تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

# معیار

جولائی - دسمبر ۲۰۱۶ء ۱۶


شعبۂ اردو، کلیہ زبان و ادب

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، پاکستان


INTERNATIONAL ISLAMIC UNIVERSITY
ISLAMABAD

معیار ۱۶

جولائی - دسمبر ۲۰۱۶ء

شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

# مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

☆ معیار تحقیقی وتنقیدی مجلّہ ہے جس میں اردو زبان وادب کے حوالے سے غیر مطبوعہ مقالات HEC کے طے کردہ ضوابط کے مطابق شائع کیے جاتے ہیں۔

☆ تمام مقالات اشاعت سے قبل Peer Review کے لیے مختلف ماہرین کو بھیجے جاتے ہیں جن کی منظوری کے بعد مقالات معیار میں شائع کیے جاتے ہیں۔

☆ مقالہ ارسال کرتے ہوئے درج ذیل اصولوں کو ملحوظ رکھا جائے جو کہ آج کی ترقی یافتہ علمی دنیا میں بالعموم رائج ہیں۔ مقالہ A4 جسامت کے کاغذ پر ایک ہی جانب کمپوز کروا کر بھیجا جائے۔ جس کے متن کا مسطر ۵x۸ انچ میں رکھا جائے۔ حروف نوری نستعلیق میں ہوں جن کی جسامت '۱۲' پوائنٹ ہو۔ مقالے کے ساتھ انگریزی زبان میں اس کا خلاصہ (Abstract) (تقریباً ۱۰۰ الفاظ) اور عنوان ضرور شامل کیا جائے۔ مقالے کی CD بھی ساتھ ضرور ارسال فرمائیں۔ یعنی مقالے کی ''ہارڈ'' اور ''سوفٹ'' کاپی دونوں ارسال کی جائیں۔

☆ مقالے کے عنوان کا انگریزی ترجمہ، مقالہ نگار کے نام کے انگریزی ہجے اور موجودہ سٹیٹس نیز مکمل پتہ درج کیا جائے۔

☆ معیار میں بالخصوص اردو زبان وادب کے درج ذیل موضوعات پر مقالات شائع کیے جاتے ہیں۔ تحقیق، لسانیات، تدوین متن و تحقیق متن کے موضوعات، علمی وتنقیدی مباحث، مطالعہ ادب، تخلیقی ادب کے تنقیدی وتجزیاتی مباحث اور مطالعہ کتب۔

☆ مقالہ میں استعمال ہونے والے تمام حوالہ جات وحواشی کی نمبر ترتیب ایک ہی ہوگی اور مقالہ کے آخر میں حوالہ جات وحواشی درج ذیل طریقے سے دیے جائیں گے۔

**ا۔ مطبوعہ کتب کا حوالہ:**

طیب منیر، ڈاکٹر، چراغ حسن حسرت: احوال و آثار، ادارہ یادگار غالب، کراچی، ۲۰۰۳ء

**ب۔ مطبوعہ مقالات کا حوالہ:**

سہیل عباس، ڈاکٹر ''آزاد بحیثیت قواعد نگار'' مشمولہ: آزاد صدی مقالات مرتبین: ڈاکٹر تحسین فراقی، ڈاکٹر ناصر عباس نیر، شعبہ اردو اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۲۸۹

**ج۔ مجلہ، جریدہ یا رسالہ میں شامل مقالہ کا حوالہ:**

عزیز ابن الحسن، ڈاکٹر، ''اقبال: فکر وفن کا ایک امتزاج'' مشمولہ: معیار شمارہ ۷، جنوری تا جون ۲۰۱۲ء، مدیر، ڈاکٹر رشید امجد، شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، ص ۱۵

**د۔ ترجمہ کا حوالہ:**

ایڈورڈ سعید (Edward Saeed)، اسلام اور مغربی ذرائع (Covering Islam) مترجم: جاوید ظہیر، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۸۱ء، ص ۲۸۳

**ہ۔ اخبار کی کسی تحریر کا حوالہ:**

سلیم الدین قریشی، ''ہم نے کیا کھویا کیا پایا'' مشمولہ: روزنامہ جنگ، کراچی، ۲۳ مئی ۲۰۰۸ء، ص ۷

**و۔ مکتوب کا حوالہ:**

مکتوب مالک رام بنام گیان چند، مورخہ ۴/اگست ۱۹۸۶ء

**ز۔ ریکارڈ یا ذخیرے کا حوالہ:**

Descriptive Catalogue of Qaid-e-Azam papers:F.262/100

**ح۔ انٹرنیٹ، آن لائن دستاویز کا حوالہ:**

http://hin.minoh.osaka-u.ac.jp/urdumetresample/urdu0527.html (مورخہ: ۱۹/جولائی ۲۰۱۱ء: بوقت ۸:۲۴/رات)

☆ مقالے کے آخر میں کتابیات شامل نہ کی جائیں۔

☆ مندرجات کی تمام تر ذمہ داری محققین/مقالہ نگاروں پر ہوگی۔

☆ معیار میں اشاعت کے لیے آنے والے مقالات تاریخ موصولی کی ترتیب سے شائع کئے جاتے ہیں۔ نیز کسی انتظامی مصلحت کے تحت مقالے کی اشاعت کسی وقت بھی روکی جاسکتی ہے۔

☆ جو مقالہ درج بالا ضوابط پر پورا نہیں اترے گا اسے ناقابل اشاعت سمجھا جائے۔ دوبارہ ارسال کئے جانے کی صورت میں اسے انتظار کی فہرست میں رکھا جائے گا۔

بسم الله الرحمن الرحيم

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

# معیار

## ۱۶

(جولائی۔دسمبر۲۰۱۶ء)

شعبہ اُردو

کلیہ زبان و ادب

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی

اسلام آباد

ہائر ایجوکیشن کمیشن پاکستان سے منظور شدہ

**سرپرست:**

پروفیسر ڈاکٹر محمد معصوم یاسین زئی، امیر جامعہ

**نگران:**

پروفیسر ڈاکٹر احمد یوسف الدرویش، صدر نشین جامعہ

**مدیر:**

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن

**معاون مدیر:**

ڈاکٹر محمد شیراز دستی

**مجلسِ مشاورت:**

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پروفیسر ایمریطس، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری، سابق صدر شعبۂ اردو، اورینٹل کالج، لاہور
ڈاکٹر روبینہ شہناز، صدر شعبۂ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
سویامانے یاسر، ایسوسی ایٹ پروفیسر، اوساکا یونیورسٹی، جاپان
ڈاکٹر محمد کیومرثی، صدر شعبۂ اردو، تہران یونیورسٹی، ایران
ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی، ڈین شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
پروفیسر قاضی افضال حسین، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر صغیر افراہیم، شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ، شعبۂ اردو، ہائیڈل برگ یونیورسٹی، جرمنی
ڈاکٹر جلال سیدان، صدر شعبۂ اردو، انقرہ یونیورسٹی، ترکی

**رابطے کے لیے:**

شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، ایچ-۱۰، اسلام آباد
ٹیلی فون: 051-9019506

**برقی پتہ:** meyar@iiu.edu.pk

**ویب سائٹ:** http://www.iiu.edu.pk/mayar.php

**ملنے کا پتہ:** بک سینٹر: ادارہ تحقیقات اسلامی، فیصل مسجد کیمپس، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد
ٹیلی فون: 051-9261767-5

**ترتیب و تزئین:** محمد اسحاق خان

**ٹائٹل:** زاہدہ احمد

ISSN:2074-675X

# ترتیب

## ابتدائیہ


| | | |
|---|---|---|
| ◆ اقبال، تصوف اور عصرِ حاضر | محمد سہیل عمر | ۹ |
| ◆ پاکستانی ادب کے دھندلاتے ہوئے خدوخال | ڈاکٹر جمیل اصغر | ۴۵ |
| ◆ اخلاقیاتِ تحقیق رشید حسن خاں | ڈاکٹر محمد سعید | ۵۷ |
| ◆ داستان امیر حمزہ: ایک تعارف | ڈاکٹر سلیم سہیل | ۷۱ |
| ◆ مالک رام: وضاحتی کتابیات | ڈاکٹر سہیل عباس خان | ۷۹ |
| ◆ روشن نگینوی کی غیر مطبوعہ قلمی بیاضیں | ڈاکٹر محمد امتیاز ر غنچہ بیگم | ۱۰۳ |
| ◆ ادبی تھیوری اور جدید اُردو تنقید کا منظر نامہ | عامر سہیل | ۱۱۵ |
| ◆ بغیر ہوا کے جنبش کناں اس پردے کے پیچھے کیا ہے (غلام عباس کا فن اور اس کا افسانہ ''سایہ'') | ڈاکٹر عزیز ابن الحسن | ۱۲۷ |
| ◆ غلام عباس کی طنز نگاری | ڈاکٹر فاخرہ نورین | ۱۳۵ |
| ◆ فلابیر کا شاہکار: مادام بواری (تعین قدر اور اس کے اردو ترجمے کا جائزہ) | منزہ مبین | ۱۵۳ |
| ◆ ''لندن کی ایک رات''، ''گریز'' اور ''اداس نسلیں'' کے نعیم کرداروں کے نوآبادیاتی تہذیبی میلانات | سید قمر عباس کاظمی | ۱۶۵ |
| ◆ ناصر کاظمی بحیثیت نظم نگار | ڈاکٹر صوفیہ یوسف ر سید ارتضیٰ حسن کاظمی | ۱۷۷ |
| ◆ احمد مشتاق کی شاعری میں ہجرت کا احساس | نبی احمد | ۱۸۹ |
| ◆ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا شعری سفر (تمثال تا سُرخ خزاں کی نظمیں) | محمد امجد عابد | ۱۹۹ |
| ◆ مسجد- جدید اردو نظم کا ایک اہم استعارہ | ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی | ۲۱۳ |
| ◆ ڈاکٹر سلیم اختر کا نفسیاتی مطالعہ | ناہید ناز | ۲۲۷ |
| ◆ بلتستان میں اُردو کے آغاز وارتقاء کا تحقیقی مطالعہ | مظاہر علی شگری | ۲۴۱ |
| ◆ مکتوباتی ادب کی تاریخی اہمیت | ڈاکٹر شازیہ ساجد | ۲۵۳ |
| ◆ روسی ہیئت پسندی (Russian Formalism): ایک مطالعہ | ڈاکٹر غلام شبیر رانا | ۲۷۵ |


☆☆☆

| | | |
|---|---|---|
| ◆ اختصاریہ (Abstract) (شمارہ-۱۶) | ڈاکٹر مظہر علی طلعت / محمد اسحاق خان | ۲۹۳ |


## انگریزی مضامین


| | | |
|---|---|---|
| ◆ ''میری موت کا مطلب ان کی زندگی'': نوال ال سا داوی کے ناول ''عورت نقطۂ آغاز پر'' کا تانیثی مطالعہ | ڈاکٹر منزہ یعقوب / سونیا ارم | ۵ |
| ◆ پاکستان سے اردو کو بحیثیت ذریعہ تعلیم اختیار کرنے کی منسوخی: نفع و نقصان کا جائزہ | ڈاکٹر جمیل اصغر / محمد یوسف | ۱۵ |
| ◆ ''لوک ادب اور تاریخ'': ادب کا ایک جائزہ | افتخار احمد سلہری | ۲۹ |

# ابتدائیہ

تحقیقی جرائد و رسائل میں شائع ہونے والے مقالات عموماً دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جن میں نئی ادبی تھیوریز کے خدوخال اور اس کی مختلف جہات کو اردو میں متعارف کروایا جاتا ہے یا ان نظریات کے زیر اثر شاعری اور فکشن کے مختلف نمونوں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ دوسری قسم ان مقالات و مضامین کی ہوتی ہے جن میں پرانے مگر اہم متون یا موجودہ دور کے نسبتاً کم معروف متون کی باز آفرینی اور دریافت یا ان کی تدوین نو و تعارف سے بحث کی جاتی ہے۔ دادِ تحقیق کی یہ دونوں صورتیں اپنی اپنی جگہ بے حد اہم ہیں لیکن ایک امر کو ان دونوں طرح کی تحقیقات میں مدنظر رکھا جانا بہت ضروری ہے۔

جدید نظریات و تصورات سے متعارف و روشناس کرانے والے محققین ان مغربی تھیوریز کا مطالعہ کرتے، اور اپنے حاصل مطالعہ سے قارئین کو آگاہ کرتے ہوئے اگر اپنے روایتی ادبی مباحث میں موجود ان سے ملتے جلتے تصورات و اقدار کو بھی پیش نظر رکھ لیا کریں تو اس سے ہمارے اپنے ثقافتی ورثے میں ان نئی تھیوریز کی کھپت اور ہم آہنگی کے امکانات بڑھ جائیں گے۔ کیونکہ مختلف تہذیبوں میں اخذ و استفادے کا عمل اس تہذیب کی بنیاد میں موجود معیار اور تصور حیات سے ہم آہنگی کی شرط پر ہوتا ہے۔

دوسری طرف پرانے متون کی تدوین نو والے محققین ان متون کی باز آفرینی کے عمل کو اگر اپنے زمانے کے موجود و معاصر احوال و تصورات اور تقاضوں سے جوڑ کر دکھا سکیں تو صرف اسی صورت میں ان باز آفرین کردہ متون کی افادیت قائم رہ سکے گی ورنہ یہ دوبارہ پردۂ گمنامی میں چلے جائیں گے یا آج کے قاری کے مسائل سے یکسر بے گانہ نظر آنے کی وجہ سے کماحقہ، توجہ سے محروم رہ کر لائبریریوں میں مدفون خزانے بن جائیں گے۔

☆☆☆

معیار شمارہ سولہ کی تیاری اور اس میں شامل کئے جانے والے مضامین میں درج بالا امر کو بھی سامنے رکھا گیا ہے اور معیار کی عمومی پالیسی کے مطابق معروف مصنفین کی تحریروں کے ساتھ نو آمدہ محققین اور ناقدین کی تحریروں کو بھی نمائندگی دی گئی ہے۔ اس طرح موجودہ شمارے کو بھی متنوع المزاج قارئین کے ذوقِ تحقیق کی سیرابی کا سامان بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس سلسلے میں ہمیں قارئین کی آرا کا انتظار رہے گا تا کہ ہم معیار کو مزید اوپر لے جاسکیں۔

مدیر

عزیز ابن الحسن

**محمد سہیل عمر**
ناظم مرکز انگریزی زبان و پروفیسر سماجی علوم
فیکلٹی انفارمیشن ٹیکنالوجی، یونیورسٹی آف سنٹرل پنجاب، لاہور

# اقبال، تصوف اور عصرِ حاضر

This article takes a sustained look at Iqbal's intellectual roots in the conceptual paradigm and poetic narrative of Islamic Spirituality or Sufism and navigates the subject through the perceptive remark of Prof. A. J. Arberry, that,"Poets are the unofficial legislators of mankind", to investigate Iqbal's manifold relationship with Sufism and to show that, through the poetic and metaphysical paradigm of Sufism, he had played a prominent, in some instances indeed a leading part, in that most exciting drama of modem times, the revolt against internal corruption, and against external domination, intellectual as well as political. The article argues that for Iqbal, Sufism was a spiritual vocation and a system of repair. Conflicting views about Iqbal's Sufi credentials and his normative relationship with Sufi thought and praxis, as well as Sufi metaphysics and poetics have also been examined.

چو رومی، در حرم دادم اذان، من
ازو آموختم اسرارِ جان، من
بہ دورِ فتنۂ عصرِ کہن، اُو
بہ دورِ فتنۂ عصرِ روان، من[1]

اس رباعی یا دو بیتی میں علامہ اقبال نے پہلے اپنے بارے میں ایک دعویٰ کیا ہے، پھر عصرِ حاضر کے فکری تناظر اور اپنے زمانے کے بنیادی روگ کی طرف اشارہ کیا ہے اور اس کے بعد رومی اور ان کے حوالے سے اسلام کی روحانی روایت سے اپنے تعلق کی نوعیت واضح کی ہے۔ گویا موضوع کے تینوں اجزاء ''اقبال، تصوف اور عصرِ حاضر'' اس دو بیتی میں ایک غیر معمولی ایجاز اور حسنِ بیان کے ساتھ سمو دیے گئے ہیں۔ ان اجزاء کا علامہ اقبال کی ان تین بنیادی حیثیات سے براہ راست تعلق ہے جن سے صرف آج، اکیسویں صدی ہی میں نہیں، بلکہ زمانے کی قید سے آزاد ہو کر عالمگیر، کائناتی اور پایدار اساس پر علامہ اقبال بلکہ تمام بڑی شاعری اور بڑے ادب کی معنویت کا تعین کیا جا سکتا ہے۔

عہدِ جدید میں علامہ اقبال کی شاعری اور فلسفیانہ تحریروں نے اسلامی تہذیب کے اسلوبِ بیان میں تصورِ خدا، تصورِ کائنات اور تصورِ انسان نیز ان کے باہمی ربط کو اعلیٰ ترین فکری اور ادبی سطح پر ایک نہایت بامعنی اور پُرتاثیر بیان میں ڈھال کر پیش کیا۔ ان کی بلند مقام شعری اور فکری شخصیت کے تین پہلو ہیں: انسان کے بنیادی سوالات کے بامعنی جواب میں اسلام کے تصورِ خدا، تصورِ کائنات اور

تصورِ انسان کا اُردو، فارسی شاعری کے وسیلے سے بیان، جو حسنِ اظہار اور ہنرمندی کی بلند ترین سطحوں کو چھو لیتا ہے ۔ یہ ان کی پہلی اہم حیثیت ہے ۔ اس کے بعد عہدِ جدید کی فکر کے مقابل ان کا تخلیقی رویّہ جو اُن کی انگریزی کی فلسفیانہ تحریروں میں ظاہر ہوتا ہے ۔ یہ ان کی دوسری اہم حیثیت ہے۔ یہ دونوں پہلو فکرِ انسانی کے لیے غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں اور ان سے علامہ اقبال کی عصری اور دائمی معنویت دونوں کا تعین ہونا چاہیے ۔ اُن کی تیسری حیثیت ایک سماجی اور سیاسی مصلح اور رہنما کی ہے جو اپنی قوم کی رہنمائی اور مسائل کے حل کے لیے تجاویز دیتا ہے اور ان پر عمل کی راہ دکھاتا ہے۔

ان کی پہلی حیثیت کا تعلق شاعری سے ہے۔وہ شاعر جس نے اسلامی تہذیب کے اسلوبِ فکر و اظہار میں تصورِ کائنات، تصورِ خدا اور تصورِ انسان اور ان تینوں کے باہمی ربط کو اپنی اُردو، فارسی شاعری کے ذریعے سے حسنِ بیان کی اعلیٰ ترین سطح پر آپ کے سامنے پیش کر دیا ۔ ہماری طویل میراثِ فکر ، ہماری شعری اور ادبی روایت میں اس نوعِ شعر کو حکیمانہ شاعری، دانش کی شاعری، فلسفیانہ شاعری، الہامی شاعری یا عارفانہ شاعری کا نام دیا گیا ہے۔ علامہ اقبال بیسویں صدی کے ہندوستان میں اس کے سب سے بڑے امین، سب سے بڑے مظہر اور سب سے بڑے نمائندے کے طور پر اُبھرتے ہیں۔ یہ ان کی پہلی حیثیت ہے اور یہی ان کی سب سے بڑی اور اہم ترین حیثیت بھی ہے۔ یاد رہے کہ یہاں صرف اسلام کی بات نہیں ہو رہی، دُنیا کی بڑی شاعری ہمارا حوالہ ہے۔ بڑی شاعری لازماً وہ ہوتی ہے جو انسان کو انسان کے بنیادی سوالوں سے رُوبرو کرتی ہے۔وہ سوال جو انسان کے سوال ہیں، ہندو مسلم کے سوال نہیں ہیں، پاکستانی غیر پاکستانی کے سوال نہیں ہیں، وہ انسان کے بنیادی سوال ہیں کہ میں کون ہوں؟ کہاں جا رہا ہوں؟ کائنات کیا ہے؟ خدا کیا ہے؟اس کائنات کے بعد کیا ہے؟ اس کے ساتھ میرا تعلق کیا ہے؟ یہ بہت بنیادی سوالات ہیں۔ بڑی شاعری ان سوالات سے آپ کو رُوبرو کرتی ہے۔ اگر نہیں کرتی تو وہ بڑی شاعری نہیں ہے۔ علامہ اقبال کی شاہکار شاعری ،انھی سوالوں سے آپ کو رُوبرو کرتی ہے اور اس کی معنویت جانچنے کا سب سے بڑا پائیدار پیمانہ ہے ۔

ہر عہد، ہر زمانہ، ہر انسان، ہر تہذیب ،ہر معاشرہ اپنے آپ سےچند سوالات کرتا ہے۔ علامہ اقبال نے ان کو سمیٹ کر ایک مصرعے میں یوں کہا تھا کہ:

چیست عالم، چیست آدم، چیست حق
عالم از رنگست و بے رنگی است حق[۲]

یعنی انسان کیا ہے، کائنات کیا ہے، خدا کیا ہے؟ تصورِ خدا، تصورِ کائنات، تصورِ انسان اور ان کا باہمی ربط !چیست عالم، چیست آدم، چیست حق ؟

''صحرائے کالاہاری کے باشندوں کی ایک کہاوت ہے کہ بھوک دو طرح کی ہوتی ہے، big hunger ''بڑی بھوک'' اور little hunger ''چھوٹی بھوک''۔ چھوٹی بھوک غذا کا مطالبہ ہے، بڑی بھوک معانی کی طلب ہے، بڑے سوالوں کے جواب کا تقاضا ہے۔''

بڑی شاعری اس بڑی بھوک کو جگا دیتی ہے۔ ایک معروف مفکر کا قول ہے کہ:

There is within us- in even the blithest, most light-hearted among us- a

fundamental dis-ease. It acts like an unquenchable fire that renders the vast majority of us incapable in this life of ever coming to full peace. This desire lies in the marrow of our bones and deep in the regions of our soul. All great literature, poetry, art, philosophy, psychology, and religion tries to name and analyze this longing. We are seldom in direct touch with it, and indeed the modern world seems set on preventing us from getting in touch with it by covering it with an unending phantasmagoria of entertainments, obsessions, and distractions of every sort. But the longing is there, built into us like a jack-in-the-box that presses for release.[۳]

''انسان کے اندر یہ ''بڑی بھوک''، ''چھوٹی بھوک'' سے کہیں زیادہ گہرائی میں واقع ہوتی ہے۔ ہم میں سے ہر شخص کے اندر ایک بنیادی بے اطمینانی، ایک بے آرامی ہوتی ہے، ان لوگوں میں بھی جو بظاہر بےفکرے اور لاابالی لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسی آگ ہے جو بجھتی نہیں اور اس کی آنچ ہم میں سے اکثریت کو ساری عمر پورے سکون و اطمینان تک پہنچنے کے قابل نہیں رہنے دیتی۔ یہ طلب ہماری ہڈیوں کے گودے میں اتری ہوئی ہے، ہمارے نفوس کی سب سے گہری سطحوں سے ابھرتی ہے ۔ سارا بڑا ادب، شاعری، فنونِ لطیفہ، فلسفہ، نفسیات اور مذہب اسی مطالبے، اس تقاضے کو نام دینے اور اس کا تجزیہ کرنے کی کوشش ہے۔ اس مخفی تمنا سے ہمارا براہ راست رابطہ شاذو نادر ہی ہوتا ہے، یہ آرزو ہمیں کبھی کبھار ہی چھوسکتی ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ جدید دنیا اس چیز پر تلی رہتی ہے کہ اندر کے اس تقاضے سے ہمارا سامنا نہ ہو سکے اور اس کے لیے وہ ہمارے گرد، دل بہلاوے، تفریحات ، طرح طرح کے خبط، مختلف مزے اور نشے کی لت اور ہر طرح کی توجہ بھٹکانے والی چیزوں کا ایک ختم نہ ہونے والا جال پھیلائے رکھتی ہے۔ اس کے باوجود یہ داخلی تقاضا وہیں رہتا ہے جیسے اندر دبا ہوا سپرنگ جو ابھرنے کے لیے زور لگاتا رہتا ہے۔ہمیں یہ احساس ہو یا نہ ہو انسان ہونے کا مطلب ہی یہی ہے کہ اس روز مرہ کی سطحِ ہستی، اس مادی، سامنے کی دنیا سے باہر کا سوچنے ، اس سے نکلنے کی آرزو کریں، اس آنی و فانی زندگی کی تنگ دیواروں سے باہر، موت اور اس کے بعد کا سوچیں۔ اس تنگنائے ، فنا کی ان دیواروں کی حدود سے نکلنے کے لیے، ان سے باہر کوئی اور جگہ درکار ہے اور مذہب کی دنیا وہ جگہ فراوانی سے فراہم کرتی ہے۔ اس میں آ کر یہ احساس ہوتا ہے روحِ انسانی کے سیر و سفر کے لیے وسیع تناظر، کھلی اور کشادہ جگہیں اور دور دراز راستے سبھی موجود ہیں، وہ فاصلے اور وہ منظر جو خوبی، حسن اور کمال سے بھرپور ہیں۔ روایتی تصورِ حقیقت، مذہبی تناظر، اُس تناظر کے مقابلے میں بدرجہا بہتر اور قابلِ ترجیح ہے جس نے آج ہمیں ہر طرف سے گھیر رکھا ہے (جدیدیت کا سائنس پرستی/سائنسیت پر مبنی تصورِ حقیقت) اس لیے کہ اسی سے انسان کی اندر کی اس بنیادی آرزو کی سیرابی ہوتی ہے ، اس کی فطرت کے تقاضے کی تکمیل ہوتی ہے۔ سچا دین وہ سب سے کھلی، صاف جگہ اور واضح راستہ ہے جس سے کائنات کی بے حساب و بے نہایت قوتیں انسانی زندگی میں انڈیلی جا سکتی ہیں۔ پھر کوئی اور چیز اس کی طاقت کے مقابل کیسے آ سکتی ہے جو وجودِ انسانی کے عمیق ترین تخلیقی

مرکزوں کو چھو کر انھیں حرکت میں لاتی ہے؟''

اس حوالے سے ذرا اس بارے بھی غور کرنا چاہیے کہ گذشتہ دس پندرہ سال سے مولانا روم ساری مغربی دُنیا کے بالعموم لیکن شمالی امریکہ کے بالخصوص مقبول ترین شاعر کیوں بن گئے ہیں؟ صرف اسی بنیادی وجہ سے کہ وہ اُس معاشرے میں پیدا ہونے والے اِس خلا کو پُر کرتے ہیں؟اس بنیادی سوال کا جواب دیتے ہیں۔ آخر کوئی وجہ ہے کہ ایک مشرقی شاعر اس بڑی بھوک کو جگانے کی وجہ سے شمالی امریکہ کا مقبول ترین شاعر ہے۔ مولانا روم ایک جانب تو شعر کی زبان میں کلام کرتے ہیں اور شعر ہمیشہ سے ہر تہذیب، ہر زمانے میں رُوحِ انسانی کا وسیلہ اظہار رہا ہے۔ دوسری طرف یہ کہ وہ ان سوالات کا جواب دیتے ہوئے عارفانہ بات بھی کرتے ہیں اور یہ ایک دل جیتنے والی چیز ہے، winning combination ہے۔ جب عرفانی نقطہ نظر اور شعر کا وسیلہ اظہار اکٹھا ہوجائے تو اس سے بہتر امتزاج اور کوئی نہیں ہوتا۔[۴] علامہ اقبال کے ہاں بھی یہی دو اجزاء پائے جاتے ہیں اور یہی ان کے دعوے کا پہلا حصّہ ہے۔ وہ خود ہی اعلان کرتے ہیں کہ: چوں رومی درحرم دادم اذان من / ازو آموختم اسرارِ جان من، یعنی رومی کی طرح مَیں نے بھی ملتِ اسلامیہ کے حرم میں اذان دی اور حیات و کائنات کے بارے میں جو گہری نکتے کی باتیں ہوتی ہیں، یہ مَیں نے ان سے سیکھی ہیں۔ علامہ کا دعویٰ دو اجزاء پر مشتمل ہے۔ پہلے حصّے میں پیرویِ رومی کا دعویٰ ہے۔ دعوے کا دوسرا جزو ہے،''بہ دورِ فتنۂ عصرِ رواں، من'' [دورِ جدید کے فسادِ فکر کے لیے مَیں ہوں]۔''بہ دورِ فتنۂ عصرِ کہن اُوْ'' یعنی پرانے زمانے میں جو ایک فتنۂ فکر پیدا ہوا تھا اس کے لیے کون تھا، رومی۔''بہ دورِ فتنۂ عصرِ روان، من'' آج کے عہد میں جو یہ فتنۂ فکر پیدا ہوا ہے اس کے لیے کون ہے، مَیں۔ سو یہ''فتنۂ عصرِ رواں''، آج کے عہد کا فتنۂ فکر، کیا ہے؟

علامہ اقبال نے تصورِ حقیقت کے حوالے سے جو سوال کیا تھا:''چیست عالم، چیست آدم، چیست حق؟''[۵] ساری انسانی تاریخ میں، تمام تہذیبوں میں، یہ اندازِ جہاں بینی یعنی تصورِ خدا، تصورِ انسان اور تصورِ کائنات سے متعلق اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لیے ایک ہی روزنِ دید تھا، حقیقت پر نظر کرنے کا ایک ہی دریچہ تھا: پیغامِ خداوندی۔ پھر ایک انحراف ہوا۔ مغربِ جدید کی تہذیب کے فکری سفر کا رخ کسی اور جانب ہوگیا۔ دنیا کی تاریخ میں ایک فکری انقلاب واقع ہوا۔ جدیدیت کا روزنِ دید کچھ اور تھا، حقیقی اور غیر حقیقی کا تعین ایک اور زاویے، کسی اور دریچے سے کیا گیا تھا: تصورِ خدا تبدیل ہوا، تصورِ انسان میں تغیر آیا اور تصورِ کائنات بدل گیا۔ ان کے جلو میں انسان، کائنات اور انسانی معاشرے کی ہر چیز کے معنی بدل گئے اور رفتہ رفتہ حیات وکائنات کی معنویت، جوازِ وجود اور منتہا و مقصود کا سارا سوال بے معنویت کی نذر ہوگیا۔ بڑی بھوک کی تسکین کا سامان مفقود ہونے لگا۔ انسان کی وہ مشترکہ میراثِ فکر جس کی''جلوہ گاہ تہ نقاب'' پنہاں تھی رد کردی گئی کہ''محفلِ نَو'' کی نگاہ ظاہر پرستی کی اسیر ہوچکی تھی۔ چمن ہست و بود ایک''نئی ہوا'' کی زد میں تھا۔[۶] ''کچھ اور آج کل کے کلیموں کا طور تھا۔''[۷] تاریخِ فکرِ انسانی پر وحیِ خداوندی کے بعد اگر کوئی چیز اس گہرائی و گیرائی سے اثر انداز ہوئی تھی تو وہ جدیدیت کا لایا ہوا یہ فکری انقلاب تھا! اس فکری انقلاب نے صحنِ مغرب سے نکل کر باقی دنیا اور عالمِ اسلام کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔''عہدِ نَو'' کی اس برقِ خرمن سوز سے کوئی صحرا، کوئی گلشن ایمن نہ رہا۔[۸] یہ اقبال کی نظم ونثر کا محوری اور مرکزی سوال رہا ہے۔ عہدِ جدید کا، دانشِ حاضر کا فکری مزاج کیا ہے اور یہ''مئے مغرب'' دل کے ہنگامے کیوں خاموش کردیتی ہے؟[۹] فرنگ''دل کی خرابی، خرد کی معموری'' کیوں ہے؟[۱۰] یہ کیسا فکری انقلاب ہے جس نے ہمارے کارِ جہاں بینی انداز، ہمارے تصورِ خدا، تصورِ انسان اور تصورِ کائنات (اور ان کے باہمی ربط) سبھی کو تلپٹ کردیا ہے! بقول علامہ

اقبال''آج کا زمانہ ہندوستان میں اورطرح کا ہے۔اس کی نبض شناسی ضروری ہے۔''[۱۱]

اسی نکتے کو نظر میں رکھتے ہوئے کیمبرج یونیورسٹی کے معروف عالم اور علامہ اقبال کے فارسی کلام کے انگریزی مترجم پروفیسر اے جے آربری نے کہا تھا:[۱۲] "Poets are the unofficial legislators of mankind" ''شاعر تو عالمِ انسانی کا غیر سرکاری قانون ساز، آئین دینے والا ہوتا ہے۔''

> "[they] have played a prominent, in some instances indeed a leading part, in that most exciting drama of modern times, the revolt against internal corruption, and against external domination, intellectual as well as political.[۱۳]

> ''عہد جدید کے سب سے ولولہ انگیز رزمیے میں شعراء نے نمایاں کردار انجام دیا ہے۔ بسااوقات تو وہ اس کے صف اوّل کے رہنماؤں میں نظر آتے ہیں۔ یہ رزمیہ ہے داخلی فساد و زوال کے خلاف جدوجہد اور خارجی محکومی اور تسلط کا مقابلہ،خواہ وہ سیاسی ہو یا علمی۔''

ہم سے پوچھیے تو ہم یہ کہیں گے کہ پروفیسر آربری کچھ جھجک گئے، پوری بات نہیں کی۔ اسلامی تہذیب میں یہ مظاہر پہلی مرتبہ رونما نہیں ہوئے۔ ہماری تو پوری تاریخ اس دولابی حرکت، لوٹ لوٹ کر آنے والے اس احیائی، تجدیدی عمل سے عبارت ہے۔عالم اسلام کے مشرقی علاقوں میں مولانا جلال الدین رومی اس کی سب سے بڑی مثال ہیں۔ انکے عہد اور بعد کے زمانے میں دعوت و عزیمت اور روحانی احیا و تجدید کے عمل میں ان سے بڑھ کر کسی اور سیاسی، سماجی اور ثقافتی شخصیت کا کردار نظر نہیں آتا۔[۱۴] اور ہم سب جانتے ہیں کہ علامہ اقبال کی فکری کائنات میں رومی کی کیا حیثیت ہے۔ نیز علامہ اقبال کے علمی اور روحانی مآخذ میں مولانا کی میراثِ فکر کا کیا مرتبہ ہے!

علامہ اقبال کی اردو شاعری ان کے شعر فارسی کا عکس ہے۔ دونوں زبانوں کو ملا کر ان کی مجموعی متاعِ سخن، ساری حکیمانہ شاعری مولانا جلال الدین رومی کے شعر و حکمت کا اتباع اور ایک اعتبار سے اس کا تسلسل کہی جا سکتی ہے۔مغرب کے ایک اقبال شناس رابرٹ وِٹ مور کا تبصرہ اس ضمن میں بہت معنی خیز ہے:[۱۵]

> In the world of modern Muslim thought he stands alone. His *Reconstruction of Religious Thought in Islam* aspires to a place akin to that occupied by al-Ghazali's *Ihya Ulum al-Din* ("Revivification of the Religious Sciences"). His philosophical poetry is regarded by many Muslim scholars as a worthy postscript to the *Diwan* and *Mathnavi* of Jalaluddin Rumi.[۱۶]

خود علامہ اقبال نے ایک اردو قطعے میں خود کو رومی کا وارث قرار دیتے ہوئے اس نکتے کو یوں بیان کیا ہے کہ:

ہم خوگرِ محسوس ہیں ساحل کے خریدار
اک بحر پُرآشوب و پُراسرار ہے رومی
تو بھی ہے اسی قافلہ شوق میں اقبال

جس قافلۂ شوق کا سالار ہے رومی
اس عصر کو بھی اس نے دیا ہے کوئی پیغام؟
کہتے ہیں چراغِ رہِ احرار ہے رومی

کیا علامہ اقبال اور مولانا روم کے ہاں اصلاح و احیا کی ایک مشترکہ میراثِ فکر پائی جاتی ہے؟ کیا اقبال مرشدِ رومی کے مریدِ ہندی [17] کے طور پر اپنے مقاصدِ جلیلہ اور اہدافِ تزکیہ و تربیت کے حصول کے لیے روحِ انسانی کا عالمگیر اور مؤثر وسیلۂ اظہار، یعنی شاعری کا استعمال کرتے ہیں جس میں عرفانی نقطۂ نظر اور لطفِ سخن کے امتزاج اور آمیخت سے وہ معجزۂ ہنر جنم لیتا ہے جسے شعرِ حکمت، عارفانہ شاعری، الہامی شاعری، دانشِ نورانی، حکمتِ ایمانی..... کے مختلف ناموں سے یاد کیا گیا ہے۔ آج دنیا کی جو صورت حال ہے اور نوعِ انسانی کو جو مسائل در پیش ہیں ان کے بارے میں مولانا روم کی طرح کیا علامہ اقبال بھی ایک جدتِ فکر اور ندرتِ بیان کے ساتھ با معنی اور نتیجہ خیز رہنمائی فراہم کرتے ہیں؟ ہمارے عہد کو سمجھنے کے لیے کیا ان کی متاعِ سخن بھی مولانا کی طرح بصیرت افروز اور گرہ کشا ہے؟ ان سوالات کا جواب بلا کسی تذبذب اور تامل کے ایک بھرپور اثبات کی صورت میں دیا جا سکتا ہے کیونکہ یہ خود اقبال کا دعویٰ ہے جو آغازِ تحریر میں منقول قطعے میں بیان ہوا تھا۔ علامہ اقبال اپنے آپ کو رومی کا وارث قرار دے کر یہ دعویٰ کر رہے ہیں کہ: ''چو رومی، در حرم دادم اذان، من'' ؛ رومی کی طرح میں نے بھی ملتِ اسلامیہ کے حرم میں اذان دی۔ ''از و آموختم اسرارِ جان من''۔ یہ جو گہری نکتے کی باتیں ہوتی ہیں حیات، کائنات کے بارے میں یہ مَیں نے ان سے سیکھی ہیں۔ بہ دورِ فتنۂ عصرِ کہن او۔ پرانے زمانے میں جو ایک فتنۂ فکر پیدا ہوا تھا اس کے لیے کون تھا، رومی۔ ''بہ دورِ فتنۂ عصرِ روان، من'' آج کے عہد میں جو یہ فتنۂ فکر پیدا ہوا ہے اس کے لیے کون ہے، میں۔

اس دعوے کو ایک اور نکتے سے ملا کر دیکھنا چاہیے جو ایک مغربی حق ناشناس کی تنقید کے جواب میں نکلسن کے نام تحریر میں وارد ہوا:

> *I claim that the philosophy of the Asrar is a direct development out of the experience and speculation of old Muslim Sufis and Thinkers.......... It is only a restatement of the old in the light of the new.* [18]

> ''میرا دعویٰ ہے کہ فلسفۂ اسرارِ خودی نے قدیم مسلمان صوفیہ اور مفکرین کے افکار و احوال، ان کے تصورات و معارف اور شخصی تجربات سے براہِ راست استفادے سے نمو پائی ہے ...یہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ نئے کی روشنی میں پرانے کی تعبیرِ نو کر دی جائے۔''

اس تعبیرِ نو کی ضرورت کیوں پیدا ہوئی؟ اس لیے کہ'' آئی نئی ہوا چمن ہست و بود میں''۔ [19] چمن ہست بود ایک نئی ہوا کی زد میں تھا اور''دل کے ہنگامے مئے مغرب نے کر ڈالے خموش''۔ [20] اُس ''نئی ہوا'' کے پیشِ نظر علامہ اقبال نے ہماری سوچ، ہمارے تہذیبی رویوں، ہمارے فکری تناظر اور ہمارے دینی تصورات کی ایک نئی تعبیر فراہم کی۔ اس کی بنیاد انھوں نے ایک جانب اپنی حکیمانہ شاعری پر رکھی اور دوسری جانب فلسفیانہ تحریروں پر۔ یہ نکتہ ان تین بنیادی موضوعات، تین بنیادی مسائل میں سے ایک ہے جو

علامہ اقبال کے ابتدائی کلام سے لے کر تادمِ آخر ان کے ساتھ چلے ہیں۔ ''شکوہ'' (۱۹۱۲ء) میں اسے یوں بیان کیا گیا ہے:[۲۱]

عہدِ نو برق ہے، آتش زنِ ہر خرمن ہے
ایمن اس سے کوئی صحرا نہ کوئی گلشن ہے
اس نئی آگ کا اقوامِ کہن ایندھن ہے
ملتِ ختمِ رسلؐ شعلہ بہ پیراہن ہے

اور دورِ آخر کے کلام میں وہ قطعہ اس کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے جسے ہم نے سرنامے کے طور پر اختیار کیا تھا۔ اس قطعے میں دو مرتبہ ''فتنہ'' کا لفظ آیا ہے۔ پرانے زمانے میں جو فتنۂ فکر اٹھا تھا (فتنہ عصرِ کہن) اس کے مقابلے کے لیے رومی سامنے آئے تھے، عہد جدید میں جو فتنہ سر اٹھا رہا ہے (فتنہ عصر رواں) اس کی مزاحمت کے لیے اقبال کمر بستہ ہیں۔ ''فتنہ'' کا لفظ یہاں آزمائش اور بحران کی دوہری معنویت لیے ہوئے ہے۔ قرونِ وسطیٰ کا فتنہ عقلیت پرستی کی وبا تھی جس کا سامنا رومی کو کرنا پڑا۔ دنیائے جدید کا بحران خداگریز، خدا بیزار جدیدیت اور مادیت پرستی کے پیدا کردہ مسائل سے جنم لیتا ہے جو عصرِ حاضر کا سب سے بڑا روگ ہے۔

زبورِ عجم حصہ دوم کی غزل ۵ کا شعر ہے:[۲۲]

من از ہلال و چلیپا دگر نیندیشم
کہ فتنۂ دگری در ضمیر ایّام است

(میں ہلال اور صلیب کے جھگڑے پر مزید نہیں سوچتا کیونکہ ایک اور بڑا فتنہ زمانے کے باطن میں پروان چڑھ رہا ہے۔)

یہ ایک اور طرح کی آزمائش (فتنۂ دگری) کیا ہے جو عصرِ حاضر سے خاص ہے؟ علامہ اقبال نے مغربی دنیا میں تحصیلِ علم کرنے اور مغرب جدید کی فکری کائنات کے تار و پود کا براہ راست تجزیہ اور مشاہدہ کرنے کے بعد اس کے بارے میں ایک رائے قائم کی، عصر حاضر کے مزاج کی تشخیص کی، اس کے بارے میں صراحت سے اپنا رویہ متعین کیا اور واضح اعلان کیا کہ: ضرب کلیم: ''یعنی اعلان جنگ دورِ حاضر کے خلاف۔''[۲۳]

ان کے فارسی کلام پر ایک سرسری نظر ڈال کر'' عصر'' کے لفظ سے بننے والی تراکیب کا مختصر سا جائزہ یہ دکھانے کے لیے کافی ہے کہ انھیں دنیائے جدید کے اصل مرض کا پورا ادراک تھا اور ان کی فکری کاوشوں کا بڑا ہدف یہی تھا کہ مسلمانوں کو اس سے آگاہ کر کے اپنے دفاع کے لیے تیار کیا جائے کیونکہ اس مرض کے کارن ہمارے اندازِ جہاں بینی میں پیدا ہونے والے فکری انقلاب نے تصورِ خدا، تصورِ انسان اور تصورِ کائنات (اور ان کے باہمی ربط) سبھی کو تلپٹ کر دیا ہے!۔ چند نمائندہ اشعار درج ذیل ہیں۔

سینۂ عصرِ من از دل خالی است
می تپد مجنون کہ محمل خالی است[۲۴]
من درونِ شیشہ ہای عصرِ حاضر دیدہ ام

آنچنان زهری که از وی مارها در پیچ و تاب[۲۵]

دل به آیاتِ مبین دیگر ببند

تا بگیری عصرِ نو را در کمند[۲۶]

من فدای آنکه خود را دیده است

عصرِ حاضر را نکو سنجیده است[۲۷]

تا مزاجِ عصرِ من دیگر فتاد

طبعِ من هنگامهٔ دیگر نهاد[۲۸]

ترسم این عصری که تو زادی در آن

در بدن غرق است و کم داند ز جان[۲۹]

عصرِ تو از رمزِ جان آگاه نیست

دینِ او جز حبِّ غیر الله نیست[۳۰]

ای تهی از ذوق و شوق و سوز و درد

می شناسی عصرِ ما با ما چه کرد[۳۱]

عصرِ ما، ما را، از ما بیگانه کرد

از جمالِ مصطفیؐ بیگانه کرد[۳۲]

باطنِ این عصر را نشناختی

داوِ اوّل خویش را در باختی[۳۳]

ای ز کارِ عصرِ حاضر بے خبر

چرب دستیهای یورپ را نگر[۳۴]

عصرِ ما وارفتهٔ آب و گل است

اهلِ حق را مشکل اندر مشکل است[۳۵]

من و این عصرِ بی اخلاص و بی سوز

بگو با من که آخر این چه راز است[۳۶]

چو رومی در حرم دادم اذان، من

ازو آموختم اسرارِ جان، من
به دورِ فتنهٔ عصرِ کهن، او
به دورِ فتنهٔ عصرِ روان، من[۳۷]

ضمیرِ عصرِ حاضر بی نقاب است
کشادش در نمودِ رنگ و آب است[۳۸]

چه عصر است این که دین فریادی اوست
هزاران بند در آزادیِ اوست
ز روی آدمیّت رنگ و نم برد
غلط نقشی که از بهزادی اوست[۳۹]

جوانان را بد آموز است این عصر
شبِ ابلیس را روز است این عصر[۴۰]

بدامانش مثالِ شعله پیچم
که بی نور است و بی سوز است این عصر[۴۱]

ولیکن الامان از عصرِ حاضر
که سلطانی به شیطانی بهم کرد[۴۲]

فسادِ عصرِ حاضر آشکار است
سپهر از زشتیِ او شرمسار است[۴۳]

اگر پیدا کنی ذوقِ نگاهی
دو صد شیطان ترا خدمت گزار است[۴۴]

نداند کشتهٔ این عصرِ بی سوز
قیامت ها که در قد و قامت اوست[۴۵]

مشکلاتِ حضرت انسان ازوست
آدمیّت را غم پنهان ازوست[۴۶]

در نگاهش آدمی آب و گل است

کاروانِ زندگی بی منزل است[۴۷]

عصرِ تو از رمزِ جان آگاہ نیست

دینِ او جز حبِّ غیر اللہ نیست[۴۸]

فلسفی این رمز کم فہمیدہ است

فکرِ او بر آب و گل پیچیدہ است[۴۹]

دیدہ از قندیلِ دل روشن نکرد

پس ندید الّا کبود و سرخ و زرد[۵۰]

ان اشعار اور دیگر بہت سے ہم معنی منظومات میں یوں تو عہدِ جدید کے سیاسی، ثقافتی ،فکری مظاہر سبھی کی طرف اشارے ہیں مگر یہاں نکتے کی بات یہ ہے کہ ہمارا شاعر باطنِ این عصر کی شناخت کرنے کی جستجو میں ہے،ضمیرِ عصرِ حاضر میں پلنے والے فتنۂ عصرِ رواں کو متعین کر کے اس سے اپنے قاری کو آگاہ کرنا چاہتا ہے!

یہ زمانہ اوراس کا فکری تناظر جہانِ رنگ و بو اور عالمِ آب وگل ہی کو پوری حقیقت جانتا ہے۔ اس وارفتۂ آب و ِگل عصرِ حاضر، عصرِ رواں ، عصرِ جدید کے مزاج، افتادِ فکر اور سمتِ سفر کو علامہ کے ایک ''ہم خیال'' مغربی مفکر جلال الدین ہسٹن سمتھ نے یوں بیان کیا ہے:

> The twentieth century, the most barbaric in history, makes the myth of progress read like a cruel joke. 160 million human beings slaughtered by their own kind; more people dying of starvation in a single decade than in all of history up to the twentieth century; epidemics in Africa and elsewhere; the widening gap between the rich and the poor; the environmental crisis; the threat of nuclear holocaust-the list goes on and on.
>
> The crisis that the world found itself in as it swung on the hinge of the 20th century was located in something deeper than particular ways of organizing political systems and economies. In different ways, the East and the West were going through a single common crisis whose cause was the spiritual condition of the modern world. That condition is characterized by loss- the loss of religious certainties and of transcendence with its larger horizons. The nature of that loss is strange but ultimately quite logical. When, with the inauguration of the scientific worldview, human beings started considering themselves the bearers of the highest meaning in the world and the measure of everything, meaning began to ebb and the stature of humanity to diminish. The world lost its human

dimension, and we began to lose control of it.

**In the words of F. Schuon:**[۵۱]

*The world is miserable because men live beneath themselves; the error of modern man is that he wants to reform the world without having either the will or the power to reform man, and this flagrant contradiction, this attempt to make a better world on the basis of a worsened humanity, can only end in the very abolition of what is human, and consequently in the abolition of happiness too. Reforming man means binding him again to Heaven, reestablishing the broken link; it means tearing him away from the reign of the passions, from the cult of matter, quantity and cunning, and reintegrating him into the world of the spirit and serenity, we would even say: into the world of sufficient reason.*

**This is echoed in Iqbal in the following remarks:**[۵۲]

*The modern man with his philosophies of criticism and scientific specialism finds himself in a strange predicament. His Naturalism has given him an unprecedented control over the forces of Nature, but has robbed him of faith in his own future.*

علامہ کے شعری پیرایۂ اظہار میں سنیئے تو یہی بات یوں بیان ہوئی ہے:

فکرِ فرنگ پیشِ مجاز آورد سجود
بینای کور و مستِ تماشای رنگ و بوست
مشرق خراب و مغرب از آن بیشتر خراب
عالم تمام مردہ و بی ذوقِ جستجوست[۵۳]

یہ معاملہ مغربیت اورجدید طرزِ زندگی اپنانے یارد کرنے سے کہیں زیادہ گہرا ہے۔اس کا تعلق اندازِ جہاں بینی ،تصورِ کائنات، تصورِ خدا اورتصورِانسان سے ہے۔

کارِ جہاں بینی کے ضمن میں انسان جو بڑے سوال کرتا ہے کہ میں کیا ہوں، یہ کائنات کیا ہے، اس کے پیچھے کیا ہے، کچھ ہے یا نہیں ہے، اس کا مجھ سے کیا تعلق ہے، اس کے بعد کی زندگی سے میرا کیا تعلق ہے، موت کیا ہے، موت کے بعد کیا ہے؟ ان بڑے بڑے انسانی سوالات پر انسان نے جب بھی غور کیا اس کا جواب حاصل کرنے کے لیے اس کے پاس ایک ہی دریچہ، ایک ہی روزنِ دید ہوتا تھا۔ وہ کیا تھا، مذہبی صحیفے، وحی، پیغامِ خداوندی۔لیکن تاریخ فکرِانسانی میں یہ عہد پہلی مرتبہ ایسا آیا تھا جس کے کلیموں کا طور کچھ اور تھا !سوال کا جواب یا ان سوالات کا جواب حاصل کرنے کے لیے یہ کسی اور جگہ سے رجوع کرتے تھے۔ان کے لیے laboratory science سے پیدا ہونے والے جوابات حتمی اور آخری ہوتے تھے۔مغرب کا اندازِ جہاں بینی یہ تھا کہ جو چیز

محسوس ہے وہی موجود ہے۔ جس چیز کو حقیقی قرار دینے کے لیے سائنس کے لیبارٹری ٹیسٹ کا اثبات میسّر آ گیا وہ حقیقی ہے اس کے سوا ہر چیز غیر حقیقی ہے۔ یہ تھا وہ اندازِ جہاں بینی جس سے پہلی مرتبہ اسلامی تہذیب کا ٹکراؤ ہوا تھا۔ علامہ اسی کو آتشِ نو کہہ رہے ہیں، اسی کو نئی ہوا کہہ رہے ہیں، اسی کو آج کل کے کلیموں کا نیا طُور کہہ رہے ہیں۔ یہ چیز کیا ہے، وہ فکری تناظر کیا تھا جس کا تصادم ہماری فکری کائنات سے ہو رہا ہے۔ ہندوستان میں اسلامی تہذیب کے تصورِ کائنات پر غور فرمائیے ؟ اس سے پہلے کوئی تہذیب ایسی نہیں تھی جس نے سیاسی طور پر مسلم تہذیب کو مغلوب کیا ہو اور اس کا اپنا ایک فکری تناظر ہو، ایک جدا اندازِ جہاں بینی ہو، جو اتنا مختلف ہو یعنی تصورِ کائنات، تصورِ خدا، تصورِ انسان تینوں مل کر جو ایک مجموعہ، ایک اندازِ جہاں بینی قائم کرتے ہیں اس میں اسلامی تہذیب کا تناظر بنیادی طور پر مختلف ہے۔ وہ تہذیب اپنا بنیادی مقولہ یہ لے کر آئی تھی کہ جو چیز محسوس کی جاتی ہے، جو حواس کی زد میں ہے وہ تو حقیقی ہے اس کے علاوہ ہر چیز غیر حقیقی ہے۔ آپ نے غور فرمایا کہ یہ فکری تناظر صرف اسلام ہی سے نہیں ہر مذہبی تناظر سے براہِ راست ٹکراتا ہے۔علامہ نے Outlook/ World View اندازِ جہاں بینی، یعنی تصورِ کائنات، زاویۂ نظر، دید گاہ کے اس فرق کو ایک تمثیل سے بیان کیا ہے:

**شیخ مکتب سے**

شیخ مکتب ہے اک عمارت گر
جس کی صنعت ہے رُوحِ انسانی

نکتۂ دلپذیر تیرے لیے
کہہ گیا ہے حکیمِ قاآنی

پیشِ خورشید بر مکش دیوار
خواہی ار صحنِ خانہ نورانی[۵۴]

ان کے ہم خیال مفکر نے (مشاورت اور تبادلۂ افکار کے بغیر) اسی بات کو ایسی ہی ایک اور تمثیل میں ڈھال کر بیان کیا ہے۔ جلال الدین ہسٹن سمتھ کا کہنا ہے:

> *An other analogy can pull together all that we have just said and summarizes the difference alluded to. If we think of traditional peoples as looking out upon the world through the window of revelation (their received myths and sacred texts), the window that they turned to look through in the modern period (science) proved to be stunted. It cuts off at the level of the human nose, which (metaphysically speaking( means that when we look through it our gaze slants downward and we see only things that are inferior to us.*[۵۵] *As for the*

*Postmodern window, it is boarded over and allows no inclusive view whatsoever.*[۵۶]

''اگر ہم روایتی تہذیبوں کے بارے میں یہ کہیں کہ وہ وحی (صحائف مقدسہ اور تماثیل) کے دریچے سے جھانک کر اپنا تصورِ کائنات مرتب کرتے تھے تو وہ روزن دید جس سے باہر دیکھ کر اب عہد جدید میں وہ اپنے لیے حقیقت کا منظر نامہ تیار کر رہے تھے (یعنی جدید سائنس) وہ ایک ادھ کھلی کھڑکی تھی۔ اس میں سے جھانکتے ہوئے اپنی ناک سے اوپر کچھ نظر ہی نہیں آتا تھا اور (مابعد الطبیعیاتی اعتبار سے یا زاویۂ نگاہ کے لحاظ سے )اس کا مطلب یہ ہے کہ جب ہم ایسی کسی کھڑکی سے منظر پر نگاہ کرتے ہیں تو ہماری آنکھیں آڑا دیکھنے لگتی ہیں اور اس کج بینی کے نتیجے میں ہم صرف وہ چیزیں دیکھنے کے قابل رہ جاتے ہیں جو ہم سے نیچے واقع ہوں، ہم سے کم تر ہوں۔ رہ گئی مابعدِ جدیدیت کی کھڑکی تو اس کو پوری طرح تیغہ کروا کے اس طرح بند کر دیا گیا ہے کہ اس سے کسی بھی نوع کا منظر دیکھا ہی نہیں جا سکتا!''

ایسے ''دیوارکشیدہ'' ''روزن دید'' سے ''نورِخورشید'' کی کوئی کرن شعورِانسانی کے خانۂ بےنور کو روشن کرنے کے لیے میسر نہیں آتی۔ انسانی آگہی کا سفرایک سرنگ کا اسیر ہو کر رہ جاتا ہے۔ اس ضمن میں بعض اہم نکات عموماً نظر انداز کر دیے جاتے ہیں سوان کی تفصیل یہاں مناسب ہوگی۔

عہدِ جدید کے نام نہاد سائنسی تصورِحقیقت یافکری تناظرکی بنیاد سائنسی (Scientific) نہیں بلکہ سائنس پرستی پر مبنی ہے، یعنی Scientistic ہے۔ جدید سائنس کا وہ حصہ یقیناً قابلِ قدر ہے جو عالمِ طبعی کے بارے میں معلومات فراہم کرتا ہے لیکن عالمِ وجود صرف اتنا ہی نہیں ہے جو اس سائنسی تجرباتی طریقۂ کار کے وسائلِ حصولِ علم کے وسیلے ہمارے احاطۂ علم میں آتا ہے لہٰذا جدید سائنس ہمیں ایک جامع، مکمل اور آفاقی تصورِحقیقت فراہم کرنے سے قاصر ہے، اس کا اپنایا ہوا اندازِ جہاں بینی اور اس پر استوار ہونے والا تصورِ کائنات ادھورا رہ جاتا ہے۔ اس کے سہارے ہم غیب وشہود کے متعدد مراتبِ وجود سے ترکیب پانے والی کائناتِ ظہور وخفا کے صرف آدھے حصے یعنی ''دنیائے دوں'' تک پہنچ پاتے ہیں۔ وہ آدھا حصہ جہاں وجودی اور حتمی معانی، معیاری، خلقی اور اساسی اقدار، صفت و کیفیت، مقاصد و غایات، مادے سے منزہ امور وحقائق اور ہرمِ ہستی کے وہ درجات جو دائرہ حواس سے وراء ہیں، خواہ ان دیکھی ہستیاں ہوں[۵۷] یا ''ساکنانِ عرش اعظم'' کی دنیا، سب کے سب انسان کی بساطِ شعور سے باہر رہ جاتے ہیں!

یہ نکتہ اہم ترین اور مزید تفصیل کا متقاضی ہے۔ جدیدیت کا مصدر ومنبع، اور مرکزِ امید سائنسی نقطۂ نظر یا جدید سائنس کا تناظر اور اندازِ جہاں بینی تھا۔ اس کا اعلانِ مرگ اس ادراک و اعتراف کے جلو میں وارد ہوا کہ کچھ محدود میدانوں میں جدید سائنس کی بھرپورقوت کے باوجود چھ امور ایسے ہیں جو اس کے قابو یافتہ اور منظّم تجزیے اور تجربات کے جال سے یوں پھسل جاتے ہیں جیسے ماہی گیر کے جال سے آبِ رواں کی لہر![۵۸]

ا۔ **ارزش اور اوصاف و اقدار:** سائنس کسی شے کی کمیت اور توضیحی، محاکاتی اور واقعاتی قدر و قیمت کا تعین تو کر سکتی ہے، آلات

اور وسیلوں پر مبنی اوصاف تو بیان کر سکتی ہے لیکن خلقی اور اساسی اوصاف اورقدر و قیمت کا بیان اور معیار اور درجہ بندی اس کے بس سے باہر ہے۔

۲۔ **معانی اور غایات:** سائنس ان معانی سے تو معاملہ کر سکتی ہے جو ذہنی عمل اور ادراکِ حواس سے متعلق ہوں مگر وجودی معانی سے نہیں (کہ: کیا ''الف'' قابل توجیہ اور حاملِ معنی ہے؟) یا غایتی اور حتمی معانی سے نہیں (کہ: زندگی کے معنی کیا ہیں؟)

۳۔ **اہداف و مقاصد:** teleonomy یعنی نامیاتی وجود میں، نشو ونما رکھنے والے، ذی حیات وجود میں جو ایک مقصدیت، بڑھنے کا ایک رخ ہوتا ہے وہ تو سائنس کے دائرہ کار میں آتا ہے مگر teleology یعنی غایاتِ اصلیہ، ہدفِ آخرین، غایت الغایات یا اصولِ تعلیل سائنس کے چہار چوب، حدودِ اربعہ میں نہیں۔

۴۔ **کیفیات:** کیف وکم میں سے سائنس کمیت اور اس سے متعلقہ معاملات سے بخوبی عہدہ برآ ہو سکتی ہے لیکن کیفیت اس کی اقلیم سے خارج ہے۔

۵۔ **غیر مرئی، غیب، ان دیکھا اور غیر مادی یا بلا صورت و مادہ:** سائنس ایسی ان دیکھی چیزوں میں تو کام کرتی ہے جو ایک قاعدے ضابطے کے تحت مادی اشیاء کے برتاؤ سے جڑی ہوئی ہیں (جیسے لوہ چون کے ذروں کی حرکت جن کی توجیہ غیر مرئی مقناطیسی کشش سے کی جا سکتی ہے) لیکن اس کے علاوہ سارا عالمِ غیب، ہر ان دیکھی حقیقت اس کا سروکار نہیں۔

۶۔ **ہم سے برتر عالمِ ہست و بود (اگر اس کا وجود ہے):** سائنس کی اس نارسائی سے اگرچہ یہ ثابت نہیں ہو جاتا کہ ہم سے ارفع اور اعلیٰ درجاتِ وجود بھی حقیقی ہیں تاہم سوال باقی رہتا ہے کیونکہ ''عدمِ ثبوت، عدمِ وجود یا فقدانِ وجود کو مستلزم نہیں ہے۔''

تشکیلِ جدید کے دوسرے خطبے ''وقوفِ مذہبی کے انکشافات کا فلسفیانہ معیار'' میں علامہ نے اس ضمن میں ایک بہت معنی خیز دلیل درج کی ہے: ۵۹

> *There is no doubt that the theories of science constitute trustworthy knowl-edge, because they are verifiable and enable us to predict and control the events of Nature. But we must not forget that what is called science is not a single systematic view of Reality. It is a mass of sectional views of Realityfragments of a total experience which do not seem to fit together. Natural Science deals with matter, with life, and with mind; but the moment you ask the question how matter, life, and mind are mutually related, you begin to see the sectional character of the various sciences that deal with them and the inability of these sciences, taken singly, to furnish a complete answer to your question. In fact, the various natural sciences are like so many vultures falling on the dead body of Nature, and each running away with a piece of its flesh. Nature as the subject of science is a highly artificial affair, and this artificiality is the result of that selective process to which science must subject her in the interests of precision.*

> *The moment you put the subject of science in the total of human experience it begins to disclose a different character. Thus religion, which demands the whole of Reality and for this reason must occupy a central place in any synthesis of all the data of human experience, has no reason to be afraid of any sectional views of Reality. Natural Science is by nature sectional; it cannot, if it is true to its own nature and function, set up its theory as a complete view of Reality.*

سو خلاصہ یہ ہوا کہ علومِ طبعی یا جدید سائنس، اپنی ماہیت ہی میں جزئی، ادھوری اور اسیرِ تقید ہے۔ اگر یہ اپنے منصب اور دائرہ کار تک محدود رہے تو اس کے نظریات کسی طرح بھی ایک مکمل تصورِ حقیقت فراہم نہیں کر سکتے۔ روایتی انسان جب ان باتوں پر غور کرتا تھا کہ انسان کیا ہے، یہ زندگی کس لیے ہے، اس کی سمتِ سفر اور ہدف و مقصد کیا ہے۔حیات و کائنات کے پورے کارخانے اور کاروبارِ ہستی پر آخر کس کا حکم چلتا ہے، یہ بساطِ وجود آخر الامر کیا ہے تو ان سوالوں کے جواب کے لیے وہ اپنے صحائفِ مقدسہ سے رجوع کرتا تھا۔ جدیدیت یا جدید سائنس کا لمحۂ ولادت وہ ہے جب ایک اور طریقِ حصولِ علم کی دریافت ہوئی ۔ اس وسیلۂ حصولِ علم کا نام تھا scientific method سائنسی، تجزیاتی، تجرباتی طریق کار۔قابو یافتہ تجرباتی طریقِ کار نے سائنسدانوں کو اس قابل بنا دیا کہ وہ اپنے فرضیوں کو ثبوت فراہم کرسکیں اور چونکہ پایۂ ثبوت کو پہنچنے والے ان مفروضوں نے یہ دکھا دیا کہ سائنسدانوں میں مادی دنیا کو، عالمِ طبعی کو بدل ڈالنے کی طاقت آ گئی ہے لہٰذا اہلِ مغرب نے تصورِ حقیقت اخذ کرنے کے لیے اور کون و مکان کی بڑی مکمل تصویر بنانے کے لیے، وحی اور صحائفِ خداوندی سے منہ موڑ کر سائنس سے رجوع کرنا شروع کر دیا۔ تاریخِ فکر کا بیانیہ لکھنے والے مؤرخین کہتے ہیں کہ ویں صدی تک آتے آتے مغربیوں کا جہان فکری اعتبار سے ایسا بن چکا تھا کہ لوگوں کو انجیل میں وارد ہونے والے ہر واقعے، ہر شے اور ہر ہستی سے زیادہ یقین اس بات پر تھا کہ ایٹمی ذرات کا وجود ہے۔

تو پھر ایک جامع تصورِ حقیقت کی تلاش کہاں کی جائے؟ جدیدیت اور جدید سائنس ادھورا تصورِ حقیقت فراہم کرتی ہے، اس کی تراشیدہ تصویرِ کائنات میں حقیقت کے کتنے ہی درجات کٹ کر باہر رہ جاتے ہیں۔ مابعدِ جدیدیت یا پس جدیدیت postmodernism کا صدف بھی گہر سے خالی ہے۔ اس معاملے میں یہ سراسر تہی دست ہے اور یہی اس کی سب سے گہری سرکاری اصطلاحی تعریف definition ہے۔[۶۰] ژاں فرانکوئیس لیوتاغ Jean-Francois Lyotard نے کئی دہائیاں پہلے پس جدیدیت کی ایک تعریف طے کی تھی اور اس کی مقرر کردہ یہ تعریف بالعموم قبول کی جا چکی ہے۔ اس کے مطابق پس جدیدیت عبارت ہے incredulity towards metanarratives (ہر اصولِ تعلیل پر بے اعتباری، کسی بھی جامع تعبیرِ حقیقت سے گریز)۔[۶۱] فکرِ مغرب نے سائنس کی خاطر وحی اور پیغامِ خداوندی کو چھوڑا تھا۔ پس جدیدت تک آتے آتے اس کے ہاتھ سے سائنس کا بنایا ہوا تصورِ حقیقت بھی جاتا رہا۔ متبادل میں کچھ ہے نہیں ! یہ صورتِ حال عکس ہے مغربی سائنس کے موجودہ مرحلے اور اس کی فکری ساخت کا جس میں nature (عالمِ طبعی، جہانِ رنگ و بو، عالمِ فطرت) کی کوئی واضح صورت گری ہو نہیں پائی۔ جدید سائنس کے آنے سے پہلے اہلِ مغرب ارسطو کے بیان کردہ کونیاتی نظام کو مانتے تھے جس میں کرۂ ارض ہم مرکز، بلوریں افلاک کے دائروں میں گھرا ہوا تھا۔ نیوٹن نے آ کر اپنا تصور پیش کیا جس کے مطابق کائنات گھڑی ساز کی طرح کا مشینی نظام تھا لیکن پس

جدیدیت، کوانٹم اور اضافیت کے سائنسی منہج اور اس کے اندازِ جہاں بینی نے انسان کو مذکورہ دو کونیاتی خاکوں کی جگہ کوئی تیسرا نظام، خاکہ، نقشہ نہیں دیا۔ کیونکہ اس کے پاس کوئی مجوزہ خاکہ ہے ہی نہیں بلکہ یہ کسی کونیاتی نظام اصول، نقشے یا ماڈل کا امکان ہی تسلیم نہیں کرتی ! ایلن ویلس Alan Wallace کی نمائندہ کتاب *Choosing Reality* (انتخابِ حقیقت)[۶۲] میں بتایا گیا ہے کہ کوانٹم طبیعیات کی آٹھ مختلف تعبیریں ہیں اور ان میں سے ہر ایک کا دعویٰ ہے کہ وہ طبیعیات کے ثابت کردہ امور پر مبنی ہے۔ ہمارے ہم عصر کسی مفکر نے اس صورتِ حال پر ''حقیقت کے جمعہ بازار'' کی پھبتی کسی تھی کہ جنسِ حقیقت کے بازار میں مال کی ایسی فراوانی اور ارزانی ہے کہ ''حقیقت'' کے جتنے خاکے، ماڈل، نقشے خریدنا چاہیں خریدتے چلے جایئے!

اسی کا نتیجہ ہے کہ علومِ جدیدہ کی کسی بھی شاخ میں، اندازِ جہاں بینی، تصورِ حقیقت یا اس کے اجزائے ترکیبی یعنی تصورِ خدا، تصورِ انسان اور تصورِ کائنات کے بارے میں سوال اٹھایا جائے تو اگرچہ ان سوالات کے جواب کا زاویہ ہر شعبۂ علم کے اعتبار سے الگ ہوگا، مواد اور میدانِ کار جدا ہوگا لیکن ایک چیز ہر تعبیر، ہر جواب، ہر توجیہ میں مشترک ہوگی۔ ایک مشترکہ انحراف اور ایک اصولی فقدان ہر ایک میں موجود ہوگا۔ طبیعیات، نفسیات، حیاتیات، سماجیات، بشریات، فلسفہ و مابعدالطبیعیات سب کے جوابات بظاہر الگ ہوں گے، پیرایۂ بیان جدا جدا ہوگا مگر ایک نکتہ سب کے ہاں سے غائب ہوگا۔ کسی کی تعبیرِ حقیقت، کسی کے اصولِ تعلیل و توجیہ، کسی کے تناظرِ فکر اور اندازِ جہاں بینی میں ورائے محسوس کسی اصول، اقلیمِ زمان و مکان سے بالاتر کسی درجۂ وجود، مادے اور عالمِ ظہور کی قیود سے منزہ کسی حقیقت کا کوئی حوالہ نہیں ہوگا۔ ''نورِ خورشید'' سے اعراض، اغماض اور روگردانی سب میں مشترک ہوگا! اس اجتماعی رویے یا منفی اصولِ تعلیل کو ایک عنوان دیا گیا ہے، Loss of Transcendence۔ علامہ کے ایک مداح نے اس صورتِ حال کو سمیٹ کر یوں بیان کیا ہے:

> In Iqbal's view, if anything characterizes the modern era, it is a loss of faith in transcendence, in God as an objective reality. It is the age of eclipse of transcendence. No socio-cultural environment in the pre-Modern times had turned its back on Transcendence in the systematic way that characterized Modernity. The eclipse of transcendence impacts our way of looking at the world, that is, forming a world view, in a far-reaching manner. According to Iqbal's perspective, Transcendence means that there is another reality that is more real, more powerful, and better than this mundane order. The eclipse of transcendence impacted our way of looking at the world, that is, forming a worldview? It was an issue of the greatest magnitude in Iqbal's opinion. He was convinced that whatever transpires in other domains of life politics, living standards, environmental conditions, interpersonal relationships, the arts was ultimately dependent on our presiding world view. This is what was wrong with the presiding paradigm or worldview that his age had come to espouse (فتنۂ عصرِ رواں). In Iqbal's view, Modern Westerners, forsaking clear thinking, allowed themselves to become so obsessed with lifes material underpinnings that

they had written science a blank cheque; a blank cheque for sciences claims concerning what constituted Reality, knowledge and justified belief. This was the cause of our spiritual crisis. It joined other crises as we entered the new century-the environmental crisis, the population explosion, the widening gulf between the rich and the poor.

دو صد دانا درین محفل سخن گفت
سخن نازک تر از برگِ سمن گفت
ولی با من بگو آن دیده ور کیست؟
کہ خاری دید و احوالِ چمن گفت[۶۳]

سو اگر روحِ انسانی کو نورِ خورشید سے محروم ہونے سے بچانا ہو، اس کے لیے اس کی ربانی جہت سے رشتہ استوار رکھنے کا سامان کرنا ہو تو ایک شاعر، صاحبِ شعورِ ہستی، بالاتر شعور رکھنے والے آدمی، دیدۂ بینا کا منصب کیا ہے، اس کا فریضہ کیا ہونا چاہیے؟

مولانا روم نے یہ کام کیسے انجام دیا تھا؟ ان کا عرفانی مکتبِ فکر، وسیلۂ اظہار اور راہِ روحانیت کیا تھی، یہ سب باتیں معلوم ہیں۔ ان کے ہاں اس کی بنیاد تصوف ہے :تصوف کے تصورات... فکریات...علمیات ...شعریات ...طبیعیات...مابعد الطبیعیات اور عملی جہت تزکیہ و اخلاص بطور System of Repair۔کیا اقبال کے بارے میں بھی یہی کہا جا سکتا ہے؟اس کے جواب میں بھی اقبال ہی کا دعویٰ پیش خدمت ہے۔

جب انہوں نے یہ طے کیا کہ ”عذابِ دانشِ حاضر“ کے مقابل انھیں اپنی دوسری حیثیت میں، اور شعر کے وسیلے سے، کچھ کرنا ہے تو اس کے لیے اُنھوں نے اپنا لائحہ عمل کیا بنایا؟ اقبال کہتے ہیں کہ مَیں نے دو طرح کے کام کیے اور یہ ان کی انہی دو بڑی حیثیات کی طرف اشارہ ہے جن کا ہم پہلے ذکر کر چکے ہیں۔

من بطبعِ عصرِ خود گفتم دو حرف
کردہ ام بحرین را اندر دو ظرف!
حرفِ پیچا پیچ و حرفِ نیش دار
تا کنم عقل و دلِ مرداں شکار!
حرفِ تہ دارے باندازِ فرنگ
نالۂ مستانۂ از تارِ چنگ!
اصلِ ایں از ذکر و اصلِ آں ز فکر
اے تو بادا وارث ایں فکر و ذکر
آب جویم از دو بحر اصلِ من است

فصلِ من فصل است و ہم وصلِ من است
تا مزاجِ عصرِ من دیگر فتاد
طبعِ من ہنگامہ دیگر نہاد![۶۴]

''میں نے اپنے زمانے کا مزاج دیکھ کر اس سے دو باتیں کہیں/ میں نے دو دریاؤں کو دو کوزوں میں بند کر دیا ہے/ پیچ در پیچ بات اور دل میں کھب جانے والا کلام/ تاکہ میں (ان کے ذریعے سے) مردانِ کار کے عقل اور دل کو شکار کروں/ مغربی اُسلوب میں ایک تہ دار حرف/ چنگ کے تار سے نکلا ہوا ایک نالہ مستانہ!/ اس کی اصل ذکر سے نکلی ہے اور اُس کی فکر سے/اے پسر! خدا تجھے اِس ذکر وفکر کا وارث بنا دے/میں ندی ہوں، دو سمندروں سے پھوٹی ہوں/میری جدائی جدائی بھی ہے اور میرا وصل بھی/ چونکہ میرے دور کا مزاج بدل گیا ہے/میری طبیعت نے (اسی لیے) ایک نیا ہنگامہ ایجاد کیا ہے۔''

''حرفِ پیچاپیچ و حرفِ نیش دار''۔ ایک وہ ہے جو منطق و استدلال کی پیچیدگیوں کے وسیلے سے بات کرتا ہے یعنی فکرِ استدلالی، فلسفے کی زبان، اور دوسرا ''حرفِ نیش دار''، وہ جو سیدھا دل پر اثر کرتا ہے، دل میں اُتر جاتا ہے۔''حرفِ پیچاپیچ و حرفِ نیش دار سے عقل و دلِ مرداں شکار'' دونوں کا شکار کیا جا سکے، ایک کا شعر سے دوسرے کا فلسفے سے۔''حرفِ تہ دارے باند از فرنگ''۔مغربی فلسفے سے جو چیلنج آیا تھا اسی کے انداز میں، اسی کے اُسلوب میں، اسی کے اندازِ فکر اور اندازِ استدلال میں جواب دے رہا ہوں،''حرفِ تہ دارے باند از فرنگ''۔'' نالہ مستانہ از تارِ چنگ!''۔ یہ شعر کی زبان ہے۔ نالہ وہ اپنے سارے شعری بیان کے لیے کنایے کے طور پر ہمیشہ استعمال کرتے ہیں۔''تا مزاجِ عصرِ من دیگر فتاد'' میرے زمانے کا فکری خمیر، فکری مزاج جب خراب ہو گیا تو ''طبعِ من ہنگامۂ دیگر نہاد!'' تو مَیں نے یہ دو کام کرنے کی ٹھانی اور انھیں انجام دیا۔ یہ ان کی ان دونوں حیثیات کا خلاصہ ہے، ایک بہ زبانِ شعر اور دوسرا بہ اُسلوبِ استدلال و فلسفہ۔ اپنے شعری بیان میں اُنھوں نے جو کارنامہ انجام دیا وہ ان کی فلسفیانہ تحریروں سے بڑھا ہوا ہے کیونکہ شعر میں اُنھوں نے وہ کیا جو دُنیا کے تمام بڑے شاعروں کی آرزو ہوتی ہے۔ شعرِ دانش، حکیمانہ شاعری کا منتہائے کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ ہر چیز جو تصور میں ہے، جو فکری سطح پر ہے، وہ آپ کے احساس میں اور وجود کی ساری سطحوں کو متاثر کرنے والی حیثیت میں ڈھل جائے۔ علامہ اپنے شعر سے یہی بڑا کام لیتے ہیں کہ وہ بڑے معنی، وہ بنیادی سوالات صرف فکر کی سطح پر نہیں رہتے، صرف تصوراتی سطح پر نہیں رہتے بلکہ انسانی وجود کی جتنی سطحیں ہیں یعنی احساس، جذبات اور تشکیلِ اعمال، ان سب پر وارد ہو کر آپ کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ یہ وہ بڑی معنویت ہے جو ہر عہد کے لیے معنویت ہے۔

دعوی در دعوی کے اسلوب میں یہاں علامہ نے اپنے پورے علمی عرفانی منصوبے کی اساس کو، اس کی آبیاری کرنے والے سرچشمۂ ہدایت کو ذکر و فکر کے دو عناصر ترکیبی پر مبنی قرار دیا ہے۔ یہ دو اساسی عناصر کہاں سے میسر آتے ہیں، یہ ہمیں کہنے کی ضرورت نہیں۔ عیاں را چہ بیاں! تصوف اور اس کی فکریات و شعریات۔ یہ ایک اور دعویٰ ہے۔ اس سے کیا نتیجہ مرتب ہوتا ہے؟

For Rumi, Sufism was a spiritual vocation and a system of repair, a means of

repairing the ills (فتنۂ عصرِ کہن) of his times. Rumi took up the challenge posed by rationalism in the mediaeval age of Islam. Can a similar claim be made for the Iqbalian project? Does Iqbal, like Rumi, take up the challenge posed by the modern age of secular modernity and materialism i.e. فتنۂ عصرِ رواں)? Would it be correct to say that for Iqbal, like Rumi, Sufism was a system of repair, a means of repairing the ills of modernity, (فتنۂ عصرِ رواں) and by his criticism of prevalent Sufism he was pointing out the problems within that system of repair? Here, as earlier, the answer is a yes, unequivocally and unabashedly. His "confrontations with Modernity", in his own words, read as follows:[۶۵]

طلسمِ علم حاضر را شکستم
ربودم دانہ و دامش گسستم
خدا داند کہ مانندِ براہیم
بہ نارِ او چہ بی پروا نشستم

*I broke the spell of modern learning:*
*I took away the bait and broke the trap.*[۶۶]
*God knows with what indifference,*
*Like Abraham, I sat in its fire!*[۶۷]

### اقبال اور تصوف: کشش اور گریز

بات یہاں تک آتے ہی ایک پیش بندی ضروری ہو جاتی ہے تا کہ اقبال اور تصوف کے ضمن میں ممکنہ اعتراضات دور کیے جا سکیں اور اس سلسلے میں پھیلی ہوئی غلط فہمیوں کا ازالہ ہو سکے۔ ''رائج الوقت تصوف کی تنقید'' ایک ایسا موضوع ہے جس میں متعدد ناگوار اور بگڑے ہوئے مباحث سے سابقہ ہونا لازم ہے۔ ایک اعتراض تو بہت عام ہے اور علامہ اقبال کا تصوف سے تعلق بیان کرتے ہی اس کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ لوگ جھٹ بول اٹھتے ہیں کہ ''صاحب، تصوف تو اقبال کی نظر میں اسلام کے لیے ایک اجنبی شے ہے!'' اس کے'' ثبوت'' میں علامہ کا ایک خط پیش کیا جاتا ہے جو اقبال نامہ میں شامل ہے:[۶۸]'' **اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ تصوف کا وجود ہی سرزمین اسلام میں ایک اجنبی پودا ہے جس نے عجمیوں کی دماغی آب و ہوا میں پرورش پائی ہے۔** ''متنِ اقبال کے محققین کے لیے یہاں ایک نکتۂ کاوش انگیز پایا جاتا ہے۔ عبارت سے تو بظاہر یہ لگتا ہے کہ علامہ تصوف کو جسدِ اسلام پر ایک عضوِ زائد گردانتے ہیں، بیرونی اثرات کا وہ خس و خاشاک جو صدیوں کے تاریخی سفر میں اس کے شجرِ طیبہ کے گرد اکٹھا ہو گیا ہے۔ لیکن کیا معاملہ اتنا سادہ اور یک رخا ہے؟ علامہ کے مجموعۂ نظم و نثر پر امعان سے نظر کیجیے تو کچھ اور ہی سامنے آتا ہے اور یہ قول ان تمام شعری اور نثری بیانات سے یکسر مختلف بلکہ متصادم لگتا ہے جو تصوف کے ضمن میں ان کے قلم سے صادر ہوئے ہیں۔ اس تضاد کو کیسے

حل کیا جا سکتا ہے؟ اصل خط[۶۹] (دست نویس مخطوطے کی صورت میں) یوں سامنے آیا ہے: **اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ تصوفِ وجودی سرزمین اسلام میں ایک اجنبی پودا ہے جس نے عجمیوں کی دماغی آب و ہوا میں پرورش پائی ہے۔** قارئین خود فیصلہ کر سکتے ہیں کہ ''تصوفِ وجودی'' اور ''تصوف کا وجود ہی'' کی عبارتوں کے فرق سے مسئلے کا پورا تناظر اور بحث کا رنگ، رخ اور ذائقہ کس طرح تبدیل ہوتا ہے!

عرض یہ ہے کہ یہ سرے سے تصوف دشمنی کا قضیہ ہے ہی نہیں۔ یہ قول تو تصوف کی اس اقلیمِ فکر و عمل میں ظہور پذیر ہونے والے ایک خاص مظہر پر تبصرہ و تجزیہ سے عبارت ہے جو ''وجودیہ'' مکتبِ فکر کے نام سے ہندوستان میں معروف ہوا، جو ''عجمی اثرات''[۷۰] سے منسوب کیا جاتا تھا، اور جس سے معاملہ کرنا ہمارے ''شاعرِ رنگیں نوا'' و ''دیدۂ بینائے قوم'' کی سماجی اور علمی ذمہ داری تھی۔ اس ضمن میں درجِ ذیل نکات کو نظر میں رکھنا از بس ضروری ہے:

**اول:** یاد رہے کہ یہ تصوف کو ہدف بنا کر الگ سے اس پر نقد کرنے کا معاملہ نہیں ہے۔ اس کا تعلق اس وسیع تر تنقیدی، اصلاحی عمل سے ہے جو زوال و انحراف کے مظاہر کا تجزیہ کرتے ہوئے علامہ اقبال نے انجام دیا اور اس کی حدود اسلامی تہذیب کے سب منطقوں اور فکر و عمل کے سارے میدانوں کو محیط تھیں۔ ''ساقی نامہ''[۷۱] کے درجِ ذیل، زباں زدِ عام، اشعار ایک نمائندہ مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ نظم و نثر کا ایک انبارِ عبارات اس کی تائید میں الگ سے موجود ہے۔

تمدّن، تصوّف، شریعت، کلام
بُتانِ عَجم کے پُجاری تمام!
حقیقت خرافات میں کھو گئی
یہ اُمّت روایات میں کھو گئی

..................

وہ صُوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد
محبت میں یکتا، حمیت میں فرد
عَجم کے خیالات میں کھو گیا
یہ سالک مقامات میں کھو گیا
بجھی عشق کی آگ، اندھیر ہے
مسلماں نہیں، راکھ کا ڈھیر ہے
شرابِ کُہن پھر پلا ساقیا
وہی جام گردش میں لا ساقیا!

آخر الذکر شعر خاص طور پر توجہ طلب ہے کہ اس بیتِ معنی خیز میں اس مسئلے، اس روگ کے طریقِ معالجہ (تصوف کے پرانے ، پختہ شدہ مشروبِ فکر) کی طرف اشارہ بھی کیا گیا ہے اور اس میں شک شبہ کی کوئی گنجائش نہیں کہ اقبال کی نگاہ میں تصوف (روحانیت، تزکیہ، احسان و اخلاص) ایک system of repairطریقِ اصلاح، اسلوبِ تجدید ہے جو جدیدیت کے پیدا کیے ہوئے ذہنی روگ کا علاج ہے اور جب وہ رائج الوقت تصوف کے منفی پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہیں ، اس کے مسائل کا تجزیہ کرتے ہیں، اس کی خرابیوں پر تبصرہ کرتے ہیں تو وہ عملِ زوال کے کارن اس طریقِ اصلاح میں در آنے والی کوتاہی ،کم نگاہی اور ناشناسی پر نکیر کرتے ہیں تصوف کو رد نہیں کرتے!

بات فقط اتنی ہی نہیں ہے۔ مشابہت اس سے کہیں زیادہ ہے۔ اگر مولانا روم کی ذات میں ایک نئی شگفتگی، نو دمیدگی کا عمل مجسم ہوا تھا اوران کے عارفانہ شعری اور علمی کام نے اصلاح وتجدید کا ایک کارِ شایان و شاندار انجام دیا تھا تو اقبال نے بھی اس طریقِ معالجہ (کہیے تصوف) کے اطلاق سے اسلامی دنیا (بالخصوص دنیائے عجم) میں ایک فکری نشاۃ ثانیہ کی رو دوڑا دی تھی، وہ دنیائے فکر جو امید وبیم ،آس اور یاس کے درمیان ڈول رہی تھی:[۴۲]

عجم از نغمہ ہائے من جوان شد
ز سودایم متاعِ او گران شد
ہجومے بود رہ گم کردہ در دشت
ز آوازِ درایم کاروان شد

*Ajam*[۴۳] *became young again through my songs/My frenzy*[۴۴] *raised the price of its wares*

*It was a crowd lost in the wilderness/The sound of my bell made it a caravan*

عرض کرنے کا مطلب یہ ہے کہ اس ضمن میں اقبال کے نقد و تجزیہ کو ایک خاص فکری موقف کے نقد پر محمول کرنا لازم ٹھہرتا ہے، وہ موقف جوایک خاص مکتبِ فکر سے منسوب تھا اور جسے فی نفسہ تصوف کا موقف قرار نہیں دیا جا سکتا۔۱۹۲۰ء کے ایک خط میں مہاراجہ کشن پرشاد شاد کو لکھتے ہیں کہ:[۴۵]

> ’’میں نے دو سال کا عرصہ ہوا ،تصوف کے کچھ مسائل سے کسی قدر اختلاف کیا تھا اور وہ اختلاف عرصے سے صوفیائے اسلام میں چلا آ تا ہے،کوئی نئی بات نہ تھی۔ مگر افسوس ہے کہ بعض ناواقف لوگوں نے میرے مضامین کو تصوف کی دشمنی پر محمول کیا۔ مجھے تو اس اختلاف کو ظاہر کرنے کی بھی ضرورت نہ تھی ،محض اس وجہ اپنی پوزیشن کا واضح کرنا ضروری تھا کہ خواجہ صاحب نے مثنوی اسرارِخودی پر اعتراض کیے تھے۔‘‘

یوں تو یہ عبارت ان کے موقف، منشائے کلام اور مقصدِ تنقید کی بخوبی وضاحت کر دیتی ہے تاہم یہ امر ناگزیر ہے کہ تفصیلات میں جائے بغیر یہاں کچھ اور نکات کی صراحت بھی کر دی جائے جو علامہ کے’’ نقدِ تصوف‘‘ کے مالہ و ما علیہ سے متعلق ہیں۔ یہ ہمارے دوسرے نکتے سے وابستہ ہیں۔

دوم: تصوف کے اندر خود احتسابی، خودنگری اور خود شناسی کی ایک اپنی روایت موجود ہے۔ ایک ادارے، ایک مکتبِ فکر کی حیثیت سے یہ اپنے ''فکر وعمل کا حساب'' خود بھی کرتا رہتا ہے۔ اپنے ''دفترِ فکر وعمل'' پر یوں نظر کرنے کا تعلق ایک وسیع تر ذمہ داری اور اصلاح وتجدید کے داعیے سے ہے جو اپنے گھر میں واقع ہونے والی بے عملی، فکری کج روی، زوال، فسادِ عقائد اور عملی انحراف کے رویوں کا ادراک کرتا ہے، ان پر گرفت کرتا ہے اور ان سے آزاد ہو کر دوبارہ اپنے معیارِ کمال اور آدرش کی جانب لوٹنے کے لیے کوشاں رہتا ہے۔ زمانے کی رو ہر شے سے اپنا تاوان لیتی ہے۔ تصوف بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہے اور اہلِ تصوف وقت کے اس مرکز گریز، تاریخی عمل کے مقابل میں اپنی ''مرکز جُو'' مساعی سے غافل نہیں رہے۔ یہاں اہم بات یہ ہے کہ اس ضرورت اور اس احساسِ ذمہ داری سے جنم لینے والی ایسی ہر تنقید اور ردوقبول کو اس کی صحیح جگہ پر رکھنا چاہیے۔ یہ کسی غیر کی تنقید نہیں ہے، کسی اجنبی کا اعتراض نہیں ہے، کسی مخالف کی نکیر نہیں ہے۔ یہ سربراہِ خاندان کی کاوشِ اصلاح کا حصہ ہے، دلسوزی اور ہمدردی پر مبنی ایک عمل ہے۔ اسلامی تاریخ کے ابتدائی ادوار ہی سے ہمیں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ سو علامہ اقبال اگر تصوف سے منسلک کسی شخصیت پر تنقید کرتے ہیں یا فکر وعمل کے میدان میں کسی مظہرِ زوال وفساد کی نشاندہی کرتے ہیں تو اس کی اصل نوعیت بھی یہی ہوتی ہے۔ ان کے پیش نظر بھی ''اپنے'' طبقۂ فکر، ''اپنی'' ذیلی روایت یعنی تصوف کی فلاح و بہبود ہوتی ہے اور وہ یہ عمل ایک تشویش، دلسوزی اور اصلاح کی نیت سے کرتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، علامہ اقبال کے لیے تصوف ایک طریقِ علاج ہے، اصلاح کا طریقہ ہے جس سے عہدِ جدید کے مریض ذہن کی مدد کی جا سکتی ہے اور جب وہ اس پر نقد کرتے ہیں تو اپنے ہی خانوادۂ فکر کے طریقِ اصلاح میں کسی خرابی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

یوں علامہ کا سارا محاکمہ تصوف کے دامن ہی میں رہتا ہے، محرمِ رازِ درونِ میخانہ کی سرگرمی کے مصداق ہے اور اپنے گھر کی اصلاح کا عمل ہے۔ اس کی وافر شہادت ان کے نظم ونثر سے پیش کی جا سکتی ہے۔ صرف یہی دیکھ لیجیے کہ ''معرکۂ اسرارِ خودی''[۷۶] کی گرما گرمی میں بھی ان کے قلم سے صادر ہونے والی تحریریں تصوف کی تحسین وستائش سے عبارت ہیں۔ لہٰذا علامہ کے نظم ونثر میں تصوف کے عمومی رد وانکار کی تلاش ایک کارِ عبث ہوگا۔ اقبال شناس اہلِ علم کی اکثریت اس نتیجے سے متفق ہے۔ تائیدِ مزید کے طور پر البتہ علامہ کے مکاتیب سے چند نمائندہ اقتباسات دیکھ لینا مناسب ہوگا۔ ۱۹۲۰ء ہی میں مہاراجہ کشن پرشاد شاد کے نام ایک اور خط میں لکھتے ہیں:[۷۷]

> ''ناگپور میں ایک بزرگ مولانا تاج الدین نام ہیں۔ کیا سرکار نے کبھی ان کا نام سنا یا ان کی زیارت کی؟ ---- ان کی خدمت میں حاضر ہونے کا قصد ہے''۔--- ''میرا قصد بھی ان کی خدمت میں حاضر ہونے کا ہے۔ بعض وجوہ سے تجدیدِ بیعت کی ضرورت پیش آئی ہے۔ سنتا ہوں کہ وہ مجذوب ہیں مگر آجکل زمانہ بھی مجاذیب کا ہے۔ بہرحال اگر مقدر ہے تو ان سے مشکل کا حل ہوگا۔''

سوم: بڑے صوفی شیوخ نے تصوف او رصوفیہ پر خود جو تنقید کی ہے، ان کے خود احتسابی پر مبنی جو بیانات ہمیں ملتے ہیں ان کا موازنہ اگر علامہ اقبال کے اقوال سے کیجیے تو علامہ کی ساری باتیں ایک ملائم سرزنش سے زیادہ نظر نہیں آتیں۔ شیخ اکبر محی الدین ابنِ عربی جب ۱۲۰۰/۵۹۸ میں پہلی مرتبہ اپنے وطن اندلس سے مصر وارد ہوئے تو وہاں کے اہلِ تصوف کے طرزِ عمل اور اندازِ زیست دیکھ

کر انھیں مایوسی ہی نہیں توہین کا احساس ہوا جو دو سال بعد انہوں نے اپنے مرشد اور رفیقِ صحبت شیخ عبدالعزیز مہداوی سے بیان کیا:[۷۸]

''اسلامی دنیا کے اس حصے میں پہنچتے ہی میں نے ان لوگوں کے بارے میں پوچھا جو راہِ حق کے مسافر کہلاتے ہیں، اس امید کے ساتھ کہ ان کی صحبت میں رفیق اعلیٰ کی خوشبو کا جھونکا نصیب ہوگا۔ مجھے بڑی سی شاندار عمارت میں قائم ایک خانقاہ میں لے جایا گیا جہاں مجھے تو یہ لگا کہ ان لوگوں کی ساری توجہ اپنے کپڑے صاف کرنے اور ان کی سب سے بڑی فکر ڈاڑھی میں کنگھی کرنے تک تھی۔ ۔۔۔ اس ملک میں میری ملاقات ایسے (صوفیوں) سے ہوئی جو الرحمٰن کے حضور ذرا سی خجالت کے بغیر بانکوں کے سے لبادوں میں ملبوس رہتے ہیں اور واجب ونفل عبادات کے ہر سوال سے بے نیاز وقت گذارتے ہیں۔ یہ لوگ تو بیت الخلا صاف کرنے کے لائق بھی نہیں۔''

اپنے مشرقی ساتھیوں پر پہلی ہی ملاقات میں ایسی جارحانہ تنقید کچھ پریشان کن لگتی ہے۔اس میں اندلسی تصوف کی فوقیت کا احساس کارفرما تھا یا تنقید کی شدت واقعی شرقِ اسلام اور غربِ اسلام کے اہلِ تصوف کی باہمی آویزش کی غماز تھی،[۷۹] یہ ایک الگ قضیہ ہے اور سرِ دست ہمارے زیرِغور نکتے سے متعلق نہیں۔ اس لیے شرقِ اسلام سے ایک اور آواز کی طرف رخ کرتے ہیں۔ ایک بڑی شخصیت، شیخ علی بن عثمان ہجویری المعروف بہ داتا گنج بخش، کشف المحجوب میں دسویں صدی ہجری کے صوفی شیخ الفوشانجی (البوشانجی) کا قول نقل فرماتے ہیں:[۸۰]

"التصوف الیوم اسم و لا حقیقة و قد کان حقیقة و لا اسما" ۔تصوفِ امروز نامیست وپیش ازیں حقیقتی بود بے نام۔[ج تصوف محض ایک نام ہے جس میں کوئی حقیقت نہیں، پچھلے زمانوں میں یہ ایک حقیقت تھی جس کا کوئی عنوان نہ تھا۔)]

اگلی صدی میں اسی نکتے پر تبصرہ کرتے ہوئے داتا صاحب فرماتے ہیں کہ اصحابِ رسول اور تابعین کے زمانے میں اس نام کا وجود نہ تھا مگر اس کی حقیقت ہر ایک میں موجود تھی، آج نام تو ہے مگر حقیقت جاتی رہی۔[۸۱] اس اعلان کو اگر قدرے نرم کر دیا جائے یعنی ماضی کی تمجید اور حال کی تنقیص کا عنصر کم کر دیا جائے تو یہ رائے صوفیہ کے عمومی متفقہ موقف کے عین مطابق ہو جاتی ہے جو یہ مانتا ہے کہ اگرچہ تاریخِ اسلام کی بعد کی صدیوں میں اہل اللہ مرد و زن کی ایک بڑی تعداد نظر آتی ہے لیکن صدرِ اوّل میں روحانیت اور تعلق مع الحق کا درجۂ کمال جتنا عام تھا وہ بعد میں کبھی سامنے نہیں آیا اور اس امر سے قطع نظر کہ ہزار سال قبل کی اس رائے کو یوں آسانی سے پس پشت نہیں ڈالا جا سکتا، وہ مغربی اہل علم جو ایک اور گھسی پٹی رائے سے ابھی تک چمٹے ہوئے ہیں انھیں اپنی غلط رائے پر غور کرنا لازم ہو جاتا ہے کہ تصوف اسلام میں ایک درآمد کردہ شے ہے جو بعد کی صدیوں میں بیرونی اثرات سے وارد ہوئی۔ اس پر جمے رہنے کے لیے ضروری ہے کہ ایسے مصنفین ان تمام مضبوط شواہد سے آنکھیں چرا کر بات کریں جو اہلِ تصوف کے موقف کی تائید کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

اس جارحانہ تنقید کے اس سارے منظر نامے میں زوال آمادہ یا انحرافی تصوف پر اقبال کی ساری آراء بس ایک ہلکی سی ڈانٹ ڈپٹ بن کر رہ جاتی ہیں۔ ایک نمائندہ شعر دیکھیے:[۸۲]

رہا نہ حلقۂ صُوفی میں سوزِ مشتاقی

فسانہ ہائے کرامات رہ گئے باقی
خراب کوشکِ سُلطان و خانقاہِ فقیر
فغاں کہ تخت و مصلّیٰ کمالِ زرّاقی
کرے گی داورِمحشر کو شرمسار اک روز
کتابِ صُوفی و مُلّا کی سادہ اوراقی

علامہ اقبال اور تصوف کے موضوع پر ان تمہیدی، توضیحی نکات سے گذر کر اب ہم اپنے مرکزی سوال کی طرف متوجہ ہوں گے۔ سوال یا سلسلۂ سوالات کچھ یوں ترتیب دیا جا سکتا ہے: دیگر تہذیبوں کی طرح اسلام کی دینی روایت بھی کوئی یک رخی، لگی بندھی، اکہری اور معنوی تہ داری سے تہی روایت نہیں ہے۔ دیگر ادیان کی طرح اس میں بھی دانشِ نورانی اور دانشِ برہانی کے متعدد اسالیب پائے جاتے ہیں۔ اس میں بھی کئی فکری تناظر ہیں، طبقاتِ فکر اور تعبیرات ہیں نیز شرح و بیان کے مقامی اور خاص انداز ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ جب علامہ اقبال اسلامی روایت کے ذخیرۂ حکمت و دانش کی طرف رجوع کرتے ہیں یا اسلامی تہذیب کے داخل میں طریقِ تجدید و اصلاح کے وسائل کی جستجو کرتے ہیں تو ان میں سے کون سا تناظر، مکتبِ فکر، طبقۂ امت، اسلوبِ تعبیر یا وسیلۂ شرح و بیان اختیار کرتے ہیں؟ ہر بڑے دین کی طرح ''اسلام'' کی کچھ عظیم کتابیں ہیں جو (حالیہ دور سے پہلے تک) متفقہ طور پر اسلامی روایت کے معیاری نشاناتِ عظمت مانی گئی ہیں۔ ہر عظیم مذہب کی طرح اسلام کی بھی نمایاں اور شاندار سنگِ میل ہیں جن کی مدد سے اسلام کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ان کتابوں کا تارو پود قرآن مجید سے اٹھا ہے۔ ایک بہت گہرے معنی میں اسلام قرآن ہے اور قرآن اسلام ہے۔ قرآن کی بنیادی شرح و وضاحت سیدنا محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے کی۔ ان کے بعد بڑے بڑے لوگ، فقہا، متکلمین، فلسفی، اولیا، حکما ہر زمانے کی ضرورت کے مطابق اسلام کے اصل تصور کے بارے میں توضیحات اور شرح و تبیین کرتے آئے ہیں۔ اسلام کی اپنی ایک کائنات ہے۔ علامہ اقبال کے حوالے سے اس کائنات کی جانب ایک در باز کرنے کی سعی میں، ان کے علمی خانوادے کو جاننے کے لیے، خود شناسی اور اسلام شناسی کے مختلف معاصر معیارات کو بنیاد بنانے کی بجائے ماضی کے ان عظیم مسلمانوں کی نگاہ سے دیکھنا چاہیے ہیں جن کے ہاتھوں تفسیر و تعبیرِ قرآن کے مرکزی اور بڑے اسالیب کی صورت گری ہوئی اور جن کے ذریعے اسلام میں فہمِ دین کی روایت کی تشکیل ہوئی۔ ان میں سے کون سے تناظر، کون سے مکتبِ فکر کو علامہ اقبال کی فکر کے عناصرِ ترکیبی یا اصل و اساس قرار دیا جا سکتا ہے؟ ان سب باتوں کو ملا کر اس بات کا تعین کیا جا سکے گا کہ'' اقبال کا خانوادۂ'' فکر کونسا ہے، ان کا تعبیرِ حقائق کا اسلوب کس مکتبِ فکر سے متعلق ہے؟ کسی بھی سرے سے آغازِ تفتیش کیجیے جواب ایک ہی جانب لے جاتا ہے: تصوف، عرفان اور دانش وحکمت کا وہ اسلوب جو اسلام کے اہلِ روحانیت سے خاص ہے۔

اس ضمن میں یہ نکتہ پیش نظر رہنا چاہیے کہ علامہ اقبال ایمان باللہ اور اس کے اجزاء کو الٰہیات کے کلامی اور استدلالی طریقِ بیان و توضیح سے الگ رکھتے ہیں۔ ایمان کا دارو مدار وحی پر ہے یعنی ایک خاص نوع کے حاصلاتِ شعور سے متعلق ہے جو نبی سے خاص ہے۔ اسے روحِ ایمان سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جب کہ الٰہیات میں حقائقِ ایمان کی توضیح، استدلالی دفاع اور عقلی توجیہ کی جاتی ہے۔ اسے وہ صورت قرار دیا جا سکتا ہے جو روحِ ایمان ایک خاص دور میں اختیار کرتی ہے۔ حقائقِ دین اور ایمان بالحق ایک

غیر متغیر حقیقتِ ثابتہ ہے جب کہ عقلی اور استدلالی طریقِ توجیہ و توضیح میں لازماً ایک وقتی اور اضافیت کا عنصر موجود رہتا ہے۔ اس کی نشو ونما ہر عہد کے خاص ذہنی تقاضوں او رفکری مطالبات کا سامنا کرتے ہوئے وقوع پذیر ہوتی ہے۔ سو اگر مزاجِ عصر میں تغیر آ جائے، زمانے کے فکری تقاضے بدل جائیں تو اس کے مطابق طریقِ استدلال اور عقلی توجیہ کے انداز میں بھی تبدیلی کی ضرورت پیدا ہوتی ہے، اس پر از سرِ نو نظر کرنا اور موزوں ترتعبیراور اسلوب ومنہاجِ استدلال سے بدلنا ناگزیر ہو جاتا ہے۔مستنصر میر نے اسی نکتے کوملحوظ رکھتے ہوئے درج ذیل تبصرہ کیا تھا:[۸۳]

> *In Iqbal's view, the classical structures of Muslim thought and spirituality are incapable of making an effective response to the issues raised by the modern minds penchant for concrete thought, and this fact underscores the need for a reconstruction of Muslim religious philosophy. Such reconstruction comes under the general heading of* tajdid, *the Islamic technical term for a significant 'renewal' or 'rejuvenation' of Islamic religion. Iqbal's* Reconstruction *itself may be viewed as a contribution to the cause of Islamic* tajdid.

(علامہ کے نقطۂ نظر کے مطابق مسلم فکراور روحانیت کے کلاسیکی اسالیب اور سانچے خوگرِ محسوس جدید ذہن کے اٹھائے ہوئے مسائل کا سامنا کرتے ہوئے ایک کامیاب دفاع کرنے سے عاری ثابت ہوئے ہیں۔ اسی سے اسلامی مذہبی فلسفے کی تشکیلِ جدید یا تعبیرِ نو کی ضرورت کا احساس اجاگر ہوتا ہے۔ اس نوع کی تعبیرِ نو کو''تجدید'' کے عمومی عنوان سے یاد کیا جاتا ہے جو اسلام کی قوت بحال کرنے، پھر سے تازگی لانے کے اہم کام کے لیے ایک اصطلاحی لفظ ہے۔ علامہ اقبال کی *Reconstruction* کو بھی اس کارِتجدید و احیا کی اہم مساعی میں شمار کیا جا سکتا ہے۔)

اس ضرورت ، اس کمی کو اقبال نے جس حد تک پورا کیا، اس کے لیے ان کا ماخذ، منہج اور اسلوبِ تعبیر تصوف تھا۔

مؤخر الذکر نکتہ وہ ہے جس کا ذکر ہر معتبر اقبال شناس کے ہاں ملتا ہے۔ چند آراء بطور نمونہ دیکھنا مناسب ہوگا۔ پاکستان کے معروف فلسفی، اقبال شناس اور ماہرِ تعلیم ڈاکٹر منظور احمد لکھتے ہیں :

> ''لیکن اقبال کے کلام کے ذرا عمیق مطالعہ سے اس بات کے معلوم کرنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی کہ اقبال نے خود'' تصوف'' کا ایک فلسفہ پیش کیا ہے جس کو وہ فلسفۂ خودی کہتے ہیں۔ اس کی ایک ما بعد الطبیعیات ہے جس میں کائنات کی حقیقت سے بحث کی گئی ہے۔ایک نظریۂ علم ہے جس میں علم کا مبدا اور اس کی صحت اور عدمِ صحت کے معیار بتلائے گئے ہیں، ایک نظامِ اخلاق ہے، ایک فلسفۂ خیر وشر ہے، ایک نفسیات ہے،غرض وہ فلسفے کا ایک کلی نظام ہے جس کی بنیاد حقیقتِ ذات پر رکھی گئی ہے۔''[۸۴]

اس اقتباس کو علامہ اقبال کے اس قول سے ملا کر پڑھیے جو پہلے نقل ہوا تھا کہ''میرا دعویٰ ہے کہ فلسفۂ اسرارِ خودی نے قدیم مسلمان صوفیہ اور مفکرین کے افکار واحوال، ان کے تصورات و معارف اور شخصی تجربات سے براہِ راست استفادے سے نمو پائی

ہے ... یہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ نئے کی روشنی میں پرانے کی تعبیرِ نو کر دی جائے۔''[۸۵]

نتیجہ صاف ظاہر ہے کہ ان کا ''کلی نظام'' تصوف کی کائناتِ فکر میں واقع ہے، اسی کی فکریات سے اس کی آبیاری ہوئی ہے، اسی کی دینی تعبیر علامہ کا مآخذ ہے، ان کی بصیرت اور نقد و نظر کا منبع ہے، اسی کے ''خونِ گرم'' سے تقویت پاتا ہے اور اسی کے لیے وہ اپنے ''جگر کا لہو'' نذر کرتے ہیں۔

ایران کے سرکردہ اقبال شناس علامہ سعید نفیسی فرماتے ہیں:[۸۶]

*The mystical aspect is definitely the most significant aspect of Iqbal's poetry. In fact we should consider him a mystic poet and in this respect he is not different from other mystic poets of Iran and Pakistan. .*

*In the course of his conversations with the great minds, Iqbal, apart from discussing the fine points and intricacies of philosophic thought and agnosticism, brings in the social and political issues.* Javed Namah, *therefore, is to be regarded as the latest treatise on d mysticism, and Iqbal has to be accepted not only as one of the topmost exponents of mysticism, but also as the last great exponent of Irano-Pakistani mystic thought ...*

*Iqbal, certainly, is one of such eminent men and we can rightly call him the prophet of poets a poet with a prophetic mission.*

مغربی دنیا کے صاحب نظر اقبال شناس رابرٹ وٹ مور کی رائے ہے کہ:[۸۷]

*In the world of modern Muslim thought he stands alone. His Reconstruction of Religious Thought in Islam aspires to a place akin to that occupied by al-Ghazali.s ........ Ulum al-Din ("Revivification of the Religious Sciences"). His philosophical poetry is regarded by many Muslim scholars as a worthy postscript to the Diwan and Mathnavi of Jalaluddin Rumi.*

(جدید مسلم دنیائے فکر میں وہ (اقبال) ایک منفرد آواز ہیں۔ ان کی تشکیلِ جدید الٰہیات اسلامیہ کی حیثیت امام غزالی کی احیاء علوم الدین کے مماثل ہے۔ ان کی حکیمانہ شاعری بہت سے مسلمان اہلِ علم کی نظر میں مولانا روم کے دیوانِ شمس تبریزاور مثنوی کا شایانِ شان مسک الختام قرار پاتا ہے۔)

علامہ اقبال کے شعر و حکمت کا ماخذ، منہاجِ علم اور اُسلوبِ تعبیر تصوف کی فکری کائنات سے متعلق ہے۔ اس کا تفصیلی اندراج اور مختلف شعبہ ہائے علم سے اس کی مثالیں پیش کرنا اس مقالے کی حد و وسعت سے خارج ہے تاہم ان کے اندازِ جہاں بینی، ان کے تصورِ انسان، تصورِ خدا اور تصورِ کائنات کے حوالے سے مابعد الطبیعیات، کونیات، نفسیات اور علمیات میں سے چند نمونے یہاں زیرِ غور لائے جاسکتے ہیں۔ علم اور وسائلِ علم کی بحث ہمارا نقطہ آغاز تھا، سو اسی کے تسلسل میں مسئلہ علم پر چند گزارشات اگلی قسط میں پیش کی جائیں گی۔

# حواشی وحوالہ جات

۱۔ محمد اقبال، کلیّاتِ اقبال، فارسی، اقبال اکادمی، ۱۹۹۴، ص۔۸۰۳/۵۱۔ [رومی کی طرح میں نے بھی ملتِ اسلامیہ کے حرم میں اذان دی۔ حیات و کائنات کے بارے میں گہری نکتے کی باتیں میں نے ان سے سیکھی ہیں۔ پرانے زمانے میں جو ایک فتنۂ فکر پیدا ہوا تھا اس کے لیے کون تھا، رومی۔ آج کے عہد میں جو یہ فتنۂ فکر پیدا ہوا ہے اس کے لیے کون ہے، میں۔]

۲۔ محمد اقبال، کلیّاتِ اقبال، فارسی، اقبال اکادمی، ۱۹۹۴، ص۔ ۵۱۰/۳۸۔

3. Huston Smith, *Religion-Significance and Meaning in an Age of Disbelief,* Suhail Academy, Lahore, 2002, p. 28.

4. The verses of the Mathnaw represent a highly accomplished spiritualization of Sufism while remaining completely true to Islamic orthodoxy. Their persistent themes are the longing for the eternal, the reuniting with Allah, enlightenment through love, and the merging of ones self with the universal spirit of the world:

   *The senses and thoughts are like weeds on the clear waters surface.*

   *The hand of the heart sweeps the weeds aside: then the water is revealed to the heart.*

   *Unless Allah loose the hand of the heart, the weeds on our water are increased by worldly desires.*

   *When piety has chained the hands of desire, Allah looses the hands of the heart.*

۵۔ محمد اقبال، کلیّاتِ اقبال، فارسی، اقبال اکادمی، ۱۹۹۴، ص۔ ۵۱۰/۳۸۔

۶۔

پنہاں تہِ نقاب تری جلوہ گاہ ہے
ظاہر پرست محفلِ نَو کی نگاہ ہے
آئی نئی ہوا چمنِ ہست و بود میں
اے دردِ عشق! اب نہیں لذّت نمود میں

محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۸۲۔

۷۔

یہ انجمن ہے کُشتۂ نظّارۂ مجاز
مقصد تری نگاہ کا خلوت سرائے راز

ہر دل مئے خیال کی مستی سے چُور ہے
کچھ اور آج کل کے کلیموں کا طُور ہے

محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۸۳۔

۸۔ عہدِ نو برق ہے، آتش زنِ ہر خرمن ہے / ایمن اس سے کوئی صحرا نہ کوئی گلشن ہے۔ اس نئی آگ کا اقوامِ کہن بھی ایندھن بنیں اور ملت ختمِ رسل علیہ السلام بھی شعلہ بہ پیراہن ہوگئی۔ اس نئی آگ کا اقوامِ کُہن ایندھن ہے / ملّتِ ختمِ رُسُل علیہ السلام شُعلہ بہ پیراہن ہے۔ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۲۳۴۔

۹۔

پھر یہ غوغا ہے کہ لاساقی شراب خانہ ساز
دل کے ہنگامے مے مغرب نے کر ڈالے خموش

محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۲۱۶۔

۱۰۔

برا نہ مان ، ذرا آزما کے دیکھ اسے
فرنگ دل کی خرابی، خرد کی معموری
عذابِ دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ مَیں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیل

محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ص، ۳۹۱،۳۷۵۔

۱۱۔ عطا اللہ، اقبال نامہ، اقبال اکادمی، ص۳۰۳۔

12. A. J. Arberry, *Aspects of Islamic Civilization As Depicted in the Original Texts,* Suhail Academy, Lahore, 2005, p. 378.

شعر، تخلیقی عمل، منصبِ شاعری اور منصبِ شاعر کے بارے میں ساری مشرقی تہذیبوں کا نقطۂ نظر ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ساری اسلامی زبانوں میں شعر، شاعر اور شعور ایک ہی لفظ سے نکلتے ہیں، ایک ہی مادے سے نکلتے ہیں۔ ش۔ع۔ رجس کے بنیادی معنی ہیں شعور رکھنا، جاننا، کسی چیز کا ادراک کرنا ۔ یہ اتفاق ہرگز نہیں۔ ہمارے ہاں ابنِ سینا سے لے کر آج تک شعر کی جتنی تعریفیں متعین کی گئی ہیں یعنی جدید دور میں آنے سے پہلے، ان سب کی تہ میں یہ بات موجود ہے کہ شعر کا تعلق شعور سے ہے اور شاعر وہ ہستی ، بالا تر سطح شعور رکھنے والی ہستی ہوتا ہے، جو دوسرے لوگوں سے کسی وجہ سے اونچا ہے۔ اب اگر یہ شعور جو دوسروں سے مختلف ہے، بالا تر ہے تو یہ شاعر کو شاعر بناتا ہے۔ صاحبِ شعور ہونا اس کا اور اس کی بالا تر سطح شعور ۔ تو اَب آپ سوچ سکتے ہیں اور پوچھ سکتے ہیں کہ شاعری تو جوش بھی کرتے تھے ، جگر بھی کرتے تھے پھر مولانا روم، سنائی اور سعدی اور اقبال اور ان میں کیا فرق ہے تو ہماری ساری defination میں یہ چیز بہت واضح رہی ہے کہ کچھ شاعر وہ ہوتے ہیں جن کو صرف ایک چیز کا شعور ہوتا

ہے۔ ردیف اور قافیے کا ، آہنگ کا، rythm کا ,harmony کا۔ یہ پہلی سطح ہے شاعری کی۔ قانون کے مطابق تو شاعری ہوگئی، ایک دو تین چار پانچ چھ سات آٹھ۔ شاعری ہوگئی۔ لیکن اس میں کیا ہے؟ صرف rythm ہے اور کچھ بھی نہیں۔ اس سے ذرا اوپر اُٹھیے تو وہ شاعر ہیں جن کی سطحِ شعور قدرے بلند ہے۔ ان لوگوں کو آہنگ کا شعور بھی ہے، قافیہ اور ردیف کا شعور بھی ہے۔ اس میں جو حسنِ بیان پیدا کرنے کے لیے عناصر شامل کیے جاتے ہیں تشبیہ، استعارہ وغیرہ وغیرہ اس کا بھی شعور ہے لیکن وہ یہیں تک رہ جاتا ہے۔ یہ شاعری اور شعور کی دوسری سطح ہوئی۔ اس سے تھوڑا اور اوپر اُٹھیے تو وہ شعرا ہیں جنھیں ردیف ، قافیے اور آہنگ کا بھی شعور ہے جو اس میں حسنِ بیان پیدا کرنے کے عناصر کا بھی استعمال جانتے ہیں اوراس کے ساتھ وہ اس میں انسانی احساسات و جذبات و تجربات کو سمیٹ کر اس کا بیان بھی کرتے ہیں۔ یہ ایک درجہ ہوگیا جس میں فیض احمد فیض ایسے بہت سے لوگ ہیں۔ ذرا اور اوپر اُٹھیے تو پھر وہ شاعر آتے ہیں جن کے ہاں ان سارے عناصر کے ساتھ یعنی قافیہ، ردیف، حسنِ بیان کے اسالیب اور حسنِ اظہار کے جو صنائع بدائع ہوتے ہیں سب کی رعایت اور بھرپور استعمال کے ساتھ اور تجرباتِ انسانی کو سمو کر بیان کرنے کے ساتھ ایک سطح اوپر اُٹھتی ہے کہ وہ فلسفہ ،وعظ ونصیحت اور دیگر اہم موضوعات جو انسان کے بڑے موضوعات ہیں، ان کو بھی شامل کرتے ہیں۔ سب سے اوپر کی صف میں وہ شعرا آتے ہیں جن میں یہ سارے عناصر حسنِ بیان کے عناصر بھی موجود ہیں، حسنِ معنوی بھی موجود ہے اور وہ بیانِ حقائق کا کام بھی کرتے ہیں۔ یہ دانشِ برہانی اور دانشِ نورانی کے شاعر ہیں۔ وہ انسان کی ان باتوں سے آپ کو رُوبرو کرتے ہیں، انسان کے ان سوالوں سے آپ کو روبرو کرتے ہیں۔ جو انسان کے بنیادی سوال ہیں اور ساری بڑی شاعری اگر آپ کو آپ کے بنیادی سوالوں سے رُوبرو نہ کرے تو بڑی شاعری نہیں ہوتی۔ علامہ اقبال بلاشبہ دُنیا کے بڑے شاعروں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کی شاہکار شاعری بڑی شاعری میں شمار ہوتی ہے تو وہ اس اساسی شرط کو پورا کرتے ہیں کہ ان ساری سطحوں کو سمیٹتے ہوئے اس کے بعد اس بیانِ حقائق کے ساتھ جو بڑی باتیں ہیں بڑے مفہوم ہیں ان کو آپ کے رُوبرو کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کے چار بڑے شاعر کہے گئے ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ، ڈبلیو بی ایٹس، پابلونرودا اور علامہ اقبال۔ ان سب میں قدرِ مشترک یہ ہے کہ وہ اُن بڑے سوالوں کے ساتھ آپ کے پاس آتے ہیں اور آپ کو آنکھیں چار کرنے پر مجبور کرتے ہیں اور کس طرح؟ لفظ کے وسیلے سے، تلاشِ جمال کرتے ہوئے۔ یہ شاعری کا بنیادی منصب ہے کہ وہ بڑے معانی تک آپ کو لے جائے، بڑے مفاہیم آپ کے رُوبرو کرے، بنیادی سوالات سے آنکھیں دوچار کروائے اور کس وسیلے سے کروائے، حسنِ بیان کے وسیلے سے کروائے، لفظ کے وسیلے سے تلاشِ جمال کرتے ہوئے کروائے۔ان پانچ درجاتِ شعرا کو ذہن میں رکھیے۔ علامہ اس میں صفِ اوّل کے شعرا میں آتے ہیں اور یہ جو آخری اعلیٰ ترین سطح ہے یہ وہ سطح ہے جہاں شاعری اور حکمت ودانش آ کر گھل مل جاتے ہیں، ایک دوسرے میں حل ہوجاتے ہیں، ان کو آپ الگ نہیں کرسکتے۔ اور شاعر یہ کہہ سکتا ہے:''بہ جبرائیل امیں ہم داستانم'' یا ''شاعری جزویست از پیغمبری'' کہ شاعری میں بھی پیغمبری کی ایک چھوٹی سی رمق ہوتی ہے۔ اُردو فارسی میں علامہ اقبال اس بلند ترین سطحِ شعور اور حکیمانہ شاعری یا شعرِ حکمت کا آخری بڑا اظہار ہیں۔

13. Ibid.

14. Some of the contemporary scholars have even tried to see in Rumi a kind of a political savior also, sent to rescue the Muslim society from its defeat and decadence in the aftermath of the Mongol invasion. See, for example, Abu al-Hasan, Ali Nadawi, *Tarikh i Da'wat o Azimat, Tarikh i Dawat o Azimat*, Karachi, 1969, Vol. I, p. 333-354.

15. Robert Whittemore, "Iqbal's Panentheism", *The Review of Metaphysics,* 9 (4), June 1956: 681-699.

۱۶۔ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۴۷۹۔

۱۷۔ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۴۶۲۔

18. Iqbal wrote this letter to R. A. Nicholson regarding the 'Introduction' and some of the reviews on the *Secrets of the Self.* It was published in *The Quest*, London, October 1920-July 1921, Volume XII, pp. 484-492. See, B.A. Dar, *Letters of Iqbal*, Iqbal Academy Pakistan, 1978, p. 147. Also see Riffat Hassan, (Ed.), *The Sword and the Scepter*, Iqbal Academy Pakistan, Lahore, 1977.

۱۹۔ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۸۲۔

۲۰۔ محوّلہ بالا، ص، ۲۱۶۔

۲۱۔ محوّلہ بالا، ص، ۲۳۴۔

۲۲۔ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، فارسی، اقبال اکادمی، ۱۹۹۴ء، ص، ۴۳/۳۸۷۔

۲۳۔ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص، ۵۰۱۔

۲۴۔ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، فارسی، اقبال اکادمی، ۱۹۹۴، ص۔۷۵/۹۱۔

۲۵۔ محوّلہ بالا، ص، ۵۹/۴۰۳۔

۲۶۔ محوّلہ بالا، ص، ۷۸/۵۵۰

۲۷۔ محوّلہ بالا، ص، ۱۷۸/۶۵۰۔

۲۸۔ محوّلہ بالا، ص، ۱۹۷/۶۶۹۔

۲۹۔ محوّلہ بالا، ص، ۲۰۳/ ۶۷۵۔

۳۰۔ محوّلہ بالا، ص، ۶/ ۶۸۲۔

۳۱۔ محوّلہ بالا، ص، ۲۰/ ۶۹۶۔

۳۲۔ ایضاً

۳۳۔ ایضاً

۳۴۔ محوّلہ بالا، ص، ۷۱۸/۸۲۔

۳۵۔ محوّلہ بالا، ص، ۷۳۶/۶۰۔

۳۶۔ محوّلہ بالا، ص، ۷۹۹/۴۷۔

۳۷۔ محوّلہ بالا، ص، ۸۰۳/۵۱۔

۳۸۔ محوّلہ بالا، ص، ۸۲۹/۷۷۔

۳۹۔ محوّلہ بالا، ص، ۸۳۱/۷۹۔

۴۰۔ محوّلہ بالا، ص، ۸۰۳/۵۱۔

۴۱۔ ایضاً

۴۲۔ ایضاً

۴۳۔ محوّلہ بالا، ص، ۸۵۳/۱۰۱۔

۴۴۔ ایضاً

۴۵۔ محوّلہ بالا، ص، ص، ۸۶۶/۱۱۴۔

۴۶۔ محوّلہ بالا، ص، ص، ۷۱۳/۱۴۔

۴۷۔ ایضاً

۴۸۔ محمد اقبال، کلیّاتِ اقبال، فارسی، اقبال اکادمی، ۱۹۹۴ء، ص، ۶۸۲۔

۴۹۔ ایضاً

۵۰۔ ایضاً

51. F. Schuon, *Understanding Islam*, reprinted, Suhail Academy, Lahore, 2004, pp. 26.

52. Iqbal, "Is Religion Possible", *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*, Iqbal Academy Pakistan/Institute of Islamic Culture, Lahore, 1989, pp. 147.

۵۳۔ محمد اقبال، کلیّاتِ اقبال، (فارسی)، اقبال اکادمی، ۱۹۹۴، ص، ۳۷۶/۳۲۔

۵۴۔ محمد اقبال، کلیّاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص، ۴۹۴/۱۷۰۔

55. No textbook in science has ever included things that are intrinsically greater than human beings. Bigger, of course, and wielding more physical power, but not superior in the full sense of that term which includes virtues, such as intelligence, compassion, and bliss.

*56.* *"Imagine yourself in a bungalow in North India. You are standing before a picture window that commands a breathtaking view of the Himalayan*

*Mountains. What modernity has done, in effect, is to lower the shade of that window to within two inches of its sill. With our eyes angled downward, all that we can now see of the outdoors is the ground on which the bungalow stands. In this analogy, the ground represents the material world- and to give credit where credit is richly due, science has shown that world to be awesome beyond belief. Still, it is not Mount Everest". Huston Smith, Religion Significance and Meaning in an Age of Disbelief,* reprinted, Suhail Academy, Lahore, 2004, pp. 187.

۵۷۔ سائنس کی کسی نصابی کتاب میں کبھی ایسی کسی ہستی، ایسے امور کا تذکرہ شامل نہیں ہوا جو خلقی طور پر اپنی اصل میں نوعِ انسانی سے بہ اعتبارِ وجود بالاتر اور فائق ہو۔ بڑی یا کمیت میں زیادہ اشیاء، جسمانی مادی قوت میں برتر چیزیں تو ہیں مگر فوقیت اور علویت رکھنے کے صحیح معنی میں اس سے بہتر ہوں یعنی ان میں اس سے بہتر ہوں یعنی ان میں شعور و رحمت جیسے محاسن و فضائل موجود ہوں ۔ مراتبِ وجود میں عظیم تر یا مقرب تر ہوں۔

58. Huston Smith, *Religion Significance and Meaning in an Age of Disbelief,* reprinted, Suhail Academy, Lahore, 2004, pp. 197.

59. Muhammad Iqbal, *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*, Iqbal Academy Pakistan/Institute of Islamic Culture, Lahore, 1989, p. 26.

60. Ernest Gellner defines Postmodernism as relativism- "*Relativismus iiber Alles*" (*Postmodernism, Reason and Religion*)- but relativism is not an easy position to defend, so Postmoderns do everything they can to avoid that label; Clifford Geertz's *"anti-antirelativism"* is a case in point. The T-shirts that blossomed on the final day of a six-week, 1987 NEH Institute probably tell the story. Superimposed on a slashed circle, their logo read, "No cheap relativism". By squirming, Postmoderns can parry crude relativisms, but sophisticated relativism is still relativism. Postmoderns resist that conclusion, however, so I shall stay with their own self-characterization.

61. Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1984, pp. xxiv, 3ff.

62. Alan Wallace, *Choosing Reality*, Boston and Shaftsbury, Shambala, 1989.

۶۳۔ محمد اقبال، کلیّاتِ اقبال، (فارسی)، اقبال اکادمی، ۱۹۹۴، ص، ۸/۱۰۸۶۰۔ [اس محفل میں دو صد دانا سخن آرا ہوئے، یاسمین کی پتیوں سے نازک تر باتیں کیں، مگر یہ تو بتایئے کہ وہ دیدہ ور کون تھا جس نے کانٹا دیکھ کر باغ کا حال بیان کر دیا؟]

۶۴۔ محمد اقبال، کلیّاتِ اقبال، (فارسی)، اقبال اکادمی،۱۹۹۴، ص،۶۶۹ ۔

۶۵۔ محمد اقبال، کلیّاتِ اقبال، (فارسی)، اقبال اکادمی،۱۹۹۴،ص، ۸۰۰/۴۸۔

66. I *took... trap:* Modern learning failed to ensnare me: like a clever bird I made away with the bait from under the trap without being caught. (M. Mir)

67. *God knows... fire!* A reference to Quran 21: 68-69, where God causes the fire into which Abraham is thrown by his ruthless opponents to become cool and safe' for him. Iqbal says that he faced an ordeal similar to Abrahams: he was thrown into the "fire" of modern learning (Iqbal was educated at some of the finest educational institutions of Europe), but was unharmed by it; like Abraham, he was saved from being "burnt" because, like Abraham, he had strong faith. (M. Mir)

68. Ataullah, *Iqbal Namah*, Sh. M. Ashraf, Lahore, 1946, Vol. I. p. 78. (Image of the Urdu text/mss. at the end). Revised one volume edition, Iqbal Academy Pakistan, Lahore, 2007, p. 112.

عطا اللہ، اقبال نامہ، اقبال اکادمی، 5002u،ص،۱۱۲۔

69. Original letter preserved in manuscript in Allama Iqbal Open University Islamabad (Department of Iqbal Studies); *Iqbal's letter to Sayyid Sulayman Nadavi*, 13 Nov, 1917

خط کے عکس کے لیے حواشی کے آخر میں دیکھیے

70. For a concise statement of how Iqbal evaluated the genius of the Ajam and gave it a pride of place in the Islamic civilization, see, M. S. Umar, The Pressing of My Soul" (Some Observations on Iqbal's Concept of the Ajam), in S. H. Nasr, *A Journey Through Persian History and Culture*, Iqbal Academy Pakistan, Lahore, 2000, p. 1.

۷۱۔ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ ء، ص،۱۲۷-۴۵۱/۸-۴۵۲۔

۷۲۔ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (فارسی)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور،۱۹۹۴ء،ص،۵۹/ ۲۳۵۔

73. *Ajam:* Persia; but the wider meaning of the non-Arab world is intended here..

74. *My frenzy ...wares:* Iqbals passionate, by which he sought to reawaken 'Ajam, raised the price of 'Ajam's wares that is, gave new importance to '*Ajam* in the world.

۷۵۔ عطا اللہ، اقبال نامہ، اقبال اکادمی، ۲۰۰۵ء،ص،۴۷۴-۴۷۵۔

76. See B.A. Dar, *Letters of Iqbal*, op. cit., p. 146-7, (Ibn Arabi and Sufism); Mu'ini, op. cit., p. 155 (Ibn 'Arabi), p 161 (Sufism), p. 164 (Sufism); B. A. Dar, *Anwar-i-Iqbal* op. cit., p. 268 (Sufism); Hashmi, *Khutut-i-Iqbal*, op. cit., p. 117 (Ibn 'Arabi); Sabir Kalurvi, *Tarikh-i-Taswwuf*, op. cit., p. 31 (Sufism); Ataullah, *Iqbal Namah*, op. cit., p. 53-54 (Sufism); Niazi, *Maktubat-i-Iqbal*, I.A.P. Karachi, 1957, p. 10 (Sufism); Sahifa, op. cit., p. 165 (Sufism) p. 182 (Sufism). The list could be expanded considerably. Addition of references from his poetic works would prove our point and furnish further evidence. This is being left out at the moment.

77. S. M. H. Barni, *Kulliyat i Makatib Iqbal*, Delhi, 1999, Vol. II, p. 282, 286.

نیز دیکھیے، عطا اللہ، اقبال نامہ ، اقبال اکادمی، ۲۰۰۵،ص،۱۱۲، جہاں سید سلیمان ندوی سے قادریہ سلسلے میں اپنی بیعت کا تذکرہ کر رہے ہیں۔

78. Ibn Arabi, Ruh al-Quds, Damascus, 1970, p. 21. For an English translation see r.w.J.Austin, (Tr.) Sufis of Andalusia, reprinted, Suhail Academy, Lahore, 1984.

79. To be absolutely fair, Ibn Arab's opinion of Eastern Sufism was a good deal less cut and dried than these two references, taken out of context, would suggest. He himself, in the same pages, owns that authentic gnostics are also encountered in the East, and he did not, finally, hesitate, once settled in the region, to adopt the practices appropriate to Eastern *tasawwuf* whenever he judged this to be necessary or advisable. We are in fact dealing, at bottom, with a misunderstanding which was to evaporate as his acquaintance with Eastern Sufism deepened.

    Initially, nevertheless, he very naturally judged the Cairo Sufis on the basis of Sufism as he himself had experienced it in the Muslim West; and while the two Sufi traditions might have aims and doctrinal bases in common, they exhibited wide differences with regard to form and methods.

    It should be made clear that Ibn Arabi was neither the first nor the last Andalusi to express disapproval of the sometimes rather ostentatious religious bearing of Easterners. We might, for instance, recall the biting irony with which his contemporary Ibn Jubayr, in his Rihla, denounces the Eastern ulama's taste for solemn procedure, and the pretension displayed in their clothes and in the pompous appellations they assume. *Journeys*, trans. M. Gaudefroy-Demombynes, Paris, 1949, p. 344.

۸۰۔ علی بن عثمان ہجویری، کشف المحجوب، شاہ جی پبلشرز، لاہور، ص۵۲۔ نیز دیکھیے انگریزی، ترجمہ نکلسن۔

81. R. A. Nicholson (Tr.) *Ali Hujwiri*, *Revelation of the Mystery* (Kashf al-Mahjub), Suhail Academy, Lahore, 2010, ch. 3, p. 44.

۸۲۔ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال، (اُردو)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص۳۹۳/۶۹۔

83. M. Mir, *Iqbal*, Iqbal Academy Pakistan, Lahore, 1989, p. 80-81.

84. Dr. Manzur Ahmad, *"Iqbal Awr Tasawwuf"*, in *Iqbal Review*, Iqbal Academy Pakistan, Lahore, Vol. I, No. 2, July, 1960; also see *Muntakhab Maqalat: Iqbal Review*, Iqbal Academy Pakistan, Lahore, 1983, p. 35.

85. Iqbal wrote this letter to R. A. Nicholson regarding the "Introduction" and some of the reviews on the *Secrets of the Self.* It was published in *The Quest,* London, October 1920-July 1921, Volume XII, pp. 484-492. See, B. A. Dar, *Letters of Iqbal*, Iqbal Academy Pakistan, 1978, p. 147. Also see Riffat Hassan, (Ed.), *The Sword and the Scepter*, Iqbal Academy Pakistan, Lahore, 1977.

86. *Said Nafisi*, "Mysticism in Iqbal's Poetry", *Iqbal Review*, Vol. I, No. 1, April 1960, p. 5-9.

    "Iqbal, like other great mystics of Iran and Pakistan, believes that the realisation of the self has to be followed by "resignation of the self". This is the same as the philosophy of separation and annihilation propounded by the Sufis. The first step is 'Self' and the last 'resignation of the Self'..... "And there is no doubt that it is his teachings that have brought into being the independent state of Pakistan. Pakistan, in my view, is one of the miracles of Iqbals mystic thought...."Iqbal, better than anybody else, realised this drawback of this style and once again brought back to poetry the form, simplicity and flow of the symbolic school. For Iqbal was now addressing his message to the people of the East and the Muslims-old and young, educated and uneducated. That is why Iqbal's poetry in the first instance awakened the people of the sub-continent and then gave a new thrill to the Iranians. And now its influence is gradually growing even among those people who do not understand the Persian language".

87. Robert Whittemore, "Iqbal's Panentheism", *The Review of Metaphysics*, 9 (4), June 1956: 681-699.

[illegible]

## کلیاتِ مکاتیبِ اقبال۔ ۱

[illegible]

[illegible]

[illegible]

**ڈاکٹر جمیل اصغر**
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ انگریزی
نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

# پاکستانی ادب کے دھندلاتے ہوئے خدوخال

Who speaks for Pakistani literature? This is the question which the researcher has tried to critically explore in this article. Unlike other literatures, at present, Pakistani literature is being presented by those who write in English, not Urdu. To make the matter more complicated, many of them are not even Pakistani citizens and quite a few of them have never been to Pakistan. Call it an irony of history or an outcome of the hegemony of English, mostly whenever the phrase Pakistani literature is used it evokes the idea of the writings availablein English by such writers as Hanif Kureshi, Aamir Hussain, Nadeem Aslam, Kamla Shamsie, Mohsin Hamid, etc. This is an interesting oddity which we usually do not find with reference to other literatures e.g. American literature, German literature, French Literature.

## ۱۔ ادب اور قومیت : ایک مضبوط رشتہ

ادب کسی بھی قوم کی اجتماعی امنگوں کا آئینہ دار، اس کی تاریخی روایت کا امین اور بڑی حد تک اس کے مستقبل کا نقیب ہوتا ہے۔ ادب اجتماعی سطح پر لوگوں کی نفسیات میں پیوست مختلف النوع خدشات کا آئینہ دار بھی ہوتا ہے اور قابل ذکر حد تک اُن سے نمٹنے کا سامان بھی۔ یہ ساری چیزیں، ایک ادب کو قومی ادب کے درجے پر فائز کرتی ہیں۔[1] ہر قوم کو آزادی کی منزل کے حصول کے بعد، جن کٹھن ترین مراحل سے گزرنا پڑتا ہے، اُن میں ایک مرحلہ واضح اور مناسب نمائندگی کے حامل ایک قومی ادب کی تخلیق وتشکیل بھی ہے۔ یہ قومی ادب جہاں قوم کی آزادی کے پس منظر اور پیش منظر کا اظہار ہوتا ہے، وہیں یہ سماج کی اجتماعی نفسیات کا آئینہ دار بھی ہوتا ہے۔ اگر کوئی قوم اس فیصلہ کن مرحلے میں ناکام ہو جائے اور ایک معتبر اور عوامی سطح پر پذیرائی کا حامل قومی ادب کی تخلیق نہ کر پائے، تو ایسے میں اس قوم کا کسی اجتماعی فکری حلجان میں گرفتار ہو جانا کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔

اسی طرح یہ قومی ادب ہی تو ہے جو معاشرے میں آئے روز اُٹھنے والے سوالات اور سماج میں رونما ہونے والے واقعات کے نتیجے میں کبھی استعاراتی اور کبھی حقیقی انداز میں گفتگو اور مکالمے کی مختلف صورتوں کی تشکیل کرتا ہے۔ قومی ادب میں اگرچہ سوچ کے تنوع کا پایا جانا ایک لازمی امر ہے لیکن اس تنوع کے باوجود اس میں ایک وحدت اور ہم آہنگی بھی

دیکھی جا سکتی ہے۔اس ہم آہنگی اور وحدت کی دو بڑی وجوہات ہیں: اول ،ایک مشترکہ تاریخی اور تمدنی ورثہ اور دوم، ایک ہی سماج میں رہتے ہوے ایک جیسے حالات و واقعات کا سامنا۔ ان دو وجوہات کا لازمی نتیجہ ایک مبہم اور غیر محسوس ہم آہنگی اور اشتراکِ فکر کے طور پر سامنے آتا ہے۔ امریکہ ہی کی مثال لیجئے۔ امریکی ادب امریکہ کی ثقافتی شناخت اور قومی پہچان کی دریافت کی داستان ہے۔ تھامس جیفرسن اور بینجمن فرینکلن کا اعلان خودمختاری (Declaration of Independence)، ٹامس پین کا مشہور کتابچہ فہم عامہ (Common Sense)، واشنگٹن ارونگ کی تاریخ نیویارک (History of New York) رالف ویلڈو ایمرسن کا مضمون خودانحصاری (Self-Reliance) ہنری ڈیوڈ تھوریو کا مقالہ ترکِ موالات (Civil Disobedience) یا پھر مارک ٹوین کا ہکلبری فن کی مہم جویاں (The Adventures of Huckleberry Fin)، سب کی سب تحریریں ایک منفرد شناخت اور اجتماعی پہچان کی بازیافت میں بنیادی کردار ادا کرتی نظر آتی ہیں۔

اس تناظر سے قومی ادب سے مراد وہ ادب ہے جو قوم کے سچے اور گہرے تجربات، جذبات اور احساسات کی آزادانہ ترجمانی کرتا ہے۔[۲] برطانوی مورخ اور دانشور لارڈ جیمز برائس نے قومیت کی بہت جامع تعریف کی ہے جس میں ادب کو قومیت کے اہم ترین بندھنوں میں سے ایک بندھن قرار دیا گیا ہے۔یہ بندھن افراد کو جہاں ایک مرطوط اکائی کے طور پر زندہ رہنے کا امکان فراہم کرتے ہیں وہیں اُن کی انفرادیت اور پہچان کا سبب بھی بنتا ہیں۔

> قومیت ایک ایسی آبادی ہے جسے بہت سے بندھنوں مثلاً زبان،ادب،تصورات،روایات اور ضابطوں میں اس طرح باندھ کر رکھنا کے ان میں ایک مربوط اکائی ہونے اور دیگر آبادیوں سے جو اسی قسم کے بندھوں میں بندھی ہوئی ہو، جدا ہونے کا احساس پایا جاتا ہو۔[۳]

قومیت کی تشکیل میں ادب کے بنیادی کردار سے بانی پاکستان محمد علی جناحؒ نہ صرف پوری طرح آگاہ تھے بلکہ اس کا دوٹوک اظہار اُن کی متعدد تقاریر میں ملتا ہے۔ ادب اور قومیت کے اس ربط کے ضمن میں قائداعظم کی تقریر سے یہ اقتباس بہت اہم ہے۔ اس برصغیر میں ہم ایک قوم ہیں، اور ہماری ثقافت اور تہذیب ہماری اپنی ہے۔ ہماری اپنی زبان ہے، ہمارا اپنا ادب ہے، ہمارا اپنا فن ہے اور ہم اپنے فنِ تعمیر پر ناز کرتے ہیں۔[۴] قائداعظمؒ کے اس فرمان کی روشنی میں پاکستانی قومیت اور ادب میں رشتے کی بنیاد تلاش کی جاسکتی ہے۔ جب ایک بانیِ قوم اپنے خطاب میں ادب کو قومی تشخص سے جوڑتا ہے تو اس کے معانی یقیناً نہایت دوررس اور اہم ہیں۔یہی بات ہر قومی ریاست کے اجتماعی تشخص کے حوالے سے کلیدی اہمیت کی حامل ہے۔

قومی ریاستوں کے وجود میں آنے سے اور ہماری دنیا کے بین الاقوامی بن جانے سے ادب اور قومیت میں رشتہ مزید گہرا اور پیچیدہ ہو چکا ہے۔ اس وقت دنیا کی کم و پیش ساری قومی ریاستیں، ایک قومی ادب کا تصور اپنے اجتماعی شعوری

میں رکھتیں ہیں اور سماجی سطح پر کبھی شعوری اور کبھی لاشعوری انداز میں ، اس قومی ادب کی آبیاری میں مصروفِ عمل نظر آتی ہیں۔ کسی حد تک عالمگیریت اور مابعدالجدیدیت نے قومیت اور ادب کے رشتے کو متاثر ضرور کیا ہے، لیکن ابھی تک عالمگیرت یا مابعدالجدیدت قومی ریاست یا قومی ادب کا کوئی واضح اور معتبر متبادل پیش نہیں کر سکیں۔ اس لحاظ سے قومی ادب کی افادیت اور اہمیت کم از کم مستقبل قریب میں ماند پڑتی دکھائی نہیں دیتی۔ امریکی ادب سے لیکر فرانسیسی ادب تک اور روسی ادب سے لیکر اطالوی ادب تک ،قومی ادب ایک ناقابل تردید حقیقت کے طور پر ہمارے سامنے موجود ہے۔ ادب کی ان ساری معتبر روایات میں ایک واضح داخلی ہم آہنگی internal harmony اور موضوعاتی قربت thematic closeness پائی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ان چند ادبی روایت کی تعریفیں ملاحظہ فرمائیں:

۱۔ امریکی ادب: تحریروں کا مجموعہ جو انگریزی زبان میں ریاست ہائے متحدہ امریکہ کے اندر لکھا گیا۔ [۵]

۲۔ امریکی ادب: ریاستہائے متحدہ امریکہ اور امریکی نو آبادیوں میں ۱۶۰۰ سے لیکر آج تک، نثر،نظم ،بشمول افسانوی اور غیر افسانوی تحریریں جو انگریزی زبان میں قلم بند کی گئیں۔ [۶]

۳۔ اطالوی ادب: اطالوی زبان میں تحریروں کا مجموعہ جس کا آغاز تیرویں صدی سے ہوا۔ [۷]

یہ دونوں تعریفیں اس بات کو واضح کرتی ہیں کہ قومی ادب عمومی طور پر ایک ملک یا ریاست کے اندر تخلیق ہوتا ہے یا کم از کم ایسے ادیب اس کو تخلیق کرتے ہیں جو اس کے شہری ہوں اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ یہ ادب اس ملک اور قوم کی اپنی زبان میں تخلیق ہوتا ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بعض دفعہ ایسے ادیب بھی قومی ادب کی تشکیل میں اپنا حصہ ڈالتے ہیں جو اس ملک کے شہری تو نہیں مگر اس کی زبان میں لکھتے ہیں جیسا کہ بے شمار غیر امریکی اور غیر برطانوی مصنفین انگریزی میں افسانوی ادب تخلیق کر رہے ہیں۔ اس سے ہم یہ بھی قیاس کر سکتے ہیں کہ اگر کوئی امریکی مصنف کسی غیر ملک میں رہتے ہوے انگریزی کے علاوہ کسی زبان میں کوئی ادبی شہ پارہ تخلیق کرے گا تو وہ امریکی ادب کے ذیل میں نہیں آے گا چاہے اس کا موضوع امریکی طرز زندگی ہی کیوں نہ ہو۔ یعنی یہ بات قرین قیاس نہیں کہ کوئی امریکی مصنف جو پاکستان میں رہائش پذیر ہو اور وہ امریکی ثقافت یا طرزِ معاشرت کو موضوع بنا کر اردو میں کچھ لکھے اور اس تحریر کو امریکی ادب کا حصہ تسلیم کر لیا جاے۔ اسی طرح یہ بھی بعید از قیاس ہے کہ کوئی اطالوی مصنف جو جرمنی میں رہائش پذیر ہو، اور جرمن زبان میں کسی اطالوی موضوع پر کچھ لکھے اور اُس کو اطالوی ادب کا حصہ تسلیم کر لیا جاے۔ بلکہ اس کو اطالوی ادب کا حصہ صرف اُسی وقت تسلیم کیا جاے گا، جب اُس تحریر کا اطالوی زبان میں ترجمہ کیا جاے گا۔

اسی طرح کسی امریکی مصنف کی اردو میں لکھی ہوئی تحریر صرف اُسی صورت میں امریکی ادب کے ذیل میں شمار ہوگی، جب اس کا انگریزی میں ترجمہ کیا جاے گا۔ یہی وجہ ہے کہ امریکہ میں ولیم شیکسپیر اور جان ملٹن کو تمام تر احترام اور ادبی مرتبے کے باوصف امریکی ادب کا نمائندہ یا لکھاری تصور نہیں کیا جاتا یہی حال ارنسٹ ہیمنگوے اور والٹ وٹمین کا

برطانیہ میں ہے باوجود اس کے برطانیہ اور امریکہ دونوں ایک لسانی رشتے میں بندھے ہوئے ہیں۔

## ۲۔ پاکستانی ادب اور اُردو ادب

اوپر کی گئی ساری بحث سے یہ واضح ہوتا ہے کہ اُصولی طور پر پاکستانی ادب (جب ہم اس اصطلاح کو بغیر کسی سابقے یا لاحقے کے استعمال کرتے ہیں تو اس) سے مراد صرف وہی ادب ہے جو مندرجہ ذیل شرط پوری کرتا ہو:

وہ ادب جو پاکستان کے اندر اردو میں لکھا گیا ہو یا کسی ایسے ادیب نے لکھا جو کم از کم پاکستان کا شہری ہو یا اگر وہ پاکستان کا شہری نہیں تو کم از کم اُس نے اُردو کو ذریعہ اظہار بنایا ہو۔

اس پیمانے کے تحت اگر کوئی ادیب بھارت میں رہتے ہوئے ستر کی دہائی میں کوئی اردو ناول لکھتا ہے تو ہم اُس کو پاکستانی ادب نہیں کہہ سکتے نہ ہی اُس ادیب کو پاکستانی ادیب۔ اسی طرح اگر کوئی پاکستانی مصنف لاطینی امریکہ میں رہتے ہوئے ہسپانوی زبان میں کچھ لکھتا ہے تو ہم اُس کو بھی پاکستانی ادب نہیں کہہ سکتے۔ یہ وہی پیمانہ ہے جس کے مطابق ہم نے اُوپر امریکی ادب اور اطالوی ادب کی تعریفیں نقل کیں ہیں اور کم و بیش یہی تعریفیں دنیا کے ہر اُس ادب پر صادق آئیں گی جس کو ہم قومی ادب قرار دے کر اس ملک کے نام کے ساتھ منسوب کریں گے مثلاً البانوی ادب، یونانی ادب وغیرہ۔ آپ کسی بھی قومی ادب کی تعریف دیکھ لیں، یہ شرائط آپ کو اُس میں مل جائیں گی۔ یہاں ایک اور بات جو بہت ناگزیر ہے وہ ہے پاکستانی ادب اور اردو ادب میں فرق کو ملحوظ خاطر رکھنا ضروری ہے۔ یعنی میں آگرہ میں پیدا ہونے والے مرزا غالب اُردو ادب کے سرخیل تو ہیں لیکن ہم اُن کے کلام کو پاکستانی ادب نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح مولانا حالی کی مسدس اردو ادب کی متاع عزیز تو ہے، لیکن ہم اس کو پاکستانی ادب کے ذیل میں زیر بحث نہیں لا سکتے۔ اس لیے پاکستانی ادب کی سرحدوں کا تعین کرتے ہوئے ہمیں مکانی اور زمانی عوامل (Spatial and Temporal Factors) کا خیال رکھنا ہوگا۔ یعنی پاکستانی ادب یا تو وہ ہوگا جو کے بعد پاکستان میں لکھا گیا، یا پھر وہ جو سے پہلے اردو زبان میں کسی ایسے حصے میں لکھا گیا جو آج پاکستان میں شامل ہے۔ اس کے علاوہ اگر کہیں کوئی ادب اردو زبان میں موجود ہے تو وہ اردو ادب کا حصہ تو بلاشبہ ہے لیکن ہم اُس کو شائد پاکستانی ادب نہ کہہ سکیں۔

## ۳۔ پاکستانی ادب، نمائندگی کا بحران

اس وقت پاکستانی ادب ایک نمائندگی کے بحران (Crisis of Representation) کا شکار نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں پہلا سوال یہ ہے کہ پاکستانی ادب کیا ہے؟ یا پھر یہ کہ بین الاقوامی سطح پر پاکستانی ادب کی نمائندگی کہاں اور کس کے پاس ہے؟ یہ نہائت بنیادی سوالات ہیں جو اصل مسلے کی نشاندہی کرنے میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ بدقسمتی سے آج جب بھی پاکستانی ادب کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے، تو عموماً اس سے مراد وہ تحریریں لی جاتیں ہیں جو امریکہ اور

برطانیہ میں مقیم مصنفین نے انگریزی زبان میں قلمبند کی ہیں جن میں سرفہرست باپسی سدوا، حنیف قریشی، محمد حنیف، عامر حسین، عظمٰی اسلم، محسن حامد، ذوالفقار غوث، دانیال معین الدین اور کاملہ شمسی وغیرہ شامل ہیں۔

امریکہ میں ستمبر کی دہشت گردی کے بعد جہاں اسلام بحیثیت مذہب دنیا کی توجہ مرکز بنا وہیں پاکستان کے بارے میں بھی دنیا بھر میں غیر معمولی دلچسپی پیدا ہوئی۔ یہی دلچسپی اانگریزی زبان میں لکھنے والے پاکستانی مصنفین کی مقبولیت کی ایک بڑی وجہ بنی۔ستمبر کے بعد پاکستانی مصنفین کی تحریروں کی مقبولیت اور مقدار میں غیر معمولی اضافہ دیکھنے کو ملا۔ اسلام اور مسلمانوں کو ثقافتی، تاریخی اور سماجی حوالوں سے سمجھنے کی ضرورت ایک نئی شدت کے ساتھ محسوس کی گئی۔ انگریزی میں لکھنے والے ان مصنفین کی تحریروں کو کروڑوں قاری میسر آئے اور اسلا م اور مسلمانوں کے حوالے سے کانفرنسوں، سیمیناروں اور ورکشاپوں کا انتہائی بڑے پیمانے پر اور بین الاقوامی سطح پر انعقاد کیا جانے لگا جہاں ان مصنفین کو بطور خاص مدعو کیا جاتا اور اُن سے مسلم ثقافت، نفسیات اور مسلم سماج کی داخلی حرکیات کو سمجھنے کی کوشش کی جانے لگی۔ یہ سلسلہ آج بھی پوری شد و مد سے جاری ہے۔اس سارے عمل کا ایک منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ بین الاقوامی سطح پر جب بھی پاکستانی ادب کالفظ استعمال کیا جاتاہے، بے اختیار ان مصنفین کا نام ذہن میں گونجتاہے اور اکثر و بیشتر اس سے مراد "stuff available in English written by people in the diaspora" یعنی انگریزی زبان میں لکھا گیا وہ مواد جو تارک وطنی کے دوران لکھا گیا۔[8] نتیجہ یہ نکلا کہ یہی لوگ دنیا بھر میں پاکستانی ادب کے نمائندگان کی حیثیت سے پہچانے جانے لگے۔آج صورتِ حال یہ ہے کہ بین الاقوامی سطح پر جہاں کہیں پاکستانی ادب پر گفتگو ہوتی ہے، وہاں مہمانانِ خصوصی کے طور پر ان کی شرکت یقینی ہوتی ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ پاکستانی ادب کی نمائندگی کرنے کا ان مصنفین کو کیا حق حاصل ہے؟ ان کی کثیر تعدا د ایسے لوگوں پر مشتمل ہے جن کا پاکستان سے صرف ایک آبائی رشتہ ہے۔ یہ مصنفین دیارِ غیر میں بستے ہیں، وہیں کا رہن سہن اپنائے ہوے ہیں، وہیں کی زبان بولتے ہیں اور اُسی کو ادبی اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں، یعنی ان کی تحریریں تمام کی تمام انگریزی میں ہیں۔ ان میں زیادہ تر ایسے بھی مصنفین ہیں جو یا تو کبھی پاکستان آئے ہی نہیں یا محض ایک یا دو بار آئے۔ انہوں نے پاکستان کو دیکھا بھی تو ایک سیاح کے طور پر۔ پاکستان کے بارے میں ان کی معلومات کا بنیادی ذریعہ مغربی ذرائع ابلاغ ہیں۔ ان کے پاس اکثر و بیشتر امریکی یا برطانوی شہریت ہے اور وہ صرف پاکستانی نژاد ہیں، سب سے اہم بات یہ کہ لوگ اسی ادبی اُصول (literary canon) کی پاسداری کرتے نظر آتے ہیں، جس اپنی اصل میں یورپی اور امریکی (Euro-American) ہے۔اس لحاظ سے یہ سوال نہایت اہم ہے کہ ان کی تحریروں کو کس اُصول یا پیمانے کے تحت پاکستانی ادب کا درجہ دیا جاتا ہے؟ یہ نہ تو پاکستان میں مقیم ہیں، نہ ہی اردو کا ذریعہ اظہار کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ یہ سوال ہمیں واپس پچھلے سوال کی طرف لے جاتا ہے: کہ اگر کوئی اطالوی مصنف جو جرمنی میں مقیم ہو، اور جرمن

زبان میں کسی اطالوی موضوع پر کچھ لکھے تو کیا اُس کی تحریر کو اطالوی ادب قرار دیا جائے گا؟ اگر نہیں تو یہ اُصول پاکستانی ادب کے باب میں کیوں نہیں اپنایا جاتا؟ دوسری طرف ہزاروں مصنفین، ادیب، شعرا، نقاد جو نہ صرف پاکستان میں پیدا ہوئے، اسی ملک میں رہے، اسی سماج میں فکری پختگی کو پہنچے، یہیں کی مٹی کے ادبی خمیر سے تحریک حاصل کی اور اردو زبان ہی کو ذریعہ اظہار بنایا، یہ حق نمائندگی اُن کو کیوں نہیں دیا جاتا؟ اُن کی آواز کہاں کھوگئی؟ یہ وہ بنیادی معروضات ہیں جن کو لے کر ہم اپنا مقدمہ تفصیل کے ساتھ وضع کر سکتے ہیں۔

پاکستان کی ادبی تاریخ کے مطالعہ سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ ہمارے ہاں پاکستانی ادب کے حوالے سے ایک فکری اور تعریفی خلجان پایا جاتا ہے۔ لیکن وقت آ گیا ہے کہ اس خلجان سے نمٹا جائے اور قومی ادب کے حوالے سے ایک واضح موقف اپنایا جائے۔ ہم ہنوز اس فکری خلجان سے عہدہ براہ ہونے میں ناکام رہے ہیں، بلکہ اکثر حالتوں میں ہم اس کی شدت کا اندازہ بھی نہیں لگا پاتے۔ [9] ایک پاکستانی ادیب کو اس بات کا احساس ہی نہیں کہ بین الاقوامی سطح پر اُس سے اُس کے ادب کی نمائندگی کا حق چھن گیا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ پاکستانی ادیب کو اس بات کا نقصان کا احساس دلایا جائے۔ بلاشبہ ایک قوم کی نمائندگی کا ادبی حق اُس کی اپنی زبان میں ہی ادا ہوتا ہے اور دنیا بھر کی ادبیات کے حوالے سے ہوبھی رہا ہے۔ تاہم یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری ہے۔ ان تمام مصنفین کی تحریریں قابل قدر ہیں اور یہ بھی ان کا بنیادی حق ہے کہ جس زبان کو چاہیں، ذریعہ اظہار کے طور پر استعمال کریں۔ ہمارا مقدمہ صرف اس قدر ہے کہ پاکستانی ادب کی نمائندگی کے جملہ حقوق کا صرف انہی مصنفین کے حق میں محفوظ کر دیا جانا کسی طور مناسب نہیں ہے۔ [10]

### ۴۔ پاکستانی ادب کے نمائندگان کی پاکستانیت: کچھ بنیادی سوالات

آیئے ذوالفقار غوث سے شروع کرتے ہیں۔ ذوالفقار غوث، امریکی اور یورپی حلقوں میں پاکستانی ادب کیسر کردہ نقیب کے طور جانے جاتے ہیں۔ اُن کا ناول عزیز خان کا قتل (The Murder of Aziz Khan) اپنے سن اشاعت (۱۹۶۶) سے لیکر آج تک امریکہ اور یورپ میں پاکستانی ادب کا اہم تعارف مانا جاتا ہے۔ لیکن وہ کس حد تک پاکستانی ہیں، اس سوال کا جواب ضروری ہے۔ ذوالفقار غوث قیام پاکستان سے قبل سیالکوٹ میں پیدا ہوئے تھے اور ۱۹۴۲ء میں ان کا خاندان ممبئی منتقل ہوگیا۔ ساٹھ کی دہائی میں وہ حصول رزق کے لیے برطانیہ چلے گئے اور ۱۹۶۴ء میں انہوں نے برازیلی خاتون سے شادی کر لی۔ اس کے بعد زندگی کا بیشتر حصہ امریکہ میں گزارا جہاں وہ ابھی بھی رہائش پذیر ہیں یہ بات خاصی دلچسپ ہے کہ انٹرنیٹ پر بیشتر ویب سائٹس اُن کو پاکستانی شہری کے طور پر متعارف کرواتی نظر آتی ہیں۔ [11] یہ غلط فہمی صرف ویب سائٹس تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ پاکستان کے ادبی منظرنامے پر نظر رکھنے والے بڑے بڑے لکھاری بھی اس کا شکار نظر آتے ہیں۔ مُنیزہ شمسی کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ لیکن حیرت کی بات ہے کہ روزنامہ

ڈان میں اپنے ایک کالم میں انھوں نے بھی ذوالفقار غوث کا پاکستانی قرار دیا ہے۔[۱۲]

سوال پیدا ہوتا ہے کہ متحدہ ہندوستان کے کسی ایسے علاقے میں پیدا ہونا جو اب پاکستان میں شامل ہیاور محض اس حوالے سے پاکستان کے بارے میں کچھ لکھنا اگر پاکستانی ادیب ہونے کی دلیل ہے تو اس طرح تو لاتعداد بھارتی مصنفین بھی پھر پاکستانی مصنفین قرار پائیں گے جن میں سرِ فہرست خشونت سنگھ ہے۔ خشونت سنگھ نے بھی اپنی تحریروں میں پاکستانی سماج کو موضوع بنایا ہے بلکہ اُن کا پہلا ناول پاکستان جانے والی ٹرین جو سن میں شائع ہوا، واضح طور پر پاکستان سے متعلق ہے۔ واضح رہے کہ خشونت سنگھ سن میں خوشاب میں پیدا ہوے جو اب پاکستان کا حصہ ہے۔ انھوں نے اپنی عمر کا قابل ذکر حصہ لاہور میں گزارا۔ لیکن دنیا بھر میں خشونت سنگھ ایک بھارتی مصنف، نقاد اور تاریخ دان کے طور پر مشہور ہیں۔ پاکستان کسی صورت میں اُن کا قومی حوالہ نہیں رہا۔

ذوالفقار غوث کی پاکستانیت اور بھی سوال کھڑے کرتی ہے جب ہم سعادت حسن منٹو کی مثال بھی اپنے سامنے رکھتے ہیں۔ منٹو بھی قیام پاکستان سے قبل لدھیانہ میں پیدا ہوے جو کہ اب ہندوستان کا حصہ ہے۔ لیکن بعد میں وہ ہجرت کر کے پاکستان آ گئے جس کی بنا پر اُن کا شمار پاکستانی مصنفین میں ہوتا ہے۔ اب اگر اسی اُصول کا اطلاق ذوالفقار غوث پر کیا جاے تو وہ بھارتی مصنف قرار پائیں گے۔ یہ بہت دلچسپ صورتحال ہے کہ قومی اور ادبی حوالے سے جو اُصول ہم سعادت حسن منٹو کے باب میں اپناتے ہیں، جب ذوالفقار غوث کی باری آتی ہے تو ہم اُس اُصول کو اُلٹ دیتے ہیں۔ بات یہیں پہ ختم نہیں ہوتی بلکہ بہت سے دوسرے مصنفین کی طرح ذوالفقار غوث بھی اپنے آپ کو شعوری طور پر پاکستانیت سے دُور کرتے نظر آتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں اُن کی اپنی راے۔

> حقیقت یہ ہے کہ میرے دوسرے ناول عزیز خان کا قتل اور میری کچھ پہلے دور کی نظمیں جن کا موضوع ہندوستان تھا کو چھوڑ کر میں نے کبھی کسی مخصوص کلچر کے بارے میں نہیں لکھا۔ مجھے نہیں معلوم میں کس موضوع پر لکھتا ہوں۔ میری تمام تر کوشش کچھ خیالات کو قلمبند کرنے پر مرکوز رہتی ہیاور اُن خیالات سے میں تشبیہات دریافت کرنیمیں لگ جاتا ہوں تاکہ ایک ایسی رسمی ساخت تخلیق کرسکوں جو میرے تخیل کو آسودگی بخشے۔ مجھے بچپن سے جلاوطنی پر مجبور کیا گیا، جو اس قدر راسخ ہو چکی کہ میں کبھی گھر لوٹنے کا تصور بھی نہ کر سکا۔ میرا کسی ملک سے کوئی قومی تعلق نہیں ہے اور نہ ہی میرے اردگرد موجود دنیا سے۔[۱۳]

ذوالفقار غوث کے اس اعلان کے باوجود ایسے متعدد لکھاری ہیں جنھوں نے اپنی کتابوں میں ذوالفقار غوث کو نہ صرف پاکستانی مصنف کے طور پر متعارف کروایا بلکہ ان کی تحریروں کو بھی پاکستانی مصنفین کی تحریروں کیساتھ جگہ دی۔[۱۴]

ایک اور مصنف جو برطانوی اور امریکی ادبی حلقوں میں پاکستانی ادب کے تعارف کے طور پر جانیجاتے ہیں وہ حنیف قریشی ہیں جن کی پاکستانیت بھی ذوالفقار غوث کی طرح خاصی پیچیدہ اور متنازع ہے۔ حنیف قریشی برطانیہ میں پیدا

ہوے اور وہیں تعلیم حاصل کی۔ حنیف قریشی کے والد بھی پاکستانی نہیں تھے ۔ بلکہ اُن کا تعلق مدراس (ہندوستان) سے تھا۔ یہ درست ہے کہ آبائی طور پر اُن کا خاندان ہجرت کر کے ۱۹۴۷ء کے بعد پاکستان چلا گیا۔لیکن چند ہی سالوں کے بعد حنیف قریشی کے والد پاکستان چھوڑ کر برطانیہ منتقل ہو گئے۔ ذوالفقار غوث کے برعکس جس نے اپنی ابتدائی تحریروں میں پاکستانی سماج کو موضوع بنایا، حنیف قریشی نے اپنی ادبی زندگی کی ابتدا ستر کی دہائی میں گمنام قلمی نام انٹونیو فرنچ کے تحت فحش نگاری سے کی۔[۱۵] آخری دفعہ حنیف قریشی سال پہلے کراچی آے اور مختصر قیام کے بعد واپس برطانیہ لوٹ گئے۔ روزنامہ گارڈئین میں لکھے گئے اپنے ایک کالم میں اُن کا کہنا تھا کہ پاکستان کے پاس صرف ایک ہی اُمید باقی ہے اور وہ یہ کہ اسے اپنے آپ کو واپس ہندوستان میں ضم کر دینا چاہیے۔[۱۶] دلچسپ بات یہ ہے کہ ٹائمز میگزین نے ۲۰۱۰ء میں حنیف قریشی کو پچاس موثر ترین ادیبوں کی فہرست میں ایک برطانوی ادیب کے طور پر پیش کیا۔[۱۷] اس طرح یہ سوال اپنی جگہ موجود ہے کہ حنیف قریشی کس حوالے سے پاکستانی ادب کی نمائندگی کرر ہے ہیں، یا یہ کہ یہ نمائندگی کس حوالے سے اُن کو سونپی گئی ہے؟

اس سے ملتا جلتا لیکن کسی قدر کم پیچیدہ حال کچھ دوسری مصنفین کا بھی ہے۔ مثال کے طور پر ندیم اسلم چودہ سال کی عمر میں خاندان سمیت پاکستان سے برطانیہ منتقل ہو گئے اور وہیں مستقل سکونت اختیار کر لی۔ عامر حسینو پندرہ سال کی عمر میں برطانیہ منقل ہوے اور وہی مستقل رہائش اختیار کی۔اسی طرح باقی مصنفین کی اکثریت بھی یا تو پیدا ہی برطانیہ یا امریکہ میں ہوئی، یا اوائل عمری میں ہی وہاں منتقل ہوگئی۔ اس گفتگو ، بالخصوص حنیف قریشی اور ذوالفقار غوث کی سوانحی معلومات فراہم کرنے کا مقصد ہرگز ہرگز پاکستانیت کی کوئی اختصاصی یا استثنائی تعریف تراشا نہیں۔ بلکہ دنیا بھر میں قومیت کے مروجہ اور مقبول میعارت کے تحت اُن کے دعویٰ پاکستانیت کی جانچ ہے۔

مغربی اور امریکی ادبی حلقوں میں ان مصنفین کی پاکستانی ادب پر اجارہ داری کس قدر مضبوط ہے اس کا اندازہ گرانٹا کے پاکستان نمبر کو دیکھ کر بخوبی ہو جاتا ہے۔ گرانٹا برطانیہ چھپنے والا معروف ادبی جریدہ ہے جس کا آغاز کیمرج یونیورسٹی سے ۱۹۹۷ء ہوا۔ اس میں لکھنے والے کئی نئے لکھاری بعد میں جانے پہچانے ادیب بنے ،مثلاً ٹیڈ ہیو اور سِلو یا پلیتھو غیرہ۔اس سے اس جریدے کی ادبی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔سن ۲۰۱۰ء میں اس جریدے نے پاکستان نمبر شائع کیا جس کا مقصد پاکستانی ادب کو دنیا میں متعارف کروانا تھا۔لیکن طُرفہ تماشہ یہ ہے کہ ۲۸۸ صفحات پر مشتمل اس شمارے میں جن مصنفین کو شامل کیا گیا اُن میں اکثریت ایسے ہی مصنفین کی ہے۔ ان میں سرفہرست دانیا ل معین الدین، محسن حامد، عظمیٰ اسلم ، کاملہ شمسی ، عامر حسین ،محمد حنیف، ندیم اسلم وغیرہ ہیں۔ [۱۸] اس شمارے کی تعارفی تقاریب میں بھی یہی قلمکار جلوہ افروز ہوے، اور اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس شمارے میں کسی ایسے نامور مصنف کا شامل نہیں کیا گیا جو پاکستان میں رہتا ہو اور جس نے اردو کو ذریعہ اظہار کے طور پر اپنایا ہو۔ کیوں؟ کیا دیارِ مغرب میں پاکستانی ادب کی تقدیر میں صرف زبانِ

غیر ہی سے شرحِ آرزو لکھی ہے؟ یہی سوال کئی ادبی حلقوں کی طرف سے اُٹھایا گیا۔

ندیم اسلم، عظمی خان اور کاملہ شمسی کی تحریریں اپنی اپنی خوبیاں رکھتی ہیں اور جو لوگ ان ادیبوں کے سٹائل سے واقف ہے وہ ان تحریروں سے مایوس نہیں ہوگے۔لیکن یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا گرانٹا میں محض انگریزی میں لکھنے والے پاکستانی ادیبوں کا احاطہ کیوں کیا؟

پاکستانی ادب کی نمائندگی کا اس طرح سکڑ کرانگریزی لکھنے والے چند ہاتھوں میں مقید ہو جانا خود پاکستانی ادب کے حوالے سے نہائت اہم مضمرات اور خدشات سے خالی نہیں۔اس کا سب سے بڑا اور پریشان کن نتیجہ ایک ایسے ادب کا وجود میں آجانا ہے جو موضوعاتی اعتبار سے متوسط طبقے (bourgeoisie) بلکہ اشرافیہ (elitist) کی خاندانی چپقلشوں اور سماجی اور نفسیاتی مسائل کو زیر بحث لاتا ہے۔اس کا سب سے بڑا نتیجہ ایک نمائندگی کا بحران (crisis of representation) ہے۔کیونکہ اس ادب کے اکثر موضوعات کو پاکستان میں رہنے والے غریب طبقے سے کچھ سروکار نہیں ہوتا۔اس میں کوئی شک نہیں کہ شناخت کا بحران مابعد نوآبادیات میں ایک بہت بڑا مسلہ ہے، لیکن یہ ایک عام پاکستانی کا مسلہ ہرگز نہیں۔ایک عام پاکستانی کا مسلہ کمر توڑتی مہنگائی، بے روزگاری ،غربت اور دہشت گردی ہے۔ جب ایک امریکی یا ایک برطانوی قاری ان مصنفین کو پڑھ کر پاکستانی ادب کے تناظر میں پاکستان اور اہلیانِ پاکستان کے بارے میں لاشعوری طور پر ایک تصور قائم کرتا ہے، تو اُس تصور کا حقیقت سے (کم از کم قریب کا) کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

ایسے میں ان مصنفین کے ہاں بہت سے کلیشوں (clichs) کا رواج پا جانا ایک عام سی بات ہے جس کی بڑی وجہ ان قلمکاروں کا معلومات کے حصول کے لیان مغربی یا امریکی ممالک کے ذرائع ابلاغ پر انحصار رہوتا ہے جہاں یہ وہ ایک شہری کی حیثیت سے رہ رہے ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ندیم اسلم کا ناول گم گشتہ عشاق کا نقشہ (The Map of Lost Lovers) دیکھ لیں۔اس میں ایک ایک کر کے وہ تمام کلیشے مل جاتے ہیں جو عموماً مغربی اور امریکی ذرائع ابلاغ میں پاکستان میں غیرت کے نام پر قتل (honor killing) کے بارے میں ملتے ہیں۔ان مصنفین کی تحریروں کا مجموعی نتیجہ اُس بدیسی مسبوکہ سازی (exotic stereotyping) کی صورت میں نکلتا ہے جس کا رونا معروف دانشور اور نظریہ ساز ایڈورڈ سعید نے کیا ہے۔ایسا رویہ دوسری قوموں اور ثقافتوں کے بارے میں کلیشوں اور عامیانہ تصورات کو دوام بخشتا ہے بین الاتہذیبی مکالمے کی راہیں مسدود کر دیتا ہے۔یوں ایک وسیع تنقیدی تناظر بہت سا تارک الوطنی ادب (diasporic literature) ایک بین التہذیبی اشتراک میں سود مند ثابت ہونے کی بجاے، نقصان دہ ثابت ہو رہا ہے۔

محسن حامد کے ناول متذبذب بنیاد پرست (The Reluctant Fundamentalist) کے عنوان کو لیجیے اور دیکھیے کہ یہ عنوان کس حد تک ایک عام پاکستانی کے المیے کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار ایک منقسم

شخصیت(split personality) ہے جو یہ ظاہر کرتا ہے کہ آج کی مابعد گیارہ ستمبر دنیا میں ایک مسلمان نوجوان کے پاس صرف دو ہی راستے ہیں۔ اول یہ کہ وہ بین الاقوامی ٹیکنوکریٹ بزنس مین بن کر ایک کامیاب زندگی گزارے یا پھر پُرتشدد مذہبیت کی چھتری تلے پناہ لے لے۔ اس لحاظ سے یہ ناول ایک ثنویت (binary) تخلیق کرتا نظر آتا ہے جو شناخت کے پیچیدہ مسلے کو سیاہ یا سفید کی سی تسہیل کے ساتھ پیش کرنے کی سعی معلوم ہوتا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ایک کامیاب بزنس مین اور مذہبی متشدد کی دو انتہاوں کے درمیان ، چنگیز کے لیے کوئی معتدل جگہ نہیں؟ جبکہ دوسری طرف کروڑوں پاکستانی ایک اعتدال پسند اور متوازن زندگی گزار رہے ہیں جوایک طرف اپنے مذہب کو حرزِ جان بھی بنائے ہوے ہیں اوردوسری طرف دہشت گردی اور انتہاپسندی کی لعنت سے بیزار بھی ہیں۔ شائد محسن حامد اور ایسے دوسرے مصنفین کی تحریریں صرف امریکہ اورمغربی ممالک میں مقیم پاکستانیوں ہی کی نمائندگی کرتی ہیں۔

ایک اور اہم مسلہ جو ایسے مصفین کی ہاں پایا جاتا ہے وہ اُن کا فصیلِ وقت میں مقید ہو جانا ہے۔ ان مصنفین کی اکثریت کے ذہن میں جس پاکستان کا تصور رچا بسا ہے وہ جنرل ضیا الحق کا پاکستان ہے اور اُس کی بنیادی وجہ یہ کہ ان قلمکاروں کی ایک بڑی تعداد جنرل ضیا کے پاکستان میں پلی بڑھی اور بعد میں امریکہ اور یورپ کو سدھار گئی۔ طارق علی جیسے مصنفین اس بات کی واضح مثال ہیں اور پھر اسی روایت کو حنیف قریشی اور محسن حامد اپنی تحریروں میں تھامے نظر آتے ہیں۔ اس لحاظ سے یہ بات اہم ہے کہ جو تحریریں پاکستان کے بارے میں ستر سے لیکر نوے کی دہائی تک وجود میں آئیں ، ان کا علاقہ موجودہ پاکستان سے یکسر منطقع ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ پلوں کے نیچے سے بہت سا پانی بہہ چکا ہے۔ ایک متحرک اور آزاد پرائیویٹ میڈیا، جمہوریت کی بحالی، عدلیہ کی ایک زبردست وکلاتحریک کے ذریعے بحالی، پیپلز پارٹی کی حکومت کا اپنی جمہوری مدت کی تکمیل کے بعد انتخابی عمل کے ذریعہ اقتدار کی مسلم لیگ نواز کو منتقلی بہت بڑے بڑے سنگ میل ہیں اور ماننا ہوگا کہ آج کا پاکستان جنرل ضیا الحق کے پاکستان سے نہ صرف بہت آگے نکل چکا ہے بلکہ بہت مختلف بھی ہے۔

## ۵۔ اختتام بحث

مندرجہ بالا تمام گفتگو سے ہمارا مقصد ان نامور مصنفین کی نہ تو ناقدری ہے نہ ہی ان کے ادبی مرتبے کا انکار۔ بلاشبہ ان مصنفین نے نہائت بلند پایہ ادب تخلیق کیا ہے۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ان کی اعلٰی ادبی صلاحتوں کے پیش نظر پاکستانی ادب کے لیے باقی ملکوں کے ادب سے الگ ایک تعریف مختص کر دی جاے؟ یا کیا ان ادیبوں کی ان کی اعلٰی فنی صلاحتوں کے عوض ایک قومی ادب کی ساری کی ساری نمائندگی غیر اعلانیہ طور پر انہی کو سونپ دی جاے؟ اب یہ سوال بھی اہم ہے کہ اگر پاکستانی ادب کی نمائندگی ان مصنفین کو سونپ دی گئی ہے تو پھر انتظار حسین، اشفاق احمد، شوکت صدیقی، عبداللہ حسین، غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، وزیر آغا، بانو قدسیہ، فہمیدہ ریاض، کشور ناہید وغیرہ جیسے قلمکاروں کی آواز

ہم کہاں سن پائیں گے؟ اور اس حقِ نمائندگی میں وہ شریک کیوں نہیں ہو پائیں گے ؟ کیا وجہ ہے کہ لاشعروی اور غیر اعلانیہ طور پر پاکستانی ادب کی مسند پر وہی لوگ بٹھا دیے گئے ہیں جن کا اُڑھنا بچھونا انگریزی ہے اور جو پاکستان کومغربی ذرائع ابلاغ کی عینک کے دیکھتے نظر آتے ہیں؟ کیا امریکی ادب کی ایسی نمائندگی ،امریکہ کے اپنے مقتدر ادبی حلقوں کے لیے قابل قبول ہوگی؟ کیا اطالوی ادب کی ایسی نمائندگی ،خود اُس ملک کے ادبی لوگوں کے ہاں شرف قبولیت پا سکے گی؟ کیا کوئی امریکی ،ناورے میں رہتے ہوے، نارویجین زبان میں اعلیٰ پایے کا ادب تخلیق کر کے کبھی بھی اُس کو امریکی ادب کا حصہ قرار دے پاے گا؟ جس طرح پاکستانی ادب کے موضوع پر کانفرنسوں میں ندیم اسلم ، عامر حسین کو بطور کلیدی مقرر مدعو کیا جاتا ہے، کیا اس طرح امریکی ادب کے موضوع پر کسی کانفرنس میں کسی ایسے امریکی مصنف کا مدعو کیا جانا قرین قاس ہے جو مثال کے طور پر فرانس میں مقیم ہو، وہیں کا شہری ہو، اور جس کی ساری تحریریں فرانسیسی زبان میں ہوں؟ یا پھر ذوالفقار غوث یا حنیف قریشی جس طرح پاکستانی ادب کی نمائندگی کرتے ہیں، کیا کوئی غیر امریکی، انگریزی کے علاوہ کسی زبان میں لکھ کر امریکی ادب کی نمائندگی حاصل کر پاے گا؟ یہ وہ سوالات ہیں جو اس وقت ہمارے ادبی اور قومی تشخص کے اُفق پر ایک گہرے ساے کی طرح مُنڈلا رہا ہے اور ہم جس حد تک اس سوال کا جواب تلاش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں، اُسی حد تک اپنے ادبی تشخص کی بازیافت کی امید قائم کر سکتے ہیں۔

## حواشی وحوالہ جات

۱۔ آغاز ہی سے یہ بات واضح رہے کہ قومی ادب سے ہماری مراد سرکاری ادب ہرگز نہیں ہے۔قومی جہاں قوم کیکی اُمنگوں ، مشاہدوں اور تجربوں کا تخلیقی اظہار ہوتا ہے جبکہ سرکاری ادب حکمران طبقے کی ثنا خوانی اور قصیدہ سرائی پر ادب کی ملمع کاری کی بھونڈی کوشش ہے جس کو کوئی دیرپا فنکارانہ وقعت (artistic value) نہیں ہوتی۔

۲۔ الطاف گوہر،تحریریں چند،صفحہ،مطبوعہ سنگِ میل:لاہور،ص ۲۸

3. James Bryce, (1886) *The Holy Roman Empire* London: Macmillan Publishers. p. 134.

۴۔ لارنس زائرنگ، بیسویں صدی میں پاکستان:ایک سیاسی جائزہ (مترجم،نعیم اللہ ملک)، آکسفرڈ یونیورسٹی پریس،صفحہ۱۱۴

۵۔ انسائیکلوپیڈیا بریٹینکا، جلد ا،صفحہ ۲۳۴ ،مطبوعہ شکاگو، الینوائے، ریاستہاے متحدہ امریکہ۔

۶۔ انسائیکلوپیڈیا انکارٹا (برقی نسخہ)،عنوانِ مقالہ امریکی ادب۔ مائیکروسافٹ کارپوریشن۔

۷۔ انسائیکلوپیڈیا بریٹینکا، جلد سولہ،صفحہ ۱۷۶ مطبوعہ شکاگو، الینوائے، ریاستہاے متحدہ امریکہ۔

8. http://themissin gslate.com/2013/0 7/18/what-we-talk-abo ut -when -we -talk -

about - pakistani-literature-an-interview-with-snehal-shingavi

یہ تاثر کسی عام پاکستانی کا نہیں بلکہ سنیہال شنگاوی (Snehal Shingavi) کا ہے جو سینٹر آف ایشین اینڈ امریکن سٹیڈیز، یونیورسٹی آف ٹیکسس، آسٹن، امریکہ میں ایسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔یہی تاثر بہت سے دوسرے مصنفین اور محققین کا بھی ہے جو امریکی اور برطانوی حلقوں (academia) میں پاکستانی ادب پر نظر رکھتے ہیں۔

۹۔ انتظار حسین، روزنامہ ڈان، جنوری۔ادبی شذرات : پاکستانی ادب کی تعریف،کراچی ایڈیشن،صفحہ ۷۔

۱۰۔ اگرچہ یہ بات مضمون کے اندر بھی کر دی گئی ہے لیکن یہاں بھی اس کا اعادہ ضروری ہے۔اس ساری کی ساری بحث سے ہمارا مقصد ان قابل قدر قلمکاروں کی کاوشوں اور تخلیقی صلاحتوں کا انکار یا بے قدری ہر گز نہیں۔سوال صرف یہ ہے کہ قومیت یا ادب کے کس اُصول (canon) کے تحت ان مصنفین کو پاکستانی ادب کی نمائندگی سونپ دی گئی ہے؟ کیوں روز افزوں یہی لوگ پاکستانی ادب کا تعارف بنتے جا رہے ہیں اور دوسری طرف سینکڑوں پاکستانی ادیب، دانشور، اور مصنفین ایک غیر اعلانیہ اور غیر محسوس انداز میں اس نمائندگی سے محروم کئے جا چکے ہیں۔

۱۱۔ مثال کے طور پر یہ دو ویب سائٹس ملاحظہ فرمائیں۔

http://alchetron.com/Zulfikar-Ghose-566252-W

https://www.fantasticfiction.com/g/zulfikar-ghose/

۱۲۔ روزنامہ ڈان، کراچی ایڈیشن، مورخہ ۲۸ فروری ۲۰۱۱ء،صفحہ ۷

13. Feroza Jussawalla & Reed Way Dasenbrock (1992). *Interviews with Writers of the Postcolonial World,*London: University Press of Mississippi. p. 185.

14. Muneeza Shamsie (1997). *A Dragonfly in the Sun,* London: Oxford University Press. pp. 90-122.

۱۵۔ روزنامہ نیویارک ٹائمز مورخہ ۱۰/اگست ۲۰۰۸ء،صفحہ ۱۹۔

16. http://tribune.com .pk /story/ 335203/ a-conversation- with - hanif - kureishi - karachi-kills-me/

17. The 50 Greatest British Writers Since 1945, 5 January 2008. The Times.

18. http://www.bb c.com/urdu/lg/p akistan / 2010 / 10/101023 _ british _ journal _ granta.shtml

**ڈاکٹر محمد سعید**
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو
جی سی یونیورسٹی، لاہور

# اخلاقیاتِ تحقیق رشید حسن خاں

Rashid Hassan khan is a well known famous name of Urdu research. His research services cannot be summed up in one thesis. He retrieved the missing facts through research, also verified obscure facts and supported known facts; more than that he hold a tight grip on substandard research. They are primary functions of standardization and promotion of Urdu research, which are carried out with great courage and loudness. This article deals with Research ethics and moralities which are linked up with his personal experiences.

اخلاقیاتِ تحقیق کے تقاضوں میں جو سب سے اہم اور بنیادی تقاضا ہے وہ یہ کہ کسی دوسرے کی تحقیق کو آپ اپنے نام سے نہ چھپوائیں ۔ اس جعل سازی کو انتہائی غیر اخلاقی حرکت تصویر کیا جاتا ہے اس کے باوجود ہمارے معاشرے میں اس کارگزاری کا عمل جاری و ساری رہتا ہے ۔ رشید حسن خاں ایسی جعل سازیوں اور سہل انگاریوں کے سخت مخالف تھے اور ہمیشہ ایسے جعل سازوں اور سہل انگاروں کے لیے ان کے مضامین تازیانہ بنے رہے ۔ رشید حسن خاں نے تحقیق و تدوین کے معیاری عملی نمونوں کے ساتھ ساتھ اصول تحقیق و تدوین بھی وضع اور مرتب کیے ہیں ۔ ان کے اس سلسلے کے بیشتر مضامین کتابی اور اکتسابی سے زیادہ مشاہداتی ہیں ۔ وہ شعبۂ اُردو دہلی یونیورسٹی سے ۱۹۵۹ء میں وابستہ ہوئے ۔ سندی تعلیم کی کمی کے باعث انھیں بطور ریسرچ اسسٹنٹ لیا گیا ۔ لہٰذا ساری مدت ملازمت معاون تحقیق ہی رہے ۔ ان کے اس منصبی فریضے سے ناجائز فائدہ یوں اٹھایا جاتا تھا کہ تحقیقی کام اُن سے کروائے جاتے وہ دوسروں کے نام سے چھپتے تھے ۔ خصوصاً صدرِ شعبۂ اُردو ڈاکٹر احمد فاروقی کے نام سے ۔ بعض سیاسی مقاصد حاصل کرنے کے لیے افراتفری میں، رشید حسن خاں سے کروائی جانے والی ایسی کم معیاری تحقیق موضوع طنز بنتی تو بھی مجرم رشید حسن خاں کو ٹھہرایا جاتا ۔ اور ان سے جواب طلبیوں کا سلسلہ شروع ہوتا ۔ مثلاً تذکرۂ سرور رشید حسن خاں سے جلد بازی میں مرتب کروایا گیا اور خواجہ احمد فاروقی کے نام سے شائع ہوا ۔ رشید حسن خاں ڈاکٹر مختار الدین احمد کے نام اپنے ایک خط میں ۲۸۔ ستمبر ۱۹۹۳ء کو لکھتے ہیں :

> ”تذکرۂ سرور کے سلسلے میں کئی صفحوں پر مشتمل ایک یاداشت میں نے دی تھی ۔۔۔۔ اس میں یہ بھی لکھ دیا تھا کہ اس کی طباعت شعبے کے لیے باعثِ بدنامی و رسوائی ہوگی، مگر وہاں بھی وہی بات تھی کہ تاریخ مقرر ہو چکی تھی اور اُس وقت تک کسی بھی صورت میں کتاب چھپنا ضروری تھا ۔ فاروقی صاحب کو معیار سے کبھی کوئی دل چسپی نہیں رہی، اُن کی دل چسپیوں کے مراکز دوسرے ہوتے تھے“ ۔[1]

اُصول تحقیق سے متعلق رشید حسن خاں کی کتاب ادبی تحقیق : مسائل اور تجزیہ کا ایک سلسلہ مضامین ''تحقیق سے متعلق بعض مسائل'' ایسے ہی تنازعات کی ذاتی وارداتوں کے نتائج ہیں ۔ اس سلسلے کا ان کا ایک مضمون ''علمی منصوبے اور اخلاقیات تحقیق'' کے پس منظر میں بھی رشید حسن خاں کے ذاتی مشاہدات و واردات دکھائی دیتے ہیں ۔ ۱۹۶۸ء اور ۱۹۶۹ء میں دہلی یونیورسٹی میں ان کے لیے ایسے حالات پیدا کر دیے گئے تھے کہ یونیورسٹی انتظامیہ نے بھی ان سے جواب طلبی کر لی ۔ اسی مضمون سے اندازہ ہوتا ہے کہ نہ صرف شعبے کے ارباب حل وعقد نے ان کا قافیہ تنگ کر دیا تھا بلکہ انھوں نے یونیورسٹی انتظامیہ کو بھی ان کے خلاف متحرک کیا تھا۔ رشید حسن خاں کا مذکورہ مضمون ابتدایہ سطح پر یورنیورسٹی انتظامیہ کو دیا گیا جواب ہے جو نظر ثانی کے بعد ایک مضمون کے طور پر شائع ہوا۔ یونیورسٹی انتظامیہ کو دیے گئے ایسے جوابات کا ابھی تک چونکہ کوئی دفتری ریکارڈ سامنے نہیں آیا البتہ اس مضمون کی مدد سے کچھ حقائق تک پہنچنے میں ضرور مدد ملتی ہے ۔لیکن اس سے پہلے اس زمانے میں رشید حسن خاں جیسے مضبوط اعصاب انسان کی شخصیت کی شکست و ریخت اور عالم بے کیفی کو ملاحظہ کیا جائے جو ۱۹۶۹ء میں اپنے عروج پر پہنچ چکی تھی ۔ وہ ۲۶ ۔ اکتوبر ۱۹۶۹ء کو رئیس احمد نعمانی کے نام اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں :

''آج کل ایک عجیب عالم بے کیفی طاری ہے ، دنوں سے سبھی سے رسم پیام و سلام بند ہے اور ویسے بھی قلم کو گویا زنگ سا لگ گیا ہے ، طبیعت بھی کچھ بجھ سی گئی ہے............. سیاسی حالات نے اور دیوانہ بنا رکھا ہے ، زمین سخت ہے آسمان دور ہے۔ ہر طرف اندازِ کوفی و شامی نظر آتے ہیں اور شرارِ بولہبی کی کارفرمائی دکھائی دیتی ہے ۔ حد یہ ہے کہ ذہن نے گھبرا کر خواب دیکھنا بھلا دیا ہے اس سے زیادہ اذیت ناک صورت حال کیا ہوگی کہ یہی ایک سہارا ہوتا ہے کچھ دیر کے لیے دم لینے کا..... جتنے خواب کبھی دیکھے گئے تھے، آج ان سب کی تعبیروں کی شکستہ صورتیں ہر طرف حلقہ زن ہیں اور ایک ایسے رقص میں مصروف ہیں ، جس کے ختم ہونے کے آثار بظاہر نظر نہیں آتے''۔[۲]

اس خط میں'' اندازِ کوفی و شامی'' اور''شرارِ بولہبی'' سے بہ طور خاص شعبے کے حالات کی طرف اشارہ مراد لیا جا سکتا ہے ۔ رئیس احمد نعمانی کے نام اس خط کے ساتھ سلمان احمد رباب رشیدی کے نام ایک خط کو بھی پیش نظر رکھنا بہت ضروری ہے ۔ ان دونوں خطوں میں اس زمانے کے بعض مسائل کو بڑے علامتی انداز میں بیان کیا ہے ۔ رباب رشیدی کے نام کا خط بہت طویل ہے اور اس کا بھی ایک ایک جملہ اہم ہے اس خط پر تاریخ درج نہیں لیکن رئیس احمد نعمانی کے نام مندرجہ بالا خط اور اس کا موضوع بلکہ لفظوں اور جملوں تک میں بڑی مطابقت ہے ۔ جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ دونوں ایک ہی کیفیت کو بیان کرنے کے لیے اور تقریباً ایک ہی وقت میں لکھے گئے ہیں ۔

سلمان احمد رباب رشیدی کے نام رشید حسن خاں کے طویل خط کا پہلا حصّہ ملاحظہ کیجیے جو تقریباً اکتوبر ۱۹۶۹ء کے اواخر میں لکھا گیا۔ اس کا آغاز ہی یہاں سے ہوتا ہے :

’’ برادرِعزیز! دنوں سے بہت سے احباب کو مجھ سے دو شکایتیں ہیں : ایک تو یہ کہ میرے لہجے میں ’وہ قلم کا ہو یا زبان کا‘ تلوار کی دھار ہے، وہ لوچ نہیں جو منافق آدمی کی بات میں ہوتا ہے ۔ دوسرا یہ کہ مجھے منفعل ہونا نہیں آتا۔ مجھے ہمیشہ اس کا اعتراف رہا کہ میرے لہجے میں واقعی وہ تہہ داری اور غدوبت نہیں ، جس سے گفتگو یا تحریر میں ، ایسا دور خا پن پیدا ہو جاتا ہے کہ ہر شخص بقدرِ ذوق وظرف اس کی مناسب تاویل کر سکے، دوسرے لفظوں میں مجھے اس کا اقرار ہے کہ میری گفتگو یا تحریر، سرور صاحب کی تنقید نہیں بن سکی ، جس سے آخر تک ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے والی کاری گری کارفرما ہو اور اس پر مجھے اس سے پہلے بھی معذرت طلب ہونے کی ضرورت نہیں پیش آئی ، نہ اب ضرورت محسوس ہوتی ہے‘‘ ۔[۳]

اس اقتباس سے جہاں رشید حسن خاں کی شخصیت کے ایک مرکزی پہلو حق گوئی کی وضاحت ہوتی ہے وہاں ان کے ادبی معتقدات کے حوالے سے بھی واضح ہو رہا ہے کہ وہ اپنی تحریر وتقریر میں صاف گوئی پر بڑی مستقل مزاجی سے قائم ہیں اور کوئی خوف یا لالچ انھیں معذرت طلبی پر آمادہ نہیں کر سکا۔ یہ کون سی صاف گوئی ہو سکتی ہے جس کا اظہار اُن کے قلم سے بھی ہو رہا ہے اور گفتگو سے بھی۔ مجموعی طور پر تو اس کا اطلاق اُن کی اُس وقت تک کی ہر طرح کی تحریر وتقریر پر بھی ہوتا ہے لیکن یہاں اس اقتباس میں بہ طور خاص شعبۂ اُردو دہلی یونیورسٹی میں در پیش مسائل موضوعِ سخن ہیں ۔ رشید حسن خاں یقیناً اپنے رفقائے کار کو خصوصاً اور باقی اہل علم کو عموماً اپنی بے لاگ گفتگو کا موضوع مختلف محفلوں میں بناتے رہتے تھے۔ صدیق الرحمٰن قدوائی ،خلیق انجم اور خصوصاً عبداللہ ولی بخش قادری کے رشید حسن کے بارے میں مضامین سے اندازہ ہوتا ہے ۔ رشید حسن خاں لوگوں کو اپنے سخت لہجے سے ہدف بنائے بغیر نہیں رہتے تھے ۔ ردّعمل میں کچھ نہ کچھ تو آنا ہی ہوتا ہے ۔ کہیں سے تیر، کہیں سے پتھر، کہیں سے اَن پڑھ ہونے کا طعنہ اور کہیں سے ریسرچ اسسٹنٹ ہونے کا۔ خاں صاحب عموماً ان کو برداشت کرنے کے عادی ہو چکے تھے ۔ ان کے اہداف بھی ان کے لہجے کے عادی ہو چکے ہوں گے لیکن حقیقت یہ ہے کہ خاں صاحب کا دوست دشمن کوئی بھی انھیں بھلا نہیں سکتا تھا کیونکہ اُن کی باتیں دلوں میں اُتر جاتی تھیں مخالفین کے تو ذہن میں گھر بھی کر لیتی ہوں گی۔ یہ فطری بات تھی ۔ شعبے میں تمام وضع داریوں اور ملنساریوں کے باوجود لوگ انھیں پسند نہیں کرتے تھے۔ حساب چکانے کے لیے کچھ نہ کچھ تو کرنا ہوتا تھا ۔ پھر یہ ہے کہ کسی شعبے کی فضا اور ماحول زیادہ تر اُس شعبے کے چیئرمین کے ماتحت اور زیرِ اثر ہوتا ہے ۔ صدرِ شعبۂ اُردو خواجہ احمد فاروقی بھی یقیناً اپنے نام سے چھپنے والے غیر معیاری کاموں کی وجہ سے اعتراضات کی زد میں رہتے تھے ۔ اس صورت میں رشید حسن خاں پر انھیں دہرا غصہ رہتا ہوگا کہ واقف حال جانتے ہیں کام رشید حسن خاں کرتے ہیں اور دوسرا یہ کہ رشید حسن خاں اپنی محفلوں میں انھیں ہدف بناتے تھے۔ لگتا ہے اُس زمانے میں خاں صاحب کہ یہ لَے خاصی تیز ہو گئی ہو گی ۔ جس وجہ سے اُن کے خلاف انتظامیہ کو کارروائی کے لیے اکسایا گیا ہو گا۔ کیونکہ یہ ان معنوں میں آسان تھا کہ رشید حسن خاں جو کام کرتے ہیں وہ صدرِ شعبۂ کے نام سے چھپ جاتا ہے لہٰذا یونیورسٹی انتظامیہ کو جواب دہی کے لیے اُن کے پاس کیا ہے جس کی وہ تنخواہ

لے رہے ہیں ۔ منافقتیں اور ذہن و دل کو لگنے والی چوٹیں انتہا کو نہ پہنچ چکی ہوتیں تو ان سے یہ سوال بنتا ہی نہیں تھا کیونکہ وہ تنخواہ کے بدلے میں کام تو کر رہے ہیں ۔ وہ تحقیقی کام اُن کے نام سے چھپ جاتا تب بھی سوال کی کوئی گنجائش نہیں رہتی اور اگر ان کے نام سے نہیں چھپتا اور محض اُن کی معاونت کا شکریہ ادا کر دیا جاتا ہے سوال تب بھی نہیں بنتا لیکن معاونت میں چونکہ یہ گنجائش ہے کہ اس کا تعین نہیں ہوسکتا کہ کتنی معاونت کی ہے اس طرح آسانی سے ظاہر کیا جا سکتا ہے کہ بس معمولی معاونت کی ہے ۔ پھر اس کے ساتھ ان کے انفرادی کاموں کو بھی پیش کیا گیا ہو گا کہ یہ تنخواہ تو یونیورسٹی سے لیتے ہیں اور کام دوسرے اداروں کا کرتے ہیں اور ان سے الگ پیسے وصول کرتے ہیں ۔

رشید حسن خاں کے لیے ۱۹۶۷ء اور اس کے بعد کچھ ایسی صورتِ حال ضرور پیدا کر دی گئی تھی کہ یونیورسٹی انتظامیہ کے سامنے اُن کی پیشیوں اور جواب طلبیوں کا سلسلہ شروع ہوا ہو گا۔ انھوں نے جواب بھی ضرور دیے ہوں گے اور مفصّل ۔ رشید حسن خاں کے ایسے سب جواب شاید محفوظ نہ رہے ہوں لیکن دو ایک ضرور محفوظ رہ گئے چونکہ وہ ترمیم و اضافہ کے بعد مضامین کی صورت میں شائع ہو گئے ۔ ۱۹۶۸ء میں کراچی کے ماہنامہ نگار میں ان کے مضامین کا ایک سلسلہ ''تحقیق سے متعلق بعض مسائل'' کے عنوان سے چھپا ۔ اس کی پہلی قسط اپریل ۱۹۶۸ء میں، دوسری مئی، تیسری اکتوبر اور چوتھی نومبر ۱۹۶۸ء اور پانچویں مئی ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئی ۔ مزید ترمیم و اضافہ کے بعد یہ سلسلہ مضامین اسی عنوان سے اُن کی کتاب ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ میں شامل ہوا اور اس کے ذیلی عنوانات بھی بنا دیے گئے ۔اس کتاب میں اس سلسلے کا تیسرا ذیلی عنوان ''تحقیق اور بُل ہوسی'' اور چوتھا ''علمی منصوبے اور اخلاقیاتِ تحقیق'' یونیورسٹی کی اُسی فضا اور جواب طلبیوں کے جوابات میں لکھے گئے ہیں ۔ ان میں سے بھی ''علمی منصوبے اور اخلاقیات تحقیق'' کا تو ایک ایک جملہ گواہی دیتا ہے کہ یہ سب سے پہلے یونیورسٹی انتظامیہ کی جواب طلبیوں کے جواب میں پیش کی گئی تحریر ہے جو ترمیم کے بعد نگار (کراچی) کے مئی ۱۹۶۹ء کے شمارے میں مضمون کے طور پر شائع ہوئی۔ رشید حسن خاں نے اسے اپنی کتاب میں شامل کرتے ہوئے مزید نظرِ ثانی کی جس کے تحت کچھ مباحث کو نکال دیا اور کچھ باتوں کا اضافہ بھی کیا۔ اس طرح یہ تحریر دو تین بار نظرِ ثانی کے عمل سے گزرنے کے بعد انتظامیہ کو دیے گئے جواب کے دائرے سے نکل کر خالص علمی مضمون بن گیا ہے۔ یہاں چونکہ شعبۂ اُردو دہلی یونیورسٹی میں رشید حسن خاں کو درپیش بعض مسائل کے پس منظر میں اس مضمون کا مطالعہ کرنا مقصود ہے اس لیے نگار (کراچی) میں اس کی پہلی اشاعت کو پیش نظر رکھا جائے گا تاکہ ان کے تلخ لہجے کو بھی سامنے لایا جا سکے جس سے یونیورسٹی انتظامیہ تو یقیناً مطمئن ہوگئی ہو گی لیکن صدرِ شعبۂ اُردو ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی اور اُن کے بعض احباب ضرور ناراض ہو گئے ۔

شعبۂ اُردو دہلی یونیورسٹی میں رشید حسن خاں سے جو کام لیے جاتے تھے اُن میں ایک تو یہ تھا کہ بعض قدیم مخطوطات کو انھوں نے مرتب کرنا تھا۔ دوسرا کام اُن کے ذمے یہ تھا کہ شعبۂ اُردو کے تحقیقی مجلّے اردوے معلی کو مرتّب کرنا۔ اِن کاموں کو کرنے کی عملی طور پر دو صورتیں روا رکھی جاتی تھیں ۔ پہلی صورت یہ تھی کہ رشید حسن خاں کوئی متن مرتب کر

دیں اور خواجہ احمد فاروقی کے نام سے چھپ جائے ۔ دوسرا طریقہ یہ تھا کہ رشید حسن خاں کے ساتھ شعبے کے کسی استاد کو مقرر کر دیا کہ دونوں مل کر کام کریں ۔ ہر دوصورتوں میں ہوتا یہی تھا کہ کام رشید حسن خاں کریں لیکن ظاہر یہ کیا جائے کہ وہ صرف ان اسکالرز کے اسسٹنٹ ہیں۔ رشید حسن خاں نے اپنے مضمون ''علمی منصوبے اور اخلاقیاتِ تحقیق'' میں جہاں یونیورسٹی انتظامیہ کے بعض سوالات کے جوابات دیے ہوں گے وہاں ان کو شعبۂ اُردو کے رفقا سے جو رکاوٹیں اور جو مسائل درپیش ہوں گے اُن کو بھی بیان کیا ہوگا۔ اس مضمون کا مرکز ومحور زیادہ تر خواجہ احمد فاروقی رہے ہیں لیکن کہیں کہیں دیگر احباب کی طرف بھی اشارے ہیں ۔ اب ذیل میں اس مضمون کا اس پس منظر میں مطالعہ پیش کیا جاتا ہے ۔

اُردو سے وابستہ بیشتر لوگوں میں عموماً تن آسانی ، کاہلی، غیر ذمہ داری کا رویہ پایا جاتا ہے ۔ اس لیے اُردو میں گروپ ریسرچ کو زیادہ فروغ نہیں مل سکا۔ کیونکہ اگر کوئی ایسا علمی منصوبہ تیار ہوتو اُس سے وابستہ افراد میں سے تنہا کوئی شخص جوابدہ نہیں ہوتا اس لیے یہ آسانی رہتی ہے کہ اعتراضات کی صورت میں بات ایک دوسرے پر ڈالتے رہتے ہیں ۔ دہلی یونیورسٹی شعبۂ اُردو کے تحت بھی کچھ علمی منصوبوں میں رشید حسن خاں کو شعبے کے کسی استاد کے ساتھ مل کر کام کرنے کی ذمہ داریاں سونپی جاتی تھیں جیسے'' دیوانِ میر سوز'' کی ترتیب وتدوین میں ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی اور رشید حسن خاں دونوں شامل تھے ۔ رشید حسن خاں چونکہ ریسرچ اسسٹنٹ کی صورت میں موجود ہیں لہٰذا کام کرنا اُن کی ذمہ داری ہے۔ دوسرے اسکالرز کو اس طرح تن آسانی کا موقع مل جاتا تھا لیکن نام چھپوانے کے وقت وہ لوگ برابر کے حِصّہ دار بن جاتے تھے ۔ رشید حسن خاں کا موقف اپنے بارے میں یہ تھا کہ اگر انھیں انفرادی طور پر کسی کام میں لگایا جائے تو وہ زیادہ ذمہ داری کا ثبوت دے سکتے ہیں ۔ وہ اپنے مذکورہ مضمون میں لکھتے ہیں :

''ہمارے یہاں شروع سے انفرادی کاموں کی طرف توجہ مبذول رہی ہے ۔ کام کرنے والوں نے الگ الگ کام کرنا زیادہ پسند کیا( اگر یہ اجتماعی کام کرتے ہیں تو) اس سلسلے میں بعض ضابطوں کا تعین کر لیا جائے ۔ ان ضابطوں کا حقیقی تعلق اخلاقیات سے ہوگا.......... لیکن یہ کیسی عجیب بات ہے کہ تحقیقی کام کرنے والے جن کے متعلق یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ وہ اس سلسلے میں سب سے زیادہ ایماندار ہوں ۔ وہی لوگ سب سے زیادہ بے پرواخرام ،اخلاقیات سے بے نیاز اور غیر ایماندار نظر آتے ہیں''۔ [۴]

ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی چونکہ شعبے کی علمی وتحقیقی سرگرمیوں کے ذریعے یا ان کے نام پر متعدد سیاسی شخصیات سے شعبے اور یونیورسٹی کے لیے کسی نہ کسی طرح مدد لینے کی کوشش میں رہتے تھے۔ اس لیے اُن کے اس طریقِ کار کو لوگ دو طرح سے دیکھتے تھے۔ کچھ سمجھتے تھے کہ یہ سب کچھ شعبے کی تعمیر وترقی کے لیے کرتے ہیں اور کچھ کا خیال تھا کہ وہ اپنے نام ونمود کے لیے کرتے ہیں۔ رشید حسن خاں اس دوسرے خیال کے حامی تھے اور کہتے تھے کہ وہ اپنی شہرت کی غرض سے تحقیقی معیارات کو قربان کرتے ہیں ۔ ملاحظہ کیجیے ان کے مضمون سے ایک اقتباس:

'' ادبی وتحقیقی کاموں کے جو منصوبے تیار کیے جائیں وہ سراسر علمی مقاصد کے حصول کے لیے ہوں ،

دوسرے اغراض و مقاصد کے حصول کی لاگ نہ ہو۔ تحقیق کے صحیفۂ اخلاقیات کا یہ سب سے پہلا اور سب سے اہم ضابطہ ہونا چاہیے اور اس وقت سب سے زیادہ خلاف ورزی اسی ضابطے کی ہو رہی ہے۔ انفرادی طور سے جو کام کیے جا رہے ہیں (مستثنیات سے قطع نظر) اور اجتماعی طور سے جن کاموں کے خاکے بنائے جاتے ہیں، ان سب میں حقیقی مقصد ہوتا ہے، ذاتی نام ونمود، حلقۂ اثر اور حلقۂ اقتدار کی توسیع کے امکانات کی تلاش۔ تحقیقی کام کرنے والوں کی فہرست میں اپنا نام بھی لکھائے رکھنے کی تمنا اور اسی طرح کی اور بوالہوسانہ خواہشات کی تکمیل۔ اور ان سب کا مآل یہ ہوتا ہے کہ کاموں کا انداز علمی نہیں رہتا۔ علمی حیثیت ثانوی بلکہ اس سے بھی فروتر ہو جاتی ہے اور اصل حیثیت اس کی ہوتی ہے کہ وہ کام، ان مقاصد کے حصول میں کس حد تک معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ اسی حصولِ معاونت کے مصالح کو پیش نظر رکھ کر، ان کاموں کی تکمیل کی جاتی ہے۔ ایسے کام ذاتی مفاد کے حصول کا تو بہت اچھا ذریعہ بن سکتے ہیں لیکن تحقیق کی عزت و آبرو خاک میں مل جاتی ہے''۔ [۵]

رشید حسن خاں باصلاحیت آدمی تھے اور اس کے ساتھ وہ اپنی اس صلاحیت کو استعمال کرنے میں آسان پسندی کے قائل نہیں تھے۔ تحقیقی معیارات کو برقرار رکھنے کے لیے سخت محنت اور نیک نیتی سے کام کرتے تھے۔ جبکہ شعبے میں بعض ضروری مقاصد کے لیے انھیں مجبور کیا جاتا تھا کہ وہ معیاری کام بے شک نہ کریں لیکن مقررہ تاریخ تک ہر صورت کر دیں کام جیسا بھی ہو۔ ذیل کا اقتباس تذکرۂ سرور کی ترتیب و اشاعت کے پس منظر کو واضح کرتا دکھائی دیتا ہے۔

دوسرا تباہ کن پہلو یہ ہے کہ اگر کوئی منصوبہ خالص علمی و تحقیقی بنیادوں پر مبنی نہ ہو، اس صورت میں اس منصوبے میں کام کرنے والے افراد کتنے ہی باصلاحیت اور ایماندار ہوں، لیکن اُس منصوبے کے تحت جو کام کیا جائے گا، وہ کبھی معیاری کام نہیں ہو سکے گا۔ منتہائے نظر اگر علمی نہ ہو تو ساری صلاحیت اور ایمانداری بے کارِ محض ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس طرح ہوتا یہ ہے کہ کام ہی تباہ نہیں ہوتا اور معیار ہی مستقل طور سے مجروح نہیں ہو جاتا، بلکہ ایسے منصوبوں میں اگر کچھ ایماندار کام کرنے والے ہیں تو کچھ دنوں کے بعد ان کے اندر کام کرنے کی امنگ اور تحقیقی ایمانداری کا بے حد سخت تصور اور معیار پرستی کا جذبہ دم توڑنے لگتا ہے، اور آخر آخر تھک ہار کر وہ اپنے آپ کو اسی طائفے کا ایک فرد تصور کرنے لگتے ہیں۔ زندہ تو رہنا ہے ان کو بھی اور ان کے متعلقین کو بھی، اور یہ صورتِ حال بالکل ویسی ہے، جیسے اسمگلروں اور گرہ کٹوں کے یہاں واقع ہوتی ہے۔ جہاں نوگرفتاروں کو اس طرح سدھایا جاتا ہے کہ جہاں تک ممکن ہو ان کے اندر پچھلی ایمانداری کا دوامی تصور باقی نہ رہے۔ اور جس چیز کو ضمیر کی آواز کہا جاتا ہے، ان کے کان اُس کو سننے سے انکار کرنا سیکھ لیں، یہاں تک ضمیر کی آواز ہی ہمیشہ کے لیے ڈوب کر رہ جاتی ہے''۔ [۶]

تذکرۂ سرور، گنج خوبی، دیوانِ بقا اور بعض دوسرے مخطوطات کی تدوین چونکہ رشید حسن خاں نے کی اور وہ خواجہ احمد فاروقی کے نام سے چھپے تھے۔ اس صورتِ حال کو بڑے واضح انداز سے رشید حسن خاں نہ صرف بیان کرتے ہیں بلکہ اس کے نتائج اور اثرات بھی بتاتے ہیں کہ انھیں قلم کا مزدور سمجھا جاتا ہے جس سے فطری طور پر وہ سچی لگن سے کام نہیں کر سکتے۔ ملاحظہ کیجیے ان کے مضمون کا متعلقہ اقتباس:

''دوسری ضروری بات یہ ہے اور اس کا حقیقی تعلق اخلاقیاتِ تحقیق سے ہے کہ کسی منصوبے میں جتنے لوگ کام کر رہے ہوں، ان سب کو برابر کا شریک سمجھا جائے۔ ایسا نہ ہو کہ کام تو کریں دوسرے لوگ، اور جب وہ شائع ہو تو ایک دوسرے صاحب کے نامۂ اعمال میں اس کا اندراج ہو۔ یہاں یہ طریقہ وبا کی صورت اختیار کر چکا ہے کہ کام تو کرتے ہیں دوسرے اور وہ سامنے آتا ہے کسی اور کی کاوش کا روپ دھار کر اور اس طرح اس سے جو فوائد حاصل ہوتے ہیں، مالی یا دوسری نوعیت کے، وہ سب ایک ایسے صاحب کو حاصل ہوتے ہیں جن کا اپنا حصہ اس کام میں کم سے کم ہے یا بالکل نہیں ہے۔ اس طریقۂ غارت گری نے بہت خرابیاں پھیلائی ہیں۔ بات صاف ہے کہ ایسی صورت میں جب کہ کام کرنے والوں کو معلوم ہو کہ یہ کام کسی دوسرے کے نام سے شرف انتساب پائے گا۔ وہ اس کام کو سچی لگن کے ساتھ کبھی نہیں کر سکتے۔ ادبی تحقیق مزدوری نہیں ہوتی، جس کو شام تک کرنا ہی ہے اور پھر معاوضہ لے کر ہاتھ جھاڑ کر الگ ہو جانا ہے۔ اس میں آنکھوں کا تیل ٹپکانا پڑتا ہے اور دل خون کرنا پڑتا ہے۔ کسی فن کار کو اپنی اچھی تخلیق جس قدر عزیز ہو سکتی ہے۔ اسی قدر یہ کام بھی عزیز ہوتا ہے ایسے کام کرنے والوں کو۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ یہ جانتے بوجھتے کہ یہ ساری کاوش، اُن کے نام کے انتساب سے قطعاً محروم رہے گی، وہ اس کام کو دلچسپی کے ساتھ کریں گے۔ جس دل چسپی سے ایسے کام کیے جاتے ہیں یا کیے جانا چاہیے''۔ [۷]

ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی کے کام کرنے اور کروانے کے طریقِ کار کے بارے میں ڈاکٹر خلیق انجم لکھتے ہیں:

''خواجہ صاحب شعبے کے جن لوگوں سے جم کر کام لیتے تھے، وہ جب تک کسی کام کے سلسلے میں شعبے میں رہتے، خواجہ صاحب چائے منگاتے رہتے اور ایسا اکثر ہوتا کہ کام ختم کر کے ٹیکسیاں منگواتے۔ سب کو لے کر کشمیری گیٹ پر خیبر ریستوران یا جامع مسجد پر کریم ریستوران لے جاتے۔ ایک ایک سے پوچھ کر اس کی پسند کے کھانے کا آڈر دیتے اور اس کا بل وہ اپنی جیب سے ادا کرتے''۔ [۸]

اس طریقِ کار میں یہ دونوں صورتیں موجود ہیں کہ احباب اور رفقائے کار سے جو کام لیا جاتا ہے وہ شعبے اور یونیورسٹی کے لیے بھی ہو سکتا ہے اور اپنا ذاتی کام بھی ہو سکتا ہے۔ شعبے میں بعض تحقیقی منصوبوں کی ترتیب و تکمیل کے لیے بھی یہ طریقہ اپنایا جاتا ہوگا۔ رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

''ایک اور مشکل کا ذکر بھی ضروری ہے، کچھ وقت کی کمی کی وجہ سے کچھ سہل انگاری کی وجہ سے اور زیادہ تر

اس وجہ سے کہ ایمانداری کا تصور دھندلا کر رہ گیا ہے، یہ معروف اور صاحب منصب حضرات ایک اور طریقۂ کار بھی اپناتے ہیں اور وہ یہ کہ اصل کام بعض شاگردوں یا ایسے دوسرے متعلقین کے حوالے کر دیا جاتا ہے۔ وہ لوگ اپنی اپنی رسائی کے بقدر اس کام کو بھرتے بھگتے ہیں اور وہ سارے اجزائے پریشان استادِ محترم یا آقائے نامدار کے حوالے کر دیے جاتے، جو کچھ فقرے بدل کر اور کچھ عبارتوں کا اضافہ کر کے، ان کی شیرازہ بندی کر دیتے ہیں۔ بہر حال پھٹکری کے بغیر رنگ چوکھا ہو گیا۔ فرمائش کی تعمیل بھی ہو گئی اور تحقیق کا حق بھی ادا ہو گیا اور مقالہ نگار بزرگ لہو لگا کے شہیدوں میں مل گئے''۔[۹]

خواجہ احمد فاروقی خوبصورت نثر لکھنے والوں میں شمار ہوتے ہیں۔ انشائیہ نما اسلوب ان کی ہر طرح کی تحریروں میں ملتا ہے۔ ظاہر ہے یہ اسلوب تحقیق کو راس نہیں آتا۔ ذیل کے اقتباس میں رشید حسن خاں کا روئے سخن خواجہ احمد فاروقی کی تحقیقی کاوشوں کی طرف ہے جس میں وہ اُن کے اسلوب اور اُن کے علم دونوں کو ہدف بنا رہے ہیں:

''اگر تحقیق کے آداب کو پوری طرح ملحوظ رکھا جائے اور الفاظ کو اُن کے بالکل صحیح معانی میں استعمال کرنے کے سلسلے میں تحقیق نے جو بندشیں عائد کر رکھی ہیں۔ اُن کی پوری پوری پابندی کی جائے تو پھر خیال آرائی، انشائیہ نما اسلوب بیان، غیر ذمہ دارانہ تصنیفات اور مرصع انداز نگارش کے لیے کوئی گنجائش باقی نہیں رہے گی۔ اور یہ کیسے قابل قبول ہو سکتا ہے، کیونکہ متعدد ناقدین کا سرمایۂ کمال یہی ہے۔ سارا جادو اسی کا بخشا ہوا ہے، اگر یہ مرصع اندازِ تحریر اُن سے چھین لیا جائے، یا اس پر پابندی لگا دی جائے، یا اس کو تنقید کے منافی قرار دے دیا جائے تو ان غریبوں کے پاس بچے گا کیا۔ سادہ بے رنگ لفظوں سے عبارت کو آراستہ کرنا بہت مشکل کام ہے۔ کیونکہ اس صورت میں خیالات، معلومات، فکر آگہی اور زبردست فنی صلاحیت کی مدد سے عبارت میں تاثیر پیدا کرنا پڑے گی اور رنگین لفظوں کا جلوس ترتیب دینے کی بجائے مکمل عبارت پر توجہ کرنا پڑے گی، دوسرے لفظوں میں نظر جما کر پڑھنا پڑے گا۔ دل لگا کر سوچنا ہو گا اور غیر جانبدار ہو کر سادگی کے ساتھ اس کا اظہار کرنا پڑے گا۔ ہوا میں گرہ لگانا اور متعین مفاہیم سے عاری الفاظ سے کھیلنا نصیب نہیں ہو سکے گا اور آسان پسندی اور مصلحت پرستی کبھی اس کی متحمل نہیں ہو سکتی۔

کیسی عجیب بات ہے کہ ناقد کو ایک شاعر کے متعلق صحیح طور سے ایسے واقعات کا علم نہیں جو اس کی زندگی میں بے حد اہمیت رکھتے ہیں، ایسی اہمیت جو اس کے کلام پر پوری طرح اثر انداز ہو، وہ اس کے کلام کے صحیح متن سے بھی واقف نہیں، اسے یہ بھی معلوم نہیں کہ بعض باتوں کو ثابت کرنے یا بعض امور کو متعین کرنے کے لیے جن اشعار کو وہ پیش کر رہا ہے، وہ اسی شاعر کے ہیں یا دوسروں سے ان کا انتساب کیا جا چکا ہے اور غضب یہ ہے کہ ان میں سے کسی بات کو معلوم کرنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی''۔[۱۰]

اس اقتباس کے آخری حصّے کا روئے سخن خاص طور پر خواجہ احمد فاروقی کی کتاب میر: حیات اور شاعری کی

طرف ہے کہ اُس میں ایسے مسامحات موجود ہیں۔

اس مضمون کے آخری حصّے سے ایک اقتباس اور ملاحظہ کیجیے جس میں خواجہ احمد فاروقی اور اُن کے احباب کو موضوع بنایا جا رہا ہے:

''جو لوگ ادب و تحقیق کے سر براہ بنے ہوئے ہیں، اور جن کو'' اساطینِ ادب'' کہا جاتا ہے اور جو ایک طرف تو مستقبل کے محققین کی تربیت کے ذمہ دار ہیں اور دوسری طرف آج کا ادبی کاروبار ان کے ہاتھوں میں ہے۔۔۔انھوں نے مختلف مصالح کی بنا پر ایمانداری سے ناتا توڑ لیا ہے۔ اور ان کی حیثیت اس وکیل کی سی ہو گئی ہے جو عدالت میں جانے کے لیے جب تیار ہوتا ہے تو ایمانداری اور ضمیر کو گاڈریج کی الماری میں بہ حفاظت بند کر جاتا ہے۔ یہ لکھنے پڑھنے سے زیادہ دوسرے کام انجام دیا کرتے ہیں اور اپنے متعلقین کو بھی بالواسطہ یہی سکھاتے ہیں، یہ ادبی کام کو ادب کی خاطر نہیں کرتے، دوسرے مصالح کی تکمیل میں معاون وسیلے کی حیثیت سے استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ضمیر مردہ ہو چکے ہیں اور ان کی آنکھوں سے ایمانداری کا نور مفقود ہو چکا ہے۔ خَتَمَ اللہ علیٰ قُلُوبِھِم وَعَلیٰ سَمعِھِم و علیٰ البصَارِھِم غشَاوۃ''۔[۱۱]

اس مضمون سے مندرجہ بالا جتنے اقتباسات پیش کیے گئے ہیں ان میں سے بیشتر یا ان کے بعض حصّے بعد میں رشید حسن خاں نے حذف کر دیے اور ترمیم و اضافہ شدہ اور نظر ثانی شدہ یہ مضمون اُن کی کتاب'' ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ'' میں شامل ہوا۔ اب کتاب میں موجود مضمون کا مطالعہ کریں تو اسی طرح کے کچھ اقتباسات کا اُس میں اضافہ بھی ملتا ہے جو براہِ راست اربابِ شعبۂ سے متعلق ہیں۔ کتاب میں شامل اخلاقیاتِ تحقیق کے موضوع پر ان کے اس مضمون کے چند اقتباسات میں سے کچھ ٹکرے دیکھیے:

''یہ روایت سی بن گئی ہے اور علمی اداروں میں بھی اس کے مظاہرے ہوتے رہتے ہیں کہ شخصی وفاداری پر اصرار کیا جاتا ہے اور بہت سی صورتوں میں اس کو معیارِ صلاحیت بھی مان لیا جاتا ہے۔۔۔ایک شخص اگر اپنے فرایضِ منصبی کی حد تک وفادار بھی ہے اور با صلاحیت بھی تو عموماً اُس کو کافی نہیں سمجھا جاتا، اس بات کو ضروری سمجھا جاتا ہے کہ رفیقِ کار بننے کے بعد، وقار کا احساس اُس کے اندر یا تو بالکل نہ رہے یا نہ ہونے کے برابر رہے۔۔۔

اگر کسی شخص نے محنت کے ساتھ علم حاصل کیا ہے، وہ اپنے موضوع پر دسترس بھی رکھتا ہے اور فرایض منصبی سے وفاداری کو ضروری سمجھتا ہے یہ تو طے شدہ ہے کہ اُس کے یہاں خودداری کا احساس ضرور ہوگا۔۔۔ ایسا شخص، شخصی وفاداری کو گھٹیا لوگوں کا کاروبار سمجھے گا۔۔۔

۔۔۔اس کی توقع کی جاتی ہے کہ نو گرفتار، وہ استاد ہو، ریسرچ کا طالب علم ہو، وظیفے کا خواست گار ہو یا کسی منصوبے میں کام کرنے والا'' رفیق کار'' ہو: ہر شخص پہلے شخصی وفاداری پر ایمان لائے، ہر طرح کے

> احکام کی بجا آوری میں مہارت پیدا کرے، اور جب وہ منزل آ جائے کہ احساسِ اَنا اور احساسِ وقار کا جو ضروری درجۂ حرارت ہوتا ہے، وہ کم ہو جائے، تب اُس کو کام کا آدمی سمجھا جائے''۔ ۱۲

رشید حسن خاں کی عبارت کے ان ٹکڑوں کا بھی ایک ایک جملہ اُن کی ذاتی مشکلات کو بیان کر رہا ہے۔ چونکہ شعبے میں ان سے شخصی وفاداری کا اصرار کیا جاتا تھا، اس لیے وہ اس کی وضاحت کر رہے ہیں کہ منصبی وفاداری کے یہ خلاف ہے۔ اس آخری ٹکڑے کے اس جملے ''کسی منصوبے میں کام کرنے والا'' رفیقِ کار'' میں'' رفیقِ کار'' کو انھوں نے باقاعدہ واوین میں رکھا ہے۔ ظاہر ہے یہ بھی وہ اپنی بات کر رہے ہیں۔ ان کا یہ لکھنا کہ صاحبِ منصب اُس شخص کو'' کام کا آدمی'' سمجھتے ہیں جس میں احساسِ انا باقی نہ رہے۔ اس سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ صدرِ شعبۂ نے یونیورسٹی انتظامیہ کو لکھ دیا ہوگا کہ یہ ہمارے کام کے آدمی نہیں ہیں۔

مجموعی طور پر اس مضمون میں انفرادی تحقیق اور اجتماعی تحقیق کو موضوع بناتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا گیا ہے کہ ہمارے حالات کے مطابق صرف انفرادی تحقیق ہی ذمہ داری سے انجام پا سکتی ہے اور وہی معیاری بھی ہوسکتی ہے۔ اجتماعی طور پر تحقیق کرنے کے لیے جن اخلاقی ذمہ داریوں کو نبھانے کی ضرورت ہوتی ہے وہ ہمارے ہاں مفقود ہیں اس لیے گروپ ریسرچ کی صورت میں کیے جانے والے کام غیر معیاری ہوتے ہیں۔ بہر حال اگر یہ مضمون اپنی ابتدائی صورت میں یونیورسٹی انتظامیہ کو پیش کی گئی جواب طلبی کے طور پر تحریر ہوا ور اُس میں رشید حسن خاں نے باقاعدہ اربابِ شعبہ کے نام واضح کیے تھے تو اُن کے اور ارباب شعبہ کے درمیان پچھلے کئی برس سے جاری سرد جنگ، اب یقیناً واضح مخالفت اور تنازعے کا رنگ اختیار کر چکی تھی۔ اگر یہ مضمون اپنی ابتدائی صورت میں یونیورسٹی انتظامیہ کو اپنی ملازمت کا جواز پیش کرنے کے لیے وضاحتی بیان کے طور پر نہیں بھی پیش کیا گیا تب بھی اس کا متن اظہر من الشّمس ہے اور واقفِ حال اصحاب کے لیے بہت واضح جواب اور جواز بھی ہے کیونکہ اربابِ شعبۂ اُردو کی طرف سے کم از کم زبانی تو ضرور انھیں احساس دلایا جاتا ہوگا کہ ہم نے آپ پر احسان کر کے آپ کو ملازمت دی ہے لہٰذا آپ ہمارے وفادار رہیں اور جو ہم کہیں خاموشی سے کرتے رہیں۔ ایسے سوالات کا یہ بڑا مناسب جواب تھا اور اس کی ضرورت بھی ہوگئی تھی۔ یہ مضمون پہلی بار'' نگار پاکستان'' میں مئی ۱۹۶۹ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ زیادہ سے زیادہ جون یا جولائی تک یہ ضرور اہلِ نظر کے پاس پہنچ چکا ہوگا۔ اس پس منظر میں دیکھیں تو رباب رشیدی کے نام محولا بالا اپنے خط میں رشید حسن خاں نے یہ بھی لکھا ہے کہ:

> ''۳ ماہ کی طویل مدت ایسی گزری ہے قلم نے ایک سطر نہیں لکھی ـــ۔ ایک عجیب عالمِ تعطل تھا اور پریشان کن حد تک بیزاری طاری تھی''۔ ۱۳

اس خط پر تاریخ درج نہیں تھی لیکن اس کا تعین پہلے کیا جا چکا ہے کہ یہ اواخر اکتوبر ۱۹۶۹ء کا ہوسکتا ہے۔ اس طرح رشید حسن خاں کے مندرجہ بالا جملے میں'' ۳ ماہ کی طویل مدت'' کا ذکر اس بات کی دلیل ہے کہ مذکورہ رسالہ'' نگارِ پاکستان''

جب جون یا جولائی میں اربابِ شعبہ کو دیکھنے کا موقع ملا ہوگا تو یقیناً اُن کا ردّعمل بھی بہت سخت رہا ہوگا جس کو تین ماہ جھیلنے کے بعد اکتوبر میں رباب رشیدی کو یہ کیفیت اور حالات بتائے جا رہے ہیں۔ صدرِ شعبۂ اُردو کے ایسے ردّعمل کا ذکر رشید حسن خاں نے ایک اور خط میں بھی کیا ہے ۔ راج بہادر گوڑ کو رشید حسن خاں نے اپنی کتاب ''ادبی تحقیق : مسائل اور تجزیہ'' بھجوائی تھی ۔ اس کے بعد انھیں ۲۶۔ جنوری ۱۹۷۹ء کے خط میں لکھتے ہیں :

> ''اس کتاب میں ایک وہ مضمون بھی شامل ہے جس کے چھپنے کے بعد سابق صدرِ شعبۂ سے کُٹی ہو گئی تھی ۔ اخلاقیاتِ تحقیق کے عنوان سے ذرا اُسے بھی پڑھ ڈالیے''۔ [۱۴]

ظاہر ہے یہ کتاب چھپنے پر اس مضمون کی وجہ سے یہ نہیں لکھ رہے کیونکہ کتاب تو ۔۔۔ میں چھپی تھی بلکہ رسالے میں مضمون کے چھپنے کا ذکر کرتے ہوئے ہی کہہ رہے ہیں کہ سابق صدر شعبہ سے کُٹی ہو گئی ۔ اور یہ واضح اشارہ خواجہ احمد فاروقی کی طرف ہے کیونکہ خواجہ احمد فاروقی ۱۹۷۳ء میں سابق صدرِ شعبہ ہو چکے تھے ۔

رشید حسن خاں کے اس مضمون کی ایک اہمیت اور اب تک ایک طرح سے بنیادی اہمیت تو یہ ہے کہ اُردو کے محققین کو درپیش مسائل کو انھوں نے بڑے واضح انداز سے اس میں بیان کر دیا ہے ۔ اس طرح یہ مضمون صرف رشید حسن خاں کی ذاتی روداد ہی نہیں بلکہ مجموعی طور پر بھی اردو والوں کو ایسے مسائل سے اکثر دو چار ہونا پڑتا ہے۔ اس مضمون کی صورت میں رشید حسن خاں کے ضبط کا پیمانہ چھلک جانے سے ایک دوسرا فائدہ یہ ہوا کہ اربابِ شعبہ کی وفاداریاں ، ہمدردیاں اور احسانات کھل کر سامنے آ گئے اور ساتھ ہی ہر ایک کا پول بھی کھل گیا۔ جس کے نتیجے میں رشید حسن خاں کی ملازمت کو تحفظ ملا اور یونیورسٹی انتظامیہ ان کے جواب سے مطمئن ہو گئی ورنہ شعبے سے اُن کی وابستگی ختم کر دیے جانے کا مکمل اہتمام اور انتظام کیا جا چکا ہوگا۔ یونیورسٹی انتظامیہ کے مطمئن ہو جانے کی دلیل اس سے بھی ملتی ہے کہ صدرِ شعبۂ اُردو کی تمام تر ناراضی اور خفگی کے باوجود ۱۹۷۰ء میں شعبے سے چھپنے والی کتاب ''اشاریۂ کلامِ غالب' کے مرتبین میں رشید حسن خاں کا نام بھی شامل کیا ہے حالانکہ یہ کام انھوں نے نہیں کیا تھا۔اس وقت تک شعبے سے دس سال کی وابستگی میں یہ پہلا موقع ہے کہ اُن کا نام شعبے کی طرف سے شائع ہونے والی کسی کتاب پر دیا گیا ہے ۔ صدر شعبہ نے ناگواری سے اور بے دلی سے اُن کا نام شامل کیا اس کا ثبوت اس سے ملتا ہے کہ ایک تو رشید حسن خاں کا پورا نام سرورق پر مرتبین کے ناموں کے ساتھ نہیں لکھا صرف ''رشید حسن'' لکھا ہے اور دوسرا یہ کہ اس کتاب کے ان تین مرتبین میں سب سے آخر میں اُن کا نام رکھا ۔ خواجہ احمد فاروقی نے اپنی بیٹی فرحت فاطمہ اور ایک دوسرے ریسرچ اسسٹنٹ محمد یعقوب کے نام اُن سے پہلے لکھوائے جو یقیناً رشید حسن خاں سے ہر لحاظ سے جونیئر تھے ۔ یہ بھی کیسا عجیب اتفاق ہے کہ جو تحقیقی کام رشید حسن خاں نے کیے اُن پر اُن کا نام نہیں دیا گیا اور جو کام انھوں نے نہیں کیا اس پر اُن کا نام آ گیا۔

سوال یہ ہے خواجہ احمد فاروقی نے ایسا کیوں کیا۔ اس کا ایک سبب تو یہ خیال کیا جا سکتا ہے کہ کتاب کی اہمیت کو بڑھانے کے لیے رشید حسن خاں کا نام دیا گیا ہوگا۔لیکن اس سے زیادہ امکان یہ ہے کہ یونیورسٹی انتظامیہ نے رشید حسن

خاں کے جواب سے مطمئن ہو کر صدرِ شعبہ کو اس طرح کی کوئی ہدایت کی ہو کہ وہ رشید حسن خاں کی محنت کے اعتراف کے طور پر شعبے کی کتابوں پر اُن کا نام بھی دیا کریں ۔ مہذب معاشروں کا اصول بھی یہی ہوتا ہے ۔دراصل ریسرچ اسسٹنٹ اُن خوش حال اور ترقی یافتہ ممالک میں ہوتے ہیں جہاں واقعی میں کوئی اسکالر بھی موجود ہوتے ہیں ۔ایک اسکالر کو اپنے لیے ریسرچ اسسٹنٹ کی یوں ضرورت ہوتی ہے کہ اُس کے لیے وہ مواد کی جمع آوری ممکن بناتا ہے اور اُس مواد کی موضاعاتی تقسیم کرتا ہے اپنی اس معاونت کی وہ تنخواہ پاتا ہے ۔اس سے زیادہ کچھ کرنے کی نہ اس میں استعداد و لیاقت ہوتی ہے نہ اُس پر کوئی پابندی ۔ ہاں البتہ اس جزوقتی ملازمت کے دوران میں وہ اگر اپنی علمی و تعلیمی قابلیت بڑھا لیتا ہے تو اب وہ زیادہ تنخواہ کا بھی مستحق قرار پاتا ہے اور عہدے میں بھی ریسرچ اسسٹنٹ کی بجائے ریسرچ ایسوی ایٹ یا کو اسکالر(co-scholare )کے طور پر ترقی پاتا ہے ۔ اب اس کی ملازمت کی نوعیت صرف مواد کی فراہمی سے بڑھ کر مطالعے کے بعد نوٹ لینا بھی بن جاتی ہے یا اسکالر کے سامنے اپنے نتائج اور آرا بھی پیش کرسکتا ہے ۔اس کے بعد اپنی علمیت اور تجربے و مشاہدے کی بنیاد پر اُس کے خود اسکالر بن جانے کے امکانات بھی موجود ہوتے ہیں ۔

ترقی پذیر یا غریب ممالک میں بھی ریسرچ اسسٹنٹ ہوتے ہیں لیکن کم ہی ایسا ہوتا ہے کہ کسی اسکالر کا ریسرچ اسسٹنٹ ہونا اور بننا انھیں نصیب ہو سکے۔ اکثر اوقات یہی ہوتا ہے کہ وہ کسی بیوروکریٹ یا کسی ادارے اور شعبے کے سربراہ کے ریسرچ اسسٹنٹ ہوتے ہیں ۔ دوسری بات یہ کہ ایسے لوگ دراصل اسسٹنٹ کی بجائے خود اسکالر ہوتے ہیں لیکن اپنے اپنے ملکی حالات کے تحت بے روزگاری کی وجہ سے اس متوسط طبقے کے اسکالر کو مجبوراً دوسروں کا اسسٹنٹ بننا گوارا کرنا پڑتا ہے ۔نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اُن کے نام نہاد اسکالرز کے لیے سارا تحقیقی کام مواد کی فراہمی سے لے کر اُس کی ترتیب و تدوین اور استخراج نتائج تک اُن کے ریسرچ اسسٹنٹ نے کرنا ہوتا ہے اور تحقیقی کارنامے چھپتے ہیں اُس کے نام نہاد اسکالر افسر کے نام سے ۔ وہ بڑی مہربانی کرے تو دیباچے میں اُس کا شکریہ ادا کر دیتا ہے ۔ اس طرح اس کے معاونینِ تحقیق اپنے مزاج اور حالات کے لحاظ سے دو قسم کے ہوتے ہیں ۔ایک وہ جن کا دائرہ علم محدود اور بنیادی مقصد صرف تنخواہ کا حصول ہوتا ہے دوسرا طبقہ بھی مجبور اور تنخواہ کا متمنی تو ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ دفتری اوقات کے علاوہ اپنے طور پر بھی بعض تحقیقی منصوبوں پر کام کر رہا ہوتا ہے یا کسی کا معاون بننے سے پہلے بھی بطور اسکالر جانا جا رہا ہوتا ہے ۔اس دوسری صورت میں تنازعات شروع ہوتے ہیں پاک و ہند میں زبان و ادب کے شعبوں میں خاص طور پر ایسے تنازعات سامنے آتے رہتے ہیں ۔ایسا ریسرچ اسسٹنٹ یہ سمجھتا ہے کہ میرا کام صرف یہ ہے کہ مواد جمع کروں اور اُس کی موضوعاتی تقسیم کروں جبکہ جس کی معاونت پر وہ مامور ہوتا ہے اُس کی خواہش اور مقصد یہ ہوتا ہے کہ چونکہ میں نے اسے ملازمت پر رکھا ہے سو سارا تحقیقی اور تصنیفی کام بھی یہی کرے۔

اس سارے عمل میں منافقانہ رویہ کچھ اور بھی گل کھلاتا ہے ۔ مثلاً وہ نام نہاد اسکالر اور افسر جس پڑھے لکھے اور صاحبِ تصنیف شخص کو اپنا ریسرچ اسسٹنٹ مقرر کرتا ہے تو اُس کی تقرری کے وقت بات صاف نہیں کی جاتی ۔ اُس سے

علم دوستی اور علمی تعاون کے انداز میں بڑی عزت و توقیر کے ساتھ یہ کہہ کر مقرر کیا جا رہا ہوتا ہے کہ آپ کے آنے سے ہماری کچھ مدد اور رہنمائی ہوتی رہے گی اور جو کام بھی ہم مل کر ،کر پائے وہ شعبے اور ادارے کا علمی و تصنیفی سرمایہ ہوگا۔ اس جھانسے میں کام مکمل کروا لیا۔ جب اُس کی اشاعت کی نوبت آئی تب معاون تحقیق کو اُس کی ''اوقات'' بتائی گئی اور بطور اسکالر یا معاون اسکالر اُس کا نام شامل نہ کیا گیا۔ اس سے نام نہاد اسکالر کے پیش نظر دو فائدے ہوتے ہیں ایک یہ کہ اگر تحقیقی کاوش کو سرا ہا جائے گا تو لازمی بات ہے تمام تعریف و تحسین وہ خود سمیٹے گا۔ دوسرا فائدہ یہ ہوگا کہ اگر کسی نے اُس میں کچھ خرابیوں کی نشاندہی کردی تو وہ آسانی سے ریسرچ اسسٹنٹ پر ڈالی جاسکتی ہیں ۔ یہی سب کچھ رشید حسن خاں کے ساتھ ہوا۔ وہ دہلی یونیورسٹی کے شعبۂ اُردو میں بطور ریسرچ اسسٹنٹ وابستہ ہوئے ۔ اس سے پہلے ادبی رسائل میں اُن کے تحقیقی اور تنقیدی مضامین شائع ہو کر اُن کی علمیت کو متعارف کروا چکے تھے ۔ وہ عالم ہونے اور علمی شہرت کے حامل ہونے کے ساتھ ساتھ شریف النفس ، صاف گو، سادہ اور خودار بھی تھے ۔ وہ ایسی سیاسی مصلحتوں اور منافقتوں کے قائل ہی نہیں تھے کہ کام وہ کریں اور اس کا کریڈٹ کوئی دوسرا لے۔ دہلی یونیورسٹی کے شعبۂ اُردو میں رہتے ہوئے اُن پر ایسی آزمائشیں بار ہا آئیں اور ثابت قدم رہنے پر نقصانات بھی اٹھائے ۔کسی نے احساس کم تری کا طعنہ دیا تو کسی نے خود پسند ہونے کا الزام لگایا جبکہ وہ صرف اس اصول کی پابندی کر رہے تھے کہ ایک مہذب معاشرے میں یا کم ازکم پڑھے لکھے مہذب لوگوں میں تو یہ ہونا چاہیے کہ جس کام اور عہدے کی تنخواہ دی جاتی ہے اس کے علاوہ اگر اُن سے تحقیقی ، تدوینی اور تصنیفی کام بھی لیا جاتا ہے تو وہ اُن کے نام سے چھپنا تو چاہیے۔

## حواشی وحوالہ جات


۱۔ رشید حسن خاں، رشید حسن خاں کے خطوط، مرتبہ؛ ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اُردو، ۲۰۱۲ء، ص:۸۸۵

۲۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔،ص: ۴۳۲۔۴۳۳

۳۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔،ص: ۶۳۱

۴۔ رشید حسن خاں، ''ادبی تحقیق سے متعلق بعض مسائل''، مشمولہ؛ نگار پاکستان ،کراچی :مئی ۱۹۶۸ء، ص: ۲۶۔۲۷

۵۔ رشید حسن خاں، ''ادبی تحقیق سے متعلق بعض مسائل''، مشمولہ؛ نگار پاکستان ،کراچی :مئی ۱۹۶۹ء، ص: ۲۷

۶۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔،ص: ۲۸

۷۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔،ص: ۳۰۔۳۱

۸۔ خلیق انجم، ڈاکٹر، بیسویں صدی کی ممتاز شخصیت پروفیسر خواجہ احمد فاروقی ،نئی دہلی: انجمن ترقی اُردو ہند، ۲۰۰۰ء، ص: ۳۹

۹۔ رشید حسن خاں، ’’ادبی تحقیق سے متعلق بعض مسائل‘‘، مشمولہ؛ نگار پاکستان، مئی ۱۹۶۹ء، ص: ۲۹

۱۰۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص: ۳۲

۱۱۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص: ۳۳

۱۲۔ رشید حسن خاں، ادبی تحقیق : مسائل اور تجزیہ، لکھنؤ: اترپردیش اُردو اکادمی۔۱۹۹۰ء، ص: ۵۴۔ ۵۶

۱۳۔ رشید حسن خاں، رشید حسن خاں کے خطوط، مرتبہ؛ ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا، ص: ۶۳۲

۱۴۔ ایضاً۔۔۔ایضاً۔۔۔، ص: ۴۰۵

ڈاکٹر سلیم سہیل (محمد اقبال)
اسسٹنٹ پروفیسر اردو،
ایف۔جی قائداعظم ڈگری کالج، سکیم تھری، چکلالہ کینٹ، راولپنڈی

# داستان امیر حمزہ : ایک تعارف

Dastan Amir Hamza, as a narrative, exists on two levels. One is mundane and realistic, where Amir Hamza struggles against worldly enemies and moors through a familiar world. The other is in which he goes to KohQaf to battle with giants and ogres and becomes intimate with fairies. He also conquers tilisms which are in themselves wonderlands inhabited by magicians and witches.

دنیا میں بسنے والے لوگوں کی تہذیبی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو ایک بات شدت سے محسوس ہوگی کہ ہر کسی کے پاس کوئی نہ کوئی ایسا تہذیبی سرمایہ موجود ہے جس کے دوش پر وہ قومیں قدر کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہیں۔ دنیا کی بڑی بڑی تہذیبوں میں جہاں دیگر بہت سے عناصر دیکھنے کو ملتے ہیں وہاں ادب اور فنون لطیفہ کی اپنی ایک اہمیت ہے۔یونان، روم، مصر، چین، غرض جتنی بھی بڑی تہذیبیں ہیں ان کے پاس اپنا اپنا علمی سرمایہ ہے جس کی وہ نسلوں سے حفاظت کر رہے ہیں ۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ برعظیم کے پاس وہ کون سا تہذیبی فخر ہے جسے وہ دوسری قوموں کے سامنے رکھ سکتا ہے۔ خاص طور پر اردو زبان و ادب کے اعتبار سے بات کی جائے تو ناول ،افسانہ ،ڈرامہ ،نظم ،ایسی اصناف نہیں ہیں جنھیں خالصتاً مشرق اپنی صنف قرار دیا جا سکے۔مشرق اگر قوموں کے ساتھ اعتماد اور اعتبار سے کھڑا ہوسکتا ہے تو وہ غزل ،مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، رباعی اور داستان کے زور پر اپنی شناخت کرواسکتا ہے ،اگر اس فہرست میں سے واقعتاً سرمایۂ افتخار نکالا جائے تو وہ داستان اور غزل ہے جس میں ہماری مشرقی دانش کا اظہار ہوتا ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ ہم نے اپنے تہذیبی افتخار کے ساتھ کیا کیا ،غزل تو خیر کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، رباعی تو اب قصہ پارینہ ہوگئے، جی ہاں، داستان کے ساتھ ہمارا رویہ کسی صورت مناسب نہیں رہا۔ پتا نہیں یہ ہماری آرام پسندی کا نتیجہ تھا یا نئی روشنی کا عطیہ کہ ہم اپنا ماضی بھول گئے۔ ہمارے پاس بلا شبہ داستان کی صورت میں ایسا نثری سرمایہ موجود تھا جس کی ہم نے حفاظت نہیں کی اور اس سرمائے کو ہم نے درخور اعتناء نہیں سمجھا ،داستان امیر حمزہ جسے آج کے زمانے میں محترم شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مطالعے کا مرکز بنایا ہے اور اس کے اعتبار سے اپنی بے مثال تحقیق ساحری ،شاہی صاحبقرانی کی صورت میں پیش کی، جس کی چار جلدیں منظر عام پر آ چکی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے آج کے پڑھنے والے کو احساس دلایا کہ تم کتنے بڑے تہذیبی حافظے کے مالک ہو۔ یہ بات بھی یہاں بیان کرنا دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا کہ اس طرف ان کی توجہ فرانسس پرچٹ نے مبذول کروائی جو امریکی ہے ۔

''لیکن میں اپنے بارے میں یہ کہنے پر مجبور ہوں کہ داستان سے میری بے خبری صرف اورصرف کم علمی پر تھی ۔اس افسوسناک صورتحال کی اصلاح کے لیے میں کولمبیا یونیورسٹی کی ڈاکٹر فرانسس پر چٹ کا ممنون رہوں گا کہ انھوں نے مجھے داستان کی طرف با اصرار متوجہ کیا۔'' (۱)

یہ بات بھی دھیان میں ہے کہ موسیوں گالاں اگر سند باد جہازی کا قصہ ترجمہ کر کے فرانس میں نہ چھاپتا تو آج جے آر ٹالکین اور جے کے رولنگ کے ناول ہیری پورٹر جیسی توانا تخیل کی حامل تحریریں شاید نہ ہوتیں۔

''ایک دن یہ وہاں کسی کتب خانے میں بیٹھا مشرق کے علمی و ادبی نوادر کا جائزہ لے رہا تھا کہ اتفاق نے اس کے ہاتھوں میں حکایات کا ایک چھوٹا سا مجموعہ تھما دیا کہ جس کا عنوان تھا ''سند باد'' کہانیاں بہت پر لطف اور انوکھی طرز کی تھیں جن میں مہم جوئی کے ہیجان خیز واقعات تھے سسپنس تھا،....اس نے یہ کتابچہ استفادے کی خاطر لے لیا اور زیادہ عرصہ نہ گزرا تھا کہ فرانس کے نونہالوں کے لیے فرانسیسی زبان میں ایک نہایت دلچسپ کتاب ''حکایات سند باد'' کے نام سے منظر عام پر آ گئی جو اس کی صاحب زادی مس مرکیز کے معنون تھی''(۲)

داستان امیر حمزہ بلاشبہ ہمارا تہذیبی حافظہ ہے۔ ایسی یادداشت جو ہمیں ہمارے ماضی میں جھانکنے کا موقع دیتی ہے۔ یہ بات اپنی جگہ پر اہم ہے کہ اٹھارویں صدی میں ہمارے پاس اتنا بڑا سرمایہ موجود تھا۔مغرب تو آج کے دور میں طویل تخلیقات کی مدد سے ہمیں حیران کر رہا ہے،ہم اس طرز کی تخلیقی صلاحیت کا اظہار دو سو سال پہلے کر چکے ہیں۔داستان امیر حمزہ کے کوائف پر مختصراً توجہ دی جائے تو یہ چھیالیس جلدوں پر مشتمل ہے۔ یہ جلدیں اپنی ضخامت کے اعتبار سے کم نہیں بلکہ تقریباً پینتالیس ہزار صفحات پر مشتمل ہے۔داستان امیر حمزہ کی تفصیل درج ذیل ہے :

(۱) نوشیرواں نامہ (دو جلدیں)

(۲) ہرمز نامہ

(۳) ہومان نامہ

(۴) کوچک باختر

(۵) بالا اختر

(۶) ایرج نامہ (دو جلدیں)

(۷) طلسم ہوشربا (سات جلدیں)

(۸) صندلی نامہ

(۹) تورج نامہ (دو جلدیں)

(۱۰) لعل نامہ (دو جلدیں)

(۱۱) دفتر آفتاب شجاعت (پانچ جلدیں)

(۱۲) گلستان باختر (تین جلدیں)

(۱۳) بقیہ طلسم ہوشربا (دو جلدیں)

(۱۴) طلسم نورافشاں (تین جلدیں)

(۱۵) طلسم ہفت پیکر (تین جلدیں)

(۱۶) طلسم خیال سکندری (تین جلدیں)

(۱۷) طلسم نوخیز جمشیدی (تین جلدیں)

(۱۸) طلسم زعفران زار سلیمانی (دو جلدیں)

ان داستانی متون کی تفصیل دیکھ کر احساس ہوتا ہے کہ ہمارا کل ہمارے آج سے کتنا روشن اور کتنا شاداب تھا اور ایسا کیوں نہ ہوتا ایسا تو ہونا ہی تھا وجہ اس کی یہ ہے کہ جب سے یہ داستانیں چھپنا شروع ہوئیں ہمارے ہاں کسی کو یہ توفیق نہیں ہوئی کہ انھیں ایک جگہ محفوظ ہی کر دے۔ اگر یہ داستانیں کسی جگہ محفوظ ہیں تو وہ دو مقامات ہیں: ایک تو امریکہ میں کولمبیا یونیورسٹی کی ایک لائبریری میں ان متون کی مائیکروفلم کی صورت میں اور دوسرا اردو کے ادیب جناب شمس الرحمٰن فاروقی کے کتب خانے میں ۔ہمارے ملک میں چند سال پہلے امریکہ سے وہ مائیکروفلمیں مستعار لے کر جی سی یونیورسٹی لاہور کے کتب خانے میں محفوظ کر دی گئی ہیں ۔

ان نثری متون کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ اردو دنیا میں وہ شاید پہلے آدمی ہیں جنھوں نے ان داستانوں کا مطالعہ کیا ہے ۔اس میں کیا شک ہوسکتا ہے؛ چونکہ یہ تمام جلدیں انھی کے کتب خانے میں مطبوعہ حالت میں محفوظ ہیں۔شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی کتاب ساحری، شاہی صاحب قرانی میں کئی جگھوں پر داستان امیرحمزہ کے کرداروں کے مختلف پہلوؤں سے متعارف کروانے کی سعی کی ہے ۔ یہاں ہم وہ کلیت میں داستان امیرحمزہ کی کہانی سے واقفیت کی کوشش کرتے ہیں، اس تلخیص میں فارسی ادبیات کے ایک نقاد محمود امید سالار کے مضمون ''حمزہ نامہ، یکی از حماسہ ہائی عامیانہ منشور فارسی در شرح احوال امیرحمزہ و جنگھای او'' سے مدد لی گئی ہے ۔

داستان امیرحمزہ ۶۹ داستانوں پر مشتمل داستان ہے جس کا آغاز قباد کے وزیر القش سے ہوتا تھا جس نے بزرجمہر کے والد کو قتل کر دیا تھا۔ بزرجمہر انتقام کی اس آگ کو دل میں رکھتا ہے اور کسی نہ کسی طریقے سے قباد کے دربار تک اپنی رسائی ممکن بنا لیتا ہے ۔اپنی حکمت اور لیاقت کے بل بوتے پر بزرجمہر اپنے والد کا بدلہ لینے کے بعد القش کا جانشیں بن جاتا ہے۔

قباد جو سلطنت کا مالک ہے، اس کے ہاں بیٹا پیدا ہوتا ہے وہ اپنے بیٹے کا نام نوشیرواں رکھتا ہے۔ ادھر القش کی بیوہ سے بیٹا پیدا ہوتا ہے جس کا نام بختک رکھا جاتا ہے ۔جس طرح ان معاشروں کا دستور تھا کہ اولاد کے پیدا ہونے سے پہلے ہی اس کے مقدر کا حال معلوم کروانے کے لیے نجومیوں اور رمالوں سے مدد لی جاتی تھی ۔نوشیرواں کی پیدائش کے ساتھ برزجمہر پیش گوئی کرتا ہے کہ نوشیرواں کا دشمن ملک عرب میں پیدا ہوگا۔ قباد اس خطرے کا مقابلہ کرنے کے لیے اور اپنے بیٹے کے تحفظ کے لیے برزجمہر کو مکہ بھیج دیتا ہے تا کہ وہ نوشیرواں کے ہونے والے دشمن کا خاتمہ کر دے۔

مکہ میں عبدالمطلب کے ہاں ایک بیٹا پیدا ہوتا ہے جس کا نام حمزہ رکھا جاتا ہے ۔حمزہ کے ساتھ امیہ ضمیری کے ہاں بھی ایک بیٹا پیدا ہوتا ہے جسے عمرو کے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ ۔عمرو اور حمزہ کی پرورش ساتھ ساتھ ہوتی ہے ۔اس کے بعد قباد فوت ہو جاتا ہے اور نوشیرواں اس کا جانشیں اور بختک نوشیرواں کا وزیر بن جاتا ہے ۔

اب نوشیرواں اور حمزہ بن عبدالمطلب ایک دوسرے کے سخت دشمن ہیں۔ یہ دشمنی مزید رنگ بدلتی ہے جب حمزہ اور نوشیرواں کی بیٹی مہر نگار میں محبت کے جذبات پیدا ہو جاتے ہیں یہ محبت ڈھکی چھپی نہیں رہتی اور دونوں کی محبت کا راز فاش ہو جاتا ہے ۔حمزہ اپنے ساتھیوں کے ساتھ بھاگ جاتا ہے ۔بختک نوشیرواں کو مشورہ دیتا ہے کہ حمزہ سے جان چھڑانے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ تم اس سے یہ تقاضا کرو کہ اگر وہ لندھور جیسے جری بہادر پہلوان کا سر لے آئے تو مہر نگار کا عقد تم سے کر دیا جائے گا۔ حمزہ اس مہم پر کمر کستا ہے اور آخر کار لندھور کو گرفتار کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ نوشیرواں کی گھبراہٹ میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ نوشیرواں یہ سوچ کر حمزہ کو لندھور کے مقابلے کے لیے بھیجتا ہے کہ نہ لندھور گرفتار ہوگا اور نہ ہی وہ اپنی بیٹی اپنے دشمن کے سپرد کرے گا ۔سو نوشیرواں اپنے عہد سے مکر جاتا ہے اور حمزہ کی مہر نگار سے شادی کے لیے تیار نہیں ہوتا اور جھوٹ بولتا ہے کہ مہر نگار اب اس دنیا میں نہیں رہی۔ اس کی اس کذب بیانی کا پول جلد ہی کھل جاتا ہے بختک حمزہ کے لیے ایک نیا محاذ تیار کرتا ہے وہ نوشیرواں کو مشورہ دیتا ہے کہ آپ حمزہ کو روم و مصر و شام کے خراج کے لیے بھیج دیں ۔حمزہ راستے میں ہی مر کھپ جائے گا اور ہم اپنے دشمن سے چھٹکارا حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائیں گے ،حمزہ مصریوں کو شکست دیتا ہے اور ایک مصری کی بیٹی سے شادی کر لیتا ہے۔ حمزہ مدائن میں بھی حاضری دیتا ہے لیکن بادشاہ نوشیرواں اپنی بیٹی مہر نگار کی شادی کسی بھی صورت حمزہ سے کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتا ۔حمزہ عمرو کے ساتھ ہر وقت جنگوں پر جنگیں اور معرکوں پر معرکے مارنے کے لیے ہمہ وقت تیار ہے ۔ان معرکوں میں حمزہ پریوں کی فرمائش پر ان کے علاقے سے جنوں بھوتوں کا صفایا کرتا ہے ۔حمزہ ایک پری پر عاشق ہو جاتا ہے اور اسی پری سے شادی کر لیتا ہے۔ آسمان پری سے ایک بیٹی پیدا ہوتی ہے جس کا نام قریشہ رکھا جاتا ہے امیر حمزہ کی مصری بیوی سے ایک بیٹا پیدا ہوتا ہے جس کا نام عمر رکھا جاتا ہے ۔ان تمام شادیوں اور اولادوں کے باوجود حمزہ کسی صورت نوشیرواں کی بیٹی مہر نگار کو چھوڑنے کے لیے تیار نہیں۔ کئی طرح کی خطرناکیاں ،طلسمات، دیو، جن، بھوت، پچھل پیریاں ،اژدہے حمزہ کے لیے سوہان روح بنے ہوتے

ہیں۔حمزہ ہمت نہیں ہارتا اور ان سے لڑتا رہتا ہے ۔آخر کار حمزہ کی شادی مہر نگار سے ہو جاتی ہے لیکن عجیب پیچ پڑتا ہے کہ مہر نگار زوبین کاؤس سے زخم کھاتی ہے جس سے اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔حمزہ اس غم کو برداشت نہیں کر پاتا اور پاگل ہوجاتا ہے۔ ۲۱دن کے پاگل پن کے بعد حمزہ کی طبیعت سنبھل جاتی ہے اور وہ دوبارہ اپنے معرکوں کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔

حمزہ اس کے بعد کنجال گیلانی کی بیٹی سے شادی کرتا ہے جس کا نام گلیلپسوار ہے ۔اس نکاح کے بعد حمزہ ایک اور شادی مہر نگار کی بہن مہر افروز سے کرتا ہے ۔ اس کے ساتھ ساتھ جنگوں کا سلسلہ چلتا رہتا ہے ۔نوشیرواں کا بیٹا ہرمز اپنے باپ کا نائب بن جاتا ہے ،حمزہ شادیوں اور جنگوں میں مصروف مکہ کا رخ کرتا ہے ، وہاں اس کی ملاقات حضورﷺ سے ہوجاتی ہے۔حمزہ حضرت ابراہیم کے مذہب کو قبول کرلیتا ہے ،حمزہ روم ومصر وشام کی جنگوں کے نتیجے میں بورھند رومی کو مار دیتا ہے۔ ھند جو بورھند کی ماں ہے ، ہرمز کو حمزہ کے مقابلے کے لیے تیار کرتی ہے تاکہ وہ اپنے بیٹے کے قتل کا بدلہ لے سکے ،حمزہ کے ساتھی ہرمز کے ساتھ جنگ میں مارے جاتے ہیں ،ھند مکروفریب کے ساتھ حمزہ کے گھوڑے کو بلاتی ہے اس عیاری میں وہ کامیاب ہو جاتی ہے اور حمزہ کے جسم کو پارہ پارہ کر کے اس کا کلیجہ چباتی ہے ۔اس وارادات کے بعد ھند حضور کے دربار عالیہ میں پہنچ جاتی ہے۔آپ تقاضا فرماتے ہیں کہ مجھے امیر حمزہ کا پیکر دکھاؤ،تمام حال جاننے کے بعد آپ حمزہ کا جنازہ پڑھاتے ہیں۔ ھند توبہ کر لیتی ہے اور کسی بھی ظلم سے تائب ہو جاتی ہے ۔پریاں اور امیر حمزہ کی بیٹی قریشہ بدلہ لینے کا ارادہ کرتی ہے مگر حضور منع فرما دیتے ہیں۔آخر میں حضرت علی اور حضور کے فرامین کے بعد یہ داستان ختم ہو جاتی ہے ۔

داستان امیر حمزہ کی تخلیق کے حوالے سے ناقدین ادب نے اپنی اپنی سمجھ کے مطابق اپنے اپنے تحقیقی مقالات میں تفصیل بیان کی ہے ،حضرت حمزہ کے بارے میں یہ واضح نہیں ہو سکا کہ یہ حضور کے خاندان سے ہیں یا عرب کے کسی اور باشندے کا نام ہے ۔ایک ایرانی عالم صفا کا خیال ہے کہ حمزہ نامہ دراصل حمزہ بن عبداللہ خارجی جو حمزہ آذرک کے نام سے معروف ہیں، کا قصہ ہے۔حمزہ خراسان اور سیستان کا امیر المومنین تھا۔حمزہ کی بہادری اور عباسیوں کے ساتھ لڑائیوں کے قصے مشہور تھے ۔یہی حکایات اور داستانیں حمزہ سے منسوب ہوگئیں۔صفا کے مطابق یہ ایک اسمی اشتراک کے علاوہ کچھ اور نہیں ،ان زبانی روایات کا سیدالشہدا سے منسوب ہو جانا کوئی بڑی دلیل ہر گز نہیں ۔اس کے علاوہ امیر حمزہ کی کہانی کے نمایاں کرداروں میں نوشیرواں اور بزرجمہر کو دیکھا جائے تو ان کا تعلق حضرت امیر حمزہ کی زندگی سے بنتا ہے کیونکہ یہ ایک عہد کے نام ہیں۔حمزہ آذرک کے ساتھ ان تاریخی کرداروں کا تعلق کسی صورت نہیں بنتا۔

چند ایسی تحریریں موجود ہیں جن کی مدد سے ہم یہ جان سکتے ہیں کہ اس مقابلے کی نوعیت کیا ہے ،رموز حمزہ ،امیر حمزہ ،صاحب قرآن اور اسمار الحمزہ میں ملاعلی خان شکر ریز نے صفا کے خیالات کی تصدیق کی ہے۔داستان امیر حمزہ صرف ایران تک مخصوص نہیں بلکہ ترکی اور براعظم میں اس داستان کے موجود ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ پنجابی ادب میں حمزہ کے

حوالے سے ایک منظوم حماسہ موجود ہے ۔

شاہ نامہ فردوسی ان جنگ ناموں میں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے ۔ان جنگ ناموں میں اسلام کے بزرگوں کی بہادریوں کے تذکرے ملتے ہیں ،حمزہ کی جنگ بھی انھی واقعات سے مماثلت رکھتی ہے۔ اکبر شاہ گورگانی کو اس قصے سے خصوصی محبت تھی ۔اس نے کچھ خوش خطوں کو اس کام پر مامور کیا کہ وہ داستان کو خوش خطی سے لکھیں ۔ایرانی مصوروں کو تصویریں بنانے پر مامور کیا۔تبریز نے اس کام کو مکمل کیا۔حمزہ نامہ کی ۲۴۰۰ تصاویر ہیں ۔

''جن کتابوں کو عہد اکبری میں تصاویر سے مزین کیا گیا ان میں سے قصہ امیر حمزہ کو بے حد اہمیت حاصل ہے۔اس اعتبار سے کہ سب سے پہلے اسی پر کام ہوا اور عہد اکبری کے بہترین ہنر وروں میر سید علی اور خواجہ عبد الصمد کی نگرانی میں چند درجن مصوروں کی سعی پیہم سے یہ کام کئی برس کے بعد ختم ہوا۔'' (۳)

ایران میں اس داستان کی شہرت چندنئی باتوں کے حوالے سے ہے۔خاص طور پر نقالوں کے اسلوب کے اعتبار سے، جس طرح وہ اس قصے کی نمائش کرتے تھے ۔صفا کا خیال ہے (جس کی بعد میں مخالفت کی گئی) کہ اس داستان میں عربوں کی آمد کے بعد ایرانی پہلوانوں کی جگہ عرب پہلوانوں نے لے لی تھی کیوں کہ وہ فاتح تھے۔معترضین کا خیال ہے کہ ایسا ہرگز نہیں، ایرانی بعد میں بھی اپنے پہلوانوں کو اسی طرح سراہتے رہے ۔

عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی جو تذکرہ میخانہ کے مولف ہیں ،نے دستورالفصحا کے نام سے ایک کتاب لکھی تھی تا کہ اس کی مدد سے امیر حمزہ کے قصہ کو پڑھا جائے (یہ کتاب اس نام سے اب دستیاب نہیں اس وجہ سے مصنف نے ایک اور نام سے اسے طراز الاخبار کے نام سے محفوظ کیا ہوا ہے )۔شفیعی کدکنی کے مطابق ''بوطیقای حکایت وقصہ'' فارسی زبان میں لکھی گئی، ایسی کتاب ہے جسے حرف بہ حرف پڑھے بغیر امیر حمزہ کا قصہ سمجھ میں نہیں آ سکتا ۔فخرالزمان قزوینی نے اپنی کتاب کے پانچویں باب میں لکھا ہے کہ امیر حمزہ کی کہانی چار طرزوں پر مشتمل ہے ۔

(۱) طرز مردم توران

(۲) طرز ہندوستان

(۳) طرز ایران

(۴) طرز روم

جامعہ تہران میں حمزہ نامہ جعفر شعار کی مدد سے ۱۳۴۷ میں دو جلدوں میں چھپا۔اس اشاعت کے پندرہ سال بعد یہی قصہ کچھ ترامیم واضافے کے ساتھ دوبارہ چھپا۔امیر حمزہ کا قصہ،خاص طور پر مسلمانوں میں نظم ہو یا نثر ہر صنف میں موجود رہا ہے ۔اس فرق کے ساتھ کہ مختلف علاقوں میں اس کے نام مختلف رہے ہیں ۔عربی روایت میں یہ قصہ ''قصۃ الامیر حمزۃ البھلوان'' کے نام سے مصر،قاہرہ میں منظر عام پر آیا۔ہندوستانی روایت میں یہ قصہ مختلف جلدوں کی صورت میں

چھپا۔ اردو زبان میں ۱۸۸۱ء سے ۱۹۱۵ء میں یہی قصہ دفاتر داستانِ امیر حمزہ کے نام سے منشی نول کشور کے مطبع خانہ میں چھپا۔ اس قصے کی اصل داستان جو عربی میں ہے دراصل فارسی کی روایت سے لی گئی ہے ۔مثلاً نوشیرواں کی بیٹی مہر نگار کا نام فارسی سے عربی میں بدل کر مہر تکار رکھا گیا ہے ۔اسی طرح فرید کی بجائے فرھاد کا نام استعمال کیا گیا ہے درج بالا مثالیں اس قصے کو فارسی الاصل ہونے میں مدد دیتی ہیں۔ جہاں تک داستان امیر حمزہ کی تفہیم کا تعلق ہے اس ضمن میں کچھ باتیں ایسی ہیں جن کا بیان کر دینا ضروری ہے اور ان نکات کی مدد سے قاری کو یہ جاننے میں مدد مل سکے گی کہ یہ داستان امیر حمزہ سے قارئین کی دوری کی کیا وجہ ہے ۔ پہلا سچ تو یہ ہے کہ داستان امیر حمزہ ،جس کے بارے میں بتایا جا چکا ہے کہ یہ چھیالیس جلدوں پر مشتمل داستان ہے۔اور یہ جلدیں اپنی ضخامت کے اعتبار سے چھوٹی نہیں بلکہ بڑے سائز کے پینتالیس سے پچاس ہزار صفحات پر محیط ہے ۔بدقسمتی سے اس داستان کی اکثر جلدوں کو صرف ایک ہی بار چھاپے خانے کا منہ دیکھنا نصیب ہوا۔  ان میں اگر کسی سلسلے کو ایک سے زیادہ دفعہ چھپنے کا اعزاز حاصل ہو سکا تو وہ طلسم ہوشربا ہے جو سات جلدوں پر مشتمل ہے۔باقی جلدیں شاید آج کل کے جدید دانشوروں کی ترجیحات کا حصہ نہیں بن سکیں ۔ان تمام داستانوں کا اپنی کلیت میں دوبارہ نہ چھپنا ایک لحاظ سے ہماری ادبی اور تہذیبی حرماں نصیبی ہے جس کے سرکاری اور نجی اشاعتی ادارے دونوں قصور وار ہیں۔اس صورتحال میں داستان امیر حمزہ کوئی کیسے پڑھتا (پڑھنے کے لیے کسی بھی متن کا مطبوعہ حالت میں ہونا ضروری ہوتا ہے)۔ اردو دنیا میں جناب شمس الرحمٰن فاروقی ایسی شخصیت ہیں جن کے پاس یہ تمام چھیالیس جلدیں موجود ہیں۔

> ''چونکہ میرا خیال تھا کہ میں کبھی نہ کبھی داستان پر کام کروں گا،اور اگر نہ کر سکا تو بھی داستان کی ان نادر سے نایاب ہوتی ہوئی جلدوں کو اکٹھا کر لینا ضروری ہے ،اس لیے میں نے ۱۹۸۱میں داستان کی جلدیں خریدنا اور دور نزدیک سے انھیں حاصل کر کے جمع کرنا شروع کیا۔ خدائے واہب العطایا کے کرم سے یہ کام ۱۹۹۶ء میں مکمل ہو گیا۔میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ شکاگو یونیورسٹی کی مائیکروفلم لائبریری کے علاوہ صرف میرا ذخیرہ ایسا ہے جس میں داستان امیر حمزہ کی تمام چھیالیس جلدیں اور بعض کے کئی کئی نسخے موجود ہیں۔''(۴)

شمس الرحمٰن فاروقی داستان امیر حمزہ کی تمام جلدیں اکٹھی کرنے کے بعد انھیں بھول نہیں گئے بلکہ اس خیال کا انھوں نے لکھ کر اظہار کیا ہے کہ وہ شاید اردو ادب میں وہ واحد شخص ہیں جنھوں نے مکمل چھیالیس جلدوں کا مطالعہ کیا ہے۔

> ''داستان کی جلدوں کو حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ میں انھیں پڑھ کر یادداشتیں بھی لکھتا گیا۔بعض جلدیں دوبارہ ،سہ بارہ پڑھیں۔(داستان امیر حمزہ کی تمام جلدیں پڑھ ڈالنے والا میں آج شاید اکیلا شخص ہوں)۔''(۵)

آج کے اردو ادب کے قاری کی رسائی اگر داستان امیر حمزہ تک ہے تو وہ طلسم ہوشربا یا اس کے علاوہ داستان امیر

حمزہ کی چند جلدوں مثلاً ایرج نامہ، تورج نامہ، ہرمز نامہ تک محدود ہے۔ سوآج کا قاری داستان امیر حمزہ کے بارے میں کچھ بات کر سکتا ہے تو انھیں درج بالا جلدوں کی وجہ سے ایسا کرنے کے قابل ہوا ہے۔

## حواشی و حوالہ جات


۱۔ فاروقی، شمس الرحمٰن،، شاعری ، ساحری ، صاحبقرانی ، قومی کونسل برائے فروغِ زبانِ اُردو ، دہلی، ۱۹۹۹ء، ص۱۲

۲۔ محمد کاظم، عربی ادب میں مطالعے ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص۱۰

۳۔ محمد شفیع، مولوی، مقالات مولوی محمد شفیع ، جلد دوم، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۲ء، ص۸۲،۸۳

۴۔ فاروقی، شمس الرحمٰن،، شاعری ، ساحری ، صاحبقرانی ، قومی کونسل برائے فروغِ زبانِ اُردو ، دہلی، ۱۹۹۹ء، ص۱۲،۱۳

۵۔ ایضاً، ص۱۳

**ڈاکٹر سہیل عباس خان**

استاد شعبۂ اردو،

جامعہ ٹوکیو برائے مطالعات خارجی، جاپان

# مالک رام: وضاحتی کتابیات

The distinguished researcher, critic, writer and the Ghalib scholar Malik Raam occupies a unique place in Urdu literature. He is considered to be an authority on research on Abul Kalam Azad and Ghalib. Moreover, Rashid Ahmad Siddique and his works are also among his interests. In this article, the researcher has furnished important details about the contributions of Malik Raam. Encompassing various dimensions of Malik Ram and taking his creative and writing career into consideration, the researcher has also discussed his status as sketch-writer. Malik Raam has shed light on some of the extremely significant aspects of two of the great Urdu literary figures: Asad Ullah Khan Ghalib and Abul Kalam Azad. He added new dimensions to the study of Ghalib and, similarly, edited many works of Abul Kalam providing extensive annotations and references. The researcher has taken into account all these aspects of Malik Raam. The researcher has also pointed to some other articles and essays by Malik Raam. The places, dates, and sources of these publications have also been determined. Besides, the researcher has also focused on the books written about Malik Raam. In this way, this article is a kind of annotated bibliography of Malik Raam.

**مالک رام، بویچہ (پھالیہ، پنجاب، پاکستان،۲۲ر دسمبر ۱۹۰۶ء۔۱۶ر اپریل ۱۹۹۳ء، دہلی) نام والد نہال چند۔ محقق، ادیب۔ دہلی بھارت**

**توقیت مالک رام:**

**والد:** لالہ نہال چند

ان کے والد لالہ سوداگر مل تھے۔ لالہ نہال چند چار بھائیوں اور دو بہنوں میں سب سے چھوٹے تھے؛ اور غالباً سب سے زیادہ تعلیم یافتہ بھی۔ وہ انگریزی عہد میں فوج کے کمسریٹ کے محکمے میں ملازم رہے۔ اور اسی سلسلے میں انیسویں صدی کے آخر میں چین کے خلاف لڑائی کے زمانے میں تقریباً سات سال تک چین میں مقیم رہے۔ وہاں سے وہ اس صدی کے شروع میں واپس آئے۔

**ولادت:**

بروز ہفتہ (صبح ۷ بجے) ۲۲ دسمبر ۱۹۰۶ء (پھالیہ، ضلع گجرات، پاکستان)۔ تعلیمی اسناد اور ملازمت کے سرکاری ریکارڈ

میں ان کی تاریخ ولادت ۸ مارچ ۱۹۰۷ء ملتی ہے ،لیکن یہ غلط ہے۔

والد کا انتقال:

لالہ نہال چند کا بعارضۂ طاعون پھالیہ ہی میں عین جوانی میں ۲ جنوری ۱۹۰۷ء کو انتقال ہوا،اس وقت ان کی عمر تقریباً ۳۵ برس ہوگی۔گویا مالک رام صرف بارہ دن کے تھے کہ سایۂ پدری سے محروم اور یتیم ہو گئے ۔ان سے صرف ایک بڑے بھائی ایشر داس اور تھے ؛ اس وقت ان کی تقریباً گیارہ برس کی عمر تھی۔

تعلیم:

چار برس کے تھے کہ والدہ سے ضد کرکے سکھوں کے مقامی گوردوارہ میں (جسے اس زمانے میں دھرم شالہ کہتے تھے) پڑھنے کے لیے جانے لگے ۔یہاں کوئی سال بھر رہے۔اس دوران میں سکھ دھرم کی بنیادی بانیاں (جپ جی؛رہ داس؛ کیرتن سوہلا؛سکھ منی وغیرہ) پڑھیں اور حفظ کیں۔یہ سب تعلیم پنجابی زبان میں گورمکھی رسم الخط کے ذریعے ہوئی تھی۔

سال بھر بعد اپریل ۱۹۱۲ء میں مقامی ڈسٹرک بورڈ مڈل اسکول میں داخلہ لیا۔یہیں سے ۱۹۲۰ء کے شروع میں یونی ورسٹی سے مڈل کی سند لی۔مڈل یعنی آٹھویں کا امتحان پاس کرنے کے بعد وکٹوریہ ڈائمنڈ جوبلی ہائی اسکول وزیر آباد (ضلع گوجرانوالہ) میں داخلہ لے لیا۔یہیں سے جونیر اور سینیر (انگریزی) کے بعد مارچ ۱۹۲۴ء میں پنجاب یونی ورسٹی کی دسویں (M.S.L.C) کی سند لی۔۱۹۲۴ء میں حکومت پنجاب نے فیصلہ کیا کہ آیندہ ہر ضلع میں انٹرمیڈیٹ کالج اور تحصیل میں ہائی اسکول قائم ہوگا۔اس فیصلے کی تعمیل میں گجرات میں گورنمنٹ انٹر کالج کی تشکیل ہوئی۔مالک رام نے انٹر کا امتحان اسی کالج سے ۱۹۲۶ء میں پاس کیا۔

اس کے بعد وہ لاہور منتقل ہوگئے۔۱۹۲۸ء میں ڈی۔اے۔وی کالج ،لاہور سے بی اے کی ،اور ۱۹۳۰ء میں گورنمنٹ کالج لاہور سے ایم اے (تاریخ) کی سند حاصل کی۔

۱۹۳۰ء میں پنجاب یونی ورسٹی نے ملازم پیشہ لوگوں کی سہولت کے لیے یونی ورسٹی لا کالج میں وکالت کی تعلیم کے لیے شبینہ درجے (Evening Classes) کھول دیے۔مالک رام کے پاس خالی وقت تھا ؛یہ بھی ان درجوں میں شامل ہو گئے ۔اور دو برس بعد انھیں بھی ایل ایل بی کی سند مل گئی۔لیکن یہ محض تفنن تھا؛انھوں نے کبھی وکالت نہیں کی۔

**بھائی کی وفات:۱۸ر اکتوبر ۱۹۱۸ء**

پہلی عالمی جنگ (۱۹۱۴ء۔۱۹۱۸ء) کے اختتام کے قریب دنیا ہولناک وبائی انفلوئنزا کا شکار ہوگئی تھی۔بلا مبالغہ لاکھوں آدمی موت کے گھاٹ اُتر گئے۔مالک رام کے بڑے بھائی ایشر داس بھی اسی میں فوت ہوئے۔

شادی:

۱۸رمئی ۱۹۳۱ء کو شریمتی ودیا وتی سے میاں میر (لاہور چھاؤنی) میں شادی ہوئی۔شریمتی ودیا وتی کے والد کا نام لالہ دھنپت رائے تھا۔وہ ساہیوال کے رہنے والے تھے۔ودیا وتی ان کی سب سے بڑی بیٹی اور بڑی اولاد ہیں۔اس سے اور

تین بھائی اور دو بہنیں چھوٹی ہیں۔لالہ دھنپت رائے اردو علم و ادب کا اچھا ذوق رکھتے تھے۔ان کی کچھ مضامین اردو کے مختلف رسالوں میں ملتے ہیں۔حکومتِ ہند کے محکمہ دفاع کے فارم ڈیپاٹمنٹ میں ملازم تھے؛۱۹۴۶ء میں ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔تقسیم ملک کے بعد وہ اپنے بڑے بیٹے کندن لال کے ساتھ میرٹھ میں مقیم رہے، جہاں ان کا ۱۶/دسمبر ۱۹۶۸ء صبح بعارضۂ قلب انتقال ہوا۔ان کی ولادت ۲۸/دسمبر ۱۸۸۵ء کی تھی؛ ۸۳ سال کی عمر پائی۔

اولاد:

(۱) اوشا (بڑی بیٹی) ۷/نومبر ۱۹۳۴ء کو لاہور میں پیدا ہوئی۔

(۲) ارونا (منجھلی بیٹی) ۲۰/جولائی ۱۹۳۷ء کو شملے میں پیدا ہوئی۔

(۳) بشریٰ (چھوٹی بیٹی) ۲۹/جنوری ۱۹۴۱ء، اسکندریہ (مصر) میں پیدا ہوئی۔

(۴) آفتاب (بڑا بیٹا) ۱۰/دسمبر ۱۹۴۲ء، اسکندریہ میں پیدا ہوا۔

(۵) سلمان (چھوٹا بیٹا) ۴/اگست ۱۹۴۵ء، اسکندریہ میں پیدا ہوا۔

ملازمت:

مالک رام نے ملازمت کا آغاز صحافت سے کیا۔اس سلسلے میں انھوں نے مندرجہ ذیل جرائد میں کام کیا۔

۱۹۳۲ء۔۱۹۳۵ء: ایڈیٹر ہفت روزہ آریہ گزٹ، لاہور۔یہ آریہ پرادیشک پرتی ندھی سبھا کا نمایندہ اخبار تھا۔اسی زمانے میں مالک رام کے تعلقات آریہ سماج کے چوٹی کے لیڈروں سے ہوئے۔

۱۹۳۱ء۔۱۹۳۶ء: ایڈیٹر، ماہانہ نیرنگ خیال، لاہور۔

جنوری ۱۹۳۶ء۔جون ۱۹۳۶ء: روزنامہ بھارت ماتا، لاہور۔

جون ۱۹۳۶ء۔۱۹۳۸ء: ملازمت حکومتِ ہند (عارضی)۔اس دوران محکمۂ اطلاعات عامہ اور پولیٹکل ڈیپاٹمنٹ میں کام کیا۔

۱۹۳۹ء۔۱۹۴۷ء: ملازمت حکومت ہند (مستقل)۔۱۹۳۸ء میں حکومت ہند نے طے کیا کہ ہندوستان کی بیرونی تجارت کو فروغ دینے کے لیے دنیا کے مختلف ممالک میں اپنے دفتر کھولے جائیں۔چنانچہ اس فیصلے کے بموجب جاپان (کوبے)، اٹلی (میلان)، کینیڈا (مانٹریال)، مصر (اسکندریہ)، مشرقی افریقہ (ممباسا) اور اسٹریلیا (سڈنی) کا انتخاب ہوا، اور ان شہروں میں انڈین گورنمنٹ ٹریڈ کمشنر مقرر کیے گئے۔اسکندریہ (مصر) کا دفتر جنوری ۱۹۳۹ء میں کھلا۔اور یہاں مسٹر انعام المجید آئی۔سی۔ایس ٹریڈ کمشنر مقرر ہوئے۔مالک رام اسی دفتر میں سپرڈنٹ بنا کر بھیجے گئے۔ان کا انتخاب اس بنا پر کیا گیا تھا کہ وہ عربی جانتے تھے اور ان کا اسلام اور اسلامی علوم وفنون کا مطالعہ بہت وسیع تھا۔اسکندریہ جانے سے قبل انھوں نے کلکتہ میں یکم اپریل سے ۳۰ جون ۱۹۳۹ء تک تین مہینے ڈائرکٹر جنرل تجارتی معلومات و شماریات (D.G.C.I.& S) کے دفتر میں تربیت حاصل کی اور ۲۲ /جولائی ۱۹۳۹ء کو اپنے خاندان سمیت پی اینڈ اُو کمپنی کے

’’راولپنڈی‘‘ نامی جہاز پر مصر کے لیے روانہ ہوگئے۔ وہ ۳۱؍جولائی صبح مصر کی بندرگاہ پورٹ سعید پہنچے؛ اور وہاں سے ریل سے اسی شام اسکندریہ پہنچ گئے۔ انھوں نے اپنے عہدے کا چارج اگلی صبح یعنی یکم اگست کو لیا۔ وہ تین برس کے لیے مصر بھیجے گئے تھے۔ لیکن اتفاق کی بات کہ یکم ستمبر ۱۹۳۹ء کو دوسری عالمی جنگ چھڑ گئی۔ جس سے سمندری رستے بالکل غیر محفوظ ہو گئے۔ یہاں سے کوئی اور شخص مصر بھیجا نہ جاسکا، یا جانے پر تیار نہ ہوا، اور یوں انھیں غیر متوقع طور پر طویل عرصے کے لیے مصر میں قیام کرنا پڑا۔ دفتر اگرچہ اسکندریہ میں تھا لیکن اس کا دائرہ کار بہت وسیع تھا۔ ترکی، عراق اور سوڈان کی مثلث کے تمام ممالک۔ ترکی، سوریا، لبنان، عراق، سعودی عرب اور خلیج فارس کی ریاستیں، اردن، فلسطین، مصر، سوڈان ان سب کے ساتھ ہندوستان کی برآمدی تجارت کا فروغ و ترقی اسی دفتر سے متعلق تھی۔ لامحالہ اس سلسلے میں مالک رام کو اکثر ان ممالک کا دورہ کرنا پڑا اور بعض اوقات وہاں ہفتوں قیام کرنے کے مواقع ملے۔ ترکی کے علاوہ ان ممالک کی زبان عربی تھی۔ ترکی میں جانے آنے اور وہاں قیام کرنے سے ترکی میں بھی شدبد ہوگئی۔ قیامِ مصر کے دوران میں وہ فرانسیسی سیکھ ہی چکے تھے۔

**۱۹۴۷ء۔۱۹۶۵ء: ملازمت حکومتِ ہند (انڈین فارن سروس)**

۱۹۴۷ء میں ملک کے آزاد ہوجانے کے بعد انڈین فارن سروس کی تشکیل ہوئی، تو مالک رام اس میں شامل کر لیے گئے۔ اس زمانے میں وہ مصر میں تھے۔ ہندوستان کا سفارت خانہ مصر کے دار الحکومت قاہرہ میں کھولا گیا تھا؛ سب سے پہلے سفیر مشہور مجاہد آزادی اور انگریزی کے صحافی سید حسین تھے۔ جن کی زندگی کا بیشتر حصہ امریکہ میں بسر ہوا تھا۔ ان کی وفات قاہرہ میں ہوئی اور وہ وہیں مدفون ہوئے۔ سید حسین کے بعد آصف علی اصغر فیضی سفیر مقرر ہوگئے۔ وہ عربی کے فاضل تھے۔ اگرچہ سفارت خانہ قاہرہ میں تھا، لیکن اسکندریہ کا دفتر اسی طرح قائم رہا؛ گویا سفارت کا شعبۂ تجارت وہاں کام کرتا رہا۔ یہ دونوں سفیر مالک رام کے بہت مہربان اور قدردان رہے۔

**۱۹۵۰ء۔۱۹۵۱ء: سکتر تجارت سفارت خانہ ہند، بغداد (عراق)**

۱۹۵۰ء کے اوائل میں ان کا اسکندریہ سے تبادلہ ہوا اور شعبۂ تجارت کے سکتر کی حیثیت سے سفارت خانۂ بغداد میں منتقل ہوگئے۔ اس ابتدائی زمانے میں ایران میں انڈیا کا الگ مستقل سفارت خانہ نہیں تھا؛ بغداد کا دفتر ہی ایران کے کام کی بھی نگرانی کرتا رہا۔ بغداد میں انڈیا کے پہلے سفیر سید علی ظہیر بیرسٹر (لکھنؤ) تھے۔

**۱۹۵۲ء، ۱۹۵۴ء: انڈین گرونمنٹ ٹریڈ کمشنر (قائم مقام) اسکندریہ**

یہ واپسی دراصل اس باعث ہوئی کہ حکومت ہند قاہرہ میں انڈیا کی مصنوعات اور اشیاء کی بڑے پیمانے پر نمایش کرنا چاہتی تھی۔ ضرورت تھی کہ اس کے لیے ابتدائی اور تنظیمی کام کیا جائے۔ چنانچہ یہ کام مالک رام کو تفویض ہوا تھا۔ یہ نمایش قاہرہ میں ۱۹۵۴ء میں منعقد ہوئی تھی۔

**والدہ کا انتقال:**

ان کی والدہ ساری عمر مالک رام ہی کے ساتھ رہیں۔ اگست ۱۹۵۳ء میں وہ اسکندریہ (مصر) سے انڈیا آئیں

کیونکہ ایک زمانے سے انھوں نے رشتہ داروں کونہیں دیکھا تھا۔خیال تھا کہ جلد ہی نمایش کے انعقاد کے بعد خاندان کے باقی افراد بھی انڈیا آ جائیں گے ۔نمایش ملتوی ہوتی گئی ۔اسی باعث نہ خاندان انڈیا آیا نہ وہ واپس جاسکیں ۔وہ احمد آباد میں اپنے میکے کے خاندان کے ساتھ مقیم تھیں کہ ۱۲/مئی ۱۹۵۴ء صبح کے سات بجے دل کا شدید دورہ پڑا اور ان کا انتقال ہو گیا۔

**۱۹۵۵ء ۔۱۹۵۸ء:**

تبادلے کے بعد مالک رام اکتوبر ۱۹۵۴ء میں انڈیا پہنچے۔انھیں یکم جنوری ۱۹۵۵ء کو ملازمت کے لیے حاضری دینا تھی ۔درمیانی وقفے کے لیے انھوں نے تین مہینے کی چھٹی لے لی تھی۔اکتوبر میں وہ بمبئی پہنچے،اور دوتین ہفتے وہاں رکنے کے بعد دلّی آئے ۔اگلے چند ہفتے انھوں نے مختلف مقامات پر گزارے۔یکم جنوری ۱۹۵۵ء کو اپنی ڈیوٹی پر حاضر ہوگئے۔

**۱۹۵۸ء ۔۱۹۶۰ء:ڈپٹی ڈائرکٹر ٹریڈ،قاہرہ(مصر)**

۱۹۵۴ء میں انڈین مصنوعات اور اشیاے تجارت کی نمایش قاہرہ(مصر) میں منعقد کی گئی تھی۔اس کا بہت اچھا اثر ہوا۔مصر کے سرکاری اورعوامی حلقوں نے اس کا پُر جوش خیر مقدم کیا اور خواہش ظاہر کی کہ ہوسکے تو قاہرہ میں ایک مستقل نمایش کا انتظام کیا جائے ۔اس پر حکومتِ ہند نے ایک الگ عمارت کرایے پر لے کر اس میں ''انڈین ٹریڈ سنٹر'' قائم کردیا۔مالک رام اسی کے انچارج بنا کر بھیجے گئے تھے۔دراصل سفارت ہند کا تجارتی شعبہ بھی یہی تھا۔

**۱۹۶۰ء ۔۱۹۶۴ء:سکتر تجارت،سفارت خانہ ہند،برسلز (بلجیم)**

**۱۹۶۴ء ۔۱۹۶۵ء :وزارت خارجیہ حکومتِ ہند،نئی دلّی**

سرکاری ریکارڈ کے مطابق انھیں ۸/مارچ ۱۹۶۵ء کو بعمر ۵۸ برس سبکدوش ہو جانا چاہیے تھا،لیکن اس وقت وہ ایک خاص رپورٹ تیار کررہے تھے ۔اس کی تکمیل میں مزید چھ ہفتے لگ گئے ۔اس لیے وہ ۸/مارچ کو سرکاری طور پر ریٹائر ہوگئے اور ۲۵/اپریل تک آفیسر آن اسپیشل ڈیوٹی (O.S.D) کےطور پر کام کیا۔

**۱۹۶۵ء ۔۱۹۶۷ء :ایڈیٹر (اردو) ،ساہتیہ اکاڈمی ،نئی دلّی**

اس زمانے میں ڈاکٹر ذاکرحسین ساہتیہ اکاڈمی کے صدر تھے۔انھیں جب معلوم ہوا کہ مالک رام سرکاری ملازمت سے سبکدوش ہورہے ہیں،تو انھوں نے خاص طور پر انھیں اکاڈمی میں اردو اڈیٹرکی حیثیت سے کام کرنے کی دعوت دی۔

مولانا ابوالکلام آزاد کی وفات (۲۲ فروری ۱۹۵۸ء) کے بعد وزارت تعلیم،حکومت ہند کے ایما پر ساہتیہ اکاڈمی نے فیصلہ کیا تھا کہ ان کی جملہ تصانیف کو جدید طریقے پر مرتب کرا کے شائع کیا جائے ،مالک رام اسی کام کے لیے مقرر کیے گئے تھے۔

اس سلسلے میں کئی کتابیں شائع ہو چکی ہیں:

ترجمان القران (۴جلدیں)؛غبار خاطر؛تذکرہ؛خطبات آزادوغیرہ۔

**۱۹۶۷ء تا وفات :**

اکتوبر ۱۹۶۷ء میں انھوں نے ایک مقامی تجارتی اور صنعتی فرم میں ڈایرکٹر کی اسامی قبول کرلی ؛اس پر ساہتیہ اکاڈمی سے استعفٰی دے دیا۔یہ استعفٰی اس لحاظ سے تھا کہ وہ آیندہ کوئی تنخواہ نہیں لیں گے ،ورنہ مولانا آزاد کی کتابوں کی ترتیب و تدوین کا کام انھوں نے مرتے دم تک انجام دیا اور پھر تنخواہ بھی نہ لی۔

**(الف)انعامات:**

(۱) کلائی گھڑی ۔ایف ،اے کی طالب علمی کے زمانے میں (۱۹۲۵ء ) ۔موضوع تھا:'' کیا مذہب میں عقل کا دخل نہیں ہے۔''

(۲) یوپی حکومت۔گل رعنا پر: ۱۹۷۱ء

(۳) یوپی اُردو کاڈمی ،لکھنؤ،تذکرۂ معاصرین (۱)پر:۱۹۷۳ء

(۴) یوپی اُردو کاڈمی ،لکھنؤ،وہ صورتیں الٰہی پر:۱۹۷۴ء

(۵) ساہتیہ کلا پریشد،دلّی،اردو ایوارڈ: ۱۹۷۵ء

(۶) بہار اردو اکاڈمی،پٹنہ،تذکرۂ معاصرین (۲)پر:۱۹۷۵ء

(۷) غالب انسٹی ٹیوٹ ،نئی دلّی ،مووی غالب ایوارڈ: ۱۹۷۶ء

(۸) میر اکاڈمی ،لکھنؤ،امتیاز میر ایوارڈ:۱۹۷۷ء

(۹) میر اکاڈمی ،لکھنؤ،افتخارِ میر ایوارڈ:۱۹۸۱ء

(۱۰) یوپی اردو اکاڈمی ،لکھنؤ،تذکرۂ معاصرین (۳)پر: ۱۹۸۲ء

(۱۱) ساہتیہ اکاڈمی ،نئی دلّی،تذکرۂ معاصرین (۴)پر اردو ایوارڈ: ۱۹۸۳ء

(۱۲) اردو اکاڈمی ،دلّی،تلامذۂ غالب پر: ۱۹۸۴ء

(۱۳) بہار اردو کاڈمی ،پٹنہ،اردوخدمات پر سب سے اعلا ایوارڈ: ۱۹۸۴ء ۔۱۹۸۵ء

(۱۴) ڈاکٹر ذاکرحسین عالمی اردو انعام برائے قومی یکجہتی: ۱۹۸۶ء

**(ب)اعزازات:**

(۱) ۱۹۴۷ء:فیلو رایل ایشیا ٹک سوسائٹی انگلستان و آئر لینڈ ،لندن

(۲) ۱۹۷۲ءؔ: علمی دنیا نے تین جلدوں پر مشتمل (دوجلدیں اردو اور ایک انگریزی)۔اعزازی کتاب صدر جمہوریہ ہند ،شری وی ،وی گری کے ہاتھوں پیش کی ۔تقدیم کی تقریب راشٹر پتی بھون میں ہوئی۔

(۳) ۱۹۶۵ء: رکن مجلسِ عام و مجلسِ عاملۂ جامعہ اردو، علی گڑھ

(۴) ۱۹۷۷ء: پرو چانسلر، جامعہ اردو، علی گڑھ

(۵) ۱۹۶۹ء تا وفات: رکنِ مجلسِ منتظمہ و عاملہ، غالب اکاڈمی، نئی دلّی

(۶) ۱۹۷۰ء۔۱۹۸۲ء: رکنِ مجلسِ عام و عاملہ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ و نئی دلّی

(۷) ۱۹۸۲ء تا وفات: صدر انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دلّی

(۸) ۱۹۷۳ء۔۱۹۸۲ء: رکنِ مجلسِ عام و مجلسِ عاملہ، ساہتیہ اکاڈمی، نئی دلّی

(۹) ۱۹۸۳ء: فخرِ غالب ایوارڈ (غالب میموریل سوسائٹی، دلّی)

(۱۰) ۱۹۸۶ء: ممبر علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کورٹ، علی گڑھ

**تصانیف و تالیفات:**

☆ سب سے پہلی تحریر نیرنگ خیال، لاہور کے ۱۹۲۴ء کے کسی شمارے میں شائع ہوئی۔ یہ رابندر ناتھ ٹیگور کی شہرۂ آفاق تصنیف گیتا نجلی کے ایک ٹکڑے کا ترجمہ تھا۔

☆ ۱۹۶۷ء۔۱۹۷۸ء: آنریری ایڈیٹر تماہی ''تحریر''، نئی دلّی۔

☆ افکارِ سیدین، مرتبہ مالک رام۔عابد رضا بیدار، دہلی: مکتبہ جامعہ، ۲۰۱۱ء، ۲۵۲

مشمولات:

تعلیمی خطبات: ☆خطبہ تقسیم اسناد جامعہ اردو، ۵☆خطبہ تقسیم اسناد جامعہ ملیہ اسلامیہ، ۱۱☆خطبہ تقسیم اسناد میرٹھ یونیورسٹی، ۲۴☆خطبہ تقسیم اسناد آگرہ یونی ورسٹی، ۳۷☆انسانی ذہن کی شاندار یاترا کی کہانی، ۵۱☆اسلام کے بارے میں: ☆دہلی اور شملہ سیمنار کے خطبات، ۱۰۸☆شیعہ کانفرنس کا خطبہ صدارت، ۱۳۷☆ایک نامکمل وصیت نامہ، ۱۵۳ اپنے بارے میں: ☆خودنوشت، ۱۵۸☆خطوط گھر والوں کے نام، ۱۶۷☆مرحوم بیوی کی یاد میں، ۲۲۴۔☆ افکارِ محروم، نئی دہلی: محروم میموریل لٹریری سوسائٹی، پہلی اشاعت، ۱۹۶۷ء، نئی طباعت، ۱۹۹۳ء، مرتبہ۔۱۴۲ص

**فہرست:**

مالک رام: تعارف، ۵۔۶

(۱) راجندر ناتھ شیدا: محروم کی نظمیں۔۹۔۲۴ (۲) محمد حسن: محروم کی غزل۔۲۵۔۴۴ (۳) عرش ملسیانی: رباعی اور محروم۔۴۵۔۶۰ (۴) علی جواد زیدی: ہندی فارسی گوئی اور محروم۔۶۱۔۸۶ (۵) گوپی چند نارنگ: محروم کی قومی شاعری۔۸۷۔۱۰۶ (۶) خلیق انجم: محروم؛ بچوں کے شاعر۔۱۰۷۔۱۲۰ (۷) جگن ناتھ آزاد: محروم؛ میرے والد۔۱۲۱۔۱۴۱

☆ اسلامیات، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، ستمبر ۱۹۸۴ء، ۱۸۴ص

مشمولات:

پیش لفظ ،۷☆لاالٰہ الاّ اللہ محمد رسول اللہ،۱۵☆الاسلام،۲۲☆اسلامی خلافت ،۳۵☆خلق عظیم ،۵۳☆افصح العرب ،۱۱۷☆عورت مذاہبِ عالم میں ،۱۳۱۔

☆ ایرانی شہنشاہی کے ڈھائی ہزار سال ۱۹۷۱ء ،دلّی (یہ مختصر رسالہ سفارت خانۂ ایران کی فرمائش پر لکھا گیا تھا)

☆ تحقیقی مضامین(نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ،دسمبر۱۹۸۴ء،)(نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ،۲۰۱۱ء،۲۶۴ص)

**مشمولات:**

(۱)غالب کے فارسی قصیدے (کچھ نیا کلام)،۱۱(۲)قادر نامہ کا مصنف ،۳۴(۳)غالب کا ایک نیا خط،۴۱(۴)نادر خطوطِ غالب ،۵۲(۵)دستنبو،۷۷(۶)غالب اور صہبائی ،۸۴(۷)مولانا فضلِ حق خیر آبادی ،۹۰ (۸)ذوق کا مذہب ،۱۳۳(۹)انشا کی تاریخِ ولادت و وفات ،۱۳۸(۱۰)چیستانِ جراَت ،۱۵۸(۱۱)اقبال کی تاریخ ولادت ،۱۶۳(۱۲)ہفتہ وار کوہِ نور،لاہور،۱۹۸(۱۳)مخطوطات (تلاش،قرأت ،ترتیب)،۲۴۳۔

☆ تذکرہ۔مولانا ابوالکلام آزاد۔۱۹۶۸ء،نئی دلّی

☆ تذکرہ ماہ و سال،۱۹۹۱ء

☆ تذکرہ معاصرین (جلد اول،۱۹۷۵ء)(جلد اول ،نئی دہلی ،مکتبہ جامعہ،۲۰۱۱ء،۴۴۲)

**تبصرہ:**

تذکرۂ معاصرین (۱)۱۹۷۲ء

تذکرۂ معاصرین (۲)۱۹۷۶ء

تذکرۂ معاصرین (۳)۱۹۷۸ء

تذکرۂ معاصرین (۴)۱۹۸۲ء

یہ تذکرہ دراصل تماہی تحریر کے بہرۂ وفیات کا(اضافوں کے ساتھ مجموعہ ہے)ان چاروں حصوں میں کم و بیش ۲۱۹ شاعروں ،ادیبوں ،صحافیوں کے حالات اور ان کا نمونۂ کلام شامل ہے۔

مشمولات جلد اول:

فہرست بترتیب حروف تہجی

☆آربری ،آرتھر جان ،۱۶۴☆ آغا خلش طفیل احمد ،۱۷۱☆ آفتاب پانی پتی ،انوپ چند،۴۸☆ اثر لکھنوی ،جعفر علی خان ،۲۸☆ احمد شجاع ،حکیم ،۹۵☆ اختر تلہری ،اختر علی ،۳۲۳☆ اخگر فیروز پوری ،نند کشور ،۲۰☆ اسرار احمد آزاد

،۲۶۳☆ افقر موہانی وارثی ،سید محمد حسین ،۳۷۴☆ الم مظفرنگری محمد اسحاق ،۱۲۴☆ امین حزیں ،محمد مسیح پال ،۸۰☆ انتظام اللہ شہابی ،مفتی ،۱۵۸☆ باسط اوجینی ،نیاز محمد خان ،۲۸۰☆ بشیر احمد (میاں)،۳۱۰☆ بیخود ،عباس علی خان،۱۴۲☆ بیدل بیکانیری ،شیخ محمد عبداللہ ،۲۵۱☆ پرویز شاہدی ،محمد اکرام حسین ،۶۲☆ تاج لاہوری ،امتیاز علی ،۱۹۲☆ تسکین قریشی ،محمد یٰسین ،۳۳۷☆ جامی حیدر آبادی ،خورشید احمد ،۱۸۱☆ حبیب اشعر دہلوی ،حبیب احمد ،۳۲۸☆ حقّی حزین میرٹھی ،توفیق الحق،۲۴۶☆ خیر بھوروی ،ابوالخیر،۳۵۳☆ دیا بریلوی ،نارائن داس ٹنڈن ،۲۷۵☆ ذاکر حسین ،ڈاکٹر،۹۷☆ راز بلگرامی ،سید شریف الحسن ،۳۵۵☆ راز چاند پوری محمد صادق ،۱۵۴☆ رفیق مارہروی ،رفیق احمد ،۲۳☆ روش صدیقی ،شاہد عزیز،۲۹۷☆ رئیس احمد جعفری ،۱۷۰☆ سامی ،مہادیو پرشاد ،۳۷۰☆ سدرشن (مہاشہ) ،بدری ناتھ ،۴۲☆ سراج لکھنوی ،سراج الحسن ،۴۴☆ سلیمان اریب ،محمد،۲۳۸☆ سید عبدالطیف ۳۸۲☆ سیّدین ،خواجہ غلام السیّدین ،۴۰۷☆ شاد،نریش کمار ،۱۰۹☆ شاغل جیپوری ،احترام الحق ،۲۸۴☆ شاغل قادری محمد شاغل ،۳۴۸☆ شاہد احمد دہلوی ،۲۵☆ شفا گوالیاری ،محمد حسن ،۲۷☆ شکیل بدایونی ،شکیل احمد،۱۹۹☆ صولت ٹونکی ،محمود الحسن عرب،۵۴☆ ضیاء القادری بدایونی ،محمد یعقوب ،۲۱۸☆ طالب کشمیری ،نند لال کول،۳۵۷☆ عابد لاہوری ،عابد علی ،۲۸۹☆ عارف عباسی بلیاوی ،محمد عثمان ،۳۶۲☆ عبدالشکور ،۱۸۸☆ عبدالقادر سروری ،۳۱۴☆ عقیل جعفری،عقیل احمد،۳۰۵☆ علی بہادر خان (حافظ)۳۹☆ علی عباس حسینی ،۱۶۱☆ عندلیب شادانی ،وجاہت حسین ،۱۳۴☆ فرحت دہلوی ،پریم شنکر،۵۹☆ فقیر سیّد وحید الدین ،۷۰☆ فلک لاہوری ،لال چند،۱۷☆ قیس بنارسی ،شیومورت لال،۳۱۹☆ ماچس لکھنوی ،میرزا محمد اقبال،۲۲۸☆ محمد اجمل خان ،پروفیسر،۱۶۸☆ محمد حبیب ،پروفیسر،۳۳۱☆ محمد عبدالباقی ،۵۱☆محمد مخدوم محی الدین ،ابوسعید،۱۴۷☆ محمد مقتدیٰ خان شیرانی ،۸۹☆ مصطفیٰ زیدی ،مصطفیٰ حسنین ،۲۵۷☆ منظر صدّیقی ،شمشاد حسین ،۳۶۷☆ منوّر لکھنوی ،بشیشور پرشاد ،۲۰۸☆ مہر ،غلام رسول ،۳۹۸☆ ناشاد کانپوری ،سری دھر پرشاد نگم ،۲۶۶☆ ناطق گلاوٹھوی ،سیّد ابوالحسن ،۱۱۷☆ ناظر کاکوروی،مشیر احمد علوی ،۱۳۱☆ نجیب اشرف ندوی ،۸۵☆ نذر سجاد حیدر ،۳۵☆ واقف مراد آبادی ،یعقوب الحسن ،۱۷۵☆ وکیل اختر ،وکیل احمد خان ،۳۰۷۔

☆ تذکرہ معاصرین ،جلد دوم (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، ۱۹۷۶ء (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ،۲۰۱۱ء،۲۴۸ص) (۱۹۷۲ء اور ۱۹۷۳ء میں وفات پانے ادباء کے حالات اور کلام)

مشمولات:

فہرست بترتیب حروف تہجی

☆ابر احسنی گنوری ،احمد بخش ،۲۱۶☆اثیم خیر آبادی ،سیّد امیر احمد ،۴۲☆احتشام حسین ،سیّد،۹۹☆اختر حیدر آبادی ،سردار بیگم ،۱۹۸☆باقی صدیقی ،محمد افضل ،۴۰☆بحر ومحبوب ،راجا محمد امیر احمد خان،۲۰۱☆بشیر حیدر آبادی ،بشیر النساء بیگم ،۱۸☆ بگٹٹ عظیم آبادی ،غلام دستگیر خان ،۳۱۴☆ پنہاں بریلوی ،سپہر آرا خاتون ،۷۷☆ تاب حیدر آبادی ،عبداللہ بن احمد ،۲۳۵☆ تاج قریشی حیدر آبادی ،محمد تاج الدین ،۶۸☆تمنّا عمادی مجیبی پھلواری ،سیّد حیات الحق،۹۱☆ جذب

عالمپوری ،راگھو ندر راؤ،۱۹۳☆جعفر حسن (جافر ہسن)،۵۶☆حشر سیتا پوری ،سید محمد کاظم ،۱۵۲☆حفیظ ہوشیار پوری ،عبدالحفیظ سلیم ،۱۱۰☆حمید ناگوری ،عبد الحمید ،۱۶۴☆ذاکر حسین فاروقی ،۱۴۵☆سجاد ظہیر ،سید،۱۷۹☆سلام مچھلی شہری ،عبدالسلام ،۲۲۴☆سید سخی حسن نقوی ،۱۸۴☆شوکت سبزواری ،سید شوکت علی ،۱۳۵☆ضیا بدایونی ،ضیا احمد ،۱۷۰☆ظفر ،سراج الدین ظفر،۵۷☆عادل رشید ،محمد منظورالحق ،۱۳☆عبدالستار صدیقی،۶۳☆علیم اختر مظفر نگری ،محمد عبدالعلیم صدیقی،۵۰☆فرقت کاکوروی ،غلام احمد،۱۲۰☆ گہر گورکھپوری ،ایشوری پرشاد،۱۴۹☆محمد اسماعیل پانی پتی،۸۰☆محمد اکرام ،شیخ،۱۲۹☆مختار صدیقی ،مختار الدین ،۷۳☆مخفی ،صالحہ بیگم ،۸۷☆ممتاز شیرین ،۱۳۲☆ناصر کاظمی ،ناصر رضا،۲۸☆یحییٰ اعظمی ،محمد یحییٰ ،۲۲☆یوسف ظفر ،محمد یوسف،۳۳

☆ تذکرہ معاصرین ،جلد سوم،۱۹۷۸ء،(نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،۲۰۱۱ء،۳۸۴ص)(۱۹۷۴ء اور ۱۹۷۵ء کے دوران وفات پانے والے ادباء کے حالات اور کلام)

مشمولات:

فہرست بترتیب حروف تہجی

☆اثر حیدر آبادی ،صدیق احمد ،۹۴☆اظہر سیالکوٹی ،احمد الدین (اے،ڈی)،۵۳☆اعجاز حسین ،سید (پروفیسر)، ۲۱۸☆افسر میرٹھی ،حامد اللہ ،۸۴☆اکمل جالندھری ،رام پرتاب ،۲۰☆امجد نجمی ،محمد امجد ،۳۰☆انور ،ڈاکٹر منوہر سہائے،۴۵☆انور کامٹوی ،یار محمد انصاری ،۱۶۳☆بسمل الہ آبادی ،سکھ دیو پرشاد،۳۰۹☆بہزاد لکھنوی ،سردار احمد خان ،۱۴۴☆تاج ٹونکی ،محمد اسماعیل علی خان بہادر،۱۵۱☆تمکین سرمست ،محمد قادر الدین ،سید،۳۳۷☆ٹھاکر پونچھی ،جگن ناتھ ،۱۴۱☆ثاقب عظیم آبادی ،سید حسن رضا،۱۵☆ثمر چھپروی ،عبدالحفیظ صدیقی،۱۵۸☆جمالی ،طفیل احمد،۱۳۶☆جوان سندیلوی ،منّی لال،۲۴☆حامد الہ آبادی ،حامد حسین ،۲۶۹☆حمید احمد خان ،۶۷☆حیرت بدایونی ،سید حسن،۳۰۷☆خضر تمیمی ،مولا بخش،۹۹☆دیوان سنگھ مفتون ،۱۸۷☆ذوالفقار علی بخاری ،۲۴۸☆ن۔م۔راشد،۲۷۵☆ریاض انصاری ،ریاض الدین ،قاضی،۱۱۷☆ساغر صدیقی ،محمد اختر،۱۲۸☆ساگر نکودری ،بلونت کمار،۶۰☆سید مسعود حسن رضوی ادیب،۳۲۴☆شاہ معین الدین احمد ندوی،۱۶۶☆شفقت کاظمی ،سید فضل الحسن،۲۲۵☆شمس منیری ،شمس الدین احمد،۲۱۳☆شمیم کرہانی ،شمس الدین حیدر،۲۳۳☆شورش کاشمیری ،عبدالکریم ،آغا،۲۸۷☆شیر محمد اختر گجراتی ،۱۷۶☆طالب دہلوی،شیش چندر سکسینہ ،۲۹۷☆طالب رزّاقی،محمد قطب الدین حسن قادری ،۳۵۵☆عبدالرحمٰن چغتائی ،۱۷۶☆عزیز جھالا داڑی ،محمد عزیز الرحمٰن قریشی،۳۷☆ قاصر،برہم ناتھ دت،۳۱۲☆قیس کوٹوی ،نور محمد ،۲۷☆مانی ناگپوری ،بشیر خان،۲۴۰☆مجید امجد ،عبدالمجید،۱۱۰☆نثار اٹاوی ،نثار حسین ،۱۰۴

☆تذکرہ معاصرین ،جلد چہارم، بار اول، جون۱۹۸۲ء،۳۵۲ ص(۱۹۷۶ء اور ۱۹۷۷ء میں وفات پانے والے ادباء کے حالات اور کلام)

مشمولات:

فہرست بترتیب حروف تہجی

☆ابراہیم جلیس،ابراہیم حسین ،۳۱۳☆اختر اورینوی ،اختر احمد ،۲۲۸☆اختر لکھنوی ،سجاد علی خان،۱۴۵☆اسلم لکھنوی،محمد اسماعیل ،۲۴۷☆اشک سنبھلی ،سید محمد ظفر،۲۲۴☆آصف بنارسی ،عبدالرحمٰن ،۳۰۹☆آغا حیدر حسن مرزا دہلوی ،۱۴۹☆بسمل سندیلوی ،امیر حسن،۳۲۰☆بسمل سعیدی ٹونکی ،سید عیسیٰ ،۲۹۹☆بیدار ،کرپال سنگھ،۲۸۰☆پریم ناتھ در، ۱۱۷☆تحسین سروری ،میر کاظم علی،۱۷۷☆جان نثار اختر،جان نثار حسین رضوی،۹۲☆جعفر طاہر،سید جعفر علی شاہ،۲۶۳☆جگر بریلوی ،شیام موہن لال،۴۷☆جوش ملسیانی ،پنڈت لبھو رام،۱۹☆حبیب ،جے کرشن چودھری ،۲۸۶☆ذکی دمودر ٹھاکر،۱۴۰☆رسا جالندھری ،محمد کبیر خان،۶۶☆رشید احمد صدیقی،۲۰۱☆ریاست علی ندوی ،سید،۱۵۵☆سالک لکھنوی ،سید محمد حسن،۵۹☆سخاوت مرزا،محمد سخاوت مرزا،۲۱۷☆سفیر بجنوری،عبدالطیف،۲۷۶☆سید محمد،پروفیسر،۱۱۳☆سید محمد جعفری،۱۱☆شاب حیدر آبادی،شیخ احمد علی،۲۹۱☆شفیق کوٹی ،شفیق اللہ خان،۳۱☆شہاب مالیر کوٹلوی ،مہر محمد خان،۳۸☆صوفی بانکوٹی،محمد ابراہیم ،۱۳۵☆عبدالرزاق قریشی ،۲۷۲☆عبدالماجد دریا بادی ،۱۸۱☆عزیز لکھنوی ،ملک نصراللہ خان،۸۰☆فارقلیط ،محمد عثمان ،۶۹☆فانی بلگرامی ،سید وصی احمد،۱۶۰☆فضا شمسی ،محمد صدر الدین ،۲۳۸☆کرشن چندر،۲۲۰☆کشفی ملتانی ،فقیر اللہ بخش،۳۴☆کلیم ،محمد مکین احسن،۱۲۵☆کیف بارہ بنکوی ،حیدر حسن ،۷۵☆کیف مراد آبادی ،متین الحق،۲۷☆لائق لکھنوی،سید محمد ہادی،۲۵۲☆مبارزالدین رفعت ،۷۵☆محشر عنایتی رامپوری ،صابر رضاخان،۱۲۷☆مختار ہاشمی ،سید مختار الدین ہاشمی،۱۹۵☆مخمور اکبر آبادی ،سید محمد محمود رضوی،۶۲☆مسلم ضیائی ،عبدالوہاب ،۲۶۶☆معزز لکھنوی ،میرزا محمد عزیز،۱۷۳☆مُلّا واحدی ،سید محمد ارتضیٰ ،۱۰۳☆نجمی،ڈاکٹر نرندر ناتھ،۱۶۹☆وقارعظیم ،سید،۱۶۶☆ہنیسن ریحانی شفاعت،۸۷۔

☆ تذکرۂ معاصرین،جلد اول تا چہارم،راولپنڈی:الفتح پبلی کیشنز،۲۰۱۰ء،۱۰۶۰ص

☆ تذکرۂ غالب

☆ تلامذۂ غالب (نکودر:مرکز تصنیف وتالیف، ۱۹۵۷ء،۳۱۴ص؛ دیباچہ از مصنف بتاریخ ۱۵ دسمبر ۱۹۵۷ء)(دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،باردوم،۱۹۸۴ء)

تبصرہ:

(۱۹۵۸ء)اس میں غالب کے شاگردوں کے حالات اور ان کا کے کلام کا انتخاب ہے۔اس پہلے ایڈیشن میں ۱۴۶ شاگردوں کے حالات اور کلام اور ان میں سے تقریباً تیس کی تصاویر تھیں ؛ ان میں سے بیشتر پہلی مرتبہ شائع ہوئیں۔اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۵۴ء میں شائع ہوا ۔ پہلے ایڈیشن کے تین اصحاب کو خارج کردیا گیا کیونکہ ان کا تلمذ ،ان کے نزدیک مصدقہ نہیں تھا۔اس نئے ایڈیشن میں ۱۸۰ شاگردوں کے حالات اور کلام ہے؛ سات نئی تصویروں کا بھی اضافہ کیا گیا تھا۔

دوسرے ایڈیشن کے مشمولات:

فہرست شعرا:

١۔ اثر سید شاہ امام الدین علی خان چشتی اجمیری
٢۔ احسان حاجی احسان اللہ ڈیرہ دونی
٣۔ احسن حکیم مظہر احسن خان رامپوری
٤۔ اختر حکیم جمشید علی خان
٥۔ اخگر مولوی فرزند علی عظیم آبادی
٦۔ اخگر حکیم فتح یاب رامپوری
٧۔ ادیب مولوی محمد سیف الحق دہلوی
٨۔ اسمٰعیل مولانا محمد اسمٰعیل میرٹھی
٩۔ اشرف مولوی مرزا اشرف بیگ دہلوی
١٠۔ اشرف اشرف حسین خان الہ آبادی
١١۔ افضل میر افضل علی عرف سید صاحب
١٢۔ انجم محمد علی خان شیخ پوری
١٣۔ انور سید شجاع الدین عرف امراؤ مرزا دہلوی
١٤۔ آرام رائے بہادر منشی شیونرائن اکبر آبادی
١٥۔ آزر نواب ذوالفقار علی خان دہلوی
١٦۔ آگاہ سید محمد رضا دہلوی ملقب بہ احمد مرزا خان
١٧۔ باقر شاہ باقر علی بہاری
١٨۔ بدری داس پنڈت
١٩۔ بسمل منشی شاکر علی (غلام بسم اللہ) میرٹھی بریلوی
٢٠۔ بیتاب صاحب زادہ عباس علی خان رامپوری
٢١۔ بیدل شیخ عبد السمیع انصاری رامپوری
٢٢۔ بیدل مولوی محمد حبیب الرحمٰن انصاری سہارنپوری
٢٣۔ بے صبر منشی بال مکند سکندر آبادی
٢٤۔ بے صبر عین الحق کاٹھوی
٢٥۔ پیر جی قمر الدین دہلوی
٢٦۔ تپش مولوی غلام محمد خان دہلوی
٢٧۔ تپش سید مدد علی اکبر آبادی
٢٨۔ تحسین قاضی عبد الرحمٰن پانی پتی
٢٩۔ تفتہ منشی ہر گوپال سکندر آبادی
٣٠۔ تمنا مولوی احمد حسین مرزا پوری
٣١۔ تمنا مولوی محمد حسین مراد آبادی
٣٢۔ توفیق شاہزادہ بشیر الدین میسوری ثم کلکتوی
٣٣۔ ثاقب میرزا شہاب الدین احمد خان دہلوی
٣٤۔ جم نواب سید محمد جمشید علی مراد آبادی
٣٥۔ جنوں قاضی عبد الجلیل بریلوی
٣٦۔ جوہر منشی جواہر سنگھ دہلوی
٣٧۔ جوہر حکیم محمد معشوق علی خان شاہجہانپوری
٣٨۔ حالی مولانا الطاف حسین انصاری پانی پتی
٣٩۔ حباب پنڈت امراؤ سنگھ لاہوری
٤٠۔ حزیں میر بہادر علی بریلوی
٤١۔ حسین بی خورشید جان دہلوی
٤٢۔ حسین علی بیگ، مرزا
٤٣۔ حقیر خوب علی دہلوی عرف میر چھوٹے صاحب
٤٤۔ حقیر منشی نبی بخش اکبر آبادی
٤٥۔ حیدر آغا حیدر علی بیگ دہلوی
٤٦۔ خاور میرزا محمد اکبر خان قزلباش
٤٧۔ خستہ محمد کریم الدین
٤٨۔ خلیل وفوق محمد ابراہیم آروی
٤٩۔ خضر میرزا خضر سلطان دہلوی
٥٠۔ خورشید خورشید احمد دہلوی ثم لکھنوی
٥١۔ درد منشی ہیرا سنگھ دہلوی
٥٢۔ ذکا و بیباک مولوی محمد حبیب اللہ مدراسی حیدر آبادی
٥٣۔ رابط میرزا احسن رضا خان دہلوی
٥٤۔ راضی دیوان جانی بہاری لال اکبر آبادی
٥٥۔ راقم میرزا قمر الدین خان دہلوی
٥٦۔ رسوا شیخ محمد عبد المجید غازی پوری

۵۷۔ رشکی نواب محمد علی خان جہانگیر آبادی

۵۸۔ رضوانمیرزا شمشاد علی بیگ دہلوی

۵۹۔ رضوان نواب محمد رضوان علی خان مراد آبادی

۶۰۔ رفعت و سرور مولانا محمد عباس شروانی

۶۱۔ رمز میرزا غلام فخر الدین عرف مرزا فخرو دہلوی

۶۲۔ رنج و طبیب حکیم محمد فصیح الدین میرٹھی

۶۳۔ رند جانی بانکے لال جی

۶۴۔ زکی حکیم محمد اشفاق حسین مارہروی

۶۵۔ زکی نواب سید محمد زکریا خان رضوی دہلوی

۶۶۔ سالک میرزا قربان علی بیگ خان سالک دہلوی

۶۷۔ سالم میر احمد حسین

۶۸۔ سجاد سید معین الدین حیدر عرف سید سجاد مرزا دہلوی

۶۹۔ سخن خواجہ فخر الدین حسین خان دہلوی

۷۰۔ سُرور دیبی پرشاد دہلوی

۷۱۔ سُرور چودھری عبدالغفور مارہروی

۷۲۔ سرور آغا غلام حسین خان

۷۳۔ سرور محمد امیر اللہ اکبر آبادی

۷۴۔ سروش صاحبزادہ عبدالوہاب خان رامپوری

۷۵۔ سلطان مفتی محمد سلطان حسن خان بریلوی

۷۶۔ سوزاں حبیب الدین احمد انصاری سہارنپوری

۷۷۔ سوزاں و مداح محمد صادق علیگڑھ مکتیشری

۷۸۔ سیاح (عشاق) منشی میانداد خان اورنگ آبادی

۷۹۔ سید مفتی سید احمد خان بریلوی

۸۰۔ سید قاضی سرفراز علی شاہجہانپوری

۸۱۔ شاداں و خیالی میرزا حسین علی خان دہلوی

۸۲۔ شاکر مولوی محمد عبدالرزاق مچھلی شہری

۸۳۔ شائق شاہ سردار گیلانی

۸۴۔ شائق سید شاہ عالم مارہروی

۸۵۔ شائق خواجہ فیض الدین عرف حیدر جان جہانگیر نگری

۸۶۔ شرر سید محمد علی دہلوی

۸۷۔ شفق نواب محمد سعد الدین خان بہادر

۸۸۔ شوخی مظفر حسین خیر آبادی

۸۹۔ شوخی و شوخ نادر شاہ خان رامپوری

۹۰۔ شوکت نواب یار محمد خان بھوپالی

۹۱۔ شہاب شہاب الدین خان رامپوری

۹۲۔ شہیر حافظ خان محمد خان رامپوری

۹۳۔ شیر سید محمد شیر خان بہاری

۹۴۔ شیفتہ و حسرتی نواب محمد مصطفٰی خان دہلوی

۹۵۔ صاحب نواب شیر زمان خان دہلوی

۹۶۔ صاحب محمد حسین بریلوی

۹۷۔ صادق (عزیز) محمد عزیز الدین بدایونی

۹۸۔ صفیر سید فرزند احمد بلگرامی

۹۹۔ صوفی شاہ فرزند علی منیری

۱۰۰۔ صوفی محمد علی نجیب آبادی

۱۰۱۔ ضیا منشی نور محمد

۱۰۲۔ طالب سردار محمد خان

۱۰۳۔ طالب میرزا سعید الدین احمد خان دہلوی

۱۰۴۔ طالب سید شیر محمد دہلوی

۱۰۵۔ طالب ڈاکٹر محمد حفیظ اللہ اکبر آبادی

۱۰۶۔ طالب محمد ریاض الدین

۱۰۷۔ طالب (شریف) حکیم محمد شریف سیتاپوری

۱۰۸۔ طرار سرفراز حسین دہلوی

۱۰۹۔ طرازی (ثاقب) قطب الدین دلاور علی جعفری باپوڑی

۱۱۰۔ ظفر ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ

۱۱۱۔ ظہیر منشی پیارے لال دہلوی

۱۱۲۔ عارف میرزا زین العابدین خان دہلوی

۱۱۳۔ عاشق شنکر دیال اکبر آبادی

۱۱۴۔ عاشق محمد اقبال حسین دہلوی

۱۱۵۔ عاشق محمد عاشق حسین خان اکبر آبادی

۱۱۶۔ عاصی منشی شیام لال

۱۱۷۔ عاقل سید محمد سلطان دہلوی

۱۱۸۔ عباس عباس علی

۱۱۹۔ عرشی سید احمد حسن قنوجی

۱۲۰۔ عزیز (ولایت) محمد ولایت علی خان صفی پوری

۱۲۱۔ عزیز مرزا یوسف علی خان بنارسی

۱۲۲۔ عطا شیخ عطا حسین مارہروی

۱۲۳۔ علائی نواب علاء الدین احمد خان دہلوی

۱۲۴۔ علی نواب علی بہادر (باندہ)

۱۲۵۔ غفور عبدالغفار خان

۱۲۶۔ فتنہ بی شامان جان (کلکتہ)

۱۲۷۔ فدا و جمالی سید احمد حسن سہسوانی ثم بڑودوی

۱۲۸۔ فدا صاحبزادہ فدا علی خان بہادر رامپوری

۱۲۹۔ فراق (رشکی) قاضی محمد عنایت حسین بدایونی

۱۳۰۔ فسوں میر فسوں فرخ آبادی

۱۳۱۔ فگار منشی سید آل نبی شاہجہانپوری

۱۳۲۔ فگار میر حسین علی دہلوی

۱۳۳۔ فوق زین العابدین

۱۳۴۔ فوق عبدالصمد میرٹھی

۱۳۵۔ فوق ڈاکٹر میرزا محمد جان اکبرآبادی

۱۳۶۔ فیضی فیض الحسن سردھنوی

۱۳۷۔ قدر سید غلام حسنین بلگرامی

۱۳۸۔ کاشف سید بدرالدین احمد عرف فقیر صاحب دہلوی

۱۳۹۔ کرم شیخ کرم الٰہی فیروزپوری

۱۴۰۔ کلیم مولانا عبدالصمد علیگڑھی ثم اجمیری

۱۴۱۔ کوکب منشی تفضّل حسین خان دہلوی

۱۴۲۔ گوہر گوہر جان (کلکتہ)

۱۴۳۔ لطیف لطیف احمد عثمانی

۱۴۴۔ مائل میر عالم علی خان سہسوانی

۱۴۵۔ مجروح میر مہدی حسین

۱۴۶۔ محشر عبداللہ خان رامپوری

۱۴۷۔ محمد نجیب خان

۱۴۸۔ محمود محمد حسین نہٹوری بجنوری

۱۴۹۔ محمود محمد محمود الحق دہلوی

۱۵۰۔ محو نواب غلام حسن خان دہلوی

۱۵۱۔ مدہوش منشی محمد سخاوت حسین انصاری بدایونی

۱۵۲۔ مشتاق بہاری لال دہلوی

۱۵۳۔ مظہر حاجی محمد اسحاق عرف مظہر الحق دہلوی

۱۵۴۔ معجز منشی آغا علی سہسوانی

۱۵۵۔ مغلوب سید افتخار الدین رامپوری

۱۵۶۔ مفتون پنڈت لچھمی نرائن فرخ آبادی

۱۵۷۔ مقصود مولوی مقصود عالم رضوی پہانوی

۱۵۸۔ منصور حافظ مصلح الدین اکبرآبادی

۱۵۹۔ میکش میر احمد حسین دہلوی

۱۶۰۔ میکش ومحوی ارشاد احمد دہلوی

۱۶۱۔ مونس پنڈت شیو جی رام دہلوی

۱۶۲۔ مینا احمد حسین مرزا پوری

۱۶۳۔ نادم فخر الدین رامپوری

۱۶۴۔ ناصر ناصر الدین حیدر خان عرف یوسف مرزا لکھنوی

۱۶۵۔ ناظم نواب محمد یوسف علی خان بہادر رامپوری

۱۶۶۔ نامی دیبی دیال لکھنوی

۱۶۷۔ نامی محمد علی خان مونگھیری

۱۶۸۔ نحیف غلام محمد خان

۱۶۹۔ نسیم نواب محمد حسین علی سلطان

۱۷۰۔ نشاط ابو ہر گوبند سہائے اکبرآبادی

۱۷۱۔ نظام (مضطر، رعنا) نواب محمد مردان علی خان مرادآبادی

۱۷۲۔ نیر حکیم محبّ علی کاکوروی

۱۷۳۔ نیر رخشاں نواب ضیا الدین احمد خان بہادر دہلوی

۱۷۴۔ واجد علی شاہجہانپوری

۱۷۵۔ وحید وحید الدین احمد خان دہلوی

۱۷۶۔ وفا و طالب میر ابراہیم علی خان سہسوانی

۱۷۷۔ وفاواختر ونزاکت خواجہ عبدالغفار جہانگیر نگری ۱۷۸۔وکیل منشی شکور احمد پانی پتی
۱۷۹۔ ولی مولوی امو جان دہلوی ۱۸۰۔ہوشیار(بیمار) مولوی حکیم محمد مراد علی

☆ تــوبة الــنـصــوع ،شمس العلما مولوی نذیر احمد ،نئی دہلی : مکتبہ جامعہ ،فروری ۱۹۷۲ء،تصحیح وترتیب(معیاری ادب نمبر ۲۴)۔۲۵۳ص

☆ جوش ملسیانی :شخصیت اورفن،۱۹۷۳ء

☆ حالی (انگریزی) :۱۹۸۲ء،نئی دلّی ۔یہ کتاب ساہتیہ اکاڈمی کے سلسلہ ’’ہندوستانی ادب کے معمار‘‘ میں چھپی ۔

☆ حمورابی اور بابلی تہذیب و تمدن ،نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ ، پہلی بار ،دسمبر۱۹۹۲ء،۱۷۲ص

فہرست:

(۱)پہلا باب :قانونِ حمورابی ۔۱۳(۲)دوسرا باب :حمورابی کون تھا؟۔۶۷(۳) تیسرا باب: بابلی تہذیب و تمدن ۔۹۱(۴)چوتھا باب: بابلی مذہب ومعتقدات ۔۱۴۹(۵)پانچواں باب: بابلی زبان وادبیات ۔۲۱۳

☆ خطبات آزاد، مولانا ابوالکلام آزاد ۔۱۹۷۴ء،نئی دلّی (نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی،۱۹۹۰ء،۴۳۶ص ،مرتب) مولانا ابوالکلام آزاد کے خطبات

فہرست:

مقدمہ :مالک رام۔۵(۱)اتحاد اسلامی ۔کلکتہ :۲۷/اکتوبر۱۹۱۴ء ۔۱۳(۲)افتتاح مدرسۂ اسلامیہ ۔کلکتہ : ۱۳/دسمبر ۱۹۲۰ء ۔۳۷(۳)مجلسِ خلافت ۔آگرہ: ۲۵/اگست ۱۹۲۱ء۔۴۰(۴)مجلسِ خلافت ۔آگرہ: ۲۶/اگست ۱۹۲۱ء(۵)جمعیۃ العلماء ہند۔لاہور:۱۸/نومبر ۱۹۲۱ء۔۸۳(۶)جمعیۃ العلماء ہند۔لاہور:۱۸/نومبر ۱۹۲۱ء۔۱۳۹(۷)انڈین نیشنل کانگرس ۔دلّی:۱۵/دسمبر ۱۹۲۳ء۔۱۵۷(۸)آل انڈیا خلافت کانفرنس۔کانپور:۲۹/دسمبر ۱۹۲۵ء۔۲۱۱(۹)جمعیۃ تبلیغ اہل حدیث ۔کلکتہ:ستمبر۱۹۳۴ء۔۲۳۴(۱۰)ہندوستانی کمیٹی،بہار۔پٹنہ:۱۹۳۷ء۔۲۵۴(۱۱)انڈین نیشنل کانگریس ۔رام گڑھ:مارچ ۱۹۴۰ء۔۲۶۹(۱۲)عربی نصاب کمیٹی ۔لکھنؤ:۲۲/فروری ۱۹۴۷ء۔۳۰۱(۱۳)روابط بین ایشیائی کانفرنس۔نئی دلّی:مارچ ۱۹۴۷ء۔۳۳۳(۱۴)مسلمانانِ دلّی کا اجتماع۔دلّی:اکتوبر ۱۹۴۷ء۔۳۳۷(۱۵)مہاتما گاندھی کی یادگار۔نئی دلّی: فروری ۱۹۴۸ء۔۳۴۴(۱۶)حواشی از مرتب ۔۳۵۱(۱۷)فہارس از مرتب۔۴۰۹

(۱)آیاتِ قرآنی (۲) احادیث نبوی (۳)اعلام (۴)بلاد واماکن (۵) کتب و رسائل (۶) ماخذِ حواشی

☆ خطوط ابوالکلام آزاد،جلد اول ،نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی،۱۹۹۱ء،مرتب۔

فہرست:

خط بنام۔صفحہ؛تعداد خطوط

(۱)مولانا عبدالرزاق کانپوری۔۱۷؛۲(۲)حکیم محمد علی طبیب ۔۲۱؛۱(۳)شمس العلما محمد یوسف جعفری رنجور ۔۲۴؛۴۷(۴)بنیا مین ۔۷۹؛۱(۵)خواجہ حسن نظامی ۔۸۰؛۹(۶)مولوی انشا اللہ خان ۔۸۷؛۱(۷)مولوی عبدالطیف ۔۸۹؛۱(۸)ملا

واحدی ۔۹۰؛ (۹) عبدالماجد دریا بادی ۔۹۱؛ ۱۹(۱۰) مولانا الطاف حسین حالی ۔۱۱۶؛ (۱۱) مولانا غلام رسول مہر ۔۱۱۸؛ ۱۸۰

☆ خطوطِ غالب ، (منشی مہیش پرشاد) علی گڑھ : انجمن ترقی اُردو ہند، ۱۹۶۲ء،

☆ دیوانِ غالب ، (صدی ایڈیشن) ، بار اول ، دلی ۶: آزاد کتاب گھر، کلاں محل ، ۱۹۵۷ء، مرتب ، ۳۶۰ص

☆ ذکرِ غالب (غالب کی سوانح عمری) ۔ ۱۹۳۸ء میں پہلی مرتبہ شائع ہوئی ۔ (دہلی: مکتبۂ جامعہ، ۱۹۳۸ء، ۱۰۲ص) (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، بار دوم ، اکتوبر ۱۹۵۰ء، ۲۳۲ص، دیباچہ از سید عابد حسین)

☆ رشید احمد صدیقی : کردار ، افکار، گفتار ۔ دلّی: مجلس علمی ، ۱۹۷۵ء، سلسلہ مطبوعات علمی مجلس : ۲۶ ۔ مطبع: جمال پرنٹنگ پریس ، دلّی، دسمبر ۱۹۷۵ء، ۲۳۳ص

فہرست:

مالک رام : پیش لفظ ۔ ۷

ڈاکٹر سید عابد حسین ؛ جامعہ نگر ، نئی دلّی: رشید و مرشد ۔ ۱۷

پروفیسر آل احمد سرور ؛ سابق صدرِ شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ: رشید احمد صدیقی ۔ ۲۹

ڈاکٹر خلیق انجم ؛ سکتر انجمن ترقی اردو ہند، نئی دلّی: رشید احمد صدیقی ۔ ۵۱

مالک رام ؛ نئی دلّی: حیات رشید ۔ ۷۳

پروفیسر محمد حسن ؛ شعبۂ اردو ، جواہر لال نہرو یونی ورسٹی ، نئی دلّی: رشید احمد صدیقی ؛ کرشمہ اور کارنامہ ۔ ۹۱

ڈاکٹر وزیر آغا ؛ ایڈیٹر اوراق ، لاہور: رشید احمد صدیقی ؛ ایک مفکر ۔ ۱۰۷

پروفیسر اسلوب احمد انصاری ؛ صدر شعبہ انگریزی ، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی ، علی گڑھ: رشید احمد صدیقی ؛ بحیثیت مزاح نگار ۔ ۱۱۳

پروفیسر گیان چند؛ صدر شعبہ اُردو ، جموں یونی ورسٹی ، جموں: رشید احمد صدیقی ؛ بحیثیت معلم اخلاق ۔ ۱۵۵

ڈاکٹر سیدہ جعفر ؛ شعبۂ اردو ، عثمانیہ یونی ورسٹی : رشید احمد صدیقی کی نثر نگاری ۔ ۱۶۹

ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید؛ شری وینکٹیشورن یونی ورسٹی ، تروپتی: مکاتیب رشید احمد صدیقیؒ ؛ ایک مطالعہ ۔ ۱۸۴

پروفیسر گیان چند (مرتب) صدر شعبہ اردو، جموں یونی ورسٹی : نگارشات رشید میں اخلاقیات ۔ ۲۰۵

مختلف حضراتؒ: لطائف رشید ۔ ۲۲۷

☆ عورت اور اسلامی تعلیم (لکھنؤ، یونائیٹڈ انڈیا پریس، ۱۹۵۱ء، ۱۹۲ص)

تبصرہ:

پہلا ایڈیشن ۱۹۵۱ء ، دوسرا ایڈیشن ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا۔ اس کتاب کا انگریزی اور عربی میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ عربی ترجمہ قاہرہ (مصر) سے (۱۹۵۸ء میں) شائع ہوا۔ انگریزی ترجمہ حیدر آباد دکن سے اور پھر ۱۹۸۱ء میں نیو یارک

(امریکہ) سے شائع ہوا۔

☆ سبد چین (فارسی): سب سے پہلی کتاب غالب کا فارسی شعری مجموعہ ''سبد چین'' تھی جسے انھوں نے نئے سرے سے مرتب کیا تھا۔ یہ ۱۹۳۸ء میں مکتبۂ جامعہ، دلّی کی طرف سے شائع ہوئی۔

☆ غبار خاطر، مولانا عبدالکلام آزاد، مرتب، مالک رام، نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۶۷ء

تبصرہ:

یہ کتاب ان کے مقدمہ اور حواشی کے ساتھ پہلی بار ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئی تھی۔ پھر دو مرتبہ اسی طرح چھپی۔ ۱۹۸۲ء میں انھوں نے نظر ثانی کی اور اسے ساہتیہ اکاڈمی دلی سے شائع کرایا۔

☆ فسانۂ غالب (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، بار اول، ۱۹۷۷ء، ص ۱۹۱) (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۲۰۱۱ء، ص ۱۹۱)

تبصرہ:

اس کتاب میں ۱۵ مضامین ہیں جن کا تعلق سوانح غالب سے ہے۔ اس طرح سے یہ گویا ''ذکر غالب'' کا تتمہ ہے۔

مشمولات:

توقیتِ غالب ،۱۱☆ تاریخِ ولادت، ۲۵☆ایک فارسی خط کی تاریخ،۳۱☆میرزا یوسف،۳۸☆عبدالصمد: استادِ غالب ،۵۲☆غالب کی مہریں ،۸۷☆نواب شمس الدین احمد خان ،۹۲☆مقدمۂ پنشن کا عرضی دعویٰ،۱۰۶☆قتیل پنجابی الاصل تھا،۱۱۸☆ایک معاصر اندراج،۱۲۳☆سکّے کا الزام اور اس کی حقیقت ،۱۲۷☆غالب سے منسوب دوسرا سکّہ ،۱۳۶☆دربارِ رام پور سے تعلقات ،۱۴۴☆غالب سوسائٹی ،۱۷۳☆آزاد بنام غالب ،۱۸۴☆کتابیات ،۱۹۰۔

☆ قدیم دِلّی کالج (نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ، فروری ۱۹۷۵ء)، (نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ، ص ۸۸)

تبصرہ:

(۱۹۷۵ء) یہ دراصل ڈاکٹر مولوی عبدالحق کی کتاب ''مرحوم دلّی کالج'' کا تتمہ ہے۔ اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۷۶ء میں چھپا۔

مشمولات:

مقدمہ ،۵☆غازی الدین خان کا مدرسہ،۱۸☆کمپنی کی تعلیمی حکمتِ عملی،۱۸☆چارلس گرانٹ،۱۹☆چارلس گرانٹ کی تجاویز،۲۰☆ولیم ولبر فورس کی تجویز،۲۱☆کمپنی کا قانون :۱۸۱۳ء،۲۲☆دلّی کا تعلیمی جائزہ،۲۳☆میر غلام حسین :فیلبانِ شاہی ،۲۵☆معتمد الدولہ آغا میر ،۲۵☆اعتماد الدّولہ وقف،۲۷☆سید حامد علی خان ،۲۸☆قانون ۱۸۱۳ء کی دفعہ (۴۳) کا مفاد،۳۰☆لارڈ میکالے کی رائے اور ''یادداشت''،۳۲☆میکالے کی سفارشات،۳۴☆میکالے کے کردار کا پس منظر،۳۴☆لارڈ ولیم بنٹنک کی ''قرار داد''،۳۶☆''قرارداد'' کے اثرات ،۳۸☆گورنر جنرل آف لینڈ کا فیصلہ،۳۸☆نگرانوں کا تقرر،۴۰☆اردو نصاب کی کتابوں کی قلّت ،۴۰☆جوزف ہنری ٹیلر،۴۱☆فیلکس بوترو پرنسپل ،۴۲☆''دلّی ٹرانس لیشن سوسائٹی''،۴۳☆سوسائٹی کے مقاصد،۴۳☆ترجمے کے اصول (عام)،۴۴☆ترجمے کے اصول (خاص)۴۵☆پرنسپل بوترو کی اصطلاحات ،۴۸☆پرنسپل بوترو کا استعفیٰ اوروفات ،۴۹☆پرنسپل ڈاکٹر الواس اشپرنگر ،۵۰☆پرنسپل اشپرنگر کی اصطلاحات ،۵۱☆پرنسپل جان کارگل ۔بعض اصحاب کا قبولِ عیسائیت ،۵۳☆نصاب کی اصلاح

۵۴☆پرنسپل ٹیلر کا تقرر ،۵۵☆۱۸۵۷ء کا ہنگامہ ۔ٹیلر صاحب کی وفات ،۵۶☆کالج کا از سرِ نو قیام :۱۸۶۴ء ،۵۷☆کالج کا نیا اسٹاف :ہیٹن ،وِلموٹ ،کُک ،۵۸☆۱۸۵۷ء میں پنجاب کی مدد،۵۸☆دلّی کالج کا حشر،۵۹☆دلّی کالج ختم :۱۸۷۷ء،۶۰☆سرسری جائزہ ،۶۱

ضمیمہ:

(۱)ادب ،۶۴(۲)ریاضی،۶۷(۳)تاریخ ،۶۹(۴)جغرافیہ ،۷۲(۵)قانون ،۷۳(۶)سائنس اور علوم ،۷۵(۷) طب،۷۷(۸)زراعت،۷۷(۹)مذہبیات ،اخلاقیات،۷۸()متفرقات،۷۸۔

حواشی:۷۹۔

کتابیات:۸۲۔

اشاریہ: (۱)اعلام،۸۳(۲)بلاد و اماکن ،۸۷۔

☆ کربل کتھا، تالیف فضل علی فضلی ،ترتیب مالک رام ومختار الدین احمد،دلّی: سلسلہ مطبوعات ادارۂ تحقیقاتِ اردو،،۸،اشاعت اول ،اکتوبر ۱۹۶۵ء

☆ کچھ ابوالکلام کے بارے میں ۔نئی دہلی: مکتبہ جامعہ ،پہلی بار،جون ۱۹۸۹ء۔۲۲۳ص

☆ کلیاتِ عرش ملسیانی ،نئی دہلی: مجلس نذرعرش ملسیانی،۱۹۸۳ء،۶۲۴ص؛ مرتب

☆ کلیاتِ غالب (فارسی):غالب ۔(غیر مطبوعہ)

☆ گفتارِ غالب،نئی دہلی:مکتبۂ جامعہ لمٹیڈ،۱۹۸۵ء،۲۶۴ص

مشمولات:

☆پیش گفتار ،۷☆فہرست ،۲۱☆میر اور غالب ،۲۳☆انسان کی خلافت الٰہیہ ،۳۲☆کلامِ غالب میں معاشرتی عناصر ،۴۲☆ذوق اور غالب ،۶۸☆گل رعنا (بہرۂ اردو)،۸۲☆گل رعنا (بہرۂ فارسی )۱۰۷☆دیوان اردو کی کہانی ،۱۳۴☆چراغِ دیر ،۱۸۱☆غالب کی فارسی تصانیف ،۱۸۹☆دعاے صباح ،۲۰۳☆سوالات عبدالکریم ،۲۳۵☆احسان ،غالب ،ذکا،۲۵۰☆غالب اور تنافر،۲۵۸۔

☆ گلِ رعنا۔غالب۔۱۹۷۰ء،نئی دلّی

☆ میرزا غالب(انگریزی)اسے نیشنل بک ٹرسٹ ،نئی دلّی نے ۱۹۶۸ء میں غالب صدی تقریبات کے سلسلے میں شائع کیا۔اس کا ہندی ،پنجابی ،گجراتی ،مراٹھی ،بنگالی اور اُڑیا میں ترجمہ ہو چکا ہے۔

☆ نثر ابوا کلام آزاد۔(انتخاب)۔ہریانہ: ہریانہ اردو اکادمی ۶۱۰ سیکٹر ۱۶ پنچکولہ ،ہریانہ۔طباعت، دہلی:اے ون آفسیٹ پرنٹرز،گلی راجان ،کوچہ چیلان ،۱۹۹۲ء،۳۴۴ص

مشمولات:

دعائیہ: عالی جناب بھجن لال ،وزیر اعلا ہریانہ،۴

ابتدائیہ: جناب اے، بینرجی ،آئی اے ایس ، نائب صدر اکادمی ،۵

پیش لفظ: جناب کشمیری لال ذاکر ،سکریٹری ، ہریانہ اردو اکادمی ،٦

مقدمہ: مالک رام،۷

☆ نذرِ حمید (اردو و انگریزی)،نئی دلّی،۱۹۸۱ء

☆ نذرِ ذاکر (اردو و انگریزی)،نئی دلّی،۱۹٦۷ء

☆ نذرِ زیدی (اردو و انگریزی)،نئی دلّی،۱۹۸۰ء

☆ نذرِ عابد (اردو و انگریزی)،نئی دلّی،۱۹۷۴ء

☆ نذرِ عرشی (اردو و انگریزی)،نئی دلّی (بہ اشتراک پروفیسر مختار الدین احمد)،۱۹٦۵ء

☆ نذرِ مختار،نئی دہلی:مجلس نذرِ مختار،۱۹۸۸ء،۵۰۴ص

فہرست:

تذکرہ

(۱)ذکر مختار:مالک رام۔۱۱(۲)پروفیسر مختار الدین احمد :پروفیسر نذیر احمد۔۴۷(۳)پروفیسر مختارالدین احمد ؛ایک دوست:اسلوب احمد انصاری۔۵۹(۴)پروفیسر مختار الدین آرزو ؛ایک شخصی مطالعہ :عبدالمغنی ۔٦۷(۵)ڈاکٹر مختار الدین احمد بحیثیت محقق:ڈاکٹر گیان چند۔۷۱(٦)مالک بنام مختار:علی جواد زیدی۔۹۷(۷)پروفیسر مختار الدین احمد کی نثر:نورالحسن نقوی ۔۱۱۷

مقالات

(۱)فرانسیسی زبان کی پیدایش میں عربی کا حصہ:محمد حمید اللہ ۔۱۲۹(۲)اکبر کا پس مرگ خطاب ؛عرش آشیانی ،یا عرش آستانی:ضیاالدین ڈیسائی۔۱۳۹(۳)امیر خلف بن احمد بادشاہ سیستان:پروفیسر نذیر احمد۔۱۵۳(۴)ثنا اللہ خان فراق:مشفق خواجہ۔۱۹۱(۵)مثل افلاطونی ابن عربی کے اعیان ثابتہ:محمد عبدالسلام۔۲۲۱(٦)اردو شاعری میں انسانی اخوت:جگن ناتھ آزاد۔۲۴۱(۷)مکاتیب پطرس،بنام ایم شفقت:ڈاکٹر معین الرحمٰن۔۲٦۱(۸)عورت کی حکمرانی ،ایک اسلامی نقطۂ نظر:پروفیسر مشیرالحق۔۲۸۳(۹)عاشور نامہ:سید قدرت نقوی۔۲۹۵(۱۰)میرا شعری تجزیہ:مسعود حسین خان۔۳۳۳(۱۱)جوش ملیح آبادی،ایک عہد آفریں شخصیت:ڈاکٹر محمد حسن۔۳۵۱(۱۲)اردو ہائیکو کا منظر و پیش منظر:ڈاکٹر فرمان فتح پوری۔۳۷۷(۱۳)عہد اورنگ زیب میں موسیقی اور موسیقار:پروفیسر محمد اسلم۔۴۰۱(۱۴)عربی ادب میں رومانی تحریک:پروفیسر ریاض الرحمٰن خاں شروانی۔۴۲۵(۱۵)اردو کے کچھ فعلی مشتقات:ڈاکٹر سہیل بخاری۔۴۴۳(۱٦)مثنوی ماہ پیکر کا شاعر:ڈاکٹر سیدہ جعفر۔۴۴۹(۱۷)مولانا محمد بشیر سہسوانی :حنیف نقوی۔۴٦۱(۱۸)دیوانِ حقیقی:امیر حسن عابدی۔۴۷۷(۱۹)اردو میں نعت گوئی کی روایت:پروفیسر ظہیر احمد صدیقی۔۴۷۸۔۵۰۴۔

☆ وہ صورتیں الٰہی (۱۹۷۴ء)۔(نئی دہلی: مکتبہ جامعہ،اشتراک قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۱۱ء،۲۵٦ص)

فہرست:

(۱)غالب۔۱۳(۲)سائل دہلوی۔۴۹(۳)صدر یار جنگ (مولانا حبیب الرحمٰن شروانی)۔۴۷(۴)سید سلیمان ندوی۔۹۸(۵)برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی۔۱۰۹(۶)یگانہ چنگیزی لکھنوی۔۱۳۷(۷)جگر مراد آبادی۔۱۷۱(۸)نیاز اور نیازمند۔۱۹۸(۹)نیاز فتح پوری۔۲۱۲(۱۰)غلام رسول مہر۔۲۳۶

☆ یادگار عرش ملسیانی، کتاب نما کا خصوصی شمارہ، مرتبہ۔نئی دہلیؒ: ماہنامہ کتاب نما، جامعہ نگر، مینجنگ اڈیٹرؒ: شاہد علی خاں۔اڈیٹرؒ: ولی شاہجہان پوری۔مہمان اڈیٹر: مالک رام، جنوری ۱۹۸۱ء، ۱۶۰ص

فہرست:

تعارف: مالک رام

پیغامات: شیخ محمد عبداللہ۔کرنیل بشیر حسین زیدی۔ابوالاثر حفیظ جالندھری۔میکش اکبر آبادی۔حامد علی خاں۔مہر لال سونی ضیا فتح آبادی۔خوشتر گرامی۔

شخص:

(۱)شریمتی راج عرش: میراجیون ساتھی(۲)شریمتی آشا، شانتی کپلا: عرش بھائی صاحب(۳)مالک رام: بال مکند عرش ملسیانی(۴)جناب دوارکاداس شعلہ: پنڈت بال مکند عرش مرحوم(۵)جناب خلیق احمد نقوی: عرش مرحوم(۶)پروفیسر جگن ناتھ آزاد: عرش ملسیانی؛ کچھ یادیں(۷)جناب کالی داس گپتا رضا: بھائی عرش(۸)جناب حکیم ترلوک ناتھ اعظم جلال آبادی: عرش ملسیانی مرحوم(۹)جناب خزاں چند بسمل حیرتی: کچھ یادیں عرش مہودہ کی(۱۰)جناب رشی پٹیالوی: ذکر ذکر دلچسپی(۱۱)جناب دینا ناتھ مست: خلد آشیاں عرش ملسیانی؛ کچھ تاثرات(۱۲)ڈاکٹر ر۔ک۔نول: جناب عرش ملسیانی۔

شاعر:

(۱)پروفیسر محمد حسن: عرش ملسیانی کی شاعری؛ درمجموعہ ھاے کلام کی روشنی میں(۲)جناب اسلام عشرت: عرش ملسیانی؛ ایک شاعر(۳)جناب شہباز حسین، مدیر آجکل: عرش؛ کامیاب صحافی(۴)جناب الفت ایمن آبادی: عرش؛ شادو کامگار شاعر(۵)جناب نسیم کاشمیری: نغمۂ سرمد(۶)جناب برہما نند جلیس: یاد عرش ملسیانی۔

خراج عقیدت:

قطعاتِ تاریخِ وفات۔

☆ یادگارِ غالب (حصہ اردو)، شمس العلما خواجہ الطاف حسین حالی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، تصحیح وترتیب (معیاری ادب نمبر ۱۷)، ۲۱۹ص

ان کے علاوہ تقریباً ڈیڑھ پونے دوسو مقالات مختلف علمی و ادبی جرائد میں چھپے ہوئے منتشر حالت میں موجود ہیں۔

**مالک رام پر لکھے گئے مقالات**

مقالات ایم فل

☆ مالک رام: شخصیت اور ادبی خدمات، کنیز فاطمہ نگران ڈاکٹر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی، جامعہ ملیہ اسلامیہ،

نئی دہلی 1998ء

وہ کتابیں جن میں مالک رام کا ذکر ہے:

☆ اُردو کے چند خاکہ نگار ،قدرت اللہ شہزاد ، بہاولپور، مکتبہ الہام ،۲۰۰۷ء،ص ۱۴

مالک رام پر کتابیں:

☆ اُردو تحقیق اور مالک رام ،شاہد اعظمی ۱۹۷۵ء

تبصرہ:

اس کتاب میں اردو کے چند نامور محققوں کے تحقیقی مقالات جو مالک رام صاحب کی تحقیقات کے تنقیدی جائزے سے متعلق ہیں، شامل کئے گئے تھے۔ ان میں قاضی عبدالودود ، امتیاز علی خاں عرشی، رشید حسن خاں، محمود الٰہی ، گیان چند، قمر رئیس ،عتیق صدیقی، کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان محققوں نے مالک رام کی تحقیقی لغزشوں کے ساتھ نشان دہی کی ہے۔

☆ ارمغانِ مالک ،ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ۱۹۷۱ء

☆ خطوط مالک رام،مرتبہ شمیم جہاں،نئی دلّی: ڈی ۵۰/،منٹو روڈ۔طباعت،نئی دلّی:ثمر آفسٹ پرنٹرز،۱۹۹۷ء،۳۱۲ص

فہرست:

پیش لفظ:خلیق انجم ۔۹

حرف آغاز ۔۱۱

مقدمہ ۔۱۵

(۱)پروفیسر جگن ناتھ آزاد۔۸۱(۲)پروفیسر گیان چند جین۔۹۷(۳)پروفیسر مسعود حسین خاں ۔۱۳۷(۴)پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب۔۱۴۳(۵)پروفیسر مختار الدین احمد۔۱۴۵(۶)رشید حسن خاں۔۲۰۹(۷)پروفیسر عبد المغنی۔۲۱۳(۸)پروفیسر نثار احمد فاروقی۔۲۱۵(۹)پروفیسر گوپی چند نارنگ۔۲۲۵(۱۰)ڈاکٹر خلیق انجم۔۲۵۵(۱۱)شمس الرحمٰن فاروقی۔۲۶۱(۱۲)پروفیسر مونس رضا۔۲۶۳(۱۳)دل شاہجہان پوری۔۲۶۵(۱۴)پروفیسر حنیف نقوی۔۲۷۱(۱۵)نصیر الدین ہاشمی۔۲۷۵(۱۶)سلیم تمنائی۔۲۷۹(۱۷)ڈاکٹر آمنہ خاتون۔۲۸۳(۱۸)ایم۔حبیب خاں۔۲۸۷(۱۹)سید منظور احمد۔۲۸۹(۲۰)ظفر ادیب۔۲۹۱(۲۱)سرور تونسوی۔۲۹۷(۲۲)ہمت رائے شرما۔۲۹۹۔

☆ غالب شناس ،مالک رام ۔ڈاکٹر گیان چند،کراچی:ادارۂ یادگار غالب ،طبع اول ۲۰۰۲ء،۱۵۴ص

فہرست:

پیش لفظ۔۷

پہلا باب:تمہید۔۱۰

دوسرا باب:طبع زاد کتابیں ۔۱۷(۱)ذکر غالب ۔۱۷(۲)انگریزی کتابچہ مرزا غالب ۔۳۶(۳) تلامذۂ غالب ۔۳۷

تیسرا باب:مضامین ۔۴۶(۱)''وہ صورتیں الٰہی'' کا ایک مضمون ۔۴۸(۲)فسانۂ غالب ۔۵۱(۳) گفتارِ غالب ۔۶۳ (۴)

''تحقیقی مضامین'' میں غالبیات کے مضامین ۔۷۳ (۵) مجموعوں کے باہر متفرق مضامین ۔۷۶

چوتھا باب: تدوین اور ادارت ۔۸۶

فارسی (۱) سبد چین ۔۸۶ (۲) دستنبو ۔۸۸ (۳) کلیاتِ نظمِ غالب (غیر مطبوعہ) ۔۹۲

اردو فارسی مشترک (۱) گل رعنا ۔۹۳

اردو (۱) دیوانِ غالب ۔۱۰۰ (۲) خطوطِ غالب ۔۱۱۲ (۳) عیارِ غالب ۔۱۳۹ (۴) یادگارِ غالب ۔۱۴۰

پانچواں باب: مجموعی جائزہ ۔۱۴۴

کتابیات ۔۱۴۹

☆ مالک رام – ایک مطالعہ، مرتبہ علی جواد زیدی، نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ ملیہ اسلامیہ، ۱۹۸۶ء، ص ۳۳۶

مشمولات:

مقدمہ ۔علی جواد زیدی، ۵ ۔۲۲

غالبیات: ☆(۱) فسانۂ غالب ۔پروفیسر گیان چند، ۲۷ ۔۳۰ (۲) سوانح غالب کا ایک پہلو ۔شمس الرحمٰن فاروقی، ۳۱ ۔۴۱ (۳) فسانۂ غالب ۔کالی داس گپتا رضا، ۴۲ ۔۴۹ (۴) ذکرِ غالب ۔پروفیسر مختار الدین احمد، ۵۰ ۔۵۸ (۵) ذکرِ غالب: ایک مستند سوانح حیات ۔اوم پرکاش بجاج، ۵۹ ۔۷۲ (۶) مالک رام: رہرورِاہِ غالب ۔پروفیسر گوپی چند نارنگ، ۷۳ ۔۸۵ (۷) مالک رام اور غالب ۔سید صباح الدین عبدالرحمٰن، ۸۶ ۔۹۷ (۸) تلامذۂ غالب ۔پروفیسر شمیم حنفی، ۹۸ ۔۱۰۲ (۹) مالک رام بحیثیت ماہرِ غالبیات ۔پروفیسر گیان چند، ۱۰۳ ۔۱۱۸۔

اسلامیات: ☆(۱) عورت اور اسلامی تعلیم ۔مولانا اسلم جیراجپوری (مرحوم)، ۱۲۱ ۔۱۲۸ (۲) عورت اور اسلامی تعلیم ۔مولانا عبدالماجد دریا بادی (مرحوم)، ۱۲۹ ۔۱۳۱ (۳) عورت اور اسلامی تعلیم ۔جسٹس محمد ہدایت اللہ، ۱۳۲ ۔۱۳۴ (۴) عورت اور اسلامی تعلیم ۔مولانا ضیاء الدین اصلاحی، ۱۳۵ ۔۱۵۲ (۵) اسلامیات ۔مولانا محمد عبدالسلام خان، ۱۵۳ ۔۱۸۲ (۶) اسلامیات پر ایک نظر ۔ڈاکٹر سید ابوالخیر کشفی، ۱۸۳ ۔۱۹۱ (۷) اسلامیات ۔ڈاکٹر اختر واسع، ۱۹۲ ۔۱۹۸۔

تذکرہ نگاری: ☆ تذکرہ نگاری اور مالک رام ۔ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، ۲۰۱ ۔۲۱۱۔

تحقیق: ☆ مالک رام بحیثیت محقق ۔سید محمد مشتاق شارق، ۲۱۵ ۔۲۲۰۔

مرقع نگاری: ☆(۱) مالک رام کی مرقع نگاری ۔پروفیسر اسلوب احمد انصاری، ۲۲۳ ۔۲۲۹ (۲) مالک رام بحیثیت مرقع نگار ۔ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ۲۳۰ ۔۲۳۸ (۳) مالک رام کی خاکہ نگاری ۔سید محمد مشتاق شارق، ۲۳۹ ۔۲۴۲۔

نثر نگاری: ☆(۱) نگار خانۂ نثر ۔پروفیسر جگن ناتھ آزاد، ۲۴۹ ۔۲۶۵ (۲) ممتاز نثر نگار ۔ضیا فتح آبادی، ۲۶۶ ۔۲۷۷۔

تدوین ابوالکلام آزاد: ☆(۱) مولانا ابوالکلام آزاد کا ایک محقق: مالک رام ۔ڈاکٹر ابوسلمان شاہجہان پوری، ۲۸۱ ۔۳۰۵ (۲) مالک رام اور ابوالکلام آزاد ۔پروفیسر عبدالقوی دسنوی، ۳۰۶ ۔۳۱۶۔

ضمیمہ: (۱) توقیتِ مالک رام ۔حبیبہ بانو، ۳۱۹ ۔۳۳۰ (۲) مضمون نگار ۔مرتب (علی جواد زیدی)، ۳۳۱ ۔۳۳۶۔

☆ مالک رام:حیات اور کارنامے ،محمد ارشد، کانپور

☆ مالک نامہ (مالک رام کی ادبی خدمات) ،مرتبہ کرنل بشیر حسین زیدی ،دہلی:جشن مالک رام کمیٹی ، ۱۹۸۷ء،۲۵۰ص

مشمولات:

پیش لفظ۔کرنل بشیر حسین زیدی☆خدا مالک رام کو سلامت رکھے۔سید شہاب الدین دسنوی☆مالک رام ۔پروفیسر جگن ناتھ آزاد☆گفتارغالب ۔ڈاکٹر گیان چند☆مالک رام ؛صف اول کا خاکہ نگار۔ڈاکٹر خلیق انجم☆مالک رام اور اسلامیات ۔ڈاکٹر عبدالمغنی☆غالبیات میں اولیاتِ مالک رام ۔ کالی داس گپتا رضا☆مالک رام ایک کتاب۔رفعت سروش☆سوانحی تحقیق اور مالک رام۔ایم،حبیب خاں☆مالک رام کی اردو خدمات۔ڈاکٹر محمد ایوب تاباں☆غالب شناس مالک رام۔شیخ سلیم احمد☆مالک رام معاصرین کی نظر میں ۔شاہد علی خاں☆مالک رام صاحب مکتوب نگار کی حیثیت سے۔شمیم جہاں☆سہ ماہی تحریر ؛تعارف اور مندرجات کا اشاریہ ۔ڈاکٹر ضیاء الدین انصاری☆مالک رام کی تحریریں و خاکے۔(۱)میرزا غالب (۲)سائل دہلوی☆توقیتِ مالک رام ۔حبیبہ بانو۔

## کتابیات


☆ ابوالکلام آزاد،مولانا ، خطبات آزاد،نئی دہلی:ساہتیہ اکادمی،۱۹۹۰ء

☆ ابوالکلام آزاد،مولانا ، غبار خاطر،مرتب،مالک رام،نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۶۷ء

☆ ابوالکلام آزاد،مولانا ،تذکرہ،۱۹۶۸ء،نئی دلّی

☆ ابوالکلام آزاد،مولانا ،خطوط ابوالکلام آزاد،جلد اول ،نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی،۱۹۹۱ء

☆ ابوالکلام آزاد،نثر ابوالکلام آزاد۔(انتخاب)۔ ہریانہ: ہریانہ اردو اکادمی ۶۱۰ سیکٹر ۱۶ پنچکولہ،ہریانہ۔طباعت، دہلی:اے ون آفسیٹ پرنٹرز،گلی راجان ،کوچہ چیلان ،۱۹۹۲ء

☆ بشیر حسین زیدی ،کرنل،مرتب ،مالک نامہ(مالک رام کی ادبی خدمات) ،دہلی:جشن مالک رام کمیٹی ، ۱۹۸۷ء

☆ تلوک چندمحروم ،افکارِ محروم ،نئی دہلیؒ :محروم میموریل لٹریری سوسائٹی،پہلی اشاعت، ۱۹۶۷ء ،نئی طباعت،۱۹۹۳ء

☆ غالب شناس ،مالک رام ۔ڈاکٹر گیان چند،کراچی :ادارۂ یادگار غالب طبع اول ،۲۰۰۲ء

☆ غالب، خطوطِ غالب ،(منشی مہیش پرشاد)علی گڑھ :انجمن ترقی اُردو ہند،۱۹۶۲ء

☆ غالب،دیوانِ غالب ،(صدی ایڈیشن)،بار اول ،دلّی۶:آزاد کتاب گھر،کلاں محل ،۱۹۵۷ء

☆ فضل علی فضلی ،کربل کتھا،ترتیب مالک رام ومختار الدین احمد،دلّی: سلسلہ مطبوعات ادارۂ تحقیقاتِ اردو، ۸،اشاعت اول ،اکتوبر ۱۹۶۵ء

☆ قدرت اللہ شہزاد ،اُردو کے چند خاکہ نگار ،بہاولپور، مکتبہ الہام ،۲۰۰۷ء

☆ مالک رام ،تحقیقی مضامین ،نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ،۲۰۱۱ء

☆ مالک رام- ایک مطالعہ ،مرتبہ علی جواد زیدی ،نئی دہلی:مکتبۂ جامعہ ملیہ اسلامیہ ، ۱۹۸۶ء

☆ مالک رام، عابد رضا بیدار،مرتبین،افکارِ سیدین ، دہلی : مکتبہ جامعہ،۲۰۱۱ء

☆ مالک رام،اسلامیات،نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ،ستمبر۱۹۸۴ء

☆ مالک رام،تذکرہ معاصرین ،جلد اول ،نئی دہلی ،مکتبہ جامعہ،۲۰۱۱ء

☆ مالک رام،تذکرہ معاصرین ،جلد دوم،نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ،۲۰۱۱ء

☆ مالک رام،تذکرہ معاصرین ،جلد سوم،نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ،۲۰۱۱ء

☆ مالک رام،تذکرہ معاصرین ، جلد چہارم، بار اول،جون۱۹۸۲ء

☆ مالک رام،تلامذۂ غالب،دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،باردوم،۱۹۸۴ء

☆ مالک رام،حموربی اور بابلی تہذیب و تمدن ،نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ، پہلی بار ،دسمبر۱۹۹۲ء

☆ مالک رام،خطوط مالک رام،مرتبہ شمیم جہاں،نئی دلّی: ڈی ۵۰/منٹو روڈ۔طباعت،نئی دلّی:شمر آفسٹ پرنٹرز،۱۹۹۷ء

☆ مالک رام،ذکرِ غالب،نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، بار دوم ،اکتوبر ۱۹۵۰ء

☆ مالک رام،عورت اور اسلامی تعلیم ،لکھنؤ،یونائیٹڈ انڈیا پریس،۱۹۵۱ء

☆ مالک رام،فسانۂ غالب،دہلی : مکتبہ جامعہ، ۲۰۱۱ء

☆ مالک رام،قدیم دِلّی کالج،نئی دہلی:مکتبۂ جامعہ،فروری۱۹۷۵ء

☆ مالک رام، کچھ ابوالکلام کے بارے میں ۔نئی دہلی: مکتبہ جامعہ،پہلی بار ،جون ۱۹۸۹ء

☆ مالک رام، گفتارِ غالب،نئی دہلی:مکتبۂ جامیہ لمٹیڈ،۱۹۸۵ء

☆ نذیر احمد،شمس العلما مولوی ،توبۃ النصوع ،نئی دہلی : مکتبہ جامعہ،فروری۱۹۷۲ء

**ڈاکٹر محمد امتیاز/غنچہ بیگم**
شعبۂ اُردو، سرحد یونی ورسٹی آف سائنس اینڈ انفارمیشن ٹیکنالوجی، پشاور

# روشن نگینوی کی غیر مطبوعہ قلمی بیاضیں

Roshan Naginvi (1925- 1989) is considered one of the best poet of Urdu language and literature. His poetry consists of different sub-genres as ghazal, nazim, qita, rubi, geeth, etc. His poetry used to be published in the well-known Urdu literary journals, but unfortunately, none of his poetic works have been published. He has eight unpublished and one published poetics work. The critics have acclaimed his status. All of his poetry which is lying scattered in hand - writ is needed to preserve in the form of KULLYAT and to present his poetry according to the principles of text editing.

**تعارف:**

سائنس، اکنومکس اور ٹکنالوجی کی دنیا میں شاعری کی دریافت دراصل انسان کی باطن کے تحفظ کا ذریعہ ہے۔[1] تب ہی ادبی محقق گم شدہ دفینوں سے شاعروں اور ادیبوں کے دریافت میں مگن رہتا ہے۔ انھی دفینوں میں ایک دریافت اُردو زبان و ادب کے ممتاز شاعر روشن نگینوی کی بھی ہے۔ روشن نگینوی کا شمار اُردو کے ممتاز شعرا میں ہوتا ہے لیکن بدقسمتی سے نہ تو شہرت ملی اور نہ مقبولیت کیوں کہ یہ دونوں چیزیں قسمت والوں کو ملتی ہیں۔ ورنہ جب تک حیات تھے اُن کا کلام اُردو زبان وادب کے مؤقر اور معتبر ادبی رسالوں اوراخباروں میں برابر شائع ہوتا رہا۔

روشن نگینوی کا اصل نام سید سلطان احمد زیدی اور تخلص روشن تھا۔ ۱۲ جولائی ۱۹۲۵ء [2] کو گاؤں نگینہ ضلع بجنور (یو پی) کے ایک خاندانِ سادات میں پیدا ہوئے۔ اُن کے والد کا نام سید سجا دتھا۔ اپنے گاؤں نگینہ کی مناسبت سے اپنے نام کے ساتھ نگینوی لکھنے لگے اور یوں روشن نگینوی کے قلمی نام سے ادبی دنیا میں مشہور ہوئے۔ اپنے گاؤں کے ہائی سکول (جارج ہندو پبلک سکول) سے سکینڈ ڈویژن میں میٹرک پاس کیا۔ گریجویشن تک تعلیم کی خواہش تھی مگر مالی حالت نے اس کی اجازت نہ دی۔ بہر حال بی اے کرنے کی تمنّا وقت گزرنے کے باوجود اُسی طرح دل کے کسی گوشے میں محفوظ رہی۔ انیس سال بعد ۱۹۷۰ء میں یکا یک ایک لہر آئی اور پشاور یونی ورسٹی سے بی اے اور بی اے آنرز کے امتحانات اعزازی نمبرات سے پاس کیے۔[3] ہائی سکول سے فارغ التحصیل ہونے کے بعد روشن نگینوی نے بہ سلسلۂ ملازمت ۱۹۴۱ء میں نگینہ کو خیر باد کہا اور انڈین ائیر فورس میں شمولیت اختیار کی۔ تب سے ۱۹۴۷ء تک شملہ اور دہلی کے شعر پرور اور ادب نواز ماحول میں شعری مدارج طے کیے۔ تقسیمِ ہند کے بعد پاکستان ہجرت کی اور سنہ ۵۴ء تک راولپنڈی کو اپنا مسکن بنایا۔ پاک فضائیہ میں ملازمت ملی تو بہ سلسلہ ملازمت کراچی چلے گئے۔ وہاں سے ۱۹۵۷ء کے لگ بھگ پشاور تبادلہ ہوا۔ پشاور میں

فضائیہ کے ہیڈکوارٹر میں جی ایس او کے عہدے پر مامور ہوئے اور یہی پر سبکدوش ہوئے۔ پاک فضائیہ میں اعلیٰ ملازمت کے حصول کے بارے میں روشن نگینوی خود کہتے ہیں:

''زندگی کی ابتدائی ساعتیں غربت و افلاس کی آغوش میں گزریں لیکن والدین کی نگاہوں میں میری ذات سے وابستہ مستقبل کے کچھ ایسے حسین خواب جھلملا رہے تھے جنھوں نے خون آشام غربت اور نامساعد حالات کے باوجود میری تعلیم کو جاری رکھنے میں مدد دی اور یہ انھی کی پُرخلوص اور انتھک کوششوں کا نتیجہ ہے بفضلہٖ تعالیٰ اُن کی تمنائیں پایۂ تکمیل کو پہنچیں۔''۴

روشن نگینوی کو پشاور کی فضا ایسی پسند آئی کہ مرتے دم تک پشاور میں رہے۔۵

**شاعری کی ابتداء:**

روشن نگینوی کو شاعری کا ملکہ قدرت کی طرف سے ملا تھا۔ وہ قدرتی طور پر ایک شاعر پیدا ہوئے تھے۔ اپنی شاعرانہ زندگی کے آغاز کے بارے میں خود لکھتے ہیں:

''میں اپنی زندگی کا وہ واقعہ کبھی فراموش نہیں کرسکتا جب پہلی دفعہ مجھے احساس ہوا کہ میں شاعر ہوں اور شعر بہت بڑی نعمت ہے۔ میں پانچویں جماعت کا طالب علم تھا کہ میرے اُردو کے ماسٹر جو خود بھی شاعر تھے۔ کلاس میں مجھ سے مخاطب ہو کر فرمانے لگے۔'' سنا ہے تم شاعر ہو۔ اچھا آج تمھارا امتحان لیا جاتا ہے اس مصرع پر گرہ لگاؤ ؎

''کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنّا کر دیا'' (حسرت موہانی)

مصرع بلیک بورڈ پر لکھ دیا گیا۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ یہ مصرع کسی طرحی مشاعرہ کا تھا۔ قدرے تعامل کے بعد میں نے ڈرتے ڈرتے عرض کیا۔

اُن کی نظروں سے تو کیا اپنی نظر سے گر گیا'' کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا'' شعر سنتے ہی ولوی صاحب کے منہ سے ایک لمبی'' واہ'' نکلی جو ایک برق بن کر دور تک میرے شعور کو جگمگاتی چلی گئی۔ معنی خیز نظروں سے ماسٹر صاحب مجھے دیکھتے رہے۔ یہ میری شاعرانہ زندگی کی پہلی داد تھی۔''۶

اپنی شعری تحریک کے حوالے سے ایک اور مقام پر لکھتے ہیں:

''میری شاعری کا اصل محرک میرا ذوق سلیم، مطالعہ اور تلخ و شیریں مشاہدات و تجربات کا وہ لامتناہی سلسلہ ہے جو جذبات و حسّیات اور انداز فکر کی ہم آہنگی کے بعد شعر کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔''۷

روشن نگینوی کی شعر گوئی کی باقاعدہ ابتداء ۱۹۴۳ء میں ہوئی۔ اسی دوران ہندوستان کے مشہور ادبی رسالوں میں ان کا کلام چھپنے لگا۔۸ ۴۳ء سے لے کر وفات (۷/اگست ۱۹۸۹ء) تک پاک وہند کا کوئی ایسا مؤقر ادبی رسالہ اور اخبار نہ تھا جس میں ان کا کلام شائع نہ ہوتا تھا۔ اپنے عہد کے جن معروف ادبی رسالوں اور اخباروں میں ان کا کلام شائع

ہوا،اُن میں: ساقی، نگار ،پیام سحر ، جامِ نو، الشجاع ،اربابِ قلم، سب رس ، آہنگ . ( کراچی)، ہمایوں ، بیسویں صدی، شاہکار، نیرنگِ خیال ، ادبِ لطیف، ادبی دنیا، اداکار، حور ، پرواز، نورنگ ، تخلیق ، فنون، آج کل، ماہِ نو ، تقاضے . (لاہور) ارمان ،کہکشاں ، شعاعیں، قوم،عصمت،دین و دنیا،تبسم ،کشتِ ادب (دہلی)۔ افکار ( بھوپال) الفاظ (علی گڑھ) منزل (لکھنؤ) پیام، سویرا (دکن) تعمیرِ نو( راولپنڈی)ہم لوگ (سرگودھا) طلوعِ سحر (راولپنڈی) نوبہار (پشاور) اور اخبارات میں: روزنامہ جنگ ( راولپنڈی/ کراچی ) ، روزنامہ نوائے وقت ( لاہور) روزنامہ مشرق (پشاور) ، روزنامہ امن( کراچی ) آزاد کشمیر ( راولپنڈی ) کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ۹

اس قدر کثیر تعداد کے ادبی رسالوں میں کلام کی اشاعت اس بات کی دلیل ہے کہ ان کی شاعری اور خاص کر غزلیں خاصے کی چیز ہیں۔تبھی تو وہ ہر رسالے میں چھپتے تھے اور بامعاوضہ چھپتے تھے۔اس بات کا علم ہمیں ان کی فائلوں میں پڑے ایک غیر مطبوعہ خط سے ہوا جو یوسف ظفؔر کے نام ہے ۔یوسف ظفؔر کو لکھتے ہیں:

"مجھے ہمیشہ آزاد کشمیر کی طرف سے ۱۵ روپیہ فی نظم/غزل معاوضہ ملتا رہا ہے اور اس میں کسی قسم کی کمی بغیر کسی خاص وجہ کے مجھے منظور نہیں۔" ۱۰

روشؔن نگینوی کو ان کی شاعری پر ہر جگہ نوازا جاتا تھا۔ یہاں تک کہ صدرِ ایوب خان نے انھیں دو بار انعام سے بھی نوازا۔ جیسا کہ ۱۴/ جنوری ۱۹۵۶ء کے اخبارات سے ظاہر ہے:

## روشؔن نگینوی کو صدر ایوب کا انعام

"صدرِ ایوب نے اُردو کے ایک شاعر روشن نگینوی کو تین سو روپے بطور انعام دیے ہیں۔ یہ ان کی نظم" جری رہنما" ۱۱ پر دیا گیا جو انتخاب میں صدر ایوب کی کامیابی پر لکھی گئی ہے۔ روشؔن نگینوی کو صدر نے ۱۹۵۹ء میں بھی ڈیڑھ سے روپے کا انعام انقلاب اکتوبر سالگرہ کے موقع پر ان کی نظم "جہادِ ایوب" ۱۲ پر دیا تھا۔" ۱۳

روشؔن نگینوی کو حلقہ ارباب ذوق شاخ دہلی اور راولپنڈی میں بھی شرکت کے مواقع میسر آتے رہے۔ پشاور آنے کے بعد ریڈیو پاکستان پشاور اور پاکستان ٹیلی وژن پشاور سے وابستہ رہے۔ ریڈیو کے لیے غنایئے، گیت، افسانے، خاکے،فیچر، کتابوں پر تبصرے، اور ڈرامے لکھتے رہے۔اس کے ساتھ ساتھ ریڈیو کے ہر مشاعرے میں شرکت کے دعوت نامے بھی ملتے رہے۔ ۱۴ پاکستان ٹیلی وژن پشاور کے ادبی پروگراموں اور مشاعروں میں شرکت کے علاوہ ٹیلی وژن کے لیے نغمے اور گیت بھی لکھے۔ اُنھوں نے پشتو دھنوں میں جو گیت لکھے اور جنھیں جاوید اختر نے گایا، انھیں اپنے دور میں خوب شہرت ملی ۔مثلاً ان کے مشہورِ زمانہ گیتوں میں سے :

ے "ظالم نظروں سے تو نے مجھ کو مارا، مرجاؤں گا اور ے میرے چمن کے مالی آنا نہ ہاتھ خالی "، آج بھی اُسی

طرح مقبول ہے۔[۱۵]

روشؔن نگینوی کا شعری سفر ۴۶( ۴۳ءتا ۱۹۸۹ء ) سالوں پر محیط ہے۔ اس دوران اُنھوں نے غزل ،نظم، حمد ، نعت، سلام ، قطعہ، رباعی ، قومی وملی نغمے، گیت، بلکہ یوں کہیے کہ شاعری کے جملہ اصناف میں شعر کہے اور خوب کہے۔ اِس طویل شعری سفر میں اُن کے حسب ذیل نو (۹) شعری مجموعے وجود میں آئے۔

نگینے ،نکہتیں، رگِ سنگ، آئینہ گفتار، حرف فروزاں، شعلہ زار، چراغ فردا، غیب و حضور، اور اوج پاکستان۔ لیکن شومیٔ قسمت دیکھیے کہ آخرالذکر مجموعہ اوج پاکستان کے علاوہ باقی سب مجموعے تا حال غیر مطبوعہ ہیں اور طباعت کا راستہ دیکھ رہیں۔ اوج پاکستان قومی وملی نغموں ، اور رجزیہ نظموں کا مجموعہ ہے۔ جس کا محرک سنہ ۶۵ء کی جنگ ہے ۔ یہ مجموعہ ۱۹۶۶ء میں زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا۔ ۴۳ ء سے ۱۹۴۷ء تک ان کے دو مجموعے نگینے ( قطعات اور رباعیات ) ، اورنکہتیں ( غزلیں اور نظمیں ) پایہ تکمیل کو پہنچ چکے تھے[۱۶] ان دونوں مجموعوں میں ان کی اوّل عمری کی شاعری ہے ، جن میں غمِ جاناں اور غمِ دوراں کا حسین امتزاج ہیں۔ روشؔن نگینوی صرف ایک اچھے غزل گو اورنظم گو ہی نہ تھے بلکہ قطعات کے فن پر بھی اُنھیں دسترس حاصل تھا۔ عبدالحمید عدؔم ان کے قطعہ نگاری کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار یوں کرتے ہیں:

’’ روشن کے قطعات زندگی کی گوں نا گوں کیفیات کی ترجمانی کے مترنم اوروجد انگیز نقوش ہیں۔ موضوع کے معاملہ میں روشن ایک نگاہِ محیط کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہر موضوع اُس کی طبع آزمائی اور جوہر نمائی کے لیے تخلیق کیا گیا ہے۔ لیکن مضامین کی وسعت اور تنوّع کے باوصف روانی رنگ اور رچاؤ کہیں اُس کے شعر کا دامن نہیں چھوڑتے۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کا کلام قاری کے احساسات میں جذب ہوتا ہوتا اُس کے حواسِ لطیف کو اپنی رو میں بہا لے جاتا ہے۔‘‘[۱۷]

عبدالحمید عدؔم کے اس تجزیے کے استناد کے لیے یہ دو قطعات بطورِ نمونہ ملاحظہ کیجیے : ؎

میں نے سوچا تھا کہ روشن ہیں ستاروں کے چراغ
تیرہ راہوں میں مگر کوئی سہارا نہیں نہ ہوا
میں نے چاہا تھا کہ میں تم کو بھلا دوں لیکن
میری خود دار طبیعت کو گوارا نہ ہوا

میں نے مجبور ہو کے فطرت سے
جب عقیدت کے پھول پیش کیے
دوستوں نے فریب دے دے کر
دوستی کے اُصول پیش کیے

( غیر مطبوعہ مجموعہ: نگینے )

روشؔن نگینوی کی قادرالکلامی میں شک نہیں۔ ان کی غزل ایمائیت ، رمز اور حُسنِ بیان کی صفات اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ یوسف ظؔفر ان کی غزلوں کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''روشؔن نگینوی کے کلام میں اس کی پختگی مشق اور قادر الکلامی کا ہر شعر میں ثبوت میں موجود ہے۔ یوں کہیے کہ ان نے تمام زندہ روایات کو تابندگی بخشی ہے۔'' ۱۸؎

روشن نگینوی کی کلام کی پختگی کے حوالے سے یہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے: ؎

اُس وقت دوستی کے معنٰی سمجھ میں آئے
دامن بچا کے مجھ سے جب میرے یار گزرے

روشؔن اگر دلوں میں کچھ فاصلہ نہیں ہے
میرے حسین شکوے کیوں ناگوار گزرے

(غیر مطبوعہ مجموعہ: رگِ سنگ)

کفر و اسلام میں کچھ فرق نہیں ہے روشؔن
لب پہ ہے نامِ خدا دل میں صنم رکھا ہے

(غیر مطبوعہ مجموعہ: رگِ سنگ)

دام پھیلائے ہوئے حرص ہوا ہیں کتنے
ایک بندہ ہے مگر اُس کے خدا ہیں کتنے

اے ثنا خوانِ بہار تجھے معلوم بھی ہے
چاکِ دل، چاکِ جگر، چاکِ قبا ہیں کتنے

(غیر مطبوعہ مجموعہ: حرفِ فروزاں)

روشؔن نگینوی جس دور کے شاعر تھے یہ وہی دور تھا جس میں غزل کی جگہ نظم اور نظم آزاد کا شہرہ تھا۔ غزل پر اعتراضات اور اس کے تنگنائے دامن کا چرچا تھا۔ لیکن روشؔن نگینوی نے غزل ہی کو اپنا اصل میدان بنایا اور حقیقت یہ ہے کہ غزل ہی میں ان کے جوہر کھلتے ہیں۔ خاور قریشی ان کی غزلوں پر یوں تبصرہ کرتے ہیں:

''روشؔن کی غزلوں میں موضوع اور فن دونوں اعتبار سے جدید رجحانات کے نقوش جلوہ گر ہیں۔ اس کے ہاں ایک بسیط فضا کا احساس ملتا ہے۔ جو عشق و محبت کی واردات سے آگے بڑھ کر زندگی کے مسائل اور ان کے حل کرنے کی کوشش کا پتہ دیتا ہے۔ اس کے کلام میں غمِ دوراں کا مطالعہ بھی ہے اور غمِ جاناں کی خلش بھی۔ اس نے زندگی کا جزوی جائزہ بھی لیا ہے اور اس پر ایک مجموعی نظر بھی ڈالی ہے۔ اس کے احساسات

میں شدت اور خلوص کارفرما ہے۔ اس کو کلام پر بے پناہ قدرت ہے اوروہ الفاظ سے کھیلتا ہوا، استعاروں اور تشبیہوں کے دریا بہا دیتا ہے...... روشن کے کلام میں زندگی ہے اور یہی اس کے زندہ رہنے کی ضمانت ہے''۔ ۱۹

پاکستان کونسل پشاور نے ۱۴/فروری ۱۹۷۱ء کو احمد فرازؔ کی صدرات میں روشن نگینوی کی شاعرانہ عظمت کے اعتراف میں '' روشن نگینوی کے ساتھ ایک شام'' کا اہتمام کیا۔ جس میں ملک کے نامور ناقدینِ ادب نے روشن نگینوی کی شاعری کے فکری وفنی محاسن پر مقالات پیش کیے۔ ذیل میں ناقدین کی آراء سے اقتباسات صرف اس خاطر نقل کیے جاتے ہیں تاکہ ان کی شاعری کی قدر و قیمت کا اندازہ ہو سکے: ۲۰

**<u>روشن نگینوی کی شاعری......ایک جائزہ ، از: مرتضیٰ برلاس</u>**

''اگر بقول شیلےؔ شعر محض تخیل کی زبان ہے تو تخیل کی یہ پروازیں روشن کی شاعری میں کسی معاصر سے کم نہیں۔ ؎

چاند سے دور ستاروں میں تب و تاب تو ہے
وہ جو نزدیک ہیں محرومِ ضیا ہیں کتنے

چند ہنستے ہوئے پھولوں کا چمن نام نہیں
غور سے دیکھ کہ پامالِ صبا ہیں کتنے

اگر بقول ایلفرڈ آسٹن شعر حیات کی تبدیلِ حسیئت ہے اور مری اشیاء محسوسات کا تخیلی اظہار ہے تو روشن کی شاعری میں یہ تخیلی اظہار بھر پور طریقے سے موجود ہے اور اگر بقول پروفیسر رشید احمد صدیقی شعر کی کیفیت کا انحصار اُس رمزیت و ایمائیت پر ہے کہ جس کے اثر سورج کی خیرہ کن چمک کے مقابلے میں چاند کی دھیمی دھیمی روشنی زیادہ پرکیف محسوس ہوتی ہے تو یہ رمزیت روشن نگینوی کے شعروں میں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ ؎

ذرا یہ سوچ لو موضوعِ گفتگو کیا ہے
وفا کا ذکر ہے دامن بچا کے بات کرو

دلِ مجبور کے ہاتھوں بہت مجبور ہیں دونوں
جو سچ پوچھو تو اس دل کو نہ تم سمجھے نہ ہم سمجھے

**<u>روشن نگینوی کی غزل کی چند پہلو،از: پروفیسر اشرف بخاری</u>**

''روشن نگینوی کا شعری سفر اُن کے فکری مراحل کی داستان ہے...... روشن کی غزل جدت و روایت کا

خوشگوار امتزاج ہے۔اس پر اگر ایک طرف احترام آدمیت کی فضا چھائی ہوئی ہے تو دوسری جانب مستقبل کے امکانات بھی پوری طرح سموئے گئے ہیں۔روشن کی غزل قنوطیت کے اندھیاروں میں رجائیت کی فروزاں قندیل ہے اس لیے مبالغہ نہ ہوگا اگر کہا جائے کہ روشن کی غزل صحت مند عناصر اُن کے نام اور کام کو جاوداں رکھیں گے۔''

**روشن نگینوی .....ایک نغز گو شاعر، از: سید اقتدار علی مظہر**

''روشن نے بیدار ضمیر، چشمِ حقیقت نگر، تڑپتا ہوا دل اور ذوقِ سلیم پایا ہے ۔اس کا لہجہ و بیان انتہائی سادہ، صاف اور شُستہ ہے۔ کلام میں برجستہ پن، طبع حلیم اور نفیس شریف کے ساتھ روشن انتہائی جرأت مندی سے عشقِ مجازی کی حقیقی مصوری کرتا ہے۔ اُسے رسمی موضوعات سے چڑ ہے۔ وہ دماغی کاوشوں سے ادب برائے زندگی پیدا کرتا ہے۔ وہ ادب برائے ادب کا صرف اس حد تک قائل ہے کہ اپنی تخلیقات میں فنّی پہلوؤں کو نظر انداز نہ کیا جائے اور ایسے خیالات نظم بند نہ کیے جائیں جو پڑھنے والوں کو خیالی دنیا میں پہنچا کر محض ذہنی لذت اور بے مقصد لطف اندوزی کی ترغیب دیں۔''

**روشن نگینوی کی شخصیت اشعار کے آئینہ میں ،از: محمد امیر خان مسرور**

''روشن کو زبان و بیان پر زبردست قدرت حاصل ہے۔اس کے کلام کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ اُس نے جمالیاتی اقدار کو احسن طور پر اپنے کلام میں سمویا ہے۔ علاوہ ازیں اُن کے یہاں سیاسی اور سماجی واقعات کا ذکر بھی ہے۔ یعنی روحِ عصرِ حاضر ( Sprit of the age ) کی جھلک نمایاں ہے۔''

ناقدین کی آراء کے بعد روشن نگینوی کی غزلوں سے چند اشعار ملاحظہ کیجیے۔جن سے ان کی شاعرانہ عظمت خود عیاں ہو جائے گی۔ ؎

ہے بقدرِ ظرف ہر شے محترم اپنی جگہ
جامِ گل اپنی جگہ اور جامِ جم اپنی جگہ

بے بصر ہے دیکھنے والوں کی چشمِ امتیاز
ورنہ قطرہ بھی نہیں دریا سے کم اپنی جگہ

شمع بھی جلتی رہی پروانے بھی جلتے رہے
عشق میں دونوں رہے ثابت قدم اپنی جگہ

(غیر مطبوعہ مجموعہ: غیب و حضور)

کہتی ہے گلوں کو عرق آلود جبیں کچھ
سمجھو تو بہت کچھ ہے نہ سمجھو تو نہیں کچھ

ان اہلِ خرد کی کوئی باتوں میں نہ آئے
یہ لوگ کہیں کچھ ہیں کہیں کچھ ہیں کہیں کچھ

ممکن ہے کہ محشر میں ملیں یا نہ ملیں ہم
بہتر ہے کہ اب فیصلہ ہو جائے یہیں کچھ

(غیر مطبوعہ مجموعہ: چراغِ فردا)

لفظ غنچوں کی طرح کان میں رس گھولتے ہیں
لوگ پھولوں میں ترا حرفِ سبک تولتے ہیں

کون کہتا ہے کہ پتھر ہیں زباں سے محروم
سرِ شوریدہ نظر آئے تو یہ بولتے ہیں

(غیر مطبوعہ مجموعہ: حرفِ فروزاں)

ناقدین کی آراء اور نمونۂ کلام کے بعد ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ روشن نگینوی پاکستانی غزل کے دور کے ایک نامور اور پُر غزل گو تھے۔ اُنھوں نے جو غزلیں کہی اُن کی تعداد ۴۸۰ ہے۔ ۲۱

☆

روشن نگینوی جتنے غزل کے ایک اچھے شاعر تھے سی قدر نظم کے بھی تھے۔ اُن کی نظموں کی تعداد ۱۲۰ ہے۔ ۲۲ قومی اور ملی نغمے اس کے علاوہ ہیں۔ روشن نگینوی کے دل میں ایک سچے پاکستانی کا دل دھڑکتا تھا۔ اُن کو اپنے وطن سے بے حد پیار تھا جس کی محبت میں وہ یوں گویا ہوتے ہیں:

تیری عظمت، تیری توقیر کا سامان ہیں ہم
مثلِ پروانہ تیرے حُسن پہ قربان ہیں ہم
پاسباں تیری روایات کے ہر آن ہیں ہم
عرصۂ شوق میں بپھرے ہوئے طوفان ہیں ہم
تیری آغوش میں پالے ہوئے انسان ہیں ہم
اے وطن، پیارے وطن، تیرے نگہبان ہیں ہم

(نظم: اے وطن، پیارے وطن، غیر مطبوعہ مجموعہ: چراغِ فردا، ص۔۴۹)

روشن نگینوی کو اپنا وطن پاکستان جنت سے کچھ کم دکھائی نہیں دیتا تھا اس لیے وہ ہر دم اسی کے گیت اور نغمے گاتا رہتا تھا۔

پاک زمیں کا گوشہ گوشہ جنّت کا گہوارا ہے
بیش بہا قربانی دے کا ایسا نقش اُبھارا ہے
دنیا کے نقشے میں جس کا رنگ بہت ہی پیارا ہے
آزادی کا نغمہ گا کر دُنیا کو للکارا ہے
یاد رہے اے دنیا والو! پاکستان ہمارا ہے

(نظم: پاکستان ہمارا ہے۔) ۲۳

یہاں بہ خوف طوالت روشن نگینوی کی قطعہ نگاری، رباعی، غنائیوں، اور متفرقات سے صَرفِ نظر کیا جاتا ہے ورنہ اسی قدر خوب صورت شعر انھوں نے انھی اصناف میں بھی کہے ہیں۔ اور بقول محمد طاہر فاروقی: ''روشن غزل، قطعہ اور رباعی تینوں میں طاق ہے اور مشہور شاعر ہیں۔'' ۲۴

روشن نگینوی ایک محفل پسند انسان تھے۔ مشاعروں میں دو دو اور تین تین بار سُننے کی فرمائشیں ہوا کرتی تھیں۔ پشاور میں ان کے حلقۂ احباب میں فارغ بخاری، رضا ہمدانی، جلیل حشمی، مرتضٰی برلاس، خاطر غزنوی، محسن احسان، محمد طٰہٰ خان، اور کئی دیگر شعرا و اُدبا کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ وہ ہر محفل کی جان تھے۔ مگر قدرت کو کچھ اور ہی منظور تھا۔ وہ شخص جو شب وروز ہر لمحہ اپنے احباب کی محفلوں میں چہکتے رہتے یا غزل خوانی کرتے، لطیفہ گوئی سے محفل کو زعفران زار بناتے یک لخت خاموش اور اکیلے ہو کر رہ گئے۔ انسان اگر تندرست وصحت مند ہو تو تنہائی کا درمان کر ہی لیتا ہے لیکن انھیں جس دیمک نے اندر ہی اندر سے چاٹ لیا تھا وہ ان کے جوان رعنا فرزندِ عزیز سید منصور سلطان ۲۵ کی اچانک موت تھی۔ جو سیاچن کے برفستان میں اچانک کھو گئے۔ جوان بیٹے کی داغِ مفارقت نے اُنھیں سنبھلنے نہ دیا۔ یہ روگ اُن کے دل کو ایسا لگا کہ پھر وہ سچ مچ بظاہر دل کے عارضے میں مبتلا رہنے لگے۔ دراصل وہ ابھی تک یہ طے نہیں کر پائے تھے کہ ان کا بیٹا زندہ ہے یا اللہ کو پیارا ہو چکا ہے۔ گومگو کی یہ تلوار ہر وقت اُن کے سر پر لٹکتی رہتی تھی اُن کی آنکھیں اور کان ہر وقت دروازے کی آہٹ پر لگے رہتے بیٹا اب آیا کہ اب آیا۔۔۔۔لیکن اُن کی یہ مراد کبھی پوری نہ ہوئی اور وہ اس غم میں گُھلتے رہے، جلتے رہے، جھلستے رہے۔ ۲۶

۷/ اگست ۱۹۸۹ء کا دن تھا۔ پی ٹی وی پشاور سنٹر میں مجلس مسالمہ کی ریکارڈنگ کے دوران روشن نگینوی نے اپنی جان، جہاں آفرین کے سپرد کی۔ مجلس مسالمہ کے دیگر شعرا میں فارغ بخاری، محسن احسان، غلام محمد قاصر، جلیل حشمی، خاطر غزنوی، ریاض ساغر شامل تھے۔ جب روشن نگینوی کی باری آئی تو وہ مسند پر تشریف لائے اور حضرت سید الشہداء کے حضور اپنا نذرانہ عقیدت پیش کرنے لگے۔ اپنی رثائی نظم کا ایک بند پڑھنے کے بعد دوسرا بند شروع کیا ہی تھا کہ ان کی

حالت متغیّر ہونا شروع ہوگئی۔ وہ بیٹھے بیٹھے جھکے۔ ساتھیوں کا خیال تھا کہ شاید مسودہ دیکھنے کے لیے جھک گئے ہیں مگر ایسا نہیں تھا بلکہ وہ اپنی زندگی کی غزل کا مقطع پڑھنے کی کوشش کر رہے تھے۔ وہ اتنا جھکے کہ ان کا ماتھا ڈیسک کے ساتھ ٹکرایا اور پھر وہ بائیں کروٹ پر گر کر چت ہوگئے۔ مجلس مسالمہ کے شرکاء نے ان کو سنبھالا دیا مگر وہ خاموش تھے۔ ٹی وی کی انتظامیہ نے فوری طور پر اُنھیں ہسپتال پہنچایا مگر زیرِ بارِ منتِ مسیحا ہونے سے پیش تر ہی وہ واصل بحق ہوگئے تھے۔ ؎

لب پہ نام حسینؑ تھا جاری　　　　''کیا دوانے نے موت پائی ہے'' ۲۷ے

**سفارشات:**

خلاصۂ کلام یہ کہ شعرا و ادبا کسی ملک کا قیمتی سرمایہ ہوتا ہے۔ ان کی تحریروں میں ملک کی تاریخ، تہذیب اور ثقافت چھپی ہوئی ہوتی ہیں۔ وہ اپنے ملک کے علاقائی اور قومی زبان کے امین ہوتے ہیں۔ اس لیے ایسے لوگوں کے کارناموں پر تاریخ خاموش نہیں رہ سکتی۔ انھیں دریافت کرنا، ان کے فکر و فن سے استفادہ کرنا آنے والی نسلوں کا کام ہوتا ہے۔ اور تاریخی تحقیق میں سب سے زیادہ اہمیت ''متن'' کی ہوتی ہے تبھی تو رشید حسن خان نے متن کے حوالے سے اپنی خیالات کا اظہار یوں کیا ہے:

''جب تک قدیم متنوں کو، اُصولِ تدّوین کی مکمل پابندی کے ساتھ مرتّب نہیں کیا جائے گا اس وقت نہ تو تحقیق کی بہت سے گتھیاں سلجھیں گی اور نہ زبان و ادب کے ارتقا کا بالکل صحیح سلسلہ سامنے آسکے گا۔ نہ لسانی جائزوں کے غلط اندیشوں کا سلسلہ ختم ہوگا، اور نہ ایک جدید مفصل لغت مرتّب ہو سکے گی۔'' ۲۸ے

اس زمانے میں قدیم نثری وشعری تصانیف کو مرتب کرنے کی ضرورت کے احساس کے ساتھ ساتھ اس کی بھی ضرورت سمجھی گئی ہے کہ نسبتاً جدید تصانیف کو بھی آدابِ تصحیح و ترتیبِ متن کی پابندی کے ساتھ شائع کیا جائے۔ یہ رجحان ذاتِ خود مفید ہے۔ کوئی بھی ادبی کارنامہ کتنا ہی ابدی، آفاقی اور عالم گیر کیوں نہ ہو، اپنے زمانے اور مقامِ تصنیف سے رشتہ نہیں توڑ سکتا۔ ہر ادبی کارنامے میں اپنے عہد کی ایک آواز گونجتی ہے اور یہی آواز ادبی محقق اور نقاد کے لیے اہم ہے۔ روشن نگینوی اپنے دور کے مستند شاعر تھے۔ اُن کے ہم عصر نامور شعرا اور ناقدین نے اُن کی ادبی وقعت کو کھلے دل سے تسلیم کیا ہے۔ وہ اپنے عہد کے معیاری رسالوں میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ لیکن افسوس کہ ان کے کلام کا ایک بہت بڑا حصہ رسالوں کی فائلوں میں دفن ہے جو کتابی شکل میں شائع ہو کر محفوظ نہیں ہوسکا۔ روشن نگینوی کا کوئی بھی شعری مجموعہ زیورِ طباعت سے آراستہ نہیں ہو سکا جس کی وجہ سے وہ ادب کے قارئین کی نظروں سے اوجھل ہیں۔ اس لیے ضرورت اس امر کی ہے کہ ان کے کلام کو اُصولِ تدّوین کے تحت مرتب کر کے سامنے لایا جائے کہ عام قاری اور اُردو زبان و ادب کے محقق اور نقاد اس سے فائدہ اٹھاسکیں۔ اس کا حوالہ دے سکیں، اس سے سند پیش کر سکیں۔

اُردو زبان کے محقق کا یہ فرض بنتا ہے کہ ایک ایسا شخص جس نے عمر بھر شعر و شاعری کی خدمت کی اور اُردو زبان کے فروغ و استحکام میں اہم کردار ادا کیا۔ اس کے کام اور کلام کو روشنی میں لاکر ایک اہم ادبی فریضہ پورا کرے۔

آج روشن نگینوی کی اولاد اور ہم عصروں میں ماسوائے چند ایک کے سب بفضلِ خدا زندہ و سلامت ہیں۔

ان کے شاگرد بھی مشقِ سخن جاری رکھے ہوئے ہیں اور یہ کہ تمام کے تمام قلمی نسخے بھی موجود ہیں ۔ مصنف کو گزرے ہوئے ۲۷ سال کا عرصہ ہوا ہے، جو اگرچہ زیادہ ہے لیکن اتنا بھی نہیں کہ جس سے مصنف کے زمانے اور ذہن تک رسائی ممکن نہ ہو سکے۔ ان سب احباب اور قلمی نسخوں کے داخلی اور خارجی شواہد کو مدِنظر رکھ کے ان کے تعاون سے روشن نگینوی کے سوانحی حالات اور فکر و فن اخذ کیے جا سکتے ہیں اور ان کے کلام کی تدوین کر کے ایک مستند نسخہ منشائے مصنف کے مطابق تیار کیا جا سکتا ہے۔

توقع ہے کہ یہ مستند نسخہ اپنے دور کے اُردو زبان و ادب کے مسائل اور لسانی معاملات میں مفید ثابت ہوگا۔ تدوین کے اس کام کی وجہ سے اپنے عہد کے ایک معتبر شاعر کا کلام محفوظ ہو جائے گا۔ ایک ایسا شاعر جس کی زبان اپنے ہم عصروں کے نزدیک معیاری ہے اور جس کا اسلوب قابلِ تقلید، جس کا محاورہ اور روزمرہ لائق استناد ہے۔ یہ اُردو شاعری میں ایک نئے اضافے کا باعث ہوگا۔ ساتھ یہ کہ ان کا کلام اپنے دور کا ترجمان ثابت ہوگا۔

## حواشی و حوالہ جات

۱۔ جیلانی کامران، ''اردو ادب میں جدید رجحانات (نظم)، یہ مضمون ٹائپ شدہ صورت میں ہمیں روشن نگینوی کی فائلوں میں سے ملا، جو ریڈیو کے لیے لکھا گیا تھا، اور ریڈیو پاکستان پشاور سے نشر ہو چکا ہے۔

۲۔ روشن نگینوی کی تاریخ پیدائش میں ہمیں تضادات سے دوچار ہونا پڑا۔ کیوں کہ موصوف نے خود شعری مجموعہ رگِ سنگ اور غیب و حضور کے تعارفی مضمون ''عرضِ مصنف'' میں اپنی تاریخ پیدائش ۱۲/ جولائی ۱۹۲۵ء بتائی ہے۔ جبکہ شعری مجموعہ چراغ فردا کے تعارفی مضمون ''عرضِ مصنف'' میں اپنی تاریخ پیدائش ۱۲/ جولائی ۱۹۲۷ء۔ اس کے علاوہ پاکستانی اہلِ قلم کی ڈائریکٹری، اکادمی ادبیات پاکستان اسلام آباد، ۱۹۷۹ء میں ان کی تاریخ پیدائش ۱۵/ جولائی ۱۹۲۷ء رقم ہے۔ ہم نے ان تمام حقائق سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ چوں کہ روشن نگینوی نے خود اپنے ہاتھ سے دو مقامات پر ۱۲/ جولائی ۱۹۲۵ء کا ذکر کیا ہے لہٰذا یہی تاریخ پیدائش درست ہے۔

۳۔ روشن نگینوی، ''عرضِ مصنف''، غیر مطبوعہ مجموعہ: چراغِ فردا۔ مملوکہ: ڈاکٹر محمد امتیاز

۴۔ روشن نگینوی، پیش لفظ، غیر مطبوعہ مجموعہ: غیب و حضور۔ مملوکہ: ڈاکٹر محمد امتیاز

۵۔ محمد امتیاز، ''روشن نگینوی......ایک عہد ساز شاعر'' مشمولہ: روزنامہ مشرق پشاور ۲۷/ فروری ۲۰۰۷ء

۶۔ روشن نگینوی، ''عرضِ مصنف'' غیر مطبوعہ مجموعہ: رگِ سنگ۔ مملوکہ: ڈاکٹر محمد امتیاز

۷۔ روشن نگینوی، پیش لفظ، غیر مطبوعہ مجموعہ: غیب و حضور۔ مملوکہ: ڈاکٹر محمد امتیاز

۸۔ محمد امتیاز، ''روشن نگینوی......ایک عہد ساز شاعر''۔

۹۔ ان تمام رسالوں اور اخباروں کے نام روشن نگینوی کے قلمی بیاضوں کی ورق گردانی سے نوٹ کیے گئے ہیں۔ ساتھ ان کی فائلوں میں سے رسالوں اور اخباروں کے تراشے بھی ملے جن میں ان کا کلام شائع ہوا تھا۔ اس کے علاوہ روشن نگینوی کی یہ ایک اچھی عادت تھی کہ جس رسالے یا اخبار میں ان کا کوئی کلام چھپ جاتا تو وہ اپنی بیاض میں اُسی غزل، نظم کے آخر میں رسالے کا نام اور مورخہ درج کر لیتے تھے۔

۱۰۔ مکتوب بنام: یوسف ظفر مورخہ ۲۶/۴/۱۹۵۵ء [ دراصل یوسف ظفر نے انھیں غزل/نظم پر دس روپے کا چیک ارسال کیا تھا

،جس پر روشن نگینوی نے گلہ کیا۔ ]مملوکہ : ڈاکٹر محمد امتیاز

۱۱۔ یہ نظم اَوجِ پاکستان کے قلمی نسخہ اور مطبوعہ دونوں میں موجود ہے۔جس کے کل آٹھ بند ہیں اور ہر بند میں آٹھ اشعار ہیں۔ یہ ترجیع بند ہیئت میں ہے۔ٹیپ کا مصرع ہے: ؎

''سوئے منزل رہے گا مزن تو سدا قومِ بیدار کے اے جری رہنما''۔ص۔۷۳

۱۲۔ یہ نظم اَوجِ پاکستان کے قلمی نسخہ اور مطبوعہ دونوں میں موجود ہے۔جس کے کل بتیس (۳۲) بند ہیں ۔ یہ ترجیع بند اور مسدس کی ہیئت میں ہے ۔ٹیپ کا مصرع ہے: ؎ ''قائدِ انقلاب زندہ باد'' ۔ص۔۶۱

۱۳۔ روزنامہ جنگ راولپنڈی،۱۴/ جنوری ۱۹۶۵ء۔اس کے علاوہ یہ خبر۱۴/ جنوری کے روزنامہ شہباز پشاور،روزنامہ امروز لاہور، اور ملک کے دیگر اخبارات میں بھی شائع ہوئی۔

۱۴۔ راقم کو روشن نگینوی کی فائلوں میں ریڈیو پاکستان پشاور کے مختلف پروگراموں اور مشاعروں میں شرکت کے دعوت نامے اور کنٹریکٹ ملے جن کی تعداد تیرہ ہیں۔

۱۵۔ محمد امتیاز،'' روشن نگینوی ......ایک عہد ساز شاعر''۔

۱۶۔ ایضاً

۱۷۔ عبدالحمید،'' تعارف'' نگینے ۔مملوکہ: ڈاکٹر محمد امتیاز

۱۸۔ یوسف ظفر،''فلیپ''، رگِ سنگ۔مملوکہ: ڈاکٹر محمد امتیاز

۱۹۔ خاور قریشی،فلیپ، رگِ سنگ۔مملوکہ: ڈاکٹر محمد امتیاز

۲۰۔ یہ تمام مقالات غیر مطبوعہ ہیں اور ہمیں روشن نگینوی کی فائلوں سے ملے ہیں۔

۲۱۔ ہم نے ان کی بیاضیوں میں سے غزلیں گن کر یہ تعداد بتائی ہے۔ممکن ہے ایسی غزلیں بھی ہوں جو اُنھوں نے کسی رسالے یا اخبار کو بھیجی ہو اور اپنی بیاض میں لکھی نہ ہو یا کسی کاغذ پر کوئی غزل لکھی ہو اور کاغذ کہیں اِدھر اُدھر ہوگیا ہو۔لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ اندازتاً اُنھوں نے ۵۰۰ تک غزلیں کہیں ہیں۔

۲۲۔ ہم نے ان کی بیاضیوں میں سے نظمیں گن کر یہ تعداد بتائی ہے۔

۲۳۔ روشن نگینوی اَوجِ پاکستان یونی ورسٹی بک ایجنسی خیبر بازار پشاور، ۱۹۶۶ء،ص۔۵۷

۲۴۔ محمد طاہر فاروقی، خاطر غزنوی پاکستان میں اردو (اردو زبان و ادب کا پاکستانی دور ۱۹۴۷ء تا ۱۹۶۴ء)، شعبۂ اُردو، جامعہ پشاور،ص۔ ۱۳۶

۲۵۔ روشن نگینوی ، کے بیٹا سید منصور سلطان پاک فوج میں سکینڈ لیفٹننٹ تھے۔اُن کی شہادت کا یہ واقعہ ۲۶/ مارچ ۱۹۸۶ء کو تقریباً صبح ساڑھے دس بجے ہوا۔اُنھوں نے اپنے لختِ جگر کی یاد میں ایک نظم بعنوان:

تو کہاں ہے اے مرے لختِ جگر، نورِ نظر'' لکھی۔بحوالہ: قلمی بیاض ،حرفِ فروزاں ۔مملوکہ: ڈاکٹر محمد امتیاز

۲۶۔ رضا ہمدانی،'' ماضی کے دریچے''، روزنامہ مشرق پشاور،۱۸/ستمبر ۱۹۸۹ء

۲۷۔ ایضاً

۲۸۔ رشید حسن خان ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ الفیصل کتب اردو بازار لاہور۲۰۰۳ء۔ص۔۹۰

عامر سہیل
شعبہ اردو، ایبٹ آباد پبلک سکول اینڈ کالج
مانسہرہ روڈ، ایبٹ آباد

# ادبی تھیوری اور جدید اُردو تنقید کا منظر نامہ

The present literary scenario of Urdu criticism introduces so many new literary approaches and disciplines in the modern era of globalization. All these approaches carry their social and cultural perspectives which provide help to understand these prevalent phenomena. Besides Structralism, Post structuralism ,Modernism, Postmodernism, Deconstruction and Feminism there is also a Literary Theory, which provides us a special and new way to understand a piece of literature in which the reader plays a very important role to recreate the text and generate new meanings at his own. Such type of Reader Response Theory totally ignores the author and has no concern with the cultural perspective of that text. It looks that this theory creates new dynamics in criticism but practically its misleading approach, especially, in our eastern perspective. All literary interpretations draw on a basis in theory but can serve as a justification for very different kinds of critical activity. In the present essay, I discussed at length its fall out in Urdu language and literature.

ادب کی تفہیم ،تعبیر،تشریح اور تحلیل کے ضمن میں ادبی تھیوری کا ذکر جس شد و مد کے ساتھ کیا جا رہا ہے اُس کی وجہ سے کچھ ایسے مغالطے بھی جنم لے رہے ہیں جن پر سوچنا ضروری ہے۔ادبی تھیوری کا پس منظری مطالعہ ہمیں یہ تاریخی اشارہ مہیا کرتا ہے کہ اس فکر کا باضابطہ آغاز ارسطو کی ''بوطیقا'' سے ہوا تھا۔ارسطو اپنے عہد کے مروجہ سماجی اور سائنسی علوم وفنون کا منتہی تھا لیکن ادبی شعریات کی تھیوری مرتب کرتے وقت اُس نے صرف اعلیٰ ادبی فن پاروں کی روشنی میں اپنے تنقیدی افکار ونظریات وضع کیے۔''بوطیقا'' ایک خالص ادبی دستاویز ہے جس میں ادب کے علاوہ کسی اور علم یا فن کا سہارا لینے کا رجحان نہیں ملتا بلکہ ادبی فن پاروں سے ایسے عمومی اُصولوں کا استخراج کیا گیا ہے جن کی مدد سے جہاں ایک طرف ادب فہمی ( جس میں تشکیل معنی،تعبیر معنی اور تشکیل حقیقت جیسے عناصر کسی نہ کسی صورت فعال نظر آتے ہیں ) کے نئے در وا ہوئے وہاں اِن اُصولوں کا اطلاق ادبی دنیا میں وسعت کا باعث بھی بنا ہے ۔ادبی تھیوری کی اسی روایت کو لانجائنس،فلپ سڈنی ، ڈرائیڈن ،شیلے،میتھیو آرنلڈ،ایلیٹ اور ہمارے ہاں الطاف حسین حالؔی،امداد امام اثر،حامد اللہ افسر اور اختر اورینوی نے آگے بڑھایا۔ اگر تنقیدی شعور کی اس معروضی روش میں اُردو اور فارسی کے کلاسیکی اساتذہ کرام کے اپنے مجموعوں پر لکھے گئے دیباچوں اور مقدموں کو بھی شامل کرلیا جائے تو ہمارے ہاں ادبی تھیوری کے خدوخال خاصے منضبط شکل میں جمع ہو

سکتے ہیں۔اس خصوص میں فائز دہلوی کا ذکر اس لیے ضروری ہے کہ اُنھوں نے اپنے مجموعوں کے آغاز میں شعری تعبیرات کے حوالے سے جو مباحث اُٹھائے اُن میں ادبی تھیوری کے نقوش موجود ہیں۔مشرقی معیارِ نقد کی ایک عمدہ مثال مولوی نجم الغنی رامپوری کی'' بحر الفصاحت'' ہے ۔اس کتاب کا حصہ چہارم جو علم معانی سے تعارض کرتا ہے وہاں کچھ ایسے مباحث بھی مل جاتے ہیں جنھیں بہت بعد میں''ساختیات'' کا نام دیا گیا تھا۔عربی ،فارسی اور اُردو کے کلاسیکی عہد میں تخلیقی ادب کے ہمراہ جس تنقیدی شعور نے جنم لیا اُس سے آگاہی حاصل کرنا اب بہت ضروری ہے،کیوں کہ اسی لاعلمی کی وجہ سے کچھ مغرب پسند نقاد اُردو تنقید کے بارے میں یہی کہتے ہیں کہ'' اس میں ردیف قافیے کی بحثوں کے علاوہ اور کچھ نہیں''۔جاحظ ، ابن رشیق ،قدامہ ابن جعفر،شمس قیس رازی کی تنقیدی بصیرت تک تو شاید کم کم لوگ پہنچ پائیں گے ابھی اُردو میں موجود ہ تنقیدی سرمایہ بھی ہماری خاص توجہ کا محتاج ہے جو قدیم رسائل،خطوط،معاصرانہ چشمک،اصلاح سخن کی روایت،اور ادبی معرکوں کے حوالے سے وجود پذیر ہوا۔تنقیدی منظومات کا ایک ذخیرہ الگ توجہ کا متقاضی ہے،جسے منظوم تنقید کہنا زیادہ مناسب ہے۔اس تمام بکھرے سرمائے میں مشرق کی اپنی ادبی تھیوری کے بنیادی مباحث کا کھوج لگایا جاسکتا ہے ۔تنقید کے ان دستیاب اور نظر انداز شدہ مآخذ میں تھیوری کی فلسفیانہ اور لسانیاتی سطحیں ادب کو ادب ہی بنا کر پیش کرتی ہیں اسے دیگر علوم وفنون کا حاشیہ بردار نہیں بنانے پر اصرار نہیں کرتیں۔

ساٹھ کی دہائی میں اسی ادبی تھیوری کو فرانس، جرمنی،روس اور انگریزی ممالک کے چند جید حکما وفضلا نے لسانیات ،بشریات،عمرانیات ،فنون لطیفہ اور کسی حد تک سائنسی علوم کے زیر سایہ پروان چڑھانے کا ڈول ڈالا۔اب ہوا یہ کہ مذکورہ علمی میدانوں میں جو نظریات مرتب شکل میں سامنے آچکے تھے اُن سب کا اطلاق براہِ راست ادب پر بھی کیا جانے لگا اور رفتہ رفتہ ادب دوسرے علوم وفنون کے پہلو بہ پہلو دکھائی دینا شروع ہوگیا ۔یہ بظاہر ایک بہت بڑا انقلاب نظر آتا ہے لیکن اس کے مضمرات پر ابھی تک ہماری ( زیادہ تر اُردو نقادوں کی )نظر نہیں پڑی۔

سماجی علوم( ادب کے علاوہ ) میں جو نظریات سامنے آئے اُس کی بدولت اِن علوم میں خاصی پیش رفت بھی ہوئی اور یہ بات نہیں بھولنی چاہیے کہ یہ تمام نظریات اپنے اپنے محدود ڈسپلن کے اندر رہ کر ہی کار آمد ثابت ہوتے ہیں کیوں کہ یہ سب علمی کاوشیں اپنی مخصوص حدود ،نوعیت اور افادہ کی پیداوار ہیں۔ان نظریات سے حاصل شدہ علم خالص ادب کی سرحدوں سے ٹکراتا ضرور ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم ادب کی تفہیم میں بھی ان کی اجارہ داری قبول کر لیں اور ان کے حدود نا آشنا اطلاقات اور مطالبات کو حتمی تسلیم کر لیں۔ادب کی راست تفہیم میں ان نظریات پر انحصار کرنا نہ صرف ادبی حدود وثغور سے تجاوز کرنا ہے بلکہ ادب فہمی کے راستے میں رکاوٹیں کھڑی کرنے کے مترادف ہے۔

اس وقت اُردو ادب میں جدیدیت،مابعد جدیدیت،ساختیات، پس ساختیات، ردِ ساختیات ،تانیثیت ،نوآبادیات ،مابعد نوآبادیات اور گئے تھیوری(Gay Theory) کے گرما گرم موضوعات اپنے خاص خاص مقاصد اور تناظرات کے ساتھ زیر بحث ہیں۔اور تماشا یہ ہے کہ ادب کی ہر تخلیق کو اب انھی دستیاب اصطلاحات کے سانچوں میں فٹ کر کے تجزیہ و تحلیل کے مراحل سے گزارا جاتا ہے۔جدید ادبی تنقید نے ایک اچھے بھلے فن پارے کو دال(signifier) اور

مدلول(signified) جیسی خشک اور بدمزہ اصطلاحات کے تابع کر دیا ہے۔اُردو زبان میں اس وقت تک جتنے نئے تنقیدی مباحث داخل ہو چکے ہیں اگر اُنھیں درست مان کر ادب کا تجزیہ کیا جائے تو اس کی وجہ سے خالص ادب کی شناخت قریب قریب مسخ ہو جاتی ہے۔مستزاد یہ کہ ادبی تھیوری نے دیگر سماجی علوم وفنون کو ادب پر حاوی کرنے کے بعد ’’بین المتونیت‘‘ (Inter Texuality) کا جوحربہ استعمال کیا اُس نے ادب کی باقی بچ جانے والی ادبیت کو بھی دھندلا دیا ہے۔ساختیات، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے تمام مباحث چندگنی چنی اصطلاحات کی مالا جپتے ہیں ۔دال و مدلول کا ذکر تو پہلے ہو چکا ہے اُسی شجرے کی توسیع میں اُفقی،عمودی،رسمیات،ضابطہ،مصنف یا محرر،نشان،یک زمانیت، ارتقائیت، لوگومرکزیت، بیانیہ اورمہابیانیہ یا پھر پیراڈائیم کا تانا بانا بھی شامل ہے۔ جو ادب پارہ ان اصطلاحات کی گھیری سے نکلے گا اُس کا حال’’ ہر چہ در کان نمک رفت ،نمک شد‘‘ سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہو گا۔

ڈاکٹر امجد طفیل اپنے مضمون’’ تھیوری اور ادبی تھیوریز۔۔پرانی مصنوعات نئے لیبل‘‘ میں لکھتے ہیں:

> ’’ ادبی نظریے کی بحث میں کچھ ایسی نئی بات نہیں ہے۔تو پھر نیا کیا ہے ؟ چند بھاری بھرکم الفاظ اور اصطلاحات،کیا صرف نئے الفاظ اورنئی اصطلاحات لکھ دینے سے تصورات نئے ہو جاتے ہیں؟‘‘(۱)

ادبی تھیوری کے مسلمات اور طریق کار پر توجہ کریں تو اس میں میکانکی اُصولوں پر مشتمل ایک جدول نظر آئے گی۔یہ جدول جہاں ادب پارے کے لوازم کو’’ قبل معنی‘‘ اور’’ مابعد معنی‘‘ کے مراحل میں منقسم کرتی ہے وہاں یہ مغالطہ بھی عام کرتی ہے کہ ادبی تھیوری اپنی اصل کے اعتبار سے اقداری نہیں بلکہ معروضی اُصولوں کا مجموعہ ہے؛یہ مجموعہ جسے مجموعہ ء اضداد کہنا زیادہ مناسب رہے گا اس میں فن پارے کے موضوع اور سلسلہ ء معانی سے کوئی غرض نہیں رکھی جاتی گویا فن پارہ کسی جیتے جاگتے انسان کی تخلیق نہیں بلکہ اسے کسی روبوٹ نے فکسڈ پروگرام کے تحت تشکیل دیا ہے۔

ادبی تھیوری کے کچھ تناقضات اور تضادات پر نظر کرنا ضروری ہے،مثلاً ادبی تھیوری نے روایتی تنقید کو محض اس لیے رد کیا کہ یہاں پہلے سے طے شدہ عقائد ونظریات کے تحت فن پارے کی جانچ پرکھ کی جاتی ہے اور چند متعین تنقیدی اُصولوں کو بروئے کارلانے کا رجحان عام ہے۔اول تو یہ الزام غلط ہے اور اگر اسے ٹھیک بھی مان لیا جائے تو خود ادبی تھیوری پر یہی الزام بآسانی عائد ہوتا ہے،کیوں کہ اس میں بھی پہلے سے طے شدہ میکانکی اُصولوں کو اساس مان کر فن پارے کی پڑھت اور تعبیر وتفہیم کا فریضہ ادا کیا جاتا ہے۔روایتی تنقید کے بارے میں تھیوری پسند ناقدین کی رائے یک طرفہ اور بڑی حد تک لاعلمی پر مبنی ہے۔حقیقت تو یہی ہے کہ روایتی تنقید (تذکروں کی تنقید کو چھوڑ کر) نے فن پارے کی تفہیم وتحسین کے لیے کبھی کسی میکانکی عمل کی پابندی نہیں کی۔حالؔی سے لے کر بہت بعد تک ہمارے نقادکسی بھی تخلیقی فن پارے کو اپنی ذات میں ایک خودمکتفی شئے متصور کرتے چلے آئے ہیں یہی وجہ ہے کہ غالبؔ اور میرؔ جیسے تخلیق کارجدید تنقیدی پیراڈائیم نہ ہونے کے باوجود عالمی سطح پر اپنی اہمیت منوانے میں کامیاب رہے ہیں۔اگر یہی میرؔ و غالبؔ تنقید کے اُسی ابتدائی دور میں’’ تھیوری‘‘ والوں کے ہاتھ لگ جاتے تو آج ان کا ذکر بھی دبستان دلی کے غیر معروف شعرا تک محدود رہتا۔آخر روایتی تنقید میں اتنی توانائی اورسکت موجودتھی کہ جس نے تنِ تنہا صدیوں تک عظیم فن پاروں کی تحسین شناسی اور

بقا کا اہم فریضہ ذمہ داری سے ادا کیا اور آج ہم اُن کے مطالعے سے لطف اندوز ہو رہے ہیں۔ ایک لمحے کے لیے اگر یہ سوچ لیا جائے کہ کوئی بھی فن پارہ اپنی ذات میں اس خود مکتفی ہے اور قاری اُس کے تعبیراتی عمل میں یکسر آزاد و خود مختار ہوتا ہے۔ یہ اسی خود مختار فعالیت کا کرشمہ ہے کہ وہ فن پارہ صدیوں تک نو بہ نو تشریحی معروضات سے گذرتا چلا جاتا ہے اور اس بتِ ہزار شیوہ کی کیفیات بدلتی چلی جاتی ہیں اور نتیجے کے طور پر تعبیرات کا ایک غیر مختتم سلسلہ از خود وجود پذیر ہو جاتا ہے۔ تعبیرات کا یہ سلسلہ اپنے اثبات کے لیے اول تو کسی ''ادبی تھیوری'' کا پابند نہیں ہوتا اور اگر ضرورت پڑ بھی جائے تو یہ ادبی تھیوری اُسی سماجی اور ثقافتی تناظرات سے پھوٹے گی جہاں سے ادب کا دھارا پھوٹا تھا۔ اُردو تنقید سے متصل ادبی تھیوری میں یہ فطری ارتقا اپنی تمام تر رعنائیوں اور پنہائیوں کے ساتھ فعال رہا ہے۔ ادب کا ہر قاری اپنی ذات میں ایک میشل فوکو اور لیوی سٹراس ہے بلکہ اُن سے بڑھ کر ادبی فن پاروں سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اردو کے جدید نقادوں نے اپنی تحریروں میں ''قاری'' کی اہمیت اور فضیلت پر اتنا زور دیا کہ اسے ادب کا مالک و مختار تسلیم کر لیا گیا ہے۔ کیا کوئی جانتا ہے کہ یہ ''قاری'' اصل میں کون ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ'' قاری نظر آتا ہے حقیقت میں ہے نقاد''۔ ادبی تھیوری کے بھیس میں جس ''قاری'' سے ہم ملتے ہیں وہ اصل میں ایک جدید پیشہ ور نقاد ہے۔ اس کا صدف بھی گوہر سے خالی ہے اور ہیں طلسم اس کے سب خیالی۔

اُردو کی روایتی تنقید کو رد کرنے سے کسی جدیدیت کا بھلا نہیں ہو سکتا۔ ماضی قریب میں محمد حسن عسکری اور سلیم احمد کی ادھوری جدیدیت نے ادب کو کیا دیا؟ موجودہ عہد میں جدیدیت کا پرچار ایک بار پھر اُردو ادب کو ایک ایسے موڑ پر لا کھڑا کرے گا جہاں اس کی شناخت کا ایسا بحران پیدا ہو گا جس سے نکلنا محال ہو سکتا ہے۔

یہ بات ادب کا ایک ادنیٰ قاری بھی جانتا ہے مغرب میں جنم لینے والی ہر فکر اور تحریک اپنا ایک تاریخی جواز اور ارتقائی حوالہ رکھتی ہے۔ وہاں کے ماحول میں کوئی فکر راتوں رات پیدا ہو کر سماج میں انتشار کا باعث نہیں بنتی اس لیے وہاں علمی مکالمے کی فضا ہر وقت قائم رہتی ہے۔ اس کے برعکس ہمارے ہاں کوئی بھی نئی فکر اچانک اپنی موجودگی کا اعلان کر دیتی ہے جو بدقسمتی سے اپنے تناظرات سے پوری طرح منقطع ہوتی ہے لیکن اُس پر گرما گرم بحث کا سلسلہ اس طرح شروع ہو جاتا ہے گویا وہ فکر ایک عرصے سے ہماری روز مرہ زندگی کا ناگزیر حصہ رہی ہے۔ اس نوع کے مکالمے فکری انتشار پیدا کر تے ہیں۔ یہاں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا جدید تنقیدی نظریات مع ادبی تھیوری اُردو زبان و ادب میں پہلے سے موجود تصورات کو بیک قلم مسترد کر کے اپنی جگہ بنائیں گے؟ کیوں کہ بقول مشتاق صدف:

''نئی تھیوری ضابطوں اور کسی سکہ بند نظام کو قبول نہیں کرتی بلکہ معنی کے جبر کو توڑتی ہے۔'' (۲)

تو کیا نئی ادبی تھیوری کے معنی یہ سمجھیں جائیں کہ وہ اُردو ادب سے وابستہ تمام تہذیبی اور ثقافتی اقدار اور تناظرات کو کچلتے ہوئے اپنی جگہ بنائے گی؟ کیا نئی ادبی تھیوری پرانی تھیوریز کے ساتھ مفاہمت کی کوئی راہ نکال پائے گی یا اپنی طے شدہ شرائط منوانے میں کامیاب ہو جائے گی؟ اس طرح کے بے شمار خدشات اُردو والوں کے دلوں میں موجود ہیں جن کا کوئی منطقی اور تشفی بخش جواب آنا ابھی باقی ہے۔ ستم بالائے یہ بھی ہے کہ اُردو ادب میں ایک گروہ ایسا بھی موجود ہے جو

آئے دن اس نئی تھیوری کے حق میں مضامین ،مقالات اور کتابیں تصنیف کرنے میں مصروف ہے۔گویا انھوں نے اپنے طور پر یہ طے کر لیا ہے کہ چاہے کچھ بھی ہو جائے اب اُردو ادب میں اس نئی تھیوری کو شامل کر کے ہی دم لینا ہے۔ یہ تحریریں بذات خود کیا اہمیت رکھتی ہیں اس کے بارے میں ڈاکٹر امجد طفیل کی رائے ملاحظہ ہو،وہ کہتے ہیں:

’’ اس نوعیت کے جتنے مضامین میری نظر سے گزرے ہیں،اُن سب کی مشترک خصوصیات یہ ہیں کہ لکھنے والے نئے نئے الفاظ کے پیچھے بھاگتے ہیں اور رُک کر خیال پر غور کرنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔بیشتر حالتوں میں جن معاصر مغربی دانشوروں کا حوالہ دیتے ہیں اُن کے اصل کام سے واقفیت حاصل کرنے کے بجائے تشریحی انداز میں لکھی گئی کتابوں پر بھروسا کرتے ہیں۔۔۔بنیادی بات یہ ہے کہ وہ جس دانشور کے بارے میں بات کر رہے ہوتے ہیں اُس سے دانش وری کی وہ طرز جنم لیتی ہے جسے’’ مستعار دانشوری‘‘ بھی نہیں کہا جا سکتا کیوں کہ اس بات کاتعین دشوار ہے کہ یہ کس سے مستعار لی جا رہی ہے۔‘‘ (۳)

مقامِ تعجب ہے کہ آخر اُردو زبان و ادب پر ایسی کون سی آزمائش آن پڑی ہے کہ ادبی تھیوری کو بزور شمشیر مسلط کرنے کی نوبت آ گئی ہے۔ اورایک ایسی تھیوری جس پر ابھی مغرب میں بھی کوئی واضح لائحہ عمل طے نہیں ہوا اُسے کیوں ہنگامی بنیادوں پرلاگو کرنے کے جتن کیے جارہے ہیں!!!

میرے اُٹھائے گئے ان سوالوں کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ اُردو والوں کو ہر جدید فکر یا نظریے سے دور رہنا چاہیے۔مدعا صرف اس قدر ہے کہ اُردو ادب میں جدید فکری رویوں کے جذب و قبول کا عمل ہمیشہ ایک فطری بہاؤ کے ساتھ جاری رہا ہے اور جو شئے اُردو کے مزاج سے ہم آہنگ تھی وہ ازخود اس کا حصہ بنتی چلی گئی اور اُسے منوانے کے لیے کسی خارجی سہارے کی ضرورت نہیں پڑی۔عالمی سطح پر دیکھا جائے تو ادبی تھیوری کوئی ایسا عجوبہ نظر نہیں آتی کہ جس کی وضاحت وصراحت کرنے کے ساتھ ساتھ اُس کے نفاذ کی کوشش بھی کی جاتی رہی ہو۔اُردو زبان و ادب میں جس طرح مارکسی،فرائیڈین،علامت پسندی اور ہیئت پسندی نے فطری ماحول میں رہتے ہوئے اپنی جگہ بنائی اسی طرح ادبی تھیوری میں اگرکوئی جان ہوئی تو وہ بھی ہمارے ادب کا جز بن جائے گی۔اس کے لیےٹیمیں تشکیل دینے کی ضرورت نہیں پڑے گی۔ ادبی تھیوری اور دیگر جدید مغربی افکار ونظریات کی اُردو میں شمولیت کے اعتبار سے ہمارے کچھ ناقدین نے مفروضے بھی وضع کر رکھے ہیں جن کا محاکمہ ہونا چاہیے مثلاً ضمیر علی بدایونی کا کہنا ہے:

’’ اب وہ زمانہ بیت گیا جب مشرق،مشرق تھا اور مغرب،مغرب، اب یہ دونوں ہی ایک ڈرامے کے دو کردار ہیں۔جو ایک کھیل میں الگ بھی ہیں اور شریک بھی دونوں ایک ہی Paradigm کے زیرِ اثر ہیں ان دونوں کرداروں کی یکجائی عالمی تمثیل کے تاثر میں اضافہ کر رہی ہے۔وجودیت،مظہریت،ساختیات۔ردِ تشکیل اور جدیدیت اور مابعد جدیدیت بدلتے ہوئے ثقافتی نمونوں کا ایک منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔موجودہ عہد گزشتہ ساری ادبی اور فلسفیانہ تحریکوں کے نتیجے میں وجود میں آیا۔‘‘(۴)

یہ مفروضہ صرف اُسی صورت میں قابلِ قبول ہوسکتا ہے جب یہ ثابت ہو جائے کہ ہمارے اُردو ادب کی قدامت

معاصر مغربی زبانوں کے برابر ہے۔یا پھر ایسا دعویٰ مغرب کی جانب سے ہو جس میں اُردو زبان و ادب کی فضیلت کو آزادانہ طور پر تسلیم کیا گیا ہو۔آخر ہم تمام مغربی علوم وفنون کو وحدت الوجود کے اُصول پر کیوں حل کرنا چاہتے ہیں! ہم یہ ماننے کے لیے تیار کیوں نہیں ہو سکتے کہ مشرق،مشرق ہے اور مغرب واقعی مغرب ہے۔ہمارے ناقدین اس طرح کے دعوے کچھ اس ادا اور اپنائیت سے کرتے ہیں گویا مغرب کی تمام جامعات میں بھی حالّی ،شبلی،آزادؔ،محمد حسن عسکری اور ڈاکٹر وزیر آغا کے تنقیدی نظریات پڑھائے جا رہے ہیں،کیوں کہ اگر بقول ضمیر علی بدایونی :

’’ اب وہ زمانہ بیت گیا جب مشرق،مشرق تھا اور مغرب،مغرب، اب یہ دونوں ہی ایک ڈرامے کے دو کردار ہیں۔‘‘(۵)

پھر ہمارے تمام ادیب،شاعر اور نقاد مغرب والوں کے لیے اجنبی نہیں ہونے چاہیں۔کیا ایسا ہوسکتا ہے کہ ہم مشرق والے مل کر کوئی ادبی تھیوری وضع کریں اور کچھ عرصے کے بعد سارا مغرب ہمارے فراہم کردہ تعقلات اور تناظرات کے مطابق اپنے فن پاروں کو پرکھنا شروع کر دے،اور پھر ہمارے موجودہ اُردو نقاد دیکھتے ہی دیکھتے جرمنی،امریکہ،فرانس اور برطانیہ کے نصابوں میں شامل ہو جائیں اور وہاں ہر ایک کی زبان پر الطاف حسین حالی،محمد حسن عسکری،شمس الرحمٰن فاروقی اور ڈاکٹر گوپی چندنارنگ کا ذکر چل پڑے،مغرب کی تمام جامعات میں’’ مقدمہ شعرو شاعری‘‘ پر عالمی سیمنارز منعقد ہو رہے ہوں۔۔۔کچھ لوگ میری اس بات کو مذاق سمجھیں گے لیکن ہمارے اُردو نقاد یہی مذاق عملی سطح پر ہمارے ادب کے ساتھ کر رہے ہیں۔ جدید تنقید کچھ ایسی بے برکت تنقید ہے کہ جس میں تخلیق اور تخلیق کار کے لیے کچھ نہیں۔ ہمارے اُردو نقادوں کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ابھی اِن سے یہی طے نہیں ہو رہا کہ ہم نے مغرب سے کیا لینا اور کیا ترک کرنا ہے۔

ہم سب جانتے ہیں کہ زمینی حقائق یکسر مختلف بلکہ متضاد صورتِ حال کی ترجمانی کرتے ہیں۔اس تمام بُعد و اختلاف کے بعد بھی ہمارے نقاد مغرب کی ہر تھیوری اور فکر کو اُردو زبان و ادب پر لادنے میں لگے ہوئے ہیں،اور اچھے بھلے فن پاروں کو ایسی جناتی اصطلاحات کے جال میں پھنساتے ہیں کہ فن پارہ اپنی بلاغت اور جمالیات کو بچاتے بچاتے پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔اب کسی ادبی فن پارے کو ان نام نہاد جدید ڈسپلن کے حوالے سے پرکھنے اور پڑھنے کا مطلب یہ ہوا کہ ہم نے اصل متن کو فرضیوں کے انبار تلے ڈھیر کر دیا ہے اور دیگر علوم کو اس قدر حاوی کر دیا ہے کہ ادبی فن پارہ کہیں بیچ ہی میں دب کر دم توڑ دیتا ہے۔ادبی فن پارے کی موت کو یقینی بنانے کے لیے ضروری تھا کہ مصنف کی موت کا اعلان پہلے کر دیا جائے تا کہ مادر پدر آزاد متن کو حسب منشا مروڑا توڑا جا سکے۔ادب کی اس تفہیمی کارروائی کو’’ بین العلومیت‘‘ کا تڑکا لگا دیا گیا تا کہ اس ادبی جائزے کو بھاری بھرکم اصطلاح میں چھپایا جا سکے۔اگر اسی کا نام ادبی تھیوری ہے تو پھر اسے دور سے سلام۔ ہمارے ہاں مغرب پرست نقادوں نے ادب کی حدود ااس قدر وسیع کر دی ہیں کہ اب اس میں باقی سب کچھ تو موجود ہے صرف ادب غائب ہے۔ اتنی بات تو ایک ادنٰی قاری بھی جانتا ہے کہ کسی بھی سماجی یا سائنسی علم کو ختم کرنے کا آسان طریقہ یہی ہے کہ اس علم کی تعریف یا تو اتنی محدود کر دی جائے کہ اُس کی ممکنہ اصل صفات کا ذکر بھی کم کم

آنے پائے یا پھر اُس کی تعریفی حدود کو اتنا پھیلا دیا جائے کہ دیگر علوم بھی از خود اُس میں شامل نظر آئیں۔ہمارے نقادوں نے دوسرے طریقے میں سہولت سمجھی اور اسے کامیابی سے آزما بھی ڈالا۔ادبی تھیوری کے جید اور پیشہ ور نقادوں نے قاری کو آسانی مہیا کرنے کی خاطر ایسے ایسے رنگین شیشوں کے چشمے تیار کر لیے ہیں کہ اب ہر قاری اپنی پسند کا رنگین چشمہ پہن کر ادب کا بالاستعیاب مطالعہ کرتا ہے۔جس کے پاس ہرے رنگ کا چشمہ ہوگا اسے ہر طرف ہرا دکھائی دے گا،اسی طرح زرد چشمے والے کو اچھا بھلا فن پارہ صرف زرد ہی نظر آئے گا۔

مغرب میں بلا شبہ تنقید نے خاصی ترقی کی لیکن وہاں نئے نظریات میں رد و قبول کا ارتقائی فطری عمل بھی جاری و ساری رہا ہے جس کے باعث ہر تازہ فکر اپنے ماضی،حال اور مستقبل سے پوری طرح منسلک نظر آتی ہے اور اپنا معقول جواز بھی رکھتی ہے۔ جب کہ ہمارے ہاں اندھی تقلید اصل مسئلے کو عجیب ماورائی دھند میں گم کر دیتی ہے۔ہمارے ہاں ویسے بھی مغرب کے چبائے نوالوں کو رواج دینے کا فیشن عام ہے۔اُردو میں ادبی تھیوری کے نام پر دیگر علوم کو فروغ دینے کا عمل جس تیزی سے جاری و ساری ہے اُسے دیکھ کر خوف آتا ہے کہ وہ دن دور نہیں جب ہمارا اُردو ادب محض دوسروں سماجی علوم کی حاشیہ برداری کا فریضہ ہی انجام دینے کے قابل رہ جائے گا۔ہمیں یہ بات کبھی فراموش نہیں کرنی چاہیے کہ ہر زندہ ادب مشترک انسانی اقدار کو موضوع بناتا ہے اور اس سے فیض یاب ہونے کے لیے لازمی ہے کہ مصنف کو زندہ سمجھا جائے اور اُس کے ارادی منشا کی قدر افزائی بھی کی جائے۔

ادبی تھیوری کے تانے بانے ساختیاتی مظاہر کی مدد سے بھی تیار کیے گئے تھے اور ان مظاہر کا سب سے مضحکہ خیز پہلو یہ تھا کہ متن کو ہی سب کچھ فرض کر کے مصنف کو نکال باہر کر دیا گیا۔(یہ منفی رویہ آگے چل کر یہ تقاضا بھی کر سکتا ہے کہ ہر نئی آنے والی کتاب پر مصنف کا نام لکھنے کا تکلف بھی نہ کیا جائے) اس کے مطابق متن خود مختار اور خود مکتفی ہے جبکہ قاری کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ جو چاہے متن سے برآمد یا درآمد کرے۔اس ادبی عقیدے نے من مانی اور من چاہی تشریحات وتعبیرات کا جو طومار لگایا اُسے دیکھ کر مصنف خود ورطۂ حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔متن کو تمام تکلفات سے آزاد کرنا بھی ایک لایعنی عمل ہے۔ادبی تھیوری کے مطابق ایک فن پارہ جب الفاظ کی ترتیب وتشکیل کے مراحل طے کر لیتا ہے تو اُس کے لیے یہ جاننا قطعاً ضروری نہیں ہوتا کہ مصنف نے اسے کس خیال کے تحت معرضِ وجود میں لایا تھا،اب متن کو سامنے رکھ کر عام قاری (نقاد) مراقبہ کرے گا اور پھر اس کا کشف جو بتائے گا وہی درست ہوگا۔یہاں عمومی نوعیت کے کچھ سوال پیدا ہوتے ہیں۔اگر کوئی فن پارہ اپنی ذات میں ایک کامل مفہوم رکھتا ہے تو کیا یہ مفہوم پیدا کرنے میں مصنف کا کوئی کردار نہیں؟ کیا کسی فن پارے میں جو ایک معنی موجود ہے یا کثیر معانی کے دریا بہہ رہے ہیں اب اُن میں مصنف کا کوئی حصہ نہیں بنتا؟ کیا ہم یہ فرض کر لیں کہ فن پارے سے جو معانی کشید کیے جا رہے ہیں وہ مصنف کے ذہن میں نہیں تھے اور نہ اُن تک وہ پہنچ سکتا تھا؟ کیا فن پارے میں موجود معانی کا سیلِ بے پناہ از خود پیدا ہوا ہے یا کوئی اور بھی اس کا ذمہ دار ہے؟ آخر یہ فرضیہ کیوں قائم کیا جائے کہ متن میں موجود معانی صرف قاری ہی کے ذہن میں آ سکتے ہیں اور وہی اس کا مکلّف ہے؟ مصنف کو اُس کی تصنیف سے بے دخل کر کے ہم ایسے کون سے ارفع مقاصد حاصل کر رہے ہیں جو اس سے قبل ممکن الحصول نہ تھے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہمارے جدید تنقیدی رویے بالآخر قاری کو بھی نکال باہر کر دینے کے بعد

متن ہی کو دیوتا سمجھ کر اُس کی پرستش شروع کر دیں۔ اس نوع کے مزید کئی سوال ادبی تھیوری کے جدید علم برداروں سے پوچھے جا سکتے ہیں۔ یہاں ایک بات اور بھی کہنے کی جسارت کروں گا کہ کسی خاص تہذیبی و ثقافتی تناظر میں جنم لینے والا نظریہ جہاں اُس خاص ملک کی فلاح و بہبود اور سماجی فکر میں مثبت کردار ادا کرتا ہے وہیں وہ نظریہ کسی دوسری ثقافت میں سم قاتل بن سکتا ہے۔ادبی تھیوری اور اس کے متعلقات اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ ہمارے ہاں اُردو ادب میں مغربی سماجی تحریکوں اور رویوں کو جس اہتمام کے ساتھ جوڑا توڑا جا رہا ہے اُس سے تو یہی متبادر ہوتا ہے کہ جیسے یہ سب کچھ اُردو ادب کے لیے بہت ضروری ہے اور اس کی بقا کا آخری حل بھی اسی میں پوشیدہ ہے اور اگر ان جدید آلات کی معاونت حاصل نہ کی گئی تو ہم سب اَن پڑھ اور جاہل بن کر رہ جائیں گے۔

ضمیرعلی بدایونی کی جس کتاب( جدیدیت اور مابعد جدیدیت ) کا اُوپر حوالہ دیا گیا ہے اُس پر ایک نہایت فکر انگیز تبصرہ انتظارحسین نے کیا تھا جو پہلے روزنامہ'' ڈان'' میں شایع ہوا اور بعد ازاں جناب بدایونی نے اُسے اپنی دوسری کتاب میں محض اس نیت سے شامل کیا تا کہ وہ اُن تمام اعتراضات کا جواب دے سکیں جو انتظارحسین نے اُن کی کتاب پر کیے تھے۔ ان اعتراضات پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے:

> '' ضمیرعلی بدایونی کی عالمانہ کتاب'' جدیدیت اور مابعد جدیدیت'' پر بات کرتے ہوئے میں نے کہا تھا کہ اس نئے ادبی نظریے کے رو برو ادیب حواس باختہ نظر آتا ہے۔۔وہ خود کو اس منظر نامے میں ٹاٹ باہر محسوس کرتا ہے۔تخلیق کو تو نرا متن سمجھا جاتا ہے جس میں تخلیق کار کا کوئی حوالہ نہیں ہوتا۔ایسا فلسفہ ادیبوں کو بھلا کس طور تحریک دے سکتا ہے اور کس طرح ادب میں نئے رجحانات کے لیے راہ ہموار کر سکتا ہے؟'' (۶)

انتظارحسین کے محسوس کردہ خدشات میں بڑا وزن ہے کیوں کہ ادبی تھیوری نے تخلیقات کی وضاحت اور صراحت کے جو معیارات متعارف کرائے اُن کی وجہ سے فن پارہ اب صرف متن پارہ بن کر رہ گیا ہے اس پر مستزاد یہ کہ تخلیق کار بذات اس سارے منظر نامے سے باہر جا پڑا ہے۔ اور تو اور قاری اساس تنقید کی شعبدہ بازیوں نے ادبی مسرت اور تخلیق کار کی فراست دونوں کو جلا کر بھسم کر دیا ہے۔ جدید ادبی تھیوری نے مصنف کے ارادی منشا سے انکار کر کے ہمارے بے شمار ادیبوں کی ادبی خدمات کو مشکوک بنا دینے میں کوئی کسر باقی نہیں چھوڑی ۔کلام اقبال میں سے اگر ہم ''مسجد قرطبہ'' اور '' طلوع اسلام'' کا مطالعہ قاری اساس تنقید کی روشنی میں کریں اور اس میں تخلیق کار کے ارادہ منشا کو پیچھے دھکیل کر اپنے ارادی منشا کو شامل کریں اور ہر نیا قاری ان نظموں کے ساتھ یہی سلوک روا رکھے تو بالآخر یہ متن اُس مقام پر پہنچ جائے گا جہاں نظموں کا یہ متن بے معنویت کا مرقع بن کر رہ جائے گا۔ ضمیرعلی بدایونی جو کہ جدیدیت اور معابعد جدیدیت پر اچھی نظر رکھتے ہیں اُن کا کہنا ہے:

> '' موجودہ دور میں ادبی اور فلسفیانہ ڈسکورس کسی مخصوص معنویت کا پابند نہیں رہا۔افلاطون کے مکالمات کی ارادی معنویت مشکوک ہے۔ سقراط نے افلاطون کی شکل اختیار کی ہے یا افلاطون نے سقراط کو اپنے افکار کا ترجمان بنایا ہے۔ قدیم ویدوں کا خالق کون ہے اور الف لیلیٰ کی طلسمی داستانیں کس نے تحریر کی ہیں۔اس

کے علاوہ الحاقی ادب کی معنویت کا سر چشمہ کہاں تلاش کیا جائے۔جب مصنف ہی غائب ہے تو ارادی معنویت کا سراغ کہاں لگایا جائے۔'' (۷)

کہیں ایسا تو نہیں کہ ہم ان جدید نظریات کو اُردو ادب میں متعارف کرانے کے چکروں میں مغربی تصورات کی بالا دستی بلکہ دہشت گردی کو اُردو سماج میں مستحکم کر رہے ہیں؟ان نظریات کا مطالعہ اُردو دان طبقے کے دل و دماغ پر کچھ اس خوب صورت انداز میں اپنا تسلط جما رہا ہے جس کے باعث مغربی قوت کا رعب اور خوف بالواسطہ یا بلا واسطہ ہماری نفسیاتی تربیت کا حصہ بنتا جا رہا ہے۔جدیدیت،ما بعد جدیدیت ،نوآبادیات اور مابعد نوآبادیات جیسے تصورات جب اُردو ادب میں وارد ہوئے تو ان کی دخل اندازی نے ہمارے اُردو ادب کو اتنا کچھ دیا نہیں جتنا کہ لے لیا ہے۔ مجھے ان تصورات کے علمی ہونے میں کوئی شبہ نہیں اور اس بات میں بھی کوئی شک نہیں کہ اُردو ادب میں ان کی آمد بعض سیاسی مقاصد بھی رکھتی ہے جس سے با خبر ہونا لازمی ہے۔ اس بات کو یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے قیام کا بڑا مقصد بظاہر اُردو اور دیگر زبانوں کی ترویج و اشاعت تھا لیکن در پردہ وہ ہندوستان پر اپنی گرفت مزید مضبوط کرنا چاہ رہے تھے اور تاریخ نے ثابت کیا کہ وہ اپنے تمام مضموم ارادوں میں کامیاب بھی رہے تھے۔ ہمارے نئے اور پرانے نقادوں کو اس بات کا یقیناً علم ہے کہ ادب ہر جائی ہوتا ہے اور یہی ہرجائیت ادب کی روح کا خاصہ ہے۔ہم آج جس نظریے کو اتنی اہمیت دے رہے ہیں کل اُس کا چلن بازار سے اُٹھ جائے گا اور ایک بار پھر ہمارا واسطہ مصنف اور اُس کے ارادی منشا سے پڑے گا۔وہ دن دور نہیں جب تخلیق کار کی تخلیقات وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اپنی تازہ کاری کا حسن برقرار رکھیں گی اور ان سے منسلکہ مغربی تنقیدی تصورات اور اصطلاحات کی آب و تاب گم ہو جائے گی۔اُس وقت ہمارے نقاد حضرات کسی نئی بشارت کی تلاش میں نکل کھڑے ہوں گے۔اس ضمن میں لطف الرحمٰن کا پیش کردہ تجزیہ کچھ نئے زاویوں کو ہمارے سامنے لاتا ہے:

'' تیسری دنیا کے لوگوں کو بے معنی ادبی اور نظریاتی مباحث میں اُلجھا کر زندگی کی کڑی سچائیوں کے شعور و احساس سے بے گانہ رکھنے کی سازش عالمی سطح پر رچائی گئی ہے۔اس مقصد کے لیے ادب،فن،اور علم و دانش کے تعلق سے ہر ملک میں ان کے ایجنٹ دن رات متحرک ہیں۔یہ لوگ سماج میں اہلِ علم اور اور دانشور کی حیثیت سے خود کو قائم کرنے میں ہر طرح کے جوڑ توڑ سے کام لے کر آج کلیدی مقامات پر فروکش ہیں اور پدم شری وغیرہ کے خطابات و اعزازات سے سرفراز ہو چکے ہیں۔یہ نام نہاد دانش ورعملاً ملک دشمن سرگرمیوں میں مصروف ہیں اور ذہنی اور دانشورانہ سطح پر دہشت گردی پھیلا رہے ہیں جو مسلح دہشت گردی سے زیادہ خطرناک ہے۔''(۸)

عالمی ادب کے معمار اپنی روایات اور اُن سے حاصل ہونے والے تجربات کو فوقیت دیتے ہیں اور کسی خاص نظریے یا شخص کو تقدیس کے لبادوں میں لپیٹ کر اُس کی پرستش نہیں کرتے اور جذباتیت سے بچتے بچاتے ادبی سرحدوں کی حفاظت کرتے ہیں۔اس کے برعکس ہمارے ہاں سیاسی اور ادبی مقاصد کے باہمی فرق کو نظر انداز کرتے ہوئے ہر نئے اور علمی

اصطلاح کو بے سوچے سمجھے ادب پر تھوپ دیا جاتا ہے جس کی وجہ سے آج کا اُردو ادب دنیائے علم کی سماجی اور سائنسی اصطلاحوں اور تحریکوں کی تجربہ گاہ بنتا جا رہا ہے۔ اس امر میں کوئی شبہہ نہیں کہ ادب میں ارتقا اور تبدیلی کا عمل ناگزیر ہے لیکن ہر تبدیلی اپنا ایک فکری جواز بھی رکھتی ہے جس سے آگاہ ہونا نقاد کی اخلاقی اور علمی ذمہ داری ہے۔اُردو ادب میں اس فکری جواز پر شاذ ونادر ہی بات کی جاتی ہے ،کیوں کہ جب مغرب سے ہمیں بنے بنائے اور ڈھلے ڈھلائے تنقیدی سانچے وافر مقدار میں مہیا ہو جاتے ہیں تو پھر ایسی بیگار کا کیا جواز باقی رہتا ہے!اس سہل انگاری نے اُردو ادب میں لا ادبی تحریک کا راستہ ہموار کرنا شروع کر دیا ہے۔

بنے بنائے ہوئے راستوں پہ جا نکلے
یہ ہم سفر مرے کتنے گریز پا نکلے

ادبی تھیوری صرف اُسی صورت میں اپنی فکری ذمہ داری پوری کرے گی جب اس کی اساس ادبی فن پاروں پر اُستوار ہو گی نہ کہ سماجی علوم وفنون کے مسائل و مظاہر اور اُن کے بے صرفہ اطلاقات پر۔ اس وقت معاصر ادب کے حوالے سے ہمارے پاس جدید ادبی تھیوری کے جتنے بھی عملی نمونے موجود ہیں اُن میں من مانی غلط تعبیرات اور نامناسب اطلاقات کی فراوانی نظر آتی ہے۔فن پارہ اگر مشرق کی جانب رواں دواں نظر آتا ہے تو اُس پر کی جانے والی تنقید کا رُخ جنوبی یا اُفقی ہے۔ یہ اطلاقات نظری اور تکنیکی یا پھر قواعدی اور لغوی مباحث میں لسانیات کو کچھ ایسے تیکھے انداز سے شامل کر دیتے ہیں کہ وہ ایک ادبی تنقید کا نمونہ کم اور علمی برتری جتانے کا حکم نامہ زیادہ نظر آتا ہے۔

ادبی معاملات میں اُردو والوں کی مغرب زدگی بھی دوہرے معیار کی حامل ہے۔ اس اجمال کی تفصیل کچھ یوں ہے کہ اُردو والوں کا مغرب والوں کے ساتھ تخلیقی سطح پر مکالمہ نہ ہونے کے برابر ہے۔مغرب کے تخلیقی فن پارے ہمارے ہاں کتنے لوگ پڑھتے ہوں گے؟ اول توان فن پاروں کے اُردو تراجم کی رفتار ہی خاصی کم ہے اتنی کم کہ اس کی مدد سے آپ کسی روایت کا کھوج نہیں لگا سکتے (اصل زبان میں مطالعہ کرنے والوں کی تعداد ممکن ہے کہ ایک فیصد تک ہو) اور بیشتر تراجم کا تعلق پرانے یا قدیم متون کے ساتھ ہے اور اُس وقت تک پُلوں کے نیچے سے کتنا پانی گزر چکا ہوتا ہے اُس کا اندازا لگانا کارے دارد۔معاصر مغربی تراجم کا جو حال ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں۔کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم اُردو والے مغرب کے تخلیقی تجربے میں شامل ہونے سے بوجوہ قاصر ہیں۔ثقافتی بُعد کا مسئلہ اپنی جگہ ایک اٹل حقیقت ہے۔دوسری طرف مغرب میں جیسے ہی ادب یا دیگر علوم وفنون میں اُصول سازی کا عمل شروع ہوتا ہے اور نئے رجحانات پر فکری مباحث چھڑنے لگتے ہیں ہمارے ادیب اور نقاد بھی فوراً اُنھی مسائل پر بولنا شروع کر دیتے ہیں۔ہمارے نقاد جس اندھے اعتماد اور تیقن کے ساتھ ان جدید رویوں پر بولتے ہیں سُن کر تعجب ہوتا ہے کہ مغرب کے وہ مسائل جو ایک خاص صورتِ حال کی پیداوار ہیں اور جن کا ظہور فکری اور تاریخی ارتقا کا مرہونِ منت ہے وہ اچانک راتوں رات ہمارا مسئلہ کیسے بن گئے؟ کیا ہمارا یہ ادبی رویہ کوئی منطقی جواز رکھتا ہے؟ کیا اُردو ادب اب محض اسی قابل رہ گیا ہے کہ ہم مغرب کی ہر فکری تبدیلی کو ہنگامی بنیادوں پر اپنا مسئلہ بنا لیں۔ اگر ہمارے ناقدین اتنے ہی باشعور اور صاحبِ بصیرت ہیں تو اپنی ثقافتی

صورتِ حال کو سمجھ کر اور فکری روایت کو پیشِ نظر رکھ کر خود اُصول سازی کیوں نہیں کرتے؟ ادبی تحریکات، رجحانات اور تجربات کا تعلق کسی ملک یا تہذیب کی مخصوص صورتِ حال سے ہوتا ہے، ایسا نہیں ہوتا کہ فرانس، امریکہ، روس اور انگلستان میں کسی مسئلے پر ایک نظریہ سامنے آیا اور ہمیں یہ احساس ہونے لگے کہ یہ مسئلہ تو ہمارا بھی ہے اور پھر افراتفری کے عالم میں اُس کے اطلاقات کی فکر میں سرگرداں ہو جائیں۔ اگر ہم ایسا سمجھتے ہیں تو اس کا صاف صاف مطلب یہ ہوا کہ ہم نے اُصولِ تطبیق کو کائنات کی آخری صداقت مان کر اصل تحقیق و جستجو سے اپنا پیچھا چھڑا لیا ہے۔ یہ اصولِ تطبیق اصلاً علم کلام کی ایک اصطلاح اور حربہ ہے جسے مذہبی معاملات میں برتا جاتا ہے اور عموماً اس کے نتائج علمی حوالے سے ٹھوس نہیں ہوتے کیوں کہ ادھر اُدھر کی تحقیقات کو بروئے کار لا کر کسی مخصوص عقیدے کو عقلی و نقلی دلیل سے مزین کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔ مسلم فکر کو اُصولِ تطبیق کا نقصان یہ ہوا کہ اصل فلسفیانہ اور سائنسی افکار کا بہتا دریا آہستہ آہستہ خشک ہوتا چلا گیا۔ اب یہی حربہ اُردو ادب میں استعمال کیا جا رہا ہے جس کی وجہ سے ہمارے ادب میں اس وقت فکری بحران اور انتشار کی سی کیفیت پیدا ہوتی چلی جا رہی ہے۔ اس وقت اُردو ادب کے یہی جدید دانشور مغرب کے علمی ادبی خزانوں کو اُن کے اصل پس منظر اور پیش منظر سے کاٹ کر مختلف ادبی اصناف پر چسپاں کرنے میں مصروف ہیں۔ جدید کاروں کا یہ فرقہ خود کو بزعم خویش پڑھا لکھا اور روشن خیال سمجھتا ہے اور باقیوں کو قدامت پرست اور کم سواد کہہ کر مطمین ہو جاتا ہے۔

ہر فکر کے باطن میں اُس کا رد بھی پوشیدہ ہوتا ہے۔ میشل فوکو نے ساختیات پر جو ضربِ کاری لگائی اُس کی وجہ سے ساختیات کا اپنے پیروں پر کھڑا رہنا ممکن نہیں رہا۔ فوکو نے انسانی فطرت، سماج، ثقافت اور ادب کی مشترکہ میراث اور باہمی تعلقات کی طرف جو توجہ دلائی اُس کی وجہ سے فکرِ انسانی میں ایک نئی طرز فکر کا اضافہ ہوا ہے۔ اس فکر کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ انسانی فکر شعور کی جادوئی اور موضوعی حد بندیوں سے باہر نکل کر اپنے اردگرد پھیلی محسوس اشیا اور مظاہر کے حوالے سے اپنے مسائل کی تفہیم کی جانب راغب ہوتی جا رہی ہے۔ ادب کو اُس کا جائز مقام دلانے میں بھی فوکو کے افکار توجہ طلب ہیں۔ ادب کی خدمت یہ نہیں ہے کہ اُس پر ادھر اُدھر کے افکار لاد کر اس کی اصل صورت کو مسخ کر دیا جائے اور ادبی اقدار کو دیگر اقداری نظام کے تناظر میں دیکھنے کی روش اپنائی جائے بلکہ ادب صرف اُنہی علوم کی مداخلت برداشت کر سکتا ہے جو اس کی اصلیت کو برقرار رکھتے ہوئے ادب فہمی میں معاونت کریں۔ مغرب پسند نقادوں کو یہ خاطر نشان رہے کہ خود مغرب میں ادبی تھیوری کی حشر سامانیوں کے خلاف بہت کچھ لکھا جا رہا ہے۔ لیکن مقامِ تعجب ہے کہ مغرب میں ادبی تھیوری کی محدودیت اور اس کی اصولی مخالفت کے ضمن میں جو کچھ لکھا گیا ہم اُردو والوں نے اُس سے کچھ زیادہ تعرض نہیں کیا۔

ادبی تنقید کے کچھ حدود و قیود بھی ہیں اور اس کے خاص مقاصد ادب میں صحت مند رجحانات پیدا کرنے کا ایک ذریعہ ہیں۔ ان مقاصد کے حصول کی خاطر تنقید اُن تمام پابندیوں کا پاس لحاظ رکھے گی جو تخلیقی ادب کی جانب سے پیش ہو سکتی ہیں۔ مادر پدر آزاد تنقیدی اُصول اور خود مکتفی متن کی حیلہ گری کے نعرے فکری عدم توازن کا نقشہ سامنے لاتے ہیں۔ تنقید صرف اُسی صورت میں قابل قبول نتائج مہیا کرے گی جب وہ ادب کے بنیادی تقاضوں سے ہم آہنگ ہو گی۔ اجمل کمال کے نزدیک تنقید کا جو جامع اور مفید تصور ہے اُسے عام کرنے کی ضرورت پہلے کی نسبت اب زیادہ

محسوس ہو رہی ہے۔وہ کہتے ہیں:

'' جو تنقیدی تحریر میرے کسی ادبی متن کے احساس یا تاثر میں کوئی اضافہ نہیں کرتی اور انفرادی یا معاشری زندگی سے اُس کے تعلق کے کسی نئے پہلو کا انکشاف نہیں کرتی ،اُس کا مجھے کوئی جواز نظر نہیں آتا۔اور کم از کم اُردو میں لکھی جانے والی بیش تر تنقیدی تحریریں مجھے ایسی ہی بے جواز معلوم ہوتی ہیں۔'' (۹)

ادبی تھیوری کے رطب و یابس میں صحت مند تنقیدکی رہنمائی کے لیے چند گوہر آب دار بھی موجود ہیں جن سے استفادہ کیا جا رہا ہے اور کیا جانا چاہیے لیکن ادب کے'' بین العلومی مطالعات'' کا نعرہ خطرناک ہے کیوں کہ یہ طریقِ کار بالآخر اُس نقطے پر منتج ہو گا جہاں ادب کا وجود معدوم ہوتے ہوتے دوسرے علوم میں ضم ہو جائے گا۔دنیا کے تمام علوم وفنون اپنی شناخت کو قائم رکھتے ہوئے نت نئے پیراڈئم قبول کرتے ہیں اور ادب کے ساتھ آج کل جو کچھ ہو رہا ہے اس پہ تو یہی گمان گزرتا ہے کہ ادب کی منفرد حیثیت کو ختم کرنے کی منظّم کوشش کی جا رہی ہے۔خدا کرے کہ یہ گمان غلط ثابت ہو۔

## حواشی وحوالہ جات


۱۔ ڈاکٹر امجد طفیل،'' تھیوری اور ادبی تھیوریز۔۔پرانی مصنوعات، نئے لیبل''، مشمولہ:'' اردو کالم''،شمارہ ۲،ء،مدیر عابد سیال، ادارہ تحقیقات اُردو، اسلام آباد ،۲۰۱۵ء ،ص ۵

۲۔ مشتاق صدف،ادبی تھیوری،شعریات اور گوپی چند نارنگ،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی،۲۰۱۴ء،ص ۱۴

۳۔ ڈاکٹر امجد طفیل،'' تھیوری اور ادبی تھیوریز۔۔پرانی مصنوعات''، نئے لیبل ،مشمولہ:'' اردو کالم''،شمارہ ۲،اگست ۲۰۱۵ء ادارہ تحقیقات اُردو، اسلام آباد ،ص،۵

۴۔ ضمیر علی بدایونی،جدیدیت اور مابعد جدیدیت (ایک ادبی وفلسفیانہ مخاطبہ )،اختر مطبوعات،کراچی،۱۹۹۹ء،ص،۱۴-۱۳

۵۔ ضمیر علی بدایونی،جدیدیت اور مابعد جدیدیت (ایک ادبی وفلسفیانہ مخاطبہ )،اختر مطبوعات،کراچی،۱۹۹۹ء،ص،۱۴-۱۳

۶۔ ضمیر علی بدایونی، مابعد جدیدیت کا دوسرا رُخ،شہرزار،کراچی،۲۰۰۶ء،ص،۱۰۸

۷۔ ضمیر علی بدایونی، مابعد جدیدیت کا دوسرا رُخ،شہرزار،کراچی،۲۰۰۶ء،ص،۱۱

۸۔ لطف الرحمٰن،''مابعد نوآبادیاتی تہذیبی جارحیت''،مشمولہ:سہ ماہی'' ذہن جدید''،شمارہ ۵۲،ستمبر تا فروری،مدیر جمشید جہاں، ذاکر نگر،دہلی،۲۰۰۹ء تا ۲۰۰۸ء ص ۴۷

۹۔ اجمل کمال،اچھی اُردو بھی کیا بُری شئے ہے،آج کی کتابیں،کراچی،۲۰۱۵ء،ص ۵۷

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن
ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

# بغیر ہوا کے جنبش کناں اس پردے کے پیچھے کیا ہے

## (غلام عباس کا فن اور اس کا افسانہ ''سایہ'')

Ghulam Abbas is a well-known, unique and epoch making short story writer of Urdu. He has won highest critical acclaim, thanks to his realistic style and chaste Urdu prose, even of native speakers of Urdu language. He was one of the representatives of the realist school, however, in his writing he was always indifferent any progressive or anti-progressive theory-mongering.

In the present paper, the author attempts to bring out Ghulam Abbas uniqueness by analyzing his art of story-telling. One of his less well-known short stories 'SAYA (The Shadow)' is studied in order to discover how does it represent and exemplify his subtle fictional temperament.

Like his other literary pieces, here also the story of SAYA is narrated in suggestive indeffinitve style. In spite of having explained everything in the clear cut way he tactfully leaves certain questions unanswered. Simultaneously the unanswered questions generate appreciation and curiosity in the readers mind.

غلام عباس (۱۷رنومبر ۱۹۰۹ تا ۲رنومبر ۱۹۸۲ء) نے اردو میں صرف ۵۰ کے قریب افسانے لکھے اور امر ہوگئے۔ وہ ۳۰-۱۹۲۸ء سے افسانے لکھ رہے تھے مگر ''آنندی'' ان کا پہلا افسانہ تھا جو چھپتے ہی مشہور ہوگیا۔ غلام عباس کی ادبی زندگی تقریباً ۵۰ برسوں پر محیط ہے اور انہوں نے تقریباً اتنے ہی افسانے لکھے، جو ان کے چار افسانوی مجموعوں میں موجود ہیں۔ آنندی (۱۹۴۸) جاڑے کی چاندنی (۱۹۶۰)، کن رس (۱۹۶۹ء)، رینگنے والے (۱۹۸۱ء) علاوہ ازیں ان کی دو ابتدائی کتابیں جزیرہ سخوراں اور الحمرا کے افسانے بھی ہیں، جو اپنی نثر نگاری اور تخیل آفرینی کی وجہ سے بہت شہرت رکھتے ہیں ان میں بھی الحمرا کی کہانیاں ، جو اگرچہ ماخوذ تھیں مگر ایک زمانے میں اتنی معروف ہوئیں کہ ہمارے بعض بڑے ادبا کی ایک نسل کو اردو نثر کا ذوق شناس بنا گئی تھیں۔

غلام عباس کے افسانوں کی تعداد بہت زیادہ نہیں مگر ان میں سے چند ایسے ہیں جو اردو کے افسانوی ادب سے دلچسپی رکھنے والے ہر ادنیٰ و اعلیٰ قاری کے حافظے یا کم ازکم احساس میں ضرور موجود رہتے ہیں۔ مثلاً ''آنندی''، ''کتبہ'' ''اوورکوٹ''، ''بہروپیا''، ''روحی''، ''ناک کاٹنے والے''، ''حمام میں''، وغیرہ۔ یہ فہرست تاریخی ترتیب سے نہیں بلکہ عمومی شہرت کے حوالے سے ہے۔ اس کے علاوہ ان کا ایک افسانہ ایسا ہے جو ان کے عام طور پر مشہور افسانوں میں تو نہیں آتا

مگر، میرے خیال میں فنی اعتبار سے غلام عباس کے اہم افسانوں میں رکھے جانے کے قابل ہے۔ اس کا عنوان ہے ''سایہ'' یہ افسانہ ان کے دوسرے مجموعہ جاڑے کی چاندنی، ۱۹۶۰ء میں شامل ہے۔

ہماری زندگیوں میں کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جو ہماری یادداشت یا حافظے کا حصہ بنتی ہیں اور کچھ ایسی ہوتی ہیں جو ہمارے احساس کا، ہمارے وجود کا ٹکڑا بن جاتی ہیں ۔ حافظے اور احساس کا فرق یہ ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ حافظہ تو کمزور ہو جاتا ہے مگر احساس میں شدت بڑھتی چلی جاتی ہے اور احساس کو چھونے والی شے ہمارے پورے وجود کو گھیر لیتی ہے۔ ہماری زندگی میں محسوس اشیاء کے اثرات زیادہ دیرپا زیادہ دور رس ہوتے ہیں۔ یوں تو غلام عباس کے اکثر بڑے افسانے ہمارے شعور سے پہلے اور اس سے زیادہ ہمارے محسوسات کو متاثر کرتے ہیں مگر اس خاصیت میں بھی ان کے دو افسانے ''آنندی'' اور ''سایہ'' بے مثال ہیں۔ اس حوالے سے '' آنندی'' کا ذکر اکثر آتا ہے مگر ''سایہ'' پر توجہ کم رہی ہے۔

غلام عباس کے افسانوی فن کا جوہر کیا ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے ہمیں غلام عباس کا زمانہ اور ان کے اردگرد کی ادبی فضا اس فضا میں مقبول عام ادبی تصورات، اور اس دور کے معاصر فکشن نگاروں کے کام اور ان کی شہرت کے مدار کو دیکھنا ہوگا۔ غلام عباس سے ذرا پہلے نیاز فتح پوری اور سجاد حیدر یلدرم نے ایک خوابناک افسانوی دنیا آباد کر رکھی تھی۔ یہ دنیا حسن وعشق کے رومانوی تصورات پر برورده تھی۔ اپنے اسلوب نظم ونثر سے لے کر موضوعات سخن تک یہ دنیا زمینی کم اور آسانی تخیل کے پروں سے اڑنے والی زیادہ تھی۔ خوابناک فضا، مصنوعی جذبات، زندگی کی کڑی حقیقتوں سے عاری رویے اور شاعرانہ نثر ان رومانوی افسانہ نگاروں کی امتیازی صفت تھی۔ موضوعات کی سطح پر ان لوگوں کے ہاں عورت اور مرد کے نو عمری کے چند مخصوص جذبات اور ایک دوسرے پر مرمٹنے والے افلاطونی عشق والے رویے حاوی تھے جس میں جنس اور جسمانیت کا شائبہ لانا گویا محبت کو آلائشوں سے آلودہ کرنا تھا۔ ان کے ہاں پاک محبت کا رومانوی تصور اس دنیا سے ماورا کسی جنتِ ارضی میں پروان چڑھا تھا جہاں اس دنیا کے ماحول، معاشرتی مسائل اور گردوپیش کی تلخ زندگی کا کوئی اثر نہیں ہوتا تھا۔ اس دور میں پریم چند اور عظیم بیگ چغتائی دو ایسے افسانہ نگار تھے جو اپنی زبان، اسلوب، نثر اور طرز احساس کی سطح پر اس رومانوی بلند پروازی کے بجائے زمینی مسائل سے جڑے ہوئے تھے۔ یہی زمانہ غلام عباس کی ادبی نشوونما اور افتاد طبع کی تشکیل کا تھا۔ اسی دور کے آخری ایام میں انہوں نے لکھنا شروع کیا۔ جیسا کہ معلوم ہے ۳۳-۱۹۳۲ کے انگارے کی اور ۱۹۳۶ء کی ترقی پسند تحریک سابقہ رومانی جمال پسندی کے خلاف ایک شدید ردعمل کے طور پر سامنے آئی تھی، اول اول اس دور کے ادب کو ''نیا ادب'' کہا گیا تھا۔ یہی نیا ادب، آگے چل کر میری تفہیم کے مطابق جلد ہی ترقی پسند ادب اور ایک خاص مفہوم کی ''جدیدیت'' کے ادب جو بعد میں حلقہ ارباب ذوق کی تحریک کہلائی، میں ڈھل گیا۔ جس طرح رومانوی جمال پسندی اپنے اسلوب اور موضوعات دونوں میں ایک خاص مزاج کی حامل تھی اسی طرح یہ ''نیا ادب'' بھی اسلوبی اور موضوعاتی سطح پر بالکل نئے انداز، نئے رنگ اور نئے مزاج کا حامل تھا۔ سابقہ ادبی اور سماجی اقدار سے بے اطمینانی بیزاری اور بغاوت ''نئے ادب'' کے خاص سروکار تھے۔ سابقہ رومانی اسلوبِ ادب اور رنگِ حیات کے ردعمل میں یہ حقیقت نگاری کا دور تھا۔ سماجی رویوں میں ماضی سے بغاوت اور زندگی کی نئی تعبیر اور اسلوب کی سطح پر حقیقت آگیں طرز اظہار ''نئے ادب'' کا طرۂ امتیاز تھا۔ ایسے میں غلام عباس کی انفرادیت یہ تھی کہ انہوں نے سابقہ رومانی طرز احساس سے تو

خود کو کاملاً الگ رکھا ہی مگر اسلوب کی سطح پر ایک ''حقیقت نگار'' ہونے کے باوجود بہت سے اعتبارات سے خود کو ترقی پسندی کے مخصوص موضوعات اور میلانات سے بھی بڑی حد تک بچا لے گئے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے اکثر بڑے افسانے ترقی پسند تحریک ہی کے گرد و پیش لکھے گئے اور ان کے موضوعات و سروکار بھی اس تحریک کے اثرات سے غیر اثر پذیر نہیں رہے مگر اپنے ادبی مزاج کے مخصوص دھیمے پن کی وجہ سے غلام عباس کا فنی شعور اس زمانے کے دیگر اہم افسانہ نگاروں مثلاً کرشن چند، منٹو، عصمت چغتائی اور راجندر سنگھ بیدی وغیرہ سے مختلف رہا۔ یہی وہ فنی شعور ہے جس کی بنیاد پر غلام عباس ان جغادری ادیبوں کے بیچوں بیچ ایک الگ شان کے ساتھ زندہ رہے۔

۱۹۳۶ء کی ترقی پسند تحریک ہماری ادبی اور عام تعلیم یافتہ سماجی زندگی کا وہ سونامی تھا جس نے اس زمانے کے ادبی شعور کو ایک دفعہ تو ہلا کر رکھ دیا تھا اور ہر قابل ذکر ادیب کسی نہ کسی سطح پر اس سے متاثر ضرور ہوا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ چند ادیبوں نے بہت جلد یہ بھانپ لیا کہ اس وقت کا ترقی پسند نظریہ ادب ایک کلیت پسند نظریے کے طور پر ادیب کی ذہنی آزادی اور فنی شعور کو مکمل طور پر اپنے طے شدہ منصوبے کے پاس گروی رکھنے پر مصر ہے۔ لہٰذا ادیبوں کی ایک معتدبہ تعداد بہت جلد اس ''ترقی پسندی'' سے نفور ہر کر از خود جرگہ باہر ہوگئی اور بعضوں کو ''حقہ پانی بند'' کر کے باجماعت باہر بھیج دیا گیا۔

ایسے میں غلام عباس شاید واحد ایسے ادیب تھے جو ترقی پسندوں میں نہ تو کبھی باقاعدہ شامل ہوئے اور نہ کبھی علی الاعلان باہر نکالے گئے۔ اور یہ شے ان کے مزاج کی اعتدال پسندی کے عین مطابق تھی۔ میری یہ بات کہ عباس کبھی بھی معروف معنی میں ترقی پسند نہیں رہے، شاید آج بعض لوگوں کو ناگوار گذرے کیونکہ میں نے بعض تحریروں میں غلام عباس کے افسانوں میں ترقی پسند عناصر کا سراغ لگاتے لوگوں کو دیکھا ہے۔[1] اب ہم ذرا اس امر کو دیکھتے ہیں کہ غلام عباس کا فنی شعور کیسے معروف معنی میں ترقی پسند نظریۂ ادب سے الگ تھا۔ جیسا کہ پیچھے اشارہ ہوا ترقی پسندی کے کچھ خاص موضوعات تھے کچھ مسائل تھے، کچھ ادبی و معاشرتی و اقتصادی تصورات تھے جنہیں وہ ادب کے ذریعے سماج میں پیدا کرنا چاہتے تھے۔ گویا کچھ خاص تصورات و اقدار کی ''دھن'' تھی۔ کچھ تصورات کی وہ بیخ کنی کرنا چاہتے تھے کچھ کو فروغ دینا چاہتے تھے، کچھ کے خلاف نفرت و بے زاری پیدا کرنا اور ان کے خلاف بغاوت پر ابھارنا ان کا من پسند مشغلہ تھا اور پرانی اقدار و معیارات کی تخریب کے بعد ایک نئی عمارت کی تعمیر ان کا آدرش تھا۔ اور یہ سب کچھ ان کے طے شدہ درآمدی منصوبے کا حصہ تھا۔ اس سب کے فروغ کے لیے وہ ادب کو بطور ایک ذریعے اور پروپیگنڈا کے ایک آلے کے طور پر استعمال کرنا چاہتے تھے۔ حقیقت نگاری جو ایک وسیع ادبی و فنی پس منظر رکھتی تھی، وہ ترقی پسندوں کے ہاں ''اشتراکی حقیقت نگاری'' میں تبدیل ہوگئی تھی۔ اور پھر ان کے ہاں چند ایک مخصوص موضوعات تھے۔ طبقاتی کشمکش، سرمایہ دار اور مزدور، غیر طبقاتی آدرش، بورژوائی نظم حکومت اور اس طرح کے دیگر مسائل۔

اس پس منظر میں جب ہم غلام عباس کے افسانوں کو دیکھتے ہیں تو ان میں ایسی کوئی شے نظر نہیں آتی۔ وہ نعرے بازی اور نظریہ سازی سے کوسوں دور تھے۔ وہ اصلی اور کھرے معنی میں حقیقت نگار تھے۔ ان کی حقیقت نگاری کے ساتھ کسی قسم کا اشتراکی و غیر اشتراکی لاحقہ نہیں لگایا جا سکتا۔ مگر اہم بات یہ ہے کہ ان کی حقیقت نگاری بے تہہ قطعی نہیں تھی بلکہ

پرت دارتھی۔ وہ ترقی پسندوں کی طرح کسی طبقے، گروہ، جماعت کے خلاف نفرت اور بغاوت نہیں پیدا کرتے۔ بلکہ ان کا آرٹ صحیح معنی میں ''بے حرکتی'' کا آرٹ ہے یہاں ''بے حرکتی'' میں کسی منفی معنی میں استعمال نہیں کر رہا۔ یہ آرٹ کا وہ تصور ہے جو جیمس جوائس کے ناول *A portrait of the Artist as a young Man* میں بیان ہوا ہے۔[۲] جس کے مطابق آرٹ ناظر کے اندر سکون پیدا کرتا ہے، اس کا مطلب سوائے جمالیاتی احساس کی تسکین کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ غلام عباس کا آرٹ اپنے قاری کے اندر نفرت، غصہ، بے زاری اور بغاوت پیدا نہیں کرتا بلکہ ایک المیہ احساس، جو عظیم انسانی ڈرامے کے آگے بے بسی کے احساس میں لپٹی ایک الم انگیز مسکراہٹ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

تھی یوں تو شام ہجر مگر پچھلی رات کو
وہ درد اٹھا فراق کہ میں مسکرا دیا

عباس کے بیانیے میں کارفرما جو لطیف ساطنز ہوتا ہے وہ وسیع اور نا قابل علاج انسانی المیے کے پس منظر میں کارفرما ڈرامے کی ستم ظرفی سے جنم لیتا ہے۔''آنندی'' کو دیکھئے۔ بظاہر اس کا موضوع ترقی پسند اور چند دیگر افسانہ نگاروں کا من پسند موضوع طوائف ہے۔ لیکن درحقیقت طوائف اور اس سے وابستہ دیگر مسائل اس افسانے میں کہیں دور پس منظر میں رہ جاتے ہیں اور ایک نئے آباد ہوتے شہر کے منظر نامے میں گناہ اور خیر و شر کا تقدیری مسئلہ، بہت بلند آہنگی سے بیان میں آئے بغیر، ان چھوٹی چھوٹی تفصیلات اور جزئیات، میں بٹ کر، جو غلام عباس کے فن کی جان ہیں، قاری کے لاشعور میں دستک دینے لگتا ہے۔ گناہ، جسے دیس نکالا دیکر دور دراز کے کھنڈرات میں پھینک دیا جاتا ہے، اس کے گرداگرد پھر انہی پاک باز اور گرے پڑے انسانوں کی بستی دوبارہ بس جاتی ہے۔ کیا اس سے یہ نہیں نکلتا کہ خیر و شر کا وہ تصور جسے بعض ظاہر پرست مذہبی اور اشتراکی ترقی پسند ماحول کا نتیجہ قرار دیتے ہیں، اور سمجھتے ہیں کہ اگر انسان کا ماحول تبدیل کر دیا جائے یا غیر طبقاتی معاشرہ تشکیل دے دیا جائے یا قانون کی عملداری سخت کر دی جائے تو شر ختم ہو جائے گا،[۳] غلام عباس کے نزدیک بالکل سادہ لوحی پر مبنی ہے اور یہ انسان کی ہبوطی فطرت کا حصہ ہے۔ یہی وہ المیاتی احساس ہے جسے غلام عباس کا فن تسلیم و رضا کے ساتھ قبول کر لیتا ہے۔ یہی وہ تہہ دار حقیقت ہے جو عباس کی حقیقت نگاری میں ایک عمودی جہت پیدا کرتی ہے۔ اس اعتبار سے غلام عباس کا فن اپنے معاصر افسانہ نگاروں سے بالکل مختلف ہے۔ وہ ان کی طرح جنس اور طبقاتی کشمکش کے مسائل سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ جنس یا طوائف اگر اس کے ہاں آتی بھی ہے تو انسانی المیے کی ایک جہت کی حیثیت سے نہ کہ مردانہ پدرسری سماج کی تنقیدی کے طور پر۔ وہ تو بس انسانی المیے کا نوحہ گر ہے۔ اور اس نوحے کو وہ بہت ہلکے سروں میں چھیڑتا ہے اور ایسی جزئیات نگاری کا جادو جگاتا ہے جو جزئیات برائے جزئیات نہیں ہوتیں بلکہ یہ جزئیات جمع ہو کر ایک بڑے وقوعے کی نقش گری میں پوری طرح کھپ بھی جاتی ہیں اور غلام عباس کی فنی چابک دستی کا بنیادی جوہر بھی بن جاتی ہیں۔ ان جزئیات کا سب سے کامیاب نمونہ مجھے ذاتی طور پر اس کے دو افسانوں میں عروج پر نظر آتا ہے ایک تو یہی ''آنندی'' اور دوسرا ہے ''سایہ''۔

مضمون کا بقیہ حصہ میں اسی افسانے ''سایہ'' پر صرف کرنا چاہتا ہوں۔''سایہ'' غلام عباس کا ایک ایسا افسانہ ہے جسے

پڑھتے ہوئے مجھے غالب کے ایک فارسی شعر کا مصرع ثانی بے طرح یاد آیا کرتا ہے۔ یوں تو شعر کے دونوں مصرع ہی کمال ہیں۔

ہر دم زنشاطم دل آزاد بجنبد

تا کیست دریں پردہ کہ بے باد بجنبد

''سایہ'' کیا ہے؟ ایک ماہرفن مصور کے موقلم کی چند جنبشوں سے بنائی ایسی تصویر جسے، جنھوں نے مکمل طور پر دیکھا، دن رات دیکھا، صبح شام دیکھا، اٹھارہ برسوں تک دیکھا، ان کی سمجھ میں وہ تصویر نہیں آتی اور اسی گھرانے کی دیوار کے سائے تلے پڑے ایک خوانچہ فروش کو، جن سے اسے شاید کبھی آنکھ بھر کر ایک دفعہ بھی نہ دیکھا، اس کی سمجھ میں وہ آ گئی، مگر اس کے دکھ کا مداوا اس کے بس سے باہر رہا۔

غلام عباس کے فن کے بارے میں ن۔م راشد نے کہا ہے کہ اس کے افسانوں کے ہیروز کی نسبت اس کے ذیلی کردار زیادہ اہم ہوتے ہیں۔[۴] یہ ذیلی کردار دراصل عباس کی جزئیات نگاری کا کمال ہوتے ہیں۔ ان جزئیات کے ذریعے افسانہ نگار وہ فضا اور ماحول تیار کرتا ہے جو ایک طرف تو فنکار کی قدرتِ مشاہدہ اور مہارتِ بیان کا نمونہ ہوتا ہے، دوسری طرف کہانی کا بہت کچھ ان کہا رکھنے کے باوجود، قاری کو اپنے فن کی بارش میں پوری طرح شرابور کر دیتا ہے۔

افسانہ ''سایہ'' کا ایک سرسری خاکہ یہ ہے:

بڑھاپے کی عمر کو پہنچتا ایک ناکام عشق کا روگی سبحان ٹھیلے والا جو شہر کے نواح میں ایک وکیل صاحب کے ایک چو منزلہ مکان کے سامنے ٹھیلا لگاتا تھا۔ وکیل صاحب اور ان کی بیگم دونوں بہت ملنساز وکیل صاحب وسیع کنبے کے مالک تھے۔ ان کا کنبہ، ان کے گھر آنے والے مہمان اور مؤکلین سبحان کے ٹھیلے کے سوڈا لیمن، برف، اور سگریٹ کے مستقل گاہک تھے۔ سبحان کی مختصر ضروریات وکیل صاحب کے اس گھر سے ہی پوری ہوتی تھیں۔ وکیل صاحب بھی اس کی سرپرستی اپنا فرض سمجھتے تھے۔

ان پانچ برسوں کے دوران سبحان وکیل صاحب کے خاندان کے افراد، مکان کے اندرونے، کمروں اور برآمدے کی ترتیب، وکیل صاحب کی بیگم اور بچوں کے عادات و اطوار، ان کے اسکول، کھیل کود کی مصروفیات اور بچوں کے دوستوں تک سے واقف ہو چکا تھا۔ وکیل صاحب کے دو بڑے صاحبزادے تھے: شمشاد اور مختار دونوں کالج کے طالب علم اور ہاکی کے کھلاڑی تھے۔ تین صاحبزادیاں تھیں بالترتیب تیرہ، سولہ اور اٹھارہ سال کی۔ لڑکے سائیکل پر اور لڑکیاں ٹانگے پر اسکول جاتی تھیں۔ شمشاد اور مختار شام کو جب ہاکی کھیل کر واپس آتے تو کبھی کبھار شمشاد کا دوست ریاض بھی ان کے ساتھ آ جاتا اور وہ گھنٹوں باہر کھڑے ہو کر باتیں کرتے۔ اس دوران وکیل صاحب کے مکان کی دوسری منزل میں جہاں بڑی صاحبزادی کا کمرہ تھا، بار بار ایک رنگین سایہ چقوں کے پیچھے حرکت کرتا رہتا جسے سبحان کی کن اکھیوں کے سوا کوئی نہ دیکھ پاتا۔

وکیل صاحب کے صاحبزادوں اور صاحبزادیوں کے رشتے کے سلسلے میں جو لوگ آتے، گھر کے ملازم شبیر اور بوڑھی ماما کی زبان سے سبحان کو ان سب کا حال معلوم ہوتا رہتا تھا۔ آخر ایک دفعہ سبحان نے اندازہ لگا لیا کہ وکیل صاحب

کی بڑی صاحبزادی کی بات ایک جگہ ٹھہر گئی ہے۔ مگر سبحان نے دیکھا کہ لڑکوں کے دوست ریاض کی آمد پر چقوں کے پیچھے وہ رنگین سایہ اب بھی حرکت کرتا ہے۔ اور جوں جوں شادی کے دن قریب آتے جا رہے تھے رنگین سائے میں بے چینی کے آثار پیدا ہونے لگے اور اس سے سبحان کے اندر بھی اضطراب بڑھنے لگا تھا۔ کیونکہ اسے اندازہ ہو چکا تھا کہ بڑی صاحبزادی اس رشتے سے خوش نہیں ہے۔ لیکن وہ یہ بات نہ کسی سے کہہ سکتا تھا اور نہ کچھ کر سکتا تھا۔ شادی کے دن قریب آتے گئے اور سبحان کی افسردگی بڑھتی گئی۔

ایک صبح سبحان کو چھوٹے بچے کی زبانی معلوم ہوا کہ رات بڑی باجی کی طبیعت اچانک بگڑ گئی ہے۔ دو چار دن تک ڈاکٹر بھی بار بار آکر اسے دیکھتا رہا۔ اگلے روز ریاض جب دونوں دوستوں کے ساتھ آیا تو سبحان نے دیکھا کہ اوپر کے کمرے میں روشنی تو ہے مگر رنگین سایہ کہیں نظر نہیں آ رہا۔ رات کو گھر جاتے ہوئے شمشاد نے سبحان سے کہا کہ آج برف زیادہ لا کر رکھے شاید ضرورت پڑ جائے۔ اسے یہ بھی معلوم ہو گیا تھا کہ ڈاکٹر نے کہا ہے کہ آج کی رات اگر خیریت سے گذر گئی تو پھر کوئی اندیشہ نہیں۔ اس رات سبحان اپنے گھر جانے کے بجائے ٹھیلے کے پاس ہی چار پائی ڈال کر لیٹ گیا تھا۔

کہنے کو میں نے افسانے کا خلاصہ بیان کر دیا مگر سچ پوچھیے تو غلام عباس کے مصورانہ قلم کی فنکاری کا خون ہو گیا۔ مصنف نے یہ افسانہ جس چابک دستی سے اور دھیمے دھیمے گنگناتے سروں میں لکھا ہے اس کے لیے اگر کوئی اصطلاح استعمال کی جا سکتی ہے تو وہ ایڈگرایلن پو کے تصور Suggestive Indefinitiveness کے قریب ہے۔ Suggestiveness یعنی اشاریت ایک ایسا طریقہ کار ہے جس میں کھلے بندوں بات کرنے کے بجائے محض کنائتی انداز میں تہہ نشین معنی کے امکانات کی طرف توجہ مبذول کرائی جاتی ہے۔ اس افسانے میں بالخصوص اور ان کے دیگر افسانوں میں بالعموم غلام عباس کا طریقہ کار اشاریتی ہے۔ یاد رہے کہ اس اشاریت کا بعد کے ۶۰ء کی دہائی والے تجریدی افسانہ نگاروں کے انداز سے کوئی تعلق نہیں۔ ان کے برعکس غلام عباس بات پوری اور مکمل کرتے ہیں پڑھنے والے پر بات کا ابلاغ بھی مکمل ہو جاتا ہے۔ ماجرے کی حد تک کوئی ابہام بھی نہیں رہتا۔ مگر ان کا طریق کار ہلکے ہلکے اشارات کا ہوتا ہے۔ اور وہ مقام جسے کلائمکس کہا جائے اسے بھی غلام عباس اتنے سرسری انداز میں کہہ جاتے ہیں کہ منٹو کی پنچ لائن کے عادی قاری کو تو شاید مایوسی ہی کا سامنا کرنا پڑے مگر غلام عباس کے فن کی یہ وہ خصوصیت ہے کہ وہ اہم ترین بات کو یا تو روا روی میں کہہ دیتے ہیں یا ان کہی چھوڑ کر قاری کو سرگردان کر دیتے ہیں۔ مثلاً اس افسانے کے ''کلائمکس'' کو دیکھئے۔ اس رات سبحان وہیں چارپائی ڈال کر لیٹ تو گیا مگر

> ''مگر آنکھوں میں نیند غائب تھی۔ کان وکیل صاحب کے مکان کی طرف لگے ہوئے تھے۔ صبح کو تین بجے کے قریب جب وہ ذرا اونگھنے لگا تو اچانک ایک طرف سے کتے کے بھونکنے کی آواز آئی اور وہ اٹھ بیٹھا اور وکیل صاحب کے مکان کی سیڑھیوں کی طرف بھاگا مگر گھر میں بدستور خاموشی تھی۔ اس نے پتھر مار کر کتے کو بھگایا۔''[۵]

تو سوال ہے کہ افسانے کا انجام کیا ہوا؟ بظاہر خیریت رہی لیکن پورے افسانے کے پس منظر میں کیا واقعی خیریت

ہی رہی؟

کتا بھاگ گیا اور وکیل صاحب کے مکان میں بھی بدستور خاموشی تھی۔لیکن افسانے کی آخری سطور پڑھ کر قاری کے ذہن میں کتا بھونکنے لگتا ہے، سناٹا چھانے لگتا ہے اور خاموشی سوال کرنے لگتی ہے۔کیا اس رنگین لہراتے سائے کا واقعی کوئی معنی تھا؟ کیا اس کا وہی معنی تھا جو سبحان نے اخذ کیا؟ یا یہ خود اس کے اپنے عشق ناکام کا پیدا کردہ واہمہ تھا؟ سائے کا ریاض کو بھی کچھ پتہ تھا؟ اگر یہ سب صحیح تھا تو بڑی صاحب زادی کے دل و دماغ کی دنیا سے وہ کیوں اور کیسے بے خبر رہے جنہوں نے اسے جنم دیا تھا، اٹھارہ برس تک پال پوس کے جوان کیا تھا اور اگر وہ رات خیریت سے گذر گئی تھی تو بعد کی راتوں میں کیا ہوا تھا؟ کیا یہ شادی ہوگئی یا سبحان نے ریاض پر کچھ افشا کیا؟ اور پھر سب سے بڑھ کر وکیل صاحب کے چار منزلہ مکان کے اردگرد جگہ تبدیل کرتے سائے، جس میں سبحان کا ٹھیلا حرکت کرتا رہتا ہے اور وکیل صاحب کے مکان کی دوسری منزل پر روشنی میں رنگین لہراتے سائے کے مابین بھی کیا کوئی علامتیت کارفرما ہے؟ یہاں غلام عباس کے بجائے کوئی ادنی درجے کے فنی شعور والا افسانہ نگار ہوتا تو وہ اس ترغیب سے کبھی نہ بچ پاتا کہ سبحان کو ایک جواں سال نظر باز لڑکے کے طور پر دکھائے یا بڑی صاحب زادی اور ریاض کے مابین تعلق کو کسی انجام تک پہنچائے۔مگر غلام عباس نے یہ نہ کیا اور ایک بہتر انتخاب کیا۔ مگر اس کے باوجود اوپر اٹھائے گئے سوالات کے جواب کے لیے افسانہ نگار کی Suggestive Indefinitiveness ایک پراسرار پر خاموشی لئے ہوئے ہے۔اپنے باکمال فنی ضبط کے پیدا کردہ غیر واضح پن کے ساتھ۔یہی ایک فنکار کی غیر جانبداری، معروضیت اور لاتعلقی ہے۔ وہ اپنے فن کے روئیں روئیں میں موجود بھی ہوتا ہے اور اس سے مکمل طور پر علیحدہ بھی۔[۶] یہی غیر جذباتی پن غلام عباس کے فن کی جان ہے جس نے وکیل صاحب کا چار منزلہ مکان، ان کے بڑے کنبے اور افراد خانہ کے بیچوں بیچ ایک بے مایہ سے خوانچہ فروش سبحان کو اس کے ٹھیلے سمیت پانچ سال تک وکیل صاحب کے گھر کے سائے تلے اس افسانے کا ہیرو بنا دیا جس کا تیز مشاہدہ وکیل صاحب کے گھرانے کو ان سے زیادہ جانتا تھا۔ حالانکہ بظاہر نہ اس کا کوئی محرک تھا نہ سبحان کے اندر کوئی بدنیتی تھی۔

اوپر میں نے رنگین لہراتے سائے کے حوالے سے جو سوالات اٹھائے ہیں انہیں ذہن میں رکھتے ہوئے اب غالب کا وہ مصرع دوبارہ پڑھئے اور لطف اندوز ہوجیے۔

تا کیست دریں پردہ کہ بے باد بجنبد

(اس پردے میں کیا ہے جو یہ بغیر ہوا کے ہلتا ہے)

اس راز کے راز رہ جانے میں ہی افسانے کا سارا لطف پنہاں ہے۔

## حواشی و حوالہ جات

۱۔ شہزاد منظر، غلام عباس کے دس منتخب افسانے، ص ۶

2. Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a young Man*, London, Penguin books, 1996, pp232ff

۳۔ دوستوئیفسکی نے اپنے معروف ناول جرم و سزا میں سوشلسٹوں کے اسی سادہ لوحانہ تصورِ جرم پر تنقید لکھی ہے، ملاحظہ ہو، دوستوئیفسکی، جرم وسزا، مترجمہ، ظ انصاری، الحمد پبلی کیشنز، س ن، ص ۳۰۴ اور مابعد

۴۔ راشد، ن م ''تمہید'' مشمولہ: جاڑے کی چاندنی، از غلام عباس، سجاد اینڈ کامران، پی ای سی ایچ، ہاؤسنگ سوسائٹی کراچی، ۱۹۶۰ء، ص ۴، یہ کتاب ریختہ پر بھی موجود ہے۔

۵۔ غلام عباس، جاڑے کی چاندنی، سجاد اینڈ کامران، پی ای سی ایچ، ہاؤسنگ سوسائٹی کراچی، ۱۹۶۰ء، ص ۷۸

۶۔ جیمس جوائس نے اپنے ناول *A Portrait of the Artist as a young Man* میں اس فنکارانہ لاتعلقی کو یوں بیان کیا ہے کہ سچا فنکار وہ ہے جو ''خالق کائنات کی طرح اپنے فن پارے کے اندر بھی ہو اور باہر بھی اس کے پیچھے بھی ہو اور اس سے اوپر بھی اور اپنی تخلیق سے بالکل بے پروا دور کھڑا ناخن تراشتا نظر آئے''۔ ص ۲۴۵

ڈاکٹر فاخرہ نورین

# غلام عباس کی طنز نگاری

Among all Urdu fiction writers Ghulam Abbas, has been considered the most subtle in the art of short story writing. His camera like depiction with an indifferent objectivity, his micro detailed scenes and focus on merely presenting a character or situation is a hall mark of his art. Being an indifferent writer, his art is presenting life and things as they are. One of the very strong techniques applied in his art is that of irony. This technique mostly remains under the cover of art but where this grip loose by the writer it turns into bitter irony. This article is about his irony sometimes hidden sometimes hidden and sometimes very blunt and obvious. This remains a fact that his bitterly ironical writings are never considered among his best ones and, thus, they remain almost unknown.

غلام عباس تکنیک کے لحاظ سے بجا طور پر اردو کے غیر متنازعہ طور پر تسلیم شدہ بڑے افسانہ نگار ہیں۔ ان کے ہاں کہانی کہنے کا فن نہ تو حقیقت پسندوں کی طرح نعرے بازی کی شکل اختیار کرتا ہے، نہ رومانیت پسندوں کی طرح ایک دبیز غلاف میں لپیٹا جاتا ہے۔ ان کے اسلوب کا غالب رجحان ایک متوازن دھیمے پن کے ساتھ ایک کیمرے کی سی معروضیت سے منظر یا واقعے کی پیش کش ہے۔ ان کے ہاں نہ تو کوئی سماجی بحث چھیڑی جاتی ہے نہ کسی اخلاقی اصول کا جھنڈا لہرایا جاتا ہے۔غرض اپنے افسانوں میں غلام عباس کہیں پر بلند آہنگ(Loud )نہیں ہوتے۔اسکی ایک بنیادی وجہ یہ بھی ہے کہ کسی ادیب کے ہاں کسی میلان ،نظریہ یا کسی وابستگی کی موجودگی اس کے لہجے اور آہنگ میں کسی تبدیلی کا باعث بنتی ہے جب کہ غلام عباس کو اس لحاظ سے کسی بھی وابستگی سے بے نیاز یا بلند سمجھا جاتا ہے کہ وہ کسی واضح نظریے یا عقیدے کے پیروکار یا حمایتی نظر نہیں آتے۔ایسا محسوس ہوتا ہے گویا جس عہد میں غلام عباس لکھ رہے تھے اردگرد کوئی تحریک یا رجحان ہی نہیں تھا۔نہ ان کے اردگرد کوئی سیاسی یا سماجی تحرک تھا اور نہ ہی ادبی سطح پر کسی طرح کی کوئی ہلچل موجود تھی۔ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں ۔

'غلام عباس کے افسانے پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے گویا اردو افسانے میں کسی طرح کا کوئی بھی میلان،نظریہ اور تحریک نہیں رہی۔یا یہ سب کچھ ویکیوم میں ہو۔ورنہ غلام عباس نے کسی جزیرہ میں بیٹھ کر افسانے قلم بند کیے ۔۔۔۔۔ایسا جزیرہ جہاں میلانات اور رجحانات لہروں کی صورت میں ساحل سے ٹکراتے ہیں مگر ان کا خروش جھاگ کی صورت میں دم توڑ دیتا ہے۔یوں دیکھیں تو غلام عباس کے افسانوں کے مطالعے کے لیے ہمیں مروج افسانوی تنقید کے پیمانوں سے قطع نظر کر کے اسے کسی اور معیار پر پرکھنا ہو گا اور وہ معیار خود غلام عباس کے افسانوں سے اخذ کرنا ہو گا کہ صرف اسی صورت میں ہی انصاف ممکن ہے"(۱)

غلام عباس بھی ہر بڑے اور مشہور افسانہ نگار کی طرح اس یک طرفہ ٹھیکے داری کا شکار ہوئے جس میں قاری یا نقاد ادیب پر لگا ٹھپہ ہٹنے نہیں دیتے۔ مثال کے طور پر منٹو جس پر فحش نگاری کا ٹھپہ لگا کر اس کے نام ہی کو Taboo بنا دیا گیا۔ آج بھی منٹو کا ذکر کرتے ہوئے بہو بیٹیوں اور بہو بیٹیوں والوں کے کانوں کی لویں سرخ اور نظریں جھک جاتی ہیں۔ لائبریریوں میں آج بھی منٹو کی کتب کو مخرب اخلاق سمجھتے ہوئے ''اچھے'' بچوں کو ایشو نہ کرنے کی ہدایت کی جاتی ہے۔ غلام عباس کے فن میں بھی ان کی تکنیک اور غیر جانبداری کے ساتھ ساتھ دھیمے لہجے کا تذکرہ اتنے تسلسل کے ساتھ کیا گیا کہ ان کے ہاں کسی اور چیز کی تلاش بے سود قرار پائی۔ عموماً نقادوں نے انھیں بطور ایک ایسے ادیب ہی پیش کیا اور پڑھا جس کے ہاں محض عکاسی ہی عکاسی ہے کوئی تبصرہ یا نکتہ نظر موجود نہیں۔

غلام عباس پر کی گئی تنقید میں ان کا ذکر بطور ایک ہوشمند فنکار کیا جاتا ہے۔ ان کی تکنیک اور جزئیات نگاری پر صفحوں کے صفحے لکھے جاتے ہیں۔ لیکن ایک پہلو جس پر نہ ہونے کے برابر لکھا گیا وہ ان کی طنز نگاری ہے۔

طنز کو عموماً مزاح کے ساتھ رکھا اور اسی کا جزو لازم سمجھا جاتا ہے۔ سنجیدہ ادیبوں کی تحریروں میں عموماً طنز تلاش نہیں کیا جاتا، شاید اس کی ایک بنیادی وجہ ہمارے تہذیبی مزاج میں طنز کی کمتر یا معیوب حیثیت ہے۔ حالانکہ مزاح کا ایک اماثل ہونے کے باوجود طنز کو مزاح پر یہ فوقیت حاصل ہے کہ عموماً مزاح کی جڑیں مقامی مزاج اور زبان میں گہری ہوتی ہیں لہٰذا اس سے باہر وہ عموماً کارگر نہیں ہوتا۔ جبکہ طنز ایک بین الاقوامی حربہ ہے جو عموماً فرد یا مقامیت کی سطح سے بلند ہو کر اجتماع اور بین الاقوامیت کی حد تک اثر انداز ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کی حیثیت مستقل قدر کی سی ہے۔ مزاح کی طرح طنز بھی زندگی کی ناہمواریوں کے شعور کا فنکارانہ اظہار ہے لیکن طنز نگار میں ہمدردانہ شعور کے بجائے ان کمزوریوں اور ناہمواریوں سے بے زاری کا تاثر نمایاں ہوتا ہے۔ غلام عباس کے ادب میں طنز کی نوعیت اور امثال دیکھنے سے قبل طنز کی تعریف اور حربوں پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا طنز نگاری کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''دراصل طنز کے پس پشت مرکزی خیال یہ ہوتا ہے کہ خود طنز نگار ان تمام حماقتوں سے محفوظ ہے جن کا وہ خاکہ اڑا رہا ہے۔ نتیجہ اسے اپنے نشانہ تمسخر سے کوئی ہمدردی پیدا نہیں ہوتی۔ یہاں آ کر رونالڈ ناکس (Ronald Knon) کا ایک فقرہ مستعار لیا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''مزاح نگار ہرن کے ساتھ بھاگتا ہے لیکن طنز نگار کتوں کے ساتھ شکار کھیلتا ہے۔'' چنانچہ جہاں مزاح نگار کا طریق کار یہ ہے کہ وہ نا''دراصل طنز کے پس پشت مرکزی خیال یہ ہوتا ہے کہ خود طنز نگار ان تمام حماقتوں سے محفوظ ہے جن کا وہ خاکہ اڑا رہا ہے۔ نتیجہ اسے اپنے نشانہ تمسخر سے کوئی ہمدردی پیدا نہیں ہوتی۔ یہاں آ کر رونالڈ ناکس (Ronald Knon) کا ایک فقرہ مستعار لیا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''مزاح نگار ہرن کے ساتھ بھاگتا ہے لیکن طنز نگار کتوں کے ساتھ شکار کھیلتا ہے۔'' چنانچہ جہاں مزاح نگار کا طریق کار یہ ہے کہ وہ ناہمواریوں سے محظوظ ہوتا ہے وہاں طنز نگار ان ناہمواریوں سے نفرت کرتا اور انھیں خندہ استہزاء میں اڑا دینے کی طرف ہر دم مائل رہتا ہے۔ البتہ طنز کے کئی ایک مدارج ضرور ہیں۔ چنانچہ کبھی تو یہ محض ایک فرد کو

نشانہ تمسخر بناتی ہے اور کبھی ان ارتقائی منازل پر پہنچ جاتی ہے جہاں یہ انسان اور سماج کی مستقل حماقتوں اور عالم گیر ناہمواریوں کو طشت از بام کرتی اور انسان کو انسانیت سے قریب تر لانے میں مدد دیتی ہے۔'' (۲)

اگر بغور دیکھا جائے تو یہ طنز کی تعریف سے زیادہ اس کے وظائف پر مرکوز بیان ہے۔تعریف کے ضمن میں رشید احمد صدیقی سے منقول تھیکرے اور انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا کی بیان کردہ تعریفیں بھی دیکھنے کے قابل ہیں۔

بقول تھیکرے طنزی حتی الوسع زندگی کے ہر شعبے پر ناقدانہ نگاہ ڈالتا ہے اور مکروفریب، رعونت ومنافقت حق وباطل کے خلاف اس طور پر جہاد کرتا ہے کہ بالاخر ہمارے جذبات مرحمت ومحبت یا نفرت وحقارت کو تحریک ہوتی ہے اور ہم ان جذبات کو برسرِ کار لانے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔مظلوم اور ناتواں کے لیے شفقت محسوس کرتے ہیں اور ظالم وجابر کو قابل نفرین وملامت تصور کرتے ہیں۔

......انگریزی ادبا اور فضلا کا ایک حد تک متفقہ خیال یہ ہے۔

''ہجو وہجا (طنزیات کے مفہوم میں) کا مقصد یہ ہے کہ کسی بے ہنگام یا مضحکہ خیز واقعہ یا حالت پر ہمارے جذبہ تفریح یا نفرت کو تحریک ہو بشرطیکہ اس ہجو وطنز میں ظرافت یا خوش طبعی کا عنصر نمایاں ہو اور اسے ادبی حیثیت بھی حاصل ہو۔ اگر ان حیثیتوں کا فقدان ہو تو پھر یہ گالی گلوچ یا دہقانیوں کی طرح منہ چڑہانا ہو گا۔'' (۳)

طنز بنیادی طور پر جبر اور جبر مسلسل کے ناروا احساس کی پیداوار ہے۔ برصغیر میں طنز نگاری کی ایک اہم وجہ مستقل ایک نو آبادیت کے تسلط میں رہنا ہے۔طنز نگار کو عموماً تخریب کار خیال کیا جاتا ہے حالانکہ اس کا مقصد اس یکسانیت اور تکرارِ محض کو قدرے مبالغہ آمیز انداز میں ایک تازیانہ بنا کر استعمال کرنا ہے تاکہ یکسانیت کے نشے میں گم ہمارے اذہان یکبارگی چونکیں اور صورتحال کو سمجھنے کی کوشش کریں۔عموماً طنز نگار مزاح کے شیرے میں ڈبو کر نیم چڑھے کریلے کھلانے کی کوشش کرتے ہیں کیونکہ غافل اذہان طنز کا تازیانہ برداشت کرنے کی سکت ہی نہیں رکھتے اور اچانک چوٹ کھا کر بدک جایا کرتے ہیں۔

غلام عباس کے ہم عصروں میں منٹو نے یہ تازیانہ لگانے کی کوشش کی اور نتیجہ اس کے حال کو دیکھ کر غلام عباس نے عبرت پکڑی۔انھوں نے تکنیک اور کہانی کے فن پر خاص توجہ مرکوز کی اور بالآخر وہ نقادوں کی نظر اپنے طنز سے ہٹا کر اپنے فن کی طرف منعطف کرنے میں کامیاب ہو گئے۔ان کے فن اور تکنیک کی یہ گرفت جہاں ذرا بھی کمزور پڑی وہاں ان کا طنز اپنی تمام تر زہرناکیوں سمیت بے نقاب ہوا ہے۔مقالہ ہذا میں ان کے افسانوں میں سے طنز کی لہریں تلاش کرنے کے ساتھ ساتھ ان چند ناولٹ نما افسانوں اور چند افسانوں کے ان نازک مقامات کی نشاندہی کی جائے گی جہاں غلام عباس کا فن اور ان کی محتاط روی دونوں ان کا ہاتھ چھوڑ گئے۔ بادی النظر میں زیر بحث یہ چند بلند آہنگ تحریریں منٹو کے زورِ قلم کا کارنامہ محسوس ہوتی ہیں۔

غلام عباس کا ناولٹ ''جزیرہ سخن وراں'' پہلی بار ۱۹۴۱ء میں زیور طبع سے آراستہ ہوا۔اس کا مرکزی خیال اورڈھانچہ

اگرچہ ایک فرانسیسی مصنف سے ماخوذ ہے لیکن یہ ناولٹ طنز کے ایک اہم حربے (Irony) یعنی رمز کی عمدہ مثال ہے۔ رمز کی تعریف اور وظیفے کے بارے میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں۔

"رمز دراصل تحریف کا کامیاب حربہ یعنی ''مبالغہ'' کے برعکس کم بیانی (Under Statement) کا سہارا لے کر اپنے مقصد میں کامیابی حاصل کرتی ہے۔ آج رمز ادب میں ایک مستقل اور اہم مقام حاصل کر چکی ہے۔ اور اس طرح کا طریق کار یہ ہے کہ مخالف کے دلائل، نظریات اور طریق استدلال کو بہ ظاہر تسلیم کر کے یوں بیان کیا جائے کہ اس کے کمزور پہلو نمایاں ہو کر سامنے آجائیں۔ چنانچہ بظاہر یہ کسی شے کا نہایت سنجیدگی اور عقیدت سے ذکر کرتی ہے اور اس سے مکمل اتفاق کرتی ہے۔ لیکن درپردہ اس کی جڑیں بڑی تیزی سے کاٹتی چلی جاتی ہے۔''(۴)

ریاست اور اہل ادب خصوصاً شعراء کا قضیہ/ جھگڑا صدیوں پرانا ہے۔ افلاطون نے جب سے انھیں ریاست نکالا دیا ہے، تب سے یہ خواہش شدید ہوگئی ہے کہ ریاست میں شعراء و ادباء کا مقام بلند تر ہونا چاہیے۔ ''جزیرہ سخن وراں'' دراصل اسی دیرینہ خواب کی تعبیر کا حصہ ہے۔ قصہ واحد متکلم کی یاد داشتوں کے چند اوراق پر مشتمل ہے۔ راوی ایک جہاز ران کا بیٹا ہے جو جنگ عظیم کے بعد ایک سمندری سیاحتی پر نکلا تو بحر ہند کے ایک ایسے جزیرے پر بھٹک کر جا نکلا جو جزیرہ سخن وراں کے نام سے موسوم تھا۔

اسی جزیرے کی خاصیت یہ تھی کہ یہاں شاعروں کا مرتبہ اعلیٰ ترین یعنی مقتدر طبقے کا تھا۔ جبکہ مداحوں کا کام فکرِ معاش اور دیگر ارذل ذمہ داریاں سنبھالنا تھا۔ موقر ترین طبقہ معاشرہ ہونے کے سبب ان کی آؤ بھگت میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھی جاتی بلکہ ان کے تعلق خاطر کے لیے کسی طرح کے اخلاقی وقانونی قیود بھی مانع اور حارج نہ رکھے جاتے۔ راوی کے ہمراہ اس کی ہمسفر خاتون بھی تھیں جو سیاحت کی شوقین تھی۔ جزیرے پر موجود ایک شاعر کو اس سے سچی محبت ہوگئی اور اس بنا پر اسے پاگل قرار دے دیا گیا کہ وہ خاتون اور اس کے ساتھ تعلق سے اپنی شاعرانہ صلاحیتیں مہمیز کرنے کی بجائے سچ مچ محبت کر بیٹھا۔ آخر اس بات پر خفا ہو کر راوی اور اس کی ہمسفر کو جزیرے سے نکالا مل گیا کہ وہ مسافر شعراء کرام کے شاعرانہ خیال کو مہمیز کرنے کی بجائے ان کی خیال آفرینی کی راہ میں رکاوٹ بنے تھے۔ راوی اور ہمراہی نے واپسی پر شادی کر لی۔

چھوٹی تقطیع کے ایک سو گیارہ صفحات کا یہ ناولٹ ایک اعلیٰ درجے کی رمز کے طور پر سامنے آتا ہے۔ راوی جو شعر وادب کا ذوق رکھتا ہے، بچپن ہی سے اپنے مختلف شین قاف کی بدولت مذاق کا نشانہ بنا اور انسان بیزار ہوگیا۔ سمندری سیاحت پر ایک خاتون نوشابہ کے ہمراہ روانہ ہوا تاکہ ایک معروف اخبار کے لیے یاد داشتیں لکھ سکے۔ ایک طوفان کے نتیجے میں وہ ایک جزیرے پر جا پہنچے جو سخنوروں کی شخصی ملکیت تھا اور جس کا جھنڈا سفید رنگ کا تھا اور اس پر ایک دل کی سرخ رنگ میں پیکان گڑی تصویر بنی ہوئی تھی۔ یہاں تک کا بیانیہ سادہ اور کسی حد تک غلام عباس کا روایتی بیانیہ ہے۔ لیکن اس کے بعد کا قریباً تمام بیانہ طنز کا اعلیٰ پیرایہ ہے۔ مجلس شوریٰ (جو تین شعراء یا سخن وروں پر مشتمل ہے) کا حلیہ اور چہرے

مہرے کا بیان اگر ایک طرف غلام عباس کی جزئیات نگاری اور کردار نگاری کا عکاس ہے تو دوسری جانب اردو کے قدیم تذکروں کی روایت کا ایک تسلسل بھی ہے۔ کردار نگاری کے اس انداز کو پڑھتے ہوئے ''دہلی کا ایک یادگار مشاعرہ'' میں شعراء کے حلیے کا بیان مسلسل یاد داشت پر دستک دیتا رہتا ہے۔ شعراء کا تعارف اور ابتدائی گفتگو جہاں حقیقت نگاری کا عمدہ نمونہ ہے وہاں ان کی دوراز کار گفتگو اور چند محدود مضامین ہائے گفتگو پر دال بھی ہے۔

''میں نے کہا۔ میرا نام یوسف مرزا ہے اور یہ میری ہمسفر نوشابہ خاتون ہیں۔ ہم آپ حضرات سے یہ استدعا کرنے آئے ہیں کہ جب تک ہماری کشتی کی مرمت ہو ہمیں اس جزیرے میں ٹھہرنے کی اجازت عطا کی جائے۔ میرا اور نوشابہ خاتون کا حساب بمبئی کے بعض بنکوں سے ہے۔ کشتی کی مرمت پر جو کچھ خرچ آئے گا ہم اتنی رقم کا چیک......''

مائل صاحب نے بیزاری کا اظہار کرتے ہوئے کہا ''اجی حضت۔ چھوڑیے بھی۔ کیا روپے کا ذکر لے بیٹھے۔ صاحب من یہ موضوع بہت پامال ہو چکا ہے......''

مفتی یکتا بے اختیار چلا اٹھے ''روپیہ اور مال اے سبحان اللہ مائل صاحب۔''(۵)

تینوں اراکین مجلس شوری پر یہ معمہ نہیں کھلتا کہ آخر راوی اور نوشابہ خاتون ہمسفر ہو کر اور سمندر کے سفر پر ہر طرح کے خوف سے بے نیاز ہو کر بھی محض ہمسفر کیسے ہیں۔

''مفتی صاحب بولے ''او میاں کیا کہہ رہے ہو۔ تم اتنے دن کشتی میں ساتھ ساتھ رہے۔ نہ محتسب کا خوف نہ شیخ کا لحاظ پھر بھی تمہاری تمنائیں تمہاری نخوت کو شکست نہ دے سکیں!''(۶)

دارالخیال نامی مہماں سرائے کا وجود طنز کی ایک اور مثال ہے جہاں شعراء نے نوع انسانی کے نادر نمونے رکھے ہیں تاکہ ان کی مدد سے وہ اپنی شاعری میں بوالعجبی اور ندرت تخلیق کر سکیں۔ یہاں عموماً ان سیاحوں کو بھی رکھا جاتا ہے جو بھٹک کر اس جزیرے تک آن پہنچیں۔ شعراء ان سے ملاقات کر کے اپنی شاعری کے لیے مواد حاصل کرتے ہیں۔

''لیکن بعض سخنور ایسے بھی ہیں جو اس سے مستغنی ہیں۔ وہ اپنی پرواز فکر کے سامنے اس دارالخیال کی کچھ اصل وحقیقت نہیں سمجھتے۔ جیسے ہمارے علامہ مفتی انوار الحسن صاحب یکتا۔ آپ ہمیشہ نئے نئے مضمون باندھتے ہیں۔ اس سال انھوں نے ''زبان ندارم'' کے نام سے سوا لاکھ اشعار کی ایک مثنوی شائع کی ہے جس میں قلم کی خوب خوب جولانیاں دکھائی ہیں۔ اور اس امر کا اعتراف کیا ہے کہ میں شعر کیوں نہیں کہہ سکتا...... یہ مثنوی جزیرہ سخن رواں کی اس سال کی بہترین تصنیف ہے۔''(۷)

دوراز کار مضامین اور عنقا خیالات کو موضوع بنا کر اردو شعر کے عہد زریں میں امام بخش ناسخ اور آتش کے شاگردوں کے درمیان ہونے والے مقابلہ ہائے گفتنی وناگفتنی پر طنز کی یہ ایک مثال ہے۔ استادی اور قادر الکلامی کے جوش میں بے معنی مضامین پر مضامین اور خیالات کے ڈھیر لگائے چلے جانے کی شاعرانہ روش سے کون واقف نہیں۔ اردو شعر کی تاریخ ایسے معرکہ الآرا شعراء کے ذکر سے بھری پڑی ہے جو کوہ کندن کاہ برآوردنما شاعری کے مشتاق ومشاق تھے۔

تاریخ کہنے کے شوقین شعراء کی بے سروپا تاریخ گوئی بھی غلام عباس کے نشترِ قلم سے محفوظ نہ رہی۔ بات بے بات مصرعے اور شعر کے ذریعے تاریخ گوئی، جسے شعر کے بنیادی وظیفے سے نہ تو کچھ نسبت ہے نہ یہ شاعری کے منصب کے شایان ہے، لیکن ایک عہد میں تاریخ گوئی کسی مرض کی طرح لاحق تھی۔ ایسے از کار رفتہ فن کی مثال جزیرہ سخن رواں میں یوں بیان کی گئی ہے:

''ایک دن مائل نے جزیرہ کے ایک کہنہ مشق سخنور حضرت موزوں کا ذکر کیا۔ ان کی عمر سو برس کے لگ بھگ تھی۔ تاریخ کہنے میں انہیں یدِ طولیٰ حاصل تھا۔ مدت ہوئی، ایک امیر مداح کو جو دونوں آنکھوں سے معذور تھے۔ پیرانہ سالی میں شادی کی سوجھی۔ حضرت موزوں جو ان دنوں پچیس چھبیس برس کے جوان رعنا تھے۔ شادی میں مدعو تھے۔ جیسے ہی نکاح خوانی کی رسم ادا ہوئی یہ حضرت فوراً بول اٹھے۔

لگی ہاتھوں اندھے کے کیا ہی بٹیر (۱۲۸۵ھ )

اسی طرح کچھ عرصہ ہوا جزیرے کے ایک

مشہور گویے کے مرنے پر انہوں نے کہا:

چرخ پر گانے گئے ہیں مالکوس (۱۳۳۹ھ )

ایک دفعہ ایک امیر مداح کے مرغے نے پالی جیتی۔ انھوں نے برجستہ کہا:

بول اے مرغے ککڑوں کوں (۱۸۷۰ء) (۸)

اس جزیرے میں لیلیٰ مجنوں کی قبریں حرماں اور بیکسی کی تصویر بنی تھیں تاکہ عشاق ان سے روحانی فیض پائیں۔ شعراء کے اس مثالی جزیرے میں شاعرانہ پریشان خیالی پر ایک اور طنز کی صورت ''واعظ'' کی زبردستی تعیناتی تھی۔ معاشرے کے کھوکھلے کرداروں پر طنز کی علامت ''واعظ'' کیسے سراپا طنز بن جاتا ہے۔ اس جزیرے پر ایک طرف تو تمام مداحوں کی بہو بیٹیاں اور بیویاں شاعروں کے حضور پیش پیش تھیں۔ دوسری جانب شراب خانے جگہ جگہ موجود تھے اور ان میں پینے کی نہ تو ممانعت تھی نہ کوئی حد۔ پھر ایسے میں واعظ کا منصب یا کام کیا رہ جاتا تھا؟ لیکن ظاہر ہے کہ واعظ کے نہ ہونے سے اردو شاعری کا معتدبہ حصہ ضائع ہونے کا خدشہ تھا لہٰذا جزیرہ سخن وراں میں

''سخنوروں نے منتظمین جزیرہ سے کہہ کر زبردستی کے واعظ اور ناصح مقرر کر رکھے تھے۔ انھیں مجبور کیا جاتا کہ پارسائی کا جامہ پہنیں۔ لبیں کتروائیں، ریشیں بڑھائیں اور سخنوروں کو زہد واتقا کی تلقین کریں۔ ان بے چاروں کو یہ کام بادل نخواستہ کرنا پڑتا۔ ان کی حیثیت مسخروں سے زیادہ نہ تھی۔ سخنور ان کی ہجو کہتے۔ ان پر آوازے کستے، پھبتیاں کستے اور موقع ملتا تو چپتیا بھی دیتے۔''(۹)

جزیرہ سخن وراں میں قیام کے دوران یوسف مرزا جو متوازن معتدل خیالات کا مالک ہے اچانک نہ صرف یہ کہ نو

شابہ خاتون کے لیے اپنے دل میں جذبات کا تلاطم محسوس کرنے لگتا ہے بلکہ خود کو دوسروں سے بہتر شعر کہنے کا اہل بھی تسلیم کرتا ہے۔شعر کہنے کے بعد اپنی حالت کا بیان کرتے ہوئے راوی نے لکھا ہے:

''میں نے دل میں ٹھان لی تھی کہ مفتی صاحب کو اپنے اشعار نہیں سناؤں گا لیکن جب وہ آئے تو مجھے اپنے پر قابو نہ رہا۔ جھٹ تینوں شعر سنا دیئے۔ اور بڑی بے تابی سے ان کی رائے کا منتظر رہا۔ شعر سن کر میری توقع کے خلاف نہ تو وہ اچھل پڑے اور نہ انھوں نے کچھ بہت زیادہ خوشی کا اظہار کیا۔ جس سے میرے جذبات سخت مجروح ہوئے۔ کیا میں بھی سخنور بنتا جا رہا ہوں۔''(۱۰)

جواں سال شاعر افعی، نوشابہ خاتون سے محبت میں مبتلا ہوتا ہے۔ جزیرے کا قانون اسے یہ خاتون بالجبر بھی دلوا سکتا ہے لیکن وہ اس خاتون کے یوسف کے لیے جذبات کا احترام کرتے ہوئے اس سے دستبردار ہو جاتا ہے۔ نتیجہ اس کا شعر خیال کے بجائے اصلیت کی جھلک دیکھ لیتا ہے اور وہ شاعری سے تائب ہو جاتا ہے ۔اس پر جزیرے کا قانون اور اہلِ جزیرہ اس کو مخبوط الحواس قرار دیتے ہیں۔

آخر میں یہ ناولٹ ایک Farce بن کر سامنے آتا ہے۔ جس میں سٹیر یوٹائپ کردار اور مبالغے کو مزاح اور طنز پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ سوانگ (farcs) میں عموماً ناممکن العمل حسن اتفاق موجود ہوتے ہیں اور اس سے انسانی معاشرے اور انسانی کردار کی خامیوں کا مذاق اڑانا مقصود ہوتا ہے۔ جزیرہ سخن رواں دراصل ایک ایسا سوانگ بن جاتا ہے جو ان تمام کو ناممکن العمل خیالات کو عملی جامہ پہنا کر ان کا کھوکھلا پن دکھاتا ہے۔ شعراء دنیا کی یکسانیت اور تکرار محض کا رونا رو کر اپنے افکار عالیہ کو اس دنیا سے برتر اور بہتر گردانتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اگر ان کے خیالات وافکار اور سٹیر یوٹائپ کرداروں کو دیکھا جائے تو ان کے کردار وعمل کی یک رنگی اور یکسانیت کس طرح کھل کر سامنے آئے گی، کم از کم اردو شعراء کی فینسٹی ورلڈ اگر ظہور میں آجائے تو وہ کس درجہ کھوکھلی ہوگی۔

اسی رمزیہ تکنیک سے لکھا گیا دوسرا افسانہ 'دھنک' ہے۔ دھنک کے نقادوں نے اسے مصنف کی " آگے تک دیکھنے کی صلاحیت کا عکاس" افسانہ قرار دیا ہے۔ بے شک غلام عباس کا یہ افسانہ ان کے وژن کا ثبوت بھی ہے لیکن مذہبی انتہا پسندی کے نقصانات کے علاوہ یہ معاشرے کے ایک اور ایسے طبقے کے کھوکھلے پن کا مذاق اڑاتا ہوا طنزیہ ہے جو شاعروں کی طرح موجودہ دنیا سے ناخوش وناراض رہتا ہے اور حکومت میں آکر اپنے نصب العین کی عملی تشکیل کے ذریعہ مثالی معاشرے کے قیام کا داعی ہے۔ شعرا کی طرح یہ طبقہ بھی خیالی دنیا میں رہنے والا بے عمل احتجاجی ہے۔ معاشروں کی تشکیل اور ان کو عملی جامہ پہنانا یک رخی اور محدود سوچ رکھنے والوں کے بس کا کام نہیں۔

انھی کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد

دھنک کی کہانی ایک ترقی یافتہ پاکستان کی کہانی ہے جو چاند کی تسخیر میں اولیت حاصل کر لیتا ہے۔ مذہبی علما اسے ناممکن العمل اور مذکورِ قرآن کی توہین سمجھ لیتے ہیں۔ حکومت ایک طرف ان کامیابیوں کی مبارکباد سمیٹنے میں مصروف ہوتی ہے تو دوسری طرف علمائے کرام عوام الناس کے جذبات کو انگیخت کر کے انھیں اسلامی انقلاب کے لیے تیار کرتے ہیں۔

لوگ مذہب کے نام پر ہر قربانی دینے کو تیار ہو جاتے ہیں، حکومت ان کی ایجی ٹیشن کو دبانے میں ناکام ہو جاتی ہے اور یوں یومِ احتجاج کی تاب نہ لاتے ہوئے حکومت کو مستعفی ہونا پڑا۔ تمام سرخ پوش، نیلی پوش، پیلی پوش، سیاہ پوش اور سفید پوشوں کو شکست دے کر سبز پوشوں کا آتش بیان لیڈر برسر اقتدار آ گیا۔

''سبز پوشوں کے امیر نے انتخاب میں کامیابی حاصل کرنے کے بعد سوچا کہ ان مخالف جماعتوں کے نمائندوں کو مجلس شوریٰ میں شامل کر لینا بہتر ہو گا۔ اس طرح ایک تو ان کی اشک شوئی ہو جائے گی۔ دوسرے وہ ملک میں فتنہ وفساد پھیلانے سے باز رہیں گے۔

امیر نے کہا: ''الگ الگ رنگ بجائے خود کچھ زیادہ وقعت نہیں رکھتے۔ لیکن جب یہی رنگ یکجا ہو جاتے ہیں تو دیکھو کیسی خوبصورت دھنک بن جاتی ہے۔'(۱۱)

اس دھنک کے زیر انتظام انجام پانے والے امور میں مسجد کو بطور مرکز اپنانا، مغربی تہذیب وتمدن کے مظاہر کو ختم کرنا، انگریزی زبان کی تحصیل کو خارج از نصاب کرنا، سکول کالج اور یونیورسٹی کے بجائے دینی تعلیم کے مدرسوں کا قیام، عربی رسم الخط مقرر کرنا اور عربی کو ملک کی زبان بنانے کے اقدامات کرنا، فن حرب اور سپہ گری کا مدرسہ بنانا، تلوار نیزے ، بھالے اور برچھیاں بنانا، عورتوں کو گھروں تک محدود کرنا، مفتیوں اور قاضیوں کا مقرر کرنا، شرعی فرائض عبادت کو لازمی کرنا اور عدم ادائیگی کی صورت میں دروں کی سزا مقرر کرنا، اسلامی شرعی حدود کا اجراء، تھیٹر اور سینماؤں کا دینی درسگاہوں اور یتیم خانوں میں تبدیل کرنا، ادب اور شعر وشاعری پر مکمل پابندی عائد کرنا، ڈاکٹر اور نرسنگ کا موقوف کر کے طب یونانی اور جراحی کا اجراء، بے روزگار اشخاص کو کھیتی باڑی کے لیے دور افتادہ زمینوں کی الاٹمنٹ، سادہ طرز زندگی اختیار کروانا، سفیروں کو ان کے ممالک واپس بھیجنا اور جامع مسجد کے مینار سے اونچی عمارتوں کا انہدام شامل تھا۔ اس کے علاوہ:

''مجلس شوریٰ نے مسلمانوں کو ایک مہینے کی مہلت دی کہ وہ اس عرصے میں اپنا شعار اسلامی بنا لیں۔ اور متشرع نظر آئیں۔ اس کے بعد جو شخص غیر اسلامی شعار کا نظر آئے گا اسے دائرہ اسلام سے خارج کر دیا جائے گا۔ وہ چاہے تو کوئی غیر اسلامی مذہب اختیار کر سکتا ہے لیکن اگر وہ مسلم کہلانے پر اصرار کرے گا تو اسے مرتد تصور کر کے سنگسار کر دیا جائے گا۔''(۱۲)

مغربی تہذیب کی تقلید، زنا کاری شراب خوری، قمار بازی سود اور عورتوں کی بے پردگی جیسے معاملات پر تو تمام فرقے متفق تھے۔ لیکن تمام تر اختلافات کے ساتھ معاملات حکومت چلانا آزاد خیال اور انسان دوستی کو ماننے والے لوگوں کے لیے ممکن ہے۔ مذہبی فرقے چھوٹی چھوٹی باتوں پر اختلاف کی بنیاد پر ایک دوسرے کے خون کے پیاسے ہیں۔ لہٰذا اس مثالی حکومت میں بھی لوگوں کی عبادت کے الگ الگ طریق قائم رکھنے کے لیے الگ الگ مدرسے اور عبادت گاہیں بنائیں گئیں مگر اس کے باوجود اجتماعات میں ایک دوسرے سے تلخی کی نوبت آ ہی جاتی۔ اصل مسئلہ تو تب پیدا ہوا جب حکومت نے شعبہ تصنیف وتالیف قائم کر کے تاریخ اسلام لکھنے کا ارادہ کیا۔ فرقہ وارانہ جذبات کو ابھارنے کی ابتدا اخبارات نے کی۔ مختلف واقعات پر اخبارات کے بیان طنز کی ایک عمدہ مثال ہیں:

''یہ کتب اگر کسی نجی ادارے کی جانب سے شائع کی جائیں تو ہمیں اس پر چنداں اعتراض نہ ہو۔ قابل اعتراض امر تو یہ ہے کہ ان پر حکومت کی مہر ہو گی۔ اور اس طرح یہ پوری قوم کے خیالات کی نمائندہ تصور کی جائیں گی۔ اگر حکومت کو یہ کتب شائع کرنا ہی ہیں تو اس کا فرض ہے کہ وہ ہر فرقے کے نقطہ نظر سے ان کے الگ الگ سلسلے شروع کرلے۔'' (۱۳)

دیگر کئی فسادانہ واقعات پر بھی اخبارات نے خوب خوب واویلا کیا اور آخر مجلس شوریٰ کے اجلاس میں ان کا کردار زیر بحث آیا۔

''کچھ دیر تک اجلاس پر سکوت طاری رہا۔ اس کے بعد دوسرا رکن بولا: ''ہاں یہ ممکن ہے۔ لیکن میں پوچھتا ہوں کیا ہمارے اخبارات بھی جو ملک میں انتشار پھیلا رہے ہیں ہمارے دشمنوں کے ایجنٹ ہیں؟''

اس پر ایک اور رکن نے کہا: ''ہم نے مغربی تہذیب کی بہت سی بدعتوں کو منسوخ کر دیا مگر افسوس اخباروں کی طرف کسی کا دھیان نہ گیا۔'' (۱۴)

اخبارات کے اس فرقہ وارانہ اور شرانگیز کردار سے ہر شعور واقف ہے خصوصاً آج جب ہر اخبار اور چینل کسی نہ کسی موقف کے حامی اور اس کا پروپیگنڈہ کر رہے ہیں۔ لاشوں کی سیاست کس طرح اپنے مقاصد کو چمکانے اور ان کے حصول میں معاون ثابت ہوتی ہے اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

''ایک دفعہ ایک بڑے بارونق بازار میں عین روزِ روشن ایک شخص کی نعش پائی گئی۔ یہ شخص جو عربی لباس پہنے تھا اوندھے منہ پٹڑی پر گرا پڑا تھا۔ اس کی ناک اور منہ سے خون جاری تھا۔ پل بھر میں سبز پوشوں، سرخ پوشوں، نیلی پوشوں، پیلی پوشوں، سیاہ پوشوں اور سفید پوشوں کے ٹھٹ کے ٹھٹ لگ گئے۔ سرخ پوش کہتے تھے ہمارے آدمی کو ظالم سبز پوشوں نے مار ڈالا۔ سبز پوش کہتے تھے ایک غریب سبز پوش، سرخ پوشوں کے کینے کا شکار ہو گیا۔ چونکہ متوفی کسی خاص فرقے کا لباس پہنے ہوئے نہ تھا، اس لیے نیلی پوش، پیلی پوش، سفید پوش بھی اس پر اپنا حق جتانے لگے۔ قریب تھا کہ تنازعہ بڑھ جاتا، مگر اتنے ہی میں ایک بے پردہ عورت مجمع کو ہٹاتی ہوئی نعش کے قریب پہنچی اور اس کو پہچان کر اس سے لپٹ گئی۔ معلوم ہوا کہ متوفی اس کا شوہر تھا۔ یہ دونوں سکھ مذہب سے تعلق رکھتے تھے۔ شوہر عربی لباس پہننے کا بہت شوقین تھا۔ وہ ادھیڑ عمر تھا اور کئی برس سے دل کے مرض میں مبتلا تھا۔ قیاس کہتا ہے کہ اس پر چلتے چلتے اچانک دل کا دورہ پڑا ہو گا اور وہ گر کر مر گیا۔'' (۱۵)

یہ پورا افسانہ نہ صرف یہ کہ مذہبی انتہا پسندی کے نتائج وعواقب سے آگاہ کرتا ہے بلکہ ان لوگوں پر طنز بھی ہے جو حکومت مخالف گروہ کے طور پر تو متحد ہو سکتے ہیں لیکن خود حکومت میں آ کر اسے چلانے کے اہل نہیں۔ پاکستان کی تاریخ اس امر کی گواہ ہے کہ مذہبی جماعتوں کی یہ نااہلی عوام پر عیاں ہے لہٰذا ان کی تمام تر ہمدردیاں اور عقیدت مذہبی رہنماؤں کے ساتھ ہونے کے باوجود ان کے ووٹ سیاسی جماعتوں ہی کے لیے ہوتے ہیں۔

غلام عباس کی تکنیک تصویر کشی کی تکنیک ہے۔ وہ ایک خاکہ بنا کر اس میں مختلف رنگ بھرتے ہیں اور پھر ان رنگوں کو دھیما کر کے انہیں متوازن اور ہم آہنگ بناتے ہیں۔ نرم لہجے کا بیانیہ بعض اوقات اتنا نرم اور دھیما ہو جاتا ہے کہ اس میں لکھا گیا طنز کسی کو محسوس ہی نہیں ہوتا۔ ایک باشعور فنکار کی طرح چونکہ وہ اپنا پورا زور تکنیک پر دیتے ہیں لہٰذا قاری بھی ان کی تکنیک کے بھلاوے میں آ جاتا ہے۔ اگرچہ ان کے سرسری اور معروضی انداز سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غلام عباس کو تکنیک پر محنت نہیں کرنا پڑتی بلکہ وہ اسے اتنی ہی سہولت سے فطری انداز میں لکھتے چلے جاتے ہیں۔

As leaves come to tree.

لیکن ایسا ہرگز نہیں ہے۔ شمیم احمد نے ان کی ''ماخوذ'' کہانیوں کے حوالے سے ان کی محنت اور فنی ریاضت پر ایک پورا مقالہ قلم بند کیا ہے۔ افسانے کے فن اور تکنیک پر ان کی گرفت بلاشبہ مضبوط ہوتی ہے اور وہ اپنے ناقد کی توجہ کسی اور طرف جانے ہی نہیں دیتی۔ لیکن جہاں یہ گرفت ذرا ڈھیلی پڑی، موضوع اور لہجہ دونوں آنچ دینے لگتے ہیں۔ اس کی مثال "سرخ پوش" میں ایک انگریز عورت ہندوستان میں جلوس دیکھنے کے شوق میں وارد ہوتی ہے لیکن تحریکِ آزادی کے ہنگامے فرو ہوتے ہی جلوس بھی ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ بات اسے اداس کرتی ہے۔ اس کی اداسی دور کرنے کے لئے افسانے کا واحد متکلم راوی اپنے ایک دوست سے اس کا مسئلہ بیان کرتا ہے تو اس کا جواب اس کا نہیں بلکہ غلام عباس کا تلخ جواب محسوس ہوتا ہے۔

> ''جس ملک میں سگرٹ بیڑی کے جلوس نکل سکتے ہوں، بوٹ پالش کے جلوس نکل سکتے ہوں، نئی فلموں، کشتیوں اور دنگلوں کے جلوس نکل سکتے ہوں، وہاں سیاسی جلوس نکالنا کیا مشکل بات ہے۔ جلوس تماشائیوں سے بنتا ہے، تماشائیوں سے اصل جلوس والے تو پانچ فیصدی بھی نہیں ہوتے۔ بس ایسے لوازم جمع کر و جو تماشائیوں کو اپنی طرف کھینچ لیں تو سو کا جلوس دس ہزار کا معلوم ہونے لگے گا'' (۱۶)

کھلے کھلے طنز اور بلند آہنگی میں کیے گئے طنز کی ایک اور مثال دو تماشے کی ہے جب بر جیس مرزا انارکلی میں مانگنے والی کو بارہا مانگنے پر بھی ایک دھیلا دینے کو تیار نہیں ہوتا بلکہ اسے دھتکار کر چلا جا تا ہے۔ لیکن بعینہ وہی منظر اور مکالمے فلم میں سن کر اسکی آنکھوں سے آنسو جاری ہو جاتے ہیں اور وہ حیران ہو کر سوال کرتا ہے کہ آخر حکومت اتنے دردناک فلم دکھانے کی اجازت کیوں دے دیتی ہے۔

غلام عباس کے افسانوں کے کرافٹ اور تکنیک پر اتنی بات ہو چکی ہے کہ اس کو بار بار دوہرانا بھی کلیشے لگتا ہے۔ غلام عباس کے طنز کی گہری کاٹ کیسے اس کرافٹ کے پردے میں چھپ جاتی ہے، یہ دیکھنا بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔ طنز اس کے فنی طور پر کمزور افسانوں ہی میں نہیں تکنیک کے لحاظ سے منفرد اور مضبوط ترین افسانوں میں بھی موجود ہے۔ یہ الگ بات کہ حسبِ معمول اس کی تکنیک پر پروپیگنڈہ اس کاٹ دار طنز کی طرف قاری یا نقاد کی توجہ مبذول نہیں ہونے دیتا۔ معاشی حالات کیسے انسانی شرف اور اس کے نسب کی تبدیلی کا سبب بنتے ہیں۔ اس کی مثال ''جوار بھاٹا، ایک شجرہ نسب'' سے دی جا سکتی ہے۔ دائروی پلاٹ کا یہ افسانہ انیس نسلوں کی فہرست ہے۔ چھجو کبابی سے چودھری شمس الدین تک

کا پڑاؤ خان غضنفر علی شاہ صاحب سے صاحبزادہ نسیم عرف چھوٹے میاں رئیس اعظم سے محمد شفیع ہوٹل والے تک کا سفر ان حالات وواقعات اور معاشرتی خطابات ودرجات کا عکاس ہے۔ جو کسی بھی شخص کو معاشی ومعاشرتی حالت کی بنیاد پر اسے عزت یا ذلت کا مستحق بناتا ہے۔

غلام عباس کے فنی طور پر مضبوط افسانوں میں بھی جذبات کی وہ گہری اور تیز رو موجود ہے جو طنز کی صورت انجام پذیر ہوتی ہے۔اگرچہ وہ

''اس لاوے کو زندگی کے تلخ وترش حقائق کی تفسیر وتعبیر کے لیے استعمال نہیں کرتا۔وہ اپنے آپ کو فاصلے پر رکھ کر زندگی کے ایک بے رحم مبصر کا فریضہ بھی سرانجام نہیں دیتا۔چنانچہ اس کے ہاں واضح ،دوٹوک اور کٹیلی طنز کی شدید ترین کمی نظر آتی ہے۔اس کے باوجود اس کے افسانوں کا مجموعی تاثر ایک ایسے زہر خند کو ضرور جنم دیتا ہے جو پورے معاشرے اور پوری زندگی پر محیط ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دوٹوک طنزیہ لہجہ اختیار کرنے کے باوجود غلام عباس نے معاشرے کے ایک ماہر جراح کا فریضہ سر انجام دینے کی کاوش ضرور کی۔خوبی کی بات یہ ہے کہ اس طنز کی زد میں چونکہ افراد نہیں آتے اس لیے اس کی نشتر زنی پر نہ تو بھنویں کھچتی ہیں اور نہ ڈولی تہام سے باہر آتی ہے۔''(۱۷)

یہ زہر خند ایک طرف تو آنندی میں نظر آتا ہے جہاں زنان بازاری کے شہر بدر کیے جانے کو برائی کا خاتمہ سمجھ کر مطمئن ہو جانے والے اراکین بلدیہ کے تصور خیر وشر اور اخلاقیات پر گہرا طنز کیا گیا ہے لیکن چونکہ یہ طنز کسی فرد واحد پر نہیں بلکہ ایک صورت حال پر ہے لہذا اس کی زہرناکی کی طرف عموما دھیان نہیں جاتا۔لیکن اس جمود اور حقیقت سے بے خبری کی شکل پر دل بہت دیر تک ملول رہتا ہے۔چنانچہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ غلام عباس کے ہاں یہ ملفوف طنز دراصل آنسوؤں کے غلاف میں لپٹا ہوا ہے۔انسانی بے چارگی پر طنز اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والا ملال افسانے اوورکوٹ میں صاف نظر آتا ہے۔خوش پوش نوجوان اپنی تمام تر جامہ زیبی اور کھلنڈرے پن کے ساتھ دل کو اتنا متاثر نہیں کرتا لیکن آپریشن تھیٹر میں اس کا اوورکوٹ اترنے پر نظر آنے والی صورت حالات پر قاری کے دل کی حالت بھی اتھل پتھل ہو جاتی ہے۔کیونکہ

''بلاشبہ اس وقت تک وہ دم توڑ چکا تھا۔اس کا جسم سنگ مرمر کی میز پر بے جان پڑا تھا۔اس کا چہرہ جو پہلے چھت کی سمت تھا، کپڑے اتارنے میں دیوار کی طرف مڑ گیا تھا۔معلوم ہوتا تھا کہ جسم اور اس کے ساتھ روح کی اس برہنگی نے اسے خجل کر دیا ہے اور وہ اپنے ہم جنسوں سے آنکھیں چرا رہا ہے۔اس کے اوور کوٹ کی مختلف جیبوں سے جو چیزیں برآمد ہوئیں وہ یہ تھیں : ایک چھوٹی سی سیاہ کنگھی۔ایک رومال۔ساڑھے چھ آنے،ایک بجھا ہوا آدھا سگرٹ، ایک چھوٹی سی ڈائری جس میں لوگوں کے نام اور پتے لکھے تھے، نئے گراموفون ریکارڈوں کی ایک ماہانہ فہرست اور کچھ اشتہار جو مٹر گشت کے دوران اشتہار بانٹنے والوں نے اس کے ہاتھ میں تھما دیئے تھے اور اس نے انہیں اوورکوٹ کی جیب میں ڈال

لیا تھا۔''(۱۸)

مردہ نوجوان جسے معاشرے کی ظاہر پرستی کا ساتھ نبھانے کے لیے اپنی غربت اور دکھوں کو ایک خوشنما اوور کوٹ اور کھلنڈرے رویے کے پیچھے چھپانا پڑا اور جس نے گویا ہر تکلیف کو بید کی اس چھڑی کی نوک پر رکھ کر گھما دیا، جب بعد از مرگ اپنے ہم جنسوں کی آنکھوں سے عریانی چھپا نہیں پاتا تو تخجل ہوتا ہے اور قاری کو بھی اسی خجالت مین مبتلا اور شریک رکھتا ہے تو یقیناً قاری بھی محسوس کرتا ہے کہ بید کی وہ چھڑی گم ہوگئی ہے جس کی نوک پر اس ساری صورت حال کی سنگینی کو رکھ کر ہوا میں گھما دیا جائے۔طنز کی یہ زہرناکی یقیناً ہر ذی شعور کے دل میں اتر جاتی ہے۔

افسانہ کتبہ غلام عباس کے ان افسانوں میں شامل ہے جو اپنی معروضیت اور دھیمے پن کی وجہ سے غلام عباس کے شاہکار اور نمائندہ افسانے ہیں۔شریف حسین جو ایک کلرک درجہ دوم ہے کس طرح ابتدا میں ترقی اور خوشحالی کی خاطر دن رات محنت کرتا اور افسروں کی خوشنودی کی کوشش کرتا ہے، جب یہ جان جاتا ہے کہ ترقی کی حیثیت ایک لطیفہ غیبی کی سی ہے اور محنت یا لیاقت کا اس میں ذرہ بھر بھی عمل دخل نہیں ہے تو وہ سمجھوتہ کر لیتا ہے۔اور زندگی کی لگی بندھی رفتار کے ساتھ چلنے لگتا ہے۔شہر سے باہر سرکاری دفتروں کو جانے والی وہ سڑک زندگی کا سفر بن جاتی ہے جس میں ہر کوئی ایک بندھی ٹکی روٹین اور رفتار سے چل رہا ہے اور جس پر سے کبھی کبھار کوئی تیز رفتار گاڑی گزرتی ہے تو اس سے اڑنے والا غبار ہی واحد ہلچل ہے جو زندگی کی علامت قرار پاتا ہے۔شریف حسین کی زندگی میں بھی چند ماہ کے لئے کلرک درجہ اول کی پوسٹ خالی ہونے پر ایک ہلچل بپا ہوئی۔اس کے دل میں کیسے کیسے خیال آئے کہ شاید اس کی محنت اور مستعدی افسران بالا کو اس درجہ پسند آجائے کہ وہ اسی کو مستقل پوسٹ دے دیں۔لیکن یہ سب خوش آئند خیالات محض غبار راہ کی سی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔کباڑی کی دکان سے خریدا گیا پتھر کا خوشنما اور خوش وضع ٹکڑا جسے شریف حسین اپنے گھر کے باہر نیم پلیٹ کے طور پر لگانا چاہتا ہے بالآخر اس کی قبر کے کتبے کے طور پر لگا دیا جاتا ہے۔یوں کتبہ انسانی خواہشات اور خوابوں کے عبرت ناک اور بے بسی کی حد کو پہنچتے انجام کا عکاس بن کر نہ صرف انسانی خواہشات اور خوابوں پر ایک طنز بن جاتا ہے بلکہ ان خوابوں کا یہ انجام قاری کی آنکھوں میں آنسو بھی لے آتا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں۔

> ''افسانہ کتبہ میں سنگ مرمر کا خوب صورت ٹکڑا مکان کے دروازے پر سجنے کے بجائے موج فرار بن جاتا ہے تو محرومیوں کا پورا ایک دور قاری کے سامنے نئے حقائق آشکار کر دیتا ہے اور وہ افسانے کی طنز کا گہرا وار قبول کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔غلام عباس نے جس طرح افسانے میں اجتماعیت کو سمیٹنے کی سعی کی ہے اسی طرح اس نے طنز کے شخصی محدود دائرے کو کبھی قبول نہیں کیا۔اس کی طنز اجتماعی نوعیت کی ہے۔اس کی زد میں پورا معاشرہ آتا ہے اور یہ پورے افسانے کی کوکھ سے برآمد ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ جب اسکا وار چلتا ہے تو آنسو آنکھوں میں چھلکنے کے بجائے لہو بن کر دل میں اترنے لگتے ہیں۔اس ضمن میں یہ بات

بالخصوص قابل ذکر ہے کہ غلام عباس نے طنز کو سطح پر نمایاں ہونے کی اجازت نہیں دی اور طنز کی گہرائی کو افسانے کے مجموعی تاثر سے ابھارا ہے۔''(۱۹)

غلام عباس کے ہاں طنز کی یہ لہر اس لیے بھی فوری طور پر محسوس نہیں ہوتی کہ انھوں نے اس لہر کو مدھم کرنے کی شعوری کاوش کی ہوتی ہے۔ وہ افسانے کا تانا بانا نہایت احتیاط سے بنتے ہیں اور اس میں کسی قسم کی بے احتیاطی یا جلد بازی کو گوارا نہیں کرتے۔ افسانے کی بنت، کرداروں کی پیشکش اور جزئیات کی تحریر میں ان کی ست روی اور پیشگی منصوبہ بندی ان کے محتاط رویے کی عکاسی ہے۔عموماً یہ ممکن نہیں ہوتا کہ زندگی کے دردناک پہلوؤں یا تلخ سچائیوں کی تحریر میں جذبات چھلکنے نہ پائیں۔لیکن گلام عباس کے ہاں یہ اہتمام خاص طور پر کیا جاتا ہے کہ سہج سہج اور سوچ سوچ کر لکھا جائے تا کہ جذباتیت اور کسی قسم کی شدت بیانیے سے نہ جھلکنے پائے۔اس بات کی گواہی دو اہم نقادوں کے بیان سے بھی ملتی ہے۔شمیم احمد رقم طراز ہیں :

''ان کا کہانی لکھنے کا طریقہ سب سے جداگانہ اور منفرد تھا۔وہ ہر کہانی کی روزانہ تین چار سطر سے لیکر آدھے صفحے سے زیادہ لکھنے کے عادی نہیں تھے۔پھر وہ جب تک اس کو کسی جاننے والے کو سنا نہ لیتے اس سے آگے نہ بڑھتے۔۔۔۔غلام عباس صاحب ان سب سے مختلف انداز اختیار کرتے۔وہ دو چار سطریں لکھ لیتے تو مشورہ کے بغیر آگے نہ بڑھتے اور لفظ لفظ کا چناؤ خود کرتے پھر جب ذرا سی بھی لفظی تبدیلی کر لیتے تب بھی اپنے ادبی مشیر کو سناتے اور پھر آگے بڑھتے۔اس طرح وہ ایک مختصر سی کہانی لکھنے میں بعض اوقات تو ہفتوں لگا دیتے۔میں ابتدا میں تو ان کے اس طریقہ کار ،احتیاط اور محنت سے بڑا متاثر ہوا اور اس بات کا قائل بھی کہ اتنی توجہ محنت اور جانفشانی کے بعد ان کا شاہکار جنم لیتا ہے مگر جب کئی کہانیاں اتنی ہی محنت،توجہ اور جانفشانی کے باوجود نہایت کم مایہ پھسپھسی اور ڈھیلی کہانیاں ہی نکلیں تو میں اس طریقہ کار سے مایوس بھی ہوا اور متجسس بھی۔''(۲۰)

غلام عباس کی اس احتیاط پسندی سے شمیم احمد نے کچھ اور نتائج اخذ کیے جن کا صحیح یا غلط ہونا اس مقالے کا موضوع نہیں بلکہ ایک الگ مضمون کا متقاضی ہے لہذا اس اقتباس سے یہاں صرف غلام عباس کی اپنے فن پر خصوصی توجہ اور احتیاط پسندی کا پہلو ہی لیا جائے گا۔ یہ رائے تو شمیم احمد نے اپنے ذاتی مشاہدے اور علم کے حوالے سے تحریر کی لیکن قرت العین حیدر نے غلام عباس کے فن کو بطور ایک فنکار اور نقاد پرکھتے ہوئے ان کی اسی روش کو باندازِ دگر تحریر کیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں :

''عباس چند کردار اکٹھے کرتے ہیں، ان کے مختلف پس منظر ،عادات اور خصوصیات ،پھر ان سب کو جمع کر کے وہ ایک گھر یا ایک دکان یا ایک محلّہ یا ایک پورا شہر آباد کر دیتے ہیں اور اس طرح دیکھتے دیکھتے نہایت خاموشی سے تصویر تیار ہو جاتی ہے۔یہ تصویر کشی کی تکنیک ہے جس میں پہلے پنسل سے خاکہ بنایا جاتا ہے، پھر رنگوں کی پہلی سطح چڑھائی جاتی ہے۔کہیں یہ رنگ flat رکھے جاتے ہیں،کہیں ان کے مختلف ٹون بنتے ہیں۔پھر برش سے چھوٹے اور بڑے سٹروک لگائے جاتے ہیں اور یوں رفتہ رفتہ تصویر مکمل ہوتی

ہے۔عباس کی تکنیک گہرے اور بھاری روغنی رنگوں کے بجائے آبی رنگوں کے واش کی ہے۔تصویر میں رنگ بھرنے کے بعد وہ اسے پانی سے ''واش'' کرتے ہیں تا کہ رنگ لطیف ،متوازن اور ہم آہنگ ہو جائیں۔''(۲۱)

چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جہاں جہاں اور جب جب غلام عباس نے اپنے فن کارانہ شعور اور احتیاط پسندی کو ساتھ ساتھ رکھا ہے وہاں وہاں ان کے افسانوں میں طنز ایک زیریں لہر کے طور پر یوں موجود رہا ہے کہ اسکی موجودگی محسوس کرنے پر ہی اپنا احساس دلاتی ہے۔دوسری صورت میں قاری کا ضمیر جھنجوڑا نہیں جاتا نہ ہی اس کو ذہنی طور پر کوئی جھٹکا لگتا ہے۔چنانچہ غلام عباس کے فن کا مجموعی تاثر ایک دھیمے لہجے والے غیر جانبدار فنکار کا سا بنتا ہے۔

غلام عباس کے معاصرین کے ہاں معاشرتی جبر کا احساس شدید ہے اور جبر کے اسی احساس کے نتیجے میں کسی کے ہاں بلند آہنگی کا سماں ہے تو کوئی نعرے بازی پر اتر آتا ہے کوئی انسانیت کی تذلیل پر بے ساختہ رو پڑتا ہے تو کوئی اس سماج کو گالی دینے لگتا ہے جس نے انسانیت اور انسان دونوں کو اپنے جبر کا نشانہ بنا رکھا ہے۔غلام عباس کے ہاں معاشرتی جبر کا یہ انداز ایک زہر خند طنز کی شکل اختیار کر لیتا ہے لیکن چونکہ وہ اس طنز کو کہانی کے تحت متن میں اس طرح شامل رکھتے ہیں کہ وہ کسی حربے یا تکنیک کے بجائے افسانے کے متن کی تہ میں چھپ جاتا ہے اور قدرے غور کے بعد ہی سمجھ میں آتا ہے۔لہذا قاری اس طنز کی موجودگی سے عموما بے خبر رہتا ہے۔کیونکہ طنز کہانی کی ابتا ہی سے متن کے اندر چلتا ہے لہذا اس کا ہونا محسوس ہی نہیں ہوتا۔معاشرتی جبر کی عکاسی کرتے چند ایسے افسانے جو شروع ہی سے طنز کی زیریں لہر لیے آگے بڑھتے ہیں ان میں، بہروپیا، کتبہ، حمام میں ، اور اوورکوٹ شامل ہیں۔کتبہ اور اوورکوٹ میں موجود طنز پر پہلے بات کی جا چکی ہے لہذا اس موقعے پر بہروپیا اور حمام میں کا ایک جائزہ لینا کافی ہوگا۔

بہروپیا ایک ایسے فرد کی کہانی ہے جسے نیم جاگیردارانہ معاشرے میں طرح طرح کے بہروپ بھر کر اپنی روزی کمانی پڑتی ہے۔کبھی وہ سنیاسی کا بہروپ بھرتا ہے تو کبھی گوالے کا،کبھی پنواڑی کا اور کبھی مہترانی کا۔اس کی حقیقت اور اصلی روپ کو دیکھنے کی خواہش رکھنے والا واحد متکلم کردار چکرا کر رہ جاتا ہے کہ آخر اس کا کون سا روپ اصلی ہے اور اگر سب روپ محض بہروپ ہی ہیں تو اس بہروپیے کی پہچان یا ذاتی روپ کیا ہے۔لیکن معاشرے کے جبر میں اصل روپ کس طرح گم ہو جاتے ہیں ،انسان کس طرح ایک کے بعد ایک بہروپ بھرنے پر قادر بھی ہے اور مجبور بھی ،یہ دیکھ کر واحد متکلم بہروپیے کو اس کے اصلی روپ میں دیکھنے کا خیال چھوڑ دیتا ہے۔

معاشرتی جبر کی ایک اور اہم مثال افسانہ حمام میں ہے جس کا مرکزی کردار فرخندہ ہے جسے سب فرخ بھابھی کہتے ہیں۔فرخ بھابھی کے سب ملنے والے انقلابی افکار کے مالک ایسے ادیب شاعر تھے جو دنیا کو بدلنے کی منصوبہ بندی کیا کرتے تھے۔اور یا پھر ایسے افراد معاشرہ جو معاشرے کے ریت رواجوں سے متنفر تھے۔اگر چہ ان میں سے کسی کے ساتھ بھی فرخ بھابھی کا کوئی جسمانی تعلق نہ تھا نہ ہی وہ کسی کی معشوقہ یا منظور نظر تھی۔بلکہ ایک طرح سے اس کا رویہ اور سلوک ہر ایک کے ساتھ بہن، بھابھی، ماں اور خدمت گزار عورت کا سا تھا۔وہ کسی کے آگے ہاتھ پھیلانے یا ضرورت کے لئے

دامن دراز کرنے کی قائل تھی نہ روادار۔ بلکہ جہاں تک ممکن ہوا وہ نکٹائیاں سی کر معاشی تگ و دو میں مصروف بھی رہتی تا کہ کسی طرح دال دلیا چلاتی رہے۔سلائی مشین چوری ہو جانے پر اس کے لیے سلسلہ معاش کو برقرار رکھنا ممکن نہیں رہتا ۔لیکن اس کے تمام احباب کے فلسفے اور انقلابی خیالات اس کے گھر کا چولھا او رمشترکہ دسترخوان چلانے سے قاصر تھے۔ غلام عباس نے اس موقع پر کھلے بندوں طنز کے نشتر چلانے کی بجائے اپنی آہستہ روی اور احتیاط پسندی قائم رکھی۔

''غلام عباس کے افسانوں میں سنگینی زینہ بہ زینہ آہستگی سے اترتی ہے۔حمام میں کی فرخندہ معاشرے کے مفلس انشوروں کی بھابھی یا ثقافتی محبوبہ ہے، جس کی باتیں ،تدبیریں ،علمی و ادبی منصوبے اس بیوہ کی کفالت کرنے سے معذور ہیں۔پھر بھی وہ سماجی جبر کے خلاف مزاحمت کرتی ہے ۔سلائی کر کے مشترکہ دسترخوان کا بھرم قائم رکھتی ہے لیکن جب مشین ہی چوری ہو جاتی ہے تو پھر وہ اپنی محنت اور ہمت کی بجائے اپنا وجود بیچنا شروع کر دیتی ہے۔اس کے قلاش احباب کچھ عرصہ کڑھنے کے بعد آخر فرخندہ کے غسل کے لیے پانی گرم رکھنا شروع کر دیتے ہیں۔اس افسانے میں بھی معاشی جبر کا اظہار بہت خوبصورت انداز میں کیا گیا ہے۔''(۲۲)

معاشی اور معاشرتی جبر کے نتیجے میں فرخ بھابھی جس طرح اپنی ذات کی تلاش میں نکل پڑتی ہے اور اپنے تمام احباب کی منصوبہ بندیوں اور انقلابی باتوں کے دھوکے سے نکل جاتی ہے۔وہ زندگی کی ضروریات کو سمجھنے لگتی ہے اور وقت کی نزاکت کے ساتھ ساتھ صورت حال کی نزاکت کو بھی سمجھ جاتی ہے۔ حمام میں ان تمام دانشوروں کی کھوکھلی دانش پر ایک مسلسل طنز ہے جو خود تو کچھ بھی نہیں کر سکتے البتہ معاشرے کو بدلنے کے خواب دیکھتے رہتے ہیں۔

''غلام عباس کی یہ دانشور ہستیاں کیا ہیں ،ہم انھیں کس طرح قبول کر سکتے ہیں۔ان کی منصوبہ سازیاں تبصرے سب کچھ کیا کر سکتے ہیں،بجز ایک طرح کی بے دلی کے کہ جس نے انھیں اپنے زندہ جوہر سے نظریں چرا کر خودفریبی کے التباس میں آسودہ کر رکھا ہے۔۔۔۔یہی خودفریبی انسانیت کے سدھار پر اکساتی رہتی ہے۔۔۔۔اپنی روح سے آنکھیں چار تو کر نہیں سکتے وسروں کی روحوں کو جگمگانے کا فریضہ سرانجام دینے پر ضرور تلے بیٹھے رہتے ہیں۔وہ سب کے سب ایک سماجی نظام کی خدمت کرنا چاہتے ہیں لیکن ان کے رابطے ان کے رشتے سب کے سب مثالیت پر استوار ہیں۔۔۔۔فرخ بھابھی بھی ان کے لیے کوئی زندہ وجود نہیں۔ان کے مثالیت گزیدہ خیالات کے نظام میں ایک مثالی صورت ہی تو ہے۔۔۔۔ایک بندھی ٹکی چیز۔۔۔۔''(۲۳)

اس مقالے کے آغاز میں ذکر کیا جا چکا ہے کہ غلام عباس کے ہاں عموماً کوئی نقطہ نظر نہیں پایا جاتا لہذا ان کے افسانوں میں بلند آہنگی اور طنز کی زہرخند موجودگی اتنی واضح محسوس نہیں ہوتی۔ کسی بھی نقطہ نظر کی عدم موجودگی میں کسی فن پارے یا ادب پارے کی تخلیق کا جواز کس حد تک موجود رہتا ہے یہ ایک بحث طلب سوال ہے۔غلام عباس فن کی بے مقصدیت کے قائل کبھی بھی نہیں رہے البتہ انھیں اس بات کا خوف ہمیشہ لاحق رہا کہ انکو کسی مخصوص تحریک اور نظریے

سے وابستہ نہ سمجھا جائے۔ چنانچہ انھوں نے بارہا اس بات کا اعلان کیا کہ مقصد کے بغیر کوئی تحریر نہیں لکھی جا سکتی۔ آبی رنگوں کی مصوری کو پانی سے واش کر کے البتہ جو غیر جانبداریت انھوں نے دکھائی ہے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے ایم خالد فیاض رقم طراز ہیں۔

''غلام عباس کے بارے میں عام رائے یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں "واقعات اور حالات کا غیر جانبدار مشاہدہ ہے۔ جہاں مصنف کا اپنا نظریہ شامل نہیں۔ وہ کسی کردار کو ذاتی نقطہ نظر سے نہ اچھا سمجھتا ہے۔۔۔نہ برا۔۔۔وہ صرف دیکھتا ہے اور جو کچھ دیکھتا ہے یا اس پس منظر میں جو کچھ وہ کرداروں کے محسوسات میں پاتا ہے۔۔۔انھیں من وعن بیان کر دیتا ہے'' (فردوس انور قاضی: ''اردو افسانہ نگاری کے رجحانات''، ص ۳۷۱)

بظاہر یہ رائے بڑی درست دکھائی دیتی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا کوئی فنکار یکسر غیر جانبدار رہ سکتا ہے؟ اور کیا جو کچھ دیکھا جائے اسے واقعی من وعن بیان کیا جا سکتا ہے؟ کیا دیکھ کر دکھانے میں نہ چاہتے ہوئے بھی کوئی نقطہ نظر آمیز نہیں ہو جاتا؟ کسی تاثر کی چھوٹ نہیں پڑ جاتی؟ اول تو محض دیکھنے میں بھی نقطہ نظر کا عمل دخل ہوتا ہے اور پھر دیکھ کر دکھانے میں اس سے گریز کیسے ممکن ہے۔ لہذا آرٹ میں مکمل غیر جانبداری ممکن نہیں اور غلام عباس کو بھی جانبداری سے مفر نہیں۔ ہم نے غیر جانبداری کو اصل میں پرزور جانبداری کے مدمقابل اصطلاح کے لیے استعمال کیا ہے لیکن جس طرح پرزور جانبداری فنی سقم ہے اسی طرح غیر جانبداری کی حد سے بڑھی ہوئی کوشش بھی کوئی اعلی فن کاری نہیں۔ فن جب تک کوئی تاثر پیدا نہ کرے فن نہیں کہلا سکتا اور کسی نہ کسی سطح کی غیر جانبداری کا محتاج ہوتا ہے۔ غلام عباس کے کردار بھی جب ہمارے سامنے آتے ہیں کوئی نہ کوئی تاثر ضرور ابھارتے ہیں۔۔۔لہذا غلام عباس غیر جانبداری کی تمام تر شعوری کوشش کے باوجود مخصوص تاثرات کو ابھارنے پر مجبور ہیں کیونکہ غلام عباس بہر حال فن کار پہلے ہیں اور غیر جانبداری کے شائق بعد میں۔ ہاں مگر غیر جانبداری کے حد سے بڑھے ہوئے شوق نے اور جانبداری کو پرزور جانبداری خیال کرنے کے باعث انہوں نے شعوری طور پر اپنے کرداروں کو بڑی حد تک باندھ کر رکھ دیا اور بیشتر کردار غیر ضروری گرفت میں آ گئے جس کی وجہ سے یہ کردار کھل کر اپنے ردعمل کا اظہار نہیں کر سکے۔" (۲۴)

اس رائے کی روشنی میں دیکھا جائے تو غلام عباس کے ہاں فن کی گرفت مضبوط نظر آتی ہے۔ لیکن جہاں جہاں یہ گرفت کمزور پڑی ہے وہاں ان کے کردار اس زور سے اپنی اپنی آواز میں بولے ہیں کہ ان کی بلند آہنگی بعض اوقات نہایت کرخت اور بھدی محسوس ہونے لگی ہے۔

عجیب بات یہ ہے کہ اپنے افسانوں اور ناولٹ میں اس درجہ کھلے اور بلند آہنگ طنز کے باوجود غلام عباس کی فنی زندگی کا یہ پہلو حتی الامکان کم زیر بحث لایا گیا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ جس طرح منٹو کے نقادوں نے منٹو کا وہی پہلو سب سے زیادہ اجاگر کیا جس کا غلغلہ خود اس نے بلند کیا اور غلام عباس کا نقاد بھی اس کے بیانات کی روشنی ہی میں اس کے فن کو پرکھتا رہا۔ غلام عباس خود کو کسی بھی وابستگی سے ماورا بتاتے ہیں۔ کیونکہ عموماً وابستگی مصنف کے لہجے اور موقف کو بلند آہنگ

بناتی ہے۔لیکن بنظر غائر دیکھا جائے تو حقیقت کی جبریت غلام عباس کے مستقل اور محبوب موضوعات میں سے ہے۔ حقیقت کے تسلط کو وہ نہ صرف مانتے ہیں بلکہ ہر اس طبقے کے ان مثالی افکار پر طنز کرنے سے باز نہیں آتے جو حقیقت کی جبریت کو ماننے سے انکار کرے۔ یہ طبقہ خواہ شاعروں کا ہو، مذہبی ملاؤں کا اور یا پھر طوائفوں کو شہر بدر کر کے زمین کو بدی سے پاک کرنے کا خواب دیکھنے والے اراکین بلدیہ کا، غلام عباس ان کو منہ کے بل گرانا نہیں بھولتے۔

وہ غیر جانبداری کی تمام تر کوشش کے باوجود بہرحال اجتماعی کرداروں کی پیش کش میں بے نقاب ہوتے ہیں۔ ان کی جانب داری اور موقف ان افسانوں میں زیادہ واضح دیکھا جا سکتا ہے جن میں انفرادی کی بجائے اجتماعی کردار تخلیق کیے گئے ہیں۔ جزیرہ سخن وراں، آنندی اور دھنک اس کی مثالیں ہیں۔

## حواشی وحوالہ جات


۱۔ سلیم اختر ڈاکٹر، غلام عباس کے مردوزن کی دنیا" مشمولہ غلام عباس :فکروفن مرتبہ ایم خالد فیاض، نقش گر پبلی کیشنز راولپنڈی، ۲۰۱۰ء ص ۱۲۶

۲۔ وزیر آغا ڈاکٹر، اردو میں طنزومزاح۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۰ء، ص ۴۲

۳۔ رشید احمد صدیقی، طنزیات ومضحکات، ہندوستانی اکیڈمی، صوبہ متحدہ الہ آباد، س ن ،ص ۲۱

۴۔ وزیر آغا ڈاکٹر، محولہ بالا، ص ۵۰

۵۔ غلام عباس، جزیرہ سخن وراں ، ایسٹ پریس کراچی، طبعِ دوم ۱۹۶۱ء، ص ۳۱

۶۔ ایضا ،ص ۳۲

۷۔ ایضا، ص ۴۵

۸۔ ایضا ،ص ۴۷

۹۔ ایضا، ص ۵۲

۱۰۔ ایضا ،ص ۹۷

۱۱۔ غلام عباس، دھنک، مہتمم سجاد کامران ،کراچی، جون ۱۹۶۹ء، ص ۲۹

۱۲۔ ایضا ص ۳۸

۱۳۔ ایضا ،ص ۴۲

۱۴۔ ایضا ،ص ۴۷

۱۵۔ ایضا، ص ۴۸

۱۶۔ غلام عباس، آنکھیں خواب چہرے، مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۸۴ء، ص ۲۴۷

۱۷۔ انور سدید ڈاکٹر، غلام عباس۔ معاشرتی حقیقت کا نمائندہ مشمولہ غلام عباس: فکروفن ،محولہ بالا، ص ۱۱۸

۱۸۔ شمیم احمد، غلام عباس کے افسانے مشمولہ، غلام عباس: فکروفن ،نقش گر پبلی کیشنز راولپنڈی، ۲۰۱۰ء ص ۶۷۔۶۶

۱۹۔ غلام عباس، اوورکوٹ مشمولہ زندگی ،نقاب چہرے مکتبہ دانیال کراچی، ۱۹۸۴ء ص ۱۸۶

۲۰۔ انور سدید ڈاکٹر، "غلام عباس۔ معاشرتی حقیقت کا نمائندہ"، محولہ بالا، ص ۱۱۹

۲۱۔ قرت العین حیدر، جاڑے کی چاندنی، مشمولہ غلام عباس: فکروفن محولہ بالا، ص ۵۶

۲۲۔ انوار احمد ڈاکٹر، غلام عباس ۔اردو افسانے کا ایک اسلوب ،مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ۲۰۰۷ء ص ۵۱۳

۲۳۔ فاروق عثمان ڈاکٹر، غلام عباس کا افسانہ۔۔۔حمام میں ، مشمولہ غلام عباس: فکروفن، محولہ بالا، ص ۱۶۵

۲۴۔ ایم خالد فیاض، غلام عباس کے افسانوی کردار مشمولہ غلام عباس: فکر وفن ،محولہ بالا، ص ۲۸۷۔۲۸۶

منزہ مبین

# فلابیئر کا شاہکار: مادام بواری

## (تعین قدر اور اس کے اردو ترجمے کا جائزہ)

Flaubert's landmark novel Madame Bovary is not just a masterpiece of French but it has also influenced the other genres of Western literature. Its story is apparently simple but Flaubert's multifaceted style has created a unique symbolism in it. Though before this many novels were written and even afterwards this realistic approach influenced a large number of writers, no literary work could come at par with it. It has thematic complexity, internal narrative density and an exuberant style. It is because of these qualities that it is termed as a challenge novel. The manner in which it has been written is a distinctive accomplishment of beauty and artistry. In this novel, Flaubert has invented a style of writing which has knitted together the disparate and antonymous observations and experiences. It has been translated virtually in all the major languages of the world. The renowned Urdu writer, and critic Muhammad Hasan Askri translated it into Urdu. In the following pages, the literary worth and the experience of its characters has been presented. The narrative style adopted in the translation has also been analyzed. But, before anything else, a brief introduction of the novelist has been given.

فلابیئر کا معروف ناول مـــادام بواری نہ صرف فرانسیسی زبان کا ایک شاہکار ناول ہے بلکہ اس نے مغربی ادب کی دیگر اصناف کو بھی متاثر کیا ہے۔ اس کی کہانی بظاہر سادہ سی ہے مگر فلابیئر کے اسلوب کی تہہ داری نہ اس میں رمزیت کا انداز بھی پیدا کر دیا ہے۔ اس قبل بھی بہت سے ناول لکھے گئے اور بعد میں تو اس کی حقیقت پسندانہ نہج نے بہتوں کو متاثر کیا مگر فکشن کی تاریخ میں اس کا ہم پلہ ناول اور کوئی نہ ہوسکا۔ اس ۔۔۔سے ناول کی پیچیدگی اس کے موضوع کی نشست اس کے اسلوب میں زیادہ ہے۔ اسی وجہ سیا سے ایک چیلنج ناول کہا گیا ہے۔ اس کا اسلوب حسن اور فنکاری کا انوکھا کارنامہ ہے۔ اس ناول میں فلابیئر نے ایک ایسا اسلوب نثر تخلیق کیا ہے جو مختلف اور متضاد، مشاہدے اور تجربے کو ان واحد میں گرفت میں لانے کا ہنر بن گیا ہے۔ مادام بواری دنیا کی تقریباً ہر بڑی زبان میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ اردو کے ممتاز نقاد اور مترجم محمد حسن عسکری نے اسے اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ ذیل میں ہم اس ناول کی تعین قدر کے ساتھ ساتھ اس کے کرداوں کا بھی ایک تجربہ پیش کریں گے اور اس کے اردو ترجمے میں اختیار کی جانے والی نثر کے اسلوب کا بھی جائزہ لیں گے۔ مگر سب سے پہلے ناول کے مصنف گستاؤ فلابیئر کا ایک اجمالی جائزہ پیش ہے۔

گستاؤ فلا بیئر 18دسمبر1821ءکوفرانس کے قصبے روئیون میں پیدا ہوا۔اس کے والد ایک ماہر سرجن اور ہسپتال کے ہیڈ تھے۔فلا بیئر بہن بھائیوں میں چوتھے نمبر پر تھا۔یہ ایک حساس اور خاموش مزاج لڑکا تھا۔مطالعے کا بے حد شوقین تھا۔فلا بیئر نے سکنڈری سکول روئیون میں تعلیم حاصل کی۔فلا بیئر کا خاندان ہسپتال کے احاطے میں ہی قیام پزیر تھااور اس نے بہت جلد سائنسی تکنیک کے بارے میں مہارت حاصل کر لی۔1841ء میں فلا بیئر کو اسکی مرضی کے بر خلاف پیرس قانون کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے بھیج دیا گیا۔پیرس میں اس ادبی حلقہ سے وابستگی اختیار کر لی۔ان تجربات نے اس کی تخلیقی صلاحیتوں میں ہیجان برپا کر دیا۔1844ء میں فلا بیئر شدید اعصابی تناؤ کا شکار ہوگیاجس کا تعلق مرگی سے تھا۔اس اعصابی تناؤ کی وجہ سے وہ وطن واپس لوٹ آیا اور روئیون کے ایک نواحی علاقے لی کروسیٹس میں رہنے لگا تاکہ صحت بہتر ہو سکے۔لی کروسیٹس میں رہ کرفلا بیئر بہت خوش ہوا وکالت سے چھٹکارہ مل گیا،اور اب اسکا زیادہ تر وقت مطالعے میں صرف ہونے لگا۔فلا بیئر نے 50-1849ء میں مشرق کی سیاحت کی ۔اس دوران اس نے مصر،شام ،ترکی ،یونان کا سفر کیا۔

فلا بیئر کے صرف چند قریبی دوست تھے۔اس کی زندگی میں دوخواتین آئیں۔ایک کا نام ایلس سیکلنگر جوکہ شادی شدہ خاتون تھی ۔فلا بیر نے پندرہ برس کی عمر میں اس سے شادی کر لی،لیکن مزاج نہ ملنے کے سبب جلد ہی الگ ہوگئے۔دوسری خاتون کوئیس کولٹ تھی جو ایک شاعرہ تھی۔فلا بیئر کا کولٹ سے تعلق 1846-1854ءتک رہا۔ان دونوں کی ملاقاتیں بہت کم ہوئیں۔خط وکتابت کثرت سے ہوتی تھی۔فلا بیئر نے دیکھا کہ لوئیس کا تصور جیسا اس کے تخیل میں تھا،درحقیقت لوئیس ویسی نہیں ہے لہذا اس نے لوئیس کو چھوڑ دیا اور تنہا زندگی گزارنے کو ترجیح دی۔

فلا بیئر ایک مردم بیزار اور گوشہ نشین انسان خیال کیا جانے لگا۔وہ غیر صحت مندانہ رویے ،قنوطیت کے سبب شدید تنقید کا نشانہ بنا۔سست رو انسان تصور کیا جانے لگا۔فلا بیر نے متوسط طبقے میں زندگی گزاری تھی بچپن میں اس کی خواہشات حالات کی ناسازکاری کی بنا پر ادھوری رہیں۔اس لیے ہمیشہ متوسط طبقے سے بیزار رہا۔تخیلاتی دنیا نے ان خواہشات کے مکمل ہونے کا بھرپور احساس دلایا جوحقیقت میں ممکن نہ تھا۔خواہشات کے اس ادھورے پن کا اثر اس کی آئندہ آنے والی زندگی پر بھی پڑا۔فلا بیئر کی تنہائی اور ناخوش گوار زندگی کا اثر اس کے عظیم کام مادام بواری میں واضح نظر آتا ہے۔فلا بیئر نے مادام بواری کی صورت میں اپنی زندگی کا خاکہ پیش کیا۔معاشی طور پر زیادہ خوشحال نہ تھا۔اس نے مادام بواری کی اول اشاعت سے پہلے پانچ سالوں میں صرف پانچ سو کمائے۔اس کا کا ادبی سرمایہ تصانیف درج ذیل ہیں۔

تصانیف:

۱۔ مادام بواری ، 1857ء، انسانی نفسیات اور حقیقت نگاری پر مبنی ناول ہے۔

۲۔ سلامبو ، 1862ء ،carthage کی جنگ پر تاریخی ناول ہے۔

۳۔ *Sentimantal Eduction* 1860ء، انسانی گھٹن اور متوسط طبقے کی تمناؤں کے متعلق ہے۔

۴۔ The Temptation of Saint Anthony،1874ء،اسکا موضوع مذہب ہے۔

۵۔ The three tales،1877ء، یہ تین مختصر کہانیاں ہیں۔

۶۔ The candidate failed after few performance،1874ء،یہ ایک ڈرامہ ہے۔

۷۔ Bouvard and pechuhet،1881ء،میں یہ آخری ناول شائع ہوا۔

مادام بواری حقیقت نگاری پر ایک بہترین ناول تصور کیا جاتا ہے۔حقیقت نگاری کا رجحان رومانیت کا ردِعمل بھی تھااور اس کے متوازی چلتا ایک فطری عمل بھی۔دونوں میں بنیادی فرق زاویہ نگاہ کا ہے۔رومانی ادیب کسی شے کے ٹھوس وجود کے بجائے اس کی باطنی حیثیت کو تلاش کرتا ہے اور تخیل کی آنکھ سے مختلف توجیہات سامنے لاتا ہے۔حقیقت نگار کے لیے بنیادی بات شے کا ظاہری پہلو ہوتا ہے۔ظاہر کی پرتیں کھولتے کھولتے وہ اس کے باطن میں اترتا اور جو کچھ نظر پڑتا ہے بیان کر دیتا ہے۔اس عمل میں اگرچہ دونوں اپنے اپنے انداز سے کام کرتے ہیں لیکن نہ تو رومانی ،شے کے ظاہری وجود کو قطعاً فراموش کر سکتا ہے،اور نہ حقیقت نگار تخیل کی آنکھ مکمل طور پر بند کر سکتا ہے۔حقیقت نگاری کا مطمع نظر ادب میں عصری مسائل و مشکلات کو تمام تر جزئیات کے ساتھ بیان کرنا اور زندگی کی موجود حقیقی الجھنوں کی نقاب کشائی کرنا تھا۔حقیقت نگاری کا کڑا معیار فوٹو گرافی کے مترادف ہے۔حقیقت نگار فوٹو گرافر کی طرح اپنی مرضی اور ذاتی پسند و ناپسند سے قطع نظر منظر کو فوکس کرتا ہے۔موجودصورت حال میں جو چیز جس انداز اور جس ترتیب میں ہے اسی انداز اور ترتیب سے پیش کر دیتا ہے۔فلابیئر کے اس ناول مادام بواری میں لوگوں اور روزمرہ زندگی کی لفظوں میں تصویر کشی کی گئی ہے۔پورے ناول میں واقعات کو ایک خاص ترتیب اور تسلسل کیساتھ پیش کیا گیا ہے۔جزئیات پر مکمل مہارت نظر آتی ہے تاکہ ماحول اور واقعات میں اختلاج برپا نہ ہو۔اگرچہ اس ناول میں مصنف نے افسردہ متوسط طبقے کی تصویر کشی کی ہے لیکن کہیں بھی ہمیں ناول کی فضا افسردہ ہوتے دیکھائی نہیں دیتی ہے۔لوگوں کی تنقیدی آراء جو انھوں نے اس ناول مادام بواری کی گہرائی کو سمجھے بغیر دیں تھیں،سن کر فلوبیر بہت دل برداشتہ ہوا تھا۔عوام کی شدید مخالفت کے سبب 1857ء میں اس پر سماجی اقدار اور مذہب کے خلاف قدم اٹھانے کی وجہ سے مقدمہ چلایا گیا۔کافی تگ و دو کے بعد فلابیئر نے مقدمہ جیت لیا۔یوں فلابیئر نے مادام بواری کی اگلی اشاعت میں ناول کا انتساب پیرس کی انجمن وکلا کے رکن ،قومی مجلس کے سابق صدر ،اور امورداخلہ کے سابق وزیر''ماری آں توان ژیول سینار'' کے نام کیا ہے۔فلابیئر نے اس ضمن میں لکھا ہے کہ

> عزیز اور نامور دوست! مجھے اجازت دیجیے کہ اس کتاب کی لوح پر انتساب کے ضمن میں آپ کا نام تحریر کروں،کیونکہ اس کی اشاعت کے لیے میں سب سے زیادہ آپ کا احسان مند ہوں ۔آپ نے اس کتاب کے مقدمے کی پیروی میں جو شاندار بیان دیا ہے اسے پڑھنے کے بعد میری تصنیف نے گویا خود میری نظروں میں ایک غیر متوقع وقعت حاصل کر لی ہے،لہذا میرا یہ ہدیۂ تشکر قبول فرمایئے ۔خواہ یہ ہدیہ کتنا ہی زبردست کیوں نہ ہو،لیکن آپ کی خوش بیانی اور آپ کی فرض شناسی کا ہم پلہ کبھی نہیں ہوسکتا۔[۱]

فلابیئر کی کوشش تھی کہ ناول حقیقی زندگی کا عکس نظر آئے۔اس نے پہلے ان تمام جگہوں کا سفر کیا ،ان کی تفصیلات سے مکمل آگاہی حاصل کی جن کے متعلق اس نے لکھا۔ مثلاً زراعت کے حوالے سے توہمات پرستی مختلف علاقوں خصوصی طور پر گاؤں کے مسائل پر لکھا۔اگر کوئی بھی شخص یہ ناول پڑھے تو اس دور میں فرانس کے حالات ،وہاں کے رسم و رواج، مذہبی معاملات ،معمولات سے آگاہی تاریخ کی بے شمار کتابوں کو کی ورق گردانی کے بغیر حاصل ہو جائے گی۔فرانسیسی ادب میں مادام بواری نے حقیقت نگاری کی روایت کی بنیاد ڈالی۔اس وجہ سے اسے کلاسیک کا درجہ ملا۔

مادام بواری کے اہم اور ثانوی کردار کچھ اس طرح سے ہیں:

اہم کردار :

ایما بواری: لفظوں میں تصویر کشی کرنے والی ،غیر زمہ دار ،ناپختہ ذہن کی مالک خاتون ہے۔اعصابی بدنظمی کا شکار جو حقیقی زندگی میں ڈھلنے کے لائق نہیں ہے۔

شارل بواری: ایما بواری کا شوہر ہے۔پیشے کے لحاظ سے ڈاکٹر ہے۔شارل کے ہاں ذہانت اور تخیل کا فقدان ہے۔غیر جارحانہ انداز کا مالک ہے۔دین و دنیاوی کاموں میں رسمی دلچسپی رکھتا ہے۔

رودولف: ایما بواری کا پہلا پیار ،انتہائی زیرک اور سمجھ دار انسان ہے۔

لے اوں: ایما بواری کا پہلا دوست اور دوسری محبت ہے۔پیشے کے اعتبار سے وکیل ہوتا ہے۔

اویسواومے: پیشے کے اعتبار سے کیمسٹ ہے۔متوسط طبقے کی فلاح و بہبود کے لیے جدوجہد کرتا ہے۔

ثانوی کردار:

انڈویلیئر : ایک بہت بڑا جاگیر دار شارل بواری اور ایما بواری کو عظیم الشان حویلی میں دعوت پر بلاتا ہے۔

میسوشارل ونی بار ولومے بواری: شارل بواری کا باپ ۔

مادام دوبوک : شارل بواری کی پہلی بیوی۔

برت: ایما بواری اور شارل بواری کی بیٹی ہے۔

مادام لفراں سوا : سرائے کی مالکہ ہے۔

میسو لیوریو: تاجر پیشہ ہے جو دوسرے شہروں سے چیزیں لاکر بیچتا ہے۔

ایپولست: مریض تھا بواری نے اس کے مڑے ہوئے پیر کا علاج کیا تھا۔

تیورودوا و: ایما بواری کا باپ ہے۔

اندھا بھکاری : بدنما خدوخال والا انسان ہے جس کی آواز اور شخصیت ایما بواری کو دہشت زدہ کر دیتی ہے۔

بنت : یونی ویل علاقے کا ٹیکس کنٹرولر تھا۔

جب ہم ان کرداروں کا تنقیدی اور تقابلی نظر سے جائزہ لیتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے ناول کی ہیروئن ایما بواری کو مسلسل تبدیلی کی ضرورت ہے۔ پورے ناول میں ایما ایک کام شروع کرتی ہے تو پھر اسے دوسرے کام کیلئے روک دیتی ہے۔ ہمیشہ نئے کی تلاش وجستجو میں لگی رہتی ہے۔ ایما حد درجہ رومانوی ہے اور افسانوی دنیا میں رہنا پسند کرتی ہے۔ جذباتی عورت ہے۔ مثلاً

نفسانی خواہشات، مال و دولت کی تمنا، اور شدید محبت کی افسردگی یہ سب چیزیں گھل مل کر ایک واحد کرب و اذیت بن گئیں، اور اس طرف سے اپنی توجہ ہٹانے کے بجائے ایمااس دکھ سے اور بھی لپٹتی چلی گئی۔ وہ بڑھ بڑھ کے سر دردو غم مول لینے لگی۔۔۔۔ان مخملیں لباسوں کا رنج کرتی جو اسے حاصل نہ ہوئے، اس خوشی کے سوگ میں سر دھنتی جو ہاتھ سے نکل گئی، اپنے آسمان سے باتیں کرنے والے خوابوں کو روتی، اپنے گھر کی تنگ و تاریک فضا پر کڑھتی۔۲

راہبانی کے دوران اس نے رومانوی کہانیاں پڑھیں جن کی وجہ سے وہ حقیقی دنیا کو دیکھنے کی سکت نہیں رکھتی تھی۔ اس کی ساری توجہ رومانس کی طرف رہتی تھی۔ بالآخر وہ اپنے خوابوں کے ساتھ اکیلی رہ جاتی ہے۔ متوسط طبقے کی عورت تھی اور اس سے چھٹکارہ چاہتی ہے۔ شارل بواری کے ہاں خداداد صلاحیتوں کا فقدان ہے لیکن وہ حد درجہ محنتی انسان ہے جیسا کہ ہم ناول میں دیکھتے ہیں:

یہ لیکچر اس کی سمجھ میں آتے ہی نہ تھے، چاہے وہ کتنے غور سے کیوں نہ سنے، کوئی بات اس کے پلے ہی نہ پڑتی تھی، بہرحال وہ کام کئے جا رہا تھا۔ نوٹ لینے کے لیے جلد والی کاپیاں اس کے پاس تھیں۔ وہ ساری کلاسوں میں حاضر رہتا، اور ایک بھی لیکچر اس سے چھوٹنے نہ پاتا، وہ اپنا روز کا کام کولھو کے بیل کی طرح کرتا جو آنکھیں بند کئے گول گول گھومتا رہتا ہے اور یہ نہیں جانتا کہ میں کیا کام کر رہا ہوں۔۳

وہ کسی بھی عورت کے زیر اثر بآسانی آجاتا تھا۔ سب سے پہلے اس کی ماں اس پر حکومت کرتی ہے، جو اس کی شادی ایک ایسی عورت سے کر دیتی ہے جو اس سے بیس سال بڑی اور بیوہ ہوتی ہے۔ شادی کے بعد شارل بواری اپنی بیوی دوبوک کا ہر حکم بجا لاتا ہے۔ دوبوک کی وفات کے بعد اس کی توجہ کا محور و مرکز ایما بواری ہو جاتی ہے۔ وہ اس قدر ست اور انجان ہوتا ہے کہ ایما بواری کی غیر مطمئن زندگی کو بھی نہ جانچ سکا۔ وہ ان دونوں کے اس فرق کو نہ جان سکا جو ان دونوں کی زندگیوں کے درمیان حائل ہو چکا تھا۔

ذیل کے پیراگراف میں اس امر کا بخوبی اظہار ہوا ہے:

شارل کی گفتگو ایسی معمولی اور بے رنگ ہوتی تھی جیسے سڑک کا کھڑنجا۔۔۔۔نہ تو اس سے کوئی جذبہ پیدا ہوتا

تھا ،نہ ہنسی،نہ کوئی اور خیال،۔۔۔۔اس کے برعکس کیا مرد کے لیےضروری نہیں کہ وہ ہر بات سے واقف ہو،طرح طرح کی سرگرمیوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتا ہو،عورت کو جذبے کی قوتوں ،زندگی کی لطافتوں اور تمام اسرارورموز سے آگاہ کرے؟لیکن یہ مرد نہ تو کچھ سکھا تا تھا،نہ خود کچھ جانتا تھا،نہ اس کے دل میں کوئی خواہش تھی،وہ سمجھتا تھا کہ ایما خوش ہے اور ایما کو یہ بےفکری اور دل جمعی یہ پرسکون بے رنگی بڑی ناگوار گزرتی تھی، بلکہ اسےتو وہ خوشی تک کھلتی جو شارل کواس سے حاصل ہوتی تھی۔۴

اس کے برعکس لے اوں اور ایما بواری کے درمیان جب پہلی ملاقات ہوتی ہے اس سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ دونوں یکساں خیالات کے حامل ہیں،دونوں مادہ پرست تھے۔ لے اوں کوعورتوں سے محبت کا کوئی تجربہ نہ تھااس نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ تخیلاتی اور جذباتی گزارا۔جب وہ پیرس گیا اس میں اعتماد آیا۔ اس کے تین سال بعد جب وہ اور ایما ملے تو اس نے اظہار محبت کیا۔فلابیئر نے ناول میں لے اوں کے بدلتے رویے اور ایما کی خوفناک حد تک جذباتیت کونمایاں کیا ہے:

ایما نے یکا یک اس کے سینے پر سر رکھ کر رونا شروع کیا تو اسے بڑی اکتاہٹ ہوئی،اور ان لوگوں کی طرح جوتھوڑی دیر سے زیادہ موسیقی نہیں سن سکتے اس کا دل اس محبت کی آواز سن کراونگھنے لگا جس کی نفاستوں کی طرف اب اس کی توجہ ہی نہیں تھی۔۔۔۔اگر لے اوں اس سے اکتا گیا تھاتو وہ بھی لے اوں سے بے زار ہو چکی تھی۔ایما کو زنا کاری میں بھی وہی بےلطفی اور سیٹھا پن ملا جو شادی میں ملا تھا۔۵

پورے ناول میں رودولف واحد کردار ہے۔جو ایما کو پہلی ملاقات میں ہی سمجھ جاتا ہے ۔اس کی زندگی کا پیشتر حصہ عورتوں کی نفسیاتی مطالعے میں گزرا۔وہ جان چکا تھا کہ ایما اپنے شوہر سے بے زار ہے ۔رودولف ایما کی خوبصورتی سے متاثر تھالیکن اس کا کوئی بھی عشق زیادہ عرصہ نہ چلتا تھا۔

سب عورتیں ایک ساتھ اس کے تصورات میں گھس پڑیں،اور ایسی گھچا پچ ہوئی کہ فرداً فرداً ہرایک کی آب و تاب جاتی رہی،وہ سب گھٹ کرمحبت کی ایک ہموار سطح پر آگئیں،اور ان میں اونچے نیچے کی تمیز غائب ہو گئی ،چنانچہ ملے جلے ہوئے خط مٹھیوں میں بھر بھر کر وہ یوں ہی دل ہی دل میں کہنے لگااچھا خاصا حماقتوں کا پلندہ ہے!گویا یہ اس کی رائے کا خلاصہ تھا۔۶

ایما کی اچانک خودکشی کی خبرسن کربھی اسے کوئی افسوس نہ ہوا۔رودولف درحقیقت تنہائی پسند،غیر جذباتی ،اپنی خوشیوں میں مگن رہنے والا انسان تھا۔

اویسواوے کا کردار فلابیئر کی سائنسی تعقل پسندی کا بہترین مظہر ہے۔فلابیئر کی قنوطیت ناول کے آخر میں ظاہر ہوتی ہے جب اویسواوے کی ناموری ،شہرت اور جیت کا نعرہ بلند ہوتا ہے۔فلابیئر کے کردار معمولی انسان ہیں جنھیں پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے پڑوسی ہیں۔مادام بواری کے کردار بہت محدود ذہنی فراست رکھتے ہیں۔کبھی تو وہ پر

خلوص ،نیک نیت ،دل گداز معلوم ہوتے ہیں اور کبھی ان میں سوقیانہ پن اور کم ظرفی نظر آتی ہے۔بعض اوقات واضح چیزوں کے بارے میں بے خبر نظر آتے ہیں۔ ان میں قوت فیصلہ کی کمی ہوتی ہے۔ یہ ناول انسانی حماقتوں اور بےلطفی کا مطالعہ ہے۔وہ لوگ جو اپنے خوابوں اور حقیقی زندگی میں فرق نہیں قائم کر سکتے۔موجودہ دور میں اگر دیکھا جائے تو مادام بواری انسانی اعصابی بدنظمی کا مطالعہ ہے۔متوسط طبقے کا ایک عمیق مشاہدہ ہے۔

> متوسط طبقے کا ہر آدمی جوانی کے جوش میں ،ایک دن یا ایک لمحے ہی کے لیے سہی ،مگر اپنے آپ کو شدید سے شدید اور وسیع سے وسیع جذبات ،اور بلند سے بلند کارناموں کے قابل سمجھتا ضرور ہے۔۷

علاوہ ازیں لوگوں کے آگے بڑھنے کے طور طریقے ،دستور ،اساطیری کہانیاں ،منافقت پر بھی ناول میں خوب روشنی ڈالی گئی ہے۔کرداروں کے تفاعل کے دوران ان کی نا اہلی ثابت ہوتی ہے۔ان تمام عناصر کی روشنی میں یہ ناول انیسویں صدی کے نصف کو ظاہر کرتا ہے ۔نقادوں کے نزدیک ناول کی ہیروئن ایما بواری اور سن کیلرسوزسن سٹریٹ کی رہائش پذیر خاتون کے ایک جیسے حالات ہیں ۔قوت متخیلہ کی کمی بیشی کے علاوہ دونوں کے مسائل بھی ایک جیسے ہیں۔

فلابیئر نے ناول کے موضوع کی طرف قارئین کی توجہ مبذول کروانے کے لیے بہت دلچسپ طریقہ ہائے کار اپنائے۔ناول کے ہر باب میں بے شمار ایسے مناظر ہیں۔باب اول میں فلابیئر نے ایک طرف دیہاتی زندگی اور دیہاتی شادی کا منظر دکھایا ہے وہیں مارکویس بال کی تقریب جو مکمل طور پر شہری زندگی کے طرز پر ہے پیش کرتا ہے۔اس کے علاوہ جب زراعتی میلے میں مقرر تقریر کر رہا ہوتا ہے تو ناول کا ایک اہم کردار رودولف مسلسل مقرر کے ہر ہر جملے پر تنقید کر رہا ہوتا ہے۔ناول میں شارل بواری کی دونوں بیویاں دوبوک اور ایما بواری آپسمیں ہر لحاظ سے جداگانہ خیالات کی حامل ہوتی ہیں۔ایما بواری کے دونوں عاشق متضاد و متخالف شخصیت کے مالک ہیں۔ایما بواری کی تخیلاتی زندگی کے بارے میں تصورات و خیالات اور ان کے برعکس حقیقی زندگی جس میں وہ رہ رہی ہوتی ہے اسکی امیدوں اور حاصلات کا موازنہ نظر آتا ہے۔ناول کے آخر میں جب وہ ایک پرسکون موت کی خواہش کرتی ہے تو اسے موت کی کرب ناک اذیت سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

فلابئیر کے اس ناول ''مادام بواری''میں رمزیت (symbolism) بھی پائی جاتی ہے۔بقول سوسن کے لینگر، علامت:

> اپنی متعلقہ شے کی نمائندگی کا فریضہ ہی انجام نہیں دیتیں بلکہ ان اشیاء کے تصورات کا ذریعہ اظہار بھی ہیں۔۔۔علامتیں اشیا کے بجائے ان کے تصورات کا بلاواسطہ آئینہ ہوتی ہیں۔۸

ناول میں جا بجا اشارئے کنائے کثرت سے نظر آتے ہیں۔مثلاً شارل بواری کے سکول کا دورانیہ باب اول میں بتایا گیا ہے۔وہ اس کی شخصیت کو ظاہر کرتا ہے کہ مستقبل میں کس حد تک جا سکتا ہے۔اس کے علاوہ اندھا بھکاری ،شارل کی پہلی بیوی کی شادی کا گلدستہ ،ایما کا شکاری کتا وغیرہ۔نقادان فن نے یہاں تک کہا کہ مادام بواری کے کرداروں کے نام

بھی رمزیت کا رنگ رکھتے ہیں۔بواری خاندان کے نام (Bovine) کے مترادف ہیں۔یعنی سست رو یا بیوقوف لوگ ہیں۔مـــــادام بــواری میں فلابیر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ انسانی اعمال چاہے کتنے ہی اخلاقی کیوں نہ ہوں،بے نتیجہ ہیں۔معاشرتی رسوم،مذہب،قانون اور خاندانی زندگی سب بے سود اور بے نتیجہ ہیں۔وجود کی اصلی حقیقت سے مطابقت کے لیے سب کچھ بے اثر ہے۔

فلابیئر بہت ہی محنتی اور محتاط لکھاری تھا۔اس نے تقریباً پانچ سال سے زائد عرصہ مـادام بواری پر کام کیا۔ناول کا اصل مسودہ موجودہ مسودہ سے بہت بڑا تھا۔وسیع حد تک یہ تحقیقی پھیلاؤ کہانی کے خدوخال نمایاں کرتا ہے۔بعض وجوہات کی بناء پر اس مسودے میں کانٹ چھانٹ کر کے اس پھیلے ہوئے ناول کو اس مسودے کی نسبت مختصر صورت میں پیش کیا گیا ہے۔فلابیر نے نثر میں ملک کے ایک حصے کی طرف حکومت کی توجہ دلائی جہاں پہلے حکومت کی سر پرستی نہ ہونے کے سبب مسائل درپیش تھے۔اس ناول میں ایسی ایسی تقاریر کی گئیں جنھوں نے حکومت کی توجہ ان علاقوں کی طرف مبذول کروائی ۔ناول مـــــادام بــــواری پیچیدگی اور الجھاؤ کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔مگر محتاط قاری واقعات کے حوالے سے جذباتی کرداروں کے محسوسات کو بھی زیرِ غور لاتا ہے مثلاً جب ایما بواری زندگی سے بیزار ہوتی ہے تو اس کی زندگی کے ہر لمحے کی تفصیل دکھائی گئی ہے جو اکتاہٹ کا سبب بنتی ہے۔لیکن خوشیوں کی طرف ایما کی مضطرب تلاش ،لے اوں سے ربط قائم کرنا ۔ایسے میں ایما اور قاری کی اکتاہٹ چند لمحوں میں ختم ہو جاتی ہے۔

مـادام بـواری سے پہلے بھی ناول لکھے جاتے تھے اور بعد میں بھی لکھے گئے مگر اس کی بے مثال نثر اور اسلوب کا ہم پلہ کوئی نہ ہو سکا۔اس کے اسلوب ہی کی وجہ سے محمد حسن عسکری نے اس فرانسیسی ناول کا اردو میں ترجمہ کیا۔محمد حسن عسکری ایک صاحب اسلوب اور رجحان ساز افسانہ نگار،تنقید نگار،مترجم تھے۔شاید ہی کوئی اور نقاد ہمارے ادب میں زیادہ موضوع گفتگو رہا ہو،جتنا محمد حسن عسکری رہے۔وہ ہماری ادبی تاریخ کا بہت اہم اور انتہائی لائق توجہ باب ہیں۔محمد حسن عسکری نے ابتداً جو ترجمے کیے ان کا محرک معاشی مسئلہ تھا جس نے انھیں تعلیم سے فراغت کے بعد کافی پریشان رکھا تھا۔1946-1947ء میں ان کا مکتبہ جدید لاہور سے تعلق پیدا ہو گیا تھا۔ وہ ان کے لیے ترجموں کا کام کر رہے تھے۔یہ بہت کم لوگوں کو اندازہ ہوگا کہ ان کے ترجمہ کئے گئے ناول آخری سلام ،مادام بواری ،اور سرخ و سیاہ بڑی حد تک روزی کمانے کے لیے ترجمے کیے گئے تھے''۔حیرت کی بات یہ ہے کہ ان کے روزی کمانے کے خاطر کیے گئے ترجمے بھی آج تک اپنی زبان و بیان کی خوبیوں اور اسلوب کی وجہ سے اپنی مثال آپ ہیں۔

مادام بواری کے ترجمے میں محمد حسن عسکری،فلوبیر کے مخصوص اسلوب اور نثری مسائل سے بخوبی عہدہ برآ ہوتے نظر آتے ہیں۔1950ء میں عسکری نے مـــادام بـواری کا ترجمہ کیا۔یہ ترجمہ شروع کرنے سے قبل یہی سوچتے رہے کہ یہ کتاب بہت محنت طلب ہے لیکن کیا مجھے اس کا کوئی معقول معاوضہ بھی دے گا یا نہیں؟لیکن اکتوبر 1947ء میں پاکستان چلے آنے کے بعد انھوں نے اس کام کو کرنے کی ٹھان لی۔ترجمے کا ڈھنگ بھی انوکھا تھا۔کتاب پکڑ کر ترجمہ بولنا شروع

کر دیتے اور ان کے چھوٹے بھائی لکھتے جاتے۔جب کچھ صفحوں کا مواد تیار ہو جاتا تو مکتبہ جدید کو وہ مواد بھیج دیتے تھے۔بیشتر فرانسیسی ناولوں کے تراجم انہوں نے براہ راست فرانسیسی سے نہیں بلکہ انگریزی سے کیے ہیں۔

مــــــادام بــــواری ایک ایسا ناول ہے جو اپنے موضوع کی نسبت اپنے پیچیدہ اسلوب بیاں کی وجہ سے چیلنج بنتا ہے۔فلابیر کا اسلوب حسن وفن کاری کا شاہکار ہے۔اس لیے ایسے اسلوب بیان کو تمام فنی تقاضوں کے ساتھ اردو کے قالب میں ڈھالنا مترجم کے لیے ناممکن نہیں تو مشکل ضرور تھا۔فلابیر نے مختلف طرح کے تصوارت و خیالات کے تقابل یا تضاد کو ایک ہی جملے میں لکھ دیا ہے۔عسکری نے ان جملوں کے مطالب لکھنے کے بجائے ان کو اسی انداز میں اردو کے قالب میں ڈھال کر ایک نیا اسلوب وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔

فلابیر نے اس میں معنی اور تاثر آفرینی کے لیے جملوں کے آہنگ ،پیراگراف کی تشکیل مختلف قسم کے تصوارت و خیالات کو ایک ہی جملے میں درج کرنے اور حتی کہ رموز و اوقاف تک سے کام لیا ہے۔ان نزاکتوں کو اردو جیسی زبان میں ڈھالنا جس میں زبان و بیان کی خوبی صرف سلاست اور روانی ہی سمجھی جاتی ہے جان جوکھم میں ڈالنے کے برابر تھا۔مگر عسکری نے اپنی حد تک یہ کر دکھایا ہے۔لیکن وہ اپنے ترجمے کو ناکام کہتے رہے جیسا کہ انہوں نے لکھا:

> میرے جس ترجمے کوغور سے پڑھا جانا چاہیے تھا وہ ہے مــــادام بـواری یعنی ایک ناکام ترجمے کی حیثیت سے۔اول تو اس کتاب کا صحیح ترجمہ آج تک ہوا ہی کون سی زبان میں ہے اردو تو پھر بچی ہے۔یہ کتاب تو اس قابل ہے کہ اردو کے آٹھ دس ادیب مل کر اسے ترجمہ کرتے اور اس پر تین چار سال لگاتے ،تب جا کر کہیں کچھ بات بنتی ۔میں یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ اس کتاب میں نثری اسلوب کے جتنے مسائل سامنے آتے ہیں میں نے ان سب کوسمجھ لیا ہے۔اس کام کے لیے بھی سال بھر چاہیے ۔بہرحال جو دو ،چار باتیں میرے پلے پڑیں وہ میں نے اردو میں پیدا کرنا چاہیں۔مثلاً ایک تو میں نے کوشش کی کہ فلابیر نے علامات اوقاف کے زریعے جومعنی پیدا کیے ہیں ویسے ہی میں کروں۔لیکن کاتب نے گڈ مڈ کر کے رکھ دیا''۹

ان مشکلات کا بیان کرتے وقت عسکری کہتے ہیں کہ اس سے اگر اردو عبارت کے گنجلک ہونے کی شکایت ہوتو اس کا بہترین حل یہ ہے کہ کوئی اور صاحب اس سے بہتر ترجمہ کر کے دکھائیں ۔مـــــادام بـواری اگر ناکام ترجمہ تھا تو محمد حسن عسکری کے اعتبار سے تھا۔ڈاکٹر عزیز ابن الحسن اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

> ایک بات ذاتی تجربے کی بناء پر عرض ہے کہ مادام بواری کا یہ ترجمہ پڑھتے ہوئے کم از کم اس کا کوئی انگریزی ترجمہ ہی سامنے رکھ لیا جائے تو عسکری کی محنت کی داد اہم آج بھی دیئے بغیر نہیں رہ سکیں گے۔۱۰

فلابیرؔ کا اسلوبِ نثرمنفرد نوعیت کا حامل ہے۔وہ مشاہدات کی نسبت نثر کی اہمیت کوتسلیم کرتے ہے۔اس لیے والٹر پیٹرنے فلابیر کو اسلوب کے شہید کا درجہ دیا ہے۔اور ایذرا پاؤنڈ جیسے بڑے شاعر نے یہاں تک کہہ دیا کہ میرا خیال ہے کہ

کوئی بھی شخص فلا بیر کی نثر کو جانے بغیر اچھی شاعری نہیں کر سکتا یا دوسرے لفظوں میں اس نے مادام بواری نہ پڑھا ہو۔فلا بیر کے بعد فرانسیسی ادب میں بہت سے ادیبوں نے اس کے اثرات قبول کئے۔ گوں کور برادران (1822-1896) کے نام سے معروف دو بھائیوں نے حقیقت نگاری کا سچا بچاری ہونے کے لیے باقاعدہ اخبارات کے تراشے تک شامل کر لیے تھے۔مگر محدود نقطہ نظر ہونے کی وجہ سے وہ زندگی کا بمشکل ایک ہی پہلو پیش کر سکے تھے۔ان کے نظریات فلا بیر کے نظریات کے تابع تھے۔انہوں نے انسان کی جنسی خواہشات کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا ان کو فطرت نگار نہیں کہا جا سکتا۔اسی طرح ایمائیل زولا نے فلا بیر کے نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر باقاعدہ فطرت نگاری کا آغاز کیا۔زولا بھی فطرت نگاری کی اس سطح تک نہیں پہنچ پایا جہاں فلا بیر تھا۔اس کے برعکس موپساں(۱۸۵۰۔۱۸۹۳) نے فلا بیئر کی تقلید کی،اور اادب میں اشخاص اور واقعات و حالات کی درست عکاسی کی ،لیکن وہ اپنے ناولوں میں جدت کا کوئی پہلو نہ نکال سکا۔افسانوں میں اس کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔موپساں کے فن کو جلا بخشنے میں فلا بیر کا کردار بہت اہمیت رکھتا ہے۔اس نے نہ صرف لکھنا سکھایا بلکہ اس کی مکمل تربیت اور سرپرستی کی اور تمام اہم ادیبوں شاعروں سے متعارف کروایا۔اس نے ایک شفیق استاد کی طرح موپساں کی قدم قدم پر رہنمائی کی اور موپساں نے بھی کمال سعادت کا مظاہرہ کیا۔اس تعلق کی ایک اور وجہ یہ بھی تھی کہ فلا بیر اور موپساں کی ماں لوغ میں قریبی دوستی بھی تھی۔

> جب موپساں کا افسانہ ’’مومی گیند‘‘ منظر عام پر آیا تو فلا بیر نے برملا اس افسانے کو ایک شاہکار افسانہ قرار دیا اور پیشن گوئی کی کہ یہ افسانہ زندہ رہنے والے افسانوں میں سے ہے۔۔۔‘‘۱۱

اردو ادب میں حقیقت نگاری فرانس اور روس سے براہ راست آنے والی تحریک ہے۔فرانس میں حقیقت کی ہو بہو تصویر کشی کی ترغیب ملتی ہے۔اس لیے فلا بیر نے سلامبو لکھتے ہوئے مناظر کی پیش کش کے لیے مصر کا سفر اختیار کیا اور مادام بواری کے جنازے کے بیان کے لیے وہ میت کے کئی جلوسوں میں شریک ہوا۔اردو ادب میں پریم چند،سعادت حسن منٹو،غلام عباس کے ہاں حقیقت نگاری کے عناصر ملتے ہیں انہوں نے حقیقت نگاری میں توازن سے کام لیا تا کہ ادبی چاشنی بھی قائم رہے اور وہ اپنے مطمع نظر کو بھی چھو لیں ۔پریم چند فلا بیر کی طرح زندگی کو ایک فرد کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک معاشرے کی تصویر بنا کر کہانی میں پیش کرتے ہیں۔پریم چند سے تھوڑا پہلے دیکھیں تو اس کی اولین شکل حقیقت نگاری کی سر سید احمد خان کے ہاں نظر آتی ہے اور مولانا حالی بھی نیچرل شاعری کے زمرے میں حقیقت نگاری کا ہی درس دیتے رہے۔نذیر احمد،سرشار،اور رسوا عصری صداقتوں کو ناول کی صورت میں مصور کرتے نظر آتے ہیں،اس طرح ان کے ہاں کہانی کے موضوعات ،کردار اور فضا و ماحول کا دائرہ خارجی حقائق سے قریب ہوتا جاتا ہے۔

فرانس میں انیسویں صدی کے وسط تک ناول صرف مافوق الفطرت یا ذاتی واردات نہیں رہا بلکہ ناول نگار عوامی ذوق کو جو کہ سائنس کی طرف تھا، کے مطابق ادبی تخلیقات وجود میں لانی پڑیں ۔بظاہر فلا بیئر بھی اپنے کرداروں کو ان کی روز مرہ زندگی کے مطابق لے کر آگے بڑھتا ہے۔اس میں اپنا سوچ و استدلال شامل نہیں کرتا۔مگر ڈاکٹر یوسف حسین خان

نے فلابیئر کا ایک خط اپنی کتاب میں نقل کیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بالزاک کی طرح حقیقت اور تخیل کو ساتھ لے کر چلنا چاہتا ہے۔

> میرے اندر دو شخص ہیں جو ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ایک کو گھن گرج،غنائیت،شہ باز کی سی بلند پروازی کا شوق ہے۔اس کے خیالات بلند اور طرز ادا میں موسیقیت کا رس ہے۔دوسرے کا مشغلہ حقیقت کی کرید اور صداقت و اصلیت کا کھوج لگانا ہے۔وہ چھوٹے بڑے سب واقعات پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے وہ چاہتا ہے کہ جو کچھ بھی تخلیق کرے اسے دوسرے حقیقی طور پر محسوس کرنے لگیں۔۔۱۲

ناول میں فلابیر علت و معلول کے مطابق اپنے کرداروں کو آگے بڑھنے دیتا ہے۔جس میں علت ان کا ماحول اور معلول ان کا عمل بن جاتا ہے۔وہ جارحیت کا حامی ہے اور رومانویت کے داخلی تجربات کو تخلیق میں سمونے کے قائل نہیں۔وہ خارجی عناصر کو پوری تحقیق اور تجربے کے بعد فنی تخلیق کا موضوع بنائے جانے کا قائل تھا۔اس بنا پر ناول مادام بواری میں حقیقت ،نفسیاتی کشمکش اور تخیل سب کچھ یکجا نظر آتا ہے۔

فلابیئر انیسویں صدی کے یورپی ادیبوں میں سب سے اہم ادیب تھا۔اس نے فرانسیسی ناول کو ترقی دینے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔فرانسیسی ادب میں مادام بواری نے حقیقت نگاری کی روایت کی بنیاد ڈالی اسی وجہ سے عالمی ادب میں اسے کلاسیک کا درجہ ملا۔ اردو زبان خوش قسمت ہے کہ محمد حسن عسکری کے قلم سے ترجمے کی صورت میں یہ ناول اردو میں بھی دستیاب ہے۔

## حوالہ جات


۱۔ فلابیئر، گستاؤ، مادام بواری مترجم: عسکری ،محمد حسن، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص ۶

۲۔ فلابیئر، گستاؤ، مادام بواری ،مترجم: عسکری ،محمد حسن، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص ۱۷۰

۳۔ فلابیئر، گستاؤ، مادام بواری ،مترجم: عسکری ،محمد حسن، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص ۱۹

۴۔ فلابیئر، گستاؤ، مادام بواری ،مترجم: عسکری ،محمد حسن، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص ۶۶، ۶۷

۵۔ فلابیئر، گستاؤ، مادام بواری ،مترجم: عسکری ،محمد حسن، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص ۴۴۵

۶۔ فلابیئر، گستاؤ، مادام بواری ،مترجم: عسکری ،محمد حسن، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص ۳۱۲

۷۔ فلابیئر، گستاؤ، مادام بواری ،مترجم: عسکری ،محمد حسن، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص ۴۴۵

۸۔ سوسن کے لینگر، فلسفہ کا نیا آہنگ ،مترجم: بشیر احمد، غلام علی اینڈ سنز کراچی، ص ۹۹

۹۔ عسکری ،محمد حسن، ستارہ یا بادبان ،مکتبہ سات رنگ، کراچی، ۱۹۶۳، ص ۱۴۲

۱۰۔ عزیز ابن الحسن، ڈاکٹر، محمد حسن عسکری شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۷، ص ۹۴

۱۱۔ موپساں، موسی گیند، مترجم: کوثر محمود، ڈاکٹر، علی پلازہ مزنگ روڈ، کراچی، ۲۰۰۸ء، ص ۱۵۸

۱۲۔ خان، یوسف حسین، فرانسیسی ادب، انجمن ترقی اردو، علی گڑھ، ۱۹۶۲ء، ص ۳۴۹

**سید قمر عباس کاظمی**
لیکچرر، شعبہ اُردو
گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج چکوال

# ''لندن کی ایک رات''، ''گریز'' اور ''اداس نسلیں'' کے نعیم کرداروں کے نوآبادیاتی تہذیبی میلانات

This article attempts to explore the similarities of 'Naeems' the protagonists of these under scrutiny novels i. e, Udasnaslain, Londonkiaikraat and Gurez. All three Naeems visit Europe and observe keenly the European civilization. While comparing this civilization with their own civilization, they come across a cultural dilemma on every step. It has been tried to analyze the common cultural tendencies through the prism of particular colonial culture. Further, it has been focused to identify that all these Naeems are victims of identity crisis and cultural complexities. However, in spite of their staunch inclination towards the Western civilization, they are unable to accept or reject it. So, it discerns that the ambivalence prevailing in the minds of colonized people of that specific era is, in fact, the direct outcome of the imperialistic rule.

نوآبادیات کسی ملک کی سماجیات پر قبضے کے بعد ان کے ثقافتی رشتوں، تہذیبی علامتوں اور تمدنی ماحول نیز تاریخی شعور میں بدلاؤ کا باعث بنتا ہے۔ نوآبادیات جس سماج پر غلبہ پا لیتا ہے وہاں نوآبادکار مختلف طبقوں کو جنم دیتا ہے۔ پہلی صورت میں نوآبادکار خود نوآبادیاتی باشندوں کی زبان اور ان کے تہذیبی عمل کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے جیسا کہ فورٹ ولیم کالج کا کردار رہا ہے۔ یہیں سے وہ پہلا گروہ جنم لیتا ہے جو نوآبادکار کی زبان اور ان کی تہذیب سے تو آگاہ نہیں ہوتا لیکن نوآبادکار کی زبان، ثقافت اور علوم کا سخت حمایتی ہوتا ہے۔ دوسرا گروہ ان لوگوں پر مشتمل ہوتا ہے جو اپنے ہی ملک میں نوآبادکار کے علوم، زبان اور تہذیب کو سیکھتے ہیں۔ برصغیر کی مخصوص صورتحال میں اس گروہ کا جنم دلی کالج کی دین ہے۔ تیسرا گروہ ایسے افراد پر مشتمل ہوتا ہے جو نوآبادکار کے اصل وطن جا کر ان کی تہذیب اور معاشرت کا براہ راست مشاہدہ کرتے ہیں اور ان کے علوم اور ان کی زبان نوآبادکاروں کی ہمراہی میں سیکھتے ہیں۔ یہ گروہ ایک خاص سطح پر تہذیبی اور نفسیاتی ردعمل کا شکار ہوتا ہے۔ اس مقالے کے موضوع بنائے گئے تینوں ناولوں کے کردار نعیم ایسے ہی کردار ہیں جو یورپ کی مسافت پر جاتے ہیں وہاں کی تہذیب کا براہ راست مشاہدہ کرتے ہیں اور قدم قدم پر اپنی تہذیبی غلامی سے اس کا موازنہ کرتے ہوئے وہ ایک خاص تہذیبی الجھن کا شکار ہو جاتے ہیں۔

تہذیب انسانی عادات، افکار، نظریات، خیالات اور نظام اقدار کا جن میں طبعی و معاشی حالات کی وجہ سے تبدیلیاں

آتی رہتی ہیں کا مجموعہ ہوتی ہے یعنی تہذیب کسی معاشرے یا سماج کے مخصوص طرز زندگی کا اظہار ہوتی ہے۔ تہذیب سماج کے مجموعی طرزِ عمل میں ظاہر ہوتی ہے اور یہ طرزِ عمل سماجی ارتقا کے عمل میں ان عوامل سے ظاہر ہوتا ہے جنھیں مذہب ، معیشت، فنون و ہنر، سیاست و معاشرت، افکار و نظریات اور سائنس وغیرہ کا نام دیا جاتا ہے ۔ یعنی یہ تمام پہلو تہذیبی ادارے ہیں جو کسی سماج کے اجتماعی طرزِ عمل کو ظاہر کرتے ہیں۔ فرد یا گروہ جس تہذیبی نظام سے وابستہ ہوتا ہے اس کی کارگزاری اس کے ہر عمل سے ظاہر ہو رہی ہوتی ہے۔ تہذیبی و ثقافتی شعور کے ذیل میں یہ امر قابلِ غور ہے کہ جب فرد بطور سماجی اکائی یا سماجی گروہ، اپنے تاریخی عمل میں موجود اپنے ثقافتی و تہذیبی ورثے کی شناخت کرے اور اس کے جامد اور غیر متحرک افعال کو متحرک اور زندہ افعال کے ساتھ تبدیل کرے اور جدید صورتحال کو تہذیبی و ثقافتی تاریخ سے ہم آہنگ کرے یا ان میں موجود رشتوں کو تلاش کر کے قابلِ عمل پہلو اختیار کرے تو وہ فرد یا سماجی گروہ تہذیبی و ثقافتی شعور کا حامل ہوگا۔

برطانوی سامراج نے برصغیر کی تہذیبی فضا کو شدید متاثر کیا۔ متاثر کرنے کا یہ عمل دراصل اس لیے ممکن ہوسکا کہ برصغیر پر جب برطانوی سامراج نے اپنے غلبے کو بڑھاوا دیا تو اسے متحدہ ہند کے بجائے منتشر ہندوستانی قومیت کا سامنا تھا گویا یہ فضا سامراجیت کے فروغ میں معاون کا کردار ادا کر رہی تھی۔ اس لیے نوآبادیاتی تمدن جس کی ابتدا عسکری غلبے سے ہوئی تھی جلد ہی برصغیر پر مکمل غلبے کے بعد اپنی تہذیبی اور ثقافتی برتری کے لیے کوشاں ہوگیا۔

تہذیبی ہیجان سامراج کی تہذیبی برتری کا ایک ایسا نتیجہ تھا جس سے برصغیر کی فضا متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی، اس تہذیبی ہیجان اور تہذیبی رد و قبول کی آویزش اردو ناول کے ہر عہد میں نظر آتی ہے۔ مثلاً ڈپٹی نذیر احمد کا مطمع نظر چاہے اصلاح پسندی ہو لیکن ان کے پیشِ نظر نئی تہذیبی صورتحال رہتی ہے۔ اسی طرح سرشار اور رسوا جب لکھنوی تہذیب کا المیہ بیان کر رہے ہوتے ہیں تو بھی دراصل وہ نئی تہذیبی صورتحال اور اس کے نتائج ہی ناول کے بیانیے کا حصہ بنا رہے ہوتے ہیں۔

نوآبادیاتی تمدن نے برصغیر میں ہر سطح پر زندگی میں ارتعاش پیدا کر دیا۔ نوآبادی باشندوں کے لیے ان کا ماضی فرسودہ قرار دے دیا گیا۔ نئے علوم و فنون، انگریزی زبان اور تہذیب نوآبادیاتی باشندوں کے لیے آدرش قرار پائے۔ اس طرح برصغیر کے مغلوب سماج نے اپنی معاشرت میں کئی طرح کی تبدیلیاں قبول کرلیں ،نئی ایجادات کا ہندوستان میں فروغ ہونے لگا۔ ریلوے کا پورا نظام ، سینما، ہسپتال، کالج اور دیگر اعلیٰ تعلیمی ادارے نوآبادکاروں کے مقاصد کو فروغ دینے کا باعث تو تھے ہی لیکن برصغیر کی مجموعی تہذیبی صورتحال میں بدلاؤ پیدا کرنے لگے۔ مقامی موسیقی اور مصوری پر بھی نوآبادیاتی اثرات ظاہر ہونا شروع ہوگئے، خرد افروزی اور تعقل پسندی کو فروغ ملا جس کی وجہ سے سماجی و معاشرتی آزادی کے نئے تصورات پیدا ہوئے مثلاً برصغیر میں ادارہ جاتی سطح پر لڑکیوں کی تعلیم کا رواج نہیں تھا لیکن اب ہندو لڑکیوں کے ساتھ ساتھ عام مسلمان لڑکیاں بھی اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے لگیں۔ لارڈ میکالے کے مخصوص تعلیمی منصوبے کے باعث بہت جلد بڑی تعداد میں ایک ایسا طبقہ پیدا ہوگیا جس کی بنیادی شناخت تو ہندوستانی تھی مگر وہ اپنے عادات و اطوار کے اعتبار سے انگریز تھا۔ یہی وہ طبقہ تھا جو سامراجی مقاصد کی تکمیل کو اپنا بنیادی فریضہ سمجھتا تھا۔

ناول نگاروں کی وہ نسل جو بیسویں صدی کی ابتدا میں شعور کی عمر کو پہنچی اور بیسویں صدی کی دوسری یا تیسری دہائی

میں ان کی تخلیقی زندگی کا آغاز ہوا ان سب پر کسی نہ کسی سطح پر نوآبادیاتی تمدن کے اثرات گہرے ثبت تھے۔ سجاد ظہیر اور عزیز احمد کا تعلق ایک ہی تخلیقی نسل سے ہے۔ دونوں کی تخلیقات نوآبادیاتی عہد میں سامنے آئیں۔ گویا دونوں کے تخلیقی عمل پر نوآبادیاتی اثرات گہرے طور پر موجود تھے۔ دونوں کسی نہ کسی طرح سے نوآبادیاتی تہذیب کی قبولیت پر بھی آمادہ ہیں اس کا اظہار جدید تعلیم کے حصول اور انگریزی وضع قطع کو اختیار کرنے کو برا نہ سمجھنے سے بھی ہوتا ہے۔ عبداللہ حسین کا تعلق ناول نگاوں کی تیسری نسل سے ہے اور ان کا ناول ''اداس نسلیں'' نوآبادیاتی غلبے کے ختم ہونے کے بعد وجود میں آیا لیکن ان کے تخلیقی عمل پر بھی نوآبادیاتی تہذیبی اثرات اور ان کی قبولیت کے سائے لہراتے ہیں۔ یعنی تینوں ناول نگار نوآبادیاتی تمدن کو یکسر مسترد نہیں کرتے۔ یہاں یہ امر قابلِ غور ہے کہ اگر تینوں ناول نگاروں کے تخلیق کردہ کردار 'نعیم' کو ان کی ذاتی شخصیت سمجھ لیا جائے تو بھی تہذیبی قبولیت کے اعتبار سے یہ کچھ ایسا غلط نہ ہوگا۔ مثلاً 'لندن کی ایک رات' کا 'نعیم' برطانیہ میں اعلیٰ تعلیم کے لیے مقیم ہے۔ سستی اور کاہلی اس کی شخصیت کا حصہ ہے۔ یورپ کی آزاد فضا کو وہ ہندوستان کی غلام فضا پر ترجیح دیتا ہے۔ یہی صورتحال عزیز احمد کے ناول 'گریز' کے کردار 'نعیم' کی بھی ہے۔ اس کے کرداری تضادات سے قطع نظر وہ بھی ہندوستان کی غلام تہذیب کا جب یورپ کی آزاد تہذیب سے موازنہ کرتا ہے تو وہ یورپی تہذیب کو اہمیت دیتا ہے۔ یہ دونوں 'نعیم' کردار یورپ میں اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے گئے تھے۔ اس لیے ان کا تہذیبی مکالمہ یورپی افراد سے بکثرت دیکھنے میں آتا ہے لیکن 'اداس نسلیں' کا نعیم یورپ جنگ کے لیے گیا ہے۔ چاہیے تو یہ تھا کہ سینئر کیمبرج کے درجے کی تعلیم حاصل کرنے کے بعد 'اداس نسلیں' کا نعیم ایک تعلیم یافتہ فرد کی نظر سے یورپ کے تہذیبی ماحول کا احاطہ کرتا لیکن شاید سرحدوں پر مامور رہنے کے باعث یا اپنی روایتی جھجک یا اپنی شخصیت کے متضاد دوطرفہ عمل کے باعث وہ ایسا نہیں کر پاتا۔

'لندن کی ایک رات' کا 'نعیم' لندن میں ہی مقیم رہتا ہے البتہ یورپ میں پیدا ہونے والے اشتراکی افکار کی بازگشت بخوبی سن سکتا ہے اور اسے چونکہ علم و ادب سے دلچسپی ہے، اس لیے وہ نئے نئے آنے والے افکار اور نظریات کی تشنگی رکھتا ہے۔ البتہ 'گریز' کا 'نعیم' جو کہ آئی سی ایس کی تربیت حاصل کرنے گیا ہے۔ وہ براہ راست یورپ میں پیدا ہونے والی اقتصادی تبدیلی کی لہر کو محسوس نہیں کرتا مختلف کرداروں کے تناظر میں وہ اشتراکی فکر و فلسفہ سے آگاہ ہوتا ہے ورنہ اس کی زیادہ توجہ اپنی انگریز خواتین دوستوں کے بوسے لینے پر مرتکز رہتی ہے۔ 'اداس نسلیں' کا 'نعیم' جنگ پر موجود دیگر ہندوستانی سپاہیوں کی طرح اس مخمصے کا شکار ہے کہ وہ کس قوم کی آزادی کی جنگ لڑ رہے ہیں۔ جب فرانسیسی ہندوستانی سپاہیوں کو دیکھ کر اپنے ہیٹ اتار کر اور تالیاں بجا کر ان کا سواگت کرتے ہیں کہ وہ انھیں آزادی دلانے آئے ہیں تو نعیم کا طرزِ عمل وہاں کے لوگوں کے خوشنما لباس کی تعریف تک محدود رہتا ہے:

> وہ دس میل کے روٹ مارچ سے تھک کر لوٹے تھے فرانسیسی طرزِ تعمیر باغات کی فراوانی اور غیر ملکی پھول اور پودوں کو دیکھ کر وہ بچوں کی طرح مسرور تھے۔ اتنے دنوں تک اکتا دینے والے یک رنگ ریگستان اور پتھریلی پہاڑیوں کے نظارے کے بعد فرانس کی کھلی سڑکوں پر خوبصورت خوش رنگ عورتیں اور بڑے بڑے ہیٹ پہنے خچر سوار مرد جوان کو گزرتا دیکھ کر ہیٹ اٹھا کر سلام کرتے تھے، انھیں بہت بھلے معلوم ہوئے۔[1]

تینوں 'نعیم' کردار جدید تعلیم کے حامل ہیں۔ استعماری عہد میں تعلیم کا مقصد افراد کی ذہنی اور تہذیبی تشکیل ایسے خطوط پر کرنا تھی کہ جہاں وہ ہندوستانی ہوتے ہوئے بھی مغربی تہذیب کے حامل ہوں اور اپنے تاریخی تہذیبی رشتوں سے قطع تعلق کرلیں۔ 'لندن کی ایک رات' کا نعیم باقی دو نعیم کرداروں سے زیادہ دانشور کردار تھا لیکن وہ فکری مباحث سے آگے نکل کر خود کو کسی عمل پر آمادہ نہ کرسکا۔ حتیٰ کہ وہ اپنا تاریخ سے متعلق مقالہ مکمل کرنے میں بھی پس و پیش کا شکار ہے گو کہ اس کے سامنے بھی تعلیم کی تکمیل کے بعد مادی فوائد موجود ہیں اور وہ اپنے مادی مفادات کا حصول چاہتا بھی ہے لیکن اس کا سستی اور کاہلی پر مبنی کردار اس سارے عمل میں رکاوٹ ہے۔ 'گریز' کا 'نعیم' آئی سی ایس مکمل کرتا ہے اور ہندوستان واپس آجاتا ہے، اس حد تک وہ اپنے پیش رو 'نعیم' سے بہتر ہے کہ وہ دیارِ غیر جو بنیادی غایت لے کر گیا تھا، اسے مکمل کرکے لوٹا ہے۔ لیکن زندگی کا کوئی اعلیٰ یا ارفع نصب العین اس کے سامنے بھی نہیں ہے۔ تیسرا 'نعیم' جو کہ 'اداس نسلیں' کا ہیرو ہے، وہ یورپ سے وکٹوریہ کراس یعنی جنگ میں بہادری کا اعلیٰ برطانوی اعزاز لے کر لوٹتا ہے لیکن نہ فوج میں شامل ہوتے وقت اور نہ ہی زخمی ہوکر واپس آتے وقت اس کے پاس زندگی کا کوئی نقشہ ہے۔

تینوں نعیم کردار تہذیبی الجھاوے کا شکار ہیں۔ وہ نہ تو مغربی تہذیب مکمل طور پر قبول کر رہے ہیں گو کہ بظاہر وہ اس تہذیب کے حامی ہیں اور بظاہر اسے قبول کر رکھا ہے، اور نہ ہی وہ اسے رد کر پا رہے ہیں۔ تہذیبی رد و قبول کی یہ ہچکچاہٹ دراصل اس عہد کے افراد کے ذہنوں میں استعمار کی پیدا کردہ ہے۔ کیونکہ یہ احساس لوگوں کے ذہنوں سے نہیں نکل سکتا کہ ان کے آقاؤں یا حکمرانوں کا تعلق ان کی زمین اور ان کی ثقافت سے نہیں ہے۔ اس لیے اس دور کا برصغیر ایک ایسے تہذیبی دوراہے پر تھا کہ جہاں وہ اپنے تہذیبی رشتوں سے رابطہ استوار کرے تو باغی ٹھہرتا ہے، جاہل گنوار اور دقیانوسی قرار پاتا ہے اور اگر مغربی معاشرت قبول کرے تو مادی لذتوں کا حصول تو ممکن ہے لیکن اس کی روحانی شخصیت مجروح ہوتی ہے۔ اسی لیے تینوں ناولوں کے کردار 'نعیم' آزاد خیال، لاابالی اور کسی سطح پر زندگی کی بے معنویت اور لایعنیت کا شکار ہیں یعنی زندگی کی مادی کشش ہی اصل حیات ہے اور تینوں اس سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں البتہ 'اداس نسلیں' کا نعیم باقی دونوں کرداروں کی بہ نسبت تاریخ کے لمبے عرصے میں سفر کرتا ہے۔ اس لیے وہ کچھ عرصے کے لیے استعمار سے آزادی کو اپنا مقصد حیات بناتا ہے جیسا کہ پہلے وہ شدت پسند گروہ میں شامل ہوتا ہے اور پھر کانگریس میں پرامن جدوجہد کو اہم سمجھ کر شامل ہو جاتا ہے۔ آزادی کی اس خواہش کے لیے وہ جیل بھی چلا جاتا ہے۔

تینوں ناولوں کے ہیرو 'نعیم' سرکاری ملازمت کے حصول کی خواہش رکھتے ہیں۔ ''لندن کی ایک رات'' ناول میں 'نعیم' کی یہ خواہش مکمل ہوتے ہوئے نہیں دکھائی گئی لیکن 'گریز' کا نعیم سرکاری افسر بن کر لوٹتا ہے اور کشمیر میں اپنے آقاؤں کی خدمات بجا لاتا ہے جب کہ 'اداس نسلیں' کا نعیم انگریز فوجی افسر کے منع کرنے کے باوجود خلاف توقع ان پڑھ نوجوانوں کے ساتھ فوج میں بھرتی ہو جاتا ہے۔

تینوں نعیم کردار سامراج سے بیزاری کا اظہار کرتے رہتے ہیں لیکن ان کی بیزاری عملی اظہار نہیں پاسکتی یعنی عمل کی قوت سے محرومی تینوں کرداروں کی مشترک صفت ہے۔

تینوں 'نعیم' کردار یہ قوت بھی رکھتے ہیں کہ وہ اپنے عصر کی بدلتی ہوئی صورتحال اور اس کے رجحانات کی عکاسی کر سکتے ہیں کم وبیش تینوں کردار ایسا کرتے بھی ہیں لیکن تہذیبی الجھن، اندرونی کشمکش، سماجی انتشار اور خارجی دباؤ تینوں کو کوئی واضح سمت متعین کرنے میں مزاحم ہوتے ہیں گویا تینوں کردار ہندوستان کے اس طبقے کی تہذیبی نمائندگی کر رہے ہیں جو سامراج سے اپنے مفادات بھی حاصل کر رہا ہے، مادی ثمرات بھی سمیٹ رہا ہے اور مزاحمت بھی کرنا چاہتا ہے یعنی تینوں کردار برصغیر کی نوآبادیاتی عہد کی تہذیبی دوعملی کو نمایاں کر رہے ہیں۔ تہذیبی اعتبار سے تینوں کردار جنسی گھٹن کا شکار ہیں۔ 'لندن کی ایک رات' کا 'نعیم' انگریز خواتین کے ساتھ دوستی رکھنا چاہتا ہے بلکہ اس دوستی کو جنسی تعلق میں بدلنا چاہتا ہے لیکن اکثر وبیشتر وہ ایسا نہیں کر پاتا۔ 'گریز' کا 'نعیم' انگریز خواتین کے ساتھ دوستیاں پیدا کر لیتا ہے۔ 'نعیم' کا کردار بوس و کنار تو خوب کرتا ہے لیکن جنسی آگ اپنی جھجک کے باعث کم ہی بجھا پاتا ہے۔ یہی جھجک '' اداس نسلیں'' کے نعیم کو بھی دامن گیر ہے۔

ہندوستان کی تہذیبی دباؤ میں آئی ہوئی فضا اور عام افراد کی جدید علوم سے رغبت، مذہبی تشکیک پسندی، نئی سیاسی حرکیات اور نئے تاریخی رشتوں کے باعث عام ہندوستانی گومگو کی کیفیت کا شکار ہے۔ نعیم کردار گو کہ تکنیکی اعتبار سے اپنے اپنے ناولوں میں کوئی ارتقائی کیفیت کا مظاہرہ نہیں کر سکے لیکن اس ساری صورتحال کی عکاسی بخوبی کرتے ہیں۔ تینوں کرداروں کی مماثلث محض اتفاقی ہے۔ مگر اس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ ان کے تخلیق کار ایک جیسے تخلیقی احساس کے حامل ہیں اور ان کے سوچنے اور تجزیہ کرنے کے عمل میں بھی اشتراکات موجود ہیں۔ ایک سطح پر تو یہ عمل مثبت ہے کہ تینوں تخلیقی فنکار برصغیر کے تاریخی وتہذیبی پس منظر اور اس کی مبادیات پر ایک جیسا تخلیقی شعور رکھتے ہیں لیکن بہ ایں معنی یہ عمل منفی جہات کا بھی حامل ہے کہ پہلے 'نعیم' کے تخلیق کے زمانے ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۶۳ء تک تخلیق کاروں کی تخلیقی سوچ اور شعور میں کوئی بڑی اور ناگزیر تبدیلی پیدا نہیں ہوسکی بلکہ اگر بغور دیکھا جائے تو 'اداس نسلیں' کا نعیم زیادہ مجہول اور بے عمل کردار لگنے لگتا ہے اور اس کے تضادات دیگر دو کرداروں کے بہ نسبت شدید ہیں دراصل یہ اس کے عہد کے تضادات بھی ہیں۔ تینوں کردار وقت کی دھول میں گم ہو کر بے چہرہ ہو جاتے ہیں گویا تینوں ہی کسی وجودی مسئلے کا شکار ہو جاتے ہیں ان کا انجام بھی کم وبیش ایک جیسا ہے۔

نوآبادیات ایسا نظام حکومت ہوتا ہے جس میں ایک عسکریت پسند ریاست کسی دوسری ریاست پر براہ راست اپنا عسکری، سیاسی، معاشی، تجارتی اور تہذیبی وثقافتی تسلط قائم کر لیتی ہے۔ اسی طرح فاتح یا سامراجی ریاست اپنے اقتدار کو وسعت دے کر اپنے مقبوضات میں اضافہ کرتی ہے اور مقامی افرادی قوت اور وسائل کو اپنے تصرف میں لے آتی ہے۔ اس طرح ایک ایسی صورتحال جنم لے لیتی ہے جس میں مقامی افراد خود اپنے وسائل اپنے سامراجی آقاؤں کو پیش کر دیتے ہیں جب کہ نوآبادکار مقامی ہنر مندوں اور دستکاریوں کی ہر سطح پر حوصلہ شکنی کرتا ہے۔ نوآبادیات کے غلبے میں جدید اور قدیم کی آویزش بھی بنیادی کردار ادا کرتی ہے مثلاً یورپ اپنے عہد تاریک کی پسماندگی اور جہالت سے نکل کر سائنسی اور صنعتی ترقی کے زینے طے کرنے لگا۔ جب کہ برصغیر کی تہذیبی فضا ان جدید علوم سے کوسوں دور تھی جو یورپ کی ترقی کا باعث تھے۔ اس طرح نہ صرف سامراج کے رد و قبول کا مخمصہ برصغیر کے لوگوں کے اذہان کو منتشر کر رہا تھا وہیں قدیم و

جدید تمدن کی آویزش نے بھی انھیں رد وقبول کے دوراہے پر لا کھڑا کیا تھا۔ تہذیبی ہیجان اور رد و قبول کی اسی آویزش کا اظہار اردو ناول کے ابتدائی دور میں نظر آتا ہے لیکن اس کا جھکاؤ یا تو نئے نظام کی قبولیت کی طرف ہے یا محض صورتحال کی عکاسی تک محدود ہے۔

نوآبادکار نوآبادی سماج اور اس کے کردار کو ہر سطح پر متاثر کرتا ہے۔ ابتداً لوگ سامراجی احکامات کی مزاحمت کرتے ہیں لیکن جب زندگی کے راستے مسدود ہو جاتے ہیں تو انھیں طوعاً و کرہاً سامراج کا ساتھ دینا پڑتا ہے یہیں ایک مفاد پرست طبقہ پیدا ہو جاتا ہے جو اس حقیقت کا ادراک کر لیتا ہے کہ سامراج کا ساتھ دینے میں ہی بھلائی ہے یا اس طبقے کو اپنے مفادات عزیز ہوتے ہیں اور وہ ان کے حصول کے لیے سامراج کا ساتھ دیتا ہے۔ ایک دوسری صورت بھی پیدا ہوتی ہے جہاں افراد نوآبادیاتی صورتحال کا سامنا بہادری سے کرنے کے بجائے دیگر راستے اختیار کرتا ہے۔ مثلاً مقامی طبقات یہ نہیں چاہتے کہ ان کے ہنر مند افراد بے روزگار ہو جائیں اور ان کی دستکاریاں ختم ہو جائیں۔ جب کہ نوآبادکار زیادہ پیداوار کے حصول کے لیے جبر کے ہتھکنڈے استعمال کرتا ہے اس طرح مقامی طبقات میں بہادری کے بجائے نوآبادیاتی تجربہ ایک خاص طرح کی چالاکی پیدا کر دیتا ہے۔ یہ چالاکی نہ صرف ان طبقات میں پیدا ہوتی ہے جو نوآبادکار کا ساتھ نہیں دینا چاہتے بلکہ ان لوگوں میں بھی پیدا ہوتی ہے جو نوآبادکار کا ساتھ دے کر اپنے مفادات کا حصول چاہتے ہیں۔ جبر اور خوف کی فضا میں ایسے افراد اکثریت میں ہو جاتے ہیں جو حالات سے مقابلہ کے بجائے نوآبادکار یا سامراج کا ساتھ دے کر اپنا مفاد حاصل کر لیتے ہیں۔ مثلاً ''لندن کی ایک رات'' کا ایک کردار عارف جو آئی سی ایس کے لیے منتخب ہونا چاہتا ہے اس کی ایک کیفیت یوں ہے:

> اسے امید تھی کہ اس طرح سے نہ صرف اس کی انگریزی زبان کی مہارت بہتر ہو جائے گی۔ بلکہ'' ٹائمز'' اخبار کے خیالات اس کے دماغ میں اچھی طرح سے جم جائیں گے۔ اس اخبار کا نقطہ نظر انگلستان کے'' بڑے صاحبوں'' کا نقطہ نظر ہوتا ہے۔ جو بات ''ٹائمز'' میں چھپ جائے اسے ''نیم سرکاری'' سمجھنا چاہیے۔ عارف چاہتا تھا کہ وہ سرکاری خیالات میں بالکل ڈوب جائے اور جب امتحان کا وقت آئے تو اس کے قلم سے اور اس کی زبان سے ایک حرف بھی ایسا نہ نکلے جس سے امپیریلسٹ ممتحنوں کو کسی قسم کا اختلاف ہو سکے۔ اوروں کی رائے کو اپنا بناتے بناتے اس کا دماغ گراموفون کی طرح ہوگیا تھا۔ لیکن اسے اس بات کا احساس بالکل نہیں تھا۔ جھوٹے نقلی سکے استعمال کرنے کی اس کو اتنی عادت ہوگئی تھی کہ وہ انھیں سچا سمجھنے لگا تھا۔[۲]

چالاکی اور سامراجی آقاؤں کی خوشنودی کے ذریعے اپنے مفادات کے حصول کی ایسی ہی مثال ''گریز'' میں بھی ملتی ہے بلکہ ''گریز'' کا ہیرو نعیم تو اس کی واضح مثال ہے۔ نعیم کا مقصد محض اپنے آقاؤں کی خوشنودی ہے چاہے اس کے لیے اسے اپنی تہذیبی اقدار کو تج دینا پڑے۔ ''گریز'' کے ایک اور کردار 'عاقل خان' بھی اپنے مفادات کے حصول کے لیے ایسی ہی ابن الوقتی کا طرزِ عمل اختیار کرتے ہیں۔ مثلاً وہ اپنی بیٹی بلقیس کو انگریزی پڑھاتے ہیں اور انگریزی کپڑے پہناتے ہیں جب کہ خود میٹرک میں فیل ہونے کے باوجود سماج میں اعلیٰ درجہ اپنی ہوشیاری سے حاصل کرتے ہیں:

عاقل خان بیچارے میٹرک فیل تھے۔ پہلے وکالت درجہ سوم کا امتحان دیا۔۔۔ کچھ عہدہ داران مال و عدالت کی توجہ سے ان کا کام چل نکلا اس کے بعد جوڈیشنل امتحان پاس کیا اور وکیل درجہ اول ہوگئے، اپنے نام کے آگے وکیل ہائی کورٹ لکھنے لگے۔ قحط کے زمانے میں تھوڑی بہت جائیداد پیدا کرلی اور اس زمانے میں جب کہ صفدر نگر تقریباً دلدل اور ملیریا کا گھر تھا، بہت سی زمین خرید لی۔ اس کے بعد جب صفدر نگر شہر کے بہت اچھے محلوں میں گنا جانے لگا اور وہاں بہت سے مکانات بن گئے تو زمین بہت منافع کے ساتھ بیچی۔ صرف ایک پلاٹ اپنے پاس باقی رکھا اور اس پر بہت اعلیٰ درجے کا جدید وضع کا مکان بنوا لیا۔ یہ وضع حیدرآباد میں ''جرمن ڈیزائن'' کے نام سے مشہور ہے۔[۳]

عہد نوآبادیات میں ایسی صورتحال یا ایسی مثالیں اکثر دیکھی جاسکتی ہیں ''اداس نسلیں'' کا ہیرو ''نعیم'' بھی ایسی ہی ایک مثال ہے جو اونچے مرتبے والے خاندان کی لڑکی عذرا سے شادی کرنے کے لیے عذرا کے کہنے پر سامراجی فوج کا حصہ بن جاتا ہے اور ''وکٹوریہ کراس'' لے کر لوٹتا ہے اور پھر اس وکٹوریہ کراس اور اس کے صلے میں ملنے والی زمین دونوں پر فخر کرتا ہے۔ نعیم کے علاوہ اپنے مفادات اور اعلیٰ سماجی مرتبے کے حصول کی ایک اہم مثال ''اداس نسلیں'' میں روشن آغا کی بھی ہے:

یہ تو بہرحال سب کے دیکھے کی بات تھی کہ جب تک کرنل جانسن ہندوستان میں رہے۔ ہمیشہ شکار کے لیے روشن پور آتے رہے اور جب روشن آغا یورپ گئے تو انھیں کے پاس ٹھہرے اور فیض پایا۔

اس طرح روشن پور کی جاگیر، جو پانچ سو مربعوں پر محیط تھی، قیام میں آئی، واحد مالک روشن آغا تھے۔

روشن آغا اپنے معمولی پس منظر کے باوجود اس عظیم ذمہ داری کے پوری طرح اہل ثابت ہوئے جو اس بیش بہا خلعت اور جاگیر کی نوازش سے ان پر آپڑی تھی۔ آخری عمر میں انہوں نے یورپ کا سفر کیا اور اپنے بیٹے کو تعلیم کے لیے ولایت بھیجا۔[۴]

نوآبادیاتی فکر نوآبادیاتی باشندوں کی شعوری حیثیت کو ایک خاص سطح تک ترقی دینے کے حق میں ہوتی ہے۔ سائنسی علم کو ایک خاص سطح تک لوگوں میں منتقل کیا جاتا ہے۔ یعنی ایسے ہنرمند پیدا نہیں ہونے دیئے جاتے جو نئی اختراعات کریں انھیں فقط خراب مشین کو ٹھیک کرنے کی تربیت دی جاتی ہے۔ خالص ترقی کے لیے کوئی خاص ہنر محض سیکھ لینا اہم نہیں ہوتا بلکہ اس ہنر میں نئی اختراعات اور مکمل عبور حاصل کرنا ضروری ہوتا ہے لیکن نوآبادکار اپنے استحصالی عمل کو دوام دینے کے لیے مقامی باشندوں تک ایسے علوم کی ترسیل ناممکن بنائے رکھتا ہے۔ اس طرح نئی نئی اختراعات و ایجادات کے حوالے سے نوآبادکار کی ذہنی اُپچ کی ہیبت برقرار رہتی ہے اور یوں اس کی علمی برتری کی دھاک کے سامنے نوآبادیاتی باشندہ سرِتسلیم خم رکھتا ہے۔

سامراجی برتری قائم رکھنے کے لیے زبان ایک اہم ہتھیار کے طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ اسی لیے ہندوستانی معاشرے میں انگریزی زبان کی اہمیت برقرار رکھی گئی۔ فارسی جو پہلے ریاستی اور دفتری زبان تھی اس کے متروک ہو جانے

سے عام ہندوستانی مسلمانوں میں احساس محرومی بڑھ گیا۔ نوآبادیات نے انگریزی زبان اور آمرانہ قوانین لاگو کرکے اپنی حیثیت کو مستحکم کیا۔ مقامی زبانوں میں تفریق ڈال کر مقامی باشندوں میں لسانی تعصّبات کو ہوا دی گئی اور ساتھ ہی ساتھ مقامی زبانوں کی نامکمل حیثیت کا احساس بھی اجاگر کیا گیا۔ اور نوآبادکار کی زبان کو مکمل اور علمی زبان کا درجہ دے کر پیش کیا گیا۔ بقول ناصرعباس نیر:

> نوآبادیاتی صورتحال ذولسانیت کو جنم دیتی ہے۔ مگر دونوں زبانیں برابر رتبے کی نہیں ہوتیں نوآبادکار کی زبان اسی کی مانند مہذب اور افضل ہوتی ہے جب کہ نوآبادیاتی اقوام کی زبانیں گنوار لوگوں کی زبانیں اور ناشائستہ ہوتی ہیں زبان کا اقداری درجہ اس کے بولنے والوں کی نسبت سے متعین ہونے لگتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا بجا ہوگا کہ زبان ایک آلہ اظہار کے بجائے ''علامت رتبہ'' بن جاتی ہے۔[۵]

برصغیر کے باشندوں کے سماجی استحصال کے لیے عام لوگوں میں ان کی اپنی زبان اور ثقافت سے بے زاری کا احساس پیدا کیا گیا۔ نوآبادکار یہ احساس اس لیے پیدا کرتا ہے کہ نوآبادیاتی باشندہ اس بات پر قائل ہو جائے کہ اس کے زوال کا سبب خود ان کا اپنا قدیم نظامِ سیاست اور پرانی تہذیبی اقدار ہیں۔ جب کہ نوآبادکار اس معاملے میں بے قصور ہیں ۔ بلکہ وہ جو نظام لائے ہیں اس کی افادیت مسلم ہے کیونکہ ان نئے حکمرانوں کی وجہ سے عوام نئے علوم سے روشناس ہوئے ہیں ذہنوں کو نئے حالات کے تحت وسعت ملی ہے اور طرزِ فکر میں تبدیلی پیدا ہوئی ہے۔ اس طرح ہندوستان میں دو طبقے پیدا ہوئے ایک قدامت پسند اور دوسرے جدید خیالات اور علوم کے حامی لوگ تھے۔

مذکورہ تینوں ناولوں میں کہانی کی بنیادی ساخت اسی کشمکش پر مبنی ہے کہ کیا نوآبادکار کے لائے ہوئے نظام سے فیض یاب ہوا جائے یا اس کے برعکس عمل کیا جائے البتہ یہ عمل قابل غور ہے کہ نوآبادکار مزاحمت کے تمام فطری راستے مسدود کر دیتا ہے مزاحمت نہ کرسکنے کی وجہ سے افراد میں جو بے زاری اور اکتاہٹ پیدا ہوتی ہے اس کی زیادہ بہتر مثال ''لندن کی ایک رات'' کے کرداروں میں دیکھی جاسکتی ہے۔ جب کہ ''اداس نسلیں'' کے نعیم کا شدت پسند گروہ میں شامل ہو جانا بھی اس کی مثال ہے۔ ''گریز'' کے نعیم کا اس سارے عمل سے لاتعلقی اختیار کر لینا بھی مزاحمت ہی کی ایک مثال ہے۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اردو ناول میں بالعموم اور مذکورہ تینوں ناولوں میں بالخصوص نوآبادیات کے خلاف کسی سطح پر مزاحمت دکھائی دیتی ہے؟ لیکن اس سے بھی اہم سوال یہ ہے کہ کیا نوآبادیاتی سیاست اور اس کے تشکیل کردہ معاشی ڈھانچے میں مزاحمتی ادب تخلیق کرنا ممکن بھی ہے؟

برصغیر میں ناول دراصل یورپ سے مستعار لیا گیا ہے۔ یورپ میں جو ناول لکھے جا رہے تھے وہ اپنے عہد کے بدلتے ماحول کی نمائندگی کر رہے تھے جیسا کہ ڈاکٹر علی احمد فاطمی لکھتے ہیں:

> یورپ میں ناول کا فن اس وقت وجود میں آیا جب وہاں صنعتی انقلاب آیا اور ناول کے لیے جو فضا ہونی چاہیے تھی وہ اس کو ملی۔ نیا سماجی شعور آیا، نئے کردار آئے اور سارے کردار اچانک بے حجابانہ طور پر سماج کے اونچے مقام پر کھڑے ہو گئے سماج کو اپنی قوت، اپنی باطنی طاقت کا جب احساس ہوا تب ناول وجود میں آیا۔[۶]

برصغیر میں ناول انگریزی اثرات کے ساتھ آیا اور ناول نگاری کا آغاز کرنے والے لوگ انگریز طبقے کے بہی خواہ تھے۔ یعنی سامراج کے تنخواہ دار طبقے نے اردو ناول کی صنف کی نشوونما کی طرف توجہ دی اس طرح شعوری طور پر ناول نوآبادیاتی سوچ کے تابع اور اس کی فکریات کا ترجمان بن گیا۔ برصغیر میں موجود داستانوں کی مضبوط روایت ایک دم پس منظر میں چلی گئی اور اردو ناول کو آغاز میں ہی اصلاح پسندی کے غالب رجحان نے گھیر لیا۔ اصلاح پسندی کی یہ روایت سرسید نے پیدا کی اور اس کی بنیادی غایت انگریزوں کے ساتھ تعلقات بہتر بنانا بلکہ ان کی تہذیبی برتری کو قبول کرنا تھا۔ ''اسباب بغاوت ہند'' میں سرسید نے جو وجوہات تلاش کیں، وہ اسی امر کی غماز ہیں کہ نوآبادکار حکمران تہذیبی ، سماجی اور علمی اعتبار سے برتر ہیں۔ جب کہ مقامی اقوام غیر مہذب اور تعلیمی پسماندگی کا شکار ہیں۔ شاید اسی احساس کمتری کے پیش نظر اور اپنے ہم جنسوں کے اخلاق سدھارنے کے لیے سرسید نے اپنے رسالے کا نام ''تہذیب الاخلاق'' رکھا۔ ایسے ہی معاون کار طبقات کو ساتھ ملا کر نوآبادکار سامراج نے اپنے اقتدار میں وسعت اور استحکام پیدا کیا۔ ہندوستانیوں کو فوج میں جبری بھرتی کروانے کے لیے انگریزوں کے بنائے جاگیرداروں نے بنیادی کرداد ادا کیا۔ ان کے بدلے میں نوآبادکار حکومت انھیں مزید انعام و اکرام سے نوازتی تھی۔ ''اداس نسلیں'' میں روشن آغا خاندان اس کی نمایاں مثال ہے۔ برصغیر کے طبقات نے بالعموم اور جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کے بعد بالخصوص عسکری مزاحمت کو ترک کر دیا۔ اب نوآبادیاتی تمدن متوسط طبقے کی زندگیوں میں بھی سرایت کر گیا کھانا کھانے کے طریقہ کار سے لے کر کھانے کے اوقات کے تعین تک مغربی انداز کو اپنا لیا گیا۔ ہندوستانی لباس میں تبدیلی آئی کوٹ اور پتلون کا رواج ہوا۔ ٹوپی اور پگڑی متروک قرار دیئے گئے حتیٰ کہ تعمیرات کے انداز میں نقالی اور تقلید کو معیار بنا لیا گیا۔

''لندن کی ایک رات'' کا نعیم اس بدلتے ہوئے تمدن کی واضح مثال ہے۔ واضح سیاسی و سماجی شعور رکھتے ہوئے بھی نعیم اور ناول کے دیگر کردار شراب اور نوجوانوں کے دیگر مشغلوں میں گھرے ہوئے ہیں اور یہی نوآبادیاتی تمدن کا خاصہ ہے کہ وہ اپنے حقوق کے حصول کے لیے تقریر تو خوب کر لیتے ہیں لیکن عمل کی قوت سے محروم ہیں۔ عمل کی یہی قوت مزاحمت پر ابھارتی ہے لیکن نوآبادیاتی سیاسی اور معاشی گھن چکر نے ان کے اندر سے مزاحمت کا احساس ختم کر دیا ہے۔ مثلاً ''لندن کی ایک رات'' کا نعیم ایک ہمدرد کردار ہے۔ اپنے ساتھیوں کی مدد کرتا ہے لیکن اس کی ہمدردی کا یہ جذبہ اس وقت بیدار نہیں ہوتا جب اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ نوآبادکار حکمران دراصل اس کا ااور اس کے ہم جنسوں کا استحصال کر رہے ہیں۔ ''گریز'' کا نعیم تو نوآبادکار حکمرانوں کا معاون کار ہے وہ آئی۔سی۔ایس کرنا ہی اس خواہش کے ساتھ چاہتا ہے کہ نہ صرف مستقبل سنوار سکے بلکہ وہ ہندوستان پر حکمرانی کر سکے۔ دراصل حکمرانی کا یہ احساس بھی اسے نوآبادکار حکمران نے بخشا ہے۔ کیونکہ وہ محکوم ملک کا فرد ہے اور محکوم کبھی حکمرانی نہیں کرتے:

> جب وہ ہندوستان واپس ہوگا تو اس کے قدموں کے نیچے ہندوستان کی مٹی تھرائے گی۔ اس سے زیادہ قابل اور تیز دماغ نوجوان جنھوں نے اپنے قومی یا اشتراکی جنون میں آئی۔سی۔ایس کی طرف توجہ نہیں کی اور پھر پچھتا کے یونیورسٹیوں میں پروفیسر ہوگئے یا آل انڈیا ریڈیو میں ملازم ہوگئے، اس کی طرف حسد سے دیکھیں گے۔ اس وقت خانم قدموں پر گر کے اپنی لڑکی کا اس سے بیاہ کریں گی۔[۷]

عزیز احمد اپنے کردار نعیم کی سیاحت سے یہ دکھانا چاہتا ہیں کہ سارے یورپ کی تہذیبی فضا کیسی ہے۔ یورپ کی یہ آزادی اور ہندوستان کی محکومی کا تقابل کرتے ہوئے 'گریز' کے نعیم کو بھی اپنی غلامی کھلتی ہے۔''گریز'' کا نعیم ہندوستانی معاشرت کو یکسر بھلا دینا چاہتا ہے اس لیے جب وہ یورپ پہنچ جاتا ہے تو ہر ہندوستانی طالب علم سے دور رہنے کی کوشش رہتا ہے:

بہت سے بدماغ اور غلط خیال ہندوستانی طالب علموں کی طرح اس کا بھی یہ اصول تھا کہ ہندوستان واپس جا کے تو اپنے ہم وطنوں میں ساری عمر گزارنا ہی ہے، ان سے یورپ میں جس قدر بچو اچھا ہے۔ اس کے دوست سب کے سب انگریز، یورپین اور امریکی تھے۔[۸]

گویا ''گریز'' کے نعیم کی ذہنی حالت مفلوج ہے نعیم اپنے زمانے کی تہذیبی انتشار کی پروردہ نسل کا نمائندہ ہے۔ تہذیبی انتشار کے باعث اس نسل کو منزل کا تعین کرنے میں دشواری کا سامنا ہے۔ ناول کا عہد عزیز احمد کا اپنا عہد بھی ہے۔ اس لیے وہ اس دور کی ترجمانی بہتر انداز میں کر سکے ہیں البتہ نعیم کا کردار مجہول نظر آتا ہے۔ اسے جو کچھ نوآبادکار نے ازبر کرا دیا ہے وہ اس سے آگے نکل کر سوچنا ازخود کوئی عمل کرنا غلط سمجھتا ہے۔ اس لیے اس کی مزاحمت کی قوت سلب کی جا چکی ہے اور وہ نوآبادکارانہ نظام کا محض پرزہ بن کر رہ جاتا ہے۔

''اداس نسلیں'' کا نعیم اپنے پیش رو نعیم کرداروں سے ایک قدم آگے بڑھتا ہے۔ وکٹوریہ کراس کا حامل ہونے کے باوجود آزادی کی خواہش اس کے من میں جاگتی ہے اور وہ اس خواہش کا پالن کرنے کے لیے ایسے گروہ میں بھی شامل ہو جاتا ہے جو عسکری مزاحمت کو شعار بنائے ہوئے ہے لیکن جلد ہی نہ صرف وہ خود پرامن راستے کی طرف نکل آتا ہے بلکہ اپنے ساتھیوں کو بھی قائل کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ دہشت پسندی کا وطیرہ چھوڑ دیں:

ان لوگوں سے بچ کر تم کہاں جاسکتے ہو! اس جنگ میں سبھی شریک ہیں۔ ہندوستان کتنا بڑا ملک ہے۔ اس میں کتنے جاگیردار، کتنے مالک اور کتنے نوکر ہیں۔ اس کا تمھیں کوئی اندازہ نہیں۔ ہم چند آدمی غاروں میں چھپ کر ان کا مقابلہ نہیں کرسکتے۔ یہ درندوں کی زندگی اور درندوں کی جنگ ہے۔ ہم اپنے والدین کی نسبت بدتر زندگی بسر کر رہے ہیں۔ انہوں نے محنت کی اور خاموش رہے۔ بڑی خاموش، بڑی طاقتور جنگ، ہم نہ محنت کرتے ہیں نہ جنگ کرتے ہیں، محض چوری کرتے ہیں۔[۹]

نوآبادکار کے پیدا کردہ جبر کے نظام کے سامنے نوآبادیاتی باشندے جب مزاحمت نہیں کر سکتے تو وہ مزاحمت کی کم تکلیف دہ صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ مثلاً ایک صورت کی طرف درج بالا اقتباس میں اشارہ کیا گیا ہے کہ ہمارے آباؤ اجداد نے خاموشی اختیار کر لی۔ نئے نظام کی ہیبت اور اثر انگیزی کے علاوہ نوآبادکار کے اعانت کار گروہ نے بھی مقامی افراد کو یہ باور کرا رکھا تھا کہ انگریز ''سویلائزیشن کے پیغمبر'' ہیں ان کے خلاف مزاحمت کسی طور پر بھی جائز نہیں بلکہ ان کا شکر گزار ہونا چاہیے کہ انہوں نے بادشاہت جیسے فرسودہ ادارے سے برصغیر کی جان چھڑائی ہے۔

''اداس نسلیں'' کا نعیم چونکہ جنگ کی تباہ کاری دیکھ چکا ہے۔ وہ شاید اس لیے بھی عسکری مزاحمت کے حق میں نہیں

اور اس کے لاشعور میں کہیں انگریز طبقات کے ساتھ ہمدردی کا جذبہ بھی موجود ہے کیونکہ وہ اسی نظام اور سرکار کا انعام یافتہ بھی ہے شاید اس لیے بھی خود کو کسی مشکل سے دوچار کرنے میں ہچکچاتا ہے۔ ویسے بھی نعیم کے کردار میں مستقل مزاجی نہیں ہے۔ جب سامراج سے مزاحمت کی ضرورت تھی اور عام کسان سامراج کے مخالف کھڑا تھا اس وقت نعیم رضا کارانہ فوج میں بھرتی ہو جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جب سامراج کے خلاف مزاحمت اپنے عروج پر تھی اس وقت نعیم محکمہ تعلیم کے انڈر سیکرٹری کے طور پر حکمرانوں کی خدمت پر مامور ہو جاتا ہے۔ دراصل نعیم جن طبقات سے خود کو وابستہ کرنا چاہتا ہے وہ مزاحمت کار نہیں بلکہ نوآبادیات کے اعانت کار ہیں۔

نوآبادیات کا تجربہ بہادری کے جذبات کو مجروح کر دیتا ہے اور ایک خاص قسم کی چالاکی کو فروغ دیتا ہے۔ لوگ حالات کا مقابلہ کرنے کے بجائے حکمرانوں کا ساتھ دے کر اپنے مفادات کا حصول یقینی بناتے ہیں۔ نوآبادکار ازخود بھی ایسے طبقات کو جنم دیتا ہے جو اس کا ساتھ دے رہے ہوتے ہیں اور ان کے ذریعے باقی لوگوں کو یہ دکھایا جاتا ہے جیسے یہ طبقات اقتدار کا ساتھ دے کر ثمرات سمیٹ رہے ہیں باقی کے طبقات بھی ایسا طرزِ عمل اپنا کر ثمرات لے سکتے ہیں۔ ''لندن کی ایک رات''، ''گریز'' اور ''اداس نسلیں'' کے دیگر کرداروں کے علاوہ مرکزی کردار 'نعیم' بھی اس کی نمایاں مثال ہیں۔ یعنی تینوں نعیم کردار سامراج کا ساتھ دے رہے ہوتے ہیں تو ثمرات بھی حاصل کر رہے ہوتے ہیں۔لوگ جب مزاحمت نہیں کر پاتے تو وہ دلجمعی سے کام نہیں کرتے۔ ان کے مزاج میں ایک خاص قسم کی تھکن پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ دراصل غیر فعال مزاحمت ہے یعنی وہ لگن سے کام کرنے کے بجائے کام سے جی چراتے ہیں۔ تینوں نعیم کرداروں میں اس پہلو کی جھلک موجود ہے۔ یہ تھکاوٹ نوآبادیاتی باشندے پر اس لیے بھی طاری ہو جاتی ہے کیونکہ اسے برابر یہ احساس ستاتا رہتا ہے کہ میری محنت کا ثمر تو کوئی اور لے جاتا ہے اس طرح اکثر طبقات نوآبادکارانہ دباؤ کی وجہ سے انفعالیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔نعیم کرداروں کے ذریعے ناول نگاروں نے اس دور کی مستقل سمجھی جانے والی تہذیبی قدروں کی شکست وریخت دکھائی ہے۔ دورِ جدید جو نئے علوم اور افکار لے کر آیا ہے، اس نے ایک پوری نسل کے اذہان میں اضطرابی کیفیت پیدا کر دی ہے۔مغربی سیاست نوآبادیاتی ملکوں کے لیے اہلِ مغرب کے دوہرے معیار، اخلاقی ابتری، ثقافتی اور معاشرتی زندگی کی جھلک ان ناولوں میں جابجا نظر آتی ہے۔

نوآبادیاتی نظام طاقت ور گروہوں کو تقسیم کر دیتا ہے تاکہ وہ مزاحمت کے قابل نہ رہیں۔ تینوں نعیم کردار ایسے کسی گروہ کا مستقل ساتھ دیتے نظر نہیں آتے جو مزاحمت کے قابل ہیں۔تینوں نعیم کردار جنسی لذت کے قائل ہیں یوں دراصل وہ مزاحمت کے دباؤ سے فرار حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ تینوں نعیم کردار دراصل اعانت کار گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ ''اداس نسلیں'' کا ہیرو 'نعیم' اگر کچھ دیر کے لیے مزاحمت پر آمادہ ہوتا ہے لیکن جلد ہی وہ بھی تھکاوٹ کا شکار ہو کر سامراج کی اعانت پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ تینوں نعیم کردار ناول کے اختتام پر بے مقصدیت کی گہری دھند میں گم ہو جاتے ہیں۔ دراصل اپنے اصل مسائل سے لاتعلقی زندگی میں ان کی دلچسپی کو کم کر دیتی ہے اور بے مقصدیت، مغائرت اور سماج سے اجنبیت ان کا مقدر ہو جاتی ہے۔ دراصل یہ نوآبادکار کے معاشی اور سماجی نظام کی کامیابی ہے کہ 'نعیم' ایسے باشعور کردار بھی اس کے مزاحم نہیں ہیں۔

## حواشی وحوالہ جات


۱۔ عبداللہ حسین، اداس نسلیں، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء، ص ۹۴

۲۔ سجاد ظہیر، لندن کی ایک رات ، نیا ادارہ، لاہور، طبع چہارم، ۱۹۷۴ء، ص ۴۷

۳۔ عزیز احمد، گریز، الحمرا پبلشنگ، اسلام آباد، طبع اول، اگست ۲۰۰۰ء، ص ۱۱

۴۔ عبداللہ حسین، اداس نسلیں، ص ۱۳

۵۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، لسانیات اور تنقید، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۳۳

۶۔ علی احمد فاطمی، ڈاکٹر، عبدالحلیم شرر، بحیثیت ناول نگار، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۲۰۰۸ء، ص ۹۱

۷۔ عزیز احمد، گریز، ص ۱۲۶

۸۔ عزیز احمد، گریز، ص ۱۲۷

۹۔ عبداللہ حسین، اداس نسلیں، ص ۱۶۶

ڈاکٹر صوفیہ یوسف
صدر شعبۂ اُردو، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور
سید ارتضٰی حسن کاظمی
پی ایچ-ڈی سکالر (اُردو) شعبہ اُردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیر پور

# ناصر کاظمی بحیثیت نظم نگار

Urdu poem as a genre emerged under sufi saints in Dakken much earlier than Urdu Ghazal, since, it was more suitable for preaching. Urdu poem blossomed greatly in the hands of Iqbal and it became a powerful medium to express the inner feelings of the heart on a par with Ghazal. Nasir Kazmi, who is regarded as one of the chief architects of modern Urdu ghazal, began his literary career as a poet. He was greatly influenced by Akhter Sherani, therefore, his poems are romantic, magical, idealistic and mystical. , Moreover, just like his poems, his patriotic songs are also a masterpiece of literature as his selected words are charged with utmost degree of expression. However, his poems were overshadowed by his remarkable work in the field of ghazal. His poems can be judged by the touchstone of both Eastern and Western traditions of poetry. Nasir was a versatile genius and his creative work other than ghazal needs to be explored by all of his fans and contemporary critics.

اُردو نظم نے غزل کی طرح دکنی گہوارے میں آنکھ کھولی لیکن اس کے بارے میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اِس کا ظہور اُردو غزل سے پہلے ہوا۔اس منطق کو سمجھنے کے لئے یہ جاننا ضروری ہے کہ بھر پور اظہار کا ملکہ جو نظم کو حاصل ہے، غزل اپنے رمزیہ انداز کے باعث اس سے محروم ہے۔ اس کے علاوہ غزل اپنی ہیئت کے اعتبار سے اُس کام کے لئے موزوں نہ تھی جو اُردو شاعری کو نظم کی ہیئت میں سرانجام دینا تھا۔نظم کی خوش بختی یہ رہی کہ ابتدا میں شاعری سے مذہبی عقائد کی ترویج کا کام لیا گیا تھا۔نظم اس مقصد کے لئے نہایت موزوں صنف تھی لہٰذا آغاز اور ابلاغ کے مواقع خود بخود اس کے ہاتھ آ گئے:

> ”غزل کی طرح اُردو نظم کا آغاز بھی دکنی دور سے ہوتا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ دکنی دور میں نظم پہلے وجود میں آئی اور غزل بعد میں! اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ دکن میں شاعری کو آغازِ کار میں مذہبی اور تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا جس کے لیے غزل کی بجائے نظم زیادہ کارآمد تھی۔“[1]

البتہ ایک فوقیت جو گیت اور بطورِ خاص غزل کو نظم پر حاصل تھی وہ یہ کہ قلبی کیفیات کا اظہار جس قدر غزل میں آسانی کے

ساتھ کیا جاتا رہا ہے،نظم اس سے یکسر محروم رہی۔ گداز اور کرب کے بیان پر جو قدرت عمدہ غزل کا منصب رہا اُس پر نظم کبھی براجمان نہ ہوسکی۔خارجی کیفیات کی علم بردارنظم داخلی جذبات کے اظہار سے عاری نظر آ رہی تھی۔ اس صورتِ حال میں اقبالؔ نے اُردونظم پر یہ احسان کیا کہ اسے داخلیت کی دولت سے مالا مال کر دیا۔یوں نظم بھی دوسری اصناف کی طرح معتبر اور ممتاز ہوگئی:

’’اقبال سے پہلے اُردونظم داخلی کرب اوراس سے پیدا ہونے والے گداز سے بڑی حد تک نا آشناتھی۔ جدید اُردو شاعری میں اقبالؔ کی یہ عطا کیا کم ہے کہ اس نے نظم کے دامن کو داخلیت کے قیمتی سرمائے سے بھر دیا اور آج اسی وجہ سے اُردونظم بھی دوسری اصناف کے مقابلے میں سر بلندوسرفراز ہے۔‘‘۲

اقبالؔ نے اس بھر پور انداز میں نظم کی آبیاری کی کہ یہ نخل ہرا بھرا نظر آنے لگا۔نظم نہ صرف داخلیت کے اظہار کا ذریعہ سمجھی جانے لگی بلکہ اُردو زُبان کا سکہ بیٹھانے اوراسے مقبول بنانے میں اہم سمجھی جانے لگی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ نظم ہی وہ وسیلہ بنی جس نے اقبالؔ کے جمالی اور جلالی لب و لہجہ کو جذب کیا اور اس کی ترسیل کی۔اقبالؔ اپنی تمام تر توانائیوں کو اس طور بروئے کار لائے کہ نظم اُردو شاعری کے اعصاب پرآج بھی چھائی ہوئی ہے اور اب تک اس کا جادو چل رہا ہے۔اقبالؔ کے بعد یقیناً اُردونظم کے سنہرے دور کا آغاز ہوا ۔اقبالؔ کا یہ کارنامہ بھی اپنی جگہ لائقِ تحسین ہے کہ اقبالؔ کے بعد بے شمار جیّد شعراء نے نظم ہی کو اپنے ابلاغ کا موثّر ذریعہ سمجھا۔ قابلِ بیان بات یہ ہے کہ ان شعراء میں فنِ شاعری سے متعلق اجتماعی اور انفرادی رویے اور نظریے رکھنے والے سبھی شعراء شامل تھے۔ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ اِس کے مخالفین اورشاعری میں انفرادی رُجحانات کے علم بردار بھی غزل کی بجائے نظم کے فروغ کا سبب بنے جو باعثِ حیرت ہے :

’’اقبالؔ کے بعد اُردو شاعری میں نظم کا سکہ جاری ہو گیا۔تصدق حسین خالد، میرا جی، ن م راشد، یوسف ظفر، ضیا جالندھری، قیوم نظر ایک طرف، دوسری طرف فیض احمد فیضؔ، احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی، مختار صدیقی اور مجید امجد اور ان کے ساتھ بہت سے نام ور شاعروں نے جن میں ابوالاثر حفیظؔ جالندھری بھی شامل ہیں، نظم کی صنف میں گراں قدر خدمات انجام دیں۔‘‘۳

اس دور میں بہت سے شعراء ادب کے ایک سے زیادہ ذائقوں سے آشنا ہوئے اور ان ذائقوں کی انفرادیت سے لطف انداز ہوئے۔غزل، نظم، تنقید، غرض ہر ذائقہ اُن کی زُبان پر تھا۔اپنی بے قراری کونظم کرنے اور اس صنف میں نت نئے تجربات کا سہرا مجید امجد کے علاوہ میرا جی کے سر جاتا ہے کہ جن کے طفیل مغربی ادب کا ذائقہ بھی مشرقی نظم میں گُھل مل گیا۔یوں ایک نئے دبستان کی بنیاد پڑی اور اس نئے دبستان سے بہت سے شعراء فیض یاب ہوئے:

’’اس میں شک نہیں کہ میرا جی نے جس طرح مغربی ادب کے عناصر کو اپنی ادبی شخصیت میں سمویا تھا اس سے اُردونظم میں ایک نئے دبستان کا آغاز ہو چُکا تھا۔‘‘۴

ناصرؔ کاظمی نے بھی اِسی عہد میں نظم کی ابتدا کی۔اس میں شک نہیں کہ یہ دور نظم کے حوالے سے تاریخ ساز دور تھا کہ جس میں اِن کے مدِ مقابل بہت سے بلند پایہ شعراء میدان میں اُتر چکے تھے۔ناصرؔ کاظمی نے جب شعر وسخن کا آغاز کیا تو اُس

وقت اختؔر شیرانی کا طوطی بولتا تھا۔ناصؔر کاظمی ان کی شعرگوئی سے متاثر ہوئے ۔اختؔر شیرانی بلا شبہ نظم کے بہت بڑے شاعر ہیں تھے لہٰذا ابتداء میں ناصؔر نے ان کے انداز میں نظمیں کہیں۔یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ناصؔر نے غزل کی بجائے ابتداء میں نظم کو اپنے خیالات کی ترجمانی کے لئے منتخب کیا۔یہی وجہ ہے کہ غزل کے ساتھ ساتھ نظم سے قربت بھی انہیں محبوب رہی۔اختؔر شیرانی کے اشعار میں دلچسپی لینے کے دوران ناصؔر نے غزل پر توجہ دینا اپنی والدہ کے اصرار پر شروع کیا:

''اُن دِنوں میں ننھی منھی نظمیں کہتا تھا اوراختر شیرانی کے شعر بہت رچاؤ کے ساتھ پڑھتا تھا لیکن والدہ کے اصرار پر غزل شروع کی۔''۵

ناصؔر کاظمی بنیادی طور پر شاعر تھے اور وہ شاعری کو محض اظہار کا ذریعہ نہیں سمجھتے تھے۔ان کے نزدیک شاعری ایک ردیے کا نام ہے۔ایسا رویہ جو کوئی انسان زندگی کے بارے میں اپناتا ہے۔زندگی کو سمجھنے کے لئے اپناتا ہے ۔وہ چیزوں کو کس طرح دیکھتا ہے ؟اور کس طرح اس کا موثر اظہار کرتا ہے ؟ یہ سب شاعری کے زمرے میں آتا ہے۔یہ الگ بات ہے کہ انہیں زیادہ کامیابی اور پذیرائی غزل کے میدان میں نصیب ہوئی، لیکن وہ تمام اصنافِ سخن کو ایک جیسا سمجھتے تھے اور بطورِ خاص کسی ایک صنف کو اپنی شاعری کے لئے مخصوص کرنے کے خواہاں نہ تھے۔غزل کو اپنی محبوب صنف کے طور پر منتخب کرنے کے حوالے سے اُنہوں نے اپنی لاتعلقی کا اظہار کیا۔اُنھوں نے اپنے ایک انٹرویو میں اپنے مخصوص نقطۂ نظر کی یوں وضاحت کی:

''اصل میں غزل کی روش پر تو میں نہیں چل نکلا۔ مجھے غزل ، قطعہ، رباعی، آزادنظم وغیرہ سے کوئی سروکار نہیں رہا۔ مجھے تو شاعری سے سروکار ہے۔تمہیں پتہ ہے کہ شاعری صرف مصرعے لکھنے کا کام نہیں۔ شاعری تو ایک نقطۂ نظر ہے زندگی کو دیکھنے کا، چیزوں کو دیکھنے کا ، ان کو ایک خاص موزوں طریقے سے بیان کرنے کا نام شاعری ہے۔''٦

اُن کے اس نقطۂ نظر کی روشنی میں یہ وضاحت ہو جاتی ہے کہ نظم بھی ان کو اس درجہ محبوب تھی جس درجہ وہ غزل کو محبوب رکھتے تھے۔تاہم یہ ممکن ہے کہ ناصؔر نے اپنی انفرادیت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے عمومی ڈگر سے انحراف کیا ہو۔ورنہ سانیٹ اور نظم گوئی کا باقاعدہ آغاز اُنھوں نے غزل سے پہلے کیا تھا۔ادبی دنیا میں بھی وہ ایک نظم گو شاعر کے روپ میں متعارف ہوئے:

''ناصؔر صاحب کی شعرگوئی کا آغاز ۱۹۴۰ء سے ہوا لیکن ادبی حلقوں تک ان کی آواز ۱۹۴۲ء میں پہنچی جب آل انڈیا ریڈیو لاہور کے پہلے نشریہ مشاعرے میں اُنھوں نے اپنا کلام پڑھا۔شاعری کی ابتداء سانیٹ اور نظم سے ہوئی اور اس رنگ میں اختؔر شیرانی مرحوم سے وہ خاصے متاثر رہے پھر خیال کر کے کہ یہ رنگ کچھ تقلیدی سا ہے غزل سرائی شروع کی۔''۷

یہ بجا ہے کہ ناصؔر کی وجۂ شہرت اِن کی غزل بنی لیکن ناصؔر کی نظم بھی ادبی دنیا میں اپنا مقام بنا رہی تھی۔ناصؔر کاظمی کی پہلی

کتاب برگِ نَے ۱۹۵۲ء میں شائع ہوئی۔ یہ ان کی غزلوں کا پہلا مجموعہ ہے۔ اس کے بعد اِن کا کوئی کلام ان کی زندگی میں ہمارے سامنے کتابی صورت میں منظرِ عام پر نہ آسکا۔ ۱۹۵۰ء سے ۱۹۵۵ء تک کا زمانہ ناصؔر کی شاعری کا بھر پور زمانہ تھا۔ اِسی دور میں وہ نظم گوئی پر بھی پوری توانائیاں مرکوز کیے ہوئے تھے۔ ان کی بہت سی نظمیں تواتر کے ساتھ ادبی رسائل کی زینت بن رہی تھیں۔ ان نظموں کے علاوہ ان کا منظوم ڈرامہ بھی ادبی مجلّے میں شائع ہوا:

''ناصؔر کا پہلا مجموعۂ کلام برگِ نے ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا۔ اس کے تقریباً دو برس بعد ان کی طویل نظمیں 'نیا سفر'، 'شہرِ غریب' اور 'نشاطِ خواب' اور ایک منظوم ڈرامہ 'سُر کی چھایا' معتبر ادبی مجلوں میں شائع ہوئے۔''۸

برگِ نَے (جو ناصؔر کی غزلوں کا مجموعہ تھا) کی اشاعت کے بعد ناصؔر کاظمی کی شہرت ایک ممتاز اور منفرد غزل گو کے روپ میں ہوئی۔ اس کے بعد قارئین کو ایک طویل عرصہ (تقریباً ۲۰ سال) تک ان کے دوسرے مجموعے کا انتظار رہا۔ یہ مجموعہ جس کا منفرد عنوان دیوان تھا اِن کی وفات کے بعد شائع ہوا۔ یہ مجموعہ بھی ان کی غزلوں پر مشتمل تھا۔ غزلوں کے اس مجموعے کو برگِ نَے سے بھی زیادہ پذیرائی نصیب ہوئی۔ دیوان نے ناصؔر کاظمی کو جدید اُردو غزل کے معماروں کی صف میں لا کھڑا کیا۔ اِس صورت میں اِن کے چاہنے والوں کے اذہان پر ناصؔر کی شخصیت ایک غزل گو کے طور پر ایسی نقش ہوگئی کہ ان کی نظموں کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا۔ شمیم حنفی کی رائے میں ان غزلوں کی گرفت اس درجہ شدید تھی کہ ان کی نظمیں کہیں پسِ پردہ چلی گئیں:

''دوسرے مجموعے 'دیوان' (جس کی اشاعت ناصؔر کی موت کے بعد ہوئی، ۱۹۷۲ء) کی گرفت اس کے قارئین پر اتنی مضبوط تھی کہ اس کی نظموں کی طرف کسی کا دھیان ہی نہیں گیا۔''۹

ناصؔر کاظمی خداداد صلاحیتوں کے مالک تھے۔ اپنے دلی جذبات کو لوگوں تک پہچانے کے لئے وہ نظم اور غزل دونوں پر ہی قدرت رکھتے تھے۔ یوں تو اُن کی تمام شاعری اُن کے جمالیاتی ذوق کا آئینہ دار ہے۔ مگر وہ نظم کی نسبت فنِ غزل گوئی کا حق بہتر طور پر ادا کرنے میں کامیاب ہوئے۔ ناصؔر کاظمی کے لئے یہ دُنیا ایک حیرت کدہ تھی۔ غزل کی مختصر بحر میں وہ امکانات کے بے شمار سرے اُبھارنے میں کامیاب ہوجاتے اور ان کی کی غزل معنوی اعتبار سے ایک بھر پور غزل ہوتی۔ اس کے برعکس غزل کے ساتھ ساتھ نظم کا اس درجہ حق ادا کرنا شاید ناصؔر کاظمی کے لئے ممکن نہ تھا۔ غزل سے اُن کی قربت کا سبب خود ان کی طبیعت تھی اور اس میں کسی قدر آپ کے مزاج کو بھی دخل حاصل تھا:

''حقیقت تو یہ ہے کہ ناصؔر کاظمی کا مزاج غزل گوئی کے لیے ہی مناسب ترین تھا۔ بے شک تخیل، فکر، جذبہ واحساس کے شاعرانہ اظہار پر غزل یا نظم کی قید نہیں لگائی جا سکتی لیکن انسان ایک کائنات ہوتے ہوئے بھی ایک اور وسیع کائنات کا ننّا سا نقطہ بھی ہے۔ یوں وہ اپنے بازؤں کی وسعت میں بہت کچھ سمیٹ تو سکتا ہے لیکن اس بہت کچھ میں سے ہر ایک کی مناسب حفاظت کا حق ادا کر سکنا ہر ایک کے لیے ممکن نہیں ہو سکتا۔''۱۰

نظم کے ابلاغ کے لئے بات کا فوری ابلاغ ضروری ہے تا کہ بات کو آگے بڑھایا جو سکے۔ کیونکہ غزل کا ہر شعر اکائی ہوتا

ہے لہٰذا امکانات پر محض روشنی ڈالنا کافی خیال کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس نظم میں کسی سَمت کا تعین ضروری ہوتا ہے ورنہ نظم گرفت سے نکل جاتی ہے۔ ناصؔر کاظمی کو نظم گوئی میں ایسی مشکلات کا سامنا رہا۔ تاہم ناصؔر کاظمی کی نظم گوئی نے ان کی غزل پر خوش گوار اثرات مُرتب کیے۔ ناصؔر کاظمی کو غزل کے شعبہ میں بلاشبہ یہ کمال حاصل رہا کہ اُن کی غزل ریزہ خیالی جیسے عیب سے پاک رہی اور اُن کی بیشتر غزلیں کسی ایک خاص مرکزی نقطہ کے گرد مرکوز ہیں۔ اِنہیں مسلسل غزل کہنے پر عبور حاصل تھا اور یہ عبور دراصل اُس جذبے کی کارفرمائی تھی جس کے تحت وہ بہتر سے بہتر نظم لکھنے کے آرزو مند رہے۔ اگر یہ بات مان بھی لی جائے کہ وہ نظم کے میدان میں خاطر خواہ کامیاب نہ تھے تو ہمیں یہ بات ماننی پڑتی ہے کہ اِن کی کامیاب مسلسل غزل کے پسِ پردہ نظم کا وہ تجربہ شامل تھا جو تسلسل کے ساتھ خیالات کو ایک لڑی میں پرونا جانتا تھا۔ پہلی بارش کی مسلسل غزلیں اس پر دلالت کرتی ہیں:

> ''نظم میں تجربہ کیا لیکن کچھ زیادہ کامیاب نہ ہوئے۔ بعد میں یہی نظم گوئی کا جذبہ پہلی بارش کی مسلسل غزلوں میں اپنا اظہار کر گیا۔''۱۱

جس طرح ناصؔر کاظمی جدید غزل گو ہوتے ہوئے بھی روایت سے اپنا دامن نہ بچا پائے اسی طرح نظم میں بھی روایت سے کنارہ کشی ان کے لئے ممکن نہ تھی۔ ان کے نزدیک ہجرت محض ایک ذاتی تجربہ نہیں بلکہ اس کے پس منظر میں ایک تہذیبی تجربہ جھانکتا ہوا محسوس کیا جا سکتا ہے۔ وہ ۱۹۴۷ء کی ہجرت کو صرف ایک واقعہ تصور نہیں کرتے بلکہ اس کے تناظر میں وہ تہذیبی تجربہ ہے جس کا شکار انساں صدیوں سے ہوتا چلا آیا ہے۔ وہ اس تجربے کے حوالے سے دُکھ کی تہذیبی روایت تک رسائی حاصل کرتے ہیں:

جلتا ہوں داغِ بے وطنی سے مگر کبھی
روشن کرے گی نام مرا سوختہ تنی
خوش رہنے کے ہزار بہانے ہیں دہر میں
میرے خمیر میں ہے مگر غم کی چاشنی
یا رب! زمانہ ممتحنِ اہلِ صبر ہے
دے اس دنی کو اور بھی توفیقِ دشمنی۱۲

تقسیمِ ہند اور قیامِ پاکستان کے دوران کی گئی ہجرت نے ناصؔر کاظمی کے لاشعور میں یادوں کے بے شمار در کھول دیے وہ کس طرح اس واقعے کو روایت کے ساتھ جڑا ہوا دیکھتے ہیں اس کی تشریح شمیم حنفی نے اس طور کی:

> ''لیکن، 'نشاطِ خواب' میں ناصؔر کی شخصیت کی یادوں کے ایک گم شدہ علاقے اور ایک ایسے تہذیبی تجربے کی باز یافت کا وسیلہ بنی ہے جسے ۱۹۴۷ء کی تقسیم اور ناصؔر کی ہجرت کے واقعے نے عقبی پردہ مہیا کیا تھا۔''۱۳

ناصؔر کا اس طرح واقعات کو دیکھنا اور محسوس کرنا دراصل شعری روایت سے وہ واقفیت ہے جس کی بنیاد پر کوئی شاعر اس قسم

کی تخلیق کاوش کے لئے اپنے لاشعور میں ماضی کے تمام تجربات کو کشید کر لیتا ہے جو اس خطے میں بسنے والے انسانوں پر تاریخ کے کسی موڑ پر گزرے۔روایت سے کٹ کر اس طرح کی تخلیقی کوشش بے سود ثابت ہوسکتی تھی مگر ناصؔر نے روایت کا دامن تھام کر اپنی نظم کو موثر بنا دیا۔ایک اعلیٰ فن پارہ اس شعوری کوشش کے بغیر ظہور نہیں پا سکتا۔ناصؔر کی نظم میں جو ثقافت سانس لے رہی ہے اس کی جزئیات نشاطِ خواب کے اس اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

کل رات اس پری کی عُروسی کا جشن تھا!
دیکھی تھی میں نے دور سے بس اس کی روشنی
ہر ملک ہر دیار کے خوش وضع مہمان!
بیٹھے تھے زیب تن کیے ملبوس درشنی!
جلنے لگیں درختوں میں خوشبو کی بتیاں!
پھر چھیڑ دی ہوائے نیستاں نے سمفنی!
ہاتھوں میں رنگترے لیے سَر پر صراحیاں!
کچی نکور باندیاں نکلیں بنی ٹھنی!
کشمش ،چھوارے، کاغذی بادام چار مغز!
رکھے تھے رنگ رنگ کے میوے چشیدنی!۱۴

یوں ناصؔر ایک چھوٹے سے واقعہ کو بیان کرنے میں پوری تہذیب وثقافت کا نقشہ ہمارے سامنے کھینچ کر رکھ دیتے ہیں۔ایک ایسی ثقافت جو ہماری سب کی میراث ہے اور ہماری مشترکہ روایت کا حصہ بن چکی ہے۔مگر ناصؔر کی یہ خوبی بھی اپنی جگہ مسلّم ہے کہ وہ اس روایت کا کوئی معمولی سے معمولی رُخ ہماری نظروں سے اُجھل نہیں ہونے دیتے:

''اس کے ساتھ ایک پوری تہذیب کسی نہ کسی واقعے، احساس، خیال، شے یا شخص کے بہانے در آتی ہے اور نظم میں اپنے لیے جگہ بنا لیتی ہے۔ اپنی عروسی کے جشن میں وہ پری شریک ہوتی ہے تو اس طرح کہ اجتماعی ثقافت اور مشترکہ تہذیبی وراثت کا ایک بھراپُرا زمانہ بھی پھر سے جاگ پڑتا ہے۔ناصؔر کی گرفت سے کوئی متعلقہ منظر کوئی شخص ،کوئی شے،کوئی رنگ بچنے نہیں پاتا۔ہر سمت سے ظہور پذیر ہونے والی لہریں بالآخر ایک سمفنی کا حصہ بن جاتی ہے۔''۱۵

ناصؔر کی نظموں کا مجموعہ نشاطِ خواب ایک منفرد اُسلوب رکھتا ہے۔ناصؔر کا ہر شائع ہونے والا مجموعۂ شاعری ان کے پہلے مجموعے سے زیادہ دلکش اور متنوع ہے۔ ناصؔر کی یہ ارتقاء پذیری انہیں انجماد کی کیفیت سے دوچار نہیں ہونے دیتی اور ان کے کلام میں رعنائی کا باعث ہے۔ہر چند کہ ان کا ہر اُسلوب دل پذیر رہا مگر اس کے باوجود بھی ناصؔر نے اپنے سخن کو کسی ایک خاص اُسلوب کا اسیر نہیں ہونے دیا۔یہ اُن کے عظیم شاعر ہونے کی دلیل ہے کیونکہ بقول سلیم احمد:

''جولوگ ہمیشہ ایک سے انداز میں اچھے شعر لکھتے رہتے ہیں ان کی شاعرانہ شخصیت میں کوئی نہ کوئی کھوٹ ضرور ہوتا ہے۔''۱۶

ناصؔر نے اپنی مقبولیت کے باوجود بھی اپنے اُسلوب کو بدل بدل کر اس کی رنگینوں میں اضافہ کیا۔کیف ونشاط کے ہر پہلو کو رگِ حرف میں اُتار کر اپنے کلام کو ہر رُخ سے جاذبِ نظر بنا دیا۔اس کوشش میں ناصؔر کا اُسلوب اِن کے غزلیہ بالکل مختلف نظر آنے لگا۔یوں ان کی نظموں کے مجموعے نشــــاطِ خـواب نے ثابت کر دیا کہ ناصؔر کاظمی محض ایک اُسلوب کا شاعر نہیں بلکہ تنوع کا شاعر ہے۔اس کی شاعری میں زُبان اوراُسلوب ارتقاء پذیر رہا۔غزل کے مقابلے میں اُس کی جادو اثر نظمیں ایک مختلف اُسلوب کی مالک ہیں۔اسی طرح اسکے ترانے مختلف طرح کی ریاضت کا ثمر ہیں۔اظہار کے مختلف انداز نے ناصؔر کی شاعری میں انجماد کی کیفیت پیدا نہیں ہونے دی۔برمحل زُبان کے استعمال نے اِن کی نظم کے جادوئی تاثر کو اور زیادہ بڑھایا ہے۔ناصؔر نے اپنے لئے نئی سے نئی منزل کا انتخاب کیا اور اس کی تلاش اور جستجو میں وہ کسی خوف کے بغیر نکل کھڑا ہوا اور اسے کامیابیاں نصیب ہوتی چلی گئیں۔یہ درست ہے کہ اس دشوار گزار راستے میں اُس کا وجود چھلنی بھی ہوا اور لہولہان جسم کے ساتھ اسے یہ سفر جاری رکھنا پڑا مگر آخری کامیابی کے لئے اُسے ہر امتحان میں پورا اُترنا پڑا۔ناصؔر کاظمی خود بھی میدانِ سخن میں اس نظریے کے ساتھ اُترے کہ اہلِ دانش کا سفر ہر حال میں جاری رہتا ہے۔کسی منزل پر پڑاؤ اس کے نصیب میں نہیں۔ایثار کا جذبہ ہر صورت میں فن کار پر غالب رہتا ہے۔وہ تخلیقی سفر میں بے شمار قربانیاں دے کر اپنی اَن دیکھی منزل کی دُھن میں لگا رہتا ہے۔ادب کی دُنیا کا طالبِ علم ایک عام طالبِ علم سے بہت مختلف ہوتا ہے کیونکہ وہ اپنے معیار خود مقرر کرتا ہے۔وہ اپنے تنقیدی مضمون میں اس ساری بحث کوسمیٹتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ سب سے پہلی اور بڑی پابندی لکھنے والے کی اپنی ذات ہے۔اگر لکھنے والے کا مطالعہ، مشاہدہ اور تجربہ کم ہے تو اس کی تحریر بھی کم پائے کی ہو گی۔مگر تخلیقی مطالعہ، مشاہدے اور تجربے کے لئے اِسے بہت سی قربانیاں دینی پڑتی ہیں۔مثلاً ایک ذہین طالبِ علم چند برس محنت کر کے کوئی معقول ملازمت تو حاصل کر سکتا ہے لیکن اگر وہ ادیب یا شاعر بننا چاہتا ہے تو وہ عمر بھر طالبِ علم رہتا ہے۔اس کی ڈگریاں کبھی ختم نہیں ہوتیں۔''۱۷

ناصؔر کاظمی کی نظموں میں ان کی لفظیات کو بہت اہمیت حاصل ہے۔وہ الفاظ کا استعمال ان کے مزاج کے مطابق کرتے ہیں۔ان کے نزدیک ہر لفظ ایک جیتا جاگتا شخص ہے جو اپنا الگ مزاج رکھتا ہے۔وہ شاعرانہ نزاکتوں کو سمجھتے ہوئے الفاظ کو برتتے ہیں۔کیوں کہ ان کے بقول:

ع ہر لفظ ایک شخص ہے ہر مصرعہ آدمی ۱۸

ناصؔر کاظمی نے نئے الفاظ نہیں تراشے بلکہ الفاظ کو نئے پیرہن عطا کیے ہیں اسطرح وہ اپنی لفظیات سے نئے معنی تراشنے میں کامیاب ہوئے۔ان کی آزاد نظم'' ہر محاذِ جنگ پر'' کا آغاز یوں ہوتا ہے:

اے خدائے دو جہاں

تیرے حکم سے بہار اور خزاں
تو نے خاکِ مُردہ کو شجر دیے
رَس بھرے ثمر دیے
بحر کو صدف، صدف کو بے بہا گہر دیے
طائروں کو تازہ بال و پَر دیے
بے گھروں کو گھر دیے۱۹

ناصؔر کاظمی کی ریاضتِ فن کا کمال الفاظ کی تازہ کاری ہے ۔اِنہیں الفاظ پر مکمل دسترس حاصل ہے جس کے باعث وہ انہیں نئے نئے انداز سے استعمال کر کے نئی زندگی عطا کرتے ہیں۔اپنی نظموں میں وہ ملمع سازی یا رنگ وروغن شدہ الفاظ کا سہارا نہیں لیتے بلکہ عام الفاظ کو اُجالتے ہیں۔نظموں میں ناصؔر نے یہ کمال آسانی سے پیدا نہیں کیا بلکہ اس کے پسِ منظر میں اِن کے غزلیہ کلام کی ریاضت بھی شامل ہے جس کے باعث اِن کے اشعار موتی سے تابدار ہوئے۔محنت اور توجہ فن کو فروغ دینے کے لئے بنیادی شرائط ہیں۔منفرد کام کرنے سے پہلے غور وفکر ضروری ہے اور صلاحیت کے مطابق موضوع کا انتخاب کرنا ہی کافی نہیں بلکہ الفاظ کو احتیاط وسیلقہ سے استعمال کرنا بھی عمدہ نظم کی تخلیق میں خشت اوّل کا کردار ادا کرتا ہے:

’’ان سبھی نظموں میں ناصؔر کی قادرالکلامی کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ نہ صرف لفظوں کا خوبصورت استعمال کرتے ہیں بلکہ کتنے ہی لفظوں کو نیا پن دے کر انہیں تازہ دم کر جاتے ہیں۔‘‘۲۰

نظم کی تعمیر میں مشکل ترین مرحلہ جذبات نگاری ہے۔الفاظ خیالات کی بیساکھیاں ہوا کرتے ہیں اور اِنہیں کے سہارے جذبات کا نکاس ممکن ہوتا ہے لہٰذا یہ ضروری ہے کہ ان کا انتخاب بھی سوچ سمجھ کر کیا جائے بصورتِ دیگر اُسلوب کے متاثر ہونے کا احتمال رہے گا۔ناصؔر نے موضوع کی مناسبت سے الفاظ کا چناؤ کر کے جذبات کی وقعت کو بڑھا دیا ہے:

سورج سے گھر، چاندسی گلیاں، جنت کی تصویر
بانکے چھیل چھبیلے گبھرو غیرت کی شمشیر!
سبک چال نخریلے گھوڑے، کڑیل نیزہ باز
آنکھیں تیز کڑکتی بجلی تاروں کی ہمراز
زندہ دلوں کا گہوارہ ہے سرگودھا میرا شہر۲۱

ناصؔر کے اِس بدلتے اُسلوب نے وطن سے محبت کے اظہار میں الفاظ کی ایک خوبصورت مالا پروئی ہے ۔ملّی ترانوں میں ان کی شاعرانہ خلاّقی اہلِ وطن سے عقیدت اور وطن کی ہر شے سے کمال وارفتگی کی صورت میں موجزن ہوتی دکھائی دیتی ہے:

’’... مگر ناصؔر کاظمی نے ۱۹۶۵ء‘ ۱۹۷۱ء کی جنگ میں جو ترانے لکھے، ان سے ایک جذبہ حب الوطنی سے

سرشار منفرد سوچ کے حامل ناصؔر کاظمی سے ہماری ملاقات ہوتی ہے، جو جذبوں کو لفظوں کا پیراہن دینا جانتا ہے۔''۲۲

ناصؔر کاظمی نے اپنی غزل میں چھوٹی بحر کا ستعال کر کے امکانات کے بے شار سرے اُبھارے ہیں ۔ وہ اس سلسلے میں خاصے کامیاب بھی نظر آتے ہیں کہ وہ قاری کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتے ہیں۔اسی طرح ان کی نظم بھی ایک حیرت کدہ ہے جو ذہن میں ایک طلسماتی فضا قائم کر دیتی ہے اور قاری اس فضا کا اسیر ہو جاتا ہے۔ان کی نظموں کا مجموعہ' نشاطِ خواب' طلسمات کا در وا کرتا ہے جس میں داخل ہونے کے بعد یک گونا پُراسراریت قاری پر پردے تان لیتی ہے۔ اِن کی ایک نظم کا حوالہ دیتے ہوئے شمیم حنفی لکھتے ہیں:

''یہی صورتِ حال' نشاطِ خوابِ' کی بھی ہے۔نظم کے ارتقاء کے ساتھ یادوں کی پیاس بھی بڑھتی جاتی ہے اور ناصؔر کی بصیرت کے دائرے میں یادوں کے اس شہرِ طلسمات کا ہر زاویہ، ہر روپ، ہر رنگ سمٹتا چلا آتا ہے۔''۲۳

شاعر کا تخیل فطرت سے ہم آہنگ ہوتا ہے لیکن اس کے علاوہ یہی تخلیل نئی فطرت بھی ترشتا ہے۔اس میں شک نہیں کہ یہ شاعر کے تصورات ہیں جو ایسی ایسی اشکال تخلیق کرتے ہیں جو فطرت کے دامن میں بھی نہیں۔ یہ جادوئی فضا ناصؔر کی جدتِ طبع کا حاصل ہے۔ناصؔر نے ماورائے فطرت کردار بھی اپنی نظموں میں پیش کیے۔ان کی نظم نشاطِ خواب کا یہ شعر:

رہتی تھی اس نواح میں ایسی بھی ایک خلق !

پوشاک جس کی دھوپ تھی خوراک چاندنی ۲۴

اس مرحلے پر ہمیں ناصؔر کی نظم کو مغربی اور مشرقی شعری نظریات کے تناظر میں دیکھنے کی بھی ضرورت ہے ۔انگریزی اَدب میں اس قسم کا شعری ذوق ہمیں ھومر کے ہاں ملتا ہے۔ھومر کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ ہر طرح کے انسان کو،خواہ وہ بوڑھا ہو یا جوان، فرحت پہنچاتی ہے۔وہ کہیں کا بھی رہنے والا ہو اس سے لطف اندوز ہوسکتا ہے۔ یہی وہ خوبی ہے جس کی وضاحت اُس نے بحثیت نقاد خود کی۔ چنانچہ وہ شعر کی ماہیت اور نوعیت پر غور کرتے ہوئے محسوس کرتا ہے کہ شعر کوئی ماروائی قوت کا استعارہ ہے۔کوئی آسمانی قوت جو شاعر پر مہربان ہوجاتی ہے تخلیقِ شعر کا باعث بنتی ہے۔مگر اہم ترین بات یہ ہے کہ ھومر کے نزدیک شاعری کا مقصد دیگر فنونِ لطیفہ کی طرح حظ اُٹھانا ہے۔اپنے گہرے تنقیدی شعور کی بنا پر شاعری کے حوالے سے ھومر کی رائے بے حد معتبر ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ ھومر ارسطو سے سینکڑوں برس پہلے علم کے یہ بنیادی نشانات چھوڑ چکا تھا۔ارسطو کی بوطیقا کا ظہور بھی اپنے پس منظر میں انہیں بنیادوں کا شعور لیے ہوئے ہے۔ھومر کے مطابق شاعر کا کام معمولی کو غیر معمولی بنانا ہے ۔وہ اس پیتل کی دنیا کو سونے کی دنیا بنا دیتا ہے۔مگر ایسا کرنے میں اُسے ماورائی طاقتوں پر انحصار کرنا پڑتا ہے۔جمیل جالبی لکھتے ہیں:

''ھومر(۹۔۱۲ صدی ق۔م؟) کے نزدیک شاعری کا مقصد''لطف'' ہے، جو ایک قسم کے جادو سے پیدا ہوتا ہے۔ھومر شاعرانہ قوت کو الہامی قوت کہتا ہے اور اسے دیوتاؤں سے منسوب کرتا ہے جس کی مدد اور دعا سے

اپنی نظمیں تخلیق کرتا ہے۔'' ۲۵

ہر چند کہ ارسطو (۳۸۴۔۳۲۲ق۔م) نے اپنے اُستاد کے ان شعری نظریات کو اثر زائل کرنے کی سعی کی مگر اس کے باوجود بھی مغربی شعری نظریات پر افلاطون کا غلبہ رہا۔ یونان کے زوال کے بعد جس قوم کے مقدر کا ستارو چمکا وہ یقیناً اہلِ روما تھے۔اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ یونانی تہذیب اور رومی تہذیب کئی اعتبار سے ملتی جُلتی ہیں۔ارسطو جیسے نقاد کے نظریات کو اصل فروغ اہلِ روما نے ہی دیا۔ افلاطون کے برعکس اور ارسطو کی نیابت میں لونجائنس نے شاعری اور نثر کے دل میں فوری اُتر جانے کا سبب ان سے حاصل ہونے والے لطف کو قرار دیا ہے۔وہ آج کل کے اُستاد کی طرح نظموں کے مخصوص حصوں کی وضاحت کرتا ہے اور ان کے متعلق اپنی رائے کا اظہار بھی کرتا ہے:

''جیسے ارسطو پہلا کلاسیکی نقاد ہے اسی طرح لونجائنس کو پہلا رومانی نقاد کہا جا سکتا ہے۔ وہ ان معانی میں جدید نقاد ہے کہ وہ ادب کو اسی نظر سے دیکھ رہا ہے جس نظر سے ہم آج ادب کو دیکھتے ہیں۔ وہ ادب میں'' لطف اندازی'' پر زور دیتا ہے۔'' ۲۶

جہاں تک مشرقی شعری نظریات کا تعلق ہے تو مشرقی شعری نظریات کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ایک وہ نظریات جن کو انگریزی ادب سے اُردو ادب میں متعارف کروایا گیا۔دوسرے وہ نظریات جو عربی اور فارسی سے اُردو زبان وادب میں آئے۔ اوّلذکر نظریات کے سرخیل مولانا الطاف حسین حالؔی ہیں۔شاعری کو کسی تحریک کے طور پر استعمال کرنے کے حوالے سے مولانا حالؔی کی فکر کسی کشمش کا شکار دکھائی نہیں دیتی بلکہ وہ ایسی شاعری کو بے جان اور بے عصر تصور کرتے ہیں۔ان کی رائے میں کوئی باطنی ولولہ پُراثر شعر کا موجب نہیں بن سکتا بلکہ پُر اثر شعر کے لیے احساسات کو دلی وارفتگی حاصل ہونی چاہیے۔ شاعری کو تاریخ کے پس منظر میں متحرک قوت(DynamicForce)کے طور پر دیکھا اور اسے دلوں کو مسخر کرنے والی جادوئی شے قرار دیا:

''تاریخ میں ایسی مثالیں بے شمار ملتی ہیں کہ شعراء نے اپنی جادو بیانی سے لوگوں کے دلوں پر فتح نمایاں حاصل کی۔'' ۲۷

دوسرے قسم کے شعری نظریات کے حوالے سے یہ بات نہایت اہم ہے کہ ناصرف فارسی بلکہ عربی شعریات بھی شعر کے حلقۂ اثر کو معلومات کی فراہمی تک محدود نہیں کرتیں۔شعر کوئی Statementیا بیان نہیں جو حقائق واضح کرے بلکہ شعر کا تعلق تو حکمت اور دانائی سے ہے۔یہی وجہ ہے کہ قدیم تذکروں میں شاعری کا مقصد سیاسی، سماجی اور معاشی حالات کا ذکر نہ تھا اور نا ہی سچ اور جھوٹ میں تفریق کرنا اس کے مسلک میں شامل تھا۔اس حوالے سے عزیز ان الحسن لکھتے ہیں :

''یہ عرب شعریات کا اُصول ہے کہ شعر کا کام ''اطلاع'' فراہم کرنا نہیں۔ بلکہ اس کا تعلق حکمت جیسے عظیم وبزرگ حقائق سے ہے۔ اسی لیے قدما کے تصورِ شعر میں شاعری عموما اپنے سیاسی ، سماجی اور معاشی ماحول سے بے نیاز نظر آتی ہے۔ اس کا کام محض سیاسی، سماجی اور اخلاقی تضادات کو پیش کرنا نہیں ہوتا اور نہ ہی شعری کمال کو صرف سچ اور جھوٹ کے معیار پر پرکھا جانا چاہیے۔'' ۲۸

اس سچ اور جھوٹ سے بے نیاز شاعری میں سب سے اہم عنصر ناصر کاظمی کا پُر تاثیر لہجہ ہے۔یہی وجہ ہے کہ ناصؔر کی شاعری ذہنوں کو ایک نیا زاویۂ نظر عطا کرتی ہے۔ اس میں موجود غیر معمولی صلاحیت رکھنے والے کردار فکر میں ارتعاش پیدا کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ رات ناصؔر کاظمی کی شاعری میں طلسمات کے در کھولتی ہے۔اس کے بکھرے ہوئے رت جگے نہ صرف اس کی غزلوں کا احاطہ کیے ہوئے ہیں بلکہ نظموں میں بھی جا بجا ان کے تذکرے ملتے ہیں ۔صرف یہی نہیں بلکہ رات کے بہت سے جادو ناصؔر کے طفیل ان کی نظموں میں وا ہوئے ہیں ۔یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ آج بھی ان میں پوشیدہ جہانِ معانی ارباب ذکا کو دعوتِ فکر ونظر دے رہا ہے۔اب یہ اُردو ادب کے اکابرین اور ناقدین اور قارئین پر منحصر ہے کہ وہ اس طلسم کو اپنے قابو میں لانے کے لئے اس جادوئی دنیا میں اُتریں جو بظاہر مشکل نظر آ رہا ہے کیونکہ اِس حوالے سے باصر سلطان نے بہت معنی خیز انداز میں کہہ دیا ہے کہ:

> ''شاعری مفہوم ومعنی کا ساتواں در کھولتی ہے۔ جو الفاظ شاعری میں استعمال ہوتے ہیں وہ گنجینۂ معنی نہیں بلکہ گنجینۂ معنی کا طلسم ہوتے ہیں اور یہ طلسم کھولنے کے لیے بڑے جتن کرنے پڑتے ہیں۔''۲۹

## حواشی وحوالہ جات


۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر،اُردو شاعری کا مزاج،لاہور،مکتبۂ عالیہ،۱۹۷۸ء،ص۳۱۳

۲۔ اشفاق حسین، فیضؔ: ایک جائزہ ،کراچی، ماس پرنٹرز،۲۰۱۱ء ص۴۶

۳۔ غالب احمد،''ناصؔر کاظمی کا شہرِ غزل''،مشمولہ ناصؔر کاظمی کا شہرِ غزل،لاہور، اسلامک بُک سنٹر،۲۰۱۰ء،ص۱۰۰

۴۔ غالب احمد،''ناصؔر کاظمی کا شہرِ غزل''،مشمولہ ناصؔر کاظمی کا شہرِ غزل،لاہور، اسلامک بُک سنٹر،۲۰۱۰ء،ص۱۰۱

۵۔ ناصؔر کاظمی، ناصؔر کاظمی کی ڈائری،لاہور،جائنہ آرٹ پریس،۱۹۹۵ء،ص۱۸

۶۔ ناصؔر کاظمی،''آخری گفتگو''،مشمولہ ہجر کی رات کا ستارہ،لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۳ء،ص۱۶۳

۷۔ عبدالوحید،ڈاکٹر،جدید شعرائے اُردو، لاہور،فروز سنز،س ن،ص۱۱۰۵

۸۔ باصر سلطان کاظمی،''ناصؔر کاظمی کا دیوان''،مشمولہ ہجر کی رات کا ستارہ،لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۳ء،ص۲۹۸

۹۔ شمیم حنفی،''ناصؔر کاظمی۔اور ان کا یادنگر''،مشمولہ، ناصؔر کاظمی کا شہرِ غزل،لاہور، اسلامک بُک سنٹر،۲۰۱۰ء،ص۷۸

۱۰۔ ناہید قاسمی، ناصؔر کی نظم اور نثر کا جائزہ،مشمولہ ناصؔر کاظمی: شخصیت اور فن،لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۸ء،ص۱۵۷

۱۱۔ ناہید قاسمی،ڈاکٹر،''ناصؔر کی نظم اور نثر کا جائزہ''،مشمولہ ناصؔر کاظمی: شخصیت اور فن،لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۸ء،ص۱۸۴

۱۲۔ ناصؔر کاظمی،''نشاطِ خواب''،مشمولہ کلیاتِ ناصؔر،لاہور،فضل حق اینڈ سنز،۱۹۸۹ء،ص۱۵

۱۳۔ شمیم حنفی،''ناصؔر کاظمی۔اور ان کا یادنگر''،مشمولہ ناصؔر کاظمی کا شہرِ غزل،لاہور، اسلامک بُک سنٹر،۲۰۱۰ء،ص۷۸

۱۴۔ ناصؔر کاظمی،''نشاطِ خواب''،مشمولہ کلیاتِ ناصؔر،لاہور،فضل حق اینڈ سنز،۱۹۸۹ء،ص۱۰۔۱۱

۱۵۔ شمیم حنفی،''ناصؔر کاظمی ۔۔۔اور ان کا یادنگر''،مشمولہ ہجر کی رات کا ستارہ،لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۳ء،ص۲۶۰

۱۶۔ سلیم احمد، ''نئی دنیا کا مسافر''، مشمولہ ہجر کی رات کا مسافر، احمد مشتاق، باصر سلطان، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء، ص۴۷

۱۷۔ ناصؔر کاظمی، ''ادیب اور معاشرتی پابندیاں''، مشمولہ خشک چشمے کے کنارے، لاہور، فضل حق اینڈ سنز، ۱۹۹۰ء ص۳۶۔۳۷

۱۸۔ ناصؔر کاظمی، ''نشاطِ خواب''، مشمولہ کلیاتِ ناصؔر، لاہور، فضل حق اینڈ سنز، ۱۹۸۹ء، ص۱۵

۱۹۔ ناصؔر کاظمی، ''نشاطِ خواب''، مشمولہ کلیاتِ ناصؔر، لاہور، فضل حق اینڈ سنز، ۱۹۸۹ء، ص۶۷

۲۰۔ ناہید قاسمی، ''ناصؔر کی نظم اور نثر کا جائزہ''، مشمولہ ناصؔر کاظمی: شخصیت اور فن، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص۱۶۱

۲۱۔ ناصؔر کاظمی، ''نشاطِ خواب''، مشمولہ کلیاتِ ناصؔر، لاہور، فضل حق اینڈ سنز، ۱۹۸۹ء، ص۵۴

۲۲۔ حسؔن رضوی۔ ڈاکٹر، وہ تیرا شاعر، وہ تیرا ناصؔر، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص۲۹۹

۲۳۔ شمیم حنفی، ''ناصؔر کاظمی۔ اور ان کا یادنگر''، مشمولہ، ناصؔر کاظمی کا شہرِ غزل، لاہور، اسلامک بک سنٹر، ۲۰۱۰ء، ص۸۷

۲۴۔ ناصؔر کاظمی، ''نشاطِ خواب''، مشمولہ کلیاتِ ناصؔر، لاہور، فضل حق اینڈ سنز، ۱۹۸۹ء، ص۱۰

۲۵۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ارسطو سے ایلیٹ تک، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۵ء، ص۱۔۲

۲۶۔ سلیم اختر، تنقیدی اصلاحات، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص۱۷۰

۲۷۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ارسطو سے ایلیٹ تک، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۵ء، ص۴۳۴

۲۸۔ عزیز ابن الحسن، ڈاکٹر، اُردو تنقید ــــ چند منزلیں (آغاز سے رومانویت تک)، اسلام آباد، پورب اکادمی، س ن، ص۲۲

۲۹۔ باصر سلطان کاظمی، ''ناصؔر کاظمی کا دیوان''، مشمولہ ہجر کی رات کا ستارہ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء، ص۳۰۵

نبی احمد
لیکچرار اُردو، گورنمنٹ ڈگری کالج کلر سیداں، راولپنڈی

# احمد مشتاق کی شاعری میں ہجرت کا احساس

Migration is one of the strong aspects of world literature. This subject has also influenced Urdu literature, whether it is fiction or poetry. In Urdu poetry, the influence of different types of migration can be traced easily from Wali Deccani to the present age poets, may it be ghazl or nazm. The article deals with Ahmad Mushtaq's experience of migration in his ghazl. If Nasir Kazmi went through this experience as a result of the division of the subcontinent, Ahmad Mushtaq, has the experience of leaving Pakistan for America. His poetry is full of the traces of home sickness and the present article tries to deal with it.

احمد مشتاق امریکہ میں مقیم اُردو غزل کے بہت اہم شاعر ہیں۔ احمد مشتاق، ناصر کاظمی کے بعد اپنا ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کی غزل میں میؔر کی تہذیب، ناصؔر کی اُداسی اور پھیلے ہوئے غم کو دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کے بارے میں ہمیشہ سے یہ بحث رہی ہے کہ ان کے ہاں جدید غزل ہے یا روایتی غزل ہے۔ اُردو غزل میں ان کے مقام و مرتبے کو اس بات سے دیکھا جا سکتا ہے کہ ان کے بارے میں ناصر کاظمی کا ایک جملہ ان کی فنی عظمت پر دلالت کرتا ہے۔ ناصر کاظمی کہتے ہیں:

''میں جب تازہ غزل کہتا تو میؔر کو بھی سناتا ہوں احمد مشتاق کو بھی''۔[۱]

احمد مشتاق، ناصر کاظمی کے بے حد مخلص دوستوں میں سے ہیں۔ ناصر کاظمی بھی چونکہ میر کی شاعری سے فیض یاب ہوئے اور ہجرت کی واردات سے گزارے۔ احمد مشتاق بھی جہاں ہجرت کے تجربے سے گزرے وہاں میر سے بھی فیض یاب ہونے کا شرف حاصل کیا۔ ان کی غزل کا طرزِ ادا جدید ہے لیکن غزل کی تہذیب روایتی ہے۔ مثلاً وہ کہتے ہیں۔

ہم ان کو سوچ میں گم دیکھ کر واپس پلٹ آئے
وہ اپنے دھیان میں بیٹھے ہوئے اچھے لگے ہم کو(۲)

وہ سو رہا ہو اور اسے دیکھتا رہوں
مشتاق چاہتی ہے طبیعت کبھی کبھی(۳)

ان دنوں اشعار میں میؔر اور ناصؔر دونوں کا فیض دیکھا جا سکتا ہے۔ کاشف مجید، احمد مشتاق کی شاعری کے

حوالے سے لکھتے ہیں :

''اس کی غزلوں میں زندگی کی تلخ حقیقتیں ، محبت کی رنگا رنگ کیفیتیں ، یادوں کے لرزتے ہوئے سائے ، عہد جدید کے انسان کا اضطراب غرض سبھی کچھ اہتمام کے ساتھ موجود ہے''۔۴؎

احمد مشتاق کی شاعری میں ہجرت کا کرب ، درد کے رنگ، موسم کی لذتیں ،شہروں کی ویرانیاں ،رونقیں اور سناٹے ،عشق کی آفاقیت ، رعنائیاں اور دلکشیاں ایک سلیقے اور تہذیب سے پھیلی ہوئی ہیں ۔احمد مشتاق کے حوالے سے انتظار حسین لکھتے ہیں :

''مشتاق کی شاعری کے بارے میں اتنا تو میں آسانی سے بتا سکتا ہوں کہ اس میں کس کس چیز کی کمی ہے ۔ ایک بات تو یہی ہے کہ اس میں نظریے کی سخت کمی ہے ۔ سماجی دکھ کا احساس بھی نہیں پایا جاتا پھر قومی تقاضے پورے کرنے کی لگن بھی نہیں ملتی ایسی بات نہیں کہ مشتاق کے پاس ان چیزوں کی کمی ہے ۔ بفضلہٖ تعالیٰ یہ سب کچھ اس کے دامن میں ہے ۔مگر یہ سب کچھ چائے کی میز کے صرفے میں آجاتا ہے ۔شاعری کی عبادت گاہ میں مشتاق جوتیاں اتار کر داخل ہوتا ہے''۔۵؎

مشتاق کے ہاں روایتی مہاجر شعرا کی طرح وطن کی یاد ، یادِ ماضی ، دیارِ غیر میں مسائل ، زمانے کی ناقدری ، شناخت کا مسئلہ، وطن کے مسائل ، بے وطنی کی تلخیاں ،عزیز واقارب اور اپنوں سے جدائی کا کرب اور وطن واپس لوٹنے کی خواہشات جیسی کیفیات کی عکاسی روایتی انداز میں نہیں ملتی لیکن ان کی شاعری میں دریا،صحرا ، سناٹا، پچھلے برس کی باتیں اور یادیں ، مکان ،مکین ،شہر،بستی ،گلیاں ، رستے ، پرندے ،گھونسلے ، بادل ،آسماں اور دھواں استعارتی انداز میں ہجرت کی وارداتوں کے مظہر ہیں ۔ بے وطنی میں اپنی اداسیوں اور تنہائیوں کو تخلیقی پختگی کے ساتھ یوں بیان کرتے ہیں :

شفق میں رنگ ہیں بیتے ہوئے زمانے کے
بہت اداس ہیں دن تیرے یاد آنے کے(۶)
گم ہیں انہی گلیوں میں کوئی ہم سفر اپنا
یہ جھانکنا یونہی تو نہیں در بدر اپنا(۷)

جب دیارِ غیر میں اپنے بچھڑے ہوئے ساتھیوں کی یاد ستاتی ہے تو وہ پردیس میں اداس ہو جاتے ہیں ۔ پھر وہ انہیں، رستوں اور گلیوں میں تلاش کرتے ہیں ، انہی کی تلاش کے سبب وہ بے گھر اور در بدر ہو جاتے ہیں اور کبھی کبھی انہیں یوں لگتا ہے کہ یہ سب مکان اور بستیاں خالی ہیں ۔ یہ گلیاں یہ دریچے سب ویران ہیں کیونکہ انہیں وہاں اپنے ہم سفر نہیں ملتے اور وہ کہتے ہیں ۔

ان مکینوں کو مکاں روتے ہیں
جو انہیں پھر نہ بسانے آئے
پھر نہیں ٹھو ٹھکانا اپنا
کیا خبر کون بلانے آئے(۸)

کبھی کبھی انہیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان خالی بستیوں میں وہ خود بھی ایک بے گھر مسافر ہے ۔ جس کا کوئی بھی ٹھکانا نہیں ہے ۔ اسی دربدری کے سفر میں وہ رات کی تارکی میں جب چاندنی کو دیکھتے ہیں کہ چاندنی کی روشنی بھی ان ویران بستیوں میں نہیں جھانک رہی تو اس کا سبب بھی وہ مکینوں کا یہاں سے چلے جانا ہی سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں ۔

پہلے در آتی تھی جب بستی میں آتا تھا کوئی
اب کھڑی رہتی ہے دروازوں کے باہر چاندنی(۹)

غریب الوطنی میں ہم سفروں کی تلاش کا سلسلہ ان کے ہاں مسلسل جاری رہتا ہے وہ اپنوں کی تلاش میں خود ہی کھو جاتے ہیں اور کہتے ہیں ۔

ہم کہیں کھو گئے وہیں تیری گلی کے آس پاس
اپنے گھروں کو چل دیے لوگ تجھے پکار کے(۱۰)

بارونق شہروں میں رہتے ہوئے انہیں اکثر خالی مکانوں اور اندھیروں کا گماں ہوتا رہتا ہے کیونکہ ان کی ذات میں اداسی ، ہجر، تنہائی ، اپنوں سے دوری اور بے وطنی کے کرب کا ہر لمحے احساس رہتا ہے اور وہ اپنے ان جذبات کو استعاراتی صورت میں خالی مکانوں اور اندھیروں سے تعبیر کرتے ہیں کیونکہ رونقیں اور روشنیاں اپنوں سے ہوتی ہیں اور انسان جب ان سے دور چلا جاتا ہے تو اس کے لیے ان کا نہ ہونا اندھیروں اور ویرانوں کا سبب بنتا ہے اس لیے وہ کہتے ہیں ۔

اسے نئے درو دیوار بھی نہ روک سکے
وہ اک صدا جو پرانے مکاں سے آتی ہے(۱۱)
لگتا تھا کوئی ہے ابھی خالی مکان میں
باہر نکل سکے نہ کسی کی گلی سے ہم (۱۲)
خالی کمروں میں پھر رہا ہوں
بجھ جاتی ہیں بار بار شمعیں(۱۳)

سونے دالان ، کھڑکیاں سنسان
خالی کمرے مکان کے دیکھے(۱۴)

احمد مشتاق کے ہاں ہجرت کا تجربہ بڑے منفرد انداز میں سامنے آتا ہے ۔ وہ ناصر کاظمی کی طرح راہزنوں سے مسافروں کے لٹ جانے کا ذکر تے ہیں اور جب ہم سوچتے ہیں کہ اس مسافر کا راستے میں کیا لٹا ہے تو ہمیں کچھ مادی سامان نظر نہیں آتا بلکہ اس کے جذبوں کے لٹ جانے کا احساس ہوتا ہے کہ پر دیس کے سفر میں اس کے جذبے لٹ گئے ۔ان جذبات کا اظہار یوں کرتے ہیں ۔

اجنبی راہزنوں نے لوٹ لیے
کچھ مسافر تیرے دیار سے دور (۱۵)

بیرونِ ملک میں لاکھوں اجنبیوں کے بیچ کسی رہبر و رہنما کا ملنا دشوار ہوتا ہے ۔ وہاں پر لوگوں کے پاس اتنی فرصت نہیں ہوتی کہ وہ مسافروں کے دکھوں ، دردوں اور تکالیفوں کو بیٹھ کر سنیں ، انہیں تسلی دیں اور پر دیس میں ان کی رہنمائی کریں۔ ان مسائل اور مشکلات یا کیفیات کا اظہار احمد مشتاق روایتی مہاجر شعرا کی طرح نہیں کرتے بلکہ وہ عام سطح سے بلند ہو کر اسی کیفیت کو آفاقی انداز میں اعلیٰ تخلیقی تجربے کی صورت بیان کرتے ہیں ۔

بھٹک نہ جائیں کہیں راہروان راہ وفا
کہ اس سفر میں کوئی قافلہ نہیں ملتا(۱۶)
میں تو جاؤں گا جہاں تو مجھے ملنے آئے
میرے ہم راہ تیری ہم سفری کیسی ہے(۱۷)
رستوں کے موڑ پاؤں کو زنجیر ہو گئے
چلتا رہاہوں جانب منزل گھراہوا(۱۸)
اسی دشت میں جلے تھے مری خواہشوں کے خیمے
اسی راہ میں لٹے گی میری یاد کی کمائی (۱۹)
دھیمی ہے مسافروں کی رفتار
کھلنے لگے راستوں کے اسرار(۲۰)
کیا مسافر ہیں کہ جن سے بھاگتے ہیں راستے
اور آواز جرس کہتی ہے مرے پاس آؤ(۲۱)
ایک مدت سے سر راہ کھڑا ہوا مشتاق
اس توقع پہ کہ شاید کوئی تجھ سا نکلے(۲۲)

نکلے تھے کسی مکان سے ہم
روٹھے رہے اک جہان سے ہم (۲۳)

سفر سے وابستہ راستوں ، مکانوں ، رہزانوں ، رستوں کے موڑ ، پاؤں کا زنجیر ہونا ، خیمے راہ میں لٹ جانا ، رستوں کے اسرار، مسافروں سے راستوں کا بھاگنا، آواز جرس ، سر راہ کھڑا ہونا وغیرہ لفظوں کے ایسے فاقلے ہیں جن سے ان کے ہجرت کے تخلیقی تجربات اور واردات کومحسوس کیا جا سکتا ہے کہ وہ کس قدر اس سفر سے متاثر ہوئے اور انھوں نے کس سلیقے سے اپنے ان جذبات کوشعر کا جامہ پہنایا ہے۔کہیں وہ وطن سے دور رہنے کا سبب یہ بیان کرتے ہیں کہ ہم اپنے دیس سے ناراض تھے اس لیے اب تک ہم واپس نہیں گئے ۔ وہ وطن واپس نہیں جا سکے تو اپنی بے بسی کا جواز تلاش کرتے ہیں ۔

رہ گیا مشتاق دل میں رنگ ِ یادِ رفتگاں
پھول مہنگے ہوگئے قبریں پرانی ہو گئیں (۲۴)

ہاتھ سے ناپتا ہوں درد کی گہرائی کو
یہ نیا کھیل ملا ہے مری تنہائی کو (۲۵)

کیسے اس ہجر کی بستی میں گزارہ ہو گا
پانی اچھا ہے یہاں کا نہ ہوا اچھی ہے(۲۶)

مجھے اب بھی یاد ہے خواب سا گل شام ہجر کھلا ہوا
کوئی ہے جو داغ و صال سے مری آستیں کو جدا کرے (۲۷)

احمد مشتاق نے جس طرح دیارِ غیر میں رہنے کے لیے آب و ہوا کے مناسب ہونے کی شرط رکھی ہے کسی اور شاعر کے ہاں یہ بات نہیں ہے ۔ احمد مشتاق کوغریب الوطنی میں گزارہ کرنا مشکل لگ رہا ہے کیونکہ اس کے لیے یہاں کے حالات ساز گارنہیں ہیں نہ آب و ہوا ، نہ پانی مناسب ہے ۔

اجنبی لوگ ہیں اور ایک سے گھر ہیں سارے
کس سے پوچھیں کہ یہاں کون سا گھر اس کا ہے(۲۸)

بھول گئی وہ شکل بھی آخر
کب تک یاد کوئی رہتا ہے (۲۹)

اب وہ گلیاں وہ مکاں یاد نہیں
کون رہتا تھا کہاں یاد نہیں (۳۰)

وقت کا چکر آہستہ آہستہ محبوب چہروں کو دل و دماغ سے مٹا دیتا اور ان کی یادوں کی بس دھندلی تصویریں باقی رہ جاتی ہیں۔ احمد مشتاق گرد آلود یادوں کی انہیں دھندلی تصویروں کو دیکھتے ہیں تو اداس ہو جاتے ہیں۔

مقصد ہے زندگی کا اگر کچھ تو بس یہی
سگریٹ کا کش لگا کے دھواں اس کا دیکھنا (۳۱)
کیسی ناگن ہے یہ اُداسی بھی
بھری محفل میں آ کے ڈستی ہے(۳۲)
کبھی خواہش نہ ہوئی انجمن آرائی کی
کوئی کرتا ہے حفاظت مری تنہائی کی (۳۳)
کل شام اک پرندہ جانے کہاں سے آیا
کچھ دیر چہچہایا شاخِ حزیں دل پر(۳۴)

احمد مشتاق کے ہاں تنہائی اور اُداسی کی ایک خاص کیفیت ہے جو اس کی ساری شاعری میں موجود ہے اداسی کی یہ روایت میؔر سے فراقؔ اور پھر ناصؔر سے ہوتی ہوئی احمد مشتاق تک پہنچتی ہے احمد مشتاق کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے شمیم حنفی لکھتے ہیں:

''احمد مشتاق کے شعروں میں بیان کی جانے والی ساری داستان، اداسی اور تنہائی کے ایک خاص احساس میں سمٹ آتی ہے''۔ ۳۵

ان کی اُداسی میں جب امید کی کرنیں پڑتی ہیں تو انہیں اپنوں سے ملنے کا یقین ہونے لگتا۔ اس لیے وہ کہتے ہیں۔

مل ہی جائے گا کبھی دل کو یقین رہتا ہے
وہ اسی شہر کی گلیوں میں کہیں رہتا ہے(۳۶)
نئے دیوانوں کو دیکھیں تو خوشی ہوتی ہے
ہم بھی ایسے ہی تھے جب آئے تھے ویرانے میں (۳۷)

احمد مشتاق دیارِ غیر سے نکلنے کی کوشش کرتے ہیں مگر لاکھ کوشش کے باوجود بھی نہیں نکلا جاتا حالات نے انہیں ایسے جکڑ رکھا ہے کہ وہ چاہتے ہوئے بھی وطن واپس نہیں آ سکتے۔ اس لیے وہ کہتے ہیں۔

گھر جاتا ہے دل درد کی ہر بند گلی میں
چاہو کہ نکل جائیں تو رستہ نہیں ہوتا(۳۸)
کیا بتائیں تجھے کیا ہجر میں دل پر گزری

آنکھیں سبزے کو ترس جائیں تو کیا ہوا ہے (۳۹)

نیندوں میں پھر رہا ہوں اسے ڈھونڈھتا ہوا

شامل جو ایک خواب مرے رتجگے میں تھا (۴۰)

احمد مشتاق نا رسا حالات کی وجہ سے بیرونِ ملک منتقل ہوئے ہیں مگر وہاں بھی ویسے ہی حالات ان کے سامنے ہوتے ہیں اس لیے انہیں کہنا پڑا۔

وطن بدلا مگر بدلے نہ حالات

وہی دنیا وہی اس کے سوالات

کبھی یہ کہہ کے دیتا ہوں تسلی

سحر ہو گی بدل جائیں گے حالات(۴۱)

احمد مشتاق دیارِ غیر میں اپنے دوستوں کو یاد کرتے ہوئے رنجیدہ ہو جاتے ہیں تو پھر اپنے کلام کے ذریعے ان سے ہم کلام ہوتے ہیں انھوں نے اپنی چند غزلیں اپنے دوستوں کے نام بھی کی ہیں جیسے انتظار حسین، شمس الرحمٰن فاروقی، شاہد حمید، محمد سلیم الرحمٰن، اور سہیل احمد خاں یہاں ہم ''سہیل احمد خاں کے لیے'' میں سے کچھ اشعار پیش کرتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے۔

بام ودیوار و در نہیں کوئی

کہاں جائیں کہ گھر نہیں کوئی

گم ہوئے یوں غبارِ ہستی میں

ہم کو اپنی خبر نہیں کوئی

رات جاتی نظر نہیں آتی

اور آگے سحر نہیں کوئی

دستکوں کی صدائیں آتی ہیں

اور بیرون در نہیں کوئی (۴۲)

احمد مشتاق بھی پردیس میں پریوں کی تلاش میں نکلے تھے اور واپس وطن نہیں آ سکے اسی لیے وہ کہتے ہیں۔

پریوں کی تلاش میں گیا تھا

لوٹا نہیں آدمی ہمارا(۴۳)

ہجرت کا تجربہ احمد مشتاق کے ہاں جس انداز سے سانچے میں ڈھلا ہے کسی اور مہاجر شاعر کے ہاں ایسا نہیں ہو سکا۔ احمد مشاق نے اپنی اداسیوں ، تنہائیوں ، دکھوں اور یادوں کے سناٹوں کو خالی مکانوں اور ویرانوں میں اپنے ساتھ سمیٹے ہوئے ، بنا کسی قافلے کے اس راہ وفا میں خود ہی سفر کیا ۔ یہاں محبّ الوطنی یا یادِ ماضی کا کوئی نظریہ نہیں ملتا ، لیکن وطن سے محبت ، وطن کے دریا ، دردیوار ، پھول بوٹے ، بہار ، خزاں ، گلشن اور بستیاں سبھی کچھ ان کے ہاں یادوں کا سرمایا ہے ۔

## حواشی وحوالہ جات


۱۔ ناصر کاظمی ، بحوالہ ؛ کاشف مجید ،'' احمد مشتاق ایک مطالعہ''، مشمولہ ؛ ماہنامہ'' شام وسحر''، لاہور : دسمبر ۱۹۹۸ء، ص: ۲۶

۲۔ احمد مشتاق،'' کلیات''، الہ آباد : شب خون کتاب گھر ، بار دوئم ،۲۰۰۴ء ، ص: ۱۶۹

۳۔ ایضاً، ص: ۱۸۵

۴۔ کاشف مجید ،'' احمد مشتاق ایک مطالعہ''، مشمولہ ؛ ماہنامہ'' شام وسحر''، ص: ۲۶

۵۔ انتظار حسین ، پیش لفظ ،'' کلیات''از احمد مشاق ، ص: ۱۲۱۔۱۲۲

۶۔ احمد مشتاق،'' کلیات''، ص: ۲۶

۷۔ ایضاً، ص: ۲۷

۸۔ ایضاً، ص: ۳۰

۹۔ ایضاً، ص: ۳۲

۱۰۔ ایضاً، ص: ۳۹

۱۱۔ احمد مشتاق ،'' اوراقِ خزانی ''، ریختہ فاؤنڈیشن ، ۲۰۱۵ء ، ص: ۸۷

۱۲۔ احمد مشتاق ،'' اوراقِ خزانی ''، ص: ۸۵

۱۳۔ احمد مشتاق،'' کلیات''، ص: ۴۸

۱۴۔ ایضاً، ص: ۱۴۸

۱۵۔ ایضاً، ص: ۵۴

۱۶۔ ایضاً، ص: ۵۷

۱۷۔ ایضاً، ص: ۵۸

۱۸۔ ایضاً،ص: ۶۴

۱۹۔ ایضاً،ص: ۷۰

۲۰۔ ایضاً،ص: ۷۶

۲۱۔ ایضاً،ص: ۸۳

۲۲۔ ایضاً،ص: ۸۴

۲۳۔ ایضاً،ص: ۸۶

۲۴۔ ایضاً،ص: ۹۴

۲۵۔ ایضاً،ص: ۹۹

۲۶۔ ایضاً،ص: ۱۰۷

۲۷۔ ایضاً،ص: ۱۱۳

۲۸۔ ایضاً،ص: ۱۶۴

۲۹۔ ایضاً،ص: ۱۴۹

۳۰۔ ایضاً،ص: ۲۴۲

۳۱۔ ایضاً،ص: ۱۵۵

۳۲۔ احمد مشتاق ،’’اوراقِ خزانی‘‘،ص: ۲۸

۳۳۔ ایضاً،ص: ۷۳

۳۴۔ ایضاً،ص: ۵۶

۳۵۔ شمیم حنفی ،’’احمد مشتاق کی شاعری‘‘، دیباچہ،’’اوراقِ خزانی‘‘، از احمد مشتاق ، ریختہ فاؤنڈیشن ،ص: ۱۴

۳۶۔ احمد مشتاق،’’کلیات‘‘،ص: ۱۶۶

۳۷۔ ایضاً،ص: ۱۶۸

۳۸۔ ایضاً،ص: ۱۸۰

۳۹۔ ایضاً،ص: ۱۹۵

۴۰۔ ایضاً،ص: ۲۱۱

۴۱ احمد مشتاق،''اوراقِ خزانی''،ص: ۶۱

۴۲۔ احمد مشتاق،''کلیات''،ص: ۲۴۹

۴۳۔ ایضاً،ص: ۲۷۲

**محمد امجد عابد**
لیکچرار، شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لوئر مال کیمپس، لاہور

# ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا شعری سفر
## (تمثال تا سُرخ خزاں کی نظمیں)

Dr. Tabassum Kashmiri is known as a critic, researcher and historian. But the most important aspect of his personality is his creativity. He started poetry in 1958 and so far he has published five poetry books. He is considered as an important poet of the form of poetry which was introduced in decade of 60s.
His poetry is his journey of his self which starts and ends at his own self. But this journey is still incomplete. The agony of creativity can be easily felt in his poetry. He speaks to the colors of nature, hears the sounds of birds and discusses as life in its true shape.

تخلیق براہِ راست تخلیق کار کی ذات اور اس کی شخصیت کی پرتیں کھولتی ہے اور اس کی روح کے اعمال نامے اور قلبی واردات کو اپنے حرفوں اور لفظوں میں جذب کیے ہوتی ہے۔ لہٰذا اُسے تلاش کرنے کے لیے تخلیق کار سے مکالمہ ضروری ہے۔ یہ مکالمہ تخلیق کار کو اپنے سامنے بٹھا کر نہیں بلکہ اس کی تخلیق کے روبرو بیٹھ کر ہوتا ہے جہاں اس کے لفظ کلام کرتے ہیں، علامتیں اور تمثالیں خود بخود کھلتی ہیں اور ان میں پوشیدہ کہانیاں رینگتی ہوئی قریب تر ہوتی چلی جاتی ہیں۔ ادبی اعتبار سے تبسم کاشمیری کی شخصیت کے ہمہ گیر پہلو ہیں جو تاریخ، تنقید اور تحقیق کے میدان میں کسی تعارف کے محتاج نہیں لیکن اُن کی شخصیت کا ادبی اعتبار سے ایک اہم پہلو اُن کی شاعری بھی ہے جس کا ظہور مذکورہ تین کمالات سے قبل ہوا۔ ساٹھ کی دہائی میں اردو نظم کو جدید ذہنی رجحان و تناظر فراہم کرنے والے شعراء میں تبسم کاشمیری کا نام نمایاں ہے۔اس دور میں شاعری میں نئے تجربات کرنے والے شعراء کو جدید شاعر سمجھا گیا۔ جدید ان معنوں میں کہ ان شاعروں نے شاعری کے مروجہ تصوراور اصولوں سے کسی حد تک انحراف کیااور حد سے بڑھی ہوئی جمالیات اور عقلیت کے خلاف مزاحم ہوئے۔ انھوں نے شاعری کی بنیاد اپنے ذاتی تجربات و مشاہدات پر رکھی اور اپنی تخلیق کے لیے ان مقاصد کو بروئے کار لائے جو ان کی نظر میں زندگی کی تمام تر ہنگامہ خیزیوں اور مسرتوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ مقدس اور بیش قیمت تھے۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی شاعری کا آغاز ۱۹۵۸ء کے لگ بھگ ہوا۔ تاہم ان کا پہلا شعری مجموعہ آغازِ شاعری کے تقریباً پندرہ بیس برس بعد ۱۹۷۵ء میں منظر عام پر آیا۔ ''تمثال'' کے نام سے اس شعری مجموعے کا پیش لفظ انیس ناگی نے لکھا جبکہ فلیپ پر سرمد صہبائی کی رائے درج ہے۔ یہ دونوں حضرات بھی جدید شاعری کے حوالے سے ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے معاصرین میں شمار ہوتے ہیں۔ تمثال میں کل چونتیس نظمیں شامل ہیں جن میں عہدِ زوال کے کرب کو شعری تمثالوں میں بیان کیا گیا ہے۔

> ''تبسّم کاشمیری کی نظموں میں عہدِ حاضر کی تمثال ایک آزردہ خاطر اور مغلوب انسان کے روپ میں نمایاں ہوتی ہے جس کے شیون میں ایک عصر کی کہانی مضمر ہے، اور جو تبسّم کاشمیری اور اس عہد میں بسنے والے ہر حساس شخص کی سوانح عمری بھی ہے''۔ (۱)

تبسّم کاشمیری بنیادی طور پر ایک حساس انسان ہیں۔کسی کو دکھ اور تکلیف میں دیکھ کر افسردہ ہو جانا اُن کے مزاج کا حصہ ہے۔ انھوں نے اپنے بچپن میں ہجرت کے عمل میں جو روح فرسا مناظر دیکھے وہ ان کے ذہن پر مرتسم ہو گئے۔سات برس کی عمر میں اپنے والدین کے ہمراہ امرتسر سے ہجرت کر کے پاکستان پہنچے اور لاہور کے والٹن کیمپ میں پناہ گزین ہوئے۔کیمپ میں مہاجرین کی کثیر تعداد موجود تھی جن میں لوگ اپنے پیاروں کی تلاش میں بے چین و بے قرار تھے۔ ایسے میں اُس دور کے کرب ،دکھ ،دنیا کی بے ثباتی ،مذہبی نفرت اور سیاسی خلفشار نے تبسم کاشمیری کے احساسات ومحسوسات میں ضرور ایک غیر محسوس طوفان برپا کیا ہو گا جس کا اظہار بعد ازاں اُن کی شاعری میں ہوا ۔ہجرت کا کرب اپنی جگہ پر، اپنی جنم بھومی کو چھوڑ کر خانماں خراب کی طرح ایک اجنبی جاء پر قدم رکھنا بجائے خود ایک اعصاب شکن مرحلہ تھا۔ یہ سب معاملات اُن کے لاشعور کا حصہ بن گئے۔ والٹن کیمپ میں چند روز رہنے کے بعد وہ اپنے والدین کے ساتھ راولپنڈی چلے گئے۔ راولپنڈی سے پھر لاہور مراجعت ہوئی۔ ہجرت در ہجرت اُن کا یہ عمل زندگی کے ابتدائی برسوں پر ہی محیط نہیں بلکہ ایک طویل عرصہ گزرنے کے بعد انھوں نے پاکستان سے جاپان ہجرت کی اور تقریباً چوبیس برس تک وہاں مقیم رہے۔ ہجرتوں کے اس سلسلے میں ذات کی شکست و ریخت کے کئی مرحلے ہیں جن سے وہ دو چار ہوئے۔ چنانچہ اُن کی شخصیت کا گداز پن، ایک دھیما انداز، بات کرتے ہوئے کسی گہری سوچ میں ڈوب جانا، عہد رفتہ کے نقوش کو کرید کر اپنے دھیان میں جمانے کی سعی، یہ سب مل کر انھیں ایک ایسی شخصیت کے روپ میں سامنے لاتی ہیں جس پر گہری افسردگی کے سائے چھائے ہوئے ہیں۔ انھیں اپنی تخلیقی زندگی اسی لیے عزیز ہے کہ انھوں نے اپنی ذات پر گزرنے والے المیوں کو تخلیقی سطح پر بے کم و کاست بیان کر دیا ہے۔ اُن کا پہلا مجموعہ تمثال اس حوالے سے خاص اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں اُن کے عین عالمِ شباب کے محسوسات یکجا ہیں۔ یہ صورت حال اُن کے دوسرے مجموعے نوحے تخت لہور کے (۱۹۸۵ء) میں اپنی بھرپور شدت کے ساتھ دکھائی دیتی ہے۔ کاسنی بارش میں دھوپ (۱۹۹۰ء) اور بازگشتوں کے پُل پر (۱۹۹۵ء) کی مجموعی فضا زندگی کی خوب صورتیوں سے لبریز ہے۔ جبکہ سرخ خزاں کی نظمیں (۱۹۹۶ء) ایک بار پھر انھیں یاسیت کے حصار میں لیے ہوئے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے وہ دوبارہ تمثال کے عمل سے گزرے ہیں یا گزر رہے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ اُن کا تمام شعری سفر ذات تا ذات ہے تو شاید یہ مبالغہ نہ ہوگا۔ تمثال کے پیش لفظ میں انیس ناگی نے لکھا ہے:

> ''اپنے آپ سے آگاہی اور اردگرد کی دنیا کا ہوش تبسم کاشمیری کی نظموں میں ایک شعوری کوشش کے طور پر نمایاں ہوتا ہے، وہ انسانی عوامل میں ہر حقیقت کو اپنی ذات کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ کیوں کہ اس کے نزدیک سب سے بڑی حقیقت اس کی اپنی ذات ہے جس کے واسطے سے وہ مظاہر کا مشاہدہ کر رہا ہے۔'' (۲)

اس سلسلے میں انیس ناگی نے ان کی نظم ''فقط ہونے نہ ہونے'' کا ایک اقتباس نقل کیا ہے۔ جس میں ''ہونے کا احساس'' ایک لرزش کی طرح بدن میں سرسراتا ہے تو اس سرسراہٹ میں ہزاروں خوشبوئیں یلغار کرتی ہیں لیکن اگلے ہی لمحے سرد موسم کی صورت میں حالات کی یورشیں ''نہ ہونے کا احساس'' کا احساس دلاتی ہیں۔ انیس ناگی کا خیال ہے کہ ''نہ ہونے کا احساس'' ہونے کے شدید احساس کا نتیجہ ہے۔ یہ کیفیت تبسم کاشمیری کی نظموں میں ذات کی داخلیت کو ایک وسیع تر ذات میں منتقل کر دیتی ہے...... (۳)

نہ ہونے کا احساس بھی آگہی کی ایک منزل ہے جہاں رائیگانی اور لاحاصل کا احساس دامن گیر ہوتا ہے اور شاعر یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ اگر وہ ہے تو پھر کہاں ہے؟

کبھی محسوس کرتا ہوں کہ میں آخر کہاں پر ہوں
ہوا میں یا زمیں پہ یا فضا کی گزرگاہوں میں
کہیں بھی میں نہیں ہوتا
کہاں ہوں میں نہیں کوئی پتہ مجھ کو
مکاں سے لامکاں کے سفر میں گم تھا
ہوا میں یا معلق تھا
نہیں کوئی پتہ مجھ کو (۴)

نظم کی آخری سطریں اس احساس کو جگاتی ہیں کہ ہر نسل لاحاصل کے کرب میں مبتلا ہے۔ شاعر کے آباء بھی یہی سوچتے ہوں گے کہ ان کے ہونے سے انھیں کیا حاصل ہوا؟ شاعر بھی یہی سوچتا ہے اور اس کے بعد کی نسل کی زبان پر بھی یہی سوال ہوگا۔ چنانچہ شاعر یہ بات سوچتا ہے کہ اس کا نہ ہونا، ہونے سے بہتر تھا۔ زمین کی غربتوں، ذلتوں اور نفرتوں کو دیکھ کر آنکھ کے صدمے اٹھانے کا دکھ جھیلنا پڑتا ہے۔ نظم ''کب سے اپنی تلاش'' میں بھی یہی سوال ابھرتا ہے۔ ''میں کہاں ہوں کیوں کر ہوں کس لیے ہوں؟'' نظم کی یہ سطریں دیکھیے:

میں کب سے اپنی تلاش میں ہوں
میں کب سے خود کو تلاش کرتا زمیں کے تلووں کو چاٹ آیا
زمیں کی پوشیدہ مسطحوں پہ میں جھانک آیا
میں تار لمحوں کے ساحلوں کی ترائیوں میں لڑھک لڑھک کر
میں دلدلوں کی اتھاہ پکڑ میں جکڑ گیا ہوں
میں حیرتوں کے مہیب جنگل میں گم ہوا ہوں
میں سبز کائی میں کھو گیا ہوں

میں آپ اپنی تلاش کرتا
زمیں کے چہرے پہ ریزہ ریزہ بکھر گیا ہوں (۵)

تبسم کاشمیری اپنی تلاش کے عمل میں کہاں کہاں کا سفر نہیں کرتے۔ یہ دراصل آج کے انسان کی تلاش کا عمل ہے۔ جس کے وجود کی اکائی خطرے میں پڑ چکی ہے۔ وہ زمیں کے چہرے پہ ریزہ ریزہ بکھر گیا ہے۔ زمین کی آخری حدوں تک کہیں اس کا نشان نہیں ملتا۔ وہ شاید تاریک لمحوں کے ساحلوں کی ا ترائیوں میں لڑھک کر دلدلوں کی اتھاہ میں اتر گیا ہے۔ یا پھر حیرتوں کے مہیب جنگلوں میں گم ہوگیا ہے۔ یا پھر سبز کائی میں کھو گیا ہے تلاش کا یہ سفر بے انت مسافتوں کے ذریعے طے نہیں ہوتا۔تبسم کاشمیری اور ان کے عہد کے دیگر شاعروں کا یہ المیہ ہے کہ وہ ایسے دور میں زندہ ہیں جس میں معاشرہ تباہ حال ہے۔جیلانی کامران اس عہد کی منظر نمائی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

>''پہلے ان دنیاؤں اور معاشرے کے مابین محسوسات کی آمدورفت تھی۔ انسان جزیرے کی قید میں نہ تھا اس لیے اکیلا نہ تھا اور نہ موت کی خوفناکی اس پر حاوی تھی لیکن آج معاشرہ ان تمام رابطہ بندیوں سے محروم ہے جو اسے کسی زمانے میں سالمیت اور معانی دیتی تھیں......موت کے یقینی اور بے یقینی حملے جغرافیائی حد بندیوں، صنعتی پروگراموں اور تلاش روزگار کے شور میں ایسے نازل ہوتے ہیں جیسے آسمان سے برق گرتی ہے اور پھر گہرے بادلوں میں چھپ جاتی ہے۔ یہ سب کیا ہے؟ ہم کون ہیں؟ میں کون ہوں؟ زندگی کے معانی کیا ہیں؟ رات کی پھیلی ہوئی سیاہی کیوں ہے؟ یہ جنگل کس عبادت گاہ کے بغیر ہے؟ لمحے کی داستان کیا ہے؟ راستہ، سفر اور ایک نہ ملنے والی منزل......کیا یہ زندگی ہے؟ نئی نظم کے مختلف مسائل انھی فقروں سے مرتب ہوتے ہیں''۔ (۶)

اس صورت حال میں تبسم کاشمیری کی نظمیں معاشرے کے رِستے ہوئے ناسُوروں، ایک بے ہیئت زندگی اور بے جہت سفر کی روداد سناتی ہیں۔ ہر طرف شبِ سیاہ کے اندھیرے مسلّط ہیں۔ شبِ غضب نے نسلوں کے بعد نسلوں کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا ہے۔ رحم مادر سے باہر آئے جو آنکھ کھولی، زمیں پہ دیکھا شبِ غضب تھی۔ بچپن سے نوعمری، نوعمری سے اوجِ جوانی، اوجِ جوانی سے ادھیڑ عمری اور پھر ادھیڑ عمری سے بڑھاپا، عمر کے ڈھلتے سایوں میں شبِ غضب برابر ساتھ ساتھ چلتی رہی ہے۔ نہ امید کا سورج طلوع ہوتا ہے نہ اپنے دن بدلتے ہیں۔ اداس نسلوں کی یہ کہانی سنانے والے اپنی آنکھوں میں آنسوؤں کے چمکتے ہوئے جگنو لیے ہوئے ہیں اور یہ پوچھتے ہیں کہ آخر یہ سیاہ رات کب ڈھلے گی:

شبِ غضب ہے دراز کتنی ، شبِ غضب ہے دراز کتنی
خموش بیلیں، اداس آنگن، شکستہ گلیاں
کنواریوں کی ملول آنکھیں
دلہنوں کے کنول سے چہرے

اداس بچے، نخیف بوڑھے، نزار مائیں
نزار مائیں کہ جن کی آنکھیں ہوئی ہیں پتھر
یہ پوچھتی ہیں
شبِ غضب ہے دراز کتنی، شب غضب ہے دراز کتنی (۷)

سرمد صہبائی، ''شبِ غضب'' کے اس تاریک سفر میں آ گہی کی روشنی پھوٹتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک:

''تبسم کاشمیری کی منزل اسی ''آ گہی'' کی دریافت ہے کہ کرب اور لاحاصلی کا یہ سفر طبقاتی شعور کی طرف ہے۔''(۸)

یہ طبقاتی شعور ان کی ترقی پسندانہ سوچ کا نتیجہ ہے۔ ایک نئی اور روشن صبح کا خواب ان کے دھیان میں آ کر اپنے خدوخال اور نین نقش بناتا ہے۔ ''آ گہی'' نے اس خواب کو جو تعبیر بخشی ہے وہ آ گ کے شعلوں میں ہواؤں کی نئی روئیدگی کی صورت آواز دیتی ہے۔

نیا موسم بشارت ہے
کنول پانی میں کھلتے ہیں
بہار آئے گی راہوں میں
شگوفے سرخ ہو جائیں گے
منظر خوب دہکے گا

..................

اگر موسم بدل جائے، شگوفے سرخ ہو جائیں
ہمیں آواز دے لینا
کہ ہم دہکے ہوئے منظر کو دیکھیں گے
کثافت اور کسالت کے دنوں کو بھول جائیں گے (۹)

نوحے تخت لہور کے تبسم کاشمیری کی ایک طویل نظم ہے۔ جو اسی نام سے کتابی صورت میں ۱۹۸۵ء میں منظر عام پر آئی۔ فکری اعتبار سے یہ نظم تمثال کی نظموں کی توسیع ہے۔ اس نظم میں شہر کی بربادی کا نوحہ لکھا گیا ہے۔ ایک چیختا چلاتا شہر ہے جس کی نبضیں تھم چکی ہیں۔ بھوکے لوگوں کی داستانِ الم ہے جن کے شکموں میں بھوک کے سورج جلتے ہیں۔ آگ کے سائے ہر گھر پر مسلط ہیں۔ ہر جسم اسی دہکتی ہوئی آگ میں جھلس رہا ہے۔ شہر ویرانی کا منظر پیش کر رہا ہے۔ اس کی ساری رونقیں ختم ہو چکی ہیں۔ اس کا سارا سبزہ اور ہریالی خزاں کی نذر ہو چکی ہے۔ اور اس کے درو بام کا

حسن ماند پڑ چکا ہے:

شہر کے رنگ جو سبز تھے پہلے
اب جل کر سب زرد ہوئے ہیں
اب وہ پیلے زرد ہوئے ہیں
شہر کا چہرہ زرد ہوا ہے
شہر کی آنکھیں زرد ہوئی ہیں
شہر کا جسم اب زرد ہوا ہے
شہر کا شہر اب زرد ہوا ہے (۱۰)

لاہور سے تبسم کاشمیری کو ایک خاص تعلق ہے۔ سات سال کی عمر میں وہ لٹے پٹے حالوں اس شہر میں وارد ہوئے۔ بعد میں انھوں نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ اسی شہر میں گزارا۔ اس شہر کی آباد گلیوں، حسین شاموں اور جگمگاتی شبوں میں ہنستے بستے جوانی کے دن گزارے۔ اس شہر نے کچھ اس طرح انھیں اپنی آغوش میں بھرا کہ امرتسر سے ہجرت کا غم انھیں بھلا دیا۔ لیکن اس شہر کی بدلی ہوئی حالت انھیں افسردہ کر دیتی ہے۔ صنعتی انقلاب نے لاہور کی صاف فضا کو آلودہ کر دیا ہے۔ دھوئیں کے دبیز بادلوں نے اس شہر پر مسلط ہو کر اس کے حسین چہرے کو گہنا دیا ہے۔ یہ صورت حال تبسم کاشمیری جیسے حساس شاعر کے دل پر گہری چوٹ لگاتی ہے اور وہ اس کے مسخ چہرے کو دیکھ کر شدید صدمے سے دو چار ہوتے ہیں۔ اسی شدید صدماتی کیفیت کو انھوں نے اس نظم میں قلم بند کیا ہے۔ ان کی یہ نوحہ گری، دل کو مٹھی میں لے کر یوں دباتی ہے کہ جسم میں درد کی ایک تیز لہر دوڑ جاتی ہے۔

کاسنی بارش میں دھوپ تبسم کاشمیری کا تیسرا مجموعہ کلام ہے، جو ۱۹۹۰ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں شامل نظمیں اوسا کا (جاپان) میں قیام کی یادگار ہیں۔ مجموعے کا انتساب بھی، منوسٹی، اوسا کا کے ایک چھوٹے سے گھر کے نام ہے، جہاں یہ نظمیں لکھی گئیں۔ مجموعے کے فلیپ پر ناشر کی طرف سے ایک مختصر تحریر درج ہے جس میں یہ لکھا گیا ہے کہ ''ان نظموں کا مطالعہ جدید اردو شاعری میں نظم اور نثری نظم کے نئے ذائقوں اور نئے لمس سے آشنا کرتا ہے۔'' ان لفظوں میں موضوعات کے نئے افق ابھرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جاپان جانے کے بعد تبسم کاشمیری کو نئے ماحول کی فطری فضا میں قدرت کی نیرنگیوں کو بہت قریب سے مشاہدہ کرنے کا موقع میسر آیا۔ ان کی نظر اور اندازِ نظر میں وسعت پیدا ہوئی۔ جذبے اور احساس کی ایسی شکلیں وجود میں آئیں جو شاعر کو ایک وسیع دنیا میں خواب، حقیقت اور آدرشوں کے ساتھ ایک مسلسل سفر میں مصروف دکھاتی ہیں۔ یہ رنگوں، خوب صورتیوں اور حسن کے نظاروں کے پیچ تلاش اور امکانات کا ایک نا مختتم تخلیقی سفر ہے جس کے بہاؤ میں شاعر یک گونہ سکون اور مسرت محسوس کرتا ہے۔ چنانچہ اس مجموعے کی مجموعی فضا احساسِ فرحت سے لبریز اور سرخوشی اور تسکین سے ہم آغوش نظر آتی ہے:

جگنوؤں سے بھرے ہوئے ترکشوں
اور لفظوں سے اَٹے ہوئے
بوجھل خیموں کے ساتھ
بڑھتے رہنا
چاند کے پینڈے کی طرف
دھنک کی کلائیوں کی طرف
اور روشنی کے وطن کی طرف
ایک بنسری اور
کچھ مقدس کلمات کے ساتھ
دو پہیوں، ایک کھڑاؤں
ایک قبا
اور ایک فاختہ کے ساتھ ساتھ
آگے بڑھتے رہنا
ایک ادھورے اور بے نام سفر پر
اس گول کُرّے کے
مقناطیسی بدن پر (۱۱)

یہ نظم اور اسی نوع کی دیگر نظمیں ایک غیر میکانکی عمل میں تشکیل پاتی ہیں اور ایک فطری بہاؤ کے تحت ایک نیا شعری منظر نامہ ترتیب دیتی ہیں جہاں انسان اور فطرت ہم کلام ہی نہیں ہوتے ، ہم آمیز ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ الفاظ جگنوؤں کا روپ دھارتے نظر آتے ہیں۔ چاند، ستارے، ہوا، بارش اور نارنجی رنگ باتیں کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ فطرت اپنی تمام تر دل کشی اور رعنائی کے ساتھ ان نظموں میں جلوہ گر نظر آتی ہے اسی طرح نو بہ نو رنگ ،حسن کی سندرتا میں اضافہ کرتے ہیں۔ فطرت نگاری کا یہی رنگ اور اسلوب ایک تسلسل کے ساتھ تبسم کاشمیری کے چوتھے مجموعہ کلام ''بازگشتوں کے پل پر'' میں بھی نظر آتا ہے۔ یہ مجموعہ ۱۹۹۵ء میں منظر عام پر آیا۔ اس مجموعے کا نام بھی اپنی خاص معنویت رکھتا ہے:

''بہت مشکل ہے اکیلے اکیلے بازگشتوں کے پل پر چلنا'' (۱۲)
''تم بازگشتوں کے پل پر کب تک اس کا انتظار کروگے'' (۱۳)
''بازگشتیں ہمارے کانوں سے چمٹی جاتی ہیں'' (۱۴)

''یا کسی بازگشت کا اک پل بنا لیا ہے'' (۱۵)

''بس ذرا شام گزرنے دو

میں بازگشتوں کے پل پر

تمہیں رات بھر پیار کروں گا'' (۱۷)

''جہاں قدیم آوازوں کی بازگشتوں کو

سننے والا بھی کوئی نہیں'' (۱۸)

''وہ بازگشتوں کے پل پر ہنستی ہے'' (۱۹)

''ایک طویل بازگشت بنتا جا رہا ہے (۲۰)

''بازگشت'' کا لفظ واپسی اور مراجعت کے لغوی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔تبسم کاشمیری کے یہاں ''یاد'' کے استعارے کے طور پر آیا ہے۔ یہ دراصل واپسی کا عمل ہے۔ میں نے شروع میں کہا تھا کہ تبسم کاشمیری کا تخلیقی سفر ان کی ذات سے شروع ہوتا ہے اور ذات پر ہی آ کر ختم ہوجاتا ہے۔تو یہ ان کی ذات کی طرف مراجعت ہے۔ مراجعت کا یہ عمل کسی ظاہری شکل میں رونما نہیں ہوتا بلکہ ایک غیر مرئی طریقے سے ان کی ذات کے اندر ہی انجام پاتا ہے۔''پل'' جوڑنے اور رابطے کی علامت ہے۔ شاعر اس پل کے ذریعے اپنے ماضی کے ساتھ ایک غیر منقطع سلسلہ استوار رکھتا ہے جس میں عہد آئندہ کے امکانات بھی موجود ہیں۔''بازگشتوں کے پل پر'' میں نمایاں رنگ فطرت نگاری کا ہے۔ اس میں دل کش باغ بھی ہیں، خوب صورت مناظر بھی ہیں، درخت اور ان پر بیٹھے پرندے اور گیت الاپتے پنچھی بھی ملتے ہیں۔ اس مجموعے کی طویل ترین نظم ''میپلز، پشکلاوتی، موئن جوڈیرو'' ایک خوب صورت نظم ہے جس میں تبسم کاشمیری کا فن اپنی انتہاؤں کو چھوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس نظم میں فطرت نگاری کے کمالات اپنے عروج پر دکھائی دیتے ہیں۔ اسی طرح ''بازگشت'' کی معنویت بھی پورے طور پر آشکار ہوتی ہے۔

وہ خزاں کی ایک دوپہر تھی

ہم لوٹ رہے تھے

میپل کے سرخ پتے دیکھ کر

خلقت کا ہجوم

چہرے ہی چہرے

چہرے، جو پتوں بھرے راستوں پر

لمحہ لمحہ اُگ رہے تھے

اور چہروں کے اوپر میپلوں کے سرخ سائے
پلوں کے نیچے بہتا ہوا دریا
اور دریا کے دونوں طرف
اونچے نیچے پہاڑ
نیچے پہاڑوں کے اس طرف بیلوں والے پرانے چوبی گھر
اور ان اونچے پہاڑوں پر
دریا میں گرتے ہوئے پتوں کے سرخ سائے
اور سایوں کی آوازیں
دھیمی،
مدھم،
پانی کی لہروں میں گھلتی،
ڈوبتی ہوئی،
بے آواز آوازیں
خزاں کی چمکتی ہوئی دوپہر
ہاں وہ پیلی دوپہر
وہ پتوں کے سرخ سائے
دریا میں تیرتے نیلے بجرے
محبت کرنے والے جوڑے
یاد ہیں کیا؟

..................

تب تم نے لگایا ایک قہقہہ
میپل کے پتوں جیسا......سرخ قہقہہ
ہنستے ہنستے سرخ ہوگئے تمھارے رخسار
ہوا میں اڑتے تمھارے بال

تب ہنسنے لگی ہر شے

پتے، بے آواز سائے، پہلی دوپہر

اور ہوا میں جمتے بے آواز رنگ

پل سے نیچے

سرد پانی میں پاؤں لٹکا کر

بیٹھنے والی عورت بھی

ہنسنے لگی، بے ساختہ

بالکل بے ساختہ

پانی میں گرتے بے آواز سایوں کی طرح

کیسی دیوانگی تھی ان دنوں میں

تمھیں یاد ہے نا؟(۲۱)

یہ اس طویل نظم کا محض ابتدائیہ ہے جس میں صدیوں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔لکڑی کے پرانے مکانوں والی گلی میں، اَن گنت چوبی سیڑھیاں طے کر کے بدھ کے مندر میں صدیوں پرانا منظر جاگ اٹھتا ہے۔ نروان حاصل کرنے کے لیے آنے والوں کی سات صدیوں سے آتی ہوئی آوازیں...... سات صدیاں بول رہی تھیں، سات صدیوں کی آنکھیں بھیگ رہی تھیں، سات صدیوں کی زبانیں سوکھ رہی تھی۔ ہواؤں میں فاختہ کی کُوک، ندی کا چوبی پُل، ان دیکھے پانیوں کا شور، درختوں کی سائیں سائیں اور شہر کی روشنیوں کا سمندر، سب کچھ نیچے رہ گیا۔اور پھر پندرہ صدیاں پہلے، میں پشکلاوتی کے ایک پہاڑی مندر میں تھا۔'' سدھارتھ کے پھول بننے کا خواب۔ ایک طویل کہانی جس کا انگ انگ نظم میں بولتا اور ایک پوری تہذیب کا سینہ کھول کر ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے۔ اور پھر پانچ ہزار برس پہلے کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ اور موئن جوڈیرو، سفید پھولوں کی دھرتی کا منظر نامہ دھیرے دھیرے ابھرنے لگتا ہے۔

یہ سفر ہے ان حد

زماں سے زماں تک

یہ بہاؤ ہے روز و شب کا

ہم کاغذ کی کشتیاں

بہتی ہیں پل دو پل

ہمارے بادبانوں میں بھری آوازیں

لیے جاتی ہیں، چپ چاپ، بے آواز
اَن دیکھی سمتوں کی طرف
موئن جوڈیرو سے پشکلاوتی تک
اور پشکلاوتی سے
میپلوں کی اس شام تک
پھر اس سے آگے، اور آگے
اگلے زمانوں کی طرف
ان سے بھی اگلے زمانوں کی طرف! (۲۲)

اکتالیس صفحات پر مشتمل یہ نظم اپنے امیجز، اسلوب اور لفظیات کے حوالے سے ایک شاندار نظم ہے اور گہری معنویت اور بھرپور تاثر کی حامل ہے۔تبسم کاشمیری نے ایک پوری تہذیبی تاریخ کو اس نظم میں سمودیا ہے۔نظم کا موضوع ان کے قیام جاپان کی دین ہے جہاں انھوں نے بڑی گہری نظر سے بدھ ازم کا مطالعہ کیا اور نہایت دانائی، سلیقے اور مہارت سے اس بڑے موضوع کو نظم کے کرافٹ میں بیان کیا ہے۔ جاپان بہت سے لوگ گئے ہوں گے مگر تبسم کاشمیری نے جس طرح جاپان اور اس کی تہذیب وثقافت کو اپنے باطن کے آئینے میں اتارا ہے، کسی دوسرے سے ممکن نہیں ہوسکا ۔اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے اس سورج دھرتی کو ایک منجھے ہوئے تخلیق کار کی آنکھ سے دیکھا اور اس کے خوش رنگ منظروں کو اپنے قلب میں جذب کیا ہے۔ ان کی نظم ''بلاوا'' ایک خوب صورت جاپانی جزیرے ''آواجی'' کے دل کش منظروں کو جس خوب صورتی سے بیان کرتی ہے وہ ایک اعلیٰ درجے کی تخلیقی مہارت کے بغیر ممکن ہی نہیں۔

بلا رہے ہیں آواجی کے جنگل
آواجی کے جگنو، کیڑے اور ساحلی چراغ
وہاں کی رات دوشیزہ کے بدن جیسی
شفاف ہے
اور شام......
باغبان کی بیٹی جیسی نارنجی! (۲۳)

سرخ خزاں کی نظمیں اپنے مزاج کے اعتبار سے تبسم کاشمیری کی دیگر نظموں سے الگ ذائقہ رکھتی ہیں۔ یہ مجموعہ ان کے کلیات ''پرندے، پھول، تالاب'' میں شامل ہے جو ۱۹۹۶ء میں سنگ میل پبلی کیشنز لاہور نے شائع کیا۔ سرخ خزاں کی نظموں پر یاسیت کا رنگ غالب ہے۔خوابوں کے ٹوٹنے کا غم ہے، زندگی کی لاحاصلی کا نوحہ ہے۔ منافقتوں

کا شکوہ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ رنگوں اور بہاروں کی وادیوں سے گزرنے کے بعد وہ ایک لق و دق صحرا میں آ نکلے ہوں جہاں گرم لُو کے تھپیڑے بدن اور احساس کو جھلسائے دے رہے ہوں۔ ان نظموں میں تبسم کاشمیری نسلی تعصب کے خلاف لڑی جانے والی جنگ میں شریک نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ''افریقا افریقا''، آج مرا دل افریقا ہے''، ''افریقا میں موت''' اور ''مولائسس کے خون کی صبح'' ایسی ہی نظمیں ہیں جن میں نسلی تعصّب کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے۔'' مولائسس کے خون کی صبح'' میں امریکہ کے شاعر مولائسس سے یک جہتی کا اظہار کیا گیا ہے جسے نسل پرستوں نے زیر کر دیا۔ اس کی موت رایئگاں نہیں گئی بلکہ اس کی آنکھیں افریقا میں آزادی کا نیا سورج طلوع ہوتے دیکھ رہی ہیں:

مولائسس کی آنکھیں باہر ابل چکی ہیں
لیکن مولائسس کی آنکھیں جاگ رہی ہیں
جاگ رہی ہیں
ایفریقا پہ حُریّت کے سورج کو وہ دیکھ رہی ہیں
ایفریقا میں ایک نئے سورج کی صبح کو دیکھ رہی ہیں
روشن خون کو روشن صبح کو دیکھ رہی ہیں (۴۴)

تبسم کاشمیری کا شعری سفر تقریباً چھپن برس کے طویل عرصے پر محیط ہے۔ اس دوران میں کئی زمانے آئے اور گزر گئے ان کی آنکھوں نے ان زمانوں کے سرد و گرم کا نہایت باریک بینی سے مشاہدہ کیا۔ اور ان مشاہدات کو اپنے اس سفر کا حصہ بنا دیا جو ان کے باطن میں ازل سے جاری ہے اور جس کا کوئی اَنت نہیں۔ اُن کی اس طویل اور لامحدود سفر کی روداد ان نظموں کے دروبست میں محفوظ ہے۔ ان نظموں کے علامتی اور استعاراتی پیرائے سے گزر کر ان کی اتھاہ میں اترنے اور حقیقت تک رسائی کے لیے ''نظر'' کی ضرورت ہے۔ اگر ایسا نہیں تو ہم ایک بڑے شاعر کے مافیہ تک پہنچنے سے محروم رہ جائیں گے۔ اس مضمون کے اختتام کے لیے میں نے تبسم کاشمیری ہی کی ایک نظم کو منتخب کیا ہے یہ نظم ان کے تمام تر تخلیقی سفر کا عکس بھی ہے اور ان کی شخصیت کی پہچان بھی:

میں نے سیکھا رنگوں سے مل جل کر رہنا
لفظوں سے کچھ باتیں کرنا
حرفوں کے اندر سو جانا
میں نے سیکھا اپنے اندر اندر چلنا
صدیوں تک کچھ سوچتے رہنا
برسوں تک کچھ دیکھتے رہنا

میں نے سیکھا پیڑوں جیسا سایا رکھنا
بادل جیسی ٹھنڈک دینا
بارش جیسا گیت سنانا
سوسن جیسا پھول بنانا (۲۵)

## حواشی وحوالہ جات

۱۔ انیس ناگی، پیش لفظ، تمثال، تبسم کاشمیری، لاہور، ارسلان پبلی کیشنز، ۱۹۷۵ء، ص ۱۴
۲۔ ایضاً، ص ۱۰
۳۔ ایضاً، ص ۱۱
۴۔ تبسم کاشمیری، فقط ہونے نہ ہونے سے، تمثال، ص ۴۰
۵۔ تبسم کاشمیری، کب سے اپنی تلاش، ص ۸۶
۶۔ جیلانی کامران، نئی نظم کے تقاضے، لاہور، کتابیات، ۱۹۶۷ء، ص ۹۱۸
۷۔ تبسم کاشمیری، غضب وہ شب تھی...... تمثال، ص ۲۰
۸۔ سرمد صہبائی، فلیپ، تمثال
۹۔ تبسم کاشمیری، اگر موسم بدل جائے، تمثال، ص ۴۳، ۴۴
۱۰۔ تبسم کاشمیری، نوحے تخت لہو کے، کلیات پرندے، پھول، تالاب، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۷۸
۱۱۔ تبسم کاشمیری، زماں تا زماں، کاسنی بارش میں دھوپ
۱۲۔ تبسم کاشمیری، اکیلے سفر کرنا، باز گشتوں کے پل پر، لاہور، دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۵ء، ص ۱۴
۱۳۔ ایضاً، ص ۱۵
۱۴۔ تبسم کاشمیری، خوب صورت مہمان کے لیے نظم، باز گشتوں کے پل پر، ص ۲۶
۱۵۔ تبسم کاشمیری، بچھڑا ہوا تارہ، باز گشتوں کے پل پر، ص ۳۷
۱۶۔ تبسم کاشمیری، بچھڑا ہوا تارہ، باز گشتوں کے پل پر، ص ۴۳
۱۷۔ ایضاً، ص ۴۳
۱۸۔ تبسم کاشمیری، خدیجہ کے لیے، باز گشتوں کے پل پر، ص ۵۴
۱۹۔ تبسم کاشمیری، ایک نظم، باز گشتوں کے پل پر، ص ۸۱
۲۰۔ تبسم کاشمیری، بحرا لکاہل کی لڑکیوں کا گیت، باز گشتوں کے پل پر، ص ۹۹
۲۱۔ تبسم کاشمیری، میپلز، پشکلاوتی، موئن جوڈیرو، باز گشتوں کے پل پر، ص ۱۱۱۔۱۱۳

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۵۰،۱۵۱

۲۳۔ تبسم کاشمیری، بلاوا، باز گشتوں کے پل پر، ص ۶۰

۲۴۔ تبسم کاشمیری، مولائسس کے خون کی صبح، سرخ خزاں کی نظمیں، پرندے، پھول، تالاب، ص ۵۳۳

۲۵۔ تبسم کاشمیری، میں نے سیکھا، باز گشتوں کے پل پر، ص ۸۷

ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، فیصل آباد

# مسجد - جدید اردو نظم کا ایک اہم استعارہ

Mosque is one of the significant metaphors of Urdu poetry and poets have expressed their social and religious views through this. Iqbal has transformed his various philosophical ideas in poetical form in his poem "Masjid-e-Qurtaba". Sorrow over spiritual decline in modern age is a main theme of modern Urdu poem and poets have shown their feelings of this sorrow through the images of Mosques. An attitude of satire on religious establishment can also be observed in those poems in which poets have used the metaphor of the mosque.

دنیا بھر کے مذاہب میں عبادت گاہ کا قیام ایک ناگزیر تصور کی حیثیت رکھتا ہے، جہاں نہ صرف عبادت کی جاتی ہے بلکہ مذہبی تعلیمات کی ترویج کے فرائض بھی انجام دیے جاتے ہیں۔ یہ ایک روحانی مرکز ہوتا ہے اور اس کے احاطے میں ہونے والی سرگرمیوں کا تعین کسی مذہب کے مخصوص تصورات کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔

ظہورِ اسلام کے بعد مسلمانوں کے لیے عبادت نیز اشاعت افکار کے مقاصد کے تحت قائم ہونے والی عبات گاہ کو مسجد سے موسوم کیا گیا ہے۔ انسائیکلو پیڈیا دائرہ معارفِ اسلامیہ کے مطابق:

''شریعت اسلامیہ میں عبادت گاہ کے لیے معبد کے بجائے مسجد (سجدہ گاہ) کا نام اختیار کیا گیا۔''(۱)

تاریخی حقائق کی روشنی میں دیکھا جائے تو مسجد کی محض سجدہ گاہ کی حیثیت نہیں رہی بلکہ یہ متعدد اجتماعی سماجی سرگرمیوں کا بھی مرکز رہی ہے، جن میں تعلیم و تربیت اور فلاح و بہبود کے امور سے لے کر کارہائے سیاست تک شامل ہیں۔ مسلمانوں کے لیے مسجد ایک ایسی اجتماع گاہ رہی ہے جس میں مختلف معاشرتی امور طے کرنے کے لیے روحانی رہنما اصولوں کی تشکیل و ترویج کا فریضہ سرانجام دیا جاتا رہا ہے۔

ابتدائے اسلام سے لے کر تاحال جوں جوں اشاعت کا سلسلہ پھیلتا گیا مساجد بھی دنیا بھر کے خطوں میں تعمیر کی گئیں۔ عمارتِ مسجد کے لیے اگرچہ کچھ مخصوص لوازمات ہوتے ہیں تاہم مختلف علاقوں کی تہذیب اور طرزِ تمدن کے باعث مسجدوں کی عمارتیں اسلوبِ تعمیر کے لحاظ سے ایک جیسی نہیں ہیں۔ مساجد مسلمان فرماں رواؤں، والیانِ ریاست اور نواب ورؤسا نے بھی تعمیر کرائیں، مختلف اداروں اور تنظیموں نے بھی جب کہ کثیر تعداد ایسی مساجد کی بھی ہے جو معاشرے کے عام افراد نے ایک اجتماعی عمل کے تحت تعمیر کیں۔

اردو شاعری اس تہذیبی ماحول میں پروان چڑھی جو برصغیر میں اسلامی اثرات کے تحت تشکیل پائی لہٰذا شعرا نے جہاں دیگر علامات اور استعارات استعمال کیے، وہاں ان علامتوں کی طرف بھی توجہ کی جن کا تعلق تہذیبِ اسلامی سے

ہے۔

جدید اردو نظم کی ابتدا چونکہ برطانوی نو آبادیاتی دور سے ہوتا ہے لہٰذا مساجد پر لکھی گئی ابتدائی نظموں یا نظموں میں مساجد کے جزوی ذکر کے تناظر میں تاریخِ اسلام کے بعض شاندار پہلوؤں کا ذکر کیا گیا ہے یا عصری صورتِ حال کے پیشِ نظر مسجدوں کی زبوں حالی یا زوال کا نوحہ کیا گیا ہے۔ مثلاً شبلی کی نظم ''مسجدِ نبوی کی تعمیر'' میں مسجد کے لیے خریدی جانے والی زمین کے واقعہ کو نظم کرتے ہوئے سیرتِ نبوی کی توصیف کی گئی ہے۔ حالی نے ''مسدس مدّ و جزر اسلام'' میں اور اسماعیل میرٹھی نے اپنی نظم ''آثارِ سلف'' میں مساجد کا ذکر کرتے ہوئے معاصر صورتِ حال میں مسلمانوں کے علمی زوال کی نقشہ کشی کی ہے۔

اقبال کی نظموں ''پیرس کی مسجد'' اور ''مسجد قوت الاسلام'' میں بھی اِن مساجد کا ذکر اسی تناظر میں ہے۔ یہ مسجدیں جو کبھی آباد تھیں اور عبادت کرنے والے افراد کے اندر ایک متحرک جذبہ ایمانی تھا لیکن اب نہ یہ مسجدیں آباد ہیں اور نہ ہی انھیں آباد کرنے والوں کا جوش باقی رہا ہے۔

جدید نظم کے اس تشکیلی دور میں مسجدوں کا ذکر زوالِ قومی کی عکس بندی کا ایک جزو ضرور ہے اور ان میں دردمندی اور گداز کا عنصر بھی بدرجہ غایت موجود ہے لیکن ایک تخلیقی استعارے کی صورت کم ہی نظر آتی ہے اور یہ عنصر معدودے چند نظموں کو چھوڑ کر مجموعی طور پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے کہ اُردو نظم کا سرمایہ محض ایک بیانیے کی حد تک ہے اور شعرا اُس معیار سے کم ہی بلند ہوتے تھے جو انجمن پنجاب کے مشاعروں نے مقرر کیا تھا لیکن اس دور میں اقبال نے جہاں ایک طرف نظم کو بھرپور فکری سرمایہ دیا وہاں نظم کے اسلوب میں بھی رفعت پیدا کرنے کی تخلیقی کوشش کی۔

اقبال کی نظم ''مسجدِ قرطبہ'' اپنے تخلیق کار ہی کی نہیں، اردو نظم کی پوری تاریخ میں ایک شاہکار کی حیثیت رکھتی ہے جس میں ان کے متنوع افکار حیرت انگیز طور پر مجتمع ہو گئے ہیں۔ تصورِ وقت، تصورِ فن، تصورِ عشق، تصورِ انسان، تصورِ تاریخ اور تصورِ انقلاب۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان افکار کو اقبال نے اس قرینہ سے نظم میں پرو دیا ہے کہ ان میں کہیں کوئی حدِ فاصل نہیں کھینچی جا سکتی۔ اقبال کے یہ تصورات اس طرح مربوط ہیں کہ لگتا ہے اقبال ایک بات کے پردے میں دوسری بات کہہ رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ تصورات ایک دوسرے کا لباس پہن لیتے ہیں۔ یوں ''مسجد قرطبہ'' میں افکارِ اقبال ایک قوسِ قزح کی طرح ظہور پذیر ہوتے ہیں۔

نظم کا عنوان ''مسجدِ قرطبہ'' ہے جو ایک مکانی نقطہ ہے جب کہ نظم کا آغاز وقت سے ہوتا ہے جو ایک زمانی سلسلے کا نام ہے۔ یہ دلچسپ امر اقبال کی فنی حکمتِ عملی پر دلیل ہے۔ اسلوب احمد انصاری کے خیال میں اس فنی حکمتِ عملی سے:

> ''دراصل اس اشارے کا ابلاغ مقصود ہے کہ زمان و مکان دو ایسے "Co-ordinates" ہیں جو ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور جنھیں ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے قیاس نہیں کیا جا سکتا۔''(۲)

تصورِ وقت کے حوالے سے فلسفۂ قدیم سے لے کر زمانۂ حال تک بہت سے خیالات کا اظہار کیا گیا۔ ایک وقت وہ ہے جو سلسلہ وار (Serial Time) یا ریاضیاتی وقت (Mathematical Time) ہے۔ دوسرا وقت وہ ہے جو غیر

سلسلہ وار(Non-Serial Time) ہے یعنی وہ تواتر کے بغیر تبدیلی کا باعث بنتا ہے۔ اسے برگساں کی زبان میں دوران محض (Pure Duration) کہہ سکتے ہیں۔ اقبال نے ''علم وعشق'' میں اسے ''ام الکتاب'' سے موسوم کیا ہے اور ''مسجد قرطبہ'' میں اسے ''صیر فیٔ کائنات'' قرار دیا ہے۔وہ وجود یا لمحے جو کسی نقص کے باعث حیات کے تقاضوں پر پورا نہیں اترتے حرفِ غلط کی طرح مٹا دیے جاتے ہیں اور زمانے کی رو میں بہ جاتے ہیں۔

عام زندگی پر اگر یہ تصور منطبق کردیا جائے تو عدم یا نیتی کا احساس گہرا ہوتا چلا جائے گا اور انسانی فطانت کے سارے کمالات عدم سے ہم کنارے ہوں گے:

اول و آخر فنا، ظاہر و باطن فنا
نقشِ کہن ہو کہ نَو، منزلِ آخر فنا(۳)

لیکن اقبال کے نزدیک فن کے وہ نمونے جن کی تخلیق میں کسی صاحب عرفان کا داعیہ روح متحرک رہا ہے ہیشگی کا عنصر رکھتے ہیں۔ اقبال نے اس داعیہ روح کے لیے ''عشق'' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ وہ عشق جو اصل حیات ہے اور جس سے موت کے شہ پر جلتے ہیں۔

مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ حیات موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے، گرچہ زمانے کی رو
عشق خود اک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام(۴)

وقت کا دھارا خاصا تیز اور بلاخیز ہوتا ہے لیکن وقت کی اس بلاخیزی پر عشق فوقیت رکھتا ہے:

عشق دمِ جبریل عشق دلِ مصطفیٰ
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام(۵)

اقبال نے اس شعر کے ذریعے عشق کو حق کا مرادف قرار دیا ہے اور آگے چل کر عشق کو ''صہبائے خام'' اور ''کاس الکرام'' کے الفاظ دے کر اس امر کا اعادہ کیا ہے کہ عشق ایک تکوینی قوت بھی ہے اور اس کی تنزیہی شکل بھی۔ اقبال کے نزدیک عشق کی ہزاروں جہتیں ہیں اور ہزاروں مقام ہیں۔ حیات و کائنات کی اصل عشق ہے۔ اقبال، برگساں کے اس نظریہ کے قائل ہیں کہ زندگی کی تخلیقی توانائی عشق ہی کے مماثل ہے۔

نظم کے تیسرے بند میں اقبال کا یہ 'تصورِ عشق' ''مسجدِ قرطبہ'' کی ندرت کے حوالے سے ظاہر ہوتا ہے۔ اقبال کے نزدیک فن کا کوئی بھی وضع اظہار (Mode of Expression) ہو اپنی غذا عشق سے حاصل کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کی بنیاد کو خونِ جگر مضبوط کرتا ہے:

اے حرمِ قرطبہ! عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام، جس میں نہیں رفت و بود
رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود(۶)

اقبال نے اس بند میں اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ انسان جو کائناتِ اصغر ہے عالمِ اکبر کا ایک حسین و جمیل پیکر ہونے کے ساتھ ساتھ اس کی خصوصیات سے بڑھ چڑھ کر ہے اور فرشتے جو ہر وقت سجود میں محو ہیں انسان ان سے افضل ہے کیوں کہ انھیں صرف سجود میسر ہے لیکنانسان کے پاس سوز و گدازِ سجود بھی ہے۔

نظم کے چوتھے بند میں اقبال نے ''مسجد قرطبہ'' کی جاہ وحشمت کے حوالے سے بندۂ مومن کی جلال و جمال کی صفت کو ظاہر کیا ہے۔ مسجد کے ستونوں کو اقبال، شام کے صحرا میں ہجومِ نخیل سے تشبیہ دیتے ہیں جب کہ در و بام پر وادی ایمن کا نور پھیلا ہوا دیکھتے ہیں۔ اقبال نے ان اشعار میں جلال و جمال کے بجائے حسن وعظمت اور نور کی علامتیں استعمال کی ہیں۔ آگے چل کر ایک بار پھر اپنے مثالی انسان کا پیکر دیکھنے لگتے ہیں۔ جو حضرت موسیٰؑ اور حضرتِ ابراہیمؑ جیسی برگزیدہ شخصیتوں کے روحانی تجربوں کی صدائے بازگشت ہے۔ جو مکان کی حد بندیوں سے ماورا ہے۔ اقبال کے نزدیک اس کے سلسلے بے کنار ہیں اور وہ تاریخ میں ایک مقام ہی نہیں رکھتا بلکہ خود تاریخ کی شیرازہ بندی بھی کرتا ہے۔

پانچویں بند میں اقبال ہمیں اس مثالی انسان کی واضح جھلک دکھاتے ہیں۔ مسجد قرطبہ ان کے نزدیک ایک آئنہ ہے جس میں یہ تصویر اپنی پوری آب وتاب، توانائی اور قوت وشوکت کے ساتھ نظر آتی ہے۔ پروفیسر رفیع الدین ہاشمی لکھتے ہیں:

> ''بندۂ مومن کی عظمت کا اعتراف، مسجدِ قرطبہ کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ مسجد کی بلندی، وسعت، خوبصورتی، روشنی اور رعنائی کے حوالے سے مومن کے جلال وجمال کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے گویا اس کی شخصیت، مسجد کی صورت میں منعکس ہے۔''(۷)

جس طرح مسجدِ قرطبہ قوتِ عشق سے اپنے وجود کو قائم رکھے ہوئے ہے اسی طرح مردِ مومن کا یقین بھی دائمی ہے۔ ورنہ ظن وتخمین کی دنیا میں ہر شے اعتباری اور عدم کی جانب گامزن ہے۔ یقین کلی کا حصول مردِ مومن، عقل وعشق دونوں راستوں سے حاصل کرتا ہے۔

مردِ مومن اور مسجدِ قرطبہ، عظمت و رفعت میں ایک دوسرے سے کم نہیں نظم کے چھٹے بند میں اقبال نے مسجدِ قرطبہ کو ''کعبۂ اربابِ فن'' اور ''سطوتِ دینِ مبیں'' کی تراکیب کے ذریعے کے مسجد و مومن دونوں کی تحسین کی ہے۔ اس بند میں اقبال نے قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں کو حرفِ عقیدت پیش کیا ہے جو نبی کریمؐ کے ''خلقِ عظیم'' میں اپنے آپ کو ڈھالنے کی سعی کرنے والے اور صدق و یقین کا پیکر مجسم تھے اور جنھوں نے یورپ کے عہدِ وسطیٰ کی ظلمتوں میں علم وعرفان کے چراغ روشن کیے اور جن کی خوش صفات آج کی نسلوں میں بھی پائی جاتی ہیں۔

بوئے یمن آج بھی اس کی ہواؤں میں ہے

رنگِ حجاز آج بھی اس کی نواؤں میں ہے(۸)

نظم کے ساتویں بند میں اقبال مسجدِ قرطبہ کی سطوت کی وساطت سے اندلسیوں کی حیاتِ ماضی کے نقوش دیکھتے ہوئے مستقبل میں ان کی تہذیبی آباد کاری کے بارے میں سوچنے لگتے ہیں۔ انھیں اس بات پر افسوس ضرور ہے کہ صدیاں بیتیں مسجد کی فضا بے اذاں ہے لیکن دیدہ انجم میں اب بھی یہ زمین آسماں ہے۔ اقبال یہاں بہت سی بین الاقوامی تحاریک کے حوالے سے ایک امید افزا کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ جرمنی میں مارٹن لوتھر کی تحریک جس نے پاپائے کلیسا کی صدیوں کی قائم شدہ اجارہ داری کو تاراج کر دیا۔ دوسرے لفظوں میں پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اٹھا کر خالق و مخلوق کے درمیان حائل حجابات اٹھا دیے۔ انقلابِ فرانس، جس میں انسانی مساوات اور ریاست کی بالادستی کے اصول پر زور دیا گیا، کے ذریعے حریتِ فکر کا نیا باب وا ہوا اور زندگی کی خاکستر سے نیا شعلۂ جوالہ بلند ہوا-- ماضیٔ قریب میں اٹلی میں ''ملتِ رومی نژاد'' جو توہم پرستی کے باعث قعرِ منزلت میں گر چکی تھی ''لذتِ تجدید'' سے سرشار ہوئی۔

آخری بند میں اقبال ''روحِ مسلماں'' میں موجود ''اضطراب'' کے پیشِ نظر ایک متوقع انقلاب کی جھلکیاں اپنے آئینۂ ادراک میں دیکھتے ہوئے ایک نئے زمانے کا خواب دیکھتے ہے:

دیکھیے اس بحر کی تہ سے اچھلتا ہے کیا؟

گنبدِ نیلو فری، رنگ بدلتا ہے کیا؟(۹)

اقبال اس حقیقت سے روگردانی نہیں کرتے کہ جب تک روح میں کشمکش انقلاب نہ ہو، زندگی اور موت ایک ہیں۔ گویا کشمکشِ انقلاب ہی انقلاب کا منطقی جواز ہے اور یہ کشمکشِ انقلاب اس وقت بیدار ہوتی ہے جب قوم اپنے عمل کا حساب ہر زماں کرتی ہے۔ اقبال نے نظم کے شروع میں سلسلۂ روز و شب کو صیرفیٔ کائنات قرار دیا ہے۔ نظم کے اختتام پر اس حقیقت کا اظہار نہایت بلیغ انداز میں کیا ہے۔

نقش ہیں سب ناتمام، خونِ جگر کے بغیر

نغمہ ہے سودائے خام، خونِ جگر کے بغیر(۱۰)

۱۹۳۰ء کے بعد اردو نظم کے جن اہم شعرا نے شناخت حاصل کی اُن کے فکری سرمائے میں جہاں دیگر حوالوں سے تشکیک کا عنصر نمایاں ہوا وہاں مذہبی افکار کو بھی ایک الگ زاویے سے دیکھنے کے رجحان واضح دکھائی دیتا ہے۔ اس کے علاوہ اہلِ مشرق کی غلامی کے باعث اقبال کے شکوے کا تسلسل بھی نمایاں نظر آتا ہے۔

تصدق حسین خالد کی نظم ''بھکاری'' میں ایک طوفانی رات کی منظر کشی کی گئی ہے۔ ایک بوڑھا کسان جس کی جھونپڑی ہوا کے تند ریلے سے برباد ہو جاتی ہے تو وہ ضعیف شخص مسجد کی طرف اس دعا کے ساتھ رخ کرتا ہے:

’’الٰہ العالمین!

بس چند لمحوں کی اجازت

چند لمحوں کے لیے طوفان تھم جائے

تیرا گھر، گاؤں کی مسجد کی چھت

میری پناہ بن جائے گی

میرے خدا

بس چند لمحے‘‘ (۱۱)

نظم کے اختتام پر اس بوڑھے کو ایک المناک انجام سے دوچار دکھایا گیا ہے کہ وہ جس طوفان کی زد میں تھا وہ اس ایک لمحے کے لیے بھی نہیں رکا اور جب صبح ہوئی تو:

ردائے نور نے ڈھانپا تھا وادی کو

کساں، بوڑھا کساں

مسجد کے دروازے کے باہر

کاوشوں سے الجھنوں سے دور

سویا تھا

لبوں پر مسکراہٹ کی خفی جنبش

الٰہ العالمین نے چند لمحوں کے بھکاری کو

ابد کی گود میں آسودگی کی نیند بخشی تھی (۱۲)

نظم میں بظاہر ایک شکوہ و شکایت بلکہ کسی حد تک طنز و استہزا کی کیفیت ہے لیکن نظم کی علامات اس کے کئی ایک اور مفاہیم کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں۔ انسان تمام تر زندگی عجیب کاوشوں اور الجھنوں میں رہتا ہے اور خدا کی طرف رجوع کرنے سے گریز کرتا ہے لیکن جب یہ بے سود کاوشیں کرتے ہوئے وہ تھک جاتا ہے تو اس کے اندر ایک احساسِ گناہ جنم لیتا ہے لیکن ان لمحوں میں بھی ضعف یا احساسِ ندامت کے بوجھ سے وہ جائے اماں کی طرف رخ نہیں کرتا۔ نظم کا اختتام ایک لحاظ سے درِ توبہ کی بندش اور پھر چند لمحے کی بھی رعایت نہ ملنے کی ایک عبرت ناک تصویر پیش کرتا ہے۔

اس نظم کے مرکزی کردار کو اہلِ مشرق کی علامت کے طور پر دیکھا جائے تو یہ نظم اپنے اندر اجتماعی زوال کا مفہوم بھی رکھتی ہے اور نظم کے تشکیلی دور میں فکری اظہار کی کوشش جو محض ایک بیانیے کی حد تک تھی، اب ایک علامتی روپ میں ظاہر ہوئی ہے۔

ن۔م راشد نے بھی اس اجتماعی زوال کی تصویر بندی کے لیے جو نظمیں تخلیق کیں اُن میں دیگر معاشرتی حوالوں کے ساتھ ساتھ اُس تہذیبی انحطاط کو بھی موضوع بنایا گیا ہے جو گذشتہ چند صدیوں سے مرحلہ وار سامنے آیا۔ اس سلسلے میں راشد نے مشرق میں مذہبی پیشوائیت کے کاہلانہ اور یبوست زدہ طرزِ عمل پر بڑے اثر انگیز اسلوب میں طنز کیا ہے۔

راشد کے ہاں مذہبی طرزِ احساس کی دریافت کا عمل اگرچہ بہت بعد میں ہوا ہے تاہم گذشتہ چند برسوں میں اُن میں لکھی جانے والی تنقید میں اُن کے روحانی احساسات اور ایمانیاتی علامات پر بہت جم کر لکھا گیا ہے۔ اپنی نظم ''دریچے کے قریب'' میں راشد نے اُس مینارِ مسجد کو موضوع بنایا ہے جسے صبح و شام سورج کی کرنیں بوسہ دیتی ہیں لیکن ہر روز طلوع ہونے والا سورج اپنی روشنی کو دم غروب اُسی طرح واپس لے جاتا ہے لیکن اُس کے نور سے وہ طبقہ جو مسجدوں میں براجمان ہے۔ اپنے قلوب کو منور نہیں کرتا۔ سورج کی کرنیں مینارِ مسجد کو چومتی ہیں لیکن یہ مینار اس بوسۂ نور کی لذت کو کشید نہیں کرتے ۔ مذہبی پیشوا اپنی طبیعت کی کاہلی کے باعث خدا کا بھی یہی تاثر دے رہے ہیں کہ جیسے وہ بھی اہلِ مشرق کے لیے ایک بےفیض ہستی ہے:

اسی مینار کو دیکھ\
صبح کے نور سے شاداب سہی\
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے\
اپنے بیکار خدا کی مانند\
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں\
ایک افلاس کا مارا ہُوا ملاّ ئے حزیں\
ایک عفریت ____ اُداس\
تین سو سال کی ذلت کا نشاں\
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی (۱۳)

نظم کے آخری مصرعے پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر تحسین فراقی نے بجا طور پر اس امر کی طرف اشارہ کیا ہے کہ:

''راشد کا یہ مصرع اقبال کے اس شعر کی یاد دلائے بغیر نہیں رہ سکتا جس میں ساقی کے فیض کو آواز دی گئی ہے اور جس میں، دل چسپ بات ہے کہ، اقبال بھی تین سو برس ہی پیچھے گئے ہیں۔'' (۱۴)

مسجد خدا سے تعلق اور مکالمے کا بھی مقام ہے اور اس لحاظ سے مسجد کا احاطہ روحانی سرگرمیوں کا مرکز اور ان سے وابستہ قدروں کا بھی علم بردار خیال کیا جاتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ مسجدوں میں کی جانے والی عبادت یا دیگر دینی امور کا افرادِ معاشرہ کس حد تک اثر قبول کرتے ہیں۔ کیا ان عبادات میں وہ اخلاص موجود ہے کہ ہمارے باطن منور اور قلوب روشنی ہو رہے ہیں۔ معاشرے میں بڑھتی ہوئی مادی قدروں کے تناظر میں اس سوال کا جواب شاید مثبت نہیں دیا جاسکتا۔

اختر الایمان کی نظم ''مسجد'' معاشرے میں روحانی قدروں کے فقدان اور مادی قدروں کے سیلابی ریلے میں بہ جانے والے افراد کا ایک نوحہ ہے۔ یہ ایک علامتی نظم ہے جس میں ندی کے بہاؤ کے ذریعے وقت کے دھارے کو روحانی اقدار منہدم کرتے دکھایا گیا ہے۔ یہ بھی دل چسپ امر ہے کہ نظم میں الفاظ کی بنت اور تراکیب کا اسلوب اقبالؔ سے اثر انگیزی کی طرف واضح اشارہ کرتا ہے:

''فرش جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں
کالعدم ہو گیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی
اب مصلّٰی ہے نہ منبر نہ موذن نہ امام

آ چکے صاحبِ افلاک کے پیغام و سلام
کوہ و در اب نہ سنیں گے وہ صدائے جبریل
اب کسی کعبے کی شاید نہ پڑے گی بنیاد
کھو گئی دشتِ فراموشی میں آوازِ خلیل

چاند پھیکی سی ہنسی ہنس کے گزر جاتا ہے
ڈال دیتے ہیں ستارے دھلی چادر اپنی
اس نگارِ دلِ یزداں کے جنازے پہ بس اک
چشم نم کرتی ہے شبنم یہاں اکثر اپنی

ایک میلا سا ، اکیلا سا فسردہ سا دیا
روز رعشہ زدہ ہاتھوں سے کہا کرتا ہے
تم جلاتے ہو کبھی آ کے بجھاتے بھی نہیں
ایک جلتا ہے مگر ایک بجھا کرتا ہے

تیز ندی کی ہر اک موج طلاطم بردوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے فانی فانی
کل بہا لوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی!(۱۵)

یورپ میں نٹشے نے جب خدا کے مرجانے یا پاسکل نے خدا کے کھوجانے کے اعلان کیا تو یہ دراصل معاشرے میں روحانی قدروں کے مرنے اور ان کے کھوجانے کا بھی اعلان تھا۔ اس نظم میں بھی مسجد کی ویرانی کی تصویر کے ذریعے دراصل معاشرے میں روحانی قدروں کے کھوجانے کا ایسا المیہ بیان کیا گیا ہے، جس میں احساسِ زیاں تک گم ہو چکا ہے۔ مسجد کی ویرانی کا خیال تک باقی نہیں رہا اور سماج میں کوئی ایسا فرد نہیں جو روحانی قدروں کے گم ہوجانے کا گریہ سنتا ہو اور صورتِ حال یہ ہے کہ:

اس نگارِ دلِ یزداں کے جنازے پہ بس اک
چشم نم کرتی ہے شبنم یہاں اکثر اپنی(۱۶)

یہ امر افسوس ہے کہ یورپ جن اقداری تبدیلیوں سے گزر چکا ہے اب انھی کا سامنا اہلِ مشرق کو بھی ہے۔ اس نظم میں سیلابی ریلا مسجد کی در و دیوار اور گنبد کو جس طرح انہدام سے دوچار کر رہا ہے، دراصل اس خیال کی طرف اشارہ ہے کہ:

''سماجی اور تہذیبی زندگی، فرد کی ہو یا عوام کی جن تمدنی اور اقداری تبدیلیوں سے دوچار ہے، ایک ناگزیر تاریخی عمل ہے۔ گویا وقت کی لکھی تحریر اٹل ہے جس کے روبرو فرد یا معاشرہ اپنی قوتِ مدافعت بروئے کار نہیں لاسکتا۔''(۱۷)

لیکن سوال یہ بھی ہے کہ اقدار سے دوری کیا محض ناگزیر تاریخی عمل ہے؟ یا انسان کا اپنی زندگی سے خدا کو نکال کر مادی اقدار سے فوائد کے حصول کی ہوس؟

معاشرہ جب روحانی قدروں سے عاری ہوجاتا ہے تو ان قدروں کے محافظ کس احساسِ تنہائی کا شکار ہوجاتے ہیں؟ اس سوال کا جواب زبیر رضوی کی نظموں میں دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ ''پرانی بات ہے'' کے زیرِ عنوان ان کی سلسلہ وار ۷ نظموں میں ایک داستانی فضا ہے اور ان کے کرداروں کے ذریعے عصری ماحول میں پائی جانے والی مذہب سے گریز پائی کی تصویر کشی کی گئی ہے، ان منظومات میں قدروں کی شکست و ریخت کی تمثال جزئیات کے ساتھ تراشی کی گئی ہے اور ''مادی اقدار کا بیانیہ معاصر عہد کی بے روح زندگی کو نشان زد کرتا ہے۔''(۱۸)

ان نظموں میں سے کئی ایک میں صحنِ مسجد کی ویرانی دکھائی گئی ہے جو تمدنی ماحول میں مذہب کی وقعتی پر طنز اور قدرِ پارینہ کے تصور پر گریہ ہے۔

پرانی بات ہے
لیکن یہ انہونی سی لگتی ہے
علی بن متقی مسجد کے منبر پر کھڑا
کچھ آیتوں کا ورد کرتا تھا
جمعہ کا دن تھا
مسجد کا صحن
اللہ کے بندوں سے خالی تھا
یہ پہلا دن تھا مسجد میں کوئی عابد نہیں آیا
علی بن متقی رویا
مقدس آیتوں کو مخملیں جزدان میں رکھا
امام دل گرفتہ
نیچے منبر سے اتر آیا
خلا میں دور تک دیکھا
فضا میں ہر طرف پھیلی ہوئی تھی
دھند کی کائی
ہوا پھر یوں
منڈیروں، گنبدوں پر ان گنت پر پھڑ پھڑائے
کاسنی، کالے کبوتر
صحن میں نیچے اتر آئے
وضو کے واسطے رکھے ہوئے لوٹوں پر
اک اک کر کے آ بیٹھے
امام دل گرفتہ
پھر سے منبر پر چڑھا
جزدان کو کھولا

صفوں پر اک نظر ڈالی

یہ پہلا دن تھا مسجد میں

وضو کا حوض خالی تھا

صفیں معمور تھیں ساری(۱۹)

زبیر رضوی کی یہ نظم ایک گہری المیاتی فضا رکھتی ہے اور اقبال کی نظم ''جوابِ شکوہ'' کے اس مصرع کی تمثالی تفسیر ہے کہ:

مسجدیں مرثیہ خواں ہیں کہ نمازی نہ رہے(۲۰)

لیکن اس مرثیہ خوانی میں گریہ زاری دہری ہوجائے گی اگر صحنِ مسجد نمازیوں سے تو معمور ہو لیکن ان کی عبادت اپنے مقصد اور روح سے عاری ہو اور ایسے میں مسجد کے در و دیوار اپنے عبادت گزار کے اس عمل کو ایک سوالیہ حیرت سے، دیکھ رہے ہوں۔

اردو شاعری میں مذہبی پیشوائیت کے خلاف احتجاج اور غصے کی فضا ابتدا ہی سے نظر آتی ہے۔اردو غزل میں شیخ یا واعظ کا کردار جس طرح کی تصویر پیش کرتا ہے وہ اس جذبے کا عمدہ ترجمان ہے۔ معاشرے میں مذہب کی روح کارفرما ہونا لیکن عبادات کا اس روح سے خالی ہوجانے کا ایک سبب مذہبی پیشوائیت اور اس سے وابستہ تصورات اور ترجیحات ہیں جو ایک طرف فرد کو مذہب سے لگاؤ کے باوجود مذہب کی روح سے دور رکھتے ہیں تو دوسری طرف پورے معاشرے میں ایک ایسے نظام کی تشکیل میں معاونت کرتے ہیں کہ استبدادی قوتیں غلبہ حاصل کرلیتی ہیں۔ اس آلۂ کار مذہبیت کی کئی ایک شکلیں تاریخ کی مختلف ادوار میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں اور فی زمانہ عالمی صورتِ حال میں بھی ملاحظہ ہوسکتی ہے۔

خاور جیلانی کی نظم ''جامعہ مسجد کی دہلی'' میں دہلی کی جامع مسجد کا ماحول اسی آلۂ کار مذہبیت کی علامت کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ شاعر نے اس نظم میں ایک کردار سرمد کے ذریعے اہلِ ایمان کے آگے ایک سوال رکھا ہے۔نظم کی اِبتدا میں ایک اجنبی بوقتِ اذاں دہلی کی جامع مسجد کے زینوں پر کھڑا ہوا دکھایا گیا ہے۔

اذاں کا وقت تھا

آواز آتی تھی:

''ادھر آؤ۔۔۔ میں سرمد ہوں!

ادھر آؤ۔۔۔ میں سرمد ہوں!(۲۱)

اجنبی کے ذہن پر سرمد کا کردار اِتنا حاوی ہے کہ اُسے ''حیی علی الصلوٰۃ'' کی آواز کے بجائے ''حیی علی السرمد'' کی ندا سنائی دے رہی ہے اور وہ اورنگ زیب عالمگیر کے عہدِ حکومت کے زوال کی تصویر کا نقشہ قصرِ سلطانی کی زبوں حالی کی صورت میں دیکھ رہا ہے۔ اُس کے کانوں میں اُس بلاوے کی صدا نہیں ہے جو کہیں بلند میناروں سے اُٹھتی ہے بلکہ سیڑھیوں کے کہیں نیچے کسی مقبرے کی پکار ہے۔

نظر کے رُوبرو حجرہ نما تابوت ایسا مقبرہ تھا

حجرہ نما تابوت ایسا۔۔۔

کہ جس کی روغنِ احمر سے چپڑی، چار دیواری کی شہ رگ کاٹتی جاتی لہو کی رنگ ریزی۔۔۔

موت کے غسال پانی کی گلال اوصافیوں کو ساتھ لے کر

دَم بہ دَم، شفاف زِینوں پر

نہایت گرم رفتاری میں میری سمت بڑھتی آ رہی اِک لہر کی صورت ہویدا تھی (۲۲)

اجنبی اطراف و جوانب کی طرف دیکھتا ہے تو مسجد کے بغلی سبزہ زار میں اُسے وہ شور سنائی دیتا ہے جو اِمامِ شاہ کی دستار بندی کے موقع پر توصیفی و تہنیتی کلمات کے باعث بپا تھا۔ اجنبی کا دھیان اُس شور کی طرف کچھ دیر کے لیے ہوتا ہے تو ایک بار پھر سرمد کے بلاوے کی آواز مسلسل آنے لگتی ہے۔ یہاں اجنبی کو یوں محسوس ہوتا ہے گویا وہ کئی صدیوں سے یہاں کھڑا ہے۔ اب کی بار وہ آواز سنتا ہی نہیں بلکہ سرمد سے مخاطب بھی ہوتا ہے۔ وہ سرمد سے بعض سوالات کرتا ہے جن میں ظاہراً سرمد پہ مگر بہ باطن عہد عالمگیری کی مذہبی فکر پہ گہرا طنز ہے۔ اجنبی کے نزدیک ہندوستان اب مکانِ سعادت نہیں بلکہ کنجِ نحوست بن گیا ہے۔اذان کے بعد نماز کی ادائیگی کے لیے جانے والے افراد کو دیکھ کر سرمد اجنبی سے یوں مخاطب ہوتا ہے:

انھیں دیکھو۔۔۔ یہ مُلاّ لوگ

روزانہ مؤذن کا کہا آمین کر کے

راستی کی سمت جتنی بار آنے کا کرم کرتے ہیں

اِتنی بار واپس لوٹ جانے میں ہی عافیت سمجھتے ہیں

فقیروں کی دُعا ہے۔۔۔

اجنبی! تم کو خدا اِس پنج گانہ بے نصیبی سے ہمیشہ کے لیے محفوظ رکھے (۲۳)

پانچ وقت کی نماز کو سرمد کے کردار کی زبانی پنج گانہ بے نصیبی قرار دے کر شاعر نے مذہبی معاملات کے رسمی ہو جانے اور اُن کے اندر اِخلاص کے فقدان پر گہرا طنز کیا ہے۔ اقبال کے لفظوں میں اذان میں رُوحِ بلالی اور سجدوں میں رسمِ شبیری نہیں رہی تو پھر ایسی حاضری، حضوری کے درجے پر نہیں پہنچ سکتی۔ سرمد کے نزدیک حاضری کی یہ رسم اُس ریائے عظیم کا حصہ بن چکی ہے جو ہر دور کے مذہبی اشرافیہ استبدادی طبقے کے مفادات کے تحفظ کے لیے روا رکھتی آئی ہے اور یہ رسم ادا کر کے انھیں خدا کے حضور سے کچھ نصیب نہیں ہوتا۔

سرمد اِسی لیے اجنبی کو اِس ''رسمِ تحفظ'' سے محفوظ رہنے کی دُعا دیتا ہے کہ یہ وہ سجدہ ہے جو انسان کو ہزار سجدوں سے

نجات دینے کی استعداد نہیں رکھتا بلکہ اُس سے کہیں زیادہ اور سجدوں پر مجبور کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔

سرمد کی اِس فقیرانہ دُعا کے بعد اجنبی کی نظر ایک بار پھر صحن کی جانب پلٹتی ہے تو نماز کی ادائی کی رسمِ ظاہری کو ادا ہوتے دیکھتا ہے اور جب لمحۂ دُعا آتا ہے تو اجنبی کو پیشانیوں پر نشانِ سجدہ کے بجائے لہو ٹپکتا نظر آتا ہے۔ نظم کا اختتام اِن مصرعوں پر ہوتا ہے:

لہو جو جامعہ مسجد کے زینہ جات زیریں کے نواحِ پُر شقاوت میں مچلتا جا رہا آواز دیتا تھا:

''۔۔۔میں سرمد ہوں!

۔۔۔میں سرمد ہوں!''

لہو۔۔۔

دستِ اجل کی رحلِ نوری پر دھرے۔۔۔

ہستی کے مصحف کا مراقب!

لہو۔۔۔

اپنے جنازے کا تنِ تنہا نمازی۔۔۔!!!(۲۴)

لہو کا مسلسل اپنی طرف پکارنا کسی ''المدد'' کی صدا نہیں ہے نہ ہی کوئی فریاد و فغاں ہے بلکہ اُس صلوٰۃ کی طرف بلاوا ہے جس کے سجدے میں زمینی خداؤں کے آگے جھکنے کی تربیت کا عنصر شامل نہیں ہوتا بلکہ رب لم یزل کی کرسی السمٰوتِ والارض کو حقیقی طور پر تسلیم کرنے کی دعوت ہے۔ یہ ندا اُس فلاح کی طرف ہے جس کا تعلق محض بہبودِ مفاداتِ دُنیا سے نہیں بلکہ فلاحِ دارِابدی سے بھی ہے مگر یہ اَمر افسوس ہے کہ سرمد اپنے جنازے کا تنِ تنہا نمازی ہے۔ سرمد کے لہو کی یہ تنہائی آج بھی ہے اور اُسے دیکھنے والا بھی محض عالمِ اجنبیت میں اُسے دیکھ تو لیتا ہے مگر اُسے کوئی جواب نہیں دے پاتا اور یہی وہ خاموشی ہے جو انسان کا اصل المیہ ہے۔

جدید اردو نظم میں مسجد کا استعارہ ہر عہد میں اِن ایسے المیوں کی طرف نشان دہی کے لیے ایک موثر اسلوبیاتی وسیلہ رہا ہے اور شعرا نے اس استعارے کے پردے میں مشرقی معاشرے کے اندر کارفرما فکری روح کی ایک حقیقی عکس بندی کی کوشش کی ہے اور اُن سوالات کو ایک تمثالی اور شعری پیرایہ دیا ہے جو اہلِ فکر معاشرتی زوال اور سماجی پستی کے لیے ایک گھمبیرتا کے ساتھ اٹھاتے رہے ہیں۔

## حواشی وحوالہ جات


۱۔ دائرہ معارفِ اسلامیہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، جلد۲، ص ۵۸۸

۲۔ اسلوب احمد انصاری، اقبال کی تیرہ نظمیں لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۷۷ء، ص ۱۰۴

۳۔ اقبال، کلیاتِ اقبال لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۱۳ء، ص ۴۲۰

۴۔ ایضاً،ص ۴۲۰

۵۔ ایضاً،ص ۴۲۱

۶۔ ایضاً،ص ۴۲۱

۷۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، اقبال کی طویل نظمیں لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء،ص ۲۲۰

۸۔ ''کلیاتِ اقبال''،ص ۴۲۶

۹۔ ایضاً،ص ۴۲۷

۱۰۔ ایضاً،ص ۴۲۸

۱۱۔ تصدق حسین خالد، سرودِ نو، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء،ص ۲۸۰

۱۲۔ ایضاً،ص۲۸۲

۱۳۔ راشد، ن م، کلیاتِ راشد، لاہور: ماورا، س ن ،ص ۹۷

۱۴۔ ڈاکٹر تحسین فراقی، حسن کوزہ گر، لاہور: شعبۂ اُردو، پنجاب یونیورسٹی ، ۲۰۱۰ء، س ۲۶

۱۵۔ اختر الایمان، سروسماں، کراچی: آج ، ۲۰۰۰ء،ص۱۱۴

۱۶۔ ایضاً،ص۱۱۴

۱۷۔ عقیل احمد صدیقی ، جدید اُردو نظم – نظریہ اور عمل ، ملتان: بیکن بکس، ۲۰۱۴ء،ص ۱۰۰

۱۸۔ احتشام علی، جدید اُردو نظم میں عصری حسیت، لاہور: سانجھ، ۲۰۱۵ء،ص ۹۹

۱۹۔ زبیر رضوی، مسافتِ شب، نئی دہلی: انجمن ترقیٔ ہند، ۱۹۷۷ء،ص ۵۵

۲۰۔ اقبال،کلیاتِ اقبال،ص ۲۳۰

۲۱۔ خاور جیلانی، جامع مسجد کی دہلی، فیصل آباد: ہم خیال پبلیشرز، ۲۰۰۴ء،ص ۹۹

۲۲۔ ایضاً،ص ۹۹

۲۳۔ ایضاً،ص ۹۹

۲۴۔ ایضاً،ص ۹۹

**ناہید ناز**
پی ایچ- ڈی سکالر (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

# ڈاکٹر سلیم اختر کا نفسیاتی مطالعہ

Dr. Saleem Akhtar (B:1934) is known as distinguish critic, fiction writer and psychologist from almost seventy years of his creative life. He wrote almost hundred books including Urdu literature, criticism, history of Urdu language and literature, psychology and satire. He wrote his auto-biography named: 'Nishan-e-Jigar-e- Sokhta' in 2005, which is in fact psycho-analysis of his personality. This article is an attempt to peep into psychological effects in Dr. Saleem Akhtar's personality with the help of his auto biography 'Nishan-e-Jigar-e- Sokhta'.

کہا جاتا ہے کہ چہرہ ، جذبات واحساسات کا آئینہ ہوتا ہے جس میں انسان صدرنگ نقوش کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے لیکن ڈاکٹر سلیم اختر کے چہرے پر یہ مقولہ صادق نہیں آتا کیونکہ سپاٹ اور بے تاثر چہرے ، شانت اور پرسکون جسم، گم سم اور جذبات سے تہی ڈاکٹر سلیم اختر بظاہر برف کی سِل کی مانند یخ بستہ نظر آتے ہیں لیکن یہی ڈاکٹر سلیم اختر جب قلم اٹھاتے ہیں تو اس کی نوک سے کیسی کیسی تلاطم خیز موجیں اور اُبلتے آتش فشاں پھٹنے کو آمادہ ملتے ہیں ۔ ان کے شانت چہرے کے پس پشت جذبات واحساسات کی برانگیختگی کا بھرپور اظہار ان کی تخلیقات میں ملتا ہے ۔ افسانہ، نقد، تحقیق، نفسیات ، جائزے، تبصرے اور خودنوشت میں ہمارا سامنا جس ڈاکٹر سلیم اختر سے ہوتا ہے وہ ٹک ٹک دیدم، دم نہ کشیدم کے مصداق ڈاکٹر سلیم اختر کے متضاد ہیں۔ انہیں خود بھی اس حقیقت کا اعتراف ہے۔ لکھتے ہیں:

> میں راہ حیات کے سرسٹھویں موڑ سے مڑکر پیچھے دیکھتا ہوں تو سرو چراغاں کی جگہ جل بجھی شمعوں کا دھواں، گل وگلزار کے برعکس رقص وحشت میں محو بگولے، جذباتی نشیب وفراز اور ریگ رواں کی ہم سفری ، لیکن خارج کے برعکس یہ باطنی کیفیات ہیں کہ میں نے درحقیقت باطن ہی میں زیست کی ہے ۔ چہرہ شانت مگر من اشانت۔ (۱)

انہوں نے اپنے اندر کی اعصابیت، عصبانیت ، نیوراتیت ، تشویش ، اضطراب ، نرگسیت ، خوف، عدم تحفظ ، داخلی کش مکش، خارجی عدم مطابقت جیسے متلاطم جذبات وہیجانات کو خارجی نقاب (Persona) کے ذریعے کمال مہارت سے چھپائے رکھا۔ دنیا کے سامنے بے تاثر اور پرسکون چہرے کا نقاب پہنا جبکہ اندروں میں جذباتی دھماچوکڑی مچی رہی ۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے خودنوشت (نشان جگر سوختہ ) میں اپنی تحلیل نفسی کر کے حتی المقدور یہ نقاب اتارنے کی کوشش کی ہے جس میں وہ کسی حد تک کامیاب بھی ہوئے ہیں ۔ ان کی شخصیت کے جو مظاہر، فن ونقد میں علامتی پیرائے میں ملتے ہیں ،

خودنوشت میں اعلانیہ بیان کرتے نظر آتے ہیں۔نفسیات سے طبعی میلان اور شغف کی بنا پر 'خودشناسی'، عورت، جنس اور جذبات، 'مرد' جنس اورجذبات، 'ہماری جنسی اور جذباتی زندگی' 'تین بڑے نفسیات دان' نفسیاتی دبستانِ تنقید، لکھنے والے اور 'مغرب میں نفسیاتی تنقید' کے عنوان پر پی ایچ ڈی کا مقالہ قلم بند کرنے والے ڈاکٹر سلیم اختر جب میرؔ، غالبؔ ، اقبالؔ، جوشؔ، اور مجیدامجد کے نفسیاتی مطالعات قلم بند کرتے ہیں تو دراصل وہ اپنی ذات اور شخصیت کا عدسہ استعمال کرتے ہیں۔ ان شخصیات کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہوئے ڈاکٹر سلیم اختر نے ان پہلوؤں کو بالخصوص زیرِ نظر رکھا جو بذاتِ خود ان کی شخصیت کے لیے جاذب نظر تھے۔

خودنوشت نشانِ جگر سوختہ میں ڈاکٹر سلیم اختر نے نفسیات دان ہونے کا ثبوت دیا ہے۔ انہوں نے اپنی تحلیل نفسی کر کے اپنا ''اندرون'' باہر نکالنے کی حتی المقدور کوشش کی ہے اگرچہ انہیں داخلی مزاحمتوں کی بنا پر اس امر کی انجام دہی میں مشکلات کا شعور تھا۔ بہت سے واقعات، مشاہدات اور تجربات پھر بھی تشنہ تحریر ہے۔ انہوں نے خود کو مکمل ایکسپوز نہیں کیا۔ لکھتے ہیں:

> نشانِ جگر سوختہ پر تین برس سے زائد صرف ہوئے، وجہ طوالت کے برعکس میں خود تھا۔ اپنی تحلیل نفسی، نامکمل نہ سہی، مگر آسان بھی نہیں کہ اس میں دوچار بہت سخت مقام آتے ہیں۔۔۔کہاں سے شروع کروں، کیا کیا سامنے لاؤں اور پردہ پوشی کتنی؟ واقعات کی بیلنس شیٹ مدون کرنی آسان نہ تھی۔۔۔ذات کی گہرائیوں میں کس طرح اترا جائے اور وجود کے پیچ وخم کو کیسے سمجھا جائے؟ الجھنیں ہی الجھنیں، لکھا، کاٹا، پھر لکھا، پھر کاٹا۔ اسی طرح کوئی پچیس تیس صفحات سیاہ ہو گئے۔۔(۲)

نشانِ جگر سوختہ میں ڈاکٹر سلیم اختر خود عامل بھی ہیں اور معمول بھی، خود اپنے نفسی معالج بھی ہیں اور مریض بھی۔ ان کے یہاں ماہر نفسیات کی سی تکنیکی مہارت اور سائنسی اپروچ نظر آتی ہے۔ ان کی خودنوشت میں موجود مواد کی مدد سے ڈاکٹر سلیم اختر کے نہاں خانوں میں جھانکنا مشکل نہیں۔ جہاں تک 'شخصیت' کا تعلق ہے تو اس لفظ کا تو ماخذ ہی یونانی لفظ 'Persona' ہے جس کا مطلب ہے 'نقاب'۔ انسان فی الواقعی خود کو نقاب میں ہی رکھنے کا متمنی ہوتا ہے۔ تمام کجیوں، نا راستیوں، ٹیڑھے پن، خامیوں، محرومیوں، نا آسودگیوں اور داخلی شکست وریخت سمیت۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے عمداً یہ نقاب الٹنے کی کوشش کی ہے۔'نشانِ جگر سوختہ' میں متضاد رویوں اور رجحانات کا حامل ڈاکٹر سلیم اختر سے ہمارا سامنا ہوتا ہے۔ ان کے اعترافات آج کے منافقت بھرے اور دوغلے دور میں جرأت مندانہ، دیانت دارانہ اور بے باکانہ طرزِ عمل ہے۔

خودنوشت میں وہ کہیں خود سے اور کہیں معاشرے سے برسرِ پیکار ملتے ہیں۔عصابنیت، نیوراتیت، اضطراب، تناؤ، مردم بیزاری، خلوت پسندی، نرگسیت، مختلف طرح کے خوف، جنس سے لگاؤ، حسن پرستی جیسے رجحانات کی موجودگی، ان کی شخصیت میں پیچیدگی، الجھاؤ اور عدم تفہیم کے غماز ہیں۔

ماہرینِ نفسیات اس امر پر متفق ہیں کہ انسانی شخصیت کی تعمیر ونشوونما میں ورثہ اور ماحول کلیدی عناصر ہیں۔ انسانی

کردار وعمل ، اخلاقیات، اعتقادات ، رجحانات ومیلانات اور افکار وتخیل ان اساسی عناصر کے زیراثر بنتے اور پنپتے ہیں ۔ اس نظریے کے تحت اگر ڈاکٹر سلیم اختر کی شخصیت کا جائزہ لیا جائے تو ان کے ہاں ورثہ اور ماحول دونوں میں بظاہر کوئی ایسی ناآسودگی ، جذباتی الجھن، وراثتی ابنارملٹی نظر نہیں آتی جو ان کی شخصیت میں عصابیت ، نیوراتیت ، اضطراب کی وجہ بنے۔ مرفّہ الحال، آسودہ وخوشحال ، اعلیٰ تعلیم یافتہ ، آڈٹ اینڈ اکاؤنٹس سے منسلک ددھیال ، زمیندار ، ٹھاٹ باٹ والا ننھیال ۔ ماں ''امام بی بی'' راجپوت نسل کے حسن کا شاہکار۔حسنِ مزاح، دانش وفہم اور سلیقہ شعاری سے لبریز خاتون تھیں۔شفیق باپ، بہن بھائیوں کا باہمی پیار کا ماحول۔سکون بھرا گھر، گفتار وعمل کی آزادی۔ بظاہر کوئی ایسی وجہ نظر نہیں آتی جیسے ہمارے ہاں کے تخلیق کاروں کے بچپن کی عدم آسودگیاں، بالخصوص والدین میں سے کسی ایک سے شدید نفرت یا ان کی طرف سے بے اعتنائی اور عدم توجہی کے رویے ملتے ہیں ( جیسے میرؔ کے ہاں بچپن کی یتیمی )، ( انیس ناگی کے ہاں باپ سے بیزاری) ، (غالبؔ کے ہاں خاندانی تفاخر کا رجحان ) ۔ ڈاکٹر سلیم اختر طمانیت اور پرسکون زندگی کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> اباجی کے رویے کو اگر ایک نقطہ میں بیان کرتا ہوں تو پھر میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ انہوں نے اولاد کے بجائے انسان سمجھتے ہوئے ہمیں وہ شخصی آزادی دی جو چوتھی دہائی میں بالعموم کم یاب تھی۔ اسی لیے مجھے چھپ کر کچھ بھی کرنے کی ضرورت محسوس نہ ہوئی۔۔۔اباجی، آپاجی اور ہم سب بچے مل کر گپ شپ لگاتے اور دوستانہ قہقہوں سے فضا گونجتی رہتی ۔۔۔(۳)

جہاں تک معاشرتی ماحول کا تعلق ہے، ڈاکٹر سلیم اختر ( پ ۱۱مارچ ۱۹۳۴ء) لاہور میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد( عبدالحمید ) ملٹری اکاؤنٹس میں تھے اور بسلسلۂ ملازمت ، پونا، انبالہ ، امرتسر ، لاہور اور دیگر مختلف شہروں میں رہے ۔ یوں ڈاکٹر سلیم اختر کا بچپن مختلف شہروں میں بکھرا ہوا ہے۔ ۱۹۳۹ء میں دوسری جنگ عظیم چھڑی اور ۱۹۴۰ء میں ان کے والد کوئٹہ ایسٹ بھیج دیا گیا تو سلیم اختر مع اپنی ماں اور بہن بھائیوں کے،فورٹ سنڈیمن ( کوئٹہ ) اپنی پھوپھی (رشیدہ) کے ہاں رہے۔ یہاں کے اثرات ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنے اندر جذب کیے۔ یہاں کا صحرائی علاقہ، گرم ریت، سیاہ بچھو اور کڑوی کونین کا شربت (جب انہیں ملیریا ہوا تھا )، ان کے بچپن کی شعوری یادیں ہیں۔'پونا' کی اپنی تہذیب تھی (جہاں ڈاکٹر سلیم اختر ۱۹۴۲ء میں اپنے بہن بھائیوں اور والدین کے ساتھ چھاؤنی میں رہے ) آزاد ماحول ، رین بوٹا کی،سینما ، ہندو مسلم ، عیسائی ،سکھ خاندانوں کا باہمی میل جول ، پونا کا اساطیری روپ ، جادوٹونے ، بھوت پریت پر اعتماد، آٹھ سالہ سلیم اختر کی شخصیت کی نمو میں اہم کردار ادا کرتے ہیں ۔ یہ اثرات ان کی شخصیت میں اس حدتک راسخ ہوئے جو بعد میں ان کی آزادروی، انسان دوستی ، بین المذاہب ہم آہنگی اور رواداری کے لیے محرک ثابت ہوئے۔ اساطیری رجحانات کی طرف ان کا میلان بھی ''پونا'' کا زرخیر کلچر تھا جو کو ڈاکٹر سلیم اختر ''Exotic پونا کہتے ہیں''۔(۴)

پونا میں مسلم انجمن کے پرائمری سکول میں دوسری جماعت میں داخلہ بھی عجب منفی کنڈیشننگ کا باعث بنا جب وہ نیکر اور قمیض پہن کر، بالوں کی مانگ نکال کر سکول گئے تو ماسٹر صاحب سے سخت ڈانٹ پڑی ، اسے 'کرسٹان' ( کافر ) کہا گیا اور پاجامہ اور سر پر ٹوپی پہننے کی سختی سے تاکید کی گئی۔ استاد کے سخت لہجے اور ٹوپی سے منفی کنڈیشننگ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

۔۔۔گھر آکر خوب رویا کیونکہ ماسٹر نے کہا تھا کہ آج تو پہلا دن ہے ،کل ٹوپی کے بغیر آئے تو سکول سے نکال دیئے جاؤ گے۔ اس دن مجھ پر اس حقیقت کا انکشاف ہوا کہ مسلمان ہونے کا کیا مطلب ہے؟ ۔۔۔ ٹوپی تو خرید لی مگر ہوا یہ کہ جب بس پر سوار ہونے لگے تو کسی نے پاکٹ مارلی، یہ مہینے کی ابتدائی تاریخیں تھیں سو مہینہ بھر کی تنخواہ میں ٹوپی پڑی۔ یوں ٹوپی سے میری ایسی نیگیٹو کنڈیشننگ ہوئی کہ ہنوز ہر رنگ، قطع اورنسل کی ٹوپی ناپسند ہے۔(۵)

استاد کے سخت رویے اور ٹوپی سے منفی کنڈیشننگ بعد میں ان کی شخصیت میں مذہبی انتہاء پسندی ، متشدد اور کٹڑ مذہبیت کے خلاف بغاوت اورانحراف کی صورت میں سامنے آیا جوان کے افسانوی ادب ( وہ افسانے جن میں مولوی کے اندرون کی خباثت دکھائی گئی ہے جیسے'خبیث داپتر'جیساافسانہ ) اور بنیاد پرستی جیسی تخلیق میں نظر آتا ہے۔

پونا میں محیّر العقول اور مافوق الفطرت عناصر سے وابستہ اساطیری روایات، کردار، واقعات نے ان کی شخصیت میں خوف کی فضا کو جنم دیا جبکہ آزاد جنسی بحث ومباحث اور مجمہ بازوں کے ذو جنسی حرکات نے جنس میں دلچسپی کی راہ دکھائی ۔ اس وقت ان کا مشاہدہ ایک معصوم بچے کا تھا لیکن ذہن کے کیمرے میں ان واقعات کو اپنے تحت الشعور میں جمع ومدون کرتے رہے جنھوں نے بعد میں ان کی شخصیت اورتخلیقات میں بار پایا۔ بطور نفسیات دان انہیں اس کا ادراک ہے :

۔۔۔ابتدائی زندگی کے ان واقعات نے مجھ پر خاصے گہرے اثرات چھوڑے ہوں گے، بچپن کے ان واقعات کے اعصابی اثرات، تحت الشعور میں جاگزیں رہے اور جب لکھنے کا آغاز ہواتو انہوں نے تخلیقی محرک کی صورت اختیارکرلی، اسی طرح ان واقعات سے مشروط خوف بھی میری شخصیت پراثرانداز ہوتارہاہے، میرے متعدد افسانوں میں بلاواسطہ یابالواسطہ طور پر ، اسی خوف نے افسانوی دنیا کی تشکیل کی ہے۔ ۔۔۔اگرمیں نے شیطان کی پوجا کے موضوع پر افسانہ ''اماوس'' قلم بند کیاتو یہ بات باعث تعجب نہ ہوناچاہیے ۔میری ابتدائی کنڈیشننگ کا یہی تقاضا تھا۔(٦)

خوف ، ان کی شخصیت کا غالب رجحان ہے جس نے عدم تحفظ اور خوداعتمادی میں کمی جیسے رویوں کو ان کی شخصیت کا حصہ بنایا۔ بظاہر خوداعتماد، بے باک اور نڈر سلیم اختر کے باطن میں ایک سہا ہوا، خوف زدہ ، گردوپیش کے ماحول سے عدم تحفظ کا شکار بچہ چھپاہواہے۔ یہ خوف اس کے اندر کے تلاطم خیزرویوں کے ہمراہ بپھر جانے کا بھی ہے، معاشرے میں موجود منافق، متشدد، تخریبی رجحانات کے غالب آجانے کا بھی ہے۔ جوسلیم اختر کو ہجوم میں تنہا ،مجلس میں بے زارا ورگفتگو میں کنجوس بنادیتاہے۔ اپنے من میں موجزن خوف کا انخلاء انہوں نے ارتفاعی صورت میں تخلیقات میں کیا۔ ان کے افسانے 'تیرھواں برج' ، 'جنوں کی رات' ،'نادیدہ' ، 'شکتی' ،'لہو کی چھچھاہٹ' ،'سب کہاں ؟' ان کے شخصی خوف کے نفسیاتی مظاہر ہیں جن کے ڈانڈے بچپن کے تحیر خیز واقعات سے جڑے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں:

کچھ خوف میری شخصیت کالازمی حصہ ہیں۔ جن سے میں چاہوں بھی تو خلاصی نہیں پاسکتا۔ یہ خوف لاشعوری طور پر میری تحریر میں آئے ہیں اور افسانوں میں اظہار پاگئے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ مجھے بلند جگہوں سے

خوف آتا ہے، نادیدہ قوتوں کا خوف اپنے حصار میں لیے رکھتا ہے۔ جو مجھے اندر سے بے کل کیے دیتا ہے، موت کا خوف مجھے پریشان رکھتا ہے ۔ دم نکلنے کا خوف نہیں، موت ایک اٹل حقیقت ہے لیکن اس کے ساتھ دیگر تلازمے کفن، قبر، لوگوں کا ہجوم، آہ بکا حتیٰ کہ کافور کی مشک ، جسے میں اس وقت بھی قوت شامہ سے محسوس کررہا ہوں۔۔۔۔۔(۷)

یہ تو خوف کی وہ انواع ہیں جن کا شعوری اظہار ڈاکٹر سلیم اختر کر گئے ہیں لیکن ان کی شخصیت کے نہاں خانوں میں جھانکا جائے تو ان کی مردم بیزاری، تنہائی پسندی اور ہجوم میں سے کترا کر نکل جانے کے پس پشت بھی معاشرتی کج رویوں اور منہ زور منافقتوں کا سامنا ہوجانے کا خوف ہے۔ اس لیے انہوں نے خود کو سب سے الگ تھلگ اور دور رکھا تاکہ معاشرتی ناراستیوں اور مفاہمی رویوں سے ٹکر نہ ہوجائے ۔ جب وہ جھوٹ اور فریب کی حمایت نہیں کرپاتے تو تنہائی میں فرار حاصل کرلیتے ہیں اور تخلیقی عمل کے ذریعے قلم کا وار کرتے چلے جاتے ہیں۔ 'بچھو سے ملاقات'، 'سب کہاں ؟' 'بچھو ' جیسے افسانے ان مکروہ اور شرپسند عناصر کے مقابلے میں معاشرتی عدم تحفظ، افراد معاشرہ کی بے بسی، بے کسی اور ان دیکھے خطرات کے غلبے کے خوف کا اظہار ہیں۔ عدم تحفظ ، تنہائی او ربعض اوقات انسان کی وحشتوں کا خوف ، نادیدہ قوتوں کے غالب آجانے کا خوف، الغرض خوف کا عنصر کسی نہ کسی صورت میں ان کے اندر موجود ہے۔ جنس سے انتہائی دلچسپی کے باوجود 'عورت' کے وجود سے کترانا اور کن اکھیوں سے اس کے حسن کا نظارہ کرنا، اس کی آواز کی شیرینی سے من ہی من میں لطف اندوز ہونا بھی داخلی خوف کے ہی مرہون منت ہے جو معاشرتی تحریمات اور مذہبی ضوابط میں گھرے سلیم اختر کو' کاسانووا' بننے کے عمل سے روکتا ہے اور 'معصوم' شرمیلا اور بیبا، سلیم اختر بنائے رکھتا ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر کی شخصیت میں جنس سے دل چسپی کا غالب رجحان ملتا ہے۔ پونا میں رہائش کے دوران مجمع بازی ، کھلے عام جنسی اور ذومعنی گفتگو ''Peeping tom'' کچھ نوجوان لڑکیوں اور عورتوں کے نیم برہنگی کے مناظر، ان کے حافظے میں نقش ہوگئے۔ یہ واقعات فرائڈ کے نظریہ جنس کے مطابق ان کے لاشعور میں رہے اور کھلم کھلا اظہار نہ ہو پانے کی وجہ سے ترفّع (Sublime) پا کر تخلیقی عمل میں ڈھل گئے۔ مٹھی بھر سانپ اور کڑوے بادام کے افسانے ان کے جنسی رجحان کے تخلیقی ارتفاعی عمل کی مثالیں ہیں۔ جہاں کم گو، شرمیلے اور زن بیزار سلیم اختر دل کے پھپھولے پھوڑتے نظر آتے ہیں ۔ بچپن ہی سے جنس اور اس کے متعلقات کا شعور، بعض حسیات کی وقت سے پہلے بیداری اور ان کی عدم تشفی ردعمل کے طور پر عصابیت ، اعصابی دباؤ اور ذہنی بے کلی کا باعث بنی۔ خود ان کی زبانی سنیے:

اوائل شباب ہی سے میں اعصابیت کا شکار رہا ہوں۔ نفسیات سے دلچسپی کا آغاز بھی اسی وجہ سے ہوا تھا کہ خود کو سمجھنے کے لیے تحلیل نفسی اور ابنارمل سائیکالوجی سے مدد لی اور بڑی حد تک میں نے اپنے آپ کو سنبھالا ۔۔۔ اگرچہ میں نے عمر بھر نارمل بلکہ ضرورت سے زیادہ نارمل رہ کر زندگی بسر کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اعصابی سطح پر میں نے اس کی کتنی بھاری قیمت ادا کی ہے اسے کوئی نہیں جان سکتا۔ جنسی امتناع و تشنگی میرے اعصابی اور فکری نظام پر ہمیشہ سے اثر انداز رہی ہے، بالخصوص میری ابتدائی دور کی کہانیاں اور افسانے اسی

کے پیدا کردہ اعصابی تناؤ کے کیتھارسس ہیں۔ (۸)

یوں بھی وہ معاشرتی امتناعات، تحریمات اور بے جا اخلاقی قیود وضوابط کے خلاف ہیں۔ اگرچہ قاعدہ قانون اور منضبط طرز زیست کو باشعور معاشرے کی تشکیل میں کلیدی عناصر قرار دیتے ہیں لیکن از حد انضباطی رویوں کے خلاف ردِ عمل ان کی شخصیت کا خاصا ہے جس کا تخلیقی اظہار ان کے فن میں ملتا ہے۔ ان کے مطابق:

> انسانی فطرت کا یہ خاص وصف ہے کہ ع'' پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے'' کے مصداق جنس اوراس کے صحت مندانہ اظہار پر پابندیاں بالواسطہ اظہار یا تسکین کے ذرائع کبھی مسدود نہ کرسکیں۔ فرانس، اٹلی، سپین وغیرہ کے مقابلے میں انگلستان میں تحریمات وغیرہ کی بنا پر بظاہر تو جنسی شرم کا راج تھا لیکن حقیقت یہ تھی کہ گلی کوچے طوائفوں سے اٹے پڑے تھے۔ (۹)

سوچا جائے تو تخلیق کے نفسیاتی محرک کے طور پر ان کی شخصیت میں جنس کا یہ غلبہ ترفع پا کر افسانوی واقعات اور کرداروں میں ڈھل گیا۔ سوچیے ! اگر وہ تخلیق کار نہ ہوتے تو جنس کا یہ سیلاب انہیں بہاکے کہاں لے جاتا۔ وہ اچھے خاصے'' کاسانووا'' بن جاتے۔ معصوم اور شرمیلے سلیم اختر نہ رہتے۔ جنس سے برملا دلچسپی اور امتناعات اور تحریمات بھرے معاشرے میں سے تنے ہوئے اعصاب کو سکون دینے کے لیے فن کا راستہ چنا۔ معاشرتی خوف اور ناپسندیدگی سے بچنے کے لیے علامتی روپ دھارے جبکہ جنسی واقعات پر نارمل اور ابنارمل کرداروں کی تخلیق سے Vicarious Pleasure بھی حاصل کر لیا۔

ڈاکٹر سلیم اختر کی شخصیت میں کارل گستاؤ ژونگ کے نظریہ شخصیت کے اہم عنصر تصویر زن (Anima) اور تصویر مرد (Animus) کے اثرات بھی ملتے ہیں۔ ژونگ کے اس نظریے کے مطابق:

> مرد کے لاشعور میں ایک نسائی پیکر ہوتا ہے جس کا اس کی زندگی پر گہرا اثر ہوتا ہے۔ اسی طرح ہر عورت کے لاشعور میں ایک مردانہ پیکر ہوتا ہے ۔۔۔ مرد کی شعوری زندگی ان کے حوالے سے متشکل ہوتی ہے اور وہ معاشرے میں اپنی جگہ بنانے کے لیے سرگرم ہوتا ہے۔ اس کاروائی میں وہ اپنے نفس کے نسائی پہلوؤں کو دباتا چلا جاتا ہے۔ اس صورت حال میں عورت کی تمثال ابھر کر اس کی زندگی پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ۔۔۔ زندگی کے نسائی پہلو میں جذباتی وجدان اور غیر عقلی عناصر کارفرما ہوتے ہیں مگر مردانہ شعور ان سے پوری طرح آگاہ نہیں ہوتا۔ اگر ان عناصر اور شخصیت کے ان مطالبات سے آنکھیں چرائی جائیں تو یہ مکمل طور پر لاشعور کی گرفت میں چلے جاتے ہیں ۔۔۔ لاشعور کے نسائی اصول کو اگر قبول کر لیا جائے تو وہ مردانہ شعور کو مکمل کرتا ہے۔ (۱۰)

ڈاکٹر سلیم اختر کے نین نقش، پتلے تراشیدہ ہونٹ، گولائی کی جانب مائل خوبصورت گلابی چہرہ، شرارتی آنکھیں، دھیمہ لب ولہجہ جو کبھی شوخ ہو جاتا ہے، نسوانی حسن وادا کا پیکر ہے۔ شفقت آمیزی اور حسِ مزاح انہیں اپنی والدہ سے ورثے میں ملا۔ ان کی شخصیت میں شرمیلا اور چلبلا پن، زود رنجی، خود پسندی، عدم تحفظ کا احساس جیسے رویے ان کا نسوانی

رنگ ابھارتے ہیں۔ اور یہی رجحانات انہیں عورتوں کے زیادہ ہمدرد، قریب اور رازداں بنا دیتے ہیں۔ خود ان کا بیان ہے کہ:

> اکثر عورتیں اپنے گھریلو مسائل یا ذاتی مشکلات کا اظہار مجھ سے پورے اعتماد سے کرتی ہیں۔ نہ جانے انہیں میرے اوپر اتنا اعتماد کیوں اور کیسے آ جاتا ہے۔ حالانکہ پدرسری معاشرے میں، جہاں عورتیں کسی نہ کسی مرد کی ڈسی ہوئی ہیں، میں بھی تو ایک مرد ہی ہوں۔ لیکن راہ چلتی انجان عورت یا سفر کے دوران ملنے والی عورت بھی اگر دل گرفتہ ہے تو وہ مجھ سے اپنے مسائل کا تذکرہ بلا جھجک چھیڑ دیتی ہے۔ (۱۱)

'چالیس منٹ کی عورت' اور 'کاٹھ کی عورت' نامی افسانے ڈاکٹر سلیم اختر کو سفر کے دوران ملنے والی عورتوں کی دکھ بھری کتھائیں ہیں جن میں سے اول الذکر انہیں دہلی سے لاہور ریل کے سفر کے دوران ملی جبکہ ثانی الذکر لاہور سے ساہیوال کے درمیان ریل کے سفر کے دوران ان کی ہم سفر تھی جس نے خاوند کے ظلم وتشدد کی کتھا افسانہ نگار کو سنائی۔ افسانہ 'جنم روپ' میں نارسس (نرگس) کا سمندر میں ڈوب کر نسائی روح (Anima) میں ضم ہو جانا، وحدتِ مرد وزن کی تکمیل کا ثبوت ہے۔ کیونکہ پانی میں نارسس کا عکس اسے اپنی آنجہانی بہن کا عکس معلوم ہوا جس کے بغیر وہ اپنے وجود کو نامکمل سمجھتا تھا۔ اس تخلیق کے پس پشت لاشعوری محرکات کا جائزہ لیا جائے تو ڈاکٹر سلیم اختر کی اپنی شخصیت کا نسائی رخ، جو عدم تکمیل کی بنا پر 'وحدت' کا متمنائی ہے، نوجوانی میں دیکھے گئے اس خواب کا تمثیلی پیکر ہے:

> میں نے ایک خواب دیکھا۔ ایسا خواب جو بار بار نہیں دیکھا جاتا، ایسا خواب ہنوز ذہن میں جس کا تاثر محفوظ ہے۔ ایک پیکر جمال، بے حجاب، بے لباس، نسوانی حسن کا ارفع نمونہ، حور پری کی مثال، جسم سے حسن کی شعاعیں یوں خارج ہو رہی ہیں کہ تارِ نگاہ کا جسم پر ٹھہرنا محال۔ نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا، میں نے اسے صرف دیکھا، چھوا نہیں ---- نوجوانی کی نادانی میں، اس خواب کی جنسی مفہوم میں سمجھا، لیکن جب خاصہ عرصہ بعد میں نے ژونگ کی نفسیات کا مطالعہ کیا تب جانا کہ وہ محض عورت نہ تھی بلکہ مرد میں ملنے والی نسوانی روح (Anima) کا عکس جمیل، نصف زندگی کی قیمت پر اسے حاصل کرنے کی دعا در اصل شخصیت کی تکمیل کی آرزو تھی۔ (۱۲)

ڈاکٹر سلیم اختر کے من میں عورت سے قرب کے حصول کی خواہش ہمیشہ موجزن رہی ہے۔ بظاہر 'زن گریز' رویہ بباطن عورت کے وجود کے انتہائی قرب کا تمنائی رہا، عورت کی میٹھی سریلی آواز انہیں بے حد پسند ہے۔ وہ عورت کے پیکر حسن کے بھی شیدائی ہیں۔ ان کے فن میں عورت کے حسن کے مختلف پہلوؤں کا تذکرہ تلذذ یا فحاشی کے لیے نہیں۔ بلکہ یونانی فلسفہ جمال کے عین مطابق حسن پرستی اور والہانہ وارفتگی کا اظہار ہے۔ وہ عورت کی دلبری اور دلربائی کے شائق ہیں۔ رنگ و بو خوش ادائی اور رعنائی جیسے یونان کی دیویاں ہوں۔ ایسا ہی خیالی نسوانی پیکر ان کی شخصیت کا محاصرہ کیے ہوئے ہے۔ یہ ان کے لاشعور کا تخلیقی اظہار ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں عورت کا خوب صورت پیکر تراشتے ہیں، خدوخال کی رعنائیوں کے لیے جن الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں وہ کسی پختہ کار مصور کے کینوسی پیکر یا مجسمہ ساز کے تراشیدہ معجزۂ فن سے

کم نہیں۔

یہ ڈاکٹر سلیم اختر کے تکمیل ذات کے نظریے کا وہ جمالیاتی رخ ہے جس نے نسائی سمت میں نمو پائی ہے ۔ وہ اپنے فن میں ایتھنز (یونان ) کی حسینہ فرائی نی ( افروڈائٹ آف اپلیس ) ، مارلین منیرو، صوفیہ لورین، برجی باردت کے جسمانی پیمائش تک کا تذکرہ یونہی تونہیں کر لیتے بلکہ ان کے تخیلاتی روپ ، ان کے دل میں نقش ہیں جس کی پوجا من ہی من میں کرتے جاتے ہیں۔

ڈاکٹر سلیم اختر کی شخصیت کا غالب رجحان ان کی جمال پسندی ہے ،حسن خواہ پھول میں ہو،عورت میں یا کسی منظر میں ، ان کا دل موہ لیتا ہے۔خوب صورت چہرے، خوش نما خدوخال ،میٹھی اور مترنم آوازیں انہی لبھاتی ہیں۔نسوانی حسن کا نصف حصہ اس کی آواز کوقرار دیتے ہیں لیکن عورت کی آنکھوں میں جھانک نہیں سکتے۔قوتِ سامعہ سے لذت افروز رہنے اور شرمیلی دوشیزہ کی طرح آنکھیں جھکائے رکھنے میں عافیت محسوس کرتے ہیں ۔ موسیقی کے تال وسُر اور مدھر خوش آواز سے ان کے جذبات کی برانگیختگی پر افلاطون کا نظریہ صادق آتا ہے ۔انہیں خود بھی اس حقیقت کا ادراک ہے، لکھتے ہیں:

> میں نے شعوری طور پر اپنی ایسی تربیت کی ہے کہ میں جلدی جذباتی نہیں ہوتا لیکن موسیقی میری اتنی بڑی کمزوری ہے کہ اچھی آواز اور خوب صورت دھن کو میں آنسوؤں کی صورت میں خراج تحسین پیش کرتا ہوں۔ تال کے زیروبم کے ساتھ میری نبض ہم آہنگ رہتی ہے تو فشارخون آواز کے مدوجزر کا مظہر ہوتا ہے۔
>
> میرے لیے عورت کا آدھا حسن صرف اس کی آواز میں ہے۔ یورپین کی طرح مجھے بھی عورت کی Husky آواز سامع نواز محسوس ہوتی ہے۔ کرخت یاچیں چیں کرتی آواز اعصاب پرناگوار اثرات ڈالتی ہے۔جنسی کشش کی حامل آواز والی عورت کی محض آواز کی خاطر گھنٹوں اسی کی بے تکی باتیں سن سکتا ہوں جبکہ بری آواز میں دانش کے موتی بھی نہ بھائیں۔ (۱۳)

ڈاکٹر سلیم اختر اساطیری روایات،علم الاعداد ، برجوں اور زائچوں پر یقین رکھتے ہیں ۔خودنوشت میں ''برج حوت'' (ڈاکٹر سلیم اختر کا برج ) کی علامت، اس کے بنیادی عنصر (پانی ) ، حاکم سیارہ ( نیپچون ) ، خوش بخت عدد( 5 ) اور (8) ، اسی برج کے زیراثر افراد ( تاریخ پیدائش ۲۰ فروری تا۲۰ مارچ ) کی خصوصیت میں وجدان کے حامل ،خواب دیکھنے والے شاعر، ادیب اورفنون لطیفہ سے دلچسپی رکھنے والے تخلیقی فنکار، مخفی علوم سے واقفیت ، بے حد حساس شخصیت کے مالک جیسی خصوصیات کا ذکر کرتے ہیں۔متنوع اور متضاد رجحانات کے حامل افراد ہوتے ہیں۔ (۱۴)

گویا ان کا اعتماد برجوں،علم الاعداد پر قوی ہے۔جبھی توانہوں نے اپنا زائچہ (عمرزمان سے ) بھی لکھوایا تھا۔

اساطیری رجحانات، پیراسائیکالوجی ، انتھروپولوجی اور مافوق الفطرت عناصر میں دل چسپی کے ڈانڈے ان کے بچپن کے ان قصے کہانیوں سے ملتے ہیں جوان کی آپاجی ( والدہ ) دل چسپ اور تحیر خیز اسلوب میں انہیں سنایا کرتی تھیں۔جن میں سے بیش تر سچے واقعات تھے جو ان کی والدہ کے ساتھ پیش آئے تھے ۔ ان واقعات میں راتوں کوجنوں کے بچوں کاان کے ساتھ کھیلنا، ان کے گھروں میں پچھل پائیوں ، چھلاوؤں اور جن بھوت کا آباد ہونا، زبان دراز اور بدکردار عورت

کی قبر سے شعلوں کا نکلنا اور بلند آہنگ چیخوں کا سنائی دیناوغیرہ۔ بچپن میں سنے جانے والے یہ قصے ڈاکٹر سلیم اختر کی شخصیت کے تہہ خانے میں چھپے رہے جنھوں نے ان کی شخصیت اور تخلیق دونوں کو متاثر کیا۔لکھتے ہیں:

> َمیں زندگی میں فلسفہ، منطق، عقل اور سائنس کا بہت زیادہ قائل ہوں لیکن اب بھی ذہن کا ایک گوشہ ان غیر عقلی اور غیر منطقی واقعات سے وابستہ تحیر کا اسیر ہے شاید اس لیے کہ میں نے اندر کے اس بچے کو جذباتی لحاظ سے پال پوس کر تر وتازہ رکھنے کے لیے اسے پروفیسر نقاد کے سائے سے بچائے رکھا۔ میں نے چھل پائیوں، آسیب، روحوں، ویمپائر، کالے جادو یا مافوق الفطرت سے وابستہ خوف پر بعض افسانے لکھے جو جدید افسانوی رجحان سے لگا نہیں کھاتے تو اس کا باعث یہی ہوسکتا ہے کہ میرا تحت الشعور بچپن کے ان واقعات کے سحر سے آزاد نہ ہوسکا۔ (۱۵)

ڈاکٹر سلیم اختر کی شخصیت میں خود پسندی، الفت ذات اور نرگسیت کے رجحانات بھی ملتے ہیں۔ اس زمانے کے گریجویٹ دادا( قاضی عبدالحکیم قریشی ) افغان شہزادوں کے اتالیق، معزز اور باوقار شخصیت، ملٹری اکاؤنٹس بلوچستان میں پولیٹیکل ایجنٹ والد بھی ملٹری اکاؤنٹس میں تعینات، والدہ راجپوت خاندان کی حسین عورت، نانا، راجپوتوں کے مثالی حسن کے نمونے، چھ فٹ سے نکلتا قد، اکڑی گردن، ستواں اونچی ناک، باریک نقوش اور پاٹ دار آواز، الغرض نجیب الطرفین، سلیم اختر نرگسیت اور خاندانی تفاخر کے حامل رجحانات کے مالک کیوں نہ ہوں؟ لکھتے ہیں:

> پھر گھر میں پہلا لاڈلا بچہ تھا۔ گھر پر میرا راج تھا۔ اس حد تک کہ خالد اور عابد دسویں جماعت کے طالب علم تھے اور میں ڈانٹ ڈپٹ کے ساتھ بعض دفعہ ہاتھ بھی جھاڑ دیا کرتا تھا۔ (۱۶)

پہلوٹھا بچہ ہونے کی وجہ سے والدین کا لاڈلا سلیم اختر، اپنے من کی مستی میں مگن، سب سے بے نیاز، اپنی ذات کے محور میں سرگرداں بڑا ہوتا گیا۔ بچپن کی یہ نرگسیت اور خود پسندی ان کی شخصیت کا جزو لاینفک بن گئی۔ نارسس ( الفت ذات کا یونانی اسطورہ ) کی خود پسندی، الفت ذات اور نرگسیت کے پہلو میں ڈاکٹر سلیم اختر کی شخصیت کا عکس نظر آتا ہے۔ مضمون ''آئینہ خانہ'' میں لکھتے ہیں:

> نارسس بے حد حسین تھا، اتنا حسین کہ اس کے حسن کی مثال دی جاسکے، قسم کھائی جاسکے، مجسمہ بنا کے اسے پوجا جاسکے ۔بستی کی تمام ناریاں اور کنواریاں اس کی دیوانی تھیں کہ وہی سب کے من مندر کا دیوتا تھا، مگر نارسس ان سب باتوں سے لاتعلق اپنی ہی دنیا میں مگن رہتا، اس لیے نہیں کہ اسے غرور حسن تھا بلکہ اس لیے کہ وہ خود بھی اپنے حسن جہاں سوز کی حشر سامانیوں سے آگاہ نہ تھا، لہذا یہ حسن بے پروا، دلوں پر قیامتیں ڈھاتا رہتا۔ (۱۷)

ڈاکٹر سلیم اختر خود بھی ایسے ہی رہے ہیں۔ اپنی ذات میں مگن، دوسروں سے بے نیاز، خود محسوس کر کے حظ اٹھانا اور دوسروں سے بظاہر لاتعلق رہنا اس کی فطرت کا خاصا ہے۔ حسن کے شیدائی ہونے کے باوجود، حسین لڑکیوں کے معاملے میں کبھی پہل نہیں کی، خود کو دل پھینک ثابت نہ کیا بلکہ 'الفتِ ذات' کے مرکز سے آگے پیچھے نہ ہٹے ۔کالج کے زمانے میں

بہت سی لڑکیاں ان کے دامِ محبت میں گرفتار ہوئیں ، ان پر مرمٹنے کی قسمیں کھائیں لیکن سلیم اختر یونان کے اسطورہ ''نارسس'' کی طرح ذات کے آئینے میں اپنا عکس دیکھتے رہے ۔ کسی لڑکی کو چنداں اہمیت نہ دی ۔ ہاں ان کے دل میں یہ خواہش ضرور رہی کہ ''ایکو'' (نارسس کے دامِ محبت میں گرفتار) کی طرح اس کے ارد گرد بھی حسین لڑکیاں منڈلاتی رہیں۔

جنس مخالف کی طرف سے محبت کے کنائے انہیں بھاتے تھے کیوں کہ اس سے ان کی نرگسیت کو تشفی ملتی تھی ۔ کالج کے ایک ایسے ہی محبت کے بیان میں چھپی نرگسیت دیکھئے :

> شادی ! جبکہ میں نہ تو شادی کا قائل ، نہ ہی اس کے لیے تیار، ان پر مستزاد میری تنوع پسندی ! ۔۔۔۔۔اب میں نے اس کے ساتھ بات بے بات الجھنا شروع کر دیا ، اچھی خاصی گفتگو ہو رہی ہوتی مگر میں ایسا ''نکتہ'' پیدا کر دیتا کہ وہ گرمی کھا جاتی ، دونوں الجھتے، بولتے ، بلکہ خوب بولتے ۔۔۔۔تمہارے گھر والے بہت امیر ہیں جبکہ میں معمولی تنخواہ پانے والا لائبریری میں ملازم ، بات نہیں بنے گی'' ۔ یہ سن کر عجیب ڈرامائی (یا پھر جذباتی ) حرکت کی، اپنا پرس زمین پردے مارا اور بولی ''مجھے روپے پیسے کی کوئی پرواہ نہیں، میں دولت کو کیا سمجھتی ہوں۔۔۔ نور جہاں کے ایک کبوتر اڑا دینے پر سلیم مرمٹا تھا،سلیم تو میں بھی تھا مگر ذرا وکھری ٹائپ دا، بجائے اس کے کہ میں اس ادا پر مرمٹتا، جھک کر پرس اٹھاتا ، دامن دل سے مٹی پونچھتا، اسے چڑانے کو کہا ۔''اگر تم نے اس توقع پر یہ پرس پھینکا ہے کہ میں اسے اٹھا کر تمہیں پکڑاؤں گا تو بے فکر رہو۔ میں ایسا نہ کروں گا۔ وہ تنک کر بولی ۔ مجھے تم سے اس کی توقع ہی نہیں۔ خود پرست انسان،، ۔۔۔پرس کسی نے نہ اٹھایا ۔ اس نے ملنا بند کیا، میں خوش ہوا ۔تم روٹھے ، ہم چھوٹے!'' (۱۸)

کالج میں تدریس کے دوران مختلف طالبات کے جھرمٹ میں ڈاکٹر سلیم اختر ،نرگس کے پھول کی مانند نظر آتے ہیں جہاں وہ طالبات کی تمام شوخ چشموں ، ترغیبات ،مخصوص مقاصد ( نمبر زیادہ لگوانے کے لیے) نازو ادا کے باوجود ڈاکٹر سلیم اختر بے حد غیر جذباتی ،محتاط ، بقائم ہوش وحواس ملتے۔حتٰی کہ بعض اوقات ترغیبات اس قدر بڑھ جاتیں کہ جان بوجھ کر پھسل جانے کو بھی جی چاہتا مگر ہر مرتبہ آتشِ شوق سے بچا رہا۔ آتش عشق جل نہ پائی۔ اس کے پس پشت ان کی شخصیت کا وقار، خود ضبطی اور نرگسیت بھی ہے۔ انہوں نے اپنی ذات کے بت کو سب سے اونچے استھان پر سجایا تا کہ ہر کس و ناکس کی رسائی نہ ہو سکے۔

آپ بیتی یا خودنوشت کا نفسیاتی محرک بھی 'نرگسیت'، یا ''الفت ذات'' ہی ہے ۔ جب فرد اپنی ذات کے گرد گھومنے والے واقعات کے پس منظر میں خود کو نمایاں تر ہو کر پیش کرتا ہے ۔ دوسروں کے مقابلے میں خود کو اہم متصور کرنا، نسب اور خاندان کے تفاخر کا ذکر کرنا، اپنے خصائص کا مبالغہ کی حد تک بیان، مختلف طرز کے مہمات کا ذکر کر کے خود کو دوسروں سے نمایاں حیثیت میں پیش کرنے کا متمنی ہوتا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر ملحوظ خاطر رہے کہ وہ خامیوں، نقائص ، ناراستیوں اور کجیوں کو پس پشت ڈال کر خوبیوں کو اجاگر کرتا ہے تا کہ صاف ستھری اور بے داغ تصویر سب کے سامنے پیش کر سکے ۔ مصوری میں ''سیلف پوٹریٹ'' شاعری میں ''تعلّی' اور ادب میں ''خودنوشت'' کا نفسیاتی محرک نرگسیت ہی ہے ڈاکٹر سلیم

اختر ''تخلیقی شخصیت اور نرگسیت'' میں لکھتے ہیں :

ادب میں خود نوشت سوانح عمری بھی وہی کام کرتی ہے جو مصوری میں ''سیلف پوٹریٹ'' دونوں میں اظہار کا انداز جداگانہ سہی لیکن نفسی محرک ایک ہی ہے۔ نرگسیت ! یہ الفت ذات ہی تو ہے، جو لکھنے والے سے قطرہ سے گہر ہونے تک کے تمام مراحل کی عکاسی کراتی ہے اور اسی لیے خود نوشت سوانح عمریوں کی بیش ترصورتوں یعنی اعترافات ڈائری اور میمائرز وغیرہ سبھی کا نفسیاتی محرک نرگسیت ہی ہے۔ (۱۹)

نشان جگرسوختہ بھی نرگسیت کے اظہار کا ادبی روپ ہے جس میں ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنی ذات کے مرکز کو نمایاں کر کے واقعات کا انتخاب کیا ہے۔ انہوں نے ''مَیں'' کی عینک سے دنیا کو دیکھا ہے۔ 'میں' وہ کرداری صفت ہے جو مرکزِ ذات کے نظریے سے پھوٹتی ہے۔ وہ دنیا میں مدغم نہیں ہوتے بلکہ دور کھڑے ناظر بن کر دنیا کا جائزہ لیتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر شاہین مفتی:

اس میں شک نہیں کہ نشان جگرسوختہ ' الفت ذات' کے اثرات لیے ہوئے ہے، مصنف نے اپنے بارے میں دل کھول کر اشارے بھی دیئے ہیں اور پھر خود جوازیت کے حق کو استعمال کرتے ہوئے بہت سے مقامات پر اپنے آپ کو کئی مقدمات سے بری بھی کر دیا ہے۔ مصنف نے زیادہ تر اپنا سوفٹ امیج ابھارنے کی جو ابتدائی کوشش کی ہے ۔ اس کی رومان پروری، بہت دور تک اس کا ساتھ نہیں دے سکی۔ چنانچہ یہ سوفٹ امیج مصنف کی ذاتی مہربانی سے ہی آہستہ آہستہ کئی دوسرے رنگ بھی چھوڑنے لگا ہے۔ (۲۰)

ان کے مردم گریز اور تنہائی پسند رویے بھی ، ان کی 'الفت ذات' کے مظہر ہیں۔ وہ خود کسی کی جانب پیش قدمی نہیں کرتے ، اگر کوئی خود بڑھ کر انہیں سلام کر بیٹھے تو سپاٹ، باتاثر چہرے کے ساتھ '' وعلیکم'' بڑی مشکل سے ہونٹوں کے دروا کر کے نکلتا ہے۔ عام حالات میں ان کی مردم بیزاری کا یہ عالم ہے تو ناراضی کے لمحات میں احباب کا کیا حال ہوتا ہوگا۔ مردم بیزاری، کم آمیزی اور معاشرتی تعامل میں بے اعتنائی اور لاتعلقی کے رویوں کے حوالے سے لکھتے ہیں:

میرے بے جوش مصافحہ کی متعدد احباب نے شکایت کی ہے۔ دراصل Body Language اسے میرے بے سماجی (Asocial) رویہ پر مبنی لاتعلقی کا ایک انداز بتاتی ہے ، اسی طرح کئی دوستوں نے 'السلام علیکم ' کے جواب میں صرف ' وعلیکم' پر اعتراض کیا ہے ۔ میں نے Apathy کے جواب میں صرف اپنے لیے حصارِ در و دیوار تعمیر کر رکھا ہے۔۔۔ اگر یہ کہوں کہ میں بے وزنی کے عالم میں زیست کر رہا ہوں تو اسے مبالغہ نہ جانئے۔ بے وزنی ، باطنی ہے، خارجی نہیں کہ خارج میں تو شانت نظر آتا ہوں۔ (۲۱)

یہ Apathy رویے سماجی 'الفت ذات' کے بت کے چکنا چور ہونے کے نتیجے میں پیدا شدہ اعصابیت کا نتیجہ ہیں۔ جب حقیقی دنیا میں ان کی شخصیت کی نرگسیت کی تسکین نہ ہو پائی تو ردعمل کی صورت میں سماجی بے تعلقی اور بے اعتنائی کے رویوں نے جنم لیا۔

اعصابیت اور نیوراتیت ان کی شخصیت کا ایک اہم حصہ ہیں جب وہ آٹھویں جماعت کے طالب علم تھے تو ان کی

شخصیت میں متضاد رویوں اور رجحانات نے گھر کرنا شروع کردیا۔ دماغ میں کوئی چھپکلی گھس جاتی ۔شعور کی منزل میں قدم رکھنے کے بعد اپنی اعصابیت کی تشخیص کی۔ ان کی شخصیت میں خاموشی، گم سم رہنا، جھجک اور ٹھٹھک جیسے عوامل ملتے ہیں۔ ان کی شخصیت دولخت ہوگئی۔ بظاہر نارمل، شانت اور پرسکون رہنے والے سلیم اختر کے اندر آتش فشاں پلنے اور پکنے لگا۔ لکھتے ہیں:

> اگر آپ سمجھ رہے ہیں کہ میں چلتی ہواسے لڑنے والا آتش بداماں اور کف آلودرہنے والا لڑکا تھا تو ایسا نہیں۔ میں تو بہت ہی بیبا تھا۔ میرا بھلا مانس ہونامیری اعصابیت کی وجہ سے ہے جس کا تب مجھے ادراک نہیں تھا مگر بعد میں جب نفسیات کا مطالعہ کیا تو اپنی اعصابیت کی تشخیص کی، اس کے ہاتھوں میں بالعموم خاموش،ٹھٹھکا اور جھجکا سا رہتا تھا۔ نئے ماحول میں نئے لوگوں سے ملنا بلند پہاڑ پر چڑھنے جیسامشکل کام لگتا۔ (۲۲)

آٹھویں جماعت میں ڈاکٹر سلیم اختر کی عمر چودہ برس کے لگ بھگ تھی۔ اس عمر میں یوں بھی عنفوان شباب کی منزلوں کی ابتداہوجاتی ہے۔ پھر بچپن کا احساس تفاخر، خودپسندی ،جنسی مشاہدات اور واقعات کے ہیولے خوف پر مبنی واقعات کے ملے جلے رجحانات ان کے لاشعور میں رخنہ اندازی کرچکے تھے ۔ جوفینٹسی کی صورت اختیار کرگئے ۔ اس بناء پر لڑکپن اور نوجوانی میں حقیقی زندگی سے نبھاہ مشکل ہوگیا۔شعور اور لاشعور کے اس ٹکراؤ کا لازمی نتیجہ عصبانیت اور اعصابیت کی صورت میں سامنے آیا ۔ گھر کا پہلوٹھا اور لاڈلا بچہ معاشرتی عدم مطابقت کی بناء پر خوداعتمادی کھونے لگا۔ نتیجتاً تنہائی اورمردم گریزی کے رجحانات سامنے آنے لگے جوتاحال قائم ہیں۔تنہائی اور اداسی کے دورے اسی اعصابیت کی خارجی مظاہر ہیں:

> بلاوجہ ہی تنہائی کا شدید احساس ہوتا اور اداسی کا دورہ پڑتا۔ کالج میں ہوتا تو کالج کی چھت کے آگے لگے چھجے پر تنہا بیٹھتا پرندہ کی آنکھ سے نیچے کا منظر دیکھتا رہتا ۔۔۔۔یہ سب اعصابیت کی علامات تھیں۔بعض اوقات معمولی سی بات سے نروس ہوجاتا ۔سہم جاتا، خوفزدہ ہوجاتا۔۔۔اسی اعصابیت کے تکلیف دہ مظاہر میں سے ایک یہ ہے کہ عید کادن سخت بدمزگی میں گزرتا ہے۔ چاند رات سے ہی عجیب سااعصابی تناؤ شروع ہوجاتاہے۔ چنانچہ عیدوالے دن جبکہ سب لوگ گلے مل رہے ہوتے، میں بلاوجہ گھر والوں سےلڑکر، گھر سے باہر نکل جاتا۔ (۲۳)

بظاہر کوئی ایسا ناخوشگوار واقعہ یایادذہن میں نہیں جو تحت الشعور میں پوشیدہ ہو اور عید کے دن کے ساتھ منفی کنڈیشننگ کی وجہ سے بنی ہولیکن یہ اعصابی تناؤ ہوش سنبھالنے سے اب تک بدستور قائم ہے ۔بعض اوقات یہ اعصابیت اس حدتک حاوی ہوجاتی ہے کہ معاشرتی زندگی کے ضوابط تج کر جنگلوں کی طرف بھاگ جانے کو جی کرتا ہے یا اعصابی تناؤ کوکم کرنے کے لیے بچوں کی مانند زور زور سے رونے کو جی کرتاہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کی زندگی میں وہ عرصہ جب وہ بسلسلہ ملازمت (کلرکی) دوسال پشاور میں مقیم رہے، انتہائی ناگواری ، ڈپریشن اور اعصابی تناؤ کا شکار رہے۔حتٰی کہ ایک دومرتبہ

خودکشی کا بھی فیصلہ کیا لیکن نادیدہ قوت نے روک دیا۔ انہوں نے شعوری طور پر زندگی کے واقعات میں سے ’’پشاور‘‘ میں رہائش اور وہاں کے اعصابی تناؤ بھری زندگی کو اپنی یادداشتوں میں شامل نہ کیا تو اس کی وجہ بھی وہاں کی تلخ زندگی تھی جس کی یاد جان بوجھ کر بھلانے کی نفسیاتی کوشش کی جاتی ہے۔ پشاور میں قیام کے دوران دوستوں نے شراب بھی پلائی لیکن انہیں بچپن میں شراب سے جو Negative Conditioning ہوئی تھی جب ان کے والد کے شاعر دوست عدؔم کی پونا میں قیام، شراب نوشی، سلیم اختر کے والد کے ساتھ گھر میں آمدورفت نتیجتاً ان کی والدہ کی طرف سے مزاحمت، لڑائی جھگڑا اور پورے گھر میں اضطراب کی کیفیت پیدا ہوگئی تھی ۔ پشاور میں شراب کے لیے داخلی مزاحمت کا حامل بنا۔ ہر طرح کے برانڈز ان کے دوستوں نے آزمائے لیکن ڈاکٹر سلیم اختر پر اثر نہ ہوا۔ (۲۴)

بچپن کے تلخ وشیریں واقعات ڈاکٹر سلیم اختر کے مقناطیسی لاشعور میں ذخیرہ ہوتے گئے، جنہوں نے قوی رجحان کی صورت میں نمو پاکر ان کی شخصیت کے تاروپود بنائے۔ ان کے زیر اثر چلتا پھرتا، ہنستا روتا، ظاہر و باطن سے دست و گریبان، سلیم اختر زندگی نبھاتا چلا جارہا ہے ۔ ان کی پر پیچ شخصیت کے اکثر تاروپود ان کی نفسیات شناسی سے کھل گئے ہیں۔ نشان جگر سوختہ دراصل ان کی تحلیل نفسی ہے جس میں انہوں نے خود کو مکمل طور پر ایکسپوز تو نہیں کیا لیکن باطن کی طرف کچھ اشارے ضرور کردیئے ہیں جن کی گرہ کشائی سے باطن میں زیست کرنے والا سلیم اختر باہر نکل آتا ہے ۔ اتنا کچھ ظاہر ہونے کے باوجود ان کے نقاب (Persona) کی مضبوطی دیکھئے، کس قدر معصومیت سے پوچھتے ہیں:

> میں بنیادی طور پر بیبا انسان ہوں ،مگر پھر بھی متنازعہ؟ تو کیوں ؟ ابنارمل سیکس کے افسانے؟ اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ؟ سالانہ ادبی جائزے؟ نفسیاتی تنقید؟ انفرادی طور پر یہ سب ، اجتماعی طور پر دشنامی دبستان کا سربراہ! (۲۵)

## حواشی وحوالہ جات


۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، نشان جگرِ سوختہ (آپ بیتی) لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء ص ۱۹۔۲۰۔

۲۔ نشان جگرِ سوختہ (آپ بیتی) ،ص ۱۴، ۱۵۔

۳۔ ایضاً ،ص ۲۵۔

۴۔ ایضاً ،ص ۳۴۔

۵۔ ایضاً ،ص ۳۷۔

۶۔ ایضاً ،ص ۳۶۔

۷۔ ڈاکٹر سلیم اختر کی راقمہ سے گفتگو ۲۷ مئی ۲۰۱۶ء (پانچ بجے شام)۔

۸۔ محمد سعید، ڈاکٹر سلیم اختر، اپنی نظر میں (مرتبہ) مشمولہ سپوتنگ، لاہور، جولائی ۲۰۰۱ء، ص ۴۱، ۴۲۔

۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ادب اور لاشعور، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۶۹۔

۱۰۔ سہیل احمد، ژونگ کے نفسیاتی نظریات، لاہور: ادارہ تالیف وترجمہ، پنجاب یونیورسٹی، باراول، دسمبر ۱۹۸ء، ص ۲۳، ۲۴۔

۱۱۔ ڈاکٹر سلیم اختر کی راقمہ سے گفتگو ۲۷ مئی ۲۰۱۶ء (پانچ بجے شام)۔

۱۲۔ نشان جگرسوختہ ،ص ۱۰۵، ۱۰۶۔

۱۳۔ ایضاً،ص ۱۳۰، ۱۳۱۔

۱۴۔ بحوالہ نشان جگرسوختہ،ص ۲۶، ۲۷۔

۱۵۔ ایضاً،ص ۲۳۔

۱۶۔ ایضاً،ص ۲۵۔

۱۷۔ سلیم اختر ، ڈاکٹر ، خودشناسی ، اہور: سنگ میل پبلی کیشنز ، ۲۰۰۱ء،ص ۴۳۔

۱۸۔ نشان جگرسوختہ،ص ۱۵۱، ۱۵۲۔

۱۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تخلیق اور لاشعوری محرکات ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز ، ۲۰۰۹ء،ص ۶۷۔

۲۰۔ شاہین اختر ، ڈاکٹر ، ڈاکٹرسلیم اختر: شخصیت اور فن بسلسلہ پاکستانی ادب کے معمار، اسلام آباد: پاکستانی ادب کے معمار H-8/1، ۲۰۱۵ء،ص ۳۰۲۔

۲۱۔ شان جگرسوختہ،ص ۲۹۱، ۲۹۲۔

۲۲۔ ایضاً،ص ۶۴، ۶۵۔

۲۳۔ ایضاً،ص ۹۸، ۹۹۔

۲۴۔ ایضاً،ص ۱۱۵۔

۲۵۔ ایضاً،ص ۲۲۳۔

**مظاہر علی شگری**
پی ایچ۔ ڈی سکالر (اردو)
جامعہ کراچی

# بلتستان میں اُردو کے آغاز و ارتقاء کا تحقیقی مطالعہ

Baltistan is a place situated between the Himalayas and Karakorum ranges. This area is populated of Tibetan origin people. Balti, a branch of Tibetan language, is spoken here. In ancient time, Baltistan had religious, social and trade relations with real Tibet (Lhasa) and Tibet Kalan (Ladakh). With the advent of Islam in the 14th century, these relations came to an end. Under Islamic influence, Arabic and Persian languages were introduced here and Balti language remained under the influence of Arabic and Persian languages till 1840 AD. Maharaja Gulab Singh of Jamu conquered Baltistan in 1840 AD and Dogra Dynasty continued for over a century till 1948 AD. In the era of the Dogras, Urdu was introduced for the first time and the Baltis became familiar with it. When Pakistan came in to being, Baltistan developed its relations with Pakistan in different fields of life. In this way, Urdu made itself popular among the common people as well. media, educational institutions and employees (from other cities) played a vital role in promoting Urdu. In this dissertation, I have tried to explain the beginning and historical evolution of Urdu in Baltistan in a nutshell.

بلتستان قراقرم اور ہمالیہ کے پہاڑی سلسلوں کے درمیان واقع ہے۔ "مغرب میں ضلع گلگت اور دیامر کی وادیاں، مشرق میں بھارتی مقبوضہ اضلاع کرگل و لداخ، شمال میں چینی صوبہ سنکیانگ اور جنوب میں بھارتی مقبوضہ کشمیر واقع ہے"۔[۱] یہ خطہ ۹۹۶۸ مربع میل پر پھیلا ہوا ہے۔[۲] جو کہ بنیادی طور پر چھ وادیوں سکردو، خپلو، شگر، کھرمنگ، روندو اور گلتری پر مشتمل ہے۔ اِس علاقے میں دُنیا کی دوسری بلند ترین چوٹی کے ٹو سمیت چالیس سے زیادہ چوٹیاں موجود ہے، جن کی بلندی بیس ہزار رفٹ سے زیادہ ہے۔ کے ٹو کی بلندی ۸۶۱۱ میٹر ہے۔[۳] بلتستان کے لوگ فطرتاً سیدھے سادھے، ذہین، امن پسند، خوش اخلاق اور مہمان نواز ہیں۔ قتل و غارت گری، چوری، ڈاکہ زنی اور غنڈہ گردی جیسے جرائم نہ ہونے کے برابر ہیں۔ یہاں کے نوے فیصد لوگ تبّتی نسل کے ہیں۔ باقی دس فیصد درد، کشمیری، مون اور سادات ہیں۔

بلتستان کے باشندوں کی زبان بلتی ہے، جو کہ تبّتی زبان کی ایک شاخ ہے، جس کے بارے میں محمد یوسف حسین آبادی لکھتے ہیں:۔ "بلتی زبان تبّتی زبان کی انتہائی مغربی شاخ ہے اس زبان کا تعلق سائنو تبتن زبان کی تبتو برمن شاخ سے ہے۔ بلتستان، تبت، لداخ، بوٹان، سکم اور شمالی نیپال میں اسی زبان کی مختلف بولیاں بولی جاتی ہیں۔ ان کے علاوہ بھارت کے بعض شہروں اور چین کے چار صوبوں چھینگائی، یونن، سچون، اور گانسو میں بھی اس زبان کے بولنے والوں

کی ایک بہت بڑی تعداد موجود ہے"۔۴؎

بلتی چونکہ تبتی زبان کی ایک شاخ ہے اور چودہویں صدی عیسوی میں اسلام کی آمد سے قبل یہاں کے لوگ بدھ مت کے ماننے والے تھے، اس لئے بلتستان کے تعلقات مذہبی، ادبی، تجارتی اور روحانی سطح پر تبتِ اصلی (لہاسہ) اور تبتِ کلان (لداخ) کے ساتھ تھے۔ اور اس کا اپنا رسم الخط اگے بھی رائج تھا لیکن چودہویں صدی عیسوی میں اسلام کی آمد کے ساتھ اس علاقے کا نہ صرف مذہبی سطح پر تبت سے رشتہ ٹوٹا بلکہ دیگر تمام شعبوں میں بھی اس نے تبت سے ناطہ توڑ دیا۔ اس بارے میں محمد یوسف حسین آبادی لکھتے ہیں:۔ "چودہویں صدی عیسوی کے آخری ربع کے دوران یہاں امیر کبیر سید علی ہمدانی ؒ کے ہاتھوں اشاعتِ اسلام کا آغاز ہوا اور سولہویں صدی کے اوائل تک سارا علاقہ مشرف بہ اسلام ہوا۔ اس کے ساتھ ہی بلتستان کا تبت کے ساتھ مذہبی و روحانی رابطہ بھی منقطع ہوا۔ اس سے قبل یہاں سے طلبہ حصولِ علم کے لئے تبت کے مدارس تک جاتے اور گیشے کی سند لے کر وطن واپس آتے تھے۔ اس طرح تبت سے روحانی وابستگی کے انقطاع نے لسانی تعلق کو بھی متاثر کیا۔۔۔۔۔ اشاعتِ اسلام کے ساتھ بلتی میں بدھ مت کی مذہبی اصطلاحات کی جگہ عربی و فارسی کی اسلامی اصطلاحات نے لے لی"۔۵؎ تبت کے ساتھ تعلقات کا متاثر ہونا تھا کہ بلتی زبان کا واسطہ عربی اور فارسی سے پڑا اور عربی اور فارسی سے اس کا تعلق پڑنا تھا کہ اس نے اپنا صدیوں پرانا رسم الخط کو بھی بھلا دیا۔ "نئے حالات میں نت نئے الفاظ اس زبان میں داخل کردیے اس تبدیلی نے بلتی میں بعض نئی آوازوں کو جنم دیا مزید یہ کہ بدھ مت اور بودھوں کی یادگار سمجھ کر مسلمان آبادی کی دلچسپی اس سے اُٹھ گئی جس کی وجہ اس وقت تک رائج اس کا اپنا رسم الخط متروک ہوگیا۔ اس کا ترک ہونا تھا کہ بالکل بھلا ہی دیا گیا۔ حالانکہ رسم الخط کسی مذہب کا اثاثہ نہیں ہوتا"۔۶؎

تبدیلی مذہب کی بُنیاد پر بلتستان کے لوگوں کا تعلق عربی اور فارسی زبانوں سے پڑا اور ان دونوں زبانوں کو زبردست پذیرائی ملی جتنی دینِ اسلام کو ملی کیوں کہ عربی اسلام کی زبان اور فارسی بلتستان کے مبلغینِ اسلام کی زبان تھی۔ یوں عربی سے زیادہ فارسی زبان سے لوگ مانوس ہوئے اور بلتستان میں فارسی زبان نے تحریری زبان کی حیثیت حاصل کرلی۔ اور یہیں سے ہمیں بلتستان میں عربی اور فارسی کے ایسے الفاظ ملتے ہیں جو بعد میں اردو میں مستعمل نظر آئے تو لوگوں نے اردو کو اجنبی نہیں سمجھا بلکہ اسے بھی ہاتھوں ہاتھ لے لیا۔ بلتستان میں فارسی رسم الخط رائج ہوا اور صدیوں اسی رسم الخط میں بلتی زبان لکھی جاتی رہی ساتھ ہی سرکاری خط و کتابت و احکامات فارسی میں ہی لکھتے رہے اس ضمن میں یوسف حسین آبادی لکھتے ہیں:۔ "اصلی رسم الخط کے متروک ہونے پر بلتی نظموں کی تدوین کے فارسی رسم الخط کو بروئے کار لایا جاتا رہا چونکہ راجاؤں کے دور میں خطوط، لین دین کی تحریریں، معاہدے، وثیقے اور دیگر دستاویزات فارسی زبان میں ہی لکھی جاتی تھیں اس لئے بلتی میں نظموں کے علاوہ اور کسی چیز کے لکھنے کی نوبت ہی نہیں آئی"۔۷؎ بلتستان میں امیر کبیر سید علی ہمدانی ؒ سے لیکر اِدھر طوسی برادران تک مبلغین ایران سے آئے اور ان سب کی زبان فارسی تھی۔ ان مبلغین کی تصانیف کی تعداد سینکڑوں میں تھی۔ اس طرح درس و تدریس اور تبلیغ و ارشاد کے لئے جب یہ زبانیں استعمال ہوئیں تو عوام الناس نے ان کا اثر لیا اور ان زبانوں کے الفاظ بلتی میں نہ صرف مستعمل ہوئے بلکہ بلتیائے بھی گئے۔ ذیل میں چند ایک عربی اور فارسی کے الفاظ درج کرتے ہیں جو بلتیائے گئے ہیں۔

| الفاظ کی اصل صورت | اصل زبان | بلتی میں مستعمل تلفظ |
|---|---|---|
| وقت | عربی | وخ |
| دُنیا | عربی | دُنیاد |
| مسجد | عربی | مجد |
| چائے | فارسی | چا |
| صیغہ | عربی | سرغہ |
| تبرک | عربی | تمرک |
| نعمت | عربی | نیا نگمت |
| خانقاہ | عربی | خنکا |
| پیوند | فارسی | پیوان |
| بیاض | عربی | بَیَس |
| تعویذ | عربی | تبس |
| حاشیہ | عربی | خشا |
| تسبیح | عربی | تسبی |

یوں بلتی زبان چودہویں صدی عیسوی سے لے کر اِدھر انیسویں صدی عیسوی تک عربی اور فارسی کے زیر اثر رہی ۔ اس طرح عربی اور فارسی کے الفاظ کثرت سے بلتی میں آئے۔

۱۸۴۰ء میں بلتستان پر ڈوگرہ سردار مہاراجہ گلاب سنگھ نے فوج کشی کی، نتیجتاً ۱۸۴۲ء میں بلتستان پر ڈوگروں کا تسلط پوری طرح قائم ہوا ۔ ڈوگرہ فوج اور دیگر سرکاری اہل کار بلتستان آئے ۔ ان ڈوگرہ اہل کاروں میں بھانت بھانت کی بولی بولنے والے لوگ موجود تھے تاہم ان سب کو ایک مشترکہ رابطے کی زبان کی ضرورت تھی اور وہ اُردو تھی۔ اس حوالے سے بلتستان کے نامور محقق محمد حسن حسرت لکھتے ہیں:۔"۱۸۴۰ء میں والیٔ جموں مہاراجہ گلاب سنگھ کی فوج نے حملہ کرکے جب بلتستان پر اپنا تسلط جما لیا تو اُن ڈوگروں کی وساطت سے بلتستانیوں کو قدم قدم پر ہندوستانی زبانوں سے سابقہ پڑا اگر چہ ڈوگروں کی زبان بھی خالص و شُستہ اُردو نہیں تھی بلکہ ان کی زبان ڈوگری ، پہاڑی اور کشمیری زبانوں کا ملغوبہ جیسی تھی تاہم یہاں کے لوگ اسے ہندوستانی زبان کہتے تھے اور ڈوگرہ اہل کار سرکاری خطوط اسی میں لکھتے تھے چونکہ یہ زبان اس علاقے میں اُردو کی ابتدائی شکل تھی جو جموں اور کشمیر کے علاقوں میں پنپ رہی تھی اس لئے ہم اس کو بلتستان میں اُردو کا سرخیل سمجھتے ہیں"۔[۸]

ان ڈوگرہ اہلِ کاروں کے علاوہ بلتستان سے سینکڑوں لوگ ڈوگروں کے ظلم و جبر سے تنگ آکر ترکِ وطن کرکے ہندوستان کے دیگر شہروں مین پھیل گئے ۔ ان کی وساطت سے بھی بلتستان میں اُردو کی نشو ونما ہوئی ۔ اس بارے میں محمد حسن حسرت لکھتے ہیں:۔"اپنا جابرانہ تسلط جمانے کے بعد جب ڈوگروں نے بلتستان کے عوام پر ظلم وستم کے پہاڑ توڑے تو اس علاقے کے بہت سے طالع آزما اپنا وطن چھوڑ کر کشمیر اور ہندوستان کے مختلف شہروں کی طرف ہجرت کر گئے ان

میں سے اکثریت نے شملہ ،منصوری ، نینی تال ، ڈیرہ دون ، ڈلہوزی اور سیرینگر وغیرہ میں اپنا ڈیرہ جمایا ۔۔۔۔ ہندوستان کے ان شہروں میں بسنے والے بلتیوں کو روزگار اور دیگر شعبہ ہائے زندگی میں اُردو بولنے والوں کے ساتھ خوب واسطہ پڑا ۔۔۔۔ یہ لوگ آبائی وطن بلتستان میں اپنے رشتہ داروں کو اپنی خیریت سے آگاہ کرتے وقت اردو میں خطوط لکھا کرتے تھے جو غالباً اس علاقے کے لوگوں کے لئے لکھنے اور پڑھنے کا اولین تجربہ تھا"۔۹

ڈوگرہ سرکار نے ۱۸۹۲ء میں سکردو میں ایک پرائمری سکول کھولا بعد ازاں اسے مڈل کا درجہ دیا گیا ۔ ڈوگرہ دور کے اختتام تک " بلتستان میں ۱۰ مکتب سکول ، ۳۲ پرائمری سکول ، خپلو میں ایک لوئر مڈل اور سکردو میں ایک لوئر ہائی سکول ، کل ۴۴ مدارس قائم تھے جن کے انتظام کے لئے ضلع لداخ میں ایک اسسٹنٹ ڈسٹرکٹ انسپکٹر سکول متعین تھا ۔۔۔۔ ڈوگرہ دور میں طلباء کی کل تعداد ۱۰۰۰ تھی"۔۱۰ اور ان سکولوں میں "تدریس کے لئے کشمیر سے پنڈت اور مسلمان اساتذہ تقرر ہو کر آتے تھے یہ اساتذہ دیگر مضامین کے علاوہ اُردو میں خصوصی مہارت رکھتے تھے اور اُنھوں نے بلتستان میں اُردو کو پراوان چڑھانے میں اہم کرادار ادا کیا"۔۱۱

ڈوگرہ صد سالہ دور میں بلتستان میں نہ صرف اُردو کی ابتداء ہوئی بلکہ اس نے اپنا ارتقائی سفر کا آغاز بھی کیا ۔ یوں ڈوگرہ راج کے آخری سالوں میں مقامی لوگوں نے اُردو میں شاعری کرنا بھی شروع کی ۔ علاقہ شگر کے راجہ مراد علی خان مراد اماچہ نے اُردو میں حضرت علیؑ کی شان میں ایک منقبت لکھ کر اپنے آپ کو بلتستان کا پہلا اُردو شاعر گردانا ۔ اُن کے ابتدائی کلام کا نمونہ درج ذیل ہے۔۱۲

جس شخص کو خدا نے زِ غفلت جگا دیا
اُس دل میں حبِّ شاہِ ولایت جگہ دیا
در ہر ولے کہ مہر علیؑ کا ضیاء دیا
گویا خدا براتِ برات دیا دیا
گہوارہ میں ہی سب کو خبر سنب کو مار لیا
سیلی سے جہل دوں کا اوسی مو پھرا لیا
از امر حق زبہر نبی و وصی او
مہ پارہ گشت مہر دوبارہ مڑا دیا
جس دن یتیم و سائل و مسکیں کو نان دیا
ایزد نے اُس عطا کو اُوسے ہل اتی ' دیا
انگوٹھی در نماز بہ سائل بنامِ حق
آں بے بہا جوہرِ سنگیں چکا دیا
بت ہائے بے شمار بہ ارشاد کردگار

ان خانہ زاد کعبہ ز کعبہ سٹا دیا

شاعری کے علاوہ ڈوگرہ دور کے آخری سالوں میں بلتستان میں اُردو ڈرامہ سٹیج کرنے کی روایت بھی چل نکلی تھی۔ اس بارے میں محمد حسن حسرت لکھتے ہیں:۔ "ڈوگرہ دور میں ان اساتذہ کی سرپرستی میں لوئر ہائی سکول سکردو میں ہر تین ماہ بعد اُردو ڈرامہ سٹیج کیا جاتا تھا"۔۱۳ سکردو میں ڈوگرہ دور کے سٹیج ڈراموں کے بارے میں راجہ محمد علی شاہ صبا لکھتے ہیں:۔ "سید ذوالفقار علی نسیم کی خواہش کے مطابق سکردو میں ڈرامیٹک کلب کی تشکیل ہوئی اور مختلف تہواروں پر اُردو ڈرامے سٹیج ہوا کرتے تھے۔ سال ۱۹۴۷ء میں حکیم محمد لطیف تحصیلدار بن کر سکردو آئے انقلاب کے بعد وہی سکردو میں اسسٹنٹ پولیٹکل ایجنٹ مقرر ہوئے اُنھوں نے پوری لگن کے ساتھ سکردو میں ڈرامے کراوئے جن میں اُن کا اپنا لکھا ہوا ڈرامہ 'عدلِ جہا ں گیری' بھی سٹیج ہوا جس سے خواص وعوام میں اُردو مکالمے اور اشعار کے استعمال میں اضافہ ہوا"۱۴ "۱۹۴۷ء میں جب سلور کنگ ڈرامہ اسٹیج کیا جا رہا تھا تو انٹرول (وقفہ) میں موسیقی کے ساتھ یہ غزل پیش کی گئی :

دُنیا میں غریبوں کو آرام نہیں ملتا

روتے ہیں تو ہنسنے کا پیغام بہیں ملتا

اس کے ساتھ ہی موسیقی سننے کا ذوق بھی عوام میں پیدا ہوا۔ موسیقی میں گوردوارے میں ڈھولک بجانے والے سری رام ماہر سمجھے جاتے تھے۔ ہربنس سنگھ ہارمونیم سنبھالتے جبکہ منشی افتخار علی اُن کا ساتھ دیتے۔ ـــــــ الغرض بلتستان میں ڈرامیٹک کلب کے قیام نے اُردو زبان و ادب کے فروغ میں اہم کرادار ادا کیا اس لئے کہ لوگ غیر شعوری طور پر ڈراموں کے کرادارں کے مکالمات دہراتے رہتے"۔۱۵

ڈوگرہ دور میں اُردو بلتستان میں اتنا پختہ ہو چکی تھی کہ اس میں کتابیں بھی لکھی جانے لگیں۔ اس بارے میں ڈاکٹر عظمیٰ سلیم لکھتی ہیں: ۔"اسی سال (۱۹۲۵ء) شمالی علاقہ جات میں اُردو کی پہلی کتاب تحفہ تبت من اہل سنت از مولوی عبدالحق تبتّی ملتی ہے۔ مولوی عبدالحق تبتّی دینی تعلیم کی غرض سے بلتستان سے ہندوستان گئے جہاں اُردو زبان میں دینی تعلیم حاصل کرنے کے بعد آپ نے شمالی علاقہ جات میں مذہبی عقائد سے متعلق اُردو کتابو ں کی ضرورت کو محسوس کیا۔ـــــــ لہٰذا آپ نے اس کتاب کی اشاعت کا بیڑہ اُٹھایا۔ اس وقت شمالی علاقہ جات میں طباعت کی سہولت میسر نہ تھی اس لئے یہ کتاب ہندوستان میں چھپی ـــــــ۔عوام نے اسے پسند کرنے کے بعد مزید اُردو کتابوں کی ضرورت محسوس کی لہٰذا مذہبی تصنیفات کے لئے راستہ کھل گیا اور محض چار سال بعد مولوی حمزہ علی نامی مصنف کی تین ضخیم اُردو کتابیں شائع ہوئیں"۔۱۶

بلتستان میں ڈوگروں کے دور کی ابتداء میں اُردو زبان متعارف ہوئی اور ان کے سو سالہ دور میں اُردو بلتستان میں رابطے کی زبان بنی۔ سکولوں میں تدریسی زبان بنی،اس میں شاعری کی ابتداء بھی ہوئی اور مختلف پروگراموں اور اسٹیج ڈراموں کی وجہ سے عوام الناس بھی اس زبان سے مانوس ہوئے لیکن اس کی بھرپور ترقی تقسیمِ ہند کے بعد ہوئی۔ تقسیم کے بعدبلتستان پاکستان کا حصہ بنا تو انتظامی اُمور کی انجام دہی کے لئے حکومتِ پاکستان نے اپنے اہل کاروں کو یہاں تعینات کئے۔ یہ اہل کار غیر مقامی ہوتے تھے۔ اگر چہ ان انتظامی افسران کا تعلق پنجاب، سرحد اور سندھ وغیرہ سے

ہوتا تھا تاہم ان کی مقامی لوگوں سے میل جول کے لئے اُردو زبان ذریعہ بنی ۔ اس ضمن میں محکمہ صحت بلتستان نے نمایاں کردار ادا کیا "۲۵دسمبر ۱۹۵۰ء کو میجر حیدر بصری حسن خان سکردو میں ایجنسی سرجن تعینات ہوئے ۔ وہی ہسپتال کا انچارج آفیسر ہوتا تھا ۔ایچ بی ایچ خان ۱۹۵۹ء تک سکردو میں تعینات رہے ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۱۹۵۱ء کے آخر میں سکردو ہسپتال میں آٹھ کلو واٹ کا ایک ڈیزل انجن جنریٹر نصب کیا گیا ۔ جنریٹر کے نصب کئے جانے کے ساتھ ہی ہسپتال کے صحن میں موجود چنار کے نیچے مریضوں اور دیگر شہریوں کے لئے فلم دکھانا بھی شروع کیا گیا بعد میں ۱۹۵۴ء میں سنیما ہال کی تعمیر ہونے پر فلم دکھانے کا کام اُدھر منتقل ہوگیا ۔ ۱۹۵۴ء میں ایچ بی ایچ خان کی سرپرستی میں پہلا ڈرامہ 'باوفا قاتل' اس ہال میں اسٹیج ہوا اس کے بعد ڈراموں کے دکھائے جانے کا ایک سلسلہ قائم ہوا جو تقریباً ڈیڑھ عشرے تک جاری رہا" ۔۱۷؎ یوں محکمہ صحت بلتستان نے پہلی بار بلتستان میں فلم متعارف کرائی اور لوگوں کے لئے نہ صرف تفریح کا سامان مہیا کیا بلکہ اس طرح سے ان کو ایک نئی زبان اور نئے کلچر سے بھی متعارف کرایا ۔ فلمی ڈائیلاگ اور فلمی گانوں کے بول لوگوں کی زبانوں پر آنے لگے اور لوگ ان فلمی ڈائیلاگ اور گانوں کے اشعار کو آپس کی گفتگو میں بھی استعمال کرنے لگے ۔"فلمی گانے سننے اور سنانے کا بھی رجحان پیدا ہونے لگا جب ۱۹۵۴ء میں سکردو ہسپتال میں مریضوں کے لئے بنائے گئے Recreation Hall کو سنیما ہال میں تبدیل کر دیا گیا ۔ اس سنیما ہال میں پہلی اُردو فلم 'قسمت' دکھائی گئی جس کے گانے کے بول یوں تھے ۔

آج ہمالہ کی چوٹی سے ہم نے پھر للکارا ہے

دور ہٹو اے دُنیا والو ہندوستان ہمارا ہے

فلمی نغموں نے اس دور میں اُردو ادب کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا ان پڑھ افراد بھی غیر شعوری طور پر نغمے گنگناتے رہے اور پھر وہی الفاظ روز مرہ گفتگو میں بھی شامل ہونے لگے"۔ ۱۸؎ محکمہ صحت کے اس سنیما ہال میں فلم دکھانے کے علاوہ اسٹیج ڈرامے بھی ہوتے تھے اور ان اسٹیج ڈراموں میں مقامی نوجوانوں کو فنکاری کا موقع ملتا تھا ۔ مقامی لوگوں کے لئے یہ ایک نیا تجربہ اور تفریح کا ذریعہ تھا اس وجہ سے بڑے شوق سے ان میں شرکت کرتے تھے اور مقامی نوجوان مکالموں کی شکل میں اُردو جملوں کو یاد کرتے اور بولتے اس طرح اُردو زبان عام معاشرے میں پھیل جاتی ۔ اس حوالے سے محکمہ صحت بلتستان کے ایک مقامی ملازم حاجی غلام محمد نادم اپنی خودنوشت میں لکھتے ہیں :۔

"مریضوں کی فلاح و بہبود کے لئے سنیما ہال بنایا گیا جہاں روزانہ رات کو ایک شو ہوتا تھا علاوہ ازیں سال میں دو تین ڈرامے اسٹیج ہوتے تھے جن میں ہم سب بھرپور حصہ لیتے تھے اور اسٹیج پر ایکٹینگ کر کے لوگوں سے داد حاصل کرتے تھے ۔ ڈراموں کے لئے ہسپتال کے علاوہ باہر سے بھی اچھے ایکٹرز شامل کئے جاتے تھے ۔ ہسپتال کے سٹاف میں میرے علاوہ کواردو کے منشی غلام محمد ، سرمیک کے بابو ابراہیم ، کشمراہ کے بابو غلام مہدی مرغوب اور غلام حسین ڈسپنسر ، سندوس کے محمد حسین لیب اسسٹنٹ ، کواردو کے کاچو حسن خان ، خپلو کے کھیفو ، گنگوپی کے کاچو محمد شاہ ، سکمیدان کے جوادعلی ، حسن بٹ ، علی حسن ، رسول جو ، حسین اور فرمان علی وغیرہ شامل تھے ۔ باہر سے شریک ہونے والے فنکاروں میں حاجی محمد صادق وزیر مہدی آبادی اور راجہ حامد حسین کریس مشہور کامیڈین تھے ۔ مہدی آباد کے حاجی قاسم ، سکمیدان کے غلام نبی ، غلام محمد اور سندس کے بابو رضا وغیرہ سٹیج سکریٹری جبکہ انتظامی اُمور کے لئے سکمیدان کے کاچو حیدر شاہ ، ماسٹر عزیز ملک اور دیگر

بڑے ذوق وشوق سے کام لیتے تھے"۔۱۹

درج بالا فنکاروں کی فہرست میں یہ بات قابل غور ہے کہ اس میں فنکاروں کا تعلق بلتستان کے مختلف گاؤں اور علاقوں سے ہے جس کی بنیاد پر ہم کہ سکتے ہیں کہ ان اُردو ڈراموں نے نہ صرف سکردو شہر میں بلکہ مضافات کے دیہی علاقوں میں بھی اُردو الفاظ اور جملے پہنچائے اور یہاں اس بات کا اعادہ کرنا ضروری ہے کہ ان ادبی سرگرمیوں کے پیچھے غیر مقامی افراد کی سرپرستی موجود تھی۔ اور

ہر سرکاری ادارے کا یہی حال تھا۔ وہاں محکمہ صحت کی طرح باضابطہ ادبی سرگرمیاں نہ سہی لیکن غیر مقامی افراد کی موجودگی کی وجہ سے کسی نہ کسی پہلو سے اور کسی نہ کسی سطح پر اُردو زبان کو فروغ مل رہا تھا۔

بلتستان میں اُردو کی ترویج میں پاک آرمی کے جوانوں کا بھی بڑا کردار رہا ہے۔ سرحدی علاقہ ہونے کی وجہ سے قیامِ پاکستان کے ساتھ ہی یہاں پر بڑی تعداد میں آرمی کے افسر و جوان تعینات رہے اور ان میں زیادہ تر غیر مقامی لوگ ہوتے تھے۔ اس ضمن میں محمد حسن حسرت لکھتے ہیں:۔ " بلتستان میں اُردو زبان کی ترویج میں فوجیوں کا بھی بہت کچھ حصہ ہے کیونکہ پاکستان بننے کے بعد یہاں سرحدوں کے تحفظ کے لئے پاک افواج کی تعیناتی سے اُردو بلتستان کے گوشے گوشے میں پھیل گئی گو کہ ان فوجیوں کی اُردو گفتگو بھی اتنی شُستہ نہیں تھی چنانچہ بلتستان کے ناخواندہ اور پسماندہ عوام بھی گرائمر کی پابندیوں سے قطع نظر 'جناب کدھر جائیں گا' قسم کی گلابی اُردو بولنے لگے"۔۲۰

اسّی کی دہائی میں جب بلتستان تک ٹرک ایبل روڈ کی تعمیر کا کام مکمل ہوا تو بلتستان میں ترقی وخوشحالی کا دور شروع ہوا۔ اس طرح ترقی خوشحالی کے ساتھ بیرونی مزدوروں کے بلتستان آنے کا سلسلہ بھی شروع ہوا جن میں تعمیراتی کام کرنے والے، مکینکل کام کرنے والے، ٹرکوں اور بسوں کے ڈرائیور و کنڈیکٹر، نائی و موچی شامل ہیں۔ ان مختلف نوعیت کے کام کرنے والے مزدوروں نے بھی عوامی سطح پر اُردو کو فروغ دینے میں بڑا کردار ادا کیا۔ اسی کے ساتھ کئی غیر سرکاری و نیم سرکاری فلاحی اداروں نے بلتستان کا رُخ کیا ان اداروں نے گاؤں گاؤں جا کر عوامی سطح پر تنظیمیں بنائیں اور ان تنظیموں میں پہلی بار خواتین کی شرکت ہوئی۔ ان اداروں نے ان تنظیموں کے ذریعے مختلف ٹریننگ، سیمنار، ورکشاپ وغیرہ منعقد کئے اور سماجی سرگرمیوں میں خواتین کے کردار کو کلیدی بنایا اور یہ ساری سرگرمیاں اُردو میں ہوتی تھیں یوں عوامی سطح پر اور خاص طور پر خواتین کو اُردو سے آشنائی کا بھرپور موقع ملا اور جب ماؤں نے اُردو سیکھی تو بچوں نے بھی اپنی مادری زبان کے ساتھ ساتھ اُردو کو سمجھنا اور بولنا شروع کیا۔ پچھلی تین دہائیوں سے پورے بلتستان میں سرکاری، نیم سرکاری و غیر سرکاری سکولوں کا جال بچھ چکا ہے گلی گلی میں گورنمنٹ سکول موجود ہے اور ان کے ساتھ ساتھ پرائیویٹ سکول بھی کھل چکے ہیں۔ اب ان سکولوں میں نصاب کا میڈیم جو بھی ہے لیکن بول چال کا میڈیم اُردو ہے۔ اساتذہ، بچے اور والدین تینوں بلتی ہونے کے باوجود ان کی باہمی بات چیت اُردو میں ہوتی ہے۔ بچوں کو سکولوں میں انگریزی سکھانے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن بچے اُردو سیکھتے ہیں۔ سکولوں کے تمام پروگرام اُردو میں ہی ہوتے ہیں۔ اسی طرح بلتستان بھر میں مذہبی محافل ومجالس اُردو میں ہوتی ہیں، جمعہ کے خطبے، محرم کے مجالس اور دیگر مجالسِ میلاد و وفات میں تقاریر، منقبت، نعت، مرثیے، نوحے تقریباً اُردو میں پڑھے جاتے ہیں۔ یہاں ایک بات قابلِ غور ہے کہ تجارتی لین دین، بیرونی ملازموں، سیاحوں اور مزدوروں وغیرہ کے ساتھ اُردو میں بات چیت کرنا دونوں فریقین کی مجبوری ہے کیونکہ

اس کے علاوہ باہمی رابطے کی کوئی دوسری صورت میسر نہیں ہوتی لیکن مذہبی مجالس ، تقاریر ، خطبات ، سیاسی خطابات ، سکولوں ، کالجوں اور دیگر تعلیمی اداروں میں باہمی گفتگو میں اُردو کا استعمال مجبوری نہیں کیونکہ یہاں دونوں جانب بلتی بولنے والے ہیں ایسی صورت میں اُردو زبان کا استعمال یہ ظاہر کرتی ہے کہ بلتستان میں اُردو زبان پوری طرح عام ہو چکی ہے اور لوگ اپنی مادری زبان سے زیادہ اس کو اہمیت دیتے ہیں اس کی ایک وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ یہاں پر دور دراز کے دیہاتوں میں بھی بجلی کی فراوانی ہے اور بجلی کی اس فراوانی نے لوگوں کو میڈیا سے قریب کر دیا ہے ۔شہری علاقوں میں کیبل نیٹ ورک کے ذریعے دُنیا بھر کے چینلز دکھائے جاتے ہیں اور دیہی علاقوں میں ڈش انٹینا کے ذریعے لوگ مختلف چینلز کے پروگرامز دیکھتے ہیں۔اورخواتین اور بچے زیادہ تر مختلف چینلز کے ڈرامے دیکھتے ہیں اور مرد حضرات خبریں اور مباحثے وغیرہ ، یوں ان کی وساطت سے اُردو عام ہو چکی ہے ۔کمپیوٹر ، انٹرنیٹ اور موبائل فون کے استعمال سے بھی ترویج اُردو میں مدد ملی ہے۔ اور لوگ آپس کی گفتگو اُردو میں کرتے ہیں اور اگر بلتی میں کریں تو بھی ۵۰ فیصد الفاظ اُردو کے استعمال کرتے ہیں۔ ٹیلی ویژن ، انٹرنیٹ اور موبائل فون کی سہولت سے پہلے بلتستان میں ریڈیو نے فروغِ اُردو میں کردار ادا کیا کیونکہ اُس وقت دُنیا سے باخبر رہنے اور تفریحِ طبع دونوں کے لئے ریڈیو واحد ذریعہ تھا ۔اس لئے معاشرے کے بااثر افراد کے پاس ریڈیو سیٹ موجود ہوتا اور آس پڑوس کے لوگ اس سے مستفید ہوتے تھے۔بلتستان میں ریڈیو سننے کی اس اجتماعی روایت کے بارے میں غلام حسن حسنی اپنی خودنوشت میں لکھتے ہیں:۔ "ایک خوبرو نوجوان ہاتھ میں ایک ڈبہ نما چیز (بولتی ہوئی) غندوس بلچنگرہ پر لے آیا۔ یہ ریڈیو تھا جس پر ایک نغمہ آرہا تھا 'وطن ہمارا آزاد کشمیر' غالباً ریڈیو تراڑکھل تھا۔نوجوان چوپال پر بیٹھ کر زور زور سے ریڈیو بجا رہا تھا کہ مرد و خواتین گلّے اور بیلچے کھیتوں میں چھوڑ کر چوپال پر جمع ہو گئے ۔۔۔۔۔۔۔۔ ٹیپ ریکارڈر سب سے پہلے گاؤں میں محمود بھائی نے متعارف کرایا تھا ۔ وہ فوج میں ہوتے تھے چھٹی پر آئے وہی قدیم طرز کا بلے ٹیپ ریکارڈر اُٹھا لائے انڈیا کا ایک گانا اسی ٹیپ ریکارڈر پر چلایا گیا 'برسات میں تق دیبہ دینگ' بچے بچے کی زبان پر یہ گیت تھا ۔ ایک اور گانا بھی لوگوں میں بے حد مقبول ہوا 'چھوڑ بابل کا گھر وہ ہے پی کے نگر آج جانا پڑا' مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ غندوس کے باذوق لوگوں نے ان دو فلمی گیتوں کی پیروڈی کی تھی"۔[۲۱] حسنی صاحب نے اپنے گاؤں کی بات کی ہے لیکن یہی صورت حال پورے بلتستان کی تھی اور ریڈیو سے اسی والہانہ وابستگی کی وجہ سے لوگ لاشعوری طور پر اُردو سے واقف ہوتے گئے اور جب ٹیلی ویژن ، ٹیلی فون اور کمپیوٹر آیا تو ریڈیو کچھ عرصہ کے لئے پس منظر میں چلا گیا لیکن جب ۱۳-۲۰۱۲ء میں F.M ریڈیو کی سروس کا بلتستان میں آغاز ہوا تو ریڈیو ایک بار پھر بھرپور انداز میں لوگوں کی زندگی میں آیا کیونکہ ٹیلی ویژن کی نشریات دیکھنے کے لئے اہتمام کرنے کی ضرورت ہوتی ہے جیسے بجلی ، خاص مقام ، خاص وقت وغیرہ لیکن اس کے برعکس F.M ریڈیو موبائل سیٹ میں ائیرفون لگا کر ہر جگہ ، ہر وقت جیسے کام کرتے ہوئے ، سفر کرتے ہوئے یا دوکان میں بیٹھے ہوئے سن سکتے ہیں یہی سبب ہے کہ دیگر تمام تر جدید سہولیات کے میسر ہونے کے باوجود بلتستان میں لوگوں کی بڑی تعداد آج بھی ریڈیو سنتے ہیں۔

بلتستان میں الیکٹرانک میڈیا سے پہلے پرنٹ میڈیا کا آغاز ہوا ۔تقسیم کے ساتھ ساتھ جب یہاں چھاپہ خانے کی سہولت میسر نہیں تھی تو یہاں کے خواندہ طبقے نے قلمی اخبار کا اجراء کر کے بلتستان میں پرنٹ میڈیا کا آغاز کیا ۔ اس بارے میں بلتستان کے مشہور صحافی محمد قاسم نسیم لکھتے ہیں:۔

"انتہائی دور افتادہ اور پسماندہ ہونے اور طباعت تو کجا کہیں بھی ٹائپنگ ، فوٹو سٹیٹ یا سٹینسل مشین حتیٰ کہ کاربن پیپر تک دستیاب نہ ہونے کے باوجود اس وقت کے باہمت اور مجاہد صفت اہل قلم حضرات نے وسائل کی اس طرح عدم دستیابی کو اپنے عزم اور ارادے کے آگے آڑے نہیں آنے دیا اور بلتستان سے اخبارات کے اجراء کا آغاز کر دیا ۔ طباعت نہیں تو نہ سہی یہاں کے صاحب قلم افراد نے قلمی اخبار کا اجراء شروع کرکے بلتستان میں اُردو صحافت کی داغ بیل ڈال دی"۔۲۲

پہلا قلمی اخبار ۱۹۴۹ء میں ہفت روزہ صدائے جرس' کے نام سے جاری ہوا ۔ اس کے بعد پندرہ روزہ ' جمہور ' اور اس کے بعد ہفت روزہ ' ترجمان' کے نام سے تین قلمی اخبار بلتستان سے یکے بعد دیگرے جاری ہوئے اور مختصر مدت کے بعد بند ہوئے ۔ ۱۹۵۸ء میں پہلی بار بلتستان سے ایک ہفت روزہ بادِ شمال طبع ہوکر شائع ہوا اس کے بعد بلتستان سے درجنوں کی تعداد میں اخبارات جاری ہوئے اور بند بھی ہوئے۔ حالیہ دور میں بلتستان سے روزنامہ کے ٹو، روزنامہ بادِ شمال ، روزنامہ بیدار ہفت روزہ سیاچن ہفت روزہ نقارہ کے علاوہ کئی ماہ نامے اور سالنامے بھی نکلتے ہیں ان کے علاوہ قومی سطح کے اخبارات بھی روزانہ کی بنیاد پر بلتستان بھر میں پڑھے جاتے ہیں لہٰذا بلتستان میں فروغِ اُردو میں پرنٹ اور الیکٹرانک میڈیا دونوں کا بڑا کردار ہے فرق اتنا ہے کہ پرنٹ میڈیا نے خواندہ طبقے میں اُردو پڑھنے کی عادت ڈالی اور الیکٹرانک میڈیا نے اُردو کو دور دراز کے دشوار گزار پہاڑی علاقوں اور ناخواندہ دیہاتوں تک پہنچانے میں کلیدی کردار ادا کیا۔

بلتستان میں قیامِ پاکستان کے ساتھ ساتھ جہاں بلتی زبان کی پرورش مختلف انداز میں ہوتی رہی وہاں کسی نہ کسی سطح پر اُردو ادب بھی فروغ پاتا رہا۔نجی صحبتوں میں ، اخبارات و رسائل کے صفحات پر ،سکولوں اور کالجوں کی سطح پر ادب پروان چڑھتا رہا ،لیکن ۱۹۸۴ء میں پہلی بار بلتستان میں ایک تنظیم حلقہ علم و ادب سکردو کے نام سے وجود میں آئی۔ اس ادبی تنظیم نے بلتستان بھر کے باذوق افراد کے لئے ایک پلیٹ فارم مہیا کیا اس طرح بلتستان بھر میں بکھرے ہوئے ادیبوں اور شاعروں کو یکجا ہونے کا موقع ملا اور حلقہ علم وادب کی وساطت سے بلتستان بھر میں ادبی سرگرمیاں تیز ہوئیں اس بارے میں بلتستان کے مشہور شاعر اور حلقہ علم و ادب کے بانی رکن غلام حسن حسنی لکھتے ہیں:۔

"میونسپل لائبریری سکردو ہماری ادبی سرگرمیوں کا مرکز تھا ہر روز سہ پہر کو میونسپل لائبریری میں ادبی بیٹھک ہوتی تھی اس وقت حلقہ کے محدود اور گنے چنے ممبران چندہ کرکے تقریبات کا انعقاد کرتے تھے۔ ڈسٹرکٹ کونسل ہال سکردو میں ہم عوامی مشاعرہ کراتے تھے اور اچھا خاصا اجتماع ہوتا تھا۔ ۱۷اپریل ۱۹۸۶ء کو حلقے کا پہلا کامیاب بلتی اُردو مشاعرہ ہوا ۔ اسی سال ۱۸ جولائی کو دوسری عوامی مشاعرہ ہوا۔۔۔۔۔۔۔۔ ۱۹۸۷ء میں حلقہ کے زیر اہتمام دو مشاعرے ہوئے پہلا ۲۰ جون ۱۹۸۷ء کو جبکہ دوسرا جشن آزادی کے حوالے سے ۱۴ اگست کو منعقد کیا گیا ۔ ۱۹۸۸ء میں حلقہ کے زیر اہتمام دو اہم اور یادگار تقریبات ہوئیں ۔ پہلی تقریب ۲۳ مارچ اور جشن نوروز کے حوالے سے تھی جبکہ دوسری یادگار تقریب بزمِ محبؔ تھی ، بلتستان کی ادبی تاریخ میں ہم نے پہلی بار بزمِ محبؔ منایا ۔ بلتستان کے عظیم مرثیہ گو شاعر راجہ حسین علی خان محبؔ کے فکر وفن اور شخصیت کو خراجِ تحسین پیش کرنے کے لئے ۱۸ستمبر ۱۹۸۸ء کو یومِ محبؔ منانے کا فیصلہ کیا۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۱۹۸۹ء کا پہلا پروگرام جشن نوروز اور یومِ پاکستان کا بلتی اُردو مشاعرہ تھا۔۔۔۔۔۔۔۔ ۱۶مئی ۱۹۸۹ء کو ایک بلتی اُردو

مشاعرہ ہوا جس میں انعامی مقابلے میں اول ، دوم اور سوم آنے والوں کو نقد انعامات سے نوازا"۔۲۳

درج بالا اقتباس سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ حلقہ علم و ادب نے بلتستان میں تقریبات کے سلسلے کو آگے بڑھایا اور ان تقریبات میں بلتی کے ساتھ ساتھ اُردو مشاعرے بھی ہوئے ان تقریبات سے بھی اُردو ادب کو عوام میں شناسائی اور پذیرائی کا موقع ملا۔

۱۹۹۳ء میں بزمِ علم وفن اور ۲۰۰۰ء مین بہارِ ادب بلتستان کے نام سے مزید ادبی تنظیمیں وجود میں آئیں اور بلتستان میں ادبی سرگرمیاں مزید تیز ہوئیں۔" گلگت بلتستان کے اہم شہر سکردو کو گذشتہ چند برسوں کے دوران پاکستان بھر میں سب سے زیادہ ادبی محافل منعقد کرنے کا اعزاز مل چکا ہے ان ادبی محافل کی اگر اوسط نکالی جائے تو نوے فیصد مشاعرے نکلیں گے "۔۲۴ بزمِ علم وفن کے روحِ رواں میر اسلم حسین سحر سکردو میں تقریبات کے حوالے سے لکھتے ہیں:۔

"سکردو میں آئے روز کوئی نہ کوئی مشاعرہ ، مذاکرہ ، سیمینار ، کانفرنس ہوتی رہتی ہے۔ ۲۰۰۷ء میں ہماری تنظیم (بزمِ علم وفن ) کو پوری دُنیا میں ایک سال کے دوران سب سے زیادہ ادبی تقریبات منعقد کرنے کا اعزاز بھی ملا"۔ ۲۵

دور افتادہ اور دشوار گزار ہونے کے باوجود بلتستان کی ادبی تنظیموں اور ادباء نے گلشنِ ادب کی آبیاری کے لئے بلتستان کا رابطہ ملک کے دیگر بڑے شہروں اور ادبی مراکز سے قائم رکھا اور ملک کے نامور شعراء کو وقتاً فوقتاً بلتستان بلا کر ادبی محافل کو رونق بخشا ۔ اس بارے میں میر اسلم حسین سحر کہتے ہیں:۔ " محدود وسائل کے باوجود اب تک ہم نے سکردو میں عالمی سطح کے مشاعرے کرائے جن میں احمد فراز ، افتخار عارف ، نوشی گیلانی ، کرن ارباب نقوی ، فاخرہ بتول ، وصی شاہ ، سعید دوشی ، محبوب ظفر ، عطاء اللہ عطا ، خالد اقبال یاسر ، زاہد مسعود ، شرجیل انظر ، طالب حسین طالب ، عطاء الحق قاسمی ، مولوی عبد الباقی ، میر حسن میر ، ظفر عباس ظفر ، سہیل شاہ، بشریٰ اعجاز ، کوثر ثمرین ، رخسانہ نازی ، حرا ناز ، علی اصغر عباس وغیرہ نے شرکت کی "۔ ۲۶

بلتستان میں مختلف ادبی سرگرمیاں اس قدر تیزی کے ساتھ بڑھتی گئیں کہ ادبی سرگرمیوں اور تخلیقات کو عوام تک پہنچانے کے لئے مقامی سطح پر ادبی رسائل کی ضرورت محسوس ہوئی اور ۲۰۰۲ء میں

بلتستان کا پہلا ادبی پرچہ سہ ماہی ' انتخاب' کا اجراء ہوا ۔ ۲۰۰۴ء میں ماہنامہ ' انڈس' جاری ہوا ۔ ان دونوں ادبی رسائل کو عوامی سطح پر پذیرائی ومقبولیت ملی اور ۲۰۱۵ء کے اوائل میں ایک سہ ماہی ادبی جریدہ' موجِ ادب' کے نام سے نکلنا شروع ہوا ہے ۔ ادبی سرگرمیوں میں تیزی کے ساتھ ساتھ بلتستان میں تخلیقی تصانیف کی طباعت میں بھی تیزی آتی ہے۔ تقسیم سے لے کر ستر کی دہائی تک مذہبی موضوعات کے علاوہ ادبی موضوعات پر تصانیف نہیں ملتیں۔ ۱۹۷۶ء میں علی احمد قمر نے پہلا اُردو مجموعہ شائع کر کے ادبی تخلیقات کی اشاعت کا آغاز کر دیا ۔ اس کے بعد سے درجنوں کی تعداد میں شعری مجموعے ، سفر نامے ، خاکے اور خود نوشت ، سوانح عمریاں منظرِ عام پر آگئی ہیں۔ یوں آج بلتستان کسی بھی اُردو کے مرکز سے کسی صورت پیچھے نہیں اور یہاں اُردو شناسی ، اُردو پروری اور اُردو فہمی کے ساتھ ساتھ ادب شناسی ، ادب پروری اور ادب فہمی بھی عوامی سطح پر آچکی ہے۔ آخر میں دیکھتے ہیں کہ ملکی سطح کے بڑے بڑے شاعر، ادیب اور دانش ور بلتستان کی ادبی فضا

کے بارے میں کیا کہتے ہیں:۔

"ممتاز شاعر اور اُردو کے اہلِ زباں افتخار عارف نے سکردو میں شاعروں اور ادیبوں کی گفتگو سن کر کہا تھا کہ مجھے یہاں کی گفتگو میں لکھنو کی خوشبو آتی ہے"۔ [۲۷]

بی بی سی لندن کے نامور براڈ کاسٹر مصنف و ادیب رضا علی عابدی نے کہا:۔ " جب میں سکردو پہنچا تو یہ سوچ رہا تھا کہ یہاں کے لوگ میری زبان سمجھیں گے یا نہیں لیکن آج کی محفل سے مجھے تعجب ہوا کہ یہاں کے ادباء اور شعراء لکھنو والوں کی طرح اُردو بولتے ہیں"۔ [۲۸]

"دُنیائے اُردو کے نامور شاعر احمد فراز جب سکردو مشاعرے میں شرکت کے لئے آئے تو یہاں کے مثالی ماحول، علم و ادب اور مشاعرے کے ساتھ والہانہ عشق کو دیکھ کر کہا تھا کہ میں دُنیا کے خوبصورت علاقوں اور خطوں میں جا چکا ہوں لیکن سکردو کی طرح حسین خطہ اور سکردو والوں کی طرح ادب نواز لوگ کہیں نہیں دیکھے"۔ [۲۹]

## حواشی و حوالہ جات

۱۔ حسین آبادی، محمد یوسف، تاریخِ بلتستان، بلتستان بک ڈپو نیا بازار سکردو، دوسرا ایڈیشن، فروری ۲۰۰۹ء ص۰۴

۲۔ بلتستان کا رقبہ تقسیم کے وقت دس ہزار ایک سو اٹھارہ مربع میل (۱۰۱۱۸) تھا جس میں سے تقریباً ۱۵۰ مربع میل کا رقبہ ۱۹۷۱ء کی جنگ میں بھارت کے قبضے میں چلا گیا ہے یوں موجودہ رقبہ نو ہزار نو سو اڑسٹھ (۹۹۶۸) مربع میل ہے۔

۳۔ حسین آبادی، محمد یوسف، تاریخِ بلتستان، بلتستان بک ڈپو نیا بازار سکردو، دوسرا ایڈیشن، فروری ۲۰۰۹ء ص ۱۰

۴۔ حسین آبادی، محمد یوسف، تاریخِ بلتستان، بلتستان بک ڈپو نیا بازار سکردو، دوسرا ایڈیشن، فروری ۲۰۰۹ء ص۳۱۹

۵۔ حسین آبادی، محمد یوسف، تاریخِ بلتستان، بلتستان بک ڈپو نیا بازار سکردو، دوسرا ایڈیشن، فروری ۲۰۰۹ء ص۳۲۰

۶۔ حسین آبادی، محمد یوسف، تاریخِ بلتستان، بلتستان بک ڈپو نیا بازار سکردو، دوسرا ایڈیشن، فروری ۲۰۰۹ء ص۳۲۱

۷۔ حسین آبادی، محمد یوسف، تاریخِ بلتستان، بلتستان بک ڈپو نیا بازار سکردو، دوسرا ایڈیشن، فروری ۲۰۰۹ء ص۳۲۱

۸۔ حسرت، محمد حسن، بلتستان میں فروغ اردو کے محرکات، مشمولہ اخبار اردو، شمارہ ۷، ۸، جولائی، اگست ۲۰۰۳ء، مدیر، سید سردار احمد پیرزادہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص۵۴

۹۔ حسرت، محمد حسن، بلتستان میں فروغ اردو کے محرکات، مشمولہ اخبار اردو، شمارہ ۷، ۸، جولائی، اگست ۲۰۰۳ء، مدیر، سید سردار احمد پیرزادہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۵۵

۱۰۔ حسین آبادی، محمد یوسف، تاریخِ بلتستان، بلتستان بک ڈپو نیا بازار سکردو، دوسرا ایڈیشن، فروری ۲۰۰۹ء ص۳۶۷

۱۱۔ حسرت، محمد حسن، بلتستان میں فروغ اردو کے محرکات، مشمولہ اخبار اردو، شمارہ ۷، ۸، جولائی، اگست ۲۰۰۳ء، مدیر، سید سردار احمد پیرزادہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص۵۵

۱۲۔ بلتستانی، محمد علی شاہ، بلتستان میں اردو زبان، مشمولہ اخبار اردو، شمارہ ۷،۸، جولائی، اگست ۲۰۰۳ء مدیر، سید سردار احمد پیرزادہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۶۷

۱۳۔ حسرت، محمد حسن، بلتستان میں فروغ اردو کے محرکات، مشمولہ اخبار اردو، شمارہ ۷،۸، جولائی، اگست ۲۰۰۳ء، مدیر، سید سردار احمد پیرزادہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۵۵

۱۴۔ بلتستانی، محمد علی شاہ، بلتستان میں اردو زبان، مشمولہ اخبار اردو، شمارہ ۷،۸، جولائی، اگست ۲۰۰۳ء مدیر، سید سردار احمد پیرزادہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۶۸

۱۵۔ عظمیٰ سلیم، ڈاکٹر، شمالی علاقہ جات میں اردو زبان و ادب، طبع اول، ۲۰۰۸ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۱۵۰-۱۵۱

۱۶۔ عظمیٰ سلیم، ڈاکٹر، شمالی علاقہ جات میں اردو زبان و ادب، طبع اول، ۲۰۰۸ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۱۴۵

۱۷۔ حسین آبادی، محمد یوسف، تاریخ بلتستان، بلتستان بک ڈپو نیا بازار سکردو، دوسرا ایڈیشن، فروری ۲۰۰۹ء ص ۳۷۲

۱۸۔ عظمیٰ سلیم، ڈاکٹر، شمالی علاقہ جات میں اردو زبان و ادب، طبع اول، ۲۰۰۸ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۱۶۱

۱۹۔ نادم، حاجی غلام محمد، یادوں کے دریچے، طبع اول، ۲۰۰۴ء، ص ۴۸،۴۹

۲۰۔ حسرت، محمد حسن، بلتستان میں فروغ اردو کے محرکات، مشمولہ اخبار اردو، شمارہ ۷،۸، جولائی، اگست ۲۰۰۳ء، مدیر، سید سردار احمد پیرزادہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۵۵

۲۱۔ حسنی، غلام حسن، پنجرہ اور پھول، طبع اول، ۲۰۱۴ء، یونیک پبلیکیشنز، سکردو، ص ۳۶

۲۲۔ نسیم، محمد قاسم، بلتستان: فروغ اردو میں ذرائع ابلاغ کا کردار، مشمولہ اخبار اردو، شمارہ ۷،۸، جولائی، اگست ۲۰۰۳ء، مدیر، سید سردار احمد پیرزادہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۱۷۲

۲۳۔ حسنی، غلام حسن، پنجرہ اور پھول، طبع اول، ۲۰۱۴ء، یونیک پبلیکیشنز، سکردو، ص ۳۹۵-۳۹۹

۲۴۔ ذیشان مہدی، اداریہ، مشمولہ سہ ماہی انتخاب، شمارہ ۱۳، ۲۰۰۸ء

۲۵۔ ذیشان مہدی، گلگت بلتستان میں اردو ادب، مشمولہ سہ ماہی فکر و نظر، جنوری تا مارچ ۲۰۱۱ء، ص ۱۵

۲۶۔ ذیشان مہدی، گلگت بلتستان میں اردو ادب، مشمولہ سہ ماہی فکر و نظر، جنوری تا مارچ ۲۰۱۱ء، ص ۱۵

۲۷۔ حسرت، محمد حسن، بلتستان تہذیب و ثقافت، دوسرا ایڈیشن، ۲۰۰۷ء، بلتستان بک ڈپو نیا بازار سکردو، ص ۱۴۵

۲۸۔ حسنی، غلام حسن، پنجرہ اور پھول، طبع اول، ۲۰۱۴ء، یونیک پبلیکیشنز، سکردو، ص ۴۱۰

۲۹۔ الہامی، حشمت کمال، ''بلتستان کے اردو اہل قلم''، مشمولہ نگارشات بلتستان، بلتستان دائرہ نگارش، سکردو، ۲۰۰۵ء، ص ۵۶

تحریر: ڈاکٹر شازیہ ساجد
اسسٹنٹ پروفیسر کنیئرڈ کالج لاہور

# مکتوباتی ادب کی تاریخی اہمیت

This article uses evidence to establish the importance of letter in reshaping the generally known history.

Since letter is a private and concealed form of communication, the writer does not hesitate in sharing even much guarded secrets. When such letters, especially those written to or written by prominent names in history, were divulged, they revealed new and shocking information. Whilst some information gained from these letters offered the missing clues of the history, others, completely challenged the known series of events.

This essay talks about such letters and presents instances where the secrets revealed from letters altered the known course of history.

خطوط بھی اردو ادب کی اہم نثری صنف ہے۔ یہ ادبی صنف ''اورل ہسٹری'' کا ایک بڑا ذریعہ ہے۔ کسی بھی دور میں جب لوگ آپس میں خط و کتابت کرتے ہیں تو اکثر اردگرد پیش آنے والے حقائق کو من وعن بتاتے ہیں ۔ یہ کسی کی خوشنودی کے لیے نہیں لکھے جاتے اور نہ ہی ان پر کوئی اصول وقوانین لاگو ہوتے ہیں۔ اردو لغات کے مطابق خط، مکتوب، چھٹی یا رقعہ وغیرہ ہم معنی الفاظ ہیں۔اردو لغت بورڈ کراچی کے مطابق خط، کسی چیز کی سطح پر نشان یا علامت، خراش، بدھی، وہ کاغذ جس پر کچھ تحریر کر کے ایک شخص دوسرے شخص کو بھیجتا ہے۔ مکتوب، نامہ، مراسلہ، رقعہ، چٹھی پرچہ، فرمان، پروانہ، لکھائی، تحریر اور کتابت۔ (مطبوعہ کراچی ۱۹۸۷ء)

انگریزی میں اس کے لیے "Letter" کا لفظ ہے۔ جو بمعنی خط ہے۔ جب کہ "Epistle" بمعنی رقعہ استعمال ہوتا ہے۔ معمولی سے فنی فرق کے ساتھ دونوں ہم معنی الفاظ ہیں۔ عام طور پر "Epistles" سے مراد رسمی یا سرکاری خط لیے جاتے ہیں۔

''خط'' عربی زبان کا لفظ ہے۔ یہ لفظ اندازِ تحریر یعنی لکھائی اور کتابت کے معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ مگر وقت کے ساتھ ساتھ یہ نامہ، مکتوب اور مراسلہ کے معنی بھی استعمال ہونے لگا۔ خط لکھنے والا مکتوب نگار، جب کہ جس کو خط لکھا جاتا ہے مکتوب الیہہ کہلاتا ہے۔

مولانا عبدالماجد دریا بادی ''خط'' کی عربی جمع ''خطوط'' کو مکتوبات کے معنی میں استعمال کرنا اور ایک دوسرے عربی لفظ کی طرف اضافت کرنا قاعدے کی رُو سے صحیح نہیں سمجھتے۔ لیکن اردو محاورۂ عام ہونے کی وجہ سے اسے جائز قرار دیتے ہیں۔

خط نویسی کب اور کہاں شروع ہوئی؟ جہاں تک جمع شدہ حقائق رہنمائی کرت یہی حقیقت سامنے آتی ہے، کہ ابلاغ

کی ضرورت نے اِسے جنم دیا ہوگا۔ یا کسی ایسی صورتِ حال نے اسے تخلیق کیا ہے جب ایک شخص کسی دوسرے شخص تک اپنی بات پہنچانا چاہتا ہو اور کوئی تیسرا اس بات سے آ گاہ نہ ہو۔

جس طرح ڈاکٹر سید عبداللہ بڑی وضاحت سے کہتے ہیں:۔

''انسان نے جب معیشت کا آغاز کیا ہوگا تو اُسے محسوس ہوا ہوگا کہ بالمشافہ ابلاغ ایک قدرتی سا عمل ہے اور اس کے اظہار میں کوئی دقت نہیں۔ مگر جو لوگ حدِ سماعت کے اندر موجود نہیں اُن تک بھی ابلاغی مقاصد کی خاطر پہنچنے کی بھی کوئی سبیل ہونی چاہئے۔ اس سے مجبور ہو کر ذہن انسانی نے اپنی خداداد قوت مخترعہ سے خط ایجاد کیا۔''[۱]

مغربی تحقیق سے ملنے والی شہادتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ خط نویسی کی ابتدا یونان اور روم سے ہوئی۔ مصر کے فراعین کی خطوط کی الواح بھی دریافت ہو چکی ہیں۔ مگر تاریخ اسلامی میں خط نویسی کی شہادت حضرت یعقوبؑ کے دور سے بھی ملتی ہے۔ انسائیکلوپیڈیا آف اسلام (جلد چہارم ص ۱۵۴) میں بھی اس کا ثبوت موجود ہے۔ اس کے علاوہ اسلامی تاریخوں اور تفاسیر میں بھی اس واقعے کا ذکر موجود ہے۔ جب عزیز مصر (حضرت یوسفؑ) نے اپنے سوتیلے بھائی بن یامین کو مصر میں ہی روک لیا تو حضرت یعقوبؑ نے ان کی رہائی کے لیے حضرت یوسفؑ کو خط لکھا۔ یہ خط عبرانی زبان میں تھا۔ ان تمام حوالوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ خط نویسی ۲۰۰۰ ق م میں بھی موجود تھی۔ قدیم دور کے دریافت شدہ خطوط، عبرانی، لاطینی اور اطالوی زبانوں میں لکھے گئے ہیں۔ انگلستان اس خطوط نویسی کی ابتدا اطالوی تراجم سے ہوئی۔

خط نویسی یا مکتوب نگاری کا تعلق انسانی تہذیب و تمدن سے ہے۔ انسان سے وابستہ ہر چیز، فن اور صنف میں اس کی شخصیت کے افکار و اعمال کی ہر جہت دکھائی دیتی ہے۔ اس میں سماجی و معاشرتی اصول اور ادبی قدریں بھی شامل ہوتی ہیں۔ جو اسے ادبی مقام عطا کرتی ہیں۔ پروفیسر ڈاکٹر گیان چند کہتے ہیں:۔

''خطوط میں انسان کسی رنگ و روغن کے بغیر اصلی شکل میں ظاہر ہوتا ہے چونکہ خط یہ جانتے ہوئے لکھا جاتا ہے کہ اسے شائع نہیں کیا جائے گا۔ اس لیے یہ مکتوب نگار کی نفسیاتی اور جذباتی کیفیت کا سچا آئینہ ہوتا ہے۔''[۲]

انسانی زندگی مسلسل مہمات، حادثات و واعقات سے دوچار ہے۔ ادب کی ہر صنف میں عہد بہ عہد اس کا اظہار ملتا ہے۔ انفرادی و اجتماعی فکر، جذبات اور کیفیات ادب میں جھلکتی ہیں۔

مکتوب نویسی ادب کی ایسی صنف ہے جہاں لفظ بولتے ہیں۔ خاموشی زبان بن جاتی ہے اور نجی زندگی کی تصاویر کاغذ پر منتقل ہو جاتی ہیں۔ کسی اور صنف ادب میں یہ خصوصیت نہیں کہ وہ شخصیت کا ہو بہو عکس اُتار سکے۔ کیوں کہ مکتوب نگار اسے انتہائی ذاتی چیز کا خیال کرتے ہوئے، اس کے کبھی منظر عام پر آنے کا خیال بھی ذہن میں نہیں لاتا۔ سادگی، سچائی، خلوص اور بے ریائی خط کی خصوصیات ہیں۔

اردو ادب میں زندگی کے لمحوں کو محفوظ کرنے والی اس صنف نے بہت تھوڑے عرصے میں ادب کا دامن مالا مال کردیا ہے۔ دوسری اصناف ادب کی طرح یہ صنف بھی فارسی سے اُردو میں آئی۔ بیشتر مسلم سلاطین کے عہد میں برعظیم میں فارسی کو سرکاری زبان کا درجہ حاصل رہا۔ یہ شاہی زبان تھی۔ جس کی تقلید میں پورے ہندوستان میں مقامی زبانوں کے برعکس فارسی کی تعلیم اور ترویج بھی زیادہ رہی۔ اردو زبان کے ابتدائی دور میں بھی علمیت کی علامت میں فارسی زبان ہی سمجھی جاتی تھی۔ ادیب، شاعر اور دیگر تعلیم یافتہ طبقے خط وکتابت کے لیے فارسی کا ہی استعمال کرتے تھے۔ حکومتی ایوانوں میں پرورش پانے کے باعث اس زبان کے خطوط میں بھی پرتکلف اور ثقیل القابات و خطابات استعمال کیے جاتے تھے۔ فارسی میں خط لکھنا عالم فاضل ہونے کی دلیل سمجھا جاتا تھا۔

وقت کے ساتھ بادشاہت کی وقعت ختم ہونے لگی تو ان سے وابستہ باقی سماجی اور معاشرتی شعبوں میں بھی تغیر و تبدل شروع ہو گیا۔ اردو نثر کی دیگر اصناف کی طرح ان تبدیلیوں نے خطوط نویسی کو بھی متاثر کیا۔ یہ فارسی سے اردو میں منتقل ہونے لگی او راردو نثر میں اضافے کا سبب بن گئی۔ عام طور پر یہی خیال کیا جاتا ہے کہ اردو میں مکتوب نگاری مرزا اسد اللہ خاں سے شروع ہوتی ہے۔ مگر تحقیق سے یہ ثابت ہو چکا ہے کہ اردو کا پہلا دریافت خط ۱۸۲۲ء کا لکھا ہوا ہے۔ بقول عبداللطیف اعظمی:

> ''جہاں تک اردو مراسلت کا تعلق ہے صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ اب تک سب سے پرانا خط جو ملا ہے وہ ٦ دسمبر ۱۸۲۲ء کا نوشتہ ہے۔ اس کے کاتب نواب حسام الملک بہادر جو کہ کرناٹک کے نواب والا جاہ بہادر کے چوتھے بیٹے ہیں اور مکتوب الیہ ان کی بڑی بھاوج نواب بیگم ہیں۔'' [۳]

یہ وہ دور تھا جب پورے برعظیم میں اردو زبان بڑی شدومد سے بولی، سمجھی اور لکھی جارہی تھی۔ فورٹ ولیم کے زیر اثر اصنافِ ادب میں خصوصاً نثر میں نئے نئے اضافے منظرعام پر آرہے تھے۔ اب یہ زبان عوام کی محفل سے اُٹھ کر خواص تک جا پہنچی تھی۔ یقیناً ہر طرف لوگوں نے اردو میں بے شمار خطوط لکھے ہوں گے۔ غلام غوث بے خبر اور غالب کے علاوہ مرزا جان طپش اور راسخ عظیم آبادی بھی اردو میں خطوط لکھتے تھے۔ اردو زبان کا مشہور فرانسیسی محقق گارساں دتاسی بھی اردو میں خط وکتابت کیا کرتا تھا۔ اُس کے ہاتھ کے لکھے ہوئے خطوط پیرس کی لائبریری میں محفوظ ہیں۔ ادیبوں اور شعراء کی ذاتی اشیاء کو بھی لوگ سماجی ملکیت سمجھتے ہیں۔ جب کہ اس دور کے یقیناً بہت سے خطوط سامنے آنے کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ یہ انتہائی ذاتی دستاویز ہے۔ غالب کی زندگی میں ہی ان کے خطوط کی مقبولیت اس قدر ہو چکی تھی کہ اُن کے بہت سے چاہنے والوں نے انہیں مرتب کر کے انہیں شائع کردیا۔ خط کو تہذیبی مرقعوں، ذاتی بیانات، تحریک، ذہنی تسکین کا باعث بننے والے عناصر نے مل کر اِسے ادب کی جان دار صنف بنا دیا۔

خطوط کی کئی اقسام ہوتی ہیں۔ پہلے پہل خطونویسی کی تربیت کے لیے فرضی خطوط بھی لکھے گئے۔ دوسری قسم وہ ہے جس میں خط کا اسلوب اختیار کر کے کسی موضوع پر لکھا جاتا ہے۔ اس ضمن میں قاضی عبدالغفار کی تصنیف لیلیٰ کے خطوط مجنوں گورکھ پوری کے پردیسی کے خطوط۔ نیاز فتح پوری کے خطوط،مکتوباتِ نیاز کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ میرزا ادیب کی تصنیف صحرا نورد کے خطوط بھی انہیں میں شمار ہے۔ تیسری قسم وہ ہے جس

کو کبھی منظرِ عام پر لانے یا سماجی ملکیت بنانے کے خیال سے نہیں لکھے جاتے۔ وہ نجی خطوط ہیں۔ مقالے کے موضوع کی مناسبت سے زیادہ تر نجی خطوط کے حوالے سے دلائل دیئے جائیں گے، کیوں کہ جو صداقت ذاتی قسم کے خطوط میں ہوسکتی ہے وہ کسی سرکاری دستاویز میں ہونا ممکن نہیں۔ خطوط کے حوالے سے قابلِ قدر شعرا اور ادبا کی فہرست بہت طویل ہے۔ جن کے نامے ہمارے ماضی کی داستانوں کو اپنے اندر پوری صداقتوں کے ساتھ سنبھالے ہوئے ہیں۔ یہاں چند اہم شخصیات کے ذاتی خطوط حوالے کے طور پر پیش کئے جائیں گے۔ خصوصاً اُن کے خطوط کا نمونہ شامل ہے جو تاریخی حوالوں سے زیادہ اہم اور قابلِ مطالعہ ہیں۔

اردو خطوط نویسی میں تاریخ کے اعتبار سے پہلے خواجہ غلام غوث بے خبر کا نام آتا ہے۔ اگرچہ تپش دہلوی، راسخ عظیم آبادی اور یاس اروی نے بھی تقریباً اسی دور میں خطوط لکھے۔ کیوں کہ اس دور کو اردو زبان ایسی راس آرہی تھی کہ امیر مینائی جیسے شعرا نے بھی اردو میں خط لکھے۔ بے خبر کے خطوط میں بہت سا تاریخی مواد موجود ہے۔ یہ خطوط تسلسل سے لکھے گئے ہیں۔ بے خبر ۱۸۲۴ء میں نیپال میں پیدا ہوئے۔ ان کے والدین بچپن میں ہی ہندوستان آگئے تھے۔ بے خبر فارسی کے بہت اچھے شاعر تھے۔ اردو میں بھی شاعری کی۔ اردو میں خطوط نویسی غالب سے بھی پہلے ۱۸۴۶ء میں شروع کی۔ ان کے خطوط میں جزئیات نگاری کے مرقع ہیں۔ معاشرت، تہذیبی و تمدنی اقدار اور لطیف جذبات کا خوبصورت بیان بھی ملتا ہے۔ شاعر ہونے کے باعث منظر کشی بہتر طریق پر کرتے ہیں۔ ان کے ابتدائی خطوط ایسے ہی اسلوب کے حامل ہیں۔ مگر آہستہ آہستہ ان کے خطوط غالب کی طرز پر چلے جاتے ہیں۔ دونوں کا زمانہ ایک ہی ہے۔ مقبولیت کا رنگ دیکھ کر شاید بے خبر نے اپنا رنگ بدل لیا۔ اردو خطوط نویسی کے اوّلین دور میں جب علی بیگ سرور کا نام بھی آتا ہے۔ جو اس سے قبل ہی فسانہ عجائب کی مقفیٰ و مسجع نثر کے لیے شہرت رکھتے تھے۔ اُن کے خطوط کا اسلوب بھی اُس سے کچھ مختلف نہیں۔ ان کے خطوط پر تواریخ درج نہیں محض ان کی داخلی شہادت کی بنا پر یہ کہا گیا ہے کہ یہ خطوط ۱۸۵۵ء یا ۱۸۵۶ء میں لکھے گئے ہیں۔ ابتدائی خطوط ان کے روایتی اسلوب کے حامل ہیں جب کہ بعد کے خطوط میں سادگی و پرکاری کے نمونے بھی ملتے ہیں مگر قافیہ پیمائی موجود ہے۔ وہ موقع کی مناسبت سے بھی اسلوب کا انتخاب کرتے ہیں۔ ان کا ایک خط ۱۸۵۷ء کے حوالے سے دیکھئے:۔

> ''بھائی جس دن سے یہاں منڈیاؤ لٹا ہے، سارے شہر سے کھانا پانی چھٹا ہے۔ فلک نے لکھنؤ کی خوب خاک اُڑائی ہے۔ کیا لکھوں جو ایذا دکھائی ہے۔ نہ دن کو چین، نہ رات کو آرام ہے، ہر دَم جان کا دغدغہ زیست بنام ہے۔ اگر زیست باقی ہے اور جیتے مل جائیں گے، یہی کہانی زبانی سنائیں گے۔'' [۴]

جنگِ آزادی ۱۸۷۵ء نے پورے ملک کے طول و عرض میں کہرام برپا کر رکھا تھا اور زندگی کو مفلوج کر دیا تھا۔ لوگ گھروں میں محصور ہو کر رہ گئے تھے۔ جس کی تصویر کشی مسرور نے کی ہے۔ ان کے خطوط کا مجموعہ انشائے سرور کے نام سے ہے۔ جو اُن کے منہ بولے بیٹے مرزا احمد علی نے ان کی وفات کے سترہ سال بعد مرتب کیے اور ۱۸۸۶ء میں مطبع نول کشور سے چھپوائے۔ اردو مکتوباتی اَدب کا یہ اوّلین سرمایہ ہیں۔ واجد علی شاہ، تاریخ اودھ کی اہم شخصیت ہے۔ جو عوام

کے لیے کی گئیں اصلاحات کے لیے مشہور ہے۔ اس کی شہرت کی ایک وجہ اس کی رنگین مزاجی بھی ہے۔ اپنی رنگین مزاجی کے باعث ''پیا جان عالم'' کا خطاب پایا۔ ۱۸۵۶ء میں وہ بستر علالت پر تھا۔ تقریباً ایک سال اسی حالت میں گزرا۔ ایک سال بعد جب محل میں اُس کے غسل صحت کی تقریب جاری تھی تو اسے گرفتار کر کے فورٹ ولیم بھیج دیا گیا۔ قید خانے سے واجد علی شاہ نے اپنی بیگمات کو اور بیگمات نے واجد علی شاہ کو خطوط لکھے۔ کچھ بیگمات جو پڑھی لکھی نہیں تھیں انہوں نے شاعروں اور منشیوں کی مدد سے ہجر کے اِن لمحات کی منظر کشی کی۔ ان خطوط کو مفتی انتظام اللہ شہابی نے بیگمات اودھ کے خطوط کے نام سے مرتب کیا۔ ان میں سے بعض خطوط نثر میں ہیں اور بعض منظر عام ہیں۔ ان مکتوبات کی خوبی یہ ہے کہ اِن میں ہجر و فراق کی کیفیات کے اظہار کے علاوہ ان صعوبتوں اور پریشانیوں کا بھی ذکر ہے جو ان کو برداشت کرنی پڑ رہی تھیں۔ واجد علی شاہ کے خطوط اُس کے ادبی ذوق کی دلیل ہیں۔ اس کے خطوط میں اہم تاریخی حوالے بھی موجود ہیں۔

''اِن مراسلات میں ہجر و وصال اور اشتیاق و فراق اور سوز و گداز کے سوا ہنگامۂ ۱۸۵۷ء کے مصائب اور حالات کا ابھی ذکر ہے۔ بعض ایسی باتیں خطوط میں نظر پڑیں جن کا تاریخ ہند سے بڑا تعلق ہے۔''[۵]

انشائے سرور میں سات ایسے خطوط شامل ہیں جو بیگمات کی طرف سے شاہ کو لکھوائے گئے تھے اور لکھنے والے رجب علی بیگ مسرور تھے۔ واجد علی شاہ کے ایک خط کا اقتباس یوں ہے۔

''صبا بھی ہم قیدیوں کی پیغامبری نہیں کرتی۔ ہر طرف پہرا ہے۔ ہر طرف یاس ہے۔ دو رفیق ہیں ایک خوف دوسرا ہراس۔ ایک قید خانے میں ہم پڑے ہیں۔ چاروں طرف حراست ہے۔ ہمارے ساتھ اٹھارہ آدمی مصیبت جھیل رہے ہیں۔ ہر ایک اپنے جینے سے بے زار ہے۔ قید غم میں گرفتار ہے۔''[۶]

ادبی حیثیت کے ساتھ ساتھ اِن خطوط کی تاریخی اہمیت بھی ہے کیوں کہ ان سے نہ صرف واجد علی شاہ اور اس کی بیگمات کے کردار کی عکاسی ہوتی ہے بلکہ اُن حالات کی منظر کشی ہوتی ہے جن سے اودھ کا سابق حکمران اور اُس کی بیگمات گزر رہی تھیں۔ ایک مٹتی ہوئی تہذیب اور زوال پذیر سلطنت کا پورا بیان ان خطوط میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ واجد علی کا کردار ڈاکٹر خلیق انجم کے خیال میں دیکھیے:۔

''اِن خطوط میں اُس عورت کی جھلک دکھائی دیتی ہے جو جاگیرداری طبقے کے ہاتھوں ذلیل و خوار تھی۔ جس کی ساری زندگی ایک ایسے انسان سے محبت کی بھیک مانگتے گزر گئی جو وفا سے نا آشنا ہوتا اور جو دولت کے بل پر دُنیا کی ہر خوب صورت عورت پر اپنا پیدائشی حق سمجھتا تھا۔''[۶]

خط تخلیقی ادب کی ایک ایسی صنف ہے کہ انتہائی ذاتی ہونے کے باعث کوئی مکتوب نگار اپنی شخصیت کو پردے میں نہیں رکھتا۔ یہی وجہ ہے کہ در پردہ حقائق کو جاننے کے لیے کسی بھی دور کی اہم شخصیات کے خطوط کے حوالے نہایت اہم ہوتے ہیں۔

اردو کے مکتوباتی ادب میں ایک نئے دور کا آغاز مرزا غالب سے ہوتا ہے۔ جب انہوں نے خط کے اسلوب کے ساتھ ساتھ اس کے تمام زاویوں کو بھی بدل کر رکھ دیا۔ بقول ان کے خط کو مکالمہ بنا دیا۔ اپنی شخصیت کی جدّت

پسندی کے تحت اِس صنف کو جدت کی راہ سجھائی۔ حاؔلی کے مطابق غالب نے ۱۸۵۰ء میں اردو میں خطوط نویسی شروع کی۔ جدید تحقیق کے مطابق (بمطابق آفاق حسین لکھنوی) غالب کے اوّلین اردو خطوط ۹ مارچ اور ۴ جون ۱۸۴۸ء کے لکھے ہوئے ہیں۔ممکن ہے غالب نے اس سے پہلے بھی اردو میں خطوط لکھے ہوں۔ جواب تک منظرعام پر نہ آئے ہوں۔ ان کے خطوط ان کے فکری مزاح کی چاشنی سے لبریز ہیں۔ چست فقرے، خوبصورت نادر تشبیہات، اصطلاحیں استعمال کرتے ہوے انہوں نے اپنے خطوط کو اردو مزاح نگاری کا بھی نمونہ بنا دیا۔ حالاں کہ غالب نے دورِ انحطاط میں ہوش سنبھالا۔سلطنت مغلیہ کا زوال شروع ہو چکا تھا۔صدیوں پرانی ایک تہذیب سمندر میں ڈوبتے ہوئے جہاز کی طرح آہستہ آہستہ اپنے اختتام کی طرف جا رہی تھی۔ نووارد تہذیب یہاں کے تمام سیاسی، سماجی اور تعلیمی منظرنامے کو بدل دینے کے درپے تھی۔ ان کی مکتوب نگاری کی جدت طرازی میں جہاں اُن کی فطرت کا دخل تھا۔ وہاں ماحول کے اثر کے تحت بھی انہوں نے زبان و اسلوب کو پرانے سانچوں سے نکالنے کی سعی کی۔مگر اس کے ساتھ ساتھ ماضی کے روایتی عناصر کو بھی زندہ رکھا۔ اُن کے خطوط کے کئی مجموعے عودِ ہندی (مطبوعہ ۱۸۶۸ء)

اردوئے معلّی (مطبوعہ ۱۸۶۹ء)، اردوئے معلّی (مبطوعہ ۱۸۹۹ء) مکاتب غالب (مطبوعہ ۱۹۳۷ء) او رنادراتِ غالب (مطبوعہ ۱۹۴۹ء) مرتب ہو چکے ہیں۔

غالب کا ابتدائی دور اُن کی ذاتی پریشانیوں اورفکر معاش کا بھی تھا۔خطوط ان کے دور، شخصیت اور زندگی کا عکس بھی پیش کرتے ہیں۔محققین نے اُن کے خطوط سے استفادہ کر کے ان کی شخصیت اور دور پر سیر حاصل مقالے لکھے ہیں۔ ان سے نہ صرف اُن کی داستانِ حیات مرتب ہوتی ہے بلکہ انیسویں صدی کی سیاسی کش مکش اور بدلتے ہوئے رُجحانات کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔مرزا نے اپنے ذاتی حالات کے درپردہ اہم تاریخی واقعات بیان کیے ہیں۔ دلّی کی رنگینیوں کی یادوں سے لے کر اس کے اُجڑے ہوئے گلی کوچوں کی دردانگیز کہانیاں بھی بیان کردی ہیں۔ علاؤ الدین احمد خان علائی کو لکھتے ہیں:۔

> ''یہ وہ دلّی نہیں جس میں تم پیدا ہوئے۔ایک کمپ ہے مسلمان اہل حرفہ یا حکام کے شاگرد پیشہ، باقی سراسر ہنود۔معزول بادشاہوں کے ذکور جو بقیہ السیف ہیں وہ پانچ پانچ روپے مہینہ پاتے ہیں اور اناث میں جو پیرزن ہیں۔کٹنیاں اور جو جوان ہیں کسبیاں۔''

بسکہ فعال یا یزید ہے آج ہر سلحشور انگلستان کا
گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے زہرہ ہوتا ہے آب انسان کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے گھر بنا ہے نمونہ زندان کا
شہر دہلی کا ذرہ ذرہ خاک تشنۂ خوں ہے ہر مسلمان کا ے

اِن اشعار کے ذریعے مرزا نے پورے حالات کا نقشہ کھینچ کر رکھ دیا ہے کہ یزید کے سپاہیوں کی طرح انگلستان کا ہر مسلح سپاہی شکار کی تلاش میں ہے۔ اِس ڈر سے لوگ گھروں میں قید ہوکر رہ گئے ہیں اور دہلی کا مشہور چاندنی چوک مقتل بن چکا ہے کیوں کہ انگریز اپنی حکومت کے غداروں کو وہاں سرعام پھانسی دیتا تھا۔اسی طرح کی اور بہت سی شہادتیں غالب

کے خطوط میں موجود ہیں۔ جو ان واسطے تحریر نہیں کی گئیں کہ غالب کے پیش نظر کوئی تاریخی دستاویز بنانا مقصود تھا۔ بلکہ انہوں نے تو اپنے ہمدرد اور دوستوں کو اپنے شہر اور اپنے لوگوں کے وہ کرب ناک حالات بتائے ہیں جن سے وہ گزر رہے تھے۔ انہی خطوط سے ہم ان مظالم کی بلامبالغہ شہادتیں اکٹھا کر سکتے ہیں جو جنگ آزادی برپا کرنے والے مسلمانوں پر ڈھائے گئے۔ کہنے کو یہ ادب کے فن پارے ہیں مگر زندگی کے تلخ حقائق کی گواہیاں دے رہے ہیں۔ غالب اپنے معاشی حالات کی خرابی کا ذمہ دار بھی انگریز کو ٹھہراتے ہیں۔ ان کے مطابق ان کی پنشن کی بندش کا ذمہ دار انگریز ہی تو تھا۔ مگر وہ کھل کر کبھی انگریز کے خلاف بات نہ کرتے تھے۔ بلکہ اپنا مطلب نکالنے کے لیے ان کی مدح سرائی بھی کی۔ اپنے نامساعد حالات کے باوجود غالب دلّی چھوڑ کر کہیں نہ گئے۔ اس وفاداری کا تذکرہ اکثر وہ اپنے خطوط میں بھی کرتے ہیں۔ اپنے عزیز شہر اور اس کے امراء، رؤسا کی تباہی و بربادی کے مناظر انہوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھے تھے اور انہوں نے اسی کی لفاظی اپنے خطوط میں کی۔ غالب کے خطوں میں تباہ شدہ دہلی کے مناظر تاریخ کے طالب علموں کیلئے اہمیت کے حامل ہیں کیونکہ یہ ان واقعات کی سچی تصویریں ہیں جو غالب کے چشم دیدہ ہیں۔

اپنے عہد کی تفصیلات اگرچہ سرسید، شبلی، آزاد اور حالی کے یہاں بھی ملتی ہیں۔ مگر خطوط غالب کی انفرادیت یہ ہے کہ ان کی شخصیت کی بلاغت و فصاحت، سادگی و شوخی نے اردو مکتوب نگاری کو ادبی شان بھی عطا کر دی ہے۔ وہ تاریخ کے علاوہ ادبی فن پارہ بھی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی نے جہاں عام انسان کی زندگی تہس نہس کر دی تھی وہیں تخلیقی اذہان کو بھی فکر و نظر اور اظہار کے نئے سانچے دے دیے تھے۔ زندگی کو مختلف انداز سے دیکھنے کی جرأت اور حوصلہ بھی دیا تھا۔

سرسید احمد خان برصغیر کی اہم شخصیات میں سے ہیں۔ ان کے نام بھی اُردو مکاتیب کا ایک ذخیرہ ادب میں موجود ہے۔ جو ادبی مقام سے زیادہ تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔

کسی مصنف کی شخصیت کے داخلی پہلو کا ظہار اس کی تصنیف و تالیف میں اُس طرح سے نہیں ہوتا جس طرح مکاتیب میں ہوتا ہے۔ اس کی ذاتی آرا اور نظریات کا اظہار اس میں زیادہ صداقت کے ساتھ موجود ہوتا ہے۔ اس وقت کے جدید عصری تقاضوں کے پیش نظر ان کے خطوط ہمیں ذاتی حالات و ضروریات سے زیادہ قومی، ملکی، ساسی اور تہذیبی مسائل کے موضوعات پر ملتے ہیں۔ انہوں نے اپنی زندگی مسلم قوم (برعظیم کی) کی فلاح کے لیے وقف کر دی تھی۔ ان کے تمام خطوط میں یہ جذبہ نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اِن مکتوبات میں شخصی عناصر موضوع کے لحاظ سے بہت کم ہیں۔ فکر و فہم پر مبنی یہ تحریریں اُن کے شب و روز کی سرگرمیوں اور مصروفیات کا بھی مظہر ہیں۔ اپنے نظریات کی افادیت کے پیش نظر ان کی زبان سہل اور رواں ہے۔ اُن کے زیادہ تر خطوط علی گڑھ کی تعلیمی تحریک اور ملک و قوم کے دیگر مسائل کے متعلق ہیں۔

مکاتیب سرسید کو اُن کی افادیت کے پیش نظر سب سے پہلے حالی نے اکٹھا کیا۔ جب وہ سرسید کی وفات کے ۲۸ سال بعد اُن کی سوانح ''حیات جاوید'' مرتب کر رہے تھے۔ اُن سے خطوط کا یہ ذخیرہ سید وحید الدین سلیم نے لیا اور ''معارف'' میں قسط وار چھاپ دیا۔ اس کے بعد شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے ان کو ''مکتوباتِ سرسید'' کے نام سے دو جلدوں میں مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۶۰ء میں شائع کروایا۔ ان سے پہلے سرداس مسعود اور کریم احمد خان بھی ''خطوط سرسید''

شائع کروا چکے تھے۔ اسی دور میں ''مکاتب مہدی علی'' اور ''مکتوبات وقار الملک'' حصہ دوم محمد امین زبیری ماہر ہروی نے آگرہ سے شائع کیا۔ ان مکتوبات سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ لوگ سرسید ہی کے ہم خیال تھے۔

خطوط کی زبان میں قومی وملی لب ولہجہ بھی سنائی دیتا ہے۔ ان میں ان مقاصد اور تجاویز کی بھی نشان دہی ہوتی ہے جو سرسید کے پیش نظر تھیں۔ مگر زندگی اور حالات نے انہیں مکمل کرنے کی مہلت نہ دی۔ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ''مکتوبات سرسید'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:۔

''سرسید کے اخلاق و عادات، ان کی سیرت و کردار اور ان کے عقائد و خیالات کے متعلق بہت سی غلط فہمیاں بھی اِن خطوط کے پڑھنے سے دور ہو جائیں گی۔ کیوں کہ تصنیف و تالیف میں تو انسان تصنع اور بناوٹ سے کام لے سکتا ہے اور اپنے آپ کو ایسا ظاہر کر سکتا ہے جیسا وہ دراصل نہیں ہوتا مگر پرائیویٹ خطوط میں ایسا نہیں ہوتا کیوں کہ ان خطوط کے متعلق اُسے وہم بھی نہیں ہوتا کہ یہ کبھی جمع اور فراہم ہو کر شائع ہو جائیں گے۔ چنانچہ پرائیویٹ خطوط سے بہتر کسی لیڈر یا ریفارمر کے اصلی اور واقعی خیالات و واقعات معلوم کرنے کا کوئی اور ذریعہ نہیں۔''[۸]

سرسید کی ساری زندگی قوم و ملک کے مصائب اور تکالیف کے حل ڈھونڈنے میں گزری۔ اس عظیم مقصد کی وجہ سے دستور دنیا کے مطابق انہیں بہت سی مخالف قوتوں کا بھی سامنا رہا۔ مذہب کے متعلق جدید وضاحتوں نے ان کی شخصیت کو متنازعہ بنا دیا۔ اگر ان کے خطوط اور مضامین کا جائزہ لیں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس شخص کی ذاتی زندگی تو کچھ تھی ہی نہیں۔ ان کی ہر سرگرمی اور ہر عمل ملکی مفاد کی طرف ایک قدم تھا۔

سرسید کے متعلق ایک غلط فہمی یہ بھی رہی کہ وہ انگریز کے درپردہ ساتھی ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ جب ایک طرف سرسید احمد خان انگریز کلکٹر (بجنور) کی کوٹھی کے آگے راتوں کو پہرہ دے کر اس کی حفاظت کر رہے تھے تو دوسری طرف دلّی میں انگریزی فوج کے ہاتھوں ہونے والی غارت گری میں سرسید کے خاندان کے بہت سے لوگ اس کی بھینٹ چڑھ گئے۔ البتہ جب ہنگامے سرد پڑے اور انگریز نے دوبارہ امورِ سلطنت پر کنٹرول حاصل کرلیا تو حکومت کی طرف سے سرسید کو بھی انعام و اکرام سے نوازا گیا۔ ایسے میں انہیں ''چاند پور'' ریاست بھی عطا کرنے کی پیش کش ہوئی جو انہوں نے قبول نہ کی۔

وہ اپنی قوم کے لیے ہمدردی رکھتے تھے اور چاہتے تھے کہ وہ جدید تعلیم کی طرف راغب ہو جائیں اور اپنی حیثیت کو منوانے کے قابل ہوں۔ مسلمانوں کی تعلیمی حالت کو بہتر کرنے کے لیے انہوں نے خود اس میدان میں اُترنے کا فیصلہ کرلیا۔ اسی سلسلے میں انہوں نے ۱۸۵۹ء میں فارسی مدرسہ مراد آباد میں قائم کردیا۔ ۱۸۶۳ء میں غازی پور میں سائنٹیفک سوسائٹی قائم کی اور جدید علوم کی بہت سی کتب جو دیگر زبانوں میں تھیں اردو میں ترجمہ کروایا تاکہ برعظیم کے لوگ جو اردو سے اچھی طرح واقف ہیں ان علوم سے بہرہ مند ہو سکیں۔ بعد میں اسی سوسائٹی کو علی گڑھ منتقل کرلیا۔ ۱۸۶۶ء میں "Birtish Indian Association" قائم کی تاکہ عوام اور حکومت کے درمیان رابطہ قائم ہو۔ سرسید کی شروع سے ہی

کوشش رہی کہ طاقت ورحکم رانوں سے تناؤ کے بجائے مفاہمی پالیسی اختیار کر کے فائدہ اُٹھایا جائے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد بھی انہوں نے بہت سی مصالحتیں کروانے کی کوششیں کیں۔ ’’رسالہ اسباب بغاوت ہند‘‘ کی تصنیف بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی تھا۔ اس کے ذریعے انگریز کو یہ باور کروانے کی کوشش کی کہ فساد برپا کرنے والے ہند تھے مگر تمام ہنگامے کا ذمہ دار مسلمانوں کو ٹھہرادیا گیا۔

۱۸۶۶ء میں سرسید نے سائنٹیفک سوسائٹی سے ایک اخبار ’’علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ‘‘ کے نام سے جاری کیا۔ انہوں نے ۱۸۶۷ء میں اردو یونیورسٹی قائم کرنے کی تجویز بھی پیش کی۔ جو ہندوؤں کے تعصب کی بھینٹ چڑھ گئی اور اس پر عمل درآمد نہ ہو سکا۔ ۱۸۶۷ء میں بنارس میں ہومیو پیتھک ہسپتال قائم کیا۔ سرسید کا قائم کردہ مدرسہ پہلے کالج اور پھر یونی ورسٹی بن گیا۔ انہوں نے مسلمانوں کی مجموعی حالت کی بہتری کے لیے جو جو کوششیں کیں۔ اُن کی فہرست مزید طویل ہے۔ مسلمانوں کی تعلیمی بہتری کے لیے انہوں نے نہ صرف حکومت سے مدد لی بلکہ ہر علاقے کے متمول لوگوں کو بھی اس کارِ خیر میں شریک ہونے پر آمادہ کیا۔ اُن کے خطوط جو کسی ذاتی تعلق کے لیے نہیں لکھے گئے تھے۔ بلکہ مقصدیت کے تحت تھے۔ اُن کے بہت سے خطوط انہیں روسا اور امراء کے نام بھی لکھے ہوئے ہیں جن سے انہوں نے معاونت کی درخواست کی تھی۔

دوسری طرف مسلمانوں کی مذہبی سمت کو درست کرنے کے لیے انہوں نے ایک مصلح ایک ریفارمر کا کردار بھی ادا کیا۔ انہوں نے مذہب کی تشریح کو تجدید دی تاکہ ہندوستانی مسلم جاہل اور کم علم مولوی کے چنگل سے نکل کر نہ صرف اپنے مذہب کی صحیح تعلیم حاصل کرے بلکہ عصری تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے اپنے اندر چھپی اہلیتوں سے بھی کام لے۔ وہ جدید تعلیم حاصل کرے اور اپنے آپ کو زمانے کی دوڑ میں شامل کرے۔ سرسید کی پوری زندگی اپنی قوم کی فلاح کی سعی میں گزری اور یہ دلیل بار بار ہمیں اُن کے خطوط سے ملتی ہے کہ کوئی خط ایسا نہیں جو محض وقت گزاری یا شغل کے لیے لکھا گیا ہو۔

اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

> ’’بھائی جان سنو! اب وہ وقت نہیں رہا، میں اپنی مکتوباتِ ضمیر کو مخفی رکھوں۔ میں صاف کہتا ہوں۔ اگر لوگ تقلید نہ چھوڑیں گے اور خاص اُس روشنی کو جو قرآن و حدیث سے صحیح معلوم ہوتی ہے نہ تلاش کریں گے اور حال کے علوم کا مذہب سے مقابلہ نہ کرسکیں گے تو مذہب اسلام ہندوستان سے معدوم ہو جائے گا۔‘‘ [9]

سرسید کے عقائد و نظریات کو لے کر اُن کے مخالفین کے ایک بڑے گروہ نے منفی پراپیگنڈہ کیا۔ جس کی گونج آج بھی سنائی دیتی ہے۔ اِن خطوط میں ایسے بھی موجود ہیں جن میں انہوں نے اپنے مذہبی عقائد و نظریات کو بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے کہیں کہیں ان کی وضاحتوں سے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے مذہب کا دامن اُن کے ہاتھ سے چھوٹ رہا ہے۔ مگر جب ان کے دلائل مکمل ہو جاتے ہیں تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ وہ بشری صفات سے معمور بشر اور پکے مسلمان ہیں۔ انہوں نے اپنے خطوط میں جگہ جگہ طنز سے بھی کام لیا ہے کہیں ہلکا سا مزاح بھی ہے مگر ہر بات میں ایک سنجیدہ مقصد پوشیدہ ہے۔ تلخ

ہونے کے بجائے دلائل و براہن سے مکتوب الیہ کو اپنی بات پر قائل کرتے ہیں، علمی، تمدنی، مذہبی غرض کسی بھی قسم کے مسائل زیرِ بحث آئیں تو معلومات کے انبار لگا دیتے ہیں۔ اس طرح اِن خطوط کی ایک حیثیت علمی بھی ہے۔ مگر سب سے بڑھ کر اُن کی زندگی کا محور رہنے والی علی گڑھ کی تعلیمی تحری کی لحہ بہ لحہ تاریخ اِن خطوط سے مرتب کی جاسکتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اُن کی شخصیت پر اُٹھنے والے بہت سے اعتراضات خود بخود رد ہو جاتے ہیں۔ جو ثبوت اور دلائل اِن میں موجود ہیں وہ کہیں اور سے دست یاب نہیں ہوسکتا۔

سرسید سے قبل خطوط نویسی کی سب سے بڑی خصوصیت زبان اور اسلوب کے لحاظ سے تھی مگر انہوں نے اس طرز کو بدل دیا۔ اُن کی جگہ واقعات اور حائق نے لے لی۔ واقعات و حالات اور شخصی فکر و نظر کا زیادہ سے زیادہ اظہار مفید خط کی علامت بن گیا۔ اِن معیارات پر اکبر، شبلی، اقبال اور ابوالکلام آزاد کے خطوط اُترتے ہیں۔

سرسید کے دست راست اور قابل شاگرد مولانا اطاف حسین حالی ہیں۔ جنہوں نے سرسید کی تعلیمی تحریک کو ان کے بعد بھی جاری رکھنے کی سعی کی۔

سرسید، آزاد، نذیر احمد، حالی اور شبلی اردو ادب کے عناصر خمسہ ہیں۔ اِن رفقا نے اردو ادب میں بے پناہ اضافے کیے۔ سرسید نے مذہبی، اصلاحی اور علمی مقالات لکھے۔ آزاد نے تذکرہ و تاریخ کی بنیاد ڈالی، نذیر احمد نے ناول کی۔ شبلی نے سیرت طیبہ اردو میں لکھی اور حالی نے سوانح کی ابتدا اردو میں کی۔ اُن کی ''مقدمہ شعر و شاعری'' نے اردو میں تنقیدی ادب کو بھی راہ سجھا دی۔ حالی کی دیگر اہم تصانیف میں تریاق سموم، طباق الارض (فرانسیسی ترجمہ) اصول فارسی، مولود شریف، تاریخ محمدی پر منصفانہ رائے، مجالس النساء حیات سعدی، یادگارِ غالب، حیاتِ جاوید اور سوانح عمری مولانا عبدالرحمٰن سمیت کئی دیگر تصانیف بھی شامل ہیں۔ اس کے علاوہ مضامین حالی (مرتبہ وحید الدین سلیم پانی پتی) مقالاتِ حالی اور مکتوبات حالی جو اُن کے بیٹے سجاد حسین نے ۱۹۲۵ء میں مرتب کیے۔ اُس کا مقدمہ مولوی عبدالحق کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے علاوہ مولانا نے شاعری میں بھی اپنی سادگی شگفتگی اور لطافت کے جوہر دکھائے۔ ''مسدس حالی'' انیسویں صدی کی مشہور ترین تخلیق رہی۔ ''مناجات بیوہ'' ''برکھا رُت'' ''حب وطن'' اور ''نشاطِ امید'' وغیرہ اردو شاعری کی زینت ہیں۔ رُباعیات اردو کے موجود بھی حالی ہیں۔

سرسید کے دوسرے رفقا کی طرح آپ کو بھی ان کی ہم نوائی کے باعث بعض گروہوں کی مخالفت کا سامنا رہا۔ مسدس لکھنے پر بھی آپ ار اسلام سے بغاوت اور کفر کے فتوے لگائے گئے۔ مگر حالت یہ رہی کہ ۱۸۷۹ء میں آپ نے مسدس لکھا اور ۱۸۸۰ء میں یہ ملک کے طول و عرض میں مشہور ہو چکا تھا۔ ۱۸۸۷ء میں حالی نے اس پر دوسرا دیباچہ لکھا۔ جس میں انہوں نے اس کا ذکر کیا۔

> ''بعض قومی مدرسوں میں اس کا انتخاب بچوں کو پڑھایا جا تا ہے۔ مولود شریف کی مجلسوں میں اس کے بند پڑھے جاتے ہیں۔ اکثر لوگ پڑھ کر بے اختیار روتے ہیں اور آنسو بہاتے ہیں۔ اس کے بہت سے بند ہمارے واعظوں کی زبان پر جاری ہیں۔'' [۱۰]

مولا حالی سرسید کے نظریات و خیالات کے مبلغ تھے۔ انہی خیالات کا پرچار انہوں نے ادبی رنگ میں شعر و نثر میں کیا۔ ان کے مکاتب پر سرسید کی مقصدیت کا رنگ غالب ہے۔ طوط کا لب و لہجہ قومی و ملی ہے۔ وہ فطری طور پر نہایت نرم دل انسان تھے۔ ان کے خطوط میں ذاتیات کا عنصر بھی موجود ہے۔ مگر جذبۂ ملت نمایاں تر ہے۔ وہ قوم کی زبوں حالی پر ماتم کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کی فطری نرمی انہیں کسی تعصب، جوش و خروش یا غیض و غضب کا شکار نہیں ہونے دیتی۔ ہر بیان اور ہر دلیل میں ایک اعتدال موجود ہے۔

مکتوبات حالی اِس لحاظ سے بھی اہم ہیں کہ یہ سرید کی تحریک ہی کی ایک کڑی ہیں۔ اس تحریک کی تاریخ کے تسلسل کو برقرار رکھنے کے لیے ان کا مطالعہ نہایت مفید ہے۔ مولوی عبدالحق ''مکاتب حالی'' کے مقدمے میں لکھتے ہیں:۔

''خطوں سے انسانوں کی سیرت کا جیسا اندازہ ہوتا ہے وہ کسی دوسرے ذریعے سے نہیں ہوسکتا۔ خطوں میں کاتب، مکتوب الیہ سے بلکہ اکثر اوقات اپنے آپ سے باتیں کرنے لگ جاتا ہے۔ جو خیال جس طرح اس کے دل میں ہوتا ہے اسی طرح قلم سے ٹپک پڑتا ہے، نہیں بلکہ وہ اپنا دل کاغذ کے ٹکڑے پر نکال کر رکھ دیتا ہے اور اگر وہ دل ایسا ہو جس میں ہمدردی بنی نوع انسان کوٹ کوٹ کر بھری ہو، جو پریم کے رس سے سینچا گیا ہو تو بتاؤ کہ اُس دل کی تراوش کیسی ہوگی۔ اگر تم ایسے دل کی زیارت کرنا چاہتے ہو تو آؤ اور دیکھو کہ وہ پاک دل اِن خطوں میں لپٹا ہوا ہے۔''[۱۱]

وہ سرسید کی طرح خط لکھتے لکھتے جذبات میں نہیں آتے نہ ہی غصے کا اظہار کرتے ہیں۔ بے ریائی اور خلوص اُن کے الفاظ میں ہے۔ اُن کا ہر خط کسی نہ کسی مقصد کے تحت لکھا گیا۔ مقصدیت کا یہ درس انہوں نے سرسید سے لیا تھا۔ قوم کی فلاح کا بیڑا جو انہوں نے سرسید کے ساتھ مل کر اٹھایا تھا۔ اس کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا اور اس کی واضح دلیل ان کے خطوط ہیں۔

مولوی نذیر احمد اردو کے اوّلین اصلاحی ناول نگار ہیں۔ انہوں نے بھی خطوط لکھے مگر ان کے بہت کم خطوط منظرِ عام پر آسکے ہیں۔ اکثر خطوط اُن کے بیٹے بشیر احمد کے نام ہیں۔ جس کا مقصد اُن کو پند و نصائح، علم کی فضیلت اور دنیا کی نشیب و فراز سمجھانا تھا۔ اُن کے خطوط کا ایک ہی مجموعہ ''موعظہ حسنہ'' کے نام سے ہے۔ جس کو پروفیسر افتخار صدیقی نے مرتب کر کے ۱۹۶۳ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کروایا۔ جس کا مقدمہ انہوں نے خود لکھا ہے جب کہ دیباچہ محمد عبدالغفور شہباز بہاری کا لکھا ہوا ہے۔ خط کا نمونہ :۔

''بڑے دن کی تعطیل میں دہلی آنے کا مصمم ارادہ ہے صرف ایک خدشہ گزرتا ہے کہ اس دفعہ ہجوم ایسا ہوگا کہ ''لاعین رات و لااِذن سمعت'' اخبار سے معلوم ہوا کہ ٹامس صاحب کی ''کوٹھی جہاں نما'' نظام حیدر آباد نے ساٹھ ہزار کرائے پر لی۔ جب کہ اس کا معمولی کرایہ یہ چار پانچ ہزار سے زیادہ نہیں۔''[۱۲]

اِن خطوط میں اگرچہ بہت زیادہ تاریخی حوالے موجود نہیں مگر اُس دور کے معاشرے کا ایک مجموعی رجحان ضرور نظر آتا ہے وہ رجحان اولاد کی اصلاح کا ہے۔ مغربی تہذیب کے تعارف کے بعد یہاں مشرق اور مغرب کے مشترکہ اثرات

جو نئی نسل پر پڑ رہے تھے۔ اُس کی وجہ سے روایت پسند والدین سخت اذیت کا شکار تھے۔ مولوی نذیر احمد کی اصلاحی ناول لکھنے کی طرف ترغیب بھی اسی کا شاخسانہ لگتی ہے۔

مولوی محمد حسین آزاد اردو کے عناصر خمسہ میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ حامد حسن قادری نے ان کی تاریخ پیدائش ۱۸۳۲ء لکھی ہے اور وفات کا سن جنوری ۱۹۱۰ء کا ہے۔ اُن کے والد محمد باقر تھے۔ انہوں نے دہلی سے ایک اخبار نکالا۔ ۱۸۳۷ء میں یہ اردو اخبـــار پہلا اخبار تھا۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگاموں میں انہیں انگریز نے قید کرلیا اور بعدازاں دوسرے قیدیوں کے ساتھ گولی ماردی گئی۔ آزاد کو اپنے والد کے ساتھ بہت محبت تھی۔ یہ دُکھ ان کے لیے جانگسل تھا۔ شاید اسی دکھ کی تازگی نے آخری عمر میں ان کو دماغی اختلال کا شکار بنا دیا۔ وہ اکثر دیوانگی کی حالت میں انگریز سرکاری کو گالیاں دیا کرتے تھے۔

آزاد نے شاعری بھی کی مگر ان کا اصل سرمایہ نثر کی صورت میں ہے۔ ذوق کو استاد کرتے تھے اور تمام عمر ان کا بہت احترام کیا۔ ''دیوانِ ذوق'' بھی انتہائی عقیدت سے مرتب کیا۔ کرنل ہالرائیڈ سے منسلک ہو کر فورٹ ولیم کالج کی ملازمت اختیار کی۔ اسی شعبے کے تحت انہوں نے ابتدائی نصاب کی بہت سی ریڈریں لکھیں۔ شاعری میں جدت طرازی اور مقصدیت کو فروغ دینے کی سعی کی۔ ان کی مثنوی ''زمستان'' اور ''ابر کرم'' اردو ادب میں قابل قدر اضافے ہیں۔

قواعد اردو اور قصص ہند فورٹ ولیم کالج کی نصابی ضرورتوں کے لیے لکھی گئی۔ آب حیات کی شکل میں انہوں نے اردو ادب کو تذکرے کی صنف سے روشناس کرادیا۔ اردو میں تاریخ نویسی کی مثال قائم کی۔ ''نیرنگِ خیال'' ''دربار اکبری'' ''سخندانَ فارس'' (فارسی)، تذکرہ علماء، کائنات عرب، سیر ایران وغیرہ ان کی بلند پایہ تصانیف ہیں۔ سپاک و نماک اور فلسفہ الہیات آزاد کی مجذوبانہ تحاریر ہیں۔ آزاد کا اسلوب جدید، دل کش اور جداگانہ ہے۔ جس کی فضا تخیلات، احساسات اور تاثرات سے معمور ہے۔ ان کا تمثیلی انداز تحریر کو داستان بنا دیتا ہے۔

''مکتوباتِ آزاد'' نے بھی ان کی دیگر تخلیقات کی طرح اپنا ایک الگ تاثر قائم کیا ہے۔ ان مکاتیب کو شائع کرنے کا سلسلہ ان کی زندگی ہی میں شروع ہو چکا تھا۔ مخزن میں ۱۹۰۶ء میں ان کے خطوط شائع ہوئے جو اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں تھے۔ کتابی صورت میں سید جالت دہلوی نے پہلی مرتبہ انہیں مرتب کیا۔ دوسری بار ۹۶ خطوط کا مجموعہ ۱۹۲۳ء میں آغا زمحمد طاہر نے مجلس ترقی ادب سے مرتضٰی حسین لکھنوی کے دیباچے کے ساتھ شائع کروایا۔ لکھتے ہیں:۔

> ''درحقیقت حضرت آزاد اور اردو زبان دونوں کی بدقسمتی یہ تھی کہ آپ نے ایسا برا زمانہ پایا جب کہ لوگ ایشیائی تہذیب علمی وجہ الکمال نبھانے میں اپنے میں سکت نہ پاتے تھے اور مغربی رنگ سے اچھی طرح آشنا نہ تھے۔ اس لیے جناب آزاد کو اپنی مساعی اصلاح و ترقی زان میں سالہا سالل بڑی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔'' ۱۳

ان مکتوبات کے توسط سے محمد حسین آزاد کی پرحوادث زندگی کی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ ذاتی حالات کے ساتھ کالج اور یونیورسٹی کے واقعات بھی اس میں ملتے ہیں۔

۱۸۸۲ء میں جب پنجاب یونی ورسٹی قائم ہو رہی تھی تو شعبہ تعلیم میں بہت سی تبدیلیاں واقع ہو رہی تھیں۔ کالج کے مستقبل کا بھی کوئی فیصلہ ہونے والا تھا۔ اس سے آزاد کو اپنی نوکری بھی خطرے میں نظر آ رہی تھی۔ اس اندیشے کا اظہار انہوں نے اپنے ایک خط میں کیا۔ جو انہوں نے میجر سید حسن کو لکھا۔ جو انہوں نے ۳ فروری ۱۸۸۳ء کو لکھا۔

''آپ دیکھتے ہیں یہ علم کی چڑیل (پنجاب یونی ورسٹی) تعلیم پنجاب کو ہضم کیے جاتی ہے۔ کالج کا بھی کلیجہ کھا چکی ہے۔ چند مہینے میں سن لیجئے گا کہ نگل گئی۔'' [۱۴]

اِن مکتوبات سے اس بات کا بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انگریز سرکار اگرچہ تعلیم کی مد میں کام کر رہی تھی مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس کا شروع سے ساتھ دینے والے آزاد جیسے لوگ بھی اس بے یقینی کا شکار تھے۔ انگریز سرکار کے ساتھ ساتھ انہیں اپنوں کی بے اعتنائی کے دکھ نے بھی پریشان رکھا۔ ان کی قدر اس طرح سے نہ کی گئی جس کے وہ حق دار تھے۔ حوادث روزگار، مالی نقصانات نے انہیں قلبی حوادث سے دوچار کر دیا۔ ان کی زندگی کا تمام احوال ان مکتوبات میں موجود ہے۔ جس سے ان تفصیلات کا نقشہ اُبھرتا ہے۔ انہیں اپنی تخلیقات اور تصانیف بہت عزیز تھیں۔ اُن کے بیشتر خطوط میں اپنی کسی نہ کسی تصنیف کی اس وقت کی موجودہ صورتِ حال کا پتہ چلتا ہے۔ سب سے زیادہ ''دربارِ اکبری'' اور شعبہ تعلیم کے لیے تیار کیے گئے کورس کے بارے میں تذکرہ ہے۔ یہ خطوط جن اشخاص کو لکھے گئے ان میں لالہ دُنی چند، میجر سید حسن بلگرامی، میجر فلر اور ڈاکٹر لائٹز کے نام زیادہ خطوط ہیں۔ ان کے مکتوبات جہاں اُن کی زندگی کا تفصیلی بیان ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ انگریز حکومت کی تعلیمی پالیسیوں کے متعلق مختلف احکامات اور نظام تعلیم کے بارے میں بھی اہم معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ برطانوی سامراج نے جہاں صدیوں پرانی اسلامی تہذیب کو نقصان پہنچایا وہیں اُس نے ہماری زبان و ثقافت کو بھی متاثر کیا۔ معاشرے کے تمام نظام کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھال دیا۔ ایسا نظام تعلیم وضع کیا آج تک اُس کا خمیازہ بھگت رہے ہیں۔

اردو کے مکتوباتی ادب میں شبلی نعمانی کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اردو میں سیرت نگاری کی ابتدا کرنے والے شبلی ہیں۔ ان کے مکتوبات نے بھی ادبی تاریخ میں خوبصورت اسلوب کا اضافہ کیا۔ ان کی شخصیت کی انفرادیت اور خود پسندی خطوط میں بھی جھلکتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامہ پرور سال میں اعظم گڑھ میں پیدا ہوئے۔ غازی پور کے مولانا محمد فاروق سے علوم عقلیہ و ادبیات فارسی و عربی میں تعلیم حاصل کی۔ حصول علم کی خاطر پورے ہندوستان میں دور دراز کے سفر اختیار کیے۔ ۱۸۷۶ء میں ۱۹ سال کی عمر میں سفر حجاز اختیار کیا۔ مذہب سے بہت لگاؤ تھا۔ شعر و ادب سے بھی شغل رکھتے تھے۔ تعلیم کے بعد والد کا پیشہ یعنی وکالت اختیار کر لی۔ ۱۸۹۲ء میں پروفیسر آرنلڈ کے ساتھ قسطنطنیہ گئے۔ واپس آ کر سفرنامہ بھی مرتب کیا۔ سرسید کی وفات کے بعد کالج سے استعفیٰ دے دیا اور اعظم گڑھ آ گئے۔ ۱۸۹۴ء میں ندوۃ العلماء قائم ہوا تو اس کے ساتھ وابستہ ہو گئے۔ قوم کی تعلیمی بہتری کے لیے جو سفر انہوں نے علی گڑھ سے شروع کیا تھا اس کا اگلا پڑاؤ ندوۃ العلما تھا۔ ندوہ کے اندر علما کا ایک ایسا گروہ تھا جو شبلی کے ساتھ ہمیشہ مخالفانہ رویہ اپنائے رکھتا تھا۔

۱۹۱۳ء میں آپ ان سے الگ ہو گئے۔ ۱۹۰۷ء میں آپ ندوہ میں ہی تھے جب اچانک بندوق چل جانے سے

گولی آپ کے پیر میں جا لگی۔ جس کی وجہ سے ڈاکٹروں کو آپ کی ایک ٹانگ کاٹنا پڑی۔ شدید تکلیف اور صدمے کا یہ دور انہوں نے نہایت صبر اور حوصلے سے بسر کیا۔ ''شعر العجم'' کے دیباچے میں بھی اس حادثے اور تکلیف کا ذکر کیا ہے۔ مسلم ایجوکیشن کانفرنس کے تحت شبلی نے بہت سی دیگر زبانوں کی قابل قدر تصانیف کو اردو میں ترجمہ کروایا۔ ان کی تصانیف میں بلند پایہ تصنیف ''سیرت النبیﷺ'' جس کی تکمیل آپ کی زندگی میں نہ ہوسکی۔ آپ نے اس کی دو جلدیں تصنیف کیں جب کہ باقی کا کام ان کے شاگرد مایہ ناز سید سلمان ندوی نے پایہ تکمیل تک پہنچایا۔ دیگر تصانیف میں المامون، سیرۃ النعمان، الفاروق ۔سیرۃ النبیﷺ کی دو جلدیں، علم الکلام، الغزالی، سوانح مولانا روم، موازنہ انیس و دبیر، شعر العجم، سفرنامہ مصر و روم و شام کے علاوہ بے شمار گراں قدر تصانیف شامل ہیں۔ جہاں تک ان کے مکاتیب کا تعلق ہے۔ یہ آپ اپنی مثال ہیں۔ یہ ایجاز و اختصار کا نمونہ ہیں۔ کہیں شوقِ ملاقات اور ذاتی جذبات کا اظہار۔ اردو کی پہلی بڑی شخصیت جنہوں نے عورتوں سے بھی خط و کتابت کی۔ ان کی دیگر تصانیف کی طرح یہ خط بھی نہایت اہم ہیں۔

شبلی کے اختصار کا نمونہ دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے ایک بلند پایہ ادیب ہو کر بھی وہ مکتوب الیہ سے دوٹوک بات کرتے ہیں۔ نہ اپنی علمیت کا رُعب جھاڑتے ہوئے تمہید باندھتے ہیں اور نہ ہی پند و نصائح کا دفتر کھولتے ہیں۔ ۱۸۸۳ء میں جب شبلی کا علی گڑھ سے تعلق بنا تو اس وقت تک بھی ان کی شخصیت کے جوہر نہ کھلے تھے۔ مگر سرسید کی صحبت اور علی گڑھ کی فضا ان کو ایسی راس آئی انہوں نے اردو ادب کو اس احساس کم تری سے نکال دیا جو یورپ کی بدولت پیدا ہوگیا تھا۔ ان کے خطوط میں بھی مقصدیت کا پہلو نمایاں ہے۔

اِن خطوط سے علی گڑھ میں جاری علمی تحریک کے احوال کو تسلسل سے جاننے میں مدد ملتی ہے۔ ''ندوۃ العلما'' کے متعلق مختلف لوگوں کے نظریات اور خیالات کو بھی تلاش کیا جاسکتا ہے۔ غرض یہ کہ شبلی کے خطوط کی ادبی شان و شوکت اپنی جگہ مگر ان میں اس طرح واقعات اور حالات کا بیان موجود ہے کہ روزانہ کی بنیادوں پر تاریخ مرتب ہوسکتی ہے۔ جیسا کہ مشتاق حسین ''باقیاتِ شبلی'' کے مقدمے میں کہتے ہیں:۔

> ''دراصل شبلی ہماری زبان کے ان ادیبوں میں سے ہیں جن کو پسند کرنا یا نہ کرنا آپ کے اختیار میں ہے۔ لیکن اُن کی شخصیت کو نظرانداز کر کے ہماری فکر، تہذیبی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی۔'' ۱۵

شبلی کی زندگی کا منفرد پہلو ان کے وہ خطوط ہیں جو انہوں نے عطیہ فیضی اور نام لکھے۔ عطیہ فیضی کے علامہ اقبال کے ساتھ بھی خط و کتابت رہی۔ دراصل جب ایک ہی طرح کی ذہنی اُپج رکھنے والے لوگوں میں تعلق بنتا ہے تو جنس مخالف کی کشش کے علاوہ اور بہت سے عوامل باعثِ کشش ہوتے ہیں۔ یہی معاملہ ان کے درمیان رہا۔ اقبال برِعظیم کی ہی نہیں بلکہ مسلم اُمہ کی ایک اہم شخصیت ہیں۔ ۶۵ برس قبل دنیا کے نقشے میں آنے والی تبدیلی کا ایک ملک اسلامی جمہوریہ پاکستان کے نام سے اُبھرا تو اس کا تصور دینے والی شخصیت علامہ محمد اقبال ہی کی ہے۔ اردو ادب کا ایک بہت بڑا ذخیرہ اقبال کی تخلیقات پر مبنی ہے۔ یہ ذخیرہ اتنا وسیع ہے کہ ایک پورا شعبہ ''اقبالیات'' کے عنوان سے وجود میں آچکا ہے۔ برِعظیم کی آج تک کی واحد ہستی کہ جس پر ساری دنیا سے لوگوں نے تحقیقی مقالے لکھے۔ مذہب، قوم، معیشت، تعلیم، سماج غرض

انسانی زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہیں جس پر اقبال کی ذہانت نے کرشمہ سازی نہ کی ہو۔ ایسی ہمہ جہت شخصیت کی کسی ایک جہت پر بحث کرنا ممکن نہیں۔ مگر یہاں اُن کے خطوط کے بارے میں کچھ بیان کرنا مقصود ہے کہ یہ تو ایسی صنف ہے جس میں کاتب اپنی شخصیت کو الفاظ اور اظہار سے الگ نہیں رکھ سکتا۔ ان کی فکر اور نظریات ان مکاتیب میں واضح ہیں۔ وہ دو قومی نظریہ جس کے اعجاز سے مسلمانانِ ہند نے مملکت اسلامی کا علم دنیا میں بلند کر دیا۔ علامہ نے ان کے علیحدہ تشخص کو اُجاگر کیا۔ جس کا تہذیبی اور تمدنی ارتقا بھی ان خطوط میں موجود ہے۔ ان کے خطوط میں بحیثیت مجموعی اقوال وملل پر کی زندگی پر بحثیں اُٹھائی گئی ہیں۔ ایک بڑی تعداد میں ایسے خطوط بھی موجود ہیں جن میں مذہب، فلسفہ اور دیگر علمی مباحث پر حکیمانہ گفتگو کی گئی ہے۔ اچھے خط کی تعریف یہ ہے کہ اس میں تصنع نہ ہو۔ غالب کی طرح اقبال بھی بہت عمدہ پیرائے میں خط لکھتے ہیں مگر ایک مہذب انسان کی شخصیت تمام خطوط میں نمایاں ہے۔ اقبال کے معلوم خطوط کی تعداد ۱۲۰۰ سے زیادہ ہے۔

اقبال کا اوّلین خط ۲۸ فروری ۱۸۹۹ء کا تحریر شدہ ہے۔ جب وہ ایم۔ اے فائنل کے طالب علم تھے۔ یہ خط مولانا احسن مارہروی کے نام ہے۔ اقبال کی مکتوب نگاری کا دور تقریباً ۳۹ سال پر محیط ہے۔ ان کا آخری خط ۱۹۔ اپریل ۱۹۳۸ء کا ہے (اگرچہ یہ اُن کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا نہیں ہے، کیوں کہ آخری ایام میں کمزوری کے باعث انہوں نے خود لکھنا چھوڑ دیا تھا۔)

یہ خطوط ہی تھے جن کے ذریعے اقبال نے اپنے نظریے کو یارانِ نکتہ داں تک پہنچایا۔ ہم خیال علما اور فضلا سے لے کر عوام تک پیغام پہنچایا کہ ہمیں اپنے جداگانہ قومی تشخص کی حالت کرنا ہے۔ ورنہ ہمارا نام صفحۂ ہستی سے مٹ جائے گا۔ اپنے دور کے مشاہیر سے ان کے مسلسل روابط تھے۔ جن میں جید علما سے لے کر دوسرے مذاہب کے لوگ بھی شامل تھے۔ رفقا ہمیشہ آپ کی ذات کی خوبیوں کو سراہتے رہے۔ مگر آپ کو اپنی تشہیر پسند نہ تھی۔

اقبال کے خطوط میں ان کے نظریات کا برملا اظہار ہے۔ وہ جغرافیائی حدود سے وابستہ ملکی اور نسلی قومیت کو انسانیت کے لیے لعنت سمجھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ ہندوستان سے محبت اپنی جگہ مگر خالص محبت مسلم اُمہ کے لیے تھی جو کسی جغرافیائی حدود کی قید میں نہیں تھی۔ علامہ اقبال کے نظریات اور خیالات کا تدریجی ارتقاء ان خطوط میں ملتا ہے۔ جس کا وہ خود بھی اظہار کرتے ہیں۔ سید محمد سعید الدین جعفری کے نام لکھتے ہیں:۔

> ''میں خالص اسلامی نقطہ نظر کو ہمیشہ پیش نظر رکھتا ہوں۔ ابتدا میں بھی قومیت پر اعتقاد رکھتا تھا لیکن تجربے اور خیالات کی وسعت نے میرے خیالات میں تبدیلی پیدا کر دی اور اب قومیت میرے نزدیک محض ایک عارضی نظام ہے جس کو ہم ناگزیر زشتی سمجھ کر گوارا کرتے ہیں۔''[۱۶]

اقبال کے خطوط میں بعض ایجاز و اختصار کا نمونہ ہیں۔ البتہ کسی علمی مسئلے پر بحث طویل ملتی ہے۔ جس میں ان کی علمیت اور ادبیت کے سارے سوتے بہنے لگتے ہیں۔ مذہب کی حقیقی روح کو سمجھنے والے لوگوں کے ساتھ دلی لگاؤ تھا۔ سید سلمان ندوی کے ساتھ محبت اور عقیدت دونوں کا رشتہ تھا۔ اقبال کے مکتوب الیہن میں عطیہ فیضی کا نام بھی آتا ہے۔ جو شبلی اور اقبال کی مشترکہ دوست تھیں۔ مولوی عبدالحق نے ان دونوں شخصیات کے عطیہ فیضی کے نام لکھے گئے خطوط کو اردو ادب

کا زیور کہا ہے۔ شاید ان میں کچھ ایسی چیزیں مشترک تھیں جس کی وجہ سے وہ ذہنی سطح پر قریب ہو گئے۔ اُن کے مکاتیب میں ہر وہ نکتہ جس پر اعتراض اُٹھائے گئے یلا غلط وضاحتیں کیں اس کو درست کر کے بیان کیا گیا ہے۔ جیسا کہ ڈاکٹر نکلسن کے نام لکھے گئے خطوط میں مثنوی ''اسرارِ خودی'' کے تراجم کے بارے میں تفصیل سے بیان کیا ہے کہ نطشے کے ساتھ ان کے خیالات کی ہم آہنگی درست طور پر مترشح نہیں کیا گیا۔

یکم جنوری ۱۹۲۳ء کو علامہ محمد اقبال کو ''سر'' کا خطاب انگریز حکومت کی طرف سے عطا ہوا۔ آپ نے وہ خطاب قبول کرلیا۔ اُنہی دنوں تحریک ترک موالات عروج پر تھی۔ آپ جیسے ذہنی و سیاسی رہنما کا انگریز حکومت کی طرف سے کا خطاب کا قبول کرنا سب کے لیے حیرت کا باعث تھا۔ ان کے بہت سے احباب کے علاوہ ہندوستان کے طول وعرض سے لوگوں نے اس پر تشویش کا اظہار کیا۔ جس پر آپ نے سرسید بھیک نیرنگ، سید سلمان ندوی اور عبدالواحد بنگلوری وغیرہ پر خطوط کے ذریعے واضح کیا کہ خطاب قبول کرنے سے ان کے ایمان اور ان کے نظریات کو کوئی خطرہ نہیں اور دنیا کی کوئی طاقت انہیں سچ کہنے سے نہیں روک سکتی۔

جن رہنماؤں کے مقاصد عظیم ہوتے ہیں اکثر انہیں ایسی مخالفتوں کا سامنا بھی رہتا ہے جو شاید ان کے پائے استقلال کو آزمانے کے لیے سامنے آتی رہتی ہیں۔ اقبال کے خطوط میں اکثر وضاحتیں اور تردیدیں ہیں تاکہ احباب ان کے اقدامات کو غلط تصور نہ کریں۔

سودیشی تحریک پر اُٹھائے گئے سوالات کا جواب میں اقبال نے اس نکتے پر سیر حاصل بحث کی ہے کہ کوئی ملک اس وقت تک سیاسی آزادی حاصل نہیں کرسکتا جب تک وہ اپنی اقتصادیات کو ترقی دے کر معاشی سطح پر خودکفیل نہ ہو جائے۔ یہ وہ مستند اصول ہے کہ آج بھی اگر ہمارے رہنما اس سے سبق حاصل کریں تو غیرملکی امداد کو انکار کر کے اپنے وسائل میں رہتے ہوئے ملکی معیشت کی بہتری کے لیے کوشش کریں تو یقیناً پاکستان صحیح معنوں میں ایک آزاد اور خودمختار ریاست بن سکتا ہے۔

تاریخی حوالوں کا مقصد محض ان کو لکھنا، پڑھنا اور یاد کرنا ہی نہیں بلکہ عملی طور پر اُن سے فائدہ اٹھانا ہے۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق بلاشبہ اردو زبان کے بہت بڑے محسن ہیں۔ زبان کو جدید قواعدوضوابط اور اصول دینے والے مولوی عبدالحق سرسید کے رفقا میں سے ایک تھے۔ جن کو ڈاکٹر سید عبداللہ نے سرسید اور حالی کی تحریک کا اصل وارث بھی قرار دیا ہے۔ جہاں تک مکتوب نگاری کا تعلق ہے۔ مولوی صاحب خط لکھنے میں بڑے فراخ دل واقع ہوئے ہیں۔ ان کے اب تک دست یاب ہونے والے خطوط کی تعداد ایک لاکھ سے زیادہ ہے۔ اپنی تحریک (اردو زبان کی تحریک) کے سلسلے میں انہوں نے پورے ہندوستان میں دور دراز تک لوگوں سے تعلقات استوار کیے۔ زبان کی تحریک کو وسعت دی اور اس کی اصلاح کے لیے ساری زندگی وقف کردی۔ اپنے خطوط میں بھی بارہا اس کا ذکر کرتے ہیں۔

عام زندگی میں بڑے کھرے اور نفیس شخص تھے۔ خطوط میں بھی دوٹوک اور واضح بات کرنے کے عادی ہیں۔ ان کے قلم میں سرعت ہے۔ اظہار مدعا کے لیے سلیس ار رواں زبان استعمال کرتے ہیں۔ یہ خطوط، دوستوں، عزیزوں، شاگردوں اور عقیدت مندوں کو لکھے گئے ہیں۔ ان خطوط کی اہمیت سرسید کی تحریک کے تسلسل اور اردو زبان کی اصلاحی

تحریک کے حوالے سے بہت زیادہ ہے۔

ان خطوط میں صداقت، عالمگیر اقدار اور زندگی کے عملی پہلو پر زور دیا گیا ہے۔''انجمن ترقی اردو ہند'' کی راہ میں حائل رکاوٹوں اور اس کے خلاف ہونے والی سازشوں کا بارہا ذکر کرتے ہیں۔ ان خطوط سے نہ صرف انجمن کی کارکردگی کی تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے بلکہ اس دور میں انگریز اور ہندو کی طرف سے کی جانے والی لسانی سازشیں بھی بے نقاب ہوتی ہیں۔

اردو ادب کی ان ہستیوں کی ہر تخلیق کی اہمیت اپنی جگہ، مگر ان کے جذبوں کی صداقت اور جدوجہد کی حرارت کو ان کے خطوں میں ہی محسوس کیا جاسکتا ہے ۔ ان لوگوں نے اپنی زندگیاں جن تحاریک کے لیے وقف کیں اُن کی تاریخ میں اِن خطوں کو کبھی بھی پس پشت نہیں ڈالا جاسکتا۔ مولوی عبدالحق اردو ادب کے اہم محقق اور نقاد ہیں۔ اس حوالے سے ان کی خدمت گراں قدر ہیں۔ ان کے تحقیقی کارناموں میں اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام، ''نصرتی، ملک الشعرائے بیجا پور، مرہٹی زبان پر فارسی کا اثر اور مرحوم دہلی کالج معروف تصانیف ہیں۔

مولوی عبدالحق کی وجہ شہرت اُن کے مشہور''مقدمات'' بھی ہیں۔ جن کی اصل ناقدانہ صلاحیتوں کا اظہار ہوتا ہے۔ انہوں نے بیسویں صدی کی ابتدا سے ۱۹۵۹ء تک کلاسیکی ادب پر بے شمار مقدمات لکھے جو مقدمات عبدالحق کی شکل میں مرتب ہوکر کئی بار شائع ہو چکے ہیں۔ جن میں مقدمہ انتخاب کلام میر، مقدمہ ذکر میر، مقدمہ باغ و بہار، مقدمہ مسدس حالی، مقدمہ سب رَس، مقدمہ مکتوبات حالی، مقدمہ خطوطِ عطیہ بیگم، مقدمہ اردو تنقید کا ارتقاء شامل ہیں۔ اس کے علاوہ مقالات اور خطبات کی صورت میں بھی اُن کے خیالات و نظریات پر مبنی بیش قیمت مواد موجود ہے۔ لغت نویسی بھی ان کے مختلف النوع کاموں میں سے ایک ہے۔ کلاسیکی ادب اردو کے بارے میں جو معلومات مولوی عبدالحق کے ذریعے سے ہم تک پہنچتی ہیں ان کا کوئی بدل نہیں۔

بیسویں صدی کا آغاز ہمہ گیر انقلاب آفرین تھا۔ فکر وعمل کی بنیاد پر کھڑی ہونے والی جدید عمارت میں مذہب کو قدیم ورثہ قرار دے کر ایک طرف کردیا گیا تھا۔ مادی ترقی فکر وعمل کے ساتھ اظہار کے نئے سانچوں کی متلاشی تھی۔ ایسے میں برعظیم کے لوگ ایک تیسرے انقلاب کو برپا کرنے کی تیاری میں تھے۔ متحدہ ہندوستان میں انگیز کی حکومت میں مسلم قوم کئی محاوذ ں پر برسرِ پیکار تھی۔ قومی، لسانی، دینی غرض ہر پہلو سے اس کو شدید مزاحمت کا سامنا تھا۔ تخلیقی اذہان جہاں ایک طرف ملک و ملت کے تحفظ کے لیے کوشاں تھے تو دوسری طرف زبان و ادب کو بھی جدید فکری و نظری سانچوں میں ڈھالنے کی سعی میں مصروف تھے۔

ابوالکلام آزاد کا شمار ایسی ہی شخصیات میں ہوتا ہے جن کی تخلیقات نے نثر میں شعر کا لطف پیدا کردیا تھا۔ انہوں نے زبان کی روایات کو برقرار رکھتے ہوئے اسے جدیدیت عطا کی۔ ابوالکلام آزاد ۱۸۸۸ء میں دلّی میں پیدا ہوئے۔ ان کا تعلق ایک مذہبی سوچ رکھنے والے خاندان سے تھا۔ روایتی تحصیل تعلیم کے بعد ان کی شخصیت کے جوہر کھلنے شروع ہو گئے ۔ ان کے علمی مضامین اس وقت کے ادبی جریدوں میں شائع ہونے لگے۔''مخزن''، ''لسان الصدق''، ''الوکیل'' اور

''الندوہ'' میں ان کے مضامین پورے ہندوستان میں مشہور ہو گئے۔ یکم جون ۱۹۱۳ء کو انہوں نے کلکتہ سے الہلال کا اجرا کیا۔ جس نے یہاں کے علمی اور سیاسی میدان میں نئے باب رقم کیے۔ اس کے بعد ''البلاغ''، ''تحریک حزب اللہ'' اور ''تحریک خلافت'' کی بنا ڈالی۔ ابوالکلام آزاد کی زندگی کے یہ دوعشرے اس لحاظ سے نہایت اہم ہیں کہ ۱۹۳۰ء سے پہلے تک وہ اسلامی تجدید و احیا کی جدوجہد میں مصروف تھے۔ انہوں نے اپنے خیالات ونظریات کے تدریجی ارتقاء کا تفصیلی اظہار اپنے مضامین اور خطوط میں کیا۔ اس حوالے سے ان کے خطوط بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے خطوط کے کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ جن میں ''مکالماتِ آزاد'' اور ''ترکاتِ آزاد'' مرتبہ مولانا غلام رسول مہر بھی شامل ہیں۔ اُن کے خطوط کے موضوعات کو دو بڑی اقسام سیاسی اور دینی میں واضح طور پر تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

ان کے مکاتیب کا پہلا مجموعہ کاروانِ خیال کے نام سے شائع ہوا۔ جو ضخامت میں مختصر تھا مگر ''غبارِ خاطر'' کی اشاعت کے بعد ان کا شمار منفرد مکتوب نگاروں کی صف میں ہونے لگا۔ ''غبار خاطر'' کے خطوط ۱۹۴۳ء میں منظرعام پر آئے۔ یوں لگتا ہے کہ ان کا تخاطب یا مکتوب الیہ کوئی واحد شخصیت نہیں بلکہ مشرق ومغرب ہے۔

ان خطوط میں ذاتی عناصر بہت کم ہے۔ زیادہ تر دینی، علمی اور ادبی تفصیلات پر مبنی یہ خطوط معلومات کے لحاظ سے بھی اہم ہیں۔ ان کے خطوط میں خود کلامی کا انداز نمایاں ہے۔ یہ مولانا کی شخصیت کا خاصہ تھا۔ وہ تمام عمر اپنی ذات کے محور سے نہ نکل پائے۔ خود پسندی ان کی فطرت میں ایک انفرادیت کی طرح موجود تھی۔ ان کی شخصیت کی رنگا رنگی اور بوقلمونی اگرچہ خطوط میں جھلکتی ہے مگر مقصدیت کا رنگ نمایاں ہے۔

سید عبداللہ کہتے ہیں:

> ''ابوالکلام آزاد اور مولوی عبدالحق کی خط نگاری فن کی تاریخ کے لحاظ سے اہمیت رکھتی ہے۔ خصوصاً ابوالکلام کی مکتوب نگاری اختصاص کے اس نقطہ عروج پر پہنچی ہے۔ جہاں ادب کی بین الاقوامی سرزمین نمودار ہو رہی ہے۔''[۱۷]

غبارِ خاطر کا پہلا ایڈیشن حالی پبلشنگ ہاؤس دہلی سے ۱۹۴۶ء میں چھپا۔ اس میں کل ۲۴ خطوط ہیں۔ اس میں موجود اکثر خطوط میں انہوں نے قید و بند کی صعوبتوں کو بیان کیا ہے۔ ان کے خطوط کا مجموعہ کاروانِ خیال محمد عبدالشاہد خاں شیروانی نے مرتب کیا۔ اس میں ۱۸ خطوط شامل ہیں۔ مکاتیب ابوالکلام آزاد مرتب سلمان شاہجہانپوری ناشر اردو اکیڈمی نے ۱۹۶۸ء میں شائع کیا۔ نقشِ آزاد مولانا غلام رسول مہر کے نام خطوط ہیں۔ اس میں ۱۸۱ خطوط شامل ہیں۔ تبرکاتِ آزاد ۹۸ مکاتیب و مقالات پر مشتمل ہے۔ اس کے چار حصے ہیں۔

شبلی نے ماضی پر اعتماد اور تہذیبی تاریخ سے تعلق کا جو درس دیا تھا۔ ابوالکلام کی ''تشکیل جدید'' کی تحریک میں اس کو عملی طور پر برتنے پر اصرار تھا۔ دین کے مبلغین اور مصلحین نے اب تک مدافعتی رویہ اپنایا ہوا تھا مگر ابوالکلام آزاد نے اسے تعمیری جارحیت سے روشناس کروا دیا تھا۔

تاریخی حوالوں کے اعتبار سے اردو کے مکتوباتی ادب میں اگلا نام سید اکبر حسین اکبر کا ہے۔ جو ادب میں اکبر الٰہ

آبادی کے نام مشہور ہیں۔ ۱۸۴۶ء میں الہ آباد میں پیدا ہوئے۔معمولی تعلیم کے بعد ریلوے میں کلرک بھرتی ہو گئے مگر بعد میں ہائی کورٹ میں مثل خوان ہو گئے۔ وہیں پر ہائی کورٹ کی وکالت کا امتحان پاس کیا۔ پہلے منصف اور پھر جج کے عہدے پر فائز ہو گئے ۔ ۱۹۰۵ء میں وہاں پنشن پر سبکدوش ہو گئے۔ آپ کی سرکاری خدمات کے صلے میں آپ کو خان بہادر کا خطاب ملا ۔ ان کی زندگی کے دو بڑے صدمات ان کی بیوی کا اکلوتے بیٹے کا انتقال ہو گیا۔جس نے انگلستان میں انگریز عورت سے شادی کر رکھی تھی۔

ان کا عام تعارف ان کی طنز ومزاح پر مبنی ملی و اصلاحی شاعر ہے۔مگر وہ اپنے دور میں سرسید کی تحریک کا ردِعمل کے طور پر سامنے آئے۔ وہ فطری طور پر قدامت پسند اور مذہبی آدمی تھے مگر اکبر کی یہ شخصیت تیس سال کی عمر کے بعد کی ہے۔ اس سے پہلے وہ ایک عام رنگین مزاج شخص تھے۔آہستہ آہستہ مذہب کے ساتھ لگاؤ نے انہیں متین بنا دیا۔مغربی تہذیب کے بہت خلاف تھے۔ اس دور میں سرسید کے خلاف تعلیم یافتہ لوگوں کی ایک بڑی جماعت ان کی تحریک اور شخصیت تنقید کا نشانہ بنانے میں مصروف رہی۔ اکبر الہ آبادی اس کے سرکردہ لوگوں میں سے تھے۔ انگریز حکومت اور اس کی تائید کرنے والے مقامی لوگ اکبر کے طنز کا مسلسل شکار رہے ۔''اودھ پنچ'' اس زمانے میں بڑی شہرت حاصل کر رہا تھا۔ اس میں ایسے لوگوں کے مضامین شامل کیے جاتے تھے جو حکومت کی پالیسیوں پر حرف گیری کرتے تھے۔ اکبر کی شاعری کا یہ نقطۂ آغاز تھا۔ ان کے اشعار، نظموں اور غزلوں کی صورت میں شائع ہونے لگے۔ وہ مادی ترقی میں مغرب کی تقلید کی حمایت تو کرتے ہیں مگر روایت پسندی ترک کرنے کے لیے آمادہ نہیں ہوتے۔ کیوں کہ فلسفہ اور سائنس کی ترقی اعتقادات اور اخلاقیات سے متصادم ہو رہی تھی۔ انہوں نے ہندوستانی سیاست، تہذیب اور معاشرت کے علاوہ انگریز کے تضحیک آمیز رویے کو بھی اپنا موضوع بنایا۔

انہوں نے اپنے مکاتیب انہی تمام عناصر کا بارہا ذکر کیا ہے۔ ان کے خطوط دوستوں، شاگردوں اور مداحوں کے نام ہیں۔ مذہب کی اہمیت، زندگی سے اس کا تعلق عالم اسلام کی حالت، مسلمانانِ ہند کی بتدریج مٹتی ہوئی تہذیب کے بیان کو اس طرح خطوط میں جمع کیا ہے جیسے کوئی یادداشت کے لیے روزنامچہ ترتیب دیتا ہے۔

ہندوستان کا یہ دور اور اس کا کوئی بھی پہلو اکبر کی طبع آزمائی سے نہ بچ سکا۔ تمام ادارے، تحریکیں، تمام سربرآوردہ اشخاص، تمام اہم واقعات، عالم اسلام، آردو ہندی جھگڑا، مذہبی مناقشات غرض ہر پہلو ان کے پیش نظر رہا۔ اس لحاظ سے ان کی شاعری کے ساتھ ان کے خطوط کا مطالعہ تاریخی حوالے سے اہمیت کا حامل ہے۔ ان کے خطوط کے کئی مجموعے مرتب ہو چکے ہیں۔''مکتوبات اکبر الہ آبادی بنام مرزا سلطان احمد، رقعات اکبرنامہ، خطوط اکبر، خطوط مشاہیر کے علاوہ بہت سے متفرق خطوط نقوش''مکاتیب نمبر'' ۱۹۵۶ء اور نقوش''خطوط نمبر'' ۱۹۶۷ء میں شائع ہو چکے ہیں۔

نواب محسن الملک، سید مہدی علی، سرسید کے رفقا میں سے ایک اور معزز نام ہے۔ جنہوں نے سرسید کی تعلیمی تحریک میں ان کا بھرپور ساتھ دیا۔سید مہدی علی ۹ دسمبر ۱۸۳۷ء کو اٹاوہ میں سادات خاندان میں پیدا ہوئے۔عربی و فارسی کی تعلیم حاصل کی۔ دس روپے ماہانہ کی ملازمت پر کلکٹری میں بھرتی ہوئے۔ ۱۸۵۷ء میں ترقی پائی اور اپنی ذہانت اور محنت کے بل

بوتے پر تحصیل دار ہو گئے۔ قانون دانی پر ان کی دو اہم تصانیف بھی موجود ہیں جو کہ ''قانون مالی'' اور ''قانون فوجداری'' کے نام سے ہیں۔ ۱۸۷۰ء میں انہوں نے ''آیات بینات'' کے نام سے مذہبی تصانیف مرتب کیں۔ جو تین جلدوں پر مشتمل ہے۔ پیدائشی طور پر شیعہ تھے بعد میں سنی ہو گئے۔

محسن الملک سید محمد علی کی ادبی زندگی کا آغاز ''تہذیب الاخلاق'' کے مضامین سے ہوتا ہے۔۱۸۹۳ء میں سرسید کے ساتھ تعلق بن جانے کے بعد ساری زندگی ان کے ساتھ ہی بسر کی۔ ''تہذیب الاخلاق'' میں انہوں نے ۳۰ مضامین لکھے۔ جن کے موضوعات مذہبی، اخلاقی، تعلیمی، تاریخی اور اصلاحی تھے۔ ان کی ایک بہت بڑی خوبی خطابت بھی تھی۔ ان کے خطبوں اور تقاریر کو بھی مرتب کیا گیا ہے۔ ان کے ادبی ورثے میں خوبصورت خطوط بھی شامل ہیں۔ جو انہوں نے مولوی بشیر الدین احمد، انوار احمد مارہروی، محمد امین، وقار الملک، مولوی عبداللہ جان اور حاجی محمد موسیٰ خاں کے علاوہ مدرسۃ العلوم علی گڑھ کے طلبہ اور احباب کو بھی تحریر کیے ہیں۔ یہ خطوط سرسید کی تحریک کا ایک اور اہم تاریخی ماخذ ہیں۔

مکاتیب کی زبان سادہ اور آسان ہے۔ یہ وہ دور تھا جب اردو زبان نے تکلف اور تصنع کا راستہ چھوڑ کر سادگی اور سلاست کا راستہ اپنا لیا اور اس کو یہ راستہ دکھانے میں فورٹ ولیم کا اہم کردار تھا۔ ایک ہی تحریک سے وابستہ ہونے کے باعث اس دور کے لکھنے والوں میں اسلوب کی مماثلت کے علاوہ مقصدیت کی بھی مماثلت ہے۔ ان کا لب ولہجہ اور مدعا ایک ہی ہے۔انیسویں صدی کی اہم تعلیمی تحریک کی جدوجہد، تہذیبی تبدیلیوں اور سماجی حالات کی اہم دستاویز یہ خطوط ہیں۔ مولولوی امین زبیری نے ''مکتوب وقار الملک'' کے دیباچے میں محسن الملک اور وقار الملک کی خدمات کو سراہا ہے اور اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ ان کے خطوط سے ان کی اعلیٰ سیرت اور کردار پر روشنی پڑتی ہے۔

اپنی سیاسی بصیرت سے مسلمانوں کو اپنے حقوق کی حفاظت کی تجاویز بھی دیں۔ کھرے انسان تھے۔ ہمیشہ اپنے عقائد ونظریات کی حفاظت کی۔ جب سرسید نے ''تبیین الکلام'' لکھی تو ان کے ساتھ سخت نارا ہو گئے۔ اس وقت کے دیگر علماء کی طرح آپ بھی انہیں مرتد قرار دے رہے تھے مگر سرسید کے اصرار پر ملاقات میں تمام غلط فہمیاں دور ہو گئیں۔

ملی مفادات کے لیے بھی تادمِ آخر کام کرتے رہے۔ ایسی شخصیات کی تگ و دو کی سرگزشت یقیناً تاریخی حوالوں کے لیے بہت اہم ہے۔وقار الملک برعظیم کی ایک اور اہم شخصیت جن کے حوالے کے بغیر تحریک علی گڑھ کا ذکر مکمل نہیں ہوسکتا۔ ان کا نام مشتاق حسین تھا۔ ۱۸۳۹ء میں یو۔ پی کے ضلع مراد آباد میں پیدا ہوئے۔ پیدائشی طور پر اتنے ذہین کہ چھ برس کی عمر میں قرآن مجید ناظرہ مکمل کرلیا۔ رسمی تعلیم مکمل کرنے کے بعد مدرس اور بعد میں محکمہ انکم ٹیکس میں آ گئے۔۱۸۷۳ء میں نائب تحصیل دار کے عہدے پر فائز ہوئے۔ ۱۸۷۵ء سے ۱۸۷۹ء تک حیدر آباد کی ریاست میں مختلف عہدوں پر مامور رہے۔ ۱۸۸۵ء میں آپ کی شان دار خدمات کے صلے میں وقار الدولہ وقار الملک کے خطاب سے نوازا گیا۔حکومت ہند نے انہیں نواب کا خطاب دیا اور لارڈ منٹو نے تعریفی سند بھی عطا کی۔

قوم کے لیے زندگی وقف کی۔ علی گڑھ کالج کو وہ مسلمان قوم کے لے ایک پناہ گاہ اور معراج ترقی سمجھتے تھے۔ ۱۹۰۶ء میں مسلم لیگ کے قیام میں ان کی مخلصانہ کوششوں کا بھی ہاتھ تھا۔ کیوں کہ وہ جانتے تھے کہ جب تک مسلمان سیاسی سطح پر

اپنے آپ کو منظم نہیں کریں گے کسی ایوان میں ان کی شنوائی نہ ہوگی۔ اگرچہ وقار الملک نے کوئی ایسی باقاعدہ تصنیف نہیں چھوڑی جس کو ادبی شاہکار کہا جاسکے۔ ''سرگزشت نپولین بونا پارٹ'' کے نام سے ایک انگریزی کتاب کا ترجمہ کیا۔ علی گڑھ کالج میں ہونے والی تصنیف و تالیف کے بھی نگران تھے۔ ''تہذیب الاخلاق'' مذہبی، اخلاقی، معاشرتی اور تحقیقی مضامین لکھے۔ ان مضامین کے علاوہ ان کے ۳۶ خطوط ایسے ہیں جن کو محمد امین زبیری نے مرتب کر کے شائع کیا۔ یہ خطوط محسن الملک، حالی، مولانا عبدالباری فرنگی محلی اور دیگر اہم شخصیات کو لکھے گئے ہیں۔ ان خطوط میں سرسید دبستان کے دوسرے شرکاء کی طرح سادگی اور سلاست کو اپناتے ہوئے مدعا بیان کیا گیا ہے۔ یہ خطوط ادبی لحاظ سے کوئی بھی مقام رکھتے ہوں مگر تاریخی حوالے سے ایک ایسی اہم شخصیت کے خطوط ہیں جو برعظیم کے ایک اہم تحریک کے سرگرم رُکن رہے۔

برعظیم کے سیاسی پس منظر میں ایک اور خط کا تذکرہ یہاں لازم ہے۔ یہ خط محمد عبدالقدیر گرامی نے بدایون کے اخبار ذوالقرنین میں گاندھی کے نام لکھا۔ جس میں اس بات پر زور دیا گیا کہ برعظیم کو دو بڑی قوموں یعنی ہندو اور مسلمان کے درمیان تقسیم کردیا جائے۔ اس میں انہوں نے صوبوں کی ایک فہرست بھی دی اور تقسیم ہند کا نظریہ تفصیلی طور پر پیش کیا۔ یہ خط مارچ اور اپریل ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا۔ بعد میں یہ خط علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ۱۹۲۰ء اور دوسری بار ۱۹۲۵ء میں شائع ہوا۔

علی برادران کے زیادہ تر خطوط سیاسی اور قومی مسائل کے بارے میں تھے۔ ان دونوں کی زندگی کا بیشتر حصہ قومی اور سیاسی تحریکوں میں گزرا۔ قوم و ملک کے مفاد میں ان کی تمام سرگرمیوں کی تفاصیل ان خطوط سے حاصل ہوتی ہیں۔ مولانا شوکت علی کے خطوط غیر مطبوعہ ہیں۔ مولانا جوہر علی کے خطوط بھی غیر مطبوعہ ہیں۔

مکتوبات اگرچہ کسی بھی ذاتی ملکیت ہوتے ہیں۔ مگر ایسے شخصیات جو زندگی میں بھی ادب اور معاشرے کا سرمایہ رہی ہوں ان کے خطوط معاشرے اور ادب کا ذخیرہ بن جاتے ہیں۔ اردو ادب میں اب تک جمع کیے جانے والے خطوط اپنے اپنے موضوعات کے اعتبار سے اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔ ان سے علمی فائدے بھی ملتے ہیں۔ روحانی طور پر مسرت اور ماضی سے وابستگی کا اظہار بھی۔ خط میں مسائل اور ماحول کا بیان مکتوب نگار کے طرزِ فکر کا ترجمان ہوتا ہے۔

ان مشاہیر ادب کے خطوط کا یہاں تذکرہ کرنے کا مقصد یہی ہے کہ ''اورل ہسٹری'' کی اصطلاح کے تحت ان کے افادی پہلو کو اُجاگر کیا جاسکے اور مثال کے طور پر ان ماخذات کی نشان دہی کرنا تھا۔ جو تاریخ نویسی کے لیے اہمیت کے حامل ہو سکتے ہیں۔

خط ایک ایسی صنف ہے جہاں متمدن انسان کی شخصیت کھل کر سامنے آتی ہے۔ جب مکتوب نگار، مکتوب الیہ تک اپنے خیالات کی ترسیل کرتا ہے تو اس انتہائی ذاتی قسم کی تحریر کے بارے میں اُس کے گمان میں بھی نہیں ہوتا کہ کوئی تیسرا شخص اس راز و نیاز میں شریک ہو جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ مکاتیب میں انسانی شخصیت کے بہت سے بھید کھیل جاتے ہیں۔ اردو مکتوب نگاری کو غالب نے سادگی اور شگفتگی سکھائی۔ تہذیب اور شائستگی کے معیار کو قائم رکھتے ہوئے بے تکلفی کے عنصر کو بھی اس میں داخل کیا۔ خط کو مکالمہ اور ملاقات بنا دیا۔

نجی خطوط ہوں یا روزنامچے اور یادداشتیں خصوصاً جو مشاہیر ادب نے تخلیق کیں۔ وہ ان کی روز شب کی داستانیں

ہیں۔ اس معاشرے کے مرقعے ہیں جس میں انہوں نے زندگی بسر کی۔ کسی بھی عہد کی تاریخ ان کے حوالوں کے بغیر نامکمل رہتی ہے کیونکہ معاشرے کی جن صداقتوں کو غیر جانب داری سے ان تخلیقات میں سموتے ہوئے جانب داری سے تصنیف یا مرتب کی گئیں تواریخ ان صداقتوں سے یا تو عاری ہوتی ہیں یا دانستہ ان سے پہلوتہی کی جاتی ہے۔ یہ اقدام مصلحتاً بھی ہوتا ہے۔ اگر ہم تاریخ کو واقعی اس کے حقیقی تناظر میں دیکھنا چاہتے ہیں تو ان ادبی تخلیقات سے بھی کماحقہ فائدہ اُٹھانا ہوگا۔عہد ساز شخصیات کے خطوط کے مطالعے سے تاریخ کے تمام تر پہلوؤں کو وضاحت اور دلائل سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد اور سرسید احمد خان کے مکتوبات سے برصغیر میں انگریز کی ان تعلیمی پالیسیوں کی قلعی کھلتی ہے جن کو عمومی تاریخ میں بڑے فخر سے برصغیر کے لوگوں کیلئے تحفہ قرار دیا جاتا ہے۔ اسی طرح اردو زبان سے انگریز اور ہندو کی مشترکہ عصبیت کا ثبوت مولوی عبدالحق کے خطوط کے علاوہ شاید ہی کہیں اتنی تفصیل سے موجود ہو۔

اورل ہسٹری کی اصطلاح کے تحت آنے والا مکاتیب کا یہ سرمایہ نہ صرف اردو زبان کے لسانی ارتقاء کا احوال بتاتا ہے بلکہ ان میں موجود عصری مسائل اور اس دور کے اہم واقعات کا بیان اسے تاریخ کا بھی اہم حوالہ بناتا ہے۔ اِن ذاتی نوعیت کی تحاریر میں مستند صداقتیں موجود ہیں جو تاریخی تصانیف میں موجود بہت سے نظریات کا رُخ موڑ سکتی ہیں۔

## حواشی وحوالہ جات


۱۔ عبداللہ سید، ڈاکٹر وجہی سے عبدالحق تک سنگ میل پبلشرز لاہور، 1996ء، ص 259

۲۔ گیان چند، پروفیسر اردو کی نثری داستان اردو اکادمی لکھنؤ، 1987، ص 2

۳۔ شہناز انجم، ڈاکٹر ادبی نثر کا ارتقا جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، 1985، ص 276

۴۔ خلیق انجم، ڈاکٹر تعبیر و تفہیم مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 1996ء، ص 100

۵۔ عبدالقیوم، ڈاکٹر تاریخ ادبیات پاکستان و ہند حبیب پریس، مزنگ لاہور، 1972، ص 459

۶۔ خلیق انجم، ڈاکٹر تعبیر و تفہیم مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 1996ء، ص 157

۷۔ غلام رسول مہر، مولانا (مرتب) خطوطِ غالب شیخ غلام علی اینڈ سنز، 1968، ص63

۸۔ محمد اسماعیل پانی پتی، شیخ مکتوبات سرسید مجلس ترقی ادب لاہور، 1976، ص 19

۹۔ محمد اسماعیل پانی پتی، شیخ مکتوبات سرسید مجلس ترقی ادب لاہور، 1976، ص 230

۱۰۔ عبدالحق مولوی مکاتیب حالی مجلس ترقی ادب، 1966ء، ص101

۱۱۔ ایضاً، ص194

۱۲۔ افتخار احمد صدیقی (مرتب) موعظہ حسنہ از مولوی نذیر احمد مجلس ترقی ادب لاہور، 1963ء، ص 107

۱۳۔ مرتضٰی فاضل حسین، سید، لکھنوی (مرتب) مکاتیب آزاد مجلس ترقی ادب لاہور، 1966ء، ص 11

۱۴۔ ایضاً، ص 214

۱۵۔ مشتاق حسین (مرتب) باقیاتِ شبلی مجلس ترقی ادب لاہور، 1977ء، ص 160

۱۶۔ نذیر نیازی، سید (مرتب) مکتوبات اقبال اقبال اکادمی لاہور، 1977ء، ص 160

۱۷۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر وجہی سے عبدالحق تک سنگ میل پبلشرز لاہور، 1996ء، ص278

ڈاکٹر غلام شبیر رانا

# روسی ہئیت پسندی: ایک مطالعہ

Russain Formalisam emerged in Russia in 1910 and remained active for only twenty years. Russian Formalists laid emphasis on the functional role of important literary devices. They advocated scientific method for studying poetic language. The Russian formalists described general characteristics of literary language and tried to analyze the specific devices within the text used in the language. They introduced the term defamiliarization which became a key concept for Russian Formalism. Russian Formalists advocated that literature should be studied on scientific bases through objective analysis of the motives, devices, techniques and other important functions that comprise literary work.

روسی ہئیت پسندی کی متنوع تحریک نوجوانوں کے دل کی امنگ اور جذبات و احساسات کی ترنگ خیال کی جاتی ہے ۔اس میں جن نوجوان تخلیق کاروں نے سنگ سنگ چلنے اور پرورش لوح و قلم کرتے وقت نئے افکار کی جستجو کا فیصلہ کیا ان میں سے بیش تر کی عمریں بیس برس کے قریب تھیں۔ اُٹھتی جوانی میں فکر و خیال کی نئی مشعل فروزاں کرنے کی تمنا دل میں لیے ان نوجوانوں نے فرسودہ اور پامال راہوں سے گریزاں رہ کر نئی راہوں کی جستجو کو اپنا شعار بنایا۔جدت ،تنوع اور تازگی کی جستجو ان کا مطمح نظر تھااس لیے وہ مہیب سناٹوں ،اداس سکوت ،جان لیوا تاریکیوں اور ہراساں شب و روز کے مسموم اثرات سے گلو خلاصی کے متمنی تھے ۔ وہ چاہتے تھے کہ لکیر کا فقیر بننے کی قدیم فرسودہ روش کو ترک کر کے تخلیقِ ادب کے لیے ایسا لائحۂ عمل مرتب کیا جائے جو اوہام کی تشکیک ،شہرت کے بھوکے اصنام کی ستائش کی عقوبت اور فرسودہ اسالیب کی قدامت کی نحوست کی پیدا کردہ ظلمت سے نجات دلا سکے اور اس نئے زاویۂ نگاہ سے ندرت ،تنوع اور قوسِ قزح کے مانند ایسے دل کش اور حسین رنگ سامنے آئیں جو طلوعِ صبح بہاراں کے نقیب ثابت ہوں۔ ادبی تنقید کے اس دبستان نے سال 1910 میں سابق سویت یونین میں اس وقت نمو پائی جب جنگی جنون میں مبتلا طالع آزما اور مہم جُو عناصر نے زندگی کی تمام رُتیں بے ثمر کر دی تھیں۔ کبر و نخوت اور حرص و ہوس کی چیرہ دستیوں کے باعث دنیا شدید سیاسی عدم استحکام کا شکار تھی۔ پہلی عالمی جنگ کے شعلے جو اٹھائیس جولائی 1914 کو بھڑکے پُوری دنیا کے امن و سلامتی کو خاکستر کرنے کے بعد گیارہ نومبر 1918 کو بُجھ گئے۔اس تباہ کُن جنگ کے دوران انسانیت کو جن مصائب و آلام کا سامنا کرنا پڑا اس نے حساس تخلیق کاروں کی روح کو زخم زخم اور دل کو کرچی کرچی کر دیا۔ مصیبت زدہ لوگ انتہائی مایوسی کے عالم میں زندگی گزار رہے تھے ۔یہ خوف ناک جنگ جہاں ہلاکت خیزیوں، ویرانیوں، بربادیوں، قحط، بیماریوں اور مفلسی کا سبب بن گئی تھی وہاں اس کے باعث ایسے مسموم حالات پیدا ہو گئے جن کے نتیجے میں عالمی افق پر ہوس، افراتفری اور خود غرضی کا عفریت منڈلانے

لگا۔اس جنگ کے بعد سماجی اور معاشرتی زندگی کے ہر شعبے میں لرزہ خیز اور اعصاب شکن صورت حال سامنے آئی۔اس طویل اورخون ریز جنگ کے نتیجے میں معاشرتی زندگی میں خوف،دہشت،عصبیت اور لذتِ ایذاجیسے عوارض پیدا ہو گئے۔سائنس اور ٹیکنالوجی کے بارے میں یہ غیر محتاط عمومی تاثر پایا جاتا ہے کہ اس کا عصبیت اور جذبات سے کوئی تعلق نہیں لیکن جنگی جنون نے سائنس کو بھی خوف ناک تعصب کی بھینٹ چڑھا دیا۔ ہوس جاہ و منصب کے خبط میں مبتلا طالع آزما اورمہم جُو عناصر نے سائنس دانوں کو بھی تباہ کن سامان حرب اور جوہری اسلحہ کی تیاری پر مامور کر دیا۔متعصب سائنس دان مخالف اقوام کے نہتے عوام پر کوہِ ستم توڑنے کی خاطر اپنے اپنے ملک کے اسلحہ خانوں کو بھرنے میں لگ گئے اس کے نتیجے میں سائنس کے غیر متعصب ہونے کا تاثر زائل ہو گیا۔دکھی انسانیت جو رہینِ ستم ہائے روزگار تھی سائنس کی تباہ کاریوں کا شکار ہو گئی۔ اس ہولناک جنگ نے لوگوں کے مزاج میں بیزاری ،مایوسی اور چڑچڑا پن پیدا کر دیا تھا۔فکر و خیال کی تہی دامنی کا یہ حال تھا کہ متشکک مزاجی نے انھیں اپنی گرفت میں لے لیا تھا۔تہذیب وتمدن اور شائستگی و اخلاق کے دعوے کرنے والی اقوام کی محاذِ جنگ پر سفاکی اور رعونت، حساس اور دردمند تخلیق کاروں کو خون کے آنسو رلاتی تھی۔جنگ میں جارحیت کے مرتکب ممالک کے جنگی جرائم عالمی تاریخ کا سیاہ باب ہیں ۔ان درندوں نے انسانیت کو پتھر کے زمانے کے ماحول میں دھکیلنے کی جو مذموم کوشش کی وہ ہر دور میں قابل نفرت سمجھی جائے گی۔روسی ہیئت پسندوں نے کوشش کی کہ ادب پاروں سے جمالیاتی تاثیر کشید کر کے اس سے جنگ کے زخموں کے اندمال کا مرہم اور سمے کے سم کا تریاق تلاش کیا جائے۔

انسانی زندگی کا المیہ یہ ہے کہ آلامِ روزگار کے مہیب بگولوں کے سامنے یہ شمع کے مانند ٹمٹماتی رہتی ہے اور بالآخر اس کی روشنی ماند پڑنے لگتی ہے اور یہ ہمیشہ کے لیے گُل ہو جاتی ہے ۔فرد کی زندگی کی نگاہوں کو خیرہ کر دینے والی تابانیوں کی سب کہانیوں کو ابلقِ ایام کے سُموں کی گرد ڈھانپ لیتی ہے جس کے بعد رفتہ رفتہ سب حقائق خیال و خواب بن کر نگاہوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔گردش ایام کے باعث ماضی کے واقعات پر پڑ جانے والی گرد کو تاریخ صاف کرتی ہے اور گزشتہ زمانے کے لوگوں کے خیالات سے روشناس کراتی ہے ۔اس کے اعجاز سے زمانۂ حال کے ادبیات کے قارئین کو جب ایام گزشتہ کی کتاب کی ورق گردانی کا موقع ملتا ہے تو وہ تحقیق وتجسس اور حیرت کے جذبات سے سرشار ہو کر اس کا جائزہ لیتے ہیں۔اسی تجسس کو تاریخی شعور سے تعبیر کیا جاتا ہے جو خوابیدہ صلاحیتوں کو بیدار اور صیقل کر کے دلوں کو ایک ولولۂ تازہ عطا کرتا ہے اور فکر ونظر کو مہمیز کرنے کا مؤثر وسیلہ ثابت ہوتا ہے۔روسی ہیئت پسندوں نے ادب اور فنون لطیفہ کے ارتقا کی تفہیم اور احتسابِ ذات کے لیے تاریخی شعور کی بیداری پر زور دیا۔روسی ہیئت پسندوں نے ادب پارے کو زبان کی ایسی خاص صورت سے تعبیر کیا جو روزمرہ استعمال کی زبان کی مسخ شدہ شکل سے انحراف کر کے قاری کو جہانِ تازہ کی سیر کرائے جہاں خلوص ومروّت ،ایثار و دردمندی اور پیمانِ وفا کے سب استعارے اسے مسحور کر دیں۔ایک زیرک تخلیق کار اپنے ذہن و ذکاوت اور ذوقِ سلیم کو بروئے کار لا کر زبان کی جدت اور تنوع کے مظہر ایسے نئے اور نادر خدو خال وضع کرتا ہے جو قاری کو پرانے تصورات کو بدل کر نئے حالات کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے پر مائل کرتے ہیں۔روسی ہیئت پسندوں کا خیال تھا کہ خوش کلام ادیب جب بولتا ہے تو اس کے منھ سے پھول جھڑتے ہیں ۔اس طرح ادبی زبان تکلم کی وہ

دل کش اور حسین صورت سامنے لاتی ہے جو اپنی صوتی ساخت کے اعجاز سے زبان کو ارفع معیار تک پہنچا دیتی ہے ۔ ذات کی تکمیل ایک کٹھن اور صبر آزما مرحلہ ہے جس کے لیے فرد کی ملت ، جماعت ، سماج اور معاشرے سے وابستگی ناگزیر ہے ۔ یہ فرد کی معاشرتی زندگی ہی ہے جس میں وہ اچھائی اور بُرائی میں امتیاز کے لائق صد رشک و تحسین قرینے سیکھتا ہے ۔ یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ اخلاقی نمو اور بالیدگی کے لیے معاشرتی زندگی ایک معدن کی حیثیت رکھتی ہے جہاں سے حسن اخلاق کے لعل و جواہر حاصل کر کے زندگی کو ثروت مند بنایا جا سکتا ہے ۔ روسی ہئیت پسندوں نے تخلیق کار کو حسنِ اخلاق سے کام لیتے ہوئے ذاتی محنت اور لگن سے ایسے ادب کی تخلیق پر مائل کرنے کی کوشش کی جو نہ صرف روحِ عصر سے مطابقت رکھتا ہو بل کہ اپنی اثر آفرینی کے اعجاز سے آفاقی نوعیت کا حامل ہو اور اس سے معاشرے اور سماج کو خوشیوں کا گہوارہ بنایا جا سکے ۔

روسی ہئیت پسندی نے سال 1930 تک سویت یونین میں تنقیدی سفر جاری رکھا ۔ اس کے بعد ایسا محسوس ہوا کہ افق ادب پر اٹھنے والا فکر و خیال کا یہ طوفان تھم گیا اور رفتہ رفتہ یہ سب مد و جزر ایام گزشتہ کی تاریخ کا حصہ بن گیا اور ماضی کی کئی ادبی تحریکوں کی طرح یہ تحریک بھی اپنے اختتام کو پہنچ گئی ۔ جب روسی ہئیت پسندی کو خود اس کی اپنی جنم بھومی میں قدغنوں کا سامنا کرنا پڑا تو اس جان کنی کے عالم میں بھی اس کے گرویدہ ادیبوں نے اس سے جو عہدِ وفا استوار کیا تھا اسی کو علاج گردشِ لیل و نہار سمجھتے ہوئے اس کی ترویج و اشاعت پر توجہ مرکوز رکھی ۔ روسی ہئیت پسندوں نے مواد اور ہئیت کے بارے میں اپنی منفرد سوچ کو پروان چڑھانے کی سعی جاری رکھی ۔ ان کا خیال تھا کہ ادبی فعالیت کی تفہیم کے لیے ادب پارے کی ہئیت اور مواد کا بہ نظر غائر جائزہ لینا از بس ضروری ہے ۔ روسی ہئیت پسندوں نے ادبی تنقید میں پہلی بار ہئیت اور مواد کا داخلی انسلاک کر کے اپنے انفرادیت کا لوہا منوایا ۔ روسی ہئیت پسندوں نے اس بات پر زور دیا کہ ادب پاروں کے معانی کی ترسیل کا راز ہئیت میں پوشیدہ ہے ۔ ادب پارے کی ہئیت کا جائزہ اصل عبارت کے معانی کی تفہیم میں کلیدی اہمیت کا حامل ہے ۔ ہئیت کا جائزہ لیے بغیر معانی کے گنج گراں مایہ تک رسائی ممکن ہی نہیں ۔ تخلیق فن کے مراحل سے گزرتے ہوئے تخلیق کار جب اپنی تخلیق زیبِ قرطاس کرتا ہے تو اصل عبارت کی ہئیت کا تجزیاتی مطالعہ اس لیے ضروری ہے کہ یہ نہ صرف مواد کا مخزن ہے بل کہ اس کے وسیلے سے قاری ان تمام وسائل اور آلات کے بارے میں بھی آ گہی حاصل کر سکتا ہے جنھیں اصل عبارت میں رو بہ عمل لاتے ہوئے تخلیق کار نے ید بیضا کا معجزہ دکھایا ہے ۔ اس طرح روسی ہئیت پسندوں نے اپنے اس موقف کی وضاحت کی کہ یہ ہئیت ہی ہے جو اصل عبارت کے تصور کی تفہیم کی استعداد سے متمتع کرنے کا سب سے مؤثر اور اہم ترین وسیلہ ہے ۔ سال 1914 سے لے کر سال 1930 تک سویت یونین (سابقہ) سے تعلق رکھنے والے جن رجحان ساز ادیبوں نے فکر و خیال کی اس شمع کو فروزاں کرنے میں اہم کردار ادا کیا ان میں سے کچھ اہم ادیبوں کے نام حسب ذیل ہیں:

۱۔ وکٹر شکلووسکی ( Viktor Shklovsky B:24-01-1893 D: 06-12-1984)

۲۔ یوری تائینیانو (Yuri Tynianov B:18-10-1894 D:20-12-1948)

۳۔ والڈیمر پروپ(Vladimir Propp B:17-04-1895 D:22-08-1970)

۴۔ بورس ایکن بام (Boris Eikenbaum B:16-10-1886 D:02-11-1959)

۵۔ رومن جیکب سن(Roman Jakabson B:11-10-1896 D:18-07-1982)

۶۔ بورس تو ماشکوسکی(Boris Tomashevsky B:29-11-1890 D:24-08-1970)

۷۔ گریگوری گکووسکی(Grigory Gukovsky B:01-05-1902 D: 02-04-1950)

۸۔ جان مکاروسکی(Jan Mukarovsky,B:11-11-1891,D:08-02-1975)

روسی ہئیت پسندی کی تشریح و تجزیاتی مطالعہ میں میخائل باختن(Mikhail Bakhtin B:17-11-1895,D:07-03-1975) نے گہری دلچسپی لی اور نہایت مدلل انداز میں اس کے قواعد وضوابط پر روشنی ڈالی۔اس کے مداح یوری لوٹ مین(Yuri Lotman B:28-02-1922,D28-10-1993) نے روسی ہئیت پسندی کے بارے میں حقیقی اندازفکر پروان چڑھانے کے سلسلے میں فعال کردار ادا کیا۔

روسی ہئیت پسندی کے علم برداروں نے ایک تخلیقی ادب پارے کے متن کے بجائے اس کی ہئیت کو زیادہ اہمیت کا حامل گردانتے ہوئے صرف ہئیت پر اپنی توجہ مرکوز کر دی۔ادبی تنقید میں انھوں نے ہئیت کے تجزیاتی مطالعہ ہی کو اپنا مطمح نظر ٹھہرایا۔ان کا خیال تھا کہ متن سے دامن بچا کر ہئیت کی غواصی کرنے سے مفاہیم کے گہر ہائے آب دار تلاش کیے جا سکتے ہیں۔تخلیقی فعالیت اور اس کے پس پردہ کارفرما عوامل کے بارے میں حقیقی شعور وآگہی کو پروان چڑھانے میں کامیابی صرف اسی صورت میں حاصل ہوسکتی ہے جب ہئیت کے مطالعہ میں انہماک کا مظاہر کیا جائے۔روسی ہئیت پسندی نے اس جانب متوجہ کیا کہ ایک زیرک نقاد جب ادبی تخلیقات کی ہئیت کی تنقید و تجزیہ کو شعار بناتا ہے تو متن کی تخلیق اور اس کے پس پردہ کارفرما لاشعوری محرکات کی گرہ کشائی سہل ہو جاتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ہئیت پر اپنی توجہ مرکوز کر دی اور ہئیت کے تجزیے کے وسیلے سے تخلیق فن کے اسرار و رموز سمجھنے کی مقدور بھر کوشش کی۔وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ ادب پارے مجموعی اعتبار سے ثانوی حیثیت رکھتے ہیں جب کہ ہئیت کو اولین اور کلیدی مقام حاصل ہے۔جہانِ فن میں ہئیت کو جامِ جہاں نما کی حیثیت حاصل ہے جس کے مطالعہ سے معجزۂ فن کے بارے میں متعدد گتھیوں کو سلجھایا جا سکتا ہے۔روسی ہئیت پسندوں کی یہ دلی تمنا تھی کہ زبان کو نئی تاب و تواں اور نیا آہنگ عطا کیا جائے۔وہ ادبی زبان کو روزمرہ استعمال کی بیزارکُن یکسانیت،بے مزہ روایتی اسالیب اور مضحل انداز سے نجات دلانا چاہتے تھے۔متن کے گرویدہ زبان کے نادان دوستوں نے کڑے معائر اور سخت قواعد وضوابط کے باعث زبان کو چیستان بنا دیا تھا۔ادبی زبان جن کڑے معائر،بے جا قدغنوں اور جکڑ بندیوں کے بوجھ کے نیچے سسک سسک کر دم توڑ رہی ہے ان سے زبان کو آزاد کرانے کے لیے روسی ہئیت پسندوں نے حریتِ فکر وعمل کی راہ اپنائی۔ان کی ہئیت پسندی دراصل ان کی جدت اور تنوع کی مظہر تھی۔اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ جہاں تک جدید اسلوبیات اور تجزیاتی مطالعہ کا تعلق ہے اس کے سوتے روسی ہئیت پسندی ہی سے پھوٹتے

ہیں۔

تخلیقِ ادب میں فکر و خیال کو محیطِ بے کراں کی حیثیت حاصل ہے جب کہ نئی سوچ کو محض ذرا سی آب جُو خیال کیا جاتا ہے ۔ بادی النظر میں یہ بات واضح ہے کہ تصورات وتخیلات کے ندی نالوں اور دریاؤں کا مدو جزر سمندر کے سامنے ہیچ ہے۔ روسی ہئیت پسندی نے جب اپنے فکری سفر کا آغاز کیا تو ابتدا ہی سے اسے شدید تنقید کا سامنا کرنا پڑا۔روسی ہئیت پسندی نے جب متن کے بجائے ہئیت کے ترفع پر اصرار کیا تو ادبی حلقوں نے اسے قبول کرنے میں اپنے تحفظات کا بر ملا اظہار کیا ۔ روسی ہئیت پسندوں نے سبک نکتہ چینیوں کی کبھی پروا نہ کی اور اپنی دُھن میں مگن اپنے موقف پر قائم رہتے ہوئے ہئیت کی متن پر بالادستی کو ثابت کرنے میں مصروف رہے۔انھوں نے اپنے دلائل میں اس موقف پر اصرار کیا کہ تخلیقِ ادب کے لمحوں میں ایک مستعد اور فعال تخلیق کار اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے جو پیرایۂ اظہار منتخب کرتا ہے وہ اس کی شخصیت کی طرح جداگانہ انداز کا حامل ہوتا ہے۔وہ اپنے اسلوب میں جن الفاظ کو شامل کرتا ہے وہ منفرد نوعیت رکھتے ہیں۔ یہ الفاظ ہی ہیں جو گنجینۂ معانی کا طلسم بن کر اظہار وابلاغ تکلم کے سلسلہ ہائے دور دراز اور دِل و نگاہ کے جُملہ استعاروں کے امین بن کر دھنک رنگ منظر نامہ پیش کرتے ہیں ۔ایسی زبان اپنی خاص فعالیت کی وجہ سے نئے رنگ اور منفرد آہنگ لیے سامنے آتی ہے ۔اس خیال کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے روسی ہئیت پسندوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ فروغ ادب کے ساتھ قلبی وابستگی رکھنے والا ایک سنجیدہ اور مخلص تخلیق کار اپنے مافی الضمیر کے اظہار اور اپنے خیالات کے ابلاغ کے لیے جو زبان استعمال کرتا ہے وہ بہ ہر حال اس زبان سے جداگانہ نوعیت کی ہوتی ہے جو روزمرہ زندگی کے معمولات میں مستعمل ہے ۔اس کی ایک مثال یہ ہے کہ عملی زندگی میں بنیے ،بقال اپنی تجوری بھرنے ،محنت کش اپنا پیٹ پالنے اور گڈریے مویشیوں کو چراگاہوں میں ہانکنے کے لیے جو بات چیت کرتے ہیں اس کا انداز سطحی سا ہوتا ہے ۔ ان کا خیال تھا کہ روزمرہ زندگی میں مستعمل زبان محض عام نوعیت کی معلومات کی ترسیل کے لیے استعمال میں لائی جاتی ہے ۔اس کے بر عکس ادبی زبان کا دائرہ کار بے حد وسیع ہوتا ہے اور یہ ادبی زبان ہی ہے جو دل کی بات لبوں تک لانے ،قلب وجگر کے افسانے نگاہوں کی زباں سے بیان کرنے اور اسے صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنے کا جداگانہ انداز ہے ۔خونِ دل میں انگلیاں ڈبو کر پرورش لوح وقلم کو شعار بنانے والے ،قلم وقرطاس سے عہدِ وفا استوار کرنے والے اور اپنی قلبی واردات کو رقم کرنے والے ذوق سلیم سے متمتع تخلیق کار کے الفاظ کی ترنگ اور دبنگ لہجے کی بات ہی نرالی ہوتی ہے ۔اس کا اول الذکر لہجے سے موازنہ کرنا کورمغزی اور بے بصری کی دلیل ہے۔وہ روزمرہ زندگی کی عام بول چال کی زبان کو غبارِ راہ سمجھتے تھے جب کہ ان کا خیال تھا کہ تخلیقی فعالیت کے دوران اپنائے جانے والے اسلوب کی زبان اس قدر بلند آہنگ ہوتی ہے کہ وہ وسعتِ افلاک میں گھنگھور گھٹا کے ہاتھوں میں ہاتھ ڈال کر نسیم سحر کے شانہ بہ شانہ بلندیوں کی جانب سرگرم سفر رہتی ہے اور ستارے بھی اس کی گرد راہ کے مانند ہیں ۔ ادبی فعالیت کی تکمیل کے لیے ادبی اور لسانی گرامر کی احتیاج سے کون واقف نہیں۔تخلیق کار تخلیق فن کے لمحوں میں خیال وخواب ،احوال واقوال،کہانی یا آفاتِ ناگہانی کی اس انداز میں لفظی مرقع نگاری کرتا ہے کہ اس کے دبنگ لہجے سے زبان کو نئی تاب وتواں نصیب ہوتی ہے اور اس میں ہر قسم کے مضامین کے اظہار وابلاغ کی استعداد پوری قوت ،شدت اور جوبن کے ساتھ ظہور میں آتی ہے ۔حسین الفاظ اور متنوع اسالیب

سے مزین اور ادبی گرامر سے نکھر کر ادبی زبان معجزۂ فن سے ایسے تخلیقی فن پارے پیش کرتی ہے جو قارئین کو اپنی جاذبیت اور مسحور کُن دل کشی سے اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔اس طرح ذوق سلیم سے متمتع قارئین ہر قسم کی پابندیوں اور نا روا حدود و قیود سے نجات حاصل کر کے آزادانہ طور پر ادب پارے کا استحسان کرنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔کلیشے کی بھر مار سے پامال، گھسی پٹی اور عام زبان سے انحراف کر کے ادبیت سے لبریز زبان کے استعمال سے وہ مروّج زبان کو اس قدر ثروت مند بنانے کے خواہاں تھے جو عصری آگہی کو پروان چڑھانے میں معاون ثابت ہو۔ ان کی مجوزہ زبان جہاں عزم جواں کی نقیب ہے وہاں یہ ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلّی کی تڑپ بھی اپنے اندر لیے ہوئے ہے ۔وہ محض تفحص الفاظ اور رنگِ بیاں کے نئے مناظر سے آشنا نہیں ہوتے بل کہ سارے جہاں کے اسرار و رموز کا ایک منفرد روپ اپنی نگاہوں کے سامنے جلوہ گر دیکھ کر حیرت سے ان کی آنکھیں کُھلی کی کُھلی رہ جاتی ہیں۔روسی ہئیت پسندی کے علم برداروں نے زبان کے حوالے سے نحو،ساخت اور منظر کشی کو کلیدی اہمیت کا حامل قرار دیا۔ادب اور غیر ادب کے درمیان جو حدِ فاصل ہے اس کی جانب انھوں نے متوجہ کیا اور ذوق سلیم کو مہمیز کرنے کی مقدور بھر سعی کی ۔ان کے اسلوب کا اہم پہلو یہ ہے کہ انھوں نے زبان و بیان کی ندرت سے عام باتوں کو بھی خاص انداز عطا کر دیا۔روزمرہ کے معمولات میں معروف اور مانوس باتوں کو بھی انھوں نے نا مانوس اور اجنبی بنا کر اس طرح پیش کیا کہ قاری چونک اٹھے۔اجنبیانے (Defamiliarization) کی یہ اختراع روسی ہئیت پسند وکٹر شلووسکی(Victor Shlovsky) نے سال 1917 میں متعارف کرائی۔ اس کا خیال تھا کہ کواکب جیسے دکھائی دیتے ہیں ویسے اصل میں نہیں ہوتے۔ان کے ظاہری روپ کے پردے میں نہاں ان کا اصل روپ دکھانا ضروری ہے ۔جس طرح ہاتھی کے دانت دکھانے کے اور ہوتے ہیں جب کہ کھانے کے لیے اور دانت ہوتے ہیں اسی طرح ادب پارے کی ظاہری اور مانوس کیفیت کے بجائے اس کی باطنی کیفیت پر نگاہ ڈالنا ضروری ہے ۔ ادب پارے میں اتنی جان ہونی چاہیے کہ وہ ہر قسم کی بیساکھیوں سے بے نیاز رہتے ہوئے اپنے وجود کا اثبات کر سکے۔ وقت کے یہ رنگین اور حسین ستم دیکھ کر چشم زار رونا معمول بن جاتا ہے جب پرانے آشنا چہرے پلک جھپکتے میں اجنبی بن جاتے ہیں۔یہ حالات کی ستم ظریفی نہیں تو اور کیا ہے کہ سب رشتے ناتے سراب بن کر اپنی پہچان کھو دیتے ہیں۔دکھوں کی بھر مار میں بے وفائیوں کی مار کھاتے کھاتے انسان مارِ آستین سے مات کھا جاتا ہے ۔ان حالات میں سے کے سم کا ثمر جب رگِ جاں میں اُتر جاتا ہے تو نہ تو کوئی امید بر آتی ہے اور نہ ہی بچ نکلنے کی کوئی صورت دکھائی دیتی ہے ۔ جب زمین دِل کے مانند دھڑکنے لگے ،خیابانِ ہستی سے طائرانِ خوش نوا کوچ کر جائیں اور ہر طرف زاغ و زغن اور کرگس و بُوم منڈلانے لگیں، بُور لدے چھتنار اور سرو و صنوبر ایندھن کے لیے کٹ جائیں اور ان کی جگہ پوہلی ،حنظل ،تھوہر اور زقوم اُگ آئے جائیں تو ماحول کی اس اجنبیت کو شامتِ اعمال کے باعث رونما ہونے والے کسی ناگہانی حادثے کا انتباہ سمجھنا چاہیے ۔

پامال راہوں پر چلنے سے گریزاں اور کورانہ تقلید کی مہلک روش سے نجات حاصل کر کے اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کی تمنا اپنے دِل میں لیے روسی ہئیت پسندوں نے اقتضائے وقت کے مطابق الفاظ میں نُدرت ،تنوع ،تازگی، جدت ،جاذبیت اور دل کشی کی نمو پر توجہ دی ۔ یہ توانا تخلیقی عمل ایسی حسین صد رنگی کا مظہر ہو کہ ایک پُھول کا مضمون بھی سو رنگ سے باندھ کر قاری کو چشم تصور سے نئی دنیا کی تابانیاں دکھا سکے ۔ روسی ہئیت پسندوں نے ادب کے عام تصور کی تشریح کو بہت اہمیت

دی۔اس مکتبۂ فکر نے یک زمانی (Synchrony)اور کثیر زمانی (Diachrony) عوامل کے بارے میں صراحت کی۔تخلیق فن کے لمحوں میں ادبیت اور ادبی فعالیت کو جو کلیدی حیثیت حاصل ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔سوسئیر (Saussure) نے جن لسانی عوامل کی جانب متوجہ کیا ان کا عمیق مطالعہ کرنے کے لیے زبان کے کثیر زمانے کے حامل (Synchronic) نظام کی احتیاج ہے۔تنقید اور ادب سے دلچسپی رکھنے والے جب سوسئیر اور روسی ہئیت پسندوں کے افکار کا جائزہ لیتے ہیں تو اس بارے میں غیر امید افزا صورت دکھائی دیتی ہے۔وہ سوچنے لگتے ہیں کہ اس وقت کون سے الجھن کو سلجھایا جائے۔تاریخ کے مسلسل عمل کے نتیجے میں زبان جس معاشرتی ارتقا اور تغیر پذیر معاشرتی کیفیات کے مراحل سے گزری ہے،ان کے بارے میں کسی سوال کا جواب نہیں ملتا۔اس کے باوجود یہ تاثر عام ہے کہ روسی ہئیت پسندوں نے جس دردمندی،خلوص اور پُر سوز نگاہ سے فکشن کی شعریات پر توجہ دی اس میں کوئی ان کا شریک وسہیم نہیں۔لسانیات اور فکشن کے موضوع پر ان کے اسلوب میں جو تازگی،ندرت،شگفتگی،تنوع اور اچھوتا پن دیکھنے میں آیا وہ ادبی حلقوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔یہاں تک کہ یورپ نے بھی روسی ہئیت پسندوں کے خیالات سے استفادہ کیا۔گزشتہ صدی کے وسط میں روسی ہئیت پسندوں کی تصانیف کے انگریزی زبان میں تراجم کا سلسلہ شروع ہو گیا۔یورپ کے ممتاز دانش وروں نے روسی ہئیت پسندی کے موضوع پر اپنے مضامین لکھ کر اس کے بارے حقائق کی گرہ کشائی کی۔ان میں وکٹر ارلیچ( Victor Erlich)،لی ٹی لیمن(Lee.T.Lemon)اور میریسن جے ریس(Marison J.Rreis) کے نام قابل ذکر ہیں۔وکٹر ارلیچ نے روسی ہئیت پسندی کے موضوع پر اپنے تراجم کی کتاب سال1965میں پیش کی۔یہ کتاب( Russian Formalism,History -Doctorine)جو چار وقیع مقالات پر مشتمل ہے اور اس میں مترجم کا عالمانہ مقدمہ بھی شامل ہے قارئین میں بہت مقبول ہوئی۔اس کے بعد سال 1971میں شائع ہونے والی لڈسلاو مٹجکا ( Ladislav Matejka)اور کرسٹینا پمروز (Krystyna Pomorska) کی کتاب ( Readings In Russian Poetics:Formalist and Structuralist Views) کا وسیع پیمانے پر خیر مقدم کیا گیا۔یہ اس بات کا ثبوت تھا کہ روسی ہئیت پسندوں کے افکار کی بازگشت پوری دنیا میں سنائی دینے لگی۔

اپنی تخلیقی فعالیت میں ادبیت(Literariness)کو روسی ہئیت پسندوں نے سدا مرکز نگاہ بنایا۔ان کا خیال تھا کہ یہ ادبیت ہی ہے جسے تخلیقِ ادب کا جوہر قرار دیا جاسکتا ہے۔ان کے اسلوب سے یہ تاثر ملتا ہے کہ وہ تخلیقی موادکو اجتماعی کیفیات کا مظہر اور اسلوب کو انفرادی نوعیت کا حامل سمجھتے تھے۔روسی ہئیت پسندوں نے رومانویت کے سرابوں میں بھٹکنے کے بجائے ادب کا مطالعہ سائنٹفک تجربات کی اساس پر کرنے کی راہ دکھائی۔سائنس اور ٹیکنالوجی کی برق رفتار ترقی کے دور میں ان کا یہ انداز فکر اقتضائے وقت کے عین مطابق سمجھا گیا اور اس کی بھر پور پزیرائی ہوئی۔زندگی کے نشیب و فراز،ارتعاشات اور تجربات و مشاہدات ایک حساس تخلیق کار کے ذہن پر جو نقوش مرتب کرتے ہیں وہ انھیں من و عن صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیتا ہے۔انسانی ہمدردی اور جذبۂ انسانیت نوازی سے سرشار ادیب لفظ کی حرمت اور انسانیت کے وقار اور سر بلندی کو ہمیشہ پیش نظر رکھتا ہے اور حق گوئی و بے باکی کو شعار بناتا ہے۔تخلیقی عمل میں پائی جانے والی ادبیت قاری کے ذوقِ سلیم اور اخلاقیات کی نمو میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ان کا خیال تھا کہ اب یہ ادب کے سنجیدہ قاری کی ذمہ داری

ہے کہ وہ تخلیق کار کے فکری میلانات اور جذبات و احساسات کو سمجھنے کی کوشش کرے۔روسی ہئیت پسندوں نے پلاٹ اور کہانی میں پائی جانے والی حدِ فاصل کی طرف متوجہ کرتے ہوئے اس بات کی وضاحت کی کہ پلاٹ ہر اعتبار سے ادبی نوعیت و اہمیت رکھتا ہے ۔جہاں تک کہانی کا تعلق ہے ،اسے خام مواد کا ایک منتشر انبار سمجھنا چاہیے جسے تخلیق کار کی صناعی کی احتیاج ہوتی ہے۔تخلیق کار اس خام مواد کو ایک مرصع ساز کی طرح استعمال میں لاتا ہے۔تخلیق کار اپنی فنی مہارت سے اس مواد کی ترتیب و تزئین میں انہماک کا مظاہرہ کرتے ہوئے اسے منفرد رنگ میں پیش کرتا ہے ۔پلاٹ محض کہانی کے واقعات پر مشتمل نہیں ہوتا بل کہ یہ ان متعدد وسائل کا بھی احاطہ کرتا ہے جنھیں استعمال کر کے تخلیق کار یہ کہانی تخلیق کرتا ہے ۔

روسی ہئیت پسندی نے متن کی تخلیق کو متعدد ادبی وسائل اور منفرد تعاملات کا ثمر قرار دیا۔ان کا خیال تھا کہ ادب پارے کو کسی فردِ واحد کے تجربات ،مشاہدات،بیرونی دنیا کے مظاہر اور معاشرتی زندگی کے میلانات یا ذاتی زندگی کے احوال کا باب نہیں سمجھنا چاہیے۔انھوں نے پہلی بار پلاٹ اور کہانی کے مابین پائی جانے والی حدِ فاصل کی جانب بھی متوجہ کیا۔ پلاٹ کا تعلق ان امور سے ہے کہ فرد کی زندگی میں پیش آنے والے واقعات کو کس انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ان تمام واقعات کو تسبیحِ روز و شب کی ڈوری میں تاریخ کے تسلسل کو ملحوظ رکھتے ہوئے کیسے پرویا جاتا ہے اسے کہانی سے تعبیر کیا جاتا ہے ۔سماجی اور معاشرتی زندگی میں دستیاب ادبی وسائل کو بروئے کار لاتے ہوئے ایک تخلیق کار اپنی تخلیقی فعالیتوں کے اعجاز سے روزمرہ زندگی کی عام کہانیوں سے پلاٹ کو اساس فراہم کرتا ہے ۔ روسی ہئیت پسندوں کی ادبی سرگرمیوں کو جوزف سٹالن(Joseph Stalin B:18-12-1878 ,D:05-03-1953 ) کے آمرانہ عہد حکومت( 1922-04-03 To 16-10-1952) میں فسطائی جبر کے ساتھ دبا دیا گیا ۔روسی ہئیت پسندی کی تحریک سے وابستہ ادیب غیر روایتی ماہرین لسانیات اور ادبی مورخ تھے۔انھوں نے جبر کے سامنے سپر انداز ہونے سے انکار کر دیا اور حریتِ ضمیر سے جینے کی راہ اپناتے ہوئے روشنی کا سفر جاری رکھا۔ادبی نظریات کی مثل بھی سیل رواں کی سی ہے، جس طرح ندی نالے راہ نہیں پاتے تو ان میں طغیانی اور چڑھاؤ میں اضافہ ہوجاتا ہے ۔اس طرح اظہار و ابلاغ اور روشنیوں کی راہ میں جو دیوار بنتا ہے ،اس کا جانا ٹھہر جاتا ہے ۔ 1930 میں روسی ہیت پسندی کو زیرِ عتاب ٹھہرایا گیا تو اس مکتبۂ فکر کے حامیوں نے دوسرے علاقوں میں اس کی ترویج و اشاعت کا سلسلہ جاری رکھا ۔ ہوائے جور وستم میں بھی انھوں نے رخِ وفا اور آس کا دیپ بجھنے نہ دیا۔روسی ہئیت پسندی سے وابستہ کچھ پُر عزم تخلیق کار چیکوسلواکیا میں انجمن خیال سجا کر تخلیقی فعالیت میں مصروف رہے ۔اکثر نقادوں کی رائے ہے کہ روسی ہئیت پسندوں نے مستقل مزاجی کو بالعموم شعار بنانے میں تامل کیا اور ان کے اسلوب سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ ان کے اندازِ فکر میں یکسانیت اور ہم آہنگی کا فقدان رہا۔خاص طور پر ادبی تھیوری ،تاریخ اور اس کے مسلسل عمل اور طریقِ کار کے مسائل پر ان میں اتفاق رائے کی کمی دیکھی جاسکتی ہے ۔شاید یہی وجہ ہے کہ وہ انھیں اپنے تئیں مکتبِ فکر یا دبستان ادب کہنے میں تامل رہا۔سال 1930 کے بعد روسی ہئیت پسندوں نے ادبی تاریخ،فکشن کے تجزیاتی مطالعہ،سوانح نگاری،فلم اور ڈراما،تعلیم اور تعلم اور ادب پاروں کے متن کی توضیح کے شعبوں میں اپنی ادبی سر گرمیاں جاری رکھیں لیکن جلد ہی سیل زماں کے تھپیڑے موجِ خیال کے ان بگولوں کو اُڑا لے گئے اور روسی ہئیت پسندی کی

یادیں تاریخ کے طوماروں میں دب گئیں۔ روسی ہئیت پسندوں کے درج ذیل دو نمائندہ مکاتب فکر موجود تھے۔روسی ہئیت پسندی کے یہ دونوں مکاتب فکر اپنے اپنے زاویۂ نگاہ کے مطابق سرگرم عمل رہے۔

۱۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل (Moscow Linguistic Circle)

۲۔ پراگ سکول (Prague School)

ماسکو لنگوسٹک سرکل نے سال 1915 تا سال 1924 کے عرصے میں اپنے بانی فلپ فیڈروچ فرنٹوناوَ (Flip Fedorovich Fortunatov) کی قیادت میں اپنی سرگرمیاں جاری رکھیں۔اس یگانۂ روزگار فاضل نے تنقید،صوتیات ،لسانیات اور ساختیات میں خوب داد تحقیق دی۔ہند یورپین،بالٹک اور سیلوک زبانوں پر اس کا تحقیقی کام ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔لسانیات میں عہد بہ عہد رونما ہونے والے ہم وقتی اور کثیر الوقتی امتیازات اور اس کے زیر اثر واقعات کے تغیرات کے بارے میں اس کے تصورات کو قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا۔

پراگ سکول نے سال 1926 تا سال 1939 اپنے بانی وائلم میتھیوسز (B:03-08-1882,D, Vilem Mathesius :04-012-1945) کی قیادت میں روشنی کا سفر جاری رکھا۔اس سکول سے وابستہ ممتاز نقادوں نے لسانی مباحث میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔روسی ہیئت پسندوں کے خیالات سے امریکی ادبیات پر دُور رس اثرات مرتب ہوئے ۔سویت یونین میں پابندی کے بعد روسی ہئیت پسندی کے علم بردار جن ممتاز ادیبوں نے امریکہ کا رخ کیا ان میں دو نام بہت اہم ہیں۔

رومن جیک سن ( Roman Jakson )

رین ویلک (Rene Wellek ,B:22-08-1903,D:11-11-1995)

رومن جیکب سن نے زبان کے ساختیاتی تجزیہ کے موضوع پر اپنے فکر انگیز اور خیال پرور مضامین سے اسلوبیاتی تجزیہ و تحلیل کو بلند آہنگ اور نیا رنگ عطا کیا۔اس کے جرأت مندانہ اور منفرد خیالات کی وجہ سے اس کا شمار بیسویں صدی کے انتہائی مؤثر ماہرین لسانیات میں ہوتا ہے ۔ زبان کے تجزیاتی مطالعہ کے دوران اس نے زبان کے چھے وظائف کی جانب متوجہ کیا ۔اس کا خیال تھا کہ زبان کی حوالہ جاتی ،شاعرانہ،جذبات و احساسات ،آہنگ ،رسمی اور تحدید کے سلسلے میں کارکردگی قابل توجہ ہے ۔امریکہ میں رومن جیکب سن کے خیالات میں گہری دلچسپی لی گئی۔امریکہ میں جدید اسلوبیات اور بیانیہ کے مباحث میں اس کا نام ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ جہاں تک امریکی ہئیت پسندی کا تعلق ہے وہ بنیادی طور پر نئی تنقید کے ساتھ وابستہ ہے ۔ روسی ہئیت پسندوں کی آمد کے بعد امریکہ میں جو فکری مد و جزر رونما ہوا اس سے جمود کا خاتمہ ہوا اور خوب سے خوب تر کی جستجو کا ایک لا متناہی سلسلہ شروع ہوگیا جس نے ادبی حلقوں کو مسحور کر دیا۔ امریکی ادبیات پر روسی ہئیت پسندی کے دور رس اثرات مرتب ہوئے ۔ امریکی ہئیت پسندی اور روسی ہئیت پسندی میں پائی جانے والی گہری مماثلت ان کی مظہر ہے ۔ امریکی ہئیت پسندی کی آزادانہ حیثیت میں نمو سے یہ تاثر قوی ہوجاتا ہے کہ اس انداز فکر کو مہمیز کرنے میں روسی ہئیت پسندی کا بالواسطہ اثر شامل ہے۔ سائنسی انداز فکر کی حامل زبان اور ادبی زبان میں پائے جانے

والے فرق کو روسی ہئیت پسندوں نے واضح کرنے کی کوشش کی ۔ان کا خیال تھا کہ سائنسی اندازِ فکر کی امین زبان کا جھکاؤ ہر موضوع کی جانب بالکل سائنسی انداز میں ہوتا ہے ۔اس کا اسلوب اٹل اور مسلمہ صداقتوں کا آئینہ دار ہوتا ہے ۔اس زبان میں سائنس اور ریاضی کے مانند نشانات اور علامات کی موجودگی سے یہ تاثر قوی ہو جاتا ہے کہ اس میں ایک ٹھوس اور بے لچک انداز ہے ۔اس زبان کے اپنے قاعدے ،ضابطے اور منطق ہے جس سے انحراف ممکن نہیں۔ ممتاز نقاد رین ویلک (Rene Wellek) نے اپنے ایک مضمون میں سائنٹفک زبان اور ادبی زبان کا امتیاز کرتے ہوئے لکھا ہے :

> "Compared to scientific language,literary language will appear in some ways deficient.It abounds in ambiguities ,it is,like every other historical language,full of homonyms,arbitrary or irrational categories such as grammatical gender; it is permeated with historical accidents,memories,and associations." (1)

یہ بات قابلِ غور ہے کہ اس زمانے میں معاشرتی اور سماجی زندگی میں رونما ہونے والے انقلاب اور روسی ہئیت پسندوں کے خیالات کا آپس میں کیا تعلق ہے ۔بعض غیر محتاط مطالعات کے باعث روسی ہئیت پسندی کے بارے میں یہ تاثر سامنے آتا ہے کہ روسی ہئیت پسندی کے حامی خارزار سیاست سے دور رہنا چاہتے تھے ۔وہ جنگ کی ہلاکت خیزیوں سے اس قدر لرزاں تھے کہ حکومت و سیاست کی بساط سے انھیں کوئی دلچسپی نہ تھی۔وہ اپنی دھن مین مگن تخلیق ادب کی دنیا میں مست تھے اور جاہ و منصب اور ستائش و صلے کی تمنا سے بے نیاز تھے ۔انھوں نے روسی ہئیت پسندی کے سائے میں سکون محسوس کیا ۔اس کے بارے میں روس کے رجحان ساز ادیب اور نقاد وکٹر ارلیچ ( Victor Erlich,B:22-11-1914,D:29-11-2007) نے لکھا ہے :

> "The question of ,Formalism versus Revolution,is not so simple as it may seem on the surface.The charge of escapism,mercilessly abused by heavy-handed bureacurats of ,social,criticism, ought to be handled with great care.If we define this term as withdrawl from active involvement in contemporary political battles , the label could scarcely be applied to such formalist theoreticians as O.Brik or L.Jakubinskij. (2)

روسی ہئیت پسندی کے ارتقا پر نظر ڈالنے سے یہ حقیقت روزِ روشن کی طرح واضح ہوجاتی ہے کہ اس نے انتہائی نامساعد حالات میں بھی حریت فکر کا علم بلند رکھا۔دو الگ الگ دبستانوں کے باوجود ہئیت کے موضوع پر ان کے خیالات میں بڑی حد تک یکسانیت پائی جاتی تھی۔وکٹر ارلیچ نے دلائل سے ثابت کیا ہے کہ ان میں سے کوئی بھی شخص ایسا نہیں تھا جسے تمنائے سروری نہ ہو۔ہوس نے نوع انساں کو جس فکری انتشار میں مبتلا کر دیا ہے اس سے دامن بچانا بہت مشکل ہے ۔دنیا جانتی ہے کہ او سپ برک(Osip Brik B:16-01-1888,D:22-02-1945) اور ایل۔جکبن سکج ( Lev Petrovic Jakubinskij,B:1892,D:1945) کی استثنائی مثالیں موجود ہیں جنھوں نے ہوا کا رخ دیکھ کر مصلحت اندیشی کو شعار بنایا۔اس کے باوجود ان کی کوئی احتیاط کارگر نہ ہوئی اور ہوائے جور و ستم کے مہیب بگولوں نے ان کی شمعِ

زیست گُل کر دی۔اسی کا نام تو تقدیر ہے جو ہر لمحہ ہر گام دیکھتے ہی دیکھتے انسانی تدبیر کی دھجیاں اُڑا دیتی ہے اور دنیا دیکھتی کی دیکھتی رہ جاتی ہے ۔جنگ وجدال کے اس زمانے میں حالات حددرجہ غیر امید افزا تھے۔معاشرتی زندگی میں جان لیوا حادثات اور مصائب و آلام کے غیر مختتم سلسلے نے زندگی کی اقدارِ عالیہ اور درخشاں روایات کو جنگ کے شعلوں نے بھسم کر دیا۔ان غیر یقینی حالات میں معاشرتی اور سماجی زندگی کے معمولات درہم برہم ہو گئے اور شقاوت آمیز نا انصافیوں نے معاشرتی زندگی کا پُورا نظام تہس نہس کر دیا۔جنگوں کی تباہیاں جب مقدر کی سیاہیاں بن گئیں تو بے یقینی کی اس لرزہ خیز کیفیت کے باعث تہذیب وتمدن کا شیرازہ بکھرنے کا اندیشہ بڑھنے لگا۔تہذیب وتمدن کی زبوں حالی کا سب سے بڑھ کر المیہ یہ ہوا کہ معاشرت و ثقافت کی تمام رعنائیاں ماند پڑنے لگیں اور قحط الرجال نوشتۂ تقدیر کی صورت میں سامنے آیا۔روسی ہئیت پسندوں کا خیال تھا کہ زمانۂ امن میں تو انسانیت کے وقار عزت نفس اور خود داری کے بھرم کو ملحوظ رکھنے کی مساعی کسی حد تک جاری رہتی ہیں اور زندگی کی تاب وتواں بھی برقرار رہتی ہے ۔اس کے برعکس زمانۂ جنگ میں آلامِ روزگار کے پاٹوں میں پسنے والی مظلوم انسانیت کی توہین،تذلیل،تضحیک ،بے توقیری اور قتلِ عام کے سانحات اس قدر فراواں ہو جاتے ہیں کہ سانس گِن گِن کر زندگی کے دن پورے کرنے والی مظلوم اور بے بس و لاچار انسانیت زندہ درگور ہوجاتی ہے ۔ عالمی جنگ نے زندگی کی تمام رُتوں کو بے ثمر کر دیا۔جنگ کے بعد آفت رسیدہ ممالک کے خزاں رسیدہ موسم میں اخلاقیات کے سب اثمار و اشجار سُوکھ گئے ۔ روسی ہئیت پسندوں نے ادبی تنقید کو جس وسعت سے آشنا کیا اس کی بنا پر اکثر ناقدین انھیں جدید ادبی تنقید کے بنیاد گزاروں میں شامل کرتے ہیں۔جن روسی ہئیت پسندوں نے ان تمام حالات سے گہرے اثرات قبول کیے ان میں رومن جیکب سن کا نام نمایاں مقام رکھتا ہے ۔جو ناتھن کیولر(Jonathan Culler)نے رومن جیکب سن کے تجزیاتی اسلوب کے بارے میں لکھا ہے :

> "Jakobson,thinking in distributional terms,takesposition to be thecrucial factor:since,on purpose laid,directly precedes,to make,he relates it to,heaven,which directly precedes,that leads,.But the reader would make this connection only if he approached the poem without paying any attention to logical and thematic relations.position does play a role ,but not in the way that jajobson implies;it is subordinatedto thematic considerations.The reader can notice that the phrase,on purpose laid; ;which appears between,bait,and ,to make,has no constituent correspondingto itin the final line of the sonnet.The logical parallelism has been violated,and this has considerable significance:the vituperative and accusory tone of ,on purpose laid, has vanished by the time we reach the couplet." (3)

روسی ہئیت پسندوں کا خیال تھا کہ لسانیات کا مطالعہ قاری کو متن کے جملوں کی تفہیم اور ان کی تہہ میں نہاں گہر ہائے آب دار تک رسائی کی مطلوبہ استعداد اور بصیرت سے متمتع کرنے سے قاصر ہے ۔اس کے بجائے لسانیات اپنی محدود

کارکردگی کی بنا پر کسی حد تک اس عقدے کو وا کرنے کی سعی کرتی ہے کہ بولنے والا اور اس کے منھ سے نکلنے والے جملے کس طرح گنجینۂ معانی کا طلسم بن گئے ہیں۔یہاں یہ امر قابل توجہ ہے کہ اگر لسانیات سے یہ مقاصد وابستہ کر لیے جائیں کہ وہ معانی کے تعین میں بھی اپنا کردار ادا کرے تو اس کے نتیجے میں اظہار و ابلاغ کا تمام منظر نامہ ہی دھندلا جائے گا۔اپنی اپنی ڈفلی اور اپنا اپنا راگ والی کیفیت پیدا ہو جائے گی جس کے نتیجے میں ایسا گورکھ دھندا سامنے آئے گا کہ نہ صرف زبان بل کہ بولنے ولا اور سننے والا بھی احساسِ زیاں کے باعث ہاتھ ملتے رہ جائیں گے۔اس الجھی ہوئی ڈور کو سلجھانا سائے کے تعاقب اور سرابوں میں سرگرداں ہونے کے مترادف ہے اور یہ صورت حال کسی کے لیے بھی قابل قبول نہیں ہوگی۔اپنے ایک اہم تنقیدی مضمون''Linguistics and Poetics'' جو ممتاز محقق اور نقاد ڈیوڈ لاج( David Lodge) کی مرتب کردہ کتاب''ماڈرن کرٹسزم اینڈ تھیوری'' (Modern Criticism And Theory)میں شامل ہے میں رومن جیکب سن نے لکھا ہے :

> " Language must be investigated in all the variety of its functions .Before discussing the poetic function we must define its place among the other functions of language.An outline of these functions demands a concise survey of the constitutive factors in any speech event,in any act of verbal communication. (4)

اس نے اپنے موقف کی وضاحت کرتے ہوئے قارئینِ ادب کو اس جانب متوجہ کیا کہ جب بھی کوئی خطاب کرنے والا کسی خطاب سننے والے کے نام کوئی پیغام ارسال کرتا ہے تو اسے قابلِ عمل اور فعال بنانے کے لیے ایسے حوالہ جاتی سیاق و سباق کی احتیاج ہوتی ہے جو خطاب سننے والے کے فہم کی گرفت میں آ سکے۔اسے ایک اشارہ سمجھنا چاہیے جو زبانی نوعیت کا ہو یا اسے زبانی نوعیت کا حامل بنا دیا گیا ہو۔یہ بات طے ہے کہ خطاب کے ذریعے پیغام بھیجنے والے کے لیے اس کی ترسیل اور اس طرح بھیجے گئے پیغام کو وصول کرنے والے کے لیے اس کی تفہیم صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب وہ اس عام نوعیت کے اور سمجھنے میں سہل نشان یا کوڈ سے مکمل طور پر یا جزوی طور پر آگاہ ہوں۔اس کوڈ کے ذریعے پیغام کی ترسیل اور وصولی کے عمل کو محفوظ اور معتبر بنایا جا سکتا ہے۔کوڈ لگانا اور کوڈ کھولنا اسی نشان کا مرہونِ منت ہے۔سب سے آخر میں رابطہ کا مرحلہ آتا ہے جس کے طبعی اور نفسیاتی پہلو قابل توجہ ہیں جن کی وجہ سے خطاب کرنے والا اور خطاب سننے والا اُس استعداد سے متمتع ہوتے ہیں جس کی بدولت وہ آپس میں معتبر ربط رکھنے میں انہماک کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ان تمام امور کی وضاحت کے لیے رومن جیکب سن نے جو شکل اختراع کی وہ یہاں پیش کی جاتی ہے :

سیاق و سباق اور تناظر

خطاب کرنے والا ------------پیغام-----------خطاب سننے والا

رابطہ

کوڈ

مندرجہ بالا چھے عوامل یہ ظاہر کرتے ہیں کہ اظہار و ابلاغ کے سلسلے میں زبان جو اہم کردار ادا کرتی ہے وہ ان عوامل کا ثمر ہے ۔عملی زندگی میں تکلم کا سلسلہ بہت احتیاط طلب سمجھا جاتا ہے ۔زبان جب کوئی واضح پیغام ارسال کرتی ہے تو اس مقصد کے لیے کچھ بنیادی عوامل کی فعالیت کا آ ہنگ اس میں شامل ہونا ضروری ہے ۔روسی ہئیت پسندی کے زیر اثر اس نے جو ادبی تھیوری پیش کی وہ اس کی جدت طبع ،منفرد سوچ اور فکری تنوع کی مظہر ہے ۔اگر چہ اس ادبی تھیوری میں ترجمانی کے عناصر بھی جلوہ گر ہیں لیکن شعری زبان پر اس کی توجہ قابل قدر ہے ۔شعری زبان کو عام لب و لہجے کی حامل جداگانہ انداز کی مظہر زبان بنانے کے متعلق اس کی سوچ حیرن کن ہے ۔روسی ہئیت پسندی کے یہ رجحانات وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ فرانسیسی ساختیات کے میلانات میں دکھائی دینے لگے ۔رومن جیکب سن نے پیغام رسانی کے لیے مستعمل زبان کے بارے میں اپنے زاویۂ نگاہ کی وضاحت کرتے ہوئے یہ شکل پیش کی :

حوالہ جاتی

عملی　　　شاعرانہ　　　جذباتی

رسمی

مافوق لسانی

زبان کے شعریاتی فرائض کے سلسلے میں روسی ہئیت پسندوں نے منفرد انداز فکر اپنایا۔ان کا خیال تھا کہ شعریات اور لسانیات کی گرامر کے مطالعہ سے ایسا ڈھانچہ مرتب ہوتا ہے جس کی تشریح و توضیح کی احتیاج ہوتی ہے۔اس موضوع پر رومن جیکب سن نے اپنی تنقیدی بصیرت کو بروئے کار لاتے ہوئے فکرِ نو کی بھر پور ترجمانی کی ۔مطالعۂ ادب کو ایک اہم موضوع سمجھتے ہوئے اس نے اس کی جانب پورے انہماک کی ضرورت پر زور دیا۔اس نے ادبی گرامر کی متنوع اشکال سے اس امر کی وضاحت کی کہ اظہار ایک محنت طلب کام ہے اس کے پس پردہ جو عوامل کار فرما ہوتے ہیں ان پر توجہ دینا وقت کا اہم ترین تقاضا ہے ۔رومن جیکب سن کی علمی و ادبی خدمات کو وسیع پیمانے پر پزیرائی ملی۔اس زیرک نقاد نے اپنی فہم و فراست ،تخلیقی فعالیت اور تنقیدی بصیرت کو بروئے کار لاتے ہوئے مطالعۂ ادب کو نئے آفاق سے آ شنا کیا۔اس کی دلی تمنا تھی کہ جدید لسانیات کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی مساعی ثمر بار ہوں۔اپنے معاصرین کے ساتھ مِل کر اس نے جدید لسانیات کے تحقیق و تجزیے اور تنقید کے مقاصد کو رفعت کے اعتبار سے ہم دوشِ ثریا کرنے کی مقدور بھر سعی کی۔اس سلسلے میں اس نے ادبی گرامر کی تشریح اور تفہیم کی خاطر کئی اشکال کے ذریعے اس امر کی جانب متوجہ کیا کہ قلب اور روح کی اتھاہ گہرائیوں سے نکلنے والے جذبات و احساسات سے لبریز کلمات کے پسِ پردہ جو عوامل کار فرما ہیں ان سے آ گہی ضروری ہے ۔تخلیق ادب کے لاشعوری محرکات کے معجز نما اثر سے ایک تخلیق کار ید بیضا کا معجزہ دکھاتا ہے اور اس کے دل کی گہرائیوں سے نکلنے والی بات قاری کے دل میں اُتر کر اپنی تاثیر کا لوہا منوا لیتی ہے ۔

ادب میں غیر معروفیت ، اجنبیانہ اور انوکھے پن کے بارے میں روسی ہیت پسندوں نے منفرد انداز فکر اپنایا ۔ ہر روز

کے معمولات ، مسلسل تعارف اور پیہم دید وا دید سے دل کشی اور تجسس عنقا ہو جاتا ہے ۔ اس طرح ہر چیز کو معمولات زندگی کا تسلسل سمجھا جاتا ہے ۔ ادب میں ندرت ، جدت ، تنوع اور تازگی صرف اسی صورت میں پیدا ہوسکتی ہے جب کوئی انوکھی ، چونکا دینے والی اور حیران کن بات سامنے آئے ۔ روسی ہیت پسندوں نے اس بات پر اصرار کیا کہ پہلے سے موجود اشیا میں بھی انوکھا پن تلاش کیا جاسکتا ہے۔ انسانی زندگی کے تجربات و مشاہدات صرف اسی صورت میں پُر لطف اور پر کشش ثابت ہو سکتے ہیں جب انھیں منفرد اور اچھوتے انداز میں بیان کیا جائے۔ عالمی ادبیات میں جنس کے موضوع پر کئی مانوس افعال کو غیر مانوس الفاظ کے فرغلوں میں لپیٹ کر پیش کرنے سے فحاشی کا تدارک کرنے میں مدد ملی ۔اردو ادب میں ابن انشا نے اپنی گل افشانیءِ گفتار سے جوسماں باندھا ہے اس میں مزاحیہ صورت واقعہ کو سامنے لاتے وقت اجنبیانے کے عمل کو بہ طورحربہ استعمال کرنے کا گمان ہوتا ہے ۔ ابن انشا کی ظریفانہ تحریر کا آغاز ہی قاری کو چونکا دیتا ہے ۔ عام طور پر کہانی لکھنے والا اس جملے سے آغاز کرتا ہے۔ ''ایک دفعہ کا ذکر ہے ۔'' مگر ابن انشا نے ثابت کر دیا کہ عکس و آہنگ کے بغیر فن کا تصور ہی عبث ہے ۔ کسی بھی چیز کی انعکاسی کیفیت اس کے معروف اور انوکھے روپ کو ہمارے سامنے لا کر ہمیں حیرت زدہ کر دیتی ہے ۔ ابن انشا نے تقلید کی روش سے بچتے ہوئے ایک نامانوس اور اجنبی انداز سے کہانی یوں شروع کی ''دوسری دفعہ کا ذکر ہے ۔'' یہی منفرد اسلوب زندگی کی ناہمواریوں کے ہمدردانہ شعور کا آئینہ دار ہے جس کا نہایت فن کارانہ انداز میں اظہار کیا گیا ہے ۔

اجنبیانے (Enstrangement) کا عمل بہت احتیاط کا متقاضی ہے۔ اس کے دوران پہلے سے موجود نشانات کے ناموافق یا متضاد نشانات کا انتخاب مناسب نہیں۔ اس طرح قاری کے لیے تفہیم میں دشواریاں پیدا ہوسکتی ہیں۔ اجنبیانے کے عمل کے پسِ پردہ جو سوچ کارفرما رہی اس کے دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک تو یہ کہ قاری کے ذہن میں موضوع کے بارے میں تجسس (Curiosity) پیدا کیا جائے۔ دوسرا پہلو یہ تھا کہ قاری دورانِ مطالعہ تذبذب (Suspense) کا شکار ہوجائے اور یہ سوچنے لگے کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا اور یوں ہوتا تو کیا نتائج سامنے آتے ۔ روسی ہئیت پسندوں نے ان اہداف تک رسائی کے لیے اجنبیانے کے عمل کا سہارا لیا۔ وکٹر شکلووسکی نے اجنبیانے کے بارے میں اپنے مضمون '' Art As Device '' میں لکھا ہے :

> ,,To this device of enstrangement belong also constructions such as ,,Pestel and the mortar,,or ,,the devil and the infernal regions,, (5)

ڈیوڈ لاڈج (David Lodge) نے اجنبیانے کے موضوع پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے :

> "Habitualization devours works,clothes,furniture,one,s wife,and the fear of war......And art exists that one may recover the sensation of life,it exists to make one feel things,to make stony stony.The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known" (6)

جنبیانا (Defamiliarization/Enstrangement) روسی ہئیت پسندی کے اسلوب کا امتیازی پہلو قرار دیا جاتا

ہے ۔اس کے بارے میں لی ٹی لیمن نے لکھا ہے :

"According to Shklovsky,the chief technique for promoting such perception is ,,Defamiliarization,,.It is not so much device as a result obtainable by any number of devices. A novel point of view,as Shklovsky points out,can make reader perceive by making the familiar seem strange." (7)

ادبی گرامر کے منفرد اور پیچیدہ موضوع پر اپنی بحث و تمحیص کے سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے اپنے اشہبِ قلم کی جولانیاں دکھاتے ہوئے رومن جیکب سن نہایت پُر جوش انداز میں اپنے موقف کے حق میں دلائل دیتا چلا جاتا ہے ۔اپنے زورِ بیان میں وہ اس قدر محو ہو جاتا ہے کہ پُر زور استدلال کے جوش میں وہ اپنے تجزیاتی مطالعات کی تمسیخ کر جاتا ہے ۔اس کا یہ کہنا کہ لسانیات نے شعریات کے مختلف نمونوں کے لیے خود کار دریافت کا مظہر ایک قابل عمل طریق کار فراہم کیا ہے ۔ یہاں تک پہنچنے کے بعد حیرت ہے کہ وہ اس بات کا احساس پیدا کرنے میں ناکام ہو جاتا ہے کہ ادبی شعریات کی جن متنوع ساختوں کا اس نے بر ملا ذکر کیا ہے وہ سب کیسے لسانی ساختوں کی مخفی تکثیریت سے نمو پانے کے بعد منصۂ شہود پر آئیں ۔اس موقع پر ناطقہ سر بہ گریباں ہے کہ اس بارے میں کیا کہا جائے اور خامہ انگشت بہ دنداں ہے کہ اس موضوع پر کیا لکھا جائے ۔قاری حیرت و استعجاب کے عالم میں پکار اٹھتا ہے کہ اب ان گتھیوں کو کیسے سلجھایا جائے؟

اکثر کہا جاتا ہے کہ نالہ ،فریاد ،آہ اور زاری کے لیے کسی لے یا نے کی پابندی لازم نہیں ۔مگر روسی ہئیت پسندوں نے انھیں بھی پابندِ نے کرنے کی کوشش کی اور انھیں ایک خاص آہنگ کا تابع قرار دیا ۔آزاد اور پابند موٹف (Free And Bound Motifs) کے بارے میں روسی ہئیت پسندوں کے خیالات گہری معنویت کے حامل سمجھے جاتے ہیں ۔اپنی نوعیت کے اعتبار سے موٹف کا تعلق فکر و خیال کی ایک تحریک (Motivation) سے جس کے زیرِ اثر تخلیقی عمل ہمیشہ رواں دواں رہتا ہے ۔موٹف (Motif) پلاٹ کی سب سے چھوٹی اکائی ہے جسے کسی فعل کے واحد اشارے پر محمول سمجھنا چاہیے ۔جب کوئی خاص موٹف کسی متن میں بار بار سے آئے تو اسے لیٹ موٹف (Leitmotif) کہا جاتا ہے ۔جہاں تک پابند موٹف (Bound Motif) کا تعلق ہے کہانی کو اس کی احتیاج ہوتی ہے ۔اس کے برعکس آزاد موٹف (Free Motif) کہانی کے لیے ناگزیر نہیں ۔ادبی نقطۂ نظر سے اس کا جمالیاتی سوز و سرور کہانی کو زرنگار بنا دیتا ہے ۔آزاد موٹف کے سلسلے میں ترک و انتخاب تخلیق کار کا صوابدیدی اختیار ہے ،اسے کہانی کا جزو لاینفک نہیں سمجھنا چاہیے ۔روسی ہئیت پسندوں نے آزاد اور پابند موٹف کے حوالے سے اظہار و ابلاغ کے جن متنوع مباحث کا آغاز کیا وہ ادب میں تازہ ہوا کا جھونکا ثابت ہوئے ۔انھوں نے داستان ،افسانے ،کہانی یا کسی ادبی تخلیق کے اس انتہائی چھوٹے بیانیہ عنصر کو موٹف سے تعبیر کیا جس کی مزید تخفیف خارج ازامکان ہے ۔ پلاٹ کا انتہائی مختصر بیانیہ جسے وہ موٹف سے تعبیر کرتے تھے جب مجتمع صورت میں منصۂ شہود پر آتا ہے تو کہانی آگے بڑھتی ہے ۔انھوں نے اس بات کی بھی صراحت کر دی کہ جہاں تک موٹف کی درجہ بندی کا تعلق ہے موٹف کو منطقی (Logical) کے بجائے موضوعاتی (Thematic) حیثیت حاصل ہے ۔موٹف (Motif) کے بارے میں میکس لوارز (Max Louwerse) کے خیالات قابلِ توجہ ہیں ۔اس نے موٹف کے بارے میں تماش وکی

(Tomashevsky)کے حوالے سے لکھا ہے :

"The smallest,irreducible thematic element Tomashevsky calls motif."(8)

روسی ہئیت پسندی کے آخری دور میں حاوی محرک(The Dominant)کے تصور نے قارئینِ ادب کو جہانِ تازہ کی عطر بیزیوں سے مسحور ہونے کی راہ دکھائی۔ حاوی محرک تخلیقی فعالیت کا ایک ایسا جزو ہے جس پر تخلیقی عمل کے دوران توجہ مرکوز رہتی ہے ۔جب زمانہ،حیات اور کائنات ایک ہیں تو قدیم وجدید کے سب قصے کیا حیثیت رکھتے ہیں؟ تیزی سے بدلتے ہوئے حالات افراد کی سوچ پر دُور رس اثرات مرتب کرتے ہیں۔عالمی ادب کے ارتقا کا مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت روزِ روشن کی طرح واضح ہوجاتی ہے کہ ادبی تحریکوں نے تاریخ کے مختلف ادوار میں فکری بالیدگی اور نئے تصورات کی نمو میں اہم کردار ادا کیا۔رومانویت نے سال1798 تا سال1900 کے عرصے میں وادیٔ خیال میں مستانہ وار گھومنے ،حسن و رومان کے دل کش نظاروں سے حظ اٹھانے اور فطرت کی رنگینوں اور رعنائیوں سے فیض یاب ہونے کی راہ دکھائی۔اس کے بعد جدیدیت نے سال 1900 تا سال 1945 کے برسوں میں فکر ونظر کو مہمیز کیااور جب جدیدیت کی تابانیاں کسی حد تک ماند پڑنے لگیں تو مابعد جدیدیت نے سال 1945 تا سال2001 خوب رنگ جمایا اور اب تک ٹمٹما رہی ہے۔اسی طرح گزشتہ صدی کے ساٹھ کے عشرے میں ساختیات ، اس کے ردِعمل میں پسِ ساختیات اور ردِتشکیل کی غالب حیثیت کسی سے مخفی نہیں۔اسلوب میں حاوی محرک کی ہمہ گیر تاثیر اور تسخیر قلوب کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔حاوی محرک اپنی نوعیت کے اعتبار سے اسلوب میں تخلیقی عمل کے نباض ایسے حاکم کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے جسے نہ صرف مفاہیم کے تعین کے تمام اختیارات حاصل ہیں بل کہ باقی ماندہ اجزا کے تغیر وتبدل میں بھی وہ کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔

بعض ناقدین کی رائے ہے کہ جب روسی ہئیت پسندوں کوخود ان کے اپنے وطن میں کٹھن حالات کا سامنا تھا اور وہ نہایت بے سروسامانی کے عالم میں اپنا ملک چھوڑنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ سٹالن کے عہد میں روسی ہئیت پسندوں کو بدعتی قرار دیا گیا۔ اس وقت میخائل باختن نے(Mikhail Bakhtin,B:17-11-1895,D:07-03-1975)یہ کوشش کی کہ روسی ہئیت پسندی اور مارکسزم کے مابین ربط کی کوئی راہ تلاش کی جائے ۔بادی النظر میں اس کے پسِ پردہ یہ سوچ کار فرما دکھائی دیتی ہے کہ مقتدر حلقوں کی نظر میں معتوب ٹھہرنے والی روسی ہئیت پسندی کے لیے کوئی نرم گوشہ پیدا ہو سکے۔ اس بات کی صداقت اس لیے محلِ نظر ہے کہ میخائل باختن خود بھی حکم ران طبقے کا معتوب تھا اوراس کی شخصیت خاصی متنازعہ بن گئی تھی ۔اس نے کسی مصلحت کی پروا کیے بغیر فسطائی جبر کے سامنے سپر انداز ہونے سے انکار کر دیا جس کی بنا پر اس کی پی ایچ۔ڈی کی ڈگری روک لی گئی۔اسے سٹالن کے دور میں اندرونی جلا وطنی کی اذیت وعقوبت برداشت کرنا پڑی جب وہ قزاقستان میں بھیج دیا گیا۔ جبر کے خلاف اس کی مزاحمت نے اسے نیک نامی عطا کی ۔اپنے خیالات کی ترویج کے اہم مقصد کے لیے باختن سرکل (Bakhtin Circle) کا قیام عمل میں لایا گیا ۔اس سرکل میں جو ادیب شامل تھے ان کے نام درج ذیل ہیں :

میٹوی اسوچ کاگان(Matvei Isaevich Kagan (1889-1937)

پاول نکولاوچ میڈو و(Pavel Nikolaevich Medvedev (1891-1938)

لیو ویسل وچ پمپیانسکی(Lev Vasilievich Pumpianskii (1891-1940)

ایون ایونوچ سولرٹنسکی(Ivan Ivanovich Sollertinskii (1902-1944)

ولینٹن نکلوچ ولشنو و ( Valentin Nikolaevich Voloshinov (1895-1936)

اگر چہ میخائل باختن نے اپنی انجمن خیال الگ سجا رکھی تھی لیکن روسی ہیئت پسند بالخصوص رومن جیکب سن اسے اپنی صف میں شامل سمجھتا تھا۔ میخائل باختن کے مارکسیت کے حامی ادیبوں سے گہرے تعلقات کسی سے پوشیدہ نہ تھے۔ زمانہ طالب علمی ہی سے وہ روسی ہیئت پسندی کو تنقیدی نگا ہ سے دیکھتا تھا۔اس نے سال 1928 میں روسی ہیئت پسندی کے بارے میں اپنے ایک اہم مضمون میں اس کے نظریات پر کئی سوال اُٹھائے ۔مضمون '' The Formal Method In Literary Scholarship '' اس کی وسعت نظر کا مظہر ہے ۔ میخائل باختن نے لفظ اور اُس کے کثیر صوتی پہلو کے بارے میں اپنے خیالات سے لسانیات میں تہلکہ مچا دیا۔ اس نے ادبی ڈسکورس کے موضوع پر بھی اپنے متنوع اور منفرد اسلوب سے ادبی حلقوں کو متاثر کیا۔ جب روسی ہیئت پسندوں نے تلخ سماجی حقائق سے چشم پوشی کو شعار بنایا تو میخائل باختن نے اس پر گرفت کی ۔ میخائل باختن نے جن موضوعات میں گہری دلچسپی لی ان میں اخلاقیات (Ethics)اور جمالیات(Aesthetics) ہیں۔اس نے اخلاقیات اور جمالیات کے باہمی ربط کو اپنی تحقیق کا موضوع بنایا۔ ثقافت کے سماجی پہلو پر میخائل باختن نے سیر حاصل بحث کی ۔اس نے مروج ادبی تھیوری کے موضوع پر اپنے تحفظات کا بر ملا اظہار کیا۔ میخائل باختن کا شمار بیسویں صدی کے انتہائی مؤثر نقادوں میں ہوتا ہے۔سوشل سائنسز کے اس روسی ماہر کا شمار عالمی شہرت کے حامل دانشوروں میں ہوتا ہے ۔میخائل باختن کا خیال تھا کہ تخلیقی فعالیت میں زبان کا استعمال جب مکالماتی صورت میں ہوتا ہے تو اس کی دل کشی پتھروں کو بھی موم کر دیتی ہے اس لیے زبان کا استعمال ہر صورت میں مکا لماتی صورت ہی میں مستحسن ہے ۔ اس طرح مکالماتی عمل کے بعد ردِعمل جب سامنے آتا ہے تو حقائق کی گرہ کشائی سہل ہو جاتی ہے۔ مکالمات کی ادائیگی کے دوران لہجے اور زبان کا زیرو بم جملوں کے مفہوم کو واضح کرتا چلا جاتا ہے ۔ یاد رکھنا چاہیے کہ تکلم کے ہر سلسلے کے سوتے گزشتہ جُملوں کی ادائیگی کے انداز سے پُھوٹتے ہیں اور ان کی تشکیل مستقبل کی توقعات کے مطابق ہوتی ہے ۔اس کے دُور رس اثرات محض ادبی مطالعات تک محدود نہیں رہتے بل کہ ان کا دائرۂ کار سرحدِ ادراک سے بھی آگے نکل جاتا ہے ۔ میخائل باختن نے لسانیاتی عمل کے بارے میں اپنا جو موقف پیش کیا اس میں ناول اور طربیہ کو ادبیات میں سطحی کے بجائے مرکزی حیثیت کا حامل قرار دیا گیا۔ میخائل باختن کی پر کشش ادبی تھوری نے انسانیت نوازی کے روایتی انداز اور قدامت پسند مارکسیت سے الگ راہ تلاش کی۔ اس میں ردِ تشکیلی نقطۂ نظر کی جھلک اس کی منفرد سوچ کی آئینہ دار ہے۔ میخائل باختن کی زندگی میں اور اس کی وفات کے بعد اس کے نظریات پر تحقیق و تنقید کا سلسلہ جاری ہے ۔اس کے خیالات کا پر تو ساختیات اور پسِ ساختیات میں نمایاں ہے ۔

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ ایک سائنس دان اپنے ذہن و ذکاوت کو بروئے کار لا کر نت نئی ایجادات سے زندگی کو

متنوع اور دل کش بنا دیتا ہے۔اس کی ایجادات کی وجہ سے زندگی کے حالات کی کایا پلٹ جاتی ہے اور معاشرتی زندگی میں ایک انقلاب رونما ہوتا ہے۔ایک تخلیق کار اپنی بصیرت اور روحانیت کے امتزاج سے وہ معجزۂ فن دکھاتا ہے کہ دیکھنے والے پر وجدانی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔تخلیق فن کے لمحوں میں اپنی تمام بصیرتوں اور فعالیتوں کو رو بہ عمل لاتے ہوئے تخلیق کار ید بیضا کا جو معجزہ دکھاتے ہیں وہ سائنس دان کے تجربات اور ایجادات سے کہیں بڑھ کر کٹھن اور محیر العقول ہوتے ہیں۔زیرک تخلیق کار کی تخلیق کا ایک ایک لفظ پارس کی حیثیت رکھتا ہے جو انسان کے فکر و خیال کو ستاروں سے بھی آگے بلند پروازی پر مائل کرتا ہے اور ذہن و شعور کو فہم و ادراک کی سدا بہار صلاحیت سے مزین کر کے تاریخی شعور سے ثروت مند بناتا ہے۔یہ ذہنی شعور نسل در نسل فکری بیداری اور ارتقا میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ایک تحریک جب اپنے انجام کو پہنچ جاتی ہے تو پھر اس کا احیا ممکن ہی نہیں اور اس کی تقلید سعی لا حاصل ہے تاہم اس تحریک کا مطالعہ عہد بہ عہد فکری ارتقا کو سمجھنے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔روسی ہیئت پسندی اب ماضی کا حصہ بن چکی ہے لیکن ایک صدی گزر جانے کے بعد بھی ایوانِ ادب میں جدت فکر کے علم برداروں کی صدا کی بازگشت سن کر نمودِ سحر کے امکانات کے بارے میں کہا جا سکتا ہے:

جب بند آنکھیں کُھلیں گی نئے زمانوں میں
پُرانے دوست ملیں گے نئے مکانوں میں

## حواشی و حوالہ جات


1. Rene Wellek:Theory Of Literature ,Harcourt ,Brace and company ,New York,1949 ,Page 12
2. Victor Erlich :Russian Formalism ,History -Doctorine,Mouton Publishers New York ,1980 Page,79
3. Jonathan Culler:Structuralist Poetics,Routledge,London,1975, Page ,85
4. Roman Jakobson:"Linguistics and Poetics "article in Modern Criticism and theory ,Edited by David Lodge ,Pearson Singapore ,2003,Page,33.
5. Viktor Shklovsky: Theory Of Prose,Translated by Benjmin Sher,Dalkey Press ,U.S.A,1990.Page12
6. David Lodge:The Art Of Fiction,Viking Penguin,New York,1992,Page 53
7. Lee T.Lemon:Russian Formalist Criticism,University Of Nebrask,London ,1965, Page,5
8. Max Louwerse:Thematics,Interdisciplinary Studies, University of Munich,2002,Page 3.

# ایبسٹریکٹ (اختصاریہ)

# (Abstract)

(شمارہ-۱۶)

**ڈاکٹر مظہر علی طلعت**
ٹیچنگ ریسرچ ایسوسی ایٹ، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

**محمد اسحاق خان**
اسٹینو ٹائپسٹ (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

---

- **اقبال، تصوف اور عصر حاضر**

محمد سہیل عمر

اس مضمون کے مصنف اقبالیات کے موضوع پر مستند حیثیت کے حامل ہیں۔ صاحب مضمون نے اس مضمون اقبال، تصوف اور عصر حاضر میں گہری تحقیق اور تنقید سے علامہ اقبال اور تصوف کے بارے میں علامہ اقبال کے نقطہ نظر کی تحقیقی توضیح پیش کی ہے۔

- **پاکستانی ادب کے دھندلاتے ہوئے خدوخال**

ڈاکٹر جمیل اصغر

اس مضمون میں مصنف نے پاکستانی ادب کے خدوخال مرتب کرنے والے اصل ادیبوں کی طرف نشاندہی کی ہے۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ مغرب پاکستان کے ادبی منظر نامے میں حقیقی ادیبوں کے بارے میں لاعلم ہے اور یورپ میں بیٹھ کر اردو میں لکھنے والے مصنفین پاکستان کی صورت حال کی ادبی عکاسی پر پورے نہیں اترتے۔

- **اخلاقیاتِ تحقیق رشید حسن خاں**

ڈاکٹر محمد سعید

رشید حسن خاں اردو تحقیق کے ایک بلند قامت محقق کی حیثیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے نہ صرف اردو تحقیق پر گہرے اثرات چھوڑے ہیں بلکہ انہوں نے اپنے تحقیقی و تدوینی کام میں ان اعلیٰ اصولوں کی پاسداری بھی کی ہے جن کے وہ ہمیشہ پرچارک رہے ہیں۔

- **داستان امیر حمزہ: ایک تعارف**

ڈاکٹر سلیم سہیل

اردو ادب کے ہم عصر قاری داستانوی ادب کو قصہ و کہانیاں قرار دے کر بے اعتنائی برتنے میں مبتلا رہے ہیں۔ لیکن زیرِ نظر مضمون میں مقالہ نگار نے داستان کے تخیل کو پرواز دینے کے مثبت فنکشن کی طرف توجہ مبذول کروائی ہے۔ اور داستانوں کی موجودہ مغرب میں ہر دل عزیزیت اور مقبولیت کے رجحان کی طرف بھی توجہ دلائی ہے۔

- **مالک رام: وضاحتی کتابیات**

ڈاکٹر سہیل عباس خان

مالک رام اردو ادب کی تاریخ میں عظیم محقق، مدون اور نثر نگار کی حیثیت کے حامل ہیں۔ زیرِ نظر مضمون میں مقالہ نگار نے مالک رام کی زندگی، ادبی سرگرمیوں، علمی کاوشوں اور تصانیف پر سیر حاصل معلومات مہیا کی ہیں۔ مقالہ نگار نے مالک رام پر ہونے والی تحقیق کو بھی تفصیل سے بیان کیا ہے۔

- **روشن نگینوی کی غیر مطبوعہ قلمی بیاضیں**

ڈاکٹر محمد امتیاز / غنچہ بیگم

زیرِ نظر مقالہ میں مقالہ نگاروں نے مشہور ادیب روشن نگینوی کی سوانح اور ادبی زندگی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ مقالہ نگار نے روشن نگینوی کی تخلیقات کی ایک مرتب تفصیل بھی تحریر کی ہے۔

- **ادبی تھیوری اور جدید اردو تنقید کا منظر نامہ**

عامر سہیل

اس مضمون میں مقالہ نگار نے ادبی تھیوری اور جدید تنقیدی مباحث کو بیان کیا ہے۔ ان مباحث میں ساختیات، پس ساختیات اور مشہور مغربی نظری تنقیدی مباحث کے علاوہ مشرقی تنقید کے اہم نقادوں کے نقطہ نظر سے بھی بحث کی گئی ہے۔

- **بغیر ہوا کے جنبش کناں اس پردے کے پیچھے کیا ہے (غلام عباس کا فن اور اس کا افسانہ ''سایہ'')**

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن

غلام عباس اردو کے اعلیٰ درجے کے افسانہ نگار ہے۔ انہوں نے کسی بھی نظام سے وابستہ ہوئے بغیر اپنے دھیمے اور طنزیہ لہجے میں افسانے کے فن کو عروج پر پہنچا دیا ہے۔ زیرِ نظر مقالہ میں مصنف نے غلام عباس کے اسلوب اور زبان پر قلم آرائی کی ہے اور ان کے ایک مشہور افسانہ ''سایہ'' کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔

- **غلام عباس کی طنز نگاری**

ڈاکٹر فاخرہ نورین

زیرِ نظر مضمون میں اردو کے معروف افسانہ نگار غلام عباس کے افسانوں میں طنز نگاری کے عناصر پر بحث کی گئی ہے۔ مصنفہ نے غلام عباس کی تحریروں میں طنزیہ پہلوؤں کی طرف توجہ مبذول کراتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ غلام عباس اپنے معاشرے کا صرف عکاس ہی نہیں بلکہ وہ معاشرے پر گہری چوٹ بھی ثبت کرتا ہے۔

- **فلابیئر کا شاہکار: مادام بواری (تعین قدر اور اس کے اردو ترجمے کا جائزہ)**

منزہ مبین

ناول مادام بواری فلابیئر کا ایک شہرہ آفاق ناول ہے۔ فلابیئر نے اس ناول میں فرانس کے معاشرے کے اخلاقی ابتزال اور پسماندگی کو مادام بواری کے کردار کے ذریعے پیش کیا ہے۔ مصنفہ نے فلابیئر کے اس ناول کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ بھی لیا ہے۔

- **''لندن کی ایک رات''، ''گریز'' اور ''اداس نسلیں'' کے نعیم کرداوں کے نوآبادیاتی تہذیبی میلانات**

سید قمر عباس کاظمی

اس مضمون میں مصنف نے سجاد ظہیر کے ناول ''لندن کی ایک رات''، عزیز احمد کے ناول ''گریز'' اور عبداللہ حسین کے ناول ''اداس نسلیں'' میں مشترک کردار نعیم کو بحث کا موضوع بنایا ہے۔ یہ کردار نوآبادیاتی عہد میں ترتیب پانے والے انگریزی سامراجی معاشرے میں زندگی کرنے والے انسانوں کے مقدر اور خیالات کا عکاس ہے۔

- **ناصر کاظمی بحیثیت نظم نگار**

ڈاکٹر صوفیہ یوسف /سید ارتضٰی حسن کاظمی

ناصر کاظمی کو بیسویں صدی کا میؔر بھی کہا گیا ہے۔ مقالے کے مصنفین نے ناصر کاظمی کی شاعری کے اہم عناصر اور ان کی جمالیات کے پوشیدہ پہلوؤں کی عکاسی بھی کی ہے

- **احمد مشتاق کی شاعری میں ہجرت کا احساس**

نبی احمد

زیرِ نظر مضمون میں مضمون نگار نے احمد مشتاق کی شاعری میں ہجرت کے محرک کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ناصر کاظمی نے احمد مشتاق کے بارے میں کہا تھا ''میں جب تازہ غزل کہتا ہوں تو میؔر کو سناتا ہوں اور احمد مشتاق کو بھی'' مضمون نگار نے احمد مشتاق کے شعری تجربے پر گہری سخن آرائی کی ہے۔

- **ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا شعری سفر (تمثال یا سرخ خزاں کی نظمیں)**

محمد امجد عابد

ڈاکٹر تبسم کاشمیری اردو ادب میں مورخ کی حیثیت سے اہم نام ہیں۔ زیرِ نظر مضمون میں مصنف نے ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے شعری سفر کو بیان کیا ہے اور ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی ادبی زندگی کے شاعرانہ پہلو پر ایک مبسوط تجزیہ پیش کیا ہے۔

- **مسجد- جدید اردو نظم کا ایک اہم استعارہ**

ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی

اس مقالے میں مقالہ نگار نے جدید اردو نظم میں استعمال کیے گئے استعاروں میں سے ''مسجد'' کو موضوع سخن بنایا ہے اور یوں مذہبی تلمیحات اور استعارات کے اردو شاعری میں برتنے کے طریقہ کار پر بحث کی ہے۔

- **ڈاکٹرسلیم اختر کا نفسیاتی مطالعہ**

ناہید ناز

ڈاکٹرسلیم اختر اردو ادب میں مورخ اور محقق کی حیثیت سے معروف ہیں۔ زیرنظر مقالے میں مصنفہ نے ڈاکٹرسلیم اختر کے نفسیاتی مطالعہ کی جہات کو بیان کرنے کی سعی کی ہے۔

- **بلتستان میں اردو کے آغاز و ارتقاء کا تحقیقی مطالعہ**

مظاہر علی شگری

پاکستان کے مرکز سے دوربلتستان میں اردو کی ترویج و ترقی میں کوشاں ادیبوں اور شاعروں نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس مضمون میں مصنف نےبلتستان میں اردو کے آغاز سے لے کر موجودہ دور تک کی گئی کاوشوں کا تحقیقی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔

- **مکتوباتی ادب کی تاریخی اہمیت**

ڈاکٹر شازیہ ساجد

زیرنظر مقالے میں مصنف نے مکتوبات کی ادبی اہمیت کو مدنظر رکھتے ہوئے اہم مکتوبات پر ناقدانہ اور محققانہ پیش رفت کی ہے۔مضمون میں اردو ادب میں مکتوبات کے گرد لکھی جانے والی تحریروں پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

- **روسی ہئیت پسندی: ایک مطالعہ**

ڈاکٹر غلام شبیر رانا

روسی ہئیت پسندی مغربی تنقید کی اہم تحریک ہے۔ امریکہ میں پنپنے والی نئی تنقید روسی ہئیت پسندی تحریک سے متاثر ہو کر پیدا ہوئی۔ زیرنظر مضمون میں مصنف نے روسی ہئیت پسند تحریک کے اہم ناموں میں سے میخائیل باختن کے نظریات پر بھی بحث کی ہے۔

- **''میری موت کا مطلب ان کی زندگی'': نوال ال سعداوی کے ناول ''عورت نقطہ آغاز پر'' کا تانیثی مطالعہ**

ڈاکٹر منزہ یعقوب/سونیا ارم

مسلم معاشروں میں عورت کی آزادی اور اختیار کے ناریوادی (نسوانی) نظریات کو غیر آہنگ، درآمدشدہ، اجنبی اور معاندانہ متصور کیا جاتا ہے۔نوال ال سادواوی کی تخلیق، امراحہ اندنیقطا الصفر (Woman at Point Zero) میں ان مسائل کو مشرق ومغرب میں تحریک نسوانیت پر تنقیدی نقطہ نظر کے ذِمن میں پیش کیا گیا ہے۔لکھاری نے فردوس کو مابعد جدیدیت عورت کی شکل میں سماجی اور مذہبی طور پر زوال پذیر معاشرے میں اپنی خود شناسی کے لیے جدوجہد کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ ڈاکٹر منزہ یعقوب اور سونیا ارم نے اس مقالہ میں اس چیز کو اجاگر کیا ہے کہ فردوس بطورعورت اپنی ذات کی شناخت کی جدوجہد کے لیے نام نہادمسلم تحریک نسواں اور مغربی تحریک نسواں میں جگہ نہیں پا رہی۔

- **پاکستان سے اردو کو بحیثیت ذریعہ تعلیم اختیار کرنے کی منسوخی: نفع و نقصان کا جائزہ**

ڈاکٹر جمیل اصغر/محمد یوسف

موزوں زبان بطور ذریعہ تعلیم ایک پرانی بحث ہے۔ اسی طرح پاکستان کے تناظر میں اردو اور انگریزی بطور ذریعہ تعلیم قیام پاکستان سے پہلے ہی موضوع بحث رہے ہیں۔ مقالہ نگاروں ڈاکٹر جمیل اصغر اور محمد یوسف نے اس مقالہ کے ذریعے عمومی بحث کی بجائے پاکستان میں اردو بطور ذریعہ تعلیم کی اہمیت اور نقصانات کو محققانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ آخر میں مقالہ زبان درس اور منصوبہ بندی کے نقطہ نظر سے عمل، سیاق و سباق، مقاصد اور نتائج کی ایک باخبر تفہیم لانے کی توقع رکھتا ہے۔

- **"لوک ادب اور تاریخ": ادب کا ایک جائزہ**

افتخار احمد سلہری

مقالہ نگار نے اس مقالہ میں یہ ثابت کیا ہے کہ فوک (Folk) ادب کسی بھی معاشرے کے مختلف سیاسی، ثقافتی اور معاشرتی پہلوؤں کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس مقالہ میں افتخار احمد سلہری نے فوک ادب اور تاریخ کے مابین پائے جانے والے تضادات کو کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ کچھ لوگوں کی نظر میں فوک ادب کی بنیاد پر لکھی گئی تاریخ حقائق پر مبنی نہیں ہوتی، اس لیے افتخار احمد سلہری نے اس مقالہ میں ان امور پر بھی بحث کی ہے۔

*Research Journal*

# Me'yar

# 16

**July-Dec 2016**


*Department of Urdu*

*Faculty of Language & Literature*

**International Islamic University, Islamabad**

**Recognized journal from HEC**

## *Patron-in-Chief*

Prof. Dr. Masoom Yasinzai, Rector, IIUI

## *Patron*

Prof. Dr. Ahmad Yousif A. Al-Draiweesh, President, IIUI

## *Editor*

Dr. Aziz Ibnul Hasan

## *Co-Editor*

Dr. Muhammad Sheeraz Dasti

## *Advisory Board*

- Dr. Khwaja Muhammad Zakria , Professor Emeritus, Punjab University, Lahore
- Dr. Muhammad Fakhrul Haq Noori , Ex-Chairman Urdu Department, Oriental College, Lahore.
- Dr. Robina Shehnaz, Chairperson Urdu Department, National University of Modern Languages, Islamabad.
- So Yamane Yasir, Associate Professor, Osaka University, Japan.
- Dr. Muhammad Kumarsi, Chairman Urdu Department, Tehran University, Iran.
- Dr. Abu-al-Kalam Qasmi, Dean, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Professor Qazi Afzal Hussain, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Dr. Sagheer Afraheem, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Dr. Christina Oesterheld, Urdu Department, Heidelberg University, Germany.
- Dr. Jalal Sedan, Chairman Urdu Department, Ankara University, Turkey.



**For Contact:**

Meyar, Department of Urdu, International Islamic University, Sector H-10, Islamabad.
Telephone: 051-9019506
E mail: *meyar@iiu.edu.pk*

**Available at:**

IRI Book Centre, Faisal Mosque Campus, International Islamic University, Islamabad. Telephone: 051-9261761-5 Ext. 307

**Composing & Layout:** Muhammad Ishaq Khan **Title Design**: Zahida Ahmed

**Mey'ar also available on University Website : http://www.iiu.edu.pk/mayar.php**

**ISSN: 2074-675X**

# Contents

*Editorial*

**Urdu Section**


| | | |
|---|---|---|
| ➢ Iqbal,Sufism and Contemporary World | Muhammad SohailUmer | **9** |
| ➢ Dim Features of Pakistani Literature | Dr.JameelAsghar | **45** |
| ➢ Ethics of Research Rasheed Hassan Khan | Dr. Muhammad Saeed | **57** |
| ➢ Stories of AmeerHamza:An Introduction | Dr.SaleemSohail | **71** |
| ➢ MaalikRam:DescriptiveBibligraphy | Dr.SohailAbbass Khan | **79** |
| ➢ RoshanNaghenvi's Unpublished Written Notebooks | Dr. Muhammad Imtiaz/ Ghuncha Begum | **103** |
| ➢ Literary Theory and Scenario of Modern Urdu Criticism | Amir Sohail | **115** |
| ➢ What lies behind the curtain which flutters without wind (Art of Ghulam Abbas and his short story *SAYA)* | Dr. Aziz IbnulHasan | **127** |
| ➢ Satire Writing of GhulamAbbass | Dr.Fakhra Noreen | **135** |
| ➢ Master Piece of Fliber:MadamBawari (Determine the Value and Overview of its Urdu Translation) | MunazaMubeen | **153** |
| ➢ "A Night at London",Avoid ,and Sad Nations' Tranquil Characters' Colonial and Cultural Drives | Syed Qamar Abbass Kazmi | **165** |
| ➢ NasirKazmi as a Poetry Writer | Dr. Sofia Yousaf/ Syed Irtiza Hasan Kazmi | **177** |
| ➢ Sense of Migration in Ahmad Mushtaq's Poetry | Nabi Ahmad | **189** |
| ➢ Poetic Voyage of DrTabasum Kashmiri(Tamssal to Poems of Red Autumn) | Muhammad Amjad Abid | **199** |
| ➢ Mosque –An Important Metaphor of Urdu Poetry | Dr. Tariq Mahmood Hashmi | **213** |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ➢ | Psychological Study of DrSaleemAkhtar | NaheedNaz | **227** |
| ➢ | Research Study of Beginning and Evolution of Urdu in Baltistan | Mazahir Ali Shigri | **241** |
| ➢ | Historical Importance of Letter Literature | Dr.ShaziaSajid | **253** |
| ➢ | Russian Formalism:One Study | Dr. Ghulam Shabir Rana | **275** |

●●●●

| | | | |
|---|---|---|---|
| ➢ | Index Volume 16 | Dr.Mazhar Ali Talat / M. Ishaq khan | **293** |

**English Section**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ➢ | "My death means their life": A Feminist Study of Body and Soul in Nawal El Saadawi's*Woman at Point Zero* | Dr.MunazzaYaqoob / Ms. Sonia Irum | **5** |
| ➢ | Banishing Urdu as a Medium of Instruction from Pakistan: An Appraisal of Loss and Gain | Dr.JamilAsghar / Muhammad Yousaf | **15** |
| ➢ | Folk Literature and History: ASurvey of Literature | Iftikhar Ahmad Sulehri | **29** |


***The articles included in Me'yar are approved by referees. The Me'yar and International Islamic University do not necessarily agree with the views presented in the articles.***

# "My death means their life": A Feminist Study of Body and Soul in Nawal El Saadawi's *Woman at Point Zero*

**Dr. Munazza Yaqoob**
Associate Professor, Department of English
International Islamic University Islamabad, Pakistan
&
**Ms. Sonia Irum**
(PhD candidate)
Department of English, Royal Holloway, University of London

## Abstract

*In Muslim societies the feminist ideals of empowerment and emancipation are regarded as "incompatible…imported…alien and hostile" (Aftab, 2011, p. 121). In this regard according to Saiti and Salti (1994) the works of Nawal El Saadawi have generated critical responses to Feminism in the East and the West. Saadawi has highlighted some of the very crucial feminist discourses in the Arab world in her novel Imra'ah 'indanuqta al-sifr which was translated as Woman at Point Zero. In this paper we identify the character of Firdaus in Saadawi's Woman at Point Zero as a woman's struggle to find her identity in the socially and religiously degenerated society. As a mechanism to break out of the confines of oppressed patriarchal structures she is presented as a postmodern woman in the Muslim society through the use of her body to control men. She grows up in a dehumanized exploitative patriarchal culture, runs into severe problems in her Muslim society so she has to work her way out with different strategies; certainly not the ones set by her culture that support patriarchy but strategies borrowed from the West in the theories of third-wave feminism. Man-made patriarchal culture and society are not compatible with what Firdaus wants to be. According to Aftab (2011), the dangerous tendencies of "fundamentalism and extremism in both [their] religious and secular manifestations" (p.7) constitute many Muslim societies and hers as well and so she tries to resist the hypocritical structures of her cultural values. She is shown struggling to subvert the stereotypical concept of womanhood*

*by highlighting the stance of postmodernist feminism which enables women to realize the worth of their body and control men through it. The paper also shows how she gets caught up in the process of freedom finding with no solid space left for her existence as the so called Muslim Feminism and Western Feminism remain—as it emerges out in the novel—inappropriate for her to define her identity as a woman.*

**Key Terms:** patriarchy, stereotyping, Muslim feminism, post feminism

Feminism as a form of critical consciousness enables individuals to critically analyze the dominant patriarchal social set up of the society. It takes into consideration all the "existing ideas, beliefs, customs, and practices, including scientific and religious knowledge" (Ramazanoglu, 2003, p. 140). Aftab (2011) is of the view that the current wave of Feminism has "revolutionized the mainstream feminist discourse with a variety of perceptions and opinions" (p.15) which can be identified with postmodernist interpretations of contemporary phenomena. Third-wave feminism presents "an intersectional and multiperspectival version of feminism" and promotes "multivocality" like pluralism in postmodern studies (Snyder, 2008, p. 175). In this context Caroline Ramazanoglu (2003) states, "[t]here is ample evidence from all over the world that women can and do struggle for themselves and for each other, but women are still subject to forces of conservatism and religious obedience in many areas which favour men" (p. 139). Such issues can best be studied in the literary works as Aftab (2011) mentions Louis Pratt in her work who thinks that there is always an "ideological dimension" (p. 10) in the convention of representation in fictional works and hence Saadawi brings the marginalized female subject in the center who challenges the dominant patriarchal culture.

Firdaus, the protagonist of *Woman at Point Zero*, throughout her life is seen as a 'sex object' and is reduced to body (Langtan, 2009, pp. 228-229). Like third-wave feminists she moves towards using sexual power as a resistance against oppression (p. 155). In her own version of feminist struggle in South African society Firdaus faces certain set of obstacles.

Firdaus challenges the idea of womanhood as set by the patriarchal structure around her. Her identity and selfhood is constantly evolving throughout the narrative. She tries to use and have control over her body and freedom to make her own choice. Third-wave feminists take body of the woman as a strength to control men and achieve a comprehensive sense of independence which otherwise would never be given to them by dominant groups of the society. In this regard Firdaus deconstructs the fixed identity of a woman in Egyptian society and transforms her body into "a site of rebellion" (Butler, 1990; Saadawi, 1980, p. 166). She secures authority by playfully engaging her femininity. According to Saadawi (1990) herself, Firdaus's story is about challenging and overcoming all the forces that deprive human beings of the basic right to live with love, peace and freedom (p. 402).

Firdaus is inhumanly exploited by the men in her society and she realizes that "[w]omen confined to the home are women controlled by men" (Ramazanoglu, 2003, p. 148). Soft and sweet by nature, she is made to accept that she has to be terribly hard to fight back as she is told, "Life is a snake. They [men] are the same…. If the snake realizes you are not a snake, it will bite you. And if life knows you have no sting, it will devour you" (Saadawi, 1983, p. 54).

Firdaus suffers exploitation and victimization. For men Firdaus is the metaphor for body (Bordo, 1193, p. 143). She is objectified and her worth is measured on the basis of the body parts she has and her personality is negated if she is incapable of being an instrument of pleasure for men (Bartky, 1990, p. 26). She becomes an object of gaze "continuously disappointed and abused" (Saiti&Salti, 1994, p. 158), is denied her subjectivity and treated as inert, possession (Nussbaum, 1995, p. 257), "Object of appetite" (Kant, 1963, p. 163), "luxuriant animal, a beast of pleasure to the rich, a beast of burden to the poor, a poor creature sacrificed to the pleasure of the male, ignorant and barbaric" (Mabro, 1991, p. 15). Firdaus finds herself caught in claustrophobic and suffocating norms of her society where she struggles to find "selfhood and being" (Aftab, 2011, p. 16) through prostitution as a way to freedom and liberation" but she does not compromise her essential nature of

giving her soul and tries to settle herself in the society by using her body. She struggles to break out of the confines in the form of prostitution. This challenge of being a prostitute to control her body according to her will take us to the current wave of Feminism which brings “new subjectivity in feminist voice” (Ruth, 2000, p. 96).

The sense of religiosity and morality are disdainful for her as they are used to serve the interests of patriarchy because as a result of the patriarchy-morality nexus, she is left with two options: “house bound or hell bound” (Khan, Saigol& Zia, 1994, p. 120). So she becomes an object of male desire and fantasy because of her physical beauty; the body becomes the “only significant qualification” for her (p. 39). Firdaus describes the hypocrisy of her men as she states:

> The men I hated most of all were those who tried to give me advice, or told me that they wanted to rescue me from the life I was leading . . . they thought they were better than I was . . . they saw themselves in some kind of chivalrous role (Saadawi, 1983, p. 88).

She further points to this double standard of her society when she answers angrily one of her clients, “I am not a prostitute. But right from my early days my father, my uncle, my husband, all of them, taught me to grow up as a prostitute” (p. 99). Through her character it is highlighted how “[w]omen as wives and brides” suffer “hostility and oppression in a social order” (p. 113). Her determination till end proves her stance not to be scared of men and exercise her authority. She realizes that “she is the one who determines her value” (p. 55) and hence, challenges “what is normal, natural, and desirable” (Ramazanoglu, 2003, p. 148) in her society. She subverts the fixed and dominant norms of the society and is shown to become a postmodernist woman using her body to dominate men. But a closer analysis will reveal that the dwindling hypocritical standards of the society that oscillate between religious teachings and modernization (westernization) in the Egyptian culture as represented in the text make Firdaus confused to choose a path of freedom for herself. The misinterpretation of religion and radical ideas of western feminism

come in clash when it is applied on Firdaus's body. Her character is shown as a postmodern reframing of a woman who is ready to use her body as a weapon to fight back and not a tool to be exploited by men. One of the strategies she uses, thus, is challenging her subalternity. It is not her voice that speaks but her body that answers and establishes an authority to control men.

Firdaus's story challenges what it means to be a woman. If her character is examined drawing upon postfeminism, it may be seen that as she foregrounds her body to challenge patriarchal males, the oppressors, in the process she loses her soul. The question remains there and the recent debates in Feminism are inadequate in resolving the issue of female body versus soul. Is Firdaus happy to be a prostitute? No, because the ultimate freedom is again in subordination to the male, though she uses her body to control them but once again, it is the oppressor who is taking pleasure, and the inner self of Firdaus is never satisfied. How can she be satisfied when it is the oppressor's money that feeds her? She has to look towards the male to pay her so that she feels independent. This ambivalent conflict of soul and body is the ambivalent characteristic of the concept of freedom posed by the waves of feminism, be it the so called Muslim Feminism or Western Feminism. Both the strands of feminism fight for the identity of a woman but through a certain fixed angle where actual woman soul is often neglected. Saliba (1995) in her article is of the opinion that "[w]ith the hybridization of culture resultant from colonialism, … women's bodies [have become] sites of resistance to both the internal "diseases" of the patriarchal class system and the external "disease" of Western colonialism/imperialism." (p. 133). In this regard Firdaus's body is constantly exploited as shown throughout the narrative and she keeps on struggling to find her identity.

Firdaus seeks to find what it is to be a woman. Is her identity the confined and deprived self, presented to her by the religious men of her society? The body image she carries with herself? The fake and compromised relationship of love with men? The free restless individual being played by everyone? These all confused forms of identity leave her to destroy her physicality by overusing it. She feels a subtle pleasure in

using her body to reject men at times but tries to preserve her soul by not submitting to men who are oppressors, and embraces death as ultimate relief from the oppression. She is furious to hear a pimp say, “There isn’t a woman on earth who can protect herself” (Saadawi, 1983, p. 92), and in her “own ways of doing things” she kills him as soon as she finds out that “the law punishes women like [her], but turns a blind eye to what men do” (p. 92). She challenges the oppressors that no matter what happens, her soul will never submit and that she is the ultimate possessor of her innermost recesses of the body, the inner self, the soul. She also challenges all the women who remain in state of oppression and intensify the patriarchal dominance. She is determined to believe that “whatever the future holds will be more acceptable to her than the life she has left” (p. 188). Firdaus tells,

> Yet not for a single moment did I have any doubts about my own integrity and honour as a woman. I knew that my profession had been invented by men, and that men were in control of both our worlds, the one on earth and the one in heaven. That men force women to sell their bodies at a price, and that the lowest paid body is that of a wife. All women are prostitutes of one kind or another. Because I was intelligent I preferred to be a free prostitute, rather than an enslaved wife. Every time I gave my body I charged the highest price…Everybody has a price, and every profession is paid a salary. The more respectable the profession, the higher the salary, and a person's price goes up as he climbs the social ladder. (p. 91)

Firdaus never gives up and at the end she plays the last part of her life by telling her story "to allow her individual act of challenge and defiance to become part of the public record of social opposition to the authoritarian political structures and patriarchal hierarchies of Egyptian society" (Harlow, 1987, p. 138). Firdaus’s attempt to tell her story to be written is a victory as "writing back" to fight the oppressors (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 1989). She fights to transform from instrument of repression into instrument of authority. In the processes of using her body to gain freedom she discovers her soul that can never be conquered by male.

Killing a man in self-defense makes her feel light and elated that she is powerful and can fight back if she wills. Destroying an oppressor is her achievement though the price of which she has to pay in the form of death sentence but it does not cripple her determination to embrace death as an honoured rejection of perverted and distorted patriarchal structures. She constructs her powerful identity by telling the "savage and dangerous" (Saadawi, 1983, p. 100) truth that "No woman can be a criminal. To be a criminal one must be a man" (p. 100). Men are afraid of her for she has "torn the mask way, and exposed the face of their ugly reality" and are afraid to let her live. She says, "My life means their death, my death means their life…The freedom I enjoy fills them with anger" (pp. 100-101). At the end she tells that death and truth require a great courage to face them and truth is like death which kills and so men "do not fear my knife. It is my truth which frightens them". (p. 102)

For Baumgardner (as cited in Snyder, 2008, p. 177), "Feminism is something individual to each feminist" and therefore, Firdaus takes refuge in whatever form of authority she finds in a male-dominated society and its related patriarchal structures. She struggles to break free from the traditionally expected submissive roles that demand obedience and self-sacrifice. She never wants to be measured and judged against certain roles attached with her gender where she is expected to be passive, enduring and self-sacrificing woman. She rejects submission to any form of oppression of a woman that descends her to point zero. Rather, she dismantles all forms of standardization of feminist stance that teach woman to use themselves to become powerful and creates her own identity as she chooses death as method of her liberation just to give a powerful message that one has to be brave enough to confront the truth. She is not willing to bear the burden of cultural traditions that degrade and oppress woman. Barbara Harlow (1987) sees Firdaus's willingness to let her story written down as a way "to allow her individual act of challenge and defiance to become part of the public record of social opposition to the authoritarian political structures and patriarchal hierarchies of Egyptian society" (138). Firdaus's character adds a significant dimension to the misery of all those women who are seen by

the world as socially rebellious and independent as they secure control of their bodies in a life of prostitution. But their inside stories reveal their struggle to save the essence of their being; soul from brutal patriarchal chains they get caught into. This also represents that a woman always has to pay a huge price whenever it comes to gain her individuality; an independent position in patriarchal society, and in the case studied above the price is the loss of a precious life of a woman whose only desire was to be loved and respected as a human being.

## References


Aftab, A. (2011). *Gender Politics: Falsifying Reality*. Pakistan: emel Publications.

Ashcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H. (1995). *The Post-colonial Studies Reader*. London: Routledge.

Bartky, S. L. (1990). *Feminity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge.

Bordo, S. (1993) *Unbearable Weight*. Berkeley: University of California Press.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

El Saadawi, N. (1980). Arab Women and Western Feminism: An Interview with Nawal El Sadaawi. *Race and Class*, Autumn: 1980: 175-82.

El Saadawi, N. (1980). *The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World*. Boston: Beacon.

El Saadawi, N. (1983). *Woman at Point Zero*. (S. Hetata, Trans.). Lahore: ASR Publications.

El Saadawi, N. (1990). Interview. "Reflections of a Feminist." With FedwaMalti-Douglas and Allen Douglas. 1986. *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*. Ed. Margot Badran and Miriam Cooke. Bloomington: Indiana UP,. 395-404.

Harlow, B. (1987). *Resistance Literature*. New York: Methuen, 138-139.

Kant, I. (1963). *Lectures on Ethics*. (Infield, L. Trans.). New York: Harper and Row Publishers.

Khan, N. S.; Saigol, R.; Zia, A.S. (1994). *Locating the Self: Perspectives on Women and Multiple Identities*. Pakistan: ASR Publications.

Langton, R. (2009). *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectification*. Oxford: OUP.

Mabro, J. (1991). *Veiled Half-Truths: Western Travellers' Perceptions of Middle Eastern Women*. New Delhi: I.B.Tauris.

Ramazanoglu, C. (2003)*Feminism and the Contradictions of Oppression*. UAS: Routledge.

Robbins, R. (2000).*Literary Feminisms*. London: Macmillan Press.

Saiti, R.;Salti, R. M. (1994). Paradise, Heaven, and Other Oppresive Spaces; A Critical Examination of the Life and Works of Nawal el-Saadawi. *Journal of Arabic Literature(25)*2, 152-174.

Saliba, T. (1995). On the Bodies of Third World Women: Cultural Impirity, Prostitution, and Other Nervous Conditions. *College Literature (22)*1, 131-146.

Snyder, R. C. (2008). What is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay. *Signs(34)*1, 175-196.

# Banishing Urdu as a Medium of Instruction from Pakistan: An Appraisal of Loss and Gain

**Dr. Jamil Asghar**
*Assistant Professor*
*National University of Modern Languages, Islamabad*
*&*
**Muhammad Yousaf**
*Lecturer in English*
*National University of Modern Languages, Islamabad*

**Abstract**

*The controversy of the medium of instruction in Pakistan is old and its roots date back to the pre-Independence Colonial period. Pakistan inherited an educational structure from the British Empire which was later largely modified but its certain essential features are in place to date. The banishment of Urduand, in its stead, the inclusion of English as a medium of instruction is one such feature which, in its own right, is a well-recognized colonial relic. The use of English as a medium of instruction in Pakistan has its defenders as well as detractors. However, what is crucially missing in this debate, is the expert opinion and the evidence-based technical and dispassionate analysis of the problem at hand. A large number of the people who usually participate in this debate tend to come up with unsubstantiated claims and opinion-based generalizations. This paper intends to make a well substantiated appraisal of the loss and gain of the medium of instruction, andexamines the relevance and value of the first language (in our case, Urdu)in the context of the medium of instruction. Finally, the paper expects to bring about an informed understanding of the process, context, objectives, and outcomes of the medium of instruction from the perspective of language pedagogy and planning.*

**Keywords:** *Urdu, medium of instruction, English, Pakistan, education.*

“The medium is the message”[i], said Marshall McLuhan, a Canadian philosopher and intellectual. What McLuhan meant was that the form of a medium embeds itself in any message it would transmit or convey, creating a symbiotic relationship by which the medium influences how the message is perceived.[ii]A medium of instruction is a language used in formalized settings for instructional purposes. In a somewhat more technical sense, it is the means whereby a message is transmitted with reference to speech and writing.[iii]Since the 1980s, a renewal of interest in language-planning research has created anincreasedawarenessas to the fact thatthe medium-of-instruction question in education hasdecisive impact not only upon the academicoutput of students, but also on severalkinds of social and economic (in) equalities.

Furthermore, because academic institutions play such a vitalpart in defining and constructing societal hierarchies, economic opportunity, and political power, the medium-of-instruction policies therefore play a critical part in forming social identities and political systems.[iv]The question of the medium of instruction is crucial in any talk of education and language policy. There is a near consensus among educationists, psychologists and academicians that students are best instructed in their own language (in our case regional languages) or at least in that language with which they have social and cultural intimacy (in our case Urdu).[v] Some of the expert opinions are quoted to this effect:

1. However, research findings consistently show that learners benefit from using their home language in education in early grade years (ahead of a late primary transition stage).[vi]
2. If the language of instruction is the same as the child's mother tongue, there is a better chance for the child to 'fit in' and continue with education.[vii]
3. Parents will feel they can actually make a difference in their child's education if they are freely able to communicate this teachers and be able to help at home.[viii]
4. Recent research strongly supports bilingual education and shows that students who speak, read, and write their first language well are more apt to succeed academically.[ix,x,xi]

5. Education or more properly internalization of knowledge is a highly complex process and cannot take place so long as the child remains pestered by the intricacies of medium.[xii]

6. It is axiomatic that the best medium for teaching a child is his mother tongue. Psychologically, it is the best system of meaningful signs that in his mind works automatically for expression and understanding. Sociologically, it is a means of identification among members of the community to which he belongs. Educationally, he learns more quickly through it than through an unfamiliar linguistic medium.[xiii]

7. Many studies have found that cognitive and academic development in the first language has an extremely important and positive effect on second language schooling.[xiv]

So much about the importance of the first language as the medium of instruction. All the points mentioned above underscore the value of the first language as the medium of instruction. At the same time if there are those who emphasize the use of the first language as the medium of instruction, there are also those who criticize the imposition of English as a medium of instruction.[xv] Yvonne Freeman and David Freeman in their valuable book, ESL*/EFL Teaching: Principles for Success*(1998)have expressed serious reservations as to the use of English as a medium of instruction:

> …although learning is natural and happens all the time, we cannot learn what we do not understand. Learning involves demonstrations (we see people doing things), engagement (we decide we want to do those things), and sensitivity (nothing is done or said that convinces us we can't do those things). When the demonstration is given in English to nonnative speakers, they may not understand what they are seeing or hearing. If they don't understand the demonstration, they probably won't choose to engage in the activity. And if they don't understand what the teacher says, they may become convinced that they can't learn. At all three stages, instruction in English simply may not be comprehensible enough for learning to take place.[xvi]

Sometimes,in the developing and postcolonial countries like Pakistan, parents in a franticeffort to make their children speak English fluently, start using English at home. This approach has been criticized for various linguistic, psychological and cultural reasons. Linguistically, instead of giving children some genuine help, it is more likely to end in the impoverishment of communication due to an extensive exposure to substandard language. Furthermore, it is one of the major reasons for the loss of the first language. Psychologically such an immersion into an alien language which is not backed by the home culture may hinder the conceptual development of children.[xvii] This is how this approach has been analyzed linguistically as well as culturally:

> Ancestral language loss also may occur because non-English-speaking parents, in an effort to help their children acquire English quickly, talk to them in their second language, English. Sometimes, unfortunately, this practice is catalyzed by teacher pressure. Moved by the desire to have non-English speaking students acquire English as quickly as possible, well-meaning but ill-advised teachers sometimes recommend that language minority parents use English with their children at home. When this happens, the nature of the communication between parents and children tends to become impoverished. Parents, for example, may find it difficult, if not impossible, to share with their children their most subtle, rich, and intimate feelings and thoughts in a language that is alien to them.[xviii]

In yet another book, *Language Issues in Comparative Education* (2013),Carol Benson andKimmoKosonen voiced the same concerns, "The idea that using English as a medium leads to improved English competence emerges as a central but totally unsubstantiated belief."[xix]In the light of these observations, it is very important to re-conceptualize the question of the medium of instruction in Pakistan. In Pakistan, for all intents and purposes, English is widely used as medium of instruction, especially in the institute of higher education i.e. colleges and universities. Mr. AltafHussain, former vice-chancellor of the Allama Iqbal Open University, stated in an interview that the official medium of

instruction at graduate as well as undergraduate level in Pakistan is just English.[xx] Similarly, in a groundbreaking study conducted to map out the sociolinguistic landscape of language planning in Pakistan, this situation has been assessed in the following words:

> Within the context of Higher Education, in *all* educational policies and reports of education commissions and committees set up between 1957 and 1998, [and to date as well] the official policy has been to maintain English as the medium of teaching and learning. It is important to note that this policy continues to be regarded as an interim arrangement.[xxi]

However, although we have largely embraced English as a medium of instruction, there seems to be little realization on the part of the policy makers and government officials as to the loss and gain of this approach. Most of the arguments given in favor of adopting English as a medium of instruction boils down to one generalization: The global significance of English and the availability of state-of-the-art knowledge in this language. No sane person can deny the truthfulness of this claim yet mere truthfulness of a claim does not make its adoption profitable in every situation.Therefore, the real question for us in Pakistan is not whether English is globally an important language or whether there is state-of-the-art knowledge in it. Obviously the importance of English is a given. These are, indeed very significant, yet secondary questions. The real question is whether in Pakistan we have the requisite mechanism and the necessary infrastructure to teach this language and to introduce it as a medium of instruction. We must remember that the medium of instruction cannot be that language which is likely to turn out to be aformidable challenge in its own right. This would be, for all practical purposes, a case of mistaking themeans for theends. It is common knowledge that language teaching requires some sort of basic infrastructure (such as audio visual aids, language labs), a large number of qualified teachers,and a specialized knowledge base.

Therefore our real question is more pragmatic than pedagogic. In Pakistan we do not have even the most basic of facilities at our schools,

let alone a viable mechanism to teach an international language or to prepare our students for using English as a medium of instruction. According to a report of *News Pakistan*, a web-based newspaper:

> Not surprisingly a large number of public-sector schools are lacking basic facilities, including clean drinking water and seating arrangements....Although basic education must be top priority of the governments, it is not the case in Pakistan. The condition and quality of education government primary schools providing in major areas of the country are worsening with every year.Hundreds of ghost schools have been registered to grab funds from the nation exchequer. In most of the rural areas, school buildings have been used as drawings rooms and cattle sheds by the local landowners. Students and teachers are forced to sit under trees in the open fields...There are hundreds of other educational institutions that lack infrastructure including toilets, clean drinking water, playgrounds and furniture in class rooms. Another dilemma of these schools is shortage of teaching staff.[xxii]

In the midst of all these complicated issues and intractable problems, the irony is that the Punjab School Education Department has notified the conversion of all its schools from the Urdu medium to English medium. This decision was taken in order to compete with the "globalized world in the field of knowledge."[xxiii]In a similar vein, The Khyber Pakhtunkhwa governmentmade a decision to adopt English as medium of instruction in all the public-sector schools in 2014. The argument given for this move to bring the public schools at par with the private schools.Nevertheless, one feels that the provincial government did not do any hard thinking before taking this radical step.Such questions as to what the impact of this change of medium will be and what the first-rate research has to say on the subject.

Therefore, such positions are exceedingly idealized and the ones which exhibit an utter disconnect with the ground realities and the grass-root problems. How far removed for the ground realities this position is can be understood by consulting Julie Dearden's study.In 2014, Julie

Dearden, Senior Research and Development Fellow at the University of Oxford, conducted a study titled *English as a Medium of Instruction – A Growing Global Phenomenon.* The study was sponsored by the Centre for Research and Development in English Medium Instruction, Oxford University Press and published by the British Council. The study covered 51 countries including Pakistan.It is a very insightful study which lays bare many perceptive perspectives which may help us conceptualize the problematic nature of English as medium of instruction in just in Pakistan but also in all the non-English countries, especially the developing countries. Here are some of the major findings of this study:

> In many countries the educational infrastructure does not support quality English medium instruction provision: there is a shortage of linguistically qualified teachers; there are no stated expectations of English language proficiency; there appear to be few organizational or pedagogical guidelines which might lead to effective English medium instruction teaching and learning; there is little or no English medium instruction content in initial teacher education (teacher preparation) programs and continuing professional development (in-service) courses.[xxiv]

Moreover, the study showed that the primary and secondary school teachers across Pakistan are not even minimally qualified to use English as a Medium of Instruction. The study tested the English language skills of 2008 primary and middle school teachers in public and private schools in 18 districts of Punjab using the British Council's Aptis language testing system —a modern and customizable English language proficiency test prepared to meet the varied needs of individuals and organizationsthe world over.[xxv]According to the major findings:

> 1. 62 per cent of private school teachers and 56 per cent of government school teachers registered scores in the lowest possible band in the Aptis test, meaning they lack even basicknowledge of English, including the ability to understand and use familiar everydayexpressions and simple phrases.

2. Most of the remaining teachers received scores that placed them in beginners' level.
3. Even in English medium instruction schools, 44 per cent of teachers scored in the bottom Aptis band. In all, 94 per cent of teachers in English medium instruction schools have only pre-intermediate level of English or lower.
4. Younger teachers had a much higher level of English than older colleagues. 24 per cent ofteachers aged 21–35 scored in the pre-intermediate and intermediate categories, compared with just seven per cent of those aged 51 and over.[xxvi]

These findings, which are also independently corroborated by other studies, paint an extremely bleak picture. Look at the first finding as it is somewhat counterintuitive. Usually we tend to assume that the private schools in Pakistan have better qualitied teachers than the government schools. But this assumption is falsified by this finding. Even then the situation is very hopeless as 62% private schools teachers and 56% government school teachers scored lowest possible band. This is very alarming. Even the so-called English-medium schools fared poorly on the Aptis test. The age variable is also interesting here as the younger teachers performed somewhat better than their older counterparts. All in all, these finding bring about an assessment which must rightly put us on alert.

At the same time, we do have plenty of research-based evidence which shows that the most effective medium for school education is the language a child alreadypossesses and the one to which he or she is naturally exposed in his or her culturalsetting.[xxvii]Moreover, research has also demonstrated that students who are taught in their first language tend to stay longer in schools andperformbetterin exams as well as in classrooms. And what is utterly forgotten is the fact that English is not the medium of instruction even in such developed countries as France, China, Japan, Germany, Russia and South Korea which have far more economic and educational resources than Pakistan.

Moreover, in Pakistan, today we are facing the consequences of what we sowed in the 1980s when the unimpededbourgeoning of private schools led the education system to be radically moved towards“English medium”. Setting aside the commercial motives, let us suppose that this move was motivated by the conviction that learning English is indispensable in the contemporary Anglophone world. But unfortunately the teachers recruited by such schools had extremely questionable proficiency in the English language themselves. This trend continues to date because these so-called English medium schools routinely hire underqualified teachers and pay them very meagre salaries. Even today one can easily noticethe billboardspompouslypublicizing an English medium school with semantic, idiomatic and syntactic blunders. It is not hard to imagine the level and quality of education imparted by such schools.[xxviii]Rauf Parekh, a distinguished Urdu lexicographer, linguist and columnist describes the complexity of the situation anecdotally:

> My personal experience is that even at the university level out of a class of, say, 35 students, hardly 10 can express themselves in correct English. And, since they take pride in being educated at an English-medium school or college, they announce arrogantly that their Urdu is very poor, as if not knowing Urdu is an additional qualification. As a result, the new graduates that the colleges and universities are churning out every year know neither Urdu nor English. I am sorry to say that most of them are semi-literates though they hold degrees. Most of them cannot grasp even the basics of the discipline they claim to have graduated in as one major stumbling block is language.[xxix]

On the other hand, it is a well-established and well-documented fact that during the 19$^{th}$ and 20$^{th}$ centuries only those nations could manage to progress industrially as well as educationally which took their own national language as the medium of instruction.[xxx]Pakistan could also have followed in the footsteps of

> Germany, France, China, Japan and other such developed nations which adopted their own national languages as mediums of instruction. But we decided to embark on a new experiment which has been failing us ever since. Shan-ul-HaqHaqqee, one of the leading lexicographers and scholars of Urdu,said in 1986: "Urdu has forcibly been kept away from the fields of science and technology ... we do not have confidence in ourselves and our language ... it has been reduced to a status which has rendered it useful for culture and literature alone."[xxxi]What Shan-ul-HaqHaqqee is saying is also corroborated by a report published by UNESCO in 2007 which clearly recognized thatproviding education in a child's own tongue is indeed a critical issue.[xxxii]

To sum up, we can say that the foremost purpose of a medium of instruction is to facilitate the learning and to enable to learners to internalize the new concepts, ideas and theories. Hence a medium of instruction is a means, and not an end in itself. No doubt, English has its own value as an international language, but every country has a right to make an objective appraisal of the loss and gain of its adoption as a medium of instruction. The present researchersthemselvesare associated with the teaching of English for so many years and have no animosity towards this language. They are fully aware of its value and significance. However, the real question is whether in Pakistan we have some viable mechanism to make our students proficient in this language so that they use it functionally as a medium of instruction. The answer to this question is simply 'no'. Unfortunately, we do not have such basic facilities in our schools as drinking water, boundary walls, qualified teachers, let alone English language teaching technology.

Moreover, it has also been noted that students learn better in their first language. Plentiful evidence has been marshal to make this point. Psychologically, culturally and linguistically, the use of the first language as a medium of instruction is far more profitable and pragmatic. In Pakistan we are nowhere near having even the most rudimentary infrastructure to teach English in thousands of schools scattered in the width and breadth of this country. Therefore, in the light of this

discussion, it is recommended that the State should make arrangements for the parallel introduction of Urdu mediuminstruction at all levels. We should not abolish English medium but we must also furnish the alternative Urdu medium option to those who cannot cope with the intricacies of English. Parallel mediums of instruction are not uncommon in the world and we can also try this in Pakistan.

## References


[i] McLuhan, Marshall. "Understanding media." (1965): p. 511

[ii] McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore. "The medium is the message." New York 123 (1967): 126-128.

[iii] Malamah-Thomas, A. (1987). *Classroom interaction*. Oxford University. pp. 186-188.

[iv] Tollefson, James W., and Amy BM Tsui, eds. *Medium of instruction policies: Which agenda? Whose agenda?*. Routledge, 2003. p. vii.

[v] Tsui, Amy BM, and James W. Tollefson. "The centrality of medium-of-instruction policy in sociopolitical processes." *Medium of instruction policies: Which agenda? Whose agenda* (2004): p. 13.

[vi] Muthwii, Margaret Jepkirui, and Angelina NdukuKioko. "A fresh quest for new language bearings in Africa." (2003): p. 97.

[vii] Kosonen, Kimmo. "Education in local languages: Policy and practice in South-East Asia." *Asia-Pacific Programme of Education for All First Language First: Community-based Literacy Programmes for Minority Language Contexts in Asia. Bangkok: UNESCO Bangkok, 2005.* (2005): p. 96.

[viii]Benson, Carolyn J. "Real and potential benefits of bilingual programmes in developing countries." *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* 5, no. 6 (2002): p. 317.

[ix]Greene, Jay Phillip. *A meta-analysis of the effectiveness of bilingual education*. Claremont, CA: Tomas Rivera Policy Institute, 1998. p. 167.

[x]Ovando, Carlos J., Virginia P. Collier, and M. C. Combs. "Bilingual and ESL classrooms." *New York: McGrawHill* (1985). p. 84.

[xi]Collier, V., and W. Thomas. "Effectiveness in bilingual education." *Orlando, FL: National Association of Bilingual Education* (1996). p. 99.

[xii]Cummins, James. "Linguistic interdependence and the educational development of bilingual children." *Review of educational research* 49, no. 2 (1979): p. 230.

[xiii]Cited in, Baker, Colin. *Foundations of bilingual education and bilingualism*. Vol. 79. Multilingual matters, 2011. p. 284.

[xiv]Heath, Inez A., and Cheryl Serrano. "Teaching English as a Second Language." (1999). p. 11.

[xv]Obondo, Margaret Akinyi. "Tensions between English and mother tongue teaching in post-colonial Africa." In *International handbook of English language teaching*, pp. 37-50. Springer US, 2007. p. 134.

[xvi]Freeman, Yvonne S., and David E. Freeman. *ESL/EFL teaching: Principles for success*. Portsmouth, NH: Heinemann, 1998. p. 212.

[xvii]Cummins, James. "The role of primary language development in promoting educational success for language minority students." *Schooling and language minority students: A theoretical framework* 349 (1981). p. 36.

[xviii]Ovando, Carlos J. "Bilingual education in the United States: Historical development and current issues." *Bilingual research journal* 27, no. 1 (2003): p. 19.

[xix]Benson, Carol, and K. Konsonen. *Language issues in comparative education*. Rotterdam: Sense Publishers, 2013. p. 80.

[xx]Rassool, Naz, Kathleen Heugh, and SabihaMansoor. *Global issues in language, education and development: Perspectives from postcolonial countries*. Vol. 4. Multilingual matters, 2007. p. 90.

[xxi]Ibid. p. 93.

[xxii]Faisal Farooq, "Schools with no basic facilities," *News Pakistan*, March 23, 2012, accessed October 2, 2016, http://www.newspakistan.pk/2012/03/23/schools-basic-facilities/.

[xxiii] Cited in Dearden, J. "English as a medium of instruction–a growing global phenomenon. British Council." (2014). p. 13.

[xxiv]Dearden, J. "English as a medium of instruction–a growing global phenomenon. British Council." (2014). p. 2.

[xxv]O'Sullivan, Barry, and British Council. "Aptis test development approach." (2012). p. 23.

[xxvi]Ibid. p. 24.

[xxvii]HåkanRingbom. *The role of the first language in foreign language learning*. Vol. 34. Multilingual Matters Ltd, 1987. p. 173.

[xxviii] Rauf Parekh, "Urdu as medium of instruction and compulsory subject," DAWN, July 15, 2013, accessed October 2, 2016, http://www.dawn.com/news/1029000.

[xxix]Ibid.

[xxx]Burke, Peter. *Languages and communities in early modern Europe*. Cambridge University Press, 2004.p. 135.

[xxxi]Ibid. p. 149.

[xxxii] UNESCO, "Results of the Seventh Consultation of Member States on the Implementation of the Convention and Recommendation Against Discrimination in Education", August 17, 2007. Accessed October 2, 2016, http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001523/152344e.pdf.

# FOLK LITERATURE AND HISTORY: A SURVEY OF LITERATURE

**Iftikhar Ahmad Sulehri**
Lecturer Punjabi
Government Shalimar College Lahore

**ABSTRACT**

*In this article the writer has reviewed relevant literature to describe the relation between folk literature and the history. In the beginning of the article the writer has discussed what history and its sources are. After that the theory of oral history has been discussed. At the end of the article the writer has discussed the parallels and apart between folk literature and history. Folk literature reflects the political, cultural, and social lives of the people of any area. It has guided the people in the field of psychology and sociology. But some historians say that there is too much subjectivity in folk literature. So it cannot be considered an authentic source of history. The history which is derived from folk literature represents the common thoughts of a nation. People get awareness of the past through it.*

**What is History?**

History, in nationalistic terms, is such a type of knowledge which persuades a nation to gain power. So the knowledge of history is honored. Through this knowledge man can know his past and is also linked with it. The knowledge of history helps man to understand his present. Any nation can get guidance through her history and the coming generations get lessons from it. Various historians have defined history in differentterms. According to K.B Smellie: "History is knowledge about the past which is to be found from records which now exist" (1947, p. 73).

James T. Shortwellgives a more prescriptive definition of history as he is of the view: “The word “history” itself comes to us from sixth century Ionians and is the name they gave to their achievement. It meant, not the telling of a tale, but the search for knowledge and the truth.” (1922, p. 6).For Archibald Robertson, history is the knowledge of joint part into

whole."History is a link uniting each of us as an individual with a whole greater than ourselves" (1952, p. 1).

According to The Encyclopaedia Americana' experiential definition: "History is the past experience of mankind" (1829, p. 226). On the other hand The New Encylopaedia Britannica defines it in disciplinary terms as:"History [is] the discipline that studies the chronological record of events" (Guinn & Swanson, 1974, p. 949).

By keeping in view the above definitions, we can conclude history is such a type of knowledge in which we can study the past. Present always knows the past. We can make our present better by keeping in mind the past. History plays an important role in the ups and downs of a nation. History is such a teacher which tells us about our past mistakes so that those past mistakes may not be repeated. We know the deeds of our forefathers through history.

**Sources of History:**

Today sources of history are challenged by many critics. It is argued that sources cannot be equalized to law because in history there is role of historians, their own opinions, affiliations and passions. So it is necessary to analyze the sources and historical biographical context of the historians before making a final decision on the authenticity of a work of history. Besides this, government documents, letters, secret reports, commands and personal memories should be studied realistically as they help the historians in writing the history. Contemporary records are also considered the basic source of history. By using them, a historian makes writings a part of history.

> A contemporary record, according to Gottschalk is a document intended to convey instructions regarding a transaction or to aid the memory of the persons immediately involved in the transaction. The instruction document may be in the form of an appointment notification, a command on the battle field, a direction from foreign office to the ambassador, etc. Usually such documents have little chance of deceit of error. However,

> it is absolutely essential to ascertain their authenticity before accepting their contents. (Rahman, 2005, p. 20)

Another type of historical sources is secret reports.Although their importance is less than contemporary records, yet they are considereda source of knowledge of history.

> The confidential reports are not intended for the general audience and are less reliable than the contemporary records. Usually they are written after the event to create a particular impression. The military and diplomatic dispatches are an example of these sorts of reports. (p. 21)

Personal letters are also considered reliable sources of history. As the writer of a letter expresses his personal feelings, so the historic value of the letter is less. But a historian gets help from letters in authenticating history.

> The personal letters, which lack the testimony of a skilled observer, are another credible source of history. These letters are usually meant for a particular person, or a family and deal with all sorts of matters. Usually personal letters possess the quality of politeness and esteem which may mislead a reader not conversant with the customs and traditions of the persons who has written the letters. Further, there is also a possibility that these letters may not contain entire truth. (p. 21)

European historians of 17th and 18th centuries have acknowledged the government documents as a basic source of history and has stressed upon the importance of Egyptian written mateials. As a result of this, historians have considered that the history which depends upon government records and basic materials is authentic.

> Numerous government documents are compiled, which are a source of vital importance to the historians. For example, the government compiles statistics about fiscal, census, and vital matters which can be made use of by the

> historians. But properly speaking these complications do not constitute a primary source because they have been compiled by persons who are many steps removed from the actual observation. Yet it cannot be denied that there reports are of first hand importance. (p. 22)

Historians have also found sources of history in the form of autobiographies, agreements, charters and pamphlets. With the help of these they can write better history. According to Charles Oman: "History is to be studied from many other sources—all modern history mainly from written sources—chronicles, autobiographies, speeches, pamphlets, collections of treaties, charters, statistics, codes of laws, and so forth" (1939, p. 26, 27).

Speeches, as stated in the quotation above, also help a historian in documenting history. A historian can reach on conclusion by knowing the psychology of speaker. "Collections of speeches are, as everyone must acknowledge, the most tedious section of historical sources. Their chief use is to throw light on the psychology of the speaker rather than on the course of events" (p. 30).

Finally, folk literature, though somewhat controversial,is also considered an important source of history as it represents the collective thinking of a nation. That is why for writing the real history of people, folk literature is considered the authentic source. "The folklores, which tell us the stories of legendary heroes, are also an important source of history in as much as they tell us about the aspirations, super stations and customs of the people among whom the stories developed" (Rahman, 2005, p. 23).

This means that personal letters, diaries, secret reports government documents, contemporary autobiographies, agreements, charters, pamphlets, speeches and folk literature, are some of the sources that can be invoked by a historian to document authentic history. While all these sources are important, the present paper focuses only the role of oral history particularly the one informed by folk literature in shaping the course of history in general.

**Theory of Oral History:**

The knowledge of history which is transferred from one generation to others orally through person to person without writings is called oral history. Oral history is as much old as history itself because history develops through lives. Always the old family members have been telling the deeds of their forefathers to their next generations. In this way oral history develops. When we read the basic books on history of the east and the west, we see the deep effects of oral history. We can find easily the oral traditions in the historical books of Herodotus and Thucydides. David Henige writes:

> Only the works of Herodotus and Thucydides have survived intact and the work of both, each in its own way, presaged much later historical investigation. Both combined the use of oral tradition with information collected personally from informants. By his own account Herodotus travelled widely throughout Asia Minor and the Near East collecting stories about the past and investigating monumental remains there, so that much of what he included in his work purported to relate to periods many centuries before his own time. (1982, p. 7, 8)

Herodotus collected Egyptian stories and folkloresspecially he searched out information about South Asia. The work of Thucydides is different and unique. In the words of David Henige:

> Thucydides started recording almost as soon as the war began and continued throughout the 27 years it lasted, wandering from one Greek city to another interviewing participants using these data helped him to include numerous speeches in his work, about which he admitted that he did not aim for 'strict accuracy' but preferred instead to describe what he felt were 'the sentiments most befitting' the occasion on which the speeches were delivered. (p. 8)

They used the oral evidences as basic sources. Their predecessors have also used oral effects in their writings.

European historians of 17th and 18th centuries have considered the government documents as a basic source of history and writings of that era are considered important. As a result of this historians considered that history an authentic one. For a long period of time the criteria of history was government documents. And it is clear from the above writing that the concept of oral history is present in all areas and eras. But this credit goes to Professor Allan Nevin who put the oral history into a separate discipline. He laid the foundation of this separate discipline in Columbia University.

> The oral history began at Columbia University in 1948 under the leadership of Professor Allan Nevin. The object was to seek accounts that were never recorded, explanations of motives that do not appear on paper, and other elusive elements of history. (p. 9)

Herodotus has gathered the Egyptian stories and folklore. After Thucydides, many Greek and Roman Historians have used written and oral traditions in their writings.The writings of European historians of middle ages are heaped with the use of oral tradition.Traditional families of Bhat and Dhhadies were present in Europe in that era which knew about the important matters of royal family.

> An important early group of what we would call traditional historians were the bards and poets of the Eltic world wales, Scotland and especially Ireland. Like many historians of the day, these people spoke about the past as a way to earn a livelihood and to gain prestige within their own society. (Kachroo, 1985, p. 257)

Those dictator powers who set up their reigns on other lands, they wrote the history of slave nations by keeping in view their own benefits so that they can prolong their rule in those areas.By keeping in view the folk customs of these reigns, history is being reviewed. Allan Nevins calls the folk literature as mirror to history.

> Allan Nevins, the founder of Columbia University's oral history program in 1948, is among those who feel that

> folklore mirrors history, and he points out that folk songs and legends should be considered in the study of American history. (Motell, 1996, p. 179)

Can folk literature be considered the oral history?According to historians it is also a controversial topic.George Laurence Gomme has given to folklore the status of historical science. He says there is deep relation between folk literature and history. We have found its evidence like this.

> It will be seen that the problems which the two sciences, history and folklore, have to solve in conjunction are not a few and that they are extremely complex. They cannot be solved if history and folklore are separated; they may be solved if the professors in each work together, both recognizing what there is of value in the other. History in its earliest stages is either entirely dependent upon foreign authorities, or it has to follow the practice of the earlier and unscientific historian and to deny that there is any history, or at all events and history worth recording, before the advent, perhaps the accidental advent, of an historian on native ground. History in its late stages is dependent upon the person assets of or ability of each historian for the record of events and facts. (1908, p. 35, 36)

**Relation between Folk Literature and History:**

Philip Jordan, Y.M. Sokolove and many other historians opine that we can express the real picture of a society by viewing its folk literature.According to Motell:

> Russian historical songs have been excellent sources of history when approached by the discarding scholar Y. M. Sokolove described how the tendency of the people to idealise Ivan the Terrible led to a departure from historical truth in one of their songs. In the year 1581 Ivan the Terrible, in a fit of wrath, murdered his son Ivan, but in historical song describing the incident, the anger of Ivan

> was vented on another son who had been accused of treachery. Other than this one radical departure from reality, Soklov contended the song preserved a great many of the real circumstances surrounding the event. (Motell, 1996, p. 179)

Philip Jordan who is a cultural historian presents his opinion in the following words: “Folklore grows out of the national experience, Jordan states, and an understanding of oral tradition would greatly contribute to those who wish more clearly to understand the historical narrative.”(as cited in Motell, 1996, p. 180)

The folklorist Knut Liestol studied the origin of the Iceland Sagas and persuasively argued that under favoring conditions oral history can preserve its core of reality over long periods of them. By a close analysis of oral radiations that originated during the period 930 to 1030 and later were written down in the record-keeping, different from written historical accounts (Motell, 1996, p. 181). According to David Henige, it is impossible to write the history of any era without the help of folk literature.Every single item of folklore, every tradition, had its origins in some definite in the history of man(Henige, 1982, p. 7).

**Criticism of Theory ofFolk Literature as History:**

Motell describes Robert Lowic’s criticism of folk literature saying that folk literature can be used in other social sciences but it cannot be considered as history.

> He further stated that stories of war and quarrels are not records of actual occurrences but are folklore, as attested to by their geographical distribution. Lowic conceded the point that tradition narratives are significant in the understanding of psychological, social and religious phenomena associated with a tribal culture, but he categorically refused to allow any historical credence to the details of the narratives. (Motell, 1996, p. 177, 178)

Homer Hockettalso goes against oral history and says:

> Historian can make nothing of them of any positive value, in the absence of corroboratory evidence of a documentary, archaeological, or other kind, for the simple reason that they cannot be traced to their origins. And without knowledge of origins the ordinary critical tests cannot be applied. (as cited in Motell, 1996, p. 177)

Lord Raglon has also expressed similar thoughts by asserting that characters in folk stories are not humans but gods.

**Conclusion:**

So in conclusion,we can say that folk literature expresses the political, cultural,and social lives of the people of any area.So we can say, to reach the collective thinking,we have to study its literature. Folk literature has guided us in the field of psychology and sociology. But some historians say that there is too much subjectivity in folk literature.Man expresses his own thoughts in it, so it cannot be termed as history.

We can say that folk literature expresses our feelings. The history which is derived from folk literature represents the common thoughts of a nation or culture. We get awareness of the past through it.The people who study other branches of knowledge can take advantage of folk literature. So, folk literature, in part, is history.

## References


Gomme, G. L. (1908). *Folklore as an Historical Science*. London: Methuen & Co.

Guinn, R. P. & Swanson, C. E. (Eds.). (1974). The New Encyclopaedia Britannica, vol. 5. USA: Library of congress.

Henige, D. (1982). *Oral Historiography*. London: Longman.

Kachroo, M. L. (1985). Scope and Value of Oral History: The Punjab Past and Present.

Motell, L. (1996). Preface to the saga of co Ridge. In Dunaway, D. K., Baum, W. K., (Eds.), *Oral History: An Interdisciplinary Anthology*. New York: Altamira.

Oman, S. C. (1939). *On the Writing of History*. London: Methuen & Co.

Rahman, M.M. (Ed.).(2005). Encyclopaedia of Historiography, Vol. 5. New Delhi: AnmolPublicatons.

Robertson, A. (1952). *How to Read History*. London: Watts & Co.

Shotwell, J. T. (1922). *Introduction to the History of History*. New York: Columbia University press.

Smellie, K .B. (1947).*Why we Read History*. Netherlands: Paul Flek.

The Encyclopaedia Americana, vol 14.Danburg: Grolier Incorporated.