تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

معیار

جولائی–دسمبر ۲۰۱۸ء

۲۰

INTERNATIONAL ISLAMIC UNIVERSITY
ISLAMABAD

شعبۂ اردو، کلیہ زبان و ادب
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، پاکستان

۲۰ معیار
جولائی–دسمبر ۲۰۱۸ء
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 وتحقیق 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 دیئے 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 نیّر، شعبہ اردو اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۲۸۹

ج۔ مجلّہ، 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

۲۰

(جولائی۔دسمبر ۲۰۱۸ء)

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: 5-051-9261767

ترتیب و تزئین: محمد اسحاق خان

ٹائٹل: زاہدہ احمد

ISSN:2074-675X

ترتیب

ابتدائیہ

- فلسفہ اور روحانیت: میشل فوکو — ڈاکٹر قیصر شہزاد — ۹
- معارف نامے: پروفیسر مولوی محمد شفیع بہ نام ڈاکٹر محمد حمید اللہ — محمد ارشد — ۳۷
- سمرسٹ ماہم کے تنقید کے کچھ زاویے اور ناول ''مادام بواری'' (ایک تجزیاتی مطالعہ — ڈاکٹر مظہر علی طلعت — ۶۹
- کلیم الدین احمد کی تنقید میں جدید اور مابعد جدید تنقیدی تصورات کے متعلق اشارات — محمد اشرف مغل — ۸۱
- عہد نو آبادیات اور نذیر احمد کا عصری شعور — ڈاکٹر کامران عباس کاظمی — ۱۱۱
- خالد فتح محمد کے ناول اے عشق بلا خیز کا تجزیاتی مطالعہ — ڈاکٹر حمیرا اشفاق — ۱۲۷
- میرزا ادیب کی بچوں کے لیے کہانیاں۔۔۔تجزیاتی مطالعہ — ڈاکٹر نسیم عباس احمر — ۱۳۵
- اردو ادب کا رنگ رنگیلا سفر نامہ نگار محمد اختر مونکا — محمد اسماعیل جوئیہ/ پروفیسر ڈاکٹر روبینہ رفیق — ۱۴۷
- ن م راشد کی نظم ''خودکشی'' — ڈاکٹر فائزہ بٹ — ۱۵۵
- یوسف ظفر کی شاعری میں تصور مذہب اور وطنیت — ڈاکٹر شیراز فضل داد — ۱۶۷
- مابعد نو آبادیات اُردو، سرائیکی تناظر میں — امجد رضا — ۱۷۷
- فرانسیسی ناول ناناں اور امراؤ جان ادا کا تنقیدی تقابل — ڈاکٹر صباحت مشتاق — ۱۸۵

- اُردو ترجمہ ''دستار نامہ'' از خوشحال خان خٹک: ایک جائزہ — ڈاکٹر نقیب احمد جان — ۱۹۵
- انیس ناگی کے افسانوی ادب میں نفسیاتی شعور — ناہید ناز — ۲۰۹
- یوسفی کا مزاح اور ان کا المیہ شعور — ڈاکٹر عزیز ابن الحسن — ۲۲۹

☆☆☆

- اختصاریہ (Abstract) (شمارہ-۲۰) — ڈاکٹر مظہر علی طلعت / ڈاکٹر ارشد محمود آصف — ۲۴۵

ابتدائیہ

کسی بھی معاشرے کی تہذیبی وتمدنی اور ادبی شناخت اس معاشرے میں بولی، لکھی اور پڑھی جانے والی اس زبان سے بنتی ہے جس میں اس ملک کی عظیم ترین اکثریت باہمی مکالمہ کرتی ہے۔ پاکستانی معاشرے کا یہ بھی المیہ رہا ہے کہ یہاں معاشرتی سطح پر تو یہ زبان (اُردو) موجود ہے مگر حکومتی سطح پر چند وجوہات کی بنا پر ایک غیر ملکی زبان، انگریزی کو برتری حاصل رہی ہے۔ اس ضمن میں سرکاری زبان کے طور پر اردو کو نافذ کرنے کے لیے سپریم کورٹ آف پاکستان کے واضح احکامات بھی جاری ہو چکے ہیں اور اُن پر قدرے عمل درآمد کا آغاز بھی کیا گیا تھا۔ مگر حسبِ دستور اس پر عمل درآمد کی رفتار سست روی کا شکار ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ جامعات آگے بڑھ کر اپنے سرکاری خط و کتابت کے علاوہ ایچ ای سی کی سطح پر بھی ہونے والی خط و کتابت کا بھی اُردو میں آغاز کریں۔ اس سے ملکی سطح پر اُردو زبان کے فروغ کے امکانات بڑھیں گے اور تعلیم کے مختلف شعبوں اور دفتری خط و کتابت میں درپیش مشکلات سے آگاہی بھی ہوگی، نیز جامعات کی سطح پر اُردو کے استعمال سے زبان کے دانشورانہ ذخیرے میں بھی اضافہ ہوگا۔ اس کے علاوہ زبان کی تحقیق کے بھی نئے اور جدید ذرائع کارآمد ہوں گے۔

جامعات میں اُردو تحقیقی جرائد کئی طرح کی مشکلات کا شکار ہیں۔ ایچ ای سی کی مروجہ معیار بندی ان مشکلات کو کم کرنے میں گو کہ معاون ہے تاہم کچھ امور میں دقت حائل رہتی ہے۔ مثلاً بیرون ممالک سے مقالات کی جائزہ کاری (Peer Review) کے ضمن میں خاصے مسائل موجود ہے۔ بعض اوقات سیاسی حالات بھی ان مسائل میں اضافے کا سبب بنتے ہیں۔ زیادہ مناسب یہ ہے کہ جائزہ کاری (Peer Review) کا یہ عمل پاکستانی دانشوروں کی سطح تک ہی محدود رکھا جائے۔ یہ ایک تجویز ہے اس پر دیگر جامعات کے جرائد کے مدیران اور ایچ ای سی کے حکام توجہ فرمائیں تو مقالات کے جائزہ کاری کا یہ عمل آسان بنایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح جرائد کی معیار بندی کو بہتر کرنے کی ضرورت موجود ہے۔ علاوہ ازیں اُردو تحقیقی جرائد کے حوالے سے ایک مسئلہ Indexing ایجنسی کا بھی ہے۔ اسے بھی کسی مربوط طریقے سے حل کیا جانا ضروری ہے۔

اُردو تحقیقی جرائد کی ضرورت اور اہمیت محض یہی نہیں ہے کہ اساتذہ کرام اپنے مضامین کی اشاعت کی تعداد پوری کر کے ترقیاں پایا کریں، یہ جرائد صرف اس لیے بھی نہیں کہ ایم ایس / پی ایچ ڈی کے سکالرز کی درسی و تحقیقی و تنقیدی ضروریات کو پورا کرنے میں ممد ثابت ہوں بلکہ ان کا مقصد ملکی سطح پر بھی تحقیقی و تنقید کے معیار بلند کرنا ہے۔ ادارہ معیار نے اس پہلو کو ہمیشہ مدِّ نظر رکھا ہے۔

معیار کے موجود شمارے میں یوں تو دیگر اہم موضوعات پر متنوع مضامین شامل ہیں مگر میشل فوکو کے آخری زمانے کے خطبات میں سے ایک خطبے کا ترجمہ اس اعتبار سے خاصے کی چیز ہے کہ اس میں فوکو اپنے عام امیج سے قدرے مختلف نظر آتا ہے۔ معیار کے ضخامت اور مقالات کی تعداد کم ہونے کا سبب ایچ اسی سی کے مروجہ معیار کو برقرار رکھنا ہے۔ امید ہے کہ معیار کے قارئین شمارے میں شامل مقالات پر اپنی قیمتی رائے سے حسب دستور آگاہ فرمائیں گے۔

مدیر

عزیز ابن الحسن

تعارف و ترجمہ: قیصر شہزاد[۱]

فلسفہ اور روحانیت

میشل فُوکو

A partial translation of Michel Foucault's Hermeneutics of the Subject is presented in this paper along with an introduction to its background, place in Foucault's intellectual journey, its importance and implications. The author identifies the difference between philosophy and spirituality in terms of whether or not personal transformation of the knower is considered a condition for access to truth. He maintains that the history of Western thought up to the Medieval debates between theology and mysticism always believed that the human subject has no intrinsic access to knowledge of truth and must go through a number of spiritual and moral exercises and transform himself or herself before being able to gain knowledge in the light of the ubiquitous maxim "Take care of yourself." Western thinking posterior to the 'Cartesian Moment', (not to be taken literally) stared emphasizing another maxim namely "Know thyself" and presumed that human subject already has intuitive access to the truth and does not have to make any changes in his or her being. Foucault thinks that this was the moment when the ties between philosophy and spirituality were severed in Modern thought. In his introduction the translator argues that Foucault's works should be seen as an answer to a question raised by Professor Thomas Kasulis. Kasulis, in his 1998 book Intimacy or Integrity, differentiated between two cultural orientations regarding the internal and external nature of relations and has shown that a given culture's metaphysics, epistemology, logic, ethics, politics and art depend on its fundamental orientation. The integrity oriented epistemology conceives the knower-known relationship as external while the intimacy oriented epistemology considers knower internally related to the object of knowledge. After implying that Classical Western and Eastern epistemologies are intimacy oriented and modern Western ones are integrity oriented, Kasulis asked, can we consider post-modern epistemology a return to earlier intimacy orientation? The translator argues that Foucault's work translated here can be considered an affirmative answer to this question.

تعارف:

جاپانی فکر وتمدن کے ماہر امریکی پروفیسر تھامس کیسولیس نے تمدنی اختلاف وتنوع کو منظّم انداز میں سمجھنے کے لیے، اپنے مشاہدات، تجربات اور غور فکر کی روشنی میں ایک دلچسپ کتاب Intimacy or Integrity [۲] لکھی جس کے مطابق کسی بھی کلچر کے تصورِ حقیقت، منطق، علمیات، اخلاقیات، سیاسیات اور آرٹ کی نوعیت کا دارومدار اس پر ہوتا ہے کہ وہاں چیزوں کے درمیان نسبت یا تعلق کا عمومی ماڈل کیا ہے۔ چیزوں کو آپس میں خارجی طور پر جڑا ہوا سمجھنے والے معاشرے کا کلچر ایک طرح کا ہوتا ہے اور داخلی نسبت کے تصور کو بنیادی قرار دینے والا کلچر بالکل مختلف طرح کا ہوتا ہے۔ داخلی تعلق اشیاء کی ذات یا ہستی کا عنصر بن جاتا ہے جبکہ خارجی تعلق، جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، ذات یا ہستی کا حصہ نہیں ہوتا بلکہ اس سے خارج میں واقع ہوتا ہے۔ دکاندار اور گاہک کا تعلق خارجی جبکہ باپ اور بیٹے کا تعلق داخلی تعلق کی مثال بنتا ہے۔ نسبت یا تعلق کی ان دو اقسام میں ایک بنیادی فرق یہ ہے یہ خارجی تعلق ٹوٹنے پر متعلقین کی ذات پر کوئی اثر نہیں پڑتا، جبکہ داخلی تعلق ٹوٹنے سے متعلقین کی ذات میں تغیر واقع ہوجاتا ہے اسی لیے ٹوٹا ہوا خارجی تعلق ازسرِ نو جوڑنا آسان جبکہ ٹوٹ چکے داخلی تعلق کی تجدید بہت مشکل ہوتی ہے۔ ثقافتی اختلاف کے اس نظری سانچے کی تطبیق کیسولیس نے کئی شعبوں میں دکھائی ہے: مابعد الطبعیات (خدا اور کائنات) منطق (قانونِ عدم تناقض اور جزو بطور کل) علمیات (عالم اور معلوم) اخلاقیات (اصول یا حالات) سیاسیات (رعایا اور ریاست) اور آرٹ (فنکار، فن پارے اور نقاد)۔ [۳]

معروضیت کے خارجی تصور پر مبنی علمیات کے مطابق علم اور عالم، موضوع اور معروض آپس میں خارجی طور پر وابستہ ہوتے ہیں، ان کے درمیان تعلق پیدا ہونے پر دونوں میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ نامعلوم سے معلوم بن جانے پر معروض ویسا ہی رہتا ہے جیسا کہ وہ پہلے تھا اور حصولِ علم کے بعد بھی موضوع کی ہستی یا ذات میں کسی تبدیلی کا واقع ہونا حصولِ علم کا لازمی نتیجہ نہیں۔ مزید برآں یہ بات قطعاً غیر متعلق رہتی ہے کہ جاننے یا دریافت کرنے والا کون ہے اور کس علمی، مالی یا اخلاقی حیثیت کا حامل ہے اور اس کی جذباتی وابستگی کی نوعیت کیا ہے۔ اپنے عقائد، پسند ناپسند، میلانات اور رجحانات کو ایک جانب رکھ کر مشاہدہ اور تجربہ یہاں معروضیت کی شرط سمجھی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ عملِ تحقیق کا قابلِ تکرار ہونا ضروری ہے یعنی جس طریقے سے اسے ایک شخص نے دریافت کیا ہے اسی منہاج کی پیروی کرتے ہوئے مذکورہ میلانات وغیرہ سے قطع نظر اسے دریافت کرنا ممکن ہو۔ اس خاصیت کو عوامی معروضیت کہا جاسکتا ہے۔ اس کے مطابق معروضی علم وہ ہوگا جس کی توثیق کرنا ہر ایک کے لیے ممکن ہو۔ اس نکتہ نظر کی حامل علمیات کے

نزدیک معلومات یا موضوعاتِ علم کی اہم ترین نوع "قضایا "ہوتے ہیں ، جن کے درست یا غلط ہونے کا سوال مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ اوراس کے جواب کا دارومدار خارج میں موجود "حقائق "کے ساتھ مطابقت یا عدم مطابقت پر سمجھا جاتا ہے۔[۴]

دوسری جانب چیزوں کے آپس میں داخلی ربط کی بنیاد پر قائم علمیات میں موضوع اور معروض ایک دوسرے کی ذات کے حصہ دار بن جاتے ہیں۔ چنانچہ "جاننے "اور "ہونے "کے درمیان امتیاز باقی نہیں رہتا اور اس امتیاز کے خاتمے پر "نظریے "اور "عمل "میں واقع خلیج، جو سابقہ نکتہ نظر کا جزوِ لاینفک تھی، ختم ہوجاتی ہے۔ مذکورہ بالا علمیات کے برعکس یہاں علمی دریافت کے لیے اپنی ہستی کو الگ تھلگ کرکے بالکل غیر جذباتی انداز اور لاتعلقی کے سے انداز میں تجربہ اور مشاہدہ کرنا نہیں ہوتا بلکہ اپنے مقصد سے محبت کے ساتھ زندگی بھر کی مخلصانہ محنت و ریاضت انسان کو ماہر بناتی ہے۔ لہٰذا یہاں موضوع کی معروض سے لاتعلقی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ایسے نظریۂ علم کے لیے قضایا کا علم نہیں بلکہ عملی علم یعنی مہارت بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ کیونکہ مہارت محض نظری علم سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ اس کے لیے عملی تربیت اور کسی ماہر کی نگرانی ضروری ہوتی ہے۔ اس علمیات میں صداقت کا معیار خارجی حقائق سے مطابقت نہیں۔ تھامس کیسولیس کا کہنا ہے کہ عام طور سے معروف نظریاتِ صداقت میں سے کوئی بھی پوری طرح اس علمیات کے ساتھ نہیں چل سکتا اگر کوئی تصورِ صداقت اس کے قریب ترین ہے تو وہ انجذاب (assimilation) ہے۔ علمِ الابدان سے لی گئی اس اصطلاح کا اصل مفہوم خوراک کا ہضم ہوکر جزوِ بدن بن جانا ہے۔ چونکہ داخلی تعلق پر مبنی علمیات کی رو سے موضوع اور معروض ایک دوسرے سے کامل جدا نہیں بلکہ جزوی طور پر ایک دوسرے میں حصے دار بھی ہوتے ہیں، اس لیے علم نہ تو باہر سے حاصل کیا جاتا ہے اور نہ ہی اندر سے پیدا ہوتا ہے۔ شخصیت کے تمام پہلوؤں کو ساتھ لیے ایک طویل عملی سرگرمی کے نتیجے کے طور پر علم کو اپنی ہستی میں جذب کیا جاتا ہے۔[۵]

یہ دو ماڈل بنیادی طور پر انسانی فطرت کے مظاہر ہیں، کلچر کے نہیں۔ یعنی ان کا ظہور صرف تصورِ حقیقت یا علمیات وغیرہ کی سطح پر ہی نہیں بلکہ روزمرہ زندگی کے کئی امور میں بھی ہوتا ہے۔ البتہ مصنف کے پیش کردہ ثقافتی نتائج و مضمرات کے مطالعے کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ فلسفہ و سائنس کے پیشِ نظر تعلق یا نسبت کو سمجھنے کا خارجی تصور کارفرما ہوتا ہے جبکہ روحانیت میں اس کا داخلی تصور کام کرتا ہے۔ اگرچہ کیسولیس نے ان دو ماڈلوں کو کسی خاص زمانے ، معاشرے یا کلچر کے ساتھ قرار نہیں دیا اور کہا ہے کہ ہر زمانے ، معاشرے اور کلچر میں یہ دونوں بیک وقت پائے جاتے ہیں لیکن ثقافتی اختلاف کا باعث یہ امر بنتا ہے کہ ایک معاشرہ ان میں سے ایک کو مرکزی حیثیت دیتا ہے جبکہ دوسرے

کو بالکل ساقط نہیں کرتا بلکہ اسے ثانوی حیثیت دے دی جاتی ہے۔ لیکن (Intimacy or Integrity) کے مطالعے سے واضح ہے کہ مغربی کلچر خارجی تعلق کو مرکزی مانتا ہے جبکہ مشرقی، خصوصا مشرقِ بعید کی ثقافتی روایات اپنی مابعدالطبعیات، اخلاقیات اور آرٹ وغیرہ کو داخلی تعلق پر استوار کرتی ہیں۔ کتاب کے آخری باب میں مصنف نے سوال اٹھایا ہے کہ کیا جدید اور قدیم مغربی فکر میں فرق کی وجہ یہ سمجھی جاسکتی ہے کہ اول الذکر میں تعلق کو بنیادی طور پر خارجی سمجھا جاتا ہے جبکہ مؤخر الذکر میں مرکزی حیثیت چیزوں کو آپس میں داخلی طور پر ایک دوسرے سے وابستہ سمجھنے والے ماڈل کی ہے۔ اس سوال کا کوئی جواب دینے کی بجائے کیسولیس نے چند کتابوں کا حوالہ دیا ہے جن کے مطالعے سے اس پر کچھ روشنی پڑ سکتی ہے۔ اور پھر اس نے کہا ہے اگر یہ فرض کرلیا جائے کہ فکرِ مغرب کی قدیم سے جدید میں تبدیلی تعلقات کے داخلی سے خارجی ماڈل کی جانب تھی تو کیا مابعد جدیدیت کو پھر داخلیت کی جانب رجوع سمجھا جاسکتا ہے؟[۶]

یہاں ہم معروف فرانسیسی مفکر میشل فوکو کے جن خطبات[۷] *The Hermeutics of the Subject* کا جزوی ترجمہ ''موضوع کی تعریبات'' کے عنوان سے پیش کررہے ہیں ان میں وہ قدیم و جدید مغربی ثقافت کے درمیان امتیاز قائم کرنے کی خاطر ایک ایسے ہی نظری خاکے کے ذریعے کئی کلاسیکی یونانی اور رومی متون کا عمیق تجزیہ کرتا ہے اور اس کے نتائج فکر کی روشنی میں واضح ہوتا ہے کہ مذکورہ بالا سوالات کا جواب مثبت ہے: مغرب کی فکرِ جدید، قدیم دور کے برعکس، فلسفے اور روحانیت میں انقطاع پر مبنی ہے اور اس میں عالم اور معلوم یعنی موضوع اور معروض کے درمیان تعلق خارجی ہے داخلی نہیں۔

اب فلسفہ اور روحانیت سے کیا مراد ہے؟ فکر کی جو شکل صداقت تک موضوع (Subject) کی رسائی کی شرائط وحدود کو متعین کرنے کی کوشش کرتی ہے اسے فُوکو ''فلسفہ'' کا نام دیتا ہے جبکہ ''روحانیت'' اس کے خیال میں اس جستجو، ریاضت اور تجربہ کو کہہ سکتے ہیں جن کے ذریعے صداقت تک پہنچنے کے لیے موضوع اپنے نفس کے اندر ضروری تبدیلیاں پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ قدیم اور جدید مغربی فکر کے درمیان فرق فُوکو فلسفہ بمقابلہ روحانیت اور خود شناسی بمقابلہ نگہداشتِ خویش کے حوالے سے قائم کرتا ہے: ''میں سمجھتا ہوں کہ تاریخ صداقت کا دورِ جدید تب شروع ہوتا ہے جب صداقت تک علم اور صرف علم پہنچاتا ہے۔ یعنی جب فلسفی (یا سائنسدان یا صداقت کا کوئی بھی متلاشی) صرف اپنی علمی سرگرمی کے بل بوتے پر، جاننے کے سوا کوئی اور مطالبہ پورا کیے بغیر اور بطورِ موضوع اپنی ہستی میں کسی طرح کا تغیر و تبدل لائے بغیر صداقت کو اپنے اندر پا سکے۔'' اس کے مطابق دیکارت کے زمانے سے، جس

نے معرفتِ ذات کے بدیہی ہونے کو اپنے تفکر کی بنیاد بنایا، فلسفے نے موضوع کا ایک ایسا تصور قبول کرلیا جس کے مطابق وہ کچھ بھی کیے بغیر، اپنی فطرت اور ذات میں ہی حصولِ صداقت کی صلاحیت و قابلیت رکھتا ہے۔ کسی بھی طرح کا عمل یا روحانی ریاضت صداقت تک رسائی کے لیے بالکل ضروری نہیں اور اس تصور کے مطابق ''میں برے اخلاق رکھنے کے باوجود صداقت جان سکتا ہوں۔''[۸] اس کا مطلب یہ ہوا کہ فکرِ جدید کے مطابق موضوع کے لیے صداقت تک رسائی اخلاقی نوعیت کی داخلی محنت (ریاضت، تزکیہ وغیرہ) پر منحصر نہیں جبکہ قدیم دور میں اس کا دارو مدار موضوع کی ہستی میں پیدا ہونے والے اساسی تغیر پر مبنی تبدیلی پر تھا۔ مختصر یہ کہ جدید مغربی فکر درست عمل کی جگہ درست علم کو دے دیتا ہے اور اس کا سب سے بڑا مظہر جس کا مطالعہ اور جس کی وجوہات کی دریافت فوکو کے ان خطبات کا بنیادی مقصد تھا، یہ ہے کہ قدیم یونان و روم سے ازمنۂ وسطیٰ تک مرکزی حیثیت رکھنے والے اصول ''اپنا خیال رکھو (نگہداشتِ خویش)'' کی جگہ ''خود کو پہچانو'' کو دے دی گئی۔ فوکو کا دعوی ہے کہ یہی وہ لمحہ ہے جب فلسفے کا روحانیت سے تعلق منقطع ہوجاتا ہے۔ اگرچہ فلسفے اور روحانیت کے انقطاع کے اس موقعے کو فُوکو ''کارتیسی لمحے'' (Cartesian Moment) کا نام دیتا اور یہ دعویٰ کرتا ہے کہ کلاسیکی معنوں میں فلسفہ روحانیت سے الگ کسی سرگرمی کا نام نہیں تھا، اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ فوکو روایت اور جدیدیت یا پرانے اور نئے فلسفے میں سیاہ و سفید جیسے واضح امتیاز کا قائل ہے۔ کیونکہ وہ اس انقطاع کو اچانک وقوع پذیر ہوجانے والے کسی واقعے کی بجائے کئی عشروں پر محیط سست رفتار عمل کا نتیجہ قرار دیتا ہے اور اس عمل کا نقطہ آغاز اس کے نزدیک ازمنۂ وسطیٰ کی الٰہیات میں ہی ہوگیا تھا۔ اور اسی طرح دیکارت کے بعد فلسفہ روحانیت سے مطلقاً عاری نہیں ہوجاتا بلکہ روحانیت کا امتیازی وصف ہمیں انیسویں صدی کے کئی فلسفیوں، مثلاً شیلنگ، شوپنہار اور نطشہ کے ہاں دکھائی دیتا ہے۔ ان فلسفیوں میں "موضوع کی ہستی کی قلبِ ماہیت " کا پہلو کسی نہ کسی حد تک جھلکتا ہے۔ عمومی طور پر بہرحال روایتی فلسفے میں صداقت کا موضوع سے تعلق فکرِ جدید سے بالکل مختلف انداز میں سمجھا گیا تھا۔ فوکو کا کہنا ہے کہ فکرِ قدیم میں فلسفے اور روحانیت میں تعلق ہمیشہ برقرار رہتا تھا کیونکہ وہاں علمی نشاط اور حصولِ علم کے اثرات و نتائج کو انسان کے وجود میں واقع ہونے والی جوہری تبدیلی کے ساتھ منسلک سمجھا جاتا تھا۔ جب کہ جدید فلسفے نے اپنا نصب العین صرف صداقت تک رسائی کو بنایا اور ان شرائط اور حدود و قیود کا سوال اٹھایا جنہیں پورا کرنا صداقت تک رسائی کے لیے موضوع کے لیے ضروری ہے۔

موضوع کی تعبیریات (۸۲-۱۹۸۱ء) اور فوکو کا علمی سفر

فوکو کی وفات کے دو سال بعد شائع ہونے والے یہ خطبات اس کے تمام علمی سفر کے نقطہ کمال اور اس کی فکر میں

ایک اہم موڑ کی حیثیت سے دیکھے جاتے ہیں ۔فوکو کے پیشِ نظر مغرب میں صداقت اور موضوع کے تعلق کی تاریخ لکھنے کا منصوبہ تھا جس کا سب سے پہلا واضح اظہار ۱۹۸۰ء میں عیسائیت کی رسمِ اعتراف کے مطالعے پر مرتکز فوکو کے ایک کورس میں ملتا ہے۔اس کورس میں فوکو کے پیشِ نظر یہ واضح کرنا تھا کہ ابتدائی صدیوں میں کچھ مسیحی خانقاہوں میں کس طرح اپنے متعلق سچ بیان کرنے کی رسم وضع کی گئی۔ان خانقاہوں میں اعترافات اور خود احتسابی کے ضوابط درحقیقت روحانی اکابر کی اطاعت کے بہت سخت قواعد کی بنیاد پر وضع کیے گئے تھے لیکن اب زیرِ تربیت افراد کی جانب سے صرف اطاعت و احترام ظاہر کرنے کی توقع نہیں بلکہ اپنے روحانی مربی کے سامنے اپنی خواہشات کو کھل کر بیان کرنا بھی لازمی قرار پایا۔اس سے قبل جب تک اس کی تحقیقات کا دائرہ اٹھارہویں اور انیسویں صدیوں تک محدود رہا، معروضی طور پر ''موضوع'' اسے طاقت کے نظاموں کی تخلیق ہی دکھائی دیتا رہا اور وہ بڑی مدت تک اسے جبر کی تکنیکوں کی ایک غیر فعال پیداوار سمجھتا رہا۔تصورِ موضوع پر اس حوالے سے نمائندہ کام ۱۹۷۶ء میں شائع ہونے والی تاریخِ جنسیت (جلدِ اول) سمجھا جاسکتا ہے لیکن جب ۱۹۸۴ء میں اس سلسلے کی دوسری اور تیسری جلد سامنے آئی تو بالکل مختلف صورتحال نظر آئی۔ یہاں فوکو کا نظری سانچہ، نقطہء آغاز، موادِ مطالعہ ، یہاں تک کہ اسلوبِ تحریر بھی بالکل منفرد تھا۔چنانچہ یہاں اس کے پیشِ نظر طاقت کے ہتھکنڈوں کے حوالے سے سیاسی مطالعہ نہیں بلکہ موضوع کی اخلاقی سرگرمیوں کی اصطلاحات میں ایک اخلاقی مطالعہ ہے۔ مذکورہ جلدوں کی اشاعت کے موقعے پر دیئے گئے ایک انٹرویو میں خود فوکو نے اعتراف کیا تھا:''موضوع کی تاریخ لکھنے کے منصوبے کی حد تک میں (*The Order of Things, Madness and Civilization* والا) یہ اسلوب بالکل ترک کر چکا ہوں۔''[۹] ''اس وقت میری کوشش یہ سمجھنا ہے کہ کوئی انسان خود کو کس طرح 'موضوع' میں بدل سکتا یا سکتی ہے ۔۔۔ میری تحقیق کا مرکز اب 'طاقت' نہیں بلکہ 'موضوع' ہے۔''[۱۰] چنانچہ میں ''طاقت کا نظریہ ساز ہرگز نہیں۔''[۱۱] فُوکو کی تحقیقات اور فکر کے رخ میں آنے والی اس تبدیلی میں سن اسّی کی دہائی کے آغاز میں مسیحیت میں رسمِ اعتراف اور جدیدیت سے قبل کے کلچر کے مطالعے کا کردار فیصلہ کن تھا۔اب نئے فریم ورک میں کی گئی اپنی تحقیقات کی روشنی میں فوُکو کا ارادہ تھا کہ موضوع کی ایک نئی تصویر پیش کرے جس کی روشنی میں دکھایا جائے کہ سیاسی طاقت کی کارفرمائی کے بجائے 'موضوع' اپنی اختیار کردہ مرتب و منظّم ریاضتوں کے ذریعے تشکیل پاتا ہے۔ایک انٹرویو میں اس نے ایسی ایک کتاب شائع کرنے کا ارادہ ظاہر کیا تھا لیکن بعد میں کسی وجہ سے اس نے یہ کتاب شائع نہ کی۔''موضوع کی تعبیریات'' پر اس کے یہ لیکچر اس مجوزہ کتاب کا نعم البدل قرار دیئے جاسکتے ہیں جس کی حیثیت اس کی نگاہ میں نظری اعتبار سے زندگی بھر کے علمی کاموں کے نقطۂ عروج کی تھی۔[۱۲]

اپنے ان خطبات میں فُوکو کے پیشِ نظر تاریخِ فکر مغرب کے قدیم و جدید ادوار میں نہ صرف ایک نئے انداز میں فرق واضح کرنا تھا بلکہ فلسفے کو اس کی اصل معنویت لوٹانے کی کوشش بھی کرنا تھا جس کے مطابق فلسفہ نری نظری وفکری سرگرمی نہیں بلکہ تلاشِ صداقت کا وہ سفر بن جاتی ہے جس کی قیمت روحانی ریاضت ،اپنی مکمل قلبِ ماہیت اس انداز سے کرنا کہ انسان ''خود کو یوں دیکھ پائے گویا کسی بلند مقام سے اپنے آپ کو دیکھ رہا ہے ۔۔۔(اور جس) کے اختتام پر پر ہر چیز کی تجدید ہو جاتی اور اپنے آپ سے تعلق کی نوعیت بدل جاتی ہے۔''[۱۳]

کچھ ترجمے کے بارے میں:

اپنے دورِ اخیر کی تحریروں میں ،جن میں سے اکثر خطبات پر مشتمل ہیں،فوکو کا اسلوب نہایت شستہ،سہل اور رواں ہے ۔ہم نے یہاں ان کے انگریزی ترجمے کو سامنے رکھا ہے لیکن چیدہ چیدہ مقامات پر حسبِ ضرورت اصل فرانسیسی ایڈیشن کی جانب رجوع بھی کیا ہے۔متن سے قریب رہنے کی پوری کوشش کی گئی ہے لیکن چونکہ انگریزی ترجمے میں خطبات کو ریکارڈنگ سے جوں کا توں پیش کیا گیا اس لیے کئی مقامات پر الفاظ وتراکیب کی تکرار زیادہ محسوس ہوتی ہے۔ ایسے مقامات سے ہم نے دہرائے جانے والی تراکیب حذف کردی ہیں۔ اس کے علاوہ پہلا پیراگراف جس میں فوُکو نے سامعین کو اپنے خطبات کے نظم الاوقات اور ترتیب کے متعلق بتاتا ہے، شامل نہیں کیا گیا۔

موضوع کی تعبیریات

اول:

۶ جنوری ۱۹۸۲ء

.....اس سال میرے پیشِ نظر سوال درجِ ذیل ہے:مغرب میں تاریخ دانوں کی سرگرمی یا تجزیے سے عموماً باہر رہ جانے والے عناصر،صداقت(Truth) اور موضوع (*Subject*) کے مابین تعلقات کس طرح تشکیل پاتے ہیں؟

بات کا آغاز میں ایک ایسے تصور سے کروں گا جس کے متعلق کچھ باتیں میں نے پچھلے سال بھی ذکر کی تھیں۔[۱۴] یعنی ''نگہداشتِ خویش: اپنا خیال رکھو''۔ایک بہت ہی پیچیدہ، بھرپور اور متواتر استعمال کی جانے والی اور یونانی ثقافت کے طول وعرض میں لمبے عرصے تک پائے والی ایک یونانی اصطلاح epimeleia heauton کا بہترین ترجمہ میں یہی پیش کرسکتا ہوں۔ لاطینی میں اس کا cura sui سے ترجمہ کرتے ہوئے ظاہر ہے معنویت کی تمام گونا گونیوں کو منہدم کردیا گیا، اور اس حقیقت پر کئی مرتبہ تنقید کی گئی یا، کم از کم اسے سامنے ضرور لایا گیا۔ epimeleia heauton

کا مفہوم اپنا خیال رکھنا، اپنی ضروریات پوری کرنا، اپنی پروا کرنا وغیرہ ہے۔ آپ یقیناً کہیں گے کہ صداقت اور موضوع کے مابین تعلقات کے سوال کو سمجھنے کے لیے epimeleia heauton کا انتخاب متناقض اور مصنوعی سا لگتا ہے کیونکہ فلسفے کی تاریخ نویسی میں اسے زیادہ اہم نہیں سمجھا گیا اور اس تصور سے نہ صرف سب لوگ واقف ہیں بلکہ اکثر اس پر بات کرتے اور دہراتے رہے ہیں کہ موضوع کا مسئلہ (موضوع کے علم، موضوع کے اپنی ذات کے علم کا مسئلہ) اصل میں بہت مختلف پیرائے اور تصور میں قائم کیا گیا تھا: مثلاً ڈیلفی پر کندہ عبارت ''خود کو پہچانو'' (gnothi seauton) کی صورت میں۔ چنانچہ جب فلسفے بلکہ مغربی فکر کی ساری تاریخ ہمیں یہ بتاتی ہے کہ موضوع و صداقت کے مابین تعلق کا بنیادی مقولہ بلا شک وشبہ gnothi seauton (خودشناسی) ہے تو پھر واضح طور پر کچھ دور کے اس تصور epimeleia heauton کو کیوں منتخب کیا جارہا ہے جو یونانی فکر میں تو متداول رہے کے باوجود کسی خاص مقام کا حامل معلوم نہیں ہوتا؟ چنانچہ اس پہلے گھنٹے میں میں نگہداشتِ خویش (epimeleia heauton/care of the self) اور خودشناسی (know yoursel/fgnothi seautona) کے درمیان تعلق پر بات کرنے کے لیے کچھ وقت صرف کرنا چاہوں گا۔

مورخین اور ماہرینِ آثارِ قدیمہ کی تحقیقات کی بنیاد پر میں ''خود کو پہچانو'' کے متعلق ایک نہایت ہی سادہ اور ابتدائی نوعیت کا تبصرہ کرنا چاہوں گا: ہمیں ذہن میں رکھنا چاہیے کہ یہ فرمان اپنی جس عظیم الشان صورت میں وضع اور معبد کے پتھر پر کندہ کیا گیا، اس قدر و قیمت کا بالکل حامل نہیں تھا جو اسے بعد میں عطا کر دی گئی۔ آپ ایپکٹیٹس کے اس مشہور متن سے واقف ہیں (اور ہم اس بات کی طرف پھر آئیں گے) جس میں وہ کہتا ہے کہ ''خود کو پہچانو'' کا حکم لوگوں کے ہجوم کے بیچوں بیچ کندہ تھا۔ اسے ایسی جگہ ثبت کیا گیا تھا جو یونانی روزمرہ زندگی اور بعد کے مجتمع انسانی کے مرکز کی حیثیت تو رکھتی تھی، لیکن اس کا مطلب فلسفیانہ معنوں میں ہرگز "خود کو پہچانو" نہیں تھا۔ یہ جملہ نہ تو اپنے آپ کو جاننے کی تجویز تھا، نہ اخلاقیات کی بنیاد اور نہ ہی دیوتاؤں کے ساتھ تعلق کا کوئی جزو۔ اس کے حقیقی مفہوم کی متعدد توجیہات پیش کی گئی ہیں۔ ان میں سے ایک روشے (Rocher) کی پرانی توجیہ ہے۔ جو ۱۹۰۱ء میں فیلو لوگوس (Philo-logos) میں ایک مضمون میں پیش کی گئی تھی جس میں مصنف نے یاد دلایا تھا کہ ڈیلفی کے معبد پر لکھے ان الفاظ کے مخاطب بہر حال دیوتاوں کی رہنمائی طلب کرنے کے لیے آئے لوگ ہوا کرتے تھے اور ان الفاظ کو رہنمائی طلب کرنے کے عمل سے وابستہ قواعد وضوابط کی نوع سے متعلق ہی سمجھنا چاہیے۔ آپ ان تین فرامین سے واقف ہیں۔ روشے کے مطابق meden agon یعنی ''بہت زیادہ نہیں'' یقینی طور پر کسی عمومی اخلاقی اصول یا انسان کی عملی زندگی کے معیار کا بیان نہیں تھا۔ ''بہت زیادہ نہیں'' کا معنی تھا: ''رہنمائی طلب کرنے والو! بہت زیادہ سوال مت کرو،

صرف مفید اور ضروری سوال پوچھو!'' دوسرا فرمان eggue یعنی 'منتیں' ہے یعنی ''جب تم دیوتاوں کی رہنمائی مانگو تو ایسی منتیں مت مانو جنہیں پورا کرنا تمہارے لیے ممکن نہ ہو۔'' جہاں تک ''خود کو پہچانو'' کا تعلق ہے تو روشے کے خیال میں اس کا مطلب کچھ یوں رہا ہوگا:'' کاہن سے کچھ دریافت کرنے سے قبل تم اپنا اور اپنے مطلوبہ سوالات کا گہرائی سے جائزہ لو اور چونکہ تم صرف چند سوال پوچھ سکو گے اس لیے اپنے آپ کو پہچانو اور اسے بھی جسے جاننا چاہتے ہو۔''

دیفرادا نے زیادہ قریب کے زمانے میں میں اپنی کتاب (Le Themes de la propagande delphique) میں ایک اور تعبیر پیش کی ہے۔ بہت مختلف ہونے کے باوجود توجیہ ظاہر کرتی یا دکھاتی ہے کہ ''خود کو پہچانو'' خود شناسی کا اصول ہرگز نہیں ۔ دیفرادا کے مطابق تین فرامین دراصل احتیاط پسندی اور ہوشیاری کے عمومی مطالبات کی حیثیت رکھتے تھے: اپنی دعاوں اور امیدوں میں 'بہت زیادہ نہیں' اور اپنے عمل رروپے میں کسی طرح کی زیادتی نہیں۔ منتوں سے متعلق فرمان ان لوگوں کی تنبیہ کے لیے تھا جو رہنمائی کے عوض ضرورت سے زیادہ سخاوت کا مظاہرہ کیا کرتے۔ جہاں تک ''خود کو پہچانو'' کا سوال ہے تو یہاں یہ اصول بتلایا گیا تھا کہ تمہیں اپنا فانی ہونا اور دیوتا نہ ہونا ہمیشہ یاد رہنا چاہیے اور تمہیں نہ تو کبھی اپنی طاقت سے زیادہ کا دعوی کرنا چاہیے اور نہ ہی کبھی دیوتاوں طاقت کا مقابلہ۔

خیر اس بات سے ذرا جلدی گزر جاتے ہیں (کیونکہ) میں اپنے پیشِ نظر موضوع سے زیادہ متعلق ایک اور بات پر زور دینا چاہتا ہوں۔ ڈیلفی کے فرمان ''خود کو پہچانو'' کو اپالونی مسلک میں دراصل جو مفہوم بھی عطا کیا گیا ہو، یہ بات مجھے امرِ واقعہ معلوم ہوتی ہے کہ ''خود کو پہچانو'' فلسفے میں ، فلسفیانہ فکر میں سقراط کے کردار کے حوالے سے سامنے آتا ہے۔ Memorabilia میں زینوفان اور افلاطون نے متعدد متون میں (جن کی طرف ہم پھر آئیں گے) اس کی گواہی دی ہے۔ اب یہ جملہ جب بھی سامنے آتا ہے تو ہمیشہ تو نہیں، لیکن اکثر اور انتہائی معنی خیز انداز میں ''اپنا خیال رکھو'' کے ساتھ جوڑے کی صورت میں یا جڑواں بن کر آتا ہے۔ میں نے ''جوڑے کی صورت میں'' اور ''جڑواں'' کی اصطلاح استعمال کی ہے جبکہ حقیقت میں یہ جوڑے کا معاملہ بالکل نہیں ۔ بعض متون میں، جن کی طرف ہم رجوع کریں گے، ''اپنا خیال رکھو'' کو ''خود کو پہچانو'' کے تابع کر دیا گیا ہے ۔ ''خود کو پہچانو'' بہت سے اہم متون میں ''اپنا خیال رکھو'' کے عمومی سیاق میں ایک عمومی قاعدے کی ایک صورت، نتیجے، ایک طرح کے ٹھوس، قطعی اور خاص اطلاق کے طور پر بار بار بہت واضح طور پر دہرایا گیا ہے: تم پر لازم ہے کہ خود پر دھیان دو، تمہیں خود کو فراموش نہیں کرنا چاہیے، تمہیں اپنا خیال رکھنا چاہیے۔ ''خود کو پہچانو'' کا قاعدہ اس دھیان کے اندر اور اس کی دہلیز پر ہی ظاہر ہوتا ہے۔ بہرحال ہمیں بھولنا نہیں چاہیے کہ افلاطون کے مکالمے اپالوجی میں سقراط ایک ایسے شخص کے طور پر سامنے آتا ہے جس کا جوہری،

بنیادی اور اصل وظیفہ، کام اور موقف دوسروں کو اپنا خیال رکھنے اور اپنے آپ کا دھیان رکھنے اور خود سے غافل نہ ہونے پر ابھارنا ہے۔ درحقیقت تین متون، اپالوجی میں تین مقامات پر یہ بات اظہر من الشّمس دکھائی دیتی ہے۔

پہلا پیرا 29d پر ہے۔ یہاں سقراط اپنا دفاع کرتے ہوئے الزام لگانے والوں اور قاضیوں کے سامنے ایک خیالی دفاع پیش کرتا اور درجِ ذیل اعتراض کا جواب دیتا ہے۔ لوگ اسے اس بات پر لعن طعن کرتے ہیں کہ اس نے اپنے آپ کو ان حالات تک خود پہنچایا ہے اس لیے اسے خود پر شرم آنی چاہیے۔ الزام کچھ یوں تھا: مجھے یقینی طور پر تو معلوم نہیں کہ تم نے جرم کیا کیا ہے لیکن پھر بھی میں مانتا ہوں کہ شرمناک ہے۔ وہ زندگی جو انسان کو یہ دن دکھلائے کہ وہ عدالت کے سامنے ملزم بن کر کھڑا ہو اور سزائے موت کی تلوار اس کے سر پر لٹک رہی ہو۔ کیا عدالتی فیصلے کے نتیجے میں لازماً سزائے موت پر منتج ہونے والی زندگی گزارنا، ایسی زندگی کی حقیقت ہمیں معلوم ہو یا نہ ہو، بہرحال شرمناک نہیں؟ سقراط مذکورہ پیراگراف میں جواب میں کہتا ہے کہ وہ تو ایسی زندگی گزارنے پر فخر محسوس کرتا ہے اور اگر کبھی اسے اس سے مختلف انداز میں زندہ رہنے کا کہا جائے تو وہ انکار کردے۔ لہٰذا ''مجھے اپنے طرزِ زندگی پر اس قدر فخر ہے کہ اگر تم مجھے چھوڑ دینے کا وعدہ بھی کرو تو بھی میں اسے بدلوں گا نہیں''۔ سقراط کے الفاظ ہیں: ''ایتھنز کے باسیو! میں تمہارا شکرگزار ہوں اور مجھے تم سے محبت بھی ہے لیکن فرمانبرداری میں خدا کی کروں گا تمہاری نہیں۔ اور خاطر جمع رکھو جب تک میری سانس برقرار اور میری صلاحیت باقی ہے میں فلسفیانہ سرگرمی چھوڑوں گا نہیں، ہر ملنے والے شخص کو بتاتا رہوں گا کہ اسے کیا طرزِ عمل اختیار کرنا چاہیے''۔ اچھا، سزا سے بچ جانے کی صورت میں وہ کیا نصیحت کرتا؟ کیونکہ ملزم بننے سے قبل وہ نصیحت کیا کرتا تھا۔ ہر ملنے والے سے وہ حسبِ عادت کہتا: ''پیارے دوست! تم عظیم ترین شہر کے شہری، علم اور قوت میں تمام شہروں سے بڑھ کر مشہور شہر ایتھنز کے باسی ہو لیکن تم اپنی ساری توجہ (epimeleisthai) اپنی دولت اور عزت وحشمت بڑھانے پر لگا دینے میں ذرا شرم محسوس نہیں کرتے اور اپنی عقل، صداقت اور اپنے نفس کی اصلاحِ مسلسل پر توجہ تو کجا، کبھی سوچتے بھی نہیں؟" اور یوں سقراط یاد کرتا ہے کہ وہ ہمیشہ کیا کہا کرتا تھا، اور اب بھی ہر اس شخص سے، جو اسے راستے میں مل جائے یا جسے مکالمے کی غرض سے خود اس نے روک لیا ہو، یہی کہنے کا عزم رکھتا ہے: ''تم بہت سی چیزوں، اپنی دولت، اپنی شہرت کا خیال کرتے ہو لیکن تم اپنا خیال نہیں کرتے''۔ وہ بات جاری رکھتے ہوئے کہتا ہے ''اگر کوئی شخص دعوی کرے کہ وہ واقعتاً (اپنے نفس، سچائی یا عقل) کی پروا کرتا ہے تو وہ اس غلط فہمی میں نہ رہے کہ میں اسے یوں ہی جانے دوں گا۔ بالکل نہیں بلکہ میں اس پر سوالات کی بوچھاڑ کردوں گا اور اس کا امتحان لوں گا اور اس سے طویل مباحثہ کروں گا۔ میری ملاقات جس سے بھی ہو، چاہے وہ جوان ہو یا بوڑھا، اجنبی ہو یا ہم وطن، میرا طرزِ عمل، خاص طور پر تمہارے ساتھ، کہ تم میرے اپنے ہو، یہی رہے گا۔

تمہیں سمجھنا چاہیے کہ دیوتاؤں کا ہم سے مطالبہ یہی ہے اور میرا ماننا ہے کہ اس مطالبے کو پورا کرنے کی میری سعی سے بہتر اس شہر میں کبھی کوئی شے نہیں رہی''۔ یہ، سقراط کو دیوتاؤں کی جانب سے دیا گیا حکم ہے جس میں اسے لوگوں کو، جوانوں، بوڑھوں، ہم وطنوں اور اجنبیوں کو روک روک کر ان سے کہنے کا حکم دیا گیا کہ اپنا خیال رکھو۔ سقراط کا مشن یہی تھا۔

دوسرے پیرا گراف میں سقراط نگہداشتِ خویش کے اس مسئلے کی جانب لوٹتے ہوئے کہتا ہے کہ اگر ایتھنز والے اسے سزائے موت دے بھی دیں تو اس کا کچھ نہ بگڑے گا۔ ہاں وہ لوگ خود بہت بھاری اور شدید نقصان اٹھائیں گے۔ کیونکہ، اس کے بقول، اگر دیوتاؤں نے ان پر رحم کھا کر اس کی جگہ اس جیسا کوئی اور نہ بھیجا تو انہیں اپنا اور اپنی نیکی کا خیال رکھنے کی نصیحت کرنے والا کوئی نہ ہوگا۔

اور سب سے آخر میں 36b-c پر ایک تیسرا پیرا اس سزا سے متعلق ہے جس کا مطالبہ مدعی کر رہے تھے۔ روایتی قانونی صورتوں کے مطابق سقراط خود تجویز کرتا ہے کہ مقدمہ ہارنے کی صورت میں اس کی سزا کیا ہونا چاہیے۔ متن کچھ یوں ہے: ''میں کس سلوک کا مستحق ہوں؟ یہ سمجھنے کے لیے میں اپنی سوچ کی اصلاح کیسے کروں کہ پرامن زندگی چھوڑ کر اکثریت کی من بھاتی دلچسپیوں، دولت، ذاتی مفادات، عسکری عہدوں، مجلسِ شوریٰ میں کامیابی، فوجداری انتظامی عہدوں سیاسی معاہدات اور جتھہ بندیوں، سے میرے لیے منہ موڑنا ضروری ہے؟ (میں خود کو کیسے قائل کروں) کہ اپنی تمام تر احتیاط پسندی کے باوجود ایسا راستہ اختیار کر کے میں سب کچھ کھو بیٹھوں گا کہ میرے اندر ایسا کام کرنے کی خواہش ہی پیدا نہ ہو جس کا فائدہ نہ تمہیں ہو نہ مجھے، ہر فرد کے لیے وہی کرنا چاہوں جسے میں عظیم ترین خدمت کہتا آیا ہوں یعنی اسے قائل کرنے کوشش کروں کہ وہ اپنا خیال اپنی چیزوں سے بڑھ کر رکھے تا کہ خود کو حتی المقدور بہترین اور معقول بنا سکے، شہر کی چیزوں سے زیادہ خود شہر کا خیال کرے؟ مختصر یہ کہ اسی اصول کا اطلاق ہر چیز پر کروں؟ میں پوچھتا ہوں کہ اس طور کی زندگی گزارنے کے باعث میں کس شے کا مستحق ٹھہرتا ہوں (یعنی تم لوگوں کو اپنا خیال رکھنے کی نصیحت کرتے رہنے کے باعث، یقیناً سزا یا تعذیب کا نہیں بلکہ) اگر، ایتھنز والو تم انصاف پسندی سے کام لو تو میں انعام کا مستحق ٹھہروں۔''

یہاں میں لمحہ بھر کو رکوں گا۔ میں صرف آپ کی توجہ ان متون کی جانب مبذول کرانا چاہتا تھا جن میں سقراط بنیادی طور پر دوسروں کو اپنا خیال رکھنے کی نصیحت کرنے والے ایک فرد کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ میں چاہوں گا کہ آپ یہاں تین چار اہم نکات نوٹ فرمائیں: اول: لوگوں کو اپنا خیال رکھنے کی نصیحت کرنا سقراط کا عمل ہے لیکن یہ

عمل اسے دیوتاؤں نے سونپا تھا۔ سقراط کا یہ طریقِ کار ایک حکم کی بارآوری، وظیفے کی ادائیگی یا دیوتاؤں کے متعین کردہ ایک عہدے پر کام کرنے سے بڑھ کر کچھ نہیں تھا۔ اس پیراگراف میں آپ نے یہ بھی دیکھا ہوگا کہ ایتھنز والوں کی بہتری کے خیال سے ہی دیوتاؤں نے ان کی جانب سقراط کو بھیجا تھا اور اس مقصد سے وہ کسی اور کو بھی ان کی طرف بھیج سکتے تھے۔

دوم، آپ یہ بھی دیکھتے ہیں، اور یہ بات آخری پیراگراف میں زیادہ واضح ہے، کہ اگر سقراط کو دوسروں کا خیال ہے تو اس کا واضح مطلب یہی ہے کہ وہ اپنا خیال نہیں کرتا، یا کم از کم دوسروں کا خیال کرتے ہوئے وہ بہت سی ایسی سرگرمیاں چھوڑ دیتا ہے جو عام طور پر انسان کے ذاتی مفاد میں، نفع بخش یا مفید سمجھی جاتی ہیں۔ چنانچہ دوسروں کا خیال کرتے ہوئے سقراط دولت اور دوسری بہت سی شہری مراعات سے غفلت برتتا، سیاست میں اپنے مستقبل کے امکانات کو خود ختم کر دیتا اور کوئی عہدہ یا فوجداری وظیفہ حاصل کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس طرح مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ فلسفی کے تعلیم کردہ ''نگہداشتِ خویش'' کے تصور اور اس فلسفی کے اپنا خیال کرنے یا شاید اپنی قربانی دے دینے کے درمیان تعلق کی کیا حیثیت ہے۔ یعنی نتیجے کے طور پر خود اپنا خیال کرنے کے اس تصور پر استاد (سقراط) کا اپنا عمل کیسا ہے۔

سوم، میں نے اگرچہ یہ اقتباس مکمل فراہم نہیں کیا لیکن اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا کیونکہ آپ خود اسے دیکھ سکتے ہیں: دوسروں کو اپنا خیال رکھنے کی نصیحت کے دوران سقراط کہتا ہے کہ اپنے ہم وطنوں کے حوالے سے اس کا کردار کسی جگانے والے شخص کا سا ہے۔ اس طرح اپنے نفس کا خیال کرنا بیداری کا پہلا مرحلہ قرار پائے گا۔ یہ لمحہ بالکل پہلی مرتبہ آنکھ کھلنے، انسان کے پہلے پہل جاگنے اور دن کی روشنی کی پہلی کرن دیکھنے پر تب وقوع پذیر ہوتا ہے۔ یہ اپنا خیال رکھنے کے مسئلے پر تیسرا دلچسپ نکتہ ہے۔

آخر میں (کہنا چاہوں گا کہ) پیراگراف کے آخری حصے میں، جو میں نے آپ کے سامنے نہیں پڑھا، سقراط اور، جانوروں کا پیچھا کرنے، انہیں کاٹنے، بے آرام کرنے اور بھاگنے پر مجبور کرنے والے حشرے گھڑ مکھی کے درمیان مشہور موازنہ پایا جاتا ہے۔ ''نگہداشتِ خویش'' ایک طرح کا کانٹا ہے جسے بندوں کے جسم میں چبھونا، ان کے وجود میں داخل کرنا ضروری ہے اور یہ بے سکونی اور حرکت، زندگی کی مسلسل پروا کا مبداء ہے۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ ''اپنا خیال رکھو'' کو ''خود کو پہچانو'' کو دے دی گئی اہمیت سے آزاد کرانا چاہیے جس نے خود اس کی اہمیت کو دھندلا دیا ہے۔ ایک اور متن (Alcibiades کا پورا دوسرا حصہ) میں، جسے میں آپ کے سامنے تھوڑی دیر میں زیادہ واضح کرنے کی کوشش کروں گا، آپ دیکھیں گے کہ ''اپنا خیال رکھو'' واقعتاً "اپنے آپ کو پہچانو" کی نصیحت کو جواز فراہم

کرنے والے سیاق، پس منظر اور بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہم اگر "خود کو پہچانو " کے اصول کو صرف سقراط کے ساتھ خاص نہ بھی سمجھیں تو بھی اسے عموماً اسی کے حوالے سے مرکزی اہمیت کا حامل سمجھا جاتا ہے لیکن سقراط کی شخصیت میں بھی "اپنا خیال رکھو " کا اصول ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ اصول سقراط ہی کی شخصیت سے وابستہ ہے اور رہے گا۔ بعد کے زمانے سے متون کے ایک سلسلے میں، رواقیوں ،کلبیوں اور خاص طور پر اپیکٹیٹس کے ہاں آپ دیکھیں گے کہ سقراط ہمیشہ، جوہری اور اساسی طور پر ایسا شخص نظر آتا ہے جو راہ چلتے نوجوانوں کو روک روک کر بتاتا ہے:''تمہیں اپنا خیال رکھنا چاہیے۔''

''نگہداشتِ خویش'' کے اصول اور اس کے ''خودشناسی'' کے ساتھ تعلق کے حوالے سے تیسرا نکتہ: نگہداشتِ خویش خودشناسی کا محض سیاق اور ضرورت کی بنیاد بن کر ہی اور اس ضرورت کے صرف سقراط کی فکر، زندگی اور شخصیت میں پیدا ہونے پر ہی دکھائی نہیں دیتا بلکہ مجھے لگتا ہے کہ اپنا خیال رکھنے کی تعلیم اور اس سے وابستہ دیگر تصورات یونانی، ہیلینی اور رومی ثقافت کی پوری تاریخ میں فلسفیانہ مزاج بیان کرنے کے بنیادی اصول رہے ہیں۔ یہ اصول افلاطون کے ہاں بھی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ اپیقوریوں کے لیے بھی اہم تھا کیونکہ اپیقورس (Epicurs) میں آپ کو یہ جملہ بار بار ملے گا:''ہر شخص کو ساری زندگی،دن رات اپنا خیال رکھنا چاہیے''۔''خیال رکھنے'' کے لیے اپیقورس therapeuein کا فعل استعمال کرتا ہے جس کے کئی معنی ہیں: یہ لفظ طبی نگہداشت کا (یعنی روح کا ایک طرح کا علاج اپیقوریوں کے لیے،جس کی اہمیت سے ہم واقف ہیں) معنی دیتا ہے؛ اس کے علاوہ اس کا مطلب مالک کو نوکر کی جانب سے دی جانے والی خدمات کا بھی تھا۔ آپ یہ بھی جانتے ہیں کہ therapeuein کا تعلق کسی دیوی/دیوتا یا خدائی طاقت کی عبادت سے متعلقہ فرائض سے بھی تھا۔ "اپنا خیال رکھو " کلبیوں کے ہاں بھی جوہری اہمیت رکھتا تھا۔ مثال کے طور میں آپ کو سینیکا (Seneca) کی De Beneficiis کی کتابِ سوم کے ابتدائی پیراگرافوں میں دیئے گئے اقتباس کا حوالہ دوں گا جن میں دیمیتر لیس کلبی (Demetrius) متعدد اصولوں کی بنیاد پر (جن کی اہمیت کے پیش نظر ہمیں ایک بار پھر ان کی طرف لوٹنا ہوگا) واضح کرتا ہے کہ زلزلوں ،طوفانوں یا جڑواں بچوں کی پیدائش جیسے مظاہرِ فطرت کے اسباب وعلل کو مرکزِ توجہ بنانا فضول ہے اور ان کی بجائے انسان کو خود سے فوری تعلق رکھنے والے امور اور ان قواعد وضوابط پر دھیان دینا چاہیے جن کی مدد سے وہ اپنی شخصیت تشکیل دیتا اور اپنی سرگرمیوں پر نظر رکھ سکتا ہے۔ مجھے آپ کو یہ بتلانے کی ضرورت نہیں کہ رواقیوں (Stoics) کے لیے بھی "اپنا خیال رکھو "اہم سمجھا جاتا تھا؛ سینیکا کے ہاں یہ cura sui کے روپ میں نظر آتا ہے اور اپیکٹیٹس کے مقالات میں اس کی حیثیت مرکزی ہے۔ نگہداشتِ خویش صرف فلسفیانہ طرزِ زندگی، اپنے پورے مفہوم کے ساتھ، تک رسائی حاصل کرنے کی شرط ہی نہ

تھی۔ آپ دیکھیں گے اور میں واضح کرنے کی کوشش کروں گا کہ یہ اصول کس طرح اخلاقی عقلیت سے لگا کھاتی عملی زندگی کے تمام شعبوں میں اپنے رویے کو معقول بنانے کا سب سے بنیادی اصول بن گیا تھا۔ ہیلینی اور رومی فکر عروج کے طویل عرصے میں اپنا خیال رکھنے کی نصیحت اس قدر زیادہ سنائی دیتی ہے کہ میرے خیال میں اس کی حیثیت ایک عمومی ثقافتی مظہر سے بڑھ کر بیک وقت ہیلینی اور رومی معاشرے کے ساتھ خاص ثقافتی مظہر بھی اور تاریخ فکر کے ایک اہم واقعے کی بن گئی۔

مجھے لگتا ہے کہ کسی بھی تاریخ فکر کے لیے چیلنج یہ ادراک کرنا ہے کہ ایک متعین درجے کا ثقافتی واقعہ تاریخ فکر کے اندر کب ایک ایسا فیصلہ کن لمحہ بن جاتا ہے جو ہمارے موضوع بننے کے جدید طریقوں کے لیے ابھی بھی اہمیت رکھتا ہے۔

ایک بات اور: اپنا خیال رکھنے کا یہ تصور جو ہمیں سقراط کی شخصیت میں صریح اور بالکل واضح طور پر ابھرتا ملتا ہے، ایک سرے سے دوسرے سرے تک پہنچ کر فلسفۂ قدیم کے رگ و پے میں سرایت کرتے ہوئے عیسائیت کی دہلیز تک جا پہنچتا ہے۔ اگر آپ دیکھنا چاہیں تو یہ تصور آپ کو دوبارہ عیسائیت میں بھی نظر آ جائے گا یا کسی حد تک اسکندریائی روحانیت میں بھی ملے گا جو اس (عیسائیت) کے لیے ایک طرح زمین کی تیاری اور ماحول کی حیثیت رکھتی ہے۔ خیر فیلون (Philo) کے ہاں یہ تصور ایک خاص معنی کے اضافے کے ساتھ ملے گا۔ یہ افلوطین (Plotinus) کے ہاں تاسوعات دوم (Enneads II) میں نظر آئے گا۔ عیسائی رہبانیت میں بھی اور خصوصا یہی تصور دکھائی دیتا ہے: اولمپس سے تعلق رکھنے والے میتھوڈیس (Methodius) اور قیصریہ کے باسل (Basil of Caesarea) میں ملتا ہے نیسا کے گریگری (Gregory of Nyssa) کی کتاب ''حیاتِ موسیٰ''، غزل الغزلات "پر اس کے متون اور Beatitudes میں۔ اپنا خیال رکھنے کی تعلیم خاص طور پر ہمیں On Virginity کی کتابِ ہشتم میں نظر آتی ہے جس کا عنوان ہی کچھ یوں ہے: اس بارے میں کہ اپنا خیال رکھنے کا پہلا زینہ ازدواجی زندگی سے آزادی ہے۔ چنانچہ گریگری کی نگاہ میں شادی نہ کرنا (تجرد اختیار کرنا) راہبانہ زندگی کی درحقیقت پہلی صورت، رہبانیت کی طرف پہلا جھکاؤ اور اپنا خیال رکھنے کے اصول کو اپنانے کی سب سے پہلی صورت تھی۔ متاہل زندگی سے آزادی ظاہر کرتی ہے کہ اپنا خیال رکھنے کا تصور مسیحی رہبانیت کے لیے کس حد تک ایک قالب کی حیثیت اختیار کر چکا تھا۔ آپ یہ بھی ملاحظہ کر سکتے ہیں کہ نوجوانوں کو روک روک کر اپنا خیال رکھنے کی نصیحت کرنے والے سقراط کی شخصیت سے اپنا خیال رکھنے سے راہبانہ زندگی کا آغاز کرنے والی عیسائیت تک پھیلی ہوئی اس تصور کی ایک طویل تاریخ ہے۔

اس تاریخی تسلسل کے دوران یہ تصور واضح طور پر وسعت اختیار کرتا نظر آتا ہے اور اس کے معانی میں اضافہ بھی نظر آتا ہے اور تبدیلیاں بھی۔ لیکن چونکہ اس سال کے کورس کا مقصد اس سب کی وضاحت کرنا ہے (میری بیان کردہ ان سب باتوں کی حیثیت محض خاکے اور ابتدائی نوعیت کے عمومی جائزہ کی ہے) اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس تصور میں ہمیں درجِ ذیل عناصر کی موجودگی کو ذہن میں رکھنا چاہیے:

☆ اول: ایک عمومی موقف کا موضوع، چیزوں کو دیکھنے، دنیا میں رہنے اور اعمال سرانجام دینے، دوسروں کے ساتھ تعلق رکھنے کا ایک انداز (epimeleia heauton) اپنے، دوسروں اور دنیا کی جانب ایک رویے سے عبارت ہے۔

☆ دوم یہ توجہ دینے یا دیکھنے کا ایک خاص انداز ہے۔ اپنی پروا کرنے کا مطلب ہے کہ ہم باہر سے ۔۔۔ میں ''اندر'' کہنے لگا تھا۔۔۔ کی جانب دیکھیں۔ چلیں اس لفظ کو چھوڑ دیتے ہیں جو، آپ سمجھ سکتے ہیں کہ، کئی مسائل کو جنم دیتا ہے، اور یوں کہہ لیتے ہیں کہ اپنی نگاہ باہر سے، یعنی دوسرں اور دنیا وغیرہ سے ہٹا کر اپنی ذات پر مرکوز کر دی جائے۔ اپنا خیال کرنے کا ایک مطلب اپنی سوچوں اور اپنی فکر میں وقوع پذیر ہونے والی باتوں کی طرف دھیان دینا ہے۔ یہ لفظ epmelieia ایک اور لفظ melete سے تعلق رکھتا ہے جس کا معنی ریاضت بھی ہے اور مراقبہ بھی۔ اور یہ بات بھی مزید تفصیل کا تقاضا کرے گی

☆ سوم، یہ تصور صرف اس عمومی رویے یا خود پر مرکوز اس توجہ کی نشاندہی ہی نہیں کرتا بلکہ اپنی ذات پر کیے جانے والے کئی افعال و اعمال کی طرف اشارہ بھی کرتا ہے جن کے ذریعے انسان اپنی ذمہ داری لیتا اور اپنی ذات کو تبدیل کرتا، اس کا تزکیہ، اس کی قلبِ ماہیت کرتا اور اس کی صورت بدلتا ہے۔ اس میں کئی سرگرمیاں شامل ہیں جن کا مغربی ثقافت، فلسفے، اخلاقیات اور روحانیت کی تاریخ میں طویل قیام رہا۔ مثلاً مراقبے، یادِ ماضی، محاسبہء نفس، ذہن میں نمودار ہونے والی صورتوں کے جائزے وغیرہ کے کئی طریقے پائے جاتے ہیں۔

اپنا خیال رکھنے کے اس تصور میں ہمیں، اگر آپ سمجھیں تو ایک ایسے خیال کا پانچویں صدی (ق۔م) میں ظاہر ہونے والا ابتدائی فلسفیانہ اظہار ملتا ہے جو تمام یونانی، ہیلینی، اور رومی اور اسی طرح چوتھی اور پانچویں صدی عیسوی تک عیسائی روحانیت میں بھی سرایت کیے ہوئے ہے۔ مختصر یہ کہ اس تصور میں ہمیں ایک اندازِ ہستی، ایک نقطہ نظر، اندازِ فکر و عمل ملتا ہے جو اسے نہ صرف خیالات، تصورات یا نظریات کی تاریخ میں اہمیت دلواتا ہے بلکہ موضوع یا اس کی سرگرمیوں کی تاریخ میں بھی۔ بہرحال کم از کم ایک عارضی فرضیے کے طور پر ہی سہی، یونانیوں کے ہاں فلسفیانہ رویے کی

اس ابتدائی صورت کے ظاہر ہونے سے شروع شروع کی عیسائی روحانیت کے ظہور۔۔ پانچویں صدی قبل مسیح سے پانچویں صدی عیسوی ۔تک اس کا یہ ہزار سالہ ارتقاء epimeleia heauton کے اس تصور سے شروع ہوتا دیکھا جاسکتا ہے۔ فلسفیانہ سرگرمی اور مسیحی رہبانیت کے درمیان تغیر وتبدل اور ارتقاء کے ایک ہزار سال ہیں جن میں اپنا خیال رکھنے کا تصور مرکزی فکری دھاروں میں سے ایک ، یا چلیے انکسار سے کام لیتے ہوئے یوں کہہ لیتے ہیں کہ ممکنہ فکری دھاروں میں سے ایک ہے۔

پھر بھی اس عمومی تبصرے کے اختتام سے قبل میں درجِ ذیل سوال اٹھانا چاہوں گا: اپنی تاریخ کی تشکیلِ جدید میں مغربی فکر نے epimeleia heauton کا یہ تصور نظر انداز کیوں کر دیا؟ یہ کیسے ہوا کہ ہم نے "خود کو پہچانو " کے اصول کو اتنی قدر و قیمت ، اہمیت اور وزن کا حامل قرار دے دیا اور پر اپنا خیال رکھنے کی اُس تعلیم کو حذف کر دیا یا کم از کم ثانوی قرار دے دیا جو امرِ واقعہ کے طور پر دستاویزات ومتون کا جائزہ لینے پر نہ صرف "خود کو پہچانو " کے اصول کیفکری سیاق کی حیثیت میں نظر آتی ہے بلکہ کئی بھرپور اور عمیق تصورات ، سرگرمیوں ، اندازِ ہستی ، طرز وجود وغیرہ کے مجموعے کی بنیاد بھی دکھائی دیتی ہے؟ ہمارے لیے "خود کو پہچانو " کا اصول اس قدر ترجیحی حیثیت کیسے حاصل کر گیا کہ "اپنا خیال رکھو "اپنے مرتبے سے محروم ہو گیا؟ میں یہاں جو خاکہ پیش کرنے جا رہا ہوں اس کی حیثیت فرضیے کی سی ہوگی جس میں بہت سے سوالات بھی ہوں گے اور کئی چیزیں تشنہ بھی رہ جائیں گی۔

ابتدا کے طور پر بالکل سطحی انداز میں اور کسی چیز کا حتمی حل پیش کیے بغیر صرف ذہن نشین کرنے کے قابل بات کے طور پر، میرا خیال ہے ہم کہہ سکتے ہیں کہ "اپنا خیال رکھو " کے اصول میں واضح طور پر کچھ پریشان کن شے ضرور موجود ہے۔ بے شک متون کا جائزہ لینے پر فلسفے کی مختلف شکلوں اور اعمال وافعال کی مختلف صورتوں اور فلسفیانہ یا روحانی سرگرمیوں میں ہمیں ''اپنا خیال رکھو'' کا اصول کئی مختلف طریقوں سے بیان ہوتا دکھائی دیتا ہے: ''اپنا خیال رکھنا''، ''اپنا خیال رکھو''، ''اپنی ذات کی جانب لوٹ جانا''، ''اپنی ذات میں رہنا''، ''ہر طرح کی خوشی اپنے اندر ہی پالینا''، ''خود سے باہر کہیں اور مسرت نہ ڈھونڈنا''، ''اپنی صحبت میں رہنا''، ''اپنے ساتھ دوستی کرنا''، ''اپنے اندر قلعہ بند ہوجانا''، ''نگرانی کرنا''، ''خود کو اپنے لیے وقف کر دینا'' اور ''اپنا احترام کرنا'' وغیرہ ۔اب آپ اچھی طرح جانتے ہیں کہ ایک روایت (بلکہ کئی روایتیں) (ہمیں آج کل، اب)ان سب تصورات ، تعلیمات اور قواعد کو کوئی ایجابی قدر و قیمت دینے یا اخلاقیات کی بنیاد ان پر رکھنے سے منع کرتی ہیں۔ یہ سب ہدایات ہمارے کانوں کو ۔۔۔۔۔۔ بھلا کیا محسوس ہوتی ہیں؟ ایک چیلنج اور سرکشی، اساسی نوعیت کا اخلاقی انقلاب ،ایک طرح کا اخلاقی بانکپن ، متعین جمالیاتی۔

انفرادیتی اسٹیج کا بیان- یا پھر یہ ہمیں کسی حد تک ایک ایسے شخص کی دستبرداری کا خفقانی اور افسردہ اظہار لگتی ہیں جو اجتماعی (مثلاً اپنی شہری ریاست کی) اخلاقیات پر جمے رہنے اور اسے اپنا نصب العین نہیں بنا سکتا اور جو اس اجتماعی اخلاقیات کے انہدام کے مقابلے میں اپنی نگہداشت کرتے رہنے کے سوا کچھ نہیں کرسکتا۔ چنانچہ فوری وابتدائی دلالت ومضمرات کی روشنی میں ہمیں یہ ہدایات کسی ایجابی قدر و قیمت کی حامل معلوم نہیں ہوتیں۔ جبکہ جس فکرِ قدیم کی میں بات کررہا ہوں اس ساری فکر میں، خواہ وہ سقراط کی رہی ہو یا گریگری کی، " اپنا خیال رکھو "ہمیشہ ایک مثبت اور ایجابی معنی دیتا رہا ہے ایک اور معضلہ یہ ہے کہ اپنا خیال رکھنے کا یہ حکم مغرب کی بلا شک وشبہ سادہ ترین، سخت ترین اور سب سے زیادہ پابندیوں پر مبنی اخلاقی نظاموں کی تشکیل کی بنیاد رہا ہے، جو نظام، میں دہرادوں، عیسائیت کی طرف منسوب نہیں کرنا چاہیے (جو بات پچھلے سال کے کورس کا موضوع رہی ہے) بلکہ اسے قبلِ مسیح اور بعد از مسیح کی پہلی صدیوں (رواقی، کلبی اور کسی حد تک اپیقوری اخلاقیات) سے منسوب کیا جانا چاہیے۔ لہذا ہمارے سامنے اس اصول کا معضلہ ہے جو ایک جانب ہمیں انانیت یا ترکِ دنیا کا مفہوم دیتا دکھائی دیتا ہے جبکہ دوسری جانب صدیوں تک ایک ایجابی اصول کی حیثیت سے بہت سخت اخلاقی نظاموں کے قالب کا کردار ادا کرتا رہا ہے۔ جس انداز میں اپنا خیال رکھنے کا یہ تصور ماند پڑتا ہے اس کی وضاحت کے لیے ایک اور معضلہ ذکر کا متقاضی ہے: یہ قواعد دراصل پہلی بار یا بار بار مسیحی اخلاقیات میں نمودار ہوتے ہیں یا جدید غیر مسیحی اخلاقیات میں لیکن ان کے ظہور کا سیاق مختلف ہے۔ سادگی کی تعلیم دینے والے یہ اصول اپنی باضابطہ ساخت میں ایک بار پھر نئے پسِ منظر سے مطابقت اختیار کیے ہوئے، نئی ترتیب اور نئی صورت میں غیر انانی اخلاقیات کے ایک عمومی نظام کے سیاق میں نظر آتے ہیں اور یہ نظام ترکِ ذات کی مسیحی تعلیم کی شکل بھی اختیار کرسکتا ہے اور دوسروں۔ لوگوں، اجتماعیت، طبقہ یا مادرِ وطن وغیرہ۔ کا خیال رکھنے کے ''جدید'' غیر مسیحی فریضے کا بھی۔ اس طرح عیسائیت اور دنیائے جدید نے ان تمام تصورات اور اخلاقی سخت گیری کے ضوابط کی بنیاد غیر انانیت کی اخلاقیات پر رکھی ہے جب کہ حقیقت میں انہوں نے جس ماحول میں جنم لیا اس کا طرہ امتیاز اپنا خیال رکھنے کے اصول کی تعلیم تھی۔ میرے خیال سے معضلوں کا یہ مجموعہ ہی ان تصورات کے کسی حد تک نظرانداز کردیئے جانے اور مورخین کی توجہ سے غائب ہوجانے کا باعث ہے۔

البتہ میں سمجھتا ہوں کہ تاریخِ اخلاقیات کے ان معضلوں سے کہیں زیادہ اساسی اہمیت کی حامل ایک اور وجہ بھی موجود ہے۔ اس وجہ کا تعلق صداقت کے مسئلے اور اس کی تاریخ سے ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ اپنا خیال رکھنے کی ہدایت پر مبنی اس اصول کو بھلا دیئے جانے، اور تمدنِ قدیم میں تقریباً ہزار سال تک اس اصول کو حاصل مقام کے ختم ہوجانے کی

زیادہ اہم وجہ وہ ہے جسے میں ''کارتیزی لمحہ'' کہوں گا، حالانکہ مجھے معلوم ہے کہ یہ بری اور بالکل رسمی نوعیت کی ترکیب ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ ''کارتیزی لمحے'' (ایک بار پھر بہت سے واوین کے ساتھ) نے دوطریقوں سے اپناوظیفہ سرانجام دیا ہے اس کی کارفرمائی دوطرح سے رہی ہے (gnothi seauton):(اپنے آپ کو پہچانو) کی فلسفیانہ تعبیرِ نو اور epimeleia heauton (اپنا خیال رکھو) کو بے قیمت بنا کر۔

پہلی بات یہ ہے کہ کارتیزی لمحے نے "خودکو پہچانو " کوفلسفیانہ طور پرتعبیرِ نوبخشی۔ درحقیقت یہاں بات بہت ہی سادہ ہے۔ کارتیزی اندازِ فکر جسے تاملات (Meditations on First Philosophy) میں بہت صریح انداز میں دیکھا جاسکتا ہے، بداہت (self-evidence; levidence) کوفلسفیانہ طریق کی بالکل بنیاد میں رکھ کراورنقطۂ آغاز کی حیثیت دے دی۔ بداہت جیسا کہ وہ ظاہر ہوتی،یعنی عطا کی جاتی ہے یعنی شعورکوایسے عطا کردی جاتی ہے کہ کسی شک وشبے کا امکان باقی نہیں رہتا۔[۱۵] چنانچہ کارتیزی اندازِفکرعلمِ ذات کوکم ازکم شعور کی ایک صورت قرار دیتا ہے۔ مزید برآں ذات کی اپنی ہستی کے بدیہی ہونے کو وجودتک رسائی کے آغاز میں رکھ دینے سے یہ خودشناسی (اب بداہت کے امتحان کی صورت میں نہیں بلکہ بطورِموضوع رذات میرے اپنے وجود پر شک کے عدم امکان کی صورت میں)"خودکو پہچانو " کوصداقت تک رسائی کا ایک اساسی ذریعہ بنا دیتی ہے۔ سقراط کا gnothi seauton کارتیزی اندازِفکر سے، ظاہر ہے، بہت دور ہے۔ بہرحال، آپ جان سکتے ہیں کہ کیوں سترہویں صدی میں اس قدم کے اٹھائے جانے کے بعد سے gnothi seauton کا اصول متعددفلسفیانہ مناہج یا سرگرمیوں کے لیےفلسفیانہ منہج کےایک بنیادی لمحے کی حیثیت اختیارکرگیا۔لیکن اگرایک جانب، آسانی سے متعین کی جاسکنے والی چند وجوہات کے باعث، کارتیزی لمحے نے gnothi seauton کونئی تعبیر دی تو ساتھ ہی ساتھ اس نے، اور یہ بات میں تاکید کے ساتھ کہنا چاہوں گا، " اپنا خیال رکھو" کو بے وقعت بنانے اور جدیدفلسفیانہ فکر کے میدان سے خارج کرنے میں بڑااہم کردارادا کیا۔

آیئے اب ذرا سا پیچھے ہٹ کراس پرغور کرتے ہیں۔ ہم فکر کی اس صورت کو "فلسفہ " کہیں گے جس کا بنیادی سوال، ظاہر ہے یہ نہیں کہ درست کیا ہے اور غلط کیا، بلکہ یہ کہ اس کا تعین کیا شے کرتی ہے کہ کوئی شے درست یا غلط ہے یا ہوسکتی ہے اور آیا ہم درست کو غلط سے الگ کرسکتے ہیں۔ ہم فکر کی اس شکل کو "فلسفہ " کا نام دیں گے جو دریافت کرتی ہے کہ موضوع کو سچ تک پہنچانے کے قابل بنانے والی شے کیا ہے اور جوشکل موضوع کی صداقت تک رسائی کی شرائط وحدود کومتعین کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اگرہم فلسفہ اس شے کوکہیں تو پھر ''روحانیت'' کومیرے خیال

میں ہم وہ جستجو، ریاضت اور تجربہ قرار دے سکتے ہیں جن کے ذریعے موضوع صداقت تک پہنچنے کے لیے اپنے نفس کے اندر ضروری تبدیلیاں پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔لہٰذا "روحانیت " کا نام ہم اِن تحقیقات، اعمال اور تجربات کے مجموعے کو دیں گے جن میں تزکیہ، راہبانہ ریاضتیں ، ترک، تبدیلیٔ نگاہ (conversion du regard) وجود میں تبدیلیاں وغیرہ جو علم کے لیے نہیں بلکہ موضوع کے لیے ،موضوع کے وجود کے لیے صداقت تک پہنچنے کی قیمت کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ روحانیت کم ازکم جس طرح مغرب میں ظہور پذیر ہوتی ہے، تین خصائص کی حامل ہے۔

روحانیت کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ موضوع کو صداقت کبھی اس کے حق کے طور پر عطا نہیں کی جاتی ۔ روحانیت فرض کرتی ہے کہ موضوع بطورِ موضوع صداقت تک رسائی کا حق اور قابلیت نہیں رکھتا ۔ روحانیت کا دعوی ہے کہ موضوع کو حق وصداقت محض واقفیت (connaissance) کے اس فعل کے ذریعے حاصل نہیں ہوسکتی جس کی بنیاد اور جواز موضوع کے موضوع ہونے اور موضوعیت کی کوئی خاص ساخت رکھنے پر ہو۔روحانیت کا ماننا یہ ہے کہ صداقت تک حقِ رسائی رکھنے کے لیے موضوع کو تبدیل ہونا، اپنی قلبِ ماہیت کرنا، متغیر ہوجانا اور ایک حد تک "اپنے سوا کچھ اور "بن جانا ضروری ہے ۔موضوع کو صداقت جس قیمت پر عطا ہوتی ہے وہ اس کے وجود کو تصرف میں لاتی ہے۔اپنی ذات میں موضوع صداقت کے قابل نہیں اور میرے خیال میں روحانیت کی تعریف اگر کسی سادہ اور بنیادی ترین ترکیب میں بیان کی جاسکتی ہے تو وہ یہی ہے ۔لہٰذا اس نقطہ نظر سے موضوع کے اپنے اندر تبدیلی لانے اور اپنی قلبِ ماہیت کرنے کے سوا صداقت تک پہنچنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہ تبدیلی ،موضوع کی یہ قلبِ ماہیت مختلف صورتوں میں واقع ہوسکتی ہے، اور یہ روحانیت کا دوسرا بڑا پہلو ہے۔ بہت ابتدائی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں (اور ایک بار پھر کہہ دو کہ یہ بہت نظری قسم کا خاکہ ہے) کہ یہ تبدیلی ایک ایسی حرکت کی صورت میں وقوع پذیر ہوسکتی ہے جو موضوع کو اس کے حالیہ مقام اور حالت سے ہٹادے (موضوع کی اپنی صعودی حرکت یا پھر ایسی حرکت جس کے ذریعے صداقت اس تک پہنچ کر اسے نروان عطا کردیتی ہے)۔ایک بار پھر بالکل رسمی سے انداز میں ہم اس حرکت کو، خواہ وہ کسی بھی سمت میں ہو، ایروس (Eros محبت) کی حرکت کہہ سکتے ہیں۔ایک اور اہم طریقہ جس کے ذریعے موضوع حصولِ صداقت کے لیے اپنے آپ کو بدل سکتا اور اپنی لازمی قلبِ ماہیت کرسکتا ہے وہ ایک طرح کی "محنت " ہے۔ یہ موضوع کی خود پر کی جانے والی محنت ، موضوع کی ایک بتدریج تغیر پذیری ہے جس کی ذمہ داری انسان ایک طویل راہبانہ زندگی (askesis) کی صورت میں قبول کرلیتا ہے۔محبت اور رہبانیت میرے خیال میں مغربی روحانیت میں

ان طریقوں کی کو سمجھنے کی دو بڑی صورتیں ہیں جن کے ذریعے موضوع بالآخر صداقت کے قابل بننے کے لیے خود کو تبدیل کرسکتا ہے۔ یہ روحانیت کا دوسرا بڑا خاصہ ہے۔

اور سب سے آخر میں ، روحانیت فرض کرتی ہے کہ راہِ صداقت کا ایک مرتبہ کھل جانا ایسے اثرات مرتب کرتا ہے، جو یقیناً اس مقصد کے حصول کی خاطر اختیار کیے گئے روحانی طریقوں کے نتیجے میں پیدا ہوتے تو ہیں لیکن ساتھ ہی وہ ایک بہت مختلف اور بہت بڑی شے کی حیثیت بھی رکھتے ہیں: ان اثرات کو میں موضوع پر صداقت کی بازگشت (rebound effect) کہوں گا ۔روحانیت کے لیے صداقت صرف موضوع کو علم کے انعام اور اس کی تکمیل کے طور پر دی جانے والی شے نہیں۔ صداقت موضوع کو نروان (اشراق)،سعادت اور اطمینانِ روح عطا کرتی ہے۔ مختصراً صداقت اور اس تک رسائی میں کچھ ایسی شے پائی جاتی ہے جو خود موضوع کی تکمیل اور اس کے وجود ہی کی قلبِ ماہیت کردیتی ہے۔ مختصر طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ اپنی ذات میں اور تنہا علم کبھی صداقت تک رسائی فراہم نہیں کرسکتا جب تک موضوع میں، فرد کی نہیں بلکہ موضوع بطور موضوع میں، ایک طرح کی تبدیلی اس کے لیے زمین تیار کرے، اس کے ہمراہ وقوع پذیر ہو اسے دوگنا کر کے اس کی تکمیل نہ کردے۔

میری کہی گئی ان سب باتوں پر بلاشبہ بہت بڑا اعتراض ، ظاہر ہے غنوصیص[۱۶] (Gnosis) کے حوالے سے، کیا جاسکتا ہے، ایک ایسا اعتراض جس پر بحث کی جانب ہمیں پلٹنا پڑے گا۔ لیکن غنوص اور غنوصیت کی ساری تحریک ٹھیک اس لمحے سے عبارت ہے جس میں جاننے کے عمل پر ضرورت سے زیادہ بوجھ ڈال دیا جاتا اور صداقت تک رسائی کے معاملے میں یقیناً ترجیحی حیثیت دے دی جاتی ہے۔ جاننے کے اس عمل پر کسی روحانی فعل کے تمام اوصاف اور ساخت لاددی جاتی ہے۔ مختصر الفاظ میں "غنوص " تجربے کی صورتوں اور اثرات کو خود کو جاننے کے فعل میں تبدیل کردینے والی شے ہے۔ عمومی طور پر کہہ لیتے ہیں کہ "دورِ قدیم" نامی تمام عرصے کے دوران، اور بہت سے مختلف طریقوں کے ساتھ، درجِ ذیل دو مسائل یا مو موضوعات کبھی بھی ایک دوسرے سے الگ نہیں رہے: فلسفیانہ سوال "صداقت تک رسائی کیسے حاصل ہو "اور روحانیت (موضوع کے خود وجود میں صداقت تک رسائی کے لیے لازمی تبدیلیوں) کی خاطر کی جانے والی سرگرمیاں، یہ بات واضح ہے کہ فیثا غورثیوں کے نزدیک ان میں کوئی تفریق نہیں تھی اور نہ ہی سقراط اور افلاطون کے ہاں وہ ایک دوسرے سے جدا تھے: اپنا خیال رکھنے کا اصول صداقت تک رسائی کے لیے لازمی بالکل انہی روحانی کوائف، موضوع کی اسی قلبِ ماہیت کے مجموعے سے عبارت ہے۔ لہٰذا دورِ قدیم میں (فیثا غورثیوں، رواقیوں، کلبیوں، ایپقورس کے پیروکاروں اور نو افلاطونیوں کے ہاں) فلسفیانہ مسئلہ (صداقت تک

کیسے پہنچا جائے؟)اور روحانی سوال (حصولِ صداقت کے لیے موضوع کی ہستی میں کون سی تبدیلیاں پیدا کرنا ضروری ہیں؟) سے کبھی الگ نہ ہوا۔ ایک بہت بڑی اور بنیادی استثنائی صورت یقیناً پائی جاتی ہے:اور وہ ہے "فلسفی " کے لقب سے معروف اور جدید معنوں میں فلسفے کا بانی قرار دیا جانے والا ارسطو کیونکہ دورِ قدیم کا وہ بلاشبہ واحد فلسفی تھا جس کی نگاہ میں روحانی مسئلہ سب سے کم اہمیت رکھتا تھا۔لیکن سب جانتے ہیں کہ دورِ قدیم میں ارسطو کی حیثیت اوج کی نہیں بلکہ ایک استثنائی صورت کی ہے۔

اب ،بہت سی صدیاں پھلانگتے ہوئے ہم دورِ جدید میں داخل ہوجانے کا(میرا مطلب ہے تاریخ صداقت کے اپنے عہدِ جدید میں داخلے کا) دعوی تب کرسکتے ہیں جب یہ فرض کرلیا گیا کہ صداقت تک پہنچانے والی اور اس تک موضوع کی رسائی کی شرط علم اور صرف علم ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ جس چیز کو میں نے کارتیزی لمحے کا نام دیا ہے اس کا موقف اور معنی یہی متعین ہوتا ہے، یہ بات کرتے ہوئے میں کسی بھی طرح یہ فرض نہیں کررہا کہ یہ دیکارت کے لیے کوئی سوال تھا یا وہ اس کا موجد یا یہ کام کرنے والا پہلا شخص تھا۔ میں سمجھتا ہوں کہ تاریخ صداقت کا دورِ جدید تب شروع ہوتا ہے جب(سمجھ لیا گیا کہ) صداقت تک علم اور صرف علم پہنچاتا ہے۔یعنی جب فلسفی (یا سائنسدان یا صداقت کا کوئی بھی متلاشی)صرف اپنی علمی سرگرمی کے بل بوتے پر، جاننے کے سوا کوئی اور مطالبہ پورا کیے بغیر اور بطورِ موضوع اپنی ہستی میں کسی طرح کا تغیر وتبدل لائے بغیر صداقت کو اپنے اندر پا سکے۔اب اس کا یہ مطلب نہیں کہ حصولِ صداقت کی کوئی شرائط نہیں۔شرائط دوقسم کی ہوسکتی ہیں لیکن ان میں سے کوئی بھی روحانی شرائط کے زمرے میں نہیں آتی۔ ایک جانب جاننے کی داخلی شرائط اور صداقت تک پہنچنے کے لیے لازمی قواعدیعنی صوری شرائط ، معروضی شرائط، منہج کے صوری قواعد، معروضِ علم کی ساخت ہیں۔موضوع کی صداقت تک رسائی کی شرائط کا مفہوم بہرحال "علم " کے اندر ہی متعین ہوتا ہے۔ دیگر شرائط خارجی ہیں۔مثلاً:''صداقت جاننے کے لیے ضروری ہے کہ انسان پاگل نہ ہو'' (دیکارت کے ہاں یہ ایک اہم نکتہ ہے)اسی طرح کچھ شرائط ثقافتی ہیں:صداقت تک پہنچنے کے لیے ہمارا پڑھائی کرنا ،تعلیم حاصل کرنا اور ایک خاص سائنسی اجماع کے اندر رہ کام کرنا ضروری ہے۔اسی طرح کچھ اخلاقی شرائط بھی ہیں:صداقت جاننے کے لیے ہمیں جدوجہد کرنا ہوگا،ضروری ہوگا کہ ہم دنیا کو دھوکہ نہ دیں، اور مالی انعام، ترقی یا مقام کے درمیان ایسے انداز سے امتزاج پیدا کریں جو بے غرض تحقیق کے معیارات سے لگا کھاتا ہو، وغیرہ وغیرہ۔جیسا کہ آپ دیکھ سکتے ہیں کہ ان شرائط کا تعلق علم کے ساتھ خواہ وہ داخلی ہو یا خارجی نہیں یہ موضوع کی ہستی کے ساتھ تعلق نہیں رکھتیں۔ان کا تعلق موضوع کے "یہاں اور ابھی "وجود سے تو ہوتا ہے لیکن موضوع بطور موضوع کی

ساخت سے ان کا کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔اس مقام پر (یعنی جب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ "موضوع بذات خود بہرحال صداقت کی قابلیت رکھتا ہے۔"بشرطیکہ وہ علم کی داخلی اور کچھ خارجی شرائط پوری کردے)جب صداقت تک رسائی کی ضرورت کے لیے خود موضوع کی ہستی پر کوئی سوال نہ اٹھتا ہو، تو میں سمجھتا ہوں کہ تب ہم موضوع اور صداقت کے مابین تعلق کی تاریخ کے ایک مختلف دور میں داخل ہوجاتے ہیں۔ اور اس کا نتیجہ، یا، ایک اور پہلو یہ ہے کہ صداقت تک رسائی کا، جس کی اب واحد شرط علم ہوگی، انعام اور تکمیل علم کی لامحدود ترقی کے سوا کچھ نہیں۔ اشراق و تکمیل (enlightenment and fulfillment) کے نقطے ، صداقت جان لینے کے بازگشتی اثرات (rebound effect)کے باعث موضوع کی ہستی سے آر پار ہوجانے، اس میں سرایت کرجانے اور اسے تبدیل کردینے والے لمحہء قلبِ ماہیت کا پایا جانا اب ممکن نہیں رہا۔صداقت تک رسائی کو ہم اب موضوع کی جدوجہد، قیمت کے طور پر دی جانے والی قربانی کا انعام نہیں سمجھ سکتے۔ اب علم کا دروازہ بس ترقی کی لامحدود جہت کی جانب کھل سکتا ہے، ایسی ترقی نتیجہ جس کا نامعلوم رہے گا اور نتائج جس کے صرف تاریخ کے دھارے میں معلومات کو ادارہ جاتی تحقیقات کے ذریعے اکٹھا کرنے یا اس قدر مشقت کے بعد صداقت دریافت کرلینے کے نفسیاتی اور اجتماعی فوائد کی صورت میں ہی رونما ہوسکتے ہیں۔موضوع کے نجات دہندہ کا کردار اب صداقتِ محض نہیں نبھا سکتی۔ اگر ہم روحانیت کو اعمال کی وہ شکل قرار دیں جن کے بنیادی مفروضے کے مطابق موضوع اپنی حالیہ اور واقعی صورت میں صداقت تک رسائی کی قابلیت نہیں رکھتا لیکن صداقت، جیسی کہ وہ ہے، موضوع کی قلبِ ماہیت کرکے اسے نجات دلاسکتی ہے تو پھر ہم کہہ سکتے ہیں کہ موضوع اور صداقت کے درمیان تعلق کا دور جدید اس مفروضے کے مان لیے سے شروع ہوتا ہے کہ موضوع بطور موضوع صداقت تک پہنچنے کی صلاحیت تو رکھتا ہے لیکن صداقت اس کا ذریعہ نجات نہیں بن سکتی (۔۔۔۔۔)

(دوسرا گھنٹہ)

(۔۔۔)فلسفے اور روحانیت کے درمیان تعلق کے عمومی موضوع، فلسفیانہ فکر اور دلچسپی کے میدان سے ''نگہداشتِ خویش'' کے تصور کے بتدریج اخراج کے حوالے سے میں چند اور باتیں کرنا چاہوں گا۔ میں کہہ رہا تھا کہ مجھے لگتا ہے کہ ایک خاص لمحے پر (اور جب میں ''لمحہ'' کہتا ہوں تو اس کی تاریخ متعین کرنے یا اسے مقام یا کسی فرد کے ساتھ محدود کردینے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔)صداقت تک رسائی اور موضوع کے خود کو، اپنی ہستی کو بدل ڈالنے کی شرطِ لازم میں میرے خیال سے یقینی طور پر ایک انقطاع پیدا ہوگیا۔جب میں یہ کہتا ہوں کہ ''میرے خیال سے یقینی طور پر ایک انقطاع پیدا ہوگیا'' تو مجھے شاید آپ کو یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ میں ایسی کسی بات کو نہیں مانتا اور

یہ بات دلچسپ ہے ہی اسی لیے کہ یہ تعلقات اچانک، گویا کسی چھری کے ساتھ کسی قاش کی طرح نہیں کٹ گئے۔

آیئے سب سے پہلے حقائق کو ایک معکوس ترتیب میں دیکھتے ہیں۔ یہ انقطاع اچانک رونما نہیں ہوگیا۔ یہ دیکارت کے اصولِ بداہت وضع کرنے یا ''میں سوچتا ہوں'' وغیرہ کو دریافت کرنے پر ظہور پذیر نہیں ہوگیا۔ صرف علم رکھنے والے موضوع کے حوالے سے صداقت تک رسائی کے اصول کو موضوع کے خود پر محنت، خود کو بدل ڈالنے اور صداقت سے اشراق اور قلبِ ماہیت کی توقع رکھنے کے اصول سے الگ کرنے کا کام بہت پہلے سے شروع ہو چکا تھا۔ ان دونوں کے درمیان علیحدگی پیدا ہونا بہت پہلے شروع ہو چکی تھی اور ان دو عناصر کے درمیان ایک طرح کی دیوار کھڑی ہونے لگی تھی۔ اور ظاہر ہے ہمیں اس دیوار کو (کہیں) ڈھونڈنا چاہیے۔۔۔۔ سائنس میں؟ ہرگز نہیں۔ ہمیں اسے الٰہیات میں تلاش کرنا چاہیے، اور الٰہیات بھی وہ جو اکویناس اور مدرسی مفکرین کے ساتھ ارسطو کی بنیاد پر قائم ہوکر۔ ذرا یاد کیجئے تھوڑی دیر قبل میں کیا کہہ رہا تھا۔ اور فکرِ مغرب میں اپنا جانا پہنچانا مقام بنالیتی ہے۔ یہ الٰہیات، ظاہر ہے عیسائیت کی بنیاد ہی پر، کلی دعوت کے حامل عقیدے کی عقلی بنیاد ہونے کا دعوی کرتے ہی علم کے حامل موضوع کا عمومی اصول بھی وضع کر ڈالتی ہے، موضوع بھی ایسا جس کی اپنی تکمیلِ مطلق کا نقطہ اور کمالِ اعلیٰ کا درجہ خالق ہونے کے ناطے اس کا " سانچہ " بھی قرار پانے والے خدا میں ملتا ہے۔ ایک خدائے علیم اور حصولِ علم کی صلاحیت سے مالا مال موضوع کے مابین مطابقت، یقیناً بشرطِ ایمان، بلاشبہ ان عناصر میں سے ایک ہے جنہوں نے فکرِ مغرب کو یا اس کے اہم فکری دھاروں کو اور خصوصا فلسفیانہ فکر کو اس کی سابقہ روحانی صورتوں سے چھڑانے اور آزاد کرانے میں مدد کی جن کا سب سے بڑا اظہار ''نگہداشتِ خویش'' کی صورت میں ہوتا تھا۔ میرا خیال ہے کہ عیسائیت کے اندر پانچویں صدی کے اختتام۔ یعنی سینٹ آگسٹین ۔ سے لے کر سترہویں صدی تک پائے جانے والے ایک تنازعے کے حوالے سے ہمارے ذہنوں میں بالکل واضح تصویر ہونی چاہیے۔ ان بارہ صدیوں میں تنازعہ روحانیت اور سائنس کے مابین نہیں بلکہ روحانیت اور الٰہیات کے درمیان برپا ہوا تھا۔ اس تنازعے کے الٰہیات و روحانیت کے مابین ہونے کا بہترین ثبوت روحانی علم کی سرگرمیوں کا پھلنا پھولنا، باطنی علوم کی نشو ونما، یہ پورا تصور ہے کہ موضوع کی عمیق قلبِ ماہیت کے بغیر علم ممکن نہیں۔ (ان سطور پر ''فاؤسٹ'' کی تعبیر نو بہت دلچسپ رہے گی) مثال کے طور پر یہ بات کہ کیمیا اور علم کی ایک پوری سطح کا حصول ممکن ہی موضوع کے وجود میں تبدیلیوں کی قیمت پر سمجھا گیا، ظاہر کرتی ہے کہ اس زمانے میں سائنس اور روحانیت میں کوئی بنیادی یا ساختیاتی نوعیت کا تقابل نہ تھا۔ تقابل اگر تھا تو الٰہیات اور روحانی تقاضوں کے مابین تھا۔ چنانچہ علیحدگی جدید سائنس کے ظہور کے ساتھ اور اچانک واقع نہیں ہوئی۔ یہ علیحدگی

اور افتراق ایک سست رفتار عمل کے نتیجے میں واقع ہوئی جس کے نقطۂ آغاز اور اور نمو کا مقام الٰہیات میں متعین کرنا چاہیے۔

اور ہمیں یہ بھی نہیں سمجھنا چاہیے کہ یہ علیحدگی اس لمحے کی گئی اور حتمی طور پر کی گئی جسے میں نے تحکمانہ طور پر کارتیسی لمحے کا نام دے دیا ہے بلکہ یہ ملاحظہ کرنا نہایت دلچسپ ہوگا کہ شرائطِ روحانیت اور صداقت کے ارتقاء اور اس تک رسائی کے تعلقِ باہم کا مسئلہ سترہویں صدی میں کس طرح بیان کیا گیا۔ مثال کے طور پر سولہویں صدی کے اواخر اور سترہویں صدی کی ابتداء کے ساتھ خاص ''اصلاحِ فہم'' کے دلچسپ تصور کو لے لیجئے۔ اسپینوزا (Spinoza) کی کتاب مقالۂ اصلاحِ فہمِ انسانی (Treatise on the Correction of Understanding) کے پہلے نو پیرے دیکھیے ۔ یہاں آپ بہت واضح طور پر۔ اور بہت جانی پہچانی وجوہات کی بنا پر، جن پر زور دینے کی ضرورت نہیں۔ دیکھ سکتے ہیں کہ صداقت تک رسائی کا مسئلہ متعین کرتے ہوئے کس طرح اسپینوزا اس مسئلے کو موضوع کی ہستی ہی سے تعلق رکھنے والی شرائطِ لازم کے ایک سلسلے سے جوڑ دیتا ہے: مجھے کن پہلوؤں سے اور کس طرح بطورِ موضوع اپنے وجود کی قلبِ ماہیت کرنا ہوگی؟ صداقت کو پانے کے لیے مجھے بطورِ موضوع اپنی ہستی پر کون سی شرائط لاگو کرنا ہوں گی اور صداقت تک یہ رسائی مجھے کس حد تک اپنا گوہرِ مقصود، یعنی خیرِ اعلیٰ، عطا کرے گی؟ یہ بالکل روحانی نوعیت کے سوالات ہیں جبکہ سترہویں صدی میں زیرِ بحث آنے والا اصلاحِ فہم کا مسئلہ، میں سمجھتا ہوں، فلسفۂ علم اور موضوع کے اپنی ذات کو بدلنے کی تعلیم دینے والی روحانیت کے درمیان اس وقت تک موجود قریبی اور گہرے روابط کا اظہار ہے۔

اگر اب ہم کانٹ (Kant) سے ابتدا کرتے ہوئے چیزوں کو اوپر سے نیچے کی، یعنی دوسری جانب سے دیکھیں تو یہاں ہمیں ایک بار پھر نظر آئے گا کہ روحانی ساختیں فلسفیانہ فکر، بلکہ شاید علم سے ابھی تک غائب نہیں ہوئیں، ہوسکتا ہے۔۔۔۔ لیکن ابھی میں اس کا خاکہ پیش کرنا نہیں چاہتا، بس میں کچھ باتیں واضح کرنا چاہتا ہوں۔[۱۷] پھر آپ انیسویں صدی کے سب، جی ہاں، تقریباً سب فلسفیوں کو پڑھ جایئے: ہیگل (Hegel) تو بہر صورت، لیکن شیلنگ (Schelling)، شوپنہار (Schopenhauer)، نیتشے (Nietzsche)، کرائسس (Crisis) کے زمانے والا ہوسرل (Husserl)[۱۸] اور ہائیڈیگر (Heidegger) بھی۔ آپ یہاں بھی یہی دیکھیں گے کہ علم، حصولِ علم کی سرگرمی، خواہ اسے بے قدر و قیمت سمجھا گیا ہو، اس کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہو یا پھر ہیگل کی طرح اس کی تعظیم کی گئی ہو، ہمیشہ روحانیت کی شرائط سے وابستہ رہتی ہے۔ ان تمام فلسفیوں کے ہاں ایک نوع کی روحانی ساخت علم، نشاطِ علم، اس کی شرائط و نتائج کو موضوع کی ہستی کی قلبِ ماہیت کے ساتھ منسلک کرنے کی کوشش دکھائی دیتی ہے۔

Phenomenology of Mind کا اس کے علاوہ کوئی معنی ہے بھی تو نہیں، میرا خیال ہے کہ انیسویں صدی کی پوری تاریخ کو روحانیت کی ساختوں پر ایک ایسے فلسفے کے اندر دوبارہ سمجھنے کی کوشش قرار دیا جاسکتا ہے جو کارتیسیت ، یا بہرصورت سترہویں صدی کے فلسفے کے بعد سے بالکل انہی ساختوں سے آزاد ہونے کے لیے کوشاں ہے۔اسی لیے " کلاسیکی ''نوعیت کے تمام فلسفیوں ، یعنی دیکارت اور لائبنتز (Leibniz) وغیرہ کی روایت کے نام لیواوں کے ہاں انیسویں صدی کے فلسفے سے دشمنی ، بلکہ گہری دشمنی پائی جاتی ہے کیونکہ انیسویں صدی کا فلسفہ ، کم ازکم ضمناً ہی سہی، روحانیت کا بہت پرانا سوال اٹھاتا اور دعوی کیے بغیر ''نگہداشتِ خویش'' کے اصول کی بازیافت کی کوشش کرتا ہے۔

میں بہرحال کہوں گا کہ روحانیت کی ساخت کا یہ دباؤ اور یہ ظہورِ ثانی زیادہ قطعی معنوں میں علم کے میدان میں بھی ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ اگر سائنسدانوں کا یہ کہنا درست ہے کہ جعلی سائنس کی پہچان اس کا موضوع میں تبدیلی کا مطالبہ کرنا اور اسے اختتام سفر پر تنویر و اشراق کا جھانسا دینا ہے؛ اور اگر ہم جعلی سائنس کو اس کی داخلی روحانی ساخت سے (جو کہ بالکل واضح ہے ؛ ہر سائنس دان اس سے واقف ہے) پہچان سکتے ہیں تو ہمیں نہ بھولنا چاہیے کہ جاننے (savoir)[19] کی وہ صورتیں جو پوری طرح "سائنس " کے زمرے میں نہیں آتیں اور جن کو سائنس میں ضم کرنے کی ہمیں کبھی کوشش بھی نہیں کرنا چاہیے، ان میں بھی کم ازکم چند عناصر، روحانیت کے کچھ مطالبات کی موجودگی ضروری ملتی ہے۔ مجھے یقیناً شکل بنا کر آپ کو سمجھانے کی ضرورت نہیں: کیونکہ آپ نے فوری طور پر علم کی مارکسیت یا تحلیلِ نفسی جیسی صورتوں کی شناخت کر لی ہوگی۔ انہیں مذہب قرار دینا یقیناً غلط ہوگا۔ کیونکہ یہ بے معنی اور بے فائدہ بات ہے۔لیکن اگر آپ ان دونوں کو الگ الگ دیکھیں تو آپ جان لیں گے کہ مارکسیت اور تحلیلِ نفسی دونوں میں، بالکل مختلف وجوہات لیکن تقریبا ملتے جلتے نتائج کے ساتھ، یہ مسئلہ کہ موضوع کی ہستی میں داؤ پر کیا لگا ہوتا ہے (موضوع کی صداقت تک رسائی کی خاطر موضوع کی ہستی کیسی ہونی چاہیے؟) اور جوابی طور پر یہ سوال کہ صداقت تک رسائی حاصل کرنے کے طفیل موضوع کی ہستی کے کون سے پہلوؤں کی قلبِ ماہیت ہوجاتی ہے، علم کی ان دونوں صورتوں کے قلب وجگر یا کم ازکم مصدر اور نتائج میں ایک بار پھر پائے جاتے ہیں۔ میں یہ ہرگز نہیں کہہ رہا کہ یہ دونوں روحانیت کی اشکال ہیں۔ میرا مطلب تو یہ ہے کہ چند یا کم ازکم ایک یا دو ہزار صدیوں کا تاریخی جائزہ لینے پر آپ کو ایک بار پھر علوم کی ان اشکال میں وہی سوالات، مسائل اور شرائط دکھائی دیں گی جو میرے خیال میں Epimeleia heauton کے، اور صداقت تک رسائی کی ایک شرط کے طور پر روحانیت کے، بہت پرانے سوالات اور بنیادیں

ہیں۔ہوا یہی ہے کہ ان میں سے کسی شکل نے بھی اس نقطۂ نظر پر واضح اور رضامندی کے ساتھ غور نہیں کیا۔ بہت سی اجتماعی صورتوں میں علم کی ان اشکال سے خاص روحانی شرائط کو چھپانے کی کوشش بھی کی گئی۔ طبقے یا جماعت میں مقام ،کسی گروہ سے وابستگی یا کسی مکتب کی رکنیت، بیعت یا تحلیل کار کی تربیت ان سب کا مرجع صداقت تک رسائی کے لیے موضوع کی تیاری اگرچہ اجتماعی اور تنظیمی رنگ میں ہی ہے۔انہیں کبھی روحانیت کے وجود اور اس کی شرائط کی تاریخی قوت کے حوالے سے نہیں سمجھا گیا۔ مزید یہ کہ موضوع اور صداقت کے ان سوالات کو (کسی گروہ، مکتب، جماعت، طبقے وغیرہ کی)رکنیت کے سوالات سمجھ لینے کی قیمت کے طور پر ظاہر ہے موضوع کے صداقت کے ساتھ تعلق کا مسئلہ ہی فراموش کرنا پڑا۔ لاکان (Lacan) کے تجزیے کی اہمیت اور قوت میرے نزدیک یہی ہے : مجھے لگتا ہے کہ فرائڈ کے بعد سے لاکان تحلیلِ نفسی کو صداقت اور موضوع کے درمیان تعلقات کے اسی مسئلے پر ایک بار پھر مرکوز کرنے والا واحد شخص ہے۔لیکن یہ کام اس نے یقیناً سقراط سے گریگری اور ان کے درمیان ہر ایک کے ہاں اظہار پانے والی، روحانیت کی تاریخی روایت سے اجنبی اصطلاحات میں کیا۔لاکان نے خود تحلیلِ نفسی کی اصطلاحات میں وہ سوال اٹھایا جو تاریخی طور پر بالکل ایک روحانی سوال ہے: موضوع کو سچ کہنے کی کیا قیمت ادا کرنا پڑتی ہے؟ موضوع پر اس حقیقت کے کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں کہ وہ اپنے متعلق صداقت بیان کرسکتا ہے اور اس نے ایسا کر دیا ہے؟ میں سمجھتا ہوں کہ اس سوال کو دوبارہ اٹھا کر لاکان نے درحقیقت تحلیلِ نفسی میں روحانیت کی سب سے عمومی شکل کی حیثیت کی حامل (epimeleia heauton) کی قدیم ترین روایت، قدیم ترین پرسش اور قدیم ترین بے چینی کو پھر سے متعارف کرا دیا۔اب یہ سوال یقیناً اٹھے گا ،لیکن اس کا جواب میں نہیں دے سکوں گا، کہ کیا خود تحلیلِ نفسی آپ اپنی شرائط پر یعنی واقفیت (connaissance) کے آثار و نتائج کی زبان میں موضوع کے صداقت کے ساتھ تعلق کا سوال اٹھا سکتی ہے یا نہیں جبکہ صداقت روحانیت یا بہرصورت (epimeleia heauton) کے نقطہ نظر سے اپنی تعریف کی رو سے کبھی بھی واقفیت (connaissance) کی شرائط پر نہیں اٹھایا جاسکتا۔

حواشی

ا۔ ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہء تقابلِ ادیان، کلیہ اصول الدین، بین الاقوامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔

2. Thomas P. Kasulis, Intimacy or Integrity: Philosophy and Cultural Difference, The 1998 Gilbert Ryle Lectures (Honululu: University of Hawaii Press, 2002).

3. Ibid. Chapter 1.
4. See Ibid. pp. 72-76.
5. See Ibid. pp. 77-84.
6. Ibid. p. 174.
7. Michel Focault, The Hermeneutics of the Subject: Lectures at College de France 1981-82, translated by Graham Burchell (London: Palgrave, 2001).
8. Frederic Gross, "Course Context" in Hermeneutics of the Subject, p. 522.
9. See Gross, "Course Context," p. 508
10. "The subject and Power", in Essential Works of Michel Focault, (New York: The New Press, 2002), volume 3, p. 327.
11. Michel Focault "Structurlaism and Post-Structuralism," in Essential Works, 1954-1984, volume 2: p. 452.
12. See Gross, "Course Context," p. 515
13. See Thomas McGushin, Foucault's Askesis: An Introduction to the Philosophical Life(Evanston: Northwestern University Press, 2007).
14. Michel Focault, The Uses of Pleasure, translated by Robert Hurley (New York: Pantheon Books, 1985), pp. 38-52.

۱۵۔ یہاں ریکارڈنگ قابلِ فہم نہیں (از مدون)

۱۶۔ غنوصیت ابتدائی عیسوی صدیوں میں پروان چڑھنے والی ایک مذہبی فلسفیانہ تحریک تھی جسے عیسائی اکابر اور نوافلاطونیت سے متاثر فلسفے نے رد کر دیا تھا۔ ''غنوصیص'' یونانی زبان کا لفظ ہے جس سے مراد باعثِ نجات بننے والا باطنی علم ہے۔ جس کو اس علم تک رسائی مل جائے اسے اپنی ابتداء وانتہاء اور عالم علوی کے اسرار ورموز کی معرفت حاصل ہو جاتی ہے۔ (مدونِ خطبات فریڈرک گروس)

۱۷۔ یہاں فو کو کوئی بات کرتے کرتے رک جاتا ہے۔ غالبا وہ یہاں کچھ استثنائی صورتوں کی جانب اشارہ کرنا چاہتا ہوگا۔ (مترجم)

18. Edmond Husserl, *Crisis of the European Sciences and the Transcendental Philosophy*-1935.

۱۹۔ علمیات کے طالب علم جانتے ہیں کہ لفظ ''علم'' کو تین اقسام میں تقسیم کیا جاتا ہے: حقائق یا قضایا جاننا (''میں جانتا ہوں کہ پیرس فرانس میں ہے'')؛ کسی کام کی مہارت رکھنا (''میں گاڑی چلانا جانتا ہوں'') اور کسی شخص یا جگہ سے ذاتی طور پر واقفیت رکھنا (''زید بکر کو جانتا ہے'')۔ انگریزی میں ان سب کے لیے ''to know'' کا لفظ ہی استعمال کیا جاتا ہے لیکن فرانسیسی زبان میں علم کی پہلی دو اقسام کے لیے ''savoir'' کا مصدر جب کہ تیسری قسم کے لیے مصدر ''connaitre'' موجود ہے۔ میشیل فُوکو یہاں جاننے کے دو درجوں میں فرق کی خاطر فرانسیسی کے مختلف الفاظ استعمال کیے ہیں اور انگریزی مترجم نے دونوں کے لیے (know) کا لفظ ہی استعمال کیا ہے لیکن قوسین میں فرانسیسی لفظ بھی بتایا ہے۔ (مترجم)

محمد ارشد

پروفیسر/چیف ایڈیٹر، شعبۂ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ،
پنجاب یونورسٹی، علامہ اقبال کیمپس، لاہور

معارف نامے

پروفیسر مولوی محمد شفیع بہ نام ڈاکٹر محمد حمید اللہ

This article introduces the letters of Prof. Maulavi Muhammad Shafi, the founding chairman of the editorial board of the Urdu Encyclopedia of Islam. The project of the Urdu Encyclopedia of Islam was launched in 1950. For its compilation, along with a national editorial board, a foreign editorial board was constituted and the responsibility was assigned to Dr. Muhammad Hamidullah, then residing in Paris. As a result, an extensive correspondence between Prof. Shafi and Dr. Hamidullah took place. In this article, 25 letters are included. The letters of Prof. Shafi's are quite interesting, as they shed light on the daunting and tremendous task of the compilation of Urdu Encyclopedia of Islam. This collection of letters also shed light on the highly remarkable contribution of Dr. Muhammad Hamidullah, to the Urdu Encyclopedia of Islam.

۱۹۵۰ء میں اردو میں اسلامی انسائیکلوپیڈیا (دائرۂ معارفِ اسلامیہ) کی تدوین و اشاعت کے لیے پنجاب یونیورسٹی میں ایک مستقل شعبہ قائم کیا گیا۔ ۱۹۵۱ء میں پروفیسر مولوی محمد شفیع (تا ۱۴ مارچ ۱۹۶۳ء) سابق پرنسپل پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج کی سرکردگی میں اس شعبے نے اپنے سفر کا آغاز کیا۔ اس مہتم بالشان علمی منصوبے کی تدوین (ترجمہ نگاری، نظر ثانی، نیز مقالہ نگاری) کے سلسلے میں پروفیسر مولوی محمد شفیع اور پاکستان و ہند اور دوسرے ممالک کے اہل علم کے مابین وسیع پیمانے پر مراسلت ہوئی۔ پروفیسر محمد شفیع کی دنیاے اسلام کے جس فاضلِ اجل سے سب سے زیادہ مراسلت رہی وہ پیرس میں مقیم ڈاکٹر محمد حمید اللہ حیدرآبادی (۱۹۰۸۔۲۰۰۲ء) تھے۔ دونوں کے مابین مراسلت کا یہ دورانیہ بارہ سالوں (۱۹۵۱۔۱۹۶۲ء) پر محیط ہے۔ ابتدائی سالوں میں پروفیسر محمد شفیع صاحب ٹائپ کی سہولت کے باعث انگریزی میں خط و کتابت کرتے رہے البتہ بعد میں جب شعبے میں اردو ٹائپ رائٹر کی سہولت دستیاب ہوگئی تو خط و کتابت اردو میں ہونے لگی۔

اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی تدوین کے لیے ایسے فضلاء پر مشتمل ایک اداراتی مجلس کی تشکیل ناگزیر تھی جو عربی

و فارسی کے علاوہ یورپی زبانوں خصوصاً انگریزی، جرمن اور فرانسیسی میں درک، نیز تحقیق وتصنیف کے جدید مغربی مناہج واسالیب سے پوری واقفیت رکھتے ہوں۔ پروفیسر محمد شفیع کی نظر میں وہ افراد جو اس کام کی انجام دہی میں معاون ہو سکتے تھے اوران کے دست و بازو بن سکتے تھے، ان میں ڈاکٹر محمد حمیداللہ (۱۹۰۸۔۲۰۰۲ء) کو متعدد وجوہ کی بنا پر امتیازی حیثیت حاصل تھی۔ ڈاکٹر محمد حمیداللہ سقوط مملکت آصفیہ حیدرآباد دکن (ستمبر ۱۹۴۸ء) کے بعد سے پیرس میں ایک پناہ گزیں مہاجر کی حیثیت سے مقیم ہو کر تحقیق وتصنیف میں مشغول تھے، اور اس ملک میں دستیاب تحقیقی وسائل کے پیش نظر وہاں کی سکونت ترک کرنے پر آمادہ نہ تھے۔ وہ یکے بعد دیگرے جرمنی اور فرانس سے ڈاکٹریٹ کی ڈگریاں حاصل کر چکے تھے۔ مغربی دنیا میں اسلام اور دنیاے اسلام سے متعلق ہونے والی تحقیقی پیش رفت سے باخبر نیز ان ممالک کے کتب خانوں میں موجود اسلامی وعربی مخطوطات کے خزینوں سے بھی آگاہ تھے۔ مزید براں وہ ترکی اور پیرس و جرمنی کے علمی مراکز میں سرگرم عمل مسلمان محققین اور مغربی مستشرقین سے ارتباط کا ایک اہم ذریعہ ہو سکتے تھے۔

پروفیسر محمد شفیع نے ایک قومی مجلس ادارت تشکیل دینے کے ساتھ ساتھ ایک غیر ملکی مجلس ادارت کی تشکیل کو بھی ضروری خیال کیا تو اس کے لیے ان کی نظر انتخاب ڈاکٹر محمد حمیداللہ پر پڑی

که ایں کار از تو آید و مرداں چنیں کنند

۱۹۵۱ء میں غیر ملکی مجلسِ ادارت تشکیل پائی تو ڈاکٹر محمد حمیداللہ کو اس کا اعزازی سیکرٹری مقرر کیا گیا۔ اس ذمہ داری کی انجام دہی کے لیے کوئی مشاہرہ وغیرہ مقرر نہ تھا۔ ڈاکٹر صاحب نے اس علمی کام کو ایک ملی منصوبہ گردانتے ہوئے اس کی تکمیل کے لیے رضا کارانہ طور پر جو سعی وکاوش کی وہ ان کے صدق واخلاص، بے لوثی اور خدمت علم کے جذبے سے سرشاری کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

پروفیسر محمد شفیع نے اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی تدوین کے سلسلے میں ڈاکٹر محمد حمیداللہ سے ۱۹۵۱ء میں خط و کتابت کا آغاز کیا جو ان کی وفات (۱۴ مارچ ۱۹۶۳ء) تک بلا انقطاع جاری رہی۔ پروفیسر محمد شفیع کی رحلت کے بعد ان کے جانشینوں (پروفیسر محمد وحید میرزا، پروفیسر حمید احمد خان، اور ڈاکٹر سید عبداللہ) نے اس سلسلۂ مراسلت کو برابر جاری رکھا۔ ڈاکٹر محمد حمیداللہ سے اس مراسلت کا دورانیہ تقریباً بیس اکیس سالوں پر محیط ہے۔ افسوس ہے کہ پروفیسر محمد شفیع کی زندگی کے آخری دور (۱۹۶۱۔ مارچ ۱۹۶۳ء) کے خطوط نیز ان کے جوابات محفوظ نہیں رہے۔

اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی مجلسِ ادارت کے رؤساء کی طرف سے لکھے گئے خطوط میں کبھی تو اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کے لیے مقالات کا تقاضا کیا گیا، یا پھر انسائیکلوپیڈیا آف اسلام (لائیڈن) کے انگریزی وفرانسیسی

ایڈیشنوں میں شامل مقالات کے اردو ترجمے کی درخواست کی گئی ۔کہیں انگریزی وفرانسیسی ایڈیشنوں میں وارد لاطینی و یونانی اور بعض یورپی زبانوں کے الفاظ ومصطلحات کی توضیح کے لیے کہا گیا ۔کہیں یورپی مصنفین ، اماکن اور اداروں کے ناموں کے صحیح تلفظ اور ان کے اردو املا کے سلسلے میں استفسار کیا گیا ۔پروفیسر محمد شفیع اگر انسائیکلوپیڈیا آف اسلام (لائیڈن) کے انگریزی وفرانسیسی ایڈیشنوں میں شامل مستشرقین کے تصنیف کردہ مقالات کے مطالعے کے دوران کسی عبارت میں الجھاؤ محسوس کرتے ، یا پھر یہ محسوس کرتے کہ کسی مستشرق نے کسی عربی وفارسی ماخذ سے اخذ واقتباس میں غلطی کی ہے تو مذکورہ ماخذ (جو بالخصوص مخطوطات کی صورت میں ہوتے) کی متعلقہ عبارت کی نقل کی فراہمی کے لیے ڈاکٹر محمد حمیداللہ سے رجوع کرتے ۔بعض اوقات کسی خاص موضوع پر کسی ترک،عرب یا یورپی متخصص سے مقالہ لکھوانے کے لیے بھی ڈاکٹر صاحب موصوف سے رجوع کیا جاتا۔ پروفیسر محمد شفیع نے ذاتی حیثیت سے متعدد تاریخی کتب از جملہ مطلع السعدین وغیرہ) کے قلمی نسخے دریافت کر کے ان کی تصحیح و تدوین کی خدمت انجام دی۔ وہ زیر تدوین کتاب یا اس سے متعلق کسی اہم ماخذ کے ترکی اور پیرس کے کتب خانوں میں موجود مخطوطات کے مائیکروفلم یا فوٹوسٹیٹ کی فراہمی کے لیے ڈاکٹر صاحب سے رجوع کرتے (خطوط کا یہ مجموعہ مخزونہ شعبۂ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ)۔ ڈاکٹر محمد حمیداللہ یک مذہبی فریضے کی طرح ان کے خطوط کا جواب لکھتے اور اپنے گوناں گوں علمی مشاغل اور مصروفیات کے باوجود نہایت خندہ پیشانی سے خادمانہ و نیازمندانہ طور پر ان قاہر تقاضوں کی تکمیل کر گزرتے ۔اس سلسلے میں بڑی مشقت اٹھاتے اور اپنے آرام وراحت کا بھی خیال نہ کرتے۔

یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ پروفیسر محمد شفیع نے جس قدر دلداری اس فرزندِ اسلام کی کی وہ شاید ہی کسی اور کے حصے میں آئی ہو، اس کی جھلک خطوط کے اس مجموعے میں صاف طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔علمی وتحقیقی امور میں ڈاکٹر صاحب کی رائے اور ان کے تحقیق نتائج کو بڑی اہمیت دیتے تھے۔

مذکورہ بالا امور کے علاوہ پروفیسر محمد شفیع کے یہ خطوط نہایت دلچسپی اور علمی افادیت کے حامل ہیں۔اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی تدوین پروفیسر محمد شفیع رمکتوب نگار کی علمی زندگی کا ایک اہم اور روشن باب ہے جس کی ایک جھلک تفصیل ان خطوط میں دیکھی جاسکتی ہے ۔ان خطوط میں مکتوب نگار کے علمی مشاغل،تحقیق وتصنیف کے باب میں ان کی دیدہ ریزی ودقت نگاہ،مخطوطات کی بازیافت اور ان کی تہذیب وتدوین ، نیز غیر ملکی اسفار اور مختلف کانفرنسوں میں شرکت جیسے امور کا تذکرہ بھی ان میں آ گیا ہے۔ان خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ ترکی کی جامعات کی طرف سے ڈاکٹر محمد حمیداللہ کو تعلیم و تدریس کے لیے دعوت کی قبولیت میں پروفیسر محمد شفیع کی تحریک کو بڑا دخل تھا۔ پروفیسر محمد شفیع

ترکوں کی طرف سے دینی تعلیم کے لیے ڈاکٹر صاحب جیسے عالم کو دعوت کے معاملے کو الحاد و لادینیت کی یلغار سے دوچار اس ملت کے حق میں ایک نعمت غیر مترقبہ گردانتے تھے۔

پروفیسر محمد شفیع کی طرف سے خط و کتابت کا دورانیہ تقریباً دس سالوں پر محیط ہے۔ اس سلسلے کا پہلا خط (بزبان انگریزی) ۶ مارچ ۱۹۵۱ء کو لکھا گیا جبکہ آخری خط پر ۲۶ دسمبر ۱۹۶۰ء کی تاریخ درج ہے۔ ڈاکٹر صاحب کی طرف سے موصول شدہ اولیں خط پر ۱۳ مارچ ۱۹۵۱ء جبکہ آخری خط پر ۲ رجب ۱۳۸۰ھ/[۲۰ دسمبر ۱۹۶۰ء] کی تاریخ درج ہے، جس میں پروفیسر محمد شفیع کے مجموعۂ مقالات (تاریخی و دینی) پر نقد و تبصرہ کیا گیا تھا (بسلسلۂ تبصرہ بر مقالات دینی)۔ اس کے ساتھ ہی دونوں کے مابین خط و کتابت کا سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد پروفیسر محمد شفیع تقریباً سوا دو سال حیات رہے، لیکن اس عرصے میں دونوں کے مابین مراسلت کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ دونوں کے مابین خط و کتابت کا جوں اچانک منقطع ہو جانا باعث استعجاب و حیرت ہے جس کی توجیہ آسان نہیں۔

خطوط کا یہ مرقع پروفیسر محمد شفیع کی سوانح عمری کی ترتیب کے لیے بیش قیمت ماخذ کا درجہ رکھتا ہے۔ ان خطوط کی علمی افادیت کا اہم ترین پہلو یہ ہے کہ ان میں اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی تدوین کے سلسلے میں پیش آنے والے بہت سے اہم علمی و ادارتی مسائل اور ان کے حل کی تفصیلی روداد آ گئی ہے۔ بنا بریں یہ خطوط اپنے اندر تحقیق و تصنیف کی راہ کے سالکین کے لیے رہنمائی کے ایک انمول سرچشمے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر محمد حمیداللہ کے نام پروفیسر محمد شفیع اور ان کے جانشینوں کے یہ خطوط مجلّہ معیار میں بالاقساط شائع کیے جا رہے ہیں۔ موجودہ شمارے میں (قسط اول) میں پروفیسر مولوی محمد شفیع کے ۲۵ اردو خطوط پیش کیے جا رہے ہیں۔

پہلی قسط میں پچیس خطوط قارئین کی نذر کیے جا رہے ہیں۔

(۱)

No. 12/P.F./Steno

Dated. 5.6.52

مکرمی السلام علیکم

والا نامہ مورخہ ۴ رمضان المبارک موصول ہو گیا، بہت بہت شکریہ۔ اگر ممکن ہو سکے تو پچھلا کام ختم ہونے کے بعد سلیمان المہری (۱) والے آرٹیکل کا ترجمہ کر دیں اس مطلب کے لیے باوجود بحری ریاضیات کی ناواقفیت کے آپ سے بہتر شخص خیال میں نہیں ہے۔ عنوانوں کی ایک اور فہرست درج کر رہا ہوں، ازراہِ کرم جب بھی فرصت ہو اس کے

ترجمہ کی طرف توجہ فرماویں۔ یہ اندیشہ ہے کہ اکتوبر سے پہلے آپ کو فرصت نہ ہو لیکن ایسی صورت میں انتظار کرنا ہی ہوگا۔ ترسیل زر بہ پیرس کے متعلق آنریبل سر محمد ظفر اللہ خان (۲) کو لکھا ہے اور سٹیٹ بنک سے بھی درخواست کی ہے۔ والسلام

محمد شفیع

بخدمت جناب ڈاکٹر محمد حمید اللہ

[فہرستِ عنوانات]

1)	Nawruz	P.888a, Vol.III
2)	Nazir al-Mazalim	P.891a, Vol.III
3)	Nedjd	P.893a, Vol.III
4)	Nedrona	P.896a, Vol.III
5)	'Oman	P.975b, Vol.III
6)	'Omar B. 'Abd al-'Aziz	P.977b, Vol.III
7)	'Omar B. Abi Rabi'a	P.979b, Vol.III
8)	'Omar B. Aiyub	P.979b, Vol.III
9)	'Omar B. 'Ali	P.980a, Vol.III
10)	'Omar B. Hafs	P.980a, Vol.III
11)	'Omar B. Hafsun	P.981a, Vol.III
12)	'Omar B. Hubaira	P.982a, Vol.III
13)	'Omar Ibn Al-Khattab	P.982a, Vol.III
14)	Orfa	P.993b, Vol.III

☆☆.....☆☆

(۲)

No.77/M.S.

Dated. 9.2.53

محترمی سلام مسنون

آپ کا عنایت نامہ مورخہ ۲۵ ربیع الاوّل ۱۳۷۲ھ مجھے دسمبر ۱۹۵۲ء میں ہی مل گیا تھا لیکن مصروفیت کی وجہ سے جواب دینے میں تعویق ہوئی۔ معافی چاہتا ہوں۔

نامۂ مذکور کا جواب پنجاب یونیورسٹی لائبریری نے میرے ایما پر مورخہ ۶ جنوری ۱۹۵۳ء کو بھیج دیا تھا جس کی نقل دوبارہ ارسالِ خدمت ہے۔

غالباً اب آپ نے عمرو بن امیہ الضمریؓ اور معراج وغیرہ کے مقالوں پر کام شروع کر دیا ہوگا۔

اگر انٹرنیشنل کوپنز (۳) ختم ہو گئے ہوں تو اور بھیج دوں۔

سالِ نو مبارک!

مخلص

محمد شفیع

بخدمت شریف جناب ڈاکٹر محمد حمید

4-Rue de Tournon,

Paris VI, France

☆☆.....☆☆

(۳)

۶۸۷

No. 111/P.F.

Dated. 4.5.53

فاضل محترم و دوست مکرّم

سلام مسنون۔ آپ کے عنایت نامے مورخہ ۱۴/اپریل، ۱۶/اپریل اور ۲۱/اپریل ۱۹۵۳ء پہنچے۔ شکریہ۔

تراجم ابھی دفتر میں نہیں پہنچے ہیں۔ امید ہے کہ ان شاء اللہ تعالیٰ عنقریب پہنچ جائیں گے۔

آپ نے شام و متعلقات کے لیے ڈاکٹر صلاح الدین منجّد (۴) کا پتہ ارسال فرمایا ہے۔ شکریہ۔

میں نے یونیورسٹی چیک کی رسید رجسٹرار صاحب کو بھجوادی تھی رسیدوں پر Revenue stamps لگتے ہیں

آیندہ کی سہولت کے لیے چار رسیدی ٹکٹ بھی ارسالِ خدمت ہیں کبھی کام آجائیں گے۔

مسطر(۵) کا تین سو صفحہ آج ہی بذریعہ ڈاک (Book Post) بھیجا گیا ہے۔ کوپنز ڈاک خانہ میں ختم ہوگئے ہیں۔ امید ہے کہ ایک دو روز میں خرید کر بھیج دیے جائیں گے۔

رسالہ سوانح حجاج بن یوسف ابھی یونیورسٹی لائبریری میں نہیں پہنچا۔

والسلام مع الاکرام

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ

پاریس، فرانس۔

D. A.

4 Revenue stamps

2 Postage stamps

☆☆.....☆☆

(۴)

No.24/M.S. ۲۴ میسن روڈ

Dated. 22.5.53 لاہور (پاکستان)

فاضل محترم و دوست مکرم سلام مسنون

آپ کے تراجم دفتر میں پہنچ گئے ہیں۔ شکریہ

امید ہے اس دفتر کے خطوط مورخہ ۴ مئی ۱۹۵۳ء اور ۹ مئی ۱۹۵۳ء آپ کو مل گئے ہوں گے۔

بالفعل انٹرنیشنل کوپنز مل نہیں رہے ہیں جب بھی ڈاک خانہ میں آجائیں گے خرید کر ارسالِ خدمت بابرکت کر دیے جائیں گے۔ والسلام۔

مکرر یہ کہ ڈاکٹر منجّد سے خط و کتابت ہو رہی ہے۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ

پاریس، فرانس

☆☆......☆☆

(۵)

۲۴، میسن روڈ، لاہور

No.46/M.S.

مکرمی!

Dated. 8.9.53

آپ کے عنایت نامے مورخہ ۵/اگست ۱۹۵۳ء اور ۲۲ ذی الحجہ ۱۳۷۲ھ دونوں مجھ کو کل ملے۔

ظاہراً آپ طائف، ثقیف، عمرو بن امیّہ الضمری والے مقالے ابھی ایک مہینے کے بعد بھیجیں گے۔ خیر۔ میں چونکہ پاکستان سے باہر گیا ہوا تھا اور ایک مہینے کے بعد واپس آیا ہوں (۶)۔ کام اکٹھا ہو گیا ہے۔ اب میں آپ کے مقالے دیکھ رہا ہوں اور ان شاء اللہ جلدی ان کا تصفیہ حساب ہو جائے گا۔

انسـاب الاشراف (۷) کے میکروفلم کے متعلق میں نے حجاج پر رسالہ لکھنے والے صاحب کو بلوایا ہے۔ ان سے پوچھنے کے بعد میکروفلم کے متعلق عرض کر سکوں گا۔ تعجب ہے کہ یونیورسٹی بک ایجنسی کو ابھی تک Périer کی کتاب (۸) موصول نہیں ہوئی یہی وجہ ہے کہ وہ اس کے پہنچنے کی اطلاع آپ کو نہیں دے سکے۔ اگر مڈغاسکر کے متعلق کوئی مزید معلومات حاصل ہو چکے ہوں تو وہ شوق سے ارسال فرمائیے۔ صحیفہ ہمام بن منبّہ (۹) کا منتظر رہوں گا۔

تعجب ہے کہ ہمارے ہاں انسائیکلو پیڈیا کے نئے ایڈیشن (۱۰) کے پہلے جز کا کوئی نسخہ موصول نہیں ہوا اَور نہ کوئی اطلاع آئی ہے اور نہ انھوں نے حسبِ وعدہ پروف بھیجے ہیں۔

رسید پر دو آنے کے ٹکٹ لگتے ہیں۔ اگر فرمائیں تو یہاں سے کچھ ارسال کر دیے جائیں۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب پی ایچ ڈی

۴-شارع طورنون، پاریس

☆☆.....☆☆

(۶)

No.83/M.S.

November 21,1953

مکرمی!

السلام علیکم۔عنایت نامہ مورخہ ۶ ربیع الانور کا بہت بہت شکریہ۔

المجموع لزید بن علی کی عبارت مل گئی۔آپ نے زحمت اٹھائی جزاکم اللہ۔آپ کے دونوں پچھلے کارڈ مل گئے تھے۔ پولینڈ کے متعلق مضمون لکھنے والے صاحب کے پتے کے متعلق شکریہ۔ان کو اسی وقت خط لکھ دیا گیا تھا۔مہربانی سے آپ خود بھی ان سے کہیں۔

''ایلاف'' پر کوئی آرٹیکل ابھی تک نہیں لکھا گیا۔اس کو میں نے آپ کے نام لکھ دیا ہے مہربانی فرما کر اس پر مقالہ لکھیں۔

زید ابن علی کی کتاب کے متعلق پھر زحمت دیتا ہوں۔انسائیکلوپیڈیا آو اسلام فرنچ ایڈیشن جلد دوم ص ۸۳۱ کالم ۲ سطر ۲۴ میں یہ عبارت آتی ہے۔

Le Prophète jure aussi sur son honneur (Zaid b. 'Ali, ed. Griffini, p.104,4.)

اور ص ۲۳۸ کالم ۱ سطر ۴۲:-

Dieu jure par sa Majesté et sa sublimité..., (Zaid b. 'Ali, ed. Griffini, p. 286, 7 suiv)

ان کی اصل عبارت زید بن علی کے متن سے نقل کر دیجئے۔ پوسٹیج پر جو آپ کا خرچ آتا ہے اس کی ہم کو اطلاع کر دی جائے تا کہ وہ ہم ادا کر دیں۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

4-Rue de Tournon,

VI, Paris (France)

☆☆.....☆☆

(۷)

No.94/M.S. ۳دسمبر۱۹۵۳ء

Dated. 3.12.53

مکرمی

السلام علیکم۔آپ کے تینوں آرٹیکل ثقیف، طائف، عمر بن امیہ [الضمری] کل کی ڈاک سے موصول ہوئے۔ آپ کے رفع انتظار کے لیے یہ اطلاع دی جاتی ہے۔۲۰ ربیع الاوّل کے عنایت نامے کا شکریہ۔العقد (۱۱) کی جس عبارت کے متعلق آپ نے دریافت فرمایا ہے اس کا ترجمہ میرے نزدیک یوں ہے:-

''یہ ہیں قریش کے وہ مکارم جو جاہلیت میں تھے (یعنی **سقایہ...الی الاموال المحجرہ**) جو ان کے دس بطنوں سے ان دس آدمیوں کے سپرد تھے۔اسی طرح جس طرح وہ ان کے بزرگوں کے پاس تھے۔وہ ایک دوسرے سے ان کو ورثے میں پاتے تھے، ایک بزرگ دوسرے بزرگ سے۔اسلام آیا تو اس نے ان مکارم کو (ان کے ماضی سے) پیوستہ کیا (یعنی اسلام میں بھی وہ بدستور باقی رہے)، ہر شرف جاہلیت کے شرف میں سے تھا اس کو اسلام نے پایا اور (ماضی کے ساتھ) متصل کیا۔سقایۃ الحاج اور عمارت مسجد حرام اور حلوان النفر (جزای رمیدن مردم برای جنگ یعنی ان کی سرداری)۔سقایہ تو مشہور چیز ہے۔عمارت یہ تھی کہ کوئی شخص مسجد حرام میں بیہودہ یا فحش بات نہ کرے۔ عبّاس ان کو اس سے منع کرتے تھے۔رہا حلوان نفر تو عرب پر جاہلیت میں کسی شخص نے بادشاہی نہیں کی۔اگر کوئی لڑائی ہوتی تو روساء میں قرعہ ڈال لیا جاتا جس کے نام قرعہ نکلتا اس کو حاضر کر لیتے چھوٹا ہو یا بڑا۔جب یوم فجار ہوا تو انھوں نے بنو ہاشم کے درمیان قرعہ ڈال لیا، قرعہ عباس کے نام نکلا۔وہ کم سن تھے تو انھوں نے ان کو ڈھال پر بٹھا دیا۔

باتقدیم احترامات فائقہ

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر حمید اللہ صاحب، ایم اے پی، ایچ ڈی

پاریس، فرانس.

☆☆.....☆☆

(۸)

No.23/P.F. ۶ جنوری ۱۹۵۴ء

Dated. 6.1.54

مکرّمی السلام علیکم!

نوازش نامہ مورخہ ۰۲ جمادی الاولیٰ ۱۳۷۳ھ موصول ہوا۔ پروفیسر بوہدانووچ صاحب (۱۲) کے مضمون کا انتظار ہے۔ امید ہے کہ جلد ہی موصول ہو جائے گا۔ حجّاج بن یوسف والے پارسل (۱۳) کی تفصیل میں نے اسی وقت یونیورسٹی لائبریری کو بھیج دی اور ان کو تاکید کی ہے کہ جنرل پوسٹ آفس سے دریافت کریں۔

امید ہے کہ ''ایلاف'' اور ''معراج'' والے مضامین آپ عنقریب ارسال فرمارہے ہوں گے۔ ترمیم شدہ انسائیکلوپیڈیا کا پہلا کراسہ شائع ہو چکا ہے (۱۴)۔ امید ہے کہ ابوحنیفہ دینوری اور امام اعظم والے مضامین بھی اب جلدی مرتب ہو جائیں گے۔ آپ نے ایک خط میں سلیم ابن منصور کا آرٹیکل مرتّب کرنے کا ارادہ ظاہر فرمایا تھا، وہ بھی اگر تیار ہو گیا ہو تو ارسال فرمائیں۔ دوسری مشغولیتوں کی کثرت تو ضرور ہوگی لیکن انسائیکلوپیڈیا کے واسطے مضامین نہ لکھنے کے لیے یہ عذر کافی نہیں۔

ع زودت ندہیم دامن از دست

اگر آپ جیسے فضلاء یہ کام نہ کریں گے تو اور کون کرے گا؟ آپ فرمائیں تو مضامین کی ایک نئی فہرست یہاں سے بھیج دوں اور اگر آپ چاہیں تو خود ہی مرتب کر کے بھیج دیں۔

پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی جرنل کا اکتوبر نمبر مجھ کو موصول ہوا اَور میں نے 'برتا'' والے آرٹیکل (۱۵) کو بہت شوق سے پڑھا۔ میرے لیے آپ نے ایک نہایت دلچسپ انکشاف کیا اور حواشی بہت مفصّل اور واضح لکھے۔ والسلام مع الاحترام۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۹)

No. 12/P.F.

Dated. 19.1.54

مکرمی! السلام علیکم

بوہدانووچ صاحب کے مضمون کا انتظار ہے۔ مجھے امید ہے کہ آپ اس کو مکمل کر کے عنقریب بھجوا دیں گے۔ اس عنایت کا بہت بہت شکریہ کہ آپ نے اس کا ترجمہ تیار کر دیا۔

یونیورسٹی بک ایجنسی والے ابھی تک یہی کہہ رہے ہیں کہ ان کو کتاب ''حجاج بن یوسف'' نہیں ملی۔ لائبریری والوں کو میں نے مزید تاکید کر دی ہے کہ وہ یونیورسٹی بک ایجنسی والوں کو ساتھ لے کر ڈاک خانہ سے دریافت کریں کہ وہ رسالہ کس کو دیا گیا اور کب؟ مجھے امید ہے کہ لائبریرین صاحب آپ کو نتیجہ سے براہِ راست مطلع کریں گے۔

مولوی علاء الدین صاحب صدیقی (۱۶) سے بھی آپ کی شکایت کا ذکر آیا ہے۔ اس کے متعلق وہ آپ کو براہِ راست لکھ رہے ہیں۔ مضامین ذیل کے مادّے آپ کے پاس زیرِ تالیف ہیں۔ ان کے ہم تک پہنچنے کی کب تک توقع کی جاسکتی ہے۔

ابوحنیفہ دینوری، حضرت امام اعظم، ایلاف اور معراج

صحیفه همام ابن منبّه (۱۷) مجھے موصول ہوا تھا اور اس کا شکریہ عرض کیا گیا تھا۔ ضمیمۂ اورینٹل کالج میگزین (۱۸) میں اس کی طباعت سے بہت پہلے اس کے زیرِ طبع ہونے کی اطلاع بھی یہاں کی پبلک کو دے دی گئی تھی اور جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے اس نمبر کی ایک کاپی بھی آپ کو ارسال کی گئی تھی۔ یہ بہت کام کی چیز ہے اور آپ نے فاضلانہ طریقہ پر اس کو مرتب کیا ہے۔

آیا کوئی اور مادّے آپ کے ترجمہ وغیرہ کے لیے تجویز کیے جائیں۔ اگر آپ پسند کریں تو خود ہی تجویز فرمالیں اور ہم کو اطلاع دے دیں۔

معلوم نہیں کتاب النبات (۱۹) کب تک مکمل ہو جائے گی۔ امید ہے کہ آپ بہمہ وجوہ بخیر و عافیت ہوں گے۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ

4-Ruede Tournon,
France VI, Paris

☆☆.....☆☆

(۱۰)

No. 26/P.F.
Dated. 11.2.53

مکرمی سلامت باکرامت باشند!

۲۷ جنوری کا عنایت نامہ ملا۔ میرا خیال ہے کہ ''آبنوس'' اور ''آئین'' والے مادّے ابھی شاید چند مہینوں تک شائع نہ ہوں۔ بہرحال اگر آپ ان کا انتظار کرنا چاہتے ہیں تو مناسب ہے لیکن کم از کم اسلامی دستوریات پر اپنی معلومات کو جمع کرنا شروع فرماویں۔ میں لائیڈن والوں کو پروفوں کی یاددہانی کرا رہا ہوں۔

میں یہ سن کر خوش ہوا ہوں کہ ''ایلاف'' اور ''معراج'' والے مضامین کو آپ عنقریب ترتیب دینا شروع کریں گے۔ اصولِ فقہ پر بھی کچھ ملاحظات مرتّب کرنا شروع کر دیں تو مناسب ہوگا۔ شکریہ.

''ارمغان شفیع'' (۲۰) کا بہت سا حصہ کمپوز ہو چکا ہے مگر لاہور میں آج کل کاغذ کا قحط ہے۔ سنتے ہیں کہ جلدی ہی چٹا گانگ سے کاغذ آجائے گا جب تک یہ نہ ہو سید عبداللہ (۲۱) صاحب کاغذ کی قلّت کی وجہ سے ناچار بیٹھے ہیں۔

مخلص

محمد شفیع

جناب ڈاکٹر حمید اللہ صاحب

پاریس.

☆☆.....☆☆

(۱۱)

No. 17/P.F.
Dated. 18.2.54

مکرمی

السلام علیکم!

۱۱رفروری کے مکتوب کے سلسلہ میں مزید عرض یہ ہے کہ لائیڈن انسائیکلوپیڈیا کا پہلا کرّاسہ آ گیا ہے۔ اس میں ''آبنوس'' کا مضمون شائع ہوگیا ہے۔ اب اس کے متعلق آپ کیا فرماتے ہیں؟ کیا اس میں آپ کچھ اضافہ کریں گے؟

۲- بارہ (۱۲) کوپن ملفوف ہیں۔ اسی قدر چند دن میں اور ارسالِ خدمت ہوں گے۔ بوہدانووچ صاحب والے مضمون کا پارسل ابھی تک نہیں پہنچا۔

۳- دوتین مسائل دریافت طلب ہیں۔ ان کے لیے زحمت دیتا ہوں۔ لائیڈن کے دائرۂ معارف (فرانسیسی) جلد تین ص۹۰۰ پر ''النمارہ'' پر ایک آرٹیکل ہے۔ اس آرٹیکل میں نمبر۲،۳ اور۴ میں تین اور مقامات کا ذکر ہے جن کی نسبت یہ کہا گیا ہے کہ یہ مقام بھی اسی نام کے ہیں۔ مگر ان میں Namara کے دوسرے a پر نشان نہیں دیا ہے۔ ظاہراً ان سب کو نمارہ ہی پڑھنا چاہیے۔ یہ خیال درست ہے؟ چوتھے نمبر میں Namara کے بعد Nam(a),r لکھا ہے۔ اس کا تلفّظ کیا نَمار ہے؟

۴- نمرود کے آرٹیکل میں ص۹۰۱، عمود۲، سطر۹ پر Chrysotriclinium de Byzance کیا چیز ہے؟ جو لُغت میں نہیں ملی۔

مکرر یہ کہ اس کے بعد ۱۳فروری کا عنایت نامہ ملا۔ معلوم ہوا کہ حجاج بن یوسف والا مطبوعہ رسالہ آپ نے بھیجا تھا۔ اسلامی قانون بین الممالک کے سلسلے میں بعض احباب سے دریافت کرنے کے بعد عرض کرسکوں گا (۲۲)۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمیداللہ

☆☆.....☆☆

(۱۲)

No. 19/P.F.

Dated. 25.2.54

مکرمی!

۱۳؍جنوری کا نوازش نامہ موصول ہوا۔ جو اطلاع آپ نے کتاب حجّاج ابن یوسف کے متعلق بھیجی تھی وہ لائبریری کو اسی وقت پہنچا دی گئی، اور انھوں نے ڈاک خانہ کو لکھا۔ ڈاک خانہ کے جواب سے معلوم ہوا کہ واقعی کتاب کا پارسل دکان مکتوب الیہ کے کسی کارندے کو ملا۔ پھر وہ کیا ہوا؟ اس کے متعلق ابھی تفتیش جاری ہے۔ اگر یہ معلوم ہو کہ کتنے روپے اُن کے ذمے ہیں تو وہ ان سے وصول کرنے کی کوشش کی جائے۔

آپ کو معلوم ہے کہ اسلامی قانون بین الممالك کو اچھی طرح سے جاننے والے یہاں بہت ہی کم ہیں۔ میں نے لاء کالج سے دریافت کیا وہاں کے سٹاف سے کوئی شخص مجوزہ سال نامہ کے لیے مضمون لکھ سکے گا یا نہیں، تو جواب یہ ملا کہ پہلا رسالہ دیکھ کر وہ اندازہ لگا سکیں گے کہ وہ کوئی مضمون لکھ سکتے ہیں یا نہیں۔ رسالے کی خرید کے متعلق عرض یہ ہے کہ شاید یونیورسٹی لائبریری، لاء کالج، اسلامیات ڈیپارٹمنٹ آپ کی سفارش پر اس کو خرید سکیں گے۔

۱۸؍فروری کو ۱۲ عدد کوپن بھیجے گئے تھے اب مزید ۱۲ الف ہٰذا ہیں۔

امید ہے کہ آپ ہر طرح سے قرینِ عافیت ہوں گے۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۱۳)

No.21/P.F.

Dated. 4.3.54

جناب مکرمِ بندہ زیدت معالیکم!

۲۳ فروری کا مکتوب ابھی موصول ہوا۔ بہت بہت شکریہ! آپ نے لکھا ہے کہ سابقہ ۲۴ کوپن کارڈ مورخہ ۳ فروری کے ساتھ ختم ہو گئے تھے۔ نئے بارہ کوپن بھی وصول ہو گئے'' مکتوب ہٰذا کے بعد تقریباً دو کارڈ کی رقم امانت رہتی

ہے''۔ مَیں اس کا مطلب یہ سمجھتا ہوں کہ نئے بارہ کوپن کے علاوہ دو کارڈ کی رقم آپ کے پاس امانت ہے۔ چونکہ بارہ کوپن اس کے بعد بھی بھیجے گئے ہیں لہٰذا کل ۲۴ کوپن اور ۲ کارڈ کی رقم آپ کے پاس موجود ہے۔ کیا میں حساب درست سمجھ گیا ہوں؟

آپ نے اپنے لفافہ میں ایک خط یونیورسٹی لائبریری کے توسط سے یونیورسٹی بک ایجنسی کے منیجر کے نام بھیجا تھا۔ وہ ترسیل کے لیے حسبِ ارشاد لائبریری کو بھیج دیا گیا ہے۔

مادّہ آبنوس ٹائپ کرا کر ملفوف کر رہا ہوں تا کہ آپ کو فرنچ ایڈیشن کا انتظار نہ کرنا پڑے۔ یہ تو عرض کر ہی چکا ہوں کہ آئین کا مادّہ ابھی طبع نہیں ہوا۔

مخلص

محمد شفیع

جناب ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۱۴)

No.24/P.F.

Dated. 10.3.54

مکرمی!

پرسوں پولینڈ والا مضمون فرانسیسی میں اور اس کا ترجمہ اردو میں موصول ہوا۔ اس میں ایک سادہ چک اور ایک ٹایپ کردہ خط ملا۔ خط آپ کی فرمائش کے مطابق تلف کر دیا گیا اور چک واپس ارسالِ خدمت ہے۔ امید ہے کہ کوپنوں کی دوسری قسط آپ کو موصول ہوگئی ہوگی۔

بل دستخط کے لیے ارسالِ خدمت ہیں، اپنا اور بوہدانووچ صاحب کے دستخط کرا کر ازراہِ کرم جلد سے جلد مجھ کو واپس بھجوائیں۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۱۵)

No.49/P.F.

Dated. 12.4.54

فاضل محترم!

آپ کا عنایت نامہ مورخہ ۸/اپریل ۱۹۵۴ء موصول ہوا۔ آپ کے بھیجے ہوئے نئے مقالے ابھی تک مجھے نہیں ملے ہیں۔ امید ہے کہ جلد ہی پہنچ جائیں گے۔

جو اطلاع کہ سٹیٹ بنک نے طلب کی ہے براہِ کرم اسے اسی شکل میں بھیج دیجیے (یعنی پاسپورٹ کی مکمل نقل) اس لیے کہ ہم نے ان کو آپ کے بتائے ہوئے طریق سے اطلاع بھیجی تھی مگر وہ مصرّ ہیں کہ نقل پاسپورٹ کی بھیجی جائے اور اس میں غالباً کوئی بھی دِقّت نہیں ہے۔ مجھ کو ناحق کی تشویش اس بارے میں ہے ازراہِ کرم توجہ فرما کر پاسپورٹ کی نقل ارسال فرماویں تا کہ بنک کی ''حجت شرعی'' کا جواب دیا جاسکے اور رقم آپ کو ادا ہو۔

میں کل تقریباً تین ہفتے کے لیے ایران جارہا ہوں (۲۳)۔ والسلام

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

4-Rue de Tournon,
Paris VI, France

☆☆.....☆☆

(۱۶)

No.71/P.F

Dated. 21.5.54

مئی ۵۴ء

فاضل محترم سلام مسنون

میں ایران سے بخیریت واپس آ گیا ہوں لیکن ابھی تک آپ کا بھیجا ہوا مضامین کا بستہ نہیں پہنچا۔ آپ کو بستہ مضامین بھیجے ہوئے کافی عرصہ ہوگیا معمول کے مطابق بستہ اب تک پہنچ جانا چاہیے تھا۔ اب کے شاید کچھ زیادہ دن لگ گئے ہوں۔

امید ہے کہ آپ خیر و عافیت سے ہیں ان شاءاللہ تعالٰی.

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمیداللہ

4- Rue de Tournon,
Paris VI, (France).

☆☆.....☆☆

(۱۷)

No.74/P.F.
Dated. 24.5.54

۲۴ مئی ۱۹۵۴ء

فاضل محترم جناب ڈاکٹر صاحب سلام مسنون

ایک مرتبہ آپ نے اپنے مکتوب میں فرمایا تھا کہ مدگاسکر میں ایک کتبہ دستیاب ہوا ہے جو وہاں کی تاریخ قدیم کے متعلق پہلا کتبہ ہے اور یہ کہ شاید آپ مقالہ ہٰذا میں مزید اطلاع ملنے پر چند سطریں بھی بڑھا دیں۔ کیا اس کے متعلق کچھ مزید اطلاع مل گئی ہے جس کا مقالہ میں اضافہ کیا جائے؟

اگر آپ ہمیں انساب الاشراف للبلاذری کے میکروفلم کا وہ حصہ جو حجاج بن یوسف پر مشتمل ہے تیار کرا کر بذریعہ ڈاک بھیجیں تو اس پر کل کتنا صرفہ ہوگا؟ لائبریری سے اطلاع آئی ہے کہ حجاج بن یوسف کے بل کی ادائیگی کردی گئی ہے۔ ۱۸ مئی ۵۴ [ء] کو 19/؟؟ [پاؤنڈ] آپ کو بھجوا دیا گیا۔ اس میں سابقہ ۵ شلنگ شامل ہیں۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمیداللہ

4-Rue de Tournon,
Paris (France). VI,

☆☆.....☆☆

(۱۸)

No:77/P.F.

Dated. 5.6.54

مورخہ ۵ جون ۵۴ء

دوست مکرّم

السلام علیکم۔ آپ کا بھیجا ہوا مضامین کا بستہ مورخہ ۲ جون ۱۹۵۴ء کو موصول ہو گیا۔ بہت بہت شکریہ!
امید ہے کہ ترجمہ وغیرہ کے حق الزحمۃ کا بل آپ کو ادا ہو گیا ہو گا یا عنقریب ہو جائے گا۔ والسلام.
مکرر یہ کہ مقالہ سُلیم بن منصور میں ضروری تصحیح کر دی گئی ہے۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۱۹)

No.81/P.F.
Dated. 22.6.54

مکرمی جناب ڈاکٹر صاحب!

وعلیکم السلام۔ آپ کا نوازش نامہ مورخہ ۱۴ جون ۱۹۵۴ء موصول ہوا۔ مقالہ ''احابیش'' کے آخر میں مصادر کا اضافہ کر لیا گیا ہے۔ مقالہ ''آبنوس'' کے لیے چند سطروں پر مشتمل ایک نوٹ تیار ہو گیا ہو تو ارسال فرمائیں۔
مع فائق احترام۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۲۰)

[تاریخ ندارد] [غالباً جون-جولائی ۱۹۵۴ء]
مکرمی!
ایلاف کے مقالہ میں چند باتیں دریافت طلب ہیں ازراہِ کرم ان پر روشنی ڈالئے:

۱- ''۵۷۸ء میں آپؐ کے دادا عبدالمطلب نے ۱۱۰ برس کی عمر میں وفات پائی''، اس سے آپ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ایلاف کا زمانہ تقریباً ۴۶۷ء قرار پاتا ہے (لیواعظم کا زمانہ)۔ ۱۱۰ برس کی عمر والا ایک قول ہے، ایک اور قول یہ ہے کہ آپ نے ۸۲ برس کی عمر میں وفات پائی۔ اس صورت میں ایلاف کا زمانہ ۴۹۶ء کے قریب ہوگا۔ اگر قول اوّل کو ترجیح دینے کی کوئی وجوہات ہیں تو مہربانی سے اس کی طرف اشارہ فرمائیں (۲۴)۔

۲- آپ نے مسند ابن حنبل، ۴:۲۰۶ کے حوالہ سے فرمایا ہے کہ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم نے قبیلہ عبدالقیس (بحرین وعمان) کا سفر کیا ہے۔ کیا قبیلہ عبدالقیس کے علاقہ میں عمان بھی شامل تھا۔ انسائیکلوپیڈیا کے نئے اڈیشن میں عبدالقیس کا علاقہ قپتیس سے نیچے نہیں آتا۔

۳- آپ [م] کے متعدد سفر شام اور یمن (حباشہ) کے متعلق بھی مروی ہیں۔ حباشہ کے متعلق بکری ص ۴۶۲ پر ہے کہ وہ ناحیہ مکہ میں ہے اور اکبر اسواقِ تہامہ میں سے ہے، یاقوت نے دوسری جلد، ص ۶۹۱ پر بھی حباشہ کو سوق بہ تہامہ لکھا ہے۔

کہیں اس کا پتہ ہے کہ حباشہ تہامہ یمن میں تھا۔ یمن کے علاقہ جویش میں آپ کا جانا ثابت ہے۔ کیا اس میں کچھ ترمیم کرنی چاہیے (۲۵)؟

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمیداللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۲۱)

۲۸ ستمبر ۱۹۵۴ء

.No. 121 / Conti

Dated. 28.9.54

مکرمی!

سلام مسنون۔ آپ کا عنایت نامہ مورخہ ۲۱ محرم موصول ہوا۔ مجھ کو بہت افسوس ہے کہ آپ کیمبرج میں تشریف فرما نہ ہوئے (۲۶)۔ زکی ولیدی ہی نے فرمایا کہ مانع یہ تھا کہ حکومت کی طرف سے کچھ اندیشہ تھا۔ بہت تعجب اور افسوس ہوا۔ اس لئے کہ مدت کے بعد ملاقات کا موقعہ ہوا تھا اور وہ ہاتھ سے جاتا رہا۔ بہت سی باتیں کرنے والی تھیں جو نہ ہوسکیں۔

زکی ولیدی بھی اور بعض اور ترک احباب حد درجہ خواہش مند تھے کہ آپ استنبول یونیورسٹی میں بحیثیت استاذ کے آئیں۔ وہ آپ کے بے حد معتقد اور دلی طور پر آرزومند ہیں کہ آپ ان کے ہاں آکر نوجوان ترکوں کو اپنی فضیلتِ علمی اور اپنی نیکی سے متاثر کریں۔ وہ کہتے تھے کہ آپ متأمل ہیں۔ آپ ان معاملات کی جزئیات کو مجھ سے بہتر سمجھتے

ہیں لیکن ان احباب کی درخواست کے مطابق اتنا ضرور عرض کرنا چاہتا ہوں کہ آپ ان کی درخواست کو شرف قبول بخشیں تو باعث اجر جزیل ہوگا ان شاء اللہ تعالٰی۔ میرے نزدیک ان کی عقیدت مندی خالصانہ تھی اور آپ کے فیضانِ صحبت سے نوجوان ترکوں کے لیے بہت سی بھلائی کی توقع ہوسکتی ہے۔ وہ متوقع تھے کہ آپ کم سے کم تین سال کے لیے دانش گاہ استنبول میں ٹھہرنا منظور فرماویں۔

ہمارے پاس دائرۂ معارف کے پہلے دو کراسے پہنچے ہیں(۲۷) اس میں ابوحنیفہ الدینوری کو تو انھوں نے دینوری کی ذیل میں رکھا ہے البتہ امام اعظم پر جو مضمون لکھا ہے اس کی نقل عنقریب ارسال ہوگی۔ تصحیحات کا شکریہ! وہ آپ کے مقالوں میں درج کردی جائیں گی۔

چند روسیوں سے کیمبرج میں ملاقات ہوئی تھی۔ ایک مخطوطہ کے فوٹو ان سے طلب کئے گئے تھے اور انھوں نے کہا تھا کہ ایک مہینہ کے اندر جواب بھیجیں گے، اس کا منتظر ہوں اگر انھوں نے جواب باصواب بھیجا تو شاید اور فوٹو بھی ان سے طلب کیے جاسکیں گے۔

اس مژدہ سے دل بہت خوش ہوا کہ آپ نے سیرت پر اپنی کتاب مکمل کردی ہے(۲۸)۔ یہاں جو مقالہ سیرت پر لکھا گیا ہے میں چاہتا ہوں کہ آپ اُسے ضرور دیکھیں۔ اس کو بھیج دوں؟

حجة اللّٰه [البالغة] کا فرانسیسی ترجمہ(۲۹) بھی خدا نے چاہا تو غالباً علمی دنیا میں بہت کارآمد ثابت ہوگا۔ میں نے دفتر کو ہدایت کردی ہے کہ آپ کو اور کوپن بھیج دیں۔ امید ہے کہ مزاج عالی بہمہ وجوہ بخیر ہوگا۔

والسلام مع الاکرام

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۲۲)

No. 125 / P.F.
Dated. 9.10.54

مکرمی!

آپ کا عنایت نامہ مورخہ ۵/صفر ۱۳۷۴ھ [۲ اکتوبر ۱۹۵۴] موصول ہوا۔ مقالہ امام اعظم آپ کو ۳۰ ستمبر ۱۹۵۴ء کو

رجسٹرڈ ہوائی ڈاک سے بھیج دیا تھا۔ میں نے پروفیسر گب (Gibb) سے بات کی تھی ان کا اندازہ تھا کہ پہلی جلد تین سال میں مکمل ہوگی (۳۰)۔ اس صورت میں دینوری کا مقالہ غالباً ابھی بہت دور ہے۔ میں تو سمجھتا ہوں کہ آپ اپنی معلومات کی بنا پر اس کو مرتب کرلیں۔ سیرت کے متعلق آپ کی نظر ثانی بیحد ضروری ہے۔ اضافہ و تصحیح، حذف و ترمیم جو کچھ بھی مناسب سمجھیں کریں۔ میں اس کو عنقریب ٹائپ کے لیے دفتر کے حوالہ کرتا ہوں۔ ترکی جانے کے متعلق

''کجا دانند حال ما''

کی تلمیح سمجھ میں نہ آئی۔ واللہ اعلم! کیا موانع ہیں۔ یہ سچ ہے کہ خدمت کی گنجایش ہر حصۂ عالم میں ہے لیکن مجھ کو ترکوں کی طلب نہایت صادق معلوم ہوتی ہے۔ بہرحال فیصلہ تو آپ ہی کو کرنا ہے۔ میں اس سے زیادہ اور کیا عرض کرسکتا ہوں (۳۱)۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمیداللہ صاحب

4-Rue de Tournon,
Paris, France. VI,

☆☆.....☆☆

(۲۳)

No:114/P.F.

Dated. 22.10.54

مکرمی

۲۱ محرم الحرام ۱۳۷۴ھ کے گرامی نامہ میں آپ نے کچھ زیادات ''احابیش''، ''ایلاف''، ''بجٹ'' اور ''ابن ماجد'' کے مقالوں کے لیے بھیجی تھیں ان میں سے سوائے ''بجٹ'' کے سب درج کردی گئی ہیں۔ ''بجٹ'' کے متعلق آپ نے یوں لکھا تھا:

''ثلث آخر میں ایک پیراگراف یوں ہے'' آمدنی کے گوشوارے مرتب تو ہوتے تھے مگر اب وہ باقی نہیں''۔ اسی میں ہے ''بحرین سے بہت کثیر مال آنے کا بخاری میں ذکر ہے''۔

میں نے ''بجٹ'' کے مضمون کی عبارت سربسر پڑھی ہے، یہ بات کہ بحرین سے بہت کثیر مال آنے کا بخاری میں ذکر ہے اس مقالے میں موجود نہیں۔ ممکن ہے کہ اس مسودے میں ہو جو آپ کے پاس ہے۔ مہربانی سے اس کے متعلق لکھیں کہ کیا کیا جائے۔

مکرر یہ کہ ''بجٹ'' والے مضمون میں آیت اصول میزانیہ کا ذکر کر کے آپ لکھتے ہیں: ''اس میں صدقات یعنی محصول جائداد بشمول مال گزاری کو آٹھ مدّات میں خرچ کرنے کا حکم دیا گیا ہے''۔ کیا صدقات مال گزاری کے معنے پر حاوی ہے؟ جزیہ، عشر، خراج پر اس لفظ کا اطلاق کبھی ہوتا تھا (۳۲)؟

مخلص

محمد شفیع

جناب ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب

☆☆.....☆☆

(۲۴)

No:1/P.F.
Dated. 4.1.55

مکرمی!

وعلیکم السلام! آپ کا عنایت نامہ مورخہ ۲۶ ربیع الآخر ۱۳۷۴ھ موصول ہوا۔ مکتوب ہٰذا کے ملتے ہی میں نے اس کی ایک نقل حکومتِ پاکستان کے وزیر خارجہ کو بھجوا دی اور مشرقی بنگال کے ایک فاضل ڈاکٹر شہید اللہ (۳۳) کا نام بھی تجویز کر دیا ہے۔ اللہ کرے کہ بروقت کام ہو جائے۔ والسلام مع الاکرام۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمید اللہ صاحب
Edebiyat Fakultesi,
University of Istanbul,
Istanbul, Turkey.

☆☆.....☆☆

(۲۵)

No:118/P.F.
Dated. 15.10.55

مکرمی!
السلام علیکم

ایک مضمون شمالی افریقہ کی اسلامی عمارات کے متعلق پروفیسر مارسے (Prof. Marçais) (۳۴) نے فرانسیسی میں لکھا ہے۔ اس مضمون کی ایک ٹائپ شدہ نقل آپ کی خدمت میں ارسال کی جاتی ہے۔ ازراہ کرم اس مقالہ کا اردو ترجمہ ہمیں بھجوادیں۔ زحمت دہی کی معافی چاہتا ہوں۔

۲۶ ستمبر کو انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کے ڈائرکٹروں کی ایک میٹنگ ناروے میں ہونے والی تھی۔ اس کے متعلق تجاویز کی اطلاع تو مجھے ملی مگر یہ معلوم نہ ہوا کہ اس میں طے کیا ہوا۔ اگر آپ کو اس کے متعلق کچھ اطلاع ہو تو مطلع فرمائیں (۳۵)۔

امید ہے کہ مزاج عالی بہمہ وجوہ بخیر ہوگا۔

مخلص

محمد شفیع

ڈاکٹر محمد حمیداللہ صاحب

4-Rue de Tournon,

Paris (France). VI,

☆☆.....☆☆

حواشی وتعلیقات

۱) سلیمان المہری ابن احمد بن سلیمان [۱۴۸۰۔۱۵۵۰ء] ۱۶ویں صدی کے نصفِ اول کا فن جہاز رانی کا ماہر (معلم البحر) اور ہدایات جہاز رانی پر ایک کتاب اصولِ بحری کا مؤلف ہے''معروف ومشہورعرب جہاز راں جوالمہری کے نام سے معروف ہیں۔اس نے بحر ہند،مغربی چین کے سمندر اور ایشیا کے بڑے مجمع الجزائر کے سمندروں میں جہاز رانی سے متعلق متعدد (پانچ رسائل) تصنیف کیے۔ دیکھیے اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ، جلد۱۱،ص۲۵۳۔۲۶۶۔ پندرھویں صدی عیسوی کے عرب جہاز ران شہاب الدین احمد ابن ماجد فن جہاز رانی کے ماہر میں مشہورعرب ماہرابن ماجد کا جانشین۔ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ،جلد۱،ص ۶۵۷۔۶۷۶۔

۲) چودھری سرمحمد ظفراللہ خان (۱۸۹۳۔۱۹۸۵ء)، پاکستان کے پہلے وزیر خارجہ (۱۹۴۷۔۱۹۵۴ء)، جو بعد ازاں بین الاقوامی عدالت انصاف کے جج (۱۹۵۴۔۱۹۶۱ء) اور اقوام متحدہ میں پاکستان کے مستقل مندوب رہے (۱۹۶۱۔۱۹۶۴ء)۔ان کا تعلق مرزا غلام احمد قادیانی کے پیروکاروں سے تھا۔انھوں نے اردو اور انگریزی میں متعدد موضوعات پر،بشمول سیرت نبویہ،متعدد کتب تصنیف کیں۔

۳) ڈاک کے گراں بار مصارف سے عہدہ برآ ہونے کے لیے شعبہ اُردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی طرف سے ڈاکٹر محمد حمیداللہ کو پاکستان سے انٹرنیشنل ڈاک کوپن ارسال کیے جاتے تھے۔

۴) ڈاکٹر صلاح الدین منجد(۱۹۲۰۔۲۰۱۰ء)، ممتاز شامی صحافی، محقق، اور مخطوطہ شناس۔ان کا اہم ترین کارنامۂ حیات عربی مخطوطات کی تلاش وتفحص، تحقیق وتصحیح اور طباعت واشاعت ہے۔۱۹۵۵ء میں انھیں عرب لیگ کے زیر اہتمام مصر میں قائم معہد المخطو طات العربیہ (۱۹۴۶ء) کا ناظم مقرر کیا گیا۔انھوں نے عربی مخطوطات کی جمع آوری، فہرست سازی، ان کی تحقیق وتصحیح اور طباعت واشاعت کا کام غیر معمولی مستعدی اور کامیابی سے انجام دیا۔مخطوطات سے غیر معمولی شغف کی بنا پر انھیں' ابوالمخطو طات العربیۃ' اور سند باد مخطوطات (سند باد المخطو طات) جیسے القابات سے ملقب ہوے۔ مابعد سالوں میں امریکہ کی صف اول کی پرنسٹن یونیورسٹی میں ایک سال تک استاذِ زائر کے طور پر تدریس۔۔۔ بیروت میں ایک دارالاشاعت دارالکتب الجدید کے نام سے قائم کیا۔ لبنان میں خانہ جنگی کے زمانے میں ان پر قاتلانہ حملہ ہوا نیز ان کی ذاتی کتب خانہ نذر آتش کیے جانے کے بعد جدہ چلے آئے (۱۹۷۵ء)۔طویل عرصے تک الحیاۃ اور الشرق الاوسط جیسے جرائد میں سیاسی و

سماجی اور نظریاتی مسائل سے متعلق موضوعات پر مضمون نگاری کرتے رہے۔ انھیں تاریخ خصوصا تاریخ دمشق سے خاص شغف تھا۔ مخطوطات کی تحقیق و تصحیح، متنی تنقید و تدوین، خطاطی جیسے موضوعات پر کثیر تعداد میں تالیفات تصنیف کیں۔ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کے لیے بھی چند مقالات تصنیف کیے۔ احوال و آثار کے لیے دیکھیے:
Essays in Honour of Sala al-Din Al-Munajjid (London: Al-Furqan Islmaic Heritage Foundation, 2002).

مقالات و دراسات مهداة الى الدكتور صلاح الدين المنجد (لندن: مؤسسۃ الفرقان للتراث الاسلامی، ۱۴۲۳ھ/ ۲۰۰۲ء)، حصہ عربی: میں شامل مقالات۔ صلاح الدین منجد نے اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کے لیے بھی متعدد مقالات تصنیف کیے۔

۵) مسطر: سطر دار کاغذ جو اردو دائرہ معارفِ اسلامیہ کی طرف سے مترجمین و مصححین کو فراہم کیا جاتا تھا۔

۶) جولائی ۱۹۵۳ء میں وزارتِ تعلیم حکومت پاکستان کی طرف سے پروفیسر مولوی محمد شفیع کی قیادت میں ماہرین تعلیم اور طلبہ کی ایک جماعت ایران میں تعلیمی و ثقافتی میدانوں میں ہونے والی ترقیات کے جائزہ و مطالعہ کے لیے روانہ کی گئی۔ اس وفد کا ایران میں ایک ماہ تک قیام رہا۔

۷) انساب الاشراف للبلاذری، کے میکروفلم کا وہ حصہ جو حجاج بن یوسف کے تذکرے پر مشتمل ہے۔ آئندہ خطوط میں اس کی تفصیل آ گئی ہے۔

۸) فرانسیسی مستشرق پاریے (Jean Périer ، ۱۸۶۹ـ۱۹۵۴ء) کی حجاج بن یوسف پر کتاب Vie d'Al HadjdjadJ ibn Yousof (پیرس ۱۹۰۴ء) مراد ہے۔ ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے اس کا ایک نسخہ پیرس سے ارسال کیا تھا مگر پنجاب یونیورسٹی بک ایجنسی کے کارپردازوں کی غفلت کی وجہ سے گم ہو گیا۔ آیندہ خطوط میں اس کی گمشدگی کے قضیے کا تفصیل سے ذکر آیا ہے۔

۹) صحابیِ رسول حضرت ابو ہریرہ (م ۵۸ھ/۶۷۷ء) کے تلمیذ ہمام بن منبہ (م ۱۰۱ھ/۷۱۹ء) کا مجموعۂ حدیث صحیفہ ہمام بن منبہ، تاریخ حفاظت و کتابت حدیث پر ایک محکم شہادت کا درجہ رکھتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے برلن اور دمشق کے کتب خانوں میں موجود اس کے قلمی نسخے دریافت کیے اور تحقیق و تصحیح کے بعد دمشق کے مجلۃ المجمع العلمی العربی میں شائع کیا (۱۹۵۳ء)۔ آئندہ سال بعد از نظر ثانی کتابی صورت میں اسی ادارے کی طرف سے شائع کیا گیا۔ اردو ترجمہ عربی متن کے ساتھ ۱۹۵۵ء اور ۱۹۵۶ء میں حیدر آباد دکن سے نکلا۔ انگریزی ترجمہ (از محمد رحیم الدین، پرنسپل عثمانیہ کالج ورنگل، حیدر آباد دکن) ۱۹۶۱ء میں

منظر عام پر آیا۔ پاکستان سے یہی ترجمہ اکیڈمی آف لائف اینڈ لیٹرز، کراچی نے شائع کیا (۱۹۹۴ء)۔ دنیا کی متعدد زبانوں میں اس کے متعدد ایڈیشن نکلے ہیں۔

۱۰) انسائیکلوپیڈیا آف اسلام (لائیڈن) کے دوسرے ایڈیشن کی طرف اشارہ ہے۔

۱۱) احمد بن محمد بن عبدربہ (م ۳۲۸ھ) کی تالیف العقد الفرید مراد ہے۔

۱۲) بوہدانووچ، پیرس میں پناہ گزین ایک پولستانی مسلم سکالر، جس نے ڈاکٹر محمد حمیداللہ کی فرمائش پر اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کے لیے پولینڈ سے متعلق ایک مقالہ تصنیف کیا۔

۱۳) دیکھیے اوپر حاشیہ ۸۔

۱۴) انسائیکلوپیڈیا آف اسلام (لائیڈن) کے دوسرے ایڈیشن کی طرف اشارہ ہے۔

۱۵) دیکھیے : Muhammad Hamidullah, "The Friendly Relations of Islam with Christianity and How they Deteriorated", *Journal of the Pakistan Historical Society*, 1:4 (1953), pp. 41-46.

۱۶) علامہ علاء الدین صدیقی (۱۹۰۷۔۱۹۷۷ء)، صدر شعبۂ علوم اسلامیہ (۱۹۵۰۔۱۹۶۷ء)، بعدازاں پرفیسر حمید احمد خان کی جنرل محمد یحییٰ خان کی فوجی حکومت کے دور میں وائس چانسلر کے منصب سے جبری سبکدوشی (۳ فروری ۱۹۶۹ء) پر جامعۂ پنجاب کے وائس چانسلر ہوئے (۴ فروری ۱۹۶۹ء تا ۴ جولائی ۱۹۷۲ء)۔

۱۷) دیکھیے اوپر حاشیہ ۹۔

۱۸) پروفیسر مولوی محمد شفیع کی یہ تحریر جو پہلے پہل ضمیمۂ اورینٹل کالج میگزین میں شائع ہوئی تھی ان کے مجموعۂ مقالات میں شامل ہے۔ دیکھیے: احمد ربانی (مرتب)، مقالات مولوی محمد شفیع، جلد ۵ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۱ء)، ص ۱۳۴۔۱۳۵۔

۱۹) ابوحنیفہ الدینوری (ابوحنیفہ احمد بن داؤد الدینوری) کی تالیف کتاب النبات کو ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے مدون کیا جو پہلے قاہرہ سے شائع ہوئی (۱۹۷۳ء)، بعدازاں نظر ثانی شدہ ایڈیشن حکیم محمد سعید کے اہتمام سے بیت الحکمت (ہمدرد فاؤنڈیشن) کراچی کی طرف سے نکلا (۱۹۹۳ء)۔

۲۰) ارمغانِ علمی بخدمت پروفیسر ڈاکٹر محمد شفیع کی طرف اشارہ ہے۔ سید محمد عبداللہ نے اپنے استاذ بزرگوار پروفیسر مولوی محمد شفیع کے اعزاز میں اس کی تدوین کا بیڑا اٹھایا تھا، جو سال ۱۹۵۵ء میں

اشاعت پذیر ہوا (لاہور: مجلسِ ارمغانِ علمی، ۱۹۵۵ء)۔ اس میں ڈاکٹر محمد حمیداللہ کا مقالہ ''برطانوی ہندوستان میں اسلامی ثقافت کا تحفظ و دفاع'' Défense de la culture Islamique pendant la domination Anglaise de l'Inde کے عنوان سے شامل ہے (دیکھیے حصۂ دوم، ص ۸۷ تا ۱۰۷۔

۲۱) ڈاکٹر سید محمد عبداللہ (۱۹۰۶۔۱۹۸۶ء)، پرنسپل پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج جو بعد ازاں شعبۂ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ میں پروفیسر مولوی محمد شفیع کے جانشین ہوئے اور تقریباً بیس برس تک (۱۴ نومبر ۱۹۶۶ء سے اپنی وفات ۱۴ اگست ۱۹۸۶ء تک) اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی مجلس ادارت کے رئیس کے طور پر قابل قدر خدمات انجام دیں۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: غلام حسین ذوالفقار، صد سالہ تاریخ جامعۂ پنجاب (لاہور: جامعۂ پنجاب، ۱۹۸۲ء)، ص ۳۶۷۔

۲۲) جرمنی میں شیبانی سوسائٹی کا قیام عمل میں آیا تھا، جس نے اسلام کے بین الاقوامی قانون سے متعلق ایک مجلّے کے اجرا کا منصوبہ بنایا تھا۔ ڈاکٹر حمیداللہ نے اس مجلّے کے لیے پاکستانی اہل علم کو مقالہ نویسی کی دعوت دی تھی۔ اس کی تفصیل آیندہ خطوط میں آئی ہے۔ شیبانی سوسائٹی کے بارے میں دیکھیے: صلاح الدین المنجد (مرتب)، شرح کتاب السیر الکبیر لمحمد ابن الحسن الشیبانی، املا محمد بن احمد السرخسی، جلد ۱ (قاہرہ: مطبوعات الشرکۃ الاعلامات الشرقیۃ، ۱۹۷۱ء)، ص ۱۴۔ مزید دیکھیے: *Islam and International Law: Engaging Self-Centrism from a Plurality of Perspectives* (Martinus Nijhoff Publishers 2013), p. 457.

۲۳) ۱۳ اپریل ۱۹۵۴ء کو پروفیسر محمد شفیع حکومت ایران کی دعوت پر شیخ بوعلی سینا کی یاد میں منعقد ہونے والی ہزار سالہ تقریبات میں شرکت کے لیے پاکستانی وفد کے قائد کے طور پر ایران تشریف لے گئے اور وہاں تین ہفتے ان کا قیام رہا۔

۲۴) ایلاف کے زمانے کی تحدید و تعیین سے متعلق پروفیسر محمد شفیع کے استفسارات کا نہ تو اس موضوع پر ڈاکٹر محمد حمیداللہ کے مقالے (دیکھیے: ''ایلاف''، در اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ، جلد ۳، ص ۷۱۸۔۷۱۹) میں اور نہ ہی ان کے مکتوبات میں کوئی جواب ملتا ہے۔

۲۵) اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ میں شامل ڈاکٹر محمد حمیداللہ کے مقالۂ ''ایلاف'' میں عمان پر قبیلۂ عبدالقیس کی عمل داری، نیز حباشہ تہامہ کے محلِ وقوع اور یمن کے علاقۂ جویش کی طرف قبلِ بعثت رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے سفر سے متعلق پروفیسر محمد شفیع کے سوالات کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ دیکھیے اردو دائرۂ

معارفِ اسلامیہ، جلد۳، ص ۱۹۷، عمود۲۔

۲۶) ۱۹۵۴ء میں کیمبرج میں مستشرقین کی تیئیسویں عالمی مؤتمر منعقد ہوئی (۲۱ تا ۲۸ اگست) جس میں شرکت کے لیے پروفیسر محمد شفیع انگلستان تشریف لے گئے۔اس مؤتمر کی روداد کے لیے ملاحظہ ہو: محمد حمیداللہ، ''مؤتمر مستشرقین عالم (کیمبرج)، معارف (اعظم گڑھ)، دسمبر ۱۹۵۴ء؛ ستمبر ۱۹۵۵ء۔ مزید دیکھیے:

Sinor, Denis. *Proceedings of the Twenty-Third International Congress of Orientalists*, Cambridge, 21st-28th August, 1954 (London: Royal Asiatic Society, 1956). Print.

۲۷) انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کے دوسرے ایڈیشن جس کی اشاعت کا آغاز ۱۹۵۴ء میں ہوا، کے ابتدائی مطبوعہ کراسے مراد ہیں۔

۲۸) ڈاکٹر محمد حمیداللہ کی فرانسیسی کتاب سیرت مراد ہے جو Le prophète de l'Islam: Sa vie, son oeuvre,. کے عنوان سے ۲ جلدوں میں فرانس سے شائع ہوئی (۱۹۵۹۔۱۹۶۰ء)۔ اس کی پہلی جلد کا انگریزی ترجمہ پروفیسر محمود احمد غازی نے کیا جو ادارۂ تحقیقاتِ اسلامی، اسلام آباد نے شائع کیا (۱۹۹۸ء)۔ڈاکٹر محمد حمیداللہ کی اس تالیف کے تعارف و تجزیہ کے لیے دیکھیے: شیخ عنایت اللہ، ''ڈاکٹر محمد حمیداللہ، مصنف سیرت نبویہ''، معارف (اعظم گڑھ)، جلد ۸۸، عدد ۱ (جولائی ۱۹۶۱ء)، ص ۲۲۔۳۱؛ مکرر اشاعت معارفِ اسلامی (اسلام آباد)، اشاعتِ خصوصی بیاد ڈاکٹر محمد حمیداللہ، جلد ۲، شمارہ ۲، جلد ۳، شمارہ ۱ (جولائی ۲۰۰۳۔جون ۲۰۰۴ء)، ص ۱۰۵۔۱۱۵۔

۲۹) شاہ ولی اللہ دہلوی کی تالیف حجۃ اللہ البالغۃ کے فرانسیسی ترجمہ سے متعلق ڈاکٹر محمد حمیداللہ کا منصوبہ غالباً پایۂ تکمیل کو نہ پہنچ سکا۔انھوں نے پروفیسر محمد شفیع کے نام اپنے ایک مکتوب میں اس کتاب کے ترجمے میں اپنی مشغولیت کا ذکر کیا تھا لیکن اس کی تکمیل اور اشاعت کے بارے میں کوئی اطلاع دستیاب نہیں ہوسکی۔

۳۰) انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کے دوسرے ایڈیشن کی پہلی جلد کی اشاعت کی طرف اشارہ ہے۔

۳۱) ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے ترکوں کی دعوت قبول کرتے ہوئے ۱۹۵۴ء میں جامعۂ استانبول کے کلیۂ ادبیات میں معہد الدراسات الاسلامیہ تدریس و تعلیم کا آغاز کیا جس کا سلسلہ سالہا سال جاری رہا۔ڈاکٹر صاحب بطور استاذ زائر ہر سال تین ماہ کے لیے ترکی تشریف لے جاتے (بالعموم موسم گرما میں) اور جامعۂ استانبول میں خطبات دیتے اور سیمیناروں کا اہتمام کرتے۔ بعد ازاں جامعۂ ارض روم اور جامعۂ انقرہ کے کلیاتِ الٰہیات

میں بھی تدریس وتعلیم کی خدمت انجام دینے لگے۔ ترکی کی ان جامعات میں تدریس وتعلیم کا یہ سلسلہ ۱۹۷۸ء تک جاری رہا۔ اس پچیس سالہ دور میں ان جامعات کے کلیاتِ الٰہیات میں زیرِتعلیم طلبہ کی بڑی تعداد ان کے علم وفضل سے فیض یاب ہوئی۔ یہی وہ دور ہے جس میں ترکی میں جدید خطوط پر اسلامی تعلیم کا نظام تشکیل کا احیا ہورہا تھا۔ ترکی کی الٰہیات کی فیکلٹیز میں سینیر اساتذہ کی ایک بڑی تعداد ڈاکٹر صاحب سے فیض یافتہ ہے۔ دیکھیے: Mahmud Rifat Kademoglu, "Remembering Muhammad Hamidullah", Islam & Science, 1:1(June 2003), pp. 143-152, esp. p. 146.

ترکوں کی ڈاکٹر محمد حمیداللہ سے محبت وشیفتگی کا اندازہ ان تحریروں سے بخوبی ہوتا ہے جو ان کی وفات (دسمبر ۲۰۰۲ء) کے بعد ان کی یاد میں مختلف اخبارات وجرائد اور مجلّات میں شائع ہوئیں۔ بطور مثال دیکھیے: *Yedi Iklim*، کا ڈاکٹر محمد حمیداللہ نمبر (اپریل ۲۰۰۳ء)۔ اس میں ۳۰ ترک اساتذہ ومحققین کی تحریریں شائع ہوئی ہیں۔

۳۲) ڈاکٹر محمد حمیداللہ کے مقالۂ بجٹ (میزانیہ)، جس میں انھوں نے زکوٰۃ، صدقات، جزیہ، عشر، خراج سب کو مال گزاری قرار دیا تھا، پر مولوی سعید انصاری (۱۸۹۴-۱۹۶۲ء) نے تفصیلی اعتراضات وارد کیے تھے (مولوی سعید انصاری کی یہ غیر مطبوعہ تحریر شعبۂ اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ میں محفوظ ہے)۔ مولوی شفیع صاحب نے اپنے خط میں مولوی سعید انصاری کے اٹھائے ہوئے سوالات وملاحظات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ میزانیہ اور مالگزاری کے بارے میں ڈاکٹر محمد حمیداللہ کے آراء وخیالات کے لیے دیکھیے: محمد حمیداللہ، ''المیزانیۃ والضرائب فی عصر النبی صلی اللہ علیہ وسلم''، (ترجمہ: سعید رمضان)، المسلمون (دمشق)، ستمبر ۱۹۵۸ء۔

۳۳) ۱۹۵۴ء میں بھارتی حکومت نے اپنے خرچ پر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ترکی زبان وادب کی جبکہ جامعۂ استانبول (ترکی) میں ہندیات کی مسند کے قیام کی تجویز پیش کی تھی اور ہندیات (سنسکرت اور تاریخ ہند کی تدریس کے لیے) ایک ہندو فاضل کا نام تجویز کیا تھا۔ ڈاکٹر محمد حمیداللہ بھارتی حکومت کے اس منصوبے کو ملی مقاصد کے لیے شرانگیز اقدام خیال کرتے ہوئے اس کے انسداد کے لیے سرگرم عمل ہوگئے۔ چنانچہ انھوں نے پروفیسر محمد شفیع کی وساطت سے حکومت پاکستان کی توجہ اس امر کی طرف مبذول کرانے کی سعی کی۔ اور متبادل کے طور پر پاکستان سے کسی سنسکرت داں صحیح الخیال مسلمان عالم کی ترکی روانگی کی تجویز پیش کی تھی۔ چنانچہ ڈاکٹر محمد حمیداللہ کی تحریک پر پروفیسر محمد شفیع نے حکومت پاکستان کو پروفیسر محمد شہیداللہ کا نام تجویز کیا۔ پروفیسر محمد شہیداللہ (۱۸۸۵-۱۹۶۹ء) بنگال (سابق مشرقی پاکستان) کے ممتاز سنسکرت داں، ماہر تقابلی لسانیات، محقق و

مورخ اور مترجم بنگالی ترجمۂ قرآن۔ محمد شہید اللہ نے کلکتہ یونیورسٹی سے سنسکرت زبان و ادب میں بی اے (۱۹۰۷ء) اور تقابلی لسانیات میں ایم کیا (۱۹۱۰ء)۔ ۱۹۱۹ء میں اسی یونیورسٹی میں ریسرچ اسسٹنٹ کے بطور منسلک ہوئے۔ ۱۹۲۱ء میں ڈھاکہ یونیورسٹی کا قیام عمل میں آیا تو اس کے شعبۂ بنگالی و سنسکرت میں لیکچرر کے طور پر تدریس کا آغاز کیا۔ ۱۹۲۶ء میں اعلیٰ تعلیم کے لیے فرانس چلے گئے اور پیرس کی سوربون یونیورسٹی سے تقابلی لسانیات میں ڈاکٹر آف لٹریچر کی ڈگری حاصل کی (۱۹۲۸ء)۔ بعد ازاں ایک مختصر عرصے کے لیے فریئبرگ، جرمنی میں ویدک سنسکرت اور پراکرتوں کا درس لیا۔ اگست ۱۹۲۸ء میں وطن واپس لوٹے۔ ۱۹۳۷ء میں ڈھاکہ یونیورسٹی میں بنگالی کا الگ سے شعبہ قائم ہوا تو اس کے پروفیسر اور سربراہ بنائے گئے۔ ۱۹۴۴ء میں وظیفہ حسن خدمت پر سبکدوش ہونے پر بوگرا عزیز الحق کالج کے پرنسپل مقرر ہوئے۔ قیام پاکستان کے بعد ۱۹۴۸ء میں ایک بار پھر ڈھاکہ یونیورسٹی کے شعبۂ بنگالی کے سربراہ اور پروفیسر مقرر کیے گئے جس کا سلسلہ ۱۹۵۴ء تک جاری رہا۔ تقریباً دو سال تک شعبۂ بین الاقوامی تعلقات میں فرانسیسی کے لیکچرار کے طور پر تعلیم دیتے رہے۔ بعد ازاں نئی قائم شدہ راجشاہی یونیورسٹی (۱۹۵۴ء) کے شعبۂ بنگالی کے پروفیسر اور صدر شعبہ مقرر ہوئے (۱۹۵۶۔۱۹۵۸ء)۔ پروفیسر شہید اللہ جدید لسانیات میں بڑا درک رکھتے تھے (دیکھیے: ابواللیث صدیقی، رفت و بود: خودنوشت سوانح عمری، کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۱۱ء، ص ۴۱۷)۔ بنگالی زبان و ادب اور بنگالی لسانیات پر متعدد وقیع کتب ان کی یادگار ہیں۔ بنگالی زبان و ادب میں وقیع گرانمایہ خدمات کے اعتراف میں متعدد اعزازات سے نوازے گئے۔ پروفیسر محمد شفیع نے ڈاکٹر محمد حمید اللہ کے اصرار پر جامعۂ استانبول میں سنسکرت اور ہندوستانی مسلم تاریخ کی تدریس و تحقیق کے لیے حکومت پاکستان کو ان کا نام تجویز کیا۔ پروفیسر محمد شہید اللہ کے احوال و آثار کے لیے دیکھیے: Muhammad Inamulhaq (ed.), Muhammad Shahidullah Felicitation Volume (Dacca: Asiatic Society of Pakistan, 1966), "Editor's Note"; Ranita Mandal, Muhammad Shahidullah and His Contribution to Belgali Linguistics, Ph. D. Dissertation, Department of Linguistics, Calcutta University, 2002, esp. Chaps. 2 and 3.

(۳۴) معروف فرانسیسی مستشرق جارج مارسے (Georges Alfred Marçais) (۱۸۷۶۔۱۹۶۲ء) مراد ہے۔ شمالی افریقہ (المغرب اور تونس) میں مسلمانوں کے فنون خصوصاً فن تعمیرات کا متخصص۔ جارج مارسے نے زندگی کا ایک طویل عرصہ الجزائر میں گزارا۔ فرانسیسی تسلط کے زمانے میں وہ اس ملک کے مختلف سرکاری

عہدوں پر بھی فائز رہا۔ جامعۂ الجزائر میں کے کلیۂ فنون میں مسلم آثار قدیمہ (اثریات) کی مسند پر فائز پہلا فرانسیسی، بعدا زاں الجزائر کے موزۂ آثار قدیم اور مسلم فنون کا ناظم ہوا۔ بعد ازاں پیرس کے معہد العلوم الشرقیہ کا ناظم ہوا۔ جارج مارسے کی شہرت کا سبب شمالی افریقہ میں مسلمانوں کے تمدن اور فنونِ لطیفہ کی تاریخ پر غیر معمولی دسترس اور اختصاص کی بنا پر ہے۔ ان موضوعات پر اس کی آٹھ کتابوں کا مؤلف۔ موصوف کا شمالی افریقہ میں مسلمانوں کے فن تعمیرات سے متعلق ایک مقالہ انسائیکلوپیڈیا آف اسلام (لائیڈن) میں شامل اشاعت ہے۔ اس کا اردو میں ترجمہ ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے کیا۔ ایک خالصۃً فنی موضوع سے متعلق ہونے کے باوجود ڈاکٹر محمد حمیداللہ نے اس کے ترجمے کی خدمت انجام دی۔ جارج مارسے کی تالیفات میں مندرجۂ ذیل بطورِ خاص قابل ذکر ہیں: Georges Marçais. Manuel d'art musulman. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile. Paris, Picard, L'architecture. 1926 et 1927;Georges MARÇAIS, L'architecture musulmane d'Occident, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile, i vol. in-4°, XII + 541 p., dont 64 pl. et 286 fig., Paris (Publ. du Gouvernement Général de l'Algérie), 1955.

احوال و آثار کے لیے دیکھیے:

Guillermo Duclos, "Urban Heritage in Northwest Morocco:An Essay on the Medieval Islamic City", in José Maria Feria (ed.), *Territorial Heritage and Development* (CRC Press, 2012), pp. 175-176; Nimrod Luz, T*he Mamluk City in the Middle East: History, Culture, and the Urban Landscape* (Cambridge University Press, 2014), pp. 14-15 and passim.

۳۵) انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کے ڈائریکٹروں کی ناروے میں منعقدہ میٹنگ (۲۶ ستمبر ۱۹۵۵ء) میں ہونے والے فیصلوں کی تفصیل آئندہ خط محررہ ۲۶ اکتوبر ۱۹۵۵ء میں ملاحظہ ہو۔

ڈاکٹر مظہر علی طلعت
ٹیچنگ ریسرچ ایسوسی ایٹ، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

سمرسٹ ماہم کے تنقیدی اصول

The article is mainly based on the Russian book Iskustva Slova which is about the critical thoughts of English writer Somerset Maugham. Main crux of the book is translated from Russian and critically studied in this article. The article also discusses critics of this short story writer who wrote a very famous short story "The Moon and Sixpence". It covers Maugham's critical view about Chekhov, Dostoevsky, Maupassant, Dickens and Flaubert. It also throws light on the literary merits of his critical composition. The article concludes that Somerset Maugham not only gives attention to creative work but also considers the personality of writer as a main source in studying his work.

سمرسٹ ماہم انگریزی ادب کے اہم نقاد اور تخلیق کار ہیں۔ انہوں نے ''اپنے اور دوسروں کے بارے مضامین'' کے عنوان سے جو سلسلہ شروع کیا اسے ایک روسی پبلیشر نے ''الفاظ کا فن'' نامی کتاب میں جمع کر دیا ہے اس کتاب میں چارلس ڈکنز، دوستوئفیسکی اور فلوبیئر اور دوسرے کئی ادیبوں کے بارے، ادیبوں کے بارے ان کے سوانحی خاکوں کے علاوہ اُن کی نمایاں تصانیف پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ فکشن کی تنقید میں ''الفاظ کا فن'' ایک اہم تنقیدی حیثیت کی حامل ہے۔ ذیل میں سمرسٹ ماہم کا ایک خط پیش ہے جس میں انہوں نے اپنے تخلیقی تصورات کو بیان کیا ہے۔

> ''بیس سالہ نوجوان نے مجھ سے اپنی کہانیوں کو پڑھنے کی خواہش کی ہے۔ بدقسمتی یہ ہے کہ اُس نے اُن چیزوں پر لکھا ہے جن کے بارے میں وہ بالکل کچھ نہیں جانتا۔ پہلی نظر میں یہ بات حیران کن ہے کیونکہ ان چیزوں پر لکھنا جن کو جانتے ہو آسان لگتا ہے بہ نسبت اُن چیزوں پر لکھنے کے جن کو نہیں جانتے۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ جب اُس شئے کے بارے لکھو گے جسے جانتے ہی نہیں ہو تو اس طرح کی ہزاروں غلطیاں تحریر میں در آئیں گی۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ مصنف دنیا کی ہر شئے کے بارے اپنی زاتی تجربے سے نہیں جان سکتا لیکن جب بھی مصنف لکھنے کی میز پر بیٹھے اُسے اپنے موضوع کے بارے ہر شئے واضح طور پر اور زیادہ سے زیادہ جانی ہوئی ہونی چاہیے۔ میرے تجربے کے مطابق اگر کامیابی کی

خواہش ہے تو اسکا صرف ایک راستہ ہے: سچ بیان کرو جس طرح تم اسے سمجھتے ہو اور جتنی اصلیت سے تم واقف ہو۔ اس اوپر مذکورہ جملے میں 'جس طرح تم اسے سمجھتے ہو' کے الفاظ سب سے اہم ہیں۔ المختصر ادبی تخلیقی تحریر کی اہمیت کا انحصار صرف اور صرف اس کے تحریر کرنے والے کی زات پر ہے۔ اور یہ مشکل ہے کہ نوجوان لکھاری فوراً ہی گہری اور پیچیدہ شخصیت (فرد) بن جائے اس شخصیت کے بننے کیلئے ایک عمر کا تجربہ درکار ہے۔ لیکن نوجوان لکھاری کو بے بہا فوقیت تو حاصل ہے ہی کیونکہ اُس کے پاس جوش اور اصلیت کو دیکھنے والی نظر ہے۔ وہ اشیا جو اس کے گرد بچپن میں موجود رہیں، وہ روزانہ جن دوستوں اور لوگوں سے ملتا ہے اُسکے پاس ان لوگوں کے بارے اتنی باریک باتوں کی معلومات ہیں، جن کو ایک بڑی عمر کا شخص نہیں جان سکتا۔ یہ سب باتیں اور معلومات اس نوجوان لکھاری کے پاس تیار مواد ہیں'۔[1]

جس طرح ماریو بورگس یوسا نے 'نوجوان ناول نگار کے نام خط' میں نوجوان قلمکار کو مشورے دیے ہیں اسی طرح سمرسٹ ماہم بھی نوجوان کہانی نویس کو مشورہ دے رہے ہیں کہ ''اس بارے میں لکھو جسے تم خود جانتے ہو اور جس کا تمہیں تجربہ ہے۔'' یہ ایک اہم اور صائب مشورہ ہے جس کی پابندی سے نوجوان کہانی کار کی تخلیق میں اثر اور سچ باہم مل کر ادب کو اعلیٰ بنانے میں مددگار ہونگے۔

ایک اچھا ناول کیسا ہو اس بارے ماہم لکھتا ہے

''ایک اچھے ناول کے اندر ایک وسیع دلچسپ موضوع موجود ہونا چاہیے۔ یعنی ایسا موضوع جو صرف عام آدمی کے لیے ہی دلچسپی نہ رکھتا ہو بلکہ تمام انسانی معاشروں کے لیے ہو اور سب کے لیے جاذب ہو اور لمبے عرصے تک کی دلچسپی برقرار رکھے''[2]

سمرسٹ ماہم کے تنقیدی اصولوں میں معیار اعلیٰ تخلیقی ادب کا پیمانہ ہی ہے۔ وہ اچھے ناول سے انہی صفات کا مطالبہ کرتا ہے۔ ادب اور تبلیغ کے تعلق کے ذیل میں ماہم لکھتا ہے:

''ناول کو چرچ کی تبلیغ کی طرح استعمال میں لانا یا خطابت کے لیے استعمال کرنا۔ یہ ادب کا ناجائز استعمال ہے۔''[3]

ماہم ادب پر سماجی اثرات کا انکار نہیں کرتا وہ ادب اور زندگی کے تعلق کو مانتا ہے اگرچہ طنزیہ انداز میں ہی سہی۔ وہ لکھتا ہے:

''جب تخلیق کار کچھ لکھتا ہے وہ نہ چاہتے ہوئے بھی، اور مجبوراً یا آزادی سے یا اس لیے کہ اُس کا لکھا ہو دلچسپی سے پڑھا جائے، زندگی ہی تنقید کر رہا ہوتا ہے''[4]

لیکن ماہم پھر بھی مصنف، ادب اور حقیقت، تینوں کے تعلق کے بارے غیر جانبدار نہیں رہ سکتا۔ ہیئت اور مواد

کے تعلق کے بارے وہ متن کی اہمیت کا بھی واقف راز ہے وہ لکھتا ہے:

''سادگی سے لکھنا چاہیے تا کہ عام تعلیم یافتہ قاری کو مشکل میں نہ ڈالا جائے اور ہیئت متن کو اس طرح جگہ دے جس طرح اچھی سلی ہوئی جوتی پاؤں کو آرام سے جگہ دیتی ہے۔''[۵]

ماہم حقیقت جیسی کہ وہ نظر آتی ہے اور ادبی شہہ پارے کی تخلیق کی ہوئی حقیقت کے درمیان تخلیق کی گئی حقیقت کو اولیت دیتے ہوئے اُس کی حمایت میں کہتا ہے۔

''مصنف زندگی کی نقل نہیں کرتا وہ حقیقت کو اپنی طرز پر دوبارہ تعمیر کرتا ہے تا کہ قاری کو دلچسپی کی طرف مائل کرے اور حیران کرے۔''[۶]

اگر تخلیقی عمل کو مختلف فنون کے حوالے سے دیکھا جائے تو فنون کے ماہرین نے اسے اپنے تجربے اور ہنر سے مختلف گنجلک عمل کا نام دیا ہے۔ مثلاً دوستوئیفسکی روایتی ادیبوں کی حقیقت نگاری کو چیلنج کرتا ہے اور کہتا ہے کہ حقیقت نگار حقیقت کی اتھلی سطح کو ادب کا معیار سمجھ لیتے ہیں اس کے لیے تخلیقی عمل ادھورا اور سطحی ہوتا ہے۔ یہاں دوستوئیفسکی حقیقت کے تصور کی ایک نئی تعریف بیان کر رہا ہے۔ دوستوئیفسکی کے مطابق حقیقت وہ ہے جو معاشرے کے مختلف لوگوں کی زندگی میں عمل پذیری کے پیچھے چھپی ہوئی ہوتی ہے۔ جسے وہ اُن کے خیالات کی گہری سطح میں اتر کر کھوجتا ہے اور اس لیے دوستوئیفسکی خود کو کرداروں کا نفسیات نگار ہونے کی بجائے حقیقت نگار ہونے کا نام دیتا ہے۔ سمرسٹ ماہم تخلیقی عمل کو بیان کرتے ہوئے دوستوئیفسکی کی طرح حقیقت کا ایک اور تصور دیتا ہے جسے وہ فنی حقیقت کہتا ہے۔ یہ وہی بات ہے جسے ارسطو نے بھی بیان کیا ہے کہ جب فن اصل کی نقل کرتا ہے تو اس نقل سے ایک نئی حقیقت جو فنی حقیقت ہوتی ہے، نمودار ہوتی ہے۔ سمرسٹ ماہم کہتا ہے:

''حقیقت ہماری حقیقی، روز مرہ زندگی، مصنف کی شخصیت اور اُس کے تخیل اور اُس کے تیار کردہ کرداروں کے ذریعے ایک نئی ادبی حقیقت میں ڈھل جاتی ہے۔''[۷]

آگے چل کر ماہم رومانی مصنف اور حقیقت نگار کے درمیان فرق کرتے ہوئے کہتا ہے:

''رومانوی ادیب زندگی کی ہو بہو نقل نہیں کرتا وہ صرف تصویر بناتا ہے اس کے برعکس حقیقت نگار کی بنی ہوئی تصویر زندگی سے متماثل ہوگی۔''[۸]

لیکن ماہم کے لیے مصنف کی بنائی ہوئی تصویر کی زندگی سے مماثلت کا مطلب فنی مماثلت ہے اور سچ سے قریب ہونا ہے۔ یہ سچ سے قریب ہونا پہلے سے طے شدہ شئے نہیں۔ سچ سے قریب ہونے کا مطلب مصنف کا قاری کو اس سچ کا یقین دلا دینا ہے۔ زندگی یا زندگی سے قریب اور سچ کے قریب ہونے کے فنکار سے مطالبے میں ماہم دوستوئیفسکی کے کرداروں کے اس مطالبے پر پورا اترنے کی تصدیق کرتے ہوئے کہتا ہے:

''منتشر اور بیمار موضوعی شعور کے مارے ہوئے دوستوئیفسکی کے کردار زندگی سے متماثل بالکل نہیں ہیں لیکن بے بہا حد تک زندہ ہیں''[۹]

فنی کامیابی اور تخلیق کی دیوی کو مہربان کر کے تخلیقی کامیابی کے اصولوں اور طریقہ کار پر بات کرتے ہوئے ماہم کہتا ہے:

''میرے تجربے کے مطابق فنی کامیابی فقط ایک طریقے سے ممکن ہے کہ سچ لکھتے ہوئے (جیسا کہ تم اُسے سمجھتے ہو) وہ سچ لکھو جس سے تم واقف ہو میرے ان الفاظ میں زور (جیسا کہ تم سمجھتے ہو) پر ہے۔''[۱۰]

ماہم آگے کہتا ہے:

''مصنف کرداروں کو اُس وقت تک صحیح طریقے سے پیش نہیں کر سکتا جب تک وہ اپنے کرداروں کی طرح نہ سوچے اور محسوس کرے۔''[۱۱]

اب مصنف کا اپنے کرداروں کی طرح سوچنا اور محسوس کرنا ماہم کے نزدیک یہ ہے کہ مصنف کرداروں کو اپنی کھال میں اُتارے اسی بات کو عام طور پر کرداروں کے ساتھ بسر کرنا کہتے ہیں۔ ماہم اس بات کو کچھ یوں کہتا ہے:

''بے ترتیب، حقائق میں زندگی پھونکنے کے لیے مصنف کو لازم ہے کہ وہ ان حقائق کو اپنے دل سے گزارے۔''[۱۲]

پھر ادب کے قدری پہلو کی نشاندہی کرتے ہوئے ماہم کہتا ہے:

''جمالیاتی جھمیلے بس اُس وقت تک اپنی قیمت رکھتے ہیں جب تک وہ انسان کی فطرت پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اس طرح وہ انسان میں زندگی سے فعال تعلق پیدا کرتے ہیں۔''[۱۳]

فعالیت سے مبرا فن ماہم کے نزدیک:

''دانشوروں کے لیے افیون ہے۔''[۱۴] وہ ادب جو زندہ رہتا ہے، اس کے بارے ماہم لکھتا ہے:

''میں ہمیشہ یہ رائے رکھتا ہوں کہ یہ صرف مصنف کی انفرادیت ہی ہے جو کسی بھی قسم کی تخلیق کو مکمل دلچسپ بناتی ہے اگر مصنف اپنی انفرادیت کا اظہار اپنے زاتی نہ دھرائے جا سکنے والے انداز میں کر سکتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ اُس کی تخلیق زندہ رہے گی''[۱۵]

ماہم اپنی تنقید آراء کی توضیح کے لیے اپنے سے قبل کے انگریزی، فرانسیسی اور روسی مصنفین کے معروف اور غیر معروف ادیبوں کو لاتا ہے۔ ماہم کی تنقید میں ان اوپر مذکورہ ادیبوں کے تخلیقات پر بحث کے ساتھ ساتھ ادیبوں کی سوانح بھی شامل ہے۔ وہ ان کے حالات کو بھی زیر بحث لاتا ہے۔ ایسا کیوں ہے۔ پچھلے صفحات پر ماہم کے ادبی تصورات میں

زندگی، زندگیت اور مصنف کی انفرادیت، مصنف کے دلچسپ ہونے، مصنف کے ذاتی انداز کا درآنا، مصنف کی ذات کو اہم سمجھنا، ان سب کی نشان دہی کی گئی ہے اس لیئے ماہم اپنی تنقید میں مصنف کی ذاتی زندگی کو بھی زیر بحث لاتا ہے اس بارے وہ کہتا ہے:

''فنی تخلیق کی اہمیت اپنے آخری نتیجے میں مصنف کی ذات پر منحصر ہے۔''[۱۶]

شخصیت اپنے وقت اور ماحول سے متعین ہوتی ہے۔ اس وجہ سے ادیب کے ادبی پہلو کو مصنف کی شخصیت کی واضح تفہیم کے بغیر سمجھنا مشکل ہے اور ماہم مصنف کی سوانح سے بھی تنقیدی آراء کو اخذ کرتا ہے۔ عظیم ادیبوں کی تخلیقات پر قلم آرائی کرتے ہوئے ماہم ان عظیم ادیبوں کی زاتی زندگی کو بھی زیر بحث لاتا ہے اور یوں اُس کے خیال میں تنقید اپنا حق پوری طرا ادا کرسکتی ہے۔

ماہم نے روس کے کلاسیکی مصنفین پر اپنی آراء کا اظہار کیا ہے اور روس کے بڑے ادیبوں جن میں ٹالسٹائی، دوستوئیفسکی ترگنیف اور چیخوف شامل ہیں پر اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ ان ادیبوں میں سے چیخوف کو ایک اعلی مقام کا حامل ادیب سمجھتا ہے۔ چیخوف کے بارے میں وہ کہتا ہے:

''چیخوف میری روح کے زیادہ قریب ہے۔ وہ دوسرے ادیبوں سے بالکل بھی میل نہیں کھاتا۔ دوستو ئیفسکی فطرت کی جبلتوں کی روشنی میں خیال کو حیران کرتا ہے، جوش پیدا کرتا ہے، اور انتہاؤں پر لا کھڑا کرتا ہے جب کہ چیخوف آپکا دوست بن کر ظاہر ہوتا ہے میرے خیال میں یہ چیخوف ہی ہے جو پُر اسرار روس کو سمجھنے کی ہمیں کلید مہیا کرتا ہے۔''[۱۷]

ماہم، موپسان اور چیخوف کے بارے تنقیدی بیان بھی اپنی جگہ ایک اہمیت کا حامل ہے اگر چہ بعد کے نقادوں نے ماہم کے اس تقابل کو آڑے ہاتھوں لیا۔ ماہم کا بیان یہ تھا کہ:

''ایک (موپسان) جسم کی تفتیش میں مصروف رہا اور دوسرا (چیخوف) گہرا اور عظیم ہے جو روح کو کھنگالتا ہے لیکن دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ زندگی بے مزہ اور لغو ہے اور لوگ گنوار اور اجڈ ہیں۔''[۱۸]

پچھلے صفحات میں ہم نے اس مسئلے پر دیکھا کہ ماہم اپنی تنقید کو اخذ کرنے کے زرائع میں تخلیق کے ساتھ ساتھ مصنف یا ادیب کی زندگی کے حالات اور سوانح کو بھی شامل کرتا ہے۔ لیکن کیا سوانح سے تخلیق کا تعلق واقعی ہمیں ادیب کی تخلیق کو سمجھنے میں مدد دے سکتا ہے۔ یا کہیں کہیں ادیب کی سوانح سے تخلیق کا تعلق ٹوٹا ہوا ہوتا ہے۔ یا سوانح اور تخلیق میں نہ پائی جاسکنی والی خلیج بھی کہیں موجود ہوسکتی ہے۔ جو نقاد کو کسی بڑی غلطی کا شکار کرسکتی ہے۔ یہی غلطی ماہم کی چیخوف کی تخلیقات کی تفہیم میں بھی در آئی ہے۔ ماہم نے لکھا کہ:

''چیخوف چالاک، گھمبیر اور اصلی تھیم نہیں بنا سکا اس لیے وہ صرف ماحول اور موڈ کو ہی بیان کر پایا وہ

موسپان کی طرح کی لطیفہ طرازی نہیں کر سکا۔''[۱۹]

لیکن لطیفہ طرازی اور پیراڈوکس کی کیفیت رکھنے والے چیخوف کے افسانے کیبن نمبر ۶ کو کہاں رکھا جائے۔ دوسرے سوانح بحیثیت تنقیدی زرائع کے بارے ماہم نے چیخوف کی انسانی روح کے علم کی وجہ چیخوف کے ڈاکٹری کے پیشے کی مہارت اور تخصیص کو قرار دیا ہے۔روحانی باریکیوں کے مشاہدے سے ہی چیخوف اپنی ادبی صلاحیت کی بنا پر کیبن نمبر ۶جیسی کہانی کا خالق بن سکا۔

سمرسٹ ماہم نے فلوبیئر کی سوانح اور ''مادام بواری'' پر بھی اپنی آراء کا اظہار کیا ہے۔

ناول ''مادام بواری'' کے بارے میں لکھتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

''مادام بواری ایک فرد کی ناکامی کے بارے میں ہے، یہ ٹریجڈی نہیں ہے۔''[۲۰]

ماہم نے پھر مادام بواری کی مرکزی کردار ایما بواری کی ناکامیاں بھی بیان کی ہیں لکھتے ہیں:

''ایما بواری کی پہلی ناکامی یہ ہے کہ اُسے احمق بے وقوف اور کمزور کردار کا خاوند ملا۔''[۲۱]

کئی نقادوں نے ماہم سے متفق ہوتے ہوئے ناول ''مادام بواری'' کے ایک اہم کردار شارل بواری کے اس طرز کے کردار کی توثیق کی ہے لیکن شارل بواری کے کردار کے تعین میں وارث علوی نے شارل بواری کو بھی ایما بواری کی طرح رومانوی صورتحال پر رہنے والا شوہر کہا ہے اور رومانویت کی فضا کا عادی کہا ہے۔شارل بواری ایما سے محبت میں بے وقوفی کی حد تک ایما سے مکالمہ کر سکنے اور دل کی تاروں کی لرزش محسوس کرنے سے کوسوں دور ہے۔لیکن فلوبئیر نے شارل بواری کی ایما کی خودکشی کے بعد کی زندگی میں کسی تبدیلی کو نہیں دکھایا سمرسٹ ماہم اس بارے میں کہتے ہیں:

''فلوبئیر نے شارل بواری کی موت بیان کی حالانکہ شارل بواری کی ماں اُس کی تیسری شادی کروا سکتی تھی۔''[۲۲]

ماہم نے ایما بواری کی دوسری ناکامی اُس کے ہاں بیٹے کی بجائے بیٹی کی پیدائش قرار دی ہے۔فلوبئیر نے ایما بواری کی بیٹے کی خواہش کو بھی بیان کیا اور ایما کی یہ خواہش بھی اُسکی نہ سیر ہونے والی نفسی طبیعت کی دوسری خواہشات میں شامل کر دی ہیں۔

سمرسٹ ماہم نے ایما بواری کی تیسری ناکامی اُس کے پہلے عاشق رڈولف کی انا پرست خودغرض اور بے وفا شخصیت کو قرار دیا ہے۔سمرسٹ ماہم کی نشان زد کی گئی ایما بواری کی ناکامیوں میں سب سے پہلے بڑی ناکامی مذہب کی طرف ایما کے پلٹنے کی خواہش میں چرچ کے پادری سے تسکین اور اطمینان نہ مل سکنے کی کو قرار دیا ہے۔ وہ تسکین

اور سکون جو ''کراماز وف برادران'' کے الیوشا کو فادرز وسیما کی زات میں نصیب ہوا۔ فادرز وسیما کا ایوان کو جھک کر بوسہ دینا، ایوان کو مذہب کے منبع کی طرف بلانے کی ترغیب بن جاتا ہے۔لیکن دوستوئیفسکی کا یہ کردار ''ایوان'' خدا کو ماننے سے انکار کر کے ہی رہا۔ الیوشا کی اطاعت شعاری اُسے مذہبی سرچشمے سے مستفید کر دیتی ہے،ایما کی یہ ناکامی سہارے کی آخری حد، کمزور کی پکار کا واحد آسرا بھی ایما سے چھین لیتی ہے۔

دوستوئیفسکی نے اپنے ناول ''کراماز وف برادران'' میں روسی معاشرے کے انہی حالات کے تحت فرد کے باطن میں پیدا ہونے والے جوار بھاٹے کی عکاسی کی ہے، جس طوفان سے فلوبیر کے زمانے کا فرانس گزرا تھا۔ دوستوئیفسکی کے ناولوں میں ہمیں اٹھارویں صدی کے روس کے معاشرے میں سیاسی، معاشی اور اخلاقی زوال کی صورتحال نظر آتی ہے ۔ اس زوال کی صورتحال میں کسی نقاد کے بقول، روسیوں کیلئے خدا اور خدا سے فرد کے تعلق کا سوال، زندگی اور موت کا مسئلہ تھا۔ روسی فرد خدا کے سوال کے جواب کے بغیر آگے بڑھنا ہی نہیں چاہتا تھا۔

فلوبیر نے ایما بواری کو سخت مشکلات میں گھرنے کے بعد گاؤں کے پادری کی طرف متوجہ ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔ ایما بواری ایک سہارے اور آسرے کی خواہش میں خدا طرف متوجہ ہوتی ہے لیکن اُس کی یہ کوشش بے کار جاتی ہے، خدا اور انسان کے درمیان کلیسا موجود ہے لیکن کلیسا فرد اور خدا کو ملانے کی بجائے، خدا اور فرد کے تعلق کو مجروح کر دیتا ہے ایما بواری کے معاملے میں یہی ہوا۔

اگر فلوبیر سے کچھ وقت کیلئے سرسری گزرتے ہوئے ہم بعد میں آنے والے بیسویں صدی کے کچھ فلسفی مصنفین میں سے وجودی مصنف البیر کامیو کے ناول ''اجنبی'' کو دیکھیں تو ''اجنبی'' میں بھی خدا سے فرد کے تعلق کو دیکھا جا سکتا ہے۔ ''اجنبی' میں جہاں ناول کا اہم محرک انسانی وجودی صورتحال میں لایعنیت ہے وہاں خدا سے دوری اور خدا کی ضرورت کے ختم ہونے کا بھی پتہ چلتا ہے۔

اجنبی کا مرکزی کردار مارسل قتل کرنے کے بعد پھانسی کے انتظار میں ہے تو پادری اُسے توبہ کی تلقین کرنے آتا ہے۔لیکن مارسل توبہ کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔

کامیو کا مقصد یہ تھا کہ عین موت کے پنجے میں بھی انسان حیی و قیوم کے وجود سے اور مذہب کا سہارا لینے سے انکاری ہے۔ سیزیفس کی اسطورہ کے مفسر کے ذہن میں مذہب اور ایمان کی گنجائش نہیں ہے۔ اور یہی وجودی فلسفے کا دھریہ مکتبِ فکر، فلوبیر کے زمانے کے بعد خدا اور خدا کے انسان سے تعلق کا سوال، نطشے کی عیسائیت کی تنقید میں اہم فلسفیانہ فکر کی حیثیت سے پیش ہوا ہے۔

نطشے نے خدا سے دوری اور عیسائی تعلیمات پر بے یقینی کے معاشرتی رجحان کو حساس دل سے محسوس کیا۔نطشے کے الفاظ ''خدا مر چکا ہے'' میں جو حقیقت پوشیدہ ہے وہ یورپ کے لوگوں کی ''نہلزم'' میں آماجگی ہے۔ بیسویں صدی

کے وجودی فلسفی مارٹن ہائیڈیگر نے نطشے کی فکر میں نطشے کے نہلزم کے تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا:

''بے یقینی اور عیسائی تعلیمات سے انکار نہلزم کی اصل نہیں ہے بلکہ بے یقینی ہمیشہ نہلزم کا صرف ایک نتیجہ ہے۔''[۲۳]

نطشے نہلزم کو ایک تاریخی مظہر سمجھتا ہے اور وہ اس مظہر کو ماضی کی اعلیٰ اقدار کی بے قدری کے وقوع پذیر ہونے کا عمل قرار دیتا ہے۔

جدید اور مابعد جدید صورتحال کا انسان بے یقینی کے عمل میں آ چکا ہے اور سابقہ اعلیٰ اقدار اپنے مقام سے ہٹ چکی ہیں۔ ان اعلیٰ اقدار میں خدا اور ماورائے حس دنیا، کا اقرار اور اُن پر یقین شامل تھا۔

نطشے نے ان اعلیٰ اقدار کے بے قدر ہو جانے کے واقعے کی صرف نشاندہی کی ہے اور اسے ''خدا کے مر چکنے'' کا نام دیا ہے۔

نہلزم کی اس صورتحال کا عکاس جدید معاشرہ ہے جس میں ایوان کرامازوف اور ایما بواری اور مارسل سب شامل ہیں۔ لیکن کیا ان سابقہ اعلیٰ اقدار اور ماورائے حس دنیا پر یقین کے موقوف ہونے سے خلا واقع ہو چکا ہے، نطشے اس کا جواب نہ میں دیتا ہے۔

نطشے پہلی اقدار کو مٹانے اور پھر نئی قدریں قائم کرنے، نئے Project کا آغاز قدروں کے نئے تعین سے کرنے کا حامی ہے۔

''مادام بواری'' کی فلسفیانہ تشریح کرتے ہوئے میلان کنڈیرا نے اپنی کتاب ناول کا فن میں ایما بواری کے اصل مسئلے کی طرف اشارہ کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

ایما بواری کے لیے۔ ''روزمرہ کی یکسانیت میں خواب اور دن سپنے اہمیت اختیار کر جاتے ہیں، بیرونی دنیا کی گم گشتہ لامحدودیت کی جگہ روح کی لامحدودیت لے لیتی ہے۔''[۲۴]

یہاں کنڈیرا اٹھارویں صدی میں یورپ کے باسیوں کی سرمایہ دارانہ نظام میں فرد کے یکتا انفرادی پن کی طرف متوجہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ فرد اجتماعی نہیں انفرادی ہستی بن چکا اور تب سب سے پہلے یکسانیت (تخلیقی اور تازہ بہ تازہ زندگی کی سرشاری سے محرومی) پیدا ہوئی۔

ایما بواری روح کی لامحدودیت کے حصار میں ہے اُسے اپنی اس روح کی لامحدودیت کا سفر درپیش ہے (اس سفر کا حال یورپی مابعد الطبیعات میں وجودیات اور مظہریات کے اندر ہوا) ایما بواری کی رومانس پسند زندگی کا باطنی تغیر کنڈیرا کے الفاظ ''روح کی لامحدودیت'' میں پوشیدہ ہے ایما بواری کے باطن میں یہی بے اطمینانی

موجود ہے۔

فلوبئیر پورے ناول میں ایک ایسی مثلث ترتیب دیتا ہے جو کلاسیکی روائتی ناولوں کی محبوب ، عاشق اور رقیب والی مثلث سے مختلف ہے۔ یہ مثلث فلوبئیر کے اسلوب اور مواد دونوں میں یکساں پنہاں ہے۔ یہ مثلث ہے رومانیت ، پیسے کی نفسیات اور حقیقت۔

رومانویت ناول کی ہیروئن ایما بواری کے دیکھے جانے والے خوابوں کی عمل پذیری کی خواہش اور پھر ناکامی پر مبنی ہے اور اس بیان کردہ مثلث کا دوسرا کونا پیسے کی نفسیات کی پورے ناول میں موجودگی ہے۔

ایک روسی کہاوت ہے کہ ''پیسہ حساب سے محبت کرتا ہے'' ایما نے پیسے سے معاملہ اسی کہاوت کے تحت نہیں کیا اور پیسے نے ایما کو معاف نہیں کیا۔

سرمایہ دارانہ معیشت کے سفاک پہلوؤں نے ایما کو رگید دیا اور اُس کے دیوالیہ پن سے ساھوکار بے دردی سے نپٹا۔ فلوبئیر 470 صفحے کے ناول میں 100 صفحے پر سوھوکار کو ناول کے منظر نامے میں لے آیا۔ قاری کو اس بات نے نہیں چونکایا لیکن آخر میں معلوم ہوا کہ کس طرح ساھوکار ناول کی تفہیم میں اہم محرک ثابت ہوا۔

مثلث کے تیسرے کونے ''حقیقت'' نے ایما بواری کو پہلے عشق میں ناکامی کے بعد موقع دیا کہ وہ اب بھی اُس دنیا سے نکل آئے جو ایما کی دنیا ہے اور حقیقت کی بے رونق دنیا کو قبول کر لے اور ایک وفادار بیوی اور پیار کرنے والی ماں ثابت ہو جائے۔

فلوبئیر نے حقیقی زندگی کی صورتحال کی عکاسی ناول کے کردار '' دواساز'' کے زریعے پیش کی ہے جو اپنے ''جعلی معالج'' ہونے کی پردہ پوشی کرنے اور اپنے کاروبار کو ترقی دینے میں مصروف ہے۔ سمرسٹ ماہم کے مطابق کہانی کے موضوع کے عمومی ہونے کی وجہ سے خطرہ تھا کہ کہیں ناول پٹ نہ جائے اس لئے فلوبئیر نے اسے زندہ اسلوب عطا کیا اور اس عمومی موضوع کو نئی زندگی عطا کر دی۔

فلوبئیر کو یہ اسلوب بہت جان جوکھوں سے میسر آیا فلوبئیر عام بول چال کی زبان سے متنفر تھا اس لیئے سمرسٹ ماہم کے مطابق:

> ''فلوبئیر کو مختلف الجہت الفاظ کشش کرتے تھے۔ فلوبئیر نے شعوری کوشش کی کہ ایک صفحے پر ایک الفاظ دو بار نہ آئے۔ اسے نثر کی اپنی تمام خصوصیات بچاتے ہوئے شاعرانہ زبان کا استعمال پسند تھا۔ فلوبئیر ایک پیراگراف کو کئی کئی بار لکھتا رہا۔ پھر وہ جملوں کی منہ سے ادائیگی کرتا تھا۔ اُسے ''فقط ایک لفظ'' کی تلاش رہتی تھی۔''[۲۵]

وہ اپنے مصنف دوست لوئی بوایلے سے اصلاح بھی لیتا رہا وہ فضول منظر کشی کرنے والے پیروں کو ہٹاتا رہا۔ اُس

نے دوراز کار استعاروں کو بھی دور کیا۔ ''مادام بواری'' میں فلوبئیر نے زراعتی میلے میں مئیر کی تقریری پڑی جان جوکھوں سے گزر کر لکھی، مئیر کی تقریر لکھنے میں فلوبئیر نے دو حقیقتوں یعنی واقعے کے خارج اور داخل کو دو کرداروں کے زریعے متوازیت کے تحت لکھا۔ باختن کے کثیر الصوتیت کے تصور کی یہ متوازیت بہترین مثال ہے۔[۲۶]

یہ متوازیت مئیر کی تقریر اور رڈولف کے ایک ہی وقت میں دو مختلف مکالمے پر مبنی ہے۔ ایک جملہ مئیر بولتا ہے اور دوسرا جملہ رڈولف بولتا ہے مئیر اور دڈولف کے بیان ایک دوسرے کا قطع کرتے ہوئے منطق زبان کو الجھاتے ہیں۔

فلوبئیر اپنے عصر کی زبان کا تو قائل تھا لیکن وہ نثر کی اپنی خصوصیات کی قربانی دینے پر کبھی راضی نہ ہوا۔ سمرسٹ ماہم نے فلوبئیر کے اسلوب کے حوالے سے لکھا:

''فلوبئیر کہانی میں تسلسل کو کہانی کا لازمی اور ضروری جز سمجھتا تھا۔''[۲۷]

ماریو بورگس یوسا نے اپنی کتاب ''نوجوان ناول نگار کے نام خط'' میں جہاں اسلوب کی بحث کی ہے اُس میں وہ ناول کی زبان کی کامیابی کا انحصار دو باتوں پر رکھتا ہے۔ یوسا کے مطابق:

''ایک زبان کا داخلی ربط اور دوسرا زبان کی ناگزیریت (essentiality) ، ناول جو کہانی بیان کر رہا ہے بے ربط ہوسکتی ہے لیکن وہ زبان جو کہانی کی تشکیل کرتی ہے اُسے با ربط ہونا چاہیے۔''[۲۸]

یوسا کا بیان کردہ زبان کا داخلی ربط وہ شئے ہے جیسے فلوبئیر ''تسلسل'' کہہ رہا ہے اور زبان کی ناگزیریت وہ شئے ہے جسے فلوبئیر ''فقط ایک لفظ'' قرار دیتا ہے۔ یوسا نے لکھا:

''اسلوب کے بارے میں فلوبئیر کا ایک نظریہ تھا، لفظ صحیح (Mot Juste) کا صحیح لفظ بس ایک ہی لفظ ۔۔۔ ہوتا ہے جو کسی خیال کو شافی طور پر بیان کرسکتا ہے۔ ادیب کا فریضہ اُس کو دریافت کرنا ہے۔''[۲۹]

فلوبئیر کے ناول ''مادام بواری'' کو فحاشی کے الزام کے مقدمے کے بارے بھی سمرسٹ ماہم نے اپنی کتاب میں زکر کیا ہے۔ ناول پر بے حیائی اور اخلاقی بے راہ روی کی ترغیب کا الزام تھا۔ فلوبئیر کے ناول کے محمد حسن عسکری کے ترجمے والی اشاعت میں فلوبئیر کا اُس ناول پر مقدمے کے جج کے نام خط کا ترجمہ بھی موجود ہے جس میں فلوبئیر نے جج کا شکریہ ادا کیا ہے۔

سمرسٹ ماہم نے اِس مقدمے کا زکر کرتے ہوئے لکھا:

''میں نے سرکاری وکیل کا بیان اور وکیل استغاثہ کا بیان پڑھا۔ سرکاری وکیل نے ناول کے کچھ حصے پڑھ کر سنائے اور دلائل دئے کہ یہ حصے Pornography کے زمرے میں آتے ہیں۔''[۳۰]

آگے چل کر سمرسٹ ماہم کہتا ہے کہ فلوبئیر نے بستر والے مناظر بہت احتیاط سے لکھے ہیں۔ آگے سمرسٹ ماہم لکھتا ہے:

''وکیل استغاثہ نے جواب دیا کہ بستر والے مناظر ناول میں ضروری تھے اور ان میں فحاشی نہیں ہے کیونکہ ایما بواری کو اُسکے بُرے اعمال کی سزا ملی۔ منصفین نے وکیل استغاثہ کی اس سزا والی دلیل کو قبول کیا اور ناول کی اشاعت کے حق میں فیصلہ دیا۔''[۳۱]

سمرسٹ ماہم کی تنقید کے کچھ زاویے بیان کرتے ہوئے ہم نے دیکھا کہ ماہم اپنی تنقید میں تخلیقات پر اپنے معیارات کے تحت بحث کرتا ہے اور ماہم کی تنقید کی انفرادیت یہ ہے کہ ماہم ادبی تخلیق سے بحث کرتے ہوئے تخلیق کار کی شخصیت سے بھی واقفیت کو بھی ضروری سمجھتا ہے۔ اس کے علاوہ ماہم ادب کی تخلیق کے اسباب وعوامل میں مصنف کی شخصیت کی انفرادیت پر زور دیتا ہے اور یوں وہ بیسویں صدی کے عظیم تخلیق کاروں کی تخلیقات پر قلم آرائی کر کے اپنے معیاراتِ تنقید سے روشناس کراتا ہے اور بلا شبہ سمرسٹ ماہم عالمی ادب کا اہم تخلیق کار اور نقاد بن کر ادب کی تنقید میں بالعموم اور تخلیق کار کی حیثیت سے بالخصوص سامنے آتا ہے۔

حواشی وحوالہ جات

1. Somerset MOHAM, ISKUSTVA SLOVA. KHUDOZHESTVENAYA LITERATUREA, 1989, MOSCOW, RUSSIA, P. 136-137, 138
2. Same, p.8
3. Same, p.9
4. Same, p.9
5. Same, p.10
6. Same, p.10
7. Same, p.12
8. Same, p.12
9. Same, p.13
10. Same, p.13
11. Same, p.13
12. Same, p.13

13. Same, p.14
14. Same, p.14
15. Same, p.15
16. Same, p.17
17. Same, p.18
18. Same, p.19
19. Same, p.20
20. Same, p.226
21. Same, p.226
22. Same, p.226
23. Martin Heidegger, off the Beaten Track, Translation, Julian Young & Kenneth Haynes Cambridge University Press, pp-166

۲۴۔ ناول کا فن، میلان کنڈیرا، مترجم ارشد وحید، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ص ۱۵

25. Somerset MOHAM, ISKUSTVA SLOVA. KHUDOZHESTVENAYA LITERATUREA, 1989, MOSCOW, RUSSIA, P. 229
26. BAKHTIN MICHAEL, RUSSIAN FORMALIST
27. Somerset MOHAM, ISKUSTVA SLOVA. KHUDOZHESTVENAYA LITERATUREA, 1989, MOSCOW, RUSSIA, P. 231

۲۸۔ ماریو یورگس یوسا، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ترجمہ محمد عمر میمن، شہرزاد، کراچی صفحہ نمبر ۳۹

۲۹۔ ماریو یورگس یوسا، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ترجمہ محمد عمر میمن، شہرزاد، کراچی صفحہ نمبر ۳۹-۴۰

30. Somerset MOHAM, ISKUSTVA SLOVA. KHUDOZHESTVENAYA LITERATUREA, 1989, MOSCOW, RUSSIA, P. 225
31. Somerset MOHAM, ISKUSTVA SLOVA. KHUDOZHESTVENAYA LITERATUREA, 1989, MOSCOW, RUSSIA, P. 225-226

محمد اشرف مغل
محراب پور، پردیسی انجینئرنگ ورکس
سندھ۔

کلیم الدین احمد کی تنقید میں جدید و مابعد جدید تنقیدی تصورات کے متعلق اشارات

There have been two kinds of opinions since debate regarding Post-modernism or theory took roots in Urdu. On one hand, there are writers who say that these post-modernist theories are new and enriching for Urdu literature, while on the other hand some writers claim that post-modernism and all other theories of criticism influenced by it were already there in Urdu. Not a single of these theories is new and the West is just selling old wines to the East in new bottles. Some even claimed that the West is selling back our own theories branding them as theirs. Such claims have been presented by both the sides but to date no substantial proof has been provided by either of them. People who claim that these theories are new have only published books on debates about the theory, but the original literary writings were not acknowledged in these books. On the other hand, there are those critics who claim that all these structuralist and post-structuralist theories which are proclaimed as new have already been there in our literature. I attended to this issue and started identifying modern and post-modern theories from the writings of Kaleemuddin Ahmed. It would be interesting to note that I was able to find about all the modern critical theories in his writings. With the help of textual evidences, this article shows the presence of modernist and postmodernist strands in Ahmed's works.

(نوٹ: یہ مضمون طوالت کی وجہ سے ایک ہی شمارہ میں مکمل شائع نہیں کیا جا رہا۔ مگر اس کی اہمیت اور افادیت کو سامنے رکھتے ہوئے ،اس کو متعدد حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ پہلا حصہ پچھلے شمارے میں پیش کیا جا چکا ہے ۔دوسرا حصہ اب حاضر ہے، تیسرا حصہ آئندہ شمارے میں پیش کیا جائے گا۔

اس حصے میں، کلیم الدین احمد کی کتابوں سے عمرانی تنقید،نفسیاتی تنقید، مارکسی تنقید(ترقی پسند تنقید)، اور اُسلوبیاتی تنقید کسے متعلق اشارات کو تلاش کیا گیا ہے۔

کلیم الدین احمد کی تنقید کا جائزہ اردو کے تقریباً تمام ہی ناقدین نے لیا ہے۔ اُن جائزوں میں سے ۱۴ تنقیدی

جائزوں کی نشاندہی اس مضمون کے پہلے حصے میں کی گئی تھی۔دورانِ مطالعہ ۷ مضمون اور نظروں سے گزرے، جو یہ ہیں:

- کلیم الدین احمد کی ناقدانہ انفرادیت۔(ابوالکلام قاسمی: تنقیدی رویے؛ جیل روڈ، علی گڑھ؛ ۲۰۰۷ء)
- کلیم الدین احمد کی شاعری کا دورِ اولیں؛ مشمولہ (مظہر امام: آتی جاتی لہریں؛ آدرش کتاب گھر، دہلی؛ ۲۰۰۰ء)
- کلیم الدین احمد کی عملی تنقید؛ ایک تاثر؛ مشمولہ (کوثر مظہری: جرأت افکار؛ مکتبہ استعارہ؛ نئی دہلی؛ ۲۰۰۲ء)
- کلیم الدین احمد کا اُسلوب؛ مشمولہ (جاوید نہال، ڈاکٹر: تحقیق وتنقید؛ اریب پبلی کیشنز؛ کلکتہ؛ ۱۹۸۳ء)
- کلیم الدین احمد۔ایک مطالعہ؛ مشمولہ (شمیم احمد: میری نظر میں؛ زمرد پبلی کیشنز، کوئٹہ؛ ۱۹۹۲ء)
- کلیم الدین احمد کی ناقدانہ حیثیت؛ مشمولہ (عبدالمغنی، پروفیسر: نقطۂ نظر؛ کتاب منزل؛ سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۵ء)
- کلیم الدین احمد اور تحسین شعر؛ از: نورالحسن نقوی؛ مشمولہ (مرتب: شارب رودلوی: معاصر اردو تنقید، مسائل و میلانات؛ اردو اکادمی، دہلی؛ ۱۹۹۴ء)

ان مضامین کی نشاندہی اس لیے کی جارہی ہے تاکہ مضمونِ ہذا کو پڑھنے کے بعد اگر کسی قاری کے دل میں کلیم الدین احمد کے تنقیدی اُسلوب کو سمجھنے کا شوق پیدا ہو تو وہ ان مضامین کی طرف رجوع کر سکے۔اب لیجیے مزید آشکار و مستور جدید و مابعد جدید تنقیدی تصورات اُن کی تحریروں سے۔

عمرانی تنقید:

تخلیق کے لیے تخلیقی مواد آتا کہاں سے ہے؟ اور کس کس طور آتا ہے؟ اور کیوں آتا ہے؟ اس جیسے اور کئی سوالوں کے جوابات عمرانی تنقید دیتی ہے۔عمرانی تنقید، سماجیاتی تنقید، تاریخی وسوانحی تنقید، اور اب ساختیات کے دائرے میں اُبھرنے والی نئی تاریخیت۔یہ سب تنقیدی رویے کچھ کچھ فرق کے ساتھ تخلیق کار کے تخلیقی محرکات تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔فن پاروں کے آئینۂ مطالعات سے کئی قسم کے عکس جھلکتے ہیں یعنی کہیں نقاد دیکھتا ہے کہ فنکار کی فلاں تخلیق کا محرک فلاں واقعہ یا شے یا جذبہ ہے اور کہیں دیکھتا ہے کہ فنکار کی فلاں تخلیق کسی واقعہ، شے یا جذبے کا محرک بنی ہے۔عمرانی تنقید کی کچھ تعریفیں دیکھیے۔ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''عمرانی تنقید کے اُصولوں کی روشنی میں اس امر کا تعین کیا جاسکتا ہے کہ خاص عہد، خاص نوع کی تخلیقات کا کیسے موجب بنتا ہے۔اور ایک عہد کا ادیب دوسرے عہد کے اور ایک سماج کا ادیب دوسرے سماج کے ادیب سے کیونکر منفرد قرار پاتا ہے۔اسی لیے عمرانی تنقید میں سیاسی، سماجی، روحانی، اقتصادی اور ان

تمام عوامل کا بطور خاص مطالعہ کیا جاتا ہے جو عصری شعور کی تشکیل کرتے ہوئے ادیب کی تخلیقی شخصیت کو ایک خاص سانچہ میں ڈھالنے کا باعث بنتے ہیں۔اسی سے ''دہلویت''اور ''لکھنویت'' میں امتیاز کیا جاسکتا ہے۔اور اس سوال کا جواب تلاش کیا جاسکتا ہے کہ ''ریختی'' نے صرف لکھنؤ ہی میں کیوں فروغ پایا''۔(۱)

ڈاکٹر ضیاء الحسن عمرانی تنقید کی تعریف یہ کرتے ہیں:

''عمرانی تنقید ادب کا مطالعہ ایک سماجی دستاویز کی طرح کرتی ہے۔وہ کسی عہد کے ادب یا کسی ادیب کی تحریروں سے اُس عہد کی سماجی صورتِ حال کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔عمرانی تنقید کسی فن پارے سے اس دور کے جذبات ،احساسات،تہذیبی اقدار اور تصورات کا علم حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے،لیکن اس طرزِ تنقید میں یہ خطرہ رہتا ہے کہ نقاد سماجی حوالے سے ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے ادب کی جمالیاتی اقدار کو نظر انداز نہ کردے۔اگر اس طرح کیا جائے تو اس سے اچھے اور بُرے ادب کی تمیز ختم ہوجائے گی''۔(۲)

عمرانی تنقید کا موضوع بڑا وسیع ہے۔وہ کیا ہے جو اس میں نہیں ہے۔تاریخی ،سوانحی ،نفسیاتی ، معاشرتی ، سماجی سب رویے اس میں دکھائی دیتے ہیں۔کلیم الدین احمد نے بھی اس باب میں خامہ فرسائی کی ہے،لکھتے ہیں:

''وہ عمرانیات ہو یا نفسیات یا اور کوئی علم یا سائنس' نقاد کو اس سے واقفیت چاہیے۔مثلاً عمرانیات کو لیجیے۔ اس میں قدیم دماغ اور قدیم فن پر روشنی ملتی ہے۔قدیم انسان کیسے سوچتا اور محسوس کرتا تھا، وہ کیسے ماحول پر قابو پا کر اسے سماجی مقاصد کے لیے استعمال کرتا تھا،کیسے اسے یہ انگیزئس ہوتی تھی کہ وہ خارجی دُنیا کی فن کے ذریعے تصویر کشی کرے۔ہمیں ان باتوں سے واقفیت ضروری ہے کیونکہ ہمیں وہی مسائل درپیش ہیں جو قدیم انسان کو پیش تھے اور قدیم مسائل کی روشنی میں ہم جدید مسائل کا جائزہ لے سکتے ہیں اور انہیں صحیح اور صاف طور پر سمجھ سکتے ہیں کیونکہ دونوں مسائل بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف نہیں۔آج زندگی بظاہر اس قدر پیچیدہ' حیرت انگیز اور درہم برہم ہوگئی ہے کہ زندگی جب نسبتاً سادہ تھی اس کی طرف رجوع کرنے سے ہمیں ذہنی توازن رکھنے میں آسانی ہوتی ہے''۔(۳)

حبیب الرحمٰن خاں شروانی نے مقدمہ نکات الشعراء میں میرؔ کے عہد کا نقشہ کھینچا تھا۔کلیم الدین احمد اس کے تحت لکھتے ہیں:

''ادبی نکتوں اس زمانہ کی طرز معاشرت پر بھی روشنی ڈالی جاتی ہے۔۔۔۔۔یہ سب درست اور اس قسم کی تصویر کے اجزاء دوسرے تذکروں میں بھی ملتے ہیں،لیکن کوئی تذکرہ نفیس ارادۃً اپنے عہد کی طرزِ

معاشرت کی مکمل و مفصل صاف و زندہ تصویر پیش نہیں کرتا۔ کچھ منتشر ٹکڑے البتہ ملتے ہیں جنہیں اکٹھا کر کے اس عہد کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اگر اس قسم کی مکمل تصویریں ملتیں تو ان کی اہمیت ادبی نہیں تاریخی ہوتی''۔(۴)

یعنی کلیم الدین احمد عمرانی تنقید کی اہمیت پر زور دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ تذکرہ نگاروں کو چاہیے تھا کہ وہ شعراء کے عہد اور طرزِ معاشرت کو تفصیل سے لکھتے تا کہ اُن کے کلام کو سمجھنے میں آسانی ہوتی۔

سیاسی حوالے سے بھی کلیم الدین احمد نے تذکروں میں سے کچھ نکات آشکار کیے ہیں:

''بہر کیف، معاشرتی منظر کے ساتھ سیاسی منظر کی بھی ایک جھلک کبھی دکھائی دیتی ہے۔ لطف علی اُمید کے حال میں یہ کہہ کر کہ'' اس جگہ تھوڑا احوال مجمل سید حسین علی خاں کی امیر الامرائی کا اور صوبہ داری دکن کی جلوہ فرمائی کا بیان کرنا ضروری ہے''۔ چار صفحے سیاہ کر ڈالتے ہیں جو بیکار ہیں اور جن سے اُمید کے کلام پر کوئی روشنی نہیں پڑتی''۔

تذکروں میں مرقوم دلچسپ قصوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

ان سیاسی مناظر سے زیادہ دلچسپ وہ قصے ہیں جن سے اکثر طبیعت خوش ہو جاتی ہے اور جن میں کچھ بھی تنقیدی چاشنی موجود نہیں ہوتی''۔(۵)

دلچسپ قصوں کا ہونا بھی بہت ضروری ہے۔ جو تحریر دلچسپ قصوں سے مبرا ہوتی ہے، اُس سے بہت ہی کم لوگ حظ اُٹھا پاتے ہیں۔ ایسے دلچسپ قصوں میں تنقیدی چاشنی موجود ہو یا نہ ہو، ادبی چاشنی تو ہوتی ہی ہے۔ اس لیے قصوں کی ادبی حیثیت سے انکار ممکن نہیں۔ پھر دو قصے بذبان فارسی کلیم الدین احمد نقل کرتے ہیں۔ نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

''اس طرح کے واقعات تمام ادبی اور تنقیدی نکتوں سے زیادہ دلچسپ ہیں۔ اگر تذکرہ نویس چاہتے تو ان کی واقعہ نگاری کی فنی اہمیت زیادہ سے زیادہ ہو جاتی۔ لیکن وہ واقعہ نگاری میں بھی کوئی کارِ نمایاں نہیں کرتے اور اسے فنی اہمیت سے نہیں برتتے۔ وہ تو سیدھے سادے اور مختصر ڈھنگ سے ان واقعات کا بیان کرتے ہیں۔ صناعی کچھ بھی نہیں ملتی۔ یہ موقع بھی ہاتھ سے نکل جاتا ہے''۔(۶)

سیدھے سادے انداز میں واقعات کو لکھ دینا ادب نہیں، ادب تو واقعات و خیالات کو صناعی کے ساتھ بیان کرنے کا نام ہے۔ کچھ تو نیا ہو، کچھ تو انوکھا ہو۔ روسی ہیئت پسندوں نے اسی طرف توجہ دی تھی۔

تذکرہ نویسوں کے سیاسی و سماجی شعور کے متعلق دوسری جگہ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''اس کے علاوہ نئے تذکروں میں بھی شاعروں کی سیاسی ومعاشرتی عقبیٰ زمین نہیں ملتی اور شاعروں کے کلام اور ماحول میں جو ربط ہوتا ہے اسے واضح نہیں کیا جاتا۔ان میں کبھی کبھار سیاسی ومعاشرتی مناظر کی جھلک ملتی ہے لیکن یہ مناظر گویا غلطی سے مرتب ہوجاتے ہیں۔ ماحول کی صحیح اہمیت سے واقفیت نہیں ملتی۔ جو مناظر مرتب ہوجاتے ہیں وہ دلچسپ تو ضرور ہوتے ہیں لیکن ان کی کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں ہوتی''۔(۷)

کلام اور ماحول میں جو ربط ہوتا ہے اُسے واضح نہیں کیا جاتا، یہ نکتہ بڑا معنی خیز ہے۔اس پر توجہ چاہیے، اس کی کئی تشریحیں ہوسکتی ہیں۔کلام میں بھی کئی جہات پنہاں ہوتی ہیں اور ماحول میں بھی۔اب دیکھنا یہ ہے کہ کس کس جہت کا آپس میں ربط ہے۔پھر دیکھنا یہ ہے کہ آپس میں ملنے والی جہتوں میں ایک طرف کی جہت (کلام) دوسری طرف کی جہت (ماحول) پر غالب ہے یا مغلوب۔آسان اور کھلے لفظوں میں کلام کی کچھ پرتوں پر ماحول حاوی ہوگیا ہے یا ماحول کی کچھ پرتوں پر کلام۔بہرحال ہم آگے بڑھتے ہیں۔کلیم الدین احمد کے نزدیک بھی ادیب وشاعر پر ماحول وسماج اور اس کی ہر لحظہ بدلتی تبدیلیوں کا اثر پڑتا ہے:

''ادب نام ہے تجربات کے اظہار کا۔یہ تجربات ایک حد تک انسان کے ماحول سے وابستہ ہیں۔یہ ماحول کائنات کی ہر چیز کی طرح بدلتا رہتا ہے۔اس لیے لازمی طور پر انسانی تجربات میں بھی تغیر وتبدل ہوتا رہتا ہے۔ماحول کا وہ سماج ہو یا خارجی ماحول ہو، اثر کسی دور کے ادب پر ہوتا ہے، اور کسی دور کے ادب کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے اس کے ماحول کا جائزہ لینا ضروری ہے۔انسانی ماحول زیادہ اہم ہے لیکن ترقی پسند نقاد غیر انسانی ماحول یعنی انسانی تعلقات کا وہ نظام جسے سماج کہتے ہیں۔ایک حد تک غیر انسانی ماحول پر مبنی ہوتا ہے۔انسان خلا میں نہیں رہ سکتا۔اس کا ایک مخصوص حلقہ زمین کے کسی گوشہ میں اپنی زندگی بسر کرتا ہے۔اس گوشۂ زمین کی خصوصیات، اس کے تعلقات زمین کے دوسرے حصوں سے، پھر کرۂ ارض کی مخصوص جگہ نظام عالم میں' یہ سب چیزیں اس پر اثر ڈالتی ہیں''۔(۸)

سماج کے ادب پر اثر کے متعلق کلیم الدین احمد مزید لکھتے ہیں:

''ترقی پسند نقاد سماج اور اس کی اہمیت پر زور دیتے ہیں' لیکن یہ لفظ سماج ان کے ذہن میں کسی فوق الفطرت شے سے کم نہیں اور وہ سماج اور فرد کے تعلقات سے صحیح طور پر آشنا نہیں۔انسان کے مختلف وجود سے جن کی تفصیل ضروری نہیں، سماجی زندگی قبول کی اور معاشرتی زندگی کے فوائد حاصل کرنے کے لیے اس نے اپنی فطری خواہشوں اور ضرورتوں کو مختلف معاشرتی قوانین کے ماتحت بنایا۔لیکن وہ کبھی اپنی انفرادیت سے یک قلم زیادہ دستبردار نہیں ہوتا۔ زیادہ سے زیادہ مصنوعی سوسائٹی کو دیکھیے! اس کے افراد بظاہر مشینوں کی طرح یکساں نظر آئیں' لیکن کسی واقعہ کسی

تصادم سے یہ مصنوعی چھلکا علیٰحدہ ہوجاتا ہے، اور وہ ایک زندہ، حساس، فطری انسان کی طرح حِس اور عمل کرنے لگتے ہیں۔ادب اسی قسم کے تجربات پر مبنی ہے''۔(۹)

ادب پارے کی تفہیم کے لیے عمرانی وسماجی و تاریخی علوم کو پہلے مفید خیال نہیں کیا جاتا تھا،لیکن اب کچھ تنقیدی رویے ادب کو تاریخ کے آئینہ میں اور کچھ تاریخ کو ادب کے آئینہ میں اور کچھ ادب وتاریخ کو بین بین رکھ کر مطالعہ کررہے ہیں۔نئی تاریخیت پیش نظر رہے۔اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ تخلیق کار پر اُس کے عہد' ماحول' وقت کے اثرات پڑتے ہیں۔اس بارے میں لکھتے ہیں:

''ایک زمانہ تھا کہ انسانی ماحول کو بے کار اور غیر متعلق سمجھا جاتا تھا، اور انفرادیت کو پوری حقیقت خیال کیا جاتا تھا۔آج ماحول کوسب کچھ سمجھا جاتا ہے۔اورانفرادیت کو کچھ بھی نہیں''۔(۱۰)

اس بات میں کوئی شک نہیں کہ ہر دور کا ادب اپنی ایک الگ پہچان رکھتا ہے۔ ہرنیا آنے والا دور' پہلے سے مختلف ہوتا ہے، ہاں یہ کہنا مشکل ہے کہ دور بدلتا کتنے عرصے میں ہے۔کبھی صدیاں لگ جاتی ہیں،کبھی ایک صدی، کبھی آدھی صدی،کبھی دودہائیاں،کبھی ایک دہائی۔اسی طرح یہ بھی ضروری نہیں کہ ایک ہی دور کے تمام ادیب وشاعر ایک ہی قسم کا ادب تخلیق کریں۔ اُن میں بھی فرق آسکتا ہے، اس لیے مختلف ادوار کا ادب اور ایک دور میں مختلف ادیبوں کے ادب کا جائزہ لیتے ہوئے محتاط رہنا چاہیے، سب کے لیے ایک ہی پیمانہ ٹھیک نہیں۔اس بارے میں لکھتے ہیں:

''اگر کسی دو' دور کے ادب میں فرق ہوتا ہے تو ایک ہی دور کے مختلف ادیبوں اوران کی ادبی کاوشوں میں بھی نمایاں فرق ہوتا ہے۔اگر میرؔ وغالبؔ میں فرق ہے تو غالبؔ وذوقؔ میں اس سے زیادہ فرق ہے''۔(۱۱)

شاعر اپنا رنگ قصداً نہیں بدلا کرتا بلکہ معاشرہ جو جو رنگ بدلتا ہے' شاعر اُن رنگوں میں رنگتا چلا جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

''قاعدہ ہے کہ جس قدر سوسائٹی کے خیالات اس کی رائیں' اس کی عادتیں' اس کی رغبتیں' اس کا میلان و مذاق بدلتا ہے' اسی قدر شعر کی حالت بدلتی رہتی ہے، اور یہ تبدیلی بالکل بے معلوم ہوتی ہے۔کیونکہ سوسائٹی کی حالت کو دیکھ کر شاعر قصداً اپنا رنگ نہیں بدلتا' بلکہ سوسائٹی کے ساتھ ساتھ وہ خود بدلتا جاتا ہے''۔(۱۲)

مندرجہ بالا اقتباس غالباً حالیؔ کا ہے۔بہرحال کلیم الدین احمد کے متن میں بغیر حوالے کے موجود ہے۔شاعری فنی حیثیت سے نہیں بدلتی۔اس بارے میں لکھتے ہیں:

''شاعری فنی حیثیت سے کبھی نہیں بدلتی لیکن اس کے موضوعات مختلف زمانہ میں بدلتے رہتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ بنیادی جذبات وخیالات میں تغیر یا اضافہ ممکن نہیں لیکن قوت حاسہ بدلتے رہتے ہوئے زمانہ میں مختلف صورتیں اختیار کرتی رہتی ہے۔اور جذبات وخیالات ہمیشہ نئی صورت' نئی ترتیب وترکیب میں جلوہ گر ہوتے ہیں''۔(۱۳)

شاعری فنی حیثیت سے نہیں بدلتی؛ اس میں کلام ہے، لیکن اس بارے میں گفتگو یہاں نہیں ہوسکتی۔ہم آگے بڑھتے ہیں۔

لکھتے ہیں:

''شاعر واقعات یا تاریخ سے متاثر ہوتا ہے لیکن تمثیل کی سطح پر ایک نئی حقیقت خلق کرتا ہے۔ یہ تخلیقی عمل کا تقاضا ہے .....اس کام میں بہت سا مسالا بالخصوص جذباتی ،عمرانیاتی رویے اور معاشرتی Motifsاور دوسرے کوائف گردوپیش کی دنیا سے لینے پڑتے ہیں''۔(۱۴)

یعنی شاعر واقعات یا تاریخ سے مواد اُٹھا کر ایک تمثیل کی سطح پر ایک نئی حقیقت تخلیق کرتا ہے۔پھر لکھتے ہیں:

''۱۸۵۷ء سے پہلے اور بعد کا لکھنؤ بڑی حد تک ایک انفعالی کلچر کا نمائندہ تھا.....جب کسی قوم یا معاشرے پر خارجی دنیا تنگ ہونے لگتی ہے یا اس میں مبارزت طلبی کے دَم خم نہیں ہوتے تو وہ اپنے خول میں پناہ لینے پر مجبور ہوجاتا ہے۔لکھنؤ معاشرہ بھی اپنے خول میں پناہ لینے پر مجبور تھا''۔(۱۵)

نفسیاتی تنقید:

تحلیل نفسی پر کلیم الدین احمد نے پوری کتاب تصنیف کی ہے، اور ہر رُخ سے تحلیل نفسی کی کمزوریوں کو بیان کیا ہے۔ اگر کلیم الدین احمد کے تجزیے کی اہم حصوں کو بھی پیش کیا جائے تو صفحات کی تعداد بہت زیادہ بڑھ جائے گی۔ چنانچہ یہاں صرف اُن کے اخذ کردہ ماحصل کو ہی پیش کیا جارہا ہے۔ باقی جسے تفصیل درکار ہو وہ اصل کتاب تک رسائی حاصل کرے۔لکھتے ہیں:

''تحلیل نفسی حقیقی سے زیادہ نمائشی ہے،اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اسے بالکل ناکارہ کہہ کر ردّ کردیا جائے۔ اس کا غالباً اپنا مناسب مقام اور کام بھی ہے،لیکن ادبی نقاد کے لیے اس کے پاس بہت تھوڑا (مواد) ہے.....اتنا کم کہ اسے قابل قدر نہیں کہا جاسکتا۔اس کی مخصوص کمی یہ ہے کہ یہ اپنے مقام اور اپنے اصلی فرائض کو پہچانتا نہیں ہے۔ یہ ہمیں ہر چیز کے متعلق سب کچھ بتانے کا دعویٰ کرتا ہے جو کہ صریحاً ایک بے کار کوشش ہے۔ یہ نقاد کو اس کے فرض منصبی کی تعلیم دیتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہ اس عالم کے تمام رازوں کو افشا کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ یہ خلل اعصاب کے مریض کے لیے تو حقیقتاً مددگار ہوسکتا

ہے لیکن یہ اس مفید مگر محدود کام سے مطمئن نہیں ہے۔ اس کے حوصلے زیادہ بلند ہیں اور یہی حوصلے اس کی تباہی کی وجہ ہیں''۔(۱۶)

ماہر تحلیل نفسی کے پاس لاشعور کے متعلق بتانے کے لیے بہت کچھ ہوتا ہے لیکن وہ ایسی باتوں کی طرف دور تک چلا جاتا ہے جن کی ادبی نقاد کو کچھ خاص ضرورت نہیں ہوا کرتی، لکھتے ہیں:

''جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے ۔ ماہر تحلیل نفسی کے تجربہ سے نقاد بہت تھوڑا سیکھتا ہے۔ان کے عام نظریات نا قابل قبول ہیں.....فنکار خلل اعصاب کا مریض نہیں ہوتا اور فن کسی تصعید یا تلافی کی کوئی قسم نہیں ہوتا۔ اور ماہر تحلیل نفسی جب نظریات سے عمل کی طرف آتا ہے تو وہ بہت ہی غیر موزوں اور گمراہ کُن ثابت ہوتا ہے۔لاشعور کے متعلق بتانے کے لیے اس کے پاس کچھ قابل قدر چیزیں ہیں لیکن یہاں بھی زور غلط چیزوں پر ہوتا ہے۔ اور جو کچھ ہم ماننے کے لیے تیار رہتے ہیں اس سے وہ بہت آگے نکل جاتا ہے''۔(۱۷)

ادبی نقاد علم النفسیات سے بھاگتا نہیں ہے، بلکہ وہ تو ہر علم کا عارف ہونا چاہتا ہے، اس بارے میں لکھتے ہیں:

''تحلیل نفسی کے دعوؤں کا کافی حد تک جائزہ لیا جاچکا ہے اور ان کا کھوکھلا پن' ثابت کیا جاچکا ہے۔ادبی نقاد تنگ نظر نہیں ہوا کرتا۔ وہ کسی بھی نئی دریافت سے دہشت زدہ نہیں ہوتا اور نہ وہ نئی سائنس سے راہِ فرار اختیار کرتا ہے اور نہ کسی نئے سیارے سے ڈر کر گھر کے اندر بھاگ جاتا ہے وہ پورے علم کو اپنے دائرۂ عمل میں لیتا ہے۔ غیر ذمہ دارانہ، مہمل اولوالعزمی کے دورہ میں نہیں بلکہ اس لیے کہ اس کا مخصوص کام اس کا متقاضی ہوتا ہے''۔(۱۸)

نفسیاتی تنقید کے عملی نمونے بھی کلیم الدین احمد کے ہاں ملتے ہیں:

میر انیسؔ پر اُنہوں نے ایک کتاب لکھی ہے۔اس میں لکھتے ہیں کہ انیسؔ کے تحت الشعور سے جو علامتیں اُبھرتی ہیں وہ جنسی ہیں:

''یہ شعلہ خو، یہ خوبرو، یہ لیلیٰ، یہ ناگن، یہ عصا، یہ اژدہا---یہ سب Sex کی علامتیں ہیں جو اس واضح طور پر انیسؔ کے تحت الشعور سے اُبھر آتی ہیں۔ یہ صرف شاعری نہیں یا شعر میں دلچسپی پیدا کرنے کا ذریعہ نہیں یا المیہ موضوع کو Diversify کرنے کی کوشش بھی نہیں۔ یہ جنسی ناآسودگی کی آسودگی کا ایک ذریعہ ہے''۔(۱۹)

کلیم الدین احمد نے اور بھی کئی لفظوں کی نشاندہی کی ہے جو انیسؔ کی جنسی ناآسودگی کو ظاہر کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''ظاہر ہے کہ شمشیر اور گھوڑا دونوں دُلھن ہیں' معشوق ہیں' پری ہیں یعنی Sex Symbols ہیں اور

انیسؔ ان کے ذریعہ اپنی جنسی تشنگی کی تسکین ڈھونڈتے ہیں''۔(۲۰)

انیسؔ کے خاندان کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''انیسؔ کے شعور میں کچھ گتھیاں تھیں۔ پتہ نہیں یہ اُنہیں میر ضاحکؔ سے'جن کے کلام میں بہے کجروی پائی جاتی ہے' ورثہ میں ملی تھیں، یا ان کی نجی زندگی کے Current and Undercurrents کا نتیجہ تھیں۔ مرثیوں سے یہ بات بہرحال ظاہر ہے کہ دو چیزیں ان کے لیے Sex Symbols بن گئی تھیں۔ایک تھی تلمیح اور دوسری چیز (جو زیادہ حیرت انگیز ہے) تھا گھوڑا۔ تیغ بھی معشوق تھی اور گھوڑا بھی معشوق تھا۔اور جہاں ان دونوں کا ذکر آتا ہے اور یہ دونوں اپنی تیزی دکھاتے ہیں تو انیسؔ کے جنسی احساس اُبھریا اُبل پڑتے ہیں۔اور ان کے شعروں میں بھی گرمی' جلا' تیزی' شعریت بیّن طور پر زیادہ ہوجاتی ہے''۔(۲۱)

مارکسی تنقید:

مارکسی ادب ونقد کے حوالے سے کلیم الدین احمد نے کافی لکھا ہے۔کہیں کچھ حمایت ہے اور کہیں ردّ۔ بلکہ حمایت کم' ردّ زیادہ۔اگر اُس سب کو ایک ترتیب دی جائے تو مضمون بہت زیادہ صفحات لے لے گا۔ اُنہوں نے مارکسی فکروفلسفہ پر ایک مختصر مضمون انگریزی میں لکھا تھا جو بعدازاں ترجمہ کر کے اُنہوں نے اپنی کتاب''اردو تنقید پر ایک نظر'' میں شامل کردیا تھا، یہ بات اُنہوں نے حاشیہ میں لکھی ہے۔ یہ مضمون اگرچہ مارکسی فکروفلسفہ کے تعارف پر مبنی ہے لیکن اسے کلاسیکی یا رتھوڈاکس مارکسی تنقید کا نمونہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ اُسی میں سے کچھ اقتباس یہاں نقل کیے جاتے ہیں:

''مارکسی دودھاری تلوار ہے، جس کی ایک دھار بھوتری ہے۔ مارکسیت نظریہ بھی ہے اور عمل بھی، اس کا عملی پہلو اچھا ہے۔اس کا نظریہ گہری نظر، گھمنڈ اور جہالت کا عجیب مجموعہ ہے۔

مارکس نے اپنے گردوپیش کو دیکھا، اور جو کچھ اُس نے دیکھا۔ اس سے بے اطمینانی محسوس کی۔ وہ دنیا کو سنوارنا چاہتا تھا۔ وہ زندگی کو سنوارنا چاہتا تھا۔ یہ بے اطمینانی ، یہ دنیا کو سنوارنے کی خواہش کوئی نئی بات نہ تھی۔ مارکس پہلا شخص تھا جس نے اس خواہش کو عملی جامہ پہنانے کی تدبیر سوچی۔ یہی اس کا امتیاز ہے۔ وہ نکما نہ تھا کہ مست جگ کا خواب دیکھا کرتا۔انہونی باتوں کے خیال میں بہکتا رہتا۔ یا اُن کی تعریف میں گیت گا کر اپنا دل خوش کرتا۔نہیں مارکس ہوائی قلعہ بنانے والا نہ تھا۔ وہ سمجھ دار اور عملی انسان تھا۔ وہ جانتا تھا کہ خواب اور خیال کو حقیقت میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔اسی وجہ سے اُس نے سماج کی تاریخ سماج کے نظم ونسق کی تحقیق کی۔اور اس تحقیق میں کچھ ذہانت اور سمجھ بوجھ تھی۔ اس نے دیکھا

کہ انسانی سماج میں طبقاتی جدوجہد برابر ہوتی رہی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ کشمکش ہمیشہ واضح ہو۔ اُس نے یہ بھی کہا کہ اس جدوجہد میں صرف ایک نئی جماعت کی فتح سے انسانی تعلقات میں بنیادی تبدیلی ہوسکتی ہے اور اس لیے مزدور طبقہ کو نظم کر کے انقلاب برپا کرنے کی ضرورت ہے''۔

اس کے بعد لکھتے ہیں:

''یہ کوئی ایسی بات نہیں کہ جس سے کسی سمجھ دار اور سچے انسان کو اختلاف ہو۔ اگر ہم زندہ احساس رکھتے ہیں، اگر ہم خودغرضیوں کے شکار نہیں ہوگئے۔ اگر ہم اچھے احساسات اور انسانیت کو کھو نہیں بیٹھے ہیں تو ہم لوگ بھی دنیا کو دیکھ کر بے اطمینانی محسوس کریں گے۔ اور حالات کو سدھارنے اور سنوارنے کی کوشش کریں گے۔ یہ بھی سمجھنا چاہیے کہ مارکس کا بنایا ہوا طریقہ کارگر ہے''۔ (۲۲)

مارکس کے یہ تمام خیالات حقیقت پر مبنی ہیں۔ استعماری طاقتوں نے غریبوں کا بہت زیادہ استحصال کیا ہے اور کررہے ہیں۔ استحصال زدہ طبقے کو سرمایہ دار طبقے سے نجات دلانا جہاں ایک اچھی فکر ہے وہیں ایک اچھا اقدام بھی ہے۔ لیکن کلیم الدین احمد مارکسی فکروفلسفہ کو یہیں تک قبول کرتے ہیں' آگے لکھتے ہیں:

''مارکس نے اسی پر بس نہ کی۔ اس نے اپنی خواہشوں کو خارجی حقیقت دینے کی ضرورت محسوس کی۔ اور ایک ایسے نظریہ کی تشکیل کی جو صرف کوئی جرمن ہی کرسکتا تھا۔ اس نظریہ کی بنیاد ہیگل کے کمزور فلسفہ پر ہے۔ ہیگل کا کہنا تھا کہ دنیا میں صرف خیالات ہی حقیقت ہیں۔ اور یہ خیالات تصدیق، تردید اور ہم آہنگی کے انوکھے ڈھنگ سے ارتقا کی منزلیں طے کر رہے ہیں۔ اس کا خیال تھا کہ کائنات ایک پھیلے ہوئے عظیم الشان دماغ کے سوا کچھ بھی نہیں۔ جو اپنے مخصوص رنگ میں ارتقا کی لامحدود فضا میں پرواز کررہا ہے''۔ (۲۳)

کلیم الدین احمد زیادہ تر مغربی نظریات کو وہ چاہے فلسفہ سے تعلق رکھتے ہوں یا ادب ونقد سے، خواہ مخواہ یونہی متبرک سمجھ کر قبول نہیں کر لیتے، اُن کی کمزوریوں کو بھی بیان کرتے ہیں۔ ہیگل کے بعد' فوائرباخ کے متعلق لکھتے ہیں:

''بظاہر مارکس نے ہیگل کو چھوڑ کر فوائرباخ سے استفادہ کیا۔ حقیقت میں روحانی نہیں' مادی شے ہے۔ لیکن ہیگل کے فلسفہ کا نچوڑ اس کے فلسفہ میں موجود ہے۔ مارکس کا مادہ وہی چیز ہے جو ہیگل کا خدا ۔ دولت اور مفلسی کے تصادم کا نتیجہ ہے۔ اعلیٰ درجہ کا کامیاب انقلاب''۔ (۲۴)

یہ ہیگل کی جدلیات ہے جس سے مارکس نے معاشرتی ارتقاء کو سمجھنے کی کوشش کی۔ بہرکیف مارکس نے مذہب کو عوام کے لیے فریبِ مسرّت کہا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس کو قطعی طور پر ختم کر دینا چاہیے۔ لیکن عجیب نہیں کہ مذہب کو ختم کرنے کا کہہ کر خود بھی ایک ایسی جماعت کی بِنا ڈال دی جو کسی بھی غیرالہامی مذہب سے کم نہیں۔ اس تناظر میں کلیم

الدین احمد لکھتے ہیں:

''دنیا اس جدلیاتی ڈھنگ سے ارتقاء کی منزلیں طے کررہی ہے، یہی مارکس کا ایمان تھا۔کبھی کبھی وہ یہاں تک محسوس کرتا تھا کہ دنیا کو مارکس کے اصلاحی پروگرام کی ضرورت نہ تھی۔اور اسے نظرانداز کردیا جاسکتا تھا۔یہ مارکس کا ایمان تھا اور ایمان میں عقل کو دخل کم ہوتا ہے۔یہ عقیدہ بھی سائنٹفک نہ تھا۔مارکس نے کہا ہے کہ مذہب جوعوام کے لیے فریب مسرت ہے، اسے قطعی طور پر نیست ونابود کردینا چاہیے۔انہیں سچی مسرت کی ضرورت ہے۔لیکن مذہب کے کھلے دشمن نے پُرانے مذہب کی جگہ ایک نیا مذہب رائج کیا۔مارکسیت ایک مذہب ہے۔مارکس اس مذہب کا پیغمبر ہے۔چند چھوٹے چھوٹے پیغمبر بھی ہیں۔اس کی بائیبل بھی ہے۔مذہبی رسومات بھی ہیں۔اوراس کے اولیاء اورشہداء بھی ہیں۔اس نے سزائیں بھی مقررکی ہیں۔اور ادارے بھی، جہاں یہ سزائیں دی جاتی ہیں۔اس نے بھی انسانیت کے دوحصے کردیے ہیں۔مومن اور کافر، اور پھر ملحد بھی ہیں''۔(۲۵)

اسٹالن کے دور میں ادب کو مارکسی فکر کے دائرے میں رکھنے پر سختی کی گئی تھی، جو ادیب اسے دائرے سے باہر نکل کر ادب تخلیق کرنے کی کوشش کرتا' اُس کے لیے سزا بھی مقرر کی گئی تھی۔کلیم الدین احمد کے متذکرہ بالا اقتباس میں اسی طرف اشارہ ہے۔

مارکس نے ادب کی اہمیت کو کیوں محسوس کیا۔اس بارے میں کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''ادب سے متعلق مارکسیت کے نظریہ وعمل کو دیکھیے۔مارکس نے ادب کی اہمیت کومحسوس کیا،لیکن وہ بے لوث نہ تھا۔اُس نے دیکھا کہ ادب سے دو کام لیئے جاسکتے ہیں۔ادب کو اُس نے ایک قسم کی سماجی دستاویز یاروئیداد سمجھا جس میں صحیح اور واضح طور پر سماجی واقعات ملتے ہیں۔تاریخ اور سائنٹفک روئداد سے بھی زیادہ واضح اور صحیح، بلزاک کی اہمیت مارکس کی نظر میں بس یہی تھی کہ اُسے حقیقی تعلقات کا گہرا ادراک تھا۔ادب رجعت پسند متوسط طبقہ کا ادب بھی اہم سمجھا گیا کیونکہ یہ سماجی دستاویز تھا۔اس میں اپنے زمانہ کے سماجی تعلقات ملتے اور بڑی یا چھوٹی جماعت کے لوگوں کی دماغی حالتوں کی تصویر بھی ملتی۔

ایک کام تو یہ تھا۔مارکس نے یہ بھی دیکھا کہ آرٹ یا ادب عوام کوتعلیم دینے کا ایک کارگر ہتھیار ہوسکتا ہے۔وہ عملی انسان تھا.....وہ ادب کو اپنے کام میں لایا۔کہہ سکتے ہیں کہ اُسے ادب کو غیر ادبی مقاصد کے لیے استعمال کرنے کا حق تھا۔اپنے اُصول کی تشریح، وضاحت اور تمثیل کے لیے وہ ادب کے حوالے دیتا۔اس سے زیادہ اہم بات یہ تھی کہ اس نے اچھی طرح سمجھا کہ ادب کو انقلاب کی خدمت

میں کیسے لگایا جائے۔ وہ انسانی سماج کے انقلاب لانے کے بزرگ اور اچھے کام میں مشغول تھا۔اس کو اس کے پیروؤں کو یہ حق حاصل تھا کہ وہ ادب کو انسانیت کی خدمت میں لگا دیں۔ادب کا جذبات پر گہرا اثر ہوتا ہے۔اس کو چابکدستی سے کام میں لایا جائے تو وہ خیالات کو عوام سے روشناس کرسکتا ہے۔اور یہ صحیح قسم کے جذباتی ردِعمل کو اُبھار بھی سکتا ہے۔ خیالات کی نشرواشاعت ادب کے ذریعے سے بہت بڑے پیمانے پر ہوسکتی ہے''۔(۲۶)

انقلابی خیالات کی نشرواشاعت تو ادب کے ذریعے ہوسکتی ہے، لیکن ایک خطرہ بھی ہے۔ وہ کیا خطرہ ہے؟ اس بارے میں آگے لکھتے ہیں:

''لیکن ایک خطرہ بھی ہے۔ ادب جو محض غیر ادبی مقاصد کے لیے لکھا جاتا ہے۔ اور جو کسی خاص منصوبے کی جانبدارانہ اشاعت کرتا ہے' وہ ادب نہیں کہا جاسکتا۔اس قسم کے ادب کے پرچار سے نعرہ بازی اور سیاسی پروپیگنڈہ اور حقیقی ادب میں جو بیّن فرق ہے' اس کا امتیاز دھندلا ہوجاتا ہے۔ یہ خطرہ ہے اور بہت زبردست خطرہ ہے۔اور مارکسی ادب' ادب سے کچھ جدا معلوم ہوتا ہے۔لیکن عملی انسان کو اس امتیاز کے دھندلا ہوجانے یا مٹ جانے سے گھبرانا نہیں چاہیے۔عوام متاثر ہوتے رہیں' ادبیت میں کچھ خامیاں ہوں تو ہوں، یہ خامیاں کوئی اہمیت نہیں رکھتیں اور کچھ غیر متعلق سی معلوم ہوتی ہی''۔(۲۷)

لیکن مارکسی شعراوادبا نے کہا کہ جو ادب مارکس کی فکر کو پیش نہیں کرے گا' وہ نہ اچھا ادیب ہے اور نہ اچھا ادب تخلیق کرسکتا ہے۔اس بارے میں لکھتے ہیں:

''لیکن مارکس کے متبعین اپنی عملی حدود میں قانع نہ رہ سکے۔اُنہیں یہ شوق سمایا کہ وہ اپنی جماعت، اپنے حلقہ کے ادب کو دنیا کا بہترین ادب ثابت کردکھائیں۔اس ثبوت میں مدلّل دلیلیں بھی پیش کیں۔مزید برآں یہ کلیہ بنالیا کہ جو مارکسی نہیں، وہ اچھا دب بھی پیدا نہیں کرسکتا۔ یہ بہت بُرا ہوا۔یہ سمجھ کر کہ یہ جوش کی زیادتی 'نادانی اور تنگ نظری کا نتیجہ ہے، یہ بھی نتیجہ نکالا جاسکتا تھا۔مارکس اس خطرناک مقام سے اور آگے بڑھ گیا اور انقلاب کی طرح اس نے ادب کا بھی ایک نظریہ قائم کیا، جس کو اس کے خوشہ چینوں نے بہت بڑھایا، پھیلایا اور آسمان پر چڑھایا۔جدلیاتی کائنات کے نظریے کی طرح انقلابی نظریہ ادب وفن بھی رخنوں سے بھرا ہوا ہے۔ یہ رخنے زیادہ بڑے ہیں۔اور شمار میں بھی بے شمار ہیں''۔(۲۸)

شاید اسی لیے نو مارکسیت سامنے آئی۔کیونکہ مارکس اور اینگلز کی فکر اپنے اندر بہت زیادہ سختی رکھتی تھی۔

کسی بھی تخلیق کو سمجھنے میں تخلیق کار کا ماحول بہت زیادہ سودمند ثابت ہوتا ہے، مارکسیت نے اس جہت کی طرف توجہ دی،اس بارے میں کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''بہرکیف مارکسیت نے اس حقیقت پر زور دیا کہ ادب کا وجود خلا میں نہیں ہوتا اور اس حقیقت پر بھی زور دیا کہ کسی مصنف کے ماحول کا مطالعہ ہمیں اسے سمجھنے اور اس کی صحیح قدر کرنے میں بہت مدد دیتا ہے۔ یہ باتیں بہت اچھی تھیں لیکن مارکسیت ہمیشہ اسباب اور شرائط میں غلط مبحث کرتی ہے۔ اگر انسان کو کھانا نہ ملے۔ تو وہ شاعری نہیں کرسکتا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ غذا کے بغیر وہ زندہ نہیں رہ سکتا۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ اس کے پیٹ میں غذا ہو۔ اور وہ ایک شعر بھی نہ لکھ سکے۔ پیداوار کے مادی ذرائع ادب پر اثر ڈالتے ہیں۔ لیکن وہ ادب کے وجود کا سبب نہیں بن سکتے۔ اور نہ ادب کی صحیح طور پر وضاحت کر سکتے ہیں۔ اسی طرح سماجی حالات کسی فنّی کارنامہ کی تخلیق نہیں کر سکتے ہیں۔ وہ ادبی کارنامہ کی تخلیق کو ممکن بنا سکتے ہیں۔ سماجی حالات سے ادب پیدا نہیں ہوتا' اور نہ ہوسکتا ہے۔ آرٹ کا وجود فنکار کی کاوشوں سے ہوتا ہے' سماج کی کاوشوں سے نہیں ہوتا۔ یہ ایسی روشن حقیقت ہے جس سے کوئی سمجھ دار آدمی انکار نہیں کرسکتا۔ مارکسی نقاد اس روشن حقیقت پر پردہ ڈالنیکی ناکام کوشش کرتے ہیں۔ وہ ادب وفن کی تخلیق میں فنکاروں کی انفرادیت کو کم سے کم اہمیت دیتے ہیں''۔(۲۹)

یہ بیان اگرچہ ظریفانہ ہے لیکن حقیقت پر مبنی ہے کہ انسان روٹی کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر پیٹ بھر کر کھانے والا ایک شعر بھی نہیں کہہ سکتا۔ دوسرے کاموں کے لیے تو نہیں، لیکن تخلیق کے لیے تخلیق کار کو بڑی سینہ کاوی کرنی پڑتی ہے، وہ زندہ رہنے کے لیے کماتا کھاتا ہے' ادب تخلیق کرنے کے لیے نہیں۔ ادب تو ہر حالت میں وہ تخلیق کر رہا ہوتا ہے۔ کس مپرسی میں بھی' شکم سیری میں بھی۔ آگے لکھتے ہیں:

''مارکسیت سے آرٹ کی نوعیت پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ مارکسیت اس قسم کی آدھی سچائیوں یا سچائیوں کی توڑی مڑوڑی ہوئی شکلوں کو بھی نہیں دکھاتی، جو سائیکوایلیس دکھا جاتی ہے۔ مارکسیت ہمیں اس تحریک کی اہمیت سے متعلق بھی کچھ نہیں بتاتی۔ جو فن کار کو تجربوں کے اظہار پر مجبور کرتی ہے اور اسے اس بات پر آمادہ کرتی ہے کہ وہ پیچیدہ مواد کو ایک حسین صورت عطا کرے''۔(۳۰)

مارکسیت تکنیک کی اہمیت پر بھی کوئی روشنی نہیں ڈالتی۔ وہ صرف مواد کی بنا پر فیصلہ، تعریف وتوصیف یا تنقیص کرتی ہے، لکھتے ہیں:

''فن کار کی تکنیک کی اہمیت پر بھی مارکسیت کوئی روشنی نہیں ڈالتی ہے۔ اور نہ ڈال سکتی ہے۔ اس تکنیک کے وسیلہ سے ہم لوگ فن کار کے تجربہ میں حصہ لیتے ہیں۔ اور اس امر سے مسرّت حاصل کرتے ہیں۔ مارکسیت آرٹ کی قدر و قیمت حاصل کرنے میں غیر ناقدانہ اندازِ نظر کا اظہار کرتی ہے۔ یہ تکنیک اسلوب کی خوبصورتی، خالص فنی خوبیوں کو نظرانداز کر دیتی ہے۔ اور صرف مواد کی جانچ پڑتال کرتی

ہے۔اور اسی مواد کی بنا پر فیصلہ، تعریف وتوصیف یا تنقیص کرتی ہے''۔(۳۱)

ردِ ترقی پسند تنقید:

مارکسی فکر وفلسفہ کے تعارف کے بعد اب کچھ اقتباس ردِ ترقی پسند تحریک وادب پر۔لکھتے ہیں:

''ترقی پسند تحریک کے دو حصے ہیں۔ ایک طرف تو وہ نظریے ہیں جن کی اشاعت ترقی پسند مصنفین کرتے ہیں۔اور دوسری جانب وہ ادب ہے جو ان اُصول کے ماتحت لکھا جاتا ہے، یہ ادب تشفی بخش نہیں۔اس ناکامیابی کے دوسبب ہیں۔جن اُصول پر ترقی پسند ادب کی بنیاد ہے' وہ غلط ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ عموماً ترقی پسند ادب میں ادبی محاسن عنقا ہیں، یہ ادب' ادب نہیں بلکہ کچھ اور ہی چیز ہے، بعض ''ترقی پسند مصنفین'' کو اس کمی کا احساس ہے لیکن وہ اس کمی کو دور نہیں کر سکتے ہیں''۔(۳۲)

ترقی پسند شعروادب ونقد کی خیالی دنیا تنگ ومحدود ہوتی ہے۔وہ جو لکھتے ہیں وہ سب مستعار ہوتا ہے۔لکھتے ہیں:

''یہ بات سچ ہے کہ ترقی پسند ادب کی خیالی دنیا تنگ ومحدود ہے۔ وہ تنقید ہو یا تخلیقی ادب۔ ہر جگہ خاص خاص فقرے، خاص خاص خیالات دُہرائے جاتے ہیں اور یہ فقرے، یہ نعرے اور یہ خیالات بھی مغرب سے مستعار لیے گئے ہیں۔ان میں کوئی انفرادی خصوصیت نہیں۔ مستعار خیالات کی تکرار، مستعار خیالات کو نظم یا افسانے کے قالب میں ڈھال کر ترقی پسند لکھنے والے یہ سمجھتے لگتے ہیں کہ اُنہوں نے کوئی زبردست ادبی خدمت انجام دی ہے یا کوئی عظیم الشان ادبی کارنامہ پیش کیا ہے''۔(۳۳)

ترقی پسند ادیب ونقاد بغیر جانچ کیے مغرب سے خیالات مستعار لے لیتے ہیں اور پھر اُنہی کی گردان کرتے رہتے ہیں:

''اپنا موضوع ترقی پسند ادب نہیں ..... بحث اُن نظریوں سے ہے جن کے زیرِ اثر یہ ادب لکھا جاتا ہے۔ یہ نظریے مارکس اور اس کے متبعین سے لیے گئے ہیں لیکن ترقی پسند مصنفین انہیں اس شدومد سے بیان کرتے ہیں گویا اُنہوں نے یہ خیالات خود سوچ کر پیدا کیے ہیں۔وہ ان خیالات کی جانچ پرکھ بھی نہیں کرتے، وہ ان خیالات کو الہامی سمجھتے ہیں۔ان کے دل میں کبھی یہ خیال بھی نہیں ہوتا کہ الگ تھلگ ہوکر ان نظریوں کی صحت یا عدم صحت کے متعلق کوئی ذاتی رائے قائم کریں۔ ہر ترقی پسند طوطے کی طرح' ایک طرح کی باتیں، ایک طرح کی زبان میں دُہراتا ہے۔اسے احساس بھی نہیں ہوتا کہ اس قسم کی تکرار مہمل ہے اور مضحک بھی''۔(۳۴)

ترقی پسندوں کے خیالات آزاد نہیں مقید ہیں اور وہ اُنہی مقید خیالات کو مختلف انداز واُسلوب سے پیش کرتے رہتے ہیں:

''ترقی پسند مصنفین کے مقاصد میں سے ایک مقصد یہ ہے کہ' آزادی رائے اور آزادی خیال کی حفاظت کی کوشش کرنا'، لیکن ان کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ آزادی خیال سے مبرّا ہیں۔اُن کے خیالات آزاد نہیں پابند ہیں۔وہ تنگ وتاریک زندان خیال میں اسیر ہیں اور ہر شخص کو اسی زندان میں محبوس کرنا چاہتے ہیں، یعنی آزادی خیال کے ادعا کے باوجود کوئی ذاتی رائے نہیں رکھتے۔وہ نہ تو آزاد غور وفکر کرتے ہیں اور نہ اس کی ضرورت سمجھتے ہیں اور نہ اس کی صلاحیت رکھتے ہیں۔وہ چند الفاظ، خیالات اور بندھے ٹکے فقروں کے نام میں گرفتار ہیں۔''زندگی کی حقیقتیں''، ''تاریخی واقعات''، ''زندگی ایک نامیاتی اور جدلیاتی حقیقت ہے''، ''ادب وزندگی کا تعلق''، ''ادب زندگی کی تنقید ہے''، ''انسان کی سب سے بڑی ضرورت روٹی ہے''، ''تحقیق کی بنا تجربات پر ہے''، ''وہ حسن اور افادہ''، ''سائنٹفک نقطۂ نظر''، ''ماحول''، ''سماج''۔اس قسم کی مثالوں کی فراوانی ہے، یہ مثالیں بلاتخصیص پیش کی گئی ہیں۔

اس قسم کے الفاظ اور فقرے ترقی پسند تنقید میں نقش سلیمانی کا حکم رکھتے ہیں۔جس لہجے میں یہ الفاظ اور فقروں دُہرائے جاتے ہیں اس سے بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ ان مصنفین نے ان فقروں کے معنی کو سمجھا ہے، یہ درست۔اگر وہ ان موضوعات پر غور وفکر کرتے تو اس آسانی سے ان کے متعلق رطب اللسان نہ ہوتے''۔(۳۵)

تنقید محض گپ نہیں، ذاتی رائے کا نام نہیں۔اس بارے میں کلیم الدین احمد ڈاکٹر عبدالعلیم صاحب کا ایک قول نقل کرتے ہیں:

''عبدالعلیم صاحب لکھتے ہیں: سائنس کے اُصول زندگی کے ہر شعبے پر حاوی ہوتے جاتے ہیں۔ ہر میدان میں کام کرنے والے اس اُصول کو مانتے ہیں اور ہر نئے کام کرنے والے کو سب سے پہلے اس کی تعلیم دی جاتی ہے، اس لیے اگر ادبی تنقید ایک جداگانہ اور قابل توجہ علم ہے تو اس کو بھی علمی طریقہ تحقیق کا پابند ہونا چاہیے''۔

ڈاکٹر صاحب کے اس قول کے تحت کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''یہ صحیح ہے کہ تنقید محض گپ، ذاتی رائے کا نام نہیں۔ یہ بھی ایک فن ہے' ایک اہم فن ہے۔ دوسرے فنون کی طرح اس کے بھی اُصول اور مقاصد ہیں۔اس حقیقت پر زور دینا ہر نقاد کا فرض ہے اور ترقی پسند نقاد اس پر بجا زور دیتے ہیں۔یہ بھی درست ہے کہ فن تنقید خلا میں سانس نہیں لیتا اور نہ لے سکتا ہے۔اس کا تعلق دوسرے علوم سے گہرا ہے۔سائنس نے جو معلومات میں اضافہ کیا ہے، اس سے نقاد

کے لیے واقفیت ضروری ہے''۔(۳۶)

یعنی نقاد اگر اپنے ذوق وشوق کو شعروادب تک ہی محدود رکھے گا تو وہ ایک اچھا نقاد نہیں بن سکتا۔نقاد کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ جس قدر ہوسکے دوسرے علوم وفنون سے بھی آگاہی حاصل کرتا رہے۔مزید لکھتے ہیں کہ تنقید دوسرے علوم وفنون سے استفادہ کرتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ دوسرے علوم وفنون اس کا بدل ہوسکتے ہیں۔چنانچہ لکھتے ہیں:

''ترقی پسند نقاد اپنی کم نظری کی وجہ سے لغزش کرتے ہیں۔تنقید دوسرے علوم وفنون سے مصرف لیتی ہے، لیکن یہ بجائے خود ایک فن اور دوسرا فن یا علم اس کا بدل نہیں ہوسکتا۔مثلاً تنقید میں تاریخ کا پہلو نمایاں ہوسکتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم تنقید کو تاریخ بنادیں، یا موقع ومحل کا خیال فراموش کرکے غیر متعلق اُمور ومسائل کو تنقید میں داخل کرنے لگیں۔ترقی پسند نقاد اس قسم کی غلطیوں کے مرتکب ہوتے ہیں۔ وہ اشترا کی خیالات، اشترا کی نظریوں کو ہرجگہ داخل کرتے ہیں۔ جو کچھ وہ لکھتے ہیں' اس مین اشترا کی رنگ کی آمیزش ہوتی ہے۔اسی طرح وہ سائنس کے اُصول سائنٹفک نقطۂ نظر وغیرہ کا برابر استعمال کرتے ہیں۔لیکن اُنہیں ان چیزوں سے کافی واقفیت ہے۔ وہ سیاسیات اور معاشیات سے واقف ہوں' تو ہوں، لیکن دوسرے علوم وفنون سے شاذونادر ہی واقفیت رکھتے ہیں۔ مثلاً تاریخ، ایتھر وپولوجی، نفسیات، علم اللسان، فنون لطیفہ اور خصوصاً دنیائے ادب سے ان کی واقفیت برائے نام ہے۔اور یہ واقفیت بھی عموماً سنی سنائی باتوں پر مبنی ہے''۔(۳۷)

ترقی پسند ادیب ادب کا عمیق مطالعہ نہیں کرتے ، وہ ادب کی ماہیت ، مقاصد، سے کامل شناسائی حاصل نہیں کرتے :

''ادب دو چیزوں کے اتحاد کا نام ہے۔انسانی تجربات اور حسن صورت' خیالات وجذبات بدلتے رہتے ہیں۔ اس لیے مختلف زبانوں میں خیالات وجذبات مختلف ہوتے ہیں۔لیکن حُسن صورت یعنی ان خیالات وجذبات کے صنعت کارانہ اظہار میں تغیر ممکن نہیں۔ترقی پسند نقاد مختلف علوم سے سطحی واقفیت بہم پہنچا لیتے ہیں۔لیکن وہ ادب کا عمیق مطالعہ نہیں کرتے ہیں۔ان کی ماہیت، اس کے مقاصد، اس کی نئی خصوصیتوں سے کامل شناسائی حاصل نہیں کرتے۔ وہ ادب کا ادیب کی حیثیت سے نہیں' تماشائی کی حیثیت سے مطالعہ کرتے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں' وہ بحرِ ادب میں شناوری نہیں کرتے ، الگ تھلگ رہ کر دور سے ادب کا نظارہ کرتے ہیں اور دوسرے تماشائیوں کے خیالی نظریوں سے مصرف لیتے ہیں''۔(۳۸)

لکھتے ہیں کہ ترقی پسند ادیب مغربی خیالات کی تشہیر کرتے ہیں، اُن خیالات کے متعلق کچھ غور وفکر نہیں کرتے :

''ترقی پسند نقاد بعض مغربی خیالات کو اخذ کر کے ان کی تشہیر کرتے ہیں۔ وہ خواہ ادب، فنون لطیفہ کی ماہیت، ان کے اغراض ومقاصد، ان کے اُصول، ان کی اہمیت پر غور وفکر نہیں کرتے۔ وہ ادب سے زیادہ اشتراکیت سے واقف ہیں۔ وہ دنیائے ادب کا مطالعہ نہیں کرتے۔ اور اس مطالعہ کے بعد کوئی نتائج اخذ نہیں کرتے۔ وہ انہیں مغربی تصنیفوں سے استفادہ کرتے ہیں، جن میں اشتراکیت کی آمیزی ہوتی ہے۔ وہ قابل قدر بلند پایہ نقادوں کے بدلے کم پایہ، مبتذل نقادوں سے زیادہ واقفیت رکھتے ہیں۔ جن ''نقادوں'' سے وہ استفادہ کرتے ہیں' وہ حقیقت میں نقاد نہیں کہے جاسکتے ہیں''۔(۳۹)

اُسلوبیاتی تنقید:

اُسلوبیات کے حوالے سے اردو میں پہلے اتنا زیادہ کام نہیں ہوا تھا لیکن اب اچھا خاصا کام ہورہا ہے۔ بہت سے مضامین آئے روز ادبی رسائل وجرائد میں شائع ہورہے ہیں۔ کئی کتابیں اُسلوبیات کے حوالے سے تصنیف بھی کی جارہی ہیں اور تالیف بھی۔ اُسلوبیات کے مباحث نے اب تو اتنی وسعت اختیار کرلی ہے کہ اس کو اب بآسانی گرفت میں بھی نہیں لیا جاسکتا۔ اسلوبیاتی تنقید سے ایک فن پارے کا ایک نہیں' دو نہیں کئی طرق سے مطالعہ و تجزیہ کیا جارہا ہے۔ ہر بڑا تخلیق کار اپنا ایک الگ اُسلوب رکھتا ہے، اور اپنے اسی اُسلوب ہی کی بدولت وہ دوسرے لکھنے والوں سے ممتاز ومنفرد دکھائی دیتا ہے' یہ ایک عام سی بات اُسلوبیات کے حوالے کی جاتی ہے، لیکن اس منفرد اُسلوب کے علاوہ بھی اب بہت سی جہات (طرز نگارش کے حوالے سے) فن پارے سے اُبھر رہی ہیں' جو سب کی سب اُسلوبیات کے دائرہ میں آتی ہیں۔ نثار احمد فاروقی اُسلوب کو واضح اس طرح کرتے ہیں:

''اُسلوب یا طرزِ نگارش کا مسئلہ ایسا نہیں جس پر کوئی فیصلہ کن اور دوٹوک بات کہی جاسکے۔ آسان لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ یہ افکار وخیالات کے اظہار وابلاغ کا ایسا پیرایہ ہے جو دلنشین بھی ہو اور منفرد بھی۔ اسی کو انگریزی میں اسٹائل (Style) کہتے ہیں۔ اردو میں اس کے لیے ''طرز'' یا ''اُسلوب'' کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ عربی اور جدید فارسی میں اسی کو ''سبک'' کہتے ہیں۔ ان الفاظ کی اصل پر غور کرنے سے یہ اندازہ ہوسکتا ہے کہ اُسلوب میں ترصیع یا صناعی (Ornamentation) کا مفہوم شامل رہا ہے''۔(۴۰)

یعنی جدید فارسی اور عربی میں اسٹائل کے لیے لفظ ''سبک'' استعمال ہوتا ہے۔ اور اردو میں طرز یا اُسلوب۔

مرزا خلیل احمد بیگ لکھتے ہیں:

''شعروادب کی زبان یا ادبی وشعری اُسلوب کے لسانیاتی نقطۂ نظر سے مطالعے کا نام اُسلوبیات (Stylistics) قرار پایا۔ اُسلوبیات ہی کا دوسرا نام ''اُسلوبیاتی تنقید'' پڑا''۔(۴۱)

اب کلیم الدین کی تنقیدات میں اُسلوبیاتی تنقید کا دیکھتے ہیں۔محمد حسین آزاد کی ''آبِ حیات'' سے ایک اقتباس نقل کرتے ہیں:

''تم دیکھنا وہ بلندی کے مضمون نہ لائیں گے آسمان سے تارے اُتاریں گے۔قدردانوں سے فقط داد نہ لیں گے پرستش لیں گے۔لیکن نہ وہ پرستش کہ سامری کی طرح عارضی ہو۔ان کے کمال کا دامن قیامت کے دامن سے بندھا پاؤ گے''۔(۴۲)

آزاد کی اس انشاپردازی پر گفتگو کرتے ہوئے کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''ان جملوں کا مقصد ''سبحان اللہ'' ہے۔ ہر سمجھ والا جانتا ہے کہ اس عبارت میں مغز کم ہے اور اس کو اختصار اور جامعیت کے ساتھ سیدھے سادھے لفظوں میں بیان کیا جاسکتا تھا۔چند صاف اور معمولی باتوں کو حسین لفظوں اور چمکتے ہوئے نقوش سے آراستہ کیا گیا ہے۔چمک تو کچھ بڑھ گئی ہے لیکن ان حسین لفظوں اور چمکیلے نقوش نے معانی کو پسِ پُشت ڈال دیا ہے۔الفاظ اور نقوش اپنی رنگینی اور چمک کے ساتھ عام مبہم اور غیر متعین بھی ہیں۔عبارت آرائی کی جستجو میں مقصد فراموش ہوجاتا ہے۔اور اس قسم کی عبارت آرائی سے کچھ حاصل بھی نہیں ہوتا''۔(۴۳)

پھر آزاد کے اُسلوب میں دو خامیوں کا ذکر یوں کرتے ہیں:

''ان کی عبارت آرائی دو خامیوں کا سرچشمہ ہے۔ایک خامی تو یہ ہے کہ نقاد اپنے موضوع کو پسِ پشت ڈال کر الفاظ کے حسن اور عبارت آرائی کی رنگینی میں جا پھنستا ہے۔اور دوسری خامی یہ ہے کہ اس قسم کے اُسلوب میں خیالات اور اس کے مختلف پہلوؤں کو صاف، محکم اور معین طور پر بیان کرنا ناممکن ہوجاتا ہے۔'آبِ حیات' میں یہ دونوں خامیاں موجود ہیں''۔(۴۴)

عبدالسلام مصنف ''شعرالہند'' کے اُسلوب کے متعلق کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''مضمون بس اس قدر ہے لیکن اسے چار صفحوں میں بیان کیا گیا ہے۔ہر جگہ یہی عالم ہے۔محنت ظاہر ہے لیکن اُسلوب بھدّا ہے۔ دلچسپی سے معراء اور ساری باتیں سطحی ہیں۔اور ان کا تعلق زبان سے ہے۔خیالات ماخوذ ہیں''۔(۴۵)

عبدالسلام کے اُسلوب کے متعلق مزید لکھتے ہیں:

''ان کی طبیعت خشک و بیرنگ ہے اور یہ خشکی و بیرنگی ہر جگہ ایسی پھیلی ہوئی ہے کہ پڑھنے والے کی طبیعت جلد اُکتا جاتی ہے۔سخن فہمی، احساس طبیعت، مذاقِ صحیح، تیز و زندہ ادراک، ان اوصاف سے عبدالسلام صاحب مبرا ہیں''۔(۴۶)

سرسید اور اُس کے دوستوں اور معتقدوں کی نثر کے بارے میں کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''سرسید نے اور ان کے زیرِ اثر اور لوگوں نے جن میں حالؔی بھی تھے ''مضمون کے ادا کا ایک سیدھا طریقہ اختیار کیا''۔ یہ اجتماعی کوششوں کا نتیجہ تھا کہ اردو نثر حقیقی معنوں میں نثر ہوگئی۔ اور عبارت آرائی سے الگ ہوگئی۔ حالؔی کا یہی کارنامہ ہے کہ انہوں نے نثر کو اپنایا، اس میں کوشش کی کہ جو کچھ لطف ہو وہ صرف مضمون کے ادا میں ہو۔ جو اپنے دل میں ہو' وہی دوسرے کے دل میں پڑے تا کہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے۔ اور پھر نثر اس نثر کو افرادی خصوصیتیں عطا کیں اور اپنے انفرادی رنگ میں وہ کچھ کرنا چاہتے تھے، اسے حسن وخوبی کے ساتھ ادا کیا اور یہی ان کی نثر کی ادبی اہمیت ہے''۔(۴۷)

ترقی پسند ادیبوں کے اُسلوب کے متعلق لکھتے ہیں:

''ترقی پسند مصنفین' خیالات کو' اور یہ خیالات اپنے نہیں مانگے ہوئے ہیں، بہت اہم سمجھتے ہیں اور الفاظ سے بے اعتنائی برتتے ہیں۔ وہ یہ نہیں جانتے کہ ''اگر کسی کاریگر کا اوزار بھدّا ہے تو اس کا کام بھی بھدّا ہوگا۔ وہ لفظوں کے چناؤ میں غور وفکر سے کام نہیں لیتے ہیں۔ بغیر سمجھے بوجھے لفظوں کو کام میں لاتے ہیں۔ کسی بات کو اچھے لفظوں میں کہنا ضروری نہیں سمجھتے ہیں۔ الفاظ اور خیالات کے ناگزیر ربط سے بھی بیگانہ نظر آتے ہیں۔ وہ یہ نہیں جانتے اور نہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ جو لفظوں سے بے اعتنائی برتتا ہے وہ صاف، بلند اور گہرے خیالات کو بھی نہیں پا سکتا ہے۔ وہ لفظوں کے چناؤ میں دماغی کاہلی اور جلد بازی کے مرتکب ہوتے ہیں اور خیالات بھی بھی سوچے سمجھے اخذ کر لیتے ہیں، اسی لیے وہ ادیب نہیں بن پاتے۔ وہ انفرادی اُسلوب بھی نہیں رکھتے، خیالات کی یکسانی' اسلوب کی یکسانی کا سبب ہوتی ہے۔ اسی لیے اُن کی انشاء بے رنگ، خشک اور بے مزہ ہوتی ہے۔ دوہری یکسانی کی وجہ سے طبیعت منغض ہوجاتی ہے۔ بات یہ ہے کہ یہ مصنفین کوئی مخصوص شخصیت نہیں رکھتے' پھر انفرادی طرزِ ادا آئے تو کیسے آئے''۔(۴۸)

اُستاد ابراہیم ذوؔق کے اُسلوب کے متعلق لکھتے ہیں:

''سوؔدا کی اُستادی اور قادر کلامی ذوؔق کے حصہ میں آئی۔ لیکن وہ رنگین تخیل جو سوؔدا کو فطرت نے ودیعت کیا تھا، وہ جوش وخروش، وہ شوخی وظرافت' ذوؔق کی قسمت میں کہاں۔ بات یہ ہے کہ ذوؔق بالطبع ذرا خشک واقع ہوئے تھے۔ اپنی غزلوں میں وہ بس اسی قدر کمال دکھاتے ہیں کہ مختلف جذبات وخیالات کو پختگی، حسن وخوبی اور اختصار کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ ان میں بڑی کمی یہ ہے کہ جن نفسی کوائف اور خیالی تصورات کی وہ ترجمانی کرتے ہیں' اُن سے ان کے دل ودماغ متاثر نہیں ہوتے۔ اسی لیے تاثیر

گویا سِرے سے موجود ہی نہیں۔ان کا میدانِ شاعری سوداؔ کے میدان سے تنگ ہے۔ہر قسم کے مضامین تو ان کی غزلوں میں پائے جاتے ہیں۔لیکن عموماً ذوقؔ اخلاقی مضامین سے زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں۔اور ان کی ترجمانی' صفائی، شستگی اور پاکیزگی کے ساتھ کرتے ہیں۔

ان کے کلام میں تمام وہ خوبیاں جو نثر میں ہوتی ہیں موجود ہیں۔خیالات کا بیان،اس سہل وآسان طریقے سے کرتے ہیں کہ وہ فوراً سمجھ میں آجاتے ہیں۔اُسلوب سیدھا سادھا،مختصر، جامع اور صحیح ہے نقوش ظاہری سے مبرّا۔وہ مزید حسن جو شاعری میں ہوتا ہے' جیسے جذبات کی گرمی احساسات کی تازگی، تخیل کی رنگ آفرینی یہ سب چیزیں نہیں ہونے کے برابر ہیں۔یہ چیزیں سوداؔ کے کلام میں مل جاتی ہیں اور ذوقؔ کے کلام میں نہیں ملتیں۔سوداؔ بھی اکثر مصنوعی خیالات واحساسات کا بیان کرتے ہیں لیکن ان میں یہ قدرت ہے کہ وہ مصنوعی کو اصلی بناسکیں۔ذوقؔ کو فطرت نے اس طاقت سے محروم رکھا ہے''۔(۴۹)

کلیم الدین احمد نے سوداؔ اور ذوقؔ کے علاوہ غالبؔ اور مومنؔ کے اُسلوب پر بھی بات کی ہے۔چنانچہ مومنؔ کے اُسلوب کے متعلق لکھتے ہیں:

''اُسلوب کے لحاظ سے مومنؔ کی غزلوں میں وہ ناہمواری نہیں جو غالبؔ کے کلام میں ملتی ہے۔اشعار مختلف پایہ کے ضرور ہیں۔بلند،معمولی، پست لیکن طرزِ ادا میں وہ نمایاں فرق نہیں' جس کا غالبؔ کے سلسلہ میں ذکر ہوا۔طرزِ ادا عموماً یکساں ہے۔ناہمواری کا سبب خیالات کی بلندی وپستی، جذبات کی ندرت ورکاکت ہے۔مومنؔ نے مختلف صنفوں میں طبع آزمائی کی' لیکن رسم زمانہ کی وجہ سے غزل پر زیادہ توجہ رہی، اوراسی صنف میں مومنؔ نے اپنے جذباتِ صادق کی ترجمانی کا کامیاب ارادہ کیا۔محض رسماً ایسے کوائف کی تصویر کشی نہ کی' جن سے وہ ذاتی طور پر واقف نہ تھے.....میرؔ،سوداؔ، غالبؔ کی طرح ان کے جوشِ طبیعت نے اُنہیں اہتمام سے قطعے لکھنے پر آمادہ نہ کیا۔قطعات اکثر نظم ہوئے' لیکن مختصر قسم کے۔عموماً ان کی بساط دوشعر سے زیادہ نہیں۔ ہاں کبھی جوش اُبھرنے لگا تو مربوط غزل کی راہ میں جانکلے۔لیکن مربوط غزلیں بھی نسبتاً کم ہی نظر آتی ہیں۔میرؔ کا طرح مومنؔ بھی اپنے تنگ میدان میں خوش ہیں، اوراپنے تجربوں کے ٹکڑوں کوصورتِ شعر میں جلوہ گر کرتے ہیں''۔(۵۰)

میرانیسؔ پر بھی کلیم الدین احمد نے ایک کتاب لکھی ہے۔اُس میں کلیم الدین احمد نے بالتفصیل انیسؔ کے

مرثیوں کا تنقید جائزہ لیا ہے۔ یہاں نمونے کے طور پر ایک عبارت پیش کی جاتی ہے۔ لکھتے ہیں کہ میر انیسؔ مرثیوں میں لفظ ''غل ہوا''، کا استعمال کثرت سے کرتے ہیں۔ کوئی ریسرچ اسکالر اس لفظ کو گنے:

''ضمناً ایک بات کہہ دی جائے ''غُل تھا'' یا ''غُل ہوا'' کا استعمال انیسؔ کثرت سے کرتے ہیں۔ اس مرثیہ (جب تیغ یداللہ کھنچی دشتِ دغا میں) کے پہلے دس بندوں میں پانچ بار اس کا استعمال ہوا۔ مجھے اتنی فرصت نہیں کہ میں گِنوں کہ انیسؔ نے کتنی بار یہ لفظ اور کبھی Variation کے طور پر شور کا استعمال کیا ہے۔ اگر کسی ریسرچ اسکالر کو فرصت ہو اور دلچسپی ہو تو اس کی گنتی کر ڈالیں۔ اس کی ایک خاص اہمیت ہے۔ کیونکہ ایک قدم آگے بڑھ کر وہ یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ انیسؔ کے ہاں الفاظ (مفرد و مرکب) کی تکرار کس قدر ہے، اس کے تشبیہوں، استعاروں اور تخیلی پیکروں کی---- یہ اس لیے ضروری ہے کہ قارئین (ان میں ناقدین بھی ہیں) اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ثقہ شعرا یعنی نظیرؔ کو چھوڑ کر انیسؔ نے سب سے زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں''۔ (۵۱)

شخصیاتی اُسلوب کے بعد نظم و نثر میں الفاظ کی ترتیب و تشکیل کے متعلق مزید باتوں کو دیکھتے ہیں۔ نثر میں اچھے لفظوں کی اچھی ترتیب اور نظم میں بہترین لفظوں کی بہترین ترتیب ہوتی ہے۔ اس بارے میں کلیم الدین احمد کولرجؔ کا قول نقل کرتے ہیں، اور پھر اُس پر مختلف طرق سے بحث کرتے ہیں:

''کولرجؔ نے کہا ہے کہ نثر میں اچھے لفظوں کی اچھی ترتیب ہوتی ہے اور شعر میں بہترین لفظوں کی بہترین ترتیب ہوتی ہے۔ نثر میں لفظوں کی ترتیب قواعد کے مطابق ہوتی ہے۔ شعر میں دشواری یہ ہوتی ہے کہ وزن کی ضرورتوں کی وجہ سے لفظوں کی ترتیب میں کچھ اُلٹ پھیر ناگزیر ہو جاتی ہے۔ جیسے: ہے تجلی تری سامان وجود- اس مصرعہ میں لفظوں کی ترتیب فطری نہیں ہے۔ فطری ترتیب ہوتی؛ تیری تجلی سامان وجود ہے۔ لیکن اگر ترتیب یہ رہے تو پھر وزن ہاتھ نہیں آتا ہے''۔ (۵۲)

کچھ مصرعوں کو توڑ کر اُنہیں نثر بنا کر دکھانے کے بعد' لکھتے ہیں:

''وزن کے ساتھ ساتھ شعر میں ردیف و قوافی کا بھی التزام ہوتا ہے، اس لیے دُشواری اور بڑھ جاتی ہے۔ اور لفظوں کی فطری یا نثری ترتیب میں بے ترتیبی آجاتی ہے۔ ردیف و قوافی کی جگہ آخر شعر میں ہوتی ہے، ان کی جگہ معین ہو جاتی ہے۔ رہے دوسرے الفاظ، تو ان کو ردیف و قافیہ کا لحاظ رکھتے ہوئے--اور وزن کا بھی لحاظ رکھتے ہوئے --شعر میں موزون و مناسب ترتیب دی جاتی

ہے''۔(۵۳)

پھر لکھتے ہیں:

''وزن وردیف اور قوافی کی وجہ سے لفظوں کی فطری ترتیب بدل جاتی ہے، بے ترتیب ہوجاتی ہے اور یہ بے ترتیبی ہی عام اُصول ہے۔کبھی کبھار ایسا ہوتا ہے کہ وزن اور ردیف وقوافی کی دُشواریوں کے ہوتے ہوئے بھی لفظ اسی ڈھنگ سے،تقریباً اسی ڈھنگ سے آتے ہیں جس ڈھنگ سے وہ نثر میں آتے ہیں اور اپنی اپنی معین جگہوں پر بیٹھ جاتے ہیں۔اور یہ معلوم نہیں ہوتا کہ انہیں کوئی دُشواری پیش آئی ہے یا ان کے نظام پر کسی نے چھاپہ مارا ہے.....اور کبھی ایسا ہوتا ہے کہ لفظوں میں ایسی بے ترتیبی ہوتی ہے کہ جملوں میں ان کی جگہ،ان کے معنی سمجھنے میں دُشواری ہوتی ہے،اس بے ترتیبی کو تعقید کہتے ہیں۔

مَیں نے کولرج کا قول نقل کیا ہے کہ شعر میں بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب ہوتی ہے۔الفاظ سے متعلق تو بہت سی باتیں کہی جاچکی ہیں۔اب رہی ترتیب اور وہ بھی بہترین ترتیب،تو زیادہ تر یہ ترتیب نثر سے مختلف ہوتی ہے۔نثر میں نسبتاً بے رنگ اور گنجا سا بیان ہوتا ہے۔شعر میں جلا، رنگینی، اثر، انوکھا پن اور اس قسم کی بہت سی خوبیاں آجاتی ہیں۔ اور ان خوبیوں میں بہت بڑا ہاتھ وزن کا ہوتا ہے،لفظوں کی ترتیب بدل جاتی ہے،لیکن نتیجہ پراگندگی نہیں ہوتا۔لفظوں میں جان آجاتی ہے، وہ اُبھرتے ہیں، نئی شان سے اُبھرتے ہیں۔ان کے معنی جگمگا اُٹھتے ہیں، بیان میں زور آجاتا ہے اور تاثیر بھی۔

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

نازکی اور پنکھڑی دونوں لفظ اپنی اپنی جگہوں سے الگ جاپڑے ہیں اور اسی وجہ سے وہ شعر میں اُبھرتے ہیں۔اگر ان کی نثر کی جائے تو جو ان لفظوں میں جان ہے وہ جاتی رہے گی اور شعر کی لطافت ختم ہوجائے گی''۔(۵۴)

تخلیق کو بغیر فنکاری کے پیش کرنا بے کار ہے۔تخلیق کو اچھی اور ارفع تخلیق بنانے کے لیے فن کار کو اچھی خاصی محنت کرنی پڑتی ہے۔شاعری میں ایک اچھے اور اچھوتے خیال کو وزن میں باندھنا کبھی کبھار بڑا مشکل ہوجایا کرتا ہے۔خیال کو سنبھالتے سنبھالتے کبھی وزن ہاتھ سے نکل جایا کرتا ہے اور کبھی وزن کو برقرار رکھتے ہوئے خیال کا خانہ خراب ہوجایا کرتا ہے۔اس بارے میں کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''وزن اور الفاظ کی نثری ترتیب میں آپس میں ایک کھیل ہوتا ہے اور شاعر کا کام ہے کہ اس باہمی کھیل (INTER PLAY) سے کام لے۔ وزن کا تقاضا ہوتا ہے کہ لفظوں کی نثری ترتیب بدلے اور یہ ترتیب بدلتی ہے۔اگر شاعر وزن سے مجبور ہوگیا، اگر اس نے وزن کے سامنے ہتھیار ڈال دیا، اگر اس نے صرف وزن کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے لفظوں کی ترتیب میں اُلٹ پھیر کیا' تو اس نے اپنا کام نہیں کیا۔وزن کا تقاضا ۔فن کاری کو گویا ایک ''چیلنج'' ہے اور فن کار کو اس ''چیلنج'' سے بھاگنا نہیں چاہیے ۔اس کا کام یہ ہے---اور یہی اس کے فن کا تقاضا ہے کہ وہ وزن اور لفظوں کی ترتیب میں جو مخاصمت ہے اُسے دور کرے، مخاصمت کو ایک کھیل، دلچسپ کھیل بنادے اور وزن سے سہارا لے کر نثری ترتیب سے زیادہ اچھی، زیادہ معنی خیز ترتیب لفظوں میں پیدا کرے''۔(۵۵)

وزن اور الفاظ کے بیچ مخاصمت کو ختم کرنا ہی تو فنکاری ہے، جو ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔اور جو اس مخاصمت کو رفع کر دیتے ہیں وہی بڑے فنکار کہلانے کا استحقاق رکھتے ہیں۔ایسے ہی کچھ شاعروں کے کچھ اشعار پیش کرنے بعد لکھتے ہیں:

''یہاں وزن کے سامنے ہتھیار نہیں ڈال دیا گیا ہے اور لفظوں کی ترتیب میں کسی طرح کا بھدا پن نہیں آنے پایا ہے۔ بلکہ جیسا کہ میں نے کہا ہے وزن اور نثری ترکیب کے باہمی کھیل سے ایک زیادہ اچھی، زیادہ نکھری ہوئی، زیادہ معنی خیز تشکیل کی گئی ہے۔ان شعروں میں لفظوں کو اُلٹ پھیر کرنے کی' جو دی ہوئی ترتیب ہے اس کو بدلنے کی گنجائش نہیں--فن کاری یہی ہے کہ لفظوں کی ترتیب سے لفظ بولنے لگے، جملوں کی ساخت کا حُسن بڑھ جائے اور بیان میں جان آجائے''۔(۵۶)

کئی شعر ایسے ہوتے ہیں کہ اُن میں رکھے ہوئے لفظوں کی ترتیب کو تبدیل کرنے کی ضرورت پڑتی ہے، لیکن اگر اُن کی ترتیب کو کچھ بدلا جائے تو خیال تباہ ہوجایا کرتا ہے۔لیکن کچھ اشعار میں ایسا ہوتا ہے کہ لفظوں کی ترتیب کو بدل دینے سے خیال پہلے سے بھی اچھا پیدا ہوجایا کرتا ہے۔اس کے برعکس کچھ اشعار ایسے ہوتے ہیں کہ اُن میں ترتیب دیے ہوئے الفاظ کو اگر ذرا بھی اپنی جگہ سے ہٹا دیا جائے تو شعر تباہ نہیں تباہ و برباد ہوجایا کرتے ہیں۔ایسے ہی کچھ اشعار کے بارے میں کلیم الدین احمد بات کر رہے تھے۔پھر لکھتے ہیں کہ:

''لفظوں کے بعد وزن کی باری آتی ہے۔نثر میں وزن نہیں ہوتا۔ ہوسکتا ہے کہ کبھی کبھار نثر میں بھی کچھ ٹکڑے موزوں ہوجائیں، لیکن وزن نثر کی خصوصیتوں میں نہیں۔مغرب میں یہ بحث بھی چھڑتی ہے کہ

شعر میں وزن ضروری ہے یا نہیں۔لیکن اس بحث میں ابھی پڑنے کی ضرورت نہیں۔شعروغزل میں وزن ہوتا ہے۔اردو میں مختلف اوزان ہیں، یایوں کہیے کہ مختلف بحریں ہیں اور ہر بحر اپنی خصوصیت رکھتی ہے۔ مَیں عروض کے جھمیلوں میں سردست نہیں پڑنا چاہتا ہوں، اس لیے میں کچھ عام قسم کی باتیں کروں گا''۔(۵۷)

وزن اگرچہ نثر کی خصوصیتوں میں شمار نہیں ہوتا لیکن اس باب میں سوچنا چاہیے کہ پھر وہ کیا ہے جو کسی کسی نثر میں دکھائی دے جاتا ہے اور پڑھنے والے پر جادو کر جاتا ہے۔کئی جملے' کئی فقرے ایسے ہوتے ہیں کہ وہ عجیب سے انداز میں دل ودماغ میں اُتر جاتے ہیں۔بہرکیف کلیم الدین احمد کی طرف چلتے ہیں۔وہ لکھتے ہیں کہ اوزان تو محض ڈھانچے ہوتے ہیں' اُنہیں شاعر بہترین الفاظ سے منڈھ دیتا ہے۔لیکن یاد رہے شاعر جب کسی وزن کے ڈھانچے پر الفاظ کا گوشت چڑھائے تو اُس وقت خیال کا مغز ہاتھ سے نہ نکلنے پائے۔لکھتے ہیں:

''یہ بات کہ بحروں کی الگ الگ خصوصیتیں ہوتی ہیں، اوزان اپنا الگ الگ ترنم رکھتے ہیں، یہ بات درست ہوتے ہوئے بھی زیادہ اہم نہیں۔اوزان تو محض ڈھانچے ہوتے ہیں، ان پر گوشت پوست چڑھایا جاتا ہے۔لفظوں سے ان اوزان میں جان آجاتی ہے۔ہمیں بحث زندہ اوزان یعنی شعروں سے ہے، مردہ ڈھانچوں سے نہیں۔اور جب تک ان ڈھانچوں کو لفظوں سے منڈھا نہ جائے، ان کی ''شخصیت'' میں جان نہیں آتی۔پھر یہ بھی ممکن ہے کہ ایک ڈھانچہ کو بار بار لفظوں سے منڈھا جائے اور ہر بار اس کا رنگ الگ ہو، یہ نئی شان سے جلوہ گر ہو''۔(۵۸)

ردھم اور آہنگ کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ظاہر ہے کہ شعر میں وزن کی زیادہ اہمیت نہیں ہے۔جو چیز اہم ہے وہ لفظوں کی موج خرام ہے، لفظوں کا چلتا پھرتا جلوس ہے، وہ ہمیشہ بدلتا ہوا متحرک نظام ہے جو ہمیشہ نئے نئے ڈھنگ سے حسن خرام کے نئے نئے جلوے دکھاتا رہتا ہے۔انگریزی میں ایک لفظ ہے Rhythm۔یہ وزن نہیں کچھ اور چیز ہے۔وزن کو Metre کہتے ہیں----اردو میں Rhythm کو آہنگ کہتے ہیں،لیکن آہنگ سے پوری ترجمانی نہیں ہوتی۔یوں تو کسی لفظ سے کام لے سکتے ہیں ، اصل دُشواری یہ ہے کہ Rhythm یا آہنگ کا تصور اردو میں ذرا مشکل ہے۔بہت ممکن ہے کہ دو شعروں، دو نظموں میں وزن ایک ہو لیکن آہنگ مختلف ہوتا اور ہوسکتا ہے۔لفظوں کا رقص مختلف ہوتا ہے''۔(۵۹)

یہ لہجہ ہی ہے جس سے تخلیق میں افرادیت پیدا ہوجاتی ہے ۔بہت ہی کم تخلیق کار ایسے پیدا ہوتے ہیں جنہوں نے اپنے لہجے میں لکھا، وگرنہ بیشتر تخلیق کار اپنے پسندیدہ یا شہرت یافتہ ادیب وشاعر کے لہجے میں لکھنے کی سعی کرتے ہیں۔اسی وجہ سے وہ صاحب اسلوب نہیں بن پاتے، اور نظروں سے جلد اوجھل ہوجاتے ہیں۔اسی قسم کی کچھ بات کلیم الدین احمد نے کی ہے:

''وزن، آہنگ اور حرکت کے بعد لہجے کی بات آتی ہے۔انگریزی میں ایک لفظ ہے Tone۔اور شعر میں اس کی بہت اہمیت ہے۔شاعر کچھ کہتا ہے اور اس کے کہنے کا ایک خاص لہجہ ہوتا ہے۔ایک حد تک یہ لہجہ شاعر کی شخصیت پر منحصر ہے۔شخصیت ہی کی بنا پر تجربوں کی تشکیل ہوتی ہے اور جس لہجہ میں شاعر بات کرتا ہے اس میں اس کی شخصیت کا پرتو نظر آتا ہے۔میرؔ کی شخصیت سوداؔ کی شخصیت سے بہت مختلف تھی اس لیے ان کے لہجوں میں مشابہت ممکن نہ تھی''۔(۶۰)

اس کے بعد کلیم الدین احمد نے بہت سے مصرعے دیے ہیں اور قاری سے کہا ہے کہ ان لفظوں کو زور سے بولیے ۔زبان، لب، دانت، اور تالو سے ان کی ساخت کو دیکھیے، کانوں کے پردوں میں ان کے صوتی پیکروں کو محسوس کیجیے، ان کے مرئی پیکروں کو دیکھیے، ہر لفظ کا انفرادی پیکر نظر آئے گا۔اتنا کہنے کے بعد کلیم الدین احمد شعرائے اردو کے پھر بہت سے مصرعے نقل کرتے ہیں۔پھر آخر میں لکھتے ہیں:

''یہ بات ظاہر ہوگئی ہوگی کہ ہر لفظ کا ایک پیکر ہوتا ہے۔اور یہ پیکر کئی پیکروں سے مل کر بنتا ہے، اس کی مختلف کیفیتوں کو اپنے حواس خمسہ کی مدد سے ہم محسوس کر سکتے ہیں۔یہ مرئی بھی ہے اور صوتی بھی۔اسے ہم چھو سکتے ہیں اور سونگھ بھی سکتے ہیں۔اور زبان ولب سے اس کی ساخت کا لطف بھی اُٹھا سکتے ہیں۔لیکن اس پیچیدہ پیکر کے علاوہ لفظوں میں کچھ اور بھی ہوتا ہے۔ہر لفظ میں ایک مخصوص جوہر ہوتا ہے جو دسرے لفظ میں نہیں ہوتا۔ممکن ہے کہ کئی الفاظ ہم معنی ہوں لیکن ہر لفظ کی ایک انفرادی خصوصیت ہوتی ہے جو اس کے مرادِف لفظ میں نہیں پائی جاتی۔ہر لفظ کی اپنی ایک ذہنی اور جذباتی فضا ہوتی ہے۔ہر لفظ کا ایک ذہنی پس منظر ہوتا ہے، ہر لفظ میں احساسات کی ایک مخصوص لہر پوشیدہ ہوتی ہے''۔(۶۱)

لکھتے ہیں کہ لفظوں کے معاملے دو متضاد حقیقتوں کو سمجھنا بہت ضروری ہے۔لفظ شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتے۔جو لفظ کسی شعری تجربہ کو بیان کرنے میں مفید ہو، وہ شاعرانہ ہے، ورنہ نہیں۔اقتباس اگرچہ طویل ہے لیکن اہم ہے سو نقل کرتا ہوں:

''بہرکیف، شعر میں تجربہ کا لفظوں میں بیان ہوتا ہے، اس لیے لفظوں کی اہمیت روشن ہوجاتی ہے۔ لیکن لفظوں کی اہمیت کیا ہے اسے پوری طرح سے سمجھنے کے لیے دو متضاد حقیقتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ایک طرف تو ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ لفظوں کی کوئی اپنی ادبی خصوصیت نہیں ہوتی۔ وہ نہ تو حسین ہوتے ہیں اور نہ بدصورت، نہ تو خوشگوار ہوتے ہیں اور نہ مکروہ۔ اس حقیقت پر زور دینا اس لیے ضروری ہے کہ اردو مضامین کی طرح، غزلوں میں الفاظ بھی سختی کے ساتھ محدود کر دیے گئے ہیں۔ لفظوں کو بھیڑ بکروں میں تقسیم کر دیا گیا ہے، شاعرانہ اور غیر شاعرانہ۔ مثلاً جگرؔ کا یہ شعر:

کہاں کے لالہ وگل کیا بہار توبہ شکن
کھلے ہوئے ہیں دلوں کی جراحتوں کے چمن

لالہ، گل، بہار، توبہ دل، جراحت، چمن، کھلنا--یہ سب شاعرانہ الفاظ ہیں، لیکن غالبؔ کا یہ شعر:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے، خون گرم دہقاں کا

تعمیر، مضمر، ہیولیٰ، دہقاں--یہ سب الفاظ شاعرانہ نہیں' ان میں غزلیت نہیں ہے۔ روایتی نقطہ نظر سے یہ شعر غزلیت کے دائرہ سے خارج ہے۔ اس طرح اقبالؔ کی بہت ساری غزلیں، مضامین اور الفاظ دونوں کی بنا پر غزلیں نہیں سمجھی جاسکتیں---اور اقبالؔ کو اس کی واقفیت تھی:

نہ زباں کوئی غزل کی نہ زباں سے باخبر میں
کوئی دل کشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

یہ خیال درست نہیں۔ لفظوں کو اس طرح بھیڑ بکروں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ کوئی لفظ اپنی ذات میں شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتا۔ الفاظ ایک ذریعہ ہیں تجربوں کو بیان کرنے کا۔ اور یوں کہیے کہ ہر تجربہ سراپا بننے کے لیے، مجسم ہونے کے لیے، موزون ومناسب الفاظ کو چُن لیتا ہے۔ جو لفظ کسی شعری تجربہ کو بیان کرنے میں مفید ہو' وہ شاعرانہ ہے، ورنہ نہیں''۔ (۶۲)

شاعرانہ اور غیر شاعرانہ الفاظ کے ضمن میں کئی مثالیں پیش کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

''ہاں تو کوئی لفظ شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ شعری لفظ اور نثری

لفظ میں فرق ہوتا ہے۔آسمان زمین کا فرق ہوتا ہے---نثری لفظ ''چپٹا'' اور مقید ہوتا ہے، اسے دوسری طرح سے بھی کام میں لایا جاسکتا ہے لیکن شعری لفظ آپ اپنا وجود ہے اور ایک دنیائے معانی اس میں پنہاں ہوتی ہے''۔(۶۳)

ان متذکرہ بالا تمام تنقیدی اشاروں پر مختلف رُخوں سے بات کرنے کو دل چاہ رہا تھا۔لیکن طوالت کے خوف نے خیالاتِ گوناگوں کو اپنے شکنجے میں ایسے جکڑا کہ جس کا بیان نہیں۔

حوالہ جات

۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی اصطلاحات؛ سنگِ میل پبلی کیشنز، ؛لاہور؛ ۲۰۰۷ء، صفحہ ۱۸۸)

۲۔ ضیاءالحسن، ڈاکٹر: اردو تنقید کا عمرانی دبستان؛ مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ؛لاہور؛ ۲۰۰۷ء، صفحہ ۵۴)

۳۔ کلیم الدین احمد: ادبی تنقید کے اُصول: نئی دہلی: کے۔جی۔سیدین میموریل ٹرسٹ: جامعہ نگر دہلی؛ ۱۹۸۳ء، صفحہ ۳۵)

۴۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۰

۵۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۰

۶۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۲

۷۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۴۳

۸۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۷۲

۹۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۷۳

۱۰۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۷۳

۱۱۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۷۳

۱۲۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۱۸

۱۳۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۲۴

۱۴۔ کلیم الدین احمد: میر انیسؔ؛ بہار اردو اکادمی، پٹنہ؛ ۱۹۸۸ء؛ صفحہ ۳۳

۱۵۔ کلیم الدین احمد: میر انیسؔ؛ بہار اردو اکادمی، پٹنہ؛ ۱۹۸۸ء؛ صفحہ

۱۶۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید؛ الفیصل، ناشران وتاجران کتب؛ لاہور؛ ۱۹۹۱ء، صفحہ ۱۶۹

۱۷۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید؛ الفیصل، ناشران وتاجران کتب؛ لاہور؛ ۱۹۹۱ء، صفحہ ۱۷۰

۱۸۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید؛ الفیصل، ناشران وتاجران کتب؛ لاہور؛ ۱۹۹۱ء، صفحہ ۱۶۹

۱۹۔ کلیم الدین احمد: میر انیسؔ؛ بہار اردو اکادمی، پٹنہ؛ ۱۹۸۸ء؛ صفحہ ۲۳۰

۲۰۔ کلیم الدین احمد: میر انیسؔ؛ بہار اردو اکادمی، پٹنہ؛ ۱۹۸۸ء؛ صفحہ ۲۳۵

۲۱۔ کلیم الدین احمد: میر انیسؔ؛ بہار اردو اکادمی، پٹنہ؛ ۱۹۸۸ء؛ صفحہ ۲۲۶

۲۲۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۸۵

۲۳۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۸۶

۲۴۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۸۶

۲۵۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۸۷

۲۶۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۸۸

۲۷۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۸۹

۲۸۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۸۹

۲۹۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۹۱

۳۰۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۹۲

۳۱۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۹۲

۳۲۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۴۸

۳۳۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۵۴

۳۴۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۵۸

۳۵۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۵۸

۳۶۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۶۳

۳۷۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۶۳

۳۸۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۶۳

۳۹۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۷۵

۴۰۔ نثار احمد فاروقی: اُسلوب کیا ہے؟؛ مشمولہ: اسالیب نثر پر ایک نظر؛ مرتب: ڈاکٹر ضیاء الدین؛ ادارہ فکر جدید؛ دریا گنج؛ نئی دہلی؛ ۱۹۸۹ء، صفحہ ۱۱

۴۱۔ مرزا خلیل احمد بیگ: اُسلوبیاتی تنقید؛ نظری بنیادیں اور تجزیے؛ قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان؛ نئی دہلی؛ ۲۰۱۴ء، صفحہ ۴

۴۲۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۴۸

۴۳۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۴۸

۴۴۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۴۹

۴۵۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۷۰

۴۶۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۷۱

۴۷۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۰۸

۴۸۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۵۷

۴۹۔ کلیم الدین احمد؛ اردو شاعری پر ایک نظر؛؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ سن ندارد؛ لاہور؛ صفحہ ۱۳۳

۵۰۔ کلیم الدین احمد؛ اردو شاعری پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ سن ندارد؛ لاہور؛ صفحہ ۱۶۸

۵۱۔ کلیم الدین احمد: میر انیسؔ؛ بہار اردو اکادمی، پٹنہ؛ ۱۹۸۸ء؛ صفحہ ۲۹۶

۵۲۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۷۴

۵۳۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۷۴

۵۴۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۷۶

۵۵۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۷۸

۵۶۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۷۹

۵۷۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۷۹

۵۸۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۸۲

۵۹۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۸۵

۶۰۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۸۷

۶۱۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۳۸

۶۲۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۳۴

۶۳۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۳۵

ڈاکٹر کامران عباس کاظمی

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

عہد نو آبادیات اور نذیر احمد کا عصری شعور

Nazir Ahmed is pioneer and father of "Reformative story telling".Although his novels can not be termed as novels in strict sense. As they don't stand the test of conventional novel definition. Yet a tale having a specific purpose and delineated factually not fictionally would be the work of Nazir Ahmed, that can be categorized as novel. It can be said as evening of story telling or morning of novel. He collects his stuff from his own society. He portrays domestic life very skilfully in great detail. His basic purpose of writing is to educacate house wives about changing circumstances. His didacticism is in line with the demands of his age.. His novels reflect the conceptual process of colonial era.This article is an effort to encompasses the social and historical perception of Nazir Ahmed.

داستان سے ناول تک کا سفر تقریباً ایک صدی پر محیط ہے۔ ''نوطرز مرصع'' کا سن تصنیف غالباً ۱۷۷۵ ہے جبکہ مولوی نذیر احمد کا پہلا ناول ''مراۃ العروس'' ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا۔ ناول اگرچہ داستان کی ترقی یافتہ شکل ہے لیکن اپنے پس منظر اور فضا کے اعتبار سے دونوں میں کافی اختلاف پایا جاتا ہے۔ داستان کی فضا تخیلاتی یا طلسماتی ہوتی ہے لیکن ناول حقیقی دنیا سے متعلق ہوتا ہے۔ داستان اور ناول کے اشتراکات اور امتیازات کا تذکرہ کرتے ہوئے احسن فاروقی لکھتے ہیں:

> ناول اور داستان کے اجزائے ترکیبی میں بنیادی میں فرق نہیں۔ صرف زمانے اور انسانی شعور کی ترقی کے ساتھ ساتھ ان کی نوعیت بدل گئی۔ ناول کتنی ہی حقیقی کیوں نہ، وہ ہرگز دلچسپ نہیں ہوسکتی جب تک اس میں تخیل کی آمیزش نہ ہو اور کوئی بھی داستان ایسی نہیں دکھائی دیتی جس میں تخیل کی فراوانی کے ساتھ کچھ نہ کچھ حقیقت نہ ملی ہو۔[1]

داستان سے ناول تک کے ارتقائی سفر نے ایک نئی ادبی فضا تخلیق کی۔ انگریز نو آبادکاروں کی ہندوستان آمد نے اسے اپنی نو آبادیات میں بدلنے کے لیے جدید علوم کو فروغ دیا، جس نے جدت فکر اور سائنسی انداز نظر کو فروغ دیا۔ یوں ہندوستانی تہذیب و معاشرت ہر سطح پر متاثر ہوئی اور ایک مخصوص نقطہ نظر نے فروغ پایا جس کے مطابق ہندوستانی طبقات اخلاقی پستی اور ذہنی پسماندگی کا شکار قرار دے دیا گیا اور یہ کہا گیا کہ ان کے ہاں مصنوعی دکھاوا ہے اور دیگر اخلاقی عوارض انھیں لاحق ہیں سو اصلاح معاشرت وقت کی آواز ہے اور ادبی اہمیت و اختیار رکھنے والے افراد کو اصلاح معاشرہ کے لیے کوشش کرنی چاہیے۔ یہی بنیادی خیال سرسید تحریک کا مرکزہ تھا اور اسے ہی مقصد قرار دے کر مولوی نذیر احمد نے اصلاحی قصہ نگاری کا آغاز کیا۔ مولوی نذیر احمد کے ناول گو کہ ناول کی مروجہ تعریف پر پورے نہیں اترتے البتہ ایک ایسا قصہ جو ایک خاص مقصدیت کا حامل ہو اور اس میں ماورائی باتوں کے بجائے حقیقت نگاری سے کام لیا گیا ہو وہ نذیر احمد کا قصہ ہوگا اور ناول کی ذیل میں رکھا جا سکے گا۔ اہم بات یہ ہے کہ پریم چند سے کئی دہائیاں قبل نذیر احمد کم تر سطح پر ہی سہی تاہم حقیقت گاری کا شعور رکھتے تھے۔ نذیر احمد کے ان قصوں کو داستان کی آخری اور ناول کی ارتقائی شکل اور ایک ''تمثیلیہ'' کہا جا سکتا ہے البتہ نذیر احمد کے فن کے دوسرے دور کے قصے ''محصنات'' اور ابن الوقت'' وغیرہ میں ناول کے لوازم بشمول حقیقت نگاری زیادہ نکھری صورت میں موجود ہیں۔ تاہم مولوی صاحب کے قصوں یا تمثیلیہ میں زندگی اور اس کی موجودہ شکل، معاشرت اور اس کے جدید احساسات و لوازمات، تہذیب کی بدلتی صورتیں اور تغیر پذیر سماجی صورتحال کی تصویر کشی خوب ہوئی ہے۔ ڈاکٹر مظفر عباس اردو کے پہلے ناول نگار کے طور پر مولوی نذیر احمد کے تخلیقی سفر کو دو حصوں میں منقسم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> مولوی نذیر احمد کی ناول نگاری کے پہلے دور کے محرکات، رجحانات اور مقاصد کا محور اس دور کی اصلاح نسواں کی تحریک ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے تینوں ناولوں کا موضوع خانگی زندگی اور خصوصاً لڑکیوں کی تعلیم ہے۔ ان کی ناول نگاری کا پہلا دور مقصدیت کے اس پہلو سے تعلق رکھتا ہے جو خالصتاً خاندانی اور معاشرتی ہے۔[۲]

نذیر احمد ناول کا مواد اپنے سماج سے لیتے ہیں۔ ان کے کردار سماج سے گہرے طور پر متعلق ہوتے ہیں۔ نذیر احمد خانگی زندگی کا احوال بڑی جزئیات کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ''مراۃ العروس'' کا خالص مقصد ہی عورتوں، بہو بیٹیوں کو بدلتی ہوئی زندگی کی آگاہی بخشنا ہے۔ ''مراۃ العروس'' اور ''بنات النعش'' دراصل انگریز حکومت کی طرف سے آغاز کی گئی تعلیم نسواں کی تحریک سے براہ راست وابستگی کا نتیجہ ہیں۔ نذیر احمد کے تمام ناول اصلاحی اور مقصدی پہلو

کے حامل ہیں۔ نذیر احمد کی مقصدیت ان کے دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہے۔ مولوی صاحب کو اس امر کا بخوبی احساس تھا کہ جب تک شرفا کے گھروں کی بہو بیٹیاں نئی تعلیم سے روشناس نہ ہوں گی اور بدلے ہوئے حالات کے تقاضوں کے مطابق خود کو تیار نہیں کریں گی، سماج کی حالت نہیں سدھر سکے گی۔ گویا سماجی تبدیلی کا ساتھ دینے کے لیے ضروری ہے کہ مردوں کے ساتھ ساتھ عورتیں بھی ضروری تعلیم حاصل کریں۔ جیسا کہ ڈاکٹر اشفاق محمد خاں کا کہنا ہے:

> مراۃ العروس کا موضوع امور خانہ داری یا مستورات کی اصلاح معاشرت کہا جا سکتا ہے۔ یہ کہانی دہلی کے ایک متوسط شریف مسلمان خاندان کی کہانی ہے جس میں اس خاندان کے طرز معاشرت کی ہو بہو عکاسی کر کے یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح خواتین اپنی توہم پرستی، جہالت اور کج روی کی بنا پر ہمیشہ رنج و آلام کا شکار رہتی ہیں۔[۳]

ممکن ہے نذیر احمد کے قصوں میں واقعات کے فطری ربط، تسلسل اور ارتقا کا فقدان نظر آتا ہو مگر تہذیبی و سماجی شعور کی جھلک برابر موجود رہتی ہے۔ ان کے کردار مثالی ہیں چونکہ ان سے نذیر احمد کا مقصد کا ایک خاص طرح کی اصلاح ہے اس لیے ان قصوں میں واعظ اور مصلح کا سا انداز ملتا ہے۔ ''مراۃ العروس'' اور ''بنات النعش'' کے کردار حقیقی ہونے کے باوجود مثالی ہیں۔ وقار عظیم اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ان دونوں قصوں نے ہمیں پہلی مرتبہ یہ بات بتائی ہے کہ معاشرے کے اہم مسائل قصے کہانی کے پیرائے میں پیش کیے جا سکتے ہیں اور ان مسائل کو پیش کرتے وقت زندگی کا ایسا پس منظر استعمال کیا جا سکتا ہے جو سادگی کے باوجود مؤثر اور دل نشین ہو سکتا ہے۔[۴]

نذیر احمد دلی کالج کے تعلیم یافتہ تھے۔ سوان کے دل و دماغ کی کشمکش بالآخر جدید علوم کے عملی استفادے اور نئی تہذیبی و سماجی صورتحال کی قبولیت پر منتج ہوئی تھی۔ نذیر احمد انگریز حکمرانوں کی طرز معاشرت کو مثالی سمجھتے ہیں اور ہندوستانی تہذیبی ماضی کو فراموش کر دینے کو ہی عصری شعور کا ارتقا گردانتے ہیں۔ مثلاً ''مراۃ العروس'' میں اصغری تعلیم دیتے ہوئے ملکہ وکٹوریہ کی تعریف تو کرتی ہے مگر دہلی کے تخت سے سکندوش بادشاہ کے ذکر پر لڑکیوں کا قہقہہ بھی سنائی دیتا ہے۔ یہی تعلیم دیتے ہوئے نذیر احمد نئے سیاسی شعور کا احساس بھی دلاتے ہیں:

> اصغری: فضیلت! تم بڑی نادان ہو۔ تم نے خود کہا کہ جو سب سے بڑا حاکم ہو اور سب پر حکم چلائے وہ بادشاہ ہوتا ہے اور یہ بھی جانتی ہو کہ بہادر شاہ کو انگریز پکڑ کر کالے پانی لے گئے تو انگریز بادشاہ ہوئے یا

نہ ہوئے؟

فضیلت: ہائے! ہوئے تو سہی۔

اصغری: اچھا اب بتاؤ ہمارا بادشاہ کون ہے؟

فضیلت: انگریز[۵]

مولوی صاحب عہد گذشتہ کو ہندی مسلمانوں کی اخلاقی زبوں حالی کا ذمہ دار گردانتے ہیں۔خود اصغری کے کردار سے عہد گذشتہ کے تہذیبی رکھ رکھاؤ کی نفی کا احساس اجاگر کرنے میں مولانا کامیاب رہے ہیں۔ نذیر احمد انگریزی سرکار کو مغلیہ سرکار سے بہتر سمجھتے تھے اوراس امر پر سماج کو قائل کرنے کے بھی خواہاں نظر آتے ہیں کہ ملکہ وکٹوریہ کا راج ان کے لیے باعث رحمت ہے۔ تہذیبی انجذاب کے اس عمل سے گویا وہ خود کو نہ بچا سکے۔ نوآبادکار جس طرح انفرادی منفعت کے حصول کو سماج کی ضرورت بنا دیتا ہے، نذیر احمد کے کردار اس کی مکمل عکاسی کرتے ہیں۔ البتہ ہر طرح کے کردار کے ساتھ ایک مثالیت پسند کیفیت بھی موجود ہے کہ وہ انگریز حکمرانوں کی خدمت دل و جان سے کرے اور حکومت کا وفادار رہے۔ سو وہ ہر طرح کے دنیاوی فوائد حاصل کر سکے گا۔ مولوی صاحب کے بعض ناولوں سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ سرسید کے برعکس گھر کی اصل ذمہ داری بلکہ خاندان کی رہنمائی کا فریضہ عورت کو سونپنا چاہتے ہیں۔ ممکن ہے تحریک تعلیم نسواں سے متاثر ہو کر مولوی صاحب نے یہ رویہ اپنایا ہوتا ہم یہ اتنا بھی بلاوجہ نہیں ہے۔ یہاں مولوی نذیر احمد کے سیاسی شعور کی جھلک واضح نظر آتی ہے۔ کیونکہ ہندوستان ملکہ وکٹوریہ کی عملداری میں آ گیا تھا اور اہل ہند کے لیے معاشرتی اعتبار سے کسی خاتون کی حکمرانی قبول کرنے میں عذر موجود تھا۔ سو اصغری کے برتے ہوئے طریقہ تعلیم میں مولوی صاحب ملکہ وکٹوریہ کی دانشمندی، سلیقہ شعاری اور حسن و خوبصورتی کا ذکر کرتے ہوئے ملکہ کو ہندوستانی عورتوں کے لیے بطور مثال پیش کرتے ہیں۔ نذیر احمد جو تعلیم دینا چاہتے ہیں اور جو طریقہ تعلیم اختیار کرنا چاہتے ہیں اس کی تفصیل ''بنات النعش'' میں بیان کرتے ہیں۔ ڈاکٹر زینت بشیر، اصغری کے مکتب کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> بنات النعش میں اصغری کے مکتب کو مرکزی حیثیت حاصل ہے جہاں لڑکیوں کے عادات و اطوار اور مزاج کی اصلاح موقع اور محل کے لحاظ سے باتوں ہی باتوں میں کی جاتی ہے کہانیوں، حکایات تعلیمی، معاشرتی، اخلاقی، سائنسی اور جغرافیائی علوم، مختلف مذاہب اور ممالک کی طرز معاشرت وغیرہ کا احاطہ نہایت ہی دلچسپ انداز میں ڈرامائی شان پیدا کرتے ہوئے کیا گیا ہے۔ غرض یہاں لڑکیوں کو مکمل

عورت بننے کا درس دیا جاتا ہے۔[۶]

نذیر احمد کے ابتدائی ناول تعلیم نسواں اور اصلاح نسواں کی ضرورت کو پورا کرنے کے مقاصد سے لکھے گئے۔ ان ناولوں میں جدید تہذیبی و ثقافتی شعور دراصل نئی یعنی نوآبادیاتی سماجی صورتحال کا عکاس ہے۔ ان ناولوں میں معاشرتی زندگی سے متعلق روزمرہ کی معلومات کا عام اور دلچسپ پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ سماجی زندگی سے متعلق معلومات اور بعض سائنسی اور ریاضیاتی ضروری معلومات مکالماتی صورت میں مہیا کی گئی ہیں۔ البتہ نذیر احمد ماجرے میں کہیں بھی انگریز نوآبادکاروں کے طرز معاشرت اور بہتر انداز حکمرانی کی توصیف کا موقع نکال لیتے ہیں۔ دراصل ان کا سماجی شعور انھیں یہ باور کرا چکا ہے کہ اگر مسلمان عورتیں اپنے گھر کے معاملات سدھار لیں گی اور بدلتی ہوئی صورتحال میں اپنے مردوں کا ساتھ دیں گی تو مسلمان خاندان بدلتی دنیا میں ازسرنو وقار حاصل کر لیں گے۔ نذیر احمد کے ناولوں کا پہلا دور تعلیم نسواں اور اصلاح نسواں تک محدود تھا مگر دوسرے دور جس میں ''فسانہ مبتلا''، ''ابن الوقت'' اور ''ایامیٰ'' جیسے اہم قصے تخلیق کیے، میں خاندانی اور معاشرتی مقاصد سے باہر ان کا موضوعاتی دائرہ پھیلتا محسوس ہوتا ہے۔ بقول ڈاکٹر مظفر عباس:

> دوسرے دور کے ناولوں میں ان کی مقصدیت وسعت اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ اب موضوعات کا دائرہ خاندان سے نکل کر معاشرے کے اجتماعی اصلاحی پہلو تک وسیع ہوتا نظر آتا ہے۔[۷]

گویا نذیر احمد کی مقصدیت کا دائرہ مزید وسعت اختیار کرتا ہے اور اب ان کے موضوعات میں قومی و معاشرتی مسائل داخل ہو جاتے ہیں۔ یعنی اب وہ گھریلو اصلاح سے نکل کر معاشرتی اصلاح کا بیڑا اٹھاتے ہیں۔ سماج کی سیاسی اصلاح ان کا مطمع نظر ہے البتہ اس عہد میں نذیر احمد انگریزی تمدن کی اندھی تقلید کے مخالف کے طور پر ابھرتے ہیں اور اس کی نمایاں مثال ''ابن الوقت'' ہے۔ اس ناول میں نذیر احمد کا تہذیبی شعور گو کہ ایک نئی کروٹ لیتا ہے جب وہ کہتے ہیں ''وضع، ظاہر، لباس اور طرز تمدن میں انگریزوں کی تقلید کے نقصان دکھا کر مسلمانوں کو اس سے باز رکھا جائے۔''[۸] اس ناول سے نذیر احمد کی وسیع تر مقصدیت کے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ نذیر احمد اپنے ناولوں کے کردار متوسط طبقات کے گھرانوں سے لیتے ہیں۔ یہی وہ طبقات تھے جو اپنی سفید پوشی کا بھرم رکھنے، اپنے سماجی تضادات کے ہاتھوں معاشی بدحالی کا سامنا کرنے اور اخلاقی و مذہبی اقدار کی جکڑ بندیوں نیز تہذیبی بحران کا شکار تھے۔ نذیر احمد کا سماجی شعور انیسویں صدی کے متوسط اور نچلے طبقہ کے مسلمان گھرانوں کی حقیقی عکاسی کرتا ہے۔ ان کے ناولوں میں زندگی کا واضح اور طے شدہ مقصد مشرقی مزاج، مشرقی فکر اور مشرقی اخلاقی اقدار کا حامل ہے۔ البتہ وہ تہذیبی جکڑ

بندیوں، ناروا اخلاقی رسومات اور تصنع آمیز رواج وغیرہ کے اصلاح کا جذبہ بھی ساتھ رکھتے ہیں۔ مسلمانان ہند کی معاشرتی زندگی کا مشاہدہ انھوں نے بڑے قریب سے کیا تھا اس لیے ان خاندانوں کی نجی زندگی اور اس کے مسائل اور ان کی تہذیب و معاشرت کو گہرے تہذیبی و سماجی شعور کے ساتھ پیش کیا۔ سرسید تحریک سے نذیر احمد جزوی اختلاف رکھتے تھے البتہ عقلیت پسندی کی حد تک وہ ان سے متفق تھے۔ تمدنی اور تہذیبی سطح پر سرسید تحریک انگریزی معاشرت اور علوم سے متاثر تھی۔ اس مسلم معاشرے میں بھی سرسید مغربی طرز پر بلوغت، معقولیت اور سائنسی نقطہ نظر پیدا کرنا چاہتے تھے۔ نذیر احمد نے تو براہ راست دلی کالج سے استفادہ کیا تھا اس لیے سیاسی و علمی اعتبار سے وہ عصری شعور سے آگاہ تھے سو سرسید کی نوآبادکاروں سے مفاہمانہ پالیسی کے مقاصد سے نذیر احمد ہم آہنگ تھے۔ ڈاکٹر خالد اشرف لکھتے ہیں:

> نذیر احمد نے سرسید تحریک کے اس مشن کو فروغ دینے کے لیے ناول کو ذریعہ اظہار بنایا۔ ان کے فن کی تمام تر اساس اجتماعی مقصدیت پر قائم ہے۔ ان سے قبل داستان یا قصہ سرائی کو حصول طرب کے لیے استعمال کیا جاتا تھا لیکن انھوں نے سماجی مسائل کو اپنے قصوں کی بنیاد بنا کر معاشرے پر تنقید اور تعمیر کی بنیاد رکھی۔ تمدنی مسائل پر لکھتے ہوئے نذیر احمد نے متوسط طبقے کی خانگی اور معاشرتی زندگی کے مرقعوں کی جزئیات کو بڑے حقیقت پسندانہ طریقے سے موضوع بنایا ہے۔ اس طرح کہ وہ اپنے ہر ناول کی بنیاد کسی نہ کسی معاشرتی، تمدنی یا مذہبی مسئلے پر رکھتے ہیں۔ ان کے ناول ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کی زندگی کے مختلف مسائل اور بدلتے ہوئے ردِ اعمال کو سامنے لاتے ہیں۔[۹]

نذیر احمد کے قصے اپنی مثالیت پسندی کے باوجود عصری حسیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے واقعات کے ردِ عمل نے بالخصوص ہندی مسلمانوں میں انفعالی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ مایوسی اور ناامیدی نے انھیں اپنی ذات کے خول میں بند کر دیا اور وہ بدلتی تہذیبی صورتحال اور نئے معاشرتی تناظر کا ساتھ دینے سے کترانے لگے جبکہ ایک دوسرا طبقہ قدرے حوصلہ مند لوگوں پر مشتمل تھا انھوں نے نئے حالات کا خیر مقدم کیا۔ نذیر احمد کا تعلق اسی طبقے سے تھا جو مذہب کو تو ضروری سمجھتے تھے لیکن مذہبی جمود کے خلاف تھے۔ اسی لیے وہ انگریزی معاشرت کی اندھی تقلید سے گریز کا رویہ بھی اپناتے ہیں۔ ''ابن الوقت'' اسی حوالے سے گہرے سیاسی، معاشرتی اور نفسیاتی شعور کا حامل ناول ہے۔ ابن الوقت ایک ایسا کردار ہے جو اپنی مشرقی وضع داری کا پاس رکھتے ہوئے مکمل مغربی تمدن اپنانے میں ہی عافیت سمجھتا ہے، جیسا کہ تاج بیگم لکھتی ہیں:

ناول کا قاری ابن الوقت کے نام سے چونکتا ہے اور سوچتا ہے کہ یہ کسی ایسے تھالی کے بینگن کی سرگزشت ہے جو لمحہ بہ لمحہ اپنی وفاداری بدلتا رہتا ہے لیکن صورت حال یہ نہیں بلکہ نذیر احمد اس منفی معنویت کی اس ترکیب سے ایک ایسے شخص کی زندگی کی روداد بیان کرنا چاہتے ہیں جو اندھی تقلید کی روش میں اپنی اصل سے بیگانہ ہو گیا اور اسے اپنوں اور بیگانوں سب میں نکو بننا پڑا۔[۱۰]

اپنے عہد کے مسلمانوں کے تقریباً تمام اہم مسائل کو نذیر احمد نے اپنے قصوں کا موضوع بنایا ہے۔ نذیر احمد کا اصلاح کا دائرہ معاشرتی مسائل تک محدود ہے۔ ''ابن الوقت'' میں نذیر احمد اس حقیقت سے آگاہ دکھائی دیتے ہیں جو نوآبادکار اور مقامی افراد کے مابین جنم لیتی ہے۔ نوآبادکار ابتدا میں یہی پالیسی اپناتے ہیں کہ مقامی سماج کو ان کے تہذیبی و تاریخی ورثے سے منقطع کر دیں اور اپنی معاشرت کو بطور مثال ان کے سامنے پیش کریں تا کہ وہ بھی اسے اختیار کرنے میں فخر محسوس کریں۔ لیکن سماجی رشتوں کی نوعیت جلد تبدیل ہو جانا شروع ہو جاتی ہے۔ کیونکہ حاکم کی نفسیات یہی ہوتی ہے کہ وہ محکوم کو اپنی برابری سے بہرصورت دور رکھتا ہے۔ رشید گوریجہ ''ابن الوقت'' کے تناظر میں لکھتے ہیں:

نذیر احمد دیکھ رہے تھے کہ نوجوان طبقہ بڑی تیزی سے مغربی وضع قطع اختیار کرتا جا رہا ہے۔ اس سے وہ اپنے ہم وطنوں سے بھی دور ہوتے جا رہے تھے۔ دوسری طرف انگریز بھی یورپین وضع قطع اختیار کرنے پر ان سے خوش نہ تھے کیونکہ ان کا خیال تھا کہ اس طرح مقامی لوگ ان کی مسابقت کرنے کی کوشش کر رہے ہیں اور یہ انھیں کسی طرح بھی منظور نہ تھا کہ ان کی رعایا ان کی برابری کرے۔[۱۱]

''ابن الوقت'' درست معنوں میں نذیر احمد کے سیاسی شعور کا آئینہ دار ہے بلکہ یہ ناول مذہب اور تہذیب کو بھی سیاست کے علاوہ اپنا موضوع بناتا ہے۔ ابن الوقت کا کردار انگریزی تعلیم حاصل کرتا ہے بلکہ اپنی وضع بھی انگریزی بنا لیتا ہے اور لباس میں بھی تبدیلی لے آتا ہے۔ گفتگو کا ڈھنگ بھی انگریزوں کا سا اپنا لیتا ہے۔ گویا یہ اس امر کا اظہار ہے کہ انگریزی تہذیب کہاں تک ہندوستان میں قدم جما چکی ہے اور لوگ اس سے کس حد تک متاثر ہو رہے تھے۔ نذیر احمد کا یہی ناول ان کے تاریخی شعور کا بھی پتہ دیتا ہے۔ نذیر احمد کا یہ نمائندہ ناول ان کے عصری حالات کو بھی اپنا موضوع بناتا ہے۔ یہ ناول اس ذہنی انتشار کی نشاندہی بھی کرتا ہے جو عصری سماج کے افراد کے ذہنوں میں موجود تھا۔ نذیر احمد بالآخر اس حل تک پہنچتے ہیں کہ انگریز سیاسی حکمران ضرور ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ ان کی تہذیب و معاشرت کو بھی اپنایا جائے۔ حجت الاسلام جو دراصل نذیر احمد خود ہیں، کی زبانی انگریزی حکمرانی کو نص قرآنی سے یوں ثابت

کرتے ہیں:

ہر چند وکٹر صاحب میرے حال پر حد سے زیادہ مہربانی فرماتے ہیں۔ مگر میں ان کا ادب بھی کرتا ہوں اور نہ صرف ان کا بلکہ کل حکام انگریزی کا کیونکہ میں نے سمجھ لیا ہے کہ یہ برتری ان کو خدا نے دی ہے اور خدا کے کلام پاک میں حاکم وقت کی اطاعت کا حکم صریح موجود ہے۔[۱۲]

البتہ نذیر احمد کو ابن الوقت (بقول شخصے جو درحقیقت سرسید ہیں) کا انگریزوں کی سی وضع قطع پر اعتراض ہے مگر وہ اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں کہ ہندوستانی جاہل، اجڈ اور گنوار لوگ تھے اور یہ انگریز حکمرانوں کی برکت ہے کہ یہاں کے لوگ مہذب ہو رہے ہیں۔ مثلاً جب شارپ صاحب اور حجتہ الاسلام کے مابین غدر، اس کے نتائج اور انگریزی حکومت کے متعلق مکالمہ ہوتا ہے اور شارپ کہتا ہے کہ ہندوستانی لوگوں کو ایشائی طرز حکومت ہی شاید قابو میں رکھ سکتا ہے تو حجتہ السلام اور شارپ کے مابین ہونے والا مکالمہ دیکھیے:

حجتہ الاسلام: محال عقل ہے کہ برٹش گورنمنٹ ایسی اجلی اور مہذب اور شائستہ گورنمنٹ ہو کر وحشی اور بیہودہ اور نالائق گورنمنٹوں کا طریقہ اختیار کرے۔

شارپ: پھر آپ لوگ برٹش گورنمنٹ کی جیسی چاہیے قدر کیوں نہیں کرتے؟

حجتہ الاسلام: تمام ہندوستان میں کسی مذہب کسی قوم کا ایک متنفس بھی ایسا نہیں جو برٹش گورنمنٹ کو تہ دل سے عزیز نہ رکھتا ہو۔ ہم لوگ نیم وحشی، جاہل، نامہذب جو کچھ ہیں، سو ہیں مگر باولے نہیں کہ اپنے نفع و نقصان میں امتیاز نہ کر سکیں۔۔۔ پہلے خدا کے اور خدا کے بعد گورنمنٹ کے بہت بہت شکر گزار ہیں۔[۱۳]

گویا حجتہ السلام بھی حکومت کو اپنے لیے باعث رحمت سمجھتا ہے اور یہ بھی یقین رکھتا ہے کہ انگریزی حکومت کے برابر اور رحم دل حکومت روئے زمین پر کہیں نہیں ہے۔ نذیر احمد کا سیاسی شعور البتہ اس ناول میں ہندوستانی اذہان میں موجود داخلی اور خارجی کشمکش کا مشاہدہ بخوبی کر رہا ہے۔ فرد اور سماج کے مابین موجود کشمکش اور دو تہذیبوں کے مابین تصادم کی فضا اس عصریت کا اظہار کر رہی ہے جو آئندہ برسوں میں ہندوستان میں سیاسی بیداری کا سبب بنی۔ ابن الوقت دراصل وہ کردار ہے جسے خود انگریزوں نے اپنی سیاسی ضرورتوں کے لیے جنم دیا تھا جس کے لیے دلی کالج نے ایک خاص فضا بنائی تھی۔ یہ ایسے طبقے کا نمائندہ کردار ہے جو نہ صرف نوآبادیاتی نظام کو سہارا دیتا ہے بلکہ اپنے تہذیبی و تاریخی ورثے اور اپنی قوم کے افراد سے منقطع ہو جاتا ہے۔ بقول عظیم الشان صدیقی:

جدید تہذیب کے طور طریقے جب پابندی مذہب میں مانع آتے ہیں تو وہ شرعی احکامات کی تعمیل کو ترک

کر دیتا ہے۔ تبدیلی معاشرت کا دوسرا اثر یہ ہوتا ہے کہ۔۔۔ جس مقصد کے لیے اس نے معاشرت تبدیل کی تھی یعنی اصلاح قوم اس کو بھی بھول جاتا ہے۔ اپنی قوم سے اس کا کوئی تعلق باقی نہیں رہتا۔ اس کے ہم مذہب اس سے نفرت کرنے لگتے ہیں۔[۱۴]

نذیر احمد نے کل سات ناول لکھے۔ ان کے ناول ان کے عہد کی سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشرتی حقیقتوں کے عکاس ہیں۔ مراۃ العروس (۱۸۶۹ء) میں عورتوں کی تعلیم اور خانگی امور میں عورت کی سلیقہ مندی، سگھڑ پن، مذہبی اطاعت، غیر ضروری رسوم سے گریز اور تصنع یا بناوٹ کی مخالفت کی گئی ہے۔ ''بنات النعش'' (۱۸۷۲ء) میں عام فہم معلومات، طریقہ تعلیم اور تعلیم کی اہمیت، گھر کی سلطنت کی سربراہ عورت کا معاملہ فہم اور ذکی الحس ہونا، خاندانوں کی اخلاقی پستی کا بیان اور تعلیم کا عورتوں کی زندگی پر اثرات اور تبدیلی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ''توبۃ النصوح'' (۱۸۷۴) میں خاندانوں کی اخلاقی پستی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ناول کے مخاطب درحقیقت والدین ہیں جنھیں چاہیے کہ وہ اپنی اولاد کی تربیت مخصوص اسلامی ضابطوں کے مطابق کریں۔ البتہ یہ ناول بھی مخصوص نوآبادیاتی پس منظر میں اپنے ہی تہذیبی و اخلاقی ورثے کے سامنے شرمندہ ہے۔ اس ناول میں نذیر احمد نے مذہبی اور اخلاقی مسائل کو خانگی زندگی کے تناظر میں پیش کیا ہے۔ اس ناول سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ نذیر احمد مذہب کو ہر شعبہ زندگی کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں، جیسا کہ زینت بشیر کا خیال ہے:

> نصوح کے کردار سے نذیر احمد کے مذہبی خیالات اور ان کے نظریات پر پوری روشنی پڑتی ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد مذہب کو زندگی کے ہر شعبہ میں سانس کی طرح ناگزیر سمجھتے تھے۔ بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے کہ اس ناول پر مذہبی فضا چھائی ہوئی ہے۔[۱۵]

نصوح، کلیم اور ظاہر دار بیگ اس کے اہم کردار ہیں۔ نصوح کے روپ میں دراصل نذیر احمد کلیم کے کتب خانے میں موجود تمام کتابوں کو بشمول ''گلستان'' و ''بوستان'' ''سوختنی'' اور ''دریدنی'' کہہ کر آگ میں جھونک دیتے ہیں البتہ یہاں یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ ایک پادری کے اخلاقی رسالے کو سنبھال کر رکھنے کی نصیحت بھی کر دیتے ہیں۔ گویا مشرق میں مروج اخلاقی اقدار کو نوآبادیاتی نظام نے فرسودہ قرار دے دیا تھا۔ اخلاقی اقدار کی اس فرسودگی اور اس کے بوجھ ہونے اور ترقی کے راستے میں رکاوٹ بننے کا پہلا اعلامیہ ادب میں مولوی نذیر احمد کے ذریعے ظاہر ہوا۔ وہ ناول نگار سے زیادہ مصلح کا روپ دھار لیتے ہیں۔ مذہبی تشکیک پسندی اور اپنی اخلاقی تہذیبی اقدار کی فرسودگی ان کا خاص موضوع ہیں۔ عہد سرسید میں فکشن میں عقلی استدلالیت کو حاصل اہمیت تھی لیکن سماجی اقدار کی نئی تفہیم اور مذہبی تاویلات

جو ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں میں نظر آتی ہیں اس کا بڑا حصہ نیچرل ازم کی ہی دین ہے۔ نذیر احمد مذہبی تشکیک کے کم البتہ اس کی نئی تاویلات کے زیادہ حامی نظر آتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں میں اس عہد کی ذہنی اور جذباتی کشمکش کا خوب اظہار ہوا ہے مثلاً ''توبۃ النصوح'' کا کردار کلیم مغربی معاشرت کے زیر اثر مذہبی عبادات کو محض ڈھکوسلہ قرار دیتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

> بنات النعش، مراُۃ العروس، ایامی اور ابن الوقت میں نذیر احمد معاشرت کے اسی (۱۸۵۷ء کے مابعد) بحران کی عکاسی کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ اس بحران کا راستہ وہ سلیقہ مندی میں ڈھونڈ نکالتے ہیں اور ''ابن الوقت'' کے کردار مولوی حجۃ الاسلام کی طرح انگریزوں کی خیر خواہانہ ملازمت اور مذہب کے ظاہر شعائر کی پابندی دونوں میں توازن قائم کرتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی لڑائی ''ابن الوقت'' کے سارے نشیب و فراز کے پس منظر کی حیثیت سے موجود ہے اور یہاں بھی وہی ناگزیر سمجھوتے کی کیفیت نمایاں ہے۔[۱۶]

اسی طرح ''فسانہ مبتلا'' (۱۸۸۵) بھی نذیر احمد کے مذہبی و اخلاقی تصورات و نظریات کی تبلیغ کا حامل ناول ہے۔ بقول تاج بیگم فرخی:

> فسانہ مبتلا تعداد ازدواج کی خرابیوں کو مدنظر رکھ کر لکھا گیا ہے۔ لیکن یہ محض تعداد ازدواج کی خرابیوں پر مبنی قصہ نہیں بلکہ انیسویں صدی کے شہری مسلم معاشرے کے طرز احساس کا بیان ہے جس میں ضمنی طور پر مضافات شہر کے مسلم معاشرے کا بیان بھی شامل ہے۔[۱۷]

دراصل اس ناول کی اہم خوبی یہ ہے کہ اس میں مذہب کو ایک فعال عنصر کی حیثیت سے دکھایا گیا ہے اور سماجی اور خانگی زندگی کو اس کے تابع رکھا گیا ہے۔ ''توبۃ النصوح'' کا ہر کردار اور واقعہ اپنے معاشرتی پس منظر کے ساتھ ناول میں موجود ہے اور نذیر احمد جس طرح سماج کے ہر طبقے کی انفرادیت کو نمایاں کرتے ہیں ایسا گہرے سماجی شعور کے بغیر ممکن نہیں تھا۔

''ابن الوقت'' ۱۸۸۸ء میں شائع ہوا جبکہ ''ایامیٰ'' ۱۸۹۱ء اور ''رویائے صادقہ'' ۱۸۹۴ء میں شائع ہوئے۔ ''ابن الوقت'' کے علاوہ ''ایامیٰ'' بھی نذیر احمد کے گہرے سماجی اور سیاسی شعور کی تخلیق ہے۔ اس ناول میں نذیر احمد نے ایک مشرقی لڑکی کی ذہنی کیفیات و احساسات کو ''آزادی بیگم'' کے روپ میں اجاگر کیا ہے۔ اس ناول میں انھوں نے عورت کی نفسیات کو بھی گہرے طور پر دیکھا ہے۔ آزادی بیگم جب بیوگی کے دن گذار رہی ہوتی ہے تو مشتاق کے

لیے پیدا ہونے والے فطری جذبات کا نفسیاتی احاطہ خوب کیا گیا ہے۔''فسانہ مبتلا'' کی طرح ''ایامیٰ'' بھی ۱۸۵۷ء کے بعد کے مسلم معاشرے کی عمومی صورتحال کا عکاس ہے۔عورتوں کی نفسیات تو اس ناول کا موضوع ہے مگر دوسرا طبقہ مولویوں کا ہے جو انجماد کا شکار ہے اور مذہب کے نام پر روایتی مگر بوسیدہ اقدار کا محافظ بنا ہوا ہے۔

نوآبادیاتی حکمران برصغیر کی جدلیاتی تاریخ کا بھرپور شعور رکھتے تھے۔انھیں احساس تھا کہ وہ حکومت مسلمانوں سے چھین رہے ہیں اس لیے ان کے لیے خطرے کا باعث بھی مسلمان ہی بن سکتے ہیں۔عسکری اعتبار سے بھی مسلمان ہی اس قابل تھے کہ مزاحمت کرتے سو جب وہ مغلوب ہو گئے تو اس نئی صورت حال میں سماجی، ثقافتی، سیاسی، معاشی اور نفسیاتی اعتبار سے مسلمان ہی زیادہ متاثر ہوئے۔مزید یہ کہ نوآبادکاروں نے بھی انھیں کچلنے اور کمزور کرنے یا ہمنوا بنانے پر اپنی طاقت صرف کی۔گویا اس سیاسی زوال نے مسلمانوں کے سماجی وقار کو بھی سخت زک پہنچائی۔جاگیرو منصب چھن جانے کی وجہ سے وہ اقتصادی اعتبار سے بھی جلد تباہ حال ہو گئے۔مسلمانوں کی اس تباہ حالی کو سرسید نے نئے نظام کے ساتھ مطابقت پیدا نہ کر سکنے اور اخلاقی وتمدنی زبوں حالی کا شاخسانہ قرار دیا تو اپنے ناولوں میں ڈپٹی نذیر احمد نے سرسید کے تتبع میں اس زوال کی وجہ مسلمانوں کی علمی، اخلاقی اور تمدنی پستی کو قرار دیا اور اس پستی سے نکالنے کی سبیل اصلاحی ناول نگاری میں تلاش کی۔

نذیر احمد کا سماجی وتہذیبی شعور بالخصوص ہندی مسلمانوں میں تبدیلی کا عمل بیدار کرنا چاہتا ہے تاکہ وہ اجتماعی طور پر جدید تعلیم کو قبول کریں اور صرف عربی فارسی پر ہی تکیہ نہ کریں۔انگریزی تعلیم اور انگریزی معاشرت سے بیزاری کا رویہ ترک کر دیں یعنی سرسید کی مذہبی تعقل پسندی کا اظہار نذیر احمد کے ناولوں میں ہوا۔نذیر احمد کی تحریروں میں تغیر پذیر معاشرے کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ایک خاص مقصدیت ان کے پیش نظر رہتی ہے بلکہ وہ مقصدیت پہلے طے کرتے ہیں اور ناول بعد میں تخلیق کرتے ہیں۔سرسید کی مذہبی تعقل پسندی کا اظہار نذیر احمد کے ناولوں میں ہوا۔نذیر احمد کے ناولوں میں اپنے عصر سے آگہی کا عمومی احساس موجود ہے۔سماج کی تہذیبی وتمدنی اور معاشرتی و طبقاتی تغیر پذیری کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔قدیم وجدید نظریات سے وہ آگاہ ہیں اور مسلم سماج کو قدیم وکہنہ روایات اور توہمات سے چھٹکارا دلانا چاہتے ہیں۔گو کہ وہ واعظ کا سا انداز اختیار کرتے ہیں مگر ان کی دردمندی ظاہر ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> نذیر احمد کے ناولوں میں وعظ بار بار آتے ہیں۔وہ واعظ پہلے ہیں اور ادیب بعد میں۔لیکن ان کے وعظوں اور دوسروں کے وعظوں میں فرق یہ ہے کہ ان کے وعظ سرسید کی تحریک اور جدید دور کے

رجحانات سے ہم آہنگ ہیں۔ اس دنیا کا خیال، جس میں ہم رہتے ہیں اور یہاں کی زندگی میں مفاد حاصل کرنے کا درس ان کے وعظوں کا خاص جز ہے۔ وہ مذہب کو دنیا میں کامیابی حاصل کرنے اور کفایت شعاری سکھانے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔[۱۸]

نذیر احمد کے ناولوں میں متوسط مسلمان گھرانوں کی معاشرتی زندگی موضوع بنتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ نے ان متوسط طبقات کو مزید پسماندگی میں دھکیل دیا تھا۔ سیاسی اقتدار اور عروج کے خاتمے نے انھیں بددلی اور مایوسی کا شکار کر دیا تھا۔ اس سیاسی، سماجی اور تہذیبی زوال نے فطری ردِعمل پیدا کیا اور وہ اپنی معاشرتی بدحالی کے باوجود مذہبی اعتقادات، روایتی شرافت و نفاست، وضع داری، تساہل پسندی اور عیش کوشی کی عادات و اقدار کو مزید عزیز رکھنے لگے۔ اس طرح ان میں ایک خاص طرح کی انفعالی کیفیت پیدا ہوگئی اور اسی کیفیت کو نذیر احمد نے اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا اور ان کی تحریروں میں اسی عبوری دور کی عصریت کے مظاہر ملتے ہیں۔ ان کے ناول روح عصر کی آواز اور اپنے عہد کا رزمیہ ہیں۔

ڈاکٹر مظفر عباس نے اپنے مقالے میں نذیر احمد کے ناول ''ابن الوقت'' کے جو نمایاں خصائص اخذ کیے ہیں وہ روح عصر کی تصور گری کے حوالے سے بالعموم ان کے تمام ناولوں پر منطبق ہوتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

۱۔ اپنے عہد کی کشمکش کا تجزیہ

۲۔ تاریخی شعور کے اعتبار سے معاشرتی مسائل کی وجوہات اور ان کا حل۔

۳۔ سوانحی عناصر کے پس منظر میں روایت پرستی کا تجزیہ۔

۴۔ مذہبی نقطہ نظر کا تحلیلی مطالعہ اور ایک واضح نقطہ نظر۔

۵۔ مستقبل کے امکانات اور مسلمانوں کے لیے لائحہ عمل کا تعین۔[۱۹]

نذیر احمد بہر حال ایک مذہبی آدمی تھے اس لیے ان کے ناولوں میں اصلاحی مقاصد نمایاں رہے ہیں۔ نذیر احمد مسلمانوں کی اخلاقی، سماجی اور مذہبی اصلاح کے خواہش مند ہیں۔ ان کے کردار نئی طرز معاشرت کو اپنانے اور نئی کیفیات میں خود کو ڈھالنے کے خواہشمند نظر آتے ہیں۔ ان کے ناولوں میں ان کا عصر مزاحمتی رویہ سے قطع نظر بولتا ہے۔ کیونکہ نذیر احمد کا موضوع معاشرتی اصلاح ہے اس لیے عصری آگہی کا دائرہ معاشرت تک محدود ہے۔ جیسا کہ سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

نذیر احمد نے کہانی اور اصلاح معاشرت میں لازم وملزوم کا جو رشتہ قائم کیا ہے اس میں ایک خاص قسم کی منطقی فکر اور اصلاحی اور تبلیغی مزاج کو دخل ہے۔ نذیر احمد اردو کے پہلے قصہ نویس ہیں جنھوں نے ایک خاص معاشرے کی سیاسی، معاشرتی، معاشی اور اخلاقی زندگی کا غور سے مطالعہ کر کے اور اس زندگی کے ساتھ گہری جذباتی وابستگی پیدا کر کے اس کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور اس اہم کام کے لیے قصہ (یا کہانی) کا استعمال کیا۔[۲۰]

ہندوستان کی تہذیبی، ثقافتی، سماجی، سیاسی اور معاشی تاریخ میں انگریز نوآبادکاروں کے آنے کے بعد ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ انگریز حکمرانوں کے آنے سے قبل بھی ہندوستان کی سرزمین بیرونی حملہ آوروں کی زد میں رہی۔ مختلف علوم وفنون اور عقائد وفکریات ثقافتی وتہذیبی اعتبار سے ہندوستانی سماج کو متاثر کرتے رہے لیکن تہذیبی، تاریخی اور سماجی شعور میں جو تغیر انگریز نوآبادکاروں کے آنے کے بعد پیدا ہوا قبل ازیں نہیں ہو سکا تھا۔ ایک اور نمایاں فرق یہ بھی ہے کہ قبل ازیں حملہ آور تہذیبیں بھی احساس برتری کے ساتھ ہندوستان میں داخل ہوئی تھیں لیکن انھوں نے جلد ہی خود کو ہندوستان کے فطری ماحول میں جذب کر لیا۔ لیکن مغربی نوآبادکاروں کا رویہ اس کے برعکس تھا۔ اس طرح دو تہذیبوں کے مابین کشمکش کی فضا پیدا ہوگئی۔ یعنی نوآبادکار تہذیب جو صنعتی انقلاب کے طفیل احساس برتری کی حامل تھی اور ہندی تہذیب جو اپنی کم مائیگی اور عدم تحفظ کے باعث احساس کمتری کا شکار ہو چکی تھی۔ گویا احساس برتری اور احساس کمتری کی حامل تہذیبوں میں باہمی اشتراک واتصال کے امکانات معدوم تھے اور باہمی آویزش کا امکان زیادہ تھا۔ یا پھر دوسری صورت میں کم تر تہذیب کو سرنگوں ہونا تھا جو کہ بالآخر ہو کر رہا۔ ڈاکٹر احراز نقوی سامراجی تہذیب کے احساس برتری کی وجوہات یوں بیان کرتے ہیں:

> انگریزی تہذیب کا احساس برتری کسی حد تک حق بجانب بھی تھا کیونکہ برطانوی تہذیب میں نشاۃ الثانیہ کے شعور کے آثار میں صنعتی انقلاب کا بھی تازہ خون دوڑ رہا تھا۔ جب ہندوستان انگریزوں کے سامنے سپر انداز ہو رہا تھا ٹھیک وہی زمانہ انگلستان میں صنعتی انقلاب کا تھا۔ بھاپ اور بجلی جیسے نئے مادی وسائل کے ساتھ زندگی بھی بدل رہی تھی۔[۲۱]

تہذیب و معاشرت کی یہ منتشر عکاسی نذیر احمد کے علاوہ اس عہد کے دیگر ناول نگاروں کی تخلیقات میں بھی موجود ہے۔ نذیر احمد قصے کی بنیاد عہد گذشتہ کی تاریخ پر نہیں رکھتے البتہ ماضی معاشرت اور تہذیب کے بیان میں ماجرے کا از خود حصہ بنتا چلا جاتا ہے۔

ناول اپنے موضوع عصر کی تاریخ بھی ہوتا ہے۔ یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ تاریخی شعور کے نتیجے میں ہی فن کار کا سماجی و سیاسی شعور بیدار ہوتا ہے۔ یعنی جب وہ عصری صورت حال کا تقابل ماضی کی معاشرت سے کرتا ہے تو وہ اپنے عصر کی آگہی کا ادراک حاصل کرتا ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کا بنیادی موضوع اصلاحی ناول نگاری ہے تاہم ان کا ناول ''ابن الوقت'' نیم تاریخی ناول ہے۔ ''فسانہ آزاد'' ۱۸۸۰ء میں کتابی صورت میں شائع ہوا اور ''ابن الوقت'' کا سن اشاعت ۱۸۸۸ء ہے۔ اسی زمانے میں عبدالحلیم شرر ''دلگداز'' میں اپنا پہلا تاریخی ناول '' ملک عزیز ورجنا'' قسط وار شائع کر کے اردو ادب میں تاریخی ناول کا آغاز کر رہے تھے۔ نذیر احمد نے ماضی قریب کی تاریخ کو ''ابن الوقت'' میں موضوع بنایا ہے۔ ''ابن الوقت'' میں قصے کی بنیاد تمدنی مسائل پر رکھی گئی ہے۔ اس ناول کا تعلق ہندوستان کے عبوری دور سے ہے۔ ۱۸۵۷ء سے قبل اور بعد کے اہم مسائل اور رجحانات اس ناول کا موضوع ہیں۔ اس عبوری عہد کی سیاسی و مذہبی فضا کی عکاسی کے علاوہ مسلمانوں کے مخصوص ماحول میں قدامت وجدت کی آویزش اور نئے ماحول، تہذیب اور سیاسی قوانین کی قبولیت و گریز کی کشمکش اس ناول کا موضوع ہیں۔ مسلمانوں کے سیاسی زوال کے اثرات ہر شعبہ زندگی پر مرتسم ہوئے۔ ہندوستانی تاریخ کا ایک نیا عہد آغاز ہو رہا تھا اور نذیر احمد اپنے عصر کے نمائندہ تخلیق کار کی حیثیت سے ''ابن الوقت'' میں ملکی تاریخ اور سیاست کو پس منظر کے طور پر استعمال کرتے ہیں اسی لیے ناول کی فضا تاریخی ہے۔ چونکہ نذیر احمد کے تاریخی شعور پر تہذیبی شعور حاوی ہے اس لیے وہ تاریخ کے اس اہم اور نازک بدلاؤ کو استعمال کرنے میں زیادہ کامیاب نہیں ہو سکے۔ مذہبی فکر کے ذریعے نذیر احمد تاریخ کے بدلتے رجحان کو پرکھتے ہیں اور اس کی نفی کرتے ہیں جو کہ اس عہد کی روح عصر کے معکوس امر تھا۔ گویا تاریخی عمل میں تغیر کے حوالے سے نذیر احمد کی عصریت میں خلا رہ جاتا ہے۔ تاریخی شعور کا لازمی نتیجہ سیاسی شعور ہوتا ہے۔ نذیر احمد اپنے سیاسی شعور کے حوالے سے ردوقبول کے دوراہے پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے وہ مغربی تمدن کے خلاف ہیں مگر سیاسی برتری قبول کرنے کے علاوہ انھیں اب کوئی دوسرا راستہ نظر نہیں آتا۔ گویا نو آبادکاروں کے سیاسی غلبے کو تو وہ تسلیم کر لیتے ہیں لیکن تہذیبی و معاشرتی غلبہ قبول کرنے میں پس و پیش سے کام لیتے ہیں۔ گو کہ مزاحمت ان کی تحریروں میں نظر نہیں آتی البتہ ''ابن الوقت'' ایک خاص عصر کی تمدنی، تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی صورتحال کا بیانیہ بن جانے کی پوری صلاحیت رکھتا تھا اگر نذیر احمد کا تاریخی شعور محض اپنی تہذیبی برتری کا اسیر نہ ہوتا۔ البتہ ان کا سیاسی شعور اس امر سے ضرور آگاہ ہے کہ مسلمان حکمرانوں کے زوال کی وجوہات کیا ہیں؟ مثلاً دوران جنگ جسے نذیر احمد ''غدر'' کہتے ہیں ابن الوقت جب قلعہ میں جاتا ہے اور بادشاہ کا خاص خدمت گار یاقوت اسے نوبل صاحب کے نام ایک چٹھی تھماتا ہے تو ابن الوقت کا ردِعمل اس پورے زوال کو سمجھنے کے لیے کافی ہے:

ابن الوقت اپنے دل میں کہتا چلا آتا تھا کہ کس برتے پر تتا پانی، مردانگی کا وہ حال دیکھ کر ایک دن بھول کر قلعے سے باہر قدم نہ رکھا، بیدار مغزی اس درجہ کی کہ، اپنے خاص الخاص خدمت گار انگریزوں سے ملے ہوئے ہیں، تو بغاوت کرنے کی کیا ضرورت تھی۔[۲۲]

نذیر احمد مسلمانوں کی سیاسی برتری، ان کے حاکم ہونے میں دیکھ رہے تھے اور اب سیاسی ابتری ان کے محکوم ہونے میں تھی۔ اس حوالے سے ان کا تاریخی شعور اپنے عصر سے ہم آہنگ تھا کیوں کہ ہندو رعایا کے لیے تو محض حکمران طبقہ بدلا تھا جبکہ مسلمان طبقات کے لیے یہ مکمل سیاسی وتہذیبی بدلاؤ تھا۔ اس لیے نذیر احمد اس تاریخی عمل کو ایک خاص زاویہ سے دیکھ رہے تھے۔ نذیر احمد کے پیش نظر ۱۸۵۷ء کے قریب کے عصر کا احوال تھا۔ ایک لحاظ سے یہ ناول عصری تاریخ کا حامل ہے۔ کیونکہ نذیر احمد عصری رجحانات اور گردوپیش میں وقوع پذیر ہونے والے تغیرات اور سیاسی انقلاب کے اثرات کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

نذیر احمد کی تحریروں میں اصلاح کا جذبہ اور اس مقصد سے شدید لگاؤ انھیں تہذیب و معاشرت کے مرقعے پیش کرنے کی اجازت نہیں دیتا البتہ وہ بین السطور ایسی تصویریں رکھ دیتے ہیں جو ان کے عصری شعور کی غماز ہیں۔ گو کہ اہل لکھنو بھی براہ راست ۱۸۵۷ء کے واقعات سے متاثر ہوئے تھے لیکن ابتلا کا زیادہ کرب اہل دلی نے سہا۔ سو دلی میں اصلاحی تحریروں کو رواج ہوا۔ ہندوستان میں شہنشاہیت کے طفیل جو تہذیبی اقدار پیدا ہوئی تھیں ان کا زندگی کی حقیقی اقدار سے تعلق کم ہی تھا۔ تعیش پسندی یہاں کی زندگی کا بنیادی جزو تھا جس سے زندگی کی فعالیت کا احساس کم ہو گیا تھا۔ گویا ہر شعبہ زندگی میں مثالیت یا عینیت کا دخل زیادہ تھا اسی لیے نذیر احمد کے کردار بلاوجہ مثالیت پسند نہیں تھے۔

حوالہ جات

۱۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، اردو اکیڈمی، کراچی، طبع اول، ص ۱۰

۲۔ مظفر عباس، ڈاکٹر، اردو ناول کا سفر (داستان سے ناول تک)، گوہر پبلی کیشنز، لاہور، س ن، ص ۷۶

۳۔ اشفاق محمد خان، ڈاکٹر، نذیر احمد کے ناول، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، دہلی، طبع اول، فروری ۱۹۷۹ء، ص ۹۴، ۹۵

۴۔ سید وقار عظیم، پروفیسر، داستان سے افسانے تک، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۶۲

۵۔ نذیر احمد، ڈپٹی، مراۃ العروس (کلیات ڈپٹی نذیر احمد)، خزینہ علم وادب، لاہور، طبع اول، ۲۰۰۵ء، ص ۱۶۹

۶۔ زینت بشیر، ڈاکٹر، نذیر احمد کے ناولوں میں نسوانی کردار، الیاس ٹریڈرس پبلشرس اینڈ بک سیلرس، حیدرآباد

(انڈیا)،طبع اول،۱۹۹۱ء،ص۸۲

۷۔ مظفر عباس، ڈاکٹر، اردو ناول کا سفر،ص ۷۶

۸۔ دیباچہ:''ابن الوقت کا فنی مطالعہ''، مشمولہ: کلیات ڈپٹی نذیر احمد، خزینہ علم و ادب، لاہور، بار اول ۲۰۰۵ء، ص ۴۵۷

۹۔ خالد اشرف، ڈاکٹر، برصغیر میں اردو ناول، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۰۵ء،ص۹

۱۰۔ تاج بیگم فرخی، ڈپٹی نذیر احمد (سلسلہ مطبوعات: مشاہیر اردو)، مقتدرہ قومی زبان پاکستان، اسلام آباد، طبع اول، ۲۰۱۱ء،ص۱۰۴

۱۱۔ رشید احمد گوریجہ، ڈاکٹر، اردو میں تاریخی ناول، ابلاغ، لاہور،۱۹۹۴ء،ص۱۴۴

۱۲۔ نذیر احمد، ڈپٹی، ابن الوقت (کلیات ڈپٹی نذیر احمد)،ص۶۶۰

۱۳۔ نذیر احمد، ڈپٹی، ابن الوقت (کلیات ڈپٹی نذیر احمد)،ص ۶۶۸

۱۴۔ صدیقی ،عظیم الشان ، اردو ناول، آغاز و ارتقا (۱۸۵۷ء تا ۱۹۱۴ء)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، اشاعت اول، ۲۰۰۸ء ص۱۵۴

۱۵۔ زینت بشیر، ڈاکٹر، نذیر احمد کے ناولوں میں نسوانی کردار،ص۹۲

۱۶۔ محمد حسن، ۱۸۵۷ء کی ادبی اہمیت، مشمولہ مشمولہ: تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند (جلد چہارم)،ص۱۵۸

۱۷۔ تاج بیگم فرخی، ڈپٹی نذیر احمد،ص۹۰

۱۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو (جلد چہارم)، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، فروری ۲۰۱۲ء،ص۱۱۷۲

۱۹۔ مظفر عباس، ڈاکٹر، اردو ناول کا سفر،ص ۸۷، ۸۸

۲۰۔ سید وقار عظیم، پروفیسر، داستان سے افسانے تک،ص۶۳

۲۱۔ احراز نقوی، ڈاکٹر، پنڈت رتن ناتھ سرشار بحیثیت ناول نگار، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، طبع اول، ۲۰۰۶ء،ص۳۲

۲۲۔ نذیر احمد، ڈپٹی، ابن الوقت، کلیات ڈپٹی نذیر احمد،ص۴۸۵

ڈاکٹر حمیرا اشفاق
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو
بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

خالد فتح محمد کے ناول اے عشق بلا خیز کا تجزیاتی مطالعہ

Khalid Fateh Muhammad's Urdu novel Ishq-i-Bilahaiz is a new creative contribution regarding partition of 1947. This novel does not directly deal with the incidents that occurred around partition but it covers the impact and consequences of partition of the sub-continent Indo-Pak into two independent and sovereign states. It is the story of two communities, local and immigrants from India, dealing with the issue of assimilation. It is a narrative of friction between local Punjabi and migrant Urdu speaking populations. Khalid Fateh Muhammad has tried to further probe the different attitudes of older and younger generations from both the communities. The members of older generations are not ready to assimilate with each other while an Urdu speaking boy and a Punjabi girl discuss everything and fall in love breaking the frontiers ethnic biases. This article offers a post-partition analysis of the novel.

خالد فتح محمد اردو ناول نگاری میں اہم مقام رکھتے ہیں ان کا فنی وفکری سفر اپنی تمام تر جولانیوں کے ساتھ جاری ہے۔ ان کی کئی ادبی جہات ہیں جن میں ناول نگاری بلا شبہ ان کا بنیادی حوالہ ہے۔ وہ ایک نظریاتی ادیب ہیں جو دنیا کے لیے، ذات پات اور طبقاتی تفریق سے ہٹ کر ایک ایسا جہاں تعمیر کرتے نظر آتے ہیں جس میں مساوات اور محبت کا رنگ غالب ہو۔ ناول نگار کا عصری، تہذیبی اور تاریخی شعور ان کے موضوعات، کردار اور اسلوب کو ایک ایسی انفرادیت عطا کرتا ہے، جس سے اردو ناول کی روایت میں توانائی اور تازگی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ان کے تمام ناولوں کے موضوعات ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ یہ موضوعاتی رنگا رنگی اور تنوع، مصنف کے ذہنی اور فکری رویوں کی وسعت کی بھی دلیل ہے۔

اے عشق بلا خیز جیسا کہ موضوع سے بھی ظاہر ہے اپنے اندر عشق اور بالخصوص کچی عمروں کی لغزشوں کی داستان ہونے کے ساتھ ساتھ ''عشق'' جیسے لا فانی جذبے کی داستان بھی بیان کرتا ہے۔ لیکن ناول نگار نے عشق کو عام آدمی کی دسترس سے دور کوئی متبرک شے بنا کر غلافوں میں لپیٹ کر پیش نہیں کیا۔ ناول کے کردار اپنے اندر اتنے سادہ اور عام

ہیں کہ ان کے درمیان پروان چڑھنے والا جذبہ عشق اپنی پوری جولانیوں کے باوجود سادہ اور عام اظہاریہ بن کر سامنے آتا ہے۔ ناول نگار نے کہیں بھی عشق اور جسم کے درمیان ہونے والی کشاکش کو کسی الہامی جامے میں ملفوف کرنے کی کوشش نہیں کی۔ بل کہ کہانی میں کئی مقامات پر عشق اپنی تکمیل کسی معروض کی شکل میں چاہتا ہے۔

''وہ وہاں موجود نہیں تھی لیکن مجھے لگ رہی تھی۔ کیا موجود ہونا، نا موجود ہونا تھا یا نا موجود ہوتے ہوئے موجود ہوا جا سکتا ہے۔! میں کیا چاہتا تھا؟ یہی کہ وہ موجود رہے اور وہ موجود نہیں تھی۔ لیکن موجود نہ ہوتے ہوئے بھی موجود ہوا جا سکتا ہے۔ اس لئے وہ بوجھل تھی میں اس کی موجودگی کو ساتھ لئے اپنے کمرے میں آ گیا۔ مجھے کمرے میں آتے ہی ایک عجیب بوجھل پن کا احساس ہوا۔'' (۱)

ناول کا سادہ قاری شاید اس ''عشق بلا خیز'' کے کچے پکے، اونچے نیچے، جذباتی اور لمحاتی تلذز کی کشمکش میں کھو جائے لیکن ناول کا بنظر غور مطالعہ کرنے سے اس کے کرداروں کے اردگرد پھیلی فضا اور اس میں دو تہذیبوں کے ٹکراؤ داستان سنائی دینے لگتی ہے۔ یہی تہذیبی اور ثقافتی بُعد ایک تصادم کی شکل اختیار کر کے کہانی کا مرکزی موضوع بن کر ابھرتا ہے۔ کہانی کا پلاٹ دو خاندانوں کے گرد گھومتا ہے، جس میں ایک ٹھیٹھ پنجابی اور دوسرا مراد آباد سے ہجرت کر کے گوجرانوالہ پہنچنے والا مہاجر خاندان ہے۔ اس ناول میں ہجرت کا موضوع ۱۹۷۴ء کے بعد پیدا ہونے والے الاٹمنٹس کے مسائل کو بھی بالواسطہ سامنے لاتا ہے۔ لیکن بڑی آسانی سے ناول نگار ہجرت کی تباہ کاریوں، تقسیم کے بعد پیدا ہونے والے مہاجرین کیمپوں کے مسائل یا دیگر اس کے متعلقہ موضوعات سے قدرے گریز کرتے ہوئے براہ راست ''تہذیبوں کے ٹکراؤ'' کو موضوع بناتے ہیں۔ تقسیم کے بارے میں لکھا گیا ادب شاید اس غیر جانبداری کا متحمل نہ ہو سکتا تھا جسے خالد فتح محمد نے کمال مہارت سے پیش کیا ہے۔ جس میں کسی قسم کی خونی داستان کا ذکر تک نہیں کیا گیا اور نہ ہی مہاجرین کے ذکر کے ساتھ ساتھ لسانی اور ثقافتی تفوق کو نمایاں کر کے ماضی کے مزار تعمیر کیے گئے ہیں۔

گوجرانوالہ میں مقیم ہونے والا یہ مہاجر خاندان اپنے تہذیبی ورثے کو ہر صورت بچا کر رکھنا چاہتا ہے۔ اس لئے اس کے افراد زیادہ میل جول سے بھی اجتناب کرتے ہیں۔ بس کبھی کبھار کسی ایک کے گھر میں مہینے دو مہینے میں اکٹھے ہو کر پرانی یادوں کو چھوٹے سے گھریلو طرز کے مشاعرے میں تبدیل کر لیا کرتے تھے یہ بھی ایک طرح کے فرار کی صورت کہی جا سکتی ہے۔ کیونکہ باہر کی دنیا ان کے مزاجوں سے یکسر متضاد ہے مصنف نے اس ساری صورتحال کا تجزیہ کچھ اس انداز میں کیا ہے۔

''ہمارے اردگرد کے لوگ ہمیں اتنا پسند نہیں کرتے تھے اور یہ بھی ممکن تھا کہ ہم بھی انہیں پسند نہ کرتے

ہوں۔ ہمارے جیسے خاندانوں کا تعلق یا تو ان علاقوں سے تھا جہاں سے ہم آئے تھے اور یا ہم سب کی کوشش رہتی کہ کراچی چلے جائیں۔اماں جان نے ساڑھی پہننا تو چھوڑ دی تھی لیکن ان کا ملنا جلنا کسی بھی پنجابی عورت کے ساتھ نہیں تھا۔ اس میں شاید زبان بھی ایک رکاوٹ ہو لیکن ابا کو ایسا مسئلہ نہیں ہونا چاہئے تھا۔لیکن انہیں پنجابی بولنے والوں کے ساتھ ضرورت کے علاوہ کوئی ربط رکھنا پسند نہیں تھا۔ہمیں بھی روکتے کہ ہم اپنی زبان اور لہجے کی حفاظت کریں'' (۲)

جہاں تک پنجابی خاندان کے سربراہ خواجہ صاحب کا تعلق ہے وہ جب اس مہاجر خاندان کو کھانے پر بھی بلانا چاہتے تو مؤخر الذکر کی طرف سے ناپسندیدگی کا اظہار ہوتا ہے۔

خواجہ محبوب کے دعوت دے کر چلے جانے کے بعد میاں بیوی کے درمیان ہونے والے مکالمے مندرجہ بالا صورت حال کی وضاحت کریں گے۔

''تم اپنی تہذیب اور تمدن کو کہاں تک بچاؤ گے؟ ہمارے پڑوسی دعوت دے رہے ہیں اور نہ جانا انتہائی بد اخلاقی ہے۔کل انہوں نے ہی ہماری مشکل میں کام آنا ہے۔تم نہیں جانا چاہتے مت جاؤ، میں تو جاؤں گی۔''

ابا مجھے کچھ کھچاؤ میں لگے۔

''پہلی بات کہ مجھے خواجہ صاحب کا دعوت دینے کا انداز پسند نہیں آیا''

''وہ چڑیا گھر سے ہاتھی منگوا کے اس پر سوار آتا۔''(۳)

ناول نگار کا تہذیبوں کے تصادم میں اردو دان طبقے سے تعلق رکھنے کے باوجود پنجاب کے تہذیبی رچاؤ میں دلچسپی لینا ہی دراصل اسے ناول کی ہیروئین ''نوید'' کی طرف بھی متوجہ کر دیتا ہے۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ''نوید'' کی کشش ہی مصنف کو اس تہذیب سے لگاؤ کا سبب بن رہی ہو۔

لیکن اس موضوع کو انتہائی لطیف پیرائے میں بیان کرتے چلے جانا ناول نگار کی کہانی پر گرفت کی دلیل ہے۔

''گلی میں ہمارے گھر دو مختلف تہذیبوں کی نمائندگی کرتے تھے۔خواجہ محبوب پنجابی تھے اور ان کے رہن سہن میں پنجاب رچا بسا ہوا تھا۔مرد گھر کے اندر دھوتی میں ہوتے، اونچی آواز میں گفتگو کرتے اور ان کے بلند قہقہوں کی گونج میں سے ٹپکتی مٹھاس میں بالکونی میں بیٹھا ہوا بھی محسوس کر سکتا تھا۔۔۔ہم لوگ تو

ایک تکلف کے دریچے میں کھڑے ایسی زندگی گزار رہے تھے جو ان سے بالکل مختلف تھی۔۔۔اس تنگ سی گلی میں دو تہذیبیں سانس لیتی تھیں! (۴)

تہذیبوں کے اس ٹکراؤ میں زبان بھی ایک مسئلہ بن کر ابھرتی ہے جسے ناول نگار نے کئی حیلوں سے دو متضاد آراء کو متوازن کرنے کی کوشش کی ہے۔

''ہمارے تعلقات اچھے نہیں، خواجہ محبوب ہماری زبان کی وجہ سے ہمیں ملنے سے کتراتا تھا'' (۵)

اس جملے میں پنجابی بولنے والوں کی اردو دان طبقے سے مرعوبیت کا اشارہ بھی ملتا ہے۔لیکن دوسری طرف سے زبان کو ایک جامد شے سمجھتے ہوئے کئی طرح کے صندوقوں میں بند کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ تا کہ اس میں کسی دوسری زبان کا کوئی لہجہ یا لفظ داخل ہو کر اسے خراب نہ کر دے۔ یہ رویہ اردو دان طبقے کو میل جول سے روکے ہوئے تھا۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ ایک تشکیک کا پہلو پنجابی بولنے والوں کی طرف سے بھی موجود تھا۔

''وہ جب کبھی گلی میں ملتا تو ایک انوکھی قسم کی بے اعتنائی کے ساتھ جس میں محبت اور خلوص کے ساتھ شک کا ایک پہلو بھی نظر آتا۔ اسے میرے بہاری مہاجر ہونے کی وجہ سے کوئی علاقائی شک تھا یا میرا پنجابی طور طریقہ شبے میں مبتلا کر دیتا۔(۶)

''نوشہرہ روڈ پر رہتے ہوئے میرا خاندان ایک عجیب قسم کی صورت حال سے دوچار تھا۔ ہمارے ارد گرد کے لوگ ہمیں اتنا پسند نہیں کرتے تھے اور یہ بھی ممکن تھا کہ ہم بھی انہیں پسند نہ کرتے ہوں۔۔''(۷)

''اماں جان نے ساڑھی پہننا تو چھوڑ دیا تھا لیکن ان کا ملنا جلنا کسی بھی پنجابی عورت کے ساتھ نہیں تھا۔ اس میں شاید زبان بھی ایک رکاوٹ ہو لیکن ابا کو ایسا مسئلہ نہیں ہونا چاہئے۔۔۔

وہ اردو زدہ پنجابی بھی بول لیتے تھے۔لیکن انہیں پنجابی بولنے والوں کے ساتھ ضرورت کے علاوہ کوئی ربط رکھنا پسند نہیں تھا۔ وہ ہمیں بھی روکتے کہ ہم اپنی زبان اور لہجے کی حفاظت کریں۔(۸)

بشیر علی خان جو مہاجر اردو دان طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں، وہ اپنے بیٹے یعنی ناول کے مرکزی کردار وصی کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''دیکھو میاں! عموماً وہ مجھے بیٹا کہہ کر مخاطب کرتے تھے،''زبان ہر تہذیب کی پاسبان ہوتی ہے۔ مراد آباد سے یہاں آباد ہونے کا مقصد قطعاً یہ نہیں کہ اپنی زبان یا اس کے لہجے یا تلفظ کے ساتھ سمجھوتا کر لیا

جائے۔سکھ دور میں کابل منتقل ہونے والے سکھ وہاں آج بھی پنجابی ہی بولتے ہیں۔ ہم نے تو چند سالوں میں ہی خود کو بدل لیا۔۔ انہوں نے یہ بھی بتانا تھا کہ ۱۸۸۱ء تک اور بعد میں اردو زبان کو نچلے درجے پر دکھیلنے اور ہندی کو بلندی دینے میں کتنی نا انصافیاں ہوئیں۔ یہ بھی ہمیشہ سمجھاتے کہ ہم نے اس علاقے میں اقلیت میں رہتے ہوئے اکثریت پر غلبہ پانا ہے۔جس کے لئے اپنے تمدن کی حفاظت از حد ضروری ہے۔(۹)

لباس،طرز طعام و قیام جوان دو تہذیبوں کے درمیان کشاکش کی فضا کو جنم دینے کا سبب تھا وہیں یہ اجنبیت کسی رومانس یا کشش کا سبب بھی بن رہی تھی۔

''ابا۔۔۔آپ مقامی لباس پہننا شروع کریں۔ اماں جان تو ساڑھی ترک کر کے شلوار قمیص پہننے لگی ہیں۔آپ کبھی کبھار تہہ بند میں سج جایا کریں۔۔۔ میں ان کے طنز کی یلغار کا منتظر ہو گیا۔۔''اور اگر یہ سالی نیچے کھسک گئی تو اسے اٹھائے گا کون؟ میں تو نہیں جھکوں گا!''

پھر وہ ایک دم سنجیدہ ہو گئے۔''میاں! یہ ہمارا لباس نہیں ہم تو وہی پہنیں گے جو صدیوں سے پہنتے چلے آئے ہیں۔ مجھے تو تمھارا یہ رام لیلا کھیلنا پسند نہیں'' ان کی آواز میں دکھ اور تھکاوٹ تھی۔ مجھے تھکاوٹ میں شکست نظر آئی۔''(۱۰)

زبانوں کی اس بحث کے ساتھ ایک بات جو ایعشق بلا خیز کو غیر معمولی بناتی ہے۔ وہ ناول نگار کی تخلیقی زبان اور کرداروں کے طبقات،عمر اور جذبات کو بعینہہ اختیار کرنا ہے۔جس سے کرداروں کے درمیان بولے جانے والے مکالمے انہیں اپنی اپنی تہذیب کا نمائندہ بناتے ہیں۔

ذیل میں ایک نمونہ درج ہے:

''ہم جب بیٹھے تو ابا اپنی کرسی پر اونگھ میں چلے گئے تھے اور برتنوں کی کھٹ کھٹ، پیروں کی گھسڑ گھسڑ، باتوں کی چڑ چڑ سے چونک کر جاگے۔''(۱۱)

''میری یونیورسٹی پرانی ہے اس کا نظام برصغیر میں سب سے بہتر سمجھا جاتا ہے۔'' میں نے ہنستے ہوئے جواب دیا۔

تمہارے ابا نے جو کھڑی کی تھی! اماں جان نے ہم دونوں کو ایک ہی وار میں نشانہ بنایا اور ہنسنے لگیں۔''(۱۲)

کرداروں کی نفسیات ان کی الجھنیں اور خوشیاں سب ان کے ماحول اور ماضی سے وابستہ دکھائی دیتی ہیں۔ خواجہ محبوب اپنے روز وشب میں گم اور مولوی بشیر احمد اپنے ماضی کے دریچوں میں جھانکتے نظر آتے ہیں۔ ایسے میں نئی نسل یعنی ''نوید'' اور وصی)'' دونوں اپنی امنگوں اور خواہشوں کے انبار تلے دبے گردوپیش سے بے خبر صرف نئے جہان کے متمنی تھے جس میں ان کی تکمیل کا کوئی مرحلہ طے ہو سکے۔ یہ دونوں مرکزی کردار ایک دوسرے کے تہذیبی رویوں کو بھی پسندیدگی اور اشتیاق سے دیکھتے ہیں یہاں تک کہ اس تہذیبی رچاؤ میں ایک طرح کا تلذذ اور کشش بھی محسوس کرتے ہیں۔

ناول کے مرکزی کردار ''نوید'' اور ''وصی'' اپنے اپنے خاندانوں اور تہذیبوں کا حصہ ہونے کے باوجود اپنے لئے ایک الگ گوشہء عافیت تلاش کرتے ہیں اور خود اپنے آپ میں ہجوم کا حصہ ہونے کے باوجود تنہا بھی دکھائی دیتے ہیں۔ پنجابی گھروں کے اندر زندگی اپنی پوری آب وتاب کے ساتھ دکھائی دیتی ہے۔ لیکن نوید ایک مقام پر اپنی تنہائی کا اظہار ان الفاظ میں کرتی ہے۔

''تھکاوٹ نہیں، تنہائی ہے'' اس نے ایک طرح بشاشت سے کہا ''تمہارے گھر میں تو ہر وقت شور رہتا ہے۔ ایسے ہنگاموں میں تنہا کیسے ہوسکتی ہو؟ ''مجھے تم نے تنہا کر دیا ہے'' (۱۳)

اس پیرائے میں تنہائی کو ایک اور زاویے سے پیش کیا گیا ہے۔

''تنہائی کئی قسم کی ہوتی ہے''۔ پھر وہ خاموش ہوگئی مجھے لگا کہ کچھ سننے کی کوشش کر رہی ہے۔''ایک وہ تنہائی جس سے تم گزر رہے ہو، ایک وہ جس میں میں مبتلا ہوں ایک وہ جو انسان خود پیدا کرتا ہے۔۔۔۔ میری تنہائی کی وجہ یہ ہے (۱۴)

ناول نگار تنہائی سے پیوست کئی طرح کے سوالات کے فلسیانہ جوابات بھی دینے کی کوشش کرتا ہے۔ جو ناول کے متن میں س طرح متصل ہیں کہ قاری ہر بحث کے نئے دروازے کھول کر کہانی سے دور نہیں ہوتے بلکہ کرداروں کے باطن کو سمجھنے میں معاون ہوتے ہیں۔

''موجود ہو؟'' میں نے پھر وہی گردان کی لیکن مجھے جواب نہیں آیا۔ وہ وہاں موجود نہیں تھی لیکن مجھے موجود لگ رہی تھی۔ کیا موجود ہونا، نا موجود ہونا تھا یا نا موجود ہوتے ہوئے موجود ہوا جا سکتا ہے! میں کیا چاہتا تھا؟ یہی کہ وہ موجود رہے اور وہ موجود نہیں تھی لیکن موجود نہ ہوتے ہوئے بھی موجود ہوا جا سکتا ہے۔ اس لیئے وہ موجود تھی۔ میں اس کی موجودگی کو ساتھ لئے اپنے کمرے میں آ گیا (۱۵)

خواب اور حقیقت کے درمیان معلق رشتوں کو ''نوید'' اپنے انداز میں دیکھتے ہوئے کہتی ہے:

''میں تمہیں اپنے خواب سناؤں گی۔ میں نے ہمیشہ بہت خوبصورت خواب دیکھے ہیں اور یہ بھی سنا ہے کہ رات کے دیکھے خواب دن کو الٹ جاتے ہیں۔ شاید میرے ساتھ بھی یہی ہوا۔ اس نے ایک لمبی سانس لی۔'' اب میں نے دن کو خواب دیکھا کرنے ہیں۔''''دن کے دیکھے خواب کیا رات کو الٹ نہیں ہو جاتے۔'' دن کے تو خواب ہوتے ہی نہیں۔ دن میں سچ ہوتا ہے۔ لوک شادی بھی اسی لئے دن کو کرتے ہیں۔(۱۶)

ناول میں سانپ کا بار بار ذکر آتا ہے۔ سانپ کی علامت عمومی طور پر زرخیزی اور زندگی کے احیاء سے جڑی ہوئی ہے۔ نارتھ امریکہ میں سانپ زندگی کی تخلیقی قوت، زرخیزی اور نمو کو سمجھا جاتا ہے۔ جب کہ مصر میں لافانیت کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ پورے ناول میں بیلوں میں رینگتے سانپوں کا ذکر بار بار ملتا ہے ایک ہندوستانی اسطورہ کے طور پر بھی سانپوں کا بیلوں میں موجود ہونا اور پھر سو سال کے بعد انسانی روپ دھار لینا جیسی کہانیاں موجود ہیں۔ لیکن نوید اور وصی کے کردار میں زندگی کی از سرِ نو تخلیق، یا تخلیقی عمل کی طرف مراجعت کے ذیل میں یہ علامت بالکل مناسب معلوم ہوتی ہے۔

''سانپ کو انسان کا دشمن کہا جاتا ہے اور انسانی زندگی میں متعدد علامتیں اس کے ساتھ منسلک ہیں۔ وہ ٹہنی کے ساتھ لپٹا ہوا کسی رَسی کی طرح زندہ لگ رہا تھا اور مجھے اس کی بدصورتی میں بھی ایک طرح کی خوبصورتی نظر آئی جسے میں نظر انداز کرنا چاہتا تھا۔۔۔ سانپ عین اس جگہ پر تھا جہاں نوید کھڑی ہوا کرتی ہے۔ مجھے ایک الجھن نے گرفت میں لے لیا ایسا تو نہیں کہ نوید نے یہ سانپ پالا ہوا ہو جیسا کہ اساطیر میں کہیں درج ہے، ایک مخصوص عرصے کے بعد سانپ کی کایا کلپ ہو جاتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سانپ سے انسانی روپ میں ڈھل جانے والے لوگوں کی آنکھوں میں ایک جنونانہ شدت ہوتی ہے۔ اور وہ آنکھیں بھی نہیں جھپکتے۔ مجھے نوید کی آنکھوں میں ایک شدت تو نظر آ رہی تھی لیکن میں اس کی پلکوں کو جھپکتے ہوئے نہیں دیکھ سکا تھا۔(۱۷)

خالد فتح محمد کا ناولا یعشق بلا خیز کی کہانی دو نوجوان دلوں کی جذباتی وابستگی سے شروع ہو نیوالی کہانی ہے لیکن کہا نی کار پوری فنی چابک دستی سے دو کرداروں کو دو ثقافتوں کا امین بنا کر کہانی کو زمان و مکاں کے ایک خاص دائرے میں لے جاتا ہے۔ یہ ناول دو تہذیبوں کے ساتھ ساتھ دو نسلوں کی کہانی بھی بن کر سامنے آتا ہے۔ ایک نسل وہ ہے جو

ہجرت میں اپنا تہذیبی اثاثہ بھی قیمتی سامان کی طرح محفوظ رکھے ہوئے ہیں جبکہ قیام پاکستان کے فوراً بعد والی نسل اس تہذیبی تنوع کو نا صرف قبول کر چکی ہوتی ہے بلکہ ایک دوسرے کے کلچرز میں رو مانویت بھی محسوس کرتی ہے۔کہانی کا اختتام پر نوید اور وصی کا ملنا ایک تیسری تہذیبی جہت کی طرف اشارہ کرتا ہے جہاں انسان ذات پات اور رنگ و نسل سے ماورا ہو کر محبت کی تہذیب کو جنم دیتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ خالد فتح محمد، اے عشق بلا خیز، جمہوری پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۷ء، ص ۴۵

۲۔ ایضاً، ص ۶۶

۳۔ ایضاً، ص ۱۰۵

۴۔ ایضاً، ص ۱۸

۵۔ ایضاً، ص ۱۸

۶۔ ایضاً، ص ۱۹

۷۔ ایضاً، ص ۶۶

۸۔ ایضاً

۹۔ ایضاً، ص ۱۹

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۱

۱۱۔ ایضاً، ص ۹۴

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۹

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۷

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۸

۱۵۔ ایضاً، ص ۴۵

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۲۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۳۰

ڈاکٹر نسیم عباس احمر
لیکچرار، شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی

میرزا ادیب کی بچوں کے لیے کہانیاں ___
تجزیاتی مطالعہ

Meerza Adeeb is a great name of Urdu literature. He did'nt write only for adults but wrote stories, novels, dramas and biographies of world's renowned personalities for children as well.It is not easy to write children's literature because one must have deep interest to know about childern's activities,psychology and recuirements according to their age.Meerza Adeeb is a keen observer and knows the art of writing for children.He inculcates good habits and train them in a way, they do'nt feel imposed and find out the moral lesson naturally.This article is a critical analysis of Meerz Adeeb's children literature including short stories.

بچوں کے ادب کی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ ایسا ادب جو بچوں کے لیے تخلیق کیا جائے اور جسے بچے اپنا سمجھیں چنانچہ اس ادب کی تخلیق کے لیے مصنف کو اپنے سنجیدہ پن کو چھوڑ کر بچوں جیسی معصومیت اپنانا ضروری ہوتا ہے یا یوں کہیے کہ اُس کے لیے خود بچہ بننا ضروری ہوتا ہے کیوں کہ بچے کی نفسیات، دلچسپیوں اور مشاغل کے ادراک کے بغیر، ان کے لیے ادب تخلیق کرنا محال ہے اور اس ادراک کے ساتھ کہانی ترتیب دینا تو آسان ہے لیکن یہ دیکھنا بہت اہم ہے کہ کوئی کہانی، بچے کی شخصیت اور نفسیات پر کس طرح اثر انداز ہوگی کیوں کہ بچوں کے تخلیق کردہ ادب کا بنیادی مقصد، تفریح طبع کے ساتھ تعلیم و تربیت ہے۔

میرزا ادیب نے جہاں بڑوں کے لیے ادب تخلیق کیا وہیں بچوں کے لیے بھی کثیر تعداد میں کتب لکھیں، جن میں کہانیاں، ناول، ڈرامے اور سوانح و سیرت پر مبنی کتب شامل ہیں جو تعداد اور معیار؛ ہر دو اعتبار سے بچوں کے ادب کے ذخیرے میں گراں قدر اہمیت کی حامل ہیں۔ بچوں کا ادب، تخلیق کرتے ہوئے، جو بات عموماً کسی ادیب کے پیش نظر ہوتی ہے وہ اُن کا مقصدی و افادی پہلو ہے اور جہاں تک میرزا ادیب کی کہانیوں کا تعلق ہے، وہ اپنی کہانیوں میں بچوں کی اخلاقی تربیت پر خصوصی زور دیتے ہیں کیوں کہ وہ سمجھتے ہیں کہ بچوں کو اخلاقیات کا درس دیے بغیر انھیں معاشرے کا ذمہ دار شہری نہیں بنایا جا سکتا۔ ایسی صورت میں وہ نفسیاتِ اطفال کو پیش نظر رکھتے ہوئے، اس بات کا پورا

شعور رکھتے ہیں کہ بچہ براہِ راست، نصیحت قبول نہیں کرتا اور اگر ایسا کرنے کی کوشش کی جائے تو اُس کی شخصیت میں باغی پن پیدا ہوتا ہے کیوں کہ وہ کسی بھی قسم کی زبردستی اور دباؤ کو برداشت نہیں کرتا لہٰذا وہ نصیحت کے کڑوے پن کو کہانی کے تانے بانے میں اس طرح ملا جلا کر پیش کرتے ہیں جیسے کونین کی گولی کو شہد میں لپیٹ کر پیش کیا جاتا ہے دراصل وہ بچوں کو اس نکتے پر لانے کی کوشش کرتے ہیں کہ معاشرے، ملک وقوم اور خاندان کے ساتھ جو حقوق و فرائض وابستہ ہیں، انھیں ان کا خیال رکھنا ہوگا۔اس تناظر میں وہ بچوں کو معاشرتی و اخلاقی اقدار کا درس دیتے ہیں لیکن نصیحت براہِ راست کرنے کی بجائے صورت و بیان واقعہ کے وسیلے سے اپنی بات، بچوں تک پہنچاتے ہیں۔اس مقصد کے لیے وہ اپنی کہانیوں میں حق اور باطل کی آویزش پیش کرتے ہیں اور حق کی جیت کے ذریعے، بچوں تک کہانی کا مقصد پہنچاتے ہیں کیوں کہ وہ اس بات کو درست نہیں سمجھتے کہ کہانی کار، کہانی کے اختتام پر اخلاقی درس کی تلقین کرے کیوں کہ بچہ، تلقین یا نصیحت سننا پسند نہیں کرتا اور نصیحت کا شائبہ ہونے پر سمجھتا ہے کہ تخلیق کار اُسے کھینچ کر اپنی مقصدیت کے دائرے میں جکڑنا چاہتا ہے۔اخلاقی اقدار کی تربیت کے حوالے سے ان کی کہانیوں میں راست گوئی، احسان مندی، خدمتِ خلق، سخاوت، اطاعتِ والدین، ایفائے عہد، رحم دلی، انصاف پسندی، شجاعت، دیانت داری، ایمان داری اور احساسِ ذمہ داری کا اظہار نمایاں ہے۔

میرزا ادیب نے اپنی کہانیوں میں راست گوئی اور ایمان داری کے جذبے کو تازہ کیا ہے۔واقعات کا بہاؤ انتہائی فطری انداز میں بچوں کو ان شخصی خوبیوں کا احساس دلاتا ہے۔''لکڑہارا اور گڑیا''، ''سال کا آخری دن''، اور ''یاسمین'' اس حوالے سے اہم کہانیاں ہیں۔''یاسمین'' ایک نوعمر بچی یاسمین کی کہانی ہے، جو والدین کو بتائے بغیر پہاڑی کی دوسری جانب چلی جاتی ہے اور وہاں ایک بونے کو بسکٹ کھاتے دیکھ کر حیرانی کی حالت میں مبتلا ہو جاتی ہے۔بونے کے منہ سے آدھا بسکٹ گر جاتا ہے جو یاسمین کھا لیتی ہے اور کھاتے ہی اتنی چھوٹی ہو جاتی ہے کہ غار کے دہانے سے آسانی سے اندر چلی جاتی ہے۔غار کے اندر کا منظر اُسے بہت دلفریب لگتا ہے کیوں کہ غار میں جواہرات ہی جواہرات تھے۔وہ کچھ جواہرات ہاتھ میں لے کر باہر نکلنا چاہتی ہے مگر غار سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں ڈھونڈ پاتی۔کچھ دیر ستانے کے بعد دوبارہ اٹھتی ہے تو وہی بونا سامنے آ جاتا ہے۔بونا اُسے پری سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ اس کے ہیرے چرانے آئی ہے۔یاسمین بتاتی ہے کہ نہیں وہ انسان ہے اور جیب میں ڈالے ہوئے تین ہیرے بھی اُسے نکال کر واپس کر دیتی ہے۔بونا، اس کی سچائی سے خوش ہو کر اُسے وہاں سے رہا کرتا ہے۔یاسمین بھی وعدہ کرتی ہے کہ وہ اپنے والدین کو بتائے بغیر آئندہ کہیں نہیں جائے گی۔یوں میرزا ادیب، یاسمین کے کردار کے وسیلے سے بچوں کو یہ باور کراتے ہیں کہ سچ، بہت بڑی قوت ہے اور حالات جیسے بھی ہوں، سچ کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹنا چاہیے۔

''سال کا آخری دن'' میں سلیم نامی کردار، اپنے ابا جان کو اپنی سچائی کا قصہ سناتا ہے کہ کلاس میں ماسٹر صاحب کے نہ ہونے کے سبب تمام بچے شور کر رہے تھے، جن میں وہ خود بھی شامل تھا۔وہ بلی کی طرح میاؤں میاؤں کر رہا

تھا۔ ماسٹر صاحب، مسعود پر شبہ کرتے ہوئے اسے بنچ پر کھڑے ہونے کے لیے کہتے ہیں مگر سلیم راست گوئی سے کام لیتے ہوئے خود بہ خود بینچ پر کھڑا ہو جاتا ہے۔ یہاں میرزا ادیب، ایک اور حربہ استعمال کرتے ہیں کہ راست گوئی کا جذبہ ابھارنے کے لیے قصہ خود نہیں سناتے بلکہ ایک بچے کی زبان سے یہ قصہ سناتے ہیں کیوں کہ بچوں کے لیے بچوں کی زبانی قصہ سننا، زیادہ موثر ہوتا ہے۔ بچے بڑوں کی باتوں کو نصیحت جب کہ اپنے ہم عمروں کی بات کو ٹھیک سمجھتے ہیں۔ اسی طرح ''لکڑہارا اور گڑیا''، ایک ایمان دار لکڑہارے کی کہانی ہے جو مال و اسباب اور دولت کے مقابلے میں اپنا ایمان داری کو ترک نہیں کرتا اور اس ایمان داری کے بدلے وہ مالا مال ہو جاتا ہے۔ یہاں میرزا ادیب نے بچوں کی نفسیات کو بہ طور خاص ذہن میں رکھا ہے کہ بچوں کو محض ایمان داری کی نصیحت نہیں کی بلکہ اس ایمان داری کے بدلے میں انعام و کرام سے بھی متعارف کرایا ہے۔

میرزا ادیب، اپنی کہانیوں کے وسیلے سے بچوں میں مثبت اقدار کی تربیت کے خواہاں ہیں۔ سچائی اور ایمان داری کے ساتھ ساتھ وہ بچوں میں خدمتِ خلق اور امانت داری کا جذبہ بیدار کرتے ہیں، تا کہ وہ خود غرضی جیسی بیماری سے دور رہتے ہوئے معاشرے کو امن اور محبت کا گہوارا بنا سکیں۔ وہ انھیں سمجھاتے ہیں کہ ہماری بقا، انسانیت کی خدمت میں ہے اور جب تک ہم اپنے مفادات کو، دوسروں کی خاطر قربان کرنا نہیں سیکھیں گے تب تک ہم ملک و قوم کے اچھے شہری نہیں بن سکتے۔ ''بوڑھیا کی گٹھری''، ''چار دوست''، اور ''ابراہیم ادھم اور نوکرانی'' اُن کے اس نقطۂ نظر کی وضاحت کرتی ہیں۔ ''بوڑھیا کی گٹھڑی'' میں، میرزا ادیب، بچوں کو بوڑھے لوگوں کی خدمت کی جانب مائل کرتے ہیں کہ راہ چلتے اگر کسی بوڑھے کو آپ کی مدد کی ضرورت ہو تو اس کی مدد ضرور کرنی چاہیے۔ بوڑھوں کی مدد کے علاوہ اس کہانی میں امانت داری اور دیانت داری کا سبق بھی موجود ہے۔ میرزا ادیب بچوں کو مخاطب کرنے کا ہنر جانتے ہیں اور کہانی کے بیان میں بچوں کی دلچسپی اور میلانات کو خاص طور پر ملحوظِ خاطر رکھتے ہیں۔ وہ حیرت زائی سے بچوں کے لیے نہ صرف تفریح کا سامان پیدا کرتے ہیں بلکہ اسی تجسس کے بل بوتے پر وہ بچوں کو اپنا ہم نوا بناتے جاتے ہیں۔ ''چار دوست''، میں میرزا ادیب خدمتِ خلق اور حسن خلق جیسی مثبت اقدار کو فروغ دیتے ہیں اور بچوں کی دلچسپی کی خاطر اس کہانی میں یہ چار دوست، انسان نہیں بلکہ جانوروں کے روپ میں پیش کرتے ہیں ان میں ؛ گیدڑ، بگلا، بندر اور خرگوش شامل ہیں۔

میرزا ادیب اس بات کا پوری طرح شعور رکھتے ہیں کہ بچہ جیسے جیسے کھوج اور جستجو کے عمل سے دوچار ہوتا ہے وہ تسخیر کے جذبے سے ہر شے کی کرید کرتا ہے۔ اپنے وجود سے لے کر اپنے اردگرد پھیلی کائنات تک، تمام اشیاء اُس کے زیرِ تحقیق رہتی ہیں۔ انسانوں کے ساتھ ساتھ وہ جانوروں کو دیکھتا ہے تو وہ بھی اس کے دائرہ تحقیق میں شامل ہو جاتے ہیں اور وہ یہ سمجھ لیتا ہے کہ انسان اشرف المخلوقات ہے پھر وہ خدمت خلق اور حسن خلق کی کارفرمائی محض انسانوں میں نہیں دکھاتے بلکہ جانوروں کو بھی اس جذبے سے سرشار پیش کرتے ہیں۔ یہ صورت بچوں میں سیکھنے کے عمل کو مزید

تیز کر دیتی ہے۔اس کہانی میں اُن کا بیان، اساطیری مزاح کا حامل نظر آتا ہے۔اس کہانی میں خرگوش وہ کردار ہے جو ایک انسان کی بھوک مٹانے کے لیے خود کو کھانے کے طور پر پیش کر دیتا ہے۔ایسے میں وہ انسان، خرگوش سے مخاطب ہو کر اُس کی کامیابی کو نہ صرف سراہتا ہے بلکہ چاند میں ہمیشہ چمکتے رہنے کی دعا دیتا ہے۔اس ساری صورتِ حال میں، میرزا ادیب کہانی کے اختتام پر بچوں کو مخاطب کر کے چاند کی طرف متوجہ کرتے ہیں کہ چاند میں نظر آنے والا خرگوش ،دراصل وہی خرگوش ہے۔بچوں کا ادب تخلیق کرنے کے لیے یہ بات بہت ضروری ہوتی ہے کہ بچوں کو اس بات کا پورا یقین دلایا جائے کہ مصنف جو کچھ کہہ رہا ہے، سچ کہہ رہا ہے اور کہیں بھی جھوٹ نہیں بول رہا۔کہانی سنانے کے بعد حقیقت میں موجود مجسم شے کی طرف متوجہ کرنا جہاں انھیں اس صداقت پر ایمان کامل لانے پر مجبور کرتا ہے وہیں اُن کے تخیل کی آبیاری بھی کرتا ہے۔کہانی کا آخری حصہ ملاحظہ ہو:

> ''انسان بولا، ''اچھے خرگوش! یہ آگ نہیں جل سکتی اور اسے جلانے کی ضرورت بھی نہیں ہے۔میں بھوکا نہیں ہوں۔صرف تم جانوروں کا امتحان لے رہا تھا۔تم سب سے اچھے ہو کیوں کہ دوسروں کے لیے قربانی دے سکتے ہو۔آج سے تم چاند میں چمکا کرو گے۔لو دیکھ لو بچو! اس انسان نے جو کچھ کہا تھا درست نکلا ہے۔پورے چاند کو دیکھو۔وہاں تمھیں ایک خرگوش کی شکل دکھائی دے گی۔یہ وہی خرگوش ہے جس کا تم نے ابھی ابھی ذکر سنا ہے۔''[۱]

میرزا ادیب، دراصل اپنی کہانیوں کے ذریعے بچوں کو مشرقی اخلاقیات اور مشرقی وضع داری سکھانے کا کام کرتے ہیں۔وہ اس انداز میں کہانیوں کی بنت سازی کرتے ہیں کہ جن سے بچوں کو زندگی اور اس کے ارتقا کو سمجھنے میں مدد ملے اور وہ معاشرے کے اصولوں کو سمجھیں جو اعلیٰ درجے کے مثالی معاشرے کے وجود کے لیے ضروری ہیں۔وہ بچوں کو تمدنی زندگی کے اسرار و رموز سے بہ خوبی آگاہ کرتے ہیں کہ معاشرے میں رہنے کے کیا اصول ہیں۔وہ معاشرے سے اُن کا رشتہ کمزور بنانے اور خیالی دنیا میں لے جانے کی بجائے معاشرے کو سمجھنے اور موافقت کے گُر سیکھاتے ہیں اور معاشرے کو اپنی تمام تر سفاکیوں کے ساتھ پیش کرنے کی بجائے، اُس کو دوست کے روپ میں پیش کرتے ہیں جس سے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ وہ بچوں کی نفسیات کو صحیح طور پر سمجھتے ہیں کہ نا معلوم سے بہتر تعلق استوار کرنے کے لیے اُس شے کی پیش کش کا مثبت ہونا ضروری ہے چنانچہ وہ اپنی کہانیوں کے وسیلے سے بچوں میں حسنِ سلوک کا جذبہ پیدا کرتے ہیں کہ ہمیں معاشرے میں ہر کسی کے ساتھ اچھا سلوک کرنا چاہیے تا کہ ہماری ضروریات پوری ہو سکیں۔اس بات کا درس، ان کی بہت سی کہانیوں میں ملتا ہے۔جن میں ''دوستی''، ''وہ ایک چور تھا'' شامل ہیں۔

مذکورہ تناظر میں، ان کی کہانی ''دوستی'' اہم ہے جس میں وہ باہمی یگانگت و محبت کے ساتھ حسنِ سلوک کی اہمیت

اجاگر کرتے ہیں مگر زیرِ موضوع ،وہ بچوں کو یہ بھی احساس دلاتے ہیں کہ انسان معاشرتی حیوان ہے اور معاشرے سے کٹ کر تنہا زندگی نہیں گزار سکتا۔معاشرے کا یہی چلن ہے اور جو کوئی اس سے ہٹ کر زندگی گزارنے کی کوشش کرتا ہے اُسے درپیش آنے والے واقعات، اُس کی سوچ کے اس دھارے کو بدل دیتے ہیں ۔اس کہانی کا مرکزی کردار ،قاسم ہے جو ہر وقت دوستوں کی شکایت کرتا اور آہستہ آہستہ وہ دوستوں سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے لیکن زندگی میں پے در پے آنے والے معاملات اُس پر یہ حقیقت منکشف کرتے ہیں کہ وہ تنہا زندگی نہیں گزار سکتا۔ایک اجنبی شخص کا حسنِ سلوک، اُس کی سوچ اور عمل کو تبدیل کر دیتا ہے اور وہ سمجھ جاتا ہے کہ صلے کی امید کے بغیر، دوستوں کے ساتھ حسنِ سلوک کرنا چاہیے کیوں کہ یہ ہمارے فرائض میں شامل ہے۔

''وہ ایک چور تھا''، ابن ساباط نامی ایک چور کی کہانی ہے جسے چوری کرنے پر قانون کی طرف سے ملنے والی سزائیں تو اُس کو تبدیل نہیں کر پاتیں مگر شیخ جنید بغدادی کے گھر چوری کے ارادے سے جانے پر، ان کا حسنِ سلوک اُس کا دل بدل دیتا ہے اور وہ گناہ کا راستہ ترک کر کے نیک انسان بن جاتا ہے۔ یہاں دو باتیں اہم ہیں، اول: میرزا ادیب، جہاں بچوں کو چوری نہ کرنے کا درس دیتے ہیں وہیں تاریخ و مذہب کی اہم شخصیت کے مثالی کردار سے بھی متعارف کراتے ہیں۔دوم: میرزا ادیب یہاں بھی تربیتِ اطفال میں اپنی نفسیات شناسی کا ثبوت دیتے ہیں ۔وہ سمجھتے ہیں کہ بچے، سزا و جزا میں سے جزا کی جانب متوجہ ہوتے ہیں لہٰذا بچوں کو اچھے اعمال کی طرف راغب کرنے کے لیے سزاؤں کی بجائے جزا کا تصور دینا چاہیے۔یہی وجہ ہے کہ ابنِ ساباط کی شخصیت میں آنے والے انقلاب کو سزا کے ساتھ جوڑنے کی بجائے عالی قدر شخصیت کے کردار کے ساتھ مربوط کرتے ہیں تا کہ بچے ان شخصیات کے ساتھ لگاؤ کی اہمیت کو سمجھ سکیں۔ابنِ ساباط پر جب یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ جس کے گھر وہ چوری کرنے گیا اور جس بوڑھے کی کمر پر چوری کا سامان لاد کر اپنے ٹھکانے تک لے کر گیا اور جس کی کمر پر بار بار اس لیے مارتا کہ وہ سست رفتاری سے چل رہا ہے۔وہ کوئی اور نہیں بلکہ شیخ جنید بغدادی ہیں اور وہ مکان کسی اور کا نہیں بلکہ خود جنید بغدادی کا ہے تو اس کی حیرت کا ٹھکانہ نہ رہا۔کہانی سے چند سطریں ملاحظہ ہوں، جہاں کہانی انجام سے دوچار ہوتی ہے:

''ابنِ ساباط! تم جانتے ہو یہ کس کا مکان ہے؟

میں صرف یہی جانتا ہوں کہ یہ اس بوڑھے کا مکان ہے جس نے زندگی میں مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا ہے۔

ابنِ ساباط، یہ مکان بغداد کے سب سے بڑے عالم فاضل اور بزرگ امام جنید کا ہے۔بغداد کا بڑے سے بڑا آدمی بھی ان کے ہاتھوں کو بوسہ دینا اپنے لیے فخر سمجھتا ہے۔تو امام جنید نے میرے ساتھ یہ سلوک کیا؟ ایک چور کے ساتھ ایسا سلوک، یہ امام جنید تھے جو اتنی بھاری گٹھڑی اٹھا کر میرے ساتھ چلتے

رہے، اتنے بڑے بزرگ نے چپ چاپ میری گالیاں سنیں۔''۲

میرزا ادیب جہاں بچوں کو حسنِ سلوک کی اہمیت سے روشناس کراتے ہیں وہیں ہمسایوں کی اہمیت اور اُن کے حقوق و فرائض سے بھی آگاہ کرتے ہیں۔ان کی کہانی ''گڈو''، اس کی بہترین عکاس ہے۔اس کہانی میں وہ بتاتے ہیں کہ انسان تنہا زندگی نہیں گزار سکتا۔زندگی کے سرد گرم کے ساتھ مقابلہ کرنے کے لیے ہمسائے بہت اہمیت رکھتے ہیں۔یوں وہ مذہبی اور مشرقی تناظر میں ہمسائے کی اہمیت اُجاگر کرتے ہیں۔یہ کہانی، ایک ماہی گیر کے گرد گھومتی ہے جو نہ صرف یتیم تھا بلکہ اُس کے کوئی رشتہ دار بھی نہ تھے لیکن ایسا ملن سار اور محبت کرنے والا تھا کہ ہر شخص، اُس کا خیال رکھتا تھا۔وہ بیمار پڑتا تو سب لوگ اُس کی تیمارداری کرتے۔وہ بھی مچھلیاں پکڑ کر لاتا تو اچھی مچھلیوں کا لفافہ پڑوسیوں میں مفت تقسیم کر دیتا اور کچھ مچھلیاں دکان دار کو فروخت کر دیتا۔وہیں ایک ہمسایہ ''گڈو'' بھی تھا اور ان دونوں کے مابین بے انتہا محبت تھی۔ماہی گیر دکان دار کے دیے لالچ میں آ کر دریا کنارے مکان میں جا بسا جہاں آس پاس کوئی نہ بستا تھا۔ماہی گیر روزانہ گاؤں آ کر اپنے پرانے طریقے کے مطابق گڈو اور تمام پڑوسیوں میں مچھلیاں بانٹ دیتا۔اُسے دریا کنارے جانے کا بہت فائدہ ہوا کہ اب وہ بڑی تعداد میں مچھلیاں پکڑ لیتا تھا۔ایک روز جب وہ بیمار ہوا گیا اور تنہائی و بے بسی کے عالم میں تھا تو اُسے پڑوسیوں کی اہمیت کا اندازہ ہوا اور یہ بھی کہ انسان، لوگوں کے ساتھ ہی جی سکتا ہے، الگ تھلگ رہنا اُس کے لیے ممکن نہیں۔وہی گڈو اور پُرانے ہمسائے، وہاں پہنچ کر اُس کی تیمارداری کرتے ہیں اور ماہی گیر واپس، اُن کے درمیان، اپنے پرانے مکان میں چلا جاتا ہے۔

میرزا ادیب نے اپنی کہانیوں کے ذریعے بچوں کی سیرت سازی کی کاوش کی ہے۔وہ انھیں بہتر انسان اور بہتر شہری بنانے کے خواہاں ہیں۔اسی لیے وہ انھیں اخلاقی و معاشرتی اقدار کی تلقین کرتے ہیں۔مادہ پرستی سے دور ہو کر اپنے اندر درویشی و سخاوت پیدا کرنے کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہیں جس کے لیے مذہبی شخصیات کو مثال بنا کر پیش کرتے ہیں۔اس تناظر میں لکھی گئی کہانیوں میں؛ ''دروازہ''، ''ابراہیم ادھم اور نوکرانی'' اور ''سخاوت'' شامل ہیں۔کہانی، ''دروازہ'' میں حضرت عمرؓ، ملکی نظم و نسق چلانے والوں کو درویشی کی اہمیت واضح کرتے ہیں اور ان کا حسنِ تدبیر، ایک گورنر کے دل میں یہ احساس پیدا کرتا ہے کہ وہ عوام کی خدمت کے لیے اس عہدے پر مامور ہے۔''ابراہیم ادھم اور نوکرانی'' میں ایک نوکرانی، ابراہیم ادھم کو یہ احساس دلاتی ہے کہ درویشی بڑی دولت ہے اور جس کے بعد ابراہیم ادھم، شان و شوکت ترک کر کے عاجزی اختیار کر لیتے ہیں۔اسی طرح ''سخاوت'' میں حضرت امام شافعی کی سخاوت کے واقعات کے ذریعے، بچوں کو سخاوت کی اہمیت واضح کی گئی ہے۔ایفائے عہد بھی اہم اخلاقی قدر ہے، میرزا ادیب کی کہانی ''وعدہ'' میں حصرت عمر فاروقؓ کی رحم دلی اور ایفائے عہد، ایران کے ایک صوبے کے بہادر گورنر ہرموزان کو ایک جاں نثار مسلمان سپاہی میں تبدیل کر دیتی ہے۔

میرزا ادیب کی کہانیوں میں وہ تمام موضوعات، ماحول اور مناظر نظر آتے ہیں، جو بچوں کی دلچسپی کا مرکز ومحور ہوتے ہیں۔ بلکہ بقول طاہر مسعود کہ ''وہ جب بچوں کے لیے لکھتے تو خود بھی بچے بن جاتے ہیں۔''[۳] بچہ جب تسخیر کے سفر پر گامزن ہوتا ہے تو وہ کائنات کی تمام اشیاء کا مشاہدہ کرتا ہے۔اس موقع پر اُسے ایسے رہنما کی ضرورت پڑتی ہے جو اُسے اس کائنات سے متعارف کرائے اور میرزا ادیب، اپنی کہانیوں کے وسیلے سے رہنما کی ضرورت پوری کرتے ہیں۔وہ بچوں کو یہ باور کراتے ہیں کہ کائنات کے ساتھ ان کا انسلاک، محبت اور ہمدردی کی بنیاد پر قائم ہونا چاہیے۔لہٰذا وہ پھولوں، پودوں، درختوں، تتلیوں، سبزہ زاروں اور جانوروں سے محبت کا درس دیتے ہیں۔ان کی کہانیوں میں موجود جانوروں میں دانش مندی، بزرگی اور انسان دوستی کی اقدار واضح طور پر موجود ہیں۔اس حوالے سے ''عقلمند بندر''، اور ''دو بوڑھے''، جانوروں کی دانش مندی کی واضح عکاس کہانیاں ہیں۔اسی طرح ''پیتل کی چابی'' میں وہ درختوں، پھلوں، پھولوں، تتلیوں غرض یہ کہ کائنات کی تمام خوب صورتیوں سے محبت کا جذبہ پیدا کرتے ہیں۔

خیر وشر کی کش مکش اور ان کی ماہیت قلب، میرزا ادیب کی کہانیوں کا اہم موضوع ہے، جن کے ذریعے وہ بچوں کے سامنے خیر اور شر کا فرق واضح کرتے ہیں اور باطل کے مقابلے میں حق کی جیت کے ذریعے اُن کے سامنے حق کا روشن راستہ پیش کرتے ہیں تاکہ بچے خیر کے مقابلے میں شر میں زیادہ دلچسپی نہ لیں۔اُن کی کہانیوں میں موجود کردار، جا بجا اپنے کردار کی تقلیب کرتے نظر آتے ہیں اور وہ شر کا راستہ چھوڑ کر خیر کا راستہ اپناتے ہیں۔''شبنم کا ہار'' میں بادشاہ کے آمرانہ رویے کے مقابلے میں حق اور سچائیکی جیت اس امر کی واضح عکاسی کرتی ہے۔

میرزا ادیب، اپنی کہانیوں کے ذریعے بچوں کو تعلیم اور دانش مندی کی اہمیت سے بھی روشناس کراتے ہیں۔وہ بچوں کو ملکی وقومی ترقی کا وسیلہ سمجھتے ہیں لہٰذا انھیں اس بات کا احساس دلاتے ہیں کہ جسمانی قوت اور تنومندی کبھی بھی ذہانت کا نعم البدل نہیں ہوسکتی۔''شیروں کا بادشاہ'' میں ایک گدھا، اپنی ذہانت اور دانائی کے بل بوتے پر خود سے کئی گنا طاقت ور شیر سے جیت کر، شیروں کا بادشاہ بن جاتا ہے۔بچوں کی تعلیم کے حوالے سے وہ ان کی اس حوالے سے بھی تربیت کرتے ہیں کہ پڑھائی کے دوران خودغرضی اپنانے کی بجائے اپنے ساتھی ہم جماعتوں کی مدد کرنا اچھی بات ہے۔''سال کا آخری دن''، ایسی کہانی ہے جس کے وسیلے سے وہ بچوں کو اچھے طالب علم بنتے ہوئے ہم جماعتوں کی مدد کرنے کا بھی درس دیتے ہیں۔وہ اس بات کا پورا احساس رکھتے ہیں کہ ملکی وقومی سطح پر تبدیلی لانے کے لیے طالب علمی کے زمانے سے ہی مثبت اقدار کی ترویج ضروری ہوتی ہے۔''سب سے خوب صورت محل'' میں، خوب صورت محل، اچھے اعمال کے صلے کی علامت کے طور پر سامنے آتا ہے کہ نیک اعمال کا نتیجہ ہمیشہ نیک ہوتا ہے۔اسی طرح وہ اپنی کہانیوں میں سستی، کاہلی اور لاپروائی کی حوصلہ شکنی کرتے ہیں تاکہ بچوں میں احساسِ ذمہ داری پیدا کیا جاسکے۔ان کی کہانی، ''ایک ڈبہ'' میں یہ صورت واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے جس میں کہانی کا مرکزی کردار ایک بچہ اسلم ہے، جسے اس کے ابا جان احساس دلاتے ہیں کہ جو کام بھی کیا جائے، اُسے احساسِ ذمہ داری کے ساتھ کیا جائے اور اپنی

اشیاء کی حفاظت خود کرنی چاہیے۔

میرزا ادیب کی کہانیوں میں احساس کی سطح پر حقیقت پسندی موجود ہے۔اُن کی کہانیوں میں مشرقیت اور پاکستانیت کی روح واضح طور پر دھڑکتی سنائی دیتی ہے۔اپنے عہد اور اقدار سے جُڑت ان کہانیوں میں نمایاں ہے یہی وجہ ہے کہ ماں باپ کا اپنی اولاد سے بے لوث تعلق، بہن بھائیوں کی محبت اور بزرگوں کا ادب اور جذبۂ مدد جیسے جذبوں کی عکاسی ملتی ہے۔''گونگی بہن''، بہن بھائی کی روایتی مشرقی محبت کی نمائندگی کرتی ہے۔ایک بھائی، اپنی گونگی بہن کے لیے اپنی قوتِ گویائی کی قربانی دیتا ہے اور پھر وہی بہن، اپنے بھائی کی قوتِ گویائی کے لیے تگ و دو کر کے اُس کی کھوئی ہوئی قوتِ گویائی واپس دلاتی ہے۔اس طرز کی کہانیوں میں جہاں احساس اور رشتوں کے تقدس کی حد تک حقیقت پسندی موجود ہے وہیں یہ مہم جوئی، بچوں میں تحرّک کا جذبہ پیدا کرتی ہے اور ان کی قوتِ متخیلہ کی تربیت کا کام بھی انجام دیتی ہے۔بہن بھائی کی محبت کے علاوہ، ان کی کہانیوں میں والدین کی خدمت کا درس بھی ملتا ہے۔ان کی کہانی ''باپ کی خدمت'' کا مرکزی کردار کلاب، جری سپاہی، نہایت اطاعت شعار اور فرماں بردار بیٹے کے روپ میں نظر آتا ہے۔حضرت عمرؓ اُسے اس لیے میدانِ جنگ میں نہیں لے کر جاتے کہ اُس کے جانے سے اُس کے نابینا باپ کو تکلیف ہوگی اور وہ حضرت عمرؓ کے حکم کی تعمیل میں پہلے کی طرح اپنے باپ کی خدمت کرنے لگتا ہے۔اس کہانی میں بات اہم ہے کہ میرزا ادیب بچوں کی تربیت کے لیے ان کے ذہن کو منفی سے مثبت کی جانب حرکت دینے کی بجائے مثبت کی جانب گامزنِ سفر رکھتے ہیں تا کہ انھیں باور کروا سکیں کہ والدین کی خدمت، اہم ترین فریضہ ہے جس کے لیے کاروبارِ حیات، ترک کیا جا سکتا ہے۔

بچوں کے ادب کی تخلیق کا ایک مقصد، معلومات افزائی کا عنصر ہے۔میرزا ادیب، معلومات کو، واقعے اور اس کے بیان کی کرافٹ میں اس طرح گوندھتے ہیں کہ بچے معلومات حاصل کرتے ہیں اور تفریح بھی جاری رہتی ہے۔معلومات افزائی کے تناظر میں دیکھا جائے تو وہ مذہب اسلام کے درخشاں مثالی استعاروں، بہادر بادشاہوں، سپہ سالاروں اور ادباء و دانش وروں کے کردار و عمل کے ذریعے معلومات اور تربیت کا فرض انجام دیتے ہیں۔ان مذہبی شخصیات میں؛ حضرت عمرؓ، حضرت امام حسینؓ، حضرت امام غزالیؒ، حضرت ابراہیم ادھم، حضرت عمر بن عبدالعزیز، حضرت عمر بن العاص، حضرت امام شافعی، امیر تیمور، سلطان محمود غزنوی، بادشاہ بابر، ہمایوں، شیر شاہ سُوری، شاہ جہاں، چاند بی بی، خالدہ ادیب خانم (مصنفہ)، مصطفیٰ کمال، ہوریشس (روما کی تاریخ کا بہادر سپہ سالار) اور امام جنید بغدادی شامل ہیں۔

میرزا ادیب، مذکورہ عظیم شخصیات کا تعارف، ان کے کردار و عمل کے ذریعے پیش کرتے ہیں اور تاریخی واقعات کے بیان کے ذریعے وہ بچوں کو انصاف پسندی، درویشی، بہادری اور دیگر اخلاقی اقدار کی اہمیت و فضیلت بیان کرتے

ہیں۔ان کی کہانیوں کا مجموعہ ''باپ کی خدمت'' میں موجود تمام کہانیاں اسی تناظر کی بہترین مثال ہیں۔یوں ان کی کہانیوں میں موجود مقصدیت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے لیکن یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ وہ واقعہ نگاری پر قدرت رکھتے ہیں اور مقصد واقعے کے پردے میں ملفوف ہو کر سامنے آتا ہے۔واقعہ نگاری کے ساتھ ساتھ وہ تحیر، تجسس اور تفکر کو بھی دعوتِ فکر دیتے ہیں جس سے ان کی کہانیوں میں دلچسپی اور شگفتگی پیدا ہو جاتی ہے۔کہیں کہیں داستانی طرزِ بیان بھی ملتا ہے۔مثال کے طور پر ''سنہری درخت'' کی فضا داستانی ماحول کی حامل ہے۔کہانی کا موضوع اور پیش کش دونوں میں داستانوں جیسا تحیر، تجسّس اور فوق الفطرت عناصر موجود ہیں۔درختوں کی وجہ سے کسی بستی کا خوب صورت لگنا، پھر انھی درختوں کا خزاں رسیدہ ہونا، ایک بوڑھے شخص کا بستی میں آ کر سنہری درخت کے بارے میں بتانا، اسی بوڑھے کے پوتے کا اس سنہری درخت کی تلاش میں نکلنا، راستے کی مشکلات کو برداشت کرتے ہوئے سنہری درخت کے پتے لا کر ان درختوں پر ڈالنا اور چند ہی گھنٹوں بعد تمام درختوں کا ہرا بھرا ہو جانا، ایسے امیجز ہیں جو خاص طور پر داستانوں سے مناسبت رکھتے ہیں۔تحیّر آفرینی، کہانی کا جزوِ لاینفک ہوتا ہے اور تحیر، تخیل کو وسعت دیتا ہے۔فوق الفطری، عناصر اور داستانی ماحول اگرچہ، بچوں کی معلومات میں تو اضافہ نہیں کرتا لیکن تخیل کی امکانی دنیا کو ضرور دائرہ گرفت میں لاتا ہے اور مہم جوئی کے عنصر کی موجودگی، اُن میں تحرک کا جذبہ پیدا کرتا ہے۔

مافوق الفطرت مخلوقات؛ جن، پری، بھوت وغیرہ کا ذکر کرنا، قوتِ متخیلہ کو بڑھاتا ہے۔یوں بھی یہ نسلِ انسانی کی ابتدا کی یادگار ہیں کیوں کہ جب انسان فطرت کی پراسرار قوتوں سے خوف زدہ ہوا تو اس نے اپنے ذہنی واہموں کی تجسیم کا عمل شروع کر دیا۔میرزا ادیب کی کہانیوں میں خاص طور پر پریوں کا تصور ملتا ہے۔پریوں کا بھیس بدلنا، غائب ہو جانا اور چھڑی گھما کر نعمتوں سے نوازنا، بونوں کی مخلوق کا ملنا اور بسکٹ کھانے پر بونا بن جانا جیسی تمثالیں بچوں کے لیے تفریح، تحیر اور تفکر کا سامان پیدا کرتی ہیں۔مصنف نے کہیں بھی ان امیجز کے ذریعے دہشت انگیزی یا خوف کا تاثر پیدا نہیں کیا بلکہ ان کی قوتِ متخیلہ کے لیے تحریک کا کام لیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کی اس قسم کی کہانیاں، کہیں بھی منفی اثر مرتب نہیں کرتیں۔''پری کے تحفے''، ''بوڑھیا کی گٹھڑی''، ''شبنم کا ہار'' اور ''یاسمین'' اس حوالے سے اہم کہانیاں ہیں، جن میں ان کا بیان اتنا سحر انگیز ہے کہ بچے کہانی کے ابتدا ہی سے واقعات کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور ہمہ وقت حیرت کی کیفیت میں ہوتے ہیں کہ اب کیا ہو گا؟ اِس تناظر میں، ''کیلے کا چھلکا'' سے ابتدائی جملے ملاحظہ ہوں:

> ''ثریا دس برس کی ایک لڑکی تھی۔بڑی اچھی، بڑی نیک، بڑوں کا ادب کرنے والی اور چھوٹوں سے محبت کرنے والی۔اس کی ایک عادت تھی، وہ عادت یہ تھی کہ جب بھی کسی بازار میں سے گزرتی تھی تو.....مگر نہیں بھئی، ابھی تمھیں اس کی عادت سے متعلق کچھ نہیں بتاتے پہلے یہ تو سن لو کہ اس کے ساتھ ہوا کیا، اور جو کچھ ہوا، اس نے اس سے کیا سیکھا، کیوں ٹھیک ہے نا بچو! اچھا تو سنو!''[۴]

درج بالا اقتباس سے صاف عیاں ہے کہ وہ بچوں کو مخاطب کرنے اور ان تک اپنی بات پہنچانے کا ہنر بہ خوبی جانتے ہیں۔اقتباس میں موجود چھوٹے چھوٹے جملے،تجسّس پر مبنی فضا، خطابیہ آہنگ اور وضاحتی انداز، بچوں کے مزاج سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔کہانی ،لکھنے سے زیادہ سننے کی چیز ہے اور جب بات بچوں کی ہو تو اس جملے کی سچائی مزید نمایاں ہو جاتی ہے۔میرزا ادیب، اس بات کا پورا شعور رکھتے ہیں اسی لیے وہ کہانی اس انداز سے بیان کرتے ہیں کہ بچے ،مصنف کی کہی گئی باتوں میں موجود صداقت پر ایمان لے آئیں اور یہ نہ سمجھیں کہ مصنف حیلے سے اپنے مقاصد کی تبلیغ چاہتا ہے۔

میرزا ادیب کی کہانیوں کے پلاٹ سادہ، زندگی سے بھرپور اور متحرک ہیں۔واقعات وعمل آپس میں مربوط اور تعجب، سنسنی اور جوش کے حامل ہیں۔کہانی میں دلچسپی کا عنصر ابتدا سے آخر تک برقرار رہتا ہے۔کہانی کی ابتدا کے لیے مختلف تکنیکیں استعمال کی گئی ہیں۔کبھی وہ انجام سے کہانی کا آغاز کرتے ہیں تو کبھی کسی کردار کے تعارف سے بات شروع ہوتی ہے اور کبھی کہانی بیانیہ انداز میں ڈھلتی ہے۔کہانی اور واقعات کا ٹیمپو معتدل ہے۔نہ اتنا تیز کہ بچہ اس کے بہاؤ کے ساتھ نہ چل سکے اور نہ اتنا سست کہ بچہ اکتاہٹ محسوس کرے بلکہ واقعات کا ایسا تسلسل ہے جو بچے کی فہم اور تخیل سے مناسبت رکھتا ہے۔انجام،عموماً طربیہ ہے اور جہاں المیہ جنم لیتا ہے وہاں المیاتی شدت نہیں ملتی۔

جہاں تک میرزا ادیب کی کہانیوں کے موضوعات کا تعلق ہے ،ان کی کہانیوں میں کبھی ایک اور کبھی ایک سے زیادہ موضوعات بھی ملتے ہیں لیکن خاص طور پر وہ ایک ہی موضوع کو بہ طور خاص پیش کرتے ہیں کیوں کہ بچے کا ذہن ایک موضوع پر زیادہ بہتر انداز میں مرکوز ہوتا ہے اور زیادہ موضوعات کی صورت میں وہ ارتکاز سے کام نہیں لے پاتا ۔بچوں کا ادب اس بات کا بھی تقاضا کرتا ہے کہ موضوع کہانی سے خود بخود ابھرے لہٰذا میرزا ادیب اس بات کا خیال رکھتے ہیں اور کردار، واقعات اور مواد کے ذریعے بچے کو اس مخصوص موضوع تک پہنچنے میں مدد دیتے ہیں جس تک وہ انھیں پہنچانا چاہتے ہیں۔وہ نتیجہ،ضرب الامثال کی صورت میں بچوں کے سامنے پیش کرنے کی بجائے بچوں کی ذہن سازی کرتے ہیں کہ صورتِ واقعہ سے از خود نتائج اخذ کریں لیکن نتائج کے استنباط میں وہ ٹارچ لے کر انھیں راستہ ضرور دکھاتے ہیں تا کہ وہ بھٹکنے نہ پائیں۔

میرزا ادیب کی کہانیوں کے پلاٹ اور کردار آپس میں مربوط ہیں۔کہانی کے مرکزی کردار عموماً بچے ہیں کیوں کہ بچے ان کرداروں کے ساتھ زیادہ مناسبت محسوس کرتے ہیں۔اس کے علاوہ، جانور، درخت، پرندے، پھول، تتلیاں، چور، بزرگ، پریاں اور بونے بھی ان کی کہانیوں کے کردار بنتے ہیں اور جہاں کہیں فوق الفطرت کردار سامنے آتے ہیں وہ خوف کی بجائے تحیر اور فکر انگیزی کی فضا بناتے ہیں۔

وہ خیر کے نمائندہ کرداروں کو بے حد نیک اور شر کے نمائندہ کرداروں کو انتہائی بد ظاہر کرتے ہیں تا کہ بچے کا

معصوم ذہن خیر اور شر کو اپنی تمام تر خصوصیات کے ساتھ شناخت کر سکے۔ان خوبیوں سے قطع نظر، ایک جگہ ایک خامی بھی ملتی ہے کہ ان کی کہانی ''سال کا آخری دن'' میں کردار کی ابتدا میں بتائے جانے والے کردار کا نام سلیم ہے، جو آگے چل کر کہانی کے اختتام تک ''علیم'' میں بدل جاتا ہے یعنی میرزا ادیب کردار کا نام آگے چل کر مختلف لکھ جاتے ہیں۔

میرزا ادیب، کہانیوں میں موجود زبان و بیان کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔وہ کہیں بھی بچوں کی اوائلِ عمر کی غلط زبان استعمال نہیں کرتے۔الفاظ سہل اور جملے مختصر ہوتے ہیں۔مرکب اور پیچیدہ جملوں سے گریز کرتے ہیں۔کسی کردار کو بیان کرتے ہوئے اس کی مکمل جزئیات پیش کرتے ہیں تا کہ بچے اپنے تصور میں اس کا پورا ہیولیٰ بنا سکیں۔کہیں کہیں خطابیہ انداز اور بول چال پر مبنی لب ولہجہ اپناتے ہیں۔بعض اوقات استفہامیہ لب و لہجے کا بھی استعمال کرتے ہیں کیوں کہ استفہام، بچوں کے ننھے ذہن پر دستک کا کام کرتا ہے۔مقصدیت کی لگن میں وہ کہیں بھی، زبان و بیان کو قربان نہیں کرتے۔مختصر اور بے ساختہ فقروں کے ساتھ ساتھ بعض اوقات تکرار کی تکنیک بھی اپناتے ہیں کہ وہ جس نکتے پر بچوں کو مرکوز کرنا چاہتے ہیں اس نکتے کی نہ صرف یاد دہانی کراتے ہیں بلکہ وضاحت بھی کرتے ہیں۔''علاج'' ایک کنجوس کی کہانی ہے،اس کا ابتدائی جملہ دیکھیں:

''ایک تھا کنجوس، بے انتہا کنجوس، اتنا کنجوس کہ ایک پیسہ بھی خرچ نہیں کرتا تھا۔''۵

اسی کہانی سے ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو، جس میں انتہائی بے ساختہ انداز میں کہانی لکھنے کی بجائے، کہانی سنانے کا ہنر واضح ہے:

''ہاں بھئی کنجوس کے بیٹے کا نام نادر تھا۔اچھا تو جب نادر نے یہ کھانے دیکھے اور ان کی خوشبو اس کی ناک میں گئی تو اُسے بس مزا ہی آ گیا۔ہیں..... یہ سب میرے لیے ہیں۔وہ ایک دم حیران ہو گیا۔کہاں تو ایک روکھی روٹی اور پانی جیسا شوربہ اور کہاں اتنے سارے کھانے۔''۶

میرزا ادیب کی کہانیوں میں مواد کی پیش کش میں مبالغہ آفرینی کا پہلو نہیں ملتا اور نہ ہی وہ مطالبِ مفید کو مبلغانہ انداز میں پیش کرتے ہیں۔ماحول اور کردار کی منظر نگاری، پوری جزئیات کے ساتھ کرتے ہیں تا کہ پوری تصویر بچے کی آنکھوں کے سامنے پھر سکے۔ان کی کہانیوں کی زبان سادہ ضرور ہے مگر روکھی پھیکی نہیں۔نیز وہ زبان کے معیاری اظہار کو اہمیت دیتے ہیں لیکن ایک کہانی ''یاسمین'' میں وہ ''بسکٹ'' کو مذکر باندھنے کی بجائے صیغہ تانیث میں پیش کرتے ہیں۔جملہ ملاحظہ ہو:

''.....وہ سوچ ہی رہی تھی کہ اب کیا کرے کہ اس کی نظر آدھی بسکٹ پر پڑی، یہ آدھی بسکٹ بونے کے منہ سے گر پڑی۔''۷

میرزا ادیب کی کہانیوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ بچوں کے ادب کی تخلیق کا فن جانتے ہیں اور یہ بات پوری طرح سمجھتے ہیں کہ مقصدیت کو ادبیت کی شان تک کیسے پہنچایا جا سکتا ہے۔ چنانچہ بچوں کے لیے لکھی جانے والی یہ کہانیاں جہاں بچوں کے لیے انتہائی مفید اور دلچسپ ہیں، وہیں بڑوں کو بھی اُن کی معصومیت سے بھرپور زمانے میں لے جانے کا کام کرتی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ میرزا ادیب، شیروں کا بادشاہ، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۶۹

۲۔ میرزا ادیب، ڈالیاں، پنجاب بک ڈپو، لاہور، س ن، ص ۸۷/ ۸۸

۳۔ طاہر مسعود، بچوں کے میرزا ادیب، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ۱۹۹۳ء، ص ۱۶

۴۔ میرزا ادیب، شیروں کا بادشاہ، ص ۱۰۴

۵۔ ایضاً، ص ۲۲

۶۔ ایضاً، ص ۲۳

۷۔ میرزا ادیب، ڈالیاں، ص ۶۷

محمد اسماعیل جوئیہ
پی۔ایچ۔ڈی سکالر
اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور

پروفیسر ڈاکٹر روبینہ رفیق
چیئر پرسن شعبہ اُردو
اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور

اردو ادب کا رنگ رنگیلا سفر نامہ نگار: محمد اختر ممونکا

Muhammad Akhtar Mammonka is a very prominent and good writer in the field of Urdu Safar Nama Nigar". He born in Bahawalnagar on the 14 June 1944. He started his practical life through Govt. job. After this he devoted to himself for Urdu safarnama nigar. Same of his famous safarnama's as Urdu "Peris 205 Kilometer" and safar 3 darweshon ka. The reflection of history sweetness, respect, lesson seems in his writing.Muhammad Ismail Joyia want to describe in this article that Muhammad Akhtar Mammonka is a different and the most popular in his beautiful style. He explains the manazir, history of the culture in simple but meaning full word

اردو میں ۱۹۴۰ء سے لیکر ۱۹۸۰ء تک کے دور کو سفر نامے کے حوالے سے ''دورِ زرّیں'' کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اس دور میں کئی ادیبوں نے سفر نامے کی راہ اختیار کی اور علم و ادب کے حوالے سے بڑے دلچسپ اور کامیاب سفر نامے لکھے۔اسی زمانے میں سفر نامے کو افسانے کی طرح بہت پزیرائی ملی ،شگفتہ اور شستہ زبان میں لکھے جانے والے سفر نامے چارسو پڑھے جانے لگے، یہ بات کسی سے مخفی نہیں کہ سفر ناموں میں اسلوب اور طریق اظہار کی بہت اہمیت ہے اس لیے سفر نامہ نگار وں نے اپنی تحریر وں میں دلکشی اور رنگینی پیدا کرنے کے لیے زبان و بیان کی چاشنی کو برقرار رکھا ،تا کہ قاری تحریر پڑھتے ہوئے کہیں اکتاہٹ اور بے زاری محسوس نہ کرے۔ایسی ہی ہنستی مسکراتی اور گنگناتی تحریروں کا خالق محمد اختر ممونکا نے سفر نامہ نگاری کے میدان میں قدم رکھا اور بہت جلد اردو ادب کے اچھے سفر نامہ نگاروں میں شمار ہونے لگا۔محمد اختر ممونکا بہاول نگر کے ایک قصبے کھیترا نوالہ میں ایک زمیندار گھرانے میں پیدا ہوئے اس سلسلے میں وہ اپنی کتاب ''پیرس ۲۰۵ کلومیٹر'' کے فلیپ پہ لکھتے ہیں۔

''میں ۱۴ جون ۱۹۴۴ء کو بہاول نگر کے ایک چھوٹے سے قصبے کھیتر انوالہ میں پیدا ہوا۔ میرے والدین نے میرا نام غلام احمد رکھا، مگر ایک ماہ گزر جانے کے بعد ہمارے پیرومرشد فیض علی شاہ نے میرا نام محمد اختر رکھا''[1]

سفر نامہ ایک نہایت معروف ومقبول صنف ادب ہے۔سفر کے دوران یا سفر کے بعد ایک مسافر یا سیاح جب اپنے مشاہدات وتجربات اور جذبات واحساسات کو ایک خاص شکل دیتا ہے تو یہ سفر نامہ کہلاتا ہے انسانی فطرت تنوع کو پسند کرتی ہے اور انسان ایک ہی ماحول ایک ہی موسم اور ایک ہی جگہ پر رہتے رہتے اکتاہٹ محسوس کرنے لگتا ہے اور تھوڑے ہی عرصے بعد اس کی یکسانیت سے تنگ آجاتا ہے۔وہ نئے موسموں اور نئی دنیاؤں کی تلاش میں نکلتا ہے ، نئے خطوں اور نئے منظروں میں سفر کے باعث نہ اسے اکتاہٹ اور نہ ہی بیزاری محسوس ہوتی ہے بلکہ اس کی اکتاہٹ اور یکسانیت شگفتگی اور تازگی میں بدل جاتی ہے وہ اپنے آپ کو ہشاش بشاش محسوس کرنے لگتا ہے سفر خواہ کیسا ہی کیوں نہ ہو اس کے اندر ایک نئی تازگی اور لطافت ضرور ہوتی ہے یوں سفر کرنے کی لگن انسان کی فطرت میں شامل ہے ۔ڈاکٹر انور سدید ایک جگہ لکھتے ہیں۔

''انسان کی سفر پسندی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ فطری طور پر تنوع پسند ہے''[2]

سفر نامہ فنی طور پر ایک ایسا بیانیہ ہے جو سفر نامہ نگار اپنے سفر کے دوران یا سفر کے بعد اپنے مشاہدات ، کیفیات اور تجربات کو بڑے قرینے سے ایک سانچے میں ڈھال کر دوسرے لوگوں تک پہنچاتا ہے محمد اختر مونکا اپنے سفر ناموں میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے نہ صرف خارجی حالات پر نظر رکھتا ہے بلکہ اپنے اسلوب اور بیانیہ کو خوب صورت اور دلکش بنانے کے لیے چھوٹی چھوٹی جزئیات کو بھی سمیٹتا چلا جاتا ہے وہ اپنے سفر کے دوران جن ملکوں سے گزرتا ہے ان کی طرز بود باش ، رہن سہن ،تہذیب وتمدن ، اخلاقیات ، سیاست ، تاریخ ،جغرافیائی کوائف ، سڑکوں ،نہروں اور رسم رواج کے بارے میں بڑی تفصیل سے لکھتا ہے ۔ اچھے سفر ناموں کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ تخیل کے بجائے حقیقت اور سچے جذبات پر مبنی ہوتے ہیں جمیل زبیری اس سلسلے میں یوں لکھتے ہیں:

''میری رائے میں سفر نامے میں زیادہ امیجی نیشن نہیں ہونا چاہیے بلکہ تمام واقعات اور حالات سچ پر مبنی ہوں''[3]

حقیقت نگاری کے اس فن نے محمد اختر مونکا کے سفر ناموں کو ایک انفرادیت بخشی ہے قاری ان کے سفر ناموں کو پڑھتے ہوئے کہیں بھی بوریت کا شکار نہیں ہوتا بلکہ قاری کی دلچسپی لحظہ بہ لحظہ بڑھتی چلی جاتی ہے یہی ایک کامیاب سفر نامے کی علامت ہے کہ وہ قاری کو اپنی گرفت میں رکھتا ہے محمد اختر مونکا ایک سادہ اور کھرا آدمی ان آپ کے سفر ناموں کی سب

سے نمایاں خوبی یہ ہے کہ یہ حقیقت کے قریب ترین ہیں قاری ان کو پڑھ کر یوں محسوس کرتا ہے کہ گویا وہ خود سفر کر رہا ہے وہ کہیں بھی اجنبیت اور خواب کی دنیا میں نہیں رہتا بلکہ حقیقت میں خود بھی سفر سے لطف اٹھاتا ہے اور قاری کو بھی محظوظ کرتا ہے ۔آپ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان نے اپنے سفر کے احوال کو افسانوی رنگ میں بیان کرنے کے بجائے سیدھے سادھے انداز میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے ۔محمد اختر مونکا اپنے سفر ناموں میں کسی جگہ بھی فلمی ہیرو کا روپ اختیار نہیں کرتا بلکہ حقیقت پسندی سے کام لیتے ہوئے ہر بات کو بڑے مدلل انداز میں بیان کرتا ہے اور یہ خوبی بہت کم سفر نامہ نگاروں کے ہاں پائی جاتی ہے ڈاکٹر انور سجاد محمد اختر مونکا کی حقیقت پسندی کے بارے میں یوں لکھتے ہیں:

''نکلے تیری تلاش میں'' اور ''پیرس ۲۰۵ کلومیٹر کے سال تصنیف میں کچھ زیادہ وقفہ نہیں مگر اس کتاب میں یورپی بیبیاں نہ تو مونکا پر گرتی ہیں اور نہ ہی اس کے کندھے پر سر رکھ کر سوتی ہیں ۔ میری سمجھ میں نہیں آتا اتنے تھوڑے عرصے میں یورپی بیبیوں میں اتنی بڑی تبدیلی کیونکر رونما ہوئی'' [۴]

محمد اختر مونکا اردو ادب کا ایک ایسا سفر نامہ نگار ہے جو گھر سے صرف ۴۱ ڈالر لے کر نکلتا ہے اور ۱۸ ملکوں (افغانستان، ایران، ترکی، بلغاریہ، رومانیہ، یوگوسلاویہ، البانیہ، سپین، سوئٹزرلینڈ، فرانس، بلغراد، ہسپانیہ ، پرتگال، مناکو، اٹلی، ویٹی کن سٹی، یونان، کوسوو) کی سیر اور ۸۴۷ شخصیات سے ملاقات کرتا ہے ۔پھر اس کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ جس ملک کی سیر کرتا ہے اور اس سیر کے دوران جو کچھ دیکھتا ہے وہ دوسروں تک پہنچا دے اور اس کوشش میں وہ بہت حد تک کامیاب دکھائی دیتا ہے وہ ایک مصور کی طرح اپنی تحریر میں وہی رنگ بھرتا ہے جو دیکھنے اور پڑھنے والے کے دل کو لبھاتے ہوں ۔ اس لیے ان کی تحریریں گنگناتی بھی ہیں اور مسکراتی بھی ،وہ قطرے کو دریا اور موتی کو ہیرا بنانے کے تمام ''گُر'' جانتا ہے ۔محمد اختر مونکا کے سفر نامے فنی اور فکری لحاظ سے منفرد بھی ہیں اور بے مثال بھی عطاالحق قاسمی نے اس کو ''فقرے سیاح'' کے نام سے یاد کیا ہے وہ ایک اخبار میں بیان کرتے ہیں۔

''آپ کو سفر نامہ نگاری کی روایت میں کوئی ایسا سفر نامہ نگار نہیں ملے گا جس نے ۴۱ ڈالر میں پچیس ہزار کلو میٹر کا سفر کیا ہو ۔۱۸ دیسوں کی سیر اور آٹھ سو سینتالیس اجنبی لوگوں سے ملاقات کی ہو محمد اختر مونکا کے سفر نامے سب سے مختلف ہیں ۔ یہ فقرے سیاح کا سفر نامہ ہے جو جیب میں صرف ۴۱ ڈالر ڈال کر نکلتا ہے اور آدھی دنیا گھوم جاتا ہے'' [۵]

محمد اختر مونکا کے اسلوب میں طنز کی تیز دھار اور مزاح کی نرم چاشنی بھی موجود ہے ان کی شوخی میں ایسی بے

با کی اور بے ساختگی ہے جس نے ان کے انداز بیان کو انفرادیت بخشی ہے اس شوخی کے سہارے وہ بڑی سے بڑی بات معصومیت اور سادگی سے کہہ جاتے ہیں سچی بات یہ ہے کہ ان کے اسلوب میں مزاح کا عنصر ہی قاری کو سفر نامے پڑھنے پر مجبور کرتا ہے وہ اپنے سفر ناموں میں مزاح پیدا کرنے کے لیے بے ہودہ الفاظ اور واقعات کو استعمال نہیں کرتے بلکہ وہ شائستگی کا دامن تھامے، شائستہ، موزوں اور مناسب الفاظ سے اپنی تحریر کو مزاح کے رنگ میں رنگتے چلے جاتے ہیں۔ مزاح نگاری ان کے سفر ناموں میں پورے عروج پر نظر آتی ہے۔ محمد اختر مونکا کے اُسلوب میں شگفتگی اور تازگی مزاح کی حدوں کو مس کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے ہر سطر نہیں تو ہر دو چار سطروں کے بعد قاری کا دل گل وگلزار ہو جاتا ہے اور وہ مسکرانے پر مجبور ہو جاتا ہے وہ اپنے سفر نامے ''سفر تین درویشوں کا'' میں ایک جگہ لکھتے ہیں۔

> ''آدھی رات کا سماں تھا۔ درویش دوم کے خراٹے ہمارے مختصر سے کمرے میں گونج رہے تھے۔ میں مس ''کاتو'' کی بے وفائی کے کرب میں کروٹیں بدل رہا تھا کہ ہمارے دروازے پر دستک ہوئی، میرے خوش فہم ذہن نے لمحہ بھر کے لیے سوچا کہ شاید مس'' کاتو'' ہوگی میں نے لپک کر دروازہ کھولا تو سامنے ایک سہما سہما سا جاپانی کھڑا تھا اس نے اپنی شکستہ انگریزی اور اشاروں سے بتایا کہ ہمارے کمرے سے اٹھتے ہوئے ہنگامے نے اس کی نیند اچاٹ کر کے رکھ دی ہے۔ درویش دوم کے خراٹے تو صرف کمرے تک ہی محدود تھے۔ البتہ جب وہ اپنے ڈیڑھ فٹ چوڑے پلنگ پر کروٹ بدلتا تو اس کی بھرپور ٹانگ ٹکرانے سے مہین سی دیوار بھی ہل جاتی اور کمرے میں لیٹا پڑوسی بھی''[۶]

منظر نگاری کسی بھی سفر نامے کا لازمی جزو ہے، منظر نگاری کے بغیر سفر نامہ، سفر نامہ نہیں رہتا محمد اختر مونکا بھی اس فن کو بخوبی جانتا ہے وہ منظر نگاری کرتے ہوئے الفاظ کو اس خوب صورتی سے استعمال کرتا ہے کہ تصویر پر تصویر بنتی چلی جاتی ہے۔ محمد اختر مونکا نے سفر نامے کو منظر نامے میں تبدیل کرنے میں بڑی کامیابی حاصل کی ہے ان کا اسلوب تاثر سے بھرپور ہوتا ہے وہ جس ماحول میں بھی ہوتے ہیں اس سے بے خبر نہیں ہوتے بلکہ وہ اس کے حسن کو بیان کرنے میں اپنا کوئی ثانی نہیں رکھتے، منظر نگاری کرتے ہوئے پورے ماحول، مقام یا واقعہ کو قاری کے ذہن کی سکرین پر ایک فلم کی طرح پیش کرتے ہیں یوں قاری مصنف کے ساتھ ساتھ اس کے اس سفر میں شامل ہو جاتا ہے اس طرح قاری خود کو ہر مقام، ہر شہر اور ہر واقعہ سے گزرتا ہوا محسوس کرتا ہے یہی ایک اچھے سفر نامہ نگار کی خوبی ہے کہ وہ قاری کی توجہ کو بکھرنے نہیں دیتا بلکہ اپنے ساتھ ساتھ چلاتا ہے۔ منظر کشی میں انہیں وہ کمال حاصل ہے کہ اس کے لفظوں کی باگیسری نکہت بن کر پورے ماحول کو مترنم کر دیتی ہے اس کی منظر کشی میں بادلوں کے سائے بھی ہیں اور چاند کی چاندنی

بھی ،رات کا سناٹا بھی ہے تو دن کا شور بھی ،ٹمٹماتے ستارے بھی ہیں اور چنچل اشارے بھی ، لمبے لمبے درخت بھی ہیں اور اونچی اونچی عمارتیں بھی، فلک بوس پلازے بھی ہیں اور بل کھاتی شاہراہیں بھی ،شور مچاتی گاڑیاں بھی ہیں اور چنگاڑتے جہاز بھی ،خوب صورت دریا بھی ہیں اور نیلے نیلے سمندر بھی ، پھولوں کی کیاریاں بھی ہیں اور گوری گوری ناریاں بھی ،مسکراتے پھول بھی ہیں اور ادھ کھلی کلیاں بھی ، پائل کی جھنکار بھی ہے اور حسیناؤں سے پیار بھی ، گنگناتی وادیاں بھی ہیں اور لہلہاتی فصلیں بھی ،مہکتے گلاب بھی ہیں اور نکھرتے شباب بھی ۔ان تمام رنگینیوں نے محمد اختر مونکا کی تحریروں میں وہ رنگ بھر دیئے ہیں جو انہیں دوسرے سفر نامہ نگاروں سے ممتاز کرتے ہیں ۔اس سلسلے میں ایک انٹرویو میں ڈاکٹر نواز کاوش یوں کہتے ہیں۔

> ''محمد اختر مونکا کے سفر ناموں میں کمال درجے کی منظر نگاری پائی جاتی ہے جو عام طور پر دوسرے سفر نامہ نگاروں کے ہاں بہت کم پائی جاتی ہے وہ ہر منظر اور واقعہ کو بڑی ژرف نگاہی سے دیکھتے اور بیان کرتے ہیں ۔ان کے اسلوب بیان میں بلا کی رنگینی اور رعنائی پائی جاتی ہے ۔میرے خیال میں محمد اختر منظر نگاری کا شہنشاہ ہے۔''[۷]

محمد اختر مونکا کے سفر ناموں کو اگر ہم زبان و بیان کے حوالے سے دیکھیں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اردو کا لچک دار تصور رکھتے ہیں جس میں سلاست کے ساتھ ساتھ اپنائیت کا بھی گہرا رنگ موجود ہے یہ اس لیے کہ انہوں نے اپنے جملوں میں دوسری زبانوں کے الفاظ کو اس طرح سمویا ہے کہ وہ لفظ پرائے محسوس نہیں ہوتے بلکہ اردو زبان کے الفاظ بن جاتے ہیں جس سے جملوں کو روانی اور تسلسل کے ساتھ ساتھ انوکھا پن بھی ملا ہے ۔وہ کرنل محمد خان کی طرز پر اپنی تحریر کو دلچسپ بنانے کے لیے پنجابی لفظوں اور جملوں کا استعمال کرتا ہے ان کے سفر ناموں میں بہت سی جگہ پر آپ کو پنجابی الفاظ اور جملے ملیں گے مگر کہیں پر بھی ان کا استعمال آپ کو بے جا اور فضول نظر نہیں آئے گا وہ اس انداز سے اپنی تحریر میں دوسری زبان کے الفاظ استعمال کرتے ہیں جس سے تحریر میں شوخی کے ساتھ ساتھ تازگی بھی پیدا ہو جاتی ہے ۔محمد اختر مونکا نے خاص طور پر پنجابی کے الفاظ کو بڑی فنکارانہ چابکدستی سے اردو جملوں میں شامل کیا ہے ۔یہ ان کی مہارت اور ہنر ہے کہ جملے کی بناوٹ میں کسی قسم کا کوئی سقم پیدا نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کی سلاست متاثر ہوتی ہے ۔وہ ''پیرس ۲۰۵ کلو میٹر'' میں ایک جگہ پنجابی لفظ کا استعمال اس طرح کرتے ہیں۔

> ''روم کی سرحدیں پار کرتے کرتے ''شکر دوپہر'' ہو گئی تھی پنجاب میں تو ''مٹیاریں''شکر دوپہر کو ککڑی دے تھلے اپنی ونگیں کھڑکا کر اپنے محبوب کا انتظار کرتی ہیں ۔مگر میں شاہراہ آریلیو پر سائپرس کے سائے

تلے، ہاتھ میں اپنی منزل کا کتبہ تھامے، گاڑیوں کا انتظار کر رہا تھا''[۸]

محمد اختر مونکا اپنے سفر ناموں میں جگہ جگہ، لفظی تراکیب، تشبیہات اور استعارات سے کام لیتا ہے مسجع اور مقفیٰ جملے لکھنے میں ان کو بڑی مہارت حاصل ہے اس طرح ان کے سفر ناموں میں زبان کی خوبصورتی کے ساتھ ساتھ برجستگی بھی پیدا ہو جاتی ہے یہ اس بات کی دلیل ہے کہ مصنف کو زبان پر مکمل دسترس حاصل ہے۔ وہ تشبیہات اور استعارات کے موتیوں کو جملوں کی لڑی میں اس طرح پروتا ہے کہ ایک جگمگاتا ہوا شوخ نثری ہار ہماری نظروں کے سامنے آ گیا ہے جس کی چمک تا دیر ہماری آنکھوں کو خیرہ کیے رکھتی ہے اور ہمارا ذہن اس تاثر کو کبھی بھول نہیں پاتا۔ اس وجہ سے ان کی تحریریں جاندار اور پر تاثیر بن گئی ہیں۔ محمد اختر مونکا کی نادر تشبیہات ان کے اسلوب کو نکھارتی اور دلکشی پیدا کرتی ہیں ان کی تمام تر تراکیب منفرد اہمیت کی حامل ہوتی ہیں اس وجہ سے ان کی تحریر پر اثر اور دلکش بن جاتی ہے جو قاری کے دل کو موہ لیتی ہے۔ ایک جگہ وہ اپنے سفر نامے میں یوں لکھتے ہیں۔

''درویش اول کمرے میں اس طرح گھوم رہا تھا جیسے پنجرے میں ڈارون کی تھیوری والا اور انسان سے مشابہت رکھنے والا جانور آسمان پر گھٹائیں بپھری ہوئی تھیں اور وہ اس طرح بے دردی سے برس رہی تھیں جس طرح کوئی چہیتی بیوی خاوند پر برس رہی ہو۔ جوں جوں بارش بڑھتی گئی توں توں ہماری نا امیدی اور بھوک بھی بڑھتی گئی۔ جہاں تک بھوک کا تعلق ہے اس سے میرا بہت قریبی رابطہ ہے۔''[۹]

تشبیہہ اور استعارہ کے ساتھ ساتھ محمد اختر مونکا نے تکرار لفظی کے ذریعے اپنے جملوں کو شاعرانہ آہنگ دیا ہے تکرار لفظی کے مختلف روپ اور ڈھنگ ہمیں ان کے سفر ناموں میں نظر آتے ہیں۔ محمد اختر مونکا نے کئی مقامات پر تکرار لفظی، ردیف اور قافیہ کو اس خوب صورتی سے اپنے جملوں میں استعمال کیا ہے کہ عبارت کی زمین دھنک رنگ پھولوں سے سج جاتی ہے اور جس کی خوشبو ایک عرصے تک ذہن کو معطر رکھتی ہے۔ محمد اختر مونکا نے نثر میں شاعری کا جادو جگایا ہے، تکرار لفظی کے مختلف روپ اور ڈھنگ ہمیں ان کے سفر ناموں میں نظر آتے ہیں۔ کہیں ردیف اور قافیہ بندی کی شکل میں اور کہیں الفاظ کے بندھن کی صورت میں، یوں ان کی تحریر مترنم ہو جاتی ہے اور قاری نثر پڑھتے ہوئے شاعری کا مزہ لیتا ہے۔ محمد اختر مونکا تکرار لفظی کے ساتھ ساتھ اپنی تحریر میں مزاح بھی پیدا کرتا ہے۔ ایک بڑے ادیب کی طرح ان کے نثری اسلوب میں نہایت دلکشی پائی جاتی ہے اور یہ خوبی ان کے سفر ناموں میں آپ کو بے شمار دفعہ ملے گی۔ ایک جگہ پر دیکھیں:

ایک اور جگہ پر محمد اختر مونکا نے تکرار لفظی کا جادو یو جگایا ہے۔

''دوسری شاہراہ پر میرا سفر جاری تھا ۔جہاں سے شہر اور ساحل ، ساحل اور سمندر ،سمندر اور کشتیاں ،کشتیاں اور باد بان ،باد بان اور ہوا،ہوا اور بادل ،بادل اور بجلی ،بجلی اور بارش اور میں بارش سے بچنے کے لیے زیتون کے گھنے درخت کے نیچے چھپ کر بیٹھ گیا''[۱۰]

تاریخ محمد اختر مونکا کا پسندیدہ موضوع ہے ۔وہ جس ملک میں جاتے ہیں اس ملک کی تاریخ کو زیر بحث ضرور لاتے ہیں ان کے سفر ناموں میں جو بات قدرے مشترک ہے وہ تاریخی معلومات ہیں ۔وہ اپنے سفر ناموں میں تاریخی ،جغرافیائی،تہذیبی،ثقافتی،علمی اور ادبی زندگی کو موضوع بناتا ہے ۔محمد اختر مونکا اپنے سفر ناموں میں تاریخی حوالوں کا مناسب استعمال کرتا ہے ،وہ تاریخی حوالوں کا جا بجا استعمال کر کے اپنے سفر ناموں کو تاریخ کی نذر نہیں کرتا بلکہ ضرورت کے مطابق تاریخی حوالے دیتا ہے ۔محمد اختر مونکا کے سفر ناموں کے متعلق ڈاکٹر عبدالخالق تنویر کہتے ہیں:

''محمد اختر مونکا کے سفر ناموں میں قدیم ،جدید ،تاریخ ،جغرافیہ اور تہذیب و ثقافت کی بھینی بھینی خوشبو رچی ہے وہ اپنے سفر ناموں میں کسی ملک کی تاریخ کو بڑی دلچسپی اور پوری دیانتداری سے بیان کرتا ہے یہی اس کی سب سے بڑی خوبی ہے''[۱۱]

محمد اختر مونکا کے رویوں میں انتہا درجے کی نرمی ،یکسانیت اور گھلاوٹ ہے وہ ایسے ایسے نئے موضوعات اپنے سفر ناموں میں شامل کرتا ہے جو عام طور پر دوسرے سفر نامہ نگاروں کے ہاں بہت کم دکھائی دیتے ہیں ان کی تحریر میں جدت اور اچھوتے پن کی وجہ سے بڑے بڑے ادیبوں نے ان کو ادب کے میدان میں خوش آمدید کہا ہے اور ادب کے میدان میں ان کی آمد کو خوش آئند قرار دیا ہے ۔محمد اختر مونکا کی تحریروں میں سنجیدگی کے ساتھ ساتھ مزاح بھی ملتا ہے آپ کے سفر ناموں میں قاری کہیں بھی بوریت محسوس نہیں کرتا ان تمام خصوصیات کی بنا پر محمد اختر مونکا کے سفر ناموں کو اردو ادب کے اچھے سفر ناموں میں شمار کیا جا سکتا ہے ۔وہ سفر نامے کی تاریخ میں ایک قد آور سفر نامہ نگار کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں انہیں ایک کامیاب سفر نامہ نگار کے ساتھ ساتھ اردو سفر نامے کی تاریخ میں معروف ترین سفر نامہ نگاروں کی صف میں بھی شامل کیا جا سکتا ہے ۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ محمد اختر مونکا،پیرس ۲۰۵ کلو میٹر،سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور۲۰۰۳ءفلیپ

۲۔ انور سدید،ڈاکٹر،اردو ادب میں سفر نامہ،مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ،لاہور،۱۹۸۷ءص۴۸

۳۔ جمیل زبیری،دھوپ کنارہ، بیلا پبلی کیشنز،کراچی ۱۹۸۱ءفلیپ

۴۔ انور سجاد، ڈاکٹر، روز نامہ جنگ، کراچی، ادبی صفحہ ۱۹۸۲۔۱۲، ۱۷

۵۔ عطاالحق قاسمی، روز نامہ جنگ، لاہور، ادبی صفحہ ۱۹۸۲۔۱۲۔۱۳

۶۔ محمد اختر مونکا، سفر تین درویشوں کا، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۲ء ص ۱۹۷

۷۔ انٹرویو راقم، از ڈاکٹر نواز کاوش، بمقام قیام گاہ (بہاول پور)، تاریخ، ۲۰۱۶۔۹۔۲۵

۸۔ محمد اختر مونکا، پیرس ۲۰۵ کلومیٹر، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء ص ۳۲۷

۹۔ محمد اختر مونکا، سفر تین درویشوں کا، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۲ء ص ۴۸

۱۰۔ محمد اختر مونکا، پیرس ۲۰۵ کلومیٹر، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء ص ۴۳۰

۱۱۔ انٹرویو راقم، از ڈاکٹر عبدالخالق تنویر، بمقام قیام گاہ (ہارون آباد)، تاریخ، ۲۰۱۶۔۱۰۔۲

ڈاکٹر فائزہ بٹ

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو

کنیئرڈ کالج یونی ورسٹی برائے خواتین، لاہور

ن م راشد کی نظم 'خودکُشی'

Noon Meem Rashid is considered to be the 'Father Of Modernism'. No doubt he is one of the most known modern poets in Pakistani Urdu Literary History. Instead of adopting the traditional form of poetry, he introduces 'Free Verse' technique in Urdu poetry. In 1940, his fisrt book 'Marva' established him as a unique modern poet with different poetic accent. His Leadership is limited due to tough and complicated formation of his verses. Here is presented the psycho-critical analysis of his poem 'Khud Kushi' in the pcychoanalytic perspective of Sigmund Freud.

بیسویں صدی کی اردو شعری روایت میں بالخصوص، ن م راشد کو انفرادی مقام حاصل ہے۔ جدید اردو نظم کو نئے شعری آفاق اور کمالات سے روشناس کرانے والے سخن وروں میں راشد کا نام بہ طورِ سند پیش کیا جا سکتا ہے۔ راشد کے مزاج کے فارسی انداز کی ترکیب سازی، الفاظ کے انتخاب اور اِن کے باہمی ربط سے نمو پانے والا بلند آہنگ لب ولہجہ، تراکیب کا بر محل اور برجستہ استعمال، استعاروں اور علامتوں کے ساتھ وابستہ تلازمات کی کمال مہارت سے کھپت، سطروں کی تجریدی پیچیدگی اور کلام کی روانی اسے اعلیٰ پائے کا نظم گو منواتے ہیں۔

راشد نے اپنی نظموں کے توسل سے اردو شاعری کو علامتیت (Symbolism)، تصویریت (Imagery) اور ڈرامائیت کے نئے ابعاد سے متعارف کرایا۔ راشد کی شعری کائنات کی بُنت میں فکر و خیال کی ندرت کے ساتھ ساتھ استعاروں، علامتوں، تشبیہوں، تمثالوں اور اساطیری عوامل سے مزیّن منفرد اسلوبیاتی مہارت کو مرکزیت حاصل ہے۔ اِس کے ہاں مضبوط اور پائے دار شعری تمثالوں کا ایک ہجوم ہے۔ عمران ازفر کے مطابق: ''وہ اپنی تمثالوں کے ذریعے ذات کی تنہائی، جبر و استبداد اور دنیا کے سکوت کو توڑنا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اِس کی نظم فرد فرد تمثال سے ایک بڑی تصویر قاری کے سامنے مصوّر کرتی ہے۔''[۱]

اپنے پہلے شعری مجموعے 'ماورا' کی نظموں میں راشد نے فرد کو اہمیت دی ہے اور سماجی دباؤ کے زیرِ اثر ایک ایسے بسورتے اور کراہتے ہوئے فرد کو پیش کیا ہے جس کی برہمی اِس کی باہم برسرِ پیکار جسمانی اور ذہنی صلاحیتوں کو بالآخر نیست

کرتے ہوئے کم حوصلگی کا سبب بنتی ہے۔ یہی کم حوصلگی اِس کی ذات کو یاسیت کے گہرے اندھیروں میں دھکیلتے ہوئے فراریت اور بغاوت کی ترغیب دیتی ہے۔فراریت اور بغاوت کو ایک ہی جذبے کے دو مماثل رویے قرار دیتے ہوئے ڈاکٹر فخر الحق نوری لکھتے ہیں:

> دراصل فراریت اور بغاوت ایک ہی منبع سے پھوٹنے والے ردِعمل کی دو مختلف صورتیں ہیں۔ ماحول کو بدلنے کی خواہش دونوں میں مضمر ہوتی ہے۔فرق یہ ہے کہ فراریت ماحول کے دباؤ کو تسلیم کرنے اور بغاوت دباؤ کو رد کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ بغاوت میں فراریت کے برعکس اپنے آپ پر اعتماد کرنے کی ضرورت ہوتی ہے اور راشد میں یہ اعتماد بہت جلد پیدا ہو گیا تھا۔[۲]

باغیانہ عناصر کو مہمیز کرنے والے اعتماد کی حامل راشد کی نظموں کی اکثریت کے باوجود فرد کی سیاسی بے چینی، معاشرتی وفکری کیفیت، جبر، بیرونی دباؤ اور اندرونی خلفشار کی عکاس بیش تر نظموں میں فراریت کا رنگ غالب ہے۔ اِس حوالے سے ڈاکٹر فخر الحق نوری رقم طراز ہیں:

> ماورا کی نظموں میں پائی جانے والی فراریت کی مختلف صورتیں ہیں۔اسی فراریت کی انتہائی شکل 'خودکُشی' ہے۔ یہ وہ کیفیت ہے جس میں زندگی کے حقائق کا سامنا کرنے کے بہ جائے موت کی آغوش میں پناہ حاصل کرنا عافیت کا باعث معلوم ہوتا ہے۔ اِس طرح کی نظموں میں بہ ظاہر ایک منفی رجحان نظر آتا ہے، لیکن یہ بھی درست نہیں کہ اِن نظموں کا اطلاق خود راشد کی زندگی پر کر دیا جائے۔ بہ ہر حال اِس ہزیمت خوردگی اور فراریت کا شاعر کی ذہنیت (غالباً نفسیات) سے کسی نہ کسی حد تک تعلق ضرور ہے۔[۳]

تخلیقات بلاشبہ اپنے خالق کی ذہنی کیفیات، ماحول، عصری حقائق، فکری رجحانات اور طبعی میلان کی آئینہ دار ہوتی ہیں۔تخلیق اگرچہ کاملتاً خالق کا ذاتی تجربہ نہیں ہوتی، لیکن بہ ہر حال اِس کی نفسیاتی رو کی عکاس ضرور ہوتی ہے۔

راشد کی شاعری، بالخصوص ماورا کی نظمیں زیادہ تر ایک خالی اور کھوکھلے انسان کی ترجمان ہیں۔ راشد نے دراصل بیسویں صدی کے فرد کی ذہنی و جذباتی کیفیات کو اپنی نظموں میں کمال مہارت سے مصوّر کیا ہے۔ بیسویں صدی کے انسان کے خالی پن کی بابت رولو مے رقم طراز ہیں:

> بیسویں صدی کے وسط میں عام انسانوں کا سب سے بڑا مسئلہ ایک خالی پن کا احساس ہے۔ اِس سے مراد فقط یہ نہیں کہ بیش تر لوگ یہ نہیں جانتے کہ وہ کیا چاہتے ہیں؟ بلکہ انھیں اِس بات کا بھی کوئی واضح شعور نہیں کہ وہ کیا محسوس کرتے ہیں؟ جب وہ خود اختیاری کے فقدان اور اپنی قوتِ فیصلہ کے مفلوج ہو جانے کی شکایت شروع کرتے ہیں، جو اِس دور کی مخصوص مشکلات ہیں، تو یہ بات بہت جلد ظاہر ہو جاتی ہے کہ اِن کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی خواہشات، جذبات اور احساسات کا واضح طور پر تجربہ ہی نہیں کیا۔

نتیجے کے طور پر وہ خالی پن کے داخلی احساس کا شکار رہتے ہیں اور حالات کے ریلے میں لاچاری سے اِدھر اُدھر بھٹکتے رہتے ہیں۔''[۴]

متوسط طبقہ خالی پن یا کھوکھلے پن کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ راشد کی نظموں کا فرد بلاشبہ اسی متوسط طبقے کا نمائندہ ہے۔ اِس نوع کا فرد ایک مخصوص میکانکی معمول کے مطابق زندگی بسر کرنے کے سبب بے نام سے خالی پن اور بے معنی اکتاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔ اِس حوالے سے میراجی لکھتے ہیں:

> راشد کی نظموں میں یہ بات اکثر موجود ہے کہ وہ ایک جھجکتے ہوئے، تھکے ماندے انسان کا تصور پیش کرتا ہے جس کے ذہن پر تہذیب وتمدن کی الجھنوں کا اثر ذرا حد سے زیادہ ہوا ہو، جو کسی بات سے جی بھر کر پورے صفحے پر لطف اندوز نہ ہوسکتا ہو، ایک نقطے سے ہٹ کر دوسرے نقطے تک جاتا ہو اور پھر دوسرے سے تیسرے تک۔ اس نظم کا انسان بھی کچھ اسی وقت کا انسان ہے۔ اس میں ایک ایسے آدمی کے خیالات کا عکس ہے جو یک ساں بہاؤ اور بے زار کن کیفیت میں شب و روز گرفتار ہے۔[۵]

دراصل انسانی ذہن ایک طویل مدت تک خالی پن کی کیفیت میں مبتلا نہیں رہ سکتا۔ اگر ذہنی مشینری گرد و پیش میں پھیلے زمینی و آسمانی حقائق سے روز افزوں اور نت نئے افکار و خیالات کشید نہ کر رہی ہو تو انسان نہ صرف ٹھہرے ہوئے پانی کی طرح سڑنا شروع ہو جائے گا بلکہ اِس کی کچلی ہوئی صلاحیتیں اور پوشیدہ امکانات بھی ایک گہری مایوسی اور مریضانہ ذہنیت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور آخر کار وہ تخریبی سرگرمیوں کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔

نظم 'خودکُشی' خالی پن کے شکار اور مریضانہ ذہنیت کے حامل ایک ایسے ہی فرد کا المیہ ہے جو عجب نفسیاتی الجھنوں میں گھرا ہے۔ خالی پن کا یہ تجربہ عام طور پر اِس احساس سے ابھرا ہے کہ وہ بے بس ہے اور اپنی زندگی یا گرد و پیش کو بدلنے کے لیے کوئی مؤثر قدم نہیں اٹھا سکتا۔ نتیجے کے طور پر وہ گہری مایوسی اور لایعنیت کے احساس کا شکار ہو جاتا ہے۔ دراصل جبلتِ حیات (Eros) اور جبلتِ مرگ (Death Instinct)[۶] میں بہ یک وقت جکڑا ہوا یہ ایک ایسا انسان ہے جو اپنے لاشعور میں موجود مسلسل مایوسی کے تحت مرنے کی شدید خواہش اور شعوری سماجی ذمے داریوں کی طرف غیر ارادی رجوع کی کش مکش سے دوچار ہے۔ انسانی حیات میں اِن دو بنیادی جبلتوں کی یک ساں کارروائی کے حوالے سے آسٹرین نفسات دان سگمنڈ فرائیڈ (Sigmund Freud) بیان کرتے ہیں کہ:

> حیاتیاتی اعمال میں دراصل جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ، دونوں کبھی ایک دوسرے کے خلاف کام کرتی ہیں اور کبھی ایک دوسرے سے مل کر بروئے کار آتی ہیں۔ انھی دو بنیادی جبلتوں کا باہمی عمل اور ایک دوسرے کے خلاف ردِعمل زندگی کے تمام گوناگوں مظاہر کو وجود میں لاتا ہے۔[۷]

کر چکا ہوں آج عزمِ آخری

فرد جبلتِ مرگ کے تحت اِک عرصے سے چند مخفی محرکات کی بنا پر جس نفسیاتی دباؤ کا شکار رہا، اب وہ دباؤ اِک قوت کی صورت اِس کے حواس معطل کر کے خارج کی دنیا سے اِس کا رابطہ منقطع کر رہا ہے۔ یوں رفتہ رفتہ وہ خواہش کرنا اور محسوس کرنا ہی چھوڑ دیتا ہے۔ بے حسی اور جذبات کا فقدان بھی دراصل تشویش ناک ہے اور مدافعت کی ایک صورت بھی۔ مایوسی اور بے یقینی کی کیفیت سے مسلسل دوچار رہنے کے نتیجے میں انسان کی آخری مدافعتی تدبیر یہ ہوتی ہے کہ وہ خطرے اور مایوسی کے احساس سے گریز کرے۔ اِس کیفیت کی انتہائی تخریبی شکل 'مرگ' ہے، جسے خودکُشی کی صورت میں دانستہ اپنا کر فرد لایعنی و میکانکی معمول کی اکتاہٹ اور مایوسی سے مستقل نجات پا لینے کی خواہش کرتا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ برعکس قوت کیا ہے جو اُس کی خواہشِ مرگ کی راہ میں حائل ہے؟ یقیناً یہ برعکس قوت چند ایسی ذمے داریوں کے احساس کا اظہار ہے جس سے روگردانی فرد کو گوارا نہیں۔ اِس بات کی تصدیق سگمنڈ فرائیڈ کے درج ذیل بیان سے ہوتی ہے:

> جب تک جبلتِ تخریب داخلی طور پر جبلتِ مرگ کی حیثیت سے عمل کرتی ہے، اس کا عمل خاموش رہتا ہے۔ فرد اِس سے اُس وقت دوچار ہوتا ہے جب وہ خارجی دنیا کی جانب رخ کرتی ہے اور تخریبی جبلت ہی کی حیثیت سے عمل کرتی ہے۔ اِس جبلت کا رخ بدلنا فرد کے تحفظ اور بقا کے لیے ضروری ہوتا ہے اور اس کے تمام عضلاتی نظام کو اس مقصد کے لیے استعمال میں لایا جاتا ہے۔ جب فوق الانا (Super Ego) کی تشکیل شروع ہوتی ہے تو جارحانہ تخریبی جبلت کی خاصی مقدار انا (Ego) میں مرکوز ہو جاتی ہے اور وہاں خودتخریبی کے انداز میں عمل کرتی ہے۔ جارحانہ قوت کی روک تھام خودتخریبی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ۔۔۔خودتخریبی کی یہ جارحانہ قوت فرد کو بالآخر موت سے ہم کنار کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے، لیکن شاید یہ اُس وقت تک ممکن نہیں ہوتا جب تک اس کی لبیڈو (Libido) یعنی جبلتِ حیات کی قوت پوری خرچ نہ ہو گئی ہو۔[۸]

ذمے داریوں کے احساس کی بے داری میں بھی گویا لاشعور کی کارفرمائی واضح ہے۔ اگر یہ شعوری کاوش ہوتی تو فرد اپنی جبلتِ مرگ کی انگیخت کو کسی نہ کسی طور سنسر رکھتا۔

شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں

دوسرے مصرعے میں لفظ 'دیوار' اُن ناگزیر ذمے داریوں کی علامت ہے جو فرد اور خواہشِ مرگ کے مابین حائل ہیں۔ 'شام سے پہلے' اُس مختصر دورانیے کی طرف اشارہ ہے جس کی بنا پر فرد اپنی نام نہاد قوتِ ارادی پر نازاں ہے۔ یعنی فرد کے لیے یہ بات باعثِ اطمینان ہے کہ وہ ٹھیک وقت پر (شام سے پہلے) خود کو اُن ذمے داریوں کے احساس سے

چھڑانے میں کام یابی کے قریب تر ہو جاتا ہے، جنھیں فرد کے باطن کی آواز کی حیثیت حاصل ہے اور جو موت کی طرف اس کے بڑھتے قدم روک لیتی ہیں۔ فرد دعویٰ کرتا ہے کہ وہ اپنی 'نوکِ زبان' سے احساسات کی دیوار کو چاٹ چاٹ کر کم زور تر کرتا ہے۔ تاکہ دیوار کی صورت سماجی ذمے داریوں کے احساس کے ختم ہوتے ہی خواہشِ مرگ کی تکمیل ممکن ہو سکے۔ یہاں ترکیب 'نوکِ زبان' اور فقرہ 'چاٹ کر دیوار' دعوتِ فکر دیتے ہیں۔

'چاٹ کر دیوار' گرانے کی روایت درحقیقت یاجوج اور ماجوج[9] اقوام کی سعیِ ناتمام سے متعلق ہے۔ اِن اقوام کی بابت معلومات کتابِ حکمت، القرآن کی سورۃ 'الکہف' کی آیاتِ مبارکہ ۹۲ تا ۹۶ میں حضرت ذوالقرنین کے حالات کے بیان میں ملتی ہیں۔ یاجوج اور ماجوج انسانی نسل ہی کی دو قومیں ہیں۔ زیادہ تر مفسرین نے انھیں حضرت نوح کے بیٹے 'یافث' کی نسل سے قرار دیا ہے۔ لہٰذا ایک ہی نسل سے متعلق ہونے کے سبب فیروز سنز اردو انسائیکلوپیڈیا میں مذکورہ اقوام کو ایک قوم تسلیم کرتے درج کیا گیا ہے:

> ایک خوں خوار اور جنگ جُو قوم جس کا ذکر قرآنِ پاک میں آیا ہے۔ کہتے ہیں کہ اِس قوم کی روک تھام کے لیے ایک ہشت دھاتی دیوار بنائی گئی تھی، لیکن یہ لوگ اس دیوار میں بھی رخنے کر کے گھُس آتے تھے۔ اور جتنی دیوار دن میں بنتی تھی، رات کو اکھاڑ دیتے تھے۔۔۔ اور جو آبادی دیوار کے اُس طرف تھی، اُس کے لیے وبالِ جان بنے ہوئے تھے۔ مفسرین کے بہ قول یہ لوگ بحیرۂ خزر (Caspian Sea) کے مغرب میں آباد تھے اور سلطنتِ فارس کے علاقوں کو پامال کر کے بھاگ جایا کرتے تھے۔ چناں چہ بادشاہ، سائرس اوّل (خسرو) نے، جو کیانی خاندان کا پہلا بادشاہ تھا، رعایا کی پریشانی دور کرنے کے لیے بحیرۂ خزر کے مغربی کنارے کے پہاڑوں کے درّے پتھر اور دھات کی دیوار سے بند کرا دیے۔۔۔ یہ دیوار بہت اونچی اور دہری تھی، اور اس کو پار کرنا نہایت مشکل تھا۔ جب سائرس نے یہ دیوار مکمل کر لی تو پھر پہاڑ کے گرد چکر دے کر ان کے ملک پر یورش کی اور اس قوم کو فنا کر دیا۔[10]

روایت ہے کہ اِن اقوام کی باقیات دیوار کے قیام کے دن سے اِسے گرا دینے کی غرض سے مسلسل دن بھر زبان سے چاٹ چاٹ کر گھٹانے کی کوشش کرتی ہیں اور شام ڈھلے دیوار کو گھٹانے میں کام یاب بھی ہو جاتی ہیں۔ لہٰذا رات ہوتے ہی آئندہ صبح مزید چاٹ کر دیوار مکمل گرا دینے کا ارادہ کر کے سو جاتی ہیں۔ مگر صبح بے دار ہوتے ہی وہ دیوار انھیں پھر سالم حالت میں ملتی ہے۔ یہ عمل ابتدا سے آج تک اِسی طرح جاری ہے۔ قرآن میں مذکور ہے کہ حضرت ذوالقرنین نے فرمایا یہ دیوار اُس وقت تک قائم رہے گی جب تک میرے مالک (اللہ تعالیٰ) کی مرضی ہے۔

کہا جا سکتا ہے کہ دیوار گرا کر آزادی حاصل کرنے کے حوالے سے اِن کے جذبات کے الاؤ کو بھڑکنے میں فقط ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ جس 'لمحے' وہ اِس آنچ پر گرفت حاصل کر کے دیوار گرانے میں کام یاب ہو جائیں گے، آزادی ان کا

مقدر ہوگی۔ مگر وہ اِک بنیادی 'لمحہ' ہی تو ان کی گرفت میں نہیں۔ جب کہ اِس نظم کا فرد میکانکی حیات کے جہدِ مسلسل سے برسرِ پیکار رہتے رہتے اُس ایک بنیادی 'لمحے' کا ادراک پانے میں کام یاب ہو جاتا ہے، جس کا ذکر آئندہ سطور میں ہوگا۔

ترکیب 'نوکِ زبان' کی بابت بات کی جائے تو سوال یہ اُٹھایا جا سکتا ہے کہ محض 'زبان' سے چاٹ کر بھی تو دیوار کو کم زور تر کیا جا سکتا تھا، خالصتاً 'نوکِ زبان' کی ترکیب کیوں استعمال کی گئی؟ اِس حوالے سے یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ ماہرینِ لسانیات کے مطابق دہن میں زبان کے رقص سے اصوات بنتی ہیں۔ صوت سازی کے اِس 'زبانی رقص' میں زبان کا سب سے زیادہ متحرک حصہ 'زبان کی نوک' ہے۔

لہٰذا اگر درج بالا دلیل کا اطلاق راشد کے اِس مصرعے پر کیا جائے:

چاٹ کر دیوار کو نوکِ زبان سے ناتواں

تو یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ فرد بول کر خود کلامی اور خود تلقینی کی صورت اپنی خواہشِ مرگ کو قوی کرتا ہے۔ فرانسیسی نفسیات دان ایمل کوئے (Emile Coue) خود تلقینی کی وضاحت میں لکھتے ہیں:

> خود تلقینی سے مراد ہے نوعِ انسانی کے جسمانی اور اخلاقی وجود پر تخیل کا اثر۔ یعنی اپنے آپ میں کوئی خیال پیدا کرنا۔ ارادے کے مسلسل بہ آوازِ بلند اظہار سے لاشعور اِس تلقین کو قبول کر لیتا ہے اور اِسے خود تلقینی میں بدل دیتا ہے تو مطلوبہ خواہش یا خواہشات عملی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ خود تلقینی بلا شبہ عملِ تنویم (Hypnotism) ہی کی ایک صورت ہے۔ گویا اگر فرد خود کو اِس بات پر آمادہ کر لے کہ فلاں کام کر سکتا ہے، بہ شرط یہ کہ وہ کام ممکن ہو، تو فرد وہ کام کر لے گا۔''[11]

درحقیقت جب انسان بہ یک وقت دو مخالف قوتوں کے زیرِ اثر ہو تو اِن میں سے نسبتاً زیادہ حاوی قوت کو بول کر، خود تلقینی کے انداز میں اپنے ارادے کی تشفی کے لیے بیان کرتا ہے۔ ایک طرح سے وہ اپنے ارادے کو مضبوط کر رہا ہوتا ہے تا کہ دوسری نسبتاً کم حاوی قوت کے تسلط سے اپنے حواس کو چھڑا سکے۔

نظم کا فرد ایسی ہی کش مکش کا شکار ہے۔ وہ مناسب وقت تک خود کلامی کے سہارے اپنی خواہشِ مرگ کو ہوا دیتا رہتا ہے مگر آخر کار اِس کا باطن جیت جاتا ہے اور وہ اُن مخفی احساسات و جذبات سے فرار حاصل کرنے میں ناکام رہتا ہے جو اُسے زندگی کی طرف لوٹاتے ہیں۔

صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند

گویا جبلتِ حیات ایک بار پھر جبلتِ مرگ پر حاوی ہو جاتی ہے۔

رات کو جب گھر کا رخ کرتا تھا میں

تیرگی کو دیکھتا تھا سرنگوں

منہ بسورے، رہ گزاروں سے لپٹتے، سوگوار

گھر پہنچتا تھا میں انسانوں سے اکتایا ہوا

دوسرے مصرعے میں 'تیرگی' کو بہ معنی موت کے لیا جا سکتا ہے۔ انسانی فطرت ہے کہ جو چیز نظر سے اوجھل ہو وہ 'اندھیرا' معلوم ہوتی ہے۔ موت بھی ایک معمہ ہے اور نظروں سے اوجھل۔ لہٰذا یہاں 'تیرگی' کو 'موت' سے تعبیر کرنا درست ہوگا۔ فرد جب شام ڈھلے دن بھر خارجی حالات کے دباؤ سے نبرد آزما رہنے کے بعد تھکے ماندے اور اکتائے ہوئے دل کو لیے، خود کو موت کا دلاسا دیتے اور مرنے پر آمادہ کرتے گھر کا رخ کرتا ہے تو راستے میں پھیلے اندھیرے پر اُسے موت کا گماں گزرتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے فرد کی روز روز کی خواہشِ مرگ اور صبح ہوتے ہی حیاتیاتی احساسات کی بے داری کے کھیل کو ایک عرصے سے دیکھ دیکھ کر موت بھی مایوسی کی کیفیت میں، بہ صورتِ تیرگی راہوں میں کھڑی منتظر ملتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ:

میرا عزمِ آخری یہ ہے کہ میں

کود جاؤں ساتویں منزل سے آج!

فرد اب مصمم ارادہ کر چکا ہے کہ 'ساتویں منزل' سے کُود کر خود کو موت کی آغوش میں دے دے گا۔ دوسرے مصرعے میں 'ساتویں منزل' ایک اہم علامت ہے۔ میرا جی نظم 'خودکُشی' کے ہیرو کو ایک کلرک فرض کرتے ہوئے ساتویں منزل کی بابت لکھتے ہیں:

> ساتویں منزل سے کیا مراد ہے؟ کیا یہ دفتر کی عمارت ہے جس کی ساتویں منزل میں یہ کلرک کام کرتا ہے؟ ایک شک گزرتا ہے کہ یہ منزلیں عمارت کی نہیں، اِس کلرک کے دورانِ ملازمت کی منزلیں ہیں۔[۱۲]

دراصل اِس نظم کا ہیرو متوسط طبقے کا ایک عمومی کردار ہے۔ وہ کسان، بنیا، موچی، خاکروب، درزی، ڈرائیور یا کلرک، کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ میرا جی اگر فرد کو صرف کلرک فرض کر کے نظم کی توضیح پیش کرتے ہیں تو 'ساتویں منزل' سے متعلق ان کا درج بالا مفروضہ درست تسلیم کیا جا سکتا ہے، لیکن اگر نظم کا فرد فقط ایک کلرک نہیں بلکہ سماج کے متوسط طبقے کا نمائندہ ہے تو 'ساتویں منزل' کو شدت کے اظہار کے لیے فرض کیا جا سکتا ہے۔ یہ زمین سے دور ایک بلند ترین مقام کی علامت ہو سکتی ہے۔ جس طرح 'ساتواں آسمان' اسلامی نقطۂ نظر سے بلند ترین مقام ہے۔ آج خواہشِ مرگ کی تکمیل کے مصمم ارادے کی وجہ یہ ہے کہ:

آج میں نے پا لیا ہے زندگی کو بے نقاب

اِس مصرعے میں فرد دعویٰ کرتا ہے کہ زندگی کا اصل روپ اب اُس سے مخفی نہیں رہا۔ زندگی کیا ہے؟ کس طرح سے یہ انسان کو خود میں الجھا کر، خود سے منسلک ضرورتوں اور ذمے داریوں کے شکنجے میں جکڑ کر اُسے اُس کے قالب سے بے گانہ رکھتی ہے۔ فرد فخریہ انداز میں 'آج' زندگی کے اصل روپ کو دیکھ لینے کا اقرار کر رہا ہے۔ یہ وہ 'آج' ہے کہ جس نے فرد پر زندگی کو بے نقاب کر کے اِس کی جبلتِ مرگ کو سابقہ سے کہیں زیادہ انگیخت کیا۔ گویا فرد جب تک زندگی کا مخصوص قاتلانہ روپ نہیں دیکھ پایا تھا، اُس کا قصدِ مرگ کسی نہ کسی طرح ٹلتا رہا۔ وہ 'لمحہ' کہ جس میں زندگی اپنے تمام تر اسرار و رموز کے ساتھ فرد پر آشکار ہوئی، 'آج' میں بدل کر فرد کی جبلتِ مرگ کے الاؤ کو تیز تر کرتا ہے۔ یعنی 'آج' کی صورت وہ ایک 'لمحہ' فرد کے لیے سب سے زیادہ اہمیت کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے جس میں اُس نے زندگی کو اُس کے تمام تر سحر کے باوجود بے نقاب دیکھا اور موت کو اپنا لینے کا عزمِ آخری کر بیٹھا۔ درحقیقت انسان کی زندگی میں تمام بڑے، جذباتی اور اہم فیصلے ایک ایسے ہی لمحے کے منتظر ہوتے ہیں جس کی گرفت میں انسان کی تمام تر شعوری اور لا شعوری قوتیں ہوتی ہیں۔

آتا جاتا تھا بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے پاس [۱۳]

یہاں 'محبوبہ' دراصل 'زندگی' کے مفہوم میں ہے۔ فرد 'محبوبہ' کے پاس آتا جاتا رہا، یعنی زندگی مسحور کُن اداؤں کی حامل محبوبہ کی طرح بہت سا طلسم اور اسرار سمیٹے فرد سے ہر بار مل کر بھی کبھی نہیں ملی۔ 'آتا جاتا' کی ترکیب زندگی کے طلسماتی حسن میں بار بار کھو جانے اور پھر اچانک کسی ناپسندیدہ ادا سے مایوس ہو کر اِس سے فرار حاصل کرنے کی سعی کے معنی دے رہی ہے۔ گویا یہ مصرع زندگی سے متعلق فرد کی اُس نفسیاتی الجھن کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کا ذکر نظم کے ابتدائی مصرعوں میں ہے۔ یعنی شام ہونے تک جبلتِ مرگ کا شکار فرد صبح ہونے تک لاشعوری طور پر ایک بار پھر سے جبلتِ حیات کے زیرِ اثر آ جاتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ زندگی ایسے کس انوکھے روپ میں سامنے آئی کہ فرد موت سے متعلق عزمِ آخری کا تہیہ کر بیٹھا؟

اس کے تختِ خواب کے نیچے مگر
آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو
تازہ و رخشاں لہو!
بوئے مے میں بوئے خوں الجھی ہوئی

دراصل جب فرد 'محبوبہ' سے ملاقات کو گیا تو خواب گاہ میں اس کی غیر موجودگی کے سبب 'آج' وہ سب کچھ دیکھ پایا جو عموماً 'محبوبہ' کے طلسماتی حسن کی کشش میں مدہوش ہونے کے سبب دیکھ پانے سے قاصر رہتا۔ لیکن 'آج' چوں کہ

خواب گاہ میں محبوبہ موجود نہیں تو خواب گاہ کے تمام مخفی مناظر اور اَن دیکھے گوشے ایک ایک کر کے آنکھ کے پردے سے ٹکراتے اور ادراک کا حصہ بنتے رہے۔ انھی ادراکی لمحات میں سے ایک 'لمحہ' ایسا گزرا جس میں فرد کے وجدان کی مکمل بے داری کے سبب زندگی کا حقیقی تلخ روپ منکشف ہوا، یعنی تختِ خواب تلے تازہ و رخشاں لہو۔ کس کا لہو؟ انسان کی حسیات کا لہو۔ وہ حسیات جن کے توسل سے انسان خود آگہی کی منازل طے کرتا ہے۔ خود سے ملاقات کرتا ہے۔ خود آگہی کے مرحلے کو سر کر لینے کے بعد جگ آگہی کے سفر پر نکلتا ہے۔ یہ حقیقت خود میں اِک جہانِ معنی رکھتی ہے۔ فرد پر زندگی کی یہ قاتلانہ ادا آشکار ہوگئی کہ زندگی جب کسی کو مکمل طور پر اپنی طلسماتی رعنائیوں اور واہموں میں غرق کر دیتی ہے تو گویا اُس انسان کا اُس کے باطن سے رشتہ منقطع کر کے اُس کی حسیات کا 'خون' کر دیتی ہے۔ انسان کا اپنی ذات سے کٹ کر محض ایک بے حس سی مشین بن کے رہ جانا درحقیقت 'موت' ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فرد اپنی 'وجودی موت' قبول کر لینے کو تیار ہے تاکہ وہ اِس 'حسی موت' سے نجات حاصل کر کے خود کو امر کر دے۔ زندگی کی مخفی پرتوں میں موجود تازہ و رخشاں لہو فرد اور اُس جیسے تمام کھوکھلے انسانوں کا ہے۔

جو افراد زندگی کو اُس کے تمام تر طلسماتی پہلوؤں کے ساتھ اپناتے ہوئے ہوش مندی کا ثبوت دیں، وہ زندگی کو بہ خوبی گزارنے کے فن میں مہارت حاصل کر لیتے ہیں۔ اِس کے برعکس وہ افراد جو زندگی کے طلسم میں کھو کر اپنے ہوش گنوا بیٹھیں وہ زندگی کے بے رحم ہاتھوں میں جکڑے جاتے ہیں۔ رفتہ رفتہ اپنے باطن سے کٹ کر اپنی شناخت کھو بیٹھتے ہیں اور ایک مدت باطن و خارج کی جنگ سے برسرِ پیکار رہنے کے بعد بالآخر موت کی صورت فرار کی تمنا کر بیٹھتے ہیں۔ وہ موت جس کا احساس ان میں ابتدا ہی سے ہے، مگر حالتِ سکون میں۔ اِس احساس کو بے دار کرنے اور تحرک دینے میں خارجی حالات کو بنیادی کردار حاصل ہے۔ فرائیڈ کے مطابق:

> جبلتِ مرگ عضویہ میں غیر نامیاتی (Inorganic) مادے کی طرف دھکیلنے کا محرک ہے۔ خارجی حالات اِس پر اثر انداز ہو کر اس کے عرصۂ حیات کو کم یا زیادہ کر سکتے ہیں۔ لہٰذا موت کا اُصول خود عضویہ کے اندر ہوتا ہے جو کہ خارجی حالات سے اثر پذیر ہوتا ہے۔[۱۴]

'مے'، حواس معطل کر دینے والا مشروب۔ یہاں مراد زندگی کی فینٹسی (Fantasy)۔ 'بوئے خوں'، خود آگہی کے قتل کا ادراک۔ فرد کے لیے اُس ادراکی لمحے میں خواب گہ کی فضا نیند سے بے داری کے فوری بعد کی کیفیت کے مماثل ہے۔ یعنی خمار کے رہتے شعور کی انگڑائی۔ وہ اپنے ہونے، نہ ہونے کے ملے جلے احساس سے دوچار ہے۔ باطن اور خارج کے مابین تناؤ اور شدید ذہنی الجھاؤ کا شکار ہے۔

وہ ابھی تک خواب گہ میں لوٹ کر آئی نہیں
اور میں کر بھی چکا ہوں اپنا عزمِ آخری

فرد گرفت میں آ جانے والے اُس ایک ادراکی لمحے سے بھرپور فائدہ اُٹھاتے ہوئے دل فریب محبوبہ نما زندگی کی سحر انگیزیوں سے ہمیشہ کے لیے آزاد ہو جانا چاہتا ہے۔ لہٰذا وہ اِس امر پر نازاں ہے کہ اِس سے پہلے کہ اِس کی محبوبہ خواب گاہ میں لوٹ آئے اور اِسے اپنے سحر میں مبتلا کر کے ایک بار پھر حواس معطل کر دے، وہ جبلتِ مرگ کے 'عزمِ آخری' کو مضبوط تر کر چکا ہے۔ گویا فرد نے اپنے لاشعور میں موجود دو مساوی و متخالف قوتوں، خواہشِ مرگ اور خواہشِ حیات میں سے مؤخر الذکر کو زیر کر کے خود کو مکمل طور پر اوّل الذکر کے لیے آمادہ کر لیا ہے۔

جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست

اس دریچے میں سے جو

جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوئے بام کو!

نظم کا فرد کم حوصلگی اور خالی پن کا شکار ایک ایسا نفسیاتی مریض ہے جو زندگی کے معمولات اور فعالیت سے رعنائیاں کشید کرنے کے بہ جائے راہِ فرار کا متلاشی ہے۔ زندگی کے تختۂ مشق پر وہ اپنی ذہنی و جسمانی صلاحیتوں اور کمالات کو پرکھنے اور سنوارنے کے بہ جائے سماجی ذمے داریوں کے دباؤ سے گھبرا کر اِن ذمے داریوں سے متعلق خود میں بلند ہوتی احساسات کی دیوار کو آج ایک ہی جست میں پھلانگ لینے کا متمنی ہے۔ تاکہ حیاتیاتی کش مکش سے بہ آسانی چھٹکارا حاصل کر سکے۔ دراصل کم زور افراد خود میں زندگی کی رنگا رنگی سے آنکھ ملانے کا حوصلہ نہیں پاتے اور ہمت ہار بیٹھتے ہیں۔

دریچے سے نہ صرف بام بلکہ زمین کی طرف بھی نگاہ پڑتی ہے۔ مگر نظم کا کھوکھلا فرد دانستہ زمین کا ذکر نہیں چاہتا کہ کہیں زمین سے جڑی حیات اور اِس کے معمولات کا احساس پھر سے دامن گیر ہو کر اسے حیاتیاتی کش مکش میں مبتلا نہ کر دے۔ گویا ترکیب 'ساتویں منزل' زمین سے بلند مقام ہونے کے سبب یہ معنی تراشتی ہے کہ فرد معترف ہے کہ وہ زمینی حیات اور اِس کے معمولات سے ذہنی طور پر بہت دور نکل آیا ہے جہاں سے اب صرف اُس بام ہی کی طرف بہ آسانی نگاہ اُٹھ سکتی ہے جو اس کی راہِ فرار کی علامت اور ذریعۂ نجات ہے۔ لہٰذا آج وہ ایک ہی جست، بے باکانہ جست سے حیاتیاتی ذمے داریوں کے احساس کی دیوار کو پھلانگ جانا چاہتا ہے۔

آج تو آخر ہم آغوشِ زمیں ہو جائے گی!

زندگی کی فینٹسی اور اپنی حسی موت سے آگہی کے بعد فرد لاشعور میں اِک عرصے سے جاری خواہشِ حیات اور خواہشِ مرگ کی جنگ کا فیصلہ آج شعوری سطح پر اپنی 'وجودی موت' کے اعلان کی صورت کہہ سناتا ہے۔

علمِ نفسیات میں حیات و موت کی کش مکش کے شکار افراد کی ذہنی کیفیت کا لفظی خاکہ اِن الفاظ میں بیان کیا گیا ہے:

۔۔۔ ایگو جبلتِ حیات کا کارندہ بن جاتا ہے اور سُپر ایگو جبلتِ مرگ کا۔ ایگو حیات آفریں جذبوں کو پورا

کرنے کے لیے راہِ عمل ڈھونڈتا ہے اور ماحول سے مطابقت اختیار کرتا ہے۔ جبلتِ مرگ تشدد اور جارحیت کا روپ اختیار کرتی ہے اور خارجی ماحول میں کسی کو اپنا نشانہ بناتی ہے۔ لیکن جب اِس کے ردِعمل میں وہ خود جوابی جارحیت کا شکار ہوتی ہے تو خارجی جارح کو اپنا مثیل سمجھنے لگتی ہے۔۔۔ چناں چہ وہ خارجی اتھارٹی کو داخلی طور پر اپنا لیتی ہے۔ اِس طرح سُپر ایگو تشدد اور جارحیت کو داخلی اُصول بنا لیتا ہے۔ اب اگر ایگو، سُپر ایگو کے کسی اخلاقی حکم سے سرتابی کرتا ہے تو سُپر ایگو اسے سزا دیتا ہے۔ خود ایذائی (Self Punishment) اذیت کوشی کے پیچھے سُپر ایگو کی جاحیت چھپی ہوتی ہے جو کہ دراصل جبلتِ مرگ کا ایک رُوپ ہے۔[۱۵]

سگمنڈ فرائیڈ کے درج بالا نظریے کی روشنی میں راشد کی زیرِ نظر قدرے مبہم نظم بہتر انداز میں سمجھی جا سکتی ہے۔

حواشی

۱۔ عمران ازفر: نئی اردو نظم۔نئی تخلیقی جہت(نظمیہ تمثال:فکری و نظری تناظر) ،اسلام آباد: پورب اکادمی،ص۹۳ تا۹۴،(۲۰۱۳ء)۔

۲۔ فخر الحق نوری، ڈاکٹر: مطالعہ راشد(چند نئے زاویے)، لاہور: مثال پبلی شرز،ص۱۷۷،(۲۰۱۰ء)۔

۳۔ مطالعہ راشد (چند نئے زاویے)،ص۱۷۶ تا۱۷۷۔

۴۔ سلیم اے ملک (مترجم):انسان اپنی تلاش میں از رولومے، لاہور: نگارشات،ص۱۶،(۱۹۹۹ء)۔

۵۔ میراجی:اِس نظم میں، کراچی: سٹی پریس بک شاپ،ص۱۰۸،(۲۰۰۲ء)۔

۶۔ نعیم احمد (مترجم):نظریۂ تحلیلِ نفسی از سگمنڈ فرائیڈ، لاہور: مشعل بکس،ص۷۲ تا۷۳،(۲۰۰۶ء)۔
فرائیڈ نے اپنے آخری دور کی تحریروں میں تمام قسم کی جبلتوں کی گروہ بندی دو جبلتوں کے تحت کر دی ہے۔ ایک جبلت اس کے نزدیک جبلتِ حیات (Eros Or Life Instinct) ہے۔ اس کے تحت وہ ان تمام جبلتوں کی تنظیم کر دیتا ہے جو حیات آفریں اور زندگی بخش ہوں۔ اس کے برعکس ایک دوسری جبلت، جبلتِ مرگ (Thanatos Or Death Instinct) ہے، جس کے تحت وہ تمام رجحانات آ جاتے ہیں جو کہ عضویہ کو مادے کی غیر نامیاتی حالت کی طرف لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔

۷۔ ظفر احمد صدیقی (مترجم):تحلیلِ نفسی کا اجمالی خاکہ از سگمنڈ فرائیڈ، لاہور: فکشن ہاؤس،ص۱۵ تا ۱۶،(۲۰۰۱ء)۔

۸۔ تحلیلِ نفسی کا اجمالی خاکہ،ص۱۶تا۱۷۔

۹۔ دائرہ معارف اسلامیہ،لاہور:دانش گاہِ پنجاب،جلد۲۳،صفحہ۲۵تا۵۱،(۱۹۸۹ء)۔

یاجوج وماجوج کے نام سب سے پہلے عہد نامۂ عتیق میں آتے ہیں۔۔۔یاجوج اور ماجوج کے لیے یورپ کی زبانوں میں گاگ(Gog) اور مے گاگ(Maygog) کے نام مشہور ہیں۔۔۔یہ اقوام کرۂ ارضی کے شمال مشرقی علاقے، جسے آج کل منگولیا اور چینی ترکستان کہا جاتا ہے، سے متعلق ہیں۔۔۔قرآنِ مجید میں یاجوج و ماجوج کا واقعہ سورۂ کہف میں ذوالقرنین کے حالات بیان کرتے ہوئے بیان کیا گیا ہے۔

۱۰۔ فیروز سنز اردو انسائیکلو پیڈیا،لاہور:فیروز سنز پبلی شرز،تیسرا ایڈیشن،صفحہ۱۰۵۹،(۱۹۸۴ء)۔

۱۱۔ وارث سرہندی(مترجم): خیال کی طاقت از ایمل کوئے،لاہور:قوسین(سویرا آرٹ پریس)،ص۱۵تا ۱۶،(۲۰۰۹ء)۔

۱۲۔ اِس نظم میں،ص۱۰۹۔

۱۳۔ ن م راشد نے مکتبہ اردو،لاہور سے شائع ہونے والے اپنے پہلے شعری مجموعے، 'ماورا' کے پہلے ایڈیشن(۱۹۴۱ء) کے صفحہ۱۲۰ پر درج نظم 'خودکُشی' کے پاورقی حوالے میں لفظ 'محبوبہ' سے مراد 'زندگی' لیا ہے۔

۱۴۔ نظریۂ تحلیلِ نفسی،ص۷۳۔

۱۵۔ نظریۂ تحلیلِ نفسی،ص۷۵تا۷۶۔

ڈاکٹر شیراز فضل داد

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو (فی میل)

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

یوسف ظفر کی شاعری میں تصور مذہب اور وطنیت

Yousuf Zafar is an eminent poet of Halqa-e-Arbab-e-Zouq. He has various colors and shades in his poetry. He gets the themes for his poetry from life. In his poetry, he mainly focused on the topics of religion, Sufism and nationalism. He thought that in order to become a true Pakistani first he has to become a true Muslim. He also wrote many poems on the famous personalities of Pakistan like Quid-e-Azam, Iqbal, Liaqat Ali Khan, and Hafeez Jhalandhry. Yousuf Zafar is very keen to save our cultural heritage, particularly the Urdu language. This article studies Yousuf Zafar's conceptualization of religion and nationalism.

یوسف ظفر ادبی دنیا میں استاد یوسف ظفر کے نام سے جانے جاتے ہیں۔ شاعری میں یوسف تخلص کرتے تھے بعد میں تخلص بدل کر ظفر لکھنا شروع کیا۔ یوسف ظفر کا کلام چھ مجموعوں پر مشتمل ہے جو ''زنداں''، ''زہرِ خند''، ''صدا بصحرا''، ''حریمِ وطن''، ''نوائے ساز'' اور ''عشق پیچاں'' کے نام سے ہیں۔ ان مجموعوں میں نظمیں اور غزلیں دونوں شامل ہیں۔ یوسف ظفر کی نجی زندگی بہت سی مشکلات کا شکار ہوئی، انھوں نے خود اپنی زندگی کو المیہ قرار دیا۔ تعلیم حاصل کرنے کے باوجود بہت عرصے تک کوئی مستقل اور معقول ملازمت نہ مل سکی۔ وہ روزنامہ الجمعیت میں مترجم کی حیثیت سے اور جوش کے پرچے ''کلیم'' کے لیے بھی کام کرتے رہے۔ بعد ازاں ''ہمایوں'' کے نائب مدیر ہوئے اور پھر بنک مینجر بنے، ایک سال کے لیے پاک فضائیہ سے بھی منسلک رہے۔ ریڈیو پاکستان میں مسودہ نگار اور ڈراما نگار کے طور پر کام کیا۔ ہفت روزہ آزاد کشمیر کے مدیر رہے اور آزاد کشمیر ریڈیو سے ''ڈھول کا پول'' کے نام سے ایک پروگرام کے مسودہ نگار کے طور پر کام کرتے رہے۔ ڈراموں اور مسودوں کے علاوہ انہوں نے یہودیت کے موضوع پر ایک مکمل کتاب بھی لکھی تاہم ادبی دنیا میں ان کی پہچان ان کی شاعری بنی۔

یوسف ظفر کی شاعری کے موضوعات میں بہت تنوع اور رنگا رنگی ہے۔ وہ خود کو کسی ایک موضوع تک محدود نہیں رکھتے۔ بنیادی طور پر رجائیت پسند ہیں۔ زندگی نے ان کو بہت سی آزمائشوں سے گزارا، وہ بہت سے مشکل مراحل سے گزرے، اس کے باوجود ان کی شاعری میں مایوسی اور قنوطی اندازِ فکر بہت کم نظر آتا ہے۔ وہ زندگی کے ہر پہلو کو

مثبت حوالے سے دیکھتے ہیں اور رجائی انداز سے اس پر غور وفکر کرتے ہیں۔ زندگی سے ان کو زیادہ شکایات نہیں ہیں، سماجی رویوں سے وہ شاکی نظر آتے ہیں لیکن اس میں ان کی ذاتی شکایت کم ہے اور مجموعی رویوں کی بات زیادہ ہے۔ وہ بنیادی طور پر انسان دوست شاعر ہیں۔ حلقہ اربابِ ذوق کے حوالے سے یوسف ظفر کا نام نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ وہ نہ صرف حلقے کے اوّلین ارکان میں شامل تھے بلکہ تین مرتبہ حلقے کے سیکرٹری بھی رہے۔ شاعری کے حوالے سے ان کا ایک قابل ذکر اقدام یہ ہے کہ حلقے کی مجلسوں میں تفریح طبع کے لیے پڑھی جانے والی شاعری پر تنقید کی طرف توجہ دلائی اور اس کے لیے سب سے پہلے اپنی نظم پیش کی۔ حلقہ اربابِ ذوق کی ادبی خدمات کے حوالے سے ان کا کہنا ہے:

> ''میں سرزمینِ ہندو پاک کے ان بے شمار ادیبوں میں سے ہوں جن کے فن اور ذات پر حلقہ اربابِ ذوق کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ حلقے نے ہم لوگوں کو ایک مزاج دیا، ایک اندازِ نظر بخشا، ہمارے فکر وشعور کو جلا دی اور ہمیں ایسا ماحول عطا کیا جس میں ہم ایک دوسرے کے ذوق کو پروان چڑھا سکیں۔۱

یوسف ظفر کے شعری تجربے میں داخلیت کو بہت اہمیت حاصل ہے لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ وہ اپنی شاعری کی اساس زندگی پر استوار کرتے ہیں اور خارجی زندگی کے تجربات کو اپنے باطن میں جذب ہو جانے کا موقع دیتے ہیں۔ یوں شعر ان کا داخلی تجربہ بن جاتا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید کے مطابق:

> ''حلقہ اربابِ ذوق کی شاعری میں یوسف ظفر کی عطا یہ ہے کہ انھوں نے خام مواد تو زندگی سے حاصل کیا اور اسے داخل کی ہلکی آنچ پر پکا کر تخلیقِ شعر کا فریضہ ادا کیا۔ چنانچہ وہ صرف خارج کو ہی متحرک نہیں کرتے بلکہ داخل کی سلگتی ہوئی آنچ بھی قاری کے دل میں اتار دیتے ہیں۔۲

یوسف ظفر نے چونکہ اپنی شاعری کے موضوعات اپنی زندگی سے ہی کشید کیے ہیں جس میں ان کی خارجی اور داخلی دونوں دنیائیں شامل ہیں۔ وہ اپنی شاعری کے متعلق خود کہتے ہیں کہ جب کوئی واقعہ ان کی نظروں سے گزرتا ہے تو وہ اس پر فوراً کچھ نہیں کہتے بلکہ اسے اپنے باطن میں جذب ہونے کا پورا وقت دیتے ہیں۔ جب وہ خیال یا واقعہ ان کے باطن سے شعر بن کر باہر آتا ہے تو اس کی شکل اور نوعیت یکسر بدل چکی ہوتی ہے۔ یہ بات تو طے ہے کہ کوئی بھی واقعہ ہر شخص کو ایک ہی طرح سے متاثر نہیں کرتا اور نہ ہی اس کا اظہار سب کے ہاں یکساں ہوتا ہے لیکن یوسف ظفر خارجی دنیا کے واقعات کو اپنے باطن سے یوں سمو دیتے ہیں کہ وہ ہنگامی صورتِ حال کی عکاسی نہیں بلکہ ایک داخلی تجربہ بن جاتا ہے۔ ان کے ہاں ہر طرح کے موضوعات ملتے ہیں۔ مذہب، تصوف اور وطنیت ان کے نمایاں موضوعات ہیں۔ سماجی زندگی اور اس کے موضوعات بھی ان کی شاعری سے خارج نہیں ہیں بلکہ معاشی، معاشرتی

زندگی کا ہر پہلو ان کی شاعری سے جھلکتا ہے۔ سماجی زندگی کو وہ اجتماعی اور انفرادی ہر دو سطح پر پیش کرتے ہیں۔ انفرادی سطح زیادہ نمایاں ہے، بڑے بڑے واقعات اور تجربات کو فرد کے احساسات اور جذبات کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ فلسفیانہ نظریات اور افکار بھی ان کی شاعری کا موضوع ہیں۔ خاص طور پر شاعری وقت، موت، زندگی اور کائنات سے متعلق اپنے فلسفیانہ نظریات کو مختلف نظموں کا موضوع بنایا۔

یوسف ظفر کی زندگی میں روحانیت کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ یوسف ظفر کو زندگی میں دوبار حج کی سعادت حاصل ہوئی۔ حج کے بعد ان کی زندگی میں بہت نمایاں تبدیلی آئی۔ عشقِ رسول ان کے دل میں ہمیشہ سے موجود تھا اس سفر کے بعد اس میں بہت شدت آ گئی۔ ان کی نعتوں میں سرشاری کی کیفیت پیدا ہونے لگی۔ مذہب اور روحانیت کی طرف رغبت کے حوالے سے انھوں نے حریمِ وطن کے حرفِ آخر میں جو وجوہات پیش کی ہیں وہ کچھ اس طرح ہیں:

> ''میں نے مادی حقائق کے خوفناک نتائج دیکھ کر کبھی مذہب سے روگردانی نہیں کی لیکن یہ واقعہ ہے کہ میں مذہب کی حقیقت سے بہت دیر میں روشناس ہوا۔ قیامِ پاکستان نے میرے ذہن کو جھنجھوڑا۔ میرے لیے یہ قابلِ قبول نہ تھا کہ پاکستانی ہونے کے لیے پیشانی پر مسلمان ہونے کی سند لیے پھروں لیکن دل سے نہ مسلمان ہوں نہ پاکستانی۔[۳]

گویا یوسف ظفر نے نام نہاد مسلمان ہونے کی بجائے حقیقی مسلمان بننے پر توجہ دی۔ اس حوالے سے انھوں نے اپنے مرشد مولا حضرت محمد فاروق رحمانی اور محمد عارف عثمانی کی رہنمائی کا بھی اعتراف کیا۔ یوسف ظفر نے حمد، مناجات، نعت اور منقبت میں اپنی عقیدت کا اظہار مختلف پیرایوں میں کیا ہے۔

خموش کوہ و بیاباں ترے تصور میں
سکوت ارض و سما عالم خیال میں ہے
مری زباں پہ نہ جا میرے دل پہ ارضاں کر
وہ زیر و بم جو ترے نغمہ جمال میں ہے[۴]

یوسف ظفر نے کشمکش اور نفسانفسی کے دور میں اپنے خالق و مالک سے اپنے تعلق کا اظہار بہت منفرد انداز سے کیا ہے۔ بندگی کے اظہار میں وہ عظمتِ آدم کو بھی برقرار رکھتے ہیں۔ وہ اپنی ذات کے توسط سے اپنے خالق کی ذات کو کھوجنا چاہتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ عہد جدید کا کشمکش میں گھرا انسان اپنے مالک کی ذات کو اس لیے نہیں پا سکتا کہ انتشار کے اس دور میں وہ خود کو نہیں پہچان پاتا، اس کی اپنی ذات اس کے فہم و ادراک کی حدوں سے باہر ہے۔ شاعر اللہ تعالیٰ کی ذات کے ساتھ ساتھ اپنی ذات کا بھی متلاشی ہے۔ وہ اپنے اور اپنے رب کے رشتے کے استحکام اور اپنے

لیے یقین کی دولت کے خواہاں ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''ہمارے اس عہد آفریں دور میں سب سے حیرت انگیز واقعہ یہ ہے جہاں سائینس کے جدید ترین انکشافات نے انسانیت کو فنا کے گھاٹ پر لا کھڑا کیا ہے اور انسانوں کا ایک زبردست گروہ ان سے مرعوب ہو کر ان تمام اقدار سے روگرداں ہو رہا ہے جنھوں نے مذاہبِ عالم کی سرپرستی میں امن و اطمینان عطا کرنے کا وعدہ کیا تھا، وہاں انسانوں کا ایک گروہ اسی شد و مد سے اپنی اقدار کا دامن تھام رہا ہے اور اسے آج بھی یقین ہے کہ فنا ہو یا بقا سکونِ حیات مذہب ہی کی پناہ میں ہے۔'' ۵

عشقِ رسولؐ، یوسف ظفر کی زندگی میں رچا بَسا ہے اور یہی رچاؤ ان کی نعتیہ شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ وہ زندگی کو عشقِ رسول قرار دیتے ہیں اور اس سلسلے میں وہ عاشقانِ رسول کی زندگیوں پر رشک کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی زندگی میں حضرت بلال، حضرت علی، حضرت ابوبکر صدیق اور حضرت اویس قرنی جیسے عشق کے متمنی ہیں۔ ان کے نزدیک عشقِ رسول ہی حیاتِ جاودانی عطا کرتا ہے۔ یوسف ظفر مشاعروں میں بہت کم شریک ہوتے تھے لیکن نعتیہ مشاعروں میں بہت عقیدت اور خلوص سے ہدیہ عقیدت پیش کرتے، خود بھی مسرور ہوتے اور سننے والوں کو بھی کیف و سرور کی کیفیت سے ہمکنار کر دیتے۔ پہلی مرتبہ جب وہ حج پر گئے تو ریڈیو جدہ کی اردو سروس نے ان کی نعت ریکارڈ کی اور نعت عین اس وقت نشر کی گئی جب وہ روضہ رسول پر حاضری دے رہے تھے۔ ڈاکٹر تصدق حسین راجا لکھتے ہیں:

''یوسف ظفر جب تک زندہ رہے اپنی اس نعت کا ذکر ضرور کیا کرتے تھے جو اس حج کے دوران ہی جدہ ریڈیو کی اردو سروس نے ریکارڈ کی تھی اور حُسنِ اتفاق دیکھیے کہ جس روز وہ مدینہ طیبہ میں روضۂ رسولِ مقبول پر حاضری دینے پہنچے اسی لمحے ریڈیو جدہ سے ان کی نعت نشر کی جا رہی تھی جسے سُن کر ظفر نے وہ کیف و سرور حاصل کیا جسے زبان و بیان میں لانا مشکل ہے۔ ایسی باتیں یقیناً نصیب والوں کے حصّہ میں آتی ہیں۔ ۶

تری شان کیسے کروں بیاں
کہ زبان و حرف ہیں بے زباں
یہ کرم کہ تو ہے درونِ دل
یہ شرف کہ تو ہے رہینِ جاں
کہ پہنچ سکے ترے حُسن تک نہ گماں ہی نہ خیال ہی

حسنت جمیع خصالِہ

صلو علیہ وَ اٰلِہ ۷

یوسف ظفر کے تمام شعری مجموعوں میں حمد و نعت کے اشعار کسی نہ کسی طور شامل ہیں تاہم ''حریمِ وطن'' میں یہ رجحان بہت نمایاں ہے۔اس مجموعے میں مذہب اور وطنیت دونوں کو بہت اہمیت دی۔ یوسف ظفر کی زندگی میں مذہبی اور روحانی اعتبار سے جو اہم موڑ آیا وہ خود ان کے بقول قیامِ پاکستان ہی کے باعث آیا۔ گویا اچھا پاکستانی بننے کے لیے وہ اچھا مسلمان بننے کی طرف متوجہ ہوئے تا کہ وہ خود کو اس خطے میں رہنے کے قابل بنا سکیں جس کو اسلام کے نام پر حاصل کیا گیا ہے۔ یوسف ظفر مذہب اور وطنیت دونوں کے حوالے سے خلوص کے متمنی ہیں۔خلوص اور سچائی کے بغیر یہ دونوں جذبے لاحاصل اور بے اثر ہیں۔مختار صدیقی، یوسف ظفر کی ملی شاعری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''جناب یوسف ظفر کا نیا مجموعہ ''حریمِ وطن'' اسی ملی شعور کی ایک گراں بہا کڑی ہے جسے حالی کی درد مندی اور بصیرت اردو شاعری میں لائی تھی اور جسے اقبال کے عظیم ذہن اور آفاقی فنکاری کی بدولت عالمگیر پنہایاں نصیب ہوئی تھیں''۔۸

یوسف ظفر کے نزدیک وطن کی حیثیت ماں جیسی ہے وہ اس درد، رنج اور کرب کا ذکر کرتے ہیں جو ایک ماں کی زندگی کا حصّہ ہیں۔ایک ماں، ماں کے درجے پر متمکن ہونے سے پہلے جس کرب سے گزرتی ہے اس کا بیان ناممکن ہے۔ مادر گیتی کو بھی وہ اسی درد و کرب سے گزرتے دیکھتے ہیں اس لیے اس مقام اور اس کے مرتبے کی دل سے قدر کرتے ہیں۔

درد و رنج و کرب کے اس سیل سے کھلتا ہے رازِ ہست و بود
قیمتی ہے کس قدر سرمایہ جان و وجود
مادر گیتی!۔۔۔ ورود!!
چاندنی سے اپنا منہ سر ڈھانپ کر یہ کونپلیں جنتی ہے ماں
کن مراحل سے گزرتی ہے تو پھر بنتی ہے ماں
مادر گیتی!۔۔۔ ورود!!۹

یوسف ظفر کی شاعری کے مختلف ادوار میں وطنیت کے تصور کو انور سدید نے یوں واضح کیا ہے:

''حبِ وطن کا جذبہ یوسف ظفر کی شاعری کی قیمتی اساس ہے چنانچہ انگریزی حکومت کے زمانے میں ان

کے دل میں غلامی کا احساس کانٹے کی طرح چبھتا رہا اور وطنِ عزیز زنداں کی علامت بن گیا۔ دوسرے دور میں یوسف ظفر نے غلامی کے احساس پر غالب آنے کی کوشش کی اور اس کے ہاں زہرِ خند پیدا ہوا۔ آزادی کے بعد یوسف ظفر ایک نئی صورتِ حال سے دوچار ہوا اور اب اس کی آواز نوائے ساز بن گئی چنانچہ اس کی شاعری میں وطنِ عزیز ''ماں'' کے روپ میں ابھرا۔۔۔ارتقاء کی آخری منزل پر جب ان کا مشاہدہ روحانی تجربے کی صورت اختیار کر گیا تو وطنِ عزیز کے دو ٹکڑے ہو گئے چنانچہ عشقِ پیچاں کی شاخ پیلی پڑنی شروع ہو گئی۔۱۰

یوسف ظفر نے وطن کو مادرِ گیتی کہا۔ ان کے نزدیک ماں دنیا کی سب سے اہم ہستی ہے اور جیسے ماں کی گود بچے کے لیے راحت ہے ایسے ہی وطن کی سرزمین بھی اہلِ وطن کے ہر درد کا درماں کرتی ہے۔ یوسف ظفر ماں کو بہت بلند رتبے پر دیکھتے ہیں اور ماں سے ان کا تعلق محبت کا ہی نہیں عقیدت کا بھی ہے۔ وہ اس کو سجدہ کرنے کی خواہش رکھتے ہیں۔ یوسف ظفر نے عورت کے ہر روپ کا احترام کیا ہے۔ عورت ماں ہو، بیوی ہو یا پھر مادرِ گیتی وہ اپنے سینے پر کتنے ہی دکھوں کا بوجھ لیے پھرتی ہے۔ شاعر جب ایک سڑک کو دیکھتا ہے تو اس پر بھی اس کو عورت کا گماں ہوتا ہے جو اپنے دل پر بوجھ اور داغ لیے چپ چاپ رواں ہے جہاں وہ مادرِ گیتی سے بے پناہ محبت اور عقیدت کی بات کرتے ہیں وہاں ''ٹیگو'' جیسی نظم میں ''مادرِ ہند'' سے خفا بھی نظر آتے ہیں۔ یہ خفگی اور برہمی اس لیے ہے کہ اس نے اپنے دامن میں غیروں کو پناہ دی۔

یوسف ظفر کو وطنِ عزیز سے عشق اس لیے تھا کہ آزادی ان کو بہت عزیز تھی۔ وہ دل سے آزادی کی قدر کرتے تھے۔ وہ جانتے تھے کہ غلام قوم کی زندگی میں ذلت کے سوا کچھ نہیں۔ غلامی کو وہ طلسمِ باطل کہتے ہیں، آزادی ان کے لیے صبح اور روشنی کی پیامبر تھی۔ وہ نہیں چاہتے تھے کہ یہ قوم دوبارہ اندھیروں میں بھٹکے اور ''جی جناب'' کا جو کاسہ ان کے ہاتھ سے چھوٹ چکا ہے وہ دوبارہ تھامنا پڑے۔ آزادی جیسی بیش بہا نعمت کو پانے کے لیے جو قربانیاں دی گئیں شاعر کے نزدیک وہ قابلِ افسوس نہیں ہیں بلکہ یہ قربانیاں مستقبل میں دائمی بہار کا باعث ہیں۔ یوسف ظفر نے پاکستان سے اپنی محبت اور عقیدت کے اظہار کے لیے درجنوں نظمیں تخلیق کیں جن میں وطن سے والہانہ محبت کا اظہار کیا گیا۔ پاکستان کے حوالے سے دو اہم ترین تاریخی دنوں یعنی یومِ پاکستان اور یومِ آزادی کو بطورِ خاص اپنا موضوع بنایا۔ یوسف ظفر نے وطنیت کے حوالے سے جو نظمیں تخلیق کیں ان میں وطن اور مذہب ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں گویا پاکستان اور اسلام ایک دوسرے کے لیے ناگزیر ہیں۔ انور سدید لکھتے ہیں:

''یوسف ظفر کی شاعری میں مسائلِ وطن و حیات کو اساسی اہمیت حاصل ہے اس نے اپنی سماجی حیثیت کو

برقرار رکھتے ہوئے ان مسائل پر وطنِ عزیز کے ایک آزاد فرد کا ردّعمل اپنی ذات کے حوالے سے ظاہر کیا۔''۱۱

خدا کی فوج ہیں ہم،اس کے دین کے ہرکارے
اسی کے حکم سے ، اسی سے مرتے ہیں
ہر اک عمل ہے ہماری وفا کا نقارہ
کہ ہم اسی کی اذاں کو بلند کرتے ہیں
پھرآج کرتے ہیں تجدید عہد، ارضِ وطن !
وہ عہد جس کا علم دار آج کا دن ہے
وطن کی عظمت و حرمت ہے اپنی جان کے ساتھ
ظفر! خدا ئے محمدؐ ہمارا ضامن ہے ۱۲

یوسف ظفر کی ملی شاعری کا ایک حصّہ ان نظموں پر مشتمل ہے جس میں انھوں نے پاکستان کے حوالے سے اہم شخصیات کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ قائداعظم، علامہ اقبال، محمد علی جوہر، لیاقت علی خان اور حفیظ جالندھری جیسی شخصیات کی خدمات اور ان سے اپنی عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ قائداعظم کی وفات کے حوالے سے بھی ایک نظم تخلیق کی۔ شیخ مرحوم عبدالقادر اور ساحر صدیقی کی وفات پر بھی نظمیں کہیں۔ تصدق حسین راجا، یوسف ظفر کی ملی شاعری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''۱۹۴۷ء میں قیامِ پاکستان نے برصغیر کے تمام مسلمانوں کی طرح یوسف ظفر کو بھی آسودگی ساحل دی۔ آزادی کی سنہری صبح اس کے ہر شعر سے نمودار ہونے لگی۔ نظموں اور ترانوں کا یہ سیلاب اس کی ایک مکمل تصنیف ''حریمِ وطن'' میں یکجا ہے لیکن آزادی اور وطن سے محبت صرف اسی ایک مجموعے تک محدود نہیں، اس کے مختلف انداز اس کی بعد میں لکھی جانے والی کئی نظموں میں جھلکتے ہیں۔۱۳

وطنیت کے حوالے سے کشمیر اور بنگال کو بھی نظموں کا موضوع بنایا۔ وہ خطہ کشمیر میں بھی آزادی کے خواہاں تھے تا کہ اہلِ کشمیر کے صبر کا امتحان ختم ہو سکے اور یہ خوبصورت وادی پھر سے مسکرا اٹھے۔ نظم ''پاکستان (۱۴ اگست)''، ''کشمیر ہمارا ہے''، ''دیروحرم''، ''چناب زار''، ''جہلم کشمیر''، ''ملا طاہر غنی کاشمیری'' اور ''میاں محمد بخش'' جیسی نظموں میں وادی کشمیر سے محبت اور اس خطے میں جدوجہدِ آزادی کی عکاسی کی ہے۔ وہ کشمیر کے چمن زاروں کے لیے خیر کی دعائیں مانگتے ہیں۔ یوسف ظفر انسان دوست شاعر تھے اس لیے دنیا بھر کے انسانوں اور بطورِ خاص مسلمانوں کی آزادی کے

خواہاں تھے۔نظم ''سانحہ بیت المقدس'' میں فلسطین کے حالات کے تناظر میں پوری انسانی تاریخ کو رقم کیا ہے۔

قیامِ پاکستان کو یوسف ظفر نے نہایت مثبت انداز سے پیش کیا ہے۔ گو کہ قیامِ پاکستان کے ساتھ ہی کچھ ناخوش گوار واقعات بھی پیش آئے، حالات زیادہ سازگار نہیں تھے، ہجرت اور فسادات کے دل دوز منظر بھی دیکھنے میں آئے۔مشترکہ ہندوستان میں برسوں کے ساتھ رہنے والے لوگ ایک دوسرے سے الگ ہوئے تو یہ جذباتی سطح پر بھی ایک دکھ کی بات تھی۔ یوسف ظفر نے اس جدائی اور مفارقت سے پیدا ہونے والی اداسی کی عکاسی کی ہے لیکن اس صورتِ حال میں جذبات سے زیادہ حقائق پر نظر رکھتے ہیں۔ وہ اس بات پر رنجیدہ خاطر نظر آتے ہیں کہ ایک عرصے سے ساتھ رہنے والوں نے ایک دوسرے سے نظریں بدل لیں اور زمین کے ساتھ ساتھ محبتیں اور وفائیں بھی تقسیم ہو گئیں۔

بچھڑ گئے وہ قدیم ہم دم جنھیں گوارا نہ تھی جدائی
کہ اشتراکِ غمِ غلامی نے دی تھی توفیقِ ہم نوائی
دھڑک رہے تھے تمام دل، جانے کیسے پائیں گے ہم رہائی
اب کہ تہذیب و علم و مذہب، اسی طلب میں چلے تھے باہم
گلے میں بانہیں، لبوں پہ آہیں، نظر میں چاہیں، زباں پہ ہر دم
فسانۂ غم ۱۴

یوسف ظفر نے پاکستان بننے سے قبل اور اس دوران ہونے والے فسادات کو بھی اپنی شاعری میں پیش کیا۔ ان فسادات کو شاعر نے سیاسی حوالے سے دیکھنے کی بجائے ایک فرد کے جذبات کے حوالے سے دیکھا اور پیش کیا ہے۔ قیامِ پاکستان کے بعد سانحہ ستمبر اور سقوطِ ڈھاکہ دو بڑے حادثات تھے جن سے یوسف ظفر بے حد متاثر ہوئے۔ وطن کا تصور ان کے لیے محض زمین کا ایک ٹکڑا نہیں بلکہ امیدوں، خوابوں اور عقیدوں کا محور ہے اس لیے ان کو اپنے خواب کا ٹوٹنا بہت گراں گزرا۔ ستمبر ۱۹۶۵ء میں وار کرنے والا دشمن تھا، اس کا وار کاری ضرور تھا لیکن چونکہ اس کا جواب بڑی جوانمردی سے دیا گیا تھا اس لیے شاعر نے اسے حادثے کے طور پر نہیں بلکہ ایک معرکے کے طور پر یاد رکھا لیکن ۱۹۷۱ء میں صرف دشمن کا حملہ کارگر نہیں ہوا تھا بلکہ اندرونی سازشوں سے ملک دولخت ہوا تھا اس لیے یوسف ظفر نے اس کو ایک سانحے کے طور پر پیش کیا جس نے اس قوم کی ہیبت اور عظمت کے فسوں کو توڑ دیا۔ یوسف ظفر کو اس بات کا بے حد دکھ تھا کہ ہماری قوم کے ساتھ غدار کا لفظ منسوب ہو گیا ہے۔ ان کی بڑی خواہش تھی کہ وہ یہ داغ مٹا سکیں۔ یوسف ظفر کا تعلق کسی سیاسی جماعت یا گروہ سے نہیں تھا نہ ہی وہ کسی سیاسی نظریے کے قائل تھے۔ وہ بَس آزادی کے خواہاں تھے اور حریت کے لیے لڑنے والوں کی زبان تھے۔

ہم مسلماں ہیں ہزیمت نہیں کھانے والے
اپنی پیشانی سے یہ داغ مٹا ڈالیں گے
کہیں تاریخ میں رہ جائے نہ یہ روز سیاہ
اب ہم اس صبح درخشاں کی بنا ڈالیں گے
جو کبھی شام و شب تار سے محجوب نہ ہو
جو کبھی کفر کی یلغار سے منسوب نہ ہو ۱۵

یوسف ظفر کو پاکستان، اس کے تہذیبی ورثے اور بطور خاص اردو زبان کی حفاظت کے لیے شاعروں اور ادیبوں سے بہت سی توقعات تھیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پاکستان کے اہلِ قلم ہی پاکستان کی زباں ہیں اور اس کے صحیح ترجمان ہیں۔ یوسف ظفر کا کہنا ہے کہ پاکستان کی صحیح ترجمانی کے لیے ضروری ہے کہ اپنی روایات کی پاسداری کریں۔ غالب اور اقبال کو وہ اردو شاعری کا حقیقی سرچشمہ قرار دیتے ہیں اور ان کو اپنا ادبی سرمایہ اور ورثہ قرار دیتے ہیں۔

''۔۔۔وہ ادب جو اپنے حقیقی سرچشموں سے بہرہ ور ہو گا نہ صرف ہماری پاکستانی قوم کو زیادہ پائیدار بنیادوں پر قائم کرے گا بلکہ اپنے فنکاروں کو بھی زندہ جاوید کر دے گا۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ادب کو مُلا بنا دیجیے۔ نہیں اسے سچا پاکستانی بنائیے تو یہ اپنا لباس، اپنا رنگ، اپنی نسل، اپنی مٹی اور ماحول کو خود نمایاں کر لے گا۔'' ۱۶

یوسف ظفر جب وطن سے اظہارِ محبت کرتے ہیں تو وطن کی مٹی، وطن کی فضا، ہوا، اس کی خوشبو، اس کے کہساروں، وادیوں، کھیتوں کا ذکر والہانہ محبت اور عقیدت سے کرتے ہیں۔ آزادی کی قدر و قیمت کا بیان کرتے ہیں۔ وطن کی آزاد فضاؤں، سحر کی کرنوں کے نور، خوبصورت شاموں، حسین راتوں کا ذکر ضرور کرتے ہیں۔ وطن سے محبت کے اظہار کے لیے خود کو اس کے کھیتوں کی مانگ کا سندور اس کی آنکھوں کا کاجل اور نور کہتے ہیں۔ وہ کبھی غنچوں کی خوشبو اور کبھی گلوں کی پھبن بن جاتے ہیں۔ وہ وطن کو بدن اور خود کو اس کی جان، اس کا احساس اور روح کہتے ہیں۔ وطن کی ہوا کا سراپا ایک محبوبہ کے انداز میں بیان کرتے ہیں۔ اس انداز کی نظموں میں وطن کی اہمیت اور اس سے محبت کا شعور نظر آتا ہے۔ ان میں جذبات بھی ہیں اور آزادی کے حق میں دلائل بھی۔ روشنی کے مقابل اندھیروں کو لا کر اسی لیے کھڑا کر دیتے ہیں کہ آزادی کے حُسن کو جلوہ گر کر سکیں۔

یہ فضا۔ یہ ہوائے پاکیزہ
بے صدا اور سر بسر آواز

جیسے اِک دلفریب دوشیزہ
دلنشیں چال، دلربا انداز
نغمہ گر، نغمہ ریز، نغمہ نواز ۱۷

حوالہ جات

۱۔ یوسف ظفر، ''خطبہ صدارت''، مشمولہ حلقہ اربابِ ذوق (اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء)، ص ۹۴۶۔
۲۔ انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، ص ۵۹۱۔
۳۔ یوسف ظفر، کلیاتِ یوسف ظفر، (اسلام آباد: روداد پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء) ص ۵۲۳۔
۴۔ ایضاً، ص ۴۲۰۔
۵۔ ایضاً، ص ۵۲۳۔
۶۔ تصدق حسین راجا، یوسف ظفر شخصیت اور فن (اسلام آباد: اکادمی ادبیات، پاکستان، ۲۰۰۶ء)، ص ۳۷۔
۷۔ یوسف ظفر، ص ۴۳۲۔
۸۔ مختار صدیقی، ''پیش آہنگ''، مشمولہ کلیاتِ یوسف ظفر، ص ۴۱۶۔
۹۔ یوسف ظفر، ص ۴۹۵۔
۱۰۔ انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، ص ۵۹۰۔
۱۱۔ انور سدید، جدید نظم کے ارباب اربعہ (لاہور: مقبول اکیڈمی، ۲۰۰۶ء)، ص ۱۲۴۔
۱۲۔ یوسف ظفر، ص ۴۵۰۔
۱۳۔ تصدق حسین راجا، ''عرضِ مرتب''، مشمولہ کلیاتِ یوسف ظفر، ص ۱۵۔
۱۴۔ یوسف ظفر، ص ۴۳۸۔
۱۵۔ ایضاً، ص ۴۹۸۔
۱۶۔ یوسف ظفر، ''خطبہ صدارت''، مشمولہ حلقہ اربابِ ذوق، ص ۱۶۔
۱۷۔ یوسف ظفر، ص ۴۹۲۔

امجد رضا
لیکچرر سرائیکی گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج خانیوال

مابعد نوآبادیات اُردو، سرائیکی تناظر میں

The term postmodernism is coined for the study of British and French cultural and literary scenario of imperialism from 18th to 20th century. In the context of postcolonialism, the study of literature aims to diminish western culture and its values of Eurocentrism. In western postcolonialism, Fanom and Said are significant names and in Urdu literature, Nasir Abbas Nayyar and Gopi Chand Naring are considered important critics. In modern Saraiki poetry elements of postcolonial thoughts are present. In the poetry of Isha Loal and Riffat Abbas, the elements of resistance against oppression and hegemony, and local cultural identity are the constant subjects as this article has shown.

مابعد نو آبادیاتی کی اصطلاح ۱۸ویں تا ۲۰ویں صدی کے برطانوی و فرانسیسی مقبوضات کی ثقافتی اور ادبی صورتحال کے مطالعے کے لیے وضع ہوئی۔ مابعد نوآبادیاتی مطالعہ ثقافتی مطالعے کی ایک قسم ہے۔

> ''مابعد نوآبادیات ثقافتی تبادلے میں طاقت کے رشتوں کی اہمیت اس حد تک تسلیم کرتی ہے جس حد تک آبادکار اپنی زبان اپنی ثقافت اور طرز عمل کا مجموعہ مسلط کرتا ہے اور جس حد تک محکوم باشندے اس تسلط کے خلاف مزاحمت کرنے سے ہم آہنگ ہونے یا اسے زیروزبر کرنے کے قابل ہوتے ہیں''۔۱

مابعد نوآبادیاتی مطالعہ کے تناظر میں ادب کا مطالعہ مغربی ثقافت اور اس کی اقدار کی مرکزیت کو ختم کرتا ہے۔ افریقہ ایشیاء اور لاطینی امریکہ میں مختلف قوموں نے نوآبادیاتی نظام کے خلاف جدوجہد کی جسکی وجہ سے مطالعہ نو آبادیاتی فکر نے جنم لیا۔

مابعد نوآبادیاتی مطالعے کے حوالے سے فرانز فینن (۱۹۲۵-۱۹۶۱ء) کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ ان کی تصانیف (The wetched of the Earth) (افتادگان خاک، Beachskin, White Mask ہیں نوآبادیاتی چیرہ دستیوں کا پردہ چاک کیا۔

ایڈورڈ سعید (Edward Said) ۱۹۳۹-۲۰۰۳ء کی تصانیف مابعد نوآبادیاتی مطالعے کے حوالے سے اساسی

نوعیت کی ہیں ۱۹۷۸ء میں ان کی کتاب (Orientalism) ''شرق شناسی'' جس میں فلسطین کے حوالے سے ثقافت، سیاست اور موسیقی کے تناظر میں امریکہ پر دباؤ ڈالا کہ اسرائیل فلسطینیوں کو تمام انسانی حقوق فراہم کرے۔

''مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں سعید کی خدمات بنیادی نوعیت کی اور قائدانہ کردار کی حامل ہیں مگر ایک خاص سطح پر آئیڈیالوجیکل جبر کی صورت بھی رکھتی ہے سعید اس بات کے قائل نظر آتے ہیں کہ طاقت اور اتھارٹی کلی یک طرفہ سرایت گیر ہے اسے تشکیل دیا جا سکتا ہے۔ پھیلایا جا سکتا ہے مگر یہ عمل یک طرفہ اور اُسی مفہوم میں کلی ہوتا ہے طاقت سیاست، دانش وری ثقافت اور اخلاقی تصورات میں سرایت کرنے اور پھیل جانے کی صلاحیت تو رکھتی ہے مگر اس پر آباد کار یا سعید کے لفظوں میں یورپی مستشرقین کا اجارہ کلی طور پر قائم رہتا ہے''۔۲

مغرب نے جب اپنے عسکری ثقافتی اور اقتصادی تسلط کو ناگزیر سمجھنا شروع کیا تو نوآبادیوں میں مغرب مخالف رجحان پیدا ہوا انگریزی نوآبادیات جو کہ ہندوستان میں انیسویں صدی کے آخر میں اپنے پنجے مضبوطی سے گاڑ چکی تھی اپنی ثقافت کو اپنی فتح کی دلیل سمجھنے لگی۔

''ہم یورپ والے خاصے متفق ہیں کہ مغرب کی تہذیب کا نیوکلیس تشکیل دینے والا سچائی کا خزانہ صرف برہمنی بلکہ رومن روشن خیالی (جو قدیم سلطنت نے اقوام یورپ کو منتقل کیا) سے بھی زیادہ مستحکم ہے''۔۳

اُردو زبان و ادب مابعد نوآبادیات کے مباحث انگریزی ادب سے آئے اُن کے بنیاد گزاروں میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، محمد علی صدیقی، عہد حاضر میں ناصر عباس نیئر ہیں۔ ''اُردو ادب کی تشکیل جدید نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی عہد'' مابعد نوآبادیات اُردو کے تناظر میں نمائندہ تصنیف ہیں۔

مابعد نوآبادیاتی تنقید کا ایک نیا طرز ہے جو استعمار کار اور استعمار زدہ کے ثقافتی رشتوں کا مطالعہ کرتا ہے۔ انگریزی نوآبادیات نے برصغیر میں اپنے قیام و استحکام کی خاطر متعدد کلامیے (ڈسکورس) اور بیانیے وضع کیے اور انہیں ابلاغ عامہ اور تعلیمی و ادبی انجمنوں اور کتب کے ذریعے رائج کیا۔

''مابعد نوآبادیات اُردو کے تناظر میں ادب کے انہیں چند رویوں کا تحقیقی و تجزیاتی مطالعہ کرتی ہے اسمیں زبان و ادب کے بنیادی ماخذ کو بنیاد بناتے ہوئے اس تہ نشین نظام تک رسائی کی کوشش کی ہے جو نوآبادیاتی عہد کے اُردو ادب سے متبائین و یکساں مظاہر کی توجیہہ کرتا ہے۔

''مابعد نو آبادیاتی مطالعہ نو آبادیاتی عہد کی ثقافتی صورتحال کی مختلف سطحوں کو لحاظ میں نہیں رکھتا نو آبادیاتی عہد کے ہر تاریخی رجحان اور ہر ثقافتی سرگرمی کو کھینچ تان کے استعماری مقصد و مفہوم سے جوڑا ہے اس ثقافتی منطقے پر مرکوز نہیں ہوتا جہاں آبادکار طاقت کی مختلف شکلوں سے بگاڑ استحصال کا مظاہرہ کرتا ہے اور نتیجتاً ردعمل جنم دیتا ہے تو بجائے خود استعماری مطالعے کی ایک شکل ہے۔ مابعد نو آبادیاتی مطالعہ پر ثقافت اور فکر کو استعمار کی مختلف اور عیاں زنجیروں سے رہائی دلاتا ہے''۔۴

سرائیکی ادب میں بھی نو آبادیاتی فکر کے عناصر موجود ہیں سرائیکی وسیب کے لوگوں نے برطانوی قبضے کے دوران کالونائزیشن کی صعوبتیں برداشت کی ہیں۔ مستشرقین نے سرائیکی ادب اور یہاں کے لوگوں کو ایک خاص نقطہ نظر سے اپنی تصانیف کا حصہ بنایا ہے۔ یہاں کی تاریخ کو مسخ کیا گیا انگریزوں کے جانے کے بعد اس خطے پر سامراجی ثقافتی بالا دستی کا عروج نظر آتا ہے۔

''مابعد نو آبادیاتی نقاد خاص طور تے سامراجیت دی ثقافتی بالا دستی کو اپنی تنقید دا موضوع بنیندن۔ نقادکوں لکھت وچ ڈیکھنا ہوندے جو سامراجیت دی ثقافتی بالدستی ساڈی قومی سنجان کوں کنتا تے کیویں مٹیندی پئی ہے ہک لکھاری ثقافتی بالادستی دے مقابلے وچ اپنی ثقافتی سنجان کوں کیویں بیان کیتے''۔۵

ترجمہ: مابعد نو آبادیاتی نقاد خاص طور پر سامراجیت کی ثقافتی بالادستی کو اپنی تنقید کا موضوع بناتا ہے نقاد کو تخلیق میں یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ سامراجی ثقافت کی بالادستی نے ہماری قومی شناخت کو کس طرح مٹا رہی ہے ایک تخلیق کار ثقافت بالادستی کے مقابلے میں اپنی ثقافتی شناخت کو کیسے بیان کرتا ہے۔

جدید سرائیکی شاعری میں جبر اور قبضہ کے خلاف مزاحمت کے عناصر موجود ہیں اور مابعد نو آبادیاتی دور میں قومی ثقافتی پہچان کا مسئلہ اہم ہے۔ سرائیکی شاعری میں قومی اور ثقافت شناخت مستقل موضوع ہے۔ جدید سرائیکی شعرا میں اشولال کی شاعری میں سرائیکی ثقافت کا گہرا شعور جھلکتا ہے انہیں سرائیکی وسیب کے لوگوں کی نفسیات پر عبور حاصل ہے۔ اشو لال نے اپنی شاعری میں فارسی جمالیات کی بجائے سرائیکی وسیب کی جمالیات کو اجاگر کیا۔ حسن کا تصور ثقافتی اور نسلی ہوتا ہے جس کا ادراک اشولال باخوبی رکھتے ہیں اس لیے اُن کی شاعری میں سرائیکی وسیب کی ثقافتی اور فطری جمالیات اپنے عروج پر ہے۔

''اوندی شاعری وچ جبر دے خلاف مزاحمت تے قومی شعور (کتاب چھیڑو ہتھ نہ مرلی) بھر پور

ملدے۔ جدید مغربی ٹیکنالوجی دے بے دریغ استعمال۔ انڈسٹریلزم نال دریا ویں دی آلودگی دی مخالفت تے شہری آبادیں دے بے تحاشا پھیلاؤ نال فطرت کوں مسخ کرن دے خلاف مزاحمت (کتاب سندھ ساگر نال ہمیشاں پہلا درشن) اشولال دی شاعری کوں مابعد نوآبادیاتی دور دا ترجمان بناڈ یندی ہے)''۔۶

ترجمہ: ''اس کی شاعری میں جبر کے خلاف مزاحمت اور قومی شعور کتاب چھیڑو ہتھ نہ مرلی میں بھرپور اظہار ہے جدید مغربی ٹیکنالوجی کا بے دریغ استعمال صنعتوں کی وجہ سے دریائی آلودگی شہروں کے پھیلاؤ کی بدولت فطرت کی تباہی کے خلاف مزاحمت کتاب سندھ ساگر نال ہمیشاں پہلا درشن اشولال دی شاعری کوں مابعد نوآبادیاتی زمانہ کا ترجمان بنا دیتی ہے''۔

رفعت عباس کی شاعری بھی مابعد نو آبادیاتی دور کی شاعری ہے۔ ''پڑچھیاں اُتے پھل'' سرائیکی ثقافت (دریائے چناب) کی ثقافت کو تخلیقی انداز میں اجاگر کیا گیا ہے۔ ''پروبھرے ہک شہر وچوں'' سرائیکی آزاد شاعری میں خوبصورت اضافہ ہے جو مابعد نوآبادیاتی دور کا عکاس ہے اسمیں ریاستی اور سیاسی جبر کے خلاف مزاحمت باہر سے آنے والے حملہ آوروں اور سامراجی ثقافتی یلغار سے انکار اور اپنی ثقافتی شناخت کو اجاگر کرنے موضوعات انہیں مابعد نو آبادیاتی شعور کا شاعر شناخت کراتے ہیں۔

''پرچھیاں اتے پھل سے پروبھرے ہک شہرا چوں تک کے مطالعے میں ہم نے ایک ایسے شاعر کو دریافت کیا ہے جس نے اس خطے کی عمومی سوچ انداز، گفتگو اور پیرایہ اظہار کو بدل کر رکھ دیا ہے اپنے ورثے تاریخ وتمدن کے حوالے سے مفتوح ومحصور عوام کا فاتح و جابر قوموں سے منطقی ڈائیلاگ۔ مشترکہ یاداشت اور اجتماعی خود کلامی کی بنیاد پر نوآبادیاتی خطوں کا استعماری قوتوں سے طرز تخاطب۔ صدیوں کی نوآبادیت محرومی اور تنہائی کے تسلسل نے ہمیں جو دکھ دیا سو دیا لیکن استعماریت کے اس عذاب کی کوکھ سے ایک نئی آگہی نے بھی جنم لیا ہے یہ مکالمہ یہ آگہی یہی دریافت ہے رفعت کی یہی اسکا شعری اثاثہ ہے''۔۷

استعماری ریاست اپنے ضابطوں اور اداروں کی آڑ میں مقامی آدمی کو مقامی کے خلاف بھرتی کرتی اور مقامی لوگوں کے مذہب کو اُن کے خلاف مورچہ بناتی ہے۔ ایسے میں تل وطنیوں کی زبان، اساطیر، لوک تاریخ اور اُن کا تصوف

آخری ڈھارس ہے۔''مہابھارت'' کی لغت میں مقامیت دشمن کی سانپ پیش قدمی کے مقابل مور پیش قدمی ہے کہ مور ہی سانپ کا توڑ ہے۔ تاجر اور سوداگر کا سرمایہ اور ہے۔ مقامیت کا سونا حاملہ گائے اور چاندی حاملہ بھیڑ کے پیٹ میں دمکتی زندگی ہے۔ مقامی اس کرہ ارض کا نگہبان ہے۔

''استعماریت کی تمام لغات اور انسائیکلوپیڈیاز سے آگے مقامی ہر خطے میں اپنے سماجی اور سیاسی تسلسل میں اُبھرتا ہے۔ انڈس کو یونانیوں نے ''انڈو'' کہا۔ اسی سے انڈیجینئس (Indigenous) بنا یعنی انڈس کے پیدائشی۔ پھر یہ اصطلاح پورے کرۂ ارض کے لئے استعمال ہوئی۔ لاطینی اصطلاح ''ایبورجینز (Aborigines) بھی کم وبیش اسی لغت میں برتی گئی۔ مقامی پودے، پرندے، جانور یا لوگ یا کسی خاص خطے کے پیدائشی، بعدازاں یہ اصطلاح آسٹریلیا کے مقامی باشندوں کے لئے استعمال ہوئی۔ یہ داس، راکھشس، بلیک، نیگرڈز، انڈینز، ریڈانڈینز، انڈیجینئس، ایبورجینز انہی مہم جوؤں کے دیئے ہوئے نام ہیں''۔۸

آریاؤں نے مقامی لوگوں کی تحقیر کی اور کرہ ارض پر لکھی جانے والی اس اولین کتاب کے مندرجات میں سندھ وادی کے اصل رہائشی کو ہزاروں سالوں کی تنہائی میں مبتلا کر دیا۔''سنگت وید.....''،''رگ وید'' میں مقامی آدمی کو دی گئی گالی کا جواب ہے۔''رگ وید'' حکمت مناجات ہے۔ جس میں آریا نے اپنے دیوتاؤں اور دیویوں کی عظمت بیان کی۔ اندر، سوریا، سوما، وایو، پرجنیا، عظیم دیوتا ہیں جن کی بگھیاں آسمان میں دوڑتی ہیں اور وہ دھرتی واسوں کی تقدیر پر اثرانداز ہیں۔ اسی طرح اوشا، رتڑی اور سات دریاؤں کی دیویاں ہیں جو زمین زادوں کا مقدر بدلنے نکلی ہیں۔ یہ آج سے ہزاروں سال پہلے کی فضاء ہے جب آسمان پر دیوتاؤں اور دیویوں کا راج ہے۔ یہ دراصل سندھ وادی پر آریائی حملے اور قبضے کا ابتدائی بیانیہ ہے۔ مقامی بندے کا پسندیدہ مشروب ''سوم رس'' اس سے چھن کر دیوتاؤں خاص طور پر اندر کا آسمانی مشروب بن چکا ہے۔''سوم رس'' کا حصول زمین زاد کے لئے جرم بن گیا ہے۔''سنگت وید'' دوستی کی حکمت ہے۔ جس میں یہ فضاء بدل جاتی ہے۔ اب اِندر اور سوریہ مہاراج کی بگھی کے پہیے ٹوٹ چکے ہیں۔''سوم رس'' ان کے ہاتھوں سے نکل چکا ہے۔ مقامی باشندوں کی رسائی سوم رس اور اس کو کشید کرنے کے آلات تک ہے۔ ہزاروں سالوں کی بربادی اور رسوائی کے بعد زمین زاد کا منتر کارگر ہے۔''سنگت وید'' اسی گالی کا جواب ہے جو''رگ وید'' میں سندھ وادی کے لوگوں کو دی گئی۔ انہیں داس، راکھشس اور ماس کھانے والے کہہ کر دھتکارا گیا۔ دراصل وہ داس اور راکھشس ہم مقامی لوگ تھے جنہوں نے آریائی گھوڑوں کے مقابل اپنے شہروں اور بستیوں

کا دفاع کیا لیکن بدقسمتی سے ہم راکھشس کی گالی ایک دوسرے کو دینے لگے۔ جی میں بتانا چاہتا ہوں کہ انہوں نے ہمارے اجداد کو راکھشس کہا۔ ''سنگت وید'' میں یہی راکھشس نئے سرے سے اپنا جہان دریافت کرتا ہے۔ رفعت عباس کی شاعری میں کسبیاں، ہیجڑے، مسخرے، کارٹون بہت زیادہ عزت کے حامل کردار بن کر ابھرتے ہیں۔ اس خطے میں حاکم ایک عوام دشمن کردار ہے۔ وہ ہمارا نمائندہ نہیں ہے جبکہ مسخرہ ایک دوست کردار ہے اور وہ ہماری حس مزاح کی نمائندگی کرتا ہے۔ حاکم اور نظام کے خلاف اس کا طنز ہماری طاقت ہے۔

''میری شاعری میں کسبی ہمیشہ شہر کی تقدیر کو سمجھنے میں معاون ہے۔ یہ شہر کی قدامت اور حملہ آوری دونوں کی گواہ ہے۔ مُہراں نے اس رات بھی جب تغلق کا بلیک آؤٹ اپنے عروج پر تھا محبوب کے لئے منڈیر پہ چراغ جلایا اور ملتان کی سینہ در سینہ روایت کا حصہ بن گئی۔ یونہی ہیجڑوں کے لئے بھی ہم شہر میں خوبصورت گھر اور احترام دیکھنا چاہتے۔ ان کے پاس پیدائش کے گیت ہیں۔ یہ جنم کی بدھائی بجاتے ہیں۔ یہ شہروں کی بدھائی بجاتے ہیں۔ یہ ہمیشگی کی بدھائی بجاتے ہیں۔ کارٹون بھی میری شاعری کا اہم حصہ ہیں۔ یہ ہماری سکت اور تسلسل کا جدید استعارہ ہیں۔ میرے خیال میں مقامی لوگوں کے لئے کارٹون سب سے مؤثر استعارہ ہے۔ اسے ہاتھی کے پاؤں تلے مسلیں یا کسی ٹینک کے نیچے روندیں۔ یہ اپنے آپ کو سمیٹ کر پھر جی اٹھتا ہے۔ ''بھوندی بھوئیں تے'' کی پہلی نظم یہی کارٹون ہے۔ اس حوالے سے یہی کہوں گا کہ مسخرے، کسبیاں، ہیجڑے اور جدید لغت میں کارٹون ہمارے اپنے لوگ ہیں۔ مقامیت کی تقدیر سے جڑے کردار''۔۹

ان دور افتادہ شہروں کے مکاشفے میں رام کے مقابلے میں راون کو سورما قرار دیتے ہیں۔ سیتا کے تمامتر احترام کے باوجود رام حملہ آور ہے اور راون نے لنکا کے ساحل پر اپنا دفاع کیا۔ یہ دراصل آریاؤں اور برصغیر کے مقامی لوگوں کا رزمیہ ہے یا کہیے کہ شمال اور جنوب کا تصادم۔ رامائن میں رام ہیرو ہے اور راون ولن کے طور پر ابھرتا ہے جبکہ ہندوستان کے جنوبی باشندے راون کو اپنا ہیرو قرار دیتے ہیں اور رام کو حملہ آور۔

''میں نے اسے جدید سرائیکی وژن یہی ہے کہ حملہ آوروں نے مقامی بندے کو داس اور راکشس اور دیو قرار دیا ہے۔ رامائن بھی شمال اور جنوب کی اس کشمکش کا حصہ ہے اور اس قضیے میں ہم جنوب کے ساتھ ہیں۔ ہنومان نے لنکا میں جو آگ لگائی وہ تو قدیمی بارشوں نے بجھا دی لیکن ہنومان کی دُم آج تک جلتی ہے۔

کہیں رامائن کہیں رام لیلا وچ

ساریاں گالہیں اونویں کینھی

جینویں اساں راکھیں اپنے ساحلیں اُتے

بوتھیاں رنگ تے کیتن

لنکا کوں جو بھا لگی ہے

ہنومان دی پُچھ ہے اج تئیں سڑ دی پئی ہے

(کسی رامائن یا رام لیلا میں، ساری باتیں ویسے نہیں ہیں، جیسی ہم راکھشسوں نے اپنے ساحلوں پر منہ اپنا رنگوا کر کیں، لنکا کو جو آگ لگی ہے، ہنومان کی دُم ہے آج تک جلتی)''۔۱۰

دور افتادہ شہر سے (پروبھرے ہک شہر اچوں) استعمار زدہ شہروں کے بعد اور قرب کا رزمیہ ہے جو آخر میں ایک مکاشفے میں ڈھل جاتا ہے۔ دنیا کے وہ شہر جو کسی معاشی، اقتصادی اور مذہبی بالادستی کا شکار ہو کر دور افتادگی میں چلے گئے۔ ان شہروں کا اساطیری عمل رک گیا۔ ان کے خواب الجھ گئے۔ سیاسی سطح پر محکوم ہو گئے۔ ان کے تجارتی روٹ بدل گئے۔ فطری عمل کے دوران دریا خشک ہو گئے یا راستہ بدل گئے۔ یہ ان کے نئے سرے سے کتھا ہے۔ یہ ایک سادہ طرز کی کتھا نہیں ہے بلکہ اس دور افتادگی کو توڑ کر ان شہروں کے نئے کردار کا تعین بھی ساتھ چلتا ہے۔

مابعد نو آبادیاتی عہد میں اُردو سرائیکی تخلیق کار اور ناقدین اپنی تہذیبی بازیافت کے ساتھ ایک نئے مکالمے کو تشکیل دے رہے ہیں جو اس خطے کی عمومی رواداری امن و محبت سے پھوٹنے والا یہ مکالمہ کسی تہذیبی ٹکراؤ نفرت اور انتقام سے ماورا نو آبادیت مسلط کرنے والی طاقتوں کو بے نقاب کرتے ہوئے تہذیبوں کے ٹکراؤ کی بجائے تہذیبوں کی بقاء پر زور دیتا ہے۔ مابعد نو آبادیاتی دور میں تخلیق کار اور نقاد اپنی مشترک ثقافت کی بنا پر ایک دوسرے کے ہمسفر ہیں مابعد نو آبادیاتی تنقید ایک ریڈیکل تصور ہے جس کے مطابق تنقید بھی ادب کی طرح ثقافتی پریکٹس ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نیئر، ناصر عباس، مابعد نو آبادیات اُردو کے تناظر میں، کراچی، اوکسفرڈ پریس ۲۰۱۳ء، ص ۸

۲۔ ایضاً، ص ۲۰

۳۔ ایڈورڈ سعید، ثقافت اور سامراج، مترجم یاسر جواد، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۹ء، ص ۱۶۴

۴۔ نیئر، ناصر عباس، مابعد نوآبادیات اُردو کے تناظر میں، کراچی، اوکسفرڈ پریس ۲۰۱۳ء، ص ۲۶

۵۔ اسلم رسولپوری، سرائیکی تنقید تے مابعد نوآبادیاتی نظریہ، رسولپور، سرائیکی پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء، ص ۶۰

۶۔ ایضاً، ص ۶۶

۷۔ حفیظ خان، رفعت عباس کی سرائیکی شاعری، نوآبادیاتی خطوں کا نیا مکالمہ، ملتان، ملتان انسٹی ٹیوٹ آف پالیسی اینڈ ریسرچ، ۲۰۱۴ء، ص ۳۱۹

۸۔ رفعت عباس، مقامی آدمی کا موقف، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۸ء، ص ۱۷

۹۔ ایضاً، ص ۳۴

۱۰۔ رفعت عباس، دور افتادہ شہر سے، مترجم: منور آکاش، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۸ء، ص ۶۵

ڈاکٹر صباحت مشتاق
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو
بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی اسلام آباد

فرانسیسی ناول ناناں اور امراؤ جان ادا کا تنقیدی تقابل

Emile Zola (France) and Mirza Hadi Ruswa (Subcontinent) were famous contemporary novelists. They both have so many cultural and social similarities. Nana by Zola and Umrao Jan Ada by Ruswa are two acclaimed novels. Liberal and colorful society of France and Lukhnow is the main theme of these novels. Specially so called moral values and double standards of the society are beautifully reflected. They potray the true picture of male chauvinism and male psyche. We can say that these novels are good psychoanalysis of that era. This article shows how Zola and Ruswa have depicted the downfall of moral values and double standards of the civilized society of France and Lukhnow through their characters.

نو آبادیاتی حکمرانوں کے زیرِ نگین برصغیر کی تہذیب و ثقافت اور زبان کے بارے میں یہ تاثر قائم کر دیا گیا تھا کہ ہندوستان کی کوئی زبان اور تہذیب ایسی نہیں جو انھیں مہذب ثابت کر سکے لہٰذا بہت سی چیزوں میں انجذاب و اشتراک ہی انھیں پس ماندگی سے بچا سکتا ہے خصوصاً فکری اور لسانی اشتراک۔ برصغیر کی مقامی زبانوں کو وہ ادھورا اور غیر مہذب لہجہ قرار دیتے تھے سو برصغیر کو تہذیبی، ثقافتی اور لسانی اعتبار سے مہذب بنانے کے لیے ان کے پاس ملتے جلتے بہت سے دلائل تھے خصوصاً تہذیب اور زبان کے حوالے سے۔ اگر لسانی اور تہذیبی اعتبار سے دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہا انھوں نے ہماری زمین میں اپنی تہذیبی روایات اور زبان کاشت کرنے کی کوشش کی۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہندوستان کے خطے جو میں جو قدیم تہذیبوں کا منبع کہا جاتا ہے کوئی ایسی تہذیب اور مضبوط زبان نہ تھی جو عالمی سطح پر نہ صرف اپنے آپ کو منوا سکے اور علمی و ادبی اظہار کا وسیلہ بن سکے۔ اس قیاس یا واہمے کو جو نو آبادکار وں نے برصغیر کی قوم کے دل و دماغ میں یقین بنا کر بٹھا دیا تھا کا نتیجہ یا جواب تلاش کرنا بہت ضروری ہے۔ نو آبادیاتی عہد اور اس سے پہلے کا جو علمی خصوصاً ادبی سرمایا ہے اس کی قدر و قیمت کا درست تعین ہو سکے اور نو

آبادیاتی عہد میں تخلیق ہونے والا ادب بیسویں صدی کی ادبی دنیا میں دوسرے خطوں اور ممالک کے فکری اثرات، فنی تکنیک اور تہذیبی اثرات سے متاثر ہونا بڑی فراخ دلی سے قبول کر لیا جاتا ہے۔ یہ ایک مثبت رویہ ہے، اور ہمیں یہ قبول کرنے میں بھی قطعاً کوئی عار نہیں کہ ہماری جدید ادبی اصناف مغرب سے متاثر ہیں۔ تکنیکی اور ہئیتی اعتبار سے اردو ادب نے مغربی اثرات کو قبول کیا اور ہر سطح پر کیا لیکن اس کا ہرگز ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ہم فکری، تہذیبی اور لسانی سطح پر بانجھ ہیں۔ ہم اگر جدیدیت اور عالمگیریت کے اثرات کے حامل ادب کو چھوڑ کر صرف قبل از نو آبادیات اور نو آبادیاتی عہد کے ادب کو ہی دیکھیں تو ہمیں اپنی تہذیبی، لسانی اور فکری ثروتمندی کا احساس ہوتا ہے۔ اپنی اس دلیل کو میں مستند حوالوں سے ثابت کرنے کے لیے رسوا کے ناول "امراؤ جان ادا" اور امیل زولا کے ناول "ناناں" کا تقابلی جائزہ پیش کروں گی جو ایک ہی عہد میں دو مختلف ملکوں اور مختلف تہذیبوں میں لکھے گئے۔

امیل زولا (1902۔1840) کا شمار فرانس کے چوٹی کے ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا حوالہ بطور ادیب ایک حقیقت نگار کا ہے۔ اپنے موضوعات کے انتخابات، بے رحم حقیقت نگاری اور سادہ لیکن جزئیات سے بھرپور اسلوب نے اسے فرانسیسی ادب کے سرخیلوں میں شامل کر دیا۔

مرزا ہادی رسوا (1931۔1858) لکھنو میں پیدا ہوئے۔ رسوا فلسفہ، طب، منطق، ریاضی، مذہبیات، کیمیا گری، علم نجوم، شاعری اور موسیقی میں دسترس رکھتے تھے۔ اردو شارٹ ہینڈ کی بورڈ انھیں کی ایجاد ہے۔ متعدد کتب کے مترجم تھے۔ اور قدیم و جدید فلسفے کے تقابلی مطالعے پر ایک مبسوط تصنیف پر انھیں ایک امریکی یونی ورسٹی نے پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگری دی۔

امیل زولا اور رسوا ہم عصر کہے جا سکتے ہیں اور دونوں کے زیر بحث ناول بھی بہت سے حوالوں کے اعتبار سے مماثلت رکھتے ہیں۔ فنی اعتبار سے ناول کی جو تعریف کی جاتی ہے کہ یہ ایک عہد کی جیتی جاگتی ہو بہو تصویر ہوتی ہے جس میں اس عہد کے تمام کے تمام روپ دیکھے جا سکتے ہیں۔ "ناناں" اور "امراؤ جان ادا" دونوں ایک ایسا آئینہ ہیں جس میں دو مختلف تہذیبیں اپنی تمام تر سماجی اور نفسیاتی باریکیوں کے ساتھ ہمارے روبرو ہوتی ہیں۔ "ناناں" پیرس کی ایک خوبرو طوائف کا فرضی قصہ ہے جبکہ "امراؤ جان ادا" لکھنو کی ایک طرح دار طوائف کی کہانی ہے۔ دونوں کرداری ناول ہیں لیکن رسوا اتنی مہارت سے واقعات کو پیش کیا ہے کہ اس پر صداقت کا گمان ہونے لگتا ہے اور وہ "امراؤ جان ادا" کو فرضی کردار ماننے سے سے انکاری نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا اپنے ایک مضمون میں "

امراؤ جان ادا" کے بارے میں سہیل بخاری کی رائے کو رقمطراز کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

"امراؤ جان ادا" ایک طوائف کی آپ بیتی کے رنگ میں چکلے کی انسائیکلو پیڈیا ہے۔اور رنڈی اور رنڈی پنے کے متعلق جملہ معلومات فراہم کرتی ہے"۱

لیکن اگر یہ فرضی قصہ ہے تو یہ رسوا کے فن کا کمال ہے کہ اس نے اسے زولا کے کردار "ناناں" سے کہیں بڑا اور زندہ اور جاوید بنا دیا۔

دونوں ناولوں کے مرکزی کردار "ناناں" اور "امراؤ جان ادا" حادثاتی طور پر اس پیشے سے وابستہ ہوئے۔

اگر دونوں ناولوں میں تہذیبوں کا تقابل کیا جائے تو زولا نے مغرب کے ایک ایسے مادر پدر آزاد معاشرے کا مرقع پیش کیا ہے جو ہر قسم کی پابندی سے آزاد ہے۔

فرانس اپنی ازاد طبع، عیاشی اور رنگین طرز زندگی کی وجہ سے دنیا بھر میں اپنی شناخت رکھتا ہے۔ جہاں مذہبی اور اخلاقی اقدار معنی نہیں رکھتیں۔ ہم جنس پرستی کے علاوہ سال ہا سال جنس مخالف سے کسی جائز تعلق (شادی) کے بغیر جنسی تعلقات معاشرے کا عمومی رجحان ہے۔

کچھ ایسا ہی مرقع رسوا نے لکھنو کی تہذیبی زندگی کو پیش کیا ہے۔ مغرب میں فرانس کی سی شناخت کا حامل برصغیر کا لکھنو اپنی طرز زندگی اور مخصوص نشاطیہ پہلو کی وجہ سے شہرت کا حامل رہا ہے۔ لکھنو کی تہذیب میں بالا خانے اور طوائف کو تہذیبی ادارے کی حیثیت حاصل تھی اور یہ ادارے نوابین اور امرا کی سرپرستی کے حامل تھے لیکن اس کے باوجود لکھنو میں تہذیبی اقدار کا وجود تھا۔ مذہبی حدود اور اخلاقی پابندیوں کی پاسداری بھی تھی۔

زولا کا عہد فرانس کا زوال پذیر عہد ہے جہاں اخلاقی اقدار کا شیرازہ بکھرتا نظر آتا ہے۔ پورا معاشرہ مادہ پرستی اور دولت کے حصول کا شکار نظر آتا ہے۔ "ناناں" میں ایسے طبقے کی نشاندہی کی گئی ہے جو اپنی عیاشی اور ناآسودہ خواہشات کی تکمیل کے لیے کسی بھی حد تک جا سکتا ہے۔ گویا معاشرہ دوہرے رویوں کا شکار ہے۔ رسوا کے عہد میں بھی لکھنو اخلاقی اقدار کے زوال کا شکار تھا۔ تخت کے نظام کا خاتمہ، طوائف کا کلچر مضبوط ہونا، لکھنو کے زوال کے اسباب میں شامل تھا۔ گویا دونوں ناولوں کا موضوع معاشرے کا کھوکھلا پن اور دوہرے رویے ہیں۔ دونوں مصنفین نے اشرافیہ کی اقدار اور تضاد کو اجاگر کیا ہے۔ ان کا مقصد طوائف کے گھناؤنے کردار نقاب کشائی یا اس کی بے وفائی ثابت کرنا نہیں تھا اور نہ ہی اس کے خلاف نفرت کے جذبات کو ابھارنا انیسویں صدی کے نصف آخر میں اور بیسویں صدی

کے شروع میں معاشرے کے اجتماعی رویے اور منافقت کا من وعن بیان ہے۔اشرافیہ جو معاشرے میں اقدار کی امین اور روایات کی پاسدار سمجھی جاتی ہے مگر حقیقتاً اخلاقیات سے عاری ہے۔مثلاً یہ اقتباس دیکھیے۔

خان صاحب: اس میں زبردستی کیا۔رنڈی کے مکان پر کسی کا اجارہ نہیں اور اگر زبردستی ہے تو زبردستی ہی سہی ہم تو نہیں اٹھنے کے "بوا حسینی: اجارہ کیوں نہیں جو زر خرچے گا رنڈی اسی کی ہے۔۲

سنیئے مرزا صاحب! اس زمانے کا فیشن یہی تھا۔کوئی امیر رئیس ایسا بھی ہوگا۔

جس کے پاس رنڈی نہ ہو۔نواب صاحب کی سرکار میں جہاں اور سامان شان وشوکت کے تھے وہاں سلامتی منانے کے لیے جلوسیوں میں ایک رنڈی کا بھی اسم تھا۔"۳

لوگ طوائف کو اپنی جاگیر اور ملکیت سمجھتے تھے اور اس سے تعلق باعث فخر سمجھا جاتا تھا۔مگر رنڈی رنڈی ہی رہتی چاہے وہ کتنی ہی طرح دار کیوں نہ ہو ہر طرح کا تعلق ہونے کے باوجود اسے قابل عزت نہیں سمجھا جاتا۔"ناناں" میں بھی کچھ ایسے ہی متضاد رویوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔مثلاً جارج، کاؤنٹ اور مارکوئس رات کے اندھیرے میں ناناں سے تعلق استوار کرتے ہیں مگر دن کے اجالے اور عام معاشرتی زندگی میں اس سے کسی بھی قسم کی وابستگی اور حوالے سے گریزاں نظر آتے ہیں بلکہ اگر کبھی آمنا سامنا ہو جائے اور وہ بھی اتفاق سے تو اسے بھی وہ اپنی توہین خیال کرتے ہیں۔یورپ جیسے آزاد اور روشن خیال معاشرے میں بھی عورت کے بارے میں یہی تصور نظر آتا ہے۔مرد کو خوش رکھنا اور اس کا خیال کرنا عورت کی تخلیق کا مقصد ہے۔عورتوں کو خدا نے اسی لیے بنایا ہے۔

ناول" ناناں" کا ایک کردار جو پیشے کے اعتبار سے صحافی ہے۔اس سے دوستی بھی رکھتا ہے۔اس کے فن کا دل دادہ بھی ہے لیکن پورے دل سے یہ یقین بھی رکھتا ہے کہ وہ اخلاق باختہ ہے۔

"جب فوشری کی نگاہ اس پر پڑی تو وہ پکار اٹھا یہ ایک بازاری عورت ہے۔لہٰذا قابل التفات نہیں۔۔۔ فوشری اور ہیکٹر نے اپنے گلاس خالی کیے اور تھیٹر کی طرف واپس چل دیے۔۔۔ جب مینیون شٹائنر کے ساتھ اکیلا رہ گیا تو اس نے اپنی کہنیاں میز پر رکھیں اور اس کے نزدیک ہو کر کہنے لگا۔اگر اسے ملاقات چاہتے ہو تو ہمیں اس کے گھر چلنا ہوگا۔میں تمھارا تعارف اس سے کرادوں گا مگر یہ بات صرف ہمارے درمیان پوشیدہ رہے۔۴

" کھیل کے دوران میں تو ذات شریف خوب نہیں رہے تھے اور محظوظ ہو رہے تھے مگر اب بڑی سختی سے

تنقید کر رہے ہیں اور ذوق سلیم اور اخلاق حسنہ پر وعظ فرما رہے ہیں"۔۵

فوشری اپنے آرٹیکل میں بھی ناناں کو زہریلی مکھی قرار دیتا ہے جو غلاظت کے ڈھیر کی پیداوار ہے اور شرفا کے محلات اور گھروں میں گھس کر، ڈنک مار کر اپنا زہر پھیلاتی ہے اور اپنی غلاظت سے معاشرے کو زہر آلود اور ناپاک کرتی ہے۔ یہاں زولا فرانس کے معاشرے کا دوہرا رویہ سامنے لاتا ہے کیونکہ "زہریلی مکھی" ناناں خود کسی کے پاس نہیں جاتی بلکہ لوگ خود اس کے پاس آتے ہیں اور ناناں یہ سب کرنے پر مجبور بھی ہے کہ اسے اپنے بچے کی بیماری اور پرورش کا خیال ہر لمحہ بے چین رکھتا ہے۔

"اتنے میں ایک سن رسیدہ عورت اندر داخل ہوئی۔۔۔وہ ناناں کے پاس چند لمحے ٹھہری اور درج ذیل باتیں کیں۔ "تمھارے لیے میرے پاس آج ایک شخص ہے۔ کیا تمھیں درکار ہے؟

ہاں! کس قدر رقم دے گا؟

بیس اشرفی

کتنے بجے؟

تین بجے۔ تو کیا بات پکی ہے۔

ہاں پکی ہے۔۔۔ مادام تریکون کے رخصت ہونے کے بعد جب ناناں اکیلی رہ گئی تو اس کے چہرے پر بشاشت کے آثار ہویدا تھیا ور وہ مطمئن نظر آرہی تھی۔۔۔ اس کی آنکھیں بند ہوگئیں۔ وہ اس خیال سے مسکرا رہی تھی کہ وہ کل اپنے ننھے لوئی کو خوبصورت کپڑے پہنا سکے گی۔"۶

دونوں ناول موضوع کے اعتبار سے مردانہ ذہنیت کے عکاس کہے جا سکتے ہیں مردوں کے سماج میں عورت کو کبھی معاف نہیں کیا جاتا۔ اس سے ہونے والی غلطی تمام عمر ایک سزا کے طور پر اس کی زندگی میں شامل رہتی ہے۔ مثلاً امراؤ کے اغوا ہونے میں اس کا اپنا کوئی قصور نہ تھا۔ اغوا سے کوٹھے تک کا سفر صرف ایک حادثہ یا اس کی تقدیر کا عمل دخل نظر آتا ہے۔ لیکن جب وہ مجرے کے لیے اپنے آبائی گھر بلائی جاتی ہے تو پہچاننے کے باوجود اس کے اہل خانہ اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ اور اس کی ماں چاہتے ہوئے بھی ایک مرد (بیٹے) کے سامنے ہار مان لیتی ہے۔ لیکن اسی ناول میں کئی کردار ایسے ہیں جو اپنی بیویوں کی موجودگی میں ایک طوائف کو بطور رکھیل رکھنا اپنی شان سمجھتے ہیں۔

اگر تنقیدی اعتبار سے دیکھا جائے تو رسوا نے انسانی نفسیات بلکہ مردانہ نفسیات کو بڑی باریک بینی سے بیان کیا ہے۔ سماجی رویوں کے اظہار اور بیان میں وہ ہمیں زولا سے آگے نظر آتے ہیں۔ انھوں نے کرداروں کی نفسیات، اعمال، ردعمل سے جو کہانی بنی۔ اس سے کرداروں کے ساتھ ساتھ معاشرے کا باطن بھی کھل کر سامنے آ گیا۔ دونوں ناولوں میں یہ بات واضح ہے کہ عورت سے حظ اٹھانے والا بھی مرد ہے اور مشکل وقت میں اسے دھتکارنے اور اس کی تذلیل کرنے والا بھی مرد ہی ہے۔ زولا نے نے فرانس جیسے آزاد معاشرے میں جہاں سب کی سوچ، رویے، کاروبار اور مفادات یکساں ہیں۔ طوائف کو علامت بنا کر اس کا عبرتناک انجام دکھایا ہے۔ اور یہیں ہمیں مرد کا وہ چہرہ بھی نظر آتا ہے جو "لبرل" ہونے کے باوجود ناناں جیسی عورتوں کو قبول نہیں کرتا۔ معاشرے کے امرا و شرفا ان سے محبت کے کتنے ہی دعوے کیوں نہ کریں مگر ان کی زندگیوں میں ان کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوتی اور نہ ہی دل میں عزت۔

پلاٹ کے اعتبار سے دونوں ناول اکہرے پلاٹ کے حامل ہیں۔ چوں کہ دونوں کرداری ناولوں کے زمرے میں آتے ہیں اس لیے ایک ہی کردار کی زندگی کے گرد واقعات کا تانا بانا بنا گیا ہے۔ فنی طور پر دونوں ناولوں کا پلاٹ مربوط ہے۔ اگرچہ "امراؤ جان ادا" میں کئی ضمنی قصے ساتھ چلتے ہیں مگر واقعات کی جڑت کہیں جھول پیدا نہیں ہونے دیتی۔

زولا کے ناول کا مرکزی کردار ناناں ہے جبکہ رسوا کے ناول میں امراؤ جان ادا کو مرکزی کردار کے طور پر لیا گیا ہے۔ یہ دونوں پیشہ ور طوائفیں نہیں تھیں۔ ناناں ایک غریب لڑکی اور ایک بچے کی ماں تھی جسے اتفاقاً تھیٹر میں اداکاری کا موقع ملا۔ اور پھر اپنی بھرپور جوانی اور حسن کے بل بوتے پر اس نے شہرت حاصل کی۔۔ بعد میں اپنی اور اپنے بیٹے کی ضروریات زندگی کو پورا کرنے اور قرض سے نجات کے لیے وہ یہ پیشہ اپناتی ہے اس نے یہ پیشہ مجبوراً مگر اپنی مرضی سے اپنایا۔ امراؤ بھی خاندانی طوائف نہ تھی بلکہ ایک حادثے کے نتیجے میں وہ خانم کے کوٹھے پر جا پہنچتی ہے اور یوں امیرن سے امراؤ بن جاتی ہے۔

"ناناں" اور "امراؤ جان ادا" دونوں کے کردار پہلو دار ہیں اور بعض اوقات ان میں تضاد بھی نظر آتا ہے۔ ابتدا میں ناناں اس پیشے سے بیزار نظر آتی ہے اسے مردوں سے نفرت ہے جس کا اظہار وہ انھیں فحش گالیاں دے کر کرتی ہے۔ وہ برملا کہتی ہے کہ مردوں کا کام فقط لطف اٹھانا ہے جبکہ وہ خود اس کام کو مصیبت قرار دیتی ہے۔

"تمھارا کیا خیال ہے کہ میں عیش منا رہی تھی۔ قصہ ختم ہونے میں نہیں آتا تھا اور مجھے اندیشہ تھا کہ مجھے کبھی چھٹکارا نہ مل سکے گا۔ غصے کے مارے میں ابل رہی تھی۔"۷

لیکن بعد میں ناناں کو پرتعیش زندگی کی ایسی لت پڑی کہ اس کے لیے اس پیشے سے کنارہ کشی محال تھا۔ لوگوں کے سمجھانے پر بھی اس نے اپنی روش بدلنے سے معذوری ظاہر کر دی اور اپنے بیٹے لوئی سے بھی بے پرواہ ہوگئی وہ اپنے عیش و آرام اور کاروبار میں خلل برداشت نہ کرتی تھی۔ جنس مخالف سے تعلق استوار کرنے کے ساتھ ساتھ وہ نسائی ہم جنسیت سے بھی تلذذ حاصل کرنے لگی اور ناول کی ایک کردار "ساتین" کے ساتھ بھی اس کا جنسی تعلق رہا۔

امراؤ کے کردار میں موجود تضاد کی نوعیت قدرے مختلف ہے چوں کہ وہ خاندانی یا پیدائشی طوائف نہیں اس لیے وہ بار بار تذبذب کا شکار نظر آتی ہے۔ پہلے پہل طوائف کہلانے پر اسے شرمندگی ہوتی تھی۔ مگر بعد میں وہ اپنی زندگی کے سب سے بڑے حادثے کا شکار ہو جانے پر بھی ملول نہ تھی بلکہ اس حادثے کا تمسخر اڑاتی ہے۔ خانم کو دھوکہ دیتی ہے۔ بالا خانے سے بھاگ جاتی ہے۔ وہ تمام عمر نہ ایک گھریلو عورت بن سکی، نہ ہی ایک مکمل طوائف۔ مگر جب ان دونوں کرداروں پر عروج کا وقت آیا تو وہ ایسے طاقتور کردار کے روپ میں سامنے آتی ہیں جو پورے معاشرے بالخصوص اشرافیہ کو کٹھ پتلی کی طرح اپنے اشاروں پر نچاتی ہیں۔ ناناں لالچی اور شاطر روپ میں سامنے آتی ہے۔ جو اپنی مرضی کے گاہک کو اپنی مرضی سے استعمال کرتی ہے اور اسے خوب لوٹتی ہے۔ اس کی بدولت بہت سے شرفا فوکارمون ،شفائنز، ہیکٹر، کاؤنٹ سب دیوالیہ ہوگئے اور جارج جان سے ہاتھ دھو بیٹھا۔

"ایسے معلوم ہوتا تھا گویا روپیہ لٹانے اور اپنے عشاق کو تباہ کرنے میں اس ایک خاص مزا آتا تھا اور ان کی اس بربادی پر فخر محسوس کرتی تھی۔"۸

اس کی عشرت گاہ کیا تھی ایک جلتی ہوئی بھٹی تھی جس کو ناناں کی خواہش نفسانی سے ہوا ملتی تھی اور جس میں اس کے دوست آشناؤں کا زر و مال ان کے دیکھتے دیکھتے بھسم ہو رہا تھا۔"۹

دوسری طرف امراؤ کے کردار کو دیکھیں تو اس نے بھی اپنی بازی خوب جم کر کھیلی۔ وہ اپنی مرضی کے لوگوں کو کوٹھے پر بلاتی ہے۔ کبھی نواب کبھی فیضو کبھی گوہر مرزا۔ وہ ان سب کی صحبت سے فیضیاب ہوتی ہے اور بالآخر ایک دن خانم کو دھوکہ دے کر بھاگ جاتی ہے۔

دونوں کرداروں میں ایک مشترک پہلو رقابت کا بھی ہے جو عمر کے خاص حصے میں وہ اپنی ہم عمر لڑکیوں سے

محسوس کرتی ہیں۔ ناناں اپنی ساتھی اداکاراؤں خصوصاً روز سے ایک خاص حسد محسوس کرتی ہے۔ ایسے ہی حسد اور رشک کے جذبات امراؤ جان ادا میں بھی محسوس کیے جا سکتے ہیں جب خانم امراؤ کو باقی لڑکیوں سے الگ تھلگ رکھتی ہے تو وہ کبھی رشک میں مبتلا ہوتی اور کبھی حسد کا شکار ہو جاتی۔

"اپنی ہم جولیوں کو دیکھ دیکھ کر پکی جاتی تھی۔کھانا پینا حرام ہو گیا تھا۔ راتوں کی نیند اڑ گئی تھی۔ اسی زمانے میں پھر کنگھی چوٹی کا شوق ہوا۔ کنگھی کرتے وقت اور بھی صدمہ ہوتا تھا کہ کوئی چوٹی گوندھنے والا نہ تھا۔ جب بسم اللہ کی چوٹی جب نواب چھپن صاحب اپنے ہاتھوں سے گوندھتے تھے میرے سینے پر سانپ لوٹ جاتا تھا۔۱۰

امراؤ اپنی بوسیدہ کوٹھڑی کا دوسری لڑکیوں کے سجے ہوئے کمروں سے موازنہ کرتی اور کڑھتی۔ ناناں اور امراؤ دونوں کی یہ خواہش تھی کہ ہر نظر صرف ان کی طرف اٹھے۔ ہر چاہنے والا صرف ان کو چاہے اور ہر مرنے والا صرف ان پر مرے۔ یہی عوامل ناناں اور امراؤ کو اپنا حسن اور جسم بیچنے پر مائل کرتے ہیں۔

زولا اور رسوا دونوں نے کرداروں کے باطن میں جھانک کر ان کی نفسیات پر روشنی ڈالی ہے۔ یوں مردانہ اور نسوانی کرداروں کی نفسیات کھل کر سامنے آتی ہے۔ دونوں ناولوں میں مردانہ ذہنیت اور ان کے کھوکھلے رویوں کا ذکر موضوع کی ذیل میں کیا گیا ہے۔ دونوں ناولوں میں نسوانی کردار انسانیت اور ہمدردانہ جذبات کے حامل نظر آتے ہیں۔ ناناں کو اگر بحیثیت عورت دیکھیں تو وہ مامتا کے جذبے سے سرشار ہے۔ جارج اور کاؤنٹ سے ہمدردی رکھتی ہے۔ وعدہ وفا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ زندگی کے ابتدائی ایام میں تہی دست ہونے کے باوجود چندہ دیتی ہے۔ اپنی ساتھی ساتین کو گندگی سے دور رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ طوائف ہوتے ہوئے شہرت اور دولت کے باوجود فونتان کی بدسلوکی اور مار پیٹ برداشت کرتی ہے کیونکہ وہ اسے محبت کرتی ہے۔ وہ ریاکار نہ تھی اس کا ظاہر اور باطن ایک تھا۔ شرفا کے طبقے سے تعلق رکھنے والی خواتین کے طوائفوں والے طور اطوار پر اسے حیرت ہوتی۔ دوسری طرف اگر رسوا کے ناول امراؤ جان ادا کے کرداروں پر نگاہ ڈالیں تو وہ بھی مردانہ کرداروں سے زیادہ متحرک اور انسانی ہمدردی سے بھرپور نظر آتے ہیں۔ خانم کا کردار ہو، حسینی بوا، رام دئی یا امراؤ کا کردار ہو یہ سارے کردار انسانیت کے قریب ہیں۔ خانم امراؤ کو اس وقت معمولی شکل وصورت کے باوجود انسانی ہمدردی میں خرید لیتی ہے اور پھر اس کی نفسیات کو سمجھتے ہوئے کہ وہ پیدائشی طوائف نہیں اس کی تربیت اور حفاظت دوسری لڑکیوں سے مختلف کرتی ہے۔ اس کے ذوق کو مدنظر

رکھتی ہے اور اسے اپنے بالا خانے میں "عام" نہیں ہونے دیتی۔ اسی طرح رام دئی کو خریدنے والی نواب صاحب کی بیگم یا رام دئی یہ تمام نسوانی کردار مردانہ کرداروں سے زیادہ کشادہ دل نظر آتے ہیں۔ اور تمام نسوانی کردار حسد و رقابت کے باوجود ایک دوسرے پر کی گئی کسی چھوٹی سی مہربانی کے بھی مقروض نظر آتے ہیں اور وہ قرض اتارنا اپنا فرض سمجھتے ہیں۔ امراؤ کا کردار ایک پہلو دار کردار ہے۔ جس کی فطرت میں تضاد ہے، وہ شاطر ہے۔ خانم کو دھوکا بھی دیتی ہے لیکن رام دئی اور ماں سے ملاقات کے موقع پر قابل رحم نظر آتی ہے۔ دونوں ناولوں میں تمام تر سماجی اور تہذیبی فرق کے باوجود عورت کو پہلے عورت دکھایا گیا ہے۔ بعد میں وہ اس روپ اور کرداروں میں نظر آتی ہے جو اسے معاشرے کی دین ہیں۔ ناناں آخر میں جب ایک جان لیوا بیماری میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ تو اس کی آنکھوں میں کھٹکنے والی اس کی آخری وقت تک اس کی تیمارداری کرتی ہے۔ مادام لیرا (ناناں کی چچی) کا پورے ناول میں ہمدردانہ رویہ سامنے آتا ہے۔ دوسری طرف خانم ہمیشہ امراؤ کے لیے ایک ڈھال کی صورت رہی۔ اس کی تمام تر بے ایمانیوں کے باوجود اس کے لیے کشادہ دل رہتی ہے۔ امراؤ اپنی سہیلی کو نواب کے ساتھ اچھی ازدواجی زندگی بسر کرتا دیکھ کر خاموشی سے ان کی زندگی سے نکل جاتی ہے۔ ناناں اور امراؤ دونوں مکمل عورت کے کردار میں نظر آتی ہیں دونوں کے اندر اچھی زندگی گزارنے کی خواہش موجود ہے۔ یوں دونوں ناولوں میں نسوانی کردار مرد کرداروں سے بہتر نظر آتے ہیں جبکہ مرد صرف مرد نظر آتا ہے۔ ناناں اور امراؤ دونوں میں خیر اور شر یعنی نیکی اور بدی ایک زیریں لہر کی طرح چلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اگرچہ ناول پڑھتے ہوئے خیر اور شر کے بجائے قاری پر کبھی رحم اور کبھی نفرت کے جذبات غالب آتے ہیں۔ لیکن اختتام بڑا روایتی ہے کہ "برائی کا انجام برا"۔ ناناں نے جس حسن کے بل بوتے پر نازاں رہتے ہوئے عیش کی زندگی بسر کی۔ آخر میں وہی حسن اس کے زوال اور موت کا باعث بنا وہ چیچک جیسی مہلک اور تکلیف دہ بیماری کا شکار ہو کر دنیا سے رخصت ہوئی۔ امراؤ بھی آخر تائب ہو کر مذہب میں پناہ ڈھونڈتی ہے۔ نماز، روزہ، زیارات اور آخر میں گمنامی کی زندگی اس کا مقدر ٹھہرتی ہے۔

تکنیک کے اعتبار سے اگر دیکھا جائے تو دونوں کے ہاں ایک چیز مشترک ہے کہ دونوں نے "طوائف" کے کردار کو منتخب کر کے معاشرتی رویوں اور اشرافیہ کے چہروں کو بے نقاب کیا اور معاشرتی تضاد کو اجاگر کیا لیکن تکنیک اور کہانی کی بنت Craft)) میں رسوا زولا سے آگے نظر آتے ہیں۔ دونوں ناول سوانح کا رنگ لیے ہوئے ہیں۔ مگر "امراؤ جان ادا" میں رسوا کی بذات خود موجودگی کہانی کے بہاؤ اور روانی میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ "ناناں" میں ضمنی کردار کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں جبکہ "امراؤ جان ادا" میں رسوا بطور کردار یہ کام خود کرتے ہیں۔ دونوں ناولوں

میں کمال اختصار اور جامعیت سے کام لیا گیا ہے۔ اتنے وسیع موضوع کو ناول نگاروں نے کامیاب مرقع کشی، سراپا نگاری اور جزئیات نگاری سے سمیٹا ہے۔ جذبات نگاری اور بے ساختگی دونوں میں اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔فنی پختگی کا تاثر جو ابتدا میں محسوس ہوتا ہے آخر تک برقرار رہتا ہے۔

اس تنقیدی تقابل کا مطلق مقصود یہ نہیں کہ کسی ایک ناول کو دوسرے سے بہتر و برتر قرار دیا جائے ہاں یہ محض ایک علمی بحث تھی۔لیکن یہ مقصد ضرور تھا کہ نوآبادیاتی نظریات کے جواب میں برصغیر کی تہذیب کی شان وشوکت، اس کی زرخیزی (علمی و ادبی اعتبار سے)اردو کی بطور زبان وسیع دامنی اور ان دونوں کے امین اور ان کا فنی اظہار کرنے والوں کو داد ضرور دی جائے۔جنھوں نے مہذب اور روشن خیال قوم کے مقابلے میں ایک خطے کی تہذیب جسے فرسودہ، بانجھ اور غیر مہذب سمجھا گیا تھا۔اس کا صرف ایک نمونہ پیش کیا گیا ہے جو کسی بھی اعتبار سے عالمی معیار کے ادب سے کم نہیں اور اس تقابل سے ایک اور بات بھی واضح ہوئی کہ امراؤ جان ادا کسی دوسری تہذیب بلکہ مہذب تہذیب کے عناصر کے انجذاب اور اشتراک کے بغیر بھی ایک بڑی تخلیق ہے۔

حوالہ جات

۱۔ خواجہ محمد زکریا۔ رسوا کی ناول نگاری، مشمولہ، امراؤ جان ادا، ہادی رسوا، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، 2005۔ص 11

۲۔ مرزا ہادی رسوا، امراؤ جان ادا، لاہور، ص99

۳۔ ایضاً، ص 107

۴۔ امیل زولا، ناناں، مترجم، بشیر چشتی، لاہور، فکشن ہاؤس، 2000ء، ص 32

۵۔ ایضاً، ص28

۶۔ ایضاً، ص42

۷۔ ایضاً، ص51

۸۔ ایضاً، ص230

۹۔ ایضاً، ص273

ڈاکٹر نقیب احمد جانؔ
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو
ویمن یونیورسٹی، صوابی

'دستار نامہ' از خوشحال خان خٹک؛ تعین قدر اُردو ترجمہ بحوالۂ خاطر غزنوی

Khushal Khan Khattak the Afghan warrior poet had a multidimensional personality. He possessed all the qualities of a good leader. He was a warrior, poet, scholar, the ruler of his tribe, prose writer, the modifier of a writing style known as Zanzeeri, a hunter and a Sufi at the same time. Besides poetry and prose writings, Khusal Khattak translated various books from Arabic and Persian to Pashto, thus becoming the first ever translator of literary works in Pashto Language. He was a ruler by nature and he spent a pretty good span of his life at Mughal Darbar. So he knew the abilities, capabilities, qualities and secrets of the best ruler. He highlighted these prerequisites for a best ruler in his book Dastar Nama. The said book has forty chapters; among them twenty are about the talents, to be possessed by a person who is likely to deserve keeping the Dastar, the turban on his head. And then twenty good qualities which are mandatory for a man deserving the Dastar. The said book was translated into Urdu by a renowned poet and scholar Professor Khatir Ghaznavi. This paper is a brief account of the said work of translation.

خوشحال خان خٹک پشتو ادبیات میں مرکزی ستون کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ نابغہ روزگار تھے۔ خوشحال خان خٹک ایک قادرالکلام شاعر اور صاحب اسلوب نثر نگار تھے۔ ایک عالم فاضل شخص تھے۔ وہ سردار، شہنشاہ ہندوستان کے منصب دار تھے۔ اللہ تعالی نے انہیں وہ خوبیاں ودیعت کی تھیں کہ جس طرف نگاہ کرتے چیزیں اس کے سامنے سرنگوں ہو جاتی تھیں۔ انہوں نے قلم اٹھایا تو نثر و نظم کے میدان میں ایک عظیم نثر نگار اور بڑے شاعر کی صورت میں جلوہ گر ہو گئے۔ دستار نامہ عظیم پشتو شاعر و نثر نگار، صاحب سیف و قلم خوشحال خان خٹک کی عظیم تصانیف میں سے ایک ہے۔ دستار نامہ پشتو ادبیات کی شاہکار کتاب تسلیم کی جاتی ہے۔ اس نے نہ صرف علاقائی ادب بلکہ دیگر تمام پاکستانی ادب اور اصناف کو بھی متاثر کیا ہے۔ دستار نامہ کا تقریباً ہر بڑی زبان میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ اردو اور پشتو ادب کے ممتاز شاعر، نقاد، محقق و مترجم پروفیسر خاطر غزنوی نے اسے اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ ذیل میں ہم خوشحال خاں خٹک کی نثری کتاب 'دستار نامہ' کے تعین قدر کے ساتھ ساتھ اس کے اردو ترجمے کا بھی تجزیہ پیش کریں گے۔

اردو پشتو تراجم کے حوالے سے یہ بات اور بھی اہمیت حاصل کر جاتی ہے کہ اردو ہماری قومی زبان ہے اور پشتو علاقائی زبان، پشتو مخصوص علاقوں میں بولی جانے والی زبان ہے جس طرح پنجابی، سرائیکی، بلوچی، ہندکو وغیرہ مخصوص علاقوں کی زبانیں ہیں۔ ترجمے کے ذریعے اپنے اقدار و روایات، تہذیب، کلچر، رسوم و رواج اور ادبیات سے دوسری اقوام کو باخبر کیا جا سکتا ہے۔ ایسے ہی خوشحال خاں خٹک کی عظیم تخلیقات کے مختلف زبانوں میں تراجم نے پاکستانی ادبیات کو بھی مالا مال کیا ہے۔ خوشحال خان خٹک کی ادبی حیثیت کے حوالے سے افتخار عارف نے ڈاکٹر خدیجہ بیگم فیروز الدین کی کتاب 'خوشحال خان خٹک: حیات و فن' کے پیش نامہ میں کچھ اس طرح سے اظہار خیال کیا ہے کہ

> خوشحال خان خٹک پشتو زبان و ادب کے بلاشبہ عظیم ترین نمائندے ہیں۔ ان کی شخصیت اور شاعری صدیوں سے عوام و خواص پر اثر انداز ہوتی چلی آ رہی ہے۔ خوشحال خان خٹک کی ادبی میراث نے پاکستان کے ادب کو جتنا ثروت مند اور مالا مال کیا ہے، صاحبان دانش و بینش اس سے بہ خوبی واقف ہیں۔[۱]

مندرجہ بالا اقتباس کا اگر تنقیدی جائزہ لیا جائے تو افتخار عارف کے اس بیان سے واضح ہوتا ہیکہ خوشحال خان خٹک کے ہاں جو آفاقی پیغام، علم و دانش اور حکمت آموز باتیں، حقائق کا بے باکانہ انداز بیان ہے وہ تخلیقی ادب کی بہترین مثال ہے۔ خوشحال خاں خٹک ایک ہمہ گیر و ہمہ جہت شخصیت تھے۔ اس سبب سے ان کے کلام میں بھی ہمہ گیریت، آفاقیت اور رنگارنگی پائی جاتی ہے۔ ان کی رنگین اور آفاقی شعری کلام میں سے منتخب کلام کو ڈاکٹر سید انوار الحق نے اردو ترجمہ کر کے اردو دان طبقہ کو خوشحال خاں خٹک سے روشناس کروایا۔ پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور نے خوشحال خاں خٹک کی تخلیقات کا پہلا ترجمہ ڈاکٹر سید انوار الحق سے کروا کر شائع کیا۔ اس ترجمے کے حوالے سے پشاور یونیورسٹی کے وائس چانسلر جناب رضی الدین صدیقی صاحب کا کہنا ہے کہ ''منتخبات خوشحال کا یہ اردو ترجمہ اکیڈمی کا پہلا کارنامہ ہے اور اس لحاظ سے قابل ستائش ہے کہ اس طرح پشتو کے عظیم المرتبت شاعر کا کلام سب پاکستانیوں تک پہنچ جائے گا۔ توقع ہے کہ اس کو ملک میں قبول عام حاصل ہو گا۔''[۲] جب کسی دوسری زبان میں موجود علوم کا ترجمہ کیا جاتا ہے تو نہ صرف یہ کہ وہ علوم اپنی زبان میں در آتے ہیں بلکہ ان کے ساتھ وابستہ اصطلاحات، روزمروں اور الفاظ کا استعمال بھی زبان میں در آتا ہے۔ اردو زبان نے ترجمے کے میدان میں کافی ترقی کی ہے اور ترجمے کی ہی بدولت اس کے علمی سرمائے میں اضافہ ہوا ہے۔ رضا ہمدانی ترجمے کی اہمیت کے بارے میں رقمطراز ہیں کہ ''دنیا کا وہ پہلا شخص جس نے ترجمہ کی طرف توجہ دی، ادب کے علاوہ انسانیت کا بھی محسن تھا۔''[۳] ترجمہ کی ضرورت و اہمیت ہر دور میں یکساں رہی ہے۔ ترجمہ کی بدولت دوسرے علاقوں، اقوام کی تہذیب و روایات، رسوم و رواج، ذہنی میلانات اور فکری رجحانات سے روشناس کروایا جاتا ہے۔ ترجمے کیا سی مقصد کے تناظر میں خاطر غزنوی کا 'دستار نامہ' ہمارے سامنے آتا ہے۔ دستار نامہ کا اردو ترجمہ پروفیسر خاطر غزنوی نے کیا ہے پروفیسر خاطر غزنوی یہ ترجمہ کرتے وقت شعبہ اردو جامعہ پشاور میں ایسوسی ایٹ پروفیسر کے منصب پر کام کر رہے تھے۔ پروفیسر پردل خان خٹک (جو اس وقت پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور میں ریسرچ سپیشلسٹ کے عہدے پر تعینات تھے) نے اس پر نظر ثانی کی ہے۔ اور

پروفیسر محمد نواز طائر ڈائرکٹر پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور کے زیرنگرانی پشتو اکیڈمی نے اس کو اپنے مطبوعات کے سلسلہ نمبر ۴۰۲ کے تحت سال ۱۹۸۰ میں شائع کیا ہے۔ دستار نامہ اور اس کے اُردو ترجمہ کے بارے میں پروفیسر محمد نواز طائر لکھتے ہیں۔

> دستار نامہ خوشحال خان خٹک کی ادبی تخلیقات کا مشہور شاہکار ہے اس میں موصوف نے حکمرانی کے فنون اور سر داری وامارت کیلئے موزوں صفات کی تشریح کی ہے اور کسی حد تک بین الاقوامی سطح پر یہ کتاب میکیاویلی کی کتاب "پرنس" کے ہم پلہ ہے اس وقت اگر شاعر مشرق علامہ اقبال زندہ ہوتے اور وہ خان موصوف کے ان افکار عالیہ کو بھی مطالعہ کرتے تو وہ تاثر قائم کرتے کہ وہ یقیناً اس سے بھی کہیں بڑھ کر ہوتا جو انہوں نے خا ن کے منظوم کلام کے تراجم سے کیا تھا۔[۴]

زیرنظر کتاب سے خوشحال خان خٹک کی سیاسی بصیرت اور جہان داری اور جہان بینی کی قابلیت کا بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے۔ دستار نامہ کا اردو ترجمہ کروانا پشتو اکیڈمی کی ایک دیرینہ خواہش تھی جس کو عملی جامہ پہنانا حکومت پاکستان کی مالی اعانت سے ممکن ہوسکا۔ اہل علم اور خوشحال خاں خٹک کے مداحین اس کتاب دستار نامہ کیا اردو ترجمے سے کما حقہ استفادہ کر سکیں گے۔ دستار نامہ کے مذکورہ ترجمے کے بارے میں پروفیسر پریشان خٹک ان الفاظ میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں:

> دستار نامہ کا یہ ترجمہ اُردو کے مشہور شاعر اور ادیب جناب خاطر غزنوی نے کیا ہے۔ اور اس پر نظر ثانی پشتو کے محقق حاجی پردل خان خٹک نے کی ہے۔ جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے یہ خوشحال خان خٹک کے دستار نا مہ کی صحیح عکاسی ہے اور کتاب کا ہر پہلو مناسب طور پر آشکارا کیا گیا ہے۔[۵]

مندرجہ بالا اقتباس کے تناظر میں بات ہوجاتی ہے کہ یہ کتاب اُردو دان طبقہ کے لئے خوشحال خان خٹک کے افکار و نظریات کا نہ صرف تعارف بلکہ اس سے اسلامی تعلیمات وافکار اور پشتون نظریات وروایات کی ترویج واشاعت میں بھی مددگار ثابت ہوگی۔ اور صحیح اسلامی معاشرہ کے قیام میں یہ کتاب اپنی مثال آپ ہے۔ زیرنظر نسخہ 'دستار نامہ' کل ۳۴۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کے مندرجات کی فہرست اس طرح سے ہے:

پیش لفظ	:	پروفیسر محمد نواز طائر
دیباچہ	:	پروفیسر پریشان خٹک
فصل اول	:	دستار کی حقیقت
دوسری فصل	:	قابلیت اور استعداد کے ضمن میں
باب اول	:	بیس ہنر
دوسرا باب	:	خصائل

پہلا ہنر : خودشناسی

دوسرا ہنر : علم یعنی کسب کمال

تیسرا ہنر : تحریر کہ داخل کسب کمال ہے

چوتھا ہنر : شاعری

پانچواں ہنر : تیراندازی

چھٹا ہنر : تیراکی

ساتواں ہنر : گھڑسواری

آٹھواں ہنر : شکار کہ کسب حلال ہے

نواں ہنر : شجاعت

دسواں ہنر : سخاوت

گیارہواں ہنر : معاشرت

بارہواں ہنر : تربیت اولاد

تیرہواں ہنر : ملازموں کی تنظیم وتادیب

چودھواں ہنر : اسباب معیشت

پندرھواں ہنر : زراعت

سولہواں ہنر : تجارت

سترھواں ہنر : تحقیق نسب

اٹھارہواں ہنر : علم موسیقی

انیسواں ہنر : نردوشطرنج

بیسواں ہنر : نقاشی مصوری

باب دوم : خصائل کے بارے میں

پہلی خصلت : مشورہ

دوسری خصلت : عزم

تیسری خصلت : خاموشی

چوتھی خصلت : سچائی

پانچویں خصلت : شرم وحیا

چھٹی خصلت : خوش خلقی

ساتویں خصلت : مروت

آٹھویں خصلت : عفووکرم

نویں خصلت : تمیزوشعور

گیارہویں خصلت : توکل

بارہویں خصلت : تربیت اوراپنی نوازش کی وقعت

تیرہویں خصلت : بیم ورجا

چودہویں خصلت : انتظام مملکت

پندرہویں خصلت : ہمت

سولہویں خصلت : حلم

سترہویں خصلت : غیرت

اٹھارہویں خصلت : حزم واحتیاط

انیسویں خصلت : ورع وطاعت اورعبادت

بیسویں خصلت : استغفار

خاتمہ کتاب : جہالت اورحماقت

کتاب کی ابتدافارسی حمد سے ہوئی ہے۔اس کے بعد خوشحال خان خٹک نے دستارنامہ کی تصنیف کا مقصدومدعابیان کیاہے فراق نامہ ان کی دوسری کتاب ہے جواُنہوں نے دستارنامہ کی طرح عالم اسیری میں رنتھمبور میں تحریر کی۔اس میں ایک شعرانہوں نے لکھا ہے۔۔ انہوں نے اس میں دستار کی اہمیت اورفضیلت پر روشنی ڈالی ہے اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے یہ بھی واضح کردیاہے کہ کون شخص دستار پہننے کے لائق ہے اورکون نہیں۔ان کا شہرہ آفاق شعر

چی دستار تړی هزار دی　　د دستار سړی په شمار دی

(ترجمہ: سر پر دستار رکھنے والے ہزاروں ہیں لیکن جو دستار پہننے کے لائق ہیں وہ گنتی کے چند آدمی ہیں) ان کے اس نظریے اور دوٹوک فیصلے کی غمازی کرتا ہے کہ دستار صرف ان کو زیب دیتا ہے جو اس کے پہننے کے اہل ہوں۔ وہ فرماتے ہیں کہ اس شعر کے اندر جو مضمون پوشیدہ ہے اس کو واضح کرنے کیلئے ان کے دل میں خیال گزرا کہ ایک رسالہ تحریر کریں اور اس خیال کو عملی جامہ پہنانے کے لیے انہوں نے دستار نامہ تحریر کرنے کا بیڑہ اُٹھایا۔ ان کے خیال میں دستار نامہ ان کے اس شعر کے پورے معنی واضح کرنے کے لیے نہیں بلکہ اس شعر میں جو معنی پوشیدہ ہیں ان کا کچھ حصہ واضح کرنے کے لیے انہوں نے یہ کتاب تحریر کی ہے۔ لکھتے ہیں: اس شعر میں جو معنی پنہاں ہیں، ان کا کچھ حصہ اس کتاب میں شامل کروں۔ ۶

کتاب کی ابتدا میں اس شعر کو بنیاد بنا کر اس کی تشریح و توضیح اور دستار سر پر رکھنے والے انسان سے دستار کے جو تقاضے ہیں ان کا ذکر کیا گیا ہے۔ فہرست پر نظر ڈال کر ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ دستار سر پر رکھنے کے لیے کتنی ریاضت، محنت اور خلوص کی ضرورت ہے۔ خوشحال کے خیال میں ان کی بیان کردہ خصلتیں اور ہنر بھی چیدہ چیدہ ہیں دستار کے کچھ مزید تقاضے بھی ہو سکتے ہیں۔ انہوں نے دستار سر پر رکھنے کی اہلیت پانے کے لیے جو ہنر اور خصلتیں بیان کی ہیں ان پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ صاحب دستار کتنا بلند مرتبہ شخص ہوگا۔ خوشحال خاں خٹک کی اس عظیم منفرد نصیحت آموز نثری کتاب 'دستار نامہ' کے متعلق بیگم خدیجہ فیروز الدین لکھتی ہیں:

> دستار نامہ: خوشحال کا ایک اور قابل ذکر کارنامہ نثر میں ہے جو زندگی کے ہر ایک پہلو مثلاً سیاسی، اخلاقی، معاشرتی اور تعلیمی وغیرہ کے سلسلے میں عملی رہنمائی پر مشتمل ہے۔ یہ خصوصی طور پر ان خوبیوں پر زور دیتا ہے جو ایک سردار کے لیے لازمی ہیں۔ اور کردار کی یہ خصوصیات لوگوں کو عظمت کی طرف لے جاتی ہیں۔ کتاب کو بجا طور پر دستار نامہ کا نام دیا گیا ہے کیونکہ یہ نام اس کے نفس مضمون کی عکاسی کرتا ہے۔ جو دستار کی فضیلت بیان کرنے اور سردار بننے کی تفصیلی روداد پیش کرتا ہے۔ ۷

بیگم خدیجہ فیروز الدین کے مطابق دستار نامہ انسانی زندگی کے تمام سیاسی، اخلاقی، معاشرتی اور تعلیمی معاملات کا احاطہ کرتا ہے۔ خوشحال خان خٹک اس میں دستار کی اہمیت اور قدر و منزلت کا معیار متعین کرتے ہیں اور پھر جو آدمی اس معیار پر پورا اترے اس کو دستار کا اہل گردانتا ہے اور جو آدمی اس معیار پر پورا نہ اترے اس کو دستار پہننے کے باوجود وہ صاحب دستار یا دستار کا اہل شمار نہیں کرتا۔ صاحب دستار یا دستار کے اہل فرد کے لیے خوشحال نے جو صفات متعین کی ہیں وہ کسی فرد میں پیدا ہو جائیں تو وہ بلند انسانی اور اخلاقی مرتبے پر فائز ہو جاتا ہے۔ اس میں انسانیت کی اعلیٰ صفات پیدا ہو جاتی ہیں اور اس کے بعد ہی کہیں جا کر وہ انسانی معاشرے میں بزرگی اور عظمت کا نمونہ بن سکتا ہے۔ خوشحال کی نظر میں وہ حتیٰ کہ وہ سردار بھی جو ان اعلیٰ صفات سے متصف نہ ہو سر پر دستار رکھنے کا اہل نہیں ہے تو پھر کجا عام لوگ جو نہ تو کوئی فضیلت رکھتے ہیں اور نہ ہی

دستار پہننے کی خاصیت وہ دستار پہننے کے کسی طرح اہل نہیں۔ان کے بیان کردہ بیس ہنروں میں سب سے پہلا ہنر خودشناسی کا ہے انسان اپنے آپ کو پہچان لے تو پھر کائنات کے سارے راز تو کیا کہ اللہ تعالیٰ کی ہستی کے راز تک اس پر آشکارا ہوجاتے ہیں۔ پھر علم ہے، تحریر ہے، شاعری، تیراندازی، تیراکی، گھڑسواری، شکار، شجاعت، سخاوت، معاشرت، تربیت اولاد، ملازموں کی تنظیم وتادیب، اسباب معیشت کا انتخاب، زراعت، تجارت، تحقیق نسب، علم موسیقی، نردوشطرنج اور نقاشی ومصوری۔ان بیس ہنروں کے علاوہ صاحب دستار کے لیے اپنی ذات میں بیس خصلتیں بھی پیدا کرنی لازمی ہیں اور وہ ہیں مشورہ، عزم، خاموشی، سچائی، شرم وحیا، خوش خلقی، مروت، عفووکرم، تمیز وشعور، عدل وانصاف، توکل، تربیت اور اپنی نوازش کی وقعت، بیم ورجا، انتظام مملکت، ہمت، حلم، غیرت، حزم واحتیاط، ورع وطاعت اور عبادت، استغفار ان کے بعد خوشحال خان خٹک نے کتاب کے اختتام میں انسانی فطرت کی جہالتوں اور حماقتوں کا بھی ذکر کیا ہے جن سے ہر صاحب دستار کے لیے اپنے آپ کو بچا کر رکھنا لازمی ہے۔مثلاً کتاب کی فصل اول کی ابتداء کچھ اس طرح سے ہے۔مثلا دستار کی اہمیت معلوم ہونا چاہیے کہ سر پر پردستار باندھنے کا مطلب نمود ونمائش نہیں بلکہ خاطر غزنوی ایک مقام پر ترجمہ کرتے ہوئے کچھ اس طرح سے لکھتے ہیں کہ

> دستار آدمی کی حیا اور عزت کا نشان ہے۔مرد کی حیا تمام تر دستار میں ہے۔دستار کے بارے میں جو کچھ میں نے حدیث میں پایا وہ سب کچھ بیان کروں گا، لیکن پہلے تعارف کے طور پر اس عادت پر ایک نظر ڈال لی جائے جب کوئی بادشاہ یا امیر پہلے تخت یا مسند امارت پر بیٹھتا ہے تو بادشاہ کی تاج پوشی اور امیر کی دستار بندی کی جاتی ہے۔ان میں جو قابل اور لائق ہوتے ہیں ان کے لئے باعث زیب اور جو نا قابل ہوتے ہیں ان کے لئے موزوں نہیں ہوتی، جو لوگ متفقہ طور پر دستار اس شخص کے سر پر رکھتے ہیں گویا وہ اس کی اطاعت قبول کرتے ہیں۔یوں دستار کی عزت دونوں فریقوں پر لازم ہوجاتی ہے۔یعنی وہ جو دستار پہناتے ہیں اور وہ جو دستار پہنتے ہیں۔[۸]

دستار عزت، فضیلت اور بڑائی کی نشانی ہے۔جس کی عزت اور فضیلت باقی نہیں رہتی اس کیلئے دستار پہننا باعث فخر نہیں ہے۔خوشحال خان خٹک نے اس حوالے سے ایک مثال دی ہے جس کا ترجمہ خاطر غزنوی اس طرح سے کرتے ہیں۔

> یہ بات کسی سے پوشیدہ نہیں کہ کوہستان کے پٹھان اور ہندوستان کے راجگان جو نام وناموس کے لئے مشہور ہیں اور ان میں تہور اور بسالت بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے۔جب کبھی دشمن سے شکست کھا جاتے ہیں۔شرم کے مارے سر پر سے دستار اُتار پھینکتے ہیں۔اور کہتے ہیں۔"اب دستار پہننا بے معنی ہے۔دستار سر پر تبھی رکھی جائے گی جب اس شکست کا انتقام لیا جائے گا۔[۹]

انسانی تاریخ گواہ ہے کہ ہر قوم میں اپنے حکمران یا بادشاہ کی جھلک بدرجہ اتم موجود اور جلوہ گر ہوتی ہے۔ اگر حکمران یا بادشاہ عیش کوش اور عیش پرست ہے تو اس کی رعایا میں بھی یہی رجحان ملے گا اگر بادشاہ سخت کوش، محنتی اور اعلیٰ اقدار کا حامل ہے تو اس کی قوم میں بھی بادشاہ کی دیکھا دیکھی سخت کوشی، محنت، جفاکشی اور بہترین انسانی اقدار کا ظہور ہوگا۔ اگر بادشاہ بادشاہی کا اہل نہیں ہے تو اس کی رعایا کا چین وسکون غارت ہو جاتا ہے۔ ان کو اپنے حقوق کے لیے لڑنا مرنا پڑتا ہے اور ان کی زندگی جہنم کا نمونہ بن جاتی ہے۔ پشتو ادبیات پر گہری اور محققانہ نظر رکھنے والے مشہور ادیب ومحقق ہمیش خلیل دستار نامہ کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ''یہ خوشحال خان خٹک کی پشتو نثر میں ایک اہم کتاب ہے۔ جس میں حکمرانی کے طور طریقوں اور ایک حکمران کی صفات پر بحث کی گئی ہے اور وہ تمام اخلاقی فضائل زیر قلم لائے ہیں جو ایک بادشاہ یا حکمران کے لیے ضروری ہیں۔''[۱۰] لہذا حکمران کے لیے لازم ہے کہ وہ سر پر دستار فضیلت رکھنے سے پہلیا یک نظر اپنے اوپر ڈالے کہ آیا وہ اس دستار کا اہل بھی ہے یا نہیں۔ اگر اس میں وہ تمام اعلیٰ صفات اور بہترین اقدار (جو خوشحال خان خٹک نے صاحب دستار کے لیے لازمی قرار دی ہیں) موجود ہیں تو بے شک دستار سر پر رکھ لے اگر خدانخواستہ ایسا نہیں تو پھر اس سے سرداری اور حکمرانی کا حق ادا نہ ہو سکے گا۔ پھر وہ دستار فضیلت سر پر رکھ کر خلق خدا کے لیے باعث راحت وسکون بننے کے برعکس ان کے لیے زحمت اور وبال کا سبب بنے گا اس لیے ایسے فرد کو دستار پہننے کا کوئی حق نہیں۔ دوست محمد خان کامل مہمند دستار نامہ کے متعلق لکھتے ہیں ''دستار نامہ خان عیلین مکان کی ایک بہت ہی اہم تصنیف ہے۔ جو اس کے متفرق نثری مضامین متعلق سیاست، تہذیب، اخلاق، شکار، فنون سپہ گری، لعب اور فنون لطیفہ کا مجموعہ ہے۔''[۱۱] زیر نظر رائے کے مطابق خوشحال خان خٹک نے دستار نامہ لکھ کر ادبیات عامہ پر گہرے نقوش ثبت کیے ہیں۔ پروفیسر خاطر غزنوی نے ان اشعار کا ترجمہ نثر میں اور کبھی شعری صورت میں درج کیا ہے۔ ہنرمندی کی فضیلت کے بارے میں خوشحال خٹک کے ایک پشتو قطعہ کا ترجمہ وہ اس طرح سے کرتے ہیں:

> ترجمہ: اگر تیرے پاس عظمت حاصل کرنے کیلئے کوئی ہنر نہیں تو تیرا بخت بھی بے بس ہو جائے گا اگر گھوڑے میں ہنر کی کوئی بات ہوگی تو اسے اچھا کہیں گے۔ ورنہ بصورت دیگر اس سے اچھا گدھا بہتر ہے اگر طالع اور ہنر دونوں کو ساتھ ساتھ رکھ دو تو خوشحال ہنر ہی کو منتخب کرے گا۔ اگر بے ہنر ساری دنیا کا بادشاہ بھی بن جائے تو کوئی بھی اس کی بڑائی کو پسند نہیں کرتا اگر کوئی ہنرمند کشکول ہاتھ میں لے کر گدائی اختیار کر لے تو ہر شخص اس کی اس حالت پر افسوس کرے گا۔[۱۲]

خوشحال خان خٹک کی یہ تصنیف ایک ہی موضوع پر مربوط کتاب ہے۔ دوست محمد خان کامل مہمند نے اس کتاب کو متفرق مضامین کا مجموعہ کہا ہے۔ یہ کامل صاحب کی اپنی رائے ہے جب کہ متفرق مضامین اس کو اس صورت میں کہا جا سکتا تھا جب ہر مضمون کا الگ موضوع ہوتا۔ تاہم انہوں نے ایک بڑے مغالطے کی طرف اشارہ کیا ہے جو مشہور مستشرق میجر راورٹی Major Roverty کو اس تصنیف کے حوالے سے ہوا ہے۔ وہ لکھتے ہیں ''دستار نامہ کے متعلق میجر راورٹی کے

نوٹ مندرجہ مقدمہ گرامر سے غلط فہمی پیدا ہوتی ہے۔ مستشرق موصوف نے اس کے متعلق لکھا ہے کہ یہ کتاب پگڑی، اسے سر پر باندھنے کے مختلف طریقوں اور دعاؤں کے متعلق ہے جو ان مواقع پر پڑھی جاتی ہیں۔'' ۱۳؎ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ میجر راورٹی نے اس کتاب کو پڑھا ہے اور نہ ہی اس کے مندرجات کو ملاحظہ کیا ہے بصورت دیگر ان سے اس قسم کے بڑے مغالطے کی توقع نہیں کی جاسکتی کیونکہ مستشرق موصوف انگریز ہونے کے باوجود پشتو ادبیات کا گہرا مطالعہ رکھتے تھے اور پشتو زبان سے خوب واقفیت رکھتے تھے۔ دستار نامہ کی تحریر اور سال تکمیل کے بارے میں دوست محمد خان مہمند لکھتے ہیں۔

دستار نامہ بھی رنتھمبور میں ۱۷ ماہ ربیع الاول ۱۰۷۶ھ (ستمبر ۱۶۶۵ء) کو پایہ تکمیل کو پہنچا۔ خوشحال خان نے اس کی تاریخ یوں کہی ہے۔ ''وایم دا بس دے محنت د بیلتانه'' یعنی ۱۰۷۶ھج۔ ۱۴؎

اس بیان سے واضح ہوتا ہے کہ اگر چہ دم تحریر خوشحال خان خٹک دسترس کسی کتب خانے تک نہیں تھی پھر بھی اس نے اس کتاب میں جن سیاسی، اخلاقی علمی اور معاشرتی مسائل پر خامہ فرسائی کی ہے اور جس بھرپور انداز میں کی ہے اس سے ان کی ذاتی لیاقتوں اور علم و دانش کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ خوشحال خان خٹک خود پشتون تھے اس لئے ان کے نزدیک پشتون ہی وہ واحد قوم ہے جنہوں نے بحیثیت مجموعی اسلام کو اپنایا ہے اور ابھی تک اپنا رکھا ہے۔ کوئی بھی پشتون جو مسلمان نہیں ہے وہ خود پشتون نہیں کہلوانے کا مستحق قرار دیا جاسکتا ہے۔ پشتونوں کے اپنے نظام حیات یعنی "پشتو" میں جو خوبیاں تھیں اور جو اخلاقی قدریں تھیں ان کی نگہبانی صرف اسلامی تہذیب اور اسلامی احکام ہی کر سکتے تھے۔ اگر اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو دستار نامہ پشتون اور اسلامی نظام حیات میں شامل تمام اخلاقی خوبیوں کی جامع کتاب ہے۔ خوشحال خان خٹک کی اس کتاب کے عرصۂ تحریر اور جائے تحریر کے بارے میں پروفیسر پریشان خٹک لکھتے ہیں:

خوشحال خان خٹک نے یہ کتاب ایسی حالت میں لکھی ہے جب وہ رنتھبور کے قلعہ میں محبوس تھا اور تمام وسائل و ذرائع سے دور۔ نہ تو اسے کتب خانے مہیا تھے اور نہ ہی اپنا جمع کیا ہوا سرمایہ کتب۔ بس وہ تھا اور اس کی فطری صلاحیتیں، تنہائی تھی اور پریشانیاں، نہ تو سکون خاطر میسر تھا اور نہ شگفتگی فکر۔ پھر بھی اس کی کتاب کو اس فن کی بڑی بڑی کتابوں کے ساتھ رکھا جاسکتا ہے اور دیکھا جاسکتا ہے کہ اس کا قد اب بھی دوسروں سے اونچا دکھائی دیتا ہے۔ ۱۵؎

دستار نامہ میں خوشحال خان خٹک نے قرآنی آیات، احادیث، فقہ کے مسائل، مقولوں اور فارسی اشعار کو جہاں ضرورت محسوس کی درج کیا ہے۔ اس سے ان کی علمیت کا بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے اور اپنے موضوع کے لئے استدلالی انداز بیاں اپنانے کی بہترین مثال ہے۔ خوشحال خان خٹک کے دو اوصاف کو جگہ جگہ ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے بادشاہ کو خاطر میں لایا ہے نہ کسی اور شخص کا لحاظ رکھا ہے۔ انہوں نے لگی لپٹی سے کام نہیں لیا بلکہ جو حقیقت ہے اور جو ان کی نظر میں درست ٹھہرا، بے دھڑک اس کا اظہار کر دیا ہے۔ حقائق کا یہ بے باکانہ اور بے دھڑک اظہار خوشحال خان خٹک کو ایک حقیقت

پسند ادیب کے طور پر نہ صرف سامنے لاتا ہے بلکہ ان کے نظریہ "فن برائے زندگی" کی غمازی کرتا ہے۔انہوں نے دستا رنامہ کے متعلق کہا ہے کہ میں نے یہ کتاب اس لئے تحریر کی کہ کسی کے کام آسکے۔اس سے واضح ہوتا ہے کہ انہیں معلوم تھا کہ وہ جو لکھ رہے ہیں۔اس پر اگر عمل کیا جائے تو ایک بہترین سلطنت اور مثالی معاشرے کا قیام ممکن ہے۔انہوں نے فن برا ئے فن یا ادب برائے ادب کے نظریے کے تحت لفظی بازی گری کو اپنا شعار نہیں بنایا۔ بلکہ با مقصد ادب تخلیق کرنے کو اولیت دی۔ذیل میں ان کے ایک قطعہ کا ترجمہ درج کیا جاتا ہے جس سے ان کے با مقصد اندازِ تحریر پر صاد ہے۔

چې د دو سو پنځه ورکړ
دا زکواة د شریعت دے
چې د دو سو پنځه کېږدې
دا زکواة د طریقت دے
چې همه واړه تاله کړې
دا زکواة د حقیقت دے
چې دا دري کښې دې هر څه شی
هغه واړه سعادت دے
چې له دې واړو بیرون شو
مخ یې تور شه فضیحت دے
په نیت جوړ اوسه خوشحاله
همګی مدار په نیت دے

ترجمہ: دوسو میں سے پانچ بخش دو تو یہ زکوٰۃ بمطابق شریعت ہے۔دوسو میں سے پانچ رکھ لو تو یہ زکوٰۃ بمطابق طریقت ہے۔سب کے سب بخش دو تو یہ زکوٰۃ بمطابق حقیقت ہے۔ان تینوں میں سے جو طریقہ اختیار کرلو سبھی باعث سعادت ہیں۔ان تینوں طریقوں کو چھوڑ دو تو دین دنیا میں روسیاہی ہے۔اے خوشحال! نیت بخیر ہونی چاہیے۔ہر چیز کا دارومدار نیت پر ہے''[۱۶]

ایک اور رباعی کا ترجمہ اس طرح سے کرتے ہیں:

په زبان کښې وی کارونه
هم سودونه هم زیانونه
که له زیانه یې خلاصېږم
زه یې مه وینم سودونه

ترجمہ: تمام کام زبان پر منحصر ہیں چاہے وہ مفید ہوں یا مضر اگر اس کے نقصان سے امان پاؤں تو مجھے اس کے فوائد کی پرواہ نہیں۔ ۱۷

پروفیسر خاطر غزنوی اردو زبان کے اچھے شاعر بھی تھے۔ انہوں نے کہیں کہیں پر خوشحال خان خٹک کے پشتو اشعار کا ترجمہ اُردو اشعار میں بھی کیا ہے۔ یہ ان کا کامیاب تجربہ ہے۔ اگرچہ منظوم ترجمے کے بارے میں ناقدین کی رائے کچھ اتنی اچھی نہیں ہے۔ اکثر کا خیال ہے کہ نظم کا نظم میں ترجمہ کرتے وقت اس کی روح مسخ ہو جاتی ہے پھر بھی مترجمین نے اچھے اچھے منظوم تراجم کیے ہیں۔ مثلاً رحمان بابا کے کلام کا منظوم ترجمہ جو امیر حمزہ خان شنواری نے کیا ہے بہت حد تک ایک کامیاب ترجمہ ہے۔ اس طرح خاطر غزنوی کے اس ترجمہ کو ملاحظہ کریں تو مضمون کی پوری ادائیگی اس میں ہوئی ہے۔

درسته شه یې ته دلداره
یوه چاره دې بې کاره
چې و تا وته نزدې شی
نوره یې د هغه یاره

ترجمہ: یوں تو ہے جاں! سرتا پا دلدار تو ایک خو میں ہے مگر بے کار تو جس نے بھی قربت تیری چاہی یہاں ہو گیا آخر اسی کا یار تو ۔۱۸

منظوم ترجمے کا ایک اور نمونہ ملاحظہ ہو:

د خوشحال خټک له عشقه گفتگویی شی
چې په لوښی کښې څه وی هغه ترې تویی شی

ترجمہ: خوشحال کی باتیں ہیں فقط عشق کی باتیں جو ظرف میں ہوتا ہے چھلکتا ہے وہی کچھ ۔۱۹

پروفیسر خاطر غزنوی کا یہ منظوم ترجمہ بہت اعلیٰ اور مکمل ہے اس میں خوشحال خان خٹک کے شعر کا سارا مضمون بدرجہ اتم موجود ہے۔ دستار نامہ میں پشتو اشعار کیساتھ ساتھ فارسی رباعیات، قطعات اور متفرق اشعار بھی موجود ہیں۔ پروفیسر خاطر غزنوی نے کہیں پر ان کا ترجمہ کیا ہے اور کہیں پر ان کو بغیر ترجمے کے چھوڑ دیا ہے۔ راقم کے خیال میں پروفیسر موصوف

کو پشتو اشعار کی طرح فارسی مقولوں اور اشعار کا ترجمہ بھی ضرور کرنا چاہیے تھا کیونکہ مملکت خداداد میں فارسی کا رواج روز بروز کم ہوتا جا رہا ہے اور فارسی کو سمجھنا ہر قاری کے بس میں پہلے بھی نہیں تھا۔ ترجمے کے حوالے سے انیس ناگی کا کہنا ہے کہ ''اگر ایک طرف نئے معاشرتی، سیاسی، علمی و ادبی نظریات کی آفرینش کے لئے براہ راست تراجم کی ضرورت ہے تو دوسری طرف اردو زبان کی نئی تشکیل اور وسعت کے لئے اس میں نئے تصورات، نئے الفاظ اور نئے جذباتی پیرایوں کو منتقل کرنے کی ضرورت ہے۔''[۲۰] جب تک فارسی زبان ہندوستان میں بولی سمجھی اور لکھی جا رہی تھی تب بھی یہ طبقہ ؟ اشرافیہ کی زبان تھی۔ پاکستان بننے کے بعد کچھ عرصے تک تو فارسی کا رواج رہا لیکن اب چند دینی مدارس کے علاوہ فارسی کی تدریس کا سلسلہ ختم ہو چکا ہے اور یہاں پر خوشحال خان خٹک کے دستار نامہ کو پڑھنے والے اکثر و بیشتر قارئین فارسی سے ناآشنا ہونگے اس لیے اگر تمام فارسی اشعار کا ترجمہ بھی درج کیا جاتا تو اس طرح دستار نامہ کے اُردو خوان قاری کو کسی قسم کی تشنگی کا احساس باقی نہ رہتا۔

جن فارسی اشعار کا انہوں نے ترجمہ کیا ہے نمونہ درج کیا جاتا ہے۔

شجاعت ز دانا بود دلپذیر　　کہ ناداں ز کشتن ندارد گزیر

ترجمہ: دانا کی شجاعت میں دلپذیری ہوتی ہے ناداں تو صرف قتل کرنا جانتا ہے۔[۲۱]

فارسی شعر کے اُردو ترجمے کا ایک اور نمونہ ملاحظہ ہو۔

نظم را ہمچوں عروس دان و نغمہ زیورش　نیست عیبی گر عروس خوب بے زیور بود ترجمہ: نظم کی حیثیت دلہن کی ہے اور نغمہ اس کا زیور ہے، اگر خوبصورت دلہن زیور کے بغیر بھی ہو تو کوئی فرق نہیں پڑتا۔[۲۲]

تاہم زیادہ تعداد ایسے فارسی اشعار کی ہے جن کا ترجمہ نہیں دیا گیا۔ اور اس وجہ سے اس قاری کو جو فارسی سے ناواقف ہے ترجمہ میں تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح قرآن شریف کی آیات، احادیث یا عربی مقولوں کا ترجمہ بھی کہیں پر درج کیا گیا ہے اور کہیں پر ان کو جوں کا توں ہی رہنے دیا گیا ہے۔ جبکہ مترجم کیلئے لازم ہے کہ وہ فن پارے کا ترجمہ کرتے وقت تمام قارئین کو سامنے رکھے اور عام قاری کو بھی نظر انداز نہ کرے۔ اگر اس تناظر میں ترجمہ کیا جائے گا تو وہ ترجمہ زیادہ دیرپا اور ہمہ گیر ہوگا۔ اگرچہ عالم اور سمجھنے والے قاری کیلئے ایسے ترجمے میں حشو و زواید اور وقت کے ضیاع کے پہلو کا سامنے آنا ممکن ہے، تاہم کم علم قاری کیلئے اس سے آسانی پیدا ہو سکتی ہے اور یہ اس کے علم میں اضافے کا سبب بھی بن سکتا ہے۔ اگر اس معمولی تشنگی کو نظر انداز کیا جائے تو پروفیسر خاطر غزنوی کا ترجمہ نہایت اعلیٰ درجہ کا ترجمہ ہے کیونکہ یہ ایک عظیم مفکر، شاعر اور صاحبِ سیف و قلم "خوشحال خان خٹک" کی اس بیش بہا کتاب کا اُردو دان طبقے میں کما حقہ تعارف و ترویج کا سبب ہے۔ بحیثیت مجموعی پروفیسر موصوف نے اس کام میں انتہائی جان فشانی اور محنت کا مظاہرہ کیا ہے۔

حوالہ جات

۱ خدیجہ فیروزالدین، بیگم، خوشحال خان خٹک حیات وفن، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۴ء، ص ۷

۲ صدیقی، رضی الدین، پیش لفظ، مشمولہ منتخبات خوشحال اردو ترجمہ، ڈاکٹر انوارالحق، پشتو اکیڈمی، یونیورسٹی آف پشاور، ۱۹۸۹، ص ۴۵

۳ رضا ہمدانی، ترجمے کی ضرورت، مشولہ ترجمہ روایت اورفن، مرتبہ، نثار احمد قریشی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۹۲

۴ طائر، محمد نواز، پروفیسر، پیش لفظ مشمولہ: دستارنامہ، خوشحال خان خٹک، ترجمہ، خاطر غزنوی، پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور ۱۹۸۰ء ص ۲۱۔۳۱

۵ پریشان خٹک، پروفیسر، دیباچہ، مشمولہ: دستارنامہ۔خوشحال خان خٹک، ترجمہ، خاطر غزنوی، پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور۔ص۔۸۱

۶ خوشحال خان خٹک، دستارنامہ، مترجم، خاطر غزنوی، پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور ۱۹۸۰ ص ۲۰

۷ خدیجہ فیروزالدین، بیگم، خوشحال خان خٹک حیات وفن، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۴ء، ص ۹۲۴

۸ خاطر غزنوی، پروفیسر، دستارنامہ: خوشحال خان خٹک، پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور، ۱۹۸۰ء ص۔۲۲

۹ ایضاً، ص۔۲۷

۱۰ ہمیش خلیل، پشتو ادب کے اردو تراجم، مشمولہ: خیابان، شعبہ اُردو جامعہ پشاور، بہار ۲۰۰۶ء ص ۲۷۱

۱۱ کامل، دوست محمد خان مہمند، خوشحال خان خٹک (سوانح حیات) مولف دوست محمد خان کامل مہمند، شاہین، سپوگمئے پلازہ جمرود روڈ پشاور (دوسرا ایڈیشن) ۲۰۰۶ء (پہلا ایڈیشن ۱۹۵۱ء) ص ۵۸۲

۱۲ خاطر غزنوی، پروفیسر، دستارنامہ: خوشحال خان خٹک، پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور، ۱۹۸۰ء ص۔۳۴-۱۴

۱۳ میجر راورٹی، بحوالہ کامل، دوست محمد خان مہمند، خوشحال خان خٹک (سوانح حیات) مولف دوست محمد خان کامل مہمند، شاہین، سپوگمئے پلازہ جمرود روڈ پشاور (دوسرا ایڈیشن) ۲۰۰۶ء (پہلا ایڈیشن ۱۹۵۱ء) ص ۵۸۲

۱۴ کامل، دوست محمد خان مہمند، خوشحال خان خٹک (سوانح حیات) مولف دوست محمد خان کامل مہمند، شاہین، سپوگمئے پلازہ جمرود روڈ پشاور (دوسرا ایڈیشن) ۲۰۰۶ء (پہلا ایڈیشن ۱۹۵۱ء)، ص ۷۸۲

۱۵ پریشان خٹک، پروفیسر، دیباچہ، مشمولہ: دستارنامہ۔خوشحال خان خٹک، ترجمہ، خاطر غزنوی، پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور۔، ص ۱۷

۱۶ خاطرغزنوی، پروفیسر، دستارنامہ: خوشحال خان خٹک، پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور، ۱۹۸۰ء، ص۔۲۰۱۔۷۰۱

۱۷ ایضاً، ص۔۸۲۲

۱۸ ایضاً، ص۔۸۴

۱۹ ایضاً، ص۔۳۴

۲۰ انیس ناگی، ترجمے کی ضرورت، مشولہ ترجمہ روایت اورفن، مرتبہ، نثار احمد قریشی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص۱۳

۲۱ خاطرغزنوی، پروفیسر، دستارنامہ: خوشحال خان خٹک، پشتو اکیڈمی جامعہ پشاور، ۱۹۸۰ء، ص۔۷۷

۲۲ ایضاً، ص۔۳۶۱

ناہید ناز
پی ایچ ڈی سکالر (اُردو)
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

انیس ناگی کے افسانوی ادب میں نفسیاتی شعور

Dr. Anees Nagi (1939-2010) was known as a celebrated researcher, critic, fiction writer, poet, translator and column writer. He was a well-read and knowledgeable person. His vast study of the modern French philosophical writers, poets and critics like Jean Paul Sartre, Albert Camus, Arthur Rimbaud, John Perse gave a philosophical taste to his writings. He was genuinely considered as a modernistic writer and his fiction reflects most of the modern theories and ideas. His fiction focuses human life, ideas, emotions and psychological approach of a common man of society. This article is an attempt to study the psychological consciousness in Anees Nagi's fiction.

تخلیق ،فرد کے لاشعور کا فنی اظہار ہے۔ یہ فرد کے داخل میں پوشیدہ احساسات، محرکات ، ہیجانات اور جذباتی ناآسودگیوں کی خارجی سطح پر قابلِ قبول صورت اور ان کے ارتفاع (sublime) کا ادبی روپ ہے۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

> تخلیق کار کا اہم ترین نفسیاتی محرک تخلیق کار کی ناآسودگی ہے۔ یہ جنس بھی ہوسکتی ہے اور غیر جنس بھی ۔ نا آسودگی کا یہ احساس جذباتی سطح پر ظہور پذیر ہوسکتا ہے یا پھر ذہنی الجھنوں کی صورت میں ۔فرد نارمل ہو یا ابنارمل ، نا آسودگی کا اظہار بہ ہر صورت کسی نہ کسی روپ میں ضرور ہوتا ہے ۔اس کے ہاتھوں بعض نارمل افراد ابنارمل بنے جب کہ ابنارمل لوگوں نے تخلیق سے آسودگی پائی ۔[1]

ادب اور نفسیات کا تعلق اتنا ہی پرانا ہے جتنا بہ ذاتِ خود ادب ۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ ادب میں شعور ،تحت الشعور اور لاشعوری محرکات کا سراغ، سگمنڈ فرائیڈ :Sigmund Frued (۱۸۵۶ء۔۱۹۳۹ء) کے نظریات کی صورت میں لگایا گیا؛ جنہیں بعد میں کارل گستاؤ یونگ :Carl Gustav Jung(۱۸۷۵ء۔۱۹۶۱ء)،الفریڈ ایڈلر: Alfred Adler(۱۸۷۰ء۔۱۹۳۷ء) اور نیو فرائیڈین جیسے ارنسٹ جونز:Enrst Jones(۱۸۷۹ء۔۱۹۵۸ء)، ہربرٹ ریڈ:Herbert Read(۱۸۹۳ء۔۱۹۶۸ء) ،لائنل ٹرلنگ :Lionel Trilling(۱۹۰۵ء۔۵ ۷ ۱۹ء)، ایڈمنڈ ولسن :Edmund Wilson(۱۸۹۵ء۔۱۹۷۲ء)،کنیتھ برک: Kenneth Burke(۱۸۹۷ء۔۱۹۹۳ء) اور ماوڈ باڈکن:Maud Bodkin(۱۸۷۵ء۔۱۹۶۷ء) جیسے نفسیات دانوں اور نفسیاتی ناقدین نے پروان چڑھایا۔

فرائیڈ کا نظریہ جنس اور تحلیلِ نفسی ، ادب میں تخلیق کار کی داخلی شخصیت کی عکاسی اور ترجمانی کی صورت میں پروان چڑھا اور ادب میں گہرائی ، معنویت، تخلیق اور تخلیق کار کی باہمی پیوستگی اور انسلاک کا کھوج لگایا گیا۔ بعدازاں کارل گستاؤ یونگ کے نظریہ اجتماعی لاشعور(collective unconsciousness) اور نختمثال(archetype) سے ادب میں معاشرتی اور ثقافتی عناصر کے اثرات کا سراغ لگایا گیا۔ ایڈلر کے نظریہ احساسِ کمتری(inferiority complex)اور احساسِ برتری(superiorty complex) سے فرد کے نہاں خانوں میں جھانکنے کی سعی کی گئی۔ یوں ادب انسان مرکزیت کی طرف لوٹ آیا۔ مثالیت پسندی اور مافوق الفطرت عناصر کی فوقیت کم ہوئی ۔ انسان مرکزِ کائنات ہی بنا اور مرکزِ ادب بھی۔ نفسیات براہ راست انسان کے مطالعے کا علم ہے لہٰذا ادب پر اس کے اثرات دُوررس اور نمایاں ہیں۔ ادب میں فکری سطح پر نظریہ جنس ، تحلیل نفسی ، لاشعور، اجتماعی لاشعور، احساس کمتری، احساسِ برتری، جبلتِ مرگ، جبلتِ حیات، حبطِ عظمت، نظریہ نختمثال (Archetypes)، نقاب (Persona)، تصویر زن(Anima) اور تصویر مرد (Animus) سایہ یا ظل (Shadow) اور مادرِ عظمیٰ (Great mother) جیسے نظریات کارفرما ہوئے؛ جب کہ فنی سطح پر شعور کی رو ، آزاد تلازمہ خیالات، علامتیت ، تجریدیت ، فلیش بیک، فلیش فارورڈ اور خودکلامی جیسی تکنیکوں نے بار پایا۔

انیس ناگی کے افسانوی ادب میں نفسیات کے جن سمتوں نے نمو پائی ان میں کارل گستاؤ یونگ کا اجتماعی لاشعور ، نقاب، مادرِ عظمی کا سلبی پہلو جب کہ سگمنڈ فرائیڈ کا نظریہ جنس بالخصوص قابل ذکر ہیں۔ اجتماعی لاشعور کے ڈانڈے انسانی ذہن کی وراثتی ساخت سے جڑے ہیں ۔ انسان صدیوں پر محیط تاریخی، ثقافتی، اور تمدنی کیفیات، واقعات اور تمثالوں کو لاشعوری طور پر اگلی نسل تک منتقل کرتا جاتا ہے۔ اجتماعی لاشعور، اجتماعی معاشرتی تجربات سے ماخوذ ہوتا ہے۔ بچہ جس معاشرتی ماحول میں پیدا ہوتا ہے اس کے مخصوص تمدنی ،تہذیبی ،حیاتیاتی اور کرداری خصائص اس کی شخصیت کا جزو بنتے جاتے ہیں ۔ گویا یہ بچہ اپنے مخصوص ماحول کے خصائص کا امین بھی ہوتا ہے اور نمائندہ بھی ۔اجتماعی لاشعور کی تعمیر میں قرنوں پر محیط تجرباتی مواد کا ذخیرہ شامل ہوتا جاتا ہے جو فرد کی ذہنی ساخت کی تعمیر میں مرکزی کردار ادا کرتا ہے ۔ اجتماعی لاشعور کے نظریے نے فرد کے معاشرے کے ساتھ نسل درنسل کے ذہنی تعلق اور نفسیاتی ورثے کے خدوخال واضح کیے ؛ جہاں فرد کی شخصیت اپنی ذات تک محدود نہیں بلکہ معاشرتی پس منظر، تاریخی واقعات اور نسلی وراثتی تانے بانے سے منسلک ہے۔ اجتماعی لاشعور کے نظریے نے ادب اور فن پر نا قابلِ تردید اثرات مرتسم کیے۔ موضوعات میں فرد اور معاشرہ باہمی ارتباط اور انسلاک کے رشتوں میں جڑ گئے ۔ تاریخی اور جغرافیائی ماحول بھی ادب پر اثر انداز ہوا۔ ظاہر ہے فرد اپنے معاشرتی ماحول سے تجربات پا کر ہی پلتا بڑھتا ہے؛ لہٰذا فن اور اظہار کے موضوعات اور سانچوں میں اس کا اظہار یقینی ہو جاتا ہے۔

انیس ناگی کے افسانوی ادب میں اجتماعی لاشعور، اس کے اپنے معاشرے کے تہذیبی ، تاریخی ، ثقافتی ، ذہنی

اورفکری ورثے سے پھوٹتا ہے۔ ہندوستانی باشندوں کی ذہنی ساخت میں قرنوں پر محیط تاریخی، ثقافتی اور سیاسی عوامل اور واقعات شامل ہیں جنہوں نے دیگر شعبہ ہاے زیست کے ساتھ فن وادب پر بھی دیرپا اثرات مُرتسم کیے ہیں۔ انیس ناگی کے افسانوی ادب میں تشویش، خوف، اضطراب، بے بسی، مایوسی، احساسِ تنہائی، نراج، غم اور غصے کے ملے جلے رویے، ہندوستانی عوام کے اجتماعی لاشعور کا آئینہ ہے جو نسلِ انسانی کی ابتدائی تاریخ سے حال تک مسلسل بیرونی استبداد کا شکار رہے ہیں۔ مشرقی، بالخصوص ہندوستانی قوم کی دروں بینی (introwardness) ان کے اجتماعی لاشعور کا غالب رجحان ہے جو ناول دیوار کے پیچھے کے پروفیسر (ناول کا مرکزی کردار) کی خودکلامی میں نمایاں ہے؛ جب وہ محکومی اور بے بسی کو اپنے وجود کی وراثت قرار دیتا ہے؛ ملاحظہ کیجیے:

> فقط تکمیل کی حسرت، مجبوری کا سب سے بھیانک روپ، زندگی نے مجھے کیا دیا ہے، حساب برابر ہوا، جسمانی ہیئت؟ ہاہا۔ یہ ان نوخیز جراثوموں کا کرشمہ ہے جو میرے وجود میں منتقل ہوکر نئے جراثوموں میں تبدیل ہوگئے ہیں۔ میری وراثت کے لیے کس نے جانشینی کا دعویٰ کیا ہے؟ احمقوں نے جلد بازی سے کام لیا ہے! لالچ نے ان کی روشنی چھین لی ہے۔ لو میری موجودگی ہی میں وراثت کا صندوق کھولو: نراج، ابن الوقتی، محکومی اور خشک فوطے!![۲]

یہ نراج، مایوسی اور بے بسی تیسری دنیا کے اجتماعی لاشعور کا حصہ ہے۔ ماضی سے غم زدہ، حال سے بے حال اور مستقبل سے مایوسی اور بے یقینی کے رویے اس بدقسمت قوم کے مقدر میں لکھ دیے گئے ہیں۔ اس صورتِ حال میں ردعمل کی بجائے مفاہمت یا فرار کے رویوں سے زندگی گزارنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ دیوار کے پیچھے کے پروفیسر کے یہ جملے تیسری دنیا کے اجتماعی لاشعور کے ترجمان ہیں:

> کس نے یہ جہنم تعمیر کیا ہے؟ میرے حواس سٹھیا گئے ہیں، فرد اپنی تمام تر آزادانہ فعلیت کے باجود نامساعد حالات میں مجبوری کی تصویر ہے، اصل مسئلہ فرد اور اجتماع کے متناسب ربط کا ہے کہ ایک مخصوص قسم کے معاشرے سے فرد کس قدر مفاہمت کرسکتا ہے؟ جہاں اجتماعی سطح پر منفعیت کا دور دورہ ہو، وہاں قطع تعلق ضروری ہے۔ شک، بے یقینی اور بداعتمادی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ مَیں نے ایک مشکوک معاشرے کے رحم سے جنم لیا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ میری دیانت پر شک کیا جائے، فلسفہ کے میدان میں شک دریافتوں کی کلید ہے لیکن جب حاکم ومحکوم میں شک اور بدگمانی ابھرنے لگے تو ساری فضا آلودہ ہوکر ہر چیز کی معنویت کو مشکوک بنا دیتی ہے۔[۳]

بیرونی اقوام کے ہاتھوں، نسل در نسل غلامی نے، اہلِ ہند کے باطن سے خوداعتمادی، بے باکی اور بے خوفی جیسی کرداری اوصاف کا خاتمہ کرکے ان میں چاپلوسی، خوشامد، جھوٹ اور فریب جیسے منفی عوامل ڈال دیے ہیں۔ یہ منفی

کرداری عوامل مِن حیث القوم قبولیت کا درجہ حاصل کر چکے ہیں۔ناول دیوار کے پیچھے میں ہمارے عدالتی نظام پر چوٹ کی گئی ہے اور عدالت میں جھوٹی گواہیوں کو ہدفِ تنقید بنایا گیا ہے ۔ ناول میں پیشہ ور جھوٹے گواہوں کے بیانات، جھوٹ کو سچ ثابت کرنے کا نپا تلا انداز، معاشرے کی کایا پلٹ کا منہ بولتا ثبوت ہے۔جب پروفیسر کو جھوٹی گواہی کے لیے بلایا گیا تو اس کے من کی سچائی نے اسے جھوٹی گواہی دینے سے روکا لیکن معاشرتی مصلحتیں اس کے اندر کے خیر پر غالب آ گئیں ؛ پروفیسر کے یہ مکالمے قابلِ غور ہیں:

> مَیں دوسروں سے مختلف نہیں ہوں، جعفر اور صادق ایک مدت سے اس چار دیواری میں یہی کام کرتے چلے آرہے ہیں ، وہ تو ان تمام کمروں میں ہزاروں مرتبہ نادیدہ یا فرضی واقعات کو دیدہ اور حقیقی واقعات کے طور پر بیان کر چکے ہیں، ان کا سر کبھی نہیں چکرایا، ان کا تمسخر کسی نے نہیں اڑایا، میرے جھوٹ اور سچ بولنے سے کیا فرق پڑتا ہے، ننگوں میں ایک اور ننگے کے اضافے سے بے حیائی نہیں پھیلتی ۔مَیں کوئی معیار نہیں ہوں کہ میرے حوالے سے اچھے اور برے کا تعین کیا جائے کیونکہ میرے تمام عوامل اچھائی اور برائی سے باہر سرزد ہوئے ہیں۔کون دروغ گو نہیں ہے۔[۴]

خوف ،ہمارے اجتماعی لاشعور میں سرایت کر چکا ہے ۔ ہندوستان کی سرزمین مسلسل جنگ وجدل کا شکار رہی ہے۔ اہلِ ہند نے نیزوں اور تلواروں سے توپوں اور بموں کے وحشت ناک مناظر دیکھے ہیں۔نسل در نسل حالاتِ حرب میں پلنے والے ہندوستانیوں کے لاشعور میں خوف اس حد تک سرایت کر چکا ہے کہ انہیں ہر پل، اندرونی اور بیرونی قوتوں سے عدم تحفظ کا احساس رہتا ہے۔ناول ایک گرم موسم کی کہانی میں برطانوی افواج کے مقابلے میں ہندوستانیوں کا مفاہمتی رویہ، اس خوف کا ردِعمل ہے جن کی مدد سے کم وبیش چار ہزار برطانوی باشندے، ہندوستانیوں کی ہی افرادی قوت استعمال کر کے، ان پر مسلط ہوگئی۔ناول کے، برطانوی فوجی میجر سپنر کے یہ جملے، اس کے احساسِ تفاخر اور ہندوستانیوں کے لاشعور میں خوف کے غماز ہیں:

> یہ بے حد کمزور قوم ہے، خوف ان کی زندگی ہے۔اگر ان میں ردِعمل کی صلاحیت ہوتی تو آج ہم کلکتہ سے پنجاب تک سب کو روندتے ہوئے نہ پہنچتے ۔[۵]

مسلسل محکومی نے تیسری دنیا کے افراد میں احساسِ کم تری کو یوں فروغ دیا ہے کہ ہم تقلیدِ مغرب میں خوشی محسوس کرتے ہیں۔جھوٹا پندار اور تقلیدِ مغرب ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن چکا ہے۔ناول مَیں او روہ کا ہیرو ایشیائیوں کے اجتماعی لاشعور میں مغربی اقوام کی تقلید کے پسِ پشت احساس کمتری کی طرف اشارہ کناں ہے:''تم لوگ ان کی نقل میں کافی میں دودھ اور چینی ڈالتے ہو۔ہم ایشیائی نقلوں میں خوش رہتے ہیں۔''[۶]

آریاؤں ،عربوں ، افغانیوں، ترکوں اور یورپیوں کی ہندوستان آمد، یلغار، استبداد اور حکم رانی نے اہلِ ہند کو

مسلسل بے سکونی، بے چینی، اضطراب اور ان دیکھے ان جانے خدشات کا حامل بنا دیا ہے۔ ناول مَیــں اور وہ کے ہیرو کے یہ جملے انہی کیفیات کے غماز ہیں:

> وہ گدھا سفید فام ہے۔ اسے کیا علم کہ میری نسل خطرے میں پلی ہے۔ کبھی اپنوں سے اور کبھی دوسروں سے او رہندوستان کے سپاہی ابھی تک خندقوں میں بیٹھے دشمن کے منتظر ہیں۔ دو جنگیں گزر چکی ہیں۔ ان کی بندوقوں میں زنگ اتر آیا ہے لیکن وہ ٹس سے مس نہیں ہوئے۔ ۷

ناول پتلیاں کے خیبت زدہ کرداروں کی بے بسی، معاشرے کے مجموعی خیبت کی غماز ہے جو داخلی اور خارجی عدم مطابقتی رویوں کی بنا پر معاشرے پر بوجھ بن کر جیتے ہیں یا پھر منفی رجحانات کا شکار ہو کر معاشرتی تخریب کا باعث بنتے ہیں۔ یہ نفسیاتی عدم توازن کے مختلف روپ ہیں جو ہر فردِ معاشرہ میں کسی نہ کسی سطح پر موجود رہتے ہیں۔ جمیل (ناول کا مرکزی کردار) کے نفسیاتی عدم توازن پر مبنی یہ جملے معاشرے کی مجموعی نفسیاتی صورتِ حال پر طنز ہے: ''مائی گاڈ، پروین! ہم نفسیاتی طور پر کتنی صحت مند قوم ہیں کہ ہمیں کوئی نفسیاتی بیماری نہیں ہے۔'' ۸

معاشی عدم توازن معاشرے کا وہ ناسور ہے جہاں طبقاتی امتیازات میں گھرے افراد معاشرہ ہوسِ زر کی طلب میں دیوانہ وار دوڑتے دوڑتے عدم توازن کی حد پار کر چکے ہیں۔ زر مرکز رویوں نے انسان سے اعلیٰ اخلاقی آدرشیں چھین لی ہیں۔ جارحیت اور داخلی اضطراب ہمارے معاشرے کے اجتماعی لاشعور کا اہم جزو ہے۔ انیس ناگی نے ناول پتلیاں میں جگہ جگہ اس صورتِ حال پر طویل بیانات قلم بند کیے ہیں؛ یہ بیان ملاحظہ کیجیے:

> مرنا آسان ہے، جینا مشکل، خاص طور پر ان خطوں میں جہاں زندگی ایک بارود خانہ ہو، جہاں ہر ذی نفس دوسرے کو فریب دینے کے لیے ہر وقت تیار ہو، جہاں اضطراب میں رہنا ایک دائمی صورتحال ہو، اضطراب ظاہر ہے، زیادہ باطن میں ایک کیڑے کی سی خاموشی سے لہو پیتا رہتا ہے، پھر ایک دن ایسا آتا ہے کہ آدمی اندر سے منہدم ہو جاتا ہے اور ظاہری طور پر وہ زندگی کے میلے میں گھومتا پھرتا ہے۔ ۹

ناول قـلعه ،معاشرے کی مجموعی بے حسی، ہوسِ زر، بدعنوانی اور استحصالی رویوں کی علامت کے طور پر ابھرا ہے۔ دارا (ناول کا مرکزی کردار) معاشرتی حالات سے مجبور ہو کر جبر و استحصال کی طرف مائل ہو گیا تھا۔ ناول کے دیگر ضمنی کردار بھی لالچ، استحصال اور استبداد کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ محکمہ بحالیات میں ناجائز ذرائع سے کلیمز جمع کرا کے زمین حاصل کرنے کے چکر میں قانون اور اخلاق کی جس طرح دھجیاں بکھیری گئی ہیں وہ ہمارے اجتماعی لاشعور میں موجود حرص اور بددیانتی کا آئینہ ہے۔ انیس ناگی کے فن میں فرد کے انفرادی خوف اور تشویش پر مبنی رویے، اجتماعی صورتِ حال میں ڈھل جاتے ہیں جو نسل در نسل کے تاریخی، تہذیبی، عسکری اور سیاسی صورتِ حال کا نتیجہ ہے۔

دورِ جدید کے مشینی دور کے تقاضوں سے عہدہ براہ ہونے کے لیے افرادِ معاشرہ کو اپنے چہروں پر نقاب اوڑھنے

پڑتے ہیں؛ایک چہرے پرکئی چہرے سجانے پڑتے ہیں تاکہ دورِجدید کے تیز رفتار ذہنوں کے معیار پر پورا اترا جاسکے۔نقاب(Persona)مراد:

> Persona(or mask) is the outward face we present to the world. It conceals our real self and Jung describes it as the 'conformity' archetype'. This is public face or role a person presents to others as someone different to who we really are (like an actor).[۱۰]

نقاب یاروپ، مثبت بھی ہوتا ہے اورمنفی بھی ؛چوں کہ فرد کو معاشرے میں مختلف اوقات کار میں مختلف معاشرتی تقاضے نباہنے پڑتے ہیں۔معاشرتی مطابقت اختیار کرنے کے لیے فرد جو روپ دھارتا ہے اور جبلی تقاضوں کو دبا کر پیچھے کر دیتا ہے تو اس کا یہ نقاب مثبت ہوتا ہے ؛جہاں اس کا ناشائستہ کردار دوسروں کے لیے ناقابلِ برداشت ہو، وہاں بھی اسے اپنے آپ کو قابلِ قبول بنانے کے لیے رُوپ دھارنا پڑتا ہے۔روپ یا نقاب کا منفی رجحان وہاں ابھرتا ہے جب وہ دوسروں کو دھوکہ دہی کے لیے یا اپنے مفادات کی برآوری کے لیے چہرہ در چہرہ کا عمل دہراتا ہے؛ یہاں اس کا نقاب منفی نوع کا حامل بن جاتا ہے۔

انیس ناگی کے افسانوی ادب میں کردار، معاشرتی تعامل کے نتیجے میں روپ بہروپ کا حامل ہوتے ہیں۔ناول دیوار کے پیچھے کے پروفیسر کی ملازمت سے برطرفی کے بعد اس کے اہلِ کنبہ اور دفتر کے اہل کاروں کے متغیر رویے، نقاب کی مثال ہے:

> بوڑھی ملازمہ تنخواہ اور پیشگی کا مطالبہ کر چکی ہے، سب اپنے واجبات کا منہ کھولے انتظار کر رہے ہیں، یہی لوگ اور ضرورتیں اس وقت تک کتنی معصوم تھیں، جب تک انہیں یقین تھا کہ ان کا مطالبہ پورا کیا جاسکتا ہے اور اب وہ بھیڑیے کی طرح منہ کھولے غرّا رہے ہیں۔[۱۱]

معاشرتی عدم مطابقت کی بنا پر پروفیسر، مایوسی اور اضطراب کا شکار ہوگیا؛ مجبوراً اسے اپنے اوپر نقاب چڑھانے پڑے۔اس نے لمبی زلفوں اور داڑھی میں اپنا اصل چہرہ چھپالیا۔متعینہ ضابطہء اخلاق سے منحرف ہوکر کشت خرامی کو اپنا شعار بنالیا۔ معاشرے سے انتقام لینے کے لیے، پروفیسر نے مختلف روپ بدلے، لیکن اسے سکون حاصل نہ ہوسکا۔ پروفیسر کی زبانی بولے گئے یہ جملے اس کے Persona کا اعتراف ہے:

> مَیں نے شرافت اور ذلت کے سب بھیس بدلے، اس کے باوجود میں وہ طمانیت حاصل نہ کرسکا جس کی مجھے آرزو تھی، مَیں بے نیل ومرام ایک مشتعل بھکاری کی طرح دربدر مارا پھرتا رہا ہوں، مَیں نے اپنے تحفظ کے لیے ہر قوت سے التجا کی لیکن میرے ساتھ ہر ایک نے دھوکہ کر کے مجھے پیہم لرزے میں زندہ رہنے پر مجبور کیا۔[۱۲]

حفیظ (ناول کا ایک کردار جو مزدور یونین کا لیڈر تھا) ڈبل کراسنگ کے ذریعے مختلف مزدور یونینوں کے مابین وسیلہ بنا، دونوں طرف سے رقم بٹور کر کنبے کی کفالت کرتا رہا۔ یوں اس نے اپنے اوپر اتنے نقاب چڑھائے کہ پروفیسر اس کی اصلیت پہچان ہی نہ سکا۔ یہ جملے حفیظ کے نقاب پر دال ہیں:

> مَیں حفیظ کے اس روپ کے بارے میں سوچ تک نہیں سکتا تھا، اس کا نظریاتی جوش اتنا شدید تھا کہ کبھی گمان تک نہیں گزر سکتا تھا کہ حفیظ وہ نہیں ہے جو نظر آتا ہے۔ اوہ! ہر ظاہرہ حقیقت مسخ ہو چکی ہے۔ حفیظ ایک پوز تھا، سکندر ایک پوز ہے، مَیں خود ایک پوز ہوں، ہم سب حقیقت کی مسخ شدہ شکلیں ہیں۔[۱۳]

ناول صاحباں کا مرکزی کردار ''آکاش'' بھی ماہرِ نفسیات کا نقاب اوڑھے، لوگوں کو علاج کے بہانے دھوکہ دیتا رہا۔ نفسیات کے شعبے میں پی ایچ ڈی کرنے کے بعد عملی زندگی میں ناکامی کی بنا پر سامری کلینک (Occult Centre) کھول لیا؛ کلینک کی دیواروں پر کارل مارکس، بھلے شاہ، حسن بن صباح اور فرائیڈ کے پوسٹر لگا کر لوگوں کو ماہرِ نفسیات، معاشیات اور صوفی ہونے کا چکمہ دیتا رہا۔ ناول پتلیاں میں روپ بہروپ کے یہ سلسلے ملتے ہیں جہاں متوسط طبقے کا ہر فرد اپنے چہرے پر اور چہرے سجانے پر مجبور ہے۔ ہر فردِ معاشرہ، حالات کے خلاف ردعمل نہ کر پانے کی بنا پر منافقتوں کے لبادے اوڑھے ہوئے ہے۔ ناول میں موجود یہ جملے ملاحظہ کیجیے:

> انسان وہ نہیں ہے جو کچھ نظر آتا ہے، وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے باطن کو ظاہر ہونے سے روکتا رہتا ہے کیونکہ اس میں ممنوعہ کی حد توڑنے کا رجحان بڑا قوی ہوتا ہے۔ یہ زندگی بسر کرنے کا ایک سمجھوتہ ہے۔ اس کی تربیت اور اس کے اردگرد کی دنیا رکاوٹیں پیدا کرتی ہے۔ یہ کش مکش ساری عمر چلتی رہتی ہے۔ وہ کرنے اور نہ کرنے کے تضاد میں رہتا ہے۔[۱۴]

جمیل (ناول کا مرکزی کردار) اپنی ازدواجی زندگی میں خود کو ایمان دار اور باوفا ثابت کرنے کے لیے خود بھی نقاب چڑھائے ہوئے تھا۔ اگرچہ ''راحت'' نامی نوجوان مطلقہ سے اس کے تعلقات تھے لیکن گھر والوں کے ساتھ خوشگوار تعلقات نباہنے کے لیے اس نے اپنی ذات کے گرد ایک ہیولیٰ بنا رکھا تھا۔ بطور ماہرِ نفسیات اسے علم تھا کہ:

> آدمی کے لیے نئی عورت کے لیے خواہش کبھی ختم نہیں ہوتی، وہ سب کچھ اپنے اندر دبا کر رکھتا ہے اور صرف اپنے معاشرتی منصب کے عکس کو بحال کرنے کے لیے ایک جعلی زندگی بسر کرتا ہے۔[۱۵]

ناول ناراض عورتیں، عورت کے نقاب کے مختلف زاویے پیش کرتا ہے جہاں ہر طبقے، رنگ، نسل، ذات اور پیشے سے منسلک عورت کے بہروپ کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ طالبہ، وکیل، مؤکلہ، طوائف، بزنس وومن، گرہسن اور گھر کی ملازمہ؛ الغرض ہر معاشرتی عمل میں عورت اپنے اوپر مضبوط نقاب چڑھائے رکھتی ہے۔ عرفان صاحب (ناول کا مرکزی کردار) کی زبانی عورت کے روپ کے حوالے سے انیس ناگی اپنا مؤقف بیان کرتے ہیں:

عورتیں اپنے آپ کو کیموفلاج کرنے میں ماہر ہوتی ہیں اور معصومیت اور بے بسی ان کا روپ ہوتا ہے۔[۱۶]

سلما (ناول کا ایک نسوانی کردار) کے حوالے سے لکھتے ہیں:

سلما سے بچ کر رہیں، حوا کے دو چہرے ہوتے ہیں، ایک نے مسکرا کے کہا۔نہیں تین چہرے۔آپ نے شاید شرلے میکلین کی فلم three faces of eve دیکھی ہے۔[۱۷]

شمی (ناول کا ایک اور نسوانی کردار، بزنس وومن) کے حوالے سے لکھتے ہیں:

ہاتھی کے دانت کھانے کے اور، دکھانے کے اور۔اس کے تین روپ ہیں۔ پہلا روپ ایک مظلوم عورت کا ہے جس کا خاوند عین جوانی میں اسے چھوڑ کر بھاگ گیا ہے۔اس کا دوسرا روپ ایک ہنس مکھ اور خلیق بزنس وومن کا ہے جو صاف ستھرا بزنس کرتی ہے اور اصولوں پر چلتی ہے۔ اس کا تیسرا روپ اس وحشی عورت کا ہے جو دن میں تین مرتبہ سیکس کرتی ہے اور ویاگرہ کھاتی ہے۔[۱۸]

ناول قلعہ کا مرکزی کردار، دارا بھی عورت کے روپ بہروپ کا ڈسا ہوا ہے۔ وہ عورت کے ساتھ ہم دردی کر کے اس کے چنگل میں پھنس گیا حتیٰ کہ زن بیزار ہو کر یہ کہنے پر مجبور ہو گیا:

سب عورتیں ایک جیسی ہوتی ہیں جو وہ باہر سے ہوتی ہیں، اندر سے بالکل مختلف ہوتی ہیں، ان کے ساتھ محدود تعلق ہونا چاہیے۔[۱۹]

افسانہ ''چاندرات'' کا مولوی بھی دولخت شخصیت (dual personality) کا مالک ہے؛ وہ بدکردار اور منافق شخص ہے۔افسانے میں شعور، تحت الشعور اور لاشعور کو تین بھائی قرار دے کر مولوی کا باطن دکھایا ہے۔ وہ اپنی باتیں ان دونوں پر ظاہر نہیں ہونے دیتا لیکن تحت الشعور اور لاشعور کو خبر ہو جاتی ہے۔ وہ شعوری طور پر اخلاقی خباثتوں میں مبتلا ہے؛ لیکن نماز بھی باقاعدگی سے پڑھتا ہے۔وہ جوا کھیلتا ہے لیکن جب کہانی لکھتا ہے تو اس کردار کو، جس کا وہ خود خالق ہوتا ہے، جواری بنا دیتا ہے۔ گویا اپنی خباثت کو کرداروں میں ڈھال کر اپنے گناہوں سے بری الذمہ ہو جانا چاہتا ہے۔ وہ پرائز بانڈز خریدتا ہے تاکہ راتوں رات امیر ہو جائے۔وہ ہمسایہ کی بیوی پر بری نظر رکھتا ہے، دوربین لگا کر اس کی کھڑکی میں دیکھتا ہے، اذان سنائی دے تو وضو کر کے نماز پڑھنے لگ جاتا ہے۔متضاد رویوں کا مالک یہ شخص، نفسیاتی عدم توازن کا شکار ہے؛ جو بہ یک وقت خیر و شر کا حامل ہے۔اس افسانے میں نقاب (Persona) کا موثر اطلاق ملتا ہے۔افسانہ ''سایہ'' میں بھی نقاب کو دورِ حاضر کی معاشرتی ضرورت قرار دیا گیا ہے۔ ایک دفتری اہل کار جو داخلی اضطراب کا شکار ہے اور سکون حاصل کرنے کے لیے ہر طرح کے ٹوٹکے آزماتا ہے۔ بظاہر پرسکون، مطمئن اور باوقار نظر آنے والا یہ دفتری اہلکار داخلی طور پر معاشرے کے نظام کے خلاف آتش فشاں کی طرح کھول رہا ہے۔اس نے داخلی احتجاج کو بہ مشکل روک رکھا ہے۔اپنی دوہری شخصیت سے وہ خود بھی آگاہ ہے؛ یہ جملے ملاحظہ کیجیے:

میری دوسری زندگی بالکل شخصی ہے اس کے بارے میں میرے سوا کسی کو علم نہیں ہے کہ میری سنجیدہ شخصیت کی کھال کے نیچے کس قسم کا لاوا چھپا ہوا ہے۔ یہ میرے خیالوں کی زندگی ہے جسے میں اپنی دوسری زندگی سے خلط ملط نہیں ہونے دیتا۔مَیں کافی عرصے سے نیکی کے راستے پر چلا ہوں جو بے ثمر ثابت ہوئی ہے ۔مَیں اکیسویں صدی میں داخل ہونے والا مضطرب شخص ہوں جو اپنی نیکی کا اجر اس دنیا میں چاہتا ہے۔اوہ! نیکی نے میرا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔[۲۰]

اس نے نہ صرف اپنی دوہری شخصیت کا اعتراف کیا ہے بلکہ اس کے مطابق، پورا نظام ہی نقاب اوڑھے ہوئے ہے۔ بظاہر متوازن اور راست نظام کے پسِ پشت استبدادی قوتوں کی اجارہ داری ہے جو اسے کٹھ پتلی کی طرح، انگلیوں سے نچا رہی ہے۔ بظاہر سب کچھ سیدھا اور واضح ہے، بہ باطن بے بسی اور بے اختیاری ہے؛ جو افرادِ معاشرہ کو مضطرب کیے ہوئے ہے؛ ملاحظہ کیجیے:

مَیں بلی ہوں اور وہ چوہے ہیں ۔انہیں علم نہیں کہ مَیں بھی ان کے لیے ایک چوہا ہوں جو سارا دن لمبی لمبی کاروں اور پجاروں ، جیپوں میں سڑکوں کا سینہ کوٹتے رہتے ہیں ۔مَیں بلی نہیں بننا چاہتا لیکن مجھے بنا دیا گیا ہے۔ یہ ایک بھیس ہے جس کے پیچھے مَیں اور پورا ایک نظام چھپا ہوا ہے ۔ہمیں ایک دوسرے کی ضرورت ہے، اس لیے ایک دوسرے کے لیے ناگزیر ہیں۔اگر مَیں اصلی بھیس سے باہر آؤں تو مَیں کچھ بھی نہیں ہوں ۔ کچھ بھی نہ ہو کر کس طرح زندگی بسر کی جا سکتی ہے ۔[۲۱]

اس افسانے میں ایک ثقافتی ادارے کی بار بار بندش اور بحالی کا ذکر ہے۔ثقافت،قوم کی شناخت کا وسیلہ ہوا کرتا ہے۔ اس مرکز کی بار بار بندش اور بحالی بحیثیتِ قوم ہماری احساس کمتری اور بے سمتی کی طرف اشارہ ہے۔ ہم اپنی ثقافت کے حوالے سے خود اعتماد نہیں ہیں اور ان اداروں کی ترتیب و تنظیم کے لیے بیرونی امداد کے محتاج ہیں۔

نقاب پر مبنی ایک اور افسانہ ''حکایت ۵'' ہے جس میں حامد(افسانے کا مرکزی کردار) کی شخصیت کے مختلف روپ ایک دوسرے کے تعاقب میں ہیں۔ اسے یہ واہمہ ہے کہ اس کی پرچھائیں ، اس کا پیچھا کر رہی ہیں ؛ اسے آوازیں سنائی دیتی ہیں ۔اپنے پیچھے سائے نظر آتے ہیں۔افسانے کا آغاز ہی معنی خیز جملوں سے ہوتا ہے:

حامد کے پیچھے ایک اور حامد ہے۔

اس کے پیچھے ایک اور حامد ہے۔

ہوسکتا ہے کہ ان کے علاوہ ایک اور حامد بھی ہو جو ان حامدوں کے بارے میں سوچتا ہو کہ یہ سب ایک دوسرے کا پرتو ہیں یا ان کا سرے سے ہی وجود نہیں ہے اور یہ کسی الجھے ہوئے ذہن کا واہمہ ہیں جو حقیقت سے مفرور ہے اور اپنے آپ کو دوسروں سے جدا کرنا چاہتا ہے۔[۲۲]

افسانہ نگار نے انسانی وجود کو ایک بوتل قرار دیا ہے جس میں ایک جن بند ہے تو نکلے تو کہرام مچادے۔ انسان کی اصلیت بے شمار نقابوں تلے چھپی ہوئی ہے۔ یہاں تین حامدوں کی تثلیث، دراصل حامد کی شخصیت کے مختلف روپ ہیں جو ایک دوسرے کے تعاقب ہیں۔ایک ہی گردن پر تین چہرے، مختلف فریموں کی عینکیں پہنے ہوئے ہیں جس کا مطلب ہے کہ ایک ہی شخص کا زاویہء نگاہ اور بصیرت کے درجے مختلف ہیں؛ یہ جملے ملاحظہ کیجیے:

> کیا میرے علاوہ اور حامد بھی ہیں؟ کونسا حامد ہے جو اختلاف میں ہے؟ کیا یہ تثلیث کبھی ایک نقطے پر ملے گی ؟ کیا میں ایک ہی لمحے ان تینوں کا چہرہ دیکھ سکتا ہوں؟ تین چہروں پر تین مختلف فریموں کی عینکیں تھیں۔[۲۳]

اسی مرکزی رجحان کی عکاسی، افسانہ ''حکایت ۴'' میں بھی ملتی ہے۔ حامد کو آئینے میں اپنا چہرے کے دو عکس نظر آتے ہیں۔ایک چہرہ، دو میں بدل جاتا ہے اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے کئی چہرے نمودار ہو جاتے ہیں۔ یہ چہرے، حامد کی شخصیت کے روپ ہیں جو آئینے میں نمایاں ہو رہے ہیں جب کہ حقیقی زندگی میں نظر نہیں آتے؛ افسانے کا یہ منظر ملاحظہ کیجیے:

> اس نے پیچھے ہٹ کر میز کے پہلو میں لگی ہوئی گھنٹی بجانے کے لیے ہاتھ بڑھایا کہ آئینے میں چہرے نمودار ہونے لگے۔ میرا چہرہ تو ایک ہے اور ایک میں سے اتنے چہرے کیسے نکل آئے اور ایک میں سے اتنے چہرے کیسے نکل رہے ہیں۔ اس نے غور سے آئینے کو دیکھا جن میں چہروں کا ایک حاشیہ حرکت کر رہا تھا، یہ چہرے کیوں بگڑتے جا رہے ہیں؟ انسانی چہرے پر حیوانی روپ ہیں۔ یہ میرا مالک ہے لیکن اس کا منہ گلے تک ٹھپا ہوا ہے اور اس کی ناک الوجیسی ،نہیں میرا ایک رفیق کار بھیڑیا بنتا جا رہا ہے۔ وہ لومڑی نہیں، نہیں یہ فریبِ نظر ہے۔[۲۴]

یہاں افسانہ نگار نے کمال مہارت سے نقاب کی مدد سے انسان کی خباثت، وحشت اور بربریت کو موردِ طعن بنایا ہے۔

کارل گستاوَ یونگ کے یہاں مادرِ عظمیٰ کا نختمثال دو صورتوں میں سامنے آتا ہے۔ ایک ایجابی اور دوسرا سلبی۔ ایجابی پہلو جہاں اپنے اندر قوی ترین محبت، پیار، خلوص اور ہمدردی وقربانی کے عناصر رکھتا ہے وہاں اس کا سلبی پہلو عورت کے وحشی، ظالم، ایذا پسند اور متشدد روپ میں سامنے آتا ہے؛ بقول ڈاکٹر محمد اجمل:

> مادرِ عظمیٰ وہ نختمثال ہے جو ہر مادرانہ صفات کا حامل ہے اس نختمثال کا سلبی پہلو یہ ہے کہ اپنے اندر کھا جانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔۔۔بعض جوان بہت کم ہمت اور کم حوصلہ ہوتے ہیں۔ اس کی بالعموم وجہ یہی ہوتی ہے کہ وہ مادرِ عظمیٰ کے شکنجے میں جکڑے ہوتے ہیں۔تحلیل نفسی کے دوران ان جوانوں کو خوفناک چڑیلوں کے خواب اور شبیہیں دکھائی دیتی ہیں۔ ان میں سے بعض جب کسی عورت سے محبت

کرتے ہیں تو بچوں کی طرح ان کی دل جوئی کرتے ہیں اور اس کی رضا جوئی کی خاطر اپنے آپ کو ناکارہ او راپاہج بنالیتے ہیں ۔۔۔ پری کہانیوں میں بری پری جو بعض اوقات چڑیل کا روپ دھارتی ہے اور بچوں کو کھا جاتی ہے یا انہیں آگ میں جلانے کی تیاری کرتی ہے، مادر عظمٰی کا سلبی پہلو ہے ۔[۲۵]

انیس ناگی کے ہاں مادر عظمٰی کے نختمثال کا سلبی پہلو زیادہ نمایاں ہے ۔ اس کی وجہ عورت کے حوالے سے انیس ناگی کی لاشعور میں پوشیدہ خوف، نفرت اور مغائرت کے رویے بھی ہو سکتے ہیں ۔ انیس ناگی کے ہاں عورت کا کم سے کم تذکرہ یا عورت کو کرداری نقائص اور منفی رجحانات کی حامل قرار دے کر پیش کرنے کا رجحان، ان کی زن بیزاری اور تنافر کا آئینہ دار ہے ۔

ناول ناراض عورتیں کا تھیم اور اس میں مندرج عورت کا سلبی رویے، ژونگ کے مادرِ عظمی کے سلبی روپ ہیں ۔ یہ ناول عورتوں کے ہجوم سے بھرا ہوا ہے جس میں مختلف شعبوں میں کام کرنے والی عورتیں ہیں ۔ وکیل، موکل، مدعی، مدعا علیہ، پیشہ ور جسم فروش، گلیمر گرلز، مطلقہ، خلع یافتہ، یہ سب معاشرے سے ناراض عورتیں ہیں جو معاشرتی حق تلفیوں کی بنا پر بغاوت پر اتر آئی ہیں ۔

انیس ناگی نے عورت کی نفسیات کے سلبی پہلوؤں کے حوالے سے اسے مرد مار قرار دیا ہے ۔ عورت کا مطمحِ نظر، مرد کو فریب دے کر اپنی ذات کا تحفظ کرنا ہوتا ہے ۔ وہ مرد کو نرغے میں لا کر انکار سے اقرار او ر اقرار سے تحفظ کے مراحل طے کرتے ہوئے معصومیت سے اپنا دفاع کرتی جاتی ہے ۔ ناول میں ایک کردار ''عبدل'' جو ناہید (عبدل کی محبوبہ) کی بے وفائی کا انتقام، ہر عورت سے لینا چاہتا ہے؛ عورت کو جنسی استحصالیوں کا نشانہ بناتا ہے ۔ ناہید کے کردار میں انیس ناگی نے بے وفا، مکار اور چالباز عورت کو پیش کیا ہے ۔ عبدل کے یہ جملے عورت کے مکر اور فریب پر روشنی ڈالتے ہیں:

> پیارے پیر بادشاہ ! ہر عورت ورکنگ ہوتی ہے ۔ جھاڑو دینے والی ہو یا کسی انڈسٹریلسٹ کی بیوی، ان دونوں کی ایک خصلت ہوگی، دیکھنے میں وہ تم کو بالکل مختلف لگیں گی، ہر عورت بنیادی طور پر میسنی ہوتی ہے اور دل کا بھید نہیں دیتی ۔[۲۶]
>
> پیر بادشاہ ! مجھے نہیں پتہ لیکن عورت کے چلتر بڑے خوفناک ہوتے ہیں ۔ مرد کے بغیر وہ نامکمل رہتی ہے ۔ اس کے باوجود وہ اس کی بدترین مخالف ہوتی ہے، یہ اس کی انا کا مسئلہ ہے، وہ برتری چاہتی ہے ۔[۲۷]
>
> شادی شدہ عورتیں خواہ وہ بیوہ ہوں یا مطلقہ، غائت درجہ شاطر ہوتی ہیں ۔ وہ جذباتی یورش میں بھی پہلے اپنے نفع نقصان کے بارے میں سوچتی ہیں ۔ ۔۔ عبدل، ہوس کے پتلے، یہ ایک جال ہے، اسی لیے عورتوں سے پرہیز لازم ہے کیونکہ ان سے تعلق تباہی کا پیش خیمہ ہے ۔[۲۸]

انیس ناگی کے یہاں عورت کے روپ بہروپ کے سلسلے اتنے گہرے ہوتے ہیں کہ ان تک رسائی ممکن ہی نہیں ہوتی۔شمی (ناول کا ایک نسوانی کردار) مادرِ عظمیٰ کے سلبی پہلو کی حامل ہے جو مختلف اوقات میں مختلف روپ دھارے مرد کو فریب دیتی ہے۔انیس ناگی ،عورت کی نفسیات سے خوب واقف ہیں۔یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنے فن میں عورت کا ہر روپ دکھایا ہے۔لیکن یہ حقیقت ہے کہ ان کے ہاں عورت کا سلبی پہلو، ایجابی کی نسبت زیادہ واضح ، دیرپا اور پراثر ہے۔اپنی خودنوشت ایک ادھوری سرگزشت میں لکھتے ہیں:

> یہ بات شاید کچھ عجیب سی لگے کہ عورت، خواہ وہ کسی طبقے سے تعلق رکھتی ہو، اندر سے بے حد متشدد ہوتی ہے۔لوگ کہتے ہیں کہ مرد کا عورت سے رویہ ایک فاشسٹ کا ہوتا ہے لیکن اس بات کا دوسرا رخ دیکھنا بھی ضروری ہے۔عورت میں بظاہر صبر کا مادہ زیادہ ہوتا ہے، وہ تشدد کو برداشت بھی کر لیتی ہے لیکن وہ زندگی کو شطرنج کی ایک بازی کی طرح چلاتی ہے، وہ اپنے تحفظ کے لیے گرہستی اور خاندان کا تارِعنکبوت بُنتی ہے، وہ ہر لمحے مرد کو غیر مرئی طور پر مفلوج کر کے اسے ضرورت، مجبوری ،مستقبل ،آرام دہ زندگی کے خواب سے مسحور کرتی ہے، اس کا ظاہری روپ تو انسان ایسا ہے لیکن اس کا باطنی اور ذہنی فریم ورک کلہم مختلف ہے۔جنوبی ایشیا کے ممالک میں عورت کی صورتحال کافی المناک ہے۔حالات نے ،تمدن نے اور مذہب نے اس کے اندر ایسی بندشیں پیدا کی ہیں کہ اس کی ذات خواہشوں کا اندھا کنواں بن چکی ہے۔اس علاقے کی عورتیں اقتصادی استحصال کا شکار ہیں لیکن وہ بتدریج اس طرح مرد کا استحصال کرتی ہیں کہ اس احمق کو اپنی بربادی کا احساس اس وقت ہوتا ہے جب زندگی اس کی گرفت سے نکل چکی ہوتی ہے۔[۲۹]

ناول محاصرہ میں بھی عورت کا سلبی پہلو دکھایا گیا ہے جہاں شگفتہ نامی بیوہ اپنے مفادات کی تکمیل کے لیے مردوں سے ناجائز تعلقات استوار کیے رکھے، بظاہر پردہ پوش، معصوم اور نیکو کار بیوہ ، دروں خانہ کیا کیا گل کھلاتی رہی،انیس ناگی نے شگفتہ کے کردار میں عورت کے چھل کی نقاب کشائی کی ہے جو مادرِ عظمیٰ کا سلبی پہلو ہے:

عورت کے حوالے سے انیس ناگی کا نظریہ اسی نوعیت کا ہے جس میں وہ عورت کو شاطر، ناقابلِ فہم اور پیچیدگیوں کا حامل سمجھتے ہیں۔ایک ادھوری سرگزشت میں لکھتے ہیں:

> یہاں کی عورتیں بے حد پیچیدہ ہوتی ہیں اور انہیں اپنے عورت ہونے پر بڑا ناز ہوتا ہے۔وہ چاہتی ہیں کہ

مرد کتے کی طرح ان کا تعاقب کرے۔ مَیں تو ایک انسان تھا اور میری انا مجھے ایسا کرنے سے روکتی تھی۔ میرے اردگرد لڑکے اور لوگ جس پاگل پن سے عورتوں کا تعاقب کرتے تھے یا ان تک رسائی حاصل کرنے کے لیے جتن کرتے تھے، وہ میرے لیے ممکن نہیں تھا۔ عورت سے ربط قائم کرنے کے بعد ان کی جس طرح کی شخصیت نمودار ہوتی ہے کہ ایک اچھا خاصا شخص اپنا دماغی توازن کھو بیٹھتا ہے۔ وہ ہمیشہ بدنی خواہش، اچھے مستقبل اور مذہبی اور معاشرتی قیود کے درمیان بڑی شدت سے تلملاتی رہتی ہے۔[۳۰]

انیس کے افسانوی ادب میں فرائیڈ کے نظریہ جنس کا اطلاق بھی ملتا ہے۔ انیس ناگی، جنس کو سماجی تناظر میں دیکھنے کے قائل ہیں۔ دیوار کے پیچھے کا مرکزی کردار پروفیسر شادی کو ایک مہمل ادارہ سمجھتا ہے اور نزہت (پروفیسر کی دوست) کے اس سوال پر کہ ''شادی کے بارے میں تمہارا کیا خیال ہے؟ پروفیسر کا جواب یہ تھا کہ شادی فی زمانہ ایک اقتصادی مسئلہ ہے، یہ کھاتے پیتے طبقے کا مشغلہ ہے۔[۳۱]

یہ انیس ناگی کا یہ نقطہ نظر ان کے افسانوی ادب میں کہیں بحث ومباحثہ کی صورت میں اور کہیں تحلیلی صورت میں ملتا ہے۔ ان کے افسانوی کردار فکری طور پر جنسی انضباط کے خلاف ہیں۔ ناول کا ایک اور نسوانی کردار ''رضیہ'' جو شادی نہ ہو پانے کی بنا پر جنسی کج روی کا شکار ہوئی۔ شکز وفرینیا میں مبتلا ہو کر واہموں کا شکار ہوئی۔ سر درد، جسم میں اکڑن، منہ سے جھاگ، مرگی کے دورے، چیخ چھنگاڑ ایسی علامات ہیں جو جنسی عدم تسکین کی بنا پر ذہنی عدم توازن کی کیفیات میں ڈھل جاتی ہیں۔ رضیہ کی شادی نہ ہو سکی، انتقاماً وہ کوثر (اپنی چھوٹی بہن) کی شادی میں رکاوٹ ڈالنے کے لیے مرگی کی مریضہ بن گئی۔ رضیہ کے یہ جملے جنسی تشنگی کے نتیجے میں پیدا ہونے والے منفی انتقامی رویوں کے عکاس ہیں:

وہ قید سے باہر نکلنا چاہتی ہے۔ یہاں سب بدمعاش ہیں، سودا کیا جا رہا ہے۔ تم بے وقوف ہو، تمہیں پتہ نہیں کوثر چوری چھپے عشق کرتی ہے، وہ ناپاک ہے، میں نے اس سے بولنا ترک کر دیا ہے۔[۳۲]

انیس ناگی کا ہیرو، جنسی تشنگی کی بنا پر ذہنی اضطراب اور تنہائی کا شکار ہے۔ انیس ناگی جنسی، خواہش کی تسکین کو معاشرے کے توازن کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں کیونکہ ان کے مطابق، اس بنیادی جبلت کی عدم تسکین کی بنا پر معاشرہ اختلالِ ذہنی کا شکار ہو کر تخریبی سرگرمیوں کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ انسان کی شخصیت میں غصہ، نفرت، وحشت اور پرتشدد رویے، جنسی بے اعتدالیوں کے مظاہر ہیں۔ ناول ایک لمحہ سوچ کا میں رحمان اور شاہد (ناول کے دو کردار) کے مابین یہ جملے ملاحظہ کیجیے:

یار یہ دہشت پسندی اور سیاست ختم کیوں نہیں ہوتی۔ شاہد نے قدرے سہمے ہوئے کہا: ''یہ زندگی کا حصہ ہے ۔ جب جنسی جبلت پر مہر لگادی جائے تو یہ دہشت اور تشدد میں اپنا اظہار کرتی ہے۔ یہ بیمار معاشرے کی ایک علامت ہے۔ ۳۳

انیس ناگی کے ناولوں میں مرد وزن کے آزاد جنسی اختلاط کی خواہش کا اظہار ملتا ہے۔ وہ شادی کے ادارے کے خلاف ہیں جو مرد وزن کو شرائط کی جکڑ بندیوں میں ڈال دیتے ہیں۔ وہ شادی کو مہمل ادارہ کہتے ہیں۔ ناول زوال کے یہ جملے، انیس ناگی کے نظریہ جنس کے عکاس ہیں:

اس سوشل نظام میں شادی لایعنی ہے۔ جو سماج عورت اور آدمی کو ملنے کی اجازت نہیں دیتا اور ملاقات کے لیے شادی کو شرط بناتا ہے تو اس سماج اور اس شادی اور دونوں پر لعنت۔ ۳۴

ناول سکریپ بک میں جنسی جبلت کی تسکین اور اس کے لیے شادی جیسے متعینہ سماجی ادارے پر انیس ناگی کے ہیرو کا تبصرہ ملاحظہ کیجیے جو جنس اور اقتصادیات کے کوئی معاہدہ قبول کرنے پر آمادہ نہیں:

ہمارے مبلغین کی فہم کچھ ڈھیلی ہے، جسم کی خواہش تمام خواہشوں پر حاوی ہوتی ہے۔ اس کے اطمینان کا جائز راستہ شادی بتایا جاتا ہے، شادی تو ایک بہت مہنگا پراجیکٹ ہے، یہاں ستر فی صد آبادی غربت کی لکیر سے نیچے زندگی بسر کرتی ہے، وہ شادی کس طرح کرے؟ اگر وہ اپنے برتن بیچ کر شادی کر بھی لیتا ہے تو پھر شادی کے بعد کھانے کے برتن کہاں سے آئیں گے؟ اس کا مطلب ہے کہ وہ عمر بھر کنوارا رہے اور بہت سے ذہنی امراض میں مبتلا ہو کر معاشرے کو اتھل پتھل کر دے لیکن انسان بہت خبیث ہے۔ وہ راستے ڈھونڈ لیتا ہے اور اہل اخلاق اسے برا بھلا کہتے رہتے ہیں۔ شادی انسان کی حیوانیت کو دھوکہ دینے کا ایک مہذب ذریعہ ہے۔ ۳۵

ناول میں اوروہ میں الجزائر میں مختلف ممالک سے بغرض ملازمت آئے ہوئے مختلف لوگوں کے آزاد جنسی تعلقات کا تذکرہ، انیس ناگی کی لاشعور میں دبی خواہش کا اظہار ہے جس کی تکمیل ہمارے معاشرے میں ممکن نہیں ؛لہٰذا انیس ناگی نے اس کے لیے بیرونِ ملک کا پلاٹ بچھایا ہے جہاں معاشرتی پابندیاں اور قانونی گرفت سے آزاد مرد وزن، جنسی خواہش کی تسکین کا سامان کرتے ہیں۔ رضا اور میڈم غمازی ، نجم اور عائشہ ، قیوم اور مونا صفیہ اور واحد متکلم کے مابین آزاد جنسی تعلقات ،فرائیڈ کے نظریہ جنس کا عملی پیکر ہیں جو اپنی تکمیل کے لیے کسی ضابطے

کو گوارا نہیں کرتے۔ناول میں اور وہ کے یہ کردار کھلم کھلا جنسی روابط میں کوئی عار نہیں سمجھتے۔مَیں (مرکزی کردار) حسین عورت کو دیکھ کر جذبات کی بھٹی میں دہکنا شروع ہو جاتا ہے۔اس کی آنکھوں کی چمک اسے محصور کیے دیتی ہے لیکن وہ اس کی طرف سے شادی کے مطالبے پر وہ خوف زدہ ہو جاتا ہے یہی خوف اسے عورت سے دُور رکھتی ہے؛ ملاحظہ کیجیے:

نہیں،اس کی آنکھوں میں ایک بلاوا ہے ، اسے میرے سامنے اعتراف کرنے کی ضرورت نہیں، یہ معاملات کسی وجہ کے بغیر شروع ہوتے ہیں اور پھر بعض دفعہ یونہی ختم ہو جاتے ہیں ۔ اس کی شکل اور بدن کا طلسم اس کے ذہن کی تفسیر نہیں ہوسکتی ۔ مجھے اس کا ذہن نہیں چاہیے ۔ مجھے اس کا حسن چاہیے، اس کے بدن کا لمس چاہیے جو میرے سارے حجاب ، ساری رکاوٹیں ، سارے اندیشے مسمار کر دے اور پھر مَیں پہلے آدمی کی طرح ساحلوں پر قدم رکھوں ، پانیوں ، مرغزاروں ، پھولوں، خوشبوؤں کا لمس پاؤں، نہیں ، یہ خواب ہے، ایک بدن اسی روپ میں قائم رہ کر مٹی میں غروب ہو جاتا ہے۔[۳۶]

یہی واحد متکلم ایک اور جگہ جنس اور جذبات کے مابین جنگ کی داخلی کیفیت کو یوں بیان کرتا ہے:

مَیں تو اپنے جذبات بسر کر چکا۔ یہ ہیجان بے معنی ہے، بدن کی خواہش کا غلبہ ہے۔مَیں ساری عمر اس کا انکار کرتا رہا ہوں۔ ازدواجی زندگی بدن کی حیاتیات کی جزوی بے کیف تکمیل ہے، خواہش ایک طوفان ہے جسے ایک بدن کی مانوسیت مغلوب نہیں کر سکتی ،نسائی بدن کی ساری تمکنت اور رعنائی اس کے نامعلوم ہونے میں ہے، مانوسیت بے حجابیت ہے جو اسرار کو ختم کر کے لذت کو برہنہ کر دیتی ہے۔[۳۷]

ناول ۳۱۳۔بریگیڈ میں فریدون (ناول کا مرکزی کردار) کے شادرا اور معصومہ (ناول کے دو نسائی کردار) کے ساتھ آزاد جنسی تعامل ، ناگی کے اندر چھپی خواہش کا تخیلاتی انداز ہے۔ وہ عورت کے خدوخال کی تعریف بھی کرتے ہیں اور عورت کے روبرو ہونے سے شرماتے بھی ہیں؛ خود سپردگی کا نسائی انداز بھی اپناتے ہیں او رشعوری نفرت اور لاتعلقی کا مظاہرہ بھی کرتے ہیں ۔

انیس ناگی تیسری دنیا کی نفسیاتی گھٹن اور بے بسی کا اظہار کرتے ہیں ۔ ناول پتلیاں میں جمیل کی بین الاقوامی نفسیات کی کانفرنس کے سلسلے میں ٹوکیو (جاپان) کی آزادانہ فضا میں برہنہ بدنوں کی نمائش، اس کی بے بسی کو مزید ہوا دیتی ہے؛ نشے میں دھت، جمیل کے یہ جملے اسی بے بسی کے ترجمان ہیں:

علی! تم لوگوں کی جنسی زندگی کیا ہے جو پچیس تیس سالوں کے بعد شادی کے ساتھ شروع ہوتی ہے۔ پھر چار پانچ سالوں کے بعد یہ ایک پھیکی سی ضیافت بن جاتی ہے۔ ہمارے پاس عورت اور آدمی دو مخالف قوتیں ہیں جو پیہم مقابلے میں ہوتی ہیں۔ یہ بظاہر چند لمحوں کی بات ہوتی ہے لیکن اس کے اثرات بدن سے ماورا ہو جاتے ہیں۔ ہماری عورتیں اس بات پر اتراتی ہیں کہ ان کے بغیر مرد جی نہیں سکتے، مَیں پوچھتا ہوں، وہ مرد کے بغیر جی سکتی ہیں؟ علی تم ایک وحشی ہو، یہ ایک فن ہے جس سے یہاں کی کال گرلز ناآشنا ہیں، ان کے اندر اتنے خوفناک ٹیبوز ہیں، ان کے بدن دیکھ کر خواہش ہوا ہو جاتی ہے۔ ۳۸

انیس ناگی کے ہیرو عورت کے قرب سے نامعلوم قسم کے خوف کا شکار ہو کر دور ہٹ جاتے ہیں اور ان کے لمس کی خواہش ادھوری جاتی ہے۔ ناول محاصرہ کا ہیرو جمیل ہو یا میں اور وہ کا ''میں'' یا ناراض عورتیں کا مرکزی کردار، وہ کھل کر پیش قدمی سے کتراتے ہیں ان کرداروں کے پسِ پشت، ناگی کی اپنی شخصیت کی جھلک ملتی ہے۔ وہ خود بھی زن گریز رہے ہیں۔ عورت کی موجودگی ان کے لیے نامعلوم گھٹن کا باعث ہوتی۔ '' میرا پیچھا چھوڑ دو'' جیسی نظموں اور آپ بیتی ایک ادھوری سرگزشت اور میں عورت کے وجود سے گھبراہٹ اور جھنجلاہٹ کے رویے ملتے ہیں؛ ان کا موقف ہے:

میرے ایک نقاد نے کہا تھا کہ میری شاعری میں عورت کم سے کم دستیاب ہے اور میرے ناولوں میں بھی عورت کے روپ کو اچھے طریقے سے پیش نہیں کیا گیا۔ مَیں اس بات کو جزوی طور پر تسلیم کرتا ہوں۔ میری نظموں میں اگر کہیں عورت یا محبت کا احساس ہے تو وہ ان عورتوں کے لیے ہے جو مجھے دوسری سرزمینوں پر ملیں۔ مَیں پاکستانی عورتوں سے بے حد گھبراتا ہوں۔ ۳۹

انیس ناگی کے افسانوں میں بھی آزاد جنسی اختلاط کی خواہش ملتی ہے وہ معاشرتی امتناعات کے خلاف بغاوت کا رجحان رکھتے ہیں۔ وہ عورت کے وجود کے تمنائی ہیں لیکن قریب پاتے ہی ان سے خوفزدہ یا متنفر بھی ہو جاتے ہیں لہٰذا وہ تخیل کے دائرے میں عورت پر فریفتگی کا ارمان پورا کرتے ہیں۔ افسانہ '' زرد دھواں'' میں مرکزی کردار کی زبان سے ادا شدہ یہ خیالات اس حقیقت کے ترجمان ہیں:

عورت زندگی کا ایک دلچسپ موضوع ہے۔ میں نے بھی اپنے خیالوں میں ایک درجن لڑکیوں اور عورتوں سے محبت کی ہے۔۔۔ مَیں جس دنیا میں رہتا ہوں، اس میں عورت اور آدمی کو نکاح کرائے بغیر ملنے کی

آزادی نہیں ہے جو اس کے بغیر ملتے ہیں، وہ بلاوجہ اپنے لیے مشکلات پیدا کرتے ہیں۔ کیونکہ عورت ایک نوع ہے اور کسی بھی عورت کو پکڑ کر اسے خصوصی بنایا جاسکتا ہے، یہ بحث پیچیدہ ہے۔[۴۰]

انیس ناگی، عورت کی نفسیات کے پارکھ ہیں؛ بالخصوص تیسری دنیا کے معاشرتی نظام میں عورت عدم تحفظ کا شکار ہے اسی بنا پر وہ مرد سے تعلق ،استواری بشرطِ وفاداری کے تحت شادی ،جیسے بندھن میں بندھنا ضروری سمجھتی ہے ۔افسانہ'' عورت کہانی '' میں افسانہ نگار نے عورت کے اندرونی خوف اور عدم تحفظ کے رویوں کی عکاسی کی ہے۔ افسانے میں موجود یہ جملے عورت کی نفسیات کے عکاس ہیں:

مجھے بغیر دیکھے ہی یہ اندازہ ہوگیا تھا کہ ملاقاتی کوئی ادھیڑ عمر کی عورت ہے کیونکہ عمر کے اس حصے میں عورتیں زیادہ اور تیز خوشبوئیں استعمال کرتی ہیں۔ یہاں ملازم پیشہ عورتیں آتی ہیں۔ ناز نخرے دکھاتی ہیں، ہرطرح سے متاثر کرنے کی کوشش کرتی ہیں لیکن مَیں ٹس سے مس نہیں ہوتا کیونکہ یہ بناؤ سنگھار، نخرے ایک خول ہوتا ہے۔ اصل غائت کچھ اور ہوتی ہے۔عورت ہمیشہ مطلب کے لیے ملتی ہے۔ میرے ایک دوست کے مطابق عورت کی جانب سے کی جانے والی محبت ذاتی تحفظ کے لیے پہلا قدم ہوتا ہے۔عورتوں سے نہ ہی رشتہ جوڑا جائے تو بہتر ہے کیونکہ اس میں تنگی ہوتی ہے۔آخر میں ہرعورت، عورت ہی نکلتی ہے جسے برداشت کرنے کے لیے بہت حوصلہ چاہیے ہے۔[۴۱]

انیس ناگی ،جنسی تلذذ یا فحاشی کی طرف اشارہ کناں نہیں بلکہ حقیقت پسندانہ اسلوب اختیار کرتے ہوئے اس کی عام زندگی کے متوازن رویوں میں اہمیت ،قدر و قیمت ،معنویت اور اثر ونفوذ کی طرف اشارہ کناں ہیں؛ان کا موقف ہے کہ اس بنیادی جبلت کی عدم تشفی سے معاشرے میں تخریبی رویے پروان چڑھتے ہیں۔

انیس ناگی کے افسانوی ادب میں نفسیاتی پیچیدگیوں کا ذکر حقیقت پسندانہ اسلوب میں کیا گیا ہے۔دل چسپ امر یہ ہے کہ انہوں نے کسی خاص نفسیاتی اسلوب کا سہارا لیے بغیر ،عام فہم جملوں میں کرداروں کے عمل و تعامل سے نفسیاتی الجھنوں کی گرہ کشائی کی ہے ۔انہوں نے انسان کی نفسی جذبی کیفیات ،لاشعور کے قضیے ، اجتماعی لاشعور کے قصے، سیدھے اور سچے انداز میں فن کے روپ میں پیش کر دیے ہیں ۔انیس ناگی کے فن کا مرکز انسان ہے اور انسان کی ذہنی کیفیات کی تشریح وتحلیل ان کے ادب کا مرکزی نقطہ ہے ۔فرد کی نفسیاتی پیچیدگیوں کا تخلیقی اظہار، انہیں معاصر تخلیق کاروں سے منفرد مقام پر لا کھڑا کر دیتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر سلیم اختر، تخلیق اور لاشعوری محرکات، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء، ۲۱۔۲۲۔

۲۔ ڈاکٹر انیس ناگی، دیوار کے پیچھے، لاہور: خالدین پوسٹ بکس، ۱۱۹۷، ایورگرین پریس، ۴۔ چیمبرلین روڈ، باراول، مارچ ۱۹۸۰ء، ص ۹۔

۳۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔

۴۔ ایضاً، ص ۱۶۸۔

۵۔ ڈاکٹر انیس ناگی، چوہوں کی کہانی مشمولہ فصیلیں (چار ناولوں کا مجموعہ) لاہور: جمالیات، ۲۲ گنگا رام مینشن، مال روڈ، ۲۰۰۵، ص ۴۴۳۔

۶۔ ڈاکٹر انیس ناگی، مَیں اور وہ، لاہور: مکتبہ جمالیات، پوسٹ بکس نمبر ۱۴۲۹، عالمین پبلی کیشنز پریس، ۱۹۸۴ء، ص ۲۳۔

۷۔ ایضاً، ص ۴۰۔

۸۔ ڈاکٹر انیس ناگی، پتلیاں، لاہور: جمالیات، ۲۲۔ گنگا رام مینشن، مال روڈ، ۲۰۰۱ء، ص ۴۱۔

۹۔ ایضاً، ص ۲۳۱۔

10. Carl Jung, Simple Psychology, file :///C:/user/UEATK /Desktop /carl % 20/ simple %20Psychology. html , P:3.

۱۱۔ دیوار کے پیچھے، ص ۳۳۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۷۸۔

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔

۱۴۔ پتلیاں، ص ۳۱۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۱۵۔

۱۶۔ ڈاکٹر انیس ناگی، ناراض عورتیں، لاہور: جمالیات، ۲۲۔ گنگا رام مینشن روڈ، ۲۰۰۳، ص ۱۶۷۔

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔

۱۸۔ ایضاً، ص ۲۱۴۔

۱۹۔ ڈاکٹر انیس ناگی، قلعہ، لاہور: جمالیات، ۲۲۔گنگارام مینشن، مال روڈ، ۱۹۹۴ء، ص ۹۵۔

۲۰۔ افسانہ ''سایہ''، مشمولہ، بدگمانیاں، لاہور: جمالیات، ۲۲۔گنگارام مینشن، مال روڈ، ۲۰۰۱ء، ص ۹۳۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۹۴۔

۲۲۔ افسانہ ''حکایت ۵''، مشمولہ بدگمانیاں، ص ۱۷۶۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔

۲۴۔ افسانہ ''حکایت ۴''، مشمولہ بدگمانیاں، ص ۱۷۲۔

۲۵۔ محمد اجمل، ڈاکٹر، تحلیلی نفسیات، ترتیب وتعارف، خالد سعید، لاہور: بیکن بکس ملتان، ۲۰۰۹ء، ص ۹۷، ۹۸۹۔

۲۶۔ ناراض عورتیں، ص ۴۳۔

۲۷۔ ایضاً، ص ۵۴۔

۲۸۔ ایضاً، ص ۸۲۔

۲۹۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، ایک ادھوری سرگزشت، لاہور: جمالیات ۲۲۔گنگارام میشن، مال روڈ، ۱۹۹۸ء، ص ۱۸۳۔

۳۰۔ ایضاً، ص ۱۹۱۔

۳۱۔ دیوار کے پیچھے، ص ۵۹، ۶۰۔

۳۲۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔

۳۳۔ ڈاکٹر انیس ناگی، ایک لمحہ سوچ کا، لاہور: حسن پبلی کیشنز، حسن ولا، کرشن نگر، ۱۹۹۴ء، ص ۱۵۔

۳۴۔ ڈاکٹر انیس ناگی، زوال، لاہور: فیروز سنز (باراول) ۱۹۸۹ء، ص ۴۰۔

۳۵۔ ڈاکٹر انیس ناگی، سکریپ بک، لاہور: جمالیات، حسن ولا، ہری لاج سٹریٹ، کرشن نگر، ۲۰۰۹ء، ص ۵۲۔

۳۶۔ مَیں اور وہ، ص ۱۷۳، ۱۷۴۔

۳۷۔ ایضاً، ص ۱۸۷، ۱۸۸۔

۳۸۔ پتلیاں، ص ۵۸۔

۳۹۔ ڈاکٹر انیس ناگی، ''جھلاہٹ''، مشمولہ، میری ادبی بیاض، لاہور: جمالیات ۲۲۔گنگارام، مینشن، مال روڈ، ۱۹۹۶ء، ص ۱۸۰۔

۴۰۔ افسانہ ''زرد دھواں'' مشمولہ بد گمانیاں، ص ۱۰۲۔

۴۱۔ افسانہ ''عورت کہانی''، مشمولہ بد گمانیاں، ص ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰۔

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

یوسفی کا مزاح اور ان کا المیہ شعور

Mushtaq Ahmed Yousafi is a big name in Urdu prose particularly in humor. This article foregrounds a hidden aspect of yousafi's humor that is tragedy. This article unearths the shades of Yousafi's language, his elevated imagination and thoughts, his contribution in the tradition of Urdu humor, and elements of tragedy in his creative works. It also encompasses and compares the theoretical positions of Pitras Bukhari and Muhammad Hassan Askari. The elements and features of socio-cultural tragedy have also been discovered from the text[s] of Yousafi in this article. The researcher reckonsYousafi as a matchless lingual craftsman, innovative linguist, and a fiction writer par excellence who knows the art of substantiating the pain and pangs of human society in text[s] in a way that targets a lay man's intellectual sphere like Sarshar and Aazad.

ممتاز مزاح نگار مشتاق احمد یوسفی (۲۰۱۸ء۔۱۹۲۱ء) نے ایک بھرپور زندگی گذاری۔ اٹھانوے سالہ عمر میں کم و بیش اسی پچاسی برس انہوں نے پورے ہوش و حواس کے بِتائے۔ زندگی کی ہما ہمی کو انہوں نے بہت قریب سے اور ''بسر'' کر کے دیکھا ہے۔ لہٰذا ان کے جانے کا مجھے کوئی افسوس نہیں ہے۔ مظفر علی سید کہا کرتے تھے کہ جو فنکار اپنا کام احسن طریقے پر مکمل کر چکا ہو، موت اسے فنا نہیں کر سکتی۔ لہٰذا مظفر علی سید کے طریقِ کار پر چلتے ہوئے میں ماتمِ مرگ منانے کے بجائے اس مختصر سی تحریر میں یوسفی صاحب کے کام اور مقام کا تعین کرنے کی کوشش کروں گا۔

کہا جاتا ہے کہ کوئی ایسا قضیہ یا بیان ممکن نہیں ہوتا جس میں سب باتوں کی علّت بیان ہو جائے۔ مطلب یہ کہ بڑے فنکار کے بارے میں کوئی ایسا کلیہ نہیں بنایا جا سکتا جس میں وہ مکمل طور پر بند ہو جائے۔ بڑے فنکار کی بڑائی ہوتی ہی اس میں ہے کہ وہ ہر کلیے فارمولے کو توڑ کر اس میں سے باہر نکل جاتا ہے۔ اس بات کو تسلیم کرتے ہوئے بھی میں یوسفی کے بارے میں ایک کلیہ بنانے کا خطرہ مول لوں گا۔

لیکن آگے بڑھنے سے پہلے کچھ یوسفی صاحب کے بارے میں بیان ہو جائے۔ مشتاق احمد یوسفی نے اپنی زندگی

اور بقائمیٔ ہوش وحواس چار کتابیں چھپوائیں۔ چراغ تلے (۱۹۶۱ء)، خاکم بدہن (۱۹۶۹ء)، زرگذشت (۱۹۷۶ء)، آبِ گم (۱۹۹۰ء)۔ان کے نام سے چھپنے والی پانچویں کتاب شامِ شعر یاراں (۲۰۱۴ء)اگرچہ اُن کی زندگی میں ہی آئی مگر اس کتاب کی تحریروں کے انتخاب میں یوسفی صاحب کا کوئی ہاتھ نہیں۔اس پر مزید بات آگے ہوگی۔ یوسفی صاحب ایک بینکر تھے اور وہ بہت سے مالیاتی اداروں کے سربراہ رہے ہیں۔اپنی سوانح کے باب میں خود یوسفی صاحب نے زرگذشت کے دیباچے میں نیم مزاحیہ انداز میں جو لکھا ہے وہ پیرا پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے:

> ایک چشم دید واقعہ آپ کو سناتا ہوں۔اس صدی کی تیسری دہائی میں ایک خاتون نے جو اردو میں معمولی شد بد رکھتی تھی، اس زمانے کا مقبول عام ناول "شوکت آرا بیگم" پڑھا، جس کی ہیروئن کا نام شوکت آرا اور معاون کردار کا نام فردوس تھا۔ان کے جب بیٹیاں ہوئیں تو دونوں کے یہی نام رکھے گئے۔ایک کردار کا نام ادریس اور دوسرے خدائی خوار کا اچھن تھا۔ یہ دونوں انہوں نے اپنے چھوٹے بیٹے کو بطور نام اور عرفیت بخش دیے۔ بچے کل چار دستیاب تھے جبکہ ناول میں ہیرو کو چھوڑ کر ابھی ایک اور اہم کردار پیارے میاں نامی ولن باقی رہ گیا تھا۔ چنانچہ ان دونوں ناموں اور دہرے رول کا بوجھ بڑے بیٹے کو ہی اٹھانا پڑا جس کا نام ہیرو کے نام پر مشتاق احمد رکھا گیا تھا۔ یہ سادہ لوح خاتون میری ماں تھی۔ بحمداللہ! ناول کی پوری کاسٹ، باستثنائے شوکت آرا، جس کا طفولیت میں ہی انتقال ہو گیا تھا، زندہ وسلامت ہے۔ والدہ کی بڑی خواہش تھی کہ میں ڈاکٹر بنوں اور عرب جا کر بدوؤں کا مفت علاج کروں، اس لیے کہ ناول کے ہیرو نے یہی کیا تھا۔مولا کا بڑا کرم ہے کہ ڈاکٹر نہ بن سکا۔ ورنہ اتنی خراب صحت رکھنے والے ڈاکٹر کے پاس کون پھٹکتا۔ساری عمر کان میں اسٹیتھس کوپ لگائے اپنے ہی دل کی دھڑکنیں سنتے گزرتی۔البتہ ادھر دو سال سے مجھے بھی سعودی عرب، بحرین، قطر، عمان اور عرب امارات کی خاک نہیں تیل چھاننے اور شیوخ کی خدمت کی سعادت نصیب ہوتی رہی ہے۔ ناول کے بقیہ پلاٹ کا بے چینی سے انتظار کر رہا ہوں۔ جو لوگ کہتے ہیں کہ اردو ادب کبھی زندگی پر اثر انداز نہیں ہوا وہ ذرا دیدہ عبرت نگاہ سے اس عاجز کو دیکھیں۔ یہ ہے کچا چٹھا۔[1]

یوسفی کی عمومی شہرت ایک مزاح نگار کی ہے لیکن اس مضمون میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ یوسفی کے مزاح کے پردے میں چھپے ان کے المیہ طرزِ احساس کو دیکھا جائے۔مزاح کی ماہیت اور اس کے ماخذ کے حوالے سے یوں تو بہت سی آراء ہیں مگر ہم آگے بڑھنے سے پہلے ہم اپنے زمانے کے کچھ بڑے لوگوں اور پھر یوسفی صاحب سے مزاح

کے مفہوم و ماخذ کے بارے میں کچھ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

کنہیا لال کپور نے پطرس بخاری کے خاکے ''پیر و مرشد'' میں پطرس کے حوالے سے مزاح کے بارے میں کچھ دلچسپ نکات لکھے ہیں جو بقول کپور کے پطرس نے برگساں کے تصورِ مزاح کی وضاحت کرتے ہوئے بیان کیے تھے:

پطرس کا کہنا تھا کہ ہمدردی/ ترحم/ ہنسی کے لیے زہرِ قاتل ہے۔ کوئی ایسی صورتِ حال جس میں کسی انسان کو دوسرے سے ہمدردی ہو یا اُس پر وہ ترس کھا رہا ہو تو وہ اس پر ہنس نہیں سکے گا۔ ہنسی اُڑانے، لطیفہ بنانے کے لیے یک گونہ اجنبیت اور معروضیت لازم ہے۔ ایک آدمی آپ کو مارنے یا نقصان پہنچانے کے لیے بھاگا آ رہا ہے اور وہ لڑکھڑا کر گر پڑتا ہے تو آپ ہنسنے لگیں گے لیکن اگر وہ آپ کی مدد کی نیت سے آ رہا تھا یا وہ کوئی آپ کا عزیز تھا تو آپ متاسف ہو جائیں گے۔ گویا عمل ایک ہی ہے مگر اُس کی طرف آپ کا جذبہ یا احساس آپ کے رویے کو متاثر کرتا ہے۔ پطرس مزید کہتے ہیں کہ ہنسنے کے لیے عقل کا ہونا ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بے وقوف آدمی پر لطیفہ ضائع ہو جاتا ہے۔ معروف مصرعہ ہے: ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرف دار نہیں۔ یہ ایک سنجیدہ بات ہے لیکن اگر یوں کہا جائے کہ ہم غالب کے طرف دار ہیں سخن فہم نہیں تو یہ مزاح بن جائے گا۔[۲] گویا ایک ہی شئے المیہ بھی ہو سکتی ہے اور طربیہ بھی۔ یہ تضاد، تقابل یا نامطابقت سے پیدا ہوتی ہے یعنی ایسی مطابقت کہ کسی شئے کے اجزا کو درست محل میں رکھنے کی بجائے اس طرح ترتیب دیا جائے کہ مضحک صورت بن جائے۔

مزاح اور المیہ کے بارے میں پروفیسر کرار حسین کی رائے بھی کچھ ایسی ہی ہے یعنی المیہ اور طربیہ دونوں تضاد سے پیدا ہوتے ہیں۔ وہی بات کہ جس شئے سے مزاح پیدا ہوتا ہے کسی دوسری صورت میں وہ المیہ بھی بن سکتی ہے۔ محمد حسن عسکری اپنے مضمون ''ہمارے ہاں مزاح کیوں نہیں؟'' میں لکھتے ہیں: ہنسی کے لیے تضاد اور تقابل ضروری ہے۔ تضاد کے بغیر چیزوں کی معنویت غائب ہونے لگتی ہے۔ جب سب چیزیں ایک سی بے معنی ہو جائیں تو ہنسی کی گنجائش نہیں رہتی۔ ہمارے زمانے میں Standard of Normality باقی نہیں رہا۔ مزاح کے لیے Normality کا تصور ضروری ہے۔ ہمارے ہاں غیر معمولی باتیں اور چیزیں بہت عام ہو گئی ہیں۔ ہم نے غیر معمولی کو ہی معمول/ معیار سمجھنا شروع کر دیا ہے۔ ان سے رنج و وحشت تو پیدا ہو سکتی ہے لیکن چونکہ ہم انہیں معمول سے ہٹی ہوئی نہیں سمجھ رہے اس لیے ہنس نہیں سکتے۔ عسکری مزید لکھتے ہیں کہ ہمارے ہاں روزمرہ کی زندگی تجربہ اور واردات کی بجائے ایک مسئلہ بن گئی ہے۔ ہم اتنے سنجیدہ ہو گئے ہیں کہ ہنستے ہوئے ڈرتے ہیں۔ جب کسی شئے کا حل نہیں ملتا تو مایوسی اور جھنجھلاہٹ پیدا ہوتی ہے۔ اس سے اذیت پرستانہ طنز تو پیدا ہوتا ہے مگر مزاح نہیں۔ زندگی سے لطف لینا اب

دوبھر ہوگیا ہے۔ اُردو زبان اور ادیبوں کے حوالے سے ان کا کہنا ہے کہ ہمارے ادیبوں کو نہ زندگی سے گہرا ربط ہے اور نہ اپنی زبان سے۔ ان کے لکھے ادب میں عام عوام کی بول چال نہیں ہے۔ ایسی صورت میں مزاح کی تخلیق ممکن نہیں۔ ادب کی دیگر اصناف کی بہ نسبت مزاح کہیں زیادہ سماجی چیز ہے۔ زبان اور سماج سے براہِ راست اور گہرا تعلق نہ ہو تو مزاح نہیں پیدا ہوسکتا۔ لوگوں کو رلانے کے لیے اتنے فن کی ضرورت نہیں ہوتی جتنی ہنسانے کے لیے۔[۳]

اب دیکھیے یوسفی صاحب مزاح کے بارے میں کیا کہتے ہیں:

حِسِّ مزاح ہی دراصل اِنسان کی چھٹی حِس ہے۔ یہ ہوتو اِنسان ہر مقام سے آسان گُزر جاتا ہے:

بے نشّہ کِس کو طاقتِ آشوبِ آگہی

یُوں تو مزاح، مذہب اور الکحل ہر چیز میں بآسانی حل ہوجاتے ہیں، بالخصُوص اُردو اَدب میں۔ لیکن مزاح کے اپنے تقاضے، اپنے ادَب آداب ہیں۔ شرطِ اوّل یہ کہ برہمی، بیزاری اور کدُورت دل میں راہ نہ پائے۔ ورنہ یہ بومرنگ پلٹ کر خود شکاری کا کام تمام کر دیتا ہے۔ مزا تو جب ہے کہ آگ بھی لگے اور کوئی اُنگلی نہ اُٹھا سکے کہ ''یہ دُھواں سا کہاں سے اُٹھتا ہے؟'' مزاح نگار اُس وقت تک تبسُّمِ زیرِ لب کا سزاوار نہیں، جب تک اُس نے دُنیا اور اہلِ دُنیا سے رَچ کے پیار نہ کیا ہو۔ اُن سے، اُن کی بے مہری و کم نِگاہی سے، اُن کی سرخُوشی و ہُشیاری سے، اُن کی تَر دامنی اور تقدُّس سے۔[۴]

زرگذشت کے دیباچے میں وہ مزید لکھتے ہیں:

اپنے وسیلۂ اظہار--- مزاح --- کے باب میں میں کسی خوش گمانی میں مبتلا نہیں۔ قہقہوں سے قلعوں کی دیواریں شق نہیں ہوا کرتیں۔ چٹنی اور اچار لاکھ چٹخارے دار سہی، لیکن ان سے بھُوکے کا پیٹ نہیں بھرا جاسکتا۔ نہ سراب سے مسافر کی پیاس بجھتی ہے۔ ہاں، ریگستان کے شدائد کم ہوجاتے ہیں۔ زندگی کے نشیب وفراز، اندوہ وانبساط، کرب ولذّت کی منزلوں سے بے نیازانہ گزر جانا بڑے حوصلے کی بات ہے۔

بارِ الم اُٹھایا، رنگِ نشاط دیکھا
آئے نہیں ہیں یونہی انداز بے حِسی کے

مگر یہ نہ بھولنا چاہیے کہ خوش دلی کی ایک منزل بے حسی سے پہلے پڑتی ہے اور ایک اُس کے بعد آتی ہے۔۔۔ ماورائے تبسم، وہ اہتزاز اور مزاح جو سوچ، سچائی اور دانائی سے عاری ہے دریدہ دہنی، پھکڑ پن اور ٹھٹھول سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ زر، زن، زمین اور زبان کی دنیا یک رخوں، یک چشموں کی دنیا

ہے مگر تتلی کی سینکڑوں آنکھیں ہوتی ہیں اور وہ ان سب کی مجموعی مدد سے دیکھتی ہے۔ شگفتہ نگار بھی اپنے پورے وجود سے سب کچھ دیکھتا، سنتا، سہتا اور سہارتا چلا جاتا ہے اور فضا میں اپنے سارے رنگ بکھیر کے کسی نئے اُفق، کسی اور شفق کی تلاش میں گم ہو جاتا ہے۔[۵]

یوسفی کے درجِ بالا دو اقتباسات سے یہ اندازہ کرنا چنداں مشکل نہیں کہ مزاح اُن کے نزدیک ایک انتہائی سنجیدہ سرگرمی ہے۔ جو مزاح، سوچ، سچائی اور دانائی سے عاری ہو وہ اُن کے نزدیک دریدہ دہنی، پھکڑ پن اور ٹھٹھول سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ عسکری کی طرح وہ بھی مزاح کے لیے عام عوام سے جڑنا اور اُن سے ''رج'' کے محبت کرنا ضروری سمجھتے ہیں اور جیسا کہ ہم آگے چل کر مزید واضح کریں گے یوسفی اُس کے لیے عام لوگوں زبان اور الفاظ سے زندہ تعلق کو نہ صرف علمی طور پر اہم جانتے ہیں بلکہ اُن کی لکھی ایک ایک سطر گواہ ہے کہ انہوں نے لفظوں اور زبان سے زندہ انسانوں جیسی محبت کی اور ان کے لیے اپنے تن من اور دھن کو باقاعدہ پگھلایا ہے۔

یوسفی نے اپنے کام کا آغاز بلاشبہ ایک مزاح نگار کے طور پر کیا تھا مگر اپنی معروف کتاب/ناول آبِ گم (۱۹۹۰ء) تک آتے آتے زندگی کا اَلمیہ احساس اُن پر پوری طرح غالب آچکا تھا جس سے سلٹنے کے لیے مزاح اب محض ایک بہانہ رہ گیا تھا۔ چراغ تلے سے آبِ گم تک یوسفی کے طویل ادبی سفر میں لفظ، زبان اور نثر کا گہرا شعور روزِ اوّل ہی سے ان کے ساتھ تھا مگر آبِ گم میں وہ اپنے شعورِ نثر کی معراج کو پہنچ گئے تھے اور اس کے ساتھ ان کا شعورِ حیات بھی تکمیل پذیر ہو گیا تھا۔

پطرس بخاری، شفیق الرحمٰن، کرنل محمد خان اور محمد خالد اختر کا مزاح اکثر و بیشتر واقعاتی ہوتا ہے اور صورتحال کے اٹ پٹے پن سے پیدا ہوتا ہے جبکہ اس کے برعکس مشتاق احمد یوسفی کا مزاح اس اٹ پٹے پن کے علاوہ بیش از بیش ''زبان کے کھیل'' سے پیدا ہوتا ہے، لیکن زبان کے اس کھیل میں یوسفی کے ہاں جو پینترے ہیں وہ اگرچہ متنوع ہیں مگر انہیں مسلسل پڑھنے والا قاری بہت جلد ان کے طریقِ کار عادی ہو کر ان کی پیش بینی کر لیتا ہے۔ وہ ان کے مزاح سے لطف تو کشید کرتا ہے مگر وقت کے ساتھ ساتھ ان کے طریقِ مزاح میں Defamelization کے عمل کی کمی سے یکسانیت بھی محسوس کرنے لگتا ہے۔

یوسفی کے مزاح کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ پطرس اور کچھ دوسرے لوگوں کے برعکس یوسفی کا مزاح مفرد نہیں مرکب ہوتا ہے۔ مرکب کے دو معنی ہیں: ایک تو جیسا کہ رشید احمد صدیقی نے پطرس بخاری پر اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ بعض اطبا پیچیدہ بیماری کا علاج مفرد دوا سے کرتے ہیں اور بعض سادہ امراض کے لیے بھی نہایت پیچیدہ مرکبات

استعمال کرواتے ہیں۔ علاج دونوں مستند ہیں مگر مفردات سے علاج کرنے والے طبیب کا فن بڑا ہوتا ہے۔[۶] اور دوسرے یہ کہ یوسفی کے ہاں محض جملے بازی کے علاوہ لفظوں کے ساتھ کھیلنے کا جو عمل ہے، جس سے وہ ماورائے تبسم دانائی کی آنکھ سے دیکھا اور اندوہ وانبساط اور کرب ولذت کی منزلوں میں بکھرا المیہ تجربہ تخلیق کرتے ہیں وہ ان کے قاری سے بہت باخبر ہونے کا مطالبہ بھی کرتا ہے۔

اس اعتبار سے یوسفی سے محظوظ ہونے والوں کی دو سطحیں ہیں:

۱۔ وہ جو محض ان کے مزاح کے ظواہر سے لطف اُٹھاتے ہیں۔ یہی وہ لوگ ہیں جن کے لیے بقولِ یوسفی مزاح، ''دریدہ دہنی، پھکڑ پن اور ٹھٹھول سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا''۔

۲۔ وہ جو اُن کی زبان دانی، بجھتے ہوئے متروک لفظوں کے نگینوں کی بازآفرینی اور درست تلفّظ کے بارے میں یوسفی کی کھوج اور ریاضت کی تہہ تک پہنچ کر روز مرہ کی زندگی اور اپنے گرد وپیش کے عام لوگوں سے ان کے تعلق اور ان کے ہاں زندگی کے المیۂ احساس کی کارفرمائی سے بھی آگاہی رکھتے ہیں۔

کوئی شک نہیں مشتاق احمد یوسفی کو عمومی پذیرائی تو بہت ملی ہے مگر افسوس ہے کہ یوسفی کو اس دوسری سطح کا قاری نسبتاً کم ملا ہے۔ مزاح کے وہ تمام پینترے جو یوسفی کا خاصہ ہیں، اگر کسی جادوئی چھڑی سے گُم کر دیئے جائیں تو یوسفی کی قرأت کرنے والے بہت کم رہ جائیں گے، حالانکہ میرے حساب سے اس کے باوجود یوسفی کی تحریر میں سیکھنے، سمجھنے اور جاننے کے لیے بہت کچھ باقی رہے گا لیکن اب ہمارے ہاں تعلیم اور ذوقِ ادب کے زوال کا جو حال ہے اس کی وجہ سے آج کے ایم اے (اُردو) کے بہت سے طلبا بھی باغ و بہار اور غالب کے خطوط کی نثر بھی روانی سے بمشکل ہی پڑھ پاتے ہیں۔ ایسے میں یوسفی کے فن کے حقیقی جوہر کی داد دینے والے کمیاب سے کمیاب تر ہوتے گئے تو عجب نہ ہوگا۔

آرٹ کی ہئیت/صورت اور مواد/ مافیہ کے تعلق کے حوالے سے فن کے بارے میں عام قاری کے اعتبار سے کہا جاتا ہے کہ آرٹ شکر لگی گولی ہوتا ہے جو کسی فن پارے کے اندر بیان کردہ حقیقت کی گہرائی، تلخی اور ہولنا کی کو خوشگواری کے ساتھ نگلنے میں عام قاری کی مدد کرتا ہے۔ جبکہ ہیئت/ اسلوب یا آرٹ کے شہیدوں کی نظر میں اصل شئے اور مقصود ''فن'' ہوتا ہے۔ اس فن سے آشنائی پیدا کرانے اور اس کی پیچیدگی کو ہضم کرانے کے لیے اصل شکر والی گولی اس کا مواد/ مافیہ ہوتا ہے۔

اس دوسرے نقطۂ نظر کے مطابق ایک فنکار کا اصل مقصد آرٹ سے دلبستگی ہے۔ مگر چونکہ عام لوگوں کو یہ بات آسانی سے سمجھ میں نہیں آسکتی اس لیے فنکار'' آرٹ کی تلخی'' کو حلق سے اتارنے کے لیے مافیہ یعنی عرفِ عام والی

''افادیت یا سیاسی وسماجی حقیقت'' کو بطور چارہ استعمال کرتا ہے۔[۷]

میرے اعتبار سے یہی معاملہ یوسفی کا ہے۔ انہوں نے مزاح کی شکر لگی گولی کو اپنی نثر نگاری، جزرسی، اپنی زبان دانی، لفظ شناسی اور شعورِ حیات کے بیان کے لیے بطور چارے کے استعمال کیا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ ان کے فن میں جوں جوں پختگی آتی گئی وہ مزاح کے بجائے الم نگار بنتے گئے تھے۔ اس شئے کی شہادت ان کی کتاب آبِ گم میں سب سے زیادہ ہے۔ مگر عام پڑھنے والا اسی کو نظرانداز کر جاتا ہے۔ اس بات کو قاضی جمال حسین نے کسی اور پیرائے میں کچھ یوں لکھا ہے:

> یوسفی کی مزاح نگاری کا سب سے اہم امتیاز اس کی معنویت اور پہلوداری ہے۔ اگر قاری کا ذہن بیدار اور ذوق تربیت یافتہ نہ ہو تو بسا اوقات لطف کے بے شمار پہلو اس کی آنکھوں سے اوجھل ہی رہ جاتے ہیں۔ اور وہ سطح پر نظر آنے والی نحوی اکائی کو کوئی لطیفہ یا مصنف کی بذلہ سنجی سمجھ کر فقط ہنسنے پر اکتفا کر لیتا ہے۔[۸]

اب ہم آتے ہیں یوسفی کے شعورِ زندگی کی طرف۔ یہ معروف سیاسی، سماجی اور معاشی شعور نہیں بلکہ انسانی زندگی، اس کی بوالعجبیوں، ناگواریوں، کراہتوں، مضحکہ خیزیوں، قہقہوں، کربناکیوں اور آنسوؤں کا شعور ہے، جس کے ذریعے وہ زندگی کو عام آدمی کی نظر سے دیکھنے اور عام آدمی کی زندگی لفظ پر اپنی گرفت مضبوط کر کے بیان کرنے کے قابل ہوئے، جس میں انہوں نے دکھوں اور اَلمیوں کی ناقابلِ یقین شدتوں کے باوجود عام انسان میں زندگی بِتانے کی بے پناہ قوت دریافت کی ہے۔ مشتاق احمد یوسفی کا شعورِ زندگی طربیہ نہیں اَلمیہ ہے۔ زندگی کی ان الم ناکیوں کو وہ مزاح کے ذریعے قابلِ برداشت بناتے ہیں۔

زندگی کیا ہے اس کو آج اے دوست
سوچ لیں اور اداس ہو جائیں

ڈی ایچ لارنس کے رسوائے زمانہ ناول *Lady Chatterley's Lover* کا آغاز اس روح فرسا اعلان سے ہوتا ہے:

> "Our's is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes. It is rather hard work: there is now no smooth road into the future: but we go round, or scramble over the obstacles. We've got to live, no matter

howmany skies have fallen".[9]

اس پیراگراف کا ترجمہ کچھ یوں ہوسکتا ہے: ''ہمارا زمانہ بنیادی طور پر المیاتی ہے اسی لیے ہم اس المیاتی تناظر میں دیکھنے سے انکاری ہیں۔ بڑی تباہی واقع ہوچکی ہے۔ ہم کھنڈر بن چکے ہیں۔ ہم نئی طرح کی عادتیں اپنا رہے ہیں تاکہ چھوٹی چھوٹی نئی امیدیں پیدا کرسکیں۔ یہ ایک مشکل کام ہے کیونکہ مستقبل کی طرف کوئی ہموار پگڈنڈی نہیں جاتی۔ ہم گول گول گھومتے ہیں یا رکاوٹوں پر سے گرتے گھسٹتے جاتے ہیں۔ ہمیں جینا ہے چاہے کتنے ہی آسمان کیوں نہ ٹوٹ پڑیں''۔

قطع نظر اس کے کہ ناول کے بنیادی موضوع کے پس منظر میں اس پیرے کی کیا معنویت ہے لارنس کے مجموعی تنقیدی وتخلیقی کام کے پس منظر میں مجھے یہ پیرا بیسویں صدی کے مزاج کے اس پیراڈوکس کا سرنامہ معلوم ہوتا ہے جس کی پشت پر انیسویں صدی کے بعد کی سائنسی ترقیوں کی بنا پر امید پرستانہ انسانی خوشحالی اور مسرتِ بے پایاں کے ممکنہ خواب تھے مگر جس کے سامنے خوف، یاسیت اور قنوط کے گھمبیر مقدرات آئے۔ اس آشوبِ آگہی سے بچنے کے لیے اب اسکے پاس شعور کو سُلائے رکھنے اور تعیّشات میں پناہ ڈھونڈنے اور کوئی چارہ نہیں۔

اس صورتحال کو ٹیکنالوجی کی بے انداز ترقی کے بجائے بیسوی صدی کے بڑے جدید ادب، جس کا آخری اہم ترین اظہار وجودیت کی تحریک اور اس کے نمائندہ ادب میں ہوا؛ اور پوسٹ اسکٹر کچلرازم کے ان فلسفوں کے آئنے میں دیکھا جانا چاہیے جسے کسی بہتر عنوان کی عدم موجودگی میں مابعد جدید صورتحال کہا جاتا ہے: وہ دور جب انسان حقیقت کی کنہ پالینے کے اپنے سابقہ بے حساب تیقن سے محروم ہوا اور جب انسان اپنی جوانی کے ان خوابوں کی تعبیر سے مایوس ہونے لگا کہ مستقبل کی دنیا انسان کی لامحدود سہانی تمناؤں کا مرکز بن جائے گی، جب بقول کسے انسان مایوسی کے اس مقام پر آگیا ہے کہ دنیا کو جنت بنانے کے خواب تو خیر نصیبِ دشمناں ہوئے ہم اسے جہنم بننے ہی سے بچالیں تو یہی بڑی بات ہے۔

امید و بیم نے مارا مجھے دوراہے پر
کہاں کے دیر و حرم گھر کا راستہ نہ ملا

اب جبکہ انسان کا باطن گھٹاٹوپ گھپاؤں کا نمونہ بن چکا، اس المیاتی شعور کے کرب سے نجات پانے کے لیے اس کے پاس سوائے اس کے اور کوئی راستہ نہیں رہ گیا تو وہ اس دفترِ بے معنی کو غرقِ مے ناب کرنے کی نت نئی تدابیر اختیار کرتا ہے۔ اب شراب، جنس، نشہ آور ادویات، یوگا، کرشماتی روحانیات، جعلی تصوف اور تعیّشات کی نت نئے ایجادات ہی اسکی واماندگیٔ شوق کی پناہیں ہیں۔

مے سے غرض نشاط ہے کس رو سیاہ کو
اک گونہ بیخودی مجھے دن رات چاہیے

مغربی ادب کے ممتاز پارکھ محمد حسن عسکری نے اس امر پر مفصل بحثیں لکھی ہیں کہ بیسویں صدی کے مغربی ادب کا غالب حصہ طربیہ/ نشاطیہ نہیں بلکہ المیہ ہے۔ جو جتنا بڑا فنکار ہے اُس کے ہاں الم کے سائے اتنے ہی گہرے ہیں۔

زندگی سراپا الم ہے مگر اسے اَلمیہ سمجھ کے گذاریں تو مرنے سے پہلے مر جائیں، اسی لیے یوسفی نے مزاح کو ''پردۂ سخن'' بنایا ہے۔

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

یاد کیجیے زرگذشت کے دیباچے سے گذشتہ صفحات میں دیئے گئے یوسفی کے اقتباس کا یہ حصہ: ''زندگی کے نشیب وفراز، اندوہ انبساط، کرب ولذت کی منزلوں سے بے نیازانہ گزر جانا بڑے حوصلے کی بات ہے''۔ بے نیازانہ کو یہاں ''مزاح کے سہارے'' پڑھ دیکھئے۔

ہوسکتا ہے میری یہ بات بعض اذہان کو یوسفی کی تمام تحریروں کے پسِ منظر میں کچھ زاید از ضرورت سادگی لگے، لیکن اگر میرے اس نکتے کو ان کے فن کی معراج آبِ گم کے تناظر میں دیکھیں گے تو شاید اتنی عجیب نہ لگے گی۔ معلوم ہوگا کہ زرگذشت کے دور (۱۹۷۶ء) تک وہ بے نیازانہ گزر جانے ہی کو جو حوصلے کی بات کہہ رہے تھے، آبِ گم میں اس حوصلے اور اپنے بیانیے میں ''برہمی، بیزاری اور کدورت کا شائبہ نہ آنے دینے کی وضع احتیاط نے اُن سے کیسے کیسے خون تھوکوایا ہے۔

1990ء میں آبِ گم کے بعد مشتاق احمد یوسفی نے اپنا قلم توڑ دیا تھا۔ اس کے بعد انہوں نے جو کچھ لکھا وہ تقریباتی اور رُخ نمائی کی تحریریں تھیں۔ میرے خیال میں آبِ گم یوسفی کے فن کی معراج اور ان کے اَلمیہ شعورِ زیست کی سب سے معتبر شہادت ہے۔

جب میں نے 1990ء میں دوسری مرتبہ آبِ گم کو پڑھا تو میری زبان سے بے ساختہ نکلا خدا کا شکر کہ آبِ گم کو پڑھنے کے بعد میں پہلے کی طرح یوسفی کو محض ایک مزاح نگار سمجھنے کے گناہ میں مبتلا نہیں رہا۔ مزاح نگاری کے

پردے میں چھپا یوسفی اصل میں ایک اَلمیہ نگار ہے۔

آبِ گم اصلاً ایک فکشن ہے جس کا پھیلاؤ ایک ناول کا سا ہے۔ اس کو ناول کے قریب خود یوسفی ہی نے نہیں کہا بلکہ ہمارے انتہائی سخت گیر نقاد مظفر علی سید نے بھی ۱۹۹۰ء میں اپنے ایک کالم میں اسے ناول ہی کہا تھا۔

اگر ہم زیادہ تکنیکی بحثوں میں نہ پڑیں تو دیکھیں کہ افسانہ/ ناول میں کیا ہوتا ہے اور یوسفی صاحب کے ہاں اس کی کیا صورت ہے:

۱۔ کہانی۔۔۔ جو یوسفی کے ہاں پوری طرح موجود ہے۔

۲۔ مکالمے۔۔۔ جو طرب و اَلم کے مابین جھولتے اور دھڑکتے قلم سے لکھے گئے ہیں۔

۳۔ کردار نگاری۔۔۔ اس کا تو یوسفی بادشاہ ہے۔

۴۔ جزیات نگاری۔۔۔ اس پر بھی یوسفی کو مکمل گرفت ہے۔ جزیات نگاری ایک ایسا فنی حربہ ہے جو دنیا کے اکثر بڑے ناول نگاروں کے ہاں موجود ہے۔ اس پر گرفت زندگی کے گہرے اور اجزائی مشاہدے کو بیان کے فن پر مکمل عبور سے حاصل ہوتی ہے۔ ''جزیات نگاری'' اگر محض برائے ''جزیات نگاری'' کے ہو تو عیب ہے لیکن کُل زندگی کو اس کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں جب دیکھا جائے تو زندگی اپنی بوالقلمونیوں اور بوالعجبیوں کے ساتھ نظر آتی ہے۔ بڑا فنکار جزیات نگاری کے ذریعے انہی ٹکڑوں سے زندگی کا نگار خانہ ترتیب دیتا ہے۔ یہ یوسفی کے نزدیک بھی عیب نہیں بشرطیکہ ''آپ زندگی کی کوئی تصویر پیش کریں''۔[۱۰]

۵۔ باقی رہ گیا پلاٹ۔۔۔ تو اس کے بارے میں یوسفی نے ایک ایسا نقادانہ فقرہ لکھ رکھا ہے جس کی داد وارث علوی بھی دیتے۔ یوسفی نے لکھا کہ: ''ڈراموں، کہانیوں، افسانوں، فلموں، ناولوں اور سازشوں کے علاوہ مجھے عام زندگی میں تو پلاٹ نہیں نظر آتا''۔ انہوں نے مارسل پروست اور جیمس جوائس کے کچھ ناولوں کی مثال بھی دی ہے جو پلاٹ سے خالی اور محض ماجرا نگاری ہیں۔[۱۱]

قطع نظر اس کے کہ آبِ گم ناول ہے یا نہیں۔[۱۲] اس کی صنف طے کئے بغیر ہم دیکھتے ہیں زندگی کے اَلمیہ احساس کے حوالے سے یہ کتاب بہت سے ناولوں پر بھاری ہے۔ اس سب کچھ کے علاوہ کہ جو یوسفی کا خاصہ ہے------ یعنی لفظ تراشی، زبان دانی، نثر نگاری، جیتی جاگتی زندگی اور معاشرت میں زبان اور لفظوں کی اہمیت، اُردو کے علاوہ علاقائی زبانوں کے الفاظ تخلیقی طور پر اُردو میں کھپانے کی صلاحیت وغیرہ وغیرہ-----اس کتاب کے بیانیے میں زندگی کو سرسری دیکھنے والے رویوں کو منقلب کر دینے کی حیرت انگیز صلاحیت ہے۔

نمونے کے طور پر صرف سابقہ مشرقی پاکستان کے ''سونار بنگلہ'' (آبِ گـــم ،ص ۱۱۱ تا ۱۱۳) اور کراچی کے علاقے ''لیاری'' (آبِ گـــم ،ص ۱۱۵ تا ۱۲۰) کے مکینوں کی غربت کے اتھاہ اندھیروں اور غلاظتوں میں بسر ہوتی زندگی کی تسلیم و رضا والی بسران کو دیکھ لیجیے۔ ممکن نہیں کہ آپ یہ صفحات پڑھنے کے بعد اپنی موجود زندگی اور اس کی نعمتوں کے بارے میں احساسِ تشکّر سے جگمگاتا باطن لے کر نہ اُٹھیں۔ اگر کبھی دل میں اللہ کی نعمتوں کی بے وقعتی کا احساس جنم لینے لگے تو لیاری میں کھمبہ نمبر ۲۳ کے عقب میں واقع کیچڑ کے اُس پار کی ایک جھگی کے مکین مولانا کرامت حسین سے بشارت کی ملاقات کے احوال پڑھ لینے چاہئیں۔ جس سے

> ''مشیتِ ایزدی اور مرضیٔ مولا کے جتنے حوالے اُس آدھ گھنٹے میں بشارت نے سنے اتنے پچھلے دس برسوں میں بھی نہیں سنے ہونگے مولانا کی باتوں سے انہیں ایسا لگا کہ جیسے اس بےنوا نگری میں جو کچھ ہو رہا ہے وہ خدا کی عین مرضی کے مطابق ہو رہا ہے۔ انہیں (بشارت کو) اس سرنگ کے دوسری طرف بھی اندھیرا ہی اندھیرا نظر آیا۔ ایسی ناامیدی، ایسی بےبسی، ایسے اندھیرے اور اندھیر کی تصویر کھینچنے کے لیے تو دانتے کا قلم چاہیے''۔[۱۳]

اگر آرٹ کے ذریعے قلب ماہیت کی طاقت جانچنی ہو تو آبِ گـــم میں اس کا سب سامان ہے۔ اور یہ سب کچھ ممکن ہوا یوسفی کی جادوئی تاثیر والی نثر نگاری کے ذریعے۔

اُردو کے تمام مزاح نگاروں میں لفظ شناسی اور نثر نگاری کو ایک شعوری کاوش کے طور پر اپنے فن کا حصہ بنانے میں یوسفی دیگر ادیبوں سے فرسنگوں آگے رہے۔ اپنے اولین مجموعے چراغ تلے کے زمانے ہی سے انہیں لفظ، زبان اور نثر کی خلاق قوت کا پورا پورا شعور رہا ہے مگر جوں جوں وہ آگے بڑھتے گئے لفظوں کے نگینے سجانے اور نثاری کا فن جگانے میں ان کا ملکہ کمال کو پہنچتا گیا۔ وہ جس طرح جملہ بناتے اور لفظوں سے کھیلتے ہیں وہ فطری بالکل نہیں ہوتا مگر انہیں ساختہ کو بےساختہ بنانے میں کمال حاصل ہے۔ نت نئے الفاظ برتنا اُردو کے علاوہ مقامی زبانوں کے الفاظ سے تخلیقی استفادہ کرتے ہوئے انہیں اُردو زبان کے مزاج میں کھپانا اور زبان میں مقامی رس جس پیدا کرنا انہیں ہمیشہ سے مرغوب رہا ہے۔ لفظے کے تازہ است بہ مضمون برابر است کا مقولہ تو اگلوں نے شاعری میں مضمون آفرینی کے لیے وضع کیا گیا ہوگا مگر ہمارے زمانے میں اُردو نثر میں اسے سب سے زیادہ یوسفی بکار لائے ہیں۔

مثال کے طور پر دیکھیے کہ آبِ گـــم میں ایک جگہ انہوں نے اُردو زبان میں موجود رنگوں کے ناموں کی ایک فہرست دی ہے:

شنگرفی، ملاگیری، اگرئی، عنابی، کپاسی، کبودی، شتری، زمردی، پیازی، قرمزی، کاہی، کاکریزی، کاسنی، نکرئی، قناویزی، موتیا، نیلوفری، دھانی، شربتی، فالسئی، جامنی، نسواری، چمپئی، تربوزی، ٹیالا، گیروا، مونگیا، شہتوتی، ترنجی، انگوری، کشمشی، فاختئی، ارغوانی، پستئی، شفتالو، طاؤسی، آبنوسی، عودی، عنبری، حنائی، بنفشی، کسمبری، طوسی۔[۱۴]

رنگوں کے نام مردوں کی نسبت عام طور پر خواتین کو زیادہ یاد ہوتے ہیں لیکن ہمارے ہاں آج کی خواتین بھی ان میں سے کتنے رنگوں کے ناموں سے واقف رہ گئی ہیں۔ اس کے برعکس انگریزی الفاظ گرین، سی گرین، بیلو، میرون، بلیو، ریڈ۔۔۔ وغیرہ کی ایک بھرمار ہے جو ہمارے اَن پڑھ درزیوں اور رنگسازوں کو بھی اَزبر ہوتے ہیں۔ رنگوں کی یہ فہرست لکھنے کے بعد یوسفی نے ایک ایسا جملہ لکھا ہے جو خوبصورت تو بہت ہے لیکن اُس نے گویا ہم اہلِ اُردو کے منہ پر خاک مل دی ہے۔ انہوں نے لکھا کہ ان الفاظ سے لاتعلق ہوکر ''ہم نے اپنے لفظ خزانے پر لات ماری سو ماری، اپنی دھرتی سے پھوٹنے والی دھنک پر خاک ڈال دی ہے''۔

متروک ہوتے ہوئے لفظوں کو فنکارانہ خلاقی سے زندہ کرنا اور اُن کے ذریعے مزاح کا ایسا تجربہ تخلیق کرنا کہ جس کے پردے میں دُکھ بھی سمویا ہوا ہو یوسفی کا وہ فنی کمال تھا جو اُن کے علاوہ اُردو کے کسی دوسرے مزاح نگار کو نصیب نہیں ہوا۔ ایک جگہ انہوں نے مرزا کی زبانی لکھا ہے کہ 'تم نے متروکہ جائیداد کا کلیم داخل نہیں کیا کیونکہ تم متروکات کا بھنڈار ڈھوکر پاکستان لے آئے ہو اب اگر ان میں سے ایک لفظ بھی رائج ہوگیا تو میں سمجھوں گا کہ عمر بھر کی محنت سوارت ہوئی'۔ تو ایسے لفظوں سے سجی سنوری نثر لکھنا اور تبسم و مزاح کے پردے میں ایسی دلگیر فضا بنا دینا کہ تبسم ریز لب اور پرنم آنکھ کے مابین فاصلہ نہ رہے یوسفی ہی کے فن کا کمال تھا۔

تخلیقی نثر نگاری ایک ایسی صفت اور صلاحیت ہے کہ جس کے بارے میں گوپال متل نے اپنی کتاب لاہور کا جو ذکر کیا میں پنڈت ہری چند اختر کے حوالے سے لکھا ہے کہ انہوں نے مجھ سے کہا ''نظم میں وزن کا لحاظ تو ایک احمق بھی رکھ سکتا ہے لیکن نثر میں نظم پیدا کرنا مشکل ہے''۔[۱۵] مشتاق احمد یوسفی اُردو کے صاحبِ اسلوب اور ''باوزن'' نثر لکھنے والوں کی آخری کھیپ میں سے تھے۔ انہی اسباب کی بنا پر یوسفی کے بارے میں میرا تاثر یہ ہے کہ یوسفی بطور نثر اور اَلم نگار یوسفی بطور مزاح نگار سے بڑا ہے۔

اُن کی کتاب شامِ شعرِ یاراں (۲۰۱۴ء) پر بطورِ مصنف مشتاق احمد یوسفی کا ہی نام درج ہے، اسے بوجوہ یوسفی کی نمائندہ کتاب تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔[۱۶] اس لیے مضمون ہٰذا میں میرا جو بنیادی مقدمہ ہے اس کی تائید میں یوسفی

کی پچھلی کتابوں سے بھی شواہد جمع کیے جاسکتے ہیں مگر وہ آبِ گم کے مطالعے پر مبنی ہے۔

یوسفی نے کم وبیش اپنی ہر کتاب پر دیباچہ ضرور لکھا ہے، جو اپنی جگہ ایک شاہکار کا درجہ رکھتا ہے مگر آبِ گم کے دیباچے ''غنودیم غنودیم'' میں تو یوں لگتا ہے جیسے وہ اپنی بعد کی زندگی کی پیش بینی بھی کر رہے ہیں۔ اس دیباچے میں مذکور احسان بھائی ''مجھے یوسفی ہی کے مثیل لگتے ہیں جو بیوی کے انتقال کے بعد ڈھے گئے تھے۔ حافظہ آنکھ مچولی کھلنے لگا تھا۔ حیرت ہے کہ ۱۹۹۰ء میں یوسفی نے احسان بھائی کے پردے میں اپنا مستقبل کیسے جھانک لیا تھا۔ بیوی کے انتقال کے بعد خود ان کی اپنی زندگی بھی کچھ ویسی ہی ہوگئی تھی۔

اب جبکہ تبسم اور آنسو بکھیرتا یوسفی کا قلم ہمیشہ کے لیے خاموش ہوگیا ہے ان کی کچھ ایسی تحریروں کی طرف متوجہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو جن کے اشارے ان کی زرگذشت اور آبِ گم کے دیباچوں میں موجود ہیں۔

☆ انہوں نے بتایا تھا کہ میں زرگذشت کا حصہ دوم بھی لکھوں گا۔

☆ آبِ گم میں بتایا کہ انہوں نے اس سلسلے کی دس تحریریں لکھی ہیں ''جو اپنی ساخت ترکیب اور دانستہ وآراستہ بے ترتیبی کے اعتبار سے مونتاژ کے لحاظ سے ناول سے زیادہ قریب ہیں''۔[۱۷]

زرگذشت کا حصہ دوم لکھا گیا تھا یا نہیں، لیکن آبِ گم والے خاکے تو یقیناً لکھے گئے تھے۔ سوال ہے کہ وہ سب چیزیں کہاں گئیں؟

ہمیں معلوم ہے کہ یوسفی اپنی تحریروں کے لکھنے سے لے کر ان کے حتمی انتخاب تک بہت کڑا معیار رکھتے تھے۔ جس طرح وہ لفظوں کے نگینے جوہری کی طرح چمٹی سے پکڑ پکڑ کر اپنی تحریر میں جڑتے تھے، اسی طرح کسی مضمون یا خاکے کو بھی حتمی انتخاب سے پہلے سخت چھلنی سے گزارتے تھے۔ لہٰذا یہ تو ممکن ہے کہ انہوں نے یہ سب کچھ پال لگانے کے لیے رکھ چھوڑا ہو مگر یہ امکان کم ہے کہ یہ سب انہوں نے ضائع کر دیا ہو۔ ان کے آخری دنوں کے معالج اور نیازمند ڈاکٹر محمد خورشید عبداللہ نے ایک ٹیلی فونی گفتگو میں راقم کو بتایا تھا کہ یوسفی صاحب کہتے تھے یہ سب کچھ لکھا ہوا موجود ہے، جو پانچ حصوں میں چھپے گا۔ یہ سب باتیں بتاتے ہوئے یوسفی صاحب کے ذہن میں مارسل پروست کا سات جلدی ناول *Remembrance of the Things Past*, 1922-1931 تھا۔ یوسفی اپنی ان تحریروں کو ایسا ہی ناول بنانا چاہتے تھے۔ لیکن پھر یہ سب کچھ کیا ہوا؟ اس کا کوئی پتہ نہیں! کاش یہ سب محفوظ ہو۔ لیکن اگر یہ سب محفوظ بھی ہوا تو یہ سوچ کر دل اداس ہوجاتا ہے کہ یوسفی کی ترتیب وتزئین کے بغیر یہ سب چھپ بھی گیا تو کیا حاصل؟ کیونکہ ان کے آئیڈیل تو مارسل پروست اور جیمس جوائس جیسے لوگ تھے۔ وہ جوائس جس کے ناول *A*

Portrait of the Artist as a Young Man میں کرب و الم کے دہلا دینے والے مناظر تو ہیں مگر نشاطیہ آہنگ کہیں نہیں۔ مگر یوسفی کو یہ کمال حاصل تھا کہ وہ ایک ہی تحریر کو بیک وقت نشاط و الم کے رنگوں سے سجا سکتے تھے۔

مختصر بات یہ ہے کہ آبِ گم یوسفی کے فن کی معراج تھی۔ اس کے بعد یوسفی کا قلم وہ کچھ نہ لکھ سکا جو ان کے کڑے معیار پر پورا اترتا۔ اس زندہ و زندہ کتاب میں یوسفی کے نشاطیہ رنگ پر بتدریج الم کے سائے چھا گئے تھے۔

یوسفی کی اس کتاب کو عموماً ناول کے قریب سمجھا گیا ہے۔ ایسا لکھنے والوں میں سب سے بڑا اور پہلا نام فنِ فکشن شناسی میں اُردو تنقید کے ایف آر لیوس مظفر علی سید تھے۔ افسوس کہ یوسفی کے بعد ہمارے پاس ان کے پائے کا لفظ شناس و لفظ تراش، زبان دان، کرب و اہتزاز سے مملو نثر نگار اور زندگی کو عام آدمی کی سطح پر اتر کر دیکھنے، ''بسر'' کرنے اور سرشار و آزاد کی طرح اس کی مرقع نگاری کرنے والا کوئی یوسفی اب نہیں رہ گیا۔ اب ''وزن دار'' اور ذائقے سے بھرپور نثر لکھنے والے قلم کا پانی خشک ہو کر آبِ گم ہو گیا ہے۔

رسوائے شہر ہے یاں حرف و سخن ہمارا
کیا خاک میں ملا ہے افسوس ، فن ہمارا

حواشی و حوالہ جات

۱۔ یوسفی، مشتاق احمد، دیباچہ زرگذشت، مکتبۂ دانیال، کراچی، ۱۹۷۶ء، ص ۱۵۔۱۶

۲۔ کنہیا لال کپور، ''پیر و مرشد''، (خاکہ پطرس بخاری)،
https://www.rekhta.org/poets/kanhaiya-lal-kapoor/articles?lang=ur

۳۔ عسکری، محمد حسن، ''ہمارے ہاں مزاح کیوں نہیں''، مشمولہ جھلکیاں، مکتبہ الروایت، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۲۴۰ و مزید

۴۔ یوسفی، مشتاق احمد، دیباچہ خاکم بدہن، مکتبہ اردو ڈائجسٹ، ۱۹۷۱ء، لاہور، ص ۹

۵۔ یوسفی، مشتاق احمد، زرگذشت، مکتبۂ دانیال، کراچی، ص ۱۳۔۱۴

۶۔ رشید احمد صدیقی کا اصل اقتباس یہ ہے: ''بخاری کی ظرافت عام طور پر مفرد ہوتی ہے مرکب نہیں، بعض بڑے سے بڑے امراض کا علاج بھی جڑی بوٹیوں سے کرتے ہیں۔ بعض دوسرے معمولی امراض کے لیے بھی مرکب

دوائیں مثلاً معجون، گولیاں، کشتہ جان تجویز کرتے ہیں۔ علاج دونوں مفید ہیں لیکن اول الذِکر زیادہ مشکل اس لیے زیادہ قابلِ تعریف ہے''۔ رشید احمد صدیقی، ''پروفیسر احمد شاہ (بخاری)''، مشمولہ ہم نفسانِ رفتہ، سرسید بک ڈپو، علی گڑھ، ۱۹۸۲ء، ص ۱۲۹

۷۔ اس تصور کی تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے، عسکری، محمد حسن، جھلکیاں، مکتبۂ الروایت، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۱۹۲

۸۔ جمال حسین، قاضی، ''مزاح نگاری کا فن: یوسفی کے حوالے سے'' مشمولہ اُردو ادب میں طنز و مزاح کی روایت، (مرتبہ) ڈاکٹر خالد محمود، اُردو اکادمی، دہلی، ۲۰۰۵ء، ص ۲۰۳

9. Lawrance, D.H, *Lady Chatterley's Lover*, Cambridge University Press, 2001, p1.

لارنس کا یہ ناول اولاً اٹلی میں ۱۹۲۸ء میں اور فرانس میں ۱۹۲۹ء میں شائع ہوا تھا مگر مکمل صورت میں اس کی اشاعت ۱۹۶۰ء تک ممکن نہ ہو سکی تھی۔ لارنس کے نقادوں کا خیال ہے کہ اس ناول میں لارنس کے گذشتہ تمام موضوعات کا آخری بیان آ گیا ہے۔

کرنے کو میں نے متن میں لارنس کی عبارت کا اُردو ترجمہ کر دیا ہے مگر سچ پوچھیے تو میرے خیال میں اس کا پہلا جملہ ترجمے کے لیے خاصہ پیچیدہ ہے۔ اس کے دو مفہوم سمجھ میں آتے ہیں: (الف) ''ہمارا زمانہ اصلاً المیاتی ہے لیکن ہم اسے المیے کے طور پر قبول کرنے سے انکاری ہیں''۔ (ب) ''ہمارا زمانہ اصلاً المیاتی ہے اسی لیے ہم اسے قبول کرنے سے برنج و الم انکاری ہیں''۔ ان دونوں مفاہیم کو اُردو کے ایک جملے میں سمونا کچھ مشکل معلوم ہوتا ہے۔

۱۰۔ یوسفی، مشتاق احمد، ''غنودیم غنودیم''، دیباچہ آبِ گم، مکتبۂ دانیال، ۱۹۹۰ء، ص ۲۳، ۲۴

۱۱۔ ''غنودیم غنودیم''، دیباچہ آبِ گم، ص ۲۴

۱۲۔ ممتاز افسانہ نگار حمید شاہد نے مقتدرہ قومی زبان میں ہونے والے ''بیاد یوسفی'' پروگرام میں کہا تھا کہ جب انہوں نے یوسفی صاحب سے ایک ملاقات میں انہیں کچھ نقادوں کا یہ تاثر بتایا کہ آب گم ایک آنچ کی کسر سے ناول بنتے بنتے رہ گئی ہے تو انکی زبان سے بیساختہ یہ جملہ نکلا تھا کہ ''آب گم اب بھی ناول ہے، بس آپ یہ کیجیے کہ اس کے آخری باب کو پہلے اور پہلے کو آخر میں پڑھیں''

۱۳۔ آبِ گم، ص ۱۱۸

۱۴۔ آبِ گم، ص ۱۵۷

۱۵۔ گوپال متل، لاہور کا جو ذکر کیا، دہلی، مکتبۂ تحریک، ۱۹۷۱ء، ص ۱۱۱

۱۶۔ شامِ شعریاراں میں شامل تحریریں لکھی ہوئی تو بلاشبہ یوسفی کی ہیں مگر یوسفی اپنے لکھے کو کتاب میں شامل کرنے سے پہلے جس کڑے معیار پر پرکھ کر اس میں کانٹ چھانٹ کرتے تھے اس کا اندازہ ان کی کتابوں کے دیباچوں سے ہوتا ہے۔ ان کے زمانۂ آخر میں جب ان کا حافظہ جاتا رہا تو کسی جاننے والے نے اُن سے یہ تحریریں لے لیں اور کتاب بنالی۔ اُن کی اس کتاب پر ہونے والے اکثر و بیشتر تبصرے اسی کی تائید کرتے ہیں۔ ملاحظہ کریں:

https://www.dawnnews.tv/news/1015215

۱۷۔ آبِ گم، ص ۱۳۰

ایبسٹریکٹ (اختصاریہ)

(Abstract)

(شمارہ-۲۰)

ڈاکٹر مظہر علی طلعت

ٹیچنگ ریسرچ ایسوسی ایٹ، شعبہ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

ڈاکٹر ارشد محمود آصف (ارشد معراج)

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

- **فلسفہ اور روحانیت: میشل فوکو**

ڈاکٹر قیصر شہزاد

زیرِ نظر مضمون میں میشل فوکو کے لیکچر "موضوع کی تعبیریات" کا جزوی ترجمہ پیش کیا جارہا ہے۔مترجم نے تعارف میں اس لیکچر کے سیاق ،فوکو کے علمی کام میں اس کے مقام اور اہمیت ومضمرات پر گفتگو کی ہے۔ مصنف (فوکو) نے اس تحریر میں فلسفے اور روحانیت کے درمیان فرق کی بنیاد یہ بیان کی ہے کہ فلسفے میں صداقت تک رسائی موضوع کو پہلے سے حاصل سمجھی جاتی ہے جبکہ روحانی نقطہ نظر سے موضوع بطور موضوع صداقت تک رسائی کا مستحق نہیں ٹھہرتا بلکہ اسے کئی طرح کی ریاضتوں سے گزرنا اور اپنے اندر تغیر وتبدل کرنا پڑتا ہے۔فوکو کی نگاہ میں مشہور سقراطی قول "خود کو پہچانو"، متداول تعبیر کے ساتھ، پہلے موقف کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ دکھاتا ہے کہ جدید فکرِ مغرب میں اس مقولے کو غلط بھی سمجھا گیا اور اسے وہ اہمیت بھی دے دی گئی جس کا وہ ہرگز مستحق نہ تھا۔ دوسری جانب اس کے خیال میں روحانی موقف کا نمائندہ مقولہ "اپنا خیال رکھو" تھا جو کلاسیکی مغربی فلسفے ، مذہب اور روحانیت میں رچا بسا تھا اور فلسفے اور روحانیت کے درمیان ہمزۂ وصل کا کردار ادا کرتا تھا۔قرونِ وسطی میں الٰہیات اور تصوف کے درمیان ہونے والے جھگڑوں اور پھر دیکارت کے اس دعوے کے بعد کہ خود شناسی وجدانی طور پر ہر انسان کو پہلے سے حاصل ہوتی ہے اس کے لیے اسے کچھ کرنا نہیں پڑتا ، یہ رابطہ ٹوٹ گیا۔ اپنے تعارفی نوٹ میں مترجم نے فوکو کے اس کام کو پروفیسر تھامس کیسولیس کے اٹھائے گئے ایک سوال کے تناظر میں دیکھے جانے کی سفارش کی ہے۔ پروفیسر کیسولیس نے خیال ظاہر کیا تھا کہ مختلف ثقافتوں کے باہمی فرق کی بنیاد یہ ہوتی ہے کہ وہ چیزوں کے درمیان "تعلق" کی بنیادی نوعیت داخلی سمجھتے ہیں یا خارجی۔ ایک ثقافت کی مابعد الطبعیات، علمیات، منطق، اخلاقیات، سیاسیات اور آرٹ کی نوعیت کا دارومدار اسی فیصلے پر ہوتا ہے۔ چنانچہ عالم اور معلوم کا تعلق خارجی سمجھنے والی ثقافت جو علمیات پیدا کرتی ہے اس میں علم کے حصول کے لیے طالبِ علم کا اپنی ہستی کو تبدیل کرنا ضروری نہیں جبکہ اس تعلق کو داخلی قرار دینے والی ثقافت کی علمیات کے مطابق جب تک طالبِ علم روحانی ریاضتوں کے ذریعے خود کو تبدیل نہ کرے ، وہ علم حاصل نہیں کرسکتا۔ کیسولیس نے ضمناً مشرقی اور قدیم مغربی علمیات کو موخر الذکر اور جبکہ جدید مغربی علمیات کو اول الذکر زمرے میں شامل سمجھا اور پھر سوال اٹھایا کہ کیا پسِ جدیدیت کی علمیات کو پرانی مغربی علمیات کی جانب رجوع سمجھا جاسکتا ہے؟ مترجم نے رائے ظاہر کی ہے کہ فوکو کی زیرِ نظر تحریر سے اس سوال کا اثبات میں جواب ملتا ہے۔

- **معارف نامے: پروفیسر مولوی محمد شفیع بہ نام ڈاکٹر محمد حمید اللہ**

محمد ارشد

زیر نظر مضمون میں مقالہ نگار نے پروفیسر مولوی محمد شفیع اور پاکستان و ہند اور دوسرے ممالک کے اہل علم کے مابین وسیع پیمانے پر ہونے والی مراسلت کو موضوع بنایا ہے۔اس مراسلت میں پروفیسر مولوی محمد شفیع اور ڈاکٹر محمد حمید اللہ کے درمیان ہونے والی خط و کتابت شامل ہے۔مضمون نگار نے پروفیسر مولوی محمد شفیع اور ڈاکٹر محمد حمید اللہ کے درمیان خط و کتابت کی نوعیت کا یہ رخ پیش کیا ہے کہ اس خط و کتابت میں ڈاکٹر محمد حمید اللہ کی ادارہ معارف اسلامیہ کے زیر انتظام شائع ہونے والی کتب اور رسائل میں ڈاکٹر محمد حمید اللہ کی تدوینی اور علمی خدمات کا پسِ منظر کیا ہے۔

- **سمرسٹ ماہم کے تنقید کے کچھ زاویے اور ناول ''مادام بواری'' (ایک تجزیاتی مطالعہ)**

ڈاکٹر مظہر علی طلعت

زیر نظر مضمون میں مقالہ نگار نے انگریزی کے معروف ادیب، نقاد اور افسانہ نگار سمرسٹ ماہم کے تنقیدی اصولوں اور نوعیت کو زیر بحث لایا گیا ہے۔سمرسٹ ماہم نے اپنی مختلف تحریروں میں دنیائے ادب کی عظیم ادبی تخلیقات پر تنقید کرتے ہوئے ان تخلیقات کے معیار کو جانچا ہے۔سمرسٹ ماہم کی تنقید میں صرف خشک اور مجرد تنقیدی تجزیے ہی شامل نہیں ہیں بلکہ اس کی تنقید میں اس کا ذوق ادب بھی کارفرما ہے۔مضمون نگار نے سمرسٹ ماہم کی معروف فرانسیسی ادیب فلوبیر کے ناول ''مادام بواری'' پر کی گئی تنقیدی آراء کو پیش کیا ہے اور سمرسٹ ماہم کی تنقید کے اعلیٰ معیار کو زیر بحث لاتے ہوئے ماہم کے تنقیدی معیارات کی نوعیت کو قلم بند کیا ہے۔

- **کلیم الدین احمد کی تنقید میں جدید و مابعد جدید تنقیدی تصورات کے متعلق اشارات**

محمد اشرف مغل

زیر نظر مضمون معروف اُردو نقاد کلیم الدین احمد کی تنقید کا محاکمہ ہے اور یہ مضمون گزشتہ مضمون کا دوسرا حصہ ہے۔مصنف نے مشہور اردو نقاد کلیم الدین احمد کی تنقید میں جدید و مابعد جدید تنقیدی تصورات کے متعلق اشارات کی کھوج کی ہے۔مصنف نے کلیم الدین احمد کے علمی مرتبے اور خلاقی کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی زندگی کے بارے میں بھی مفید معلومات مہیا کی ہیں۔مصنف کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے تنقید کے دو مکاتب روسی ہیتی تنقید اور نئی تنقید، دونوں کے مباحث کلیم الدین احمد کی تنقید میں واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔مصنف کا خیال ہے کہ کلیم الدین احمد کی تنقیدی تحریروں میں غور وخوض کرنے سے کئی تنقیدی تصورات ایسے ملتے ہیں جن کی خبر مابعد جدیدیت رنئی تنقید نے آج دی ہے۔

- **عہد نو آبادیات اور نذیر احمد کا عصری شعور**

ڈاکٹر کامران عباس کاظمی

زیر نظر مقالے میں مضمون نگار نے نذیر احمد کے عصری شعور اور جدید نو آبادیات کے تعلق کو بیان کیا ہے۔ مضمون نگار نے نذیر احمد کی ناول نگاری کو زیر بحث لاتے ہوئے، نذیر احمد کے ناولوں کے ادبی طریقہ کار میں کچھ ادبی تبدیلیوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ مضمون نگار کے خیال میں واقعات کے فطری ربط، تسلسل اور ارتقاء کا فقدان نذیر احمد کے ناولوں میں نظر آ سکتا ہے لیکن تہذیبی و سماجی شعور کی جھلک اس کے ناولوں میں برابر موجود ہے۔ نذیر احمد اپنے عصر سے کٹا ہوا نہیں بلکہ وہ اپنے زمانے کی بدلتی ہوئی سیاسی و سماجی صورت حال کا ادراک بھی رکھتا ہے اور اس صورت حال کو تبدیل کرنے کے لیے ادبی کاوشوں سے بھی کام لیتا ہے۔ مضمون نگار کے خیال میں نذیر احمد کے ناولوں کا معیار آج بھی ممتاز اور نمایاں ہے۔

- **خالد فتح محمد کے ناول اے عشق بلا خیز کا تجزیاتی مطالعہ**

ڈاکٹر حمیرا اشفاق

زیر نظر مضمون خالد فتح محمد کے ناول اے عشق بلا خیز کے تنقیدی تجزیے پر مشتمل ہے۔ مضمون نگار نے اس ناول کے بنیادی موضوع عشق کا تجزیہ کر کے عشق کو لافانی جذبہ قرار دیا ہے۔ مصنفہ کے خیال میں ناول کا مرکزی موضوع تہذیبی و ثقافتی ٹکراؤ اور بُعد کا مسئلہ ہے۔ ناول میں پاکستان کے قیام کے بعد یوپی سے آنے والے مہاجروں اور پنجاب کے مقامی باشندوں کے درمیان میل جول اور اشتراک کار میں آنے والی رکاوٹوں اور مشکلات کو کرداروں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ ناول نگار نے تہذیبی و ثقافتی ٹکراؤ کے اس ماحول میں نئی نسل کے لیے حالات کے ناساز گار ہونے کی بھی نشاندہی کی ہے۔ مضمون نگار نے مختلف تہذیبی اکائیوں کے درمیان موجود لسانی مغائرت کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

- **میرزا ادیب کی بچوں کے لیے کہانیاں۔۔۔ تجزیاتی مطالعہ**

ڈاکٹر نسیم عباس احمر

زیر نظر مضمون معروف اردو ادیب میرزا ادیب کی بچوں کے لیے لکھی گئی کہانیوں کا تنقیدی تجزیہ ہے۔ اس مضمون میں میرزا ادیب کی بچوں کی کہانیوں میں میرزا ادیب کی بچوں میں اخلاق اور آداب کی تبلیغ کا پہلو بھی سامنے لایا گیا ہے۔ اپنی کہانیوں کے وسیلے سے میرزا ادیب بچوں میں مثبت اقدار کی تربیت کے خواہاں ہیں۔ مثلاً میرزا ادیب کی ایک کہانی ''دوستی'' میں بچوں کو یہ احساس دلایا گیا ہے کہ انسان معاشرتی حیوان ہے اور معاشرے سے کٹ کر تنہا زندگی نہیں گزار سکتا۔ میرزا ادیب کی ان کہانیوں میں مضمون نگار کے خیال میں تربیتی اور تبلیغی پہلو نمایاں رخ کا حامل ہے۔ ان کہانیوں میں میرزا ادیب اپنا بچوں سے تعلق ایک معلم اخلاق کی حیثیت سے قائم کرتے ہیں۔

- **اردو ادب کا رنگ رنگیلا سفر نامہ نگار محمد اختر مونکا**

محمد اسماعیل جوئیہ، پروفیسر ڈاکٹر روبینہ رفیق

زیر نظر مضمون اردو ادب کے معروف سفر نامہ نگار محمد اختر مونکا کے سفر ناموں کا احاطہ کرتا ہے۔ مضمون نگار نے جہاں سفر نامے کی تاریخ بیان کی ہے وہاں انہوں نے محمد اختر مونکا کے صرف اکتالیس ڈالر لے کر آٹھارہ ملکوں کی سیر وسیاحت پر روانگی اور سفر کو بھی بیان کیا ہے۔ محمد اختر مونکا نے اپنے ایک سفر نامے ''سفر تین دوریشوں کا'' میں جاپانی لوگوں سے ملاقات اور برتاؤ اور سلوک کی منظر کشی کی ہے۔ مضمون نگار نے اس مضمون میں محمد اختر مونکا کے افسانوں کے اردو ادب میں مقام اور مرتبہ کے تعین کے حوالے سے مختلف نقادوں کے مونکا کے سفر ناموں پر آراء کو بھی بیان کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ مضمون نگار نے مذکورہ کے سفر ناموں میں موجود جزئیات نگاری، زبان، منظر کشی اور حقیقت نگاری کے پہلو سے بھی اس کے ادبی مقام کو متعین کیا ہے۔

- **راشد کی نظم ''خودکشی''**

ڈاکٹر فائزہ بٹ

زیر نظر مضمون اُردو کے معروف شاعر ن م راشد کی ایک نظم ''خودکشی'' کے تنقیدی مطالعہ پر مبنی ہے۔ راشد کی زبان اور ادبی طریقہ کار اور راشد کے موضوعات اور مسائل کا عمومی جائزہ بھی اس مضمون میں شامل کیا گیا ہے۔ مصنفہ کا خیال ہے کہ راشد نے اپنی نظموں کے ذریعے علامتیت، تصویریت اور ڈرامائیت کے نئے پہلو اجاگر کیے ہیں۔ راشد نے اپنے پہلے شعری مجموعے 'ماورا' میں انسان کی اس کائنات میں تنہائی، انسان کی شکستگی اور کم حوصلگی کے محرکات پر ادبی اظہار کے پیرائے میں روشنی ڈالی ہے۔ اس مضمون میں راشد کی نظم ''خودکشی'' کا تجزیہ کرتے ہوئے مصنفہ نے فرد کی جبلتِ مرگ کو اہم نفسیاتی محرک قرار دیا ہے۔ مضمون میں نظم ''خودکشی'' کی سطر در سطر تجزیاتی وضاحت بھی کی گئی ہے۔

- **یوسف ظفر کی شاعری میں تصور مذہب اور وطنیت**

ڈاکٹر شیراز فضل داد

زیر نظر مضمون میں معروف شاعر یوسف ظفر کی شاعری کو عمومی، اور اس کی شاعری کے دو اہم موضوعات 'مذہب' اور 'وطنیت' کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ مصنفہ کے خیال میں یوسف ظفر کا مذہب کا تصور اور اس تصور کا شاعری میں اظہار اس سطح کا ہے جس سطح کا تصور مذہب یوسف ظفر کے اردگرد میں موجود ہے۔ یوسف ظفر کش مکش اور نفسا نفسی کے دور میں اپنے خالق و مالک سے نیاز مندانہ اظہار بہترین شاعرانہ پیرائے میں کرتے ہیں۔ یوسف ظفر کے نعتیہ شاعری میں اُن کی نبی پاکؐ سے عقیدت اور وابستگی جذبہ عشق سے منور ہے۔ یوسف ظفر کے نزدیک وطن کی حیثیت ماں جیسی ہے۔ وہ وطن سے ماں کی طرح پیار کرتے ہے۔ یوسف ظفر وطن کو مادرِ گیتی قرار دیتے ہیں۔

- **مابعد نوآبادیات اُردو، سرائیکی تناظر میں**

امجد رضا

زیرِنظر مقالہ مابعد نوآبادیات اُردو، سرائیکی تناظر میں کے عنوان سے سرائیکی شاعری اور جدید تنقیدی تصور مابعد نوآبادیات کی روشنی میں تشکیل دیا گیا ہے۔ مصنف کے خیال میں سرائیکی ادب میں نوآبادیاتی فکر کے عناصر موجود ہیں۔ سرائیکی وسیب کے لوگوں نے برطانوی قبضے کے دوران کالونائزیشن کی صعوبتیں برداشت کیں۔ جدید سرائیکی شاعری میں جبر اور قبضہ کے خلاف مزاحمت کے عناصر بھی موجود ہیں۔ جدید سرائیکی شعراء میں اشو لال کی شاعری میں سرائیکی ثقافت کا گہرا شعور جھلکتا ہے۔ اشو لال نے سرائیکی وسیب کی جمالیات کو اجاگر کیا ہے۔ اس مضمون میں سرائیکی شاعر رفعت عباس کی سرائیکی شاعری کی کتاب ''پڑچھیاں اُتے پھل'' کو بھی زیرِ بحث لایا گیا ہے۔

- **فرانسیسی ناول ناناں اور امراؤ جان ادا کا تنقیدی تقابل**

ڈاکٹر صباحت مشتاق

مصنفہ نے زیرِنظر مضمون میں اُردو ناول ''امراؤ جان ادا'' اور امیل زولا کے فرانسیسی ناول ''ناناں'' کا تقابلی جائزہ پیش کیا ہے۔ مصنفہ کے خیال میں جس طرح ''ناناں'' فرانس کے شکست خوردہ دور کے حالات اور واقعات کا مرقع ہے اسی طرح ''امراؤ جان ادا'' بھی لکھنؤ کی شکست خوردہ تہذیبی صورتِ حال کا ایک اظہار ہے۔ مصنفہ نے ''امراؤ جان ادا'' کی ادبی سطح کو امیل زولا کا ناول ''ناناں'' کی نسبت زیادہ بڑا ادبی اظہار قرار دیا ہے اور ''ناناں'' اور ''امراؤ جان ادا'' دونوں ناولوں کو ایک ایسے آئینے قرار دیا ہے جس میں دو مختلف تہذیبیں اپنی تمام تر سماجی اور نفسیاتی باریکیوں کے ساتھ نظر آتی ہیں۔

- **اُردو ترجمہ ''دستار نامہ'' از خوشحال خان خٹک: ایک جائزہ**

ڈاکٹر نقیب احمد جان

زیرِنظر مقالہ پشتو شاعر و نثر نگار، صاحب سیف و قلم خوشحال خان خٹک کی عظیم تصنیف ''دستار نامہ'' کی اہمیت اور اس کے اردو ترجمے سے متعلق ہے۔ مضمون نگار نے ''دستار نامہ'' کے مصنف خوشحال خان خٹک کے کلام میں ہمہ گیریت، آفاقیت اور رنگا رنگی کے موجود ہونے کی نشاندہی کی ہے۔ ''دستار نامہ'' خوشحال خان خٹک کی ادبی تخلیقات کا مشہور شاہکار ہے۔ اس میں موصوف نے حکمرانی کے فنون اور سرداری و امارت کے لیے موزوں صفات کی تشریح کی ہے اور حکومت پاکستان نے اس کے ترجمے کا اہتمام کیا ہے۔ مضمون نگار کے خیال میں اس کتاب کا ترجمہ خوشحال خان خٹک کے افکار و نظریات کا نہ صرف تعارف بلکہ اس سے اسلامی تعلیمات و افکار اور پشتون نظریات و روایات کی ترویج و اشاعت میں بھی مددگار ثابت ہوگا۔

- **انیس ناگی کے افسانوی ادب میں نفسیاتی شعور**

ناہید ناز

زیرِ نظر مضمون میں مصنفہ نے مشہور اردو افسانہ نگار، قلم کار انیس ناگی کے افسانوی ادب میں نفسیاتی شعور کی تلاش کی ہے۔ مصنفہ نے اردو تنقید کے دبستان، نفسیاتی تنقید کی روشنی میں انیس ناگی کی تخلیقات کو پرکھتے ہوئے نفسیاتی اور کرداری تجزیہ پیش کیا ہے۔ مصنفہ کے خیال میں انیس ناگی کے افسانوی ادب میں نفسیات کی جن سمتوں نے نمو پائی ان میں یونگ کا اجتماعی لاشعور، نقاب، مادرِ عظمی کا سلبی پہلو جب کہ فرائیڈ کا نظریہ جنس شامل ہیں۔ مصنفہ کے خیال میں انیس ناگی کے افسانوی ادب میں اجتماعی لاشعور، اس کے اپنے معاشرے کے تہذیبی، تاریخی، ثقافتی، ذہنی اور فکری ورثے سے پھوٹتا ہے۔

یوسفی کا مزاح اور ان کا المیہ شعور

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن

مشتاق احمد یوسفی اُردو زبان و نثر اور اردو مزاح کا ایک بڑا نام ہے۔ یہ مضمون یوسفی کے مزاح کی صورت اور معیار سے بحث کرنے کے ساتھ ساتھ یوسفی کے مزاح کے ایک پوشیدہ پہلو ''المیہ نگاری'' کی تفتیش کرتا ہے۔ مضمون میں یوسفی کی زبان، یوسفی کے تخیل کی بلند پروازی، مزاح کی روایت میں یوسفی کے مقام اور یوسفی کے مزاح اور اس مزاح کے اندر کارفرما المیہ وحزنیہ پہلو کی نشاندہی کی گئی ہے۔ مضمون میں یوسفی کے مزاح کی تہہ میں اور پس منظر میں موجود المیہ عناصر اور محرکات کا پتا لگایا گیا ہے۔ مضمون نگار کے خیال میں مشتاق احمد یوسفی کے بعد اردو ادب میں اُن کے پائے کا لفظ شناس و لفظ تراش، زبان دان، کرب و اہتزاز سے مملو نثر نگار اور زندگی کو عام آدمی کی سطح پر اُتر کر دیکھنے اور سرشار اور آزاد کی طرح اس کی مرقع نگاری کرنے والا کوئی نہیں رہا۔

Contents

Editorial

- Philosophy and Spiritualism: Michael Foucault — Dr. Qaisar Shahazad — **9**
- Muarif Namay: Letters of Professor Molvi Muhammad Shafi to Dr. Muhammad Hameedullah — Muhammad Arshad — **37**
- Critical Perspective of Somerset Maugham and Novel Madam Buari (An analytical study) — Dr. Mazhar Ali Talat — **69**
- Features of Modernism and Postmodernism in Kaleemuddin Ahmed's Criticism — Muhammad Ashraf Mughal — **81**
- Colonial Era and Nazir Ahmad's Temporal Conscionsness — Dr. Kamran Abbas Kazmi — **111**
- An Analytical Study of Khalid Fateh Muhammad's Novel Aey Ishq-i-Balakhez — Dr. Humaira Ishfaq — **127**
- Mirza Adeeb's Short Stories for Children: An analytical Study — Dr. Naseem Abbas Ahmar — **135**
- The Rang Rangeela Travelogue writer of Urdu Adab-Muhammad Akhtar Mamonka — Muhammad Ismail Joya/ Prof. Dr. Rubina Rafiq — **147**
- Noon Meem Rashid's Poem "Khudkushi" (Suicide) — Dr. Faiza But — **155**
- Concept of Religion and Nationlism in Yousaf Zafar's Poetry — Dr. Sheraz Fazal Dad — **167**
- Post Colonialism under Urdu and Saraiki Lens — Amjad Raza — **177**
- French Novel *Nana* and Umrao Jan Ada: A Critical Comparism — Dr.Sabahat Mushtaq — **185**

- The Urdu Translation of Khush- hal Khan Khattak's "Dastar Nama": A Study — Dr. Naqeeb Ahmed Jan — **195**
- Psychological Consciousness in fictional works of Anees Nagi — Naheed Naz — **209**
- Yousafi's Humor and Tragic Consciouness — Dr. Aziz Ibnul Hasan — **229**

●●●●

- Abstracts Volume 20 — Dr. Mazhar Ali Talat /Dr. Arshad Mehmood Asif — **245**

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.

Research Journal

Me'yar

20

July-December 2018

Department of Urdu

Faculty of Language & Literature

International Islamic University, Islamabad

Recognized journal from HEC

Patron-in-Chief

Prof.Dr.MasoomYasinzai, 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 FakhrulHaqNoori , Ex-Chairman Urdu Department, Oriental College, Lahore.
- Dr. RobinaShehnaz, 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-KalamQasmi, Dean, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Professor QaziAfzalHussain, Urdu Department, Aligarh Muslim University, India.
- Dr. SagheerAfraheem, 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