بسم اللہ الرحمن الرحیم

الحمد

تحقیقی و تنقیدی مجلہ

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

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

الحمد

تحقیقی و تنقیدی مجلہ

18

جولائی تا دسمبر 2022ء

ڈاکٹر شکیل روشن (سرپرست اعلیٰ)

مدیر اعلیٰ

ڈاکٹر توصیف تبسم

مدیر

ڈاکٹر شیر علی

شعبۂ اُردو

الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

مجلس ادارت

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

مجلس مشاورت (قومی)

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

مجلس مشاورت (بین الاقوامی)

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

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

معاونت: عقیل احمد

تکنیکی معاونت: ڈاکٹر محمد نوید

کمپوزنگ/سرورق: عبدالحفیظ

قیمت: پاکستان: 500 روپے بیرون ملک: 20۔امریکی ڈالر

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

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

ترتیب

*	اداریہ	مدیر	۹
1	قومی تاریخ کے گم شدہ اوراق-ایک آپ بیتی کے تناظر میں	ڈاکٹر انوار احمد	۱۱
2	ممیات(Memetics): ثقافت کی منتقلی کا اکائی	ڈاکٹر سمیرا اکبر، ڈاکٹر طارق ہاشمی	22
3	انتظار حسین کے افسانوں میں سیاسی جبر کا تمثیلی وعلامتی اظہار	حافظ حبیب الرحمٰن	29
4	کامران ندیم کی غزل عصرِ حاضر کی ترجمان	زینب آفتاب، ڈاکٹر صدف نقوی	39
5	ارشد چہال کے ناول "دھندلے کوس" کا ڈیکولا کا نظریۂ علمِ موجودات اور شناختوں کے اصول کے تناظر میں تنقیدی جائزہ	سدرہ اختر، ڈاکٹر فرحت جبیں ورک	55
6	عصری شاعری میں شہری ماحول کی عکاسی	ڈاکٹر یاسمین سلطانہ، ڈاکٹر نادیہ	79
7	الحمرا آرٹس کونسل لاہور کا سٹیج اور خواجہ معین الدین کے تین یادگار ڈرامے	ڈاکٹر محمد نوید، ڈاکٹر راشدہ قاضی	93
8	سریندر پرکاش کی تخلیقی صورت گری: ایک جائزہ	ڈاکٹر رخسانہ بلوچ، ڈاکٹر انیلہ سلیم	112
9	"اے نشۂ ظہور" میں اسلوبیاتی تناظرات کی بازیافت	ڈاکٹر منزہ مبین، ڈاکٹر نقیب احمد جانؔ	121
10	پرتو روہیلہؔ کے دوہوں میں عورت	فوزیہ مقبول، ڈاکٹر طیبہ نگہت	135
11	اکیسویں صدی میں اردو افسانہ (۹/۱۱ اور کووڈ ۱۹ کے تناظر میں)	ڈاکٹر سائرہ ارشاد، ڈاکٹر نازیہ پروین	152
12	نئی شاعری کا شعری اسلوب اور افتخار جالب کی نظم	رضوانہ نقوی، بازغہ قندیل	169
13	فکرِ اقبال میں اسلام اور ملتِ اسلامیہ	ڈاکٹر زینت بی بی، ڈاکٹر محمد ناصر آفریدی	200
14	تانیثی فکر اور شعری ادب	ڈاکٹر ثمینہ گل، ڈاکٹر جمیلہ گل	214

اداریہ

پچھلے چند برسوں سے قیام پاکستان کی پچھتّر سالہ تاریخ، تحریکِ پاکستان اور تقسیمِ ہند کے حوالے سے تاریخی بازیافت کی مختلف کاوشیں ہمارے سامنے آئی ہیں۔ منشی پریم چند نے فکشن اور تاریخ کا فرق بیان کرتے ہوئے کہا تھا کہ تاریخ میں مقامات و سنین کے علاوہ سب افسانہ ہوتا ہے، جب کہ افسانوی ادب میں سنین و مقامات کو چھوڑ کر سب سماجی حقائق ہوتے ہیں۔ سماجی، سیاسی، تاریخی حقائق محض اہلِ حکم کے فرامین پر تحریر کردہ تاریخی کتب میں بیان نہیں ہوئے، بلکہ اصل حقیقت تو یہ ہے کہ تاریخی کتب میں تلخ حقائق کو مدفون کرنے کی کاوش کی گئی ہے۔ اگر تاریخ اور سماجیات کے کسی طالب علم یا اسکالر کو اصل حقائق کی کھوج لگانی ہے، تو محض کتبِ تاریخ پر انحصار کی بجائے تاریخ کے دیگر مآخذ مثلاً فکشن، اکابرین کے مکاتیب، خود نوشت آپ بیتیاں، سوانح عمریاں، سفر نامے، خاکے اور اس نوع کی دیگر تحریروں سے استفادہ ناگزیر ہے۔ اگر آپ نے جنگ آزادی یا غدر کے زمانے کی دلی کی اصل تاریخ جاننی ہے، تو کتبِ تاریخ سے زیادہ اہم مرزا غالب کے مکاتیب "عودِ ہندی" اور "اردوئے معلیٰ" ہوں گے۔ جس میں انگریزوں کی بربریت کے ساتھ ساتھ ہندوستانیوں کے ناروا سلوک کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ جنگِ آزادی کے جو ایک عام آدمی پر معاشرتی، سیاسی، معاشی اور نفسیاتی منفی اثرات مرتب ہوئے، مکاتیبِ غالب ان کا ایک سچا مرقع ہے۔ یہ ایک ایسے چشم دید گواہ کے احوال ہیں، جو نہ صرف اس سارے عذاب کو کھلی آنکھوں سے دیکھ رہا تھا، بلکہ ایک انسان دوست عظیم شاعر ہونے کے ناتے، پوری سچائی اور ہمدردی کے ساتھ ان کو بیان بھی کر رہا تھا۔

تحقیق محض شکاگو مینول، ایم ایل اے اسٹائل شیٹ اور حوالہ و حاشیہ نگاری کا نام نہیں۔ تحقیق ان تلخ سماجی و تاریخی حقائق کی کھوج اور بازیافت کا نام ہے، جو مذکورہ بالا مآخذ میں محفوظ ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد ہماری پچھتّر سالہ پاکستانی سیاسی، سماجی، معاشرتی، ثقافتی و تہذیبی تاریخ

کے نہ صرف شاہد و ناظر ہیں، بلکہ آپ خود بھی معاشرے کے ایک متحرک فرد کی حیثیت سے اس کی تشکیل و تعمیر میں مصروف عمل رہے ہیں۔اس شمارے میں شامل ڈاکٹر انوار احمد کا فکر انگیز مقالہ بعنوان "قومی تاریخ کے گم شدہ اوراق: ایک آپ بیتی کے تناظر میں" میں نہ صرف فرخندہ بخاری بلکہ چند دیگر اہم ادیبوں مثلاً کشور ناہید، شہرت بخاری وغیرہ کی تصانیف اور تحریروں کی مدد سے ہماری سماجی، سیاسی، ثقافتی اور تہذیبی تاریخ کا متبادل بیانیہ پیش کیا ہے۔

شعبہ اردو، الحمد اسلامک یونیورسٹی کی کوشش رہی ہے کہ تاریخ، سماجیات، سیاسیات اور تہذیب و ثقافت کے اصل حقائق مستند مآخذ کی مدد سے قارئین کے سامنے لائے جائیں۔الحمد کی بہتری کے حوالے سے آپ کی آرا کا ہمیشہ خیر مقدم کیا جاتا ہے۔آپ سب کو نیا سال اور الحمد کا نیا شمارہ مبارک ہو۔

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

قومی تاریخ کے گم شدہ اوراق-ایک آپ بیتی کے تناظر میں

ڈاکٹر انوار احمد *

Abstract:

Due to reasons best known to intellectuals and social scientists our text books and teachers are shy of Historic and political Consciousness. This is one of the reasons of popularity of memoirs of a progressive writer who was declared "outcast" or rebel. In this article an autobiography has been discussed which reveals the ordeals of conscious women folk who opted to struggle against the worst tyrant [1977-1988].This book has its literary merits but tries to retrieve those lost pages of our national history which were handed over to the furnace meant for "less healthy" material. Fueling of this furnace has been entrusted to those sycophants who have taken over as custodians of curriculum.

ہماری درسی کتاب، درس گاہ اور معلم کسی بھی تاریخی سچائی کے مقابل لرزہ براندام ہو جاتے ہیں کہ مردانِ آہن نے قانون اور انصاف کو ہی بازیچہ اطفال نہیں بنایا بلکہ، دستورِ پاکستان اور قوم کے اجتماعی مقاصد کے تعین کے سلسلے میں اپنے من چاہے ہدف تک پہنچنے کی جلدی میں ماضی کو اس کی تاریخیت سے بھی محروم کیا ہے جدید سیاسی تاریخ میں نیلسن منڈیلا کے دو کارنامے ہم ایسے ملکوں کے لئے روشن مثال بن سکتے تھے مگر افسوس ہمارے جرنیل، سیاست دان، جج، دانشور اور صحافی اس کا ذکر تو کرتے ہیں، مگر عمل نہیں کرتے۔ایک تو کُرسی کو اس وقت ہی چھوڑ دینا چاہیئے، جب آس پاس کھڑے خوشامدیوں کے علاوہ بعض 'مخلص' بھی یقین دلا رہے ہوں کہ آپ جیسا مقبول یا معقول حاکم 'قوم' کے لئے ناگزیر ہے اور اسی منصب سے تاحیات چِپکے رہ کر اور بھی 'قومی خدمت' کر سکتے ہیں اور دوسرے بشپ ٹوٹو کی سربراہی میں ایک کمیشن بنا کر سچے 'عیسائیوں' کو آمادہ کرنا کہ آؤ اپنے مذہب کی سب سے بڑی

---

* سابق سربراہ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد

قوت یعنی اعترافِ خطا کا برملا اور بروقت اظہار کرو۔ سب کے سامنے آکر کم از کم یہ تو تسلیم کرو کہ ہم نے نسل پرستی کو عقیدہ بنا کر کب اور کہاں، جنوبی افریقہ کے اصل وارثوں کے ساتھ زیادتی کی تھی۔، منڈیلا کا خیال تھا کہ اس اعتراف کے بعد شاید گورے ظالم بھی مظلوم کالوں کے ساتھ اس وطن کے باشندے ہی نہیں، وارث بھی بن جائیں گے۔ ہمارے ہاں شاید ایک صدی کے بعد ہی کوئی ایسا معجزہ رونما ہو جائے، جب اقتدار کے کھیل کا کھلاڑی برملا کہے کہ میَں اپنی غلطی پر قوم سے معافی بھی مانگ رہا ہوں اور نصابی کتابیں لکھنے والے بھی کہیں کہ اس قوم کو سیاسی، سماجی اور تاریخی شعور سے محروم کرنے میں ہمارا کردار بھی طالع آزماؤں سے کم نہیں تھا۔ اس تناظر میں ان آپ بیتیوں کو توجہ سے پڑھا جا رہا ہے، جن کے لکھنے والوں نے آمرانہ دور کی سفاکی کے روبرو ایسی جدوجہد کی جو اس تاریخِ جمہوریت میں بار پائے گی، جو ابھی لکھی جانی ہے۔ فرخندہ بخاری کی آپ بیتی ایسی ایک چشم کشا کتاب ہے، جو تاریخ کے 'گم شدہ صفحات' کی بازیابی میں مددگار ہوتی ہے مگر یہاں زیادہ ضروری ہے کہ پہلے کشور ناہید کی اس 'نوٹ بک' کے اقتباسات کو پس منظر کے طور پر بیان کیا جائے اور یہ بھی کہ بعض مجبوریاں 'سرکاری ملازموں' کو پورے اظہار سے روکتی ہیں، چاہے وہ سرکاری ملازم کشور ناہید جیسی بے دھڑک زندگی گذارتے ہوں اور اظہار کی صلاحیت بھی رکھتے ہوں۔ کشور لکھتی ہیں [نوٹ بک]:

> ''میرے دل کے آرکائیوز میں 65ء اور 71ء کی جنگ کے سارے زمانے ہیں۔ جب ایم۔آر۔ ڈی تحریک، پی۔این۔اے کی تحریک چلی۔ مہناز رفیع اور شاہین حنیف رامے دوسری جانب ہوتی تھیں، عاصمہ اور ہم لوگ ایک طرف۔ سرکاری ملازمت کے باوجود جلوسوں اور جلسوں میں جانا، لکن چھپائی والا سلسلہ ہوتا تھا۔ جب ان جلوسوں کی تصویر اُتاری جانے لگتی تو میرے سارے دوست میرے سامنے آکر کھڑے ہو جاتے تاکہ میں تصویر سے بچ جاؤں۔ حبیب جالب غصے میں آکر کہتے۔ ''سرکاری نوکری کیوں کرتی ہو؟'' اور فیض صاحب جواب دیتے۔ ''یہ نہیں ہو گی تو کوئی اور جماعتی آن کر بیٹھ جائے گا۔''(۱)
>
> ''قدرت اللہ شہاب سے لے کر الطاف گوہر تک سب سرکار کے آئینہ گر تھے۔''(۲)
>
> ''[کوئی ادیب] کبھی میری کمر میں ہاتھ ڈالتے اور مجھے کیا ملتا، ساری رات کا مرثیہ۔ اس نے کیوں تمہیں چھوا؟ وہ کیوں تمہارے قریب کھڑا تھا؟ رات بھر جاگ کر دفتر پہنچنے پر میری سوجی ہوئی آنکھیں دیکھ کر میر نسیم محمود حال پوچھتے۔''(۳)
>
> ''بھٹو صاحب وزیر خارجہ تھے۔ بھٹو صاحب نے میری پوری بات سنی، بولے۔ ''پیسے جتنے چاہئیں مجھ سے لے کر انہیں دے دو مگر میں امریکیوں سے بات نہیں کروں گا۔'' [یوسف کامران پر جب ایک امریکی

کمپنی کے ساتھ حساب فہمی کا معاملہ درپیش تھا، تب کشور کچھ دوستوں کے ساتھ تب کے پاکستانی وزیر خارجہ ذوالفقار علی بھٹو سے ملیں کہ امریکی وزیر خارجہ کو فون کر کے یوسف کی سفارش کریں۔''(۴)

''لاہور کے مارشل لاءایڈمنسٹریٹر جنرل نیازی تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ میں ان کے گھر ان کے پاس جاؤں۔'' (۵)

''کوثر نیازی اپنی وزارت کے دوران کئی دفعہ ایڈیٹوریل ایک رجعت پسند اخبار کے لئے لکھ کر بھیجا کرتے تھے۔ چونکہ پیکٹ میرے دفتر کے ذریعہ ہی آتا تھا، اس لئے یہ بات سند ہے۔''(۶)

''میں نے پہلے ان [سلمیٰ تصدق] سے کہا۔ ''آپ پر اختر شیرانی نظمیں لکھا کرتے تھے، کوئی تصویر یا تحریر آپ کے پاس ہو تو دیں۔'' انہوں نے بڑھاپے میں بھی شرما کر کہا۔ ''چل ہٹ میرا کیا واسطہ۔''(۷)

''اس زمانے میں ماہِ نو کی قیمت دو روپے ہوتی تھی۔ [بعض ڈھیٹ قسم کے مفت خورے] پانچ روپے خرچ کر کے پرچہ مفت لینے آتے تھے۔''(۸)

''شام کو بھٹو صاحب کا لا ابالی پن اور دوسری عورتوں سے تعلق کو [نصرت بھٹو] چپ کر کے سہتی رہیں۔ بینظیر میں بھی ماں کی طرح کا صبر تھا۔''(۹)

''پروین شاکر مجھ سے عمر میں چھوٹی اور شاعری میں بڑی تھی۔''(۱۰)

''[مسجدِ قرطبہ پہنچ کر] بیٹے کو کہا میں کھڑے کھڑے نفل پڑھوں گی تم میرے آگے کھڑے رہنا۔''(۱۱)

''ہمارے ساتھ ڈیوڈ ہیوز بھی بیٹھے تھے۔ یہ سلویا پلاتھ کے شوہر ہوا کرتے تھے۔ مجھے یہ یقین تھا کہ ان کے باعث سلویا نے خودکشی کی تھی۔ مجھے یہ زہر لگتے تھے۔ میں نے جب کہا کہ آپ پوئٹ لارئیٹ ہیں مگر مجھے سلویا بھی پسند تھی اور ہے، تو چڑ گئے۔''(۱۲)

''پتہ چلا جیسے چواین لائی اور روس میں لینن کو سرکاری طور پر عزت نہیں دی جاتی ہے مگر غیر ملکی قطاریں، ان تینوں جگہوں پر ٹوٹتی ہی نہیں تھیں۔''(۱۳)

''اصغر ندیم سیّد اور شیبا کے علاوہ میری دونوں بیٹیوں بینا اور فاطمہ کی محبتیں کہ جو مجھے فرزانہ کو بھولنے نہیں دیتی ہیں۔''(۱۴)

''صحافت میں میرے ہیرو دو اشخاص تھے اور اب تک ہیں۔ نثار عثمانی اور منہاج برنا۔ برنا صاحب کی نوکری بھی ختم ہو گئی۔ بینظیر کے دوسرے دورِ حکومت میں انہیں آسٹریلیا لگا دیا گیا۔ بیگم کی حالت خراب سے خراب تر ہوتی گئی۔ پاکستان آ کر ان کا انتقال ہو گیا۔ ضمیر نیازی وہ شخصیت تھے کہ جن سے ملنے کو بار بار بینظیر جاتیں اور اصرار کرتیں کہ حکومت کو کچھ خدمت کا موقع دیں۔ وہ ہر دفعہ انکار کرتے ہوئے کہتے۔ ''انسان کی ضرورت دو جوڑی کپڑے ہوتے ہیں وہ میرے پاس ہیں۔''(۱۵)

''کبھی کبھی بڑے بیٹے کے منہ سے نکل جاتا۔ ''اماں آپ مریں گی تو ہم امیر ہو جائیں گے۔'' میں مرنے کا سوچتی تو سو سکینڈل سامنے آن کھڑے ہوتے، جینے کا سوچتی تو بچوں کی ڈیمانڈ کہتی چیک بُک نکالو۔''(۱۶)

''رات کے دو بجے تک [بے نظیر کے لئے] سیاست سیاست کھیلنا، صبح ایک کالا بکرا صدقے دینا، تاج حیدر کو بلاول کو اردو سکھانے پہ لگانا۔''(۱۷)

حالانکہ اس 'نوٹ بک' سے پہلے کشور ناہید [پ ۱۹۴۰] کی 'ایک بری عورت کی کتھا' لکھی اور پڑھی گئی، مگر یہ مختصر کتاب کئی اہم سوال چھوڑ گئے کہ ہمارے ہاں تاریخ کے اوراق کیسے گم کئے گئے اور کیا ان کی بازیابی کی کوئی صورت ہے؟ اسی طرح توصیف تبسم، ش، فرخ یا دیگر خواتین کی آپ بیتیوں میں بھی سیاسی شعور کی جھلکیاں ہیں، کچھ ذاتی زندگی کی کسک بھی، مگر شاید فرخندہ بخاری جیسی متحرک سیاسی زندگی کسی خاتون اہلِ قلم نے نہیں گذاری۔

نامور شاعر شہرت بخاری نے [۱۹۲۵-۲۰۰۱] جب اپنی آپ بیتی 'کھوے ہووں کی جستجو' [سنگ میل لاہور ۲۰۰۲] لکھی تھی تو اس میں والہانہ سرشاری کے ساتھ اپنی بیوی فرخندہ بخاری کا ذکر کیا تھا اور انھیں حاصل حیات قرار دیا تھا۔ ان کے یہ جملے ہم ایسے نیم آزردہ شوہروں کے لیے قابل رشک کم اور موجب حسد زیادہ تھے اور پھر اس کتاب کی اشاعت کے بعد خبریں آنا شروع ہو گئیں کہ دونوں میاں بیوی کی داخلی تلخی اور کشیدگی گھر سے باہر آ گئی ہے اور کسی قدر نیم علیحدگی ہو گئی ہے تب یہ خیال کیا گیا تھا کہ انسان کو اپنی آپ بیتی مکمل کرتے وقت اور اپنے بعض قریبی احباب کو خراج تحسین پیش کرتے وقت محتاط ہونا چاہیے کہ کہیں کلماتِ تحسین پر نظر ثانی نہ کرنی پڑ جائے۔

ضیا الحق [دورِ اقتدار ۱۹۷۷-۱۹۸۸] سے بھی پہلے دو ڈکٹیٹر پاکستان کے حکمرانِ مطلق رہے تھے مگر پاکستان کو منشیات، کلاشنکوف، متشددانہ مذہبیت اور ریاکاری کی طرف دھکیلنے میں جو کردار ضیا کا ہے، وہ اب اس کے سرکاری حاشیہ نشیں بھی ماننے لگے ہیں۔ اسی کے دور میں باضمیر اہلِ قلم کے لئے مارچ ۱۹۸۱ قید و بند اور جلاوطنی کا پیغام لایا، اسی لئے پاکستان کی سیاسی تاریخ کا بھی ایک اہم مہینہ ہے جب پی آئی اے کا طیارہ ہائی جیک کر کے کابل لے جایا گیا تھا اور جہاز اغوا کرنے والوں کے مطالبے پر ۵۳ سیاسی قیدیوں کو دمشق منتقل کیا گیا تھا۔ ان میں ایک خاتون فرخندہ بخاری بھی تھیں جسے ہتھکڑیوں میں جہاز پر سوار کیا گیا تھا۔ تاہم بے نظیر بھٹو کے دونوں ادوار حکومت میں یہ خاتون کسی اہم عہدے پر متمکن ہوئی اور نہ کسی منتخب ایوان کی زینت بنی، حتیٰ کہ یوسف رضا گیلانی وزیر اعظم تھے اور آصف علی زرداری صدر تب بھی کسی سرکاری اعزاز کے قابل انہیں خیال نہیں کیا گیا۔ اس اعتبار سے فرخندہ بخاری کی آپ بیتی 'یہ بازی عشق کی بازی ہے [سنگِ میل، لاہور ۲۰۱۲]' بعض تاریخی تصاویر اور دستاویزات کے ساتھ شاہد

محمود ندیم کے دیباچے کے ساتھ ایک اچھے ادارے کے ذوق طباعت سے آراستہ ہو کر شائع ہوئی ہے تو میں نے پاکستان کی تاریخِ جمہوریت کے اس اہم کردار کی شخصیت کو اس کی اپنی آپ بیتی کے ذریعے دریافت کرنے کی کوشش کی اور احساس ہوا کہ بنیادی طور پر اس کے بچپن کا ایک واقعہ اس کی شخصیت کو سمجھنے میں بہت مدد دیتا ہے اور یہ واقعہ ہے کہ جب لاہور میں تھانہ ٹبی سے باہر سکھوں اور مسلمانوں کا فساد اس علاقے میں ہوا یہاں فرخندہ کے نو عمر بھائی اپنے ہم جولیوں کے ساتھ کھیلنے گئے تھے اور اب گھر کے بڑے بوڑھے ان کی سلامتی کی دعائیں کر رہے تھے اور پولیس انھیں فساد زدہ علاقے میں جانے کی اجازت نہیں دے رہی تھی۔ اس وقت ایک چھوٹی سی لڑکی بھاگتی ہوئی اس علاقے میں گھس گئی اور آوازیں دے دے کر اپنے بھائیوں کو وہاں سے لے آئی۔ یہ فرخندہ بخاری کی نڈر مگر قربانیاں دینے والی ذات کی بنیادی طاقت ہے۔ پھر اس کی شخصیت کا ایک اور روپ سامنے آتا ہے جب اس کی بڑی بہن کو ٹیوشن پڑھانے ایک بڑی عمر کا شاعر پروفیسر گھر میں آتا ہے اور اسے بھی اصلاح سخن یا اصلاح ذات کے لیے مشورے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ یہ پروفیسر ایک روشن خیال شاعر ہے، شیعہ ہے اور اپنی کمزور صحت کے باوجود بڑی گرم جوشی سے اس کا طلب گار ہوتا ہے اور یہ لڑکی اس تجویز کی حمایت ایسی استقامت سے کرتی ہے جس کی توقع اس کے افراد خانہ نہیں کر رہے ہوتے۔ بہر طور وہ یہ معرکہ سر کرتی ہے تب شہرت بخاری کا ایک اور روپ سامنے آتا ہے جو ان کی روشن خیالی سے مطابقت نہیں رکھتا۔ وہ اسے شادی کے بعد برقعہ پہناتے ہیں اور اس کی کشش اور جاذبیت کو صرف اپنے تک مرتکز کرنے کی وہ ساری کوششیں کرتے ہیں جو ہمارے معاشرے میں کسی خوبرو خاتون کا کوئی بھی شوہر کرتا ہے۔ تاہم وہ اپنے سیاسی لگاؤ کے سبب ذوالفقار علی بھٹو کے عدالتی قتل کے ابتدائی مرحلے میں فرخندہ کو اجازت دیتے ہیں کہ وہ ان کے قائد کی جان بچانے کے لیے سیاسی مہم کا آغاز کر سکیں، اس وقت پاکستان میں عام احساس یہ تھا کہ فلسطین کے یاسر عرفات، شام کے حافظ الاسد اور لیبیا کے کرنل قذافی بھٹو کے عدالتی قتل کو روک سکتے ہیں، چنانچہ عالمی سطح پر بعض پاکستانی ورکرز اور اہلِ قلم نے ایک تحریک چلائی، کوڑے کھائے، قید و بند سے گذرے، جلاوطنی اختیار کی۔ انہی میں سے ایک فرخندہ بخاری تھیں۔ ان کی حیرت انگیز کتاب سے چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

.... ''واپسی پر پھر ٹبی تھانے کے پاس سے گزرے پولیس نے روک لیا تب میں نے سپاہیوں سے چلا کر کہا کہ بزدلو، اگر میں نہ جاتی تو تم میرے بھائی کبھی واپس نہ لا سکتے، پولیس والے حیران بھی تھے اور خوش ہو کر میرے شانوں پر تھپکی دی.... میں بھائیوں کو بچا لائی تھی۔ بھائیوں کو ساتھ لیے گھر پہنچی تو اباجی نے انتہائی خوشی کا اظہار کرتے ہوئے، کہا'' یہ میری بیٹی نہیں بیٹا ہے۔ ''(۱۸) .... مجھے پتنگ اڑانے کا شوق شروع سے تھا۔ .... میں اپنی

بہنوں کے بجائے بھائیوں کے زیادہ قریب تھی۔ جو کھیل وہ کھیلتے میں بھی وہی کھیلنے کی کوشش کرتی۔ وہ ورزش کرتے، میں بھی ورزش کرتی۔ وہ گلی ڈنڈا کھیلتے میں بھی وہی کھیلتی۔ وہ کرکٹ کھیلتے میں بھی کرکٹ کھیلتی۔ (۱۹)....
میں نے اباجی سے شیعہ مسلک اور غربت کے بارے میں جوش میں بڑا مکالمہ کیا ساری صورتِ حال ایسی انہونی تھی جس کا کبھی تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ میں نے یہاں تک کہا کہ مجھے غریب لوگ اچھے لگتے ہیں، مجھے فنکار، شاعر ادیب لوگ اچھے لگتے ہیں، مجھے شیعہ بھی اچھے لگتے ہیں بلکہ مجھے لگتا ہے کہ میں خود شیعہ ہو گئی ہوں۔.... ہم کہاں کے رئیس ہیں۔ میرے نزدیک اردو سپیکنگ، شیعہ اور غریب ہونا کوئی جرم نہیں! اور آخر میں کہہ دیا اباجی مجھے افسوس ہو رہا ہے کہ آپ کے قول اور فعل میں تضاد ہے.... (۲۰).... جب وہ باجی کو پڑھانے آیا کرتے تھے لیکن ان سے کبھی بات نہیں کی تھی غزلوں پر اصلاح ضرور لی تھی وہ بھی باجی کے سامنے۔ پھر کہنے لگے تمہیں معلوم ہے وہ ایک معمولی حیثیت کا ایک غریب شاعر ہے۔ کرائے کے مکان میں رہتا ہے۔ ایک بہن ہے۔ وہ تمہیں کیا خوش رکھ سکے گا۔ بھوکا رکھے گا؟ اور ہمارے خاندان میں شیعہ مسلک اور اُردو بولنے والوں سے آج تک کوئی شادی نہیں ہوئی۔ تم عمر میں اس سے بہت چھوٹی ہو۔ کم از کم ۱۶ سال.... مجھے ڈر لگتا ہے کہ تم اس کے ساتھ ہر گز خوش نہ رہ سکو گی اور میں تمہیں تکلیف میں نہیں دیکھ سکتا۔ تم جو دیکھ رہی ہو اور جہاں تک دیکھ رہی ہو۔ میں اس سے بہت آگے دور تک دیکھ رہا ہوں۔ وہ لوگ اردو سپیکنگ ہیں ہمارے اور ان کے کلچر میں بہت فرق ہے۔ کیا تم پسند کرو گی کہ تمہاری شادی ایک شیعہ، غریب، اُردو سپیکنگ خاندان کے شاعر سے کر دی جائے؟۔ یہ درست ہے ہم سیدوں کی عزت کرتے ہیں مگر شیعہ سے شادی نہیں کرتے.... اور اگر میں تمہاری بات مان لوں تو میری صرف ایک شرط ہے کہ تم شادی کے بعد کبھی بھی اور کسی بھی قسم کی شکایت نہیں کرو گی۔ وعدہ کرو کہ ہر حال میں تمہیں ایڈجسٹ کرنا ہو گا.... میں چپ رہی انھوں نے کہا زبان سے کہو میں نے کہا ٹھیک ہے.... (۲۱).... ایک دن شہرت ایک پنجرہ جس میں بے حد خوبصورت آسٹریلوی طوطا تھا لائے اور کہا کہ یہ تمہارا گفٹ ہے اور باقی چار پانچ پلاسٹک کے پنجرے انھوں نے دو کھڑکیوں اور ایک دروازے پر لٹکا دیئے۔ (۲۲).... میں تمہارا باہر جانا پسند نہیں کرتا۔ تم جتنا چاہو پڑھو مجھے کوئی اعتراض نہیں لیکن تم پرائیویٹ پڑھو۔ کالج نہیں جانا.... میں سخت مایوس تھی میں نے کبھی سوچا نہیں تھا کہ شہرت اتنے پرانے خیالات کے ہوں گے۔ (۲۳).... شہرت کے پاس چار پانچ لڑکیاں اُردو پڑھنے آیا کرتی تھیں۔ شروع شروع میں تو میں چپ رہی لیکن اب مجھے بھی غصہ تھا ایک دن دل کڑا کر کے میں نے ان لڑکیوں سے کہا اردو کوئی مضمون ہے جس کے لئے تم روزانہ یہاں آجاتی ہو۔ ابھی اٹھو اور چلی جاؤ آئندہ کبھی میرے گھر نہ آنا اور شہرت ہکا بکا میرا منہ دیکھ رہے تھے۔ میں نے اسلم کا بدلہ لے لیا تھا۔ اور وہ سب چلی گئیں۔ (۲۴).... شہرت کو سمجھ آگئی کہ میں کوئی موم کی گڑیا نہیں ہوں

جیسا چاہا ویسے موڑ لیا اور میں نے یہ بھی بتا دیا کہ میں یہ پابندیاں برداشت نہیں کر سکتی میں انسان ہوں پرندہ یا موم کی گڑیا نہیں ہوں اگر آپ کو اپنا طرزِ زندگی پیارا ہے تو مجھے اپنا۔ خیر انھوں نے سمجھ لیا کہ اس طرح میں گزارا نہیں کر سکتی اور آہستہ آہستہ ہم دونوں نے ایک دوسرے کی حدود کو سمجھ کر قبول کر لیا۔(۲۵) .... مگر مذہبی اجارہ داروں، تجارتی اور صنعتی سرمایہ داروں اور اللہ کی زمین پر بنے فرعون نما، زمینداروں، وڈیروں اور جاگیرداروں کے ساتھ ساتھ عالمی سرمایہ داری اور سامراج نے ذوالفقار علی بھٹو کے خلاف درپردہ ایکا کر لیا .... (۲۶) ....تاہم تحریک پیسوں سے چلتی ہے اور ہمارے پاس تو کچھ بھی نہیں ہے۔ انھوں نے بتایا کہ وہ سب سے پہلے بیگم خاکوانی کے پاس گئے تھے مگر انھوں نے کہا یہ پارٹی کی لائن نہیں ہے اس لیے فنڈ نہیں مل سکتے۔(۲۷) ....میں اکھڑ چکی تھی میں نے کہا کہ میں نہ آپ کو نہ آپ کی بہن [ڈاکٹر کنیز یوسف] کو جانتی ہوں اس لیے مجھے اسی پاسپورٹ پر واپس پاکستان بھیج دیا جائے۔ عثمان نے کہا " آپ کو غلط فہمی ہوئی ہے، ہمارا پروگرام لیبیا میں لیکچر دینے کا ہے ہم وہاں سے ایک ہفتے کے بعد پاکستان چلے جائیں گے۔ (۲۸) ....پتہ نہیں منصور شیخ نے، کس کے کہنے پر، کسی عناد کی بنا پر یا کسی بڑے منصوبے کے تحت، اپنی خالہ کے ذریعے ہمارے گھر پیغام پہنچا دیا کہ فندی سیر کرنے پیرس گئی ہوئی ہے۔ شہرت میرے بارے میں ہمیشہ ہی بہت حساس رہے ہیں، بھائی افتخار بھی بار بار پوچھتے فندی کہاں ہے، شہرت کہتے کراچی گئی ہے لیکن ایک دن انھیں یقین ہو گیا کہ میں ترکی وغیرہ کی طرف نکل گئی ہوں۔ (۲۹) ....رات کی فلائٹ سے ہم لاہور پہنچے۔ ڈیڑھ دو بجے کا وقت تھا۔ .... مجھے اچانک دیکھ کر سبھی بہت خوش ہوئے مگر شہرت نے خاص لہجے میں کہا " کر لیں سیریں، دیکھ لیا پیرس۔؟ " میں نے کہا کیسا پیرس اور کیسی سیر ؟.... مگر شہرت کا پارہ چڑھتا گیا، میں نے کہا اگر پیرس گئی تھی تو پاسپورٹ پر کچھ مہریں بھی ہوں گی، وہ دیکھ لو.... شہرت نے پاسپورٹ دیکھے بغیر پھاڑ دیا اور ٹکٹ بھی.... شہرت بھول گئے کہ میں انہی کی مرضی سے گئی تھی بلکہ وہ مجھے بھیجنے والے تھے.... شہرت نے یہاں تک کہہ دیا کہ میرے گھر سے نکل جاؤ.... میں کہتی رہی میری بات تو سن لو مگر وہ حد سے باہر.... بیٹیاں درمیان میں آ گئیں.... بیٹے علی جی نے باپ کا ہاتھ پکڑ لیا.... میں کیا کرتی۔ اوپر والی منزل میں چلی گئی اور تھوڑا بہت قصہ ان کو سنایا کہ میں تو ایک خوفناک عذاب سے گزر کر آئی ہوں.... صرف ایک رات عثمان خالد کے گھر گزاری ہے اور وہ بھی اس لیے کہ اکی بھائی گھر پر نہیں تھے.... میں کہاں جاتی ؟۔(۳۰) ....'' وہ بڑے خفیف ہو رہے تھے وہ جان بوجھ کر میرے سامنے سگریٹ پیتے اور اس کا دھواں میرے منہ پر پھینکتے.... یہ بھی کسی عورت کے لیے تشدد سے کم نہیں ہوتا۔ میں نے ان سے کانسٹیبل عورتوں کی شکایت کی کہ یہ میری انگلیوں کو مروڑتی ہیں، پٹاخے بجاتی ہیں، مجھے مارتی ہیں اور میرے کپڑے اتارنے کی کوشش کرتی ہیں انتہائی نازیبا حرکات کرتی ہیں۔ کیا یہی آپ کی ہدایت ہے ؟ یہ سنتے ہی ایک باوردی جوان نے میرا

ہاتھ پکڑا اپنی طرف کھینچا اور سلگتا ہوا سگریٹ میری کلائی پر رکھ دیا۔....مجھے شدید دکھ ہوا، غصہ بھی آیا اور میں نے دوسری کلائی اس کے آگے رکھ دی۔ اس نے اس پر بھی سلگتا ہوا سگریٹ رکھ دیا مگر اس مرتبہ میں نہ چیخی نہ میں نے کلائی ہٹائی اور جب تک سگریٹ بجھا نہیں اس نے بھی اسے اٹھایا نہیں''۔(۳۱)....اتوار کو عبادت کا وقت بتایا سر پر ہاتھ پھیرا اور کہا Don't Worry my Child , God will look after you. اور میں رو پڑی ابھی تک کسی نے بھی اس طرح سے ہمدردی کا اظہار نہیں کیا تھا کوئی تسلی دینے والا نہیں، کوئی غم سننے والا نہیں، کوئی پہچاننے والا نہیں یہ کیسا نگر ہے یہ کیسی دنیا ہے کوئی تو ہو جو کہے کہ تم آگ کا دریا پار کر کے آئی ہو۔ تھوڑی دیر ہمارے ساتھ گزار و ہم تم بے گھروں کی بپتا سنیں گے۔ کوئی نہیں ہم جس کے پیروکار تھے اسے تو پھانسی پر لٹکا دیا گیا ہمارا سورج تو غروب ہو چکا تھا لوگ چڑھتے سورج کی پوجا کرتے ہیں ڈوبنے والوں کا کوئی ساتھ نہیں دیتا۔ ہم جیسے دیوانے کئی اور بھی تھے جو اپنا سب کچھ لٹا چکے تھے۔(۳۲)....ان کو بس میں بٹھا کر واپس آ رہے تھے کہ گرجے کی دیوار کے ساتھ ایک لڑکا لڑکی کافی قریب کھڑے تھے۔ ہم تو انھیں سرسری طور پر دیکھتے ہوئے گزر گئے لیکن شہرت وہاں لمحہ بھر کے لئے کھڑے ہو گئے۔ اس نوجوان کے ہاتھ میں ہیلمٹ تھا۔ اس نے شہرت کے سر پر مارا خون کا فوارہ بہہ نکلا۔ میں نے اپنی دونوں بیٹیوں سے کہا بھاگو اور شہرت کو گھسیٹ کر چرچ کے اندر لے گئے۔ وہ نوجوان خون کو دیکھ کر وہاں سے رفو چکر ہو گئے۔ چرچ والوں نے پٹی تو باندھ دی لیکن ایمبولینس بلا کر ہسپتال لے گئے ٹانکے لگے اور ہم نے شہرت سے کہا کہ آپ بھلا ان کا نظارہ کیوں کرنے کھڑے ہو گئے تھے۔(۳۳)....گھر میں شہرت اور میں تھے۔ دوپہر کے بعد مجھے ایمنیسٹی کے کچھ کاغذات پہنچانے جانا تھا۔ دروازہ بجا میں نے کھولا، کیا دیکھتی ہوں کہ بے نظیر اور یاسمین پھول لیے کھڑے ہیں میں مارے خوشی کے پاگل ہو گئی ہکا بکا کچھ سمجھ نہیں آ رہا تھا۔....پھر کہا وہ لال دال گھر میں ہے؟ میں نے کہا جی....جی 'جلد سے پندرہ منٹ میں دال چاؤل پکاؤ' میں نے دونوں چولہے جلا کر پندرہ منٹ میں دال چاول تیار کیے، کھا کر بہت خوش ہوئیں اور کہا تم تو بہت اچھا پکا لیتی ہو۔(۳۴)....ایک باوردی جوان سے میں نے پوچھا کہ تم مجھے کہاں لے جا رہے ہو؟ اس نے کہا معلوم نہیں، میں نے کہا کہ تمہاری عمر کا میرا بیٹا ہے۔ اسکا نام علی جی ہے۔ تمہارا نام کیا ہے؟ اس نے کہا علی جی! اور اس نے دوسرے سے کہا کہ خاتون کے ہاتھ اور آنکھیں کھول دو۔ میں نے اس کے سر پر ہاتھ پھیرا، دعائیں دیں لیکن وہ کہنے لگا کہ ائیر پورٹ کے پاس پہنچ کر مجھے دوبارہ آپ کے ہاتھ اور آنکھیں باندھنی ہوں گی۔ اس کے پاس پانی کی بوتل تھی کہا پانی پی لیں۔ اور وہ زار و قطار رو رہا تھا۔(۳۵) ....''ایک خوفزدہ کرنے والا معاشرہ ایک مہذب معاشرہ نہیں ہوتا۔ مہذب کے معنی ہیں سب سے زیادہ ترقی یافتہ اور طاقتور معاشرہ وہ ہوتا ہے جس نے قوم کے خصوصی جذبہ کی شناخت کر لی ہو۔ جس نے ماضی حال سے مذہب اور سائنس سے جدیدیت اور

تصوف سے مادیت اور روحانیت سے سمجھوتہ کر لیا ہو۔ ایسا معاشرہ ہے جان و خلفشار سے پاک ہو اور ثقافت سے مالا مال ہوتا ہے''۔ (۳۶) .... '' کبھی کبھی ایک مقبول فیصلہ بالآخر عوام کے لیے مفید نہیں ہوا کرتا ہے نہ تو عملیت کا نظریہ اور نہ ہی عوامی مقبولیت کا نظریہ بنیادی تو سیاسی اور سماجی و اقتصادی اصول ہیں''۔ (۳۷) .... ''یہاں اسلام کی تاریخ جذبات میں تموج پیدا کرتی ہے اس قدر کسی اور ملک میں نہیں کرتی''۔ (۳۸) .... '' مگر ہمارے ملک کو آمریت کینسر کی طرح کھا گئی کلاشنکوف، ہیروئن، کرپشن، دہشت گردی سب آمروں کے تحفے ہیں''۔ (۳۹) .... '' غریب بھی بے زبان ہوتے ہیں خاص کر جب وہ راہنما جنھوں نے ان کو بولنا سکھایا ہو، ان کو شہید کر دیا گیا ہو''۔ (۴۰) .... ہمارے معاشرے میں بہت سی ناانصافیاں اس لئے روا رکھی جاتی ہیں کہ 'عورت اپنی عزت کی خاطر چُپ رہے گی'، یہ کتاب اس مفروضے کو پاش پاش کرتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ لکھنے والی کی توقیر بڑھاتی ہے، ایسی آپ بیتیاں تاریخ کی گواہیاں ہیں، وہ تاریخ جسے نصاب اور درس گاہ تک پہنچنے میں کم از کم ایک صدی اور لگے گی۔

حوالہ جات

۱۔ کشور ناہید، 'نوٹ بک' [ایک مختصر خود نوشت]، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۲۱، ص: ۲۴

۲۔ ایضاً، ص: ۷

۳۔ ایضاً، ص: ۱۷

۴۔ ایضاً، ص: ۱۷

۵۔ ایضاً، ص: ۱۸

۶۔ ایضاً، ص: ۲۸

۷۔ ایضاً، ص: ۳۰

۸۔ ایضاً، ص: ۳۱

۹۔ ایضاً، ص: ۵۲

۱۰۔ ایضاً، ص: ۵۸

۱۱۔ ایضاً، ص: ۶۵

۱۲۔ ایضاً، ص: ۶۶

۱۳۔ ایضاً، ص: ۶۶

۱۴۔ ایضاً، ص: ۶۸

۱۵۔ ایضاً، ص: ۶۹

۱۶۔ ایضاً، ص: ۸۲

۱۷۔ ایضاً، ص: ۹۱

۱۸۔ فرخندہ بخاری، 'یہ بازی عشق کی بازی ہے' (خود نوشت)، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص: ۱۵

۱۹۔ ایضاً، ص: ۱۹

۲۰۔ ایضاً، ص: ۲۴

۲۱۔ ایضاً، ص: ۴۴

۲۲۔ ایضاً، ص: ۴۸

۲۳۔ ایضاً، ص: ۴۹

۲۴۔ ایضاً،ص:۵۱

۲۵۔ ایضاً،ص:۵۱

۲۶۔ ایضاً،ص:۶۰

۲۷۔ ایضاً،ص:۷۰

۲۸۔ ایضاً،ص:۸۹

۲۹۔ ایضاً،ص:۹۳

۳۱۔ ایضاً،ص:۱۰۱

۳۲۔ ایضاً،ص:۱۴۲

۳۳۔ ایضاً،ص:۱۵۰

۳۴۔ ایضاً،ص:۱۵۴

۳۵۔ ایضاً،ص:۱۶۵

۳۶۔ ایضاً،ص:۲۴۶

۳۷۔ ایضاً،ص:۲۴۷

۳۸۔ ایضاً،ص:۲۴۸

۳۹۔ ایضاً،ص:۲۶۲

۴۰۔ ایضاً،ص:۲۶۵

ممیات(Memetics): ثقافت کی منتقلی کا اکائی

ڈاکٹر سمیرا اکبر * ، ڈاکٹر طارق ہاشمی **

Abstract:

Memetics is a new field of knowledge in which we study meme. Meme is a term that is coined by Richard Dawkins in "The Selfish Gene"(1976). He says that meme is much similar to gene. As a gene is the unit of transmission of heredity in the same way meme is the unit of cultural transmission. According to Dawkins, a meme is an , belief, idea, theory, concept, behavior, or attitude that is held in the minds of one or more individuals. A meme can transfer from mind to mind. Memes can create and spread themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which is called imitation. As a result of Dawkin's book, many researchers began to think and write about memetics, and this model laid the foundation for a new field of study that studies self-contained units of culture.

Key words: Meme, Richard Dawkins, Transmission, Culture, Imitation, mind

کلیدی الفاظ: میم، رچرڈ ڈاکنز، منتقلی، ثقافت، نقل، ذہن

ممیات(Memetics)ایک شعبہ علم ہے جس میں ثقافت، اس کے ارتقا اور اس کی اگلی نسلوں میں منتقلی جیسے مباحث کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ ممیات کی اصطلاح دو الفاظ ''میم'' اور ''یات'' سے مرکب ہے۔ اس کے لیے انگریزی میں Memetics کا لفظ استعمال ہوتا ہے جو ایک یونانی لفظ (Mimetes) بمعنی ''نقل کرنے

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

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

والا'' یا''دکھاوا کرنے والا'' سے ماخوذ ہے۔ یہ اصطلاح پہلی بار ایک برطانوی ماہر حیاتیات اور آکسفورڈ یونیورسٹی کے استاد رچرڈ ڈاکنز (Richard Dawkins) نے اپنی ایک تصنیف ''The Selfish Gene'' مطبوعہ 1976 میں متعارف کرائی۔ انہوں نے یہ اصطلاح جین (Gene) کی طرز پر بنائی۔ ان کا کہنا ہے کہ میم جین سے مشابہ ہے جس طرح سے جین وراثت کی منتقلی کی اکائی ہے اسی طرز پر میم ثقافت کی منتقلی کی اکائی ہے۔ اور میم کے مطالعے کو ممیات (Memetics) کہا جاتا ہے۔ Dawkins کے مطابق:

"The new soup is the soup of human culture. We need a name for the new replicator, a noun that conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of imitation."(1)

Micheal Payne and Jessica Rae Barbera اپنی تصنیف ''A Dictionary of cultural and critical theory'' میں اس اصطلاح کے بارے میں لکھتے ہیں:

''(ترجمہ) جینز کی طرح، میمز بھی معلومات کو نقل کرتے اور ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جاتے ہیں۔ میم ایک دلکش دھن، لباس پہننے کا ایک اسٹائل، ایک مخصوص جملہ، ایک اخلاقی قدر، رقص کا ایک انداز اور کوئی عمل جیسے سگریٹ نوشی، وغیرہ ہو سکتا ہے۔''(۲)

ثقافتی ارتقا انسانی ارتقا کی طرح ایک قدیم اور اہم موضوع ہے۔ رچرڈ ڈاکنز ثقافتی ارتقا کی تاریخ کو ڈارون کے عہد سے جوڑتے ہیں۔ ڈاکنز کے مطابق میم وہ خیال , نظریہ، عقیدہ، تصور، طرز عمل یا رویہ ہے جو ایک یا ایک سے زیادہ افراد کے ذہنوں میں ہوتا ہے، جو اپنے آپ کو ایک دماغ سے دوسرے دماغ میں منتقل کر سکتا ہے۔ نیز یہ ایک ایسا پیٹرن ہے جو اپنے گرد و پیش پر اثر ڈالتا ہے اور اسے پھیلایا یا پراپوگیٹ کیا جا سکتا ہے۔ بقول ڈاکنز:

"Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperms or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation."(3)

وہ مزید لکھتے ہیں:

''جینز کی طرز پر ہی کچھ میمز بہت کم عرصے میں تیزی سے پھیل جاتے ہیں، لیکن یہ میمز، میم پول میں

زیادہ دیر قیام نہیں کر پاتے ۔ مقبول گانے اور تیزی سے بدلتے ہوئے فیشن اس کی مثالیں ہیں۔"(۴)

اس نظریے کی وضاحت کے لیے وہ ایک سائنسدان کی مثال دیتے ہیں جو کسی نئی ایجاد یا نئے خیال کے متعلق سوچتا ہے، بعد ازاں وہ اسے اپنے رفقا اور طلبا کو بتاتا ہے،اس خیال کو اپنے لیکچرز اور مضامین میں بیان کرتا ہے۔یوں جو خیال پر اثر ہو وہ ایک دماغ سے دوسرے دماغوں تک پھیلتا چلا جاتا ہے۔یوں میم، میم پولز میں پیدا ہوتی ہیں اور انہیں ایک ذہن سے دوسرے ذہن میں منتقل کیا یا پھیلایا جا سکتا ہے۔ وہ میم کو زندہ سٹرکچر قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں:

"جب کسی دماغ میں ایک زرخیز میم لگایا جاتا ہے تو اس دماغ کو ایک طرح سے طفیلی بنا دیا جاتا ہے،وہ دماغ میم کو ایک دماغ سے ایک دماغ میں منتقل کرنے کے لیے ایک سواری کا سا کام کرتا ہے۔ جس طرح ایک وائرس میزبان سیل کے جینیاتی نظام کو طفیلی بنا سکتا ہے۔"(۵)

ڈاکنز کہتے ہیں کہ ہم جب دنیا سے رخصت ہوں گے تو اپنے پیچھے دو چیزیں چھوڑ کر جائیں گے جینز اور میمز۔ جہاں تک جینز کا تعلق ہے تو ہمارے بچے ہمارے جینز کا بڑا حصہ وراثت میں لیتے ہیں۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے ہمارے جینز کا حصہ آنے والی نسلوں میں کم ہوتا جاتا ہے۔اس سلسلے میں وہ کہتے ہیں:

"ہمارے جینز لافانی ہو سکتے ہیں لیکن جینز کا ایک خاص مجموعہ جو ہم میں سے کسی کا بھی ہے، فانی ہے"(۶)

جینز کے برعکس میمز کے معاملے کو مختلف قرار دیتے ہوئے ڈاکنز لکھتے ہیں:

" اگر آپ دنیا کی ثقافت میں اپنا حصہ ڈالتے ہیں، اگر آپ کے پاس اچھوتا خیال ہے، آپ ایک خوبصورت دھن تخلیق کرتے ہیں، آپ عمدہ شاعری تخلیق کرتے ہیں،تو یہ تمام چیزیں آپ کے جینز ختم ہو جانے کے بہت عرصہ بعد بھی زندہ رہیں گی۔ سقراط کے جینز شاید ہی اب دنیا میں موجود ہوں لیکن جیسا کہ جی سی ولیمز نے کہا ہے، لیکن کس کو پرواہ ہے؟ سقراط، لیونارڈو، کوپرنیکس اور مارکونی کے میم کمپلیکس اتنا وقت گزر جانے کے باوجود اب بھی مضبوط ہیں۔"(۷)

طاقت ور میمز پر گفتگو کرتے ہوئے ڈاکنز خدا کے تصور پر بات کرتے ہیں۔ تصور خدا ایک قدیم خیال ہے۔ ہم نہیں جانتے کہ یہ خیال میم پول میں کس طرح پیدا ہوا۔ شاید یہ تصور کسی آزادانہ اور اچانک اٹھنے والی تبدیلی سے وجود میں آیا ہو گا، کیسے یہ تصور نقل در نقل، خودکار طریقے سے اگلی نسلوں کو منتقل ہوتے ہوئے نہ صرف آج قائم ہے بلکہ ہمارے کلچر میں سرائیت کرتا چلا گیا ہے۔ان کا کہنا ہے کہ اس خدا کے تصور یا خیال کو آرٹ اور فنون لطیفہ نے

مدد فراہم کی ہو گی جس کے نتیجے میں یہ نظریہ اپنی شدت کے ساتھ قائم رہا۔اس نظریے کی بقا کی قدر (Survival Value) اتنی زیادہ کیوں ہے، اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ڈاکنز لکھتے ہیں:

> ''خدا کے تصور کے بقا کی قدر اس لیے بہت زیادہ ہے کہ یہ تصور انسان کے لیے ایک نفسیاتی تشفی کا باعث بنتا ہے۔ یہ تصور انسان کو اس کے وجود کے بارے میں بہت سے پریشان کن سوالات کا موثر جواب فراہم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔اس تصور کی مدد سے انسان یہ بھی خیال کرتا ہے کہ اس دنیا کی ناانصافیوں اور زیادتیوں کا ازالہ اگلی دنیا میں ہو جائے گا اور خدا ان کے تمام دکھوں کا مداوا کرے گا اور انہیں انعام واکرام سے نوازے گا۔''(۸)

وہ اس دنیا کے بعد اگلی زندگی یا جزا و سزا کے تصور کو بھی تصور خدا کے ساتھ جوڑتا ہے اور جہنم کی آگ کے خیال کو گہرے نفسیاتی اثر کے باعث خود کو جاوداں رکھنے والا ایک خیال سمجھتے ہیں۔ تصور جزا و سزا کے گاڈ میم سے انسلاک کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ دونوں میم ایک دوسرے کو تقویت فراہم کرتے ہیں اور میم پول میں ایک دوسرے کی بقا میں مددگار بھی ہوتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ خدا کا نظریہ اتنی تیزی اور شدت سے پھیلا اور اس نے آنے والی نسلوں کے انفرادی شعور کو بھی متاثر کیا۔ کسی بھی کلچر میں خدا کے وجود کے نظریہ کی مقبولیت کا سبب انسان کے اپنے وجود یا اسکے اثبات کے ساتھ منسلک ہونا بھی ہے۔

ڈاکنز نے اس کتاب میں اس بات کی تفصیلی وضاحت پیش نہیں کی کہ کس طرح دماغ میں معلومات کی اکائیاں نقل ہوتی ہیں اور کس طرح انسانی رویے ثقافت کو کنٹرول کرتے ہیں۔اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس کی کتاب ''The Selfish Gene'' کا بنیادی موضوع جینیات ہے۔وہ اس کتاب کے اختتامی حصے میں ممیات کا نظریہ پیش کرتے ہیں، جو بہت جامع یا مفصل نظریہ نہیں ہے۔ لیکن اس کتاب کے نتیجے میں بہت سے محققین نے اس موضوع پر غور و فکر کرنا اور لکھنا شروع کر دیا اور اس ماڈل نے مطالعے کے ایک نئے شعبہ علم کی بنیاد ڈالی جو ثقافت کی خود ساختہ اکائیوں کا مطالعہ کرتا ہے۔

ممیات کی یہ تحریک 1980 کی دہائی کے وسط میں شروع ہوئی جب ڈگلس ہوفسٹڈٹر (Douglas Hofstadter) کی کتاب ''Metamagical Themas: Questing for the Essece of mind and pattern'' مطبوعہ 1985 نے ان مباحث کو آگے بڑھایا۔وہ میم کے بارے میں لکھتے ہیں:

"The ideosphere's counterpart to the biosphere's gene-is

meme, rhyming with "theme" or "scheme". As a library is an organized collection of books, so a memory is an organized collection of memes. And the soup in which memes grow and flourish-the analogue to the "primordial soup" out of which life first oozed-is the soup of human culture."(9)

یہ کتاب دراصل ڈگلس کے ان کالموں کا مجموعہ ہے جو انہوں نے معروف سائنس میگزین سائنٹفک امریکن(Scientific American)کے لیے تحریر کیے۔انہوں نے ایک کالم "On Viral sentences and Self-Replicating system" میں ڈاکنز کے میم کے نظریہ اور ممیات پر تفصیلی گفتگو کی۔ بعد ازاں آریل لوکاس(Arel Lucas)نے بھی یہی تجویز پیش کی کہ میم کے مطالعے کے علم کو جینیٹکس کی طرز پر ممیٹکس ہی کہنا چاہیے۔اسی موضوع پر ٹفٹس یونیورسٹی کے استاد ڈینیل سی ڈینیٹ (Daniel C. Denett) کی کتاب "Consciousness Explained" ۱۹۹۱ میں شائع ہوئی انہوں نے اس کتاب میں میم کے تصور کو تھیوری آف مائنڈ کے ساتھ جوڑا۔

اسی دور میں ممیات نظریاتی مباحث کے ساتھ ساتھ ادب بالخصوص فکشن کا موضوع بھی بننے لگا۔اسے نیل سٹیفنسن(Neal Stephenson)نے اپنے ایک سائنس فکشن ناول "Snow Crash" مطبوعہ ۱۹۹۲ کا تھیم (موضوع) بنایا۔ ممیات کی تحریک کا ایک اہم نام ڈگلس رشکوف(Douglas Rushkoff) ہے۔ جنہوں نے اپنی کتاب "Media Virus: Hidden agenda in popular culture" (مطبوعہ ۱۹۹۵)میں ممیات کو جدید انداز میں متعارف کرایا۔

ممیات پر تحقیقی آرٹیکلز پر مبنی ایک ای جرنل – "Journal of Memetics Evolutionary Models of Information Transmission" بہت اہمیت کا حامل ہے۔یہ جرنل مانچسٹر میٹروپولٹین یونیورسٹی انگلینڈ سے ۱۹۹۷ میں جاری ہوا۔اس مجلے کی ویب سائٹ پر اس کے مقاصد کچھ یوں درج ہیں:

"The journal of memetics seeks to develop the memetic perspective, with space devoted to relevant evolutionary issues and other related topics. We seek to discuss issues

concerning memetics such as:

- Mechanisms involved in evolutionary processes. Comparisons of different models of evolution are especially welcome.
- Philosophical or theoretical issues concerning epistemology and evolution
- Boundaries of the evolutionary approach
- Empirical research
- Fundamental approaches aiming at structuring the field of memetics as a science."(10)

یہ ایک ششماہی جرنل ہے جو ۲۰۰۵ تک باقاعدگی سے شائع ہوتا رہا۔ اس مجلے کے سترہ شمارے منظر عام پر آئے جو ممیات کی تحقیق کے حوالے سے بہت اہم ہیں۔ اس جرنل میں شائع شدہ تمام تحقیقی مضامین کو اس کی ویب سایٹ http://cfpm.org/jom-emit/about.html سے پڑھا اور محفوظ کیا جا سکتا ہے۔

ممیات پر ایک مفصل اور جامع کتاب "Virus of the mind, The New science of the meme" کے نام سے ۲۰۰۹ میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کے مصنف امریکہ کے معروف کمپیوٹر پروگرامر اور مصنف رچرڈ براؤڈی (Richard Brodie) ہیں جو مائیکروسافٹ ورڈ کے موجد بھی ہیں۔ بارہ ابواب پر مشتمل اس کتاب میں میمز کی تعریف، ارتقا، بنیاد، اقسام اور دیگر مبادیات پر تفصیلی گفتگو کی گی ہے۔ وہ میم کی وضاحت بیالوجی اور کمپیوٹر کی اصطلاحات کے ساتھ تقابل کے ذریعے کچھ یوں کرتے ہیں:

بیالوجی	کمپیوٹر	دماغ
جینز	مشینی ہدایات	میمز
سیل	کمپیوٹر	دماغ
ڈی این اے	مشینی زبان	دماغ کے اندر علم کی پیشکش
وائرس	کمپیوٹر وائرس	دماغ کا وائرس
جین پول	سافٹ ویئر	میم پول
بیضہ	الیکٹرانک بلیٹن بورڈ	نشر و اشاعت

	پوسٹنگ	
جاندار	آپریٹنگ سسٹم	ثقافتی ادارہ
جینزاوران کی اعلیٰ درجہ بندی	مشینی فن تعمیر کا پروگرام	کلچر
حیاتیات	سکیورٹی ہول	رویہ،طرز عمل(۱۱)

ممیات پر نظریاتی اور اطلاقی سطح پر مسلسل لکھا جارہا ہے۔ لیکن اردو زبان میں اس طرح کی تحقیق و مباحث تاحال ناپید ہیں۔ ادب اور ثقافت ایک دوسرے کا ناگزیر جزو ہیں۔ ادب ثقافت کی منتقلی کا ایک اہم ٹول بھی ہے۔ لیکن دیگر نئے شعبہ علوم اور ادبی و تنقیدی رجحانات کی طرح یہ اصطلاح بھی اردو دنیا کے لیے نئی ہے۔۔ اردو زبان میں ثقافت کی منتقلی کے طریقہ کار اور اس پر اثر انداز ہونے والے عوامل کو منطقی اور سائنسی بنیادوں پر سمجھنے کے لیے تاحال کوئی قابل قدر کاوش نہیں ہوئی۔

حوالہ جات

1. Richard Dawkins, The Selfish gene, New York: Oxford University, Press, 2006, P 192
2. Micheal Payne and Jessica Rae Barbera, A Dictionary of cultural and critical theory, UK, Wiley –Blackwell, 2010, p80
3. The Selfish gene, P 192
4. Same as above, P 194
5. Same as above, P 192
6. Same as above, p 199
7. Same as above, p 199
8. Same as above, p 193
9. Douglas Hofstadter, Metamegical Themas: Questing for the Essece of mind and pattern,UK, Penguin books, 1985, P 51
10. http://cfpm.org/jom-emit/about.html dated 02-09-2022
11. Richard Brodie, Virus of the mind, The New science of the meme, Hay House, 2009, P 37

انتظار حسین کے افسانوں میں سیاسی جبر کا تمثیلی و علامتی اظہار

حافظ حبیب الرحمٰن

Abstract:

This article is a brief overview of Intezar Hussain's art of fiction writing. Intezar Hussain was born in 1923. He started his literary career with poetry. He also tried his hand at journalism and translation writing. However, his style of fiction writing was not as traditional as that of other fiction writers. He created fiction by deviating from the traditions; he adopted a unique style of expression by combining tradition and modernity and enriched Urdu fiction writing with new experiences. Pastime and the retrieval of the past is his favourite subject. He connects the past with the present and the future and presents the present with history, religion, myths and beliefs and myths, myths and divas and brings forth a new philosophical mood and mythological and mythological dimension. Human negation of migration accidents Intezar Hussain has adopted a symbolic tendency instead of a mythical colour in Urdu fiction writing. Hardly anyone else could write like Intezar Hussain in symbolic fiction.

انتظار حسین 21 دسمبر 1923ء کو بھارت کے بلند شہر ضلع کے ایک گاؤں ڈبائی میں پیدا ہوئے۔ انتظار حسین ایک افسانہ نگار، ناول نگار، نقاد اور بلند پایہ کالم نگار تھے۔ انتظار حسین نے ابتدائی تعلیم گھر پر حاصل کی۔ ان کی ابتدائی تعلیم کا آغاز ان کے والد (منتظر علی) کے سخت مذہبی رجحان اور زمانے کے تقاضوں کے درمیان تنازعہ کا باعث بن گیا۔ ان کے والد چاہتے تھے کہ وہ روایتی مذہبی تعلیم حاصل کریں اور وہ اسکول جانے کے سخت مخالف تھے۔ اس کی بڑی بہن نے اصرار کیا کہ اسے اسکول میں داخل کرایا جائے اور باقاعدہ تعلیم شروع کی جائے۔ انتظار حسین نے 1942ء میں آرٹس کے مضامین کے ساتھ انٹرمیڈیٹ اور 1944ء میں بی اے کیا۔ اس کے بعد انتظار حسین نے

اردو ادب میں ماسٹر کی ڈگری حاصل کی اور تقسیم ہند کے بعد ہندوستان سے ہجرت کر کے لاہور میں سکونت اختیار کی۔اس وقت ان کا تخلیقی سفر شروع ہوا۔

انتظار حسین افسانے لکھنے کے ساتھ ساتھ ترجمہ نگاری بھی کرتے رہے۔اس طرح روسی افسانوں سے ان کی واقفیت بڑھی اور وہ چیخوف اور ترکنیف سے بہت متاثر ہوئے۔انہوں نے امریکی ادب کا ترجمہ بھی کیا جس میں جدید امریکی کہانیوں کی ایک کتاب بھی شامل ہے جس کا عنوان ہے"Now and Other Stories" انتظار حسین صحافت سے بھی وابستہ رہے اور چند اہم رسائل واخبارات جیسے روزنامہ مشرق،لاہور اور ہفت روزہ نظام لاہور وغیرہ کی ادارت کرتے رہے۔ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں انہیں مختلف اعزازات سے نوازا گیا۔جس میں "پرائیڈ آف پرفارمنس" بھی شامل ہے۔ہندوستان میں انہیں ''یاترا ایوارڈ'' بھی دیا گیا۔ستمبر میں فرانسیسی حکومت نے انہیں "آفیسر آف دی آرٹس اینڈ لیٹرز" ایوارڈ دیا۔ان کی ادبی تخلیقات اردو ادب میں ہمیشہ زندہ رہیں گی کیونکہ ان کی تحریریں ماضی کی بازیافت کی یاد دلاتی ہیں۔انتظار حسین نے ناول بھی لکھے اور انگریزی اور روسی ادب کا ترجمہ بھی کیا۔انہوں نے ڈرامے اور رپورتاژ لکھیں۔ادبی اور تنقیدی مضامین بھی ملتے ہیں۔

افسانوی مجموعے: گلی کوچے 1952،کنکری 1955،آخری آدمی 1967،شہر افسوس 1972،کچھوے 1981،خیمے سے دور 1982،خالی پنجرہ 199

ناول: چاند گہن 1953،دن اور داستان 1959،بستی 1980،تذکرہ 1987،آگے سمندر ہے 1995

ڈرامے: خوابوں کا سفر 1968،نفرت کے پردے میں 1970،پانی کے قیدی 1973

رپورتاژ: دہلی جو ایک شہر تھا،چراغوں کا دھواں

ترجمے: 1. نئی دہلی 1952،سرخ تمغہ 1960،سارہ کی بہادری 1967،ہماری بستی 1967،فلسفہ کی نئی تشکیل 1961،باوزبے تنگ ۱۹۶۶ء

سفر نامہ: زمین اور فلک 1987،

متفرقات: ذرے 1972،علامتوں کا زوال 1983،جمل اعظم 1995،جستجو کیا ہے(سوانح)1912

انتظار حسین نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے کیا۔ن۔میم راشد کی "ماورا" کا گہرا اثر قبول کیا اور اس انداز میں آزاد نظمیں لکھنا شروع کیں۔لیکن وہ جلد ہی شاعری سے افسانے کی طرف چلے گئے۔انہوں نے پہلا افسانہ "قیوم کی دکان" کے نام سے لکھا جو دسمبر میں "ادب لطیف" لاہور میں شائع ہوا۔ابتدائی دنوں کا ایک اور افسانہ

"ماسٹر" ہے۔ یہ دونوں افسانے ان کے افسانوی مجموعے "گلی کوچے" میں شامل ہیں۔ انتظار حسین کا تخلیقی سفر تقسیم ہند کے فوراً بعد شروع ہوتا ہے۔ انتظار حسین کا افسانہ نگاری کا انداز دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح روایتی نہیں تھا۔ ان کی تحریروں میں استعارے استعمال کرنے کا ہنر، فصاحت و بلاغت اور زندگی کی حقیقتوں کی کشادگی اور بے باک پن نے قارئین کو مسحور کر دیا۔ انہوں نے مختلف موضوعات پر کالم لکھ کر بھی اپنی پہچان بنائی۔ انتظار حسین کا کالم "لاہور نامہ" آج بھی کالم نگاروں کے لیے مشعل راہ ہے۔ انتظار حسین نے اردو کے علاوہ انگریزی میں بھی کالم لکھے۔ انتظار حسین جیسا شخص اردو ادب اور صحافت میں شاید ہی ملے۔ انتظار حسین اردو افسانے کا ایک بہت معتبر نام ہے اور ساتھ ہی ان کا اسلوب اور بدلتا لہجہ صف اول کے افسانہ نگاروں کے لیے ایک بڑا چیلنج تھے۔ اس کی اہمیت یہ بھی ہے کہ وہ داستانی ماحول کو اپنی کردار نگاری اور اسلوب کو اپنے جدید تقاضوں کے مطابق ڈھالنا چاہتے تھے۔ ان کی تحریریں پڑھ کر حیرت کی ایک لہر آتی ہے جس سے ان کے سنجیدہ پڑھنے والوں کے پاؤں اکڑ جاتے ہیں۔ ان کی خود ساختہ صورتحال حقیقت سے بہت دور ہے۔

اردو افسانہ نگاری میں انتظار حسین اپنے فن، تکنیک اور موضوع کے حوالے سے پاکستان اور ہندوستان میں یکساں مقبول ہیں۔ معنویت سے بھرپور فن اور تصوف، فلسفہ اور طنز سے مرکب بہترین افسانے تخلیق کیے۔ اگرچہ انھوں نے مغربی افسانہ نگاروں سے بھی خوب استفادہ کیا اور مغربی تکنیک کا اردو افسانے میں مشرقی رنگ میں استعمال کیا جو کہ "کایا کلپ" کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ جدید دور تک انتظار حسین کا افسانوی ادب فن کے معیار پر پہنچ چکا تھا۔ انتظار حسین نے افسانہ نگاری کو نئے تجربات سے مالا مال کیا ہے یہ اگرچہ روایت سے انحراف تھا تاہم روایت اور جدیدیت کو ملا کر ایک انوکھا طرز اظہار تھا۔ انتظار حسین کو اپنے تمثیلی اور بیانیہ اسلوب کی وجہ سے اردو افسانے میں ایک نئے اسلوب کا موجد کہا جا سکتا ہے۔ ان کا تمثیلی اسلوب، بیانیہ اسلوب، استعاراتی اسلوب اور تاریخی شعور کی آگ میں جلتا ہوا جدید کرب انھیں اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں سے ممتاز مقام عطا کرتا ہے۔

ماضی کی از سر نو بازیافت انتظار حسین کا پسندیدہ اور اہم موضوع ہے۔ وہ ماضی کی خوشگوار اور ناخوشگوار یادوں کو سینہ سے لگا کے رکھتے ہیں۔ ماضی کو عزیز رکھنے کے ساتھ ساتھ ماضی کی بازیافت بھی کرتے ہیں اور اس کا رشتہ حال اور مستقبل سے بھی جوڑتے ہیں۔ ان کے ہاں ماضی کا لفظ وسیع اور جامع معنی میں استعمال ہوا ہے۔ اس حوالے سے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> "وہ بار بار اصرار کرتے ہیں کہ زمانے دو نہیں یعنی حاضر اور مستقبل بلکہ تین ہیں۔ یہ تین زمانے جدا جدا حقیقتیں ہیں بلکہ آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ان کی حد بندی نہیں کی جا سکتی۔ آدمی ظاہر میں

سانس لیتا ہے مگر اس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوئی ہیں۔انتظار حسین کے فکشن سے مراد تاریخ، مذہب، نسلی اثرات، دیو مالا، حکایتیں، داستانیں اور عقائد و توہمات سب کچھ ہے۔ماضی کی بازیافت اور جڑوں کی تلاش کا سوال انتظار حسین کے فکشن کا مرکزی سوال ہے۔"(1)

مہدی جعفری بھی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

"انتظار حسین ماضی کے خوابناک سفر سے عہد حاضر کی راہ نکالتے ہیں اور اسے مستقبل کی سطح پر بھی دیکھتے ہیں۔"(2)

سفر ہجرت کا لازمی جزو ہے۔سفر ہجرت کے دوران انسانوں کے ساتھ پیش آنے والے تمام حوادثات کو بھی انتظار حسین نے موضوع بنایا ہے۔خارجی سفر کے ساتھ ساتھ یادوں اور خوابوں کے داخلی سفر کو بھی موضوع بنایا ہے۔اس حوالے سے "ہمسفر"، "پرچھائیاں"، "ہڈیوں کا ڈھانچہ"، اور "کشتی" اہم افسانے ہیں۔ افسانہ "ٹانگیں" میں تانگے کا سفر ہے۔"کٹا ہوا ڈبہ" میں ریل کا سفر ہے۔"آخری آدمی" اور "شہر افسوس" میں انسان کے داخلی سفر کا بیان ہے۔ہجرت کے تجربے اور ثقافتی جڑوں کی تلاش نے انہیں ایک ایسے تخلیقی سفر پر گامزن کیا جس کی منزل وہ شعور ہے جو پوری کائنات کو انسان کا گھر بناتا ہے۔جہاں رامائن اور مہابھارت، جنگ، بدھ مت کے افسانے، صوفیانہ تصوف، پیغمبروں اور رسولوں کے واقعات، افسانوی اور الوہیت کے تصورات، عہد ناموں، نوادرات اور حال کے بہت سے مراحل سب اس کے اپنے بن جاتے ہیں۔انھوں نے ماضی کی داستانوی اور تخیلاتی روایات کو دریافت کیا اور ضائع ہونے سے بچالیا۔انتظار حسین کی اس تخلیقیت کو مد نظر رکھتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

"انتظار حسین اس عہد کے اہم ترین افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔اپنے پر تاثیر تمثیلی اسلوب کے ذریعہ سے انھوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنوی امکانات سے روشن کرایا۔اور اردو افسانے کا رشتہ بیک وقت داستان، حکایت، مذہبی روایات، قدیم اساطیر اور دیو مالا سے ملا دیا ہے۔داستانوں کی فضا کو انھوں نے نئے احساس اور نئی آگاہی کے ساتھ کچھ اس طرح برتا ہے کہ افسانے میں ایک نیا فلسفیانہ مزاج اور ایک نئی اساطیری اور داستانی جہت سامنے آگئی ہے۔"(3)

"شہر افسوس" میں انسانی نفسیات کو موضوع بنایا گیا ہے۔اس مجموعے کے افسانوں میں ایک طرف تو انتظار حسین برائی کے زیر اثر پرورش پانے والے انسان کی نفسیات کی عکاسی کی ہے تو دوسری طرف ہجرت اور جلاوطنی کے کرب کی روداد بیان کی ہے۔تقسیم ہند اور تقسیم پاکستان کے اندوہناک سانحوں نے انتظار حسین کے فن میں پختگی، گہرائی اور مزید کرب پیدا کیا ہے۔انھوں نے ایک ماہر مصور کی طرح اپنے عہد کی عکاسی کی۔اس حوالے سے

ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں:

"یہ کوئی راز نہیں کہ ترقی پسند افسانہ نگار سے انتظار حسین ترقی پسندوں سے جڑے ہوئے ہیں مگر یہ حقیقت ہے کہ انتظار حسین ماضی کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر نہیں رہ جاتا وہ ہمارے عظیم افسانہ نگاروں میں سے ہے جو اپنے عہد کی گواہی دے رہے ہیں۔"(4)

انتظار حسین جب کوئی کہانی سناتے ہیں تو استعاروں، علامتوں، اشارے اور کہانیوں کے ذریعے ان خیالات کی ترسیل میں سہولت بھی فراہم کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ہمارے ناولوں اور افسانوں کا بیانیہ انداز مغربی کرداروں کے مقابلے ہمارے اجتماعی شعور اور مزاج کے لیے زیادہ سازگار ہے۔ وہ کہانیوں کے ماحول کو نئے احساس اور نئی آگہی سے بھر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان انتظار حسین کی افسانہ نگاری کے بارے میں لکھتی ہیں:

"انتظار حسین جدید مختصر افسانے کی ایک اہم شخصیت ہیں۔ افسانہ نگاری کے اس طویل عرصے میں ان کا فن کئی تجربات سے گزرا۔ کبھی یہ تصوف تھا، کبھی فلسفیانہ تھا، کبھی شاعری کے قریب تھا، کبھی اقبال کے خیالات کا عکس تھا، کبھی یہ روسی ادیبوں کی حقیقت پسندی تھی، خاص طور پر ترگنیف اور تسطائی کی، جس نے ان کے فن کو متاثر کیا، کبھی چیخوف کے افسانوں کی تفصیلات ان کے افسانوں میں پیوست دکھائی دیتی تھیں۔ ایک زمانے کے افسانوں کے دوبارہ جنم لینے کے معاملے نے انتظار حسین کو سوچنے کی دعوت دی، اپنے ناول "میٹامورفسس" کے انداز میں انہوں نے "کایا کلپ" تخلیق کیا۔ اگرچہ ان کے تخیلات اور تخلیقات کے مختلف اثرات تھے لیکن ان کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے تکنیک مغرب سے لی اور اس تکنیک میں جو کچھ پیش کیا وہ خالص مشرقی ہے۔ جیسے قدیم اسلامی تاریخ کے حوالے، دیو مالائی دور کی کہانیاں، کہانیاں، قصے، لوک کہانیاں یہ سب ان کے افسانوں میں علامت کے طور پر استعمال ہوتے تھے۔ گویا انھوں نے ماضی اور حال کو اس آئینے میں دیکھنے کے لیے مغربی تراکیب کا سہارا لیا ہے۔"(5)

افسانہ نگاری میں انتظار حسین نے تحریری رنگ کی بجائے علامتی رجحان اپنایا۔ علامتی افسانے میں انتظار حسین جیسا شاید ہی کوئی لکھ سکے گا۔ مثال کے طور پر انتظار حسین نے اپنی کہانی "آخری آدمی" میں عہد نامہ قدیم کے ماحول کی تصویر کشی کی ہے۔ اس کا مرکزی کردار الیاسف وہ آخری آدمی ہے جو ہر لحاظ سے عقلمند ہے اور پوری کوشش کرتا ہے کہ وہ اپنے ساتھیوں کی طرح انسانیت کے درجے سے نہ گرے۔ اسے اپنا مقام برقرار رکھنے کے لیے وہ جس تکلیف دہ جدوجہد سے گزر رہا ہے اسے افسانہ نگار نے موثر انداز میں بیان کیا ہے۔ اپنے تمثیلی حوالے میں وہ اس دلچسپ حقیقت کا اظہار کرتے ہیں کہ انسان منفی خصلتوں سے بچنے کی کتنی ہی کوشش کرے وہ اپنی فطرت سے نہیں بچ سکتا۔ منفی خصلتیں صرف لالچ اور ہوس تک محدود نہیں ہیں بلکہ اس میں ہر قسم کی خواہشات شامل ہیں جو

اخلاقیات کے دائرے سے باہر ہیں۔اس میں جنسی بھوک بھی شامل ہے۔الیاسف ان سب سے بچتا ہے یہاں تک کہ وہ محبت اور نفرت، غصہ اور ہمدردی، ہنسنے اور رونے، ہر حالت سے گزر کر اپنی ذات کے خول میں سکڑ کر غائب ہو جاتا ہے۔اس میں کچھ جسمانی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں اور آخر کار یہ بھی بندر کے شکل میں منتقل ہو جاتا ہے۔اس افسانے میں انتظار حسین نے جس خوبصورتی کے ساتھ ترقی اور بنیادی انسانی جبلت کو بیان کیا ہے وہ حیرت انگیز ہے۔

انتظار حسین کی اس کہانی میں ایک بندر پہلی بار کسی انسانی بستی میں جاتا ہے اور ترقی دیکھ کر حیران ہوتا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ہماری ترقی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہماری دم ہے۔انسان نے اپنی دم کاٹ کر کیسے ترقی کی؟ چنانچہ اس بندر کی بات سن کر پورے گروہ نے اس کی دم کاٹنے کا فیصلہ کیا۔لیکن ایک بوڑھا بندر کہتا ہے کہ جس استرا سے آپ کل اپنی دم کاٹیں گے وہی ایک دوسرے کے گلے بھی کاٹیں گے۔انتظار حسین کا یہ غیر معمولی افسانہ ہے جس میں انہوں نے انسانی اخلاقی اقدار کی تباہی، روحانی کشمکش اور اس پر پہاڑی قوتوں کے تسلط کو ایک اچھوتے انداز میں موثر انداز میں بیان کیا ہے۔یہ روحانی اور اخلاقی زوال ان کے پہلے افسانوں کا موضوع ہے۔پہلے انفرادی اور پھر اجتماعی طور پر اس افسانے میں نظر آتا ہے جس میں انہوں نے بنی اسرائیل کے الہامی اسلوب کو متاثر کیا ہے اور پورا افسانہ قرآن کریم اور عہد نامہ قدیم کے اسلوب پر لکھا ہے۔استعارے اور علامتیں بھی الہامی کتابوں سے لی گئی ہیں۔

انتظار حسین کی تحریروں نے تقسیم ہند اور ہجرت سے پیدا ہونے والے خلاء کو محسوس کیا لیکن اردو ادب کے دوسرے ادیبوں کی طرح ان کی تحریروں میں اجتماعی نرگسیت یا زندگی کا کوئی عنصر نہیں تھا۔توبہ، ماضی کی یاد، کلاسیک سے محبت، ماضی کا نوحہ ان میں بہت نمایاں ہیں۔پرانی اقدار کا انحطاط اور نئی اقدار کی سطحی اور جذباتی نوعیت بہت سی جگہوں پر تلخی اور اظہار کا باعث بنتی ہے۔انتظار حسین ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے علامتی اور استعاراتی اسلوب کو بالکل نئے انداز میں استعمال کیا۔لیکن ان کی تحریروں میں ایک عجیب قسم کی نرمی اور خوبصورتی ہے۔اس میں وہی دلکشی ہے جو پرانی عمارتوں میں رات کو چاندنی سے ہوتی ہے۔ان کے افسانوں اور اسلوب کے بارے میں شمیم حنفی لکھتے ہیں:

> "ترقی پسندوں نے ایک منظم خطہ سے تعلقات استوار کرنے پر زور دیا۔ہمارے سامنے وہ مرحلہ ہے جس پر نئے ادیبوں نے اپنی ذہانت اور نئی تکنیک سے افسانے کو زندہ کیا ہے۔انتظار حسین رجعت پسند ہیں ترقی پسند یا جدید افسانہ نگار ہیں یہ معمہ آج بھی بہت سے لوگوں کے لیے حل طلب ہے۔ایک چہرے میں اتنے چہرے کہ بار بار دیکھنے سے انتظار حسین کے بہت سے نقاد پریشان ہو گئے۔"(6)

ان کے افسانوں کے اسرار سے پردہ اٹھانے کے لیے ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان افسانوی رجحان کے بارے میں لکھتی ہیں:

"انتظار حسین نے قدیم زمانے کی مختلف افسانوی روایات کو جوڑ کر زندگی کی حقیقتوں کو آریائی اور اسلامی افسانوں کے تناظر میں ایک ہی وقت میں دیکھا اور ان کا اظہار کیا۔ ان کی تخلیقی صلاحیتیں ان کے افسانوں نے انھیں جدید کہانی کے نئے تجربات کا پیش خیمہ بنا دیا۔ اس سلسلے میں "پیچھے"، "پتے"، "کشتی"، "کچھوے"، "انتظار"، "نئے" "بہو" قابل ذکر ہیں۔"(7)

ہجرت کی تمام سختیاں ان کے افسانوں میں ملتی ہیں جس کی مثالیں ان کے ابتدائی مجموعوں ''گلی کوچہ'' اور ''کنکری'' کے افسانوں میں ملتی ہیں۔ اس کے علاوہ، چوتھے افسانوی مجموعے، "شہر افسوس" کے افسانوں میں ہجرت اور جلاوطنی کے تجربات کے بارے میں زیادہ تر افسانے موجود ہیں۔ انتظار حسین کے مطابق فسادات کی پچھلی نسل کو اس دور کا تجربہ کرنا تھا اور اگلی نسل کے لیے اس دور کا تجربہ ہجرت کا تھا۔ اس حوالے سے ان کا کہنا ہے کہ اسلامی تاریخ میں تجربہ بار بار اپنے آپ کو دہرایا جاتا ہے اور بیرونی اور اندرونی درد کے ایک طویل عمل کے ساتھ تخلیقی تجربہ بن جاتا ہے انتظار حسین اردو افسانے کے قطب مینار ہیں جو پرانی اور خستہ حال تاریخی عمارتوں کے راوی اور ثقافتی آثار کی آخری کہانی بھی ہیں۔ تہذیب و تمدن کے نقصانات کو روشن خطوط میں بیان کرنے کے فن پر انہیں عبور حاصل ہے۔ ان کی تخلیقی نثر اور گفتگو کا لہجہ ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہم روایت اور تہذیب کے گہرے سمندر میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ انہوں نے اپنی روایت کو ہمیشہ اپنے دل کے قریب رکھا۔ انہوں نے مشرقی علوم کو مغربی علوم پر ترجیح دی۔ برصغیر کی ثقافتی روایات پر مبنی کتابوں کو ہمیشہ سراہا گیا۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ انتظار حسین کے کام کے بارے میں لکھتے ہیں:

"انتظار حسین کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ انھوں نے افسانے کی مغربی ہئیت کو تو قبول نہیں کیا بلکہ کتھا کہانی اور داستان و حکایت کے جو مقامی سانچے مشرقی مزاج اور افتادِ ذہن کے صدیوں کے عمل کا نتیجہ تھی اور مغربی اثرات کی یورش نے جنھیں نے رد کر دیا تھا انتظار حسین نے اپنی حکمت و دانش کی گرفت میں لیا اور ان کی مدد سے مروجہ سانچوں کی نقل کر کے افسانے کو ایک نئی شکل اور ذائقہ دیا۔"(8)

انتظار حسین نے اپنے آباؤ اجداد کی کہانی سنانے کی صدیوں پرانی روایت کو زندہ کیا اور گنگا جمنی تہذیب کی زبان اردو سے ایک نیا تخلیقی انداز دریافت کیا۔ انہوں نے تقسیم ہند کو دیکھا اور ہجرت کے درد کو محسوس کیا۔ ان کے عہد نے ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مختلف رنگوں کو اپناتے ہوئے کلاسیکی فضا میں سانس لی۔ انتظار

حسین نے اپنے دور کے تمام رنگوں کو اپنے منفرد انداز سے مجسم کر دیا۔ یہ تخلیقی ذہانت ہی تھی جس کی بدولت انھوں نے اردو افسانے کو انگریزی افسانوں سے ممتاز کیا۔ جب انہوں نے کہانیوں میں جان ڈالی تو کہانی متحرک ہوئی اور جب کہانی متحرک ہوئی تو نئی کہانیاں وجود میں آئیں نئے کپڑوں میں نئی کہانیاں نظر آنے لگیں۔ شمیم حنفی ان کی کہانیوں کے بارے میں کچھ یوں لکھتے ہیں:

"ایک نئے افسانہ نگار نے مجھے برسوں پہلے لکھا تھا کہ ہماری کہانیاں آپ کو اس وقت تک پسند نہیں آئیں گی جب تک کہ برسوں آپ قرۃ العین اور انتظار حسین کے جادو سے باہر نہیں آجاتے۔"(9)

تقسیم اور ہجرت کے ذاتی تجربے نے انتظار حسین کے افسانوں پر اثرات مرتب کیے۔ مشترکہ تہذیب کا مٹ جانا اور کھوئی ہوئی زمینوں، کھوئے ہوئے زمانے اور کھوئے ہوئے لوگوں کی تلاش ان کے افسانوں، ناولوں، تنقیدی تحریروں اور ادبی کالموں کا محور رہا ہے۔ انتظار حسین کے لیے یہ مسئلہ صرف فکری ہی نہیں ہے بلکہ احساس اور اظہار کا بھی معاملہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں کے مضامین میں جہاں کھوئے ہوئے لوگوں کی تلاش ہے، وہیں ایک تہذیبی مفہوم بھی ہے خواہ وہ اسلوب کچھ بھی ہو۔ انتظار حسین نے جب 60ء کی دہائی میں لکھنا شروع کیا تو اردو ادب کے منظر نامے پر ترقی پسند تحریک کا جادو سر چڑھ کر بول رہا تھا لیکن وہ اس کا شکار نہ ہوئے۔ چند روایتی افسانے لکھنے کے بعد اس نے ایک نئی راہ تلاش کی۔ "آخری آدمی"، "زرد کتا" اور "شہر افسوس" جیسے شاہکاروں نے نہ صرف اردو کا وقار بڑھایا ہے بلکہ عالمی افسانے میں ایک نیا ذائقہ بھی شامل کیا ہے اور توقع کے مطابق زبان کے تخلیقی امکانات کو تہذیبی زندگی سے جوڑ دیا ہے جس سے انتظار حسین کا مقام بلند اور منفرد ہو جاتا ہے۔

انتظار حسین کے اپنے افسانوں میں قدیم ہندوستانی داستانوں، حکایات اور اساطیر کو افسانوں میں استعمال کیا ہے اور افسانوں میں ان کے استعمال کو معجزہ سمجھا جانا چاہیے کیونکہ انھوں نے افسانے کی قدیم زبانی روایت کو افسانے کی جدیدیت سے ہم آہنگ کیا۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اس بارے میں لکھتے ہیں:

"افسانے میں ایک نیا فلسفیانہ مزاج اور ایک نئی اساطیری اور داستانی جہت سامنے آئی ہے۔ وہ فرد اور سماج، حیات و کائنات اور وجود کی نوعیت و ماہیت کے مسائل کو رومانوی نظر سے نہیں دیکھتے۔ نہ ہی ان کا رویہ محض عقلی ہوتا ہے بلکہ ان کا فن میں شعور و لاشعور دونوں کی کارفرمائی ملتی ہے۔ اور ان کا نقطہ نظر بنیادی طور پر رومانوی اور ذہنی ہے۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہیں اور خانہ روح میں نقب لگاتے ہیں اور موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کشمکش کو تخلیقی لگن کے ساتھ پیش کرتے ہیں،۔ عہد نامہ قدیم و اساطیر و دیومالا کی مدد سے ان کو استعاروں، علامتوں اور حکایتوں کے باریک احساس کو سہولت کے ساتھ پیش

کرتے ہیں۔ان کے اسلوب میں ایک سادگی اور تازگی ہے جس کی نظیر اس سے پہلے اردو افسانے میں نہیں ملتی۔"(10)

انتظار حسین اردو ادب کے واحد افسانہ نگار ہیں جنہیں ترقی پسند افسانہ نگاری، جدید افسانہ نگاری، مابعد جدید افسانہ نگاری کا دور دیکھنے کو ملا اس لیے وہ اردو ادب کے واحد افسانہ نگار ہو سکتے ہیں جنھیں ترقی پسند دور سے لے کر موجودہ دور تک کے اردو ادب کو پرکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا ہو گا اور ہر دور میں ان کا اپنا منفرد انداز رہا ہے۔اردو ادب ہمیشہ انتظار حسین کا منتظر نظر آئے گا کیونکہ انتظار حسین مختصر علالت کے بعد 2 فروری 2016ء کو لاہور میں انتقال کر گئے۔ان کی وفات سے اردو کتاب سخن کا ایک باب ہمیشہ کے لیے بند ہو گیا۔شاید انتظار حسین دوبارہ جنم لے کر اردو ادب کی کتاب سخن کو آباد کریں۔اب صرف انتظار حسین کا انتظار رہے گا جو کبھی پورا نہیں ہو گا کیونکہ انتظار حسین اس دنیا میں نہیں رہے ہیں لیکن انتظار حسین کی تحریروں کی بدولت یہ دنیا اور فن افسانہ نگاری کی دنیا ہمیشہ روشن رہے گی۔

حوالہ جات

1۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، انتظار حسین کا فن، مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2004ء، ص539

2۔ مہدی جعفر، نئے افسانے کا سلسلہ عمل، دی کلچر اکیڈمی، گیا، 1981ء، ص102

3۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، انتظار حسین کا فن، مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص536

4۔ ڈاکٹر انوار احمد، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، ص576-575

5۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان، اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1982ء، ص208

6۔ شمیم حنفی، ہم عصروں کے درمیان، دہلی: انجمن ترقی اردو (ہند)، 2005ء، ص23

7۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان، اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ، ص221

8۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، اردو افسانہ روایت اور مسائل، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2014ء، ص590

9۔ شمیم حنفی، ہم عصروں کے درمیان، ص38

10۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص590

کامران ندیم کی غزل عصرِ حاضر کی ترجمان

زینب آفتاب* ، ڈاکٹر صدف نقوی**

Abstract:

Kamran Nadeem belonged to Halqa Arbab e Zauq New York. His poetry is the representation of the current modern era. Kamran Nadeem's poetic expression is also unique because he wrote ghazals in the shortest verses. Kamran Nadeem raises knowledge & revolt against human exploitation. Kamran Nadeem is a progressive poet in the traditional sense. The yearning for social advice is seen in his poetry. The social aspect is very prominent in the poetry of Kamran Nadeem. The helplessness of the situation is realized in his poetry. The romantic aspect is very prominent in the poetry of Kamran Nadeem. Kamran Nadeem Faiz was also greatly influenced by Faiz Ahmed's poetry. He has brought new innovation to the subject of love and romance in Urdu Ghazal.

Key Words: Ghazal, Present Age, Progressive, Enlightenment, Human Exploitation

کلیدی الفاظ: غزل، عصرِ حاضر، ترقی پسند، انقلاب معاشرت، انسانی استحصال۔

کامران ندیم کا تعلق حلقہ اربابِ ذوق، نیویارک سے تھا۔ حلقہ اربابِ ذوق، نیویارک وطن سے دور اُردو ادب کے فروغ کے لے کوشاں رہے۔ کامران ندیم کی شاعری وقت کے بحران کی شاعری ہے۔ یہ ایک ایسا شعری محاکمہ ہے کہ جو صرف اپنے عہد کا ہی نہیں بلکہ تمدنی حرکیات میں پوشیدہ انسانی معاشرت اور دہشتوں کا منظر نامہ ہے۔

---

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

** صدرِ شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج ویمن یونیورسٹی فیصل آباد

ان کے شعری احساس واظہار میں تمثالیت کے رنگوں کے امتزاج کی نقش نگاری کچھ اس طور پر اپنا تاثر چھوڑتی ہے کہ یہ تمثالیت اور ڈرامائیت کے فن میں داخل ہو کر اپنے ہاتھوں اپنی روایت کو تخلیق کرنے لگتی ہے۔ فرد کی داخلی وحشت راہوں کے ابہام میں مزید اُلجھ کر اپنے آپ میں سمٹ کر ایک قفس میں مقید ہو کر رہ جاتی ہے۔ وحشت کا اثر دل پر یہ ہوتا ہے کہ وہ شعر و فکر کو سیراب کرنے لگتی ہے۔ شاعر کے دل میں جذباتی تموج ہوتا جو کہ ایک عام انسان میں پایا جاتا ہے۔ مگر وہ ایک ہی معاملے کو ایک ہی مزید عمیق تناظر میں دیکھنا اور سمجھنا چاہتا ہے اور شاعر وحشت ہی سی دل و عقل کو شعورِ ذات بنالیا ہے۔

چاکِ دل ہے کمال وحشت کا
ہے یہی اندمال وحشت کا(۱)

ماحول کے بکھرے ہوئے سالمات سے اپنے جمالیاتی اظہار کو شعر میں سمونا شعراء کا ہمیشہ سے دل پسند مشغلہ رہا ہے۔ شاعر باہر کی کائنات کو اپنے وجود میں سمو کر قنوطیت کا احساس تو دلواتا ہے مگر مہاجرت کا اذیت ناک تجربہ ایک ناسٹلیجیاتی کیفیت کا منصوبہ بھی دیتا ہے۔

دہکتی آگ پہ چلتے تو ایک عمر ہوئی
اب اور کتنا ہے ہم عذاب در بدری(۲)

نصیر احمد ناصر لکھتے ہیں:

"کامران ندیم کی شاعری بظاہر فیض احمد فیض کی شعری روایت کا تسلسل معلوم ہوتی ہے لیکن اس میں جھلک بھی آسانی اور فراوانی سے دیکھی جاسکتی ہے جسے کامران نے اپنے فکری عناصر، اپنے تجربے اور مشاہدے کے رنگوں اور جذبوں سے آمیخت کیا ہے۔"(۳)

کامران ندیم نے شاعری کو محض شوقیہ شعری لذت کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ برسوں ان افکار و خیالات کی اپنے اندر پرداخت کی ہے اور تخلیقی کاہش اٹھانے کے بعد انھیں قرطاس پر اُتارا ہے۔ جس دور میں لوگ ایک دوسرے کے استحصال میں لگے ہوں۔ جہاں انسان کم اور ویمپائر زیادہ ہوں وہاں الفاظ کی صورت گری خونبابہ فشانی سے کم ہیں۔ کامران ندیم نے سوچتے ذہن اور جاگتی آنکھوں کے ساتھ یہ کار خیر یعنی کئی نسلوں کو خون بہا چکانے کے لیے قلم اٹھایا ہے۔ یوں کامران ندیم کے شعری امکانات اپنی نوعیت میں جتنے واضح اور مقصدیت کے قریب تر ہیں اتنے ہی شعری اسرار کے حامل ہیں۔

جب شاعر کو اپنی معاشرتی خطا کا احساس ہوتا ہے جو خاصلاتی واہموں کا التباس ہے۔ جہاں دوریوں سے

کر یہہ چیز بھی خوبصورت اور جاذب نظر لگی ہے۔ ساختوں کا طلسم جب ٹوٹتا ہے۔ تو وہ بہت اذیت ناک ہوتا ہے۔ ان کی شاعری تخیل کا ایک ایسا ادراک ہے کہ جس میں نقش محدود ہوتے ہوئے بھی لا محدود ہے۔ کینوس بہت پھیلا ہوا ہے۔ انتشارِ ذہن تو ہے مگر شعری احساس میں بو قلمونی بہت ہے۔ شعور کی رو اس شعری احساس میں لاشعور کی روح میں تبدیل ہو کر ایک ایسی شعری تجریدیت تشکیل کرتی ہے جو تخیل ادراک میں شعریے کو جنم دیتی ہے۔ دراصل یہ تمام شعری، مغائرت کے رد عمل کا دوسرا روپ کہ جو ایک شدید مزاحمت کرنے والے شاعر کا احتجاج ہے۔ جہاں فرد ایک مقید معاشرے میں سک رہا ہے اور وہ اسے اندھے کنویں کی تنہائی کہتا ہے۔

کامران ندیم کی شاعری کا بنیادی نفس مضمون ''دہشت'' ہی ہے۔ یہ دہشت خوف اور ڈر سے مختلف ہے۔ اس میں ایک لایعینت (Absusdism) بھی ہے اور ایک جمالیاتی دکھ اور کرب کا احساس بھی ہے۔ یعنی دنیا میں انسان ہے تو مگر یہاں انسان نام کی کوئی چیز ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شعر میں ڈھلتی ہوئی دہشت آزادی کی سبلی (انکاری) ہے مابعد الطبیعاتی آفاق میں شاعر کے تناظر میں دھندلی ہے۔ جو تشکیک سے عبارت ہے مگر یہ التباس ہے جو موضوعیت کا دھوکہ ہے۔ شعر کا جمالیاتی تجربہ شعری متن کا سب سے اہم حصہ ہوتا ہے جو در صل ثبات و سکون ہوتا ہے، مگر اس میا طوفان پوشیدہ ہوتا ہے جو انسانی تجربے کی مکمل اور مستحکم وحدت ہے جو ایک وجودی بحران کا عندیہ دیتا ہے۔

سر پٹکتے ہیں یہ زندانی کیوں
کیا کوئی خوب سرا ہے باہر(۴)

اس شاعری میں ایک ایسی قنوطی خود کلامی کی حالت نظر آتی ہے۔ جو دراصل زندگی کی روشم اُمنگوں کی گہری مغائرتی خود کاریت کی کیفیت کا اظہار کرتی ہے۔ بنیادی طور پر ان کی شاعری جدید دور کے کرب واذیت کی تثلیت کی نئی جہات دکھاتی ہے۔ جن میں درد افسردگی، خیال اور اُمید شامل ہیں۔

ان کی شاعری کے مطالعہ سے علم ہوتا ہے کہ معاشرے میں فرد تنہا اور لاعلم ہے اس کی اپنی شناخت اور متعین راہ کھو چکی ہے۔ اگرچہ ان کی غزلیں کلاسیکی غزل کی روایات میں کندھی ہوئی ہیں لیکن ان میں جدید دور کا المیاتی لہجہ لاتشکیلیت کی سطح ہر تصوراتی التباس کو اُبھارتا ہے۔

دشت جاں میں رقص بسمل
چار سو کرتے رہیں گے

چار جانب ہیں بچھے دامِ شنیدن پھر بھی
مرغِ آشفتہ نوا بول رہا ہے کوئی(۵)

کامران ندیم کا شعری اظہار اس لیے بھی منفرد ہے کہ انھوں نے مختصر ترین بحروں میں غزلیات کہی ہیں اور بات کا احساس دلوایا ہے کہ ردیف اور قافیہ بازی کے کھیل میں خیال و جذبات کو سب سے مقدم رکھنا ہی شعری حسن ہے۔ ان کی شاعری ''لاشہ'' نہیں بلکہ اصل میں سانس لیتے ہوئے انسان کی شاعری ہے جس میں آفاق سے آہنگ و لفظیات کے پھول توڑے جاتے ہیں وہ لفظیات کے اس ذخیرے میں نہیں جاتے جہاں سے الفاظ کو اٹھا کر شاعری سے متصادم کر دیا جاتا ہے جن سے پامال کلمات (کلیشے) کی بو آتی ہے۔ ''وحشت ہی سہی'' میں اسی سبب ''اقوا''، ''افقا''، ''سناد''، ''ایطاء'' اور ''اجازہ'' کے شعری عیوب نہیں ہیں اس مخزن میں شاعر کے شعری تجربے سے انفرادی نقش ابھرتے ہیں جو قاری کے اجتماعی شعور کا حصہ بن کر تہذیبی و معاشرتی المیات کا منظر نامہ ترتیب دیتے ہیں جو کہ موضوع اور مورض کا رزم نامہ بھی ہے۔

وہی سر ہے وہی سودا وہی وحشت ہے میاں
اب بھی آجاؤ کہ دل کی وہی خلوت ہے میاں

وسعتِ دید سمٹنے ہی ہیں پاتی ہے
چشمِ آہو سے ہمیں آج بھی نسبت ہے میاں

عمر جب ہجر مسلسل کی مسافت میں کٹی
یہ بھی کٹ جائے گی اک دن شب فرقت ہے میاں(۶)

کامران ندیم نے شاعری کی مراقباتی سطح سے باطن اور ظاہر کو کھنگالا ہے۔ وہ وجودی زاویے کے انکشافات سے بغل گیر ہوتے وقت اشیا اور مظاہر کے مابین موجود مرئی اور غیر مرئی رابطوں اور فاصلوں کو باصرہ (دیکھنے کی سطح) کی سطح پر محسوس کر کے الفاظ کا منظر نامہ بناتے ہیں۔ وہ اظہار و تجسس کے حلقے اور فکری و تخلیقی عمل کو وسیع کرنے کے لیے تجربے اور مشاہدے کا دامن تھامتے ہیں۔

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی لکھتے ہیں:

''ان کی شاعری کی نمایاں خصوصیت سچائی کی خوشبو کی شمولیت ہے، کیونکہ انھوں نے تصورات و خیالات

کا پیراہن بُننے کے بجائے حال کی برہنہ حقیقتوں کو سچائی سے بیان کیا ہے۔ اس لیے انھوں نے جو منفرد لہجہ اختیار کیا ہے اس میں ان کے دل کی تمام لذتیں اور کڑواہٹیں شامل ہو گئی ہیں۔ جنھیں وہ لفظوں کے نوحے کو عبور کرنے کی کوشش کرنے کی سعی میں مصروف ہیں۔''(۷)

ان کی غزلیں منجمد تصورات کے بجائے زمانے سے ہم آہنگ ہیں۔ انھوں نے محسوسات کو لفظ و صورت میں مقید کیا ہے۔ اب کی غزلوں میں لفظ ''وحشت'' اور ''خواب'' جہتیں اور زاویے رکھتے ہیں۔ وحدت اور یگانگت سے بھرپور شناخت اور پہچان دیتے ہوئے لفظ خواب کے تنوع سے ان گنت شیڈز دکھاتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں وحشت نظر آتی ہے اور خستہ تن کی خوشبو، باطنی حسن کے مساموں سے رات کی رانی کا نوحہ سن کر ڈھلتی ہے۔

شاعری کی تخلیق ایک ذہرا عمل ہے۔ پہلا مرحلہ تخلیق کا نمو پذیر ہونا ہے۔ یہ عمل ایک وجدانی اور لاشعوری تحریک کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے۔ دوسرا مرحلہ تخلیق کی تہذیب اور پرداخت کا ہوتا ہے، اس میں کافی حد تک شعوری کاوشیں درکار ہوتی ہیں شاعری ایک پُراسرار تخلیقی عمل ہے۔ زندگی کے تجربات شاعرانہ تخلیق گاہ میں جا کر کہیں چھپ جاتے ہیں۔ جہاں زندگی کے مختلف النوع تجربات اور واقعات بیک وقت تخلیقی نمو پا رہے ہوتے ہیں۔ اب ان میں سے کون سا خیال پہلے نمو پذیر ہوتا ہے اور کون سا بعد میں، اس کا تعین جذبہ، فکر یا سوچ کی شدت پر مبنی ہوتا ہے۔ عموماً زیادہ شدت کے حامل تخلیقی تجربات کم شدہ کے حامل تخلیقی تجربات سے جلد د نمو پذیر ہوتے ہیں۔ بعض اوقات تخلیقی عمل ایک رد کی شکل میں آتا ہے ایک ساتھ کئی چیزیں تخلیق ہوتی ہیں اور کبھی کبھی ہفتوں بلکہ مہینوں تک معنی کی سرزمین پر نزول سروش نہیں ہوتا۔ تخلیقی عمل مکمل ہونے کے بعد اس کے پرداخت کا مرحلہ بھی نہایت اہم ہوتا ہے، جس کا شاعر کی تحقیقی مہارت، شعری مطالعہ و تجربہ سے گہرا تعلق ہے۔ نامیاتی، جمالیات اور جدلیاتی الفاظ کا ستعمال شعر کو خوب سے خوب تر بنانے میں مدد کرتا ہے۔

اچھی شاعری کرنے کے لیے جہاں کلاسیکی اور ہم عصری شاعری کی ماہیئت وحسیت سے بھرپور ربط ضروری ہے وہیں شاعر کے لیے نثری ادب، تنقید دیگر زبانوں میں تخلیقی ہونے والے ادب، موسیقی، فلسفہ، نفسیات، تاریخ، سماجیات اور ایسے ہی دیگر مضامین کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ شعری پیکریت کے سلسلے میں ایک سوال جمالیات کے بارے میں اٹھایا جا سکتا ہے، اس میں معنوی اور لفظی جمالیات دونوں شامل ہیں۔ جمالیات کی اپنی تسطیری روایت ہے جو تشکیلیت پذیر ہوتی ہے۔

تخلیق سازی خاص طور پر شاعری میں جمالیاتی امکانات موضوعی بھی ملیں اور معروضی بھی۔ جہاں محاکاتی اور تخیلاتی پرواز و تموج شعری جمالیات کا تعین کرتی ہے وہ لفظیاتی، تشبیہاتی، استعاراتی اور پیکریت کا تنوع شعری

جمالیات گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کرتا ہے۔

اردو شاعری میں اور بالخصوص پاکستانی شاعری میں تراجیت کا اظہار علامتی سطحی پر زیادہ ہوا ہے۔ لیکن کامران ندیم کے شعری رویوں میں نراجیت، سریلزم، مستقلیت، لبرل ازم اور سوشلزم کے خمر میں گوندھی ہوئی ہے۔ ان کے ہاں ان مروجہ اخلاقی رویوں سے بیزای بھی ہے کہ جو ثقافت کی ملمع سازی کے باعث پیدا ہوتے ہیں۔ ان کی شاعری میں فرد کی آزادی کا جو تصور پوشیدہ ہے وہ دراصل برل نراجیت کے زمرے میں آتا ہے۔ جو ہر عمرانی، سیاسی، معاشی اور ثقافتی انقلاب کے پس منظر میں پوشیدہ ہوتا ہے:

کسی وحشت میں پھر آباد ہونا چاہتا ہوں
میں اس کی قید سے آزاد ہونا چاہتا ہوں
پُرانی شکل صورت گرملامت بن گئی ہے
نئی مٹی سے پھرا یجاد ہونا چاہتا ہوں(۸)

''وحشت ہی سہی'' کی شعری کائنات کثیر الجہت ہے، زیست کا کانٹا شاعر کے شعری احساس میں جابجا گڑا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہی کرب و درد مخصوص قسم کی لایعنی کیفیت کو تواُبھارتا ہے مگر ان کے یہاں زندگی کے کرب و بے اطمینانی کا مثبت شعری اظہار اور انسانی صورتِ حال کی کربناکی زندگی کی معنویت کا ایسا منظر نامہ خلق ہوتا ہے کہ معنیات اور مفاہیم کے نئے کلیہ کی تخلیق ہوتی ہے۔ کامران ندیم نے اپنی شاعری یعنی غزل میں بارہار ''وحشت'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ ذہنی کرب کے سبب ان اشعار میں بسا ہوا انسان بذاتِ خود ایک معمہ بن جاتا ہے اور وہ ایسے سوال کرنے لگتا ہے جو عام زندگی میں اذیت ناکی سے عبارت ہیں۔ اس موقع پر فرد قدر و اختیار کے سکڑتے ہوئے دائرے کی تکلیف دہ صورت حال میں شدید قسم کے جذباتی خلفشار سے دوچار ہوتا ہے۔ ''کرب'' کے قدموں کی چاپ وہ پہلے ہی بھانپ لیتا ہے۔

کرب کے قریب ہے
زندگی عجیب ہے
ملگجی سے روشنی
کیوں مرا نصیب ہے(۹)

کامران ندیم کا تعلق پاکستان کی اس نسل سے ہے جس نے پہلے سپہ سالار کے سبز دور ہیں آنکھ کھولی، لڑکپن کی سیڑھی پر قدم بھی نہیں رکھا تھا تو معلوم ہوا کہ ان کا مرنیم روز، مہر دو نیم کر دیا گیا، اب دوسرت سپہ سالار کا دورِ ناہ

نوش برپا تھا۔ ویسے تو پاکستان میں پیدا ہونے والی کوئی بھی نسل اس اعزاز سے تاحال محروم نہیں لیکن ان کے ہم عصر بجا طور پر فخر کر سکتے ہیں کہ تیغوں کے سائے میں پل کر جواں ہوئے تھے۔ جس کا وہ عالم کر پرندے گھونسلوں میں گھٹ گھٹ کر مرنے لگے تھے۔

جب یکایک ہر طرف اندھیرا اچھا جائے تو چند لحظوں کے لیے آنکھیں بجھ سی جاتی ہیں۔ لیکن پھر آہستہ آہستہ اندھیرے کی لینڈ اسکیپ سے مناظر اُبھرنا شروع ہوتے ہیں۔ اس کی دہائی میں ''زیر زمین'' علمی، سیاسی اور ادبی حلقوں تک رسائی ہوئی اور زندگی کی تعلیم و تفہیم کا ایک نیا دور شروع ہوا۔ زندگی، کائنات، وقت اور انسان کے بارے میں جو نقش و نگار روایتی سماج دو دہائیوں تک ذہن میں بنائے وہ علم کے بچھرے سمندر کے ایک ہی ریلے سے ریت کے گھروندوں کی طرح مسمار ہو گئے۔ انہی دنوں علم ہوا کہ پسِ نوآبادیاتی دنیا میں پسماندہ ممالک کے یہ شمشیر بکف صیاد بھی کسی اور کے دام ہوا سیر ہوتے ہیں۔

بقول عرفان صدیق:

قید کرتا ہے کسی اور کی مرضی سے مجھے
خود بھی صیاد گرفتار ہے میں کیا جانوں(۱۰)

کامران ندیم کی شاعری عہد حاضر کی عکاس ہے انسانی استحصال کے خلاف علم و بغاوت بلند کرتے ہیں۔ روایتی معنوں میں کامران ندیم ایک ترقی پسند شاعر ہیں۔ ان کا رویہ نظریے کی سطح پر بھی اور عمل کی سطح پر بھی کہ وہ اپنے ارد گرد ہونے والی تبدیلیوں کی نہ صرف موضوع سخن بناتے ہیں بلکہ ان کے بارے میں اپنی سوچ اور فکر کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ ان کی بصیرت اور نظریات کا عکس ان کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ ان کی شاعری میں معاشرتی اصلاح کی تڑپ نظر آتی ہے۔

بقول بیدل:

حاصلم زین مزرع بے برنمی دانم چہ شُد
خاک بودم خون شُدم دیگر نمی دانم چہ شُد(۱۱)

کامران ندیم کی شاعری میں انقلابی رنگ نظر آتا ہے ان کی شاعری میں بھی وحشت کا لفظ اس لیے بارہا استعمال ہوا کیونکہ وہ اس بات کو محسوس کرتے ہیں کہ دنیا کی تاریخ جو انسان کی دشمن رہی ہے ظلم، جبر اور حرص و حوس اور ناختم ہونے والی جنگ کا جو سلسلہ ہزاروں سال پہلے شروع ہوا وہ ختم ہونے میں نہیں آرہا۔ اکیسویں صدی میں رہنے والا انسان زندگی کی لایعنیت کے بارے میں بجا طور پر سوال کر سکتا ہے۔ لیکن پھر بھی وہ اس بات کی امید کرتے ہیں

کبھی نہ کبھی حالات ضرور بدلیں گے۔ کامران ندیم عہد حاضر سے متعلق ان سے وابستہ مسائل اور تکلیفوں کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ جو کہ ان کی بصیرت اور منی پختگی کی علامت ہے۔

ادب ایک سماجی عمل ہے۔ اس کے ذریعے ہم زندگی کے نئے معنی اور شعور حاصل کرتے ہیں۔ انسان نئے نئے خواب دیکھتا ہے اور ان دیکھی بلندیوں تک پہنچنے کے لیے نئی نئی تمنائیں اور آرزویں کرتا ہے۔ ماضی کو حال اور حال کو مستقبل سے جوڑ کر زمانے کو ایک اکائی کی شکل دیتا ہے۔ جس ادب پارے میں تینوں زمانوں کی روح کی آمیزش ہوتی ہے وہ ادب پارہ اسی مناسبت کے ساتھ بڑا ہوتا ہے۔ بڑے ادیب نہ صرف عصری آگہی کو آنے والے دوروں کے ساتھ ملا دیتے ہیں بلکہ ہر زمانے اور ہر دور کی رو کے ترجمان بن جاتی ہیں:

کچھ زلف ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی(۱۲)

کامران ندیم کی شاعری میں معاشرتی موضوع کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ کامران ندیم معاشی حوالے سے کہتے ہیں۔ کہ صارفیت کا رجحان پسِ نوآبادیاتی کارپوریٹ دنیا کی معاشی اور تمدنی پہچان ہے۔ صارف معاشرے میں انسان کو اپنا وجود برقرار رکھنے کے لیے اعلیٰ انسانی اقدار کی نہیں بلکہ اچھی سیلز میں شپ کی ضرورت ہوتی ہے جیسا کہ بازار کاری، افادی گروہ بندیاں، اشتہار بازی اپنی مصنوعات کو زیادہ سے زیادہ صارفین تک پہنچانے کی کوشش کی۔ بازار کاری کا یہ رویہ زندگی کے تماشعبوں کو اپنے لپیٹ میں لیے ہوئے ہے اور ظاہر ہے کہ اردو شاعری بھی اس سے مستثنیٰ نہیں، بلکہ آج وہی شاعر اہم سمجھا جاتا کہ جس میں بازار کاری اور تشہیر ذات کی یہ اعلیٰ صلاحیتیں موجود ہوں۔

کامران ندیم جانتے ہیں کہ صاحبِ دل لوگ ختم ہوتے جا رہے ہیں۔ ہر طرف خوف و دہشت کی فضا طاری ہے کہ شام سے پہلے بازاروں کی رونقیں ماند پڑ گئی ہیں۔ ان کو اپنے شہروں کے اُجڑنے کا نہایت غم ہے وہ سوچتے ہیں کہ یہ ہولناک ظلم کب ختم ہو گا۔

شاعری اظہار ذات ہے، شاعری نامعلوم سے معلوم اور معلوم سے نامعلوم کی جانب ایک سفر ہے جو کہ اپنی ذات سے مکالمے کی صورت میں پیدا ہوتی ہے۔ باہر کی دنیا حلقہِ دام خیال نہیں بلکہ ایک زندہ حقیقت کا نام ہے۔ ہمارے حواس ہماری اور اس حقیقت کے درمیان ایک رابطے کا کام دیتے ہیں۔ شعر وجدان ہمارے اندر کی دنیا کی تماشا دکھاتا ہے۔ باہر کی حقیقتوں کو اندر کے تجربوں سے ہم آمیز کرنے اور اندرونی کرب کو بیرونی حقیقت وادراک کے حوالے سے پرکھنے کے عمل کے دوران شعری تخلیق ہوتی ہے۔

اک تسلسل سے رائگانی ہے

زندگی بھی عجب کہانی ہے

سر میں سودا نیا سمایا ہے
دل میں وحشت وہی پرانی ہے

تجھ گلی میں غبار بن کے میاں
ہجر کی خاک ہم نے چھانی ہے

مجھ کو تحلیل کر دیا پل میں
کیا عجب مرگِ نا گہانی ہے

دل میں ماتم کناں ہے حلقہ غم
تیرے جانے کی سوز خوانی ہے(۱۳)

کامران ندیم کی شاعری میں معاشرتی پہلو بیت نمایاں ہے وہ اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں کہ صنعتی ترقی کے ساتھ انسانی تنہائی اور معاشرت کا جو عمل بیسویں صدی کے آغاز میں شروع ہوا تھا وہ رفتہ رفتہ دنیا کے دور افتادہ خطوں تک پہنچ گیا۔ ٹیکنالوجی اور ذرائع ابلاغ کی ہوش ربا ترقی نے جہاں فاصلاتی وسعتوں کی کم کیا ہے۔ وہیں قریبی انسانی رشتوں میں لامحدود فاصلاتی وسعتوں کو جنم دیا ہے۔ کامران ندیم ماضی گزیدہ ہیں۔ قنوعی ہیں اور نہ ہی کسی جمودی فکر یا رجعت پسندانہ مکتب فکر کے دام کے اسیر ہیں اور اس ترقی یا ٹیکنالوجی کے مخالف بھی نہیں ہیں۔ لیکن حقیقت یہی ہے کہ اس ٹیکنالوجی کی اس ترقی میں انسانی رشتے اور انسانی اقدار بلکہ خود انسان بھی شاید ہیں بہت پیچھے رہ گیا ہے۔ یہ کیفیت جسے آج ہم ترقی سمجھتے ہیں کہیں آنے والے عہد اس کو لایعنیت کے خانے میں تو نہیں رکھ دے گا۔

بیسویں صدی کے آخرت ٹیکنالوجی کے فروغ اور گلوبلائزیشن کی برکات کی بدولت تنہائی اور معائرت اس حد تک بڑھ گئی کہ انسان اپنی ذات سے بھی دور ہو چکا ہے۔ کامران ندیم آج کے حالات کے مطابق معاشی پہلو کو اُجاگر کرتے ہیں کہتے ہیں کہ انسان کے جسمانی وجود اور اس کی ذات کے درمیان ایک ایسی غیر مرئی خلیج بنا دی گئی ہے کی جس کا ادراک ہی بہت مشکل ہے۔ اگر اس کا ادراک ہو بھی جائے تو اسے ہاٹنا ناممکن نہیں تو دشوار تر ضرور ہے۔ انسان

زندگی ڈیجیٹل گھڑی کے ہندسوں کی غلام ہو گئی۔ آپٹک فائبر اور ٹی ٹو، تاروں کے جال میں پوشیدہ رواں، ہانپتی سسکتی، ٹیکنالوجی کی یہ طلم ہوش رُبا دینا ایک بہت سنگین واہمہ بھی ہو سکتا ہے۔

ان کی شاعری میں حالات کی بے بسی کا ادراک ملتا ہے۔ لوٹ کھسوٹ لالچ، قتل، وغارت گری، دہشت گردی اور ظلم و جبر کے خلاف لکھتے ہیں کامران ندیم نے اپنی غزلوں میں تکرار حرفی و لفظی کا خوب استعمال کیا ہے۔ انھوں نے اپنی غزلوں میں لفظ ''وحشت'' کا استعمال بڑا عمدہ طریقے سے کیا ہے۔ ان کے کلام میں موسیقیت اور غنائیت پائی جاتی ہے جس سے ان کا کلام عمدہ لگتا ہے۔ اردو شاعری میں کلاسیکی شعرا سے لے کر جدید شعرا تک اس کا استعمال ہوا ہے۔

کامران ندیم لکھتے ہیں:

> ''آٹھویں جماعت میں جیسی تیسی شاعری شروع کر دی۔ کلاسیکی شاعری کی چاٹ ایسی لگی کہ ایف۔اے تک اردو کے تمام قابل ذکر کلاسیکی شاعروں اور نثر نگاروں کا مطالعہ کر ڈالا، سچی بات تو یہ ہے کہ اس وقت کچھ پلے پڑا اور کچھ ہیں۔''(۱۴)

جب ظلم و ہولناک کی داستان حد سے بڑھ جاتی ہے تو وہ یہ خواہش کرتے ہیں کہ کسی طرح یہ اندھیرا ختم ہو اور صبح کا تارا دکھائی دے۔ وہ حال اور مستقبل کو سنوارنا چاہتے تھے۔ ان کے شعری مشورے کے حوالے سے دیکھا جائے تو وہ ہمیں معاشرتی ولا تعلق نہیں ہیں ان مسائل کے حل کے لیے جرأت اور استحصال کے طبقے کے خلاف جنگ کو ضروری خیال کرتے ہیں:

اک ستارہ کسی چشمِ چراں میں ہے
استعارہ کسی چشم حیراں میں ہے
شام وحشت میں ہمی ہوئی روشنی
پارہ پارہ کسی چشم حیراں میں ہے
شہر مرگِ مسلسل کا سود و زیاں
گوشوارہ کسی چشمِ حیراں میں ہے(۱۵)

ادب اظہار و ترجمان حیات ہے۔ اس میں ادیب کے ذاتی تجربے، ماضی کا سارا سرمایہ، معاشرتی رویے، سیاسی عقائد، سماجی شعور اور تصورات شامل ہوتے ہیں۔ ادیب ان کو اپنی تخلیقات میں ہمہ گیریت کے امتزاج سے پیش

کرتا ہے۔ جس کا اثر لاشعوری طور پر معاشرے پر پڑتا ہے۔ ان کی شاعری اپنے ارد گرد پھیلے ہوئے ماحول کی ترجمان ہے۔ کامران ندیم اپنی شاعری میں اپنے جرأت مندانہ اسلوب کے ذریعے شاعری کے تاریخی ورثے کے امین اور انسانیت کے ترجمان بن کر سامنے آئے ہیں۔ انھوں نے معاشرتی حقائق کو جس وسعت نظری سے دیکھا ہے وہ ان کا ہی خاصہ ہے۔

کامران ندیم شاعری میں ایک حکومت شکن شاعر کے روپ میں بھی متعارف ہوتے ہیں۔ جبر کی قوتوں کے خلاف ان کے رویوں نے ان کی شاعری میں معاشرتی بے چینی اور فرد کے استحصال کی جو تصویر کھینچی ہے اس میں ''افرادِ دیگر'' سے ایک عمیق وابستگی کے عندیہ دیتی ہے۔ یہ ایک ایسی جدوجہد کی تویدیتی ہے۔ جس میں حریت کا جذبہ بھرا ہوا ہے۔

''مزاحمت'' لفظوں میں داخل ہو کر قاری کو اُمید بھی دلوائی ہے اور بنے بنائے ڈھانچے سے ٹکرانے پر بھی آمادہ کرتی ہے۔ ذات کا احتجاج معروض کا رزم نامہ بھی بن جاتا ہے۔

کامران ندیم کی شاعری کا بنیادی نفس مضمون ''دہشت'' ہی ہے یہ دہشت اور خوف اور ڈر سے مختلف ہے۔ اس میں ایک لایعینت بھی ہے اور ایک جمالیاتی دکھ اور کرب کا احساس بھی ہے یعنی دنیا میں انسان ہے تو مگر یہاں انسان نام ہی کوئی چیز ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شعر میں ڈھلتی ہوئی دہشت آزادی کی سلبی ہے جو مابعد الطبیعاتی آفاق میں شاعر کے تناظر میں دھندلی ہے۔ جو تشکیک سے عبارت ہے مگر یہ التباس ہے جو موضوعیت کا دھوکہ ہے شعر کا جمالیاتی تجربہ شعری متن کا سب سے اہم حصہ ہے جو دراصل ثبات و سکون ہوتا ہے۔ مگر اس میں طوفان پوشیدہ ہوتا ہے۔ جو انسانی تجربے کی مکمل اور مستحکم وحدت ہے جو ایک وجودی بحران کا عندیہ دیتا ہے۔

اس شاعری میں ایک ایسی قنوطی خود کلامی کی حالت نظر آتی ہے جو دراصل زندگی کی روشنی اُمنگوں کی گہری معاشرتی خود کاریت کی کیفیت کا اظہار کرتی ہے۔ بنیادی طور پر ان کی شاعری جدید دور کے کرب واذیت کی تثلیث کی نئی جہات دکھائی ہے۔ جب میں درد افسردگی خیال اور اُمید شامل ہے۔ ان کی شاعری کے مطالعہ سے علم ہوتا ہے کہ معاشرے میں فرد تنہا اور لاعلم اور اس کی اپنی شناخت اور متعین راہ کھو چکی ہے۔ اگرچہ ان کی غزلیں کلاسیکی غزل کی روایات میں کندھی ہوئی ہیں لیکن ان میں جدید دور کا المیاتی لہجہ لاتشکیلیت کی سطح پر تصوراتی التباس کو ابھارتا ہے۔

رومانویت کلاسیکیت کی ضد ہے۔ رومانویت کی تحریک اٹھارھویں صدی میں مغرب میں جاری تھی۔ یہ سماجی، سائنسی اور اخلاقی اصطلاحات کی صورت میں ظہور پذیر ہوئی لیکن سب سے زیادہ اس سے فنون متاثر ہوئے۔ یہ عقل، سائنس اور اقدار و روایات کے خلاف وسعت پذیر بغاوت تھی۔ فن میں بہت گہری نوعیت کی تبدیلیاں

ہوئیں۔اس طرح رومانویت نے فن کے طور پر اپنے آپ کو منوایا۔

رومانویت کا لفظ دراصل رومان سے نکلا ہے اور رومانس کا لفظ رومن زبان سے مشتق ہے۔اس کے معنی جنوبی یورپ کی جدید زبانوں کے لیے بولے جاتے ہیں۔ مثلاً جو رومی، لاطینی اور رومانی زبانوں سے مل کر بنی ہو۔اس لفظ کا دوسرا استعمال ان زبانوں اور رومانی زبانوں سے مل کر بنی ہو۔اس لفظ کا دوسرا استعمال ان زبانوں میں سے کسی زبان کی کہانیوں کے لیے ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کوئی بھی خیالی افسانہ یا ناول جس کی بنیاد ق زندگی اور اس کے حقیقتوں سے دور ہو یا خیالی نظم و نثر، حقیقت سے مبالغہ آرائی، عشق اور محبت کا معاملہ ہو، تخیل پرستی اور رنگ آمیزی کو رومانس کہتے ہیں۔

رومانیت کے متعلق ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''میری سمجھ میں رومانیت کا مطلب یہ ہے کہ ایسا اظہار اُسلوب جس میں فکر کے بجائے تخیل پر زور دیا جائے اور اس کا جدھر بہاؤ ہو دریا کی طرح بہنے دیا جائے اس میں قاری بھی بہہ جاتا ہے۔''(۱۶)

احتشام حسین کے نزدیک رومان سے مراد حسن و عشق کا افلاطون اور تخیلی بیان نہیں بلکہ روایت سے بغاوت نئی دنیا کی تلاش، خوابوں اور خیالوں سے محبت ان دیکھے حسن کی جستجو آزادی خیال، حسن سے تا یہ مقدر و لطف اٹھانے میں ناآسادگی کا احساس اور کرب ان سب کو رومانیت کہتے ہیں۔

دلوں تو زندگی کے سبھی حقائق غزل کا موضوع بن سکتے ہیں۔ لیکن جو اہمیت ہر عہد میں عق مجازی کو حاصل رہی وہ کسی اور موضوع کو حاصل نہ ہو سکی۔ عشق اردو غزل کا محبوب موضوع ہے یہ جذبہ پوری کائنات پر محیط ہے۔

یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

> ''غزل گو شاعر کے نزدیک عشق پوری زندگی پر حاوی ہے۔ زندگی نام ہے علائق کا جہاں تعلق ہو گا وہاں جذبہ ہو اور جہاں جذبہ ہو گا وہاں کسی قسم کا تعلق ضرور ہو گا۔ جس طرح خلوف کے مظاہر اور ان کی قوتیں علائق کی زنجیر میں بندھی ہوتی ہیں۔اسی طرح زندگی بھی تعلقات کی سنہری ڈوریوں میں جکڑی ہوتی ہیں۔ یہ تعلق فطری بھی ہے اور معاشرتی بھی۔''(۱۷)

جنس اردو شاعری کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔اردو کا شاید ہی کوئی شاعر یا ادیب ہو جو اس موضوع سے لبرد آزماء ہوا ہو۔ بالخصوص اردو شاعری میں اس کیفیت کو عموماً دبیز پردوں میں پیش کیا گیا ہے۔اردو شاعری میں فنکارانہ ہئیت کے طور پر جنسی جذبے کا اظہار پر جمال تو ضرور ہے لیکن یہ کسی محرومی یا خواب بیداری کا واہمہ بھی ہوتا ہے۔

جس سے نفسی دہشت اور وحشت ہی برآمد ہوتی ہے یہ اظہار مخصوص نفسیاتی اور عمرانیاتی اسباب کے پس منظر میں معاشرتی احوال کی منظر کشی کرتا ہے۔ کامران ندیم کی شاعری میں جنسی رویوں کے اجزاء بکھرے ہوئے تو ہیں لیکن ان اجزا کے بکھراؤ کے سبب شعور بھی بکھرا بکھرا نظر آتا ہے۔ جو دراصل نفسی شکست کی داستان کو بیان کرتا ہے۔ لمس کی خواہش ان کے جذبہ اشتہا کو ابھارتی ہے۔ لگتا ہے کہ جنس فطرت کا عطیہ ہے اور شاعر اس کو مقدس تصور کرتا ہے اور اسے اجتہاد نفس تک لے آتا ہے۔ ان کی شاعری میں جنسی رویہ ابنساط بھی پیدا کرتا ہے اور یہی رویہ ان کے خوابوں کو بکھیر بھی دیتا ہے۔ کامران ندیم کا یہ جذبہ شدید اس لیے بھی ہے کہ اس میں لاشعور کا باغی چھپا ہوا ہے۔ ایک آزاد خواہش اور اس کو رد عمل پر شاعر حیرانی اور پریشانی کا خدشہ محسوس کرتا ہے مگر وہ عشق کو معروض بنا کر اپنے جذبوں کی نامیات کو دبا دیتا ہے۔ جس سے فرد آگاہی ہوتے ہوئے بھی آگاہ نہیں رہنا چاہتا۔

اک بدن کے دریچے کھلے تو ندیم
کیا نظار کسی چشم حیراں میں ہے

اس بدن کی گھاٹی میں، ماہتاب روشن تھا
حیرتی نگاہوں میں اب کہاں اندھیرا ہے(۱۸)

رومانویت کی آر میں جنسی جذبوں کا اظہار اردو شاعری میں دلچسپی اور انوکھا مشغلہ ہوتا ہے جو دراصل اظہار ذات ہوتا ہے۔ اس میں معروضی تناظر داخلی ارتعاش کا سبب بنتا ہے۔ جنس کی رومانویت میں خوابی مشبیہ کاری اور تمدنی رکھ رکھاؤ کے درمیان ایک المناک معانقہ شاعر کے فکر و خیال کو توازن دیتا ہے اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شاعر کے نفس اور خوابوں سے برآمد ہونے والی چنگاریاں یاسیت کی شاعرانہ تہذیب کو جنم دیتی ہیں۔ جہاں زور رنجی بھی ہے اور تمدنی معنوعیت کا ماتم بھی۔ شاعر کے لیے جنسیاتی رویہ حیرانی اور تجسس کا سبب ہے۔ یہ ایک ایسا جمالیاتی تجربہ ہے کہ جو ان کے رومانی اظہار کو رنگا رنگی عطا کرتا ہے۔ شاعر نے اپنے محسوسات، حسیات اور مشاہدات کو بڑ قرینے سے پیش کیا ہے:

رات کو پہلو میں اک تصویر روشن ہو گئی
خواب تو دیکھا نہیں تعبیر روشن ہو گئی

اس بت کافر کو جو دیکھا بہت نزدیک سے
نقش گر کی شوخی تحریر روشن ہو گئی(۱۹)

ہر عہد میں غزل کا مرکزی موضوع حسن و عشق ہے۔البتہ امکانات کا دائرہ وسیع ہے۔ شاعری کی فکری و فنی استطاعت پر منحصر ہے کہ وہ اپنے انفرادی نقوش کیسے اُجاگر کرتا ہے۔ حسن و عشق کی اس ورادات میں ذاتی اور خارجی حوالے سے کیسے ایک دوسرے سے مل کر ایک قدرتی احساس پیدا کرتے ہیں۔

اردو شاعری میں عاشق کو وصل کے لمحے مختصر جبکہ جدائی کی راتیں طویل لگتی ہیں۔ یہی صورت حال کامران ندیم کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے۔ کامران ندیم فیض احمد فیض کی شاعری سے بے حد متاثر تھے۔ فیض کے ہاں غم جاناں اور غم دوراں ایک ہی پیکر میں یکجا ہیں۔انھوں نے محبت اور انقلاب کے ترانے بیک وقت گنگنائے ہیں۔ فیض کا فنی کمال یہ ہے کہ انھوں نے کلاسیک اور رومانیت کو قالبِ شعر میں ڈھال کر ایک منفرد اسلوب اور لہجہ تخلیق کیا ہے۔ فیض اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ جب رومان و انقلاب ایک شاعر کے فن اور ذات میں ڈھل جاتے ہیں تو ترقی پسند شاعری پیدا ہوتی ہے۔ وہ سستی جذباتیت اور نعرہ بازی کے خلاف ہیں وہ صرف انقلاب کا نعرہ بلند کر کے کشت و خون کی دعوت دیتے نظر نہیں آتے بلکہ وہ نرم اور کومل الفاظ میں ہمیں انقلاب کے راستے سے روشناس کرواتے ہیں۔ فیض اپنے تنقیدی مضامین کے مجموعے ''میران'' میں لکھتے ہیں:

''انقلابی شاعر پر حسن و عشق یا مے و جام حرام نہیں اور اس پر یہ حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ وہ انقلابی مضامین کے علاوہ دوسرے تجربات اور دوسری وارداتوں کا ذکر نہ کرے۔''(۲۰)

اس کے علاوہ کامران ندیم جون ایلیا کی شاعری سے بے حد متاثر تھے۔ جون ایلیا کی شاعری کی بڑی خوبی یہ تھی جس کی وجہ سے کامران ندیم ان سے متاثر ہوئے نہ رہ سکے کہ وہ اپنے محبوب سے براہِ راست مخاطب ہونا پسند کرتے تھے۔ انھوں نے دوسرے شاعروں کی طرح بادلوں، ہواؤں اور پھول و خوشبو کو ذریعہ خطابت بنانے سے پرہیز کیا۔ تلخ حولات ہوں اور اپنی طبیعت و احساس کا اظہار کرنا ہو تو انھوں نے اپنے محبوب کو ہمیشہ اپنے سامنے رکھ کر بات کی ہے اور وہ بھی بالکل مختلف انداز میں۔

بن تمہارے کبھی نہیں آئی
کیا مری نیند بھی تمہاری ہے(۲۱)

عشق و محبت کے حوالے سے محبوب کی یادیں عاشق کا قیمتی سرمایہ ہوتی ہیں۔ ہجر کے شب و روز ان یادوں

کے سہارے بسر ہوتے ہیں اور اگر انسان کی ان یادوں کی فراموش کرنا چاہے تو بھی فراموش ہیں کر سکتا۔

وصل یار کی ساعت، خود ہی جگماتی ہے
روشنی نہیں تو کیا مہرباں اندھیرا ہے(۲۲)

کامران ندیم نے اردو غزل میں عشق و محبت اور رومان کے موضوع کو نئی جدت سے ہم کنار کیا ہے۔ لفظوں کی خوبصورتی کیفیات و تجربات کی خوبصورتی کو چار چار لگا دیتی اور روانی سے شعر پڑھے جاتے ہیں۔ وہ اپنی شاعری میں محبوب کی تصویر اس طرح سے کھینچتے ہیں کہ انھیں محبوب سے ملنا کسی مہرباں اندھیرے سے کم نہیں لگتا۔

حوالہ جات

1. کامران ندیم، وحشت ہی سہی، لاہور: بک سٹریٹ ۲۰۲۱ء، ص ۱۳
2. ایضاً
3. کامران ندیم، وحشت ہی سہی (مقدمہ)، لاہور، سانجو پبلی کیشنز، ۲۰۲۱ء، ص ۱
4. ایضاً، ص ۱۵
5. ایضاً
6. ایضاً، ص ۱۸
7. کامران ندیم، وحشت ہی سہی (دیباچہ)، لاہور: بک سٹریٹ ۲۰۲۱ء، ص ۰۲
8. ایضاً، ص ۱۷
9. ایضاً، ص ۱۸
10. ایضاً، ص ۲۱
11. ایضاً
12. ایضاً، ص ۱۴
13. ایضاً، ص ۴۵
14. ایضاً، ص ۲۳
15. ایضاً، ص ۸۱
16. عبداللہ، ڈاکٹر، سید، اشارات تنقید (دوسرا ایڈیشن)، لاہور، خیابان ادب، ۱۹۸۲ء، ص ۸۳
17. یوسف حسین، اردو غزل، لاہور، القمر انٹرپرائزز، س ن، ص ۵۷_۶۹
18. ایضاً، ص ۱۶
19. ایضاً، ص ۱۵۳
20. فیض احمد فیض، میزان، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۶۵۔۱۹۶۰، ص
21. https://www.qaumiawaz.com Dated:9Nov 2017, time: 1:17 PM
22. کامران ندیم، وحشت ہی سہی، ص ۱۵۲

ارشد چہال کے ناول "دھندلے کوس" کا ڈیکولا کا نظریۂ علمِ موجودات اور شناختوں کے اصول کے تناظر میں تنقیدی جائزہ

سدرہ اختر * ، ڈاکٹر فرحت جبیں ورک **

Abstract:

The dualism of culture and nature has been playing a pivotal role in the construction and reconstruction of human life. Arshad Chahal in his famous novel ''Dhondle Kos'' meticulously presents this inescapable and complex interplay of nature and culture in Pakistani society while considering them fundamental markers of intersectionality. Arshad Chahal further exposes various social and environmental factors as imperative constituents of the cosmological scheme that proved to be instrumental in constituting the individual's identity in a particular socio-cultural system.Culture, nature and the environment are very important for human life. Arshad Chahal has presented environmental, cultural and natural elements in his novel Dhandle Kos. Nature is independent, Culture grows with nature. Yes, they are known by their culture. Nature has provided the means of subsistence for man. If man, instead of being its companion, starts harming it, then he reaches its revenge. Nature and culture are fundamental in the environment. While critically evaluating the proposed novel in the light of Philippe Descola's ideas, it is important to identify the main principles of epistemology and identity. According to theoretical research, the French author

* ایم فل سکالر، شعبہ اردو زبان و ادب، فاطمہ جناح ویمن یونی ورسٹی، راولپنڈی

** چیئرپرسن، فیکلٹی ایڈوائزر، شعبہ اردو زبان و ادب، فاطمہ جناح ویمن یونی ورسٹی، راولپنڈی

Philippe Descola's theory of philosophical anthropology is presented. In this regard, Descola offers principles of identification and relation as well.

فطرت اور ثقافت صرف دو لفظ نہیں بلکہ یہ آفاقی حقیقت بیان کرنے کے دو تصورات یا نظریے ہیں۔ یہ حقیقت چیزوں کی بناوٹ کے لحاظ سے اپنا خاص نظام رکھتی ہے۔ بہت سی تہذیبوں نے وجودی عناصر کی خصوصیات کو اپنے مخصوص انداز میں ڈھالا ہے۔ علم اور صلاحیت کے اعتبار سے دنیا کے اجتماعی اجسام کو انسانی و غیر انسانی کے روپ میں جدا کر دیا جاتا ہے۔ یہ نظام تسلسل اور تضاد کی تنظیم سے وجود میں آتا ہے۔

علم بشریات اور ادب کی آمیخت سے حقیقتوں کی اصیل صورتوں تک رسائی کی جانی اہم ہے۔ جو کہ علمِ موجودات کی ہی بدولت ہے، جو علم بشریت سے تجزیاتی اور علمی سطح پر دنیا اور اسی کی موجودات کا بہتر مطالعہ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس میں موجودات کی اصناف، ان کی وجودیت اور انواع و اقسام کو پرکھا جاتا ہے تاکہ معلوم ہو سکے کہ ان میں موزونیت اور غیر موزونیت کے کون کون سے عناصر پوشیدہ ہیں۔ علمِ بشریات اس مقصد کے حصول کے لئے اپنی تمام مہارت اور لگن کے ساتھ آگے بڑھ رہی ہے کہ دنیا کس طرح معرض وجود میں آئی اس کے بننے میں فطرت اور ثقافت نے کس طرح علمِ موجودات پر اثر ڈالا، ادب اور سماجی علوم کی امیضت سے اس کا اظہار کس طور ہوتا ہے۔ تجزیہ نے ثابت کیا ہے کہ دنیا امتیازی عمل کا دوسرا نام ہے۔

"اس دنیا کی بنیاد ہی اختلاف عمل پر ہے باہمی تعاون اور مختلف پیشوں اور کاموں کے ذریعہ سے یہ دنیا چل رہی ہے۔۔۔ غرض اس دنیا کا نظم و نسق ان مختلف اصناف کے وجود اور قیام ہی پر موقوف ہے۔"(۱)

انسان علمی و حسی سطح پر رجحانات و رویے کا مواخذہ کرتا ہے۔ انسانوں میں پایا جانے والا امتیاز ثقافتی تغیر کہلاتا ہے۔ یعنی کسی بھی انسان میں صلاحیتوں کا فقدان نہیں ہوتا یہی وجہ ہے کہ اگر امتیازات و افتراکات نہ ہوں تو صلاحیتیں کبھی ممتاز مقام نہ پا سکیں۔ چیزوں کی شناخت، طرزِ عمل اور ان کے تعلقات سے ہی خصوصیات امتیازی وصف کی حامل ہوتی ہیں۔ ہر انسان چیزوں کو ایک نقطہ ء نظر سے نہیں دیکھتا، وہ ہر معاملے کی نوعیت کا ایک طرح سے تجزیہ بھی نہیں کر سکتا، کیونکہ انسان کی پسند ناپسند ہی بنیادی وجہ ہے کہ جو چیزوں اور موجودات کو دیکھنے میں اختلاف پیدا کرتی ہے۔ انسانوں کی سوچ، خیال، رائے اور نقطہ ء نظر ہمیشہ جدا ہوتا ہے مگر بعض اوقات کچھ خاص جہتوں کے حوالے سے ان میں اشتراک کا عنصر بھی سامنے آجاتا ہے مگر وہ ایک الگ بحث ہے۔

عصرِ حاضر کے مطابق موجودات میں اختلافِ رائے رکھنا ہی علمی تغیرات کے دائرہ میں آتا ہے۔ فلسفیانہ رجحان کی یہ جہتیں سائنس اور فطرت کے علوم اور ثقافت و ادبی مباحث کی مختلف شاخوں کے مابین تفریق کا باعث

بنتی ہیں جو آفاقی و زمانوی سطح پر تبدیل ہو کر ثقافت کا حصہ اور ادب کا موضوع بنتی جاتی ہیں۔یہی انفرادیت، تعبیر، تغیر، مشابہت، لفظی و معنوی اشتراک، توقعات، پیمائش، ادبی متون کے بین السطور فرحت اور پیشن گوئی کے زمرے میں آتی ہیں۔قدیم دور سے ہی انسان اور غیر انسان کا تعلق ان تمام جہتوں سے عبارت ہے۔انسان ماحول میں رہ کر اسی کا حصہ بن جاتا ہے۔بظاہر وہ بغاوت کرے بھی تو اس تقسیم کی وجہ سے خود کو ماحول سے جدا نہیں کر سکتا بلکہ فرار کے بعد بھی وہ اسی ماحول کا حصہ رہتا ہے۔تمام افزائشی اور حیاتیاتی حقیقتیں ثقافت میں اپنا کردار ادا کرتی ہیں۔فلپ ڈیکولا اس سلسلے میں خاصی اہمیت کا حامل ہے۔وہ کہتا ہے کہ دنیا کے لئے ماحول ایک ایسا عمل ہے جو اسے باطن سے محسوس کر سکتا ہے اور اس کی خارجی و داخلی جہتوں تک رسائی حاصل کرنے کی کما حقہٗ خاصیت رکھتا ہے۔

> "Ontology is taken here as designating a more elementary analytical level to study wording than thaw own anthropology, usually calls for it."(2)

انسانی ماحول نے دنیا کو مختلف ثقافتوں سے نوازا ہے۔وہ لوگ جو تاریخ پر سوال اٹھا کر اسے پھر سے اخذ کرتے ہیں، پہلے سے موجود ثقافتوں میں ماحولیاتی عناصر تلاش کرتے ہیں۔آج علمِ موجودات کے حوالے سے اسے پیشن گوئی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔دنیا کی تمام موجودات کسی معاملہ یا تعلق کو ظاہر کرتی ہیں۔دنیاوی عمل تصادمی طور پر وقوع پذیر نہیں ہوتا بلکہ اس کے پس منظر میں موجودات کی حقیقتوں کی بے شمار جہتیں ہیں۔علم موجودات دراصل ماحولیاتی عناصر میں تفریق کا موجب ہے۔دنیا میں اگر یکسانیت رہتی تو یہ اب تک موجودہ صورت میں نہ ہوتی۔اس کا امتیاز و تفریق ہی ان حقیقتوں کو جنم دیتا ہے جس سے اس کا نظام چل رہا ہے۔بعض اوقات ہم جن چیزوں کی تفریق کرتے ہیں دوسرے کے لئے اس میں تفریق کی گنجائش نہیں ہوتی۔دنیا کی خوبصورتی مختلف نقطہ نظر سے قائم ہے۔ماحول کی مطابقت و موزونیت اس کے عناصر کے تعلقات پر انحصار کرتی ہیں۔علم موجودات ہی ان حقیقتوں میں فرق دیکھنا سکھاتا ہے۔دراصل یہ مادی و غیر مادی مواد ازل سے ہی ایسا نہ تھا جسے ہماری استطاعتوں نے اپنے ڈھانچے میں ڈھال لیا، بلکہ اس جھُنڈ میں سے انسان نے کچھ اختیار کر لیا اور کچھ کو نظر انداز کر دیا۔دنیا کی یہ خوبصورتی بے ترتیبی میں پوشیدہ ہے۔اس کی نمایاں خصوصیات پکار رہی ہیں کہ انسان فطری حسن کی قدر کرے۔علم بشریت کا ترغیب کردہ یہ نظام غیر معمولی گہرائی تک جانے کا متقاضی ہے۔

ماہرِ بشریات ڈیکولا، کا پیش کردہ علمِ موجودات کا نظریہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ تضادات کا نظام کائنات کو

آفاقی سطح پر متاثر کرتا ہے۔انسان کے رہن سہن کے نظام میں تضادات کا نظام کائنات کو آفاقی سطح پر متاثر کرتا ہے۔انسان کے رہن سہن کے نظام میں تضادات اداروں،معاشی نظام،اقدار،ثقافتی تغیرات،متعلقہ نقطہ نظر کی بدولت رونما نہیں ہوئے۔بلکہ یہ نظام قیاس کرتا ہے کہ کائنات کے تمام اجزاءاوراس کے ضروری لوازمات کس طرح جڑے اوران میں تعلق کا آغاز ہوا۔

> "There framing devices used by the octants to make sense of a situation and manage the fine tuning of what could be Calles interagency." (3)

بشریات" کی اصطلاح خاصی غیر معمولی ہے۔یہ ادب کے موضوعات،زندگی،ماحول،فطرت سب کے لئے اہم ہے۔ڈیکولا کا نقطہء نظر یہ ہے کہ ہمیں گہری سطح پر انسانی تنوع کی جڑوں کو تلاش کرنا چاہیے۔دنیا کیسے بنی اور انسان کا دنیا سے کیا تعلق ہے۔علوم بشریات کا بنیادی مقصد ہے کہ انسان اور غیر کس طرح ماحول میں رہتے ہیں وہ کس طرح مخصوص رہن سہن کے لئے ماحول یا فطرت کو تبدیل کرتے ہیں اور فطرت کو اپنے تابع کرنے کے لئے کیا اقدامات اٹھاتے ہیں۔ردِ عمل کے طور پر کیا ترجیحات سامنے آتی ہیں اس لاتعداد تنوع میں مادی و غیر مادی یا انسانی و غیر انسانی تعلقات نمو پاتے ہیں۔لہذا علم بشریات کلچر،ثقافت،رہن سہن،عادات،تضادات اور آپس میں منفی و مثبت تعلقات سے عبارت ہے۔ہمیں گہری سطح پر انسانی تنوع کی جڑوں کا کھوج لگانا ہو گا۔ادبی متون اسی کا جواز پیش کرنے میں اہم ہیں۔دنیاوی نوعیت سے حادثاتی و غیر حادثاتی فکریں بر آمد ہوتی ہیں۔علمِ موجودات اس امر کا جائزہ لیتا ہے کہ انسان ماحول میں کس طرح کام کرتے ہیں وہ ماحول کو اپنے تابع کرتے ہیں یا خود ماحول کے تابع ہو جاتے ہیں۔ان کے درمیان ایک مستقل تعلق قائم ہو جاتا ہے لیکن یہ تعلق مائل بہ تغیر ہے۔تنوع کا اس عمل میں اہم کردار ہے۔ان رموز کو سمجھنے کے لئے اور تعلق کی بہتر انجام دہی کے لئے باضابطہ دائرہ کار یا فریم ورک بنانے کی ضرورت ہے۔

علمِ موجودات میں انسان،جانور،پودے،چرند پرند،پہاڑ،ندی،ہوا،زمین،فضا سبھی شامل ہیں۔اس علم کی نوعیت موزونیت اور غیر موزونیت پر منطبق ہے۔ان کی پرکھ سے ہی ان کی حقیقت پسندی آشکار ہوتی ہے۔اس کا کام ہے کہ وہ کھوج لگائے کہ دنیا کی تشکیل وارتقاء کیسے ہوا؟انسانی عمل و سوچ کے مختلف انداز اس کا حصہ ہیں جو علمی،حسی اور عملی حیثیتوں سے مربوط ہیں۔

یورپی مفکرین نے انسان اور فطرت کو دو الگ الگ رجحانات قرار دیا۔جبکہ فرانس کالج کے پروفیسر فلپ ڈیکولا نے فطرت اور انسان کے درمیان تضاد قائم نہیں کیا۔بلکہ دونوں کو مربوط قرار دیا۔دونوں کا عمل،علمی و حسی

رجحان ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتا ہے۔انسان اور غیر انسان ماحول کے لئے مل کر کام کرتے ہیں جن میں تضادات سماجی زندگی سے حاصل ہوتے ہیں۔ سوچ، نظریات، عقائد خیالات ان علمی و حسی نوعیتوں کو ترتیب دیتے ہیں۔

"They manage to transform this environment by weaving with it and between them" (4)

یہ فطرت بنانے کا عمل ہی ہے کہ جو عناصر کو اکٹھا کر کے زندہ رکھتا ہے یا پھر انہیں الگ کر دیتا ہے دراصل یہ عناصر کی مشابہت اور غیر مشابہت پر منحصر ہے۔ علمی عملیہ مادی وسائل کی آگاہی سے اپنے مخصوص مزاج اور عادت سے انہیں الگ مقام عطا کرتا ہے۔ جو انہیں خارجیت اور داخلیت کے نام دیتا ہے۔ مادی وسائل خارجی و داخلی سطح پر کام کرتے ہیں۔ ماحولیاتی تنقید اسی سے عبارت ہے۔

"ماحولیاتی تنقید کا ایک اور وظیفہ یہ تجزیہ کرنا بھی ہے کہ ہر مصنف نے فطرت کے ساتھ پیچیدہ رشتوں کی تفہیم کے لیے راعیانیت جیسی اصناف اور اسالیب کی بہتر تشکیل (ماضی کی نسبت) کیسے کی ہے۔"(۵)

داخلی و خارجی مادی انسان کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ انسان داخلیت و خارجیت کے تسلسل پر زور اور تضاد کو کم کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔

ہمارا " شعور " حیات کی اہم ترین خاصیت ہے ۔انسان کا طبعی جسم مادے کی حیثیت رکھتا ہے۔ علم موجودات کو ان نوعیتوں کی بنیاد پر دس ضابطوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ جن میں چار اصول شناخت (Identification) پر مشتمل ہیں اور چھ اصول رشتوں ،تعلقات (Relations) کی نمائندگی کرتے ہیں۔ فلپ ڈسکولا کے فریم ورک میں چار بنیادی مباحث علم موجودات کے توسل سے سامنے آتے ہیں۔ جن میں اول" صنفی تضاد" (Animism)، دوم " فطرت پسندی" (Naturalism)، سوم " صنفی اشتراک" (Totemism)، چہارم "مشابہت" (Analogism)۔

صنفی تضاد حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے کہ داخلیت ایک ہی ہے مگر ان عناصر کی صنف اور خارجی ڈھانچے میں تضاد موجود ہے۔ یہ روحوں کا تسلسل اور جسم /مادہ کا تضاد ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خارجی سطح پر یہ متضاد حیثیت کے حامل ہیں۔ جو اندرونی طور پر ایک جیسے احساسات رکھتے ہیں۔ افریقہ، شمالی امریکہ، سائبیریا اور جنوبی ایشیا کے مخصوص علاقوں میں رہنے والے لوگ پودوں، جانوروں اور دیگر طبعی عناصر کو اپنی روح سے جدا نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک جو احساسات ہم پر بیت رہے ہیں، جانور، پودے بھی اس کو محسوس کرتے ہیں۔ لہذا اندرونی اشتراک ہے مگر صنفی تضاد ہونے کے سبب Animism یا صنفی تضاد میں شمار ہوتے ہیں۔

"Animism as a continuity of souls and a discontinuity of bodies" (6)

پودے، جانور اور دیگر فطری عناصر انسان سے ظاہری مطابقت نہیں رکھتے۔ سب کا طبعی ڈھانچہ جدا ہے مگر انسان ان سے دوستانہ تعلقات رکھتا ہے۔ وہ ان کا آپس میں تبادلہ (exchange) اور کٹھن وقت پر ان سے ہمدردی رکھتا ہے۔ یہی وہ عناصر ہیں جو داخلی طور پر انسان کو فطرت کے نہایت قریب کرتے ہیں کہ وہ اپنی ذات کو ان عناصر میں محسوس کرتا ہے۔ ان سے اپنے احساسات کو بانٹتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ دیہاتوں اور صحراؤں میں رہتے ہیں جہاں دنیاوی اخلاقیات و اقدار حاوی نہیں ہوتیں۔ یہ ایک دوسرے سے لین دین میں مصروف رہتے ہیں۔ تاہم ہمدردی اور انسانیت کائناتی صداقتیں ہیں۔ انسان کائنات کا جزو یا نوع نہیں بلکہ کائنات کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسان اور تمام انواع غیر انسانی جن سے انسانوں کا سابقہ پڑتا ہے، مادے اور طبعی صورت میں جدا ہیں۔ مگر داخلی و روحانی اعتبار سے ان کے درمیان مطابقت پائی جاتی ہے۔ عمومی ماحولیات، انسان اور غیر انسان کو تعلقات کے بندھن میں باندھتے ہیں، جو مخصوص ثقافتی نظریہ رکھتے ہیں۔ جانوروں، پودوں اور دیگر ماحولیاتی عناصر کی مخصوص فطرت ہوتی ہے۔ انسانوں کی طرح ان کی بھی ثقافت ہوتی ہے۔ یعنی شناخت، ثقافت اور ظاہری/ طبعی صورت کی محتاج ہے۔ انسانوں اور غیر انسانوں کی ثقافت دراصل داخلی شراکت داری کی مرہون منت ہے۔ مگر دنیاوی نظر میں یہ ایک نہیں بلکہ جدا جدا ہیں۔ ان کی ضروریات میں اختلاف ہے۔ حیاتیاتی سامان وضروریات جانوروں اور پودوں کو ایک دوسرے پر غلبہ پانے پر مجبور کرتی ہیں۔ وہ اپنی انفرادی زندگی رکھتے ہیں جو دیگر فطری عناصر پر اثر انداز نہیں ہوتی۔ دوسری جانب مغربی تصور یہ بھی قبول کرتا ہے کہ اگرچہ انواع داخلی طور پر ایک ہوتی ہیں جیسے تمام مچھلیاں چاہے رنگ ڈھنگ میں مختلف ہوں ایک ثقافتی انداز اپناتی ہیں۔ پانی میں تیرنا، کھانا، نشوونما ایک ہی ہے۔ اندرونی طور پر یکساں مگر ساخت میں جدا ہیں۔ غرض یہ ماحول کی نمایاں خصوصیات ہیں کہ عمل تولید، افزائش، خوارک اور نقل و حرکت میں شراکت دار ہیں اور داخلی اعتبار سے مساوی ہیں۔ صنفی تضاد کی اصطلاح کو انگریزی میں اینم ازم کہا جاتا ہے جو لاطینی لفظ "اینما" سے نکلا ہے جس کا اردو مطلب روح ہے۔ لہذا اس کے پیش نظر کائنات کے تمام مظاہر کی ایک "روح" ہے۔ یعنی ہوا، پانی، زمین، جانور، پودے، پہاڑ سبھی میں روح موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس اندرونی احساس کی وجہ سے انسان، غیر انسان کو خود سے جدا نہیں کرتے بلکہ ان پر آنے والی اچھی بری تبدیلی اور مظہر کو اپنی ذات میں محسوس کرتے ہیں۔ صنفی تضاد کو ماننے والے مادی و غیر مادی ہر شے کی روح کو محسوس کرتے ہیں۔ اس کے ماننے والے یہ دعوی کرتے ہیں کہ اگر انسان میں جان ہے تو سنگ و خشت، چرند پرند، ندی و

کہسار، ریگستان و بیابان سبھی میں جان موجود ہے۔

ان شناختوں میں دوسرا اصول "صنفی اشتراک/کلیت پسندی" Totemism ہے۔اس کی مترادف اصطلاح ٹوٹی ازم ہے۔جو لفظ ٹوٹم" سے نکلا ہے جس کے معنی "عقیدہ" کے ہیں۔ڈسکولا کہتا ہے:

> "The second mode of identification, where some beings in the world share sets of physical and moral attributes that cut across the boundaries of species. I call it totemism. " (7)

اس میں اندروں و بیروں ایک مسلسل عمل جاری ہے۔اور یوں اندر اور باہر دونوں لحاظ سے ہم ایک جیسے ہیں۔ ٹوٹی ازم (Totemism) کے لئے "کلیت پسندی" کی اصطلاح بھی استعمال ہوتی ہے، کلیت پسندی روحانی عقیدے کا نظام ہے جس میں انسان غیر انسانوں سے ایسا رشتہ قائم کرتے ہیں جو مضبوط اور اٹوٹ ہو۔ روحانی طاقت اس قدر حاوی ہو جاتی ہے کہ صنف تضاد کے باوجود امتیاز مٹ جاتا ہے۔اور انسان اپنی ذات کو غیر انسان کا حصہ ماننے لگتا ہے،اس رشتے میں وہ اس قدر آگے بڑھ جاتا ہے کہ تمام مذہبی، روحانی قوتوں کو اس کے ساتھ مربوط کر لیتا ہے۔اس طرح توہم پرستی، ضعیف الاعتقادی، باطل پرستی، جادو پرستی اور توہماتی نظریات اس کو پروان چڑھاتے ہیں۔

ہندوستان کے مختلف قبیلے آج بھی اس شناخت کے اصول کو ماننے والے ہیں۔ جنوب مغربی آسٹریلیا میں کلیت پسندی قدیم دور سے چلی آرہی ہے۔ کلیت پسندی عقیدے کا وہ نظام ہے جس میں انسان کا رشتہ غیر انسانوں کے ساتھ روحانی، صوفیانہ اور متصوفانہ ہو جاتا ہے۔ یہ رشتہ جانوروں، پودوں، درختوں، پہاڑوں، ہوا سے اس طرح قائم ہوتا ہے کہ انسان انہیں اپنا پیشوا "ٹوٹم" بنا کر تمام صنفی تفریق بھلا کر اسی کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہ فطری و غیر انسانی عناصر ایک استعارہ یا علامت بن کر اس کے ذہن و قلب کو اپنے سحر میں لے لیتے ہیں اور اس طرح وہ ایسے رشتے میں بندھ جاتے ہیں کہ پھر اسے خود سے جدا نہیں کر پاتا۔ صنفی رشتہ ایک پر اسرار رشتہ ہے جو جانوروں اور پودوں کے ساتھ استوار کیا جاتا ہے۔ نظریات، عقائد اور یقین کی بنیاد پر غیر انسانوں سے رشتہ قائم کرنا ڈیکولا کے نظریات کو تقویت دیتا ہے۔ یہ عویدہ دیو مالائی اور اساطیری حکایتوں سے بھر پور ہے جو عقیدہ یا یقین کی بنیاد پر خاندانوں، نسلوں، قبیلوں اور گروہوں کی صورت میں متحد کرتا ہے۔ جیسے پتھروں کی عبادت، سورج، چاند، درختوں، جانوروں سے اس حد تک عقیدت سے پرستش کرنا کہ ان کی روح کو خود میں محسوس کرنا اور خارجی طور پر ہر تضاد و تفریق کو

ممنوع قرار دے دینا ہی کلیت پسندی ہے۔ جس میں احساس مخفی ہے۔ یہ عقیدہ مخصوص قبیلوں میں آج بھی مروج ہے۔اس بنیادی نظریے کو ڈیکولا اس طرح بیان کرتا ہے کہ جہاں انسان دیگر غیر انسانوں (بالخصوص جانوروں، پودوں یا طبعی عناصر) کے ساتھ اپنی طبعی، روحانی اور اخلاقی خصوصیات کو ایسا تبادلہ (exchange) کرتا ہے جس سے وہ صنف کی حدود پار کر لیتا ہے۔ ڈسکولا ایک اور فلسفی و نقاد لاوی اسٹراس کے ایک مضمون " ٹوٹی۔ال۔لوزن "کا حوالہ دیتا ہے جو کہتا ہے کہ

"یہ آفاقی تقسیم سے بالا تر ہے۔ جو شناخت کے دیگر اصولوں میں بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔اس کی بہترین مثال جنوب مغربی آسٹریلیا کے قبائل سے لی جاسکتی ہے۔"(۸)

کلیت پسندی(Totemism) داخلی و خارجی دونوں خصوصیات میں اشتراک کی حامل ہے۔ یہ عقیدہ انفرادی طور پر بھی مانا جاتا ہے اور اجتماعی طور پر بھی بہت سے انسان کسی ایک جانور، پودا، پہاڑ، پانی، ندی، پتھر کو اپنا کلیہ "ٹوٹم" تصور کرتے ہیں۔اور والہانہ عقیدت کا اظہار کرتے ہوئے صنفی تفریق کو نظر انداز کرتے ہوئے صنفی تفریق کو نظر انداز کرتے ہوئے داخلی و خارجی سطح پر اشتراک کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ جنوب مغربی آسٹریلیا میں ننگر قبیلہ کلیت پسند ہے جو "مارنج" کہلاتے ہیں۔ جو "سفید کوکاٹو" اور "کوا" کو اپنا کلیہ (ٹوٹم) تصور کرتے ہیں۔ یہ تمام پہلو انسانوں کو غیر انسانوں سے قریب ترین کر دیتے ہیں۔(۹) ان کلیوں (Totems) کی بہت سی اقسام ہیں جو اپنا انفرادی کلیہ رکھتے ہیں۔ان کی ظاہری صورت اور طرز عمل انضباطی ڈھانچے کا عکاس ہے۔ معاشرتی تضادات کے باوجود کلیت پسند اپنے کلیوں اور عقیدوں کے پابند رہتے ہیں۔ وہ تمام غیر انسانوں کو اور خود کو ایک روح مانتے ہیں۔

شناخت کا تیسرا اصول " مشابہت " (تشبیہات) ہے۔ جسے انگریزی اصطلاح میں " اینالاگ ازم " کہتے ہیں۔ جو ایک منطق اور دلیل وضع کرتی ہے۔ ایک ایسی منطق جو تاثر کی وجہ سے بنتی ہے۔اس اصول میں یہ نظریہ پیش کیا جاتا ہے کہ تمام کائناتی وجود ذاتیں، ہستیاں، مادی شے، عناصر بے شمار خاصیتوں، سانچوں، ڈھانچوں اور وجود میں مختلف وقفوں کے ساتھ پارہ پارہ ہو جاتے ہیں۔ یہ درجہ بندی کے پیمانے میں ترتیب پاتے ہیں۔

> "The third mode of identification, analogism, is predicated on the idea that all the entities in the world are fragmented into a multiplicity of essences, forms, and substances."(10)

مشابہت (Analogism) دنیا میں ایسے نیٹ ورک کی طرح پھیلا ہوا ہے جو تمام مادی وجودات کی

داخلی خاصیتوں کو مربوط اور پیوست کرتا ہے۔ کائنات کا اہم سرمایہ معاشرہ، انسان، ماحول، ثقافت، ہے جو مشابہت (اینالاگ ازم) کی بدولت تشکیل پاتا ہے۔ فلپ ڈیکولا اس کی مثال قرون وسطی اور نشاۃ ثانیہ کے حوالے سے دیتا ہے۔ اس دور میں مرکزی کائناتی ماڈل ہر کام کیا گیا۔ کائناتی ماڈل (cosmological model) سے مراد ہے کہ کائنات کے موجودہ وجوہات کے اس پر اثرات اور وقت کے ساتھ ساتھ اس کائنات میں ہونے والی تبدیلیوں کے ارتقاء کو پیش کرتا ہے۔

مشابہت (Analogism) کا عمل اس دنیا کے بکھرے ہوئے آزاد عناصر کو یکجا کرتا ہے۔ اس طرح یہ مزید ناقابل تسخیر ہو جاتا ہے۔ جب عناصر پہلے سے ہی امتیاز و تفریق کا شکار ہوں تو مشابہات ہی اسے جوڑنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

اگر مشابہت کی توانائیوں کو عناصر میں تلاش کیا جائے تو یہ خاص استحقاق کی بدولت ہی ممکن ہو گا۔ یہی اس کے عمل کا نچوڑ ہو گا۔ یہ دنیا کے عناصر کو اس کے تضادات کی بنا پر رد کر دیتا ہے۔ کائناتی عناصر میں پیدا ہونے والے انتشار، ناموزونیت، امتیازات اور ناموافقت جن سے یہ عناصر جدا ہو جاتے ہیں ان کو مضبوط کینوس پر بنیاد مشابہات کی بدولت ملتی ہے۔ جس سے وہ کسی گروہ میں جڑ جاتے ہیں۔ کائناتی وجود، مظاہر کا اس طرح مطالعہ کرتا ہے کہ عناصر کی داخلیت و خارجیت کو الگ کر دیتا ہے۔ یعنی اندر اور باہر دونوں لحاظ سے ہم میں کچھ مشترک نہیں۔ دنیا اختلافات عمل سے عبارت ہے۔ یہاں بے شمار مادی عناصر ایسے ہیں جو اپنی داخلی نوعیت، ڈاخلی فکر، خارجی صورت، خارجی وجودیت میں امتیازی صفات کے حامل ہوتے ہیں، لہذا مشابہات ان کے مشترکہ عناصر کو تلاش کر کے ان کو باہم مربوط اور پیوست کرے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ تسلسل و غیر تسلسل میں ربط و ضبط پیدا کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ ایک انسان بھی اپنے داخل اور خارج سے جدا ہوتا ہے، یہ اس کے داخل خارج میں وابستگی کا سبب بنتی ہے اور مشابہت کا کام امتیازات تلاش کر کے ان میں اشترک کے پہلو تلاش کرنا ہے۔ اگر اشتراک کے پہلو برآمد نہ ہوں تو ان میں وابستگی کی گنجائش پیدا کرتی ہے۔ ماحول میں ہر طرف ایسے عناصر بکھرے ہوئے ہیں۔ یہ اصول چین، جنوبی افریقہ، انڈیس اور میسوامریکہ میں عام پایا جاتا ہے۔ جہاں مختلف قومیں اپنے نظریات و تصورات میں شکل و شباہت میں اختلاف رکھنے کے باوجود تسلسل و موافقت پر قائم ہے۔ شناخت کے چار اصولوں میں آخری اور سب سے اہم "فطرت پسندی" یا (Naturalism)) ہے۔ یہ اصول معمول کی زندگی گزارنے والے انسانوں میں پایا جاتا ہے۔ یہ نظریہ سترھوی صدی سے تنقید میں جگہ پائے ہوئے ہے۔ فطرت پسندی (Naturalism) صرف عناصر کے وجود کا نام نہیں بلکہ یہ فنون لطیفہ، ثقافت، کلچر کا بھی داعی ہے۔ فطرت پسندی (Naturalism) کی اصطلاح کافی وسیع ہے۔ جس

میں دیگر عناصر ضم ہو جاتے ہیں۔انیسویں صدی میں فطرت پسنی کی حدود وضع کی گئیں۔اب اگر فطرت پسندی کے تناظر میں بات کی جاتی ہے تو وہ یہ کہ فطرت ایک ہے جبکہ کلچرز بہت سے ہیں۔اس فطرت میں ہی تمام ثقافتیں اپنی پسند، ناپسند، ضروریات واستعمالات کو بروئے کار لاتی ہیں۔وہ بنتی ہیں، سنورتی ہیں اور بکھرتی جاتی ہیں۔مگر فطرت اپنی جگہ قائم رہتی ہے۔انسان کا ماحول سے رشتہ ازل سے ہے اور ابد تک رہے گا۔

"انسان نہ تو ماحول کا غلام ہے اور نہ ہی حاکم وہ اپنے ماحول کے تمام عناصر سے تطابق اور ہم آہنگی کے رشتے سے جڑا ہے۔" (۱۱)

فطرت تمام مادی و غیر مادی، انسانی و غیر انسانی، موجودی و غیر موجودی عناصر کی تشخیص کرتی ہے۔یہ داخل کو خارج سے الگ کرتی ہے۔اور خارج کو الگ مقام دیتی ہے۔فطرت وانسان کی داخلی و خارجیز ندگی میں تضاد ہے۔اس طرح روح اور مادے کی وجہ سے فطرت پسندی علم موجودات (ontology) کے اصول صنفی تضاد (Animism) کو الٹ دیتا ہے۔فطرت پسندی انسان کو غیر انسان سے جدا کرتی ہے۔انسانوں کے گروہ اندر سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔سب انسان ایک سا نہیں سوچتے، سب کی پسند ایک سی نہیں ہوتی، ہر کوئی ایک سا لباس نہیں پہنتا۔ہر کوئی ایک سی تہذیب نہیں رکھتا۔لہذا یہ تمام دنیا فطرت پسندی(Naturalism) کے جال میں بنی ہوئی ہے۔جو تصور، خیال، پسند، سوچ، طرز، احساس، عمل، جذبات، نظریات کے اعتبار سے مختلف ہے۔

فطرت پسندی داخلی تضاد کی پروردہ ہے جو داخلی تضاد کو قبول کرتی ہے۔اور اسے امتیازی مقام دیتی ہے۔یہ تضاد ہی مختلف ثقافتوں، کلچرز اور تہذیبوں کو جنم دیتا ہے۔یہ تضاد صرف فطرتی عناصر اور انسانوں میں یا مادی و غیر مادی میں ہی نہیں ہے بلکہ انسانوں کے مابین بھی یہ تضاد ہے۔جیسے تمام دنیا کے انسان ایک زبان نہیں بولتے، نہ ہی ایک زبان سمجھتے ہیں۔ان تضادات کی مثالیں ہمارے ارد گرد بکھری ہوئی ہیں۔فطرت پسندی ہر ایک کے ظاہری و باطنی تضاد کو ماننے پر مجبور کرتی ہے۔فطرت پسندی روح، احساس اور باطنی صفات کو مسترد کر کے مادے کو اہمیت دیتی ہے۔ڈسکولا اس حوالے سے ڈارون کے نظریۂ انسان پر بات کرتا ہے۔کہ انسان اپنی طبعی حدود مواد میں ہی تلاش کرتا ہے۔اس کے لئے مادہ نہایت اہم ہے۔غیر انسانی مادے کو اپنی شناخت کے لئے داخلی محرکات کی ضرورت پڑتی ہے۔ڈسکولا کہتا ہے کہ ہر مادے کا ظاہر و باطن لازمی ہے۔فطرت پسندی مادے کی بحث کرتی ہے۔

"Naturalism inverts the ontological premises of animism since, instead of claiming an identity of soul and a difference of bodies, it is predicated upon a discontinuity

of interiorities and a material continuity."(12)

دنیا کے مکینوں نے اس دھرتی میں رہنے کے جو معیارات قائم کئے ہیں، وہ شناخت کی چار حقیقتوں کی بناء پر ہیں۔ شناخت کے یہ اصول دنیا میں رہنے والوں کی خصوصیات کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان میں سے کوئی ایک بھی دوسرے پر غالب آجائے تو متنوع اصول سامنے آجاتے ہیں۔ فلپ ڈسکولا نے علم موجودات اور علم بشریات کا مطالعہ کرتے ہوئے فطرت یا نیچر کو انسان سے الگ نہیں کیا بلکہ یہ سب اکائی کی صورت میں کام کر رہے ہیں۔ ڈیکولا کے نزدیک شناخت کے ان چاروں ماخذوں میں سے ہر انسان شناخت کا کوئی اصول ضرور اپناتا ہے۔ یہ چاروں اصول انسان کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس کی فکر، نظریے یا خیال میں تبدیلی آنے سے یہ اصول بھی اس پر اثر انداز ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ان اصولوں سے دنیا میں بشری تقسیم سے آگاہی ملتی ہے۔ انسان نے اپنے رجحانات کے سبب کن ماحولیاتی ضابطوں کی اتباع کی ہے؟ دنیاوی خصوصیات انسان کو مطابقت اور عدم ضابطوں کی جانب دھکیلتی ہے؟ ڈیکولا کا نقطہ نظر تمام عالمی رجحانات و نظریات سے بالاتر ہے۔ انسان اپنے مخصوص ضابطوں اور جسمانی قوانین کے ساتھ پیوست ہے۔ وہ ان اصولوں کو اپنا کر ماحول کے ساتھ موافقت و عدم موافقت کا اظہار کرتا ہے۔ جو خصائص، تعلقات، انسانوں کے لئے مختص ہیں یہ ممکن نہیں کہ وہ ان سب تک رسائی پا سکیں۔

"According to circumstances, each human is capable of making any of the four inferences, but will most likely pass a judgment of identity according to the ontological context." (13)

ڈیکولا کے نزدیک یہ چار شناختیں حیرت انگیز حکمت کی حامل ہیں۔ بجائے اس کے سوسائٹی یا ثقافتوں کو تسلیم کیا جائے ان چار شناختوں سے دنیا کے رجحانات کو منظم نظام میں تشکیل کیا جا سکتا ہے۔ تمام انسانوں کی بنیادی خصوصیات ودیعت شدہ ہیں۔ مثبت خصوصیات اور ان سے جڑے تعلقات، علمی و فنی سطح پر انسانوں میں تقسیم کئے گئے ہیں۔ جیسے صنفی تضاد (Animism) ایمازون اور سائبیریا کے علاقوں میں پایا جاتا ہے۔ جہاں رہنے والے بیشتر قبائل انسانوں اور غیر انسانوں میں داخلی تسلسل کے قائل ہیں، بشرطیکہ صنفی و ظاہری حیثیت سے جدا ہوں۔ کلیت پسندی (Totemism) آسٹریلیا کے دیگر قبائل میں، ہندوستان کے کثیر مقامات پر اب بھی رائج ہے۔ جس میں کلیہ (Totem) کو کل مان لیا جاتا ہے۔ مشابہات (Analogism) کو قدیم چین کے ان لوگوں سے منسلک کیا جاتا ہے جو مختلف صنفی، داخلی، خارجی، ظاہری تضادات ہونے کے باوجود ان میں مشابہت اور خاص استحقاق کی وجہ

تلاش کر لیتے تھے۔اسی طرح میکسیکو بھی مشابہات(Analogism) کی اہم مثال ہے۔شناخت کا آخری اصول فطرت پسندی(Naturalism) ہے جو علمیات اور فلسفیات کا اہم جزو مانا جاتا ہے۔یہ فلسفہ جدید یورپی نظریات کا حامل ہے۔ڈیکولا کا یہ ماننا ہے کہ دنیائیں کثیر تعداد نہیں ہیں بلکہ انسان اسی دنیا میں مادی وسائل، علمی ذکاوتوں کے ساتھ مل جل کر رہتا ہے۔مادی وغیر مادی شے سے اس کے رشتے، خیالات، پسند، احساسات جڑے ہوئے ہیں۔جو اس کی ضرورت کے مطابق تقسیم ہوتے رہتے ہیں۔دنیا کو چلانے کا یہ نظام رشتوں کی تشخیص کرتا ہے۔ان سے وابستہ خصوصیات کو انسانی وغیر انسانی نظام کے تابع کرتا ہے۔ڈیکولا کے نزدیک دنیا کا علمی نظریہ اس سے جداگانہ تصورات کا قائل ہے۔اس کے لئے یہ ماورائی حقیقت سے زیادہ نہیں۔

دنیا کے ہر انسان کا اپنا مخصوص نقطہء نظر ہوتا ہے۔کسی ایک کی پسند دوسرے پر غالب نہیں آسکتی۔دنیا میں رہنے والے اپنی نظر سے دنیا کو دیکھتے ہیں۔انسانوں کی مختاری(Agency) مادی اور غیر مادی شے پر اپنا اثر ورسوخ رکھتی ہے۔دنیا کے مختلف املاک، ادارے، نظام انسانوں کی فطرت کے امین ہیں۔ثقافت اور فطرت کو یورپ الگ گردانتا ہے۔جبکہ ڈسکولا کے نزدیک فطرت اور ثقافت میں کوئی تضاد نہیں۔فطرت اور ثقافت انسان اپنے مزاج ،ماحول اور سوچ کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔جس میں بعض اوقات انسان کے استفادے میں فطرت برباد بھی ہو جاتی ہے، جو ردعمل کے طور پر انسان کے لئے منفی سامان پیدا کرتی ہے۔دنیا میں ہونے والی ہمہ دم تبدیلیاں آفاقیت کے استحکام کو متاثر کرتی ہیں۔یہ تبدیلیاں ہمارے سماج، ماحول، فطرت، ثقافت، مزاج خیال، احساس میں امتیاز پیدا کرتی ہیں۔سب ایک سا نہیں سوچتے۔اختلافات، امتیازات کا سمندر تمام انسانوں کے درمیان حائل ہوتا ہے۔جس سے شناخت کے اصول اور رابطوں کے اصول آفاقی وعالمگیری سطح پر پیچ وخم کھاتے ہیں۔

شناخت کے ان اصولوں کے سبب ہی انسانوں کی غیر انسانوں سے موافقت، ناموافقت، موزونیت، غیر موزونیت آشکار ہوتی ہے۔انسان ان میں مبتلا ہو کر اپنی شناخت ان ضابطوں میں ڈھال لیتا ہے۔جس سے اس کی منفرد حیثیت متعین ہو جاتی ہے۔دنیا کے متنوع غیر مادی ومادی اشیاء سے انسانوں کی وابستگی فطری ہے جو ماحول کی مرہونِ منت ہے۔

> "The word environment describes living and nonliving surroundings relevant to organisms. It incorporates physical, chemical and biological factors and processes that determine the growth and survival of organisms,

populations, and communities." (14)

یورپی و مغربی نظریات کے بموجب اگر یہ مان لیا جائے کہ فطرت اور ثقافت دو الگ چیزیں ہیں تو ہمیں اس امر پر غور کرنے کی ضرورت ہے کہ انسان ان سے الگ ہو کر زندہ رہ سکتا ہے؟ کیا اس کا وجود ان کا محتاج نہیں ہے؟ ان سوالات کے جوابات کے لئے ڈسکولا کی تھیوری "فطرت اور ثقافت سے آگے" (Beyond nature and culture) کا مطالعہ کرنا ضروری ہے۔ وہ شناخت اور رابطے کے اصول پیش کرتا ہے۔ جن کا بالا سطور میں ذکر کیا جا چکا ہے۔ تاریخ میں ایسی بہت سی تہذیبیں گزری ہیں جو اپنی انفرادیت کے آج تک آثار قدیمہ میں شمار ہوتی ہیں۔ وادی نیل کی تہذیب، وادی دجلہ و فرات کی ثقافت، وادی سندھ کا تمدن شامل ہے۔ میسوپوٹامیہ کی ثقافت میں سیمری قوم، قدیم اہل بابل، آشوریوں، کلدانیوں کی شراکت رہی۔ جس نے اس تہذیب کو ثقافتی ورثے میں تبدیل ہونے میں مدد کی۔

علم بشریات تمام قدیم و جدید تہذیبوں اور ثقافتوں کا بلا امتیاز مطالعہ کرتا ہے۔ ان تہذیبوں میں کسی کو بھی اعلی و ارفع یا ناقص قرار نہیں دیتا بلکہ سب کا تقابل و موازنہ مساوی بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔ ثقافت نے اسی لمحے جنم لیا جب سے انسان نے اس کرہ ارض پر قدم رکھا۔ ثقافت کی بدولت نسلوں کے تجربات، مشاہدات، عقائد و نظریات کا ذخیرہ اکٹھا ہوا اور یہی سرمایہ دور حاضر میں بھی اگلی نسلوں تک منتقل ہو رہا ہے۔

دنیا کے تمام اسالیب ادب نے اس پر قلم اٹھایا ہے۔ ثقافت کا ذکر شاعری و نثر دونوں میں نظر آتا ہے۔ شاعری اپنے دور کی عکاس ہوتی ہے۔ اس دور کی زبان بول چال، لہجہ، انداز و اطوار سب ثقافت کی پہچان کہلاتے ہیں۔ نثری اصناف افسانہ، ناول، ڈرامہ، سفر نامہ، یادداشتیں، سوانح عمریاں، آپ بیتیاں سبھی ثقافت کا بالواسطہ یا بلاواسطہ پرچار کر رہی ہوتی ہیں۔ اردو ادب دنیا کا ایسا ادب ہے جس نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا ہے۔ اس ادب نے یونانی، مغربی، فرانسیسی ادب سے خوشہ چینی کی ہے، مگر ایک خوبی ایسی ہے جو اسے اردو ادب بناتی ہے وہ اس میں بسی ہوئی "ثقافت" ہے۔ ہندوستانی معاشرہ اور سماج یہاں کے ادب میں نمایاں نظر آتا ہے۔

> "ہندوستانی سماج میں انیسویں صدی سے جو تبدیلیاں شروع ہوئی تھیں، انہوں نے بیسویں صدی کے آغاز تک ہندوستان کی عمومی صورتحال میں چند عناصر کو ایسی جگہ عطا کر دی تھی کہ ان کی بنا پر یہاں سماج ایک نئی شکل اختیار کر رہا تھا۔ ان عناصر کا اثر ہماری زندگی کے ہر پہلو پر پڑنا لازم تھا۔ چنانچہ اردو زبان و ادب بھی نہ صرف ان سے متاثر ہوئے بلکہ ان کا کردار بھی بڑی تیزی کے ساتھ بدلنے لگا۔" (۱۵)

اردو ادب کا ایک نامور ناول ارشد چہال کا "دھندلے کوس" نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ ارشد نے جنس

نگاری کا راستہ چھوڑ کر اپنے لئے انسانی ثقافت کا راستہ تلاش کیا ہے۔اور روزمرہ زندگی سے تعلق رکھنے والے کرداروں کے انسانی وجود کو نئے سرے سے تخلیق کیا ہے۔(۱۶)

دھندلے کوس کا بنیادی موضوع "ثقافت" ہے۔ارشد چہال نے اس ناول میں شہری، دیہی اور صحرائی زندگی کے نمونے پیش کئے ہیں۔زندگی کے بہت سے رنگ اس ناول میں بکھرے نظر آتے ہیں۔اس ناول کے کردار، مکالمے، مناظر، احساسات، ہندوستانی ثقافت کے امین ہیں۔انسانی تہذیب، ثقافت، فطرت، ماحول، تعلقات، سماج، معاشرہ، فکری و فنی سطح پر اجاگر کیا گیا ہے۔ثقافت کے بعد اس ناول کا دوسرا اہم موضوع "طبقاتی کشمکش" ہے۔ہمارا سماج دو طبقوں میں منقسم ہے۔ایک امارت کی علامت ہے اور دوسرا مفلسی کی۔کوئی شہری ہے تو کوئی دیہاتی۔سماج کی یہ تفریق نہ ماضی میں ختم ہو سکی اور ممکن ہے کہ مستقبل میں بھی ختم نہ ہو سکے۔جس کی اہم وجہ "ثقافت" ہے۔ثقافت وہ زیور ہے جو مفلس کو امیری کے قریب نہیں جانے دیتا۔بلکہ اپنی زنجیروں میں جکڑ کر اسے اپنے ماحول اور معاشرے کے خمیر میں پیوست کر کے رکھتا ہے۔تو دوسری طرف دولتمند طبقہ اپنی شان و شوکت، جلال و حشمت، دولت ثروت کا ایسا اسیر ہو جاتا ہے کہ اپنے ثقافتی دائرے سے باہر نہیں آ سکتا۔گویا معاشرے میں طبقاتی کشمکش کے باوجود جو شے انسان کو انسان سے مضبوط کیے ہوئے ہے یا ان میں تفریق پیدا کیے ہوئے ہے، ثقافت ہے۔دھندلے کوس میں بھی یہ تفریق بہت سے مقامات پر نظر آتی ہے۔جس سے قاری ایک کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔مگر ثقافتی اقدار کو دیکھتے ہی تنقید نہیں کر سکتا۔کیونکہ دولت مند ہو یا مفلس، اپنے اپنے کلچر سے جڑا ہوا ہے۔اس میں یکسانیت یا تفریق لازم و ملزوم ہے۔

> "یگانگت اور اختلاف منطقی طور پر ایک دوسرے کے متناقص ہیں۔۔۔ایک دوسرے میں مفاہمت، یگانگت کا انحصار باہمی اختلاط کی جامعیت پر قائم ہوتا ہے۔جس میں اختلاف ہونا ناگزیر ہے۔ورنہ ایک دوسرے کی ضرورت نہ ہو۔گویا یہ دیکھنا ہوگا کہ ہر فرد معاشرے میں اپنا کیا کردار ادا کرتا ہے۔"(۱۷)

دھندلے کوس راجگی اور صحرائی زندگی کی درمیانی کڑی ہے۔اس ناول کا مرکزی کردار شہباز خان ہے۔جس کا اولین شوق شکار کرنا ہے۔راجگی ایک حویلی ہے جو ثقافتی عناصر کا مجموعہ ہے۔چوبیس کھڑکیوں پر مشتمل راجگی میں ہر سہولت دستیاب ہے۔باورچی خانے میں ہر وقت نئے کھانے پکنے کی خوشبو پھیلی رہتی، شکار خوردہ جانوروں کا بھنا ہوا گوشت ہر دستر خوان کی زینت ہوتا۔وسیع صحن، دالان اور کشادہ آرام گاہوں سے راجگی کا سکون طبیعت پر شگفتگی کے رنگ گھولتا ہے۔باباعبدل باورچی خانے کا منتظم ہے۔

> "باباعبدل نے جب سے ہوش سنبھالا تھا، اس کی زندگی، زیادہ تر وقت خانزادوں کے لیے گوشت بھونتے

ہوئے اسی باورچی خانے میں ہی گزرا تھا اور اسے معلوم بھی نہیں ہوا تھا کہ گوشت سینکتے سینکتے وہ کب بوڑھا ہو گیا تھا۔"(۱۸)

ارشد چہال کرداروں کے تعارف کے ساتھ ساتھ ثقافتی عناصر اور ثقافتی تغیرات کو ذکر بھی کرتے جاتے ہیں۔راجگی میں مختلف جانوروں کا شکار کر کے گوشت کھانا معمول تھا۔جب کبھی شکار خوردہ گوشت دستر خوان پر نہ ہوتا تو شہباز خان کو ہی متوجہ کیا جاتا کہ وہ شکار کر کے لائے۔

کسی بھی معاشرے کی ثقافت، تہذیب، روزمرہ زندگی میں سرانجام پانے والا ہر کام سوچ، نظریہ کی بنیاد پر ہوتا ہے۔یہ احساسات ہمارے ماحول کے عطا کردہ ہوتے ہیں، جو ثقافت کی عکاسی کرتے ہیں۔ناول میں راجگی کا جو نقشہ پیش کیا گیا ہے وہ وہاں کے رہن سہن، طرز حیات، انداز و خطاب، افکار و نظریات کو عیاں کرتا ہے۔راجگی کی سجاوٹ، مناظر اور چیزوں کا تناسب ان کے خاص مزاج، ثقافتی رومانیت کی نشاندہی کرتا ہے۔

"خان ہال کی دونوں بڑی دیواروں پر کالے پرنوں کے حنوط شدہ سر ٹنگے ہوئے تھے، جن کے نیچے سنگ مر مر کی خوبصورت محرابیں بنی ہوئی تھیں۔ہال کے ایک کونے میں سلیٹی رنگ کے صوفے بچھے ہوئے تھے۔عین وسط میں ہلکے سبز قالینوں پر شیر اور چیتل کی کھالیں بچھی ہوئی تھیں۔سامنے والی دیوار پر سیڑھیوں کے ساتھ ساتھ طرح طرح کے جنگی ہتھیار لٹکے ہوئے تھے۔ایک کارنس پر حنوط شدہ مرغابیاں اور سرخاب رکھے ہوئے تھے۔کسی زمانے میں اس گھر کے مکینوں کو جنگ و جدل اور شکار کا بڑا شوق ہوا کرتا تھا۔"(۱۹)

ثقافت ایسا مرکز ہے جس کی جانب انسان خود بخود کھنچا چلا جاتا ہے۔اس کی کشش ہر ایک کو جکڑ لیتی ہے۔انسان ثقافتی روایت کا امین بھی ہے۔اور ثقافتی رومانیت کا پاسدار بھی ہے، وہ ثقافت کی دل و جان سے قدر بھی کرتا ہے اور اس کے اصول و ضوابط سے اکتا کر آزادی کا طلب گار بھی ہے۔ثقافتی رومانیت لامحدود معنی کی حامل ہے۔ایک جانب ثقافت سے رغبت، انسیت اور الفت اسے ثقافت کا اسیر بناتی ہے تو دوسری جانب ثقافت کی ہی رومانیت اسے ثقافتی تغیرات پر آمادہ کرتی ہے۔

انسان ثقافت کے دم سے ہی پہچان اور شناخت رکھتا ہے۔اس سے جدا ہو کر اس کا وجود اقبال کے مطابق اس موج سا ہے جو سمندر سے نکل کر اپنا وجود کھو دیتی ہے۔ثقافتی رومانیت ثقافتی عناصر سے پیار کرنا بھی سکھاتی ہے۔اور کبھی ان سے بغاوت پر بھی اکساتی ہے۔بغاوت کر کے بھی انسان کسی نہ کسی ثقافت کا فرد رہتا ہے۔دھندلے کوس ثقافتی تغیرات اور ثقافتی رومانیت کا امین ہے، جہاں بہت سی ثقافتیں مل کر انسان کے رہن سہن کے نئے نئے ڈھنگ

اجاگر کرتی ہیں۔ ناول نگار کے تخیل کی وسعت، زندگی کا مطالعہ، تجزیہ اور گہرا مشاہدہ بھی ضروری ہے ارشد میں یہ سب صلاحتیں موجود ہیں۔ (۲۰)

ارشد چہال نے ناول دھندلے کوس میں ثقافت، فطرت، رومانی ماحولیات کا بکثرت استعمال کیا ہے جس کا سبب یہ ہے کہ ارشد نے اپنا بچپن دریائے جہلم کے قریب گاؤں میں گزارا، جہاں انہوں نے فطرت کو بہت قریب سے دیکھا۔ اس لئے ثقافت اور ماحولیات ساتھ ساتھ چلتے دکھائی دیتے ہیں۔ ناول میں بہت سی ثقافتیں ایک دوسرے کے ہمراہ چل رہی ہیں۔ جبکہ ملک ایک ہی ہے۔ اور تمام لوگ بحیثیت مجموعی ایک قوم ہیں۔ مگر رہن سہن، طرز حیات، ایک دوسرے سے تفرق رکھتا ہے۔ ثقافتوں کا یہی امتیاز ارشد چہال کے پیش نظر ہے، جو وہ قاری کو دکھانا چاہتے ہیں۔

ثقافت ہر دور میں تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ ایک ہی سرزمین کے باسی مختلف طرز حیات گزارنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ اگر تاریخی ثقافتوں پر نگاہ دوڑائی جائے تو قریبا ایک صدی بیشتر کے تمام انسان ایک سی زندگی گزار رہے تھے۔ بیسویں صدی میں جب نئی ٹیکنالوجی کا دور شروع ہوا تو انسان جو قدیم روایات، عادات واطوار کا حامل تھا، جدید مصنوعات کو بخوشی اپنانے لگا، اس طرح اس کی ثقافت میں یہ تمام نئے ثقافتی عناصر بھی داخل ہو گئے۔ اکیسویں صدی میں جیسے جیسے دور گزر رہا ہے، جدید ثقافتی عناصر اختیار کر لینے سے تمام انسانوں کی ثقافت میں یکسانیت آ رہی ہے۔ فرق صرف انہی میں نظر آتا ہے جو ان جدید ثقافتی عناصر کو اپنی غربت یا مجبوری کے سبب اپنانے سے قاصر ہیں۔ دھندلے کوس بھی ایسے ہی طرز زندگی کے متنوع صورتوں کا عکاس ہے۔ راجگی میں رہنے والے اپنے مخصوص طرز حیات کے ترجمان ہیں۔ جو ان آسائشوں کو اپنی زندگی میں اس حد تک دخیل کر چکے ہیں کہ اس دائرے سے باہر انہیں کسی کا دکھ، درد، تکلیف محسوس نہیں ہوتی۔ دوسری جانب دریاؤں کے کنارے رہنے والے لوگ جدید ثقافتی عناصر سے لیس تو نہیں مگر وہ بھی اپنا مخصوص کلچر رکھتے ہیں۔ دیہاتوں میں رہنے والے اپنی ثقافت کے اس قدر اسیر ہو چکے ہیں کہ شہروں میں رہنا ان کے لئے کسی اذیت سے کم نہیں ہوتا۔ صحراؤں میں رہنے والے تپتے صحرا کی گرمی، پیاس اور میلوں کوس پیدل چلنے کے اس قدر عادی ہو چکے ہیں کہ صحرا میں آنے والی گاڑیاں ان کے لئے حیرت سے کم نہیں ہوتیں۔ صحرا میں بسنے والے ایک دوسرے کو ہی اپنا سہارا سمجھتے ہیں ان سے جدا ہو جانے کا تصور بھی نہیں کرتے۔ ثقافتوں کی بے شمار اصناف اور متنوع شکلیں ہمیں اس ناول میں دکھائی دیتی ہیں۔

> "راجگی کا کوئی فرد تو حکومت میں ہونا چاہیے۔ کیا ہم پیشہ اپنے بزرگوں کے کارناموں پر ہی جشن مناتے رہیں گے۔ کوئی جشن تو راجگی میں ہمارے اپنے کسی کارنامے پر بھی منایا جانا چاہیے، تاکہ ہمارے بزرگوں

کی روحوں کو سکون ملے۔۔۔سب سے بڑھ کر راجگی کا نام روشن ہو گا۔"(۲۱)

یہاں راجگی کی رومانی ثقافت حاوی نظر آتی ہے۔راجگی کا ماحول اقتدار حاصل کرنے، جاہ و حشمت وصول کرنے کا ہے۔ وہ ترقی یافتہ ثقافت کے قائل ہیں۔ ہر شے خود ان کی غلامی کرتی دکھائی دیتی ہے۔ وہ اسی طرز حیات کو مستحکم کرنے کی تگ و دو میں لگے ہیں، جہاں ان کا انداز زندگی گزشتہ آباؤ اجداد کی ثقافت کو آگے بڑھنے کی جانب گامزن ہے۔

ثقافتی ماحول کو استحکام دینے والا اصل ہتھیار" سیاست " ہے۔ جس سے ان کی نسلوں کو عروج و دوام حاصل ہو گا۔ ارشد چہال نے راجگی میں صنعتی دور کی ثقافت کو پیش کیا ہے۔ صنعتی انقلاب میں طاقت ور طبقہ اپنی ثقافت کے ملیامیٹ ہو جانے سے خائف ہے کہ کہیں ان کی اجارہ داری عام لوگوں کے برابر آ کر ختم نہ ہو جائے۔ راجگی کا ماحول اپنی ثقافت کو مضبوط و توانا بنانے کے لئے آگے سے آگے بڑھنے کا خواہاں ہے۔

دھندلے کوس میں پنجاب کی بہت سی ثقافتوں کو عیاں کیا گیا ہے۔ کہیں راجگی کا ماحول ہے تو کہیں آرٹس کالج کے ثقافتی اور رومانی عناصر نظر آتے ہیں۔

> "نیشنل کالج آف آرٹس کے لان میں درختوں کے سائے تلے ہر طرف ایزل لگے ہوئے تھے۔اور لڑکے لڑکیاں ہاتھوں میں رنگوں کی طشتریاں اور برش اٹھائے پورٹریٹ بنانے کی مشق کر رہے تھے۔ایک ایک ماڈل کے گرد تین تین چار چار سٹوڈنٹ کھڑے رہے جو مختلف پہلوؤں سے اس کے خدوخال کینوس پر اتار رہے تھے۔"(۲۲)

ناول میں جابجا ثقافتی و رومانی عناصر مصنف کی ثقافت پر گرفت کو عیاں کرتے ہیں۔ جب راجگی کا ذکر آتا ہے تو مرغابیاں، نرم بستر، قالینوں پر شیر کی تصاویر، دیواروں پر جانوروں کی کھالوں سے زیبائش، شکار کو گوشت، ستون، صدر دروازہ، وسیع لان، جنگلی بکروں، کے گوشت کی خوشبو، محفلوں کی رونق، سیاسی جلسوں کا اجتماع، دلفریب پھولوں کا کھلنا، جیسے ثقافتی رومانی عناصر نمایاں دکھائی دیتے ہیں۔

راجگی کا پُر تعیش ماحول قاری کے قلب و ذہن پر ایسا نقش مرتب کرتا ہے جس سے وہ راجگی کے طرز حیات، رہن سہن، رسوم رواج، عادات واطوار سے بغیر دیکھے ہی آگاہی حاصل کر لیتا ہے۔ ہمارے ملک کی ثقافت نے ہم پر ایسا اثر منکشف کیا ہے کہ جاہ و حشمت سے بھرپور گھر، حویلیاں ہمارے قلب و ذہن کو غلام بنا لیتی ہیں۔ ہم ایک رینگتے کیڑے کی مانند ان کی جانب کھنچتے چلے جاتے ہیں۔ اپنی ثقافت کو روند کر پرائی ثقافت اپنانے کی سعی میں مصروف عمل ہو جاتے ہیں۔ مگر ثقافتوں کا مسئلہ کسی بھی باسی کو پرانی دنیا میں بآسانی جینے نہیں دیتا۔ راجگی کے ماحول میں ہر شے،

انسان، جانور، پودا، علم موجودات cosmology کی ہر شے بلکہ غیر موجودات بھی اسی تہذیب کے پروردہ دکھائی دیتے ہیں۔ سرفراز خان اور دلنواز خان جو مرکزی کردار شہباز خان کے بڑے بھائی ہیں، اپنے کردار میں بھی مخصوص ثقافتی رنگ لیے ہوئے ہیں۔

"سرفراز نے پٹوں کو کنگھی سے جماتے ہوئے کہا! بابا اور تو کوئی لڑکا پگڑی پہنتا نہیں۔ آفاق نے منہ بنا کر کہا اور کوئی پہن بھی کیسے سکتا ہے۔ تم تو راجگی کے جانشین ہو۔ اس لئے تمہارا پگڑی پہننا ضروری ہے۔ سرفراز نے مونچھوں کو بل دے کر اس کی طرف دیکھا۔۔۔ ادھر دلنواز خان اپنے تھری پیس سوٹ میں تیار ایک صوفے پر بیٹھے اخبار پڑھ رہے تھے اور ساحرہ اپنی تیاریوں میں مصروف تھی۔"(۲۳)

راجگی میں سب کے یہ ٹھاٹھ باٹھ پُر تعیش انداز ان کی ثقافتی پیش کش کرنے میں معاون ہے۔ پگڑی خاص جاگیر دارانہ طبقے کی عکاس ہے۔ اسے پہننے والے مقتدر لوگ سمجھے جاتے ہیں۔ پگڑی رومانی ثقافت کا اہم عنصر ہے۔ مونچھوں کو بل دینا، لباس اور رکھ رکھاؤ میں تکلفانہ انداز راجگی کی رومانی ثقافت کا غماز ہے۔ راجگی میں خواتین کا بننا سنورنا، چال ڈھال، انداز تخاطب، رہن سہن بھی ان کی رومانی ثقافت کی عکاسی کرتا ہے۔

زہرا بیگم (بیگم سرفراز) جب بھی تقریب کے لئے تیار ہوتیں۔ ساڑھی، زیورات، موتیوں کا استعمال لازم ہوتا۔ اسی طرح ساحرہ (جن کی اپنے دیور سے خاصی خوش مذاقی تھی) خوش لباس خاتون تھیں۔ دلنواز خان کو بھی اپنی بیوی سے محبت تھی۔ ساحرہ کے کمرے میں ہمہ وقت سحر انگیز پرفیومز کی خوشبوؤں کا بسیرا ہوتا۔ تقریب میں شرکت کرتے وقت مکیش یا سلک کے لباس زیب تن کرنا، بھنوں کو سکیڑنا، دوپٹے کا سر سرانا، راجگی کی رومانی ثقافت کی پاسداری کرتا ہے۔ ثقافت کے ساتھ انسان کا رشتہ اسی وقت شروع ہو جاتا ہے جب اس کا وجود اس کائنات پر پڑتا ہے۔ ثقافت روایت کا دوسرا نام ہے، اس سے انحراف بغاوت ہے۔ بغاوت رومانیت کا دوسرا نام ہے۔ فطری عناصر سے لگاؤ بھی رومانی ماحولیات کا حصہ ہے۔ وہ اس ماحول میں رہ کر اس کے اصول وضوابط کا پابند ہو جاتا ہے۔

"قدیمی انسان کا ماحول قریب قریب مستقل تھا۔ وہاں ذہن و فراست کی بجائے شجاعت اور کیریکٹر کی ضرورت ہوتی تھی۔ ازمنہ قدیم اپنے فرزندوں کو مرد بنانا چاہتا تھا، عالم نہیں۔"(۲۴)

ہماری موجود ثقافت بھی عورت کے بجائے مرد کی ہم کلام ہے۔ راجگی کے بعد آرٹس کالج کی ثقافت سامنے آتی ہے، جس کے رومانی ثقافتی عناصر میں درخت، ایزل، پورٹریٹ، برگد کے گھنے سائے، مختلف رنگ، برش، سریالزم کینوس کا بار بار ذکر کیا گیا ہے۔ یہ تمام مل کر کالج کا ماحول بناتے ہیں۔ عناصر موجودات کے ساتھ ساتھ غیر موجودی عناصر بھی کالج کا حصہ ہیں۔ فرجام، عروبہ اور نائلہ وہ کردار ہیں جو آرٹس کالج میں بھی دوست ہیں اور ثقافتی

اعتبار سے بھی فنون لطیفہ کے نہایت قریب ہیں، ان کا انداز شہری زندگی کا عکاس ہے۔ جیسے

"شام سے ذرا پہلے فرجام نے شیو بنائی اور نئے کپڑے پہن کر ہاسٹل سے باہر آ گیا۔۔اور مغربی مصوروں کی کتابیں دیکھنے لگا۔اس کے بعد وہ انگریزی ناولوں کے شعبے میں آ گیا۔"(۲۵)

فرجام فنون لطیفہ کے طالب علم ہونے کے ساتھ ساتھ شہری زندگی گزارنے کا سلیقہ بھی رکھتا ہے۔ تو دوسری جانب اس کے والدین چونکہ دیہات میں رہتے ہیں، وہ دیہاتی ثقافت کے رنگ میں ڈھل ہوا بھی دکھائی دیتا ہے۔ ثقافتی عناصر شہری اور دیہاتی اجزاء جدا ہوتے ہوئے بھی انسان کی زندگی پر بلاواسطہ اور بالواسطہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ فرجام اور عروبہ کا گاؤں ایک ہی ہے۔اس گاؤں کی ثقافت اور تاریخ رومانی عناصر لئے ہوئے ہے۔

"چک شیراں چناب کے کنارے بسنے والے دیہاتوں میں ایک پرانا گاؤں تھا۔ جسے ایک بزرگ بابا علی شیر نے کسی زمانے میں آباد کیا تھا۔۔۔اس علاقے میں چندر جل پینے والوں کا ایک گڑھ تھا۔۔۔البتہ ہندوؤں کا ایک بڑا قلعہ چک شیراں سے ذرا فاصلے پر اب بھی موجود تھا جو کھنڈرات میں بدل چکا تھا اور اب اس میں سوائے پتھر کی فصیلوں اور ایک آدھ برجی کے کچھ باقی نہیں بچا تھا۔"(۲۶)

ارشد چہال نے گاؤں کی ثقافت کو محاکاتی انداز سے پیش کیا ہے۔ گاؤں کے مکان پکی اینٹوں سے تعمیر شدہ تھے، کچے مکانات بھی تھے۔ وہاں کی آب و ہوا میں بھی شدت تھی۔ جس طرح گاؤں کی زندگی میں لوگ محنت مشقت کرنے کے عادی ہوتے ہیں، چارپائیوں پر آرام کرنا، گھروں میں مویشی پالنا، کھیتوں میں ہل چلانا ان کے ثقافتی ماحولیات کا حصہ ہے۔

صحرائی ثقافت بھی معمول کی زندگی و ثقافت سے مختلف ہے۔ گرم جھلسا دینے والی ہوا، اڑتی ہوئی ریت، نخلستان کا گمان ہونے پر بھی پیاس کی شدت، خوراک کی عدم دستیابی، جنگلی پرندوں، جانوروں کا بسیرا، حشرات الارض کا ریگستان کی ریت ہر رینگنا، صحرا کی کل کائنات ہے۔

"اس ناول کی کہانی مختلف جہتوں پر مشتمل ہے۔ جس کے کردار پاکستان کے دریاؤں کے کنارے اور صحراؤں کے جھلسا دینے والے موسموں میں رہنے والے مختلف طبقوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جہاں ایک لامتناہی تصور ملکیت ہر چیز کو سمیٹ کر اپنی جیبوں میں بھر لینے کی خواہش میں مبتلا ہے۔اور دوسری طرف زندگی پانی کی بوند بوند کو ترس رہی ہے۔اور پانی کی یہ کہانی دریاؤں اور صحراؤں کے فرق کو تخلیقی سطح پر اجاگر کرتی ہوئی انسانی زندگی کے لازوال جذبوں کی بہت عمدہ تصویر کشی کرتی ہے۔"(۲۷)

ناول کا مرکزی کردار شہباز جو شہری ثقافت کا پرستار ہے، جاگیردارانہ طبقے سے تعلق رکھتے ہوئے راجگی میں پُر تعیش زندگی گزار رہا ہے۔ شکار خوری predation کے شوق نے اسے صحرا کی جانب مائی کر دیا۔ ناول کا نسوانی

مرکزی کردار "سانولی" ہے جو ایک صحرائی لڑکی ہے۔ جس کا میلا جسم، بے رنگ لباس، موٹے ہونٹ، حیران آنکھیں، ستاروں جیسے چمکتے دانت، سیاہ رنگت نے شہباز کو ایسی کشمکش میں مبتلا کر دیا تھا کہ شہباز نے شکار کی غرض سے صحرا کا رخ کیا اور اسے تلاش کرتے کرتے اس کے گھر تک پہنچ گیا۔ وہ سانولی سے شادی نہیں کرنا چاہتا تھا۔ مگر بحیثیت انسان اسے اس سے ہمدردی تھی۔

شہباز کی آرام گاہ میں سانولی کی تصویر کا آویزاں ہونا دراصل اسے اس مقصد کی یاد دلاتا، جس کا عہد اس نے کیا تھا کہ وہ صحرا کے لوگوں کی حالت زار ایئر کنڈیشن میں بیٹھے لوگوں اور اقتدار سنبھالے منصفوں تک ضرور پہنچائے گا۔

اس ضمن میں سانولی، اس کا خاندان، اس کا ماحول، اور اس سے جڑے احساسات کو شہباز دنیا کے سامنے لانا چاہتا ہے۔ کہ کس طرح انسان ناگفتہ بہ ماحول میں بھی جینے پر مجبور ہے۔ وہ ماحول جس میں کوئی عام انسان رہنے کو تیار نہیں، یہ لوگ اپنی تہذیب اور ثقافت کے امین ہیں۔ یہ کرلے اور چھپکلیاں کھانے پر تو تیار ہیں مگر اپنی ثقافت اور ماحول چھوڑنے کو تیار نہیں۔ اسی کا نام رومانی ثقافتی ماحولیات ہے۔

تصویر کا دوسرا رخ یہ بھی ہے کہ اگر یہ صحرائی لوگ عام انسانوں کے ماحول میں بس جائیں، ان کی ثقافت اختیار کر لیں، تو کیا شہری لوگ انہیں قبول کر لیں گے؟ کیا انہیں اپنے دستر خوان میں شامل کریں گے، ایسے لوگ شہری کلچر میں نہیں ملیں گے۔ بلکہ شہری لوگ انہیں دھتکاریں گے، نیچا دکھائیں گے۔ عزت کے بجائے ذلت سے ان کا استقبال کریں گے۔ حتیٰ کہ انہیں واشگاف جواب دے دیں گے کہ تمہاری جگہ وہی صحرا ہے۔

شہباز خان ان عام لوگوں جیسا نہیں، وہ صحرا کے درد کو سمجھتا ہے۔ صحرا کی پیاس کو محسوس کرتا ہے۔ ان کی ثقافت کو نفرت کے بجائے ہمدردی سے دیکھتا ہے۔ ان کی ثقافت کی پذیرائی کے لئے دستاویزی فلم بھی بناتا ہے۔ جس میں صحرا میں ہونے والی شادی میں تمام ثقافتی عناصر کو فلم کا حصہ بناتا ہے۔

ناول میں استعمال ہونے والے صحرائی ثقافتی عناصر میں صحرا کے مچھر، سانبھر، کوس، میلوں مسافت، کنواں، چمڑے کے مشک، گیدڑ، بلے، صحرائی کرلے بطور خوراک استعمال کرنا، بڑھی ہوئی داڑھی، میلا لباس، اونٹ، قبیلے کی عورتیں، کھجوروں کے پتوں سے بنی چارپائی، میلے لباس میں رنگوں کی شناخت نہ ہو پانا، چھپر میں بیٹھ کر کھانا، صحرائی زندگی کی وہ حقیقتیں ہیں جن کو عام شخص کبھی قبول نہ کرے۔

> "سانولی۔۔۔ شاخوں سے بنے ہوئے چھپر کے نیچے بیٹھ کر روٹی کھانے لگی۔ آج پہلی مرتبہ کروں کا سرخ سرخ قرمزی رنگ کا گوشت دیکھ کر اس کا دل متلایا تھا۔ حالانکہ بچپن سے وہ یہ ساری چیزیں بڑے شوق

سے کھاتی آئی تھی۔ لیکن آج اسے مرے ہوئے کرلے اور پھر ان کا گوشت دیکھ کر یوں محسوس ہوا تھا جیسے یہ کوئی بہت ہی غلیظ چیز ہے، جو کھانے کے لائق نہیں ہے اور نہ ہی اسے کبھی کھانا چاہیے۔۔اسے راجگی میں کھائے ہوئے کھانے یاد آرہے تھے۔"(۲۸)

ناول میں جہاں صحرا کا ذکر کیا ہے، مصنف ہمیں اسی ماحول میں لے جاتے ہیں کہ جیسے ہم خود صحرا میں موجود ہیں اور وہاں کے ماحول کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں۔ صحرا میں رہنے والوں کے نام بھی اپنی ثقافت کے لحاظ سے صحرائی ہے۔ جیسے سانولی، کوریا، بیکو، بھاتو، اور قبیلے کا نام بھی گیدڑی قبیلہ تھا۔

ارشد چہال نے جس ثقافت کو بھی پیش کیا قاری اس کے سحر سے نکل نہیں سکتا۔ ثقافتوں کا یہ نظام ہر عہد میں تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ ثقافت لازم و ملزوم یا جامد نہیں ہوتی بلکہ ہر نئے عنصر کو، جدید فکر کو خود میں ضم کرتی رہتی ہے۔اس ناول میں ثقافتی رومانی عناصر صرف علم موجودات سے ہی بحث نہیں کرتے بلکہ بہت سے عناصر غیر طبعی اور مابعد الطبیعاتی انداز کے حامل بھی ہیں۔ جس میں زبان، خیال، سوچ، طرز ادا، طرز بیان، لب ولہجہ سر فہرست ہیں۔

ناول میں شہباز خان نے سانولی کو بیٹھنے کے لیے بنے کی جانب اشارہ کیا ہے۔ "بنے" ایک ثقافتی لفظ ہے جو وہاں کی بول چال میں استعمال ہوتا ہے۔ سانولی چلتے ہوئے کانٹوں سے بچتی، جبکہ زندگی میں بہت سے کانٹے تھے۔اسی طرح وہاں سلام کرنے کا طریقہ بھی عام لوگوں سے جدا ہے۔ جیسے:

"سانولی یہ بڑے خان ہیں۔ ہمارے بڑے بھائی، انہیں سلام کرو۔ سانولی نے وہیں کھڑے کھڑے دونوں ہاتھ جوڑ دیے۔ شاید صحرائی قبائل کے سلام کرنے کا یہی طریقہ تھا۔"(۲۹)

دوسری جانب راجگی کا ثقافتی ماحول یوں ہے۔

"شہباز خان تم راجگی کے وقار کو اچھی طرح جانتے ہو۔ یہ کوئی دارلامان نہیں ہے۔اس تاریخی حویلی میں کسی بیچ لڑکی کو کیسے رکھا جاتا ہے۔۔ ہم میں سے کسی کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ اس گھر کے بزرگوں کی صدیوں کی بنائی ہوئی عزت اور وقار کو مٹی میں ملا دیں۔"(۳۰)

ارشد نے ثقافتی تراکیب کا استعمال بر محل کیا ہے۔

ہر انسان اپنے پیش نظر ضابطوں کا اطلاق کرتا ہے۔ کوئی بھی انسان ان ضابطوں سے قطع نظر کر کے معاشرے اور فطرت کی تفریق مٹا کر انہیں ایک کرنا ہو گا۔انسانیت کا بھی تقاضا یہی ہے کہ وہ فطرت اور معاشرے میں امتیاز نہ کرے۔ان کا اختلاف دراصل انسانیت کے منافی ہے۔ڈیکولا کے نزدیک انسانوں اور غیر انسانوں میں رابطے کو بہت اہمیت حاصل ہے۔اگر انسان غیر انسانوں کے ساتھ ہمدردانہ سلوک روا نہیں رکھتا تو ماحولیات متاثر

ہونے کا شدید اندیشہ ہے۔ مادی و غیر مادی اجتماعات آخر کون سے عوامل سے مربوط و پیوست ہیں۔ ان کے درمیان تضادات اور مشابہت کے عمل کے بشری تقاضوں کو جاننا بہت ضروری ہے۔

سترھویں اور اٹھارہویں صدی میں یورپی مفکرین نے نظریات پیش کئے۔ مینڈے سے مارکس تک فطرت اور ثقافت کے متعلق نظریات کا متنوع انداز ملتا ہے۔ جو ماحولیاتی عناصر پر مغربی فکر کو ہی اجاگر کرتے ہیں۔ عصرِ حاضر میں بھی مغرب ان حقیقتوں کو غیر معمولی نہیں سمجھتا۔ اسے بھی یہ احساس ہے کہ ماحولیاتی تباہی فطرت میں تبدیلی کے سبب کسی بھی وقت سر اٹھا سکتی ہے۔

ڈیکولا اس امر پر زور دیتا ہے کہ یہ عالمگیری و آفاقی دائرہ کار مشترکہ امکان اور بنیادی تاثرات کے بموجب انسانوں پر مسلط ہو رہا ہے۔ فطرت، سماج، ماحول، ثقافت، خود مختاری، حکومتی قوانین، قبائل، ذات پات سبھی اکائی کی صورت میں کام کرتے ہیں۔ سب کا انحصار ایک دوسرے پر ہے۔ مغرب انہیں مخصوص نظریات کی بنا پر جدا کرتا ہے، جبکہ علم موجودات اور علم بشریات میں یہ تمام عوامل انسان پر گہرا اثر مرتب کرتے ہیں۔

ڈیکولا کے نزدیک اب وہ وقت ہے جب ہم دنیا کو انسان اور غیر انسان دونوں کے لئے نفع بخش بنا سکتے ہیں۔ اس کائنات کو فطرتی و ثقافتی ماحولیات کے سبب دوبارہ تشکیل کریں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ ادبی متون کا سائنٹفک بنیادوں پر مظالعہ و تجزیہ اس طور ہو کہ شناختوں اور رابطے کے اصولوں کو مدِ نظر رکھا جائے۔

حوالہ جات

۱۔ سلیمان ندوی،سید، خطبات مدراس،ادارہ مطبوعات طلبہ،لاہور، مئی 1995ء، ص99

2. Philippe Des cola ,Modes of being and forms of predication،translation, HAU:Journal of ethnographic theory 4 (1),2014,page 271

3. Ingold, Tim. 1997. "Life beyond the edge of nature? Or, the mirage of society." In The mark of the social: Discovery or invention?, edited by John D. Greenwood, 231–52. Lanham, MD: Rowman & Littlefield

4. Philippe Des cola ,Modes of being and forms of predication, page 273

۵۔ اورنگ زیب نیازی،ڈاکٹر،ماحولیاتی تنقید: نظریہ اور عمل،اردو سائنس بورڈ،لاہور،2019ء ص185

6. Philippe Des cola ,Modes of being and forms of predication, page 275

7. Do, page 275

8. Do, page 275

9. Do, page 276

10. Do, page 276

۱۱۔ محمد ہاشم قریشی،ڈاکٹر،انسان اور اس کا ماحول،فاونڈیشن فاایجوکیشنل ڈولپ منٹ، نئی دہلی،1993ء، ص5

12. Do page 277

13. Do page 277

14. Caralyn zehnder,charistine mutiti,introduction to environmental sciences,galilo , university system of Georgia, Georgia,2018, page 11

15۔ صدیق الرحمان قدوائی، ادب، ثقافت اور دانشوری، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، 2007ء، ص9
16۔ ارشد چہال، دھندلے کوس، تعارف، آصف محمود، دوست پبلیکیشنز، اسلام آباد، 1998ء، ص5
17۔ مظفر حسن ملک، ڈاکٹر، ثقافتی بشریات، ص195
18۔ ارشد چہال، دھندلے کوس، ص10
19۔ ایضاً، ص11
20۔ مرکز، روزنامہ (ادبی دنیا)، اسلام آباد، راولپنڈی، اکتوبر، 1998، 6، ص84
21۔ ارشد چہال، دھندلے کوس، ص112، 111
22۔ ایضاً، ص46
23۔ ایضاً، ص36
24۔ ابو سعید قریشی، عناصر تہذیب، مکتبہ اردو، لاہور، 1940ء، ص72
25۔ ارشد چہال، دھندلے کوس، ص51
26۔ ایضاً، ص56
27۔ روزنامہ پاکستان، اسلام آباد، جون، 8،، 1998 ءب، ص54
28۔ ارشد چہال، دھندلے کوس، ص128
29۔ ایضاً، ص99
30۔ ایضاً، ص101

عصری شاعری میں شہری ماحول کی عکاسی

ڈاکٹر یاسمین سلطانہ*، ڈاکٹر نادیہ**

Abstract:

Literature cannot be created out of context of a particular environmental. The environment of a writer, some way or the other, influence the writer. There are many facets of an environment. A writer can chose any one or many of these facets for his writings. It depends on a writer as to whether he portrays any one or more of these facets in his writings in an open way or through a garb of similes, symbols and signs. Modern man has invented many things to facilitate a better and easier life but, somehow, human life is restless and nature is going through destruction because of these inventions. People are concerned watching all this, the poets even more so. New poetry has portrayed many other facets of life including the situation of modern cities which have all the pomp and glory but actually are in a state of continuous ruin, many poets have portrayed this in their poems and ghazals. This article concerns poetry which is particularly concerned with the modern environment in the cities.

ادب گردوپیش اور ماحول سے کٹ کر تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ ماحول اور گردوپیش کسی نہ کسی صورت تخلیق کار پر اپنے اثرات مرتب کرتے ہی ہیں۔ ماحول کی بہت سی جہتیں ہیں۔ تخلیق کار کبھی تو اُن سب کو 'اور کبھی اُن میں سے صرف ایک جہت کو اپنی تخلیق کے لیے منتخب کرتا ہے۔ اب یہ تخلیق کار پر ہے کہ وہ ماحول

*صدرِ شعبہ اُردو، وفاقی اُردو یونیورسٹی، کراچی

**اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، وفاقی اُردو یونیورسٹی، کراچی

کی اُن تمام یا اُن میں سے صرف ایک منتخب کی گئی جہت کو تخلیق کے راستے سے مکمل طور پر کھل کر گزارتا ہے یا تشبیہات واستعارات وعلامات واشارات کے پیراہنِ نگین میں چھپا کر۔جدید انسان نے اچھی ،بہتر اور آسان زندگی گزارنے کے لیے جتنی چیزیں ایجاد کی ہیں ان سے انسانی زندگی اور قدرتی ماحول بجائے نکھرنے اور سنورنے کے 'اور زیادہ بے چینی اور تباہی کی طرف جارہے ہیں۔اس دل دوز منظر کو دیکھ کر جہاں اور لوگ غم زدہ ہیں وہیں شاعر بھی اس کرب سے گزر رہے ہیں۔ چنانچہ نئی شاعری میں جہاں زندگی کی اور بہت سی جہات کو پیش کیا جارہا ہے' وہیں اُس میں نئی ایجادات سے بظاہر چمکتے دمکتے اور حقیقت میں تباہ ہوتے شہروں کے ماحول کو بھی بہت سے شاعروں نے اپنی نظموں اور غزلوں میں پیش کیا ہے۔اس آرٹیکل میں ایسی ہی شاعری کا جائزہ لیا گیا ہے جس میں شہری ماحول کو پیش کیا گیا ہے۔

کلیدی الفاظ: ماحول۔صنعت، شہری زندگی۔سماجی تقاضے۔انقلاب

شاعری کا اصل موضوع حسن وعشق کی باتیں کرنا ہے،ابتدای دور کی شاعری میں واردات عشق، معشوق رقیب اور معشوق کا ذکر کثیر تعداد میں دستیاب ہے۔آہستگی سے اس میں پند ونصیحت اور فلسفہ اور تصوف کی شاندار روایات کا قیام عمل میں آتا گیا۔شعر وشاعری کے وہ پہلو جو انفرادی حیثیت رکھتے تھے ان میں اجتماعیت کا رنگ آتا گیا اور میر کی جانب سے آپ بیتی کو بحیثیت جگ بیتی پیش کیا گیا۔اگر عہد میر سے عہد غالب تک پر نظر دوڑائی جائے تو شعر نگاری خصوصی طور پر غزل نگاری کا قیام اپنی کلاسیکی روایت پر قائم رہا۔مطلب یہ کہ عشق پر مبنی کیفیت کو مختلف انداز میں پیش کیا جاتا رہا۔البتہ ۱۸۵۷ کے بعد اس کے موضوعات میں تبدیلی رونما ہوئی۔حالی نے غزل کو نیا رنگ دیا اور سادگی اصلیت اور جوش کی بنیاد پر اسے حقیقی زندگی کا ترجمان بنادیا اور اس سے قوم کو بیداری کا کام لیا جس کے بعد اس کے موضوعات تبدیل ہونے لگے۔ذہنی وفکری تقاضوں کی تکمیل کے ساتھ ساتھ سیاسی وسماجی تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کی گئی۔چنانچہ ۱۸۵۷ کے بعد غزل میں سیاسی وسماجی مسائل کی عکاسی کی جانے لگی۔حتیٰ کہ غالب نے عشق کو فلسفیانہ رنگ سمودیا۔بعد ازاں اس روایت کا قیام ہوا جس میں موضوع کے طور پر فلسفہ اور تصوف کو جگہ دی گئی۔غالب کے اختتامی دور کو ہی غزل کا جدید دور کہا جاتا ہے۔غالب کی جانب سے غزل نگاری کو فکر اور خیال کی گہرائی دی گئی۔ان کے بعد اس کے اثرات فانی وار اصغر کی غزل نگاری میں نمایاں ہوتا ہے۔چونکہ حالی کی جانب سے شعرا کو غزل کی اصلاح کے استعمال سے نئے موضوعات سے آگاہ کر دیا گیا تھا۔حالی کی جانب سے جو اصول شعر نگاری مرتب کیا گیا تھا اقبال نے اس سے بھرپور استفادہ کیا بلکہ اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر اس میں فکر وخیال کی نئی روح

پھونکی جس میں خودی کی شناخت اور عظمت رفتہ کی یاد اور ملت اسلامیہ کی شیرازہ بندی کا پیغام تھا۔ حالی نے اردو شاعری میں جس کمی کا شکوہ کیا تھا اقبال نے اپنی شاعری سے اس کمی کو دور کر دکھایا۔ لیکن جدید غزل نگاری کی تشکیل نو اور اس کی احیاء میں اصغر، فتی، جگر اور حسرت کو قابل ذکر مقام ملا۔ ان غزل نگاروں کی جانب سے غزل میں داخلی کیفیات اور واردات قلبی کا اظہار کیا گیا۔ چکبست اور فراق کی جانب سے انسانی زندگی کے کلیدی حقائق کو سامنے رکھا گیا جن میں سماجی اور سیاسی مسائل کی عکس بندی شامل تھی۔ بعد ازاں ترقی پسندوں کی تحریک کے اثر میں شمار کیے جانے والی شاعری کو انقلاب زمانہ میں شامل کیا گیا اور اس میں تحریک آزادی کی گونج، انقلاب زندہ باد کی نعرہ بازی، سرمایہ دارانہ نظام کے مخالفت میں بلند کی گئی آواز، وطن کی محبت کے نغمے، مارکس کے نظریات کے اثرات، اشتراکیت کے نظام کی عکس بندی، عورتوں کے حقوق، مزدور طبقات کی نمائندگی اور نوآبادیات کے نظام کے اثرات نظر آنے لگتے ہیں۔ اس دور میں مجاز، جذبی، فیض، فراق، مخدوم محی الدین وغیرہ نے اس خیال کی کھل کر نمائندگی کی اور غزل کو نئے موضوعات سے روشناس کرایا۔ نئی شعر نگاری میں داخلی کیفیات کا ذکر دکھائی دیا جس میں فرد کی فرار، اکیلاپن، ذہن کی الجھنیں، بے روزگار ہونا، تقسیم کے اثرات، جنسی مسائل، شہریوں کے مسائل، نئے علاقوں کی تلاش، فرسٹریشن اور اداسی وغیرہ کو بھی شامل بحث کیا جانے لگا۔ جن موضوعات کو جدید شعر نگاری میں شامل کیا گیا ان کا کلیدی مقصد فرد کے وجود کا احاطہ کرنا تھا۔ [1]غزل صرف ہمارا تہذیبی سرمایا ہی نہیں بلکہ اس نے سوتے ہوئے ذہنوں کو بھی جھنجھوڑا ہے۔ بلاشبہ جتنی اہمیت دورِ حاضر میں غزلوں کو دی جارہی ہے اتنی کسی اور صنف کے حصّے میں نظر نہیں آتی۔ اہلِ سخن نے ہر دور میں غزل کے تخلیقی اور معنوی سرمائے میں اضافہ کیا ہے اور آج بھی کر رہے ہیں۔ نئے موضوعات کی تلاش نے اردو شاعروں کو اظہار و بیان کے پیمانے تبدیل کرنے پر مجبور کر دیے۔[2] اردو شعر و ادب نے ہر دور میں زندگی کے مسایل کو اپنا موضوع بنایا۔ اکیسویں صدی میں لگاتار سائنس کے میدان میں آئے دن نئی نئی ایجادات اور انکشافات عمل میں آرہے ہیں۔ دورِ حاضر میں ٹکنالوجی ضرورتِ زندگی میں داخل ہو چکی ہے اور زندگی لمحہ لمحہ نئی فکر سے دوچار ہو رہی ہے اور روزانہ سائنس کے میدان میں نئے نئے انکشافات آشکار ہو رہے ہیں تو دور حاضر کو جدید سائنس اور ٹکنالوجی کا دور کہنا کسی طرح غلط نہ ہوگا۔ یہ وسیع و عریض دنیا آج سائنسی ترقیات کے سبب سکڑ کر انگلی کے اشارے پر آگئی ہے۔ اس جدید دور میں سماج کی ترقی کا دار و مدار سائنس کی ترقی پر منحصر ہے۔ اس بات میں دو رائے نہیں کہ سائنس کی ترقی ہی دراصل معاشرے کی ترقی کی بنیاد ہے۔ اور یہی انسان کو بلندی کی راہ پر گامزن کرتی ہے۔ انسانی شعور کی آبیاری کرتی ہے جس سے تخلیقات و انکشافات کے لئے راہ ہموار ہوتی ہے۔ سائنس کم و بیش زندگی کے ہر شعبے میں کارفرمائی انجام دیتی ہے، حتیٰ کہ ادب بھی اس سے اچھوتا

نہیں، اکثر و بیشتر جب ہم اردو غزل کا مطالعہ کرتے ہیں تو جگہ جگہ ہم کو سائنس پر مبنی اشعار سے آشنائی ہوتی ہے۔

اگر ہم اکیسویں صدی کی اردو غزلوں پر غور کریں تو دیکھتے ہیں کہ دور جدید کی غزلوں میں سائنسی کرامات کی عکاسی موجود ہے۔ بس ہمیں اشعار کو سائنسی نقطۂ نظر سے دیکھنے اور پرکھنے کی ضرورت ہے۔ سائنس کی ترقی نے جہاں بے پناہ سہولتیں فراہم کیں وہیں اس کا نقصان بھی اٹھانا پڑا۔

وہ لوگ جنھوں نے اپنی تجسّس سے پہیہ، ہل اور تیر کمان ایجاد کئے تھے سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی کے لئے میل کا پتھر ثابت ہوئے۔ میڈیکل سائنس کی ترقیوں کے باعث ہی ایسے مہلک امراض کا علاج ممکن ہو پایا جن کو لاعلاج تصوّر کیا جاتا تھا۔ مثلاً انفلوئنزا، ہیضہ، میعادی بخار (ٹائیفائڈ) وغیرہ۔ اس کے ساتھ ساتھ زراعت کے میدان میں بھی اہم ترقی رونما ہوئیجس کے سبب سبز انقلاب وجود میں آیا۔ آج اگر انسان کی جستجو خوب سے خوب تر چیزوں کی تلاش ہے۔ تو اس کے ساتھ ساتھ ایک ادیب اور شاعر بھی اپنی جستجو میں لگا ہوا ہے کیوں کہ وہ بھی سماج کی ترقی کی راہ ہموار کرنا چاہتا ہے۔ اس نے تشبیہات، تلمیحات، حسنِ تعلیل، علامتوں اور استعاروں کے آئینے میں سائنسی فوائد و نقصانات کی ترجمانی کی ہے۔ دراصل شاعر وہی تصویر کشی کرتا ہے جو وہ اپنے گردوپیش کے ماحول میں دیکھتا ہے۔[3]

فضا، پانی اور زمین کی آمیزش سے ہمارا ماحول وجود میں آتا ہے اور بہتر ماحول اسی کو کہا جا سکتا ہے جس ماحول میں قدرتی اور صاف حالت میں یہ تینوں اشیا موجود ہوں۔ اگر کسی کمی یا زیادتی سے کوئی بگاڑ اس ماحولیاتی نظام میں سامنے آئے تو اس کو "ماحولیاتی آلودگی" کا نام دیا جاتا ہے۔ انسان کی طرف سے اپنے مفاد کے حصول کے لیے قدرت کے معاملات میں مداخلت کی جا رہی ہے۔ شہر آباد کرنے اور زراعت اور صنعت کے شعبوں کے قیام کے لیے جدید ٹیکنالوجی کا استعمال کرنا ماحول کے لیے نقصان دہ ثابت ہو رہا ہے۔ ہرے بھرے علاقوں سے قدرتی حسن ختم کر کے عمارتیں اور فیکٹریاں قائم کی جا رہی ہیں جس سے شہر کی فضائیں آلودہ ہوتی جا رہی ہیں۔

کوثر صدیقی اس ماحولیاتی آلودگی کو کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں:

جنگل سے ہے جیون دھارا
جنگل ہے دنیا کا سہارا
پیڑوں سے ہریالی ملتی
جیون کو خوشحالی ملتی[4]

سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقّیوں نے جہاں شہری زندگی کو آسان کیا ہے وہیں اس سے نقصان دہ اثرات بھی مرتب ہوئے ہیں اور ان منفی اثرات کی وجہ سے ماحول اور اس میں رہنے والے افراد کی صحت شدید متاثر ہو رہی ہے۔

وہ زہریلی گیس جو فیکٹریوں سے برآمد ہوتی ہے اور سڑکوں پر دوڑنے والی گاڑیاں فضا کو آلودہ کرنے کا موجب بنتی ہیں اور کئی بیماریاں اس کو وجہ سے جنم لیتی ہیں اور انسانوں کو متاثر کر رہی ہیں۔

زمینی اوزون کی پرت اس آلودگی سے بری طرح متاثر ہوئی ہے۔ کلورو فلورو کاربن کی بدولت اوزون کی پرت میں کمیابی مشاہدہ میں آتی ہے اور اس کو وجہ سے صحت کے لیے نقصان دہ شعاعیں سورج سے نکل کل سیدھی زمین پر پڑتی ہیں جن سے جلد کے کینسر جیسے امراض جنم لے رہی ہیں۔ نیز تیزابی بارش نے بھی مضر صحت اثرات پیدا کیے ہیں۔ اس کا وجود بھی ان زہر آلود گیسوں کے بارش کے پانی میں ملنے سے رونما ہوا۔ یہ بارش انسانوں کے ساتھ ساتھ پودوں، سبزیوں اور مچھلیوں کو بھی متاثر کرتی ہیں۔ انور مسعود نے اپنے پر مزاح انداز میں اس کی یوں منظر کشی کی ہے:

شام تک شام سی رہتی ہے
صبح آتی ہے پر نہیں آتی
بڑھ گیا شہر میں دھواں اتنا
کوئی صورت نظر نہیں آتی

اردو کی جدید کیا۔ کلاسیکل شاعری کا بھی اگر ہم جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اُن کے تخیل کی نمائندگی کے لیے استعارے جنگل، بیابانوں، باغوں، گلستانوں اور چمنستانوں ہی سے لیے ہوئے ملتے ہیں۔ دیہی علاقوں کے شاعر تو ان استعاروں کو وہاں سے لینے پر مجبور ہوتے ہی ہیں لیکن صورت حال یہ ہے کہ شہروں میں مقیم شعرا بھی اپنے استعارے قدیم معاشروں اور جنگل بیابانوں سے لاتے ہیں، ہنوز یہ سلسلہ چل رہا ہے۔ ایسے شاعروں کو پہلے جدیدیت والوں نے اور اب مابعد جدیدیت والوں نے لاکھ لاکھ سمجھایا کہ جو دکھائی دے اُسے لکھو، نیا لکھو، جدید لکھو لیکن ہمارے شاعروں میں سے بہت کم نے ان کی باتوں پر کان دھرے۔ اور بقیہ تمام ابھی تک انہی قدیم استعاروں ہی کو لے کر چل رہے ہیں۔ لیکن واضح رہے کہ یہ جملہ معترضہ ہر گز نہیں ہے۔ قدیم استعاروں میں جو جان، جو طاقت ہے وہ نئے استعاروں، علامتوں میں نہیں ہے۔ قدیم تشبیہات، استعارے، علامتیں اپنے اندر بہت وسعت رکھتی ہیں۔ جبکہ جدید استعاروں میں اس کی کمی کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ جدید استعاروں سے مملو شاعری سطحی سطحی سی محسوس ہوتی ہے۔ زیادہ معانی ان سے برآمد نہیں ہو پاتے۔ پھر ایک وجہ اور بھی سامنے آتی ہے کہ اور وہ یہ ہے کہ جدید شاعری سے انبساط و مسرت کم اور جلن زیادہ ملتی ہے۔

جدید شاعری میں کئی قسم کے ماحول اپنا آئینہ دکھاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ماحول بھی تو ایک بہت بڑا

اور جامع لفظ ہے، اور اصطلاح میں اسے برتیں تو پھر اس کی وسعت میں اور زیادہ اضافہ ہو جاتا ہے، اس طرح پھر اس سے کئی تراکیب جنم لیے لیتی ہیں۔ لیکن یہاں سب سے قطع نظر عصری شاعری جن ماحولیات کی عکاس نظر آتی ہے اُس میں کہیں شہری ماحول ہے، کہیں دیہی ماحول، کہیں مذہبی ماحول ہے کہیں سیاسی، کہیں ادبی ماحول ہے، کہیں جنگی۔ اور جو سب سے زیادہ ماحول نظر آتا ہے وہ ہے محبت بھرا ماحول، یا پھر نفرت کا ماحول۔ سچ پوچھیے تو گردو پیش میں ان کے علاوہ اور ہے ہی کیا۔ سو شاعر بے چارہ جائے تو کہاں جائے۔ اس کے تخیل میں یہ ماحولیات جگہ نہ بنائیں گے تو پھر کون سے ماحول بنائیں گے۔ چناچہ اس مقالے میں دیگر تمام ماحولیات کو چھوڑ کر صرف شہری ماحول کو اردو شاعری میں دیکھا گیا ہے۔ کہ کس کس طرح شہری ماحول اور زندگی کو شعرا نے اپنے نظموں اور غزلوں میں پیش کیا ہے۔

کاشف رضا کے اب تک دو شاعری کے مجموعے آچکے ہیں۔ پہلا مجموعہ "محبت کا محل وقوع" اور دوسرا مجموعہ "ممنوع موسموں کی کتاب" کے نام سے شائع ہوا۔ کاشف رضا نے اگرچہ کچھ غزلیں بھی کہیں ہیں لیکن اُن کا زیادہ رجحان نثری نظم کی طرف ہے۔ نثری نظموں میں اُنہوں نے عصری مسائل، شہری زندگی، شہری ماحول کو بڑی خوبصورتی اور مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ محبت کو ایک نئے انداز سے شہری ماحول میں ڈھال کر لکھی ہوئی اُس کی ایک نظم "نمائش سے ٹاور تک" کو ملاحظہ فرمایئے:

نمائش سے ٹاور تک
ایم اے جناح روڈ پر آتے ہوئے
بائیں ہاتھ کوئی بھی موڑ مڑ کر
مجھ تک پہنچا جا سکتا ہے
درمیان کی تمام گلیوں کو
میں نے اپنے شریانی نظام میں بدل دیا ہے
ہر شریان بالآخر
میرے دل تک پہنچتی ہے
ہزاروں بسیں، کاریں اور رکشے
کاربن پر تمہاری تصویریں کاڑھتے ہیں
اور مجھے بتاتے ہیں
آج تم کہاں کہاں سے گزریں
میرا دل

یہ تمام کاربن جذب کر لیتا ہے
میرے دل، شریانوں
اور تمام چوراہوں کو
بائی پاس کرتے ہوئے
تم ٹاور پہنچ جاتی ہو
نمائش سے ٹاور تک
سولہ چوراہے
تمہیں میری جانب نہیں کھینچ پاتے
میں تمہارے لیے کیا کر سکتا ہوں(5)

آبادی میں اضافہ اور صنعتوں کے نظام سے ماحولیاتی آلودگی کے ساتھ ساتھ زیر زمین دستیاب پانی اور سمندر کے پانی کے ذخائر بھی متاثر ہوئے ہیں جس کی وجہ سے اب پینے کے پانی کے مسائل سامنے آرہے ہیں۔اس دنیا میں تقریباً 70 فیصد حصہ میں سمندر ہے اس کے باوجود اس سمندر کے پانی کا کھارا ہونے کے سبب اسے پینے کے لیے قابل استعمال نہیں بنایا جا سکتا۔ نوید ملک کی جانب سے بڑے ہی منفرد طرز سے پینے کے پانی اور کھارے پانی کے مابین فرق کو واضح کرتے ہوئے اس طرز پر لکھا گیا ہے:

زندگی کیا ہے تمناوں کا کھارا پانی
ہر کوئی پی کے یہاں مانگے دوبارہ پانی(6)

سماجی زبوں حالی، صنعتی ترقی، شہروں کی ہماہمی اور حاکمانہ اقتدار کے سامنے فرد خود کو بے بس، بے چارہ اور تنہا محسوس کرنے لگا ہے جس کا اظہار افتخار عارف نے یوں کیا ہے:

خواب کی طرح بکھر جانے کو جی چاہتا ہے
ایسی تنہائی کہ مر جانے کو جی چاہتا ہے

آفتاب اقبال شمیم اپنی نظم میں اپنے ہی شہر میں خود کو اجنبی محسوس کرتے ہیں:

اجنبی ہوں مجھے میرے ہونے کے حالات
اپنے اندروں و بروں کے تضادات کا سامنا ہے
کسی شہرِ دیگر کا باسی ہوں
شاید کے اغوا شدہ ہوں

مگر میں نہیں جانتا
کون بَردہ فروش نے
مٹی کے گل رنگ خوابوں بھرے جھولنے سے
اُٹھایا مجھے
اور میں جن گھروں میں پلا
میں نے دیکھا کہ وہ
میرے جیسے مکینوں سے آباد تھے
اجنبی، گُم شدہ
گھر سے مکتب سے دفتر کا حلقہ نما راستہ
طے شدہ اور پہلے سے آراستہ
قول اقوال، آدرش، اِمثال، آموختے
ان بنے اور بنائے حوالوں میں، اس حال و ماضی میں
کیسے خبر ہو کہ میں کون ہوں!
کس سے پوچھوں کہ اس کے علاوہ کوئی
کوئی راہِ دیگر بھی ہے
فرد۔۔۔افراد کے درمیاں
بس اسی طے شدہ تربیت اور اس کے لوازم کا پابند ہے
حکم و تعمیل میں اک تضاد، اک تصادم کا چلتا ہوا سلسلہ
میری تاریخ ہے(7)

آفتاب اقبال شمیم ایک کہنہ مشق شاعر ہیں۔ آزاد نظموں کے شاعروں میں وہ ایک بلند مقام پر فائز ہیں۔ اپنی اس نظم "نئے شہر کا خواب گر" میں شہر کے ماحول کے بیان سے انہوں نے زندگی کے حقیقی روپ کو پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ شہروں میں جس طرح ہر چیز پہلے ہی سے طے شدہ ہوتی ہے۔ اصول وضوابط و قوانین ہوتے ہیں، جن کی پیروی کرنا ہر شہری آدمی پر لازم ہوتی ہے 'اُس سے انحراف کی اجازت کسی کو بھی نہیں ہوتی، بالکل اسی طرح ہم انسانوں کا جینا اور مرنا بھی سب طے شدہ ہوتا ہے۔ اس کے درمیان کا سفر سب خطِ تقدیر ہوتا ہے۔ کہیں بھی انحراف کی ذرا بھی گنجائش نہیں ہوتی۔ نا اپنی مرضی سے پیدا ہوئے، اور نہ اپنی مرضی سے اس دنیا کا انتخاب

کیا، نہ اپنی مرضی سے اس دنیا کو ہم گزارتے ہیں اور نہ ہی اپنی مرضی سے ہمارا مرنا ہوتا ہے۔ سب طے شدہ ہوتا ہے۔ نظم میں شہری ماحول سے شہری آدمی اُکتا سا جاتا ہے۔ وہی روز کا اُٹھنا اور کام کے لیے مختلف جگہوں کارخانوں، دوکانوں، دفتروں، اسکولوں، کالجوں، منڈیوں میں جانا، اُس کے لیے کچھ نئے معنی، کچھ نئی خوشیاں نہیں رکھتا۔ نہ راستوں میں کچھ تبدیلی ہوتی ہے، نہ گاڑیوں میں۔ آدمی مشین کے ایک پُرزے کی طرح کام کر رہا ہوتا ہے۔ بردہ فروشی کیا ہے یہی کہ غلام کو ایک جگہ سے خرید کر دوسری جگہ بیچ دینا یعنی غلاموں کی تجارت۔ موجودہ سائنسی دور میں بھی یہی تو ہو رہا ہے کہ لوگوں کو مشین سمجھ کر استعمال کیا جا رہا ہے۔ تو جس طرح زیادہ چلتے رہنے کی وجہ سے مشین بھی کام کرنا چھوڑ دیتی ہے اسی طرح انسان بھی تو تھک جاتا ہے، لیکن جدید شہری ماحول (جس سے دیہی ماحول بھی تباہ ہوتے جا رہے ہیں) نے مشین کو تو آرام کرنے کا وقت دے دیتا ہے 'انسان کو نہیں، چنانچہ وہ صبح سے شام تک کام کر کر کے تھک جانے والا انسان، بغیر آرام مزید کام کرتے ہوئے 'منشیات کو استعمال کرتا ہے۔ آفتاب اقبال شمیم کی اگلی نظم دیکھیے:

اس چڑھتی رات کی سردی میں
اُس بند گلی کی نکڑ پر
خفتہ تنّور کے پہلو میں
وہ یار میرا امداد علی سویا ہوگا
اک پُڑیا کی سرشاری میں
کچھ سکھ میں کچھ دشواری میں
کچھ نیند میں کچھ بیداری میں
لیکن۔۔۔ لیکن
شاید وہ اُٹھ کر جا بھی چکا
اک اور الم تصویر ہوا
اب کیا کیجیے
موسم کا جبر بھی شامل ہے
جینے مرنے کی خواری میں
یہ سرما پھر بھی بہتر ہے
تم دیکھو تو

اُس شہر میں کیا کیا برسی ہیں
برساتیں آگ کے ساون کی
کیا جانے کل کی گنتی میں کتنے ہوں گے
جو ڈوب گئے
امریکہ کی بمباری میں (8)

اس نظم میں شہری ماحول (کلچر) کی دین کی طرف واضح اشارے ہیں۔ جہاں اور بہت سے جرائم نے شہروں کو اپنے چنگل میں لے رکھا ہے وہیں منشیات، نشے کی مختلف اقسام نے بھی شہری ماحول کو تباہ کر دیا ہے۔ اس قسم کے چھوٹے موٹے جرائم تو شہروں میں چلتے ہی رہتے ہیں لیکن جنگوں میں بھی دشمن گولا بارود بڑے بڑے شہروں ہی پر پھینکتا ہے۔ یعنی شہری مسائل ہر موسم میں بجائے کم ہونے کے بڑھتے ہی ہیں۔

جن نظموں کے اردو میں ترجمے کیے گئے ہیں، اُن میں بھی بہت سی ایسی نظمیں ہیں جن میں شہری زندگی و ماحول کی عکاسی کی گئی ہے۔ ایڈن رچ کی نظم دیکھیے جس کا ترجمہ کشور ناہید نے کیا ہے:

مجھے معلوم ہے تم یہ نظم پڑھ رہے ہو
جیسے گراؤنڈ ٹرین کی تیز رفتاری
مندمل ہوتی ہے
اور سیڑھیوں کی جانب بھاگتے ہوئے
اک نئے طرز کے عشق کی جانب
جس کی تمہاری زندگی نے کبھی اجازت نہیں دی
مجھے معلوم ہے تم نظم ٹیلی وژن سکرین کی روشنی میں پڑھ رہے ہو
جہاں بے آواز شکلیں آ جا رہی ہیں
اور تم انتظار کر رہے ہو انتفادہ کی خبر کا
مجھے معلوم ہے تم یہ نظم ایک انتفادہ گاہ میں بیٹھ کر پڑھ رہے ہو
جہاں اجنبیوں سے کہیں آنکھیں ملتی، کہیں
گریزاں رہتی ہیں
مجھے معلوم ہے تم یہ نظم فلاریسینٹ لائٹ میں
پڑھ رہے ہو

کہ نوجوانوں کی بوریت اور تھکاوٹ
کہ جو بہت ہی نوعمری میں
اپنے آپ کو شمار بھی کرتے ہیں اور نہیں بھی کرتے
مجھے معلوم ہے تم نظم پڑھ رہے ہو
کمزور نظر ہونے کے باعث
محدب شیشوں کی مدد سے
پڑھ رہے ہو
ان لفظوں کو وسعت دے رہے ہو
ہر چند مطلب سمجھ میں نہ آئے
تم پڑھے جا رہے ہو
کہ حروف بھی قیمتی ہوتے ہیں
مجھے معلوم ہے تم یہ نظم پڑھ رہے ہو
سٹوو پر دودھ گرم کرتے ہوئے
ایک روتا بچہ تمہارے کندھے پر ہے
اور ایک کتاب تمہارے ہاتھ میں ہے
کیونکہ زندگی مختصر ہے
اور تم بھی پیاسے ہو
مجھے پتہ ہے تم یہ نظم پڑھ رہے ہو
کہ جو تمہاری زبان میں نہیں ہے
کچھ لفظوں کا اندازہ لگاتے ہوئے
باقی کو ایسے ہی پڑھ لیتے ہو
میں جاننا چاہتی ہوں
وہ کونسے لفظ ہیں (9)

اس نظم میں شہری زندگی اور شہری ماحول کو اپنی انتہا پر مصروف دکھایا گیا ہے۔ شہری ماحول دیہی ماحول کی بنسبت بہت زیادہ تیز رکھتا ہے۔ وہاں گرد و پیش کی چیزیں زندگی کو تیز رو کر دیتی ہیں۔ شہر میں زندگی گزارنے والے

قاری کے پاس اتنا وقت نہیں ہوتا کہ وہ ایک مختصر سے نظم کو بھی ایک نشست میں پڑھ سکے۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ شہری ماحول میں آرام اور انبساط و مسرت کے حصول کے لیے بھی انسان کے پاس کوئی وقت نہیں۔

شعرا نے اردو غزل میں شہری ماحول کی عکاسی کے لیے شہر کے استعارے کو اردو غزل میں بڑی خوبی سے نبھایا ہے۔

رئیس فروغ کی نظم "رات بہت ہوا چلی" کا شعر ملاحظہ کیجیے:

چہرے پہچان میں آتے ہیں نہیں
شاہراؤں پہ دھواں ایسا ہے

کاشف حسین غائر نے غزل میں اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کو آزمایا۔غزل میں نظم کی آب و ہوا پیدا کرتے ہوئے انہوں نے شہر کے ماحول پر "شہر نامہ" کے عنوان سے ایک نظم لکھی:

ورنہ اس شہر میں رہتا ہے کوئی کیا آباد
میرے احباب سلامت میری دنیا آباد
میں بھی اس شہر سے ہو آؤں، اُسے دیکھ آؤں
جس کو رہتا ہے سدا دیکھنے والا آباد
بے زبانی ہے الگ ، اس کی کہانی ہے الگ
وہ جو اک شہر تھا صاحب، لبِ دریا آباد
لاکھ ویران سہی شہرِ محبت لیکن
میں نے اس شہر کو لکھا ہے ہمیشہ آباد
روز کرتا ہوں دعا اپنے کراچی کے لیے
اور اس کے لیے جس نے یہ کیا تھا آباد
مجھ سے پوچھے کوئی اس شہر کی بابت غائر
کتنا ویران ہے اندر سے یہ کتنا آباد

اردو غزل میں شہر کے ماحول کی عکاسی جابجا ملتی ہے:

لوگ اس شہر کو خوشحال سمجھ لیتے ہیں

رات کے وقت بھی جو جاگ رہا ہوتا ہے

(صغیر ملال،اختلاف)

آساں نہیں جاننا اس شہر کا مزاج
سو بار دیکھیے اسے 'سو بار جانیے

(کاشف حسین غائر)

المختصر شہر کے روز افزوں بدلتی ہوئی ٹیکنالوجی و صنعتی تبدیلی نے شہری زندگی کو کس قدر متاثر کیا انھیں کن مسائل کا شکار کیا ان کا عکس ہمیں اردو شاعری میں بخوبی نظر آتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ مامون عبدالرشید، مابعد جدید غزل کے موضوعات، مشمولہ: تحریک و تنقید، تحریکات ورجحانات، ایشو نمبر 22، اردو ریسرچ جرنل، (آن لائن) http://www.urdulinks.com/urj/?p=4123

2۔ منظر ایوب، پروفیسر، اردو شاعری میں نئے موضوعات کی تلاش، انجمن ترقی اردو پاکستان، ص 131

3۔ محمد عادل، اکیسویں صدی کی غزلوں میں سائنس کی عکاسی،

4۔ کوثر صدیقی، جنگل، Rekhta.org

5۔ سید کاشف رضا، ممنوع موسموں کی کتاب، کراچی: شہر زاد، 2021 ء، ص 50

6۔ نوید ملک، زندگی کیا ہے تمناؤں کا کھارا پانی، Reekhta.org

7۔ اقبال شمیم، سہ ماہی اجراء، کراچی: اپریل تا جون، 2012، ص 49

8۔ ایضا

9۔ کشور ناہید، اجراء، کراچی: اپریل تا جون 2012، ص 72

الحمرا آرٹس کونسل لاہور کا سٹیج اور خواجہ معین الدین کے تین یادگار ڈرامے

ڈاکٹر محمد نوید*، ڈاکٹر راشدہ قاضی**

Abstract:

Khawaja Moinuddin's name is very important in the promotion of Urdu stage drama. In this research paper, artistic and intellectual review of his three stage plays has been presented. It explains the impact these stage plays had on Urdu stage drama as well as the artistic, intellectual and thematic diversity they gave to the Urdu stage drama. These stage plays were presented in Alhamra Arts Council, Lahore.

Key Words: Urdu Stage Drama, Khawaja Moinuddin, Alhamra Arts Council Lahore, Pakistani Drama.

خواجہ معین الدین کا کھیل مرزا غالب بندر روڈ پر (۲۷۔ اکتوبر سے ۳۱۔ اکتوبر ۱۹۶۷ء)[۱] الحمرا لاہور آرٹس کونسل کے دفتری ریکارڈ کے مطابق ان کا پہلا کھیل ہے جو انھوں نے یہاں پیش کیا۔ الحمرا لاہور آرٹس کونسل کی دفتری رپورٹ میں اس کھیل کے بارے میں درج ہے:

> ''خواجہ معین الدین (صدارتی تمغۂ حسن کارکردگی برائے ڈرامہ) کا لکھا ہوا کھیل مرزا غالب بندر روڈ پر کراچی ڈرامہ گلڈ نے پاکستان آرٹس کونسل کے زیر اہتمام ۲۷ اکتوبر کو پیش کیا۔ ڈرامہ ۲۷ اکتوبر سے ۳۱ اکتوبر تک روزانہ پیش کیا جاتا رہا۔ حصہ لینے والے فنکاروں کے نام یہ ہیں:
>
> فاروق احمد۔ اطہر علی، منور سعید، سبحانی، یونس، ظفر صدیقی، محمود علی، قاضی واجد، نصیر احمد، مقصود، زرینہ، محبوب علی، عشرت جاوید، ہدایات خواجہ معین الدین نے دیں۔''[۲]

---

*صدرِ شعبہ اردو، قراقرم انٹرنیشنل یونیورسٹی، گلگت بلتستان

**ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، غازی یونیورسٹی، ڈیرہ غازی خان

میرے پیش نظر اس کھیل کا مطبوعہ متن(۳) ہے۔ پانچ ایکٹ پر مشتمل یہ ایک طنزیہ کھیل ہے جس میں اس قومی اور لسانی المیے کو پیش کیا ہے کہ پاکستان کی قومی زبان اُردو ہے لیکن بد قسمتی سے اس کو ابھی تک نہ تو سرکاری زبان کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور نہ ہی پاکستانیوں نے مکمل طور پر اسے اپنایا ہے بلکہ مقامی زبانوں کے امتزاج سے اس کی اصل شکل بھی بگاڑ دی ہے۔ اس کے علاوہ کھیل میں ہندوستان اور پاکستان میں مسلمانوں کی سیاسی اور مذہبی صورت حال کو بھی طنزیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کھیل میں وقت تسلسل کے ساتھ پیش نہیں کیا گیا۔ اس کھیل کو خواب کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس کھیل میں باقاعدہ پلاٹ موجود نہیں ہے مختلف چھوٹے چھوٹے واقعات کرداروں کے ذریعے رونما ہوتے ہیں جو فکری حوالے سے ایک ہی موضوع کو پیش کرتے ہیں۔ خواجہ معین الدین کے ڈراموں میں پلاٹ اہم نہیں ہے۔ کرداروں کے مکالموں سے ہی کھیل کا تانا بانا تیار کرتے ہیں۔ آغا حشر کی طرح خواجہ معین الدین کے ڈراموں میں پلاٹ کو ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ اس کھیل کے کردار داخلی اور خارجی تصادم کا شکار ہیں۔ ٹیپو ہندوستان میں مسلمانوں کی صورتحال کی وجہ سے داخلی کشمکش کا شکار ہے۔ مرزا غالب دہلی سے کراچی آ کر یہاں اردو زبان کی حالت دیکھ کر داخلی کرب میں مبتلا ہے۔ قیس ایک کم سن بچہ ہے جو ڈاکٹر بننا چاہتا ہے لیکن وہ مزدوری کرنے پر مجبور ہے کیونکہ اسے تعلیمی اخراجات پورے کرنے کے لیے اخبار فروشی کرنا پڑتی ہے۔ جس سے وہ شدید ذہنی کشمکش کا شکار ہے۔ ان کے علاوہ باقی کردار خارجی تصادم کا شکار ہیں جو غربت کی وجہ سے چوری چکاری، جیب تراشی، دھوکا اور فراڈ وغیرہ جیسی بری عادتوں کا شکار ہیں۔

اس کھیل میں قیام پاکستان کے فوراً بعد کا زمانہ پیش کیا گیا ہے جب مسلمان ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان آ رہے تھے۔ پاکستان میں مہاجرین کا سب سے بڑا مرکز کراچی بنا۔ ٹیپو اپنے پیشے کے اعتبار سے اداکار ہے جو نشے کی حالت میں دہلی کے قبرستان میں رات کو داخل ہوتا ہے۔ وہاں اس کی ملاقات ایک مسلمان پولیس اہلکار سے ہوتی ہے۔ پولیس اہلکار کو ہندوستانی سرکار نے غالب کے مقبرے کی تعمیر کے سلسلے میں وہاں تعینات کیا ہے۔ ٹیپو نشے کی حالت میں اس سے ہندوستانی مسلمانوں کی موجودہ صورت حال کے حوالے سے گفتگو کرتا ہے۔ ٹیپو کی گفتگو سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ہندوستان چھوڑ کر پاکستان جانے کا ارادہ کر چکا ہے۔ پھر وہ پولیس اہلکار کو اپنا خواب سناتا ہے۔ باقی سارا کھیل اسی خواب میں چلتا ہے۔ ٹیپو بتاتا ہے میں نے خواب میں میر تقی میر اور غالب کو دیکھا جو تقسیم ہند اور اردو زبان کے حوالے سے بحث کر رہے ہیں۔ میر تقی میر ہندوستان چھوڑ کر پاکستان جانا چاہتے ہیں اور غالب کو بھی مشورہ دیتے ہیں کہ آپ بھی پاکستان چلے جائیں وہاں اردو زبان کی حالت بہت خراب ہے۔ اُردو زبان کی تباہی کا احوال سن کر غالب بھی پاکستان آنے کی تیاری کرتے ہیں۔ بالآخر غالب دہلی سے ہجرت کر کے کراچی شہر میں بندر روڈ پر پہنچ جاتے ہیں۔

بندر روڈ پر میونسپل کارپوریشن کی عمارت کے قریب سڑک پر قادر بندر کا تماشا کر رہا ہے۔ادھر ہی زور آور نامی جیب تراش بھی موجود ہے جو مجمع میں کھڑے لوگوں کی جیبیں کاٹ لیتا ہے۔غالب بھی یہاں کھڑا ہے۔زور آور غالب سے ملتا ہے اور اس دوران غالب کی جیب صاف کر لیتا ہے۔اس کے بعد زور آور غالب کو سیٹھ کے ہوٹل میں لے جاتا ہے۔ جہاں ٹیپو بیٹھا دیوان غالب پڑھ رہا ہے۔یہاں کھیل کے سب کردار آتے جاتے نظر آتے ہیں۔بندر والا، قادر، زور آور، ٹیپو، قیس اور بخت آور وغیرہ۔ سیٹھ غالب کی زبان سے متاثر ہوتا ہے پہلے تو اسے حاجی سمجھتا ہے پھر ترکی سے آیا ہوا سیاح سمجھ کر اس کی بہت خدمت کرتا ہے۔یہاں پر غالب کے علاوہ دیگر کرداروں کے چھوٹے چھوٹے واقعات بھی رونما ہوتے ہیں۔ مثلاً بخت آور ایک اخبار فروش بچہ ہے جو تعلیم حاصل کرنا چاہتا ہے، فیس کے لیے پیسے جمع کر کے چھپا کر رکھتا ہے، باپ نکال لیتا ہے۔سیٹھ سے ادھار لیتا ہے۔سیٹھ بخت آور کو مشورہ دیتا ہے کہ تعلیم چھوڑ کر کوئی کام سیکھ لے لیکن بخت آور اپنے ارادے پر قائم رہتا ہے۔پھر بخت آوار اور سیٹھ کی تلخ کلامی ہوتی ہے۔سیٹھ اسے ادھار کا طعنہ دیتا ہے۔بخت آور اپنی فیس کے پیسے سیٹھ کو دے دیتا ہے پھر رونے لگتا ہے۔سیٹھ کو رحم آتا ہے اور وہ پیسے معاف کر دیتا ہے۔اس طرح بندر والا اور قادر، سیٹھ کا کھانا چوری کرتے ہیں۔سیٹھ پکڑ لیتا ہے۔پھر انہیں معاف کر دیتا ہے۔ ٹیپو اپنا دیوان غالب، سیٹھ کے ہوٹل میں بھول جاتا ہے۔اسے لینے واپس آتا ہے تو غالب اور زور آور سے ملاقات ہوتی ہے۔زور آور دیوان غالب پر چھپی غالب کی تصویر دیکھ کر غالب کو پہچان لیتا ہے۔غالب اسے منع کرتا ہے کہ کسی نہ بتانا ورنہ میری رسوائی ہو گی۔اس دوران ان میں اردو زبان کے حوالے سے بحث ہوتی ہے۔ہوٹل میں سب کردار جو زبان بولتے ہیں۔وہ اردو نما زبان غالب کی سمجھ میں نہیں آتی اور جو زبان غالب بولتا ہے اس کی انہیں سمجھ نہیں آتی ہے ۔آخر میں غالب کا واقعہ رونما ہوتا ہے۔غالب کی جیب کٹ چکی ہے اور اس کے پاس چائے اور کھانے کے پیسے نہیں ہیں۔سیٹھ کو معلوم ہوتا ہے تو غالب کی مدد کرتا ہے اور اپنے ایک گاہک قیس سے غالب کی سفارش کرتا ہے کہ اسے اپنے اخبار میں ملازم رکھ لیے۔ قیس غالب کا انٹرویو لیتا ہے۔اسے معمولی ملازمت پر رکھنے کا وعدہ کرتا ہے۔زور آور، غالب کو اپنے ایک دوست کے ہاں چلنے کا کہہ کر طوائف کے کوٹھے پر لے جاتا ہے۔وہاں جا کر غالب حیران ہوتا ہے کہ یہ دوست کا کہہ کر مجھے طوائف کے ہاں لے آیا ہے۔ادھر قادر بھی سیٹھ کو بال بچوں کا بہانہ کر کے پیسے ادھار لے کر بندر والے کے ساتھ کوٹھے پر آجاتا ہے۔ان کے پیچھے سیٹھ بھی وہاں آجاتا ہے۔سیٹھ کو بہت غصہ آتا ہے کہ قادر نے فراڈ کیا ہے۔وہ انسپکٹر اکو بلوا لیتا ہے۔ اس کے بعد غالب، زور آور کی جھگی میں چلا جاتا ہے۔وہاں جا کر سیٹھ بھی آجاتا ہے۔ زور آور غالب کے پاؤں پکڑ لیتا ہے اور معافی چاہتا ہے۔بندر والا بھی آجاتا ہے۔سب غالب سے معافی مانگتے ہیں۔اس دوران بخت آور اطلاع دیتا ہے کہ چاچا غالب آپ کی تصویر اخبار میں چھپی ہے کہ آپ بہت بڑے شاعر ہیں۔سب آپ

کو دیکھنے کے لیے آرہے ہیں۔ یہاں منظر فیڈ آؤٹ ہو کر پہلے منظر میں بتدیل ہو جاتا ہے وہی دہلی کا قبرستان ہے جس میں ٹیپو، پولیس اہلکار اور فقیر بیٹھے ہیں۔ ٹیپو اپنے اس خواب کی تعبیر پوچھ رہا ہے۔ ادھر صبح کی اذان کے ساتھ کھیل اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔

اس کھیل میں مرکزی کردار غالب کا ہے۔ کھیل کے شروع میں غالب کی ملاقات میر تقی میر سے ہوتی ہے۔ اردو ادب کے معروف و مقبول شاعر تقسیم پاک و ہند کی وجہ سے پریشان ہیں کیونکہ یہ صرف زمین کی تقسیم نہیں بلکہ مذہب، زبان اور تہذیب کی تقسیم بھی ہے۔ اردو زبان تقسیم کے بعد پاکستان کے حصے میں آئی ہے۔ پاکستان میں اردو کے ساتھ کیا سلوک ہو گا۔ اردو زبان کے حوالے سے یہ دونوں شاعر فکر مند ہیں۔ اس ملاقات میں میر اور غالب کا مکالمہ بھی بہت خوب ہے۔ اردو زبان و ادب کے یہ عظیم لوگ خود بھی پاکستان آنا چاہتے ہیں۔ ذرا میر تقی میر اور مرزا غالب کچھ مکالمے ملاحظہ کیجیے:

میر: بھئی سچ تو یہ ہے کہ یہ لوگ کہتے کچھ ہیں اور کرتے کچھ ہیں اور اب تو صاف صاف کہنے لگے ہیں کہ پاکستان چلے جاؤ تو پھر اُدھر ہی کا ارادہ کیوں نہ کریں۔

غالب: معلوم ہوتا ہے زندگی سے ابھی قبلہ کا جی نہیں بھرا۔ اب پاکستان جانا چاہتے ہیں۔

میر: بھئی سیر و تفریح میں کیا عار ہے۔ ورنہ میں تو یہ بھی نہیں جانتا کہ پاکستان اور ہندوستان کی تقسیم میں ہم کس کے حصے میں آئے ہیں۔

غالب: جی اُردو زبان کے سارے ادیب اور شاعر تو فی الوقت قبرستان ہی کے حصہ میں آئے ہیں۔

میر: بھئی مجھے یقین نہیں آتا۔ مسلمانوں نے اتنی قربانیاں دے کر پاکستان بنایا تو کیا وہ اپنی تہذیب اور زبان کو فراموش کر دیں گے۔

غالب: افواہ تو یہی ہے۔

میر: بھئی سنی سنائی باتوں کا یقین نہیں کرنا چاہیے۔

غالب: تو کیا آپ چاہتے ہیں کہ آنکھوں سے دیکھ آؤں۔

میر: کیا حرج ہے۔

غالب: کیوں مجھ فقیر کو تماشا بنانا چاہتے ہیں آپ؟

میر: وہ تو تمہاری عادت ہی ہے۔

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب تماشائے اہم کرم دیکھتے ہیں

اچھا۔ ذرا تم چلنے کے لیے تیار ہو جاؤ۔

غالب: کہاں؟ پاکستان؟

میر: بھئی گھبراتے کیوں ہو۔ انگریزوں اور ان کے طور طریقوں سے تم جتنی واقفیت رکھتے ہو ہم میں سے کوئی نہیں رکھتا اور پھر تمہاری پنشن کا بھی تصفیہ باقی ہے۔ وہاں پہنچ کر سارا بقایا وصول کر لینا۔

غالب: قبلہ میں آپ ہی کو مختار کرتا ہوں۔ آپ ہی وصول کر لیجیے۔

میر: بھئی انکار کیوں کرتے ہو۔ چلو اقبال سے بھی گفتگو کر لینا۔ وہ تمہارے راستے کی دشواریوں کو دور کرے گا۔

غالب: یعنی مجھے چلنا ہی ہو گا۔

میر: تم اٹھو تو۔(۴)

غالب ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان آتا ہے تو یہاں کراچی کے بندر روڈ پر کچھ ایسے لوگوں سے ملتا ہے جن کو مل کر اسے بے حد افسوس ہوتا ہے۔ یہ لوگ آتے ہی غالب کی جیب کاٹ لیتے ہیں۔ پھر غالب کو ایک جھونپڑی نما ہوٹل لے جا کر رسوا کرتے ہیں۔ ہوٹل کا مالک سیٹھ بظاہر سخت لیکن بہت رحمدل انسان ہے۔ غالب کی مدد کرتا ہے۔ یہاں آنے جانے والے لوگ جس طرح اُردو زبان بولتے ہیں وہ غالب کی سمجھ میں نہیں آتی، اور جس طرح کی غالب اردو بولتے ہیں وہ ان کی سمجھ میں نہیں آتی۔ مثلاً سیٹھ اور قادر کے کچھ مکالمے حظہ کیجیے:

قادر: سیٹھ او سیٹھ!

سیٹھ: وڑی بول نی کیا بولتا ہے۔

قادر: ابی یہ تو میرے کو کوئی پاگل دِکھتا ہے سیٹھ۔ باپ رے باپ کتنا موٹا موٹو کتاب پڑتا ہے ہاں۔

سیٹھ: اے کھادر۔ وڑی ابی سالا تو ہوٹل میں ٹیبل صفا کرتا ہے ہڑ و بڑو سالا گر کے مگز کی ڈاکٹری کرتا ہے۔ کبھی تیرے باپ نے بھی بحتس کیا ہے؟

قادر: ابی جرا آہستہ بول سیٹھ۔ بال بچے دار آدمی ہوں ایمان سے سن لے گا تو ایک دم سے چھرا مار دیں گا۔ تیرا کیا جاوں گا۔

سیٹھ: ایسا

قادر: کسم ایمان کی۔ ابی پاگل بھی دو کسم کا ہوتا ہے سیٹھ۔(۵)

یہ کردار غیر مانوس، مشکل، سندھی، مارواڑی اور ہندی الفاظ و محاورات بھی استعمال کرتے ہیں جیسا کہ اس کھیل میں قادر، سیٹھ، بندر والا اور بخت آور بولتے ہیں۔ غالب پاکستان کے لوگوں سے مل کر اور اردو زبان کی یہ حالت دیکھ کر پریشان تو بہت ہوتا ہے لیکن قادر کی جھونپڑی میں بیٹھا ان سب حالات سے مایوس نہیں ہے بلکہ وہ قادر سے

کہتا ہے:

"دنیا کا ہر بڑا آدمی اور ہر بڑا انقلاب ان ہی جھونپڑیوں سے اٹھا ہے۔ میں نے تمہارے ساتھ گھوم پھر یہاں بے شمار جھونپڑیاں دیکھی ہیں اور میں نے ان جھونپڑیوں پر سبز پرچم بھی لہراتا ہوا دیکھا ہے۔ میں شاعر ہوں پر امید خواب دیکھنا ہی میری عادت ہے۔ ان جھونپڑیوں اور اس سبز پرچم کو دیکھ کر مجھے یوں محسوس ہوتا ہے۔ جیسے اسلام کے ابتدائی دور کا کوئی بے سر و ساماں قافلہ ہے جو تاریخ کے اوراق سے نکل کر ان ریگستانوں میں دم لینے کو رُک گیا ہے اور پھر ایک نئے عزم اور نئی ہمت کے ساتھ آگے بڑھنا چاہتا ہے۔"(۶)

اس کھیل میں قیام پاکستان کے فوراً بعد کا تہذیبی اور لسانی منظر نامہ پیش کیا گیا ہے۔ مہاجرین کا زیادہ رجحان کراچی کی طرف تھا۔ ہندوستان کے مختلف علاقوں سے مہاجرین کراچی شہر میں پہنچ گئے۔ یہ لوگ اپنی تہذیب اور زبان کے مختلف لہجوں کے ساتھ جب ایک جگہ پر آباد ہوئے تو یہاں اردو زبان میں مختلف زبانوں اور لہجوں سے ایک نئے طرز تکلم کا رجحان پیدا ہوا۔ بے گھر اور بے روزگار مہاجرین اپنا پیٹ بھرنے کے لیے چھوٹے موٹے ناجائز اور غیر اخلاقی جرائم میں بھی مبتلا ہو گئے۔ ڈرامہ نگار ان تمام مسائل سے حکومت اور یہاں کے مقامی لوگوں کو متوجہ کرنا چاہتا ہے تاکہ پاکستانی معاشرے سے ناانصافی ختم ہو جائے اور یہاں کے لوگ اچھی تعلیم حاصل کریں۔ اس کے ساتھ پاکستان کا زبان و ادب اور تہذیب معاشرت ترقی کی منازل طے کرے۔

اس کھیل میں مختلف سیٹ استعمال کیے گئے ہیں۔ پہلا سیٹ دہلی کے ایک قبرستان کا ہے۔ جس میں قبروں کے ساتھ مرزا غالب کے مقبرے کو زیر تعمیر دکھایا گیا ہے۔ قبروں کے بیچ میں ایک چھوٹی سی جھونپڑی ہے۔ قبرستان کی عقبی دیوار سے سیٹ پر ہلکی سی روشنی نمودار ہوتی ہے جس میں قبرستان کا منظر نمایاں ہوتا ہے۔ پرندوں اور جانوروں کی مختلف آوازیں بھی استعمال کی گئی ہیں۔ دوسرا سیٹ بندر روڈ کراچی میں میونسپل کارپوریشن اور اس کی سبیل والی فٹ پاتھ کا لگایا گیا ہے۔ یہاں دن کا منظر ہے۔ کارپوریشن کی عمارت کے ساتھ فٹ پاتھ پر، ایک تختہ رنگ برنگے غباروں سے سجا کر رکھا گیا ہے۔ اس کے پاس ہی ایک پرانی سی نشانہ بازی کی رائفل پڑی ہے۔ تیسرا سیٹ کراچی کے ڈھابہ نما ہوٹل کا ہے۔ یہ ہوٹل ٹاٹ پتری کی ایک جھونپڑی میں بنایا گیا ہے۔ اس کے اندر چند پرانی میزیں اور کرسیاں پڑی ہیں ایک گوشے میں ہوٹل کے مالک کا کاؤنٹر بنا ہوا ہے جہاں ایک اونچی سی کرسی رکھی ہے۔ کاؤنٹر کے قریب ایک تختی آویزاں ہے جس پر چند ہدایات درج ہیں۔ ہوٹل کی ایک دیوار میں دریچہ سا بنا ہے جہاں سے کھانے پینے کی اشیا فراہم کی جاتی ہیں۔ دریچے کے پاس ایک پرانا ریڈیو سیٹ رکھا ہے جو کبھی کبھی چلتا ہے۔ چوتھے منظر میں طوائف کے

کوٹھے کا سیٹ لگایا گیا ہے۔ رات کا منظر ہے۔ ایک کشادہ ہال ہے۔ ہال سے بالائی منزل پر رہائش کے کمروں میں سیڑھیاں جاتی ہیں۔ ہال کے شمالی سرے پر ایک چوکی بچھی ہے جس پر قالین کا فرش ہے۔ اس چوکی سے ذرا ہٹ کر ایک اور چوکی جس پر سفید چاندنی کا فرش ہے۔ ان چوکیوں کے ساتھ سازندوں کے بیٹھنے کی جگہ ہے یہاں ان کے ساز پڑے ہیں۔ پانچویں منظر میں پہلے منظر کا سیٹ دوبارہ پیش ہوا جس میں وقت تبدیل کر دیا گیا پہلے وہاں رات تھی اب صبح کا وقت ہے۔ پھر یہی منظر زور آوار کی جھونپڑی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ زور آور کی ایک شکستہ سی جھونپڑی ہے۔ جس میں ایک طرف چوکی پڑی ہے۔ اس سے ہٹ کر ایک کرسی جس پر میلے کپڑوں کی ڈھیری لگی ہے۔ آہستہ آہستہ یہ سیٹ پھر پہلے سیٹ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وہی پرانا قبرستان، اندھیرا، حشرات الارض کی آوازیں وغیرہ سنائی دے رہی ہیں۔

خواجہ معین الدین نے اپنے ڈراموں کے ذریعے ایک طرف مہاجرین کے مسائل کی طرف متوجہ کیا ہے۔ دوسری طرف ان کا مقصد اصلاح ہے۔ ان کے تمام کھیل ایک مقصد کو پیش کرتے ہیں۔ وہی مقصد جس کے تحت پاکستان بنایا گیا تھا۔ یہاں لوگ اسلام کے طریقوں کے مطابق زندگی بسر کریں۔ قیام پاکستان کے بعد یہاں بے شمار مسائل تھے جن کو حل کرنے لیے وقت چاہیے تھا۔ الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں پیش کیے جانے والے دیگر کھیلوں سے موضوعاتی حوالے یہ کھیل اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔ خواجہ معین الدین نے اردو سٹیج کے ذریعے پاکستانیوں کی اصلاح کی تحریک چلائی۔ ان کے تمام کھیل ایک خاص اصلاحی مقصدیت کے تحت کے لکھے گئے ہیں۔ ان کے کھیل اردو سٹیج ڈرامے کی تاریخ کا ایک اہم باب ہیں۔

خواجہ معین الدین کا دوسرا کھیل تعلیم بالغاں (۲۷۔اکتوبر سے یکم نومبر ۱۹۶۷ء) پہلی بار الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں ۲۷۔اکتوبر سے یکم نومبر ۱۹۶۷ء تک پیش ہوا۔ اس کھیل کے بارے میں الحمرا لاہور آرٹس کونسل کی دفتری رپورٹ میں لکھا ہے:

> ''یہ کھیل بھی کراچی ڈرامہ گلڈ کے لیے خواجہ معین الدین نے لکھا اور پاکستان آرٹس کونسل کے زیر اہتمام لاہور میں ۲۷ اکتوبر سے یکم نومبر تک پیش کیا جاتا رہا۔ اس کھیل میں جن فنکاروں نے حصہ لیا ان کے نام یہ ہیں: سبحانی، قاضی واجد، منور سعید، اطہر علی، محبوب علی، شیخ علی احمد، محمود علی، زرینہ''(۷)

میرے پیشِ نظر خواجہ معین کے ہاتھ سے لکھے A4 سائز کے ۳۳ صفحات پر مشتمل قلمی مسودے کی فوٹو کاپی ہے۔ جس کے صفحہ اوّل پر کسی اور شخص کے ہاتھ سے لکھا ہے کہ ''تحریر و ہدایات خواجہ معین الدین، پیش کش لاہور آرٹس کونسل، بموقع افتتاح ''الحمرا آرٹ سنٹر آڈیٹوریم ۱۴۔اگست ۱۹۸۱ء''۔ الحمرا لاہور آرٹس کونسل کے دفتری

ریکارڈ کے مطابق ۱۴۔اگست ۱۹۸۱ء میں یہ کھیل دوسری بار پیش کیا گیا۔

ایک ایکٹ پر مشتمل یہ ایک طنزیہ اور اصلاحی کھیل ہے جس میں استاد اور شاگردوں کے کرداروں کو پیش کر کے پاکستان کے نظام تعلیم پر کلاسیک انداز میں بھرپور طنز کیا گیا ہے۔ مزاحیہ صورت اور طنزیہ مکالمات کا مقصد ایک مثالی نظام تعلیم دینا ہے۔اس کھیل میں ایک تسلسل کے ساتھ تقریباً ۲ گھنٹوں کا وقت پیش کیا گیا ہے۔اس کھیل میں پلاٹ نہیں لیکن کرداروں کے ذریعے ہمارے نظام تعلیم کا ایک منظر نامہ پیش کیا گیا۔

ڈراما نگار نے ہمارے نظام تعلیم کی ایک جھلک یوں پیش کی ہے کہ " مدرسہ تعلیم بالغاں پیڑھی میوا شاہ لائن کراچی" کے استاد محبت علی اپنے بالغ شاگردوں شمشیر حجام، قصاب وکٹوریہ والا، دودھ والا، ملا باری اور دھوبی کے ہمراہ درس وتدریس میں مصروف ہیں۔ جیسا استاد ہے ویسے ہی شاگرد ملے ہیں۔ ذرا ان کے مکالمے ملاحظہ کیجیے:

مولوی: (جھک کر، قصاب کی تحریر کو پڑھ کر) اوہو ہو ہو ہو، قابلیت دیکھ رہے ہو۔ صندوق صواد سے لکھ رہے ہیں صاحبزادے۔(ڈنڈا مارتا ہے)

قصاب: (بگڑ کر) صندوق صواد سے ہے مولوی صاحب۔

مولوی: صواد سے ہے۔

دونوں: صواد سے ہے۔

مولوی: صواد سے ہے؟

دونوں: صواد سے ہے۔

مولوی: اے وہ ساگوان کا ہے نا۔ میں بھی ہمیشہ سے یہی غلطی کرتا آیا تھا۔ خدا سلامت رکھے ایک دن انسپکٹر اسکول معائنے کے لیے تشریف لائے تو انھوں نے میری یہ غلطی درست کی۔

قصاب: (حیران ہو کر) کون سی غلطی؟

مولوی: یہی کہ ساگوان کا صندوق "س" سے لکھنا چاہیے۔

حجام: (مضحکہ اڑاتے ہوئے) ہوں۔ ساگوان کا صندوق "سن" سے اور شیشم کا شی___ (جملہ پورا نہیں ہو پاتا کہ مولوی صاحب کا ڈنڈا پڑتا ہے)

مولوی: کیوں؟ شیشم کا شین سے نہیں ہو سکتا؟ ارے جو انسپکٹر صاحب چاہیں وہی ہو سکتا ہے۔ سمجھا۔

حجام: (چوٹ سے تڑپ کر) ہو سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے۔

قصاب: (توجہ دلانے کے لیے لکھتے ہوئے) ایک لکڑی کا "س" سے صندوق ___

مولوی: "ونیز"

قصاب: انیس۔

مولوی: ارے انیس بیس نہیں بابا۔ و___ نیز___ (پہلے منہ گول کرتے ہیں پھر جبڑے پھیلا کر)

حجام: (نقل کرتے ہوئے) و____ نیز۔

مولوی: ہاں شاباش۔ دیکھ حجام کو عقل ہے تیرے کو نہیں ہے۔(۸)

اس کھیل کا مرکزی کردار محبت علی دیہی علاقے کے ایک ایسے مدرسے کا اُستاد ہے۔ جہاں تعلیم حاصل کرنے کے لیے طالب علموں کو بنیادی سہولیات میسر نہیں ہیں۔ بالغ طالب علم زمین پر بیٹھ کر پڑھائی کر رہے ہیں کیونکہ ان کے پاس بیٹھنے کے لیے سکول کی طرف سے کوئی انتظام نہیں کیا گیا۔ اسی طرح اُستاد بھی اپنی ذاتی چارپائی پر بیٹھ کر پڑھا رہا ہے۔ اس کے لیے بھی کرسی موجود نہیں ہے۔ محبت علی کو کئی مہینوں سے تنخواہ بھی نہیں ملی جس کی وجہ سے اپنے شاگردوں کا مقروض ہو گیا۔ محبت علی اپنے شاگردوں سے قرض کے علاوہ اشیاء خورد و نوش بھی منگواتا ہے۔ چارپائی پر بیٹھا بیٹھا سو جاتا ہے۔ شاگردوں کو ناقص تعلیم سے نواز رہا ہے۔ ان میں سے کچھ طالب علم ایسے بھی ہیں جو کبھی مدرسے آتے ہی نہیں ہیں لیکن حاضریاں لگوانے کے لیے ان کی طرف سے نذرانے آتے رہتے ہیں۔ استادِ محترم حکومت کی طرف سے آئی ہوئی مفت تعلیم اور مفت کتابوں کی چھٹی پڑھتے ہوئے طالب علموں کو غلط معلومات دیتا ہے کہ کتابیں مفت ہیں مگر ۳ روپے سے حاصل کرنی پڑیں گی۔ اس طرح نصاب میں شامل مواد کو ناقص قرار دیتے ہوئے طالب علموں کو حکم دیتا ہے کہ یہ صفحات ہی پھاڑ کر پھینک دیں۔ طالب علم جو اشعار پڑھتے ہیں استاد ان کی تشریح غلط بتاتا ہے۔ اگر طالب علم کوئی سوال پوچھ لیتا ہے تو جواب میں ڈنڈے پڑتے ہیں۔ معاشرے میں استاد اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس لیے ڈراما نگار نے محبت علی کے کردار کے ذریعے ایسے اساتذہ پر طنز کیا ہے جو محبت علی جیسے کردار کی صفات رکھتے ہیں۔ اس کے ساتھ حکومت پر بھی طنز ہے کہ بغیر تنخواہ کے ایسے ہی استاد ملتے ہیں۔

اس کھیل کے دیگر تمام کردار بالغ طالب علم جو مختلف پیشوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ جیسے دھوبی، کوچوان، حجام اور قصاب ہیں۔ یہ طالب علم اپنے ساتھ کتابیں لانے کے بجائے استرے، قینچی اور چھرا وغیرہ لے کر آئے ہیں۔ یہ سب شاگرد اپنے استاد سے علم تو سیکھنا چاہتے ہیں لیکن ان کی دلچسپی کتابوں اور استاد سے زیادہ اپنے زندگی کے دیگر معاملات میں ہے۔ یہ اپنے استاد کی عزت نہیں کرتے ہیں۔ وکٹوریا والا اپنا قرض وصول کرنے کے لیے استاد کو چھنٹا دکھاتا ہے۔ قصاب چھرا لیے بیٹھا ہے اور حجام استرا قینچی پکڑے ہوئے ہے۔ یہ کھیل ایسا جامع ہے کہ اگر آج کے دور میں بھی دیکھا جائے تو یہاں کے حالات کچھ زیادہ تبدیل نہیں ہوئے۔ ڈرامے میں ہتھیار بدمعاشی ظاہر نہیں کرتے بلکہ ان کی پیشہ ورانہ مصروفیت ہے کہ تعلیم ان کے لیے ثانوی ہے، کام پر آتے جاتے پڑھنے بھی آجاتے ہیں۔

ڈراما نگار نے اس کھیل میں حکومتی عہدہ داروں پر بھی طنز کیا ہے۔ ایسے افسران جو ایسے نااہل اساتذہ کو صدر مدرس منتخب کرتے ہیں۔ جو انسپکٹر وہاں معائنے کے لیے جاتے لیکن خود اس قابل نہیں ہیں کہ دیانت داری سے اپنا فرض ادا کریں۔ غیر ذمہ داری کا مظاہرہ کرتے ہیں یا رشوت لے کر ایسے لوگوں کو پڑھانے کی اجازت دیتے ہیں جو پڑھانے کے لائق نہیں ہوتے۔ اسی طرح جو ماہرین نصاب سازی کرتے ہیں وہ نصاب میں بہت سی ایسی چیزیں شامل کر دیتے ہیں جو معیاری نہیں ہیں۔ اس طرح تعلیمی اداروں کو بنیادی سہولتوں کی عدم دستیابی سے نظام تعلیم پستی کا شکار ہو رہا ہے۔

اس کھیل میں مکالمے بہت دلچسپ ہیں۔ مختصر اور طویل مکالموں سے بوریت یا اکتاہٹ پیدا نہیں ہوتی بلکہ شروع سے آخر تک دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ اس کھیل کے حوالے سے زینو (صفدر میر) نے پاکستان ٹائمز میں لکھا ہے :

> "The scene of this hour long play is the land of Pakistan; the characters are symbolic representations of various Pakistani types, and the action symbolizes their growth in national consciousness. Is in all satires the figures as well as their characteristics and motivations are exaggerated to an extreme degree, and we might he misled into believing that the playwright is suggesting a pessimistic line of thought. But that is merely the classical mode of satiric representation. By highlights the weaknesses of our society the author is pointing out, negatively, the areas in which correction is sorely needed, and even the ways in which is to be administered.
>
> Khawaja Mueen-ud-Din is a playwright essentially of single situation, or of the variations on a single situation. The humour is usually based on a contrast between the real and ideal. But mostly the playwright has to use an

extraneous figure like Ghalib for showing up the paradoxical in our socio-political life. While this typing mode of satiric technique is extremely useful, it does involve a great deal of artificial manipulation in plot. The extraneous character sometimes becomes the centre of attention. In Taalim-i-Balighan the writer has dispensed with this technique, and achieved thereby a concentration of meaning which is rare even in his own dramaturgy."(9)

اس کھیل میں ڈراما نگار نے ایک ایسے مدرسے کا سیٹ استعمال کیا ہے جو ایک شکستہ جھونپڑی کی طرح ہے۔ اس جھونپڑی کے دائیں بائیں جانب ٹاٹ کا پردہ پڑا ہوا ہے۔ جس سے یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ ادھر خواتین بھی رہتی ہیں۔ پردے کے قریب ایک گھڑونچی رکھی ہے۔ جس پر تین گھڑے رکھے ہوئے ہیں۔ان میں سے دو ٹوٹے ہوئے اور ایک ثابت ہے۔ثابت کھڑے پر ''یقین محکم''، دوسرا جس کا پیندہ ٹوٹا ہوا ہے۔اس پر ''تنظیم'' اور تیسرا جو بالکل ٹوٹ چکا ہے اس پر ''اتحاد'' لکھا ہے۔ جھونپڑی کے درمیان میں محبت علی کی چارپائی پڑی ہے۔ بائیں طرف ایک تختۂ سیاہ اسٹینڈ پر رکھا ہے جس پر لکھا ہے '' مدرسۂ تعلیم بالغاں بکرا پیڑھی میوا شاہ لائن کراچی، حکومتِ اسلامی جمہوریہ پاکستان، صدرِ مدرس۔ محبت علی''۔ سیٹ پر رکھے ہوئے کھڑے علامت کے طور پر پیش کیے گئے جن کا مطلب ہے کہ ہمارے ہاں ''تنظیم''اور'' اتحاد'' ختم ہو چکے ہیں صرف ''یقین محکم'' سلامت ہے۔

الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں پیش کیے جانے والے کھیلوں میں سے یہ کھیل فنی اور فکری حوالے سے اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔اس کھیل کو روایتی سٹیج ڈرامے کے پیمانے پر رکھ تو نہیں دیکھا جا سکتا کیونکہ اس میں سٹیج کی فنی روایت سے ہٹ سکرپٹ لکھا گیا ہے لیکن یہ کھیل اردو سٹیج ڈراموں میں اپنی ایک نئی روایت کا آغاز ہے۔ایک مختصر روانیے کا طنزیہ کھیل جس میں پلاٹ کی قید نہیں ہے۔اس کھیل کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی یہ مختلف درجوں کے نصاب میں بھی شامل ہے۔ایسا عمدہ کھیل اردو سٹیج ڈرامے کے فروغ میں ایک اہم اضافہ ہے۔

خواجہ معین الدین کا تیسرا کھیل وادیٔ کشمیر (۳نومبر سے ۸ نومبر ۱۹۶۷ء)الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں ۳ نومبر سے ۸ نومبر ۱۹۶۷ء تک پیش کیا گیا۔ الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں خواجہ معین کا یہ تیسرا کھیل ہے۔ جو بہت کامیابی سے پیش ہوا۔اس کھیل کے بارے میں الحمرا لاہور آرٹس کونسل کی دفتری رپورٹ میں لکھا ہے:

''خواجہ معین الدین کا لکھا ہوا تیسرا کھیل وادیٔ کشمیر بنیادی جمہوریت کنونشن (۱۹۶۷ء) کے موقعہ پر پاکستان آرٹس کونسل کے زیر اہتمام پیش کیا گیا۔ یہ کھیل ۳نومبر سے ۸نومبر تک پیش کیا گیا۔پہلے دن یہ کھیل گورنر مغربی پاکستان جناب محمد موسیٰ کے اعزاز میں پیش کیا گیا۔اس موقعہ پر بنیادی جمہوریتوں کے اراکین اور اعلیٰ سرکاری افسران کی ایک بہت بڑی تعداد بھی موجود تھی۔اس کھیل میں حصہ لینے والے فنکاروں کے اسمائے گرامی یہ ہیں: ا۔ مختار صدیقی،اظہر علی،اعجاز حسین، محمود علی، نصیر احمد، فاروق احمد، شیخ علی احمد، قاضی واجد، سبحانی، یونس، ظفر صدیقی، منور سعید، ریحانہ صدیقی، رفعت قدیر ندوی''(۱۰)

میرے پیشِ نظر اس کھیل کا مطبوعہ سکرپٹ ہے۔ سات مناظر پر مشتمل یہ ایک تاریخی اور سیاسی نوعیت کا ساڑھے تین گھنٹوں پر مشتمل طویل دورانیے کا کھیل ہے۔اس کھیل میں وقت ایک تسلسل کے ساتھ پیش نہیں ہوا بلکہ Nonlinear Time ہے۔ڈرامہ نگار نے کھیل کا آغاز مسلمانوں کی سیاسی تاریخ کے ایک دیباچہ سے کیا ہے۔ اس کے بعد پہلے منظر میں ایک کشمیری نواب کی داستان غم کو بیان کیا ہے جو سات مناظر تک پھیلی ہوئی ہے۔ نواب کشمیری مسلمانوں کی ایک علامت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ جس کے ذریعے کشمیر کے مسئلہ کو احساس کی سطح پر متعارف کرانے کی کوشش کی گئی ہے۔اس کھیل میں ہندوں اور مسلمانوں کا خارجی تصادم مسجد میں جلسے پر فائرنگ، نواب کی بیٹی کا اغوا اور نواب کی مختلف سرکاری اہلکاروں کے ذریعے تذلیل جیسے مختلف واقعات سامنے آتے ہیں۔اس کھیل کا مرکزی کردار نواب اور اس کا ملازم بڈھا شاہ بری طرح داخلی تصادم کا شکار ہیں۔ کھیل تاریخی اور سیاسی صورت حال کو بیان کرتے ہوئے دو قوموں کی مذہبی، اخلاقی اور سیاسی کشمکش کو پیش کرتے ہوئے ایک منطقی انداز میں اپنے نقطہ منتہیٰ سے اختتام تک پہنچتا ہے۔اس طرح کشمیری مسلمانوں کی آخری منزل پاکستان بنتا ہے۔ کھیل کا مرکزی کردار نواب اپنے ملازم بڈھا شاہ کے ساتھ زخمی حالت میں پاکستان پہنچ جاتا ہے۔ یہ فنی طور پر وحدت زمان و مکان کے روایتی سانچے پر پورا نہیں اُترتا ہے۔اس کھیل کا پلاٹ روایتی قسم کا نہیں بلکہ مختلف سیاسی واقعات کی پیچیدگیوں میں جکڑی ہوئی ایک کہانی ہے جو مرکزی کردار نواب کی زندگی کے روپ میں مسلمانوں کے ماضی حال اور مستقبل کی مختلف جھلکیاں پیش کرتی ہے۔

یہ کھیل ایک تاریخی دیباچے کے ساتھ شروع ہوتا ہے جو کافی طویل ہے۔ روای عہد بعہد کشمیر میں مسلمانوں کے عروج و زوال کی داستان بیان کرتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ زمانہ آجاتا ہے جب تقسیم ہند کا وقت قریب ہے اور وادیٔ کشمیر میں پاکستان زندہ باد کے نعروں کی گونج سنائی دیتی ہے۔ پھر پہلا منظر وادیٔ کشمیر کے ایک باشندے نواب کے گھر سے شروع ہوتا ہے۔ نواب کے گھر کے پاس ہی ''پتھر والی مسجد'' ہے جس میں مسلم کانفرنس ہو رہی

ہے۔ادھر نواب اپنے گھر میں پنڈت کے ساتھ شطرنج کھیلنے میں مصروف ہے۔اچانک مسجد پر راجہ کے سپاہی فائرنگ کر دیتے ہیں جس سے کچھ مسلمان جاں بحق اور بہت سے زخمی ہو جاتے ہیں۔اس واقعہ کے بعد مسلمان اور ہندو کھل کر ایک دوسرے کے آمنے سامنے آجاتے ہیں۔ مسلمان چاہتے ہیں کہ پاکستان بن رہا ہے لہٰذا کشمیری مسلمان پاکستان کے ساتھ مل جائیں اور ہندوں سے آزادی مل جائے۔ادھر ہندو یہ چاہتے ہیں کہ مسلمانوں کا وجود ہی مٹا دیا جائے اور کشمیر پر ہندوں کا قبضہ رہے۔نواب اس ساری صورت حال سے بہت پریشان ہے۔اس دوران اسے جنگ سنگھ کی طرف سے دعوت نامہ ملتا ہے۔نواب فوراً تیار ہو کر جنگ سنگھ کے محل چلا جاتا ہے تاکہ فسادات کو روکنے کی کوئی تدبیر کی جا سکے۔ جنگ سنگھ شراب کے نشے میں مست ہے اس کے ساتھ ''پونا کی سبھا'' کا سیکرٹری گوڈسے بیٹھا ہوا ہے۔جنگ سنگھ نشے میں پہلے مسلمانوں کی تذلیل شروع کر دیتا ہے۔ پھر مولوی اور نواب کو براہ راست بھی بے عزت کرنا شروع کر دیتا ہے۔اچانک نواب کا خادم بڈھا شاہ آتا ہے اور اطلاع دیتا ہے کہ نجمہ بی بی گھر سے غائب ہو گئی ہیں۔نواب پریشانی کے عالم میں واپس آجاتا ہے۔گھر آکر معلوم ہوتا ہے کہ جنگ سنگھ کے سپاہی نجمہ بی بی کو اٹھا کر لے جا رہے تھے اس دوران قدیر آگیا اور اس نے جان بچائی۔نواب اس صدمے سے نڈھال ہو جاتا ہے۔قدیر اسے حوصلہ دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ کل پاکستان بن جائے گا اور میں پاکستان چلا جاؤں گا۔یہاں مسلمانوں کی عزت و ناموس محفوظ نہیں ہے۔میں وہاں کچھ انتظامات کر کے آپ لوگوں کو بھی لے جاؤں گا۔

ادھر ۱۴۔اگست کے دن مہاراجہ کے مندر میں گوڈسے اپنے دوست آبٹے باڈگے کے ساتھ جنگ سنگھ سے ملاقات کرتا ہے اور سب مل کر کشمیری مسلمانوں کو ختم کرنے کے منصوبے پر گفتگو کرتے ہیں۔پھر نواب کو ایک خط بھیجتے ہیں جس میں لکھا ہے کہ ''نواب صاحب اپنی بیٹی کو ہمارے حوالے کر دو اور خود کشمیر سے باہر نکل جاؤ''۔ اچانک قدیر بھی کچھ مجاہدین کے ساتھ ساتھ آجاتا ہے اور سب کو پاکستان چلنے کا کہتا ہے۔نواب اس کے ساتھ نجمہ کو بھیج دیتا ہے لیکن خود نہیں جاتا۔ادھر پنڈت اور گوڈسے بھی آجاتے ہیں اور نواب سے مطالبہ کرتے ہیں کہ قدیر باغی کو گرفتار کروا۔نواب کے انکار پر اسے گولی مار کر زخمی کر دیا جاتا ہے۔نواب زخمی حالت میں بڈھا شاہ سے کہتا ہے کہ چلو اب مجھے پاکستان لے چلو میں مرنے سے پہلے پاکستان دیکھنا چاہتا ہوں۔آخری منظر میں نواب پاکستان کی سرحد پر پہنچتا ہے جہاں پاکستانی سپاہی زخمی نواب کو خوش آمدید کہتے ہوئے دلاسہ دیتے ہیں۔نواب پاکستان زندہ باد کے نعرے لگاتا ہے اور پھر سجدے میں گر جاتا ہے۔ کھیل کے آخر میں صدر مملکت کی چھ ستمبر ۱۹۶۵ء والی تقریر انہی کی آواز میں چلائی جاتی ہے۔اس طرح کھیل اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔

ڈراما نگار نے اس کھیل میں قیام پاکستان تک مسلمانوں کے عروج و زوال کی داستان مختصر انداز میں پیش کی

ہے۔اس کے بعد قیام پاکستان سے ذرا پہلے اور قیام کے فوراً بعد کشمیری مسلمانوں کی زندگی کے اذیت ناک لمحوں کو پیش کیا ہے۔

ڈراما نگار نے مادھو، گوڈسے، پنڈت، ہری سنگھ، جنگ سنگھ، گوبٹے اور دیگر غیر مسلم کرداروں کے ذریعے ہندوں، سکھوں اور انگریزوں کی سازشوں اور منصوبوں کی مختلف جھلکیاں پیش کی ہیں۔اسی طرح مولوی، نجمہ، بڈھا شاہ، قدیر اور نواب کے ذریعے کشمیری مسلمانوں کی قیام پاکستان کے وقت سیاسی صورت حال کو پیش کیا ہے ۔تاریخی اور سیاسی صورت کا منظر نامہ دکھانے کے لیے ڈراما نگار کو طویل مکالمات کا سہارا لینے کی ضرورت پیش آئی۔ جس سے کرداروں کے بارے میں مختلف جزوی وضاحتیں ملتی ہیں۔ مسلمان کرداروں میں نواب معظم کا کردار مسلمان قوم کی علامت بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ کردار اپنے طور پر جاندار کردار ہے۔ مگر اس کردار کے حوالے سے ایک الجھن یہ پیدا ہوتی ہے کہ جو کردار کشمیری مسلمان کی نمائندگی کر رہا ہے وہ نواب یا جاگیر دار کے طور پر پیش کیا جانا کچھ بامعنی نہیں بنتا کیونکہ کشمیر میں نواب یا جاگیر داری نظام نہیں تھا۔اس لیے کشمیری مسلمان کی بھرپور نمائندگی یہ کردار نہیں کر سکتا۔اس کا ایک جواز ڈراما نگار نے ہجرت کا پیش کیا ہے یہ لوگ دہلی سے ہجرت کر کے یہاں آگئے تھے لیکن نواب کی پیدائش کشمیر میں ہوئی۔لہٰذا یہ کشمیری نواب ہے۔ڈرامہ نگار کو کشمیر کی تاریخ و تہذیب پر مکمل عبور حاصل ہے اور یہ کھیل تاریخی حوالوں کو بڑی خوبصورتی سے پیش کرتا ہے۔ نواب کا کردار اپنی داخلی اور خارجی کشمکش کی انتہا پر پہنچتا ''پاکستان زندہ باد'' کے نعرے بلند کرتا ہے حالانکہ اس سے پہلے اسے پاکستان سے کوئی دلچسپی نہیں تھی وہ صرف کشمیر سے محبت کرتا ہے اور اس کی شدید خواہش تھی کہ وہ یہاں ہی دفن ہو۔ لیکن اسے مجبوراً پاکستان کو تسلیم کرنا پڑتا ہے۔اسے ایک طرف کشمیر سے محبت ہے اور دوسری طرف وہاں سے اٹھائی ہوئی ذلت کا غم جو اسے پاگل اور جنونی بنا دیتا ہے۔نواب کے مکالمے طویل خود کلامی کی شکل اختیار جاتے ہیں۔ کیونکہ صدمہ اتنا بڑا ہے۔اس کھیل کے حوالے سے زنیو پاکستان ٹائمز میں لکھتے ہیں:

> "It is a powerful story, powerfully told. There are some moments of padding with sentimental rhetoric which might have been eliminated to increase the pace of performance, (it takes nearly 3 hours to come the end). The production as a whole limited speed. Much time is wasted by changing the elaborate sets, and by trying to

unfold the history of kashmiri people's liberation struggle and of the Pakistan movement. This is patently unnecessary as the facts are generally known. One reason why the play does not hold well together is the choice of the central character of the play. The movement of kashmiri people cannot be unfolded as the story of a belated scion of Moghal aristocracy. It is true the Nawab's -son -n-law represents the resistance of the kashmiri Muslims. But even so he cannot type for us the great struggle that has gone on these hundred and fifty years. It is peasantry the majority of the common people of kashmiri-who are the essence of that moment. Without showing them in action and they were in action in 1947-you cannot tell the story of kashmiri's toils and tribulation".(11)

اس کھیل میں طویل مکالمے بہت جامع تحریر ہوئے ہیں ان سے اکتاہٹ پیدا نہیں ہوتی بلکہ تاریخی حقائق کو جاننے کا مسلسل ایک تجسس برقرار رہتا ہے۔ کرداروں کے مکالمے،ان کے مزاج اور ذہنیت کے مطابق تحریر کیے ہیں۔ مثلاً مادھو سنگھ پولیس حوالدار اور اس کے ساتھیوں مکالمات ذرا ملاحظہ کیجیے:

گوبند: ہری چھوڑ سالے کو خونی معلوم ہوتا ہے۔

مادھو سنگھ: جرا چھرا ادھر دینا۔(چھرا ہاتھ میں لے کر) کیوں بے حرامی کس کو قتل کر کے آ رہا ہے؟ کیا پولیس کو اندھی سمجھتا ہے؟

خونی: مائی باپ جرا میرے قریب تو آؤ۔

مادھو سنگھ: مجھ کو بھی چھرا مارنا چاہتا ہے کیا؟

خونی: مائی باپ کا نام مادھو سنگھ جی ہے نا؟

مادھو سنگھ: میرا نام تو کیسے جانتا ہے بے؟

خونی: دروگا جی! میرے قریب تو آؤ۔ میں سب کچھ جانتا ہوں۔ میں آپ کا نام بھی جانتا ہوں۔ یہ چھرا صرف مسلمانوں کا خون پینا چاہتا ہے۔

مادھو سنگھ: ابے آخر تو ہے کون؟

خونی: (جیب سے ایک تمغہ نکال کر بتلاتے ہوئے) آر۔ایس۔ایس کا آدمی ہوں۔ جنگ سنگھ جی کا کھاتا ہوں مائی باپ کی خدمت کرتا ہوں۔

مادھو سنگھ (تمغہ لے کر پڑھتا ہے) آر۔ایس۔ایس۔اے یہ آر۔ایس۔ایس کیا ہے؟

خونی: راشٹریہ سیوک سنگھ۔

مادھو سنگھ: اوہو ہو۔ سمجھ گیا۔ سردار پٹیل سنگھ کا آدمی ہے۔(۱۲)

اس کھیل میں طویل مکالمے زیادہ ہیں لیکن چونکہ ڈراما نگار کا مقصد تاریخی حقائق کو بیان کرنا تھا۔ اس لیے ضرورت کے تحت ایسا کرنا پڑا۔ مثلاً کھیل کا ایک کردار گوڈسے کہتا ہے:

"گوڈسے: کانگریس اور آر۔ایس۔ایس کوئی دو چیزیں نہیں ہیں۔ مسٹر آبٹے! یہ دیکھو یہ مورتی دیکھتے ہو۔ ایک موتی کے کتنے روپ ہیں؟ دیکھ رہے ہو۔ یہ ہندو جاتی اور ہندو پالیٹکس کی سچی تصویر ہے۔ کانگریس، مہا سبھا، سوشلٹ، کیمونسٹ یہ اسی مورتی کے الگ الگ ہاتھ ہیں۔ پھر بھی مورتی ایک ہی ہے۔ اگر یہ مورتی اپنا ایک ہاتھ دوستی کے لیے مسلمانوں کی طرف بڑھاتی ہے تو اس کے دوسرے ہاتھ اس وقت تک خاموش رہتے ہیں جب تک اس دوستی سے ہندو جاتی کو فائدہ پہنچ رہا ہو۔ جہاں نقصان کا کوئی اندیشہ بھی پیدا ہو جیسا کہ باڈگے نے ابھی بتایا ہے سیواجی افضل خان کے سینے میں چھرا گھونپ دیتا ہے۔ آج مسلمان کو خوش کرنے کے لیے پاکستان بننے دیا ہے۔ آج ۱۴۔اگست ہے۔ کل ۱۵۔اگست سے پنجاب، دہلی، بہار، یوپی، برار، ناگپور میں ایک ایک مسلمان کو چن چن کر مارا جائے گا۔ مسلمانٹے سر پر پیر رکھ کر بھاگیں گے اور جائیں گے کہاں۔"(۱۳)

ڈرامہ نگار نے مختلف تاریخی واقعات کو بڑی مہارت، حسن ترتیب اور سلیقے سے پیش کیا ہے۔ ان طویل مکالموں میں دلچسپی برقرار رہتی ہے۔

اس کھیل میں پانچ سیٹ استعمال ہوئے ہیں۔ پہلا سیٹ کشمیری نواب کے گھر کے ایک کشادہ کمرے کا ہے۔ اس کمرے میں ایک کھڑکی اسٹیج کے پچھلے رخ پر سری نگر کے ایک بازار "پتھر کی مسجد" کی طرف کھلتی ہے۔ کمرے میں کشمیری قالین ہیں، دو چوکیاں بچھی ہوئی ہیں۔ ایک چھوٹی چوکی اسٹیج کی سیدھی جانب جس پر قیمتی قالین بچھا ہے اور اس پر ایک جانماز پیچھے کی طرف آدھی الٹی پڑی ہے۔ دوسری چوکی جو ذرا بڑی ہے اسٹیج کے بیچوں بیچ رکھی ہے جس

پر سفید چاندی کا فرش ہے اور ایک دوسرے کے مقابل گاؤ تکیے لگے ہوئے ہیں۔ چوکی کے دونوں کناروں کے قریب دو خوبصورت کوچ رکھے ہیں۔ کھڑکی کے دونوں کناروں پر دو اونچی اونچی تپائیوں پر گلدان ہیں، جن میں تازہ پھول نظر آرہے ہیں۔ اس سیٹ پر پہلا اور چوتھا اور چھٹا منظر پیش کیا گیا ہے۔ دوسرا سیٹ سری نگر کی ایک اندھیری گلی کا ہے ۔ اندھیرے میں بھاری جوتوں کی آواز اور آہستہ آہستہ کچھ باتوں کی آواز آتی ہے۔ پھر اچانک سامنے ونگ سے ٹارچ کی روشنی سے کچھ چہرے دکھائے گئے ہیں۔ تیسرا سیٹ جنگ سنگھ کے ڈرائینگ روم کا ہے۔ جس میں خوبصورت صوفے، میز کرسیاں اور تین دروازے ہیں۔ پانچویں منظر میں مہاراجہ کے مندر کا سیٹ استعمال ہوا ہے۔ جس میں سامنے کالی دیوی کا سیاہ مجسمہ نہایت مہیب اور خوفناک نظر آرہا ہے۔ اس کے کئی ہاتھ ہیں۔ ایک ہاتھ میں پھول، ایک ہاتھ میں انسان کا کٹا ہوا سر، ایک ہاتھ میں تلوار جس سے تازہ خون بہہ رہا ہے، ایک ہاتھ سے آشیر باد دے رہی ہے۔ کالی دیوی کے پیروں کے نیچے لکڑی کے شمع دان ہیں، جن سے ہلکے رنگ کی شعاعیں نکل رہی ہیں۔ زینہ کے سایہ پر ایک گھنٹہ لگا ہے۔ ایک بچاری ننگ دھڑنگ صرف دھوتی باندھے گھنٹے کے قریب کھڑا گھنٹہ بجا رہا ہے۔ آخری منظر میں پاکستان کی سرحد کا سیٹ لگایا گیا ہے۔ جس میں دور تک پاکستانی جھنڈے لہراتے نظر آتے ہیں۔

الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں پیش کیے جانے والوں ڈراموں میں اپنے موضوع کے لحاظ سے یہ ایک منفرد کھیل ہے۔ فنی حوالے سے کھیل میں راوی کا کردار پیش کر کے اردو سٹیج ڈرامے کی کلاسیک روایت کو برقرار رکھا گیا۔ الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں ایسے کھیل بہت کم پیش ہوئے ہیں جن کا دورانیہ اتنا طویل ہو۔ یہ کھیل اردو سٹیج ڈرامے کی کلاسیک روایت میں ایک اہم اضافہ ہے۔

حوالہ جات

۱۔ انوار احمد ، ڈاکٹر، ڈاکٹر روبینہ ترین، شہلا کنول ،مرتبین؛خواجہ معین الدین کے ڈرامے،لاہور:بیکن بکس ملتان ، ۲۰۰۴ء

۲۔ " مرزا غالب بندر روڈ پر" ، مشمولہ؛خواجہ معین الدین کے ڈرامے از خواجہ معین الدین، مرتبین: ڈاکٹر انوار احمد، ڈاکٹر روبینہ ترین، شہلا کنول ص:۲۲۸۔۲۲۹

۳۔ معین الدین، خواجہ، " مرزا غالب بندر روڈ پر" ، مشمولہ؛خواجہ معین الدین کے ڈرامے، مرتبین: ڈاکٹر انوار احمد، ڈاکٹر روبینہ ترین، شہلا کنول: ص:۲۴۰۔۲۴۱

۴۔ معین الدین، خواجہ، " مرزا غالب بندر روڈ پر" ، مشمولہ؛خواجہ معین الدین کے ڈرامے، مرتبین: ڈاکٹر انوار احمد، ڈاکٹر روبینہ ترین، شہلا کنول، ص:۲۸۲۔۲۸۳

۵۔ شہلا کنول نے اپنے مضمون "خواجہ معین الدین۔ شخصیت و فن" مشمولہ؛خواجہ معین الدین کے ڈرامیمیں لکھا ہے کہ " یہ کھیل پہلی بار ۱۹۵۴ء میں خواجہ معین الدین کی ہدایات میں کراچی میں ہی پیش کیا گیا"۔ لیکن الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں ۲۷۔اکتوبر سے یکم نومبر ۱۹۶۷ء میں پہلی بار پیش ہوا جس کا حوالہ الحمرا لاہور آرٹس کونسل کی مطبوعہ دفتری رپورٹ میں درج ہے۔ میرے پیش نظر جو مسودہ ہے اس کے مطابق یہ کھیل دوسری بار ۱۴۔اگست ۱۹۸۱ء کو الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں پیش ہوا۔

۶۔ دفتری رپورٹ ۱۹۶۷ء،(لاہور: مخزونہ،الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری)ص:۸۷

۷۔ معین الدین، خواجہ، تعلیمِ بالغاں، قلمی مسّودہ(فوٹو کاپی)،(لاہور: مخزونہ الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری، ۱۴۔ اگست ۱۹۸۱ء)، ص:۸

8. Zeeno,"The Pakistan Times",Lahore,6 November,1967,pag:7

۹۔ میرے پیش نظر اس کھیل کا مطبوعہ متن ہے جو خواجہ معین الدین کے ڈرامے کے نام سے ڈاکٹر انوار احمد، ڈاکٹر روبینہ ترین اور شہلا کنول نے مرتب کر کے لاہور :بیکن بکس ملتان سے ۲۰۰۴ء میں شائع کیا تھا۔)۔اکبر حسینی نے اس کھیل کے بارے میں لکھا ہے کہ "کشمیر کی جدوجہد آزادی کے موضوع پر یہ "نیا نشان" کے نام سے پہلی بار ۱۹۵۱ء میں خواجہ معین الدین کے زیرِ ہدایت، کراچی میں پیش کیا گیا۔ پھر الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں وادیٔ کشمیر کے نام سے پیش ہوا"۔ (بحوالہ:اکبر حسینی ، "مصنف کون ؟"، بیادہ خواجہ معین الدین بہادر یار جنگ ، اکادمی ، جنوری ۱۹۹۲ء)

۱۰۔ دفتری رپورٹ ۱۹۶۷،(لاہور: مخزونہ،الحمرا آرٹس کونسل لائبریری)،ص:۸۹

11. Zeeno,"The Pakistan Times",Lahore,6 November,1967,pag:6

۱۲۔ معین الدین،خواجہ، ''وادیٔ کشمیر''، مشمولہ؛خواجہ معین الدین کے ڈرامے، مرتبین؛ڈاکٹر انوار احمد، ڈاکٹر روبینہ ترین،شہلا کنول،ص:۱۶۲۔۱۶۳

۱۳۔ معین الدین،خواجہ، ''وادیٔ کشمیر'' ، مشمولہ؛خواجہ معین الدین کے ڈرامے، مرتبین؛ڈاکٹر انوار احمد، ڈاکٹر روبینہ ترین،شہلا کنول،ص:۱۹۲

سریندر پرکاش کی تخلیقی صورت گری: ایک جائزہ

ڈاکٹر رخسانہ بلوچ* ؍ ڈاکٹر انیلہ سلیم**

Abstract:

"The name of Surinder Prakash is a key reference in the fiction writter who diversified the themes of the story under the most important literary movement of the twentieth century, the modern house. He started writing in his time when the progressive movement in India was in full swing and most of the novelists were inspired by this movement and were setting their place in the world of fiction. Every writer had assumed for himself that he should also write on topics such as labor, peasantry, capitalist capitalism, landlordism, exploitation and social inequality. In these circumstances, Surinder Prakash perpetuated his creative vision. This research paper will discuss the creative design of Surinder Prakash."

بیسویں صدی کی اہم ترین ادبی تحریک جدیدیت کے تحت جن کہانی کاروں نے کہانی کے موضوعات کو تنوع عطا کیا ان میں سریندر پرکاش کا نام ایک بنیادی حوالہ ہے۔ انھوں نے ایسے عہد میں لکھنے کا آغاز کیا جب ہندوستان میں ترقی پسند تحریک پورے جاہ و حشمت کے ساتھ جلوہ فگن تھی اور اکثر افسانہ نگار اسی تحریک سے متاثر ہو کر افسانے کی دنیا میں اپنا مقام و مرتبہ متعین کر رہے تھے۔ ہر تخلیق کار نے اپنے آپ پر یہ فرض کر لیا تھا کہ وہ مزدور، کسان، سرمایہ دار، سرمایہ دارانہ نظام، زمیندار، استحصال اور سماجی نابرابری جیسے عنوانات پر ہی لکھے۔ ان حالات میں سریندر پرکاش نے اپنی خلاقانہ بصیرت کو قائم و دائم رکھا۔ اس تحقیقی مقالے میں سریندر پرکاش کی تخلیقی صورت گری کو موضوعِ بحث بنایا جائے گا۔

---

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

** اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

کلیدی الفاظ: سریندر پرکاش، افسانہ، ترقی پسند تحریک، بالکنی، جدیدیت۔

جدید اردو افسانے کی تاریخ میں جن افسانہ نگاروں نے اپنی صلاحیت کا لوہا منوایا اور جدیدیت کے فروغ میں نمایاں رول ادا کیا، ان میں سریندر پرکاش کا نام کافی اہمیت کا حامل ہے۔ سریندر پرکاش نے ایسے عہد میں لکھنے کا آغاز کیا جب ترقی پسند تحریک کا طوطی بول رہا تھا اور اکثر افسانہ نگار اُسی کے زیر سایہ اپنی فنی صلاحیتوں کا لوہا منوا رہے تھے اور اپنے آرام دہ کرسی پر بیٹھ کر تحریک کے مینی فیسٹو کے تحت فارمولا بند افسانے لکھ کر داد سمیٹ رہے تھے۔ مزدور، کسان، سرمایہ دار، سرمایہ دارانہ نظام، زمیندار، استحصال اور سماجی نابرابری جیسے عنوانات فیشن کے طور پر برتے جا رہے تھے۔ ایسے حالات میں سریندر پرکاش نے اپنی راہ خود اختراع کی اور نمایاں کامیابی حاصل کی۔ اُن کی افسانہ نگاری کے امتیازات سے قبل مناسب معلوم ہوتا ہے کہ سریندر پرکاش کی سوانح سے واقفیت حاصل کی جائے۔

سریندر پرکاش کا اصل نام سریندر کمار اوبرائے ہے۔ ۲۶ مئی ۱۹۳۰ء کو لائل پور، فیصل آباد میں پیدا ہوئے۔ ڈھائی برس کی عمر میں والدہ کا انتقال ہو گیا تھا۔ ساڑھے تین سال کی عمر میں سینڈرن اسکول، امین پور بازار، لائل پور میں داخلہ لیا لیکن پہلے ہی روز ماسٹر صاحب نے ایسا تھپڑ مارا کہ کبھی اسکول کا رُخ نہ کیا البتہ اپنے والد سے اُردو پڑھ لیا کرتے تھے جو لائل پور میں سوڈا فیکٹری چلاتے تھے۔ سریندر بھی ان کے کام میں ہاتھ بٹانے لگے۔ چھ سات ماہ اپنے والد کی زیر نگرانی اُردو پڑھنے کے بعد تاجور سامری کے ساتھ ہو لیے اور ان کی لائبریری سے استفادہ کرتے رہے۔ ۱۹۴۷ء میں فسادات کو دیکھتے ہوئے سریندر پرکاش اور ان کے والد امرتسر منتقل ہو گئے۔ وہاں سے دہلی آئے۔ اس کے بعد باپ بیٹے نے کناٹ پیلس میں کنگھیاں اور چاندنی چوک میں کیلنڈر بیچنے شروع کیے۔ انہی دنوں سریندر جی کی ملاقات پرکاش پنڈت، ہنس راج رہبر، علی سردار جعفری اور ساحر لدھیانوی وغیرہ سے ہوئی۔ یہ تمام حضرات انجمن ترقی پسند مصنفین کے ممبر تھے۔ اس کے بعد سریندر پرکاش بمبئی منتقل ہو گئے اور فلمی دنیا سے منسلک ہو گئے اور فری لانس ادیب کے طور پر زندگی گزارتے رہے۔ فلمی دنیا سے متعلق رہ کر انہوں نے ''وجے''، ''پربت کے اُس پار''، ''اپنا جہاں'' اور ''انامیکا'' وغیرہ جیسی متعدد فلمیں لکھیں۔ ''بازگوئی'' پر انہیں ۱۹۸۹ء میں ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی کا انعام بھی ملا۔ اس کے علاوہ ۲۰۰۱ء میں دوحہ، قطر ایوارڈ بھی قابلِ ذکر ہے۔ ذیابیطس کے مرض میں مبتلا ہو کر ۹ نومبر ۲۰۰۲ء کو اس دنیا سے رخصت ہوئے۔

سریندر پرکاش نے دہلی میں وشوناتھ درد کے ادبی مجلہ ''تخلیق'' سے ادبی زندگی کا آغاز کیا۔ لاہور سے نکلنے والے ہفت روزہ ''پارس'' میں سریندر جی کی پہلی کہانی ''دیوتا'' ۴۵۔۱۹۴۴ء میں شائع ہوئی۔ تاہنوز چار افسانوی مجموعے اشاعت سے ہم کنار ہو چکے ہیں جو درج ذیل ہیں :

۱۔دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم ۱۹۶۸ء (چودہ افسانے)

۲۔برف پر مکالمہ ۱۹۸۱ء (گیارہ افسانے)

۳۔باز گوئی ۱۹۸۸ء (بارہ افسانے)

۴۔حاضر حال جاری ۲۰۰۲ء (سترہ افسانے)(۱)

سریندر پرکاش نے افسانہ نگاری کے علاوہ ایک نامکمل ناول بھی رقم کیا ہے جس کا مسودہ اُن کے صاحبزادے ''ڈمپل'' کی ملکیت ہے۔پرکاش جی نے اس کے علاوہ کچھ فلموں میں کام بھی کیا ہے تاکہ معاش کا مسئلہ حل ہو سکے۔

ترقی پسند تحریک کے افسانوں کی یکسانیت کی گھٹن جب ناقابلِ برداشت ہو گئی تو ایسے میں چند افسانہ نگاروں نے فن کار کی ذہنی آزادی اور فن سے اس کی وابستگی کا پرچم بلند کیا اُن میں بلراج مین را، انور سجاد، جوگیندر پال، اقبال مجید، غیاث احمد گدی، کلام حیدری اور سریندر پرکاش کے نام شامل تھے۔سریندر پرکاش نے ابتدا میں تجریدیت کے حامل افسانے لکھے جن میں علامتی اور استعاراتی فضا کو صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔یہ افسانے کربِ ذات کا اظہار ضرور ہیں مگر اُن میں بعض دور از کار علامتوں اور استعاروں کی وجہ سے ترسیل کا مسئلہ پیدا ہو گیا ہے۔علائم اور استعارات میں کہانی کہیں گم ہو گئی اور قاری سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا۔اسی لیے اس عہد کی تخلیقات کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ''یہ فن پارے ترسیل کی ناکامی کا شکار ہیں''۔سریندر پرکاش نے دو قومی نظریے کے تحت تقسیم ہوئے ہندوستان اور دنیا کے نقشے پر اُبھرتے پاکستان کی سرحدوں کے دونوں طرف مذہب کے نام پر آگ اور خون کی ہولی کھیلتے ہوئے ہندوؤں اور مسلمانوں کو دیکھا۔فرقہ واریت میں مبتلا جنونیوں سے اپنے آپ کو وہ بچا تو لائے لیکن اُن کا ماضی، خوش گوار یادیں، وہ گلیاں جہاں اُن کا بچپن گزرا تھا، اُن سے بہت پیچھے چھوٹ گیا۔اس ہجرت اور خوں ریز واقعات نے اُن کے اندرون کو تڑپا دیا اور اُن کے اندر کے تخلیق کار کو کندن بنا دیا۔

سریندر پرکاش کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' میں جدید طرز کا اظہار ہے مگر ستّر کے بعد ترسیل کی ناکامی کے المیے سے فن پاروں کو بچانے اور افسانے کا رشتہ قاری سے جوڑنے کے لیے افسانے میں کہانی اور بیانیہ کی واپسی ہوئی تو سریندر پرکاش نے بھی اپنے افسانوی رویّے پر نظرِ ثانی کی اسی لیے اُن کے دیگر مجموعوں میں اُن کے دل کش اسلوب نے ایسی فضا قائم کی ہے جو قاری کو باندھے رکھتی ہے اور قاری، فن کار کے اسلوب کے ساتھ کہانی کے تانے بانے، ماجرا اور دل نشیں بیانیہ کے سحر میں کھو جاتا ہے۔اُن کی افسانہ نگاری میں اہم موڑ ''بجوکا'' کے باعث آیا، جس نے انہیں ایک مقبول افسانہ نگار بنا دیا۔سریندر پرکاش نے جس روایت سے انحراف

کرتے ہوئے افسانے لکھے، مہدی جعفر نے انہی باتوں کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

''سریندر پرکاش کا بیانیہ ارتفاع sublimation روایتی اور جذباتی قاری کی آسودگی اپنے دامن میں لیے ہوئے ہے اور اسطوری و علامتی مہم جوئی جدید قاری کی دل چسپی کا سبب ہے۔ شاید ہندوستانی متھ کی روایت میں ٹریجڈی نہ ہونے کی وجہ سے ان کے اسطوری لہجے میں وہ دھار نہیں بن پاتی جو نشتر کی کاٹ رکھتی ہے اور بات کی شدت کو گہرائی تک پہنچا کر دم لیتی ہے۔''(۲)

سریندر پرکاش کا اختصاص یہ ہے کہ وہ اپنی تخلیقات میں کائنات اور سماج کے حقائق و مسائل کا اظہار ذات کے حوالے سے کرتے ہیں کیوں کہ وہ ذات کو سماج کی ہی اکائی سمجھتے ہیں۔ ان کے مطابق تلاش ذات ہی وہ آلہ ہے جس کے ذریعے کائنات کے رموز اور سماجی مسائل کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اُن کے کچھ افسانے بمبئی جیسے صنعتی شہر میں بسنے والے متوسط طبقے کی ذہنی الجھنوں اور مسئلوں سے متعلق ہیں۔ انہوں نے بمبئی میں زندگی گزار کر اپنے اندر ہونے والے اضطراب کو محسوس کیا اور جھیلا ہے جہاں ہر شخص ایک مصنوعی زندگی گزارنے پر مجبور ہے اور یہی وجہ ہے وہ اندر سے کھوکھلا ہے اور نمائش کے تمام سامان ہیں۔ وہاں کے بسنے والوں کو ہرگز اندازہ نہیں کہ آنے والا کل شاید اُس کا آخری دن ہو۔ سریندر پرکاش نے وہاں کی زندگی کو قریب سے دیکھا اور اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ ان کے افسانوں میں موجودہ عہد کی تیز رفتار زندگی اور حیرت انگیز طور پر تبدیل ہوتے ہوئے سماجی حقائق، صحیح طور پر بیان ہوئے ہیں، چوں کہ شہری زندگی میں انسان بھیڑ میں ہوتے ہوئے بھی تنہا ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے وہ وجودیت کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ شمیم حنفی رقم طراز ہیں :

''سریندر پرکاش کی حسیت، اس کی تخلیقی وجدان، اس کی گرفت میں آنے والے الفاظ اور اظہار کے اسالیب ایک طرح کی بے ساختگی اور والہانہ شان رکھتے ہیں۔ سریندر پرکاش کا انداز نیچرل ہے۔ رومانیت کی ایک ہلکی سی پرت، کرشن چندر کی طرح بے شک اُس کے طرزِ احساس اور طرزِ اظہار پر پھیلی ہوئی ہے لیکن اپنے تمام ہم عصروں کے مقابلے میں وہ بہت فطری افسانہ نگار ہے۔ اس کے یہاں آمد ہی آمد ہے، آورد کا شائبہ تک نہیں اور اس کا سبب یہ ہے کہ سریندر پرکاش نے معینہ اور ضابطہ بند تعلیم کے بوجھ سے خود کو آزاد رکھا۔ علوم سے اس کی شناسائی نہ ہونے کے برابر تھی اور ادب کا مطالعہ بھی اگر کچھ تھا تو بہت محدود تھا۔''(۳)

سریندر پرکاش نے جدیدیت کے زمانے میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی بل کہ اُن کا فن اسی عہد میں اپنے عروج پر تھا۔ اس رُجحان سے متاثر ہو کر انہوں نے بہت سے افسانے مبہم، پے چیدہ، علامتی اور تجریدی لکھے لیکن بعد میں جب انہیں احساس ہوا کہ قاری کا رشتہ اُن کے افسانوں سے اور خاص طور پر تجریدی افسانوں سے ٹوٹ رہا ہے تو

انہوں نے اپنے آپ کو سنبھالا اور بعد کے دور میں ایسی کہانیاں بھی لکھی ہیں جن میں کہانی کے جوہر کی واپسی ہوئی۔ ''حاضر حال جاری'' کے افسانے اسی فکر کی غمازی کرتے ہیں۔ ان افسانوں کی خاطر خواہ پذیرائی ہوئی۔ بہ حیثیت تجریدی افسانہ نگار، اُن کی شناخت تو پہلے ہی ہو چکی تھی۔ ان کی تجریدیت کے ابتدائی نقوش شروع کے افسانوں میں بہ کثرت ملتے ہیں لیکن آخری مجموعے تک آتے آتے سریندر جی کی تجریدیت کا طلسم ٹوٹا۔ ان کے بعد کے افسانوں میں بھرپور کہانی پن ہے اور آخری مجموعے میں تو ایسے افسانے خاصی تعداد میں مل جاتے ہیں البتہ علامت کا عنصر اُن کے ہاں ہمیشہ قائم رہا۔ یہی سبب ہے کہ قارئین، اُن کی نثر کی سحر سے آزاد نہ ہو سکے اور ان کے قارئین کی تعداد میں اضافہ ہی ہوتا گیا۔ ان کے اسلوب، فکر اور جذبے میں وحدت ہے اور علامت نگاری کے ذریعہ اپنی نثر کے حسن کو دوبالا کر دیتے ہیں۔ بہ قولِ فاروقی :

> ''سریندر پرکاش بے مثال خوب صورت نثر لکھتے ہیں۔ ان کے ہاں وہ شعوری تناؤ نہیں جو مثلاً انور سجاد کا خاصہ ہے۔ نہ ان کے ہاں وہ دھوکے باز، بہ ظاہر آسان لیکن بہ باطن بہت پے چیدہ گفت گو کی روانی ہے جو انتظار حسین کی صفت ہے۔ سریندر پرکاش کے اسلوب میں ایک پُراسرار چالاکی ہے۔ ان کی نثر میں نظم کی سی نزاکت ہے اور نظم ہی کی طرح اکثر یہ نہیں کھلتا کہ ان کے لہجے میں طنز کا پلہ بھاری ہے یا حزن کا؟ اور اگر طنز ہے تو کس پر؟''(۴)

اس میں کوئی شک نہیں کہ سریندر پرکاش کی زبان پُراثر ہے اور علامات معنی خیز۔ اسی لیے تو انتظار حسین نے یہاں تک کہہ دیا کہ '' کوئی علامتی افسانہ لکھنا سریندر جی سے سیکھے۔'' انہوں نے علامات کے ذریعہ جدید انسان کے ذہنی مسائل کو اپنا نشانہ بنایا ہے۔ ان کی کہانیاں زبان و بیان کے ایجاز و اختصار اور تہہ در تہہ علامتوں کی معنویت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ اُن کے بیش تر افسانوں میں جدید افسانے کے ناقدین نے خواب کی مخصوص کیفیتوں کا ذکر کیا ہے کہ ان کے فن میں خواب اور بیداری کا مشترکہ عمل کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ البتہ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ اُن کی علامتی کہانیاں قاری کا زبردست امتحان لیتی ہیں۔ ہم ایسا بالکل بھی نہیں کہہ سکتے کہ انھوں نے عام فہم زبان کا استعمال کیا ہے اور یہ بھی کہہ سکتے کہ انھوں نے عام قاری کے لیے کہانیاں رقم کی ہیں بلکہ اُن کی کہانیاں ایک خاص طبقے میں سمجھی جاسکتی ہیں۔ وہ خواب اور حقیقت کے درمیان کی کیفیت کو واضح کیا ہے۔ انہی نکات کی طرف نارنگ صاحب یوں رقم طراز ہیں :

> ''سریندر پرکاش کے افسانوں کا تانا بانا خواب اور بیداری کے بیچ کی کیفیتوں سے تیار ہوتا ہے۔ اس لیے اکثر چیزیں اپنے روایتی تصور سے ہٹ کر سامنے آتی ہیں اور پڑھنے والا چونک چونک اٹھتا ہے۔ نیم شعوری اور

تحت الشعوری کیفیتوں کے امتزاج سے جابہ جا تحیّر کے چھینٹیں بھی ملتے ہیں جو کہانی کو دل چسپ بنائے رکھتے ہیں۔''(۵)

ایجاز واختصار سریندر پرکاش کے افسانوں کا خاصّہ ہے۔اُن کے افسانے اس لحاظ سے بھی اہم ہیں کہ وہ قدیم روایات کی معنویت واہمیت کے منکر نہیں ہیں۔اساطیر کا استعمال بھی ان کے افسانوں میں جابہ جا ملتا ہے۔اساطیری و داستانی اسلوب کے ذریعہ اپنے افسانوں میں کہانی کو برقرار رکھنے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں لیکن اکثر اوقات اس پر عبارت آرائی کا پردہ پڑ جاتا ہے اور افسانے کی تخلیقی حیثیت کو فوقیت دینے کے باوجود ان کے لسانی تجربے، کہانی پن کے عنصر پر غالب آجاتے ہیں۔مثال میں ان کا افسانہ ''تلقار مس'' پیش کیا جاسکتا ہے جس پر ان کی تجربہ پسند کی گہری چھاپ ہے۔

سریندر پرکاش کے افسانوں کا ذکر ہو تو اُن کے افسانوں میں '' رونے کی آواز''، ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''، ''بجوکا''، ''گاڑی بھر رسد''اور ''بالکنی'' وغیرہ کا ذکر ضرور کیا جائے گا۔اس ضمن میں اُن کا پہلا افسانہ ''رونے کی آواز'' ہے۔اس کہانی کی تعریف ناقدین نے اتنی نہیں کی جتنی کی مستحق تھی۔اس کے بہ جائے '' بجوکا''اور ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''جیسے علامتی اور مبہم افسانے زیادہ توجہ کا مرکز بنے۔افسانہ ''رونے کی آواز'' میں اسطوری علامات کا استعمال اتنی بے ساختگی اور حسنِ معنی کے ساتھ ہوا ہے کہ سرسری طور پر مطالعہ کرنے والے کو پتا ہی نہیں چلتا کہ بمبئی کی ایک عام خستہ حال بلڈنگ اور اس کا مالک سیٹھ وشنو پرشاد کس کی علامت ہیں؟ اصل میں بلڈنگ برہما کی اور سیٹھ وشنو پرشاد برہمانڈ کے سرجک بھگوان وشنو کی علامت ہیں اور سیٹھ کی دو بیویاں ہیں ایک سرسوتی اور دوسری لکشمی، جو علم اور دولت کی علامت ہیں۔جب سے بھگوان کے گھر میں لکشمی آئی ہے، سرسوتی بے چاری رات کی تنہائی میں بلڈنگ کی سیڑھیوں پر روتی نظر آتی ہے۔دونوں میں سرد جنگ چل رہی ہے جو ظاہر ہے اذلی ہے جس کا اطمینان بخش حل آدمی آج بھی تلاش نہیں کر سکا ہے۔اسی طرح ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' کا علامتی نظام پے چیدہ ہے۔یہ افسانہ تہہ دار اور معنویت سے مملو ہے جس کے کئی مطالب نکالے جاسکتے ہیں۔یہاں اذیت و کرب اجتماعی نہیں بل کہ انفرادی ہے جس میں پچھتاوے کا احساس نمایاں ہے۔جو بار بار مرکزی کردار پر ناسٹیلجیا کی کیفیت طاری کرتا ہے۔سمندر کے ساحل پر بنا خوب صورت مکان، اس کا قیمتی ساز و سامان سے آراستہ ڈرائنگ روم، اس میں رہنے والی خوب صورت عورت اور ننھی سی بچّی، یہ سب اس کے اپنے تھے لیکن اب نہیں رہے۔وہ ان سب سے تیز اپنی قدیم تہذیبی اقدار و روایات سے بہت دور ہو گیا ہے۔ہو کر نہ ہونے اور پا کر کھو دینے کے کرب کو علامات، اشارات اور تمثیلات کے ذریعہ بہ خوبی پیش کیا گیا ہے۔

''بجوکا'' کو موضوع بنا کر بہت سے افسانہ نگاروں نے افسانے تخلیق کیے ہیں جن میں سلام بن رزاق، محمد مظہر الزماں خاں، محمود ایوبی، مظہر سلیم خاص طور پر اہم ہیں۔ ہر فن کار کا افسانہ اپنے آپ میں مثال بھی ہے اور منفرد بھی۔اس حوالے سے سریندر پرکاش نے بھی افسانہ لکھا ہے۔ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں میں سریندر پرکاش کے افسانوں کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے بجوکا کو سرمایہ دار کے طور پر پیش کیا ہے۔انہوں نے نہ صرف پریم چند کے کردار ''ہوری'' کو ایک بار پھر زندہ کیا ہے بل کہ دیہات کا وہ منظر نامہ بھی تخلیق کیا ہے جو پریم چند کی تخلیقات کا خاصّا تھا۔زبان و بیان اور اسلوب کے نقطۂ نظر سے افسانہ بالکل سادہ ہے لیکن اتنا سادہ بھی نہیں کہ اس کی معنویت کو گہرائی و گیرائی بخشنے میں رخنہ ہو۔البتہ یہ ضرور ہے کہ سریندر پرکاش کے کئی دوسرے افسانوں کے مقابلے میں اس کی نثر سہل اور کم پُراسرار ہے۔موضوع، جس اسلوب کا متقاضی تھا، سریندر پرکاش نے اس کا حق ادا کر دیا ہے۔

''گاڑی بھر رسد'' بھی ایک اچھا افسانہ ہے جو انگریزوں کے مظالم کی طرف اشارہ کرتا ہے جسے فن کار نے داستانوی انداز اپنا کر اِس صورت حال کو پیش کیا ہے۔ کہانی کا زمانہ انگریزوں کا ہے کہ ہر سال ایک بیل گاڑی آتی ہے جس کے آگے ایک کالا بھینس بندھا ہوتا ہے۔ بھینسے کی پیٹھ پر تین بار چابُک پڑتے ہیں اور گاڑی چل پڑتی ہے اور اس کے پیچھے ایک نوجوان جسے رسید کہا جاتا ہے، آہستہ آہستہ چلنے لگتا ہے۔ بہ قولِ وارث علوی :

> ''رسد کا مطلب ہوا انسان کو غلام بنانا یا اُسے بلی پر چڑھانا۔ گھر سے نوجوان کا نہا دھو کر پیلے کپڑے پہن کر نکلنا، پورے گاؤں کے لوگوں کا جمع ہونا، عورتوں کا سیاپا کرنا، پروہت کا چند رسوم ادا کرنا، انسان کو بلی چڑھانے کی قدیم قبائلی رسم کی یاد تازہ کرتی ہے۔ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ لوگ گاؤں چھوڑ کر دوسرے گاؤں چلے جاتے ہیں۔ حکومتیں بدل جاتی ہیں لیکن وہاں بھی کالے بھینسے والی گاڑی حاضر ہو جاتی ہے۔''(۶)

اس ضمن کا آخری افسانہ ''بالکنی'' ہے۔ یہ افسانہ تقسیمِ ہند کے سانحے سے متعلق ہے۔ یہ افسانہ اس لحاظ سے کافی اہم ہے کیوں کہ سریندر پرکاش نے بہ ذاتِ خود تقسیم کے کرب کو جھیلا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انہیں لائل پور سے دہلی آنا پڑا اور انہوں نے صعوبتیں برداشت کیں۔ دلّی کی سڑکوں پر کنگھیاں بیچیں، گھر گھر جا کر دوسری اشیا فروخت کیے، طوائف خانہ میں پھول کے گجرے دیے، رکشا چلایا، یہاں تک کہ ہوٹلوں میں بھی کام کیا۔ یہ تمام وجوہات تھیں جن کی بنا پر یہ افسانہ وجود میں آیا۔ مندرجہ بالا افسانوں کی روشنی میں یہ بات بلاتامل کہی جا سکتی ہے کہ سریندر پرکاش کا بیانیہ، تہہ دار اور گتھا ہوا ہے اور زبان و بیان پر زبردست قدرت حاصل ہے، جو اِس بات کی غمازی کرتا ہے کہ جدیدیت کے فروغ اور افسانے کو علامتی انداز میں بیان کرنے میں کافی اہم کردار ادا کیا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر انوار احمد، اردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ، فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۰ء، ص ۷۲۵

۲۔ مہدی جعفر، عصری افسانے کا فن، نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء، ص۸۹

۳۔ شمیم حنفی، ہم نفسوں کی بزم میں، نئی دہلی : مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۰۶ء، ص۱۶۹

۴۔ شمس الرحمن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، ۲۰۰۶ء، ص۱۴۷

۵۔ گوپی چند نارنگ، اُردو افسانہ: روایت و مسائل، نئی دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۱ء، ص۵۱۲

۶۔ وارث علوی، غزل کا محبوب اور دوسرے مضامین، بمبئی: قلم پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص۱۵۷

"اے نشۂ ظہور" میں اسلوبیاتی تناظرات کی بازیافت

ڈاکٹر منزہ مبین* ؍ ڈاکٹر نقیب احمد جانؔ**

Abstract:

Dr. Salman Ali is Professor and Chairman of Department of Urdu, University of Peshawar. He is not only a researcher but also a creative writer. "Ay Nasha e Zahoor" is a book written by him in Urdu literary genre, Reportage. This book is a travelogue of the writer along-with his teachers and other research fellows to the Sardarpur Jhander Library, Melsi. This was a study tour, which covers distances among, Dara Adam Khel, Kohat, Kalabagh, Mianwali, Multan, Melsi, Bhawalpur, Muzaffargarh, Dera Ghazi Khan, Dera Ismail khan and through Kohat back to Peshawar. On the other hand, this short book encompasses a verity of writing styles and expressive, which keep the reader tightly involved up to its end. This article deal with critical appreciation of the said book.

Key Words: Dr. Salman Ali, Reportage, Ay Nasha e Zahoor, Jhander Library, Peshawar, Procedure

کلیدی الفاظ: ڈاکٹر سلمان علی، رپورتاژ، اے نشۂ ظہور، جھنڈیر لائبریری، پشاور، اسلوب

اگر کسی ادیب کا صرف ایک ہی فن پارہ آپ کے ہاتھ لگے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ مزید کچھ لکھ نہیں سکتا۔ مزید لکھنا یا نہ لکھنا ایک الگ بحث ہے۔ اس کی بہت ساری وجوہات ہو سکتی ہیں۔ ہاں قاری کو چاہیے کہ اس ایک فن پارے کو پڑھے، غور سے پڑھے اور دیکھے کہ اس فن پارے کے اندر کیا کچھ موجود ہے اور اس فن پارے سے

*اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، ویمن یونیورسٹی صوابی

** ایسوسی ایٹ پروفیسر، صدر شعبہ اردو، ویمن یونیورسٹی صوابی

ادیب کی ذات اور اس کی قوتِ تحریر کی کس حد تک غمازی ہو سکتی ہے۔ایک مختصر سی کتاب "مضامینِ پطرس" اگر پطرس بخاری کے لیے اُردو ادب کے میدان میں شہرتِ عام اور بقائے دوام کا سبب بن سکتی ہے تو کسی اور ادیب کے لیے بھی یہ امکان بعید از قیاس نہیں ہے۔اگر پشتو کے ہر دل عزیز اور معروف ترین شاعر "رحمان بابا" کی کم و بیش تین سو غزلیات پر مشتمل دیوان ان کو بلا مقابلہ اور بلا اختلاف پشتو غزل کا معروف ترین اور ہر دل عزیز شاعر بنانے کے لیے کافی ہے تو کوئی اور بھی اسی معیار کی شاعری کر کے یہ مقام حاصل کرنے کا اپنا حق محفوظ رکھتا ہے۔"اے نشۂ ظہور" پروفیسر ڈاکٹر سلمان علی کی ۱۰۲ صفحات پر مشتمل مختصر سی کتاب ۲۰۰۹ء میں منظر عام پر آئی ہے۔اس کتاب کے غائر مطالعہ سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ اس میں انہوں نے اُردو رپورتاژ کی روایت کو کس طرح برقرار رکھا ہے اور اس میں ان کے اندازِ تحریر، اسلوب اور کتاب کی بُنت کے حوالے سے ان کی مشاقی کا مشاہدہ قاری ہر صفحے پر بہ آسانی کر سکتا ہے۔

اصناف ادب میں رپورتاژ صحافت میں رپورٹ کا مترادف لفظ ہے۔یہ لفظ فرانسیسی لفظ Reportage سے معرب ہو کر اردو میں مستعمل ہے، اس نیم صحافتی اور نیم ادبی صنف کے لیے جس میں رپورتاژ نگار کسی واقعے، کسی سفر کا حال خالص اور سپاٹ صحافتی انداز میں نہیں بلکہ ادبی چاشنی اور مٹھاس کی ملاوٹ کے ساتھ بیان کرتا ہے، اس طرح وہ اس میں اپنے تخیل، اپنے وجدان اور اپنے ذوقِ نظر کی ناپیدا کناریوں کو سمیٹ کر اس رپورٹ کو ادبی صنف کا درجہ دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔اردو ادب میں اگرچہ رپورتاژ نگاری کی تاریخ اتنی طویل نہیں ہے اور یہ اردو ادب میں ابھی "تازہ واردان" میں ہی ہے لیکن اردو کی دوسری اصناف کی طرح رپورتاژ بھی اپنی اہمیت وافادیت کا لوہا بہت جلدی منوا چکا ہے۔اور ابتدا سے لے کر اب تک اردو رپورتاژ نے فنی بلندیوں کا طویل سفر طے کیا ہے۔اردو رپورتاژ نگاروں کی جودتِ طبع نے اس صنف کی قبولیت اور شہرت میں اہم کردار ادا کیا ہے۔اس طرح ہیئتی و اسلوبی تناظر کے علاوہ موضوعاتی بوقلمونیوں کے تناظر میں بھی یہ صنف اپنے وسعتِ داماں کے کرشمے دکھا چکا ہے اور اتنی اہمیت حاصل کر چکی ہے کہ اس سے اب کسی طور سے بھی چشم پوشی ممکن نہیں ہے۔موضوعاتی سطح پر اگر دیکھا جائے تو ابتدا میں یہ صنف صحافتی دائرے کے اندر ہی محصور تھی لیکن ادیبوں اور فنکاروں کی فنی جولانیوں نے اس کو آخر کار ادبی زمرے میں لا شمار کیا۔بے شک رپورتاژ میں واقعات نگاری ہوتی ہے لیکن یہ واقعات نگاری بغیر کسی کمی بیشی اور خارجی عوامل کے محض واقعات نگاری نہیں ہے بلکہ اس میں رپورتاژ نگار کے تخیل، وجدان اور محسوسات کا عمل دخل جلوہ گر نظر آتا ہے۔اس میں رپورتاژ نگار کی شخصیت، اس کے احساسات اور جذبات کا عکس کبھی واقعات کے پس منظر اور کبھی پیش منظر میں ابھرتا اور ڈوبتا رہتا ہے۔ہاں یہ ہے کہ رپورتاژ میں خارجی حقائق کا بیان حال کے زمانے میں ہوتا

ہے لیکن اس کے باوجود اس میں ماضی و مستقبل کا عمل دخل رپورتاژ نگار کے خیالات و تخیلات کے عکس کے طور پر ظاہر ہوتا رہتا ہے۔اور یہی عکس ہے کہ جو اس کو سپاٹ صحافتی رپورٹ سے الگ ایک ادبی صنف کا درجہ دیتا ہے۔ یہاں خارج کے بیانیے میں داخل کو سمو دینے کی صلاحیت کارفرما نظر آتی ہے اور داخلیت کی یہ کارفرمائی اچھے رپورتاژ کے لیے لازمی ہے کیونکہ محض خارجیت کا تاثر اور بیانیہ اچھے رپورتاژ کے لیے کافی نہیں جبکہ تک کہ مصنف باطنی جذبات وتاثرات کی گھلاوٹ سے تحریر میں ادبی چاشنی اور مٹھاس کے ساتھ ساتھ خارجی واقعات نگاری کو شیر و شکر کر کے پیکرِ رپورتاژ کی رگ رگ میں بھر نہیں دیا جاتا۔ جنگ، قحط، ادبی و تہذیبی جلسے ، تقریبات جو کہ رپورتاژ کے ابتدائی موضوعات تھے اور پھر دورِ جدید میں بالخصوص سیر و سیاحت کے تناظر میں رپورتاژ کی افادیت واہمیت کو واضح کرنے کے لیے ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے قابل توجہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''دوران سفر کا بیان دراصل سفر نامے سے مخصوص ہوتا ہے لیکن موجودہ دور کے ادیبوں نے اس جدید سفر نامے میں ادبیت، افسانویت، گہرے جذبات اور تاثرات، مسائل پر صحت مندانہ نقطہ نظر اور افادی گرفت اور موضوع میں وحدت داخل کر کے اسے رپورتاژ کا ہی درجہ دے دیا ہے۔''(1)

سلمان علی کے رپورتاژ ''اے نشہ ظہور'' کو اگر مندرجہ بالا اقتباس کے تناظر میں دیکھا جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ان کی اس کتاب کو بجا طور پر رپورتاژ کہا جا سکتا ہے۔ اس میں سفر کے حالات ہیں لیکن سفر نامے کے انداز میں نہیں، اس میں مسافتوں کا بیان ہے لیکن سپاٹ واقعات نگاری نہیں ہے۔ انہوں نے اپنی اس کتاب میں اپنے سلجھے ہوئے تخیل کی کارفرمائی سے وہ سماں باندھا ہے جس نے پوری کتاب پر رپورتاژ کی چھتری تان دی ہے۔ اس میں انہوں نے اس زورِ بیان کا مظاہرہ کیا ہے جس کے طفیل ہزاروں اور سیکڑوں سالوں سے زبان و بیان کے ماہرین مثلاً حکیم لقمان، ابن خلدون، سعدی شیرازی، مولانا روم، عمر خیام، امیر خسرو، چیخوف، ٹالسٹائی، فلابیر، موپساں، گوئٹے، میر امن، نذیر احمد، خوشحال خٹک، رحمان بابا، پطرس بخاری، مشتاق احمد یوسفی اور مختار مسعود جیسے سینکڑوں ناموں کو شہرتِ عام اور بقائے دوام کی سند عطا کی ہے۔ کتاب اگرچہ مختصر ہے لیکن فنی اور اسلوبیاتی سطح پر مروج و معاصر فنی تقاضوں سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ فن کی میزان پر پورا اترتا ہے۔ کسی بھی فن پارے کو طویل زندگی اس کی فنی تکمیل ہی عطا کرتی ہے اور پھر ادب میں فنی تکمیل کا اہم زینہ حسن بیان ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ادبی فنکاری کے اس زینے کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

> ''کامیاب ہونے والوں کی کامیابی میں سب سے بڑا حصہ حسن بیان نے لیا ہے۔ پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری، عصمت چغتائی، منٹو، ہمارے قریب کے زمانے

میں انتظار حسین، اشفاق احمد، جیلانی بانو۔۔۔۔ حسن بیان کی اہمیت کو زیادہ محسوس کیا ہے۔اس لئے دلوں میں ہمیشہ قائم رہنے والی جگہ بنائی ہے یا اس کے قرینے پیدا کئے ہیں۔"(2)

خالقِ کائنات نے انسان کو بات کرنے کا ڈھنگ عطا کیا۔اسے زبان کے ذریعے اپنا مافی الضمیر دوسروں تک پہنچانے کا ملکہ ودیعت کیا اور اس حقیقت کو قرآنِ عظیم الشان میں ان الفاظ کے ساتھ بیان فرمایا کہ

"الرحمٰن o علم القرآن o خلق الانسان o علمه البیان"(3)

ترجمہ: (رحمان (وہی ہے)، جس نے قرآن کا علم دیا، انسان کو پیدا کیا اور اس کو بیان کرنا (بولنا) سکھایا۔)

ان آیات کی رو سے خالق کائنات نے انسان کو بیان کا ملکہ عطا کیا ہے اور بیان کا یہ ملکہ جس انسان میں اپنی اعلیٰ ترین سطح پر جلوہ گر ہو وہ بطورِ انسان اعلیٰ درجے پر فائز ہوتا ہے۔ اور یہ حق رکھتا ہے کہ انسانی معاشرہ اس کو تادیر یاد رکھے اور اس کی اعلیٰ صفات کا معترف ہو۔ پھر زبان و بیان کی اس قدرت اور ودیعت کا ایک پہلو تخلیقی پہلو ہے۔ادیب الفاظ کی مدد سے ان گنت جملے تخلیق کرنے پر قادر ہوتا ہے۔زبان اس کے لیے الفاظ کا گودام ہوتی ہے۔صرف گودام ہی نہیں بلکہ لسانی اصولوں اور قاعدوں کی طاقوں سے سجا ہوا گودام، جس میں سے ہر ادیب اور شاعر اپنی بساط واستطاعت کے مطابق مختلف طاقوں سے الفاظ چن چن کر اپنے فن پارے کی تزئین وآرائش کے لیے سامان بہم پہنچاتا ہے۔اس عمل میں کامیابی یا ناکامی کا انحصار ادیب کی زیرکی، فنی استطاعت اور حسنِ انتخاب کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ کوئی ادیب اس کام میں جتنی صفائی اور چابکدستی کا مظاہرہ کرے گا اس کے فن پارے کی اہمیت و افادیت اسی تناسب سے گھٹتی یا بڑھتی جائے گی۔ "اے نشۂ ظہور" کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کا لکھنے والا زبان کے اس گودام کے تمام طاقوں سے واقف ہے اور اس کو معلوم ہے کہ اپنے فن پارے کے کس صفحے، کس پیرا گراف یا کس سطر کے لیے کون سی طاق سے کس وزن کے الفاظ کا چناؤ کرنا لازمی ہے اور ان الفاظ کو نگینوں کی طرح کس طرح اپنے جملوں میں جڑنا ہے۔اسی فنی مہارت کے مظہر اس کتاب میں اسلوب کی روانی اور چابکدستی واضح طور پر نظر آتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں الفاظ کی ریزہ کاری ایسے انداز میں کی گئی ہے کہ جو لفظ جہاں استعمال ہوا ہے ایسا لگتا ہے جیسے اسی موقع و محل کے لیے تراشا گیا ہے یا کسی دور افتادہ طاقچے سے اٹھا کر لایا گیا ہے۔اسی طرزِ تحریر کا کرشمہ ہے کہ فن پارے کی زبان و بیان میں گھیرائی، گہرائی اور جامعیت کے نقوش جلوہ گر نظر آتے ہیں اور چھوٹے چھوٹے پرکار اور مشاقی سے تراشے ہوئے جملے مقولوں کی سی شکل اختیار کر گئے ہیں جو وسیع مشاہدے کی ترجمانی کرتے ہیں اور بیان میں تلمیحاتی اسلوب دقتِ نظر اور وسیع مطالعے کی غمازی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً اعتراف کے عنوان سے جذبات کے اظہار کے لیے جن الفاظ و تلمیحات کا انتخاب کیا وہ ایسا سماں باندھ دیتے ہیں کہ وجدانی

کیفیت طاری ہونے لگتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''میں یہ دعوی تو نہیں کرتا کہ یہ سفر میرے لیے ایسا خضر ثابت ہوا کہ کائنات کے ازلی بھید ''کشتی مسکین''، و''جان پاک''، و''دیوار یتیم'' کے عقدے مجھ پر وا کئے البتہ ''سیر و فی الارض'' کی بحر بے پایاں حکمت کا ایسا راز کھلا جس سے از سر نو انفس و آفاق کی حقیقت جاننے کا موقع نصیب ہوا۔''(4)

ڈاکٹر سلمان علی بعض دفعہ استخراج نتائج کے عمل میں منہمک ہو کر ایسی نیم منطقی اور گہری باتیں کہہ جاتے ہیں کہ قاری یک لخت حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے اور چھوٹے چھوٹے جملے جن میں تفکر کی پرتیں اور وسعتوں کے ڈانڈے سمٹے ہوئے نظر آتے ہیں اور قاری کو دعوت فکر دیتے دکھائی نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

''لمحوں کی حفاظت کے اس عمل میں اپنی بقا نظر آئی۔''(5)

''سمت کا تعین صدیاں اور تبدیلی لمحے۔۔۔''(6)

''شناخت تبدیل، وجود معدوم۔''(7)

اور پھر یہ فقرے اور جملے کسی دقیق فلسفیانہ مضمون کے سطور میں نہیں بلکہ ہلکے پھلکے انداز میں آگے بڑھتے ہوئے رپورتاژ کے بیچوں بیچ سے ایسے سر ابھارتے ہیں کہ قاری ٹھٹک جاتا ہے اور ان جیسے جملوں کو بار بار پڑھ کر ان کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارنے لگتا ہے۔ اور آخر کار جب اس کے معنی تک پہنچتا ہے تو یک گونہ سرخوشی و سرشاری اس پر طاری ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر سلمان کے اسلوب کی اس خصوصیت نے ان کے ادب پارے میں وہ خوبی پیدا کر دی ہے کہ قاری اس کو ایک دفعہ پڑھنا شروع کرے تو اس کو بیچ میں چھوڑ کر کسی دوسرے وقت پر اٹھا کر نہیں رکھ سکتا بلکہ ایک ہپناٹائز معمول کی طرح خود بخود پڑھتا جاتا ہے اور کتاب کی وسعتوں میں معدوم ہوتا رہتا ہے یہاں تک کہ کتاب کا اختتام ہو جاتا ہے اور قاری کو تشنگی محسوس ہوتی ہے کہ اس سہانے خواب سے اتنی جلدی جاگنا نہیں چاہیے تھا۔ اسلوب مصنف کی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ جو الفاظ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسلوب کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مصنف کی شخصیت نمایاں رہتی ہے۔ یہ مصنف کے ذہنی اور جذباتی تجربے کا ظاہری عکس و روپ ہوتا ہے۔ ادیب کے تجربات الفاظ کی شکل میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ بہترین اسلوب کے لیے ارفع تخیل کے ساتھ ساتھ زبان و بیان پر مکمل قدرت درکار ہوتی ہے۔ زبان کے الفاظ و محاورات کو اپنی جودتِ طبع اور ترفعِ تخیل کے محلول میں ڈبو کر اپنے جداگانہ مخصوص انداز میں پیش کرنے کا نام اسلوب ہے۔ اسلوب سے متعلق سید عبداللہ کی رائے کچھ یوں ہے کہ

''اسلوب بیان کے دو پہلو ہیں ایک داخلی اور دوسرا خارجی۔ داخلی خیال سے اور خارجی زبان سے متعلق

ہے۔ شعر و نثر میں ایک فرق ہے کہ شاعر تخلیق کے دوران اپنے مواد کو خود تخلیق کرتا ہے لیکن نثر کا مواد پہلے سے ہی موجود ہوتا ہے۔ جسے وہ منصوبے کے تحت تعمیر کرتا ہے۔''(8)

اس بیان کے تناظر میں اگر دیکھا جائے تو شاعر کی نسبت نثر نگار کے لیے مواقع کم ہی ہوتے ہیں کیونکہ وہ پہلے سے موجود مواد کو اپنے زورِ بیان اور طرزِ نگارش کے ذریعے سے متشکل کرتا ہے جہاں اس کو شاعر کے برعکس مکمل آزادی میسر نہیں ہوتی۔ شاعر اپنے الفاظ اور شعر کی رعایت سے اپنے مواد میں حذف و اضافے کی سہولت سے بہرہ مند ہو سکتا ہے اس کے برعکس نثر نگار کو یہ مواقع شاذ ہی ہاتھ آتے ہیں۔ پھر رپورتاژ میں یہ کام کچھ مزید مشکل ہو جاتا ہے کیونکہ یہاں پر پہلے سے موجود مواد کو بنیاد بنا کر رپورتاژ نگار آگے بڑھتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کو اس میں اپنے تخیل کی رنگ آمیزی بھی کرنی ہوتی ہے۔ ایک طرف حقیقتوں کا بیان اور دوسری طرف اس میں تخیل کی آمیزش سے رپورتاژ نگار کو نہایت چابک دستی اور مہارت کا مظاہرہ کرنا پڑتا ہے۔ اس کے لیے گہرے اور وسیع مشاہدے کے ساتھ ساتھ الفاظ کا چناؤ اور جملوں کی بنت پر توجہ دینا نہایت اہم عمل ہے ورنہ رپورتاژ کو رپورتاژ کے فنی معیار پر رکھنا ممکن نہیں ہو سکے گا۔ یہ جُوئے شیر لانے کے لیے ہر ادیب اپنا مخصوص اسلوب متعارف کرتا ہے۔ سو ڈاکٹر سلمان نے بھی وہی کیا ہے۔ انہوں نے اپنی تحریر میں بے جا لفاظی سے کام نہیں لیا تاہم وہ سلاست کے پیچھے بھی ہاتھ دھو کر نہیں پڑے۔ وہ لفاظی نہیں کرتے لیکن جہاں ضرورت پڑی وہاں الفاظ کا چناؤ بڑی مہارت اور سلیقے سے کیا ہے۔ اس طرح ان کی تخلیق ''اے نشہ ظہور'' میں ہندی، فارسی، پنجابی، انگریزی کے الفاظ، مثلاً ہمراہی و ہم رکابی، جزادہی، گیان دھیان، تہی دست، سواگت، زمام کار، مستقر، کوتاہ بینی، لیت و لعل ,Easy، Develop، Centripetal, Centrifugal، Scriptغمزہ و عشوہ، سہ بعدی، شبستان، شنوائی، آواگون، علیک سلیک، وغیرہ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ مزید یہ کہ انہوں نے صنائع و بدائع کے استعمال کے ذریعے عبارت میں شاعرانہ لطافت، ندرت اور تازگی پیدا کی ہے۔ عابد علی عابد کے بقول:

''اسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کا وہ انفرادی طرز نگارش ہے جس کی بنا پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے متمیز ہو جاتا ہے۔''(9)

اس طرح ڈاکٹر سلمان کا اسلوب انہیں صاحبِ طرز ادیبوں کی صف میں شامل کر جاتا ہے۔ ان کا ذہن مناسبتوں اور مشابہتوں کے ذریعے منظر کو وسیع سے وسیع تر کر دیتا ہے۔ انہوں نے مخصوص موقعوں پر مرکبات، تلمیحات، استعارات و کنایات اور محاورات کا استعمال بہ کثرت اور بے ساختہ انداز میں کیا ہے جیسے کہ؛ مجسم تبسم، شریر پھندا، بوجہ نقص امن، ابوالکلامی خصائص، غلطاں و پیچاں، شوریدہ بختی، ہر کہہ و مہہ، ترنگ و امنگ،

دیو ہیکل، آلتی پالتی مارے وغیرہ وغیرہ شامل ہیں۔انہوں نے تخلیق کے معنی اور اس معنی کی پیچیدگی پر اپنی تمام تر توجہ مبذول کر کے مواد کے تقدس کا احساس دلایا ہے جو ادب پارے میں مضمر معنی کو اساسی حیثیت فراہم کرتا ہے۔یہ کیفیت قاری کو فوراً اپنی جانب متوجہ کر لیتی ہے۔مذکورہ بالا بیانیے کی وضاحت اسلوبیاتی تنقیدات کی روشنی میں کچھ اس طرح سے ہو سکتی ہے کہ

''لفظ سے معنی پھوٹنے والی معانی کی فراوانی کا احساس دلانے، ابہام کو ایک قدر کے طور پر پیش کرنے اور مصنف کے بجائے تصنیف کو مرکز نگاہ بنانے پر مصر تھی۔''(10)

پروفیسر ڈاکٹر روبینہ شاہین ڈاکٹر سلمان کے اسلوبی سطح پر روایات کی پاسداری کو ان الفاظ میں بیان کرتی ہیں :

''سلمان علی فکری و جذباتی نہج پر اچھا خاصا باغی ہے لیکن اسلوب کے ضمن میں اس نے روایات کی پوری پاسداری کی ہے۔''(11)

تنقیدی تناظر میں دیکھا جائے تو در حقیقت موصوف تخلیق کار لفظ سے اس کے رائج معنی کو قطعاً الگ نہیں کرتا بلکہ لفظ کو اس طور سے استعمال کرتا ہے کہ وہ متعدد معانی کی آماجگاہ بن جاتا ہے۔ڈاکٹر محمد حسن کے مطابق:

''تخلیق دراصل تین سطحوں سے ہو کر گزرتی ہے۔وہ اپنے مصنف کی ذات کا اظہار بھی ہوتی ہے۔اس کے عصری شعور کی آواز بھی اور اس دور سے پیدا ہونے والی آفاقی اقدار کی گونج بھی۔۔۔۔''(12)

بہترین اور عمدہ اسلوب وہ ہوتا ہے جس کا خالق اپنے مضمون کی معنویت میں اتنا محو اور سرشار ہو کہ اسے گمان بھی نہیں گزرتا کہ وہ کسی نئے اسلوب کی تخلیق کر رہا ہے۔ڈاکٹر سلمان کا اسلوب اسی انداز کی غمازی کرتا ہے۔ان کا طرزِ تحریر مکمل طور پر فطری دکھائی دیتا ہے۔''اے نشہ ظہور''میں اسلوب کی رنگارنگی شخصیات کے تعارف میں ان کی شخصیتوں کے عکس کے طور پر ہر جگہ ایک نئی شان و شوکت اور نئے انداز سے جلوہ گر ہوتی نظر آتی ہے۔انہوں نے جہاں کہیں شخصیات کے تعارف و تعریف کے لیے قلم اٹھایا ہے۔وہاں اسلوب کی چکاچوند سے تحریر کے پیراہن میں جگنو بھر دیے ہیں۔"اے نشۂ ظہور" میں مختلف شخصیات، جو شامل سفر تھے، کے حوالے سے فرداً فرداً لکھنے کے علاوہ انہوں نے ان دوستوں کو بھی بھلایا نہیں جو کسی سبب سے ان کے ساتھ اس سفر میں موجود نہیں تھے۔انہوں نے ہمرہانِ جادہ کے ساتھ ان کے ذکر اور اپنے پروازِ تخیل سے ان کو بھی شاملِ سفر کر کے شاملِ کتاب کر دیا ہے، کہتے ہیں:

''موجود تو اور بھی دوست تھے مگر وہ اس سفر میں ہمارے ساتھ شامل نہیں تھے۔۔۔وہ جن کی اچھائیوں

اور برائیوں کے ذکر سے ہم نے اپنی سفری محافل کی بیٹھکیں سجائیں اور ایسا لگا کہ وہ ہمارے سنگ ہیں۔"(13)

انسانی زندگی کی مصروفیات اس قدر بڑھ چکی ہیں کہ عام روز مرہ زندگی میں کسی شخصیت سے ملاقات کے لیے وقت نکالنا یا شخصیت کا ملاقات کے لیے وقت دینا قدرے مشکل ہو گیا ہے۔ علاوہ ازیں ایک دو ملاقاتوں میں شخصیت کے ظاہر و باطن کے پردے چاک ہونا ناممکن ہے۔ وہ عظیم ہستیاں جو ماضی کا حصہ بن گئیں ہیں لہذا اب ان سے ملنے کی آرزو اور ان کو اپنے سامنے چلتے پھرتے دیکھ لینے کی تمنا ہمیشہ کے لیے تشنہ ہی رہتی اگر ان کو جیتے جاگتے انسان کی صورت میں متشکل کرنے کا اہم فرض خاکہ نگاری کے ہاتھوں انجام نہ پاتا۔ خاکہ نگار جب تک شخصیت کے سماجی روابط، عادات و اطوار، معاشی اور معاشرتی حالات و نظریات سے مکمل طور پر آگاہ نہ ہو اس وقت تک بہترین خاکہ تحریر نہیں کر سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ہاں اکثر خاکے محض تعارفی، تاثراتی اور سوانحی تحریر کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ خاکہ نگار کارٹونسٹ نہیں ہوتا جو محض استہزائیہ انداز میں اپنے ممدوح کے خدوخال اجاگر کرتا ہے بلکہ خاکہ نگار اپنے ممدوح کی پنسل اسکیچ اس طرح بناتا ہے جس میں ممدوح اپنی تمام تر خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ لکیروں کی صورت میں قاری کے ذہن پر جلوہ گر ہوتا ہے۔ پروفیسر غلام جیلانی اصغر کے بقول:

"سنجیدہ خاکہ نگار کسی پسندیدہ شخصیت کا جب خاکہ لکھتا ہے تو اس کا مقصد اس کا مذاق اڑانا نہیں ہوتا بلکہ اس کی خوبیوں کو ایک مختلف زاویہ سے اجاگر کرنا ہوتا ہے وہ اپنے ممدوح کی کمزوریوں کو بشری کمزرویاں یا مجبوریاں سمجھ کر نظرانداز کر دیتا ہے۔"(14)

"اے نشہ ظہور" میں جس مختصر لیکن خوبصورت اور عمدہ طریقے سے ڈاکٹر سلمان علی نے خاکہ نگاری کے فن سے اپنی واقفیت کا ثبوت دیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ مشتاق احمد یوسفی ان کو Thumbnail Sketches کہتا ہے۔ دوران سفر مختلف شخصیات کی فکر و آگہی، حرکات و سکنات اور نشست و برخاست کے غائر مشاہدے سے موصوف کو ان کے بارے میں جس طور سے واقفیت ہوئی اسے بغیر کسی کم و کاست کے نہایت دیانتداری اور بے باکی سے من و عن پیش کر دیا ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد، روبینہ ترین، لطیف الزماں بالخصوص پروفیسر صابر کلوروی اور ظہور احمد اعوان کا ذکر نہایت تفصیل سے محبت اور عقیدت کے ساتھ کیا ہے۔ ظہور احمد اعوان کی شخصیت کے ان سربستہ رازوں سے پردہ ہٹایا ہے جہاں تک ایک عام طلب علم کی رسائی ناممکن تھی۔ ڈاکٹر سلمان علی ظہور احمد اعوان کی شخصیت اور فن کے دلدادہ ہیں۔ مشتاق احمد یوسفی نہایت محتاط انداز اپناتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"ظہور احمد اعوان صاحب کا ذکر تو اتنی تفصیل، تواتر اور محبت آمیز شگفتہ و سرشار لہجے میں کرتے ہیں کہ

کبھی کبھی اور کہیں کہیں تو گمان گزرتا ہے کہ کتاب کے نام "اے نشۂ ظہور" سے مراد کہیں نشۂ ظہور احمد اعوان تو نہیں!"(15)

بلاشبہ یوسفی محتاط انداز اپنانے کے لیے اپنا جواز رکھتے ہوں گے تاہم راقمان الحروف کا بالاتفاق یہ رائے ہے کہ ہر چند کتاب کے ٹائٹل پر کہکشاں کی تصویر کوئی اور کہانی سناتی ہوئی خواجہ میر درد کو کتاب کے نام کے لیے سزاوار ٹھہرائے لیکن ڈاکٹر سلمان علی جب اس سفر سے واپس آئے ہونگے اور تھکاوٹ سے چور ہونے کے باوجود ڈاکٹر ظہور احمد اعوان کی طرف سے کتاب کی تکمیل کے تقاضے کے پیشِ نظر آدھی رات کے وقت کتاب کے مسودہ کو بار بار الٹ پلٹ کر تھک چکے ہونگے تو اپنے مخصوص انداز میں ان کے زبان پر یہ مصرع وارد ہوا ہوگا کہ "اے نشۂ ظہور یہ تیری ترنگ ہے" اور مکمل یقین کے ساتھ تحریر کیا جاتا ہے کہ اس وقت "نشۂ ظہور احمد اعوان" ہی مراد تھا۔ بعد میں سرِ ورق پر کہکشاں کی تصویر چھاپنے کے پیچھے کئی وجوہات ہو سکتی ہیں جو یہاں خارجِ بحث ہیں۔ ان اصحاب کے علاوہ ڈاکٹر سلمان علی نے اپنے میزبانوں سردار میاں مسعود اور سردار میاں محمود کی شخصیات کا جس انداز میں نقشہ کھینچا ہے وہ لائق ستائش ہے۔ لکھتے ہیں:

"یہی باتیں جاری تھیں کہ دو اصحاب ملتے جلتے لگ بھگ ساٹھ پینسٹھ کے پیٹے میں، دراز قد چھتری نما اونی ٹوپیاں سر پر رکھے سانولے رنگ مائل بہ سیاہی، کلف لگی کاٹن کی قمیص اور تہمد میں ملبوس، چہرے پر سفید بالوں کا نہایت ہی ہلکا سا سفید شیڈ جسے داڑھی بھی کہہ سکتے ہیں۔ پاؤں میں سلیپر، تپاک سے آئے، پیار سے ملے اور اطمینان سے نشستیں سنبھال لیں کھڑے کھڑے دوران مصافحہ ان اصحاب کے بارے میں پتہ چلا کہ دونوں بھائی ہیں یقیناً ہونا بھی چاہیے۔"(16)

خاکہ نگاری کے فن کی جزئیات سے واقفیت کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر سلمان علی کی حس مزاح بھی کمال کی ہے۔ وہ ایسی جگہوں پر بھی مزاح دریافت کر لیتے ہیں جو بظاہر نارمل معلوم ہوتی ہیں اور کسی کا ذہن وہاں مضحکہ خیز پہلوؤں کی طرف نہیں جاتا۔ انہوں نے سیدھے سادے سپاٹ موضوعات، واقعات اور چیزوں کو بھی اپنی مخصوص نظر سے دیکھ کر اس انداز میں ان کی پیش کش کی ہے کہ خود بہ خود مزاح پیدا ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر ظہور احمد اعوان کے بقول "لطیفہ بھی ایک چھوٹا خاکہ ہوتا ہے۔"17 ایک فطری مزاح نگار جب قلم اٹھاتا ہے تو اسے، مزاح تک پہنچنے کے لیے کسی تمہید کے پل سے گزرنا نہیں پڑتا ہے۔ "اے نشہ ظہور" جو ایک تعلیمی دورے کی روداد ہے۔ اس سفر میں ڈاکٹر سلمان علی کے ساتھ ان کے ہمسفروں میں قیوم حسین بخاری، پی ایچ ڈی اسکالر بھی شامل تھے۔ ان کی شخصیت و کردار کو جس منفرد انداز میں انہوں نے ابھارا ہے وہ ان کی نفسیات میں دسترس رکھنے کا بین ثبوت ہے۔ قیوم حسین

بخاری کا تعارف ان الفاظ میں کرواتے ہیں کہ

''بخاری صاحب کا تعلق آزاد کشمیر کے علاقے سہنہ سے ہے۔ وہاں ایک مقامی سکول میں پرائمری سطح پر درس وتدریس جیسے مقدس فرائض کی انجام دہی پر مامور، موصوف نے بڑی تگ ودو اور مشکل سے جامعہ پشاور میں پی ایچ ڈی ادبیات میں داخلہ لیا۔ داخلہ دینے والوں نے یقیناً ان کی ظاہری خدوخال سے مرعوب ہو کر داخلہ دیا ہو گا کیونکہ حضرت جب تک خاموش رہتے، تو بلا کے خطیب اور ادیب دکھائی دیتے۔ انہیں اپنی اس صلاحیت کا نہ صرف بخوبی علم تھا بلکہ اس سے پوری زندگی کام بھی لیا۔۔۔ علاوہ ازیں ان کے چہرے پر خاص خاص موقعوں پر ایسی بسیط اور تعمق بھری شکنیں اور سلوٹیں بھی پیدا ہوتیں جو مدمقابل کے ذہن میں ان کی ایک بہت بڑے مفکر اور فلسفی کی دھاک بٹھا دیتی۔۔۔ جہاں کہیں دوست احباب ان سے سوال کرتے یا تحقیقی اُمور میں ان کی رائے معلوم کرتے تو حضرت ابتدائی مرحلے میں ایسی معنی خیز انداز میں ہلکا سا تبسم ظاہر فرماتے اور دوسری قسط میں یکلخت ایسی گہری، عمیق اور زمانی اعتبار سے اتنا مناسب سکوت اختیار کر لیتے جس سے بغیر تکلم ان کی مطلوبہ صورت حال خود بخود تخلیق ہوتی چلی جاتی ۔۔۔ صاحبِ سوال احساس کمتری میں مبتلا ہو جاتا۔۔۔ مفکر دانش ور اور فلسفی تو وہ لگ ہی رہے ہیں اگر نام کے ساتھ فقط ڈاکٹر کا سابقہ بھی لگ جائے تو گویا ان کی دانشوری پر مہر تصدیق ثبت ہو جائے۔۔۔ کچھ نہ بھی ملے تو مجاز مرسل کے لیے ایک جواز بہر حال پیدا ہو ہی جائے گا بھلے سے پوری زندگی مجاز مرسل کے سائے تلے ہی بسر کیوں نہ ہو۔''(18)

مندرجہ بالا اقتباس کے تناظر میں دیکھا جائے تو موصوف نے اس مختصر سی کتاب میں انسانی اعمال وافعال، حرکات وسکنات، محسوسات کا ایسا عمیق سمندر بند کر دیا ہے جس کی ہر آن اور ہر لمحہ، ہر سطر اور ہر جملہ ایک الگ سمت اور ایک الگ زاویہ لیے بیٹھا ہے۔ اور حیرت اس امر پر ہے کہ ہر موقع محل میں پیش کیے گئے بیانیوں کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ اس مدلل انداز سے متفق ہونے کے لیے کسی قسم کی شعوری کاوش کا قطعاً کوئی گزر نہیں ہے۔ قاری از خود اس ماحول کا حصہ بن کر ویسا ہی محسوس کرنے لگتا ہے جو موصوف محسوس کرانا چاہتے ہیں اور ان کے ٹرانس سے نکلنے کے بعد قاری داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ موضوع چاہے دنیا اور عقبی کی کوئی چیز ہو۔ ''اے نشہ ظہور'' کو پڑھیں تو آورد نہیں آمد محسوس ہوتی ہے۔ ''اے نشہ ظہور'' کا اسلوب بے ساختگی، برجستگی، بذلہ سنجی اور اختصار کا بہترین مرکب ہے۔ کہیں کہیں مکالماتی انداز اختیار کیا گیا ہے تو کہیں کہیں خود کلامیاں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ اس طرح یہ کتاب مختلف اسلوبیات کی آماجگاہ اور خزینہ بنی ہوئی ہے۔

''اے نشہ ظہور'' ایک مختصر کتاب ہونے کے باوجود سدا بہار کتاب ہے۔ سیاسی خیالات اور سیاست کے

بارے میں جہاں تک رائے کا تعلق ہے تو بالواسطہ یا بلاواسطہ اس میں بعض اشارے بڑے دلچسپ انداز میں ملتے ہیں۔ دوران سفر ڈاکٹر سلمان علی نے کوہاٹ ٹنل کا ذکر کرتے ہوئے جس تلمیحی انداز میں ایک بڑی حقیقت کا پردہ چاک کیا ہے۔ اس کی جیسی عمدہ مثال اور کسی فن پارے میں دکھائی نہیں دیتی، اس میں بہ یک وقت علامت بھی ہے اور بے باکی بھی ہے، طنز بھی ہے اور مزاح بھی، سیاستدانوں سے بے زاری کا اظہار بھی ہے اور ان کے رویوں کو سامنے لانے کا ایک ہلکا پھلکا انداز بھی ہے۔ ہمارے معاشرے میں یہ بے عملی اور خود نمائی صرف سیاست و سیادت ہی نہیں بلکہ زندگی کے ہر شعبے میں یکساں طور پر نظر آتی ہے۔ ایسے موقعوں کی پیش کش اور ان پر نکتہ چینی کے لیے پر ڈاکٹر سلمان علی جیسی بالغ نظری کی اشد ضرورت محسوس ہوتی ہے جو ان تلخ حقیقتوں کو بھانپ کر ان کو ان کے جزئیات کے ساتھ طشت از بام کرتے ہوئے مخلوقِ خدا کو ان گندم نما جو فروشوں کے دھوکے میں آنے سے بچنے کی تلقین لی ہوئی ہو۔ نمونہ ملاحظہ کیجیے:

> ''ٹنل کا افتتاح اور آمد و رفت کے لیے کھولے جانے کی جلدی ہونے لگی اور اسی جلدی میں فرہاد کی کوتاہ نصیبی پر کڑھ بھی رہا تھا۔۔۔ بس نوک پلک سنوارے جانے کے بعد خسرو پرویز کو یا تو اسے بہ یک جنبشِ قلم رد کرنا تھا یا شرفِ قبولیت بخش کر تاریخ میں اپنا نام سنہرے حروف سے رقم کرنا تھا، ہر دو صورتوں میں فرہاد نے اب بھی تہی دست ہی جانا تھا۔ دکھ یہ نہیں کہ فرہاد کے جانے کی کسی کو فکر نہیں، المیہ یہ ہے کہ ہم خسرو پرویز کو آج بھی فرہاد سمجھ رہے ہیں، اب ہم کام کے بجائے نام کی تختی دیکھتے ہیں۔''(19)

اسلوبیاتی تنقیدات کی روشنی میں اسلوب وہ ہے جو ہمارے طرز احساس، تخیل، زبان و بیان کے انداز، الفاظ کے چناؤ اور جملوں کی ساخت کے ساتھ ساتھ معانی کی تہہ داریوں کی ملی بھگت سے وجود پاتا ہے اور ایک نتھرے تخیل، عمیق مشاہدے، چھوٹے چھوٹے برجستہ جملوں اور منفرد طرزِ تحریر سے مملو ایک سلجھا ہوا اسلوب ''اے نشہ ظہور'' پر پرفشاں ہے، جس میں سے کبھی مزاح کی خنک بوندیں ٹپکتی ہیں تو کبھی طنز کے تیر و نشتر برسنے لگتے ہیں۔ مزاروں، درباروں اور بالخصوص مریدوں پر طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''اٹھاون قبریں مختلف چھوٹی بڑی قطاروں میں نظر آئیں زائرین کی کثرت تھی جو بیچ میں ایک بہت بڑی قبر کے غلاف کو اپنے وجود سے ملتے اور قبر میں لگے پتھروں کو چوم رہے تھے، عورتیں یہاں اس عمل میں مردوں سے بھی آگے نظر آئیں جس سے ان کے معاشرے میں پیچھے ہونے کا راز کھلا۔''(20) روحانی و وجدانی رابطے غیر مرئی کشف و الہام کی دین ہوتے ہیں۔ مگر یہاں تو صورت حال ہی الگ ہے۔ جیسے جیسے سفری منازل طے ہو رہی تھیں اسی رفتار سے مصنف پر روحانیت کے نئے باب وا ہو رہے تھے۔ جس کی مستند دلیل سکون قلب کا میسر آنا ہے۔ تعلیمی سفر روحانی، ازلی و ابدی سفر کی سمت کا

تعین کر رہا تھا۔ان جذبات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

''اب یہ سفر ہمارے وجود کا حصہ بن گیا تھا ہم صرف جسمانی سطح پر اس سفر میں نہیں رہے بلکہ روحانی طور پر بھی آگے بڑھتے گئے میں نے زندگی میں پہلی بار اپنے جسم اور روح کا اطمینان بخش ملاپ محسوس کیا۔۔۔''(21)

یہاں پر قلب ماہیت کی ایک مکمل کیفیت اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے، اگرچہ یہ کیفیات کتاب میں مزید متعدد جگہوں پر محسوس کی جاسکتی ہیں۔ اپنے وجدان کے اندر جھانکتے ہوئے خود کلامی و خود سرزنشی کی کیفیات بھی جگہ جگہ دکھائی دیتی ہیں۔ روشنی سے اندھیرے تک کا سفر اور پھر کائنات پر پرفشاں ہونے والے اندھیروں کے اوٹ میں اپنی روح و وجدان کی روشنی کی طرف پلٹ جانے کے تجربے سے گزرنے کے بعد اقبال کے شعر:

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی(22)

کے مصداق اپنے باطن کے اندر جھانکنے اور اس سے گہرا تعلق استوار کرنے کے حوالے سے کہتے ہیں کہ

''سیاہیٔ لیل میں نظر کا رابطہ مظاہر سے کٹ جانے کے بعد انسان خود سے ہم کلام ہوتا ہے اور اس طرح باطن کے اسرار کھلنا شروع ہو جاتے ہیں۔''(23)

ہلکے پھلکے انداز نظر اور شگفتگی طبع کی بنا پر مختار مسعود اور یوسفی کے ملے جلے اسلوب سے ڈاکٹر سلمان علی کا اسلوب وجود میں آیا ہے۔ مختار مسعود کے '' قحط الرجال'' میں سیزر نے سکندر کا حال پڑھا تو آہ و زاری کرنے لگا کہ میری عمر تک سکندر کتنے ہی ملک فتح کر چکا تھا۔اسی طرح ''اے نشہ ظہور'' میں ڈاکٹر سلمان علی ظہور احمد اعوان کی تخلیقات کے بیان میں عالم خواب کی روداد کا ذکر بہت شگفتہ اور خوبصورت انداز میں کرتے ہیں۔ مختار مسعود نے الفاظ کے چناؤ، زبان و بیان کی سطح (مختصر مگر جامع) پر جو تجربات کیے وہ ان کی خاص پہچان بن گئے۔یہی اسلوبیاتی عکس ڈاکٹر سلمان علی کی تحریر میں واضح نظر آتا ہے۔ شمیم حنفی کے بقول ''سچا تخلیقی اسلوب صرف لفظوں اور اصوات کا مجموعہ نہیں ہوتا ہے ہر بڑے اور منفرد اسلوب کے پیچھے تجربے اور تصور کی دنیا آباد ہوتی ہے۔''(24) یہی تجربے اور تصور و تخیل کی دنیا "اے نشۂ ظہور" میں ہر طرف اپنی جلوہ سامانیاں بکھیرتی نظر آتی ہے، تخیل کی اس دنیا پر بادلوں کی طرح سایہ فگن اسلوبِ نگارش کی رنگینی اور دل نشین انداز اس مختصر کتاب کو ادبی فن پاروں کی صف میں لا کھڑا کرنے کے لیے کافی ہے۔

حوالہ جات

1۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو نثر کا فنی ارتقا، وقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۴، ص ۴۱۳

2۔ ایضاً، ص ۱۵

3۔ القران، سورۃ الرحمان، آیت ۱تا۴

4۔ سلمان علی، ڈاکٹر، اے نشہ ظہور، پن مین پبلیشرز، پشاور، ۲۰۰۹، ص ۸

5۔ ایضاً، ص ۱۰

6۔ ایضاً، ص ۱۴

7۔ ایضاً، ص ۴۹

8۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اشارات تنقید، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۰، ص ۲۵۹

9۔ عابد علی عابد، سید، اسلوب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۰، ص ۴۲

10۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، تنقید اور جدید اردو تنقید، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۷۹، ص ۲۰۰

11۔ سلمان علی، ڈاکٹر، اے نشہ ظہور، پن مین پبلیشرز، پشاور، ۲۰۰۹ء، فلیپ

12۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، تنقید اور جدید اردو تنقید، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۷۹، ص ۲۰۹

13۔ سلمان علی، ڈاکٹر، اے نشہ ظہور، پن مین پبلیشرز، پشاور، ۲۰۰۹، ص ۱۱

14۔ مشمولہ۔ ماہنامہ صریر کراچی۔ جون/جولائی ۲۰۰۲، ص ۴۴۶

15۔ یوسفی، مشتاق احمد، دلِ من مسافرِ من، مشمولہ: اے نشہ ظہور، ڈاکٹر سلمان علی، پن مین پبلیشرز، پشاور، ۲۰۰۹ء

16۔ سلمان علی، ڈاکٹر، اے نشہ ظہور، پن مین پبلیشرز، پشاور، ۲۰۰۹، ص ۵۹

17۔ ظہور احمد اعوان، ڈاکٹر، حساب دوستاں (در کتاب)، ادارہ علم و فن پاکستان، پشاور، ص ۹

18۔ سلمان علی، ڈاکٹر، اے نشہ ظہور، پن مین پبلیشرز، پشاور، ۲۰۰۹، ص ۸۷۔۸۸

19۔ ایضاً، ص ۱۱۔۱۲

20۔ ایضاً، ص ۴۹

21۔ ایضاً، ص ۹۶

22۔ اقبال، علامہ محمد، کلیات اقبال اردو، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۹۰ء، ص ۱۲۸

23۔ سلمان علی، ڈاکٹر، اے نشہ ظہور، پن مین پبلیشرز، پشاور، ۲۰۰۹، ص ۲۱

24۔ طارق سعید، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، ص۹

پرتو روہیلہؔ کے دوہوں میں عورت

فوزیہ مقبول*، ڈاکٹر طیبہ نگہت**

Abstract:

Partav Rohila has achieved a prominent status among "Doha" writess. His Dahas are significant in content and style feminism and feminist expressions, both can be viewed through his works. That's why a woman is a specific aspect of Partav's Dohas. He has portrayed different expressions, emotions, and behaviors of women. This research work research different societal roles of women like beloved, wife and mother as are presented in Partav's work.

عورت اور شاعری کا گہرا تعلق ہے۔ عورت اپنی تخلیق میں شاعری کا رُوپ سُرُوپ ہے۔ دُنیا کے کسی بھی ادب کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں عورت کا ذکر یا عورت کا وُجُود کہیں نہ کہیں ضُرُور نظر آتا ہے۔ اُردُو ادب بالخُصُوص شاعری بھی اس اثر سے خُود کو نہ نکال سکی۔ بعض اَصنافِ سُخن تو عورت ہی کو مرکز مانتی ہیں۔ ان اصناف میں غزل اہم ہے۔ گیت عورت کا طرزِ اظہار ہے اِسی طرح دوہے بھی نِسائی طرزِ اظہار کے تَرجُمان ہیں۔ پرتو روہیلہؔ نے دوہا نگاری میں اپنا مقام بَنایا ہے۔ ان کے دوہوں کی کتاب ''رین اجیارا'' اور ''نَوائے شب'' میں ''برہ'' کے عُنوان سے دوہوں میں ایک بہت اہم پہلو عورت ہے۔ عورت کے احساسات و جذبات، عورت کا وُجُود، عورت کا مقام اور پھر عورت کے جو مُختلف رُوپ ہیں ان کو پرتو روہیلہؔ نے اپنے دوہوں میں بیان کیا ہے۔ ان کی کتاب ''رین اجیارا'' کے دُوسرے حِصّے ''رُوپ رَنگ'' اور تیسرے حِصّے ''گھر انگنائی'' میں بلاواسطہ اور دِیگر دوہوں میں بالواسطہ عورت موضوعِ سُخن بھی رہی ہے اور سُخن وَر بھی۔ ''برہ'' جو ''نَوائے شب'' کے دوہوں کے سِلسلے کا مسلسل عُنوان ہے اس میں عورت گفتگو کرتی نظر آتی ہے۔ پرتو روہیلہؔ کے دوہوں میں عورت کی حیثیت مرکزی

---

*پی ایچ ڈی اسکالر اورینٹل کالج پنجاب یونی ورسٹی، لاہور

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

ہے اور ان کے اکثر دوہے عورت کے گرد گھومتے نظر آتے ہیں۔

حُسنِ تخلیق کا تعلق ہمیشہ سے حُسن و جمال سے جُڑا ہے۔ تخلیق کار جمال پرستی کے خمیر سے اپنی تخلیق کا جوہر اُٹھاتا ہے۔ اس کی جمال پرستی سے بھرپُور نظر جب بھی حُسن پر پڑتی ہے تو وُہ اس جمال کو اپنے اندر جذب کر کے اس سے لُطف کشید کرتی ہے۔ یہی لُطف جب رَگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے تو پھر تخلیق میں بھی جمال جنم لیتا ہے اسی جمال سے شاعری منبعِ حُسن بَن جاتی ہے۔ پرتو روہیلہؔ کی آنکھ حُسن پرست ہے وُہ کائنات میں موجُود ہر طرح کے حُسن سے لُطف اندوز ہوتے ہیں۔ عورت جو اِس کائنات کا حُسن ہے اس کو پرتو روہیلہؔ کیسے نظر انداز کر سکتے ہیں۔ پرتو روہیلہؔ نے عورت کے حُسن کو اپنے دوہوں میں بڑی عُمدَگی سے بیان کیا ہے۔ اس حوالے سے انھوں نے سراپا نِگاری سے بھی کام لیا ہے اور عورت کے جسمانی اعضاء کے حُسن کو موضوعِ سُخن بَنایا ہے۔ مگر مشرقی تہذیب کے دائرے میں رہ کر عورت کے جسمانی اعضاء کے تشبیہات و استعارات کی مدد سے تعریف کی ہے اِسی بِنا پر عورت کے حُسن کے بَیان کے ساتھ ساتھ تشبیہات اور استعارات کے حُسن کے استعمال سے ان کے دوہوں میں ایک ترفُّع کے احساس نے جنم لیا ہے وُہ اس بیان میں ایک سطح سے نیچے نہیں اُترتے اِسی لیے ان کے دوہوں کو پڑھتے ہُوئے قاری لُطف کشید کرتا ہے مگر اس لُطف کی کشیدَگی میں گراوٹ کا احساس نہیں ہوتا۔

پرتو روہیلہؔ کے دوہوں کے عُنوان ''جوبن مایا'' کے تحت عورت کا سراپا اور جسمانی اعضاء کے حُسن کا جس طرح ذکر ہُوا ہے اس کے حوالے سے درج ذیل دوہے دیکھے جا سکتے ہیں۔

دو سیبوں سے جُھک جاتی ہے پرتوؔ پیڑ کی ڈالی
رُوپ کی اِتنی مایا گوری تُو نے کیسے سنبھالی (۱)

چاندی کی اِک تھال ہے اس پر سونے کے دو ڈھیر
سونے کے دو ڈھیروں اُوپر کھٹے مِیٹھے بَیر (۲)

عورت کے چہرے اور رَنگ کے حُسن کا بَیان یُوں کرتے ہیں:

کندن جیسی رَنگت اُس کی کندن جیسا رُوپ
بھور سے پہلے پورب جیسے سانجھ سَمے کی دُھوپ (۳)

پرتو روہیلہؔ کے ہاں عورت رُوپ کے بہت سے رَنگ اپنے اندر سموئے ہُوئے ہے وُہ ان رَنگوں میں سے نُمایاں ترین اور پُرکشش ترین نقش اور رَنگوں کا ذکر کرتے ہُوئے کہتے ہیں:

سجل سُہانا مکھڑا اُس کا لون سلونا رَنگ
کُرتی اندر بُوجھ نہ پاؤ کتنے رُوپ کے رَنگ (۴)

چھاتی اُس کی چڑھتی ندی باہیں چندر ڈال
آنکھیں اُس کی رَس کے کٹورے مکھ چاندی کا تھال (۵)

ہاتھی دانت کے مگدر جیسے گوری تیری ٹانگیں
ایک جھلک کو جن کی جوگی اپنا جوگ تیاگیں (۶)

آنکھیں اُس کی کانچ کٹورے مکھ چانْدی کا تھال
برفی جیسی باتیں اُس کی ناگن جیسی چال (۷)

پرتو روہیلہؔ نے اپنے دوہوں میں جس عورت کا ذکر کیا ہے وُہ کشش سے بھرپُور ہے۔ اس کی کشش سے ہر کوئی متاثر ہے۔ وُہ جگت محبوبہ ہے اس کا حُسن اِس قدر قاتِل ہے کہ وُہ جس کو چاہے اپنے بس میں کر لے۔ ''تَن مَن'' کے زیرِ عُنوان پرتو روہیلہؔ نے ایسی عورت کو دیکھنے کے بعد جو احساسات جنم لیتے ہیں ان کا بَیان یُوں کیا ہے:

رُوپ نے تیرے کب سے سیکھے اَے گوری یہ سبھاؤ
شہر میں جس بابو کو دیکھو اس کو تیرا چاؤ (۸)

اس عورت کی محبت خُود فراموشی کی منزل تک لے جاتی ہے اور اس کے سِوا کچھ اور یاد نہیں رہتا۔ اسے صِرف اور صِرف وُہ عورت یاد رہتی ہے۔ وُہ اپنی ذات کو بھی فراموش کر دیتا ہے بس اس کے اندر جلنے والی آگ اسے اپنا احساس پَل پَل دِلاتی ہے جس میں وُہ جل جل کر بھسم ہوتا رہتا ہے۔ ہر چاہنے والا یہ سمجھتا ہے کہ وُہی اس عورت کی تَوَجُّہ کا مرکز ہے۔

گوری تیرے نَین میں ایسی چلتی پِھرتی چھاؤں
آج تلک میں بُھول نہ پایا رَستہ ہے یا گاؤں (۹)

سب کو شانت کرے ہے پُوچھو یار پہیلی
مرنے والے اتنے ڈھیروں گوری ایک اکیلی(۱۰)

تیرے نین میں کیا جادُو جب بات کرے مُسکائے
ہر مانس یہ سمجھے گوری مُجھ سے پِیت بڑھائے(۱۱)

پرتوروہیلہؔ کے دوہوں میں یہ عورت ایک ایسی عورت ہے جس کے نام سے واقفیت نہ ہونے کے باوُجود اس کا حُسن، اس کی ذات ہے۔

کون ہے تُو اور رہتی کہاں ہے کیا ہے تیرا نام
اس سے کوئی کام نہیں اے دیوی جی پَر نام(۱۲)

پرتوروہیلہؔ کے دوہوں میں پیش کردہ یہ عورت نڈر ہے اسے سماج کے رُسُوم ورواج سے کوئی سروکار نہیں اس کے نزدیک اس کا حُسن اس کی ذات اور اس کی خواہش ہی اہم ہے۔ وُہ مجھے دیکھو اور مجھے مانو کی عملی تفسیر ہے۔ پرتوروہیلہؔ نے عورت کے اس رُوپ کا ذکر یُوں کیا ہے:

دائیں اپنے پتی بِٹھلا کر بائیں پوت بِٹھائے
گوری دیکھو کیسی نڈر ہے ایسے آنکھ لڑائے
لوگوں بیچ کھڑی ہے گوری پَل کو آنکھ مِلائے
کیا کہنا چاہے ہے گوری مَت میری چکرائے(۱۳)

اس عورت میں تتلی جیسی فطرت ہے وُہ کبھی ایک پُھول بیٹھتی ہے کبھی دُوسرے پُھول پر۔ بے وفائی اس کی فطرت میں دخیل ہے۔ وُہ کسی ایک کا ہو کر نہیں رہ سکتی۔ وُہ نَیں مِلاتی ہے اور پھر نَین چُرا لیتی ہے۔ ''گوروسائیں کی پتنی'' میں پرتوروہیلہؔ یہ بتاتے ہیں:

تُو رَنگوں کی ماتی تیری تتلی کی سی چال
ایک گھڑی اس پُھول پہ بیٹھی ایک گھڑی اس ڈال(۱۴)

''گوری دوارہ'' کے عُنوان کے تحت اس حوالے سے دوہے دیکھیے:

جیون کا ہر ناتا توڑا اس کے پِیچھے بھاگے

اب بھی ہم تتلی کے پیچھے تتلی آگے آگے (۱۵)

جس کے رُوپ کے دیپک پر تو میں نے امر بنائے
اب وُہ چندر ما کی بیٹی ملنے سے کترائے (۱۶)

کس کے مَن کو جوڑا اس نے کس سے پیار
نبھایا
گوری سَرُو کا بُوٹا پر تو پھل اس کا نا چھایا (۱۷)

پرتو روہیلہ نے دوہوں میں عورت کو ''گوری'' اور ''سانولی'' دونوں ناموں سے پُکارا ہے۔ سانولے رَنگ کی عورت مقامی عورت ہے دوہا چُوں کہ مقامی صِنف ہے اس لیے اس میں سانولی کہہ کر مخاطب کرنا عام ہے۔ دُوسری طرف پرتو روہیلہ نے ''گوری'' کہہ کر بھی پُکارا ہے یہ لفظ بھی مقامی ادب میں عورت کو مخاطب کرنے کے لیے استعمال ہُوا ہے۔ سانولے رَنگ کی عورت کا ذکر بھی پرتو روہیلہ کے دوہوں میں یُوں ملتا ہے:

بھائے بھرہا سانجھ بھی مُجھ کو کیسی میری پیت
سانولے رَنگ کی یہ بھی پرتو سانولا میرا میت (۱۸)

سب سنگوں میں اُتم پرتو اپنے سجن کا سنگ
سب رَنگوں میں سُرمئی اچھّا میرے میت کا رَنگ (۱۹)

پرتو روہیلہ کے ہاں عورت کے تصوّر میں ایک گھریلو عورت کا تصوّر بھی ملتا ہے۔ پرتو روہیلہ نے دُوسری عورت کے برعکس اس عورت کو نام بھی دیا ہے اس کا تعارُف بھی کرایا ہے اور اس کے ساتھ گزرنے والے وقت میں اپنے جذبات و کیفیات کا اظہار بھی کیا ہے۔ اس عورت کے ناز اور انداز باہر کی عورت سے بالکل مُختلف ہیں۔ پرتو روہیلہ نے ''رین اجیارا'' میں ''گھر انگنائی'' کے عُنوان سے جو دوہے شامل کیے ہیں اس میں سامنے آنے والی عورت یہی ہے جس کے زندگی میں آنے سے زندگی کی تکمیل کا احساس جنم لیتا ہے۔ یہ عورت جیون ساتھی کے رُوپ میں زندگی میں ایسے پکے اور ہمیشہ رہنے والے رَنگ بھرتی ہے کہ وُہ جسم کے راستے رُوح میں سما جاتی ہے یہاں جسمانی قُرب کے

احساس کا بَیان بھی ان دوہوں میں موجود ہے۔ پرتو روہیلہؔ اس عورت کا تعارُف کراتے ہُوئے کہتے ہیں:

ایک گھڑی کو چھب دِکھلاتی گزری ایک پٹھانی
کیسا سمے تھا ایک نجَر میں بَن گئی جیون رانی

سُندر سی اِک ناری تھی اور سُندر اس کا گاؤں
ناگن جیسی چال تھی اس کی مایا جیسا ناؤں(۲۰)

پرتو روہیلہؔ نے اس عورت کو مایا دیوی کا نام دیا ہے۔ مایا دیوی کا وُجُود کتنا اہم ہے اس حوالے سے یہ دوہا دیکھیے:

کتنا ہی چاہیں کھوج نے پائیں دَھرتی کے یہ لوگ
مایا دیوی تیرا میرا اَمبر کا سنجوگ

مایا مایا ڈھونڈوں پرتوؔ پتھّر مٹی کیچ
مایا بیٹھی مُسکائے ہے میرے مَن کے بیچ

مایا میری آتما لوگو مایا میرا اَنگ
مایا کے کارن ہیں سچ مُچ جیون رَنگ(۲۱)

مایا دیوی سے جسمانی قُرب کا احساس بہت مُختلف ہے اس لیے کہ اس میں رُوح شامل ہے۔ اس لمس کو پرتو روہیلہؔ نے یُوں بَیان کیا ہے:

اس کے پیار کی کروٹ کروٹ ایسی پہلی تاپ
روئی میں لپٹی اَگنی کا ہو جیسے تَن سے مِلاپ(۲۲)

مایا دیوی کے سُکھ کے لیے پرتو روہیلہؔ نے ایسے مرد کا تصوّر دیا ہے جو اس کے لیے سب کچھ کرنے کو تیّار ہوتا ہے اور مایا دیوی ایک ایسی عورت ہے جو مرد کے دِل میں اپنی محبت کی جڑیں اِس قدر مضبوط بَنا دیتی ہے کہ مرد بھی اُس کی محبت سے محبت سیکھ جاتا ہے۔

کوچی ہاٹ سے کپڑے لائیں، بیوی کا مَن جِیتیں
بُوڑھے ہو کر پرتوؔ جی بھی سیکھے پیار کی رِیتیں (۲۳)

مایا دیوی کا کردار دَراصل پرتو روہیلہؔ کی بیوی کا کردار ہے۔ انھوں نے ''گھر انگنائی'' کی شاعری میں اپنی بیوی کو دوہوں میں بَیان کیا ہے۔ پرتو روہیلہؔ رِشتوں سے محبت کرنے والے انسان ہیں اس لیے انھوں نے اپنی بیوی کو محبت کے اعلیٰ مقام پر بِٹھایا ہے۔ اس حوالے سے ضمیر جعفریؔ تصدیق کرتے ہُوئے کہتے ہیں:

''پرتوؔ میاں، اپنے دوہوں کی ہندی میں مایا دیوی کے نام سے جس خاتُون کو بار بار آوازیں دیتے ہیں وُہ اُردُو میں یہی ثروت بیگم ہیں۔'' (۲۴)

''رین اجیارا'' کے دوہوں سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ پرتو روہیلہؔ نے اپنے اور اپنے سے مُتَعَلِّقہ رِشتوں کا ذکر کیا ہے ان میں ثروت بیگم بھی شامل ہیں جو ان کی بیوی ہیں۔ پرتو روہیلہؔ کی ابتِدائی زندَگی ایک جوگی کی سی زندَگی تھی۔ ثروت بیگم سے ملنے کے بعد ان کی زندَگی کو منزل مل گئی اور ان کی زندَگی میں ٹھہراؤ آگیا۔ اس حوالے سے دوہے مُلاحَظہ فرمایئے:

پُرکھوں نے زور سے اپنے جِیتا ہندوستان
ہم کو دیکھو ہار کے سب کچھ لوٹ آئے مردان
روہیل کھنڈ سے چل کر جوگی پہونچا بیچ صوابی
جوگ تیاگا جب دیکھے وُہ اُس کے نَین گُلابی (۲۵)

مایا دیوی کے لیے جن جذبات کا ظہار پرتو روہیلہؔ نے کیا ہے انھیں اِن دوہوں کو پڑھ کر جانا جا سکتا ہے۔ ان جذبات کے بَیاں کے لیے پرتو روہیلہؔ نے مختلف تشبیہات کا استعمال بھی کیا ہے:

مایا میری بُدھی لوگو مایا میری بُوجھ
مایا میرے نَین کی جوتی مایا میری سُوجھ
مایا مَن منڈپ کی رانی مایا آنکھ کی جوت
ہوت ہُوئے مایا کے کارن ہم جیسے ناہوت
مایا جِیون پھلواری ہے مایا پریت کا ہار
مایا دُکھ میں ڈھال ہے لوگو رَن میں ہے تلوار (۲۶)

منڈی ہاٹ میں چلتے چلتے پر توؔ جب میں ہانپوں
اس کی پریم جُنریا اندر اپنا مکھڑا ڈھانپوں(۲۷)

''گھر انگنائی'' میں پر توروہیلہؔ نے بیوی کے رُوپ، اس کی محبت اور اس کے مقام کا جہاں ذکر کیا ہے وہاں بیوی کے ذرا سا رُوٹھ جانے سے دِل پر جو بیتتی ہے اس کا ذکر بھی کیا ہے۔ ان دوہوں میں پر توروہیلہؔ نے راجہ اور رانی کے الفاظ استعمال کر کے میاں بیوی کے درمیان ہونے والی ناراضی کا ذکر کیا ہے۔ گھر ایک سلطنت کی طرح ہوتا ہے اس لیے اس میں مرد راجہ اور عورت رانی کی طرح ہے، اسی لیے پر توروہیلہؔ نے راجہ رانی کہہ کر اپنے دوہوں میں مَعنَویَّت پیدا کی ہے۔ راجہ کی رانی جب رُوٹھتی ہے تو صِرف گھر نہیں راجہ کا دِل بھی وِیرانی محسوس کرتا ہے اس حوالے سے ''رانی رُوٹھی'' والے دوہے مُلاحَظہ فرمایئے:

پنڈت ہارے بامن ہارے، ہارے سارے گیانی
کوئی نہ جانے کیوں رُوٹھی ہے راجہ جی کی رانی
راجہ کو انجانا دُکھ ہے راتوں اُٹھ کر روئے
رانی یا تو جھگڑے ہے یا چین سے پڑ کر سوئے
میں تو جنم کا پاگل کملا تو سیانوں کی سیانی
تُجھ سے کیسے بُھول ہوئی جو چھیڑی پِیت کہانی(۲۸)

پھر مزید وُہ دِل کی اُداسی اور ہر چیز سے دِل اُکتانے کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

پُھول کی جمدھر لاگے پھل میوہ کڑوائے
اپنا جِیون ساتھی لوگو جب آنکھیں بدلائے
پھیکی لاگے سُورج چانُدی پھیکا چانُد کا سونا
جِیون میت نہیں تو پر توؔ کائے پُھول بِچھونا(۲۹)

اس جِیون ساتھی کی دَین ''ہِیرالال'' ہے ہِیرالال دَراصل اس عورت کے وُجُود سے جنم لینے والا پُھول ہے جس سے گھر آنگن مہکتا ہے۔ جس کی بدولت مرد اور عورت کا تعلق اور رِشتہ مضبوط ہوتا ہے۔ پر توروہیلہؔ نے ایسی عورت کو سراہا ہے جو اولاد دے کر مرد کو باپ جیسے انمول رُتبے پر مامور کرتی ہے۔ اسی عورت سے گھر بار اور خاندان کی بُنیاد پڑتی ہے اور مرد اس عورت کے سُکھ کی خاطر پردیس کا دُکھ بھی سہتا ہے۔ یہاں مَن سے دَھن کا سفر شُرُوع ہوتا ہے۔ اس سفر پر مرد کو بھیجنے والی وُہ عورت ہے جو اس کے بچّوں کی ماں ہے۔

من کب ٹکتا ہے چھاتی میں جائے تو مور کھ جائے
دَھن بچّوں کی روٹی پر تو یہ مت دینا گنوائے(۳۰)

مایا اپنے گھر میں اکیلی میں پر تو ان گاؤں
پیٹ کی کارن پِیت بھلائی یہ کس کو بتلاؤں(۳۱)

معاشرے کے ایک چھوٹے سے گھر میں بُنیادی کردار عورت کا ہوتا ہے جو اپنے سے جُڑے تمام رِشتوں کو توانائی دیتی ہے۔ یہی چھوٹا سا گھر ایک بڑے معاشرے کی شکل اختیار کرتا ہے اور عورت کے تصوّر میں پر تو روہیلہؔ نے پُورے معاشرے کی خُوش حالی کا خواب دیکھا ہے۔ اسی حوالے سے حفیظ صدّیقی رائے دیتے ہُوئے لکھتے ہیں:

"پر تو روہیلہ کی گھریلو شاعری سچّے جذبات، بُنیادی رشتوں کے تقدّس اور ان سے سچّی محبت اور ان رشتوں سے وابستہ وارداتوں کی سچّی شاعری ہے مگر اس کی حیثیت محض انفرادی جذبات نگاری کی نہیں بلکہ معاشرے میں روبہ زوال انسانی رشتوں اور ان سے وابستہ قدروں کی بحالی اور انھیں معاشرے میں جاری وساری دیکھنے اور نتیجتاً ایک خُوش حال معاشرے کے خوابوں کی شاعری ہے۔"(۳۲)

پر تو روہیلہؔ نے دوہوں کی کتاب "رین اجیارا" کے دو حصّوں "رُوپ رَنگ" اور "گھر انگنائی" میں شُعُوری طور پر دو طرح کی عورتوں کو بیان کیا ہے۔ ایک وُہ عورت ہے جو دُوسری عورت ہے اور جس کا حُسن و جمال فریب بھی دیتا ہے اور بے وفائی کے زخم سے آشنا بھی کرتا ہے جب کہ وُہ عورت جو آپ کے گھر کو گھر بَناتی ہے آپ کی رُوح کو اپنی محبت اور وفا سے سرشار کرتی ہے اور جس کے ساتھ ساری زندگی گزاری جاتی ہے یہی عورت ہی مرکزی کردار کی حامل ہوتی ہے۔ ہماری تہذیب سے جُڑی ان دونوں عورتوں کا کردار اور مقام الگ الگ ہے۔ پر تو روہیلہؔ تہذیب سے جُڑی ان دونوں عورتوں کے مختلف پہلوؤں، ان کے خواص اور ان کے مقام کو قاری کے سامنے عمدگی سے پیش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغاؔ کی رائے بہت اہم ہے:

"پر تو روہیلہؔ نے عورت کی دُنیا کو رُوپ رَنگ اور گھر انگنائی میں تقسیم کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ وُہ عورت کے ان دونوں پہلوؤں سے واقف ہی نہیں بلکہ برصغیر کے ثقافتی تناظُر میں اُبھرنے والی عورت کی روایتی حیثیت کے پارکھ بھی ہیں۔" (۳۳)

پر تو روہیلہؔ نے جس طرح عورت کا ذکر کیا ہے وُہ تہذیبی حوالے سے اہمیت تو رکھتا ہے مگر اس کے علاوہ وُہ تکمیلِ ذات کا سفر بھی ہے۔ مردِ تَن سے مَن تک جو سفر اختیار کرتا ہے اس میں عورت کے یہ دونوں رُوپ شامل

ہوتے ہیں یہ ارتقائی سفر مسلسل جاری وساری رہتا ہے اور بالآخر یہ ترفّع یا ارتقاع پر مُنتج ہوتا ہے۔ پہلی قسم کی عورت جو محبوبہ ہے، ناز وانداز کی حامل ہے۔ جنسی کشش اور جسمانی حُسن کا شاہکار ہے تَن کی علامت ہے، اور وُہ عورت جو بیوی بَنتی ہے وُہ مَن ہے اور اسی مَن سے ایک بڑی توانائی جو خاندان کی بُنیاد ہوتی ہے جنم لیتی ہے۔ اس ضمن میں جمیل مِلک لکھتے ہیں:

> ''پرتوؔ کے دوہے میں تَن اور مَن کی آویزش میں دل کی روشنی آخر کار جسم کی تیرگی پر غالب آجاتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کی آمیزش کے دوران بالواسطہ طور پر اور گھر انگنائی میں قدم رکھنے کے بعد بھی بلاواسطہ طور پر وُہ عورت کے جسم کی سیاحت کرتے ہوئے یوں اس کی رُوح کے پاتال میں بھی اُترتا چلا جاتا ہے_____ جنسی صداقت اور الوہی صداقت کے ملاپ سے جنسی ارتقاع Sex Sublimation کی ایک ایسی سطح وُجود میں آتی ہے جس کے بطن سے شوہر، بیوی، بیٹا یا لالہ کی ایک ایسی روشن تکون جنم لیتی ہے جس کی روشنی سے پریم شُوالا جگمگا اُٹھتا ہے۔''(۳۴)

پرتوروہیلہؔ کے ہاں عورت اسی جنسی ارتقاع کا منبع ہے جس کے باعث نسلیں پروان چڑھتی ہیں اور انسانی ذات کی تکمیل ہوتی ہے۔

پرتوروہیلہؔ کے دوہوں میں عورت صِرف محبوبہ یا جگت محبوبہ اور بیوی کے رُوپ میں نظر نہیں آتی بل کہ ان دونوں رُوپوں کے علاوہ ایک تیسرا رُوپ جو امر ہے اور جس کی محبت کا جگ میں کوئی مقابلہ یا موازنہ نہیں۔ جس کے رُوپ کو خُدا کا رُوپ قرار دیا جاتا ہے۔ یہ رُوپ ماں کا رُوپ ہے جو دَراصل اسی عورت کو ملتا ہے جس کے رُوح میں مامتا کا ٹھاٹھیں مارتا سمندر ہوتا ہے وُہ اِس سمندر کو مَن میں لے کر اپنی آنکھوں سے اس کے رس کو ساری زندگی ٹپکاتی ہے۔ جو اپنے بچّوں کے سُکھ کی خاطر اپنا سُکھ قُربان کر دیتی ہے۔ اس محبت کا دُنیا میں کوئی نعم البدل نہیں ہے۔ پرتوروہیلہؔ اس عورت کو جو ماں ہوتی ہے سب سے بُلند مقام دیتے ہیں۔ ''ماتا ناتا'' میں لکھتے ہیں:

مرنے پر بھی ٹُوٹ نہ پائے اس کا ایسا ناتا
دھرتی اوپر سب سے اُونچی پرتوؔ اپنی ماتا

ماتا پیار کا ساگر پرتوؔ ماتا جوت منار
ماتا سُکھ کی پھلواری ہے ماتا جیو سنوار

ماتا سُکھ کی نیند ہے پر تو ماتا چین کی چھاؤں
دھرتی اوپر ایشور ہے وُہ ماتا جس کا ناؤں(۳۵)

رشتوں کے تقدّس پر مبنی دوہے اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ ان کے ہاں عورت کے تقدّس اور احترام کا رویہ موجود ہے وُہ جب ایک جنسی کشش سے بھرپُور عورت کا ذکر بھی کرتے ہیں اس کے حُسن کا بیان بھی کرتے ہیں تو بھی وُہ سُوقیانہ پَن کا شکار نہیں ہوتے، ہاں البتہ ان کے اظہار میں ایک خاص طرح کی شوخی ضُرور چھلکتی ہے۔ ان کی جذباتیت میں بھی عُریانی کا پہلو نظر نہیں آتا۔

پر تو روہیلہ نے ''رُوپ رَنگ'' اور ''گھر انگنائی'' میں عورت کی جو تصویریں بنائی ہیں وُہ ایک مرد کی جانب سے ہیں۔ دوہا ایک ایسی صنف ہے جس میں اظہار اور طرزِ اظہار میں نسائیت پائی جاتی ہے۔ پر تو' کے ہاں دوہا مردانہ اور نسوانی دونوں طرح کے طرزِ اظہار سے پروان چڑھا ہے۔ نسوانی جذبات کا بیان اگرچہ ''رین اجیارا'' میں بھی پایا جاتا ہے مگر یہ محض جزوی رجحان ہے۔ جب یہ دوہا ''نوائے شب'' میں اپنا جلوہ دِکھاتا ہے تو پھر یہ مکمل طور پر ایک عورت کے جذبات واحساسات کی ترجُمانی کرتا نظر آتا ہے۔ ان جذبات واحساسات میں محبت کا احساس بہت اہم ہے۔ اس حوالے سے عورت کے جذبات کی عکّاسی کا مظاہرہ دیکھیے:

دُور پرے کا دیپک بَن کر چمکے اس کا پیار
بیچ میں میرے تَن کی ندیا کیسے لانگھوں پار(۳۶)

یہ ایک عورت ہے جو خُود سُپُردگی کی مکمل تصویر ہے جو اپنا تَن مَن سب کچھ اپنے محبوب پر قُربان کرنا چاہتی ہے اور اس کے لیے وُہ کسی بھی نتیجے پر نظر نہیں رکھتی۔

ساجن تیرے چرنوں کو جو اپنے سیس سجائے
مجھ سے اچھی وُہ پگڈنڈی تیرے گھر کو
جائے(۳۷)

یہ عورت پیا مِلَن کی آس کو مَن میں لیے ہُوئے ہے اور ہر پل وُہ ایک آس میں جی رہی ہے کہ کب اس کا مِلَن اپنے ساجن سے ہو گا وُہ برہ کی آگ میں جل جل کر راکھ ہو چکی ہے۔

پیتم اب تو آن ملو اور چھاتی سے لگ جاؤ
چِھٹی لکھ لکھ دُور سے مت مجھ برہن کو ترساؤ(۳۸)

اپنے محبوب سے نہ ملنے کے سبب اس کے ہوش ہواس کام نہیں کرتے۔اُسے خُود کی بھی پروا نہیں حتیٰ کہ وُہ چادر چار دیواری کے تصوّر سے بھی بے گانہ ہو چکی ہے۔

سر سے میری چادر اُتری بسرائی جگ لاج
ایسے جھپٹے میرے اُوپر سیّاں برہ کے باج(۳۹)

اپنے ساجن کی یاد ہر پل اس کے ساتھ ہے۔ صرف یاد ایک ایسی چیز ہے جو اس کے جُدائی سے مارے دِل کو تھوڑا سہارا دیتی ہے و گرنہ تو اس کا پُورا وُجُود ہر وقت صحرا کی کیفیت کا شکار رہتا ہے۔

ساجن تیری یاد میں ایسا مَنوا رَہ رَہ ہُوکے
ساون پھوار میں جیسے کوئل ڈالی ڈالی کُوکے(۴۰)

مسلسل انتظار اور انتظار کی یہ کیفیت اتنی شدید ہے کہ نہ اس کا کوئی علاج ہے اور نہ اس انتظار سے نکلنے کا کوئی راستہ دِکھائی دیتا ہے۔اس انتظار میں وقت گزرنا دُوشوار ہوتا جاتا ہے۔

تارے گِن گِن رات گزاری پلکوں دیپ جلائے
بھو بھئی ہے اب ساجن تم آئے تو کیا آئے

آگ بِچھونے اُوپر لیٹی کھولے دونوں نَین
ایسا لاگے بھو ر نہ ہو گی جِیوَن بھر یہ رین

تَن میں جیسے کانٹے لاگیں سُلگیں دونوں نَین
کون جتن میں کاٹوں ساجن برہا لمبی رین(۴۱)

جُدائی ایک مسلسل روگ کی شکل اختیار کرتی چلی جاتی ہے اور جُدائی کی ماری ہُوئی عورت کو اس قدر شدید تکلیف کا سامنا ہے کہ وُہ اس زندگی پر موت کو ترجیح دیتی ہے مگر اس جُدائی کا اختتام نہیں ہو رہا اور نہ ہی زندگی ختم ہو رہی ہے۔ عورت جُدائی میں موت کی خواہش کو آخری علاج سمجھتی ہے لیکن جُدائی موت سے بھی بڑا زہر ثابت ہوتی ہے۔

برہا کا یہ روگ میں ساجن کس سیانے بتلاؤں

کوئی نہ جانے اس کی دارو بس کھاؤں مر جاؤں

برہ سے کڑوا نہیں تھا بس اُس مورکھ پاس
ورنہ مجھ بے بس کو دیتا کھانے کو آکاس(۴۲)

محبت میں جُدائی کے باعث نیند بھی کوسوں دُور ہوتی ہے ساری رات آنکھوں میں ہی کٹ جاتی ہے اور اگر کبھی نیند آ بھی جائے تو اس میں جو خواب آتے ہیں وُہ بھی محبوب کے ہی آتے ہیں ایسی صورت میں نیند بھی ٹُوٹ ٹُوٹ جاتی ہے۔

کان میں میرے ایسی ساجن تیری آہٹ آئے
سپنوں کی ڈوری بھی میرے ہاتھوں سے چھوٹ جائے

تیرے کارن یوں ہی اکارت اُٹھ اُٹھ رات کو روئے
مَن کا دیپک بل نہ پایا نیناں دیپ بھی کھوئے(۴۳)

وصل کی خواہش پُورے وُجود کو ڈھانپے رکھتی ہے اور تَن مَن میں یہ آرزُو مسلسل گردش کرتی رہتی ہے کہ اپنے محبوب سے مِلَن ہو جائے اس تڑپ کو پرتو روہیلہؔ نے یُوں بَیان کیا ہے۔

بُوند سماں میں ٹپکوں یا چنگاری سماں اُڑ جاؤں
من چاہے ہے ساجن تیرے انگ سے انگ مِلاؤں(۴۴)

پرتو روہیلہؔ کے دوہوں میں وصل اور جسمانی قُرب کی تمنا بھی کوندتی ہُوئی نظر آتی ہے وصل کی خواہش ''برہ'' میں بھی وصل کے سپنے دِکھاتی ہے ایسے سپنے جو پُورے بھی ہو سکتے ہیں اور تشنہ بھی رہ سکتے ہیں۔ مگر سپنے دیکھنے والی آنکھ تو سپنے دیکھتی رہتی ہے۔

پوہ کی لمبی رات میں جب وُہ مجھ سے لپٹ کر سوئے
سچ مُچ جی تو یہ چاہے ہے بھور کبھی نہ ہوئے

پرتوؔ ایسے سپنوں اندر سارا جِیون بِیتا

تیرے پیار کی اَگنی ہو اور ساون رین کوِیتا(۴۵)

''مَن بالک'' میں بھی مِلَن اور وصل کی خواہش کا بیان ہے:

تیرا رَستہ دیکھوں پیتم پکڑے پیت منڈیر
برسیں گذریں آس میں تیری بھولی سانجھ سویر(۴۶)

دوہا ایک مقامی صِنف ہے اور اِس کا تعلق ہندی ادب سے ہے۔ مقامی ادب میں عورت کو مرکزی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ عورت ہندو مذہب میں دیوی اور طاقت و توانائی کا سرچشمہ ہے۔ ہندو معاشرے میں عورت خاندان کی سربراہ کے طور پر بھی اپنا کردار ادا کرتی رہی ہے۔ پدرسری نظام کے رواج پانے کے بعد عورت کو محکوم و مجبور بنا دیا گیا۔ ہندو معاشرے میں عورت کو کثیر الازدواجی کا حق حاصل تھا۔ ہندو معاشرے میں جب غیر ملکی حکمرانوں کی آمد ہوئی تو رفتہ رفتہ اس مدرسری نظام کی شکل بدلتی گئی اور مرد کو مرکزی اہمیت حاصل ہو گئی۔

پرتو روہیلہؔ کے دوہوں میں یہ دونوں تہذیبیں نظر آتی ہیں۔ عورت کا وُجُود ایک طرف طاقت و قُوّت کا سرچشمہ ہے اور دُوسری طرف وُہ خُود سُپُردگی اور اپنے جذبات کے ہاتھوں ایک کم زور وُجُود بھی دکھائی دیتی ہے۔ یہ تہذیبی دورَنگی پرتو روہیلہؔ کے دوہوں میں عورت کے بَیان میں نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغاؔ نے پرتو روہیلہؔ کے دوہوں میں عورت کو ہندی دیومالا کے تناظُر میں دیکھا ہے۔ وُہ لکھتے ہیں:

> ''پرتو روہیلہؔ نے ارضی دُنیا کے بُنیادی کردار یعنی عورت کے ایک رُوپ کو دو حِصّوں میں بانٹ دیا ہے بِعَینہٖ جیسے قدیم زمانے میں شِو کی شکتی کو متعَدّد شکتیوں میں بانٹ دیا گیا تھا۔ دِل چسپ بات یہ ہے کہ شِو کی یہ شکتیاں عورت کے مختلف بہروپ میں ظاہر ہوں۔ چنانچہ کالی تخریبی قُوّت کے لیے اور اناپورنا تعمیری قُوّت کے لیے ایک علامت بَن گئی۔ پرتو روہیلہؔ نے ''رُوپ نگر'' میں عورت کے کالے رُوپ کو پیش کیا ہے گو اس میں اپنے جمالیاتی ذوق کی آمیزش کر کے اسے خُوبصُورت اور لطیف لَبادوں میں ملبوس بھی کر دیا ہے اور یوں جنسی کراہت کو جنسی کشش میں ڈھال دیا ہے۔ اس طرح ''گھر انگنائی'' میں پرتو روہیلہؔ نے عورت کے اناپورنا رُوپ کا منظر دکھایا ہے۔ ایک ایسا رُوپ جو سراسر تخلیقی اور امتزاجی ہے۔ انگنائی کی عورت وُہ حَسین جال ہے جس کے دھاگوں میں شوہر اور بچّوں کے علاوہ تَن اور دَھن کے دیگر سب لوازِم بھی یکجا ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ اس لیے انگنائی کی عورت کو گھر کی لکشمی کا لقب بھی مِلا ہے۔''(۴۷)

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ پرتو روہیلہؔ کے دوہوں میں عورت کا کردار دورَنگا ہے یہ عورت کے مُختلف رُوپ ہیں جن کو پرتو روہیلہؔ نے اپنے دوہوں میں پیش کیا ہے۔ عورت کے یہی رُوپ معاشرے میں بھی نظر

آتے ہیں اس طرح عورت ماورائی وُجُود سے ارضی اور حقیقی رُوپ تک کے زاویوں کی صُورت پر تورو ہیلہ کے دوہوں کی زینت بنی ہے وُہ جنسی لحاظ سے اور نِسوانی حُسن کے اعتبار سے ایک مکمل عورت ہے اور اس کے علاوہ وفا و خُلوص کا پیکر بھی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ پرتو روہیلہ، ''رین اجیارا''۔ راول پنڈی: ماورا پبلشرز، ۱۹۷۶ء، ص ۹۵

۲۔ ایضًا، ص ۹۶

۳۔ ایضًا، ص ۱۱۷

۴۔ ایضًا، ص ۱۰۳

۵۔ ایضًا، صفحہ نمبر ۱۰۵

۶۔ ایضًا، ص ۱۱۵

۷۔ ایضًا

۸۔ ایضًا، ص ۱۲۱

۹۔ ایضًا، ص ۱۰۴

۱۰۔ ایضًا، ص ۱۱۷

۱۱۔ ایضًا، ص ۱۰۶

۱۲۔ ایضًا، ص ۱۲۴

۱۳۔ ایضًا، ص ۱۳۷

۱۴۔ ایضًا، ص ۱۳۶

۱۵۔ ایضًا، ص ۱۵۲

۱۶۔ ایضًا، ص ۱۵۰

۱۷۔ ایضًا، ص ۱۵۱

۱۸۔ ایضًا، ص ۱۴۹

۱۹۔ ایضًا

۲۰۔ ایضًا، ص ۱۵۸

۲۱۔ ایضًا، ص ۱۶۱

۲۲۔ ایضًا، ص ۱۶۳

۲۳۔ ایضًا، ص ۱۷۴

۲۴۔ پرتو روہیلہ (مولف) ''شاعری اور شخصیت''۔ لاہور: فیروز سنز، ۱۹۹۸ء، ص ۴۵

۲۵۔ رین اجیارا، ص ۱۵۹

۲۶۔ ایضًا، ص ۱۶۲

۲۷۔ ایضًا، ص ۱۶۳

۲۸۔ ایضًا، ص ۱۶۵

۲۹۔ ایضًا، ص ۱۶۶

۳۰۔ ایضًا، ص ۱۷۲

۳۱۔ ایضًا، ص ۱۷۳

۳۲۔ شاعری اور شخصیت، ص ۱۹۱

۳۳۔ ایضًا، ص ۱۶

۳۴۔ ایضًا، ص ۱۰۳

۳۵۔ رین اجیارا، ص ۵۱

۳۶۔ ایضًا، صفحہ نمبر ۱۴۴

۳۷۔ ایضًا، ص ۱۲۹

۳۸۔ ایضًا، ص ۱۰۴

۳۹۔ ایضًا

۴۰۔ ایضًا

۴۱۔ پرتو روہیلہ، ''نوائے شب''۔ راول پنڈی: نیرنگ خیال پبلیکشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۷۸

۴۲۔ ایضًا، ص ۳۲

۴۳۔ ایضًا، ص ۱۷۱

۴۴۔ ایضًا

۴۵۔ رین اجیارا، ص ۱۲۸

۴۶۔ شاعری اور شخصیت، ص ۱۶

اکیسویں صدی میں اردو افسانہ (۹/۱۱ اور کووڈ ۱۹ کے تناظر میں)

ڈاکٹر سائرہ ارشاد*، ڈاکٹر نازیہ پروین**

Abstract:

Pakistan is considered not only an important Islamic state but also a neighbor and friend of Afghanistan which became a battleground for global imperialism after 9/7. The fear, anxiety and anguish created by the effects of 9/7 on Pakistani language and literature, where it had profound effects on other walks of life, also affected literature. Similarly, in the second half of this century, when the epidemics spread in the post-colonial society, on the one hand, the possibilities, implications and fears of the epidemic began to appear in the people, at the same moment, such multinational institutions appear in our society. In this context, where the world of literature has found a new direction, Urdu fiction could not remain unmindful. Although the subjects of written Urdu fiction cause psychological problems, it can also be considered as a connection with the society.

Key words: Extremism, national integrity, global perspective, chaos, terrorism, Lockdown, exploitation, quarantine, pandemic

پاکستان اہم اسلامی مملکت ہی نہیں بلکہ ۹/۱۱ کے بعد عالمی سامراج کے لیے میدانِ جنگ بننے والے ملک افغانستان کا ہمسایہ اور دوست ملک تصور کیا جاتا رہا ہے۔ پاکستانی زبان و ادب پر ۹/۱۱ کے اثرات کے نتیجے میں پیدا ہونے والے خوف، بے چینی اور کرب نے جہاں دیگر شعبہ ہائے زندگی پر اپنے گہرے اثرات مرتب کیے وہاں ادب بھی متاثر ہوا۔ اسی

*لیکچرر، شعبہ اردو، گورنمنٹ صادق کالج ویمن یونی ورسٹی بہاول پور
**اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، فیصل آباد

طرح اس صدی میں دوسرا مسئلہ کوویڈ ۱۹ رہا، مابعد نوآبادیاتی سماج میں جب وبائیں سر اٹھاتی ہیں تو ایک طرف لوگوں میں وبا کے ممکنات، مضمرات اور خدشات نظر آنا شروع ہوتے ہیں تو عین اسی لمحے کثیر الاقومی ایسے ادارے ہمارے سماج میں دکھائی دیتے ہیں جنہیں ہم اس وبا سے نجات دہندہ قرار دینے میں بہ یک جنبش قلم پابہ رکاب ہوتے ہیں۔اس سیاق کو پیش نظر رکھتے ہوئے جہاں دنیائے ادب کو نیا رخ ملا وہیں اردو افسانہ بھی غافل نہ رہ سکا۔۹/۱۱ اور کرونائی صورتحال کے پس منظر میں لکھے گئے اردو افسانے کے موضوعات اگرچہ نفسیاتی مسائل کا باعث بنتے ہیں تاہم معاشرے سے جڑت کا سبب بھی قرار دیئے جا سکتے ہیں۔

کلیدی الفاظ: شدت پسندی، ملکی سالمیت، عالمی تناظر، انتشار، دہشت گرد، لاک ڈاون، استحصال، قرنطینہ، موزی وبا

اکیسویں صدی کے آغاز ہی میں کچھ ایسی صورتِ حال سامنے آئی کہ پوری دنیا کا نقشہ بدل کر رہ گیا۔ یہ صورتِ حال امریکا میں رونما ہونے والے ۹/۱۱ ایسے حادثے کی صورت میں نمایاں ہوئی تھی۔ یہ بظاہر کسی ملک پر حملہ نہیں تھا۔ دراصل یہ عالمگیر سطح پر تبدیلیوں کا نقطۂ آغاز تھا۔پوری دنیا میں اس وقت مغربی تہذیب کے گہرے اثرات پائے جاتے ہیں یہی وجہ ہے کہ مغرب کے مثبت اور منفی اثرات مختلف تہذیبوں پر پڑ رہے ہیں۔ کئی ممالک مغربی جدیدیت سے متاثر ہونے کے باوجود اپنے اپنے کلچر کو تھامے ہوئے ہیں۔ عموماً تہذیب کی شناخت مذہب سے ہوتی ہے۔اسلامی تہذیب نے مختلف قوموں پر اپنے انمٹ نقوش ثبت کیے، سرد جنگ کے خاتمے کے بعد اگلا نظریاتی و تہذیبی چیلنج اسلام کو قرار دیا گیا۔ موجودہ دور میں ورلڈ ٹریڈ سنٹر اور پینٹا گون پر حملوں (۹/۱۱) کے بعد دنیا کا نقشہ از سر نو ترتیب دینے کی خواہش کی جا رہی ہے۔

> ''مغربی تہذیب اس وقت دنیا کی سب سے بڑی قوت ہے اور اس کا جو پھیلاؤ ہے وہ کسی پچھلی تہذیب کو نصیب نہیں ہوا۔'' [۱]

پاکستان ۹/۱۱ کے بعد میدانِ جنگ بننے والے ملک افغانستان کا ہمسایہ اور دوست ملک تصور کیا جاتا رہا ہے۔ یہاں بے شمار مدارس ہیں جہاں طالب علموں کو مذہبی تعلیمات کے ساتھ عسکری تربیت بھی دی جاتی رہی جس کا جواز مذہبِ اسلام میں ''جہاد'' کے تصور کی صورت میں نمودار ہوا۔ ماضی میں دنیا بھر سے مجاہدین کی ایک کثیر تعداد امریکی حمایت کے ساتھ روس کی ''لادین'' حکومت کو ختم کرنے کے لیے سرگرم رہنے اور امریکی سامراج

کے اس ایجنڈے کو اپنے تئیں مقدس جنگ سمجھ کر لڑتی رہی۔ بعدازاں جب امریکہ اکیلا سپر پاور بنا تو یہی مجاہدین ''دہشت گرد'' کہلوائے۔

''پاکستان عسکری اور سیاسی طور پر امریکہ کا اتحادی ہے۔ اس کا اعتراف اپنی جگہ ایک حقیقت ہے لیکن یہاں مذہبی شدت پسندی، دینی مدارس میں مخصوص نصابِ تعلیم، مختلف جہادی تنظیموں کی زیر زمین سرگرمیوں، جمہوریت کے عدم تسلسل کی وجہ سے اسے محبوب کا درجہ نہیں دیا جاتا۔'' [۲]

اُردو افسانے میں تقسیمِ ہند کے نتیجے میں جنم لینے والے اندوہ ناک مناظر ہوں یا سقوطِ ڈھاکہ کے بعد کی صورتِ حال، اُردو افسانہ نگاروں نے اسے اپنے تجربات اور مشاہدات کے بعد تخلیقی تجربہ بنایا ہے۔ پاکستان میں مختلف اوقات میں لگنے والے مارشل لاز کے بعد کی گھٹن اور آزادیٔ اظہار پر جبر کی فضا بھی ان تخلیق کاروں کو باز نہیں رکھ سکی۔

گیارہ ستمبر کے اس حادثے نے ہر ملک کے ادب کو متاثر کیا، لہٰذا یہ کیسے ممکن تھا کہ ۱۱/۹ کے بعد کی اس ساری صورتِ حال نے ملکی اور بین الاقوامی سطح پر جن ثقافتی اور تہذیبی اثرات کو مرتب کیا اور ان اثرات نے جس طرح انسانی نفسیات کو بدلا وہ افسانہ نگاروں کے تخلیقی تجربے کا حصہ نہ بنتا:

''ادیب کا قلم اس کا ہتھیار ہے۔ ادیب اپنے قلم سے جنگ کرتا ہے اور جنگ کے اس طریقہ کار میں وہ کسی سے نہیں ڈرتا۔''[۳]

حامد سراج جدید اُردو افسانہ نگاروں میں نمائندہ حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کا افسانہ ''زمیں زاد'' سائنسی طرز پر مبنی ہے۔ سائنس دان اس بات کا حتمی فیصلہ کر لیتے ہیں کہ وہ مریخ پر انسان کو بھیجیں گے۔ تیار کردہ آکسیجن سلنڈر میں آکسیجن کی مقدار پانچ ہزار سال تک ہوتی ہے۔ مذہبی سکالرز اور سائنس دانوں میں بحث ہوتی ہے۔ مذہبی سکالرز تمام مذاہب کی کتابیں بھجوانا چاہتے تھے جب کہ سائنس دان یہ موقف اختیار کرتے ہیں:

''آگ کے گولوں سے ایٹم کی تباہی تک جتنے بھی ہتھیار ہیں وہ مذہبی منافرت کی بنیاد پر ہی ایجاد ہوتے ہیں۔ امن قائم کرنے کی آڑ میں اپنے مفادات کی جنگیں لڑی جاتی ہیں۔''[۴]

محمد حامد سراج کے افسانے ''اندر'' میں ایک نفسیاتی مریض کی حرکات و سکنات کو ظاہر کیا۔ افسانہ نگار نے اس موجودہ دور کے نفسیاتی مسائل اور اُن کی وجوہات کو بیان کیا ہے۔ معاشرے میں پیدا ہونے والی بے چینی، نفسیاتی اُلجھنیں اور پریشانیوں کا حل مذہبی جماعتوں کے پاس نہیں بلکہ اُس رَبّ کی ہدایت پر عمل کرنے میں ہے جس کے پاس ہر مشکل کا حل ہے جب کہ آج کے دور میں مذہبی جماعتیں اس کا پیغام پہنچانے کی بجائے ایک دوسرے کے خلاف

نفرت پھیلانے کا کام کرتی ہیں۔

''چوب دار''میں خوف، جھنجھلاہٹ اور مایوسی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ دنیا میں امن و سلامتی کا دعویٰ کرنے والوں کا حقیقی روپ دکھایا گیا ہے کہ جو بم دھماکوں، میزائلوں اور راکٹوں سے نسل انسانی کا خاتمہ کر رہے ہیں۔ بنیادی طور پر اس افسانے میں یہ تاثر دیا گیا ہے کہ آج کے دور میں یہ دنیا امن وامان کا گہوارہ بننے کی بجائے اسلحے اور بارود کی طرف چل پڑی ہے۔

''گلوبل ولیج''میں نوجوان کے کردار کو علامت بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ بستی کے نابینا لوگوں میں صرف ایک نوجوان کا بینا ہونا انہیں یہ اُمید دلاتا ہے کہ وہ جلد ہی سائنسی ایجادات کی بنا پر اپنی بینائی حاصل کر لیں گے لیکن نوجوان دنیا میں دہشت گردی، قتل وغارت اور بم دھماکوں سے ناآشنا تھا۔

''دائمی حبس''میں خوف اور ذہنی پریشانی کو اُجاگر کیا گیا ہے جو آج کی نوجوان نسل کا بنیادی مسئلہ بن چکا ہے۔ ذہنوں میں جنم لینے والے کئی سوال جب اپنا جواب کھو بیٹھتے ہیں تو پھر ہر طرف بے یقینی اور افسردگی کی فضا چھا جاتی ہے۔ ۹/۱۱ کے بعد یہی صورتِ حال پیش آئی کہ پوری دنیا پر ایک خوف مسلط ہو گیا کہ کسی بھی وقت، کچھ بھی اُن کے ساتھ ہو سکتا ہے۔ دنیا میں بسنے والے افراد اپنے آپ کو انتہائی غیر محفوظ سمجھنے لگے۔

محمد حمید شاہد کے افسانوی مجموعے ''مرگِ زار'' میں اکثر کہانیاں ۹/۱۱ کے پس منظر میں لکھی گئی ہیں۔ افسانہ ''گانٹھ''میں تارکین وطن کے مسائل کو موضوع بناتے ہوئے ان کی زندگی میں اس واقعے کے بعد رونما ہونے والی تبدیلی کو بیان کیا گیا ہے جب کہ ''موت منڈی میں اکیلی موت کا قصہ''میں امریکہ کے حوالے سے گہرا طنز کیا گیا ہے، افسانہ ''سورگ میں سور''میں ایک ایسی بستی کی کہانی بیان کی گئی ہے جہاں کے لوگ بکریوں کا ریوڑ پالتے ہیں اور اُن کی دیکھ بھال کرتے ہیں اور اس کام کو پاکیزہ فریضہ سمجھ کر نہایت ایمان داری سے انجام دیتے ہیں۔ بستی والے سوروں کے حملہ آور ہونے کی وجہ سے پریشان تھے۔ یہ جنگلی ''سور''بکریاں ہلاک کر جاتے تھے۔ اس پریشانی سے بچنے کے لیے گاؤں والوں نے کتے پالنے شروع کر دیئے لیکن سوروں کی تعداد میں تیزی سے اضافے کی وجہ سے گاؤں والوں کو کتوں کی تعداد بڑھانی پڑی مگر یہ اضافہ بہت معمولی ثابت ہوا :

''یہ کتے ہمارے کھیت اُجاڑنے والوں کے عادی ہو گئے ہیں..... عادی، خوفزدہ یا پھر ان ہی جیسے۔ ''[۵]

گلزار ملک افسانہ نگاری میں اہم مقام کے حامل لکھاری ہیں۔ ۹/۱۱ کے حوالے سے ان کے تین افسانے ''قفس''، ''گل شدہ شمعوں کا نوحہ''اور ''غلام آباد''خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

''قفس''میں ۹/۱۱ کے حوالے سے براہِ راست ان لوگوں کا ذکر کیا گیا ہے جنہیں امریکہ نے تشدد اور ظلم

و بربریت کی انتہا قائم کرتے ہوئے گوانتانا موجیل میں رکھا۔ ''گل شدہ شمعوں کا نوحہ'' میں بظاہر کوئی کردار نہیں ملتا لیکن موجودہ دور کی صورتحال کی عکاسی کی گئی ہے۔

''غلام آباد'' میں ۱۱/۹ کے بعد امریکہ نے جس طرح مسلمان کی پہچان دہشت گرد اور انتہا پسند کے طور پر کرائی اس کی عکاسی کی گئی ہے۔

''عفریت'' میں ڈر، خوف اور بے بسی کو یکجا کیا گیا ہے۔ افسانہ ''تاریک پڑے لوگ'' میں کم و بیش یہی کیفیت ایک بوڑھی عورت فاطمہ کے ساتھ پیش آتی ہے جو آئے روز دھماکوں اور قتل و غارت کے واقعات سن کر وہ بہت فکر مند ہوتی ہے:

> ''جنگ ہر سو تھی اور کہیں بھی نہ تھی۔ کون کس سے لڑ رہا تھا، مرنے والا کون تھا، مارنے والا کون، کون دوست، کون دشمن، سب معمہ ہی معمہ تھا۔''[۶]

مختلف اخبارات و رسائل میں عہد حاضر کے افسانہ نگاروں نے قلم کے ذریعے اپنے تخلیقی جوہر دکھائے۔ الطاف فاطمہ کے افسانے ''دیدا وید'' میں ایک پاکستانی صحافی رپورٹنگ کے لیے بغداد جاتا ہے اور اس اُجڑتے ہوئے شہر کو ماضی اور حال میں جانچنے کی کوشش کرتا ہے۔ حلیمہ ملکی حالات کی بہتری کے وقت پاکستان میں انتہائی لا اُبالی زندگی گزار رہی تھی مگر ۹/۱۱ کے بعد وہ لڑکی اپنے شہر واپس جاتی ہے اور اس کی نفسیاتی کیفیت اس شہر کی طرح پیچیدگی کا شکار ہو جاتی ہے۔ ایک موقع پر وہ صحافی سے اپنی ماں کے بارے میں کہتی ہے:

> ''میزائلوں، راکٹوں کی وجہ سے شکستہ، تباہ شدہ کھنڈروں کی زہریلی مسموم دھول اور تاب کاری اور تپتے ہوئے فرش پر لیٹ کر ہی، ان کا یہ حال ہے۔ کم از کم یہ اپنے حصے کی چند سانسیں تو ذرا بہتر ماحول میں لے سکیں گی۔''[۷]

رشید امجد نے کئی اہم سماجی موضوعات کو اپنی افسانوی نثر کا موضوع بنایا ہے۔ ان کا افسانہ ''مجال خواب'' قوموں کے عروج و زوال کے متعلق تمثیلی انداز میں تاریخ کے قبرستان کا سفر بیان کرتا ہے جس میں ایک ایسے نوجوان کو علامت کے طور پر ظاہر کیا گیا ہے جو تاریخ جاننا چاہتا ہے اور اس مقصد کے لیے اپنے مرشد کے ساتھ تاریخ کے قبرستان میں داخل ہوتا ہے۔ اسے ہر کتبے پر عروج اور زوال کی پوری داستان تحریری صورت میں ملتی ہے۔

> ''یا مظہر العجائب! یہ بھی کیا معاملہ ہے کہ بینائی باطن کو تو دیکھ سکتی ہے لیکن قلب کو دیکھنے سے محروم ہے۔'' [۸]

اُردو افسانے کا ایک اور معتبر حوالہ منشا یاد کا ہے۔ ان کے افسانوں میں متنوع موضوعات پائے جاتے ہیں جو

اُن کے مشاہدے کی گہرائی اور عمیق تجربات کو اجاگر کرتے ہیں۔ منشایاد نے بھی ۱۱/۹ کے اثرات اور جہادی تنظیم کے شدت پسند رویے کو اُجاگر کیا۔ ''ایک سائیکلوسٹائل وصیت نامہ'' میں متوسط طبقے کی ذہنیت کو بیان کیا گیا ہے کہ کس طرح مجبوری و غربت میں جکڑے پس ماندہ طبقے کے لوگ مذہب کے حوالے سے بظاہر راسخ العقیدہ بن جاتے ہیں اور بحیثیت مجاہد ''شہادت'' کے درجہ پر فائز ہونا چاہتے ہیں:

''آج دنیا کی تمام کافر طاقتیں اسلام کو مٹانے کے لیے پوری کوشش کر رہی ہیں۔ آج مسلمان مغلوب ہیں، آج کشمیری کی طرف دیکھ لیں۔ فلسطین، عراق اور افغانستان کی طرف دیکھ لیں۔''[۹]

زاہدہ حنا کا افسانہ ''نیند کا زرد لباس'' میں افغانستان کی ناگہانی آفت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مرکزی کردار تیرہ سالہ افغان انتہائی ذہین اور خداداد صلاحیتوں کی ملکہ ہے۔ وہ کابل میں دھماکوں کی وجہ سے اپنے ایک ہاتھ سے محروم ہو جاتی ہے جب کہ خاندان کے دیگر کئی افراد ان حملوں میں مارے جاتے ہیں۔ باجوڑ خالی کرانے کا حکم ہوا تو وہ دوبارہ کابل روانہ ہو گئی اور راستے میں امریکی بموں نے اس کی جان لے لی۔ اس کی فریاد خط کی صورت میں ملتی ہے:

''تتلیاں پکڑنے والی میری دو سہیلیوں کو تتلیاں اپنے ساتھ لے گئیں اور میری ایک ہتھیلی بھی ان کے ساتھ چلی گئی۔ ہم نہیں جانتے کہ امریکی بچے بارودی تتلیوں سے کھیلتے ہیں۔'' [۱۰]

خالدہ حسین کا افسانہ ''ابن آدم'' کسی خاص مقام کے تذکرے پر مشتمل نہیں لیکن اس میں عراق کی صورتِ حال بیان کی گئی ہے۔

نیلوفر اقبال کا افسانہ ''اوپریشن مائس ۱۱'' جنرل موسیٰ اور اُن کی بیگم مارتھا کے مابین ۱۱/۹ کے فوراً بعد کی صورتِ حال پر مشتمل مکالمہ ہے۔

مقصود الٰہی شیخ کا افسانہ ''منجمد مناظر'' ملکی صورتِ حال کے حوالے سے معاشرتی عدم تحفظ اور خوف، جہادی تنظیموں کی دہشت گردی کے حوالے سے کی گئی کارروائیوں میں معصوم اور بے قصور نوجوانوں کو ورغلا کر اپنے عزائم کی تکمیل پر مبنی ہے۔

افتخار نسیم کا افسانہ ''پردیسی'' میں ورلڈ ٹریڈ سنٹر کی تباہی کے بعد مسلم اُمہ کو درپیش مسائل کا حوالہ دیا گیا ہے۔

لیاقت علی کا افسانہ ''مکوڑے'' دہشت گردوں کے ناختم ہونے والے سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ ہم ان سے جتنی بھی کوشش کر کے جان چھڑا لیں یہ کسی نہ کسی کونے کھدرے میں موجود رہتے ہیں اور دھرتی کی جڑوں کو نقصان پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں۔

لیاقت علی کا دوسرا افسانہ ''پرچھائیاں'' میں اضطراب، بے چینی، خوف اور اُلجھن کا شکار آدمی ہمیشہ خوابوں اور حقیقتوں کے باہمی ملاب سے وجود پانے والی توڑ پھوڑ کا شکار رہتا ہے۔

انور زاہدی کا افسانہ ''یہ جنگل کٹنے والا ہے'' میں ایک نوجوان خواب کی صورت ماضی کے بغداد میں خود کو پاتا ہے جہاں ایک تہذیب یافتہ شہر میں کتب خانے جل رہے ہیں، مساجد زمین بوس ہوتی ہیں اور مرنے والوں کی تعداد بچ جانے والوں سے کہیں زیادہ ہے۔

فرخ ندیم کا افسانہ ''چودھویں رات کی سرچ لائٹ'' میں انسانوں کو جانوروں کی اقسام ''ہربی وور''، ''کارنی وور'' اور ''اومنی وور'' میں تقسیم کیا گیا ہے۔

مصطفی کریم کے افسانے ''عجائب گھر'' میں دہشت گردی کے بڑھتے ہوئے رجحان کی عکاسی کی گئی ہے۔ نیلوفر اقبال کا افسانہ ''سرخ دھبے'' امریکہ کے دو فوجی جوان افسروں کے مابین عراق پر حملے کے بعد کی براہِ راست صورتِ حال پر مبنی ہے۔

عطیہ سیّد کا افسانہ ''بلقیان کا بت'' میں افغانستان کا براہ راست احوال شامل ہے۔

نجم الحسن رضوی کا افسانہ ''میلہ مویشیاں'' میں بظاہر ایک میلے میں ہونے والی بدمزگی کو موضوع بنا کر معاشرے کے اجتماعی رویے پر تنقید کی گئی ہے۔

فاروق خالد کا افسانہ ''کار گر'' میں خوف، بے چینی اور کش مکش کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔

حیدر ملک کا افسانہ ''دہشت گرد چھٹی پر ہیں'' میں اُن خفیہ عناصر کی نشان دہی کی گئی ہے جو ملکی حالات کی سنگینی کے اصل ذمہ دار ہیں۔

عرفان احمد عرفی کا افسانہ ''رئیلٹی شو'' ڈرامائی انداز میں لکھا گیا ہے جس میں مسلسل یہی تجسّس رہتا ہے کہ ڈراما اور حقیقت کیا ہے۔

''یہ واقعہ ایک عہد کی فصیل اور دوسرے عہد کا دروازہ ہے۔'' [۱۱]

اردو افسانہ نگاروں نے دہشت گردی، خوف اور شناخت کے بحران کو مد نظر رکھتے ہوئے پاکستانی معاشرے کا عکس شامل ہے کہ کس طرح انسانی زندگی عدم تحفظ کا شکار ہوئی اور موت کے منڈلاتے سائے جہاں عام لوگوں نے شدت سے محسوس کیے وہیں ادیب بھی اس ساری صورتحال میں قلم کو بطور ہتھیار استعمال کرنے پر مجبور ہوا۔ افسانہ نگاروں نے نہ صرف خوف و بے یقینی کا نہ صرف اظہار کیا بلکہ احساس دلایا کہ ایسی صورتحال ثقافتی، تہذیبی اور مذہبی حوالے سے کس قدر سنگینی کا باعث ہے۔ ۹/۱۱ کے تناظر میں جنم لینے والا یہ تہذیبی بحران اب ایک

تسلسل کے ساتھ اُردو افسانے کا موضوع بن رہا ہے جس پر آنے والے دنوں میں بھی بہت سی کہانیاں منظر عام پر آنے کی اُمید کی جاسکتی ہے۔اُردو کے جن دیگر افسانہ نگاروں کے ہاں اس صورتِ حال کے اثرات نمایاں طور پر دکھائی دیتے ہیں اُن میں معراج نیر، کمال مصطفی، حفیظ شیخ، انور خلیل شیخ، حفیظ کاشمیری، عمر حیات، شبیر حسین قمر، سہیل جاوید، احمد اعجاز، منیر الدین احمد، ارشاد احمد صدیقی، اکبر بریلوی، سعید انجم، اسماء وارثی، نغمانہ شیخ، صفیہ صدیقی، افضل توصیف، خالد سہیل اور شائستہ سیّد ایمن اور فرحت پروین شامل ہیں۔ سلطان جمیل نسیم، پرویز انجم، اکرام بریلوی، مسعود صابر، احمد اعجاز، مجید اختر، عاطف سلیم، رابعہ الربا، ہاشم ندیم خان، شہناز خانم عابدی، مسعود مفتی، نجم الحسن رضوی کے افسانوں کا جائزہ لیں تو ان کے پس منظر میں عراق اور افغانستان پر کی گئی بمباری کو اُجاگر کیا گیا ہے نیز اُن محرکات کو ظاہر کیا گیا ہے جو سیاسی واقعات اور صورتِ حال بیان کرتے ہیں۔

جب بھی کوئی اہم موضوع مباحث کا حصہ بنتا ہے تو اس کے لیے ایک وسیع تناظر ہمارے پیش نظر ہوتا ہے تاکہ اس تناظر کو سمجھنے، اس پر بات کرنے اور اس کی مختلف جہات کو دیکھنے کے لیے اس کے دائرہ کار احاطہ کیا جاسکے۔ بالخصوص ایسا موضوع جو عالمی نوعیت کا حامل ہو اس کے لیے تحدید کرنا کارِ مشکل ہے۔ جب بات عالمی سطح کی ہو تو ایک وسیع تناظر کو ہی دیکھا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر چشمِ فلک نے مختلف وبائیں (خصوصاً عالمی وبائیں) دیکھیں، ان کی تباہ کاریاں اور مابعد و باصورتِ حال کا جائزہ لیا جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ان وباؤں نے ہمیشہ ایک جگ جہان کو بری طرح متاثر کیا۔ دنیا (بالخصوص تیسری دنیا) میں ان وباؤں کے مختلف النوع اثرات مرتسم ہوئے: بیماری، بے روزگاری، موت، مہنگائی، عالمی سطوح پر انقطاع، کارپوریٹ کلچر کی پورے تزک واحتشام سے ترویج وارتقا وغیرہ کی بدولت ان وباؤں نے کسی حد تک تنہائی اور اجنبیت کو بھی جنم دیا:

''ہم ہاتھ اٹھا کر دعا مانگتے ہیں کہ اس مرگِ انبوہ سے پہلے یہ بیماری خود افسانہ بن کر رہ جائے۔''[۱۲]

آج کی طرح اس عالمی وبا نے بھی مذہب، نسل، ذات اور قومیت کی تفریق کیے بغیر لوگوں کو اپنے عتاب کا نشانہ بنایا۔ اس دور میں قبرص اور بابل اور مصر بھیجے گئے خطوط اور دستاویزات سے اُس تباہی کا نشان ملتا ہے جس نے بادشاہ وسپاہی، خاص وعام، فرعون یا غلام، کسی کو بھی نہیں بخشا:

''بابل کی قدیم سلطنت 'اکاد' کی زبان' اکادو' میں اس وبا کو 'کسارومتانو' کا نام دیا گیا یعنی 'باندھ دینے والی بیماری۔''[۱۳]

۱۵۶ء تا ۱۸۰ عیسوی تک جاری رہنے والی وبا جسے 'انتونین' کا نام دیا گیا۔ جس نے یورپ کے بڑے حصے کو تہہ وبالا کیا جب رومی سلطنت پورے عروج پر تھی۔ اس وبا میں پچاس لاکھ سے ایک کروڑ تک نفوس لقمۂ اجل بنے۔

اس وبا کو خسرہ اور چیچک کا نام بھی دیا گیا۔ ۵۴۱ء تا ۵۴۲ء میں آنے والی وبا 'جسٹینن' نے اڑھائی کروڑ افراد شکار کیے۔ ۱۳۴۷ء سے ۱۳۵۱ء تک 'سیاہ موت' کے نام سے ایک وبا منظر عام پر آئی جس میں ساڑھے سات کروڑ تا ۲۰ کروڑ ہلاکتیں ہوئیں:

''جراثیم نے سب کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے اور کوارنٹین تو انہیں دوزخ کی مانند لگنے لگی اور شاید یہی وجہ تھی کہ لوگ بیماری کو چھپا رہے تھے۔''[۱۴]

۱۹۱۵ء تا ۱۹۲۶ء میں آنے والی ایک شدید ترین 'نیند کی وبا' منظر عام پر آئی۔ مرض کی شدت میں مریض ہل جل نہیں سکتا اور بت کا بت بنا رہ جاتا ہے۔ اس وبا نے پندرہ لاکھ کے قریب افراد کی زندگی کا چراغ گل کیا۔ ۱۹۱۸ء تا ۱۹۲۰ء 'ہسپانوی فلو' کے نام سے ایک وبا دنیا کے نقشے پر اُس وقت ظاہر ہوئی جب دنیا جنگِ عظیم اوّل کی وجہ سے خاک و خون میں غلطاں تھی۔ اس وبا نے دس کروڑ کے قریب لوگوں کو اپنا شکار بنایا:

'' ۱۹۵۷ء تا ۱۹۵۸ء میں چین ہی سے ایک فلو اٹھا جسے ''ایشیائی فلو'' کا نام ملا۔''[۱۵]

فی زمانہ دیگر وباؤں کی نسبت کرونا وبا ''کوویڈ 19'' کے نام سے منظر عام پر آئی۔

''یہ وائرس اس لئے خطرناک ہے کہ یہ انسان سے انسان کے درمیان پھیلنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔''[۱۶]

کسی بھی وبا کے اثرات صرف معاشی طور پر ہی نہیں بلکہ سماجی، سیاسی اور ادبی طور پر بھی اس کے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ موجودہ وبا نے اردو ادب کے شہ دماغ ہم سے چھین لیے تاہم ان وباؤں نے دنیا کو بڑا تخلیقی ادب بھی دیا ہے۔

اُردو دنیا میں بھی اس حوالے لکھا گیا، حسن منظر کا ناول ''وبا'' اور مستنصر حسین تارڑ کا ناول ''کوچہ خالی، خانہ خالی'' کے عنوان سے منظر عام پر آیا۔ خاور چودھری کا افسانوی مجموعہ ''طلسم کہن'' کرونائی پس منظر میں اردو ادب کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے جس میں کرونا کے حوالے سے مختلف طرح کی صورتحال اور سماجی زندگی پر اس کے اثرات کا بھرپور اظہار شامل ہے۔ سادہ اور عام فہم اسلوب کی حامل کہانیوں میں روزمرہ کے جیتے جاگتے کرداروں اور ان کی نفسیاتی کیفیت کے علاوہ بتایا گیا ہے کہ جہاں خوف کی فضا قائم ہو، وہیں امید کی کرنیں بھی جگمگاتی نظر آتی ہیں:

''کوارنٹین کوئی بیماری نہیں، بلکہ وہ اس وسیع رقبہ کا نام ہے جس میں متعدی وبا کے ایام میں بیمار لوگوں کو تندرست انسانوں سے از روئے قانون علیحدہ کر کے لاڈالتے ہیں تاکہ بیماری بڑھنے نہ پائے۔'' [۱۷]

خاور چودھری کے افسانوں میں روزمرہ زندگی کے معمولات اور انداز فکر پایا جاتا ہے۔ وہ اپنے گردوپیش کی معمولی صورتحال سے غیر معمولی نتائج سامنے لاتے ہیں۔ بظاہر سادہ او تہہ دار پہلو بھی ہیں۔ گھروں میں موجود افراد

کس طرح وبائی صورتحال سے نمٹ رہے تھے نیز ان کی زندگی میں کیا کچھ تبدیلیاں آئیں، یہ کیفیت ان افسانوں شدت سے محسوس ہوتی ہے۔ابتدا میں فراغت سے گزرا وقت بھلا معلوم ہوتا ہے تاہم وقت کے ساتھ ساتھ یہ تفریح وبال جان محسوس ہوتی ہے:

''جن مردوں کے پاس عورتوں کی ضروری باتیں سننے کا وقت نہیں تھا اب پورے پورے دن ان کو عورتوں کے طعنے سننے پڑ رہے ہیں، یہ لاک ڈاؤن ان کی زندگی میں تو وبال بن گیا ہے۔''[۱۸]

حکومتی اقدامات کے باوجود بڑے پیمانے پر اس وائرس پر قابو پانا نہایت مشکل مرحلہ ہے:

''وائرس زائرین کی وجہ سے نہیں پھیلا بلکہ تبلیغی جماعت کے اراکین بھی اس کا ایک بڑا سبب ہیں، یہ غرض کی چلتی پھرتی فیکٹریاں ہیں۔''[۱۹]

خاور چودھری کی حالاتِ حاضرہ پر کڑی نظر ہے یہی وجہ ہے کہ وہ نا صرف روزمرہ زندگی کے واقعات کو کہانی کا روپ دیتے ہیں بلکہ مختلف مکتبۂ فکر کی زندگیوں پر اس واقعے کے اثرات سے متعلق صورتحال کو نہایت خوبی سے بیان کرتے ہیں۔ڈاکٹر حضرات اس وائرس کا براہِ راست شکار ہیں تاہم ان کی زندگیاں دوسروں کی جان بچانے کی کوشش میں موت کی بھینٹ چڑھ رہی ہیں۔اسی طرح سماجی خدمات انجام دینے والے بھی یہ سوچ رکھتے تھے کہ:

''یہ معاملہ اللہ کے ساتھ ہے۔ میں ہوں نہ ہوں یہ مت سوچنا باہر حال انسانیت کے دکھوں کا مداوا کرنا جو سہولیات میسر ہیں انہیں دردمندوں تک پہنچانا۔'' [۲۰]

یوں وبا کے حوالے سے پورا مجموعہ مختلف طبقوں کے خدشات، مشکلات اور نفسیات کا عکاس ہے کہیں بھوک کو مرکزی اہمیت ملی اور کہیں خدمت خلق کا درس شامل ہے، اسی طرح کاروباری زندگی کے معطل ہو جانے کی بدولت لوگوں کی بے چینی کا احوال بھی کہانیوں کا موضوع بنتا ہے۔''طلسم کہن'' میں اس سارے عمل کی وضاحت کچھ اس طرح کی گئی:

''ڈھیل کو طاقت خیال کرنے سے ہی تو انسان دھوکہ کھاتا ہے وہ جو موت کو شکست دینے کا جتن کر رہے تھے؛ وہ جو مدبر کو نظرانداز کر کے مدار کو اپنی مرضی کے تابع کرنا چاہتے تھے؛ اس ایک وائرس سے ہراساں ہو چکے ہیں۔''[۲۱]

جب وبا کے دنوں میں محبت کی کونپلیں پھوٹنے لگیں اور اس میں مبتلا افراد ایک دوسرے کو بغیر کسی احتیاطی تدابیر کے اپنے لمس سے محبت کا احساس کشید کریں تو قربت و دوری کی دونوں صورتیں موت کا احساس دلاتی ہیں۔:

''جس چیز کو انسان دبا کر رکھتا ہے وہ موقع پاتے ہی غیر متوقع ظاہر ہو جاتی ہے۔''[۲۲]

دعا عظیمی کا افسانہ ''محبت نامے لکھنے والی لڑکی'' میں دریائے ڈان کی رہائشی بلیو بیل کرونائی صورتحال سے معاشی طور پر متاثر ہوتی ہے۔:

''وبا کا پھیلنا کسی شہر کے جنگ کی لپیٹ میں آجانے جیسا ہوتا ہے۔'' [۲۳]

تاہم بلیو بیل ان دنوں محبت میں بھی مبتلا ہو جاتی ہے اور یہ جاننے کے باوجود خود کو نہیں روک پاتی کہ اسے جس شخص کی محبت نے اپنے وجود کا احساس دلایا، وہ اس نئے مرض کا شکار ہو چکا ہے لہذا اس کی طرف سے محبت نامہ اور کرنسی کے نوٹ بلیو بیل کو سرشاری میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ یہ صورتحال جہاں خوف کا باعث ہے وہیں محبت پا لینے کی حسرت کا بھی خوبصورت اظہار ہے۔

''دنیا ایک بیماری کے تاپ میں مبتلا تھی مگر جنگل میں رقص طاؤس جاری تھا۔'' [۲۴]

کرونائی صورتحال کی بدولت جہاں عام افراد کے لیے زندگی کی چہل پہل نے دم توڑ دیا وہیں ڈاکٹر حضرات بھی اس وائرس سے براہ راست مقابلہ کر رہے ہیں۔ عظیم اللہ ہاشمی کا افسانہ'' شب غم کا چاند'' میں ایک میڈیکل آفیسر ڈاکٹر شہریار کی زندگی کے معاملات پر بات کی گئی ہے جو اس آفت سے سے بچاؤ کے لیے مریضوں کی دن رات خدمت کرتا ہے تاہم اس کی اپنی نجی زندگی اس سارے عمل میں متاثر ہوتی ہے۔ وہ ہسپتال کے ذمہ داریاں نبھاتے ہوئے اپنے گھر سے دوری اختیار کر لیتا ہے تاکہ اپنے پیاروں کو محفوظ رکھ سکے۔ ڈاکٹر شہریار وائرس سے مر جانے والوں کا نوحہ بیان کرتا ہے جو قاری کو اذیت میں مبتلا کرتا ہے:

''عالم انسان پر اتنی بڑی افتاد اِس سے پہلے کبھی نہیں آئی۔اِس مرض میں مرنے والوں کی لاش ہم لوگ وارثین کو نہیں دے رہے ہیں بلکہ سرکاری خرچ سے اجتماعی تدفین ہو رہی ہے کیونکہ لاعلاج وبائی مرض بری طرح پھیل گئی ہے۔''[۲۵]

صائمہ نفیس کا افسانہ محنت کش طبقے کے مسائل پر مبنی کہانی میں وہ''لاک ڈاؤن'' کی صورتحال کے پیشِ نظر لوگوں کو احتیاطی تدابیر کے حوالے سے چوکنا کرتی ہیں۔ روزی کمانے کے لیے کی گئی کوششوں میں رکاوٹ کس طرح عام افراد کو متاثر کرتی ہے۔ سراج فاروقی کے ہاں بھی غریب طبقے کے مسائل اور زندگی کی دیگر مشکلات سے نبرد آزما ہونے والے افراد کی کہانیاں ملتی ہیں، اس سارے عمل میں اگر کسی کی موت واقع ہو جائے تو یہ سمجھا جاتا ہے کہ کرونا کی بدولت زندگی سے محروم ہو گیا تاہم حقیقت اس کے برعکس کچھ یوں ہے:

''غریب کو بھوک سے بڑھ کر کیا بیماری ہوتی ہے؟اس کی بھوک مٹ جائے، سب بیماری اپنے آپ ختم ہو جاتی ہے۔''[۲۶]

مختلف افسانوں میں جہاں مایوسی اور زندگی کی بے ثباتی کو بیان کیا گیا ہے وہیں ''امید نو''ایسی کہانی ہے جو حالات کی سنگینی کے باوجود پر عزم رہنے کی تلقین کرتی ہے۔افسانے میں ایک فیکٹری کے مالک کی صورتحال بیان کی گئی ہے جو اپنی بیٹی کی شادی کے انتظامات میں مگن تھے تاہم کرونا کی بدولت شادی ملتوی ہو گئی، وو ہان میں ان کا اکلوتا بیٹا تعلیم کی غرض سے مقیم تھا تاہم حالات بہتری کی طرف گامزن ہوئے اور لاک ڈاون میں انہیں احساس ہوا کہ زندگی کے وہ لمحات انمول ہوتے ہیں جو اپنوں کے سنگ گزریں:

''وطن عزیز میں پھیلی کرونا کی موزی وبا نے جہاں انھیں پیاروں کے قریب کیا، دوسروں کا ہمدرد و غمگسار بنایا تھا، وہیں انھیں زندگی جینے کی نئی امید و امنگ سے بھی روشناس کرادیا تھا۔''[۲۷]

رابعہ الربا افسانہ ''اکلوتی اولاد ملک و قوم کے لیے نقصان دہ ہے''میں دلچسپ انداز بیان سے ایسے کرداروں کو منظر عام پر لاتی ہیں کہ جو بچپن میں اکلوتا ہونے کا ناجائز فائدہ اٹھاتے ہیں اور بعد میں اپنی انا اور ضد جیسی خاصیتوں کے ساتھ حکمرانی سنبھال لیتے ہیں جس کی بدولت ان کے فیصلے ملک و قوم کے لئے نقصان دہ ثابت ہوتے ہیں:

''ٹرمپ نے جب سے یہ خواب دیکھا ہے اسے کرونا کا مرض لاحق ہو گیا ہے مودی خوف میں ہے کہ سردی آرہی ہے کہیں اس کو بھی یہ مرض گلے نہ لگالے۔بورس جانسن تنہائی میں گاتا پکڑا گیا ہے۔''[۲۸]

سراج فاروقی افسانہ ''بدمعاش''میں ایسے تاجروں کی عیاری سے واقفیت دلاتے ہیں کہ جو مشکل حالات میں مہنگی چیزیں بیچ کر منافع کمانے کے چکروں میں رہتے ہیں۔ایسے ہی ایک تاجر ملکی صورتحال کو پس پشت ڈال کر یہ مشورہ دیتا ہے:

''فائدہ کماؤ... مہنگا لے جاؤ.... اور مہنگا بیچو، اس سے بڑھیا موقع بار بار ہاتھ نہیں آئے گا۔'' [۲۹]

افسانہ ''اناج پانی''ایسے نیک دل شخص کی کہانی بیان کرتا ہے کہ جو لاک ڈاؤن کے دنوں میں غریبوں کی مدد کرتا ہے۔اس مقصد کی بلا تفریق تکمیل ہی انسانیت کی معراج ہے۔اس وبا کی بدولت جہاں لوگوں نے موت کے خوف میں مبتلا ہو کے غریبوں کی مدد کی تاکہ انہیں اس مصیبت سے نجات مل جائے وہیں اکثر لوگ اس انتظار میں رہے کہ یہ وبا اس طرح جاری و ساری رہے تاکہ ان کی مدد ہو، ایسا ہی ایک گھرانہ کرونا کی بدولت اچھے حالات میں زندگی گزار رہا تھا اور انھوں نے برملا اظہار کی:

''یہ کرونا کب تک رہے گا؟ یہ کتنا اچھا ہے۔ہم بھائی بہنوں کو کتنا آرام مل رہا ہے۔اے کرونا! تیرا شکریہ''[۳۰]

کرونائی صورتحال سے جہاں خوف اور موت کا سایہ منڈلانے لگا وہی تنہائی کا شکار افراد اپنی بے بسی کا ماتم کرتے رہے۔ نورالحسنین کا افسانہ ''زندہ در گور'' ایسے ماحول کا عکاس ہے کہ جس میں بھرے گھر کے مکین اسپتال میں لاوارثوں کی طرح اپنے دن گن رہے ہیں اور اس موقع پر اگر کسی کا کرونا ٹیسٹ پازیٹو آجائے تو بیک وقت اس کی زندگی کی رونقیں ختم ہو جاتی ہیں:

''ایک عجیب سی تنہائی تھی جیسے وہ زندہ در گور ہو گئے ہوں، نہ کوئی پُرسانِ حال تھا۔ نہ کوئی انسانی آواز سنائی دیتی تھی۔''[۳۱]

افسانہ ''خوش خبری'' میں لالچ کو کو موضوع بنایا گیا ہے۔ گھر کا بزرگ وبا سے نمٹنے کی جدوجہد میں مصروف تھا، لالچی خاندان کے لئے یہ خبر کسی صدمے سے کم نہیں تھی کہ وہ کرونا کو شکست دے چکے ہیں تاہم بٹوارہ کرنے والوں کی چال قاری کو ایک لخت چونکا دیتی ہے:.

''جائیداد کے تین حصے ہوئے ہیں نا۔ اب اسے چار حصوں میں بانٹا جائے
یہ چوتھا حصہ دار کون آگیا بھیا؟
چوتھا حصہ دار ڈاکٹر مہرہ ہیں۔''[۳۲]

افسانہ ''گڈ بائی'' میں ایک تنہا بڑھیا کے کرب کی داستان ہے۔ وہ اپنے بچوں سے ملنے کو ترستی تھی، کرونا نے کبھی کبھار کی ملاقات کی آس بھی ختم کر دی، اب اسے تنہائی کا خوف تھا۔ روح پرواز کرنے سے قبل اسے زندگی یہ احساس دلاتی ہے انسان کی موقع پر اس قدر بے بس ہو جاتا ہے کہ جیتے جی اسے اپنوں کی جدائی اداس کر دیتی ہیں اور مرنے کے بعد یہ بھرم بھی ختم ہو جاتا ہے کہ اپنوں کا کندھا نصیب ہو گا:

''اُس نے دِل ہی دِل میں اپنے ربّ کو مخاطب کرتے ہوئے دعا کی کہ اُسے اِس وبا میں مرنے والوں کی طرح بے گور و کفن موت نا نصیب کی جائے۔''[۳۳]

''راندۂ درگاہ'' دیار غیر میں مقیم ایسے افراد پردیس میں رہتے ہوئے اپنی واپسی کا تصوف بھول جاتے ہیں تاہم وہ اس صورتحال کی بدولت انہیں نہ صرف اپنا آپ ادھورا محسوس ہوتا ہے بلکہ موت کے خوف اور زندگی کی یک لخت رک جانے کی بدولت ایسے افراد جب وطن واپس آتے ہیں تو انہیں سب کچھ اجنبی محسوس ہونے کے بعد بھی کم از کم یہ تسلی ضرور محسوس ہوئی کہ وہ اپنا کوئی نہ کوئی ایسا ٹھکانہ ضرور رکھتے ہیں کہ سستا سکیں۔ انتظار کی سولی پر لٹکنے والے طنز میں ڈوبے لہجے کے باوجود خیال رکھنا نہیں بھولتے:

''کچھ نہیں ہو گا احمد حسن! میں نے قرنطینہ کے اٹھارہ برس کاٹ لیے۔ بس تم ٹھیک ہو جاؤ۔ میں امید کی دنیا

میں جیتی ہوں۔اس گھر سے بلائیں اور وبائیں سب دور رہیں گی۔''[۳۴]

کرونائی صورتحال نے جہاں لوگوں کو اپنے گھروں میں قید پر مجبور کر دیا ہے وہیں اس وقت حیرت راہ تکتی ہے کہ جب قید خانے میں مجرم رہائی سے ڈر جاتے ہیں کیونکہ انہیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ قید کے بعد کم از کم وہ بآسانی آزادی حاصل کر سکیں گے اور اگر انھیں رہا کیا جا رہا ہے تو دوسرے لفظوں میں یہ قدم سر عام پھانسی دینے کے مترادف ہے۔اسی لیے افسانہ ''آزادی نہیں چاہیے''میں مجرم واضح طور پر یہ کہتے ہیں:

''آپ ہمیں آزادی نہیں دلا رہے ہیں. بلکہ باہر کورونا وائرس کے شکنجے میں دیکر ہمیں سزائے موت دینا چاہ رہے ہیں۔''[۳۵]

واقعاتی یا ہنگامی حالات میں تخلیق کردہ ادب کی اپنی اہمیت ہوتی ہے لیکن بعض اوقات یہ خوف بھی محسوس ہوتا ہے کہ کہیں اس طرح ادب میں سطحی پن تو پیدا نہیں ہو رہا ہمارے سامنے ایسی بہت سی مثالیں موجود ہیں۔کسی بھی دور کا جائزہ لیں، یہ صورتحال متوازی چلی آرہی ہے، بالخصوص آج کے دور میں جب دنیا کارپوریٹ کلچر میں تبدیل ہو گئی ہے،ایسی وبا اسر اٹھائے کہ جس نے سماج کی تمام چیزوں کو یک لخت تبدیل کر دیا،ادب لکھنے والوں میں بعض نے سنجیدگی سے لکھا تاہم اکثر ادباء کے ہاں ہنگامی صورتحال کو اہمیت حاصل رہی۔جنگ عظیم اول اور دوم میں بھی ایسا منظر دیکھنے کو ملا ۱۹۴۷ء کی تقسیم ہو یا ۶۵ء اور ۷۱ء کی جنگوں پر نظر دوڑائیں تو لکھا بہت گیا تاہم بڑے ادب کی تخلیق کم ادیبوں کا مقدر بنی۔فیض آج بھی زندہ ہیں جبکہ جالب کو وہ مقام نہیں مل سکا کیونکہ نظریئے اور نعرے کا فرق ہے۔

یوں اردو افسانے کو مابعد ۱۱/۹ کے تناظر میں دیکھا جائے تو نتیجے میں پیدا ہونے والے عصری آشوب نے جہاں دیگر شعبہ ہائے زندگی پر اپنے گہرے اثرات مرتب کیے وہاں ادب بھی متاثر ہوا۔اس تاریخی واقعہ کے تناظر میں جنم لینے والا پاکستانی اُردو افسانہ متاثر ہوئے بنا نہ رہ سکا،اردو افسانہ نگار خوف، تشدد اور بیگانگیت کی اس صورتِ حال کو اپنا موضوع بناتے دکھائی دیتے ہیں۔ورلڈ ٹریڈ سنٹر کی تباہی کے بعد دنیا میں بدامنی اور انتشار کے گہرے اثرات پر اردو ادب کے نمایاں افسانہ نگاروں نے حساس موضوعات پر قلم آزمائی کی۔ان افسانوں کی بدولت اہلِ مغرب کا مسلم دنیا پر حملہ آور ہونا اور انہیں ہمیشہ مجرم گردانا، مغرب کا مشرق پر اپنے ہتھیاروں سے لیس ہو کر تباہی پھیلانا، انسان کا ماحول میں خوف وہراس کی فضا قائم کیے رکھنا جیسے کئی سوال ذہنوں میں اُبھرتے ہیں۔بنیادی طور پر دیکھا جائے تو مابعد نائن الیون انسان کے اجتماعی مسائل کو زیر بحث لایا گیا ہے۔

اسی طرح کرونائی صورتحال پر مبنی ان افسانوں کا جائزہ لینے کے بعد یہ احساس ہوتا ہے کہ ادیب جہاں اپنے

حساس ہونے کا ثبوت فراہم کرتے ہیں وہیں زندگی کے مختلف معاملات پر بھی ان کی گہری نظر اور تصور کارفرما ہے۔معاشرتی مسائل،لوگوں کی نجی زندگی کو درپیش مشکلات اور لاک ڈاؤن جیسی صورتحال سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ معاشی طور پر لوگ پریشانی میں مبتلا ہیں نیز نفسیاتی الجھنوں اور موت کا خوف بھی ان کے سروں پر منڈلا رہا ہے۔ کرونا بظاہر ایک جرثومہ ہے تاہم اس کے اثرات نے پوری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔مختلف طرح کے حالات جہاں امید کا دامن تھامنے پر مجبور کرتے ہیں وہیں بسا اوقات یہ محسوس ہوتا ہے کہ جب قدرت خود اپنا فیصلہ صادر کردے تو انسان کی منصوبہ بندی ناکام ثابت ہوتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد مجیب، دنیا کی تاریخ، کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۵ء، ص ۱۴۲

۲۔ محمود شام، امریکہ کیا سوچ رہا ہے، کراچی: ویلکم بک پورٹ پرائیویٹ لمیٹڈ، مین اُردو بازار، جنوری ۲۰۰۵ء، ص ۳۱۷

۳۔ سہیل احمد، (مرتب)، پاکستانی زبان وادب پر ۹/۱۱ کے اثرات، مقالات بین الاقوامی ادبی سیمی نار، جامعہ پشاور: باڑہ گلی سمر کیمپس، ادارہ ادبیاتِ اُردو، فارسی ولسانیات، ۷تا۱۱/اگست ۲۰۱۰ء، ص ۱۱۱

۴۔ حامد سراج، وقت کی فصیل، اسلام آباد: پورب اکادمی، طبع دوم، اگست ۲۰۰۹ء، ص ۵۰

۵۔ محمد حمید شاہد، مرگ زار، کراچی: اکادمی بازیافت اُردو بازار، ۲۰۰۴ء، ص ۱۰۵

۶۔ گلزار ملک، اندھوں کی بستی میں محبت، فیصل آباد: مثال پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، ص ۸۰

۷۔ الطاف فاطمہ، دیداوید، لاہور: مشمولہ فنون، شمارہ نمبر ۱۲۱، ص ۱۴۶

۸۔ رشید امجد، ڈاکٹر، مجالِ خواب، اسلام آباد: مشمولہ، سمبل، جنوری تا جون ۲۰۰۸ء، ص ۲۰۵

۹۔ منشا یاد، ایک سائیکلوسٹائل وصیت نامہ، کراچی: مشمولہ، دنیازاد، کتابی سلسلہ نمبر ۲۵، ص ۱۵۸

۱۰۔ زاہدہ حنا، نیند کا زرد لباس، مشمولہ، کراچی: دنیازاد، کتابی سلسلہ نمبر ۵۲، ص ۱۸۶

۱۱۔ نجیبہ عارف، ۹/۱۱ اور پاکستانی اُردو افسانہ (منتخب افسانے)، اسلام آباد: پورب اکادمی، طبع اوّل، مئی ۲۰۱۱ء، ص ۱۱

12. https://www.humsub.com.pk/305242/asif-farrukhi-132

۱۳۔ سید عرفان مزمل، www.bbc.com/urdu/world، (۲۵ مئی ۲۰۲۰ء)

۱۴۔ شمشاد علی، ڈاکٹر، http://avadhnama.com (۲۲ اپریل ۲۰۲۰ء)

15. https://daleel.pk/2020/02/02/128248

۱۶۔ زیف سید، www.independenturdu.com، (۹ فروری ۲۰۲۰ء)

17. https://m.thewireurdu.com/article/quarantine-disease-rajindar-singh-bedi-story/83668

۱۸۔ محمودہ قریشی، لاک ڈاؤن، urdu.culturebooklet.com، (۲ دسمبر ۲۰۲۰ء)

۱۹۔ خاور چودھری، طلسم کہن، فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۲۰ء، ص: ۳۷

۲۰۔ ایضاً، ص: ۹۰

۲۱۔ ایضاً، ص: ۱۰۲

22. https://urdu.culturebooklet.com/Blog/bismilazad

۲۳۔ آصف فرخی،وبا کے دنوں میں افسانے،(https://www.humsub.com.pk/305242 مارچ ۲۰۲۰ء)

۲۴۔ دعا عظیمی،محبت نامے لکھنے والی لڑکی،www.independenturdu.com،(۹ فروری ۲۰۲۰ء)

۲۵۔ عظیم اللہ ہاشمی،ڈاکٹر،شب غم کا چاند،urdu.culturebooklet.com ،(۲۱اکتوبر ۲۰۲۰ء)

۲۶۔ سراج فاروقی،رحمت،urdu.culturebooklet.com ،(۱۵اکتوبر ۲۰۲۰ء)

۲۷۔ تنزیلہ احمد،امید نو،urdu.culturebooklet.com،(۱۴اکتوبر ۲۰۲۰ء)

۲۸۔ رابعہ الرباء،اکلوتی اولاد ملک و قوم کے لیے نقصان دہ ہے،urdu.culturebooklet.com ،(۱۰اکتوبر ۲۰۲۰ء)

۲۹۔ سراج فاروقی،بد معاش،urdu.culturebooklet.com ،(۱۷اکتوبر ۲۰۲۰ء)

۳۰۔ احمد سلیم سلیمی،کورونا تیرا شکریہ،https://urdu.pamirtimes.net ،(۲۸مارچ ۲۰۲۰ء)

۳۱۔ نورالحسنین،زندہ در گور،urdu.culturebooklet.com ،(۲۱اکتوبر ۲۰۲۰ء)

۳۲۔ شمشیر علی شعلہ،خوش خبری،urdu.culturebooklet.com ،(۱۸اکتوبر ۲۰۲۰ء)

۳۳۔ رومانہ رومی،گڈ بائی،urdu.culturebooklet.com ،(۲۱اکتوبر ۲۰۲۰ء)

۳۴۔ فرزانہ روحی اسلم،راندۂ درگاہ،urdu.culturebooklet.com ،(۱۵اکتوبر ۲۰۲۰ء)

۳۵۔ شمشیر علی شعلہ،آزادی نہیں چاہیے،urdu.culturebooklet.com (۱۴اکتوبر ۲۰۲۰ء)

نئی شاعری کا شعری اسلوب اور افتخار جالب کی نظم

رضوانہ نقوی* مہ بازغہ قندیل**

Abstract:

Iftakhar jalib was a renowned literary figure of sixties who tried to set a new era of modern urdu poetry. He had an extensive peruse of modern philosophy, linguistic & art so, in the light of his spacious perusal he try to change the traditional perspective of urdu poetry specially urdu poem which was an excelling way of his disclosure. On the way of his literary & poetical struggle he set hyper-modernist trend in criticism & poetry called Liasni-Tashkeelat.Near 1958 he with other companions based a new poetical movement named ' Naie Shairi ki Tahreek' many notable poets like Jeelani Kamran, Anees Nagi, Abbas Athar, Zahid DAR, Saleem-ur Rahman, Abdul Rasheed, Aftab Iqbal Shamim, Saadat Saeed joined him in the struggle of literary innovation & enriched the lap of urdu poetry with oner jems of art. Iftakhar Jalib's Lisani Tashkeelat are nodes to follow and expostulate for common readers & critics therefore he & his art faced a potent criticism by accustomed poets & critics. His poetic asset hasn't aesthetics sense in traditional way but demands highly literate reader for its comprehension which was nearly impossible at a broad so this Movement & Lesani Tashkeelat couldn't prevail in common way. In this article I have tried to adumbrate his art & its dynamics and also tried to delineate the true reason of his literary abortiveness.

*لیکچرار، جی اے سی ڈبلیو، جلال پور شریف

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

Key words: New poetry, leesani tashkeelat, traditional, insurrection, obliqueness, originality, undefiled poetic style.

اردو شاعری کی تاریخ میں ''نئی شاعری'' کے نام سے شہرت پانے والی تحریک افتخار جالب کی کاوشوں کا ثمر تھی۔ اس تحریک کے ردّ و قبول کی ہنگامہ آرائی میں سب سے زیادہ وار افتخار جالب نے ہی سہے ہیں اور ہر وار کا جواب شعری اور تنقیدی حوالے سے بھرپور طور پر دینے کی سعی بھی کی ہے۔ اسی بنا پر نئی شاعری کی لسانی تشکیلات اور افتخار جالب ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ لسانی تشکیلات کی نظریہ سازی میں ان کا کلیدی کردار رہا ہے۔ افتخار جالب نے نا صرف معاصر و ما قبل کے ملکی و غیر ملکی، ادبی و سماجی اثرات کے تحت لسانی تشکیلات کا نظریہ پیش کیا بلکہ اسے اپنے تخلیقی عمل سے جوازنے کی بھی بھرپور کوشش کی۔ لسانی تشکیلات کی جو صورت ان کے ہاں نظر آتی ہے اس تحریک سے وابستہ دیگر شعرا کے ہاں موجود نہیں۔ نئی شاعری کی لسانی تشکیلات ان کی فکر و تنقید سے تقویت پاتی ہیں، وہ 1960 کی دہائی کے سب سے بڑے نظریہ ساز شاعر تھے کہ جن کی نظم و نثر اردو شاعری کی روایت میں ہنگامہ آرا رہی۔ ان کا منتہا اک نئی شعری لغت کی زریعے اردو شاعری کی قلبِ ماہیت تھا جس کی سعی انہوں نے اپنی شعری اور تنقیدی تخلیقات کے زریعے کی ان کا پہلا شعری مجموعہ ''ماخذ'' مطبوعہ 1963 اردو شاعری کی روایت سے بغاوت، اسلوبِ شعر سے انحراف بلکہ یک گونہ تصادم اور نئے شعری تجربات کے لئے نئے افق کھوجنے کی کوشش کے طور پر نمایاں ہے۔ پہلے شعری مجموعے سے شروع ہونے والا یہ سفر آخر تک مروجہ جذباتی و لسانی اسالیب کی مسماری میں مسلسل روایت و عدمِ روایت سے جوجتا نظر آتا ہے۔

لسانی تشکیلات وہ مخصوص ذریعہء اظہار تھا کہ جس میں لفظ ایک زندہ حقیقت تجربہ اور شے ہی نہیں بلکہ بیک وقت جزو اور کل کے خصائص بھی سمیٹے نظر آتا ہے۔ لسانی تشکیلات اظہار کی لا مرکزیت اور لا شعر کے ذریعے اردو نظم و شعر کو اس جدید شعری رویے سے آشنائی بخشتی ہیں جو جدید مغربی ادب میں تخلیقی جدت کے طور پر مروج تھا مگر اردو ادب و شاعری اس تخلیقی رویے سے دور جدّت کے نام پر محض روایت دہرا رہی تھی۔ نئے شعرا کا اسلوب، علامتی، تمثیلی، تجریدی اور تجرباتی خصائص سے مملو لسانی تشکیلات کے عمل میں تجرید و تجربہ کو ہیئت و موضوع پر فوقیت تفویض کرتے ہوئے لسانی اور شعری روایت کے انہدام پر اپنا الگ جہانِ فن تعمیر کرتا ہے۔ افتخار جالب کا لسانی تشکیلات کا نظریہ لفظوں کو شے کا درجہ عطا کر کے انہیں قائم بالذات حقیقت گردانتا ہے۔ جہاں اظہار کی لا مرکزیت، علامتی تمثیلی و استعاراتی اوصاف شعری عمل کا ناگزیر حصّہ بن کر ابھرتے ہیں۔ لسانی تشکیلات میں زبان کا استعاراتی عمل قریب کے مماثلتی رشتوں کے برعکس بعید کے مماثلتی و مشابہتی رشتوں پر اپنا شعری جہان

تعمیر کرتا ہے۔ جس سے تخلیق میں ابہام کی موجودگی ناگزیر ہو جاتی۔ ان کی نظمیں استعاراتی جسمیت کی ٹھوس مثال سامنے لاتی ہیں۔ جہاں استعاراتی طرزِ اظہار سے زبان میں ابھرنے والی ٹھوس جسمیت الفاظ کی معنوی حدود میں لامحدود وسعتوں کی امین ہے، جہاں الفاظ معنی کے دروازوں سے مماثل تربیت یافتہ قاری کے لیے حظ و علم کے بے بہا خزانوں کے در کھولتے ہیں اور قاری لفظی، معنوی و تلازماتی دروبست سے آشنائی کے بعد خود کو بحرِ معانی میں غوطہ زن محسوس کرتا ہے۔ لسانی تشکیلات میں استعارہ بیان کی ثیئت سے متعلق ہونے کی بناپر ٹھوس صوری تلازموں کو پیدا کرتا ہے۔ جس میں ہر ایک کا الگ معنوی جہان محوِ گردش محسوس ہوتا ہے۔ یوں استعارہ کی ٹھوسِ جسمیت لسانی جسمیت میں ڈھل کر زبان کی جزوی حیثیت کو کلی حیثیت میں ڈھال دیتی ہے۔ اس عمل میں زبان جزو کی بجائے خود ایک بڑے کل کی صورت میں متعدد اجزا کو خود میں سمیٹے محسوس ہوتی ہے جہاں ہر جزو خود اپنی ذات میں کل کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ زبان کی یہی وسعت شعوری عمل میں ڈھل کر لسانی تشکیلات کی شناخت متعین کرتی ہے وہ لسانی تشکیلات جو ادب میں افتخار جالب کی شناخت بھی ہیں اور ایک متنازع ادبی قرینے کی اساس بھی۔ لسانی تشکیلات کے تحت فنکار مکمل آزادی کے ساتھ نا صرف مروجہ صرف و نحو کو چیلنج کرتا ہے بلکہ شعری تخلیق میں معنوی قرینوں کے نئے در بھی وا کرتا ہے۔ اس بناپر کہ شعری قرینوں کا انحصار مصرعوں کی صرفی و نحوی ترتیب کی بجائے نفسیاتی اور جذباتی اسلوب پر ہوتا ہے۔ چناچہ نئی شاعری میں لسانی تشکیلات کے تحت مروجہ لسانی سیاق و سباق کی شکست و ریخت نئے لسانی امتزاجات اور نئے لسانی اسلوب کی احتیاج تجربات کے ان منطقوں کا لازمی نتیجہ ہے جو نئی شاعری سے پہلے اردو شعرا کے لیے بے معنی تھے۔

افتخار جالب کے ناقد ان پر اعتراض کرتے ہیں کہ انہوں نے لسانی تشکیلات کے نظریے سے نا صرف اپنی شہرت کو نقصان پہنچایا بلکہ ان شعرا کو بھی گمراہ کیا کہ جو ان کے ساتھ چلے، کیونکہ اپنے دورِ آخر میں وہ اس لسانی نظریے سے تائب ہو گئے تھے. اس بات میں صداقت موجود نہیں کیونکہ انہوں نے لسانی تشکیلات کی تردید کسی دور میں بھی نہیں کی اس کا ثبوت " یہی ہے میرا لحن" کی نظمیں ہیں۔ جن میں لسانی شیوہ و شعری اظہار دونوں اسی انفرادیت کا نمونہ ہیں جو افتخار جالب کی لسانی تشکیلات کا خاصا ہیں۔ ڈاکٹر سعادت سعید کے بقول: حبیب جالب کی رفاقت کے زیر اثر انہوں نے اس بات کو محسوس کیا کہ اگر بات عوام تک پہنچانا اور جمہور کی بیداری منظور ہے تو بات عام فہم انداز میں پیش کی جانی چاہیئے۔ لیکن سادہ اندازِ تخاطب و طرزِ سخن کے باوجود انہوں نے روایت کی پیروی نہیں کی بلکہ ان کا لفظی و معنوی سرمایہ روایتی شعری سرمائے سے بہر حال منفرد و ممتاز ہی نظر آتا ہے۔ افتخار جالب کے ہاں لسانی تشکیلات کا عمل دور آخر میں بھی اسی طرح زندہ ہے جیسا کہ دورِ اوّل میں تھا مگر دورِ آخر کی نظموں میں ابہام کا پردا

سرکتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور ابلاغ کے سوتے معنی کے نئے جزیرے آباد کرتے ہیں۔ گو کہ ان کے دورِ آخر کا کلام بھی عام قاری کے لیے بہت حد تک ادق فہم ہے مگر لسانی تشکیلات کا یہ رنگ عصری حساسیت و آگہی کے ابلاغ و ترسیل میں قدرے کم مبہم و غیر گنجلک ہے۔ ڈاکٹر سعادت سعید کے مطابق:

"افتخار جالب کے کلام سے لطف اندوز ہونے کے لیے اک خاص لسانی شعور کا حصول اور اِک خاص قسم کا فہم وادراک ضروری ہے۔ اس کے بعد سمجھنے اور سمجھانے کی منزل آسان ہو جاتی ہے۔"[۱]

جو اطاعت گزار ہو جائے، اس کی خوشبوئے آدمیت تباہ و برباد
بھنبھناہٹ سے کام چلتا ہے۔ مجال کیا جو درونِ آدم کا نعرہ
رزق کھانے کے بعد ہر لمحے مرگِ جرات کا ذائقہ: ترش، تلخ، شیریں فعال
راوی نے کہہ دیا ہے: تمام چہروں کے مسخ ہونے کا وقت آ پہنچا
الیعذر کا چمکتا چہرہ بگڑ گیا ہے، کریہ خنزیر لگ رہا ہے
خدا گواہ، صدرِ محترم، آپ کی شباہت بدل رہی ہے
ہمیں خرابے میں چھوڑ جاتے ہو، ہائے ربّا!
ابھی خرابہ تو نامکمل ہے! گاہے گاہے غریب شاعر کی باؤلی چیخ سنسناتی ہے۔"[۲]

مندرجہ بالا نظم سامراجی معیشت، سیاست اور بے ضمیری و کشمکش کی ادبی صورتحال کو اک نئے تناظر میں سامنے لاتی ہے کہ جہاں قلم کی رفتار ڈالر و دینار کے ایندھن سے چلتی حق وادراک سے نگاہیں چراتی اپنے نفس و ضمیر کا سودا بخوشی قبول کرتی ھے۔ بے ضمیر امانت داروں کا ہجوم ہوسِ زر سے اندھا، اپنے گرد دم توڑتی چیخوں اور سانسوں سے بے بہرہ لکھ لوٹ میں مصروف اعمال کے صلے میں اپنی شباہتوں کے بدلنے سے بے نیاز رقصِ ابلیس میں شامل و مگن ھے۔ عصری آشوب کا علامتی حوالہ بنتی ہوئی یہ نظم دراصل انسان کے تہذیبی، اقداری و روحانی زوال کا نقشہ غیر روایتی انداز میں سامنے لاتی ہے کہ جہاں سرکشی و بدی کی طرف کھنچتے انسان اخلاقی اور روحانی طور پر اس پستی تک آن پہنچے ہیں کہ جو انسان کی بجائے جانور کا مقدر ہے۔ افتخار جالب نے لسانی تشکیلات کے عمل میں لسان و موضوع کو محض بے ہنگم توڑ پھوڑ اور ہنگامے کے سپرد نہیں کیا بلکہ ایک نظریہ ساز شاعر کی حیثیت سے اپنی شاعری کو پرکھا اور پھر اس سے برآمد ہونے والے نظری مباحث کی روشنی میں اپنے معاصر مشرقی و مغربی ادب کا جائزہ بھی لیا ہے۔ ان کی نظمیں سامراجی سیاست و طبقاتی نظام، ملکی و غیر ملکی سیاسی و سماجی صورتحال، بالخصوص ملکی سطح پر ہونے والی اکھاڑ پچھاڑ، آمریت، کشمیر اور مشرقی پاکستان کی صورتحال کے تناظر میں بلیغ استعاروں میں ڈھل کے نئے آہنگ کو فروغ دیتی

ہے، جو معاصر و ماقبل کے شعری سرمائے سے یکسر مختلف ہے۔ اپنے اچھوتے شعری عمل کے ذریعے انہوں نے معاصر عہد کے فرد کی غیر انسانی صورتحال کو تماتر پیچیدگی، بے معنویت، غلاظت و حیوانیت کے اس ماحول سمیت منعکس کیا ہے کہ جس میں وہ فرد زندگی کے دن پورے کر رہا ہے۔ انہوں نے اپنی نظموں میں مہیب و گھناؤنے معاشرتی اعمال کو لفظوں کے ریشمی لچھوں میں لپیٹنے یا ملمع سازی کی کوشش نہیں کی بلکہ مسائل و معاملات کی شدت اور اس میں پنپتی انسانی اذیت کو واشگاف و موزوں الفاظ میں اس طرح پیش کیا ہے کہ ذہن مسائل کے محور سے ہٹنے کی بجائے مکمل طور پر حساسیت کے حصار میں گھرا رہتا ہے۔ انہیں جس طرح عزتیں ارزاں و پامال نظر آئیں، دن لوٹ لکھ لوٹ کے ہنگام دکھائی دیئے، امرا کے جلسوں میں رقص و سرود اور جسموں کے بازار سجے دکھائی دیئے، زمانے کی ہوا پلٹتی محسوس ہوئی یا مستقبل میں کسی سہانے خواب کے شہپر سر سے سر سراتے گزرے انہوں نے بلاواسطہ و براہِ راست دونوں طرح سے اُسے قاری تک منتقل کرنے کی کوشش کی۔ بقول ڈاکٹر سعادت سعید:

> ''بنگال کی تحریک کو وہ محض گھیراؤ کی تحریک نہیں کہتے۔ تنظیم کے افلاک میں کوندے کی لکیر جانتے ہیں۔ وقت کی یلغار شقی القلب درندوں کے لیے موت کا پیغام ہے۔ انہیں جبر کی عیاشی سے مخمور شیطانوں کا خاتمہ کچھ زیادہ دور نہیں لگتا۔ جہان محنتی ہاتھوں کا راہنما معلوم ہوتا ہے۔''[۳]

> ''ہر ہوسناک بہیمانہ شہنشاہی کے دن لدنے کو ہیں
> ہر اولاامر کو مژدہ ہو کہ قہاری کے دن تھوڑے ہیں سر کچلیں گے
> چوراہوں میں لٹکائیں گے خوش بختی کے ان غاصبوں کو پوچھیں گے کس منہ سے غریبوں کے جلوسوں کی قیادت کو نکل آئے تھے؟ ہاں فکر نہیں سارے لعینوں کی زبان گدّی سے کھچ جانے کو ہے۔''[۴]

مندرجہ بالا نظمیں اس عصری حسیّت اور سماجی دردمندی کو بھی نشان زد کرتی ہیں کہ جن کی عدم دستیابی کی بنا پر نئے شاعر کو فراری، انسانیت سے غیر وابستہ اپنے لاشعور کی بھول بھلیوں میں کھویا، اپنے گرد سفر کرتے زمانے کے مصائب سے بے بہرہ خود غرض انسان گردانا جاتا تھا۔ افتخار جالب کے ہاں عصری حسیّت و سماجی دردمندی بدرجہ اُتم موجود ہے مگر اس کا انداز کچھ نرالا ہے۔ اور یہ نرالا انداز جیمز جوائس کے تتبع میں ''لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر'' میں اپنی انتہاؤں پہ نظر آتا ہے۔ ''یہی ہے میرا الحن'' کی نظموں تک ایک نیا رنگ اختیار کرنے والی لسانی تشکیلات کی ابتدا ''ماخذ'' سے ہوئی۔ ماخذ ۳۶ نظموں پر مشتمل شعری مجموعہ ہے جس میں اردو شاعری کے روایتی اسلوبِ شعر سے انحراف و تصادم اور اک تازہ رنگ شعری عمل کی کاوش کے لیے تجربے کا اجتہاد متنوع اشکال میں نظر آتا ہے۔ ماخذ سے فروغ پانے والا لسانی تشکیلات کا عمل انفرادیت و اجتہاد سے عبارت ہے۔ ڈاکٹر انیس ناگی کے بقول: ''وہ

مروجہ جذباتی و لسانی اسالیب کو مسمار کرنے کے لیے بڑی شدت سے روایت اور عدم روایت سے دست و گریبان نظر آتا ہے۔ اس نے نئے شعری اسلوب کے امکانات کا جائزہ لینے کے لیے شعری زبان اور تخلیقی عمل کے خطرناک حد تک تجربات کیے ہیں۔ اس اعتبار سے ''مآخذ'' کی حیثیت اردو شاعری کی روایت میں تجرباتی ہے۔''[۵] ماخذ کا دیباچہ لسانی تشکیلات کے جواز کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ جس میں افتخار جالب نے ہم عصر اور ما قبل کی شعری روایت و اسالیب کے رسمی ادراک سے آگے بڑھ کے شاعری کو اک نئے انداز سے مدون کرنے کی نظری بنیاد فراہم کی ہے۔

مآخذ کا دیباچہ نئی شاعری کو بنیاد ہی فراہم نہیں کرتا بلکہ ادبی و شعری ایوانوں میں وہ ہلچل پیدا کرتا ہے کہ جس کا تحرک ابھی تک فعال ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری کی طرح ماخذ کا دیباچہ بھی اس حوالے سے بطورِ خاص قابلِ ذکر ہے کہ اس دیباچے کے بعد اردو ادب میں دو تنقیدی گروہ ابھر کر سامنے آئے جنہوں نے قدیم و جدید اور روایتی و غیر روایتی کی واضح حد بندی کر دی—افتخار جالب کے نزدیک ہمارا اندازِ زیست بدل چکا ہے۔ سماجی، سیاسی اور علمی مسائل کے تغیر و تبدل نے جذبات و احساسات کو بھی تبدیلیوں سے دوچار کر کے محبت و نفرت کے مفاہیم کو بھی نئے تناظر عطا کیے ہیں افتخار جالب کے مطابق:

> ''سیاسی، سماجی اور علمی مسائل نے ہمارے اعتقادات بدل دیتے ہیں۔ کیا ہماری محبت اور نفرت کے رشتے اور مفاہیم آج بعینہٖ وہی ہیں جو پہلے تھے۔ ہر گز نہیں۔''[۶]

ان کے الفاظ میں ''لسانی حرمتیں ایک اسلوب زیست سے جنم لیتی ہیں اور اسلوب زیست سماجی مفاہمتوں، لسانی تعینات اور لسانی عادات کو ایک وحدت دیتا ہے۔ چونکہ یہ تمام عناصر ایک بحران کا شکار ہیں۔ اس لیے ان کے پس پردہ اسلوب زیست اور اس کے حوالے سے لسانی حرمتیں اکھڑ چکی ہیں۔ انہیں چیلنج کرنے کی بجائے ردّ کرنا چاہیئے کہ یہ حرمتیں نام نہاد ہیں۔ عملاً ان کی کوئی حیثیت نہیں یہ لڑھکتی ہوئی روکاوٹیں ہیں ہماری ذات کو گرفت میں لینے والی قوتیں نہیں۔''[۷] لسانی تشکیلات کے لیے اگلا جواز فراہم کرتے ہوئے انہوں نے کہا:

> '' شعری مواد کے ابلاغ کے وسائل تجزیاتی نہیں۔ تجزیہ اپنی حقیقت میں چند اصولوں اور مفروضوں کو صحیح مان کر ان کے مطابق مواد کے حصّے کرتا ہے۔ چھوٹی چھوٹی اکائیوں کو قائم کر کے ان کے قدر مشترک دریافت کرتا ہے، انہیں ربط دیتا ہے اور منظم کرتا ہے۔ یہ ترتیب جاری رہتی ہے تاآنکہ منظم فکری نظام مرتب ہو جاتا ہے۔''[۸]

جبکہ

> ''شعری مواد اور معانی ایک ہیں۔ اس لئے شعری مواد کو خارجی دنیا کا پرتو قرار دینا غلط اور خارجی دنیا کی

عکاسی کو ادب کا مقصد بنانا بے معنی ہے کہ شعری مواد قائم بالذات شعبہ ہے، ذریعہ ءِ اظہار نہیں۔''[۹]

چنانچہ افتخار جالب نے لسانی تشکیلات کے دائرہ عمل سے باہر شعری و لسانی رویوں پر طنز کرتے ہوئے کہا کہ:

''بعینہٖ ترسیل کا فریضہ قواعد و منطق کے زیرِ اثر لکھی ہوئی چیزیں بطریقِ احسن پورا کر سکتی ہیں کہ ان میں ترتیب، تدوین اور تجزیہ کے تمام عناصر موجود ہوتے ہیں۔ ایک حل یہ بھی ہے کہ آپ شعر و ادب کو چھوڑ کر قواعد اور منطق اپنا لیں۔ خیال جذبہ یا ذہنی اندوختہ بعینہٖ قاری تک پہنچتا رہے گا۔ نامیاتی حس و حرکت کی خواہش البتہ ترک کرنا ہو گی۔''[۱۰]

افتخار جالب کے مطابق:

''تخلیقی، تازہ، ہزار شیوہ لسانی رابطوں کے خلاف ابہام کے نعرے لگانے والے انہیں یک جہتی افادیت کی سطح پر لا کر بچوں کی طرح خوش ہوتے ہیں۔ اس صورتحال سے عہدہ برا ہونے کی دو صورتیں ہیں۔ اولاً سکہ بند زبان سے اجتناب کیا جائے۔ زبان کے سکہ بند ہو جانے کے معنی ایک وقت میں دریافت شدہ لسانی رابطوں پر قناعت کرنے اور بڑھتی پھلتی پھیلتی زندگی سے تعلق منقطع کرنے کی ہیں۔ ثانیاً یہ کہ سکّہ بند زبان پر تشدد کیا جائے اور یک جہتی الفاظ کی جگہ تخلیقی ہزار شیوہ، گنجلک لسانی رابطے کام میں لائے جائیں۔ یعنی لسانی حرمتوں کو چیلنج کیا جائے۔''[۱۱]

اس تمام ترجہد کا مقصد اِک نئے شعری رویے و محاورے کی بازیافت تھی کہ جو نئے اسلوب زیست کی شناخت و تفہیم کے لیے معاون ثابت ہو سکے۔ یہ شعری محاورہ وہ لسانی تشکیلات تھیں جنہوں نے ماضی کی شعری و فنّی روایت سے منہ موڑ کر نئے لسانی مرکبات کی تشکیل کی ابتدا کی کیونکہ جدید اسلوب حیات سے آگاہی نئے لسانی مرکبات کی تشکیل اور نئے سیاق و سباق کی تعمیر کے بنانا ممکن تھی۔ چنانچہ اس تمام تر صورتحال کے تناظر میں یہ ضروری ٹھہرا کہ لسانی تشکیلات کے تحت گنجلک لسانی رابطے فعال ہوں۔ ان لسانی رابطوں کی فعالیت اِک نئے طرزِ حیات سے جنم لیتی ہے پھر ان تجربات کی شناخت نئے لسانی رابطوں کی صورت ممکن ہوتی ہے۔ لسانی تشکیلات کے تحت شاعری میں افہام کے تجزیاتی وسائل سے انحراف اور مروجہ شعری زبان پر تشدد کر کے پرانی لسانی حرمتوں کی شکست و ریخت ضروری ہے۔ لسانی تشکیلات کے پورے عمل کا خلاصہ افتخار جالب کے مضمون ''لسانی تشکیلات'' ''مشمولہ نئی شاعری: تنقیدی مطالعہ'' میں موجود ہے۔ یہاں اس بات کا تذکرہ اہم ہے کہ ''مآخذ'' کی ۳۶ نظمیں لسانی تشکیلات کا عملی اظہار ہیں جن میں ایک طرف تجربے کی شناخت نئے لسانی روابط کی مرہون منت اور افہام کے تجزیاتی وسائل سے ماورا ہے۔ دوسری طرف یہ نظمیں مروجہ لسانی حرمتوں کی شکست و ریخت اور شعری زبان پر تشدد کے بعد اِک نئی زبان کے ظہور کی بنیادی کڑی ہیں۔ افتخار جالب کی یہ نظمیں ''لسانی تشکیلات'' کے نظریات

کے تحت ایک خاص تنظیم و منصوبہ بندی کو آشکار کرتی ہیں۔ اور افتخار جالب کے فکری رجحانات تنظیم، تجربہ و انفرادیت کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ شعری مجموعے کا نام ''مآخذ'' بھی مجموعے میں موجود نظموں کے فکری و عملی دائروں کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ حیات انسانی کے مآخذ کا بیان عہدِ گزشتہ میں الہامی اور مذہبی تصانیف کا حصّہ رہا ہے۔ عہدِ حاضر میں حیات انسانی کے مآخذ کی جستجو تجزیاتی اور سائنسی طریقے سے کی گئی ہے۔ لیکن ہر دو صورتوں میں حیات انسانی کے مآخذ کا مسئلہ اعتقادی اور عقلی اعتبار سے اہم رہا ہے۔ ''مآخذ'' میں افتخار جالب نے لسانی تشکیلات کے تحت حیات انسانی کے مآخذ کی جویائی کے لیے دونوں طرح سے استفادہ کیا ہے۔ ان نظموں میں لسانی تشکیلات کی فعالیت عقلی و جذباتی رویوں کے اتصال اور ادراک کے ساتھ اِک نئی شعری روایت کی بنیاد رکھنے کی کوشش میں پیہم مصروف نظر آتی ہے۔ افتخار جالب نے اپنے عہد کے بحرانی دور میں انسانی زندگی کے مآخذ پہ اعتقادی و جذباتی ہر دو حوالوں سے تفکر کیا ہے اور اس مآخذ کی تلاش میں عقیدہ کی بجائے جذبات کو اپنا رہنما جانا ہے۔ اور اس طرح جذباتی ادراک کی معنویت کو عہدِ موجود سے ملحق کر کے بشر کو اس کے ماضی و حال دونوں سے آگاہی بخشی ہے۔

شفاخانۂ جستجو کالی سڑکوں پہ روشن ستاروں کی زہریلی آنکھوں کی دہشت میں جکڑا ہوا ہے
مریض اور مرض اور معالج پگھل پانی ہوئے کھٹالی میں ہیں
کون، کیا، کس کی تشخیص کر دے
سبھی کا بدن اور مرض اور مقام ایک ہے، لاکھ ہیں، آسماں کی نگاہیں!
نگاہوں کے آگے اجالا۔ اجالے کے چو گرد ہالہ۔ فقط ایک ہی ایک: وحدت
بکھرتی، اجڑتی، گنہگار کرتی، دوئی کی ھواؤں سے بالوں کو چھوتی
اٹے، بوالہوس روشنی سے بدن پونچھنے والے ہاتھوں میں رعشے کی بیچارگی ہے، بھنور میں
ہوا، بکھرے بالوں کو حفظِ مراتب کی ترغیب دے
آتے جاتے کرشموں کی تحصیل کشکولِ شوقِ برہنہ کا مسلک نہیں
کوئی دریا کی لہروں پہ رکتا نہیں
سنگریزوں کے پہلو چھلے جا رہے ہیں[۱۲]

افتخار جالب کی نظموں میں لفظ ''میں'' ایک ہمہ جہت فکری و شعری زاویہ بن کر ابھرا ہے۔ ان کی نظموں کا ابلاغ و افہام بھی اسی ''میں'' کا دریوزہ گر ہے، سرسری نگاہ سے دیکھیں تو ''میں'' شاعر کے ذاتی تجربات کے ادراک و اظہار میں صیغۂ متکلم بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ جو اس بات کی طرف متوجہ کرتا ہے کہ شاید شاعر خود مرکزیت کا شکار ہو کر محض اپنے ذاتی احساسات و جذبات کو بیان کر رہا ہے اور تمام نظموں کا منبع و مصدر شاعر کی ذات ہے۔ مگر

شعری حقیقت اس سے وسیع تر ہے۔ فنی تشکیل کے عمل میں ''میں'' محض ذات کا استعارہ نہیں بلکہ متنوع شعری جہات و امکانات کی کلید ہے۔ ''میں'' روشنی، انا، حرکت، حرارت، وجود، حقیقت، احساسِ ذات اور ایک مخصوص عصری و زمانی شعور کے متنوع معانی میں اپنی تفہیم و تشریح کرواتا ہے—— یہ ''میں'' محض ''میں'' نہیں بلکہ اس میں ''تو'' کا صیغہ بھی شامل ہے۔ اور ''میں اور تو'' کا یہ ملاپ ایک ہی وقت میں انسانی حقیقت کے معروضی و شعوری حقائق کی موجودگی کا اظہار ہے۔ جبکہ اپنی تکمیلی اور جامع صورت میں یہی ''میں'' بدلتے ہوئے زمانی شعور کی صورت فنی اظہار میں جابجا جھلک دکھلاتا ہے۔ لفظ ''میں'' عربی و فارسی شعر و ادب میں بھی مقبول ترین شعری وسیلہ رہا ہے جسے صوفیا نے تسلسل سے اپنی شعری کاوشوں میں جگہ دی ہے۔ ان کے ہاں بھی ''میں'' تخلیقِ حیات و کائنات اور خود شاعر کی ذات کا بنیادی محور بن کر متنوع اشکال میں سامنے آیا ہے۔ افتخار جالب کی لسانی تشکیلات میں ''میں'' کا سفر تجربات اور تجزیات کی پیش کش میں مستعمل استعاروں اور کتابوں کے حوالے سے صوفیانہ تشکیلات سے مماثل ہے۔ مگر تفریق سیاق و سباق کے حوالے سے در آتی ہے۔ کیونکہ افتخار جالب کی لسانی تشکیلات میں '' میں'' کی مسافرت صوفیا کے برعکس مافوق الفطرت یا روحانی ہونے کی بجائے حیاتِ انسانی کے مادی و محسوساتی ''ماخذ'' کی جستجو میں درپیش مختلف زمانوں اور قرائن کا سفر ہے، جو بالآخر ابتدائے آفرینش تک جا پہنچا ہے۔ افتخار جالب کا طرزِ فکر و ادراک اساطیری ساخت کا حامل ہے۔ وہ اپنے عہد کے تجربات و مسائل کی جویائی کے لیے حیات انسانی کے اساطیری ماضی کی طرف قدم بڑھاتے اور مختلف فطری و بنیادی رویوں کی صداقت کو عہدِ موجود کے حقائق کے حوالے سے ثابت کرتے ہیں۔ افتخار جالب کی نظمیں ماضی کی شعری روایت کو ردّ کر کے فکری سطح پر انسانی ماضی کو تلاشتی ہیں اور اس تلاش میں ماضی کی انسانی شخصیت کو جس انداز میں پیش کرتی ہیں وہ انداز اردو شاعری کے لیے بالکل جدا اور انوکھا محسوس ہوتا ہے۔ اسی بنا پر عام قاری کے لیے اس کی تفہیم مشکل ہے نتیجتاً ردو منفی تنقید افتخار جالب ک فن کے لئے لازم ٹھہرتی ہے۔ افتخار جالب کے لیے ماضی ایک پرجوش و متلاطم بحرِ بیکراں ہے جسے دور سے دیکھنے اور محسوس کرنے کی بجائے اس کی غواصی ضروری ہے۔ چنانچہ ماخذ حیات کی دریافت کے لیے لکھی پڑھی اور سنی سنائی باتوں پر کان دھرنا بیکار ہے بلکہ ماضی کے سمندر میں اترنا اور زندگی کے تخلیقی مظاہر کا تجربہ و مشاہدہ ذاتی سطح پر کرنا لازم ہے۔ چنانچہ تجربات و مشاہدات کی یہی گہرائی ان کی نظموں میں حیات و کائنات سے متعلق تجربات و ادراک کا اِک نیا در کھولتی ہے جس میں ''میں'' کا تصور شخصی و انفرادی انا کے حصار سے نکل کر ایک وسیع کل کو محیط ہو جاتا ہے۔ زندگی کا بنیادی جزو پانی ہے۔ اور یہی پانی حیات کا ضامن ہے۔ مذہبی و علمی حوالے سے بھی اس بات کا اظہار جابجا موجود ہے کہ ظہورِ حیات سے پہلے کائنات سیّال صورت میں موجود تھی۔ جس نے بعد ازاں گوناگوں صورتوں میں

ظہور پایا۔ افتخار جالب کی لسانی تشکیلات ''دھند'' کی صورت میں اسرارِ حیات کھولتی ہیں وہ زندگی کے ابتدائی عمل کا مشاہدہ بصورت آب کرتے ہیں اور ما قبلِ حیات، موجوداتِ کائنات کو دھند میں ملفوف پاتے ہیں مگر زندگی کے جنم سے ''دھند'' جو کسی راز کی طرح کائنات کو گھیرے ہوئے تھی کئی اور رازوں میں ڈھل کر سامنے آتی ہے۔

''دھند''

روشن۔روشن۔روشن

آنکھیں یوں مرکوز ہوئی ہیں جیسے میں ہی میں ہوں۔۔۔۔۔ مجھ میں

لاتعداد فسانے اور معنی ہیں۔ میں صد ہاراز چھپائے پھرتا ہوں

میں خوش قسمت ہوں۔۔۔ میرے ساتھ یہاں جہانِ رنگ ورعنائی ہے''[13]

کائنات کے دورِ اولین میں حیات نے اثبات ذات ''میں'' کی صورت کیا اور یہ ''میں'' یعنی ذات اس قدر اہم تھی کہ اس میں صد ہاراز آن ٹھہرے بقول انیس ناگی'' اس وقت شعورِ ہست مخفی لفظ ''مطلق'' تھا اور جب وہ پھوٹ بہا تو' میں' سے 'تو' کی آفرینش ہوئی۔ زندگی نے 'تو' کی آفرینش تضاد اور تصادم کے لیے کی کہ اس کے امکانات ظہور پذیر ہو سکیں، شعورِ ہست نے اپنی معنویت 'پانی' کی سیال ماہیت یعنی حرکت سے حاصل کی'' چنانچہ

''میں دھرتی پہ مست خرامی کرتا

اور دریچہ بند نہاں خانوں سے روحِ یزداں کی خوشبو اٹھتی ہے

میرا سرد شام معطر کرتی ہے

اور میری تقدیر جہان خلق ہوئی ہے

جو ارماں کسی کے دل میں ہے، میں اس کی خوشبو ہوں

وامسرت کا ارض وسماں میں پھیلا نغمہ

جب محبوب تلک جا پہنچے

تو پھر میں

اور نہ شریانوں میں بہتا خون خرابہ

بلکہ لفظِ مطلق بن جاتا ہوں''[۱۴]

ہستیءِ مطلق یعنی سمندر سے قطرے کا جدا ہو کر ایک وجود و شکل میں ظاہر ہونا تا کہ وہ اس ''ہستیءِ مطلق'' کا عرفان پائے کہ جو اس قطرے یعنی فانی وجود کا منبع و مصدر ہے۔ پھر اسی ذات کی ہستی میں فنا ہو کر ''میں نا ہیں سب

تو'' کا آوازہ بلند کرنا اور قطرے میں سمندر اور آنکھ کے تل میں فلک کو سمیٹ لینا اسی ہستیءِ مطلق سے عشق و آگہی کا صلہ ہے کہ جب روحِ یزداں کی خوشبو روحِ خاکی کو سبک رو کر کے خوشبو میں ڈھال دیتی ہے اور اک نئے سفر کی ابتدا ہوتی ہے۔

'' میں دھرتی پر مست خرامی کرتا، اپنے من کے درد و غم میں
حیراں حیراں سوچ رہا تھا
بکھرے بکھرے جانے پہچانے انجانے چہرے
آنکھیں چوم رہے تھے
چیزوں میں کچھ روپ نہیں تھا، بیزاری تھی
قدرت کی آواز اچانک آڑے آئی اور تحیّر کے عالم میں صماً بکماً
اپنا آپ تلاش کروں''[۱۵]

پانی کا یہ سفر در حقیقت شعورِ ذات کے اثبات کی جستجو ہے۔ ابتدائے حیات میں اشیا معنویت سے تہی تھیں ہر سو تحیّر و سکوت کا عالم زمان و مکاں کی وسعتوں میں ہو نکتا تھا۔ تحیّر میں موجودات کے وجود نے تلاشِ ذات کو مہمیز کیا اور حیات لمحہ بہ لمحہ مسلسل بڑھوتری کے عمل سے دوچار بالآخر بصورتِ انسان ظاہر ہوئی۔ افتخار جالب کی نظموں میں ابتداً عناصرِ کائنات حرکت، فطرت اور ہست کے استعارے ہیں جن کی سب سے زیادہ ارفع، اور حساس شکل بصورت انسان سامنے آتی ہے۔ بشر کے روپ میں عملِ جستجو زیادہ پیچیدگی سے دوچار ہوتا ہے۔ اسی بنا پر افتخار جالب جستجوءِ معانی و اثباتِ حیات کے عمل میں تحت الثریٰ سے سدرۃ المنتہیٰ تک کا راستہ کھوج آتے ہیں۔ مگر انسانی زوال کے باوجود ہزیمت و شکست کو مقدر جان کر اپنی ذات کو اندھیروں کے سپرد کرنے کی بجائے انسانی کی فی الاصل ارفع ہستی اور لامحدود قوت پر اعتماد کر کے زندگی کو نئے حوصلوں کی کمک بھیجتے ہیں۔ افتخار جالب کی لسانی تشکیلات حیات کی جس حقیقت کی تشکیل کرتی ہیں ''وہ خود نگری کے داخلی عمل اور جہاں بینی کے خارجی عمل سے صورت اختیار کرتی ہے۔ یہ حقیقت کے موجودات میں شعورِ ذات کا اثبات ہے اور اسی اثبات سے ہی زندگی میں حوادث اور تصادم کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ یہ وہ ہمہ گیر اور ہمہ جہت حقیقت ہے جس میں ہبوطِ آدم کا واقعہ ایک معمولی حیثیت رکھتا ہے۔ حقیقت میں '' میں ہوں'' ایک بہت بڑا جذباتی اور تصوراتی تجربہ ہے۔ افتخار جالب جس حقیقت کا اپنی ذات کے ذریعے دعویٰ کرتے ہیں۔ وہ عدم سے ہست کا شعور ہے۔'' افتخار جالب کی نظموں میں تلاشِ ذات، شعورِ ہست اور مقصدِ حیات کی مسافرت بظاہر تو صوفیانہ اسلوبِ حیات سے مستعار ہے لیکن ان کی شاعری میں اس کا سیاق و سباق روایتی

تصور سے منفرد و مختلف ہے۔ اگرچہ ان کی نظموں میں زیتون، ربّ لیالی، رجعتِ عقبیٰ، النفس، آفاق، جہنم، کن فیکون، ہفت سماوات، عقبیٰ، روحِ یزداں، کلمۃ الحق، لفظِ مطلق، تائیدِ غیبی، سدرۃ المنتہیٰ، معرفت، تحت الثریٰ، اور توبہ واستغفار وغیرہ جیسی صوفیانہ و مذہبی اصطلاحیں موجود ہیں لیکن ان کے ساتھ ساتھ غیر مذہبی اساطیری حوالوں بھی برابر فعال ہیں۔ مذہبی و صوفیانہ علائم ورموز کے ساتھ منسلک اساطیری حوالے ایک طرف تو ان کی لسانی تشکیلات کی فعالیت کا نقشِ منفرد ہیں اور دوسری طرف یہ معنوی طور پر حیاتِ انسانی کے ماضی کے وہ بند در کھولتے ہیں جب مذاہب وادیان بھی نقشِ باطل تھے اور ان کا وجود ظاہر نہیں ہوا تھا۔— "مآخذ" میں افتخار جالب کی لسانی تشکیلات فکرِ انسانی کے نقشِ اوّلیں کی صورتیں واضح کرتی ہیں اور انسانی ارتقا کی کڑیاں کھلتی چلی جاتی ہیں۔ ان کی فنی جہات ابتدائے آفرینش سے عہدِ حاضر تک کے زمانی و مکانی سلسلے کو انسانی فکر وجذبات کے تحت مرتب کرتی ہیں اور عہدِ حاضر و گزشت میں اساطیر وآرکی ٹائپس کے ریشمی دھاگوں کے ذریعے ناتا استوار کرتی ہے۔ لسانی تشکیلات کے اس عمل میں بشری فکر وجذبات اور حیات انسانی کے ماخذات کے حوالے سے افتخار جالب کا رویہ کہیں تائیدِ غیبی کا ہاتھ تھامتا ہے تو کبھی موجوداتِ ہستی میں تسلسل سے جاری اصولِ زیست و تخلیق کو عقلی بنیادوں پر قبولیت بخشتا ہے۔ اس نوع کا تضاد متعدد نظموں سے ہویدا ہے جس سے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنے تنقیدی نظریات میں انہوں نے جس ماضی کو کلّی طور پر ردّ کرنے کی خواہش کا اظہار کیا ہے اس سے وہ مکمل طور پر منحرف ہو نہیں پاتے۔ بلکہ ماضی کے ردّ و قبول کی آویزش سے اِک نیا راستہ تلاش کر کے اپنی راہ خود متعین کرنے کی جہد میں مصروفِ عمل ہیں۔ انہوں نے ماضی کے صوفیانہ و مذہبی علائم استعارات ورموز کو محض وراثت کے طور پر سینے سے لگانے کی بجائے خود احساسِ ماضی کا تجربہ کیا ہے۔ اسی بنا پر ان کی نظموں میں فکری اعتبار سے ہبوطِ آدم اور ابتدائے کائنات کے نیم مذہبی و سائنسی تصورات دستیاب ہیں۔ مگر" مآخذ" میں لسانی تشکیلات کا عمل حیاتِ انسانی کے حوالے سے بشر کے تجربات اور واردات کا ایک مکمل و مرتب سلسلہ تشکیل دینے کی سعی کرتا نظر آتا ہے۔ جو ابتدائے حیات کے اعتقادی نظام اور اساطیری سلسلوں کے مختلف ادوار سے ہوتا ہوا عہدِ حاضر میں آن ٹھہرتا ہے جہاں جہدِ انسانی کا لامتناہی تسلسل "مآخذ" کی نظموں کے تحت اپنی تصویر مکمل کرتا ہے۔

"۔۔۔کونسی شے متحیّر ہو گی، کون دوبارہ ملک عدم پر پردۂ موجودات چڑھائے گا
میں کچھ نہیں کہتا، میرا مقصد پھیلاؤ سے حرفِ خفی کو جلی کرنا ہے، کوکھ میں بیج بکھیرنا
اپنا فرض ادا کرتے ہی جل مرنا ہے۔"[۱۶]

افتخار جالب کی نظموں میں نسل انسانی کے ارتقائی سلسلے ان کے شعری و فکری ارتقا کے ساتھ ساتھ محوِ سفر

رہتے ہیں۔ ان کے نظامِ فکر کے ابتدائی حصّے میں تجربات کی نوعیت تصوراتی و تجریدی ہے جو ایک طرح سے شخصی و انفرادی بھی محسوس ہوتی ہے۔ وہ جب حرفِ خفی کو جلی کرنے کا قصد کرتے ہیں تو ان کی نظموں میں تجربات کے نئے سلسلے آشکار ہونے لگتے ہیں۔ مگر جب وہ ماضی کے شعور و تجربات کا خزینہ سنبھالے حال میں داخل ہوتے ہیں تو حال کی زمانی و انسانی صورتحال انہیں نئے بحران و شدائد سے دوچار کرتی ہے۔ ماضی کا فکری اثاثہ حال کی ضروریات و اسالیب سے ہم آہنگ ہونے سے قاصر رہتا ہے اور حال کی مادی اقدار اور مسائل کی نوعیت شاعر کی فکری و تنظیمی وحدت کو منتشر کر ڈالتی ہے۔ چنانچہ حال کے لمحوں اور حیات کے تقاضوں کا ساتھ دینے کے لیے ماضی کے نظامِ اعتقاد و نظامِ زیست سے دور ہونا لازم ہو جاتا ہے۔ یہ انقطاع عہدِ موجود کی ضرورتوں اور ذاتی انتخاب کا حاصل ہے۔ مگر ماضی کا انقطاع کوئی معمولی عمل نہیں۔ بلکہ صدیوں کے اعتقادی نظام سے یک لخت دوری اس مہیب تنہائی کو جنم دیتی ہے جس کا کوئی علاج نہیں۔

" ربّ لیالی! تیری ضو کی آنچ نرالی
تجھ بن ویرانے میں ازلاں والی تاریکی، تنہائی
میں؟ میرا کوئی انت نہیں ہے
اپنی وسعت میں گم ہو کر راہ بھلائی، آنچ گنوالی
میرا قدم رنجہ کا طالب سایہ سوکھ گیا
میں کھوتے کھوتے حیرت خیز تعاقب میں نکلا
آج مجھے معلوم ہوا ہے
بھول مری تقدیر ہوتی ہے"[۱۷]

مذہبی اقدار و مابعد تصور سے علیحدگی کا عمل جس تنہائی اور ویرانی کو پیدا کرتا ہے ان کا فنی عمل اس کی رمزیت کو بدل کر اسے فرد سے اجتماع تک لے جاتا ہے۔ اور صدیوں کے منظم اقداری نظام کی عمارت جب زمین بوس ہوتی ہے تو اس کا نتیجہ انفرادی و اجتماعی طور پر بے بسی، بے کسی، معاشرتی حیات میں اقدار کے تذبذب اور مستقبل کی تاریکی کی صورت میں سامنے آتا ہے:

"تغیر تبدّل کی موجیں لپکتی ہیں
فقروں میں تعبیر کی معذرت ہو تو ہو، اور کچھ بھی نہیں
مجھ کو تاریک دیوار ٹھنڈی عقوبت کے سائے میں تحلیل کرتی ہے
میں چیختا ہوں

بتاؤ بتاؤ مرے خواب کس کھیت میں دفن ہیں
میں نہیں جانتا۔ موت کھیتوں میں اُگتی نہیں ہے
شبیہوں کا پگھلاؤ: پرھول، سحر آفریں۔ آدمی کی وراثت۔ نیا آئینہ۔ اُسکی
آنکھیں اکیلے میں پتھرا گئیں۔ نیلے صحرا میں شاداب سورج ستارے کنول
میری ہستی کے تاریک خوابوں میں دیوانگی، شعلے، پگھلاؤ''[۱۸]

انیس ناگی کے بقول:

''افتخار جالب جب ماضی سے علیحدگی اختیار کرنے لگتا ہے تو اس کے مسائل اور تجربات کی نوعیت بدلنے لگتی ہے۔ ماضی کے تجربات میں سے گزر کر اس سے علیحدگی کچھ عجیب سی معلوم ہوتی ہے مگر شاعر جس زمانے سے روبرو ہے اس کے استفسارات کی نوعیت ماضی سے اس کی وابستگی منقطع کر دیتی ہے۔ ایک ایسا شخص جو ماضی کے اساطیری صداقتوں پر یقین رکھتا ہو جب اس کا سامنا ایسے زمانے سے ہو جو بے ترتیب اور بے ہیئت ہے، اس کے یہاں تنہائی اور تنہائی سے پیدا شدہ وحشت کا در آنا ضروری ہے۔''[۱۹]

اسی بنا پر افتخار جالب کا اپنے عہد کے حقائق اور زوال پذیر اقدار سے برتاؤ تلخی و ترشی کا مظہر ہے۔ زمانے کی ہوا انسانی منافقت اور معاشرتی ناانصافی سے اس قدر مملو ہے کہ بشر کا بشر سے رابطہ محال ہے۔ افتخار جالب کی نظمیں اسی تنہائی و انتشار کی کیفیات کے تحت ہمعصر صورتحال سے رابطہ استوار کرتی ہیں اور انسانی حیات کے مآخذ اور بشری جستجو کی مابعد الطبیاتی و مذہبی صداقتوں کی کھوج میں نکلنے کی بجائے اِک نئی جدوجہد کی طرف قدم بڑھاتی ہیں۔

''میں اوہام پرست نہیں ہوں
ہفت سماوات اور زمیں گردش میں قید ہوئے
سارے تعلق ٹوٹ گئے
مجھ سے کیا پوچھ رہے ہو؟ میں ہر راز بیاں کرنے سے عاجز ہوں
میرے پاس کسی کا نام نہیں ہے
میرے کان حقیقت کی آواز نہیں سنتے
شک، سرگوشیوں کے نقارے میں
استفسار ہی استفسار جواب نہیں''[۲۰]

مندرجہ بالا نظم نئی شاعری کے مسائل کے تعین کی اہم کڑی ہے۔ جہاں ماضی کی فراموشی و حال کی بے تسکین پذیرائی آنے والے عہد کا نقش مرتب کرتی ہے۔ افتخار جالب ماضی کی وراثتی حقیقتوں اور صداقتوں کی صدا سننے

سے انکاری ہیں۔ وہ کسی مروّجہ حوالے یا سند کو مسائل کی توجیح کے لیے استعمال کرنے پر آمادہ نہیں اور رموزِ حیات کو بھی بیان کرنے سے عاجز ہیں کیونکہ عہدِ حاضر کے جن لمحوں میں وہ جی رہے ہیں، ان میں حوالوں کی تعبیر کا انداز مختلف ہے۔ استفسار اور اس کا جواب دینے کے لیے ہیکلی قوت درکار ہے، جو موجود نہیں۔ ایسے میں جوابات کی عدم موجودگی وحشت و تشدد کی ان کیفیات کو جنم دیتی ہے جو ان کی لسانی تشکیلات کا امتیازی نشان بن جاتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود افتخار جالب کا ذہن محض تشدد و بے ہیئتی کو قبول کرنے کی بجائے اپنے تجربے اور سوچ کا انداز خود متعین کرتا ہے اور وہ کہتے ہیں:

" تجزیہ اور تجرید میرے لیے زادِ راہ ہے
میں تشکیک و تقدیر کی سرزمین کا عجیب رکھ رکھاؤ سے جغرافیہ لکھ رہا ہوں۔"[۲۱]

ان کی نظمیں فکری خود اعتمادی کا گہرا نقش لئے ہوئے ہیں۔ شاعر کو یقین ہے کہ وہ زندگی کے جن نئے مآخذات کی تلاش میں ہے وہ عہدِ موجود کے اسلوبِ حیات کے حقیقی ترجمان ہیں۔ چنانچہ یہ خود اعتمادی کچھ اس انداز سے اپنا اظہار کرتی ہے:

" میں اصطلاحات کی نئی کونپلوں کی خوشبو کو سونگھتا ہوں
عجیب قصّہ ہے
کوئی آوازۂ سحر تاب سن سکے تو

میں شورِ شہر بدن میں ڈوبا ہوا پرندہ ہوں
بعد مدت کے وقت سطحِ خیال پر کھینچ لایا ہے
دن بدن بدلتی مہیب ہوتی حقیقتیں دائرے کی گردش میں آ گئیں
میں زندگانی کے خوشنما پیرہن کو خاکستری ارادوں کے ہاتھ میں دے چکا ہوں"[۲۲]

افتخار جالب نے لسانی تشکیلات کے نظریئے میں منطقی اثباتیت پسندوں سے گہرا اثر قبول کیا تھا۔ لسانی تشکیلات کے نظری مباحث میں ان کے متعدد حوالے سامنے آتے ہیں۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ افتخار جالب منطقی اثباتیت پسندوں سے متاثر تو تھے مگر منطقی اثباتیت کے فلسفے کو پوری طرح سمجھنے اور شعری عمل میں اسے برتنے میں ناکام رہے۔ لسانی تشکیلات کے عمل میں افتخار جالب کی نظموں میں اصطلاحات کی نئی کونپلوں کا علم منطقی اثباتیت پسندوں کی دین ہے۔ انیس ناگی کے بقول:

"افتخار جالب منطقی اثباتیت پسندوں کی طرح اصطلاحات کی نئی کونپلوں کو 'علم' کا ذریعہ بناتا ہے۔ چنانچہ

اس تصور کے ساتھ ہی اس کا حقیقت کا تصور بھی بدل جاتا ہے۔ وہ زندگی کا باطن روحانی واردات میں تلاش کرنے کی بجائے حقیقت کے مادی تصور کی تشکیل کرتا ہے۔''[۲۳]

حقیقت کے مادی تصور کی تشکیل کے لیے افتخار جالب لسانی تشکیلات کے عمل میں غیر مادی عناصرِ ترکیبی سے کنارہ کشی اختیار کرتے ہیں اور حیات کے اصولِ تغیر کو قبول کرتے ہوئے ماضی کے کھنڈر سے پھوٹتی نئی کونپلوں کو کھلے دل سے خوش آمدید کہتے ہیں۔

''کونپل کھنڈر کے انبار سے پھوٹنے کو ہے۔ دیکھو تو دیکھو پھوٹ آئی ہے!
تم بہت خوبرو ہو! زمانے کی چلمن گرادو۔ مرا رابطہ مشفقانہ نہیں ہے۔ ہاں
مجھے بابِ وحشت سے در آنے دو۔ میں بہیمانہ تندی کا پیکر ہوں۔۔۔ مرے
ہاتھ پاؤں کی مٹی ازل سے ابد تک پر اسرار مقصودِ باالذات۔ ''[۲۴]

چنانچہ ان کے فکری عمل میں انسان کا مادی جسم مقصودِ باالذات حقیقت ہے جو مابعد الطبیعیاتی نظامِ حیات کی تردید کرتا ہے۔ لسانی تشکیلات کے تحت مادیت قائم بذات حقیقت ہے اور اسی لئے انسان اور اس کی جدوجہد بھی قائم باالذات حقیقت ہے جو اپنے اعمال سے زمانے کی گرد جھاڑ کر نئے عہد سے روبرو ہوتا ہے۔ حقیقت کی مادی تشکیل کا عمل پُر صعوبت ہے جس میں اقدار کا تصادم، ناانصافی و تشدد کے ہنگامے میں جذباتی رشتوں کے دھاگے ٹوٹ چکے ہیں اور زمانہ تسخیرِ آرزو کے لیے تشدّد کا ہتھیار بے دریغ استعمال کر رہا ہے۔ مگر افتخار جالب کی لسانی تشکیلات جہاں تشدد میں غلطاں اس حقیقت کی تشکیل کرنا چاہتی ہیں کہ جو سلطانِ تغیر سے خوفزدہ ہو کر کہیں جا چھپی ہے وہیں وہ عصرِ جدید کی مشکلات سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ بھی زندہ رکھتی ہیں۔ اسی بنا پر افتخار جالب زمانے کے شدائد کو بے جگری سے جھیلتا، تجارتی منڈیوں کی نفسا نفسی کو چیرتا، قربان کرنے اور قربان ہونے کے عمل سے گزرتا، رگ و پے کے زخموں کی چبھن کو سہتا حوصلے کے اس مقام پر آ ٹھہرتا ہے کہ جہاں حقیقت کا اثبات اٹھتے اور آگے بڑھتے ہوئے قدموں کو روک کر اپنے نظریات و انفرادی شناخت کے محلوں کو مسمار کر کے ایک لمحے کے لیے پلٹ جانے کی تمنا بھی کرتا ہے، مڑ کر دیکھتا ہے اس بات سے قطع نظر کہ واپس پلٹنے کا حاصل شاید لاحاصلی ہو، مگر زمانے کے شدائد کا حل واپسی میں ہی ممکن نظر آتا ہے۔

'' آؤ دھندلے زمانے کی تمثیلِ مادیت واقعاتِ آفرینش میں ڈھونڈیں
آؤ کوشش تو کریں۔''[۲۵]

افتخار جالب کی لسانی تشکیلات کا سفر ''مآخذ'' میں اساطیری ذہنی رجحان کے باوجود عصری شعور کا حامل

ہے۔ عصر حاضر میں زندگی کا قرینہ جن ہیئتوں میں ڈھل رہا ہے وہ اس سے بخوبی آگاہ ہیں۔ چنانچہ مآخذ میں ایسی جذباتی ہیئتوں کے تشکیلی ہیولے بکھرے ہوئے ہیں کہ جن سے عہدِ حاضر کے اسلوبِ زیست کی شکل متعین ہو سکے۔ افتخار جالب نے فلسفے کو تلقین غزالی کا وسیلہ بنانے سے زیادہ اپنی صورتحال کی تفہیم کے لیے استعمال کیا ہے۔ ان کی نظمیں درد و کرب کے احوال کا سامنے کرتے کرداروں اور ان کے وجودی رویوں اور کیفیتوں کے دروبست پر مشتمل اردو اور فارسی زبان کی وسعتوں سے واقف قارئین کے لیے مشکل نہیں ہیں۔ اس تناظر میں ابلاغ کا مسئلہ ان قارئین کو درپیش ہے جن کے لئے ازخود زبان بھی ایک مسئلہ ہے یا وہ اس کے سماجی، فکری، نفسیاتی، اساطیری اور صوفیائی مستعملات سے بے خبر و ناواقف ہیں۔[۲۶] لسانی تشکیلات کی فعالیت میں ''لسانی تشکیلات و قدیم بنجر'' نئی تنقید و شاعری کا امتیازی نشان ہے کہ جس میں بقول ڈاکٹر سعادت سعید: افتخار جالب نے پہلے شعری مجموعے ''مآخذ'' اور طویل نظم ''قدیم بنجر'' میں ارادتاً مستعمل لسانی نوادرات کو جوازنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ ان کے نزدیک ''مآخذ'' اور ''لسانی تشکیلات و قدیم بنجر'' بیانیاتی قوت کے تکثیری و تقلیلی مظاہر ہیں:

''جست جو کے تمام کرب و بلا کی ہیہات
اختلاط ممسک غبارِ تنہائی دشتِ بے چارگی سے محدود خوں گھلاتی
گزرگاہوں کی چھپی کراسنگ
آہ، مردود کو، کب اثبات مشتمل بر سفید یخ بستہ جُھر جُھری خوف
زنگ آلود بے اماں گردشوں کی پرہول لپٹی لذت
عجائبات آبرو بہاراں کے دیکھیے
انگبیں عداوت زوال شب حرف زن مقامات
مستند محل نظر فسادات مرمریں دائروں میں خم ٹھونکتے، تنومند کھیتیاں
دھول؛ سینچتے؛ طیش الو کے پٹھے کتے کمینے؛ منہ پر وفا ذلت
قفا، دفع دور؛ ذم ذنب قہر عیش کھاتے
ملامتیں کھولتے
پرانے جہان کی خواب ناک گدلاہٹوں میں وقفے مداخلت کا مدار ٹیڑھا
سکوت خواہش کو ہولے ہولے فساد تلچھٹ
مذاق توہین کے تحیّر زدہ تمسخر کے ولولے
چھیڑ چھاڑ؛ پرہیز لازمی ہے

قدم سے قدم ملائے مہک مزاج مونو لتھک حجابات اندھے ،،[۲۷]

مندرجہ بالا نظم لسانی تشکیلات کے اس غیر روایتی، غیر جذباتی محاورے اور لغاتی پابندیوں سے ماورا ہونے کی اک چھوٹی سی مثال ہے کہ جہاں پر نامانوس سماجی حالات، نفسیاتی الجھنوں اور بشری کرب ولاحاصلی کا بیان روایتی اسالیب میں ممکن نہیں۔ اور اگر یہ کوشش کی جائے تو موضوع صیغۂ اظہار کی عدم مطابقت کے باعث بہت دور جا پڑے گا۔ چناچہ افتخار جالب نے اجنبی اور مجبور و مقید ماحول کی وحشتوں کو برہمی، افسردگی اور بے یقینی کے سانچوں میں اک نئی اور بے کشش لغت اور شعری محاورے میں بیان کیا ہے۔ کیونکہ جبر کے اس لسانی اور سماجی ماحول میں جب وہ بشر یا خود کو آرزؤں اور تمناؤں سے تہی پاتے ھیں تو اس مغلوبیت سے دوری کے لئے آزادی بلکہ بغاوت کی طرف رجوع کرتے ہیں، چناچہ اشتعال، نفرت، جھنجھلاہٹ، عدمِ تسکین اور جذباتی شدت آزاد ادراک، لسان اور اسلوب کی طرف رجوع کرتے ہیں جہاں بسا اوقات لایعنیت ماحول کی بے معنویت کہ زبان دینے کا وسیلہ بن جاتی ہے تاکہ خارج میں موجود تعفن اور جبر اپنی اصل صورت میں ظہور پاسکے۔ افتخار جالب کا بیشتر فن انہی بے کشش لسانی جدتوں کا امین ہے کہ جہاں ابلاغ کے مروجہ اصول بے عمل ہو جاتے ہیں اور شاعر کی انفرادی تشکیل و توضیح تک پہنچنا عام قاری کے لیے ناممکن ہو جاتا ہے۔ افتخار جالب کے ہاں ''لسانی تشکیلات و قدیم بنجر'' کی نظموں میں بالخصوص یہ کیفیت زیادہ شدید ہے کہ جہاں قدیم شعری معیارات، رسوم و روایات کی شکست و ریخت میں غلطاں اک نئے شعری اسلوب کی تشکیل بھرپور صورت میں نظر آتی ہے۔ افتخار جالب کے نزدیک صیغۂ اظہار، امیجری، ہئیت اور لغت کا تعین کرتا ہے یعنی خیال و تجربہ اپنی ہئیت خود ساتھ لاتا ہے چنانچہ روایتی اور بندھے ٹکے اسالیب و قواعد کو حسبِ منشا توڑا مروڑا جا سکتا ھے۔ کیونکہ وہ جانتے تھے کہ ان کی تخلیقی واردات جس نوع کے امکانات کا حاصل ہے اسے روایتی طرزِ شعر کے ذریعے پیش نہیں کیا جا سکتا چنانچہ انہوں نے اپنے اظہار کے لیے نیا لسانی پیرائیہ اختیار کیا۔ جس کی پیروی مشکل تھی۔ افتخار جالب کی تمام نظمیں ایک منظم فکری تنظیم کی پیداوار ہیں۔ اور یہ فکری تنظیم و منصوبہ بندی شاعری کی نئی لسانی تشکیل سے عبارت ہے۔ جس کے تحت انہوں نے روایتی اسلوب شعر کی ترتیبوں و نزاکتوں کو بدل دیا ہے۔ یہ تبدیلی موضوعات و تصورات سے آگے بڑھ کر الفاظ و مرکبات اور ان کی معنوی جہات تک پھیلی ہوئی ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ جس لسانی اسلوب کو منظم کرتے ہیں اس میں کلاسیکی تنظیم بہت حد تک قائم ہے۔ ان کی نظموں میں مصرعوں کی ترتیب، لفظوں کی نشست و برخاست کا قرینہ اِک خاص قسم کی منصوبہ بندی کا مظہر ہے۔ انہوں نے عہدِ جدید کی ہولناکیوں میں گھری انسانی شخصیت کے مؤثر بیان کے لیے جو شعری پیرائیہ لسانی تشکیلات کے روپ میں اختیار کیا وہ اپنے نوع کی منفرد اور اچھوتی مثال ہے۔ لسانی تشکیلات کے تحت ان کی مرتب کردہ نظمیں

بظاہر گنجلک، مشکل اور مفہوم سے عاری نظر آتی ہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے ہاں موضوع کے روابط و تلازمات کا طریقہءِ کار ہم عصر نظم کی روایت سے یکسر مختلف ہے۔ان کی نظموں میں خیال وادراک کی پیشکش لاتعداد جہات کا اشاریہ ہے۔ان کے ہاں موضوع نہ تو کوئی مرکزی نقطہ رکھتا ہے اور نہ ہی حدود بلکہ منتشر تصویروں، بکھرے ہوئے خیالات اور ذرّہ ذرّہ اڑتے احساسات کے سیاق وسباق میں معنوی اکائی کی دریافت مشکل مگر دلچسپ عمل ہے۔ان کی نظمیں پیچیدہ تجربے کی تنظیم و ترتیب کا منفرد عمل ہیں۔ لسانی تشکیلات کے عمل میں افتخار جالب نے کہیں بھی تلازمے، علامت اور تجرید پر کلّی انحصار نہیں کیا بلکہ ان تمام چیزوں کو کبھی اکٹھا اور کہیں انفرادی طریقے سے استعمال کیا ہے۔ان کی نظم ایک نقطے سے ابتدا کرتی ہوئی ایک فکری تسلسل کے ساتھ چلتی ہے اور پھر دو تین مصرعوں میں ہی تلازمہ نئی دنیا و تصویر کو سامنے لے آتا ہے۔اور یہ تلازماتی تصویریں محض تصویریں نہیں رہتیں بلکہ علامتیں بھی بن جاتی ہیں اور پھر یہی علامتیں علامتوں سے ابھر کر تجریدی فعالیت میں مصروفِ عمل ہو جاتی ہیں۔ تجریدی عمل دوبارہ اپنی ابتدائی اکائی یعنی مرکز کو پلٹتا ہے یہاں تک کہ نظم کی مرکزی اکائی یعنی مرکزی خیال تک ذہنی رسائی مکمل صورت میں ممکن ہو جاتی ہے۔ لیکن روایتی اظہار اس فنّی قرینے کی تاب لانے سے قاصر ہے اسی بنا پر لسانی تشکیلات کا عمل ابہام سے مملو محسوس ہوتا ہے۔ نئے شعرا میں بالخصوص افتخار جالب نے لسانی تشکیلات کے عمل میں ابہام کو فنّی قرینے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ان کے ہاں ابہام شاعر کی ارادی تخلیق کا مظہر ہے۔اس کے ذریعے افتخار جالب نے نظم میں ڈرامائی تناؤ کے ساتھ ساتھ مختلف النوع تلازمات، تصورات و امکانات کو فروغ دیا ہے۔ دراصل وہ اس فنّی حقیقت سے آگاہ تھے کہ مکمل ابلاغ خیال کی قدر و قیمت کم کر دیتا ہے اسی بنا پر ان کی لسانی تشکیلات میں ابہام اور شعری تجربے کی نوعیت بہت حد تک سوریئلی فنکاروں کے تجربات سے مشابہہ ہے۔ڈاکٹر سعادت سعید کے الفاظ میں:

> ''ان کے ہاں اشیا کی پہچان کا ریاضیاتی طریقہ بے معنی ہے۔ جدید مصوری میں بھی اشیا کی شناخت کے لئے دو اور دو چار کا طریقہ اختیار نہیں کیا جا سکتا، افتخار جالب کی نظموں میں نفسیات، فلسفہ یا منطق کے بعض معاملات ان کے ذاتی میلانات و رجحانات، مشاہدات و تجربات میں شامل ہو کر نئی شکلیں اختیار کرتے ہیں۔ انہوں نے انسان کی صورتحال پر مختلف النوع زاویوں اور جہتوں سے روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ نفسیاتی، فکری، جذباتی، علمی اور تحلیلی انداز ان کے ہاں کچھ اس طور سے ابھرتا ہے کہ وہ فلسفہ تاریخ یا منطق کی کہانی معلوم ہونے کی بجائے وارداتی، احساساتی اور جذباتی، پیرایۂ اظہار کی بدولت شعری تصورات کی کامیاب تشکیل کا قائم مقام بن جاتا ہے۔''[۲۸]

افتخار جالب کی نظمیں موضوع و مواد کے تنوع کے باوصف ایک الگ و منفرد لسانی پیرائیہ تشکیل دیتی

ہیں۔ان کی نظموں میں زبان اور پھر اس کا استعمال دونوں تغیر و انفرادیت کے مظہر ہیں۔ان کی لسانی تشکیلات شعری بیان کو نئے سرے سے متشکل کرنے کی کوشش میں لفظوں کے جوڑ توڑ اور ان سے نئے معانی پیدا کرنے کی کاوش میں پیہم مصروف نظر آتی ہیں۔اور سب سے اہم بات کہ ان کے مستعمل لفظوں کی حیثیت کو ان کی نظم کے مجموعی معنوی سانچوں سے علیحدہ کرنا ممکن نہیں۔ان کی نظموں میں لفظوں کی علامتی توانائی اور معانی کا اِک نیا سلسلہ دراز ملتا ہے۔ جو ذہن کے تلازماتی عمل کو تجربے کے منطقی تسلسل پر ترجیح دینے سے مرتب ہوتا ہے۔اسی بنا پر افتخار جالب کی منظومات میں فوری ابلاغ کی وہ منطقی شکل موجود نہیں جو مروجہ اسلوب شعر کی خصوصیت ہے۔بلکہ وہ لفظوں کو اشیا اور تجربات کا درجہ تفویض کر کے ان کے صفاتی دائرے تخلیق کرتے ہیں۔ان کی نظموں میں لفظوں کے باہمی روابط بنیادی، تلازماتی و تخیلاتی ہیں۔یہ لسانی سطح پر وہ متشدد رویہ ہے جو سکہ بند زبان کے کُہن سالہ اور شکست خوردہ حصار کو توڑتا ہے۔اس کی کامیاب مثالیں مآخذ کی ابتدائی نظموں میں نظر آتی ہیں جن میں لسانی تشکیلات کا عمل روایتی شعری اسلوب سے جدا مگر ہم عصر نئے شعرا سے ہم آہنگ ہے۔لیکن 'مآخذ' کی نظموں سے ہی بتدریج نظریہ ساز کا شاعر پہ غلبہ بڑھنے لگتا ہے اور افتخار جالب کا فن تخلیقی واردات پر لسانی اجتہاد کو فوقیت دینے لگتا ہے۔چنانچہ افتخار جالب اپنے موضوعات کے شان شکوہ کو نمایاں کرنے کی غرض سے خطابت کے قریب ہو جاتے ہیں۔ عربی و فارسی لسانی مرکبات کی تشکیل عمل میں آنے لگتی ہے۔مفرد الفاظ کے استعمال کی بجائے اضافتوں کے استعمال سے ایک ہی لفظ میں ایک سے زیادہ تصورات کا انتقال ہونے لگتا ہے،اس عمل میں الفاظ کی جسمیت و تجرید دونوں کو بیک وقت نمایاں کرنے کے لیے زیادہ سے زیادہ صفاتی دائرے تشکیل پانے لگتے ہیں۔چنانچہ ان کے ہاں کشکولِ شوقِ برہنہ، شورِ شہرِ بدن، حیات بعد از ممات کی دھندلی آگہی، حقوقِ خیر البلوغت آموختہ، ہذیان ہوشیار امتناع آوارگی۔بحورِ پابندِ نالہءِ نے، خوفناک گھمبیر چشمِ بد دور تیرہ محبس، قلوبِ تالیف التفاتِ آرزو کا بے شوق تمتماتا بدن، معذرت کی رگوں، بہیمانہ شرارت وغیرہ جیسی تراکیب کی فراوانی نظر آتی ہے۔کہ جن میں لفظوں کی لغوی دلالتوں پر بھروسہ کرنے کی بجائے تلازماتی عمل کے ذریعے سے لفظوں کے صفاتی دائرے خلق کیے گئے ہیں۔افتخار جالب لسانی تشکیلات کے ذریعے مجرّد سے مجرّد اور مجسم سے مجسم دائرے وزاویے تخلیق کرتے ہیں۔لیکن یہی عمل تفہیم کی راہ میں روکاوٹ بھی بن جاتا ہے کیونکہ بسااوقات یہ صفائی دائرے اس قدر مبہم ہو جاتے ہیں کہ معانی تک رسائی مشکل ہو جاتی ہے نیز انفرادی وذاتی تلازمات کی فعالیت معروضیت سے اپنا رشتہ منقطع کر کے ایک الگ جہانِ معانی آباد کرتی ہے جس تک رسائی مشکلات کی نظر ہو جاتی ہے۔افتخار جالب شاعری میں ابلاغ کے تجزیاتی وسائل کو ضروری خیال نہیں کرتے اسی بنا پر وہ تخلیقی تجربے کے ان اندرونی اجزا کو حذف کر دیتے ہیں جو عموماً تجربے کے ابلاغ کے لیے ضروری خیال کیے

جاتے ہیں۔ چونکہ ایک نئے لسانی و شعری رویے کا اوّلین نمونہ ان کی اپنی نظمیں تھیں چنانچہ انہوں نے اس نئے شعری قرینے کے تحت لفظوں کو اس قدر فعال و مکمل جانا کہ محض لفظوں کی ترتیب و حرکات سے معنی آفرینی کرنے کی کوشش کی۔ لہذا انہوں نے لسانی تشکیلات کے عمل میں لفظوں کے صفاتی دائروں پر اعتماد کر کے لسانی مرکبات کو ایک دوسرے کے روبرو کر کے معانی کے اخذ و ترسیل کی کوشش کی لیکن ان کے اس فنّی عمل میں الفاظ کے باہمی سلسلے ابلاغ و افہام سے بہت دور جا نکلے اور نظم چستیاں بن کے رہ گئی۔ افتخار جالب کی نظموں میں عربی و فارسی الفاظ و تراکیب بالخصوص اردو غزل کی تراکیب کی فراوانی جہاں ناقدین کے لیے نئے پن کے دعوے پر چوٹ کی راہ ہموار کرتی ہے وہی انگریزی ادب اور فلسفے کی اصطلاحات و الفاظ کا معنوی دلالتوں کے پیشِ نظر بعینہٖ استعمال بھی انہیں اسلوبیاتی بوجھل پن اور لسانی کرختگی و بے رنگی کی بنا پر ہدف تنقید بنتا ہے مگر اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ انہوں نے روایت کے کُہنہ حصار کو توڑنے کی کوشش کی۔ یہ حقیقت ہے کہ لسانی حرمتوں کو صریحاً رَدّ کرنے اور لسانی اجتہاد کے دعوے کے باوجود انہوں نے دیگر نئے شعرا کی نسبت غزل کے لسانی اسلوب کو ترجیح دی یہ صورتحال مآخذ کے حوالے سے نمایاں تر ہے۔ مگر انہوں نے مروجہ اصطلاحات و سیاق و سباق کو جدید منظر نامے کے تحت مرتب کرنے کی جو بھرپور سعی کی اس کی داد نہ دینا زیادتی ہو گی اس حوالے سے انیس ناگی کا بیان اہم ہے:

> ''یہ درست ہے کہ وہ ان کے سیاق و سباق بدلنے کی کوشش کرتا ہے مگر مشکل یہ ہے کہ مروّجہ لسانی تشکیلات کے گرد تلازماتی رشتے امتدادِ زمانہ سے اتنے محکم ہوتے ہیں کہ ان کا رنگ ناگزیر طور پر معانی کی سطح کو متاثر کرتا ہے۔ افتخار جالب کے تاریخی تجربات میں شدت، تعقل اور تصور کارفرما ہیں۔ وہ شاعری میں تصورات کی حد بندی کرتا ہے۔ محاکے اور مفروضے کو اقلیم شعر کا جزو بناتا ہے۔ شاید اسی لیے اس کی شاعری کا لسانی اسلوب بھاری بھر کم محسوس ہوتا ہے۔''[۲۹]

افتخار جالب کی لسانی تشکیلات ایک طے شدہ منصوبے کے تحت جدید تر شعری رجحان متعارف کروانے کی پرزور سعی تھیں اور یہ کوشش اس قدر منفرد تھی کہ لسانی تشکیلات کی تحریک سے وابستہ دیگر شعرا کے ہاں بھی اس کی مکمل پیروی نظر نہیں آتی افتخار جالب کا لسانی اسلوب Stylized ہے۔ انہوں نے جدید شاعری کی پیروی میں لفظوں اور مصرعوں کی ترتیب و تقسیم کو اپنے شعری تجربے کا محور بنانے کی بجائے پیرا گرافز کے ذریعے تجربے کے اندرونی اجزا کو ایک دوجے سے متصل کر کے جو شعری پیکر تخلیق کیے وہ نثری نظم کی ابتدا و فروغ کا باعث بنے۔ ان کی نثری نظموں کا غالب انداز بیانیہ ہے، لیکن یہ بیان واقعاتی سے بڑھ کر استعاراتی ہے، جو احساساتی استعاروں کے ذریعے زبان میں معنی کا دہرا عمل سرانجام دیتا ہے۔ افتخار جالب کی متعدد نظموں میں تجربے کی تشکیل اساطیری

حوالوں سے منسلک اِک ایسے منفرد قصّے کی صورت متحرک ہے کہ جس کی سطحیں تجربے کے ساتھ ساتھ گوناگوں شکلیں اختیار کرتی چلی جاتی ہیں۔

''پوری کی پوری آبادی جو دفن ہوئی تو۔۔۔کہتے ہیں نبی کے پند وہدایت
کے روغن سے لوگوں کا چراغِ عصیاں شعلہءِ نو عنوان نہیں بنتا تھا۔ جیسے
بھی ہوتا، خوشبو کا جھرنا ان کے کل میں ضم ہو جاتا۔ میں نے کہا:
تم گاؤں چھوڑو۔ آنکھیں کند کرو۔ جو دیکھ نہیں سکتے ہو، اس سے
گزر کرو۔ دل معبدِ مشتِ غبار ھو نہ سکے گا۔ میری جانی پہچانی
محبوب ہوائیں کس کے لیے اب لمس کی تیرہ تار عقوبت سہتی ہیں،
تم جاؤ۔۔۔ سمندر کے ناپاک ارادے اس کو ڈھونڈ
نادانی کی مشکوک زمینیں اگنے کی شاداب تمناؤں میں پکتی تھیں۔ وہ لڑکیاں
کہنے لگیں: دنیا کے دستور مطابق کوئی مرد ہمارے پاس نہیں آئے گا۔''[۳۰]

مندرجہ بالا نظم کا ٹکڑا نثری نظم کی ہیئت میں ابہام و اہمال سے مملو علامتی پیرایۂ اظہار کے ذریعے بے ترتیب لفظوں اور نامکمل مصرعوں کے باہمی ارتباط وملاپ سے غالب طور پر ادھ کھلے اور نیم پیدا شدہ معنی کے جو سلسلے دراز کرتا ہے وہ مستقبل میں نثری نظم کا امتیازی نشان بن کر سامنے آئے۔ مندرجہ بالا نظم گمبھیر داخلی کیفیات سے اجتماعی انکشافِ حیات کے سلسلے دراز کرتی اساطیری حقائق کا ادراک حال کے زندہ لمحوں میں کرتے ہوئے اجتماعی لاشعور کو مجسم کرتی ہے کہ جہاں اک نیا لسانی ادراک اپنے تجزیاتی حوالوں میں معاشرے کے اس حرکی وجود کو سامنے لاتا ہے کہ جو ہر دور میں فعال رہا ہے۔ اور اس کی فعالیت انسانی ربط و اتصال کی مرہونِ منت ہے اس ربط میں دراڑ اجتماعی نسلِ انسانی کے لیے خطرہ ہے۔ چنانچہ یہ وجود قدیم اظہاری علامتوں کی شکل میں حیات کو اک مکمل اکائی گردانتا ہے کہ جہاں انفرادی وجود کی بقا در حقیقت اجتماعی انسانی ذات کی بقا ہے۔ اسی لیے افتخار جالب نے انفرادی کھوج کی حیثیت کو سماجی رستاخیزی میں فطری وسیلۂ اظہار جانتے ہوئے اپنے فن کو اردو شاعری میں اک اچھوتے اظہار اور نئے رجحانات کا نقیب بنا دیا ہے۔

'' ہر گھڑی دائرے بنتے ہیں
گنجلک، سایۂ اشجار کی مانند اُداس
میں ہوں محصور، زمیں گردشِ افلاک میں ہے
کوئی مقدر کا ستارہ بھی نہیں

کون زمیں ڈھونڈے
زمیں زیرِ قدم روز گزر کرتی ہے، تنہا و خزاں ماندہ
مرا دل کہ عفونت سے سزا یافتہ بوچڑ کی دکان ہے، نہ جہاں اور جہت
منزلیں طے ہوں گی، کبھی روشنی خندۂ گل روئے دلآرام کو دھوڈالے گی
وہ رات جسے میرا بدن اپنے لیے تیر الحاف اور لہو سوچتا ہے
سوچتی رہ جائے گی''[۳۱]

لسانی تشکیلات کا عمل جب لفظ کو شیئت کا درجہ دیتا ہے تو معانی خلا میں جنم لینے کے برعکس قائم بالذات حقیقت کی صورت سامنے آتا ہے اور اظہار کی لامرکزیت سابقہ لسانی حرمتوں کی شکستہ وریخت سے علامتی واستعاراتی اظہار کی راہ ہموار کرتی ہے۔ لسانی تشکیلات کی فعالیت میں استعارہ کا متعینہ نظام درہم برہم ہوتا ہے اور اراکین استعارہ میں قریبی تعلق کی بجائے بعیدی رشتے دریافت کیے جاتے ہیں۔ اور اسی عمل سے ابہام فروغ پذیر ہوتا ہے مگر یہی ابہام لسانی تشکیلات کا نقشِ امتیاز ہے۔ ابہام جس فنّی لطافت کو مہمیز کرتا ہے وہاں ترتیب یافتہ قاری لفظی دروبست کے دائروں میں چکراتا خود کو معانی کے سمندر میں تیرتا محسوس کرتا ہے اور الفاظ معانی کا در بن جاتے ہیں۔ مندرجہ بالا نظم اس کی خوبصورت مثال ہے۔ لسانی تشکیلات کے عمل میں استعارہ ٹھوس صوری تلازموں کو خلق کرتا ہے، جہاں ہر ایک کا جہانِ معانی دوسری سے الگ و منفرد ہوتا ہے۔ اس طرح استعارہ کی ٹھوس جسمیت کا عمل زبان کی استعاراتی جسمیت میں منقلب ہو کر زبان کو محض لفظی مجموعے سے باہر نکال کر زندہ حقیقت کے طور پر سامنے لاتا ہے اور زبان جو کل تک ایک جزو تھی کل بن جاتی ہے جس کے اپنے کئی اجزا ہوتے ہیں اور ہر جزو اپنی ذات میں ایک کل کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ اسی لسانی وسعت کو شعوری عمل کے دائرے میں لانا افتخار جالب کا خاص امتیاز ہے۔ مندرجہ بالا نظم استعاراتی طرزِ بیان اور اظہار کی لامرکزیت سے زبان میں ابھرنے والی ٹھوس جسمیت کے ذریعے الفاظ کی معنوی وسعتوں کو وسیع سے وسیع تر کرتے ہوئے عہدِ حاضر کے لاچار، تنہا، بے بس و مجبور انسان کی داخلی و خارجی قید کا احوال متعدد زاویوں سے عیاں کرتی ہے۔ احساسات و واردات کے بیان میں کفایتِ لفظی نیم پیدا شدہ معنی کے ذریعے معنویت کے لامحدود سفر کی طرف ذہن کو مہمیز کرتی ہے جہاں زمینی و آسمانی کشمکش میں محصور انسانی ذات، غموں کو جھیلنے کی بیگار میں خدا سے دور زمین و آسماں کے خلاؤں میں معلق قصاب کی بدبودار دوکان نظر آتی ہے۔ تنہائی اور لامحدود تنہائی یہاں انسانی مقدر ہے یہ تنہائی مابعد طبیعاتی اور مذہبی تصورات سے دوری کے باعث بھی ہے اور زمانے کے سفاک عفریت کا تحفہ بھی کہ جہاں انسان ہجوم میں بھی تنہا اپنی ہی ذات کے پَرتو سے بھی خوفزدہ ہے۔ 'مآخذ' کے

بعد 'لسانی تشکیلات و قدیم بنجر' اور ''یہی ہے میرا لحن'' افتخار جالب کے اچھوتے فنی قرینے کا غالب اظہار ہیں مگر ان مجموعوں میں افتخار جالب کا شیوہءِ اظہار غالب طور پر نثری نظم کی طرف راغب ہے۔ ان نثری نظموں میں شاعر کے نفسی و ذاتی تجربات کی پیش کش میں انفرادی شعری قرینے، اظہار کی لامرکزیت، لفظوں کی شیئت، مروجہ شعری سیاق و سباق کے ردّ میں لفظی، لسانی، موضوعاتی نامانوسیت، رموز واوقاف کے استعمال میں مروّجہ قواعد و ضوابط کا ردّ اور مخصوص علامات کا استعمال ان نظموں کو گنجلک پن اور اختیاری مشکل پسندی سے دوچار کرتا ہے۔ یہاں تک کہ شعری فہم و شعور کا حامل قاری بھی الجھاؤ کا شکار ہوتا ہے اور تفہیم وابلاغ کا عمل ٹھہرنے لگتا ہے۔

'لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر' میں افتخار جالب نثری نظم کے پیکر میں اک نئی لغت و زبان کی تشکیل کے ساتھ ''لاشعر'' کا تصور پیش کرتے ہیں جس کے تحت مطلق متخیلہ کی آئینہ بندی کے لیے رائج الوقت شعری قرینوں اور شعری زبان سے نجات ناگزیر ہو جاتی ہے۔ ایسے میں زبان کی توڑ پھوڑ لازم ٹھہرتی ہے کیونکہ اس عمل کے بغیر ان کے لیے مروجہ مفاہیم کے دائرے سے باہر نکلنا ناممکن ہے۔ اس عمل سے زبان وادب محدود دائروں اور مخصوص خانوں سے باہر نکل کر آزادہ روی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ ابہام کو ابلاغ کا وسیلہ گردانتے ہوئے اچھوتے شعری ولغاتی تجربات کی طرف راغب ہوتے ہیں کہ جہاں ان کی ریاضیاتی مطالعات سے دلچسپی ادبی مفروضات کے ضمن میں ریاضیاتی اصولوں سے مستفید ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ کیونکہ ان کے خیال میں غیر منطقی ریاضیاتی اعداد کا تقابل کسی بھی زبان کے ان الفاظ سے کہ جو خود مرکزیت کے حامل ہوتے ہیں کیا جا سکتا ہے۔ ریاضی کی ابتدا بظاہر خارجی عوامل وحیات پر اعدادی تبصرے سے ہوتی ہے اور یہ تبصرہ آہستہ آہستہ معروض کی گنتی اور پیمائش سے ابتدا کرتا ایک قائم باالذات حقیقت و زبان کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ یوں ریاضیاتی زبان ایک خاص مقام یعنی فطرت، معروضی کائنات اور وجودی اثبات سے گزر کر آزاد و خود مکتفی ہو جاتی ہے اور اس کے مسائل وکلیات کی تفہیم موضوع کے داخلی رشتوں کے تحت بہت آسان ہو جاتی ہے بعینہٖ ادب کے لئے مفروضاتی امکانات کا فروغ عین ممکن ہے۔ جیسے ریاضی میں تین گیندیں تین کے عدد تک اور ایک مستطیل یا چکور میدان مستطیل و چکور کے اضلاع و تصور تک رہنمائی کرتا ہے اسی طرح کسی ناول یا حکایت میں عکسِ زیست در حقیقت اپنے ابتدائی مقام سے گزر کر ادب بمعنی قائمِ باالذات حقیقت وخود مکتفی زبان تک آن پہنچتا ہے۔ چنانچہ جب ادب میں کائنات کے ریاضیاتی تصور تک رسائی ممکن ہو جائے تو مواد وہئیت کی دوئی ایک ہو کر اک خود مکتفی ابلاغ کہ فروغ دیتی ہے کہ جہاں تحلیلِ نفسی کی مریض اور معالج والی روایتی منطق کام نہیں آتی بلکہ سب کچھ یعنی مریض، مرض اور معالج اک کٹھالی 'میں پگھل پانی' ہو جاتے ہیں۔ یعنی زبان، ہیئت اور مواد باہم آمیز ہو کر اس نقطے پر پہنچتے ہیں کہ جہاں شعر وادب کی تفہیم تجزیے،

تبصرے یا لغت کی محتاجی سے دامن چھڑا ایک متحرک کل میں داخل ہوتی ہے اور رانجھا رانجھا کر دی نی میں آپے رانجھا ہوئی والی کیفیت کائناتی حقائق اور معروضی تجربات کو لطف و انبساط کے دھاروں میں آمیز کر کے تربیت یافتہ قاری کے لئے لذتِ فکر کے سامان مہیا کرتی ھے۔ جبکہ یہی نظمیں اردو شعر و ادب کے عام قاری کے لیے چیستاں اور یاوہ گوئی سے زیادہ کچھ نہیں۔

"ٹھہرو، عیاش کی خطرناک آنکھ شعشعہ لتھیڑتی: اختلاط مشغول انفعالی
دہن لعاب انکشاف اکراہ: آخری مرتبہ! یہ چھوڑو! نہیں نہیں!
نان نفقہ رشد وہدی کی بکواس میں پھنسا ٹیراڈیلیفوگا"[۳۲]

افتخار جالب کے ہاں لاشعر کی کائنات میں روایتی سحر شکستہ پا نظر آتے ہیں اور افتخار جالب لاشعر کی حدود کو وسیع کرتے ہوئے اسے جیمز جوائس کی "فننگز ویک" کی غیر روایتی زبان سے ملا کر اردو شاعری کے لیے نئے افق تلاش کرنے کی کوشش میں ہمہ تن مصروف نظر آتے ہیں۔ جیمز جوائس نے لفظوں کے بطن سے روایتی معنی کے سلسلے غائب کر دیئے تھے اور ان کی جگہ مختلف ذاتی معنویتوں کو شامل کر کے ادبی قارئین کے لیے نوع دیگر کے تعبیراتی چیلنجوں کے در وا کر دیئے تھے۔ ' لاشعر ' میں جس قسم کی ساحری کا دخل ہے اور وہ جس نوع کے طلسم کدوں کے در وا کرتا ہے اردو شاعری کے عمومی قارئین ان حیرت کدوں میں داخل ہونے کے لیے کسی جادوئی اسم کے منتظر ہیں۔ جزو میں کل اور کل میں کلیتیں اور کلیتوں میں کلیتیں دیکھنا فکر و خیال کی نئی شیوگیوں کی طرف اشارہ کنانی ہے۔ ڈاکٹر سعادت سعید کے مطابق طلاموس کبیر کے سجدہ گزاروں اور ان کے حاشیہ نشینوں کو دو جمع دو چار والی منطق ہی سے غرض ہے۔ جواب مضمون لکھنے والے ہر جملے میں موجود نئے مضمون کی جہت نمائی سے دانستہ گریزاں ہیں کہ یوں بہت کچھ پردہءِ اخفا میں ہی رہ جاتا ہے۔ افتخار جالب کا لاشعر کا تصور فنی حوالے سے قابل قبول ہونے کے باوجود اردو زبان میں رائج نہ ہو سکا اور نہ ہی اسے استحسان کی نگاہ سے دیکھا گیا بلکہ ان کے اس نظریئہءِ فن نے نئی شاعری کی لسانی تشکیلات کے حوالے سے منفی تنقید کا در وا کر دیا۔ اظہار و عدم اظہار کا یہ امتزاج 'مآخذ' کے بعد زیادہ شدت کا حامل ہے۔ اور یہ سلسلہ 'لسانی تشکیلات و قدیم بنجر' سے آگے 'یہی ہے میرا لحن' تک دراز ہے۔ 'یہی ہے میرا لحن' کی نظمیں ایک طرف تو مروجہ اسلوب کی پیروی میں سہل نگاری کی چھب دکھلاتی ہیں جبکہ دوسری طرف یکایک ذاتی، انفرادی و غیر مانوس لسان و اظہار کی بدولت اجنبیت کا پردہ اوڑھ لیتی ہیں۔ ایسے میں ابلاغ و عدم ابلاغ کی کشمکش میں جُوجتا قاری مشکل ہی نہیں بے زاری کا شکار بھی ہوتا ہے۔

افتخار جالب کی لسانی تشکیلات مغربی، شعری، ادبی و فلسفیانہ نظریات کے تتبع میں مروجہ شعری روایت

کے ردّ وانحراف کی نمایاں مثال ہیں۔ان کی نظمیں اِک نئی لسانی پیش رفت ہیں جہاں فارسی، انگریزی، سرائیکی و پنجابی الفاظ کا مروجہ ادبی زبان میں ادغام اک نئی زبان کی تشکیل کرتا ہے جو عصرِ حاضر کی لامرکزیت، انتشار اور انسانی کشمکش کو متشکل کرنے کے لیے شاعر کی مددگار بنتی ہے۔افتخار جالب لسانی تشکیلات کے تحت لاشعوری اظہار کی کاوش میں لفظوں کو ذاتی سیاق وسباق کے تناظر میں استعمال کرتے ہوئے لفظوں کے خارجی لاحقے کاٹ دیتے ہیں جس سے ان کا شعری عمل ابہام کا شکار ہوتا ہے اور شعور ولاشعور کا عدم ربط نظموں کو لامرکزیت، پیچیدگی اور عدم تفہیم سے دوچار کرتا ہے۔ان کی لسانی تشکیلات میں نئے الفاظ کی تشکیل اور لفظوں کا غیر روایتی دروبست، طویل جملوں کا عدمِ ربط، نظموں میں اظہار وعدم اظہار کا تذبذب ان کے فنّی تجربات کو تکمیل وتاثر سے محروم رکھتا ہے۔مگر اس بات میں کوئی شک نہیں کہ ان کے انوکھے شعری تجربات زبان اور اس کے عمل کو محدود دائرے سے نکال کر لامحدودیت سے ہمکنار کرتے ہیں اور روایتی اظہار میں لفظ، فعل اور معانی کا محدود عمل لفظی پیکروں، ہیولوں اور وارداتوں کی شکل میں نیم پیدا شدہ مفاہیم کے لاانتہا دروبست کھولتا ہے۔زبان کی استعاراتی جسمیت زبان کو معمولی وظیفہ سے بلند کر کے ایک زندہ حقیقت کا درجہ عطا کرتی ہے جہاں احساسات وکیفیات معنی کے محدود دائرے میں مقید رہنے کی بجائے اپنے آزادانہ عمل کے ذریعے اک نیا جہانِ فن تعمیر کرتے ہیں اور روایتی زبان غیر روایتی اظہار میں تشکیل وتقلیب کے عمل سے گزر کر اک نئی دنیا میں قدم رکھتی ہے۔اس زبان کی قبولیت وعدم قبولیت کی بحث سے بالاتر انفرادی فنّی کاوش و لسانی واسلوبیاتی وسعتوں کے حوالے سے یہ اقدام بہرحال مستحسن ہے۔

افتخار جالب کے شعری قرینے کا غالب اظہار ان کی لسانی تشکیلات ہیں جو اپنی نوع کا ایک منفرد تجربہ تھیں کہ جس کے مداح اس کی خوبیوں میں رطب السان رہتے ہیں اور اس کے مخالف الزام تراشی اور طعنہ زنی میں مگن۔ جبکہ کچھ ناقدین نے حقیقی صورتحال کے تجزیئے میں حقائق کو پیش نظر بھی رکھا ہے۔نئی شاعری کے اہم شاعر و نظریہ ساز انیس ناگی کا کہنا ہے کہ: افتخار جالب کی ادبی وشعری حیثیت ان کے نظریاتی تضاد کے باعث متنازعہ رہی۔ ان کے مطابق ایک زمانہ تھا کہ وہ ادبی شعری ہیئتوں کو حقیقت کے ادراک کی قائم بالذات اکائیاں کہہ کر لسانی تشکیلات کے پر پیچ عمل کی موجودگی میں قاری کی ضرورت کو غیر سمجھتا تھا۔ایک زمانہ وہ ہے کہ اسے اپنے مرکب، پیچیدہ اور عجیب وغریب لسانی منصوبے میں تنہائی اور ابلاغ کا فقدان نظر آتا ہے۔افتخار جالب بتدریج اس نظریئے کی طرف مائل نظر آتا ہے کہ انسانی تجربات لسانی صورتحال کو جنم دینے کی بجائے لسانی عمل سے ماوراواقعات کی صورت پیدا ہوتے ہیں۔چنانچہ لسانی تشکیلات کی وہ منصوبہ بندی جو مآخذ کی نظموں میں بڑی شدت سے نظر آتی ہے ۱۹۶۸ء میں آکر بکھر جاتی ہے۔افتخار جالب کا نظریاتی تضاد نظریہ ساز کی سخت منصوبہ بندی اور شاعر کی آزادی کا تصادم ہے۔

مآخذ کی ابتدائی نظموں میں شاعر نظریہ ساز پر حاوی نظر آتا ہے۔ لیکن مآخذ کی آخری نظموں میں اور قدیم بنجر میں لسانی نظریہ ساز شاعر کو اپنی اطاعت پر مجبور کرتا ہے۔ افتخار جالب نے نظریاتی تضاد اور ذاتی تردید کے ذریعے اپنی ادبی حیثیت کو متنازع فیہ بنا دیا ہے۔ نظریات میں ارتقائی تغیر ذہنی ترقی کا مظہر ہوتا ہے اس کے برعکس ہر لمحے اپنے نظریات کا شد و مد سے اظہار اور پھر ان کی تردید مضحکہ خیز صورتحال کو جنم دیتی ہے۔ افتخار جالب کی نظریاتی کایا کلپ قارئین کے جذبات سے کھیلنے کے مترادف ہے۔ جو ادبی اور تخلیقی دیانت کے حوالے سے یقیناً ایک اخلاقی جرم ہے۔ بہت دور کی بات نہیں کہ ۱۹۶۸ میں افتخار جالب لسانی تشکیلات کے عمل میں، ہزار شیوہ ہائے گنجلک کے ذریعے افہام کے صیغے کو شاعری سے صریحاً خارج سمجھتا تھا اور اس بات پر مصر تھا کہ اس کی لسانی تشکیلات کا اسلوب زندگی کے اسلوب سے ماخوذ ہے۔ ادب قائم بالذات حقیقت ہے۔ اس کے برعکس ۱۹۶۸ میں اسے ادب نظریاتی اظہار کا ذریعہ نظر آتا ہے۔ آجکل اس کے نزدیک نئی شاعری سامراج کی سازش ہے، اس میں بورژوا طبقے کی تنہائی اور ذہنی تھکن کا اظہار ہے۔ اس لیے نئے شاعروں کو نظریاتی حوالات میں بند کرنا ضروری ہے۔ افتخار جالب کا المیہ یہ ہے کہ پہلے اس نے قاری کو اپنی تحریروں سے مکھی کی طرح باہر نکال کر خوشی کا اظہار کیا لیکن بعد میں خوشی اس کی تلخ آزردگی کا ذریعہ بن گئی۔ اس نے شاعری کو زندگی سے اخذ کرنے کی بجائے سیاسی نظریات کے بل بوتے پر اخذ کرنے کی کوشش کی۔ اب بھی افتخار جالب اس حساس شکست کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں اور اپنے گنجلک لسانی شیوہ کے عدمِ توازن سے بے بس ہو کر استعاراتی طریقہ ادراک کو نئی شاعری کے زوال کا ذمہ دار تصور کرتا ہے۔[۳۳] اس کے برعکس ڈاکٹر سعادت سعید کا کہنا ہے کہ:

> ''لسانی تشکیلات کے نظریئے کے تحت شاعر نہ تو معاشرتی صورتحال سے اپنا رشتہ منقطع کرتا ہے اور نہ ہی اس کے ہاں سماجی عمل سے گریز ہوتا ہے۔ یہ تو ایک طریقِ کار ہے کسی کیفیت یا موضوع کو اس کی جزئیات سمیت گرفت میں لانے کا لسانی تشکیلات کی حیثیت بطور ایک طریقِ کار کے ہے۔ اس طریقہ کی ضرورت نئی پیچیدہ صورتحال سے پیدا ہوتی ہے۔''[۳۴]

موافق و مخالف آرا سے قطع نظر افتخار جالب کا اچھوتا شعری احساس یعنی لسانی تشکیلات اردو شاعری کو انفرادیت اور تنوع سے دوچار کرنے کا سبب بنیں۔ گو کہ ان کی پیروی مکمل طور پر ان خطوط پر کرنا ممکن نہ تھی کہ جسے افتخار جالب کے لسانی نظریات نے متعین کیا۔ لیکن یہ ایک ایسا طریقہ کار تھا جس سے نئی شاعری کے شعرا نے اپنی اپنی جودت طبع سے استفادہ کر کے مروّجہ لسانی و شعری عمل کو اک نئی صورت میں منقلب کرنے کی کوشش کی۔ افتخار جالب کی لسانی تشکیلات میں زبان سائنسی یا تحویلی حیثیت کے برعکس وجدانی و علامتی سطح پر استعمال ہوئی۔ جس میں فکر

وجذبے کا اتصال ذہنِ انسانی کی پیچیدگیوں اور ابہام کی تہہ در تہہ پرتوں میں ملفوف نظر آیا۔ لسانی سطح پر انہوں نے عربی و فارسی سے نئے لسانی مرکبات تشکیل دینے اور مفرد کی بجائے مرکب لفظوں کے استعمال کو ترجیح دی۔ ان کی نظمیں ہیئتوں کے اچھوتے پن اور علامتی وحدت کا نمونہ بن کر سامنے آئیں۔ جہاں نظم چھوٹے چھوٹے مصرعوں سے ابتدا کر کے خیال کے تدریجی ارتقا و پھیلاؤ کے تحت بندوں اور پیرا گراف کی شکل میں ڈھل جاتی ہے۔ ان کی لسانی تشکیلات نظموں کی صورت میں چند علامتوں پر محیط نہیں ہوتیں بلکہ ایک ایسا علامتی کل بن جاتی ہیں کہ جس کے اندر علامتوں کے متعدد جہان متحرک نظر آتے ہیں۔ افتخار جالب کی لسانی تشکیلات کا بوجھل و غیر جمالیاتی اسلوب اپنے اندر فکری واحساساتی عمق سموئے ہوئے ہے۔ انہوں نے لسانی تشکیلات کے ذریعے جدید اردو شاعری کو جدید ترین شعری معیارات سے روشناس کروانے کی بھرپور کوشش کی جس سے آنے والے وقت میں جدید شاعری بالخصوص آزاد نظم اور نثری نظم نے بہت فائدہ اٹھایا۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ وہ ادبی و شعری حوالے سے فیض احمد فیض اور اس نوع کے دیگر شعرا کی طرح کامیابی نہ سمیٹ سکے بلکہ ان کا فن تنقید و تمسخر کی زد میں رہا لیکن اس کا سبب ان کی فنی خامیاں نہیں ہمارا بندھاٹکا سہل پسند شعری مزاج ہے کہ جو ذہنی، فکری وجذباتی سہولت کو تیاگنے پر راضی نہیں، ایسے میں وہ شعری تخلیقات جو اپنی تفہیم و تلطف کے لئے تربیت یافتہ اور علمی وادبی فلسفوں وجہتوں سے آگاہ قاری کی طلب کریں کس طرح قابلِ قبول ہو سکتی ہیں؟ افتخار جالب اور نئی شاعری کی تحریک اس لئے ناکام ہوئی کہ وہ ہماری سماجی سائیکی کو meet نہیں کرتی تھی وگرنہ مغرب میں جیمز جوائس اور ولیم فاکنر جیسے متعدد نام ادب میں مشکل پسندی اور اچھوتے طرزِ اظہار کے باوجود اپنی کامیابی اور پزیرائی میں بے مثال ٹھہرے ہیں۔ افتخار جالب کا شعری اثاثہ اپنے فنی پھیلاؤ میں سیر حاصل امکانات کا حامل اور ادب کے سنجیدہ قاری اور فنکار دونوں کے لیے قابلِ قبول و تقلید ہے جس سے بلواسطہ اور بلاواسطہ استفادہ کا سلسلہ آج تک جاری ہے، امید ہے کہ پڑھے لکھے اور باذوق قاریوں کی توجہ و دلچسپی انکے فن کی خفتہ تفہیم اور فنی زاویوں تک رسائی میں معاون ہو کر ادبی تاریخ میں انہیں وہ منصب ضرور عطا کرے گی کہ جو ان کے علمی و شعری مرتبے کا حق ہے۔

حوالہ جات

1۔ راقم الحروف انٹرویو از ڈاکٹر سعادت سعید، ۱۸ اگست ۲۰۱۷ء

2۔ افتخار جالب، یہی ہے میرا لحن، لاہور: ملٹی میڈیا افئیر، اشاعت اوّل جون ۲۰۰۴ء، ص ۹۶۔۹۷

3۔ ڈاکٹر سعادت سعید، نئی شاعری: ایک جدلیاتی محاکمہ، مشمولہ ''معیار ۱۰'' اسلام آباد: شعبہ اردو، کلیہ زبان وادب بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی پاکستان، ص ۱۶۱

4۔ افتخار جالب، یہی ہے میرا لحن، کراچی: فرہنگ، ۲۰۰۴ء، ص ۱۳

5۔ انیس ناگی، نیا شعری افق، لاہور: جمالیات، طبع دوم، ۱۹۸۸ء، ص ۱۳۷

6۔ افتخار جالب، ماخذ، لاہور: مکتبہ ادبِ جدید، سن ندارد، ص ۱۰

7۔ ایضاً، ص ۱۶

8۔ ایضاً، ص ۲۶، ۲۵

9۔ ایضاً، ص ۲۶

10۔ ایضاً، ص ۲۷

11۔ ایضاً، ص ۱۶

12۔ افتخار جالب، ماخذ، ص ۳۷

13۔ ایضاً، ص ۴۰

14۔ ایضاً، ص ۴۲

15۔ ایضاً، ص ۸۷

16۔ ایضاً، ص ۵۶

17۔ ایضاً، ص ۸۱۔۸۲

18۔ ایضاً، ص ۸۹

19۔ انیس ناگی، نیا شعری افق، ص ۱۴۷

20۔ افتخار جالب، ماخذ، ص ۷۹۔۸۰

21۔ ایضاً، ص ۸۴

22۔ ایضاً، ص ۱۰۸۔۱۰۹

23۔ انیس ناگی، نیا شعری افق، ص ۱۵۰

24۔ افتخار جالب، مآخذ، ص ۱۲۰

25۔ ایضاً

26۔ سعادت سعید، نئی شاعری: ایک جدلیاتی محاکمہ، ص ۱۶۴۔۱۶۵

27۔ افتخار جالب، لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر، لاہور، فرہنگ، اشاعت اوّل ۲۰۰۱ء، ص ۱۷۵۔۱۷۶

28۔ ڈاکٹر سعادت سعید، نئی شاعری: ایک جدلیاتی محاکمہ، ص ۱۴۹

29۔ انیس ناگی، نیا شعری افق، ص ۱۵۵۔۱۵۶

30۔ افتخار جالب، مآخذ، ص ۸۸۔۸۹

31۔ ایضاً، ص ۵۱

32۔ افتخار جالب، لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر، کراچی: فرہنگ، القادر پریس ۲۰۰۱ء، ص ۱۹۵

33۔ انیس ناگی، افتخار جالب، لاہور: حسن پبلی کیشنز ۲۰۰۶ء، ص ۱۷۔۱۸

34۔ ڈاکٹر سعادت سعید، نئی شاعری: ایک جدلیاتی محاکمہ، مشمولہ معیار، ص ۱۵۱

فکرِ اقبال میں اسلام اور ملتِ اسلامیہ

ڈاکٹر زینت بی بی * ، ڈاکٹر محمد ناصر آفریدی **

Abstract:

Iqbal believes in Islamic brotherhood and wants to base it on Islam. According to him, Islam is the code of life which has the solution to every human problem. A true Islamic society can only come into being by following the principles of Islam. In this article, Allama Iqbal has mentioned some of the reasons for the decline of the Islamic nation. One of the reasons is that the nation of Islam itself lacks the power of action in the Muslim nation. Another important reason is the blind imitation of aversion to religion, which Iqbal has instructed Muslims to avoid in his speech. In addition, regarding the future of Islam, he fears that the Muslims of the world may not be in the same predicament that their future may be tomorrow. So that Muslims can get rid of degradation and decline and celebrate themselves in the world. Let the whole world of Islam unite and live according to Islamic principles.

ملخص

علامہ اقبال نے ملت اسلامیہ کے زوال کے چند اسباب کا ذکر کیا ہے۔ ان میں ایک سبب یہ ہے کہ ملت اسلامیہ ہی مسلمان قوم میں قوت عمل کا فقدان ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور اہم سبب مذہب سے بیزاری کی اندھا دھند تقلید ہے۔ جس سے بچنے کے لئے اقبال نے اپنے کلام میں جابجا مسلمانوں کو تلقین کی ہے۔ اس کے علاوہ اسلام کے مستقبل کے بارے میں انہیں یہ اندیشہ ہے کہ مسلمانان عالم کی جس ابتر

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، شہید بے نظیر بھٹو خواتین یونیورسٹی پشاور

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

حالت میں ہیں ایسا نہ ہو کہ یہی ان کا مستقبل کل بن جائے۔اس لیے انہوں نے مسلمانوں میں بیداری کا عنصر پیدا کرنے کے لیے شاعری میں آفاقیت کا پیغام دیا تاکہ مسلمان پستی اور زوال سے چھٹکارا حاصل کریں اور دنیا میں اپنے آپ کو منوا سکیں۔ تمام عالم اسلام متحد ہو کر اسلامی اصولوں کے مطابق زندگی گزاریں۔اس کے برعکس نااتفاقی کی کا راستہ منزل کی طرف نہیں بلکہ کے زوال پذیر ہوتا ہے۔

اقبال کو حضور ﷺ سے والہانہ عقیدت و محبت تھی۔اس لیے انہوں نے نعتیہ کلام لکھا جس کی مثال کسی اور شاعر کے ہاں کم ملتی ہے اور مسلمانوں کو سنت رسول کی پیروی کرنے کی تلقین جو دنیا و آخرت کی نجات کا ذریعہ ہے۔ اقبال نے تصور قومیت کا جو تصور پیش کیا اس میں انہوں نے جغرافیائی حدود رنگ و نسل اور زبان کے امتیازات کو مٹا کر صحیح اسلامی قومیت کا تصور دیا تاکہ مسلمان صحیح معنوں میں اپنی ملت برقرار رکھ سکیں۔ نیز آپس میں اتحاد پیدا کر کے محکومی اور غلامی کی زنجیروں سے آزاد ہو جائیں۔

علامہ اقبال کے نزدیک دین پرانے زمانے میں صرف قومی تھا۔ جس طرح مصریوں، یونانیوں اور ہندوؤں کا تھا، اور بعد میں نسلی قرار پایا۔ جیسے یہودیوں کا ہے۔ مسیحیت نے یہ تعلیم دی ہے کہ دین صرف انفرادی نوعیت کا ہے۔یورپ نے اسے (پرائیویٹ) ذاتی عقائد کا نام دیا ہے۔ یہ صرف اسلام ہی ہے کہ جس نے سب سے پہلے بنی نوع انسان کو یہ پیغام دیا کے دین نہ تو قومی ہے اور نہ نسلی ہے، صرف یہی ایک طریقہ ہے کہ جس سے عالم انسانی کی جذباتی زندگی اور اس کے افکار میں یکجہتی اور ہم آہنگی پیدا ہو سکتی ہے جو ایک اُمت کی تشکیل اور اس کے بقا کے لیے ضروری ہے۔

چونکہ اقبال اسلامی اخوت کے قائل ہیں اور اس کی بنیاد اسلام پر رکھنا چاہتے ہیں۔ان کے خیال کے مطابق اسلام ہی وہ ضابطہ حیات ہے جس کے پاس ہر انسانی مسئلے کا حل موجود ہے۔ صحیح اسلامی معاشرہ صرف اسلام ہی کے اصولوں پر عمل پیرا ہونے سے ہی وجود میں آسکتا ہے۔

قوم مذہب سے ہے مذہب جو نہیں تم بھی نہیں
جذبِ باہم جو نہیں، محفل انجم بھی نہیں(1)

یہ اسلام ہی تھا کہ جس نے رنگ و نسل، نام و نسب اور ملک و قوم کے ظاہری امتیازات ختم کر کے انسانوں کو ایک "ہیت اجتماعیہ" میں شامل کیا۔ اقبال مسلمانوں کو اسی کے قائل کرنا چاہتے ہیں۔چونکہ ملت اسلامیہ کے زوال کے اسباب کی وجہ یہی تھی کہ انہوں نے اسلام کے طریقوں سے منہ پھیر لیا تھا، اور طرح طرح کی غیر اسلامی

رسومات اپنا کر زندگی گزار رہے تھے۔ قرآن و حدیث سے ہٹ کر دوسرے مذاہب کی رسومات اپنا کر مذہب اسلام کے اصولوں کو بھول بیٹھے تھے۔ مسلمان حضور ﷺ کی سنت مبارکہ سے ہٹ کر زندگی گزارنے کی وجہ سے غلامی اور پستی میں گرے ہوئے تھے۔ مذہب سے بیزاری کی وجہ سے زوال اور پستی ان کی قسمت بن چکی تھی۔ اس کا اظہار انہوں نے کھلے الفاظ کے ساتھ اپنی نظم "مذہب" میں کچھ یوں کیا ہے:

اپنی ملت پر قیاس اقوام مغرب سے نہ کر
خاص ہے ترکیب میں قوم رسول ﷺ ہاشمی
ان کی جمعیت کا ہے ملک و نسب پر انحصار
قوت مذہب سے مستحکم ہے جمعیت تیری(2)

چونکہ اقبال غلامی کو مذہب دنیا کی بدترین لعنت سمجھتے ہیں۔ اس لیے مسلمانوں کو جابجا اپنی شاعری میں آزادی اور حریت کا سبق دیتے ہیں۔ قرآن و حدیث کی روشنی میں انہیں اس زوال سے نکالنے کی کوشش کرتے ہیں ان کی تعلیمات میں تبلیغ حریت کا سبق ملتا ہے۔

"اقبال کو افسوس ہے کہ وہ اس ملک میں کیوں پیدا ہوا جہاں کے لوگوں کا ضمیر اس قدر بدل چکا ہے کہ وہ غلامی کا طوق اپنی گردن سے نکالنے کا ارادہ بھی نہیں کرتے۔"(3)

اقبال مسلمان قوم کو کو غلامی کا طوق اپنی گردن سے نکالنے کا سبق دیتے ہیں، اور ایک ایسی امت قائم کرنا چاہتے ہیں جس کا کعبہ، خدا، رسول، قرآن، دین اور ایمان ایک ہو۔

منفعت ایک ہے اس قوم کی نقصان بھی ایک
ایک ہی سب کا نبی، دین بھی ایمان بھی ایک
حرم پاک بھی، اللہ بھی، قرآن بھی ایک
کچھ بڑی بات تھی ہوتے جو مسلمان بھی ایک(4)

بدقسمتی سے دنیا کے مسلمان دنیاوی لالچ اور ہوس کے پنجوں میں جکڑے ہوئے تھے اور ہیں۔ ملک و قوم اور وطن کی مصنوعی حد بندیوں نے بنی نوع انسان کا شیرازہ منتشر کر دیا تھا۔ انہیں ایک مرکز یا نقطہ پر متحد کرنا ضروری تھا۔ اقبال نے اپنے کلام میں جابجا اس کا ذکر کرتے ہیں کہ مسلمان دنیا میں متحد ہو جائیں اور قرآن و حدیث کے صحیح راستے پر چل پڑیں اور اپنی گردنوں سے غلامی کے اس طوق کو نکال کر پھینک دیں، جس کے سبب وہ در بدر کی ٹھوکریں کھا رہے ہیں۔ اس حوالے سے "خضر راہ" میں لکھتے ہیں:

کیا سناتا ہے مجھے ترک و عرب کی داستاں
مجھ سے کچھ پنہاں نہیں اسلامیوں کا سوز و ساز
لے گئے تثلیث کے فرزند میراث خلیل
خشت بنیاد کلیسا بن گئی خاک حجاز
ہوگئی رسوا زمانے میں کلاہ لالہ رنگ
جو سراپا ناز تھے ہیں آج مجبور نیاز(5)

مسلمانوں کے زوال کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ انہوں نے قوم پرستی شروع کر رکھی تھی۔ سیاسیات حاضرہ جو مذہب اسلام سے دوری کی وجہ سے ہو رہی تھی۔ مسلمانوں کے زوال کا سبب بنی اس کا اظہار انہوں نے اپنے خط میں بھی کیا ہے۔ جو انہوں نے 5 دسمبر 1925 کو میر سید غلام بیگ نیر نگ کے نام لکھا ہے۔ وہ تحریر کرتے ہیں کہ:

"میرے نزدیک تبلیغ اسلام کا کام اس وقت تمام کاموں پر مقدم ہے۔ اگر ہندوستان میں مسلمانوں کا مقصد سیاسیات سے محض آزادی اور اور اقتصادی بہبودی ہے۔ حفاظتِ اسلام اس مقصد کا عنصر نہیں ہے۔ جیسا کہ آج کل کی قوم پرستوں کے رویے سے معلوم ہوتا ہے۔ تو مسلمان اپنے مقصد میں کبھی کامیاب اب نہ ہوں گے۔۔۔۔ جہاں تک مسلمانوں کا تعلق ہے خود مذہب اسلام کے لئے ایک خطرہ عظیم ہے۔" (6)

ملت اسلامیہ کے زوال کی وجوہات میں ایک وجہ یہ بھی ہے کہ مسلمان قرآن مجید کی تعلیمات سے بے بہرہ ہیں۔ چونکہ اسلام انسان سے تخت و تاج کا مطالبہ نہیں کرتا بلکہ اس اس تخت و تاج کے مختار مطلق یعنی اللہ تعالی کی اطاعت اور وفاداری کا مطالبہ کرتا ہے۔ جو مسلمانوں نے ترک کر دیا ہے اور اپنے مقصد کو بھول چکے ہیں۔ تہذیب و تمدن کے اس انتہائی بلند مقام جو قرآن نے مسلمانوں کے لئے پیش کیا تھا اس سے گرنے کی وجہ کیا ہے؟

"شاعر مشرق کا خیال ہے کہ اس کی خاص وجہ قرآن حکیم کی تعلیم ہے جو اصول فطرت کے عین مطابق اور ہم آہنگ ہے جس سے مسلمانوں کی روگردانی ہے۔"(7)

مسلمان جس دلدل میں پھنس چکے تھے ان کو اس دلدل سے نکالنے کے لئے علامہ نے ایک ڈرامائی انداز پیدا کر کے "شکوہ" اور "جواب شکوہ" جیسی بلند پایہ نظمیں لکھی۔ جہاں انہوں نے مسلمانوں کو سبق دینے کی کوشش کی اور انہیں اپنے بلند پایا مقاصد جنہیں مسلمان قوم بھول چکی تھی یاد دلائے۔ "جواب شکوہ" میں اس کا اظہار یوں کرتے ہیں:

ہم تو مائل بہ کرم ہیں کوئی سائل ہی نہیں

راہ دکھلائیں کسے دہر و منزل ہی نہیں
تربیت عام تو ہے جوہر قابل ہی نہیں
جس سے تعمیر ہو آدم یہ وہ گل ہی نہیں
کوئی قابل ہو تو ہم شان کئی دیتے ہیں
ڈھونڈنے والوں کو دنیا بھی نئی دیتے ہیں(8)

علامہ اقبال کے نزدیک امت مسلمہ کی زبوں حالی کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ مسلمانوں میں قوت عمل کا فقدان تھا۔ مسلمانوں میں انتہا درجے کی تن آسانی پائی جاتی تھی۔اس کے علاوہ امت مسلمہ اپنے درخشندہ ماضی کو بھول چکی تھی۔اس سلسلے میں اقبال انہیں اپنے درخشاں ماضی کی جھلکیاں دکھائی اور "شکوہ" میں ان کی موجودہ زبوں حالی کو نمایاں کیا ہے۔وہ کہتے ہیں کہ دنیا میں مسلمان ہر جگہ غیر مسلموں کے مقابلے میں حقیر و ذلیل اور رسوا ہیں دوسری قومیں اس پر خندہ زن ہیں۔اس کا اظہار انہوں نے "شکوہ" میں یوں کیا ہے:

بت صنم خانوں میں کہتے ہیں مسلمان گئے
ہے خوشی ان کو کہ کعبے کے نگہبان گئے
منزل دہر سے اونٹوں کے حدی خوان گئے
اپنی بغلوں میں دبائے ہوئے قرآن گئے
خندہ زن کفر ہے احساس تجھے ہے کہ نہیں
اپنی توحید کا کچھ پاس تجھے ہے کہ نہیں (9)

مسلمانوں کی زبوں حالی، بے چارگی اور بے بسی کا ذکر انہوں نے مایوسانہ انداز میں کیا ہے۔انہوں نے اپنی شاعری کے ذریعے مسلمانوں کے دلوں میں ایمان حریت کی چنگاریوں کو سلگانے کی کوشش کی تاکہ مسلمان اس تاریکی اور پستی سے نکل جائیں۔ مسلمانوں کی زبوں حالی اور پستی کو دیکھتے ہوئے اقبال نے اپنی شاعری میں جابجا مسلمانو ں کو اپنے درخشندہ ماضی کی یاد دلاتے ہوئے جذبہ عمل اور حرکت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں مسلمانوں کو اپنے شاندار ماضی کی یاد دلاتے ہوئے انہیں اس تاریکی کی جس میں مشرقی اقوام خصوصاً مسلمان ڈوبے ہوئے تھے انہیں مستقبل سنوارنے کے لیے اسلام اور اس کے زریں اصولوں پر کاربند ہونے کی تلقین کی ہے۔

"عالم اسلام خصوصا ترکی کے حالات سے اقبال کی نظر دوسرے یورپی ملکوں کی طرف جاتی ہے۔ جہاں دنیا

کی پہلی خوفناک جنگ لڑی گئی۔اس کا سبب مختلف یورپی اقوام کی خود غرضیاں، مفاد پرستی اور نو آبادیاتی حسد اور ہوس تھی" (10)

مغرب سے مکمل مایوسی کے بعد اقبال کی نظروں میں انسانیت خصوصاً مسلمانوں کا مستقبل اسلام سے وابستہ ہے۔ان کی نظر میں صرف مسلمان ہی اس دنیا کا بلبل ہے اور اس بلبل کو وہ جوش بہاں سے گیت گانے کے لئے اکساتے ہیں۔

اقبال کے نزدیک کیوں کے مسلمانوں کے لئے صرف نام کا مسلمان ہونا ہی کوئی قابل فخر بات نہیں بلکہ مسلمان میں وہ کردار اور جذبہ عمل کو دیکھنا چاہتے ہیں جس سے مسلمانوں کی دنیا اور آخرت دونوں کا فیصلہ ہوتا ہے۔وہ مسلمانوں کو متحد ہونے اور اسلامی اصولوں پر عمل کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔اس کا اظہار انہوں نے اپنی نظم "شمع اور شاعر" میں کیا ہے:

فرد قائم ربط ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں
موج ہے دریا میں اور بیرون دریا کچھ نہیں (11)

اقبال کو مسلمانوں کا مستقبل دھندلا نظر آرہا تھا۔اس کی سب سے بڑی وجہ مذہب سے بیزاری تھی اور دوسری اہم وجہ جذبہ عمل کا فقدان تھا۔اس لیے انہیں مسلمانوں کے مستقبل کی دھندلی سی تصویر نظر آرہی تھی اور انہیں اس بات کا شدید احساس تھا۔اس لیے انہوں نے اپنی شاعری کے ذریعے مسلمانوں میں جذبہ عمل و حرکت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور خودی کی تلقین کی ہے۔ علامہ مسلمانوں میں خودی کا جذبہ دیکھنا چاہتے تھے۔"طلوع اسلام" میں اسی حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

خودی میں ڈوب جا غافل! یہ سر زندگانی ہے
نکل کر حلقہ شام و سحر سے جاوداں ہو جا
مصاف زندگی میں سیرت فولاد پیدا کر
شبستان محبت میں حریر و پرنیاں ہو جا (12)

اسلامی تمدن کی یک رنگ اپنے تصور قومیت کے ایک حرکی عامل کے طور پر پیش کرنے کے بعد اقبال تصور قومیت میں یک جائی کے احساس کو فروغ دیتے ہیں۔اسی طرح عمل و کردار کے جذبے کو فروغ دینے کی تلقین کرتے ہیں :

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی
یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے (13)

چونکہ اقبال اسلام کا روشن مستقبل دیکھنا چاہتے تھے اس لیے اس دوران ترکوں کی فتح عالم اسلام کے لئے ایک بڑا سہارا تھی۔ ایسا محسوس ہو رہا تھا کہ عالم اسلام آب نیند سے بیدار ہو چکا ہے جبکہ دوسری طرف دنیا کی امامت کے دعویدار یورپ کا حقیقی چہرہ دنیا کے سامنے کھل چکا تھا۔ یورپ کی تہذیب نے دنیا کو تباہی کے سوا کچھ نہ دیا تھا۔ اس لیے اقبال کے نزدیک مستقبل انسانیت کی صحیح رہنمائی اسلامی اصولوں کے تابع تھی۔ چنانچہ "طلوع اسلام" میں انہوں نے بڑی جوش و خروش کے ساتھ خوشی اور مسرت کا اظہار کیا ہے۔

یہ مشتاقاں حدیث خواجہ بدر و حنین آور
تصرف ہائے پنہانش بچشم آشکار آمد (14)

علامہ کے یہاں ملت اسلام کی پوری تاریخ ہے۔ اس لیے انہوں نے مسلمانوں کے شاندار ماضی کی طرف بڑے لطیف اشارے کرتے ہوئے مسلمانوں کو مستقبلِ امید اور روشنی کی کرن دکھاتے ہیں۔ تاکہ مسلمان قوم صحیح اسلامی اصولوں پر کاربند ہو جائے۔ اس طرح دنیا اور آخرت دونوں جہاں میں ان کی کامیابی یقینی ہے۔ جب کہ اسلامی اصولوں سے ہٹ کر ذلت و رسوائی کے سوا کچھ نہیں۔ کیونکہ مغربی تہذیب و تمدن کی تقلید سے مسلمان قوم زنگ آلود ہو چکی تھی اور عورتیں جو مغرب کی تقلید میں تعلیم حاصل کر رہی تھیں انہوں نے اس پر اپنے ظریفانہ انداز میں کچھ یوں طنز کیا ہے:

لڑکیاں پڑھ رہی ہیں انگریزی
ڈھونڈ لی قوم نے فلاح کی راہ
آدش مغرب ہے مدنظر
وضع مشرق کو جانتے ہیں گناہ
یہ ڈراما دکھائے گا کیا سین
پردہ اٹھنے کی منتظر ہے نگاہ (15)

اقبال نے اُن شہیدوں کو نہ بھلایا جنہوں نے اسلام کی خاطر اور قوم کی سربلندی کے لئے اپنی جانوں کے نذرانے پیش کیے۔ ان کے پاس جب تک ایسی مثالیں موجود ہیں۔ مسلمان قوم ایسی قوم ہے کہ ان کو کوئی بھی شکست

نہیں دے سکتا۔

"دنیا کی کوئی طاقت اسے نیست و نابود نہیں کر سکتی ہے۔"(16)

اقبال کے نزدیک ملت اسلامیہ اپنی عظمت رفتہ کو حاصل کر سکتی ہے۔ اس سلسلے میں انہیں احساس تھا کہ میری کوشش بھی کسی درجے کار آمد ہو سکتی ہے لیکن اس کے لئے ان کے نزدیک شرط یہ ہے کہ ملت اسلامیہ اپنی تمام کوششوں اور زندگی کے ہر لمحے کریم صلی اللہ علیہ وسلم کے اسوہ حسنہ کو مشعل راہ بنائے۔ نوجوانوں کا مستقبل دیکھتے ہوئے انہیں اپنی شاعری میں جابجا تنبیہ کرتے ہیں کہ مسلمان نوجوان اپنے شاندار ماضی کو نہ بھولیں۔ اور اپنے اسلاف کو یاد رکھیں۔ ان کے نقش قدم پر چل کر زندگی گزارے تاکہ انہیں کامیابی نصیب ہو۔ اپنی نظم "خطاب بہ جوانان اسلام" میں اس کا تذکرہ کچھ یوں کرتے ہیں :

تجھے آبا سے اپنے کوئی نسبت ہو نہیں سکتی
کہ تو گفتار، وہ کردار، تو ثابت، وہ سیارہ(17)

اقبال نے مسلمانوں کو خودی کا درس دیا اور حرکت و عمل کے جذبے کو بیدار کرنے کی کوشش کی۔ تاکہ مسلمانوں کا مستقبل روشن ہو سکے اور مسلمان اس حالت سے نکل کر اپنے پاؤں پر کھڑے ہو سکیں۔ اس لیے انہوں نے اپنے کلام میں ایسی تاثیر پیدا کی ہے جس سے مسلمانوں کا مستقبل سنور سکتا ہے۔ مرد مومن جیسی تلمیحات کا استعمال اس سلسلے میں یوں کرتے ہیں:

کوئی اندازہ کر سکتا ہے اس کے زورِ بازو کا؟
نگاہ مرد مومن سے بدل جاتی ہیں
تقدیریں(18)

اقبال کی تربیت ایک ایسے گھرانے میں ہوئی تھی جو اللہ والوں کا مسکن تھا۔ جہاں ہر وقت عشقِ رسول کا سبق ہی ملتا تھا۔ اس کے علاوہ ان کی تربیت میں مولوی میر حسن قابل ذکر ہیں برابر کے شریک ہیں۔ علامہ کو حضور ﷺ سے بہت زیادہ محبت اور عقیدت تھی اور آپ سے والہانہ لگاؤ علامہ کی زندگی کا مقصد تھا۔

"اقبال کا اس پر پختہ یقین تھا کہ کامل اتباع رسول ﷺ ہی مسلمانوں کے دکھ کا مداوہ ہے۔ بلکہ پوری انسانیت کے لیے اس کو ذریعہ نجات خیال کرتے تھے۔"(19)

اقبال کو حضور ﷺ سے بے حد محبت اور عقیدت تھی اس لیے انہیں اس بات کا یقین تھا کہ مسلمان حضور ﷺ کی سنت کی پیروی کیے بغیر اپنی منزل مقصود تک نہیں پہنچ سکتے۔ انہوں نے ہمیشہ یہی پیغام دیا کے عشقِ

رسول ﷺ سے دونوں جہانوں میں کامیابی ممکن ہے۔

کی محمد سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں(20)

اقبال کے ہاں عشق رسول اتنا گہرا اور شدید ہے کہ مشرقی ادب میں اس کی دوسری مثال کہیں بھی نہیں ملتی۔ کیونکہ اقبال نے آپ ﷺ کی سیرت مبارکہ کا گہرائی سے مطالعہ کیا تھا۔ اس لئے علامہ کو پختہ یقین تھا کہ حضور ﷺ کی ذات بابرکت ہی تمام کمالات کا مجمع ہے۔

"جب کبھی حضور کا ذکر خیر ہوتا بیتاب ہو جاتے اور دیر تک روتے رہتے۔"(21)

اقبال نے اسوہ حسنہ کو اپنی زندگی کا مقصد بنا لیا تھا بلکہ ساری کائنات کے لئے اسوہ حسنہ کو نجات کا ذریعہ تسلیم کرتے تھے۔ ان کا ایمان تھا کہ مسلمانوں بلکہ پوری کائنات کا مستقبل اسلام ہی کی تعلیمات سے سرفراز ہو کر زندہ جاوید ہو سکتا ہے۔ بانگ درا میں شامل نظم "مذہب" میں اس کا اظہار یوں ملتا ہے کہ:

اپنی ملت پر قیاس اقوام مغرب سے نہ کر
خاص ہے ترکیب میں قومِ رسول ﷺ ہاشمی(22)

نبوت پر انہیں اس قدر ایمان تھا کہ بعض اوقات ایسی حدیثوں کو بھی بلا تامل قبول کر لیتے کہ جن میں حضور ﷺ کے کسی معجزے کا ذکر ہوتا۔ سرزمین عرب سے اقبال کو جو والہانہ محبت ہے اس کی مثال کم ہی ملتی ہے۔ حضور ﷺ کی برکات و فیوض انہوں نے جس جوش و جذبے کے ساتھ کیا ہے وہ ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ اقبال کا کلام حضور کے عشق میں مکمل طور پر ڈوب ہوا نظر آتا ہے۔

"حتیٰ کہ ان کے فلسفہ خودی کا اصل الاصول بھی اسی پیغمبر کی پیروی و محبت ہے۔"(23)

ان کی پوری شاعری سنت رسول ﷺ کی پیروی کا سبق دیتے ہوئے نظر آتی ہے۔ اپنی نظم بعنوان "جنگ یرموک کا ایک واقعہ" میں انہوں نے بڑی خوبصورتی سے اس کا نقشہ کھینچا ہے کہ شہید ہونے والے نے کتنی خوشی سے حضور ﷺ کی پناہ میں جانے کی دعا کی ہے اور امیر فوج نے اس نوجوان کو اپنا پیغام دیتے ہوئے جو کہا علامہ نے بڑی خوبصورتی سے اس مکالمے کو اشعار میں جگہ دی ہے:

پہنچے جو بارگاہ رسول ﷺ امیں میں تو
کرنا یہ عرض میری طرف سے پس از سلام
ہم پر کرم کیا ہے خدائے غیور نے

پورے ہوئے جو وعدے کیے تھے حضور نے (24)

اقبال نے اپنے کلام میں جگہ جگہ خودی کا درس دیا ہے اس میں اسوہ حسنہ کو مشعل راہ بنا کر مسلمانوں کی تربیت کرنی چاہی ہے اور یہی خودی مومن کی معراج ہو سکتی ہے۔اس کا سبق حضور ﷺ کی ذات مبارک اور معراج شریف سے ملتا ہے۔

"اقبال کے نزدیک معراج زندگی کے حرکی اصول اور تسخیر جہات کا پیغام ہے جو آنحضرت نے اپنی امت کو دیا ہے۔"(25)

مسلمانوں کو درس دینے کی مثال نظم "شکوہ" میں آپ نے خوبصورتی سے درج کیا ہے:

تجھ کو چھوڑا کہ رسول عربی کو چھوڑا ؟
بت گری پیشہ کیا بت شکنی کو چھوڑا ہے ؟
عشق کو، عشق کی آشفتہ سری کو چھوڑا ؟
رسم سلمانؓ و اویس قرنیؓ کو چھوڑا؟ (26)

اقبال بعض اوقات وقت آپ ﷺ کی سیرت پر جب تقریر کرتے تو ایسی شگفتہ بحث کرتے کہ ہر سننے والا آپ کا گرویدہ ہو جاتا۔اس عشق کی بنا پر انہوں نے اپنی زندگی کے اختتامی دور میں ایسی نظمیں کہی ہیں جن میں حضور ﷺ سے والہانہ عقیدت کا ثبوت ملتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے ایک نظم "حضور رسالت مآب ﷺ" کے عنوان سے بھی کہی جو کہ ارمغان حجاز کی زینت بنی۔ان کے کلام سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ آپ کو حضور ﷺ سے کتنی گہری محبت اور عقیدت تھی اور اپنے کلام میں انہوں نے ہر جگہ مسلمانوں کو یہی تلقین کی کہ اتباع رسول ﷺ کی پیروی سے ہی ہماری نجات کا ذریعہ ہے۔اس کے علاوہ اپنے خطبات میں بھی انہوں نے یہی سبق دیا ہے کہ مسلمانوں کی کامیابی کا اصل ذریعہ حضور ﷺ کی ذات بابرکات کی پیروی سے ہی ممکن ہو سکتی ہے۔

اقبال "عقل" کے مقابلے میں "عشق" کو ترجیح دیتے ہیں۔عشق کا تعلق حضور ﷺ اور خدا تعالی سے ہے۔وہ عشق کی راہ پر چلنے کی تلقین کرتے ہیں کیونکہ "عقل" محض ظاہری مشاہدہ ہی کر سکتی ہے۔"عشق" سے لامحدود کی تسخیر ممکن ہو سکتی ہے۔اپنی غزل کے ایک شعر میں "عقل" پر "عشق" کو ترجیح دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

عقل کو تنقید سے فرصت نہیں
عشق پر اعمال کی بنیاد رکھ (27)

اقبال نے جو جذبہ عشق اور آپ ﷺ سے والہانہ لگاؤ اور عقیدت تھی۔اس کا ذکر انہوں نے جابجا اپنے کلام میں کیا ہے اور مسلمانوں کو بھی یہی درس دیا ہے۔ اقبال مغربی تصور قومیت سے بد ظن تھے۔اس کے بر عکس اسلامی تصور قومیت کے مبلغ تھے۔ان کے نزدیک قوم سے مراد "ملت "اور مسلمان قوم سے مراد "ملت اسلامیہ" ہے۔اس کا اظہار انہوں نے کچھ اس انداز میں کیا ہے:

"میں نے۔۔۔۔۔ لفظ ملت قوم کے معنوں میں استعمال کیا ہے اس میں کچھ شک نہیں کہ عربی میں یہ لفظ اور بالخصوص قرآن مجید میں شرح اور دین کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔"(28)

وہ اس تصور کے مکمل طور پر خلاف ہیں جس کی بنیاد رنگ نسل یا وطن پر ہو۔اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال ایک وسیع انسانی برادری قائم کرنا چاہتے ہیں۔ وہ قومیت کا آفاقی تصور دینا چاہتے ہیں جو جغرافیائی حدود کو بھی تصور قومیت سے الگ کر دیا گیا ہے۔ چنانچہ اقبال فرماتے ہیں:

قوم مذہب سے ہے، مذہب جو نہیں تم بھی نہیں
جذب باہم جو نہیں، محفل انجم بھی نہیں(29)

گویا جہاں مذہب، روایات، تاریخ و تمدن وغیرہ مشترک ہو جائیں وہی جگہ مسلمانوں کا وطن ہو گا جو ایک آفاقی پیغام ہے۔اس کے بر عکس اگر تعصب کی بنیاد پر پر وطن ملک قائم ہو گا جادو پھر مغربی قومیت اور اسلامی قومیت میں فرق نہیں ہو سکتا ہے۔ اقبال کے نزدیک ایک اسلام ہی وہ دین ہے جو رنگ و نسل اور زبان کی امتیازات سے بالاتر ہو کر تمام بنی نوع انسان کو متحد کرتا ہے۔

فرد قائم ربط ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں
موج ہے دریا میں اور بیرون دریا کچھ
نہیں(30)

اقبال کے ہاں "ملت" سے مراد "ملت اسلامیہ" ہے۔ وہ انسانی اخوت کے قائل ہیں اور اس کی بنیاد اسلام پر رکھنا چاہتے ہیں۔ کیونکہ اسلام ہی وہ ضابطہ حیات ہے کہ جس کے پاس ہر انسانی مسئلہ کا حل موجود ہے۔اس وجہ سے اقبال قومیت کو اسلام کے دائرے سے باہر نہیں سمجھتے۔ کیونکہ صحیح انسانی معاشرہ صرف اسلام کے اصولوں پر عمل پیرا ہو کر وجود میں آسکتا ہے اور اس کا سبب اپنے کلام میں جابجا علامہ نے دیا ہے۔

تو نہ مٹ جائے گا ایران کے مٹ جانے سے
نشہ مے کو تعلق نہیں پیمانے سے(31)

اقبال مغربی اقوام سے بد ظنی کی وجہ سے مسلمانوں کو اپنے کلام میں یہ سبق دینا چاہتے ہیں کہ مغربی اقوام کی تقلید نہ کی جائے اور اس کے مضر اثرات سے بچنے کی کوشش کی جائے۔

یہ مذہب اسلام ہی ہے جو نسلی امتیازات کا خاتمہ چاہتا ہے۔ اور ملک کے ظاہری امتیازات کو ختم کر کے انسانوں کو ایک ہیت اجتماعیہ میں شامل کرنا چاہتا ہے۔ لیکن بد قسمتی سے مسلمان اپنے دین کے نصب العین پر عمل پیرا نہ ہو سکے اور یہ قوم مختلف فرقوں میں بٹ گئی۔

فرقہ بندی ہے کہیں اور کہیں ذاتیں ہیں
کیا زمانے میں پنپنے کی یہی باتیں ہیں
(32)

اقبال دنیا کے مسلمانوں کو اخوت کا درس دیتے ہیں اور بتانِ خون و رنگ کو توڑ کر ملت میں گم ہو جانے کا پیغام دیتے ہیں۔ وطن کی مصنوعی حد بندیوں نے تو بنی نوع انسان کا شیرازہ منتشر کر دیا ہے اور اب انہیں ایک پلیٹ فارم پر لانے کے واسطے ضروری ہے کہ اسلام کی قائم کردہ حد بندیوں میں اپنے آپ کو قید کر لیا جائے، تاکہ فلاح نصیب ہو سکے۔ اس کا اظہار یوں کرتے ہیں:

ہوس نے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے نوعِ انسان کو
اخوت کا بیاں ہو جا محبت کی زباں ہو جا
یہ ہندی، وہ خراسانی، یہ افغانی، وہ تورانی
تو اے شرمندہ ساحل اچھل کر بے کراں ہو جا
غبار آلودہ رنگ و نسب ہیں بال و پر تیرے
تو اے مرغِ حرم اڑنے سے پہلے پرفشاں ہو جا(33)

الغرض اقبال کہتے ہیں کہ ہماری قومیت کا اصل اصول نہ اشتراکِ زبان ہے اور نہ ہی اشتراکِ وطن ہے۔ بلکہ ہم لوگ تو اس برادری میں ہیں کہ جو حضور ﷺ نے قائم فرمائی۔ اسلام نے تو تمام مسلمانوں کو آپس میں بھائی بھائی قرار دیا ہے اس لئے یہی قانون ملت اسلامیہ کے لئے بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔

حوالہ جات

1۔ محمد اقبال، علامہ، ڈاکٹر، بانگ درا(حصہ سوم)، جہلم: بک کارنر، س ن، ص249

2۔ ایضاً، ص303

3۔ محمد طاہر فاروقی، سیرت اقبال، گوہر پبلشرز، س ن، ص390

4۔ علامہ محمد اقبال، بانگ درا حصہ سوم، ص250

5۔ ایضاً، ص 317

6۔ عطاءاللہ شیخ، ترتیب اقبال نامہ، لاہور: اقبال اکیڈمی، جلد سوم، 2005ء ص196

7۔ ضیاءالدین احمد، اقبال کا فن اور فلسفہ، لاہور: بزم اقبال، 2001 ء، ص22

8۔ ڈاکٹر محمد اقبال، بانگ درا حصہ سوم، ص248

9۔ ایضاً، ص212،213

10۔ رفیع الدین ہاشمی، اقبال کی طویل نظمیں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، 2004 ء، ص140

11۔ ڈاکٹر محمد اقبال، بانگ درا حصہ سوم، ص238

12۔ ایضاً، ص 326

13۔ ایضاً، ص327

14۔ ایضاً، ص 327

15۔ ایضاً، ص 335

16۔ رفیع الدین ہاشمی، اقبال کی طویل نظمیں، ص144

17۔ علامہ اقبال، بانگ درا، حصہ سوم، ص229

18۔ ایضاً، ص 324

19۔ اکبر حسین قریشی، اقبال اور عشق رسول علامہ اقبال کا خصوصی مطالعہ، اسلام آباد: علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، 2001، ص101

20۔ علامہ محمد اقبال، بانگ درا حصہ سوم، ص258

21۔ محمد طاہر فاروقی، سیرت اقبال، لاہور: گوہر پبلشرز، ص91

22۔ علامہ اقبال، بانگ درا، حصہ سوم، ص303

23۔ فرمان فتح پوری،اقبال سب کے لیے،لاہور: الوقار پبلی کیشنز،2006،ص209
24۔ علامہ محمد اقبال، بانگ درا حصہ سوم،ص303
25۔ یوسف حسین خان،روح اقبال،لاہور: القمر انٹرپرائیزز1996،ص455
26۔ علامہ محمد اقبال، بانگ درا، حصہ سوم،ص214
27۔ ایضاً،ص 334
28۔ محمد طاہر فاروقی،سیرت اقبال،لاہور: گوہر پبلشرز،س ن،ص399
29۔ علامہ محمد اقبال، بانگ درا، حصہ سوم،ص249
30۔ ایضاً،ص238
31۔ ایضاً،ص256
32۔ ایضاً،ص249
33۔ ایضاً،ص326،325

تانیثی فکر اور شعری ادب

ڈاکٹر ثمینہ گل*، ڈاکٹر جمیلہ گل**

Abstract:

The relationship between creation, concept, and word is just like the relationship of a human being with his body parts. The lack of any one component becomes a question mark on completeness. This creation is the life system of the universe and any system at that time. Cannot be completed until it sets the stages of completion with the collective. Cosmic life consists of two marriages. In this life, nature plays an important role in maintaining the continuity of life. Power gives and nature connects one scene to another.

Another human figure with Adam and Eve, in which both male and female were combined, was a triangle that the angels worshiped together. Based on this, in the social system, the attitude of improving the value and status of human beings started to flourish. And the insightful people began to see this difference. Literature is a mirror of the social, political, and economic conditions of its era. The historical evolution of any country and nation, its philosophy, and worldview can be seen in the mirror of literature. The foundations of spiritual, moral, and social values are associated with literature. If we look at the last few thousand years of the East and the West, writers and poets belonging to different races, nations, and religions in different regions of the world have represented their environment with their works. Before 1500 BC, women wrote hymns in Rig-Veda, three and a half thousand years BC. Then the Buddhist nuns

*صدرِ شعبہ اُردو، یونی ورسٹی آف لاہور، سرگودھا کیمپس

**شعبہ اُردو، سرحد یونیورسٹی، پشاور

composed immortal songs in the forests and monasteries of Uttar Pradesh four hundred years BC.

تخلیق، تصور اور لفظ کا رشتہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے انسان کا اس کے جسمانی اعضاء سے تعلق ہے۔ کسی بھی ایک جزو کی کمی تکمیلیت پہ سوالا یہ نشان بن جاتی ہے یہی تخلیقِ کائنات کا نظام حیات ہے اور کوئی بھی نظام اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک وہ اجتماعیت کے ساتھ تکمیل کے مراحل طے نہ کر لے۔ کائناتی زندگی ہر دو ازدواج پہ مشتمل ہے اس زندگی میں نظام کارِ حیات کے تسلسل کو برقرار رکھنے میں قدرت اور فطرت کا اہم کردار ہے قدرت کسی بھی چیز کو طاقت دیتی ہے اور فطرت ایک منظر کو دوسرے سے جوڑتی ہے۔ آدم و حوا کے ساتھ ایک اور انسانی شکل جس میں مرد اور عورت دونوں یکجا کر دیے گئے یہ ایسی مثلث تھی جسے فرشتوں نے ایک ساتھ سجدہ کیا۔ تبھی قرآن میں فرمادیا کہ

"لَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنْسَانَ فِيْٓ اَحْسَنِ تَقْوِيْمٍ"(1)

لفظ آدم کے لغوی معنی انسان کے ہیں۔ عبرانی میں آدمہ کے معنی "زمین اور مٹی" کے ہیں۔ مگر یہاں حرفِ عام میں آدم سے مراد "مرد ہی لیا جاتا ہے جس کے باعث معاشرتی زندی کی بنیاد ہی غلط زاویوں پہ رکھی گئی۔۔ ماضی میں وہ کونسا کام ہے جس کو عورت نہیں کر سکی۔ زندگی کے کئی شعبے ایسے ہیں جن کی بنیاد ہی عورت نے رکھی جیسے کاشتکاری، دستکاری وغیرہ۔ صاحبِ ادراک خواتین ماضی میں بھی اپنے عہد کی نمائندگی کی۔ اور اپنے ہونے کا احساس دلایا۔ انھوں نے ادب میں داستان گوئی ہو یا ناول نگاری یا پھر کوئی افسانوی نثر ہو یا غیر افسانوی، حتٰی کہ شعری آہنگ میں بھی خواتین نے اپنے اپنے زمانے میں سماجی سیاسی معاشرتی و معاشی صورتِ حال کو داخلیت کے ساتھ بیان کیا۔ قدیم زمانے میں عورت کی شاعری کو معیوب سمجھا جاتا۔ اسے فحش اور بدکرداری جیسے الزامات سے نوازا جاتا۔ مگر یہی عورت جب رشتوں میں لپٹی لوری گاتی، چکی نامہ لکھتی ہے مولود نامہ لکھتی ہے تو معتبر جانی جانے لگی۔ زندگی کا پہلا احساس جگانے والی عورت ہے۔ لہٰذا جذبوں کے اظہار کا آغاز بھی عورت سے ہی ہوا اور شاعری کی بنیاد بھی عورت نے رکھی۔ آغاز میں لوری، چکی نامہ سے شروع ہونے والی شاعری سماجیات کو تشکیل دیتی رہی۔

سماج نے خود کار معاشرہ تشکیل دیا اور ایک کو اعلیٰ ارفیٰ دوسری کو ثانوی اور تیسرے کو تھرڈ درجے سے بھی کمتر تسلیم کیا جس کی بنا پر معاشرتی نظام میں انسان کی قدر و منزلت میں استصحال کا رویہ سامنے آیا۔ صاحبِ بصیرت و بصارت لوگوں کو یہ امتیاز صاف دکھائی دینے لگا۔ ادب اپنے عہد کے معاشرتی، سیاسی اور معاشی حالات کا آئینہ دار ہوتا ہے کسی بھی ملک و قوم کا تاریخی ارتقا، اس کا فلسفہ اور نظریہ کائنات ادب کے آئینے میں صاف دیکھا جا سکتا ہے۔

روحانی، اخلاقی معاشرتی اقدار کی بنیادیں ادب سے ہی وابستہ ہوتی ہیں۔

مشرق و مغرب کے پچھلے چند ہزار سالوں پہ نظر ڈالی جائے تو دنیا کے مختلف خطوں میں مختلف نسلوں، قوموں اور مذہبوں میں بڑے ادیبوں اور شاعروں نے اپنے اپنے ماحول کی نمائندگی اپنی تخلیقات سے کی ہے۔ 15 سو سال ق م پہلے خواتین نے بید مجنوں ساڑے تین ہزار سال ق م، رگِ وید میں حمدیں لکھیں۔ پھر گوتم بدھ کی راہبات نے چار سو سال ق م اتر پردیش کے جنگلوں اور خانقاہوں میں لافانی نغمے تصنیف کیے۔

> ''رگ وید کی کتابیں آج سے تقریباً ساڑھے تین ہزار سال پہلے شمالی ہند میں تصنیف کی گئی رگ وید کی حمدیں خواتین کی کہی ہوئی ہیں۔ گوتم بدھ کی راہبات نے حضرت عیسیٰ کی پیدائش سے تقریباً چار سو سال قبل مگدھ اور اُتر پردیش کی خانقاہوں اور جنگلوں میں اپنے لافانی نغمے تصنیف کیے ان شاعرات کے نام آج تک کتابوں میں محفوظ ہیں۔''(2)

عورت ہر زمانے میں اپنے لفظوں سے علم و فراست کے موتی چنتی رہی۔ مگر اس کو وہ اہمیت نہ مل سکی جس کی وہ حق دار تھی۔ نسائی عالمی ادب کو ایک سرسری نگاہ سے دیکھیں تو این ہیدوانا سامنے آتی ہیں جو میسوپوٹیمیا عراق سے تعلق رکھتی تھیں۔ ان کی نظم میں عورت کی عظمت بلند کرداری اور تخلیق کار کی حیثیت سے سامنے آتی ہے۔ 2354ء ق م۔ این ہیدوانا (میسوپوٹیمیا عراق) دنیا کی پہلی خاتون ہے جو اپنے سائنسی علوم، فلسفہ اور شاعری کے حوالے سے جانی جاتی ہیں:

> اے، پہاڑوں کی خاتون،
> Ninhursag کا گھر ایک خوفناک جگہ پر تعمیر کیا گیا تھا!
> اے، کیش، مقدس ارتا کی طرح: تیرا رحم تاریک اور گہرا،
> آپ کی دیواریں اونچی اور دلکش!
> اے، جنگلی میدانوں کے عظیم شیر اونچے میدانوں میں گھس رہے ہیں!...
> نوٹ: Ninhursag فطرت اور جانوروں، جنگلی اور قابو کی دیوی تھی۔ وہ رحم اور شکل بنانے کی دیوی بھی تھیں۔ اور وہ کیش کی سرپرست دیوتا تھیں۔
> ٹیمپل ہیمن 17: ایک اقتباس
> دوموزی کے بادبیر امندر میں(3)

اس کی لکھی ہوئی اڑتالیس نظمیں دستیاب ہیں ان میں زیادہ تر نظمیں دیوتاؤں کی حمدیں ہیں انھوں نے اپنی نظموں میں نہ صرف سیاسی، اخلاقی اور معاشرتی موضوعات کو اپنایا۔ انھوں نے عورت کے فہم و تدبر کو بھی ترجیح دی وہ

عورت کے حوالے سے کہتی ہیں:

''حقیقی عورت وہی ہے جو عقل، فہم وتدبر کی حامل ہو''(4)

ہیں۔وہ ''نِن می سارا'' جوان کی مقبول ترین نظم ہے جس میں وہ عورت کی صلاحیتوں کو نمایاں کرتی ہیں اور عورت کے استحصال کے بارے میں بڑی شدت کے ساتھ احتجاج کرتی ہیں:

''میری کاہنہ ماں نے مجھ پر راز ظاہر کیے
تب میں نے علم کے موتی حاصل کیے
میں یہ بات کہنا پسند کروں گی کہ میری نیک تمنائیں
جنگ کی ملکہ کے لیے ہیں جو گناہ کی بڑی بیٹی ہے
جب تک وہ (ہبلیج) میرے سامنے زمین نہیں چاٹتا
جب تک وہ اپنی داڑھی کے ساتھ میرے سامنے زمین صاف نہیں کرتا
میرا ہاتھ اس ملک پر سخت رہے گا
میں اسے سبق سکھاؤں گی تاکہ وہ مجھ سے خوف زدہ رہے
میں جنگ طاری کر دوں گی دشمن پر
میں جب تیر کھینچوں گی تو وہ کانپنے لگے گا
جنگ میں بہت خون خرابہ ہو گا
میں اپنی تلوار سے اسے ہلاک کر دوں گی
میں نے ایک مندر بنوایا ہے جہاں میں اہم واقعات پر گفتگو کروں گی
میں نے وہاں ایک مضبوط تخت لگوایا ہے
اس کے ساتھ ایک خنجر اور تلوار بھی رکھی ہے
اور اس کے ساتھ میں نے ایک ڈھول اور تمبور بھی رکھا ہے
میں آدمیوں کو عورتوں میں بدل دوں گی
بے شک تمھارا دل میرے لیے ٹھنڈا ہے
میں تمھارے جذبات سمجھتی ہوں
اے عظیم خاتون! میں تمام زمین پر تمھاری عظمت اور شان بڑھا دوں گی
میں تمھارا راستہ اختیار کروں گی اور تمھاری حمد کہوں گی

عظیم عملوں کی ملکہ! تو آسمان اور زمین پہ قادر ہے
تو عظیم اننا ہے
عظیم الشان تہذیب کے معماروں اور شہریوں کو خراجِ تحسین
گھر تعمیر کرو! عورت کے لیے بھی کمرہ تعمیر کرو
ایک ننھے بچے کے ہونٹ چومو (یعنی بچوں سے پیار کرو)
بادشاہ کو تاج پہناؤ
بادشاہ کا منکر ہونا گناہ ہے
وہ اپنی نظم میں مزید کہتی ہیں۔۔۔
این لل آسمانوں میں رہتے ہوئے
تمام کائنات میں تمھارے نصب العین کا تعین کرنا ہے
تمھیں شہزادی عورتوں کے نصیب کا تعین کرتا ہے
اے عورت! تو عظیم ہے تو اہم ہے
اننا تو عظیم ہے تو اہم ہے
اے میری پیاری تمھاری عظمت ایک قانون ہے
کیا تیرا دل میرے لیے دھڑکتا ہے
اگر میرے لیے نہیں دھڑکتا تو میرے لیے نرم کر"(5)

اس نظم میں عورت کی طاقت اور قدرت کو ہیدو اس انداز سے بیان کرتی ہیں یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ عورت ہی کائنات کی سب سے طاقتور ہستی ہے۔ وہ اپنے دشمنوں کو زیر کرنے کے لیے رعب دار لہجہ اختیار کرتی ہیں۔ پھر سماج میں بادشاہ کو تاج پہنا کر اس بات کا اعلان بھی کرتی ہیں کہ عورت اس مرد کی عزت و مرتبہ بھی سے گی۔ این ہیدو اننا سماج کے تشکیلی نظام کی پرورش کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ جہاں بچوں سے پیار و محبت کی ترغیب ہے۔ این ہیدو اننا کہتی ہیں اے میری پیاری تمھاری عظمت ایک قانون ہے۔ یہ قانون کس نے بنایا؟، خود اننا نے، یا سماج نے، یا قدرت نے، یہ قانون جس نے بھی بنایا اس میں عورت کی عظمت رکھ دی انسان کی عظمت قدرتی قانون ہے جس کی تائید کو این ہیدو اپنی نظم میں بیان کرتی ہے اور سوچ کے کئی اور زاویے سامنے لا رکھتی ہے۔ یہی سماجی فکر، تانیثی رویے کو محسوس کرانے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ این ہیدو اننا پہلی خاتون نے جس نے اپنی نظموں میں عورت کی طاقت کو نمایاں کیا اور خود کو ایک مضبوط انسان کی شکل میں نہ صرف خود محسوس کیا بل کہ اپنی شاعری میں سب کو پیغام دیا۔

اسی طرح دوسری عرب قبیلے کی خاتون شاعرہ حضرت خنساء سامنے آتیں ہیں۔ وہ عرب کے مشہور ترین قبیلے ربیعہ ع مضر سے تعلق رکھتی تھیں ان کی خوب صورتی اور ذہانت کے چرچے پورے عرب میں تھی مستشرق جبریلی کے مطابق "575" میں ان کی ولادت ہے مگر جب ظہور اسلام ہوا تو حضرت خنساء نے اسلام قبول کیا ان کے کلام میں عورت کی اہمیت اور اس کی زندگی کی اہمیت نمایاں ہے۔

فارسی کے اولین شاعر رودکی کی ہم عصر رابعہ بلخی تھیں انھوں نے اپنی شاعری سے اس وقت کے تمام مرد شعراء میں اپنا منفرد مقام بنایا اپنی صلاحیتوں کا پہچانا اور شعراء کی اولین صف میں نظر آنے لگیں ان کی شاعری میں محبت اور عورت کے حقوق کے حوالے سے موضوعات موجود ہیں انھیں عشق کے بعد قید کر دیا گیا تھا رابعہ بلخی نے قید کی حالت میں مرنے سے پہلے حمام کی دیوار پر نظم لکھی:

> ''رابعہ بلخی کی آخری نظم جو اس نے موت و حیات کی کشمکش میں حمام کی دیوار پر لکھی وہ محفوظ رہی، اس نظم میں اس نے حقوقِ محبت کی آزادی کے فلسفے کو بہترین انداز میں پیش کیا، جس کو عورتوں کے حقوق کے حوالے سے عالم گیر شہرت حاصل ہوئی''(6)

سیفو: سرزمینِ یونان شعر و ادب کے حوالے سے بہت مقبول ہے اس سرزمیں میں عشق و رومان، اور رزمیہ قصوں نے یونانی تہذیب کی تاریخ پر گہرے اثرات مرتب کیے مشرقی طرز فکر و عمل پر بھی یونانی اثرات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ افلاطون، ارسطو اور سکندر اعظم جیسے مشاہیر نے شہرت کے آسمان کو چھوا ہے۔ ایسے ہی عہد میں سیفو نے نسائی شاعری میں اپنا مقام بنایا سیفو نے زندگی اور موت دونوں جہانوں کو حیرت و حسرت سے دیکھا جزیرہ لیسبوس کی رہنے والی سیفو نے اپنے ارد گرد کی لڑکیوں کو موسیقی شعر و ادب کی تعلیم دی۔ اور خواتین کے شعور کی بات کی۔ سیفو اپنے عہد کی وہ واحد خاتون نے جس عہد میں شاعروں کو ملک بدر کر دیا گیا گیا اور شاعری کو افلاطون نے غیر مہذب قرار دیا تھا۔ اس دور میں وہ اپنی ذہانت اور صلاحیتوں کی بنیاد پر دسواں "غیبی سروش" کہلائی۔

تانیثی فکر ایک ایسی سوچ کا نام ہے جو بیدار آنکھ میں کھلتی ہے اسے احساس ہے کہ وہ ایک انسان ہے وہ بھی معتبر ہے اُسے بھی فرشتوں نے سجدہ کیا تھا یہ عورت بھی زندگی جی سکتی ہے۔ اسے اپنے فیصلے خود کرنے کا اختیار ہے اور وہ زندگی کے ہر شعبے میں اپنی صلاحیتوں کو اپنی مرضی سے بروئے کار لا سکتی ہے۔ تانیثی فکر کی حامل شاعرات نے روایت قائم کی اور اس روایت کو ساتھ لے کر چلنے والی شاعرات میں خاطر خواہ اضافہ ہوا معاصر ادب میں ادا جعفری، پروین شاکر، فہمیدہ ریاض، کشور ناہید اور فاطمہ حسن کے علاوہ دیگر شاعرات کے کلام میں تانیثیت دیکھی جا سکتی ہے۔

حوالہ جات

1۔ قرآن کریم:تاج دین کمپنی:1965:سپارہ نمبر30،آیت نمبر4

2۔ خاموشی کی آواز:مرتبہ فاطمہ حسن/آصف فرخی:مضمون ادب اور خواتین از قراۃ العین حیدر:ص:100

3. https://hellopoetry.com/poem/3789627/enheduanna-temple-hymn-42-translation/#:~:text=O%2C%20Lady%20of%20the%20Mountains,walls%20high%2Dtowering%20and%20imposing!

4۔ ملک اشفاق، قدیم دور کی فلسفی خواتین،اسلام آباد:نیشنل بک فاؤنڈیشن2016ء ص:18

5۔ ملک اشفاق،قدیم دور کی فلسفی خواتین،اسلام آباد:نیشنل بک فاؤنڈیشن اکتوبر2016:ص19

6۔ ایضاً،ص:120