ISSN : 2455-0248

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

ادب وثقافت ④

مارچ 2017

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

یونیورسٹی کے جلسۂ تقسیم اسناد منعقدہ 26/دسمبر 2016 کے موقع پر عزت مآب چانسلر جناب ظفر سریش والا، ریختہ فاؤنڈیشن کے بانی جناب سنجیو صراف (اوپر) اور ممتاز فلم اداکار جناب شاہ رخ خان (نیچے) کو ڈاکٹریٹ کی اعزازی ڈگریاں تفویض کرتے ہوئے۔
ساتھ میں شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز اور نائب شیخ الجامعہ ڈاکٹر شکیل احمد بھی موجود ہیں۔

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

4

ادب وثقافت

مارچ 2017

مدیر

پروفیسر محمد ظفر الدین

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

Directorate of Translation & Publications
Maulana Azad National Urdu University

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue. 4 [ISSN : 2455-0248] March, 2017

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز کا تحقیقی اور ریفریڈ جریدہ

ششماہی **ادب وثقافت** حیدرآباد

ناشر : ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی
گچی باؤلی، حیدرآباد - 500032 (تلنگانہ)

طباعت : سن رائز پیپر پروڈکٹس، حیدرآباد

رابطہ : 09347690095

ای میل : *dtpmanuu@gmail.com*

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

سرپرست اعلیٰ

ڈاکٹر محمد اسلم پرویز، شیخ الجامعہ

سرپرست

ڈاکٹر شکیل احمد، نائب شیخ الجامعہ

ایڈیٹوریل بورڈ

پروفیسر شمیم حنفی، نئی دہلی	پروفیسر عبدالستار دلوی، ممبئی
پروفیسر شارب ردولوی، لکھنؤ	پروفیسر اشرف رفیع، حیدرآباد
پروفیسر عتیق اللہ، نئی دہلی	پروفیسر م۔ن۔ سعید، بنگلور
پروفیسر بیگ احساس، حیدرآباد	پروفیسر وہاب قیصر، حیدرآباد
پروفیسر نسیم الدین فریس، حیدرآباد	جناب انیس اعظمی، حیدرآباد

فہرست

	عنوان	مصنف	صفحہ نمبر
	شذرات	ایڈیٹر	6-10
1۔	بدھ کی زندگی (پالی صحائف سے ماخوذ جستہ جستہ حقائق پر مشتمل بیانیہ)	پروفیسر شمیم حنفی	11-24
2۔	لفظ ''میاں'' کی لسانی حیثیت اور تہذیبی معنویت	پروفیسر عبدالستار دلوی	25-38
3۔	اقبالؔ کے تاریخی و تہذیبی تصورات	پروفیسر اشرف رفیع	39-61
4۔	قصہ داستان گو کا	ڈاکٹر فیروز دہلوی	62-77
5۔	چار بیت (اردو کی حکائی روایت کا ثقافتی شعری سرمایہ)	پروفیسر شہپر رسول	78-85
6۔	ٹیڑھی لکیر کا بیانیہ: بالیکا لیلا کا مظہر	پروفیسر مولا بخش	86-114

7۔ صوفیہ اور بھکتی تحریک کے ادبی اثرات: ایک کثیر لسانی مطالعہ	ڈاکٹر صفدر امام قادری	115-136
8۔ آلِ احمد سرور کے سفرنامے	ڈاکٹر امتیاز احمد	137-146
9۔ کرشن چندر کے ناولٹ: انفراد و امتیاز	ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی	147-161
10۔ پریم چند کے تعلیمی تصورات کی عصری معنویت	ڈاکٹر اقبال النساء	162-174
11۔ جموں و کشمیر میں ادبی ترجمے کی روایت	ڈاکٹر مشتاق قادری	175-206
12۔ منٹو کے افسانوں کا علامتی نظام	ڈاکٹر سید محمود کاظمی	207-230
13۔ ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'': کردار نگاری کے حوالے سے	ڈاکٹر فیروز عالم	231-246
14۔ جموں کشمیر میں اردو زبان و کلچر	ڈاکٹر عبدالغنی	247-260
15۔ اُردو فکشن کی عہد ساز ادیبہ: بانو قدسیہ	ابراہیم افسر	261-272

شذرات

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کے تحقیقی جریدے 'ادب وثقافت' کا چوتھا شمارہ پیش کرتے ہوئے بے حد مسرت ہورہی ہے کہ اِس سے پہلے کے شماروں کو اہل علم وبینش نے پسند فرمایا' اس میں دلچسپی لی اور اپنی قیمتی آرا سے نوازا۔ توقع ہے کہ اس ادبی جریدے کا زیرِ نظر شمارہ بھی مشمولات اور پیش کش کے سبب اپنا مقام اور وقار ضرور حاصل کرے گا۔

****

وائس چانسلر ڈاکٹر محمد اسلم پرویز' مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی میں اُردو کا ماحول عام کر کے جامعہ ہذا کو اس کے حقیقی ہدف تک پہنچانے کی کوششوں میں لگے ہوئے ہیں۔ اس سلسلے میں انہوں نے مختلف امور میں پہل کرتے ہوئے یکے بعد دیگر کئی ٹھوس اور مستحکم اقدامات بھی کیے ہیں۔ ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز کا قیام ایک بڑا قدم تھا۔ یہ ڈائرکٹوریٹ نصابی کتابوں کی تیاری' ترجمے اور اشاعت وترسیل کی جانب گامزن ہے۔ ''مرکز مطالعات اُردو ثقافت'' کے قیام کے ساتھ ہی کیمپس میں اُردو تہذیب وثقافت کے حوالے سے لگاتار سرگرمیاں جاری ہیں اور مثبت مصروفیتوں کے ذریعے طلبہ کی تربیت' ذہن سازی اور شخصیت سازی کی جارہی ہے۔

یونیورسٹی میں 2016ء کے اواخر میں ''اُردو مرکز برائے فروغ علوم'' (Centre for Promotion of Urdu Knowledge) قائم کیا گیا ہے جس کا مقصد اُردو زبان میں مختلف علوم سے متعلق تصنیف وتالیف اور تحقیق کے امکانات پیدا کرنا ہے۔ شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم

پرویز کا ایقان ہے کہ اگر اجتماعی کوششیں کی گئیں تو اُردو جلد ہی سائنسی و سماجی علوم کی زبان بن جائے گی۔ یہ زبان مختلف علوم کی تدریس کی متحمل ہے اور اس میں یہ قوت ہے کہ اس کے ذریعے علم کے کئی شعبوں میں تدریس و تحقیق کا کام انجام دیا جاسکتا ہے۔ شہر حیدرآباد میں جامعہ عثمانیہ میں ایک صدی قبل اس طرح کا کامیاب تجربہ کیا جاچکا ہے۔ اُردو مرکز برائے فروغ علوم ملک بھر کے ایسے قلمکاروں سے رابطہ بنا رہا ہے جو مختلف علوم سے متعلق معلوماتی ادب اُردو زبان میں پیش کرسکتے ہیں۔ اس حوالے سے یونیورسٹی کیمپس میں فروری کے وسط میں منعقدہ دوروزہ اُردو سائنس کانگریس کا انعقاد قابل ذکر ہے جس میں اُردو میں لکھنے والے سائنسدانوں، مصنفین، مؤلفین، مترجمین اور شائقین کی بڑی تعداد شریک ہوئی۔ یونیورسٹی کے اساتذہ اور دیگر شرکاء کو ان شخصیات سے نہ صرف اُن کے مقالے اور لکچرس سماعت کرنے بلکہ اُردو زبان میں مختلف علوم کی صورتحال پر تبادلہ خیال کرنے کا موقع بھی حاصل ہوا۔ اس کانفرنس میں اُردو ذریعہ تعلیم کے تعلق سے کارنامہ عظیم انجام دینے والی عثمانیہ یونیورسٹی کے وائس چانسلر پروفیسر ایس راما چندرم نے افتتاحی اجلاس میں مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے شرکت کی۔ اسی طرز پر یہاں سماجی علوم سے متعلق بھی ایک کانگریس کا انعقاد کیا جائے گا۔ اور یہ دونوں کانگرس اِس مرکز کے سالانہ معمولات میں شامل رہیں گی۔ مرکز سے سائنسی اور سماجی علوم کے دو حوالہ جاتی مجلّے بھی شائع کیے جائیں گے۔ توقع ہے کہ مرکز کی کاوشوں سے اُردو، جو بتدریج ادب اور مذہب کی زبان بنتی چلی گئی ہے، رفتہ رفتہ سائنس و تکنالوجی اور دیگر علوم کی زبان بھی بن جائے گی۔

****

گزشتہ مرتبہ کی طرح اس بار بھی ہمارے قلمی معاونین نے متنوع موضوعات پر مضامین ارسال کیے ہیں جو قارئین کی خدمت میں پیش ہیں۔ پروفیسر شمیم حنفی نے الیگزینڈر ربرزن کی تحریر ''بدھ کی زندگی'' کا ترجمہ کیا ہے جو پالی صحائف سے ماخوذ جستہ جستہ حقائق پر مشتمل بیانیہ ہے۔ پروفیسر عبدالستار دلوی نے لفظ ''میاں'' کی لسانی حیثیت اور تہذیبی معنویت پر بڑا منفرد

مضمون لکھا ہے اور یہ بتایا ہے کہ اس لفظ کی کتنی جہتیں ہیں اور یہ مختلف سیاق میں کن کن معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ پروفیسر اشرف رفیع نے شاعر مشرق علامہ اقبال کے تاریخی وتہذیبی تصورات پر قدرے تفصیلی مقالہ قلم بند کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اقبال کے تاریخی مطالعہ کی وسعتوں اور تہذیبی جہات کا مطالعہ ان کی تلمیحات' تراکیب' استعارات' علامات وتشبیہات سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر فیروز دہلوی کی تحریر ''قصہ داستان گوکا'' تحقیقی دریچے کھولتی ہے۔ اُنہوں نے پرانی دہلی کے آخری اور مشہور ومعروف داستان گو میر باقر علی کی شخصیت کی مختلف جہات اور حالات وکوائف پیش کیے ہیں۔ پروفیسر شہپر رسول نے اُردو کی حکائی روایت کے ایک اہم ثقافتی شعری سرمایے ''چار بیت'' کے تعلق سے لکھا ہے کہ اس صنف کا فروغ اور اس کی محفلوں کی گہما گہمی روہیل کھنڈ کے مختلف شہروں اور قصبوں کے ساتھ ساتھ دوسرے صوبوں کے ان شہروں میں بھی دکھائی دیتی ہے جہاں روہیلہ پٹھان جا کر بس گئے۔ چار بیت کو طبقہ اشرافیہ نے کبھی لائق توجہ نہیں گردانا۔ پروفیسر مولا بخش نے عصمت چغتائی کے معروف ناول ''ٹیڑھی لکیر'' پر اپنے مخصوص انداز میں سیر حاصل گفتگو کرتے ہوئے ایک نیا زاویہ نظر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ بقول اُن کے یہ ناول عورت کی شخصیت سازی اور اس کی لیلاؤں کی معنویت کا شدت سے احساس دلاتا ہے اور نئی انسانیت پسند تانیثی افکار کا فنکارانہ اظہار بن کر سامنے آتا ہے۔ ڈاکٹر صفدر امام قادری نے صوفیہ اور بھکتی تحریک کے ادبی اثرات پر اپنے کثیر لسانی مطالعے میں لکھا ہے کہ ملک کے الگ الگ علاقوں میں ان تحریکوں کے علمبرداروں نے سماجی' تہذیبی اور لسانی سطح پر کچھ ایسے تجربات کیے جو قومی ادب کی پہچان کے اصول وضع کرنے میں معاون ثابت ہوئے۔ آل احمد سرور نے مختلف اوقات میں مختلف مقاصد سے امریکا' روس' رومانیہ' ہنگری' افغانستان اور پاکستان کا سفر کیا اور ان ملکوں کے سفرنامے قلم بند کیے۔ ڈاکٹر امتیاز احمد نے ان سفرناموں کا اپنے مقالے میں جائزہ لیا ہے اور آل احمد سرور کے جملوں کو اس خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ قارئین کو مطالعے کے دوران یوں محسوس ہوگا کہ وہ ان ملکوں کے ادب وثقافت' معاشرے' تمدن اور ہر میدان میں ہونے

والی ترقی کا راستہ نظارہ کررہے ہیں۔ ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی نے اپنے مضمون ''کرشن چندر کے ناولٹ'' میں پہلے تو ناول، ناولٹ، طویل مختصر افسانے اور مختصر افسانے پر بحث کی ہے اور پھر اصل موضوع کی طرف آتے ہوئے کرشن چندر کے کئی ناولٹوں کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر اقبال النساء نے اپنے مضمون ''پریم چند کے تعلیمی تصورات کی عصری معنویت'' میں ناول ''میدانِ عمل'' کے ان حصوں پر توجہ مرکوز کی ہے جہاں پریم چند نے انگریزوں کے دورِ اقتدار میں نظام تعلیم کے مفاد پرستانہ اور استحصالی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے اور کرداروں کے افکار و اعمال کے ذریعے تعلیمی نظام میں اصلاحات کو واضح کیا ہے۔ ڈاکٹر مشتاق قادری ''جموں و کشمیر میں ترجمے کی روایت'' کے زیر عنوان لکھتے ہیں کہ قدیم سنسکرت کے زمانے سے اس خطے میں ترجمہ کا کام شروع کیا گیا اور تاریخ کے ہر دور میں مختلف زبانوں کے علمی و ادبی فن پاروں کا مختلف زبانوں میں تراجم کروانے کا جو سلسلہ قائم ہوا تھا وہ عصر حاضر تک برقرار ہے۔ ڈاکٹر سید محمود کاظمی نے اپنے مضمون ''منٹو کے افسانوں کا علامتی نظام'' کا آغاز اِس سوال سے کیا ہے کہ کیا سعادت حسن منٹو علامتی افسانے کے بنیاد گزاروں میں شامل ہیں؟ انہوں نے منٹو کے افسانوں میں علامتی، نیم علامتی اور مکمل علامتی اسلوب اظہار کے حوالے سے سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ ڈاکٹر فیروز عالم نے عزیز احمد کے مشہور زمانہ ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کا اُس کے کرداروں کے حوالے سے جائزہ پیش کیا ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ عزیز احمد کے کردار مشینی انداز میں عمل نہیں کرتے بلکہ ان کا ہر عمل انہیں متحرک اور جاندار بناتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالغنی نے اپنے مضمون ''جموں و کشمیر میں اُردو زبان اور کلچر'' میں تاریخی حوالوں سے لکھا ہے کہ کس طرح اس علاقے کی زبان فارسی سے اُردو میں تبدیل ہوئی اور وہاں کے سیاسی حالات اُردو زبان و کلچر کو فروغ دینے میں معاون ثابت ہوئے۔ اُردو فکشن کی معروف ادیبہ بانو قدسیہ 4 فروری 2017ء کو جہانِ فانی سے رُخصت ہوگئیں۔ ابراہیم افسر اپنے مضمون میں لکھتے ہیں کہ بانو قدسیہ نے اپنے مخصوص اور منفرد لب ولہجہ کی وجہ سے مرد فکشن نگاروں کے درمیان ایک خاص مقام بنالیا تھا۔ علاوہ اس کے انہوں نے منفرد اسلوب نگارش کی بنا پر سماج اور ادب میں اپنی

الگ پہچان بنائی تھی۔

****

یہ امر ہمارے لیے باعث افتخار ہے کہ ''ادب و ثقافت'' کے ادارتی بورڈ میں انتہائی ممتاز اور قد آور ادیبوں اور دانشوروں کو شامل کیا گیا ہے۔ ادارہ ان تمام حضرات کا شکر گزار ہے کہ انہوں نے ہماری پیش کش خندہ پیشانی کے ساتھ قبول کی۔ ہمیں یقین ہے کہ ان کی رہنمائی اور تعاون سے جریدے کو بلندیوں کے نئے افق تک پہنچایا جا سکے گا۔

****

''ادب و ثقافت'' اپنے قارئین تک اعلیٰ تحقیقی مضامین پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ کوشش آپ کے تعاون کے بغیر ناممکن ہے۔ آپ سے استدعا ہے کہ اپنے تحقیقی مضامین ارسال کر کے اس جریدے کے کارواں میں شامل ہو جائیں۔ اس کا بطور خاص خیال رکھیے کہ ''ادب و ثقافت'' صرف غیر مطبوعہ نگارشات شائع کرنے میں یقین رکھتا ہے لہٰذا جب آپ اپنی کوئی تحریر ہمیں ارسال کر دیں تو پھر اُسے کہیں اور اشاعت کے لیے روانہ نہ کیجیے۔ چونکہ ادب کا تہذیبی و ثقافتی مطالعہ زیر نظر جریدے کی اولین ترجیح ہے اس لیے ایسے مضامین کو اولیت دی جاتی ہے۔

بہتر ہوگا کہ آپ اپنی تحریران پیج فائل میں بذریعہ میل ارسال کریں۔ ہمارا نیا ای میل پتہ dtpmanuu@gmail.com ہے۔ ہمیں آپ کے مفید مشوروں کا انتظار رہے گا تا کہ جریدے کو مزید بہتر اور معیاری بنانے کی جانب مثبت پیش قدمی کی جا سکے۔

پروفیسر محمد ظفر الدین

ایڈیٹر

(ڈائرکٹر۔ ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز)

الیگزینڈر برزن، اگست 2010
ترجمہ : شمیم حنفی

بدھ کی زندگی

(پالی صحائف سے ماخوذ جستہ جستہ حقائق پر مشتمل بیانیہ)

تاریخی شہادتوں پر مبنی بدھ کا ظہور کلاسیکی بودھی ادب کی تہہ سے کئی پرتوں میں ہوتا ہے۔ اس کی قدیم ترین شکل کسی ایک متن سے نمودار نہیں ہوتی بلکہ اسے پالی سوت (سنسکرت: سوتر) اور تھیرا وادروایت کے ونائے لٹریچر میں ریکارڈ کیے جانے والے واقعات کو جستہ جستہ جوڑ کر مرتب کیا جاسکتا ہے۔ مہاسنگھکا، سرواستی وادا اور مہایان روایتوں سے تعلق رکھنے والے بعد کے متون، ان اولین متون سے مرتب ہونے والے محض ایک بیرونی خاکے کی صرف آرائش کرتے ہیں بعض اوقات بہت سے مافوق الانسانی خصوصیات کے واسطے سے۔ بہرنوع، پالی لٹریچر سے رونما ہونے والی اصل شبیہہ ایک انتہائی انسان دوست شخص کو سامنے لاتی ہے جس نے مشکلوں سے بھرے ہوئے غیر محفوظ زمانوں میں زندگی بسر کی اور اپنی شخصی، نیز خانقاہی دونوں سطحوں پر ان گنت مشکلات اور آزمائشوں کا سامنا کیا۔ یہاں ہم بدھ کی زندگی کے قدیم ترین بیان کا خاکہ پیش کریں گے جو اسٹیفن بچیلر کی اس عالمانہ تحقیق پر مبنی ہے جسے انہوں نے (اپنی کتاب) ''ایک بودھی دہریے کے اعترافات'' میں مرتب کیا ہے۔ تمام اسماء (نام) اپنی پالی عبارت کے مطابق دیے جائیں گے۔

بدھ کا جنم موجودہ زمانے کے جنوبی نیپال میں واقع لمبنی سبزہ زار کے مقام پر 566 سال قبل مسیح میں ہوا تھا۔ یہ سبزہ زار ساکیہ (شاکیہ، سنسکرت: شاکیہ) کی راجدھانی کپلاوستھو (سیر۔

سکیانی گناس۔ سنسکرت: کپل وستو) سے زیادہ دوری پر واقع نہیں ہے۔ گوکہ پالی صحیفوں میں ان کا شخصی نام سدھانتہ (ڈون۔ گرب، سنسکرت: سدھارتہ) نظر نہیں آتا۔ تاہم اپنی سہولت کی خاطر یہاں ہم اس کا استعمال کریں گے۔ بدھ کے سلسلے میں اکثر استعمال کیا جانے والا ایک اور نام گوتم (گو۔تا۔ما، سنسکرت: گوتم) اصل میں ایک قبیلے کا نام ہے۔

سدھانتہ کے والد سدھوون (زاس تسا نگ۔ماء سنسکرت: شدھودن)، جیسا کہ بعد کے بودھی لٹریچر میں بیان کیا گیا ہے، کوئی راجا نہیں تھے۔ بجائے اس کے وہ گوتم قبیلے کے ایک سردار تھے جنہوں نے ہوسکتا ہے کہ ساکیہ میں ایک علاقائی گورنر کی خدمات انجام دی ہوں۔ پالی صحائف میں ان کی ماں کا نام نہیں دیا گیا ہے، مگر بعد کے سنسکرت ماخذوں میں ان کا تذکرہ مایا دیوی (لہا۔موسگیو۔پھرول۔ما) کے طور پر ملتا ہے۔ سدھانتہ کی ماں ان کے جنم کے کچھ ہی دنوں بعد چل بسیں اور اسی لیے ان کی چھوٹی بہن پاجاپتی (سکیتیے۔دگوئی بداگ، موچن۔مو، سنسکرت: مہاپرجاپتی) نے ان کی پرورش کی جن سے اس زمانے کے رواج کے مطابق سدھانتہ کے والد نے بیاہ کرلیا تھا۔

ساکیہ ایک قدیم جمہوری ریاست تھی، لیکن سدھانتہ کی پیدائش کے وقت یہ ریاست اس عہد کی طاقت ور کوسل (کو۔سا۔لا، سنسکرت = کوسل) گنگا کے شمالی کنارے سے لے کر ہمالیہ کی ترائی تک پھیلی ہوئی تھی۔ سواتھی (گنیان۔بود، سنسکرت: شراوستی) اس (سلطنت) کی راجدھانی تھی۔

چونکہ بدھ کی زندگی میں جگہ پانے والے اہم مقامات کی جغرافیائی (اور طبیعی) تفصیلات کے مختصر بیان سے ان کے سوانح کو سمجھنے میں کسی قدر مدد ملے گی، اس لیے ان (مقامات) کا خاکہ یہاں پیش کیا جارہا ہے۔ ساکیہ کوسل کے مشرقی حصہ میں ہے، ملا (گیا د۔ کیی۔ یل۔ سنسکرت: ملا) کے صوبے سے ملحق جو ساکیہ کے جنوب مشرق میں واقع ہے۔ ملا کے مشرق میں وَجّی (سنسکرت: ورجی) کا جمہوریہ تھا جس کی راجدھانی ویسالی (یانگس۔پا۔کان، سنسکرت: ویشالی) تھی۔ جمہوریہ وجی پر کئی قبیلوں کی مشترکہ حکومت تھی، ان میں لچھوی (لی۔کچھا۔بی، سنسکرت: لچھوی) قبیلہ سب سے مشہور تھا۔ وجی اور کوسل کے جنوب میں دریائے گنگا کے دوسری طرف مگدھ (ئیل ماگا۔دھا، سنسکرت: مگدھ) کی طاقتور ریاست تھی جس کا دارالسلطنت (صدر مقام) رگیال، پویی، کھاب، سنسکرت: راج گہہ) میں واقع تھا۔ کوسل کے مغرب اور موجودہ دور کے پاکستانی

پنجاب میں گندھارا (سا۔ڈزین، سنسکرت گھن دھارا) تھا جس کی حیثیت مخامنشی کی فارسی سلطنت کے ایک صوبے کی تھی۔ اس کے صدر مقام، تکسیلا (ردو۔جوگ، سنسکرت: تکشلا) اس زمانے کی مشہورترین یونیورسٹی تھی۔ وہاں یونانی اور فارسی افکار نیز ثقافتیں اپنی معاصر ہندوستانی ثقافتوں اور افکار میں گھل مل جاتی تھی۔

شمالی شاہراہ پر، جسے اس دور کی خاص تجارتی سرگرمی کے مرکز کی حیثیت حاصل تھی، کپل وستھو واقع تھا، وہ بڑا شہر جہاں سدھانتہ نے نشوونما پائی۔ شمالی شاہراہ کوسال کو بائیں جانب گندھارا سے ملاتی تھی اور ساکیہ، ملّلا اور وجی کے جمہوریوں سے گزرتی ہوئی جنوب کی سمت مگدھ کو چلی جاتی تھی۔ اس طرح اگرچہ پالی صحائف میں سدھانتہ گوتم کے انیس برس سے پہلے کی عمر کے بارے میں بہت کم معلومات ملتی ہیں، مگر ایسا لگتا ہے کہ ان کا تعارف بہت سی ثقافتوں سے ہو چکا تھا۔ یہ امکان بھی ہے کہ انہوں نے تکشلا (کی یونیورسٹی) میں تعلیم پائی ہو، گو کہ اس کی کوئی شہادت نہیں ملتی۔

سدھانتہ نے بھدالکنا سے شادی کی جسے سنسکرت ادب میں یشودھرا (گراگس۔ڈزین۔ ما) کے طور پر جانا جاتا ہے۔ وہ سدھانتہ کی عم زاد اور دیودت (لہاس، بائین، سنسکرت: دیودت) کی بہن تھی۔ دیودت بعد میں بدھ کا خاص حریف بن گیا۔ ان کے یہاں ایک بچے نے جنم لیا، بیٹا راہل (سگرا۔گسان، ڈزین سنسکرت: راہل) اپنے بیٹے کی پیدائش کے بعد، انتیس برس کی عمر میں بدھ نے کپل وستھو کو چھوڑ دیا اور روحانی صداقت کی تلاش میں مگدھ کی طرف روانہ ہو گئے۔ شمالی شاہراہ کے ساتھ ساتھ سفر کرتے ہوئے اور دریائے گنگا کو پار کر کے وہ راج گہہ جا پہنچے۔ اس وقت مگدھ پہ راجہ بمبسار (گزوگس۔کان سنانتنگ۔پو) کی حکومت تھی اور کوسل پر راجہ پاسیناڈی (گیال پو گسال۔رگیال۔سنسکرت: پرسین جیت) کی۔ کوسل اور مگدھ کے مابین ایک معاہدے کی شق کے طور پر دونوں راجاؤں نے ایک دوسرے کی بہن سے شادی کر لی تھی۔ راجہ پاسیناڈی کی بہن کا نام دیوی (لہامو، سنسکرت: دیوی) تھا۔

مگدھ میں سدھانتہ نے دو استادوں، الارا کلم (سنسکرت: اردا کلم اور ادکا رام پُت سنسکرت: رام پتر) کے فرقوں میں تعلیم حاصل کی۔ برہمنی روایت سے اپنے ربط کی وجہ سے انہوں نے سدھانتہ کو اس بات کی تربیت دی کہ کس طرح شونیہ پر دھان مرکوز کیا جائے اور نہ تو کسی شئے کو

دوسری شے سے ممیّز کیا جائے نہ ممیّز نہیں کیا جائے۔ بہرنوع' ان کمالات کی حصولیابی سے سدھانتہ کی تشفی نہیں ہوئی اور انہوں نے ان استادوں کو چھوڑ دیا۔ اس کے بعد انہوں نے انتہائی زہد و ریاضت کا راستہ اختیار کیا' یہاں تک کہ کھانا پینا یکسر ترک کر دیا۔ ایکے بار بھی انہیں احساس ہوا کہ اس طرح کی مشقت راہ نجات تک نہیں پہنچتی۔ لہذا انہوں نے اپنا برت توڑ دیا اور پاس ہی واقع اروولا (آدینگ۔رگیاس' سنسکرت: اروبلوا) کی راہ لی جسے آج ہم بودھ گیا کے نام سے جانتے ہیں۔ بدھ نے اپنے پانچ ساتھیوں کی صحبت میں برسات کا موسم وہیں' ہرنوں کے کھلے باغ میں گزارا اور جلد ہی مقلدین کی ایک چھوٹی سی تعداد ان کے گرد جمع ہوگئی۔ اس طرح زاہدوں کا ایک گروہ وجود میں آیا۔ دیکھ بھال کے لیے انہیں جس کی ضرورت تھی۔

ویسالی کے لچھوی سرغنہ مہالی نے بدھ کے بارے میں سنا تو راجہ بمبسار کو مشورہ دیا کہ انہیں مگدھ آنے کی دعوت دیں' چنانچہ برسات کے بعد بدھ اور ان کا پھیلتا ہوا گروہ مشرق کی سمت مگدھ کی راجدھانی راجہ گیہ کو لوٹ گیا۔ راجہ بمبسار بدھ کی تعلیمات سے متاثر ہوا اور انہیں بانسوں کے چھوٹے سے جنگل پر مشتمل ''ویلوون'' (اوڈ۔مائی تشال' سنسکرت: وینوون) نامی ایک سبزہ زار نذر کیا جو استعمال میں نہیں تھا اور جہاں بارش کے دنوں میں وہ اپنے گروہ کے ٹھہرنے کا انتظام کر سکتے تھے۔

جلد ہی ساری پت (شا۔ری' بو۔ سنسکرت: شاری پتر) اور موگلانا (مؤبودگال۔گیسی بو' سنسکرت: مودگلیاین) جو ایک ممتاز مقامی گورو کے خاص چیلے تھے' بدھ کے گروہ میں شامل ہو گئے۔ آگے چل کر یہ دونوں بدھ کے سب سے قریبی شاگرد بن گئے۔ ساری پت نے بدھ سے درخواست کی کہ وہ اپنی روز افزوں پھیلتی ہوئی خانقاہی برادری کے لیے ایک عہد نامے کی تشکیل کریں اور راجہ بمبسار نے یہ تجویز رکھی کہ ان کی برادری دوسرے فقیر پیشہ روحانی گروہوں مثلاً جینیوں کی طرح کچھ خاص رسموں کو اختیار کرے۔ راجہ نے خصوصی طور پر یہ مشورہ دیا کہ (اپنی) تعلیمات پر بات چیت کے لیے وہ سہ ماہی نشستوں (گسو۔سبیونگ' سنسکرت: اپوشادھ) کا اہتمام کیا کریں۔ بدھ نے یہ مشورہ قبول کرلیا۔

ایک دن اناتہ پنڈیکا (دگون۔ میدز اس سبین' سنسکرت: اناتھ پنداد) جو کوسل کی راجدھانی ساوتھی کا ایک متمول ساہوکار تھا' کاروبار کے سلسلے میں راجہ گیہ آیا۔ اس نے انہیں

ساوتھی میں برسات کا موسم گزارنے کے لیے ایک جگہ کی پیش کش کی۔ اس کے کچھ ہی دنوں بعد بدھ اوران کے بھکشوؤں کا گروہ کوسل چلا گیا مگر یہ واقعہ اس سے کئی سال پہلے کا ہے جب اناتھ پنڈیکا نے انہیں قیام کے لیے مناسب جگہ پیش کی تھی۔

اسی اثنا میں اپنے پریوار سے ملنے کے لیے بدھ کپل وستھو واپس آئے۔ ان کے والد شدھودن فوراً ہی ان کے مقلدین میں شامل ہوگئے اوران کا آٹھ برس کا بیٹا راہل بھی ان کے خانقاہی سلسلے کا ایک نوآموز فرد بن گیا۔ بعد کے برسوں میں کئی ساکیہ امرا بھی اس حلقے میں آملے جن میں بدھ کے عم زاد آنند (کن دگا۔ بو' سنسکرت: آنند) انوردھ (ما۔ گاگ۔ پا' سنسکرت: انورُدّھ) اور دیونت اس کے ساتھ ساتھ بدھ کے سوتیلے بھائی نندا (دگا۔ بو' سنسکرت: نندا) بھی شامل تھے جو سندرآنند (مڈیز۔ دگا۔ سنسکرت: سندری نندا) یعنی ''خوش جمال نندا'' کے طور پر بھی جانے جاتے ہیں۔ نندا نے بدھ کے محل چھوڑ کر اپنے روحانی سفر پر روانہ ہونے کے بعد بدھ کی بیوی سے بیاہ کرلیا تھا۔

بدھ کی سوتیلی ماں اور خالہ نے بھی اس بڑھتے ہوئے حلقے میں شمولیت کی درخواست کی مگر پہلے پہل بدھ نے انکار کردیا۔ ہمت نہ ہارتے ہوئے' بدھ کے انکار کے بعد بھی انہوں نے اپنا سر منڈوالیا۔ پیلے کپڑے پہن لیے اور دوسری عورتوں کے ایک بڑے گروہ کے ساتھ بہر حال بدھ کی پیروکار بن گئیں۔ پرجاپتی کے اس حلقے میں داخلے کے لیے درخواست جاری رکھیں' مگر بدھ نے دوسری اور پھر تیسری مرتبہ بھی انکار کردیا۔ بالآخر بدھ کے انتقال سے کچھ برس پہلے آنند نے مداخلت کی اوران (پرجاپتی) کی طرف سے منت کی اور انجام کار بدھ انہیں اپنے حلقے میں داخلہ دینے پر رضامند ہوگئے۔ یہ واقعہ جمہوریہ وجیّ کے ویسالی نامی مقام کا ہے اوراس سے بدھ مت میں راہباؤں کے سلسلے کی شروعات ہوتی ہے۔

اناتھ پنڈیکا کوان کی زبردست فیاضی اور سخاوت کے لیے جانا جاتا تھا اور بدھ کی کوسل کو واپسی کے کچھ برس بعد انہوں نے سونے کا ایک بڑا ذخیرہ پیش کیا تاکہ سواتھی میں ایک کھلا ہوا باغ ''جیت ون'' (رگیال بائید۔ کئی تسال: سنسکرت: جیت ون) یعنی کہ ''جیت کا جنگل یا جھرمٹ'' خرید لیا جائے۔ انہوں نے وہاں بدھ اوران کے بھکشوؤں کے لیے ایک نہایت شاندار حویلی

برسات کے موسم میں قیام کی غرض سے تعمیر کروائی۔ آخر کار، عرفان کی حصولیابی کے لگ بھگ بیس برس بعد اپنے خانقاہی گروہ کے لیے بدھ نے برکھارت کے رسمی ٹھکانے۔ قیام گاہ رڈ۔ بیار گناس، سنسکرت: ورشا کا) کی رسم کا آغاز کیا جس کے دوران تمام خانقاہ نشین ہر سال برسات کے موسم میں تین مہینے کے لیے یکجا ہو جاتے تھے اور سال کے باقی ماندہ دنوں کی طرح ایک جگہ سے دوسری جگہ آنے جانے کا سلسلہ موقوف کر دیتے تھے۔ مجموعی طور پر بدھ نے جیت کے منگل میں واقع اس ٹھکانے پر اپنی زندگی کی انیس برساتیں گزاریں اور اپنے 844 اپدیش (وعظ) دیے۔ اناتھ پنڈیکا نے بدھ کی خانقاہی برادری کی سرپرستی کا اپنا سلسلہ جاری رکھا، گرچہ اپنی زندگی کے اختتامی دور میں قلاش ہو گئے تھے۔

کوسل راجہ پاسیناڈی نے جیت کے جنگل والے ٹھکانے پر گوتم بدھ سے پہلی بار ملاقات کی جب بدھ کی عمر چالیس برس کے قریب تھی۔ بدھ نے راجہ کو شدت سے متاثر کیا جس کے نتیجے میں پاسیناڈی بھی ان کے سرپرستوں اور پیروکاروں میں شامل ہو گیا۔ مگر، بہر حال راجہ پاسیناڈی سے بدھ کا تعلق ہمیشہ نہایت نازک رہا گو کہ یہ راجہ علم کا ایک فکری سرپرست اور مربی تھا، مگر پھر بھی، وہ عیاش طبع اور اکثر بہت بے رحم ہو جاتا تھا۔ مثال کے طور پر کسی خوف کے تحت راجہ نے اپنے ملاّ کے دوست اور اپنی فوج کے کمانڈر بندھولا کو جان سے مروا دیا، گرچہ اپنی پشیمانی کے احساس کی تلافی کے لیے اس نے اپنی فوج کے سربراہ کی حیثیت سے بندھولا کے بھتیجے کا راین کا تقرر بھی کر دیا۔ برسوں بعد اپنے چچا کی موت کا انتقام لینے کی خاطر کا راین نے پاسیناڈی کو معزول کر دیا۔ بہر نوع، بدھ نے راجہ کے ناہموار سلوک اور مقدر کے اتار چڑھاؤ کو برداشت جو کیا تو بے شک صرف اس خیال سے کہ انہیں چوروں اور جنگلی جانوروں کی طرف سے اپنے گروہ کو لاحق خطرات سے بچاؤ کی ضرورت تھی اور اس کے ساتھ ساتھ ان کی امداد کے لیے انہیں مالدار سرپرستوں تک رسائی بھی درکار تھی۔

اپنے حکمراں خاندان کے سلسلے کو بچائے رکھنے کے لیے راجہ پاسیناڈی کو ایک بیٹے کی ضرورت تھی۔ اس کی پہلی بیوی جو مگدھ کے راجہ بمبسار کی بہن تھی صاف ظاہر ہے کہ اسے کوئی سنتان نہ دے سکی۔ پھر راجہ نے، ملکا (مالی کا، سنسکرت: ملکا) سے جو نچلی ذات کی ایک حسین

عورت تھی اور بدھ کی پیروکار تھی' سے ایک اور شادی رچالی۔ راج دربار کے برہمن پروہتوں کو اس (عورت) کی یہ طبقاتی حیثیت اپنے لیے اہانت آمیز محسوس ہوئی۔ ملکا کے یہاں راجہ پاسیناڈی سے ایک بیٹی پیدا ہوئی وجیری (رڈو۔رجے۔ماسنسکرت: وجری)

راجہ نے اب یہ سوچا کہ ایک بیٹے کے لیے اسے تیسری بیوی لانی ہوگی۔ سو اس نے بدھ کے عم زاد مہانام (منگ چین' سنسکرت: مہانام) کی بیٹی وَسبھا کو بیاہ لیا جو بدھ کے پتا کی موت کے بعد ساکیہ کا گورنر بن گیا تھا۔ مہانام بدھ کے نزدیکی شاگردوں آنند اور انورودھ کا بھائی تھا۔ ہر چند کہ مہانام سے وَسبھا کو اونچی حیثیت کی ایک عورت کے طور پر پیش کیا تھا مگر اصل میں وہ ایک کنیز کے بطن سے اس کی ناجائز اولاد تھی۔ اس نے گرچہ راجہ پاسیناڈی کو ایک بیٹا وِرادَبھ دیا مگر کوسل راج سنگھاسن کے وارث کی حیثیت سے اس کی حالت اپنی ماں کے مخفی سلسلہ نسب کی وجہ سے خراب تھی۔ اس کی کمزوری نے بدھ کو بھی وَسبھا سے رشتے داری کے باعث مشکل میں ڈال دیا۔

اس حقیقت سے لاعلم ہوتے ہوئے کہ وہ ایک ناجائز اولاد ہے' وِدادبھ نے سولہ برس کی عمر میں پہلی بار اپنے دادا مہانام سے ملاقات کے لیے ساکیہ کا پھیرا لگایا۔ پاسیناڈی کے فوج کے کمانڈر کاراین کو وہاں پہنچنے کے بعد وِدادبھ کی ماں کے صحیح پس منظر کا پتہ چلا۔ جب فوج کے کمانڈر نے پاسیناڈی کو بتایا کہ اس کا بیٹا ایک کنیز کا ناجائز پوتا ہے تو راجہ کوسا کیوں پر طیش آ گیا۔ اس نے اپنی بیوی اور بیٹے کو ان کی شاہی حیثیت سے بے دخل کر دیا اور انہیں غلامی کی درجے پر پہنچا دیا۔ ان کی طرف سے بدھ نے پیروی کی اور بالآخر راجہ نے پھر سے ان کی حیثیت بحال کی۔

بہرنوع اس (واقعے) کے بعد کوسل میں بدھ کی حیثیت غیر محفوظ ہوگئی اور تقریباً ستر برس کی عمر میں وہ پہلی مرتبہ مگدھ اور اس کی راجدھانی راج گہہ کی طرف واپس گئے۔ وہاں انہوں نے راجہ کے بانسوں کے جنگل کی بجائے ایک امرانی میں قیام کیا جو شاہی طبیب جیوکا (تشو۔بید۔سنسکرت: جیوکا) کی ملکیت تھی۔ اس سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ اس وقت بدھ شاید پہلے سے بیمار تھے۔

جس وقت بدھ بہتر سال کے تھے مگدھ کے راجہ بمبسار کو اپنے بیٹے اجات ستو (ما۔سکیں ڈگرا' سنسکرت: اجات شترو) کے حق میں گدی چھوڑنی پڑی۔ اجات ستو نے اپنے باپ کو قید میں ڈال دیا اور ان پر فاقے کی موت مسلط کر دی۔ بمبسار کی بیوہ دیوی نے جو راجہ پاسیناڈی کی بہن

تھی‘ اس صدمے میں اپنی جان گنوادی۔ اس کی موت کا بدلہ لینے کے لیے پاسیناڈی نے اپنے بھتیجے کے خلاف جنگ چھیڑ دی۔ اس کوشش میں کہ گنگا کے شمال کی سمت وارانسی کے اطراف کے ان گاؤں کو پھر سے حاصل کرلے جو اس نے بمبسارکو دیوی کے جہیز کی شکل میں پیش کیے تھے۔ یہ جنگ غیر فیصلہ کن اور امن کے قیام میں ناکام رہی۔ پاسیناڈی کو اپنی بیٹی وجیری کا اجات ستو سے بیاہ کرنے پر مجبور ہونا پڑا۔

لگ بھگ اسی وقت بدھ کے عم زاد دیودت نے جو اجات ستو کا اتالیق بن گیا تھا‘ بدھ کے خانقاہی سلسلے کا اہتمام اپنے قبضے میں کرنا چاہا۔ دیودت نے بدھ کو اس بات پر قائل کرنے کی کوشش کی کہ بھکشوؤں کے لیے ڈسپلن کی غرض سے کئی نئے ضابطے عاید کیے جائیں مثلاً یہ کہ وہ جنگلوں میں بودوباش اختیار کریں‘ دنیادار لوگوں کے گھروں میں داخل نہ ہوں‘ صرف پھٹے پرانے کپڑے پہنیں اور ان سے ملبوسات کے تحفے قبول نہ کریں اور سبزی خوری پر سختی سے کاربند ہوں۔ بدھ نے یہ ماننے سے انکار کردیا کیونکہ ان کے خیال میں یہ پابندیاں ان کے سلسلے کو کچھ زیادہ ہی ریاضت کیش بنادیں گی اور وہ عام معاشرے سے کٹ جائیں گے۔ دیودت نے بدھ کے اختیار کو (تسلیم کرنے کے بجائے اسے) مسترد کردیا اور بدھ کے بہت سے نوعمر بھکشوؤں کو اپنے خیالات کی طرف مائل کرتے ہوئے اپنا ایک الگ فرقہ بنالیا جس کی حیثیت خانقاہی برادری کے ایک حریف گروہ کی تھی۔ سچ تو یہ ہے کہ دیودت نے کئی بار بدھ کو جان سے مارنے کی ناکام کوششیں کیں۔ آخر میں سری پت اور موگلانا نے بدھ کی جماعت چھوڑ کر جانے والے بھکشوؤں کو پھر سے لوٹ آنے پر آمادہ کیا۔

ایسا لگتا ہے کہ دیودت کو اپنے اعمال پر پچھتاوا ہوا مگر بدھ کی طرف سے معاف کیے جانے سے پہلے ہی اس کا انتقال ہوگیا۔ بدھ نے کبھی بھی اس کے لیے اپنے دل میں کسی طرح کی بدگمانی یا بدخواہی کو جگہ نہیں دی۔ راجہ اجات ستو کو بھی اپنے باپ کو قتل کرنے کا افسوس ہوا اور شاہی طبیب جیوکا کی صلاح پر اس نے بدھ کے سامنے اپنے جرم کا اعتراف کیا اور پشیمانی ظاہر کی۔

تقریباً ایک سال بعد بدھ ایک بار پھر اپنے آبائی علاقے ساکیہ کے سفر پر گئے۔ بدھ کے سامنے اداب بجالانے کی غرض سے راجہ پاسیناڈی کی آمد کے دوران جنرل کاراین نے ایک

محاصرے کا ڈول ڈالا اور کوسل کی راج گدی پر وِرادھ کو بٹھا دیا۔ معزول راجہ پاسیناڈی نے یہ دیکھ کر کہ اس کے پاس واپسی کا کوئی راستہ نہیں ہے' اپنے بھتیجے اور داماد راجہ اجات ستو کو راج گہہ میں پناہ دلانے کے لیے مگدھ کی طرف فرار کی راہ اختیار کی۔ بہرنوع' پاسیناڈی کو شہر میں داخلے کی اجازت نہیں ملی اور اگلے روز اسے مردہ حالت میں پایا گیا۔

اس دوران کوسل کے لیے راجہِ رادھ نے اپنے دادا مہانام کے نسب نامے میں دھوکے کا بدلہ لینے کے لیے ساکیہ کے خلاف جنگ چھیڑ دی۔ اب یاد کیجیے کہ مہانام بدھ کا عم زاد اور ساکیہ کا گورنر تھا۔ گوکہ بدھ نے تین مرتبہ راجہ کو قائل کرنا چاہا تا کہ وہ حملہ نہ کرے مگر ان کی یہ کوشش بالآخر ناکام رہی۔ کوسل سپاہیوں کو یہ حکم دیا گیا تھا کہ وہ ساکیہ کی راجدھانی کپل کے تمام باشندوں کو ہلاک کر دیں۔ اس قتل عام کو روکنے میں ناکام ہو کر بدھ نے اسی طرح جیسے پاسیناڈی نے ان سے پہلے ناکامی کے بعد کیا تھا' مگدھ میں راجہ گہہ کی طرف فرار کا راستہ اپنایا تا کہ وہاں انہیں راجہ اجات ستو کی پناہ مل جائے۔

مگدھ کو جانے والی سڑک جمہوریہ وجی سے ہو کر گزرتی تھی جہاں بدھ کے سب سے قریبی شاگرد سری پُت راجدھانی ویسالی میں ان کی راہ دیکھ رہے تھے۔ وہاں بہرحال بدھ کا ایک سابق خدمت گزار سونا کت (لیگس۔ پا۔ ئی رگیو۔ سکار' سنسکرت: سونا کشتر) جو ویسالی کا ایک امیر تھا اور پہلے ہی اپنا بھکشوؤں والا رسمی لباس (بھشا) ترک کر کے بودھی فرقے سے علاحدگی اختیار کر چکا تھا' اس نے وجی کی پارلیمنٹ میں بدھ کو بدنام کیا تھا۔ انہیں اس نے یہ بتایا کہ بدھ کو کسی قسم کی فوق انسانی طاقتیں حاصل نہیں ہیں اور وہ صرف منطق کے مطابق اس طرح کی تعلیمات دیتے ہیں کہ خواہشات پر قابو کیوں کر پایا جائے۔ لیکن یہ نہیں سکھاتے کہ ماورائی کیفیتوں تک رسائی کیسے حاصل کی جائے۔ بدھ نے ان باتوں کو اپنی ستائش کے طور پر دیکھا۔ تاہم یہ الزام تراشی اور شاید اسی وقت راہباؤں کے سلسلے کا قیام بدھ کی حمایت میں تخفیف کا اور وجی میں ان کے مقام و مرتبے میں فرق آنے کا سبب بنا۔ نتیجتاً بدھ نے گنگا کو پار کر کے راجہ گہہ کی راہ پکڑی جہاں وہ قریب ہی واقع گجھا کوٹ (بیا۔ رکوڈ۔ کی پھُنگ۔ پوسنسکرت: گرھرا کوٹ) یعنی گدھ کی چوٹی کی گپھاؤں میں مقیم رہے۔

راجہ اجات ستو کا وزیر اعظم وشا کر بدھ سے ملاقات کے لیے آیا۔ اس نے انہیں اجات ستو کے اپنی سلطنت کو وسعت دینے اور جلد ہی جمہوریہ وجی پر حملہ کرنے کے ارادے کی خبر دی۔ گرچہ بدھ نے مشورہ دیا کہ وجی کے باشندوں پر طاقت کے ذریعہ فتح نہیں پائی جا سکے گی' تاہم وہ اپنے روایتی معزز طور طریقوں کو برقرار رکھیں گے۔ لیکن پھر بھی وہ متوقع جنگ کو چھیڑے جانے سے روکنے میں ناکام رہے جیسا کہ ساکیہ پر کوسل حملے کے سلسلے میں پہلے بھی واقع ہو چکا تھا۔ مزید نقصان یہ ہوا کہ تقریباً اسی وقت بدھ کے عزیز ترین شاگرد سری پُت اور موگلانا دونوں کا انتقال ہو گیا۔ سن رسیدہ سری پت تو بیماری کی بھینٹ چڑھے اور موگلانا کو ایک الگ تھلک ٹھکانے پر ڈاکوؤں نے پیٹ پیٹ کر مار ڈالا۔

مگدھ میں کوئی بھی ہمدردی یا حمایت نہ ملنے کے باعث بدھ نے ایک بار پھر شمال کی طرف واپسی کا فیصلہ کیا۔ غالباً اپنے وطن ساکیہ لوٹ آنے کا' شاید یہ دیکھنے کے لیے کہ کوسل کے حملے کے بعد وہاں کیا کچھ بچ رہا ہے۔ روانہ ہونے سے پہلے بدھ نے آنند سے کہا کہ گدھ کی چوٹی پر وہ تمام بھکشوؤں کو جمع کریں جہاں وہ انہیں اپنی آخری نصیحت دیں گے۔ بدھ نے انہیں یہ ہدایت دی کہ اپنی خانقاہی برداری کو وجی کی پارلیمنٹ کے نمونے پر جمہوری انداز میں مرتب کریں۔ آپس میں مل جل کر رہیں اپنی بھکشا کو مل بانٹ کر استعمال کریں اور اپنے بڑوں کا احترام کریں۔

بدھ نے جلد ہی گدھ کی چوٹی اور مگدھ کو خیر باد کہا اور ویسالی میں جمہوریہ وجی تک پہنچنے کے بعد برسات کا موسم اپنے ٹھکانے پر گزارنے کے لیے وہاں قیام پذیر ہو گئے۔ انہوں نے دیکھا کہ سر پر منڈلاتی ہوئی جنگ کے خطرے کے باوجود سارا معاشرہ انحطاط میں ڈوب چلا ہے۔ وجی پارلیمنٹ میں اپنے لیے بدگمانی کی فضا دیکھتے ہوئے بدھ نے برسات کا زمانہ اکیلے گزارا اور بھکشوؤں سے کہا کہ وہ اپنے دوستوں یا حمایتیوں میں اپنے ٹھکانے کا بندوبست کر لیں۔

بارش کے دنوں میں اکیاسی سالہ بدھ شدید طور پر بیمار پڑ گئے اور موت کے دہانے تک جا پہنچے۔ آنند نے ان سے کہا کہ بھکشوؤں کو وہ ایک آخری نصیحت دیں۔ بدھ نے جواب دیا کہ وہ جو کچھ بھی جانتے تھے سب بتا چکے ہیں اور آئندہ دنوں میں ان کی تعلیمات کو بجائے خود بھکشوؤں کے لیے ایک پناہ گاہ اور ہدایت کا وسیلہ ہونا چاہیے۔ دکھ سے نجات کے لیے انہیں یہ تعلیمات اپنے اندر

اتار لینی چاہئیں اور اپنے تحفظ کے لیے کسی قائد یا فرقے کی طرف نہیں دیکھنا چاہیے۔ اس کے بعد بدھ نے اعلان کیا کہ وہ جلد ہی مر جائیں گے۔

اپنے عم زاد شاگردوں' آنند اور انورودھ کے ساتھ ایک بار پھر برسات کے بعد بدھ سفر پر نکل پڑے۔ ساکیہ کی سمت جاتے ہوئے یہ لوگ پوا میں ٹھہرے جو ملا لا کے دو بڑے شہروں میں سے ایک تھا۔ وہاں ایک نوبار عورت نے جس کا نام چنڈا تھا (نسو۔نڈا' سنسکرت: سنڈا) انہیں سور کا زہریلا گوشت پیش کیا۔ اس شک کے ساتھ کہ کہیں کچھ گڑبڑ ہے' بدھ نے اپنے عم زادوں سے کہا کہ وہ اس گوشت کو نہ کھائیں۔ مگر خود اسے کھا گئے اور ہدایت دی کہ باقی بچا گوشت زمین میں گاڑ دیں۔ ملا جنرل کا راین کا وطن تھا جس نے ساکیہ میں قتل عام کی قیادت کی تھی اور بہت ممکن ہے کہ وہ زہر آنند کے لیے رہا ہو جسے یہ شہرت حاصل تھی کہ اس نے بدھ کی تمام تعلیمات کو حفظ کر لیا ہے۔ اگر آنند کو مار دیا جاتا تو بدھ کی تعلیمات اور ان کا فرقہ کبھی ابھر نہ پاتا۔

شدید خون آلود پیچش میں مبتلا بدھ نے آنند سے کہا کہ انہیں پاس ہی کُسی نار (کو۔شا' ای گرونگ کھئیر۔ گناس۔ رتسوا۔ مچوگ' سنسکرت: کوشی نگر) لے جایا جائے۔ وہاں دو درختوں کے درمیان لگائے گئے ایک بستر میں لیٹے ہوئے' بدھ نے اپنے ساتھ کے کچھ بھکشوؤں سے پوچھا کہ کیا مَن کے یمن میں ابھی کچھ اور سوال یا شکوک تو نہیں ہیں۔ صدمے سے مغلوب ہو کر آنند اور دوسرے بھکشو بس چپ رہے۔ پھر 485 سال قبل مسیح میں اکیاسی برس کی عمر کو پہنچ کر بدھ کا انتقال ہو گیا۔

بدھ کی آخری رسوم کی ادائیگی سے ٹھیک پہلے پوا سے بھکشوؤں کا ایک گروہ آیا۔ ان کی سربراہی مہا کسپ (ارڈ سرنگ چین۔ ہو' سنسکرت: مہا کشیپ) کر رہا تھا جس کا اصرار اس بات پر تھا کہ آخری رسوم کو اس وقت تک کے لیے موقوف کر دیا جائے جب تک کہ وہ لوگ اپنا آخری ترانہ عقیدت پیش نہ کر لیں۔ مہا کسپ مگدھ کا رہنے والا ایک برہمن تھا اور کچھ ہی برس پہلے اپنے بڑھاپے میں بھکشو بن گیا تھا۔ بدھ نے اس برہمن سے اپنی پہلی ملاقات کے موقعے پر اس کے نئے ملبوسات کے بدلے میں اسے اپنے پہنے ہوئے پرانے کپڑے دے دیے تھے۔ بعد میں بدھ کے لباس کی یہ پیش کش اختیار کی منتقلی اور بودھی بزرگوں کے ایک سلسلے کی شروعات سے تعبیر کی گئی۔

بہرنوع' بدھ نے کئی موقعوں پر اپنے شاگردوں سے صاف لفظوں میں کہا تھا کہ ان کے

انتقال کے بعد ''دھرم'' ہی بجائے خود ان کے معلم کا فریضہ انجام دے گا۔ وہ چاہتے تھے کہ ان کا فرقہ وجی کے پارلیمانی طریق کے نمونے پر اپنا کام کرتا رہے۔ ان کا منشا اپنے فرقے کے لیے یہ نہیں تھا کہ وہ کوسل اور مگدھ کی ریاستوں کے نمونے پر اپنے آپ کو ڈھالے اور کسی ایک بھکشو کو اپنا سردار مقرر کرلے۔

اس سب کے باوجود بدھ کے رخصت ہوجانے کے بعد ایسا لگتا ہے کہ مہا کسپ اور آنند کے مابین اقتدار کی ایک کشمکش شروع ہوگئی تھی۔ دوسرے لفظوں میں ایک ایسی کشمکش جو گرو سے چیلے کی طرف مطلق العنان اقدار کی منتقلی کے ایک روایتی ہندوستانی نظام اور چھوٹی برادریوں کی طرح رہنے والے نیز معینہ رسوم وضوابط کے مطابق زندگی گزارنے والے بھکشوؤں کے مساوات پر مبنی نظام کے مابین شروع ہوگئی تھی۔ جیت مہا کشپ کے حصے میں آئی۔

بدھ کی آخری رسوم کی ادائیگی اور باقیات کے بٹوارے کے بعد، بھکشوؤں نے مہا کسپ کی اس تجویز پر رضامندی ظاہر کی کہ اگلی برسات کے موسم میں بدھ کی دی ہوئی تعلیمات کو یکجا کرلے۔ ان کی تصدیق کرنے اور ان کی ضابطہ بندی کرنے کے لیے راج گہہ میں ایک مجلس کا انعقاد کیا جائے۔ جن بزرگوں کو اس مجلس میں شریک ہونا تھا ان کا انتخاب مہا کسپ کو کرنا تھا، اس نے صرف اَربتی بھکشوؤں کا انتخاب کیا، یعنی کہ وہ لوگ جو نروان کے حصول کی منزل تک رسائی پا چکے تھے، اور ان کی کل تعداد 499 تھی۔ پہلے پہل مہا کشپ نے آنند کو اس بنیاد پر شامل نہیں کیا تھا کہ اس نے ابھی آربتی منصب (نروان) حاصل نہیں کیا تھا۔ ہر چند کہ آنند کو بدھ کے مواعظ سب سے زیادہ حفظ تھے، اسے الگ کردیا گیا تھا۔ آنند بدھ کی اس خواہش کا ایک مضبوط حامی اور کھلی ترجمانی کرنے والا تھا کہ بدھ کے قائم کردہ سلسلے کا ایک اکیلا قائد نہیں ہونا چاہیے۔ آنند کے لیے مہا کشپ کی ناپسندیدگی کا شاید ایک اور سبب یہ واقعہ تھا کہ آنند ہی نے بدھ کو اپنے مسلک میں عورتوں کے داخلے پر قائل کیا تھا۔ اس واقعے نے مہا کسپ کے رجعت پسندانہ اور سخت گیر برہمنی پس منظر کو مجروح کیا ہوگا۔ بہرحال بعد میں جب خانقاہی بزرگوں نے آنند کو باہر رکھے جانے کے خلاف احتجاج کیا تو مہا کسپ نے سپر ڈال دی اور آنند کو مجلس میں شرکت کی اجازت دیدی۔ تھراوادمیں مندرج شہادت کے مطابق آنند نے مجلس کے انعقاد سے عین قبل والی رات کو ارہتی

منصب حاصل کرلیا تھا۔

بہرحال، کونسل کے اجلاس کا انتظار کرتے وقت، آنند کی ملاقات راجہ اجات ستو کے وزیر اعظم وساکر (دبیار۔گئی رنام۔پا، سنسکرت: ورشاکر) سے ہوئی۔اس سے آنند کو یہ پتہ چلا کہ مگدھ کی فوجیں وجی پر حملے کی جو تیاریاں کر رہی تھیں، ان کے علاوہ وہ اونتی (ا۔بانتی، ای یل، سنسکرت: اونتی)، ایک مملکت جو مگدھ کے مغرب میں واقع تھی، وہاں کے راجہ پجوتا (راب۔گسال۔سنسکرت: ہرادیوتا) کی جانب سے ایک متوقعہ حملے کے لیے بھی خود کو تیار کر رہی تھیں۔اس طرح گرچہ بدھ کو اس مقام پر اپنے فرقے کی سربراہی کے لیے بزرگوں کی کسی صف کی تقرری کا خیال نہیں آیا تھا، تاہم، مہا کسپ کا خود ہی سربراہ کا رول اپنے ہاتھ میں لے لینا، بلا شبہ ان خطرات سے بھرے ہوئے اور غیر یقینی وقتوں میں بدھ کی تعلیمات اور خانقاہی برادری کی بقا کے لیے معاون ثابت ہوا۔

پہلی بودھی مجلس میں جس کا انعقاد ستی پنی گُہا (لو۔مابدون۔پا، ئی پھگ، سنسکرت: سپت پرنا گہا) سات پتوں کی گپھا، راجہ گہہ کے قریب ہوا، اس کی صدارت مہا کسپ نے کی، آنند نے اپنے حافظہ سے بہت سے ستوں (سترو) کی اپالی (نئے۔بار، کھور، سنسکرت: اپالی) نے خانقاہی آداب اور ضابطوں کو پڑھ کر سنایا۔اس مجلس کا جو بیان تھراوادا میں ملتا ہے، اس کے مطابق ابھی دھام (چوس منگون۔پا، سنسکرت: ابھی دَھَمّ) تعلیمات جو علم کے خاص موضوعات پر مبنی تھیں اس وقت نہیں پڑھی گئیں۔بہرنوع، سروستی واد کی روایت کے اندر ویبھاسکا کا بیان مہا کسپ نے تھوڑا سا سنایا تھا، ساری ابھی دھم تعلیمات نہیں سنائی تھیں۔لیکن سوترانتک دعووں کے مطابق یہ ابھی دھم تعلیمات درحقیقت بدھ کے اپنے لفظوں پر مشتمل نہیں تھیں بلکہ انہیں ارہتوں میں سے سات لوگوں نے ترتیب دیا تھا۔

تبتی روایتوں کے مطابق مہا کسپ نے سات سرداروں یا بزرگوں (بستان۔پا، ئی، گٹاڈ، رَبس۔بدون) کا ایک سلسلہ شروع کیا۔چین کی ''چان'' روایات اور ان کے بعد کوریائی ''سون'' اور جاپان کی ''زین'' روایتیں ہندوستان میں اٹھائیس سرداران قبیلہ کے ایک سلسلے کا پتہ دیتی ہیں جس کے ساتھ بودھی دھرما کی جگہ اٹھائیسویں ہے۔بودھی دھرما وہ ہندوستانی استاد تھا جس نے چان تعلیمات چین تک پہنچائیں۔مشرقی ایشیا میں اسے پہلے چان سردار (بزرگ خاندان) کے

طور پر دیکھا جاتا ہے۔

خلاصہ اس تفصیل کا یہ ہے کہ تھراوادیوں کا پالی لٹریچر بدھ کی ایک ایسی شبیہہ سے پردہ اٹھاتا ہے جو ایک کرشماتی، تقریباً پوری طرح ایک المیہ روحانی پیشوا کی ہے، جس نے انتہائی مشکل حالات میں رہتے ہوئے اپنے شاگردوں اور نام لیواؤں کے مسلسل بڑھتے پھیلتے گروہ کو سنبھالنے اور سہارا دینے کے جتن کیے۔ اسے (قدم قدم پر) سیاسی سازشوں، متعدد جنگوں، ہم وطنوں کے قتل عام، اس کے علاوہ ایک حکومت (پارلیمنٹ) کے روبرو اپنی شخصی اہانت کا، اپنی قائدانہ حیثیت کے خلاف خود اپنے ہی پیروکاروں میں سے ایک باغی گروہ کی مخالفت اور چیلنج کا اور اخیر میں زہر خورانی کے باعث اپنی موت کا سامنا کرنا پڑا۔ اس سب کے باوجود بدھ نے ان تمام آزمائشوں سے گزرتے ہوئے اپنا ذہنی سکون برقرار رکھا اور ہمت نہیں ہاری۔ ان چھیالیس برسوں کے دوران، جن میں عرفان کی حصولیابی کے بعد بدھ درس دیتے رہے تھے، اپنے اس عہد میں وہ ثابت قدم رہے کہ انہیں دنیا کو بہرحال، نجات اور روشنی کی راہ دکھانی ہے۔

پروفیسر شمیم حنفی جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی میں پروفیسر ایمریٹس ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March-2017, P.25-38
Prof. Abdul Sattar Dalvi, Lafz "Miyan" ki lisani haisiyat aur tahzeebi ma'anwiyat

عبدالستار دلوی

لفظ ''میاں'' کی لسانی حیثیت اور تہذیبی معنویت

اردو میں تخاطب کے انداز مختلف ہوتے ہیں۔ یہ صرف اردو ہی کی خصوصیت نہیں ہے بلکہ اکثر زبانوں میں یہی صورت حال ہے لیکن اردو میں شاید یہ صورت حال دوسری زبانوں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ طرز تخاطب میں عمروں کا فرق یعنی چھوٹے بڑے، عورت مرد، سماجی مرتبہ جیسے آقا اور غلام، استاد و شاگرد کا بھی خیال رکھا جاتا ہے برابر والے کے لیے، اپنے سے بڑے کے لیے القاب و آداب مختلف ہوتے ہیں۔ اسی طرح عورتوں اور مردوں میں بھی پاس، لحاظ، آداب، عزت اور احترام یا اپنائیت کے لحاظ سے مخاطب ہوتے ہیں۔ جان کا لاحقے سے عزت اور احترام کا جذبہ مقصود ہوتا ہے اور اسی طرح سابقے کے طور پر استعمال کرنے سے بھی۔ مثلاً بڑوں کے لیے یا رشتہ داری اصطلاح کے بعد جان کا لفظ بڑھانے سے احترام کا اظہار کیا جاتا ہے۔ مثلاً ابا جان، چچا جان، خالو جان۔ یہاں تک کہ بڑے بھائی کو بھی مخاطب کرتے ہوئے جان کا لاحقہ استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ لاحقہ خواتین کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ جیسے امّا جان، پھوپھی جان، چچی جان، بھابی جان، آپا جان وغیرہ۔ جان کا یہی لفظ چھوٹوں کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے کہ میری جان۔ مردوں کے خطوط میں بیوی کو مخاطب کرتے ہوئے میری جان اور جان میرے۔ دونوں طرح سے مخاطب کیا گیا ہے۔ جیسے جاں نثار اختر کے خطوط زیر لب یا سجاد ظہیر کے خطوط زندان نامہ میں۔ لیکن چودھری محمد علی نے بھی اپنے خطوط میں جو انھوں نے اپنی بیٹی ہما کو لکھے ہیں، اس لفظ کا استعمال کیا ہے۔ اس میں اس طرح اس کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جان کا لاحقہ یا سابقہ رومانوی نوعیت بھی رکھتا ہے اور اپنے چھوٹوں اور بڑوں سے عزیزانہ پیار و محبت کے اظہار کا بھی ذریعہ ہوتا ہے۔

اسی طرح 'میاں' کا لفظ بھی بطور سابقے یا لاحقے کے استعمال ہوتا ہے۔ جیسے اسلم میاں یا میاں اسلم، لیکن 'میاں' کے لفظ کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ لفظ تانیثیت کے لیے نہیں صرف تذکیر کے لیے استعمال ہوتا ہے اور جب یہ لفظ رشتہ داری کی اصطلاحوں کے ساتھ بطور لاحقے کے استعمال ہوتا ہے تو اس سے تکریم اور عزت کا جذبہ وابستہ ہوتا ہے۔ مثلاً چچا میاں، ابا میاں، خالو میاں وغیرہ۔

اردو زبان میں بڑی وسعتیں ہیں۔ اس میں تہذیب، شائستگی اور کلام نرم و نازک کی بے شمار مثالیں ہیں۔ اس کے رنگا رنگ لہجے میں تنوع کی دلکشی ہے۔ اردو میں تخاطب کے انداز دیگر زبانوں کے مقابلے میں صدرنگ ہیں۔ یہاں چند مثالیں دی جارہی ہیں:

والدہ کو مخاطب کرنے کے لیے ماں، اماں، اماں جان ممی کے لفظ استعمال کیے جاتے ہیں۔

والد کو مخاطب کرنے کے لیے ابا، ابو، ابا جان، بابا جیسے لفظ استعمال ہوتے ہیں۔

بھائی (Brother) کے لیے بھائی، بھائی جان، بھیا کا استعمال عام ہے۔

بہن کے لیے آپا، باجی، اپی، دیدی (ہندی اثر کے تحت) تخاطب کی اصطلاح ہیں۔ (address terms یا Mode of addresses) پائے جاتے ہیں۔

چچا، ماموں، ممانی، پھوپھی اور دیگر رشتہ داروں کے لیے 'جان' کا لاحقہ بڑھا کر ماموں جان، ممانی جان، چچا جان، پھوپھی جان وغیرہ سے مخاطب کیا جاتا ہے۔

اردو میں طرزِ تخاطب (Mode of addresses) ایک مستقل موضوع ہے۔ اردو میں تخاطب کے لیے اسی طرح کا ایک لفظ 'میاں' کا بھی ہے۔ 'میاں' نام کا جزو بھی ہوتا ہے اور جب یہ لفظ نام کا جزو ہوتا ہے تو یہ لفظ اسم کا حصہ ہوتا ہے۔ مثلاً: مشہور عالم مولانا محمد میاں جن کی کتاب 'علمائے اسلام کا شاندار ماضی' بہت مشہور ہے۔ اس میں 'میاں' نام کا جزو ہے۔ یہ طرز تخاطب نہیں ہے۔ محمد میاں، مولانا آزاد یونیورسٹی کے وائس چانسلر کا نام ہے۔ یہ طرز تخاطب بھی ہے لیکن 'میاں' کا لفظ (اردو میں طرز تخاطب کے طور پر عام طور سے استعمال ہوتا۔ اس لفظ میاں کی تاریخ بہت دلچسپ ہے۔

اردو مشترکہ تہذیب کی علامت ہے جس پر کسی ایک مذہب کی اجارہ داری نہیں ہے۔اس میں ہندوستانی تہذیب یا زبانوں کے اثرات کے ساتھ اسلامی تہذیب اور رنگ بھی غالب ہیں۔ اس میں قدیم فارسی اور ایرانی تہذیب کے اثرات بھی ہیں۔دلچسپ بات یہ ہے میاں کا لفظ صرف مسلمان یا ہندوستان کی اسلامی تہذیب کی علامت سمجھا جاتا ہے۔اور صرف مسلمانوں سے تخاطب کے طور پر مستعمل ہے۔لیکن اس لفظ کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ لفظ اصلاً عربی یا فارسی نہ ہوتے ہوئے سنسکرت الاصل لفظ ہے۔جسے عام طور سے طرز تخاطب کے طور پر صرف ہندوستانی مسلمانوں تک محدود رکھا گیا ہے۔

میاں دراصل سنسکرت لفظ ہے جو صوتی تبدیلی کے ساتھ پراکر ima~aAao، ima<aAao بنا۔اس لفظ کی سنسکرت اصل ima~a +k ہے۔جان پلیٹس کی لغت کے مطابق، یہ لفظ تخاطب کے لیے استعمال ہوتا ہے جس سے مہربانی اور نرمی، عزت واحترام۔عالی جناب، نیک آدمی، آقا، شوہر، والد، کے معنوں میں مستعمل ہے۔ پہاڑی علاقوں میں زنجوں (Eunychas) کو بھی اس لفظ سے مخاطب کیا جاتا ہے۔راجپوت شہزادوں کے لیے ''میاں'' کہہ کر مخاطب ہوتے تھے۔اسی طرح منحوس روح (Evilspirit) کو بھی میاں کہتے ہیں۔میاں کے کئی رنگ اور روپ ہیں۔اس کے معنی نیک اور شریف زادہ کے بھی ہیں اور باعزت اور محترم شخص کے بھی ہیں۔اس سے مراد مدرسے کے معلم کے بھی ہیں اور دلال (بھڑوے) کے بھی ہیں۔مدرسے کے معلم کے علاوہ، اس سے ایک لفظ ''میاں جی گری'' بھی وضع کیا گیا ہے، جس کے معنی پیشۂ تدریس استاد کے بھی ہیں۔ [1]

''میاں'' کا لفظ اردو نثر اور نظم میں اندازِ تخاطب (Mode of addresses) کے طور پر اکثر استعمال ہوا۔اور روایت دکنی شاعر رستمی کے ''خاور نامہ'' تا حال، بشمول غالب جاری ہے۔سب سے پہلے میں چند مثالیں ''خطوط غالب'' سے پیش کرنا چاہوں گا۔غالب نے اپنے متعدد شاگردوں کو ''میاں'' لکھ کر مخاطب کیا ہے۔مثلاً درج ذیل خط میں:

> ''میاں! میں بڑی مصیبت میں ہوں، محل سرا کی دیواریں گر گئی ہیں، پاخانہ، دھ گیا، چھتیں ٹپک رہی ہیں، تمھاری پھوپھی کہتی ہیں، ہائے دبی، ہائے مری۔

دیوان خانے کا حال محل سرا سے بدتر ہے۔''

مذکورہ خط 1862ء کا نوشتہ ہے۔ داد خان سیّاح کو بھی ''میاں'' کہہ کر مخاطب ہوئے:

اشعار کی اصلاح سے میں نے ہاتھ اٹھایا۔ کیا کروں، ایک برس سے عوارض فسادِ خون میں مبتلا ہوں، بدن پھوڑوں کی کثرت سے سروِ چراغاں ہو گیا ہے۔''

بنام داد خان سیّاح (1862)

میر مہدی مجروح کے نام خطوط میں غالبؔ ''بھائی''، ''صاحب''، ''سید صاحب میری جاں، برخوردار جیسے اندازِ تخاطب کے ساتھ ''میاں'' کہہ کے بھی مخاطب ہیں۔ صرف ایک مثال پیش ہے:

''میاں! تم کو پنشن کی کیا جلدی ہے۔ ہر بار پنشن کو کیوں پوچھتے ہو؟ پنشن جاری ہو اور میں تم کو اطلاع نہ دوں۔ اب تک کچھ حکم نہیں۔ دیکھوں کیا حکم ہو اور کب ہو؟''

ایک خط میں میر مجروح کو ''میاں لڑکے'' کہہ کر بھی مخاطب کیا ہے۔

غرض اپنے سے چھوٹوں کے لیے ''میاں'' کا لفظ تواتر کے ساتھ غالب کے مکاتیب میں موجود ہے۔ میر مہدی مجروح کے علاوہ غالب کے حکیم غلام نجف خان، شہاب الدین ثاقب، فرمان علی بیگ ثاقب، یوسف مرزا اور پیارے لال آشوب کو بھی ''میاں'' لفظ سے مخاطب کیا ہے۔ 2

اردو شاعری میں ''میاں'' کا لفظ وافر مقدار میں مختلف شاعروں نے استعمال کیا ہے۔ اردو میں اس لفظ کے استعمال کی ایک قدیم تاریخ ہے۔ سب سے پہلی بار یہ لفظ دکنی اردو کے مشہور شاعر رستمی کے ''خاور نامہ'' میں استعمال ہوا ہے۔ غالبؔ کا ذکر اس سے قبل ہو چکا ہے۔ اسم نکرہ مذکر واحد، آقا، مالک اور حاکم، سردار اور بزرگ کے طور پر اس لفظ کا استعمال فورٹ ولیم کالج میں موجود ہے۔ شوہر یا خاوند کے معنوں میں یہ کل بھی مستعمل تھا اور آج بھی یہ لفظ مستعمل ہے۔ عورتوں کے خالص لہجے میں قرۃ العین حیدر نے چاندنی بیگم میں لکھا ہے ''تمھارے میاں کا سنگھار پٹار ختم نہیں ہوا''

Online Dictionary کے مطابق بھی یہ لفظ سنسکرت سے اخذ کیا گیا ہے۔ تفصیلات اور مثالیں درج ذیل ہیں:

اسم نکرہ (مذکر۔ واحد)

1۔آقا، مالک، حاکم، سردار، بزرگ، والی، وارث

''آقا کے لفظ کی بجائے میاں کے لفظ کا استعمال اسی رجحان کی مثال ہے'' (1986ء فورٹ ولیم کالج تحریک)

2۔شوہر، خاوند، خصم

''تمھارے میاں کا سنگھار پٹار ختم نہیں ہوا'' (1990ء، چاندنی بیگم، 403)

3۔کلمۂ محبت وشفقت برائے اطفال، صاحبزادے، ننھے، مُنا، پیارے، بیٹا، جانی، جیسے میاں سے گھوڑے باندھ کھجوروں سے۔

''میاں حلوہ لایا ہوں آپ کی بھابھی نے بنایا ہے'' وہ بولے'' (1989ء دلی دور ہے، 276)

4۔صاحب، جناب کی جگہ، ایک کلمہ ہے جس سے برابر والوں یا اپنے سے کم مرتبہ شخص کو مخاطب کرتے ہیں۔

''ایک طرف ہو جاؤ میاں، ادھر عورتیں آ رہی ہیں'' (1987ء، روز کا قصہ، 220)

5۔شاعروں کے تخلص کے ساتھ تعظیم کے لیے بڑھاتے ہیں: میاں ناسخ، میاں مصحفی، میاں ۔۔۔عشق

''مجھے شمع کہتے ہیں محفل میں اوس کی
میاں بحر آنسو بہانے سے حاصل'' (1836ء، ریاض البحر، 120)

6۔پیارے، محبوب، دلبر، دلربا، جاناں (عموماً قدیم شعرا معشوق کے لیے استعمال کرتے تھے)

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے
(1810ء کلیات میر، 344)

دہن میں آپ کے البتہ ہم کو حجت ہے
کمر کا بھید جو پوچھو میاں نہیں معلوم (1846ء، کلیات آتش، 97)

7۔استاد، معلم، مدرس، پڑھانے والا، ملا

''ادھر انھوں نے کوئی غلط لفظ پڑھا میاں نے ٹوکا'' (1987ء گردش رنگ چمن، 542)

8۔آقازادہ،مخدوم زادہ،امیرزادہ،شہزادہ،صاحب عالم،کنور

''چوڑی دار پاجامہ میں ملبوس وکی میاں شاداں وفرحاں برآمدے میں آئے''(1990ء،چاندنی بیگم،404)

9۔پہاڑی راجپوت، راجاؤں کے خاندانی لوگ، ٹھاکر،شہزادے، شاہی خاندان کے لوگ (فرہنگ آصفیہ)

10۔(ہندو) بیوقوف مسلمان،مورکھ، دیوانہ، باؤلا(طنزاً) جیسے : ایک تو میاں ہی تھے دوجے بھنگ(فرہنگ آصفیہ)

11۔(بقال)عام مسلمان،ترک،ملا،(جوسادات اورپیران طریقت میں سے نہیں لیکن معزز لقب اختیارکرتے تھے،جیسے:میاں چراغ محمدصاحب وغیرہ)

''لفظ میاں، مسلمانوں کے نام کے ساتھ بھی ایک اعزازی لقب کے لیے مستعمل ہوتا ہے''(1990ء،طنزیات ومقالات))

12۔(لکھنؤ)ماہرفن موسیقی،پکاگویّا،کلانت،مراثی،ڈوم(فرہنگ آصفیہ،جامع اللغات)

13۔بعض علاقوں میں بچے باپ کوبھی کہتے ہیں۔

''میاں جان کے پرانے دوست، میاں جان مرحوم ان کے لیے مقدمے لڑا کرتے تھے''(1990،چاندنی بیگم)

14۔(طنزاً)صاحب،جناب(خطاب کاکلمہ)

''تومیاں پرکاش''اب تم بھی کاٹھ کےالوبنائے جاؤگےبس چپ چاپ بیٹھےرہنا کسی طاق میں'' (1987ء۔220)

15۔(تعظیماً)بزرگ ہستی،پیران طریقت اورپیرزادوں کےنام سے پہلے۔

''صوبہ جات متحدہ میں،حضرت اچھے میاں صاحب مارہرہ شریف،حضرت میاں فضل غوث صاحب بریلی،مذاق میاں صاحب،حضرت مولانا محمد دلدارعلی صاحب قبلہ بدایوں''(1910ء، طنزیات ومقالات،397)

16۔(مجازاً)مرشد،پیر

''کسی نے میرا نام مجذوب رکھا ہے، قربان اگر میاں اپنے اندر مجھے جذب کرلیں'' (1970ء، غار کارواں، 41)

17۔(غیر مسلم) (عموماً امرا) اپنے نام سے پہلے معزز گردانے کے لیے لکھتے تھے۔

''میاں گودروسن سنگھ و میاں پرومن سنگھ روسائے انبالہ'' (1910ء، طنزیات و مقالات)

18۔مراد: اللہ

''جلال ایسا کہ عام انسان تو کجا خود میاں کے اپنے چہیتے قدم رکھتے ہی مارے خوف کے رو دیا کرتے'' (کی انڈیا تلے، 17)

19۔عام درویشوں کے لیے مستعمل

''سلطان جی صاحب میں ایک نئے میاں صاحب ٹھہرے ہوئے ہیں'' (1910ء، طنزیات و مقالات، 397)

20۔معمولی گداگروں کے لیے مستعمل

''میاں صاحب اس وقت برکت ہے'' (1910ء، طنزیات و مقالات، 398)

21۔(تعظیماً) سادات کے نام کے بعد

''سادات کے لیے.....مثلاً سید گلاب میاں انیس و مصاحب خاص حضور والیٔ ریاست پالن پور'' (1910ء، طنزیات و مقالات، 397)

مترادفات

شوہر

مرکبات:

میاں آدمی، میاں پن، میاں بھائی، میاں جی، میاں جی گری، میاں صاحب، میاں کا سارنگ ٹوٹی، میاں گیری، میاں مار، میاں مارتے خان، میاں مٹھو، میاں مودھو، میاں نجّار

میاں کے لفظ کی وضاحت جامع اللغات جلد چہارم صفحہ 650 میں اس طرح کی گئی ہے۔

مِیاں: مِیّـــــاں (ف۔مذکر) 1۔سردار۔حاکم، مالک۔آقا۔والی۔سرکار۔حضور۔مخدوم 2۔خاوند۔شوہر۔خصم۔سائیں۔پتی۔وارث۔سیاں۔بالم۔پیا۔بھٹار۔3۔ایک کلمہ ہے جس سے

بچے کو خطاب کرتے ہیں۔ ننھے منے۔ بیٹا۔4۔بعض دفعہ برابر والے کو خطاب کرتے ہیں۔صاحب۔ حضرت۔ جناب۔5۔اور کبھی کبھی اپنے سے کم رتبہ کو بھی خطاب کرتے ہیں6۔تعظیماً ہر شخص کو کہتے ہیں۔7۔ملازم آقا کو میاں کہتے ہیں۔8۔مسلمان راجپوراور ارائیں اپنے نام کے پہلے استعمال کرتے ہیں۔9۔ ہندو پہاڑی راجپوت بھی اپنے نام کے پہلے استعمال کرتے ہیں۔10۔استاد۔اخوند۔ معلم۔مدرس۔مکتب پڑھانے والا ملا۔11۔آقازادہ۔امیرزادہ۔شہزادہ۔مالک کا بیٹا۔12۔پہاڑی راجاؤں کے خاندان کے لوگ 13۔اپنے سے عمر کے چھوٹے کو بھی یہ خطاب کرتے ہیں۔14۔ پرانے شاعروں نے معشوق کے لیے بھی اشعار میں باندھا ہے۔15۔خواجہ سرا کو بھی کہتے ہیں۔16۔ بعض جگہ بچے باپ کو بھی کہتے ہیں۔17۔شاعروں کے تخلص پر تعظیم کے لیے لاتے ہیں۔18۔ لاابالی مسلمان۔ لاپرواہ۔مولا دولا۔19۔ بیوقوف مسلمان۔ دیوانہ۔ باؤلا۔ 20۔ عام مسلمان۔ ترک۔ملا۔(میراں کا مخفف ہندی معنوں میں غالباً س متر سے مشتق ہے)21۔(لکھنؤ) وہ شخص جو چند بازاری عورتوں کا مالک ہو۔نایک۔22۔(لکھنؤ) خواجہ سرا۔زنخوں وغیرہ سے مخاطب ہونے کا کلمہ۔23۔بچولیا۔درمیانی آدمی۔24۔بھڑوا۔رلا۔کٹنا25۔ایلچی۔قاصد۔خبر رساں (میان بمعنی وسط سے) میاں آدمی: (مذکر) بھلا مانس۔نیک آدمی۔شریف آدمی۔

میاں بھائی (مذکر)1۔خوشامد سے کسی کو سمجھاتے ہوئے کہتے ہیں۔2۔مسلمان۔3۔ (طوائفوں کی اصطلاح) وہ دو آدمی جو ایک عورت سے رہیں۔میاں بیوی (مذکر) خاوند اور زوجہ۔ زن وشوہر۔میاں جی: (مذکر)1۔دیکھو میا2۔تعظیماً میاں کو کہتے ہیں۔میانجی گری (مونث)1۔ مکتب پڑھانے کی نوکری یا پیشہ2۔قاصدی۔ پیغام رسانی۔3۔دلالی۔کٹنا پا۔میاں صاحب (مذکر)1۔تعظیماً درویشوں کے واسطے مستعمل ہے۔2۔ میاں کو بھی تعظیماً کہتے ہیں۔ میاں مٹھو (مذکر) میٹھی میٹھی باتیں کرنے والا خصوصاً بچہ 3۔طوطا4۔(صفت) سادہ لوح۔بھولا بھالا۔ میاں مٹھو بنا دینا یا بنانا (متعدی) طوطے کی طرح الفاظ یاد کرا دینا۔ بے سمجھائے پڑھانا۔میاں مودھو ہیں۔ بیوقوف اور نافہم ہے۔

امثال واقوال: میاں بیوی دو جنے کس کے لیے پیسیں چنے۔گھر کے دو آدمی ہوں تو صفت کرنا بے فائدہ ہے۔میاں بیوی راضی کیا کرے گا قاضی۔ جب آپس میں اتفاق ہو تو دوسرا

کچھ نہیں کرسکتا۔ میاں پھرے (پھریں) لال گلال۔ بیوی کے وہیں، برے احوال۔ دیکھو باہر میاں صو بیدار انخ۔ میاں کا دم اور کواڑ کی جوڑی۔ بہت غربت ظاہر کرنے کو کہتے ہیں۔ میاں کماتے کیا ہو ایک سے دس۔ ساس نند کو چھوڑ دو ہمیں تمھیں بس۔ ساس نند کو چھوڑ دو ہمیں تمھیں بس۔ جہاں عورت۔ جہاں عورت خاون کو لے کر الگ گھر کرنا چاہے تو کہتے ہیں۔ میاں کماؤ بی بی اڑاؤ۔ ایک کمالے دوسرا خرچ کرے۔ میاں کی جوتی میاں کا سر۔ اپنے ہاتھوں لاچار ہے۔ میاں کی داڑھی واہ واہ ہی میں گئی۔ دیکھو مل کی الخ میاں کے میاں گئے برے برے سپنے آئے۔ مصیبت پر مصیبت پڑے۔ میاں گھر نہیں بیوی کو ڈر نہیں۔ ننگ و ناموس کیوں کر سلامت رہے۔ میاں گئے روند بیوی گئیں پٹ روند۔ خاوند گھر سے باہر جائیں تو بیوی بھی چل دیتی ہیں۔ اس عورت کے متعلق کہتے ہیں جو بہت پھرتی رہے۔ میاں مٹھو پڑھو تو پڑھو نہیں۔ پنجرا خالی کرو۔ کام کرنا ہے تو کرو نہیں تو جاؤ۔ میاں ناک کاٹنے کو پھریں بیوی کہے مجھے نتھ گھڑا دو۔ ایک کچھ کہے دوسرا کچھ۔ ایک کا کچھ مطلب ہو دوسرا کچھ سمجھے۔ میاں نے ٹوہی گھر باہر سے کھوئی۔ میاں نے ٹوئی سب کام سے کھوئی۔ مالک لونڈی سے اختلاط کرے تو وہ کام نہیں کرتی۔ میاں ہاتھ انگوٹھی بیوی کے کان پات۔ لونڈی کے دانت مسّی۔ تینوں کی ایک بات۔ گھر میں سب شوقین مزاج ہیں۔

مہذب اللغات میں میاں کے حوالے سے درج ذیل وضاحتیں اور مثالیں دی گئی ہیں۔

میاں: (بالکسر و نون غنہ) شوہر، خاوند، اردو، مذکر، رائج

محل صرف: کوئی بہو ایسی نہ ہوگی جس کا میاں کماؤ ہو اور وہ ساس نندوں میں رہنا پسند کرے (مراۃ العروس)

قول فیصل۔ زین وشو کے معنی میں میاں بیوی ملا کے بھی بولتے ہیں جیسے میاں بیوی راضی تو کیا کرے قاضی۔

میاں: 1۔ صاحب، جناب کی جگہ۔ ایک کلمہ ہے جس سے برابر والوں یا اپنے سے کم مرتبہ شخص کو خطاب کرتے ہیں اردو مذکر، رائج

مجھ کو جو گلیوں میں دیکھا چھیڑ کر کہنے لگے
کیوں میاں کیا ڈھونڈتے پھرتے ہو کیا جاتا رہا

(میرؔ)

قول فیصل: میم مخلوط الختان کے ساتھ بھی بولتے ہیں۔

کیا عبث مجنوں سے محمل ہے میاں
یہ دِوانا باؤلا عاقل ہے میاں
(میرؔ)

میاں:2۔ایک کلمہ ہے کہ نوکر غلام وکنیز اپنے آقا کو اس سے خطاب کرتے ہیں آقا، والی، مخدوم، مالک، اردو مذکر، رائج

قول فیصل: ملازمین، آقازادے اور مخدوم زادے کو بھی کہتے ہیں۔

میاں:3۔تعظیماً ہر شخص کو میاں کہتے ہیں۔کلمۂ تعظیم، حضرت جناب مسٹر، جناب عالی، اردو صفت، مذکر۔رائج

کیوں میاں نام آپ کا کیا ہے
اس صعوبت کا ماجرا کیا ہے
(قلقؔ)

قول فیصل: اپنے سے خورد کے لیے بھی ازراہ شفقت ومحبت نام سے پہلے اضافہ کرتے ہیں اور کبھی برابر والے کے لیے نام سے پہلے اضافہ کر کے کہتے ہیں جیسے۔نواب صاحب کے دل میں یہ بات جم گئی اور میاں کمال الدین نظروں سے گر گئے۔(سیر کہسار)

نیز شاعروں کے تخلص پر تعظیم کے لیے بڑھاتے ہیں جیسے میاں ناسخؔ، میاں مصحفی، میاں جرأت میاں عشق۔

میاں بحرؔ آنسو بہانے سے حاصل بحرؔ

میاں صاحب زادے کی ترکیب سے بھی بولتے ہیں جیسے کیوں میاں صاحبزادے تمھارے والد کہاں نوکر ہیں (فسانۂ آزاد)

میاں:4۔تعظیماً اور ازراہ خلوص بڑے لوگوں کے لیے اور صاحبان علم کے لیے ہر بڑا چھوٹا کہتا ہے۔اردو مذکر رائج

قول فیصل: اس صورت میں نام کے آخر میں میاں بڑھاتے ہیں جیسے طاہر میاں، اطہر میاں، آغا میاں وغیرہ

میاں: 5۔قصبات میں اطفال باپ کو میاں کہتے ہیں (نور اللغات)

قول فیصل: عام طور سے زبانوں پر نہیں ہے۔

میاں: 6۔لاابالی مزاج والا مسلمان بے پرواہ مزاج جیسے ان کے خرچ کا ٹھکانہ ہے۔میاں لوگ ہیں۔(فرہنگ آصفیہ)

قول فیصل: اسی جگہ میاں بھائی بھی بولتے ہیں۔صرف مسلمان کے معنوں میں بھی میاں بھائی کہہ دیتے ہیں۔صرف میاں بھی کہتے ہیں۔

میاں: 7۔وہ شخص جو چند بازادی عورتوں یعنی طوائف یا کسبیوں کا مالک ہو۔نا یک ڈیرے دار مرد۔لکھنؤ کی زبان (سرمایۂ زبان اردو)

قول فیصل۔اب عام طور سے زبانوں میں نہیں ہے۔

میاں: 8۔خواجہ سرا کو بھی کہتے ہیں۔اردو مذکر، رائج۔

قول فیصل: تنہا نہیں نام کے ساتھ اضافہ کر کے ہی کہتے ہیں جیسے میاں الماس، میاں داراب وغیرہ۔

حبشی غلام کے لیے بھی میاں کا لفظ بول دیتے تھے جس کے لیے خواجہ سرا کی قید نہیں تھی جیسے میاں عنبر کبھی کبھی ناموں کا جز بھی قرار دیتے ہیں جیسے میاں جاں، میاں جانی وغیرہ۔

میاں: 9۔ماہر فن موسیقی، پکا گویا، کلانوت، میراثی، ڈوم، لکھنؤ کی زبان۔(فرہنگ آصفیہ، سرمایہ زبان اردو)

قول فیصل: عام طور سے زبانوں پر نہیں ہے۔

میاں: 10۔ایک کلمہ ہے کہ فرزندوں اور خوردوں کی نسبت میں لطف و شفقت کے محل پر اس کو زبان پر لاتے ہیں۔اردو مذکر، رائج۔

محل صرف: ایک پیر مرد لٹھیا ٹیکتے کانکھتے کو نکھتے آن کھڑے ہوئے اور میاں آزاد سے کہا۔میاں دری یہ خط تو پڑھ دیجیے۔(فسانۂ آزاد)

میاں: 11۔ اگلے لوگوں نے معشوق کو بھی اس لفظ سے خطاب کیا اور اپنے اشعار میں باندھا ہے۔ پیدار ے محبوب، دلبر، دلربا۔ جاناں

کیا کہوں منھ تک جگر آتا ہے جب رکتا ہے دل
جان میرے تن میں کیسی کیسی گھبراتی ہے میاں

میرؔ (فرہنگ آصفیہ)

قول فیصل۔ اب یہ متروک ہے۔

میاں: 12۔ یہ لفظ تحقیر اور تمسخر سے جناب کی جگہ مستعمل ہے۔ اردو مذکر۔ رائج محل صرف۔ میاں یہ تو فقیر کی دعا ہے کہ جس محفل میں جا کر بیٹھ جاؤں وہیں کٹاؤ ہونے لگے۔ (فسانۂ آزاد)

میانا: میاں آدمی (بانکسر و یائے مخلوط التلفظ) ایک قسم کی سواری ہوتی ہے کہ عورت اور مرد دونوں اس میں سوال ہوتے ہیں اور کہار اس کو اٹھاتے ہیں۔ محافہ، پالکی، چوبہلا، اردو مذکر۔ متروک

کسی نے کسی کو پکارا کہیں
نہ لانے پر میانے کے مارا کہیں

میر حسنؔ

قول فیصل۔ اس کا املا میانہ ہے۔

میاں آدمی: بھلا مانس، نیک آدمی، شریف آدمی۔ بھلا آدمی۔ اردو مذکر، عوام کی زبان۔

میاں باہری پنج ہزار بیوی گھر میں قحط کی ماری: میاں باہر عیش کر رہے ہیں بیوی گھر میں مصیبت جھیل رہی ہے۔ عورتوں کی زبان۔ (فرہنگ اثر)

قول فیصل: صاحب گنجینۂ اقوال و امثال نے قحط کی جگہ قہر لکھا لکھا ہے۔ اب عام طور سے کسی صورت نہیں بولتے۔

میاں بھائی: کلمۂ محبت و خوشامد جس سے کسی برابر والے کو یا چھوٹے کو سمجھاتے وقت خطاب کرتے ہیں جیسے میاں بھائی جانے دو چھوڑ و قصور ہوا۔ (نور اللغات و فرہنگ آصفیہ)

قول فیصل: یہ عوام کی زبان ہے۔

میاں صاحب: حضرت، سلامت، جناب عالی، جناب من، بندہ پرور۔ بندہ نواز۔ تعظیماً درویشوں کے واسطے بھی مستعمل ہے۔ مذکر

دم آکر مری بالیں پہ آوگے تو کیا ہوگا
میاں صاحب جو دو آنسو بہاؤ گے تو کیا ہوگا

جرأت

ٹک تو ٹھہرو اے میاں صاحب خدا کے واسطے
اب پھرے جاتے کدھر ہو سامنے آؤ مرے

مصحفی

میاں کماؤ بی بی اڑاؤ: ایک جمع کرے دوسرے ڈھر لے سے خرچ کرے۔ (گنجینۂ اقوال و امثال)

قول فیصل۔ عام طور سے زبانوں پر نہیں ہے۔

میاں کی جوتی میاں کا سر: اپنے ہاتھوں لاچار ہوگیا۔ (مثل) ۔ (نوراللغات)

قول فیصل۔ لکھنؤ کے عوام اور عورتیں میاں ہی کی جوتی میاں ہی کا سر بولتی ہیں۔

جیسے یہ خبر ہی نہیں کہ دلائی انعام میں دی گئی ہے۔ میاں ہی کی جوتی میاں ہی کا سر (فسانہ آزاد)

میاں گھر نہیں بیوی کو ڈر نہیں: جب میاں گھر میں نہ ہوں تو بیوی کو کیا خوف مثل نامہ اور آوارہ عورتوں کے لیے کہی جاتی ہے۔ (گنجینۂ اقوال وامثال)

قول فیصل: عام طور سے زبانوں میں نہیں ہے۔

میاں مٹھّو: (بکسر پنجم وتشدید ششم وواؤ معروف)

میٹھی میٹھی باتیں کرنے والا پیار سے توتے کو کہتے ہیں توتے کا خطاب (نوراللغات وقدیم اردولغت)

قول فیصل۔ اسی جگہ مٹھو بیٹھے بھی کہتے ہیں۔

میاں مٹھو: 2۔ سادہ لوح، بھولا بھالا آدمی (نوالغات)

قول فیصل: دہلی لکھنؤ نہیں بولتے۔ اہل لکھنؤ صرف اپنے منھ سے اپنی تعریف کرنے والے کے لیے اپنے منھ میاں مٹھو یا اپنے منھ میاں مٹھو بننا بولتے ہیں۔

مجھ کو بھی ہو یقیں کہ مرتا ہے تو
یا فقط اپنے منھ میاں مٹھو
شوقؔ
من ترانی نہ کر حقیقت تو
اپنے منھ سے نہ بن میاں مٹھو
(ہشت گلزار)

میاں مٹھو:3۔ایک مجذوب فقیر کا نام جس کے مرنے کی یہ ظریفانہ تاریخ مشہور ہے۔

میاں مٹھو جو ذاکر حق تھے
ذکر حق میں سدا رہا کرتے تھے
گربۂ مرگ نے جو آ دابا
کچھ نہ بولے سوائے ٹیں ٹیں کے
(فرہنگ آصفیہ)

قول فیصل۔عام طور سے زبانوں میں نہیں ہے۔ (مہذب اللغات۔جلد سیزدہم،صفحہ 33 تا34)

حواشی اور حوالے:

1 John T. Platts : Urdu. Classical Hindi and English Dictionary
Page, 1303, Oxford University Press 1965

2 تفصیلات کے لیے دیکھیے ''خطوط غالب'' مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم مطبوعہ غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی

3 Del Hymes: Language, Literature and Culture - New York

4 Sociolingistics : Pride, Penguine Series 1972

پروفیسر عبدالستار دلوی، انجمن اسلام اردو ریسرچ سنٹر ممبئی کے ڈائرکٹر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March-2017, P.39-61
Prof. Ashraf Rafi, Iqbal ke tareekhi-o-tahzeebi tasawwuraat

اشرف رفیع

اقبالؔ کے تاریخی وتہذیبی تصورات

قوموں کی زندگی میں ایسا وقت بھی آتا ہے جب افراد کا ذہن اپنے حاکم وآمر کی غلامی پر بہرحال راضی ہوجاتا ہے۔اس رضا مندی میں افراد کو کئی محاذ پر لڑنا پڑتا ہے قوم سے' سماج سے' اپنے اقدار سے اپنی تہذیب سے اپنے ذاتی اور قومی مفادات سے سمجھوتا کرنا پڑتا ہے۔1857 کا قیامت خیز واقع ہندوستانی تاریخ کا ایک خونین باب تھا۔اس واقعہ کے تخریبی پہلو نے زوال آمادہ قوم کو دعوت عزیمت بھی دیا ہے اور راہیں بھی سمجھائی ہیں۔سچ یہ ہے کہ واقعات کے تخریبی اور تعمیری پہلوؤں ہی سے تاریخ بنتی ہے۔تاریخ کے اوراق عروج وزوال' وقت کے نشیب وفراز' اسباب وعوامل' کشمکش حیات میں ترک واخذ' مٹتی ہوئی تہذیب' بدلتے ہوئے حالات کا احاطہ کرتے ہیں۔تاریخ وقت کی پکار ہے جسے دبایا نہیں جاسکتا' تاریخ قوم کا حافظہ ہے جو سچ کو سچ اور جھوٹ کو جھوٹ سمجھتی ہے۔اقبال کے نزدیک تاریخ کا مطالعہ اس قدر اہم ہے کہ وہ اپنے خطبات میں قرآن مجید کے حوالے سے مشاہدات باطن اور مظہر قدرت کی طرح تاریخ کو بھی علم انسانی کا ایک سرچشمہ قرار دیتے ہیں (تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ ص144-194) اقبال کے خیال میں تاریخ وہ آئینہ ہے جس میں دیکھنے سے انسان اپنے آپ کو جانتا پہچانتا اور اس کے وسیلے سے اپنے اعلیٰ مقاصد اور نصب العین کو حاصل کرنے کے جہات ورفتار کا تعین کرتا ہے۔

مستقبل کی صحت مند تعمیر اس وقت تک ممکن نہیں جب تک اپنی تاریخ سے پوری طرح باخبر نہ ہوجائیں۔شذرات فکر اقبال میں مذکورہ بالا خیالات کی اقبال مزید وضاحت کرتے ہیں (ص130) اور صاف صاف الفاظ میں کہتے ہیں کہ انسانی معاشرے میں پیش آنے والے

واقعات اور حوادث انسان اور انسان کے اعمال وافعال کے سلسلے کو انسانی تاریخ کہتے ہیں۔ علامہ اقبال نے تاریخ کے اسی مفہوم کو اپنی تحریروں میں پیش نظر رکھا ہے۔ ان کے خیال میں ماضی کے واقعات وحوادث کو محض تاریخ وار دیکھنے یا بیان کر دینے کا نام نہیں ہے بلکہ ان میں واقعات اور ان کی روشنی میں افراد واقوام کے عروج وزوال کے اسباب کی تلاش اور ترقی کی راہیں کھولنے کے اصول کا منصوبہ بھی شامل ہے۔ تاریخ ہی حال کو سنوارتی ہے اور مستقبل کی راہیں روشن کرتی ہے۔ رموز بے خودی میں تاریخ کیا ہے۔ اس کے وسیع مفہوم اور قدر و قیمت کی اہمیت کے اقبال اس طرح واضح کرتے ہیں:

چیست تاریخ؟ اے زخود بیگانۂ　　دوستانے؟ قصۂ؟ افسانۂ؟
ایں تُرا ز خویشتن آگہ کند　　آشنائے کار و مرد رہ کند
شمع او بخت اُمم را کوکب است　　روشن از وی امشب وہم دیشب است
چشم پرکارے کے بیند رفتہ را　　پیش تو باز آفریند رفتہ را
چشم پرکارے کے بیند رفتہ را　　پیش تو باز آفریند رفتہ را
ضبط کن تاریخ را پائندہ شو　　از نفسہائے رمیدہ زندہ شو
سرزند از ماضیٔ تو حال تو　　خیزد از حالِ تو استقبال تو
مشکن از خواہی حیات لازوال　　رشتۂ ماضی ز استقبال و حال
موجِ ادراک تسلسل زندگی است　　مئے کشاں را شورِ قلقل زندگی است

دوش، امروز وفردا، اقبال کی شخصیت وشاعری میں حقیقت واحدہ کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی فکر، جامعیت، ابدیت، تغیر، تبدل اور حرکت وعمل سے مربوط ہوگئی ہے۔

اقبال نے اپنے ایک خطبے میں بھی تصور تاریخ کی توضیح کی ہے۔ قرآن میں تاریخ کو ''ایام اللہ'' فرمایا گیا ہے اور اسے علم کا سرچشمہ قرار دیا گیا ہے اسی لیے تاکید آئی ہے کہ وقت کو برا نہ کہو (لاتسبو الدھر)

زندگی از دہر و دہر از زندگی است
''لاتسبو الدھر'' فرمان نبی است

اقبال کا تصور تاریخ بھی اس تصور سے جداگانہ نہیں۔ ابن خلدون نے بھی تاریخ کی جو تعریف کی ہے وہ بھی قرآن پاک کے فرمان ''ایام اللہ'' سے کچھ الگ نہیں کلام اللہ میں بھی متعدد مقامات ایسے آئے ہیں جہاں سابقہ قوموں کے واقعاتِ تاریخ کا ذکر کر کے نوعِ انسانی کے لیے عبرت آموزی اور مستقبل آفرینی کا سامان پیدا کیا گیا ہے۔

اقبال کے تاریخی و تہذیبی تصورات کی عظمت' گہرائی' گیرائی کا ایک مختصر سے وقت اور مختصر سے مقالہ میں احاطہ کرنا بڑا مشکل بلکہ ناممکن کام ہے۔ عزیز احمد نے اقبال فہمی کی منزلوں میں پیش آنے والی علمی کم مائیگی پر یا مطالعہ کی لامحدودیت پر کیا خوب اظہار خیال کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''اقبال کا پورا کلام پڑھنے کے بعد اقبال کے اطراف بہت کچھ پڑھنا پڑتا ہے۔ سب کچھ پڑھنے کے بعد پھر اقبال کو پڑھئے تو ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ ابھی اور بہت کچھ پڑھنا باقی ہے اور ہمیشہ ہر مرتبہ اقبال کے حقانی خیالات' تصورات' اس کی حرکیت سے پیش ہونے والے امکانات کی نت نئی شاہراہیں' راستے' گلیاں' کوچے نظر کے سامنے پھیلتے ہی جاتے ہیں۔ ناظر پریشان ہو کر رہ جاتا ہے کہ ابھی تک وہ اقبال کے فکر و شعور کے ساحل پر حرف چینی ہی کرتا رہتا۔ سمندر کا پانی تو اور آگے سے شروع ہوتا ہے۔'' (اقبال نئی تشکیل ص 6)

ماہر اقبالیات ڈاکٹر یوسف حسین خان نے مطالعہ اقبال میں کچھ ایسی ہی علمی حکمت عملی کا اظہار کیا ہے۔ کہتے ہیں کہ اقبال کو پڑھنے سے پہلے بہت کچھ پڑھنا پڑتا ہے تب اقبال سمجھ میں آتا ہے۔ عزیز احمد اور ڈاکٹر یوسف حسین خان کا یہ بیان اقبال کی شخصیت اور ان کی شاعری سے مرعوبیت کا نتیجہ نہیں بلکہ اقبال کے عرفان کے لیے تزکیہ قلب و نظر' جولانیٔ فکر' فق و عمق' علم کے تقاضوں پر ان کی نظر تھی۔ اقبال علم و فن کا ایک ایسا سمندر ہیں جس میں کئی دریاؤں کے دھارے شامل ہو کر عمیق و سیع سمندر میں جا ملتے ہیں۔ ایک دھارے پر نظر کیجیے تو دوسرا نظر سے چوک جاتا ہے۔ ایک موتی کی یافت میں کئی آب دار موتیاں تہہ آب چلی جاتی ہیں۔ ان کی ہمہ جہتی کو اگر گرفت کے محدود دائرہ میں لانے کی کوشش کریں تو کہنا پڑتا ہے کہ اقبال ہندوستان' مغرب اور اسلام سے ایک گہرا تعلق رکھتے تھے۔ ان کے سیاسی' سماجی' معاشی تصورات ہی میں ان کا تاریخی اور

تہذیبی تصور شامل ہے۔ اقبال کے ان تاریخی و تہذیبی تصورات کے مطالعہ کے لیے ہمیں ان کے فارسی کلام کو بھی پیش نظر رکھنا پڑتا ہے جن کے بارے میں اقبال نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''میرا پختہ کلام فارسی میں ہے''۔ کہتے ہیں:

مرا بنگر کہ در ہندوستاں دیگر نمی بینی
برہمن زادۂ رمز آشنائے روم و تبریز ست

اقبال سے پہلے اور اقبال کے بعد بھی کسی شاعر کے پاس افکار کی عظمت' تصورات کا تنوع' اظہار کی ثروت کی یہ رنگارنگی اور بوقلمونی نہیں ملتی۔ نہ کسی کا مطالعہ اتنا وسیع تھا کہ وہ مغرب و مشرق کے افق پر یکساں کمند ڈال سکے' نہ کسی کا وژن اس قدر ارفع و اعلیٰ تھا۔ فلسفہ' تصوف' حکمت' منطق' مذہب' ملک و سیاست' تاریخ و جغرافیہ' تحریکات و محرکات' جنگ و استبداد' تہذیب و تمدن' فرد و سماج' تعلیم' فنون لطیفہ' اخلاق و اقدار کے ماضی حال اور مستقبل کا کوئی گوشہ' کوئی نکتہ ایسا نہیں جس پر شاعر کی گرفت نہ ہو جس موضوع پر بھی وہ بات کرتے ہیں۔ اطراف و اکناف پر ان کی نظر گہری ہوتی ہے۔ وہ واقعات کی کھتاونی نہیں کرتے ان کے اسباب و علل کی تلاش بھی کرتے اور نتائج اخذ کرتے ہیں۔ عام طور پر اقبال کے متنوع افکار و میلانات پر نظر ڈالنے کے باوجود ''خودی'' کو اقبال کی شاعری کا مرکز سمجھ لیا گیا ہے۔ اگر عرفان خودی کے مراحل پر غور کریں تو یہ کہنا پڑے گا کہ اقبال کی شاعری کا مرکزی خیال ''حرکت و عمل'' ہے۔ ظاہری اور باطنی ''حرکت و عمل'' کے بغیر خودی کا عرفان ناممکن ہے۔ یہ مجاہدہ نتیجہ ہے فکر و عمل کا' یہی حرکت و عمل ان کے تاریخی اور تہذیبی اساسی حقائق کو سمجھنے میں ممد و مددگار رہتا ہے۔ ایک مفکر ایک صاحب نظر اپنے زمانے اور اپنے عصر سے پہلے کے پیدا شدہ تمام حقائق کے رشتے لے کر ان میں ایک ربط و تسلسل پیدا کرتا ہے۔ جس زمانے میں اقبال نے شاعری شروع کی وہ زمانہ ہندوستان کے لیے بڑی کشمکش کا زمانہ تھا' اردو ہندی کا جھگڑا' قومی نظریات کا تناؤ مسلمانوں میں عدم تحفظ کا احساس۔

قوم اور ملک سے غیر وابستگی' بے اعتنائی قومی اور ملکی اتحاد کے بجائے خلفشار اور انتشار کو ہوا دے رہے تھے۔ اقبال کے ابتدائی دور کی شاعری کو عام طور پر قومی شاعری سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ اتحاد ملک و قوم کے لیے یہ پہلا زینہ تھا جس سے عوام کے دلوں میں ملک و

قوم سے وابستگی کی شمع جلائی جارہی تھی۔ محبت واخوت‘ انس ووابستگی کا پہلا قدم ظاہری عناصر سے وابستہ ہوتا ہے۔ اقبال کی بنیادی تعلیم اسلامی ماحول میں ہوئی‘ اسلام سے وابستگی کے باوجود انہوں نے ایسی نظمیں کہی تھیں جو ہند اور قومیت سے محبت کی آئینہ دار ہیں۔ ہندوستان کی عظمت کا احساس دلانے کے لیے انہوں نے ہمالیہ لکھی جس سے ہندوستان کی پوری تاریخ کی یاد تازہ ہوجاتی ہے۔ ہمالہ کے وسیلے سے وہ ہندوستان کے شاندار ماضی اور اس کی بیش بہا دولت کی باز آفرینی کی طرف توجہ مبذول کرواتے ہیں۔ آٹھ بند کی یہ نظم نہ صرف منظرکشی کا بہترین نمونہ ہے بلکہ اس نظم میں ہندوستان کے جغرافیائی حدود‘ ان کی دلکشی‘ افادیت‘ دل ربائی کو اجاگر کیا گیا ہے۔ دیوارِ ہندوستان‘ فصیل کشور ہندوستان کہہ کر ہمالہ کی اہمیت عظمت ہندوستانیوں کے دل میں بٹھانے کی کوشش کی ہے:

تری عمر رفتہ کی اک آن ہے عہد کہن
وادیوں میں تری کالی گھٹائیں خیمہ زن
چوٹیاں تیری ثریا سے ہیں سرگرم سخن
تو زمیں پر اور پنہائے فلک ترا وطن
چشمۂ دامن ترا آئینہ سیال ہے
دامن موج ہوا جس کے لیے رومال ہے

آخری بند وہ ہے جس میں ہندوستان کی درخشندہ تاریخ کی طرف ہلکا سا اشارہ کیا گیا ہے:

اے ہمالۂ داستاں اس وقت کی کون سنا
مسکنِ آبائے انسان جب بنا دامن ترا
کچھ بتا اس سیدھی سادی زندگی کا ماجرا
داغ جس پر غازۂ رنگ تکلف کا نہ تھا
ہاں دکھادے اے تصور پھر وہ صبح وشام تو
دوڑ پیچھے کی طرف اے گردش ایام تو

یہ تو تھی اقبال کے اولین دور کی اولین نظم۔ ان کے آخری دور کی نظم ”شعاع امید“ میں بھی

اقبال نے ہندوستان کو ایک عالمی تناظر میں پیش کر کے انسانیت کے وسیع تر تصور اور قومیت و آفاقیت کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ شعاع امید کے تیسرے حصے میں انہوں نے یہ واضح کر دیا ہے کہ ہمالہ لکھ کر وہ کون سا پیغام قوم کو دینا چاہتے تھے۔ کہتے ہیں:

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردان خرد مند

اقبال ہندوستان اور ہندوستانیت کے چند جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھایئے پر اصرار کرتے ہیں۔ ہندوستان سے محبت کا یہ جذبہ انہوں نے اس لیے پیدا کرنا چاہا کہ آزادیٔ ہند کے لیے ہم وطنوں کو جذباتی اور ذہنی طور پر تیار کیا جا سکے۔ ان کی ابتدائی نظموں میں ہمالہ کے علاوہ نیا شوالہ' صدائے درد' ترانۂ ہندی' کنارا راوی' ابر کہسار' سید کی لوح تربت پر' ہندوستانی بچوں کا قومی گیت اور پھر سوامی رام تیرتھ' نانک' عبدالقادر کے نام' گورستان شاہی' رام' غالب' شبلی' حالی' طلبائے علی گڑھ کالج کے نام ایسی نظمیں ہیں جو قومی تعصب اور نسل کے جھگڑے' ذات پات کے قصوں سے ہٹا کر ان شخصیتوں ان واقعات کی طرف توجہ دلائی ہے جو یگانگت محبت و اخوت کے مظہر تھے۔ سر عبدالقادر نے بڑی محبت و عقیدت سے غالب اور اقبال کو خراج عقیدت و محبت پیش کرتے ہوئے کہا تھا اگر میں تناسخ کا قائل ہوتا تو کہتا کہ غالب کی روح اقبال میں سرایت کر گئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب اپنے اندازِ بیاں' فکرِ رسا' پیش بینی' دقیقہ سنجی میں اپنا جواب آپ تھے لیکن انہیں اقبال کا زمانہ نہیں ملا تھا جو فکر زندہ کو جھنجوڑ کر رکھ دے اور فکر کے بے پایاں سمندر میں غواصی کرے' ماضی حال اور مستقبل پر یکساں گرفت رکھے اور اس سے خاطر خواہ نتائج اخذ کر سکے۔ نظم ''غالب'' کے آخری بند میں دلی سے مخاطب ہو کر اقبال اُس سے علم و ہنر کے فخر روزگار ہستیوں کا پتہ پوچھتے ہیں:

اے جہاں آباد' اے گہوارۂ علم و ہنر
ہیں سراپا نالۂ خاموش تیرے بام و در
ذرے ذرے میں تیرے خوابیدہ ہیں شمس و قمر
یوں تو پوشیدہ ہیں تیری خاک میں لاکھوں گُہر

دفن تجھ میں کوئی فخر روزگار ایسا بھی ہے
تجھ میں پنہاں کوئی موتی آب دار ایسا بھی ہے

''ترانہ ہندی'' میں سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا کا گیت گاتے ہوئے ماضی میں دنیا کے ترقی یافتہ ممالک سے ہندوستان کا مقابلہ کیا ہے۔ پھر یہ بھی کہا ہے کہ معلم کیا کسی کو درد نہاں ہمارا ہندوستانی بچوں کا قومی گیت میں تاریخی عظمت یاد دلا کر اہل ہند کے دلوں میں احساس برتری اور حب الوطنی کے جذبات کو ابھارا ہے۔ اس نظم میں چشتی بھی ہیں نانک بھی ہیں جو ہندوستان کی نمائندگی کر رہے ہیں جنھوں نے محبت و بیگانگی کا درس دیا تھا۔ تاتاریوں کی ملک گیری بھی علم و ہند کے میدان میں یونانیوں کو حیران کر دینے والی قوت بھی' ترکوں اور ایرانیوں کی فتح و کامرانی' نوح علیہ السلام کے سفینے کی یاد بھی ہے۔ نیا شوالہ والی نظم میں شکتی و شانتی میں ہندوستانی روایات کا ذکر بھی ہے۔ نظم رام کی ردیف ہی ''ہند'' ہے جس میں پیغام دیا ہے کہ آج مغرب جس فلسفے پر نازاں ہے وہ ''سب فلسفی ہیں خطۂ مغرب کے رام ہند''۔

اقبال کی شاعری کا پیام' صرف ہندوستان کے لیے ہی نہیں تھا انہوں نے صرف ہندوستان کی تاریخ کے مذہب اوراق ہی نہیں الٹے بلکہ تاریخ عالم پر بھی ان کی گہری نظر تھی خود ہی کہتے ہیں۔ ''پنہاں بہ ضمیر من صد عالم رعنا ہیں''۔ انہوں نے کبھی تاریخ کے اوراق کھولے ہیں کبھی جغرافیائی نشانیوں کو دیکھا ہے' کبھی تاریخی شخصیتوں' کبھی آسمانوں پر اڑان بھری ہے۔ اور کبھی وہ کائنات کے مختلف طبقات و ممالک میں سیر کرتے نظر آتے ہیں کبھی مسولینی کی تعریف کرتے ہیں کبھی مصطفیٰ کمال کی خوبیاں بیان کرتے ہیں کبھی اندلس کی طرف رخ کرتے ہیں کبھی فرنگیوں کی ریشہ دوانیوں کے ساتھ ساتھ ان کے علمی کارناموں پر بھی قلم اٹھاتے ہیں۔ دنیا کا ہر واقعہ ان کو متاثر کرتا ہے آئن اسٹائن جب نظریہ اضافیت کا انکشاف کرتا ہے تو وہ اسے خراج تحسین پیش کرتے ہیں۔ بیلشویک روس کو وہ نصیحت کرتے ہیں کہ لا مذہب زندگی کبھی کامران نہیں ہو سکتی۔ اٹلی نے جب ایشیا پر زبردستی قبضہ کر لیا تو پیر کلیسا کو اس دلخراش حقیقت کی خبر دیتے ہیں۔ ان کا تاریخی تصور کسی ایک حصہ حصۂ ارض یا ایک جغرافیائی حد میں بند نہیں تھا کہتے ہیں:

نہ افغانیم نے ترک و تتاریم

چمن زیریم و از یک شاخساریم
تمیز رنگ و بو بر ما حرام است
کہ ما پروردۂ یک نو بہار ہم

ترکی کی Grand National Assembly میں 1931 میں یہ فیصلہ کیا گیا کہ اذاں نما٬اور دعا٬ ترکی زبان میں پڑھی جانی چاہئیے۔اس سے قبل 1928 میں ترکی رسم الخط پر خط تنسیخ کھینچا گیا تھا کہ عربی رسم الخط تبدیل کر کے لاطینی رسم الخط رائج کیا جائے جس کے نتیجے میں مسلمانوں کی ایک بڑی حکومت نہ صرف اپنے روشن ترین ماضی کی گراں قدر روایات اور تہذیب سے کٹ گئی تھی بلکہ اسلامی تہذیب اور تاریخ سے بھی کٹ رہی تھی۔ برسوں بعد عدنان مہندریس کے زمانے میں صورت حال بدلی قرآن مجید عربی میں پڑھا جانے لگا۔نماز اور اذاں عربی میں بحال کردی گئی۔مگر عدنان مہندریس کو اس کی بڑی قیمت چکانی پڑی اقبال نے ایسے ہی ایک وقت کہا تھا:

چوں حرفِ حق٬ بلند شود٬ دار می شود

ترکی کے بے باکانہ٬ ناعافیت اندیش٬ قبیح اجتہاد پر اظہار خیال کرتے ہوئے لاہور سے نکلنے والے مشہور ہفتہ وار روز لائٹ کے شمارے 16 فروری 1932 میں اقبال نے لکھا کہ ''میرا ایمان ہے کہ نماز باجماعت جو ایک آفاقی ادارہ کی حیثیت رکھتی ہے عربی زبان میں ضرور ہونی چاہئیے۔نماز کا ترکی زبان میں پڑھنا٬ اسلام پر وطن پرستانہ رنگ چڑھانے کی ایک کوشش ہے''۔ اپنے انتقال سے دو سال قبل 1936 میں ''نظم مشرق'' میں مصطفیٰ کمال اور رضا شاہ پہلوی کی ناکام کوششوں اور بے ثمر نتائج پر کہتے ہیں:

نہ مصطفیٰ نہ رضا شاہ میں نمود اس کی اس
کہ روح شرق بدن کی تلاش میں ہے ابھی

اقبال نے اپنے خطبات میں بھی اجتہاد اور نشاۃ الثانیہ کی بات جدید ترکی پر ختم کی ہے۔ اس سلسلۂ بیان کے آخری اشعار بھی اسی مناسبت سے گفتگو کو انجام تک پہنچاتے ہیں:

سنا ہے میں نے سخن رس ہے ترک عثمانی
سنائے کون اسے اقبال کا یہ شعر غریب

سمجھ رہے ہیں وہ یورپ کو ہم جوار اپنا
ستارے جن کے نشیمن سے ہیں زیادہ قریب

کشمیر جنت بروئے زمین کے ساتھ اقبال کا روحانی اور خاندانی تعلق تھا۔ سبھی جانتے ہیں کہ اقبال کشمیری نژاد ہے۔ کشمیر اور کشمیر کی آزادی سے اقبال کو بڑا دلی لگاؤ تھا کشمیر میں ان کی زندگی کے اولین دور کے واقف کار دوست تھے۔ غالباً اقبال کی پہلی سوانح حیات اقبال کے دوستِ دیرینہ محمد الدین فوق نے 1909 میں لکھی جون 1921 میں اقبال نے جب کشمیر کا سفر کیا تو ایک نظم ''ساقی نامہ'' نشاط باغ میں کہی۔ پیام مشرق میں بھی ایک نظم ''کشمیر'' کے عنوان سے شامل ہے جس میں ساقی نامہ کے اولین بند کا آہنگ' صاف سنائی دیا۔ ایک شعر ہے:

رخت بہ کاشمیر کشا کوہِ تل و دمن نگر
سبزہ جہاں جہاں بہ بیں لالہ چمن چمن نگر

جہاں اقبال نے ہندوستانی تاریخ کے علماء حکماء شعرا اور صوفیا کے کارناموں کو خراج عقیدت پیش کیا ہے وہیں غیر مسلم مذہبی رہنما اوتار و افراد تاریخی کی بھی قدر شناسی کی ہے۔ اقبال کے یہاں ایسے موضوعات پر بھی بہت سی نظمیں ملتی ہیں جو اپنے دور کے اور اس سے پہلے کے واقعات پر مبنی ہیں جیسے بانگ درا میں شفا خانہ حجاز' فاطمہ بنت عبداللہ' حضور رسالت مآبؐ میں' غلام قادر رہیلہ' شبلی و حالی' صدیقؓ' عرفی' بلالؓ' جنگ یرموک' بال جبریل میں مسجدِ قرطبہ' عبدالرحمٰن اول کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت سرزمین اندلس میں' ہسپانیہ' لینن' مسولینی' نادر شاہ افغاں اور ضرب کلیم میں محمد علی باب' مکہ اور جنیوا' مہدی' سلطان ٹیپو کی وصیت' اہرام مصر' خاقانی' رومی' مرزا بیدل وغیرہ۔

حضور رسات مآبؐ' طرابلس کی جنگ سے متعلق ہے عبدالرحمٰن اول کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت سرزمین اندلس کو پڑھ کر ہمارے دل پر وہ سب حالات گزر جاتے ہیں جو فاتح عربوں کے ذوق عمل کے آئینہ دار تھے (کہتے ہیں یہ نظم تاریخ المقری سے ماخوذ ہے)

پیام مشرق میں بعض نظمیں ایسی ہیں جن میں ارضیت' عظمت و جلال اور تہذیب انسانی کا واضح تصور ملتا ہے جیسے لینن و قیصر' سرمایہ دار و مزدور جنہیں اقبال کی بہترین نظموں میں شمار کیا جاتا ہے۔ زبور عجم میں دنیا کی اہم شخصیتوں پر نظمیں ملتی ہیں جن میں ابلیس' افلاطون' بھرتری ہری' حلاج'

کارل مارکس اور رود کاویری کا نغمہ خصوصیت سے اہمیت رکھتے ہیں۔ اقبال حقیقت شناس ہیں، وہ افلاطون کی افلاطونیت سے قطعی متاثر نہیں تھے۔ اسرار خودی میں کئی جگہ اسے سخت سست بھی کہا ہے۔ اقبال کے خیال میں افلاطون، حواس خمسہ اور ذہنی سطح پر کائنات کی تشریح کرتا ہے۔ باطن کی سیر اس کی قسمت میں نہیں۔ اپنے دور کے مسلمانوں کو اقبال، اس نقصان عظیم سے آگاہ کرتے ہیں:

تڑپ رہا ہے افلاطوں میان غیب و حضور
ازل سے اہل خرد کا مقام ہے اعراف

جاوید نامہ میں اقبال ایک مورخ دانشور کے روپ میں نظر آتے ہیں۔ جن میں حیدر حلیم پاشاہ، غالب، سید علی ہمدانی، ملا طاہر، غنی کاشمیری ابدالی وغیرہ اقبال کے تاثرات و تناظرات کے مظہر ہیں۔ ٹیپو کو ''شہیدان محبت کا امام'' کہا ہے۔ شاہ ولی اللہ اور شیخ احمد سرہندی کے سرمایہ فکر سے استفادہ کیا ہے۔

اقبال نے اپنی آنکھوں کے سامنے پہلی جنگ عظیم کا وہ سانحہ بھی دیکھا جس میں سرمایہ و محنت میں امتزاج نہیں نفاق، نفرت بُعد لایخل کی فتنہ سامانیاں، راکھ میں چھپی ہوئی چنگاریاں تھیں کہ بھڑک کر شعلہ بن گئیں۔ مذہبی ادارے، اقدار و اعمال پر قدامت پرستی اور شدت پسندی کا لیبل لگ گیا تھا لادینی اور ناستک نظریات اب تیزی سے بڑھ رہے تھے۔ جنگ کے خاتمے کو ایک آدھ برس گزرا تھا کہ اقبال نے اپنی نظم جسے آل احمد سرور نے ''نیا عہد نامہ'' کہا تھا ''خضر راہ'' لکھی اس نظم میں اقبال نے ان تمام مسائل و واقعات کا جائزہ لیا ہے جو ایشیا کے لیے سخت کوش ثابت ہوئے۔ اقبال کے دل میں بھی ایک تلاطم برپا تھا ان کی اس نظم کا لب و لہجہ ان کی پریشاں حالی کا مظہر ہے۔ چند شعر پیش ہیں:

بندہ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے
خضر کا پیغام کیا ہے یہ پیام کائنات
اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دار حیلہ گر
شاخ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات
دست دولت آفریں کو مزدیوں ملتی رہی

اہل ثروت جسے دیتے ہیں غریبوں کو زکات
مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار
انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات

اقبال کے ہم عصروں میں بلکہ اردو شاعری میں سب سے پہلے اقبال ہی نے سرمادای کے خلاف آواز اٹھائی اور مزدوروں کی حمایت کی۔ مشہور شعر جو زبان زد خاص و عام بھی ہے:

جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہیں روٹی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلادو

اس واقعہ سے یہی حقیقت سامنے آتی ہے کہ اقبال صرف ماضی کے شاعر نہیں تھے۔ انہوں نے حال اور مستقبل کو اپنے پیش نظر رکھا تھا۔ ذاتی تجربات، مشاہدات، مطالعہ انفس و آفاق کی مقامیت کو اقبال آفاقیت میں بدل دیا تھا ان کا ویژن ہمہ گیر تجربات سے منور تھا۔ وہ مارکسیسیت کی مادیت اور دہریت سے قطعی خوش نہ تھے وہ سماجی مساوات، دولت کی تقسیم کے قائل تھے یہی تو اسلام کا بنیادی سماجی نظریہ ہے۔ اسی نظریہ کی ایک ہلکی سی جھلک کارل مارکس کے پاس بھی نظر آتی ہے۔ اقبال نے مزدور کی مظلومیت، سرمایہ داری کی چیرہ دستی رنگ و نسل، قومیت، کلیسا سلطنت و تاریخ و تہذیب کے نام سے وحدت انسانی کو پاش پاش کرنے کی ساری کوششوں کو اپنے اردو اور فارسی کلام میں جا بجا بے نقاب کیا ہے۔

اقبال لینن کے قائل تھے بالِ جبریل کی نظم ''لینن خدا کے حضور میں''۔ لینن خدا سے پوچھتا ہے کہ آخر مزدور کی اوقات اتنی تلخ کیوں ہے؟ سرمایہ پرستی کا سفینہ کب ڈوبے گا؟ یہ وہ مغرب ہے جس کے پاس علم کی روشنی ہے، رعنائی تعمیر ہے۔ مگر

رعنائی تعمیر میں، رونق میں صفا میں
گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات
ظاہر میں تجارت ہے حقیقت میں جوا ہے
سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگ مفاجات
یہ علم یہ حکمت یہ تدبیر یہ حکومت

پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیم مساوات

اقبال جنگ بلقان و تقسیم بنگال کی ہنگامہ خیزی سے بھی بے خبر نہیں تھے۔ وہ یورپ کی ریشہ دوانیوں، مکر و فریب کے پس پشت پنہاں ارادوں کا ادراک بھی رکھتے تھے۔ اقبال ہی کے زمانے میں انگلستان میں لیبر پارٹی اقتدار میں تھی جس نے گول میز کانفرنسوں کا سلسلہ شروع کیا تھا وہ کانفرنسوں میں تو اقبال خود بھی شریک تھے۔ اقبال کے لیے یورپ کا یہ کوئی پہلا سفر نہیں تھا انہوں نے اپنی عمر کا ایک بہت بڑا حصہ گزارا تھا۔ انہوں نے یورپ کی سیاست کا بغور مطالعہ کیا تھا اور شدت سے محسوس کیا تھا کہ فرنگی روح اور مادے کو الگ الگ سمجھتے ہیں۔ دین اور سیاست کو دو الگ خانوں میں رکھتے ہیں جب کہ اسلام میں زندگی کا کوئی شعبہ، ادارہ ایسا نہیں جس کا تعلق مذہب سے نہ ہو سیاست بھی ایک شعبہ ہے جو مذہب سے جدا ہو ہی نہیں سکتا۔ الہ آباد کے ایک طویل خطبے میں اقبال کہتے ہیں۔ خدا اور کائنات، روح مادہ، کلیسا اور ریاست حیاتیاتی طور پر ایک دوسرے کا حصہ ہیں اور یہ سب مذہب سے جدا نہیں، اور اگر مذہب سے اسے جدا کر دیں تو اہل سیاست کے ہاتھوں عوام کے استحصال کے لیے ہتھیار بن جائے گا۔ قرون اولیٰ میں بھی بعض معاشرے میں ایسا ہوتا آیا ہے اور آج بھی ہم اپنے اطرف دیکھ رہے ہیں کہ قدرتی وسائل چند لوگوں میں محدود ہو گئے ہیں جنہیں خدا کا خوف نہیں کمزوروں کی لاشوں کے میناروں پر کھڑے ہو کر اپنا قد اونچا کر رہے ہیں۔ اقبال کے زمانے میں مغربی سیاست کی یہی صورت حال تھی۔

1910 میں اقبال حیدر آباد آئے تو سر اکبر حیدری اور مہاراجہ کرشن پرشاد سے ملاقاتیں رہیں ان کی تمنا تھی کہ وہ حیدر آباد کے ہائی کورٹ میں جج کے لیے منتخب کیے جائیں مگر ایسا نہیں ہوا۔ انہیں Law College میں پروفیسری کا آفر دیا گیا جسے انہوں نے مسترد کر دیا اسی زمانے میں تاریخی اوراق و آثار کے متلاشی اقبال نے قبرستان شاہی پر حاضری دی ان گنبدوں اور مقبروں سے اندازہ لگا لیا گیا کہ گولکنڈہ کی عظمت ایک زمانے میں کیا رہی ہوگی:

خواب گہ شاہوں کی ہے یہ منزل حسرت فزا
دیدۂ عبرت، خراج اشکِ گلگوں کر ادا
تو ہے گورستاں مگر یہ خاک، گردوں پایہ ہے

آہ اک برگشتہ قسمت قوم کا سرمایہ ہے
مقبروں کی شان حیرت آفریں ہے اس قدر
جنبشِ مژگاں سے ہے چشمِ تماشا کو حذر
کیفیت ایسی ہے ناکامی کی اس تصویر میں
جو اُتر سکتی نہیں آئینہ تحریر میں

یہ جولان گاہ عالمگیر' جو صدیوں کا بار اپنے دوش پر اٹھائے ہے سکان کہن کی عظمتوں کا اقبال کو پتہ دیتی ہے۔

بارہ بند کی اس نظم کے دسویں بند میں انہوں نے بابل و مصر و ایران یونان روم اور مسلم ممالک پر افسوس کرتے ہیں کہ دفتر ہستی میں ان کی داستان تک بھی نہیں۔

اقبال نے مغربی سیاست' ثقافت' ذہنیت اور روح مردہ کا قریب سے مطالعہ کیا تھا۔ ان کے مطالعہ میں گہرائی تھی چنانچہ وہ اپنے تمام شعری اور نثری کارناموں میں مغربی تمدن و تہذیب' جو عشق و عرفان سے دور ہے' جس کی زندگی اور حیات ظاہری کی امنگوں پر مبنی ہے' وہ مادیت کی پروردہ ہے' روح کو مردہ کرتی ہے پیام مشرق پس چہ باید کرد' زبور عجم' بال جبریل' ضرب کلیم اس سلسلے میں علم و عرفان کے دروازے کھولتے ہیں۔ اپنے خطبات میں وہ جا بجا مغربی تمدن کی ظاہری چمک دمک سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ جہاں فرعون ہے' نمرود ہے' قارون ہے' مگر عشق خلیل ہے نہ حسن یوسف' ان کی ساری ایجادات اور دولت کی فراوانی نے مغرب کے طرز احساس اور طرز فکر کو پوری طرح گھیر رکھا ہے۔ پیام مشرق میں 'نقش فرنگ' سے ایک شعر پیش ہے جس سے مغربی تہذیب کے بیمار زندگی کا پتہ چلتا ہے:

عجب آں نیست کہ اعجاز مسیحا داری
عجب ایں است کہ بیمار تو بیمار تر است

اقبال 1905 سے 1908 تک دیار یورپ ہی میں تھے۔ تیس اکتیس برس کا یہ شاعر خزاں آمدہ بہار سے گل بداماں ہوسکتا تھا۔ مگر ان کی فکر رسا اور روح و نگاہِ پاک نے فرنگیوں کو ان کی کھوکھلی تہذیب کے نتائج سے خبردار کر دیا:

دیار مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دکاں نہیں ہے
کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زر کم عیار ہوگا
تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخ نازک پر آشیانہ بنے گا نا پائیدار ہوگا

اقبال دیار ہند میں افرنگیوں کی بظاہر چشم نم اور در دل سنگ وخشت کو خوب پہچانتے تھے پس چہ باید کرد سے صرف دو تین شعر سنئے:

آدمیت زار نالید از فرنگ
زندگی ہنگامہ بر چید از فرنگ
آں جہاں بانے کہ ہم سوداگر است
برزبانش خیر و اندر دل شر است

اس زمانے میں اقبال مغرب کی برہنہ تہذیب پر بے تحاشا حملہ کرتے ہیں مگر ساتھ ہی یورپ کی علمی فتوحات کا بھی اعتراف کرتے ہیں:

بیکاری و عریانی و مئے خواری و افلاس
کیا کم ہیں فرنگی مدنیت کی فتوحات
یورپ میں بہت روشنیٔ علم و ہنر ہے
حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات

اقبال کو اس بات کی بڑی تشویش تھی کہ مشرقی ممالک کے تمدنی فضائل روح پرور تہذیب کو مغرب نے مدنیت سے عاری کر دیا ہے۔ یہ سلسلۂ تباہی کہیں رکا نہیں بلکہ اس میں وقت کے ساتھ ساتھ اضافہ ہی ہوتا گیا ہے۔ آج ہم دیکھ رہے ہیں کہ مغرب میں علم وحکمت کی فراوانی کے باوجود بے مہار حیوانی خواہشات کا ایک طوفان امنڈ پڑا ہے۔ شرم وحیا کی آج متاع بے بہا' سرراہ لٹا دی جارہی ہے۔ فرنگی حکومت سے مرعوب ہندوستانی اندھا دھند مغرب کی نقالی میں مصروف ہیں۔ یہ ماضی کی بات نہیں۔ یہ بدعت بد آج تک جاری وساری ہے۔ دور جاہلیت کے طاغوتی حالات ان کے یہاں ماڈرن ازم میں داخل ہوگئے ہیں۔ علمی تجسس' فکر وعمل کی تابانی فقر میں

شان سکندری کو ہم نے نقل کافری کے نذر کر دیا ہے۔ اقبال اور ہمارے علم ہماری فکر ہماری دریافتیں سب پر غیروں نے غاصبانہ قبصہ کر لیا ہے اور ہم تہی دامن بلکہ مغرب کے دست نگر ہو گئے ہیں اقبال ان حالات میں بھی مایوس نہیں تھے اپنی اسلامی کشت خزاں زدہ کو پیغام بہار دیتے ہیں جگاتے ہیں' خذ ما صفا داع ما کدر کی دعوت دیتے ہیں نظم' شعاع امید کے ایک شعر سے اقبال کی وسعت قلب ونظر' دوراور دروں بینی کا اندازہ ہو جائے گا:

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کی سحر کر

Islam as a Social and Historical Idealاپنے انگریزی خطبے میں اقبال نے تہذیب وتمدن کے تصور کو اجاگر کیا ہے خطبے کی تمہید میں کہتے ہیں۔ حیات عمرانی میں افراد کا انفرادی عمل کوئی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ اجتماعی زندگی یا اجتماعی عمل سے معاشرہ کی تہذیب وجود میں آتی ہے کسی قوم کا اجتماعی عمل اس کی تہذیبی زندگی کی روح اس کے تمدن کی اساس ہے اور ملت اسلامیہ' تمدن کی وحدت اور یک رنگی پر منتج ہوئی ہے اور اس کی اصل انہوں نے احترام آدمیت کو قرار دیا ہے۔ انہوں نے متعدد مقامات پر مسلم تہذیب کو ایک برگزیدہ اور تاریخ ساز تہذیب کے طور پر پیش کیا ہے۔ اقبال کو اس کا شدید احساس یہ ہے کہ یہ تاریخ ساز تہذیب اب انحطاط پذیر ہے اور اس کا سبب جغرافیائی حدود کے بحدی اور بچوں کی تعلیم وتربیت سے لاپرواہی ہے جن پر عیسائی مشنریوں کی قائم کردہ درسگاہوں اور ان کے فرنگی اساس پر تعلیمی نظام کی گرفت ہے۔ بانگ درا میں بچوں کے لیے لکھی نظمیں کئی اخلاقی پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہیں اقبال اپنے خطبات میں کئی جگہ اس کا اظہار کر چکے ہیں کہ کسی بھی قوم کی قیمتی متاع اس کے بچے ہوتے ہیں اس لیے نئی نسل کی تعلیم وتربیت ایسے خطوط پر ہونی چاہئیے جو قومی تقاضوں اور ضرورتوں کو پورا کرتے ہوں جو بچوں کے مستقبل کو درخشندہ بناتے ہوں جو اپنے ملک کو اپنی تابانی فکر وعمل سے تابندگی دیتے ہوں۔

علی گڑھ کے خطبے میں اقبال نے کہا تھا موجودہ نسل کا مسلم نوجوان صرف نیم مسلم بلکہ اس سے بھی کچھ کم ہے۔ اپنی قومی روایات سے عاری ہو کر مغربی لٹریچر کے زد میں مست وسرشار ہے۔ اپنی قومی زندگی کے ستون کو مرکز ثقل سے بہت پرے ہٹا دیا ہے ہم نے اپنی تعلیمی جدوجہد میں اس

حقیقت پر نظر نہیں ڈالی کہ وہ اغیار کے تمدن وتہذیب پر اپنا ہر وقت کا تعلق بنائے رکھا ہے گویا اس تمدن کے حلقہ بگوش ہو گئے ہیں۔ یورپی استعماری طاقتوں نے برصغیر پر جو تعلیمی نظام مسلط کر دیا ہے اس کا مقصد اسلامی مشاہیر واولیاء اللہ دیگر مذہبی رہنماؤں کے اصول تعلیم کو مسخ کرنا تھا۔ ایسا نصاب مرتب کرنا تھا جو روح کو گرمانے والا نہیں مادیت پر مبنی ہو۔لارڈ میکالے نے جو نظام تعلیم نافذ کیا تھا۔ اس کے مطالعہ سے فرنگیوں کا تعلیمی اور استعماری نصب العین کھل کر سامنے آتا ہے۔ میکالے کی تعلیمی پالیسی کے لیے ملاحظہ ہو اس کا نقطہ نظر:

We must at present do our best to form a class who may be interpreters between us and the millions whome we govern a class of persons, Indian in blood and colour, but english in taste, in opinion, in morals and in intelect.

میکالے کے ان زہریلے تصورات تعلیم، پر اکبر الہ آبادی نے کیا خوب طنز کیا ہے:

یوں قتل سے بچوں کے وہ بدنام نہ ہوتا
افسوس کہ فرعون کو کالج کی نہ سوجھی

اقبال کے نثری سرمایہ میں دیگر اہم موضوعات کی طرح مسلم ثقافت اور تہذیب کے مباحث نے بھی خاصی جگہ پائی ہے۔ اپنے پانچویں خطبے میں بڑی تفصیل سے اسی موضوع پر مفصل گفتگو کی ہے جس کا عنوان ہے: "The sprit of Muslim culture" ان کا ارشاد ہے کہ تہذیب وثقافت کسی بھی قوم کا ایک اہم ادارہ ہوتا ہے پھر قرآن پاک کے حوالے سے بات کرتے ہوئے علم کے سرچشموں کی نشاندہی کرتے ہیں علم کے سرچشمے کئی ہو سکتے ہیں لیکن اقبال نے قرآن سے انطباق کرتے ہوئے تین اہم سرچشموں پر زور دیا ہے ایک مشاہدہ باطن (جو آگے چل کر خودی یا یافت کرتا ہے) دوسرا مطالعہ فطرت اور تیسرا تاریخ، مسلم ثقافت نے انیسویں صدی تک ان ہی تین سرچشموں سے علم کا پرچم بلند کیا تھا۔ طب، تاریخ، جغرافیہ، نفسیات، سیاست، ریاضی، کیمیا، طبیعیات، علم الافلاک، علم نجوم، علم الارض، فلسفہ حکمت عروض و بلاغت، شعر وادب کا کوئی شعبہ ایسا نہیں چھوڑا جس میں مسلمانوں کی فتح وکامرانی کے ان مٹ نقوش نہ چھوڑے ہوں۔ اب ان پر اہل یورپ نے قبضہ کر لیا ہے۔ مثنوی 'بس چہ باید کرد' میں اقبال نے علوم وفنون کی دنیا میں

مسلمانوں کی فتوحات کا کھل کر اعلان کیا ہے اور یورپ کی مکاری پر ضرب کاری لگائی ہے کہتے ہیں:

حکمتِ ایشیا فرنگی زاد نیست
اصلِ اوجز لذتِ ایجاد نیست
نیک اگر بینی مسلمان زادہ است
ایں گہر از دست ما افتادہ است
دانہ آں صحرا نشیناں کاشتند
حاملش افرنگیاں برداشتند

اسرارخودی(1915) اوررموز بےخودی(1918) میں اقبال نے تہذیب وثقافت کے سلسلے میں ایک زاویہ نگاہ کی وضاحت کھل کر کی ہے کہ مغربی تعلیم نے مشرقی قدروں کو ہلا کر رکھ دیا ہے جس کے نتیجے میں خوف خدا کے بجائے خوف خداوند' نوجوانوں کے دلوں میں گھر کر گیا ہے:

لبالب شیشۂ حاضر ہے مئے لا سے
مگر ساقی کے ہاتھوں میں نہیں پیمانۂ اِلا

حصول علم کا مقصد سیرت سازی' اخلاقی اقدار کے ساتھ منسلک ہے جس پر تعلیم کا اثر غالب آتا ہے کسی بھی ملک کی تہذیب' تمدن' مذہبی واخلاقی اقدار کی نگہبان عورت ہی ہوتی ہے اپنی شاعری کی عظیم عمارت اقبال مذہب فطرت کی مضبوط بنیادوں پر تعمیر کر رہے تھے۔اس مذہب کے اقدار عالیہ میں عورت کو عظیم الشان مقام دیا گیا ہے اس سے بڑھ کر اور کیا عظمت ملے گی کہ سیدانیت کا سلسلہ اولاد سے نہیں آل سے قیامت تک جاری وساری رہے گا۔

اقبال نے قیام یورپ کے زمانے میں خواتین کی ترقی وآزادی کے نام پر مٹتی ہوئی آبرو پر بہت سوچا ہوگا تب ہی تو انہوں نے خواتین کی تعلیم تربیت' حدود آزادی' خاندانی ذمہ داری' سماجی وقار پر اپنے اردو اور فارسی کلام اور نثری کارناموں پر اظہار خیال کیا۔اقبال کو قیام یورپ کے زمانے میں Feminism کی تحریک مردانہ معاشرے کے ظلم واستبداد کے خلاف اٹھ کھڑی ہوئی تھی اس تحریک کا اصل مقصد مردانہ معاشرے میں خواتین کی کھوئی ساکھ کو دوبارہ حاصل کرنا تھا۔ خواتین میں خوداعتمادی' خودشناسی کے جذبے کو پیدا کرنا تھا مگر خواتین کی ایک بڑی تعداد نے اس

تحریک کا مقصد خود فراموشی کو سمجھ لیا مردانہ طاقتور حکمرانی سے تنگ آئی ہوئی عورت کو جو ذرا آزادیٔ نسواں کی تحریک کا سہارا ملا تو اس نے سماجی اور اخلاقی تمام حدود توڑ دیئے عورت کی بنیادی اور گھریلو ذمہ داریوں اور فرائض کو اپنے لیے ایک بے جا بندھن سمجھ لیا۔ مروجہ تعلیم حاصل کر کے زہر آلود فضا میں پر پرواز کھول دیئے جاوید نامہ میں اقبال نے دوشیزۂ مغرب کی زبانی اس تحریک کی حقیقت بیان کر دی ہے۔ اس تحریک کی ایک علم بردار مارگریڈ میڈ نے تحریک کی بگڑی صورتحال کو دیکھتے ہوئے کہا کہ عورت اپنے عورت پن پر فخر نہ کرے گی مرد کی تقلید اور ہمسری یا اس سے تقابل کرنا نہ چھوڑے گی تو اس کے بیشتر مسائل حل نہ ہو سکیں گے اور نہ تحریک کامیاب ہو سکے گی۔

مغرب تو مغرب ہماری روایت پسند اور مذہب پرست سرزمین کی خواتین بھی اس تحریک کی روح کو نہ سمجھ سکے۔ تحریک آزادیٔ نسواں کی تباہ کن شکل سامنے آئی تو اقبال نے ایسی آزادی پر زمرد کے گلوبند کو ترجیح دی۔ بلکہ آزادیٔ نسواں کے اس مسئلہ کا فیصلہ عورت کی بصیرت پر چھوڑ دیا اور پوچھا:

کیا چیز ہے آرائش و قیمت میں زیادہ
آزادیٔ نسواں کہ زمرد کا گلوبند؟

''زمرد کا گلوبند'' کا استعارہ اقبال کی اس فکر کا غماز ہے جس میں وہ مشرق و مغرب کے تہذیبی تصادم میں مشرق کے ہم نوا ہیں۔ انہوں نے محسوس کیا کہ مغربی تعلیم مشرق کے لیے تیزاب ہوتی جا رہی ہے تو جھلا کر کہتے ہیں:

یہ ڈراما دکھائے گا کیا سین
پردہ اٹھنے کی منتظر ہے نگاہ

اقبال خواتین کی تعلیم اور پردے کے معاملے میں ساری ذمہ داری مذہبی رہنماؤں پر ڈالتے ہیں اور ان پر سخت تنقید کرتے ہیں:

شیخ صاحب بھی تو پردے کیا کوئی حامی نہیں
مفت میں کالج کے لڑکے ان سے بدظن ہو گئے
وعظ میں فرما دیا کل آپ نے یہ صاف صاف
پردہ آخر کس سے ہو جب مرد ہی زن ہو گئے

سچ تو یہ ہے کہ اقبال کے مرد کامل یا انسان کامل میں زن کامل بھی اپنے پورے وقار اور احترام کے ساتھ شامل ہے جس طرح مرد کامل کا نظریہ اسلامی بنیادوں پر قائم ہے اسی طرح زن کامل کی بنیادیں بھی اقبال خشتِ کلیسا پر نہیں سنگ اسود ہی پر تعمیر کرتے ہیں۔ اس موضوع پر اقبال نے اردو کلام سے زیادہ اپنے فارسی کلام، خطبات، مکاتیب اور شذرات میں اظہار خیال کیا ہے۔

اپنی نظم والدہ مرحومہ کی یاد میں، اقبال نے عورت کے مکمل اور مثالی پیکر کی ایک تصویر کھینچی ہے۔ اقبال جب زن کامل کی تلاش کرتے ہیں تو ان کی نظر جگر گوشۂ رسول پر ہی جا کر ٹھہرتی ہے اپنی مثنوی اسرار خودی میں شان بتول کو مثالی خاتون کے طور پر پیش کیا ہے:

مزرع تسلیم را حاصل بتول
مادراں را اُسوۂ کامل بتول
بہر محتاجے دلش آں گونہ سوخت
بایہودے چادرے خود را فروخت
نوری و ہم آتشی فرمانبرش
گم رضائے در رضائے شوہرش
آں ادب پروردۂ صبر و رضا
آسیاں گرداں و لب قرآں سرا

ایک اور جگہ عورت کے فرض منصبی پر اس طرح روشنی ڈالتے ہیں:

نیک اگر بینی امومت رحمت است
زانکہ اورا بانبوت نسبت است
شفقتِ او شفقتِ پیغمبر است
سیرت اقوام را صورت گر است
از امومت گرم رفتار حیات
از امومت کشف ' اسرار حیات

مغرب یا مشرق کی جو خواتین اپنے فرائض منصبی سے ہٹ کر پر فریب اور مصنوعی زندگی

گزارنا چاہتی ہیں ان پر اقبال سخت تنقید کرتے ہیں:

فکر او از تاب مغرب روشن است
ظاہرش زن، باطنِ او نا زن است

اقبال عورت کو صرف آئین فطرت کا پاسبان اور رہبر نژاد ہی دیکھنا نہیں چاہتے۔ انہوں نے شمشیر بکف اور کارزار حیات میں سرگرم عورتوں کی خدمات اور شجاعت کی بھی داد دی ہے۔ شرف النساء بیگم حاکم پنجاب نواب خان بہادر خان کی بیٹی کو جاوید نامہ میں خراج عقیدت پیش کیا ہے۔ اقبال عورت کو مردان حق کے دوش بدوش میدان کارزار میں دیکھ کر فخر کرتے ہیں فاطمہ بنت عبداللہ کو جو طرابلس کی جنگ 1912 میں غازیوں کو پانی پلاتی ہوئی شہید ہوئیں کو بھرپور خراج پیش کیا ہے:

یہ سعادت حور صحرائی تیری قسمت میں تھی
غازیانِ دیں کی سقائی تری قسمت میں تھی
یہ جہاد اللہ کے رستے میں بے تیغ و سپر
ہے جسارت آفریں، شوقِ شہادت کس قدر
یہ کمی بھی اس گلستانِ خزاں منظر میں تھی
ایسی چنگاری بھی یا رب اپنے خاکستر میں تھی
اپنے صحرا میں بہت آہو ابھی پوشیدہ ہیں
بجلیاں برسے ہوئے بادل میں بھی خوابیدہ ہیں

''آہو'' کا استعارہ فاطمہ کے لیے ہی نہیں سارے طبقۂ نسواں کے لیے ایسا استعارہ ہے جس میں ایک وسیع حسین اور باعمل دنیا آباد ہے۔ مسجد قرطبہ میں وہ اس دختر دہقاں سے بھی متاثر ہیں جس کا گیت سادہ اور پرسوز ہے۔ اقبال نے خواتین کی تعلیم کی مخالفت نہیں کی ایسی تعلیم کی مخالفت کی جو عورت سے اس کا عورت پن چھین لے۔ عزت، عظمت اور وقار سے عورت کو بیگانہ کر دینے والی تعلیم کی تائید نہیں کرتے:

جس علم کی تاثیر سے زن ہوتی ہے نازن
کہتے ہیں اسی علم کو ارباب نظر موت

بیگانہ رہے دیں سے اگر مدرسۂ زن
ہے عشق و محبت کے لیے علم و ہنر موت

پروفیسر عزیز احمد نے اقبال نئی تشکیل میں عورت کے معاملے میں اقبال کو قدامت پسند کہا ہے۔ ''آزادیٔ نسواں کے مسئلہ میں اقبال بڑی شدت سے قدامت پسند ہیں''۔ کسی نے یہ بھی کہا کہ خواتین کی تعلیم و تربیت اور سماجی مرتبہ کے تعین میں وہ شوپن ہار اور برگساں سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ شوپن ہار نے عورت کی سماجی حیثیت کو کبھی تسلیم نہیں کیا وہ تو عورت کو قطعی نکما خیال کرتا ہے۔

فنون لطیفہ کسی بھی تہذیب کے آئینہ دار ہوتے ہیں ان میں اپنی قوم ملک تہذیب اور انسانی جلال و جمال اور اظہار ذات کا مشاہدہ ہوسکتا ہے اس جمال و جلال کے کئی انکشافات کا اقبال نے اپنی لافانی نظم مسجد قرطبہ جس میں مسلم کلچر کی کلیت کی واضح نشانیاں ہیں، ذکر کیا ہے۔ اس میں عرب کا سوز دروں بھی ہے اور عجم کے لطیف و نازک مزاجی کا امتزاج بھی ہے۔ ساتھ ہی محنت و فکر آگہی کا اس نظم میں بھرپور اظہار ہے ضرب کلیم میں اقبال نے فنون لطیفہ کی حقیقت و اہمیت کے اساسی پہلوؤں پر یوں اظہار خیال کیا ہے:

اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن
جو شئے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا
مقصود ہنر سوز حیات ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثل شرر کیا
جس سے دلِ دریا میں متلاطم نہیں ہوتا
اے قطرۂ نیساں وہ صدف کیا وہ گہر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا
بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں
جو ضرب کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا

اقبال فنون لطیفہ کے لیے لازم سمجھتے ہیں کہ وہ ذہن انسانی میں اعلیٰ اقدار زندگی کی لگن پیدا

کر دے وہ اس فن کو قدر کی نظر سے دیکھتے ہیں جو انسان کی سوئی ہوئی قوت عملی کو بیدار کر دے اور زمانے کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ دے اقبال مصوری، موسیقی، شاعری، سنگ تراشی ادبیات اور دیگر فنون لطیفہ میں جوش عمل جلال و جمال کے رنگ دیکھنا چاہتے ہیں تمثیل یا تیاتر اور نقل کو تحسین کی نگاہ سے نہیں دیکھتے اپنی شہرہ آفق نظم ذوق وشوق میں اپنی شاعری اور آتش رفتہ کی روشنی دیکھتے ہیں:

میں کہ میری غزل میں ہے آتش رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

اس شعر میں اقبال نے نہ صرف اپنی شاعری کی روح اور اساس شاعری کی معنی خیزی کو پیش کر دیا ہے بلکہ کھوئے ہوؤں کی جستجو یعنی تاریخ سے دلچسپی کا بھی اظہار کر دیا ہے۔

اس موضوع پر اقبال نے بہت کچھ لکھا ہے ضرب کلیم میں فنون لطیفہ کے فسوں وفسانہ کی حقیقت بیان کرنے والی جو نظمیں ہیں ان سے خود اقبال کے نظریات فنون لطیفہ کی یافت ہوسکتی ان نظموں میں دین و ہنر، ادبیات، شاعر، شعر عجم، موسیقی، رقص وموسیقی، تیاتر، سرود، اہرام مصر، فنون لطیفہ، مصر، فوارہ، ہنر ورن ہند، ایجاد معانی، ذوق نظر، شعر، رقص کا پڑھنا سمجھنا کافی ہے اقبال کے خطبات اور فارسی نگارشات میں بھی جا بجا فنون لطیفہ کے اسرار کھولے ہیں۔ ایجاد معانی کے ان دو اشعار سے اقبال کے نظریات کا اندازہ ہو جاتا ہے:

ہر چند کہ ایجاد معانی ہے خداداد
کوشش سے کہاں مرد ہنرمند ہے آزاد
خون رگ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر
میخانہ حافظ ہو کہ بت خانۂ بہزاد

اس خیال کو مسجد قرطبہ کے آخری شعر میں بھی بیان کر دیا ہے:

رنگ ہو یا خشت وسنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزہ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

اقبال کے تاریخی مطالعہ کی وسعتوں اور تہذیبی جہات کا مطالعہ ان کی تلمیحات، تراکیب استعارات، علامات وتشبیہات سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ میلا رہے کا کہنا ہے کہ زبان گویا ہوتی ہے

مصنف نہیں، چنانچہ ان کی لفظیات کے ذخیرے میں اقوام کی تاریخ کے گمشدہ روز روشن کے اوراق دعوت فکر ونظر دیتے ہیں۔

اقبال ایک فلسفی، حکیم وشاعر ہی نہیں تھے ان کی فکر کی طرح ان کی شاعری بھی ہمہ گیر تھی انہوں نے ہر طرح کے شعبہ حیات پر نظر غائر ڈالی ہے۔ انسان اور انسانیت کی فلاح ونجات کے لیے جو انہیں بہتر معلوم ہوا اس کی تائید کی۔

سماج یا معاشرہ اتنا وسیع ادارہ ہے کہ فرقوں اور قوموں وملکوں کی سیاسی تہذیبی اور علمی کارکردگی اس کے اندر سما جاتی ہے۔ مذہب، سیاست، تعلیم، تہذیب، ادب اور فنون لطیفہ ان کے فنی اقدار، طرز فکر بھی اس کے مختلف شعبے ہیں۔ اقبال کے حوالہ سے کسی ایک شعبہ حیات پر بھی گفتگو کرنا ہو تو مطالعہ مشاہدہ اور فکر ونظر کی بے پناہ گہرائیوں اور گیرائیوں میں ڈوب کر گہر مقصود تلاش کرنا پڑتا ہے۔ تاریخ، تہذیب، سرود، شعر وادب، سیاست، کتاب ودین ''گہر ہیں ان کی گرہ میں تمام یک دانہ''۔

سفینہ چاہیے اس بحرِ بے کراں کے لیے

پروفیسر اشرف رفیع، صدر شعبہ اُردو عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد رہ چکی ہیں۔

فیروز دہلوی

قصہ داستان گو کا

صاحبانِ تمکین و متین! کمترین ایک قصہ خوش بیان و سبق آموز یہاں سے گزارش کرتا ہے کہ:

''آدمی کا حال اچھا ہے یا برا یہ تو باتوں ہی سے کھل جاتا ہے۔ خوش بیانی نعمت ہے انسان کے واسطے اگر انسان خوش بیان نہیں تو ناقص ہے اور علم بیان کو زیور ہے۔ بات کرنے میں لفظوں کی نشست اور معنی کا خیال رہے' بولو تو کام کی بات بولو تشبیہہ اور استعارہ اگر لطیف ہو تو بیان میں جان پڑ جاتی ہے۔ آدمی ہی وہی ہے جو فصیح اور بلیغ ہو ورنہ بولتا تو جانور بھی ہے فصاحت کی خوبی کچھ نثر ہی میں ہے اور نظم کی قیود میں ایسی نہیں۔ باتوں ہی کا پھیر ہوتا ہے۔ خلافت کا زمانہ ہے' ایک لڑکا زدہ حال اتفاقاً دربار خلافت میں داخل ہو گیا اور ہکا بکا ہو کر بہ نظر حیرت اس سنہری اور بلند ایوانِ شاہی کو دیکھ کر یہ نہ سمجھا کہ میں کہاں ہوں۔ یہ حالت ایک سردارِ شاہی نے دیکھ کر اس لڑکے سے مخاطب ہو کر کہا لڑکے کیا دیکھتا ہے۔ لڑکا بولا کہ مجھ کو یہ حیرت ہے کہ یہ عمارت عالی شان اور اتنا بلند مکان کیوں بنوایا کہ جس کی بلندی نے چاروں طرف جو غریبوں کے مکان ہیں ان کی ہوا اور سورج کی شعاعیں جو صحت کے واسطے نہایت ضروری ہیں' روک دیا اور اس مکان کے رہنے والے کی صحت کیا اچھی ہو سکتی ہے جو شہتیروں کے نیچے رہتا ہے' لطیف ہوا سے محروم رہ جاتا ہے۔ کسی کا کیا اچھا قول ہے کہ جب تک ہم پھونس کے سائے میں رہتے تھے ہمارے بدن شہتیر تھے اور جب سے شہتیروں کے سائے میں رہنے لگے تو ہمارے بدن پھونس ہو گئے اور اس کے بنانے والے نے کیا دو چار صدیوں کا ٹھیکہ لے لیا ہے.....''

صاحبو! کیا آپ نے اس ادھیڑ عمر شخص کو پہچانا جو اس وقت فصیل بند شہر شاہ جہاں آباد (دلی) کے قدیم محلے فراش خانہ کے چھتہ نواب صاحب میں نامور مہر کن مرزا احمد بیگ کے حوالی نما وسیع اور کشادہ مکان کی بیٹھک میں ایک چوکی پر بیٹھا قصہ سنا رہا ہے' چوکی کے پاس اور بیٹھک کے باہر گلی اور علاقے کے بزرگ نوجوان لڑکے مہذب مودب اور سکون کے ساتھ بیٹھ کر قصہ سن رہے ہیں۔ قصہ گو کی آواز پر ہمہ تن گوش ہیں' اگر آپ ان سے واقف نہیں تو پریشان ہونے کی ضرورت نہیں ہم بتاتے ہیں کہ یہ بزرگوار کون ہیں' ان کا نام اور کام کیا ہے' ہم نے اپنے بزرگوں سے جو کچھ سنا اور پڑھا اسے لفظاً لفظاً یہاں بیان کرتے ہیں ذرا غور سے سنئے گا۔ ایسا نہ ہو کہ آپ کی توجہ کسی اور طرف ہو اور پوری بات آپ کے لیے غیر مسموع رہے اور پھر اچانک خیال آئے تو کہہ اٹھیں کہ کہیں کی اینٹ کہیں کا روڑا.....

قارئینِ ''ادب وثقافت''! خیال رہے یہ قصہ دلی کے آخری داستان گو میر باقر علی کا ہے۔ ہندوستان میں ان گنت قصہ خواں اور داستان گو ہوئے لیکن یہ فن لطیف میر باقر علی پر تمام ہوا۔ ان سے پہلے کے داستان گو اب ایک قصہ پارینہ ہیں لیکن میر باقر علی کے چرچے آج بھی ہیں۔ انہیں جن لوگوں نے دیکھا اور سنا ہو ان میں سے شاید ہی کوئی زندہ ہو مگر ان کے دیکھنے اور سننے والوں نے ان کی شخصیت کردار واطوار' رہن سہن اور فن کے تعلق سے دلچسپ اور کارآمد باتیں سنا اور لکھ کر محفوظ کر دیں تا کہ آنے والی نسلیں ان سے کچھ سیکھیں اور محظوظ ہوں۔

بتایا جاتا ہے کہ میر باقر علی کے آباواجداد ایران کے مشہور شہر مازندران سے دلی آئے تھے اور یہاں ترکمان دروازے میں رہائش اختیار کی۔ میر صاحب کے نانا امیر علی ''قصہ گو'' تھے اور آخری دور کے مغل بادشاہوں اور شہزادوں کو خلوت وجلوت میں قصے کہانی سناتے تھے اور میر پیڑا کے نام سے مشہور تھے۔ ان کے صاحبزادے میر کاظم علی تھے جنہوں نے قصے کو داستان بنایا اور اس میں وہ کمال حاصل کیا کہ شمال تا جنوب انہیں کی دھوم تھی۔ انہیں کے تعلق سے یہ روایت مشہور ہے کہ بادشاہ کو روزانہ داستان سنایا کرتے تھے۔ ایک موقع آیا کہ عاشق ومعشوق کے درمیان صرف ایک پردہ حائل تھا۔ پردہ اٹھ جائے تو وصال ہو جائے مگر میر کاظم نے احساسات' خیالات اور کیفیات کے بیان میں بارہ سال گزار دیے اور پردہ نہ اٹھا۔ آخر بادشاہ کا اشتیاق بے قابو ہو گیا اور

تنگ آ کر کہا: ''آج پردہ اٹھ جانا چاہیئے۔'' تب پردہ اٹھا ورنہ نہ جانے کب تک پردہ نہ اٹھتا۔ میر کاظم علی ہی نے میر باقر علی کو داستان گوئی کا فن سکھایا۔

میر باقر علی خود بتاتے تھے کہ وہ غدر سے سات سال پہلے 1850ء میں اندرون ترکمان دروازہ ڈوموں کی گلی میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد میر حسین علی قلعہ معلیٰ میں ملازم تھے اور داستان گو نہیں تھے۔ 1857 کا غدر ہوا۔ میر صاحب کے خاندان نے علی گنج شاہ مرداں (کربلا جور باغ) میں پناہ لی۔ میر صاحب کے نانا اور والد غدر کی بساط میں لپٹ گئے۔ امن وامان ہوا تو میر باقر علی اپنے ماموں میر کاظم علی اور خاندان کے دوسرے افراد کے ساتھ فراش خانہ میں آ کر بس گئے۔ میر صاحب کی تعلیم وتربیت گھر پر ہی کاظم علی کی نگرانی میں ہوئی۔ دس گیارہ برس کے تھے کہ ماموں نے بھانجے کو داستان گوئی کے فن سے آشنا کیا۔ باقر علی ذہین اور طباع تھے۔ چند برسوں میں وہ مشق بہم پہنچائی کہ ماموں بھی عش عش کرنے لگے۔ میر صاحب کہتے تھے کہ انہوں نے ایک ماہ تک روزانہ رات کو نو بجے کے بعد ماموں سے سنی ہوئی داستان اپنے طور پر سنائی تو ماموں کاظم نے اجازت دیدی کہ اب تم گھر سے باہر جا کر داستان سنا سکتے ہو۔'' پہلے ہم نے اپنے گھر پر اور بعد میں مرزا احمد بیگ کی بیٹھک میں چھوٹے چھوٹے قصے سنانے شروع کیے تو آس پاس کے گلی کوچوں سے بھی سننے والے آنے لگے اور اس طرح لوگ جان گئے کہ کوئی میر باقر علی بھی داستانیں کہتا ہے.....''

اسی دوران میر کاظم علی کی ہزار داستانی کی شہرت حیدرآباد پہنچی' سر آسمانا جاہ کا دور تھا۔ میر کاظم علی کو یاد کیا۔ وہ حیدرآباد پہنچے اور پھر اخیر عمر تک وہیں رہے۔ ادھر دلی سے باہر میر باقر علی کے بھی چرچے ہونے لگے۔ مہاراجہ پٹیالہ نے انہیں بلوایا۔ وہ پٹیالہ پہنچے دربار کا قاعدہ تھا کہ جو بھی دربار میں حاضر ہوتا وہ صافہ باندھ کر آتا۔ چناں چہ میر صاحب کو بھی یہی حکم ملا۔ میر صاحب نے دربار میں صافہ باندھ کر جانے سے انکار کر دیا اور کہا کہ جس شخص کو میرا حلیہ اور لباس پسند نہیں وہ میرا فن کیا پسند کرے گا۔ یہ کہہ کر دلی واپس آنے لگے تو مہاراجہ کا پیغام ملا کہ آپ اس شرط سے آزاد ہیں' میر صاحب جو لباس چاہیں پہنیں۔ چناں چہ میر صاحب کلابتون کی گول ٹوپی پہنے دربار پہنچے۔ جب تک ریاست میں رہے کسی نے انہیں نہیں ٹوکا کہ میر صاحب نے صافہ کیوں نہیں باندھا۔ میر باقر علی نے ریاست پٹیالہ میں باقاعدہ داستان گو کی حیثیت سے ملازمت کی۔ چناں چہ رام پور'

بھوپال، لوہارو، دوجانہ دتیہ، مالیر کوٹلہ اور کشمیر وغیرہ کے والیانِ ریاست انہیں داستان گوئی کے لیے مدعو کرتے اپنے ماموں کاظم علی کے انتقال کے بعد انہوں نے نظام حیدرآباد کو بھی داستان سنائی۔

اب ہم میر صاحب کی داستانِ حیات کے ایسے اوراق الٹتے ہیں جنہیں ان کے دیکھنے اور سننے والوں نے تحریر کیا۔ یہ سبھی دلی والے تھے اور میر باقر علی کے والہ وشیدا ملاحظہ ہو، دلی کے معروف ادیب ملا واحدی رقم طراز ہیں: ''میں مہینے کے مہینے اپنے گھر (کوچہ چیلان) میں میر باقر علی کی داستان کہواتا تھا۔ دوسرے تیسرے مہینے راجہ نوشا دعلی خان و ولی عہد تعلقہ جہانگیر آباد (اودھ) محض میر باقر علی کی داستان سننے آتے تھے۔ یہ محفل ہمایوں کے مقبرے میں جمتی تھی۔ خواجہ حسن نظامی کے اہتمام سے.....

میر باقر لکیر کے فقیر نہیں تھے۔ میر باقر کی داستانیں طبع زاد ہوا کرتی تھیں۔ داستانوں میں علم وحکمت کے موتی بکھیرتے تھے۔ طب جسمانی، طب روحانی، علم الارض، علم الافلاک اور طبیعیات وغیرہ کے نکات اور ذاتی تجربات عجیب دلچسپ طریقے سے شامل کرتے چلے جاتے تھے۔ قد اوسط درجے کا تھا اور دبلے پتلے، دھان پان انسان تھے۔ لیکن داستان میں بادشاہ کا ذکر آجاتا تو بادشاہ کا پارٹ اس شان سے ادا کرتے تھے کہ گمان ہونے لگتا تھا کہ ہمارے سامنے داستان گو داستان بیان نہیں کر رہا ہے، ہم قہار بادشاہ کے دربار میں حاضر ہیں۔

میر باقر علی راجاؤں اور نوابوں اور بڑے بڑے امرا کے ہاں داستان کہنے جاتے تھے لیکن ایک واقعہ بھی ایسا نہیں کہ انہوں نے خودداری کو کھویا ہو۔ کوئی نو دولتیہ یا طور طریقوں سے ناواقف رئیس یا امیر دون کی لیتا تو داستان داستان میں اس کی خبر لے ڈالتے تھے۔ میر باقر علی لیے دیے رہتے تھے.....'' (کتاب ''میرے زمان کی دلی'' کراچی)

انیسویں صدی کے جاتے جاتے اور بیسویں صدی کے آتے آتے پارسی تھیٹر، نوٹنکی اور اسٹیج ڈرامے کی عوامی مقبولیت کے ساتھ بائیسکوپ کی آمد نے قصہ خوانی اور داستان گوئی پر ضرب لگائی۔ کہاں اداکاروں کا ہجوم کہا ایک داستان گو، پھر خواص کی محفلوں میں عام آدمی کا کیا گزر۔ اس لیے یہ فن شریف بھی ناقدری کا شکار ہوا۔ میر صاحب بھی اس سے نہ بچ سکے۔

دلی کے ایک اور ادیب سید یوسف بخاری دہلوی کا بیان ہے کہ ''ہم نے میر باقر علی کو

سب سے پہلے اپنے لڑکپن میں دلی عربک اسکول، اجمیری دروازے میں دیکھا، اس وقت ہم چھٹی جماعت میں پڑھا کرتے تھے۔ یہ 1919ء کا ہنگامہ خیز زمانہ تھا۔ خلافت کی اس تحریک کے بانی علی برادران (مولانا شوکت علی و محمد علی) تھے جوان دنوں پورے شباب پر تھی۔ اسی تحریک کا ایک شگوفہ گاندھی جی کا کھلایا ہوا تھا۔ بدیشی مال کا بائکاٹ اور کھدر پوشی کا زبردست پرچار تھا۔ ادھر سنیما کے وجود اور فلمی کہانیوں کی کثرتِ نمائش نے داستان گوئی کا رنگ پھیکا کر دیا تھا۔ چنانچہ میر صاحب کی داستان گوئی کا بازار بھی خاصا ٹھنڈا پڑ چکا تھا لیکن میر صاحب بھلا اس سرد بازار سے کب مات کھانے والے تھے۔ انہوں نے بھی پینترا بدلا اور نئے انداز اور تیوروں کے ساتھ خم ٹھونک کر سامنے آئے۔ حکیم اجمل خاں کا اشارہ پا کر اپنے قلم کی ایک دو جنبشوں میں ''گاڑھے خاں کا دکھڑا'' اور ''گاڑھے خاں نے ململ جان کو طلاق دیدی'' دھر کے گھسیٹ مارا۔ حکیم اجمل خاں سے میر صاحب کی رسم و راہ ان کے بڑے بھائی حکیم عبدالمجید خاں کے وقت سے تھی۔ حکیم عبدالمجید خاں کے بعد حکیم صاحب گاہ بگاہ اپنے دیوان خانہ شریفی میں باقر علی سے داستان سنا کرتے تھے۔ حکیم اجمل خاں کی ذات مستحق غربا کے لیے ایک نعمت غیر مترقبہ تھی۔ حق یوں ہے کہ وہ اہل فن کے خاموش قدردان اور سرپرست تھے۔ ان کی داد و دہش کا انداز بھی حکیمانہ اور شریفانہ تھا۔ ان کے الطاف و اکرام کی صورت یہ تھی کہ میر صاحب جب ضرورت مند ہوتے تو دو چار سیر چھالیا کی ایک پوٹلی لے کر حکیم صاحب کی خدمت میں عرض کرتے۔ ''حکیم صاحب کچھ چھالیا لایا ہوں، اگر پہلی چھالیا ختم ہوگئی ہو اور اس وقت ضرورت ہو تو حاضر ہے۔'' حکیم صاحب فرماتے: ''میر صاحب میں تو کئی دن سے آپ کا منتظر تھا اچھا ہوا آپ آ گئے، چھالیا گھر میں بھجوا دیجیے اور دیکھیے اپنی خالی پوٹلی بھی لیتے جائیے گا۔''

یہ پوٹلی حکیم صاحب کی ہدایت کے مطابق زنان خانے سے بظاہر بالکل خالی آتی تھی لیکن دراصل ایک معقول رقم سے اور وہ بھی نوٹوں کی شکل میں پر ہوتی۔ رخصت ہوتے وقت حکیم صاحب فرماتے: ''میر صاحب میں رام پور ہو آیا ہوں۔ فرصت ہو تو آئندہ اتوار کو اپنی باقی ماندہ داستان پوری کر دیجیے گا۔'' سننے والے حکیم صاحب اور ان کے مخصوص اور کہنے والے میر صاحب اپنے دم واپسیں تک سنتے اور کہتے رہے۔ لیکن داستان نہ پوری ہونی تھی اور نہ پوری ہوئی۔ اس

طرح دلی کے مشہور رئیس لالہ چھنامل بھی میر صاحب کے دلدادہ اور قدردان تھے' ایک مدت تک وہاں سے بھی ان کو چالیس پچاس روپے ماہوار داستان گوئی کا نذرانہ ملتا رہا۔ چھنامل والے بھی یہی کہا کرتے تھے کہ ہم کو داستان سنتے سنتے بیس بائیس سال گزر گئے لیکن داستان آج تک ختم نہیں ہوئی۔ کسی نے میر صاحب سے پوچھا کہ ''آپ نے کسی کے روبرو اس داستان کو ختم بھی کیا ہے۔'' بولے: ''عمر میں صرف ایک مرتبہ۔''

''میر صاحب اسکولوں' کالجوں اور دلی کے روساء کے ہاں تو مدعو ہوتے ہی تھے لیکن ہفتہ میں ایک بار وہ خود اپنے گھر پر بھی نو بجے سے 12 بجے داستان تک سنایا کرتے تھے۔ اس وسیع مجمع میں دلی کے اکثر منچلے اور بعض پرانے روڑے زبان کا چٹخارہ حاصل کرنے کے لیے بڑے شوق و امنگ سے ان کے ہاں جایا اور داستان سنا کرتے تھے.....'' (کتاب یارانِ رفتہ' کراچی)

صاحبو! ہم نے یہ گھر دیکھا ہے۔ فراش خانے میں ایک عرصہ تک قیام کے بعد دلی کے ایک قدیم محلے پہاڑی بھوجلہ کی گلی سیدان میں واقع ایک مکان میں مقیم ہوئے۔ اس میں گوندنی کا ایک پیڑ ہے اور یہ آج بھی گوندنی والا گھر کہلاتا ہے۔ اسی گھر میں ہمارے اسکول کے ایک ساتھی امید علی (مرحوم) اپنے اہل وعیال کے ساتھ رہتے تھے۔ 1947ء میں جب میر باقر علی کے بیٹی داماد پاکستان چلے گئے تو گھر خالی ہو گیا اور میر صاحب کے ایک عزیز راحت حسن جعفری نے یہ گھر امید علی کے والد کو کرایہ پر دیدیا۔ گھر میں ایک کشادہ صحن ہے اور اس کی شمالی دیوار میں ایک طاق بنا ہوا ہے۔ بتایا جاتا ہے کہ داستان سننے والے جب گھر میں داخل ہوتے تو خاموشی کے ساتھ آ نہ دو آنے اس طاق میں رکھتے اور پھر داستان سنتے میر صاحب کی وفات (16 فروری 1928) سے کچھ پہلے تک یہ سلسلہ برقرار رہا۔

خواتین وحضرات! اب سنیے ڈپٹی نذیر احمد کے پوتے شاہد احمد دہلوی کیا فرماتے ہیں۔

''میرے بچپن میں میر صاحب فراش خانہ میں داستان سنایا کرتے تھے۔ ہفتہ میں ان کا ایک دن مقرر تھا۔ گھنٹہ ڈیڑھ گھنٹہ داستان کہتے۔ برسوں یہ سلسلہ جاری رہا۔ داستان کا ایک حصہ سنانے پائے تھے کہ یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔ میر صاحب ہمیشہ داستان امیر حمزہ ہی سنایا کرتے تھے۔

میر صاحب بزم اور رزم کو اس انداز سے بیان کرتے کہ آنکھوں کے سامنے پورا نقشہ کھچ

جاتا' داستان کہتے جاتے اور موقع بہ موقع ایکٹنگ کرتے جاتے۔ آواز کے زیر و بم اور لب ولہجہ سے بھی اثر بڑھاتے۔ امیر حمزہ اور عیاروں کا جب بیان کرتے تو ہنساتے ہنساتے لٹا دیتے۔ ہتھیاروں کے نام گنانے شروع کرتے تو سو ڈیڑھ سو نام سانس میں لے جاتے۔ پھر کمال یہ کہ نام صرف طوطے کی طرح رٹے ہوئے نہیں تھے بلکہ آپ جب چاہیں ٹوک کر کسی ہتھیار کی شکل اور اس کا استعمال دریافت کر سکتے تھے۔ میر صاحب پوچھنے سے چڑتے نہ تھے بلکہ خوش ہوتے اور تفصیل سے بتاتے مثلاً منجنیق کو بیان کرنے ہی میں پندرہ منٹ صرف کر دیے۔ عورت کا حسن بیان کرنے پر آئیں تو زمین آسماں کے قلابے ملا دیں اور کچھ نہیں تو چال کی ہی سیکڑوں قسمیں بتاتے۔ بیگم بن سنور کر ایک کمرے سے دوسرے کمرے میں آ رہی ہیں۔ ڈیڑھ گھنٹہ ہو گیا بیگم دہلیز نہیں پھلانگتیں۔ پھر کیا مجال کہ آپ میر صاحب کے بیان سے اپرانے اور اکتانے لگیں۔ انہوں نے یہ وسیع معلومات بڑی محنت سے حاصل کی تھیں۔ ہر علم کا انہوں نے باقاعدہ مطالعہ کیا تھا۔ استادوں سے باقاعدہ سیکھا تھا اور تو اور جب دلی میں طبیہ کالج کھلا تو میر صاحب نے ساٹھ سال کی عمر میں اس میں داخلہ لیا اور لڑکوں کے ساتھ بیٹھ کر پڑھنے لگے اور وہاں سے فارغ التحصیل ہونے کی بھی سند حاصل کی۔

میر صاحب کی داستان جہاں ہوتی وہاں اجلی اجلی چاندنیوں کے فرش بچھ جاتے۔ میر صاحب کے لیے ایک چھوٹا تخت بچھا دیا جاتا۔ اس پر قالین اور گاؤ تکیہ ہوتا۔ سامعین گاؤ تکیہ سے لگ کر بیٹھ جاتے۔ پان اور حقے کا دور چلتا رہتا۔ گرمیوں میں شربت اور جاڑوں میں چائے سے تواضع کی جاتی۔ میر صاحب تخت پر براجمان ہوتے۔ کٹورے یا گلاس میں پانی منگواتے۔ جیب میں سے چاندی کی ڈبیا اور چاندی کی چھوٹی سی پیالی نکالتے۔ ڈبیا میں سے افیون کی گولی نکالتے۔ اسے روئی سے لپیٹتے پیالی میں تھوڑا سا پانی ڈال کر انٹے کو اس میں گھولتے رہتے اور دوستوں سے باتیں کرتے رہتے۔ جب ساری افیون دھل کر پانی میں آ جاتی تو روئی اگالدان میں پھینک دیتے اور گھولوے کی چسکی لگا لیتے۔ اس کے بعد چائے کا ایک گھونٹ پیتے۔ فرماتے چاے کی خوبی یہ ہے کہ لب بند' لب ریز اور لب سوز ہو۔ پھر داستان شروع کر دیتے۔ میر صاحب کے ایک شناسا میر محمود علی نے بتایا کہ ''کلکتہ میں ایک دفعہ لکھنؤ کے ایک داستان گو کی دھوم مچی۔ ایک دن ہم بھی سننے گئے تو دیکھا کہ داستان گو کے آگے کتاب کھلی دھری ہے۔ اس میں سے پڑھتے جاتے ہیں اور بہت

جوش میں آتے ہیں تو ایک ہاتھ اونچا کر لیتے ہیں۔طبیعت بڑی مکدر ہوئی۔ جی چاہا کہ کسی طرح میر باقر علی یہاں آ جائیں تو کلکتہ والوں کو معلوم ہو کہ داستان گوئی کسے کہتے ہیں۔ نہ سان نہ گمان' اگلے دن کیا دیکھتے ہیں کہ کولوٹولہ میں میر صاحب سامنے سے چلے آتے ہیں۔معلوم ہوا اپنے کسی کام سے آئے ہیں۔قصہ مختصر میر صاحب کی داستان ہوئی اور لکھنوی داستان گو ہاتھ جوڑ جوڑ کر کہتا تھا۔ ''حضور یہ اعجاز ہے حضور یہ آپ ہی کا حصہ ہے۔'' (کتاب ''اجڑا دیار'' ' کراچی)

حضور والا! اب شاہد احمد دہلوی کے معاصر اور معروف ادیب اشرف صبوجی دہلوی کے میر باقر علی سے ایک ملاقات ملاحظہ فرمائیں۔ اشرف صبوجی دلی سے باہر گئے ہوئے تھے۔ وہ واپس آئے تو اچانک سرراہ میر صاحب سے ملاقات ہوئی۔

میں (اشرف صبوجی): افوہ کتنے عرصے بعد ملنا ہوا ہے۔گذشتہ اتوار کی رات کو آیا ہوں۔ آپ نے کس سے سن لیا۔ میں تو ابھی کہیں گیا بھی نہیں۔

میر صاحب : میرے دل کو خبر ہو گئی۔

میں : اور آپ نے مجھے پہچان لیا؟ مجھ میں تو زمین آسمان کا فرق ہو گیا ہے۔

میر صاحب : میاں ہم لوگ نئی روشنی کے نہیں کہ ظاہر میں اجالا اور دل میں اندھیرا۔ جو آنکھوں میں بس گیا۔بس گیا

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش
من اندازِ قدرت رامی شناسم

میں : اور اس پوٹلی میں کیا ہے؟

میر صاحب : چھالیا' کتابیں بھی بیچتا ہوں اور چھالیا بھی؟

میں : آپ چھالیا بھی بیچتے ہیں؟ داستان گوئی کا سلسلہ ختم؟

میر صاحب : تم دلی کو اب کیا سمجھتے ہو۔کایا پلٹ گئی۔بجلی کی روشنی میں پرانے ڈیوٹ کو کون پوچھتا ہے میاں ''ایک دھوپ تھی کہ ساتھ گئی آفتاب کے'' خدا جمالی کرائے دلالی نہ کرائے۔آبرو کے ساتھ بسر کرنے کی آخر کوئی شکل تو ہونی چاہیئے۔

میں : لیکن کہاں وہ سبق آموز اور شریف فن' کہاں یہ چھالیا فروشی۔ کیا آپ اس میں

خوش ہیں؟

میر صاحب : ارے صاحب خوشی تو دلی والوں کو خوش اقبالی کے ساتھ رخصت ہوئی۔ آج جو خوش ہوتا ہے دراصل خوشی کو منہ چڑاتا ہے اور میں تو بھئی داستان گوئی سے چھالیا بیچنے میں زیادہ خوش ہوں۔

میں : بھلا کیوں؟

میر صاحب : قبرستان جا کر سناؤں؟ زندوں میں تو کہیں چرچا رہا نہیں' کیوں کر رہے؟ جو ہے زبان سے ناآشنا' اگلے وقتوں کی معاشرت پر منھ آنے والا۔ اگلے انسانوں کو انسان ہی نہیں سمجھتا۔ زندگی کا فلسفہ ہی بدل گیا ہے۔ بچے کچھ لوگ رہ گئے تھے جن کے ہاں کبھی کبھی جا کر بزرگوں کی فاتحہ پڑھ آتا تھا۔ ان کی صحبتیں بھی درہم برہم ہو گئیں۔

میں : لیکن چھالیا بیچنا تو بہر حال آپ کی شان کے خلاف ہے۔

میر صاحب : شان' ہاتھی کا نشان' میاں شان کا مفہوم دنیا نے غلط سمجھ رکھا ہے۔ دوسرے داستان کی طرح میں نے اس میں بھی کمال پیدا کیا ہے میری چھالیا کھا کر دیکھو داستان کا مزہ نہ آئے تو کہنا۔ بات یہ ہے کہ پان کھانا دلی والے بھولتے جاتے تھے (ہنس کر) میں نے انہیں پھر سکھانا شروع کر دیا اور پنجابی تک کہنے لگے ہیں کہ آہو میر صاحب ہن پان دا سوار آیا۔

میں : (تعجب سے) آپ کا مطلب میں سمجھا نہیں۔ دلی والے پان کھانا کس طرح بھول گئے؟

میر صاحب : اپنی معاشرت بدل کر۔ اپنے بڑوں کی ہنسی اڑاتے اڑاتے۔ میں دیکھ رہا تھا کہ اگر کچھ دن اور پان کھانے والوں میں بے شعوری بڑھتی رہی تو ہمارے تمدن کی یہ چیز بھی گئی۔ سوچتے سوچتے یہ سمجھ میں آیا کہ چھالیا بیچو۔ چنانچہ اس کی تجارت شروع کر دی۔ اب جہاں چھالیا لے کر جاتا ہوں میرا فرض ہے کہ پان کھانے کا سلیقہ بھی بتاؤں۔

میں : پان کھانے میں بھی سلیقے کی ضرورت ہے؟

میر صاحب : سبحان اللہ پھر آدمی گھاس کے پتے نہ چبالے۔ میاں تمہارے بڑوں نے جانوروں کی طرح پیٹ بھرنے کے لیے پان نہیں کھائے' نہ یہ کوئی تعیش کی چیز تھی۔

میں : پھر کیوں کھاتے تھے؟

میر صاحب : گلے' دانتوں اور معدہ وغیرہ کی دوا سمجھ کر اور اس لیے وہ پان اور اس کے جملہ لوازم سے واقف ہوتے۔ چھالیا کیسی ہونی چاہئیے۔ پان کس موسم میں کس حالت میں کون سا کھایا جائے۔ کتھا کیوں کر پکائیں۔ چونا کس طرح بجھائیں۔ آج کل پہلے کی نسبت پان زیادہ کھائے جاتے ہیں۔ جسے دیکھو پنواڑی کی دکان پر کھڑا ہے یا ڈبیا جیب میں ہے۔ بکر بکر چبائے جاتا ہے۔ مگر پوچھو کہ کیا کھایا۔ پان یا پیپل کا پتا۔ چھالیا یا پنساری کی دکان کا کوڑا تو دانت نکوس دیتے ہیں! ایسوں ہی نے تو ہمیں بدنام کیا ہے۔ ہمارے معاشرت میں کیڑے ڈلوائے ہیں۔

میں : تو کیا داستان کہنا بالکل چھوڑ دی۔

میر صاحب :

بلبل کی چمن میں ہم زبانی چھوڑی بزم شعر میں شعر خوانی چھوڑی
جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

یوں دو چار لگے بندھے ٹھکانے کبھی بلایا جا بیٹھا۔ داستان کیا' وقت کے مطابق کوئی چٹکلا سنایا' دل بہلایا' اپنا نہیں بلانے والوں کا' اور چلا آیا' ہاں غریب خانے پر ہفتے کے ہفتے پرانے کھنڈروں کے کچھ روڑے اکٹھے ہو جاتے ہیں اور سچ پوچھو تو سر پھوڑنے کا مزہ آجاتا ہے۔ اچھا تو رخصت ہوتا ہوں۔ یار زندہ صحبت باقی.....''

اشرف صبوجی کہتے ہیں کہ ''میر صاحب کے ماموں میر کاظم علی نے قصہ خوانی سے بڑھ کر داستان گوئی شروع کی اور اس فن کی ایسی ترقی دی کہ لکھنؤ اور فیض آباد کے واجد علی شاہی قصہ خوانوں کی چیں بلوادی۔ دلی والوں کا سکہ بیٹھ گیا۔ میر باقر علی ان ہی کے شاگرد تھے' ماموں بھانجے کا رشتہ۔ استاد لاولد' شاگرد ہونہار اور بقائے فن کا شوق' خوب سکھایا اور خوب سیکھا۔ کیا کہنا اس فن کے خاتم تھے۔ لیکن میر باقر علی نے نام کے سوا کچھ نہ چھوڑا۔ لڑکا ان کا بھی نہ تھا۔ ایک لڑکی تھی جسے انہوں نے قابلہ کی تعلیم دلائی۔ کاش داستان گوئی سکھاتے کہ اس مرحوم فن کا سلسلہ تو نہ منقطع ہوتا۔ مردوں کی نسبت عورتوں میں داستان گوئی زیادہ کارآمد ثابت ہوتی۔''

قارئین! داستان گو کا قصہ کسی داستان کی طرح سیکڑوں صفحات پر پھیلا نظر نہ آئے تو کیا

داستان گو اور کیسی داستان گوئی۔ پر کیا کیجیے وقت کم اور قصہ طولانی' یہاں تک تو اہل قلم کے زور قلم کی جھلکیاں اس قصہ گو نے پیش کیں' اب یہ کمترین اپنے بزرگوں سے سنی سنائی چند باتیں یہاں نقل کرتا ہے' چل رے خامہ بسم اللہ.....

میر باقر علی گنجینہ علم تھے ایک ذرا چھیڑیے گھنٹوں بے تکان بولیں گے ان کی اسی وصف پر خواجہ حسن نظامی نے 1918ء میں انہیں ''مقرر کائنات'' کا خطاب دیا تھا۔ میر صاحب جہاں داستان گوئی میں کامل الفن تھے وہی زبان کے محافظ اور پاسبان تہذیب الاخلاق بھی تھے۔ بیسویں صدی کے شروع ہوتے ہوتے کوثر و تسنیم سے دھلی اردو کچھ کچھ میلی ہونے لگی تھی۔ انگریزی کے الفاظ اس میں شامل ہونے لگے تھے۔ سرکاری دفتروں میں ملازم ہی نہیں دلی کے بعض شرفا بھی انگریزوں کی نقل میں مزاج شریف کی بجائے ''ہاؤڈویوڈو'' اور ''تھینک یو'' کہنے لگے تھے۔ دلی کے دروازے اور کھڑکیاں ہر ایرے غیرے کے لیے کھل گئے' زبان تیتر بٹیر نہ ہوگی تو پھر کیا ہوگی۔

میر صاحب کی عادت تھی کہ راہ چلتے کسی کو غلط لفظ بولتے سنا سرِ راہ ٹوک دیا۔ تصحیح کی' محل سمجھایا اور آگے بڑھے۔ میاں! کیا کہا ''اف'' جانتے ہو یہ کیا ہے کہا کلمہ تاسف ہے۔ بولے: ''صحیح'' مگر میرے عزیز اس کے ایک معنی اور بھی ہیں وہ بھی گرہ میں باندھ لو۔ اف عربی میں ناخن کے میل کو کہتے ہیں۔ کسی نے گالی دی یا سخت لہجہ میں بات کی تو میر صاحب کہتے خدا نے تم کو زبان اچھے اچھے الفاظ بولنے کے واسطے عنایت کی' جانتے ہو۔

قدرت کو ناپسند ہے سختی بیان میں
پیدا ہوئی نہ اس لیے ہڈی زبان میں

ایک مرتبہ شریف منزل گلی قاسم جان میں حکیم اجمل خاں کے دیوان خانے میں حکیم صاحب اور ان کے احباب جمع تھے۔ میرے نانا محمد احمد صاحب (کیپ مرچنٹ) بھی وہاں موجود تھے۔ مختلف لفظوں اور محاوروں پر بحث ہو رہی تھی۔ نانا صاحب کا بیان ہے کہ میر باقر علی اپنے مخصوص انداز میں ہر لفظ کے معنی اور استعمال بتا رہے تھے۔ اچانک حکیم نے کہا: ''میر صاحب یہ ''ہن برسنا'' کیا محاورہ ہے ہم نے نہ جانے کتنی بار کہا ہوگا لیکن یہ کبھی نہیں سوچا کہ ہن ہے کیا۔'' میر صاحب نے نہایت عاجزی اور شائستگی سے جواب دیا۔ مسیح الملک آپ کے صدقے جاؤں میں

آپ کی خاک پا بھی نہیں' عرض کرتا ہوں۔ ہُن ایک سونے کا سکہ ہے جو قطب شاہوں کے زمانے میں چلتا تھا اور سونے کے سکوں میں سب سے چھوٹا سکہ ہوتا تھا۔ حضرت عالمگیر نے جب دکن کا قصد کیا تو دلی کے البیلوں نے جانے سے انکار کیا مگر چوں کہ یہ افواہ مشہور ہوگئی تھی کہ دکن میں ہن برس رہا ہے' اس لالچ سے سب بادشاہ کے ساتھ ہو لیے۔ حکیم صاحب کے احباب میں سے کسی نے پوچھا کہ میر صاحب یہ طُغرا کیا بلا ہے۔ میر صاحب مسکرائے اور ایک ادائے خاص سے بولے: ''طُغرا ایک جانور نما پرندہ کا نام ہے جس کی ہم شکل طُغرا لکھا جاتا ہے اور یہ پروں کی مثال ہوتا ہے۔ لفظ طُغرا کو ''ط'' کے زیر (طِغرا) سے پڑھیں تو یہ ''ملے ہوئے'' کے معنی دیتا ہے جس کو اکثر بادشاہ اپنے فرمانوں میں استعمال کرتے تھے۔''

ہمارے دادا محترم حافظ محمد یوسف صاحب کو مرزا احمد بیگ کی بیٹھک میں کئی بار میر صاحب کی داستان سننے کا اتفاق ہوا۔ ان کا کہنا تھا کہ میر صاحب کھرے سید تھے۔ کھری کھری سناتے تھے۔ گھر ہو یا باہر' دسترخوان پر بھی کسی نے خلافِ آداب حرکت کی اور میر صاحب نے سر محفل ہاتھوں ہاتھ لیا۔ دسترخواں پر ہزار نعمتیں ہوتیں لیکن میر صاحب کی عادت تھی کہ پہلا اور آخری لقمہ نمک کا لیتے۔ کوئی پوچھتا تو کہتے ''اصل تو نان و نمک ہی ہے۔'' میر صاحب کہیں مدعو ہیں' دسترخوان سجا ہوا ہے۔ ایک طائرانہ نظر ڈالی' کہیں کسی چیز کی کمی نظر آئی تو صاحب خانہ کو ٹوک دیا میاں دنیا بھر کی نعمتیں ہیں مگر ''سفل دان'' نہیں۔ میزبان نئے خیالات کا ہوا اور اس نے پوچھ لیا کہ ''سفل دان'' کیا؟ تو بھری محفل میں سمجھانا شروع کیا ''میاں یہ مثل مرتبان کے ہوتا ہے اور اوپر اس کے ڈھکنا۔ یہ دسترخوان پر رکھا جاتا ہے کہ ایسی شئے جیسے ہڈی وغیرہ اس کے اندر ڈال دی جائے میاں کیا تم ہڈیاں بھی کھا جاتے ہو۔ یاد رکھو ہڈی کو منہ نہ لگاؤ اس سے پتھری کا مرض پیدا ہوگا اور اس تنبیہ و تاکید کے بعد میر صاحب کوئی چھوٹی غوری یا طشتری طلب کرتے اور بائیں جانب دسترخوان سے ذرا ہٹا کر اپنے قریب رکھ لیتے۔ نوالے میں کوئی ہڈی کا ٹکڑا آیا انہوں نے انتہائی نفاست سے اسے نکالا اور لوگوں کی نظریں بچا کر اس میں ڈال دیا۔

جن بزرگوں نے میر صاحب کو داستان سناتے دیکھا ہے ان کا کہنا ہے کہ میر صاحب ایک ایک چیز کی تصویر کھینچ رہے ہیں اور خود تصویر بن رہے ہیں۔ ساز و سامان' لباس' ہتھیار کی

تفصیل شروع ہوتی تو میر صاحب سیکڑوں نام گنا جاتے زیوروں کا ذکر آیا بتاتے کہ شاہی بیگمات کے زیور کیا ہوتے تھے۔ درمیانہ طبقہ کی خواتین کون کون سے زیور پہنتی تھیں۔ نچلے طبقے کی عورتوں کو کون سے زیور بھاتے تھے۔ دلی کے مشہور سادے کار اکثر و بیشتر میر صاحب کی خدمت میں حاضر ہوتے اور ان سے زیورات کی بناوٹ پر گفتگو کرتے۔ استاد حامد کے کوچے (نزد جامع مسجد' دہلی) میں عبدالستار' فیض محمد اور عبداللہ سادے کاروں کے خاندان آباد تھے۔ یہ لوگ شاہی زیورات بناتے تھے۔ اسی خاندان کے کسی سادے کار نے میر صاحب سے کہا تھا۔'' آپ کی زبان چلتی ہے کسی کا دل جلتا ہے۔ یہ دلی کی امیر زادیاں اپنے شوہروں کو پریشان کرتی ہیں کہ فلاں زیور بنواؤ میں تو عید پر جہانگیریاں' پہنوں گی اور گلے میں دُکدُگی۔ میر صاحب! سونا بہت سخت جان ہوتا ہے پہلے دوسروں کو گلاتا ہے پھر خود گلتا ہے۔ خدا کے واسطے ان زیوروں کا ذکر نہ کیجیے ورنہ دلی کے یہ ''ملمع چڑھے'' رئیس کنگال ہو جائیں گے۔

جناب والا! ہماری آمد (1942ء) سے بہت پہلے میر صاحب اس عالم فانی سے کوچ کر چکے تھے۔ ہم نے صرف میر صاحب کے قصے سنے' ان کے قصے پڑھے۔ البتہ میر صاحب کے داماد سید صغیر حسین سے روبرو گفتگو کرنے کا موقع بھی ہاتھ آیا۔ ہوا یہ کہ 1982ء میں ہم غالب کے چہیتے شاگرد میر مہدی مجروح دہلوی پر تحقیق کر رہے تھے اور اس تلاش و جستجو میں تھے کہ ان کے خاندان کے کچھ افراد سے ملاقات ہو جائے۔ معلوم ہوا کہ پہاڑی بھوجلہ کی گلی سیدان میں ایسے چند گھر ہیں جو مجروح کے عزیزوں کے تعلق سے کچھ بتا سکتے ہیں۔ ایک سہ پہر ہم وہاں پہنچے۔ میر باقر علی کے گوندنی والے گھر میں ہمارے اسکول کے ساتھی امید علی رہتے تھے' انہیں ساتھ لیا۔ موصوف نے بتایا کہ یہاں بھائی راحت ہی پرانے رہنے والے ہیں' ان کے یہاں چلتے ہیں' ابھی چند قدم چلے تھے کہ راحت صاحب ایک صاحب کے ساتھ نظر آئے۔ رسمی گفتگو کے بعد معلوم ہوا کہ یہ دوسرے صاحب میر باقر علی داستان گو کے داماد ہیں۔ انہوں نے دوران گفتگو بتایا کہ مجروح کے اکلوتے بیٹے میر عباس کو انہوں نے دلی کی مجلسوں میں دیکھا تھا اور وہ پاکستان بننے کے بعد اہل خانہ کے ساتھ پاکستان چلے گئے تھے' یہاں کچہری میں ملازم تھے۔

میر صاحب کا ذکر آیا تو فرمایا' اب میں کیا عرض کروں میرے تو خسر تھے کچھ بھی کہوں کم

ہوگا۔ بس یہ سمجھیے میر صاحب نے داستان سنانے کے ساتھ کچھ قصے اور داستانیں بھی ملک وقوم کے واسطے لکھیں جو کافی مقبول ہوئیں۔ گاڑھے خاں کا دکھڑا' گاڑھے خاں نے ململ جان کو طلاق دیدی۔ یہ کتابیں ''ذومعنی'' ہیں جس کو دہلی کے چیف کمشنر صاحب نے ممنوع قرار دے کر میر صاحب کو طلب کیا اور فرمایا آپ تو چھپے رستم نکلے۔ لہذا آئندہ آپ اس مضمون کی کتاب نہ لکھیں۔ یہ کانگریس اور خلافت کا زمانہ تھا۔ اکثر آپ مولانا محمد علی جوہر کے اخبار'' ہمدرد'' اور دوسرے رسالوں کے لیے گھر پر مضمون تحریر کرتے تھے۔''

میر صاحب نے جو کتابیں لکھیں ان کے نام مندرجہ ذیل ہیں۔(1) خلیل خاں فاختہ (2) بہادر شاہ بادشاہ کا مولا بخش ہاتھی (3) گاڑھے خان کا دکھڑا (4) گاڑھے خان نے ململ جان کو طلاق دیدی (5) باتوں کی باتیں (6) کام کی باتیں (7) کانا باقی (8) فقیر کی جھولی (9) اہل محلّہ اور نااہل پڑوس (10) استانی (11) آداب واخلاق (12) آقا نوکر (13) طلسم ہوش افزا (14) اراراراہوں (15) چوری سینہ زوری (16) کون (17) خاتمہ داستان۔

ہم جب دلی سے پاکستان گئے تھے تو دو بوریاں بھری کتابیں گھر میں چھوڑ گئے تھے کہ شاید واپس آئیں' چند کتابیں اپنے ساتھ لے گئے تھے جو ہند سے پاکستان منتقل ہونے پر تلف ہوگئیں۔ اب انہیں دوبارہ شائع کرنے کا ارادہ ہے۔ ایک کتاب خلیل خاں فاختہ میں نے شائع بھی رکدی۔ آپ کو پاکستان جا کر بھیجوں گا۔ انہوں نے مزید بتایا کہ افسوس میر صاحب نے اپنا کوئی جان نشیں نہیں چھوڑا۔ کوئی مستقل مزاج شخص نہ مل سکا جسے وہ اپنا شاگرد بناتے۔ میر صاحب کی کوئی اولاد نرینہ بھی نہ تھی' صرف ایک صاحبزاری باقری بیگم تھیں جو طبیہ کالج سے سند حاصل کر کے طبیبہ باقری بیگم کے نام سے مشہور ہوگئیں۔ ''استانی'' مرحومہ باقری بیگم نے لکھی ہے اور کچھ کچھ داستان کی مہارت بھی حاصل ہوگئی تھی لیکن میر صاحب کی بے وقت موت سے صاحبزادی تشنہ کام رہیں۔ ہندوستان سے پاکستان آنے پر کراچی میں زنانہ شفاخانہ قائم کیا پھر کراچی میں گھر بار کے چھٹ جانے اور زندگی کے تلخ تجربوں میں مبتلا ہو کر بیمار ہوگئیں۔ 1952ء میں ان کا بھی انتقال ہوگیا۔ اب میر صاحب کے دونواسے ہیں۔

سید صغیر حسن نے کراچی جانے کے چند ماہ بعد کتاب داستان خلیل خاں فاختہ بھیجی۔ اس

کتاب سے معلوم ہوا کہ موصوف نے ایک اشاعتی ادارہ ''داستان'' کے نام سے قائم کیا ہے۔ معلوم نہ ہوسکا کہ اس ادارے نے میر صاحب کی کتنی کتابیں شائع کیں۔ البتہ مجلس ترقی ادب لاہور سے میر صاحب کی ایک کتاب ''کانا باقی'' شائع ہوت ہے۔

پس صاحبو! میر صاحب کا قصہ یہاں تک بیان کر کے یہ کمترین اجازت چاہتا ہے مگر چلتے چلتے پاکستان کے معروف فن کار ضیا محی الدین کا نذرانۂ عقیدت پیش خدمت ہے:

''میر باقر صاحب کے بارے میں جو کچھ میں نے سنا یا پڑھا اس سے مجھے بہت اچھی طرح اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک اداکار تھے۔ بڑے اداکار ..... وہ اسٹیج پر اپنا کام دکھاتے تو Kemble اور keen کے ہم پلہ ہوتے۔ انہوں نے ڈرامے کے بجائے داستان گوئی پر اپنی توجہ صرف کی اور اس طرح کہ ان کے اپنے عہد میں کوئی اور ان کا پاسنگ نہ تھا۔

اداکار (خواہ وہ داستان گو ہی کیوں نہ ہو) کے پاس صرف دو ساز ہیں۔ اس کی آواز اور اس کا جسم۔ آواز کی تربیت پانے والوں کو ایسی مشقوں سے گزرنا پڑتا ہے جن سے جسم میں لچک پیدا کی جاسکے تاکہ انہیں اپنے اعضا پر قابو پانے میں آسانی ہو اور ایسی مشقیں بھی جو آواز کو دھکیلنے (Project کرنے) میں مددگار ثابت ہوں۔ لیکن یہ مشقیں محنت مانگتی ہیں، مشقت مانگتی ہیں۔ جو ہمت والے فن کار ہیں تندہی سے یہ مشقت اٹھاتے ہیں وہ آواز کا جادو جگانے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔۔۔۔ آواز کی پرداخت صرف کسی تربیت گاہ تک ہی محدود نہیں رہتی۔ ایک حساس، پیشہ ور اداکار (یا داستان گو) ان کو اپنی زندگی کا جزو بنالیتا ہے اور آواز کی گاڑی کو تیل دیتا رہتا ہے کیوں کہ آواز کو کسی وقت زنگ بھی لگ جاتا ہے۔

داستان گو کے لیے آواز سے بڑھ کر کوئی آلہ ایسا نہیں جو ان کو منفرد بنا سکے۔ جب میں یہ پڑھتا ہوں کہ ''تلفظ'' الفاظ کی اونچ نیچ کو چھوڑ کر میر باقر علی اپنی آواز کے زیر و بم، لب و لہجے کے اتار چڑھاؤ اور موقع کی مناسبت سے ہر کردار کی ایسی نقل اتارتے، خود تصویر بن جاتے اور جب میں یہ سنتا ہوں کہ ایسا کرنے میں وہ بھونڈے پن کا مظاہرہ نہیں کرتے تھے تو مجھے یقین ہوجاتا کہ یہ مقام انہوں نے صرف ریاضت سے پایا ہوگا۔ ایسی پختہ ریاضت جس میں تہذیب بھی شامل ہوتی ہے کیوں کہ آواز کی پرداخت کے بعد آواز میں وہ لوچ وہ کھنک اور استقامت پیدا ہوتی ہے

کہ اداکار ایک باوقار آدمی کے انداز گفتگو اور اس کا لہجہ ایک بھڑ بھونجیے کے لہجے میں سہولت سے بدل سکتا ہے۔

جو قصے وہ بیان کرتے تھے ان میں بیسوں ایسے حصے ہیں جہاں ایک فقرہ تین چار پانچ سطروں سے کم نہ ہوتا تھا۔ ایسے فقرے کو بیچ میں توڑنا وسانس بھرنے کے لیے ایک گناہ کبیرہ ہے۔ اداکار اگر سانس بھرنے کی صلاحیت نہ رکھتا ہو تو وہ اقتباس پھسپھسا ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہ صرف منجھا ہوا اداکار بول سکتا ہے جو سانس کے اخراج کا منبع Diaphragm اور اس کی تکنیک پہ عبور رکھتا ہو۔

ایک بڑے اداکار کے لیے ہرگز ضروری نہیں کہ وہ مختلف علوم پر بھی قادر ہو لیکن میر باقر علی کی جودت نے انہیں اکسایا کہ وہ ان تمام چیزوں پر دسترس حاصل کریں جن کا ذکر داستانوں میں بار بار آتا ہے۔ مثلاً خواتین کے بناؤ سنگھار کے آداب ایک ایک زیور کی بُنت سے واقفیت جنگ میں کام آنے والے تمام ہتھیاروں کا علم، پتنگ بازی کے رموز، پہلوانوں کے داؤ پیچ..... بھٹیاروں کے رہن سہن کے اطوار، عیاروں کی تمام چال بازیوں سے گہری واقفیت اور سب سے بڑھ کر علم طب ..... انسان دنگ رہ جاتا ہے کہ ان تمام چیزوں کو ذہن میں بیٹھانے کے لیے انہوں نے کیسے کیسے پاپڑ بیلے ہوں گے۔ داستان گوئی کی تربیت انہوں نے اپنے ماموں سے پائی اور ذخیرہ الفاظ بھی شاید انہیں ورثے میں ملا لیکن ''مقرر کائنات'' بننا ان کی اپنی اپج کا کمال ہے۔

ڈاکٹر محمد فیروز دہلوی ذاکر حسین کالج دہلی سے وابستہ رہے ہیں۔

شہپر رسول

چار بیت

(اردو کی حکائی روایت کا ثقافتی شعری سرمایہ)

اردو کی حکائی روایت (Oral Tradition) کے متعدد مظاہر میں سے ایک رنگ چار بیت یا چہار بیت کی صورت میں عوامی جوش ونشاط نیز دیگر جہات جذبات کے اظہار کا وسیلہ رہا ہے۔ بعض محققین نے چار بیت کو افغانستان کے سرحدی پٹھانوں کی ایجاد قرار دیا ہے اور اس کو پٹھان راگ کہا ہے۔ ہندوستان کے مختلف علاقوں میں بس جانے والے افغانی پٹھانوں سے بھی اس کا تعلق قائم کیا گیا ہے اور رام پور کے عبدالکریم خاں غزنوی کو اردو چار بیت کا بنیاد گزار قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر شکیل جہانگیری نے ''اردو کی عوامی روایت: چہار بیت کے حوالے سے'' کے عنوان سے مقالہ لکھ کر JNU سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی ہے۔ جہانگیری کے مطابق فرانس کا ایک ادیب جیمز ڈارمسٹیٹر (Jems Dormesteter) وہ پہلا محقق ہے جس نے اپنی کتاب ''شاں پوپولیر دیس افغاں'' (Chants Populiares Des Afghans) میں پشتو لوک گیتوں کا بہترین انتخاب پیش کیا ہے۔ اس انتخاب میں چار بیتوں کی بھی خاصی تعداد ہے۔ مسٹیٹر نے لکھا ہے کہ پشتو زبان میں چار بیت کو چہار بیتہ کہا جاتا ہے اور اس کے گانے والے اکثر ہندی النسل ہوتے ہیں اور اس کا اسلوب اور ہیئتیں بھی ہندوستان سے مستعار لی گئی ہیں۔ وہ مزید لکھتا ہے کہ چہار بیت پیش کرنے والے اگر چہ غیر افغانی ہوتے ہیں لیکن وہ اپنی چار بیتوں میں افغانی عوام کے اطوار وعادات کی پیش کش بہت خوبی کے ساتھ کرتے ہیں۔

واقعہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی اور ادب کی بعض صورتیں ثقافتی اور تہذیبی انسلاک وارتباط

کے سبب افغانی تہذیبی روایت کا حصہ بنی ہیں۔ چار بیت بھی اس کی ایک مثال ہے۔ یہ صنفِ شاعری اپنے نام کے اعتبار سے فارسی کی ''چہار بیتی'' سے مستعار معلوم ہوتی ہے لیکن اس Oral Tradition کے باقی تمام اجزا خالص ہندوستانی ہیں۔

نثار احمد فاروقی نے چار بیت کی محفلوں کی ساخت اور اس کی ہندوستانیت پر زور دیتے ہوئے لکھا ہے:

> ہمارے ثقافتی سرمائے کے کچھ مظاہر ایسے ہیں، جن پر خالص وطنیت کی چھاپ ہے، ان کا نام ونشان کسی دوسرے ملک کی ثقافتی روایات میں نہیں ملتا۔ مثال میں یوں سمجھیں کہ مشاعرے جس انداز واسلوب میں ہمارے یہاں ہوتے ہیں، اس طرح کی محفلوں کا وجود آپ کو اور کسی مشرقی یا مغربی ملک میں نہیں ملے گا۔ یا قوالی، جو صوفیہ کے خلوت خانوں سے نکل کر اب عوامی دلچسپی کا سامان بن گئی ہے، اس کی نظیر بھی دوسرے مشرقی ملکوں میں نہیں ملے گی۔ اسی قبیل کا ایک مجلسی گانا 'چار بیت' بھی ہے جس میں موسیقی کے آلات کا استعمال نہیں ہوتا، صرف ایک دف گول شکل کا بجایا جاتا ہے جو ایک طرف چمڑے سے منڈھا ہوا ہوتا ہے، اسے دائرہ بھی کہتے ہیں۔ چار بیت دراصل سرحدی پٹھانوں اور روہیلوں کا گانا ہے، اس کی دو خصوصیات بہت نمایاں ہیں، ایک تو یہ کہ مزامیر یعنی سازوں کے بجانے کو اسلام میں ناجائز بتایا گیا ہے، مگر دف بجانے کو جائز کہا گیا ہے اور ابتدائی اسلامی معاشرے میں بھی اس کے رواج کا ثبوت ملتا ہے۔ اس کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ یہ جماعتی گانا ہے یعنی کورس کی شکل میں ہوتا ہے۔ جس طرح قوالی میں پانچ سات یا اس سے بھی زیادہ افراد مل کر گاتے ہیں اور اس میں ایک شخص کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے، اسی طرح چار بیت میں ایک مرکزی شخص ہوتا ہے جسے استاد یا خلیفہ بھی کہا جاتا ہے، وہ اشعار پڑھتا ہے اور دوسرے سب ساتھی مل کر ٹیپ کا بند اٹھاتے ہیں۔ اشعار کے مضمون کی رعایت سے ان کا جوش وخروش بھی گھٹتا بڑھتا رہتا ہے،

کبھی موضوع کی رعایت سے اس میں اداکاری کا عنصر بھی شامل ہوجاتا ہے۔
اشعار کا موضوع عشقیہ بھی ہوتا ہے، رزمیہ بھی۔ کبھی کبھی حمدیہ، نعتیہ اور منقبتیہ
موضوعات بھی نظم کیے گئے ہیں۔''

(''گویا دبستاں کھل گیا''، مرتبہ ثاقب عمران، ص۔ 101)

چار بیت کی شعری صنف کا فروغ اور اس کی محفلوں کی گہما گہمی روہیل کھنڈ کے مختلف شہروں اور قصبوں کے ساتھ ساتھ دوسرے صوبوں کے ان شہروں میں بھی دکھائی دیتی ہے جہاں روہیلہ پٹھان جا کر بس گئے۔ رامپور، مرادآباد، امروہہ، بچھراؤں اور چاند پور کے ساتھ ہی راجستھان کے ٹونک اور مدھیہ پردیش کے شہر بھوپال میں بھی چار بیت کا فن ان کے ہمراہ پہنچا۔ شادی بیاہ کے ہنگاموں، برسات کے موسم کی ملہاروں، فصل کے موقع پر آم کے باغوں، میلوں ٹھیلوں اور چوپالوں پر برپا ہونے والے چار بیت کے جلسے جس رونق، موج ومسرت اور انفرادیت کے حامل ہوتے ہیں وہ دوسری محفلوں میں نظر نہیں آتی۔ چار بیت پڑھنے والوں کے گروپ یا پارٹیاں ہوتی ہیں جن کو اکھاڑا بھی کہتے ہیں۔ ہر اکھاڑے یا پارٹی کا ایک استاد یا خلیفہ ہوتا ہے نیز دس، بارہ اور تیرہ افراد تک اس کا حصہ ہوتے ہیں۔ استاد چار بیت پڑھنا شروع کرتا ہے اور پارٹی کے دیگر ارکان اس کی ہمنوائی کرتے ہیں۔ استاد اوّلاً بند کے مصرعے پڑھتا ہے اور ٹیپ کے مصرعے کو سب مل کر جوش وخروش، مخصوص ہاؤ بھاؤ اور جسمانی اداکارانہ حرکات کے ساتھ گاتے ہیں۔ جس رنگ کی چار بیت ہوتی ہے اس کے پڑھنے کے انداز سے عشقیہ یا عسکری جذبات بامِ عروج پر پہنچ جاتے ہیں۔ سامعین کی کیفیت بھی دیکھنے کے لائق ہوتی ہے۔ چار بیت کی پارٹیاں الگ الگ اپنی فنکاری کا مظاہرہ کرتی ہیں اور کبھی کبھی مختلف پارٹیوں میں مقابلے کی نوبت بھی آتی ہے۔ اس وقت پڑھنے اور سننے والوں کی کیفیات مزید قابل دید ہوتی ہیں۔ ابتدائی دنوں میں خاصی مدت تک ایسی چار بیتوں کا رواج تھا جن کو نعت خواں افراد کی تُک بندی کہا جاسکتا ہے اور جن میں فنِ شعر کے ضوابط نیز علم عروض کی پابندیوں کو ملحوظ رکھنے کے بجائے مخصوص رِدم کا سہارا لیا جاتا تھا۔ یوں کہیے کہ چار بیت کم پڑھے لکھے یا اَن پڑھ لوگوں کے ذریعہ تفریح کے طور پر رائج ہوئی۔ چار بیت کے کہنے والے بھی کم سواد لوگ ہوا کرتے تھے۔ طبقۂ اشرافیہ نے کبھی اس کو لائقِ توجہ نہیں گردانا اور ہمیشہ اس کی

محفلوں میں شرکت کرنے سے پرہیز کرتے تھے۔ یہ خالص عوامی شئے ہے۔اس کی تعلیم اور تفہیم و ترسیل بذریعہ تحریر کبھی نہیں ہوئی بلکہ یہ روایت سینہ بہ سینہ، نسل در نسل منتقل ہوتی رہی۔اس لیے چار بیت میں عوامی طرز احساس اور انداز زندگی کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔اس کی سادگی اور بے ساختگی بلکہ بعض اوقات پھکڑ پن نچلے طبقے کے سامعین کے لیے بطور خاص پسندیدگی کا سامان مہیّا کرتا رہا ہے۔ چار بیت کے ایسے جلسوں میں جن میں دو پارٹیوں کا مقابلہ ہوتا تھا، دونوں پارٹیاں روبرو ہوکر باہم اطراف کا جواب دینے اور ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش کرتی تھیں۔کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا تھا کہ دونوں پارٹیوں کے شاعر اسٹیج پر موجود رہتے اور ایک دوسرے کے جواب میں فی البدیہہ بند لکھ کر دیتے۔ یہاں تک کہ وہ آداب واخلاق کے حدود سے بھی تجاوز کر جاتے تھے۔اس طرح یہ مقابلہ مخصوص سامعین کے لیے خاصے کی چیز ہو جاتا تھا۔البتہ کچھ عرصہ گزر جانے کے بعد چار بیت کے موضوعات میں تبدیلیاں واقع ہوئیں اور اخلاقی اعتبار سے اس کی سطح بھی نسبتاً بلند ہوگئی، نتیجتاً بعض مشاہیر شعرا بھی گانے والوں کو چار بیت لکھ کر دینے لگے لیکن ایسے مواقع پر وہ اپنے نام مخفی رکھتے تھے یا تخلص بدل لیا کرتے تھے۔جس کا سبب وہی تھا کہ چار بیت کو عوامی چیز سمجھا جاتا تھا اور اس میں ایسے جذبات کا برملا اظہار ہوتا تھا جن کے بیان کو شرفا میں معیوب سمجھا جاتا ہے۔ جیسا کہ عرض کیا ہے رفتہ رفتہ موضوعات میں وسعت اور تبدیلی آئی نیز چوپالوں اور عام مقامات کے بجائے شرفا کے دیوان خانوں، بڑے بڑے اداروں اور آڈیٹوریموں میں چار بیت کے جلسوں کا انعقاد ہونے لگا۔ روہیل کھنڈ کے شہروں کی ادبی محفلوں، عابد رضا بیدار کی ڈائرکٹری کے زمانے میں ''خدا بخش لائبریری، پٹنہ'' کے جلسوں، ''آل انڈیا ریڈیو، رامپور'' کے اردو نشریوں، ثقافتی پروگراموں، ''دہلی اردو اکیڈمی'' کے ادبی وثقافتی فیسٹیول میں چار بیت سرائی کا انعقاد اور عوام کے ساتھ ادبی شخصیات کی شرکت اسی سلسلہ کی کڑیاں ہیں۔

چار بیت کی ہیئتوں کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ابتدا میں اس کے بند رباعی سے مشابہ ہوتے تھے، جن میں ایک ہی بحر کے چار ہم قافیہ اور ہم ردیف مصرعے ہوا کرتے تھے اور عام طور پر مکمل چار بیت چار بندوں پر مشتمل ہوتی تھی۔ اردو شعرا نے اس وقت مسمط اور مستزاد کی مختلف شکلوں کا بھی استعمال کیا ہے لیکن مسدس اور مخمس کے مقابلے میں مربع کی ہیئت کثرت سے

استعمال ہوئی ہے۔ اس کے شروع میں ایک مصرعے یا ایک مطلعے کا اضافہ کر دیا جاتا تھا جس کو چار بیت پڑھنے والوں کی اصطلاح میں ''سِرا'' کہا جاتا ہے مثلاً مستزاد کا استعمال دیکھیے۔ اس بند میں ''سرا'' ایک مصرعے کا ہے اور مستزاد مصرعے کا ہم قافیہ ہے نیز بند کا تیسرا مصرعہ ''سرے'' کے پہلے ٹکرے کا ہم قافیہ ہے اور چوتھا مصرعہ ''سرے'' کا ہم قافیہ ہے:

ہر گھڑی ہر لحظہ یار، سینے سے بہم رہے　　دل پہ نہ کچھ غم رہے

دو بدو اس یار سے اپنی ملاقات ہو　　اور نہ کوئی ساتھ ہو
سیر گلستاں کی ہو موسم برسات ہو　　ہاتھ میں بھی ہاتھ ہو
چلتی ہو پُروا ہوا پڑتی ہو ہلکی پھوار　　ہر گھڑی ہر لحظہ یار
آبِ رواں ہو کبھی اور کبھی تھم رہے　　دل پہ نہ کچھ غم رہے

ایک دیگر مثال دیکھیے۔ یہ چار بیت کی مقبول ترین ہئیت میں ہے۔ اس میں ''سرے'' کے طور پر مطلعے کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہ بند نعتیہ چار بیت سے لیا گیا ہے:

جھولا کرتے تھے جب مصطفیٰ جھولنا
شوق سے دیکھتا تھا خدا جھولنا

حوریں خوشیاں مناتی تھیں جنت میں جا　　ڈھیر کرتی تھیں پھولوں کا جنت میں لا
کلیاں چن چن کے دیتی تھیں بستر بچھا　　غنچے کھل کھل کے پڑھتے تھے صلے علیٰ
پھر وہ دیتی تھیں کیسا سجا جھولنا

محولہ بالا بند کی زبان اور اسلوب چار بیت کے ابتدائی رنگ کی غمازی کرتا ہے لیکن آج کل جس ہئیت کا چلن عام ہے اس میں ''سرے'' کے طور پر اوّلاً مطلع ہوتا ہے۔ اس کے بعد بند میں چار مصرعوں کے بجائے تین مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور چوتھا مصرع مطلع کا ہم قافیہ ہوتا جس کو ٹیپ کا مصرع کہتے ہیں۔ یہاں مثالیں نسبتاً نئے شعرا کے یہاں سے لی گئی ہیں۔ یہ بند ملاحظہ کیجیے:

آپ بھرتے تھے مرا دم وہ زمانہ اور تھا
ذکر تھا میرا ہی پیہم وہ زمانہ اور تھا
چار دن کی چاندنی پر ناز تھا اے مہہ جبیں

قول پر ہرگز بزرگوں کے نہ تھا تم کو یقیں
ٹھوکریں کھاتے پھرو اب پوچھتا کوئی نہیں
چاہتا تھا تم کو عالم وہ زمانہ اور تھا

ایک اور انداز ملاحظہ کیجیے جس میں مطلع اور ٹیپ کے مصرعے میں قافیے کو دہرایا گیا ہے:

ہر شخص ہی جلوے کا سوالی ہے سوالی
کیا حسنِ رخِ یار مثالی ہے مثالی
چہرے کو مرے خواب کی تعبیر ہی لکھ دے
زلفوں کو مرے پاؤں کی زنجیر ہی لکھ دے
قسمت میں مری زہر کا ایک تیر ہی لکھ دے
آنکھوں میں تری شکل بسالی ہے بسالی

آئندہ بند میں شاعر نے ہیئت میں ایک اور ندرت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ عام طور پر مطلع اور ٹیپ کا مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے اور بند کے تین مصرعے ایک الگ نظامِ قافیہ کے تحت استعمال ہوتے ہیں لیکن مذکورہ بند میں مطلع، ٹیپ کے مصرعے اور بند کے تینوں مصرعوں کو ہم قافیہ بنا کر ایک مخصوص فضا پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو یقیناً چار بیت کی ہیئت کے عام رواج کے خلاف ہے مگر ایک دلچسپ اور مختلف صورت ضرور ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

ایسے عاشق بھی ہیں دلدار ترے کوچے میں
جان دینے کو ہیں تیار ترے کوچے میں
گرم ہے عشق کا بازار ترے کوچے میں
مر نہ جائیں کہیں دو چار ترے کوچے میں
یوں ہی آتے رہے اغیار ترے کوچے میں
ایک دن گھومے گی تلوار ترے کوچے میں

چار بیت کی ہیئتوں کی طرح اس کے مضامین میں بھی خاص تنوع پایا جاتا ہے، جیسا کہ عرض کر چکا ہوں کہ حمدیہ، نعتیہ اور منقبتیہ مضامین کے ساتھ ساتھ شہدائے کربلا کے مرثیے اور شخصی

مرثیے بھی کہے جاتے رہے ہیں۔اخلاقی، معاشرتی، تاریخی، سیاسی اور قومی و وطنی موضوعات پر بھی چار بیتیں کہی گئی ہیں لیکن اس صنف کے شعرا کا غالب رجحان عشقیہ جذبات و احساسات کی رنگارنگ کیفیات نیز ان کے متعلقات کا اظہار رہا ہے اور ان کے اجزا میں سراپا، معاملاتِ حسن و عشق، شکوہ و شکایت، بیوفائی، رقابت، ہجر و وصل اور تفاخر و بذلہ سنجی وغیرہ نے لطف کو دوبالا کر دیا ہے۔کہا جا سکتا ہے کہ چار بیت کے موضوعات کا دائرہ خاصا وسیع ہے۔اس میں کلاسیکی شاعری کی بیشتر اصناف کے موضوعات و مضامین شاملِ اظہار رہے ہیں۔

چار بیت کے فن، روایت اور صورتِ حال پر متعدد اصحابِ قلم نے اظہارِ خیال کیا ہے اور اس کے بیشتر گوشوں کو منور کیا ہے۔ایک بات لیکن خاص طور پر دیکھنے میں آتی ہے کہ بیشتر حضرات نے اپنے اپنے علاقوں اور قرب و جوار کے چار بیت کے جلسوں، پارٹیوں اور شعرا کے ذکر کو فوقیت دی ہے۔شبیر علی خاں شکیب، نثار احمد فاروقی اور شکیل جہانگیری کے یہاں رامپور اور اس کے اطراف کے اکھاڑوں، چار بیت خوانوں اور شعرا مثلاً شاد عارفی، حافظ رامپوری، صبر تسلیمی، اصغر علی خاں، مولانا نجف خاں، نواب رضا علی خاں کا خصوصیت سے ذکر کیا ہے۔ڈاکٹر ابوالفیض عثمانی نے ٹونک اور بھوپال کے نوابین کے حوالے سے دونوں مقامات پر چار بیت کی صنف کے فروغ، اس کے جلسوں کی گہما گہمی اور متعدد شعرا مثلاً اختر شیرانی، بسمل سعیدی، عرشی اجمیری، صولت ٹونکی، افق اجمیری، امیر ٹونکی، ساحل ٹونکی، صائب ٹونکی، عاجز ٹونکی اور جام ٹونکی وغیرہ کے اسمائے گرامی شمار کرائے ہیں۔امروہہ، بچھراؤں اور چاند پور کے چار بیت کے جلسوں اور وہاں کے شعرا مثلاً چودھری احسن خاں احسان، مولوی شرف الدین علم، مولوی بدیع الزماں، رئیس نیازی، سعادت حسین قمر، مولوی راشد علی جماعتی، احتشام بچھرایونی اور دیگر کئی شعرا کا ذکر چار بیت سے متعلق مضامین میں یکسر نظر نہیں آتا۔

یہاں اس حقیقت کا اظہار بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ یہ خوبصورت عوامی صنف شاعری اور اس کے اظہار کی مختلف شکلیں ادبی محفلوں کی سرپرستی کرنے والوں اور شعرا کی عدم توجہی کے سبب مائل بہ زوال ہیں۔دوسری اہم اور بڑی وجہ ہماری نئی نسل کی زبان و ادب اور اس کے اجتماعات میں کم ہوتی ہوئی توجہ بھی ہے۔بقول نثار احمد فاروقی ''اِس زمانے میں موسیقی کے پروگرام اتنے

رنگارنگ ہوگئے ہیں کہ نئی نسل اپنی قدیم روایات سے بےخبر اور بے پروا ہوتی جارہی ہے۔اب اس کلاسیکی فن سے وہی لطف اندوز ہوسکتا ہے جسے قدیم ثقافتی سرمایے سے کچھ تعلق ہو اور چار بیت میں جو عسکری رنگ ہے اس کی قدر کرنا جانتا ہو۔'' (''گویا دبستاں کھل گیا''، مرتبہ ثاقب عمران، ص۔103)

ہمارے لیے یہ لمحۂ فکریہ ضرور ہے کہ کلاسیکی شعری روایات ہوں، کلاسیکی موسیقی ہو یا حکائی اظہار کی بعض دوسری صورتیں ہوں، ہماری نئی نسل سبھی سے بےگانہ ہوتی جارہی ہے۔اس کو یہ معلوم ہی نہیں ہے کہ ہماری تہذیبی زندگی کے مذکورہ مظاہر محض تفریح کے ذرائع نہیں ہیں بلکہ وہ تطہیر نفس کا سامان بھی بہم پہنچاتے ہیں۔

ماخذ:

1۔ اردو کی عوامی روایت (چہار بیت کے حوالے سے)، شکیل جہانگیری، فائن آفسیٹ ورکس، اردو بازار، دہلی، 1999۔

2۔ اردو میں لوک ادب، مرتبہ پروفیسر قمر رئیس، کتابی دنیا، دہلی، 2003

3۔ محفلِ چار بیت، مرتبہ ڈاکٹر کپل تواری، مدھیہ پردیش لوک کلا پریشد، بھوپال، 2003 (ہندی)

4۔ گویا دبستاں کھل گیا، مرتبہ ثاقب عمران، زیر طبع

پروفیسر شہپر رسول، صدر شعبۂ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ہیں۔

مولا بخش

'ٹیڑھی لکیر' کا بیانیہ: بالیکا لیلا کا مظہر

عصمت چغتائی نے 1935ء اور 1955ء کے درمیان اپنا اہم ادبی کارنامہ پیش کیا۔ اس عہد کے سبھی فکشن نگاروں نے فرانسیسی اور روسی حقیقت پسند فکشن نگاروں سے استفادہ کیا اور بڑی حد تک موعظتی ادب (Didactic Literature) تخلیق کیا۔ اپنے فکشن میں سب سے زیادہ مزدور اس کے بعد متوسط طبقے اور رہا سوال طبقۂ اشرافیہ کی زندگی کا تو انہیں اپنا موضوع بطور موتیف بنایا۔ 1950ء کے زمانوں کے فکشن نگاروں نے سادہ بیانیہ پر زور دیا اور واحد غائب راوی اور بہت کم واحد متکلم کا بیانیہ استعمال کیا۔ اس کے بعد عصمت نے اپنے فکشن میں زیادہ سے زیادہ مسلمان متوسط طبقے کی عورتوں کو پیش کیا۔ غصہ، نعرہ اور جوش کے بجائے انھوں نے اپنی کہانیوں اور ناولوں میں اپنے معاصرین کے برعکس پر مزاح بیانیہ، عام گھریلو زبان اور بیگماتی زبان کو بطور فنی ضرورت استعمال کے ذریعے خلق کیا۔ ان کا دوسرا ناول ''ٹیڑھی لکیر'' نیم سوانحی ناول ہے، جو ایک عورت کے بچپن تا عنفوان شباب کے ارتقا کو اس کے انوکھے تجربے کے ساتھ (Homely Narration) پر مبنی بیانیہ کے ذریعے سامنے لاتا ہے۔ مذکورہ بیانیے میں کہاوتوں، بیگماتی محاوروں اور روزمرہ کے استعمال کے ساتھ طنز و مزاح کی چھینٹوں اور بگھار کے ذریعے وہ سماجی، ثقافتی تناقضات اور جنسی نفسیات کو سامنے لاتی ہیں، جو ایک عورت کے شعور کے ارتقا کو اپنے تمام تر کوائف کے ساتھ دکھاتا ہے۔ جہاں یہ پتہ چلتا ہے کہ روایتی گھرانوں کی سختیوں کی وجہ سے ایک لڑکی کیسے اور کیونکر باغی ہو جاتی ہے یا ہو سکتی ہے۔ اور یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ ایک عورت ہی عورت پر کیونکر ظلم کرتی ہے۔ اس بہانے دقیانوسی رسوم و روایتوں کا بیانیہ بھی سامنے آتا

ہے، جو کسی قدر انسانوں کے پاؤں میں بیڑی ڈالے ہوئے ہیں۔

ابتدا تا اخیر اس ناول کا واحد غائب راوی واقعات کے تانے بانے کے ذریعہ شمن کو ایک خود مرتکز (Self Assertive، Self centered) خود اذعامی اور Make belief کے کھیل میں مصروف کردار کے بطور ہمارے سامنے لاتا ہے۔ وہ جیسے جیسے جوان ہوتی ہے عشق اور جنس کے نت نئے روپ اس کی زندگی کا حصہ بنتے ہیں۔ وہ احساس کمتری اور احساس برتری دونوں کا ملغوبہ بن جاتی ہے اور یہی وہ نفسیاتی کجیاں ہیں جو قاری کو اسے غور سے یا حیرت کی آنکھوں سے دیکھنے یا اسے کئی حوالوں سے غور وفکر کا مظہر بنا دیتی ہیں۔ واحد غائب روایہ کو شمن کی ظاہر سے زیادہ اس کے باطن کی ٹوٹ پھوٹ کی عکاسی مرغوب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کا حد درجہ داخلی بیانیہ ہمیں فنتیا سی معلوم ہوتا ہے۔ یعنی یہ ناول نفسیاتی بیانیہ پر استوار کیا گیا ہے لیکن ہمیں اس کا احساس نہیں ہوتا اور بڑی سادگی سے شمن کی زندگی کے اوراق حیرتوں اور تجسس کے ساتھ ہم الٹتے چلے جاتے ہیں۔ ٹیلر سے عشق اور شادی اور پھر دونوں کی ازدواجی زندگی میں دو قوموں کا نفاق کس طرح زہر گھولتا ہے یہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے اسے اپنے حاکم کی قوم سے ہونے کا تصور کر کے اور خود کو اس کی بیوی کے روپ میں ہندوستان کی تذلیل سمجھنے جیسے سارے شدائد اس وقت ختم ہو جاتے ہیں جب وہ 'ماں' بننے کے احساس سے دوچار ہوتی ہے۔ صفیہ نے صحیح لکھا ہے:

> ''پندار تحقیق اس کا فطری حق ہے۔ وہ خاندان عزیز و اقارب، والدین، دوست، اسکول، کالج، پرنسپل، ملازمت، ازدواجی زندگی غرض کہ ہر اہم اور قیمتی چیز سے بغاوت کرنے کے بعد بھی آج خود سے باغی نہیں ہے۔ اپنے فطری مقدس مقصد حیات سے باغی نہیں ہے اس کے سینے میں ماں کی طبیعت کا گداز ہے اور اس کے دماغ میں تخلیق کی ترنگ ہے۔ آج اس نے وہ فتح حاصل کی ہے جو اس کے لیے انوکھی ہے مگر جس کے لیے شاید اس نے آج تک ٹیڑھے میڑھے راستے پر دوڑ کر اژدہے کے رینگنے کے نشان کی طرح ایک لہریے والی لکیر طے کی تھی۔''[1]

آپ اگر دھیان سے پڑھیں تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ناول تاریخ بننا نہیں چاہتا بلکہ خود

نوشت کی اُور زیادہ جھکتا نظر آتا ہے۔ ناول کو ساختیانے کا ہنر بھی خوب ہے یعنی ناول کو تین منزلوں یا ادوار میں بانٹا ہے اور ہر دور میں عصمت کے زمانے کی عورتوں کا متوسط طبقہ اور طبقہ اشرافیہ کی عورتیں اور مرد سامنے آتے ہیں۔ ناول کا پہلا دور 'گھر' کی گہما گہمی کو سامنے لاتا ہے، پورا خاندان گھر میں اپنے حرکت وعمل کے ساتھ نظر آتا ہے لیکن بجائے مرد سوسائٹی کے یہاں معاشرہ اناث کی آوازیں زیادہ ابھرتی نظر آتی ہیں۔ شمشاد کا سب سے مضبوط رشتہ عورتوں سے ہی قائم ہوتا ہے، جیسے منجھو آپا بعد میں چیتن یعنی وہ مسٹر لیس جو اسے پڑھاتی ہے اور ایلما وغیرہ، انہیں کے درمیان سے اس کے اندر ایک باغی عورت برآمد ہوتی ہے، جس کی نفسیاتی گرہ کشائی بڑی خوبصورتی سے کی گئی ہے۔ ماں کا پیار نہیں ملنے کی وجہ سے وہ ان عورتوں یا بالیکاؤں میں اپنی ماں تلاش کرتی ہے، لیکن وہ ہیں کہ اپنی اپنی دنیاؤں میں کھو جاتی ہیں۔ جیسے منجھو کی شادی ہو جاتی ہے چیتن کو اسکول سے نکال دیا جاتا ہے اور اس طرح شمن اکیلی ہو جاتی ہے۔ رہا سوال اس کی بھتیجی نوری کا تو وہ تو اس کا جیسے ہر معاملے میں رقیب بن کر ابھرتی ہے۔ یہ نوری یعنی شمن کی بڑی بہن کی بیٹی ہے، جو شمن کے اندر احساس کمتری، غم وغصہ اور حد درجہ خود کو نظر انداز شے سمجھنے کی سب سے بڑی وجہ بنتی ہے۔ شمن کے اندر جنسی تجسس پیدا کرنے میں اس کی امّا اور محلے کے ایک مولوی کا بڑا رول ہے۔ نوری اور شمن جب انہیں قابل اعتراض حالت میں دیکھتے ہیں تو ان کے اندر ایک ہیجان سا پیدا ہوتا ہے جیسے وہ منجھو جسے شمن اپنی ماں ہی سمجھتی ہے، اس کا اپنے دولہا کے ساتھ گھر میں بند ہو جانا اور اس گھڑی اسے تنہا چھوڑ دینے کا واقعہ بھی شمن کے اندر ایک خاص طرح کی سائیکی پیدا کرنے میں اہم رول ادا کرتا نظر آتا ہے۔ اس پہلے دوسرے اور تیسرے دور کے مطالعے کے بعد یہ سمجھ میں آتا ہے کہ بچپن تا عنفوان شباب کے دوران ہونے والے بعض حادثے کیونکر پوری زندگی میں ہیجان برپا کرتے ہیں اور انسان اسے بھول نہیں پاتا۔

دوسرا دور شمشاد کے عنفوان شباب کا ہے اور ان تجربات پر مبنی ہے جو اسے کالج میں حاصل ہوتے ہیں۔ یہاں اسے مخلوط جنس پر مبنی سوسائٹی ملتی ہے، جہاں لڑکے اور لڑکیاں ایک ساتھ ہیں۔ یہاں اسے نسلی امتیازات کا بھی علم ہوتا ہے۔ اسے ایک ہندو فیملی سے دوستی ہوتی ہے یہیں پر اسے سیاسی شعور بھی حاصل ہوتا ہے اور آزادی کی لڑائی میں مضبوطی سے شرکت کا جوش بھی پیدا ہوتا ہے۔

رشید سے عشق ہونے کے بعد اسے مخالف جنس کا تجربہ اور محبت میں دل ٹوٹنے کا تجربہ بھی ہوتا ہے۔

تیسرے دور میں بحیثیت ایک ہیڈ مسٹریس وہ کالونیل جبر کو محسوس کرتی ہے۔ آزادی کی جنگ میں شرکت کے دوران وہ ایک آئرش سے شادی کر لیتی ہے اور فرقہ وارانہ افتراقات کے شدائد سے دوچار ہوتی ہے۔

اس ناول کا خاتمہ بہت مبہم انداز میں ہوا ہے۔ شمشاد کا شوہر ایک خطرناک مہم پر روانہ ہوتا ہے اور ادھر پتہ چلتا ہے کہ وہ حاملہ ہے۔

آیئے پہلے فن پارے کے عنوان پر ایک نگاہ ڈالیں کہ یہی وہ متن کا مرکز یا سرا ہے جو بیانیہ جہات کی تشکیل کا محرک نہ کہ مصنف کے لیے بنتا ہے بلکہ قاری کے لیے بھی مصنف کے اس Proposition کو Disposition Value میں مبدل کرنے کا سیاق بنتا ہے۔

ناول یا افسانے یا مضمون کا عنوان متن کا وہ معنیاتی مرکز ہوتا ہے، جو متن کی بافت میں تحلیل ہو کر قاری کے لیے معنی کا ایک کھلا سیاق فراہم کرتا ہے اس لیے بیانیہ تسلسل میں کئی ایک یا کچھ مقامات پر یہ عنوان بیانیہ میں ایک موتیف بن کر قاری کے سامنے اس لیے آتا ہے کہ یہ قاری پر منحصر ہے کہ وہ ناول نگار یا افسانہ نگار کے دیئے گئے سیاق یعنی عنوان سے کس نوع کا رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے۔ کبھی کبھی عنوان ناول یا افسانے کا ایک طویل استعاراتی کوڈ بن جاتا ہے، جسے آسانی سے ڈی کوڈ نہیں کیا جا سکتا۔

اس ذیل میں ٹیڑھی لکیر پر کچھ نقادوں نے یوں غور کیا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

> (1) ''ناول کا سرورق جس آرٹسٹ نے بنایا ہے، اس نے ناول کے موضوع کی رعایت سے ایک سانپ کی تصویر بنائی ہے، جو جنس کی علامت ہے۔ جنس ہمارے سماج کا سب سے پیچیدہ مسئلہ یا سب سے ٹیڑھی لکیر ہے، ہندوستانی معاشرت میں اخلاقی پابندیوں اور جنسی شعور کے مناسب نشوونما پانے کی وجہ سے متوسط طبقے کی ایک ذہین اور ہونہار لڑکی جس طرح نفسیاتی الجھن کا شکار ہوتی ہے اور اس کا اثر زندگی کے تمام شعبوں میں جس جس نوعیت سے پڑتا ہے اس کی جتنی کامیاب عکاسی عصمت نے کی ہے، اس کی مثال مشکل سے مل سکتی ہے۔''3

(2)جگدیش چندر ودھاون ناول کے عنوان کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''اس ناول کے عنوان ''ٹیڑھی لکیر'' کے تعلق سے ان عناصر کی نشاندہی کرنا ضروری ہے، جنھوں نے اس کی مرکزی کردار شمن میں ٹیڑھا پن پیدا کر دیا۔ بالعموم انسان کی شخصیت اپنے حالات اور ماحول کی زائیدہ ہوتی ہے۔ اور وہی اس کے کردار کی تشکیل وتعمیر کرتے ہیں اور اسے ایک مخصوص سانچے میں ڈھال دیتے ہیں، جو آہستہ آہستہ پختہ ہو کر بے لچک اور نا قابل تغیر ہو جاتا ہے۔ بچپن ہی سے شمن اپنے والدین کی محبت وشفقت سے محروم رہی، جس نے اس کے دل ودماغ میں محبت کے لیے دائمی تشنگی کا احساس پیدا کر دیا اور وہ تمام عمر محبت کے لیے ترستی، بھٹکتی رہی۔ اس بارے میں ناول کا انتساب بڑا معنی خیز اور فکر انگیز ہے۔..... یہ عصمت کا اپنے والدین پر بڑا تیکھا اور گہرا طنز ہے، جنھوں نے انھیں پدرانہ اور مادرانہ محبت سے محروم رکھا اور جن کے ہوتے ہوئے بھی اس نے اپنے آپ کو یتیم محسوس کیا۔ اس صورت حال کا شمن کے کردار میں 'ٹیڑھا پن' پیدا کر دینا اغلب تھا۔''4

(3) کرشن پرشاد کول نے لکھا ہے:

''خود ناول کا نام ٹیڑھی لکیر اگر آپ اس فقرے کی تفسیر کر سکتے ہیں اور ٹیڑھی لکیر کے معنی آپ کی سمجھ میں آتے ہیں تو یہ ناول آپ کے لیے عبرت انگیز ہے ورنہ دفتر بے معنی وولا طائل۔''5

اب ذرا ناول سے منتخبہ کچھ اقتباسات میں عنوان ٹیڑھی لکیر سے متعلق ناول نگار کے اشارے کنایے پر ایک نگاہ ڈالتے چلیں۔ آیئے اب ناول کے متن میں جہاں جہاں عنوان ٹیڑھی لکیر کا استعمال ہوا ہے اور عصمت نے اسے کن کن سیاق میں پیش کیا ہے اس پر ایک نگاہ ڈالیں:

(1)''پھر یہ مرد عورت کو کمزور کیوں کہتے ہیں۔ شاید اس طرح خود ان کی کمزوری آڑ میں چھپ جاتی ہے۔ ظالم کبھی پکار پکار اپنے ظلم کا ڈھنڈورا نہیں پیٹا، بزدل ہی شیر کی طرح گرم کر دل کی بھڑاس نکالتے ہیں۔ مگر عورت؟ عورت

اس حاکم کی طرح ہے جو ''پرجا کا چاکر'' بن کر انہیں الو بناتی ہے۔ اس کی چالیں کس قدر خطرناک اور پراسرار ہیں بجائے شرمندگی کے اسے اپنی نسوانیت ایک بلند چیز نظر آنے لگی۔

مراثنیں گا رہی تھیں۔ ان کی آواز میں رقت تھی!

ہم تو بابل تورے کھونٹے کی گیاں

جدھر ہانکو ہنک جائیں!

''کیا کہنے ہیں اس معصومیت کے گویا یہ گائیں بیلوں سے زیادہ بھولی ہوتی ہیں۔'' شمن نے پاس بیٹھی ہوئی ایک لڑکی سے کہا۔

''اور کیا بہن گائے بیچاری تو ہوتی ہی سیدھی ہے۔

کیا گائے سینگ نہیں مارتی۔ ویسے بیل بیچارا زندگی میں زیادہ الو بنتا ہے۔ یہ کولہو کا بیل غریب کس کے سینے میں سینگ مارنے جاتا ہے۔ ہل کے بیل کو کب فرصت ملتی ہے کہ لوگوں سے مذاق کرنے جائے، لیکن یہ گائے! سوائے گھاس چبانے اور دودھ دینے کے اور کیا کام کرتی ہیں؟ ان کی بلا سے دودھ بچھڑنے نے نہ پیا آدمی نے کھیر بنا کر کھالی۔ نہ ہاتھ ہلانے کی ضرورت نہ پیر اور پھر بھی انسان گائے کی پوجا کرتا ہے اور بیل کو پوچھتا بھی نہیں۔

اس کا اور بھی جی جل گیا۔ مراثیں بیچارے دولھا کا مذاق اڑ رہی تھیں۔ جی چاہا جا کر ان کا منہ مسل دے۔ کمبختو! بیلوں میں جان ہے۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:212-211)

(2) ''موسم بدلنے لگا۔ شمن کے جی پر خفقان سا اٹھنے لگا۔ یہ الجھی الجھی فضا جس نے دم گھوٹ رکھا تھا کچھ اور بھی غلیظ ہوتی جا رہی تھی۔ جی بری طرح گھبراتا۔ غصہ آتا کس پر؟ یہ اسے نہ معلوم تھا۔ استانیوں کی سستی پریشانی میں بدل گئی تھی۔ کون جانے کیسی ہوا چلے کدھر سے چلے اور کس کس کو اڑا لے جائے بچپن بھاگم بھاگ شروع ہوگئی تھی۔ جنگ کوسوں دور تھی مگر خطرہ دلوں میں چھپا ہوا تھا۔

گھبرا کر اس نے پندرہ دن یک چھٹی لی اور کہیں دور جانے کا ارادہ کر لیا۔ کہاں؟ یہ اس نے اسٹیشن پہنچ کر بھی فیصلہ نہ کیا۔ سب سے پہلی ٹرین مدراس کلکتہ تھی۔ اس نے وہی پکڑ لی۔ کہاں جا رہی ہے؟ کس کے پاس؟ یہ اس نے سوچنے کی ضرورت ہی نہ محسوس کی۔ کیا ضرورت تھی کسی منزل کی، جب جانا ہی ٹھہرا تو پھر کیا حاجت ہے کسی مقررہ لکیر پر چلنے کی اس کے پاس تیسرے درجے کا ٹکٹ تھا۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:256-255)

(3) ''ہاتھ پیر آرام سے غنودگی میں ڈوب گئے۔ مگر دماغ سوتے میں بھی سہمی ہوئی سکیاں بھرتا رہا..... دور اپنے پیچھے اس نے گھوم کر دیکھا وہ لمبی چوڑی سڑک جس پر معلوم ہوتا تھا کسی اژدھے کے گھسٹنے کے لہریئے کھنچے ہوئے ہیں.....اس کے پیچھے دوڑتی چلی آ رہی تھی۔ دہشت زدہ ہو کر اس نے چاہا لوٹ پڑے اور اس بھیانک نشان کو مٹا کر صاف ستھری سیدھی لکیر کھینچ دے.....مگر یہ خم تو فولاد کے تار کی طرح ضدی ہو چکے تھے، ایک ہی چوٹ میں چٹخ جائیں گے! منہ پھیر کر اس نے ٹیڑھے میڑھے راستوں پر دوڑنا شروع کیا، اور ناک کی سیدھ میں آنکھیں بند کیے بھاگتی چلی گئی۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:339)

عنوان پر چند توضیحات آپ نے ملاحظہ فرمائیں۔ اور ناول نگار عصمت کے ناول سے اقتباسات بھی ملاحظہ فرمایا آپ نے بھی محسوس کیا ہوگا کہ نقادوں کی مذکورہ بالا توضیحات میں سرسری پن ہے اور فوری معنی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے البتہ خلیل الرحمٰن اعظمی کی توضیح قابل غور ضرور ہے۔ دراصل ٹیڑھی لکیر تخلیق کا ایک عجیب اساطیری سیاق رکھتا ہے، جہاں ایک مرد پہلی بار عورت کو اپنے بائیں پسلی سے جنم دیتا ہے۔ لوگ جب دنیا کے سب سے جدید پیغمبر ﷺ سے عورت کی فطرت سے متعلق باتیں کرتے ہیں تو آپؐ انہیں سمجھاتے ہیں کہ عورت کی سرشت میں ٹیڑھ ہے اسے سیدھا کرنے والے خود ٹوٹ جائیں گے۔ لوگوں نے اس کے معنی عورت پر طنز کے مراد لیے جبکہ

محمدؐ نے عورت کی صنف کا ایک ایسا تعارف پیش کیا تھا، جس کی رو سے عورت مرد کے مقابلے حد درجہ پر پیچ اور اپنی فطرت پر راسخ رہنے والی خدا کی بنائی ہوئی ایک پراسرار ذی روح ہے۔ عورت اپنی تخلیق کے بعد آج تک انسانوں کی تخلیق کا کام انجام دے رہی ہے۔ اب ذرا دیکھئے حد درجہ آزاد خیال، تنک مزاج، اکھڑ اور بد دماغ آزاد زندگی بسر کرنے والی شمن جو شادی بیاہ میں یقین نہیں رکھتی اس ٹیڑھی ذی روح کا انجام بھی اسی تخلیقی فشار پر ہوا ہے یعنی وہ آخر کار ماں بننے میں ہی فخر سمجھتی ہے۔ ماں بننا شمن کے لیے اتنا بڑا فخریہ لمحہ ثابت ہوتا ہے کہ اسے اپنے پیارے شوہر کے ہجر مسلسل یا ہجر دوام کی کلفتوں سے اسے آزاد کر دیتا ہے۔ اقتباس نمبر (1) میں شمن کا اس بات پر مصر ہونا کہ گائے سیدھی نہیں ہوتی دراصل اس جملے میں عورت کا لاشعور بولتا نظر آتا ہے۔

یہ کائنات جس کا دار و مدار افزائش نسل پر ہے اور جس کا محور عورت ہے تو یہاں کس نے کرشن لیلا اور بال لیلاؤں جیسے رواج کا آغاز کیا؟ یہ سوال ناول نگار عصمت چغتائی کے ذہن میں ٹیڑھی لکیر کی تخلیق کے دوران ضرور پیدا ہوا ہے اور اسی لیے انھوں نے شمن یعنی شمشاد جو ایک بالیکا ہے کا لیلا رچنے کے تخلیقی فریضے کو اپنے اس ناول کے متن کا محور بنایا ہے۔ یہیں پر تانیثی متن کا جواز بھی موجود ہے۔ صرف لڑکوں کی لیلا ہی اہم نہیں ہوتی بلکہ اس سے زیادہ گہرا اور قابل توجہ لیلا بالیکا لیلا ہوتی ہے، تبھی تو یہ لیلا جو میرے خیال میں تو پورے ناول کا موتف بنا ہے لیکن بعض ناقدوں کو یہ لیلا دس بارہ ابواب یا پندرہ ابواب میں ہی محسوس ہوئی ہے گویا ناول کی پہلی منزل انہیں زیادہ پسند آئی ہے اس کی وجہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ اس منزل میں بالیکا لیلا ایک مظلر بن کر ابھری ہے۔ کیونکہ یہاں (روایت) یعنی بال لیلا کی جگہ بالیکا لیلا (درایت) کا پہلو فن کارانہ طور پر سامنے آیا ہے۔ اس اعتبار سے صدیوں پرانی اساطیری رویوں کے پیش نظر دراصل صحیح لکھا ہے ڈاکٹر حیات افتخار نے کہ ''یہ ناول دراصل عورت کی تکمیل اور اس کے خالق بننے کی داستان ہے۔''6

دراصل یہ ناول ممتا کی اس ٹھنڈی پھوار کی تلاش میں لکھا گیا ہے جو کسی شمن جیسی بدنصیب کو نہیں ملی۔ جب اس کے عاشق افتخار کا سچ اس کا مکر اس کے سامنے آتا ہے اور جو خود کو ایک انقلابی گردانتا ہے اور شادی شدہ ہونے کے سچ کو چھپاتے ہوئے شمن کو فلرٹ کرتا ہے تو وہ ٹوٹ جاتی ہے اور اس کے دل سے کچھ اس طرح کی آواز بلند ہوتی ہے۔

''ماں..... ماں'' وہ خاموشی سے پکارنے لگی۔ اس کا جی چاہا چیخ چیخ کر ماں کو پکارے۔ اس ماں کو نہیں جو اس کے باپ کے گھر میں بیٹھی اس کی خواہشات کو تسکین پہنچایا کرتی تھی اور جس نے اسے جنم دے کر دوسرا جی پیٹ میں ڈال لیا تھا، پھر اسے فراموش کر دیا تھا۔ بلکہ وہ ماں جس کی پیار بھری گرم آغوش میں گول مول ہو کر وہ روح کی اس ٹھٹھرن کو دور کر سکے، جس کے نرم و نازک ہاتھ اس کی تھکی ہوئی کمر کو سہلائیں اور دہلتی ہوئی آنکھوں کو بھینچ کر ان آنسوؤں کو نکال دیں جو مئی جون کے بادلوں کی طرح اس کی کنپٹیوں میں پھنسے ہوئے تھے، گرم گرم لہو جیسے تھپیڑے کانوں کے پیچھے سے اٹھ کر انہیں جھلسا رہے تھے، پر برسنے نہیں دیتے تھے۔''7

آپ نے اس اقتباس کے بین السطور کو ضرور پڑھا ہوگا۔ یہ ناول نہیں ممتا کی گمشدگی کی وہ پکار ہے جو ملینیم عہد کا ایک نا قابل بیان مسئلہ بنتا چلا جا رہا ہے۔

بیانیہ کے مطالعے میں یہ دیکھنا ضرور ہوتا ہے کہ کہانی کی فطرت بطور تصور حیات اور بطور ایک ثقافتی عمل کیا ہے؟ ٹیڑھی لکیر ایک ناول ہے اور ناول میں جس نوع کی کہانی بیان کی گئی ہے اور اس میں جس نوع کے تصور حیات اور جس طرح کی ثقافتی جہت کو دوبارہ خلق کرنے کی فنی کاوش یا فکرمندی ظاہر کی گئی ہے یہ امور اس وقت منکشف ہوں گے جب ہم اس کی بیانیہ ساختوں پر غور کریں گے۔

ہر بیانیہ میں ایک نقطۂ نظر کی فنی تشکیل کی جاتی ہے یا تناظر خلق کیا جاتا ہے۔ یہ نقطۂ نظر یا تناظر دو طرح سے خلق کیا جاتا ہے اول خارجی تناظر کہ جہاں کرداروں کا ظاہری رنگ روپ اور عمل کیا ہے، کردار کیا کہتے ہیں یا کرتے ہیں کا ایک سلسلہ ہوتا ہے، جسے قاری غور سے پڑھتے ہوئے دیکھتا اور سنتا ہے۔ دوئم طریق کار کرداروں کی سوچ کو زبان دینا اور ان کے احساسات کی پیش کش ہے، جو اپنے قاری کو بھی سوچنے اور سمجھنے نیز غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں۔ اس وجہ سے زندگی کی سامنے کی حقیقت بالکل منقلب ہو کر کسی ناول یا افسانے یا دیگر بیانیہ ہیئت میں سامنے آتی ہے۔ بیانیہ نقطۂ نظر یا تھیم کی تشکیل میں بیان کنندہ کا بڑا رول ہوتا ہے یعنی کہانی کون کہہ رہا ہے

سب جانتے ہیں کہ ناول جیسے ٹیڑھی لکیر کی مصنفہ عصمت چغتائی ہی اس کے پس پردہ ہیں لیکن تقاضا ہوتا ہے کہ وہ پیچھے رہیں اور کہانی کسی ہمہ داں راوی سے بیان کروائیں یعنی جیسا کہ وہ واحد غائب راوی کے سہارے کہانی سناتی ہیں۔

یہاں پہلا سوال یہ قائم ہوتا ہے کہ سبھی جانتے ہیں کہ ٹیڑھی لکیر عصمت چغتائی کی سوانح کا ناولاتی اظہار ہے تو انھوں نے شمن کے ذریعہ یعنی واحد متکلم کے ذریعے کہانی بیان کیوں نہیں کی؟ اگر ایسا ہوتا تو قاری گھڑی گھڑی اصل سوانح اور ناولاتی بیانیہ کے مابین تقابل کرتا اور سب کچھ اسے مانوس بھی معلوم ہوتا۔ اس لیے ایک ذہین فکشن نگار ہونے کا ثبوت دیتے ہوئے عصمت چغتائی نے اس کہانی کے لیے واحد غائب راوی کا انتخاب کیا جسے پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ گو کہ یہ عصمت کی ہی زندگی کی کہانی ہے مگر یہ کہانی چھن کر، ایک ناقدانہ انداز نظر کے سہارے بے لاگ انداز میں بیان کی گئی ہے۔ لہٰذا قاری واقعیت اور معروضیت کا التباس محسوس کرتا ہے۔ تاہم یہ سوال بھی یہاں اہم ہے کہ واحد غائب راوی' راوی ہے یا راویہ۔ آیئے ناول سے منتخبہ دو اقتباس پڑھیں اور غور کریں کہ کہانی کا بیان کنندہ یا راوی مرد ہوسکتا ہے یا عورت یعنی واحد غائب راویہ ہے یا راوی:

''.....بڑی آپا کی چہیتی سہیلہ سلمہ کی شادی تھی اور وہ بیٹھی جھپا جھپ سروئی کریپ کے دوپٹہ پر لچکا ٹانک رہی تھی۔ اماں اتنے بچے جننے کے بعد بھی ننھی ہی بنی ہوئی تھیں۔ بیٹھی جھانوے سے ایڑیوں کی مردہ کھال گھس گھس کر اتار رہی تھیں کہ ایکا ایکی گھٹا جھوم کر گھر آئی اور وہ دہائی ڈالی کہ میم کو بلانے کا ارمان دل کا دل ہی میں رہا اور وہ آن دھمکی۔ دنیا میں آتے ہی بغیر گلے میں گھانٹی کئے ایسا دھاڑی کہ توبہ بھلی۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:3)

''.....بھلا وہ اب کہاں مل سکتی تھی۔ اسے وہ بوتل دیکھ کر ہی صدمہ کا دورہ پڑ جاتا، جس سے اسے دودھ پلانے کی کوشش کی گئی۔ بھلا کہاں وہ سانولی سلونی گدگدی انّا اور کہاں شیشے کی ذلیل بوتل۔ مگر پیٹ کی آگ نے اسے بس کچھ

برداشت کرنے پر مجبور کر دیا۔ منجھو بی نے جب اسے گود میں لے کر بوتل پلائی اور چند قطرے بھولے سے اس کے حلق میں اتر گئے تو وہ خاموش ہوگئی۔ پھر بھی ایک دم سے وہ بوتل چھوڑ کر جلدی سے منجھو سے چمٹ جاتی اور پلے کی طرح اس کے کپڑوں میں اپنی انّا کو ڈھونڈنے لگتی۔ منجھو گھبرا کر اسے دور سے لٹا دیتی اور بڑی آپا سے شکایت کرتی کہ وہ اس کے بے طرح گدگدیاں کرتی ہے۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:5)

دونوں اقتباس یعنی بیانیہ ٹکڑوں میں بیان کیے گئے تجربات مرد کے نہیں ہو سکتے مثلاً اقتباس بیانیہ، ان میں مستعمل لفظ جھپا جھپ اور دوپٹہ پر لچکا ٹانکنا۔ دوسرے اقتباس میں دودھ پلانے سے متعلق احساسات کا ذکر اور شمن جو بچی ہے، بوتل کے دودھ کو چھوڑ کر منجھو کے کپڑوں میں چلے کی طرح انّا کو ڈھونڈنے جیسے تجربے کا اظہار یا بیانیہ میں مستعمل یہ تجربہ مرد اگر بیان بھی کرے تو وہ اسے اس طرح بیان نہیں کر سکتا جس طرح یہاں نظر آتا ہے۔

آپ جب ناول پڑھیں گے اور غور کریں گے تو صاف پتہ چلے گا کہ یہاں راوی نہیں راویہ کا تاثر دیا گیا ہے۔ اب یہ امر مسلم ہے کہ واقعات واحد غائب راویہ نے بیان کیے ہیں لیکن پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مرکزی کردار شمن کا نقطۂ نظر ہی راویہ پر حاوی ہے۔ یہ طریق کار اس کردار کی گہری نفسیاتی ارتقا کی گرہ کشائی میں مددگار رہا ہے۔ شمن کی نجی سوچ پر بیانیہ مرکوز ہے۔ کرداروں کے ظاہری ساخت کے بیان پر توجہ نہیں دی گئی ہے، حتیٰ کہ وقت، مقام کے ساتھ ساتھ جنگ عظیم کا بیانیہ بھی غیر واضح کیوں ہے، اس مسئلے پر نقادوں نے غور نہیں کیا ہے۔

یاد رہے کہ بیانیہ کا رشتہ قدیمی بیانیہ یعنی اساطیر دیومالا اور کتھا کہانی سے لامحالہ ہوتا ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار شمن ہے اور اتنا ہی نہیں ناول کے بیانیے کا ارتکاز بھی اس کردار کی گرہ کشائی پر منحصر ہے لہٰذا یہ ناول کرداری ناول ہے۔ اس لیے شمن کی زندگی کو سنتے اور پڑھتے ہوئے قاری کا ذہن پرانے اساطیر کی طرف نہ جائے ایسا ممکن نہیں۔ اس کے ذہن میں لامحالہ کالی آئے گی، جس نے سوروں کا ستیاناس کر دیا تھا۔ شمن کا غصہ، توڑ پھوڑ اور اس کی غیر روایتی طرز زندگی کے روزن سے اساطیر ہی جھانکتی نظر آتی ہے۔

شمن کے مخصوص انداز، جینے کے طور کو قاری تک پہنچانے کے لیے اس بیانیہ میں کئی بیانیہ ترجیعات (Sequences) قائم کی گئی ہیں مثلاً شمن کی منجھو آپا، چیتن، سعادت، رسول فاطمہ، باالقیس، ایلما جیسی لڑکیوں اور خواتین کی زندگیوں کا مختصر بیانیہ اور شمن سے ان کے مثبت اور منفی رشتے وغیرہ ٹیڑھی لکیر کو ایک ناولاتی متن بناتے ہیں۔ یہ کہانی کے اندر کہانی یا Embeding کی مثال ہے۔ یہ سب کردار اپنی جگہ یادرہ جانے والے کردار ہیں لیکن شمن کو اس ناول میں اختیار کیے گئے بیانیہ نے شمن کو مرکزی حیثیت دے دی ہے۔ رولاں بارتھ کے مطابق بیانیے میں دو طرح کے کرداروں کے ذریعے جاذبیت پیدا کی جاتی ہے۔ اول یہ کہ براہ راست بیان کنندہ اپنے تبصرے کے ذریعے کردار خلق کرتا ہے اور دوسرا وہ جسے راہ راست طریقے سے یعنی حرکت وعمل اور مکالمے کے ذریعے کردار خلق کیا جاتا ہے۔ عصمت نے شمن کو بے راہ وراست طریقے کے ساتھ ساتھ بیان کنندہ کے تبصرے کے گھال میل سے متحرک زندہ جاوید کردار میں تبدیل کر دیا ہے۔ ناول میں چونکہ سوانح کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے یعنی کردار کے بچپن یا ادھیڑ عمری تک کے زمانے کے واقعات کا بیانیہ سامنے لایا گیا ہے اور راوی کے راست بیانیہ کے حصے کو زیادہ ملحوظ خاطر رکھا گیا ہے اور جہاں ضرورت ہوئی ہے وہاں بلیغ مکالماتی بیانیہ سے بھی کام لیا گیا اس لیے کہہ سکتے ہیں کہ اس ناول میں وقت کا جو اسکیم پیش کیا گیا ہے وہ روزمرہ کے قریب ہوتے ہوئے بھی ذرا ہٹ کر ہے یعنی اس ناول کا بیانیہ وقت کی اپنی سی ایک چادر پھیلاتا ہے یا یہ کہئے وقت کے فرش پر ایک چادر کی صورت میں بچھ جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شمن ہر صورتحال اور ہر زمان میں قاری پر اپنا تاثر چھوڑنے میں کامیاب نظر آتی ہے۔ شمن کا پہلے سے طے شدہ سماجی نشانات سے گریز، مذہبی احکامات سے روگردانی، رنگ ونسل کے بھید کو سمجھتے ہوئے بھی اس پر قائم نہ رہنے کی مثالیں اور مسلم ہوکر کسی ہندو سے شادی کا خیال اور آخر کار ایک انگریز سے شادی کر لینا نیز ابتداً ہم جنسیت کی طرف جھکاؤ، ہم عصر فلسفوں مثلاً ترقی پسندی وغیرہ پر طنز، مغرب سے منافرت نیز نوآبادیاتی جبر کے خلاف غم وغصہ جس بیانیہ اور وقت کی اسکیم کے ذریعے خلق کیا گیا ہے، سوال اہم یہ ہے کہ کیا اس ناول کی تخلیق کے 70 سال بعد کے اوقت کے فرش پر چادر کی طرح بچھا ہوا یہ بیانیہ آج بھی معنویت رکھتا ہے یا نہیں؟ ذہین قاری اس کا جواب ہاں ہی میں دے سکتا ہے۔

بار بار کی اصرار اور منتوں کے بعد ایک مسلم لڑکی جسے انگریزوں سے سخت نفرت ہے، جب ٹیلر سے شادی کا فیصلہ کرتی ہے تو قاری وقت کا احساس بیانیہ میں زیادہ کرتا ہے اس طرح رائے صاحب سے جو اس کے باپ جیسے ہیں، سے شمن کا اظہار عشق، یا رشید کا اچانک اسے ادھوری محبت کی داستان سنا کر بدیس چلے جانے کا بیانیہ جب ہمارے سامنے آتا ہے تو ان جیسے موقعوں پر ہمیں وقت کا احساس زیادہ ہوتا ہے اور اس طرح یہ بیانیہ زمان و مکان سے بالا ہو جاتا ہے اور قابل غور و فکر بن جاتا ہے۔

ڈکنس کے ناول Great Expectation (1861) میں بھی ڈکنس نے اپنے مرکزی کردار Pip کا بچپن سے لے کر جوانی تک کے تجربات بیان کیے گئے ہیں۔ یہ ناول واحد متکلم راوی میں ہے اور بقول ولادمیر پراپ اس راوی کے انتخاب کی وجہ سے یہ ناول مشخص ہو گیا ہے۔ اگر یہ ناول واحد غائب راوی میں بیان کیا گیا ہوتا تو ہم اس ناول کے ایک کردار Miss Harisham کے بارے میں کچھ اور زیادہ جان سکتے تھے اور ناول میں زیادہ غیر جانب دار اور کثیر الابعاد تناظر پیدا ہو سکتا تھا۔ ثابت یہ ہوا کہ راوی کے غیر محتاط انتخاب سے بیانیہ جانب دار ہو سکتا ہے۔ عصمت چغتائی کے ذہن میں یہ طریق کار تھا کہ وہ مغربی ناولوں سے اچھی طرح واقف تھیں۔ فکشن کی جدید تفہیم میں خالص بیانیہ اور مکالماتی بیانیہ کے فرق پر نگاہ رکھی جاتی ہے۔ مثلاً اگر مکالماتی انداز میں لکھا جائے کہ:

اس نے کہا: ''میں گھر جا رہا ہوں'' اور خالص بیانیہ اپنایا جائے اور لکھا جائے ''اس نے کہا کہ وہ گھر جائے گا'' تو دونوں نوع کے بیانیہ میں کیا فرق ہوگا؟ فرق یہ ہوگا کہ خالص بیانیہ کہ اس نے کہا کہ وہ گھر جائے گا، میں کردار کی گفتگو کے معنی اور سمت کا تعین راوی کر رہا ہوگا جبکہ مکالماتی بیانیہ میں کردار اپنی سمت طے خود کرتا نظر آ رہا ہوگا۔ اسی لیے کردار کی تشکیل کے لیے خالص بیانیہ اور مکالماتی بیانیہ کے تناسب و تواتر کا خیال رکھنا بہت ضروری ہے۔ شمن کے بچپن کے بارے میں حالانکہ راویہ کو ہی سب کچھ بتانا چاہیے تھا اور راویہ بتا بھی رہی ہے لیکن موقع بہ موقع اس نے اپنے کردار کی سمت، مزاج اور اور بعض انسانی خصلتوں اور فطرت کو ابھارنے کے لیے مکالماتی بیانیہ بھی بڑی فن کاری کے ساتھ نتھی کیا ہے۔ اچانک نجھو جو شمن کے لیے ماں کی جگہ تھی کی شادی کی دھوم

سامنے آتی ہے۔ وہ چونکہ دلہن بن گئی ہے اس لیے اب بھلا شمن کی تیمارداری کون کرے۔ ننھی سی شمن اکیلے گھر میں ادھر ادھر بھٹک رہی ہے اور وہ جہیز کے جوڑے جس گھر میں تھے وہاں پہنچ کر دلہن کا دوپٹہ، چولی اور اطلس کا پاجامہ وغیرہ پہن کر گھونگھٹ نکال گھوم گھوم مہمانوں کو سلام کرنے لگتی ہے:

''جیتی رہو بیٹی، دودھوں نہاؤ پوتوں پھلو۔'' اس نے انہیں کہتے سنا اور ٹھوڑی اپنی ہتھیلی پر ٹکا کر گھر والیوں کی طرح ہو بیٹھی۔ ''اری رسولن، اور سولن کہاں مرگئی مالزادی! جا علی بخش سے کہہ کے سودا نہیں لائے۔ ہاں جلدی سے لائیں مونگ کی دال اور......بھنی ہوئی گرم گرم مونگ پھلیاں، ہاں شمن بی کے لیے اور شکر کی گولیاں بھی۔'' وہ خیالی ماما کو ڈانٹنے لگی۔ باتیں کرتے کرتے اسے یاد آیا کہ ارے ننھا تو گھٹنے پر سو رہا ہے! جاگ گیا، اس نے پھرتی سے گھٹنا ہلانا شروع کیا جیسے بچے کو ہلکورے دے رہی ہے۔

''نائیں میرا چاند، میرا اکلیجے کا ٹکڑا...... لے بھوکا ہے دودھ پیئے گا۔ اوں اوں......'' کرتا سر کا کر وہ نقل میں گھٹنے دبوچنے لگی......مگر فوراً ہی کسی آوارہ مچھر کے کاٹے ہوئے نشان نے اس کی ساری توجہ کھینچ لی۔ بچہ وچہ بھول کر وہ ہونٹ لٹکا کر دوودڑا دیکھنے لگی۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:18-17)

بھولی اور پیاری سی بچی شمن کی یہ لیلا بھی واحد غائب راویہ ہی بتاتیں تو یہ منظر جسے میں نے بالیکا لیلا کہا ہے (اردو ناول میں یہ منظر کمیاب ہے) یہ لیلا لیلا نہ ہو کر ایک انوکھا بیان بن کر رہ جاتا۔ آپ نے چھوٹی سی بچی شمن نے دلہن کا سوانگ کیسے بھرا پڑھا نیز مزید کچھ اور لیلاؤں کے مناظر بھی ملاحظہ فرمائے۔ اس کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ بالیکا لیلا کے یہ مناظر کئی مقامات پر ناول میں ملتے ہیں۔ کہیں کہیں تو گوپیوں اور کرشن لیلا کی یاد بھی تازہ ہو جاتی ہے جیسے:

''اس کی آواز بہت رسیلی تھی اور گانے کا بہت شوق تھا۔ غسل کرتے وقت وہ پوری آواز سے اوٹ پٹانگ گیت گایا کرتی، اس کے کمرے میں بجائے یسوع کے کرشن کی تصویر لگی تھی، جس کے آگے وہ سونے سے پہلے گھٹنے ٹیک کر بائبل کی

آئتیں پڑھ کر سینے پر صلیب کا نشان بنایا کرتی تھی، وہ کہتی تھی ''مجھے سفید رنگت سے گھن آتی ہے، اور صلیب پر لٹکے ہوئے مسیح پر رحم آتا ہے اور رحم کے ساتھ عقیدت کا جذبہ بجائے عبودیت کے دل میں بغاوت کی آرزو پیدا کر دیتا ہے، دوسری طرف ہنستے کھیلتے بنسری بجاتے کنہیا جی کو دیکھ کر دل ناچ اٹھتا ہے۔''

پھر ایک دم سے اسے نہ جانے کیا ہوا کہ کرشن کی تصویر تو نکال کر پھینک دی۔ ایک بندر پیڑ پر بیٹھا کیلا کھا رہا تھا، دوسرا بندر نیچے سے ایک لکڑی اس کی پیٹھ میں چبھو رہا تھا اور بندر کا آدھا کھایا ہوا کیلا زمین پر گر رہا تھا۔ جس پر نیچے والا بندر مسکرا رہا تھا۔ جب لڑکیوں نے اس سے اس تبدیلی کی وجہ پوچھی تو وہ اپنے مخصوص قہقہے لگا کر الٹی سیدھی باتیں کرنے لگتی۔

کشن جی کی بنسری کو کیڑا لگ گیا تھا، اس میں سے مینڈک ٹرٹرا رہا تھا۔'' وہ ہانکتی۔ مکھن کا بڑا شوق تھا نا، معلوم ہوتا ہے تھوڑا سا مکھن بنسری میں لگا رہ گیا سو دیمک چاٹ گئی۔ اور پھر وہ منہ چڑا کر کہتی:

''انہیں سوائے عورتوں سے مذاق کرنے کے اور کام ہی کیا تھا، سنا ہے بیاہی عورتیں زیادہ پسند تھیں۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:144-143)

مذکورہ بالا اقتباس میں کرشن کی بنسری میں کیڑا لگ جانے کا مژدہ سنانا اور اس میں سے مینڈکوں کے ٹرٹرانے کی آواز آنے کا انکشاف راویہ کے لاشعور یا ایک ایسی عورت کے لاشعور کو سامنے لاتا ہے جو کرشن لیلا کو باسی بنا کر بالیکا لیلا کو ایک مظہر بناتا ہے۔ دو مناظر اور ملاحظہ فرمائیں، پڑھتے ہوئے اندازہ ہوگا کہ ناول نگار یہ باور کر رہا ہے کہ صرف مردوں کی سوانح ہی نہیں لکھی جا سکتی بلکہ عورتوں کے بچپن اور جوانی کے حالات بھی مردوں ہی کی طرح لکھنے پڑھنے اور سننے اور سنانے کے قابل ہوتے ہیں۔ یعنی بال لیلا جتنی اہم ہوتی ہے اتنی ہی اہم بالیکا لیلا بھی:

''دشمن نے جب اسکول میں قدم رکھا تو پہلے تو اس نے چاروں طرف سے اطمینان کر لیا کہ کدھر کدھر سے دشمن کے حملے کا خطرہ ہے۔.....

جماعت میں جب وہ داخل ہوئی تو اس نے ایک بے اعتباری کی نگاہ سب چہروں پر ڈالی۔ اسے اس کا گھورنا اور مسکرا کر آپس میں کانا پھوسی کرنا بہت ناگوار ہوا۔ جب ٹیچر کمرے میں آئیں تو سب کھڑی ہوگئیں مگر وہ الوؤں کی طرح بیٹھی رہی۔ اس پر لڑکیوں کے قہقہے نکل گئے اور وہ ایک دوسرے کو کہنیاں مار مار کر اس کی بے عنوانی پر رائے زنی کرنے لگیں۔

''کیا آپ کی پیٹھ میں درد ہے۔ جو آپ سے کھڑا نہیں ہوا جاتا'' رعب دار مس ممتاز نے کٹتے ہوئے لہجے میں معلوم کرنا چاہا۔

''ایں؟'' اس نے منہ پھاڑ دیا۔

لڑکیاں ہنسی سے لوٹ گئیں اور خفت کی وجہ سے شمن کے کان لال ہو گئے۔.....

تین چار دن وہ جماعت کے ساتھ کھڑی ہو جاتی۔ بیٹھ جاتی، اندر باہر جاتی اور حاضری کے وقت بجائے ''کیا ہے'' کے اب وہ ''جی حاضر'' بولنے لگی تھی۔ مگر بولنے کے بعد بڑی دیر تک اس کے کان تمتمایا کرتے۔ کیونکہ جب پہلے روز اس نے حاضری دی تھی تو لڑکیوں کا ہنستے ہنستے پتلا حال ہو گیا تھا۔ یہاں تک کہ مس ممتاز کے رعب دار سنجیدہ چہرے پر بھی دیر تک مسکراہٹ منڈلاتی رہتی تھی۔''.....

وہ سپوت جو اس کے پیٹ میں پل رہا تھا۔ اس کے سوندھی مٹی کے شوق کو بڑھتا ہی گیا۔ اس کی زبان پر نمک چھڑکا گیا۔ پھر کونین لگائی گئی مگر کسی سزا سے بھی مٹی کی چاٹ نہ گئی۔ کسی نے رائے دی۔ ''چڑیل کی زبان جلا دو'' کسی نے ترکیب بتائی۔ ''سوئیاں چبھو دو کم بخت کے'' مگر کوئی علاج کارگر نہ ہوا۔ جب وہ مٹی کھاتی پکڑی جاتی تو سمجھو اس کے منہ پر طمانچے مارتی کہ ہونٹ کٹ کر خون نکل آتا مگر وہ کچھ نہیں تو کوئلہ ہی چبا جاتی دیوار پر چاقو ناخنوں سے کھرچ کر کھا لیتی۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:65-55-9)

کتنی باریکی اور عمدگی کے ساتھ عورت کے لاشعور کی نفسیاتی گرہ کشائی کی گئی ہے یعنی کیونکر ایک بچی جب خود کو بوڑھی یا ادھیڑ ماں یا جوان ماں تصور کرتے ہوئے اپنے تصوراتی کلیجے

کے ٹکڑے اپنے بچے کے لالن پالن میں کھوئی ہوئی سی نظر آتی ہے۔ یہی پر یہ ناول اپنے بیانیہ کے اعتبار سے مرد اساس بیانیہ یا دوسرے لفظوں میں جنگ کا بیانیہ سے الگ پیدائش کا بیانیہ (Narration of Birth) بن جاتا ہے کہ یہ ازلی خواہش بینا عورت کے لاشعور میں کھدی ہوئی ہے۔

اگر یقین نہ آئے تو پورے ناول کو پڑھتے ہوئے اس نوع پیدائش کے منظر سے متعلق مناظر کی تلاش کیجئے تو حیرت انگیز طور پر اس پیدائش کے بیانیہ جمال کی مثالیں اور عورت کے اس لاشعوری تخلیقی مزاج کے مظاہر ناول میں آپ کو جا بجا نظر آئیں گے۔ کچھ مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

(1) ''مقدس ماں کنواری تھی! یہ سوچ کر اسے ذرا ہنسی آتی، وہ خود بھی کنواری تھی اگر خدا نہ کرے بیٹھے بٹھائے خدا باپ اس کے یہاں بھی ایسا ہی بھولا بھالا منا سا یسوع پیدا کر دے تو وہ کیا کرے۔ یقیناً اماں تو اس کے لیے دودھ دیں گی نہیں اور کپڑے تو خیر وہ پرانے کرتوں کے بنالے گی۔ مگر پھر اسے یاد آتا کہ جب دھوبی کی لڑکی کے ایسا ہی منا پیدا ہو گیا تھا تو سب نے کیسی تھڑتھڑی کی تھی۔ شمن نے اس کو بہت سمجھایا کہ وہ بیوہ ہے تو کیا ''خدا باپ'' کی قدرت میں کسی کو کیا دخل ہے وہ جو چاہے کر سکتا ہے مگر وہ یہی کہتی تھی کہ 'نہیں بی بی، میں نے تو پاپ کیا ہے۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:62)

(2) ''جب وہ تنہا پلنگ پر لیٹی تو اسے اس خیالی بچے کے کھو جانے کا بہت دکھ ہوا۔ نوری کی اطلاع کے بعد وہ سچ مچ کا ایک ننھا منا کلبلاتا ہوا بچہ کہیں اپنے سے قریب ہی محسوس کرنے لگی تھی، بعض وقت تو اسے یہ شبہ بھی ہونے لگتا کہ وہ اس کے پہلو میں پڑا سو رہا ہے اور اگر ذرا بھی ہلی تو جاگ جائے گا۔ اس احساس کے ساتھ ہی اس کے پہلو اکڑ سے جاتے اور وہ سانس روکے دیر تک پلنگ پر ہلے ڈلے بغیر پڑی رہتی، اکثر سوتے سوتے اسے بچے کے رونے کی آواز آتی اور وہ ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھتی اور آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر رات کے اندھیرے

میں اس واہمے کو تلاش کرتی رہتی حتیٰ کہ پھر اس کی آنکھ لگ جاتی اور وہ اس ننھی سی جان کے ساتھ نہ جانے کب تک اسی طرح آنکھ مچولی کھیلتی رہتی۔ اگر سعادت اس پر حقیقت کا انکشاف نہ کر دیتی اور اب؟ اب نہ جانے کیوں بچے کے خیال سے ہی اسے شرم آنے لگتی، توبہ! کیسی بری بات تھی۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:66)

(3)''تم مجھے کچھ نہ بتاؤ گی؟''اس نے بہت کچھ جان کر پوچھا۔

''بتانے کو ہے ہی کیا میرے پیٹ میں بچہ ہے۔'' شمن ایسی بری طرح جھجکی جیسے اس کے سر پر چھت آن پڑی مگر فوراً کھسیانی ہو کر سنبھل گئی۔ نہ جانے کیوں سماجی اصولوں کے آگے قدرت کے بنائے ہوئے اصول کمزور اور ناقص ہو جاتے ہیں۔ اگر بنظر غور دیکھا جاتا تو قدرت کی طرف سے ماں بننے کی مکمل آزادی تھی۔ مگر سماج اس سے پروانہ راہداری مانگتا تھا۔ شمن کو خود اپنی روشن خیالی پر ناز تھا مگر روشن خیال بننے سے پہلے ہمیں عادت ڈالنی پڑتی ہے۔ شمن بھی سنبھل گئی، اس کے خیالات جنگلی ہرنیوں کی طرح قلانچیں بھرنے لگے۔ اب سے بہت پہلے جب پکنک سے واپس آ کر دونوں سہیلیوں نے باتیں کی تھیں اس وقت شمن اور بھی بیوقوف تھی مگر اب تو وہ الفاظ کے معنی خوب سمجھتی تھی پھر اسے کیمپ کی وہ رات یاد آ گئی جب اس نے ایک نئے موڑ کی طرف قدم اٹھائے تھے۔ افتخار کے کوٹ کی خوشبو کوشش کرنے سے وہ دوبارہ دماغ میں کھینچ لا سکتی تھی۔ اور پھر اسے اپنی وہ رضائی یاد آئی جو افتخار نے اس سے مانگ لی تھی۔

''مجھے معلوم ہے تم کیا سوچ رہی ہو'' ایلما نے ہولے سے کہا۔

''میں؟''

''ہاں تم سوچ رہی ہو کہ..... میں بڑی بدنصیب ہوں میں نے پاپ کیا ہے یہ بات نہیں میں اسے پاپ نہیں سمجھتی، مگر''.....اس کے چہرے پر پھر وہی بے معنی مسکراہٹ لوٹ آئی۔ ''تم نہیں سمجھ سکتیں..... میں نے واقعی پاپ کیا ہے۔''

''ایلما''

''میں نے بہت بڑا پاپ کیا ہے..... میں نے اپنی روح کو دھوکا دے کر جسم کا پیٹ بھر دیا۔''

''کیا بک رہی ہو، ایلما کیا مطلب؟''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:223)

(4)''جب شمن دو دن چھٹیوں کے علاوہ رہ کر چلنے لگی تو ایلما اس سے لپٹ کر رو دی۔ وہ بڑی نرم دل ہو چکی تھی۔ ندی کا دھار جب خشک زمین پر پورے زور سے لگتا ہے تو اس کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے بکھیر دیتا ہے۔ ایلما کی پیاسی مامتا پر بھی یہ محبت کا دھارا اس شان سے گرا کہ کنواں بن گیا اور ان کی گہرائیوں میں ڈبکیاں لگانے لگا۔ ماں بیٹا اسٹیشن تک اسے الوداع کہنے آئے۔ جب ریل چل دی تو شمن نے اطمینان سے سانس بھری۔ وہ خوش تھی اس نے دو روٹھے ہوئے بچوں کا میل کرا دیا تھا۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:279)

(6)''اگر خزاں کی ماری پتی دوبارہ پیڑ میں لٹکنے کی ضد کرے تو کیا یہ ممکن ہے کہ ایک بار پھر سے بہار لوٹ آئے؟ گرا ہوا پھل طشتری سے بھاگ کر ڈال میں لٹکنا چاہے تو کیا وہ کامیاب ہو سکتا ہے۔ یہ مرغیا ہی اگر اپنی ماں کے پوٹے کے نیچے گھسنے کی کوشش کریں تو کیا سما سکتی ہیں؟ لٹکے لٹکے اس کے شانے ٹوٹنے لگے۔ جتنی گرفت مضبوط کی ہاتھ پھسلتے گئے اور جلد ہی اسے معلوم ہو گیا کہ پیسہ خرچ کر کے سب کچھ خریدا جا سکتا ہے، جنسی بھوک مٹائی جا سکتی ہے۔ پیٹ ناک تک بھرا جا سکتا ہے مگر مامتا کسی داموں نہیں ملتی۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:343)

آپ نے ناول سے کچھ منتخبہ مذکورہ بالا اقتباسات اور خط کشیدہ جملوں اور فقروں پر اگر غور کیا ہے (ایسے اقتباسات اور بھی پیش کیے جا سکتے ہیں، طوالت کا خوف تھا) تو اندازہ کیا جا سکتا ہے

کہ جابجا ماں اور بچے سے متعلق گفتگو، بچے کی پیدائش سے متعلق اظہار، فکرمندی اور پیدائش سے متعلق سیاست اور سماج کے رویے، ماں کو اس حوالے سے بدذات اور بدچلن قرار دینے کا رویہ یا بچے کو نشانہ بنا کر اسے حرامی کا خطاب دینے وغیرہ جیسے غیر انسانی رویے کا تجزیہ ایسی انوکھی زبان میں اس نوع کی فکرمندی اور ایسی دردمندی کا دل سوز دل گرفتہ اظہار کیا کسی مرد اساس متن میں ممکن ہے؟ کیا یہ مذکورہ بالا ڈسکورس یہ ثابت نہیں کرتا کہ ٹیڑھی لکیر ایک تانیثی متن یعنی (Gyno-Text) ہے۔

آپ نے اقتباسات کو پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس کیا ہوگا کہ بچپن کی لیلائیں اب جیون کے بڑے ڈراؤنے دل دہلا دینے والے مسائل کا روپ اختیار کر چکے ہیں۔ ایلما کو سمجھانے بجھانے والی شمن جیسے ارجن کے سامنے کرشن معلوم ہوتی ہے اور کرشن ہی کی طرح وہ ارجن یعنی ایلما کو سمجھاتی نظر آتی ہے۔ بچپن کا کھیل آہستہ آہستہ جنگ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

بچے کی جڑ ماں ہے اور بچہ/ ماں ایک Orbit کا نام ہے۔ سورج اور چاند کے ملنے کا تصور نہیں کیا جا سکتا لیکن جب ملے تو ہمیں زمین ملی۔ مرد کے مقابلے عورت کے لاشعور میں اس ازلی آفرینش کائنات کی یادیں جیسے ہر لمحہ تازہ رہتی ہیں اور نامساعد سے نامساعد حالات میں بھی یہ عورت ہی ہے جو بالآخر زندگی کے حق میں اور اس کے تحفظ کے لیے اٹھ کھڑی ہوتی ہے کیونکہ وہ جنک ہے یعنی خدا کے بعد دنیا کی سب سے بڑی تخلیق کار ہے اسے جنگ سے اسی لیے تو نفرت ہے کہ اس کا ضرب اس کی تخلیقات پر پڑتی ہے۔ یہ پلی پلائی ہستیوں کو راکھ میں ملا دیتی ہے۔ اس لیے ہر Gyno-text تانیثی متن میں میں جنگ یعنی رزمیہ ایک ویلن کے طور پر ابھرتا ہے، جبکہ (Anro-Text) یعنی مرد اساس متن میں یہ فخر و مباہات کا بیانیہ اور مرد کی بہادری کے ثبوت کا سیاق بن کر ابھرتا ہے۔ ٹیڑھی لکیر میں جنگ عظیم سے متعلق جو بیانیہ خلق کیا گیا ہے اکثر ناقدین نے اسے کمزور اور سرسری بیانیہ قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ عصمت کو اس ذیل میں غالباً معلومات نہیں ہے انہیں چاہیے تھا کہ ذرا تفصیل سے اس جانب توجہ کرتیں اور لکھتیں۔ ہوئی نہ وہی بات کہ مرد بہرحال جنگ کا بیانیہ پسند کرتا ہے چونکہ تانیثی متون میں اسے بنظر استحسان نہیں دیکھا جاتا لہٰذا اس کی Mocry یعنی مذاق اڑانا تانیثی متن کا وصف ہے۔ ناقدین یہ نہیں سمجھ پائے کہ کیوں عصمت

چغتائی نے اپنی راویہ سے جہاں جہاں جنگ کے بارے میں کچھ بیانیہ خلق کروایا ہے وہاں اسلوب میں طنز کی زیریں مگر شدید لہریں موجود ہیں۔اس لیے تو جنگ کی بات وہ کچھ ایسے اسلوب میں کرتی ہیں، جیسے کہ بچے کھیل کھیل میں لڑنے جھگڑنے اور دھا چوکڑی کرنے لگ گئے ہوں جنہیں دیکھ کر ماں ڈر رہی ہو کہ کہیں یہ نادان بچے گھر کی قیمتی اشیاء نہ توڑ دیں۔کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

''یکا یک پھوڑا پھوٹا اور مواد کا ریلا بہہ نکلا۔دیکھنا یہ ہے کہ اپنی رو میں کس کس کو گھسیٹتا ہے اور کون بچ رہتا ہے جرمنی نے پولینڈ پر حملہ کر دیا۔بنیوں نے جلدی جلدی رنگ اور سونا سمیٹنا شروع کر دیا۔کچھ کہا نہ سنا یہ بیٹھے بٹھائے جرمنی کے دانتوں میں کھوں کھجلی اٹھ کھڑی ہوئی۔فرانس اور انگلینڈ، کمزوروں کے طرفدار، صلح کے پرچم لے کر دوڑ پڑے۔

''آج سے ہماری تمہاری کٹی۔'' جرمنی کو صاف بتا دیا۔مگر وہ تو مچلے ہوئے بچے کی طرح بکھرتا ہی چلا گیا۔ادھر روس کی بھی پسلی پھڑکی اور خون لگا کر شہیدوں میں داخل ہو گیا۔میاں ہٹلر کو منچلی دنیا نے پوج کر رکھ دیا۔دیکھتے دیکھتے دو ندیدے بچوں نے پولینڈ کو میٹھی ٹکیا کی طرح بانٹ کھایا۔چلئے چھٹی ہوئی۔

جرمنی نے پولینڈ پر قبضہ کر لیا، اوہو یہ تو بڑی بات کی۔(جب کوئی بچہ اپنی فتح کی داستان ماں کو فخر سے سناتا ہے تو ماں ایسے ہی تو بولتی ہے''اوہو یہ تو بڑی بات کی: راقمہ) دنیا بھر کا نقصان ہو گیا۔یہ لوگ قبضہ کرنے کے اتنے کیوں شوقین ہیں حالانکہ یہ بالکل اچھی بات نہیں۔گلوب پر کتنا حصہ گلابی ہے جیسے تازہ تازہ کوڑھ! پر اب یہ جرمنی کو لتار کا ڈبہ لے کر چلا ہے نہ جانے یہ لوگ لیپ پوت کر اس گول مول نارنگی کا کیا حال کریں گے۔

اور پھر کیا ہوگا؟ پولینڈ بھی غلام بن جائیگا۔ہندوستانی تو خیر صدیوں سے غلامی کرتے آرہے ہیں۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:262)

جنگ کے بیانیہ میں جنگ پر پھبتی کسنے کے انداز کے ساتھ ساتھ غور کیجئے کہ یہاں بھی

پیدائش کے بیانیے نے ہی جگہ بنائی ہے۔ جیسے ان سطور کی راقعہ کوئی ماں ہو اور وہ جرمنی، فرانس، پولینڈ اور روس نامی اپنے چھوٹے چھوٹے بچوں کے لڑنے جھگڑنے کا واقعہ محلے کی کسی اپنی کو سنا رہی ہو۔ اس انوکھے بیانیے کی جتنی بھی داد دی جائے، کم ہے۔ ایک اور عبارت ملاحظہ فرمائیں:

''گرمی شباب پر تھی معلوم ہوتا تھا سورج گھومتے گھومتے راستہ بھول کر قریب آتا جا رہا تھا۔ دنیا چکرائی جا رہی ہے۔ جرمنی نے فرانس کو بھون کر رکھ دیا۔ وہ تکیہ جس سے پیٹھ لگائے مزے سے لیٹے تھے الٹا دم گھٹنے لگا۔ جتنے ملک نازیوں کے پنجے کے نیچے دبتے گئے۔ ان کے آزاد واہمے انگلستان میں جمع ہوتے گئے۔ کیا ہی اچھا ہوتا جو یہ فرزند دلبند دولت انگلشیہ ہندوستان بھی ایک بار اس جان چھڑکنے والی ماں کی گود میں چھوٹ کر آزادی کی انگڑائی لے سکے اور اس کے کسی کونے میں آزاد ہندوستان پیدا ہو جائے۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:280)

واضح رہے کہ یہ ناول کے 35 ویں باب کا پہلا پیراگراف ہے۔ اس سے قبل کے باب میں شمن نے ایلما کو سمجھا بجھا کر اس بچے سے ملا دیا جسے نیلما ستیل کی اولاد اور اپنی ناجائز اولاد سمجھ کر اسے نظر انداز کر رہی تھی اور دوسری طرف دنیا میں ایسے ہزاروں بچوں کے قتل کا انتظام جنگ کی صورت میں ہو رہا تھا یعنی جیسا کہ راویہ نے لکھا ہے کہ جرمنی نے فرانس کو بھون کر رکھ دیا۔

''ہٹلر بھی تو آرین ہے! وہی آرین جنھوں نے ہندوستان بنایا۔ اب پھر وہی آریہ یہاں آئیں گے۔ جیسے ہنومان جی دم میں آگ لگا کر لنکا کو پھونکنے گئے تھے۔ اسی طرح یہاں بھی آگ برسے گی جس میں سارے راکھشس بھسم ہو جائیں گے اور دیوتا سونے کی مورتیاں کی طرح تپائے ہوئے نکل آئیں گے۔ پھر ہندو مسلمان ایک دوسرے سے گلے میں پھولوں کے ہار ڈالیں گے۔ ہندو مسجدوں کو پوجیں گے اور مسلمان ہندوؤں کو سجدہ کریں گے۔ دو بھائی گلے مل کر جی کا غبار نکالیں گے۔

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:297)

اخیر کی دو عبارتوں میں دوسری جنگ عظیم کی تفہیم کا زاویہ کسی بھی بڑے صحافی اور سیاست داں سے زیادہ اور بلیغ معلومات فراہم کرنے کا متن معلوم ہوتا ہے۔ ان عبارتوں کو وہی قاری سمجھ سکتا ہے، جس کی نگاہ اس وقت کے ہندوستانی سیاسی حالات پر ہو اور جو جنگی سیاست کی گہری بصیرت رکھتا ہو لیکن یہ نقاد لوگ بھی خوب ہوتے ہیں شکایت ہے کہ کاش عصمت چغتائی نے سنجیدگی سے جنگ کا تفصیلی بیانیہ خلق کیا ہوتا۔ ان سے کوئی پوچھے کیا عصمت اتنی پڑھی لکھی نہیں تھیں کہ ناول کے لیے اس جنگ کی تفصیل حاصل کر کے ناول کے صفحات میں اضافہ کر لیتیں۔ کیا مذکورہ بالا بیانیہ پڑھ کر یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ وہ اس جنگ کے پیچھے کون سی سیاست کارفرما تھی اور کون کس کی حمایت میں اور کیوں تھا اس سے بخوبی واقف ہیں۔ تبھی تو انھوں نے جنگ جیسے گمبھیر مسئلے کا بیانیہ ایسا خلق کیا ہے جیسے کوئی عورت محلے کے جھگڑے کو بیان کرتی ہے۔ یہ تو جنگ سے نفرت کا ایک بیانیہ اسلوب ہے جسے ناقد نے سمجھنے کی سعی نہیں کی۔ تبھی تو ناول کی روایہ لکھتی ہے کہ (دوبارہ نقل کر رہا ہوں)

> ''کوئی ان سے پوچھو کیوں لڑتے ہو کمبختو؟ مانا کہ آبادی ضرورت سے زیادہ بڑھ گئی ہے اور تمہیں کچھ سوجھتا نہیں ذرا یہ بھی تو سوچو کہ جن ماؤں نے جنم دیا ہے ان کے جی پر کیا گزرتی ہوگی۔ خوش قسمت ہیں وہ مائیں جو بانجھ ہیں۔ یہ سب ان مردوں کا کیا دھرا ہے۔ انہیں یہ سپاہی جننا پڑتے تو پتہ چلتا کہ کیا بیتتی ہے جی پر!''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:342)

ٹیڑھی لکیر کے بیانیہ جمال کی تشکیل میں طنزیہ پیرایۂ بیان اور مزاحیہ انداز نے جو رول ادا کیا ہے، اس کی نظیر کسی خواتین ناول نگار تو کیا کسی مرد ناول نگاروں کے یہاں بھی شاید نظر آئے۔ عصمت کو معلوم تھا کہ حد درجہ گمبھیر اور بھوتوں جیسا سناٹا پیدا کر کے ناول جیسی صنف سے کوئی بڑا تاثر قائم نہیں کیا جا سکتا۔ پھر چونکہ انہیں عورت اساس متن خلق کرنا تھا لہٰذا مرد اساس اصولوں پر سیدھے حملہ نہ کرتے ہوئے انھوں نے پُرمزاح بیانیہ کو بطور رجسٹر استعمال کیا۔ ان کا طنزیہ اور مزاحیہ پیرایہ انہیں مابعد جدید فکشن کے قریب کرتا ہے کیونکہ مابعد جدید فکشن رائٹر حد درجہ متعین اور گمبھیر مسائل کو بھی بازی گری اور پرمزاح انداز میں انگیز کرتے ہیں جیسے جنگ ہی کے مسئلے سے

متعلق بیانیہ آپ نے ملاحظہ فرمایا کیسا مزاحیہ بیانیہ انداز اس حد درجہ گمبھیر مسئلے کے بیان کے لیے انھوں نے اپنایا ہے۔ یہ تو ہر شخص کو معلوم ہے کہ عورتوں کو کوئی چھیڑے تو عورت تو چھوڑیے مرد اس کی آنکھیں نکال لینے پر آمادہ ہو جاتے ہیں لیکن ٹیڑھی لکیر کی راویہ اس گمبھیر مسئلے کا بیان بھی کس قدر پرمزاح انداز میں کرتی ہیں، ملاحظہ فرمائیں:

(1)''جنسی اعتبار سے وہ ایک عجیب وغریب معمہ تھیں۔ سنا ہے جب وہ سائنس میں ریسرچ کر رہی تھیں تو پروفیسر رستم سے ان کی بڑی راہ ورسم تھی۔ یہاں تک کہ وہ بارہ بارہ بجے تک بیٹھی سائنس کی گتھیاں سلجھایا کرتیں۔ لیکن ایک دن جب مشاق پروفیسر نے جوانہیں نہایت ہی دقیق گتھی سمجھانے کی کوشش کی تو انھوں نے تیزاب سے انہیں اندھا کرتے کرتے چھوڑا۔ اب تک ننھے سے سہمے ہوئے بچے کی طرح اس حادثہ کی تفصیل بیان کرتیں اور اس بھولپن سے لڑکوں کے ہر سوال کا جواب دیتیں کہ وہ ہنستے ہنستے بے حال ہو جاتے۔ وہ ذرا بھی نہ جھینپتیں اور پروفیسر کی دست درازیوں کی تشریح عملی حرکتوں سے کرتی جاتیں۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:178)

(2)''جب حواس ذرا درست ہوئے تو اس نے نہایت گھبراتے ہوئے اور لڑکوں کی نقل میں چائے بنا کر پھل وغیرہ شمن کو پیش کرنے شروع کیے، انگریزی میں شمن شکریہ کہتی اور وہ جواب میں مستعدی سے کوئی بات نہیں میڈم کہتا لیکن بوکھلاہٹ میں کئی بار میڈم کے بجائے سر کر جاتا اور پھر شرم سے نیلا ہو کر اس کے حلق میں پھندے پڑنے لگتے۔ اس کو اتنا گھبرایا ہوا دیکھ کر شمن کو ہنسی آ گئی وہ کافی بہادری سے انگریزی کے گھسے گھسائے جملوں میں اسے سے باقاعدہ باتیں کرنے لگیں۔ چھوٹی سی بات کو نہایت شستہ اور قواعد سے مرصع انگریزی میں وہ دونوں باتیں کرنے لگے۔ لیکن دو چار جملوں میں ہی گفتگو کا سارا مواد ختم ہو گیا۔ مجبوراً دونوں نے نہایت تندہی سے کھانا شروع کر دیا اور

باقی وقت میں چائے کی پیالیاں ہونٹوں سے چپکائے رہے کیونکہ چائے پیتے میں بولنا ضروری نہ تھا۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:148)

(3)''ایک انجینئر تھے۔ سرکاری ملازم ہونے کی وجہ سے بے چارے چھپ کر انقلاب لاتے تھے۔ گاؤں کی آمدنی سے عاجز تھے۔ جب تک انگلستان میں رہے برابر وہاں کے قومی مظاہروں میں کھدر پہن کر اور جھنڈا لے کر نکلتے رہے۔ خاص طور پر وہ ہندوستان سے کھدر کی شیروانی اور چوڑی دار پاجامہ لے گئے تھے جوان پر بے طرح سجتا تھا۔ گو جلوس لمبے ہوتے اور ان کی روح تک سردی کے مارے گنگ ہو جاتی مگر اس دن وہ بدیسی چسٹر نہ پہنتے۔ واپسی پر ان کی لینڈ لیڈی گرم پانی کی بوتلیں اور چائے تیار رکھتی۔ وہ خود بے چاری ان انگریزوں کو گالیاں دیتی تھیں جو بے چارے ہندوستانیوں کو ذرا سے سوراج کے لیے اتنی تکلیفیں دے رہے تھے۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:301)

(4)''جلسے کے دن کامریڈ صمد مع چند چیلوں کے آ کر اپنی موٹر میں اسے لے گئے۔ مجمع خاصہ تھا اور روداد دلچسپ، انقلابی عشق کی پرزور نظمیں پڑھی گئیں۔ ترقی پسند انقلابی شاعر نشہ میں دھت ذہانت اور فنکاری کا مجسمہ بنا چہک رہا تھا۔ نظم کا ایک ایک بند شعلہ بن کر لپک رہا تھا۔ زوردار مضامین پڑھے گئے جن میں ظاہر کیا گیا کہ موجودہ ادبی عریانی قدیم عریاں نگاروں کے تحریر کے آگے صفر کی حیثیت رکھتی ہے۔ جب باپ دادا اتنے 'دلیر'' تھے تو کیا وجہ ہے کہ سپوت پیچھے رہ جائیں۔ اس ادبی ورثہ کی قدر نہ کرنا حد سے زیادہ نامعقولیت کا ثبوت ہوتا۔ اگر کوڑھ بھی باپ دادا سے ورثہ میں ملے تو کلیجے سے لگا کر رکھنا چاہیے۔''

(عصمت چغتائی: ٹیڑھی لکیر، ص:301)

تشریح کی ضرورت نہیں آپ نے اس مزاح میں طنز کی کاٹ ضرور محسوس کی ہوگی۔ پہلا

اقتباس جس میں منچلے پروفیسر کا محترمہ نے برا حال کیا اس نوع کا واقعہ تانیثی متن کا اکثر موضوع بنتا ہے لیکن اس متن کو طنزیہ و مزاحیہ انداز میں عصمت نے بیان کر کے یہ ثابت کر دیا ہے کہ اپنا احتجاج ہم یوں بھی درج کر سکتے ہیں جو راست طور پر یا پُر جوش انداز میں کیے جانے والے احتجاج سے زیادہ کاٹ دار ثابت ہوتا۔ ایک ترقی پسند انجینئر کے لیے یہ لکھنا کہ چھپ کر انقلاب لاتے تھے اس قول محال کا جواب نہیں۔ کسی نقلی انقلابی پر طنز کی یہ کاٹ عصمت کی نثر کا از خود ایک کردار معلوم ہوتا ہے۔ پانچویں اقتباس میں مزاح کے ساتھ طنز خوب ہے، اس امر پر کہ ہم ہر پرانی چیز کو اہم اور مقدس کیونکر باور کر لیتے ہیں۔ تانیثی ادیباؤں کے یہاں اپنی صنف پر طنز کرنے کا رویہ شاید ہی نظر آئے لیکن اس ناول میں خود عورت کی صنف اور اس کو بعض کمیوں اور کوتاہیوں پر شدید طنز نظر آتا ہے۔ جیسے ایک ترقی پسند خاتون پر چھٹے اقتباس میں واشگاف طنز کیا گیا ہے۔ بادراصل یہ ہے کہ ترقی پسندوں کے یہاں انتہا پسندی میں ہر اچھی شے کی مخالفت کرنے کا ایک صنفی رویہ پیدا ہو گیا تھا، جیسے کلاسیک سے یا غزل کی مخالفت وغیرہ۔ کیا یاتی طور پر عصمت نے یہاں دراصل ترقی پسند انقلابیوں کے اس رویے پر بھی طنز کیا ہے کہ مخالفت کی مخالفت بلکہ خود کی بھی مخالفت کرنے لگ جاتی تھیں۔

عصمت ایک صحت مند تانیثی رویہ اپناتی ہیں ایسا نہیں کہ وہ صرف مرد کو یعنی مخالف جنس میں ہر طرح کے کیڑے نکالتی ہیں۔ 'ٹیڑھی لکیر' جیسے تانیثی ناول کے خالق عصمت چغتائی ایک ایسی خاتون کے روپ میں ابھری تھیں جنہیں بقول قرۃ العین حیدر لیڈی چنگیز خاں کہا جا سکتا ہے۔ یعنی ایک ایسی عورت جو مردوں سے کئی گنا زیادہ دلیر، ضدی، ہٹھی، اکھڑ اور حد درجہ تعلیم یافتہ تھی باوجود ان جملہ خصائص کے یہی عورت جب ٹیڑھی لکیر لکھتی ہے تو نسائی احساسات لیے ایک ایسی عورت صفحۂ قرطاس پر نمودار ہوتی ہے جو ہمیں عورت ہونے کے معنی سمجھا جاتی ہے۔ یا عورت کے مطالعے، اس کے احترام اور اس کے اندر مضمر انسانیت نوازی کی قدروں کی طرف توجہ منعطف کرنے کا غیر روایتی شعور پیدا کرنے میں ہماری رہنمائی کرتا ہے۔

حسن عسکری نے لکھا ہے:

''عام طور سے ادیباؤں کو مردوں کی طرح باتیں کرنے کا بڑا شوق ہوتا ہے لیکن

عصمت جنسی اخلاقیات کے بارے میں باتیں کرتے ہوئے بھی نسوانی رکھ رکھاؤ سے غافل نہیں رہتیں۔''8

قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:

''جانثار اختر کے انتقال کے وقت ایک کہرام مچا ہوا تھا.....ایک عورت چلائے جارہی تھی ارے بیوہ کی چوڑیاں توڑو، عصمت آپا کچھ دیر خاموشی سے یہ منظر دیکھتی رہیں پھر آگ بگولہ ہوکر اٹھیں پہلے تو ان منہ بولی بہن کو اچھی طرح جھاڑا۔اس کے بعد جو عورت بے چاری بے حال خدیجہ کی چوڑیاں توڑنے پر کمر بستہ تھی، عصمت آپا نے اس کی طبعیت صاف کی۔ پہلے تو کڑکیں، عورت ہی کو کیوں کہا جاتا ہے کہ فلاں کی بیوہ ہے مرد کے لیے کیوں نہیں کہتے کہ فلاں کا رنڈوا ہے اور فوراً جب وہ رنڈوا ہو تو کھینچ کر اس کی عینک اور گھڑی توڑ ڈالو۔''9

منٹو نے اپنے مضمون میں پطرس صاحب کے اس خیال کی تردید کی ہے کہ ادب میں عورتوں اور مردوں کے میچ علیحدہ نہیں ہوتے یعنی عورت اور مرد کے ادب میں کوئی فرق نہیں۔منٹو کا ردعمل کتنا غور طلب ہے ملاحظہ فرمائیں:

''پطرس صاحب کلاس میں لیکچر دیتے ہیں تو طلبہ اور طالبات سے انکا خطاب جداگانہ نہیں ہوتا لیکن جب انہیں کسی شاگرد لڑکے یا شاگرد لڑکی کے دماغی نشوونما پر غور کرنا پڑے گا تو ماہر تعلیم ہونے کی حیثیت سے وہ ان کی جنس سے غافل نہیں ہوجائیں گے۔.....عصمت کے عورت ہونے کا اثر اس کے ادب کے ہر ہر نقطے میں موجود ہے۔ جو اس کو سمجھنے میں ہر ہر قدم پر ہماری رہبری کرتا ہے۔اس کے ادب کی خوبیوں اور کمیوں سے جن کو پطرس صاحب نے اپنے مضمون میں غیر جانبداری سے بیان کیا ہے، ہم مصنف کو جنس سے علیحدہ نہیں کرسکتے اور نہ ایسا کرنے کے لیے کوئی تنقیدی، ادبی یا کیمیائی طریقہ ہی موجود ہے۔''10

مذکورہ بالا اقتباسات تانیثی فکشن کا بھرپور جواز پیش کرتے ہیں۔تانیثی فکشن تحلیل نفسی

اورنفسیاتی حقیقت نگاری سے حد درجہ شغف رکھتا ہے۔ ٹیڑھی لکیر عنوان ہی ہمیں اس ازلی نفسیاتی کجی پر غور کرنے پر مائل کر دیتا ہے۔ شمن کے نفسیاتی ارتقا پر صفیہ اختر کا مضمون ایسے ہی وجود میں نہیں آیا ہے شمن ماں باپ کی دسویں اولاد تھی جو ناخواندہ مہمان کی طرح گھر میں پیدا ہو کر آ گئی، ایک نظر انداز شے، ماں کے لاڈ پیار سے دور، نوکرانی انا کا دودھ پی کر جب تھوڑی بڑی ہوئی تو انّا کو اچانک ایک دن جنسی فعل میں مصروف دیکھا۔ اس کے جانے کے بعد منجھو بڑی بہن نے پیار دیا مگر ماں تو وہ بن نہ سکی۔ بڑی آپا کے لیے وہ اپنی بیٹی نوری سے تقابل کرنے کی شے بن کر رہ گئی۔ احساس کمتری کے پے در پے حملے، اسکول میں پھر ماں کی تلاش شروع ہوئی اور یہ تلاش چیتن سے ہم جنسی رشتے میں بدل گئی۔ پھر ایلما اور رائے صاحب یہ سبھی لوگ اس کی زندگی میں ماں باپ کی کمیوں کو پورا کرنے والے ذی روح ثابت ہوئے مگر ممتا کی کھوج ختم نہیں ہوئی۔ رشید نے مخالف جنس کا سبق پڑھایا مگر وہ ہمیشہ کے لیے اسے تڑپنے کے لیے چھوڑ گیا۔ افتخار جس سے وہ ٹوٹ کر چاہنے لگی تھی، اس کا اصلی چہرہ سامنے آیا تو اسے عشق و محبت سے ایمان اٹھ گیا۔ ایسا درد ہوا کہ وہ اس لمحے ماں کو شدت سے یاد کرنے لگی اس ماں کو جو شفقت کا بادل ہوتی ہے وہ ماں نہیں جس نے پیدا کر کے اسے بھلا دیا۔ اس لیے اس کی نفسیاتی کجی اور جنسی بے راہ روی کا شکار پہلے رسول فاطمہ اور اخیر میں رونی ٹیلر ہوا جو اس کا شوہر تھا۔ یعنی اپنے شوہر سے وہ اپنی محرومیوں کا بدلہ اس طرح لیتی ہے کہ وہ اسے چھوڑ کر محاذ جنگ پر چلا جاتا ہے۔ شاید ناول کا خاتمہ یہیں پر ہوتا ہے کہ وہ اس کے ہجر کو اپنے پیٹ میں پل رہے بچے کو محسوس کر کے بھول جاتی ہے۔ اشارہ بہت بلیغ ہے جس ماں کو وہ زندگی بھر تلاش کرتی رہی وہ ماں اب خود اس کی ذات میں چپکے سے در آئی ہے۔

شمن کے نفسیاتی ارتقا کا مطالعہ کیجئے تو شروع میں عشق یعنی مخالف جنس سے، شادی سے، شوہر کی تابعداری سے یعنی ہر اس سماجی تصور سے جو مرد اساس معاشرے کی تشکیل کا ذریعہ مرکز قرار پایا، کو بے مرکز کرنے کا یا اس کو Deconstruct کرنے کا شدید رجحان شمن کی ذات میں نظر آتا ہے۔ لیکن آخر کار وہ آج کے تانیثی تصور کے قریب نظر آتی ہے جہاں عورت اور مرد Binary Oppisitionas میں نہیں بلکہ عورت مرد کو اپنا غیر نہ سمجھتے ہوئے اپنی صنف پر نازاں نظر آتی ہے اور یہ دعویٰ کرتی نظر آتی ہے کہ بارود کی ڈھیر پر بیٹھی لطیفے سنانے والی اس دنیا کو صرف

اورصرف عورت ہی بچاسکتی ہے۔اس طرح یہ ناول عورت کی شخصیت سازی اوراس کی لیلاؤں کی معنویت اوراہمیت کا ہمیں شدت سے احساس دلاتا ہے اورنئی انسانیت پسند تانیثی افکار کا فن کارانہ اظہار بن کر سامنے آتا ہےاور شاید یہ اپنے نوع یا طرز کا اردو میں پہلا اور آخری ناول معلوم ہوتا ہے۔اس ناول کے عظیم ہونے کا راز اسی طرز احساس میں پوشیدہ ہے۔

حواشی

(1)ڈاکٹر جمیل اختر''عصمت چغتائی نقد کی کسوٹی پر''انٹرنیشنل اردو فاؤنڈیشن،نئی دہلی،اگست 2001ء، مضمون:سُمن کا نفسیاتی ارتقاء،صفیہ اختر،ص:522

(2)ڈاکٹر جمیل اختر''عصمت چغتائی نقد کی کسوٹی پر''انٹرنیشنل اردو فاؤنڈیشن،نئی دہلی،اگست 2001ء، مضمون:''عصمت کی ٹیڑھی لکیر''ص:380-379

(3)ایضاً،ص402،عصمت کے ناول اورافسانے،خلیل الرحمٰن اعظمی،ص:403-402

(4)جگدیش چندر ودھاون،عصمت چغتائی شخصیت اورفن،1996ء،ص:395-394

(5)ایضاً،مضمون:عصمت چغتائی اورنفسیاتی ناول،پروفیسر عبدالسلام،ص:467

(6)ایضاً،مضمون:عصمت چغتائی کے ناولوں میں ترقی پسندی،ڈاکٹر حیات افتخار،ص:433

(7)عصمت چغتائی،ٹیڑھی لکیر،ص:316-315

(8)ڈاکٹر جمیل اختر،عصمت چغتائی نقد کی کسوٹی پر،مضمون:عصمت چغتائی محمد حسن عسکری،ص:162-161

(9)ایضاً،مضمون لیڈی چنگیز خاں،قرۃ العین حیدر،ص:200

(10)ایضاً،مضمون:عصمت چغتائی،سعادت حسن منٹو،ص:155-154

پروفیسر مولا بخش شعبۂ اُردو،علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے وابستہ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March-2017, P. 115-136
Dr. Safdar Imam Quadri, Soofia aur Bhakti tahreek ke adabi asraat: ek kaseer lisani mutalea

صفدر امام قادری

صوفیہ اور بھکتی تحریک کے ادبی اثرات: ایک کثیر لسانی مطالعہ

عرب و ایران میں اسلام اور تصوّف کے آغاز اور توسیع کے جو بھی مدارج رہے ہوں، ہندوستان میں اہلِ اسلام کی آمد سے جو سماجی اختلاط قائم ہوا، اُس سے مذہبی، تعلیمی، سماجی اور اقتدار کی صورتِ حال میں گوناگوں تبدیلیاں سامنے آئیں۔ انھیں نہ عرب و ایران کی روایات سے مکمّل طور پر جوڑا جا سکتا ہے اور نہ ہی ہندستان کے مقامی باشندگان بالخصوص برہمن اور بودّھوں یا جینیوں کی مذہبی اور سماجی رسومیات کا پورا پورا پرتو تسلیم کرنا چاہیے۔ کہنے کو یہ تاریخ کا ایک عام سا واقعہ ہے کہ ساتویں صدی عیسوی سے لے کر بارھویں صدی عیسوی تک ہندوستان میں مختلف راستوں اور مقاصِد کے تحت مسلمان وارِد ہوئے جن میں سے کچھ اپنے مقاصد میں ناکام ہو کر بھی واپس ہوئے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اُن میں سے بعض افراد کی نسل در نسل نے یہاں حکومتیں قائم کیں۔ چند تبلیغِ مذہب میں فقیرانہ وَشی اختیار کر کے کوچہ کوچہ اور قریہ قریہ پھرے اور عوامی سطح پر مذہب کے پیغام کو عام کرنے میں منہمک ہو گئے۔ آنے جانے اور بود و باش اختیار کرنے کا یہ سلسلہ ہر ملک و قوم کا مقدّر رہے اور تہذیبِ انسانی کے ارتقا کی ایک عمومی راہ ہے۔ لیکن ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد ہندوستانی تاریخ و تہذیب کے لیے ایک عام سی بات نہیں سمجھی جا سکتی۔ بھلے یہ اہلیانِ عرب اور کچھ حد تک ایران و عراق یا دوسرے ممالک کے لیے ایک معمولی سا تاریخی واقعہ ہی رہا ہو۔

ہندستان میں مسلمانوں کی آمد اور ابتدائی چار پانچ سو برسوں میں اس ملک کے اقتدار کی حصولیابی مورّخین کی دلچسپی کا بنیادی موضوع ہے لیکن اِس دَور میں ہندستان کی مذہبی، لسانی اور

فلسفیانہ اساس کی جو تشکیلِ نو ہوئی، ادب کے ایک طالب علم ہونے کے ناطے اِس کے متعلّقات پر ہمیں علاحدہ طور پر غور وفکر کرنے کی ضرورت ہے۔ آریہ، بودھ اور جین مذاہب یا سنسکرت، پراکرت اور پالی زبانوں کے کار پردازوں کی تاریخ میں دؤ ردؤ رتک ہم مشربی کا کوئی طَور دکھائی نہیں دیتا۔ دراویڈیوں کو آریائی اقوام نے اِس طرح پَسپا کیا کہ کئی ہزار سال تک ملک کے خاص اور مرکزی علاقوں میں وہ کہیں دیکھے نہیں جا سکے۔ دراویڈی زبان اور قوم کے اثرات تو اُس عہد کی نسلی منافرت میں یوں بھی ممکن نہیں تھے۔ آریاؤں پر جب بودھ اور جین قابض ہوتے ہیں تو پوری تاریخ میں کہیں ایک بار بھی وہ سنسکرت زبان اور تہذیب کے ساتھ کسی رشتے میں بندھے ہوئے نہیں پائے جاتے۔ بودھ اور جین کے آپسی رشتوں کا یہ حال ہے کہ کوئی بھی بودھ پالی زبان سے باہر نہیں نکلتا اور جینیوں کا طَور یہ کہ اُن کی تبلیغ میں صرف اور صرف پراکرتوں کا ہی استعمال ہو رہا تھا۔ پورے ملک میں شاید بود و باش اور زندگی کرنے کا وہ پیمانہ ہی وضع نہیں ہوا تھا جس میں دو اقوام یا دو زبانوں کے افراد مِل جُل کر جی سکتے تھے اور اپنی اپنی زبانوں میں کاروبارِ حیات کو مکمّل کر سکتے تھے۔ سب الگ الگ اور آزادانہ جزائر بن کر خود کو ایک دوسرے سے بے خبر اور علاحدہ طور پر قائم رکھنے کی مہم میں مشغول تھے۔

ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے ذرائع، راستوں اور مقاصد پر غور کریں تو یہ بات بہت آسانی سے سمجھ میں آتی ہے کہ مسلمانوں کے الگ الگ گروہ اور قبائل کی ہندستان میں آمد اس ملک میں کثیر لسانی اور کثیر مذہبی صورتِ حال کا نقطۂ آغاز ہے۔ ہندوستان کے مختلف علاقوں میں دراویڈی، سنسکرت، پالی اور پراکرت جیسی مستند زبانیں موجود تھیں۔ مسلمانوں کے مختلف گروہ عربی، فارسی اور تُرکی زبانوں کے ساتھ یہاں پہنچتے ہیں۔ ہندوستان کی سرزمین پر اُس وقت کم از کم ان سات زبانوں میں کام کرنے والوں کی موجودگی ایک نئی تاریخ کا پیش خیمہ بن جاتی ہے۔ یہ تمام زبانیں کلاسیکی اہمیت کی حامل تھیں۔ اہلِ عرب کو لسانی اشرافیت ثابت کرنے کے مرحلے میں ایرانیوں سے زبردست مقابلہ کرنا پڑا تھا۔ عجم نے یہ ثابت کیا کہ وہ گونگے نہیں ہیں۔ عربی کی مذہبی فضیلت کے باوجود اہلِ ایران اپنے عہدِ قدیم اور بعد از اسلام تاریخ کو لسانی اور تہذیبی سطح پر جوڑتے ہوئے ایک آزادانہ تہذیبی شناخت کے دعوے دار رہے اور تاریخ و تہذیب کے معاملے

میں اہلِ عرب سے انھوں نے کبھی شکست قبول نہیں کی۔ نتیجے کے طور پر عربی اور فارسی میں لین دین اور یگانگت کا ماحول پہلے ہی سے بڑھ چکا تھا جو رفتہ رفتہ تُرکی سے بھی شیر وشکر ہونے سے گریز کی خُو نہیں اپناتا ہے۔ یوں بھی اہلِ عرب کو غیر مذاہب کے افراد کے ساتھ جینے اور بود و باش اختیار کرنے کا خاصا تجربہ تھا۔ مذہبی امور اور سماجی معاملات کو خِلط مِلط کر کے دیکھنے کا رویّہ وہ عرب میں بھی نہیں اپناتے تھے اور کفّارِ مکّہ یا عیسائیوں اور یہودیوں کے ساتھ اُن کا سلوک نہایت معقول اور مساویانہ رہا تھا۔

ہندوستان میں مسلمانوں نے زبان اور مذہب کی ہم مشربانہ لَے کو بہ غور سمجھا اور عرب و ایران میں اِن کے جو ابتدائی اسباق انھوں نے پڑھے تھے، اُس کے وسیع پیمانے پر اطلاق کی ہندستان میں انھیں نئی دنیا حاصل ہوگئی۔ زبانوں اور قوموں کی اِس بھیڑ کو انھوں نے ساتھ ساتھ جینے اور ایک دوسرے کو قائم رہنے دینے کی کوشش کے ساتھ جس نئے تجربے میں تبدیل کیا، وہ دنیا کی تاریخ میں شاید ایک انوکھا اور پہلی بار آزمایا جانے والا نسخہ تھا۔ امیر خسرو نے جب یہ کہا: ''زبانِ یار من تُرکی و من تُرکی نمی دانم'' تو یہ صرف ایک عاشقانہ معذرت نہیں تھی بلکہ یہ ہندوستان کی اُس عہد کی لسانی خواہشات اور ضرورتوں سے اُپجا ہوا ایک بڑا سوال تھا۔ سیکھنے اور سمجھنے کے لیے جب خوش گوار ماحول ہو تو اُس کے نتائج بڑے کارگر طور پر سامنے آتے ہیں۔ ہندوستان میں عورت اور شودر کو تعلیم کے مواقع سے دور رکھا گیا تھا۔ اسلام نے ہر مرد اور عورت کے لیے حصولِ علم کو فرض مانا۔ یہ بھی ایک سچّائی ہے کہ مساوات اور عمومی تعلیم کا رنگ ہندستانی اقوام کو بلاشبہہ سب سے زیادہ بھایا ہوگا۔ اِس وجہ سے بھی ہندوستان میں مسلمانوں کی اُس وقت کی زندگی اُس لسانی، تہذیبی اور مذہبی اعتبار سے وقفۂ صفر کو پُر کرنے میں کامیاب رہی۔

ایسا نہیں ہے کہ ہندوستان میں مسلمان حکمراں یا تاجر اور مذہبی مبلّغین کوئی جادو کی چھڑی لے کر یہاں پہنچے تھے اور اس سے ہندوستانی سماج کو مختلف انداز کی تبدیلیوں سے آشنا کرانے میں وہ ایک جھٹکے میں یوں ہی کامیاب ہوگئے۔ یہ صحیح ہے کہ عرب و ایران سے کثیر مذہبی اور کثیر لسانی اصولیات کے ساتھ وہ وارِدِ ہند ہوئے تھے لیکن انھیں ان اصولوں کو عمل کی زنجیروں میں باندھنے کے لیے ہندستان جیسی زرخیز تجربہ گاہ میسّر آئی جہاں سماج مختلف طبقوں میں بٹا ہوا تھا اور سطح در سطح

استحصال کے پیمانے قائم تھے۔ ہندستانی عوام کو اپنی سماجی بے چارگی اور Contradictions نے اسلام کے دروازے تک پہنچایا ہوگا۔ یہ اسلام مسلمان بادشاہوں کی طرف سے پیش کیا ہوا کوئی مذہبی تحفہ نہیں تھا۔ ایسا بھی نہیں کہ مسلم حکمراں جبریہ مذہب کی تبلیغ کے درپے تھے۔ دلّی سلطنت کے مستقل قیام سے پہلے بارھویں صدی تک تو مسلمان حکومت کے اعتبار سے اتنے طاقت ور بھی نہیں تھے کہ اس ملک پر اپنی قوّت کے سہارے اپنے مذہب کو پھیلا سکیں۔ محمود غزنوی سے بہادر شاہ ظفر تک مسلم حکمرانوں کی جو تاریخ موجود ہے، اُس میں ایک ہاتھ کی انگلیوں پر گننے والے ایسے بادشاہ بھی شاید ہی ملیں جنھوں نے اپنی رعایا پر اپنا ذاتی مذہب تھوپنا پسند کیا ہو۔ تھوڑی بہت مثالیں جہاں جہاں تاریخ میں محفوظ ہوئی ہیں، وہ سیاسی مصلحتوں کے تحت ہیں اور ان کا حکومت پھیلانے سے تو رشتہ قائم کیا جا سکتا ہے لیکن وہ مذہب کی تبلیغ سے ہرگز متعلّق نہیں۔

ساتویں صدی عیسوی سے بارھویں صدی عیسوی تک ہندوستان کے تہذیبی نقشے میں جو تبدیلیاں نظر آتی ہیں، انھیں بہ غور ملاحظہ کرنے سے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ملکی سطح پر کچھ بنیادی تبدیلیاں رونما ہونے والی ہیں۔ آریائی، بودھ اور جین اقوام کے بعد اب اہلِ اسلام سے جو مقامی باشندگان کا ہم وار رشتہ قائم ہوا، اِس نے بڑی زبانوں کے تفوّق کے مقابلے علاقائی بولیوں اور اُن کے اَن گڑھ ادب کی پہچان کے لیے معقول مواقع فراہم کیے۔ مورّخین جس مذہبی اور سماجی اصلاح کی تحریک کی بات گیارھویں بارھویں صدی کے بعد کے دَور سے متعلّق قرار دیتے ہیں، حقیقت یہی ہے کہ اِن پانچ صدیوں میں مقامی ضرورتوں اور مسلمان اقوام کے پاس موجود علمی و ادبی سہولیات کے بیچ جو قومی سطح پر اشتراک کی صورت پیدا ہوئی، اُسی میں ایسی گنجایشیں نکلیں کہ بدّ ووں اور اَن پڑھوں کی زبان میں علما اور فصحا محوِ گفتگو دکھائی دیتے ہیں۔ دیکھتے دیکھتے کمزور اور پس ماندہ اقوام اور برادریوں کے افراد تعلیم و تدریس اور مذہبی تبلیغ و اصلاح کے کاموں میں سرگرداں نظر آنے لگتے ہیں۔ بودھوں کے وقت کمزور طبقوں کے استحکام کی جو صورت پیدا ہوئی تھی، اُسے تھوڑی مدّت میں ہی برہمنی سازشوں نے پیچھے ڈھکیل دیا تھا اور سماج کی داخلی اصلاح کا کام رُک گیا تھا۔

تاریخِ ہند کے اِسی موڑ پر صوفیۂ کرام اور سنت یا بھکت اصحاب کا ورود ہوتا ہے۔ جین

مُنیوں اور رِشیوں کی سرگرمیاں بھی اِسی زمانے میں سامنے آنے لگتی ہیں۔ جنوبی ہندوستان میں شنکراچاریہ نے بھی مذہبی اصلاح کی کوششیں شروع کی تھیں۔ تمل ناڈو میں متعدّد رِشی سامنے آتے ہیں جو برہمنی مذہبیت کے خلاف سماجی اصلاح کی غرض سے بہت کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ ہندو مذہب کی متعدّد دھاراؤں اور پنتھوں کو للکارنے والے افراد جگہ جگہ اُبھرنے لگے۔ مہاراشٹر میں سماجی بیداری کی یہ آگ کچھ ایسا شعلہ بن کر بھڑکی جس نے تہذیبی اور ثقافتی اعتبار سے نئے مہاراشٹر کی بنیاد رکھی۔ یہ سلسلہ پنجاب اور غیر منقسم ہندوستان کے پنجاب اور سندھ کے حصّے میں کچھ ایسے بڑھا جہاں ایک نئے مذہب کی صرف داغ بیل ہی نہیں پڑی بلکہ یہ مذہب صوفی سنتوں کے باہمی رشتوں پہ مُہرِ تصدیق ثبت کرتا ہے۔ وسطی ہندوستان میں ہر چند کہ بادشاہت کا زور بہت تھا لیکن ہر جگہ صوفی اور سنت اُبھرنے لگتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بادشاہت کے متوازی سماجی اور مذہبی اصلاح کی ذمّہ داری انھوں نے خود اپنے کاندھوں پر اُٹھا رکھی ہے۔ ماگدھی اور اَردھ ماگدھی کے علاقے میں جہاں کبھی بودھوں کا زبردست اثر تھا، اُس خطّے میں بھی صوفی سنتوں کا ایک سلسلہ دکھائی دیتا ہے جو مشرقی اتّر پردیش، بہار، بنگال، موجودہ بنگلہ دیش، آسام اور اُڑیسہ تک پہنچتا ہے۔ جنوب سے شمال تک اور ہندوستان کے مشرق سے مغرب تک صوفی سنتوں کا کارواں در کارواں موجود ہونا یہ ثابت کرتا ہے کہ بادشاہت کے متوازی صوفی سنتوں کا یہ غیر رسمی ادارہ قومی سطح پر اپنا وجود تسلیم کرانے میں کامیاب رہا۔

ایسا نہیں ہے کہ یہ تمام صوفیہ ایک ہی اندازِ نظر پر کاربند تھے۔ ہمارے بھکت اور سنت بھی مختلف مکتبِ خیال سے تعلق رکھتے تھے۔ اِن میں سے اکثر تصوّرات کی سطح پر کبھی کبھی متضاد اور مخالف رُخ بھی ظاہر کرتے ہیں۔ ایک دوسرے کے عقیدت مند آپس میں کبھی کبھی آویزشوں میں بھی مبتلا ہوتے تھے۔ سب ایک دوسرے سے مل کر بھی نہیں چل رہے تھے۔ اکثر اپنے ہی اُخروی مقاصد میں فنا اور دنیا کی دوسری باتوں سے بےخبر انداز سے جینے کے عادی رہے۔ بارھویں سے سترھویں اٹھارھویں صدی عیسوی کے عرصے کو جائزے کی بنیاد بنائیں تو مندرج ذیل باتیں واضح طور پر سامنے آتی ہیں:

1۔ صوفیہ کے مختلف مکاتب آپس میں کسی رسّاکشی میں مبتلا نہیں اور مذہب کے

عملی اور سماجی پہلوؤں پر زیادہ توجّہ دی جاتی ہے۔

2۔ بھکت اور سنت ہندو مذہب کے سماجی پہلوؤں کو اصلاحی نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں اور مذہب کے انفرادی اور اجتماعی تصوّرات میں توازن قائم کرنا چاہتے ہیں۔

3۔ چھے سات سو برسوں میں شاید ہی کوئی صوفی یا بھکت نظر آئے جو غیر ضروری طور پر کسی مذہب یا بالخصوص دوسرے مذاہب کی بُرائی کرتا ہوا ملے۔ اس کے برعکس مذہبی امور کو خیر سگالی اور میل جول کے سماجی حربے کے طور پر دیکھنے کا ایک عمومی شعور فروغ پاتا ہے۔

4۔ شریعت یا مذہبی رسومات پر زور گھٹنے لگتا ہے اور اس کی جگہ پر ذاتی مجاہدہ اور فلاحی اعمال کو مذہبی پہچان عطا ہوتی ہے۔ یہ باتیں صوفی اور سنت دونوں حلقوں میں دکھائی دیتی ہیں۔

5۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض صوفیہ اور مختلف سنت اُس عہد کی سکّہ بند اور مستند زبانوں کے ماہرین میں شمار ہوتے تھے لیکن اس کے برعکس اِن میں ایک بڑا طبقہ ایسا تھا جسے رسمی تعلیم کے دروازے تک پہنچنے کے کبھی مواقع حاصل نہیں ہوئے۔ لیکن دونوں انداز کے صوفی اور سنتوں نے اپنے ہم وطنوں کی سماجی اور مذہبی اصلاح کے اُمور پیشِ نظر رکھے اور اِس بڑے مقصد کو ہمیشہ توجّہ میں رکھا۔

6۔ صوفی سنتوں کو بہ خوبی یہ معلوم تھا کہ ہمیں اپنی بات مقامی اور عوامی زبانوں میں پیش کرنے میں زیادہ کامیابی حاصل ہوگی۔ دکن اور مہاراشٹر میں اس کے سب سے ابتدائی تجربے ہوئے جو بڑھتے بڑھتے پنجاب اور ملتان یا بہار اور بنگال تک پہنچے۔ کامیابی ہر جگہ صوفی سنتوں کے قدم چوم رہی تھی۔

یہ تمام اصلاحی تحریکیں جس دَم قدم سے مستحکم ہوئیں، وہ مقامی زبانوں کی ادبی وراثت تھی۔ یہ کہاں ممکن تھا کہ نام دیو، رامانند، تُکا رام، گورکھ ناتھ، رامانُج، کبیر داس، گیانیشور، وارث شاہ، بُلھے شاہ، گرونانک اور بابا فرید عربی، فارسی یا سنسکرت زبانوں میں اپنی بات پیش کرتے اور

عوامی طور پر ان کے سننے والوں کا ایک حلقۂ اثر قائم ہوتا۔ ایسا ہونا ہوتا تو ہندستان میں برہمن واد کی بنیادیں کبھی کمزور نہ پڑتیں اور نہ کبھی بَودھ پورے ملک میں پھیل پاتے یا مسلمانوں کو ہی یہ موقع حاصل ہو پاتا۔ اصلاحی تحریک کے اِن کارپردازوں کو عوام کی زبانوں کا احترام اور انھی میں اُن سے گفتگو کرنے کا طَور اختیار کرنا اصولی اعتبار سے اِن اصلاحی تحریکوں کی رگوں میں دوڑنے والا وہ تازہ خون تھا جسے تاریخ میں شاید ہی کبھی استعمال کیا گیا ہو۔ زبانوں کی بنیاد پر چھوٹی بڑی قومیتوں اور بے اعتبار آبادیوں کو عزّت بخشنا وہ حقیقی اصول تھا جس نے بھکتی تحریک کو قومی سطح پر اتنی طاقت بخشی جس سے ہندستان کی سماجی، مذہبی اور لسانی تشکیلِ نو کا کام پورا ہو سکا۔ کمال تو یہ ہے کہ اس عمل میں بادشاہت کا مستحکم ادارہ بھی ساحل سے ہی تماشا دیکھنے کے لیے مجبور ہوا اور آخر کار صوفی سنتوں کا ادارہ سماجی اور لسانی طاقت کی بنیاد پر ہندستان کی تشکیلِ نو کے فرائض ادا کرنے میں کامیاب ہوا۔

اِن اصلاحی تحریکوں کے اغراض و مقاصد اور اسباب و علَل پر غور کریں تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ کسی مضبوط تنظیمی سلسلے سے یہ ایک دوسرے سے جُڑے ہوئے نہیں تھے لیکن استادی شاگردی اور عقیدت مندوں کا سلسلہ درسلسلہ قائم ہونا ایک نئے انداز کی ادارہ سازی کا اس ملک میں تصوّر عام کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سب کچھ غیر رسمی انداز میں ہوا اور ہندو مسلمانوں کے اختلاط اور اس عہد کی ضرورتوں کی بنیاد پر قائم ہوا۔ اس کے نتیجے میں لسانی وفور اور تصوّرات کا گھماسان مچا ہوا تھا۔ ان اصلاحی تحریک کاروں کی کامیابی کا یہ بھی سبب ہے کہ کوئی ایک مذہب یا کوئی حکمراں طبقہ ان کی اتنی شعلہ سامانیاں سنبھال نہیں سکتا تھا۔ تاریخ میں نہ جانے کتنے واقعات موجود ہیں کہ کسی ایک صوفی یا کسی سنت کے کسی ایک کام سے وہاں کی حکومت کے تہہ و بالا ہونے کے خطرات پیدا ہو گئے اور اس سے نَبرد آزمائی کے لیے خود بادشاہ سلامت یا کبھی کبھی ان کی افواج کو میدان میں اُترنا پڑا۔ کئی صوفی سنت اصحابِ اقتدار کے جبر کا نشانہ بنے اور نہ جانے کتنے لوگوں کو جامِ شہادت نوش کرنا پڑا۔ اِن کا مقابلہ صرف سلطنت یا بادشاہوں سے نہیں ہوتا تھا بلکہ بار بار مذہبی روایات اور سماجی و تہذیبی اداروں سے بھی اِن کی مُبارزتیں چلتی رہتی تھیں۔

صوفی سنتوں کی اجتماعی طاقت کا اس بات سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ کسی بھی حکومت

سے زیادہ ان کا پھیلاؤ تھا اور کسی بھی بادشاہ کے حکم نامے سے زیادہ ان کے اشاروں پہ سرِ تسلیم خم کرنے والی آبادیاں موجود تھیں۔ تاریخ میں ہزاروں ایسے واقعات موجود ہیں کہ نہ جانے کتنے بادشاہوں نے ایسے صوفی سنتوں کے دَر پہ جبہ سائی کی، اور اپنے ماتھے ٹیکے۔ صوفی سنتوں کی داخلی انسانی قوّت اعلا درجے کی تھی جس کے سبب اکثر وبیش تر وہ اہلیانِ اقتدار کی جانی انجانی سازشوں سے بھی محفوظ رہے اور سماجی یا عوامی طاقت حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے۔ پورے ملک کی چھوٹی بڑی زبانوں میں اور موجود مذاہب کے الگ الگ خانوں یا مسالک میں اجتماعی زندگی کو اُس کی بے پناہی سے نکال کر امن اور اطمینان کا طَور بخشنے کا جو کارنامہ صوفی سنتوں نے انجام دیا، اسی سے اُن کے عقیدت مندوں کی لاتعداد فوج پیدا ہوئی۔ اس سے پہلی بار ہندوستان میں سماج، شاعری اور مذہب کی فکری اساس میں بعض مماثل عناصر ابھر کر سامنے آئے جنھیں کبھی صوفیہ کا بھکتی راگ کے نام سے پہچانا گیا اور کبھی سنتوں، بھکتوں کی صوفیانہ لَے کے طَور پر قبولِ عام کا درجہ عطا کیا گیا۔ اِن صوفی بھکتوں نے ہندوستانی مذاہب کی روایات اور اُن کے ارتقا کو کس کس طرح سے متاثّر کیا، یہ ایک علاحدہ موضوع ہے اور ابھی زیرِ بحث نہیں۔ لیکن اس صوفی بھکتی راگ میں ہندوستان کا ادبی اور لسانی مزاج کس طرح نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ مستحکم ہوا اور آنے والے ادوار کے لیے ادبی فکر اور زبان کے ارتقا کو کس حد تک نئی تبدیلیوں سے روشناس کرا سکا، یہ موجودہ مطالعے کا بنیادی تقاضا ہے۔

صوفی اور بھکت شعرا کے ادبی کارناموں پر مرتکز ہونے سے پہلے اجمالی طور پر اُن کے متن کے پایۂ استناد پر ایک سرسری گفتگو کر لینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ابتدائی شعرا میں سَرہپا اور چندر بردائی سے لے کر امیر خسرو تک اور کبیر داس سے لے کر پنجاب کے اٹھارھویں صدی کے شعرا تک ہمارے پاس صوفی اور بھکتوں کی جو ایک طویل فہرست موجود ہے؛ اُن کے نام سے مقبول ادبی سرمائے کا ایک بڑا حصّہ ایسا ہے جس کے متن کو پورے طور پر مستند نہیں مانا جا سکتا۔ ابتدائی عہد میں سنسکرت، عربی اور فارسی یا جنوب میں تمل متون کی حفاظت کے لیے علمی سرگرمیاں دیکھی جا سکتی ہیں لیکن نئی اور بے اعتبار معمولی زبانوں کے ادبی کارناموں کو تحریر کا استحکام عطا کرنے کا شاید ہی اُس عہد میں کسی کو خیال آیا ہو جس کے سبب علم و ادب کا یہ عظیم سرمایہ بڑے پیمانے پر اپنی اصلی شکل

وصورت میں محفوظ نہ رہ سکا۔اس کی سب سے عبرت آمیز مثال خود امیر خسرو ہیں جن کا فارسی کلام تو محفوظ رہا لیکن بہت زمانے تک کسی کو یہ خیال ہی نہیں آیا کہ اُن کے ہندوی کلام کو بھی تحریر کا لباس عطا کر کے اُس اثاثے کے تحفّظ کا انتظام بھی کیا جائے۔ اِسی لیے آج امیر خسرو کے نام سے جس قدر بھی اُن کا ہندوی کلام محفوظ ہے یا جسے ہم نمونے کے طور پر استعمال کرتے ہیں؛ وہ کتنا دوسروں کا ہے اور کس قدر خسرو کا کہا ہوا ہے، اس کا اندازہ لگانا ممکن نہیں۔ بنارس کے کبیر داس کا جو کلام پنجاب میں بیٹھ کر گرو نانک نے گرو گرنتھ صاحب میں شامل کیا یا کبیر کے باقی ماندہ کلام کی اوّلین تدوین راجستھان کے حلقے میں ہوئی تو لسانیات کے ایک عام طالب علم کی حیثیت سے یہ سوال قائم ہوتا ہے کہ کبیر کی زبان جغرافیائی اور لسانیاتی نشیب وفراز اور ہزاروں میل یا سینکڑوں برسوں کی مسافت طے کرنے میں نہ جانے کس قدر بدل چکی ہوگی۔

ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ایک طویل مدّت تک ہمارا معاشرہ زبانی روایت کا تابع تھا۔ مذہب اور ادب دونوں کے کاروبار سُن کر اور اہم باتوں کو یاد کر لینے پر ہی چل رہے تھے۔صوفیوں اور بھکتوں کے مخصوص خانوادوں میں 'سینہ بہ سینہ روایت' کی ایک اصطلاح استعمال ہوتی رہی ہے۔ صوفی بھکتوں کے یہاں اُن کے مخصوص متن کی ملکیت اُن کے بعد آنے والوں میں بھی فطری طور پر منتقل ہو جاتی تھی۔عقیدت اور تبلیغ کے اعتبار سے اس میں خوبی ہی خوبی ہے لیکن متنی تنقید کے ایک طالب علم کی حیثیت سے یہیں ہمارے شبہات بڑھنے لگتے ہیں کہ ایسے حالات میں حقیقی متن میں الحاقی اور وضعی مواد کی شمولیت ایک فطری امر ہے۔ جب متن پورے طور پر معتبر نہ ہو، اُس کے نفسِ مضموں پر کیوں کر گفتگو کی جا سکتی ہے؟ انھی خدشات سے قرآن کی تدوین کا کام فوری طور پر مکمّل کیا گیا تھا اور سکھوں کے پانچویں گرو ارجن دیو کو جب الحاقی خدشات کا یقین ہو گیا تو انھوں نے گرو گرنتھ صاحب کو فوری طور پر مدوّن کرنے کی ذمّہ داری اٹھائی۔اردو کے طالب علم 'معراج العاشقین' اور دیگر رسائل کے خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے نام سے انتساب کے تنازعات سے واقف ہیں۔ الحاقی کلام سازش اور بدنیتی میں ہی شامل نہیں ہوتے بلکہ عقیدت مندی اور بعض اوقات عدم احتیاط کی وجہ سے بھی حقیقی متن کا حصّہ ہو جاتے ہیں۔

صوفیۂ کرام اور بھکتوں کے ادب کے مطالعہ کنندگان کے لیے یہاں عجیب وغریب

مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ محقّقین کے لیے بھی یہ دشواری ہے کہ معتقدین کے بڑے حلقے کے سامنے جب وہ اُس متن کو خارج کرنے کا اعلان کرتے ہیں تو اُن میں سے ایک طبقہ اِس علمی نتیجے کو بہ وجوہ پسند نہیں کرتا اور پورے طور پر قبول کرنے سے گریز کرتا ہے۔ قدیم مذاہب کے بھی بعض معاملات اسی انداز کے ہیں۔ اسی لیے ان موضوعات کے تحقیقی اور تنقیدی طلبہ کے لیے ایک بڑا امتحان پیشِ نظر ہوتا ہے۔ اس بات سے کوئی کیسے انکار کرے کہ ان صوفی سنتوں نے بڑی تعداد میں شعر گوئی کی اور چھوٹی بڑی علاقائی بولیاں تحریر کی عزّت پانے کی منزلوں سے بہت دور پڑی رہ گئیں۔ حضرت شرف الدین یحییٰ منیری سے لے کر مرزا مظہر جانِ جاناں تک صوفیوں کا ایک باضابطہ سلسلہ ہے جنھوں نے رُشد و ہدایت کے سلسلے سے اپنے مریدین کو بڑی تعداد میں فارسی زبان میں خطوط تحریر کیے۔ اردو، ہندی یا علاقائی زبانوں کو تحریر کا وقار ابھی کہاں حاصل ہوا تھا۔ اسی لیے ابتدائی طور پر یہ بات تسلیم کرنا مناسب ہے کہ مختلف صوفیہ اور بھکت شعرا کے ادبی سرمائے کے سلسلے سے جب بھی گفتگو کی جائے گی اور اُس کے لیے جو متن قابلِ غور ہوگا، اُس کے پایۂ استناد پر صد فی صد یقین کرنا ممکن نہیں۔ ہماری مجبوری یہ ہے کہ اُسی ناقص، الحاقی اور غیر مستند متن پر مرتکز ہو کر ہمیں اس موضوع پر اپنے خیالات کا اظہار کرنا ہے۔

ہندستان میں صوفی اور بھکت شعرا کے مخصوص مراکز یا علاقوں پر توجّہ دیں تو سات آٹھ مقامات اپنے آپ اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ دلّی اور اُس کے آس پاس کے علاقے تو یوں بھی صوفیوں کے سب سے بڑے مرکز کے طور پر پہچان رکھتے ہیں۔ اسی طرح پنجاب اور سندھ کے علاقے ہندو مسلمان صوفیوں اور بھکتوں کے لیے اپنی زرخیزی کے سبب بڑے احترام سے دیکھے جاتے ہیں۔ دکن میں بہمنی سلطنت کے دَور سے ہی جگہ جگہ صوفیۂ کرام کی باضابطہ موجودگی دیکھنے کو ملتی ہے۔ جنوبی ہندستان بالخصوص تمل علاقے میں مذہبی بیداری کی تحریک چلانے والے کئی ایسے بھکتوں کی حیرت انگیز شہرت ہمیں ان کی جانب توجّہ دینے کے لیے مجبور کرتی ہے۔ مہاراشٹر کو بھکتی تحریک کا یوں بھی مرکز قرار دیتے ہیں اور عہدِ وسطیٰ میں ہندستان میں نئی بیداری کی مُہم اسی خطّے سے شروع ہوتی ہے۔ خواجہ معین الدین چشتی کے راجستھان میں قیام فرمانے سے وہ علاقہ یوں بھی صوفی سنتوں کی توجّہ کا مرکز بن کر اُبھرا۔ پورب کے علاقے میں مہاتما بدھ کے خطّے سے

بھکت اور صوفیوں کا ایک سلسلہ قائم ہوتا ہے۔ مشرقی اتر پردیش اور بہار کی زرخیزی اس باب میں بہت اہمیت کی حامل ہے۔ یہ سلسلہ موجودہ مغربی بنگال، بنگلہ دیش، اڑیسہ اور آسام تک کے بھکت کویوں تک پہنچتا ہے۔ ان تمام صوفیوں اور بھکتوں کے ذریعہ آزمائی جارہی زبانوں پر غور کریں تو حیرت انگیز مسرّت کا احساس ہوتا ہے کہ مسلمانوں کی آمد کے چھے سات سو برسوں کے دوران یہ ملک درجنوں نئی پُرانی زبانوں کی رگوں میں تازہ خون ڈال کر ایک نیا لسانی مجاہدہ کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ پندرھویں سولھویں صدی عیسوی تک تمِل، کنڑ، مراٹھی، اردو، ہندی، بنگلہ، پنجابی، سندھی، بھوج پوری، مگہی، کشمیری، راجستھانی، میتھلی، اوہٹ، برج، ہریانوی، اودھی، دکنی، گجراتی وغیرہ زبانوں میں شعر و ادب کا وافر مقدار میں ادبی سرمایہ قائم ہونا یہ بتاتا ہے کہ یہ زبانیں اب اپنے پاؤں پر کھڑی ہوکر اظہار کا آزادانہ روپ اختیار کرنے کی اہل ہیں۔ ان میں کئی زبانوں کا بالکل ابتدائی سرمایہ انھی صوفیوں اور بھکتوں کی شاعری کی مرہونِ منت ہے۔ بعض صوفیوں اور بھکتوں نے مسلّمہ زبانوں، خاص طور پر عربی، فارسی اور سنسکرت میں بھی رشد و ہدایت کے سلسلے سے پیش رفت کی۔ اُن میں سے اکثر کی ذاتی تعلیم ان زبانوں میں استناد کا درجہ رکھتی تھی۔ اس کے باوجود سب نے یہ کوشش کی کہ خاص طور پر وہ مقامی زبانوں کو ہی ذریعۂ اظہار بنائیں۔

بھکتی اور صوفیہ کے حلقے میں ایک بڑی جماعت ایسے افراد کی تھی جو رسمی تعلیم سے بہت دور تھے۔ مہاراشٹر کے تمام بھکت کوِی علم کی عمومی روشنی سے بہرہ ور نہ ہو سکے تھے۔ کبیر داس سے بلھے شاہ تک سب کاغذ قلم کے بغیر شعر و ادب کے کوچے کی سیّاحی میں نکلے تھے۔ ہندستان کی تاریخ میں یہ ایک ایسا انوکھا تجربہ تھا جب سماجی، مذہبی اور ادبی اصلاح کی تکیل اُن افراد کے ہاتھوں میں تھی جنھیں ملک کا حرف شناس طبقہ ہونا بھی نہیں مانا جا سکتا۔ ایک دوسری صورت یہ بھی پیدا ہوئی کہ ان بھکتوں اور صوفیوں میں سے بڑی تعداد اُن افراد کی تھی جو سماجی اعتبار سے نہایت پس ماندہ اور محروم طبقوں سے آتے تھے۔ کہاں ہندو سماج میں شودر، ویدوا کیہ بھی سُن لے تو گناہ کا مُرتکِب ہو جاتا تھا لیکن چند صدیوں کے عوامی منتھن کے بعد جو نیا ماحول پیدا ہوا، اس میں نام دیو، تُکا رام اور کبیر داس وغیرہ قوم کو اصلاح کا پیغام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان کی مصلحانہ حیثیت کا اس بات سے بھی ثبوت ملتا ہے کہ ان کے عقیدت مندوں اور پرستاروں کی تعداد نہ صرف اُن کے

مخصوص علاقوں میں موجود تھی بلکہ وہ اپنے گرو کا سندیس دور دیس تک پہنچاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اگر ایسا نہیں ہوتا تو پچاس ساٹھ برسوں کی میعاد میں کبیر کی شاعری پنجاب پہنچ کر گرو نانک کے لیے اصلاحی صحیفے کا متن نہ بن گئی ہوتی۔

صوفیہ اور بھکت شعرا نے ہندوستانی زبانوں کو اشرافیت سے گُریز کی ایک راہ دکھائی۔ عہدِ سلطنت میں فارسی کا بول بالا تھا لیکن عوامی سطح پر علاقائی زبانوں کا آگے بڑھنا اور محدود پیمانے پر ہی سہی مگر طبقۂ اشراف کا بھی ان زبانوں کی طرف متوجہ ہونا ہندوستان میں نئے لسانی مزاج کا اعلانیہ ہے۔ دکن میں بہمنی سلطنت کے زمانے میں ہی مقامی بولیوں کی طرف جھکاو کے آثار ملنے لگتے ہیں لیکن قطب شاہی اور عادل شاہی حکومتوں کے زیرِ اثر فارسی سے الگ اور علاقائی اعتبار سے اُبھرتی ہوئی زبانوں کی پشت پناہی سے پندرھویں صدی عیسوی کے ساتھ اردو کو ایک ایسا گھر نصیب ہوا جہاں اسے دیگر عوامی زبانوں سے طاقت لے کر اپنی آزادانہ تشکیل کے مراحل مکمّل کرنے تھے۔ یہیں وہ تجربات پہلی بار پایۂ تکمیل تک پہنچے جن کی رُو سے ہم نے امیر خسرو کا بھولا ہوا سبق پھر سے یاد کیا اور اردو کو دیسی آداب بخشنے میں کوئی کوتاہی نہیں کی۔ شمالی ہندستان میں فارسی کا تفوّق اس قدر استحکام حاصل کر چکا تھا جس سے اردو کی آزادانہ ترقّی کے امکانات نہیں پیدا ہو سکتے تھے۔ نئی نئی صنفوں کی طرف لپک پیدا کرنا اور ادب کو غیر مذہبی اور کثیر تہذیبی و لسانی بنیادوں پر قائم کرنے کی جدّ و جہد دکن میں بہت آسانی کے ساتھ اس لیے پایۂ تکمیل تک پہنچی کیوں کہ ان کاموں کے لیے وہاں کے بادشاہ بھی معاون و مددگار تھے۔ ادب کے طور پر مستحکم روپ لیتے ہوئے زبان، تہذیب اور ثقافت کی تکثیریت کا جو لہو دکنی شعرا، صوفیہ اور شاعر فرماں رواؤں نے اردو کو عطا کیا، وہ اردو کی آج تک حقیقی پہچان ہے۔

مہاراشٹر میں ذات برادری کی تفریق اور سماجی اونچ نیچ کے خلاف جو ماحول پیدا ہوا، اس کا دماغ وہاں کے بھکت شعرا ہی تھے۔ موجودہ مراٹھی زبان ابھی اُبھر بھی نہیں سکی تھی لیکن شَورسینی اپ بھرنش کی ایک شاہ راہ اُس طرف بھی بڑھی اور لسانی لین دین کا یہاں ایک ایسا سلسلہ قائم ہوا جس کا ایک سرا دکن سے بھی ملتا تھا۔ قدیم مرہٹی کے اثرات سے اردو کا دکنی ادب پورے طور پر فیض یاب ہوا تھا۔ مہاراشٹر کے جن پانچ بھکتوں کا تاریخ میں بار بار ذکر ہوتا ہے رام داس،

گیانیشور، نام دیو، تکا رام اور ایک ناتھ؛ یہ سب مدھیہ دیس کی بولیوں اور دکنی زبان کے بیچ ایک پُل کا کام کر رہے تھے۔ دکن کے بادشاہوں کو آسانی سے سماجی بے انصافی اور برادرانہ اونچ نیچ کا اندازہ نہیں ہوسکتا تھا لیکن مہاراشٹر کے بھکتوں نے ہندستان کے منجمد سماجی نظام کو اندر سے جگانے کی کوشش کی۔ مہاراشٹر کے بھکت کویوں کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ بادشاہوں اور راجاؤں سے گھرے ہوئے اس ملک میں انھوں نے شعروادب کو سماجی تبدیلی کا آلۂ کار بنانے میں ہندستان کی تاریخ میں پہلی بار کامیابی حاصل کی۔ بھکتی آندولن کے مورّخین بالعموم اس بات سے اتّفاق کرتے ہیں کہ ہندستان کو تہذیبی اور ثقافتی طور پر اندر سے بدلنے کے لیے جو بنیادی کوششیں ہوئیں، ان کی جڑ میں سماجی انصاف کے لیے بے تاب عوام کی خواہشات اور بے پناہ حمایت کے اسباب بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اسی لیے مہاراشٹر کے ان سماجی اصلاح کار شعرا کے اثر میں کرناٹک اور تمل ناڈو کے بھکت بھی آئے۔ وہاں بھی مذہبی جکڑ بندی سے کمزور طبقوں میں ایک بے اطمینانی کا ماحول تھا۔ اصلاح کا سلسلہ اسی وجہ سے وہاں بھی آگے بڑھا۔

ہندستان کے مرکز میں بادشاہت تو تھی لیکن صوفی اور بھکتوں کے کچھ ایسے الگ انداز تھے کہ یہاں بھی اجتماعی زندگی اور شعروادب کی مجموعی صورتِ حال میں ان تبدیلیوں کے اثرات لازمی طور پر دکھائی دینے لگے تھے۔ مغلوں کے عہد میں وسطی ہندستان میں برج بھاشا اور اودھی کی ترقی ادبی مورّخین کے سامنے ایک کُھلی ہوئی کتاب کی طرح سے ہے۔ مَلِک محمد جائسی، سورداس اور تلسی داس تو عظیم شعرا کی فہرست میں شامل ہیں لیکن ان کے ساتھ ساتھ چھوٹے بڑے درجنوں شعرا ان بولیوں میں اپنی خدمات انجام دے رہے ہیں۔ ان میں زبانوں کے اشرافیہ مزاج سے علاحدگی کا طَور تو ہے ہی لیکن مذہب کو پہچاننے میں بھی ایک عوامی ڈھب کام کر رہا ہے۔ سور اور تلسی نے مذہبی پیشواؤں کو جس عمومی انسانی سطح پر لا کر لوگوں کے سامنے پیش کیا، وہ اس عہد کے اعتبار سے مذہبی اور لسانی اشرافیہ کے لیے ایک چیلنج سے کم نہیں تھا۔ مدھیہ دیس کی یہ لَے پہلے سے ہی پورب میں کبیر کی شکل میں حیاتِ جاودانی حاصل کر چکی تھی۔ لسانی محقّقین کے لیے آج یہی سب سے بڑا معاملہ ہے کہ وہ کبیر کی اُس زبان کو کون سا نام دیں؟ بنارس کا باشندہ اُس عہد میں کس زبان میں گفتگو کر سکتا ہے؟ سہولت سے کبیر کی زبان کو ہم بَرج کہہ دیتے ہیں لیکن قرائن یہ کہتے ہیں کہ یہ

موجودہ بھوج پوری کی قدیم شکل رہی ہوگی۔

پورب میں کبیر سے پہلے اور امیر خسرو کے فوراً بعد وِدّیا پتی کے روپ میں ہمیں ایک ایسا شاعر دست یاب ہوتا ہے جو یوں تو سنسکرت زبان کا ماہر ہے اور طبقۂ اشراف کا نمایندہ ہے لیکن زبان کی نئی راہوں کا متلاشی یہ شخص جب 'کیرتی لتا' اور 'کیرتی پتا کا' لکھتا ہے تو ایک ایسی زبان کی شناخت کا مرحلہ قریب آ جاتا ہے جسے میتھلی، اوہٹ یا کھڑی بولی کی پچھلی کڑی کے طور پر پہچاننے کی کوشش ہوتی ہے۔ مخدوم الملک شرف الدین یحییٰ منیری کے ملفوظات میں قدیم اردو کے نمونے تو دستیاب نہ ہو سکے یا انھیں محفوظ کرنے کی ذمّہ داری میں سماج نے کوتاہی کی لیکن ان کے احوال سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ تقریری سطح پر وہ اُس وقت کی عوامی زبان میں تبادلۂ خیال کیا کرتے تھے۔ ایسا نہیں ہوتا تو صرف فارسی دانی کے سبب ان کا پیغام اتنے بڑے حلقے تک کیسے پہنچ سکتا تھا اور یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ ان کے عقیدت مندوں کی اتنی بڑی تعداد مقامی زبانوں سے ناواقفیت کی حالت میں سامنے نہیں آ سکتی تھی۔ مشرق میں صوفی اور بھکت شعرا کا یہ کارواں بنگال اور آسام، اڑیسہ تک پہنچا۔ ہندو مذہب میں اصلاح کے سوالوں کو چنڈی داس، سنکر دیوا، روپا گوسوامی اور کمار چیتنیہ کے حلقۂ ارادت سے انھیں مضبوطی ملی۔ اس سے بنگلہ اور آسامی زبانوں کو اظہار کا ایک نیا اور آزادانہ وسیلہ ہاتھ میں آیا۔

ہندوستان میں صوفی اور بھکتی آندولن اور ان کے شعرا بالعموم دو ایسے متوازی دھارے کے طور پر نظر آتے ہیں جو بھلے ضمنی طور پر ایک دوسرے سے کبھی کبھی مخاصمت رکھتے ہوں مگر بالعموم سماجی اصلاح کے کاموں کو الگ الگ انداز میں اور ایک دوسرے سے لاتعلّق ہو کر کرنے کے لیے اپنی پہچان رکھتے ہیں۔ لیکن صوفی اور بھکتی دھارا پانچ آبوں کی زمین پنجاب میں پہنچتے ہی ایک ایسے دریا میں بدل جاتی ہے جہاں پانی کے دونوں رنگ ایک ہو جاتے ہیں اور اصلاحِ معاشرت کی دونوں صورتیں ایک دوسرے میں مُدغم ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ بابا فرید سے لے کر وارث شاہ اور بلھے شاہ تک اور گرونانک کے شامل اکثر و بیش تر سکھ گروؤں کی شاعری اور ان کے پیغامات کا جائزہ لیا جائے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ملک کے کسی گوشے میں بھی مکمّل طور سے تصوّراتی یکجائی کا یہ تجربہ انجام تک نہیں پہنچ سکا تھا لیکن پنجاب کی زرخیزی نے اسے محبّت اور میل جول کا ہی پیغام

نہیں سمجھا بلکہ غور وفکر کی یہاں وہ بنیادیں بھی فراہم ہوئیں جسے ہم سکھ مذہب سے تعبیر کرتے ہیں۔ گرونانک نے سماجی بے انصافی اور اعتقاد کے نام پر استحصال کے ہر مرحلے میں احتجاج کی صدا بلند کی۔ ان کے بعد کے آنے والوں نے بھی اس پیغام کو سمجھا اور دیکھتے دیکھتے پنجابی زبان اس لائق ہوگئی کہ اس میں محبت کی لازوال کہانی 'ہیر رانجھا' قلم بند ہوکر ہمیں مذہب، تصوف، سماج اور ادب کے بارے میں نئے انداز سے غور وفکر کے لیے دعوت دیتی ہے۔ گرو گرنتھ صاحب بھی اس لسانی مجاہدہ اور میل جول کا ایسا محضر نامہ ہے جہاں ملک کے مختلف گوشوں کی بغاوت پسند اصلاحی آوازوں کو شامل کر کے مذہب اور زبان کے آیندہ سفر کی پیشین گوئی کی گئی۔ پنجاب سے زبان اور مذہب کی یہ انقلابی لَے سندھ تک پہنچی اور وہاں کے صوفیہ نے حسبِ ضرورت اپنی تعلیمات سے حکّامِ وقت سے لوہا لینے اور اپنی جان کی قربانی دینے سے بھی دریغ نہ کیا۔

صوفی اور بھکت شعرا کے قومی سطح پر موجود ہونے کا ہندستان کی عوامی زبانوں کو سب سے زیادہ فائدہ حاصل ہوا۔ مذاہب زیادہ مستحکم ادارے تھے اور ان میں اصلاح یا تبدیلیوں کے مواقع محدود پیمانے پر اور مدّھم رفتار سے ہی پیدا ہوسکتے تھے۔ اسلام اور ہندو دھرم کو مرکز میں رکھ کر اصلاح کے پیمانے وضع کیے جائیں تو یہ بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ یہاں امکانات بہرطور محدود ہیں۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ مذاہب کے ظاہری ڈھانچے میں پنتھ اور مسلک کی خانہ بندیاں بہت ہیں اور اصلاح کے مرحلے میں ان میں مزید اضافے ہوتے رہے لیکن باہری ڈھانچہ اسی طرح سے محفوظ رہا۔ لیکن جیسے ہی ہم ساتویں صدی عیسوی سے بارھویں اور تیرھویں سے سترھویں صدی کے ہزار برسوں کی لسانی تبدیلیوں پر غور کرتے ہیں تو یہ بات سمجھ میں آجاتی ہے کہ مقدار اور معیار دونوں پہلوؤں سے اِن کی رفتار تیز تر تھی۔ سنسکرت اور پالی کے شکنجے سے جیسے ہی یہ سماج نکلا، ملک کے طول وعرض میں نئی نئی اور چھوٹی بڑی زبانوں نے ان کے استقبال کا انداز اختیار کر رکھا تھا۔

صوفی اور بھکتوں نے الگ الگ علاقوں میں سماجی، تہذیبی اور لسانی سطح پر جو تجربات حاصل کیے، اس سے قومی ادب کی پہچان کے اصول پیدا ہوئے۔ عوامی زبانوں اور علاقائی سطح پر پہچانی جانے والی بولیوں کو اعتبار حاصل ہونا تو ایک زندہ حقیقت ہے ہی لیکن زبانوں کا غیر مذہبی

کردار ہونا یا مشترک تہذیبی اور مذہبی ماحول کا ترجمان بن کر ابھرنا ، یہ بھی اسی عہد میں صوفی بھکتوں کی مصاحبت میں ممکن ہوا۔ سماجی انصاف اور اشرافیت سے گریز یا حسبِ ضرورت اشرافیہ تعصّبات سے مبارزت کے عناصر بھی زبان کی گھٹّی میں اُسی عہد میں پڑے جن سے ہم اس عہد کے مزاج کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ صوفیوں اور بھکتوں نے مِل جُل کر تقریباً ایک ہزار سال میں ہندستانی معاشرے کو ایک ایسی ٹھوس تربیت عطا کی جس کے نتیجے میں ہماری چھوٹی چھوٹی زبانوں نے مل کر ایک مستقبل پسند نقطۂ نظر اور علمی مزاج کو پہچاننے میں کامیابی حاصل کی۔ آج ہم جس آئینی نظام میں کچھ مخصوص اصولوں کی پابندی کے ساتھ باہمی اعتماد اور تعظیم کے رویّوں کے ساتھ ساتھ اپنے ملک کو دنیا کی ترقی یافتہ اقوام میں پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں تو ہمیں یہ بات یاد رہنی چاہیے کہ آئین کے معماروں نے عہدِ وسطیٰ کے صوفی سنتوں کے پڑھائے گئے اسباق سے ہی قانون کی وہ کتاب لکھی جس کے اوراق ہمیشہ ہماری رہنمائی کرتے رہیں گے۔ ہندوستانی تاریخ کا ہر مورّخ صوفی اور بھکت شعرا کا اس اعتبار سے احسان مند ہوتا ہے کیوں کہ الگ الگ خانوں میں بٹے اس ملک کا قومی مزاج بادشاہوں اور راجاؤں نے نہیں بنایا تھا بلکہ محبّت اور انقلاب کے شیدائی ہمارے صوفی اور بھکت شعرا نے اسے قائم کیا تھا۔

اختتامیہ:

عہدِ حاضر میں مذہب کے نام سے جس قدر بھی بنیاد پرستانہ اور غیر منطقی تہذیب و معاشرت کا تصوّر عام کیا گیا ہو، یہ حقیقت ہے کہ ہر عہد میں مذہب کے تصوّرات ایسے نہ تھے۔ انسانی تہذیب کی نہ جانے کتنی صدیاں بیتی ہیں جب مذاہب نے انسانی ذہنوں کی ترتیب و ترکیب میں خود کو وقف کر دیا کیوں کہ ان کا مقصد بہترین معاشرت کی تعمیر و تشکیل تھا۔ آریائی، بودھ، اسلامی اور یوروپی تہذیبوں کے الگ الگ وقتوں میں اثر قبول کرنے کی وجہ سے ہندستان جس ملے جُلے معاشرے میں تبدیل ہوا، اس کی تشکیل میں مسلمان صوفیہ اور غیر مسلم بھکت [= غیر مسلم = صوفیہ] بنیاد کی اینٹ ثابت ہوتے ہیں۔

صوفیہ اور بھکت ہندوستان میں مذہبی تبلیغ اور سماجی اصلاح کے علَم بردار کے طور پر اپنے کام کا آغاز کرتے ہیں۔ ان کا کثیر لسانی اور کثیر ثقافتی پس منظر انھیں مذاہب کی تبلیغ کا ایک ہم

مشربانہ طوَر بخشتا ہے۔ مذہبی غور وفکر کی ایک تجرباتی لَے نے ہر اُس مذہب میں، جہاں سے یہ صوفی اور بھکت آتے تھے، اصلاح اور تغیّر وتبدّل کی صورت پیدا کی۔ کہیں اسے مذہبی تعبیر وتشریح کے نام سے پہچان ملی، کہیں نیا مذہبی مسلک یا سلیقہ سمجھا گیا (= پنتھ)؛ اور کہیں موجود مذاہب میں بغاوت کا انھیں علَم بردار تسلیم کیا گیا۔ علما سے لے کر شاہانِ وقت تک، مختلف طبقوں میں ان سے اختلاف کرنے والوں کی بھی کمی نہیں رہی لیکن عوامی ترغیب اور قبولیت کے معاملے میں صوفی اور بھکت بڑی حد تک کامیاب ہوئے۔

مہاراشٹر سے بہار، بنگال سے پنجاب اور سندھ، گجرات سے آندھرا پردیش تک؛ نویں صدی عیسوی سے سترھویں اٹھارھویں صدی عیسوی تک جین مُنی، بَودھ بھکشو، دلت مذہبی پیشوا، ہندو بھکت اور مسلمان صوفیۂ کرام سب اپنے اپنے جغرافیائی خطّوں، اپنی اپنی مادری یا ثانوی یا کاروباری زبانوں اور اپنے علمی مزاج وآداب میں ایک ساتھ ادب، تہذیب، موسیقی اور مذہب کا ایک محلول تیّار کر رہے تھے۔ مواصلاتی نظام کی عمومی سست رفتاری کے سبب صوفی اور بھکت کم وبیش ایک دوسرے سے بے خبر ہو کر مختلف علاقوں میں 'پیغامِ حق' کے یکساں فرائض انجام دے رہے تھے۔ ان میں بہت سارے افراد کاغذ اور قلم کی رسمی زندگی سے ناآشنا تھے اس کے باوجود تعلیم و تدریس کے فرائض سے بے رُخ نہیں تھے۔

اس ایک ہزار سال میں ہندوستان میں تُرک قوم کے افراد برسرِ اقتدار ہوئے اور ان سے یوروپی اقوام نے حکومت کی باگ ڈور چھینی۔ بودھ اور جین مذاہب کی طاقت بھی تاریخ کے نہاں خانے میں گُم ہوئی اور برہمن واد بھی اپنے انجام تک پہنچا۔ مختلف، متضاد اور متشدّد صورتِ حال سے ملک کا سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی ڈھانچا بھی متاثّر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ تاریخ کے اس صبر آزما موڑ پر ہندوستانی سماج میں بکھراو کی حکمرانی کے بجائے اتّحاد واشتراک کی کیفیت پھر بھی ترقّی پاتی رہی۔ یہ یگانگت اور یکجہتی حقیقت میں صوفیہ اور بھکتوں کی تعلیم وتبلیغ کا ہی نتیجہ ہے۔ وہ ایک ایسی عوامی قوّت بن کر پھیلے جن کے پاس سماج، مذہب اور سیاست کو سلیقے سے چلانے کا ایک بنیادی حربہ تھا: رواداری۔

صوفی اور بھکتوں نے موسیقی اور شاعری کا ایک مشترک منچ تیّار کیا۔ ادب، مذہب اور

ثقافت کا یہ ایک ملا جلا پیمانہ تھا۔ فارسی، عربی، سنسکرت اور پالی کی مسلّمہ روایات کا مقدور بھر استعمال کرنے کے ساتھ ساتھ یہ لوگ نئی ابھرتی ہوئی زبانوں اور عوامی بولیوں کے دروازے تک بھی پہنچے۔ یہ ہندستان میں شعروادب کی عوامی قبولیت کی پہلی مثال تھی۔ اردو، ہندی، سرائکی، سندھی، پنجابی، دکنی، بنگلہ، بھوجپوری، ہریانوی، مگہی، اوہٹ، اودھی، برج، بندیلی، قنّوجی وغیرہ زبانوں اور بولیوں میں صوفی اور بھکت شعرا یا اصلاح پسندوں نے جو علمی و ادبی اور مذہبی و سماجی خدمات انجام دیں، اسی سے ہندستان میں سماجی، لسانی اور ثقافتی رواداری کی بنیاد پڑی۔

جنوب ایشیائی سماج کی لسانی اور مذہبی تکثیریت کی بنیادوں میں صوفی اور بھکت شعرا کا لہو سمایا ہوا ہے۔ اسی تکثیریت کا محقّقانہ جائزہ وقت کی ایک اہم ضرورت ہے۔ امیر خسرو، کبیر داس، وارث شاہ، بلھے شاہ، شمس العشاق شاہ میراں جی، تلسی داس، سور داس، رئے داس، عبد الرحمان منجھن، ودیاپتی، تکارام، گرو نانک جیسے مشہور ناموں کے ساتھ ساتھ سینکڑوں کم معلوم اور معدوم صوفی اور بھکت برصغیر کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہیں جن کے ادبی کاموں کی قدر و قیمت کا تعیّن لازم ہے۔ اس مطالعے سے لسانی اور مذہبی تکثیریت کا تصوّر بھی مزید استحکام حاصل کرے گا۔

کتابیات

1۔ اے۔ بی۔ ایم۔ حبیب اللہ: ہندوستان میں مسلم حکومتوں کی اساس (مترجم: مسعود الحق)، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی؛ 1984ء

2۔ بلونت سنگھ آنند: بابا فرید (ترجمہ: مہر افشاں فاروقی)، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی؛ 1992ء

3۔ پربھاکر ماچوے: کبیر (مترجم: سید خواجہ معین الدین)، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی؛ 2006ء

4۔ پرمانند سریواستوا: جائسی (مترجم: حیدر جعفری سید)، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی؛ 1998ء

5۔ جمیل جالبی: تاریخ ادب اردو (جلد اوّل)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی: 1977ء

6۔ رتن سنگھ: حضرت وارث شاہ، اردو اکادمی، دہلی؛ 2012ء

7۔ سُریندر سنگھ کوہلی: بلھے شاہ (ترجمہ: کامل قریشی)، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی؛ 1996ء

8۔ سید سلیمان ندوی: مقالاتِ سُلیمان (حصّہ اوّل): سیّد صباح الدین عبد الرحمٰن (مرتّب)، معارف،

اعظم گڑھ؛1966ء
9۔ سید سلیمان ندوی: مقالاتِ سُلیمان (حصّہ دوم): سیّد صباح الدین عبدالرحمٰن (مرتّب)، معارف، اعظم گڑھ؛
10۔ مولانا سیّد سلیمان ندوی: نقوشِ سُلیمانی، دارالمُصنفین شبلی اکیڈمی، اعظم گڈھ؛1993ء
11۔ سیّد سلیمان ندوی [مولانا]: نقوشِ سُلیمانی، دارالمُصنفین شبلی اکیڈمی، اعظم گڈھ؛1993ء
12۔ سیّد اسد علی: ہندی ادب کے بھگتی کال پر مسلم ثقافت کے اثرات (مترجم: ماجدہ اسد)، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی؛1991ء
13۔ شکیل الرحمٰن: محمد قلی قطب شاہ کی جمالیات، نرالی دنیا پبلیکیشنز، نئی دہلی؛2004ء
14۔ شکیل الرحمان: تصوف کی جمالیات
15۔ شمیم طارق: تقابل اور تناظر، ماؤلی پرنٹس اینڈ آرٹس، ممبئی؛2010ء
16۔ ظ۔ انصاری، ابوالفیض سحر: خسروشناسی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی؛1989ء
17۔ عبدالرحمٰن: سندیس راسک (مرتّب: انوار احمد)، بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان؛2007ء
18۔ عذرا وقار: تصوف کی پنجابی روایت، نگارشات، لاہور؛1995ء
19۔ عمادالحسن آزاد فاروقی: عشق اور بھگتی، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی؛1978ء
20۔ کنور محمد اشرف: ہندستانی معاشرہ عہدِ وسطیٰ میں (مترجم: قمرالدین)، نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی؛1974ء
21۔ مجیب رضوی: پیچھے پھرت کہت کبیر کبیر اور دوسرے مضامین، دلّی کتاب گھر، دہلی؛2009ء
22۔ محمد اسلم: دینِ الٰہی اور اس کا پسِ منظر،
23۔ محمد شکیل احمد صدّیقی: تصوّفِ اسلام اور اُس کی مختصر تاریخ، نامی پریس، لکھنؤ؛1974ء
24۔ محمد مجیب: ہندوستانی سماج پر اسلامی اثر اور دوسرے مضامین (مترجمہ: محمد ذاکر)، دلّی کتاب گھر، دلی؛2011ء
25۔ محی الدّین بمبئی والا: تصوّف اور ہندوستانی معاشرہ، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی؛1998ء
26۔ مسعود حسین: محمد قلی قطب شاہ، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی؛1998ء

27۔ نجم الہدیٰ: تصوّف اور کلامِ قربیؔ، دی آزاد پریس، پٹنہ؛ 1984ء

Select Bibliography(English)

1. Asghar Ali Engineer: Sufism and Communal Harmony, Printwell, Jaipur; 1991
2. Gurbachan Singh Talib: Guru Nanak, Sahitya Academy, New Delhi; 2001
3. Gurcharan Sing: Warris Shah, Sahitya Academy, New Delhi; 1998
4. I H Azad Faruqi: Sufism and Bhakti, Abhinav Publications, New Delhi, 1984
5. K. A. Nizami: On Islamic History & Culture, Iradah-i Adabiyat-i Delli, Delhi; 1995
6. Kartar S Duggal: Sain Bulleh Shah-The Mystic Muse, Abhinav Publications, New Delhi; 1996
7. M.Mujeeb: Islamic Influence on Indian Society, Meenakshi Prakashan, Meerut; 1972
8. Mohd Yahya Tamizi: Sufi Movement in Eastern India, Idarah-i Adabiyat-i Delli, Delhi: 1992
9. Mohinder Singh Joshi: Guru Arjan Dev, Sahitya Academy, New Delhi; 1997
10. N.N.Bhattacharya:Medieval Bhakti Movements in India, Munshiram Manoharlal, Delhi; 1989
11. Ramanath Jha: Vidyapati, Sahitya Academy, New Delhi; 1983
12. Sanjeev Chatterji: Tagore Vis-a-Vis Kabir, Vijay Goel, Delhi; 2008
13. Sarah F D Ansari: Sufi Saints and State Power, Cambridge Univ. Press, Melbourne; 1992
14. Shyam Manohar Pandey: Poetic Influence on Bhakti, Aravali Books, New Delhi: 1999
15. Suniti Kumar Chatterji: Jayadeva, Sahitya Academy, New Delhi; 1996
16. T.C.Rastogi: Sufism, Sterling Publishers Private Limited, New Delhi; 1990
17. Usha Nilsson: Surdas, Sahitya Academy, New Delhi; 2009
18. V. Raghavan(Pref):Devotional Poets and Mystics(I),Publications Division,New Delhi; 1991

19. V. Raghavan(Pref):Devotional Poets and Mystics(II), Publications Division, New Delhi; 1991
20. Zia Ahmad Badauni: The Sufi Influence and other Essays, Zaheer Ahmed Siddiqi (Ed), Educational Book House, Aligarh;1982

Select Bibliography(Hindi)

1. Dharampal Maini: Madhyayugeen Nirgun Chetna, Lokbharti Prakashan, Allahabad; 1972
2. Dhirendra Varma: Brajbhasha, Hindustani Academy, Allahabad; 1954
3. Gopeshwar Singh: Bhakti Andolan ke Samajik Aadhar, Prakashan Sansthan, New Delhi; 2002
4. Gurbachan Singh Talib: Guru Nanak (Tr.Narendra Mohan), Sahitya Academy, New Delhi; 1995
5. Hazari Prasad Dwedi: Kabir, Rajkamal Prakashan, New Delhi; 2000
6. Mohammad Hassan: Nazir Akbar Aabadi(Tr.Asghar Wajahat), Sahitya Academy, New Delhi; 1991
7. Mohanlal Tiwari: Hindi Bhasha per Farsi aur Angrezi ka Prabhav, Nagri Pracharini, Varansi;Vik-2026
8. Mukund Dwedi: Hazari Prasad Dwedi Granthawali(vol.-3), Rajkamal Prakashan, New Delhi; 2007
9. Mukund Dwedi: Hazari Prasad Dwedi Granthawali(vol.-5), Rajkamal Prakashan, New Delhi; 2007
10. Mukund Dwedi: Hazari Prasad Dwedi Granthawali(vol.-6), Rajkamal Prakashan, New Delhi; 2007
11. Namwar Singh: Hindi ke Vikas me Apbhransh ka Yog, Lokbharti Prakashan, AIlahabad; 1997
12. Om Prakash Tripathi: Sant, Sahitya aur Lokmangal; Lokbharti Prakashan, AIlahabad; 1993
13. Prabhakar Machve: Kabir, Sahitya Academy, New Delhi; 1996
14. Prashuram Chaturwedi: Sufi-Kavya Sangrah, Hindi Sahitya Sammelan, Prayag; Shaka-Sam-1880
15. Purushottam Agarwal: Akath Kahani Prem ki, Rajkamal Prakashan, Allahabad; 2010
16. Rahul Sanskrityayan: Doha-Kosh, Bihar Rashtra Bhasha Parishad,

Patna; 1997
17. Ram Chandra Shukla: Goswami Tulsi Das, Nagri Pracharini Sabha, Varansi; Samwat-2019
18. Ram Chandra Shukla: Sur Das, Nagri Pracharini Sabha, Varansi; Samwat-2044
19. Ramchandra Shukla: Hindi Sahitya ka Itihas, Nagri Pracharini Sabha, Varansi; Vikram-2055
20. Ramswarup Chaturvedi: Bhakti Kavya Yatra, Lokbharti Prakashan, Allahabad; 2003
21. Saumendranath Tagore: Ram Mohan Roy(Tr.Shubha Varma), Sahitya Academy, New Delhi; 2002
22. Shanta Singh: Chandarbardai, Sahitya Academy, New Delhi; 2000
23. Shiv Kumar Mishr: Bhakti Andolan aur Bhakti-Kavya, Lokbharti Prakashan, Ilahabad; 2010
24. Shyam Manohar Pandey: Madhyayugin Premakhyan, Lokbharti Prakashan, Allahabad; 1982
25. Surendra Singh Kohli: Bulle Shah(Tr.Kumud Mathur), Sahitya Academy, New Delhi; 1992
26. Uday Bhanu Singh: Tulsi, Radha Krishn, Pvt. Ltd., New Delhi; 1995
27. Vijayendra Snatak: Rahim, Sahitya Academy, New Delhi; 1994
28. Vishvambharnath Upadhyay: Sarhapa, Sahitya Academy, New Delhi, 2004

ڈاکٹر صفدر امام قادری، کالج آف کامرس، آرٹس اینڈ سائنس پٹنہ سے وابستہ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March-2017, P. 137-146
Dr. Imtiyaz Ahmed, Aale Ahmed Suroor ke safarname

امتیاز احمد

آل احمد سرور کے سفرنامے

آل احمد سرور (1912-2002ء) عام طور سے اپنی تنقیدی تحریروں کے لیے مشہور ہیں۔ خاص طور سے تنقید کی اختصاصی زبان (Specialized language) کی پیوست سے پرہیز اور ایک شگفتہ اور رواں دواں تخلیقی نثر میں ادبی ذوق کی آبیاری کا فریضہ سرور کی تنقید نے برسوں انجام دیا ہے۔

کم لوگوں نے اس جانب توجہ کی ہے کہ سرور کی زبان اور رویے میں یہ کشادگی، یہ اثباتیت Postiveness کہاں سے اور کیسے پیدا ہوئی؟ تھوڑی توجہ سے دیکھیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ ابتدائی دور میں سرورؔ کے یہاں بھی وہی تنقیدی رویہ ملتا ہے جو دوسرے اہم مصنفین کے یہاں پایا جاتا ہے۔ ''انگارے'' پر اُن کی تنقید ہو، ''ضیائے حیات'' پر تبصرہ ہو یا حیاتِ شبلی، حیات اجمل، حیات اکبر، حیات سرسید، محمد علی ذاتی ڈائری، میر تقی میر حیات وشاعری، یادگار حالیؔ، یادگار رفرحت، مکاتیب مہدی، مکتوبات نیاز اور زیر لب پر تبصرہ یا اس طرح کے اور دوسرے مضامین ہر جگہ سرورؔ صرف ادبی نقاد نظر آتے ہیں۔ ادب اور فن کے اصول اُن کے سامنے رہتے ہیں۔ اور وہ شدت سے بغیر کسی رورعایت کے اُن پر کاربند ہوتے ہیں۔ کلیم الدین احمد سے الفاظ مستعار لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ وہ کام کی باتیں کام کی زبان میں کرتے ہیں۔

لیکن جیسے جیسے اُن کا علمی اور ادبی تناظر وسیع ہوتا جاتا ہے، اندرون ملک اور بیرون ملک مختلف شخصیات اور حالات و واقعات سے اُن کا تصادم اور تعاون بڑھتا ہے، ذہن وقلب کے دروا ہوتے ہیں، سرورؔ کے یہاں ایک کشادگی پیدا ہوتی ہے، ایک کائناتی تناظر پیدا ہوتا ہے، دنیا کو

دیکھنے کا انداز بدلتا ہے، اب تک ادب ہی سب کچھ تھا بعد میں غیر ادب بھی اہم ہو جاتا ہے اور وہ ایک کلیت پسندانہ Totalitarian انداز میں چیزوں کا مطالعہ کرنے لگتے ہیں۔ اس تبدیلی کی شاہد اُن کی دو طرح کی تحریریں ہیں:

1۔ سفرنامے

2۔ وفیات

بدقسمتی سے اُن کی اس طرح کی تحریروں کو اب تک کوئی اہمیت نہیں دی گئی ہے۔ اس کے لازمی نتیجے کے طور پر نہ انھیں کتابی شکل میں شایع کرنے کی کوشش کی گئی اور نہ ہی ان کا تنقیدی مطالعہ کرنے کی کوئی کوشش سامنے آئی۔

ظاہر ہے سرورؔ کی اس طرح کی تحریریں بڑی تعداد میں ہیں۔ ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سرورؔ کی بہترین تحریروں میں شمار کیے جانے کے لائق ہیں۔ ان میں سرورؔ کا اسلوب، ان کی فکر، اُن کا ذہنی و فکری ارتقاء، اُن کی وسعت قلب و نظر سب جھلکتی ہے۔ اور ہم اُس شخصیت سے دوچار ہوتے ہیں جو تنقید کے تنگ دائرے میں ٹھٹھر کر رہ گئی تھی۔

ان تحریروں میں بھی اگر صرف سفرناموں کے مطالعے تک اپنے آپ کو محدود رکھیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ سرورؔ کس طرح کسی معاشرہ کی چھوٹی چھوٹی چیزوں کا باریکی سے مطالعہ کرتے ہیں۔ اُن کی نظر اس بات پر بھی ہوتی ہے کہ متعلقہ معاشرہ میں کس طرح کے اشتہارات شایع ہو رہے ہیں؟ کس طرح کے ٹی۔ وی۔ سیریل بن رہے ہیں؟ کس طرح کی فلمیں بن رہی ہیں؟ کس طرح کی کتابیں شایع ہو رہی ہیں؟ ڈرامے کس طرح کے لکھے اور اسٹیج کیے جا رہے ہیں؟ سیاست کدھر جا رہی ہے؟ نوجوان نسل کدھر جا رہی ہے؟ تعلیمی اداروں میں کیا ہو رہا ہے؟ جرائم کی رفتار کتنی سست یا تیز ہے؟ کس طبقہ میں جرائم کی تعداد بڑھ رہی ہے اور کیوں؟ سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی کی حالت کیسی ہے؟ وغیرہ۔ ہر جگہ وہ ایک باخبر اور ذمہ دار شہری نظر آتے ہیں۔ یہ شہری اپنے ملک کا نمائندہ ہوتے ہوئے بھی ایک عالمی گاؤں کا رہنے والا ہے۔ اس لیے اس کی نظر اور اس کا نقطۂ نظر دونوں مقامی کے ساتھ ساتھ عالمی بھی ہے۔ ہر جگہ انھیں یہ احساس رہتا ہے کہ جس ملک یا جس تہذیب کے بارے میں وہ لکھ رہے ہیں اُس سے پوری طرح واقف ہونے کے

لیے یہ مدت سفر بہت کم ہے۔ یہ اس وجہ سے بھی ہے کہ سرورؔ کے اکثر سفر کسی نہ کسی Academic ضرورت سے ہی ہوئے ہیں۔ روس کا سفر اورینٹل کانگریس کے سلسلے میں، افغانستان کا ترجمہ کے مسائل سمینار کے سلسلے میں، پاکستان کے دونوں اسفار اقبال کانگریس کے سلسلہ میں، امریکہ کا سفر وہاں تدریسی خدمات کے سلسلے میں۔ صرف رومانیہ اور ہنگری کا سفر ہے جسے Academic نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن یہ بھی ادبی اور تہذیبی کے دائرے میں ہی آتا ہے۔

سرورؔ کا پہلا سفر سویت روس کا تھا۔ اگست 1960ء کے اس سفر کی روداد ستمبر 1960ء میں ہماری زبان میں شایع ہوئی۔ اس سفر نامہ کے یہ تاثرات خاص طور سے اہم ہیں کہ:

''ماسکو پہنچ کر جو سب سے پہلا احساس مجھ میں پیدا ہوا وہ یہ تھا کہ روس میں ہیلی کاپٹروں اور جیٹ ہوائی جہازوں کی تعداد تقریباً اتنی ہی ہے جتنی دہلی میں کناٹ پیلس پر کاروں کی ہوتی ہے۔''

''ماسکو یونیورسٹی کی عظیم الشان عمارت کو دیکھ کر مجھے بے ساختہ اقبال کی نظم ''لینن خدا کے حضور میں'' کا یہ شعر یاد آیا۔

رعنائی تعمیر میں، رونق میں، صفا میں
گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات

سرمایہ دار ملکوں کی یہ حالت عام ہے مگر ایک اشتراکی ملک میں علم کا گھر سب سے شاندار ہے یہ بات معنی خیز ہے۔''

ان سطروں سے واضح طور پر اندازہ ہوتا ہے کہ سرورؔ کی ہمدردیاں وہاں کے نظام معیشت کے ساتھ ہیں۔ وہاں کے لوگوں کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''روس کے لوگ مزاج کے اعتبار سے ایشیائی ہیں۔ ان میں گرم جوشی ہے، خلوص ہے، وہ انگریزوں کی طرح خشک اور سرد نہیں۔''

''ٹرین یا بس میں سفر کرتے ہوئے روسی عوام خواتین کے لیے نہ تو کھڑے ہوتے ہیں اور نہ اپنی جگہ دیتے ہیں۔...البتہ بچوں اور بوڑھوں اور بیماروں کے لیے جگہ خالی کر دیتے ہیں۔''

''روسی اپنے تہذیبی ورثہ کی قدر کرنا جانتے ہیں۔اس کا احساس مجھ کو ٹالسٹائی کا مقبرہ اور میوزیم دیکھ کر ہوا۔ انھوں نے ٹالسٹائی کی ایک ایک چیز محفوظ کر لی ہے..... ٹالسٹائی کا وہ گھر جس میں وہ رہتا تھا اُسی طرح ہے جیسا کہ وہ چھوڑ کر گیا تھا۔ اُس کا بستر، اس کے جوتے، اس کے کپڑے، سب اُسی حالت میں ہیں۔''

کابل کے سفرنامہ (1966) میں وہاں کی مختلف سیر گاہوں اور شخصیات میں قاضی یونس، مسرور گویا، حبیب اللہ لزی اور بادشاہ خاں کا ذکر خاص طور سے اہم ہے۔ بادشاہ خاں کا ذکر کرتے ہوئے سرورؔ نے لکھا ہے کہ:

''تقریر تو معمولی تھی مگر ہر لفظ سے خلوص اور گداز ٹپکتا تھا۔اس لیے اس کا سبھی پر اثر ہوا تھا۔ اس بات پر افسوس کر رہے تھے کہ ہندوستان نے پٹھانوں سے جو وعدے کیے تھے انھیں وہ بھولتا جا رہا ہے۔ بادشاہ خاں نے صاف کہا کہ اُن کی تحریک ایک اصلاحی تحریک ہے۔ انگریزوں نے اس کے سیاسی امکانات کی وجہ سے اس کو کچلنا چاہا۔''

ایک سیر کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جمعہ کو ہم لوگوں کو سیر کے لیے سالنگ کی طرف لے جایا گیا۔ سالنگ ہندوکُش میں ایک درہ ہے جو کابل سے 80 میل کے قریب ہے۔ ہم لوگ جَبل السراج سے کچھ آگے تک گئے۔ راستے میں دونوں طرف انگور کی بیلیں تھیں۔ حبیب اللہ لزی نے بتایا کہ یہاں دس بارہ قسم کے انگور ہوتے ہیں۔ تھوڑے تھوڑے فاصلے پر مکانات تھے جن کی دیواروں میں شگاف تھے۔ یہ اس لیے تھے کہ انگور سُکھائے جا سکیں۔ انگور کے علاوہ آڑو، آلوچوں، اور خوبانیوں کے بکثرت پیڑ تھے۔ کوہ دامن اس علاقے کا نام ہے۔ بچہ سَقّہ یہیں کا رہنے والا تھا۔''

سرورؔ کا سب سے تفصیلی سفرنامہ امریکہ (1969ء) کا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہاں انھیں دوسری جگہوں کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ مدت رہنے اور زیادہ قریب سے چیزوں کو دیکھنے

کا موقع ملا۔ خاص بات یہ ہے کہ اس سفر کے سلسلے میں پروفیسر آل احمد سرورؔ کی تحریروں کے علاوہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ایک خط بھی ہفت روزہ ''ہماری زبان'' علی گڑھ کے 22 مارچ 1970ء کے شمارے میں ملتا ہے۔ اس خط میں تفصیل سے امریکہ میں سرورؔ کی مصروفیات کا ذکر کیا گیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کے خط کے علاوہ پروفیسر اصغر عباس کے نام سرورؔ کے خطوط میں بھی اس سفر کا حال ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک خط میں لکھتے ہیں:

''یہاں یونیورسٹی کے ماحول سے متاثر ہوا۔ ہر شخص اپنے کام میں لگا رہتا ہے۔ کچھ لوگ صبح آتے ہیں اور شام تک رہتے ہیں۔ ویسے رات کو بھی کام کرنے کی آسانی ہے۔ سب کمروں میں ٹیلی فون ہے اور سینٹرل ہیٹنگ ہے۔ برآمدے میں کافی تیار ملتی ہے۔ صرف پانچ سینٹ خرچ کرنے پڑتے ہیں... ہمارے علاقے میں سفید فارم اور سیاہ فارم لوگ مل جل کر رہتے ہیں۔ دوسرے حصوں میں تناؤ رہتا ہے۔ آج یہاں بڑے پیمانے پر ویتنام کے خلاف مظاہرہ ہوا۔ اس میں طلبا اور اساتذہ پیش پیش تھے۔''

(میرے استاد محترم سرورؔ صاحب، مطبوعہ فکر و نظر، علی گڑھ، نومبر 1993ء)

سرورؔ نے اپنے سفرنامے میں یہ بہت اچھی بات لکھی ہے کہ:

''ہمارے ملک میں طرف دار بہت ہیں۔ سخن فہم کم۔ اس لیے امریکہ کے متعلق عام تاثر دو طرح کا ہے۔ ایک جنت ارضی کا۔ دوسرا جہنم کا۔ دونوں تصور سطحی ہیں۔ امریکہ جنت بھی ہے اور جہنم بھی۔''

ظاہر ہے یہ سرورؔ کا توازن اور اعتدال کا مخصوص تصور ہے جس کے تحت وہ چیزوں کو صرف سیاہ یا صرف سفید کے نقطۂ نظر سے نہیں دیکھتے۔ بلکہ ایک ساتھ انھیں سیاہ و سفید دونوں نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ چنانچہ وہ امریکہ کے بارے میں اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے متوازن طور پر لکھتے ہیں کہ وہاں:

''نہ میری آنکھیں خیرہ ہوئیں نہ مجھے مایوسی ہوئی۔''

''مغرب صرف علم اور دولت اور مشرق صرف جہالت اور غربت کا نام نہیں، بلکہ

مشرق کی بعض قدروں کو مغرب اپنا سکتا ہے اور اپنا رہا ہے اور مغرب کی قدریں تو خیر بے سمجھے بوجھے ویسے ہی ہمارے مشرق میں اپنائی جا رہی ہیں۔''

امریکہ میں یہودیوں کے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''یہودی سرمایہ دار امریکہ کے تجارتی حلقوں اور سیاسی حلقوں پر چھائے ہوئے ہیں۔ یہاں کے دانش وروں، شاعروں، مصنفوں اور ناول نگاروں میں بھی ان کا عنصر زیادہ ہے۔ ان میں لبرل خیالات رکھنے والے بلکہ بائیں بازو کے دانش ور بھی خاصی تعداد میں ہیں۔''

سیاہ فام آبادی کے مسائل کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سیاہ فام لوگوں میں غریبی زیادہ ہے۔ اُن میں جرائم کی تعداد، خودکشی کی تعداد اور بچوں کی تعداد بھی زیادہ ہے۔''

''امریکہ میں کئی نسلیں مخلوط ہوگئی ہیں۔ اس لیے ہر طرح کے چہرے آپ کو یہاں نظر آئیں گے۔ شام کو خاصی تعداد میں سیاہ فام شوہر اور سفید فام بیوی یا سفید فام شوہر اور سیاہ فام بیوی ہاتھ میں ہاتھ ڈالے سڑکوں پر نظر آتے ہیں۔''

سرورؔ کی باریک بینی کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ وہ وہاں کے اشتہارات پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں۔ اُن کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اشتہار کو ان لوگوں نے فن بنا دیا ہے۔ ٹی۔وی پر ایک اشتہار اکثر دکھایا جاتا تھا۔ ایک شخص کوزکام ہے، کھانسی ہے۔ وہ پہلے ایک شیشی سامنے کی جیب میں رکھتا ہے۔ اُسے یہ جگہ اچھی نہیں لگتی۔ وہاں سے نکال کر پتلون کی جیب میں ٹھونستا ہے۔ یہ جیب اُسے بہت بھاری معلوم ہوتی ہے۔ اُس کے بعد آخر اُس جیب میں رکھ لیتا ہے جو کولھے پر ہے۔ اس سے مطمئن ہو کر وہ گولیوں کا ایک پیکٹ پھاڑتا ہے۔ ایک گولی منہ میں رکھتا ہے۔ مزا لیتا ہے۔ باقی گولیاں سامنے کی جیب میں ڈال دیتا ہے اور خوشی خوشی اپنا راستہ لیتا ہے۔ اس اشتہار کو دیکھ کر میں نے بھی وہ دوا خریدی۔''

اسی طرح ٹی۔وی ،اخبارات،فلمیں، Best sellers،شاعری اورادب وغیرہ کا ذکر کرتے ہوئے ناول نگاروں میں سال بیلو، فلپ راتھ، جان اَپ ڈائیک، میری میک کارتھی اور مالمود کا ذکر کرتے ہیں۔ شاعری میں گنس برگ کی نظم Howl یعنی چیخ اور رابرٹ لاویل ان کے نزدیک اہم ہے۔ سیاسی مفکرین میں وہ مارکوزے کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اسی طرح ہنری ملر کی شاعرانہ نثر کی وہ داد دیے بغیر نہیں رہتے۔ امریکہ کے لوگوں کی انفرادیت پسندی کا بہت خوبصورتی سے ذکر کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''امریکہ میں کچھ لوگ خاصے انفرادیت پسند ہیں۔ نوجوانوں کو سکھایا جاتا ہے کہ اپنی صلاحیت کو پہچانو۔ اس پر اعتماد کرو۔ اور اس کے لیے تکلیف اُٹھانے کو تیار رہو۔ پڑھتے پڑھتے ،ٹرم پیپر لکھتے لکھتے، استاد سے مختلف موضوعات پر تبادلۂ خیالات کرتے کرتے اچانک کہتے ہیں کہ انھیں اس موضوع سے دلچسپی نہیں رہی۔ اس لیے اب اسے چھوڑ رہے ہیں۔ اور اس پر نہ استاد برہم ہوتا ہے اور نہ والدین ۔ دونوں نوجوانوں کو اپنا شوق پورا کرنے، اپنی جنت یا دوزخ بنانے، اپنی منزل دریافت کرنے ،اپنے آپ کو پہچاننے کی اہمیت سمجھتے ہیں۔ اس انفرادیت پرستی کے باوجود امریکہ کے نوجوانوں اور بوڑھوں میں میں نے خاصی سماجی لگن دیکھی۔''

امریکہ کے بعد رومانیہ اور ہنگری کے سفرنامے (1972ء) اہم ہیں۔ رومانیہ کے ایک شہر Petista کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''Petista میدان میں واقع ہے۔ حال میں یہ شہر ترقی کر گیا ہے۔ یہاں رومانیہ کی کاریں تیار ہوتی ہیں۔ بیچ شہر میں ایک سڑک پر لوگ آزادی سے گھوم رہے تھے۔ اور ایک بھی کار نظر نہیں آتی تھی۔ معلوم ہوا کہ یہ سڑک صرف پیدل چلنے والوں کے لیے ہے۔ کاش! ہمارے یہاں کناٹ پلیس میں بھی کوئی سڑک ایسی ہوتی جس پر کار کا گزر نہ ہوتا۔''

ایک جگہ رومانیہ میں بھکاریوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مجھے رومانیہ میں تین بھکاری ملے۔ایک بکریشٹ میں شام کو ٹہلتے ہوئے ،
ایک ریل میں اور ایک پیشتا میں۔''

ظاہر ہے یہ تعداد اپنے آپ میں بہت کچھ کہتی ہے۔اسی طرح عام زندگی میں مذہب کے عمل دخل کا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے:

''مجھے رومانیہ میں مذہب کا کوئی خاص چرچا نظر نہیں آیا۔بکریشٹ میں گرجے خاصی تعداد میں ہیں۔ان میں لوگ عبادت بھی کرتے ہیں مگر نوجوانوں میں مذہب سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ایک میوزیم کی سیر کے دوران ایک پادری کو دیکھا، تھوڑی دیر کے بعد سڑک پر ایک اور پادری ملا۔میری ترجمان نے بے ساختہ کہا: یہ نحوست پھر نظر آ گئی۔''

وہاں کے تعلیمی نظام اور طلبہ کے بارے میں سرورؔ کے تاثرات بہت مثبت ہیں۔اس بات پر ضرور حیرت ہوتی ہے کہ فصل کے موقع پر اساتذہ اور طلبہ سب کو اجتماعی فارم پر کام کرنا ہوتا ہے۔ لیکن یہی بات یاد بھی رہ جاتی ہے۔

ہنگری کے سفرنامے میں سرورؔ نے دریائے ڈینوب اور بوڈاپشٹ شہر کا خاص طور سے ذکر کیا ہے۔وہ اس سے خاصے مسحور نظر آتے ہیں۔چنانچہ لکھتے ہیں:

''تھوڑی دیر میں ہم دریائے ڈینوب کے پُل سے گزر رہے تھے۔یہاں یہ دونا کہلاتا ہے، شہر میں اس پر سات پُل ہیں۔مجھے دریاؤں سے عشق ہے۔ رہائن، ٹیمس، مِس سی، دیکھ چکا تھا۔ڈینوب دیکھنے کی نوبت اب آئی۔خاصا بڑا دریا ہے۔پانی صاف ہے۔پُل اس طرح بنے ہیں کہ جہاز گزر سکیں۔دریا کے بیچ میں ایک جزیرہ ہے۔اس پر کئی ریستوراں نظر آئے۔معلوم ہوا کہ دراصل پہلے تین شہر تھے۔ایک بودا، دوسرا اَبودا، ایک کنارے پر اور دوسرے کنارے پر پشیٹ۔1842ء میں سب کو ملا کر ایک شہر بوڈاپشٹ قرار دیا گیا۔ بودا چھوٹی چھوٹی پہاڑیوں پر مشتمل ہے جن کے دامن میں دونا خاموشی اور وقار سے بہتا ہے۔اس علاقے میں یونیورسٹی کے بعض ادارے، کچھ دفتر، سفارت

خانے، اور کچھ اچھے ہوٹل اور نسبتاً اونچے طبقے کے لوگوں کے مکانات ہیں۔ دریا کے دوسرے کنارے پر اصل شہر، بڑی بڑی دوکانیں، تھیٹر، ریستوراں، یونیورسٹی کی بہت سی عمارات، ناشروں کے دفتر اور ان کے بعد فیکٹریاں ہیں۔ پورے شہر کی آبادی بیس لاکھ ہے۔ یہ پورے ملک کی آبادی کا پانچواں حصہ ہے۔ اول اول رومن تسلط کے دور میں یہ شہر آباد ہوا۔ ماژار قبیلے کے یہاں آباد ہونے کو بھی ایک ہزار سال ہوئے۔ غرض بہت پرانا، بہت تاریخی اور بڑا خوبصورت شہر ہے۔ دونا اور بوڈاپشٹ کے متعلق بہت کچھ سنا تھا اور جیسا سنا تھا اُس سے زیادہ ہی دلکش پایا۔''

رومانیہ سے ہنگری کا مقابلہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''لوگ رومانیہ کے مقابلہ میں زیادہ گرم جوش ہیں۔''

''رومانیہ کے مقابلے آزادی زیادہ ہے۔'' وغیرہ

اس سفرنامے میں دونا اور بوڈاپشٹ کے بعد اگر کوئی چیز قابل ذکر ہے تو وہ دو شخصیات کا ذکر ہے۔ ایک شخصیت مشہور عالم اور مستشرق عبدالکریم جرمانوس کی ہے۔ اور دوسری مشہور فلسفی لوکاچ کی۔ جرمانوس کے سلسلے میں یہ جان کر حیرت اور مسرت ہوتی ہے کہ ڈاکٹر ذاکر حسین سے متاثر ہو کر انھوں نے 1930ء میں اسلام قبول کر لیا تھا۔ لوکاچ کا بھی سرورؔ نے خاصا تفصیلی ذکر کیا ہے۔

پاکستان کے سفرنامے میں انھوں نے اپنی ایک تقریر کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''اس برصغیر میں صرف تین شہر ہیں: لاہور، لکھنؤ اور حیدرآباد۔ باقی گاؤں ہیں۔''

اس ابتدائی تاثر کے بعد لاہور کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''لاہور بڑا شہر ہے۔ بقول فیض روشنیوں کا شہر، پینتیس برس بعد دیکھا تو شہر بہت پھیل گیا ہے۔ خوبصورت علاقے اور آبادیاں بڑھ گئی ہیں۔ لوگ جاندار، توانا نظر آتے ہیں۔ جا بجا نہایت خوش خط کتبے اور سائن بورڈ، سڑکیں کشادہ روشن، حسن، اور صحت اور زندگی ہر طرف رقصاں۔''

کراچی کا ذکر اور لاہور سے مقابلہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کراچی کا شہر اُس نوعمر کی طرح ہے جس کے ہاتھ پاؤں ہر طرف بڑھ اور پھیل رہے ہیں۔ اور جسم کچھ بے ڈھنگا سا ہے۔'' ''لاہور میں شام جلدی ہوتی ہے۔ کراچی کی رات دیر تک جوان رہتی ہے۔ بڑی سڑکیں کشادہ اور روشن ہیں۔ لیکن ایسی سڑکیں بھی ہیں جو نئی ہونے کے باوجود ٹریفک کی کثرت کی وجہ سے ابھی سے خستہ دکھائی دیتی ہیں۔ ...کراچی ادبی نہیں تجارتی شہر ہے۔'' اس پورے سفرنامہ میں پاکستان اور دنیا بھر کے بکثرت شاعروں اور ادیبوں کا ذکر ہے جن سے سرورؔ کی ملاقاتیں ہوئیں۔ ان میں پروفیسر خواجہ منظور حسین، مشتاق احمد یوسفی، احمد علی، سلیم احمد، ابن انشاء، جمیل الدین عالی، فہمیدہ ریاض، محمد طفیل عبادت بریلوی، منیر نیازی، احمد فراز، صوفی تبسم، جاوید اقبال اور پروین شاکر خاص طور سے اہم ہیں۔

آج جب ان میں سے اکثر افراد اللہ کو پیارے ہو چکے ہیں ہم آل احمد سرور کی نظر سے انھیں پھر سے زندہ اور متحرک دیکھ سکتے ہیں۔

ڈاکٹر امتیاز احمد، شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے وابستہ ہیں۔

شہاب ظفر اعظمی

کرشن چندر کے ناولٹ: انفراد و امتیاز

ترقی پسند تحریک کے دوران اردو فکشن میں جو فنکار آسمان ادب پر نمایاں ہوئے ان میں کرشن چندر کو غالباً سب سے زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔ دراصل کرشن چندر ایک بڑے فنکار تھے، جنہوں نے افسانے، ناول، ڈرامے، رپورتاژ اور مضامین کی شکل میں اردو ادب کو اتنا بڑا ذخیرہ دیا کہ وہ ایک دبستان کی حیثیت اختیار کر گیا۔ ان کی تحریروں میں زندگی کا جتنا بھرپور اور رنگارنگ تاثر ملتا ہے وہ ان کے معاصرین کے یہاں نہیں دکھائی دیتا۔ ہیئت، تکنیک اور اسلوب کی سطح پر بھی بیانیہ سے لے کر تمثیل نگاری تک جتنے تجربے انہوں نے کیے، وہ ان کی فنکاری کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔

فکشن میں جو کچھ کرشن چندر نے لکھا ہے اُس میں ناول، افسانے اور مختصر ناول ہیں جنہیں ناولٹ کہا جا سکتا ہے۔ جس طرح افسانوں میں کرشن چندر کے 20۔25 افسانوں کے حوالے سے ہی باتیں ہوتی رہیں، ایسے ہی ناول میں بھی بات شکست، جب کھیت جاگے اور ایک گدھے کی سرگزشت وغیرہ تک ہی محدود رہی۔ اُن کے اکثر مختصر ناولوں کو کمرشیل یا نیم ادبی کہہ کر نظر انداز کیا گیا۔ جبکہ کرشن چندر کے دیگر طویل یا مختصر ناولوں میں بھی اُن کی انسان دوستی، موضوعات کی نیرنگی، افکار و خیالات کی وسعت اور اسلوب کی دلکشی وسیع کینوس پر ان کے مطالعے کی متقاضی رہی ہے۔

کرشن چندر نے اپنے کسی ناول کو ''ناولٹ'' کا نام نہیں دیا۔ انہوں نے جو طویل افسانے لکھے انہیں ''طویل مختصر افسانہ'' کہا اور مختصر ترین ناولوں کو بھی ناول ہی قرار دیا۔ اس لیے کرشن چندر

کے ناولٹ پر گفتگو کرتے ہوئے سب سے پہلے یہی سوال اُٹھتا ہے کہ ان کے کن ناولوں کو 'ناولٹ' قرار دیا جا سکتا ہے۔ طویل مختصر افسانوں کو تو ناولٹ نہیں کہا جا سکتا، اگر چہ ان داتا، زندگی کے موڑ پر اور امرتسر جیسے طویل افسانوں کو بعض لوگوں نے 'ناولٹ' لکھ دیا ہے۔ میرے خیال میں افسانہ خواہ کتنا ہی طویل ہو جائے وہ اپنی ہیئت اور مخصوص اوصاف کی بنا پر افسانہ ہی کہلائے گا۔ جبکہ ناول اگر محدود کینوس اور کم طوالت رکھتا ہو تو اسے 'ناولٹ' کہا جا سکتا ہے۔ نیاز فتحپوری کے 'ایک شاعر کا انجام' سے سید محمد اشرف کے 'نمبردار کا نیلا' تک تمام ناولٹوں کا مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ ناول اور ناولٹ کے تخلیقی مزاج میں یکسانیت اور موضوع، اسلوب یا تکنیک میں ہم آہنگی کے باوجود ان دونوں کے درمیان بہر حال ایک خط امتیاز حائل ہے، جو اسے ناول اور افسانے دونوں سے ممتاز کرتا ہے۔ افسانے میں زندگی کا بالعموم کوئی ایک پہلو نمایاں ہوتا ہے، ناول میں مکمل زندگی پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور ناولٹ میں زندگی کے چند مخصوص و منتخب پہلوؤں کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اس کی وضاحت ناولٹ پہ کام کرنے والے ایک محقق ڈاکٹر سید مہدی نے یوں کی ہے کہ مختصر افسانہ زندگی کا ایک تار ہے، ناول زندگی کے تاروں کا ایک جال ہے اور ناولٹ میں چند تار بٹ کر موٹے تار کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ہیئتی طور پر ناولٹ، افسانے کے اختصار اور ناول کی طوالت کے بیچ کی کڑی ہے۔ بالعموم ایک ناولٹ کی ضخامت سو ڈیڑھ سو صفحات سے زیادہ اور پچاس ساٹھ صفحات سے کم نہیں ہوتی۔ یہاں تاثر کی وحدت اتنی واضح اور مکمل ہوتی ہے کہ قارئین انجام پر کسی تذبذب یا انتشار میں مبتلا نہیں ہوتے۔ واقعات کی تشریح و تفصیل یہاں نہیں ہوتی۔ ایجاز و اختصار کے ساتھ علامتوں، اشاروں اور کنایوں میں زندگی کے وہ پہلو پیش کر دیے جاتے ہیں جن کی پیش کش کو ناولٹ نگار ضروری سمجھتا ہے۔ کینوس مختصر ہونے کی وجہ سے ناولٹ میں کرداروں کی تعداد کم ہوتی ہے اور جو کردار ہوتے ہیں اُن کی سیرت و اوصاف کی پیش کش میں بھی محدودیت سی ہوتی ہے۔ ہاں ناولٹ کے پلاٹ کے لیے گٹھا ہوا اور مربوط واقعوں پر مشتمل ہونا ضروری ہے تا کہ اختتام پر اتحاد تاثر قائم رہے۔ ناولٹ کی اس شناخت کے بعد کرشن چندر کے ناولوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے تو پیار ایک خوشبو، دادر پُل کے بچے، برف کے پھول، زرگاؤں کی رانی، غدار، اُلٹا درخت وغیرہ ہمارے سامنے ناولٹ کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ آسمان روشن ہے، لندن کے سات رنگ، پانچ لوفر اور میری دنیا کے چنار کا ذکر بھی مختلف

لوگوں نے مختصر ناول یا ناولٹ کے طور پر کیا ہے۔ اِن مختصر ناولوں یا ناولٹوں میں فکری اور فنی طور پر جو ناولٹ سب سے زیادہ ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتا ہے وہ ہے ''دادر پُل کے بچے'' (1961)۔

''دادر پُل کے بچے'' کے بارے میں اکثر ناقدین نے یہ اعتراف کیا ہے کہ اِس میں کرشن چندر نے خدا، جنت، جہنم اور مذہب کے تصور کی بڑی بے باکی اور شدت سے شکست و ریخت کی ہے۔ ظاہر ہے یہ عمل اُن کے اشتراکی نظریات کے عین مطابق ہے۔ انہوں نے اپنے زورِ تخیل سے کام لے کر بھگوان کو ایک ذہین انسان کی شکل میں انسانوں کے درمیان اتارا ہے جو بمبئی کی زندگی کے شب و روز کا جائزہ لیتا ہے اور چشمِ حیرت سے معاشرے کے رِستے ہوئے زخموں کو دیکھتا ہے۔ بھگوان کھولی میں رہنے والے ایک غریب شخص کے ساتھ بمبئی کے مختلف علاقوں کی سیر کرتا ہے تو اُسے عجیب و غریب تجربات سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ وہ اُس غریب آدمی کے ساتھ بچے کے بھیس میں دادر پُل پہ بچوں کے لیے خوبصورت اور رنگ برنگی کتابیں لے کر کھڑا ہے جبکہ غریب آدمی امرود کا ٹوکرا لے کر کھڑا ہے۔ پُل پر سامان بیچنے کے لیے اُسے علاقے کے داداؤں اور پولس کی مٹھی گرم کرنی پڑتی ہے، مگر نتیجہ یہ سامنے آتا ہے کہ امرود بِک جاتے ہیں اور کتابیں رہ جاتی ہیں۔ غریب آدمی کہتا ہے:

''جن کے پاس بچوں کی اسکول کی کتابیں خریدنے کے پیسے نہ ہوں وہ تمہاری کہانیوں کی کتابیں کیسے خریدیں گے؟'' (1)

پھر دونوں ایک فلم اسٹوڈیو کی طرف سے گزرتے ہیں۔ اسٹوڈیو میں برہما کی مورتی دیکھ کر بھگوان خوش ہوتے ہیں، مگر ان کا ہمراہی واضح کر دیتا ہے کہ یہاں صرف نقد نارائن کی پوجا ہوتی ہے۔ یہ مورتی صرف سیٹ کی زینت ہے جو شوٹنگ کے بعد توڑ دی جائے گی۔ بھگوان سیر کرتے ہوئے بمبئی کے مختلف مقامات سے گزرتے ہیں۔ ہر جگہ ان کا سامنا فریبیوں، دھوکہ بازوں سے ہوتا ہے۔ ایک کم عمر نظر آنے والا نوجوان انہیں فلم اسٹار بنانے کا چکمہ دے کر روپے ٹھگ لیتا ہے، ایک معصوم نظر آنے والے بچے پر ترس کھا کر وہ موم بتیاں خریدتے ہیں تو وہ ان کی جیب کاٹ لیتا ہے۔ ایک خوش لباس لڑکا اسکول بیگ میں ٹھرے کی بوتلیں سپلائی کرتا دکھائی دیتا ہے، ایک ماڈرن اسکول کے صاف ستھرے لڑکے اپنے ہم عمر لڑکوں کے ساتھ کھیلنے سے صرف اس لیے انکار کر دیتے

ہیں کہ وہ غریب ہیں، وغیرہ وغیرہ۔ آخر میں دونوں سیر کرتے ہوئے ایک ایسے گروہ کے پلّے پڑتے ہیں جو بچوں کو اپاہج بنا کر بھیک منگواتا ہے۔ اس سے پہلے کہ وہ دونوں بھی معذور بنا دیے جائیں وہاں سے بھاگ نکلتے ہیں۔ پھر بھگوان شاید واپس چلے جاتے ہیں اور ان کے ہم سفر کا ردّعمل ناول کی آخری سطروں میں سامنے آتا ہے:

''لوگ کہتے ہیں، یہ سب جھوٹ ہے۔ نہ بھگوان میرے پاس کبھی آئے، نہ میں نے ان سے باتیں کیں، نہ میں انہیں لے کر بمبئی کی گلیوں میں گھوما۔ زندگی میں آخری بار جب میں نے بھگوان کو دیکھا تو وہ چھ سال کا ایک ناتواں بچہ تھا اور اندھا تھا اور شفق کے ڈھلتے ہوئے سایوں میں دونوں ہاتھ پھیلائے روتا ہوا دادر پُل پر کھڑا بھیک مانگ رہا تھا'' (2)

اس ناولٹ میں کرشن چندر کا اشتراکی نظریۂ حیات اور اس کے سبب جذبۂ احتجاج بھرپور انداز میں اجاگر ہوا ہے۔ انہوں نے بمبئی جیسے صنعتی شہر کے ایک گھناؤنے پہلو کی تصویر کشی کی ہے جو سرمایہ دارانہ استحصال کا نتیجہ ہے۔ جہاں کاروباری قسم کی زندگی نے زندگی سے معصومیت چھین لی ہے۔ انہوں نے یہ بھی دکھایا ہے کہ سرمایہ دارانہ استحصال کے جال نے ادنیٰ اور اعلیٰ، بڑوں اور بچوں سب کو اپنے رنگ میں رنگ لیا ہے اور اس کے زیر اثر ہر اچھے اور برے جائز اور ناجائز طریقے سے سب روزی روٹی کمانے میں مصروف ہیں۔ یہاں بمبئی، بھگوان اور اس کا ہم سفر سب علامتوں کی شکل میں ہیں، جس کے ذریعہ ہم اس معاشرے کے استحصالی نظام کا کچا چٹھا گہرائی کے ساتھ جان پاتے ہیں۔ اِس میں شہر بمبئی علامت ہے سرمایہ دارانہ نظام کی، دادر پُل علامت ہے سرمایہ داری کے اُس غلیظ مرکز کی جہاں خرید و فروخت کا عمل لگاتار جاری رہتا ہے۔ اور ''میں'' علامت ہے اُس حساس دل کی جو دنیا کی تکلیفیں، جرائم اور غلاظت دیکھ کر تڑپ اُٹھتا ہے۔ جبکہ 'بھگوان' علامت ہے 'رجائیت' کی جو آخر تک ہراساں اور مایوس نہیں ہوتا۔ اور اعتراف کرتا ہے کہ آدمی معصوم بھی ہے اور مجرم بھی۔ مظلوم بھی ہے اور ظالم بھی، قاتل بھی ہے اور مقتول بھی۔ اس لیے آدمی ہی دراصل خدا ہے، جس نے اپنے لیے جہنم سے زیادہ عذاب رساں بستیاں آباد کی اور چاہے تو اس دنیا میں ہی جنت تعمیر کر سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ رجائی طرز فکر بھی اشتراکیت کی ہی دین ہے۔

کرشن چندر نے اِس ناولٹ میں خدا اور بھگوان کے نام پر لوٹ کھسوٹ ، مذہب کا مصنوعی تصور، تعلیم کی بے وقعتی اور حلال وحرام یا جائز اور ناجائز کے بناوٹی اصولوں پر جگہ جگہ طنز کیا ہے۔ایک جگہ بھگوان دنیا کے انسانوں سے سوال کرتا ہے کہ :

''کانپور سے کلکتہ تک اور جموں سے جبل پور تک تم دھرم کرم کے نام پر جو کچھ کرتے ہو وہ سب مجھ پر روشن ہے۔کیا کبھی تم نے ان زخموں کو گِنا بھی ہے، جو تم نے آج تک میرا نام لے لے کر دیے ہیں۔''(3)

کرشن چندر کے خیال میں انسان درحقیقت اپنی نارسیدہ تمناؤں اور ناآسودہ آرزؤں کے سامنے سرنگوں ہوتا ہے، بھگوان کے سامنے نہیں۔وہ بھگوان کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''مگر اس دنیا میں کون تم سے بے غرض محبت کرتا ہے، جس کی زندگی میں جس چیز کی کمی ہوتی ہے صرف اُسے مانگنے کے لیے تمہارے پاس جاتا ہے۔ایک بیٹا، ایک گھر، ایک شوہر یا ایک روٹی۔اور وہ جن کے پاس سب کچھ ہے وہ اِس دنیا میں اپنا سورگ تعمیر کر کے اگلی دنیا کے سورگ میں اپنی جگہ تعمیر کرنے کے لیے تمہارے پاس جاتے ہیں۔تمہیں نہیں پوجتے ، میرے بھولے بھگوان وہ اپنی آرزؤں کو پوجتے ہیں یا اپنے ڈر کو پوجتے ہیں''(4)

اس طرح کرشن چندر مذہب اور عبادت کے بیشتر روایتی تصورات پر طنز کرتے ہوئے اشتراکیوں کے اُس مادی نقطۂ نظر کی حمایت کرتے ہیں جو سزا و جزا، جنت اور جہنم اور اس طرح کے دوسرے امور کو مہمل قرار دیتا ہے۔وہ انسانوں کی مادی ضرورتوں کی تکمیل یعنی روزی روٹی اور تعلیم وغیرہ کا پہلے تقاضا کرتے ہیں بھگوان کا بعد میں۔اسی لیے سٹّہ لگوانے والے چھوٹے سے بچے منہر کی زبان سے یہ احتجاج کرتے ہیں:

''منہر اوپن ٹو کلوز میں نوکا بھاؤ دیتا ہے۔تم اوپن ٹو کلوز یعنی زندگی سے موت تک کیا دیتے ہو؟ مکے، بھوک، بیکاری، مفلسی؟''(5)

اسی بچے سے جب بھگوان پوچھتے ہیں کہ تم اسکول کیوں نہیں جاتے تو وہ جواب دیتا ہے:

''بی اے پاس کرنے والے دادر پوسٹ آفس کے باہر خط لکھتے ہیں اور دس

آنے روز کماتے ہیں۔ یہاں سٹّے سے دن میں دس روپے کما لیتا ہوں، میں اسکول جا کر کیا کروں گا۔'' (6)

یہ بچوں کے استحصال کے ساتھ ہمارے تعلیمی نظام پر بھی گہرا طنز ہے۔ کرشن چندر نے اس ناولٹ میں تعلیمی نظام پر طنز کرتے ہوئے صرف لاوارث، نادار اور غریب بچوں کے تعلیمی مسائل تک خود کو محدود نہیں رکھا ہے بلکہ بڑی خوبصورتی سے ہل اسٹیشنوں کے معیاری اسکولوں کی منظر کشی بھی کی ہے، جہاں ممتاز اور سرمایہ دار والدین کے بچے ہی داخلہ کے مستحق ہوتے ہیں۔ وہاں بچوں کے ضمیر میں مادہ پرست عناصر کو پروان چڑھایا جاتا ہے۔ نتیجتاً یہ بچے بھی دوسرے بچوں سے نفرت کرنا سیکھ جاتے ہیں اور تہذیب کی طبقاتی بنیادوں کو منصفانہ خیال کرتے ہیں۔

ناولٹ 'دادر پُل کے بچے' کا سب سے اہم عنصر طنز ہے، جس سے کام لے کر مصنف نے معاشرے کے ہر تاریک پہلو کو بڑی خوبصورتی سے اُجاگر کیا ہے۔ کرشن چندر کی حس مزاح بے حد تیز ہے جس سے وہ برمحل کام لے کر ناولٹ میں نہ صرف دلچسپی اور تبسم کی کیفیت پیدا کرتے ہیں بلکہ قاری کو غور و فکر پر بھی مجبور کر دیتے ہیں۔ فلمی ہیروئن آشا سے بھگوان کا عشق، اس کے ساتھ قوالی سننا، فلم پریمیر دیکھنا اور گانا گنگنانا جہاں ہمیں مسکرانے اور کبھی کبھی قہقہہ لگانے پر مجبور کرتا ہے وہیں اِس قسم کے جملے ہمارے ضمیر اور فکر کو جھنجھوڑ کر بھی رکھ دیتے ہیں، مثلاً:

''بھگوان کے لیے یوں کمرے سے غائب ہو جانا کوئی غیر معمولی بات نہیں ہے بلکہ اکثر و بیشتر وہ تمام اہم موقعوں پر جو انسان کی تاریخ میں پیش آتے ہیں، غائب ہی پائے جاتے ہیں۔'' (7)

''شاید تم نے کبھی بمبئی کی سلائس نہیں دیکھا، اتنا مہین، پتلا اور باریک ہوتا ہے کہ تم اس کے آر پار دیکھ سکتے ہو، بلکہ تھوڑا سا مکھن لگا کر اس سے شیو بھی کر سکتے ہو'' (8)

''یہ پلاسٹر کی مٹی کے برہما جی ہیں۔ سیٹ پر رکھے جائیں گے، اور جب ان کا کام ختم ہو جائے گا، انہیں توڑ کر اسی مٹی سے راون کا بُت بنا لیا جائے گا۔ (9)

مختصر یہ کہ ناولٹ 'دادر پل کے بچے' میں کرشن چندر نے قصے کو علامتی اور تمثیلی انداز عطا کر کے اس سے معاشرے کی تنقید کا خوب کام لیا ہے۔ طنز، حقیقت نگاری اور ایک اچھے سماج کی

شدید خواہش کے ساتھ کرشن چندر کا خوبصورت اسلوب ناولٹ کا بھرپور تاثر قائم کرتا ہے، جس کی بنا پر ہم اسے فکری اور فنی طور پر کامیاب تخلیق کہہ سکتے ہیں۔

انسان دوستی اور سماجی مساوات کے علاوہ فرقہ وارانہ فسادات اور تقسیم ہند کے واقعات کو بھی کرشن چندر کے موضوعات میں اہمیت حاصل رہی ہے۔ اِس سلسلے میں اُن کے ناولٹ ''غدار'' (1961) کو ایک نمائندہ تخلیق کہا جاسکتا ہے۔ یہ ناولٹ 1947ء کے فسادات کی براہ راست تصویر کشی پر مبنی ہے۔ اس لیے تقسیم کے فوراً بعد رونما ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات اور ہجرت سے متعلق واقعات اس ناولٹ کا اہم حصہ ہیں۔ مگر کہانی کا اختتام جس طرح انسان دوستی اور محبت پہ ہوتا ہے، اسے دیکھ کر پروفیسر اعجاز علی ارشد نے اس کا موضوع 'انسان دوستی' قرار دیا ہے۔

قصہ غیر منقسم پنجاب کے ایک گاؤں سے شروع ہوتا ہے، جہاں 5 اگست 1947ء کو پڑوسی گاؤں کے مسلمان حملہ کر دیتے ہیں۔ ناولٹ کا مرکزی کردار بیج ناتھ اس حملے اور اس کے بعد پیش آنے والے سانحات سے لگاتار دوچار ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ فسادیوں کے ہاتھوں وہ اپنے دادا کی موت اور بہن کے اغوا جیسے کرب سے گزرتا ہوا ہندستان پہنچ جاتا ہے۔ پاکستان سے ہندوستان ہجرت کے طوفانی اور ہیجانی دور میں اس نے اپنی آنکھوں سے جو واقعات و سانحات دیکھے اور اس دوران وہ جس کرب سے گزرا، وہ پڑھنے والوں کا دل دہلا دیتے ہیں۔

ہندستان ہجرت کرنے کے بعد بھی اُس کا کرب ختم نہیں ہوتا۔ وہ دیکھتا ہے کہ یہاں بھی امن نہیں ہے۔ ایک تو شرنارتھیوں کی دردناک کہانیاں ہیں، دوسرے ہندوستان سے ہجرت کرنے والے مسلمانوں کی آہ وفغاں ہے۔ دریائے راوی کے پُل کے دونوں طرف قافلے لوٹے جارہے ہیں۔ اور لوٹنے والے انسان ہی ہیں، مگر الگ الگ جماعتوں اور مذہبی عقیدوں میں منقسم ہیں۔ بیج ناتھ انسانیت کا علمبردار ہے۔ نام کے اعتبار سے اگرچہ وہ ہندو ہے مگر صفت کے اعتبار سے وہ ہندو ہے نہ مسلمان اور نہ ہی ہندوستانی یا پاکستانی۔ مذہبی تعصب اور بغض وعناد اسے چھو کر نہیں گزرا۔ اس کردار کے ذریعہ کرشن چندر نے مذہب کے بے لچک کٹرپن اور بے معنی تعصّبات پر کاری چوٹ کی ہے۔ اِس نقطۂ نظر کی وضاحت ناولٹ میں موجود درجنوں واقعات سے ہوتی ہے۔ آپ یہاں صرف ایک منظر دیکھیے۔ فسادیوں کے ہاتھوں مارے گئے ایک مسلمان نوجوان کی

قبر پر اس کا عمر رسیدہ باپ سورۂ فاتحہ پڑھتا رہا، جبکہ قافلے کے لوگ وہاں سے بھاگ کھڑے ہوئے۔ اُس نے سورۂ فاتحہ شروع کیا:

''الحمدللہ رب العالمین''

ست سری اکال، ہر ہر مہادیو

ہوا میں برچھے چمکے اور بڈھے مسلمان کا جسم چار ٹکڑوں میں تقسیم ہو گیا۔ مرنے والے کی زبان پر آخری نام خدا کا تھا اور مارنے والوں کی زبان پر آخری نام خدا کا تھا۔ اور اگر مرنے مارنے والوں کے اوپر۔۔۔ بہت دور کوئی خدا تھا تو بلا شبہ بے حد ستم ظریف تھا۔''(10)

یہ اقتباس مذہب اور خدا کے نام پر ہونے والے ننگ انسانیت کردار پر گہرا طنز ہے۔ کرشن چندر ایسے کرداروں سے نفرت کرتے ہیں اور بیج ناتھ جیسے کرداروں کو امن اور انسانیت کی بقا کا ضامن سمجھتے ہیں، جو فساد اور جنگ کے میدانوں میں بھی مذہب اور ملک کے بجائے ''انسان'' کو دیکھتا ہے۔ اسی لیے ڈکی کے میدان میں لاشوں کے ڈھیر میں جب وہ مسلمان بچے کو بلکتا دیکھتا ہے تو اسے اٹھا کر سینے سے لگا لیتا ہے۔ اس منظر کو کرشن چندر کے لفظوں میں دیکھیے:

''اور میں نے اس مسلمان بچے کو گلے لگا کر پرانے رسم و رواج کے غلیظ ڈھیر کو آگ لگا دی۔ میں نے بچے کو دونوں ہاتھوں سے اوپر اٹھا لیا اور اس کے دونوں گالوں کو بوسہ دیا۔ اس کی پیشانی کو چوما اور اسے کندھے پر بٹھا کر امید کی اس وادی میں چلا گیا جہاں سورج کبھی نہیں ڈوبتا''(11)

مجموعی طور پر ''غدار'' کرشن چندر کا ایک نمائندہ ناولٹ ہے جس میں انہوں نے فسادات کے پس منظر میں ایک کربناک کہانی بُنی ہے اور اس کہانی کے ذریعہ انسانیت، امن اور اخوت کا فلسفہ پیش کیا ہے۔ اسے بعض ناقدین کی طرح محض فسادات کی ادبی رپورٹ قرار دینا قطعی مناسب نہیں۔ اشتراکی نظریات سے وابستگی کا ایک پہلو وسیع تر انسان دوستی بھی ہے، جو مل جل کر رہنا سکھاتی ہے اور ایک دوسرے کی مدد پر اکساتی ہے۔ جو سکون و اطمینان کے ساتھ زندگی گزارنے کی خواہش اور دردمندی سے عبارت ہے۔ یہ تمنا بیج ناتھ کے دل میں بھی شدت کے ساتھ موجود

ہے۔ وہ محبت بانٹنا چاہتا ہے مگر اُسے سرحد کے دونوں طرف صرف نفرتوں میں حصہ داری کے مواقع دکھائی دیتے ہیں۔ وہ حالات سے سمجھوتہ نہیں کرتا تو نفرت کے بیوپاری اسے 'غدار' قرار دے دیتے ہیں۔ بیج ناتھ جیسے آئیڈیل کردار کی تخلیق اور انسان دوستی پر مبنی آئیڈیالوجی ہی اس ناولٹ کو کامیاب فن پاروں میں شامل کرتی ہے۔

1961ء میں ہی کرشن چندر نے ایک ناولٹ ''برف کے پھول'' کے نام سے لکھا، جس میں انہوں نے جاگیردارانہ نظام کی استحصال پسندی اور محبت میں ناکامی کو موضوع بنایا۔ کشمیر کی رومانی فضا میں ساجد اور زینب نام کے دو کرداروں کی محبت روایتی انداز میں پروان چڑھتی ہے، مگر جاگیردار خان زماں کی دست درازی کا شکار ہو جاتی ہے۔ ساجد اپنی سپنوں کی دنیا میں رہتا ہے اور زینب کی شادی خان زماں سے ہو جاتی ہے۔ اسے حاصل کرنے کی کوشش میں ساجد اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے، جس کے سبب قارئین کی تمام تر ہمدردیاں اس کردار کے ساتھ ہو جاتی ہیں۔ مگر یہ ہمدردی صدائے احتجاج میں تبدیل نہیں ہو پاتی، اس لیے ناول فکری طور پر کمزور ہو جاتا ہے۔ کسی کی بیوی کو موقع پا کر اڑا لے جانا کسی مہذب سوسائٹی میں درست تسلیم نہیں کیا جا سکتا، شاید اس لیے بھی قارئین کو یہ ناولٹ پسند نہیں آ سکا۔ بہر حال محبت اور سرمائے کی کشمکش اور برفیلے پہاڑوں کی گود میں کشمیر کے رومانی مناظر اس ناولٹ کو پڑھوا تو گئے مگر ادبی اور فنی عظمت نہیں عطا کر سکے۔

1966ء میں ایک ناولٹ ''زرگاؤں کی رانی'' شایع ہوا جس کے بارے میں ظ۔ انصاری نے لکھا ہے کہ:

> ''زرگاؤں کی رانی، مجھے ان کے تمام ناولوں میں زیادہ پسند ہے۔ پاکٹ بک کے سائز میں سو صفحے کا یہ مختصر ناول پڑھنے والے کو اول سے آخر تک اپنی گرفت میں رکھتا ہے اور شکست کے مصنف کے ذہن اور بیان کی تازہ ترین تصویر پیش کرتا ہے، جس کے رنگ زیادہ گمبھیر، کیفیت زیادہ متحرک اور جاندار، اور کینوس کا قد و قامت نہایت موزوں ہے۔''(12)

ظ۔ انصاری کی یہ رائے ناولٹ کے تعلق سے مجموعی خوبی کا اظہار کرتی ہے۔ مگر کرداروں کے نفسیاتی تجزیے کی جو صورت اس ناولٹ میں ملتی ہے وہ اسے ممتاز بناتی ہے۔ اس میں ایک

خاتون رانی صاحبہ کا نفسیاتی مطالعہ بے حد باریکی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ یہ بنیادی طور پر رانی صاحبہ نام کی ایک حاکمانہ مزاج والی عورت کی نفسیاتی کشمکش کی کہانی ہے جو محبت جیسے لطیف جذبے کو بھی رعب، تحکم اور سازشوں کا جال بُن کر حاصل کرنا چاہتی ہے۔ اور اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے اپنی بہن اور بیٹی تک کے قتل سے گریز نہیں کرتی۔ اور بالآخر اپنے شوہر کنور کی بھی جان لے لیتی ہے۔ قتل کے الزام سے وہ کرنل وائیڈ کو دو کروڑ روپے دے کر بری بھی ہو جاتی ہے، مگر اس کا احساس جرم اسے ستاتا رہتا ہے۔ آخر کار وہ خود کو پراسرار حالات کے گھیرے میں پاتی ہے۔ یہ پر اسرار حالات دراصل نفسیاتی کشمکش تھی جو اسے طرح طرح کے واہموں میں مبتلا رکھتی ہے اور جس کی شدت سے مغلوب ہو کر بالآخر وہ اپنا گلا بھی گھونٹ لیتی ہے۔ کرشن چندر نے رانی صاحبہ کی نفسیاتی کشمکش کے تعلق سے اس کے حرکات وسکنات اور نفسیاتی کیفیت کو بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مثلاً یہ منظر دیکھیے:

> ''میرا سینہ پھٹ جائے گا..... شاید میں پاگل ہو جاؤں گی، ذہنی توازن کھو دوں گی۔ بیٹھے بیٹھے مجھے چکر آنے لگتے ہیں۔ ساری دنیا مجھے گھومتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور پھر چاروں طرف ایک گونج میرے چاروں طرف لگاتی ہوئی ایک بھیانک چمگادڑ کی طرح چیختی چلاتی ہوئی رات کو میرے اس قدر قریب آجاتی ہے کہ میں اپنے بستر سے اٹھ کر بیٹھ جاتی ہوں..... مجھے وہ کلاک عجیب سا دکھائی دیا۔ اس کا ڈائل ایسا لگا جیسے کسی خوفناک چیز کا چہرہ ہے اور اس کی سوئیاں دو بڑے بڑے بازوں ہوں اور گھنٹوں کے حروف بہت سی بڑی بڑی آنکھیں ہوں جو پٹ پٹ میری طرف سوالیہ انداز سے دیکھ رہی ہوں'' (13)

اس اقتباس سے رانی صاحبہ کے کرب اور نفسیاتی کشمکش کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ایسی ضدی اور سرکش عورت اپنی تمام برائیوں کے باوجود ہماری نفرت کا شکار نہیں ہوتی، صرف اس لیے کہ اس کی غلط روی کی پوری ذمے داری مصنف نے محبت کے جذبے پر عائد کر دی ہے۔ عشق کی یہ مختصر کہانی دوسرے تمام جذبوں پر محبت کی بالادستی کو ظاہر کرتی ہے اور رانی صاحبہ، اُرملا اور چمپا کلی کے علاوہ کنور راج بہادر سنگھ کے کردار کی وجہ سے ہمیشہ یاد رہ جاتی ہے۔ یہ ناولٹ کردار نگاری،

نفسیاتی تجزیہ، تکنیک اور پلاٹ کے خوبصورت استعمال کے سبب بھی کامیاب فن پارہ ہے جس کے تعلق سے ظ۔انصاری کے الفاظ ہیں:

''ایسے سبھاؤ سے، اس قدر عمدگی سے بنی ہوئی Compact کہانی کرشن چندر نے برسوں بعد کہی ہے..... بیان کی خوشگوار سادگی اور بہاؤ میں اتنی احتیاط برتی ہے کہ کہیں ایک پیراگراف بھی نہیں کھٹکتا''۔(14)

رسالہ شاعر کے ناولٹ نمبر (1971ء) میں ایک ناولٹ ''پیار ایک خوشبو'' کے نام سے شایع ہوا جس میں کرشن چندر نے کشمیر کی گھاٹیوں میں بسنے والے بکروال قبیلے کے معاشرہ اور بودوباش کی تصویر کشی کی ہے۔خود مصنف نے بتایا ہے کہ یہ ایک ایسا قبیلہ ہے جس کے دیوی دیوتا دوسرے قبیلوں سے نرالے ہیں۔زمین، آسمان، موت، زندگی، روح اور بدروح کے متعلق ان کے معتقدات بابلیوں، ہمیر جوہ اور کہیں کہیں عبرانیوں کی مقدس کتاب ژند سے ملتے جلتے ہیں۔قصہ آنسکی کے ڈرامے سے ماخوذ ہے اور اس کی فضا پوری طرح طلسماتی اور رومانی ہے۔ایک حسین لڑکی آنگی اور اس کے محبوب چنن کی یہ کہانی بالآخر محبت کی عظمت کا احساس جگاتے ہوئے ختم ہو جاتی ہے۔آنگی کے باپ نے اپنے پرانے دوست یعنی چنن کے باپ سے یہ وعدہ کیا تھا کہ اگر اس کے گھر لڑکی پیدا ہوئی تو وہ چنن کی شریک حیات بنے گی۔وہ اپنا وعدہ پورا نہ کر سکا مگر یہ دونوں مر کر ایک ہو گئے۔کرشن چندر نے خود لکھا ہے ''یہ دراصل توہمات میں گھری ہوئی دو روحوں کے جذبۂ صادق کی کہانی ہے''۔زندگی کے حقائق سے 'پیار ایک خوشبو' کے پلاٹ کا کوئی تعلق نہیں ہے۔یہاں تک کہ کشمیر کی جو علاقائی قبائلی زندگی پیش کی گئی ہے اس میں بھی ہماری دیہی یا شہری زندگی کی کوئی جھلک نہیں ملتی۔یہاں مفروضات اور توہمات کا پراسرار ماحول ملتا ہے اور فرسودہ اعتقادات کی حیرت انگیز وادیاں ملتی ہیں۔ان معتقدات اور توہمات کی پیش کش میں ناولٹ نگار نے کمال فن ضرور دکھلایا ہے۔آسیب و اسرار سے بھرے ہوئے مناظر قارئین کو تجسس و تحیر میں مبتلا کرنے کی قوت رکھتے ہیں۔یہی کرشن چندر کے دلفریب اسلوب اور کامیاب تکنیک کی دلیل ہے۔

مجھے احساس ہے کہ مضمون طویل ہو گیا ہے، اس کے باوجود یہاں پر میں بچوں کے لیے لکھے گئے کرشن چندر کے ایک ناولٹ ''الٹا درخت'' (1954) کا ذکر بھی ضرور کرنا چاہوں گا جو بظاہر

بچوں کا ناولٹ ہے مگر اس میں کرشن چندر کے سیاسی وسماجی نظریات وتجربات جس قدر فنی مہارت کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں اس کے پیش نظر یہ بڑوں کو بھی دعوت فکر دیتا ہے۔ ریوتی سرن شرما نے اس کے دیباچے میں جو کچھ لکھا ہے اُس سے اِس ناولٹ کا امتیاز وانفراد واضح ہوتا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''جو چیز اس لطیف کہانی کو سنجیدہ ادب کے زمرے میں شامل کرتی ہے وہ ہے مصنف کا بالغ سیاسی اور سماجی شعور۔ اس شعور کے لمس سے یہ ساری کہانی ایک طنزیہ تمثیل بن گئی ہے اور ہر تخلیقی پیکر ایک گہری رمزیت اور ہر واقعہ ایک گہری معنویت کا حامل بن گیا ہے۔''(15)

ناولٹ پڑھنے کے بعد کوئی بالغ نظر قاری اِس بیان کی صداقت سے انکار نہیں کرسکتا۔ اِس پورے ناولٹ میں کرشن چندر کی انسان دوستی، سرمایہ دارانہ ذہنیت سے نفرت اور محنت کشوں سے محبت کے جذبات لہو بن کر دوڑ رہے ہیں۔ اس میں معاشرتی طنز کی کاٹ بہت شدید ہے۔ وہ معاشرے میں موجود زیادہ تر برائیوں کو نشانہ بناتے ہیں اور بچوں کے اندر ان برائیوں سے نفرت پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ بچوں کے دلوں میں انسان کی عظمت کا سکہّ شروع سے بیٹھ جائے۔ اس لیے اُن کا ایک کردار کہتا ہے:

''آدمی کے بغیر ان کی کوئی قیمت نہیں۔ تمام چیزوں کی قیمت آدمی سے ہے۔ کپڑے آدمیوں کے لیے ہوتے ہیں، مٹھائیاں بچوں کے کھانے کے لیے ہوتی ہیں، سڑکیں راہ گیروں کے گزرنے کے لیے ہوتی ہیں۔''(16)

ناولٹ میں یوسف کی جائداد پر بادشاہ کے زبردستی قبضے سے لے کر سانپوں کے شہر کے تمام لوگوں کو ظالموں سے آزاد کرانے تک سینکڑوں واقعات ہیں جو بچوں کو دلچسپ اور متحیر کن لگتے ہیں اور اپنے ہی جیسے بچوں کو حیرت انگیز دنیا کا سفر کرتے ہوئے دیکھ کر انہیں مسرت سے ہمکنار کرتے ہیں۔ مگر ان واقعات کی تہ میں ایک انفرادیت یہ ہے کہ اس کے تمام واقعات اور کردار موجودہ معاشرے کے کسی نہ کسی پہلو کی آئینہ داری کرتے ہیں اور مفاہیم کی ایک نئی دنیا آباد کرتے ہیں۔ یہ مفاہیم بچوں کے ساتھ بڑوں کو بھی دعوت فکر دیتے ہیں۔ محنت سے محبت اور سرمایہ داری سے نفرت جیسے نظریات کی پیش کش بچوں اور بڑوں دونوں کو روشنی بخشتی ہے۔ بقول پروفیسر اعجاز علی ارشد:

''کرشن چندر کے نظریات کی اس قدر فنکارانہ لطافت کے ساتھ بچوں کے ناول میں پیش کش مصنف کے بالیدہ فنی وفکری شعور کی آئینہ دار ہے اور مختلف تعلیمی وذہنی سطحوں پر اس ناولٹ کے مطالعہ کا تقاضا کرتی ہے۔''(17)

گویا فکری وفنی تہ داری اور کرشن چندر کے نظریات کی خوبصورت پیش کش کے لحاظ سے اس ناولٹ کو بھی کامیاب اور اہم قرار دیا جاسکتا ہے۔

جیسا کہ میں نے پہلے بھی ذکر کیا کرشن چندر نے مختصر ناول یا ناولٹ بسیار نویسی یا کمرشیلزم جس بنا پر بھی لکھے ہوں، ان کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ مذکورہ ناولوں کے علاوہ میری یادوں کے چنار، آسمان روشن ہے، لندن کے سات رنگ، پانچ لوفر، ستاروں کی سیر، سونے کا سیب، بہادر گار جنگ، چاندی کے گھاؤ، بہروپیا، چندا کی چاندنی اور آنکھ کی چوری وغیرہ کو بھی ان کے اختصار اور محدود کینوس پر مبنی قصوں کی بنا پر ناولٹ کہا جاسکتا ہے۔ مگر ان میں زیادہ تر ناولٹ اپنے معیار ومزاج کے اعتبار سے ایسی کوئی خصوصیت نہیں رکھتے کہ ان کا تفصیلی ذکر کیا جائے۔ اُن کے مقبول و معروف ناولٹ دادر پل کے بچے، غدار، برف کے پھول، زرگاؤں کی رانی اور الٹا درخت وغیرہ ہی ہیں جن کا تجزیاتی مطالعہ کرشن چندر کی ناولٹ نگاری پر دسترس کے علاوہ ان کے مشاہدات کی وسعت اور نیرنگی کا احساس دلاتا ہے۔ یہ تنوع موضوعات و واقعات اور کردار نگاری کے ساتھ اسلوب اور تکنیک کی سطح پر بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔

ان ناولٹوں میں کرشن چندر اگر ایک طرف رومانیت کے مختلف پہلوؤں سے قریب نظر آتے ہیں تو دوسری طرف ان کی شخصیت اور فکر پہ اشتراکیت کے غالب اثرات بھی بہ آسانی محسوس کئے جاسکتے ہیں۔ برف کے پھول اور پیار ایک خوشبو کو اگر ان کی رومانی فکر کی نمائندگی کا شرف حاصل ہے تو غدار، دادر پل کے بچے اور الٹا درخت کو پوری طرح ان کے اشتراکی طرز فکر کا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے، جن میں اشتراکی فکر کے ساتھ انسانی ہمدردی اور انسان دوستی کے بے پناہ جذبے کا احساس ملتا ہے اور مصنف کا رجائی نقطۂ نظر بھی سامنے آتا ہے۔ جنگوں کی مخالفت اور امن عالم کی حمایت کے ساتھ ایک پُر امید زندگی کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے کرشن چندر مایوسی کو کفر کے مترادف قرار دیتے ہیں۔ چندا کی چاندنی اور بہروپیا جیسے کمرشیل اور فلمی انداز کے ناولٹ بھی

انسانی ہمدردی کے جذبے کی ایک دستاویز اور سرمایہ دارانہ ذہنیت کے خلاف احتجاج کی آوازیں ہیں۔ دراصل کرشن چندر ہم عصر مسائل سے کبھی بے نیاز نہیں رہے۔ خاص طور پر استحصال کی جتنی صورتیں معاشرے میں جہاں کہیں موجود تھیں وہ ان کی نظروں میں کھٹکتی رہیں اور انسانی ہمدردی کے جذبے سے لبریز ان کا دل اُن صورتوں کے خلاف احتجاج کرتا رہا۔ وہ تمام صورتیں ان کے افسانوں، ناولوں اور ناولٹوں میں موضوعات کی رنگارنگی کے طور پر موجود ہیں۔

موضوعات کی رنگارنگی کی طرح ان کے کردار اور تکنیک کی نیرنگی بھی ہمیں متوجہ کرتی ہے۔ کردار نگاری کے باب میں جہاں ایک طرف دادر پُل کے بچے، کا بھگوان توجہ کھینچتا ہے تو دوسری طرف غدار کا بیج ناتھ بھی ہمارے دل و دماغ کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے۔ برف کے پھول میں زینب اور ساجد محبت میں جان دینے والے کردار کی صورت متاثر کرتے ہیں تو زرگاؤں کی رانی کی رانی صاحبہ اپنی نفسیاتی کشمکش اور سرکش فطرت کے باوجود قاری کی محبوب بن جاتی ہے۔ اسی طرح 'پیار ایک خوشبو' کی آنگی اور 'الٹا درخت' کا یوسف بھی اپنی اپنی انفرادی شناخت کے ساتھ مصنف کی کردار نگاری کا عمدہ نمونہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ غرض یہ کہ کرشن چندر کے ناولٹوں میں بھی طرح طرح کے کردار ہیں جو معاشرے کے مختلف طبقات و رجحانات کی نمائندگی ہی نہیں کرتے مصنف کی کردار نگاری کے فن پہ قدرت کا ثبوت بھی فراہم کرتے ہیں۔ حالانکہ اُن کے اکثر ناولٹ کرداری نہیں ہیں یعنی ان کی کہانیاں کرداروں کے گرد نہیں گھومتیں۔ وہ بنیادی طور پر فضا آفرینی اور سحر بیانی کے قائل ہیں اور ان کے سہارے معاشرے کے کمزور اور تاریک پہلوؤں کی بہت اچھی عکاسی کرنا پسند کرتے ہیں۔ جہاں تک تکنیک کی نیرنگی کا سوال ہے 'دادر پل کے بچے' سے ہی اس کا اندازہ ہونے لگتا ہے، کہ اس میں 'بھگوان' کو جس طرح زمین پر اتار کر اُسے ایک Tool کے طور پر استعمال کیا گیا ہے، اس کی داد نہ دینا بے انصافی ہوگی۔ اسی طرح 'الٹا درخت' کا تمثیلی اور فنطاسیہ انداز بیان، 'غدار' کے وضاحتی اسلوب سے قطعی مختلف ہے۔ میرا خیال ہے کہ کرشن چندر اکہرے بیانیہ انداز تک کبھی محدود نہیں رہے، اسی لیے ان کے افسانوں اور ناولوں کی طرح ناولٹوں میں بھی اسلوب اور تکنیک کا تنوع ان کے تغیر پسند اور تجرباتی ذہن کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

مختصر یہ کہ کمرشیل ازم اور مقصدیت کے باوجود کرشن چندر کے ناولٹوں میں ماجرا بھی ہے

کردار نگاری بھی، انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے اور گہرا تاثر بھی۔ کسی مصنف کی قدر و قیمت کا تعین ہمیشہ اس کے اچھے اور معیاری فن پاروں کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ الٹا درخت، دادر پل کے بچے ،غدار اور زرگاؤں کی رانی وغیرہ کرشن چندر کے پانچ سات ایسے ناولٹ ہیں جو ہر اعتبار سے بہترین کہے جاسکتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، سجاد ظہیر اور سہیل عظیم آبادی وغیرہ اپنے ایک یا دو ناولٹوں کی وجہ سے اگر تاریخ میں زندہ ہیں تو کرشن چندر اپنے اِن منفرد اور بہترین مختصر ناولوں کی وجہ سے اردو ناولٹ کی تاریخ میں اہم مقام پر کیوں نہیں فائز کیے جاسکتے ؟

حوالے:

1۔ ''دادر پُل کے بچے''(1961) ص125

2۔ ایضاً ص۔128 3۔ ایضاً ص۔66

4۔ ایضاً ص۔78 5۔ ایضاً ص۔51

6۔ ایضاً ص۔67 7۔ ایضاً ص۔7

8۔ ایضاً ص۔23

9۔ ''غدار''1961ء ص۔62

10۔''غدار''1961ء ص۔116

11۔کرشن چندر کے منتخب افسانے، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ص۔35

12۔''زرگاؤں کی رانی''۔1966ء۔ص۔146

13۔کرشن چندر کے منتخب افسانے، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ص۔36

14۔''الٹا درخت''۔1954ء۔ص۔3

15۔''الٹا درخت''۔1954ء۔ص۔45

16۔کرشن چندر کی ناول نگاری، بہار اردو اکادمی، پٹنہ۔ص۔53

ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی، شعبۂ اردو، پٹنہ یونیورسٹی سے وابستہ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March-2017, P. 162-174
Dr. Iqbalunnisa, Prem Chand ke taleemi tasawwuraat (Novel "Maidan-e-Amal" ke hawale se)

اقبال النساء

پریم چند کے تعلیمی تصورات کی عصری معنویت

(ناول "میدانِ عمل" کے حوالے سے)

پریم چند نے ہندوستانی معاشرے کے ہر اس مسئلے کی جڑوں کو کھوجنے کی کوشش کی جو اس کی ترقی کی راہ میں حائل تھیں۔ بیوہ کے مسائل، طبقاتی کش مکش، جہیز اور بے جوڑ شادیوں کے مسائل، دلتوں کے مسائل، کسانوں کی زندگی، بازارِ حسن وغیرہ۔ غرض ہر اس مسئلے پر غور کیا جو ہندوستانی معاشرے کی صحت مند تشکیل و ترقی میں رکاوٹ بنا ہوا تھا۔ وہ ایک عملی، سماجی مفکر تھے اور سماج کی فلاح و بہبود کا کوئی گوشہ ایسا نہیں تھا جو ان کے زیرِ غور نہ آیا ہو۔

برطانوی ہندوستان کا تعلیمی نظام بھی ایک ایسا سنگین مسئلہ تھا جس پر پریم چند نے مسلسل سوچ بچار کیا ہے اور ہر زاویہ سے اس کے مختلف جہات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ جانتے تھے کہ اگر نظامِ تعلیم فرسودہ اور عصری تقاضوں سے عاری ہو تو پھر سماج کا ہر طبقہ مائل بہ تنزل دکھائی دے گا۔ یہ تعلیم ہی ہے جو سماج کو شعور عطا کرتی ہے اور مسائل حیات سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ بھی۔ پریم چند کے خیال میں تعلیمی نظام کو ایسا ہونا چاہئیے کہ ہر سماجی طبقہ جو حصول علم کا شوق رکھتا ہو آسانی کے ساتھ اسے حاصل کر سکے۔ وہ خود پیشۂ تدریس سے وابستہ تھے۔ ان کی پیشہ ورانہ زندگی کی ابتدا بحیثیت ایک استاد کے ہی ہوئی تھی۔ ان کے تعلیمی تصورات اس لیے بھی خصوصی توجہ کے مستحق ہیں کہ انہوں نے تقریباً 22 سال پیشۂ درس تدریس کی نذر کر دیے۔

19 سال کی عمر میں ان کی ملازمت کا آغاز بحیثیت ایک استاد کے ہوا۔ وہ ترقی کرتے ہوئے ڈپٹی انسپکٹر مدارس کے عہدے پر پہنچے اور مختلف مقامات پر اپنے فرائض منصبی سرانجام دیتے

رہے۔ بالآخر تحریکِ آزادی میں بہ نفس نفیس شرکت کے ارادے سے انہوں نے سرکاری ملازمت سے 1921 میں استعفیٰ دے دیا۔

بیس بائیس برس تک نظام تعلیم سے پریم چند کا براہ راست تعلق رہا اور وہ اس نظام کو یوں پہچانتے تھے جیسے مچھلی دریا کے پانی کو پہچانتی ہے۔ استاد کی حیثیت سے بھی اور انسپکٹر مدارس کی حیثیت سے بھی انہوں نے اس نظام کو بہت قریب سے دیکھا تھا۔ چنانچہ ملازمت کے دور سے کشید کیے ہوئے تجربات کی روشنی میں انہوں نے اپنے ناولوں اور افسانوں بالخصوص ناول میدان عمل میں تعلیم کے بارے میں اپنے نظریات کو بڑی تفصیل اور شدت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ایک سماجی مفکر کی حیثیت سے انہوں نے اپنے عہد کے نظامِ تعلیم کا جائزہ لیا تو وہ انہیں اس قدر ناقص نظر آیا کہ انہوں نے اس میں انقلابی تبدیلیوں کے لیے آواز بلند کی۔

پریم چند ہندوستانی سماج کی جہالت' بے حسی' تنزل اور توہم پرستی کے لیے ملک کے نظام تعلیم ہی کو سب سے زیادہ ذمہ دار قرار دیتے ہیں۔ چونکہ یہ نظام تعلیم تمام تر غیر ملکیوں کے ہاتھ میں تھا اور ان غیر ملکیوں کو غلام ہندوستانیوں کو باشعور بنانے میں خطرہ ہی خطرہ دکھائی دیتا تھا' اس لیے اس نظام تعلیم کا ناقص ہونا کوئی تعجب کی بات نہیں تھی۔ بظاہر تو سرکاری تعلیم گاہوں کا قیام تمام تر نیک نیتی پر مبنی دکھائی دیتا تھا لیکن در پردہ ان کی عملی حیثیت یہ تھی کہ حصولِ علم کے شائقین کی حوصلہ شکنی جائے اور ایسے ہتھکنڈے آزمائے جائیں کہ وہ اپنے آپ تعلیم سے دست کش ہو جائیں۔

پریم چند کو اس بات کا پورا یقین تھا کہ تعلیم گاہوں میں نظم وضبط اور ڈسپلن کی پابندی کے پردے میں دراصل ہندوستانیوں پر تعلیم کے دروازے سختی سے بند کیے جا رہے ہیں تاکہ یہ قوم علم کی روشنی سے مستفید ہرگز نہ ہو سکے۔ اس لیے بھی کہ علم ایک ایسا جھرنا ہے جو بلا ترغیب ترقی کی راہوں پر گامزن رہتا ہے۔ تعلیم گاہوں کے نظم وضبط کا ایک پہلو یہی تھا کہ طالب علم باقاعدہ فیس ادا کیا کرے اور فیس کی بروقت عدم ادائیگی انہیں تعلیم سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محروم کر دینے کا ایک آسان بہانہ تھا۔ اس مسئلہ پر روشنی ڈالتے ہوئے پریم چند کہتے ہیں:

> ''ہماری تعلیم گاہوں میں جتنی سختی سے فیس وصول کی جاتی ہے' اتنی سختی سے کاشتکاروں سے مال گذاری بھی وصول نہیں کی جاتی۔ مہینے میں ایک دن

وصولی کے لیے متعین کر دیا جاتا ہے۔اس دن فیس کا داخل ہونا لازمی ہے۔ یا تو فیس دیجئے یا نام کٹوایئے۔ اگر متعین تاریخ تک فیس وصول نہ ہوئی تو دوگنی کر دی جاتی ہے۔ ایسے جابرانہ قواعد کا مقصد اس کے سوا اور کیا ہوسکتا ہے کہ غریبوں کے لیے مدرسے کے دروازے بند کر دیے جائیں۔''

(میدانِ عمل، صفحہ 60)

غریبوں کے لیے مدرسے کے دروازے بند کر دیے جانے کا مطلب یہی ہے کہ اس ملک کے اربابِ اقتدار نے وطن کے اقتصادی نظام کو اس قدر تہہ و بالا کر دیا تھا کہ معدودے چند افراد کے تقریباً پورا ہی ملک غریب تھا۔

فیس کی ادائیگی کا معاملہ سنگین تھا لیکن اس کے خلاف آواز اٹھانے کی ہمت کسی میں نہیں تھی۔ ''میدانِ عمل'' میں مدرسے کے ماسٹر صاحب حاضری لیتے ہوئے امرکانت کا نام پکارتے ہیں۔ انہیں جواب نہیں ملتا تو سمجھ جاتے ہیں کہ وہ فیس کا انتظام نہ کرنے کی وجہ سے شاید نہیں آیا۔ وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ امرکانت ایک بے حد ذہین طالب علم ہے۔ اگر وہ تعلیم سے محروم ہوگیا تو سماج کا ایک اہم فرد علم کی روشنی سے محروم رہ جائے گا۔ لیکن یہ نظامِ تعلیم اتنا جابر ہے کہ ایک استاد انتہائی لاچاری کے لہجہ میں کہتا ہے کہ:

''شاید فیس لینے گیا ہو۔ اس گھنٹے میں نہ آیا تو دوگنی فیس دینی ہوگی۔ میرا کیا اختیار ہے۔''

اپنی مدرسی کے دوران پریم چند نہ جانے ایسے کتنے ذہین طالب علموں کو تعلیم سے محروم ہوتا دیکھ چکے تھے۔ بلکہ اس نظامِ تعلیم کے ایک کارپرداز ہونے کی حیثیت سے ان کو تعلیم سے محروم کرنے پر مجبور تھے۔ اپنی لاچاری اور مجبوری کا اظہار انہوں نے ''میدانِ عمل'' کے اس استاد کی زبانی کر دیا ہے۔ امرکانت کی بہن پیسوں کا انتظام کر کے امرکانت کو فیس ادا کرنے کے لیے کہتی ہے تو وہ افسردگی کے ساتھ جواب دیتا ہے:

''آج ہی تو فیس جمع کرنے کی تاریخ تھی۔ نام کٹ گیا۔ اب روپئے لے کر کیا کروں؟'' (میدانِ عمل، صفحہ 14)

جو طالب علم اپنے مالی افلاس کی وجہ سے ماہانہ فیس کا انتظام نہیں کرسکتا وہ دوگنی فیس کا انتظام کہاں سے کرسکے گا۔ یہ نظام تعلیم مصر تھا کہ اگر مقررہ تاریخ پر فیس جمع نہ ہوتو ہفتے عشرے میں دوگنی فیس وصول کی جائے اور اگر اس تاریخ کو بھی فیس ادا نہ ہوتو نام کاٹ دیا جائے۔ پریم چنداس پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''وہی ناہمدرد دفتری حکومت جو دوسرے صیغوں میں نظر آتی ہے ہمارے مدرسوں میں بھی ہے۔ وہ کسی کے ساتھ رعایت نہیں کرتی' کوئی عذر نہیں سنتی' اس معین تاریخ کو فیس دینی پڑے گی' یہ قطعی امر ہے۔ قرض لو' گھر کے برتن بیچو' چوری کرو' مگر فیس ضرور دو' ورنہ دوگنی دینی پڑے گی۔ یا نام رجسٹر سے خارج ہوجائے گا۔'' (میدان عمل' صفحہ 6)

پریم چند یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ جب زمین اور جائیداد کے مطالبوں میں بھی نرمی کی جاتی ہے' رعایت دی جاتی ہے کہ آئندہ کسی تاریخ میں ادائیگی کی جائے تو پھر تعلیم کے معاملے میں جو نہ تو مال گزاری کا صیغہ ہے اور نہ مالیات کا' اس قدر سختی کیوں برتی جاتی ہے۔ یہ دراصل سامراجی نظام کی کھلی ہوئی سازش تھی کہ ڈسپلن کے بہانے اس طرح غریب مگر ذہین طالب علموں پر تعلیم کے دروازے بند کردیے جائیں۔

فیس کی وصولی کے سلسلے میں پریم چنداور ایک جگہ کہتے ہیں کہ:

''آج وہی وصولی کی تاریخ ہے' مدرسین کی میزوں پر روپیوں کے ڈھیر لگے ہوئے ہیں۔ چاروں طرف کھنا کھن کی آوازیں آرہی ہیں۔ صرافے میں بھی اتنی خوش آئند جھنکار کم سنائی دیتی ہے۔ ہر ایک مدرس بینک کا مینجر بنا بیٹھا ہے۔'' (میدان عمل صفحہ 6)

فیس کے علاوہ اسی مسئلے سے ملتا جلتا ایک اور مسئلہ جرمانے کا تھا۔ فیس بروقت ادا نہ کی جائے تو دوگنی فیس کا جرمانہ تو بھرنا ہی تھا۔ اگر اتفاق سے مدرسہ پہنچے میں دیر ہوگئی تو اس کا جرمانہ الگ' غیر حاضر ہوئے تو اس کا جرمانہ الگ' کتابیں نہ خرید سکیں تو اس کا جرمانہ الگ' اگر خطا ہوجائے تو اس کا جرمانہ الگ۔ پریم چند کہتے ہیں:

''تعلیم گاہ کیا ہے، جرمانہ گاہ ہے'' (میدان عمل، صفحہ 5)

یعنی مدرسے کا ماحول سزا، خوف، احساس جرم اور اپنی تذلیل کے احساس سے اس قدر معمور کر دیا جاتا تھا کہ طالب علم کو تعلیم سے کوئی رغبت باقی نہ رہے۔

پریم چند نے اس مسئلہ پر بڑی شدت سے غور کیا ہے۔ وہ بجا طور پر پوچھتے ہیں کہ پیسے اور تعلیم کا آخر رشتہ ہی کیا ہے؟ کہتے ہیں:

''جتنی سختی سے فیس وصول کی جاتی ہے۔ اتنی سختی سے شاید کاشتکاروں سے مال گذاری بھی وصول نہیں کی جاتی۔'' (میدان عمل، صفحہ 9)

آگے چل کر کہتے ہیں کہ:

''عدالتوں میں پیسوں کا راج ہے۔ ہمارے مدرسوں میں بھی پیسوں کا راج ہے۔ اس سے بھی کہیں زیادہ سخت، کہیں زیادہ بے رحم۔''

(میدان عمل، صفحہ 5)

پریم چند کے خیال میں تعلیم کا نظام ایسا ہونا چاہیئے جس میں طالب علم کی حوصلہ افزائی ہو۔ اساتذہ کا رویہ خوش گوار ہو تو کمسن، ذہین طالب علم نہایت آمادگی، آزادی اور اشتیاق کے ساتھ علم کا حصول کرنے لگتا ہے۔ ورنہ نوخیز ذہن سزا، جرمانہ وغیرہ کے خیال سے تعلیم سے نفرت کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس لیے تعلیم میں وہ کاروباری رویے کو سخت ناپسند کرتے ہیں۔ پریم چند نے جس نظام تعلیم کا مشاہدہ کیا تھا وہ دراصل علم و شعور کے فروغ کے بجائے ایک ایسا طبقہ پیدا کرنے کا سبب بن رہا تھا جسے نہ ہندوستانی معاشرے کی ترقی اور بہبودی سے دلچسپی تھی اور نہ ہی اس کے مسائل سے ہمدردی۔ ظاہر سی بات ہے کہ جو لوگ بروقت فیس کی ادائیگی کے ذریعے تعلیم حاصل کرنے کے اہل تھے وہ مالی اعتبار سے خوش حال طبقے کے تھے اور چونکہ یہ لوگ روپیے کی قیمت پر تعلیم اور ڈگریاں خریدتے تھے، اس لیے ان کی نگاہوں میں نہ اس تعلیم کی قدر و قیمت تھی اور نہ ہی اخلاقی اقدار کی۔ ان کی تعلیم کا حصول ان ذرائع پر منحصر تھا جو انسانی اقدار کے منافی تھے۔ پریم چند تعلیم کے اس نظام کو مغربی تہذیب کی ایک نہایت ہی قبیح لعنت خیال کرتے تھے۔ کہتے ہیں:

''ایک تو تعلیم ہی ہے۔ جہاں دیکھو وہیں دکانداری، عدالت کی دکان، علم کی

دکان، صحت کی دکان'' (میدانِ عمل، صفحہ 10)

ایسی تعلیم کے حصول کے بعد جو طبقہ باہر نکلتا تھا وہ ہندوستانی ہونے کے باوجود اقدار انسانیت سے اس قدر بے بہرہ ہوتا تھا کہ انگریزی نظام حکومت کے ظلم وستم میں اس کا برابر کا ساجھے دار بن جاتا تھا۔ یہی طبقہ انگریزی نظام حکومت کا کارپرداز ہوا کرتا تھا اور بدقسمتی سے اپنے ہی ہم وطنوں کی بہبودی کا سخت دشمن بھی۔ ظاہر ہے کہ پریم چند کی گہری نظر نے غیر ملکی حکومت کی اس سازش کو پوری طرح بے نقاب دیکھ لیا تھا۔ اس مسئلہ پر وہ نہایت ہی بے باکی کے ساتھ اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''یہی ہماری مغربی تعلیم کا معیار ہے جس کی تعریفوں کے پل باندھے جاتے ہیں۔ اگر ایسی تعلیم گاہوں سے پیسے پر جان دینے والے، پیسے کے لیے غریبوں کا گلا کاٹنے والے، پیسے کے لیے اپنے ضمیر تک کا خون کرنے والے طلبہ نکلتے ہیں تو تعجب ہی کیا ہے'' (میدان عمل، صفحہ 10)

اسی ناول کا ایک کردار سلیم، تعلیم پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

''یہ کرائے کی تعلیم ہمارے کیریکٹر کو تباہ کر ڈالتی ہے۔ ہم نے تعلیم کو ایک روزگار بنا دیا ہے اور اسی اعتبار سے اس کی عیب و ہنر کی جانچ کرتے ہیں۔ زیادہ سرمایہ خرچ کرو، زیادہ نفع ہوگا'' (میدان عمل صفحہ 89)

اس تعلیمی نظام کی خرابی یہی نہیں تھی کہ اس کا انتظامی عملہ محکمۂ تعلیم کو فوج کا شعبہ سمجھتا تھا بلکہ تعلیم دینے والوں کا انتخاب بھی اس ہوشیاری سے کیا جاتا تھا کہ وہ اپنے کردار و عمل اور عقیدے کے اعتبار سے اس قدر گرے ہوئے ہوں کہ طلبا کے لیے کوئی اچھی مثال نہ بن سکیں۔ بلکہ طالب علم ان کی مثال کو سامنے رکھ کر معاشرے کے بگاڑ کا پورا پورا سامان کر سکیں۔ پریم چند نے اس پہلو کو جس وضاحت اور صراحت کے ساتھ بیان کیا ہے اس سے زیادہ واضح انداز میں اس کا بیان ممکن نہیں۔

''ایک یہ پروفیسر ہیں جو معمولی بیوپاری یا دفتری عاملوں سے بہتر نہیں۔ ان میں بھی وہی تنگ دلی ہے۔ وہی دولت کا غرور ہے، وہی اقتدار کی ہوس ہے۔ ہماری تعلیم گاہیں کیا ہیں، دفتری حکومت کے صیغے ہیں اور ہمارے پروفیسر اس

حکومت کے پرزے ہیں۔ وہ خودنفس کے غلام ہیں اور اس طرح اپنے شاگردوں کو غلامی میں ڈالتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے غریبوں کی لاش نوچنے والے گدھوں کا غول ہے۔'' (میدان عمل صفحہ 126)

اقدار حیات سے تہی یہ تعلیم معاشرے کو کیسے خطرناک افراد فراہم کر رہی تھی کہ وہ عصری تقاضوں سے بے نیاز، ہم وطن بھائیوں کے دکھ درد کے احساس سے عاری، خودغرض، تنگ نظر اور محض نام کے انسان تھے۔ پریم چند کہتے ہیں:

''جس کی جتنی اونچی تعلیم ہے اس کی حرص بھی اسی کی مناسبت سے بڑھی ہوئی ہے۔ یا حرص اور غرض پروری ہی تہذیب و تکمیل کی علامتیں ہیں۔ غریبوں کو روٹیاں نہ میسر ہوں، بیچارے کپڑوں کو ترستے ہوں، مگر ہمارے روشن خیال بھائیوں کو شان سے زندگی بسر کرنے کی سہولتیں ملنی ضروری ہیں۔''

(میدان عمل، صفحہ 126)

اس حقیقت کی تان اس تلخ بیان پر ٹوٹی ہے کہ:

''اگر اس دنیا کو انسان نے بنایا ہے تو انصاف کا خون کیا ہے خدا نے بنایا ہے تو اسے کیا کہیں۔'' (میدان عمل، صفحہ 126)

ایسے تعلیمی اداروں سے فارغ التحصیل طالب علم جب معلّمی کا پیشہ ہی اختیار کرتے تو ظاہر ہے کہ نوخیز اور ذہین طلبہ کے لیے کوئی اچھی مثال نہیں بن سکتے تھے۔ جس تعلیم کے خمیر میں ہی ظلم و ستم، اقدار حیات سے بے نیازی، انسانیت کی طرف سے بے حسی اور بے ضمیری کا عنصر رچا ہوا ہو اس کے فارغ التحصیل خود بھی رتبہ انسانیت سے گرے ہوئے افراد ہی ہوتے اور جب یہی لوگ استاد بنتے تو زندگی کے کسی اعلیٰ تصور سے خالی ہونے کے نتیجے میں اپنے طالب علموں کو بھی کوئی اونچا نصب العین یا زندگی کا صالح تصور دینے کے اہل نہیں ہوتے۔ تعلیمی انتظامیہ سے لے کر اساتذہ تک ایک ایسا زہریلا سلسلۂ عمل جاری تھا جس کی ہلاکت خیزی سے کوئی شخص بچ نہیں سکتا تھا۔ پریم چند نے ''میدان عمل'' میں ایک طالب علم کی زبانی اس دور کے اساتذہ کا جو تجزیہ کیا ہے، وہ عبرت ناکی کی انتہا کو پہنچ گیا ہے:

''کالج کا حال بدستور سابق ہے ..... وہی تاش ہے' وہی لکچروں سے بھاگنا ہے' وہی صبح ہے۔ وائس چانسلر نے سادہ معاشرت پر زور دیا۔ سادہ زندگی کا سبق تو سب دیتے ہیں' مگر کوئی نمونہ بن کر دکھاتا نہیں۔ یہ جو کوڑیوں کے لکچرار اور پروفیسر ہیں' کیا سب کے سب سادہ زندگی کے نمونے ہیں؟ وہ زندگی کا معیار اونچا کر رہے ہیں تو لڑکے بھی ان کی تقلید کیوں نہ کریں۔ وائس چانسلر صاحب' معلوم نہیں' سادہ زندگی کا سبق اپنے اسٹاف کو کیوں نہیں پڑھاتے ۔ پروفیسر بھاٹیہ کے پاس تیس جوڑے جوتے ہیں۔ بعض بعض پچاس روپیے کے ہیں' خیر ان کی بات چھوڑو' پروفیسر چکرورتی تو بڑے ہی کفایت شعار مشہور ہیں جو رونہ جاتا' اللہ میاں سے ناتا۔ پھر بھی جانتے ہو کتنے نوکر ہیں' ان کے پاس؟ صرف بارہ' تو بھائی! ہم لوگ تو نوجوان ہیں' ہمارے دلوں میں نیا شوق ہے' نئے ارمان ہیں' گھر والوں سے مانگیں گے' وہ نہ دیں گے تو لڑیں گے۔ دوستوں سے قرض لیں گے' دوکانداروں کی خوشامد کریں گے' مگر شان سے رہیں گے ضرور۔ وہ جہنم میں جا رہے ہیں تو ہم بھی جائیں گے' مگر ان کے پیچھے پیچھے۔'' (میدان عمل' صفحہ 190)

یہ وہ دور تھا جب دنیا میں رونما ہونے والی تبدیلیوں نے طلبہ کو غیر معمولی طور پر پہلے سے کہیں زیادہ باشعور بنا دیا تھا۔ وہ غلامانہ تقلید اور بزرگوں کی ہر بات کو صحیح سمجھنے کے رویہ سے آزاد ہونے لگے تھے۔ اور طالب علم ہونے کے باوجود اپنے اساتذہ کو کا یک معیاری استاد کی کسوٹی پر پرکھنا اپنا حق سمجھتے تھے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اپنی ذہنی ناپختگی کے باعث صحیح راستے کی پہچان کے باوجود اسے اختیار کرنے کی قوتِ ارادی سے محروم تھے۔

پریم چند ایک صالح اور مہذب سماج کی تعمیر کے لیے نظام تعلیم کا نہایت ہی موثر ہونا بے حد اہم خیال کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنے عہد کے نظام تعلیم کے بارے میں ہر پہلو سے روشنی ڈالی اور اس کے نقائص کا پوری سفاکی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔

پریم چند نے ظاہر ہے کہ اس مسئلہ کا کوئی مثبت حل پیش نہیں کیا۔ لیکن ان کو اندازہ تھا کہ

تعلیم کو جب تک سب کے لیے عام نہیں کیا جاتا تب تک اس کے تمام نقائص اپنی جگہ باقی رہیں گے۔ اس دوران روس کا انقلاب برپا ہو چکا تھا اور سوشلسٹ سماج میں تعلیم کی تمام تر ذمہ داری حکومت نے قبول کر لی تھی۔ پریم چند اس انقلابی رویے سے پوری طرح متفق تھے۔ کیوں کہ یہی ایک ایسا حل تھا جس میں امیر اور غریب، اونچے اور نچلے طبقے کے امتیاز کے بغیر تعلیم، تمام شہریوں کا مساوی حق سمجھتی جاتی تھی۔ اور اس طرح ہر شہری کو اپنی صلاحیتوں کو جلا دینے کے مساوی مواقع میسر تھے، جب کہ برطانوی سامراجی سماج میں امرکانت جیسا ذہین طالب علم محض فیس نہ ادا کرنے کے جرم میں تعلیم سے محروم کر دیا جاتا ہے۔ دراصل امرکانت کا معاملہ کوئی انفرادی معاملہ نہیں بلکہ وہ ان تمام ذہین مگر نادار طالب علموں کی علامت ہے جنہیں اگر تعلیم کے بھرپور وسائل میسر ہوتے تو وہ سماج کی ترقی اور بہبودی کا پیش خیمہ بن سکتے تھے۔

چنانچہ پریم چند نے اس مسئلہ کو اپنے غور و فکر کا موضوع بنا کر جو نتائج نکالے، وہ یہ ہیں کہ:

اپنے وطن میں امیر و غریب سب کے لیے تعلیم کے یکساں مواقع میسر ہونے چاہئیں اور تمام درس گاہیں، یہاں تک کہ یونیورسٹیاں تک ہر خواہش مند طالب علم کے لیے کھلی ہونی چاہئیں۔ اور جب تک ملک کی اقتصادی حالت اچھی نہیں ہو جاتی، تعلیم کا سارا بار حکومت کو برداشت کرنا چاہئیے۔ وہ ''میدان عمل'' کے ایک کردار ڈاکٹر شانتی کمار کی زبان سے اپنے اس نظریہ کا اظہار خیال کرتے ہیں:

> ''میں چاہتا ہوں کہ بہترین تعلیم سب کے لیے معاف ہو، تاکہ غریب سے غریب آدمی بھی اونچی سے اونچی لیاقت حاصل کر سکے اور اونچے سے اونچا کام کر سکے۔ میں یونیورسٹی کے دروازے سب کے لیے کھلے رکھنا چاہتا ہوں۔ سارا خرچ گورنمنٹ کے ذمے ہونا چاہئیے۔'' (میدان عمل، صفحہ 98)

تعلیم کی اہمیت، پریم چند کی نظر میں کس قدر تھی اس کا اندازہ مذکورہ اقتباس کے آخری جملے سے پوری طرح لگایا جا سکتا ہے:

> ''ملک کو تعلیم کی اس سے کہیں زیادہ ضرورت ہے جتنی فوج کی۔''

تعلیم کی ذمہ داری کا بار حکومت کے کندھوں پر ڈالنے کے باوجود پریم چند اسے مکمل حل

نہیں سمجھتے۔ان کے خیال میں:

''صیغۂ تعلیم کا حکومت سے کوئی تعلق نہیں ہونا چاہئیے۔کیوں کہ منظّم طریقے سے فرض اور معیار کو سامنے رکھ کر علم کی اشاعت کسی حال میں بھی قابلِ اعتراض نہیں ہوسکتی۔''

اس کے ساتھ ساتھ وہ اساتذہ کے لیے جو معیار مقرر کرتے ہیں وہ ایک ایسا مثالی معیار ہے جس پر ہمارے قدیم دور کے اساتذہ ہی پورے اتر سکتے تھے۔کہتے ہیں:

''جب ہمارے اتالیق جھونپڑیوں میں رہتے تھے' مکروہات سے دور' خود غرضیوں سے الگ' بے لوث زندگی کے نمونے' بے غرض خدمت کے مجاور' کم سے کم لے کر زیادہ سے زیادہ دیتے تھے' وہ حقیقی دیوتا تھے۔''

اوران کا موازنہ اپنے زمانے کے اساتذہ سے کرتے ہیں:

''ایک یہ پروفیسر ہیں جو معمولی بیوپاری یا دفتری عملوں سے بہتر نہیں ہیں۔ان میں بھی وہی تنگ دلی ہے' وہی دولت کا غرور ہے' وہی اختیار کی ہوس ہے۔ ہماری تعلیم گاہیں کیا ہیں؟ دفتری حکومت کے صیغے ہیں اور ہمارے پروفیسر اس حکومت کے پرزے ہیں' وہ خود گمراہ ہیں' تاریک میں روشنی کیا پھیلائیں گے جیسے وہ خود نفس کے غلام ہیں۔اسی طرح اپنے شاگردوں کو بھی غلامی میں ڈالتے ہیں۔''

پریم چند کو ایسے اساتذہ سے سخت شکایت ہے کیوں کہ وہ جانتے ہیں کہ:

''انہیں حضرات کے ہاتھوں میں قوم کی باگ ڈور ہے' یہی قوم کے معمار ہیں۔''

لیکن ان سے زیادہ بے ضمیر' بے حس اور بد دیانت طبقہ اور کوئی نہیں۔یہی لوگ ہیں جو پورے ہندوستانی سماج کو بدل دینے کی تمام تر قوت رکھتے ہیں۔لیکن ان کی بے ضمیری انہیں اس قوت سے کام لینے نہیں دیتی۔

پریم چند نے اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا ہے کہ حساس اور باضمیر اساتذہ کو اپنے مدرسے خود قائم کرنے چاہئیں اور وہیں علم کے نور کی اشاعت کرنی چاہئیے۔وہ زمانے کے تقاضوں کے مطابق اپنا

نصاب خود تیار کر سکتے ہیں۔ اپنا طریقۂ تعلیم وضع کر سکتے ہیں اور مجموعی طور پر تعلیم کی برکتوں کو پورے خلوص اور دیانت داری کے ساتھ عام کر سکتے ہیں۔ پریم چند نے ڈاکٹر شانتی کمار کے بنگلے میں ان کا ذاتی مدرسہ کھلوا کر اپنی اس سوچ کو ایک سمت دینے کی کوشش کی ہے۔ یہ وہ مدرسہ تھا جس میں:

''فیس بالکل نہ لی جاتی تھی اور تعلیم کے بہترین اور جدید اصول کی پابندی کی جاتی تھی.....

چھوٹے چھوٹے بھولے بھالے معصوم بچوں کا فطری نشو ونما کیسے ہو وہ کیسے باہمت اور قناعت پسند، سچے خادم بن سکیں، یہی اس کا مقصد تھا۔''

(میدانِ عمل، صفحہ 136)

پریم چند نے اس طرح برطانوی سامراج میں سرکاری مدرسوں میں جو بے رحمی کا ماحول تھا اس سے آزاد ہونے کے لیے خانگی مدرسوں کے قیام کا حل پیش کیا اور اس کے لیے یہ ضروری سمجھا کہ علائق دنیوی اور سفلی زندگی سے بے نیاز اساتذہ ایسے مدرسوں کا انتظام سنبھالیں جو ملک کو بہترین، باشعور اور سوجھ بوجھ رکھنے والے شہری دے سکیں۔

مجموعی طور پر پریم چند کے نظام فکر میں تعلیمی نظام ایسا ہونا چاہئیے جس میں طالب علم کی صلاحیتوں کی فطری نشو ونما ممکن ہو سکے۔ اسے اپنے عہد کے اقدار کا پاس ولحاظ ہو، تعلیم اس کے ذہن کو جلا بخشے اور خیر وشر کا امتیاز سکھائے۔ طالب علم کی مالی یا طبقاتی حیثیت اس کے حصول علم میں ہرگز رکاوٹ نہ بنے۔ تب ہی طالب علم ایک خوش حال معاشرے کی تعمیر میں اپنا کردار حسن وخوبی کے ساتھ ادا کر سکتے ہیں۔

پریم چند کی نظر میں جو مثالی سماج تھا، اس کے نظام تعلیم کو مذکورہ نہج پر تشکیل کرنا ضروری تھا۔ پریم چند کی وفات کو اب قریب قریب ستر برس گزر چکے ہیں اور اس دوران نظام تعلیم میں انقلابی تبدیلیاں آچکی ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا یہ تبدیلیاں پریم چند کے نظریات سے ہم آہنگ ہیں۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ پریم چند کے الفاظ میں:

''میں چاہتا ہوں کہ بہترین تعلیم سب کے لیے معاف ہوتا کہ غریب سے غریب آدمی بھی اونچی سے اونچی لیاقت حاصل کر سکے۔ میں یونیوسٹی کے دروازے

سب کے لیے کھلے رکھنا چاہتا ہوں۔ سارا خرچ گورنمنٹ کے ذمے ہو۔''

آزادی کے بعد وطن نے جو تعلیمی حکمت عملی اختیار کی اس میں پرائمری تعلیم کو سب کے لیے لازم کر دیا گیا۔ تحتانوی درجے کی تعلیم سب کے لیے عام ہے اور میٹرک تک فیس سب کے لیے معاف ہے۔ وظیفے عام ہیں۔ درج فہرست طبقات اور ذاتوں کے لیے قیام وطعام کی سہولتوں کے ساتھ یونیورسٹی تک فیس معاف ہے۔ اعلیٰ تعلیم کی فیس کی شرح بھی اتنی اونچی نہیں جس کا بار عام طالب علم اٹھا نہ سکے۔ یعنی عام تعلیم اور فیسوں کے بوجھ سے نجات کے بارے میں پریم چند کی تجویزوں سے چند قدم اور بھی پیش رفت ہوئی ہے۔ تعلیمی اداروں میں داخلے کے لیے مالی حیثیت سے کمزور طبقات کو تحفظات فراہم کیے گئے ہیں۔ سرکاری تعلیم گاہوں کا قیام ایک جمہوری حق بن چکا ہے۔ یعنی تعلیم کے دروازے سب کے لیے پوری طرح کھول دیے گئے ہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ پریم چند نے خانگی تعلیم گاہوں کے قیام کو عام تعلیم کے لیے ایک اہم متبادل تصور کیا ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ ان تعلیم گاہوں میں ''تعلیم کے بہترین اور جدید اصول کی پابندی کی جائے۔'' وہ مزید کہتے ہیں کہ ان تعلیم گاہوں میں ایسے طالب علم تیار کیے جائیں جو ''باہمت اور قناعت پسند ہوں اور وطن کے سچے خادم بن سکیں۔'' اس تجویز کا پہلا حصہ تو پوری وسعت کے ساتھ بروئے کار آچکا ہے اور ملک بھر میں خانگی تعلیم گاہوں کا جال سا بچھ گیا ہے۔ ان میں بہت سے اعلیٰ درجے کے تعلیمی ادارے بھی ہیں اور کاروباری معیار پر چلائے جانے والے ادارے بھی۔ وہ مراعات پسند طبقہ جو پریم چند کے عہد میں جاگیرداروں اور زمینداروں پر مشتمل تھا ایسی تعلیم گاہوں سے آج بھی فیض یاب ہو رہا ہے۔ ان تعلیم گاہوں کے فارغ التحصیل طلبا کا نصب العین عموماً خود پروری تک محدود ہے۔

تیسری بات یہ ہے کہ سرکاری تعلیم گاہوں میں تعلیم مفت، سہل الحصول اور عام ہے لیکن وہاں اساتذہ کا زیادہ تر وہی معیار پایا جاتا ہے جس سے پریم چند کو بڑی شکایت تھی۔ اساتذہ کی تنگ نظری، بے ضمیری اور خود غرضی کا تسلسل، پریم چند کے عہد سے آج تک برقرار ہے۔ ایک طویل عرصے تک تحتانوی مدارس میں وہ اساتذہ مقرر کیے جاتے تھے جو روزگار بازار میں ہر طرح سے نااہل ثابت ہو چکے ہوتے تھے۔ لیکن اب کہیں کہیں صورتِ حال بدل رہی ہے اور اہلیتی امتحان کی

بنیاد پر اساتذہ کا تقرر عمل میں آرہا ہے۔

آخری بات یہ ہے کہ پریم چند تعلیم میں انسانی اقدار کو بنیادی اہمیت دیتے تھے۔ وہ کہتے ہیں کہ زندگی کی تکمیل کے لیے تعلیم کی ضرورت ہے' ڈگری کی نہیں۔ ہماری ڈگری ہے' ہمارا اخلاق' ہماری سیرت' ہمارا لطف حیات' ہمارا جوش عمل' اگر یہ ڈگری نہیں ملی' اگر ہمارا ضمیر بیدار نہیں ہوا تو حروف تہجی کے دم چھلے بے سود ہیں۔

1986 کی تعلیمی پالیسی میں بھی اقدار پر مبنی تعلیم کو اثاثی اہمیت دی گئی تھی۔ لیکن تعلیم گاہوں میں عموماً اس طرف سے چشم پوشی کر لی جاتی ہے۔ سائنسی اور تکنیکی علوم پر زور نے طالب علم کی روحانی اور اخلاقی تربیت کو پس پشت ڈال رکھا ہے۔ اس جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ پریم چند کے عہد سے آج تک نظام تعلیم میں انقلابی اور صحت مند تبدیلیاں آئی ہیں اور بڑی حد تک ہمارا نظام تعلیم ان تقاضوں کو پورا کر رہا ہے جن کی طرف پریم چند نے دلسوزی کے ساتھ توجہ دلائی تھی۔

ڈاکٹر اقبال النساء' صدر شعبۂ اردو' بنگلور یونیورسٹی ہیں۔

مشتاق قادری

جموں وکشمیر میں ادبی ترجمے کی روایت

ادب کا بنیادی تعلق زبان کے لسانی برتاؤ، فنی و جمالیاتی تقاضوں اور اظہار و بیان کی تکنیک، اصولوں اور روایات سے ہوتا ہے، اس لئے ترجمہ نگار کے اندر ادبی ترجمے کے حوالے سے دونوں زبانوں کے ادبی تقاضوں اور نزاکتوں کی بھرپور آگہی ہونی چاہئے۔ ادبی ترجمے کے لئے یہ بات عام طور پر کہی جاتی رہی ہے کہ ادبی ترجمہ بامحاورہ ہونا چاہیئے اور اپنی زبان کی روز مرہ تشبیہات، ضرب الامثال، استعارات وکنایات اور رموزِ علائم سے کام لینا چاہیئے تاکہ ترجمے میں ادبی رنگ نمایاں رہے اور ترجمے پر اصل کا گمان ہو۔ ترجمے کی دیگر قسموں کی طرح ادبی ترجمہ میں بھی اس بات کا خاص خیال رکھنا ضروری ہے کہ اصل متن کے مرکزی خیال کو کسی بھی پہلو سے زک نہ پہنچے۔ ادبی ترجمہ کے سلسلے میں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ادبی ترجمے نثری بھی ہوتے ہیں اور شعری بھی۔ نثری ادبی تخلیقات کا نثر میں ترجمہ کرنا نسبتاً آسان ہوتا ہے لیکن شعری تخلیقات کا منظوم ترجمہ ایک بے حد دشوار عمل ہے جس سے ہر کس وناکس عہدہ برآ نہیں ہوسکتا۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ صرف اردو میں ہی نہیں، کم وبیش دنیا کی تمام زبانوں میں، شعری ادب کے مقابلے میں نثری ادب کے ترجمے زیادہ ہوئے ہیں۔ پھر بھی اردو میں منظوم ترجموں کی کوئی کمی نہیں ہے۔ نظم طباطبائی، محمد حسین آزاد، حسرت موہانی اور میراجی سے لے کر غلام رسول نازکی تک، سلطان الحق شہیدی سے لے کر قاضی سلیم، عمیق حنفی اور ایاز رسول نازکی تک کے یہاں منظوم ترجمے کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔ آج اردو ادب کا شمار دنیا کی چند بڑی زبانوں کے ادب میں کیا جاتا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اردو میں عربی، فارسی اور سنسکرت کے علاوہ، انگریزی فرانسیسی، جرمن اور اطالوی زبانوں کا

شاید ہی کوئی عظیم ادیب ہو جس کی کسی ادبی تخلیق کا اردو میں ترجمہ نہ ہوا ہو۔ ادبی ترجمے کے ضمن میں ایک اور خوش آئند بات یہ بھی ہے کہ ہندوستان میں ہر سال ساہتیہ اکادمی ملک کی سبھی منظور شدہ زبانوں کی شاہکار کتابوں کو انعام سے نوازتی ہے اور پھر ہر انعام یافتہ کتاب کا ترجمہ بھی سبھی منظور شدہ زبانوں میں کرواتی ہے جن میں اردو بھی شامل ہے۔ اس کے علاوہ ریاستی لسانی اور کلچرل اکادمیاں بھی طبع زاد کتابوں کے علاوہ ترجمہ شدہ کتابوں کو بھی انعام کے لئے منتخب کرتی ہیں۔ ملک کی متعدد یونیورسیٹیوں کے اردو شعبوں میں ترجمہ نگاری کو ایم۔اے کے نصاب میں بھی ایک مضمون کے طور پر شامل کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی ہی سرگرمیوں کی وجہ سے اردو میں ادبی ترجمہ نگاری کے فن کو فروغ حاصل ہو رہا ہے۔

ادبی ترجمے کا بنیادی مقصد ترجمے کے لسانی پہلو کو اس حد تک آسان بنانا ہوتا ہے کہ وہ کسی طبع زاد تخلیق سے بہت قریب ہو جائے۔ مترجم جب تک اپنی زبان کو با محاورہ نہ بنائے تب تک یہ کام اس کے ہاتھ نہیں لگتا۔ ادبی ترجمہ کرتے وقت مترجم کو اس بات کا خاص خیال رکھنا ہوتا ہے کہ بنیادی متن کا مرکزی خیال کسی بھی صورت میں مجروح نہ ہو۔ ادبی ترجمے کے حوالے سے ڈاکٹر سید عابد حسین یوں رقمطراز ہیں:

> ''ترجمہ صرف اسی کا نام نہیں کہ اصل عبارت کا مفہوم دوسری زبان میں ادا کر دیا جائے۔ مفہوم تو صرف خیال کا بے کیف اور بے رنگ سا ہوتا ہے جو فلسفے کی میزان میں چاہے جو کچھ وزن رکھتا ہو، ادب میں کوئی وزن نہیں رکھتا۔ ادبی قدر و قیمت ترجمے کو اس وقت حاصل ہوتی ہے جب ایک زبان سے دوسری زبان میں مفہوم کے ساتھ وہ آب و رنگ، وہ چاشنی، وہ خوشبو، وہ مزہ بھی آ جائے جو اصل عبارت میں موجود تھا۔''[1]

ادبی ترجمہ ایک زبان کے ادب کو دوسری زبان میں پوری ادبیت اور اثر آفرینی کے ساتھ منتقل کرنے کا عمل ہے۔ اس میں سارا زور تہذیبی سانچے اور تہذیبی فضا کی منتقلی پر ہوتا ہے۔ اس حوالے سے جموں و کشمیر بھی اردو زبان و ادب کا گہوارہ رہا ہے۔ علم و ادب، تہذیب و تمدن اور کلچر کو فروغ دینے میں یہاں کے اہلِ علم حضرات، اخبارات اور مختلف ادبی، ثقافتی اور

تہذیبی اداروں کا بھی اہم رول رہا ہے۔ جہاں تک جموں وکشمیر میں ادبی ترجمے کی روایت کا سوال ہے تو یہ ریاست اس تعلق سے بڑی مالا مال ہے۔ یہاں مختلف النوع تراجم کے ساتھ ادبی ترجمے کی طرف بھی بھرپور توجہ دی گئی ہے۔اس لئے جموں وکشمیر میں ادبی تراجم کا بڑا ذخیر موجود ہے۔ دراصل ریاست کے ادباء،شعراءاوردانشوروں نے اردوزبان وادب کے پودے کواپنی بساط کے مطابق سینچنے کی سعی کی ہے۔ شاعری، افسانہ،ڈراما،ناول، انشائیہ،خود نوشت،سوانح عمری، سفرنامے اور ترجمے وغیرہ پر یہاں ہرعہد میں خاصا کام ہوا ہے۔چونکہ ترجمہ نگاری کا میدان بڑا وسیع اور وقیع ہے،اس لیے جموں وکشمیر کے اہل علم،شعراءواُدبا بھی اس جانب متوجہ ہوئے،انھوں نے اپنی زندگی کے قیمتی اوقات اس میں صرف کیے بلکہ کتنوں نے تواپنی زندگیوں کو ہی کھپادیا۔نتیجہ یہ ہوا کہ جموں وکشمیرکوترجمے کی سطح پراہم مقام کا حامل ہوگیا۔جموں وکشمیر میں ترجمے کی روایت کی مضبوط اور مستحکم صورت اختیار کرنے کی شہادتیں ان فن پاروں میں مل جاتی ہیں جوقدیم سنسکرت کے زمانے میں تخلیق کئے گئے۔سنسکرت میں تصنیف وتالیف کی روایت مسلمانوں کے عہد تک جاری وساری رہی اوراس دور میں سنسکرت کے بہت سے شعراء،علماءاورترجمہ نگاروں نے ترجمے کے حوالے سے قابلِ قدر کارنامے انجام دیئے۔لیکن جوں جوں فارسی اورعربی کا اثر زیادہ ہوا۔سنسکرت میں تصنیف وتالیف کا کام بھی کم ہوتا گیا۔تاریخی تصانیف کے سلسلے میں بھی جموں و کشمیرکی خدمات ناقابلِ فراموش ہیں۔

قدیم جموں وکشمیر کے حالات کے حوالے سے پنڈت کلہن کی ''راج ترنگنی'' ایک ایسی کتاب ہے جس کی مثال ہندوستان میں نہیں ملتی۔اس کے علاوہ قدیم کشمیر کے سلسلے میں ایک اور دستاویز ''نیل مت پوران'' کی شکل میں ہے جس سے کلہن نے بھی استفادہ کیا۔کلہن کی ''راج ترنگنی'' ایک بے مثال کتاب ہے۔اس کوکلہن نے 49-1148ء میں مکمل کیا۔کشمیر کے سلطان زین العابدین بڈشاہ نے اس کا ترجمہ ملّا احمد سے فارسی میں کرایا۔جموں وکشمیر میں ادبی ترجمے کی روایت کا آغاز باضابطہ طور پر یہیں سے شروع ہوتا ہے۔بڈشاہ کے زمانے میں ہی جون راج نے ''راج ترنگنی'' میں اضافہ کرکے حکمرانوں کے حالات وواقعات کو پندرھویں صدی عیسوی تک پہنچا دیا۔جون راج کی وفات کے بعدان کے ایک شاگرد نے اس میں اضافے کئے اور 1486 تک

پہنچا دیا۔ ''راج ترنگنی'' کا پہلا ترجمہ سلطان زین العابدین بڈ شاہ کے حکم سے کیا گیا تھا۔

راج ترنگنی کا ترجمہ جب مکمل ہوا تو اس کا نام ''بحرالاسمار'' رکھا گیا۔ اس کا پہلا حصہ فارسی میں تھا جس کے سمجھنے میں دشواری ہوتی تھی۔ اس کا عام فارسی زبان میں ترجمہ عبدالقادر بدایونی نے کیا تھا۔ فرانس کا مشہور ماہر طبیعیات فرانسس برنیر جب کشمیر آیا تو اس نے حیدر ملک کو کہا کہ کشمیر کے قدیم بادشاہوں کی تاریخ مرتب کرے۔ چنانچہ فارسی میں ایک تاریخ لکھی گئی جس کا برنیر نے انگریزی میں ترجمہ کیا۔ اس طرح جموں وکشمیر سے باہر کی زبانوں میں بھی ''راج ترنگنی'' کے انگریزی ترجمے ہوئے۔ اس کا مکمل فرانسیسی ترجمہ کلکتہ سنسکرت کالج کے پرنسپل ایم۔ٹرایور نے 1852ء میں کیا۔ اسی اشاعت کا مسٹر یوگیش چندر نے انگریزی ترجمہ 79-1978ء میں مکمل کیا۔ سر۔اے۔اسٹین نے ''راج ترنگنی'' کا انگریزی نثر میں ترجمہ 1900ء میں کیا۔ پروفیسر بہلور نے راج ترنگنی کے کچھ حصے کا انگریزی ترجمہ کیا۔ راج ترنگنی کے انگریزی ترجمے میں سب سے معیاری ترجمہ سر۔اے۔اسٹین کا ہے۔ راج ترنگنی کے جو ترجمے وقتاً فوقتاً دوسری زبانوں میں کئے گئے۔ ان کی تفصیل سوم ناتھ درآرسی پنڈت کے ترجمہ سے نقل کر کے یوں درج کی ہے:

> ''راج ترنگنی کے ایک حصے کا پہلا ترجمہ سلطان زین العابدین (1420ء تا 1470ء) کے حکم سے فارسی میں کیا گیا اور اس کا نام ''بحرالاسمار'' یا کہانیوں کا سمندر رکھا گیا۔'' 2

اکبر بادشاہ نے جب جموں وکشمیر کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیا تو 1594ء میں عبدالقادر بدایونی کو حکم دیا کہ وہ اس ترجمہ کو مکمل کرے۔ ابوالفضل نے اپنی کتاب ''آئینِ اکبری'' میں کشمیر کی اس قدیم تاریخ کا سارا حال شامل کر لیا تھا اور اس کام کے لیے کلہن کو ماخذ قرار دیا۔ جہانگیر کے عہد میں ملک حیدر نے 1617ء میں راج ترنگنی کا مختصر ایڈیشن فارسی میں شامل کیا۔ فرانسس برنیر نے 1665ء میں اپنی تصنیف ''بہشت ہند'' میں راج ترنگنی کے اس ترجمے کا حوالہ دیا ہے جو ملک حیدر نے کیا تھا۔ راج ترنگنی کا بہترین متنی مواد مُورکرافٹ کو حاصل ہوا تھا۔ یہ 1823ء میں مہاراجہ رنجیت کے عہد میں سرینگر آیا اور اس نے اس کا ایک مسودہ تیار کیا۔ یہی مسودہ راج ترنگنی کے اس ایڈیشن کی بنیاد بن گیا جو 1835ء میں بنگال کی ایشیاٹک سوسائٹی کے زیرِ اہتمام کلکتہ سے شائع

ہوا۔ پنڈت کلہن کی راج ترنگنی کے ترجمے کے حوالے سے ایک اور تاریخی ثبوت اس طرح سے ہے:

''اصل سنسکرت متن پر مبنی راج ترنگنی کا پہلا ترجمہ ایشیاٹک سوسائٹی کے اہتمام سے 1852ء میں فرانسیسی زبان میں شائع ہوا۔ اس کا ترجمہ کار اے ٹرویر نام کا ایک فرانسیسی ادیب تھا جو کلکتہ سنسکرت کالج کا پرنسپل رہ چکا تھا یوگیش چندر دت کا ترجمہ ''راجگانِ کشمیر'' کلہن پنڈت کی سنسکرت تصنیف راج ترنگنی کا ترجمہ کلکتہ میں 1879ء اور 1887ء کے درمیانی عرصہ میں شائع ہوا۔''3

جموں وکشمیر میں اردو ترجمے کا چراغ مہاراجہ رنبیر سنگھ کے زمانے میں روشن ہوا۔ جب انھوں نے ''بدیابلاس'' ہفتہ وار اخبار جاری کیا اور ساتھ ہی ''بدیابلاس'' نام سے ایک انجمن بھی قائم کی تھی جس کا مقصد مختلف زبانوں کے ادبی شہ پاروں کا اردو اور ہندی میں ترجمہ کرنا اور ان سے متعلق تنقیدی و تاریخی مباحث کا آغاز بھی کرنا تھا۔ اس ہفتہ وار اخبار میں اس انجمن کی ساری ادبی کاروائیاں شائع ہوا کرتی تھیں۔ اس حوالے سے دیوان نرسنگداس نرگس یوں اظہار کرتے ہیں:

''ریاست جموں وکشمیر میں اشاعت تعلیم کے لئے کتب چھپوانے کے لئے پہلا چھاپہ خانہ موسوم ودیابلاس پریس جاری کیا اور کتابوں کا ترجمہ کرانے کے لئے ایک محکمہ قائم کیا تاکہ ریاست کے سکولوں میں پڑھائی جانے والی کتابیں تیار کرائی جاسکیں۔ مہاراجہ صاحب نے اسکولوں کے لئے انگریزی سے ہندی میں جامعہ العلوم اور تسہیل العلوم کے ترجمے عربی سے فارسی میں ''تواریخ فتح آسام'' ترجمہ فارسی سے ہندی میں اور ہسٹری آف روم کا ترجمہ انگریزی سے ہندی میں تواریخ قادری کا ترجمہ فارسی سے ہندی اور جرت کھنڈ کا ترجمہ سنسکرت سے ہندی میں کرایا گیا۔''4

اس کے علاوہ مہاراجہ نے بہت اہم کارہائے نمایاں سرانجام دیئے۔ ریاست کے تمام قصبات میں اسکولوں کو جاری کیا اور ساتھ ہی ان میں معیاری تعلیم کا انتظام بھی کیا۔ سرینگر کے شہروں میں میٹرک تک تعلیم کے لئے اسکول جاری کروائے۔ جموں میں جو اسکول جاری کئے ان میں انگریزی، شاستری، قانون آیورویدک، طب یونانی اور فارسی کی تعلیم زیادہ دی جاتی تھی۔

رگھوناتھ مندر جموں میں پاٹھ شالہ بنائی گئی تھی اس کی طرف مہاراجہ رنبیر سنگھ کی کافی دلچسپی تھی۔

مہاراجہ کو تعلیم اور اس کی اشاعت کا بڑا شوق تھا۔ اسی لئے انھوں نے بہت سی دیگر زبانوں کی مذہبی اور ادبی کتب کا ترجمہ اردو اور مختلف ریاستی زبانوں میں کروا کر ایک تو ادبی ترجمے کی روایت کو آگے بڑھایا اور دوسرے ترجمے کی بدولت یہاں کے ادبی ذخیرے میں بہت بڑا اضافہ کیا، نیز مہاراجہ نے ایک اور ''محکمہ آثار قدیمہ اور ریسرچ'' قائم کیا جس میں قدیم مخطوطات پر تحقیق کی جاتی تھی۔ اس سے متعلق دیوان نرسنگداس نرگس یوں لکھتے ہیں:

> ''1904ء میں محکمہ آثار قدیمہ اور ریسرچ کی بنیاد رکھی گئی۔ مسٹر جے۔ سی۔ چٹر جی کو اس محکمہ کا ڈائریکٹر مقرر کیا گیا۔ اس محکمہ کا نام رنبیر انسٹی چیوٹ رکھا گیا کیوں کہ اس کام کی بنیاد دراصل مہاراجہ رنبیر سنگھ نے ہی رکھی تھی۔ اور انھوں نے رگھوناتھ مندر جموں میں ایک عالیشان لائبریری بنائی تھی۔ ڈاکٹر ارل سٹائن نے جموں کی کتب کی ایک فہرست تیار کی اور راج ترنگنی کا انگریزی ترجمہ کیا''[5]

مہاراجہ رنبیر سنگھ کا عہد ریاست میں نئے زمانے کا آغاز تھا۔ انھوں نے جدید تعلیم کو رائج کرنے اور نظم و نسق کو نئے تقاضوں کی سطح پر لانے کی کوشش کی اور شعر و ادب کو بھی کافی فروغ دیا۔ وہ چاہتا تھا کہ جموں و کشمیر کے لوگ نہ صرف ہندوستان بلکہ بیرون ہند کے جدید علوم سے بھی فیضیاب ہوں۔ انھوں نے رگھوناتھ کے اطراف میں کئی اور مندر بنوائے اور اس علاقے کو سنسکرت علوم و فنون کی تعلیم کے لئے مرکزی حیثیت دے دی۔ اس مندر کے ساتھ ہی سنسکرت ملفوظات اور کتب کو جمع کرنے اور ان کے تحفظ کے لیے ایک وسیع کتب خانہ تعمیر کروایا۔ ان کے دور میں ریاست جموں و کشمیر میں علمی اور ادبی سرگرمیوں کو وسعت حاصل ہوئی۔ انھوں نے ریاست میں جدید علوم کی طرف توجہ دی اور ساتھ ہی انگریزی، عربی اور فارسی کے مدارس قائم کئے جن میں فارسی زیادہ ترقی کر گئی۔ آخر کار فارسی چوں کہ ایسی زبان تھی جو نئے تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتی تھی۔ اسلئے یہ زبان زوال کا شکار ہوگئی اور اردو نے اس کی جگہ لے لی۔ نتیجتاً اردو ریاست کی سرکاری زبان بن گئی۔ مہاراجہ نے دارالترجمہ قائم کیا جس کو ''مہاراجہ رنبیر سنگھ اوران کا دارالترجمہ'' کے نام سے جانا جاتا ہے۔ جہاں پر دوسری زبانوں کی کتب کو اردو میں ترجمہ کیا جاتا تھا۔ مہاراجہ کے دربار

میں نو آدمی تھے انھیں ''نورنگ'' بھی کہا گیا۔ان میں دیوان کرپارام، پنڈت ملکارام، ڈاکٹر منشی رام، پنڈت شاستری، حکیم ولی اللہ شاہ، حکیم نورالدین قادیانی، مولوی عبداللہ، مولوی غلام حسین اور بابونصراللہ شامل تھے۔ یہ تمام لوگ فارسی کے علاوہ اردو کے بھی دل دادہ تھے اور اس کی طرف کافی دھیان دیتے تھے۔ان میں دیوان کرپارام کو فارسی پر زیادہ عبور حاصل تھا۔ان کی فارسی تصنیف ''گلاب نامہ'' ہے جو ڈوگرہ عہد کی ایک اہم کتاب ہے۔ان کی ایک اور تصنیف ''ہدیۃً التحقیق'' یا ''تحقیق التناسخ'' ہے۔کہا جاتا ہے کہ دیوان کرپارام مہاراجہ رنبیر سنگھ کے دربار کا ابوالفضل سمجھا جاتا تھا لیکن ابوالفضل کی وسعت نظری کے مقابلہ میں ان میں ہندو مذہب کی پاسداری زیادہ تھی۔ گویا وہ اس پہلو سے ابوالفضل کی ضد تھا۔حکیم نورالدین، مرزا غلام احمد قادیانی کے پیرو تھے اور بعد کو مرزا کی وفات کے بعد ان کا خلیفہ مقرر ہوے۔انھوں نے اپنی خودنوشت میں مہاراجہ رنبیر سنگھ کی تعریف کی ہے۔بابونصراللہ عیسائی نے کشمیر ہینڈ بک کا ترجمہ کیا۔دارالترجمہ میں جو کتب ترجمہ ہوتی تھیں ان میں سے چند مخطوطات کی شکل میں موجود ہیں۔مخطوط نمبر 443 کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ یہ ترجمہ اردو میں مہاراجہ کے حکم سے کیا گیا اور مکمل ہونے کے بعد ان کی خدمت میں بغرض منظوری پیش ہوا۔ یہ ترجمہ 1874ء میں مکمل ہوا۔

مہاراجہ کی دلچسپیاں اپنی جگہ نہایت ہی اہمیت کی حامل ہیں لیکن ایک مہتمم بالشان کام جو مہاراجہ کے دور میں انجام دیا گیا وہ دارالترجمہ کا قیام تھا جس کے ذریعے انھوں نے مغربی علوم کو اردو اور ریاست جموں وکشمیر کی مقامی زبانوں کے علاوہ ہندی اور پنجابی میں ترجمے کروائے۔ انھوں نے فارسی اور عربی کی اہم علمی تصانیف کا سنسکرت میں ترجمہ کروانے کی اہم کوشش بھی کی تھی۔اس طرح مہاراجہ رنبیر سنگھ کے قائم کئے ہوئے دارالترجمہ کا کام ایک سے زیادہ زبانوں سے تعلق رکھتا تھا جو مہاراجہ کا بہت بڑا کارنامہ تھا اور بعض ادبی کتب بیک وقت دو یا تین زبانوں میں ترجمہ ہوا کرتی تھیں۔جموں وکشمیر میں مہاراجہ رنبیر سنگھ کی حکومت 1885-1856ء تک رہی۔ یہ دور اردو ادب کے لیے سنہری دور تھا جس کو عہدِ زریں کہا جاتا ہے اسی عہد میں جموں وکشمیر میں خاص کر دوسری زبانوں سے اردو میں کتب ترجمہ ہوئیں۔دارالترجمہ کے ناظم پنڈت گوبند کول تھے اور مولانا عزیزالدین مفتی اس کے صدر تھے۔مفتی اعظم محمد شریف الدین بھی اس دور کے اہم

مترجم تھے۔ جنھوں نے ''اخوان الصفا'' کا ترجمہ فارسی زبان میں کیا۔ دارالترجمہ میں زیادہ تر کتابیں انگریزی سے اردو میں ترجمہ ہوئیں۔ ان میں اکثر و بیشتر کتب علم طب سے متعلق ہیں۔ انگریزی کے ایک ادیب ڈاکٹر جان امن کی تصنیف Kashmir Hand Book کا ترجمہ بابو نصر اللہ عیسائی نے اسی دارالترجمہ میں مہاراجہ کے حکم سے 1874ء میں ''تاریخ رہنمائے کشمیر'' کے نام سے کیا۔ دارالترجمہ کی ساری تفصیلات اب دسترس سے باہر ہیں تاہم اس کام کی جو اہمیت تحقیق سے حاصل ہوئی ہے وہ یہ ہے کہ رنبیر سنگھ کے اس دارالترجمہ کے بارے میں نظم ونسق کی چند رپورٹوں سے جو اردو زبان میں چھپتی تھیں ان سے تھوڑی بہت تفصیلات ملتی ہیں۔ بقول پروفیسر عبدالقادر سروری:

> ''4502 روپیہ اجرت ترجمہ پر اس سال میں صرف ہوا اور سال میں کوئی کتاب جو انگریزی سے شاستری بھاشا میں اور عربی سے اردو میں ترجمہ ہوئی ہیں، ختم نہیں ہوئی ہیں۔''6

مذکورہ رپورٹ 1883-1882ء کی ہے جس میں دارالترجمہ سے متعلق صرف یہی جملے ملتے ہیں۔ اس رپورٹ کے بعد کوئی صحیح رپورٹ نہ مل سکی جس سے عیاں ہو کہ اس سے آگے دارالترجمہ نے کیا کارنامے انجام دئے۔ اس دارالترجمہ سے باہر بھی مہاراجہ کے دور میں ادبی و علمی ترجمہ ہوتا رہا۔ ان میں سرکار کی طرف سے جو کام ہوا وہ ایک رسالہ ''پیداوار اور جانورانِ لداخ'' کے نام سے ہے۔ یہ رسالہ جموں و کشمیر کی جانب سے 1885ء میں مرتب ہوا۔ مہاراجہ کے عہد میں کئی شعرا اور انشا پرداز سامنے آئے جن میں بلبل کاشمیری، پنڈت دیوان شیوناتھ کول، سید محمد انور شاہ، پنڈت لچھمن نارائن بھان، پنڈت واسودیو جی اور رسول میر وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ مہاراجہ نے ایک ادبی اور کلچرل سوسائٹی ''بدیا بلاس سبھا'' کا قیام عمل میں لایا۔ اردو ادب کے حوالے سے اس سبھا کا نہایت عمدہ مقام تھا۔ اس سبھا میں ہفتے میں ایک نشست جمعرات کو ہوا کرتی تھی جو مہاراجہ ہری سنگھ کی صدارت میں ہوتی تھی۔ جموں و کشمیر کے ادباء و شعراء کے علاوہ بیرون ریاست سے بھی اہل قلم اس سبھا میں حصہ لیتے تھے اور مشورہ دیا کرتے تھے کہ کن کن ادبی کتب کا ترجمہ اردو میں کرنا ضروری ہے۔ ان میں چند کے اسمائے گرامی اس طرح سے ہیں:

مغربی بنگال سے رام بھون بھٹا چاریہ، راجستھان سے برج لال، بنارس سے پنڈت بنکت رام شاستری، دیوان کرپارام اور کیف الدین نور وغیرہ کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ مہاراجہ رنبیر سنگھ نے ''بدیابلاس سبھا'' کے علاوہ 1858ء میں ''بدیابلاس'' کے نام سے ایک پریس کا قیام بھی عمل میں لایا جس کا مقصد اگرچہ دارالترجمہ کی ترجمہ شدہ کتب کو چھاپنا تھا لیکن مہاراجہ نے اس پریس سے ''بدیابلاس'' نام کا ایک ہفتہ وار اخبار نکالنا شروع کیا۔ یہ اخبار 1866ء میں شائع ہوا۔ اس اخبار میں ریاست اور بیرون ریاست سے خبریں موصول ہوتی تھیں پھر اس اخبار میں شائع ہوتی تھیں۔ پروفیسر عبدالقادر سروری ''بدیابلاس'' اخبار کے بارے میں یوں لکھتے ہیں:

> ''ودیابلاس پریس سے ایک ہفتہ وار اخبار بھی ''بدیابلاس'' نام سے جموں سے شائع ہونے لگا تھا۔ اور یہ سرکاری اخبار کی حیثیت رکھتا تھا۔ اخبار کی نوعیت کی یہ پہلی چیز تھی جو ریاست سے شائع ہونے لگی تھی۔ پہلا اخبار 1866ء میں شائع ہوا۔''7

ودیابلاس سبھا کے باہر کچھ علماء اور فضلاء نے اہم کارنامے انجام دئے جن میں چند حسب ذیل ہیں:

1: الف لیلیٰ: عربی کی مشہور داستان جس کو لکھنؤ کے مفتی عبدالکریم نے 1843ء میں ترجمہ کیا۔

2: رسالہ مورچہ نما: یہ انگریزی کی انجیئر نگ سے متعلق تھا جس کو بخشی رام پنڈت نے 1868ء میں اردو میں ترجمہ کیا۔

3: تاریخ انگلستان: یہ انگلستان کی تاریخ کا اردو ترجمہ ہے۔ اس کے صفحات کی تعداد 208 ہے۔

4: بھگوت گیتا کا ترجمہ 306 صفحات پر مشتمل ہے۔

بدیابلاس سبھا اور بدیابلاس اخبار نے جموں وکشمیر میں ترجمے کی روایت کو عام کرنے میں اہم رول ادا کیا ہے۔

بدیابلاس کی پوری فائل اس وقت برٹش میوزیم لندن میں موجود ہے۔ ڈوگرہ عہد میں مہاراجہ رنبیر سنگھ کے دور کو خاص طور پر زبان وادب کے حوالے سے عہدِ زریں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ مہاراجہ نے وہ کام کیا جو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے بانی ومحسن سرسید احمد خان نے کیا۔ اسی

لیے مہاراجہ رنبیر سنگھ کو جموں و کشمیر کا سرسید بھی کہا جاتا ہے۔ ان کی دلچسپیاں آگے نہیں بڑھ سکیں جس کی اہم وجہ یہ ہے کہ مہاراجہ کے جانشین مہاراجہ پرتاپ سنگھ کو ان امور سے دلچسپی نہیں تھی۔ بعد میں دارالترجمہ کا سارا ذخیرہ ریسرچ لائبریری سرینگر میں منتقل کر دیا گیا۔ کچھ مواد ضائع ہو گیا۔ جو بچا وہی مذکورہ لائبریری میں ''رنبیر کلکشن'' کے نام سے محفوظ ہے۔ رنبیر کلکشن میں مخطوطات کی زیادہ تعداد علم طب سے متعلق ہے اور یہ زیادہ تر انگریزی زبان سے ترجمے ہیں۔ عربی اور فارسی کے ترجمے بھی اردو اور مقامی زبانوں میں کئے گئے۔ علم طب میں میڈیا میڈیکا، علم تشریح اور امراض اطفال پر کئی ترجمے ہوئے تھے۔ طب کے علاوہ ایک دو مخطوطات انجینئرنگ اور فنِ حرب سے متعلق ہیں۔ ایک رسالہ منطق پر ایک کاغذ سازی اور ایک طباخی پر ملتا ہے۔ ان تراجم کی خصوصیات پر پروفیسر عبدالقادر سروری یوں روشنی ڈالتے ہیں:

> ''اس گرنتھ کا نام ہے ''میڈیا میڈیکا''۔ اس فن کا نام ہے جس سے فائدہ اور استعمال دوا کا معلوم ہوتا ہے اور جب تک اس فن سے واقفیت کما حقہ نہ ہو، تب تک بیماری کا علاج نہیں کیا جاتا ہے۔ لیکن فقط دوا کی خاصیت، فائدہ اور استعمال کا جاننا کافی نہیں ہے، ان کے ملانے اور وزن کرنے کی ترتیب سے بھی واقفیت پیدا کرنی ضروری ہے۔''8

مہاراجہ رنبیر سنگھ کے عہد میں جموں و کشمیر میں ترجمے کی روایت کے ساتھ ساتھ علمی و ادبی کام بھی ہوئے۔ وزارت لداخ ریاست جموں و کشمیر نے اردو میں ایک رسالہ مرتب کروایا تھا۔ اسی سال مہاراجہ کا انتقال ہو گیا۔ رسالہ مرتب ہونے کے بعد وزیر وزارتِ لداخ، سردار محمد اکبر خان نے اسے دیوان لکھپت رائے کی خدمت میں بغرض منظوری پیش کیا۔ اس رسالہ میں پیداوار زمین اور جانوروں کا ذکر الگ الگ کیا گیا ہے۔ مہاراجہ کے عہد میں جموں میں ''احمدی پریس'' کا قیام بھی تھا۔ جس میں سرکاری کاغذات، فارم وغیرہ اردو میں چھپتے تھے۔ جموں و کشمیر کے پڑھے لکھے لوگ فارسی سے واقف تھے اور ان کے لیے اردو میں تعلیم و تدریس کا کام آسان تھا۔ یہی سمجھ کر مہاراجہ نے نئے علوم و فنون کو اردو اور دیگر زبانوں میں ترجمہ کرنے کے لیے دارالترجمہ قائم کیا تھا۔ وہ دراصل انہی حالات کے تقاضے کا نتیجہ تھا۔ ان کی یہ ساری دلچسپیاں جموں و کشمیر میں اردو کا

ذوق پیدا کرنے کے سلسلے میں اہمیت رکھتی ہیں۔لیکن ان کا شاہکار کارنامہ دارالترجمہ کا قیام یا محکمہ تالیف اور ترجمہ تھا۔ان کا واحد مقصد مغربی علوم کو جموں وکشمیر کی زبانوں اور خاص طور پر اردو میں ادبی ترجمے کروانا تھا۔اسی غرض سے یہ ادارہ قائم کیا گیا تھا۔جموں وکشمیر کے بہت سارے اہلِ قلم حضرات نے سیر حاصل تبصرے کئے ہیں۔ان میں کشمیر کے مشہور سخن پرداز قیصر قلندر لکھتے ہیں:

> ''مہاراجہ رنبیر سنگھ کے عہدِ حکومت سے آج تک اردو زبان اسکولوں میں تعلیم و تفہیم کا ذریعہ رہی اور ریاست کے طالبان علم کی دسترس میں نئے علوم پہچانے کے لئے محکمہ تراجم کی جانب اردو میں بہت سی علمی کتابوں کے ترجمے کئے گئے۔محکمہ تراجم مہاراج رنبیر گنج کے نشیبی علاقے ،جہلم کے کنارے اس عمارت میں قائم کیا گیا تھا۔ جہاں اب ہسپتال ہے۔مہاراج کی سنسکرت سے دلچسپی نے اس کام کو زیادہ وسعت بخش دی تھی۔اس کی پیش رفت میں کچھ نئے مغربی علوم کی کتابوں کے ترجمے سنسکرت میں بھی کرائے گئے تھے۔سنسکرت اور اردو کے علاوہ کچھ کتابوں کے ترجمے ڈوگری میں بھی کئے گئے۔لیکن کشمیری کی طرف توجہ نہیں ہوئی۔ اس ادارے کے کام کی ساری تفصیلات اب ہماری دسترس میں نہیں ہیں لیکن اس کی باقیات الصالحات اور نظم ونسق کی ایک دو رپورٹیں جو مل سکی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترجمے ایک سے زیادہ زبانوں میں کئے جاتے تھے اور بعض کتابوں کے ترجمے بیک وقت دو یا تین زبانوں میں کئے گئے۔زیادہ ترجمے اردو میں ہوئے۔''9

ریسرچ لائبریری سرینگر میں ''تاریخِ جموں'' کے نام سے ایک مخطوطہ موجود ہے جس کے دیباچہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کسی تاریخ کا اردو میں ترجمہ ہے۔لیکن اس کی زبان ٹھیٹھ اردو ہے۔ مہاراجہ رنبیر سنگھ کے راج تلک اور ان کے عہد کے واقعات تفصیل سے اس میں درج ہیں۔مولوی حشمت اللہ کی ''تاریخ جموں'' کے مقابلے میں اس کی زیادہ اہمیت ہے لیکن اس میں کچھ تفصیلات لکھی ہیں جو حشمت اللہ کی تاریخ میں نہیں ملتی۔مترجم نے بعد کے واقعات کا اس میں اضافہ کیا ہے۔ایک اور شاعر وادیب محمد طیب شاہ صدیقی ضیغم 1961ء سے 1965ء تک جموں وکشمیر

یونی ورسٹی کے پوسٹ گرائجویٹ شعبہ فارسی میں لکچرر کی خدمات انجام دیتے رہے۔انھیں تصنیف و تالیف اور ادبی تحقیق و ترجمے سے بھی دلچسپی تھی۔ چنانچہ حضرت یعقوب صرفی کے سوانح حیات مرتب کر کے ان کے کلام کے انتخاب کے ساتھ شائع کیا ہے۔حضرت سید علی ہمدانیؒ کی ''چہل اسرار'' اور حضرت بابا داؤد خاکیؒ کے ''قصیدہ وردالمریدین'' کا منظوم ترجمہ غلام ابن عارض مصری کے عربی قصیدہ کا اردو نثر میں ترجمہ کیا۔رسالہ فقریہ اسیریہ کا اردو ترجمہ ضیغم نے کیا۔علاوہ ازیں انھوں نے ''اخلاقِ جلالی'' کا ترجمہ انگریزی میں کیا جو 1940ء میں لاہور سے شائع ہوا۔

نواب جعفر علی خاں اثر اردو کا صاحب ذوق کشمیر میں وزارت کے عہدے پر فائز تھا۔ اثر کو جب ''گیتا'' کا ترجمہ اردو میں کرنے کا خیال پیدا ہوا تو اکثر وزیر ویلی رام اور پروفیسر کول سے اس سلسلے میں مشورہ کرتے۔''راج ترنگنی'' کے جو ترجمے ہوئے وہ نامکمل تھے۔اسی لئے اکبر نے 1594ء میں ملا احمد بدایونی کو اس ترجمہ پر دوبارہ مامور کیا تھا۔کہا جاتا ہے کہ کشمیر کے سلطان زین العابدین بڈشاہ نے سنسکرت کتب کا فارسی میں ترجمہ کرنے کے لیے ایک دارالترجمہ بھی قائم کیا تھا۔حسن ملا کے مطابق احمد کشمیری نے مہابھارت کا کشمیری ترجمہ بڈشاہ کے زمانے میں ہی کیا۔ان کا عہد کشمیر کی تاریخ میں یک جہتی عروج کا دور تھا۔علوم وفنون کی ترقی اور اشاعت میں بھی یہ دور ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔بڈشاہ نے ایک دارالعلوم بھی قائم کیا تھا جس میں تدریس کے فرائض مولانا کبیر ملا حافظ بغدادی، مولانا قاضی میر علی اور دوسرے علماء کے ذمہ تھے۔مولانا کبیر دارالعلوم کے صدر تھے۔ یہ سارے علماء عربی اور فارسی علوم کا ترجمہ اردو میں کر کے طلباء کو پڑھایا کرتے تھے۔بڈشاہ نے ایران اور ترکستان سے علماء کو بلایا تھا۔پروفیسر عبدالقادر سروری ملا احمد کشمیری اور بڈشاہ کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں:

> ''ملا احمد کاشمیری سلطان زین العابدین کے دربار کے ملک الشعراء تھے۔ انھوں نے سلطان کے قائم کئے ہوئے دارالترجمہ کے لیے کلہن کی ''راج ترنگنی'' کا فارسی ترجمہ ''بحرالاسمار'' کے نام سے کیا تھا جواب ناپید ہے۔سلطان کے اس دارالترجمہ میں سنسکرت کتابوں کے فارسی میں ترجمے کئے تھے۔اس کے علاوہ سنسکرت میں بھی کتابیں نوشہرہ کے مقام پر ایک دارالترجمہ قائم کیا تھا۔

اس میں بہت سے علماء شامل تھے جن میں چند کے نام اس طرح سے ہیں: ملا احمد کشمیری، ملا حافظ بغدادی، میر علی بخاری، ملا پارسا بخاری وغیرہ علاوہ ازیں علوم وفنون کی اشاعت کا سلطان کو بے حد شوق تھا۔ انھوں نے ایران اور ترکستان سے بہت سی کتب کے قلمی نسخے بھی طلب کئے جن کے لئے ایک کتب خانہ بھی تعمیر کروایا تھا۔ یہ کتب خانہ سلطان فتح شاہ کے زمانے تک موجود تھا۔''

مہاراجہ نے جو تعلیمی ادارے کھولے تھے ان میں ایسے اساتذہ اور مترجم بحال کئے گئے تھے جو ترجمے کے فن سے واقف تھے اور ان کی تنخواہ ترجمہ اور تدریس کے معیار پر دی جاتی تھی۔ جو مترجم بہتر ترجمہ کرتا اس کو انعام بھی ملتا تھا۔ دفتری رپورٹیں جو فارسی زبان میں تھیں ان کا ترجمہ (Budhist) پھر سنسکرت میں کروایا کرتے تھے جو لیہہ کی پاٹھ شالہ کے طلباء کے لئے مفید ثابت ہوئیں۔ سائنس میں ادبی ترجمے کی نگرانی خود مہاراجہ رنبیر سنگھ کے ہاتھ میں تھی۔ مہاراجہ خصوصی مواد کا انتخاب کر کے اس کی کاپی درست کرواتا تھا، تب جا کر وہ ترجمہ ہوتی اور بالآخر اس کو شائع کروادیا جاتا تھا۔ اس طرح سے مہاراجہ اکبر کہلایا۔ کیوں کہ اکبر کی طرح ہی اسکالروں اور زبان شناسوں کی ٹیم بنائی گئی تھی۔ جن میں پنڈت کول شاستری، بابو نیلمبر مکھرجی، ڈاکٹر بخشی رام، ڈاکٹر سورج بال، پنڈت صاحب رام، پنڈت ہمت رام رازدان، مرزا اکبر حامد بیگ، حکیم ولی اللہ شاہ لاہوری، سید غلام جیلانی، مولوی نصیر الدین، مولوی غلام حسین طبیب، مولوی عبداللہ، مجتہد العصر، حافظ حاجی حکیم نور الدین قادیانی، بابو نصر اللہ عیسائی اور دیوان کرپا رام بھی شامل تھے۔ ایک اور اہم نام پنڈت ایشر کول کا تھا جو فارسی سیکشن کے ترجمے کا انچارج تھا جب کہ پنڈت جگدار مذہبی کتب کے ترجمے کا انچارج تھا۔

دارالترجمہ میں ہوئے تمام ادبی ترجموں کو مخطوطات کی شکل میں محفوظ کر لیا جاتا تھا۔ جو ملازمین ترجمے کا کام کرتے تھے ان کو اچھی سہولیات بھی فراہم کی جاتی تھیں۔ ان میں سے چند ایسے بھی تھے جو اپنے گھروں سے ترجمہ کر کے مہاراجہ کے پاس لاتے۔ اگر کوئی عام آدمی ترجمہ کا شوق رکھتا تو مہاراجہ اس کو بھی اجازت دے دیتا تھا۔ اس طرح سے ادبی ترجمے کا بہت سا مواد جمع ہو گیا جس کے باعث جدید علوم مثلاً ریاضیات، انجینئرنگ، ادویات، طبعیات اور دیگر سائنسی

مضامین اور فنون ریاستی زبانوں میں منتقل ہو گئے۔ مہاراجہ کے دارالترجمہ کی بدولت جو مواد جمع ہوا، وہ تقریباً 700 مخطوطات پر مشتمل ہے۔ ان میں سے متعدد مخطوطات کی اشاعت بھی عمل میں آئی۔ اس کے علاوہ جو مخطوطات شری رنبیر سنگھ پبلک لائبریری جموں میں محفوظ تھے، انھیں بعد میں ریسرچ لائبریری سرینگر میں محفوظ کر دیا گیا۔ زیادہ تر جمے انگریزی سے کئے گئے جن میں میڈیکا میڈیا کے تین ادبی ترجمے ہیں۔ یہ انگریزی سے اردو میں کئے گئے۔ اس ترجمے میں انگریزی سطروں کے نیچے اردو اور فارسی لکھی گئی تھی۔ 'علاج الامراض' کا بھی انگریزی سے اردو میں ترجمہ کیا گیا تھا۔ یہ رسالہ بیماریوں سے متعلق تھا اور حکیم فضل الدین کی نگرانی میں ترجمہ ہوا تھا۔ اس کا پیش لفظ ڈاکٹر مرزا امیر اللہ بیگ نے لکھا تھا۔ اسی رسالہ کو ڈوگری میں بسنت رائے نے 1869ء میں ترجمہ کیا۔ بسنت رائے نے اسباب الامراض و معالجات جو ڈوگری میں تھی، کا ترجمہ اردو میں ان کے والد بھولہ ناتھ نے 1885ء میں کیا۔ یہ ترجمہ انھوں نے مہاراجہ رنبیر سنگھ کی فرمائش پر کیا تھا۔ جموں و کشمیر میں ادبی ترجمے کے تعلق سے پروفیسر سکھ دیو سنگھ چاڑک لکھتے ہیں:

> "The Persian Poet Saadi's Famous book Gulistan was got Caligraphed in original with its Transliteration in Devenagri Script and Translation in Hindi. Wamaq-o-Azra,a verified love romance by Moulana Sheikh Mohammad Yakub Sarfi Kashmiri, is a fine piece in the Maharaja's Collection. The manuscripts has a beautiful painting of the two lovers immortalised in the poem, done by a Jammu painter and is a fine Spycimen of the Dogra art of the time" 10

ہندوستان میں انگریزوں کی حکومت کے استحکام کے بعد فارسی کا اثر گھٹنے لگا اور اس کی جگہ اردو لیتی گئی۔ ساتھ ہی انگریزی بھی رائج ہوتی گئی۔ جموں و کشمیر میں بھی یہی صورت حال پیش آئی۔ یہاں ادباء انگریزی میں لکھنے کی طرف اس لیے مائل ہوئے کہ یہاں ایسے متشرقین تھے جو یورپ اور انگلستان سے کشمیر آئے۔ پریم ناتھ بزاز کے مطابق جموں و کشمیر میں انگریزی سے اردو میں ترجمے کی روایت کا آغاز 1925ء میں ہوا۔ اس بارے میں وہ لکھتے ہیں:

''کشمیر میں انگریزی تصنیف وتالیف کا آغاز آنند کول بامزئی سے ہوا۔انھوں نے ''دی کشمیر پنڈت'' کے نام سے ایک کتاب 1925ء میں لکھی تھی۔لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس سے دوسال قبل پنڈت رام چندر کاک کی کتاب سری پرتاپ سنگھ میوزیم کے آثارِ قدیمہ سے ہوتی ہے۔''11؎

پنڈت سالک رام نے انگریزی میں ایک رسالہ ''دی رین آف ٹرر اِن کشمیر'' کے نام سے نکالا تھا۔انھوں نے انگریزی میں مہاراجہ رنبیر سنگھ کی سوانح عمری بھی لکھی جو ان کی اردو میں لکھی ہوئی کتاب کا ترجمہ تھی۔رنبیر سنگھ کے دربار سے وابستہ جوشخصیات وابستہ تھیں ان میں غلام غوث خان، پنڈت بخشی رام، مولوی فضل الدین اور لالہ بسنت رائے وغیرہ کے اسمائے گرامی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔انھوں نے تاریخ، مذہب، فلسفہ، انجینئرنگ، کاغذ سازی اور طب جیسے موضوعات پر ایسے مسودات تیار کیے جن میں ادبی ترجمے کی چاشنی کے ساتھ ساتھ زبان کی شستگی بھی ملتی ہے۔گویا کہ جموں وکشمیر میں اردو زبان کا پلیٹ فارم یا ادبی ترجمے کی روایت ان ہی لوگوں کے ہاتھوں تیار ہورہی تھی۔یہاں دنیا کے متعدد بڑے ادباء وشعراء کے ترجمے ہونے لگے۔اقبالؔ کی شاعری کے ترجمے نہ صرف دوسری زبانوں میں ہوئے بلکہ دنیا کی تقریباً تمام ترقی یافتہ زبانوں میں ہو چکے ہیں۔اس حوالے سے کلامِ اقبالؔ کے اولین مترجمین میں سے آر۔اے۔نکلسن، آرتھر بیری اور شیخ محمود کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ان کے بعد مشرق اور مغرب میں اقبالؔ شناسی اور اقبالؔ فہمی کا ایک سلسلہ چل پڑا جس کے تحت اس وقت تک نہ صرف بڑی زبانوں میں اقبالؔ کی شاعری کے ترجمے ہوئے بلکہ چھوٹی اور علاقائی زبانوں کے شعراء نے بھی اس جانب توجہ دینی شروع کردی۔جموں وکشمیر کے ساتھ اقبالؔ کا ایک خاص تعلق رہا ہے۔یہاں کے عوام کو بھی اقبالؔ سے محبت اور عقیدت تھی جس کا ثبوت اقبالؔ کی شاعری کے وہ ترجمے ہیں جو جموں وکشمیر میں سنسکرت، ہندی، کشمیری، ڈوگری، پہاڑی، پنجابی اور گوجری میں ہوئے ہیں۔ان میں سے بعض ترجمے فنی اعتبار سے معیاری اور بعض لفظی ہیں۔اس سے کسی کو انکار نہیں کہ کلامِ اقبالؔ کے تمام ترجمے جموں وکشمیر میں اقبالؔ اور اقبالیات کے تعلق سے ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔سلطان الحق شہیدی اقبالؔ کی فکر اور ان کے فلسفے سے بے حد متاثر تھے۔انھوں نے بھی اقبالؔ کے

اردواور فارسی کلام کا ترجمہ کرنے کا عزم کیا۔

فارسی سے اردو میں ترجمے کی روایت کا جہاں تک تعلق ہے تو اس حوالے سے بڑے وثوق کے ساتھ یہ کہا جاسکتا ہے کہ سلطان الحق شہیدی کو فارسی، کشمیری اور اردو پر دسترس حاصل تھی۔ انھوں نے صرف تخلیقی عمل پر ہی اکتفا نہیں کی بلکہ ترجمے میں بھی اپنے کارنامے انجام دیے اور اقبالؔ کا زیادہ اثر قبول کیا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ''اقبالؔ کا پیامِ مشرق'' کا کشمیری کے علاوہ اردو میں بھی ترجمہ کیا۔ اس ترجمے کا کچھ حصہ ماہنامہ شہرازہ (اردو) اقبالؔ نمبر میں شائع ہوا ہے۔ چند نمونے ملاحظہ ہوں:

فارسی	اردو
شہیدِ ناز او بزم وجود است	اس کا والی وشیدا جہاں ہے
نیاز اندر نہادِ ہست و بود است	نیاز شوق ہر شے میں نہاں ہے
نمے بینی کہ از ہر فلک تاب	کمال سجدہ ریزی سے سحر کی
بسیمائے سحر داغ سجود است	جبیں پر داغ سورج کا عیاں ہے
شنیدم در عدم پروازمی گفت	عدم میں ایک پتنگا کہہ رہا تھا
دمے از زندگی تاب و تبسم بخش	خدایا مجھ کو یہ اعزاز دے دے
پریشان کُن سحر خاکسترم را	سحر کہ خاک اڑا دے میری لیکن
ولیکن سوز و سازِ یک شبنم بخش	عطا شبِ بھر کو سوز و ساز کر دے 22

اردو ادب میں زیادہ تر فارسی، عربی اور سنسکرت سے ادبی ترجمے ہوئے۔ ان میں سے کچھ آزاد ترجمے تھے۔ دراصل ابھی اس فن کا آغاز ہو رہا تھا، اس لیے اس وقت ترجمہ نگاری اور اس کے اصولوں کی پابندی نہیں کی جاتی تھی جو ادبی یا اچھے ترجمے کے لئے لازمی ہے۔ اس طرح اردو میں انگریزی سے ترجمے کی پابندی اور متن کی خوبصورتی پر زور دیا گیا۔ مخطوطہ نمبر (196) علاج الامراض سے متعلق ہے۔ اس کا فارسی سے اردو میں ترجمہ بسنت رائے اور فضل الدین نے کیا۔ اس مخطوطہ کا اقتباس درج ذیل ہے:

''ان امراض میں اکثر میدانی زہر بدن کے اندر سرایت کر جاتا ہے اور وہ

بیماریاں ہیں۔ اول دیراولا یعنی چیچک دوئم روتی اولا یعنی خسرہ سوم اسکارلٹ فیور یعنی سرخ بخار چہارم ایلی سلیس یعنی حمرہ.....'' 12؎

1940ء میں آغا محمد علی شاہ (راول پنڈی) نے گلگت مسودات کے بعض اوراق فروخت کئے۔ یہ نسخے گل اورینٹل ریسرچ انسٹی ٹیوٹ پونے (مہاراشٹر) نے حاصل کئے اور 1949ء میں ترجمے کر کے شائع کروائے۔ ان قلمی نسخہ جات کے بعد جموں ایڈیشن کے'' گلاب نامہ'' کا ترجمہ جموں کے ایک مورخ پروفیسر سکھ دیو سنگھ چاڑک نے 1977ء میں انگریزی میں کیا جس کو لائٹ لائف پبلیشرز جموں نے شائع کیا۔ اس کا دیباچہ ڈاکٹر کرن سنگھ نے تحریر کیا ہے۔ بیرن چارلس ہیوگل جو کہ جرمنی کا رہنے والا تھا وہ 1836ء میں کشمیر آیا۔ اس نے جموں وکشمیر اور پنجاب کے متعلق ایک خوبصورت سفرنامہ ترتیب دیا جس کا بعد میں انگریزی میں ترجمہ ہوا۔ ڈاکٹر فرانسیس برنیر جو اورنگ زیب عالمگیر کے دربار سے وابستہ تھا، نے چاڈورہ کی تاریخ کا فرانسیسی میں ترجمہ کیا۔ مِلا کرام کروک جو ایک امریکی شاعر کی بیٹی تھی، نے جموں وکشمیر آ کر بہت سے کشمیری اور فارسی شعراء کی نظموں اور غزلوں کا انگریزی میں ترجمہ کیا، جن میں لل دیدؔ، نندرشی، ملا طاہر غنی، حبیب اللہ نوشہری، حبہ خاتون، شیخ یعقوب صرفیؔ، کرشن جوراز، زندہ کول اور کلہن وغیرہ شامل تھے۔ جموں وکشمیر کے حوالے سے پریم ناتھ بزاز بھی اہم تاریخ نگار کا درجہ رکھتے تھے۔ ان کی اہم کتاب ''تاریخ جدوجہد آزادیٔ کشمیر'' ہے جس کا ترجمہ عبدالمجید نظامی نے کیا۔ اس کا تعارف نامہ میر عبدالعزیز کا لکھا ہوا ہے۔ بزازؔ کی تاریخ نویسی نہایت ہی قابلِ صد تحسین ہے۔ انھوں نے کشمیر پر تاریخ نگاری میں بڑی جدت سے کام لیا ہے اور فن تاریخ نویسی کو ایک اور آہنگ اور رنگ ڈھنگ دیا ہے۔ کلہن کی کتاب قدیم ترین جغرافیہ جموں وکشمیر کا اردو ترجمہ ٹھاکر اچھر چند شاہپوریہ نے کیا جس کی اشاعت 1998ء میں ہوئی۔ ایک اور اہم کتاب واقعاتِ کشمیر ہے۔ یہ خواجہ محمد اعظم دیدمریؔ کی تصنیف ہے۔ اس کا ترجمہ ظہور رشید ادا ظہر نے کیا۔ ترجمے کی روایت کے باب میں ایک اور اہم اضافہ ''سفرِ زندگی'' نے کیا جس کی نوعیت خودنوشت سوانح کی ہے۔ یہ تصنیف ڈاکٹر کرن سنگھ کی ہے اور ترجمہ آر۔ کے۔ بھارتی کا ہے۔ جموں وکشمیر میں کچھ دستاویزات ایسی بھی تھیں جن کے اردو ترجمے ہوئے۔

جموں وکشمیر میں ادبی ترجمے کی روایت پر اس وقت بھی لکھا جا رہا ہے۔ ریاست کے جتنے بھی اہم ترجمہ نگار ہیں ان کو نہ صرف مالی امداد دی جا رہی ہے بلکہ انھیں بہترین ٹرانسلیشن ایوارڈ ز سے بھی نوازا جا رہا ہے۔

ریاستی وزیر اعلیٰ جناب عمر عبداللہ نے بھی ترجمے کے کام کو چاہے وہ نثر میں ہو یا نظم میں زیادہ تعداد میں کئے جانے پر عملی اقدامات کا بہترین ثبوت پیش کیا ہے تاکہ دیگر زبانوں سے اردو میں اچھا مواد جمع ہو اور مقامی لوگوں کے علاوہ شعر و ادباء کو بہتر مواد فراہم ہو سکے جس سے ایک نئی تہذیب سامنے آئے اور جموں وکشمیر ترقی کی طرف گامزن ہو جائے۔ اس سے اردو زبان اور تہذیب کی حوصلہ افزائی بھی ہوگی۔ جموں وکشمیر اکادمی آف آرٹ کلچرل اینڈ لینگویجز بھی معیاری کتب یا مخطوطات کو مقامی زبانوں میں ترجمہ کرنے کا کام کر رہی ہے۔ اس سے ادبی ترجمے کی روایت میں اور اضافہ ہوگا۔ ادبی ترجمے کی روایت میں جہاں تک علمی نثر کا تعلق ہے تو اس کو دوسری زبان میں ترجمہ کرنا اگرچہ اطلاعاتی نثر کے ترجمے کے مقابلے میں زیادہ مشکل ہے لیکن اس مشکل پر قابو پایا جا سکتا ہے۔ اس میں سب سے زیادہ دقت اصطلاحات کے ترجمے میں ہوتی ہے۔ ادبی ترجمے کے حوالے سے پروفیسر محمد زماں آزردہ کا خیال درست ہے:

> ''سب سے بڑا مسئلہ ادبی تراجم کا ہے۔ چاہے ترجمہ کسی نثر پارے کا کرنا ہو یا نظم کا، ادبی ترجموں کو ہم دو بڑے حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ (1) نثر۔ (2) نظم۔''13؎

افسانہ، ڈراما اور انشائیہ ان تینوں کے ترجمے کے تقاضے مختلف ہیں۔ افسانہ کے مترجم کو کئی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ عام طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ ایسے مترجم کے لئے دو زبانیں جاننا ہی کافی نہیں ہوتا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ادبی ترجمے کے وقت صرف دو زبانوں کی جانکاری کافی ثابت نہیں ہو پاتی بلکہ مترجم کے لیے دو تہذیبوں کی شناخت بھی ضروری ہوتی ہے۔ اسی طرح ڈراما بھی مکالمہ نویسی کا فن ہے۔ اس کا تعلق زیادہ تر بول چال کی زبان سے ہوتا ہے۔ اس میں لہجے اور بیان کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ اس لئے جب ڈرامے کو ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ کرنا ہوتا ہے تو اس نوع کے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ انشائیہ کا ترجمہ غزل کے ترجمے کی

مانند مشکل ہوتا ہے۔منظوم ترجمے میں غزل،مثنوی اور مرثیہ زیادہ طور پر سامنے آتے ہیں۔غزل کا ترجمہ دوسری زبان میں کرنا مشکل کام ہے۔اگر کوئی مترجم لغت کی مدد سے غزل کا ترجمہ کرے گا تو اس کا نتیجہ بڑی عجیب وغریب شکل میں سامنے آئے گا۔کیونکہ غزل ایک مخصوص تہذیب کی آئینہ دار ہوتی ہے جس کو کسی دوسری زبان میں اس کے تہذیبی پس منظر میں بیان کرنا آسان کام نہیں ہوتا۔مثنوی کے ترجمے میں بھی مشکلات آتی ہیں۔داستانوں اور افسانوی نثر کے ترجمے میں جو پریشانیاں آتی ہیں،اس کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔مثنوی کا ترجمہ پریشانیوں اور مشکلات سے قطعی آزاد نہیں ہوتا۔مثلاً اگر گلزارِنسیم،سحرالبیان اور زہرِعشق کے حوالے سے بات کریں تو ان میں سحر البیان اور گلزارِنسیم اگرچہ ماحول کی آزادی کے جذبات کا مظہر ہیں مگر اس کے باوجود ان میں گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ایسے میں اس کے حسن کو دوسری زبان میں کس طرح ترجمہ کیا جاسکتا ہے۔مرثیہ کی تو مذہبی اہمیت مسلم ہوتی ہے۔مرثیہ نگار جس نے قدرتِ زبان اور زورِ بیان سے جس فن کو عروج پر پہنچایا اس لطف کو مترجم دوسری زبان میں کیسے ترجمہ کرسکتا ہے۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ مرثیہ کا ترجمہ بھی آسان نہیں ہے۔کم وبیش یہی صورت حال دوسری اصناف کے ترجمے بھی پائی جاتی ہے۔مثال کے طور پر اقبالؔ کے کلام کا ترجمہ سنسکرت میں بھی کیا گیا۔سنسکرت میں پنڈت موتی لال پشکرؔ پہلے شخص ہیں جنھوں نے کلامِ اقبالؔ کا سنسکرت میں ترجمہ کیا۔یہ ترجمہ ''اقبال کا وید درشنم'' کے عنوان سے تانتر پرکاش سرینگر نے 1984ء میں شائع کیا۔مترجم نے اپنے پیشِ لفظ میں لکھا ہے کہ یہ ترجمہ اقبالؔ صدی تقریبات کے دوران کیا گیا۔اس کتاب کا دیباچہ ڈاکٹر کرن سنگھ اور تعارف کے۔ایس۔دھر نے انگریزی میں لکھا ہے۔پشکرؔ نے اقبالؔ کی شاعری سے اپنی دلی لگن پیدا ہونے کی وجوہات قلم بند کی ہیں اور ساتھ ہی جموں وکشمیر میں ترجمے کی غرض وغایت، اہمیت اور افادیت پر اظہارِ خیال بھی کیا گیا ہے۔انھوں نے اس کتاب میں لکھا ہے:

> ''سنسکرت میں اقبالؔ کا ترجمہ ہونے سے نہ صرف سنسکرت جاننے والوں تک اقبالؔ کا پیغام جائے گا بلکہ اقبالؔ کے شیدائیوں کی دل چسپی بھی سنسکرت زبان سے پیدا ہوگی اور اس بدولت قومی ایکتا کو تقویت ملے گی۔''[۱۴]

اقبالؔ حب الوطنی کا شاعر ہے۔ان کو اپنے وطن سے بہت محبت تھی۔بقول اقبالؔ:

پتھر کی مورتوں میں سمجھا ہے تو خدا ہے
خاکِ وطن کا مجھ کو ہر ذرہ دیوتا ہے

وطن پرستی علامہ کی شاعری کی ایک اہم خوبی ہے۔ اقبالؔ چوں کہ کشمیری شاعر تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام کی افادیت ہر زبان میں ہے۔ ان کے کلام کا مقامی زبانوں میں ترجمہ کرنا ایک نئی ادبی روایت کو جنم دینا ہے۔ پشکرؔ نے علامہ کا کلام منتخب کر کے ترجمہ کیا تو انھوں نے عربی اور فارسی الفاظ کے متبادل الفاظ نہیں دئے مثلاً نماز، نرگس اور واعظ وغیرہ جیسے الفاظ ہو بہو لکھ دیے ہیں۔ سنسکرت زبان وادب کے طلباء کے لئے مشکل الفاظ کے معنی بھی تحریر کر دیے ہیں۔ اقبالؔ کی جن تخلیقات کا ترجمہ پشکرؔ نے کیا۔ ان کو مختلف موضوعات کے اعتبار سے مختلف حصوں میں رکھا گیا ہے۔ موضوعات یہ ہیں: حب الوطنی، فلسفہ، حمد وثنا اور شجاعت وغیرہ۔ کلامِ اقبالؔ کے چند منظوم سنسکرت ترجمے اس طرح سے ہیں:

1) حب الوطنی : ہمالہ، ترانۂ ہندی، تصویرِ درد، بچے کی دعا، پرندے کی فریاد۔
2) فلسفہ : زندگی، غم، تمہاری تہذیب۔
3) حمد وثنا : شکوہ، جواب شکوہ اور ایک آرزو وغیرہ اہم ہیں۔
4) شجاعت : نصیحت اور عقاب۔

مذکورہ بالا منظوم ادبی ترجمے مختلف حصوں میں رکھ کر موتی لال پشکرؔ نے سنسکرت کے قارئین کے لئے آسانی فراہم کئے ہیں جو قابلِ ستائش ہیں۔ سنسکرت ترجمے جو مہاراجہ رنبیر سنگھ کے دارالترجمہ میں ہوئے۔ ہندی میں بھی ادبی ترجمے ہوئے ہیں۔ اگر چہ جموں وکشمیر میں کلامِ اقبالؔ کے ادبی ترجمے کی روایت کلچرل اکیڈمی نے اقبالؔ صدی تقریبات کے دوران شروع کی لیکن اس کے بعد اقبال انسٹی ٹیوٹ نے بھی اس کام کو آگے بڑھایا۔ یہ ادارہ ریاست میں اقبالؔ شناسی کے معاملے میں اہم رول نبھا رہا ہے۔ ڈاکٹر چمن لال رینہ بھی ہندی زبان وادب میں ایک اہم مترجم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے علامہ کی شاعری کا انتخاب کر کے ہندی میں ترجمہ کیا۔ جموں وکشمیر میں پنجابی ترجمے کی روایت ابھی نئی ہے۔ اقبالؔ صدی تقریبات کے دوران پنجابی میں کلامِ اقبالؔ کا ترجمہ ہوا۔ علامہ اقبالؔ کی دو مشہور منظومات ''جاوید نامہ'' اور ''اسرار خودی'' کا پنجابی

ترجمہ دو معروف پنجابی شعراء علی الترتیب شریف کن جاہی اور خلیل آتش نے کیا۔ اس طرح 1963ء میں علامہ اقبالؔ کی دو مشہور منظومات ''بانگِ درا'' اور ''پیامِ مشرق'' کا پشتو زبان میں بھی ترجمہ شائع ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ اقبالؔ کے کلام کا ترجمہ دنیا کی بڑی زبانوں انگریزی، فرانسیسی، جرمن، اطالوی اور ترکی میں بھی ہو چکا ہے۔ مختصر یہ کہ پنجابی کے ساتھ ساتھ جموں وکشمیر میں دیگر زبانوں سے مقامی زبانوں میں ادبی ترجمے کی روایت جاری و ساری ہے۔ ان زبانوں میں کشمیری، ڈوگری، گوجری اور پہاڑی نمایاں ہیں۔

مقامی زبانوں کے تراجم

کشمیری ترجمے: جہاں تک دیگر زبانوں کے ادب کو اردو میں ترجمے کی بات ہے تو اقبالؔ کی شاعری کی آفاقیت، ہمہ گیری اور وسعت کے پیشِ نظر اس کے ترجمے دنیا کی تقریباً تمام ترقی یافتہ زبانوں میں ہو چکے ہیں۔ سلطان الحق شہیدی کشمیری اور اردو شعراء میں اہم مقام رکھتے ہیں چوں کہ ان کو دونوں زبانوں پر یکساں دسترس تھی۔ اس لئے انھوں نے صرف تخلیقی عمل پر ہی اکتفا نہیں کی بلکہ ترجمے میں بھی اپنے کارنامے دکھائے۔ انھوں نے اپنے پیشروؤں میں سب سے زیادہ اثر علامہ اقبالؔ سے قبول کیا۔ اقبالؔ کی ''پیامِ مشرق'' کا کشمیری میں ترجمہ کیا۔ اگر یوں کہا جائے کہ اقبالؔ کی شاعری، فکر و فلسفہ کا سب سے زیادہ اثر کشمیر کے شعراء نے قبول کیا تو بے جا نہ ہوگا۔ کشمیری شاعری میں نئے رجحانات کا آغاز اقبالؔ کے اثرات سے ہوتا ہے۔ غلام احمد مہجورؔ، عبدالاحد آزادؔ، غلام قادر آتمؔ، غلام نبی دلسوزؔ اور عبدالستار عاصیؔ کے یہاں علامہ اقبالؔ کے تاثرات کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ میر غلام رسول نازکیؔ، محمد امین کاملؔ، مرزا عارف بیگ اور رحمان راہی جیسے مقتدر کشمیری شعراء کے یہاں بھی اقبالؔ کے کلام کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ ان شعراء کے کلام میں اقبالؔ کے افکار و خیالات، اسلوب و انداز، لب و لہجہ اور فکر و فلسفہ اگر چہ نہیں ملتا لیکن اقبالؔ کے متعدد اشعار کے ترجمے کی مثالیں ضرور مل جاتی ہیں۔ کشمیر میں ترجمہ کرنے کا باضابطہ آغاز عبدالستار عاصیؔ سے ہوتا ہے۔ انھوں نے شکوہ اور جواب شکوہ کا ترجمہ کشمیری میں کیا تھا۔ غلام رسول کا مگار کشتواڑی نے ''رموزِ بے خودی'' کا فارسی سے کشمیری زبان میں ترجمہ کیا۔ اس ترجمے کی خاص

بات یہ ہے کہ اس میں اصل روح کو برقرار رکھا گیا ہے۔ غلام قادر اندرابی بھی ایک اہم مترجم گزرے ہیں۔ انھوں نے اقبالؔ کے منظوم ترجمے کئے ہیں۔ ان میں بالِ جبریل، ضربِ کلیم، پس چہ باید کرد اے اقوام مشرق، ارمغانِ حجاز، زبورِ عجم اور جاوید نامہ کا ترجمہ بھی شامل ہے۔ ان میں بالِ جبریل، پس چہ باید کرد اے اقوامِ مشرق اور جاوید نامہ کے ترجمے شائع ہوکر منظرِ عام پر آ چکے ہیں۔ انھوں نے کلامِ اقبالؔ کی ان تصانیف کے ادبی ترجمے اس مقصد سے کئے کہ اقبالؔ کا پیغام کشمیری جاننے والوں تک ان کی مادری زبان میں پہنچ جائے۔ ترجمے کی کس حد تک وہ کامیاب نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے جیلی قدوائی فرماتے ہیں:

> ''ایک اچھا ترجمہ ہمیشہ تخلیقی ہوتا ہے۔ اس لئے کہ ترجمہ سے متبادل اور مترادف الفاظ کی تلاش کرنا نہیں بلکہ ان افراد کی رہنمائی مقصود ہے جو دوسری زبان کو نہیں جانتے۔''15؎

یہ بات روزِ روشن کی طرح عیاں ہے کہ ترجمے سے زبانوں کی نہ صرف رہنمائی ہوتی ہے بلکہ بہت سا ادب ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل ہوجاتا ہے۔ اقبالؔ صدی تقریبات کے دوران کشمیری کے شاعر محمد امین کامل نے اقبالؔ کے منتخب کلام کو کشمیری میں ترجمہ کیا۔ اس ترجمہ کو ریاستی کلچرل اکیڈمی نے 1989ء میں شائع کیا۔ انھوں نے یہ کلام بانگِ درا، بالِ جبریل، زبورِ عجم، ارمغانِ حجاز اور ضربِ کلیم سے منتخب کر کے ترجمہ کیا۔ اس ترجمے کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ ایک صفحے پر کلامِ اقبالؔ اور دوسرے صفحے پر اس کا کشمیری میں ترجمہ ہے۔ کامل نے اقبالؔ کی تصانیف سے غزلیات، رباعیات اور قطعات کے علاوہ جن اہم منظومات کا انتخاب کیا ہے۔ ان میں چاند اور تارے، ہمدردی، صبح کا ستارہ، عشق اور موت، ایک شام، جلوۂ حسن، مسجدِ قرطبہ، ذوق وشوق، ساقی نامہ، انقلاب، سلطان ٹیپو کی وصیت، شعاعِ امید، شاعر وغیرہ نہایت ہی اہم ہیں۔ ان کے علاوہ رسول پونپر کا نام آتا ہے۔ انھوں نے بھی اقبالؔ کی نظموں کا کشمیری میں منظوم ترجمہ کیا ہے۔ ایک مکڑا اور مکھی، پرندہ اور جگنو، بچے کی دعا، ایک پہاڑ اور گلہری، پرندے کی فریاد، ہمدردی، حقیقت حسن، گائے اور بکری، ماں کا خواب، تصویرِ درد اور ذوق وشوق کے ترجمے رسول پونپر نے کیے ہیں۔ لولابی کشمیری بھی ایک اہم کشمیری مترجم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اقبالؔ کی بیشتر

نظموں کا ترجمہ کیا جنھیں شیرازہ کشمیری ''اقبال نامہ'' اور ''پرتوِ اقبال'' ریاستی کلچرل اکیڈمی نے شائع کیا۔ اکادمی نے مختلف زبانوں میں شیرازہ کے خصوصی نمبرات کے علاوہ اقبالؔ کے کلام کے ترجمے شائع کئے۔ چنانچہ شیرازہ کشمیری ''اقبال نامہ'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ اس میں خصوصی مضامین کے علاوہ آخر میں اردو منظومات کا کشمیری ترجمہ شامل کیا گیا ہے۔ چند کی تفصیل درج ہے:

حقیقت حسن، ذوق وشوق ایک پہاڑ اور گلہری (رسول پونپر) دعا اور زمانۂ حاضر کا انسان (محمد امین کامل) ہندوستانی بچوں کا قومی گیت (غلام نبی ناظر)، گُلِ رنگین (موتی لال ساقی) افکارِ عجم (شعل سلطان پوری) ماں کا خواب (سعدالدین سعدی) نیا شوالہ (محمد امین شکیب) تصویر و مصور (غلام نبی فراق) ایسے ہی فارسی کلامِ اقبالؔ کا کشمیری میں ترجمہ ہوا ہے۔ مثلاً افکارِ انجم، خودی، بوئے گل اور زندگی (غلام نبی خیال، شاہین و ماہی (سیفی سوپوری) وغیرہ۔ قبالؔ کی غزلیات کے بھی کشمیری ترجمے ہوئے ہیں۔ اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا (عبدالرحمٰن آزاد) پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن، تو ابھی رہ گزر میں ہے، قیدِ مقام سے گزر (موتی لال ساقی) ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں (شفیع شوق) رباعیات میں سے مسجد قرطبہ (رشید نازکی) لینن خدا کے حضور میں، فرشتوں کا گیت اور فرمانِ خدا (موتی لال ساقی)۔ اقبالؔ کے مترجم موتی لال ساقی لکھتے ہیں:

> ''ایک ہی نظم کے کئی ترجمے سامنے رکھ کر تقابل کے مواقع پیدا ہوئے ہیں اور اچھے اور اوسط درجے کے تراجم میں فرق کرنے کے ذرائع پیدا ہوگئے ہیں۔''16؎

کشمیری کی نثری تاریخ نظم کے مقابلے میں مختصر ہے کیوں کہ پہلے سنسکرت اور پھر پانچ سو سالہ مغل عہد میں فارسی کشمیر کی سرکاری زبان رہی۔ کشمیری نثر سلطان زین العابدین بڈشاہ کے زمانے میں لکھی جانے لگی۔ انھوں نے بہت سی کتب کا ادبی ترجمہ کشمیری میں کروایا۔ حسین شاہ چک اور یوسف شاہ چک کے دور میں کشمیری نثر چاہے وہ خود تخلیق ہو رہی تھی یا ترجمہ اس کو خاص طور پر ترقی کرنے کا موقع ملا۔ ماہرین السنہ جیسے لارنس اور بوہلر وغیرہ نے سنسکرت کو کشمیری زبان کی ماں قرار دیا ہے۔ مگر اس خیال کو موجودہ محققین نے قبول کرنے سے انکار کیا ہے۔ کشمیری نثر کے

فروغ میں مسلمانوں کے ساتھ ساتھ دیگر اہلِ قلم حضرات مثلاً ہندوؤں، عیسائیوں وغیرہ نے بھرپور حصہ لیا اور اپنی متعدد دینی کتب کے نثری ترجمے شائع کئے۔ کشمیری سے اردو میں ترجمہ کرنے والی ایک اہم شخصیت کا نام طاؤس بانہالی ہے۔ جنھوں نے ایک نظم 1950ء میں کشمیری میں لکھی پھر اس کا اردو ترجمہ بھی خود ہی کیا۔ ان کی اردو میں ترجمہ شدہ نظم کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

؎ راہ و رسم کہن کی بات چلی
قیس اور کوہ کی بات چلی

؎ یاد آ کے رہے وہ دیوانے
جب بھی دار و رسن کی بات چلی

؎ کنجِ غربت میں یوں رہے طاؤس
دھڑکنوں سے وطن کی بات چلی 17؎

کشمیری شاعری کے اردو ترجمے اور کچھ مسودے موجود ہیں جو ابھی غیر مطبوعہ ہیں۔ کشمیری ادب کا ترجمہ اردو میں سب سے پہلے طاؤس بانہالی نے کیا۔ انھوں نے کشمیری لوک ادب، لوک کہانیاں وغیرہ کا اردو ترجمہ کر کے قدیم کشمیریوں کے ادب، شاعری اور کلچر وغیرہ سے عوام الناس کو متعارف کرایا۔ ان کے ترجمے میں شعری لذت اور چاشنی برقرار ہے۔ کشمیری ادب میں تو ان کا نام مشہور تھا ہی مگر ان کے دوہوں کے ترجمے سے ان کا کلام اور بھی قابلِ فہم ہو گیا۔ قدیم شاعرہ کے اس کلام سے کشمیری روایت دوسری زبانوں میں سما گئی۔ ان کے کلام میں روحانیت، خالق حقیقی سے محبت، بے ثباتیِ کائنات اور اللہ پر توکل کا سبق ملتا ہے۔ نیز صبر کی تلقین، دوستی، حق گوئی کے علاوہ ان کے ہاں ادبی و لسانی اہمیت بھی ہے۔ ترجمے کی بدولت کشمیری زبان کے اس ادبی ورثے سے لوگ روشناس ہوئے۔ شیخ نورالدینؒ کے رشی نامہ کا ترجمہ طاؤس بانہالی نے کیا اور ان کے اس ترجمے سے قدیم و جدید کشمیری ادب سامنے آیا۔ حقیقت میں انھوں نے محض ترجمہ ہی نہیں کیا ہے بلکہ اس کی روح کو اردو زبان میں منتقل کر دیا ہے۔ لیکن ان کا سب سے اہم کارنامہ کشمیری لوک کہانیوں کا اردو ترجمہ ہے۔ بقول سعدیہ ثروت:

''طاؤس بانہالی کا تیسرا اہم ترین ادبی شاہکار کشمیری لوک کہانیوں کا اردو ترجمہ

ہے۔آپ نے کئی سالوں میں کشمیری کہانیوں کی تحقیق اور Collection کا کام کیا۔ان کہانیوں میں ردوبدل کا گو کہ کچھ خاص انداز نہیں۔ بہر حال یہ کہانیاں بھی سینہ بہ سینہ ہم تک پہنچی ہیں جن کا با قاعدہ اردو ترجمہ طاؤس کی اردو ادب میں ایک بے مثال کاوش ہے۔'' 18؎

انھوں نے کشمیری کہانیوں کا اردو ترجمہ کرتے وقت اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ اصل کشمیری لوک کہانیوں کا لہجہ برقرار رہے اور قاری کو اس کے تہذیبی مزاج کا کچھ اندازہ ہو سکے جو آج بھی بہت حد تک ظاہری اسباب کے مقابلے میں باطنی قوتوں کو زیادہ قوی اور موثر خیال کرتا ہے۔جموں وکشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز نے گذشتہ برسوں میں اکیڈمی کے اہتمام سے اردو کی مقتدر شخصیات کے کارناموں کو کشمیری اور ڈوگری میں ترجمہ کیا۔اقبالؔ کے کلام کا منظوم ترجمہ، پریم چند کی بعض کہانیاں، غالبؔ نمبر کا شُر شیرازہ، پریم چند نمبر (کا شُر شیرازہ) اس زمرے میں خاص ہیں۔لل دید اور شیخ العالمؒ کے کلام کو پہلی بار اردو میں ترجمہ کیا گیا۔نند لال کول طالب اور پروفیسر جیالال نے لل دید کے کلام کو اردو منظوم ترجمہ کیا ہے۔اقبالؔ کے کلام کا جو کشمیری میں ترجمہ ہوا اس سے متعلق محمد یوسف ٹینگ رقمطراز ہیں:

''نغماتِ اقبالؔ کے کشمیری تراجم کرتے ہوئے میں خوف ورجا کی ایک عجیب منزل پر کھڑا ہوں۔ یہ ایک مسلمہ امر ہے کہ شاعری کا ترجمہ برگِ گل کی جرحتوں سے زیادہ دل خراش ہے۔لیکن یہ حقیقت کچھ دلاسے دے رہی ہے کہ کشمیری زبان کو اقبال کے اندازِ قلندرانہ سے متعارف کرانے کی اشد ضرورت تھی۔ کیوں کہ کشمیری قوم اب تک اس جہائے آئینہ گداز سے بلا واسطہ لطف اندوز نہیں ہو سکی۔اگر شعرِ اقبال کی روح ان تراجم کے فقط چند اشعار میں جلوہ گر ہوتے تو میرا یقین ہے کہ کشمیری قوم کو اس فکر کی گہرائی اور لہجے کی صَلابت کا بقدر ظرف اندازہ ہو سکے گا'' 19؎

خواجہ غلام رسول کا مگار مرحوم نے بھی کشمیری سے اردو اور اردو سے کشمیری میں ادبی ترجمے کئے۔کا مگار خطاطی میں یدِ طولیٰ رکھتے تھے۔انھوں نے فارسی کتب کے کشمیری اور اردو ترجمہ کئے

جن میں اقبال کی رموزِ بے خودی، بابا داؤد خاکیؒ قصیدہ بردہ شریف، ورود المریدین، انتخاب بوستان سعدی، چہل اسرار، تذکرہ فریدیہ اور روضۃ العارفین خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ان میں سے بعض ترجمے ابھی تک غیر مطبوعہ ہیں کشمیری میں ادبی ترجمے میں ایک اور اضافہ علامہ اقبال کی ''شکوہ جواب شکوہ'' کا کشمیری ترجمہ ''گراوِ گراوِ ہُند جواب'' کے نام سے جاوید ماٹجی نے کیا۔انھو ں نے علامہ کے ہر شعر کے ساتھ کشمیری ترجمہ لکھا ہے۔کشمیری کے حوالے سے سلطان الحق شہیدی ایک کہنہ مشق شاعر ہیں۔انھیں اردو اور کشمیری دونوں زبانوں پر دسترس حاصل تھی۔انھوں نے عرق ریزی کے ساتھ کلامِ مہجورؔ کا اردو منظوم ترجمہ کیا ہے۔انھوں نے بحور وقوافی کا التزام کر کے ترجمے کو اصل کے نزدیک رکھنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔یہ ترجمہ کلچرل اکیڈمی کے زیرِ اہتمام کلیاتِ مہجورؔ (اردو ترجمے) سلطان الحق شہیدی کے نام سے ظفر اقبال منہاس (سیکریٹری) اکیڈمی کی قیادت میں شائع ہوا۔شہیدیؔ نے مسدس مولانا حالیؔ کا منظوم کشمیری ترجمہ بھی کیا۔پاکستان میں بھی مہجورؔ کی بعض نظموں کا آزاد ترجمہ ہوا ہے۔لیکن جموں وکشمیر میں کلامِ مہجورؔ کا پہلا منظوم ترجمہ ہے جو شہیدیؔ کا کیا ہوا ہے۔بیسویں صدی کے نصف کے دوران جن قلمکاروں نے کشمیری زبان وادب اور تاریخ وتہذیب کو دوسری زبانوں سے اردو میں ترجمہ کیا ان میں موتی لال ساقی کا نام اہم ہے۔انھوں نے کشمیری زبان میں بہت سے ادبی ترجمے کئے۔جن میں رابندر ناتھ ٹیگور کے ڈراما، ڈاک گھر، مشہور انگریزی شاعر جان کیٹس کی ''چھٹیوں'' کا ترجمہ لل دید کی ''ہندی واکھ'' اور ڈاکٹر سر محمد اقبالؔ کی کچھ تخلیقات کا ترجمہ شامل ہے۔اس کے علاوہ ''راج ترنگنی'' کی چوتھی ترنگ کا ترجمہ بھی انھوں نے ہی کیا ہے۔''راج ترنگنی'' کا کشمیری ترجمہ بشر بشیرؔ اور ارجن دیو مجبورؔ نے بھی کیا ہے جو کلچرل اکیڈمی کے شیرازہ ساقی نمبر میں شامل ہے۔یہ ترجمہ چند ترنگوں پر مشتمل ہے۔اقبالؔ صدی تقریبات کے دوران جو ترجمے ہوئے ان کو اگر ادبی ترجمے کے زمرے میں رکھا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔موتی لال ساقی نے لکھا ہے:

> ''مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ اقبال صدی کے دوران کروائے گئے تراجم میں ایسے تراجم کی کوئی کمی نہیں جو اصل سے قریب ہیں اور اقبالؔ کی شاعری کی روح کو شاعری کا رنگ دینے میں کشمیری شعراء کامیاب رہے ہیں''20

ڈوگری تر جمے: کلامِ اقبالؔ کے تر جمے جموں و کشمیر کی جن زبانوں میں ہوئے۔ان میں دوگری بھی ایک ہے۔ڈوگری میں کلام اقبالؔ کوتر جمہ کروانے میں ایک اہم نام اوم گوسوامی کا ہے۔ جن کی نگرانی میں اقبال نمبر شائع ہوا۔اس میں اقبالؔ کی شاعری پر تحقیقی وتنقیدی مضامین، اقبال کا فن اوراس کے علاوہ ان کے منتخب کلام کا منظوم تر جمہ بھی شامل ہے۔علامہ کی نظموں کا ڈوگری میں جن تر جمہ نگاروں نے تر جمہ کیا۔ان کی تفصیل درج ذیل ہیں:ایک پرندہ اور جگنو(دینو بھائی پنت، شاعر مسجدِ قرطبہ اور چاند(محمد یٰسین بیگ)،ترانۂ ہندی،(رام ناتھ شاستری)،صدائے درد،ایک مکڑا اور مکھی، سرگذشت، دل اور عشق اور موت (وجے سمن سوسنؔ) ، پیام،حقیقتِ حسن اور شمع و پروانہ (لیشؔ شرما)، ہمدردی، ایک پہاڑ اور گلہری،ایک گائے اور بکری، پرندے کی فریاد اور ماں کا خواب (او۔ پی ۔شرما) نہایت ہی اہم ہیں۔علامہ کی غزلیات کا بھی ڈوگری میں تر جمہ کیا گیا ہے جن میں چند یوں ہیں:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

اس غزل کا تر جمہ رام ناتھ شاستری نے کیا ہے:

نگاہِ فقر میں شانِ سکندری کیا ہے؟
خراج کی جو گدا ہو وہ قیصری کیا ہے؟

یہ پیام دے گئی ہے مجھے بادِ صبح وگاہی
کہ خودی کے عارفوں کا ہے مقامِ پادشاہی

پہاڑی تر جمے: جموں و کشمیر میں پہاڑی زبان میں بھی ادبی تر جمے ہوئے ہیں۔اس زبان کے بولنے والے یوں تو ریاست کے ہر گوشے میں رہتے ہیں لیکن ان بولنے والوں کی زیادہ تعداد پونچھ، راجوری اور اوڑی کے ملحقہ دیہاتوں میں پائی جاتی ہے۔جموں وکشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز میں جب سے پہاڑی شعبے کا قیام ہوا ہے تب سے پہاڑی میں ادبی تر جمے خوب ہونے لگے ہیں۔اکیڈمی نے پہاڑی شعبہ قائم کرنے کے علاوہ پہاڑی زبان کا شیرازہ بھی شائع کیا ہے۔اس شیرازہ میں بہت سے ادباء وشعراء کے ادبی تر جمے ہیں۔ڈاکٹر پریمی رومانیؔ کا

''کانچ کی سلاخ'' ایک تنقیدی مقالہ ہے جس کا ترجمہ نعیم کرناہی نے کیا۔ اس نثری ترجمے کو پڑھ کر اصل کا گمان ہوتا ہے۔ البتہ کسی کسی جگہ اردو، فارسی اور عربی الفاظ کو جملوں میں اس طرح برتا گیا ہے کہ ان پر بھی پہاڑی لفظ ہونے کا گمان ہونے لگتا ہے۔ ابوالکلام آزاد کے ایک مضمون'' ترجمے کے بنیادی اصول اور نظریئے'' کا نثری ترجمہ عبدالواحد نے اردو سے پہاڑی میں کیا ہے۔ اس ترجمے میں اردو، فارسی اور عربی کے الفاظ پہاڑی میں مستعمل ہیں۔ علی احمد فاطمی کے مضمون ''افسانہ کا فن اور جمالیات پر چند باتیں'' کا ترجمہ شبنم فردوس کا کیا ہوا ہے۔ غلام نبی خیال کے مضمون ''راج ترنگنی'': ''تاریخ کے آئینے'' کا ترجمہ کرناہی کا ہی کیا ہوا ہے۔ اردو کے مشہور شاعر عرش صہبائی کے مضمون ''امتیاز نسیم ہاشمی: دریا نما آب جو'' کا پہاڑی ترجمہ خالدہ بیگم نے کیا۔ اسی طرح ڈاکٹر پریمی رومانی کے مضمون ''عرش صہبائی کے کلام پر اقبال کے اثرات'' کا ترجمہ بھی شبنم فردوس نے کیا ہے۔ میاں کریم اللہ کرناہی کے مضمون ''حضرت میاں محمد بخشؒ'' اور ''سیف الملوک'' کا ترجمہ نعیم کرناہی کا ہے۔

پہاڑی میں ادبی ترجمے کی روایت کو خوب فروغ ملا ہے۔ مختلف علوم اور علماء کا سرمایہ علم، ان کے خیالات اور دیگر زبانوں کا ادب پہاڑی زبان میں ترجمہ ہوا۔ البتہ جدید پہاڑی دور حضرت میاں محمد بخشؒ اور ان کے کلام، بالخصوص سیف الملوک و بدیع الجمال سے شروع ہوتا ہے۔ جہاں تک جدید پہاڑی زبان کا تعلق ہے تو یہ 1978ء کے بعد از سر نو وجود میں آئی اور کچھ قدیم خزانے کی بھی تلاش کی اور اس کے بعد تخلیقی مواد لوک کہانیاں، لوک گیت وغیرہ کے چشمے پھوٹنے لگے اور دیکھتے ہی دیکھتے کئی جلدیں منظر عام پر آئیں۔ زبان کو زندہ رکھنے اور اس میں اضافہ کرنے کے لئے ضروری تھا کہ دیگر زبانوں کے افکار و علوم پہاڑی زبان کے ذخیرے میں اضافہ کر کے زبان کو قوت اور وسعت دی جائے۔ پہاڑی کے ادباء و شعراء اور مصنفین نے بحیثیت ترجمہ نگار اعلیٰ پائے کا کام کیا ہے۔ اس ضمن میں ''کاروانِ مدینہ'' ویدراہی کے ناول ''لل دید'' کا ترجمہ پہاڑی میں ظفر اقبال منہاس نے کیا۔ پنڈت جواہر لال نہرو کی کتاب ''فادرس لیٹرس ٹو ڈاکٹر'' (Fathers Letters to daughter) کا پہاڑی میں ترجمہ ظفر اقبال منہاس اور نذیر احمد مسعودی کا کیا ہوا ہے۔ ''رباعیاتِ عمر خیام'' کا ترجمہ عبدالرشید فدا راجوروی، الف لیلیٰ ہزار

داستان کا ترجمہ بشیر النساء بشارتؔ، گلستانِ سعدی کا ترجمہ محمد سلیم بیگ، کرشن چندر کے ناول ''شکست'' کا ترجمہ محمد شفیع میر نے کیا۔

پہاڑی زبان کی خوش قسمتی یہ ہے کہ وہ 2011ء میں نہ صرف دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں میں شمار ہونے لگی بلکہ دنیا کی ان زبانوں سے آگے بڑھ گئی جن میں ابھی تک قرآن کا ترجمہ نہیں ہوا ہے۔ اسی طرح چند افسانے اور انشائیے بھی پہاڑی زبان میں ترجمہ کئے گئے جو پہاڑی شیرازہ کی زینت بنے۔ سعادت حسن منٹو کے افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا ترجمہ فاروق طاہرؔ، مفتی ممتاز کے افسانہ ''غیبی آوازیں'' کا ترجمہ علی عدالت، لیو ٹالسٹائی کے افسانوں ''ایک انسان کو کتنی زمین کی ضرورت ہے''، تیرے سوال اور ''اول ایورس بٹ گڈ انڈیورس'' کا انگریزی سے پہاڑی میں ترجمہ بالترتیب شیخ ظہور، عبدالرشید غمگین اور واجد ظہور نے کئے۔ پہاڑی میں ادبی ترجمے کی روایت کوئی نئی نہیں بلکہ ہر دور میں مختلف زبانوں کا ترجمہ ہوتا رہا۔ پہاڑی بھی ان میں ایک ہے۔ اسی لئے کہا گیا ہے کہ زبان کا وجود ترجمے کے بغیر ممکن نہیں، اگر اس طرح سے کوئی زبان نئے الفاظ جنم کرنے سے قاصر ہے تو ایسی زبان تحریری زبان نہیں بن سکتی۔ پہاڑی میں انفرادی طور پر ادبی ترجمے کا کام ہنوز جاری ہے۔ جیسا کہ ولیم شیکسپیر کے مشہور ڈراما ''رومیو جولیٹ'' اور چالیو پالیو کے مشہور ناول ''دی الکمسٹ'' کا ترجمہ عبدالواحد منہاس نے کیا۔ پہاڑی زبان میں تراجم کے ذخیرے کو دیکھتے ہوئے وثوق کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ مستقبل میں پہاڑی زبان کے پاس علم کا بہت بڑا ذخیرہ ہوگا اور پہاڑی زبان مزید ارتقائی منازل کو طے کرے گی۔

گوجری ترجمے: جموں وکشمیر میں جہاں تک گوجری ترجمے کی ادبی روایت کا تعلق ہے تو اس کا باضابطہ آغاز 1980ء کے بعد ہوتا ہے۔ اس سے قبل اس کا نہ کوئی شعبہ تھا اور نہ کوئی مترجم۔ جموں وکشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز میں گوجری شعبہ قائم ہونے کے بعد ہی اس فن کی طرف توجہ دی گئی۔ اس سلسلے میں دیگر زبانوں سے ادبی ترجمے ہوئے ہیں جس سے یہ زبان بھی ابھر کر سامنے آئی ہے۔ فارسی کے مشہور شاعر شیخ سعدیؔ شیرازیؒ کی گلستان سعدیؔ، رباعیاتِ عمر خیام اور مثنوی مولانا روم کا گوجری ترجمہ نسیم پونچھی کا کیا ہوا ہے۔ علامہ شبلی نعمانی کی ''الفاروق'' اور ''پنڈت کلہن'' کی لکھی ہوئی ''راج ترنگنی'' کا ترجمہ حسن پرواز نے انجام دیا ہے۔ علامہ ابن

خلدون کی تصنیف ''تاریخ ابن خلدون'' جلد اول کا گوجری ترجمہ بھی حسن پرواز نے کیا ہے۔اردو کے مشہور ادیب میر امن دہلوی کی داستان سے قصہ چہار درویش اور کرشن چندر کے ناول ''گدھے کی سرگزشت'' کا گوجری ترجمہ ''کھوتا کی آپ بیتی'' کے نام سے انور حسین نے کیا۔اردو کی ایک اور اہم کتاب ''سخنواران گجرات'' جو ظہیر الدین مدنی کی تصنیف ہے کا گوجری ترجمہ پرویز اختر نے کیا۔مولانا ابوالحسن علی میاں ندوی کی اردو کتاب ''کاروانِ مدینہ'' کا گوجری ترجمہ نسیم پونچھی نے ''مدینی قافلو'' کے نام سے کیا۔اردو کی ایک اور اہم کتاب ''سیف الملوک'' جو فتح محمد کی تصنیف ہے اس کا گوجری ترجمہ پرویز اختر نے ''سانجھ'' کے نام سے کیا۔شبلی نعمانی کی ایک اور تصنیف ''سوانح عمری مولانا روم'' کا گوجری ترجمہ ڈاکٹر شاہ نواز نے ''مولانا روم کی آپ بیتی'' کے نام سے کیا۔کلیات شیخ العالمؒ کا گوجری میں ترجمہ ڈاکٹر جاوید راہی نے کیا ہے۔جوہری اودھ کی تالیف ''کبیر و جناولی'' کا اردو ترجمہ سرسوتی سری کیف کا کیا ہوا ہے۔گوجری زبان میں اسی کا ترجمہ ڈاکٹر جاوید راہی اور محمود ریاض نے کیا ہے۔اردو میں لکھی ہوئی ایک کتاب ''تاریخِ کشمیر'' جو محمد منور مسعودی کی لکھی ہوئی ہے کا گوجری ترجمہ محمود ریاض نے کیا ہے۔رابندر ناتھ ٹیگور کی ''ایک سو ایک نظمیں'' کو محمود ریاض نے گوجری میں ترجمہ کیا۔

اسی طرح انگریزی سے بھی بہت سے ترجمے گوجری میں ہوئے جن میں سے گاندھی کی سوانح عمری "My Experience with Truth" کا گوجری ترجمہ حسن پرواز نے گوجری میں (میں آزمایو سچ) کے نام سے کیا۔جو 2005ء میں شائع ہوا۔انگریزی سے پنڈت جواہر لال نہرو کی تصنیف کردہ "Discovery of India" کا گوجری ترجمہ نسیم پونچھی نے کیا۔ انگریزی کی "Wings of Fire" جو عبدالکلام کی تصنیف ہے اس کا گوجری ترجمہ ''اڑان'' کے نام سے ڈاکٹر شاہ نواز نے کیا۔مذکورہ ترجمے جموں و کشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز کے زیرِ اہتمام شائع ہوئے ہیں۔ بہت سے ترجمہ نگاروں یا گوجری مصنفوں کے ترجمے دوسری زبانوں میں ہو رہے ہیں۔اقبال عظیم کے افسانے ''بُک بُک لہو'' کہانی کار نسیم پونچھی کے افسانہ ''رحم کی بھیک''، ''درد'' نصیر الدین کے افسانہ ''ڈونگا زخم'' اور ''اڈیک'' کا پہاڑی اور کشمیری زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے۔غلام رسول آزاد کا ''جان نہیں چھٹتی''، ڈاکٹر نصیر الدین کا ''کون کس

نے لیؤ'' اور ڈاکٹر رفیق انجم کا ''سچا آتھروں'' پہاڑی زبان میں ترجمہ ہوئے ہیں۔ اقبال عظیم کا ''مسٹر نومتھو'' اور زرینہ نعیمی کا ''پاگل'' ہندی اور اردو میں ترجمہ ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر ایم۔ کے۔ وقار کے دو افسانے ''راجکماری'' اور ''دودراں کی کتی'' پنجابی ہندی اور ڈوگری میں ترجمہ ہو چکے ہیں۔ اس طرح گوجری زبان نے ترجمے کی بدولتے ادبی سفر کا باضابطہ آغاز کر دیا ہے۔ بقول طائر:

''جدید گوجری زبان و ادب کا اگر جائزہ لیا جائے تو ہماری ریاست جموں وکشمیر کو یہ فخر حاصل ہے کہ گوجری نے اپنا ادبی سفر اسی دھرتی پر شروع کیا۔''21

لہٰذا جموں وکشمیر میں ادبی ترجمے کی روایت نہ صرف جاری ہی ہے بلکہ اس سے مقامی زبانیں اور زیادہ قوی ہو رہی ہیں۔ قومی اردو کونسل نے اقلیتوں کی کثیر آبادی والے علاقہ جات میں NVEQF کے وقت ایک نئی اسکیم کا آغاز کیا جس کے تحت پیشہ وارانہ کورسز شروع کر کے نوجوانوں کو روزگار سے جوڑا جائے گا۔ اس اسکیم کے تحت سری نگر میں پیپر مشین (Paper-machine) کا کورس شروع کیا جا چکا ہے۔ جموں وکشمیر میں اردو ٹرانسلیشن (ترجمہ نگاری) اور ماس میڈیا اینڈ کریٹیو رائٹنگ کے کورسز بھی شروع کروائے جا رہے ہیں تا کہ اردو علاقوں کے باشندگان کو زیادہ سے زیادہ روزگار کے مواقع فراہم کرائے جا سکیں۔ گویا کہ ریاست جموں وکشمیر ترجمے کی میدان میں بڑی متحرک ہے اور تراجم کا بڑا ذخیرا اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔

حواشی:

1۔ بحوالہ ''ترجمے کا فن'' (ڈاکٹر مرزا حامد بیگ) از ڈاکٹر سید عابد حسین، مرتبہ: سید زاور حسین ص56

2۔ راج ترنگنی کے آئینے میں، از غلام نبی خیالؔ (مشمولہ) شیرازہ جموں کشمیر لداخ قدیم تذکروں اور سفرناموں کی روشنی میں ص110

3۔ کلہن سوم نام تھدر، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، 1992ء، ص11-10

4۔ تاریخ ڈوگرہ دیس جموں وکشمیر، مرتبہ: دیوان نرسنگداس نرگسؔ، جنوری 1967ء ص666

5۔ ایضاً۔ ایضاً۔ ایضاً۔ ایضاً، ص714

6۔ مہاراجہ رنبیر سنگھ اور ان کا دارالترجمہ (مضمون) از عبدالقادر سروری (مشمولہ) ترجمہ کا فن اور روایت

قمر رئیس ص294
7۔ کشمیر میں اردو۔ پروفیسر عبدالقادر سروری (دوسرا حصہ) ص120
8۔ مہاراجہ رنبیر سنگھ اوران کا دارالترجمہ (مضمون) از عبدالقادر سروری (مشمولہ) ترجمہ کا فن اور روایت، قمر رئیس، ص296
9۔ کشمیر میں اردو (مضمون) از: قیصر قلندر (مشمولہ) شاعر ممبئی 1961ء
10- Life and Time of Maharaja Ranbir Singh(1830-1885) by Prof. Sukhdev Singh Charak P.No.
11--Handbook of the Archeological and Numismatic Kashmir Through Ages
12--Budhist Kshmir By Prof. Fida Hasnain
13۔ پروفیسر محمد زماں آزردہ ادبی ترجمہ مسائل اور حل (مضمون) (مشمولہ) موجِ نقد ص36
14۔ پنڈت موتی لال پشکر پیش لفظ (مشمولہ) اقبال کا وید درشنم 1984ء
15۔ جیلہ قدوائی (مشمولہ) اخبار اردو، کراچی، دسمبر 1982ء
16۔ موتی لال ساقی۔ علامہ کی شاعری کے کشمیری تراجم (مشمولہ) ماہنامہ شیرازہ اردو جلد ۲۵ شمارہ 4 1986ء ص101
17۔ کشمیری سے اردو میں تراجم از سعدیہ ثروت (مشمولہ) پاکستان میں اردو پانچویں جلد کشمیر ص269
18۔ ایضاً۔ ایضاً۔ ایضاً۔ ایضاً، ص277
19۔ تعارف از محمد یوسف ٹینگ (مشمولہ) پرتوِ اقبال 1978ء مرتبین، رشید نازکی، محمد احسن ص8
20۔ موتی لال ساقی۔ علامہ کی شاعری کے کشمیری تراجم (مشمولہ ماہنامہ شیرازہ اردو 1986ء ص96
21۔ گلاب الدین طائر (مشمولہ) شیرازہ گوجری، ص83

ڈاکٹر مشتاق قادری، اسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March-2017, P. 207-230
Dr. Syed Mahmood Kazmi, Manto ke afsanon ka alamati nizam

سید محمود کاظمی

منٹو کے افسانوں کا علامتی نظام

کیا سعادت حسن منٹو علامتی افسانے کے بنیاد گزاروں میں شامل ہیں کیا؟ وہ ایک علامتی افسانہ نگار کہے جاسکتے ہیں؟ کیا انہوں نے اپنے بیشتر افسانوں کا اسلوب اظہار علامتی واستعاراتی اسلوب اظہار سے قریب رکھا ہے؟ یہ وہ سوالات ہیں جو بارہا منٹو کے تعلق سے اٹھائے جاتے ہیں، خاص طور پر اس وقت اور بھی زیادہ جب ان کا افسانہ ''پھندنے'' موضوع بحث ہوتا ہے۔ میں ان سوالات پر گفتگو کرنے سے قبل ایک بات ضرور واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں منٹو کو علامتی افسانہ نگار ان معنوں میں نہیں مانتا کہ جن معنوں میں ہم دوسرے افسانہ نگاروں مثلاً بلراج مین را' سریندر پرکاش، انور سجاد، شوکت حیات، انتظار حسین، اکرام باگ اور رشید امجد وغیرہ کو مانتے ہیں لیکن ایسا بھی نہیں کہ منٹو نے اپنے افسانوں میں اس علامتی واستعاراتی اسلوب اظہار سے یکسر کام نہ لیا ہو جس پر آگے چل کر جدید علامتی افسانے کی عمارت تعمیر کی گئی اور جس کی زیادتی اکثر و بیشتر افسانے کے قاری کو عدم ترسیل کے مسئلے سے دوچار کرتی رہی ہے۔ عدم ترسیل کا یہ المیہ دراصل اس علامتی واستعاراتی اسلوب اظہار کا پیدا کردہ تھا جو سماج اور سماجی مسائل سے صرف نظر کرتے ہوئے محض فرد اور فردیت کی عکاسی کے لیے لکھے جا رہے افسانوں کے لیے شعوری طور پر اختیار کیا گیا تھا کیونکہ جس کرب ذات کو جدیدیت شعر وادب کا سب سے بڑا مسئلہ مانتی تھی اس کا فنی و تخلیقی اظہار بغیر کسی سماجی وتہذیبی حوالے کے بذات خود اپنے آپ میں ایک مسئلہ تھا۔ ایسے میں زماں و مکاں کی نشان دہی کے بغیر ایک ایسی مبہم اور گرد آلود فضا کی تشکیل ضروری تھی جو انسانی

نفسیات و رویے کے وہ تمام خدوخال دھندلے کردے جو سماجی حقائق کی تیز دھوپ میں انتہائی واضح طور پر نظر آجاتے ہیں اور ہم بہ آسانی کالو بھنگی، گھیسو، مادھو، بابو گوپی ناتھ، سوگندھی، منگو کوچوان اور لاجونتی وغیرہ کو ان کے تمام تر شخصی اوصاف اور باطنی کیفیات و احوال کے ساتھ نہ صرف یہ کہ پہچان سکتے ہیں بلکہ ان سبھی اسباب وعوامل سے بھی واقف ہو جاتے ہیں جو انسان کے مختلف النوع رویوں اور جذبوں کے پس پشت کارفرما ہوتے ہیں۔

جدیدیت نے فرد کی داخلی جلاوطنی کی ترجمانی وتنقید کے لیے الجھن، بے سمتی، ناامیدی، بے یقینی، بیزاری، تشکیک، اجنبیت، یکسانیت اور اکتاہٹ و بے چینی جیسی کیفیات کی عکاسی کو ضروری سمجھا لیکن یہ انسانی کیفیات واحساسات خلا میں پیدا نہیں ہوتے، ان کا سبب معاشرتی احوال وکوائف ہی ہوتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ انسانی جذبات واحساسات نیز نفسیاتی و ذہنی کیفیات کی ادب خصوصاً فکشن میں فنکارانہ عکاسی اعلیٰ درجہ کی فنی ریاضت اور گہرے تخلیقی شعور کے بغیر ممکن نہیں اور ایسے موقعوں پر علامت واستعارے کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن یہ بھی اتنا ہی درست ہے کہ ان علامات کا تعلق عام زندگی کی وسعت و ہمہ گیری سے ہونا چاہیے تاکہ ان کی تفہیم کا عمل اس قدر پیچیدہ نہ ہو جس قدر خود ساختہ و ذاتی علامات کی تفہیم کا ہوتا ہے۔ اظہار خیال کا ایک مخصوص اور اچھوتا انداز اختیار کرنا غلط نہیں ہے بلکہ ادب تو اسی کا نام ہے لیکن کسی بھی صنف ادب کے بنیادی وصف ہی کو نظر انداز کر دینا ہر قسم کے تخلیقی تجربے کی ناکامی کا سبب بن جائے گا۔ کہانی افسانے کا بنیادی وصف ہے، تجریدی تجربے کے نام پر اسے افسانے سے نکالا نہیں جاسکتا۔ ہاں علامتی و استعاراتی اسلوب اظہار کی مدد سے اس کے معنیاتی افق کو مزید وسیع وروشن بنایا جاسکتا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں یہ خیال رکھنا ضروری ہے کہ افسانے کا علامتی نظام جن علائم کی باہمی بنت سے وجود میں آیا ہے ان کے درمیان ایک ایسی مرکزی علامت ضرور ہونی چاہیے جو کلیدی نوعیت کی حامل ہو اور جس کے توسط سے ذیلی علامات کی تفہیم کو آسان بنایا جاسکے۔ ایک اور بات یہاں عرض کر دینی ضروری ہے کہ یہ مرکزی علامت درون افسانہ اپنا ایک واضح سیاق رکھتی ہو تاکہ افسانہ حد درجہ مبہم و پیچیدہ ہو کر مہملیت کا شکار نہ ہو جائے۔ نئی بصیرت اور معنویت کی تلاش ہونی چاہیے لیکن مہملیت سے بچنا اس سے زیادہ ضروری ہے۔ منٹو ایک ایسا ہی افسانہ نگار ہے جس نے اپنے زیادہ تر افسانوں میں ایک

علامت ایسی ضرور رکھی ہے جو موضوعی و ہیئتی دونوں اعتبار سے ایک واضح سیاق رکھتی ہے اور افسانے میں پائی جانے والی دیگر ذیلی علامتوں سے اس کا تعلق انتہائی گہرا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر افسانہ 'کھول دو' میں اس دوبٹے کو ذہن میں رکھیے جو سکینہ کے گلے سے کہیں گر گیا تھا، سراج الدین اسے اٹھانے کے لیے جھکا تھا لیکن سکینہ نے کہا ''ابا جی چھوڑیے''۔ کیونکہ دوبٹہ اٹھانے کا موقع نہیں تھا۔ صاف ظاہر ہے کہ وہ دوبٹہ جو اس افسانے میں ایک نوجوان لڑکی کے حوالے سے تحفظ ناموس کی علامت قرار پاتا ہے، اس کا راستے میں گر جانا لڑکی کے اس الم ناک انجام کی پیشین گوئی کر دیتا ہے جو کہانی کے آخری حصے میں سکینہ کے ایک زندہ لاش میں تبدیل ہو جانے کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ سراج الدین نے دوبٹہ اٹھا ضرور لیا تھا لیکن اسے سکینہ کے گلے میں دوبارہ نہیں ڈال سکا یعنی خطرہ ہنوز برقرار تھا۔ دوسری اہم علامت جو اس افسانے کے تخلیقی و معنیاتی افق کو مزید وسیع و روشن کرتی ہے، وہ تل ہے جو سکینہ کے داہنے گال پر پایا جاتا ہے۔ جس ماحول و معاشرے سے سکینہ کا تعلق ہے اس میں مائیں عام طور پر نظر بد سے بچانے کے لیے بچوں کے رخسار یا پیشانی پر کالا ٹیکہ لگا دیا کرتی ہیں۔ تل کو بھی اسی معاشرے کی ادبی و شعری روایت میں پاسبان حسن قرار دیا جاتا ہے۔ اس افسانے میں سکینہ دو موقعوں پر اسی 'موٹے سے تل' کی بناء پر پہچانی جاتی ہے۔ پہلی بار ان رضا کاروں کے ذریعے جب وہ انہیں کھیت میں ملتی ہے اور دوسری بار نیم مردہ حالت میں جب اسپتال کے کمرے میں سراج الدین اسے اسی تل کی وجہ سے پہچان پاتا ہے ہاں اس بار سکینہ کے چہرے کا گورا رنگ زرد رنگ میں تبدیل ہو چکا ہوتا ہے۔ نظر بد اور تحفظ ناموس کی یہ دو علامتیں مزید دو ذیلی علامتوں 'ٹھنڈی زمین' اور 'گدلا آسمان' کے ساتھ مل کر افسانے میں اس فضا کی تخلیق کرتی ہیں جو 'کھول دو' کے کلیدی لفظ کی معنویت اور اس کے فطری و منطقی جواز کی تفہیم کو ممکن بناتی ہے۔

افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' بھی No man's land کی شکل میں ایک ایسی طاقتور علامت رکھتا ہے جو افسانے میں پھیلے پاگل پن کے مختلف مظاہروں کے سیاق میں انسانی تاریخ کے اب تک کے سب سے بڑے مسئلے کے حتمی حل کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ یہ مسئلہ زمین کے حق ملکیت کا مسئلہ ہے۔ ابتدائے آفرینش سے آج تک زمین پر قبضے اور اس کی تقسیم در تقسیم کا عمل پاگل پن کے مختلف مظاہروں کی صورت میں سامنے آتا رہا ہے۔ منٹو ایک بار پھر افسانے کی تفہیم کے عمل کو دو

سطحوں پر ممکن بناتا ہے۔ پہلی سطح پر غور کیجیے تو ایک اہم سماجی مسئلہ ہمارے سامنے آتا ہے جو برصغیر کے چند ناعاقبت اندیش سیاست دانوں کے غلط سیاسی طرز عمل کا نتیجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ لاکھوں انسانوں کی دربدری یقیناً ایک اہم سماجی مسئلہ ہے لیکن منٹو نے صرف اس سماجی مسئلے پر ہی افسانہ نہیں لکھا ہے بلکہ اس ذہنی وجذباتی کیفیت کو بھی افسانے کا موضوع بنایا ہے جس نے ہوش والوں کو پاگل اور پاگلوں کو ہوش مند بنا دیا تھا۔ یہ بہت آسان ہوگا اگر ہم کہہ دیں کہ منٹو نے اس افسانے میں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ پاگل خانے میں بند وہ لوگ پاگل نہیں ہیں جنہیں تقسیم کیا جا رہا ہے بلکہ پاگل وہ ہیں جن کے ذریعے تقسیم کا یہ کام انجام دیا جا رہا ہے یعنی اس ملک کے سیاست داں کہ جنہوں نے ملک تقسیم کیا تھا کیونکہ زمین کی تقسیم کسی مسئلے کا حل نہیں ہے، لیکن منٹو اس قدر آسان افسانے نہیں لکھتا کہ جو یک سطحی ہوں اور قاری بہ آسانی ان کی تفہیم کر سکے۔ دراصل منٹو کے افسانوں کا تجزیہ عام طور پر ان کے علامتی نظام کو سامنے رکھ کر نہیں کیا گیا ہے اس لیے ہم ان کی معنوی تہہ داری سے زیادہ واقف نہیں ہو پاتے۔ علامتی افسانوں کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ ان کی تفہیم کا عمل دو سطحوں پر ہوتا ہے۔ پہلی سطح تو وہ ہوتی ہے جب ہم افسانے کے مرکز سے باہر کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہ سفر اشیاء کو ان کے روایتی معنی کے ساتھ ہمارے سامنے لے آتا ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ کا مرکز موضوع ''پاگل پن'' ہے۔ وہ پاگل پن جو سیاست دانوں پر سوار ہے۔ یہاں لفظ یا اشیاء اپنے حقیقی معنوں میں سامنے آتے ہیں اور قاری بغیر کیسی ذہنی ورزش کے ان کی معنوی تفہیم کا فریضہ انجام دے لیتا ہے۔ لیکن جب قاری مرکز موضوع کے باطن کی طرف سفر کرتا ہے تو الفاظ و معنی نئے اشکال و رنگ میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اس افسانے میں بھی یہی صورت حال ہے۔ یہ صحیح ہے کہ منٹو ان معنوں میں علامتی افسانہ نہیں لکھ رہا تھا جن معنوں میں ہم جدیدیت کے تحت لکھے گئے افسانوں کو لیتے ہیں کیونکہ خالص علامتی افسانے میں اس کا بنیادی وصف ''کہانی پن'' یا تو پایا ہی نہیں جاتا یا اس قدر دھندلا کر دیا جاتا ہے کہ اس تک قاری کی رسائی تقریباً ناممکن ہو جاتی ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ مکمل علامتی افسانہ اس لحاظ سے نہیں ہے کہ اس میں واقعہ تمام تر کہانی پن (Story Elements) کے ساتھ موجود ہے لیکن منٹو نے علامتی افسانے کی طرح اس افسانے میں معنوی تفہیم کی دو سطحیں ضرور رکھی ہیں۔ پہلی سطح جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے بالکل واضح اور صاف ہے لیکن دوسری سطح قاری کی خاص

توجہ چاہتی ہے۔ بشن سنگھ عرف ٹوبہ ٹیک سنگھ صرف ایک پاگل انسان نہیں ہے بلکہ ایک انتہائی طاقتور علامت ہے اس انسانی جبلت کی جو ہر حال میں زمین کے کسی نہ کسی حصے کو اپنا سمجھتی ہے اس پر حق ملکیت قائم رکھنا چاہتی ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ اس کی جاگیر نہیں ہے لیکن اس کی جڑیں اس گاؤں کی زمین میں ہیں۔ وہ خود کو جس قدر محفوظ اس گاؤں میں سمجھتا ہے دوسرے کسی علاقے میں نہیں سمجھ سکتا۔ یہاں پر یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ وہ تو پاگل ہے، ایسا پاگل کہ جو اپنی لڑکی کو بھی نہیں پہچانتا اسے اپنے گاؤں یا اپنی زمین کا شعور و احساس کیسے ہوگا۔ لیکن مسئلہ تو یہی ہے کہ اسے اس کا احساس ہے کہ جس زمین میں اس کی جڑیں موجود ہیں وہ صرف ٹوبہ ٹیک سنگھ کی ہی زمین ہوسکتی ہے۔ وہ بیٹی کو نہیں پہچانتا لیکن اپنی زمین سے اس کا رشتہ برقرار ہے۔ آخر انسان اپنی اس جبلت سے کیسے پیچھا چھڑائے؟ چھڑا بھی سکتا ہے یا نہیں۔ اگر نہیں چھڑا سکتا تو پھر بے گھر ہونے کا یہ احساس ہمیشہ اس کا مقدر رہے گا کیونکہ آدم کا ایک اور بیٹا، اس کے جیسا ہی ایک دوسرا انسان جو آج نہیں تو کل اسے اس کے گھر سے، زمین سے بے گھر کر دے گا۔ افسانے کا یہی وہ موڑ ہے جب اس میں پائی جانے والی دوسری اہم علامت کے نقوش ابھرنے لگتے ہیں، پاگلوں کی سمجھ میں یہ نہیں آرہا ہے کہ وہ واقعتاً کہاں ہیں، ہندوستان میں یا پاکستان میں؟ افسانے سے چند جملے ملاحظہ ہوں:

> ''وہ (پاگل) خود اس الجھاؤ میں گرفتار ہوجاتے تھے کہ سیالکوٹ پہلے ہندوستان میں ہوتا تھا پر اب سنا ہے کہ پاکستان میں ہے۔ کیا پتہ ہے کہ لاہور جو اب پاکستان میں ہے کل ہندوستان میں چلا جائے گا۔ یا سارا ہندوستان ہی پاکستان بن جائے گا۔ اور یہ بھی کون سینے پر ہاتھ رکھ کر کہہ سکتا تھا کہ ہندوستان اور پاکستان دونوں کسی دن سرے سے غائب ہو جائیں گے۔''

یہ ذہنی انتشار جس سماجی و سیاسی مسئلے کی دین ہے وہ زمین کی ملکیت اور اس کی حسب منشاء تقسیم کی خواہش کے بطن سے پیدا ہوا کرتا ہے۔ تاریخ نے بنی نوع انسان کے اجڑنے اور بسنے کے ایسے ہی نہ جانے کتنے ہی مناظر پہلے بھی دیکھے ہیں اور آئندہ بھی اس کے امکانات نظر آتے ہیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر اس کا حل کیا ہے۔ یہ سوال ایک ایسے واضح سیاق کی تشکیل کرتا ہے

جس کے باعث اس افسانے میں پائی جانے والی دوسری طاقتور علامت (No man's land) کی معنوی تفہیم آسان ہو جاتی ہے۔ایک ایسی زمین، ایک ایسی دنیا کا تصور جہاں کسی بھی صورت میں انسان کی بے گھری اور بے دری کا سانحہ وجود میں نہ آئے۔زمین کا وہ ٹکڑا جس کا کوئی نام نہیں، جس پر کسی کا حق نہیں۔انسان اور انسانیت کی بقا اور سربلندی کے لیے ضروری ہے کہ اس ساری زمین کو No man's land بنا دیا جائے تا کہ حق ملکیت کی بناء پر اس کی تقسیم در تقسیم کا عمل رک جائے اور انسان کو اس کے سبب سے بے گھر نہ ہونا پڑے، اپنی جڑوں سے محروم نہ ہونا پڑے۔ بشن سنگھ انسان کی اس بنیادی جبلت کا استعارہ ہے جو لاشعوری طور پر اسے اس کے گھر، اس کی زمین سے باندھے رکھتی ہے۔وہ پاگل ہو جائے، دنیا سے اس کا ظاہری رابطہ ٹوٹ جائے لیکن باطن میں وہ اپنی جڑوں سے الگ نہیں ہوگا بقول وارث علوی:

> ''بشن سنگھ وہ توانا درخت تھا جس کی جڑیں زمین میں پیوست تھیں۔وہ فلک شگاف چیخ کے ساتھ ایسا گرتا ہے جیسے کوئی بڑا درخت گرتا ہے اور درخت اسی زمین پر گرتا ہے جس کی کوکھ سے بیج میں سے پھوٹا تھا۔اور ایک عجیب منطق کے ذریعے بشن سنگھ جس زمین پر گرتا ہے وہیں ٹوبہ ٹیک سنگھ بھی ہے کہ بشن سنگھ کو لوگ ٹوبہ ٹیک سنگھ بھی کہتے تھے۔اس سوال کا جواب اسے مر کر ہی ملتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے۔وہ وہیں ہے جہاں بشن سنگھ زندہ یا مردہ ہے۔کیونکہ آدمی زمین پر ہی زندہ نہیں رہتا بلکہ زمین بھی آدمی کی زندگی کا جزو بن جاتی ہے جیسا کہ بشن سنگھ کے عرفی نام ٹوبہ ٹیک سنگھ سے ظاہر ہے۔'' [1]

منٹو کے دوسرے دو افسانوں 'ہتک' اور 'نیا قانون' پر اگر ہم غور کریں تو یہ اندازہ ہوگا کہ ان افسانوں کو مکمل علامتی شکل نہ دینے کے باوجود انہوں نے ان دونوں میں اکثر مقامات پر علامتی اسلوب اظہار سے ضرور کام لیا ہے۔'ہتک' کی ابتدائی سطروں میں منٹو نے سوگندھی کی کھولی کا مکمل منظر پیش کیا ہے۔یہ تصویر ایک حد تک محض مجرد منظر نگاری کے زمرے میں ضرور آتی ہے لیکن ذرا غور کریں تو اس منظر کا علامتی و استعاراتی پہلو بھی ابھر کر سامنے آتا ہے۔ایک مثال ملاحظہ ہو:

''پاس ہی ایک لمبی کھونٹی کے ساتھ سبز طوطے کا لوہے کا پنجرہ لٹک رہا تھا جو گردن کو اپنی پیٹھ کے بالوں میں چھپائے سو رہا تھا۔ پنجرہ کچے امرودوں کے ٹکڑوں اور گلے ہوئے سنگترے کے چھلکوں سے بھرا ہوا تھا۔ ان بدبو دار ٹکڑوں پر چھوٹے چھوٹے کالے رنگ کے مچھر یا پتنگے اڑ رہے تھے۔''

کھولی میں رہائش پذیر یا دوسرے الفاظ میں، مقید سوگندھی کے پیشے کی غلاظت پنجرے میں بند طوطے کے اردگرد پھیلے ہوئے سڑے گلے سنترے کے چھلکوں، کچے امرود کے ٹکڑوں اور ان بدبو دار ٹکڑوں پر بھنبھناتے مچھروں و پتنگوں کی پیدا کردہ غلاظت سے ہم آہنگ ہوگئی ہے۔ پنجرے میں پھیلی غلاظت سوگندھی کے پیشے کی غلاظت کا استعارہ قرار دی جا سکتی ہے لیکن خود سوگندھی کا وجود اس سے پاک ہے۔ پاک و منزہ اسی پرندے کی طرح جو پنجرے میں قید ہے اور جس کے چاروں طرف گندگی پھیلی ہوئی ہے۔ وہ اپنے گاہکوں کی ہر بات پر یقین کر لیتی ہے۔ نوجوان گاہک کا بٹوہ چوری ہو جانے پر اسے اس کا دس روپیہ واپس کر دیتی ہے، پڑوس میں رہنے والی مدراسی عورت کی مالی مدد کے لیے تھکے ہونے کے باوجود سج سنور کر آدھی رات کو گاہک کے بلاوے پر نکل پڑتی ہے، مادھو کے ہاتھوں مسلسل بیوقوف بنتی رہتی ہے، لیکن ان سب کے باوجود اسے کہیں سے کوئی اپنا پن نہیں ملتا۔ وہ اکثر خود سے کہتی ہے:

''سوگندھی! تجھ سے زمانے نے اچھا سلوک نہیں کیا۔''

جب آدھی رات کو موٹر والے سیٹھ نے ''اونھ'' کہہ کر اسے ٹھکرا دیا تو اس کی برسوں کی سوئی ہوئی نسوانی انا اچانک جاگ اٹھی۔ ''گالی اس کے پیٹ کے اندر سے اٹھی اور زبان کی نوک پر آ کر رک گئی۔'' وہ اس سیٹھ کو ایسا جواب دینا چاہتی تھی کہ وہ ساری زندگی یاد رکھتا لیکن گاڑی بہت دور جا چکی تھی۔ گاڑی کی ٹیل لائٹ سرخ انگارے کے مانند نظر آ رہی تھی۔ اسے ایسا لگ رہا تھا یہ سیٹھ کے منھ سے نکلا ہوا لفظ ''اونھ'' ہے جو ''لال لال انگارہ'' بن کر ''اس کے سینے میں برمے کی طرح اترا چلا جا رہا ہے''۔ یہ ہتک اس سے برداشت نہیں ہوتی۔ وہ شرم، ندامت، غم اور غصے جیسے کئی جذبات کا بیک وقت شکار ہو جاتی ہے۔ ایک بار اگر وہ سیٹھ اس کے سامنے آ جاتا تو وہ اس کی جان ہی لے لیتی لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ گھر پہنچ کر سامنے آتا ہے مادھو، وہی مادھو جس کی ریاکارانہ

باتوں پر وہ اب تک یقین کرتی آئی تھی لیکن آج اس کا جذبۂ انتقام کسی سمجھوتے کے لیے تیار نہیں تھا۔ وہ مادھو کو بے عزت کر کے اسی وقت اپنے کوٹھے سے بھگا دیتی ہے اور اپنے خارش زدہ کتے کو پہلو میں لٹا کر سو جاتی ہے۔ کتا یہاں ایک اہم استعاراتی کردار کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ اردو افسانے کا اہل قاری اس بات سے واقف ہے کہ تخلیقی عمل میں حسیاتی و محسوساتی سطح پر جبلی قوتوں کے علامتی و استعاراتی پیکروں کی تلاش میں جدید افسانہ نگاروں نے پرندوں اور جانوروں کو افسانوں میں مرکزی کردار بنانے یا کم از کم انہیں افسانے میں دکھائے گئے کسی مخصوص نفسیاتی رویے کے استعاراتی اظہار کا ذریعہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ ان افسانوں میں سانپ، بچھو، کیچوے اور کتے و بلی کو علامتی و استعاراتی طور پر برتا گیا ہے۔ خاص طور پر کتا پریم چند کے افسانے ''پوس کی رات'' سے لے کر غیاث احمد گدی کے افسانے ''ڈوب جانے والا سورج'' تک میں کہیں بھوک کی جبلی سطح پر، کہیں حیوانی ارتباط کے طور پر اور کہیں انسانی قدر کے نقطۂ نظر سے ایک مخصوص استعارے کی صورت میں اردو افسانے کا موضوع بنتا رہا ہے۔

'ہتک' میں بھی خارش زدہ کتے اور موٹر والے سیٹھ کی ٹھکرائی ہوئی سوگندھی کے مابین اس جبلی انسیت کو ذہن میں رکھیے جو از خود وجود میں آئی ہے اور جس کا سبب وہ ہمہ گیر اہانت ہے جو سوگندھی اور اس جیسی دوسری جسم فروش عورتوں کا مقدر ہے۔ کتے کو بھی وہ اسی سطح پر محسوس کرتی ہے جس پر سیٹھ کے ہاتھوں ذلیل ہونے کے بعد وہ آج کھڑی ہے۔ اسے وہ ریل گاڑی بھی یاد آتی ہے جو مسافروں سے لدی ہونے کے باوجود انہیں اسٹیشن پر اتارنے کے بعد لوہے کے شیڈ میں تنہا کھڑی رہ جاتی ہے۔ افسانہ نگار جب افسانے کے آغاز میں خارش زدہ کتے سے قاری کو متعارف کراتا ہے تو اس وقت کے جملوں پر ذرا غور کیجیے:

> ''تین چار سوکھے سڑے چپل پلنگ کے نیچے پڑے تھے جن کے اوپر منھ رکھ کر ایک خارش زدہ کتا سو رہا تھا اور نیند میں کسی غیر مرئی چیز کو منھ چڑا رہا تھا۔ اس کتے کے بال جگہ جگہ سے خارش کے باعث اڑے ہوئے تھے۔ دور سے اگر کوئی اس کتے کو دیکھتا تو سمجھتا کہ پیر پونچھنے والا پرانا ٹاٹ دوہرا کر کے زمین پر رکھا ہے۔''

آپ نے دیکھا کہ منٹو نے محض چند جملوں میں کتے کی بے بضاعتی و بے وقعتی کی انتہائی فطری تصویر کھینچی ہے۔ وہ خارش زدہ کتے اور پنجرے میں قید طوطے سے قاری کی ملاقات افسانے کے شروع میں ہی کرا دیتے ہیں۔ یہ دونوں جان دار اسی بے بضاعتی و بے وقعتی کا شکار ہیں جو سوگندھی کا مقدر ہے۔ یہ قدر مشترک ان کے درمیان ربط وانسیت کی ایک ایسی فضا کی تشکیل کرتی ہے جس میں انسان اور جانور کا فرق مٹ جاتا ہے۔ مادھو کو کمرے سے نکال دینے کے بعد سوگندھی کو جو سناٹا اپنے اطراف اور جو خلا اپنے اندرون محسوس ہوتا ہے، اسے ایک جذباتی ہیجان میں مبتلا کر دیتا ہے۔ اس کے اس جذباتی ہیجان کی تفہیم علامتی سطح پر حیوانی ارتباط کے اہم استعاراتی مظہر ''کتے'' کے حوالے سے ہی ممکن ہو سکتی تھی۔ بظاہر سوگندھی کا اسے گود میں لے کر سو جانا محض ایک اضطراری فعل قرار دیا جا سکتا ہے لیکن مادھو کی ریاکارانہ رفاقت اور موٹر والے سیٹھ کے اہانتی رویے کا جواب ایک عورت خواہ وہ جسم فروش ہی کیوں نہ ہو، کیسے دے سکتی تھی۔ خارش زدہ کتے کو اپنی آغوش میں لے کر سو جانے کا یہ عمل کسی قسم کی ذہنی کجروی (Mental Aberration) نہیں بلکہ وجود ذاتی کی خود تصدیقیت (Self-Ratification) کا وہ جبری دباؤ (Repression) ہے جو اس احساس کراہیت کو بھی ختم کر دیتا ہے جو ایک خارش زدہ کتے کو پہلو میں لٹا کر سو جانے کے تصور سے ہی پیدا ہوتی ہے۔ 'نیا قانون' میں بھی علامتی اسلوب اظہار کی کارفرمائی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یکم اپریل کا دن ہی علامتی طور پر خاصی معنویت کا حامل ہے۔ بیوقوف بننے یا بنائے جانے کا یہ دن منگو کوچوان کے لیے انتہائی اہم دن بن جاتا ہے۔ ہندوستان میں جدید آئین کے نفاذ کی خبر نے اسے سرشار کر رکھا تھا کہ اب وہ بھی چھاؤنی کے ان گوروں کی زیادتیوں کا جواب دے سکے گا جو اسے ستایا کرتے تھے۔ منگو دراصل ہمارے ملک کے ان لاکھوں ناخواندہ، سادہ لوح اور جبر واستحصال کے شکار عوام کا استعارہ ہے جو محض خوش آئند وعدوں پر جیتے ہیں اور جن کے مسائل کبھی حل نہیں ہوتے:

> ''قسم ہے بھگوان کی، ان لاٹ صاحبوں کے ناز اٹھاتے اٹھاتے تنگ آ گیا ہوں۔ جب کبھی ان کا منحوس چہرہ دیکھتا ہوں، رگوں میں خون کھولنے لگ جاتا ہے۔ کوئی نیا قانون وانون بنے تو ان لوگوں سے نجات ملے۔ تیری قسم جان میں جان آ جائے۔''

لیکن منگو یہ بھول جاتا ہے کہ قانون کوئی بھی بنے کم زور کا ہاتھ طاقت ور کی گردن تک کبھی نہیں پہنچ سکتا۔ اسے جیل میں بند کر دیا جاتا ہے اور وہ 'نیا قانون'، 'نیا قانون' کی گردان کرتا رہ جاتا ہے۔ افسانہ یہیں پر ختم ہو جاتا ہے مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ صرف منگو کو چوان ہی کیوں؟ اس فریب کا شکار تو ہمارے ملک کا ہر محنت کش ہے، ہر کم زور و غریب شہری ہے۔ پھر منٹو نے ایک تانگے والے کو ہی کیوں افسانے کا مرکزی کردار بنایا۔ منٹو سے کم درجے کا افسانہ نگار ہوتا تو کسی، کسان، موچی، نائی، بھنگی یا کسی اور محنت کش کو اس افسانے کا مرکزی کردار بنا سکتا تھا، لیکن منٹو Irony کو اس کے منطقی انجام تک پہنچانا چاہتا ہے۔ وہ کوچوان جو خود افسانہ نگار کی زبان میں ''اپنے گھوڑے کو ہمیشہ گالیاں دیتا تھا اور چابک سے بہت بری طرح پیٹا کرتا تھا، اس سے زیادہ طاقت وقوت کے ''فوائد'' سے کون واقف ہوگا۔ لیکن وہی کوچوان یہ نہیں سمجھ سکا کہ ایسا کوئی قانون آج تک نہیں بنا کہ جس کی زد میں کم زور نہیں طاقت ور آ سکے۔ منگو کو حوالات میں بند کرنے والے اس سے ٹھیک ہی کہتے ہیں ''قانون وہی ہے پرانا''۔

اپنے زیادہ تر افسانوں میں منٹو کی یہ کوشش رہی ہے کہ اس کا کوئی نہ کوئی کردار ایک بڑے اور وسیع و عریض پس منظر کو اپنے دائرے میں لیے ہوئے ہو اور خود اس کی انتہائی طاقت ور علامت بن کر سامنے آئے۔ جب اس نے ''بو'' لکھا تو اس کا مقصد محض اس قدر تھا کہ شہری زندگی کی بناوٹ و تصنع نیز نقلی پن پر فطرت کے الھڑ پن اور معصومیت کی برتری کا احساس کرایا جا سکے۔ گھاٹن لڑکی فطرت سے قربت کا استعارہ قرار دی جا سکتی ہے رندھیر متمدن و مہذب دنیا کے نقلی پن کا عادی تھا۔ اس نے اب تک فطرت کی وہ پکار سنی ہی نہیں تھی جو انسان کے جسم ہی نہیں اس کی روح کو بھی بالیدہ کر دیتی ہے۔ گھاٹن لڑکی اور رندھیر کے درمیان محض ایک جنسی رشتہ ہی نہیں قائم ہو رہا تھا بلکہ یہ تو فطرت اور انسان کا ملاپ تھا۔ انسانی ہاتھوں کی تراشیدہ تہذیب نے ترقی یافتہ شہروں کے نام پر جدید مصنوعات سے آراستہ و پیراستہ قید خانوں کو ہی جنم دیا ہے۔ کنکریٹ کے یہ جنگل سرسبز درختوں، شیریں آبشاروں، ابلتے چشموں، جگمگاتے تاروں، چہچہاتے پرندوں، بلند پہاڑوں، نشیبوں، فرازوں، دریاؤں، جھیلوں، تالابوں، ندیوں اور ان سب سے بڑھ کر ان انسانوں سے خالی ہیں جنہیں فطرت نے اپنی آغوش میں پالا ہے۔ گھاٹن لڑکی پورے افسانے میں

کہیں نہیں بولتی لیکن اس کی خاموشی ہی آواز ہے۔ایسا لگتا ہے جیسے فطرت بذات خود رندھیر سے ہم کلام ہے۔منٹو کا مقصد جنسی افسانہ لکھنا نہیں تھا۔وہ قاری کو فطرت کی قوت و طاقت کا احساس کرانا چاہتا ہے۔وہ اس ادھورے پن کی طرف اشارہ کرتا ہے جو فطرت سے دور ہونے کے سبب انسان میں پیدا ہو گیا ہے۔بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ:

''اس کہانی کو جنسی تلذذ کی کہانی کے طور پر پڑھنا منٹو کی توہین کرنا ہے۔پوری کہانی میں گھاٹن کا تصور جسمانی کم اور ارتقائی زیادہ ہے۔'' 2

افسانہ ''دھواں'' علامتی و استعاراتی اسلوب اظہار سے اور بھی قریب تر ہے۔ایک بارہ برس کے بچے کے جسم میں جنسی بیداری کی پہلی لہر کس طرح پیدا ہوتی ہے،اسے منٹو نے کہانی کا موضوع بنایا ہے۔بچے سے مرد بننے کے عمل میں جو تبدیلیاں مسعود کے اندر آ رہی ہیں ان کا اسے احساس تو ہونے لگا ہے مگر ابھی یہ احساس بلند ہو کر،صاف و واضح ہو کر شعور میں تبدیل نہیں ہو سکا۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ ابھی مبہم ہے۔چونکہ ایک مبہم صورت حال کا بیان منٹو کو کرنا ہے اس لیے وہ داخلی کیفیت و احساس کو اس کی خارجی مماثلتوں کے حوالے سے قاری تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ذیل کے دو اقتباسات ملاحظہ ہوں:

1۔ ''اس وقت سوا نو بجے ہوں گے مگر جھکے ہوئے خاکستری بادلوں کے باعث ایسا معلوم ہوتا تھا کہ بہت سویرا ہے۔سردی میں شدت نہیں تھی،لیکن راہ چلتے آدمیوں کے منھ سے گرم گرم سماور کی ٹونٹیوں کی طرح گاڑھا سفید دھواں نکل رہا تھا۔ہر شئے بوجھل دکھائی دیتی تھی جیسے بادلوں کے وزن کے نیچے دبی ہوئی ہے۔موسم کچھ ایسی ہی کیفیت کا حامل تھا جو ربڑ کے جوتے پہن کر چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔اس کے باوجود کہ بازار میں لوگوں کی آمد و رفت جاری تھی اور دوکانوں میں زندگی کے آثار پیدا ہو چکے تھے۔آوازیں مدھم تھیں،جیسے سرگوشیاں ہو رہی ہیں،چپکے چپکے، دھیرے دھیرے باتیں ہو رہی ہیں۔ہولے ہولے لوگ قدم اٹھا رہے ہیں کہ زیادہ اونچی آواز پیدا نہ ہو۔''

2۔ ''راستے میں اس نے پھر وہی دو تازہ ذبح کیے ہوئے بکرے دیکھے ان میں سے ایک کو اب قصائی نے لٹکا دیا تھا۔ دوسرا تختے پر پڑا تھا۔ جب مسعود دوکان پر سے گذرا تو اس کے دل میں خواہش پیدا ہوئی کہ وہ گوشت جس میں سے دھواں اٹھ رہا تھا چھو کر دیکھے، چنانچہ آگے بڑھ کر اس نے انگلی سے بکرے کے اس حصے کو چھو کر دیکھا جو ابھی تک پھڑک رہا تھا۔ گوشت گرم تھا۔ مسعود کی ٹھنڈی انگلی کو یہ حرارت بہت بھلی معلوم ہوئی۔''

پہلا منظر ایک ایسے بے نام احساس کو علامتی و استعاراتی زبان دینے کی فنکارانہ کوشش ہے جو ایک دس بارہ سالہ بچے کے اندر پرورش پا رہا ہے لیکن وہ نہ اسے سمجھ پا رہا ہے اور نہ ہی اسے کوئی نام دے سکتا ہے بلکہ ابھی اس کا یہ احساس تو اس کے شعور میں منتقل بھی نہیں ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ صورت حال خاصی الجھی ہوئی ہے۔ افسانہ نگار قاری کو بھی اس گومگو کی کیفیت سے واقف کرانا چاہتا ہے بلکہ یہ کہیں تو زیادہ مناسب ہوگا کہ اس میں شریک کرنا چاہتا ہے، یہی سبب ہے کہ وہ بچے کی اندرونی کیفیات کو باہر کے مختلف مناظر و اشیاء سے ہم آہنگ کر کے ایک ایسی فضا تخلیق کرنا چاہتا ہے جو ان تجربات کی تفہیم کو آسان بنائے جن کو بیان نہیں کیا جا سکتا۔ جھکے ہوئے خاکستری بادل، گاڑھا سفید دھواں، آوازوں میں سرگوشیوں جیسا مدھم پن، ہر شئے میں بوجھل پن، حرکت لیکن اس میں زندگی کی حرارت مفقود، دھیرے دھیرے باتیں، ہولے ہولے اٹھتے قدم غرض کہ ایک ایسا منظر جو کسی حد تک پراسرار بھی کہا جا سکتا ہے۔ کیا یہ کسی بے نام احساس کو نام دینے کی فنکارانہ و تخلیقی کوشش نہیں قرار دی جا سکتی؟ ظاہر ہے کہ قرار دی جا سکتی ہے بلکہ ہم اسے تخلیقی تخیل کی لفظی تجسیم بھی کہہ سکتے ہیں۔ دوسرے منظر میں افسانہ نگار نے ان بے نام احساسات کو چند خارجی محرکات کے ذریعے مسعود کے باطن میں ہلچل پیدا کرنے کے درجے تک پہنچایا ہے۔ یہ کام منٹو نے اس فنکارانہ مہارت کے ساتھ کیا ہے کہ اس کا یہ افسانہ ابتداء تا آخر ایک کیفیت، ایک جذبے اور ایک تحریک کا نہایت ہی ہموار نفسیاتی بیان بن گیا۔ یہ تحریک بارہ سالہ مسعود میں کیسے پیدا ہوتی ہے اور پھر کون سی شئے اس کو دبا دیتی ہے، اس پر خود مصنف کے خیالات ملاحظہ ہوں:

''ایک خاص فضا اور چند خاص چیزوں کا اثر بیان کیا گیا ہے جو مسعود کے جسم میں دھندلے دھندلے خیالات پیدا کرتا ہے، ایسے خیالات جن کا رجحان جنسی بیداری کی طرف ہے۔ یہ بیداری وہ سمجھ نہیں سکتا، لیکن نیم شعوری طور پر محسوس ضرور کرتا ہے۔ بے کھال کا بکرا جس میں سے دھواں اٹھتا ہے، سردیوں کا ایک دن جب بادل گھرے ہوتے ہیں اور آدمی سردی کے باوجود ایک میٹھی میٹھی حرارت محسوس کرتا ہے، ہانڈی جس میں سے بھاپ اٹھ رہی ہے، بہن جس کی ٹانگیں وہ دباتا ہے، یہ سب عناصر مل کر مسعود کے بدن میں جنسی بیداری پیدا کرتے ہیں۔ جوانی کی اس پہلی انگڑائی کو وہ غریب سمجھ نہیں سکتا اور انجام کار اپنی ہاکی کی اسٹک توڑنے کی ناکام سعی کرتا تھک جاتا ہے۔ یہ تھکاوٹ اس بے نام سی چنگاری کو، اس ''کچھ کرنے'' کی تحریک کو دبا دیتی ہے۔''3

انسان کے باطن میں ہلچل پیدا کرنے والے احساسات اکثر ایسے ہوتے ہیں جنہیں کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ یہ احساسات جسم میں ہونے والی جن تبدیلیوں کا نتیجہ ہوتے ہیں انسان کے لیے بسا اوقات انہیں سمجھنا بھی مشکل ہوتا ہے چہ جائکہ وہ انہیں بیان کر سکے۔ یہ کیفیات اس قدر غیر واضح، ایک دوسرے سے مختلف و متضاد اور ہیجانی و اہتزازی نوعیت کی ہوتی ہیں کہ ان کا سمجھنا اور انہیں کوئی نام دینا خود اس کے لیے بھی مشکل ہوتا ہے جس پر یہ گزرتی ہیں تو پھر اس نفسیاتی و طبیعاتی بحران کی مختلف صورتوں کی عکاسی اگر اپنے کسی کردار کے حوالے سے ایک افسانہ نگار یا ناول نگار کو کرنی پڑے تو ظاہر ہے کہ یہ کام آسان نہیں ہوگا۔ یہی وہ صورت حال ہوتی ہے جب ایک بڑے فن کار اور ایک مبتدی کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ منٹو چونکہ ایک بڑا فن کار ہے اس لیے وہ ان کیفیات یا احساسات کو بیان کرنے نہیں بیٹھ جاتا بلکہ اشاروں، علامتوں، استعاروں اور دیگر اسلوبی تجربات کا سہارا لیتا ہے۔ ''دھواں'' کے علاوہ اس نے یہ تجربہ اپنے افسانے ''سڑک کے کنارے'' میں بھی کیا ہے۔ ایک ایسے موضوع پر لکھا ہوا افسانہ جو تکرار کے ساتھ ہمارے مقبول عام ادب (Popular Literature) یا اس سے بھی زیادہ ہماری ہندوستانی فلموں کا موضوع رہا

ہے، بادی النظر میں شاید اپنے اندر کسی نئے پن کا حامل نہ ہو سکے لیکن ایسا اسی وقت ہوگا جب لکھنے والا اس درجے کا افسانہ نگار نہ ہو کہ جس درجے کا افسانہ نگار منٹو ہے۔ منٹو اس امر سے واقف تھا کہ مجرد بیانیہ اس افسانے کے تاثر کو زائل کر دے گا اس لیے اس نے اشاراتی و علامتی اسلوب اظہار کا سہارا لیا۔ اس کے ساتھ ہی اس نے تنزیل کے بجائے تجرید سے کام لیا چونکہ تجرید کا ایک اہم وصف ابہام ہے اس لیے اس افسانے کے کردار و واقعات دونوں ہی مبہم ہیں۔ ان کا نہ کوئی زماں ہے اور نہ ہی مکاں، کوئی مخصوص واقعہ بھی نہیں بیان ہوا ہے۔ ہاں مرد و عورت کی صنفی جبلت، جسمانی اتصال، مرد کی بے وفائی، تخلیق کا کرب، بچے کے ناجائز ہونے کا احساس لیکن ماں بننے، بچے کو جنم دینے کی فطری مسرت اور پھر خوف رسوائی کے باعث اسے کڑکڑاتی ٹھنڈ میں سڑک کے کنارے ڈال آنے تک تمام واقعات علامتوں و استعاروں کی زبان میں کردار اور کہانی کو مبہم و غیر واضح رکھتے ہوئے اس طرح پیش کیے گئے ہیں کہ کیفیت و تاثر کے لحاظ سے یہ افسانہ باوجود ایک پامال موضوع کے کہیں کا کہیں پہنچ گیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

1۔ ''تم میری زندگی میں نہ آتیں تو شاید وہ ہمیشہ ادھوری رہتی ..... میری سمجھ میں نہیں آتا۔ میں تم سے اور کیا کہوں.... میری تکمیل ہوگئی ہے۔ ایسے مکمل طور پر کہ محسوس ہوتا ہے، مجھے اب تمہاری ضرورت نہیں رہی..... اور وہ چلا گیا۔ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے۔''

2۔ ''یہ کیا کہ آسمان پر دو بادل ہم آغوش ہوں۔ ایک رو رو کر برسنے لگے۔ دوسرا بجلی کا کوندا بن کر اس بارش سے کھیلتا کوکڑے لگاتا بھاگ جائے..... یہ کس کا قانون ہے؟ آسمانوں کا؟ زمینوں کا؟..... یا ان کے بنانے والے کا۔''

3۔ ''دو روحیں سمٹ کر ضرور اس ننھے سے نکتے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے..... لیکن اس کائنات میں ایک روح کیوں کبھی کبھی گھائل چھوڑ دی جاتی ہے..... کیا اس قصور پر کہ اس نے دوسری روح کو اس ننھے سے نکتے پر پہنچنے میں مدد دی تھی۔''

4۔ ''یہ میرے اندر دہکتے ہوئے چولہوں پر کس مہمان کے لیے دودھ گرم کیا جا رہا ہے..... یہ میرا دل میرے خون کو دھنک دھنک کر کس کے لیے نرم و نازک رضائیاں تیار کر رہا ہے۔ یہ میرا دماغ میرے خیالات کے رنگ برنگ دھاگوں سے کس کے لیے ننھی منی پوشاکیں تیار کر رہا ہے.....؟''

5۔ ''انگلیاں.....انگلیاں.....اٹھنے دو انگلیاں ..... مجھے کوئی پرواہ نہیں ..... یہ دنیا چوراہا ہے ..... پھوٹنے دو میری زندگی کے تمام بھانڈے ..... میری زندگی تباہ ہو جائے گی؟..... ہو جانے دو ..... مجھے میرا گوشت واپس دے دو..... میری روح کا یہ ٹکڑا مجھ سے مت چھینو..... تم نہیں جانتے یہ کتنا قیمتی ہے..... یہ گوہر ہے جو مجھے ان چند لمحات نے عطا کیا ہے..... ان چند لمحات نے جنھوں نے میرے وجود کے کئی ذرے چن چن کر کسی کی تکمیل کی تھی اور مجھے اپنے خیال میں ادھوری چھوڑ کر چلے گئے تھے------ میری تکمیل آج ہوئی ہے۔''

6۔ ''میرے بھرے ہوئے دودھ کے برتن اوندھے نہ کرو ..... میرے دل کے دھنکے ہوئے خون کے نرم نرم گالوں میں آگ نہ لگاؤ ..... میری بانہوں کے جھولنوں کی رسیاں نہ توڑو..... میرے کانوں کو ان گیتوں سے محروم نہ کرو جو اس کے رونے میں مجھے سنائی دیتے ہیں۔''

مندرجہ بالا اقتباسات پر غور کیجیے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی افسانے کے جستہ جستہ اقتباسات نہیں ہیں بلکہ ایک ایسی نثری نظم ہمارے سامنے ہے جو علامتی و استعاراتی اسلوب اظہار کے ساتھ خود کلامی کی تکنیک میں لکھی گئی ہے۔ زبان کے اس تخلیقی استعمال کو عام طور پر اس افسانے کا اہم وصف قرار دیا جاتا ہے جو جدیدیت کے تحت سنہ ساٹھ کے بعد لکھا گیا اور جو عام طور پر غیر متوازن علائم نگاری کے سبب تنقید کا نشانہ بنتا رہا ہے لیکن اگر آپ غور کریں تو یہ محسوس ہوگا کہ تمثیلی و علامتی اظہاریت کے باوجود یہ افسانہ ترسیل کے المیے سے دوچار نہیں ہے۔ دراصل منٹو علامت و

استعارے کے انتخاب میں اس بات کا خاص خیال رکھتا ہے کہ ان کا تعلق زندگی کی ہمہ گیری و وسعت سے بے حد گہرا ہونا چاہیے۔ چونکہ اس افسانے کا موضوع فطرت کے بخشے ہوئے اس جذبۂ تخلیق کے بطن سے پیدا ہوا ہے جو کائناتی آفاقیت کا حامل ہے۔ اس لیے افسانے کے آغاز میں ہی منٹو موئثر کردار (عورت) کی زبانی افسانے کے دونوں کرداروں اور فطرت کے مابین چند مماثلتوں کا ذکر کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''آسمان اس کی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا جیسا کہ آج ہے۔ دھلا ہوا ہوا، نکھرا ہوا۔ اور دھوپ بھی ایسی ہی کنکنی تھی..... سہانے خوابوں کی طرح۔ مٹی کی باس بھی ایسی ہی تھی جیسی کہ اس وقت میرے دل و دماغ میں رچ رہی ہے اور میں نے اسی طرح لیٹے لیٹے اپنی پھڑ پھڑاتی ہوئی روح اس کے حوالے کر دی تھی۔''

آپ نے محسوس کیا کہ مرد کی آنکھوں کی نیلاہٹ کو آسمان کی نیلاہٹ سے، ساتھ ہی دھوپ کی کنکناہٹ کو سہانے خوابوں سے تشبیہ دینے کے ساتھ ہی مٹی کی باس کا بھی ذکر کر کے افسانہ نگار نے عورت و مرد کے اس رشتے کے توسط سے کائناتی و آفاقی سطح پر تخلیق کے عمل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ مرد اگر آسمان کا استعارہ ہے تو عورت زمین کا، اس زمین کا جو قوت تخلیق سے مالا مال ہے۔ لیکن اس آفاقی جذبۂ تخلیق کی مسرت مرد میں احساس ذمہ داری کے فقدان کے باعث المیہ میں تبدیل ہو جاتی ہے جو اخبار کی ایک چار سطری خبر کی صورت میں اس طرح سامنے آتا ہے:

''لاہور۔/21 جنوری

دھوبی منڈی سے پولیس نے ایک نوزائدہ بچی کو سردی سے ٹھٹھرتے سڑک کے کنارے پڑی ہوئی پایا اور اپنے قبضے میں لے لیا۔ کسی سنگ دل نے بچی کی گردن کو مضبوطی سے کپڑے میں جکڑ کر رکھا تھا اور عریاں جسم کو پانی سے گیلے کپڑے میں باندھ رکھا تھا تاکہ وہ سردی سے مر جائے۔ مگر وہ زندہ تھی۔ بچی بہت خوب صورت ہے۔ آنکھیں نیلی ہیں۔ اس کو اسپتال پہنچا دیا گیا ہے۔''

جس بے نیازی و بے تعلقی کے ساتھ منٹو نے یہ چند سطریں تحریر کی ہیں اس نے Irony کی شدت کو بڑھا دیا ہے۔ بظاہر سپاٹ لب و لہجے میں دی گئی یہ خبر افسانے کے موضوع کو فنی ہیئت دینے میں بے حد کارآمد ثابت ہوئی ہے۔ بچی کی آنکھوں کا رنگ نیلا ہے۔ یہاں پھر یہ نیلا ہٹ آسمان کے نیلے پن سے ہم آہنگ ہو کر آفاقیت کا استعارہ بن جاتی ہے لیکن المیہ اپنی جگہ رہتا ہے۔ بقول ڈاکٹر اطہر پرویز :

> ''منٹو سے ذرا نیچی سطح کا افسانہ نگار یہاں محض بچہ لکھ کر بات پوری کر دیتا۔ لیکن منٹو نے اس معاشرے کو ایک بدی کا چکر بنا دیا ہے جہاں پھر ایک لڑکی پیدا ہوتی ہے، اس حلقے میں شامل ہونے کے لیے جس کا چکر شاید کبھی ختم نہ ہو۔''4

اور اب کچھ گفتگو منٹو کے اس افسانے پر بھی جس کی بناء پر افتخار جالب نے انہیں جدید علامتی افسانے کا پیش رو قرار دیا تھا۔ راقم الحروف ذکر کر رہا ہے 'پھندنے' کا، جسے عام طور پر علامتی بلکہ بڑی حد تک تجریدی افسانے کا نقش اول کہا جاتا ہے۔ منٹو کا یہ افسانہ اسی عنوان سے شائع ان کے اس افسانوی مجموعے میں شامل ہے جو 1954ء میں منظر عام پر آیا تھا۔ منٹو کا انتقال 18/ جنوری 1955ء کو ہوا۔ اس لحاظ سے یہ ان کے آخری دور کا افسانہ ہے۔ اب تک منٹو نے جو افسانے لکھے تھے وہ کسی حد تک علامتی اسلوب اظہار کے حامل ضرور قرار دیے جا سکتے ہیں لیکن انہیں مکمل علامتی یا تجریدی افسانہ کہنا غلط ہوگا۔ اس پر توجہ دی جانی چاہیے کہ اپنے افسانوی سفر کے اس آخری دور میں انہوں نے محض منھ کا مزا بدلنے کے لیے یہ افسانے لکھے یا واقعتاً ان کے وجود میں آنے کا سبب ایک نئے تخلیقی تجربے سے گزرنا تھا، کیونکہ بقول شمس الرحمٰن فاروقی منٹو اس قدر باشعور افسانہ نگار تھے کہ وہ اس قسم کی کوشش محض منھ کا مزا بدلنے کے لیے نہیں کر سکتے تھے۔ ابتداء میں میرا بھی یہی خیال تھا کہ منٹو نے 'پھندنے' جیسا افسانہ محض جدیدیت پسندوں کا مذاق اڑانے کے لیے لکھا ہوگا۔ جو افسانہ نگار علامتی و بیانیہ اسلوب کے انتہائی خوب صورت امتزاج سے 'دھواں' اور 'سڑک کے کنارے' جیسے کامیاب افسانے لکھ سکتا ہے اس نے 'پھندنے' جیسا بے معنی، حد درجہ مبہم اور پیچیدہ افسانہ کیوں لکھا؟ لیکن اب میں یہ محسوس کر سکتا ہوں کہ منٹو نے خالص بیانیہ

افسانوں یعنی 'نیا قانون' وغیرہ سے 'فرشتے'، 'باردہ شمالی' اور ''پھندنے' جیسے خالص علامتی و تجریدی افسانوں تک کا سفر اس لیے طے نہیں کیا کہ ہر قسم کے تخلیقی و فنی اسالیب اظہار پر اپنی قدرت و گرفت سے واقف کرانا اس کا مقصد تھا۔ اس جیسے بڑے فن کار سے اس کی توقع بھی نہیں کی جا سکتی۔ دراصل اس جیسے ذہین و زیرک تخلیق کار کو احساس ہو گیا تھا کہ بدلی ہوئی سماجی و سیاسی صورت حال ایک نئے تخلیقی رویے اور مزاج کی متقاضی ہے۔ یہ بدلا ہوا تخلیقی مزاج افسانے کے موضوعات بھی بدل دے گا اور اس کے اسلوب اظہار میں بھی نمایاں تبدیلی کا باعث ہوگا۔ یہ بدلا ہوا اسلوب بیان علامتی و استعاراتی ہی ہو سکتا تھا کیونکہ افسانے کے موضوعات اب وہ نہیں رہے تھے جو روایتی بیانیہ کے متحمل ہو سکتے تھے۔ منٹو کو اس کا بخوبی اندازہ ہو گیا تھا کہ نئے افسانے کا موضوع اب واقعہ نہیں احساس و جذبہ ہوگا، لہٰذا علامتی و تجریدی اسلوب اظہار اور اینٹی اسٹوری کی تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے ہی جدید افسانے کی تخلیق ممکن ہو سکتی تھی۔ یہ نیا افسانہ کامیاب ہوگا یا نہیں، کہانی پن (Story element) سے خالی افسانہ ترسیل کے المیے سے دوچار ہوگا یا نہیں، یہ بحث ابھی قبل از وقت تھی لیکن چونکہ اس نئے تخلیقی رویے کے خدوخال واضح ہونے لگے تھے اس لیے منٹو اس تجربے سے خود کو باز نہیں رکھ سکتے تھے۔ انہوں نے مندرجہ بالا تین علامتی و تجریدی افسانے لکھے اور جدید افسانے کے پیش رو کی حیثیت سے بھی اپنا نام محفوظ کرا لیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی ان افسانوں کو تجریدی یا علامتی افسانے کا نقش اول قرار دیا ہے۔ انہی کے الفاظ میں:

> ''یہ تینوں افسانے منٹو کے آخری دنوں کے افسانے ہیں۔ اور شاید 'فرشتہ'، ''پھندنے'' اور 'باردہ شمالی' میں تکنیک اور فنی اظہار کے لحاظ سے کچھ ربط بھی ہے۔ ان افسانوں کو کسی نہ کسی معنی میں 'تجریدی' یا 'علامتی' یا 'نیا' کہہ سکتے ہیں، اور 'نیا افسانہ' سے مراد ہوگی انور سجاد وغیرہ کا وہ افسانہ جسے پریم چند کے افسانے (یعنی وہ افسانہ جس میں بیانیہ کو پلاٹ اور کردار کا پورا خیال رکھتے ہوئے قائم کیا جاتا ہے) سے مکمل انحراف کی سعی، اور بڑی حد تک سعی مشکور، کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔'' 5

فاروقی صاحب کا یہ خیال کہ تجریدی یا علامتی افسانہ پریم چند کے افسانے سے مکمل

انحراف کی صورت میں سامنے آیا تھا، بالکل درست ہے۔ ہاں اس پر بحث ہوسکتی ہے کہ کیا اس انحراف کے نتیجے میں ویسے ہی کامیاب افسانے سامنے آئے جیسے پریم چند کی قائم کردہ افسانوی روایت کی تقلید کے نتیجے میں سامنے آئے تھے۔ بہر حال اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ روایتی افسانے سے انحراف کے پہلی کوشش منٹو کے متذکرہ بالا افسانے ہی تھے۔ تجریدی و علامتی افسانہ لکھنے والوں نے منٹو کے ان افسانوں سے فائدہ اٹھانے کی کوشش ضرور کی ہوگی۔ منٹو ایک بڑے افسانہ نگار تھے اور ان کے معاصرین و متاخرین دونوں کے لیے ان کے اس نئے تخلیقی تجربے کو نظر انداز کر دینا ممکن نہ رہا ہوگا۔ 'بارہ شمالی' اور 'فرشتہ' تو میرے سامنے نہیں ہیں لیکن 'پھندنے' کے تعلق سے کچھ گفتگو کی جا سکتی ہے۔ یہ افسانہ مکمل طور پر ایک تجریدی افسانہ ہے، ہوسکتا ہے منٹو نے اسے محض منھ کا ذائقہ بدلنے کے لیے لکھا ہو پھر بھی یہ اعتراف کرنا ضروری ہوگا کہ اسے لکھا ہے انہوں نے پوری سنجیدگی کے ساتھ۔ یہ یونہی رواروی میں لکھا گیا افسانہ نہیں ہے، اسی لیے میرا یہ خیال ہے کہ منٹو کے عام تخلیقی مزاج سے ہٹ کر ہونے کے باوجود بھی یہ ان کا ایک اہم افسانہ ہے اور اس پر گفتگو ہونی ہی چاہیے۔

لاہور سے شائع ہونے والے سہ ماہی جریدے ''دانشور'' کی مدیر عفت انیس کے مطابق 'پھندنے' نے ہی سب سے پہلے فن اور اسلوب کے اعتبار سے ہمیں اس نئے تخلیقی شعور سے متعارف کرایا تھا جو بعد میں نئے افسانہ نگاروں کے یہاں تواتر کے ساتھ نظر آتا ہے۔ اینٹی اسٹوری تکنیک کا حامل یہ افسانہ بقول عفت انیس مظہریاتی (Phenomenological) اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ وہ اسے مریضانہ (Morbid) بھی قرار دیتی ہیں، جس سے بقول شمس الرحمٰن فاروقی اختلاف کیا جا سکتا ہے کیونکہ عفت انیس کے مطابق:

> ''روح کی بے پایاں تنہائی ایک عورت سے اس کا تعقل اور ہوش چھین لیتی ہے۔ وہ اپنی تنہائی اور معاشرتی اور انسانی علیحدگی سے تنگ آ کر سراپا وحشت بن جاتی ہے۔'' 6

جس عورت کی بے پایاں تنہائی کا ذکر عفت انیس نے کیا ہے وہ سراپا وحشت اس لیے بن جاتی ہے کہ وہ خود اور اس کے خاندان کا ہر فرد جنسی بے راہ روی کا شکار ہے۔ مرد و عورت سبھی کے

ناجائز جنسی رشتے اخلاقی شکست وریخت کا سبب بنتے ہیں۔ ماں اور ڈرائیور، بھائی اور ادھیڑ عمر ملازمہ، باپ اور اس کی لیڈی اسٹینوگرافر یہ سب مل کر ایک ایسی فضا کی تشکیل کرتے ہیں جو بکھرتی قدروں اور ٹوٹتی حد بندیوں کی فضا کہی جاسکتی ہے۔ یہ جنسی انارکی محض رشتوں کی شکست وریخت تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ قتل وغارت گری کا سلسلہ بھی اس کے ساتھ ساتھ چل رہا ہے۔ اور یہ سب کوٹھی کے اندر بھی ہے اور باہر بھی۔ باغ میں بلی کے بچوں کو بلا کھا جاتا ہے، کوٹھی کے اندر اور باہر بھونکتے اور گندگی بکھیرتے کتیا کے بچوں کو زہر دے کر مار دیا جاتا ہے، باغ میں ہی نوجوان ملازمہ کا بھی اس کے ساتھ جنسی زیادتی کے بعد قتل کر دیا جاتا ہے''اس کا پھندنوں والا سرخ ریشمی ازار بند جو اس نے دو روز پہلے پھیری والے سے آٹھ آنے میں خریدا تھا پھنسا ہوا تھا۔ اس زور سے قاتل نے پیچ دیے تھے کہ اس کی آنکھیں باہر نکل آئی تھیں۔'' کوٹھی کے اندر بھائی اور ادھیڑ عمر ملازمہ کا بھائی کی بیوی کا ہاتھوں قتل، زہر کھا کر اس کی دوسری سہیلی کی خودکشی، خود اس کی شادی اور پھر شوہر سے علیحدگی یہ سب کچھ پلاٹ کے نقطۂ نظر سے ضرور بکھرا بکھرا سا ہے اس میں باہمی ربط بھی نہیں ہے۔ چونکہ منٹو ایک تجریدی افسانہ لکھ رہے تھے اس لیے انہوں نے اکثر و بیشتر آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رو سے بھی کام لیا ہے۔ کوٹھی کے باہر جو کچھ بھی ہو رہا ہے، اس میں اور کوٹھی کے باہر ہونے والے واقعات میں کوئی زمانی و مکانی مطابقت تلاش کرنا فضول ہے۔ لیکن اتنا تو آپ کہہ ہی سکتے ہیں کہ کوٹھی اور ملحقہ باغ بالترتیب خاندان وسماج کی علامت ضرور قرار پاتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے 'پھندنے' کو خاندانوں کے بکھراؤ اور اخلاقی انحطاط کا افسانہ کہا ہے۔ افتخار جالب جنھوں نے 1966ء میں اپنے مضمون ''لسانی تشکیلات'' میں سب سے پہلے 'پھندنے' کا مفصل تجزیہ پیش کیا تھا، اس پر اظہار خیال کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> 1۔ ''کوٹھی اور ملحقہ باغ سماجی اور اخلاقی احتساب کی تردید وتکذیب کے طور پر ابھرتا ہے، جہاں بلیوں کتوں کو بچے دینے اور چھوڑنے اور من مانی کرنے کا حق ہے۔ جہاں قتل ہوتا ہے، جہاں کتے بصد شوق آپس میں لڑتے اور جھگڑتے ہیں...7
>
> 2۔ یہ ایک خاندان کی شکست وریخت کا بیان ہے، جس کی ہر عورت نے

مرد کا بستر گرم کیا اور ہر گھر میں بچے دیے۔ معاشرتی زندگی کا سب سے
مضبوط عنصر خاندان ہی ہے۔ خاندان کا داخلی شیرازہ بکھرنے کا یہ معروضی
محاکمہ شدید ہیجان کو دبا کر لکھا گیا ہے...''8

افتخار جالب کا پورا مضمون میری نظر سے نہیں گزرا۔ انہوں نے چونکہ خاندان کے بکھراؤ پر زیادہ زور دیا ہے اس لیے ہم اسے اخلاقی انحطاط کا افسانہ کہہ سکتے ہیں جیسا کہ فاروقی صاحب کا بھی خیال ہے۔ جس اخلاقی انحطاط کا ذکر فاروقی صاحب کر رہے ہیں وہ جنسی بے راہ روی کا راست نتیجہ ہے اور افسانے میں اس کی جانب واضح اشارے بھی موجود ہیں۔ یہ بے راہ روی گھر میں بھی ہے اور گھر سے باہر بھی۔ نوجوان ملازمہ افسانے کی ابتدا میں ہی اس کا شکار ہو جاتی ہے، یہاں تک کہ جنسی بدفعلی کے بعد اسی کے ازار بند سے اس کا گلا گھونٹ دیا جاتا ہے۔ خود افسانے کی مرکزی کردار کو باغ میں گھومتے پھرتے آوارہ نوجوان جو اس کوٹھی کے مکینوں کی ہی ناجائز اولادیں تھیں، گھور گھور کر دیکھا کرتے تھے۔ وہ خود بھی آئینے کے سامنے برہنہ ہو جایا کرتی تھی:

''ایک دن اس نے اپنی دو نارنگیاں نکال کر آئینے کے سامنے رکھ دیں۔ اس
کے پیچھے ہو کر اس نے ان کو دیکھا مگر وہ نظر نہ آئیں۔ اس نے سوچا اس کی
وجہ یہ ہے کہ چھوٹی ہیں۔ مگر وہ اس کے سوچتے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں اور
اس نے ریشمی کپڑے میں لپیٹ کر آتش دان پر رکھ دیں۔'' (پھندنے)

باغ میں گھومتے پھرتے آوارہ نوجوانوں میں اس کی دلچسپی بڑھتی گئی۔ ان سبھی سے اس کے جنسی تعلقات تھے۔ ان میں سے دو نوجوانوں نے واقعی اس سے دل لگا لیا اور خودکشی کر لی۔ باقی ماندہ نوجوانوں کے تعلقات ادھیڑ عمر کی اس ہٹی کٹی ملازمہ سے ہو گئے جو اس کے بھائی سے ناجائز تعلقات رکھتی تھی۔ اس کے ساتھ ہی افسانے میں ہم جنسیت کا مسئلہ بھی اٹھایا گیا ہے:

''ایک دن اس کی سہیلی آئی۔ پاکستان میل موٹر نمبر 9612 پی۔ ایل۔ بڑی
گرمی تھی۔ ڈیڈی پہاڑ پر تھے۔ ممی سیر کرنے گئی تھیں۔ پسینے چھوٹ رہے
تھے۔ اس نے کمرے میں داخل ہوتے ہی اپنی بلاؤز اتاری۔ پنکھے کے
نیچے کھڑی ہو گئی۔ اس کے دودھ ابلے ہوئے تھے جو آہستہ آہستہ ٹھنڈے

ہوگئے ....اس کے دودھ ٹھنڈے تھے جو آہستہ آہستہ ابلنے لگے ۔آخر
دونوں دودھ ہل ہل کر گنگنے ہوگئے اور کھٹی لسی بن گئے۔'' (پھندنے)

فنون لطیفہ کی دنیا بھی جنسی بے راہ روی کی شکار ہے۔اجنتا اسٹوڈیو کو منٹو نے ذومعنویت کے ساتھ برتا ہے۔مرد وعورت کے جنسی اختلاط کے حامل انگنت سنگی مجسموں کی بناء پر عالمی شہرت رکھنے والے ان غاروں سے لے کر جدید مصوری کے نگار خانوں تک پھیلے ہوئے عریانی وفحاشی کے اس سلسلے کا ادبی وفنی جواز کیا جنسی بے راہ روی کے سیاق کے بغیر پیدا کیا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔مرکزی کردار،اس کی سہیلی اور بھابی تینوں مصوری کی دنیا میں جنسی تسکین کے ذرائع تلاش کرتی نظر آتی ہیں:

''تینوں اجنتا میں مجرد آرٹ کے سینکڑوں نمونے بناتی رہیں۔ایک کی ہر
تصویر میں عورت کے دو پیٹ ہوتے ہیں،مختلف رنگوں کے ...دوسری کی
تصویروں میں عورت ادھیڑ عمر کی ہوتی ہے،ہٹی کٹی۔تیسری کی تصویروں
میں پھندنے ہی پھندنے۔ازار بندوں کا گچھا''۔ (پھندنے)

منٹو نے چونکہ یہ افسانہ تجریدی اسلوب اظہار کو بروئے کار لاتے ہوئے لکھا ہے اس لیے اس نے مختلف واقعات کو افسانے میں بکھیر رکھا ہے۔لیکن ایسا نہیں ہے کہ ان میں باہمی ربط نہ ہو۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہم اس کی تفہیم اسی وقت کر سکتے ہیں جب ہم اس نقطۂ واحد کو دریافت کرلیں جو عام طور پر ہر تجریدی افسانے میں موجود ہوتا ہے۔اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ نقطۂ واحد کیا ہے جو اس تجریدی وعلامتی افسانے کی کلید قرار دیا جاسکتا ہے۔مجھے لگتا ہے کہ کوٹھی اور کوٹھی کے باہر کی فضا جس سماجی واخلاقی انحطاط کا شکار ہے اس میں جنسی بے راہ روی بلکہ بڑی حد تک جنسی کج روی ایک اہم فیکٹر کی حیثیت رکھتی ہے۔اس صورت حال میں ''پھندنے'' کا لفظ خود علامتی طور پر مخصوص جنسی عضو کی جانب توجہ مبذول کراتا ہے۔کہیں کہیں پر تو اس کا مردانہ ہونا زیادہ قرین قیاس ہے چونکہ منٹو نے الفاظ کو شئے کی طرح برتا ہے اس لیے ازار بند کے ساتھ پھندنے کا ذکر ذہن کو بار بار اسی طرف لے جاتا ہے۔بہر حال ''پھندنے'' خواہ افتخار جالب کے مطابق ''ایک خاندان کی شکست وریخت کا بیان'' ہو یا پھر بقول شمس الرحمٰن فاروقی ''خاندانوں کے بکھراؤ اور اخلاقی

انحطاط کا افسانہ''، اس امر کی صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ باوجود عدم تفہیم کی اس گہری اور ابر آلود فضا کے جو حد درجہ ابہام اور لفظی و معنوی بے ربطی کی بناء پر وجود میں آئی ہے، ''پھندنے'' اس جدید علامتی افسانے کی جانب پہلا قدم ہے جو بیسویں صدی کی چھٹویں دہائی میں منظر عام پر آیا اور جو منٹو کے عام تخلیقی مزاج کے برعکس ہونے کے باوجود نہ صرف یہ کہ سنجیدگی سے لیا گیا بلکہ جسے لیزلی فلیمنگ (Leslie Flemming) کے مطابق:

> ''نئے افسانہ نگاروں نے انحراف کی منزل کے طور پر قبول کیا، اور اس سے متاثر ہو کر ''غیر واقعیت پسند'' (Non realistic) فکشن اور ''فضول تفصیلات سے گریزاں، غیر جانب دارانہ انداز'' (Spare neutral style) کو اختیار کرنے کی کوشش کی'' 9

لیکن ان سب کے باوجود منٹو کے ناقدین نے ''پھندنے'' سے صرف نظر کرنا ہی بہتر سمجھا۔ زیادہ سے زیادہ اس افسانے کا ذکر یہ کہہ کر ٹال دیا گیا کہ ہاں منٹو نے 'پھندنے' کے عنوان سے ایک علامتی و تجریدی افسانہ بھی لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ اسے حد درجہ مبہم و بے ربط افسانہ سمجھ کر نظر انداز کر دیا گیا۔ افتخار جالب نے جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے، سب سے پہلے اپنے مضمون 'لسانی تشکیلات' میں 'پھندنے' کا مفصل مطالعہ پیش کیا اور اسے جدید علامتی افسانے کا پیش رو قرار دیا۔ بعد میں انور سجاد نے بھی اس بات کا اعتراف کیا کہ انہوں نے افسانہ لکھنا 'پھندنے' سے ہی سیکھا ہے۔ 'پھندنے' میں منٹو کی فنی تکنیک جدید افسانے کی نمائندہ فنی تکنیک سے بڑی حد تک مماثلت رکھتی ہے اور ان ہی مماثلتوں کی بناء پر منٹو کے اس افسانے کو جدید اردو افسانے کا حرف آغاز قرار دیا جاتا ہے۔ جدید افسانے میں کہانی واقعات کے تحت آگے نہیں بڑھتی بلکہ نمو پاتی ہے 'پھندنے' میں بھی ایسا ہی ہے۔ اس افسانے کے واقعات میں بھی زمانی تسلسل نہیں پایا جاتا۔ جدید افسانے میں قصہ کبھی آگے بڑھتا ہے اور کبھی پیچھے، پیش آنے والا کوئی بھی واقعہ پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ نہیں ہوتا، شعور کی رو کہانی کا رخ کسی بھی طرف موڑ سکتی ہے، واقعات بکھرے ہوئے ہوتے ہیں لیکن ان میں ایک داخلی ربط ضرور پایا جاتا ہے۔ 'پھندنے' میں بھی جدید افسانے کی یہ تمام صورتیں پائی جاتی ہیں۔ جدید افسانے کی طرح اس افسانے میں بھی منٹو نے زماں کو اس

قدر دھندلا کر دیا ہے کہ کچھ پتہ نہیں چلتا کہ کہانی کا زمانہ کیا ہے، قصہ کس دور کا ہے۔ ہاں افسانے کی مکانی وسعت کا اندازہ کوٹھی اور اس سے ملحقہ باغ، دور دراز باغوں کا ذکر، پہاڑ، پاکستانی میل، اجنتا اسٹوڈیو، ہوٹل، اسپتال، سوئزلینڈ وغیرہ سے ہوجاتا ہے۔ جہاں تک تجریدی اور علامتی اسلوب اظہار کا سوال ہے، مابعد الطبیعاتی سطح پر الفاظ کو شئے کی طرح برتنے کا ہنر جدید افسانے کو سب سے پہلے منٹو نے ہی 'پھندنے' کے ذریعے سکھایا ہے۔

منٹو کے افسانوں میں علامتی و بیانیہ اسلوب کی خوب صورت و متوازن آمیزش سے لے کر نیم علامتی یا مکمل علامتی اسلوب اظہار تک کا یہ سفر اس امر کا ثبوت پیش کرتا ہے کہ وہ مختلف النوع فنی و تکنیکی تجربات کو برتنے میں محض رواروی سے کام نہیں لیتا بلکہ اس سلسلے میں اپنے تمام تر تخلیقی وژن کو بروئے کار لاتا ہے۔ اور یہی اس کی فنی عظمت کا ثبوت ہے۔

حواشی

1۔ منٹو: ایک مطالعہ، صفحہ 209، وارث علوی

2۔ جدیدیت کے بعد، صفحہ 321، پروفیسر گوپی چند نارنگ

3۔ دھواں اور کالی شلوار کے بارے میں، سعادت حسن منٹو (''لذت سنگ''، نیا ادارہ، لاہور 1950ء) بحوالہ سہ ماہی اثبات، شمارہ 13-12، صفحہ 261

4۔ پیش لفظ: منٹو کے نمائندہ افسانے، صفحہ 27، مرتب ڈاکٹر اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

5۔ ہمارے لیے منٹو صاحب (کلیدی تحریر)، شمس الرحمٰن فاروقی، سہ ماہی اثبات، شمارہ 15-14، صفحہ 63

6۔ بحوالہ ہمارے لیے منٹو صاحب، شمس الرحمٰن فاروقی، سہ ماہی اثبات، شمارہ 15-14، صفحہ 144

7۔ ایضاً

8۔ ایضاً

9۔ ایضاً

ڈاکٹر سید محمود کاظمی شعبہ ٹرانسلیشن، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی سے وابستہ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March-2017, P. 231-246
Dr. Firoz Alam, Novel "Aisi Bulandi Aisi Pasti" kirdar nigari ke hawale se

فیروز عالم

ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کردار نگاری کے حوالے سے

عزیز احمد کا ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' بیسویں صدی کے اوائل کے حیدرآباد کے جاگیردارانہ ماحول اور اعلیٰ طبقے کی زندگی کی عکاسی کرتا ہے۔کوئی معاشرہ جب زوال پذیر ہوتا ہے تو اس میں بہت ساری خرابیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔انسان حقائق سے آنکھیں چار کرنے کی بجائے راہ فرار اختیار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔باطن کے کھوکھلے پن کو چھپانے کے لیے وہ ظاہری چمک دمک اور دکھاوے کا سہارا لیتا ہے۔امارت کا مظاہرہ،کلب اور پارٹیوں میں وقت گزاری،سماجی تقریبات میں حد درجہ اسراف اور دکھاوا،ضیافتیں،حصول اقتدار کی کشمکش،سازش،معاشقے اور اخلاقی زوال ایسے معاشرے میں عام ہو جاتا ہے۔ایسے معاشرے میں عورت کی حیثیت محض جنس کی ہو کر رہ جاتی ہے۔بیسویں صدی کے اوائل میں حیدرآباد کے اعلیٰ طبقے کا ایک بڑا حصہ اسی صورت حال کا شکار تھا۔اس ناول میں اسی ماحول اور معاشرے کے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں ناول نگار نے حیدرآبادی تہذیب کے خدوخال بڑی خوش اسلوبی سے ابھارے ہیں۔عزیز احمد کی زندگی کا ایک بڑا حصہ حیدرآباد میں گزرا تھا۔وہ حیدرآباد میں ہی پلے بڑھے اور تعلیم حاصل کی۔انھوں نے عثمانیہ یونیورسٹی میں درس وتدریس کے فرائض بھی انجام دیے۔وہ چار سال تک میر عثمان علی خاں کی بڑی بہو شہزادی دُرِّ شہوار کے سکریٹری رہے۔انھیں وہاں کے اعلیٰ طبقے کی زندگی کو بہت قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔یہی وجہ ہے کہ وہ اعلیٰ طبقے کی روزمرہ زندگی کی عکاسی میں کامیاب رہے ہیں۔درباری واقعات،امرا کی باہمی سازشیں، خاندانی رقابتیں، دوسروں پر اپنی بڑائی جتانا،ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کی کوشش،عیاشی،ہوس پرستی وغیرہ برائیاں

اس معاشرے میں عام تھیں اور عزیز احمد نے ان کا بغور مشاہدہ کیا تھا۔''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں مختلف کرداروں کی مدد سے اس پوری صورت حال کو ناول نگار نے اجاگر کیا ہے۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں یوں تو بہت سے کردار ہیں لیکن ان میں نور جہاں، سلطان حسین اور خورشید زمانی بیگم کو مرکزیت حاصل ہے۔ان کے علاوہ سرتاج، نیازی، سریندر، اطہر، بیگم مشہدی، فاطمہ، جلیس، کملا پریش وغیرہ کردار اپنی چھاپ چھوڑنے میں کامیاب ہیں۔اس ناول کا ہر کردار اپنے طبقے کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔سلیمان اطہر جاوید اس کی کردار نگاری کی نوعیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ناول کی ایک خوبی یہ ہے کہ تہذیب کے ان سارے رخوں کو صرف بیانیہ انداز میں یا پس منظر کے طور پر پیش نہیں کیا گیا بلکہ کردار ان سارے رخوں کے مظہر بن کر سامنے آتے ہیں۔کبھی تو ان کے رویے سے اور کبھی ان کی باہمی گفتگو اور مکالموں سے یہ کیفیات اظہر من الشّمس ہو جاتی ہیں۔''
>
> (عزیز احمد کی ناول نگاری صفحہ۔47)

اس ناول میں حیدرآباد کی زوال آمادہ معاشرت نے مرکزی کردار ادا کیا ہے۔اس معاشرے کی عکاسی کے لیے متعدد کردار تراشے گئے ہیں جن میں نور جہاں اور سلطان حسین بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ناول میں نور جہاں کا کردار شروع سے آخر تک چھایا ہوا ہے اور قاری کو بے حد متاثر کرتا ہے۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے کرداروں کا جائزہ لینے سے قبل اس کے قصے سے مختصر طور پر واقف ہونا ضروری ہے۔اس کی مدد سے مختلف کرداروں کو سمجھنے اور ان کا تجزیہ کرنے میں آسانی ہوگی۔

نور جہاں فرخندہ نگر کے ایک جاگیردار سنجر بیگ کی بیٹی ہے۔وہ مشرقی اور مغربی دونوں ماحول میں پلی بڑھی ہے۔اس نے پنچ گنی سے جونیئر کیمبرج کا امتحان پاس کیا ہے۔اس کی ماں خورشید زمانی بیگم ایک fashionable اور ماڈرن قسم کی خاتون ہیں۔ان کو اپنی شان و شوکت اور امارت کے اظہار کی عادت ہے۔نور جہاں کی بہن سرتاج بھی شیخی بگھارنے میں ماہر ہے۔لیکن نور جہاں ان کے برعکس حقیقت پسند اور سنجیدہ مزاج لڑکی ہے۔اس کی شادی کشن پلّی کے سلطان

حسین سے ہو جاتی ہے جو پیشے سے انجینئر ہے اور امریکہ گھوم آیا ہے۔ وہ نہ صرف آزاد خیال ہے بلکہ اوباش اور عیاش طبیعت کا انسان ہے۔ وہ ہر سال گرمی کے موسم میں مسوری جاتا ہے اور وہاں رنگ رلیاں مناتا ہے۔ کئی عورتوں سے اس کے تعلقات ہیں۔ شراب پینا، برج یا رمی کھیلنا اور عورتوں کی صحبت میں وقت گزاری اس کے محبوب ترین مشغلے ہیں۔ اس میں خود اتنی ساری برائیاں ہیں لیکن اسے یہ گوارا نہیں کہ اس کی بیوی کسی کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی دیکھے۔ وہ شادی کے بعد نور جہاں کو مسوری لے جاتا ہے۔ ٹرین کے فرسٹ کلاس ڈبّے میں دونوں سفر کرتے ہیں۔ آگرہ اسٹیشن پر گاڑی رکتی ہے تو نور جہاں کھڑکی سے باہر دیکھنے لگتی ہے۔ پلیٹ فارم پر کھڑا ایک نوجوان اسے گھورنے لگتا ہے۔ سلطان حسین یہ منظر دیکھتا ہے اور اٹھ کر کھڑکی کو بند کر دیتا ہے۔ دہلی پہنچنے کے بعد نور جہاں باتوں کے درمیان اس سے پوچھتی ہے۔

''تم نے آگرے کے اسٹیشن پر کھڑکی کیوں بند کر دی تھی؟''

وہ فوراً اس کا جواب نہیں دیتا، کچھ دیر کے بعد کہتا ہے۔

''ڈارلنگ میں نے کھڑکی اس لیے بند کر دی تھی کہ کوئی شخص وہاں کھڑا تمھیں بہت دیر سے گھور رہا تھا۔.....کسی عورت سے اس طرح آنکھیں لڑانا بدتمیزی ہے۔ میں نے اسی لیے کھڑکی بند کر دی۔''

دفعتاً تکان اور نیند اور بیزاری سے اوپر اس کے دل میں تمسخر کی ایک لہر اٹھی۔ اور نور جہاں کھی کھی ہنسنے لگی۔ ''اور اگر کوئی عورت کسی مرد سے آنکھیں لڑائے تو۔''

سانپ کی پھنکار اور حاکمانہ وقار کے کسی درمیانی مرحلے سے اس کے مالک مرد کی آواز آئی'' تو وہ عورت نہیں رنڈی ہے۔ وہ کسی شریف گھر میں رہنے کے قابل نہیں۔'' (ایسی بلندی ایسی پستی، ص 83-82)

اور وہی سلطان حسین جو مردوں سے آنکھ لڑانے والی عورت کو رنڈی کہتا ہے، جب ہنی مون منانے مسوری پہنچتا ہے تو پہلے ہی دن کی شام اپنی بیوی کو کمرے میں چھوڑ کر اپنی پرانی معشوقہ کملا پریش کے ساتھ سنیما دیکھنے جاتا ہے۔ افسوس کی بات یہ ہے کہ اسے یہ احساس بھی نہیں کہ وہ غلط کر رہا ہے۔ وہ اپنی بیوی کو اپنی ملکیت سمجھتا ہے۔ وہ چاہے جتنی عیاشی کرے لیکن اس کا روادار

نہیں کہ اس کی بیوی کسی غیر مرد کی طرف نگاہ بھی ڈالے۔ وہ ہمیشہ نور جہاں کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے۔ ایک دن وہ نور جہاں کو یہ بتا کر باہر نکلتا ہے کہ وہ سریندر کے ساتھ کلب جا رہا ہے، شام تک آجائے گا۔ نور جہاں بالکنی میں کھڑی اس کی راہ دیکھتی رہتی ہے۔ لیکن وہ رات کے بارہ بجے دیکھتی ہے کہ وہ کملا پریش کے ساتھ رکشے سے اترتا ہے۔ نور جہاں کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو جاتا ہے۔ دونوں میں خوب جھگڑا ہوتا ہے۔

مسوری کے دوران قیام ہی نور جہاں کی ملاقات مغربی تہذیب کی دلدادہ بیگم کاظم مشہدی اوران کی دو بیٹیوں فاطمہ اور جلیس سے ہوتی ہے۔ دونوں لڑکیوں کا بچپن یورپ میں گزرا ہے اور وہ کانونٹ کی تعلیم یافتہ اور نہایت آزاد خیال ہیں۔ ان کی پرورش بالکل مغربی انداز میں ہوئی ہے۔ ان سے نور جہاں کی دوستی ہو جاتی ہے اور وہ اکثر مل بیٹھتی ہیں۔ بیگم مشہدی کو جب نور جہاں کے حالات سے واقفیت ہوتی ہے تو وہ اس کی ہر طرح سے دلجوئی کرتی ہیں اور ڈھارس بندھاتی ہیں۔ انھی کے مشورے پر عمل کرتے ہوئے وہ اپنے شوہر کو فرخندہ نگر واپس لوٹنے پر مجبور کرتی ہے۔ وہ اسے سمجھاتی ہیں:

> ''نوری ڈارلنگ، دنیا میں اکثر ایسا ہوتا ہے۔ اگر عورت ہار گئی تو ہار گئی۔ تم ڈرنا نہیں جم کے مقابلہ کرو۔ سب سے پہلے تو یہ جس قدر جلد ہو سکے، سلطان حسین کو ساتھ لے کر فرخندہ نگر واپس چلی جاؤ۔ یہاں کی آب و ہوا میں زہر ہے۔ جتنی جلدی ممکن ہو تم واپس چلی جاؤ۔'' (صفحہ۔139)

فرخندہ نگر آنے کے بعد زندگی معمول کے مطابق چلتی رہی لیکن دونوں کے رشتے میں ایک دراڑ ضرور پیدا ہوگئی جس میں مسلسل اضافہ ہوتا رہا۔ ایک شام نور جہاں سلطان حسین کے ساتھ ایک پارٹی میں گئی جہاں خاندان کے بہت سے لوگ مدعو تھے۔ وہاں کا منظر ملاحظہ کیجیے:

> ''نور جہاں نے کنکھیوں سے .....اپنے شوہر کی طرف دیکھا جو اس کے پاس بیٹھا تھا اور ایک حسین پارسی لڑکی کو گھور رہا تھا۔.....ایک چاقو کی سی چبھن نور جہاں نے اپنے کلیجے میں محسوس کی۔'' (صفحہ۔165)

اسی پارٹی میں اطہر بھی موجود ہے جو بچپن میں اسے بہت تنگ کیا کرتا تھا۔ اسے جب یہ

معلوم ہوتا ہے کہ پارٹی میں نور جہاں بھی آئی ہوئی ہے تو اسے تلاش کرنے لگتا ہے۔

''اس کی نگاہیں نور جہاں کو ڈھونڈنے لگیں اور پھر نور جہاں کو پا کے اس کی آنکھیں شرارت سے چمک اٹھیں۔

عین اسی وقت قضائے مبرم نے نور جہاں کی آنکھیں اس کی آنکھوں سے چار کر دیں۔ محض اتفاقاً لیکن معلوم ہوتا تھا ان آنکھوں کے درمیان بجلی کی رو دوڑ گئی۔..... یہ وہی نور جہاں تھی جو اس کے ساتھ کی کھیلی ہوئی تھی اور جسے وہ بچپن میں جب وہ پنج گنی سے آتی، بہت ستایا کرتا تھا۔ اب وہ عورت تھی اور کسی کی بیوی۔''

....اور سلطان حسین جو تھوڑی دیر پہلے حسین پارسن کو گھور چکا تھا۔ پائپ جھٹک کے کہنے لگا۔ ''چلو اب چلیں دیر ہو گئی ہے۔''.....شک سے سلطان حسین نے اپنی بیوی کی طرف دیکھا اور یہ بھی دیکھا کہ پھر نور جہاں اور اطہر کی آنکھیں چار ہوئیں۔.....اس نے سرگوشی کے لہجے میں.....مگر غصے سے پوچھا۔ ''کس کو گھور رہی ہو؟''

''کسی کو نہیں۔'' نور جہاں نے غصے سے اس کی طرف دیکھ کر آہستہ سے کہا۔

''تم برابر گھور رہی تھیں۔'' اس نے آہستہ سے کہا۔

''میری جان مت کھاؤ۔'' نور جہاں نے آہستہ سے اسی غصے کے انداز میں کہا۔

''حرافہ، رنڈی۔'' سلطان حسین نے بہت ہی آہستہ سے کہا۔ نور جہاں نے اس کی طرف اس غصے اور بے بسی کی نگاہوں سے دیکھا جیسے مقتول اپنے قاتل کو دیکھ رہی ہو۔

دفعتاً اسے پیٹ کے اندر وزن کا احساس ہوا اور متلی کا۔ اس قابل نفرت آدمی کا بچہ اور اس کے پیٹ میں۔ اس نے یہ محسوس کیا کہ اس کا جسم اس کا اپنا نہیں۔ زرمہر کے 'وعدے' کے معاوضے میں وہ بک چکا ہے۔ سچ مچ جیسے کسی حرافہ، کسی رنڈی کا جسم۔'' (صفحہ 171-172)

سلطان حسین جب بھی گھر میں آتا تو یہ چاہتا کہ نور جہاں ہنس کر اس کا استقبال کرے۔ اس کا موڈ دیکھ کر بات کرے۔ اس کی خدمت کے لیے اپنے آپ کو اس مستعدی سے پیش کرے جیسے کوئی خادمہ۔ اسے اس سے غرض نہیں تھی کہ اس کی طبیعت کیسی ہے۔ ایک بار ایسے ہی وہ دورے سے واپس آیا، نور جہاں بیمار تھی اور بہت تھکی ہوئی بھی۔ اس لیے چاہ کر بھی اس کے استقبال کے لیے دروازے پر نہ جا سکی۔ تھوڑی دیر بعد جب دونوں ایک جگہ ہوئے تو نور جہاں نے بتایا کہ وہ کل نذیرا اور کلثوم کے یہاں پارٹی میں گئی تھی۔

''تم بھی گئی تھیں؟....سلطان حسین کا چہرہ دفعتاً سخت ہو گیا۔

''ہاں؟ کیوں؟ کیا نہیں جانا چاہیے تھا؟'' نور جہاں نے اس کی طرف سرد نگاہوں سے دیکھ کے پوچھا۔

''نہیں۔ کیوں نہیں۔ ضرور جانا چاہیے تھا اور میاں جب دورے پر گیا ہو تو اور بھی ضرور جانا چاہیے۔''

''میں نے تو جانے سے انکار کر دیا تھا۔ یہی کہا تھا کہ سلطان یہاں نہیں ہیں۔ میں نہیں آؤں گی۔ مگر کلثوم نے کسی طرح پیچھا نہیں چھوڑا، آ کے مجھے خود ساتھ لے گئی۔

.....''شوہر تو اسی لیے ہوتے ہیں کہ کمائیں، محنت کریں اور بیوی کو اس لیے اپنی کمائی لا کے دیں کہ وہ سوسائٹی میں دوسروں کے ساتھ مٹکتی پھرے۔''....

نور جہاں نے کہا۔''دیکھو جی تم بہت بڑھتے چلے جا رہے ہو۔ ایسا ہے تو شروع سے مجھے سوسائٹی میں نہیں آنے جانے دینا تھا۔ اس کا بھی پارہ چڑھتا گیا۔ واہ واعجیب مردوا ہے۔ کبھی تو خود ادھر ادھر اپنے ساتھ لے کر جاتا ہے، کبھی الٹا اسی پر بگڑتا ہے۔ اب میں سمجھی سرکار کو کیوں غصہ آیا۔ وہ تمھارا آرائش جنگ وہاں نہیں آتا ہے نہ۔ اس لیے۔ ورنہ خود اس سے بھڑانے کے لیے مجھے لے جاتا۔''

''چپ حرام زادی۔'' سلطان حسین نے میز پر اس زور سے بھینچی ہوئی مٹھی ماری کہ پیالی سے چھلک کے چائے کی ڈائلی اور پالش کی ہوئی میز پر گری۔...

''تو ہوگا حرام زادہ، ذرا زبان سنبھال کے بات کر۔ مجھ کو اپنی لونڈی سمجھ لیا ہے؟ خود تو اول درجے کا چھٹا ہوا آوارہ بدمعاش ہے اور الٹا ہر وقت میری جان کے پیچھے پڑا رہتا ہے۔''

.....دانت کٹکٹا کے اس نے کہا۔''چپ حرام زادی۔ نہیں تو اتنے جوتے لگاؤں گا۔''

نور جہاں کا غصہ آنسوؤں کے ہجوم میں انتہا کے قریب قریب پہنچ چکا تھا۔''جوتے لگائے گا حرام زادے، دھیڑ، چمار، ہمت ہے تو ذرا مجھے ہاتھ تو لگا کے دیکھ۔''

اور دفعتاً سلطان حسین نے مرد کی بے انتہا ظالمانہ طاقت کا نشہ محسوس کیا۔ اسی نشے کے عالم میں اس کے اجداد نے عورت کو اپنی کنیز بنایا تھا۔ تڑ سے اس نے ایک تھپڑ نور جہاں کے پہلے ہی سے سرخ گال پر رسید کیا۔

(صفحہ۔192-193)

اس واقعے کے بعد نور جہاں اپنی ماں کے ہاں چلی جاتی ہے۔ خورشید زمانی بیگم کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ سلطان نے ان کی بیٹی پر ہاتھ اٹھایا ہے تو وہ غصہ میں اپنی خادماؤں کے ساتھ باقاعدہ سلطان کے گھر پر دھاوا بول دیتی ہیں۔ سلطان کی ماں اور بہن کو خوب کھری کھوٹی سناتی ہیں۔ سلطان کی ماں کو جب حقیقت کا علم ہوتا ہے تو وہ بھی بیٹے کو کوستی ہیں۔ انجام کار خورشید زمانی بیگم کا غصہ ٹھنڈا ہوتا ہے اور سلطان بھی نور جہاں کو منانے کے لیے ان کے ساتھ جانے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ ماں کے سمجھانے سے نور جہاں سلطان کے ساتھ آنے پر تیار ہو جاتی ہے۔ کچھ دن اسی طرح گزرتے ہیں۔ اس اثنا میں وہ ایک بچی کی ماں بن جاتی ہے۔ دو برس کا عرصہ گزر جاتا ہے۔ لیکن دونوں کے مزاجوں کا تفاوت آہستہ آہستہ غیر محسوس طور پر ان کے درمیان خلیج کو گہرا کرتا رہتا ہے۔ دونوں کا پارٹیوں میں آنا جانا جاری رہتا ہے لیکن سلطان حسین کے ذہن میں نور جہاں اور اطہر سے متعلق شک میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس کی بیوی اطہر کے عشق میں گرفتار ہے۔ اور ایک دن آخر دونوں میں ٹھن جاتی ہے دونوں میں زبردست جھگڑا ہوتا ہے۔ سلطان اس کی اتنی پٹائی کرتا ہے کہ وہ بے ہوش ہو جاتی ہے۔ اور اس بار جب وہ اپنی ماں کے گھر

جاتی ہے تو تمام گھر والے یہ متفقہ طور فیصلہ کرتے ہیں کہ اب صلح صفائی کی کوئی گنجائش باقی نہیں رہی اور اس کے سوا کوئی چارہ نہیں بچا کہ سلطان حسین سے خلع لے لیا جائے۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں عزیز احمد نے سلطان حسین کے کردار سے جاگیردارانہ معاشرت کی برائیوں کو اجاگر کرنے میں بھرپور مدد لی ہے۔لیکن یہ کردار بہت حد تک ٹائپ ہو کر رہ گیا ہے۔اس کے بدلے گریز میں نعیم کا کردار زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔اس ناول میں نور جہاں کا کردار دلچسپ اور فطری ہے اور قاری پر دیرپا اثر چھوڑتا ہے۔نور جہاں کی تعلیم و تربیت مشرقی اور مغربی دونوں ماحول کے زیر اثر ہوئی ہے اس لیے اس میں دونوں معاشروں کی خصوصیات ملتی ہیں۔ وہ کشن پلی کی پارٹیوں میں ضرور شریک ہوتی ہے نائٹ کلبوں میں بھی جاتی ہے لیکن اپنی پاکیزگی ہمیشہ برقرار رکھتی ہے۔ایک پارٹی سے واپس آنے کے وقت اطہر اس کو گھر چھوڑ دینے کی ضد کرتا ہے لیکن وہ اس کے ساتھ نہیں جاتی اور اپنی دوست کلثوم کے ساتھ گھر جاتی ہے۔شروع میں یہ کردار سادہ اور اپنے آپ میں مگن نظر آتا ہے لیکن جب اس کے جذبات کو ٹھیس پہنچتی ہے تو وہ احتجاج بھی کرتی ہے۔اس کردار کی تشکیل میں ناول نگار نے محنت کی ہے اور یہی وجہ کہ اس میں تدریجی ارتقا ملتا ہے۔شادی کے تصور سے نور جہاں کی مسرت ایک فطری عمل ہے۔شادی کے بہت بعد تک نور جہاں سلطان حسین کی عشق بازی پر خاموش رہتی ہے۔ وہ بغیر کچھ کہے سلطان حسین کے ساتھ کھانے اور سیر و تفریح میں شریک رہتی ہے۔اس طرح وہ اس زوال آمادہ معاشرے کی عورت کی عکاسی کرتی ہے جہاں آن بان اور جھوٹی شان و شوکت قائم رکھنا زندگی کی ضرورت بن گئی تھی۔عزیز احمد نے اس کردار کی نفسیاتی کیفیت کی ترجمانی پُر اثر انداز میں کی ہے۔نور جہاں اپنے شوہر کے رویے پر اندر ہی اندر گھلتی رہتی ہے اور سلطان حسین ہمیشہ اس پر بے بنیاد الزام لگاتا رہتا ہے۔وہ نہ صرف نور جہاں کی آزادہ روی اور سیر و تفریح کا مخالف ہے بلکہ اس کے تقدس پر بھی سوالیہ نشان لگاتا ہے۔نور جہاں کی کیفیت ملاحظہ کیجیے۔

> ''جب تم مجھے آوارہ، بدمعاش، رنڈی سمجھتے ہو تو پھر مجھے اپنے گھر لے جا کر کیا کرو گے۔اور میں تم سے کہہ چکی ہوں تمھاری سزا یہی ہے کہ تم کو سچ مچ کوئی آوارہ بدمعاش بیوی ملتی۔ میں کیا کروں، مجبور ہوں۔ میں آوارگی اس لیے نہیں

کرتی کہ مجھے تمھارا تو بالکل نہیں، اپنے ماں باپ کی عزت کا خیال ہے۔لوگ یہ نہ کہیں کہ سنجر بیگ کی بیٹی ایسی ہے۔نہیں تو میں تم کو مزہ بتاتی۔۔۔۔''

(صفحہ۔207)

انسانی جذبات واحساسات کی عکاسی میں عزیز احمد کو کمال حاصل ہے۔نور جہاں کو جب سلطان حسین تھپڑ مارتا ہے تو اس کی کیفیت وہ اس طرح بیان کرتے ہیں:

''نور جہاں کے اندر کوئی چیز آگ کی طرح سلگ کے بجھ گئی۔غصہ کی بجائے رنج، ذلت، اور بے بسی کا ایسا تلخ احساس جو اس نے اس سے پہلے کبھی محسوس نہیں کیا تھا۔اس نے ذبح کی ہوئی چڑیا کی طرح ایک مرتبہ سلطان حسین کی طرف ضرور دیکھا۔مگر کچھ نہ کہا۔ایک عجیب انکشاف تھا جس سے اس کی ہستی سمندروں کی سب سے نیچی تہہ کی طرف بہہ گئی۔یہ کہ اسے کوئی مار سکتا ہے، کوئی اسے ذلیل کر سکتا ہے۔یہ ایک ایسا نیا تجربہ، جس کا ذکر ہی سن کر اس کے بدن کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے تھے۔

اس نے سوچنا بند کر دیا۔چند منٹ کے بعد وہ بالکل خلا کے عالم میں تھی۔ہر چیز مفقود تھی۔وہ خود، سلطان حسین، خورشید زمانی بیگم، وہ بچہ جو ابھی اس کے پیٹ میں تھا۔ہر چیز مفقود تھی۔.....اب صرف کسک ہی کسک تھی۔تھپڑ اس کے گال، اس کے بھیجے، اس کے دل پر ضرب لگاتا ہوا، اس کی روح کو مفلوج کر چکا تھا۔اس کی پوری روح سسکیوں میں منتقل ہو چکی تھی۔اس کی حالت ایسی تھی جیسے کسی کو ابھی ابھی موت آئی ہو۔'' (صفحہ۔194)

اس طرح نور جہاں کا کردار آہستہ آہستہ احتجاجی اور باغیانہ شکل اختیار کرتا چلا جاتا ہے جس کا انجام دونوں کی علیٰحدگی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔عزیز احمد نے نور جہاں اور سلطان حسین کی ازدواجی زندگی، ان کے درمیان رنجش اور تلخی اور ایسے دیگر مواقع پر انسانی فطرت کے گہرے مطالعے ومشاہدے کا ثبوت دیا ہے اور اس صورت حال کو بالکل حقیقی انداز میں پیش کیا ہے۔

سلطان حسین اس ناول میں ایک ایسے کردار کی صورت میں سامنے آتا ہے جو سرتا پا

برائیوں میں ملوث ہے۔ وہ مرد اساس معاشرے کا پروردہ ہے اور عورت کو محض جنسی بھوک مٹانے کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ شراب پینا، مختلف عورتوں سے تعلقات رکھنا، کلب اور پارٹیوں میں اپنی بیوی کے ساتھ رہتے ہوئے بھی دوسری لڑکیوں پر ڈورے ڈالنا، ان کے ساتھ ڈانس کرنا اس کا شیوہ ہے۔ وہ نور جہاں کو شروع سے ہی شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور اسے بدکردار سمجھتا ہے۔ وہ ہنی مون منانے مسوری جاتا ہے تو بیوی کے ساتھ گھومنے کی بجائے ایک آبرو باختہ عورت شیلا پریش کے ساتھ فلم دیکھنے جاتا ہے۔ اس میں ایک زوال آمادہ معاشرے کے بدکردار انسان کے تمام اوصاف موجود ہیں۔ اس کی حرکتوں کی وجہ سے اس کی بیوی اس سے خلع لے لیتی ہے۔ نور جہاں کے چلے جانے کے بعد اسے اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اب سوائے افسوس کرنے کے اس کے پاس کوئی چارہ نہیں ہے۔ وہ خدیجہ سے شادی کرتا ہے اور اس کے ساتھ اچھا سلوک کرتا ہے۔ ان کے دو بچے بھی ہوتے ہیں لیکن زندگی وفا نہیں کرتی اور بہت جلد اس کی موت ہو جاتی ہے۔ اس کردار میں ہمیں ارتقا نظر آتا ہے۔ ابتدا میں وہ ایک عیاش، بدکردار، ظالم اور سفاک شخص کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے لیکن جب اس کی بیوی اسے چھوڑ کر چلی جاتی ہے تو اسے اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ نور جہاں کو کبھی بھول نہیں پاتا۔ اپنی بیوی کے ساتھ حسن سلوک سے پیش آ کر گویا اپنے گناہوں کا کفارہ ادا کرتا ہے۔

اس ناول میں سریندر کا کردار بھی اپنی چھاپ چھوڑنے میں کامیاب ہے۔ وہ حد درجہ جذباتی اور متوسط طبقے کا نبض شناس کردار ہے۔ وہ ناول میں سلطان حسین کے دوست اور کلب کے شریک کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس کی خود کلامی اور سلطان حسین سے اس کی گفتگو اتنی دوٹوک، برموقع اور حقیقت پسندانہ ہے کہ اس معاشرت کی حقیقی تصویر قاری کے سامنے آجاتی ہے۔ ایک موقعے پر وہ سلطان حسین سے کہتا ہے:

''یار سلطان! اب شادی بھی ہوگئی مگر تم جب عورت کی طرف دیکھتے ہو اس طرح جیسے سارے جنم کے بھوکے پیاسے ہو۔'' (صفحہ۔130)

سریندر ہندوستان کے متوسط طبقے کا نمائندہ ہے۔ وہ اس کی خامیوں اور کمزوریوں کی طرف یوں اشارہ کرتا ہے:

''یہ ہماری بڑی کمزوری ہے۔ہم راجاؤں مہاراجاؤں کے خلاف کتابیں لکھتے ہیں، مضامین لکھتے ہیں، آپس میں باتیں کرتے ہیں لیکن ذرا کسی مہاراجا کے پاس سے چائے کی دعوت آجائے، سگے بھائی کو مرتا چھوڑ کے ضرور جائیں گے۔''
(صفحہ۔131)

اس کا یہ ریمارک بڑی حد حقیقت پر مبنی ہے۔

خورشید زمانی بیگم نور جہاں کی والدہ ہیں۔وہ جدید فیشن کی دلدادہ ایک ماڈرن قسم کی عورت ہیں۔ان کے شوہر سنجر بیگ مذہبی خیال کے ہیں لیکن وہ ان کے برعکس سوسائٹی کے قدم سے قدم ملا کر چلنے کی عادی ہیں۔انھوں نے اپنی شادی میں مہمانوں کا خود ہی استقبال کر کے اور ان کی تواضع کر کے سوسائٹی میں اپنی ایک منفرد شناخت قائم کی تھی۔خورشید زمانی بیگم کے ذہن و مزاج کا اندازہ اس اقتباس سے کیا جا سکتا ہے۔

''خورشید زمانی بیگم کے نزدیک زندگی اس وقت تک بے معنی اور بے مصرف تھی جب تک اس میں امارت کی خو بو نہ آئے۔ جب تک ہر معاملے میں جاگیرداروں کی نقل نہ کی جائے، زندگی کا حاصل ہی کیا تھا۔جب تک حکومت کرنے کا موقع نہ ملے، ہم چشموں میں سب سے انچا مقام نہ ہو، زندگی کا فائدہ ہی کیا تھا۔'' (صفحہ۔42)

چنانچہ جب ان کے بیٹے جوان ہوتے ہیں تو ان کا دل بہلانے کے لیے وہ چھوکریاں خرید کر گھر میں رکھتی ہیں۔اس زمانے میں فرخندہ نگر میں یہ رواج تھا کہ جاگیرداروں کے گھروں میں کئی کئی لڑکیاں پالی جاتی تھیں۔یہ چھوکریاں عام طور سے قحط کے زمانے میں سستی قیمت پر خریدی جاتی تھیں یا غریب اور لاوارث ہوتی تھیں۔

اس کردار کا تجزیہ کرتے ہوئے سیدہ جعفر لکھتی ہیں:

''خورشید زمانی بیگم عمر کی اس منزل سے گزر رہی ہیں جہاں بڑھاپا زندگی کے دروازے پر دستک دینے لگتا ہے۔وہ اٹھارہ سال کی لڑکیوں کی طرح نوجوان نظر آنے کی کوشش کرتی ہیں لیکن ان کے چہرے کی جھریوں میں اضافہ ہوتا

جاتا ہے۔اور یہ صورت حال ان کی شخصیت کو جھنجھوڑ کے رکھ دیتی ہے۔

(تاریخ ادب اردو، جلد چہارم۔سیدہ جعفر، صفحہ۔36)

خورشید زمانی بیگم ایک زمانہ شناس اور فیشن پرست عورت کی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہیں لیکن ان کے سینے میں ایک ماں کا دل بھی دھڑکتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ جب سلطان حسین سے جھگڑے کے بعد نور جہاں ان کے پاس آتی ہے تو انھیں بے حد صدمہ ہوتا ہے اور وہ فوراً سلطان حسین کے گھر پہنچ جاتی ہیں اور اس کی ماں، بہن کو خوب صلواتیں سناتی ہیں۔جب داماد پر نظر پڑتی ہے تو اسے بھی آڑے ہاتھوں لیتی ہیں۔پھر جب غصہ نرم پڑتا ہے تو داماد کو سمجھاتی بھی ہیں اور اسے نور جہاں کو منا کر لانے کے لیے اپنے ساتھ گھر لے کر جاتی ہیں۔وہ جس انداز میں اپنی بیٹی کو سمجھاتی ہیں وہ ان کی معاملہ فہمی اور دور اندیشی کی مثال ہے۔سلطان حسین جب نور جہاں کو منانے کی کوشش کرتا ہے اور وہ کسی طرح اس کے ساتھ جانے پر رضامند نہیں ہوتی تو خورشید زمانی بیگم یوں مداخلت کرتی ہیں:

> ''خورشید زمانی بیگم جو باہر کان لگائے سن رہی تھیں، یہ اندازہ کر کے کہ یہی موقع دخل دینے کا ہے۔اندر آ گئیں۔پہلے تو انھوں نے نور جہاں کو سینے سے لگا لیا اور اس کے آنسو پھوٹ بہے۔ہچکیوں سے اس کی ساری جان ہل گئی۔پھر انھوں نے خود بھی بڑی مشکل سے اپنے آنسو ضبط کر کے کہا۔''بچّی تیرا میاں جیسا بھی ہے، تجھے اسی کے ساتھ گزارنا ہے گزار دے۔اللہ دیکھنے والا ہے۔میاں آج تمھاری تعطیل ہے نا۔یہیں ٹھہر جاؤ۔دوپہر کا کھانا کھا کے اپنی بیوی کو ساتھ لے جاؤ۔'' (صفحہ۔207)

لیکن جب پانی سر سے اونچا ہو جاتا ہے اور سلطان حسین اپنی عادتوں سے باز نہیں آتا تو وہ نور جہاں کو خلع لینے کا مشورہ دیتی ہیں۔خورشید زمانی بیگم کا کردار اپنی متنوع خصوصیات کی وجہ سے اپنی چھاپ چھوڑنے میں کامیاب ہے۔سرتاج نور جہاں کی بڑی بہن ہے۔وہ ایک شوخ، چنچل، خوش مزاج اور نیک لڑکی ہے۔وہ شیخی بگھارنے میں ماہر ہے۔دوسروں پر موقع بہ موقع اپنا رعب گانٹھنے کی کوشش کرتی رہتی ہے۔لیکن وہ ایک وفا شعار اور اپنے والدین کی مرضی پر چلنے والی

لڑکی ہے۔اس کی ماں جب حیدر محی الدین سے اس کا رشتہ طے کرتی ہیں اور اسے یہ بتاتی ہیں کہ وہ ذرا کالا اور موٹا ہے لیکن تمھیں خوش رکھے گا تو اس کا جواب ملاحظہ کیجیے:

''ہاں مما! کالا ہوا تو کیا ہوتا ہے۔کالے مرد اپنی بیویوں کو بڑے آرام میں رکھتے ہیں۔ان کے ناز اٹھاتے ہیں اور یہ اجاڑ گورے چٹے مردوے تو خود کو معلوم نہیں کیا سمجھ کے اتنے نخرے کرتے ہیں۔توبہ ان کے نخرے کون اٹھائے گا۔ممّا جو آپ کی مرضی وہ میری مرضی۔پھر اس کی اتنی بڑی جاگیر ہے نا۔۔۔اور میں نے سنا ہے رولس رائس گاڑی بھی ہے۔'' (صفحہ۔65)

سرتاج کی ازدواجی زندگی بے حد کامیاب ہے۔وہ اپنے شوہر کا پورا خیال رکھتی ہے اور اس کا شوہر اس کا۔وہ بہت خوب صورت ہے، کئی لوگ اس کو اپنے جال میں پھانسنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ اپنی عصمت وعزت پر آنچ نہیں آنے دیتی۔وہ ایک بڑی بہن کا فرض بھی بخوبی ادا کرتی ہے اور مشکل وقت میں نور جہاں کی دلجوئی کرتی ہے۔نور جہاں سے جب سلطان حسین کی دوسری بار لڑائی ہوتی ہے تو وہ گاڑی لے کر اس کے گھر پہنچتی ہے اور نور جہاں کے جہیز کا سارا امان اور اس کی بیٹی کو جس ہمت کے ساتھ اٹھالاتی ہے اس سے اس کی بہن سے محبت اور اس کے لیے کچھ بھی کر گزرنے کے جذبے کا اظہار ہوتا ہے۔

نیازی، خورشید زمانی بیگم کا سوتیلا بھائی ہے۔وہ حیدرآبادی معاشرے کے بگڑے ہوئے رئیس زادوں کی مکمل نمائندگی کرتا ہے۔دن دہاڑے وڈیروں اور مزدوروں کی لڑکیوں کو گھوڑے پر اٹھالے جانا اس کا روزانہ کا معمول ہے۔شراب نوشی، ہوس پرستی اور مجلسوں میں زیادہ سے زیادہ وقت گزارنا اس کی عادت ہے۔وہ شادی شدہ ہے لیکن اس کے تعلقات دوسری عورتوں سے ہیں اور خود اس کی بیوی کے تعلقات کسی اور سے ہیں۔وہ کسی معاملے کو سیریس نہیں لیتا اور موج مستی میں اپنی زندگی گزارتا ہے۔

بیگم مشہدی ایک آزاد خیال خاتون ہیں جن کی زندگی کے چودہ پندرہ برس یورپ میں بسر ہوئے ہیں۔وہ انگریزی تہذیب کی دلدادہ ہیں۔ان کے باپ بھی جج ہیں اور شوہر بھی۔انھوں نے اپنی بیٹیوں کی تعلیم کانونٹ میں دلوائی ہے۔بیٹیوں کی تربیت پر باپ نے تو خیر بالکل ہی توجہ

نہیں دی ہے اور ماں کے طرز معاشرت کے زیر اثر وہ بھی مغربی تہذیب کے رنگ میں رنگی ہوئی ہیں۔وہ پابندی سے کلبوں اور پارٹیوں میں جاتی ہیں اور غیر مردوں کے ساتھ ڈانس کرتی ہیں۔ ان کی بیٹیاں فاطمہ اور جلیس بھی ان کے نقش قدم پر چلتی ہیں۔مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب جلیس ایک عیسائی لڑکے سے شادی کرنا چاہتی ہے۔ یہاں ان کی شخصیت کا تضاد ابھر کر سامنے آتا ہے۔وہ نور جہاں کو جلیس کو سمجھانے کے لیے آمادہ کرتی ہیں:

''نوری ڈارلنگ..... یوں ہم لوگوں نے ولایت میں تعلیم پائی اور تم دیکھتی ہو۔ہم بڑی آزاد یورپی قسم کی زندگی بسر کرتے ہیں۔لیکن میری تمنا یہی ہے اور تمھارے انکل کی بھی یہی آرزو ہے کہ ہمارا لڑکا اور یہ دونوں لڑکیاں مسلمانوں سے شادیاں کریں۔'' (صفحہ۔118)

بیگم مشہدی سماج کے اس طبقے کی نمائندگی کرتی ہیں جو نہایت آزاد خیال اور مذہب بیگانہ ہے لیکن اسے یہ گوارا نہیں کہ اس کے بچے دوسرے مذہب کے ماننے والوں سے شادی کریں۔

فاطمہ اور جلیس انگریزی تعلیم ایک آزاد خیال گھرانے کی لڑکیاں ہیں۔انھوں نے اپنے گھر میں جو کچھ دیکھا ہے، وہ بھی وہی کرتی ہیں۔وہ پارٹیوں میں جاتی ہیں اور مختلف لڑکوں کے ساتھ ناچتی ہیں۔ان کے عشق میں گرفتار ہوتی ہیں۔جلیس جب عیسائی لڑکے سے شادی کرنے کے لیے ضد کرتی ہے اور بیگم مشہدی کے کہنے پر نور جہاں اسے سمجھانے کی کوشش کرتی ہے تو وہ کہتی ہے:

''نوری ڈارلنگ یہ کس کی غلطی ہے۔میں اٹھارہ سال کی ہوں اور اردو نہیں بول سکتی۔....تمھاری اردو پر مجھے رشک آتا ہے۔مجھے کلمہ پڑھنا نہیں آتا۔میں نے عمر بھر کبھی نماز نہیں پڑھی۔بتاؤ یہ کس کی غلطی ہے۔میری یا ممس اور پپا کی۔اب جیسی میں ان کے بنانے سے بن گئی ہوں، وہ مجھ سے یہ توقع کرتے ہیں کہ جن کے ہاتھ میرا ہاتھ چاہیں پکڑا دیں اور جس مرد سے مجھے محبت ہے، اسے میں ان کی پسند کے مسلمان اجنبی کے لیے چھوڑ دوں تو بتاؤ یہ ظلم ہے کہ نہیں۔

.....خود تو وہ ہندوؤں، پارسیوں، سکھوں کے ساتھ ہنسیں، ناچیں، گائیں اور ہم دونوں کو بھی مجبور کریں کہ ہم ان کے ساتھ ہنسیں، ناچیں۔'' (صفحہ۔124)

جلیس آخر کار اس لڑکے سے شادی کر ہی لیتی ہے اور بیگم مشہدی اس صدمے کی تاب نہ لا کر بیمار ہوتی ہیں اور ان کی موت ہو جاتی ہے۔اس کردار کے ذریعے آزاد خیال اور مذہب سے بے گانہ افراد کی زندگی کی تصویر سامنے آتی ہے جن کی ظاہری نمائش اور چمک دمک کے پیچھے ذہنی پریشانی اور ٹنشن کا اتھاہ سمندر ہوتا ہے۔ایسے لوگ خود تو بے راہ روی کا شکار ہوتے ہی ہیں اپنی اولاد کو بھی اسی راہ پر چلاتے ہیں اور جب ان کی آنکھ کھلتی ہے تب تک بہت دیر ہو چکی ہوتی ہے۔ اور ان کے بچے ہاتھ سے نکل چکے ہوتے ہیں۔اس طرح وہ اپنے ساتھ اپنے بچوں کی زندگی بھی تباہ کر دیتے ہیں۔اطہر ایک عاشق صادق کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔وہ شروع سے نور جہاں کو چاہتا ہے۔جب سلطان حسین سے نور جہاں کا قطع تعلق ہو جاتا ہے تو وہ اسے اپناتا ہے اور اسے زندگی بھر خوش رکھتا ہے۔

کملا پریش ایک بزنس مین کی بیوی ہے۔وہ گرمیوں کے موسم میں مسوری آتی ہے اور غیر مردوں کے ساتھ گھومتی ہے اور پیسے کی خاطر اپنی عصمت کا سودا کرتی ہے۔جنس اس کے لیے وقت گزاری کا ذریعہ ہے۔اس جیسی لڑکیوں کی وجہ سے نہ جانے کتنے گھر اجڑ جاتے ہیں۔

عزیز احمد اپنے کرداروں کو جاندار اور متحرک بنانے کے گر سے واقف تھے۔انھوں نے موقع و محل کے اعتبار سے اپنے کرداروں کے جذبات و کیفیات کا خوبصورت نقشہ پیش کیا ہے۔''ایسی بلندی ایسی پستی''میں انھوں نے نور جہاں کی شخصیت کی تشکیل میں مشرقی اور مغربی ماحول کے اثر اور اس کے اور سلطان حسین کے ازدواجی تعلقات کو اتنے فطری انداز میں پیش کیا ہے کہ انھیں بے اختیار داد دینے کو جی چاہتا ہے۔وہ کرداروں اور واقعات کے پس منظر، ماحول اور فضا کو اتنا حقیقی بنا دیتے ہیں کہ انسانی جذبات، احساسات اور کیفیات کی عکاسی بالکل فطری اور پر اثر ہو جاتی ہے۔''ایسی بلندی ایسی پستی''میں یوں تو حیدر آباد کی تہذیب کی عکاسی کی گئی ہے لیکن اس ماحول اور معاشرے سے تعلق رکھنے والوں کے ساتھ ساتھ پوری انسانیت کے متعلق ہمیں ایک نیا شعور اور ایک نئی بصیرت حاصل ہوتی ہے۔وہ کرداروں اور واقعات کو جس تہذیبی اور معاشرتی پس منظر میں پیش کرتے ہیں وہ اپنے عہد اور معاشرے سے اس قدر ہم آہنگ ہوتے ہیں کہ ان میں زندگی کی بے انتہا قوت، تحریک اور تابنا کی موجود ہوتی ہے۔

سیدہ جعفر نے عزیز احمد کی کردار نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے:

''سلطان حسین اور نور جہاں کی ازدواجی زندگی کی کشیدگی اور ناہمواری کے اسباب کی عزیز احمد نے جس طرح مرقع کشی کی ہے اس سے ان کی باریک بینی اور ژرف نگاہی کا اظہار ہوتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے تصادم اور اختلاف رائے کا گھریلو زندگی پر کیا اثر مرتب ہوتا ہے اس کا عزیز احمد نے فنکارانہ انداز میں تجزیہ کیا ہے۔'' (تاریخ ادب اردو، جلد چہارم۔ سیدہ جعفر، صفحہ۔36)

ناول نگار نے کرداروں کی نفسیات اور ان کے طبقے، جنس اور مزاج کی عکاسی میں زبان کا بھی ہنرمندانہ استعمال کیا ہے۔ ابتدا میں نور جہاں کے لہجے میں نرمی ہے لیکن جیسے جیسے اس کے اور سلطان حسین کے رشتے میں کڑواہٹ آتی جاتی ہے، دونوں کی زبان میں بھی تبدیلی آتی جاتی ہے۔ ناول میں بعض اوقات طنز سے بھی کام لیا گیا ہے۔ مختلف کرداروں کی زبان میں بھی واضح فرق دکھائی دیتا ہے۔ بیگم مشہدی اور ان کی بیٹیاں جہاں اردو کے ساتھ انگریزی الفاظ کا دھڑلّے سے استعمال کرتی ہیں وہیں نور جہاں اور سرتاج کی زبان خالص اردو ہے۔

یہ صحیح ہے کہ عزیز احمد کے کرداروں میں وہ تنوع اور رنگا رنگی موجود نہیں ہے جو حقیقی زندگی میں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے کردار ایک مخصوص ماحول اور معاشرے کی نمائندگی کرتے ہیں اور اس معاشرت سے تعلق رکھنے والے افراد میں وہ رنگا رنگی موجود نہیں ہے جو حقیقی زندگی میں پائی جاتی ہے۔ اس لیے ان میں متنوع زندگی کی تلاش بے سود ہے۔ بہ اعتبار مجموعی عزیز احمد کی کردار نگاری بہت حد تک کامیاب ہے۔ ان کے کردار مشینی انداز میں عمل نہیں کرتے بلکہ ان کا ہر عمل انھیں متحرک اور جاندار بناتا ہے۔ ان کے کرداروں کی سب سے اہم خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے ماحول اور معاشرے کی حقیقی تصویر پیش کرتے ہیں اور قاری کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ یہ سب کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے۔

ڈاکٹر فیروز عالم، مرکز مطالعات اردو ثقافت، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی سے وابستہ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March-2017, P. 247-260
Dr. Abdul Ghani, Jammu Kashmir mein Urdu Zaban aur Culture

عبدالغنی

جموں کشمیر میں اُردو زبان اور کلچر

ریاست جموں کشمیر کوہ ہمالیہ کے پہاڑی سلسلوں سے گھری ہوئی چناروں، پہاڑوں اور آبشاروں کی حسین وادی ایشیا کی پانچ طاقتوں کے درمیان رنگارنگ تہذیبوں، کلچر اور زبانوں کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ اس کی سرحدیں کبھی سمرقند و بخارا تک پھیلی ہوئی تھی جو اب سکڑ کر جموں و کشمیر کے تینوں خطوں تک محدود ہوگئی ہیں۔ مؤرخین کے مطابق جموں کشمیر کی تاریخ اڑھائی ہزار قبل مسیح سے شروع ہوتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ریاست جموں کشمیر شروع سے باقاعدہ ایک مملکت رہی ہے جس کی اپنی ایک تہذیبی شناخت اور شاندار تاریخ ہے۔ یہ تاریخ اپنے دامن میں ڈھائی ہزار قبل مسیح سے آج تک کے سیاسی اور تہذیبی نشیب و فراز کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ تاریخ کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ لگ بھگ 1324ء تک اکیس ہندو حکمرانوں نے کشمیر پر حکومت کی۔ ان میں سے اٹھارہ کا تعلق کشمیر سے تھا اور ان کی زبان سنسکرت تھی۔ اس لیے ریاست میں سنسکرت کا چلن عام تھا۔ جغرافیائی اعتبار سے جموں کشمیر کی ہیئت ایسی ہے کہ وسط ایشیاء کے اسلامی ممالک کو افغان کے راستے سے ملاتی تھی اور اس راستے سے ان ممالک کے ساتھ تجارتی اور تہذیبی رشتے قائم ہوتے تھے اور اس کے ساتھ عربی اور فارسی زبان کے الفاظ بھی کشمیر میں اثر انداز ہو رہے تھے اور چودھویں صدی میں وسط ایشیاء سے آنے والے مسلمانوں کے ہاتھوں کشمیر کے لوگ بڑی تعداد میں اسلام قبول کر رہے تھے۔ عربی اور فارسی زبان میں لکھی ہوئی کتابوں کے لین دین کا سلسلہ بھی شروع ہو چکا تھا اور اس طرح عربی اور خاص کر فارسی زبان کے الفاظ کشمیری زبان پر اثر انداز ہو رہے تھے۔

جموں کشمیر ہمالیائی خطہ سے جڑے ہوئے ہونے کی وجہ سے ناقابل فراموش اور نہ ختم

ہونے والے سنگم پر مشتمل ہے۔ یکساں کلچر اور تہذیب وتمدن کی بنا پر ہمسائے وسط ایشیا کے ممالک کے ساتھ تجارتی اور تہذیبی بنیاد پر استوار ہونے والے رشتوں کی بنا پر سنسکرت کی جگہ آہستہ آہستہ فارسی نے لینی شروع کی۔ وادی کشمیر میں مسلم کی آمد کے ساتھ ترکی، عربی اور فارسی زبان بھی ان کے ساتھ آئی۔ فارسی وہی زبان تھی جو خلیجی ممالک کی زبانوں اور آریوں کی زبان کے ساتھ مشابہت رکھتی تھی۔ کشمیر میں ہندو مسلم دونوں طبقوں نے فارسی زبان میں لکھنا پڑھنا شروع کیا۔ کشمیر میں فارسی کے لسانی غلبے کی کیفیت یہ ہوگئی کہ فارسی زبان کو کشمیر کی سرکاری اور ادبی زبان کی قطعی حیثیت حاصل ہوگئی۔ تاریخ کشمیر کا ذکر کرتے ہوئے محمد امین خان لکھتے ہیں:

> ''مسلمان سلاطین کشمیر نے تقریباً 240 سال تک کشمیر پر آزاد و خود مختار حکمرانوں کی حیثیت سے حکومت کی۔ تقریباً یہ تمام عرصہ مملکت کشمیر ایک آزاد و خود مختار مملکت کی حیثیت سے دنیا کے نقشے پر موجود رہی۔ ان سلاطین کشمیر میں سے بعض نے بڑا نام پیدا کیا۔ ان میں سلطان شہاب الدین اور سلطان زین العابدین عرف بڈ شاہ بہت مشہور ہوئے''۔1

تقریباً 1585ء میں سلاطین کشمیر کے حکمرانوں کا زوال ہوگیا اور ریاست جموں و کشمیر مغل حکمرانوں کے قبضے میں چلی گئی۔ محققین اور مورخین کی آراء سے پتہ چلتا ہے کہ 1752ء میں احمد شاہ ابدالی نے کشمیر پر حملہ کیا اور مغلوں کو شکست دے دی اور افغانیوں نے کشمیر پر قبضہ کرلیا، لیکن تریسٹھ برس کے بعد افغانیوں کے دور کا خاتمہ ہوجاتا ہے۔ اسی دوران ایسٹ انڈیا کمپنی اپنی تجارتی اور سیاسی غرض وغایت کے لیے بھارت میں اپنے قدم جمارہی تھی۔ انہیں ایسی زبان کی ضرورت تھی جس سے عوام میں وہ اپنا اثر ورسوخ بڑھا سکیں۔ اس لیے انہوں نے اردو زبان کا انتخاب کیا اور اس منصوبے کو عملی جامہ پہنانے کے لیے 1797ء میں کولکاتا میں فورٹ ولیم کالج کی بنیاد رکھی۔ اس میں بڑے بڑے منشیوں کو بھرتی کیا اور دوسری زبانوں کی کتب کا اردو میں ترجمہ کروانا شروع کیا۔ برطانوی حکومت نے اردو زبان کی حوصلہ افزائی کرتے ہوئے اسے روزگار، ذرائع ابلاغ اور اظہار خیال کا وسیلہ بنایا۔ اس طرح اردو زبان برطانوی حکمرانوں کی نگرانی میں پروان چڑھنے لگی۔ اس سیاسی اور لسانی تبدیلی کا اثر ریاست جموں کشمیر میں بھی پڑ رہا تھا۔ کیونکہ ریاست برصغیر کا بڑا اہم

سیاحتی مرکز ہے۔اس لیے گردونواح میں ہونے والی سیاسی، سماجی اور لسانی تبدیلیوں کے اثرات بڑی تیزی سے اس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ یہ وہ دور تھا جب افغانیوں کی حکمرانی ختم ہورہی تھی اور فارسی زبان کی اہمیت بھی رفتہ رفتہ کم ہورہی تھی۔ سکھ حکمراں دارالسلطنت پر قابض ہورہے تھے۔ان کے عہد میں اردو زبان کی داغ بیل پڑنا شروع ہوگئی تھی۔اس کی بنیادی وجہ سکھوں کے عہد میں پنجاب کے ساتھ ریاست جموں کشمیر کے گہرے مراسم تھے۔اس وقت پنجاب میں اردو شعروادب کا ذوق وشوق خاصا نمایاں تھا۔ریاست کا سکھ دربار سے وابستگی کی بنا پر پنجاب میں اردو زبان وادب کی جتنی بھی تحریکیں اٹھ رہی تھیں، ان کا براہ راست اثر جموں کشمیر پر بھی پڑ رہا تھا۔یہی وہ بنیادی وجہ تھی جس کے تحت سکھوں کے دور میں اس ریاست میں اردو زبان کا آغاز ہوتا ہے۔محکمۂ مال کے علاوہ عدالتوں اور دوسرے حکومتی اداروں میں بھی اردو کا چلن شروع ہوا۔شمالی ہندوستان اور خاص طور پر پنجاب میں درمیانے طبقے پر اردو زبان کے گہرے اثرات مرتب ہورہے تھے۔کشمیر اور باقی ہندوستان میں رابطے کا واحد راستہ پنجاب تھا۔اس طرح یہاں کی زبان اور کلچر کے اثرات بھی براہ راست جموں وکشمیر پر پڑ رہے تھے۔اگرچہ اردو زبان نے اس دور میں ریاست میں اپنے لیے جائے پناہ تلاش کرنی شروع کردی تھی لیکن عوام کے لیے یہ دور نہایت ہی دردناک اور پرخطر دور رہا۔حتی کہ ان کی مذہبی آزادی بھی سلب کرلی گئی تھی۔ 27 برس کے بعد سکھوں کی حکمرانی کا یہ پریشان کن دور ختم ہوجاتا ہے۔اس کے بعد 1846ء میں ریاست ڈوگروں کے قبضے میں چلی گئی۔ ڈوگرا حکمرانوں میں مہاراجہ گلاب سنگھ بڑے اثر ورسوخ والے جرأت مند راجہ تھے۔انہوں نے اپنی دارالسلطنت کی توسیع کر کے لداخ، کشتواڑ اور چناب ویلی کے تمام اضلاع کو اس میں شامل کرلیا تھا۔گرچہ اس وقت جموں وکشمیر کی سرکاری زبان فارسی تھی لیکن کشمیر وادی کے مقابلے میں جموں خطے کے عوام اردو زبان کے اثرات کو تیزی سے قبول کررہے تھے۔وادی کشمیر میں فارسی زبان نے اردو کے ساتھ مقابلہ آرائی کی۔کیونکہ فارسی زبان کو پنجاب اور ہمالیہ کے دوسرے علاقوں میں ادبی زبان کا درجہ حاصل تھا۔اس لیے اردو زبان کو پہلے پہل جموں خطہ میں قدم رکھنے کا موقع ملا۔ڈوگرہ راج اردو زبان کے لیے نیک فال ثابت ہوا۔ان ہی کے دور میں اردو کو سرکاری اور دفتری زبان کا درجہ ملا۔جس کا ذکر کرتے ہوئے اردو کے نامور محقق محمد یوسف ٹینگ لکھتے ہیں:

''اردو ریاست میں جموں کے دروازے سے ہی داخل ہوئی۔ چنانچہ ڈوگرہ مہاراجوں کے ابتدائی دور میں جبکہ کشمیر میں ابھی فارسی کو ہی سرکاری زبان کا رتبہ حاصل تھا، اردو جموں کی سرکاری زبان قرار پائی اور آہستہ آہستہ اس کا دائرۂ اقتدار و اختیار سرینگر اور لیہہ تک بھی پہنچ گیا۔ ریاست جموں میں ہی اردو کی پہلی کتاب چودھری شیر سنگھ کی ''سفر نامہ بخارا'' تحریر کی گئی۔ اس شہر میں اردو کا پہلا چھاپ خانہ احمدی پریس قائم ہوا۔ اسی شہر سے اردو اور ہندی کا پہلا مشترکہ اخبار ''بدیا بلاس'' شائع ہوا اور اسی شہر میں سب سے پہلے اردو کے مشاعرے اور محفل ہائے سخن آراستہ ہوئیں''۔2

مذکورہ بالا اقتباس سے اس رائے اور دلیل کو اور بھی مضبوطی اور تقویت ملتی ہے کہ جموں کشمیر میں اردو زبان نے جموں کے راستے سے ہوتے ہوئے لیہہ، لداخ، کرگل اور بلتستان کی حسین وادیوں تک پہنچ کر اپنی سلطنت قائم کی۔

اگر چہ ڈوگرہ حکومت کے شخصی راج کا زوال 1931ء میں شروع ہوکر 1947ء میں مکمل ہوجاتا ہے لیکن ڈوگرہ راج کے خاتمے کے بعد بھی اردو زبان کو سرکاری اور دفتری زبان کا جو درجہ ملا تھا وہ باقی رہا اور یہی صورت حال اب تک برقرار ہے۔ ڈوگرا حکمرانوں کے عہد میں ریاست میں اردو زبان کے عمل دخل کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر ظہور الدین لکھتے ہیں:

''ریاست میں اردو زبان کا عمل دخل بھی فارسی زبان کے انہیں اثرات کا مرہون منت ہے جنہوں نے دلی کے آس پاس کے علاقے میں اس زبان کو جنم دے کر پنپنے کے مواقع فراہم کیے۔ مغل سلطنت اور پنجاب کے درباری اثرات کے تحت فارسی ریاست جموں کشمیر کے ڈوگرہ دربار میں بھی ایک مدت تک راج کرتی رہی۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ ہی ساتھ جب فارسی زبان کو بھی انحطاط نے آگھیرا تو حکومت کے پاس اس کے سوائے اور کوئی راستہ نہ تھا کہ وہ اردو کو اس کا جانشیں مقرر کرے۔ چنانچہ 1835ء میں اسے مغلیہ سلطنت کی سرکاری زبان کا درجہ مل گیا۔ ڈوگرہ دربار بھی کم وبیش ایسے ہی

حالات سے دوچار تھا۔ مہاراجہ رنبیر سنگھ ریاست کا وہ پہلا حکمراں تھا جس نے حالات کو بھانپتے ہوئے ریاست میں اردو کے چلن کو زیادہ فروغ دینے کی کوشش کی۔ اسے سرکاری اسکولوں میں درس وتدریس کا ذریعہ قرار دیا''۔3

اس دور میں کشمیر سے اردو زبان کی تحریریں سامنے آنا شروع ہوئیں اور ان کے اشاعت کی کوششیں بھی شروع ہوئیں۔ لاہور، امرتسر، راولپنڈی اور سیالکوٹ سے ریاست کے اخبارات چھپنے اور ریاست میں تقسیم ہونے شروع ہوئے۔ ان میں مراسلہ کشمیر، خیر خواہ کشمیر، پبلک نیوز اور رفیق ہندوستان کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اس میں ان ارباب نے بھی اردو کے فروغ میں قابل قدر کردار ادا کیا جو کئی پیڑھی پہلے کشمیر کو چھوڑ کر پنجاب میں آ کر بس گئے تھے یا وہ لوگ تھے جو رہنے والے پنجاب یا دوسری جگہوں کے تھے اور ملازمت کی غرض سے کشمیر میں مقیم تھے۔ انہوں نے بھی اس زبان کے پھلنے اور پھولنے میں مدد کی۔ ان میں پنڈت ہرگوپال خستہ اور پنڈت سالیگرام وغیرہ نے بھی اس زبان کی ترقی اور ترویج میں کارہائے نمایاں انجام دیے۔

مہاراجہ رنبیر سنگھ کی وفات کے بعد جب مہاراجہ پرتاپ سنگھ 1885ء میں تخت نشیں ہوئے تو برطانوی حکومت نے اس حکم کے ساتھ جموں وکشمیر میں پہلی بار ریزیڈنٹ قائم کیا کہ مہاراجہ کو ریزیڈنٹ کی قیادت میں کام کرنا ہوگا۔ اگر چہ مہاراجہ کے لیے یہ قدم نقصان دہ تھا لیکن اردو زبان کو اس سے فائدہ ہوا۔ کیونکہ برطانوی حکومت کے لیے رابطے کی زبان اردو تھی۔ مہاراجہ گلاب سنگھ کے دور میں ہی 1889ء میں دفعہ 145 کے تحت اردو کو ریاست کی سرکاری زبان قرار دیا گیا۔ تاریخی دستاویزات سے معلوم ہوتا ہے کہ 1857ء کے غدر کے دوران مہاراجہ گلاب سنگھ نے برطانوی حکومت کو مالی اور فوجی تعاون دیا تھا۔ برطانوی حکومت نے مہاراجہ کو مدد کے لیے جو اپیل بھیجی تھی وہ اردو زبان میں تھی جواب بھی سابق صدر ریاست ڈاکٹر کرن سنگھ کے مینو اسکرپٹ میں موجود ہے۔ مہاراجہ رنبیر سنگھ کے تخت نشین ہوتے ہی اردو کے حق میں کئی اقدام کیے جن میں جرائم کوڈ کو اردو میں ترجمہ کر کے شائع کرنا نہایت ہی اہم قدم تھا۔ علاقائی زبانوں کی ترقی وترویج کے لیے جموں میں ترجمہ کا ایک سیل قائم کیا اور اس مقصد کے لیے ''بدیہ بلاس'' کے نام سے جموں میں ایک پریس بھی قائم کیا اور پہلی بار اس پریس سے ''بدیہ بلاس'' کے نام سے ایڈیٹر پنڈت گوپی

ناتھ گرتو کی نگرانی میں اردو کا پہلا اخبار نکلنا شروع ہوا جو 1938ء تک بدستور نکلتا رہا۔ اس سے متعلق پروفیسر ظہور الدین لکھتے ہیں:

''1925ء میں جب مہاراجہ ہری سنگھ نے عنان حکومت اپنے ہاتھ میں لی تو اردو کے فروغ کے مزید مواقع پیدا ہو گئے۔ مہاراجہ رنبیر سنگھ کے شروع کئے کام کو مہاراجہ ہری سنگھ نے تکمیل تک پہنچایا اور اردو زبان و ادب کو اسکولوں اور کالجوں میں مزید وسعت دے کر اسے ٹھوس بنیادوں پر کھڑا کرنے کی کوشش کی۔ مہاراجہ ہری سنگھ کی اس اردو نواز پالیسی کی وجہ سے جموں میں اردو صحافت کے جس کا آغاز باقاعدہ طور پر 1924ء میں ''رنبیر'' کے اجراء کے ساتھ ہو چکا تھا۔ اس کو بے پناہ تقویت ملی اور بہت سارے اخبار سامنے آئے۔ آزادی کی تحریک کے دوران جب نیشنل کانفرنس نے 1924ء میں نیا کشمیر کا دستور مرتب کیا تو اس کی دفعہ 48 میں بھی اس کی وضاحت کر دی گئی کہ اگر چہ ریاست جموں کشمیر کی قومی زبانیں کشمیری، ڈوگری، دردی، بلتستانی، پنجابی، ہندی اور اردو ہوں گی۔ لیکن سرکاری زبان کے فرائض اردو ہی انجام دے گی''۔4

اسی اثناء میں ممبئی کی ایک پارسی تھیٹر کمپنی نے اردو زبان میں ایک ڈراما کو اسٹیج کیا اس سے اردو زبان کو عوام کے قریب آنے کا موقع ملا اور ریاست میں اپنے قدم جمانے میں مدد ملی اور عوام کی بھی اردو زبان سے دلچسپی بڑھنے لگی اور ان ڈراموں نے گلی کوچوں تک اپنی آواز کو پہنچایا۔ اس طرح ریاست میں اردو زبان آئے دن عوامی حلقوں میں مقبولیت حاصل کرنے لگی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ رہی کہ تقریباً پانچ سو برسوں سے حکمراں طبقے نے کشمیری زبان کی طرف زیادہ دھیان نہیں دیا تھا جس کی وجہ سے کشمیری زبان Main Stream میں داخل نہیں ہو سکی۔ اس سے اردو زبان کو پھلنے پھولنے کے لیے میدان خالی ملا۔ Dr. K. Warkoo اپنے انگریزی مضمون میں لکھتے ہیں:

"One of the reasons of rapid progress of Urdu after Persian, was that the Kashmiri language spoken by the majority suffered due to negligence and non-acceptance by the rulers of

about 500 years and Kashmiri language could not emerge out of its dialectal shell. Consequently Urdu took its place". 5

ڈوگرہ عہد میں مہاراجہ نے ڈوگری زبان کو بھی سرکاری اور دفتری زبان بنانے کی کوشش کی لیکن اس میں کامیاب نہ ہوسکے۔ کیونکہ اس کے لیے ان کے سامنے سب سے اہم مسئلہ اس ریاست کی جغرافیائی ہیئت تھی کیونکہ جموں کشمیر تین خطوں میں منقسم ہے۔ ہر خطے کا رہن سہن اور الگ کلچر ہے اور ان خطوں کی زبانیں بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ کشمیری، ڈوگری، بودی، بلتی، ہندی، گوجری، پنجابی، پہاڑی، پوگلی، سراجی، دردی، شینا، بھدروائی زبانیں بھی اپنے اپنے علاقوں میں بولی اور لکھی جاتی ہیں۔ ان میں بودی، ڈوگری اور کشمیری کو علاقائی زبانوں کا درجہ دیا گیا ہے۔ لیکن اردو زبان کو جموں وکشمیر میں رابطے کی زبان کا درجہ حاصل ہے جو تینوں خطوں کشمیر، لداخ اور جموں کی تہذیب وثقافت اور کلچر کی ترجمانی کرتی ہے۔ اس دوران اردو زبان سے شغف رکھنے والوں نے کہانیاں، ناول، افسانے، ڈرامہ، تنقید وتحقیق کے علاوہ اردو زبان وادب کے دیگر پہلوؤں میں بھی دلچسپی لینی شروع کی۔ اس کے متعلق پروفیسر منظر اعظمی لکھتے ہیں:

''جموں میں اردو کے حوالے سے پہلے جموں اور اردو کے تعلق پر گفتگو مناسب رہے گی۔ اس سلسلے میں ایک پہلو تو وہ ہے جس کا تعلق پوری ریاست سے ہے اور دوسرا وہ جو صرف جموں سے متعلق ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جموں کشمیر ملک کی واحد ریاست تھی جس نے 1956ء میں اپنے آئین کی دفعہ 145 کے ذریعہ اردو کو سرکاری زبان قرار دیا اور اس طرح اردو سے اپنی محبت کا برملا اظہار اس وقت کیا جب اردو دوستی ایک گالی تھی اور وہ سخت المناک دور سے گزر رہی تھی۔ اس تعلق کے نتیجے میں ریاست کے بیشتر اداروں میں کام کاج اردو میں ہونے لگا۔ قانون ساز اسمبلی بھی زیادہ تر کارروائی اردو میں ہی کرنے لگی۔ ایک سال گورنر نے بھی اپنا خطبہ اردو میں پڑھا۔ اسمبلی کی سالانہ رودادیں انگریزی کے علاوہ اردو میں بھی چھپنے لگیں اور ابھی حال ہی میں موجودہ حکومت نے ایک حکم کے ذریعہ چوتھی سے لے کر دسویں تک ثانوی زبان کی حیثیت سے اردو کو لازمی

قرار دیا ہے اور یہ بھی کہ سرکاری نوکریوں کے لیے اردو جاننا ضروری ہوگا''۔6

سلطان شاہمیری تک کشمیریوں کی زبان فارسی تھی اور مذکورہ علاقائی زبانوں میں سے ڈوگری، کشمیری، گوجری، بودی اور پنجابی کو بھی حکومت کی جانب سے بھرپور تعاون حاصل رہا لیکن وہ اردو کے ہم پلہ نہیں ہوسکیں۔ اردو زبان نے ریاست کے تینوں خطوں کے مختلف کلچر کو اردو زبان میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے علاوہ مختلف اور متعدد ادارے وجود میں آئے ہیں جو اردو زبان اور اردو کلچر کو فروغ دینے میں معاون و مددگار ثابت ہو رہے ہیں۔ اس طرح اردو زبان ریاست میں ثقافتی یکجہتی کی اہم ذمہ داری نبھا رہی ہے

اس کے بعد اگرچہ بہت ساری ادبی انجمنیں اور لٹریری فورم قائم کی گئیں۔ جیسے لٹریری فارم جموں، انجمن ارباب ذوق، حلقہ علم و ادب، انجمن ترقی پسند مصنفین جموں و کشمیر، بزم اردو ادب جموں، بزم ادب کشتواڑ، انجمن ترقی اردو اور انجمن فروغ اردو جموں کے علاوہ حکومت کے شعبۂ ذرائع ابلاغ نے بھی ریاست میں اردو زبان کے فروغ میں ناقابل فراموش کردار ادا کیا ہے۔ علاوہ ازیں آئین ساز اداروں اور دانشوروں کی کاوشوں سے 1889ء میں دفعہ 146 کے تحت جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لنگویجز کا قیام عمل میں آیا جس کا مقصد ریاست کے تینوں خطوں کی تہذیب، کلچر، علاقائی اور قومی زبانوں کے علاوہ ریاست کی سرکاری زبان کا تحفظ اور فروغ بھی شامل ہے۔ اردو تہذیب اور کلچر کے فروغ میں کلچرا کادمی کا رول بھی قابل قدر رہا ہے۔ علاوہ ازیں ریڈیو کشمیر سری نگر، دوردرشن کیندر سری نگر، ریڈیو کشمیر جموں نے بھی اردو زبان اور اردو کلچر کو فروغ دیا۔ اس کے علاوہ ریاست کے تمام کالجوں میں شعبہ ہائے اردو قائم کیے گئے جو اردو زبان کے فروغ کے لیے کام کر رہے ہیں۔ شعبہ اردو جموں یونیورسٹی اور شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی سری نگر کے علاوہ سری نگر یونیورسٹی میں ہی اقبال انسٹی ٹیوٹ قائم کیا گیا ہے جو اردو زبان وادب میں تحقیق وتنقید کے موضوع پر آئے دن سمیناروں اور کانفرنسوں کا اہتمام کراتا رہتا ہے۔

یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ گزشتہ ایک صدی سے اردو زبان ریاست کے سماجی، سیاسی، ثقافتی اور تعلیمی شعبوں میں رچ بس چکی ہے۔ ہر خاص و عام اردو زبان کو اظہار و خیال کا ذریعہ بنا رہا ہے۔ 1947ء میں تقسیم کے وقت جانی و مالی نقصان کے علاوہ اردو زبان و ادب کو ناقابل تلافی نقصان

پہنچا۔اس کی بھرپائی ابھی تک نہیں ہوسکی ہے۔تقسیم کے وقت جوفرقہ وارانہ فسادات ہوئے ان سے صرف جموں صوبہ میں پانچ لاکھ انسانی جانیں تلف ہوئیں۔اس پر اردو زبان ہی کیا پوری انسانیت مرثیہ خواں اور ماتم کناں ہے اور جب پاکستان کا قیام عمل میں آیا اور اردو کو پاکستان کی سرکاری زبان قرار دے دیا گیا اس سے بھی ریاست میں اردو زبان کو بے حد نقصان پہنچا اور اردو محض مسلمانوں کی زبان تسلیم کی جانے لگی۔جس کے بارے میں پروفیسر ظہورالدین یوں رقمطراز ہیں:

> ''تقسیم ملک ہماری تاریخ کا سب سے المناک حادثہ ہے۔کیونکہ ایک ناعاقبت اندیش نسل نے ملک کے سینے پر لکیر کھینچ کر لاکھوں انسانوں کے خون سے ہولی کھیلی۔لاکھوں گھر ویران ہوگئے۔اگر یہ سلسلہ یہیں تک آکر رک جاتا تو کوئی بات نہ تھی۔ہم شاید اس حادثے کو دوسرا مہابھارت سمجھ کر بھول جاتے۔لیکن بات یہیں پر ختم نہیں ہوئی۔ہمارے اس ایک فعل نے کروڑوں انسانوں کے دلوں میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے نفرت وعداوت کا بیج بودیا۔اس فصل کو ہم تو پچھلے تینتیس (33) سال سے کاٹتے ہی چلے آرہے ہیں۔آنے والی نسلیں نہ جانے کب تک اسے کاٹتی رہیں گی۔لیکن اس سے بھی بڑا ایک اور حادثہ ہوا اور وہ یہ کہ ہم نے ایک ایسی زبان کو کہ جس نے تاریخ کے طویل سفر میں ہر موڑ پر ہمارا ساتھ دیا تھا اور جو ہماری مشترکہ تہذیب کا ایک عظیم ورثہ ہے ہم نے اسے قتل کرنے کی سازش کی اور تیس سال تک اسے تڑپا تڑپا کر مارنے کی کوشش کرتے رہے۔تقسیم ملک کی سب سے زیادہ قیمت اسی زبان نے ادا کی ہے۔آزادی کے بعد ایک مدت تک اسے محض مسلمانوں کی زبان قرار دے کر نظرانداز کیا جاتا رہا''۔7

1941ء کی مردم شماری رپورٹ کے مطابق تقسیم سے قبل جموں کشمیر کی زبانوں کے بارے میں یہ جانکاری ملتی ہے کہ ریاست کے ایک بڑے حصے میں یعنی میرپور، مظفرآباد اور دوسرے سرحدی علاقوں بلتستان اور گلگت جو 48-1947ء میں پاکستان کے قبضے میں چلے گیے۔مذکورہ مردم شماری کے مطابق کشمیری ڈگری پنجابی، راجستھانی، شمالی-پہاڑی، بلتی، لداخی، شینا، دردی اور پھروشاسکی جیسی زبانیں بھی اس ریاست میں بولی جانے والی زبانوں کی فہرست

میں شامل ہیں۔ جموں کشمیر میں اردو زبان کے علاوہ دوسری زبانیں کشمیری، گوجری اور ڈوگری جنہیں علاقائی زبانوں کے درجے میں شامل کیا گیا ہے۔ کشمیری زبان پورے کشمیر اور جموں کے کچھ علاقوں جیسے ڈوڈہ، کشتواڑ، بانیہال کے گردونواح میں بولی جاتی ہے۔ اسی طرح گوجری زبان پونچھ، راجوری اور جموں، کھٹوہ، سانبہ، ڈوڈہ، کشتواڑ، ریاسی، ادھم پور بلکہ کشمیر کے مضافاتی علاقوں میں بولی جاتی ہے۔ اس زبان کا تعلق گوجر بکروال طبقے سے ہے۔ ڈوگری، جموں، کٹھواہ، سانبہ اور ادھم پور کے کچھ علاقوں میں بولی جاتی ہے۔

مختلف زبانوں اور بولیوں کے درمیان بولی جانے والی اردو زبان کی انفرادیت اور شناخت ان سب سے نمایاں اور منفرد ہے۔ جموں کشمیر میں اردو زبان کے معیار اور اس کی مقبولیت کے بارے میں کل ہند اردو کانفرنس دہلی میں مولوی عبدالحق اپنی رپورٹ پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شاید ہندوستان کے کسی صوبے میں اردو اس قدر مقبول اور رائج نہیں جس قدر کشمیر میں ہے۔ مدارس میں اردو پڑھائی جاتی ہے اور ذریعہ تعلیم اردو ہے۔ دفاتر کی زبان بھی اردو ہے اور بہت اچھے اردو کے ادیب اور شاعر موجود ہیں۔ وہاں کی اسمبلی کے اجلاس کو بھی جا کر دیکھا ہے۔ سب ممبر بلا استثناء اردو میں بلا تکلف تقریر کرتے ہیں۔ یہ سن کر آپ کو تعجب ہوگا کہ پنجاب اسمبلی میں ایسی اچھی اردو کی تقریریں نہیں ہوتیں''۔8

مذکورہ بالا اقتباس سے عوامی اور سیاسی سطح پر بھی ریاست میں اردو تہذیب وتمدن اور کلچر سے گہری وابستگی کا ثبوت ملتا ہے۔ جموں کشمیر میں اردو زبان کا رابطہ اور پھیلاؤ سرکاری زبان ہونے کی وجہ سے نہیں بلکہ اس کی اہمیت وافادیت اس لیے اہم ہے کہ یہ زبان عوام کے دلوں کی دھڑکن ہے۔ اس لیے جموں وکشمیر سے اردو زبان میں اچھی کتب، رسائل وجرائد اور اخبارات شائع ہو رہے ہیں۔ علاوہ ازیں سماجی، معاشی، اقتصادی اور ملک کے دوسرے حصوں میں تجارتی تعلقات کے لیے بھی اردو ہی واحد رابطے کی زبان ہے۔ اس کے علاوہ بیرون ریاست سے آنے والے سیاحوں سے گفت وشنید کے لیے رابطہ کی زبان صرف اردو ہی ہے جو تینوں خطوں میں بولی اور سمجھی جاتی ہے۔

جموں وکشمیر میں اردو زبان کے زندہ رہنے کی اصل وجہ یہ بھی رہی کہ مہاراجہ ہری سنگھ نے تمام اسکولوں میں اردو ذریعہ تعلیم کو ضروری قرار دیا۔ مہاراجہ کا یہ فیصلہ اردو کے لیے نہایت مفید ثابت ہوا۔ بڑے شہروں کو چھوڑ کر پورا کشمیر اور جموں صوبہ کے پونچھ، راجوری، ڈوڈہ، کشتواڑ، رام بن حتیٰ کہ ادھم پور اور ریاسی کے بعض بالائی اور دیہاتی علاقوں میں اول درجہ سے لے کر دسویں جماعت تک انگریزی مضمون کے علاوہ باقی تمام مضامین اردو میں پڑھائے جاتے تھے لیکن حال ہی میں دسویں جماعت کے نصاب کو انگلش میڈیم میں تبدیل کر دیا گیا جس کا صرف ایک پرچہ اردو زبان میں رہے گا۔ محکمہ تعلیم کا یہ اقدام ان خوابوں اور دعوؤں کی نفی کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے جس کا ذکر پروفیسر سیف الدین سوز نے اپنے مقالے میں بھی کیا ہے، لکھتے ہیں:

> ''اسی طرح ریاستی سرکار نے اردو کو نصاب میں وہ مقام دیا ہے جو کسی اور ریاست میں اردو کو حاصل نہیں ہے۔ یہ زبان ریاست کے لسانی فارمولے میں پہلی لازمی زبان کے طور پر تسلیم کی گئی ہے اور اس کے لیے تدریسی عمل کی مراعات بہم ہیں۔ (یہاں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ درجہ ہندی کو بھی حاصل ہے اور انگریزی میڈیم اسکولوں میں انگریزی کو بھی یہ درجہ حاصل ہے)۔ مگر سرکاری مدارس میں اردو اور ہندی یعنی دو میں سے ایک زبان لازماً پہلی زبان ہوگی اور اول جماعت سے دسویں جماعت تک اسی حیثیت میں اس کی تدریس کا انتظام ہے۔ اردو کو ایک لازمی مضمون کے علاوہ ایک اور حیثیت بھی حاصل ہے اور وہ یہ کہ ابتدائی درجے سے میٹریکولیشن تک ذریعہ تعلیم بھی ہے (ماسوائے سائنس)۔ اب تو یہ بھی سوچا جا رہا ہے کہ سائنس اور دوسرے علوم کے لیے بھی اردو ذریعہ تعلیم ہوگی اور طلباء کو اس بات کی اجازت ہوگی کہ وہ اردو کو انگریزی کے ساتھ متبادل زبان کی حیثیت میں امتحان میں اپنے جوابی پرچے لکھنے کے لیے استعمال کریں''۔9

قوموں کی شناخت ان کی زبانیں ہوا کرتی ہیں۔ جس قوم کی کوئی زبان نہیں وہ گونگی کہلاتی ہے۔ زبان ایک طاقت ور ہتھیار ہے جس کے ذریعے اپنے جذبات، احساسات روزمرہ سماج میں

رونما ہونے والے اچھے برے واقعات، تہذیب، کلچر، رہن سہن، خورد ونوش غرض زندگی کے تمام جزئیات کو زبان کے ذریعے محفوظ کیا جاسکتا ہے۔ کسی ملک وقوم یا قبیلے کی شناخت کو بچائے رکھنے میں زبان کا اہم کردار ہوتا ہے۔ زبان عوام کے رسم ورواج، روایات اور اس کی شناخت کو محفوظ کرتی ہے۔ اس سیاق میں ریاست جموں وکشمیر میں اردو زبان ہی ایسی واحد زبان ہے جو ان تقاضوں کو پورا کررہی ہے۔

جموں کشمیر میں حالات کی سخت گیری کے باوجود اردو زبان اور اردو کلچر کا فروغ جاری ہے۔ اردو زبان کے اس عمل کو جاری رکھنے اور عوام سے وابستگی بنائے رکھنے کے لیے مختلف انجمنیں کام کررہی ہیں جو آئے دن تنقید، تحقیق، تخلیق، سیاسی، سماجی اور دوسرے مختلف موضوعات پر کانفرنسوں، سمیناروں، مشاعروں، ادیبوں ودانشوروں کے اجتماع مباحثے اور نامور ادباء وشعراء کی یاد میں صدی تقریبات منانے کا اہتمام کرتی رہتی ہیں۔ جس سے اردو کلچر کے نقش ونگار منور ہورہے ہیں۔ گرچہ اردو کلچر اس ریاست میں یقیناً تابناک روشن اور اہمیت کا حامل ہے۔ روزمرہ کے مختلف مواقع پر اردو شاعری، اردو محاوروں، غزلوں اور گیتوں سے آمنا سامنا ہوتا ہے۔ شادی بیاہ کے موقع پر عورتیں دلہن اور دلہا کی سہرا بندی، حنا بندی حتیٰ کہ بارات کی آمد اور رخصتی کے موقعوں پر بھی مناسب اردو گیتوں سے استقبال کرتی ہیں۔ موجودہ دور میں ان سب پر دھیرے دھیرے آتش بازی، ڈھول اور پٹاخوں نے قبضہ کرنا شروع کردیا ہے اور شہری علاقے اس کی لپیٹ میں تیزی سے آرہے ہیں، لیکن دیہاتوں میں ابھی بھی اردو کلچر کی بھینی بھینی خوشبو ملتی ہے۔ علاوہ ازیں ریاست میں اردو ڈراموں کو اسٹیج کرنے کا رواج بھی عام تھا جو دور جدید میں ٹکنالوجی کی تندوتیز ہواؤں سے کسی حد تک متاثر ہوا ہے۔

اردو تہذیب اور کلچر سے شغف کا اندازہ اس وقت بخوبی دیکھنے کو ملتا ہے جب ریاست کے کسی بس اسٹینڈ سے گاڑی میں سرینگر، ڈوڈہ، کشتواڑ، بھدرواہ، پونچھ اور راجوری کے لیے سوار ہوتے ہیں تو اردو کے مشہور پرانے فلمی نغمیں اور غزلیں سننے کو ملتی ہیں جو اس دور دراز حسین پہاڑوں کے تھکا دینے والے طویل سفر کو خوشگواری کے ساتھ طے کرنے میں مدد کرتے ہیں۔ لیکن اس کلچر سے اب نام نہاد مغرب زدہ نئی نسل آنکھ مچولی کررہی ہے۔ اردو کلچر کا اہم سرمایہ جو کسی حد تک محفوظ ہے وہ نعت خوانی ہے جو میلاد النبیؐ کے موقع پر ہر خاص وعام کی زبان زد رہتی ہے۔

عیدین کا موقع ہو یا محرم الحرام یا پھر ربیع الاول کا مہینہ ہو نعت خوانی سے ہر خاص و عام لطف اندوز ہوتا ہے۔ جموں کشمیر میں اردو زبان و کلچر کے ذوق کو عام کرنے اور سنوارنے میں ایسی مذہبی تنظیموں کا بھی حصہ رہا ہے جو مذہبی عقیدت کو پختہ اور تازہ کرنے کے لیے محفلوں کا اہتمام کرتی ہیں جن کے ذریعے غیر محسوس طریقے سے اردو کلچر کو بھی فروغ ملتا ہے۔ اس سلسلے میں محرم کی مجلسیں خاص اہمیت کی حامل ہیں۔ یہ مجلسیں جموں کشمیر میں بڑے اہتمام اور احترام کے ساتھ منعقد کی جاتی ہیں۔ ان میں ریاست کے ارباب وحل وعقد کے علاوہ بیرون ریاست سے بھی سوز خوانی اور مرثیہ پڑھنے والوں کو مدعو کیا جاتا ہے۔ اردو شعر و ادب سے شغف رکھنے والے دیگر مذاہب کے لوگ بھی اس میں شرکت کرتے ہیں اور خوشگوار تاثر کے ساتھ واپس لوٹتے ہیں۔ ان مجالس سے شرکا جو اثرات قبول کرتے ہیں ان میں مذہب کے علاوہ شعری اور ادبی ذوق بھی شامل رہتا ہے۔

اردو کلچر کو بچائے رکھنے میں موثر ذریعہ موسیقی کی اہمیت بھی ہے۔ جموں کشمیر میں اردو غزلوں اور گیتوں سے عوام کو ایسی دلچسپی ہے کہ ایک بار ان گیتوں اور غزلوں کو سننے کے بعد انہیں ذوق وشوق سے گنگناتے رہتے ہیں اور غزلوں کے بہت سے اشعار عام لوگوں کو زبان زد رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ قوالی کا ذوق بھی عام ہے اور لوگ قوالی کی محفلیں آراستہ کرنے کے لیے بیتاب رہتے ہیں اور اس طرح قوال غزلیں گاتے ہیں اور عوام اس سے محظوظ ہوتی ہے۔ قوالی کا اہتمام کرنا رفتہ رفتہ عام لوگوں کی یہ کمزوری بن گئی ہے اور وہ اسے اپنے سماج، کلچر اور تہذیب کا حصہ تصور کرنے لگے ہیں۔

علاوہ ازیں مختلف ادبی انجمنیں بھی اردو تہذیب و کلچر کو محفوظ رکھنے میں فروگزاشت نہیں کر رہی ہیں۔ ان کی وجہ سے بزم ادب وسخن کی محفلیں آراستہ ہوتی ہیں اور مصرعہ طرح پر غزلیں پڑھی جاتی ہیں اور اس طرح کی سرگرمیوں سے نہ صرف نوجوان نسل بلکہ دوسرے عام لوگوں میں بھی شعر وسخن کا ذوق اور جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ ادبی اور شعری انجمنیں مشاعروں کا اہتمام بھی کراتی ہیں۔ ہفتہ وار مشاعرے کی محفلوں کے علاوہ ششماہی اور سالانہ مشاعرے بھی بڑے تزک واہتمام کے ساتھ منعقد کیے جاتے ہیں۔ مشاعرے کی ایک طویل اور پرانی روایت جو عرصہ دراز سے چلی آرہی ہے۔ کچھ ناگفتہ بہ حالات کی وجہ سے درمیان میں اس پر جمود طاری ہو گیا

تھا۔لیکن ششماہی مشاعرے منعقد کرانے کی روایت اب بھی جاری ہے۔ان کا موسم گرما میں سری نگر اور سردیوں میں جموں میں انعقاد کیا جاتا ہے۔ان موقعوں پر دیگر ادبی، تعلیمی اور ثقافتی محفلوں کا انعقاد بھی کیا جاتا ہے۔اس کے علاوہ دوران انتخابات سیاسی سرگرمیوں کو تیز کرنے میں اردو زبان کا بھی بہت بڑا کردار رہتا ہے۔موقع ومحل کے مطابق سیاسی تقاریر اور پوسٹروں کے لیے اردو زبان اور اردو اشعار کا ہی استعمال کیا جاتا ہے۔اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ مذکورہ گوناں گوں سرگرمیوں کے علاوہ عصر حاضر میں اردو کلچر کے محفوظ جزیرے یا تو ریاست کے جامعات اور کالجوں کے شعبہ ہائے اردو ہیں یا پھر ریاست کی مذہبی، ثقافتی، سیاسی اور سماجی امور سے تعلق رکھنے والی تنظیموں کی سرگرمیاں ہیں۔

حوالہ جات

1: آئینۂ تاریخ کشمیر، محمد امین خان، گلشن پبلشرز، سری نگر، 2002ء، ص-38

2: ماہنامہ شیرازہ، اردو کانفرنس خصوصی نمبر، خطبہ استقبالیہ، محمد یوسف ٹینگ، جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لنگویجز، سری نگر، 1981ء، ص-6

3: ایضاً ''صوبہ جموں میں اردو، حال اور مستقبل''، ڈاکٹر ظہور الدین، ایضاً ص-32

4: ایضاً ''صوبہ جموں میں اردو، حال اور مستقبل''، ڈاکٹر ظہور الدین، ایضاً ص-33

5: Dr. K. Warikoo Kashmiri Pandit Network. http://www.ikashmir.net retreived on 02.10.2016

6: ایضاً ''صوبہ جموں میں اردو، حال اور مستقبل''، ڈاکٹر منظر اعظمی، ایضاً ص-16

7: ایضاً ''صوبہ جموں میں اردو، حال اور مستقبل''، ڈاکٹر ظہور الدین، ایضاً ص-33

8: کشمیر میں اردو، از حبیب کیفوی، شائع کردہ اردو بورڈ گلبرگہ، لاہور، مطبوعہ ناقص الاوّل ص-39

9: ماہنامہ شیرازہ، اردو کانفرنس خصوصی نمبر، ''جموں وکشمیر میں اردو زبان وادب کے مسائل''، پروفیسر سیف الدین سوز، جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لنگویجز، سری نگر، 1981ء، ص-113

ڈاکٹر عبدالغنی نظامت فاصلاتی تعلیم مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد سے وابستہ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) March-2017, P. 261-272
Mr. Ibrahim Afsar, Urdu Fiction ki ahad saaz adeeba: Bano Qudsia

ابراہیم افسر

اُردو فکشن کی عہد ساز ادیبہ: بانو قدسیہ

بیسویں صدی کی نصف دہائی (1950ء) میں جن خواتین فکشن نگاروں نے اپنے عہد، ادب اور معاشرے کو متاثر کیا ان میں تسنیم سلیم چھتاری، قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو، واجدہ تبسم، الطاف فاطمہ، پروین سرور، شکیلہ اختر، جمیلہ ہاشمی، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، فرخندہ لودھی، عصمت چغتائی اور بانو قدسیہ (بانو آپا) کا نام سرِ فہرست ہے۔ ان خواتین فکشن نگاروں نے ادب کے ہر میدان میں منفرد اور علاحدہ شناخت قائم کر کے ادبی تسلسل کو بنائے رکھا۔ ان خاتون فکشن نگاروں نے اپنے قلم کے زور سے ایسا جادو کیا کہ بہت سے مرد قلم کار بھی ان کی پیروی میں پیش پیش رہے۔ ادب کے قاری کو یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اس دور میں جب اُردو افسانہ کے فلک پر کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، غلام عباس، قدرت اللہ شہاب، بلونت سنگھ، شفیق الرحمٰن جیسے افسانہ نگاروں کے ستارے بلندی کے آسمان کو چوم رہے تھے اور اشفاق احمد جوگندر پال، اے حمید، انتظار حسین، رحمٰن مذنب، غلام الثقلین نقوی، غیاث احمد گدی اور سریندر پرکاش جیسے افسانہ نگاروں کا نام ادبی حلقوں میں متعارف ہو چکا تھا۔ تو ان مرد افسانہ نگاروں کے درمیان بانو قدسیہ نے اپنے مخصوص اور منفرد لب و لہجے کے سبب ایک خاص مقام و مرتبہ بنا لیا تھا۔ ان کا خاص وصف یہ ہے کہ اُردو زبان کے ساتھ ساتھ پنجابی زبان کی بھی مشہور مصنفہ ہیں۔ متذکرہ فکشن نگاروں میں بانو قدسیہ ایک ایسی ہی فکشن نگار خاتون ہے جس نے سماج اور ادب میں اپنے قلم اور منفرد اسلوب نگارش کے بل بوطے پہچان بنائی۔ ان کی شہرت کسی ایک خطّے یا سرحد میں مقید نہ تھی بلکہ ان کے قلم سے نکلنے والے شاہ کار ناولوں، افسانوں اور ڈراموں کو ہر اُس قاری نے دل چسپی سے پڑھا جس

کا تعلق اُردو زبان وادب سے تھا یا جس کی نگاہ اُردو فکشن پر تھی۔

بانو قدسیہ کی شہرت کو بامِ عروج تک پہنچانے میں ان کے افسانہ ''کلّو'' کا کردار اہم ہے۔اس کے علاوہ ان کے فن اور شخصیت میں نکھار اور چار چاند لگانے والا ناول ''راجہ گدھ'' (اشاعت 1981ء) ہے۔اسی ناول کی سبب ان کی شہرت اور مقبولیت نے سرحدوں کو عبور کیا اوران کی حیثیت ایک عالمی فکشن نگار کی بنی۔اُردو ادب میں جن ناولوں نے وقت کے دھارے کو بدلا یا متاثر کیا ان میں ایک ناول ''راجہ گدھ'' بھی ہے۔بانو قدسیہ کے فن،اسلوب اور طرز نگارش سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر انور سدید رقم طراز ہیں:

> ''محترمہ بانو قدسیہ اُردو افسانے ،ناول اور ڈرامے کی ایک معتبر تخلیق کار ہی نہیں، وہ فکری اور تہذیبی زاویوں سے ایک منفرد دانشور بھی ہیں۔وہ معاشرتی مسائل پر خردمندانہ انداز میں افسانے لکھتی ہیں اور اپنی مثبت نظریاتی جہت سے اُردو ادب کے قارئین کو متاثر کرتی ہیں۔ان کے افسانے گنجینۂ حیات کا طلسم کھولتے ہیں،ان کے ناول انسانی زندگی کے باطن میں اُتر کر حقیقت کے پوشیدہ روپ کو منظر پر اُبھارتے ہیں اوران کے ڈرامے معاشرے میں پرورش پانے والی مختلف اقسام کی آویزشوں کو تحریک وتاثر سے ہمارے سامنے جلوہ آرا کر دیتے ہیں۔انھوں نے ''داستان سرائے'' کی تنہائی میں بیٹھ کر بظاہر ایک داستان گو کا فریضہ ادا کیا،لیکن درحقیقت انھوں نے ایک ماہر نبّاض کی طرح معاشرے کی دکھتی رگوں پر انگلی رکھنے کی کاوش کی ہے۔اس لحاظ سے ان کے فن کی جہت مثبت ہے۔اور وہ ایک ایسی مصلح بھی ہیں جو اپنے نظریات کسی پر مسلط نہیں کرتی ،لیکن قاری کی سوچ کو آزاد فضا میں پرواز کی دعوت ضرور دیتی ہیں۔بلا شبہ انھیں ایک مفکر کہانی نگار کا درجہ حاصل ہے۔آزادی کے بعد پاکستان سے رونما ہونے والے افسانہ نگاروں میں ان کا درجہ بہت بلند ہے اور انھوں نے کہانی کے فن کو اس طرح رفعت آشنا کیا کہ اب انھیں پاکستانی ادب کا وقیع ،باعظمت اور باوقار معمار تسلیم کیا جاچکا ہے،اوران کا احترام تمام ادبی

حلقوں میں کیا جاتا ہے چناں چہ اب وہ اُردو ادب کی بانو قدسیہ سے سب کی بانو آپا بن گئی ہیں۔''

(پاکستانی ادب کے معمار، بانو قدسیہ شخصیت اور فن، ڈاکٹر انور سدید، صفحہ 9، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد 2008ء)

بانو قدسیہ (پ:28/نومبر 1928ء۔و:4/فروری 2017ء) کو لکھنے کا شوق بچپن سے ہی تھا۔ جب وہ درجہ پانچ کی طالبہ تھیں تو انھوں نے اپنے اسکول کے لیے ایک ڈرامہ تحریر کیا۔ جسے اسکول میں پلے کیا گیا۔ لکھنے کا یہی شوق، ذوق میں تبدیل ہوگیا۔ بڑی ہوکر انھوں نے لا تعداد افسانے، (تقریباً 110) ڈرامے، ناول اور ناولٹ تحریر کیے۔ عصمت چغتائی کے بعد بانو قدسیہ ایسی واحد فکشن نگار ہیں جنھوں نے فکشن کی تمام اصناف میں سب سے زیادہ طبع آزمائی کی ہے۔ بانو قدسیہ غیر منقسم ہندوستان کے صوبۂ پنجاب کے شہر فیروز پور میں 28/نومبر 1928ء کو پیدا ہوئیں۔ ان کے والد بدرالزماں زراعت کے شعبے میں سرکاری ملازم تھے۔ جو بعد میں ترقی پاکر حصار میں ڈائریکٹر کے عہدے پر معمور ہوئے۔ جب بانو قدسیہ کی عمر محض ساڑھے تین برس تھی ان کے والد کا انتقال ہوگیا۔ گھر کی ساری ذمہ داریاں ان کی والدہ مسز ذاکرہ چھٹہ کے کاندھوں پر آ گئیں۔ ان کی والدہ نے اپنی تعلیم مکمل کی اور ایک مدرسے میں ہیڈ مسٹرس کی نوکری حاصل کی۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ جب بانو قدسیہ کے والد کا انتقال ہوا تو ان کی والدہ کی عمر 27/سال تھی۔ ان کی والدہ اپنے دونوں بچوں (پرویز چھٹہ اور بانو قدسیہ) کو فیروز پور سے کانگڑہ ضلع کے خوب صورت شہر دھرم شالہ لے آئیں۔ اس شہر میں آکر بانو قدسیہ کے نظریات، خیالات اور ذہنی فکر میں پختگی آئی۔ یہیں سے انھوں نے میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ کوپر روڈ کالج لاہور سے ایف۔ اے کیا۔ اس کے بعد کنیئرڈ کالج لاہور سے بی۔ اے کا امتحان پاس کیا۔ اس دوران تقسیمِ ہند کا المیہ سامنے آیا اور بانو قدسیہ کی والدہ اپنے بچوں کے ہم راہ لاہور ہجرت کرکے چلی آئیں۔ اسی شہر کو انھوں نے اپنا مسکن بنایا۔ بانو آپا کے دل و دماغ پر ہجرت کا اثر عرصۂ دراز تک رہا۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں ایم۔ اے اُردو میں داخلہ لیا۔ اسی کالج میں ان کی ملاقات مشہور افسانہ نگار اشفاق احمد (پ:22/اگست 1925 و:7/ستمبر 2004ء) سے ہوئی۔ یہ ملاقات 1956ء کو شادی خانہ

آبادی میں تبدیل ہوگئی۔لیکن ان دونوں کی شادی میں اشفاق احمد کا خاندان رکاوٹ ڈال رہا تھا۔ کیونکہ اشفاق صاحب ایک پٹھان تھے اور بانو قدسیہ ایک جاٹ۔ بہرحال! اشفاق احمد کی وساطت سے ہی بانو قدسیہ کا پہلا افسانہ 'واماندگیِ شوق' صلاح الدین احمد کے رسالہ 'ادبِ لطیف' میں شائع ہوا۔اس افسانے کے شائع ہونے کے بعد بانو قدسیہ کے اندر ایک نیا ولولہ اور نیا حوصلہ پیدا ہوا۔اسی رسالے میں بانو قدسیہ کے 'روشنیوں کا شہر'، 'گریبانِ گیر'، 'ہمتوں کی پستی' اور 'کلّو' جیسے شہرت یافتہ افسانے شائع ہوئے۔اس طرح اشفاق احمد اور بانو آپا کی قربت اور بڑھ گئی۔اگر ہم یہ کہیں کہ اشفاق صاحب ہی نے بانو قدسیہ کو اُردو ادب میں متعارف کرایا تو غلط نہ ہوگا۔بانو قدسیہ کے ادبی سفر، آغاز وارتقا کے متعلق اشفاق احمد نے لکھا ہے:

> ''بانو قدسیہ کا ادب سے دور کا بھی تعلق نہیں۔ان کی ساری تصنیفات اور تخلیقات ضد بازی کا نتیجہ ہیں، جیسے ایک لیگ مقابلے میں دوسری لیگ میدان میں آجائے۔اسی طرح بانو قدسیہ صاحبہ ادب کے میدان میں آگئی ہیں۔بی۔ اے تک یہ ریاضی کی طالبہ تھیں اور ''فائدے'' کو عین سے لکھا کرتی تھیں۔ آٹھویں جماعت تک یہ بھی ''حبشی'' کو ''حشمی'' پڑھتی تھیں، لیکن پھر خدا جانے ان کی غیرت نے کیسے کروٹ لی کہ لاگت بازی میں آکر اُردو زبان کا مطالعہ شروع کر دیا۔بی۔اے کے بعد فتح محمد جالندھری صاحب کی اُردو گرامر، گھر پڑھی۔پھر مولوی قمر دین صاحب ریٹائرڈ نائب مدرس چوہٹہ مفتی باقر کی ٹیوشن رکھ کر املا درست کی اور ایم۔اے اُردو میں داخلہ لے لیا۔یہاں تک تو ٹھیک تھا، لیکن بعد میں جب انھوں نے لکھنے لکھانے کا اپنا شغل بنا لیا تو ہم ایسے مستند ادیبوں کا ماتھا ٹھنکا۔پھر خیال پیدا ہوا کہ ایک دو بار منہ کی کھانے کے بعد مشغلہ چھوڑ جائیں لیکن یہ اپنی ضد اور ہٹ کی پوری نکلیں اور اس علاقے کی کوچہ گردی کو اپنا سرمایۂ حیات بنا کر رہیں۔اُردو زبان کے ادیبوں شاعروں اور تمثیل نگاروں کے برعکس بانو قدسیہ ذہنی اپج، وسعتِ نظر، بصیرت اور تخیل کی بلندی کی وجہ سے نہیں بل کہ محض محنت کے زور پر لکھتی ہیں۔میں ان کی عزت کرتا

ہوں اوران کی تحریروں کو پسند کرتا ہوں۔''

(خاکہ بانو قدسیہ، اشفاق احمد، ادب دوست، صفحہ 17۔18 اکتوبر 2000ء، لاہور)

شادی کے بعد اشفاق احمد اور بانو قدسیہ نے ایک ادبی رسالہ 1957ء میں 'داستان گو' کے نام سے نکالا۔اس رسالے کو جب کہیں سے مضامین نہیں ملتے تھے تو بانو قدسیہ ہی اس میں فرضی ناموں سے افسانے اور مضامین لکھتی تھیں۔تاکہ رسالہ پابندی کے ساتھ شائع ہوتا رہے۔ لیکن مالی خسارے کے سبب یہ رسالہ 1969ء میں بند کر دیا گیا۔اس رسالے میں کام کرنے سے بانو آپا کو یہ فائدہ ہوا کہ اب ان کو لکھنے کا ہُنر آ گیا اور ان کی ذہنی پختگی میں وسعت پیدا ہوئی۔ رسالے کی زیادہ تر ذمہ داریاں انھیں کے ہاتھوں میں تھی۔نئے لکھنے والوں کے لیے یہ رسالہ ایک پلیٹ فارم کی حیثیت رکھتا تھا۔اس کے بعد ان دونوں نے اسکرپٹ رائٹنگ کا کام بھی کیا۔ساتھ ہی ریڈیو کے لیے ڈرامے بھی لکھے۔لیکن یہ کام زیادہ دنوں تک نہ چل سکا۔اور بانو قدسیہ نے آخر قلم ہاتھ میں لے کر افسانے ،ناول اور ڈرامے تحریر کرنا شروع کیے۔یہ فکشن ان کی شہرت اور مقبولیت میں معاون و مددگار ثابت ہوا۔ان کے افسانوی مجموعوں کی کُل تعداد 8 ہے۔جن میں (1) بازگشت، 10/افسانے (2) امربیل، 9/افسانے (3) کچھ اور نہیں، 9/افسانے (4) دوسرا دروازہ، 21/افسانے (5) آتش زیر پا، 16/افسانے (6) سامانِ وجود، 13/ افسانے (7) ناقابلِ ذکر، 12/افسانے (8) دست بستہ، 20/افسانے۔ان کے علاوہ ناولٹ کا مجموعہ ''چہار چمن'' کے نام سے منظرِ عام پر آیا جس میں 'دن'، 'موم کی گلیاں'، 'پروا' اور 'شہر بے مثال' جیسے بہترین ناولٹ ہیں۔ان کے ناولوں میں 'راجہ گدھ' (1981) اور 'حاصل گھاٹ' (2003ء) خاصے مقبول ہیں۔بانو قدسیہ نے اسٹیج ڈرامہ بھی تحریر کیے جن میں 'آدھی بات'، 'منزل منزل'، 'اک ترے آنے سے پہلے'، 'بزدل'، 'مختار نامہ'، 'اہلِ کرم'، 'ستم گر تیرے لیے'، 'یہ جنوں نہیں تو کیا ہے'، اور 'زمین کی بھوک' نمایاں ہیں۔اس کے علاوہ بانو قدسیہ نے ریڈیائی ڈرامے بھی تحری کیے۔جن میں کچھ اس طرح ہیں 'گرتی دیوار'، 'چھوٹا شہر بڑے لوگ'، 'دھواں'، 'دست بہ سنگ'، 'حلقہ میری زنجیر کا'، 'اس دیوانگی میں'، 'سایۂ گل'، 'گھنا جنگل'، 'طرزِ ستم'، 'رفو گر'، 'کرم فرما'، 'داماندگیِ شوق'، 'لوک لاج'، 'بازگشت' اور 'مچلکہ' وغیرہ۔انھوں نے ٹیلی ویژن کے لیے بھی ڈرامے لکھے۔ان کے ٹی وی

ڈرامہ سیریل میں 'لگن اپنی اپنی' (تیرہ قسطوں پر مشتمل)، 'سورج مکھی' (بارہ قسطوں پر مشتمل) اعلا فن کو پیش کرتے ہیں۔ بانو قدسیہ کی ڈرامہ نگاری اور ان کے اس فن پر بحث کرتے ہوئے عشرت رحمانی اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

''بانو قدسیہ نے ڈرامہ نگاری کا آغاز نثری ڈراموں سے کیا، بعد ازاں اسٹیج ڈرامے کی طرف توجہ کی۔ نئے تھیٹر کے فنی تقاضوں سے واقفیت حاصل کر کے موجودہ معاشرتی اور قومی مسائل پر پوری طوالت کے ڈرامے لکھے اور اپنی طباعی و ذہانت اور نئی سوچ کی بدولت اس صنف میں جلد مقبولیت حاصل کر لی۔ جذباتی ہنگامہ آرائیوں کی نادانیوں اور ناکامیوں اور ان کے جھوٹ سچ ،صداقت و ریاکاری ،انسانی کمزوریوں اور نفسیاتی اُلجھنوں اور ان کے سبب پیدا ہونے والی آویزشوں کو اپنے ڈراموں کا خاص موضوع بنایا جو بانو قدسیہ کی خصوصیتِ خاصہ ہے اور ان مسائل کی تشکیل میں ان کے گہرے انسانی مطالعہ و مشاہدہ کو بڑا دخل ہے جس میں خارجی کیفیات اور داخلی عوامل دونوں باہم پیوست نظر آتے ہیں۔ بانو قدسیہ کے ڈراموں میں وہ صداقت ، دیانت اور اخلاص مندی موجود ہے، جس کے لیے دیدۂ بینا دلِ بیدار اور جذبۂ صادق در کار ہیں۔ ان کے تمام ڈرامے طبع زاد اور ان کے واقعات اپنی زمین اور مقام کی پیداوار ہیں۔ بانو قدسیہ کی مکالمہ نویسی میں زبان کی گھلاوٹ اور بیان کی سلاست و روانی پائی جاتی ہے کہیں کہیں موزوں اشارے ، کنائے ،تشبیہات اور استعارات بھی استعمال کیے گئے ہیں، جو اکثر مواقع پر برجستہ اور دل کش ہیں۔ مجموعی طور پر بانو قدسیہ کے ڈراموں میں ادبی محاسن کے علاوہ اسٹیج کے تمام فن لوازم اور جدید ہیئتی تجربات کی تشکیل سب ہی کچھ موجود ہے۔''

(تاریخ ادبیات، مسلمانانِ پاک و ہند صفحہ 524، لاہور 1972ء)

اشفاق احمد کی وفات کے بعد ان کی خودنوشت ''بابا صاحبہ'' نامکمل تھی۔ اس خودنوشت کے دوسرے حصے کو بانو قدسیہ نے مکمل کیا اور 'راہِ رواں' کے نام سے شائع کیا۔ یہاں ہمیں اختر الایمان

کی خودنوشت 'اس آباد خرابے میں' کا واقعہ یاد آجاتا ہے، جسے اختر الایمان کی وفات کے بعد ان کی شریکِ حیات سلطانہ ایمان نے مکمل کیا تھا۔ بانو قدسیہ عمر کے آخری پڑاؤ پر علیل رہنے لگی تھیں۔ انھیں دل کی بیماری نے جکڑ لیا تھا اور 4/فروری 2017ء کو بروز سنیچر، ماڈل ٹاؤن لاہور میں انھوں نے 88/سال کی عمر میں اس دارِ فانی کو ہمیشہ کے لیے خیر آباد کہا۔ ان کی تدفین اشفاق احمد کے قبر کے قریب عمل میں آئی۔ حکومتِ پاکستان نے ان کی ادبی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے 2003ء میں 'ستارۂ امتیاز' اور 2010ء میں 'ہلالِ امتیاز' سے سرفراز کیا۔ انھیں 2012ء میں کمالِ فن ایوارڈ سے بھی نوازا گیا۔ ساتھ ہی بین الاقوامی سطح پر بھی ان کی ادبی خدمات کے عوض میں انھیں انعامات واعزازات دیے گئے۔ لیکن بانو قدسیہ کا ان انعامات واعزازت کے بارے میں خیال تھا کہ یہ انعامات پُرانی نسل کے لوگوں کو دینے کے بجائے نئی نسل کو دینے چاہیے تاکہ اس نسل کے لوگوں کو لکھنے کا نیا حوصلہ ملے۔

اگر ہم بانو قدسیہ کی ناول نگاری کی بات کریں تو برجستہ ہماری زبان پر 'راجہ گدھ' کا نام آئے گا۔ اس ناول نے ہی ان کی شہرت کو بامِ عروج پر پہنچانے میں کلیدی کردار ادا کیا تھا۔ دوسرے لفظوں میں ان کی شناخت کا دوسرا نام 'راجہ گدھ' ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ناول ہمارے کھوکھلے معاشرے کے مسائل کو آئینہ دکھاتا ہے۔ وہ لوگ جو زندگی، موت اور دیوان گی کے تشکیلی مراحل میں گزر رہے ہیں ان کے لیے یہ ایک گراں قدر حیثیت کا ناول ہے۔ یہ ناول مڈل کلاس کی جواں نسل کے لیے محض اس لیے دل چسپی کا باعث نہیں کہ ناول کے بنیادی کردار یونی ورسٹی کی کلاس میں ایک دوسرے سے روبرو ہوتے ہیں بلکہ اس لیے کشش کا باعث ہے کہ بانو قدسیہ نے جذبات اور اقدار کے بحران کو اپنے ناول کا موضوع بنایا ہے اور اسلامی اخلاقیات سے عدم وابستگی کو اس انتشار کا سبب اور مراجعت کو ''طریقہ نجات'' بتایا ہے۔ راجہ گدھ انسانوں اور جانوروں کے داخلی کشمکش، ایک دوسرے سے آگے نکلنے کی جدوجہد اور سب سے بڑھ کر حرام وحلال کے امتیاز کا تانا بانا ہے۔ اس تانے بانے کو یکجا کرنے میں بانو قدسیہ مکمل طور پر کامیاب ہوئیں ہیں۔ مادہ پرستی اور روحانی سکون کی خارجی اور داخلی کہانی، ساتھ ہی فلسفیانہ طریقے سے ان شواہدات کو قاری کے سامنے رکھ کر بانو قدسیہ نے دُنیا کے سامنے اپنا پیغام پہنچا دیا ہے۔ کہ اگر ہم حرام اور حلال میں تمیز

نہیں کریں گے تو مرد اور جاندار کا فرق بھول کر راجہ گدھ بن جائیں گے۔شعوری طور پر انسان کی عقل ہی اسے روشنی کی جانب مبذول کرتی ہے لیکن جب انسان کی عقل پر مادیت کے پردے گر جاتے ہیں تو وہ اپنی فلاح و بہبود غیر شعوری کاموں میں تلاش کرتا ہے۔

'راجہ گدھ' کا مرکزی کردار 'قیّوم' ہے۔اس کے علاوہ سیمی شاہ، عابد، امتل ،اور روشن جیسے کردار بھی اپنی معنویت بنائے ہوئے ہیں۔ساتھ اس ناول میں پروفیسر سہیل کا کردار بھی پُرکشش ہے۔کیوں کہ وہ اپنی فلسفیانہ باتوں سے تمام کرداروں کو متاثر کرتا ہے۔وہ انسانوں کے Genes میں ان کا علاج تلاش کرتا ہے، پروفیسر سہیل نے اپنے سب سے عزیز شاگرد اور ناول کے مرکزی کردار 'قیّوم' کو اپنی فلاسفی کے سحر میں جکڑ کر رکھا ہوا ہے۔قیوم کے نظریات اور خیالات میں پروفیسر کی تھیوری کا عمل دخل ہے۔پروفیسر سہیل کی تھیوری کا ایک پیراگراف ملاحظہ کیجیے:

''رزق حرام سے ہی ہماری آنے والی نسلوں کو پاگل پن وراثت میں ملتا ہے اور جن قوموں میں من حیث القیوم رزقِ حرام کھانے کا لپکا پڑ جاتا ہے وہ من حیث القیوم دیوانی ہونے لگتی ہے۔''

اسی طرح ایک جگہ اور پروفیسر سہیل مغرب اور مشرق کے درمیان حرام اور حلال کی تھیوری پیش کرتا ہے۔کہتا ہے:

''جب ہم سٹور کا گوشت نہیں کھاتے تو وہ (اہل مغرب) حیران ہوتے ہیں۔جب ہم بکرے پر تکبیر پڑھ کر اسے حلال کرتے ہیں تو وہ تعجب سے دیکھتے ہیں۔جب ہم عورت سے زنا نہیں کرتے نکاح پڑھ کر اسے اپنے لیے حلال بناتے ہیں تو وہ سمجھ نہیں سکتے.....بھائی میرے! کیسے سمجھیں۔حرام حلال کا تصور انسانی نہیں ہے اس لیے.....اس میں بھید ہے.....گہرا بھید جین میوٹیشن (Gene Mutation) کا...حرام و حلال کی حد سب سے پہلے بہشت میں لگائی گئی تھی''اللہ نے''.....اور حرام وہ ہے جس سے منع کیا گیا۔اچھے بُرے کا سوال نہیں ہے۔''

ناول راجہ گدھ کو چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔پہلے حصے میں''شام سے'' کا عنوان قائم

کیا گیا ہے۔اسی کے تحت ایک ذیلی عنوان 'عشقِ لا حاصل' کے نام سے لکھا گیا ہے۔اس حصے میں پرندوں کی بین الاقوامی کانفرنس کا منظر اس طرح بیان کیا گیا ہے گویا اقوامِ متحدہ کا کوئی عالمی اجلاس ہو رہا ہو۔پرندوں کی اس کانفرنس میں انسان کی دیوان گی سے پیدا ہوئے مسائل درپیش ہیں۔ کیوں کہ پرندوں کو لگتا ہے کہ ایٹم بم کی ایجاد انسانوں کا پاگل پن اور ان کی دیوانے پن کا ثبوت ہے۔ناول کا دوسرے حصے کو 'دن ڈھلے' کا نام دیا گیا ہے۔اس کا ذیلی عنوان ''لامتناہی تجسس'' بنایا گیا ہے۔اس عنوان میں بے حد فلسفیانہ اور عالمانہ جملوں کا استعمال بانو قدسیہ نے کیا ہے۔چند جملے پیش کیے جاتے ہیں۔

☆''مانگی ہوئی محبت کا مزا بگڑی ہوئی شراب جیسا ہے۔''

☆''بزدلی بھی بہادری ہی کا دوسرا روپ ہے، بہادری حق مانگنے میں نہیں، حق چھوڑ کر نکل جانے میں ہے۔''

☆''علم سے نکلنے والی سوچ ریگستان میں جا کر سوکھتی ہے۔وجدان سے جنم لینے والی سوچ باغ کے دہانے پر لے جاتی ہے۔''

☆''اپنے گناہ کو مان لینے سے یا تو سزا کڑی نہیں ملتی یا پھر معافی کی صورت میں کوئی تکبر کا شکار نہیں ہوتا۔''

☆''دیوانے پن میں ارتقا ہے، آگے بڑھنے کا بیج ہے۔''

ناول کے تیسرے حصے کو 'دن چڑھے' کے نام سے لکھا گیا ہے۔اس کا ذیلی عنوان 'رزقِ حرام' ہے۔اس حصے میں رزق حرام اور حلال پر طویل گفتگو ہوئی ہے۔پروفیسر سہیل اپنی تمام باتوں کے اُلٹ اس میں اپنے شاگردوں کو حلال اور حرام سے پرے ایک اور رزق کا ذکر کرتا ہے۔اس رزق کو پانے والوں میں شہید، پیغمبر، بی بی مریم اور آسمان سے ان کے لیے اُترنے والا من و سلویٰ۔اسی حصے میں راجہ گدھ پرندوں کی کانفرنس میں یہ قبول کرتا ہے کہ میں حرام رزق کھانے کا مرتکب ہوں۔میں اپنا شکار خود نہیں کرتا۔اس لیے مجھ میں دیوان گی پیدا ہوئی اور اسی وجہ سے حرام رزق کا میں عادی ہوا۔اس کے بعد ناول نگار نے امتل کے ذریعے ایک ایسی دُنیا کی اُجلی سیاحی کو قاری کے سامنے رکھا ہے جسے پڑھ کر اس کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔طوائفوں کی زندگی کا

مشاہدہ کرتے ہوئے ان کی دُنیا کا کڑوا سچ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ کیوں کہ جب قیوم اس دُنیا میں قدم رکھتا ہے تو وہ اس کی چکا چوندھ میں گم ہو جاتا ہے۔ یہ ایک ایسی سوسائٹی ہے جہاں بیٹے کے جنم لینے پر ماتم اور بیٹی پیدا ہونے پر پارٹیاں منائی جاتی ہیں، کیوں کہ ''بیٹی ہی اصل کاروبار' چلاتی ہے۔ ناول کا چوتھا اور آخری حصہ 'رات کے پچھلے پہر' کے نام سے ہے۔ اس کا ذیلی عنوان 'موت کی آگہی' ہے۔ اس حصے میں پرندوں کو عقل منداور باشعور پیش کیا گیا ہے۔ پرندوں کو لگتا ہے کہ رب العزت نے انھیں صرف اور صرف حلال رزق کھانے کے لیے پیدا کیا ہے لیکن پرندوں کے درمیان موجود گدھوں نے اپنے پالن ہار کے حکم کی پروانہ کی اور وہ مردار خور بن گیے۔ اسی حصے میں قیوم بھی راہ راست پر آجاتا ہے۔ اس کی آنکھوں پر راجہ گدھ بننے کا جو نشہ چڑھا ہوتا ہے وہ روشن سے ملاقات کے بعد اُتر جاتا ہے۔

ناول کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بانو قدسیہ نے ناول تخلیق کرنے میں بہت سے علوم وفنون کی مدد لی ہے اور انھوں نے ان علوم وفنون کا بہ غور مطالعہ کیا۔ فلسفے پر ان کی مضبوط پکڑ اس بات کی شاہد ہے کہ انھوں نے اسلامی فلسفہ کے منبع قرآن وحدیث کے علاوہ دیگر مذاہب اور ان کے فلسفوں کا مطالعہ بھی گہرائی اور گیرائی سے کیا ہے۔ راجہ گدھ کی مقبولیت میں ان تمام متذکرہ باتوں کا بھی خاصہ دخل ہے۔ راجہ گدھ کی کہانی ایک عام انسان کی کہانی ہے جس کے اندر روزانہ ایک راجہ گدھ پیدا ہوتا ہے اور شام ڈھلے انسان جب بستر پر دراز ہوتا ہے تو اس کے اندر ندامت کا گوشہ بھی اُبھرتا ہے۔ ناول راجہ گدھ کی مقبولیت، اہمیت، افادیت اور اس کے فنی پہلوؤں پر ناقدانہ نظر ڈالتے ہوئے مشہور ادیب سراج منیر رقم طراز ہیں:

> ''راجہ گدھ اُردو ناول کی تاریخ میں ایک اہم روحانی واردات ہے۔ یہ انسانی مغائرت کے بنیادی تھیم پر لکھا ہوا ناول ہے۔ سیمی شاہ، آفتاب، قیوم سہیل، امتل یہ سب اپنے اپنے طور پر اس انفرادی بحران کا شکار ہیں جو انسان کے باطن الوجود میں پوشیدہ ہے۔ یہ بیماری، عشق کا یہ جزام، نسل در نسل سفر کرتا ہوا ان تک جنین کے ذریعے پہنچا ہے جس کے مبہم دائرے میں انسانی تقدیروں کے رموز مرقم ہیں۔ آفتاب نے اس بیماری کو اپنے اندر دبا دیا ہے تو اگلی نسل میں اس کی

قوت کئی گنا بڑھ گئی ہے۔اس میں ہر کردار ایسا ہے جو ایک یاد کو اپنے لیے اختیار کرتا ہے اور دوسرے کے شوق کی شوریدہ سری سے بے نیاز رہتا ہے۔راجہ گدھ میں پوری انسانی تاریخ کے سفر کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے۔انسانی نفس کی بنیادی ثنویت کا ایک رخ کی طرف ہے اور ایک رخ خلق کی طرف، خلق وہ ہے جو اس کی طرف بڑھتی ہے اور حق وہ ہے جس کی طرف وہ خود بڑھتا ہے۔نفس کے یہی دو پہلو گناہ اور معصومیت کی نمائندگی کرتے ہیں اور پھر آگے چل کر ذہنی توازن اور عدم توازن کو ظاہر کرتے ہیں۔ایک اور جہت سے یہی حقیقت فطرت کی کائنات اور انسان کی اپنی تشکیل کردہ کائنات کی ثنویت بن جاتی ہے۔ان سب پر بانو قدسیہ نے پرندوں کو شاہد اور گواہ ٹھہرایا ہے۔اس ناول (راجہ گدھ) کی اہم ترین خصوصیت اس کے پس منظر میں کارفرماں انسان کا تصورِ انسان ہے۔یہ تصورِ انسان اور ناول میں اپنی قسم کی واحد چیز ہے۔یہ ادنیٰ ترین حسیاتی درجہ شروع ہوتا ہے اور جذباتی نفسیاتی مداح سے ہوتا ہوا ایک روحانی اکائی میں مدغم ہو جاتا ہے۔یہ حقیقت اور انسان کا درجہ دار تصور ہے۔اس میں ہر واردات وجود کی مختلف سطحوں پر کارفرماں ہوتی ہے اور مخصوص سطح، وجود کے حوالے سے چند مخصوص قسم کے نتائج پیدا کرتی ہے۔پھر وجود کے سکیل پر انسانی بحران نیچے اوپر سفر کرتے ہوئے بھی دکھائی دیتے ہیں۔ان کی ایک زندہ مکمل اور براہِ راست تجربہ.....اس کتاب (راجہ گدھ) کو زندگی کی طرح جینا چاہیے۔میں ابھی اس کی ساری پرتوں کو پوری طرح سمجھنے کے قائل نہیں ہوا۔ اسے بار بار برسوں تک پڑھنا چاہیے۔یہ ایک غیر معمولی ناول ہے۔''

(کہانی کے رنگ، صفحہ 82 تا 85، جنگ پبلشرز، لاہور، 1991ء)

بانو قدسیہ کا ایک اور ناول ''حاصلِ گھاٹ'' (سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2003ء) بھی تکنیک کے اعتبار سے ایک اہم ناول ہے۔یہ ناول ایسے عہد کی ترجمانی کرتا ہے جب سرد جنگ کے خاتمے کے بعد سویت لونین کے ٹکڑے ٹکڑے ہو چکے تھے اور امریکہ کی حکمرانی پوری دُنیا میں

چل رہی تھی۔اس دور میں 'تہذیبوں کے ٹکراؤ' کی نئی تھیوری دُنیا کے سامنے پیش کی گئی ۔یعنی اسلامی نظریات کو دُنیا کے سامنے دہشت گردی کا منبع قرار دیا گیا تھا۔مسلم ملکوں کو نظریاتی طور پر زیر کیا جا رہا تھا۔مسلم ممالک ایک ایک کر کے امریکی تسلط میں آ رہے تھے۔اسلحوں کی خرید و فروخت نے اس آگ میں گھی کا کام کیا۔ناول 'حاصل گھاٹ' کا مرکزی کردار 'ہمایوں' جو عمر رسیدہ ہے اور زوال آمادہ معاشرے پر طائرانہ نگاہ رکھتا ہے۔اسے افسوس تب ہوتا ہے جب اس کا کنبہ بھی امریکی رنگ میں اپنے کو رنگ کر خوش ہوتا ہے۔فلیش بیک ٹکنیک میں لکھا گیا یہ ناول دُنیا کے لیے عبرت ہے۔ماضی اور حال کی عمدہ آمیزش اس ناول کا طرہ امتیاز ہے۔سقوط دہلی 1857ء سے لے کر موجودہ زمانے تک کا احاطہ اس ناول میں کیا گیا ہے۔یادوں کے بکھرے ہوئے ٹکڑوں کو ایک مالا میں پرو کر بانو قدسیہ نے اپنی فنی پختگی کا ثبوت اس ناول میں دیا ہے۔

بہرکیف! آج بانو قدسیہ ہمارے درمیان نہیں ہیں ۔لیکن ان کی تحریریں ہمارے لیے مشعل راہ کا کام کر رہی ہیں۔ان کے افسانوں، ڈراموں، ٹی وی سیریلوں، ناولٹ اور ناولوں میں ایک مثبت پیغام ہے۔ان میں درسِ انسانیت بھی اور درسِ للہایت بھی۔آخر میں، میں بانو قدسیہ کے الفاظ میں ہی ادب اور ادیب کے بارے میں اُن کے خیالات سے خراجِ عقیدت پیش کرتا ہوں جو انھوں نے اپنی ایک کتاب کی رونمائی کے وقت کہے تھے۔

''ادیب بنیادی طور پر بڑا کمینہ ہوتا ہے۔وہ اتنا اعلا درجے کا تھرمامیٹر ہوتا ہے کہ وہ جس کردار کو پکڑتا ہے اس کے ساتھ کمینگی میں پورے طور پر شریک ہوتا ہے۔مثلاً وہ چور کے بارے میں لکھے گا تو چور تو ہوگا ہی۔جبھی تو چور کی باریکی سمجھ رہا ہے۔وہ کنجوسی کے متعلق لکھتے وقت اتنا ہی کنجوس بھی ہوگا، اس لیے کنجوس کے جزیات سے بھی واقف ہوگا۔جو ادیب بہت نیک، پارسا اور شریف ہوتے ہیں وہ نہ تو معروف ہوتے ہیں اور نہ ہی کوئی ان کی چیزیں پڑھتا ہے۔''

(بحوالہ ''یہ صورت گر کچھ خوابوں کے'' مولفہ طاہر مسعود، کراچی، 1985ء)

جناب ابراہیم افسر' پی جی ٹی اردو' سروودیہ بال ودیالیہ' دہلی سے وابستہ ہیں۔

یونیورسٹی میں شعبۂ اردو کے زیرِ اہتمام منعقدہ قومی سمینار (21 تا 23 ستمبر 2016) ''نواب مرزا خان داغؔ: عہد، حیات اور فکر و فن'' کے افتتاحی اجلاس میں (دائیں سے) ڈاکٹر تقی عابدی، شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز، پروفیسر شمیم حنفی اور اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات کے ڈین پروفیسر نسیم الدین فریس۔

یونیورسٹی کے مرکز برائے مطالعات اردو و ثقافت کے زیرِ اہتمام یومِ جمہوریہ 2017 کے موقع پر منعقدہ نمائش ''اٹھارہ سو ستاون'' کے کردار، مہمانان اور یونیورسٹی عہدیداران کے ساتھ۔

ISSN : 2455-0248

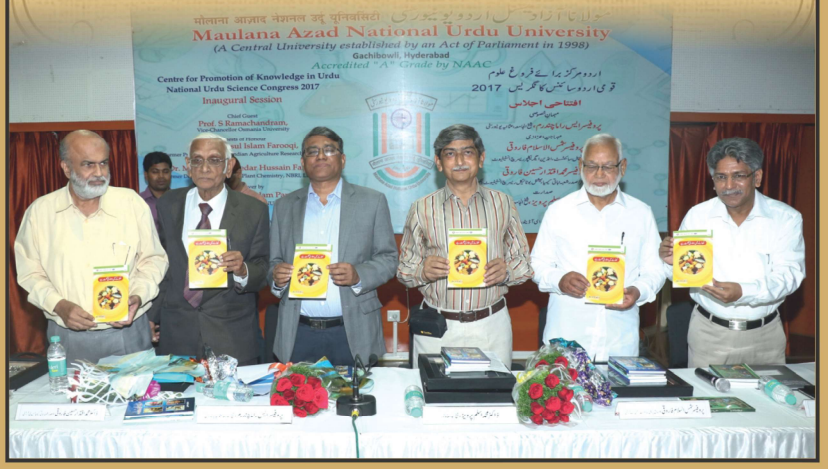
Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)

Issue Number: 4 March, 2017

Editor: **Mohd. Zafaruddin**

یونیورسٹی کے اردو مرکز برائے فروغ علوم کے زیر اہتمام منعقدہ قومی اردو سائنس کانگریس (17-16 فروری 2017) کے افتتاحی اجلاس میں (دائیں سے) نائب شیخ الجامعہ ڈاکٹر شکیل احمد، ڈاکٹر شمس الاسلام فاروقی، شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز، شیخ الجامعہ عثمانیہ یونیورسٹی پروفیسر ایس راما چندرم، ڈاکٹر محمد افتخار حسین فاروقی اور ڈاکٹر عابد معز۔



Directorate of Translation & Publications
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad-500032, Telangana (India)
E-mail: dtpmanuu@gmail.com
website:manuu.ac.in, Mobile: 09347690095