یہی آئینِ قُدرت ہے، یہی اسلوبِ فطرت ہے
جو ہے راہِ عمل میں گامزن، محبوبِ فطرت ہے (اقبالؔ)

ششماہی مجلّہ

تَسَلسُل

جموں توی

ریاست کی علمی وادبی پیش رفت کا ترجمان ششماہی مجلّہ

مرتبہ

پروفیسر (ڈاکٹر) شہاب عنایت ملک
(مدیرِ اعلیٰ)

شعبۂ اُردو جموں یونیورسٹی، جموں توی، جموں وکشمیر

مجلس مشاورت

ڈاکٹر صغیر افراہیم
ڈاکٹر علی جاوید
ڈاکٹر محمد خواجہ اکرام الدین

مجلس ادارت

۱۔ پروفیسر شہاب عنایت ملک شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی جموں توی
۲۔ پروفیسر سکھ چین سنگھ شعبہ اُردو، جموں یونیورسٹی، جموں توی
۳۔ پروفیسر ضیاء الدّین، شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی، جموں توی
۴۔ ڈاکٹر محمد ریاض احمد ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی جموں توی
۵۔ ڈاکٹر چمن لال بھگت، اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی جموں توی
۶۔ ڈاکٹر عبدالرشید منہاس اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی جموں توی
۷۔ ڈاکٹر فرحت شمیم اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی جموں توی

ششماہی مجلّہ

تَسَلسُل

جموں توی

جلد:۲۳ شمارہ:۳۵

جولائی تا دسمبر ۲۰۱۵ء

مرتبہ

پروفیسر (ڈاکٹر) شہاب عنایت ملک

(مدیر اعلیٰ)

شعبۂ اُردو جموں یونیورسٹی، جموں توی، جموں وکشمیر

جملہ حقوق بحق شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی جموں توی محفوظ

ششماہی مجلّہ ''تَسَلسُل'' جموں توی

ISSN NO.2348-277X

قیمت فی شمارہ	:	۱۰۰/روپے
زرِسالانہ	:	۱۵۰/روپے
طابع وناشر	:	صدر شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی، جموں توی
مرتبہ/مدیر اعلیٰ	:	پروفیسر شہاب عنایت ملک
کمپوزر	:	طارق ابرار، موبائل نمبر:9596868150
سرورق	:	مسعود احمد
ڈیزائننگ۔لے آؤٹ	:	قاسمی کتب خانہ تالاب کھٹیکاں جموں توی۔ موبائل نمبر:9797352280

مشمولات میں ظاہر کی گئیں آرا سے مدیر اعلیٰ یا شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔ ''تسلسل'' میں شامل مضامین نقل یا ترجمہ کیے جا سکتے ہیں لیکن اس کیلئے مصنف یا مدیر اعلیٰ یا ناشر کی تحریری اجازت لینا ضروری ہے۔

عرضِ حال

شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی میں اُردو کی معیاری تعلیم ، اُردو سِکھانے اور اُردو کے فروغ کے لئے جو اقدامات اٹھائے جارہے ہیں اس کی نظیر شاید ہی کہیں اور ملے گی ۔اس شعبہ ٔ کی ایک روایت یہ بھی رہی ہے کہ اُردو کے بلند مرتبت شعراء وادباء کو شعبہ میں دعوت دی جاتی ہے اوران سے توسیعی اور خصوصی خطبے دلوائے جاتے ہیں ۔شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ بین الاقوامی اور قومی سیمینار ، کانفرنسیں اور مشاعروں کے ساتھ ساتھ یہ شعبہ قدآور شعراء وادباء کے جشنوں کا اہتمام بھی کرتا رہا ہے جن سے اساتذہ کے ساتھ ساتھ اسکالرس اور طلباء وطالبات بھی استفادہ کررہے ہیں ۔شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی کو یہ فخر بھی حاصل ہے کہ 1998 سے ادبی رسالہ ''تسلسل'' تواتر کے ساتھ شائع ہورہا ہے ۔ یہ ایک ادبی وتحقیقی ریفریڈ جنرل ہے جس میں غیر مطبوعہ ادبی وتحقیقی مضامین Review/ کے بعد ہی شائع کئے جاتے ہیں

'تسلسل' کا یہ شمارہ چند ناگزیر وجوہات کے سبب وقت پر نہیں نکل سکا جس کا مجھے بے حد افسوس ہے لیکن یہ یقین دلاتا ہوں کہ آئندہ 'تسلسل' کے شمارے وقت پر شائع ہونگے ۔ زیرِنظر شمارے میں متنوع موضوعات پر مضامین شامل ہیں ۔ہمیں خوشی ہے کہ قلمکاروں نے ہمارا تعاون کیا اور اپنی گراں قدر نگارشات ''تسلسل'' کے لئے ارسال کیں ۔ ہم سبھی قلمکاروں کے شکرگذار ہیں ۔امید قوی ہے کہ آئندہ بھی ان کا تعاون ملتا رہے گا ۔

قارئین اور قلمکاروں کے مشوروں کا انتظار رہے گا۔

(نوٹ: 'تسلسل' کے آئندہ شماروں کیلئے مضامین اس ای میل ایڈریس profshohab.malik@gmail.com پر ارسال کریں)

شکریہ

پروفیسر شہاب عنایت ملک

(مدیر اعلیٰ)

فہرست

نمبر شمار	عنوان	مصنف	صفحہ نمبر
۱	جموں وکشمیر کا پہلا افسانہ نگار: محمد الدین فوقؔ	قدوس جاوید	9
۲	آثار الصنادید۔ایک نادر دستاویز	ضیاء الرحمٰن	25
۳	محمد حسن کا تنقیدی وِژن	شیخ عقیل احمد	34
۴	نئی اُردو کہانی میں کشمیر	محمد ریاض احمد	45
۵	شبلیؔ بحیثیت محقّق	چمن لال بھگت	56
۶	مولانا آزادؔ وزیر برائے اعلیٰ تعلیم	عبدالرشید منہاس	70
۷	عصمت چغتائی کے افسانوں میں موضوعاتی تنوّع	فرحت شمیم	78
۸	بیدی کے افسانوں میں سماج شناسی	عبدالغنی	87
۹	بیدی کی بازیافت ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے آئینے میں	محمد آصف ملک	98
۱۰	لحاف.....عصمت کی رسوائی سے شہرت تک	جاوید احمد مغل	107
۱۱	عرش صہبائیؔ کی شعری جمالیات	اعجاز حسین شاہ	116
۱۲	بیدی کے فن میں زبان وبیان کی انفرادیت	رحمت یونس	134
۱۳	راجندر سنگھ بیدی۔اردو فکشن کا ایک محتاط فن کار	سرتاج احمد	137
۱۴	بیدی کا افسانہ ''صرف ایک سگرٹ''۔ایک جائزہ	عبدالقیوم	146
۱۵	''الہلال''، ''ہمدرد'' اور ''زمیندار''.....	محمد اختر	153

۱۶	جدید غزل اور ادبی رویے	عاشق چوہدری	157
۱۷	گوجری زبان تاریخ کے آئینے میں	افتخار احمد	168
۱۸	اردو افسانہ اور راجندر سنگھ بیدی	نعیم النساء مرزا	177
۱۹	رتن سنگھ کی خودنوشت۔ ''بیتے ہوئے دِن'' ایک مطالعہ	محمد شریف	189
۲۰	ریاست کی چند اہم خواتین افسانہ نگار	محمد اشرف	202
۲۱	اُردو کی تنقیدی روایت میں سید وقار عظیم کا مقام	اوتار سنگھ	207
۲۲	محمد اسرائیل آثر گوجری زبان و ادب کا ایک منفرد شاعر	نصیب علی	211
۲۳	بیدی کا افسانہ ''اپنے دُکھ مجھے دیدو'' ایک مختصر جائزہ	سلیم احمد فاروقی	216
۲۴	بیدی کا افسانہ ''لاجونتی'' ایک جائزہ	صائمہ منظور	219
۲۵	ریاست جموں و کشمیر میں.....	عمران حسین شاہ	226
۲۶	نِدا فاضلی عصری آگہی کا شاعر	محمد ذاکر	232
۲۷	اورنگزیب عالمگیر سے بہادر شاہ ظفر تک کے حکمران 'سیاسی و سماجی حالات کے آئینے میں'	غلام جیلانی	239

جموں وکشمیر کا پہلا افسانہ نگار: محمد الدین فوقؔ

قدوس جاوید
سابق صدر شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی

محمد الدین فوقؔ (۱۸۷۷ء۔۱۹۴۵ء) ریاست جموں وکشمیر کے پہلے افسانہ نگار ہیں۔ لیکن اس دعوے کو ثابت کرنے اور اس پر یقین کرنے کے لئے دلائل وشواہد کی ضرورت پیش آئے گی۔ کیوں؟ اس لئے کہ ریاست جموں وکشمیر میں اردو افسانہ نگاری کا آغاز کب اور کس کے ہاتھوں ہوا اس کے بارے میں ابھی تک کسی بھی ادبی محقق یا مورخ نے کچھ نہیں لکھا ہے۔ عبدالقادر سروری اور حبیب کیفوی سے لے کر محمد یوسف ٹینگ، حامدی کاشمیری اور غلام نبی خیال جیسے مستند دانشوروں کا قلم بھی اس مسئلے پر خاموش ہی نظر آتا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ مرزا حامد بیگ 'اردو افسانے کی روایت'' کی تلاش میں، دردمند اکبر آبادی، سید رفیق حسین، ابوالفضل صدیقی، محمد علی ردولوی اور مسز عبدالقادر کے افسانوں تک تو پہنچ جاتے ہیں لیکن نہ جانے کیوں محمد الدین فوقؔ کے افسانوں تک ان کی رسائی نہیں ہوسکی۔ لیکن مطالعے کی آسانی کے لئے یہ طے کرنا ضروری بھی ہے کہ ریاست جموں وکشمیر میں اردو افسانے کا نقطہ آغاز کہاں اور کیسا ہے؟ تحقیق سے پتہ چلتا ہے کہ بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں، کشمیر کے مشہور مورخ، محقق، صحافی، شاعر اور فکشن نگار محمد دین فوق نے اہل کشمیر میں، حب الوطنی، انسان دوستی، اعلیٰ اخلاقیات اور سیاسی بیداری کے جذبات پیدا کرنے کے لئے ''حکائت'' (''افسانچہ'' یا ''منی افسانہ'') کی ہئیت میں جو افسانے لکھے، انھیں ریاست جموں وکشمیر کے ابتدائی افسانے کہہ سکتے ہیں۔ لیکن یاد رہے کہ فوق کے یہ افسانے

اردو کے اولین افسانوں ''نصیر اور خدیجہ'' (راشد الخیری، مطبوعہ مخزن .لاہور دسمبر ۱۹۰۳ء) تصویر غم (دردمند اکبر آبادی مخزن ،لاہور ،فروری ۱۹۰۴ء) ''ایک پرانی دیوار'' (علی محمود مخزن ،لاہور، اپریل ۱۹۰۴ء) بدنصیب کا لال (راشد الخیری مخزن لاہور،، اگست ۱۹۰۵ء) غربت و وطن (سجاد حیدر یلدرم .اردوئے معلیٰ ،علی گڑھ، اکتوبر ۱۹۰۶ء) ''دوست کا خط'' (سجاد حیدر یلدرم مطبوعہ مخزن لاہور اکتوبر ۱۹۰۵ء) ''نابینا بیوی'' (سلطان حیدر جوشؔ مطبوعہ مخزن لاہور دسمبر ۱۹۰۷ء) ''عشق دنیا اور حب وطن'' (پریم چند .مطبوعہ، زمانہ، کانپور اپریل ۱۹۰۸ء) دنیا کا سب سے انمول رتن (مشمولہ؛ سوز وطن .جون ۱۹۰۸ء) گناہ کا خوف (محمد علی ردولوی ،لگ بھگ ۱۹۰۹ء) نینی تال (علی محمود .ادیب ،الہ آباد، جولائی ۱۹۱۰ء) بہرا شہزادہ (خواجہ حسن نظامیؔ .ہمایوں، لاہور، جنوری ۱۹۱۳) ایک پارسی دوشیزہ کو دیکھ کر (نیاز فتح پوری .تمدن ،دہلی ،جنوری ۱۹۱۳ء) پھول (پنڈت سدرشن .مخزن لاہور ،جنوری ۱۹۱۴ء) وغیرہ کی طرح ہی مختصر افسانہ (Short_Story) کے فنی و تکنیکی پیمانوں پر سو فیصد پورے نہیں اترتے ۔راشد الخیری ،سلطان حیدر جوش اور پریم چند کے ابتدائی افسانوں کی طرح اسی عرصے (بیسویں صدی کے اوائل) میں لکھی گئی فوق کی جن تحریروں کو مختصر افسانہ (''ہنی افسانہ'' یا ''افسانچہ'') کا نام دیا جا سکتا ہے وہ سب انگریزی Short.Story کی بجائے فارسی 'حکائت نگاری' کی روائت کے زیر اثر لکھی گئی مقصدی، (اخلاقی اور تربیتی) کہانیاں ہیں۔ (خود فوق نے بھی اپنے شروعاتی مختصر افسانوں کو کہانی یا مختصر افسانہ کی بجائے حکائت کا نام دیا ہے،) فوق کے مختصر ترین افسانے بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں ہی مختلف اخبارات و رسائل میں شائع ہو رہے تھے لیکن انھوں نے اپنے ان افسانوں کا پہلا مجموعہ ''حکایات کشمیر'' کے نام سے 1928 میں شائع کروایا اس وقت تک، راشد الخیری، یلدرمؔ، سلطان حیدر جوش اور پریم چند کے افسانوں کا ڈنکا تو بج ہی رہا تھا، ل.احمد اکبر آبادی اور پنڈت سدرشن سے لے کر نیاز فتح پوری، اور مجنوں گورکھ پوری تک متعدد افسانہ نگار اردو مختصر افسانہ کی زمین کو آسمان کرنے میں مصروف تھے لاہور، جو فوق کا میدان

عمل تھا اُس زمانے میں اردو کا سب سے بڑا ادبی مرکز تھا اردو کے سب سے زیادہ اخبارات و رسائل، مذہبی اور علمی کتب، ناول اور شعری و افسانوی مجموعے لاہور سے ہی شائع ہوتے تھے اور یہ تو ہو ہی نہیں سکتا کہ فوق جیسے سرگرم اور دیدہ ور ادیب، شاعر مورخ اور صحافی کو اردو میں کہانی کی نئی صنف افسانہ کی پیش رفت کا علم نہ ہو؟ پھر بھی فوق نے اپنے ''کشمیر مرکز، تاریخی نوعیت کے افسانوں کو افسانے کی بجائے ''حکایات'' کا نام کیوں دیا؟ اس کی ایک وجہ تو یہ ہوسکتی ہے کہ فوق ''عاشق کشمیر'' تھے۔ لاہور میں سکونت کے باوجود فوق کی جملہ ادبی و علمی، تاریخی اور صحافتی حتی کہ شعری سرگرمیوں کا مرکز و محور کشمیر ہی ہوتا تھا ،لاہور میں رہتے ضرور تھے لیکن جب موقع ملتا کشمیر وارد ہوجاتے ،فوق کا انتقال بھی سرینگر کشمیر سے لاہور واپسی پر ہوا۔ دوئم یہ کہ گرچہ مہاراجہ پرتاپ سنگھ نے 1888 میں اردو کو ڈوگرہ دربار کی سرکاری زبان بنانے کا حکم صادر کردیا لیکن کشمیر میں اس حکم کا اطلاق بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے بعد ہی ہوسکا اردو سے پہلے فارسی ریاست کی سرکاری زبان تھی کشمیر میں اردو عوامی رابطے کی زبان کا درجہ حاصل کرنے لگی تھی لیکن علمی و ادبی سرگرمیوں کے لئے فارسی اور کشمیری کے استعمال کا رواج عام تھا۔ حکایات سعدی اور مثنوی مولانا روم سے ہر کشمیری واقف تھا۔ لہذا عین ممکن ہے کہ اس صورت حال کے پیش نظر فوقؔ نے اپنے افسانوں کو ''حکایات'' کا نام دیا ہو۔ دوسری بات یہ کہ فوقؔ نے چونکہ کشمیر کے ماضی کی اہم شخصیات کی زندگی اور زمانہ کے روشن، تعمیری اور لائق تقلید واقعات پر اپنے افسانوں کی عمارتیں کھڑی کی ہیں جو ہئیتی اور موضوعاتی اعتبار سے انکے معاصر افسانہ نگاروں کے افسانوں سے مختلف ہیں، لہذا ہوسکتا ہے کہ اس وجہ سے بھی فوقؔ نے اپنے افسانوں کو ''حکائت'' کا نام دیا ہو۔ ایک اور وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ کشمیری نژاد شاعر مشرق علامہ اقبال کے عزیز ترین معتقد اور دوست، فوق انگریزی حکومت، تہذیب اور ادب آداب کے قائل نہ تھے اور انگریزوں سے اپنے وطن کی آزادی کے زبردست حامی بھی تھے۔ اس لئے بھی ممکن ہے فوق نے انگریزی کی Short Story کی جگہ کہانی کی مشرقی صنف

''حکائت'' کی ہئیت مین مقصدی اخلاقی اورتعمیری کہانیاں لکھنے کو ترجیح دی ہو۔ دوسری جانب دیکھا جائے تو،فوق کی طرح، راشدالخیری، جوشؔ اور پریم چند کی ابتدائی کہانیاں بھی اسی نوعیت کی مقصدی ،اخلاقی اور اصلاحی کہانیاں ہی ہیں ۔اس زاوئے سے فوق کی حکایات کی اردوافسانہ سے مماثلت ثابت ہوجاتی ہے۔اب اگرفوق کی ''حکایات'' اورآج کے اردو''افسانچہ'' یا''منی افسانہ'' کے مابین فنی وتکنیکی مماثلتوں کا جائزہ لیا جائے تو حکائت اورمختصر افسانہ کی طرح ہی ،حکائت اوراردو افسانچہ یا منی افسانہ کے مشترکہ فنی وتکنیکی امتیازات کو ذہن میں رکھنا ہوگا۔لیکن یہ اصنافی تنقید Genre Criticism کے لئے ایک چیلنج سے کم نہیں حکائت کے بارے میں گیان چندجین نے اردو کی نثری داستانیں (صفحہ.50) میں لکھا ہے۔

''اردو میں مختصر اخلاقی کہانیوں کی تمام اقسام کو حکایات کہتے''

اوراتنی بات تو سبھی جانتے ہیں کہ اردو میں، فارسی (عربی) سے صرف شعری اصناف ہی نہیں لئے گئے کئی نثری اصناف،مثلا، داستان ،تذکرہ،تحقیق،تنقید،تاریخ نگاری،سیرت نگاری.....وغیرہ بھی فارسی سے ہی اردو تک پہنچیں۔عربی فارسی اوراردو میں لفظ'' حکائت ''قصہِ کہانی، واقعہ کے معنی میں ہی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔مشہور شعر ہے

سنی حکایت ہستی تو درمیاں سے سنی
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

مختصر افسانہ کیا ہے اور کیا نہیں؟ آج بھی یہ ایک ٹیڑھا سوال ہے۔حسن عسکری کے بقول،

''افسانے پر ہیت کے اعتبار سے پوری سنجیدگی کے ابھی تک غور ہی نہیں ہوا ہے،افسانے کی تسلی بخش تعریف بھی ابھی تک نہیں ہوسکی ہے.....بعض نقادوں کی رائے ہے کہ افسانہ کے اصول مرتب ہو ہی نہیں سکتے اور نہ ہونے چاہئیں ۔یہ ادب کی آزاد صنف ہے اوراس

کے حق میں یہی بہتر ہے کہ ہر افسانہ نگار اپنے اصول خود بنائے، کسی روایت یا اصول کی پابندی نہ کرے اور درحقیقت ہوتا بھی یہی رہا ہے ۔مثلاً یہی دیکھئے کہ بعض افسانے بس صفحے بھر کے ہوتے ہیں، بعض پچاس ساٹھ صفحوں کے افسانے کو مختصر افسانہ کہا جائے یا طویل مختصر افسانہ؟ دیکھنے میں یہی آیا ہے کہ لکھنے والے کا جی چاہا تو اپنے افسانے کو مختصر کہہ دیا، جی چاہا طویل مختصر افسانہ کہہ دیا، بلکہ مختصر ناول ۔''

(مقالات محمد حسن عسکری ص. 392)

اردو افسانہ کے کے معتبر محقق مرزا حامد بیگ نے بھی لکھا ہے،

افسانہ کو، ''مخزن'' جیسے اہم جریدے میں تادیر ''مضمون'' یا قصہ'' کہا جاتا رہا''

اردو افسانے کی روایت ۔صفحہ ۴۵.

ویسے یہ بات صحیح ہے کہ مختصر افسانہ Short Story بالغ قارئین کے لئے لکھا جاتا ہے جب کہ حکائت بچوں، نوجوانوں اور عام لوگوں کی کردار سازی اور ذہنی تربیت کے لئے لکھی جاتی ہے۔ دوئم یہ کہ مختصر افسانہ، سماجی، سیاسی، نفسیاتی یا جنسی کسی بھی موضوع پر لکھا جا سکتا ہے لیکن حکائت میں اتنی آزادی نہیں ۔حکائت میں حکمت وہدائت، پند ونصیحت اور اخلاقی اور اصلاحی موضوعات پر کہانی کی بنیاد رکھی جاتی ہے ۔تاکہ عام لوگوں میں اعلی صفات اور ایک اچھی زندگی کا ذوق اور شعور پیدا ہو سکے ۔ حکائت نگاری کا مقصد بھی یہی ہے ۔ دوسرے لفظوں میں افسانے کا مقصدی ہونا ضروری نہیں (کلاسیکی اور ترقی پسند افسانہ نگار مقصدیت کے حامی تھے اور جدیدیت پسند مخالف) لیکن حکائت کے لئے مقصدیت شرط ہے۔ دراصل انسان کو اپنی فطرت کے فاصد عناصر کو قابو میں رکھنے کے لئے کسی اخلاقی نظام میں پناہ لینا بھی ضروری ہے ۔لہذا کسی افسانہ میں اصلاحی مقصد کی موجودگی کو اس افسانے کا عیب نہیں ہنر ہی قرار دینا مناسب ہوگا۔ افسانہ کے سابقہ مغربی ناقدین نے بھی افسانہ کے موضوع یا مقصد کی حد بندی نہیں کی ہے اردو میں فکشن کے معتبر

ناقد اور محقق محترم وقار عظیم نے بھی اردو افسانہ کے منفرد صنفی امتیازات کی نشاندہی کرتے ہوئے افسانہ کے اصلاحی اور مقصدی کردار کی حمائت ہی کی ہے۔ لکھتے ہیں،

''افسانہ، کہانی میں پہلی مرتبہ وحدت کی اہمیت کی مظہر ہے۔ کسی ایک احساس، ایک تاثر، ایک اصلاحی مقصد، ایک رومانی کیفیت کو اس طرح کہانی میں بیان کرنا کہ وہ دوسری چیزوں سے الگ اور نمایاں ہو کر پڑھنے والے کے جذبات و احساسات پر اثر انداز ہو، افسانہ کی وہ امتیازی خصوصیت ہے جس نے اسے 'داستان اور ناول سے الگ کیا ہے''۔

بحوالہ؛ ''اردو میں فکشن کی تنقید؛ از ڈاکٹر ارتضی کریم صفحہ. 406

ڈاکٹر ارتضی کریم نے بھی 'اردو فکشن کی تنقید'' میں مختلف مغربی اور اردو ناقدین کے حوالے سے ''افسانہ'' کے صنفی، فنی و تکنیکی شرائط و امتیازات پر تفصیل سے بحث کی ہے۔ اور ان کی باتوں سے نتیجہ یہ سامنے آتا ہے کہ

''ہر وہ کہانی جس میں کسی ایک جذبہ، تاثر، کیفیت یا اصلاحی مقصد کو پُر تاثیر انداز میں بیان کیا گیا ہو ''افسانہ'' ہے۔''

اب، افسانہ کتنا مختصر یا طویل ہو اس مسئلے کو وقار عظیم یا ارتضی کریم نے نہیں چھیڑا ہے البتہ بعض مغربی دانشوروں نے افسانہ کو ناول سے الگ صنف قرار دینے کے لئے قرات میں وقت کے اصراف (آدھے گھنٹے سے دو گھنٹے تک) کو بنیاد بنایا ہے جو بڑی مضحکہ خیز سی بات لگتی ہے۔

ایک اور بات یہ بھی ہے کہ اختصار، حکائت، افسانچہ یا منی افسانہ کا فنی و تکنیکی لازمہ ہے جب کہ مختصر افسانہ Short Story میں ناول کی طوالت کے حوالے سے اختصار کی بات کی جاتی ہے۔ لیکن معاملہ یہ ہے کہ مختصر افسانہ کیا، افسانوی ادب کی کسی بھی صنف کے لئے طوالت یا اختصار کی کوئی حد مقرر نہیں ہے، ہو بھی نہیں سکتی۔ داستان کا قصہ تو یہ ہے کہ ''نہ ابتدا

کی خبر ہے نہ انتہا معلوم''اسی طرح ہزار پانچ سوصفحات پر مشتمل ''آگ کا دریا'' ''اداس نسلیں'' اورلہو کے پھول بھی ناول ہیں اورسو، سواسو، ڈیڑھ سوصفحات پر مشتمل ''ایک چادر میلی سی''(بیدی) بازدید (جوگندر پال) ''لل دئد''(ویدراہی) اور نیلما (شفق سوپوری) بھی بلاشبہ ناول ہی ہیں (، کیوں ہیں یہ الگ بحث ہے)۔اسی طرح اردو مختصر افسانہ کتنا مختصر ہو یہ بھی طئے نہیں ہے اردو میں قرۃ العین حیدر کے ''ڈالن والا، اور ہاوسنگ سوسائٹی اور قدرت اللہ شہاب کے ''یا خدا' بھی افسانے ہی ہیں البتہ ان کے ساتھ 'طویل' کا لاحقہ بھی لگا دیا جاتا ہے۔ کچھ لوگ ناولٹ کہہ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔اب عبداللہ حسین نے ناول اور افسانہ کے درمیان سے کہانی کی ایک نئی شکل پیدا کر لی ہے جسے وہ ''ناولا'' کہتے ہیں، جو نہ تو ناول کی طرح ضخیم ہوتا ہے نہ افسانے کی طرح مختصر۔لیکن اردو میں مختصر افسانہ کے بعد کی افسانوی صنف افسانچہ یا منی افسانہ، کی طرح حکائت بھی چند سطروں یا ایک آدھ صفحہ پر ہی مشتمل ہوتی ہے۔آج کے محاورے میں اتنی مختصر کہانی کو ہی ''منی افسانہ ''یا ''افسانچہ '' کہتے ہیں۔دوئم یہ کہ کسی بھی تحریر کو داستان، ناول، افسانہ، حکایت، افسانچہ یا منی افسانہ قرار دینے کے لئے سطریں یا صفحات نہیں، ''کہانی پن'' کو بنیادی شرط مانا گیا ہے لہذا فوق کی حکائتوں میں کہانی پن ہے یا نہیں اس کا جائزہ لینے سے پہلے افسانچہ نگار ڈاکٹر محبوب راہی کا یہ اقتباس دیکھ لیں

> ''وہ عنصر جو کہانی کی جان ہوتا ہے .....وہ ہے کہانی پن اور یہ کہانی پن چاہے داستان میں ہو، ناول میں ہو، افسانے میں یا افسانچہ میں، یہ ''کہانی پن''، کہانی کے ایک باب، ایک صفحہ ایک پیراگراف یا ایک جملے میں بھی سمویا جا سکتا ہے، اس کے آس پاس واقعاتی تسلسل کے ساتھ، چند حقائق، کچھ زیب داستاں کے لئے، ان تمام کے متناسب اور متوازن اشتراک باہم سے۔''

لیکن اس ضمن میں بھی دو باتیں اہم ہیں اول یہ کہ، افسانہ کے لئے کہانی پن ہی کافی

نہیں، کہانی بیان کرنے کا سلیقہ بھی ضروری ہے یعنی افسانہ نگار کو بیانیہ پر اتنی قدرت حاصل ہو کہ قاری افسانہ پڑھتے ہوئے شروع سے آخر تک اس بیان میں کھو جائے۔ چیخوف کی مقبولیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ کہانی کے بیان یا قصہ گوئی کا بادشاہ تھا۔ ناخواندہ لوگ بھی چیخوف کے افسانے سن کر ان سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ اردو میں راشد الخیری ،سلطان حیدر جوش، پریم چند اور علی عباس حسینی وغیرہ کے افسانوں میں کہانی پن بھی ہے اور کہانی بیان کرنے کا منجھا ہوا انداز بھی کہ ان پڑھ لوگ بھی ان کی کہانیاں سن کر نہال ہو جاتے تھے لیکن انگریزی میں ایچ.ای بیٹس اور الزبتھ بوون کے یہاں اور اردو میں سجاد حیدر یلدرم اور جدید افسانہ نگاروں میں بلراج مینرا، کمار پاشی، احمد ہمیش، انور سجاد اور رشید امجد وغیرہ نے شروع میں چند ایک ایسے افسانے بھی لکھے، جن میں کہانی مفقود ہے۔ رشید امجد نے تو جدیدیت پسندی کے جوش جنوں میں بہت آگے نکل کر یہاں تک کہ ڈالا تھا کہ،

''لفظ افسانویت (کہانی پن) بوڑھے نقادوں کا جمایا ہوا لفظ معلوم ہوتا ہے جس کے میرے نزدیک کوئی معنی نہیں''

کمار پاشی نے بھی افسانویت کی اصطلاح کا مذاق اڑاتے ہوئے کہا تھا،

''جدید افسانہ نے افسانے کو افسانہ پن سے نجات دلا کر اسے تخلیقی ذائقہ سے روشناس کرایا ہے۔

گرچہ جدیدیت کا زور ٹوٹتے ہی یہ دونوں حضرات اپنے ان بیانات پر پچھتائے اور ایسے عمدہ افسانے لکھے جن میں کہانی پن اور بیانیہ کو بڑی مہارت کے ساتھ برتا گیا ہے۔ بہر حال گفتگو فوق کی حکایات اور افسانچہ کے حوالے سے افسانہ میں کہانی پن اور اختصار کی ہو رہی تھی۔ مشہور افسانچہ نگار اور نقاد ڈاکٹر عظیم راہی نے اپنی تحقیقی و تنقیدی تصنیف ''اردو میں افسانچہ کی روایت'' میں عالمی سطح پر افسانچہ کی صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے اختصار کے حوالے سے افسانچہ کو Define کرنے کی جو کوشش کی ہے اس سے افسانہ کی مختصر ترین صورتوں حکائت، افسانچہ یا منی افسانہ کے اختصار اور کہانی پن کی بات کچھ اور واضح ہو

جائے گی۔

''افسانچہ در اص اس قدر Compact (مختصر) جامع ہونا چاہئے کہ اس کا تاثر (Impact) پوری شدت سے قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوکر، تادیر قائم رہ سکے۔ بنیادی طور پر یہ فن پارے کی اولین شرط ہے لیکن جب بات بہت مختصر لفظوں میں مکمل طور پر کہنی ہو تب یہ شرط اور بھی کڑی ہوجاتی ہے۔''

عظیم راہی؛ اردو میں افسانچہ کی روائت؛ تنقیدی مطالعہ۔ص24

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حکائت، منی افسانہ یا افسانچہ بھی ''افسانہ'' ہے خواہ اس میں چند سطروں میں ہی کسی کہانی کو کیوں نہ بیان کیا کیا گیا ہو، بالکل اسی طرح جس طرح غزل کا ایک مکمل شعر بھی ''شاعری'' ہے اور ہزار اشعار پر مشتمل نظم (مثنوی) بھی شاعری ہے۔ سعادت حسن منٹو کے ''سیاہ حاشئے'' کی منی کہانیوں یا افسانچوں کو افسانہ یا Story ماننے سے کوئی انکار نہیں کرتا حسن عسکری نے بھی انھیں ''چھوٹے چھوٹے افسانے'' ہی کہا ہے اب اگر'' فارسی کے حکایات سعدی'' کو ذہن میں رکھتے ہوئے محمد الدین فوق نے بھی اپنے چھوٹے چھوٹے افسانے ''حکائت'' کے نام سے پیش کئے ہیں تو آج کی تاریخ میں اسے 'منی افسانہ یا افسانچہ کی طرح، افسانہ ماننے سے انکار کرنا محال ہے۔ اس زاوئے سے اگر دیکھیں تو محمد الدین فوق ریاست جموں وکشمیر کے پہلے افسانہ نگار قرار دئے جانے کا پورا حق رکھتے ہیں۔ ویسے یہاں جملہ معترضہ کے طور پر اگر یہ بھی کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ افسانہ کے جس مختصر ترین روپ کو افسانچہ یا منی افسانہ کہا جاتا ہے اس کے لئے ''حکایت'' کا لفظ استعمال کرنے میں کیا مضائقہ ہے؟ آخر ہم نے غزل، مثنوی، قصیدہ وغیرہ اصناف کو ان کے اصطلاحی معنی ہی نہیں روایات اور رسومیات، قواعد اور رجحانات کے ساتھ اپنایا ہی ہے تو پھر مسائل زدہ، اور اقداری نظام سے محروم برصغیر میں اگر مروجہ صنف ''افسانہ'' سے الگ اصلاحی اور تعمیری مقاصد کے لئے افسانچہ (یا

منی افسانہ) کو حکایت کے نام سے ہی فروغ دیا جائے تو اردو ادب کا بھلا ہی ہوگا۔ایسا لگتا ہے کہ شعوری یا لاشعوری طور پر اس کی شروعات محمد الدین فوق نے اپنی حکایات سے کر دی تھی۔محمد حسن عسکری تو فرما ہی گئے ہیں کہ ''افسانہ آزاد صنف ہے اور اس کے حق میں یہی بہتر ہے کہ ہر افسانہ نگار اپنے اصول خود بنائے کسی روایت اصول کی پابندی نہ کرے''۔ اب اگر فوق نے اپنے افسانوں کو، مضمون یا قصہ یا افسانہ کے بجائے ''حکایت'' کا نام دیا ہے تو واضح ہے کہانہوں نے دانستہ طور پر ایسا کیا ہے اور اسے غلط نہیں کہا جا سکتا ہے محمد دین فوق نے انیسویں صدی کے اخیر اور بیسویں صدی کے اوائل سے ہی شعر و شاعری، تحقیق و تنقید نگاری، ناول نگاری اور صحافت کے ساتھ ساتھ مختصر افسانہ نگاری شروع کر دی تھی لیکن فوق نے اپنے مختصر ترین افسانوں کو شعوری طور پر ''حکایات'' کا نام دیا، اور اس کے اسباب کی وضاحت کی جا چکی ہے۔فوق کی مختصر ترین افسانوں کے تین مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ ا۔''حکایات کشمیر۔۲۔سبق آموز کہانیاں، اور ۳۔دبستان اخلاق''۔تقسیم ملک کے بعد تک ان مجموعوں کے کئی کئی اڈیشن شائع ہوئے لیکن اب یہ کتابیں نایاب ہیں۔فوق کے اِن افسانوی مجموعوں میں ''حکایات کشمیر'' اہم ہے۔ 128 پر مشتمل ''حکایات کشمیر'' پہلی بار 1928 میں ''ظفر برادرس لاہور'' کے زیر اہتمام شائع ہوئی۔اس کے بعد اس کتاب کے کئی اڈیشن شائع ہوئے تقسیم ملک کے بعد پاکستان اور جموں کشمیر میں بھی یہ کتاب شائع کی جاتی رہی۔1983 میں حکایات کشمیر کا ایک اڈیشن ''شاہین بک اسٹال اینڈ پبلشرز سرینگر کشمیر نے شائع کیا تھا لیکن اب یہ کتاب نایاب ہے۔محمد دین فوق کی ''حکایات کشمیر'' میں 23 کہانیاں شامل ہیں جو کشمیر کے راجوں مہاراجوں اور مسلمان بادشاہوں کی زندگی اور زمانہ کے دلچسپ اور اہم واقعات پر مبنی ہیں۔گورنمنٹ کالج لاہور کے ڈاکٹر محمد منیر اجمل خان نیازی نے اپنے مقالے ''محمد الدین فوق۔اور اُن کی علمی و ادبی خدمات میں لکھا ہے کہ

''فوق نے اس کتاب کے آغاز میں ''کشمیر جنت نظیر'' کے نام سے
ایک مختصر دیباچہ لکھا ہے، جس میں کشمیر کا حسن، اس کا حدود اربعہ اور مختصر

تاریخ بیان کی گئی ہے۔ان حکایات کے ذریعے انھوں نے کشمیر کے
ساتھ اپنی وابستگیوں کو (لوگوں) کے دلوں میں جانگزیں کرنے کی
کوشش کی ہے''

صفحہ. 621

فوق نے اس کتاب میں جموں وکشمیر کے جن حکمرانوں کے حوالے سے کہانیاں پیش کی ہیں ان کے اسمائے گرامی اس طرح ہیں۔

ا.راجہ ہرن دیو.۲.راجہ سندرسین۔۳۔راجہ جلوک۔۴.راجہ تو تاسین۔۵راجہ سندھی متی ۔۶. راجہ میگھ واہن

۷۔راجہ ماتر گپت۔۸.راجہ پردرسین .۹۔راجہ چندرا بھان .۱۰۔ذاہدہ للتا دتیہ.۱۱۔ راہبہ جیا پیڈ اوراس کا جاں نثار وزیر....شرما.۱۲۔راجہ اونتی ورمن اور وفادار وزیر شکھر ورمن .۱۳۔راجہ اونتی ورمن اور ایک کمہار کا عقل مند بیٹا ۔۱۴.رانی سوگندھا ۔۱۵۔راجہ پشکر .۱۶۔راجہاوپل .۱۷۔راجہ عجب دیو۔۱۸۔راجہ رنجیت دیو.۱۹۔کرنل میاں سنگھ کمیدان .۲۰۔مہاراجہ رنبیر سنگھ .۲۱۔راجہ دھیان سنگھ .۲۲۔ہر دلعزیز سلطان زین العابدین .۲۳۔عیاش بادشاہ یوسف چک۔''

مذکورہ بالا حکمرانوں کی کہانیوں میں فوق نے اعلی اخلاق ، بہادری، جاں نثاری ،وفا داری،علم دوستی اورغریب پروری جیسے موضوعات پرمبنی واقعات اس طرح پیش کئے ہیں کہ قاری کے اندر مثبت کردار وسیرت کی تعمیر کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔فوق کشمیری تھے، کشمیر سے انھیں عشق تھا اور وہ اہل کشمیر کے دلوں میں قومی تشخص اور حب الوطنی کے اوصاف کومزید بیداراور مستحکم کرنا چاہتے تھے چنانچہ، شاعری ،صحافت اور تحقیق وتنقید کی طرح فوق کے افسانوں کے مرکز میں بھی حب الوطنی کا جذبہ کارفرما ہے اپنے

ایک افسانہ''راجہ ماتر گپت اورایک فوجی سالار پرورسین'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو،

''پرورسین نے پنجاب کا بہت سا علاقہ فتح کرلیا،اس کے بعد اس کے صلاح

کاروں نے اس

کومشورہ دیا کہ اپنے آبائی ملک کشمیر پر حملہ کیا جائے۔اس نے جواب دیا کہ ''دو باتیں ہیں جو مجھے اپنے آبائی ملک پر حملہ کرنے سے روک رہی ہیں۔ایک تو یہ کہ ماتر گپت ایک شاعر ۔اس پر حملہ کرنا ایک ایسے شخص کی شان سے بعید ہے، جس کی رگوں میں نسلاً بعد نسلاً بادشاہی خون حرکت کر رہا ہو۔دوسرا یہ کہ کشمیر میرا وطن ہے، میرا ملک ہے، اگر میں نے وہاں حملہ کیا، تو میرے اہل وطن ہلاک ہوں گے، اُن کی فصلیں تباہ ہوں گی، وہ فاقہ کشی کے شکار ہوں گے اور کئی لوگ بے موت مر جائیں گے (صفحہ.30)

اسی طرح کشمیر کے مسلمان بادشاہوں کی انسان دوستی اور وسیع المشربی کو فوق نے اپنی کہانی ''ہر دلعزیز سلطان، زین العابدین'' میں بیان کیا ہے۔کشمیر کے حکمرانوں میں سلطان زین العابدین کے جیسا انسان دوست اور انصاف پسند بادشاہ کوئی دوسرا نہیں ہوا ہے۔اسی لئے کشمیر کی تاریخ میں سلطان زین العابدین کو ''بڈ شاہ'' (عظیم بادشاہ) کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔آج بھی کشمیر میں ''بڈ شاہ'' کے نام پر کئی پُلوں، چوراہوں اور تعلیمی وطبی اداروں کے نام سے موجود ہیں۔فوق نے ''حکایات کشمیر'' میں شامل ایک کہانی ''ہر دل عزیز سلطان زین العابدین'' میں لکھا ہے،

''اس سلطان نے ہندوؤں کے واسطے جو کچھ کیا، وہ، ہندوؤں کے لئے کسی ہندو راجہ سے بھی نہ ہو سکا۔اس نے جلا وطن ہندوؤں کو واپس بلایا، اور انہیں جائدادیں دیں، عہدے دئے، اور جزیہ معاف کر دیا۔صفحہ۔83

فوق کے مذکورہ بالا افسانے ویسے ہی ہیں جیسے کہ پریم چند کے اسی دور کے افسانوں ''رنجیت سنگھ، رانی سارندھا، وکرمادتیہ کا تیغہ، راجہ ہردول، اور آلھا'' وغیرہ ہیں۔پریم چند

کے کے ایسے افسانوں سے دو مختصر اقتباسات دیکھتے چلیں،

۱۔ ''چوہان راجہ، آداب جنگ کو کبھی ہاتھ سے جانے نہ دیتا تھا۔ اس کی ہمت عالی، اسے کمزور، بے خبر اور نامستعد دشمن پر وار کرنے کی اجازت نہ دیتی تھی۔''

۲۔ ''رنجیت سنگھ، سخاوت و شجاعت اور رحم و انصاف میں اپنے وقت کے وکرما دتیہ تھے۔ اس مغرورِ کابل کا غرور، جس نے صدیوں تک ہندوستان کو سر نہیں اٹھانے دیا تھا، خاک میں ملا کر لاہور جاتے تھے۔''

اگر پریم چند کے مذکورہ بالا افسانوں کو ''افسانہ مانا جاتا ہے تو پھر اسی نوعیت کے فوق کے افسانوں کو افسانہ کیوں نہیں تسلیم کیا جا سکتا۔

اردو کے ابتدائی افسانوں، نصیر اور خدیجہ (راشد الخیری) نابینا بیوی (سلطان حیدر جوش) اور دنیا کا انمول رتن (پریم چند) وغیرہ کی طرح فوق کے ''حکایات کشمیر'' کے افسانوں (حکائتوں) کے عنوانات بھی افسانہ کے نفس مضمون کو واضح کرنے والے ہوتے ہیں، مثلاً، ۱۔ راجہ عجب دیو کا انصاف ۲۔ عیش پرست بادشاہ کا انجام ۳۔ مہاراجہ رنبیر سنگھ کی علم نوازیاں ۴۔ جاں نثار وزیر وغیرہ۔

محمد دین فوق کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ ''سبق آموز کہانیاں'' 1935 میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں 36 مختصر افسانے شامل ہیں۔ ان میں دنیا بھر کی تاریخ سے لئے گئے مختلف قوموں کے لوگوں کی کہانیاں بیان کی گئی ہیں۔ یہ کہانیاں بھی فوق نے بچوں اور بڑوں میں اعلیٰ اخلاقی صفات پیدا کرنے کی غرض سے لکھی ہیں۔ سرسید کے ''گذرا ہوا زمانہ'' کی طرح فوق نے بھی 'سبق آموز کہانیاں' کی ہر کہانی کے اختتام پر کہانی سے حاصل ہونے والا سبق یا نتیجہ بھی درج کیا ہے جس سے کہانی بیان کرنے کا مقصد قاری کے ذہن نشیں ہو جاتا ہے۔ 'حکایات کشمیر کی طرح ''سبق آموز کہانیاں میں شامل افسانوں (کہانیوں) کے عنوانات بھی نفس مضمون کو واضح کر دینے والے ہیں مثلاً چند کہانیوں کے عنوانات ملاحظہ ہوں۔

۱۔مہمان نواز کی شرافت ۔۲۔بخل کا انجام ۔۳۔ملاح کی دانشمندی ۔۴۔ایک غریب کی نورانی ایجاد ۔۵۔وطن کی محبت ۔اور ۶۔مردانہ استقلال، وغیرہ ۔فوق کا ایک مختصر ترین افسانہ(افسانچہ یا منی افسانہ) جس کا عنوان ''مردانہ استقلال' ہے فرض شناسی اور جرات مندی پر مبنی یہ افسانہ اس طرح ہے،

''اپسیا ریلوے لائن سے ایک اسپیشل ٹرین گذرنے والی تھی ۔کانٹے والے کا نام، یوئینگ تھا۔

جب ٹرین کا انجن کانٹے سے گذرنے لگا تو کانٹے کے سوراخ سے ایک بڑا بھاری بھورا سانپ

نکل کر کانٹے پر چڑھ گیا۔اور کانٹے والے کے ہاتھ سے ہوتا ہوا اس کے سر اور پشت سے گذر کر

زمین پر اتر گیا۔اگر یوئینگ کانٹا چھوڑ دیتا تو گاڑی کے ٹکڑے ہو جاتے ۔مگر شیر دل یوئینگ کانٹے کے ڈنڈے کو پکڑے ہی رہا اور ٹرین گذر گئی۔جب اس نے کانٹا چھوڑ کر دیکھا تو سانپ کا کہیں پتہ نہ تھا ۔لوگوں نے پوچھا کہ ''سانپ نے کاٹا تو نہیں؟ تو یوئینگ مسکرایا، مجمع سے ایک آدمی نیکہا ،''اور وہ جو کاٹ لیتا تو بچہ سیدھا ہی سدھار جاتے ۔یوئنگ نے جواب دیا ،''اگر میں ذرا بھی ہلتا تو وہ مجھے کاٹ لیتا اور اگر میں کانٹا چھوڑ دیتا تو اسپیشل ٹرین تباہ ہو جاتی اور تمام مسافر ہلاک ہو جاتے۔

''جب لوگوں نے اس کی زبان سے یہ الفاظ سنے تو اس کی بہادری کی تعریف کی۔اور اس کی ترقی بھی ہوگئی۔نتیجہ۔کسی سے لڑائی لڑ کر اسے پچھاڑ دینا مردانگی اور بہادری نہیں ۔بلکہ بہادری ''مردانہ استقلال'' کو کہتے ہیں اور مردانہ استقلال کی مثال کانٹے والے کی سچی کہانی ہے۔

مصیبت کے وقت ہمیشہ مستقل مزاج رہو، مصیبت کبھی اثر نہ کرے گی۔

افسانہ؛ مردانہ استقلال؛

مشمولہ؛ سبق آموز کہانیاں؛ از، محمد الدین فوق ص. 62

مذکورہ بالا افسانہ اور اس نوعیت کے دوسرے افسانے یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں کہ فوق کے افسانے کامیاب افسانے ہیں، کیونکہ فوق کے افسانے قاری کو غور وفکر کی دعوت دیتے ہیں اس نکتے کو شمس الرحمٰن فاروقی کے اس اقتباس کے حوالے سے بھی سمجھا جا سکتا ہے، فاروقی کے مطابق،

> اگر افسانہ پڑھ کر محسوس ہو کہ اس میں کوئی غور طلب بات ہے، اور جس نثر میں وہ لکھا گیا ہے وہ افسانوی ہو، شاعرانہ نہ ہو تو افسانہ اپنی پہلی منزل میں کامیاب ہے''۔
>
> شمس الرحمٰن فاروقی؛ شعر غیر شعر نثر۔ صفحہ 193

اور فوق کے افسانوں میں یہ باتی موجود ہیں۔ غرض یہ کہ افسانہ کے جن فنی تقاضوں کا ذکر پریم چند نے ''سوز وطن'' کے دیباچہ اور اپنے مضامین ''مختصر افسانہ''، ''مختصر افسانے کا فن''، ''میرے بہترین افسانے''، ''راشد الخیری کے افسانے'' ''ہماری قوت بیانیہ کا زوال' وغیرہ میں کیا ہے۔ (پریم چند کے یہ مضامین 1908 .اور 1933 کے دوران شائع ہوئے) یا پھر عبدالقادر سروری کی تصنیف ''دنیائے افسانہ (1927) اور مجنوں گورکھ پوری کے ''افسانہ اور اس کی غائت'' (1935) سے لے کر وقار عظیم (''فن افسانہ نگاری، داستان سے افسانے تک، اور نیا افسانہ) شمس الرحمٰن فاروقی (شعر غیر شعر نثر) ڈاکٹر ارتضی کریم (اردو فکشن کی تنقید) اور کئی دوسرے ناقدین نے افسانہ کے جن بنیادی امتیازات کی نشاندہی کی ہے ان میں سے بیشتر محمد الدین فوق کے 'افسانوی مجموعوں ''حکایات کشمیر'' اور ''سبق آموز کہانیاں'' میں شامل مختصر افسانوں میں موجود ہیں۔

فوق کے افسانوں کی زبان سادہ اور عام فہم ہے۔ ہئیت (Form) فارسی اردو حکائت اور جدید دور کے افسانچوں/منی افسانوں کی ہے موضوعی نوعیت اصلاحی اور تعمیری ہے

۔بیانیہ میں تاریخی ،اخلاقی اور انسانی اقدار، کے علاوہ فرقہ وارانہ اتحاد اور کشمیری قوم کی اصلاح اور بیداری کے حوالے سے ، فوق کے افسانوں میں Discourse Narratology کے علاوہ Story Narratology کو بھی عمدگی کے ساتھ برتا گیا ہے جو ان کے افسانوں کو نئے جہات سے روشناس کرواتے ہیں۔فکشن کے مشہور ناقد پروفیسر شافع قدوائی نیا پنے مضامین میں Narratology کے حوالے سے جو وضاحتیں کی ہیں ان کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ فوق کے افسانوں کے متون تاریخی لازمیت کی Teleology سے جڑے ہوئے ہیں اور اس امتیاز کی بنا پر فوقؔ کے افسانے،انتظار حسین اور اردو کے کئی دیگر ابتدائی افسانہ نگاروں کے افسانوں کی طرح مشرق کی مختلف النوع افسانوی ہیئتوں،داستان،لوک کتھا ،قصہ اور حکایت وغیرہ کی روایات اور رسومیات سے مضبوط جدلیاتی رشتہ رکھتے ہیں۔ان امتیازات کی بنیاد پر فوقؔ کو ریاست جموں وکشمیر کا پہلا افسانہ نگا تسلیم کرنے سے کسی کو انکار نہیں ہونا چاہے۔ایک اور اہم بات بھی قابل غور ہے کہ،عظیم راہی کے مطابق اردو میں ''افسانچہ نگاری کی ابتدا سعادت حسن منٹو کے ''سیاہ حاشئے'' سے ہوتی ہے،ان کی اس تحقیق کی قدر و قیمت اپنی جگہ، لیکن اگر یہ دیکھیں کہ ''سیاہ حاشئے'' کی اشاعت ۱۹۴۷ء.کے بعد عمل میں آئی جب کہ محمد الدین فوقؔ کے ''چھوٹے چھوٹے افسانوں'' کا پہلا مجموعہ ''حکایات کشمیر''۱۹۲۸ء میں اور دوسرا مجموعہ ''سبق آموز کہانیاں''۱۹۳۵ء میں شائع ہوا تھا لہذا اس بنیاد پر ''افسانچہ یا منی افسانہ'' کا بنیاد گذار منٹو کے بجائے محمد الدین فوق کو قرار دینے پر بھی غور کیا جا سکتا ہے۔

آثارالصنادید۔ایک نادردستاویز

ضیاء الرحمن صدیقی

آثار کا لفظ اثر، کی جمع ہے اس کے لغوی معنی سنتِ رسول صحابہ کرام کے اقوال وافعال ،نشانیاں، بنیاد اور دیوار کی چٹان وغیرہ کے ہیں۔قرون وسطیٰ کی متعدد کتابوں کے نام بھی آثار سے شروع ہوتے ہیں مثلاً ابوریحان البیرونی کی کتاب ''آثارالباقیہ من قرون الخالیہ'' اورمحمود قروینی کی کتاب آثارالبلادواخبارالعبادوغیرہ [۱]

آثارالصنادید میں لفظ ضادید'ضد' کی جمع ہے۔اس کے معی سردار کے ہیں۔اس طرح آثار الصنادید کا مطلب سرداروں کی نشانیاں ہیں۔ خاقانی کا یہ شعر جس میں 'آثار' اورضادید دونوں ہی لفظ استعمال ہوئے ہیں ؎

از نقش ونگار درودیوارِ شکستہ
آثارپذیراست ضادیدِ عجم را

یہ شعر خاقانی کے قصیدے ایوائن مدائن میں شامل ہے۔ مدائن عربوں سے مغلوب ہونے والی قدیم ایرانی سلطنت کا پایہ تخت تھا۔اس کے کھنڈرات نے خاقانی کی وطن دوستی کے جذبے کو مہمیز دی اوراس نے ایک تباہ حال شہر کی سرگزشت کے پردے میں ایک پوری تہذیب کا مرثیہ بیان کرڈالا۔اس طرح سرسید کی آثارالضادیداورایوائن مدائن کے مقاصد میں ہم آہنگی نظر آتی ہے۔

سرسید آثارالصنادید • کے پہلے اڈیشن میں رقمطراز ہیں۔

''اس نسخۂ دلکشا کو زیورِ اِتمام سے آراستہ کر اس مناسبت سے کہ

ضادیدروزگار کی آثاراوراعیان مملکت ہند کے احوال واطوار پر مشتمل
آثارالصنادید نام رکھا''۔

گمان غالب ہے کہ آثارالصنادید خاقانی کی مذکورہ اسی شعر سے ماخوذ ہے۔منشی رحمت اللہ رعد نے 1904 کے کانپوراڈیشن میں خاقانی کے اس شعر کو صفحۂ اول پر تحریر کیا ہے۔

دہلی کے آثار قدیمہ پر اب تک دریافت شدہ کتابوں میں پہلی کتاب مرزا سنگین بیگ کی سیر المنازل ہے جو فارسی زبان میں لکھی گئی ۔کتاب کے شروع میں یہ تحریر ہے کہ ''چارلس مٹکاف اورولیم فریزر کے ترغیب دلانے پر میں نے یہ تاریخ امورات دہلی اوراحوال مکانات لکھی تھی''۔۲

اس کتاب میں آثار قدیمہ کے علاوہ دہلی کی مختصر تاریخ ،گلی کوچوں ،مکانوں، کتبوں اوراہم شخصیات کا ذکر ملتا ہے۔ڈبلیو فرینکلن نے ایک رسالہ An Account of Modern Dechi کے نام سے تحریر کیا تھا۔اس رسالے میں اس نے دہلی کے باغات اور محلات ، بازاروں اورقلعوں کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔سرطاس مٹکاف کی کتاب "Reminiscencess of Imperial Delhi" 1844 میں شائع ہوئی ۔ یہ وہی مٹکاف ہے جس کے نام سرسید نے آثارالصنادید کا پہلا اڈیشن معنون کیا تھا۔

آثاریات کے موضوع پر اُس دور کی کتابوں کا مطالعہ کرنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ اُس دور میں آثاریات پر ایک تحریل چل رہی تھی اور تاریخ نویسی 'Historiography' کا چلن عام تھا۔ادھر انگریز مشرقین بھی آثاریات اور تاریخ کے موضوع پر بہت دلچسپی رکھتے تھے۔

آثارالصنادید دہلی کی تاریخی عمارتوں اوراس دور کی اہم شخصیات پر ایک نادر دستاویز ہے اس کا بنیادی محرکِ ہندوستان میں اسلامی تہذیب وثقافت اورعظمت رفتہ کو تاریخ کے صفحات میں محفوظ کرنا ہے۔ یہ تصنیف دراصل سرسید کی اوائل عمر کی کاوش ہے جب ان کی عمر انتیس سال سے زیادہ نہ تھی۔

حالی نے حیاتِ جاوید میں لکھا ہے۔

اُسی زمانے میں جب وہ دلی میں منصف تھے ان کو عمارات شہر اور نواح شہر کی تحقیقات کا خیال ہوا۔ وہ کہتے تھے ''میں اپنی کل تنخواہ والدہ کو دے دیتا تھا وہ اس میں سے صرف پانچ روپے مہینہ اوپر کے خرچ کے لیے مجھ کو دے دیتی تھیں۔ باقی تمام اخراجات ان کے ذمہ تھے جو کپڑا وہ پہنا دیتی تھیں پہن لیتا تھا اور جیسا کھانا وہ کھلا دیتی تھیں کھا لیتا تھا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ ان کی آمدنی گھر کے آخراجات کو مشکل سے مکتفی ہوتی تھی۔ ان کے بڑے بھائی کا انتقال ہو چکا تھا جس سے سو روپے ماہوار کی آمدنی کم ہوگئی تھی۔ قلعہ کی تنخواہیں تقریباً کل بند ہو چکی تھیں کرایے کی آمدنی بہت قلیل تھی صرف سرسید کی تنخواہ کے سو روپے ماہوار تھے اور سارے کنبے کا خرچ تھا۔ سرسید ابتدا ہی سے نہایت فراخ، حوصلہ اور کشادہ دل تھے۔ خرچ کی تنگی کے سبب اکثر منقبض رہتے تھے۔ لہذا ان کو یہ خیال ہوا کہ کسی تدبیر سے یہ تنگی رفع ہو۔ سید الاخیار جوان کے بھائی کا جاری کردہ اخبار تھا کچھ تو اس کو ترقی دینی چاہی اور کچھ عمارات دہلی کے حالات ایک کتاب کی صورت میں شائع کرنے کا ارادہ کیا'' ۳

حالی کا مذکورہ بیان کس حد تک استناد کا درجہ رکھتا ہے یہ ایک سوالیہ نشان ہے۔ سرسید مصنف ہونے کے باوجود تنگ دستی اور عسرت میں زندگی گذار رہے تھے اور انھوں نے آثار الصنادید صرف اور صرف مالی منفعت کے لیے لکھی تھے۔ دراصل سرسید بنیادی طور پر تاریخ کے آدمی تھے انھیں تاریخ نویسی سے بے پایاں دلچسپی اور لگاؤ تھا۔ اسی سلسلہ کی ایک کڑی تاریخ سرکشی بجنور اور اسباب بغاوت ہند کی اشاعت ہے۔ یوں بھی ماضی کی یاد آوری اس دور کا چلن تھا۔

سرسید کہتے تھے کہ قطب صاحب کی لاٹ کے بعض کتبے جو زیادہ بلند ہونے کے سبب پڑھے نہ جاتے تھے ان کے پڑھنے کو ایک چھینکا دو بلیوں کے بیچ میں ہر ایک کے کتبے کے محاذی بندھوا کیا جاتا تھا اور میں خود اوپر چڑھ کر اور چھینکے میں بیٹھ کر ہر ایک کتبے کا چربا اتارتا تھا جس وقت میں چھینکے میں بیٹھتا تھا تو مولانا صہبائی فرطِ محبت کے سبب بہت

گھبرائے تھے اور خوف کے مارے ان کا رنگ مستفیر ہو جاتا تھا۔

سرسید کی ذاتی دلچسپی ،محنتِ شاقہ اور مسلسل جدوجہد کے بعد آثارالصنادید کا پہلا اڈیشن 1847 میں مولانا صہبائی کی مدد سے شائع ہوکر منظر عام پر آیا۔ یہ نادر نسخہ بالترتیب چار ابواب پر مشتمل تھا ۔اس نسخے میں ایک سو بیس عمارتوں کا ذکر ملتا ہے جس میں ہندو اور مسلمان دونوں ہی حکمرانوں کی عمارتیں شامل ہیں۔ علاوہ ازیں ستر حویلیوں ، مساجد،مندروں ،بازاروں، باولیوں اور کنوؤں کا ذکر ملتا ہے ۔ چوتھے باب میں ایک سو بیس مشائخ ، علمائے دین ، اطباء ،شعراء ، خطاط ،مصور ،قراء ، ادیبوں اور فن کارون کی تفصیلات شامل ہیں ۔اس کتاب میں بلا امتیاز مذہب ملت ہندوستان کی تہذیب وثقافت اور تاریخ وتمدن کے ذیل میں اسے آثار قدیمہ کی مستند اور جامع تاریخ تصور کیا گیا۔سرسید کی کتاب قومی یکجہتی کی بہترین مثال پیش کرتی ہے۔

مسٹر رابرٹس جوان دنوں دہلی میں مجسٹریٹ تھے ۔آثارالصنادید کا ایک نسخہ اپنے ساتھ انگلینڈ لے گئے تھے ۔ انھوں نے اس تصنیف کو رائل ایشیاٹک سوسائٹی ' Royal Asiatic Society ' کے اراکین کے سامنے پیش کیا ۔سوسائٹی کے اراکین نے اس کو بہت پسند کیا۔ بعدازاں مسٹر رابرٹس نے اس کتاب کا انگریزی ترجمہ کرنا چاہا لیکن بعض نامساعد حالات کی وجہ سے اس کتاب کا انگریزی ترجمہ نہیں ہوسکا۔عام طور پر محققین کا خیال ہے کہ سرسید نے آثارالضادید سرطاس مٹکاف کی تحریک یا اس کی ایماء پر لکھی تھی لیکن سرسید کی کسی بھی تحریر میں اس بات کا ذکر نہیں ملتا۔ اس کے برعکس انھوں نے آثارالصنادید کے پہلے اڈیشن میں لکھا ہے کہ

> '' یہ علمی کارنامہ سراسر ان کے ذاتی ارادے اور تائید ایزدی کا مرہونِ منت ہے، البتہ آزردہ ،صہبائی اور شیفتہ کے ساتھ دوستانہ اور شاگردانہ صحبتوں نے ان کے مشرقی علوم کے ذوق کو مزید جلا بخشی ،(تذکرۂ سرسید۔ص ۸)

سرسید نے آثار الصنادید کے پہلے اڈیشن کے لائق اعتنا نہیں سمجھا کیونکہ اس کا اسٹائل انھیں خود بھی پسند نہیں تھا۔اس کی زبان مسبع اور مقفع تھی ۔یوں بھی وہ دور عبارت آرائی اور قافیہ پیمائی کا دور تھا۔ پہلے اڈیشن کی زبان لکھنوی طرز واسلوب سے زیادہ متاثر نظر آتی ہے۔یوں بھی سرسید کا مقصد زبان کی اصلاح نہیں تھا بلکہ وہ عام فہم اور سادہ سلیس زبان میں اپنی بات دوسروں تک پہنچانا چاہتے تھے لہذا سرسید نے پہلے اڈیشن پر نظر ثانی کی اور 1854ء میں سر طاس کی ایماء پر دوسرا اڈیشن شائع کیا۔

پہلا اڈیشن چھ سو صفحات پر مشتمل تھا اس اڈیشن کا ٹائٹل اور پیش لفظ دونوں ہی اُردو میں ہیں جبکہ دوسرا اڈیشن دوسو چوراسی صفحات پر مشتمل ہے ۔حالی کے بیان کے مطابق دوسرے اڈیشن کے تقریباً تمام نسخے غدر میں تلف ہوگئے ۔دوسرے اڈیشن کا ترجمہ انگریزی میں بھی ہوا۔علاوہ ازیں گارساں دتاسی نے 1861 میں اس کا ترجمہ فرانسیسی زبان میں شائع کیا اور اس کی ایک جلد سرسید کو بھی ارسال کی۔سرسید نے آثار الصنادید کے مختلف اجزا مختلف اوقات میں مختلف مطابع سے خود شائع کروائے۔سی۔ڈبلیو ٹرول کے مطابق اس کے صفحہ اول یعنی اُردو سرورق پر سال طباعت کے طور پر 1229 ہجری بمطابق 1952 عیسوی درج ہے۔اور ساتھ ہی مطبع سلطانی دہلی کا نام بھی لکھا ہوا ہے۔صفحہ دوم یعنی انگریزی سرورق پر 1854 عیسوی کا سال درج ہے''۔[۴]

سرسید کے شائع کردہ پہلے اور دوسرے اڈیشن کے علاوہ آثار الصنادید کے بارہ اڈیشن مختلف اوقات میں شائع ہوئے۔

سالِ اشاعت	طابع وناشر	مرتب
1847	مطبع سیدالاخبار دہلی	سرسید احمد خاں
1854	مطبع سیدالاخبار دہلی	سرسید احمد خاں
1856	مطبع سلطانی دہلی	سرسید احمد خاں
1900	مطبع نولکشور لکھنؤ	اشاعت اول کاربی پرنٹ

1904	نامی پریس کانپور	منشی رحمت اللہ رعلہ
1965	سینٹرل ڈپو اُردو بازار دہلی	خالد نصیر ہاشمی
1966	پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی	ڈاکٹر معین الحق
1990	اُردو اکادمی، دہلی	خلیق انجم
2002	این۔سی۔پی۔یو۔ایل نئی دہلی	خلیق انجم

مذکورہ اشاعتوں کے علاوہ پہلے اڈیشن کا باب چہارم قاضی احمد میاں جوناگڑھی نے تذکرہ 'اہلِ دہلی' کے عنوان سے مرتب کیا تھا جسے 1955 اور 1965 میں انجمن ترقی اُردو کراچی نے شائع کیا تھا۔ علاوہ ازیں مقالاتِ سرسید حصہ دہم مرتبہ مولوی محمد اسماعیل شامل اشاعت ہوا۔

آثار الصنادید کا پہلا اڈیشن چار ابواب پر مشتمل تھا لیکن دوسرے ایڈیشن میں سرسید نے چوتھے باب کو حذف کر دیا تھا۔ جبکہ یہ کتاب کا ایک اہم باب تھا۔ سرسید احمد خان وکا ایسا نہیں کرنا چاہیئے تھا۔

''دہلی کے آثارِ قدیمہ کی تعداد ڈیڑھ ہزار سے زیادہ ہے۔ جبکہ سرسید نے آثار الصنادید میں صرف ڈیڑھ سو عمارتوں کا ذکر کیا ہے''۔۵

ایک سوال یہ بھی ذہن میں آتا ہے کہ آثار الصنادید میں سرسید کے بیانات کسی حد تک قابلِ قبول اور مستند ہیں اس کا فیصلہ صرف تاریخ داں ہی کر سکتے ہیں لیکن عام طور پر آثار الصنادید میں شامل سرسید کے بیانات پر مثبت آراء کی نظر آتی ہے۔

آثار الصنادید کے ابتدائی دو اڈیشن جو سرسید نے خود شائع کیے تھے بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ بقیہ تمام اڈیشن یا ری پرنٹ انھیں دونوں اشاعتوں کا چربہ ہے جو مختلف اوقات، مختلف انداز میں شائع ہوتے رہے۔

انھیں دنوں خاکسار نے آثار الصنادید کی تینوں جلدوں پر تبصرہ بھی کیا تھا۔ جیسے کتاب نما دہلی نے شائع کیا تھا۔ ان تینوں جلدوں میں خلیق انجم نے دہلی کی چند تاریخی عمارتوں

اورتصویروں کا اضافہ کیا ہے۔ بقیہ سب جوگالی ہے۔

دہلی اُردو اکادمی کے تحت Original نسخے کے جو اڈیشن منظرعام پر آئے ان کی تفصیل اس طرح ہے۔

2000	دہلی اُردو اکادمی، نئی دہلی
2006	ایضاً
2001	ایضاً
2014	زیرطبع

گذشتہ صفحات میں ذکر کیا جاچکا ہے کہ سرسید کو زبان کی اصلاح سے کوئی خاص دلچسپی نہیں تھی اگر سرسید کے ذہن کے کسی گوشہ میں اصلاحِ زبان کا تصور ہوتا تو وہ آثارالصنادید کے پہلے اڈیشن میں مقفع ، مسجع ،ثقیل اوراق زبان استعمال نہ کرتے علاوہ ازیں ان کی دیگرتحریریں ،مضامین ومقالات اورتصانیف اسباب بغاوت ہندوغیرہ میں سلیس زبان کا استعمال نہیں ملتا۔

سرسید پرایک جنون طاری تھاوہ چاہتے تھے کہ کسی بھی طرح کوئی بھی ایسا غیرمعمولی کارنامہ انجام دے سکیں جس سے ان کا نام تاریخ کے صفحات میں ہمیشہ کے لیے محفوظ ہوجائے۔ان کی سیمابی طبیعت نے کسی بھی ایک میدان میں محدود رہنا گوارانہیں کیا۔غالباً اِسی لیے ان کی طبیعت میں لامرکزیت نظرآتی ہے ۔ دوسرے لفظوں میں ہم انھیں کثیرالجہات اورمجموعہ صفات شخصیات سے بھی موسوم کرسکتے ہیں۔

ایک طرف وہ تاریخ داں ہیں تو دوسری جانب مصلح اور ماہرتعلیم ،کبھی وہ علی گڑھ تحریک کے محرک اورروحِ رواں نظرآتے ہیں تو کبھی ایک کامیاب مصنف،منظّم اورصحافی۔

یہ وہی زمانہ تھا جب ہندوستان کے عوام انگریزوں کے سفاکانہ مظالم سے تنگ آچکے تھے اوران کے دلوں میں انگریزحکمرانوں کے خلاف انتقام کی آگ سلگ رہی تھی ۔ایسے انقلابی دور میں انگریزوں کے خلاف آزادی کی تحریر میں ہرطبقہ کے عوام حصہ لے رہے تھے

لیکن غالب یا سرسید میں سے کسی ایک نے بھی آزادی کی تحریکوں میں حصہ نہیں لیا۔تاریخ تحریکِ آزادی میں ان کا نام نظر نہیں آتا۔

بہر حال سرسید کو آثار الصنادید لکھنے کی تحریک فارسی کی کتاب سیر المنازل سے ملی ہوگی۔ ایسا تصور کیا جاتا ہے اور کتاب کا نام خاقانی کے اس شعر سے لیا ہوگا جس کا ذکن گذشتہ صفحہ پر کیا گیا ہے۔انتیس سال کی عمر میں سرسید نے آثار الصنادید لکھنے کا بیڑا اٹھایا اور صرف ڈیڑھ سال کے عرصہ میں یہ کتاب پایہ تکمیل کو پہنچ گئی۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آثار الصنادید عجلت میں لکھی گئی۔شاید یہی وجہ ہے کہ اس میں بہت سی نثری خامیاں باقی رہ گئیں۔ابتدائی دور میں سرسید کے قلم میں کچا پن تھا۔ڈاکٹر سید عبداللہ نے سرسید کی نثر میں فقروں کی کمزور شیرازہ بندی اور فقروں کے اندر لفظوں کی ناہموار خشت بندی کا ذکر کیا ہے۔آثار الصنادید کی نثر میں اس نواع کی متعدد مثالیں مل جاتی ہیں۔مثلاً رموز اوقاف کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی۔عبارت میں جملے طویل ہیں اور ان میں ایک قسم کا الجھاؤ پایا جاتا ہے۔ سرسید نے نثر لکھتے وقت حسنِ تعلیل سے خاصی مدد لی ہے۔انھوں نے اپنی بات کو ثابت کرتے وقت اصل وجہ تسمیہ بیان کرنے کے بجائے باعت کو شاعرانہ اور خیالی انداز میں پیش کیا ہے۔ان کے یہاں کہیں کہیں واقعہ نگاری اور قصّہ نگاری کے نمونے بھی مل جاتے ہیں۔نیز الفاظ کی گہرائی میں طنز بھی چھپا ہوا ہے بایں ہمہ آثار الصنادید میں مرقع نگاری کے عمدہ نمونے موجود ہیں۔لیکن تذکرہ نگاری کے معیار پر آثار الصنادید بڑی مایوس کن نظر آتی ہے۔اس میں نہ تو زمانی ترتیب ہے اور نہ ہی حروف تہجی کی ترتیب کا خیال رکھا گیا ہے۔ دوستوں پر لکھتے وقت وہ جذباتی نظر آتے ہیں اور ناانصافی پر بھی اُتر آتے ہیں مثلاً نواب ضیاالدین احمد آزردہ، صہبائی، غالب اور مولوی فضل الحق وغیرہ پر بہت تفصیل سے لکھا ہے۔سرسید ایک ذہین آدمی تھے اور محنتِ شاقہ میں یقین رکھتے تھے۔ان میں تحقیق و تجسس کا جذبہ بدرجہ اُتم موجود تھا۔اس نواع کا انسان بغیر سوچے سمجھے کسی بھی کام کا آغاز کر دیتا ہے۔سرسید نے بھی بغیر سوچے سمجھے آثار الصنادید کو ترتیب دینا شروع کر دیا۔

کتاب کا لائحہ عمل کیا ہوگا۔ کس معیار کی نثر ہوگی اور یہ دشوار کام کس طرح پایہ تکمیل کو پہنچے گا۔ یہ سب سوالات کتاب کی ترتیب سے قبل سرسید کے ذہن میں نہیں تھے۔ البتہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اثارالصنادید سرسید کی اولین کاوشوں میں تھی اس بنیاد پر بعض خامیوں کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔

سرسید اعلیٰ پایے کے خطیب تھے۔ ان کے اسلوب میں بھی خطیبانہ انداز نظر آتا ہے۔ سرسید احمد ایک عظیم المرتبت شخصیت کے حامل تھے وہ ایک اعلیٰ پایے کے مدبر اور مفکر تھے اور کھلی آنکھ رکھنے والے دانشور تھے۔ ان کی تصنیف آثارالصنادید کے موضوع پر ایک ایسی نادر دستاویز ہے جو انیسویں صدی کے نصف اول اور خصوصاً دہلی کی تہذیبی، علمی، ادبی، ثقافتی، تمدنی اور تاریخی منظر نامے کو سمجھنے کے لیے بڑی اہمیت کی حامل ہے۔

حواشی

۱۔ بحوالہ مقبول بیگ بدخشانی۔ ادب نامہ ایران نگارشات لاہور۔ ص۔ ۱۱۷

۲۔ حیاتِ جاوید پنجاب اکادمی لاہور۔ ص۔ ۱۲۱

۳۔ حیاتِ جاوید۔ حالی۔ اڈیشن۔ ۱۹۸۲

۴۔ سی ڈبلیو ٹرول/محمد اکرم چغتائی مضمون بعنوان آثارالصنادید سہ ماہی اُردو، انجمن ترقی اُردو ہند کراچی۔ شمارہ ۲۔ (۱۹۷۵ء) صفحہ۔ ۲۴

۵۔ آثارالصنادید جلد اوّل مرتبہ خلیق انجم۔ مطبوعہ۔ دہلی اُردو اکادمی۔ ۱۹۹۔ ص۔ ۱۵۲

محمد حسن کا تنقیدی وِژن

(''دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر'' کی روشنی میں)

شیخ عقیل احمد

ایسوسی ایٹ پروفیسر یونیورسٹی آف دہلی

پروفیسر محمد حسن جتنے بڑے محقق تھے اتنے ہی بڑے تخلیق کار اور ناقد بھی۔ تحقیق، تنقید اور تخلیق کا اتنا گہرا امتزاج اردو ادب میں کم ہی نظر آتا ہے۔ انھوں نے اپنی شخصیت کو کسی ایک خانے یا چوکھٹے میں قید نہیں رکھا، یہ ان کی ہمہ جہت شخصیت کی روشن علامتیں ہیں جن کی وجہ سے محمد حسن ادب کا نیّرِ اعظم بن گئے۔ مارکسیت ان کی کمزوری ضرور تھی مگر انہوں نے آنکھ بند کر کے تنقید کے کسی بھی نظریہ کو اختیار نہیں کیا ہے۔ وہ کھلے ذہن کے انسان تھے اور ادب کے بدلتے رویے اور رجحانات پر ان کی نظر گہری تھی۔ انھوں نے اپنی تنقید کی اساس گہرے مطالعہ پر رکھی تھی اس لیے وہ ادب کے تجربہ میں عام نقادوں کی روش سے مختلف راہ اپناتے تھے۔ وہ سائنسی طریق کار کے قائل تھے اس لیے ادب کا جائزہ سائنسی طریقہ سے لیتے تھے۔ محمد حسن کا خیال ہے کہ ادب کے عروج وزوال میں تہذیبی اور سماجی عوامل کارفرما رہتے ہیں لہٰذا اس کے عروج وزوال کے وجوہات کی تلاش تہذیبی اور سماجی عوامل کی روشنی میں کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ تخلیقی عمل پیچیدہ عمل ہے اور اس عمل کے دوران بعض عوامل خاموشی سے اثر انداز ہوتے ہیں جنہیں تعین قدر کے وقت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ انہوں نے لکھا ہے:

''تخلیق دراصل تین سطحوں سے ہوکر گزرتی ہے وہ اپنے مصنف کی ذات کا اظہار بھی ہوتی ہے۔اس کے عصری شعور کی آواز بھی اوراس دور سے پیدا ہونے والی آفاقی اقدار کی گونج بھی۔اس لیے ہر دور کے سنجیدہ ادب کا مطالعہ لازمی طور پر مصنف کا مطالعہ (تحقیق، سیرت اور نفسیات کی مدد) عصر کا مطالعہ (عمرانیات، اقتصادیات اور سماجی علوم سے) اور آفاقی اقدار کا مطالعہ جمالیات اور تاریخ کی مدد سے بن جاتا ہے۔'' (آج کل، جولائی 2010، ص-12-11)

ان خیالات کا اظہار ان کی مشہور کتاب ''دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر'' میں تفصیل سے ہوا ہے، جو کہ ان کی تحقیقی اور تنقیدی بصیرت کی عمدہ مثال ہے، جس میں انہوں نے تہذی یا اقتصادی عوامل کی روشنی میں ادب کو پرکھنے کی ترغیب دی ہے۔اس کتاب میں بعض جگہ مارکسی تنقید کی جھلک بھی ملتی ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جاسکتا کہ وہ پوری طرح سے مارکسی تنقید کے حامی تھے۔لیکن یہ حقیقت ہے کہ متذکرہ کتاب کے شائع ہونے کے بعد ادب کا مطالعہ تہذیب کی روشنی میں کرنے کی ضرورت پر زور دیا جانے لگا اور مختلف اصناف کا اب تک نہ جانے کتنے تہذیبی مطالعات پیش کیے جا چکے ہیں اور ہنوز کیے جارہے ہیں۔

اردو زبان وادب کے متعلق محمد حسن کا خیال ہے کہ یہ ہند آریائی دو تہذیبوں کا سنگم ہے۔لیکن انہوں نے اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ان دونوں تہذیبوں کو ہندو اور مسلم تہذیبوں سے منسوب نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ مسلمان پوری دنیا میں پھیلے ہوئے ہیں اور ہر ملک کی تہذیب ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے۔اس لیے دنیا کے تمام مسلمانوں کے عقائد میں یکسانیت کے باوجود ان کی تہذیب مختلف ہے۔اس لیے یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ اردو کا فروغ ہندوستانی اور ترک ایرانی تہذیب کے اختلاط سے ہوا اور یہ دونوں تہذیبیں آریائی تہذیبیں تھیں جن میں نسلی مناسبت تھی اور ان میں مشترک اقدار کا ذخیرہ بھی

موجود تھا۔محمد حسن کا خیال ہے کہ ان تہذیبوں کے عقائد اور اقدار کے اثرات ہمارے شاعروں اور ادیبوں نے بھلے ہی قبول نہ کئے ہوں لیکن ان کے مزاج اور کردار کی تشکیل میں یہ روایات ضرور موجود رہی ہوں گی۔اسی لئے محمد حسن نے ادب کا مطالعہ وسیع تر تہذیبی پس منظر میں کرنے پر زور دیا ہے کیوں کہ تہذیبی مطالعہ کے ذریعہ نسلی وراثت، معاشرت اور اس کی اقدار، معتقدات اور فلسفے، تاریخ اور سیاسیات، اقتصادیات وغیرہ کے مطالعہ میں مدد ملتی ہے۔

محمد حسن کے مطابق اردو زبان ہند آریائی عناصر کی پروردہ ہے۔محمد حسین آزاد کی کتاب ''سخن دانِ فارس'' اور ''دیباچۂ آبِ حیات'' کے حوالے سے انہوں نے قدیم فارسی اور سنسکرت کو مماثل قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ہندوستانی مسلمانوں نے عربی پر قدیم فارسی کی اصطلاحوں کو ترجیح دی ہے کیوں کہ یہ اصطلاحیں آریائی تھیں۔یہی وجہ ہے کہ اردو میں عربی لفظ صلواۃ کی جگہ عبادت، صوم کی جگہ روزہ، اللہ کی جگہ خدا، ملائکہ کی جگہ فرشتے اور جنت کی جگہ بہشت کہا اور لکھا جانے لگا۔انہوں نے اس بات کی بھی وضاحت کی ہے کہ اردو ادب کے مزاج اور تہذیبی فضا نے قدیم فارسی کی اصطلاحوں کو ہی نہیں بلکہ تصورات، اقدار اور تہذیبی رویّوں کو بھی اپنے اندر جذب کرلیا جس کا فطری اظہار تصوف کے آئینہ میں کیا گیا۔اس لیے اردو کی صوفیانہ شاعری میں جو آزاد خیالی، وسیع المشربی اور رواداری پائی جاتی ہے یہ دراصل ایرانی اور ہندوستانی تصوف کے مشترکہ اقدار کی دین ہے۔

محمد حسن نے خانقاہوں کے سماجی رابطے، عوام پر ان کے اثرات اور تصوف کے بنیادی نظریات کو سمجھنے پر زور دیا ہے کیوں کہ انہیں سمجھے بغیر اردو شاعری کی اصطلاحوں اور اس کے سماجی مفہوم کو سمجھنا ممکن نہیں ہے۔لہٰذا انہوں نے تصوف کے فکری ماخذوں اور اس کی اصطلاحوں کی وضاحت مختلف مبصرین اور محققین مثلاً نکلسن، دوزی، وان کریمر، براؤن اور برنارڈ شا کے علاوہ مجدد الف ثانی، شاہ ولی اللہ، ذوالنون مصری، جنید بغدادی اور علامہ اقبال وغیرہ کے نظریات سے بحث کرتے ہوئے یونانی، نوافلاطونی، ویدانتی، بدھ مت کے فلسفے اور اسلامی تصوف کے نکات پر جس طرح عالمانہ روشنی ڈالی ہے اور صوفی تحریک کی

نشو ونما میں ایران اور آریائی نسل سے گہرا تعلق رکھنے والے عالموں اور مفکروں کی خدمات کو اوّلیت دی ہے ،اس سے ان کے تحقیقی اور تنقیدی وژن کا اندازہ ہوتا ہے۔انہوں نے تصوف کی نشو ونما میں شریعت اور طریقت کے نظریوں کو زیر بحث لا کر تصوف کی اصل روح تک رسائی حاصل کی اور اس بات کی بھی وضاحت کی ہے کہ تصوف کی کن خوبیوں کی بنا پر عوام سے اس کا گہرا رشتہ قائم ہوا۔انہوں نے عوام اور صوفیوں کے درمیان کے رشتوں پر روشنی ڈالتے ہوئے کہا ہے کہ صوفیوں نے اپنے افکار ونظریات کو عوام کی زبان میں عوام تک پہنچانے کی کوشش کی جس سے اردو کے رسائل وجرایداوران کی تصنیفات نظم ونثر کی صورت میں شائع ہوئیں۔انہیں صوفیوں کے بنیادی افکار ونظریات کی وجہ سے اردوغزل میں آزادخیالی، وسیع المشربی کی روایت عام ہوئی۔صوفیوں نے معرفت کے منازل ومراحل کے اظہار کے لیے جن اصطلاحوں کو وضع کیا وہ سب اردوغزل میں استعمال ہونے لگیں۔اردوغزل میں ایثار وقربانی ،خودفراموشی اور عشق ومحبت کے جو پاک جذبات پائے جاتے ہیں وہ بھی تصوف کی ہی دین ہیں۔ان تمام وجوہات کی بنا پر محمد حسن نے لکھا ہے:

> ''تصوف نے اردو شاعری کے لیے فکری سطح پر مدنی مرکزیت کی وہ بنیاد فراہم کردی جس پر ہندوستانی اور مغربی اور وسط ایشیائی معاشرے اور افکار واقدار اشتراک تلاش کر سکتے تھے اور نئی تہذیب کا فکری جواز پا سکتے تھے۔''
>
> (دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر،ص-48)

وسط ایشیا کے مختلف قبیلوں کے ہندوستان اور ایران آنے اور ایک دوسرے کی تہذیب وروایت اور اقدار کے اثرات قبول کرنے نیز موہن جوداڑو اور ہڑپا کی تہذیبوں کی نشو ونما کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے محمد حسن نے اسیریا، بابل اور ستھین تہذیبوں سے اس کی مماثلت پر زور دیا ہے اور اسے مدلل بنانے کے لیے یہ انکشاف بھی کیا ہے کہ شیو کی تین آنکھوں اور ان کے کاندھوں پر سانپ کا جو تصور ہے وہ وسط ایشیا کے مشہور شہنشاہ ضحاک سے مماثلت

رکھتا ہے کیوں کہ ایسا مانا جاتا ہے کہ ضحاک کے شانوں پر بھی سانپ اُگ آئے تھے۔انہوں نے اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ قدیم ایرانی اور قدیم سنسکرت کے متعدد الفاظ اور تصورات مشترک ہیں جو دونوں تہذیبوں کی مماثلت کی دلیل ہیں۔

محمد حسن نے اردو زبان کو کھچڑی زبان سے تعبیر کیا ہے اور اس کے وجود میں آنے کی تاریخی وجوہات پر روشنی ڈالتے ہوئے ایک مورّخ کی طرح عرب تاجروں اور حکمرانوں کے ورود ہندوستان اور استحکام حکومت کا تفصیلی جائزہ لیا ہے اور وضاحت کی ہے کہ تجارتی کاروبار کو ہندوستان سے مغربی ایشیا، یوروپ اور بحر روم تک پھیلانے کی کوشش میں کس طرح ایک کھچڑی زبان وجود میں آئی اور ہندوستان میں مختلف علاقائی زبان ہونے کے باوجود کس طرح اس کھچڑی زبان کو مرکزیت حاصل ہوئی جو بعد میں لسانی، فکری اور تہذیبی حیثیت اختیار کرنے لگی۔انہوں نے ان نکات کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ یہی زبان مختلف حکمرانوں سے ہوتی ہوئی مغلوں کے دور حکومت میں پہنچی۔اس زمانے میں برج، اودھی، راجستھانی اور ناگراپ بھرنش جیسی بولیاں بولی جاتی تھیں یہ بولیاں ایک مرکزی بولی کو جگہ دینے لگی تھیں جسے ہندوی کہا جانے لگا تھا۔اس ہندوی زبان کی نشانیاں اس وقت کے ایک مشہور صوفی شاعر امیر خسرو کے کلام میں ملنے لگی تھیں۔

محمد حسن نے اکبر اعظم سے قبل اور بعد کی مدنی مرکزیت کا جائزہ لیتے ہوئے اس بات کی بھی وضاحت کی ہے کہ اس دور کے دوسرے صوفی شعرا اور مفکرین مثلاً کبیر، نانک، نام دیو اور جائسی وغیرہ نے ایک مشترکہ روایت کی تصویر پیش کی اور افتراق کی جگہ اشتراک کی فکری بنیادیں تلاش کیں کیوں کہ اس وقت ایک ایسے فکری نظام کی ضرورت تھی جو مدنی مراکز میں رہنے والوں کے درمیان ''جیو اور جینے دو'' کی بنیاد بن سکے اور ان میں اپنائیت پیدا کر سکے۔محمد حسن نے مذکورہ بالا شعرا اور مفکرین کی ''جیو اور جینے دو'' کے فلسفۂ فکر کی روشنی میں بھکتی اور اسلامی تصوف کو مذہب کی ظاہری رسم پرستی پر ترجیح دی ہے اور یہ بھی بتانے کی کوشش کی ہے کہ اردو زبان وادب پر بھکتی اور تصوف کے افکار کے اثرات کس طرح

مرتب ہوئے۔

ہندوستان کی مدنی مرکزیت کی شکست وریخت کا جائزہ پیش کرتے ہوئے محمد حسن نے مغلوں کے دورِحکومت میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی آمد، مغل دربار میں اپنا اثر ورسوخ بڑھانے اور مغل شہزادے وشہزادیوں کی ایسٹ انڈیا کمپنی کے ساتھ مل کر تجارت کرنے اور پھر رفتہ رفتہ ہندوستان پر انگریزوں کے قابض ہونے کی تفصیل جس طرح بیان کی اور تمام حالات کا جائزہ لیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا تاریخی شعور نہایت بالیدہ تھا اور سیاسی شعور میں بھی پختگی تھی۔ محمد حسن نے بڑی تفصیل سے اس زمانے کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے کہ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستان کی دولت لُٹ رہی تھی، یہاں کا تجارتی نظام درہم برہم ہورہا تھا لیکن یوروپ کی معاشی حالت بہتر سے بہتر ہورہی تھی، ان کا نظام حکومت اور تجارت مستحکم اور مضبوط ہورہا تھا۔ مغل حکومت کی گرفت تیزی سے کمزور ہونے لگی تھی، لٹیرے اور حملہ آور ہندوستان کے اہم مراکز پر حملے کرنے لگے تھے۔ چاروں طرف قتل وغارت، لوٹ مار اور افراتفری کا ماحول تھا۔ ان تمام وجوہات کی بنا پر ہندوستان کی مدنی مرکزیت ختم ہونے لگی تھی۔ یہاں کے شاعر وادیب اور دیگر فنکار معاشی بدحالی کا شکار ہوگئے تھے۔ وہ سرپرستوں اور چھوٹے چھوٹے درباروں کی تلاش میں بھٹکنے پر مجبور ہوگئے تھے۔ شعرا اور ادیب اپنی جڑوں سے کٹنے لگے اور خود کو بے سروسامان اور تنہا محسوس کرنے لگے۔ ان کی شاعری میں اجتماعیت کے بجائے انفرادیت کی آواز سنائی دینے لگی۔ رفتہ رفتہ ہندوستان کی تہذیبیں بھی منتشر ہونے لگیں اور شاعری کا مزاج بھی بدلنے لگا۔

محمد حسن نے اس دور یعنی 18 ویں صدی کی شاعری کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

''پہلا حصہ مدنی مرکزیت کی اس تلاش سے متعلق ہے جو فکری سطح پر ہورہی تھی جس کا سرچشمہ ہندوستانی، ایرانی اور اسلامی تصوف تھا۔ اس ضمن میں انہوں نے موت کے تصوّر کی تین صورتوں کی وضاحت کی ہے جس میں پہلی شکل کے متعلق ان کا خیال ہے کہ یہ تبدیلی کی

خواہش ہے جو ہر طرح کی تکلیف سے نجات دلا سکتی ہے، تسلی کی صورت پیدا کر کے زندگی کے زخم بھر سکتی ہے۔ دوسری صورت کو عدم مساوات اور سماجی بے انصافی کو دور کرنے سے تعبیر کیا ہے جو غریب اور امیر کے درمیان کوئی امتیاز نہیں کرتی ہے۔ تیسرا وحدت الوجودی تصور ہے جس کے مطابق انسان مرنے کے بعد خالقِ مطلق سے مل جاتا ہے۔ انہوں نے ان تینوں صورتوں پر جس طرح روشنی ڈالی ہے اس سے موت کا تصور ایک تخلیقی سرچشمے کی صورت میں ابھرتا ہے جس میں زندگی کی نئی توانائیوں کی بشارت ملتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ موت کے اس تصور سے انسان دولت و کامیابی، اقتدار و قوت کے نشے سے بیدار ہو جاتا ہے اور دکھ درد کو عیش و نشاط پر اور خاکساری و کم مائگی کو غرور و تکبّر پر ترجیح دیتا ہے۔ محمد حسن نے ان خیالات کی نشاندہی اس دور کی شاعری میں کی ہے۔

دوسرے حصہ میں محمد حسن نے تہذیبی سطح پر مدنی مرکزیت کی تلاش کی ہے جس میں افراد اور معاشرہ کا تذکرہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے ہندوستانی سماج کی خصوصیت پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ سماج مختلف ادوار میں کئی چھوٹی چھوٹی دیہی، قصباتی اور علاقائی وحدتوں میں منقسم رہا تھا جو اپنی انتظامی اور اقتصادی ضرورتیں خود پوری کر لیتی تھیں اور ساتھ ہی ان کی لسانی اور ادبی انفرادیت بھی قائم رہتی تھی اور کبھی کبھی مذہبی اور تہذیبی بھی۔ لیکن بکھری ہوئی ان اکائیوں کو کسی ایک وحدت میں ضم کرنے کوشش ہمیشہ ہوتی رہی ہے۔ انہوں نے اس بات کی طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ یہ کوشش ایک طرف ہندوستان گیر مدنی مرکزیت کی تعمیر و تشکیل کی کوشش تھی تو دوسری طرف مغربی اور وسط ایشیائی تہذیبی وحدت سے ہم آہنگ کرنے کی بھی کوشش تھی۔ اس بنا پر انہوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اس کوشش سے ایک ایسی تہذیب اور ایک ایسا ادب وجود میں آیا جس میں علاقائی رنگ بھی تھا اور ہندوستان گیر اور مغربی اور وسط ایشیائی تہذیب کا رنگ و آہنگ بھی تھا۔ لیکن جیسے جیسے ہندوستان گیر اور عالم گیر تہذیب کا رنگ گہرا ہوتا گیا ویسے ویسے علاقائی وحدتوں کا خود کفالتی انداز بکھرتا اور ٹوٹتا چلا گیا۔ اس لیے اس دور کی شاعری میں معاشرے کی جگہ فرد کی آواز

ابھرنے لگی جس کی مثالیں ولی کی شاعری میں سب سے زیادہ موجود ہیں۔

محمد حسن نے تیسرے حصہ کو ادب کی سطح پر مدنی مرکزیت کی تلاش سے تعبیر کیا ہے جس میں ایک طرف ہندوستانی اور ایرانی عناصر کی کشمکش پر روشنی ڈالی ہے تو دوسری طرف ہندی اور فارسی اثرات کی آمیزش کی طرف اشارہ کیا ہے تو تیسری طرف دکنی اور دہلی کے ادبی ملاپ کا تذکرہ کیا ہے۔ ہندوستانی اور ایرانی عناصر کی کشمکش کے متعلق ان کا خیال ہے کہ اورنگ زیب کی وفات (1707ء) کے پندرہ سال کے اندر ہی دہلی کے ادبی مذاق میں تبدیلی آنے لگی تھی اور فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ ریختہ گوئی کی بھی شروعات ہوگئی تھی۔ انہوں نے اس ادبی انقلاب کے رونما ہونے میں جو سماجی، سیاسی اور معاشی وجوہات کارفرما تھیں ان پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا خیال ہے کہ ادبی انقلابات نئے تقاضوں کی بنا پر رونما ہوتے ہیں اور ان تقاضوں کی گونج بیک وقت سیاست سے لے کر تہذیب و معاشرت تک سبھی شعبوں میں سنائی دیتی ہے۔ محمد حسن کی تحقیق کے مطابق اس دور کا نظام ذرائع پیداوار کی راہ میں رکاوٹ بننے لگا اور سماج کا بڑا حصہ زندگی کی عام ضروریات سے محروم ہونے لگا تھا اس لیے ایک ایسا طبقہ وجود میں آیا جو نظام حکومت سے نئے مطالبے کرنے لگا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب امرا کا زوال ہونے لگا تھا اور ساتھ ہی چھوٹے چھوٹے اجارہ داروں کا عروج بھی ہونے لگا۔ اپنے علاقے اور زمین سے ان اجارہ داروں کا تعلق اس وقت کے بڑے بڑے امرا جو ایرانی اور تورانی جماعت میں منقسم تھے کے مقابلے میں زیادہ گہرا تھا۔ اس لئے چھوٹے درباروں میں فارسی شعرا کا غلبہ نہیں تھا بلکہ ہندوستانیت زیادہ اور ایرانیت کم تھی۔ اسی زمانے میں زراعتی بدحالی کی وجہ سے کسان نوکریوں کی تلاش میں دیہاتوں سے شہروں اور خاص کر دہلی کی طرف منتقل ہونے لگے جس کا اثر دہلی کی تہذیبی اور ادبی رجحان پر بھی پڑا۔ اس لیے محمد حسن نے عام تصور کے برخلاف یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اردو شاعری کا رواج امرا کی قدردانی اور دربار شاہی کی سرپرستی کی وجہ سے نہیں ہوا بلکہ یہ عظیم تہذیبی روایت کا مظہر تھا۔ لہٰذا شمالی ہندوستان میں اردو ادب کی

ابتدا فارسی اور ہندی کی مشترکہ روایات کے زیر اثر ہوئی ہے۔ ابتدائی دور سے اردو ادب کے نشو نما میں دونوں روایات اثر انداز ہوتی رہی ہیں۔ ہندی عناصر کی تشکیل مختلف بولیوں اور زبانوں مثلاً کھڑی بولی، برج بھاشا، اودھی، میتھلی اور راجستھانی وغیرہ سے ہوئی ہے۔ محمد حسن نے تذکرۂ چمنستان شعرا سے کئی اشعار نقل کیے ہیں جن میں فارسی شعرا کے اثرات موجود ہیں۔ ہندی کے سلسلے میں ان کا خیال ہے کہ سنسکرت کے قصے کہانیاں، اخلاقی تمثیلیں، مذہبی روایات اور فلسفیانہ تصانیف کے ترجمے جو عربی اور فارسی میں ہوئے تھے، ان کے اثرات اردو ادب میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ انہوں نے مزید وضاحت کی ہے کہ اردو ادب پر ہندی کے اثرات بھکتی کال کی شاعری کے ذریعہ مرتب ہوئے۔ مختصر یہ کہ اردو ادب نے جہاں فارسی ادب سے حسن کاری، لفظوں کے دروبست، اضافت اور تراکیب، شاعرانہ لب ولہجہ اور شائستگی و شستگی کا تصور لیا وہیں ہندی شاعری سے بالواسطہ کئی چیزیں مثلاً تمثیلی پیرایۂ اظہار، عشق کے بعض تصورات، صنعت گری اور نک سک اور نائکہ بھید کے رموز سیکھے۔ ہندی کے اثرات محمد شاہی دور کی اردو شاعری میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

دکنی اور دہلی کی ادبی وراثت کے ملاپ کا تذکرہ کرتے ہوئے محمد حسن نے وضاحت کی ہے کہ کس طرح دہلی میں اردو شاعری کا چرچا ولی کے کلام کے دہلی آنے کے بعد سے ہوا اور کس طرح اس کے زیر اثر ریختہ گوئی کی طرف شعرا کا ذہن مبذول ہوا۔ انہوں نے دکنی ادب کے نشو ونما اور پختگی حاصل کرنے کے محرکات کا جائزہ لیا اور یہ بتایا کہ دکنی ادب نے کس طرح فارسی ادب کے آب ورنگ اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت پیدا کی۔ نیز انہوں نے ان اقدار کی طرف اشارہ کیا ہے جو دکنی ادب کے ساتھ دہلی آئے اور اردو شاعری کے پیکر میں سما گئے۔ دکنی شاعری نے گجراتی، بیجاپور، گول کنڈہ اور دور مغلیہ کے دکنی شعرا کے کلام سے جو ذخائر حاصل کیے تھے، ان کا جائزہ لیتے ہوئے محمد حسن نے اظہار خیال کیا ہے کہ دکنی شاعری اسلوب کے اعتبار سے مربوط تھی اور ان میں مذہبی، رزمیہ اور رومانی عناصر کی افراط تھی اور ان میں مقامی رنگ کا غلبہ بھی تھا۔ نیز ان نظموں، تمثیلوں، مثنویوں

اورقصیدوں میں کہیں اخلاقی اور مذہبی نصیحتیں ملتی ہیں تو کہیں وارداتِ حسن وعشق اور کہیں موسموں کا بیان ہے تو کہیں تقاریب کی سجاوٹیں۔اس لیے انہیں غزل پر فوقیت حاصل ہے۔محمد حسن کا خیال ہے کہ بھلے ہی دکنی شاعری کی یہ خوبیاں ولی کی شاعری میں پورے آب وتاب کے ساتھ موجود نہ ہوں لیکن دہلی کی شاعری میں ان کے ارتعاشات موجود ہیں۔

محمد حسن نے محمد شاہ اور شاہ عالم کے دور میں ہندوستان کی بحرانی صورت حال کا جائزہ پیش کرتے ہوئے ان تاریخی واقعات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ہندوستان میں تاتاریوں کے قتل عام کے بعد بغداد اور ایران کی تاریخی صورتِ حال اپنے آپ کو دہرا رہی تھی۔ چنگیز خان اور ہلاکو نے وہاں کی حکومت اور تہذیب کی بنیادیں ہلا دی تھیں اور ہندوستان میں نادر شاہ، احمد شاہ ابدالی، غلام قادر اور روہیلوں نے دہلی میں قتل وغارت کر کے یہاں کی سیاسی اور تہذیبی مرکزیت ختم کر دی تھی جس سے دہلی میں انتشار، ابتری، بے یقینی اور حال کی بے اعتباری کا احساس عام ہونے لگا تھا۔اس لیے اس دور کی شاعری میں دنیا کی رنگینی اور اس کی بے ثباتی کے ارتعاشات موجود ہیں۔محمد حسن نے ان کی مثالیں حاتم، میر تقی میر، خواجہ میر درد اور سودا کی شاعری میں تلاش کی ہیں۔

محمد حسن نے دہلی کی شاعری میں صنعت ایہام گوئی اور اس کے عروج وزوال پر تفصیل سے گفتگو کی ہے اور عربی، فارسی اور ہندی سے مثالیں بھی دی ہیں۔انہوں نے یہ بھی وضاحت کی ہے کہ صنعتِ ایہام گوئی کی روایت ہزاروں سال پرانی ہے۔سنسکرت میں اس صنعت کو ''شلیش'' کہا جاتا تھا۔انہوں نے شلیش کی مثالیں کالی داس کی شاعری میں بھی تلاش کی ہیں۔ایہام گوئی کے فائدے اور نقصانات پر اظہار خیال کرتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ کس طرح اس صنعت سے متاثر ہو کر شعرا نے الفاظ کے پیکر تراشے اور اردو کے دامن کو عربی، فارسی اور ہندی الفاظ ومحاوروں سے مالا مال کر دیا۔انہوں نے دہلی کی شاعری کا جائزہ لینے کے بعد اس نکتے کی بھی وضاحت کی ہے کہ اس دور کی شاعری اجتماعی زندگی سے برسرِ پیکار شخصیتوں کی شاعری نہیں ہے بلکہ اجتماعی زندگی سے ہم آہنگ شخصیتوں کی شاعری

ہے۔لہٰذااس دور کی شاعری کا مزاج داخلی اورانفرادی ہونے سے زیادہ اجتماعی اورمجلسی ہے۔تصوّرات اورخواب اس دور کے مذاق کے سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں جنہیں شعراخوش مذاقی اورصنعت گری کے ساتھ پیش کرتے تھے۔اس دور کے مذاق کے مطابق شعرانے زندگی کے نشاط کو بے جھجک پیش کرتے تھے اوراپنے معاشقوں ،معاملہ بندی اورامرد پرستی کا ذکر اورسراپا نگاری کرتے ہوئے نہیں شرماتے تھے۔اس لیے اس دور کی شاعری میں سوز وگداز کی کمی ہونے کے باوجود سچی شعریت کے عناصر موجود ہیں۔محمد حسن کا خیال ہے کہ اس دور یعنی اٹھارہوی صدی کی شاعری ایک تاریخی،جذباتی اور تہذیبی ضرورت کو پورا کررہی تھی اور نئے درمیانی طبقے کے لیے سرمایۂ تسکیں اوراظہار کا ذریعہ تھی اور جودربار سے الگ ہٹ کر ایک ایسی تہذیب کی نشوونما کررہی تھی جو ہندوستانی ہونے کے باوجود ایرانی تہذیب کی شائستگی اور لطافت اپنے اندر سموئے ہوئی تھی۔

محمد حسن نے دہلی کی اردوشاعری کا جوتہذیبی اورفکری پس منظر پیش کیا ہے وہ ان کی وسعت مطالعہ اورتحقیقی وتنقیدی بصیرت کی مثال ہے۔انہوں نے تہذیبی،سماجی،سیاسی، معاشی اورفکری پس منظر میں ادب کی تفہیم وتنقید کی اہمیت پر زور دیا ہے اس کا اطلاق دنیا کے تمام ادبیات پر بھی کیا جاسکتا ہے۔دنیا کے کسی بھی ملک کا ایسا کوئی ادب نہیں ہے جس کے نشوونما اورعروج وزوال میں اس دور کی سماجی،سیاسی،معاشی اورتہذیبی محرکات وعوامل نے اہم رول نہ ادا کیا ہو۔محمد حسن کی یہ کتاب دہلی کی اردوشاعری سے متعلق ضرور ہے مگراس سے ادبیات عالم کی تفہیم کی راہیں بھی روشن ہوتی ہیں۔☆☆☆☆

نئی اُردو کہانی میں کشمیر

محمد ریاض احمد

ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبۂ اُردو

جموں یونی ورسٹی، جموں

ادب خاص طور پر افسانوی ادب اپنے معاشرے، اپنی زبان اور اپنے علاقے پر گہرے اثرات مرتب کرتا ہے اور پھر معاشرہ بھی وہ ہو جہاں ظلم و بربریت پورے عروج پر ہو، انصاف اور عدل کا بظاہر کوئی امکان نہ ہو، وہاں کا شاعر یا ادیب جب بھی کوئی شعری یا نثری تخلیق سامنے لاتا ہے تو اس تخلیق میں اپنے اردگرد کے ماحول اور وہاں کے اہم واقعات کو ضرور پیش کرنے کی سعی کرتا ہے۔

روایتی طور پر معاشرہ سے ادیب کا تعلق دو طرح سے ہوتا ہے۔ اول ''تخلیقی انسان'' اور دوئم بحیثیت ''عام انسان'' غیر تخلیقی اوقات و معاملات میں ادیب بھی انہیں تقاضوں اور ذمہ داریوں کا پابند ہوتا ہے جو معاشرے کے دیگر عام لوگوں پر عائد ہوتی ہیں۔ لیکن اکیسویں صدی میں تیسری دنیا کے ممالک، مثلاً کینیا، یوگانڈا، سوڈان وغیرہ کے (Black Literature) ہندوستان میں دلت لٹریچر اور پاکستان، افغانستان اور فلسطین وغیرہ کے علاقائی، قبائلی ادب کے حوالے سے یہ تصور بھی عام ہو رہا ہے کہ ''کاغذ اور زمین'' پر الگ الگ چہرے کے ساتھ جینا ''منافقت'' ہے۔ اگر یہ مفروضہ قابلِ قبول ہو تو آیئے اب کشمیر کے ماضی قریب کے ادبی سرمایہ کے اندر جا کر اپنے قلم کاروں کے تخلیقی رویوں کو دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اُردو کے جن فنکاروں نے اپنی کہانیوں میں کشمیر کو موضوع بنایا ہے تو اس سلسلے میں عموماً وہی لوگ پیش پیش رہے جو یا کشمیری الاصل تھے یا پھر کشمیر سے جن کا کوئی نہ کوئی تعلق رہا ہے۔ ریاست کے اُردو افسانہ نگاروں کے یہاں کشمیر کا خارجی اور داخلی منظر ایک حاوی مقامی عنصر کی طرح موجود ہے اور ایسا ہونا فطری ہے لیکن اُردو کے افسانہ نگاروں میں بعض کا تعلق کشمیر سے بڑا گہرا ہے اس لیے ان کے یہاں کشمیر کا حوالہ ملتا ہے۔ چنانچہ اُردو کے نامور افسانہ نگار منٹو کشمیری الاصل تھے، کرشن چندر کا تعلق بھی کشمیر کے ساتھ آبائی وطن کا جیسا رہا ہے، قدرت اللہ شہاب کا تعلق بھی کشمیر کے ساتھ گہرا رہا ہے جس کا اندازہ ان کی تصنیف ''شہاب نامہ'' سے بھی ہوتا ہے جس کا بڑا حصہ کشمیر سے متعلق ہے۔ اسی طرح کشمیری لال ذاکر کشمیر میں کافی عرصہ قیام کر چکے ہیں اور نام کی وجہ سے نہیں بلکہ کام کی وجہ سے اس سر زمین سے ان کا ایک تعلق خاص رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان افسانہ نگاروں کے یہاں کشمیر کسی نہ کسی شکل میں موضوع بحث رہا ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے علاوہ عصر حاضر کے بھی متعدد افسانہ نگار ہیں، جنہوں نے اپنے افسانوں میں کشمیر کے کسی نہ کسی پہلوؤں کی عکاسی کی ہے۔

حامدی کاشمیری اور نور شاہ کے افسانے زیادہ تر رومانوی نوعیت کے ہیں۔ لیکن دونوں کے یہاں کشمیر کا پس منظر بنیادی ہے۔ زندگی کے شوخ رنگ حامدی کاشمیری کے یہاں نمایاں ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعہ ''سراب'' میں عشقیہ کہانیاں ہیں جو کشمیر کے قدرتی مناظر کے پس منظر میں ہیں۔ منظر نگاری دونوں کے یہاں خوب ہے۔ نور شاہ گذشتہ بچاس برس سے مسلسل افسانے لکھ رہے ہیں جبکہ حامدی کاشمیری نے افسانوی دنیا کو چھوڑ کر شاعری اور تنقید کو اپنا مستقل میدان بنایا ہے۔ ان کے افسانے کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے کیف وکم، حسرتوں اور محرومیوں، خوشیوں اور تمناؤں کی کرداروں کی صورت میں تجسم کرتے ہیں۔ نور شاہ کے متعدد افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں کشمیر کی ثقافتی، سماجی اور سیاسی کروٹوں کو بھی موضوع بنایا ہے۔

پشکر ناتھ کشمیر کے ایک اہم افسانہ نگار ہیں۔ اندھیرے اُجالے، ڈل کے باسی اور عشق

کا چاند، اندھیرا کے عنوانات سے ان کے افسانوی مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں۔ کشمیر کی ثقافتی اور سماجی زندگی کی جو تصویریں انہوں نے اپنے افسانوں میں پیش کی ہیں وہ واقعاتی سہارے کے بل پر سچی اور حقیقی تصویریں معلوم ہوتی ہیں اور افسانہ نگار کے مشاہدے کا پتہ دیتی ہیں۔ ان کا ایک انتہائی خوبصورت افسانہ ہے ''دور کا مارا'' جس میں کشمیر کے مہمان نواز، ہمدرد، انسان دوست اور معصوم عوام کے ایک نمائندے کے طور پر صمد جو کا کردار ہے جس کو جنوبی ہند کی ایک سیاح لڑکی سمجھ نہیں پاتی اور اس کی پدرانہ ہمدردی اور انصاف پسندی کو دھوکا کہ قرار دیتی ہے۔ یہ افسانہ ایک طرح سے سیاسی معنویت کا بھی حامل ہے اور کشمیر کے پورے درد کا احاطہ بھی کرتا ہے۔

ان افسانہ نگاروں کے علاوہ علی محمد لون، سوم ناتھ زتشی، بنسی نردوش، تیج بہادر بھان، مخمور بدخشی اور ان کے بعد جان محمد آزاد، دیپک بدکی، عمر مجید، انیس ہمدانی، فاروق رینزو، زاہد مختار، مشتاق مہدی، شمس الدین شمیم جیسے افسانہ نگاروں نے کشمیر میں افسانے کی صنف کو آگے بڑھایا۔ ان میں سے بعض افسانہ نگاروں نے اس صنف میں نام کمایا جبکہ بعض کے یہاں افسانے ایسی فنی پختگی کا مظاہرہ نہیں کرتے جو ان کی کسی انفرادیت کی ضامن بن جاتی، لیکن کشمیر ان سبھی افسانہ نگاروں کے یہاں ایک مرکز و محور کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے کشمیر کی سماجی اور معاشی حقیقتوں کے ساتھ ساتھ یہاں کی سیاسی زندگی کی کروٹوں کو بھی پیش کیا اور ساتھ ہی مقامی پس منظر میں زندگی کے متنوع پہلوؤں کی تصویریں سامنے لائیں۔

کشمیر کے نئے فنکاروں کی کہانیاں کشمیر کی عصری زندگی کے کلیدی استعاروں، گولی، لاش، لہو، موت، ماتم، چیک آوٹ، گرینیڈ، دھماکہ، تلاشی، بنکر اور کرفیو وغیرہ کو گرفت میں لے کے بُنی گئی ہیں۔ غلام نبی شاہد، مشتاق مہدی ریاض توحیدی، مشتاق احمد وانی، بلراج بخشی، ایشار کشمیری، پرویز مانوس، ناصر ضمیر، ڈاکٹر نیلوفر ناز، عبدالرشید راہگیر لداخی وغیرہ کے افسانوں میں عمر مجید، نور شاہ، آشرف، خالد حسین، حسن ساہو، عبدالرشید شیخ، شبنم قیوم،

دیپک بدکی، دیپک کنول اور زاہد مختار وغیرہ کی طرح تجلیات کلیم کی ضیا پاشیاں اور مشاہدات حکیم کی گل افشانیاں تو نہیں لیکن یہ بات طئے ہے کہ گذشتہ دو ڈھائی دہائیوں میں کشمیر میں جو کچھ ہوا، ہو رہا ہے ان سب کی اصلیت کا اندازہ نئی نسلوں کے افسانہ نگاروں کے افسانوں میں بیان کردہ سچائیوں کی تہوں اور طرفوں کو کھولنے کے بعد ہی لگایا جا سکتا ہے۔

''.....منی آٹھویں جماعت میں تھی.....اُس روز جب چھٹی ہوئی اور وہ بچوں کے ساتھ باہر آئی.....اس وقت اسی جگہ پر ایک زوردار دھماکہ ہوا.....وہ مرگئی اور بھی بچے مر گئے۔'

(درد کا دریا غلام نبی شاہد)

''پھاٹک کے سامنے مارے گئے کتوں کی بدبو سے جب کالے دیو تنگ آ گئے۔تو حکم سنایا.....ان کتوں کو اپنے اپنے کاندھوں پر اُٹھا کر دور کسی نالے میں پھینک دو۔''ان میں ایک انسانی لاش بھی ہے .....ایک نوجوان لرزتی آواز میں بول پڑا۔اس کو بھی یہاں سے دفع کرو اور ان کتوں کے ساتھ کسی نالے میں ڈال دو۔''

(کالے دیوؤں کا سایہ.....ریاض توحیدی)

وہ تمہارا بیٹا کہاں ہے؟

جناب وہ بیچارہ تو بیمار ہے۔اندر سویا پڑا ہے۔

ذرا اس کو بلاو۔اہلکار حکم دیتا ہے۔

بوڑھا چارو ناچار اندر چلا جاتا ہے ۲۱ سالہ جوان بیٹے کو باہر نکالتا ہے۔اہلکار اُسے دروازے کے باہر کھینچ کے لے جاتے ہیں اور ٹھیک اس کی دُکان کے سامنے لے جا کر ایک گولی اس کے سینے میں داغ دیتے ہیں۔پھر دوسری گولی ..... دوسرے فائر پر وہ ٹھیک نالی کے سامنے گر گیا۔اسے سخت پیاس لگی۔وہ نالی کے گندے پانی کو کچھ دیر

تک، تکتا رہا..... پھر اس کی طرف بڑھنے لگا.....مگر نالی کا پانی بھی
اس کے نصیب میں نہ تھا.....اسی پل اس کا دم نکل گیا۔''
(آنگن میں وہ.....مشتاق مہدی)

کرفیوزدہ کشمیر کا بھوکا معصوم روتا ہوا بچہ، انسپکٹر سریندر سے چپس کا پیکٹ لے کر چپ تو ہو جاتا ہے لیکن جب سریندر پوچھتا ہے ''اب بولو۔اور کیا چاہتے ہو؟ تو گویا اس بچے کے لاشعور سے آواز آتی ہے۔'' آجادی'' (اعلان جاری ہے.....غلام نبی شاہد)

''آزادی'' کشمیری عوام کی نفسیاتی گتھی ہے یا روشن نقطۂ ؟ دیش دروہ ہے'' یا'' جنم سدھ ادھیکار'' اس مسئلے کو ہمارے سیاست داں حل کرنے سے قاصر ہیں۔اب اگر کشمیر کی نئی نسل کے شاعر، ادیب اور دانشور تجلیات کلیم اور مشاہدات حکیم کو گرفت میں لے کر کوئی راہ نکال سکیں تو گویا اپنے زندہ اور ذمہ دار اہل قلم ہونے کا ثبوت ہی فراہم کریں گے۔کشمیر کے نئے افسانہ نگاروں کے یہاں اس کے امکانات نظر آتے ہیں۔

کشمیر کے حوالے سے پاکستان میں بھی کہانیاں لکھی جارہی ہیں۔عبدالصمد رفیقی کے افسانے اس سلسلے کی اہم کڑیاں ہیں۔اُن کا افسانہ'' چاند، چنار اور چہرے'' جہاد کشمیر میں شریک مجاہدین کے دو کمانڈروں قاسم اور زبیر کی داستانِ شہادت پر مشتمل ہے۔یہ افسانہ کشمیر اور خاص طور پر ۱۹۹۰ء سے شروع ہونے والی کشمیر کی آزادی کی مسلح جدوجہد کو بہت موثر انداز میں پیش کرتا ہے۔چند مٹھی بھر مجاہد اور بھارت کی اتنی بڑی فوج کے مقابلے کو بیان کرنے کے بعد افسانہ نگار نے اُن مجاہدین کا ذکر کیا ہے جو اس جہاد میں شہید ہو جاتے ہیں یا جنہیں مار دیا جاتا ہے۔ان کے لئے کشمیری عوام کے کیا جذبات ہوتے ہیں افسانہ نگار کے الفاظ میں:

''زبیر کی شہادت پر اس کا دوست اور کمانڈر اعجاز اسلام اپنے چند
ساتھیوں کے ہمراہ شہید کے آبائی قصبہ کرال پورہ (کشمیر) جا پہنچا۔
وہاں صفِ ماتم بچھی ہوئی تھی۔قصبے کی ہر ماں یہ محسوس کر رہی تھی کہ گویا

اس کا بیٹا شہید ہو گیا۔''

(چاند، چنار اور چہرے .....عبدالصمد رفیق)

افسانے کے ایک مقام پر مجاہد کمانڈر ایک شہید کی ماں کا تذکرہ یوں کرتا ہے:

''کاش! آپ نے ماں کو دیکھا ہوتا جو بیٹے کی شہادت پر اللہ کا شکر ادا کرتی ہے، جو اپنے ہاتھوں سے اپنے بیٹے کو میدان کارزار میں اتارتی ہے اور کہتی ہے کہ بیٹا! میدانِ جنگ میں پیٹھ نہ دکھانا۔ شہادت کا اعزاز پاؤ گے تو مجھے خوشی ہوگی کہ میں بھی ایک شہید بیٹے کی ماں ہو ں۔ اللہ قسم! قاسم کی ماں انتہائی خوش نصیب ہے کہ اس کا جواں سال بیٹا اللہ کے نام پر قربان ہو گیا۔''

(چاند، چنار اور چہرے .....عبدالصمد رفیق)

مسعود مفتی کے افسانہ ''کشمیر کا مور منیلا میں'' جہاں کشمیر کی ۱۹۹۰ء کی دہائی کی تحریکِ جہاد سے آگاہی ملتی ہے وہاں کشمیریوں کے اپنے ملک، اپنی قوم اور اپنے نظریے کی ساتھ وابستگی، آزادی کے لیے تڑپ کا بھی بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس حقیقت سے بھی پردہ اُٹھانے کی کوشش کی ہے کہ مقبوضہ کشمیر کے رہنے والے لوگ ہمیشہ خود کو کشمیر کہتے ہیں کبھی انڈین نہیں کہتے۔ افسانے کا ایک کردار طاہر قادری جس کا تعلق وادیٔ کشمیر سے ہے ۔ وہ منیلا میں کشمیر کے مسئلہ کی حمایت اور جہادِ کشمیر کی پشتی بانی کے لیے مصروفِ عمل رہتا ہے۔ ایک روز افسانہ نگار اس سے سوال کرتا ہے:

''میں نے قادری صاحب سے پوچھا کہ تقسیم کے تقریباً چالیس سال کے بعد یہ بغاوت ہوئی ہے۔ کشمیریوں میں یہ تبدیلی کس طرح آ ئی ہے۔ ان کا جواب تھا۔ آپ کو علم نہیں کہ ان چالیس سالوں میں ہمارے ساتھ کیا ہوتا رہا ہے۔ آج کشمیر میں ایک فرد بھی ایسا نہیں ہے جس نے اپنی آنکھوں سے اپنے عزیزوں میں سے کسی کو گرفتار یا زخمی یا

مرتے یا کسی عورت کی بے حرمتی ہوتے نہ دیکھا ہو۔''

(کشمیر کا مورمنیلا میں.....مسعود مفتی)

شین مظفر پوری ایک انسان دوست اور حساس ادیب ہیں۔انہوں نے اپنے افسانے ''آستین کا لہو'' میں کشمیر کے بے کس و مجبور مسلمانوں پر بھارتی وحشی فوجیوں کے ہاتھوں جو کچھ بیت رہی ہے، اس کی ایک جھلک دکھائی ہے۔آج کے کشمیر کے گلی کوچوں، بستیوں اور شہروں پر کیا گزر رہی ہے اس کا احوال کرفیو کے دوران بیان کرتے ہوئے افسانہ نگار لکھتا ہے:

''اہل شہر بند گھروں میں ہر آہٹ پر چونک اُٹھتے ہیں۔دم سادہ لیتے ہیں کہ سانس لینے کی آواز کہیں باہر نہ چلی جائے۔سکوت کا یہ حال اپنی سانسوں کی آواز تک سنائی نہ دی جائے۔ایسے میں اچانک کہیں سے رائفل چلنے کی سکوت شکن آواز، فضا میں گونج اُٹھتی ہے .....نہ جانے کس کا سہاگ اُجڑا، کسی کوکھ میں آگ لگی، کون یتیم ہوا، کس کا سہارا ٹوٹا، کون بتائے؟.....یہ تو مورخ بھی نہیں بتائے گا۔ دورِ حاضر میں تاریخ اپنا اعتبار کھو چکی ہے کیونکہ آنکھ کچھ دیکھ رہی ہے، تاریخ کچھ اور لکھی جا رہی ہے۔.....''

(آستین کا لہو شین مظفر پوری)

اس افسانے میں افسانہ نگار نے کشمیر میں آئے دن قتلِ عام، بستیوں کو نظرِ آتش کرنے، گرفتاریوں اور گھر گھر تلاشی کے کارناموں کا ذکر کیا ہے۔ایک ایسے گھر میں بھارتی فوجی تلاشی مہم کے دوران پہنچے ہیں جہاں ایک بوڑھی عورت اور تین جوان لڑکیاں ہیں۔ان لڑکیوں میں سے ایک نابینا ہے۔ایک پنڈت گھرانے کی لڑکی ہے۔اس کے والدین جب سرینگر چھوڑ کر جا رہے تھے۔اس کی شدید بیماری کی وجہ سے اس کو اپنے پڑوس کے مسلم گھرانے کے حوالے کر گئے تھے اور ایک تیسری لڑکی ہے۔فوجیوں نے دروازہ توڑ دیا۔

اندر تلاشی کے دوران لڑکیوں کو پکڑ لیا اور ان میں سے ایک لڑکی نے پوٹاشیم سائنائیڈ زہر کھا لیا اور اس کی حالت بہت غیر ہو چکی ہے اور کسی بھی لمحے اس کی جان نکل سکتی ہے۔ پنڈت لڑکی کے بار بار کہنے کے باجود فوجی اس کو نہیں چھوڑتے۔ اس دوران بوڑھی عورت کو الگ کمرے میں باندھ کر وہ دوسرے کمرے میں شرمناک حرکتوں سے منہ کالا کرنے لگتے ہیں۔ لڑکیوں کی چیخ و پکار، منتیں اور احتجاج کچھ کام نہیں آتا۔ نابینا لڑکی بھی ریپ کا شکار ہو جاتی ہے۔ وہ جو موت کے لمحوں میں پہنچ چکی تھی اس کو بھی معاف نہیں کیا جاتا۔ پنڈت لڑکی بھی ان سے نہ بچ سکی۔ اس دوران ایک فوجی آفیسر گھر گھر تلاشی مہم میں اس گلی میں پہنچتا ہے جس گلی کے ایک گھر میں ایک پنڈت ہندو لڑکی رہتی تھی۔ افسانہ نگار کے الفاظ میں:

''یہ سب تیزی سے اندر کی طرف لپکے۔ وہاں کا منظر دیکھتے ہی آفیسر کی آنکھوں میں خون اُتر آیا۔ لڑکیوں اور جوانوں کی تہس نہس حالت نے سب کچھ سمجھا دیا۔ مردہ لڑکی تک کی شلوار الگ پڑی تھی .....آفیسر نے ایک لڑکی سے پوچھا۔ کیا تمہارا نام روپ رانی ہے۔؟

''جی ہاں''

لڑکی کے گلے سے پھنسی ہوئی آواز نکلی اور وہ زاروقطار رونے لگی۔ دوسری طرف لڑکی کو دکھا کر آفیسر نے پوچھا ''ان کو پہنچانتی ہو؟''

''جی ہاں، یہ تو میرے دادا ہیں'' لڑکی کچھ اور پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی، سسکتی ہوئی اندھی لڑکی نے ماں کو اپنے قریب محسوس کرتے ہوئے پوچھا۔'' کچھ اور لوگ بھی آگئے ہیں کیا''؟

آفیسر کی غیرت کو جھرجھری آگئی۔ اس نے قہر برساتی آنکھوں سے تینوں روسیاہ جوانوں کو دیکھا.....آفیسر سے اندھی لڑکی کی بات کا کوئی جواب نہ بن پڑا۔ البتہ اس نے روپ رانی سے کہا۔

''چلو تمہیں دادا کے پاس پہنچا دیا جائے گا ..... بوڑھی ماں نے

آفیسر سے مخاطب کرتے ہوئے کہا

''اور یہ لاش نہیں لے جاؤ گے کیا؟

اہنسا اور دھرم کی دھرتی کے سور ماؤں کے لیے۔ کشمیری ماں کا تحفہ..... کشمیر عورت!''

اس موقع پر آفیسر اس کشمیری ماں کی گالی کو برداشت نہ کر سکا۔ اس نے مجرم فوجیوں کو گولی مارنے کا حکم دے دیا اور اگلے روز اخبارات میں یہ خبر آئی کہ ''سرینگر میں تلاشی کے دوران دہشت گردوں کے ہاتھوں تین ویر جوانوں کا قتل'' افسانہ نگار نے کشمیر میں خواتین کے خلاف ہونے والے اس طرح کے غیر اخلاقی، غیر انسانی اور نا قابل برداشت رویوں کو نمایاں کیا ہے۔ افسانے کے انجام پر مجرم فوجیوں کا قتل، سزا کے طور پر قتل ناممکنات میں سے ہے۔ شاید اس کا جواز افسانہ نگار کے نزدیک یہ ہو کہ بھارتی فوجی آفیسر نے ایک ہندو لڑکی کی آبروریزی دیکھی تو اس کی غیرت نے جوش مارا۔

ترنم ریاض نے کشمیر اور کشمیریت کو اپنے افسانوں میں بے باکانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اُنہوں نے کشمیر کے ظاہری و باطنی دونوں رخ سے پردہ ہٹانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں کشمیر کے سیاسی، سماجی، معاشی اور معاشرتی حالات و واقعات کو پوری شدت سے محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں کشتی، مجسمہ، حور، چھوئی موئی، مٹی، اماں، پھول، برف گرنے والی ہے اور ماں صاحب وغیرہ ترنم ریاض کے ایسے افسانے ہیں جن میں کشمیر کے داخلی و خارجی حالات وواقعات کو پیش کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کے افسانوں سے چند اقتباسات درج ذیل ہیں جو اُن کے یہاں کشمیری تہذیب وثقافت کی نشاندہی کرتے ہیں:

> ''ہمارے ہاں شادیوں میں دو ہی تو دلچسپیاں ہوتی ہیں۔ ایک دلہن دوسرا وازان۔ ایسے عمدہ پکوان کی روایت اور کہیں نہیں ہے۔ تقریباً ۳۶ طریقوں سے پکایا ہوا گوشت سارا دن ان کے گھر سے، لکڑی کے ہتھوڑے سے پتھر کی سِل پر گوشت کوٹنے کی آوازیں آتی رہی تھیں۔ اور میں سب سے آخری پکوان ''کشابہ'' کی منتظر تھی۔''

(یہ تنگ زمین)

اسی طرح افسانہ ''مٹی'' کا ایک اقتباس دیکھئے:

''ہلال احمد نے باقر خانی کا ایک کونا توڑ کر چورٹے منہ والی چھوٹی سی بغیر دستے کی پیالی میں بھری گلابی چائے میں ڈبویا ہی تھا کہ باہر میگافون پر زور زور سے کچھ اعلان سنائی دیا۔''

(ابابیل لوٹ آئیں گی)

کشمیر کی تہذیب وثقافت کے ساتھ ساتھ مصنفہ نے وادی کے فطرتی حسن کی بھی دلکش تصویریں پیش کی ہے:

''میرے سامنے میٹھے پانی کا چشمہ تھا۔ پانی سے بھاپ اُٹھ رہی تھی۔اور یہ پانی اس قدر شفاف تھا کہ تہہ میں اُگی ننھی ننھی گھاس کے پودے، چھوٹے چھوٹے گول پتھر اور کنکر بالکل صاف نظر آتے تھے۔ خوبصورت چھوٹے سے فوارے کی شکل میں چشمہ پھوٹتا ہوا دکھائی دے رہا تھا۔اس کے گرد ہری ہری گھاس اُگی ہوئی تھی۔اس کا پانی کنکنا تھا۔چشموں کا پانی سردیوں میں گرم اور گرمیوں میں ٹھنڈا ہوا کرتا ہے۔قدرت کی شان ہے ورنہ ان وادیوں اور پہاڑوں میں پانی کیسے گرم کیا جاتا۔''

(یہ تنگ زمین)

اس کے علاوہ ترنم ریاض کے یہاں پھرن، ٹوپی، سماوار، پیلون، اخروٹ،، سیب، پیپر ماشی، دستکاری، ڈل، ولر، کشتی، کانگڑی، گولی، بارود، گرینٹ اور نمکین چائے وغیرہ جیسے لفظیات کا ذکر کثرت سے ملتا ہے، جو خالص کشمیر کی تہذیبی اور جغرافیائی فضا کی غمازی کرتے ہیں۔

معروف فکشن نگار ظہور بٹ کا افسانہ ''کشمیر کی بیٹیاں'' ان افسانوں میں سے ایک ہے

جو کشمیر کے موجودہ حالات، خاص طور پر گذشتہ صدی کی آخری دہائی کی صورتِ حال پر روشنی ڈالتا ہے اور ساتھ ہی کشمیری خواتین کی جدوجہدِ آزادی کے لئے خدمات کو نمایاں کرتا ہے ۔

اُردو افسانے نے رومانی دور بھی دیکھا، ترقی پسند بھی اور جدید و مابعد جدید دور بھی۔ نئے افسانہ نگاروں کے یہاں جدید دور کے نئے پیچیدہ مسائل کا اظہار علامت اور تجرید کی صورت میں بھی ہوا لیکن معنوی سطح پر اور فضا بندی کے اعتبار سے کشمیر ہر دور کے افسانوں کا بنیادی حوالہ رہا ہے ۔ نئے افسانہ نگار گرد و پیش کے حالات کے تئیں زیادہ حساس دکھائی دیتے ہیں ۔ چنانچہ ان کے بیشتر افسانوں میں کشمیر کی گذشتہ بیس برسوں کی ہنگامی صورتِ حال کی بھرپوری عکاسی ہوتی ہے جس میں انسانی حقوق کی خلاف ورزی، حفاظتی دستوں یا شدت پسندوں کی جانب سے عوام کو درپیش مشکلات ، سیاسی شعبدہ بازیوں اور موقعہ پرستوں کی کارستانیوں کے ساتھ ساتھ انسان دوستی، ہمدردی اور بھائی چارے کی قدروں کو اُبھارنا بھی شامل ہے۔ گذشتہ بیس بائیس برسوں میں کشمیر جن نامساعد حالات سے گزرا اور خاک وخوں اور قتل و غارت کی جس دلدوز فضا سے آشنا ہوا اس کی تصویریں بھی یہاں کے اُردو افسانے میں جا بجا ملتی ہیں ۔ افسانہ میں شاعری کے مقابلے میں اس بات کی زیادہ گنجائش ہے کہ سماجی زندگی کی کروٹیں اس میں پیش کی جاسکیں ۔ اُردو افسانے میں نہ صرف کشمیر کا خارجی منظر پیش ہوتا رہا ہے بلکہ اس کے داخلی کرب کو بھی بڑی فنکاری سے پیش کیا گیا ہے۔

• • •

شبلی بحیثیت مُحقق

ڈاکٹر چمن لال بھگت
اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو جموں یونی ورسٹی

شبلی نعمانی بڑی ہمہ گیر شخصیت کے مالک تھے۔ان کے بزرگ فارسی وعربی شعروادب سے گہرا شغف رکھتے تھے اس لحاظ سے شبلی کو بچپن سے ہی شعروادب سے گہری عقیدت ہو گئی تھی انھیں اگر چہ اردو کے علاوہ فارسی ،عربی اور انگریزی سے بھی لگاؤ تھا لیکن زندگی کا بیشتر حصّہ انھوں نے اردو شعروادب کی خدمت میں صرف کیا۔ یوں تو شبلی نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ۱۸۸۰ء میں کیا لیکن ۱۸۸۳ء میں ان کی زندگی میں اس وقت ایک انقلاب برپا ہوا جب وہ علی گڑھ تشریف لائے۔قصّہ یہ کہ شبلی کی ملاقات سرسیّد احمد خان سے ہوئی جس کی وجہ سے انھیں ان (سرسیّد) کے کُتب خانے میں رکھی تاریخ، جغرافیہ، فلسفہ، مذہبیات وغیرہ مختلف موضوعات پر مبنی کُتب کو دیکھنے اور پڑھنے کا موقع ملا۔اس کے بعد وہ (شبلی) تصنیف وتالیف کے میدان میں کُود پڑے اور جلد شاعری ،سوانح عمری ،تاریخ نویسی ،خطوط نگاری،تنقید وتحقیق کے میدان میں اپنی ایک الگ پہچان منوانے میں کامیاب ہوئے۔شبلی نے یوں تو کئی کتابیں تصنیف وتالیف کیں لیکن ''المامون''،''سیرۃ النعمان''، ''الفاروق''،''الغزالی''،''علم الکلام''،''الکلام''،''موازنہ انیس ودبیر''،''سوانح مولانا روم''،''شعرالعجم ''اور''سیرۃ النبیؐ''ان کی وہ معرکتہ الآرا نثری تصانیف ہیں جو الگ الگ موضوعات پر مبنی ہونے کے باوجود تحقیقی نوعیت کی ہیں اور مصنف کو صف اوّل کے ابتدائی مُحققین میں جگہ دلاتی ہیں۔

''المامون'' جس کا سنِ تصنیف ۱۸۸۷ء ہے میں شبلی نے مسلمانوں کے ایک مشہور عباّسی خلیفہ جن کا نام مامون الرشید تھا اور جنھیں نامور فرماں روایان اِسلام میں بھی شمار کیا جاتا ہے کے حالاتِ زندگی، سیاسی، علمی اور ادبی کارناموں کو بڑے فنکارانہ انداز میں قلمبند کیا ہے۔ یہ کتاب دو حصّوں پر مشتمل ہے۔ حصّہ اوّل میں تمہید، خلافت مامون الرشید کی پیدائش، تعلیم و تربیت، ولی عہدی، تخت نشینی، خانہ جنگیاں، فتوحاتِ ملکی اور وفات وغیرہ پر بھر پور روشنی ڈالی ہے۔ جبکہ دوسرے حصّے میں ان عہدوں اور کارناموں کی تفصیل ہے جو اس عہد کے ملکی حالات، علمی و ادبی سرگرمیوں اور مامون الرشید کے تمام اخلاق و عادات کی مکمل عکاسی کرتے ہیں۔ شبلی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے تاریخی واقعات کو بڑے موثر طریقے سے درج کیا ہے۔ بقول سرسید:۔

> ''تاریخانہ واقعات لکھنے چنداں مشکل نہ تھے، مگر وہ باتیں جنکے لکھنے کا اس زمانہ کے مُؤرخوں کو بہت کم خیال تھا۔۔۔۔ تلاش کرنی مشکل تھی، مولیٰنا نے اسمیں پوری یا جہانتک ممکن تھی کامیابی حاصل کی ہے۔ ____ اس قدر جزئیات کو تلاش کرنا اور نظم اسلوب سے ایک جگہ جمع کرنا کچھ آسان کام نہ تھا مصنف نے کوئی ایسی بات نہیں لکھی جس کا حوالہ معتبر ماخذ سے نہ دیا ہو۔۔۔۔ ان کو دیکھکر اندازہ ہوسکتا ہیکہ اس کتاب کے لکھنے میں کسقدر جانکاہی ہوئی ہوگی، اور مصنفکو کتنے ہزار وں ورق تاریخوں کے الٹنے پڑے ہوں گے ____ مصنف نے ان جزئیات کو ایسی کتابوں سے تلاش کر کے نکالا ہے، جن کی نسبت خیال بھی نہ ہوتا تھا، کہ ان میں مامون کے حالات ہونگے تو اس محنت کی وقعت و قدر اور بھی زیادہ ہو جاتی ہے ____ ہمارے لائق مصنف نے اس کا بہت خیال رکھا ہے۔۔۔۔ تاریخانہ اصلیت بدستور اپنی اصلی صورت پر موجود ہے۔'' [1]

مذکورہ اقتباس سے یہ احساس ہو جاتا ہے کہ شبلؔی نے تحقیق کے تمام اصولوں کی پیروی کرتے ہوئے مامون الرشید کی شخصیت کے تمام پہلوؤں کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ زیرِ بحث تصنیف (المامون'' اگرچہ تاریخی سوانح عمری کے زمرے میں آتی ہے لیکن فاضل مصنف نے جس محنت، دیانتداری، انصاف اور عرق ریزی سے شواہد اکٹھے کر کے ''المامون'' کا ہیولا تیار کیا ہے وہ ان (شبلؔی) کی تحقیقی سرگرمیوں کا اعلیٰ ثبوت فراہم کرتے ہیں۔

''المامون'' کے بعد'' سیرۃ النعمان (۱۸۹۱ء)'' شبلؔی کی دوسری سوانح عمری کے موضوع پر مبنی کتاب ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے ایک اور نامور فرماں روایانِ اسلام یعنی حضرت امام ابوحنیفہؒ کی زندگی کے واقعات قلمبند کیے ہیں۔ علامہ شبلؔی حضرت ابوحنیفہؒ کو مذہبی و علمی رہنما مانتے تھے۔ شاید اسی نسبت سے مولانا فاروق چریا کوٹی نے شبلؔی کا لقب ''نعمانی'' رکھا تھا۔ شبلؔی کی زیرِ نظر تخلیق (سیرۃ النعمان) بھی دو حصّوں پر مشتمل ہے۔ حصّہ اوّل میں امام ابوحنیفہؒ کی ولادت تعلیم، تربیت اور طرزِ معاشرت کے ساتھ ساتھ اخلاق و عادات پر بھر پور روشنی ڈالی گئی ہے اور دوسرے حصّے میں ان (امام ابوحنیفہؒ) کے مرتبّے کو متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شبلؔی سے پہلے اردو میں امام ابوحنیفہؒ کی زندگی پر کوئی جامع اور مکمل کتاب منظرِ عام پر نہیں آئی تھی۔ علاوہ ازیں کئی مضحکہ خیز روایات اور من گھڑت قصّے ان (امام ابوحنیفہؒ) کی شخصیت کے ساتھ اس طرح جوڑ دیے گئے تھے کہ جو لوگوں کے دلوں میں گھر کر گئے تھے۔ شبلؔی چوں کہ امام ابوحنیفہؒ سے گہرا شغف رکھتے تھے لہٰذا انھوں نے اپنی تمام تحقیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے امام صاحب کی صاف ستھری، حقیقی، فہم و ادراک اور پاکیزہ شخصیت کو سامنے لایا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ رقمطراز ہیں:۔

> ''ہمارے خیال میں سیرۃ النعمان اس موضوع پر بہترین کتاب ہے۔ اس میں انھوں نے محبت اور عقیدت کے باوجود امام ابوحنیفہؒ کی صحیح تصویر پیش کی ہے۔ حضرت امام کی لائف کی جزئیات فراہم

کرنے میں انھوں نے نہ صرف یہ کہ محنت اور جانفشانی سے کام لیا ہے
بلکہ ان کی ریسنت میں بڑی کاری گری اور صنّاعی کا ثبوت بھی پیش کیا
ہے۔''[۲]

مندرجہ بالا اقتباس سے ''سیرۃ النعمان'' کی اہمیت اور افادیت کے ساتھ ساتھ شبلی کی عرق ریزی اور محنتِ شاقہ کا بخوبی علم ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ زیرِ تبصرہ کتاب کے مطالعے سے امام ابوحنیفہؒ کی زندگی کی روداد یعنی قابلیت، صلاحیت، انسانیت، عظمت اور خامیوں کا احساس بھی ہوتا ہے اور اس دور کے تہذیب و تمدن، سیاسی اتھل پتھل اور معاشرے کی مکمل عکاسی کے ساتھ ساتھ شبلی کے فنی شعور کا بھی پتہ چلتا ہے۔ غرض یہ کہ ''سیرۃ النعمان'' تحقیق و جستجو اور کھوج و دریافت کے لحاظ سے فاضل کا تحقیقی کارنامہ بھی ہے اور تاریخی سوانح عمری کا خزانہ بھی۔

تحقیقی نوعیت اور سوانح عمری کے موضوع سے متعلق شبلی کا تیسرا کارنامہ ''الفاروق (۱۸۹۹ء)'' ہے جو مسلمانوں کے دوسرے خلیفہ یعنی حضرت عمر فاروقؓ کی مکمل داستانِ حیات ہے۔ دو حصّوں پر مشتمل اس معرکتہ الآرا مذہبی تصنیف (الفاروق) کی پہلی کڑی میں فاضل مصنف نے تمہید، حضرت عمر فاروق کی ولادت سے وفات تک کے واقعات اور فتوحات ملکی کے حالات بڑی دیانتداری اور سچائی کے ساتھ درج کیے ہیں۔ جبکہ دوسرا حصّہ حضرت عمر فاروق کے ملکی و مذہبی انتظامات، علمی کمالات اور ان کے اخلاق و عادات کی تفصیل پیش کرتا ہے۔ شبلی نے جس دور میں اس عظیم مذہبی شخصیت پر قلم اٹھایا اس وقت ہندوستان میں تاریخی سرمایہ بہت کم تھا۔ لہٰذا فاضل مصنف نے اس سلسلے میں دنیا کے مختلف ممالک کے طویل سفر کیے، لائبریریاں چھانیں اور مواد اکٹھا کر کے اپنی فنی کاوشوں اور تحقیقی شعور کا بھرپور استعمال کرتے ہوئے بڑی ایمانداری اور دیانتداری سے ''الفاروق'' جیسا تحقیقی شہکار سامنے لایا۔ بقول ڈاکٹر بیگ احساس:۔

''الفاروق لکھنے کیلئے انھوں نے مصر، شام اور ترکی کے کتب

خانوں سے استفادہ کیا۔ وہ تین ماہ تک قسطنطنیہ میں رہے اور وہاں کے ہر کتب خانے کی نایاب کتابیں دیکھیں۔۔۔۔قسطنطنیہ سے بیرون پہنچے، وہاں شیخ طاہر مغربی سے ملے جو ایک چلتے پھرتے انسائیکلو پیڈیا تھے۔ بیت المقدس پہنچ کر وہاں کے عالموں سے ملاقاتیں کیں۔ مصر کیسب سے بڑے کُتب خانوں سے استفادہ کیا۔ شخصی ملاقاتوں کا یہ رویہ ان کے محققانہ مزاج کا ثبوت ہے۔۔۔۔انگریزی دانوں سے مل کر ان سے معلومات اخذ کرتے۔ انگریزی کتابوں اور مقالوں کے ترجمے کروا کے سنتے اور پڑھتے تھے۔ ہر ممکنہ ذریعہا ختیار کرتے جو انھیں حقیقت کی بازیافت میں مدد دیتا۔۔۔۔شبلی میں بے پناہ قوتِ اخذ تھی اور غیر معمولی تحقیقی وتنقیدی صلاحیت تھی۔۔۔۔الفاروق کا حصّہ دویم تاریخ وتحقیق کا ایک کارنامہ ہے۔''[۳]

مذکورہ اقتباس کے تناظر میں جہاں ایک طرف شبلی کی تصنیف ''الفاروق'' کی شہرۂ آفاقیت کی تصدیق ہوتی ہے وہیں دوسری طرف ان (شبلی) کی محنت شاقہ، لگن اور ذہنی اختراع کا ثبوت بھی فراہم ہوتا ہے۔ مختصراً یہ کہ زیرِ نظر تصنیف (الفاروق) کو تحقیقی وتنقیدی کسوٹی پر کسنے کے بعد شبلی ایک کامیاب، اعلیٰ پایہ، باشعور، دیانتدار، جابر، محنت کش، سچا عاشق، روشن چراغ اور قدآور تاریخ سوانح نگار اور محقق کے طور پر جلوہ گر ہوتے ہیں۔

''الفاروق'' کے بعد شبلی کی جس کاوش کو زیرِ بحث لانا مقصود ہے وہ ''الغزالی (۱۹۰۲ء)'' ہے۔ ''الغزالی'' مشہور ومعروف فلسفی اور ماہرِ تعلیم جنھوں نے اپنے علمی وادبی کارناموں کی بدولت ایشیا اور یورپ میں شہرت پائی یعنی امام محمد غزالیؒ جن کا لقب حُجّت اُلاسلام (اسلام کی دلیل) تھا کی مکمل سوانح عمری ہے۔ زیرِ بحث تصنیف کے دو حصّے ہیں۔ حصّہ اوّل میں شبلی نے امام محمد غزالیؒ کے حالاتِ زندگی یعنی پیدائش، تعلیم وتربیت، اخلاق و عادات پر بحث کی ہے اور دوسرے حصّے میں ان (امام محمد غزالی) کی تصانیف پر مفصل تبصرہ

کیا ہے۔''الغزالی'' لکھنے کا مقصد محض قوم کو ان کی فلسفیانہ بصیرت، نیک اخلاق و عادات اور علمی و ادبی کارناموں سے روشناس کرانا نہیں تھا بلکہ فاضل مصنف اپنے معاصر علماء کو جدید علوم وفنون سے واقف بھی کرانا چاہتے تھے۔ڈاکٹر نیر جہاں اس سلسلے میں لکھتے ہیں:۔

''شبلی کو اس بات کا صدمہ تھا کہ علمائے ہند فلسفہ اور علم الکلام سے کوئی ذہنی نسبت نہیں رکھتے اور عقلیات کے مسائل سے دور بھاگتے میں۔شبلی دعوے کے لئے محکم دلیل رکھتے تھے۔''[۴]

اگر دیکھا جائے تو شبلی کی تصنیف ''الغزالی'' سے پہلے محمد غزالی کی زندگی پر کوئی مکمل کتاب نہیں ملتی۔البتہ رجال اور تراجم کی کتب میں تذکرہ ضرور ملتا ہے۔غرض یہ کہ فاضل مصنف کے پاس اس سلسلے میں مواد بہت کم تھا شاید اسی بنا پر انھوں نے ''الغزالی'' کی نکتہ چینیوں اور اعتراضات کو بے بنیاد قرار دیتے ہوئے قوم کو سبق سیکھنے کا مشورہ دیا ہے اور ان (امام محمد غزالیؒ) کی معاشری اور تہذیبی زندگی کو پیش کرنے میں کوتاہی برتی ہے۔مگر اس کے باوجود یہ کہنا درست ہوگا کہ شبلی کی تصنیف ''الغزالی'' میں تحقیقی نقوش بدرجہ اتم موجود ہیں۔

''الغزالی'' کے بعد ایک ہی موضوع پر شبلی کی دو کتابیں ''علم الکلام (۱۹۰۳ء)'' اور ''الکلام (۱۹۰۴ء)'' شائع ہوئیں۔''الکلام'' دراصل ''علم الکلام'' کا دوسرا حصّہ ہے۔زیرِ بحث تصنیف (علم الکلام اور الکلام) اس فلسفے سے منسوب ہے جس کے دامن میں پناہ لے کر مسلمان مُتکلمین (علم الکلام کے ماہر) نے مخالفین (دوسرے فرقہ کے فلسفی اور مُلحِد) کے مذہبِ اسلام پر لگائے گئے اعتراضات (نبوت، وحی، الہام، عذاب، ثواب، معجزات وغیرہ) کے جواب دیئے۔حالاں کہ شبلی سے پہلے بھی ''علم الکلام'' پر بہت کچھ لکھا جا چکا تھا پھر انھوں نے اس موضوع پر کیوں کر قلم اٹھایا اس سلسلے میں وہ خود رقمطراز ہیں:۔

''ہر طرف صدائیں آرہی ہیں، کہ پھر ایک نئے علم الکلام کی ضرورت ہے، اس کی ضرورت کو سب نے تسلیم کر لیا ہے، لیکن اصول کی نسبت اختلاف ہے، جدید تعلیم یافتہ گروہ کہتا ہے کہ نیا علم کلام

بالکل نئے اصول پر قائم کرنا ہوگا، کیونکہ پہلے زمانہ میں جس قسم کے اعتراضات اسلام پر کئے جاتے تھے، آج ان کی نوعیت بالکل بدل گئی ہے۔۔۔۔۔ مدت سے میرا ارادہ تھا کہ علم الکلام کو قدیم اصول اور موجودہ مذاق کے موافق مرتب کیا جائے، لیکن میں نے اس کے لیے ضروری سمجھا کہ پہلے علم کلام کی مفصل تاریخ لکھی جائے۔''[۵]

شبلی نے زیرِ نظر تصنیف (علم الکلام) میں علم کلام کی ابتدا، تاریخ وار ارتقاء، ترقی، تغیرات اور اس (علم کلام) کے تمام شعبوں کی تقریظ وتنقید کو بڑے مورخانہ اور محققانہ انداز سے قلمبند کیا ہے۔ اسی طرح ''علم الکلام'' کے دوسرے حصّہ یعنی ''الکلام'' میں فاضل مصنف نے اسلام کے عقائد خاص کر وجود باری تعالیٰ اور نبوت ورسالت سے بحث کرنے کے ساتھ ساتھ ان (عقائد) کو فلسفۂ حال کے مقابلہ میں نہایت پرزور دلائل سے ثابت کیا ہے۔ شبلی ''الکلام'' کے بارے میں یوں لکھتے ہیں:۔

''مذہبِ اسلام تین چیزوں کا مجموعہ کا نام ہے عقائد، عبادات، اخلاق، عقائد میں اصل الاصول دو ہیں، وجود باری اور نبوت، اس کتاب میں انہی دو اصول سے بحث ہے۔''[۶]

''علم الکلام'' اور ''الکلام'' میں شبلی نے مذہبِ اسلام سے متعلق مختلف موضوعات کو جس اسلوب کے ساتھ بیان کر کے اپنی رائے قائم کی ہے اس سے ان (شبلی) کی تحقیقی کاوشوں کا ثبوت فراہم ہوتا ہے۔

تحقیقی اعتبار سے شبلی کا ایک اور عظیم کارنامہ ''موازنہ انیس ودبیر (۶۔۱۹۰۴ء)'' ہے۔ یہ کتاب اردو ادبی تاریخ میں اپنی نظر آپ ہے۔ مولانا شبلی نے اس کتاب میں اردو کے دو شہرت یافتہ مرثیہ گو یعنی میر انیس اور مرزا دبیر کے کلام کا موازنہ کرنے کے ساتھ ساتھ ان اصطلاحات کے متعلق بحث بھی کی ہے جن پر شاعری کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ جہاں تک میر انیس اور مرزا دبیر کی شاعری کا تعلق ہے دونوں کے طرزِ فکر اور طرزِ سخن مختلف تھے لہٰذا دونوں

کے کلام کو ایک نقطۂ نظر پر پرکھنا مشکل تھا، میر انیسؔ کے کلام میں جذبات جلوہ گر ہیں مثلاً حالات ومناظر کی تصویریں اس طریقے سے بیان کی ہیں کہ پڑھنے والے کے سامنے پردۂ فلم کی طرح منظر سامنے آتا ہے۔ اس کے برعکس مرزا دبیرؔ کے کلام میں ناسخؔ اسکول کی خصوصیات پائی جاتی ہیں مثلاً مضمون آفرینی، بلند تخیل، پرگوئی، صنعتوں کا استعمال اور لفظوں کی سجاوٹ وغیرہ لیکن شبلیؔ کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ان تمام باتوں کی پروانہ کرتے ہوئے بڑے فخر سے انیسؔ اور مرزا دبیرؔ کے کلام کا موازنہ کیا۔ فاضل مصنف نے زیرِ بحث کتاب (موازنہ انیس و دبیر) کی شروعات مرثیہ گوئی کی اجمالی تاریخ سے کی ہے۔ اس کے بعد میر انیسؔ کے کلام کی خصوصیات کا تفصیل سے ذکر کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے کلام پر کیے گئے اعتراضات کو بھی زیرِ بحث لایا ہے۔ اس کے آگے میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ کا موازنہ، مرزا دبیرؔ کے کلام کے عیوب وغیرہ موضوعات کو اپنی بحث کا مرکز بنایا ہے۔ چند مثالیں ''موازنہ انیس و دبیر'' سے ملاحظہ فرمائیے:۔

؎ ''ناگاہ شہ نے لاش اٹھائی بصد بُکا
کبریٰؑ نے ہات باندھ کے تب شاہ سے کہا
ہم کچھ کہیں جو مانیے اے شاہ کربلا
احسان ہو گالاش کو رکھ دیجئے ذرا
بالین پہ پیٹیں سر پہ ذرا خاک ڈال لین
ہم بھی کچھ اپنے دل کی تمنا نکال لین
(مرزا دبیرؔ)

؎ رو کر بہن سے کہنے لگے شاہ بحروبر
اُس بے نصیب رانڈکو لے آؤ لاش پر
بیٹی لٹے گی یون، ہمین اس کی نہ تھی خبر
اب شرم کیا ہے دیکھ دولہہ کو اک نظر

زخمی بھی ہے شہید بھی ہے بے پدر بھی ہے
دولھا ہے نام کو بھی ، چچا کا پسر بھی ہے

(میر انیسؔ)

؎ دل صاف ہو کس طرح کہ انصاف نہیں ہے
انصاف ہو کس طرح کہ دل صاف نین ہے

(مرزا دبیرؔ)

؎ عالم ہے مکدر، کوئی دل صاف نین ہے
اس عہد مین سب کچھ ہے پر انصاف نین ہے

(میر انیسؔ)

مثل تنور گرم تھا پانی مین ہر حباب
ہوتی تھیں سیخ موج پہ مرغا بیان کباب

(مرزا دبیرؔ)

پانی تھا آگ گرمیٔ روز حساب تھی
ماہی جو سیخ موج تک آتی کباب تھی''؎

(میر انیسؔ)

شبلیؔ نے درجہ بالا طرز پر میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ کے کلام کی مختلف مثالیں پیش کر کے ''موازنہ انیس و دبیر'' کو ہر لحاظ سے شہرت کا باعث بنایا ہے۔ فاضل مصنف کے یہاں اگرچہ مرثیہ گوئی کے میدان میں میر انیسؔ کو مرزا دبیرؔ کے مقابلے میں فوقیت حاصل ہے لیکن بعض مقامات پر مرزا دبیرؔ، میر انیسؔ سے سبقت لیتے نظر آتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ ''موازنہ انیس و دبیر'' لکھ کر شبلیؔ نے جہاں ایک طرف اردو مرثیہ کو ادبی دنیا سے روشناس کرایا ہے وہیں دوسری طرف تحقیقی اصولوں کی پیروی کرتے ہوئے اردو مرثیہ گوئی کو بام عروج تک لے جانے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ اس لحاظ سے شبلیؔ کا یہ ادبی کارنامہ تحقیقی تاریخ کا بھی

حصّہ بن جاتا ہے۔

شبلی کا بڑا پن یہ ہے کہ انھوں نے اپنی قوم کو تعلیمات اسلام کے ہر گوشے سے آگاہ کرانے کے ساتھ ساتھ اپنے اسلاف اور ان کے کارناموں سے روشناس بھی کرایا ہے۔ ''سوانحِ مولانا روم (۱۹۰۶ء)'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ زیرِ نظر تصنیف دو حصّوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصّہ میں مولانا روم جن کا اصلی نام محمد صادر اور جلال الدین لقب تھا کی ولادت، تعلیم و تربیت، ان (مولانا روم) کی شمس تبریز سے ملاقات، اخلاق و عادات وغیرہ پہلوؤں پر مختصراً بحث کی گئی ہے۔ جبکہ حصّہ دوم میں مولانا کی تصنیفات (فیہ مافیہ، دیوان اور مثنوی وغیرہ) پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ شبلی نے ''سوانح مولانا روم'' میں ان (مولانا روم) کی مثنوی پر تفصیل سے تنقیدی بحث بھی چھیڑی ہے۔ علاوہ ازیں شبلی شمس تبریز سے مولانا روم کی ملاقات کو ان (مولانا روم) کی زندگی کا نہ صرف اہم واقعہ قرار دیتے ہیں بل کہ یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ شمس تبریز سے ملاقات کے بعد مولانا روم کی ذہنی، فکری، روحانی اور نفسیاتی کیفیت ہی بدل گئی۔ ''سوانح مولانا روم'' کو مکمل کرنے کے سلسلے میں اگر چہ شبلی نے بڑی محنت سے شواہد اکٹھے کیے اور انھیں ترتیب دینے کی کوشش کی لیکن کتاب کے مطالعے سے بعض اوقات ایسا لگتا ہے کہ وہ تحقیق سے نظر چرا لیتے ہیں۔ مگر اس کے باوجود فاضل مصنف کی تصنیف ''سوانح مولانا روم'' کو تحقیقی سرمایہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

''سوانح مولانا روم'' کے بعد شبلی کی ایک اور شہرۂ آفاق تصنیف یعنی ''شعرالعجم'' کو بھی تحقیقی زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ فاضل مصنف کی یہ کتاب پانچ جلدوں پر مشتمل ہے اور ہر جلد اپنی جگہ ایک مکمل اکائی کی حیثیت رکھتی ہے۔ شبلی کو شروع سے ہی ''شعرالعجم'' لکھنے کا ارادہ تھا لیکن کام بہت تھے اور وقت کم تھا۔ بالآخر ۱۹۰۶ء میں مسلمہ ارادہ کر لیا اور دن رات انتھک محنت کر کے اپنی زندگی میں ''شعرالعجم'' کی چار جلدوں کو مرتب کر گئے جبکہ پانچویں جلد ان کی وفات کے بعد منظرِ عام پر آئی۔ بقول سید صباح الدین عبدالرحمٰن:۔

''اسکی پہلی جلد ۱۹۰۸ء، دوسری جلد ۱۹۰۹ء اور تیسری جلد ۱۹۱۰ء

اور چوتھی جلد ۱۹۱۲ء اور پانچویں جلد انکی وفات کے بعد ۱۹۱۸ء میں
شائع ہوئی۔''۸

شبلی نے ''شعرالعجم'' کی پانچوں جلدوں میں نہ صرف فارسی شاعری کی تاریخ پر تبصرہ کیا ہے بل کہ فارسی شعراء کا تذکرہ کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے کلام پر تقریظ وتنقید بھی کی ہے۔''شعرالعجم'' کی جلداوّل میں شبلی نے ''شعر کی حقیقت'' پر اپنی رائے قائم کرنے کے سلسلے میں ارسطو اور مل کے نظریات کو ابھارہ ہے۔اس کے بعد فارسی شاعری کی ابتدا اور اسباب کی تاریخ بیان کرنے کے علاوہ متقدمین فارسی شعراء (اسدی طوسی، حکیم سنائی، انوری، نظامی وغیرہ) کے مختصر حالات زندگی اور کلام پر روشنی ڈالی ہے۔علاوہ ازیں شبلی نے ان کتب کا ذکر بھی کیا ہے جن کو ''شعرالعجم'' کا ماخذ بنایا۔''شعرالعجم'' کا حصّہ دوم خواجہ فرید الدین عطارؒ سے لے کر ابن یمین تک شعراء پر مشتمل ہے۔زیرِ بحث جلد میں شبلی نے خواجہ فریدالدین عطار، کمال اسماعیل اصفہانی، امیر خسرو دہلوی، خواجہ حافظ اور ابن یمین کے کلام پر بحث کی ہے۔اس کے علاوہ شعراء کو شاعری میں جن اصولوں کو مدِ نظر رکھنا چاہیے ان کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔

''شعرالعجم'' کے حصّہ سوم میں شبلی نے فغانی شیرآزی، فیضی، عرفی شیرازی، مرزا صائب اصفہانی، ابوطالب کلیم وغیرہ شعراء کے کلام پر بحث کی ہے یعنی اس جلد میں فارسی شاعری کے آخری دور کو سمیٹا گیا ہے۔اسی طرح ''شعرالعجم'' کی چوتھی جلد میں تفصیل سے ذکر کیا گیا ہے کہ ایران کی آب وہوا اور تمدن وغیرہ نے فارسی شاعری پر کیا اثرات ڈالے۔ علاوہ ازیں فارسی شاعری کی حقیقت و ماہیت اور فارسی شعراء کی تقریظ وتنقید کو بھی زیرِ بحث لایا گیا ہے۔بقول شبلی:۔

> ''شعرالعجم کا یہ چوتھا حصّہ ہے اور حقیقت یہ ہے کہ اگلے تینوں حصّے اسی کے دیباچے اور تمہید تھے۔اس حصّہ میں ایران کی عام شاعری پر تنقید ہے اس لئے جو بحثیں اگلے حصّوں میں ناتمام رہ گئی تھیں، ان کو

تفصیل سے لکھتا ہوں۔ یہ حصّہ تین فصلوں پر منقسم ہے۔(۱) شاعری
کی حقیقت اور مائیت (۲) فارسی شاعری کی عام تاریخ اور تمدن اور
دیگر اسباب کا اثر (۳) تقریظ اور تنقید۔''[۹]

''شعرالعجم'' کا حصّہ پنجم یعنی جو آخری جلد ہے شبلی کی موت کے چار سال بعد یعنی ۱۹۱۸ء میں ان کے عزیز شاگرد سید سلیمان ندوی نے شائع کی۔ میں قصیدہ، غزل اور فارسی زبان کی عشقیہ، صوفیانہ، اخلاقی اور فلسفیانہ شاعری پر تبصرہ و تنقید کی گئی ہے۔ مختصراً شبلی کی کتاب ''شعرالعجم (پانچویں جلد)'' کی ورق گردانی کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ انھوں نے جس طرزِ فکر اور اسلوب سے اس ضخیم کتاب کو مکمل کیا ہے وہ انہی کا حصّہ ہے۔ فارسی شعراء کے حالاتِ زندگی اور کلام پر تنقید و تقریظ کرنا کوئی معمولی کام نہیں تھا۔ شبلی نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہّ زیرِ بحث تصنیف کے لیے مواد اکٹھا کرنے میں صرف کیا اور زندگی کے آخری سالوں میں اس ضخیم کتاب کی چار جلدوں کو مکمل کیا۔ فاضل مصنف نے جس عرق ریزی اور محنت شاقہ سے ''شعرالعجم'' کو اردو دنیا میں لایا وہ اعلیٰ پایہ کا تحقیقی ثبوت ہے۔

زیرِ نظر موضوع (شبلی بحیثیت محقق) کی آخری کڑی ''سیرۃ النبیؐ'' ہے جو علامہ شبلی کی وفات کے بعد ان کے عزیز شاگرد سید سلیمان ندوی نے تالیف کی آخری پیغمبر اسلام حضرت محمد کی مکمل داستانِ حیات ہے۔ فاضل مصنف کو حضرت محمدؐ کی شخصیت سے اس قدر عقیدت تھی کہ ابتدا سے ہی ان کا رجحان سیرت لکھنے کی طرف مائل تھا لیکن کچھ مجبوریوں اور چند مصروفیات کی بنا پر سیرت لکھنے کا کام رد کر دیا اور دوسرے تصنیفی کارناموں میں مصروف ہو گئے۔ مگر اس کے باوجود سیرت لکھنے کے لیے مواد اکٹھا کرتے رہے۔ بالآخر ۱۹۱۲ء میں ''سیرۃ النبیؐ'' لکھنے کا نہ صرف من بنایا بل کہ بڑے جوش و خروش سے اس نیک کام کا آغاز کیا۔ وہ ہفتے میں صرف دو یا تین صفحے سیرت کے لکھتے تھے باقی وقت تحقیق و سوچ میں گزارتے تھے۔ شبلی نے ''سیرۃ النبیؐ'' لکھنے کا آغاز اس دور میں کیا جب جدید تعلیم کا بول بالا تھا اور قوم کا پڑھا لکھا نوجوان طبقہ مذہبِ اسلام کی تعلیم سے نابلد ہو رہا تھا۔ آخری پیغمبر

اسلام کی زندگی اور کارناموں پر اُردو میں کوئی مستند کتاب نہیں ملتی تھی۔اس کے علاوہ مذہبِ اسلام کے خلاف بہت سی سازشیں رچائی جارہی تھیں۔ان تمام حالات نے شبلی کو ''سیرۃ النبی'' جیسا عظیم ادبی کارنامہ انجام دینے کے لیے آمادہ کیا بقول ڈاکٹر صفیہ بی:۔

> ''سیرت نبویؐ کی ضرورت اس لحاظ سے بھی اور بڑھتی جاتی ہے کہ قوم میں جدید تعلیم پھیلتی جاتی ہے اور شبلی کو خوف تھا کہیں یہی جدید تعلیم یافتہ گروہ جب ایک دن قوم کی قسمت کا مالک ہوگا اور یہ گروہ آں حضرت کیحالاتِ زندگی جاننا چاہے گا تو لوگوں کو اردو میں کوئی مستند کتاب نہیں ملے گی اور چارو نا چار انگریزی تصنیفات کیطرف ہی رجوع کرنا پڑے گا۔ایسی صورت میں ظاہر ہے کہ ان کے سامنے جو تصانیف دستیاب ہوں گی وہ تعصب، رنگ آمیزی اور نہ واقفیت کی وجہ سے غلطیوں سے بھر پور رہیں گی۔ایک مدت تک ان باتوں کا احساس شبلی کو ستاتا رہا،لیکن اس بناء پر قلم اُٹھانے کی جرأت نہیں ہوتی تھی کہ آں حضرتؐ کے واقعات میں ایک حرف بھی غلط یا صحت کے معیار سے ذرا کم اُتر جائے تو سخت جرم ہے۔چنانچہ ۱۹۱۲ء میں شبلی نے سیرت لکھنے کی طرف اپنی توجہ مذول کی۔''[۱۰]

شبلی نے ''سیرۃ النبیؐ''، مکمل کرنے کی غرض سے ''سیرت النبیؐ'' کے نام سے ایک مجلس بنانے کی تجویز بھی پیش کی تھی اور بعد میں ''سیرت النبیؐ'' کا ایک دفتر بھی قائم کیا تھا جس میں ایک عربی کا مددگار اور دو انگریزی کے مترجم بھی رکھے تھے۔زیرِ بحث کتاب کی فراہمی کے لیے انھوں (شبلی) نے دنیا کے کئی ممالک کے طویل سفر بھی کیے۔مختلف لائبریریاں چھانیں، اہم شخصیات سے ملاقاتیں بھی کیں، کئی انگریزی اور عربی کتابوں کے تراجم بھی کئے۔شبلی نے ''سیرۃ النبیؐ'' کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے جن کتب کو ماخذ بنایا ان میں قاضی محمد سلیمان منصور پوری کی ''رحمتہ للعالمین''، محمد راشد ندوی کی ''درسالت التوحید'' اور

راشد رضا کی ''آلوحی محمدی'' کے ساتھ ساتھ ''قرآن مجید''، ''حدیث پر مبنی کتب'' اور سیرت پاک پر لکھی گئی اردو کتابیں شامل ہیں ''سیرۃ النبیؐ'' کا مکمل جائزہ لینے کے بعد ہم یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ شبلی کی یہ تصنیف (سیرۃ النبیؐ) حسنِ اسلوب کا اعلیٰ نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ تحقیق کا گلدستہ بھی ہے۔

مختصراً شبلی کے شہرۂ آفاق ادبی کارناموں کا جائزہ لینے کے بعد یہ کہنا درست ہوگا کہ شبلی جہاں اعلیٰ انشاء پرداز، مُورخ، نقاد، شاعر، سوانح نگار، مذہبی کارکن، سماجی کارکن، اعلیٰ سخن فہم تھے وہیں اردو کے صفِ اول کے محققوں میں بھی شمار ہوتے ہیں۔ اگرچہ وہ شاعرانہ مزاج اور مصوروں والی طبعیت کے مالک تھے ان کا اسلوب انشاپرداز نہ تھا اور بقول رشید حسن خان:۔

> ''جس میں شعریت کا جز شامل ہے، یہ تحقیق کا اسلوب نہیں ہو سکتا اور تنقید کو بھی یہ پوری طرح راس نہیں آ سکتا۔''[11]

لیکن یہ سب ہونے کے باوجود شبلی کے ذہن میں وہ ہُنر چُھپا ہوا تھا جو اعلیٰ پایہ کے محقق میں ہوتا ہے۔ ان (شبلی) کی تصانیف چاہے سوانح عمریاں ہوں یا پھر تاریخ پر مبنی کتب یا پھر دوسرے قلمکاروں کی کتابوں پر تقریظ و تنقید، ہر کسی میں تحقیقی سرگرمیاں بدرجہ اتم موجود ہیں لہٰذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ محقق جب جب قلم اٹھائے گا شبلی کی ادبی تصانیف کا جائزہ لیے بغیر اپنا تحقیقی مقالہ مکمل نہیں کر سکتا۔

مولانا آزاد وزیر برائے اعلیٰ تعلیم

عبدالرشید منہاس
اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اردو جموں یونیورسٹی

مولانا ابوالکلام آزاد کی شخصیت کسی تعارف کی محتاج نہیں ان کی شخصیت ہمہ جہت صلاحیتوں کی حامل ہے وہ بڑے عالم دین بھی تھے مدبّر بھی، مفسر قرآن بھی تھے اور ایک بہت بڑے فلاسفر بھی، نڈر بے باک صحافی بھی تھے اور شاعر وادیب بھی، صف اول کے سیاست دان بھی اور ایک بے مثال مقرر بھی، مکتوب نگار بھی تھے اور انشاء پرداز بھی وہ جنگ آزادی کے صف اول کے سپاہی بھی تھے اس کے ساتھ ساتھ مولانا آزاد کو لسانیات ،ترجمہ، سائنس وجغرافیہ، حدیث وفقہ، منطق وفلسفہ، اور سیاست جیسے میدانوں میں بھی ایک امتیازی مقام حاصل ہے مجھ جیسے ناچیز کو مولانا ابوالکلام آزاد جیسی شخصیت کا حاطہ کرنا اور اُن کی تمام خصوصیات کو قلم بند کرنا اس طرح ہے جیسے جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔

میں یہاں مولانا ابوالکلام آزاد کی سیاسی بصیرت اور تحریک آزادی اور دوسرے متعدد میدانوں میں اُن کے مقام اور امتیازی انفرادیت پر بات نہیں کروں گا صرف اُن کے تعلیمی نظریات پر اپنے خیالات کا مختصراً اظہار کر رہا ہوں مولانا آزاد چونکہ ہندوستان کے پہلے وزیرِ تعلیم تھے اور اس حقیقت کا اعتراف تو سبھی کرتے ہیں کہ مولانا ابوالکلام آزاد ایک عظیم محبّ وطن اور مجاہد آزادی کی شخصیت قصیر الجہات پہلوؤں کی حامل تھی وہ مذہبی رہنما، سیاست داں، مصنف، خطیب وعالم، اور صحافی ومفکر تو تھے ہی لیکن یہ حقیقت بھی نا قابل تردید ہے کہ وہ بنیادی طور پر علم وادب کے مردِ میدان تھے اور آزاد ہندوستان کے

پہلے وزیر تعلیم کی حیثیت سے انھوں نے کچھ ایسے بنیادی اقدامات اٹھائے اور ایسے اصول وضوابط متعین کر دیے کہ جن سے آج بھی ہمارا تمام قومی معاشرہ علم سے فیضاب ہو رہا ہے ان کے تعلیمی نقطۂ نظر کی تفہیم کے لیے اتنا ہی کافی ہے کہ ان کے چند اقدامات کو سامنے رکھا جائے جو اُس وقت انھوں نے اس ملک (ہندوستان) کے وزیرِ تعلیم کی حیثیت سے سرانجام دیئے۔ مولانا آزاد تعلیم کو کسی بھی شخصیت کی تعبیر کا بہترین وسیلہ سمجھتے تھے اُن کا خیال تھا کہ تعلیم کے لیے ایسا Curriculum واضع کیا جائے کہ جس کی وجہ سے سائنس اور ٹکنالوجی کے جدید علوم وفنون میں بھی ہمارے نوجوان بڑھ چڑھ کر حصہ لیں اور ہمارا نظام تعلیم ایسا ہو کہ جس سے ہماری قوم کو فائدہ مل سکے اور ان کے لیے ترقی کی راہیں بھی کھلی رہیں اس کے ساتھ ساتھ ان میں اخلاقی اور تہذیبی معیار بھی برقرار رہے اس بات کا اظہار مولانا آزاد نے اپنے عہدِ وزارت میں ان تعلیمی نظریات کو عملی جامہ پہنانے کے لیے جو بنیادی کارنامے انجام دیے اسے عبداللہ ولی بخش قادری آج کل خصوصی شمارہ آزاد، دہلی نومبر ۱۹۸۸ء ص ۷۷ پر اپنے لفظوں میں اس طرح بیان قلم بند کیا ہے:

> ''انھوں نے تعلیم کو قومی حالات وروایات کے تناظر میں دیکھا اور ملک کے مفادات ومقصودات کے تحت اس کی اہمیت اور اس کے عصری تقاضوں کو سمجھا اور تعلیم کے اندر گیرائی اور گہرائی دونوں دیکھنا چاہتے تھے ان کے عہدِ وزارت میں تعلیمی مصنوبہ بندی کا آغاز ہوا اور یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کا قیام عمل میں آیا وہ تعلیم کا ایک جامع اور ارفع تصور رکھتے تھے ان کی رہنمائی اور دلچسپی کی بنا پر اعلیٰ تعلیم میں سائنسی اور تہذیبی ترقی کی طرف رجوع کیا گیا کونسل برائے سائنسی وصنعتی تحقیق (Council of Scienctific and Industrial Research) کے زیر اہتمام بہت سی قومی تجربہ گاہیں نیشنل لیبارٹریز قائم کی گئی۔ نیز سائنس اور سائنسی تحقیق کو خصوصی طور پر فروغ حاصل ہوا''

(آجکل۔خصوصی شمارہ آزاد۔دہلی نومبر ۱۹۸۸ء۔ص ۷۷)

آج پورے ملک میں سائنسی علوم وفنون سے لے کر دوسرے تمام شعبۂ جات میں جو ترقی ہورہی ہے یہ مولانا آزاد ہی کا عطیہ ہے۔مولانا ابوالکلام آزاد ۱۵/اگست ۱۹۴۷ء سے ۲/فروری ۱۹۵۸ء تک اس ملک کے پہلے وزیر تعلیم رہے ہیں انھوں نے (First Indian Institute of Tecnology) ۱۹۵۱ء میں قائم کیا۔۱۹۵۳ء میں مولانا آزاد نے (University Grants Commission) بھی قائم کیا۔UGC کے قائم کرنے کے بعد اس ملک کے اعلا تعلیمی نظام میں کافی سدھار آیا۔دہلی یونیورسٹی میں مولانا آزاد نے ایک (Educational Institute) قائم کیا جو بعد میں ڈیپارٹمنٹ آف ایجوکیشن کے نام سے منظر عام پر آیا جو آج بھی دہلی یونیورسٹی میں اپنے فرائض انجام دے رہا ہے۔مولانا آزاد کے خیالات صرف تعلیم کے ایک ہی پہلو پر نہ تھے بلکہ انھوں نے سائنسی علوم وفنون میں جو کارنامے دے اُن میں (Indian Institute of Benglour And Faculty of Technology,Delhi University) کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں جن کو فروغ دینے میں مولانا آزاد نے دوران ایجوکیشن منسٹر اہم کردار ادا کیا۔اس کے علاوہ انھوں نے ہندوستان میں خاص طور پر IITs کے قائم کرنے اور اُس کے فروغ کو بڑھانے کے سلسلے میں جو اقدامات اٹھائے وہ نا قابل فراموش ہیں۔

۱۶،فروری ۱۹۴۸ء کو ایک آل انڈیا کانفرنس کے موقع پر تعلیمی نظام کے متعلق مولانا آزاد نے اپنے ایک خطبے میں اس طرح اظہار کیا:

> "We must not for a moment forget,it is a birthright of every individul to recieve at least the basic education without which he cannot fully discharge his duties as a citizen"

مولانا ابوالکلام آزاد نے یونیورسٹی ایجوکیشن کمیشن،سکینڈری ایجوکیشن کمیشن،آل انڈیا

کونسل فار ٹیکنیکل، انسٹیچوٹ آف ہائر ٹیکنالوجی، یونیورسٹی گرانٹس کمیشن جیسے بڑے تعلیمی ادارے قائم کر کے اپنے اعلا تعلیم کے وزیر ہونے کا جو فریضہ انجام دیا وہ اس ملک کے لیے باعث فخر ہے اس کے ساتھ ہی جو کارنامہ انھوں نے فنون لطیفہ کو بڑھاوا دینے کے لیے انجام دیا اور اپنی جدوجہد سے سہتیہ اکیڈمی، سنگیت ناٹک اکیڈمی، للت کلا اکیڈمی قائم کر کے اہم کانامہ انجام دیا۔ مولانا آزاد سے قبل تعلیم کا کل بجٹ صرف دو کروڑ روپے سالانہ ہوتا تھا لیکن مولانا آزاد کے وزیر تعلیم بننے کے بعد اس رقم کو بڑھا کر تیس کروڑ کر دیا گیا یہ کاوش بھی مولانا ابوالکلام آزاد کی ہی تھی جس سے تعلیم کے اس میدان میں دن دوگنی اور رات چوگنی ترقی ہونے لگی اور ساتھ ہی ساتھ تعلیم کا معیار بھی بہتر ہونے لگا۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنی اس وزارت کے دوران یہاں کی عوام کی فلاح و بہبود کے لیے جو منسوبے تعلیمی سطح پر تیار کیے آج بھی ان کی قدر و قیمت دن بدن بڑھتی ہی جا رہی ہے۔ اس لیے آج اس ملک کے عوام کی تعلیمی ضرورتیں بدستور موجود ہیں۔ ملک کی آبادی دن بدن بڑھتی ہی جا رہی ہے آبادی کے بڑھتے ہوئے تناسب کی وجہ سے ملک میں (Economical Crises) بھی پیدا ہو رہے ہیں ان تمام پیچیدہ مسائل سے جھوجنے کے لیے مولانا آزاد جیسا ہی تعلیم کا وزیر اس ملک کو چاہیئے جن کا تعلیم کا وزیر بننے کے بعد یہ نظریہ تھا کہ اس ملک کا ہر غریب انسان چاہے وہ دور دراز گاؤں میں رہ رہا ہو یا تعلیم نسواں کی بات ہو علم کی روشنی سے مالا مال ہو۔ یہ مولانا کی ہی کاوشوں کا نتیجہ تھا کہ انھوں نے (Adult Litersey Program) بھی بنایا۔ موجودہ دور میں تعلیمی نظام کی اگر بات کی جائے تو آپ کو باخوبی علم ہوگا کہ حکومت کی جانب سے جو اقدامات تعلیم کے حوالے سے آج اُٹھائے جا رہے ہیں اُن میں زیادہ تر نظام تعلیم کو بہتر بنانے کے لیے جو طریقے اپنائے جاتے ہیں وہ مولانا آزاد نے ہی قائم کیے تھے۔ چاہے اُن میں اسکولی عمر کے تمام بچوں کو بنیادی تعلیم کا مسئلہ ہو، ناخواندہ بالغوں کے لیے سماجی تعلیم کی بات ہو، سانوی اور اعلاء تعلیمی سہولتوں کے معیار میں سدھار اور وسعت کی بات ہو، ملک کی ضرورت

کے مطابق تکنیکی اور سائنسی تعلیم کا معاملہ ہو، یا پھر فنون لطیفہ اور تفریح سہولتوں کی بات ہو، چودہ سال تک کی عمر کے بچوں کے لیے Free اور Compulsory تعلیم کی بات ہو، تعلیم نسواں کی بات ہو، Vocational Training کی بات ہو، اس پر مولانا نے شروع سے ہی تعلیمی نظام کو ہندوستان میں بہتر بنانے کی بھرپور کوشش کی جس میں کافی حد تک وہ کامیاب بھی ہوئے جس کی زندہ مثال اب ہمارے سامنے ہے۔ انھوں نے ابتدائی تعلیم کو ہر ترقی کا اولین زینہ قرار دیا۔ مولانا آزاد نے ابتدائی تعلیم کو بنیادی حق کی حیثیت دینے کی بات اُس وقت رکھ دی تھی جب اس ملک کا قانون بننے جا رہا تھا اس پر مولانا آزاد نے اپنے ایک خطبہ میں کہا تھا کہ:

''ہمیں یہ کسی لمحہ نہیں بھولنا چاہے کہ کم از کم اس بات کو یقینی بنانا ہوگا کہ بنیادی تعلیم حاصل کرنا ہر فرد کا پیدائشی حق ہے جس کے بغیر وہ بطور ایک شہری اپنے فرائض انجام نہیں دے سکتا۔''

اس طرح ایک اور موقعہ پر انھوں یہ بھی کہا تھا کہ:

''قومی حکومت کا کام سب کے لیے لازمی اور رہنمایانہ اصولِ تعلیم مہیا کرنا ہے۔''

اگر چہ کہ یہ تمام پالیسایاں اُس دور میں مرتب کی گئی تھیں جو مولانا آزاد کی ہی کاوشوں کا نتیجہ تھیں جو آگے چل کر اس ملک کی ترقی کے لیے بہتر ثابت ہوئیں جب ۱۹۸۶ء میں قومی تعلیمی پالیسی کی تشکیل عمل میں آئی تو اُس وقت بھی مولانا آزاد کے ہی نظریات کو مدنظر رکھا گیا اور اسے مزید بڑھاوا دیا گیا اور تب یہ عہد بھی کیا گیا کہ چودہ سال تک کی عمر کے بچوں کو معیاری، مفت اور لازمی تعلیم مہیا کی جائے گی۔

اس طرح مولانا آزاد نے تعلیم کو ملک گیر پھیلانے کے لیے جو اقدامات اٹھائے اور جو (Policies) مرتب کیں جن کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ اُن کا یہ قدم ملک کے لیے ایک فعال قدم تھا جسے اس ملک کا بچہ بچہ کبھی بھی فراموش نہیں کر سکتا کہ آج اس ملک میں جو بھی تعلیمی

نظریات ہمارے سامنے موجود ہیں اس کی بنیاد کبھی مولانا ابوالکلام آزاد نے ڈالی تھی چاہے وہ سائنسی علوم وفنون ہو یا انجنئر نگ یا پھر تعلیم کا کوئی دوسرا گوشہ تمام کے تمام مولانا ابوالکلام آزاد جیسے شخص کا Visionary نظریہ ہی تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ آج ہم Educational Day کے موقعہ پر انھیں یاد کرنا ہی بھول جاتے ہیں۔ انھوں نے ملک کے ہر فرد کے لیے بلا لحاظ مذہب وملت وہ کارنامہ انجام دیا جو کوئی دوسرا شخص شاید ہی یہ فریضہ ادا کر سکا ہو۔

آج اس ملک میں اعلیٰ تعلیم کا جو معیار ہے اسے مضبوط اور مستحکم بنانے میں مولانا ابوالکلام آزاد کا ایک خاص کردار رہا ہے۔ مسلمانوں کو تعلیم کی طرف مائل کرنے کے لیے انھوں نے جو Steps اُس وقت اٹھائے انھیں کبھی بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ آج اگر ملک کی تمام اقوام میں تعلیمی معیار بہتر ہے تو اس کا سہرا مولانا ابوالکلام آزاد ہی کے سر بندھتا ہے۔ انھوں نے اپنے افکار اور تصوّرات کے ذریعے اس ملک میں تعلیم اور ثقافت کے لیے ایک ایسا معیار قائم کیا جو آج بھی ہمارے لیے ایک مثال قائم کیے ہوئے ہے ان کے خیال کے مطابق ہر فرد اس ملک کے بہترین شہری ہیں اور انھیں اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے ملک کی ترقی کے لیے اہم رول ادا کرنا چاہئے اور اپنے معاشرے میں سدھار لانا چاہئے تا کہ آنے والے وقت میں اگر انھیں کسی بھی Challange کا مقابلہ کرنا پڑے تو وہ اس کے لیے باقاعدہ تیار رہیں اس Challange کا مقابلہ کرنے کے لیے مولانا ابوالکلام آزاد تعلیم سے بہتر کسی بھی ہتھیار کو نہیں مانتے تھے۔

تعلیمی نظام کو بہتر بنانے کے لیے انھوں نے دہلی میں ۱۹۴۷ء میں ایک Educational Conferance بھی بلائی۔ اس کانفرنس میں مولانا آزاد نے فلسفہ کی تاریخ لکھنے کا مشورہ دیا ان کے مشورے کے مطابق نائب صدر جمہوریہ ہند ڈاکٹر رادھا کرشنن کی صدارت میں Board of Editorial عمل میں لایا گیا اس Board نے مشرقی ومغربی فلسفہ کی ایک نئی تاریخ ترتیب دی اور مولانا ابوالکلام آزاد نے اس تاریخ کا

دیباچہ ''فلسفہ اُصول ومبادی کی روشنی میں'' لکھا۔

آج سے تقریباً اٹھاون سال قبل مولانا آزاد نے تعلیم کے لیے جو Policies بنائی تھیں انھیں کی وجہ سے ملک میں جو ترقی ہوئی اس کا سہرا ان کے سر ہی بندھتا ہے ملک میں بڑے سائنسی اداروں سے لے کر اکادمیوں تک ان کی دین ہیں۔مولانا آزاد نے National Education Policy میں Moral Education پر جو Stress دیا تھا وہ نہایت ضروری تھا اس کی وجہ سے ملک کا ایک ایسا طبقہ جو تعلیم کی اہمیت سے واقف نہیں تھا انھیں اس طرف مائل بھی کرنا تھا اور اس کے ساتھ ساتھ ان میں اخلاقی قدریں بھی پیدا کرنا تھا۔

اس طرح مولانا ابوالکلام آزاد نے ہندوستان کے وزیرِ تعلیم بننے کے بعد ہندوستانی عوام کے لیے جو فلاح و بہبود کے منصوبے تیار کیے آج بھی ان کی قدر و قیمت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی ہے اور نہ ہوگی۔اس لیے عوام کے مسائل اپنے مسائل ہیں اور انھیں اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے بعد ہی سمجھا جا سکتا ہے اور انھیں حل بھی کیا جا سکتا ہے اور اس حل کی تلاش Intolrance میں نہیں ہے بلکہ Tolrance میں ہے۔فرقہ پرست جماعتوں کو بھی سمجھنا ہوگا۔ملک کے تعلیمی نظام کو اگر بہتر بنانا ہے تو پھر انھیں نئی نسل کی بے روزگاری کے مسائل پر بھی غور وفکر کرنی ہوگی تو اس کے لے ہمیں ملک میں مولانا ابوالکلام آزاد جیسی فکر رکھنے والا قومی رہنما چاہئے۔جو اعلاء تعلیمی نظام کو بہتر بنانے میں سنجیدگی، خلوص اور ذوق وشوق کے ساتھ ملک کی تعمیر وترقی کے لیے کام کرے۔اس طرح تعلیم کو فروغ دینے کے لیے جو کارنامے مولانا ابوالکلام آزاد نے انجام دیئے تھے آج ضرورت اس امر کی ہے کہ اُن کے Literature کا ازسرِ نو مطالعہ کیا جائے اور ان کی بنائی ہوئی (Policies) پر عمل کیا جائے اور موجودہ دور کی نئی نسل کو اُن کے افکار سے روشناس بھی کرایا جائے تا کہ ملک کے تمام شعبۂ جات کے تعلیمی نظام کو زیادہ سے زیادہ مستحکم کیا جائے اس سے ملک کی ترقی بھی ہوسکتی ہے اور مفلسی و بے روزگاری جیسے مسائل کا مقابلہ بھی کیا جا سکتا ہے۔یہ تب ممکن

ہوسکتا ہے جب ہم اور آپ سب مل کر مولانا ابوالکلام آزاد کے کارناموں پر موجودہ دور میں سیمنار اور کانفرنسیں منعقد کروا کر ان کے تعلیمی نظام کو بخوبی سمجھنے کی کوشش کریں اور ان کی بنائی ہوئی تمام (Policies) پر عمل کریں۔

جہاں تک موجودہ دور میں پیدا ہونے والے تقاضوں کی بات ہے تو آپ کو بہ خوبی اندازہ ہوگا کہ آج کے دور کی نئی نسل کس طرح تعلیمی قابلیت کو پسِ پردہ ڈال کے لیے نئے نئے روجحانات سے دوچار ہورہی ہے جب تک ہم اور ہماری یہ قوم تعلیمی معیار کو نہ سمجھے گی تب تک ہم اپنی قوم کو ایک بہتر مستقبل دینے کے خواہاں نہیں ہوسکتے جس کے لیے ہمیں ایک بہتر تعلیمی نظام کی ضرورت ہے تاکہ ہم علم وہنر کے ہر میدان میں اپنی قابلیت کے جوہر دکھاسکیں۔تب جا کر ہم اور آپ ہر Challange کا با آسانی مقابلہ کرسکیں گے اور آنے والی نئی نسل کو ایک روشن مستقبل کی طرف گامزن کرسکیں گے۔

عصمت چغتائی کے افسانوں میں موضوعاتی تنوّع

فرحت شمیم
اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اُردو جموں یونی ورسٹی

ترقی پسند فکشن نگاروں میں عصمت چغتائی کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے۔ان کے افسانوی مجموعوں میں ''کلیاں''، ''ایک بات''، ''چھوئی موئی''، ''چوٹیں''، ''دو ہاتھ'' اہم ہیں۔ان کے شاہکار ناول ''ٹیڑھی لکیر'' کے علاوہ ضدی، معصومہ، دل کی دنیا، سودائی اور ایک قطرہ خون بھی قابل ذکر ناول ہیں۔

عصمت چغتائی کے تصنیفی کارناموں کا آغاز افسانوں سے ہوا۔ان کے بیشتر افسانوں کا موضوع عورت ہے، جس کی زبوں حالی سے عصمت کا دل بے چین ہو جاتا ہے۔ امیروں کے گھروں میں اس کی کیا حیثیت ہے اور غریبوں کی جھونپڑی میں اس کی کیا وقعت ہے، عصمت نے ہر طبقے، ہر عمر اور ہر پیشے کی عورت کی زندگی کا بڑی گہری نظر اور بڑے نزدیک سے مطالعہ کیا ہے۔انہوں نے اپنے ذاتی تجربے کی بنا پر اس کی زندگی کے اہم ترین پہلوؤں پر بڑی ہوشیاری اور دانشمندی کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔عورت کی شادی اس کی زندگی کا بہت اہم باب ہوا کرتا ہے، اس کے متعلق جتنی صورتیں ہوسکتی ہیں، ان پر عصمت نے بے لاگ تبصرہ کیا ہے۔ بے جوڑ شادی کے نقائص اس طرح واضح کیا ہے کہ سماج کی آنکھیں کھل جاتی ہیں۔ بہت سی خرابیاں جو ہمارے معاشرے میں در آئی ہیں وہ زیادہ تر ان حق تلفیوں اور بے انصافیوں کی وجہ سے ہیں، جنہیں ہم عورت پر روا رکھتے ہیں،

جن کی وہ مستحق نہیں۔

عصمت چغتائی کو فکشن کی زبان پر فنکارانہ عبور حاصل ہے۔ عصمت پر فحاشی اور عریانیت کے الزمات بھی عاید کیے گئے اور ان پر مقدمات بھی چلائے گئے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ عصمت نے جرات اور بے باکی سے کام لیتے ہوئے اعلیٰ طبقہ کی ابدا عمالی اور ریا کاری، متوسط طبقہ کے نوجوانوں کی جنسی گھٹن اور عورتوں کے استحصال کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا ہے۔ وہ خود ایک جگہ لکھتی ہیں:

> ''میں نے روس میں عورتوں کو ہر شعبے میں کام کرتے دیکھا۔ کسی کے منہ پر نہ میک اپ تھا اور نہ بال بنے ہوئے تھے۔ زیادہ تر بالکل مردوں کی طرح وردیاں پہنے تھیں۔ کہ پہچاننا مشکل تھا۔ بالکل مرد معلوم ہورہی تھی۔ مجھے یہ بات بڑی خراب معلوم ہوئی کہ یہ نسوانیت کا خون ہورہا ہے۔''

عصمت چغتائی کا مشاہدہ اتنا اچھا ہے کہ وہ انسانی کردار، انسانوں کے باہمی روابط، ان کی ذہنی اُلجھنیں، معاشرتی مسائل، گھریلو پریشانیاں اور ان سب کا وسیع ترین سماجی پس منظر میں تجزیہ بہت اچھی طرح کرتی ہیں۔

ہر انسان دنیا کے سامنے اپنی ایک Image پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اسی جدو جہد میں لگا رہتا ہے کہ وہ Image ہمیشہ بنی رہے نہ صرف ہمیشہ بنی رہے بلکہ اس میں گزرتے وقت کے ساتھ نکھار آتا رہے۔ عصمت چغتائی، اس امیج کے سات پردوں میں چھپے ہوئے شخص کو پہچاننے میں کامیاب ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

عصمت چغتائی کی نظر ایک کیمرے کی طرح ہے انہیں وہ بصیرت حاصل ہے جس کی بدولت وہ ایک گوشت پوشت کے بنے ہوئے انسان کی روح تک میں جھانک سکتی ہیں۔ درحقیقت ہر انسان کبھی بھی مکمل طور پر سیاہ یا مکمل طور پر سفید نہیں ہوتا کسی نہ کسی لحاظ سے ہر انسان ایک پیچیدہ کردار ہے، جو دنیا کے stage پر اپنا رول ادا کررہا ہے۔ یہ رول گزرتے

ہوئے وقت اور حالات کے مطابق تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔انسان کی ذہنی کیفیات بھی ہمیشہ یکساں نہیں رہتی۔ظاہر ہے کہ ان کیفیات میں انسان کے سماجی، مذہبی، اقتصادی اور اخلاقی اقدار اور نظریات بھی شامل ہیں۔

عصمت قلم کے ذریعے معاشرے میں رونما ہونے والی ان تبدیلیوں اور انقلابات کو بخوبی کاغذ کے کینوس پر اُتارنے میں کامیاب ہوئی ہیں۔کبھی ان کا قلم کسی مصور کے برش کی طرح ایک شاہکار تخلیق کرتا ہے اور کبھی ایک سرجن کے نشتر کی طرح معاشرے کے گلے سڑے ناسوروں کو دنیا کے سامنے لاتا ہے۔یہ ناسور کسی بھی شکل میں ہوسکتا ہے۔کبھی یہ غربت وافلاس کی شکل میں نظر آتا ہے کبھی جنسی استحصال کی صورت میں، کبھی کسی عام آدمی کی ہوس پرستی اور کہیں گھریلو عورتیں، پسماندہ طبقے کی بے بسی وکسمپری ایسا کرنے کے دوران خوبصورت معاشرے کا گھنونا روپ بھی کئی بار قاری کے سامنے آتا ہے۔کئی لوگوں کی انا کو ٹھیس بھی لگتی ہے لوگوں نے اپنے متعلق اور اپنے معاشرے کے متعلق ایک Idial اور رومانی تصور قائم کر رکھا ہوتا ہے اور معاشرے، افراد اپنے گھر خاندان اور سماج کو ایک دیوتا کی شکل میں پوجتا ہے۔

عصمت آپا کا قلم ایک شیشہ بھی ہے جو اس دیوتا کی مورتی کو چور چور کرنے کے لئے بے تاب رہتا ہے۔زبان قطعی بناوٹی نہیں ہے۔مغلیہ تہذیب کے زیر سایہ پلی عصمت کو محاورات اور ضرب المثل کے استعمال پر عبور حاصل ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ عام بول چال کی روزمرہ کی گفتگو پر بھی انہیں ملکہ حاصل ہے کہانی کے پس منظر اور کردار کی مناسبت سے وہ اپنی تحریر کے انداز کو ڈھال لیتی ہیں۔اسی لئے ان کی تحریروں میں کوئی بناوٹی پن نظر نہیں آتا۔ہر کہانی افسانے کا مرکزی خیال عام طور پر کردار کے مکالمے کے ذریعے ابھر کر قار کے سامنے آتا ہے۔کئی بار ایسا لگتا ہے کہ منصفہ خود ایک ماہر ہدایت کار کی طرح پردے کے پیچھے چلی گئی ہے اور ان کے کردار اپنی حرکات وسکنات اور بول چال کے ذریعے مصنفہ کے دل کی بات قاری کے سامنے پیش کر رہے ہیں۔

عصمت آپا کی کہانیوں میں کچھ تھیم بڑی شدت کے ساتھ اُبھر کر آتے ہیں۔ پہلا تھیم مسلمان رئیس طبقے کی گلی سڑی اخلاقی اقدار سے متعلق ہے۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ ۱۸۵۷ء کے غدر کے بعد برصغیر کے مسلمانوں میں بالعموم اودھ کے مسلمانوں میں بالخصوص شکست خوردگی اور منفی نفسیات کارفرما نظر آتے ہیں۔اس کی بڑی وجوہات میں انگریز سامراج کے ہاتھوں ان کا سیاسی اقتدار سے مفلوک الحالی، جاگیروں سے بے دخلی، دین و مذہب پر عیسائیت کا منڈلاتا خطرہ اور مستقبل کے اندیشے اور مبہم کی کیفیت شامل ہیں۔ایسے ماحول میں مذہبی عقائد بھی متزل ہو جاتے ہیں۔اخلاقی اقدار کا گر جانا، معاشی اور جنسی استحصال جیسی برائیوں نے مسلمان معاشرہ اور بلخصوص رؤسا اور امراء کو اپنی گرفت میں لے لیا۔ باندی، اپنا خوں، پہلی لڑکی اور بیچاری عورت وغیرہ اس سلسلے کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔

دوسرا تھیم کوئی بھی حساس قاری شدت کے ساتھ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ وہ ان کا گہرا سماج واد ہے۔ یوں تو عصمت آپا کی امیج ایک باغی مصنفہ کے طور پر ہے اس کے باوجود ان کے سینے میں انسانی ہمدردی سے بھرپور دھڑکتا ہوا حساس دل ہے۔ معاشرے کے طبقات کے جن افراد کی طرف ہم نگاہ اٹھا کے بھی نہیں دیکھتے عصمت ان کے جذبات اور احساسات کو محسوس کر کے بیان کرتی ہیں۔امیر اور غریب کے درمیان کی خلیج اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل کو وہ بخوبی سمجھتی بھی ہیں اور قاری کو سمجھانے میں کامیاب بھی ہوئی ہیں۔ان کا سماج واد نعرے لگانے، انقلابی باتیں کرنے یا جھنڈے لہرانے والا سماج واد نہیں ہے بلکہ ہمارے ہی معاشرے میں رہنے والے کروڑوں بے بس انسان کے دکھ درد کو سمجھنے اور اُسے دور کرنے کی کوشش کا احساس کرانے والا سماج واد ہے۔ایسی کہانیاں جن میں وہ ایک ذمہ دار باشعور مصنفہ کے طور پر ابھر کر سامنے آتی ہے۔ان میں قابل ذکر کہانیاں اندھا، بے کار، بھڑیں، بڑے شرم کی بات اور ہندوستان چھوڑ دو وغیرہ ہیں۔ عصمت چغتائی نے اپنے موقف کا اظہار اپنے مضامین میں بھی کیا ہے۔عریانی، فحاشی اور جنسی حقیقت نگاری کے سلسلے میں اُن کے پاس ایک جواز موجود تھا۔ وہ لکھتی ہیں:

''اگر پٹی کھولنے سے زخم خشک ہو جائے تو یہ عریانی نہیں ہوتی بلکہ اسے علاج کہتے ہیں اور وہ بزرگ جو اس سے چڑ جائیں قابلِ رحم ہیں۔''

اسی طرح ایک اور جگہ لکھتی ہیں:

''عریانی میں عیب ہی کیا ہے۔ جو آپ ادب کی عریانی سے لزرتے جاتے ہیں۔ یہ نہیں دیکھتے کہ ادیب خود دنیا کی عریانی سے لز اُٹھا ہے اور دہشت کے مارے کانپ رہا ہے..... اگر نیا ادب گندہ ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ نئی دنیا گندی ہے۔ جس کی یہ تصویر ہے۔ مصور کا کیا قصور؟''

تیسرا تھیم تانیثیت ہے۔ تحریکِ نسواں کو جس طرح عام طور پر لیا جاتا ہے اور مغربی دنیا میں جس طرح سے اُسے پیش کیا جاتا ہے عصمت اس سے پوری طرح اتفاق نہیں رکھتی۔ وہ مردوں کے بنائے ہوئے خود ساختہ قوانین کے خلاف ضرور ہے۔ ان قوانین کے جو عورتوں کے انفرادی اور اجتماعی حقوق پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ لیکن وہ اسے مرد اور عورت کے درمیان ایک مشکل جنگ کے طور پر نہیں دیکھتی۔ ان کی کئی کہانیوں میں بے بس عورت کا استحصال کرنے والوں میں سرفہرست کوئی دوسری عورت بھی ہوتی ہے۔ اپنی تحریروں کے ذریعے وہ یہ بتانے کی کوشش کرتی ہیں کہ عورتیں اسی لئے استحصال کا شکار ہیں کہ وہ جسمانی طور پر نازک ہیں بلکہ اسی لئے دبی کچلی ہے کیونکہ وہ ظلم کے خلاف آواز اُٹھانے اور جدوجہد کرنے کو مصلحت سمجھتی ہیں۔ ان کی نظر میں ایک انقلابی عورت کو جھنڈا اُٹھا کر سڑک پر آنے اور زوردار تقریریں کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ وہ گھر کی چار دیواری میں رہ کر بھی اپنی انفرادیت اور اپنے وجود کو قائم رکھ سکتی ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ اس میں عزتِ نفس کا احساس ہو، چنانچہ ان کے افسانے جیسے بھابھی، بے کار، بہو بیٹیاں، اپنا خون، ایک شوہر کی خاطر، اللہ کا فضل، وغیرہ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

''بیچاری عورت'' میں عصمت چغتائی کہتی ہیں:

''عورت بیوہ ہو جاتی ہے۔تو اس کی چوڑیاں توڑ دیتے ہیں۔مرد کی گھڑی یا عینک یا حقہ توڑنے کا کبھی کسی کو خیال نہ آیا۔ بیوہ لباس میں بھی تبدیلی کرنے پر مجبور ہوتی ہے۔ رنگا ڈوپٹہ پہنے یا ہاتھوں میں چوڑیاں ڈال لے تو لوگوں کے کلیجے پھٹ جائیں۔ مرد ہی سوٹ بوٹ، اچکن، انگرکھا ڈالے پھرتا ہے۔کیسی بے رحمی ہے۔کہ دکھاوے کے بھی سوگ نہیں مناتا۔ حالانکہ عورتوں کو جیسے شوہر کا غم غم ہوتا ہے۔ مرد کو بیوی کا غم ہوتا ہے۔ بہت سے مردوں اور عورتوں کو نہیں ہوتا۔مگر عورتوں کو ڈھونگ رچانا پڑتا ہے۔''

(نقش کراچی۔عصمت چغتائی ص،۱۱۴)

''جب ادب کا سوال آتا ہے۔تو اس میں زنانہ مردانے ادب کا کیا سوال؟ جو نظام لڑکوں کو پسند نہیں وہ لڑکیوں کو کب پسند آ سکتا ہے۔ مرد اگر چیخ سکتا ہے تو عورت کو بھی کراہنے کی اجازت ہونی چاہئے۔'' (ایک بات،ص،۱۴)

عصمت چغتائی نے عورت کے جنسی ونفسیاتی مسائل کو چٹخارے لے لے کر بیان کیا ہے۔ان کے افسانوں میں ان شادی شدہ عورتوں کے مسائل کو اُبھارا گیا ہے جو ازدواجی زندگی کی چکی میں پستے پستے خاموشی سے دم توڑ دیتی ہیں اور اُن شوخ وطرار لڑکیوں کی تمنا وَں کا بیان بھی ملتا ہے جو جنسی ونفسیاتی خواہشوں میں اپنی زندگیاں تباہ کر لیتی ہیں اور سماج کے لئے بھی ایک مصیبت اور مسئلہ بن جاتی ہیں۔اس سلسلے میں لحاف اور ہم سفر اہم افسانے ہیں۔جنہوں نے کسی زمانے میں تہلکہ مچادی تھی۔لحاف پر فحاشی کا الزام اور مقدمہ بھی چلایا گیا۔بقول ڈاکٹر خالد اشرف:

''عصمت چغتائی کا جب بھی ذکر آتا ہے ''لحاف'' سب سے

پہلے زیر بحث آتا ہے۔ ''لحاف'' (۱۹۴۲ء) اور منٹو کے ''بو'' پر آزادی سے قبل لاہور کی عدالت میں فحاشی کا مقدمہ ایک ساتھ ہی چلا تھا۔ جس میں عصمت اور منٹو دونوں ہی باعزت بری ہو گئے تھے۔''

عصمت چغتائی کے مطابق انہوں نے ''لحاف'' علی گڑھ کی ایک عورت کی زندگی کے حقیقی واقعات کو دیکھ کر تحریر کیا تھا۔ ایک ایسی تنہا عورت جسے دنیا کی تمام تر آسائشیں میسّر تھیں لیکن اُس کی زندگی میں کمی صرف یہ تھی کہ وہ شوہر کے قربت سے محروم تھی۔ وہ کس قسم کی ذہنی اذیت میں مبتلا تھی عصمت نے افسانہ ''لحاف'' کے ذریعے یہی بات بتانی چاہی ہے۔ اس افسانے میں عصمت چغتائی نے جس فنی مہارت اور نزاکت سے شریف گھرانوں میں پیدا ہونے والے جنسی بے راہ روی کو پیش کیا ہے وہ کسی مرد افسانہ نگار کے بس کی بات نہیں تھی۔ کرشن چندر نے اسی افسانہ ''لحاف'' کو ذہن میں رکھتے ہوئے مجموعہ ''چوٹیں'' کے دیباچے میں لکھا تھا:

''عصمت کا نام آتے ہی مرد افسانہ نگاروں کو دورے پڑنے لگتے ہیں۔ شرمندہ ہو رہے ہیں آپ ہی آپ خفیف ہوتے جا رہے ہیں۔''

''لحاف'' کے علاوہ جڑیں، گیندا، اُف یہ بچے، چار پائی، بہو بیٹیاں، چوتھی کا جوڑا، پردے کے پیچھے سے، خدمت گار اور دو ہاتھ عصمت چغتائی کے ایسے افسانے ہیں جن کا شمار اُردو ادب کے بہترین افسانوں میں کیا جا سکتا ہے۔ بقول عصمت چغتائی ''اس افسانے کی وجہ سے مجھے ہمیشہ غلط سمجھا گیا جیسے میں نے ''لحاف'' کے علاوہ کچھ لکھا ہی نہیں۔ میں صرف لحاف ہی نہیں ہوں۔ چوتھی کا جوڑا، ہندوستان چھوڑ دو، کلوڈ پٹی بھی ہوں''

''چوتھی کا جوڑا'' کا شمار عصمت چغتائی کے شاہکار افسانوں میں ہوتا ہے۔ یہ افسانہ بھی متوسط طبقے کی مسلم لڑکیوں کے مسئلے کو بیان کرتا ہے۔ دراصل اس افسانے میں عصمت چغتائی نے مسلم گھرانے کی نوجوان لڑکیوں کے شادی کے مسئلے کو بڑے موثر مگر دردانگیز انداز

میں پیش کیا ہے۔عصمت نے پورے مسلم معاشرے اور تہذیب کے درد و کرب کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے اس لئے یہ مسئلہ صرف اکیلی کبریٰ کی شادی کا یا کسی ایک گھر اور خاندان کا نہیں ہے بلکہ ہندوستان کے اُن تمام مسلم گھرانوں کا المیہ ہے جو متوسط یا اُس سے بھی نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔بقول پروفیسر محمد حسن:

''چوتھی کا جوڑا بڑے سلیقے سے لکھا ہوا ایک مرثیہ ہے۔ایک عظیم
تمدن کا مرثیہ جس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کا ایک نمائندہ مسئلہ
بڑے خوبصورت تجزیے کے ساتھ سامنے آتا ہے۔''

''دو ہاتھ'' بھی عصمت کا کافی بے باک افسانہ ہے۔اس میں بھی ایک غریب طبقے کو موضوع بنایا گیا ہے۔جس کو اکثر اخلاقی اعتبار سے پست تصور کیا جاتا ہے۔اس افسانے میں ایک عورت کے یہاں ناجائز بچہ پیدا ہوتا ہے۔لیکن اس کا شوہر اس اولاد کو یہ کہہ کر اپنا لیتا ہے کہ وہ بڑھاپے کا سہارا ثابت ہوگا۔

افسانہ ''ہندوستان چھوڑ دو'' سیاسی سے زیادہ سماجی افسانہ ہے جہاں آزادی کے بعد ایک انگریز افسر بمبئی میں رہ جاتا ہے کیونکہ اس کی بیوی اس کی ہم خیال نہیں تھی۔''ننھی کی نانی'' غریبی اور بے کسی کی ماری ہوئی ایک بوڑھی عورت ہے،جس کے شب و روز دیکھ کر انسانیت بھی شرمسار ہو جاتی ہے۔صرف ننھی کی نانی ہی مظلوم نہیں ہے،اس کی آٹھ دس سال کی نواسی بوڑھے ڈپٹی صاحب کے جنسی حملے کا شکار ہوتی ہے۔لیکن طاقتور مجرم کے خلاف آواز اُٹھانے کا حوصلہ کسی میں نہیں ہے۔

''بچھو پھوپھی'' میں عصمت چغتائی کے خاندانی ماحول کی تصویر کشی ملتی ہے۔جس میں بادشاہی بیگم کا شوہر ایک مہترانی سے تعلق قائم کر لیتا ہے تو ردِعمل کے طور پر وہ بھری جوانی میں شوہر سے علاحدگی اختیار کر لیتی ہے اور ہر وقت غصے اور نفرت کی آگ میں جلتی رہتی ہے۔

افسانہ ''گیندا'' میں بھی ایک غریب بیوہ کی کہانی کو پیش کیا گیا ہے۔جو ایک شریف گھرانے کے نوجوان کی ناجائز اولاد پیدا کرتی ہے تو متوسط طبقے کا سماج اسے بے عزت کرتا

ہے، لیکن مرد پر کوئی تنقید نہیں کرتا، کیونکہ وہ طاقت ور طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔

''تِل'' میں ایک ایسے مرد کی کہانی ہے جو اپنے جنسی جذبات کو کچلتے کچلتے ناکارہ ہو جاتا ہے اور رانی جیسی بے باک اور جنسی طور مضبوط اور توانا عورت ایک ناجائز بچے کو جنم دے دیتی ہے۔

عصمت چغتائی کے افسانوں کی کامیابی کا اصل راز ان کی دلکش زبان ہے۔ عورتوں کی زبانِ بیان پر انہیں قدرت حاصل تھی۔ وہ عورتوں کے طعنے تشنے، عورتوں کے تیکھے محاورے، ان کے چست جملے اور گالیوں وغیرہ کو بڑی ہنرمندی اور بے باکی سے بیان کرتی ہیں۔ وہ اپنے مکالموں میں طنز و ظرافت سے کام لیتی ہیں اور کرداروں سے اکثر تیکھی زبان استعمال کراتی ہیں۔ جس کا اثر ذہن پر دیر تک رہتا ہے۔

بیدی کے افسانوں میں سماج شناسی

عبدالغنی
اسسٹنٹ ریجنل ڈائریکٹر
نظامت فاصلاتی تعلیم،
مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد

راجندر سنگھ بیدیؔ کا نام ادبی اور فلمی دنیا میں کسی تعارف کا محتاج نہیں ہے۔ آج سے ٹھیک ایک صدی قبل یکم ستمبر 1915ء کو سیالکوٹ کے ایک متوسط سکھ گھرانے میں پیدا ہوئے۔ اس سال یعنی ستمبر 2015 میں پورے برصغیر اور خاص طور سے ہندوستان میں ان کی صد سالہ جشن ولادت کے موقع پر تقریبات منانے کا اہتمام کیا گیا اور ان کی ادبی اور علمی بصیرت پر بحث و تکرار کے لیے جلسوں کا انعقاد کیا گیا۔ ان کی ناول نگاری، افسانہ نگاری اور فلمی دنیا کا ذکر خاص طور سے دیکھنے میں آیا۔ کہانی کار سے لے کر فلم سازی تک کی کاوشوں کو اجاگر کیا گیا۔ لیکن جہاں تک ان کے افسانوں میں سماج شناسی کا تعلق ہے وہ اسی سماج کا حصہ معلوم ہوتے ہیں جس میں بیدی پلے، بڑھے اور جوان ہوئے۔ ان کے افسانے قاری کو تھوڑی دیر کے لیے اپنے ہی معاشرے اور سماج کے اردگرد سیر کراتے ہیں اور قاری سوچ میں گم ہو جاتا ہے کہ کیا بیدی کے یہ وہی افسانے ہیں جن میں انہوں نے نصف صدی قبل سماج کی کسمپرسی اور زبوں حالی کا ذکر کیا تھا۔ نصف صدی گزر جانے کے بعد بھی قاری جب ہندوستانی سماج پر نظر ڈالتا ہے تو پھر بیدی کے افسانوں کو پڑھتا ہے وہ متوسط طبقہ تب بھی

اسی حالت میں وہیں کھڑا نظر آتا ہے جہاں جس حال میں بیدی نے انہیں پچاس برس قبل دیکھا تھا اور اپنی کہانیوں کے لیے مواد حاصل کیا تھا۔ بیدی کے افسانے اس سائنس اور ٹیکنالوجی کے دور میں بھی پوری تر وتازگی کے ساتھ اپنی انفرادیت اور معنویت کو برقرار رکھے ہوئے ہیں۔اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے عزیز احمد لکھتے ہیں:

''نچلے متوسط طبقے کی زندگہ جو ہمیشہ تباہی کے غار پر
ایک دھاگے سے لٹکی ہوئی ہے ان کے افسانوں میں
اپنے پورے انسانی درد اور دہشت کے ساتھ جلوہ گر ہے
اس کا انہوں نے اچھی طرح مشاہدہ کیا ہے۔اسے بھگتا
ہے اور اس کی تکلیف کو محسوس کیا ہے''۔[1]

آج بھی اس سماج میں نہ جانے کتے انسان ایسے ہوں گے جو بہ مشکل اپنے بچوں کو پیٹ بھر کر دو وقت کا کھانا دے سکتے ہوں اور گرم کوٹ خریدنے کی حسرت کو اپنے سینوں میں دبائے بیٹھے ہیں اور کتنی شمی ہمارے سماج میں موجود ہیں۔ گیلی لکڑیوں کا ہی نہیں بلکہ گوبر کے دھواں کی سختیاں جھیلتی ہیں اور اپنے اہل وعیال کے لیے کھانا بناتی ہیں اور کتنی لاجونتی ہیں جو آج بھی سماج میں پست نظروں سے دیکھی جاتی ہیں اور کتنے سماجی اور ازدواجی رشتے ذات پات، اونچ نیچ اور جہیز کی بنیاد پر ٹوٹ جاتے ہیں۔اسی سماج میں کتنی منی موجود ہیں جو اپنے ہاتھ پیلے کرنے کی حسرت میں زندگی کی جنگ ہار جاتی ہیں اور کتنی ''سیتا'' ہیں جو آئے دن رسمی پیار ومحبت کی بلی چڑھ کر درباری لال کی شہوانی خواہشات کی ہوس کا شکار ہوتی ہیں۔ بیدی کی فنکارانہ حیثیت کو تسلیم کرتے ہوئے آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''راجندر سنگھ بیدی ایک ایسے فنکار ہیں جو آدمی کی تمام
معلومات کے بارے میں نہایت باخبر، ذی عقل، دانشمند اور
طباع ہیں۔وہ انسانی امور کو سمجھنے کا ہنر جانتے ہیں اور اس راہ

سے بھی واقف ہیں جس پر چل کر آدمی کے ساتھ بہتر رشتہ
استوار کیا جاتا ہے۔ آدم شناسی اور خلوص کے باعث انہیں
ایک فقیرانہ تقدس حاصل ہے''۔ ۲

ان کے افسانوں میں وہ سماجی فطری سچائی موجود ہے جو معاشرے میں آنے والا ہر انسان اپنے ساتھ لے کر آتا ہے جو رفتہ رفتہ اس سماج کی آلائشوں اور تاریکیوں سے بغل گیر ہوجاتی ہیں۔ بیدی بڑی سوجھ بوجھ اور سوچ سمجھ کر سماج کی سنگلاخ حقیقتوں اور لہولہان زمین پر قدم رکھتے ہیں اور معاشرتی، نفسیاتی اور رومانی معاملات کی تہہ تک پہنچتے ہیں اور سچائی کو سامنے لاتے ہیں۔ سماج کے نشیب و فراز پر بیدی کی گہری نظر تھی اور اسی سچائی سے متوسط گھرانے کے رسم و رواج اور روایات سے افسانوں کا تانا بانا تیار کرتے ہیں اور اسی سماج میں پرورش پانے اور پروان چڑھنے والی رسومات کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اور پھر اسی مواد کو کہانی کا روپ دھارتے ہیں۔ بیدی آسمان کی باتیں نہیں کرتے بلکہ زمینی حقائق سے جڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے عزیز احمد لکھتے ہیں:

''بیدی کے پہلے مجموعے ''دانہ ودام'' کے افسانے ترقی پسند
ادب میں ایک امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں سے اکثر کا تعلق
دیہاتی زندگی سے ہے، متداول روایات کی ایک زیریں لہر ان
افسانوں کو ہندوستان کی ہزارہا سال کی زندگی کا ایک پرتو بناتی ہے
جس کا نقطۂ نظر اب بدل گیا ہے''۔ ۳

منشی پریم چند کے بعد انہوں نے دیہاتی زندگی اور متوسط گھرانے کے رسم و رواج اور ان کے جذباتی اور نفسیاتی مسائل کو اپنی کہانیوں میں شامل کیا ہے۔ بیدی نے سماج میں پروان چڑھنے والے رسم و رواج اور تہذیبوں کے ٹکراؤ کو بھی سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ اس سے لگتا ہے کہ انہوں نے نفسیاتی بصیرت اور فن کارانہ چابک دستی سے سماج کی

روح میں اتر کر اپنے افسانوں کا مواد حاصل کیا ہے اور روز مرہ کی زندگی میں پیش آنے والے چھوٹے بڑے واقعات کو بنیاد بنا کر پورے رکھ رکھاؤ اور فنی خوبیوں کے ساتھ کہانیوں کا تانا بانا تیار کیا ہے ان میں بیدی کے سماجی شعور اور فکر کی ہم آہنگ بلندیوں کی آگہی ملتی ہے۔ سماجی حالات کی بناء پر رونما ہونے والے واقعات کا احساس ان کے افسانوں میں بدرجہ اولیٰ دیکھنے کو ملتا ہے۔

ملک کے بٹوارے سے کم و بیش ہر فرد کو اجتماعی یا انفرادی طور پر دوچار ہونا پڑا لیکن بیدی نے جس ہنرمندی سے ''لاجونتی'' کی کہانی کو تراشا اور افسانے کا موضوع بنا کر یہ احساس پیدا کرنے کی کوشش کی ہے کہ لاجو اپنے ہی سماج بلکہ اپنے ہی گھر میں احساس کمتری کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ ملک کے بٹوارے کے وقت کی افراتفری ہو یا گھریلو رسہ کشی۔ لیکن افسانہ نگار قاری کو یہ احساس بھی دلاتا ہے کہ ہمارے سماج میں آج بھی ایسی کتنی لاجو موجود ہیں جو اس سماج کا حصہ ہیں اور زندگی کی تلخ پیچیدگیوں کی کڑوی گھونٹ کو چپ چاپ پی جاتی ہیں اور اُف تک نہیں کرتیں۔ انہوں نے اپنے اردگرد کے سماج کو ہر پہلو سے دیکھا، پرکھا اور سمجھا۔ اس کے بعد وہ ان تمام جزئیات سے اپنے افسانوں میں رنگ بھرتے ہیں۔ ''جوگیا'' ان کا ایک مختصر افسانہ ہے لیکن انہوں نے اس افسانے کے ذریعے جس طرح سماج کی مجبوریوں، پابندیوں، فکر، سوچ اور رسم و رواج کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ بیدی سماج کی حالت زار دور سے نہیں دیکھتے ہیں بلکہ دیہاتی سماج کی بود و باش پر کڑی نظر رکھتے ہیں۔ بیدی افسانوں کی تعمیر میں شروع سے آخر تک تہذیبی، معاشرتی اور سماجی عوامل کو پیچھے نہیں چھوڑتے ہیں۔ ''جوگیا'' دراصل جگل اور جوگیا کی ناکام محبت کی کہانی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ لیکن کہانی پر جذباتیت، جنسی خواہشات اور رومانی پہلوؤں کو غالب نہیں آنے دیتے بلکہ اس کے برعکس سماج کی اس سوچ کو اجاگر کرنے کی سعی کرتے ہیں جس میں جذبات کی کوئی قدر و قیمت نہیں ہوتی ہے۔ ان کے دوسرے افسانوں میں بھی یہی انداز بیاں اور یہی کیفیت دیکھنے کو ملتی ہے جہاں سماج میں جنم

لینے والی اچھائیوں، برائیوں پر سے پردہ اٹھاتے ہوئے نظر آتے ہیں رومانی اور سیاسی اتھل پتھل کے نشیب وفراز جیسے موضوعات کو بڑی شائستگی اور ہنرمندی سے افسانوں میں جگہ دیتے ہے۔ چھوٹے اور معمولی موضوعات کو لے کر سماجی حقائق کی تہہ تک پہنچتے ہیں جس طرح سیپ بارش کے پانی کے قطرے کو منہ میں لے کر سمندر کی تہہ میں چلی جاتی ہے جب وہ واپس سمندر کی سطح پر آتی ہے اور منہ کھولتی ہے تو موتی اگلتی ہے۔ یہی کیفیت ان کے افسانوں میں ملتی ہے۔ ایک معمولی عنوان کو لے کر ایک عہد، ماحول، بھکمری، غربت، مجبور انسانوں کی کسمپرسی اور روزمرہ پیش آنے والی المناکیوں سے پردہ اٹھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

''ببل'' ایک بھکارن کا بچہ ہے جو اپنی ماں کے ساتھ بھیک مانگتا ہے۔ اس کے ذریعہ بیدی معاشرے میں رونما ہونے والی بے راہ روی اور خلفشار کی تصویر سامنے لاتے ہیں اس کے ساتھ ساتھ انسانی سوچ، اس کی فکر اور کردار کا تقابلی تجزیہ بھی پیش کرتے ہیں کہ درباری لال اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے ببل کو استعمال میں لاتے ہیں لیکن ببل کی معصومیت کس طرح سیتا کے عزت نفس کو بچانے میں حفاظت کرتی ہے۔ اس میں سماجی زندگی کے اس رخ بھی سامنے لاتے ہیں کہ انسان تخلیقی اور فطری طور پر کوئی قابل اعتراض سوچ لے کر نہیں آتا بلکہ یہ سب تانا بانا، اونچ نیچ اور خلفشار اس معاشرے اور سماج کی دین ہوتی ہیں جہاں وہ پرورش پاتا ہے جو اسے انسانی اقدار سے راہ فرار کا سبق سکھاتی ہیں۔ ببل ایک بچہ ہے وہ ایسا کردار ادا کرتا ہے جس سے دو انسانوں کو معاصیت کی دلدل سے نکال کر مقدس رشتے میں پرو دیتا ہے۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے پروفیسر وہاب اشرفی لکھتے ہیں:

> ''اس کہانی میں ببل ایک زبردست رول ادا کرتا ہے اور دو ایسے لوگوں کو ایک مقدس رشتے میں پرو دیتا ہے جو اپنی نادانی سے گناہ میں ملوث ہونے والے تھے۔ درباری لال کو سیتا سے محبت تو

نہ تھی البتہ وہ اسے پسند کرتا تھا اور اس سے شہوانی خواہشات پوری
کرنا چاہتا تھا۔ دوسری طرف سیتا اس سے محبت کرتی ہے لیکن
شادی سے قبل وہ جنسی عمل سے دور رہنا چاہتا ہے، مگر وہ درباری
لال کی خفگی سے ڈرتی ہے اور نہ چاہتے ہوئے بھی اپنے آپ کو
اس کے سپرد کر دیتی ہے''۔ [۴]

بیدی کے افسانوں میں سماج کے باہمی رشتوں کی آمیزش ان کی معنویت تک رسائی حاصل کرنے میں مدد کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں گھریلو رشتوں کے علاوہ سماجی رشتوں کی قدر و قیمت کو بھی واضح کیا ہے کہ ہمارے سماج نے گھریلو رشتوں پر سماجی رشتوں کو ترجیح دی ہے اور اس سماجی تبدیلی نے گھریلو رشتوں کو بہت حد تک کمزور کیا ہے جس کا ثبوت ان کے افسانے ''بھولا''، ''لمبی لڑکی'' اور ''کوکھ جلی'' میں موجود ہے۔ ''لمبی لڑکی'' ایک ایسے گھرانے کی کہانی ہے جس کا تار پود بکھر چکا ہے، جن کی کوئی مشترکہ فکر اور مثبت سوچ نہیں ہے۔ اس کہانی میں دو ہی اہم کردار ہیں ایک دادی رقمن جو عمر کے آخری لمحات میں سانس لے رہی ہے دوسرا منی کا یعنی لمبی لڑکی کا جس کے دروازے پر جوانی دستک دے رہی ہے۔ اس کی دادی کو یہ غم ستائے جا رہا ہے کہ اس کی شادی کا کیا ہوگا۔ کیونکہ اس کی ماں بھی نہیں ہے اور بھائی بھی شادی کرنے کے بعد زیادہ توجہ اس کی طرف نہیں دے رہا ہے اور اس کا والد بیوی کی وفات کے بعد نیم مردہ دنیا میں زندگی بسر کر رہا ہے۔ لیکن اس پورے پریوار میں اگر کوئی منی کے لیے فکر مند ہے تو وہ اس کی عمر رسیدہ دادی رقمن ہے جو منی کے لیے ہر دم پریشان رہتی ہے۔ لیکن بیدی اس مختصر کہانی میں معاشرے میں شادی بیاہ کے مسائل ان سے پیدا ہونے والی پیچیدگیوں سے پردا اٹھاتے ہیں کہ لڑکیوں کی شادی کو لے کر نہ جانے کتنی الجھنیں اور مسائل کھڑے ہوتے ہیں اور چھوٹی چھوٹی باتوں پہ رشتے ٹوٹتے اور بکھرتے ہیں ان کی شکل وصورت، چال ڈھال، ذات برادری اور خاندان کو لے کر ہمارے سماج میں آئے دن نت نئے سوالات جنم لیتے رہتے ہیں۔ ان تمام کا ذکر اس

کہانی میں بیدی نے بڑی خوش اسلوبی سے کیا ہے۔ ماں کی وفات کے بعد بھائی اور والد بھی بے التفاتی کا مظاہرہ کرتے ہیں اور دوسری جانب بھابی شیلا کو منی ایک آنکھ نہیں بھاتی ہے ان حالات میں منی کا واحد سہارا اس کی دادی رقمن ہی رہ جاتی ہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی لکھتے ہیں:

> ''اس کی ماں مر چکی ہے، باپ زندہ ہے' مگر اس کا زندہ ہونا اور نہ ہونا برابر ہے۔ اس کا ایک بڑا بھائی اور بھابی شیلا بھی ہے۔ بھائی کی تو خیر اس سے کچھ ہمدردی بھی ہے لیکن شیلا کی خواہش ہے کہ منی سوہی جلد از جلد اس گھر کو خیر آباد کہے۔ منی سوہی کی سب سے بڑی ہمدرد اور خیر خواہ اس کی دادی رقمن ہے۔ وہ منی کے سلسلے میں کافی پریشان رہتی ہے۔ اسے یہ غم کھائے جاتا ہے کہ اتنی لمبی لڑکی کیلئے ور کہاں ملے گا۔ دادی رقمن کا کردار بڑا دلچسپ ہے۔ وہ کئی بار مر مر کر جی اٹھتی ہے''۔ ۵

بیدی اس کہانی میں سماجی پیچیدگیوں کا ذکر اس خوش اسلوبی سے کرتے ہیں۔ کہانی کا خاتمہ بھی خوش اسلوبی پر ہوتا ہے۔ منی کی شادی ہو جاتی ہے اور دادی رقمن زندگی کو موت کے حوالے کر دیتی ہے۔ بیدی نے اس کہانی میں ایک ہی جنس کے الگ الگ کرداروں کے دو متفرق روپ پیش کر کے قاری کو تجسس میں ڈھال کر رکھ دیا ہے۔ لمبی لڑکی کی کہانی میں بہو شیلا کا کیا رول ہے۔ کیا وہ اس خاندان کا حصہ نہیں، کیا اس کے تمام حقوق اس کی ماں کے ساتھ دفن ہو گئے۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں اندو کا کردار شیلا سے بالکل مختلف سوچ کے ساتھ سامنے آتا ہے جس میں احساس و قربانی اور ہمدردی کا جذبہ ہے۔ اس کے برعکس شیلا کے کردار کو دیکھیں وہ منی اور دادی رقمن کو ایک پل کے لیے گھر میں نہیں دیکھنا چاہتی۔ لیکن اندو ایک مثالی اخلاقی اور اچھی سوچ کی ملکہ کی شکل میں سامنے آتی ہے اور اپنی پوری قوت اس پر صرف کر دیتی ہے کہ یہ گھر کیسے خوشحالی کا گہوارہ بن جائے۔ افسانہ نگار قاری کو سماجی سوچ کی

ان بلندیوں اور پستیوں کا سیر کراتے ہیں جن میں شیلا اور آندو پرورش پا کر لاشعوری سے شعوری دنیا میں قدم رکھتی ہیں۔ بیدی سماج کے اندر چھپی ہوئی بے رغبتی اور بے حسی کا آپریشن ہی نہیں کرتے بلکہ تہذیبوں کے ٹکراؤ، سوچ کا تضاد، شعور کی ناپختگی، قدروں کی گراوٹ، احساس کی پیچیدگیوں اور فہم وفراست کی کمی کی نشاندہی بھی کرتے ہیں اور سماج کا چہرہ مسخ کیے بغیر سماجی حقائق سامنے لاتے ہیں اور یہی ان کی فنکاری کا اعلیٰ کردار ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے بارے میں وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''اپنے خاندان کے مصائب اور ماں کی بیماری کا ذکر کرتے ہوئے رونے لگتا ہے تو اندو اس کے دونوں ہاتھ پکڑ کر کہتی ہے۔ میں تم سے ایک چیز مانگتی ہوں ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' یہ بات اندو کی اپنی ہے۔ اس کے دل سے نکلی ہے۔ اس نے کسی سے سیکھی نہیں۔ یہ ایک بہت سیدھی سادی بات ہے جو اس کی معمولی سیدھی سادی شخصیت سے نکلی ہے۔ لیکن چند لفظوں میں بے غرض ایثارِ نفس شخصیت، محبت کے بہتے جھرنے، اور اپنے لیے نہیں دوسروں کے لیے جینے کی وہ تڑپ اور لگن نظر آتی ہے جو بہت کم لوگوں میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہ الفاظ اخلاقی عورت کے نہیں بلکہ ایک زندہ نسائی وجود کی ترجمانی کرتے ہیں''۔ [۶]

بیدی اپنے افسانوں میں معاشرے کی جزئیات نگاری کو اس خوبصورتی سے تراشتے ہیں کہ جہاں المناک واقعات پر کڑی نظر رکھتے ہیں وہاں نفسیاتی خواہش کی تکمیل کی بے صبری کا معائنہ بھی کرتے ہیں، جہاں سیاسی سماجی اور معاشرتی مسائل کا ذکر کرتے ہیں وہیں رومانی نقطۂ نظر اور معاشرے کی بنتی بگڑتی صورت حال کا ذکر بھی ان کی کہانیوں میں ملتا ہے۔

''ٹرمینس سے پرے'' میں ایک ایسے ہی نوجوان کی زندگی اور سوچ کا المیہ پیش کیا

ہے کہ وہ کس طرح غیر اخلاقی فعل میں مبتلا ہوتا ہے اور گھریلو رشتوں پر مصنوعی اور نام نہاد سماجی رشتوں کو ترجیح دیتا ہے اور پوری کہانی دو کرداروں موہن جام اور گدکری کے اردگرد گھومتی ہے۔ اس افسانے میں بیدی اس سوچ اور فکر کا المیہ پیش کرتے ہیں کہ جنسی بے راہ روی انسانی سوچ کو کتنی جلد حقیقت سے دور کرتی ہے کہ وہ ماں، باپ، بہن، بھائی کے رشتوں کی قدر و قیمت اور اہمیت کو ہی بھول جاتا ہے۔ اس کے اندر کی تمام خوبیاں دم توڑ دیتی ہیں۔ پروفیسر وہاب اشرفی اس احساس فکر کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''جنسی مطالبات بڑے ہی طاقتور ہوتے ہیں۔ ان کی تیزی اور طراری کے آگے بہت ٹھوس حفاظتی قدم بھی لڑکھڑا جاتے ہیں اور جنس اپنا فعل سرانجام دیتی ہے۔ اس پر قدغن لگانے کی صورتیں پیدا کی گئی ہیں اور پیدا کی جارہی ہیں لیکن تھوڑا سا وقت گزرنے کے بعد ہی یہ مسخ ہوجاتی ہیں اور جنسی عوامل فتحیاب ہوجاتے ہیں''۔ ؎

بیدی اس افسانے میں شعور کے کھوکھلے پن، تہذیبی کشمکش، مٹتی ہوئی قدروں کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ خواہش کی تکمیل کے لیے کس طرح انسانی رشتے پامال ہوتے ہیں۔ ان مذہبی روایات کو بھی استعمال کیا جاتا ہے جس کا استعمال اچھے معاشرے کی تعمیر و ترقی اور اس تہذیب کو پروان چڑھانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''جو اس افسانے میں راکھی باندھنے کی رسم سے بیدی نے وہ کام لیا ہے کہ من کا چوکھا پن اور من کا میلا پن دودھ کا دودھ پانی کا پانی کی طرح ظاہر ہوجاتا ہے۔ سچائی سامنے ہو اور اسے آدمی نہ دیکھے اور جھوٹ کے جال میں پھنستا چلا جائے تو وہ اپنی قدر اور اپنا اعتبار ہی نہیں کھوتا، زندگی کی مسرتوں کی بجائے تناؤ اور فشار کا شکار

ہوجاتا ہے''۔ ۸؎

بیدی جب کہانی کے مواد کی تلاش میں نکلتے ہیں تو انہیں اپنے ہی سماج میں حقیقی سچائی نظر آتی ہے جس سے وہ آنکھیں چار کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اگرچہ ان کے افسانوں کا موضوع مختصر اور عام ہوتا ہے ان میں جن حقائق کو سامنے لاتے ہیں وہ بڑے بھاری بھرکم ہوتے ہیں اور قاری کو دنیا میں گم کر دیتے ہیں اور وہ حقیقت کو کریدنے کی کوشش کرتا ہے۔ بیدی سماج کی گلیاریوں میں اتر کر سچائی کو سامنے لاتے ہیں، گرم کوٹ ایک عام فہم موضوع ہے لیکن اس میں ایک کنبے کی امیدوں، آرزوؤں اور تمناؤں کو سامنے لاتے ہیں۔ وہ چاہتے ہوئے بھی اپنی ضروریات کو پورا نہیں کر سکتے، گرم کوٹ نہیں خرید سکتے۔ اس میں دراصل ایک کلرک کی کہانی ہے۔ وہ اپنی آمدنی سے بہ مشکل اپنی بیوی بچوں کو دو وقت کا کھانا دے سکتا ہے۔ وہ اپنی تمام امیدوں اور خواہشات کو قربان کر دیتا ہے۔ حتیٰ کہ وہ کوٹ خریدنا چاہتا ہے مگر وہ نہیں خرید سکتا۔ لیکن یہ متوسط طبقہ مفلسی سے دوچار زندگی کو لے کر ازدواجی رشتوں میں کھٹاس پیدا نہیں ہونے دیتا۔ اس افسانے میں بیدی جہاں معاشرے کی بے بسی کا ذکر کرتے ہیں وہاں ایک پیغام بھی دیتے ہیں کہ مال و دولت کی فراوانی، بہتر ازدواجی زندگی کے لیے اتنا معنی خیز نہیں ہے جتنا مضبوط یہ رشتہ باہمی اور دائمی محبت اور توانا انسانی اقدار پر قائم ہوسکتا ہے۔ ان ازدواجی رشتوں کا ذکر کرتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''دراصل افسانہ میں میاں بیوی کی محبت کا یہی رنگین دھاگا ہے جو زندگی کے معمولی کنواس پر گل بوٹے کھلاتا ہے۔ بیدی کہانی تو پھٹے کوٹ اور تنگدستی کی سناتے ہیں۔ لیکن گھر میں جوانی کی سرشاریاں، بچوں کی کلکاریاں اور ازدواجی زندگی کی چھوٹی موٹی خوشیاں ہیں جو معاشی بدحالی کے بڑھتے تاریک سایوں سے دست و گریباں ہیں۔ افسانہ میں یہی چیز پڑھنے والے مرد اور عورت کو لبھاتی ہے۔ قدرت

نے عورت مرد اور بچے بنا کر تمام دکھ درد کے باوجود خوشیوں کے کتنے
امکانات پیدا کیے ہیں''۔

بیدی نے سماج میں رونما ہونے والے تمام رموز ونکات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے ان میں متوسط طبقہ، غربت، افلاس اور ان کے دوسرے مسائل کو بھی برتنے کی کوشش کی ہے۔ سیاسی، سماجی، معاشرتی اور رومانی پہلوؤں پر طبع آزمائی کی ہے۔ ان کے بعض افسانوں میں طنز کے ساتھ ساتھ مزاح کا عنصر بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ بیدی کے افسانے خالص ہندوستانی سماج کے خدوخال، رہن سہن، شادی بیاہ، غمی، خوشی، مذہبی رسم و رواج اور رسومات کے نمائندہ نمونے ہیں بلکہ ہندوستانی مٹی کی بو میں رچے بسے ہوئے ہیں۔ دیومالائی اساطیری روایات اور رسومات کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے جس کا زندہ ثبوت ان کا افسانہ ''گرہن'' ہے۔ بیدی افسانوں کی تخلیق میں شروع سے آخر تک سماجی، تہذیبی اور معاشرتی عوامل کو پیچھے نہیں چھوڑتے ہیں۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ان کے افسانوں کو ہندوستانی سماج سے الگ نہیں کیا جا سکتا ہے بلکہ ان کا تہذیبی اور سماجی پس منظر پنجاب کے دیہات میں بسنے والا وہ متوسط طبقہ ہے جس کا وہ حصہ ہیں۔

بیدی کی بازیافت

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے آئینے میں

محمد آصف ملک علیمیؔ

ریسرچ اسکالر شعبۂ اُردو، جموں یونی ورسٹی جموں

راجندر سنگھ بیدیؔ نے جب کہانیاں لکھنے کا آغاز کیا تو اس وقت پریم چند اور ترقی پسند تحریک کے زیر اثر سماجی موضوعات کو بہت مقبولیت حاصل ہو چکی تھی یہ اور بات ہے کہ ان میں رومانیت، جذباتیت اور خطابت کا غلغلہ تھا لیکن بیدیؔ کی کہانیاں رومانی ہونے کے بجائے حقیقت پسندانہ اور جذباتی ہونے کے بجائے گہری سوچ کی آئینہ دار ہیں، بیدی نے خطابت سے ہٹ کر اپنی کہانیوں میں لطیف طنز کے عناصر تخلیق کیے ہیں، بیدی نے اپنی کہانیوں میں زندگی کے بنیادی مسائل کو سنجیدگی اور گہری جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے، چوں کہ مطالعۂ کائنات بیدی کا اصل اور مرکزی نقطہ ہے، بیدی کے یہاں جب تک کوئی خیال پک کر تیار نہیں ہو جاتا وہ افسانے کا روپ نہیں لیتا یہی وجہ ہے کہ اُن کی کہانیوں میں عام آدمی کی زندگی، مسائل، درد اور اس کی خصلتیں، ضرورتیں اور عام رشتوں کی نزاکتیں ملتی ہیں۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> ''بیدی کہانی لکھتے ہیں نہ سیاست بگھارتے ہیں۔ نہ فلسفہ چھانٹتے ہیں نہ شاعری کرتے ہیں، نہ موری کے کیڑے گنتے ہیں۔ عام زندگی، عام لوگ عام رشتے ان کے افسانوں کے موضوع ہیں''۔

بیدیؔ نے اپنے سماج سے عام کھر درے، معمولی لیکن سچے کرداروں کو اپنی کہانیوں کو مرکزی کردار بنا کر ان کو غیر معمولی بنا دیا ہے، بیدی کے ''ہولی، لاجونتی، گرہن اور اندو، ایسے کردار ہیں جنہیں اُردو افسانوی ادب بھلا نہیں سکتا ہے، بیدی کے یہاں عورت کا کردار زیادہ تر مرکزی کردار کی حیثیت سے ابھرتا ہے، بیدی کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ عام لوگوں کے درد، دُکھ میں شریک ہو کر دردمندوں سے کہتے ہیں کہ ''اپنے دُکھ مجھے دے دو''۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' بیدیؔ کا ایسا شاہکار افسانہ ہے جس میں انہوں نے سماج کا مشاہدہ اور مطالعہ اُس کی اجتماعت میں نہیں کیا بل کہ فرد کو افسانے کا موضوع بنایا ہے اور افسانے کو واقعی کہانی پن کے فن سے آشنا کیا ہے، آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> ''اپنے دُکھ مجھے دے دو'' ایک اہم کہانی ہے، میں نے جب یہ کہانی پہلی دفعہ پڑھی تھی تو بیدی کو لکھا تھا ''اُردو کہانی پٹڑی سے اتر گئی تھی، تم نے اسے پھر پٹڑی پر لا کھڑا کر دیا''۔ میرا مطلب یہ تھا کہ کہانی درس یا وعظ ہوتی جا رہی تھی، یا پھر زندگی کے بنیادی مسائل کو چھوڑ کر جزوی یا فروعی مسائل سے ہی چھیڑ چھاڑ کر رہی تھی''۔

اس کہانی میں مرکزی کردار 'اندو' کا ہے جو ایک عظیم عورت ہے وہ مدن سے جڑ کر گھریلوں ذمہ داریوں اور رشتوں کی قربتوں کا جہاں خیال رکھتی ہے وہیں اپنے شوہر مدن کے ہر رنگ کو بڑی حکمت کے ساتھ قبولنے اور نکارنے کا ہنر بھی جانتی ہے، اس میں جلال بھی ہے اور جمال بھی، شفقت کی لطافت بھی ہے اور محبت کا جذبہ بھی، طاقت کی شان بھی ہے اور کمزوری کی بے بسی مظلومت اور جذبات کی پامالی بھی، بیدی نے اس کہانی میں کرداروں کی نفسیات، ان کی زبان، ان کے رسم و رواج، ان کی تہذیب اور ان کے عقائد کا بھی خاص خیال رکھا ہے، بیدی نے خاوند اور بیوی کی آپسی کشمکش، نفسیاتی الجھنوں نیز جذباتی کیفیتوں، جنسی لذتوں اور جزئیات کو اس طرح استعارتی، علامتی، تشبیہِ تمثیل اور کنایوں کے پردے میں رکھ دیا ہے کہ جتنا متنِ افسانے کے ظاہر سے مفہوم ہوتا ہے اس

سے زیادہ تخلیقی زبان اور لسانی دبیز و باریک پردوں کے پرے مخفی ہے۔ گہرے لسانی مطالعہ کے بعد جس سے معانی کے نئے چراغ روشن ہوتے ہیں جو اس بات پر دال ہے کہ واقعی بیدی لکھنے سے پہلے لکھتے وقت اور لکھنے کے بعد ہر مقام پر سوچنے کے عادی اور تحت الشعور تک رسائی رکھتے تھے، ''اپنے دُکھ مجھے دے دو'' میں اندو اور مدن ایسے عام اور سادہ کردار ہیں جو شبِ عروس کی نزاکتوں سے بے خبر ہیں، اس میں خاص طور پر مدن اپنی نئی زندگی کے آغاز کی واقفیت نہیں رکھتا، بیدی کے الفاظ میں دیکھیں:

> ''اتنا بڑا ہو جانے پر بھی مدن کچھ نہیں جانتا۔ کیوں کہ جب اسے بیچ رات کے نیند سے جگایا گیا تو وہ ہڑبڑا رہا تھا..... ''کہاں، کہاں لئے جا رہی ہو مجھے؟''

عورت کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے خاوند کے غم، دُکھ اور مسائل کو اپنے مسائل سمجھتی ہے، ایک جذباتی سچائی اور خلوص سے اپنے باپ، ماں، بھائی، بہن اور بچپن کی سہیلیوں کو چھوڑ کر ایک اجنبی شخص کے ساتھ اپنا رشتۂ ازدواجیت باندھ کر اس کے گھر آ جاتی ہے وہ اسے اپنی حقیقی دنیا سمجھتی ہے۔ شوہر کو اپنے ہر حال کا ساتھی تصور کرتی ہے، اسی سچائی کے ساتھ ''اندو'' بھی ''مدن'' کے گھر آ چکی تھی، جب مدن نے اپنے دکھ درد، اپنی ماں کے بیمار ہونے اور دق کی بیماری کے سبب ماں کے گذر جانے کی درد بھری کہانی سنائی تو اندو کہہ اُٹھی ''تم اپنے دکھ مجھے دے دو''۔

بیدی نے اس کہانی میں تخلیقی زبان سے نہایت حسین اور دلچسپ معنی پیدا کیے ہیں، بیدی جہاں کہیں جنسی جزئیات کا ذکر کرنا چاہتے ہیں وہاں انہوں نے استعاراتی، علامتی اور تشبیہِ تمثیل کے تخلیقی حربے برتے ہیں، ویسے بھی بیدی افسانے کو شعر کے قریب مانتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''افسانے اور شعر میں کوئی فرق نہیں، ہے تو صرف اتنا کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ ایک ایسی لمبی اور مسلسل بحر میں جو افسانے کے شروع سے لے کر آخر تک چلتی ہے''

بیدیؔ کی استعارتی، علامتی، اور تمثیلی زبان ملاحظہ کریں:

''شادی کی رات بالکل وہ نہ ہوا جو مدن نے سوچا تھا، دریاباد والی پھوپھی اور دوسری عورتوں کی ہنسی رات کے خاموش پانیوں میں مصری کی طرح دھیرے دھیرے گھل رہی تھی''

''دھرتی کی بیٹیاں مرد کو تو یوں سمجھتی تھیں جیسے بادل کا ٹکڑا ہو، جس کی طرف بارش کے لیے منہ اٹھا کر دیکھنا ہی پڑتا ہے، نہ برسے تو منتیں ماننی پڑتی ہیں''

یہاں ایک بیوی کی نفسیاتی خواہش اور مرد کے جنسی نظام کو بادل کا ٹکرا کہا ہے۔ جو بارش کے برسنے پر ہر گھر کی آبادی کی صورت، نومولود سے ہوتی ہے۔

''سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا چاند ایک کھڑکی کے راستے اندر چلا آیا تھا اور دیکھ رہا تھا''

جنسی جزئیات کے ذکر کرنے میں بیدی کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ جنسی مسائل کو مرکزیت نہیں دیتے۔ یہاں تک کہ جہاں کہیں ان مسائل کے ذکر کی ضرورت پڑتی ہے تو استعارتی، علامتی اور تمثیلی لفظیات کا برتاو نہایت سلجھے ہوئے پیرائے میں کرتے ہیں۔''اندو'' سے مدن کا جی جب بھر گیا تو وہ پڑوسن کی طرف متوجہ ہوا۔ اس پڑوسن کو بیدی نے اس کہانی میں تین بار لفظ بھینس کی علامت سے برتا ہے بیدیؔ نے یہاں پر بُرائی کو جن علامتی الفاظ کے ذریعہ پیش کیا ہے وہ بیان خاصا پر لطف ہے:

''گویا پڑوسی سبطے کی بھینس پھر مدن کے منھ کے پاس پھنکارنے لگی بلکہ بار بار پھنکارنے لگی۔ شادی کی رات والی بھینس تو بک چکی تھی لیکن اس کا مالک زندہ تھا۔ مدن اس کے ساتھ ایسی جگہوں پر جانے لگا جہاں روشنی اور سائے عجیب بے قاعدہ سی شکلیں بناتے ہیں''

لیکن اس دلدل سے مدن کو نکالنے کے لیے'اندو' جس سنجیدگی اور حکمت کا مظاہرہ کرتی

ہے وہ طریقہ اندو کو عظیم عورت بنا دیتا ہے۔ اندو نے مدن سے کوئی گلہ شکوہ نہیں کیا۔ بل کہ اس نے بناؤ سنگار کیا، مدن نے ''اندو'' کو خلافِ عادت پایا تو ''مدن نے حیران ہو کر پوچھا'' ''کیا بات ہے آج'' ''کچھ نہیں'' اندو نے مدن سے بچاتے ہوئے کہا.....آج فرصت ملی ہے'' آج مدن کو اندو پہلے سے زیادہ حسین لگنے لگی۔ اسے اپنی غلطی کا احساس ہو گیا۔ پھر مدن کو رحم آنے لگا اور ایک ڈر، اس کے بعد جو دونوں کی قربت ہوتی ہے، اس قربت کے سبب اندو کے اندر پیدا ہونے والی نفسیاتی اور جنسی ہیجانی کیفیت اور حسن کی بہار کو بیدیؔ نے جن استعاروں اور تہہ دار علامتوں میں جس ہنر سے پیش کیا ہے وہ تنہا بیدی ہی کا حصہ ہے:

> ''آسمانوں پر کوئی خاص بادل بھی نہ تھے لیکن پانی پڑنا شروع ہو گیا، گھر کی گنگا طغیانی پر تھی اور اس کا پانی کناروں سے نکل کر پوری ترائی اور اس کے آس پاس بسنے والے گاؤں اور قصبوں کو اپنی لپیٹ میں لے رہا تھا''

اس ہیجانی کیفیت اور قربت کے بعد اندو اپنی مظلومیت کی تصویر خاموش آنسوؤں کے قطروں میں پیش کر رہی تھی۔ بیدی نے مدن کے اندر دوبارہ شبِ عروس کی جذباتی کیفیات کے پیدا ہونے اور اندو کی مظلومیت کے بعد پھر سے اپنی دنیا کے پانے کی خوشی کے آنسوؤں کو اس طرح تخلیق کیا ہے:

> ''آسمان سے پانی پڑنا بند ہو گیا تھا، مدن نے پھر غور سے اندو کی آنکھوں کی طرف دیکھتے ہوئے کہا..... ہاں مگر.....یہ آنسو؟'' ''خوشی کے ہیں'' اندو نے جواب دیا'' آج کی رات میری ہے''

بیدیؔ کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے کردار کی نفسیات کا گہرا شعور حاصل کر کے اُسے استعاروں کے پردے میں پیش کیا ہے۔ بیدیؔ تمثیلی پیرائے میں بھی کرداروں کی نفسیات، رشتوں کے جذبات، جنسی جزئیات اور سماجی زندگی کے مسائل پیش کرنے کا ہنر خوب جانتے ہیں، چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

''مدن کے اپنے اندر ایک گھن گرج سے ہو رہی تھی اور اسے اپنا
آپ یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے بجلی کا کھمبا ہے جسے کان لگانے سے
اسے اندر کی سنسناہٹ سنائی دے جائے گی''

''بابو دھنی رام کی ڈانٹ سے باقی بچے تو پہلے ہی سے اپنے بستروں
میں یوں جا پڑے تھے جیسے ڈاک گھر میں چھٹیاں سارٹ ہوتی ہیں''

جب مدن اور اندو کے بیچ تکراری کلام شروع ہوتا ہے، مدن شوہرانہ رعب کے ساتھ اُسے کہتا ہے جاؤ جاؤ ''مجھے تم سے کچھ نہیں لینا'' لیکن 'اندو' میں عورت کی نفسیات اس طرح جاگ اٹھتی ہے، ''تمہیں کچھ نہیں لینا مجھے تو لینا ہے'' زندگی بھر لینا ہے اندو چھبٹا جھپٹی کرنے لگی، مدن اسے دھتکارتا تھا پر، وہ اس سے لپٹ لپٹ جاتی تھی، بیدی نے اس مقام پر اندو کی خارجی حرکات اور داخلی کیفیات کو تمثیلی پیرائے میں یوں پیش کیا ہے:

''وہ اس مچھلی کی طرح تھی جو بہاؤ میں بہہ جانے کی بجائے آبشار
کے تیز دھارے کو کاٹتی ہوئی اوپر ہی اوپر پہنچنا چاہتی ہے''

بیدی کی کہانی ہندوستانی تہذیب، رسم ورواج اور معاشرتی عقائد کی عکاسی سے بھی مالا مال ہے۔ قاری کو بیدی کے افسانوں میں ہندوستانی تہذیب ہی نہیں بل کہ پورا ہندوستان نظر آئے گا ذرا اختصار کے ساتھ رسم ورواج، عقائد، تہذیب ومعاشرت اور گاؤں کی بے تکلفانہ زندگی کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

''نہ برسے تو منتیں ماننی پڑتی ہیں، چڑھاوے چڑھانے پڑتے
ہیں، جادوٹونے کرنے پڑتے ہیں''

''مدن کو یوں لگا جیسے وہ مر چکا ہے اور اس کی دلہن اندو اس کے
پاس بیٹھی زور زور سے سر پیٹ رہی ہے۔ دیوار کے ساتھ کلائیاں مار
مار کر چوڑیاں توڑ رہی ہے اور پھر گرتی پڑتی، روتی چلاّتی رسوئی میں
جاتی ہے اور چولھے کی راکھ سر پر ڈال لیتی ہے۔ پھر باہر لپک جاتی

ہے اور بانہیں اٹھا اٹھا کر گلی محلے کے لوگوں سے فریاد کرتی ہے....

''لوگو! میں لٹ گئی''

بیدیؔ گھریلوں رشتوں کے قرب وبُعد، رشتوں کی کشمکش، اور زر، زمین کی تقسیم کاری کو اس طرح پیش کرتے ہیں:

''نئی بھابی آئی، کہنے کو تو وہ بھی عورت تھی لیکن اندو ایک عورت تھی جسے بیوی کہتے ہیں، رانی کے کارن بھائیوں میں جھگڑا ہوا اور جے پی چاچا کی معرفت جائداد تقسیم ہوئی جس میں ماں باپ کی جائداد تو ایک طرف اندو کی اپنی بنائی ہوئی چیزیں بھی تقسیم کی زد میں آ گئیں''

''اپنے دُکھ مجھے دے دو'' کہانی کو بیدی نے اس طرح تخلیق کیا ہے کہ اس میں نفسیاتی جزئیات رشتوں کی نزاکتوں اور مدن اور اندو کے حالاتِ زندگی اور ان کے دردوں کو جس دردمندی کے ساتھ جمع کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہو، نا ہو یہ بیدی کی آپ بیتی ہو، اس خیال پر ہمارے پاس دلیل کے طور پر بیدی کی زندگی کے حالات، اس کہانی کے تانے بانے کی یکسانیت اور کرداروں کی مشابہت ہے، جس کے ذریعہ ہم نے اس کہانی میں بیدی کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جسے بیدیؔ کی بازیافت کہا جا سکتا ہے۔

مدن اور بیدی کی زندگی کے حالات کی مشابہتیں:

اول تو ''مدن'' کی ماں دق کی بیماری میں مبتلا ہو کر، مدن کو سات سال کی عمر میں چھوڑ کر دنیا سے رخصت ہو جاتی ہے۔ اسی طرح بیدی کی والدہ بھی مسلسل بیمار رہ کر بیدی کے تعلیمی ایام میں وفات پا جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے بیدیؔ مزید تعلیم حاصل نہ کر سکے۔ والدہ کی علالت بیدی کے بچپنے ہی سے مسلسل رہی تھی۔ پھر بیدی کے والد ایک مرض میں مبتلا تھے جس کے سبب ان کی بھی وفات ہو چکی تھی۔ بیدیؔ، والد کے اِس مرض کا خیال آتے ہی آنسو ٹپکانا شروع کر دیتے تھے۔ ظ انصاری لکھتے ہیں کہ:

''برسوں پہلے کی بات ہے۔ صبح سویرے میں ان کے پرانے گھر

پر بیٹھا چائے پی رہا تھا۔ کھڑکی پر کسی نے دستک دی، بیدی دروازہ کھولنے گئے۔ ایک سن رسیدہ شخص اندر آیا۔ بدحواس تھا، ہاتھ میں دواؤں اور انجکشنوں کا بل۔ امداد کا خواست گار۔

''سردار جی روپیہ نے دیجیے .... دوائیں دلوا دیجیے.... میرے بڑے لڑکے کی حالت'' کافی رقم بنتی تھی، بیدی نے سر جھکا کر دیکھا۔ کار نکالی۔ ہم تینوں چلے .....دوائیں خرید کر اس کے حوالے کیں اور گاڑی کنارے کر کے رونے لگے۔ ہچکی بندھ گئی۔

کچھ دن بعد میں نے اپیندر ناتھ اشک سے ایک اتفاقی ملاقات میں یہ واقعہ بیان کیا۔ تو وہ بولے ''جس مرض کی وہ دوائیں بتا رہے ہیں آپ، اسی میں بیدی کے باپ کی موت ہوئی تھی''

دوم 'مدن' 'اندو' کا انتظار کرتا ہے، وہ سمجھتا ہے کہ عورت معشوق ہے وہ خود اس کے قریب آئے گی۔ اسی طرح کا حال بیدی اپنی شادی کے پہلے دن کا یوں بیان کرتے ہیں:

''میں نے تو پڑھ رکھا تھا کہ عشق پہلے معشوق کے دل میں پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے میں چپکے سے بیٹھا اس کا انتظار کرتا رہا''

سوم ''مدن'' کا شرمیلا پن اور کم عمری میں شادی ہو جانا، بیدی کی شادی سے پردہ اٹھاتا ہے۔ بیدی اپنی کم عمری کی شادی اور اپنا بھولا پن یوں لکھتے ہیں:

''چھوٹی عمر ہی میں شادی ہو گئی تھی.... آپ میری بات سمجھے.... کوئی معشوق میرے سامنے تھا ہی نہیں۔ اگر تھا تو مجھے بچہ سمجھ کر ٹال جاتا تھا''

چہارم 'مدن' اور بیدی کی زندگی کی مشابہت یہ ہے کہ، بیدی نے ''مدن'' کی پڑوسن کو اس کہانی میں چار دفعہ بھینس کی علامت سے برتا ہے جس کا ذکر ہو چکا ہے۔ اسی طرح بیدی کی زندگی میں بھی ایک ایسی بھینس کی پرچھائی موجود ہے، جس کا ذکر وہ منٹو کے خط میں یوں کرتے ہیں:

''جب میں نے منٹو کے کچھ افسانے میں لا ابالی پن دیکھا تو

انہیں لکھا۔ منٹو، تم میں ایک بُری بات ہے اور وہ یہ تم لکھنے سے پہلے سوچتے ہو اور نہ لکھتے وقت سوچتے ہو اور نہ لکھنے کے بعد سوچتے ہو۔ اس کے بعد منٹو اور مجھ میں خط و کتابت بند ہوگئی۔ بعد میں پتہ چلا کہ انھوں نے میری تنقید کا اتنا برا نہیں مانا جتنا اس بات کا کہ میں لکھوں گا خاک، جب کہ شادی سے پرے مجھے کسی بات کا تجربہ ہی نہیں۔ اس پہ طرفہ یہ کہ میں نہ صرف بھینس کا دودھ پیتا ہوں بلکہ اسے پال رکھا ہے۔ میں انھیں کیسے بتاتا کہ اگر اونٹ کا رشتہ مسلمان سے ہے، گائے کا ہندو سے، تو سکھ کا بھی کسی سے ہوسکتا ہے''

یہ چار مشابہتیں ایسی ہیں جو بیدی کی زندگی اور مدن کے کردار میں ایسا قرب پیدا کرتی ہیں جس سے یہ شبہ ہوتا ہے کہ عجب! نہیں ''اپنے دُکھ مجھے دے دو'' کی کہانی بیدی کی آپ بیتی ہو، بیدی کے کرداروں میں ایسی تہہ داری اور ایسے ابعاد موجود ہیں جن کے سبب کم لفظیات میں زیادہ مفہوم پیدا ہوتے ہیں۔ دردمندی، غربت، جنسی نفسیات بھی سر ابھاتی ہے اور عام انسان کی زندگی بھی۔ ان تہہ دار استعاروں، علامتوں، کنایوں اور تمثیلوں کے ذریعے بیدی جہاں کفایتِ لفظی کا ہنر پیدا کرتے ہیں وہیں معانی کے نئے جہان بھی آباد کرتے ہیں۔ بیدی کے یہاں ہمیں روایت پسندی کے ساتھ رسم و رواج کی پابندی بھی ملتی ہے اور تمدن کے عناصر بھی، فن کی پختگی کے ساتھ دردمندوں کا درد بھی، بیدی کے یہاں کہانی سیدھی سادی بہتی رہتی ہے۔ دیگر افسانہ نگاروں کی طرح کہانی میں عروج نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی طرح کے رجحان میں انتہا پسندی نظر آتی ہے بل کہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ بیدی کے یہاں خدا رسی سے آدم رسی اور آدم رسی سے خدا رسی تک سارے رجحانات کا حسین سنگم موجود ہے۔

لحاف.....عصمت کی رسوائی سے شہرت تک

جاوید احمد مغل
لیکچرر شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی

عصمت چغتائی نے عورت کے جنسی ونفسیاتی مسائل پر کہیں واضح اور کہیں اشاراتی اسلوب میں متعدد افسانے لکھے ہیں۔ان افسانوں میں ان شادی شدہ عورتوں کے مسائل کو اُبھارا گیا ہے جو ازدواجی زندگی کی چکی میں پستے پستے خاموشی سے دم توڑ دیتی ہیں اور اُن شوخ وطرار لڑکیوں کی تمناؤں کا بیان بھی ملتا ہے جو جنسی ونفسیاتی خواہشوں میں اپنی زندگیاں تباہ کر لیتی ہیں اور سماج کے لئے بھی ایک مصیبت اور مسئلہ بن جاتی ہیں۔''لحاف'' بھی اس سلسلے کی اہم کڑی ہے۔''لحاف'' عصمت چغتائی کا شاہکار مگر بدنام افسانہ ہے۔ بدنام اس لئے کہ فحاشی کے الزام میں اس پر مقدمہ چلایا گیا۔اور منٹو کے ساتھ ساتھ عصمت کو بھی لاہور کی عدالت میں پیش ہونا پڑا۔

عصمت چغتائی کے مطابق انہوں نے''لحاف'' علی گڑھ کی ایک عورت کی زندگی کے حقیقی واقعات کو دیکھ کر تحریر کیا۔ایک ایسی تنہا عورت جسے دنیا کی تمام تر آسائشیں میّسر تھیں لیکن اُس کی زندگی میں کمی صرف یہ تھی کہ وہ شوہر کی قربت سے محروم تھی۔وہ کس قسم کی ذہنی اذیت اور داخلی کرب میں مبتلا تھی،عصمت نے''لحاف'' میں اسی حقیقت کو چھپا چھپا کر پیش کیا ہے۔

عصمت نے افسانہ''لحاف'' میں لحاف کے اندر کی جنسی سچائیوں کو بے حد فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔افسانے کا مرکزی کردار بیگم جان ایک جنس زدہ کردار کے طور پر سامنے آتی ہے جو اپنی جنسی خواہشات کی عدمِ تکمیل کی وجہ سے ہم جنسیت

(Lesbianism) کی عادی ہو جاتی ہیں۔اور اس عادت سے مجبور بیگم جان اپنی ملازمہ رُبو کو استعمال میں لاتی ہے۔ان دونوں نسوانی کرداروں میں عامل کون ہے اور معمول کون؟ عصمت چغتائی نے ابہام سے کام لیتے ہوئے اس حقیقت کو ''لحاف'' کے اندر ہی چھپائے رکھا ہے۔ یہاں تک کہ عصمت نے ایک بار منٹو کے پوچھنے پر بھی یہ نہیں بتایا کہ لحاف کے اندر کیا ہو رہا تھا۔دراصل جب عصمت کو اس واقعے کے مشاہدہ کا اتفاق ہوا تو اُس وقت اُن کا شعور اتنا پختہ نہیں تھا کہ وہ لحاف کے اندر کی حقیقت کو پوری طرح سمجھ پاتیں۔لیکن جب افسانہ نگار لحاف کو ہاتھی کی طرح ہلتا دیکھ کر بیگم جان کو پکارتی ہیں، تو یہاں عصمت بڑی فنکاری کے ساتھ ایک آواز بیگم جان کی سناتی ہیں، جو اُن سے کہتی ہے، سو جاؤ ڈر کی کیا بات ہے آیتہً الکرسی پڑ لو اور دوسری آواز ربّو کی آتی ہے، وہ بھی اُسے سو جانے کی تاکید کرتی ہیں۔لحاف کے اندر دو نسوانی کرداروں کی موجودگی کا صوتی اشارہ کر کے عصمت قاری کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہیں۔

صبح کو ''لحاف'' بالکل معصوم نظر آتا ہے یعنی اُس میں کوئی حرکت دیکھائی نہیں دیتی ہے اور عصمت کے ذہن سے بھی رات کے خوف کا نظارہ غائب ہو جاتا ہے۔کیونکہ رات کو ڈرنا، اُٹھ اُٹھ کر بھاگنا اور بڑبڑانا عصمت کے لئے عام بات تھی وہ بچپن میں ایسا کیا کرتی تھی اور سب لوگ کہتے تھے کہ اس پر بھوتوں کا سایہ ہے۔

لیکن ایک رات ربّو کی غیر موجودگی میں عصمت کو بیگم جان کے پاس سونے کا اتفاق ہوتا ہے۔ دونوں کافی رات تک باتیں کرتی رہیں۔ پھر رفتہ رفتہ عصمت کو ڈر سا محسوس ہونے لگا۔وہ لکھتی ہیں:

> ''میرا دل چاہا کسی طرح بھاگوں اور انہوں نے زور سے بھینچا۔میں مچل گئی۔بیگم جان زور زور سے ہنسنے لگیں۔.....ان کی آنکھوں کے پپوٹے اور وزنی ہو گئے۔اوپر کے ہونٹ پر سیاہی گھری ہوئی تھی۔باوجود سردی کے، پسینے کی ننھی بوندیں ناک پر چمک رہی

تھیں..... کمرے میں اندھیرا گھٹ رہا تھا۔ مجھے ایک نامعلوم ڈر سے وحشت سی ہونے لگی۔ بیگم جان کی گہری گہری آنکھیں۔ میں رونے لگی دل میں۔ وہ مجھے ایک مٹی کے کھلونے کی طرح بھینچ رہی تھیں۔ ان کے گرم گرم جسم سے میرا دل بولانے لگا۔ مگر ان پر تو جیسے کوئی بھُتنا سوار تھا اور میرے دماغ کا یہ حال کہ نہ چیخا جائے اور نہ رو سکوں۔ تھوڑی دیر کے بعد پست ہو کر نڈھال لیٹ گئیں۔ ان کا چہرہ پھیکا اور بدرونق ہو گیا اور لمبی لمبی سانسیں لینے لگیں۔ میں سمجھی کہ اب مریں یہ، اور وہاں سے اُٹھ کر سرپٹ بھاگی باہر.....!''

مذکورہ سطور میں عصمت چغتائی نے بیگم جان پر جنسی تسکین کے جذبے کے غلبے کو بیان کیا ہے۔ چونکہ اُس رات ربّو، بیگم جان کے پاس موجود نہیں تھی اس لئے بیگم جان افسانہ نگار (عصمت) کو ہی مفعول بنانے کی کوشش کرتی ہیں۔ اور آخر کار جب کسی حد تک اُن کے جنسی جذبہ کی تسکین ہو جاتی ہے تو وہ نڈھال ہو کر لیٹ جاتی ہیں۔ دراصل جنسی معاملات کا ایسا بیان لحاف سے پہلے کسی اور افسانہ نگار کے یہاں نہیں ملتا ہے۔ منٹو اور عزیز احمد نے بھی اس حد تک جنسی حقیقت نگاری سے پرہیز ہی کیا ہے۔ اور غالباً یہی چیز ''لحاف'' پر مقدمے کا باعث بنی۔ منٹو کے افسانہ ''بو'' اور عصمت کے ''لحاف'' پر (چوالیس) ۱۹۴۴ء میں لاہور کی عدالت میں ایک ساتھ مقدمہ چلایا گیا۔ اس سلسلے میں سعادت حسن منٹو لکھتے ہیں:

''فحاشی کے الزام میں ایک بار ہم دونوں گرفتار تھے۔ مجھے تو دو دفعہ تجربہ ہو چکا تھا۔ لیکن عصمت کا پہلا موقع تھا۔ اس لئے بہت بھنائی۔ اتفاق ہے کہ گرفتاری غیر قانونی نکلی۔ کیونکہ پنجاب پولیس نے ہمیں بغیر وارنٹ پکڑ لیا تھا۔ عصمت بہت خوش ہوئی لیکن بکرے کی ماں کب تک خیر مناتی۔ آخر اُسے لاہور کے ہائی کورٹ میں حاضر ہونا ہی پڑا۔ بمبئی سے لاہور تک کافی لمبا سفر ہے۔ لیکن شاہد اور میری

بیوی ساتھ تھے۔ سارا وقت خوب ہنگامہ رہا۔ صفیہ اور شاہد ایک طرف ہو گئے اور چڑانے کی خاطر ہم دونوں کی فحش نگاری پر حملے کرتے رہے۔ قید کی صعوبتوں کا نقشہ کھینچا۔ جیل کی زندگی کی جھلکیاں دکھائیں۔ عصمت نے آخر میں چلا کر کہا ''سولی پر بھی چڑھا دیں۔ لیکن یہاں انا الحق ہی نکلے گا۔''

مقدمے کی خبر جب عصمت کے سُسر نے سنی تو وہ بھی بہو کی اس حرکت سے بہت نالاں و پریشاں ہوئے۔ انہوں نے اپنے بیٹے شاہد لطیف کو فون کر کے ناراضگی کا اظہار کیا اور آئندہ بہو کو ایسی باتوں سے دور رہنے کی تلقین کی، جس کے بارے میں خود عصمت چغتائی لکھتی ہیں:

''جب اخباروں میں خبر نکلی تو میرے سُسر جی کا فون آیا۔ دُلہن کو سمجھاؤ، کچھ اللہ رسول کی باتیں لکھیں کہ عاقبت دُرست ہو۔ مقدمہ اور وہ بھی فحاشی پر ہم لوگ بہت پریشان ہیں، اللہ رحم کرے۔''

یہی نہیں بلکہ ملک کے کونے کونے سے عصمت کے نام ایسے ایسے خطوط آنے لگے، جن میں عصمت کی ذلت، رسوائی اور گالی گلوچ کے سوا کچھ نہیں ہوتا تھا۔ عصمت چغتائی اس کے بارے کہتی ہیں:

''ایسی انوکھی پیچ دار بھاری بھرکم گالیاں کہ مردے کے سامنے بک دی جائیں تو اُٹھ کر بھاگ جائے۔ مجھے ہی نہیں میرے پورے خاندان کو، شاہد کو، میری دو مہینے کی بچی کو، اس کی پیدائش کی خبر کہیں چھپ ہی گئی تھی۔''

عصمت کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ ''لحاف'' لکھ کر اُن کی غلطی سرزد ہو گی ہے۔ اور اس غلطی کا انہوں نے کئی بار اعتراف بھی کیا لیکن ''لحاف'' شاید اُن کی غلطی نہیں بلکہ ''گناہ'' بن چکا تھا جس کی سزائیں عصمت کو بار بار ملتی رہی اور آج تک ملتی ہی آ رہی ہے:

''میں نے کبھی اپنی غلطی ماننے سے انکار نہیں کیا۔ ہاں مجھ سے

غلطی ہوگئی تھی ۔ مجھے اپنے جرم کا اعتراف تھا۔صرف منٹوایک ایسا
انسان تھا، جومیرے اس بُزدلانہ رویہ پربھڑک اُٹھتا تھا۔میں خوداپنے
خلاف تھی اوروہ میری حمایت کرتا تھا۔‘‘

بچپن سے ضدی ، نڈر ، بے باک اور خود کو کسی مرد سے کم نہ سمجھنے والی عصمت اس صوتحال کو دیکھ کر کچھ ڈری ڈری اور سہمی سہمی سے رہنے لگیں ۔لوگوں کے خطوط اب اُسے سانپوں اوربچھوؤں کی طرح ڈنگ مارنے لگے۔وہ اب خطوط کوکھولنے سے بھی گھبراتی تھیں اور جو خط کھولتی بھی تھیں اُس کے دو چار لفظ پڑھ کرفوراً جلا دیتی ۔اُن کو ڈر تھا کہ اگر اِن میں کوئی خط اُن کے شوہر شاہدلطیف کے ہاتھ لگ گیا تو طلاق ہو جائے ۔حالانکہ شاہدلطیف خود بھی ترقی پسند ادیب تھے اورلحاف جیسے موضوع سے اچھی طرف واقف تھے،لیکن اس کے باجود’’لحاف‘‘ کے نام پرعصمت اورشاہد کی کئی لڑائیاں ہوئیں اورایسی لڑائیاں کہ اُن کے زندگیاں جنگ کا میدان گئیں۔عصمت چغتائی لکھتی ہیں:

’’لحاف نے مجھے بڑے جوتے کھلوائے ۔اس کہانی پر میری اور
شاہد کی اتنی لڑائیاں ہوئیں کہ زندگی جنگ کا میدان بن گئی ۔مگر مجھے
’’لحاف‘‘ کی بہت بڑی قیمت ملی۔ساری کوفت مٹ گئی۔‘‘

آخرکار بدنامی کے خوف نےعصمت چغتائی کواس قدر مایوس کر دیا کہ’’لحاف‘‘ کا نام سنتے ہی انہیں اُلٹی آنے لگی۔

’’لحاف کالیبل اب بھی میری ہستی پر چپکا ہواہے۔اورجسے لوگ
شہرت کہتے ہیں وہ بدنامی کی صورت میں اس افسانہ پراتنی ملی کہ اُلٹی
آنےلگی۔’’لحاف‘‘میری چڑ بن گیا تھا۔میں کچھ بھی لکھ دوں۔لحاف کی
تہوں میں دب جاتا تھا......اس افسانے کی وجہ سے مجھے ہمیشہ غلط سمجھا
گیاجیسے میں نے’’لحاف‘‘کےعلاوہ کچھ لکھا ہی نہیں۔میں صرف لحاف
ہی نہیں ہوں۔چوتھی کا جوڑا، ہندوستان چھوڑ دو،کلوڈپٹی بھی ہوں‘‘

یہ بھی دلچسپ بات ہے کہ افسانہ لحاف میں بیگم جان نام کی جس خاتون کو موضوع بنایا گیا تھا اُس نے اس افسانے کے چرچے سُن کر اپنے شوہر سے طلاق لے لی اور خود دوسری شادی کر لی۔لیکن عصمت ہمیشہ اُس سے ڈرتی رہی۔ایک بار اتفاق سے علی گڑھ کی کسی دعوت میں دونوں کی ملاقات ہوگئی،جس کے بارے خود عصمت لکھتیں ہیں:

''بہت دن بعد علی گڑھ گئی۔ وہ بیگم جن پر میں نے کہانی لکھی تھی۔ ان کے خیال سے رونگٹے کھڑے ہونے لگے۔لوگوں نے انہیں بتا دیا تھا کہ ''لحاف'' اُن پر لکھی گئی ہے۔ایک دعوت میں اُن کا سامنا ہوگیا۔میرے پاؤں تلے کی زمین کھسک گئی۔انہوں نے بڑی بڑی آنکھوں سے میری طرف دیکھا اور پھول کی طرح کھل اُٹھیں۔ بھیڑ چیرتی ہوئی لپکیں اور مجھے گلے لگا لیا۔مجھے ایک طرف لے گئیں۔ اور بولیں'' پتہ ہے میں نے طلاق لے کر دوشری شادی کر لی ہے۔ ماشا اللہ چاند سا بیٹا ہے۔'' اور میرا جی چاہا کسی سے لپٹ کر زور زور سے روؤں۔آنسو روکے نہ رکے۔مگر میں قہقہے لگا رہی تھی۔انہوں نے میری شاندار دعوت کی۔میں مالا مال ہوگئی۔اُن کا پھول سا بچہ دیکھ کر مجھے ایسا لگا وہ میرا ابھی کوئی ہے۔میرے دماغ کا ٹکڑا۔میرے ذہن کی جیتی جاگتی اولاد،میرے قلم کا بچہ!۔اور میں نے جان لیا کہ چٹان میں بھی پھول کِھل سکتے ہیں خونِ جگر سے سینچنے کی شرط ہے!''

بیگم جان ہم جنسیت کا شکار تھیں لیکن یہ اُس کی عادت تھی یا مجبوری،عصمت نے اسے ظاہر نہیں کیا لیکن علی گڑھ میں بیگم جان عصمت سے یہ کہتی ہے انہوں نے اپنے شوہر سے طلاق لے کر دوسری شادی کر لی ہے اور اُن کا ایک بیٹا بھی ہے تو یہاں بیگم جان کی ہم جنسیت پر پڑے ہوئے پردے اُٹھ جاتے ہیں اور قاری بڑی حد تک سمجھ جاتا ہے کہ بیگم جان کے پہلے شوہر کی نامردی نے اُسے ہم جنسیت کی راہ پر چلنے کے لئے مجبور کر دیا تھا۔دراصل یہی وہ مرکزی نکتہ ہے جو

افسانہ لحاف کو جنسی افسانہ کے بجائے جنسی نفسیات نگاری کا شاہکار بناتا ہے۔

عصمت نے جب ''لحاف'' لکھا تو اُس زمانے لس بن ازم پر زیادہ کھل کر بات نہیں ہوتی تھی اور اگر کہیں بات ہوتی بھی تو اُسے پردے میں ہی رکھا جاتا۔ اس طرح عصمت نے بھی کسی طے شدارادے یا شعوری طور پر ہم جنسیت کو موضوع نہیں بنایا اور نہ ہی عصمت اُس زمانے میں مسئلہ ہم جنسیت سے پوری طرح واقف تھیں۔ کہانی لکھنے کے بعد عصمت نے سب سے پہلے اپنی ہم عمر بھابی اور چھوٹی بھتیجی کو سنائی، اس کے بارے میں اُن کے کیا تاثرات تھے خود عصمت کی زبانی سنیں:

> ''جب میں نے ''لحاف'' لکھا اُس زمانے میں لس بن ازم پر بے باکی سے گفتگو نہیں ہوتی تھی۔ ہم لڑکیاں اس موضوع کے بارے میں آپس میں گفتگو کرتی تھیں۔ اور ہمیں معلوم تھا کہ ایسی کوئی چیز ہے لیکن ہمیں اس کی پوری حقیقت معلوم نہیں تھی۔ میں نے اس کے بارے میں کوئی کتاب یا کوئی ادب نہیں پڑھا تھا۔ اس لئے جب میں نے یہ افسانہ لکھا تو پہلے اپنی بھابی کو دکھایا جو میری ہم عمر تھی۔ انہوں نے کہانی کے بعض کرداروں کو پہچان لیا۔ اور کہاں کہ یہ فلاں فلاں ہے۔ انہوں نے یہ نہیں کہا کہ اس میں گندگی ہے۔ اس کے بعد میں نے یہ افسانہ اپنی چودہ سال کی بھتیجی کو پڑھنے کیلئے دیا۔ وہ میری کہانیاں بہت شوق سے پڑھتی تھی۔ لیکن جب اُس نے یہ کہانی پڑھی تو اس نے کہا کہ یہ کیا ہے؟ میں نہیں سمجھتی کہ تم نے کیا لکھا ہے؟ میں نے اُسے بتایا کہ میں اُسے سمجھا نہیں سکتی اور وہ بڑی ہو کر اس کو سمجھ سکتی ہے۔''

عصمت کا مقصد سماج میں پھیلے ہوئے مسئلہ ہم جنسیت کو بے نقاب کرنا نہیں تھا بلکہ وہ یہ بتانا چاہتیں تھیں کہ شوہر کی قربت سے محروم بیگم جان جیسی ہزاروں عورتیں کس قسم کی ذہنی اذیت اور داخلی درد و کرب میں مبتلا ہیں۔ اس لئے عصمت کتنی ہی بے باک اور جرت مند

کیوں نہ ہوتیں لیکن اندر سے وہ بھی ایک عورت ہی تھیں ۔ اس کا ثبوت منٹو کا یہ قول ہے۔ منٹو نے عصمت کہا:

> تعجب ہے کہ اس افسانے (لحاف) کے آخر میں آپ نے بیکار جملہ لکھ دیا کہ ایک انچ اٹھے ہوئے لحاف میں، میں نے کیا دیکھا۔ کوئی مجھے لاکھ روپیہ بھی دیدے تو میں کبھی نہیں بتاؤں گی۔''
>
> عصمت نے کہا'' کیا عیب ہے اس جملے میں؟''
>
> میں جواب میں کچھ کہنے ہی والا تھا کہ مجھے عصمت کے چہرے پر وہی سمٹا ہوا حجاب نظر آیا جو عام گھریلو لڑکیوں کے چہرے پر ناگفتنی شے کا نام سن کر نمودار ہوا کرتا ہے۔ مجھے سخت ناامیدی ہوئی۔ اس لیے کہ میں ''لحاف'' کے تمام تر جزویات کے متعلق اس سے باتیں کرنا چاہتا تھا۔ جب عصمت چلی گئی تو میں نے دل میں کہا'' یہ تو کمبخت بالکل عورت نکلی۔''

اس افسانہ میں عصمت چغتائی نے جس فنی مہارت اور نزاکت سے شریف گھرانوں میں پیدا ہونے والے جنسی بے رہ روی کو پیش کیا ہے وہ کسی مرد افسانہ نگار کے بس کی بات نہیں تھی ۔ کرشن چندر نے اسی افسانہ'' لحاف'' کو ذہن میں رکھتے ہوئے عصمت کے افسانوی مجموعہ ''چوٹیں'' کے دیباچے میں لکھا ہے:

> ''عصمت کا نام آتے ہی مرد افسانہ نگاروں کو دورے پڑنے لگتے ہیں۔ شرمندہ ہو رہے ہیں آپ ہی آپ خفیف ہوتے جا رہے ہیں''

اسی طرح کشمیری لال ذاکر پر بھی افسانہ ''لحاف'' کے مطالعے سے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ انہوں نے اپنے ایک مضمون ''عصمت چغتائی: کہانی بولتی ہے'' میں لکھا ہے:

> ''لحاف اگر کسی مرد افسانہ نگار نے لکھی ہوتی تو وہ کہانی شاید پڑھنے والے کو اس طرح نہ جھنجھوڑتی ۔ کہانی چونکہ ایک خاتون نے لکھی تھی اور وہ بھی اس مخصوص اسٹائل میں اور خوبصورت الفاظ میں ۔ اس

لیے اس کا اثر تو زیادہ ہونا ہی تھا۔ لیکن اس کہانی کا مجھ پر بڑا عجیب و
غریب اثر ہوا۔ میں نے کئی برسوں تک سردیوں میں لحاف استعمال کر
نا چھوڑ رکھا اور کمبلوں کو ہی استعمال کرتا رہا۔''

کُلی طور پر افسانہ ''لحاف'' میں عصمت چغتائی نے ہمارے سماج میں پنپنے والے مسلۂ ہم جنسی کو موضوع بنا کر معاشرے کی ایک ایسی بدترین برائی سے پردہ ہٹایا ہے، جہاں بیگم جان اور ربّو جیسی ہزاروں عورتیں اس دلدل میں پس رہی ہیں اور پھر عصمت نے ظاہری و خارجی عریانی سے دامن بچاتے ہوئے اپنی ساری فنکارانہ قوتیں دونوں خاتون کرداروں کی داخلی کیفیات پر صرف ہیں۔

''لحاف'' میں بظاہر کوئی فحاشی نہیں ہے اگر کہیں فحاشی ہے وہ اس کے موضوع ''ہم جنسیت'' میں ہے۔ اور پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے انہوں نے شعوری طور پر اس موضوع کا انتخاب نہیں کیا تھا بلکہ عصمت کا مقصد کچھ اور تھا۔ پورا افسانہ آپ پڑھ لیں نہ تو جنسی جذبات کو بھڑکانے والی کہیں زبان استعمال ہوئی ہے اور نہ کہیں جنسی حرکات کا کھلا بیان ملتا ہے۔ ہر بات نظم وضبط سے ساتھ اخلاق اور آداب کی حدود میں رہ کر کہی گئی ہے۔ پورے افسانے میں اوّل سے آخر تک جنسی عمل نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ اور لحاف کے اندر سے جو آوازیں نکلتی ہیں قاری بھی اُنہیں اپنی اپنی بساط وشعور کے مطابق تصور ہی کر سکتا ہے، وہ دوٹوک الفاظ میں ایسا نہیں کہہ سکتا ہے اُس نے کچھ ایسا یا ویسا دیکھا ہے۔ غرض کہ عصمت نے جنسی لذت و چٹخارے لینے کے بجائے خاموشی کے ساتھ، اشاروں کنایوں کے سہارے مسئلہ ہم جنسی کو ایسے بے نقاب کیا ہے جیسے پولیس کسی بڑی جاسوسی کے بعد چور یا اس کی چوری کو ڈھونڈ نکالتی ہے۔ لحاف کی یہی خوبی عصمت چغتائی کا طرۂ امتیاز بھی ہے اور اُن کی شہرت ومقبولیت کا باعث بھی۔

عرش صہبائی کی شعری جمالیات
(علمِ بیان وعلمِ بدیع کے حوالے سے)

اعجاز حسین شاہ
لکچرر شعبۂ اردو جموں یونیورسٹی

کلام میں خوبصورتی، دل کشی، نذاکت اور لطافت پیدا کرنے کے لیے موقع کی منا سبت اور ضروریات کے مطابق شاعر کہیں تشبیہہ، کہیں استعارہ، کہیں کنایہ، کہیں لغوی معنی تو کہیں مجازی معنی کا استعمال کرتا ہے۔ ان کے استعمال سے شعر کا تاثر ورزورِ بیان بڑھ جاتا ہے۔ اسی اسلوبِ بیان کو ''علمِ بیان'' کہتے ہیں۔ علمِ بیان شعری محاسن کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے میں مدد کرتا ہے۔ علمِ بیان کو مزید سمجھنے اور اس کی باریکیوں کو جاننے کے لیے علمِ بیان سے متعلق ڈاکٹر صادق کی یہ تعریف دیکھئے:۔

> ''علمِ بیان وہ علم ہے جس کے تحت کسی معنی کو ادا کرنے کے لیے (یعنی پُر استدلال لانے کے لیے) نت نئے انداز نکالے جائیں، علمِ بیان ہمیں یہ سکھاتا ہے کہ کس بات کو کس طرح مختلف طریقوں سے بیان کیا جائے کہ ایک معنی دوسرے سے زیادہ واضح اور دل کش ہوں، یعنی ایک ہی معنی پر دلالت کرنے کے لیے مختلف طریقے کس طرح استعمال کیے جائیں۔ علمِ بیان اظہار کے اُن طریقوں کا مطالعہ کرتا ہے جن کے ذریعے کسی واقعہ، خیال یا کیفیت کی صحیح تصویر کھنچ جائے

اور مخاطب کا ذہن متکلم کے مافی الضمیر تک پہنچ جائے۔ گویا کسی بات
یا خیال کو مختلف پیرایوں میں اس طرح بیان کرنا جس سے اس کی
ترسیل کا مقصد بھی پورا ہو جائے اور اس میں لطف و تاثیر کے علاوہ
جدت اور ایجاز بھی پیدا ہو علم بیان کے ذیل میں آتا ہے۔''[1]

علم بیان کو علم کتابت اور علم ادب بھی کہا جاتا ہے۔ علم بیان میں الفاظ کے معنی سے بحث کی جاتی ہے۔ اس میں الفاظ مختلف جگہوں پر مختلف معنی و مفہوم دیتے ہیں۔ علم بیان کے اجزائے ترکیبی حسبِ ذیل ہیں جو کسی بھی سادہ بیان کو خوبصورت اور دلکش بنانے یعنی اس کا رشتہ بلاغت سے جوڑنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

۱۔ تشبیہ
۲۔ مجازِ مرسل
۳۔ کنایہ

عرشؔ صہبائی نے اپنے کلام میں دلکشی، نذاکت، لطافت، حسن پیدا کرنے اور زورِ بیان بڑھانے کے لیے علم بیان کے ان مذکورہ اجزا کو بڑی فنی مہارت سے برتا ہے۔ عرشؔ صہبائی علم بیان سے خاصی آشنائی رکھتے ہیں چونکہ انہوں نے راقم الحروف سے دورانِ گفتگو کئی بار اس بات کا ذکر کیا ہے کہ میں نے اپنے فلاں شعر میں علم بیان کا فلاں جز برتا ہے۔ دراصل عرشؔ صہبائی ایک کہنہ مشق شاعر ہیں وہ علم بیان کے اجزا سے صرف واقفیت ہی نہیں رکھتے بلکہ موقع کی مناسبت اور ضرورت کے مطابق اپنے اشعار میں برتنے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں برتے گئے علم بیان کے یہ اجزا بالکل فطری معلوم ہوتے ہیں۔ آیئے اب علم بیان کے ان مذکورہ اجزا کی تعریفات کے ساتھ ساتھ عرشؔ صہبائی کے کلام میں ان کے برتاؤ پر روشنی ڈالتے ہیں۔

تشبیہ:۔ ایک چیز کو دوسری چیز سے مشابہت دینے کو تشبیہ کہتے ہیں۔ تشبیہ کے لغوی معنی ''مشابہت دینا' ایک چیز کو دوسری چیز کے مانند ٹھہرانا'' کے ہیں۔ تشبیہ کے پانچ اجزا ہوتے

ہیں۔مشبہ،مشبہ بہ، وجہ تشبیہ،غرضِ تشبیہ اور حرفِ تشبیہ۔عرشؔ صہبائی کے درج ذیل شعر میں تشبیہ کے مذکورہ پانچوں اجزا موجود ہیں۔اس شعر کی روشنی میں تشبیہ کے مذکورہ پانچوں اجزا کو آسانی سے سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے:۔

عرشؔ اُن کی جھیل سی آنکھوں کا اس میں کیا قصور
ڈوبنے والوں کو گہرائی کا اندازہ نہ تھا

۱۔ **مشبہ**:۔جس چیز کو تشبیہ دی جائے۔اس شعر میں ''آنکھیں''مشبہ ہیں۔
۲۔ **مشبہ بہ**:۔جس چیز سے تشبیہ دی جائے۔اس شعر میں ''جھیل''مشبہ بہ ہے۔
۳۔ **وجہ تشبیہ**:۔ وہ خصوصیت جس کے سبب تشبیہ دی جائے ۔اس شعر میں آنکھوں کی خوبصورتی میں محو ہونا وجہ تشبیہ ہے۔
۴۔ **غرضِ تشبیہ** :۔ وہ مقصد جس کے لیے تشبیہ دی جائے ۔اس شعر میں غرضِ تشبیہ ''آنکھوں کی خوب صورتی'' کو ظاہر کرنا ہے۔
۵۔ **حرفِ تشبیہ**:۔ وہ حروف یا الفاظ جن کے ذریعے مشابہت دکھائی جائے ۔اس متذکرہ شعر میں ''سی''حروفِ تشبیہ'' ہے۔

تشبیہ نگاری میں بعض دفعہ حروفِ تشبیہ واضح نہیں کیے جاتے یعنی تشبیہ سے وہ الفاظ حذف کر دیے جاتے ہیں جن کے ذریعے مشابہت دکھائی جاتی ہے اور دوسرے الفاظ کے ذریعے بالواسطہ طور پر مشابہت دکھائی جاتی ہے۔جس تشبیہ سے حروفِ تشبیہ حذف کر دیے جائیں اسے تشبیہ بلیغ اور تشبیہ موکدہ بھی کہا جاتا ہے۔تشبیہ بلیغ کی مثال عرشؔ صہبائی کے اس شعر میں دیکھی جا سکتی ہے:۔

آج کا دور ہے زوال پذیر
ڈھلتا سورج ہے کیا ضیا دے گا

اس شعر میں عرشؔ صہبائی نے آج کے زوال پذیر دور کو ڈھلتے سورج سے تشبیہ دی ہے

لیکن حرفِ تشبیہ کو حذف کر دیا گیا ہے۔اس طرح کے بہت سارے اشعار عرشؔ صہبائی کے یہاں ملتے ہیں۔تشبیہ کی دو قسمیں ہیں۔

۱۔عقلی یا خیالی تشبیہ

۲۔حسّی تشبیہ

۱۔**عقلی یا خیالی تشبیہ**:۔جو حواسِ ظاہری کے بجائے عقل سے دریافت کی جائے یعنی جس میں دو چیزوں کی مشابہت کو عقل، جذبے یا تصور سے دریافت کیا جائے اسے عقلی یا خیالی تشبیہ کہا جاتا ہے۔عقلی یا خیالی تشبیہ پر مبنی عرشؔ صہبائی کے یہ اشعار دیکھئے:۔

اس کے ہر اِک منظر پر مٹ جا اس کا پس منظر نہ دیکھ
زندگی اک خول ہے اس خول کے اندر نہ دیکھ

☆

میں تجھ سے بچھڑ کر یوں رہتا ہوں پریشان سا
جیسے کسی کھنڈر میں اک روح بھٹکتی ہے

☆

پہلے شعر میں عرشؔ صہبائی نے زندگی کو ''خول'' سے اور دوسر شعر میں اپنی پریشانی کو ''کھنڈر میں بھٹکتی ہوئی روح'' سے تشبیہ دی ہے۔مذکورہ اشعار میں زندگی، خول، پریشانی بچھڑ اور کھنڈر میں بھٹکتی روح دونوں تشبیہیں عقلی اور خیالی ہیں۔

۲۔**حسّی**:۔وہ تشبیہ جو ظاہری حواس سے شناخت کی جا سکے یعنی جو خواس خمسہ میں سے کسی حسِ کو متوجہ کرے حسّی تشبیہ کہلاتی ہے۔حسّی تشبیہ کی پانچ صورتیں ہیں۔جن کی تعریفات حسبِ ذیل دی جاتی ہیں:۔

۱۔ **تشبیہ بصری**:۔اس کا تعلق حسِ بصرہ یعنی دیکھنے کی قوت سے ہوتا ہے۔

۲۔ **تشبیہ سمعی**:۔یہ حس سماعت یعنی سننے کی قوت کو متوجہ کرتی ہے۔

۳۔ **تشبیہ لمسی**:۔اس کا تعلق حسِ لمس یعنی چھونے کی قوت سے ہے۔

۴۔ **تشبیہ شامی**:۔ یہ تشبیہ سونگھنے کی قوت کو متوجہ کرتی ہے۔

۵۔ **تشبیہ مذوقی**:۔اس کا تعلق حس ذائقہ یعنی چکھنے کی قوت سے ہے۔

عرشؔ صہبائی نے اپنے اشعار میں تشبیہ حسّی اور اس کی صورتوں کو بڑی فنی مہارت سے استعمال کر کے اپنے اشعار کے حسن اور لطافت کو دوبالا کر دیا ہے۔اب درج ذیل میں عرشؔ صہبائی کے یہ اشعار دیکھئے جن میں تشبیہ حسّی اور اس کی صورتیں برتی گئی ہیں:۔

آج کی یہ تہذیب ہے اک بھدّا سا داغ
جیسے مرگھٹ پر کوئی بجھتا ہوا چراغ

(تشبیہ بصری)

عرشؔ اس کی ہر ادا تھی نت نئے تیور لیے
اس کی اک اک بات میں بنگال کا جادو بھی تھا

(تشبیہ سمعی)

تم جو چھو لو گے تو پڑ جائے گی قیمت میری
گیلی مٹی ہوں کھلونا ہی بنا لو مجھ کو

(تشبیہ لمسی)

وہ پھولوں کا رنگ ہیں بُو ہیں
اک مہکی مہکی خوشبو ہیں

(تشبیہ شامی)

وہ بدن تھا کہ مستی کی اک لہر سی
جیسے نشہ پرانی شرابوں میں تھا

(تشبیہ مذوقی)

استعارہ:۔استعارہ کے لغوی معنی ''مانگ لینا'' یا 'اُدھار لینا'' کے ہیں لیکن علم بیان کی اصلاح میں کسی لفظ کو اُس کے اصلی معنی کے علاوہ کسی دوسرے معنی میں استعمال کرنے کو

''استعارہ'' کہتے ہیں۔ بشرطیکہ ان دونوں معنوں میں تشبیہ تعلق ہو۔ استعارہ ہمیشہ مجازی معنی میں ہی برتا جاتا ہے۔ اس میں مجازی اور حقیقی معنی کے درمیان تشبیہ کا علاقہ ہوتا ہے اور بغیر حرفِ تشبیہ کے حقیقی معنی کو مجازی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے دل کے لیے ''آئینہ'' بہادر کے لیے ''شیر'' اور حسین کے لیے ''ماہ رو'' وغیرہ کا استعمال استعارہ کہلاتا ہے۔ استعارہ کے تین اجزا ہوتے ہیں:۔

۱۔ **مستعار**:۔ وہ چیز جو استعارہ میں مانگی جائے ''مستعار'' کہلاتی ہے۔

۲۔ **مستعارلہ**:۔ وہ چیز جس کے لیے مانگا جائے (تشبیہ میں جِسے مشبہ کہتے ہیں اس کی جگہ استعارہ میں مستعارلہ ہوتا ہے۔)

۳۔ **مستعارمنہ**:۔ وہ چیز جس سے کچھ مانگا جائے (تشبیہ میں جِسے مشبہ بہ کہتے ہیں اس کی جگہ استعارہ میں مستعارمنہ ہوتا ہے)

مثلاً:۔ محبوب کو اُس کی خوبصورتی کی وجہ سے چاند کہہ کر مخاطب کریں تو محبوب کی خوبصورتی ''مستعار'' محبوب ''مستعارلہ'' اور چاند ''مستعارمنہ'' کہلائے گا۔ محبوب کی خوبصورتی اور چاند کی خوبصورتی میں تشبیہ تعلق ہے اس لیے یہاں چاند ''استعارہ'' کہلائے گا۔

عرشؔ صہبائی نے اپنے اشعار میں دل کش استعارت کا استعمال بڑی خوبی اور فنی مہارت سے کیا ہے۔ درج ذیل میں عرشؔ صہبائی کے یہ اشعار دیکھئے جن میں انہوں نے موزوں استعاروں کو استعمال میں لا کر اشعار کے حسن اور دل کشی میں اضافہ کیا ہے:۔

جو ستارے تھے کل بلندی پر
ڈوبنے کے قریب ہیں کتنے

☆

کوئی تو راز ہو گا اس ہنسی میں
جو کلیاں دیر تک ہنستی رہی ہیں

☆

صرف وہ پھول ہی ماحول کو مہکاتے ہیں
جانتے ہیں جو ہر رنگ چٹکتے رہنا

☆

یوں تو کہنے کو چمن پر مرا حق ہے لیکن
خار و خس ہی نہ چمن کے نہ گلِ تر میرا

☆

مجازِ مرسل :۔ جب کسی لفظ کو حقیقی معنی کے علاوہ کسی مجازی معنی میں استعمال کیا جائے اور اس لفظ کے حقیقی اور مجازی معنی میں تشبیہ تعلق نہ ہو بلکہ کوئی اور علاقہ ہو مجازِ مرسل کہلاتا ہے۔ مجاز مرسل کی کئی قسمیں ہیں یہاں پر چند قسمیں بیان کی جاتی ہیں جن کا استعمال عرشؔ صہبائی نے اپنے کلام میں بڑی خوبی سے کیا ہے:۔

۱۔ جز کہہ کر کُل مراد لینا:

ہم گل و غنچہ کی دل کشی کیا کہیں ،سبزہ و برگ کی تازگی کیا کہیں ؟
پھر بہارِ گلستان کی بات تھی آپ ہوتے اگر چاندنی رات میں

اس شعر میں لفظ ''گل'' پھولوں کے معنی میں اور لفظ ''برگ'' درختوں یا اشجار کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ اس شعر کے پہلے مصرعے میں گل (جزو) کہہ کر پھولوں (کل) سے مراد لی گئی ہے اور برگ (جزو) کہہ کر درختوں یا اشجار (کل) سے مراد لی گئی ہے۔ اس شعر میں لفظ غنچہ اور سبزہ بھی (جزو) کہہ کر کلیوں اور ہرے گھاس (کل) سے مراد لی گئی ہے:۔

۲۔ مسبب کہہ کر سبب مراد لینا:۔

ساقی کی نگاہیں جھک سی گئیں کچھ تھم سا گیا رقصِ ساغر
کہتے ہیں کہ محفل میں جب بھی مجھ تشنہ دہن کی بات چلی

اس شعر میں ''شرابِ ساغر'' کے بجائے ''رقصِ ساغر'' کہا گیا ہے۔ رقص مسبب ہے جس کا سبب شراب ہے۔

۳۔سبب کہہ کر مسبب مراد لینا:

اُن پہ خود گہری نیند ہے طاری
جو وطن کو جگانے والے ہیں

اس شعر میں گہری نیند سے مراد ہے غفلت جو کہ مسبب ہے۔مسبب ''غفلت'' کہنے کے بجائے سبب ''گہری نیند'' کا ذکر کیا گیا ہے۔

۴۔ظرف کہہ کر مظروف مراد لینا:۔

تو بہ کا احترام بھی لازم رہا مگر
نیت بدل گئی مری پیمانہ دیکھ کر

پیمانہ کے معنی پیالہ کے ہیں جو کہ ظرف ہے جس میں شراب پی جاتی ہے۔اس شعر میں پیمانہ (ظرف) سے شراب (مظروف) مراد لی گئی ہے۔

۵۔مظروف کہہ کر ظرف مراد لینا:

گو مرے ہاتھوں میں بادۂ گلفام ہے
تلخیٔ آلام پھر بھی تلخیٔ آلام ہے

شراب کو ہاتھوں میں نہیں لیا جاسکتا کیوں وہ سیال شے ہے۔ہاتھوں میں جام و پیمانہ لیا جاسکتا ہے۔اس شعر میں عرشؔ صہبائی نے بارہ گُلفام (مظروف) سے پیمانہ (ظرف) مراد لیا ہے۔

کنایہ:۔کنایہ کے معنی ہیں بات کو پوشیدہ ڈھنگ سے کہنا۔علم بیان کی اصطلاح میں کنایہ وہ لفظ یا الفاظ ہیں جو حقیقی معنوں میں مستعمل نہ ہوں بلکہ ان سے غیر حقیقی معنی مراد ہوں۔ان کو مجازی معنی کے علاوہ حقیقی معنی میں بھی لیا جاسکتا ہے۔کنایہ کی تعریف ڈاکٹر صادق نے ان الفاظ میں کی ہے

''کنایہ کے معنی ہیں مخفی اشارہ یا پوشیدہ بات۔یہ صراحت کے بجائے ایجاز کا حامل ہوتا ہے۔اس میں ملزوم کہہ کر لازم مراد لی جاتی

ہے۔ کنایہ کے طور پر برتے جانے والے الفاظ اپنے مروجہ لغوی معنی
سے علیحٰدہ مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں لیکن اس التزام کے ساتھ کہ
ان سے لغوی معنی بھی مراد لیے جا سکتے ہوں۔ کنایہ سے مقصود موصوف
کی ذات، صفات یا پھر ان کی نفی یا اثبات ہوتا ہے۔''[۲]

عرشؔ صہبائی کے کلام میں کنایہ کی بہترین مثالیں موجود ہیں۔ وہ کسی بھی خیال، احساس، مضمون یا تجربے کو براہِ راست نہ بیان کر کے ایما اور اشارے کی زبان میں بیان کرنے کے گُر سے خوب واقف ہیں۔ ان کے یہ درج ذیل اشعار دیکھئے جن میں کنایوں کا خوبصورت استعمال کیا گیا ہے:۔

حسین اداؤں سے کیف آفریں نگاہوں سے
ملے جو شیشے میں اُس کو اُتارتے رہے

اس شعر میں شیشے سے مراد شراب ہے کیونکہ شیشے میں پانی اور شربت وغیرہ بھی ہوتا ہے لیکن یہاں عرشؔ صہبائی نے شیشے کو کنایتاً شراب کہا ہے۔ اس طرح کے ایما اور اشارے میں کہے گئے اشعار کی عرشؔ کے کلام میں بے شمار مثالیں ملتی ہیں۔

ڈھانپ دو بکھری ہوئی لاشوں کو
دھول چہروں پہ پڑی ہے کتنی

☆

کہیں نہ طنز کریں تم پہ آئندہ نسلیں
فقیرِ شہر کے تن پہ لباس رہنے دو

☆

ہر کوئی ٹھہرائے گا مجرم مجھے
درگزر ہوں گی خطائیں آپ کی

علم بدیع:۔ علم بدیع کے تحت کلام میں لائے گئے تمام خواص کو ''صنائع و بدائع'' کہا جاتا

ہے یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جس علم میں ''صنائع و بدائع'' کی بحث کی جاتی ہے اُس علم کو'' علمِ بدیع'' کہتے ہیں۔صنائع جمع ہے''صنعت'' کی جس کے لغوی معنی ہیں'' کاریگری''اور بدائع جمع ہے''بدیع'' کی جس کے معنی''نادر،نوایجاد شئے'' کے ہیں۔کلام کی لفظی خوبیوں کو ''صنائع''اور معنوی خوبیوں کو''بدائع'' کہتے ہیں۔صنائع و بدائع'' کی دو قسمیں ہیں:۔

(۱)صنائع لفظی (۲)صنائع معنوی

ڈاکٹر یعقوب عامر صنائع لفظی اور صنائع معنوی کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''صنائع لفظی اور صنائع معنوی علمِ بدیع کے ذیل میں آتی ہیں علمِ بدیع کو علمِ معنی بھی کہتے ہیں۔صنائع لفظی سے مراد وہ خوبیاں ہیں جو لفظوں کو خاص رعایتوں اور ہنرمندی کے ساتھ برتنے سے وجود میں آتی ہیں بعض علما نے ان خوبیوں کو کلام کے حسنِ ظاہری سے تعبیر کیا ہے۔لیکن حقیقت یہ ہے کہ لفظوں کی ان خوبیوں کی وجہ سے کلام خوشگوار ہو جاتا ہے اور بعض اوقات یہی لفظی خوبیاں کلام کے فکری و معنوی اوصاف کو بھی چمکا دیتی ہیں۔یہ زائد خوبیاں اگر ہمارا ذہن کلام کے معنوی محاسن کی طرف لے جائیں تو انہیں صنائع معنوی کہیں گے اور اگر اُن سے ہمارا ذہن الفاظ کی ظاہری خوبیوں کی طرف مائل ہو جائے تو انہیں صنائع لفظی کہیں گے۔''[۳]

عرشؔ صہبائی کے کلام میں صنائع و بدائع کی ان دونوں قسموں (صنائع لفظی اور صنائع معنوی) کا استعمال کہیں بھی تکلفی اور ارادتاً کا نتیجہ نہیں لگتا بلکہ ہر جگہ ان کا استعمال موزوں، بے تکلفی اور فطری محسوس ہوتا ہے۔صنائع لفظی اور صنائع معنوی کے موزوں اور فطری استعمال نے عرشؔ صہبائی کے کلام میں دل کشی اور حسن پیدا کر دیا ہے۔آیئے اب صنائع لفظی اور صنائع معنوی کی روشنی میں عرشؔ صہبائی کے کلام کے جمالیاتی پہلوؤں کا جائزہ لیا جائے۔

صنائع لفظی:۔ایسے الفاظ جو کلام کے صرف لفظی حسن کو بڑھاتے ہیں وہ ''صنائع لفظی'' کہلاتے ہیں۔صنائع لفظی کی علمائے ادب نے پچیس قسمیں گنائی ہیں لیکن یہاں صرف اس کی خاص اقسام کا ذکر کیا جاتا ہے۔

ا۔صنعتِ تجنیس تام :۔شعر میں ایسے لفظ لائے جائیں جن کا تلفظ ایک ہو لیکن معنی مختلف ہوں۔عرشؔ صہبائی کا یہ شعر دیکھئے جس میں اس صنعت کا خوبصورت استعمال ہوا ہے:۔

ہر قدم ملتے ہیں کتنے ہی حوالے اُس کے
اس لئے کرتے ہیں ہم دل کو حوالے اُس کے

☆

پھر اُس کے واسطے یہ جان بھی جائے تو کیا غم ہے
جیسے اِک بار ہم دنیا میں اپنا جان لیتے ہیں

☆

(۲)صنعتِ تجنیس محرف :۔شعر میں ایسے دو یا دو سے زیادہ لفظ استعمال کرنا جن کے حروف یکساں ہوں لیکن حرکات وسکنات میں فرق ہو۔اس ضمن میں عرشؔ صہبائی کے یہ اشعار دیکھئے:

اُدھر ان کی نظر نغمہ سرا ہے
اِدھر ہم گوش بر آواز ٹھہرے

☆

دل مضطر سے نالاں ہیں اُدھر وہ بھی اِدھر ہم بھی
محبت میں پریشاں ہیں اُدھر وہ بھی اِدھر ہم بھی

(۳)صنعتِ تجنیسِ مضارع :۔شعر میں ایسے چند الفاظ استعمال کیے جائیں جن کے حروف مختلف ہوں لیکن ان کو ادا کرنے میں خلق کا ایک ہی حصہ یا اس کے قریب کا حصہ کام

میں لایا جائے۔عرشؔ صہبائی کے ان اشعار میں ان الفاظ کو دیکھئے:۔

پُر خطر راستوں پہ چلتا ہے
جو بشر حادثوں میں پلتا ہے

☆

کچھ راز تھا کہ جبر بھی کر نا پڑا قبول
کچھ بات تھی کہ ان کی جفا کو وفا کہا

☆

(۴)**صنعتِ تکرار**:۔شعر میں لفظ مکرر لائے جائیں یعنی شعر میں ایک ہی لفظ کو دو یا دو سے زیادہ مرتبہ استعمال میں لایا جائے۔شعر میں لفظ کی تکرار سے نغمگی پیدا ہوتی ہے۔عرشؔ کے یہ اشعار ملاحظہ کیجئے جن میں لفظوں کی تکرار سے شعر میں حسن اور نغمگی پیدا ہوگئی ہے:۔

کہاں کہاں ترے جلوئے نہیں ہیں رنگ فشاں
کہاں کہاں تجھے اہلِ نظر تلاش کریں

☆

آنکھیں بُجھی بُجھی سی ہیں چہرے پر گرد ہے
لگتا ہے جیسے ہر کوئی صحرا نورد ہے

☆

جو کھوئے کھوئے سے رہتے ہو تم خیالوں میں
بسی ہوئی ہے نگاہوں میں کوئی صورت کیا ؟

☆

قدم قدم پہ صف آرا ہے گردشِ ایام
قدم قدم پہ مصائب کا ایک دستہ ہے

☆

(۵) **صنعت اشتقاق**:۔شعر میں ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جو ایک ہی مادے سے مشتق ہوں۔جیسے عرش صہبائی کا یہ شعر دیکھئے:۔

جینے والے ان حالات میں جیتے ہیں
جن میں جینے کی صورت کم ہو تی ہے

☆

جن کو جلنا ہو تا ہے وہ چراغ جلتے ہیں
تیز تر ہواؤں کا کتنا زور ہوتا ہے

☆

(۶) **صنعتِ قلب** :۔شعر میں دو لفظ ایسے لائے جائیں جن میں ایک لفظ کے حروف اُلٹے سے دوسرا لفظ بنتا ہو:۔

ہر قدم پیدا ہے اک اُلجھا وَ سا
ذہن پر سو چوں کا ہے پتھراوَ سا

''اک' کے حروف کو اُلٹ دیں تو لفظ'' کا'' بنتا ہے۔

(۷) صنعتِ قطار البعیر :۔اس صنعت میں شعر کے پہلے مصرعے کا آخری لفظ اور دوسرے مصرعے کا پہلا لفظ ایک ہوتا ہے۔عرشؔ صہبائی کا یہ شعر دیکھئے جس میں اس صنعت کا موزوں استعمال ہوا ہے:۔

ایسا لگتا ہے کو ئی شہر بسا ہے مجھ میں
میں فروزاں ہوں اگر کس کی ضیا ہے مجھ میں

☆

صنائع معنوی:۔کلام میں ایسے الفاظ استعمال کرنا جن سے کلام کی معنوی خوبیاں واضح ہوں۔صنائع معنوی سے کلام میں دل کشی اور حسن کا عنصر بڑھ جا تا ہے۔اس کی علمائے ادب نے تقریباً بائیس قسمیں گنائی ہیں لیکن یہاں پر صرف صنائع معنوی کی اُن اقسام کا ذکر

کیا جا رہا ہے جو زیادہ مستعمل ہے۔عرشؔ صہبائی کے کلام میں صنائع معنوی کا استعمال نہایت ہی موزوں اور فطری معلوم ہوتا ہے۔صنائع معنوی کی اقسام میں عرشؔ صہبائی کے کلام کی معنوی خوبیوں کا ذکر آنے والے صفحات میں کیا جا رہا ہے۔

صنعتِ تضاد:۔شعر میں ایسے الفاظ لائے جائیں جو معنی میں ایک دوسرے کی ضد ہوں اس کو صنعتِ طباق بھی کہا جاتا ہے۔عرشؔ صہبائی کے کلام میں صنعت تضاد سے متعلق بہت سارے اشعار دیکھنے کو ملتے ہیں۔صنعتِ تضاد سے متعلق عرشؔ صہبائی کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے:۔

وفا کے واسطے جینا بھی اور مرنا بھی
یہی پیام وفا کے سفیر چھوڑ گئے

☆

نظر میں کوئی نہیں ایسا گلستان کے جہاں
خزاں کا عکس نہ ہو پر تو بہار نہ ہو

☆

آپ کو کانٹوں سے کیسا نسبت
آپ تو پھولوں کی خوشبو ہیں

☆

(۲) **صنعتِ ایہام**:۔شعر میں ایسا لفظ استعمال کیا جائے جس کے دو معنی نکلتے ہوں ایک قریب کا دوسرا بعید کا۔شعر پڑھتے وقت قاری کا ذہن قریب کے معنی کی طرف منتقل ہو اور غور کرنے پر بعید کے معنی سامنے آئیں۔شاعر کا مقصد مفہوم بعید کو شعر میں لانا ہوتا ہے۔ اس کی مثال عرشؔ صہبائی کے اس شعر میں دیکھئے:۔

رو بہ رو نظروں کے جان سوز مناظر ٹھہرے
دیکھنا یہ ہے کِسے تابِ نظر باقی ہے

تاب کے قریبی معنی روشنی کے ہیں اور معنی بعید برداشت اور صبر ہے اور یہی شاعر کی مراد ہے۔

(۳) صنعتِ مراعات النظیر :۔شعر میں ایسے الفاظ لائے جائیں جو باہمی مناسبت رکھتے ہوں۔اس ضمن میں عرشؔ صہبائی کا یہ شعر دیکھئے:۔

یوں تو کہنے کو چمن پر مرا حق ہے لیکن
خاروخس ہی نہ چمن کے نہ گلِ تر میرا

اس شعر میں چمن، خار، خس اور گل میں باہمی مناسبت پائی جاتی ہے۔

(۴) صنعتِ تجاہل عارفانہ :۔کسی بات کو جان بوجھ کر انجان بننا یعنی کسی بات کا علم رکھتے ہوئے بھی لاعلمی کا اظہار کرنا۔مثلاً عرشؔ صہبائی کا یہ شعر دیکھئے:۔

حیات و موت پر کس کو دسترس حاصل
کوئی بتائے کہ میں کس کے اختیار میں ہوں

☆

(۵) صنعتِ لف ونشر:۔شعر میں پہلے چند چیزوں کا ذکر کرنا پھر ان کے مناسبات کو بیان کرنا صنعت لف ونشر کہلاتا ہے۔

خزاں کا عکس بھی ہے پرتوِ بہار بھی ہے
یہ زندگی غم و راحت کا آبشار بھی ہے

☆

درد، حسرت ، یاسیت ، افسردگی ، بے چارگی
اس دل خوش بخت کے ہیں نام جاگیریں بہت

☆

(۶) صنعتِ حسن تعلیل :۔تعلیل کے لغوی معنی ''وجہ بیان یا وجہ متعین کرنا'' کے ہیں۔ حسن تعلیل سے مراد ہے کہ کسی چیز یا امر کا وہ سبب بیان کرنا جو حقیقت میں اس کا سبب نہ

ہو۔مثال کے طور پر عرشؔ صہبائی کا یہ شعر ملاحظہ کیجئے:۔

کہا کہوں اب میں کس کی حکایت تھی یہ اس حکایت میں کس کی محبت تھی یہ
چاند تا رے بھی محو تبسم رہے میری ہر بات پر چاندنی رات میں

☆

اس شعر میں عرشؔ صہبائی نے چاند تاروں کی روشنی اور چمک کی حقیقی علت کو ترک کر کے یہ وجہ بیان کی ہے کہ میں اپنے محبوب کی باتیں کر رہا تھا ان باتوں میں اتنی محبت تھی کہ چاند ،تارے بھی ان باتوں کو سن کر مسکراتے رہے۔یعنی چمکتے رہے۔چاند تاروں کی روشنی اور ان کی چمک حقیقی علت ہے لیکن عرشؔ نے ان کی جو وجہ بیان کی ہے وہ حقیقی علت نہیں۔

(۷)صنعتِ تلمیح :۔کلام میں کسی مشہور واقعے ، قصے یا کردار کی طرف اشارہ کرنے کو ''تلمیح'' کہتے ہیں۔کسی بھی بڑے واقعے ، قصے یا کردار کی صفات اور کارناموں کا تلمیح کے استعمال سے ایک یا چند لفظوں کے ذریعے سامنے لایا جاتا ہے۔عرشؔ صہبائی نے بھی اپنے بعض اشعار میں صنعتِ تلمیح کا استعمال بڑی فنکاری سے کیا ہے۔ان کے اشعار دیکھئے:

لکشمن ریکھا کے اندر رہا تقدیسِ وطن
کوئی راون اسے لے جائے نہ سادھو بن کر

☆

آس کی گوپیاں تھیں گھیرے ہوئے
کرشن کی بانسری رہے ہیں ہم

☆☆☆☆☆☆

میں کبھی منصور کی صورت کبھی سقراط ہوں
حق پرستی نے کیا ، دنیا میں لا فانی مجھے

☆

مذکورہ بالا اشعار میں لکشمن ریکھا،راون،کرشن،منصور اور سقراط تلمیحات ہیں۔

صنعتِ مبالغہ:۔کلام میں کسی بات کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنا ''صنعتِ مبالغہ'' کہلاتا ہے۔اس میں کسی واقعے، چیز یا شخص کی تعریف و مذمت حد سے بڑھ کر کی جاتی ہے۔ صنعتِ مبالغہ کی تین قسمیں ہیں۔(۱) تبلیغ (۲) اغراق اور (۳) غلو۔

تبلیغ وہ مبالغہ ہے جو عقل اور عادت دونوں کے قریب ہو۔اغراق وہ مبالغہ جو عقل تو قبول کرتی ہے لیکن عادتاً ایسا نہیں ہوتا۔غلو وہ بات جو عقل اور عادت دونوں اعتبار سے ناممکن ہو۔ان کی مثالیں عرشؔ صہبائی کے ان اشعار میں دیکھئے:

میرا مذہب ہے ہر مذہب سے افضل
اسی پر خون کی ندیاں بہی ہیں

(اغراق)

کبھی ایسے مقامات سے بھی گزرے ہیں
ہزار غم تھے مگر کوئی غم گسار نہ تھا

(تبلیغ)

زندگی کیا ہے یہ پوچھے کوئی ہم سے عرشؔ
تیر کر آئے ہیں ہم آگ کے دریا کتنے

(غلو)

(۹) **صنعتِ تعلّی**:۔تعلّی کے لغوی معنی ''بڑائی، ترقی، بزرگی اور شیخی'' کے ہیں۔جب کوئی شاعر اپنے کلام کی بڑائی، عظمت اور خوبی کی طرف اشارہ کرے یا بیان کرے اُسے ''صنعتِ تعلّی'' کہتے ہیں۔عرشؔ صہبائی نے اپنے کئی اشعار میں اپنے کلام کی عظمت، فنی خوبی اور بڑائی کا ذکر کیا ہے۔صنعتِ تعلّی کی مثالیں ان کے درج ذیل اشعار میں دیکھئے:

میرا اندازِ سخن ہی میری پہچان ہے عرشؔ
اس قدر بھیڑ میں بھی ہے میری پہچان الگ

☆

عرشؔ نے یوں تو سنوارا ہے اسے سو رنگ سے
وہ غزل میں اِک نئے اسلوب کا بانی بھی ہے

☆

عرشؔ کے شعر بھی داد کے قابل ہوں گے ضرور
لیکن سب سے الگ اُس کا سلوب بہت

☆

(۱۰) **صنعتِ عکس** :۔کلام کے بعض اجزا کو مقدم و موخر کر کے دوسرا فقرہ یا مصرعہ بنا لیا جائے۔عرشؔ صہبائی کے اس شعر میں ''صنعتِ عکس'' کی مثال دیکھیں۔

زندگی مجھ سے کیا بسر ہو تی
زندگی نے کیا بسر مجھ کو

حواشی

۱)درسِ بلاغت قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی (ڈاکٹر صادق)
سنِ اشاعت ۲۰۱۲ء۔ص۔۱۷

۲)ایضاً ص۔۳۸

۳)ایضاً (ڈاکٹر یعقوب عامر) ص۔۶۳

بیدی کے فن میں زبان و بیان کی انفرادیت

رحمت یونس

راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری انکی ذاتی زندگی کا پرتو ہے جو کچھ زندگی کی کشاکش اور نشیب و فراز نے ان کی شخصیت میں اتار چڑھاؤ اور داخلی انتشار پیدا کیا وہ سب ان کے فن سے آشکار ہے۔

بیدی کی افسانہ نگاری کے سلسلے میں بہت سی معتبر تحریریں سامنے آچکی ہیں۔لوگوں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ بیدی کا فن خارجیت حقیقت نگاری سے زیادہ داخلی کشاکش کی ترجمانی سے تعلق رکھتا ہے۔ یہاں سیدھے طور پر کرشن چندر اور بیدی کے تخلیقی رویے کا فرق سامنے آجاتا ہے۔کرشن چندر کے یہاں ہمیں خارجی مشاہدہ ملتا ہے۔وہ ایک اچھے مصور ہیں۔واقعات کی پینٹنگ کی جو سچائی اور خوبصورتی کرشن چندر کے یہاں ملتی ہے وہ بے مثال ہے ۔اس کے برخلاف بیدی کا فن دوروں بینی کا فن ہے بیدی کے یہاں تصویریت کم اور داخلی تصادم کی کیفیات زیادہ ملتی ہیں۔بیدی اپنے کرداروں کے اندر اتر نا جانتے ہیں اور اس کی نفسیاتی گرہوں تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں۔بیدی کے یہاں اپنی زندگی کی ناتکمیلیت کا درد بھی نمایاں ہے وہ جو پڑھنا چاہتے تھے نہ پڑھ سکے۔ وہ جو بننا چاہتے تھے نہیں بن سکے۔ یہ کسک اور شخصیت کی ناتکمیلیت انکے یہاں روپ بدل بدل کر سامنے آتی ہے۔ان کی گھریلو زندگی بچپن سے لے کر آگے تک ان کا امتحان لیتی رہی۔بیدی کا فنکارانہ شخصیت کی تکمیل و تشکیل میں قریب و دور کے واقعات اثر انداز ہوتے

رہے۔ زندگی کی تمام تر اتھل پتھل میں انہوں نے تخلیقی فن کے فرائض کو کبھی فراموش نہیں کیا۔ ان کے افسانوں ''بھولا، گرم کوٹ، دس منٹ بارش میں اور آئینہ خانہ'' وغیرہ میں زندگی کے اتھل پتھل کا جو درد رہا ہے۔ وہ انہوں نے اپنے کرداروں کو سونپ دیا ہے۔ واقعات کی ناہمواری نے بیدی کی شخصیت میں ایک طرح کی اداسی، محرومی اور یاسیت پیدا کر دی تھی اور اس طرح بیدی کچھ مخصوص نفسیاتی کیفیات کے حامل ہو گئے تھے۔ خارجی حالات کے اثرات ان کے اندرون میں اتر آئے تھے۔ ان کے افسانے ''جوگیا، لمبی لڑکی اور ٹرمنس سے پرے'' ان کی داخلی نفسیاتی کیفیات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر نثار مصطفیٰ نے تجزیہ کرتے ہوئے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ

''بیدی کی یہ داخلیت پسندی اور انداز تفکر دانشوری کی وہ روایت ہے جس سے عہد جدید کے دانشورانِ عالم آج زیادہ منسلک ہیں۔ نفسیاتی دروبنی عصر حاضر کا بنیادی میلان ہے۔ نئی اقدار حیات اور سیاسی نظریات و افکار نے اور نفسیات گرہ کشائی کی نئی نئی روش نے زندگی کو یکسر بدل کر رکھ دیا ہے''۔ (کتاب راجندر سنگھ بیدی شخصیت اور فن :ڈاکٹر نثار مصطفیٰ)

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ بیدی کے یہاں فنکاری تو ہے لیکن زبان کی چستی اور نیز شگفتگی کا فقدان ہے۔ حالانکہ حقیقت اس کے برخلاف ہے۔ دراصل بیدی کے انداز بیان اور ان کی نثر کی خصوصیات کی طرف اب تک لوگوں کی نظر نہیں گئی ہے۔ بیدی نے اپنے افسانوں میں بے شمار ایسے فقرے اور جملے استعمال کیے ہیں جن سے ان کی نثر کی شگفتگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ بعض جملے تو ایسے ہیں جو اقبال زریں کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان جملوں اور فقروں سے بیدی کی نثر پر شعری لہجے کا گمان ہونے لگتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے مندرجہ ذیل جملوں او فقروں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

(۱) اس وقت شام سولی پر تڑپ رہی تھی (افسانہ ٹرمنس سے پرے)

(۲) جب جیب میں دام ہو تو انارکلی سے گزرنا معیوب نہیں۔ (افسانہ گرم کوٹ)

(۳) انسان کوقدرت محض کچھ اس لیے دیتی ہے تاکہ اس سے پھرچھین لے۔(معاون اورمیں)

(۴) ہجوم اورالفاظ ایک دوسرے کوگھوررہے تھے

(۵) جب ننگا آدمی نظریں نیچی کرلیتاہے تولوگ اسے دیکھتے ہیں۔جب وہ سب کودیکھتاہےتولوگ نظریں نیچی کرلیتے ہیں۔

(۶) ابوبکر روڈ شام کے اندھیرے میں گم ہورہی ہے۔یوں دکھائی دیتاہے جیسے کوئی کشادہ راستہ کوئلے کی کھان میں جارہاہے(دس منٹ بارش میں)

اس طرح کے جملے اوفقرے بیدی کے یہاں بکثرت ملتے ہیں۔اگران کاتفصیلی مطالعہ کیاجائےتوبیدی کی زبان کی لچک اوراس کےحسن کےساتھ ساتھ یہ اندازہ ہوتاہے کہ بیدی کے یہاں ایک خاص طرح کاایجاز ہےجس کے ذریعے وہ اختصار کے پیمانے میں تفسیرکوسمیٹ لینے کاہنرجانتے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی
اردو فکشن کا ایک محتاط فن کار

سرتاج احمد بدرو

منشی پریم چند کی حقیقت نگاری اور سجاد حیدر یلدرم کی رومانیت سے شروع ہوکر اردو افسانے کی جو قندیل سلطان حیدر جوش ، نیاز فتحپوری ، پنڈت بدری ناتھ سدرشن ، مجنوں گورکھپوری ، علی عباس حسینی ، اعظم کریوی وغیرہ جیسے افسانہ نگاروں سے ہوتے ہوئے ''انگارے'' گروپ کے سجاد ظہیر ، احمد علی ، ڈاکٹر رشیدہ جہاں اور محمود الظفر تک پہنچی ، اُسے مزید فروزاں رکھنے میں صنف افسانہ کی زلف گرہ گیر کی اسیر کئی بلند قامت شخصیات نے حصہ لیا جن میں کرشن چندر ، منٹو ، بیدی ، خواجہ احمد عباس ، احمد ندیم قاسمی اور عصمت چغتائی کے نام اہم ہیں ۔ ان میں سے اوّل الذکر تین نام یعنی کرشن چندر ، منٹو اور بیدی ''انگارے'' کی اشاعت کے بعد اردو کے پورے افسانوی ادب پر افسانوی ادب کے ناقدین کے مطابق اس طرح چھا گئے کہ یہ ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۵۵ء میں منٹو کے انتقال تک کم و بیش بیس سال تک اردو افسانے کی تکون کہلائے ۔ راجندر سنگھ بیدی اس تکون کے ایک اہم زاویے کی حیثیت سے اپنی شخصیت اس طرح منوانے میں کامیاب ہوئے کہ آج ایک زمانہ گذرنے کے بعد بھی افسانوی ادب میں اُن کے نام و کام کی شمولیت کو یاد کرنے اور اُنہیں خراج تحسین و عقیدت پیش کرنے کے لیے سمیناروں یا دیگر ادبی پروگراموں کا انعقاد ہوتا ہے ۔

افسانے کی تاریخ میں ایک اہم مقام رکھنے والے راجندر سنگھ بیدی اگر چہ منٹو اور

کرشن چندر کے مقابلے میں کم گو واقع ہوئے لیکن اس کے باوجود وہ اپنے معاصرین سے کسی طرح بھی کم اہم نہیں۔ وہ صنف افسانہ سے واقفیت رکھتے تھے، انہیں معلوم تھا کہ افسانہ کیا ہے، کیسے لکھا جاتا ہے اور اس کے فنی لوازمات کیا ہیں؟ چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''افسانے اور شعر میں کوئی فرق نہیں۔ ہے تو صرف اتنا کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ ایک ایسی لمبی اور مسلسل بحر میں جو افسانے کے شروع سے لے کر آخر تک چلتی ہے۔ مبتدی اس بات کو نہیں جانتا اور افسانے کو بہ حیثیت فن شعر سے زیادہ سہل سمجھتا ہے..... یہ بات طے ہے کہ افسانے کا فن زیادہ ریاضت اور ڈسپلن مانگتا ہے۔ آخر اتنی لمبی اور مسلسل بحر سے نبرد آزما ہونے کے لیے بہت سی صلاحیتیں اور قوتیں تو چاہییں ہی۔ باقی کی اصناف ادب، جن میں ناول بھی شامل ہے، کی طرف جزواً جزواً توجہ دی جاسکتی ہے لیکن افسانے میں جزو کُل کو ایک ساتھ رکھ کر آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ اس کا ہر اوّل اور آخری دستہ مل کر نہ بڑھیں تو یہ جنگ جیتی نہیں جاسکتی''

(اردو افسانہ: روایت اور مسائل، ص ۳۱۔۳۲)

راجندر سنگھ بیدی نے اردو کے افسانوی ادب کو وسعت بخشتے ہوئے جو مجموعہ جات تفویض کیے ہیں اُن میں ''دانہ و دام'' (۱۹۳۶ء)، ''گرہن'' (۱۹۴۲ء)، ''کوکھ جلی'' (۱۹۴۹ء)، ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' (۱۹۶۵ء)، ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'' (۱۹۷۴ء) اور ''مکتی بودھ'' (۱۹۸۲ء) شامل ہیں۔ انہوں نے منٹو اور کرشن چندر کے برعکس بسیار نویسی نہیں اختیار کی بلکہ فن پر توجہ دیتے ہوئے فنی دیانت داری کے ساتھ لکھا اور اس پائے کا لکھا کہ نہ صرف کرشن چندر بلکہ منٹو جیسا خود سر بھی اُن کی فنکارانہ صلاحیت کا معترف تھا۔ انسانی نفسیات کے ادراک میں وہ افسانوی تکون کے ان دونوں زاویوں کے ہم پلہ

ہیں۔منٹو نے انہیں ایک بار کہا تھا کہ’ تمہاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو، لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، لکھتے وقت سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد سوچتے ہو‘ اس بات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ بیدی آہستہ آہستہ سوچ سمجھ کر لکھتے تھے۔اگر چہ بیدی کے مقابلے میں منٹو اور کرشن چندر بہت جلد توجہ کا مرکز بنے اور اس کی وجہ بقولِ نارنگ منٹو کی جنسیت اور کرشن چندر کی رومانیت تھی لیکن اس کے باوجود بیدی کی فنی عظمت ہر دَور میں برقرار رہی۔انہوں نے ہمیشہ فن پر توجہ دیتے ہوئے ادبی وقار اور اعلیٰ معیار کو مقدم سمجھا۔وہ ایسی کہانیاں لکھنے کے قائل نہیں تھے جنہیں ہر تھو خیرا سمجھ جائے بلکہ وہ قارئین کے چہروں پر ناسمجھی اور ایمانداری کی علامت کو فن کی معراج تسلیم کرتے تھے۔

راجندر سنگھ بیدی کہانی کے لیے اپنا مواد سماجی زندگی سے حاصل کرتے ہیں اور سماجی بد حالی کو صداقت اور فنی خلوص کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔وہ اپنے ارد گرد کے ماحول سے بظاہر چھوٹے چھوٹے واقعات کو کو لے کر کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں اور سماجی زندگی، ظلم و تشدد، اخلاقی اقدار کی پامالی، بد دیانتی، نفس پرستی اور حرص و ہوس، معمولی اور غریب لوگوں کی سیدھی سادی زندگی، متعدد گھریلو مسائل اور سماجی زندگی کے متنوع حالات و کیفیات کو لے کر خوبصورتی کے ساتھ افسانے کو جنم دیتے ہیں۔وہ بقول آل احمد سرور ”کہانی لکھتے ہیں نہ سیاست بگھارتے ہیں نہ فلسفہ چھانٹتے ہیں نہ شاعری کرتے ہیں نہ موری کے کیڑے گنتے ہیں۔عام زندگی، عام لوگ، عام رشتے ان کے افسانوں کے موضوع ہیں۔مگر ان میں ایسی توانائی، طاقت، زندگی اور روح بندگی، معنویت اور انفرادیت بھر دیتے ہیں کہ ذہن میں روشنی ہو جاتی ہے“

بیدی ترقی پسندی سے متاثر ضرور تھے لیکن انہوں نے اسے اپنا ایمان تصور نہیں کیا۔وہ انسان کی انفرادیت اور سماجی قدروں کے قائل ہیں۔سماج کے عمیق مطالعے نے انہیں عام انسان کی نفسیاتی، سماجی اور اقتصادی الجھنوں کو بڑے سلیقے کے ساتھ پیش کرنے کا حوصلہ فراہم کیا تھا۔بڑی بات یہ ہے کہ انہوں نے انسان کو فرقوں میں منقسم نہیں کیا بلکہ پورے خلوص کے ساتھ ہندوستانی معاشرے کو اپنی کہانیوں میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔لکھتے ہیں ”میں

ہندوستانی تہذیب اور عقائد کو پیش کرنے کے لیے اساطیری عناصر پیش کرتا ہوں۔ان کے دیوی دیوتا، ان کے مندر مسجد، ان کو SYMBOL بناتا ہوں .....میں اپنی ذات میں نہ صرف ہندوستانی ہوں بلکہ ہندوستان ہوں'' (بحوالہ برج پریمی: حرفِ جستجو، ص ۱۲۰)

بیدی کی ابتدائی دور کی کہانیاں ہی اُن کی فنکارانہ صلاحیت کا ثبوت پیش کرتی ہیں۔ ''گرہن'' اور ''دانہ و دام'' جیسی کہانیوں کو اس بات کی توثیق کے لیے پیش کیا جا سکتا ہے۔کرشن چندر نے مجموعہ ''نئے زاویے'' میں بیدی کے افسانہ ''گرہن'' کو معترضین کے جواب میں یہ کہہ کر سرفہرست رکھا کہ ''اگر ''نئے زاویے'' میں اس افسانے کے سوا اور کچھ بھی نہ ہوتا تب بھی یہ ایک نمائندہ اور جاندار مجموعہ ہوتا''۔اس افسانہ میں عورت کی پریشان حال نسائیت، جنسیت اور مامتا کا چاند گرہن سے بچ نکلنے کی کشمکش میں سماجی جبر کے گرہن کے مضر اثرات کی زد میں آنا جس خوبصورتی کے ساتھ بیدی نے علامتی اور استعاراتی انداز میں پیش کرنے کی سعی جمیل کی ہے وہ بلاشبہ اُن ہی کا خاصہ ہے۔ بیدی جہاں ''لاروے''، ''رحمان کے جوتے''، ''غلامی''، ''ہڈیاں اور پھول'' جیسی کہانیوں میں معاشی استحصال سے پیدا شدہ صورت حال کی تصویر کشی کرتے ہوئے مارکسی نظریات سے متاثر نظر آتے ہیں وہیں اس کے پہلو بہ پہلو ''لاجونتی''، ''اغوا''، ''صرف ایک سگریٹ''، ''گرہن''، ''گھر میں بازار میں''، ''جوگیا''، ''کلیانی''، ''لمبی لڑکی'' جیسی کہانیوں میں اُن کے یہاں فرائیڈین اثرات ملتے ہیں۔جنس، جو منٹو کے محبوب افسانہ نگار ثابت ہونے سے پہلے انہیں معتوب منٹو کے روپ میں پیش کرتا ہے حتیٰ کہ انہیں اس وجہ سے فحش نگار، گندہ ذہن، گنجا فرشتہ، نوری نہ ناری کہا گیا، وہیں راجندر سنگھ بیدی کے لیے جنس شجرِ ممنوع نہیں ہے بلکہ وہ ناقدین کے مطابق اس سے متعلق قدیم ہندوستانی فکر کے نظریہ سے متاثر تھے۔انہوں نے معاشی اور جنسی مسائل کو اس طرح ہم آہنگ کیا ہے کہ اُن پر جنس زدگی کا شائبہ نہیں ہوتا۔اُن کا کہنا ہے کہ وہ جنس پر بھی لکھتے ہیں لیکن ایک ذمے داری کے احساس کے ساتھ۔ایسے ہی ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لیے نہیں۔وہ کرداروں کو سماجی اور معاشی پس منظر میں

پیش کرتے ہوئے اُن کے مزاج سے اپنی واقفیت کا ثبوت فراہم کرتے ہیں جبھی ان کے نفسیاتی مطالعے شدّت کے ساتھ متاثر کرتے ہیں۔ بقول آل احمد سرور:

''بیدی کے یہاں فرد کی نفسیات کا ہی بے مثل بیان نہیں، ان کے یہاں سماجی معنویت بھی ہے، گو وہ سماجی معنویت پر لمبی چوڑی تقریریں نہیں کرتے۔ تلوار کا وہ وار بھرپور ہوتا ہے جو کر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے''

(بحوالہ اردو افسانہ: روایت اور مسائل، ص ۳۸۶)

تکنیک کا جہاں تک تعلق ہے، بیدی کے بیشتر افسانے بیانیہ انداز میں لکھے گئے ہیں۔ بیانیہ کے لیے واقعات اور قصہ پن کا ہونا ضروری ہے اور بیدی کی کہانیاں قصہ پن سے مزّین ہیں۔ اگرچہ بیدی بیانیہ افسانہ نگار یا کرداری افسانہ نگار کی حیثیت سے بھی جانے جاتے ہیں لیکن تکنیکی سطح پر نئے تجربات آزمانے کی آنچ نے بھی اُن کے فن کو تاپ کر کندن بنانے میں اپنا رول ادا کیا جس وجہ سے اُن کی متعدد کہانیوں میں استعاراتی انداز، اساطیری عناصر اور علامتی رنگ موجود ہے۔ بیدی کے ہاں اساطیری عناصر اور استعاروں کے حوالے سے وارث علوی اپنی کتاب ''راجندر سنگھ بیدی ایک مطالعہ'' میں لکھتے ہیں:

''اساطیری عناصر بیدی کے یہاں آرٹ کی سجاوٹ کی خاطر نہیں آئے .....اساطیر بیدی کے یہاں تشبیہوں اور استعاروں کی ضرورت پوری نہیں کرتے بلکہ اساطیر اور استعارے اُن کے یہاں زندگی سے آتے ہیں جو ہندوستانی عوام فطرت کی بانہوں اور تہذیب کی فضاؤں میں انگنت صدیوں سے جیتے چلے آتے ہیں۔ اس لیے زندگی کا دھارا ہے جو ان کے افسانوں میں زیرِ زمین آب کی طرح بہتا رہتا ہے اور اس کی نمی سے افسانے میں اساطیر استعاروں اور تشبیہوں کے پھول کھلتے ہیں'' (ص ۲۱)

وارث علوی کی اس بات کی توثیق کے لیے بیدی کے جو افسانے مثال کے طور پر پیش

کیے جاسکتے ہیں، اُن میں لاجونتی، گرہن، اپنے دکھ مجھے دے دو، ببل، جوگیا، لمبی لڑکی وغیرہ شامل ہیں۔ اس نوع کے کئی افسانوں میں بیدی نے جہاں مجبور و مظلوم انساں کے دکھ درد کو سمیٹنے کی سعیٔ جمیل کی ہے اور ظالم کے ظلم و استحصال کو ہدفِ ملامت بنایا ہے وہیں اساطیری عناصر کے تعلق سے کئی دیگر مسائل کو بھی طنزیہ انداز میں بے باکی کے ساتھ اُبھارنے کی کوشش کی ہے جن سے ہمارے معاشرے دوچار ہیں۔ مثلاً توہمات، قدامت پسندی، دقیانوسیت وغیرہ۔ یہ چیزیں نہ صرف یہ کہ سماج کو ظلمت و تاریکی میں دھکیلتی ہیں بلکہ بعض اوقات استحصالی عناصر کے لیے راستہ ہموار کرتی ہیں۔ اس طرح طنز و مزاح بیدی کے فن میں ایک زیریں لہر کی طرح کارفرما ہے۔ افسانہ ''گرہن'' کی میّا کا رودرکش کی مالا اور مشک امتوں کافور کو ہاتھ میں لیے اشنان کرنے جانا اور اپنے گناہوں کو دھل کر آنا اس کی بہترین مثال ہے۔ اساطیری عناصر کے استعمال کے حوالے سے اسی افسانے ''گرہن'' کے چند جملے ملاحظہ ہوں:

> ''راہو اپنے نئے بھیس میں نہایت اطمینان سے امرت پی رہا تھا۔ چاند اور سورج نے وشنو مہاراج کو اس کی اطلاع دی اور بھگوان نے سدرشن سے راہو کے دو ٹکڑے کر دیے۔ اس کا سر اور دھڑ دونوں آسمان پر جا کر راہو اور کیتو بن گئے۔ سورج اور چاند دونوں اس کے مقروض ہیں۔ اب وہ ہر سال دو مرتبہ چاند اور سورج سے بدلہ لیتے ہیں۔''

''لاجونتی'' جو تقسیم ملک کے نتیجے میں پیدا شدہ صورت حال کے کئی پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتا ہے، بھی اسی قبیل کا ایک مشہور افسانہ ہے۔ یہ تقسیم کے سانحے کی شکار ایک مغویہ عورت کی کہانی ہے جس میں بیدی نے عورت کی نفسیات، جذبات اور احساسات کے ساتھ ساتھ مذہبی منافرت، تنگ نظری اور ظاہر داری کو پیش کیا ہے۔ 'مندر میں نارائن بابا کا رامائن کی کتھائیں سنانا، حکایت دھوبی کی جو دھوبن کو یہ کہہ کر گھر سے نکال دیتا ہے کہ وہ رام چندر نہیں جو اتنے سال تک راون کے ساتھ رہ آنے پر بھی سیتا کو بسالے گا وغیرہ' جیسے دیو مالائی حوالے اور اساطیر و روایات اس کی معنویت و تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں۔

بیدی کے افسانے کردار نگاری کی عمدہ مثالیں پیش کرتے ہیں ۔ وہ کرداروں کی نفسیات کا ادراک رکھتے ہیں۔ان کے افسانوں میں بچوں، بزرگوں اورعورتوں کے باعمل اور فعال کرداروں کی ایک کہکشاں ہے۔اُن کے افسانوں میں لاجونتی اور ہولی جیسی مظلوم بہواور بیویوں کے کردار بھی ہیں اور میّا جیسی بددل ساس کا کردار بھی، رسیلا جیسے پُر ہوس اور ظالم شوہر کا کردار بھی اور کتھورام جیسے بدذات، بددل اور ہوس پرست انسان کا بھی،سندر لال جیسے بکھرنے والے شوہر وسماج سیوک کا بھی اور سنت رام جیسے کرب کے شکار باپ کا بھی،شمی جیسی مثالی بیوی کا بھی اور ''اندو'' جیسی حُسن ومحبوبیت کا پیکر بھی ،ببل اور بھولا جیسے معصوم بچوں کے کردار بھی اور بوڑھے رحمان کا کردار بھی ۔ بیدی نے عام انسانوں کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا ۔آس پاس کے ماحول سے نچلے اورمتوسط کرداروں کو وہ اپنے غیرمعمولی مشاہدے سے کہانیوں میں سلیقے کے ساتھ ڈھال دیتے ہیں۔بقول ڈاکٹر برج پریمی:

بیدی کے یہاں کردار نگاری کا فن سلجھا ہوانظر آتا ہے۔اس لیے اکثر اوقات وہ پلاٹ کی سکیم پر زور نہیں دیتے ۔ان کا سارا زور کردار کو ابھارنے پر صرف ہوتا ہے ۔ وہ چھوٹے چھوٹے واقعات کو جوڑتے ہیں اوران سے تاثر کی وحدت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور وحدت کا کلی تاثر کردار کی بھرپور تصویر کی شکل میں سامنے آجاتا ہے اور کہانی ختم ہونے کے بعد صرف کردار کا گہرا تاثر قاری کے ذہن پر بیٹھ جاتا ہے۔''

غرض راجندر سنگھ بیدی کردار نگاری کا سلیقہ رکھتے ہیں اور وہ کرداروں کی نفسیاتی ،جنسی اور روحانی گھٹن کو نہایت ہی کامیابی کے ساتھ قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں جواُن کی فنکارانہ صلاحیت پر دال ہے۔

بیدی کی جزئیات نگاری ،منظر نگاری یا رنگارنگ مرقع سازی نے بھی ان کی کہانیوں کو فنی سطح پر جاذبیت بخشی ہے۔''چیچک کے داغ''اور''گرہن'' جیسی کہانیوں میں منظر نگاری کے دلکش نمونے ملتے ہیں ۔ اسی طرح ابتدائی دور کے افسانوں میں جزئیات نگاری کی بہترین مثالیں ملتی ہیں ۔ان کی کہانیوں کے مطالعے سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا کہ وہ

سماجی زندگی کے کسی پہلو کو دوررس نگاہ اور تیز مشاہدے کی بناء پر نظر انداز نہیں کرتے۔ بقول عبادت بریلوی:

''راجندر سنگھ بیدی کا فن اس لحاظ سے اردو کے لیے مایہ ناز ہے کہ وہ ہماری زندگی کے سارے خدوخال نمایاں کر کے پیش کر دیتا ہے .....وہ زندگی کے کسی بھی پہلو کو نظر انداز نہیں کرتا۔ اس کا مجموعی تاثر ایک ہی تاثر کے گرد گھومتا ہے اور وہ ہے سماجی بدحالی۔''
(بحوالہ ''اردو دنیا'' ستمبر ۲۰۱۵ء، ص ۲۹)

زبان و بیان کے حوالے سے اگر بات کی جائے تو راجندر سنگھ بیدی کی زبان پر سخت اعتراضات کیے گئے۔ ناقدین یا اُن کے معاصرین نے ہندی، انگریزی، سنسکرت اور فارسی کے ثقیل الفاظ کے استعمال پر سوال اُٹھایا یا یہ کہ اُن کے ہاں شاعرانہ انداز کھٹکتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کو اس بات کا احساس تھا اور انہوں نے اس ضمن میں توجہ بھی کی لیکن وہ کرداروں اور کہانیوں کی فضا یا ماحول کو زبان کے ذریعے سے ہی شعوری طور پر ہم آہنگ کرتے ہیں۔ انہوں نے تشبیہات، استعارات، علامتوں، فکر انگیز اور معنی خیز جملوں سے حسب ضرورت کام لے کر نہ صرف اپنی کہانیوں کو دل چسپ بنایا ہے بلکہ جاذبیت بھی بخشی ہے۔ وارث علوی کے مطابق ''بیدی کا اسلوب شاعرانہ نہیں۔ اس میں وہ غنائیت اور نغمگی نہیں جو کرشن چندر کے اسلوب کو اتنی دلکش بنا دیتی ہے۔ اس اسلوب میں وہ روانی بھی نہیں جو منٹو کے یہاں نظر آتی ہے .....استعاروں، تشبیہوں اور لفظی پیکروں سے ان کی زبان میں ایک ایسی حاضراتی کیفیت اور احساسات کو جگانے والا تاثر پیدا ہو جاتا ہے جو شاعری

کا عمل خاص ہے۔''

(بحوالہ ''اردو دنیا'' ستمبر ۲۰۱۵ء، ص ۲۹)

اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ راجندر سنگھ بیدی افسانوی ادب کے ایک محتاط فن کار ہیں جنہوں نے ہمیشہ فنی دیانت داری کو ملحوظ نظر رکھا اور اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے اردو کے افسانوی ادب کے سرمائے میں ایسے انمول اضافے کیے جو محبانِ ادب بالخصوص اردو فکشن سے وابستہ فن کاروں اور ناقدین کے لیے سرمۂ چشم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ سالِ رواں کے ستمبر میں اُن کی پیدائش کے ایک سو سال مکمل ہوئے اور اس سے بڑھ کر ایک فن کار کی کامیابی کی ضمانت اور کیا ہو سکتی ہے کہ اُن کے فکر و فن کو اُجاگر کرنے کے لیے اُن کی صد سالہ سالگرہ کے موقعے پر معتبر رسائل و جرائد اُن کے خصوصی نمبر سے مزین ہوں یا پھر مختلف ادبی اداروں اور انجمنوں میں اُن کے فکر و فن پر سمیناروں یا دیگر ادبی محفلوں کے اہتمام کو جائز اور لازمی خیال کیا جائے۔ بڑے فن کار کی ایک پہچان یہ بھی ہوتی ہے کہ اُس کا فن اس کی زندگی کے ساتھ ختم نہیں ہوتا بلکہ آنے والی نسلوں کے حافظے پر اپنے نقوش چھوڑنے کے لئے زندہ رہتا ہے۔ اس بات کی توثیق اس سمینار سے بھی ہوتی ہے جس میں ہم آج ایک ساتھ جمع ہو کر اردو فکشن کے محتاط فن کار راجندر سنگھ بیدی کو خراج عقیدت پیش کرتے ہیں۔

بیدی کا افسانہ ''صرف ایک سگرٹ''

.....ایک جائزہ

عبدالقیوم

ریسرچ اسکالر شعبۂ اردو

بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں افسانوی ادب کے اُفق پر نمودار ہونے والے ستاروں میں بیدی کا مقام ایک الگ انفرادیت کا حامل ہے۔بیسویں صدی کی پہلی پانچ دہائیوں نے اردو ادب کو ایسے ایسے قلمکار دیئے جنھوں نے اپنی بساطِ فکر پہ جہاں اردو ادب میں اضافہ کیا وہاں انھوں نے کچھ نئی اصناف کو بدلتے حالات کے ساتھ بدلتی قدروں کے سانچے میں ڈھال کر اردو کی نئی صنفِ سخن کو ارتقائی منازل سے روشناس کیا۔حالانکہ اردو ادب کو بدلتے حالات کے سانچے میں ڈالنے کی کوشش اس سے قبل انیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے حالؔی، آزادؔ اور ان کے رفقا کارنے کی۔لیکن وہ اردو ادب کی کچھ اصناف کو وجود میں لانے میں کامیاب بھی ہوئے۔

بیسویں صدی میں تک پہنچتے پہنچتے ان کی اس روایت کو منشی پریم چند نے اردو ادب میں افسانے کو روشناس کر کے مزید تقویت بخشی۔پھر یہ روایت پختہ صورت اختیار کر گئی۔پریم چند کے دور میں اور اُن کے بعد ان کی اس کاوش کو تمام تخلیقاروں نے الگ الگ سیاسی وسماجی حالات کے تناظر میں پیش کرنے کی کوشش کی۔اور اس میں کافی حد تک کامیاب بھی ہوئے۔افسانوی ادب کی اس روایت کو جن قلم کاروں نے بیسویں صدی چوتھی دہائی سے

پروان چڑھنا شروع کیا۔اُن میں کرشن چندر،سعادت حسن منٹو،عصمت چغتائی اور بیدی کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ایک ہی ماحول،ایک ہی طرح کے خیالات،سیاسی وسماجی شعور کی مفاہمت کے بوجود اپنی الگ الگ شناخت بنانے میں کامیاب ہوئے۔

افسانہ''صرف ایک سگریٹ'' بیدی کے افسانوی مجموعہ'ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'میں شامل ہے جو۱۹۷۴ء میں منظرِ عام پر آیا۔''صرف ایک سگریٹ''میں گھر کے افراد پر مشتمل ایسی کہانی ہے جس میں نشیب وفراز باہمی تعلقات،ہم آہنگی،گھریلو کشمکش جیسے جذبات سے لبریز ہے۔اس افسانہ کی عظمت ومقبولیت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اردو زبان وادب کے نامور محقق وناقد پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> ''بیدی کے افسانوں کے تازہ ترین مجموعے'ہاتھ ہمارے قلم ہوئے''میں ایک افسانہ ہے جو مجھے تو اردو میں کہیں اور نہیں ملا۔یہ ہے کتاب کا پہلا افسانہ''صرف ایک سگریٹ''بیدی کے اکثر افسانے کسی نہ کسی ذاتی تجربے،کسی شخصی واردات کی بنیاد پر لکھے گئے ہیں لیکن جیسا کہ انھوں نے ایک اعتراف میں کہا ہے وہ جھوٹ سچ سے کام لیتے ہیں۔کھرے کھرے سچ سے نہیں''ببل''اور''ٹرمینس سے پرے''کے کھرے سچ واقعات ہیں۔افسانے نہیں ہیں کیوں نہیں،یہ ایک اعتراف پڑھ کر واضح ہوجائے گا۔بہرِ حال اندو ،لاجونتی اور''ایک چادر میلی سی''کی رانو کے علاوہ بیدی نے ایک اور غیر فانی کردار ہمیں دیا ہے اور وہ ہے سنت رام کا۔''
>
> (بحوالہ اطہر پرویز۔راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے۔ص۲۹)

مذکورہ افسانہ میں سنت رام مرکزی کردار کی حیثیت رکھتا ہے اور اس افسانہ کی پوری کہانی اسی کردار کے گرد گھومتی ہے۔سنت رام ایک بہت بڑی ایڈورٹائزنگ کمپنی کا مالک ہوتا ہے۔وہ اپنے بیٹے پال کو شہزادے کی طرح پرورش کرتا ہے جس کا نتیجہ آخر کار پال کی

نافرمانی سے ظاہر ہوتا ہے۔سنت رام کی بیوی دیبی ایک ہونہار،محنتی اور باشعور سلیقہ مند خاتون ہے۔جو گھر کی دیکھ بھال اور بچوں کی پرورش کرنے میں کوئی کسر باقی نہیں رکھتی۔ان ہی گھریلو کاموں کی وجہ سے اسے سنت رام دھوبن کہہ کر پکارتا ہے۔عرصہ دراز کے بعد حکومت نے ایک نیا قانون نافذ کیا۔جس کے سبب سنت رام کی کمپنی فیل ہوگئی۔کمپنی کے فیل ہوجانے کی وجہ سے سنت رام کی بیوی اور بچوں ماسوائے سنت رام کی بیٹی لاڈو کے سنت رام کے تئیں تیور بدل جاتے ہیں۔وہ سنت رام کو حقارت کی نگاہ سے دیکھنا شروع کردیتے ہیں۔بیوی اور بچوں کے اس ردِعمل نے سنت رام کو نفسیاتی کشمکش میں مبتلا کردیا۔پال جسے اس کے باپ سنت رام نے شہزادوں سے بڑھ کر پیار اور ہر وہ سہولت میسر کی جس کی وہ خواہش رکھتا تھا۔سنت رام کے اسی پیار نے پال کو بے راہ روی،مطلب پرست اور عیاشی کی طرف گامزن کردیا۔اپنے بیٹے کے اس رویے کو دیکھ کر سنت رام کو اپنے مستقبل کے روشن ہونے کی کوئی کرن نظر نہ آتی تھی۔اُس کی تمام اُمیدیں جو اپنی بیوی ،بچوں سے وابسطہ تھیں۔روز بروز بکھرتی جاتی تھیں۔سنت رام کے تئیں اہل افراد کا جو راویہ تھا وہ اس کے کردار کی وجہ سے نہیں بلکہ اس کی کمپنی کے خسارے کے سبب تھا۔یہ افسانہ جہاں ایک طرف ایک ہی کُنبے کے افراد کے ذہنی ونفسیاتی کشمکش کی ترجمانی کرتا ہے وہیں اس افطراق واختلات کی کشمکش میں بیدی نے کچھ رومانی پہلو کو پیش کرکے اس افسانے کی اہمیت میں اضافہ کیا۔

> ''دھوبن کی چوبیس گھنٹے کی نیگنگ اور نصیحتوں کی سنت رام کو اتنی پرواہ نہ تھی کیونکہ وہ اَن پڑھ اور بے زبان ہونے کے ساتھ محنتی بہت تھی اور صفائی پسند طبیعت سے بہت سی چیزوں کی تلافی کردیتی تھی کہ سنت رام پیتا تھا۔اب صدیوں کے بعد یہ بو کیسی؟ شائد وہ اسی خسارے کی بوتھی یا شائد دھوبن بوڑھی ہوگئی تھی اور ٹھنڈی اور خشک۔کیونکہ یہ جوانی اور اس کی گرمی ہی ہے جس میں بواڑ جاتی ہے اور

روئے زمین کی سب خوشبوؤں پہ چھا جاتی ہے لیکن اگر دھوبن ٹھنڈی اور خشک اور بوڑھی ہوگئی تھی تو وہ خود بھی تو جوان نہ رہا تھا۔سنت رام ! کیوں اس عمر میں ہونٹوں کی طلب تھی؟ بوڑھے اور بے کیف ہونٹوں کی جن میں رس نام کو نہ تھا۔ان پہ تو صرف جلی کٹی تھیں۔اور کوسنے جن کے سوا اور کچھ آ ہی نہ سکتا تھا۔دھوبن سیدھی سادی اور ناداں عورت تو یہ بھی نہ جانتی تھی کہ جب ہونٹ چرائے جائیں تو مرد پہ کیا بیت جاتی ہے؟ سنت رام انہی کی تلاش میں رل کر ان ہونٹوں پہ اپنے ہونٹ جا رکھتے ہیں جن پہ سوائے نجاست کے اور کچھ نہیں ہوتا۔''

(ڈاکٹر اطہر پرویز۔راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے۔صرف ایک سگریٹ۔ص۔ ۲۰۵۔۲۰۶)

سنت رام سگریٹ پینے کا عادی ہوتا ہے اور یہی عادت اس کے بیٹے پال میں پائی جاتی ہے۔فرق صرف اتنا ہے کہ سنت رام عام سگریٹ پہ اپنی کناعت کر لیتا ہے لیکن پال صرف اعلیٰ درجہ کے اسٹیٹ ایکپریس سگریٹ کے علاوہ کسی دوسری سگریٹ سے منہ نہ لگاتا تھا ۔ایک رات سنت رام کے پاس سگریٹ ختم ہوجاتے ہیں اور سگریٹ کا نشہ سنت رام پر اتنی شدت سے طاری ہوتا ہے کہ وہ اپنے بیٹے کے پیکٹ سے ایک سگریٹ نکال کر پینے پر اکتفا کر لیتا ہے۔ بیٹے کا سگریٹ پینے کے بعد سنت رام کو اپنی غلطی کا احساس ہونے لگا۔پھر وہ خود اپنے دل کو تسلی دیتا ہے کہ میں نے اپنے بیٹے کا سگریٹ پیا اس میں کون سا بُرا کیا۔لیکن تسلی کے باوجود بھی سنت رام کے دل میں بیٹے کی سگریٹ نوش کر جانے کا خوف بھی طاری تھا۔دراصل سنت رام نہیں چاہتا کہ میری کسی کوتاہی سے میرا بیٹا مجھ سے بگڑ کر گھر چھوڑ جائے۔اسی سگریٹ کو لے کر سنت رام کے اپنے بیٹے کے متعلق ذہن میں مختلف خیالات اُبھرنے لگتے ہیں۔ پال اپنی ماں سے جھگڑ کر گھر سے نکل جاتا ہے لیکن سنت رام کو ماں بیٹے کے مابین جھگڑے کا نہیں بلکہ یہ فکر لاحق رہتی ہے کہ پال کی ناراضگی کا سبب ماں کا

رُعب نہیں بلکہ میری سگریٹ نوشی ہے۔سنت رام پورا دن اسی پریشانی میں مبتلا رہتا ہے۔جب شام کا پال گھر واپس آتا ہے تو وہ آپنے آپ کے لیے ایک پیکٹ سگریٹ لے آتا ہے جب وہ سگریٹ کا پیکٹ اپنے باپ سنت رام کے ہاتھ میں تھماتا ہے تو سنت رام کو یہ دیکھ کر غصہ آجاتا ہے چونکہ سنت رام کے ذہن میں یہ بات آجاتی ہے کہ اُس نے پال کے پیکٹ سے جو سگریٹ نکال کر پی تھی تو پال کو یہ بات ناگوار گذری اس لیے وہ میرے لیے سگریٹ کا پیکٹ لے آیا۔سنت رام سگریٹ کا پیکٹ واپس پال کے منہ پر مارتے ہوئے اُسے جلی کٹی سنانے لگا۔

''رشین سو برائن سگریٹ.....اور پورا پیکٹ؟ خون سنت رام کے کانوں اور آنکھوں تک آنے لگا۔ایک سگریٹ تو کیا پی لیا ہے اس کا۔اس کے عوض پورا پیکٹ لا کے دے رہا ہے۔جوتا مار رہا ہے ایک طریقے سے۔سنت رام نے پیکٹ اٹھایا اور پورے زور سے پال کے منھ پر کھینچ مارا۔

لچے،شہدے،حرامی سنت رام کہہ رہا تھا تو کیا سمجھتا ہے میں اپنے سگریٹ بھی خرید نہیں سکتا؟ تجھے خرید کر نہیں دے سکتا؟ اتنا تو نہیں مرا ہوں، جتنا تو سمجھتا ہے۔ابھی تو تیرے ایسے سو کمینوں کو خرید کے رکھ لوں اور جیب میں ڈال کر چل دوں.....باسٹرڈ۔''

(حوالہ: ڈاکٹر اطہر پرویز۔راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے۔صرف ایک سگریٹ۔ص۲۲۶)

باپ کی اس تلخ گفتگو کو سُن کر پال حیران رہ جاتا ہے۔دراصل پال کو اُس سگریٹ کا کوئی علم نہیں ہوتا جو اس کے باپ نے اس کے پیکٹ سے نکال کر پی ہوتی ہے۔جب سنت رام کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس سگریٹ کا علم پال کو نہیں تھا یہ سوچ کر وہ کانپتا ہوا گرنے لگتا ہے۔پال آگے بڑھ کر اپنے باپ کو تھام لیتا ہے اور اپنے گلے لگا کر روتے ہوئے معافی مانگتا ہے۔اگلے

دن سنت رام صبح چار بجے جاگ کر پال کے لائے ہوئے پیکٹ سے سگریٹ نکال کر لمبے لمبے کش لگا کر پینے لگتا ہے۔اس وقت گھر کے تمام افراد سوئے ہوتے ہیں سوئے ہوئے بچے سنت رام کو فرشتے معلوم ہونے لگتے ہیں۔اپنے بچوں کے تئیں سنت رام کے دل میں محبت کی کیفیت شدت سے اُبھرنے لگتی ہے۔اس کا دل چاہتا ہے کہ پال کا چہرہ چوم لے لیکن یہ سوچ کر کہ وہ جاگ جائے گا رُک جاتا ہے۔اس اقتباس سے یہ افسانہ اپنے اختتام کو پہنچتا ہے:

''سوبرائن کے چوتھے کش میں کوئی نشہ تھا یا شائد سنت رام کی آنکھیں بیٹے کی شراب سے چڑھ گئی تھیں اس نے دھواں صاف کرتے ہوئے ایک بار سب کی طرف دیکھا اور پھر پرارتھنا کے لیے پوجا کے کمرے کی طرف چل دیا۔''

(ڈاکٹر اطہر پرویز۔راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے۔صرف ایک سگریٹ ص۔۲۳۰)

زیرِ بحث افسانہ میں بیدی نے ایک گھر کے افراد کی کہانی کے پس منظر میں اپنے عہد کے ایک ایسے متوسط معاشرے کی بڑی دیدہ ریزی سے عکاسی کی ہے جس میں انسانی قدروں کی پامالی، بے راہ روی، لالچ وحرص، خونی رشتوں کے بکھراؤ اور اُن کے میل ملاپ کو سامنے لانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔سنت رام کا اپنے بچے اور بیوی کی بدسلوکی سے بدظن ہونا یا کمپنی کے فیل ہونے سے بیوی اور بچے کا سنت رام کے تئیں رویہ تبدیل کر لینا ایک ایسی حقیقت ہے جو بیدی کے ہی عہد میں نہیں بلکہ موجودہ دور میں بھی بعض گھروں میں یہ المیہ پیش آتا رہتا ہے۔یہ بیدی کے فن کی سب سے بڑی مہارت ہے کہ اس کے افسانے کسی مخصوص عہد تک محدود نہیں رہتے بلکہ اُن میں ماضی، حال اور مستقبل کی کرنیں بھی نظر آتی ہیں۔مذکورہ افسانے میں بیدی نے بڑی سادگی اور پرکاری سے عام انسانوں کی روز مرہ کی زندگی کی معمولی سے معمولی کیفیات اور تقاضوں کو بڑی باریک بینی سے پیش کرنے میں مہارت دکھائی ہے۔بیدی کے فن کی اسی امتیازی خصوصیات کو اُجاگر کرتے ہوئے

پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''بیدی کہانی لکھتے ہیں نہ سیاست بگھارتے ہیں، نہ فلسفہ چھانٹتے ہیں نہ شاعری کرتے ہیں، نہ موری کے کیڑے گنتے ہیں عام زندگی، عام لوگ، عام رشتے ان کے افسانوں کے موضوع ہیں مگر ان میں ایسی طاقت اور توانائی، زندگی اور تابندگی، معنویت اور انفرادیت بھر دیتے ہین کہ ذہن میں روشنی ہوجاتی ہے ان کے یہاں اسطور سازی اور جنس کی واقعی اہمیت ہے مگر اس سے زیادہ اہمیت زندگی کے وژن (Vision) کی ہے۔''

(آل احمد سرور۔ بیدی کے افسانے ایک تاثر۔ص ۳۰)

اس فسانے کا پلاٹ بننے میں بیدی نے ہر قدم پر ایسا ربط پیدا کیا ہے کہ کہیں بھی اُلجھن اور اُکتاہٹ کا احساس نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے مایہ ناز افسانہ نگار سعادت حسن منٹو بیدی کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

''تمہاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، لکھتے وقت سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد سوچتے ہو۔''

منٹو کی یہ رائے بیدی کی کہانیوں پر صادق نظر آتی ہے۔ بیدی نے اس افسانے میں متوسط طبقے کے کرداروں کو اُن کی نفسیات، محسوسات اور اُن کی قد و قامت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ اس افسانے میں صرف چار ہی ایسے کردار ہیں جو پوری کہانی میں متحرک نظر آتے ہیں جن میں سنت رام، اُس کی بیوی دیبی، اُس کا بیٹا پال اور بیٹی لاڈو شامل ہیں۔ مرکزی کردار کی حیثیت اس میں سنت رام کی ہے۔ بیدی کے افسانوں کے کردار خیر و شر دونوں طرح کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن بیدی اپنے کرداروں کو اُن کے اوصاف کے مطابق ہی پیش کرنے میں مہارت رکھتے ہیں اور یہی خوبی بیدی کے اس افسانہ میں بھی بدرجہ اتم موجود ہے۔

''الہلال''، ''ہمدرد'' اور ''زمیندار''.....
ایک تعارفی وتقابلی جائزہ

محمد اختر

اردو میں صحافت کے ارتقا کی تاریخ میں 'جام جہاں نما' (1822) سے لے کر آج تک جولسانی تبدیلیاں رونما ہوئیں ان کے محرکات وعوام کا تاریخی جائزہ اور تجزیہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے پیچھے سیاسی اور سماجی محرکات وعوام اور عصری ضروریات اور تقاضوں کے ساتھ ساتھ خود لسانی تشکیل اور ارتقا کے فطری اصول اور بنیادی قوت بھی کار فرما رہے ہیں۔

ہندوستان کی جنگِ آزادی میں اُردو صحافت کا جو نمایاں اور قابلِ فخر رول رہا ہے وہ آب زر سے لکھے جانے کے قابل ہے۔ جب بھی ہندوستان کی جنگِ آزادی کی تاریخ رقم کی جائے گی اُردو صحافت کی عظیم الشان قربانیوں کا ذکر ضرور کیا جائے گا۔ جنگِ آزادی کے حوالے سے اُردو صحافت اور اُردو اخبار نویسی کا باب قلم بند کیا جائے گا دہلی اُردو اخبار، ہمدرد، زمیندار، الہلال، البلاغ، اُردو معلیٰ اور صادق الاخبار کو کبھی بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان اخبارات کے علاوہ 'تیج' دہلی (بانی سوامی شردھانند)، اتحاد، دہلی (ایڈیٹر مولانا امداد صابری) شیر پنجاب، لاہور (ایڈیٹر امر سنگھ) 'کیسری' لاہور (ایڈیٹر شیام لال کپور)، 'پارس' لاہور (ایڈیٹر کرم چند) روزانہ 'ہند' کلکتہ (ایڈیٹر مولانا عبدالرزاق ملیح آباد)، 'پیام' حیدرآباد (ایڈیٹر قاضی عبدالغفار) 'اجل' بمبئی (ایڈیٹر معین الدین حارث جامعی)

اور متعدد دیگر رسائل و اخبار بھی تھے، جنہوں نے اپنی خدمات اور قربانیوں سے آزادی کی جدوجہد کو مضبوط کیا۔

پاک و ہند میں تین ایسے صحافی تھے جو بیک وقت صحافی بھی اور سیاست کے آزمودہ کار سپاہی بھی ایک مولانا ابوالکلام آزاد دوسرے مولانا محمد علی تیسرا مولانا ظفر علی خاں اس لئے تینوں نے اخبار بھی نکالے اور سیاست میں بھی عملی حصہ لیا۔ یہ تینوں اخبارات اپنی خصوصیت میں منفرد حیثیت کے مالک تھے۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے الہلال آخر ۱۹۱۱ء میں جاری کیا جو نومبر ۱۹۱۲ میں بند ہوا۔ دوسری مرتبہ نومبر ۱۹۲۷ء میں نکالا لیکن اس دور میں الہلال کبھی وقت پر نہ نکلا اس دور میں الہلال محض ۶ مہینے زندہ رہا۔

شروع کے دور میں انہوں نے الہلال کے لئے بہترین آدمیوں کو بلانے کی بہت کوششیں کیں مثلاً مولانا سلیمان ندوی، مولانا عبدالسلام ندوی، مولوی ظفر حسین پرنسپل شیعہ کالج لکھنؤ اور مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی وغیرہ۔ یہ لوگ مولانا ابولاکلام آزاد کے پرانے رفیق تھے۔ اس لئے یہ دور داعیانہ اصلوب خطابت کا حامل تھا۔ اس دور میں الہلال میں شامل مضامین علمی اصطلاحوں سے پُر ہوتے تھے۔ اس پرچے نے دنیا کی دوسری تحریکات اسلامی کو عام لوگوں تک پہنچانے کی کوشش کی۔ قرآنی مضامین اور بلند علمی مضامین کے سبب یہ عام لوگوں کو دستگاہ علمی سے بہت بلند تھا۔ مولانا کی رانچی نظر بندی نے الہلال کو بند کرا دیا۔ نومبر ۱۹۱۵ء میں البلاغ جاری ہوا اس کا خاص مقصد بھی قرآن وسنت کے معارف وجہ دعوت کو مخصوص طور پر پھیلانا تھا۔ اس کے ابواب، مقالات، اسوہ حسنہ، مذاکراہ علمیہ انتقاد تاریخ وغیرہ پر مشتمل تھے۔ لیکن مولانا کی روانگی رانچی کے بعد کوئی پرچہ نہیں چھپا۔

تحریک ترک موالات کے دور میں ہفتہ وار پیغام بغرض دعوت ارقا مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی کے تعاون سے نکلا تھا۔ اس اخبار کا خاص مقصد تحریک امامت اور بیعت جہاد کے لئے بیعت امام تھی۔ اس منصب کے لئے انہوں نے خود کو پیش کر دیا تھا۔ تاکہ امام ہندوؤں سے معاہدہ کر کے انگریزوں سے جہاد کا اعلان کریں۔ اس زمانے میں دو شخصیتیں شیخ الہند

مولانا محمود حسن اور مولانا عبدالباری ندوی موجود تھیں جو اس منصب کی اہل تھیں۔ شیخ الہند نے اس سلسلے میں معذوری کا اظہار کیا اور مولانا عبدالباری ندوی نے اس امر کے متعلق جو کچھ کہا اس کے جواب میں مولانا ابوالکلام آزاد نے لکھا۔ بہر حال ان تمام سیاسی قصوں میں ان کے اخبارات عوام تک اپنی آواز نہ پہنچا سکے۔ اور اس طرح وہ مقصد پورا نہ ہوسکا جو صحافت کا نصب العین تھا۔

مولانا محمد علی کا اخبار ہمدرد پہلی مرتبہ ۱۹۱۱ء میں جاری ہوا اور ۱۹۱۴ء تک جاری رہا۔ دوسری مرتبہ ۱۹۲۴ء میں جاری ہوا اور ۱۹۲۹ء تک جاری رہا۔ ہمدرد کو کامریڈ کے مقابلے میں زیادہ مقبولیت حاصل نہیں ہوئی۔ اس کا سبب خود ان کے طویل اداریے ہوتے تھے۔ اس میں طویل مسائل اتنی تفصیل سے بیان کئے جاتے تھے اور اس قدر شعلہ بیانی سے لکھے جاتے تھے کہ اس جذبے کی شدت نے خود مسلمانوں میں کئی مسائل پیدا کر دیئے۔ اردو اخبار میں طویل نویسی اور سیاسی کاموں میں گہری دلچسپی نے ہمدرد کے کام کو آگے نہیں بڑھایا۔ اراکین اسی سبب سے وقت پر اخبار شائع نہ کر سکے۔ اسی لئے ان کے کئی ساتھی اس کام کو چھوڑ کر چلے گئے۔ یہ صحیح ہے کہ یہ بلند پایہ سیاسی اخبار سیاسی مسائل پر بے لاگ تبصرے کرتا، مسلمانوں کے حقوق کی حفاظت میں، ہندو مسلم جھگڑوں اور اتحاد ملی کے مسائل میں وقیع صورت اختیار کرتا لیکن نہ مولانا کو فرصت ملتی نہ اداریہ لکھا جاتا۔ اس لئے یہ بہت کم عرصہ زندہ رہا اور مولانا محمد علی کی سیاست میں مشغولیت کے باعث مسلم صحافت کا آزاد ترجمان اخبار بند ہوگیا۔ مولانا محمد علی کے بیان میں ایک خاص خوبی یہی ہوتی تھی کہ انہوں نے کبھی بھی اپنے کسی حریف کی کمزوریوں کو اچھالنے کی کوشش نہیں کی۔ دلائل سے اور پوری وضاحت سے مسائل پر تبصرے کئے اور بے لاگ رائے دی ہمدرد کے اداریے آج بھی پاک و ہند کی سیاست کو سمجھنے کے لئے اہم مقالے ہیں۔ اسی لئے اس کا رنگ زیادہ تر سیاسی تھا۔ اور الہلال کا رنگ زیادہ تر بیحد علمی تھا۔ زمیندار ان دونوں اخباروں کے درمیان ایک وسطی حیثیت رکھتا تھا۔ یہ اپنی پالیسی اور باقاعدگی کے علاوہ عوامی مجلد مزاج سے اتنا

قریب ہوگیا تھا کہ گویا عوام کی آواز تھا۔ یہی وجہ ہے کہ یہ طویل ترین عرصے تک ادبی سیاسی، اور صحافتی خدمت کرتا رہا۔

مختصر طور پر یہی کہا جا سکتا ہے کہ ''الہلال''، ''ہمدرد'' اور ''زمیندار'' نے آزادی کا سورج طلوع کرنے میں اہم رول ادا کیا۔ آزادی کے لئے مذکورہ تینوں اخبارات کے تناظر میں اردو صحافت نے جو جاں فشانی، جگر سوزی اور قربانی کی راہ اپنائی وہ تاریخی حیثیت کی حامل ہے۔ ''الہلال''، ''ہمدرد'' اور ''زمیندار'' کے کالموں میں آزادی کی جدوجہد کی نہایت اہم تقریریں اور یادداشتیں محفوظ ہیں۔ غرض کہ آزادی کی کوئی صداقت پسند تاریخ مولانا ابوالکلام آزاد، ظفر الدین اور محمد علی جوہر کی خدمات کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔

جدید غزل اور ادبی رویے

عاشق چوھدری

یہ ایک فطری تقاضہ ہے کہ انسانی زندگی تغیر وتبدل سے عبارت ہے اور ہر لمحہ بدلتی رہتی ہے۔ ثقافتی حالات سماج میں انقلاب پیدا کرتے ہیں اور اُسے نئے سانچے میں ڈھالتے رہتے ہیں۔ سائنٹفک ایجادات اور علوم کی ترقی نت نئے انداز میں رونما ہوتی رہتی ہیں اور اُن کے اثرات برابر سماج پر بھی پڑتے رہتے ہیں۔ انقلابات نئے تقاضوں اور نئی اقدار کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ادب بھی ان تغیرات اور رجحانات ومیلانات سے دور چار ہوتا رہتا ہے۔ زبان کے لفظی نظام اور اس کے قواعد میں بھی سماجی حالات سے تغیر رونما ہوتا رہتا ہے۔ دراصل زبان وادب میں بھی عہد بہ عہد تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔ اگر ہم آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کی دکنی شاعری کی زبان دیکھیں تو نمایاں طور پر فرق پائیں گے۔ حد تو یہ ہے کہ زبان کے الفاظ ہی نہیں بلکہ جملوں کی ساخت اور شاعری کے انداز کے علاوہ قواعد اصول وضوابط بھی وقت کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔

ادیب وشاعر سماج سے جو مواد حاصل کرتا ہے اور زبان جو کہ سماج کی ہی پیداوار ہے اظہار وترسیل کا ذریعہ بنایا ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ شاعر یا ادیب اپنے گرد ونواح سے اپنے ماحول اور خارجی زندگی کے تجربات سے جو مواد حاصل کرتا ہے اُسے جوں کا توں ادب میں پیش نہیں کرتا بلکہ اپنے جذبے کی آنچ اپنے عہد کے رویے اور اپنی شخصیت کی بھٹی میں پگھلا کر اسے مؤثر اور دل نشین بنا دیتا ہے اور پھر موزوں ومناسب پیرائے میں پیش کرتا ہے۔ ادیب وشاعر اپنے عہد اور زمان ومکاں میں اسیر ہو کر نہیں رہ جاتا ہے بلکہ

اُن کی تخلیقات ایک مخصوص عہد کی پیداوار ہونے کے ساتھ ساتھ نئے عہد سے اپنا رشتہ استوار رکھتی ہیں۔ بعض ادیبوں اور نقادوں کا خیال ہے کہ اگر ہم عصر رجحانات پر بہت زیادہ زور دیں تو ادب کی آفاقیت کے نظر انداز ہونے کا اندیشہ ہے۔ آفاقیت سے مراد ادب کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ ہر دور سے متعلق ہوتا ہے۔ یہ ایک ٹھوس حقیقت ہے کہ ہر عہد کا فنکار اپنے دور کی تہذیبی، سماجی اور سیاسی کشاکش سے اپنے آپ کو الگ نہیں رکھ سکتا ہے ہر شاعر وادیب اپنے زمانے کے خیالات وتصورات کو پیش کرتا ہے لیکن عصری رجحانات میں ایسے عناصر کا اضافہ کرنا جو ہر دور سے متعلق ہوں صرف بڑے فن کار کا کام ہے اور ایسے فن پارے جس میں عصریت اور آفاقت موجود ہو اپنے دور کی نمائندگی کرنے کے ساتھ ساتھ ہر دور کی ترجمانی کا حق کرتے ہیں گویا ہر دور کا ادبی مزاج اپنے عصری عہد کے اعتبار سے تشکیل پاتا ہے۔

غزل اُردو شاعری کی مقبول ترین صنف ہے اور کئی سو سال سے اُردو شاعری کی روح رواں بنی ہوئی ہے۔ بحیثیت ایک صنف شعر کے اس میں کچھ ایسی قدرتی لچک اور دل عزیزی پائی جاتی ہے کہ وہ اپنی بنیاد شرائط اور سیاسی ہیئت وترکیب کو قائم رکھتے ہوئے ہر آنے والے دور کے نئے تقاضوں اور روایوں میں آسانی کے ساتھ ڈل جاتی ہے اور ہر مخصوص عہد کی روح عصر سے ہم آہنگ ہوکر اس کی ترجمانی کے فرائض خوش اسلوبی کے ساتھ انجام دیتی ہے۔

جہاں ۱۸۵۷ء کے غدر نے ہندوستان عوام کو خواب غفلت سے بیدار کیا اور خیالی دنیا سے باہر نکلا تو وہی ۱۹۳۶ء میں ترقی پسندی نے مقصدیت اور حقیقت سے روشن کروایا جاگیردارانہ نظام کے خلاف علم بلند کیا۔ وہی ملک کی آزادی کے بعد سیاسی مسائل کی نوعیت وہ نہیں رہی تھی جن سے ترقی پسند تحریک کو زیادہ سروکار تھا۔ انگریز سامراج کی غلام کا دور ختم ہو چکا تھا بدلتے ہوئے حالات میں اچھی تخلیقی صلاحیت رکھنے والے شاعروں نے دیگر اصناف شاعری کے ساتھ ساتھ غزل کو بھی نیا موڑ دینے کی بھرپور کوشش کی۔ اس تغیر وتبدیل

کے دور میں بعض تخلیقی شعور رکھنے والے شعراء نے غزل کے احیاء کی کوشش کی۔ مغنی تبسم کے مطابق

''اس دور کے بعض شعراء نے تخلیقی تحریک کے حصول کے لئے میرؔ سے رجوع کیا۔ ان شعراء میں ابن انشا، اطہر نفیس، خلیل الرحمٰن اعظمی لائق ذکر ہیں۔''

(اُردو اصناف نظم ونثر کی تدریس۔ ۲۷)

اس دور کی غزل گوئی کا اندازہ ملاحظہ ہو:

انشاء جی اُٹھو اب کوچ کرو اس شہر میں جی کو لگانا کیا
وحشی کو سکوں سے کیا مطلب جوگی کا نگر میں ٹھکانہ کیا

(ابن نشاء)

جہاں دشت خزانہ وہیں وادی گل
جہاں دھوپ کڑی وہیں چھاؤں گھنی

(ابن نشاء)

کب لوٹا ہے بہتا پانی، بچھڑا ساجن، روٹھا دوست
ہم نے اس کو اپنا جانا جب تک ہاتھ میں داماں تھا

(ابن نشاء)

ان کے علاوہ جدید دور میں غزل کو نیا رنگ وآہنگ دینے میں عبدالمجید عدم، سیف الدین سیفؔ، باقیؔ صدیقی، نشور واحدی، جمیل مظہری، حبیب جالبؔ، حفیظؔ ہوشیار پوری، صوفی غلام مصطفیٰ تبسمؔ، عزیز حامدنی اور کئی دوسرے شعراء شامل ہیں جنہوں نے غزل کی جمالیات کو نئی حقیقت پسندی سے روشناس کیا اور عصری ادبی رویے اور عصری زندگی کے مسائل اور تقاضاوں پر بھی نگاہ رکھی اس دور میں نہ صرف غزل کے موضوعات میں تبدیلی دیکھی جاسکتی بلکہ غزل کے فن، ہیئت اور تکنیک وغیرہ میں بھی کچھ نئے رویے اور نئے

تجربوں کو بھی استعمال میں لایا گیا ہے۔آزادی کے بعد اور غزل کے رجحانات کا اندازان اشعار سے لگایا جاسکتا ہے۔

یاد ماضی عذاب ہے یارب
چھن لے مجھ سے حافظہ میرا

(اختر انصاری)

اگر تو اتفاقاً مل بھی جائے
تیری فرقت کے صدمے کم نہ ہوں گے

(حفیظ ہوشیار پوری)

دیر لگی آنے میں تم کو شکر ہے پھر بھی آئے تو
آس نے دل کا ساتھ نہ چھوڑا ایسے ہم گھبرائے تو

(عندلیب شادانی)

چراغ بزم ابھی جان انجمن نہ بجھا
جو یہ بجھا تو تیرے خدوخال سے بھی گئے

(عزیز حامد مدنی)

ابھی ہوس کو میر نہیں دلوں کا گداز
ابھی یہ لوگ مقام نظر سے گزرے ہیں

(صوفی غلام مصطفیٰ تبسم)

جدید عہد کے غزل گو شعراء میں ناصر کاظمی کا نام اہمیت کا حامل ہے۔اگر چہ انہوں نے میر و ذوق کی طرح جذبات عشق سے زیادہ کیفیات کی تصویر کشی پر توجہ دی ہے لیکن ساتھ ہی انسانی وجود کی صورت حال اور اپنے عہد کے سیاسی وسماجی حالات کو داخلی رنگ میں پیش کیا ہے۔ناصر کاظمی نے ایک طرف ہم عصر شعراء اور آنے والی نسل کے بہت سے شاعروں کو متاثر بھی کیا ہے وہی انہوں نے عصری تقاضوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ادبی رویوں اور

چیلنجوں کا بھی بڑی کامیابی سے سامنا کیا ہے۔غزل مسلسل کی بنیاد اگر چہ ان سے بہت پہلے پڑ چکی تھی اور جوشؔ جیسا بلند پایہ شاعر کثیر تعداد میں مسلسل غزلیں لکھ چکا تھا۔لیکن جدید دور میں ناصر کاظمیؔ نے غزل کی اس روایت کا حیاء کیا۔

یہ بھی آرائش ہستی کا تقاضا تھا کہ ہم
کچھ یادگار شہر ستم گر ہی لے چلیں
آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں
دل تو میر تو مرا اور داس ہے ناصرؔ
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

ڈاکٹر عبارات بریلوی ناصر کاظمی کے اچھوتے بن نئ Imagery کے متعلق رکھتے ہیں:

''ناصرؔ کاظمی کی غزلیں فیضؔ اور مجروحؔ سے بالکل مختلف ہیں۔ اُن کی حیثیت اک نئ آواز کی ہے۔انہوں نے جو عظیم تجربہ اُردو غزل میں کیا ہے اس نے تو غزل کی فضا ہی کو بڑی حد تک بدل دیا ہے۔ان کے یہاں دوسرے جدید غزل گو شعراء کی طرح غزل کی روایت کا عام ماحول نہیں ہے۔انہوں نے اپنی غزلوں میں ایک نیا ماحول قائم کیا ہے۔ایک نئ فضا تیار کی اوراس میں بڑی حد تک ان کی نئ امیجری(Imagery) کو دل ہے۔اس فضا میں بالکل ہی ایک نیا انداز اور ایک اچھوتا رنگ ہے۔ناصر کاظمی نے بے شمار اشاروں اور نئ علامتوں کے پیکر تراشے ہیں اور انہیں پیکروں نے ان کی غزلوں کو فضا کو بلا ہے۔''

گویا مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی کے شعور نے جدید غزل میں ایک اہم رجحان یہ پیدا کیا ہے کہ غزل مجموعی ہیئت اوراس کی وحدت کے جمالیاتی تاثر کا احساس دورِ حاضر کی اُردو

غزل میں جگہ جگہ نمایاں پایا جاتا ہے۔

جدید غزل گو شعراء نے نئے اشاروں اور نئی علامتوں سے غزل میں ایک نئی طرح کی رمزیت اور ایک نئی طرح کی ایمائیت پیدا کی ہے اور اس طرح سے اُردو غزل کو اظہار بیان کے نئے طریقوں سے روشناس کر دیا ہے جو جدید عہد کی ضرورت بھی تھی اور تقاضہ بھی۔

ابوالکلام قاسمی کے الفاظ میں:۔

> ''جدید شاعروں کی وہ نسل جس نے چھٹی اور ساتویں دہائی میں اپنی پہچان متعین کرائی تھی، اس کی غزل گوئی کو بالعموم ہندو پاک کی آزادی اور آزادی سے کہیں زیادہ تقسیم ملک کے پس منظر میں دیکھا گیا ہے۔ تقسیم کے نتیجے میں رونما ہونے والے فرقہ وارانہ رویے اور وحشت و بربریت کے مظاہرے نے غزل کے شاعر کو ایک ایسا زاویہ نظر دیا جس کے باعث اقدار کی شکست و ریخت کا احساس عام ہو گیا۔

چونکہ یہ زمانہ تاریخی اعتبار سے تقسیم کے بعد کا زمانہ تھا اور ادبی اعتبار سے ترقی پسند تحریک کی بالادستی کا، اس لئے اس دور کی غزل میں ایک طرف انسانی رشتوں پر نئے سر سے غور و خوص کا رجحان نمایاں ہو کر سامنے آیا اور دوسری طرف ترقی پسند شاعری کے برخلاف، براہ راست بات کہنے کے ردِعمل میں استعاراتی اور علامتی اظہار کو اہمیت حاصل ہوئی۔ یہ وہی زمانہ تھا جب ناصر کاظمی نے کہا تھا کہ:

کیا قیامت ہے کہ بے ایام گل
ٹہنیوں کے ہاتھ پیلے ہو گئے

اور خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی نارسائی کی صرف اپنے آپ یا اپنے محبوب تک محدود رکھ کر زمانے کی تند و تیز آندھی کی استعراتی تہہ داری کے وسیلے سے سمجھنے کی کوشش کی تھی۔

شب گذشتہ تیز چل رہی تھی ہو
صدا تو دی پہ کہاں تک تجھے صدا دیتے

ناصر کاظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی کے اس لب ولہجہ میں جہاں گردوپیش کے حالات سے بے اطمینانی ظاہر ہوتی وہیں انسان کی بے بسی اور شکست خوردگی کا بھی اندازہ لگا یا جاسکتا ہے۔

> ان شعراء کی بدولت غزل کے روایتی اور بندھے ٹکے موضوعات میں بھی نئی جہات کا اضافہ ہوا اور ان نو وردہ جہات تک رسائی حاصل کرنے کے لئے جدید شعراء نے اپنے اسلوب اظہار میں بھی تبدیلی پیدا کی۔ ابوالکلام قاسمی کے مطابق ''اب یہ صورت پیدا ہوئی کہ سماجی اور تمدنی ابتری کے نتیجے میں اُبھرنے والے شعری تجربے وجودی اندازِ فکر میں ڈھلنے کے اور پرانے مسلمات اور اقدار سے دست بردار ہونے کا احساس نے بے یقینی، تشکیک، تنہائی اور اُداسی کے رویوں کو جنم دیا۔ لیکن جدید غزل نے کسی نہ کسی شکل میں ان رویوں کی نمائندگی ضرور کی۔

تقریباً بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں اُردو ادب میں جدیدیت کا رجحان فروغ پاتا ہے۔ مغنی تبسم کے مطابق ''یہ ایک طرح سے ترقی پسند تحریک کی ایمائیت کا ردِعمل تھا''

جدیدیت کے نظریہ سازوں نے اس بات پر زیادہ دھیان دیا کہ ادیب وشاعر کی وابستگی کسی دیئے ہوئے نظریے یا کسی سیاسی گروہ کی فلسفہ پالیسی سے نہیں بلکہ اپنی ذات سے ہونی چاہئے۔ انہوں نے عصری آگہی پر اپنی توجہ زیادہ صرف کی۔ اس رجحان کے زیر اثر سیاسی مسائل کی جگہ عصر حاضر کے انسان کے وجودی مسائل نے لے لی۔ بعض جدید ادیبوں اور شاعروں نے ماضی کی ادبی روایات سے بھی اپنا رشتہ توڑ لیا اور شعر وادب میں زبان اور فن کے تجربے کئے جانے لگے۔ جہاں نثر میں تجریدی اور علامتی کہانی نے وجود

پایا تو وہی غزل میں اینٹی غزل اور نثری غزل نے بھی رواج پایا اور اس طرح کے تجربے دور حاضر کے اُردو شعراء کے ہاں دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس رجحان نے اردو غزل پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ غزل کی زبان میں تبدیلیاں آئیں نئے استعارے اور علائم واضح کیے گئے۔ جدید غزل کی ایک اہم شناخت یہ ہے کہ روایتی غزل کے مثالی عشق کی جگہ دور حاضر میں معاشرتی تبدیلیوں کے ساتھ عشق کی بدلتی ہوئی گونا گوں کیفیات اور واردات کی حقیقت نگاری اور نئے رویوں سے پیش کیا جانے لگا ہے۔ اظہار کے نت نئے اسالب سے غزل کی صنف روشناہو رہی ہے غزل کے فن اور موضوعات میں بھی وقت کے ساتھ ساتھ نئے تجربات کیے جا رہے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

میں روز ادھر سے گزرتا ہوں
میں جب ادھر سے نہ گزروں گا، کون دیکھے گا
(مجید امجد)

ذہن تمام بے بسی روح تمام تشنگی
سو یہ ہے اپنی زندگی جس کے تھے اتنے انتظار

اب گھر بھی نہیں گھر کی تمنا بھی نہیں ہے
مدت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے اک دن
(ساقی فاروقی)

جستجو جس کی تھی اس کو تو نہ پایا ہم نے
اس بہانے سے مگر دیکھ لی دنیا ہم نے
(شہریار)

زندگی جب پڑ گیا خود کو بھلا دینے کا نام
سوچتا ہوں تیری یادوں میں بھی کیا رہ جائے گا
(راشد آزاد)

عجب شہر ہے گھر بھی ہیں راستوں کی طرح
کسے نصیب ہے راتوں کو چھپ کے نار نا بھی
(عزیز قیسی)

رات میں نے ایک خرقہ پوش کو دیکھا ہے زیب
اپنے چہرے کے اُجالے میں رُفو کرتے ہو
(زیب غوری)

تقریباً بیسویں صدی کی ساتویں، آٹھویں دہائی کے گزرتے گزرتے جدیدیت کا رجحان ماند پڑا ہوا نظر آتا ہے لیکن اس کا اثر کچھ دیر اور باقی رہا ہے۔ گذشتہ بیس پچیس برسوں میں ملکی سطح پر کہیں سیاسی، سماجی زندگی میں تبدیلیاں ہوئیں اور سیاسی و معاشی طور پر عالمی منظر نامہ بدل گیا۔ انسان کی تنہائی اور اجنبیت کے احساسات و جذبات جو مشینی زندگی کے زاہدہ تھے آہستہ آہستہ ختم ہونے لگے۔ سوویت یونین کے زوال اور امریکی سامراج کی بالادستی نے نو آزاد نو آبادیاتی ملکوں کی تیسری دنیا کو نئے مسائل سے دوچار ہونا پڑا کیونکہ موجودہ دور صنعتی انقلاب کا دور نہیں ہے بلکہ سائنس اور انفارمیشن ٹکنالوجی کے انقلاب کا دور ہے۔ جہاں انسان خوب سے خوب تر کی جستجو میں مبتلا نظر آتا ہے۔ اپنی ان امیدوں، آرزوؤں اور خواہشوں کو عملی جامہ پہنانے کے لئے وہ نت نئے تجربات کرتا ہے۔ اندرون ملک فرقہ وارانہ طاقتیں زور پکڑنے لگیں۔ غربت، جہالت اور بے روزگاری میں اضافہ ہوا۔ لسانی اور مذہبی اقلیتوں میں جو مایوسی کا شکار تھیں ان میں بیداری پیدا ہونے لگی اور وہ زندگی کی بقا کی کشمکش سے دوچار ہوئیں تو ان رویوں کا عمل ادب کی دونوں اصناف نظم اور نثر میں رونما ہونگے۔ غزل نے بھی ان تغیر و تبدیل اور رجحان و رویوں سے اپنے دامن کو وسیع

کیا۔شاعری میں زندگی کے بارے میں قدیم تصورات کا عمل دخل کم ہوگیا۔شاعر اپنے نفرادی اور سماجی ردعمل کا آزادانہ اظہار کرنے لگے۔

جدید غزل میں ہجرت اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل کو خاص طور پر موضوع بنایا گیا۔جدید غزل میں ظلم، ناانصافی، دہشت، فسادات، خوف وہراس کے خلاف شدت احتجاج دیکھا جاسکتا ہے۔دور حاضر کی غزل کو مابعد جدید غزل کہنا شاید درست نہ ہوگا کیونکہ مابعد جدیدیت ابھی تک پورے خدوخال کے ساتھ کے ساتھ اُبھر کر ہمارے ادب میں دکھائی نہیں دیتی ہے۔نہ ہی خود مابعد جدیدیت کی اصطلاح پوری طرح واضح ہوچکی ہے۔ ہم عصر غزل سے چند اشعار ملاحظہ ہوں:۔

یہی کٹے ہوئے باز وعلم کیے جائیں
یہی پھٹا ہوا سینہ سپر بنایا جائے
(عرفان صدیقی)

چاند اکیلا افسردہ ہے رات کی محفل میں
باقی دنیا لگی ہوئی ہے جشن منانے
(عبید صدیقی)

گھر سے چلو تو چاروں طرح دیکھتے چلو
کیا جانے کون پیٹھ میں خنجر اُتار دے
(اسلم الہ آبادی)

آگ برسا کر فضا سے جیت لوگے تم زمیں
پر حکومت کیلئے تو آدمی بھی چاہئے
(خورشید اقبال)

جدیدیت نے غزل کو سیاست کی محدود فضا سے نکال کر فرد کی زندگی کے داخلی احساسات اور وجودی مسایل کو موضوع بنا اور ہر طرح کے ادبی رویوں کو اپنایا اور اپنا مقام

ومرتبہ بھی قائم رکھا۔ جدیدیت کا دور ختم ہونے کے بعد مابعد جدید دور میں غزل ایک کھلی فضا میں سانس لے رہی ہے۔ گویا غزل میں کسی قسم کی نظریاتی پابندی نہیں رہی۔ انفرادی اور سماجی زندگی کے گوناگوں پہلو اس کی دسترس میں ہیں۔

موجود دور کو اگر ہم افسانہ یا فکشن کا دور کہہ بھی لیں لیکن اگر کشمیر سے کنیا کماری تک ایک طائرانہ نظر ڈالی جائے تو آج بھی بیشتر مشاعروں میں غزل ہی زیادہ پڑی اور سنی جاتی ہے جو کے دور حاضر کے تمام تر تغیر وتبدل اور رجحانات ومیلانات کو اپنے اندر سمٹے ہوئے ہے اردو شعراء کی کثیر تعداد آج بھی غزل کہہ رہی ہے جو کہ اردو غزل کے مستقبل کے روشن دلیل ہے۔

گوجری زبان تاریخ کے آئینے میں

افتخار احمد

ریسرچ اسکالر شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی

گوجروں کی ہندوستان میں آمد کے بارے میں تاریخ دانوں کے مختلف نظریات ہیں۔ غالب خیال یہی ہے کہ گوجر آریوں کے ساتھ ۵۰۰ ق م سے پہلی صدی عیسوی کے درمیان مختلف قبیلوں کی صورت میں ہندوستان میں داخل ہوئے۔ وہ حکمران بن کر ملک میں آئے یا نہیں اس بارے میں بھی اختلاف ہیں لیکن اس میں شبہ کی گنجائش نہیں کہ ۵۰۰ء سے ۱۳۰۰ء ہندوستان میں گوجروں کی حکومتیں رہی ہیں۔ لہٰذا اس دور کو گوجروں کا سنہری دور کہا جا سکتا ہے۔ اس دور میں گوجری حکومتوں کی راجدھانی بدلتی رہی لیکن گوجروں کے ہر دور میں گجرات کی مرکزی حیثیت قائم رہی ہے۔ کے ایم منشی کی مشہور کتاب The Glory that was Gujjar Desha میں اس علاقے اور دور کی طرف نشاندہی کرتے ہیں۔

ہندوستان میں آنے سے قبل گوجر لوگ گوجری زبان بولتے تھے یا نہیں اس بارے میں کافی تحقیق کی گنجائش اور ضرورت ہے۔ تاریخ سے اشارے ملتے ہیں کہ ہندوستان میں آنے کے وقت آریہ قوم انڈک زبان بولتی تھی اور باقی زبانیں ہندوستانی تہذیب کے میل جول سے وجود میں آئیں جنہیں پراکرت کا نام دیا جاتا ہے۔ انہی کی ایک شاخ آپ بھرنش بھی ہے۔ آج تک غالب خیال یہی ہے کہ گوجری کا تعلق اس آپ بھرنش شاخ سے ہے۔

گوجر حکومتوں کے سنہری دور میں گوجری نے بھی ترقی کی اور عام بول چال کی زبان

ہونے کے علاوہ اپن ے دور کی سرکاری زبان بھی بنی۔ اس دور کے گوجری ادب کے حوالے آج بھی کثیر تعداد میں ملتے ہیں۔ اس دور میں گوجروں کی حکومت گجرات سے شمال مشرق اور دکن کی طرف پھیلتی ہے۔ اس کے ساتھ گوجری زبان میں وسعت آ گئی اور یوں قدرتی عمل کے تحت مختلف علاقوں میں گوجری کے لہجوں میں علاقائی رنگ آتا گیا۔

گوجر حکومتوں کے زوال کا آغاز محمود غزنوی کے حملوں کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا اور اسی دور میں چوہدویں صدی کے بعد گوجر حکومتوں کا جو واضع زوال ہوا اس کی کئی وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ مغلوں کے حملے تھے۔ تاریخ گواہ ہے کہ گوجروں نے ہر دور میں بیرونی حملہ آوروں کی مزاحمت کی ہے اور اس کیلئے اس قوم کو کئی نا قابلِ تلافی نقصانات بھی برداشت کرنے پڑے ہیں۔ مغلوں کے ساتھ مزاحمت کے نتیجے میں گوجروں کو اپنے قلعوں اور تخت و تاج سے محروم ہو کر ہمالیائی پہاڑوں کی طرف رُخ کرنا پڑا اور یوں ایک ہجرت سے گوجر حکومتوں کے ساتھ گوجر قوم اور گوجری زبان بھی بکھر کر رہ گئی جبکہ قدیم گوجری کے اکثر ادیب اور شعراء گجرات سے دکن کی طرف ہجرت کر گے جہاں دکنی زبان یا دکنی گوجری کی بنیاد رکھی گئی جو طویل مدت تک گوجری کہلوانے کے بعد ولی دکنی کے ہاتھوں اُردو کی سلطنت میں داخل ہو گئی۔ پھر بھی عام بول چال کی گوجری پنجاب سے لے کر دہلی میوات مدھیہ پردیش اور راجستھان کے علاقوں میں صدیوں سے بولی جا رہی ہے۔ علاقے اور لہجے کے فرق سے گوجری میں بہت ساری بولیاں بھی بنتی گئی جن میں برج بھاشا، راجستھانی، کھڑی بولی، ہندوی، دہلوی یا مغربی ہندی کے نام آتے ہیں۔ ان میں اکثر بولیوں کو علاقائی اور سرکاری سر پرستی کی وجہ سے زبانوں کا درجہ مل گیا جبکہ گوجری وسعت تقسیم اور سرکاری سر پرستی سے محروم ہو جانے کی وجہ سے ادبی دُنیا کی نظر میں بے نام ہو کر رہ گئی۔

اردو زبان کے آغاز کے بارے میں تاریخ دانوں میں جس قدر بھی اختلاف ہیں وہ اس موضوع پہ ہیں کہ اُردو زبان کہاں سے شروع ہوئی دکن سے یا پنجاب سے، دہلی سے یا

مدھیہ پردیش سے اور یہ کہ اُردو دہلوی یا کھڑی بولی سے بنی، یا مغربی ہندی یا دکنی سے، لیکن ان سب تاریخ دانوں کے بیانات کو غور سے دیکھا جائے تو اس میں کوئی شک یا شبہ نہیں رہتا کہ دکن سے ہو یا دہلی سے، پنجاب سے ہو یا مدھیہ پردیش سے لیکن اردو کی بنیاد گوجری زبان پر ہے۔

بلکہ سترویں صدی کی گوجری زبان کو قدیم اُردو یا گوجری اُردو کا نام دیا جاتا ہے۔ گوجری کی صدیوں پہ محیط تاریخ کو پس منظر میں رکھ کر یہ بات عجیب لگتی ہے کہ گوجری کو گوجری اُردو کیوں لکھا جائے۔ آخر صرف گوجری زبان تسلیم کر لینے میں کیا دقت آتی ہے اور سنجیدہ محقق طبقہ کی طرف سے بھی اعتراف حق کے بجائے تحویلیں کیوں نکالی جاتی ہیں؟

☆ آیئے اُردو تاریخ دانوں کے کچھ بیانات کا جائزہ لیتے ہیں :۔

(۱) اُردو زبان کے مستند تاریخ دان ڈاکٹر جمیل جالبی، اپنی مشہور زمانہ کتاب ''تاریخ اُردو ادب'' میں لکھتے ہیں کہ دسویں صدی کے قریب زبان کے لحاظ سے ہندوستان میں دو روایات مشہور تھیں ایک سنسکرت کی روایت اور دوسری طرف عربی اور فارسی کی روایت، لیکن اُسی دور میں ایک اور بان جو خالص ہندوستانی لہجے اور روایت کو لے کر ادبی اور علمی حیثیت سے سامنے آئی وہ گوجری تھی جسے وہ سترویں صدی تک کے دور میں بھی تسلیم کرتے ہیں۔ اسے دوسرے موّرخوں نے گوجری اُردو لکھا ہے۔ جالبی ''تاریخ اُردو ادب'' میں مزید یوں رقمطراز ہیں:۔

''گجرات سارے برِاعظم میں اُردو زبان کا پہلا واحد مرکز تھا۔ اسی لئے جب دکن میں اُردو کے نئے نئے مراکز اُبھرے تو وہاں کے اہلِ علم نے بقدرتی طور پر گجری ادب کی روایت اپنایا۔

یہ انسانی فطرت ہے کہ جب انسان کوئی کام شروع کرتا ہے تو اس کی نظر اُن لوگوں پر جاتی ہے جو اس سے پہلے یہ کام کر چکے ہیں۔ دکن میں جب اُردو کا چرچہ ہوا ہے اور اس ے سرکاری دربار کی سرپرستی حاصل ہوئی تو یہاں کے ادیبوں اور شاعروں کی نظر گجری ادب ہی

پر گئی ۔اس ادب کو معیار تسلیم کر کے انہوں نے اس ادب کے تمام عناصر کو اپنے ادب میں جذب کر لیا۔

جناب جمیل جالبی نے واضع لفظوں میں اس بات کا اظہار کیا ہے کہ جب دکن کی ابتداء ہوئی تو گجرات کے گوجری ادب کو معیار تسلیم کیا جاتا ہے اور دکنی اُردو، گوجری ادب کو دکنی میں جذب کر کے ہی وجود میں آیا۔

(۲) ''اُردو لسانیات'' کے مصنف ڈاکٹر محی الدین زورؔ اُردو کا آغاز پنجاب سے ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> ''اگر یہ کہا جائے تو صحیح ہوگا کہ اُردو اُس زبان پر مبنی ہے جو بارہویں صدی میں پنجاب اور دوآبہ گنگ وجمن کے آس پاس بولی جاتی تھی، پھر ان دو زبانوں میں فرق پیدا ہوتا ہو گیا۔ایک پنجابی بن گئی اور دوسری کھڑی بولی لیکن اُردو نہ تو پنجابی سے بنی ہے اور نہ کھڑی بولی سے مگر اُس زبان سے جو ان دونوں کا سرچشمہ تھی''

(۳) مسعود حسن خان اُردو کے آغاز کے بارے میں ''مقدمہ تاریخ زبان اُردو'' میں یوں لکھتے ہیں۔

> ''مسلمانوں کو فتح دیلی سے قبل اس علاقے کی نئی بولیوں (برج، کھڑی ہریانوی) نے ابھی سر اُٹھایا تھا بلکہ آپ بھرنش ایک جدید شکل میں یکساں طور پر ان علاقوں میں ادبی اور معیاری زبان کی حیثیت سے رائج تھی جس پر راجستھانی کا گہرا اثر نظر آتا ہے''۔

یہ بے نام زبان بھی گوجری معلوم ہوتی ہے کیونکہ آپ بھرنش ہونے کے ساتھ ساتھ اس میں وہ سب خصوصیات موجود ہیں۔

(۴) حافظ محمود شیرانی ''اورنٹل کالج میگزین لاہور ۱۹۳۱ء میں لکھتے ہیں:۔

مشہور قدیم گوجری بشاعر شاہ علی جیو گام دھنی کی مشہور تصنیف ''جواہر اسرار اللہ'' کی دو

اشاعتیں وجود میں آئیں۔ایک کا دیباچہ شیخ الاحد اور دوسری کا سید ابراہیم نے لکھا۔دونوں حضرات اُن کے کلام کو گوجری کہتے ہیں۔

اس مضمون میں جناب شیرانی۔ڈاکٹر محی الدین زورؔ کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''ڈاکٹر زورؔ کا خیال ہے کہ سلطنتِ گجرات کے زوال کے بعد ابراہیم عادل شاہ نے وہاں کے ادیبوں کو ہل بلالیا،مگر گجرات کے یہ ادیب اپنی زبان کو گجری لکھتے ہیں اور جو ادیب وہاں پہلے سے موجود تھے وہ اپنی زبان کو دکنی کہتے تھے''

شیرانی کی اپنی رائے ہے کہ جو لوگ اپنی زبان کو گوجری یا گجری کہتے ہیں وہ گجرات سے تعلق رکھتے ہیں اور شیرانی گوجری سے گجرات کے مسلماناں کی اُردو مراد لیتے ہیں۔ان کا یہ خیال اس لئے بھی قابلِ اعتراض ہے کہ ایک تو گوجری ایک علاقہ کی نہیں بلکہ وسیع زبان تھی اور دوسرے وہ واضع لفظ 'گوجری' کو خواہ مخواہ 'گوجری اُردو' یا 'گوجری ہندی' کا نام دیتے ہیں۔

شیرانی کو یہ تحریر اتنی واضح ہے کہ قاری کو صحیح نتیجہ تک پہنچنے میں دقت نہیں ہوتی۔

(۵)ڈاکٹر شوکت سبزواری ''نگارشاتِ اُردو'' کے ایک مضمون میں گوجری کا نام لئے بغیر جس زبان کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔وہ عین گوجری ثابت ہوتی ہے اگر باقی تاریخی حوالوں کو بھی مدِ نظر رکھا جائے:سبزواری یوں رقمطراز ہیں:۔

''گیارہویں عیسویں میں یا اس سے کچھ پہلے اُردو کے خدوخال ابھرے یا یوں کہیے اُردو نے قدیم مغربی ہندی سے ترقی پا کر موجودہ روپ اختیار کیا۔قدیم مغربی ہندی کیا ہے؟اور اس کی خصوصیت کیا ہیں ،اس کا جواب آسان نہیں۔اُردو ،برج،ہریانوی ، کنوجی، بندیلی،آج جہاں بولی جاتی ہیں،دسویں صدی عیسوی میں یہ پورا علاقہ کسی ایک زبان کے تصرف میں تھا۔وہ یکساں اور واحد زبان تھی

جوایک سرے سے دوسرے تک بولی جاتی تھی۔اور جو وقت کے
ساتھ ساتھ مختلف بولیوں میں بٹ گئی''۔

اُن کا یہ بیان بالکل درست معلوم ہوتا ہے اور اس پر آج مزید یہ ستم ہوا کہ وہی بولیاں جو گوجری سے وجود میں آئی تھی۔آج دستورِ ہند(Constitution of India)میں تسلیم شدہ زبانوں کا درجہ رکھتی ہیں جبکہ گوجری خود آج تک اس جائز حق سے محروم ہے۔

(۶) نجیب اشرف ندوی نے جب قدیم اُردو کے لغات مرتب کرنے کا کام شروع کرتے ہیں تو اُن پر یہ حقیقت واضع ہوجاتی ہے کہ جس زبان کی وہ تحقیق کررہے ہیں وہ گوجری ہے۔لہٰذا وہ اس لُغات کا نام''لغات گجری'' لکھتے ہیں اور عمداً یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اُردو کی شروعات گوجری سے ہوئی ہے۔

اپنی کتاب گجرات میں اُردو'عہد ولی سے پہلے' میں ڈاکٹر نجیب اشرف ندوی یوں اعترافِ حق کرتے ہیں''جتنا گہرا لسانی رشتہ گوجری اور اُردو کا ہے شاید ہی کسی اور دو زبانوں کا ہو''اور''لغات گجری'' کے دیباچہ میں وہ خود لکھتے ہیں:۔

''اگرچہ ہندوستان کی مشترک زبان جس کا آخری نام اُردو ہے اور جو زبان دہلی، ہندی اور ہندوی، ہندوستانی، ریختہ، مورس وغیرہ کے نام سے یاد کی جاتی ہے، اپنی ابتدائی شکل میں، دہلی اور اطراد دہلی میں ملتی ہے لیکن اس کی ادبی ابتدا ترقی وتوسیع گجرات اور دکن میں ہوئی ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس زبان کے دو اور نام گجری اور گوجری یا بولیٔ گجراتی اور دکنی، زبان دکن وغیرہ بھی ہیں۔

یہ دو نام عام طور سے اس دو علاقوں کی اُردو تصانیف میں ملتے ہیں۔گجری اور گوجری کا لفظ تو نہ صرف گجرات کے مصنّفین استعمال کرتے ہیں بلکہ سلطنت عادل شاہی زمانہ کے مقتدر صوفیأ نے بھی اپنی تصانیف میں اس کو گجری کے نام سے یاد کیا ہے۔سور گوجری زبان کے نام کی حیثیت سے بارھویں صدی ہجری کیب آخر تک استعمال ہوتا رہا۔

(۷)ڈاکٹر گرائرسن، ہندوستانی زبانوں سے متعلق اپنی مشہورِ زمانہ تصنیف 'لنگویسٹ

سروے آف انڈیا' (Linguist Survey of India) میں گوجری اور گجروں کے بارے میں تفصیل سے لکھتے ہیں لیکن وہ ہند آریائی زبانوں کی جو اندرونی اور بیرونی تقسیم کرتے ہیں اس میں واضع طور پر گوجری کا ذکر نہیں کرتے۔ یہ تعجب کی بات ضرور ہے لیکن تحقیقی حقیقت تو یہی ہے کہ گرائرسن یا کسی بھی ایک محقق کا کوئی بھی بیان قول فیصل نہیں ہوسکتا حقیقت اعتراف کی محتاج نہیں ہوتی۔

ع: حقیقت خود کو منوالیتی ہے مانی نہیں جاتی۔

(۸) آیئے دیکھتے ہیں بابائے اُردو مولوی عبدالحق گوجری کے متعلق اپنی کتاب ''قدیم اُردو'' کیا کہتے ہیں:۔

قرآن پاک کے تراجم کے سلسلہ میں وہ لکھتے ہیں:۔

ا۔سب سے پرانی کتاب جو مجھے ملی ہے وہ امین کی 'یوسف زلیخا' ہے جو کہ گجری زبان میں ۱۱۰۹ھ میں گجراتی اُردو میں لکھی گئی'' نمونہ [قال رب السجن احب الی مما یدعونی الیہ]

گوجری ترجمہ: ''یوسف نے کہا کہ بار خدا ہوں بھا کسی کو دوس دھرتا ہوں اس کام تھیں کہ جسے کام منجھے اے فرساتی ہے''

۲۔شیخ بہاؤالدین الملقب بر باجن حاجی معزالدین (۷۹۰ھ مطابق ۱۳۷۸ء) برہان پور میں پیدا ہوئے۔کامل اولیأ اللہ میں سے تھے،اکیس سال حرمین شریفین میں رہے آپ نے قرآن مجید کی ایک منظوم تفسیر لکھی جو موجودہ تحقیق کے مطابق قدیم ترین جزوی ترجمہ و تفسیر گُجری زبان میں ہے۔

سورت اخلاص کی منظوم تفسیر بطورِ نمونہ بزبانِ گوجری:۔

نہ ان جنیا نہ وہ جایا
نہ ان مائی باپ کالایا
نہ ان کوئی گود چڑھایا
باجن سب ان آپ بتایا

ترجمہ اُردو۔ ''نہ وہ کسی سے جنا گیا اور نہ اس سے کوئی جنا۔ نہ اس کا کوئی ماں باپ ہے اور نہ ہی اس نے کسی کو اپنا بیٹا قرار دیا۔ باجن یہ سب کچھ اسی نے خود بتایا ہے وہ اکیلا ہے اور بے نیاز ہے۔ اس کا کوئی شریک نہیں۔''

(۹) قدیم اُردو (مولوی عبدالحق)

ڈاکٹر ریاض مجید اپنی کتاب 'اردو میں لغت گوئی کے صفحہ ۱۷۰ پر لکھتے ہیں کہ اس دور کی سب سے پہلی تصنیف جواب تک دریافت ہوئی وہ فخر الدین نظامی کی مثنوی 'کدم راؤ پدم راؤ' ہے یہ مثنوی ۸۲۵ھ تا ۸۳۸ھ کے زمانہ کی ہے۔

اس کے آغاز میں حمد کے بعد نعت ہے۔

اس کے علاوہ علی جیو گام دھنی (متوفی ۹۷۳ھ) کی 'جواہر اسرار اللہ ہے۔ ان کی نعتیہ نظم اسطرح ہے:۔

آدم آدمی ہو جن سارے، نور نبی تھے
کہتے بھیس پھرا کر آپ دکھایا ہم تم اوپر بول سو دیتے
ڈونگر حیوان ہور نباتا، اے سب نور نبی کا جانوں
احمد، محمد نانوں احمد کے دو جامن منہ کوئے نہ آنوں

گجروں کی بستی اور اجڑتی زندگی کی کہانی کو مدِ نظر رکھ کر اگر کوئی زبان کے مسائل پر غور کرے تو بہت آسانی سے اس نتیجہ تک پہنچ سکتا ہے کہ سیاسی بنیادوں پر بکھر جانے کی وجہ سے گجر اپنی زبان کی حفاظت نہیں کر سکتے اور گوجری باقاعدہ نہیں لکھی جا سکتی۔ لیکن اس مطلب ہر گز نہیں کہ موجودہ صدی سے پہلے گوجری کا کہیں وجود نہیں تھا۔ سترویں صدی تک گوجری (گوجری اردو) کے ثبوت تاریخ سے ملتے ہیں اور ٹھارویں صدی سے بیسویں صدی کے آغاز تک گوجری ادب زبانی لوک ادب کی صورت میں عوام کی سینوں میں لوک ادب کی سینوں میں موجود رہا ہے۔ جسے اگر جمع کیا جائے تو قدیم اور جدید گوجری کے درمیان ٹوٹی زنجیریں (Missing links) جُڑتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

(یہ امر قابلِ غور ہے کہ گوجری لوک ادب کے تاریخی پسِ منظر کا مطالعہ کیا جائے تو یہین ثابت ہوتا ہے کہ یہ اٹھارھویں اور انیسویں صدی کا گوجری ادب ہے)۔

ان تاریخی حوالوں ض کے علاوہ معمولی فرق کے ساتھ اُردو اور گوجری کی ایک جیسی لغت اور گرائمر کے اصول اس امر کی نشاندہی کرتے ہیں کہ اُردو، گوجری ایک ترقی یافتہ قسم ہے جس نے حد سے زیادہ عربی فارسی الفاظ کا ذخیرہ جمع کیا، فارسی کے اصول اپنا لے اور .....پشت پناہی کی وجہ سے ترقی کر لی۔ جبکہ گوجری کو یہ سہولیت میسر نہ ہونے کی وجہ سے گوجروں کی شہروں سے دور جنگلوں اور پہاڑوں کی طرف ہجرت کی وجہ سے کچھ عرصہ کیلئے گوجری کی ترقی رک گئی تھی۔

موجودہ صدی کے جدید گوجری ادب کا سِرا اگر لوک ادب کے ذریعے قدیم گوجری ادب کے ساتھ جوڑا جائے تو گوجری کی مکمل سنہری تاریخ سامنے آتی ہے جو عوام کیلئے عجیب انکشاف ہوسکتا ہے لیکن حقیقت پسند محقق کیلئے یہ کوئی نئی بات نہیں ہوگی۔

اردو افسانہ اور راجندر سنگھ بیدی

نعیم النساء مرزا
اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ عربی گورنمنٹ
ڈگری کالج تھنہ منڈی

افسانہ وہ بیانیہ تحریر ہے جس میں فن کو ملحوظ رکھ کر زندگی کے تعلق سے کسی ایک خاص واقعہ، تجربہ یا خیال کو کہانی کے پیرایہ میں بیان کیا جاتا ہے اور اس کا انداز کچھ اس قسم کا ہوتا ہے کہ قاری ایک ہی نشست میں پوری یکسوئی کے ساتھ اسے پڑھ کر لطف اندوز ہو سکے، دراصل افسانہ انسانی زندگی کے تمام شعبہ جات کو اپنے اندر سموئے ہوئے اس طرح ادبی پیکر میں ڈلتا ہے کہ زندگی کے کسی مخصوص پہلو کو منعکس کر کے پڑھنے والے کے ذہن پر ایک بھرپور تاثیر چھوڑ جاتا ہے اور یہ صنف ادب براہ راست انسانی زندگی سے متعلق ہے اور افسانہ نگار کا فنی نصب العین بھی یہی ہوتا ہے کہ وہ قاری کو اپنے تجربات، مشاہدات، تخیلات اور تصورات کے ذریعہ کم سے کم وقت میں تخلیق کے پر پیچ ذہنی مرحلوں سے گذر کر واقعات کا سحر انگیز تانا تیار کر کے ان کرداروں کو روشناس کراتا ہے۔

افسانوں کے ابتدائی نقوش ہماری داستانوں میں آرام سے مل جاتے ہیں۔ یہ داستانیں قصہ در قصہ پلاٹ کی حامل ہوا کرتی ہیں اور ان کے مختلف قصے اپنی اپنی جگہ اس قدر مکمل ہیں کہ ان پر مختصر افسانوں کا گمان ہوتا ہے۔ ان قصوں میں کردار نگاری اور منظر نگاری بدرجہ اتم موجود ہے۔ افسانے کے مزید واضح نقوش ہمیں انیسویں صدی عیسوی کی آخری دہائی میں محمد حسین آزاد، فیض الحسن، پیارے لال آشوب، عبدالحلیم شدر، شیوبرت لال ورمن، اور خواجہ

حسن نظامی کے انشائیوں میں نظر آتے ہیں۔لیکن تاریخی اعتبار سے اردو افسانے کا آغاز بیسویں صدی کی طلوع صبح سے ہوتا ہے۔اور پہلا طبعزاد افسانہ مولانا راشدالخیری کا ''نصیر اور خدیجہ'' قرار پاتا ہے یہ افسانہ طویل خط کی صورت میں لکھا گیا ہے اسی ابتدائی دور کے دیگر افسانہ نگار علی محمود، وزارت حسین، حکیم یوسف حسن، سجاد حیدر بلدرم، سلطان حیدر جوش، پریم چند اور پنڈت بدری ناتھ سدرشن قابل ذکر ہیں۔

افسانہ اردو ادب میں مغربی زبان و ادب کے وسیلہ سے آیا ہے اور ہندوستانی رنگ و روپ میں رچ بس کر اس طرح ہم آہنگ ہوا کہ امتیاز کرنا مشکل ہو گیا کہ یہ غیر ملکی صنف ادب ہے۔راشدالخیری اور پریم چند نے اپنے عہد کے بدلتے ہوئے رجحانات کو ملحوظ رکھتے ہوئے شہری اور دیہی سماج کو موضوع بنایا ترقی پسندی کے دور میں حقیقت نگاری اردو افسانہ کی سب سے مستحکم اور مقبول روایت تھی جس کی مخالفت جدیدیت کے حامیوں نے کی۔ جدید افسانہ نگاروں نے فرد کے داخلی کرب کو موضوع بنایا جدید افسانہ علامتی اور تجدیدی نوعیت کا ہے اور بیانیہ کا عنصر جدید افسانے سے غائب ہے۔

اسلوب، موضوع، اور نظریہ کے اعتبار سے دیکھا جائے تو اردو افسانہ میں اصلاح پسندی اور رومانیت کے بعد سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کو فروغ ہوا۔تقسیم ہند کے گہرے داغ نے ہجرت، بے وطنی، شناخت کے زوال اور ردانسانیت کے کرب سے دوچار کیا مارکست کی گرفت کمزور ہوئی تو حقیقت نگاری کی روایت جو ایک مخصوص سماجی اور معاشی نظریے کے تحت معاشرے کو دیکھ رہی تھی اپنا اثر کھونے لگی اور اس کی جگہ اجنبی پن اور تنہائی کے موضوعات نے لے لی۔جدیدیت کے اس رجحان نے انفرادی وجود اور داخلیت کو تخلیق کا مرکزی احساس بنا کر پلاٹ اور کردار کے بغیر افسانے لکھوائے۔اور جب یہ افسانے اپنے ابہام اور لاسمتی کے باعث ناقابل فہم اور غیر دلچسپ ہو گئے تو نئی نسل کے افسانہ نویسوں نے کہانی کی بازیافت پر اصرار کیا اور اسے موجودہ مسائل سے ہم آہنگ کیا۔

منشی پریم چند کے بعد اردو افسانے کے چار اہم ستون سعادت حسن منٹو، کرشن چندر،

عصمت چغتائی اور راجندر سنگھ بیدی قرار دیئے جاتے ہیں ان افسانہ نگاروں میں راجندر سنگھ بیدی بحیثیت افسانہ نگار کئی اعتبار سے مختلف نوعیت کے حامل ہیں مثال کے طور پر بیدی نے سماج کا مشاہدہ اس کی اجتماعیت میں نہ کر کے فرد کو افسانے کا موضوع بنایا ہے۔

بیدی افراد کی باہمی رفاقتوں، علیحدگیوں اور ان کے سماجی رویوں اور نفسیاتی الجھنوں نیز جذباتی کیفیتوں کو استعاراتی و اساطیری حوالوں کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ تہذیب، کلچر، عقائد و توہمات اور رسم و رواج ان افراد کی ذہنی نشو ونما پر کس طرح اثر انداز ہوتے ہیں اس کی سچی اور واضح تصویریں ہمیں صرف بیدی کے افسانوں میں ہی نظر آتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کا جنم یکم ستمبر 1975ء کو لاہور میں ہوا ان کا آبائی وطن گاؤں ڈلے کی تحصیل ڈسکہ ضلع سیالکوٹ تھا بیدی کے والد کا نام ہیرا سنگھ بیدی اور والدہ کا نام سیوادی تھا۔ والد کھتری سکھ اور والدہ برہمن۔ گیتا کا پاٹھ کرنا ان کا روزانہ کا معمول تھا اور بیدی اپنی والدہ کے ساتھ بیٹھ کر بڑے ذوق وشوق سے اسے سنتے چار یا پانچ سال کے بیدی کو گیتا کی ان کہانیوں سے بے حد دلچسپی تھی قصوں اور کہانیوں کے شوق کی ایک وجہ اور بھی تھی کہ بیدی کی والدہ اکثر بیمار رہا کرتی تھی اور ان کے والد بیدی کا دل بہلانے کے لئے اکثر کتابیں کرائے پر لاتے اور رات میں انہیں پڑھ کر سناتے بیدی لحاف میں چھپ کر یہ کہانیاں سنا کرتے اس کے علاوہ بیدی کے چچا سمپورن سنگھ پریس چلاتے تھے چھ سات ہزار کتابیں ان کے پریس میں موجود تھیں بیدی نے وہ تمام کتابیں پڑھ ڈالیں اس کا فائدہ یہ ہوا کہ نو جوانی ہی میں ان کا مطالعہ وسیع ہوتا گیا اور زبان و بیان کے رموز سے بھی ان کی واقفیت میں بے حد اضافہ ہوا۔

بیدی کی ابتدائی تعلیم لاہور میں ہوئی 1931ء میں میٹرک کیا اور 1933ء میں انٹر پاس کیا۔ دوران تعلیم ہی بیدی نے لکھنا شروع کیا اور ان کی پہلی تخلیق ایک انگلش نظم کالج کے میگزین میں شائع ہوئی۔ 1934ء میں بیدی ڈاکخانہ میں ملازم ہو گئے اس دوران ان کی ادبی زندگی کا آغاز ہو چکا تھا ابتدا میں بیدی نے محسن لاہوری کے نام سے لکھنا شروع کیا

اوران کی پہلی کہانی پنجابی زبان میں تھی جس کا نام ''دکھ سکھ'' تھااور یہ لاہور سے نکلنے والے رسالہ ''سارنگ'' میں شائع ہوئی۔

''جیجا بائی کی بسنت'' اور ''گڑھی کا سردار'' ان کی ابتدائی کہانیاں ہیں جن کا سراغ نہیں ملتا۔1934ء میں ان کی ازدواجی زندگی کی ابتدا ہوئی۔ان کی اہلیہ کا نام ستونت کور تھا بیدی کے یہاں چار اولادیں ہوئیں دولڑکے اور دولڑکیاں ایک طرف ازدواجی زندگی اور ملازمت کی مصروفیات تو دوسری طرف بیدی کا جنون تخلیق، دن بھر کام کاج پھر تھکے ہارے گھر واپس آتے تو گھر کے مسائل، پھر بھی رات گئے تک پڑھنا لکھنا جاری رہتا۔دفتری اوقات میں ذراسی فرصت ملتی تو قلم اٹھا لیتے ''ہمدوش'' ''گرم کوٹ'' اور ''پان شاپ'' جیسی کہانیاں ایسے ہی لکھی گئی۔بیدی کا پہلا اردو افسانہ جس کا عنوان ''مہارانی کا تحفہ'' تھا رسالہ ''ادبی دنیا'' لاہور کے سالنامہ 1937ء میں شائع ہوا اور اسے ادبی دنیا میں گذشتہ برس شائع ہونے والے سبھی افسانوں میں بہترین افسانہ قرار دیا گیا۔رسالے کے مدیر کی جانب سے اس افسانہ پر انعام بھی دیا گیا۔راجندر سنگھ بیدی نے اس افسانے کو اپنے کسی بھی افسانوی مجموعہ میں شامل نہیں کیا اس زمانہ میں بیدی زیادہ تر شدت چند، ترگنیف، چیخوف، اور ٹائسائی وغیرہ کو پڑھتے رہے تھے اور ان افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا مطالعہ انہیں فن افسانہ نگاری کے رموز سے خاطر خواہ واقف کرا چکا تھا۔اور بیدی کے افسانہ ادبی دنیا اور ''ادب لطیف'' لاہور کے اہم ادبی جریدوں میں شائع ہو رہے تھے۔ڈاکخانہ کی ملازمت بیدی کے تخلیقی امتزاج سے مطابقت نہ رکھتی تھی پہلے تو انہوں نے نبھانے کی کوشش کی لیکن بالاخر 1943ء میں انہوں نے تھک ہار کر ملازمت چھوڑ دی پھر چھ ماہ تک دہلی میں مرکزی حکومت کے پبلسٹی ڈپارٹمنٹ میں کام کیا اس کے بعد آل انڈیا ریڈیو لاہور میں بحیثیت آرٹسٹ ملازم ہو گئے۔1946ء میں انہوں نے سنگم پبلشر لمیٹیڈ کے نام سے ایک اشاعتی ادارہ قائم کیا۔1946ء میں وہ آل انڈیا ریڈیو جموں کے ڈائریکٹر ہو گئے کشمیر میں بیدی کا قیام 1949ء تک رہا 1949ء میں بیدی بمبئی میں آ گئے اور پھر تاحیات بمبئی میں ہی رہے۔

راجندر سنگھ بیدی کی ادبی زندگی کا آغاز اگر چہ دوران طالب علمی ہی ہو گیا تھا لیکن ان کی افسانہ نگاری کا با قاعدہ آغاز 1937ء سے ہوتا ہے دسمبر 1939ء میں بیدی کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''دانہ ودام'' منظر عام پر آیا اور شائع ہوتے ہی ارباب فکر ونظر کی توجہ کا مرکز بن گیا ''دانہ ودام'' میں درج ذیل افسانے شامل ہیں۔

۱۔ بھولا۔	۲۔ ہمدوش۔	۳۔ من کی من میں
۴۔ گرم کوٹ۔	۵۔ چھوکری کی لوٹ۔	۶۔ پان شاپ
۷۔ منگل اشٹیکا۔	۸۔ کوارنٹین۔	۹۔ تلادان
۱۰۔ دس منٹ بارش میں۔	۱۱۔ حیاتین۔	۱۲۔ لچھمن
۱۳۔ ردعمل۔	۱۴۔ موت کا راز وغیرہ۔	

1942ء میں بیدی کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ ''گرہن'' شائع ہوا اس مجموعہ میں درج ذیل افسانے شامل ہیں۔

۱۔ گرہن۔	۲۔ رحمٰن کے جوتے	۳۔ بکی
۴۔ اغوا۔	۵۔ غلامی۔	۶۔ ہڈیاں اور پھول
۷۔ زین العابدین	۸۔ لاروے۔	۹۔ گھر میں بازار میں
۱۰۔ دوسرا کنارہ	۱۱۔ آلو۔	۱۲۔ معاون اور میں
۱۳۔ چیچک کے داغ۔	۱۴۔ ایوالانش وغیرہ۔	

افسانہ نگاری کے ساتھ ہی بیدی نے ڈرامہ نگاری، ناول نگاری وغیرہ پر بھی توجہ دی اس کے علاوہ افسانہ نگاری میں بیدی کا تیسرا افسانوی مجموعہ کوکھ جلی' 1949ء میں منظر عام پر آیا اس مجموعہ میں درج ذیل افسانے شامل ہیں۔

۱۔ لمس۔	۲۔ کوکھ جلی۔	۳۔ بیکار خدا
۴۔ نامراد۔	۵۔ مہاجرین۔	۶۔ کشمکش
۷۔ جب میں چھوٹا تھا۔	۸۔ ایک عورت۔	۹۔ ٹرمینس

۱۰۔ گالی۔ ۱۱۔ خط مستقیم اور قومیں۔ ۱۲۔ ماسوا
۱۳۔ آگ وغیرہ ہیں۔

پھر 1965 میں بیدی کے افسانوں کا چوتھا مجموعہ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے نام سے شائع ہوا اس مجموعہ میں دو مضامین اور آٹھ افسانے شامل ہیں پہلا مضمون بعنوان ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'' ذیلی عنوان ''ایک اعتراف'' کے ساتھ ہے اس مضمون میں بیدی نے اپنے چند اہم افسانوں کے حوالہ سے بحیثیت افسانہ نگار اپنے اخلاقی نیز نظریاتی کمنٹمنٹ پر روشنی ڈالی ہے دوسرا مضمون بعنوان ''آئینہ کے سامنے'' سوانحی نوعیت کا ہے اس مجموعہ میں شامل افسانے درج ذیل ہیں۔

۱۔ صرف ایک سگریٹ۔ ۲۔کلیانی۔ ۳۔متھن
۴۔باری کا بخار۔ ۵۔سونفیا۔ ۶۔وہ بڈھا
۷۔جنازہ کہاں ہے۔ ۸۔تعطل۔

اس کے بعد 1982ء میں بیدی کے افسانوں اور مضامین کا آخری مجموعہ ''مکتی بودھ'' شائع ہوا اس مجموعہ میں پانچ افسانے اور سات مضامین شامل ہیں جو کہ مندرجہ ذیل ہیں۔

افسانے۔

۱۔ مکتی بوجھ۔ ۲۔ ایک باپ بکاؤ ہے۔ ۳۔ چشم بددور۔
۴۔ بولو۔ ۵۔ بلی کا بچہ۔

مضامین۔

۱۔ افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل۔ ۲۔ خواجہ احمد عباس
۳۔چلتے پھرتے چہرے۔ ۴۔ بیوی یا بیماری
۵۔ مہمان۔ ۶۔ فلم بنانا کھیل نہیں۔ ۷۔ گیتا۔

اس طرح مجموعوں میں شائع ہونے والے افسانوں کی کل تعداد 63 قرار پائی اس کے علاوہ بیدی کے کچھ اور افسانے بھی ہیں جو کسی مجموعہ میں شامل نہیں کئے گئے۔ مثلاً

۱۔ مہارانی کا تحفہ۔ ۲۔ خودغرض۔ ۳۔ جہلم اور تارو
۴۔ ناگفتہ بہ۔ ۵۔ مثبت اور منفی۔ ۶۔ نورا
۷۔ سارگام کے بھوکے وغیرہ۔

بحیثیت افسانہ نگار راجندر سنگھ بیدی اردو کے افسانوی ادب میں جس اہم اور ممتاز مقام کے حامل ہیں اور سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ کرشن چندر منٹو اور بیدی کے مثلث میں بیدی وہ واحد افسانہ نگار ہیں جنہوں نے سب سے کم افسانے لکھے یعنی تقریباً ستر افسانے۔ راجندر سنگھ بیدی کا کوئی بھی افسانہ فن اور تکنیک کے اعتبار سے کمزور نہیں قرار دیا جا سکتا مثال کے طور پر ان کا افسانہ ''بھولا'' بیدی نے جس فنی ریاضت سے یہ افسانہ تحریر کیا ہے اور ایک بچے کی نفسیات نیز اس کے گردوپیش کے حالات و واقعات کی عکاسی میں حقیقت نگاری و جزئیات نگاری کا جس طرح حق ادا کیا ہے وہ اس افسانہ کو اردو زبان کا ایک اہم افسانہ بنا دیتا ہے انہوں نے اس بات کو اپنے افسانہ میں عیاں کیا ہے کہ حالات انسان کی فطرت بدلنے میں کس قدر اہم کردار نبھاتے ہیں اس کے علاوہ افسانے کی فن اور تکنیک کے لحاظ سے بھی یہ افسانہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔ روایتی حکایات کا سادہ بیانیہ اور داستانوں کا تحیر اس کہانی کو بے پناہ تاثر کا حامل بنا دیتا ہے ''بھولا'' امید اور رہبری کا استعارہ بن کر سامنے آتا ہے

راجندر سنگھ بیدی انسانی نفسیات کا گہرا شعور رکھتے تھے یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں کے بیشتر کردار کسی خاص جذباتی و نفسیاتی رویے کی شناخت کا سبب بنتے ہیں ان کرداروں کا سماجی رویہ ان تہذیبی اور ثقافتی اثرات کی واضح نشاندہی کرتا ہے جن کے تحت کسی بھی معاشرے کا کوئی بھی فرد تشکیل کے مراحل سے گذرتا ہے ''گرہن'' کی ہولی ساس اور شوہر دونوں کے مظالم کا شکار ہے لیکن اسے ساس کے رویے سے زیادہ شکایت ہے شوہر اس کے نزدیک قابل احترام ہے کیونکہ اسے شاستروں نے ہر طرح کا اختیار دیا ہے وہ ایک روایت پرست بیوی کی حیثیت سے شوہر کے تمام مظالم کو عورت کا مقدر مانتی ہے مرد کی حاکمیت اور

بالا دستی کے سماجی و مذہبی نظریے کے زیر اثر پرورش پانے والی ''ہولی'' اپنے ظالم شوہر ''رسیلا'' کو بھگوان کا درجہ دیتی ہے۔

ان سب کو بھلا میری جان لینے کا کیا حق ہے رسیلا کی بات اور ہے شاستروں نے اسے پرماتما کا درجہ دیا ہے وہ جس چھری سے مارے گا اس چھری کا بھلا۔ (گرہن مشمولہ افسانوی مجموعہ گرہن)

راجندر سنگھ بیدی نفسیات کی تہہ میں کارفرما سماجی وتہذیبی عوامل پر گہری نظر رکھتے ہیں بیدی معاشرے کا مشاہدہ اس کی اجتماعیت میں نہ کر کے فرد کع ایک اکائی کے طول ر پر اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں اور انسانوں کے باہمی رشتوں وابستگیوں رفاقتوں اور علیحد گیوں کی سچی اور حقیقی تصویریں ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں ان کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ ان کا قاری نفسیاتی تجزیے کے عمل سے گذرے اسی لئے وہ اپنے کرداروں کو منطقی بنیادوں کے برعکس حسیاتی و جذباتی سطح پر زیادہ فعال بناتے ہیں اس کی ایک مثال ان کے افسانے ''تلادان'' کا مرکزی کردار ''بابو'' ہے جو ایک بچہ ہے اور دھوبی کے گھر پیدا ہونے کی وجہ سے سماجی تفریق کا شکار ہے۔

اس کے علاوہ راجندر سنگھ بیدی نے ازدواجی زندگی کے مسائل پر کئی شاہکار افسانے لکھے ہیں ''لاجونتی'' اپنے دکھ مجھے دے دو ''گرم کوٹ'' کا ہی پس منظر ہے اور ان تعلقات کو ایک مخصوص سمت دینے میں مختلف سماجی عوامل کام کرتے ہیں مثلاً ''گرم کوٹ'' میں محدود ذریعہ آمدنی اور بڑھتی ضروریات زندگی کے مسئلے کو بیدی نے موضوع بنایا ہے ''گرم کوٹ'' میں چونکہ کلرک مرکزی کردار کے ساتھ ہی راوی کی حیثیت بھی رکھتا ہے لہذا پوری کہانی پر چھایا ہوا ہے لیکن بیدی نے اپنی فنی مہارت کو بروئے کار لا کر اس افسانے کے دوسرے اہم کردار ''شمی'' عینی کلرک کی بیوی کو ہی عملی اعتبار سے ایک مکمل کردار کی شکل دے دی ہے اور شمی کے کردار کی اس خصوصیت کے بارے میں شمس الحق عثمانی یوں رقمطراز ہیں۔

''بیدی کے فن کے تناظر میں عورت کی یہ ترجیح اس لئے درست

ہے کہ وہ شوہر مرد کے وسیلے سے تو صاحب اولاد بنتی ہے فریضہ تخلیق ادا کرتی ہے، ماں بنتی ہے، شمی نے گلاب جامن کا مطالبہ کرنے والی پشیا مینی کے منہ پر زوردار چپت لگا کر دراصل ان تمام ضرورتوں کے تئیں نا پسندیدگی کا اظہار کیا ہے جو اس کے شوہر کی ایک سماجی اور جسمانی ضرورت کا راستہ روک رہی تھی''۔(شمس الحق عثمانی بیدی نامہ صفحہ 216-215)

تمدنی اثرات کے اہم ترین عناصر میں سے ایک اہم عنصر روایت بھی ہے راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں روایت سے کرداروں کی وابستگی رسم ورواج کی پابندی کی شکل میں سامنے آتی ہے کہیں پر قدامت پرستی کا جذبہ روایتی سطح پر کرداروں کے سماجی رویے کا تعین کرتا ہے بیدی کے افسانے ''صرف ایک سگریٹ'' میں اس سوال کا جواب ڈھونڈنے کی کوشش کی گئی ہے روایتی سطح پر ایک باپ اپنی بیٹی کے متعلق جس انداز میں سوچ سکتا ہے یا اس کی آئندہ زندگی کی جو راہیں متعین کرنا چاہتا ہے اس کی بہترین عکاسی اس افسانہ میں کی گئی ہے وہ تجربہ دوراندیشی اور سنجیدگی جو زندگی کے سفر میں ایک طویل فاصلہ طے کرنے کے بعد انسان کو میسر آتی ہے سنت رام کو اپنی بیٹی کے برے بھلے کے بارے میں ایک روایتی باپ کی طرح سوچنے پر مجبور کرتی ہے جو سماجی وتہذیبی روایت کی صحت مند وراثت کی نئی نسل تک پہنچانا اپنا فرض سمجھتا ہے اس کے برعکس بیٹی کا رویہ نئی نسل کے جذبات واحساسات کی ترجمانی کرتا ہے۔

روایت پسندی کے ساتھ رسم ورواج کی پابندی بھی تمدن کے اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے خصوصا ہندوستانی تہذیب وتمدن کا کوئی مطالعہ اس وقت تک مکمل نہیں ہوسکتا جب تک کہ ان رسموں اور رواجوں پر نظر ثانی نہ کی جائے جو ہماری تہذیبی شناخت کا ذریعہ بنتے ہیں راجندر سنگھ بیدی نے ان روایات کو بہت خوبصورتی کے ساتھ اپنی کہانیوں میں سمویا ہے۔خاص طور پر جب ان کی کوئی کہانی پنجاب کے دیہی معاشرے کے پس منظر میں ہوتو

ان کا فن پورے عروج پر ہوتا ہے بیدی کے اس فن کے بارے میں وارث علوی یوں رقمطراز ہیں۔

''بیدی کے افسانوں میں ہندوستان کی روح جاگتی ہے ان کے افسانوں میں اس دھرتی کی بو باس بسی ہوئی ہے اور اس زمین کے رسم ورواج، عقائد وتوہمات سے افسانوں کو رنگ وآہنگ ملتا ہے بیدی کی کوئی کہانی مستعار معلوم نہیں ہوتی کسی کہانی کی تہذیبی فضا مصنوعی نہیں لگتی'' (وارث علوی۔ راجندر سنگھ بیدی صفحہ 59)

اصل میں ہندوستانی تہذیب وتمدن نیز سماج کے کلچر کی عکاسی پر بیدی کو قدرت حاصل ہے وہ انہیں اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے ممتاز حیثیت عطا کرتی ہے ''من کی من میں'' ''جب میں چھوٹا تھا'' ''چھوکری کی لوٹ'' وغیرہ ایسی کہانیاں ہیں ان افسانوں میں بیدی نے ہندوستانی رسم ورواج کی بالعموم اور پنجاب کے رسم ورواج کی بالخصوص بڑی خوبصورت جھلکیاں پیش کی ہیں۔

''رحمٰن کے جوتے'' اور ''ہمدوش'' میں راجندر سنگھ بیدی نے ایک چھوٹے سے وہم کو کہانی کا موضوع بنایا ہے اور ان توہمات کی جڑیں ہماری تہذیبی زندگی کی زمین میں گہرائی تک جاتی ہیں اور اس طرح راجندر سنگھ بیدی کرداروں کی فطری نشو ونما کے سلسلہ میں تہذیبی عوامل اور تمدنی ومعاشرتی محرکات کو نظر انداز نہیں کرتے یہی وجہ ہے کہ ان کے تقریباً سبھی کردار زندگی کے قریب ہیں وہ کردار کی تخلیق صرف زیب داستان کے لئے ہی نہیں کرتے بلکہ ان کا ہر کردار کہانی کو ایک خاص موڑ دینے کے منظر عام پر آتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں ان کے تاریخی شعور اور فلسفیانہ نقطہ نظر کی جھلکیاں ہی نظر آتی ہیں کیونکہ بیدی ان کا اظہار کہانی کے فنی ڈھانچہ کے اندر ہی کرتے ہیں اور ان کی حیثیت موج تہہ نشین کی سی ہوتی ہے اور اس طرح بیدی بہت فنکارانہ بصیرت کے ساتھ موجودہ مسائل کو ان کے عصری تناظر کے ساتھ ہی تاریخی پس منظر اور فلسفیانہ نقطہ نگاہ کے

تحت اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔

راجندر سنگھ افسانوں کا بغور مطالعہ کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ مختلف تہذیبی وتمدنی مظاہر ان کے افسانوی نظام کا حصہ اس خوبی سے بنتے ہیں کہ ان کے پختہ سماجی شعور کے ساتھ ہی افسانہ کے فن پر ان کی گرفت کا بھرپور اندازہ ہوتا ہے وہ سماجی حقیقت نگاری کے لئے علامتی اساطیروں اور استعاراتی تخیل آفرینی کو ضروری خیال کرتے ہیں راجندر سنگھ بیدی اپنے افسانوں میں کرداروں کی ذہنی کیفیتوں اور جذباتی رویوں کے معاشرتی علاقائی اور تہذیبی عوامل کی جانب اشارے کر کے ان کا تجزیہ ہمارے لئے آسان کر دیتے ہیں وہ کسی شئی یا واقعہ پر جب نظر ڈالتے ہیں تو ہر پہلو سے اس کا بھرپور مشاہدہ کرتے ہیں انہیں جذبہ وتخیل کے باہمی امتزاج سے اپنے فنی تجربے کا حصہ بناتے ہیں۔ بیدی ایک اچھے اور کامیاب فنکار کی طرح اپنی انفرادی وشخصی پسند کو تخلیقی وفنی بصیرت سے ایک نہیں ہونے دیتے اور اپنی اپنی خوبیوں کے باعث راجندر سنگھ بیدی کو اردو کے اہم افسانہ نگاروں میں ایک اہم مقام حاصل ہے۔

مختصر یہ کہ اردو افسانے کا ایک اہم نام راجندر سنگھ بیدی ہے راجندر سنگھ بیدی کئی معنوں میں اپنے معاصرین سے مختلف ہیں انہوں نے سماجی مسائل کی پیش کش اس کی اجتماعیت کو مدنظر رکھ کر نہیں کی بلکہ وہ افراد کی باہمی رفاقتوں علیحدگیوں ان کے سماجی رویوں، نفسانی الجھنوں اور جذباتی کیفیتوں کو استعاراتی واساطیری حوالوں کے ساتھ اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں تہذیب کلچر، عقائد وتوہمات اور رسم ورواج ان افراد کی ذہنی نشوونما پر کسی انداز سے اثر انداز ہوتے ہیں اس کی صحیح اور سچی عکاسی ہمیں راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔

اس مقالہ کی تیاری میں مندرجہ ذیل کتب سے استفادہ کیا گیا ہے۔

۱۔ اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم۔

۲۔ اردو فکشن، تنقید اور تجزیہ۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم۔

۳۔اردو افسانہ اور افسانہ نگار۔	ڈاکٹر فرمان فتح پوری۔
۴۔اردو افسانہ، روایت اور مسائل۔	پروفیسر گوپی چند نارنگ۔
۵۔باقیات بیدی۔	شمس الحق عثمانی۔
۶۔راجندر سنگھ بیدی۔	وارث علوی۔
۷۔راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے۔	اطہر پرویز۔
۸۔بیدی نامہ۔	باقر مہدی۔
۹۔راجندر سنگھ بیدی شخصیت اور فن۔	جگدیش چندر ودھاون۔

رتن سنگھ کی خودنوشت
''بیتے ہوئے دِن'' ایک مطالعہ

محمد شریف (جموں)

''بیتے ہوئے دن'' رتن سنگھ محض مایہ ناز افسانہ کہیں تو درست نہ ہوگا چونکہ مصنف بحیثیت پنجابی نظم گو اُردو میں پنسٹھ (۶۵) غزلوں پر مشتق اور افسانہ نگار کے ساتھ ساتھ دوہا نگار کی حیثیت سے مصنف ادبی حلقوں میں اپنی شناخت قائم کر چکے ہیں کی سوانحی عمری جو 2013ء میں اُردو اکادمی دہلی سے شائع ہو چکی ہے۔ 288 صفحات پر مشتمل یہ خودنوشت رتن سنگھ کی زندگی، بچپن پاکستان کے آبائی وطن داؤد سے محبت، تقسیم ہند کا سانحہ، ریلوے کلر کی، ریڈیو کی ملازمت، لکھنؤ کا ادبی ماحول وغیرہ سب کچھ جیتا بہترین منظر کشی کے ساتھ تحریر کیا ہے۔ 1927ء میں مصنف داؤد تحصیل نارووال پاکستان میں پیدا ہوئے۔

خودنوشت میں آغاز بچپن کے ایک مضمون سے ہوتا ہے لیکن جب 2000 میں مصنف پاکستان جاتے ہیں تو انھیں اپنے آبائی گاؤں کو پھر ایک بار دیدار کا موقع نصیب ہوتا ہے لیکن اب دید کے قابل کچھ نہیں بچا ہوا ہے وہاں وقت کا جبر، تشدد اور راوی کا بے درد بہاؤ سب کچھ اپنے ساتھ لے کر بہہ گیا ہے۔ اگر کوئی نشانی تھی وہ ''پیپل ٹھنٹھ'' تھا باقی سب کچھ راوی کی نذر ہو گیا تھا۔ اپنے گاؤں داودِ سے ہجرت کا رتن سنگھ کو بہت گہرا زخم لگتا ہے۔ وہ کہتے ہیں ماں سے مجھے ناف کاٹ کر الگ کر دیا گیا اور اب مجھے لگتا ہے کہ میری ناف دوبارہ کاٹی گئی۔ اس وقت مادرِ وطن سے رتی کا ہمیشہ کے لئے رشتہ کٹ جاتا ہے۔

خودنوشت میں کبھی کبھی مصنف اپنے تصور میں ہی مافوق الفطری عناصر کی نشاندہی کرتا ہے۔مثلاً دادی کا اچانک ہی نمودار ہو جانا اور اوکھلی میں تل کوٹنا،تصور میں اپنی بیوی کو جائے پیدائش دیکھنا،اور یہاں تک ایک سانپ رتن سنگھ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ تمہیں سب کچھ دکھاؤں گا میرے پیچھے پیچھے آؤ تمہیں تمہاری پناہ گاہ دکھادوں''صفحہ۱۳۔بیتے ہوئے دِن

مصنف کی افسانہ نگاری کی نمودار کا بھی خودنوشت کے مطالعہ سے اندازہ ہو جاتا ہے۔

''چاچا گوربخش رتن اکثر مجھے الف لیلوی کہانیاں سنایا کرتے تھے۔''

جن کا اکثر ان کی شخصیت پر دکھا جاسکتا ہے۔دادادی کہانیوں اور جھنڈے شاہ کے ڈیرنے بیٹھے بزرگوں کی کہانیوں سے رتن سنگھ کے اندر افسانوی بچہ جنم لینے لگتا ہے۔

اب ایسی دلچسپ کہانیاں چل رہی ہوں تو آپ خود اندازہ لگا سکتے ہیں رتنی کہانیاں سنے گا یا دادادی کی مار کی ڈر سے گھر کی طرف بھاگے گا۔اگر ڈر سے گھر کی طرف بھاگتا۔کہانی کار نہ بن پاتا۔یہی کہانیاں میرے اندر کہانی کی داغ بیل ڈال رہی تھیں''۔صفحہ۲۹

مصنف نے اپنے بڑے بھائی کا رویہ بھی سامنے لایا ہوا ہے جو اپنے شہری پن کا احساس ہمیشہ رتن سنگھ کو کرواتا تھا وہ اپنے دوستوں سے کھیلنے کے لئے رتن سنگھ کو نہیں لے جاتے تھے چونکہ اُن کو شرم محسوس ہوتی تھی کہ رتن سنگھ گاؤں والا دیہاتی لڑکا ہے۔

''لاہور کے برے شہر میں اپنے ہوتے میرا بڑا بھائی شہری بچہ بن گیا تھا جب بھی وہ گاؤں آتے میں دیہاتی اور ان کے شہری ہونے کا فرق محسوکرتا اور اپنے ساتھ کھیلنے کے لئے انہیں اپنے ساتھ لے جاتے ہوئے توہین محسوس ہوتی تھی''۔۳۸

مصنف نے شہری زندگی پر طنز کیا ہے اور وہ کہتے ہیں آج جو لوگ یا یوں کہہ لیجئے ہندوستان میں زندگی کی دوڑ میں جو پیچھے رہ گئے ہیں شاید یہ ان کے بڑے بھائیوں یعنی شہر والوں کو ان کے ساتھ چلنے میں شرم محسوس ہوتی ہے۔

رتن سنگھ خاکہ نگاری کے فن سے خاصے واقف نظر آتے ہیں انھوں نے مولوی امام دین

صاحب کا ایسا نقشہ کھینچتا ہے کہ مولوی صاحب جیتے جاگتے نظر آتے ہیں۔

''ڈیوارھی میں لمبے ترنگے ،مولوی امام دین گود میں اٹھاتے اٹھاتے ہی مجھے اسکول میں لے گئے اور سکول گاؤں کی بڑی مسجد کے سامنے شیشم کے پیڑ کے نیچے لگتا تھا۔لمبا قد ، پتلا جسم قمیض شلوار پہنتے تھے سر پر پگڑی کے بیچوں بیچ کے ساتھ لہراتا ہوا طرہ ، چہرہ گہرے سانولے رنگ کا سامنے کے دو دانت ، ہونٹ سے باہر کی طرف نکلے ہوئے تھے'' ۔ص۔۴۰

لاہور میں پھول والی گلی میں بسر کئے ہوئے دِن اور رتن سنگھ اپنی ماں سے ملاقات کے لئے جاتا ہے تو ماں اجنبی کی طرح دیکھتی رہ گئی ہے وہ اپنے بیٹے کا خیر مقدم نہیں کرتی بلکہ کہتی ہے کہ کہاں سے آئے ہو۔کس کے ہاں۔بس یہ حادثہ رتن سنگھ کے اندر ایک نوزائیدہ بچہ اپنی موت مر جاتا ہے۔ماں رتن سنگھ کو اپنے پاس نہیں بلاتی ماں کی اس حالت کا ذمہ دار ماں کے بھائی کی موت تھی لیکن رتن سنگھ کے اندر کے بچے نے کبھی بھی اس کو اپنی ماں قبول نہیں کیا۔ دادادی سے اس قدر محبت تھی کہ دادادی کی وفات پر مصنف بے ساختہ کہہ اٹھتا ہے کہ میری ماں مرگئی۔ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

میرے اندر کا بچہ بڑا ہوا ملک کی تقسیم کے بعد ماں کے دُکھ سکھ میں پورا ساتھ دیا۔۔۔لیکن میرے اندر کے بچے نے اسے کبھی ماں نہیں مانا۔اس کے برعکس جس دن میری دادی مری میرے دِل نے کہا''رتی آج میری ماں مرگئی'' ۔۳۰

پھولوں والی گلی کو مصنف ماں کا درجہ دیتا ہے۔ماں کی موت کا غم بھلانے کیلئے مصنف ماں سے ملاقات کرنے کے بجائے پھولوں والی گلی کو ماں تصور کر کے اس سے اپنے آپ سے منسلک کر لیتا ہے۔

''اب تو میری ماں مر چکی ہے مگر مجھے امید ہے کہ پھولوں والی گلی

ہی میری ماں بن کر مجھے گلے سے لگائے گی اور روتے کو چپ کرائے گی'' [۳۱]

مصنف کی تعلیمی زندگی کا آغاز شیشم کا پیڑ جس کے نیچے سکول لگتا ہے اور ٹاٹ پر بیٹھ کر پڑھنے کی روایت بھی سامنے آتی ہے۔ وطن سے ہجرت کے ساتھ ساتھ سیاسی، سماجی، تہذیبی نشاندہی بھی خودنوشت بڑے ہی موثر انداز میں کرتی ہے۔

''ہڈ بیتی'' مصنف کی ایک کہانی ہے جس میں مصنف کے بچپن کا اسکول، شیشم کا پیڑ، تختی کی گیلی مٹی کی بھینی خوشبو وغیرہ سب کچھ تفصیلی تذکرہ کیا گیا ہے۔ ساتویں درجہ میں مصنف کا داخلہ گورنمنٹ ہائی اسکول ڈیرا بابا نانک ضلع گورداس پور میں ہو جاتا ہے۔ اب مصنف کی شخصیت میں نانی گھر کی رہائش قدرے وقار کے بیج بو رہی تھی۔ شیخ ماسٹر کی شخصیت سے متاثر رتن سنگھ ہو چکے تھے۔ شہری کی مٹھائی میں ڈھیر وحلوائی کی موٹی تہہ والی برفی اور گوردوارے کا حلوہ بھی بطور تبرک بہت رہنے لگتا ہے۔ آخر ڈیرا بابا چھوڑنے کا ایک دن آ پہنچا اور رتن سنگھ کے کنچ کا ڈبہ بھی ڈیرا بابا میں ہی چھوٹ جاتا ہے۔

کنچوں کے ڈبے کے ساتھ ساتھ کئی دوستوں کے شکست ورنجیت وفتح کی کہانی تھی۔ اس کنچوں کے ڈبے میں۔ کئی یادیں اس ڈبہ سے جڑی ہوئی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ''موقع پاکر چوری کنچے کھیلنا جاری رکھا۔ میرا نشانہ بہت اچھا تھا۔ کنچے جیت کر مجھے تسکین ملتی تھی۔ دس پاس کرنے پر مجھے ڈیرا بابا نانک سے گاؤں میں آنا پڑا تو سب سے بڑا افسوس یہی تھا کہ کنچوں سے بھرا ہوا ڈبہ بھی مجھے چھوٹ گیا ہے''

بلوریں کنچ چھوٹ جانے کا غم کو خیر ایک اشارہ تھا کہ زندگی کی تمام بلوریں رنگینیوں سے دوری کا وقت آنے والا ہے جو تقسیم ملک کے حادثہ کی صورت میں نمودار ہوا۔ اس میں نہ جانے کتنے لوگوں کے بلوریں کنچے۔ بلوریں سنگھاردان۔ بلوریں یادیں اور بلوریں خواب پامال ہوتے ہیں۔ آخر یہ حادثہ ہمیشہ کے لئے مصنف کو اپنے وطن سے دور کر دیتا ہے۔ تقسیم

ہند کے حادثے کے بعد مصنف نے ریلوے محکمہ کی ملازمت اور قلیل تنخواہ سے گذارہ کیا۔

''اکتیس بتیس برس کی عمر میں بی۔اے میں داخلہ، تعلیمی پیاس تھی۔صبح 6 بجے سے 10 بجے تک طالب علم اور 10 بجے سے محکمہ ریلوے میں ملازم بطور کلرک کام کرنے کا حوصلہ رکھا اور چھٹی کے بعد کہانی کا غلام اور کافی ہوس میں براجمان ہو جاتا تھا۔''

31 اگست 1946ء کو مصنف محکمہ ریلوے میں بطور کلرک تعینات ہو جاتے ہیں لیکن خوشی نہیں ہوئی۔ بیوی نے یہاں تک کہ کہہ دیا کہ یہ کلرکی نہیں چھوڑ سکتے۔18 دسمبر 1946ء کو کلرکی سے استعفیٰ دے دیا اور ریڈیو کی ملازمت شروع کی۔کواٹر کی مشکل ترین زندگی کی عکاسی بھی مصنف نے خودنوشت میں کی ہے۔وفا شعار بیوی کا تذکرہ بھی مصنف نے بڑے اچھے انداز میں کیا ہے۔شادی کے بعد دس بارہ سالوں میں کبھی بیوی کے ہاتھ دھیلہ نہ رکھا کبھی شکایت نہیں کی بلکہ اس کے برعکس دس بیس پچاس خاوند کو بطور مدد دے دیتی ہے۔صحیح معنوں میں یوں کہہ لیجئے کہ بیوی کے لفظوں وہ اندور بن کر ابھرتی ہے۔اس عورت کے ساتھ نے کہانی کار کو خوش رکھا اور عام آدمی پنجابی نظم گو اُردو کا کہانی کار بن جاتا ہے۔

مصنف پھول سے جالندھر تبادلہ کے بعد 1968 میں باقاعدہ جالندھر سے کوہما ناگالینڈ میں اور پھر ترقی پا کر 1970 میں بطور پروگرام ایگزیکٹیو Programme Executive بن کر لکھنو پہنچ جاتا ہے۔

لکھنؤ کے پروگرام کو مصنف نے بہتر قرار دیا ہے۔اس وقت مصنف کہانی کار کی حیثیت سے اپنے محکمہ ریڈیو میں کافی اچھے وقار کے مالک بن چکے تھے۔دفتر میں فرصت کے وقت دوستوں کے علاوہ خوبصورت لڑکیوں سے گپ شپ کے عادی ہو جاتے ہیں۔اچانک اسٹیشن ڈائریکٹر نے ایک دن طنزیہ انداز میں تیر پیوست کر دیا کہ ''سب لڑکیوں سے دوستی ہو گئی تو رتن سنگھ نے بھی اسی لہجہ میں جواب دیا کہ ابھی دو چار باقی ہیں''۔

''فرصت میں دفتر کی جتنی خوبصورت لڑکیاں تھیں ان سے گپ
شپ کر کے وقت گزارتا تھا۔اُسی دن انھوں نے مجھے پروگراموں

کاانچارج بنادیا'' ص۔87

1978ء میں جبل پور میں پہنچے تو عوامی خدمات میں جٹ گئے۔اسکولوں میں میوزک ٹیچروں کے ساتھ مل کر بچوں کو ریہسل گیت اور ریڈیو کی وساطت سے لوگوں کے دِلوں میں گھر کرلیا۔

وشاکھا پٹنم میں عوامی اسکولوں میں گیت بچوں کے پروگرام وغیرہ کام جاری رکھا۔ یہاں تک ایل پی تی کے کئی ادگھاٹن کئے۔کامیابی کا دعویٰ نہیں لیکن میڈم نقوی بعد میں ٹی وی ڈائریکٹر ہوکر آئی تھیں ان کی زبانی رتن سنگھ کی کامیابی کے چند جملے ملاحظہ ہوں۔

''وہ ایک دِن کہیں مل گئیں تو پرانے دنوں کو یادکرتے ہوئے بولیں'' کیا گل کھلا آئے۔ وشاکھا پٹنم میں کہ وہاں مجھے کوئی ڈائریکٹر تسلیم نہیں کرتا۔سب پوچھتے ہیں سردار جی کہاں گئے۔'' ص۔۹۸۔ بیتے ہوئے دِن سری نگر کی ملازمت سے مصنف خوش نہ تھے اگرچہ اس کی وجہ چھٹی نہ ملنا ہوسکتی ہے۔مصنف کا دوسرا گھر اسی دوران لٹ گیا تھا۔سری نگر میں ان دنوں حالات خراب تھے۔محترمہ اندرا گاندھی کا سانحہ عمل میں آچکا ہے۔سکھوں کے خلاف غم وغصہ کی لہر دوڑ چکی تھی۔عالم باغ والے مکان مالک نے دعویٰ کردیا خالی کرنے کا۔رفیو جی ہو یا سکھ وقت کی ستم ظریفی جگہ جگہ اپنا اثر دکھا رہی تھی۔مصنف کو اطلاع ملی کہ مالکان سے رتی کے آدھے حصہ مکان قبضہ کرلیا ہوا ہے اور سامان سمیٹ کر باورچی خانہ میں۔ادھر کشمیر میں حالات ناسازگار اور وہاں دوسری طرف گھر لٹ رہا ہے۔جو کہ ایک مرتبہ پاکستان نے لوٹ لیا تھا۔

''میرے لئے تو دوسرا پاکستان بن گیا۔تب بھی بھرا بھرائے مکان کو چھوڑ کر آیا تھا۔اب مالک مکان نے چھین لیا۔تب پاکستان سے چھین لیا''۔۔۔ص

1985 میں مصنف آخر کشمیر سے ہی ریٹائر ہوئے۔سری نگر میں ریڈیو ملازمت بھی کسی امتحان سے کم نہ تھی کسی دفتر کے ساتھی کے پوچھنے پر کہ ریٹائرمنٹ کے بعد کہاں رہنے کا اِرادہ اور مکان کہاں بناؤ گے۔بس لفظ مکان سنتے ہی رتن سنگھ کے ذہن میں عجیب قسم کی

چبھن محسوس ہوتی ہے اور تقسیم ہند کا حادثہ ایک بار پھر زخم دے جاتا ہے۔ مصنف کے دونوں مکان حادثات کی نذر ہوگئے تھے۔ اور آخر وہی آبائی وطن پیپل کا ئٹھ اور شیشم کا پیڑ یاد آجاتا ہے۔

دہلی میں کرشن چندر اور سلمٰی صدیقی کے علاوہ احمد عباس بلونت سنگھ وغیرہ سے ملاقات بڑے یقینی انداز میں خودنوشت کا حصہ بنی ہوتی ہیں۔

آخر میں اسٹیبلشمنٹ سیکشن (Establishment Section) میں کام کرتے ہوئے مشہور ومعروف افسانہ نگار رام لعل سے مصنف کی ملاقات ہوجاتی اور اپنی اپنی پہلی پنجابی نظم ''سپنے والی دھرتی'' بھی ساتھ ہی منظر عام پر آجاتی ہے۔

ترقی پسند جلسہ میں کمال احمد صدیقی کے ادیبوں کی محفل میں بیٹھنے کا موقع ملا پہلی مرتبہ نصیب ہوا۔ اسی رات اپنی پہلی کہانی ''ممی تم ایک دیوار ہو'' لکھی۔

اس کے علاوہ گوروگرنتھ صاحب کا اردو ترجمہ بھی کیا ہے۔ مصنف نے آپ بیتی میں اپنی ذات کے تاریک گوشوں کے علاوہ اپنے عہد کی سیاسی، سماجی، اقتصادی، تہذیبی اعتبار سے بھی منظر کشی کی ہوئی ہے۔ سال 1984ء واقعہ ہمارے ملک میں ایک کربناک حادثہ کی صورت میں نمودار ہوا۔ مصنف اس سال یعنی 1984ء کی قتل وغارت گری کو ایک شعر میں سمیٹ لیا ہے۔

کلینڈر میں دیکھ چوراسی کا سال کہا کسی نے اس سال سستا ہوا گلال۔ صفحہ۔184

ریڈیو کی ملازمت کی وساطت سے فن، آرٹ، سنگیت ادب، سیاست اس کے علاوہ بھی براہ راست کئی ادیبوں اور فنکاروں سے وابستہ رہا ہے۔ کرشن چندر، رضیہ آپا، بلراج منیرا سے تو کئی جگہوں پر شامِ افسانہ کی محفل میں شرکت کر چکے تھے۔

نجی زندگی کے عنوان سے مصنف نے اپنی زندگی کی مکمل ترین عکاسی کی ہے۔ مصنف کی نجی زندگی کا نچوڑ ایک دوہے سے نکل سکتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

پچھتر سال ہوئے ہیں رتی جب تم جگ میں آئے
اب گنووہ پل ہیں کتنے جب تم ہنسے ہنسائے

رتن سنگھ کی شادی بھی ایک اتفاقیہ شک کی بنا پر طے ہوگئی۔ بڑی بھابی نے رتن سنگھ کی جیپ میں کہیں بچے کی ناک صاف کرنے کی غرض سے اٹھایا ہوا رومال دیکھ لیتی ہے۔ بس مصنف کی بھابھی مائیکے سے واپس آئی تو تاؤ زاد بہن سے رتنی کا رشتہ طے کر کے شادی نہیں بلکہ ایک سمجھوتا تھا۔

''رشتہ داروں کو لکھ دیا گیا کہ فلاں دن اتنے بے وہ لودھی روڈ میں آ کر بارات میں شامل ہو جائیں۔ آٹھ دس لوگ اسطرح آ گئے۔ یہاں لکھنو سے ہم لوگ پہنچ گئے''۔ صفحہ 207

اسی طرح 13 اپریل 1952ء کو بیساکھی کے دن مصنف کی شادی ہوگئی۔

یہی چھوٹے قد کی بیوی مصنف کے لئے ایک قد آور شخصیت کے روپ میں ابھر کر ساتھ دیتی ہے۔ نوکری کرنے پر بھی بیس سالوں تک بیوی کے ہاتھ کوئی دھیلا نہ رکھنا۔ چھوٹے سے کوارٹر سے خوشی سے گزارہ کر لینا۔ اور اس وقت اس عورت کا قد اور بھی اونچا لگتا ہے جب وہ بیدی کے الفاظ میں کہتی ہے کہ'' کہوں تو میرے سارے دُکھ خود اوڑھ لئے''۔ پھر یہ عورت دُنیا کی سب سے حسین عورت بن جاتی ہے جب زندگی کے اہم فیصلوں میں مصنف رہنمائی کی کرتی ہے۔ اسی برس کی عمر میں بھی چھوٹے قد کی رگھبیر کور کے چہرے پر پڑی ہوئی جھریاں مصنف کو انہی شریک حیات کا حسن متاثر کر دیتا ہے اور یہ شعر ملاحظہ فرمائیں۔

دِل پہ میرا نہیں قابو بات بگڑتی جائے
بڑھتی عمر کے ساتھ ہی گوری اور سنورتی جائے

صفحہ 209

پاکستان کے آنے کے بعد رتن سنگھ کو سب سے بڑا مکان کا مسئلہ پیش آیا۔ ریلوے کوارٹر

میں بھی مصنف مجبوری، لاچاری اور من مار کر زندگی بسر کر رہے تھے۔ عالم باغ میں معاشی پریشانی کی وجہ سے بھی مکان نہیں خرید پاتے ہیں۔ ریٹائرمنٹ کے بعد خاصی تگ ودو کے بعد مکان بن گیا لیکن رتن سنگھ کے سپنوں کا مکان یہ نہیں تھا۔ مصنف نے اپنے والہانہ جذبے کو مکان کی ایک جھلک میں پیش کیا ہے۔ پاکستان والے مکان کا اندازہ ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

''جو گاؤں کی کسی عورت نے میری بیوی سے کہا تھا
مکان تھا ان کا محل تھا محفل
حل تو خیر نہیں تھا لیکن ہاں بڑا مکان تھا دو منزلہ پھر حویلی الگ سے اور باہر بیٹھنے کے لئے بیٹھک تھی۔ صفحہ 214

اب رتی کو بھلا وہ مکان کہاں نصیب ہوتا۔ آج اولاد کامیاب ہو کر عمدہ فلیٹ میں رہائش پذیر ہے بلکہ بیرونی ممالک میں کامیابی حاصل کر کے اپنے مکان ہیں لیکن گریٹر نوئیڈا (Greater Noida) میں مکان ہونے کے باوجود اپنے آبائی وطن کا مکان۔ پیپل کا ٹھ زیادہ عزیز ہے۔ یہ ٹھکانہ تو ضرور ہے لیکن پاکستان کے مکان جیسا نہیں۔

خودنوشت میں مصنف نے ناگالینڈ کی سرزمین کی خوبصورتی کے تذکرے کے ساتھ ساتھ وہاں کی تہذیب ومعاشرے کو بروئے کار لایا ہوا ہے۔ خاص کر عورت کا احترام اس قدر ہے کہ عورت کے احترام میں کسی کا قتل ٹل جائے۔

''ناگالینڈ میں عورت کا احترام ایسا ہے کہ جانی دشمن اگر عورت
کے ساتھ جا رہا ہے تو دشمن اس کے قتل سے ارادہ ملتوی کر دے'' صفحہ
223

محنت کش ناگالینڈ کے باشندگان کا ذکر بھی مصنف بڑی خوبصورتی سے کیا ہے۔ محنت سے انھیں کام کرنے میں کوئی شرم محسوس نہیں ہوتی۔ یہاں تک کہ انگریزی میں ایم۔اے کرنے والی لڑکی ریڈیو پروگرام میں حصہ لینے کے لئے جب جاتی ہے تو جنگل سے لائی

ہوئی لکڑیوں کا گٹھا اپنے سر سے اُتارتی ہے اور پروگرام کے لئے تیار۔ پروگرام ختم ہوا تو پھر اپنی لکڑیاں اٹھاتے ہوئے گھر واپسی۔

اُردو دُنیا میں غضنفر، ذوقی، انور پاشا، ابن کنول، مولوی بخش، شمیم حنفی صاحب سے ادبی معاملے میں رجوع فرماتے ہیں۔ وہیں ارتضٰی کریم کو فون بند رکھنے پر شکایت اور ترنم ریاض جو لڑکی کشمیر میں آجکل ہے ایک پنجابی لڑکی اپنے اندر کشمیر میں ہوتے ہوئے بھی پنجاب کو سمیٹے ہوئے ہے کا بھی تذکرہ کیا ہے۔

جوانی کا تذکرہ اگر چہ خودنوشت میں نہ ہوتا تو شاید زندگی کی کہانی مکمل نہ سمجھی جاتی۔ حقیقت تو یہ ہے رتن سنگھ کے ہاں جوانی کبھی اپنی رنگینیوں کے ساتھ آئی نہیں۔ اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ''عمر کے لحاظ سے جوان تو ہوا لیکن جوانی کبھی آئی ہی نہیں۔ جوان ہوتے ہوئے زندگی کے بوجھ کے نیچے دبا رہا کہ جوانی کہیں کھو گئی''۔ صفحہ 239،

اگر چہ جوانی کے کندھوں پر ذمہ داری کا بوجھ پڑ چکا تھا لیکن حُسن کی پرواز کے پرندے آزاد تھے۔ رتن سنگھ نے جوانی پر خوبصورت دوہے لکھ ڈالے جو کہ شاید جوانی میں بھی نہ لکھ پائے۔

> ''گرِ گر جائے اوڑھنی انگ انگ کرے فتور
> بنجارن کا روپ ہے یا لڈو موتی چور
> رتی کامن بہت ہی میلا کیسے اُجلا ہوئے
> گورے ہاتھوں سے کوئی گوری مل مل کے یہ دھوئے''

صفحہ 240

جب رتن سنگھ 75 سال کی عمر میں پاکستان جاتے ہیں تو حُسن کے شیدائی کا حُسن کو دیکھ کر ایک پنجابی شاعرہ اس قدر اچھی لگتی ہے کہ بشیر کی ماں کمہارن کا چہرہ یاد آتا ہے۔ بس

مصنف پنجابی شاعرہ میں کمہارن کا چہرہ ڈھونڈنے لگ جاتا ہے جو تین ساڑھے تین سال کی عمر میں روشنی کا ایک حالہ تھی۔

بیوی اُسے (پنجابی شاعرہ) بیٹی بیٹی کہہ کر پکار رہی تھی اور میں اس کی طرف چاہت کی نظروں سے دیکھ رہا تھا'' ص۔240

کہکشاں ڈوب گئی کے عنوان سے رتن سنگھ اپنی بیتی ہوئی زندگی کا ایک دن پھر سے جینا چاہتے ہیں۔رات کا پہلا حصہ غم نام میری کے دیش میں گزارا اور بعد میں جھنڈے شاہ کے ڈیرے میں برگد کے پیڑ پر چہچہاتے پرندے چاچا برکت علی کی فجر کی اذان۔فجے کی بیل کی جوڑی اور گلے میں گھنٹیاں اور کندھے پر ہل رکھ کر کھیتوں میں جاتے ہوئے مصنف کو سب یاد آرہا ہے۔ بابا کرم خوبصورت ہونے کے ساتھ ساتھ خوبصورت جوتے بنانے کا فن جانتا تھا۔کوسی کوسی دودھ کی دھاریں گرم روٹی پر تازہ مکھن نرم لیکن دادادی کے سخت ہاتھ چہرے پر بڑا ظلم کرتے تھے۔لسی کا چھنا اور شیخ ماسٹر کی پڑھائی ہوئی نظم دھیرو اور پوروہم جماعتوں کو سبق یاد نہ ہونے پر سزا کا تھپڑ۔رات کے آخری حصہ میں کھیلتے ہوئے کوٹلہ چھبیا کی کا کھیل کھیلتے ہوئے کوٹلہ ہاتھ سے اچانک گر جاتا ہے۔جھنڈے شاہ کا ڈیرا۔ مصنف کا آبائی مکان۔ماتا رانی کا مندر۔بڑی مسجد، چھوٹا کنواں، چھاکے والا اور چوروں والا کنواں سب کچھ اوجھل ہو جاتا ہے۔یہ تھی ایک دن کی کہانی۔

لکھنؤ کی یاد میں مصنف نے لکھنؤ میں گزارہوا وقت۔ادبی محفلوں میں آل احمد سرور، پروفیسر احتشام صاحب، حیات اللہ انصاری، علی عباس حسینی، اختر علی اور ہندی ادیبوں میں شری یشپال، امرت لعل ناگر، بھگوتی چرن وغیرہ سے فوقتاً فوقتاً ادبی رہنمائی اور ملاقاتوں کا بڑی ہی جزیات نگاری سے تذکرہ کیا ہے۔رضیہ سجاد ظہیر، ڈاکٹر قمر رئیس، رام لعل، اقبال مجید، عابد سہیل، قیصر تمکین، باقر مہدی، شارب ردولوی، احمد جمال پاشا اور دیگر ہندی ادیبوں کے ساتھ ادبی تعلقات کی نشاندہی کی بھی ہے۔

آل انڈیا ریڈیو بھوپال کی خاطر لکھنؤ چھوڑنا پڑتا ہے رتن سنگھ کو کافی ہوس (Cofee

House) میں ادیبوں کی دی ہوئی الوداعی پارٹی کسی سے کم نہ ہے۔

رتن سنگھ خود لکھتے ہیں مجھے تو ایسا محسوس ہو رہا ہے کہ جیسے ہماری شادی ہو رہی ہے رتن سنگھ دولہا۔ رگبھیر کور دلہن اور باقی ادیب باراتی بن چکے تھے۔ یاد ہے کہ سہاگ رات کو رتن سنگھ کی بیوی نے کلر کی چھوڑ دینے کی خواہش کی تھی۔ ''کیا کلر کی نہیں چھوڑ سکتے''۔ اور اب کلر کی چھوڑ دینے سے بیدی کی اندو کو یعنی رگبھیر کور کو رتن سنگھ کلر کی سے چھٹکارا حاصل کرتا ہوا نظر آتا ہے یعنی بیوی کی خواہش کی تکمیل کسی شادی سے کم نہ تھی۔

چند لفظ اور کے عنوان سے مصنف نے اپنی آپ بیتی کو آدھ بیتی کہا ہے۔ چونکہ مصنف رتن سنگھ اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ خودنوشت انسانی زندگی کے آخری ایام میں تحریر کی جاتی ہے۔ یہ مصنف کبھی مکمل نہیں ہوتی۔ اس لئے کہ اس میں کہانی کار یعنی خودنوشت نگار کی ذات کو محور و مرکز ہوتی ہے۔ اور آخری سانسوں کا تذکرہ اس کے اندر نہیں ہوتا۔

پچاسی سالہ زندگی کا احاطہ مصنف نے بڑے ہی ادبی لہجے میں کیا ہے۔ اگر چہ مصنف نے اپنی خودنوشت کی اگلی قسط یعنی دوسری جلد زندگی کے آخری ایام میں تحریر کرنے کا عیاں طور پر ذکر کر دیا ہے۔ اور یوں رتن سنگھ کی افسانوی کہانی مکمل ہو جاتی ہے۔ بیشک زندگی کی کہانی ابھی ادھوری ہے لیکن کہانی کار رتن سنگھ نے موضوع کے اعتبار سے افسانوی کہانی مکمل کی ہے اور اس کہانی کار رتن سنگھ کو ایک مرتبہ پھر ویسی ہی خوشی نصیب ہوتی ہے جب اُس کی پہلی مرتبہ اپنی کہانی ''ممی تم ایک دیوار ہو''۔ رام لعل صاحب کو سنانے پر اور پہلی مرتبہ دہلی سے رسالہ راہی چھپی ہوئی دیکھ کر خوشی ہوئی تھی۔ ویسی ہی کہانی جو ''بیتے ہوئے دن'' کے عنوان سے مکمل ہوتی رتن سنگھ کو ویسی خوشی نصیب ہو جاتی ہے چونکہ کہانی کار سب سے زیادہ خوشی اپنی کہانی مکمل ہونے پر ہی کرتا ہے۔

المختصر رتن سنگھ نے اپنی پچاسی سالہ زندگی کا احاطہ بڑی باریک بینی اور جزیات نگاری سے کیا ہے۔ پاکستان میں آبائی گاؤں داؤد میں پیپل کا ٹھنٹھ۔ شیشم کا پیڑ، منڈیروں کا تکیہ، جھنڈے شاہ کا ڈیڑا، دادادی اور نانی اماں کی محبت، اور سخت کوششاں، مولوی امام دین کی

ہوہو کی آواز، شیخ ماسٹر کے اصول وضوابط، تقسیمِ ملک حادثہ،لکھنو کی ادبی محفلوں، عزیز دوستوں، ادبِ نواز دانشوروں، ریلوے کی کلرکی، ریڈیو کی ملازمت، پھول، ناگالینڈ،لکھنو، سری نگر وغیرہ متعدد جگہوں کے رسم ورواج، تہذیبی معاشرے کی عکاسی بڑی خوبصورتی سے کی ہے۔

اپنی ابتدائی ادبی زندگی میں بطور پنجابی نظم گو، پنسٹھ غزلیں یوں کہہ رتن سنگھ نے غزل پر ہاتھ مارا لیکن جلد ہی اپنے آپ کو روک لیا۔لکھنو کے ادبی ماحول سے افسانہ نگار اور بعد میں دوہا جیسی صنف میں بھی طبع آزمائی اور دوہوں کا مجموعہ بھی شائع ہو چکا ہے۔ اپنے تمام تر ادبی سفر سے مصنف بڑے بہترین طریقے قاری کو روشناس کروایا ہوا ہے۔

مکان کے ذاتی کرب اور پاکستان سے جڑی ہوئی بچپن کی یادیں مصنف کو آج بھی پاکستان آنے کی دعوت دیتی ہیں۔رتی کبھی شیشم کا پیڑ تو کبھی پیپل کا ٹھنٹھ اور جھنڈے شاہ کا ڈیرا اور رہ گزار کے پیڑ پر بیٹھے ہوئے پرندے آج مصنف کو کہتے ہیں رتی آؤ راوی کنارے کی ٹھنڈی ہوا تعاقب کریں''۔ اور رتن سنگھ اپنے ہی تصور میں پربتوں کے دیس میں اڑان بھر کر پھول والی گلی کو ماں کی یاد سے منسلک کر کے اپنی ماں اور آبائی وطن کے آغوش میں چلے جاتا ہے۔

ریاست کی چند اہم خواتین افسانہ نگار

محمد اشرف

ریسرچ اسکالر شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی

جہاں تک ریاست جموں وکشمیر میں اُردو افسانہ نگاری کا تعلق ہے۔اس کا آغاز بیسویں صدی کے شروعات میں دیکھنے کو ملتا ہے۔شاعری کے بعد ریاست میں جس صنف کو سب سے زیادہ فروغ ملا وہ صنفِ افسانہ ہے۔منشی محمد دین فوق ریاست کے پہلے نثر نگار میں جنھوں نے کئی تاریخی اور نیم تاریخی قصّے قلمبند کر کے اس صنف کی طرف توجہ دلائی۔ان کے بعد ایک بہت بڑے نثر نگار اُبھر کر سامنے آئے جنھوں نے نہ صرف اُردو افسانے کو ریاست کے اندر مکمل طور پر دروازے کھول دیئے بلکہ اِسے فروغ دینے میں بھی کافی رول ادا کیا۔ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''کیلے کا چھلکا'' 1924ء میں منظرِ عام پر آیا۔ اس عہد میں تیرتھ کاشمیری اُردو افسانہ میں قدم رکھتے ہیں۔انھوں نے 1923ء میں لکھنا شروع کیا۔ان کی ابتدائی کہانیاں ریاست کے اہم اخبارات وتستا، ہمدرد، رنبیر وغیرہ میں باضابطہ طور پر شائع ہونے لگیں جن میں چندراولی، اندھی ماں، تلاشِ حق اور پاگل کا خط خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔تیرتھ کاشمیری کے بعد ایک ایسے افسانہ نگار سامنے آتے ہیں جن کی کہانیوں سے ریاست میں اُردو افسانے کا سنہری دور شروع ہوتا ہے۔اگر چہ انھوں نے ابتداء میں روایتی انداز کی کہانیاں لکھیں لیکن وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ ان کے شور میں جہاں پختگی آئی وہیں دوسری طرف انھیں افسانہ نگاری کے فن پر کافی دسترس حاصل ہوئی۔انھوں نے اپنے افسانوں میں کشمیر عوام کے ظلم وستم، بھوک، افلاس کے ساتھ ساتھ

سماجی ،اقتصادی، سیاسی اورنفسیاتی مسائل کوپیش کیا۔ان کی کہانیوں کے مجموعے شام وسحر، دُنیا ہماری اور بہتے چراغ قابلِ ذکر ہیں۔اس کے بعدکئی اورکہانی کاراس فیلڈ میں قدم رکھتے ہیں جن میں تاراچندترڑھل ، پریم ناتھ در، پنڈت گنگادھر بٹ، نرسنگھ داس نرگس، قدرت اللہ شہاب ،ٹھاکرپنچھی ، برج پریمی ، حامدی کاشمیری کے علاوہ اوربھی کئی افسانہ نگار ہیں۔

جہاں تک ریاست کے اندرخواتین افسانہ نگاروں کاتعلق ہے اُن کی تعدادقدرِ مایوس کُن ہے۔اس کی کئی وجوہات ہوسکتے ہیں۔جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ عہدِ جہالت میں عورت پرمرد کاغلبہ ہمیشہ رہاہے۔مردمعاشرے نے اُسے کبھی اپنی صلاحیتوں کواُبھارنے کاموقع فراہم نہیں کیا۔وہ ہمیشہ حاکم بن کرعورت کے اندرونی جذبات واحساسات کودباتارہااوردوسری بات یہ ہے کہ یہ ریاست ابتداء سے ہی بڑے بڑے مذہبی پیروکاروں کی آماہ جگاہ رہی ہے۔مذہبی عقیدت مندوں کے پیش نظرخواتین کسی ادبی محفل یافنونِ لطیفہ میں شرکت کرنا ایک عیب سمجھاجاتا تھا۔اس کوگھرکی چاردیواری میں مقیدرکھاجاتا تھا۔اس طرح سےعورت کواپنی شخصیت کواُبھارنے کاموقع نہیں ملا۔

محبوبہ یاسمین کووادی کا پہلاافسانہ نویس خاتون کاشرف حاصل ہے۔آزادی سے پہلےاُردوافسانےکوفروغ دینے میں ان کابھی ایک اہم رول رہاہے۔انھوں نےشروعات میں کچھ روحانی طرز کی کہانیاں لکھیں۔ان کےافسانوں میں جہاں رومان پروزفضا کاماحول ملتاہے۔وہیں دوسری طرف ان کےافسانے رنج وغم ،حزن وملال کےغمازبھی ہیں۔وقت کی رفتار کےساتھ ساتھ ان کافن اورشعوردونوں ارتقاء پذیرہوتے رہے۔اس کانتیجہ یہ ہوا کہ وہ حقیقت نگاری کی طرف مائل ہوگئیں۔ ان کے افسانوں کے موضوعات کشمیرکی سرزمین سےاُبھرتے ہیں وہیں عورت ہونے کےناطےانھوں نے اپنی کہانیوں میں عورت کی ان تمام نفسیاتی الجھنوں اور پریشانیوں کوبھی اپنی کہانی کامرکز بتایا۔ان کا ایک افسانہ ''دِل ہی تو ہے'' جوانسانی دِل کےمختلف کیفیات اور پہلوؤں کی نشاندہی کرتاہے۔

نیلولرنحوی کا تعلق سرینگر سے ہے۔ان کو بچپن سے ہی کہانیاں لکھنے اور پڑھنے کا شوق تھا۔ان کا ایک افسانوی مجموعہ ''چناروں کے برفیلے سائے'' کے عنوان سے منظرِ عام پر آ چکا ہے۔ان کے کُل 26 افسانے ہیں جن میں لاڈلا، آگ، کالے سائے، برتھ ڈے(Birth Day)، گن مین (Gun Man)، جہیز خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ان کے افسانوں کے خاص موضوعات ہیں۔سیاسی اور معاشرتی نظام کی زبوں حالی، عورت کا نفسیاتی وجنسی استحصال، یہاں کے غریب اور دبے کُچلے طبقے کی لاچار اور بے بس زندگی اور کشمیر کے خون ریز واقعات ان کے افسانے خاص کر لاڈلا، برتھ ڈے اور آگ اُن حالات کی بھرپور ترجمانی کرتے ہیں۔

نکہت فاروق نظر ریاست کی ایک اور افسانہ نگار ہیں۔صنفِ افسانہ کے علاوہ وہ شاعری اور تحقیق وتنقید سے بھی دلچسپی رکھتی ہیں۔اِن کی کہانیوں کا مجموعہ 'قہر نیلے آسمان کا'' 2008ء میں منظرعام پر آچکا ہے۔یوں تو ان کے تمام افسانے دلچسپی سے خالی نہیں لیکن ''قہر نیلے آسمان کا''، ''آدھے ادھورے''، ''لوگ کاشی''، ''تار تار آنچل''، ''ایک خواب ادھورا سا'' ایسے افسانے ہیں جو قاری کے دِل ودِماغ کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ان کے افسانے کشمیر کے پُرآشوب حالات اور اس میں لپٹے یہاں کی غریب اور معصوم عوام کے دردمند واقعات، وطن سے بچھڑنے کا درد، مذہبی مساوات، تہذیبی قدروں کی گراوٹ، عورت کے نفسیاتی استحصال کے علاوہ اور بھی کئی موضوعات ہیں جو ہمیں نکہت کے افسانوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔

زنفر کھوکھر کا شمار ریاست کے اہم افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ان کا تعلق خطہ جموں کے علاقہ راجوری سے ہے۔شروع سے ہی صنفِ افسانہ ان کی پسندیدہ صنف رہی ہے۔ انھوں نے کہانی ''نسخہ'' لکھ کر افسانہ نگاری میں قدم رکھا۔اس کے بعد انھوں نے مسلسل طور پر اپنا سفر جاری رکھا اور متعدد کہانیاں لکھیں۔ان کے اب تک تین افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں جن کے نام قابل ذکر ہیں۔'' خوابوں کے اُس پار'' 1999ء، ''کانچ کی

سلاخیں'' 2003ء اور ''عبرت'' 2010ء زنفر کھوکھر کے یہاں ہمیں موضوعات کا وسیع دائرہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں چھوٹے چھوٹے گھریلو واقعات اور الجھنوں کے علاوہ ملی ٹینسی اور فوج کا یہاں کی عوام پر جابرانہ اور ظالمانہ رویہ، ظلم و ستم، سماجی بدامنی اور بداعمالیوں کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ ایک عورت کے ناطے زنفر کھوکھر نے عورت کے جذبات و احساسات، نفسیاتی الجھنوں کا گہرا ادراک رکھتی ہیں۔ ان کے یہاں ایک ایسی عورت کا تصّور ملتا ہے جو خوددار بھی ہے اور خوداعتماد بھی۔ وہ اپنی صلاحیتوں کو پہنچانتی ہیں اور ان کو بروئے کار بھی لاتی ہیں۔ وہ سماج کے قدیم روایات کی بیڑیوں کو توڑ کر آزاد ماحول میں سانس لینے کی خواہش مند ہیں۔ زنفر کھوکھر نے مزاحیہ اور سنجیدہ دونوں طرح کے افسانے لکھے ہیں۔ ان کے مزاحیہ افسانے بھی قاری کو ایک اصلاحی نقطہ نظر پر لاکر چھوڑتے ہیں۔ زنفر کھوکھر کی خاص بات یہ ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں عام فہم زبان کا استعمال کیا ہے۔ وہ ہمیشہ تصنع و تکلف سے دامن بچا کر چلتی ہیں۔ زبان سادہ و قصہ پن پر اپنی توجہ مرکوز رکھتی ہیں۔ وہ ن کی تمام باریکیوں کا بخوبی علم رکھتی ہیں۔ اس لئے ان کے افسانے قاری کو بوجھل پن کا احساس نہیں دلاتے بلکہ قاری کے دِل و دِماغ پر ایک خاص قسم کا تاثر قائم کرتے ہیں۔

ترنم ریاض کا نام اُردو ادب میں کسی تعارف کا محتاج نہیں انھوں نے شاعری کے علاوہ افسانہ، ناول اور تحقیق و تنقید جیسے شعبہ جات میں اپنے فن کے جوہر دکھائے ہیں۔ ترنم نے کئی اہم کتابوں کے ترجمے بھی کئے ہیں۔ ان کو ادب کا ماحول ورثے میں ملا۔ ترنم نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز 1973ء میں کیا۔ شروع سے ہی اُن کو غزلیں اور نثری تخلیقات، ملکی و غیر ملکی رسائل و جرائد کی زینت بنتے رہے اور آج بھی یہ سلسلہ جاری ہے۔ ان کے اب تک چار افسانوی مجموعے اور دو سے زائد ناول منظر عام پر آچکے ہیں۔ یہ تنگ زمین (1998ء)، ''ابابیلیں لوٹ آئیں گی''۔ 2000ء، یمبرزل 2004ء اور میرا رختِ سفر 2008ء ''مورتی'' اور ''برف آشنا پرندے'' ان کے دو اہم ناول ہیں۔

ترنم ریاض کے یہاں موضوعات کی وُسعت پائی جاتی ہے۔وہ افسانوں کے لئے موادروزمرہ زندگی کے بڑھتے حالات وواقعات سے اخذ کرتی ہیں۔وہ اپنے افسانوں میں بڑی سلیقہ مندی کے ساتھ واقعات کوترتیب دیتی ہیں۔ان کی نگاہ معاشرے کے ہرسوں دوڑتی نظرآتی ہے۔ وہ معاشرے کے اُن تمام جرائم اور بدعنوانیوں کا خاتمہ چاہتی ہیں جوانسانی قدروں کا زوال کا باعث ہیں۔ترنم قدرتی مناظراوراس کائنات میں مختلف رنگوں کے چرند پرند کا نقشہ بھی قاری کے سامنے لاکھڑا کردیتی ہے۔منظرنگاری کے حوالے سے اُن کے افسانے کامیاب نظرآتے ہیں۔وہ اپنے افسانوں میں ایک ایسی فضا اور ماحول تیارکرتی ہیں جوقاری کے دِل میں خوبصورت دُنیا آبادکرتی ہے۔

مکالمہ نگاراور پلاٹ نگاری میں بھی وہ بڑے احتیاط سے کام لیتی ہیں۔ترنم کے مکالمے بھی کردار کے نفسیاتی پہلوؤں کواُجاگرکرتے ہیں۔ان کے کرداراپنے طبقے کی بھرپور نمائندگی کرتے نظرآتے ہیں۔ترنم بے جاطوالت اورواقعات سے ہمیشہ پرہیز کرتی ہیں۔ اُن کوزبان وبیان پرکافی عبورحاصل ہے۔ان کے یہاں تشبیہات واستعارات کاوافرذخیرہ موجود ہے جواُن کی کہانیوں کوزینت بخشتے ہیں۔

آخر میں اس کتاب کا ذکر کرنا چاہوں گا۔اگرچہ یہاں کی خواتین افسانہ نگاروں کی تعدادکم ہےلیکن ان کی تخلیقات سے یہ کمی کسی حدتک پوری ہوجاتی ہے۔اس بات کاذکرکرنا مناسب سمجھتاہوں کہ ریاست میں اوربھی کئی خواتین افسانہ نگار ہیں جوآج بھی اس صنف کو بڑھاوادینے میں اپنا کردارنبھارہی ہیں لیکن اس چھوٹے سے مضمون میں اتنی گنجائش نہیں کہ سب کی خدمات کا جائزہ لیاجائےلیکن پھربھی تمام ادیبات نےفن لوازم کوملحوظ رکھ کرافسانےتحریرکئے ۔ان کے یہاں بے جاطوالت اور بھاری بھرکم الفاظ اورغیرضروری واقعات سے اجتناب دیکھنے کوملتاہے۔جیسا کہ ہم جانتے ہیں۔افسانہ انسانی زندگی کی تصویرکشی کافن ہے۔اس میں فن کاربڑی ہنرمندی کے ساتھ واقعہ یا کہانی جوانسانی زندگی کے کسی ایک پہلو سے جڑی ہوئی ہےاُس کوپیش کرتاہے۔یہاں کی تمام خواتین افسانہ نگاراس میں یکتانظرآتی ہیں۔

اُردو کی تنقیدی روایت میں سید وقار عظیم کا مقام

اوتار سنگھ

ریسرچ اسکالر شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی

سید وقار عظیم نے فکشن کی تنقید میں سب سے زیادہ لکھا۔ داستان، ناول، افسانے اور ڈرامے میں انہوں نے مقدار کے لحاظ سے اُردو کے کسی بھی نقاد سے زیادہ لکھا ہے۔ پھر اقبال کے حوالے سے بھی اُن کی تین تصانیف ہیں۔ انہوں نے فکشن اور اقبال کے علاوہ جو تنقید لکھی ہے اس کی ایک تاریخی اہمیت ہے تاہم آج فکشن کی تنقید، داستان، افسانہ اور ناول کے حوالے سے جس مقام پر کھڑی ہے اگر اس کا تقابل وقار عظیم کی تنقیدی تحریروں سے کیا جائے تو شاید ان کے مداحوں کو بھی مشکل پیش آئے گی کہ وہ شہریت عام تو ٹھیک ہے۔ بقائے دوام کے دربار کی پہلی صف میں انہیں بٹھا سکیں۔

سید وقار عظیم کی ادبی زندگی کا آغاز اس وقت ہوا جب وہ ابھی بی۔اے کے طالب علم تھے۔ اگرچہ انہوں نے ادبی زندگی کے آغاز میں اپنے دو اساتذہ علی عباس حسینی اور حامد اللہ افسر سے متاثر ہو کر کچھ افسانے بھی لکھے۔ انہوں نے بلاشبہ سب سے زیادہ کام داستان، ناول اور افسانے کے حوالے سے کیا ہے اور اس ضمن میں یہ امر خاصہ دلچسپ ہے کہ انہیں ایک عرصے تک اُردو فکشن کا واحد ناقد بھی قرار دیا جاتا رہا ہے۔

سید وقار عظیم کی تنقید کا نمایاں وصف توضیحی انداز ہے۔ انہوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے اُس میں اُن کا انداز ایک ایسے شفیق اُستاد کا ہے جو اپنے طالب علموں کو کسی فن پارے کے بارے میں بنیادی معلومات فراہم کرنے کے لیے آسان پیرایہ اختیار کیا ہے۔ انہوں نے

مختلف اصناف، فن پاروں اور تخلیق کاروں کو اپنے قارئین سے اسطرح متعارف کرانے کی کوشش کی ہے کہ کسی صنف، فن پارے اور تخلیق کار کے تخلیقی عمل کی وضاحت ہو جائے۔ انہوں نے خود اپنے تنقیدی عمل کے اس رویے کی وضاحت کرتے ہوئے بتایا ہے۔

''یونیورسٹی میں میرے سپرد فکشن اور اقبالیات کے پرچے تھے۔ اس لیے زیادہ کوشش یہی رہتی کہ انہی چیزوں کا مطالعہ کیا جائے جو طلبہ کے لئے زیادہ مفید ثابت ہوں۔ چنانچہ ان موضوعات پر نئی پرانی سب چیزیں نظر سے گذرتی رہیں''۔

(بحوالہ۔سید وقار عظیم۔ص۔۴۹)

اسی طرح سے ایک اور جگہ پر انہوں نے فکشن سے اپنی دلچسپی کے اسباب کا جائزہ لیتے ہوئے اس امر کا اعتراف کیا ہے کہ اُن کے تنقیدی سرمائے کا بنیادی تعلق اُن کی تدریسی زندگی سے ہے۔انہوں نے جو کچھ لکھا اپنے طلبہ کو ادب جہنم پہنچانے کے لیے۔

جب کوئی نقاد اپنی نگارشات کے لیے ایک مقصد کا تعین کر لیتا ہے تو پھر وہ کوشش کرتا ہے کہ ساری زندگی اسی ڈگر پر چلتا رہے۔ سید وقار عظیم نے بھی اپنی تنقیدی کاوشوں کا مرکزی محور فن پارے کو ایسی توضیحات کو بنایا جو نہ صرف ان کے طالب علموں کے لیے فن پارے کی تفہیم کو آسان بنا دیں بلکہ ایک عام قاری کے لیے بھی اُن کا تنقیدی مواد فن پارے کی آسان توضیح و تشریح کا باعث بن جائے۔

سید وقار عظیم کی تنقید میں ایک مشفق استاد کا بلاوا اور فن پارے کی شرح میں آسانی پیدا کرنے کی جو خو ہے اُس کا سلسلہ تو مشرق کی اس قدیم روایت سے ملتا ہے جو مقدس کتابوں کے مفسرین اور مُشکل کتابوں کے شارحین نے قائم کی تھیں لیکن اس راستے پر چلتے ہوئے وہ اپنے معاصرین خاصے دور ہو جاتے ہیں۔

یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ نقاد کسی نہ کسی مقام پر تو مدرس ضرور ہوتا ہے لیکن مغرب میں اور پھر اُردو کے ناقدین نے بھی مدرس نقاد کی پھبتی کو ان ناقدین کے لیے ضروری

استعمال کیا ہے جن کا عملی تعلق درس وتدریس سے رہا ہے۔ سید وقار عظیم کی تنقید بھی مدرسانہ تنقید کے طعن سے اپنا دامن بچا نہیں سکتی بلکہ جیسا کہ اوپر لکھا گیا ہے کہ انہوں نے اس امر کو اپنے لیے افتخار جانا ہے۔

سید وقار عظیم کی ذہنی تربیت بلاشبہ ان لوگوں کے درمیان ہوئی جو اس وقت اپنے زمانے کی سب سے بڑی ادبی تحریک ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ تھے لیکن ترقی پسند کہلوانے کے باوجود سید وقار عظیم کی تنقیدی تحریروں کا بالواسطہ یا بلاواسطہ تعلق ترقی پسند یا مارکسی فکر سے جڑتا نظر نہیں آتا۔ انہوں نے خود اپنے کچھ معاحبوں میں اس طرف دلچسپ اشارے کیے ہیں جن کی مدد سے ہم ان کی تنقید کے رویے کو بہتر انداز میں سمجھ سکتے ہیں۔

> ''ادیب کے لیے بھی کسی نہ کسی نظریہ حیات کا قائل ہونا ضروری ہے۔ نظریہ نہ ہو تو نہ ان کے ادب میں خلوص پیدا ہوتا ہے اور نہ جوش وجذبہ۔ میرے نزدیک ادیب کا سب سے بڑا کام یہ ہے کہ خود اپنی نظر سے زندگی کا قریب سے مشاہدہ کرے''۔
>
> (سید وقار عظیم۔ مرتبہ، سید معین الرحمان۔ ص۔ ۵۲۔۵۳)

سید وقار عظیم کی تنقید میں سیاسی بصیرت کے اظہار کا ایک عجیب وغریب خوف ملتا ہے اور وہ ادب کے حوالے سے پہلے سے ڈھلی ڈھلائی آراء کی تکرار کرنے میں خوشی محسوس کرتے ہیں وہ اپنی تنقید کے ذریعے کوئی بڑا سوال اُٹھانے میں کامیاب نہیں ہوئے۔ اس کی بنیادی وجہ ہی یہی ہے کہ انہوں نے تنقید کو محض ایک وضاحتی عمل سمجھا ہے وہ سیاست کو ایک ایسا میدان سمجھتے ہیں جو شاید نقاد کے لیے غیر ضروری ہے۔

سید وقار عظیم کی تنقید کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ کسی فنکار کا مطالعہ کرتے وقت اس کے انفرادی نقوش اُجاگر کرنے کے بجائے عمومیت سے کام لیتی ہے۔ اگر وہ منٹو اور بیدی پر لکھ رہے ہیں تو وہ بیدی اور منٹو کے فنی اور فکری امتیازات پر بات کرنے کے بجائے ایک ہی لاٹھی سے دونوں کو ہانکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ عیب دراصل اس وجہ سے

پیدا ہوا ہے وہ صرف فن پارے کی تشریح کو ہی تنقید تصور کرتے ہیں۔

سید وقار عظیم کی تنقید کا اسلوب البتہ اعلیٰ ہے اس میں زبان و بیان کی وہ خوبیاں جو ایک نقاد کے لیے ضروری ہوتی ہیں موجود ہیں۔انہوں نے سادہ اور دلنشیں انداز میں ایک مشفق اُستاد کے طور پر توضیح رنگ کے لیے جو انداز بیان اختیار کیا وہ لائق تحسین ہے۔ان کی تنقید میں سادگی اور دل کشی کا ایک خوبصورت امتزاج ہوتا ہے۔سید وقار عظیم کو اُردو تنقید کی دُنیا میں اپنے ان اوصاف کی وجہ سے تادیر یاد رکھا جائے گا۔

محمد اسرائیل آثر گوجری زبان وادب کا ایک منفرد شاعر

نصیب علی

اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ عربی

بابا غلام شاہ بادشاہ یونیورسٹی راجوری

قارئین جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ انسان اشرف المخلوقات ہے اور یہ سماج کو وجود میں لانے کا سبب بنتا ہے۔ظاہری بات ہے کہ سماج کی تشکیل میں صرف ایک فرد کو عمل دخل نہیں ہوتا ہے۔اس لئے سماج کو فرد کا مجموعہ یا فرد کو سماجی جانور کہتے ہیں۔اب یہ سماجی ربطہ کسی خاص ذریعہ سے ہی قائم ہوسکتا ہے۔اور یہ ذریعہ زبان ہے، جو ہمیں ایک دوسرے کے دکھ، درد اور قلبی واردات ، جذبات و احساسات اور خیالات وتصورات کو ایک دوسرے تک پہنچانے میں کام آتی ہے۔زبان قوموں کی تاریخ مرتب کرتی ہے اور تہذیبی عنصر سے رنگ آمیزی کرتی ہے۔زبانوں کے زندہ رہنے کے دو ہی سبب ہوتے ہیں ایک تو یہ کہ اُس کے بولنے والے موجود ہوں اور دوسرا یہ کہ اُس کے لکھنے والے ہوں۔ہر قوم کی ثقافتی شناخت اُس کی زبان ہوتی ہے۔دنیا کی سب سے بڑی زبانیں جس طرح اپنی اپنی قومی تشخیص کو ظاہر کرتی ہے، اسی طرح گوجری زبان بھی اپنی شناختی ثقافت کی وجہ سے ایک الگ اہمیت رکھتی ہے۔ماضی میں زبان کو صرف بول چال تک ہی پہچانا جاتا تھا۔لیکن آہستہ آہستہ اس کے چاہنے والوں نے اسے عالمی واقعات اور حالات سے ہم آہنگ کر کے اِسے ادبی مقام عطا کیا ہے۔گوجری کے ان پرستاروں میں ن۔پونچھی، خدا بخش زار، صائی قادر بخش زار، میاں نظام الدین لاروی وغیرہ شامل ہیں۔ان تمام حضرات میں جس شخصیت نے اس

زبان کی ادبی اہمیت کو اُجاگر کیا ہے وہ محمد اسرائیل آثر ہیں، جن کی کاوشوں کی وجہ سے یہ زبان تخلیقی معیار کے قابل بن سکی۔

ڈاکٹر رفیق انجم کے مطابق آثر صاحب کی پیدائش ۱۹۱۶ء ضلع لاجوری کی تحصیل نوشہرہ کے علاقہ لمبیڑی میں ہوئی۔لیکن اسرائیل آثر کے فرزند شوکت نسیم کا کہنا ہے کہ اُن کے والد محترم ۱۹۱۶ء میں ڈھوک سالنی تحصیل گاندربل ضلع سرینگر میں ایک بکروال کنبہ میں پیدا ہوئے۔اثر صاحب نے مولوی کی سند بھی حاصل کی۔وہ گوجری کے علاوہ پنجابی، پہاڑی اور اُردو و فارسی بھی جانتے تھے۔انہوں نے معلّمی کا پیشہ بھی اختیار کیا اور بعد میں سبکدوش بھی ہو گئے۔انہوں نے شاعری اور ادبی مضامین کے علاوہ چند مذہبی کتابوں کو بھی تصنیف کیا۔ اسرائیل آثر گوجری زبان کی خاطر مختلف تحریکات میں ایک متحرک ممبر کی حیثیت سے کام کر تے رہے۔خاص طور پر میاں نظام الدین لاروی اور چوہدری غلام حسین لسانوی کی بیسوی صدی کی دوسری دہائی کی تحریکات کا حصہ رہے۔

محمد اسرائیل اثر کو شاعری وراثت میں ملی تھی۔وہ خانہ بدوشی کے دوران اکثر سردیوں میں لمبیڑی راجوری میں آتے تھے اور گرمیوں میں اپنی ڈھوک سالنی تحصیل گاندربل چلے جاتے تھے۔خانہ بدوشی کے دوران ہی دسویں تک تعلیم حاصل کی اور پھر اُس کے بعد محکمہ تعلیم میں بطور اُستاد کی ذمہ داری نبھانے لگے۔پہلے وہ اُردو فارسی اور پنجابی میں شعر کہتے تھے اور بعد میں گوجری شعر کہنے شروع کئے۔اثر صاحب کا خود کہنا ہے کہ جب 42-1941 میں ہمارے ڈیرے کالی دھار کی طرف جاتے تھے تو اُن دنوں اک سائیں ہمارے ڈیرے میں آتا تھا اور پہلی بار میں نے یہ جو گوجری کا شعر ان کی زبانی سنا تھا وہ ملاحظہ ہو۔

اِکوالف حقیقی دے جنیا
نہ لاہور بدھیگی رے جنیا

اُن کا کہنا ہے کہ میں نے اپنی زندگی میں پہلی بار یہ گوجری کا شعر سنا تھا اور پھر بعد میں بن باسی کی نظمیں پڑھنا شروع کیں۔اس طرح اُن کا گوجری شاعری کی طرف رجحان ہوا۔

اثر صاحب کا جو سب سے پہلا کلام اخبار الانسان میں شائع ہوا وہ ملاحظہ ہو۔

تھاروصد ر ہے میاں نظام الدین بجران سردارقومی
جنرل سیکریٹری انجمن مرکزی کومحمد دین ہے جانثارقومی
ترجمان ہے الانسان تھارو نکلے جموں تیں جیہڑ و اخبارقومی

اسرائیل آثر کی پہلی کتاب ''دُھکتھیں آس'' ہے، جو گوجری، اُردو اور پنجابی شاعری پر مشتمل ہے۔ اسرائیل اثر نے مختلف شعری اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔ جن میں غزل کے علاوہ نعت، بیت، باراں مانہ اور گیت وغیرہ شامل ہیں۔ ان کی غزلوں میں روایتی اور اخلاقی دونوں طرح کے موضوعات ملتے ہیں۔ اُن کے یہاں حسن و عشق کے گہرے تجربات کی چھاپ نظر آتی ہے۔ اُن کی غزلوں میں جو عشق کی کیفیت اُبھرتی ہے اُن میں سوز و گداز کے ساتھ حسیات کی بیداری کا پتہ ملتا ہے۔ اُن کی غزلیات سے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

بیتی عمر توں دل میرا مانھ درد کا دیا بال گئی
جت تک غم کی لو لگے تھی، تا ہنگ اک میرے نال گئی
پت جھڑ کی بے رحمی اُپر اُڈتا پنچھی روئیں تھا
پتر پھل نہ چھوڑ یوں کوئے جت یاہ ظالم بال گئی

.....

کجھ راز چھپا کے رکھیا تھا ویہ اکھاں نے سمجھا چھڑیا
کجھ درد تھا دل کیاں گُھاں مانھ ویہ گیت بنا کے گا چھڑیا
تاثیر دعا کی ہوگئی کسے چنگے بیلے منگی تھی
میں اس کا آون تیں پہلا ارمان اپنا بدلا چھڑیا

آثر صاحب کی نعتیہ شاعری میں متصوفانہ تجربات و خیالات کا بھی نمایاں طور پر اظہار ملتا ہے اُن کی نعتوں میں خالق و مخلوق کے رشتوں کا احساس بھی ہوتا ہے۔

الٰہی مدینہ کی گلیاں نا دیکھوں
ہوں رحمت دو عالم کی بلیاں نا دیکھو
جے فضلاں کا پھلاں تے پھلیاں نا دیکھوں
الٰہی مدینہ کی گلیاں نا دیکھو

''دُھکتھیں آس'' کے علاوہ اُن کی دوسری کتاب ''کلامِ اثر'' کے نام سے شائع ہوئی، جو تین جلدوں پر مشتمل ہے۔انہوں نے ایک گوجری رسالہ ''سجرا بول'' کے نام سے مارچ ۱۹۹۵ء میں جاری کیا۔ یہ رسالہ آج بھی اُن کے فرزند شوکت نسیم غیر سرکاری طور پر متواتر شائع کر رہے ہیں۔شوکت نسیم ''سجرا بول'' کے چیف ایڈیٹر بھی ہیں۔ یہ آج بھی خالص گوجری رسالہ ہے جو تب سے مسلسل گوجری زبان وادب کی خدمات انجام دے رہا ہے۔ اسرائیل آثرؔ نے پچاس سے زیادہ گوجری زبان میں مقالے ترتیب دیے۔اُن کے متعدد مضامین دوسری زبانوں مثلاً انگریزی، اُردو اور پنجابی وغیرہ میں میں ترجمے ہو چکے ہیں۔

اسرائیل آثرؔ کو کئی اعزازات وایوارڈ سے بھی نوازا گیا۔۱۹۹۵ء میں وہ شجر بوڈ مجلّہ کے چیف اڈیٹر بھی رہے۔اُنہیں اکیڈمی آف ارٹ کلچر کی جانب سے ۱۹۸۱ء میں Best book award گوجری میں ملا۔اس کے علاوہ ادبی سنگت کشمیر، بزم کالاکوٹ راجوری نے انہیں ۱۹۹۵ء میں بھی اعزازات سے نوازا۔Tribal resarch foundation نے بھی انہیں ۱۹۹۹ء میں ایوارڈ سے نوازا تھا۔ساہیتہ اکیڈمی نے ان کی خدمت کے پیشِ نظر اُن کے نام سے گوجری ایورڈ کا تعین کرنے کا فیصلہ بھی لیا ہے۔غرض کہ محمد اسرائیل اثر کو گوجری کا میرؔ کہا گیا ہے۔جب ریڈیو کشمیر سری نگر میں ۱۹۶۹ء میں گوجری پروگرام شروع ہوا تو اُس وقت پروگرام کی شروعات انہی کے کلام سے کی گئی۔

صبا اک درد اتھروں دو ں
میروٗ لے جایئے نظارنوں

توں کہیے آرزو تھی
اور تھو اک دل کو افسانو

اصل میں اسرائیل آثر اور گوجری شاعری ایک ہی کیفیت کے دونام ہیں۔انہوں نے ہرصنف میں طبع آزمائی کی لیکن جدید گوجری غزل اور گیت کی بنیاد اسرائیل اثر نے ہی ڈالی یہ کہنا بے جانہ ہوگا۔

میں ڈاکٹر جاوید راہی کی اس رائے سے بھی متفق ہوں کہ اثر صاحب گوجری زبان کی شناخت ہے۔انہوں نے اثر صاحب کی شناخت کوظاہر کرنے کے لیے بہت اچھے الفاظ کا استعمال کیا ہے۔اسی طرح جموں وکشمیر کے ایک اہم غزل گوشاعر عرش صہبائی کا بھی یہ کہنا ہے کہ اثر صاحب کوہم گوجری شاعری کامیرِ کارواں کہیں یا اور کسی طرح یادکریں وہ اپنے کلام کے پیش نظر ایک بحرِ بیکراں ہیں۔

آخر کار گوجری شعروادب کا یہ درخشندہ ستارہ ۸ دسمبر ۲۰۰۸ میں غروب ہوگیا۔لیکن گوجری زبان وادب میں اسرائیل کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔

بیدی کا افسانہ ''اپنے دُکھ مجھے دیدو'' ایک مختصر جائزہ

سلیم احمد فاروقی

ریسرچ اسکالر شعبۂ اردو جموں یونیورسٹی

راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ ''اپنے دُکھ مجھے دے دو'' معنوی اعتبار سے کافی اہمیت کا حامل ہے۔ جب مجھے پہلی بار اس افسانے کا مطالعہ کرنے کا شرف حاصل ہوا۔ تو شروعاتی چند سطور پڑھتے ہوئے مجھے محسوس ہوا کہ اس طرح کا افسانہ لکھنے کی تو کوئی ضرورت نہ تھی اس میں تو صرف تلذذ کا بیان کیا گیا ہے ادب میں اس کی کیا ضرورت پڑی ایسے افسانے تحریر کر کے نہ صرف اردو افسانہ بلکہ پورے ادب پر اس کے منفی اثرات پڑتے ہیں۔ غیر ضروری حالت پیدا ہوتے ہوئے بھی مین نے اپنا مطالعہ منقطع کرنے کے بجائے جاری رکھا۔ ایک دو صفحات کے مشاہدے کے بعد غیر ضروری بھی ضروری میں تبدیل ہونے لگا اور تلذذ امتحانی صورت میں دل و دماغ کی کھڑکیوں پر دستک دینے لگا اور دل و دماغ سے ایک آواز آئی نہیں ایسا نہیں ایسا ہے۔

اس افسانہ کے مطالعہ کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا کہ ایسے افسانے لکھنے کی اشد ضرورت تھی یہ نہ صرف اردو افسانہ بلکہ پورے سماج کی بہتری کے لئے کافی اہم قدم تھا۔ جسے بیدی کے ساتھ ساتھ اس وقت کے دوسرے چند افسانہ نگاروں نے بھی اپنا فریضہ سمجھا۔ اس افسانے میں ایک گھر کی عکسی پیش کی گئی ہے جس گھر میں کبھی دُکھوں کے پہاڑ آ کر گرتے ہیں تو کبھی خوشیوں کے پھول کھلتے ہیں۔ غم کو خوشی میں بدلنا اور خوشی کو ایک مخفی راز بنانا سب اس گھر میں شامل ہے دوسرے کے غم میں شریک ہونا اور دوسرے کی خوشی میں

خوش ہونا اس گھر کا سبق ہے۔

مدن اور اندو اس افسانے کے مرکزی کردار ہیں۔ مدن ایک بھولا بھالا شریف انسان ہے جو شادی اور ازدواجی زندگی کی باریک بینیوں سے بالکل بے خبر ہے شریفانہ مزاج کا حامل ہے شرافت کا مذاق بنانے والی بھابی یا پھر شادی کی رات آئی ہوئیں وہ عورتیں جو مدن پر طرح طرح کے لطیفے کستی تھیں۔ وہ تو ہر بات سے واقف تھیں مگر مدن اور اندو نئے مہمان تھے۔ بے شک اس افسانے کا آغاز ایک لطیفانہ انداز سے ہوتا ہے مگر جوں جوں اس کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں زندگی کی حقیقت آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے ایک مکمل تصویر جو ہر گھر میں دکھتی ہے دل و دماغ پر دستک دینے لگتی ہے۔

یوں تو دو پیار کرنے والے جب پہلی بار ملتے ہیں تو ایک دوسرے پر جان نچھاور کرنے کی قسمیں بھی کھاتے ہیں پھر زندگی کے کچھ ایام گزر جانے کے بعد ان میں وہ پیار محبت، صلح رحمی، دکھ درد میں شرکت، جان آفرینی کی باتیں کم ہونے لگتی ہیں یہاں تک کہ پھر ایک دوسرے سے بہت دور ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ عشقِ حقیقی سے ہمکنار ہونے کی وجہ سے عشقِ مجازی کی طاقت ختم ہو جاتی ہے اور وہی لوگ عشق میں کامیاب ہوتے ہیں جو عشقِ حقیقی پر عمل کرنے والے ہوتے ہیں اُن کا دل سچا ہوتا ہے وہ زندگی کے نشیب و فراز کو سمجھتے ہیں اور زندگی کی راہوں میں آنے والے دکھ درد اور مصیبتوں کا سامنا کرتے ہیں اور دوسرے کے دکھ درد کو بھی سمجھتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت راجندر سنگھ بیدی نے اپنے اس افسانے میں کی ہے ایک تو سماج کی عکاسی کی ہے تو دوسرے حقیقت کو زندگی میں سمونے کی بھرپور کوشش کی گئی ہے۔ شادی کے بعد کے گھر کا حال ایک مکمل طور پر اس افسانے میں بیان کیا گیا ہے اور ایک سچے عشق کی داستان بھی، یہ ہر لحاظ سے کافی اہمیت کا حامل ہے۔

عورت کا تذکرہ صرف جنسی جذبات کو ابارنے کے لئے نہیں کیا بلکہ بہت سی حقیقتوں کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ اطہر پرویز لکھتے ہیں کہ:

''یہ کہانی ایک ایسا المیہ ہے جو زندگی کے ہر دور میں کسی نی کسی

شکل میں رونما ہوتا رہتا ہے اور ہوتا رہے گا اور اس کے علم کی تھاہ نہیں۔ بیدی کے فن کی جلوہ گری اس کہانی میں نمایاں ہے۔''

یوں تو بیدی کے کسی بھی افسانے کا مطالعہ کرتے ہوئے ان میں پائے جانے والے کردار زندگی کے گہرے نقوش چھوڑ جاتے ہیں مگر اس افسانے میں زندگی کی حقیقی تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ جب اندو اپنے شوہر مدن کے ساتھ شادی کی پہلی رات ایک طویل سکتے کے بعد باتوں کا سلسلہ شروع کرتی ہے تو اپنی پسند اور ناپسند کی باتیں کرتی ہے۔ اسی بیچ مدن نے اپنی ماں کا ذکر کیا اور دُکھ بھری کہانی پیش کی پھر اندو اس کو سہارا دیتے ہوئے کہتی ہے کہ اب میں تمہاری ہوں اس بدلے میں تم سے کچھ مانگتی ہوں۔ دیکھئے یہ اقتباس:

''روتے وقت اور اس کے بعد بھی ایک نشہ سا تھا مدن نے کچھ بے صبری اور کچھ دریا دلی کے ملے جلے شبدوں میں کہا۔۔۔۔۔ کیا مانگتی ہو۔ تم جو بھی کہو گی میں دوں گا۔ پکی بات؟ اندو بولی۔ مدن نے کچھ اتاولے ہو کر کہا، ہاں ہاں۔۔۔۔ کہا جو پکی بات۔ لیکن اس بیچ میں مدن کے من میں ایک وسوسہ آیا۔۔۔ میرا کاروبار پہلے ہی مندا ہے اگر اندو کوئی ایسی چیز مانگ لے جو میری پہنچ سے باہر ہو تو پھر کیا ہوگا۔ لیکن اندو نے مدن کے سخت اور پھیلے ہوئے ہاتھوں کو اپنے ملائم ہاتھوں سے سمیٹتے ہوئے اور ان پر اپنے گال رکھتے ہوئے کہا، تم اپنے دکھ مجھے دیدو''۔

اس چھوٹے سے فکرے میں زندگی کی پوری تصویر سموئی ہوئی ہے۔ اسی فکرے نے مدن کی زندگی میں تبدیلی پیدا کر دی مدن کچھ اور سوچتا تھا مگر اندو جیسی عقل مند اور شریف لڑکی نے مدن کی زندگی میں تبدیلئ خیالات کے ساتھ ساتھ دوسرے کے دکھ درد میں شریک ہونے کا سبق سکھایا۔ یہاں بیدی کے فنِ کمالات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

بیدی کا افسانہ ''لاجونتی'' ایک جائزہ

صائمہ منظور

ریسرچ اسکالر شعبہ اُردو جموں یونیورسٹی

افسانہ لاجونتی بٹوارے کے دوران اغوا کر لی گئی عورتوں پکیئے گئے ظلم و جبر اور تشدد کی کہانی کو بیان کرتا ہے۔ 1947ء میں ہندوستان کی تقسیم کا جو افسوسناک واقع پیش آیا۔ اُس میں یوں تو انسانیت کی روح مجموعی طور پر مجروح ہوئی۔ بے شمار عورتیں اور بچے جہاں قتل ہوئے وہیں بڑی تعداد میں اپنے وارثوں اور عزیزوں سے بچھڑ بھی گئے۔ اُن میں سے بعض تو واپس اپنے عزیزوں سے ملنے میں کامیاب بھی ہوئے مگر اکثر لوگ یہ تمنا دِل میں لئے اس دُنیا سے رخصت ہو گئے مگر سب سے زیادہ انسانیت کے جس طبقے کو اُن نامساعد حالات کا سامنا کرنا پڑا وہ برصغیر کی عورتیں تھیں جنھوں نے اپنی آنکھوں سے نہ صرف اپنے عزیزوں اور بچوں کو قتل ہوتے ہوئے دیکھا بلکہ خود اپنی آبرو کو تار تار ہونے سے بھی بچا نہ سکیں۔ اُن کا قصور یہ تھا کہ وہ انسانیت کے پودے کی آبیاری کرتی تھیں اور برصغیر میں امن و آشتی کی خواہشمند تھیں۔ انسان جب حیوانیت پر اُتر آتا ہے تو خود انسانیت کا قتل کرنا شروع کر دتا ہے اور اس کی شکار سب سے پہلے اور شائد سب سے آخر بھی عورت ہی بنتی ہے۔ 1947ء کے بعد جب ہندو پاک میں امن قائم ہوا تو دونوں ملکوں کی حکومتوں کا دھیان اُن بدنصیب عورتوں کی طرف گیا جو بھیڑ بکریوں کی طرح ہانکی ہوئی اجنبی لوگوں کی بستیوں میں دِن گذارنے پر مجبور تھیں۔ دونوں ملکوں کی حکومتوں میں اس بات پر اتفاق رائے ہوا کہ ان متاثرہ خواتین کو واپس اُن کے خاندانوں سے ملایا جائے۔ چنانچہ دونوں طرف سے ایسی

عورتوں کو سرحد پر لا کر وارثوں کے حوالے کرنے کی کاروائی شروع ہوئی۔ کچھ کو تو اُن کے گھر والوں نے اپنا لیا مگر بعض کو اُن کے ماں باپ، بھائی، بہن اور یہاں تک کے اُن کے شوہروں نے بھی اپنانے سے انکار کر دیا اور حالات کو دوش دینے کے بجائے اُن معصوم عورتوں کو ہی قصوروار ٹھہرایا گیا۔

اُجڑے ہوئے گھروں کو دوبارہ آباد کرنے کی خاطر ''گلی محلے بساؤ'' تحریکیں شروع کی گئیں مگر ایک تحریک ایسی بھی تھی جس کی طرف کسی نے توجہ نہ دی وہ تھی مغویہ عورتوں کے سلسلے میں جس کا سلوگن تھا ''دِل میں بساؤ''۔ جسے حرکت میں لانے ے لئے ایک کمیٹی تشکیل دی گئی اور اُس کا سیکریٹری سندر لال کو چُنا گیا کیونکہ اُس کی بیوی لاجونتی بھی اغوا ہو چکی تھی۔ لہذا یہ ذمہ داری اُسے ہی سونپی گئی۔ مغویہ عورتوں میں لاجونتی بھی بدسلوکی کا شکار ہوئی تھی جو اُس وقت میرے مقالے کا موضوع ہے۔

لاجونتی سندر لال کی بیوی تھی جن کی ملاقات گاؤں میں ایک شادی کے دوران ہوئی اور وہ شادی کے بندھن میں بندھ گئے تھے۔ لاجونتی گاؤں کی ایک حسین وجمیل اور دُبلی پتلی لڑکی تھی۔ سندر لال نے شادی کے بعد اُس کے ساتھ بدسلوکی کرنے میں کوئی کسر باقی نہ چھوڑی تھی۔ وہ اُسے جگہ بے جگہ بیٹھنے اُٹھنے کھانے کی طرف بوجھی برتنے اور ایسی ہی کئی معمولی باتوں پر پیٹ دیا کرتا تھا مگر لاجونتی زیادہ دیر تک ناراض نہیں رہ سکتی تھی۔ وہ سندر لال کے ایک بار مسکرا دینے پر اپنا سارا دُکھ ساری مار بھول جایا کرتی تھی اور سندر لال کے گلے لگ کر کہتی تھی۔

''پھر مارا تو میں نہیں بولوں گی، صاف پتہ چلتا تھا کہ وہ ایک دم ساری مار پیٹ بھول چکی ہے۔ گاؤں کی دوسری عورتوں کی طرح وہ بھی جانتی تھی کہ مرد ایسا ہی سلوک کیا کرتے ہیں''۔

لاجونتی کے اغوا ہونے کے بعد سندر لال کو اُس کی بہت یاد آتی ہے اور اپنے کیے پر پچھتاوا بھی ہوتا ہے۔ وہ دِن رات سوچتا ہے کہ کاش ایک بار لاجو اُسے مل جائے اب کی

بار وہ اُسے اپنے دِل میں بسالے گا اور لوگوں کو بتادے گا کہ اغوا ہونے میں ان بے چاری عورتوں کا کوئی قصور نہیں اور فسادیوں کی ہوسنا کیوں کا شکار ہونے میں اُن کی کوئی غلطی نہیں ۔ ہمارا سماج ایک گلاسڑا سماج ہے جو انھیں ایسا رتبہ دلانے کی کوشش کرتا ہے جو ہر ماں، بیٹی، بہن اور بیوی کو دیا جاتا ہے اور سب سے تلقین کرتا ہے کہ انھیں کسی بھی پرانی بات کا احساس نہ دلایا جائے جس سے اُن کے دِلوں کو ٹھیس پہنچے کیونکہ وہ نازک ہیں اور اُن کے دِل زخمی ہو چکے ہیں۔

ایک دن جب اچانک سندر لال کو یہ اطلاع ملتی ہے کہ لاجو واگہ سرحد پر لائی گئی تھی وہ بے قرار ہو جاتا ہے مگر اس بار لاجو اُسے مل نہیں پاتی۔ کچھ دنوں بعد دوبارہ جب امرتسر میں دونوں ملکوں کی مغویہ عورتوں کی دلیوری دی جاتی ہے تو اب کی بار سندر لال کو اس کی لاجو مل جاتی ہے۔ مگر لاجو کو دیکھتے ہی وہ مایوس ہو جاتا ہے کیونکہ جو اُس نے سوچ رکھا تھا ویسا کچھ بھی اُسے دکھائی نہیں دے رہا تھا۔ اُس نے سوچا تھا کہ غم میں گھل جانے کی وجہ سے لاجو نہایت ہی کمزور ہو چکی ہوگی اور اسکے گلے سے آواز تک نہ نکلتی ہوگی مگر اُس کا خیال غلط نکلا تھا کیونکہ لاجو پہلے کی بہ نسبت موٹی ہوگئی تھی اور اُس کے چہرے کا رنگ پہلے سے نکھر گیا تھا۔ اُس نے سوچا کہ شاید وہ پاکستان میں ہی خوش تھی اور واپس بھی نہ آنا چاہتی ہوگی۔ پاکستان حکومت کے دباؤ میں آکر اُسے واپس آنا پڑا ہوگا مگر اُس کے باوجود بھی وہ خاموش رہا کیونکہ اُس نے کچھ نہ بولنے کی قسم کھا رکھی تھی۔ لاجو سامنے کھڑی خوف کے جذبے سے کانپ رہی تھی کیونکہ ایک وہی تھی جو سندر لال کو جانتی تھی اُس کے سِوا اُسے کوئی نہ جانتا تھا مگر سندر لال یہ نہ سمجھ پایا تھا کہ لاجونتی کا سنورا ہوا چہرہ زردی اور غم لئے ہوا تھا ۔محض غم کی وجہ سے اُس کے بدن کے گوشت نے اُس کی ہڈیوں کو چھوڑ دیا تھا وہ غم کی کثرت سے موٹی ہوگئی تھی اور صحت مند نظر آرہی تھی۔ سندر لال کچھ بولے بغیر لاجونتی کو گھر واپس لے جاتا ہے مگر کچھ لوگ یہ کہہ کر ''ہم نہیں لیتے مسلمان کی جھوٹی عورت'' اپنی عورتوں کو اپنانے سے انکار کر دیتے ہیں۔

سندرلال اب لاجونتی کو لاجو کہہ کر نہیں پکارتا بلکہ دیوی کہتا ہے۔ لاجو اپنے شوہر کے اس غیر متوقع سلوک کو دیکھ کر کِھل اُٹھنے لگتی ہے اور چاہتی ہے کہ وہ اپنے ساتھ بیتی ہوئی واردات کہہ سُنائے اوراس قدر روئے کہ اُس کے ساتھ تمام دُکھ اور گناہ دُھل جائیں مگر سندرلال اُس کی باتیں سننے سے گریز کرتا ہے کیونکہ وہ سوچتا ہے کہ بیتی باتیں یاد دلانے سے لاجو کے دِل کو چوٹ پہنچے گی مگر وہ یہ نہیں جان پاتا کہ اس سے اُس کے دُکھ کم ہو جائیں گے اور لاجونتی کے دِل کا بوجھ ہلکا ہو جائے گا۔ اُس کے اس غیر متوقع رویے سے لاجو کھل جانے میں بھی ایک طرح سے سمٹی رہتی ہے۔ البتہ ایک بار سندرلال نے اُس کے بُرے دنوں کے بارے میں صرف اتنا پوچھا تھا۔

''کون تھا وہ؟''۔

لاجونتی نے نگاہیں نیچی کرتے ہوئے کہا ''جماں'' پھر وہ اپنی نگاہیں سندرلال کے چہرے پر جمائے کچھ کہنا چاہتی تھی لیکن سندرلال ایک عجیب سی نظروں سے لاجونتی کے چہرے کو دیکھ رہا تھا اور اُس کے بالوں کو سہلا رہا تھا۔ لاجونتی نے پھر نگاہیں نیچے کر لیں اور سندرلال نے پوچھا۔

اچھا سلوک کرتا تھا وہ؟

ہاں۔۔۔

مارتا تو نہیں تھا؟

لاجونتی نے اپنا سر سندرلال کی چھاتی پر سرکاتے ہوئے کہا..... نہیں..... اور پھر بولی۔ وہ مارتا نہیں تھا پر مجھے اُس سے ڈر آتا تھا۔ تم مجھے مارتے بھی تھے پر میں تم سے ڈرتی نہیں تھی.....اب تو نہ مارو گے۔ سندرلال کی آنکھوں میں آنسو اُمڈ آئے اور اُس نے بڑی ندامت اور بڑے تاسف سے کہا.....نہیں دیوی۔ اب نہیں ماروں گا.....دیوی؟.....لاجونتی نے سوچا اور وہ بھی آنسو بہانے لگی۔ لاجو کی من کی بات من میں ہی رہی۔ وہ کہہ نہ سکی ساری بات اور چپکی دبکی پڑی رہی۔ اور اپنے بدن کی طرف دیکھتی

رہی جو کہ بٹوارے کے بعد اب ''دیوی'' کا بدن بن چکا تھا''۔

لاجونتی خوش ضرور تھی مگر ایسی خوشی میں سرشار جس میں شک تھا اور وسوسے۔ سندر لال اُس کے ساتھ اچھا سلوک تو کرنے لگا تھا مگر اُس کے اس سلوک میں وہ خوشی نہ تھی۔ وہ اپنا پن اور حق نہیں تھا کیونکہ خوشی کی جگہ اب شک نے لے لی تھی۔ لاجو سندر لال کی وہی لاجو ہونا چاہتی تھی جو پل میں روٹھ جاتی اور پل میں مان جاتی مگر اب تو لڑائی کا بھی سوال نہ تھا۔ کیونکہ سندر لال نے اُسے ایسا محسوس کرا دیا تھا جیسے وہ عورت نہ ہو کر کانچ کی کوئی گڑیا ہو۔ جسے چھونے سے وہ ریزہ ریزہ ہو کر بکھر جائے گی۔ لاجو اپنے سراپا کو آئینے میں دیکھتی ہے اور اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی ہے مگر سندر لال کی لاجو نہیں۔ سندر لال کے پاس نہ تو وہ آنکھیں تھیں جس سے وہ اُس کے آنسو دیکھ سکتا اور نہ وہ کان تھے جو اُس کی آہوں کو سن سکتے۔ لاجو کے مل جانے پر بھی سندر لال نے ''دِل میں بساؤ'' تحریک جاری رکھی اور سدھارک رسالو اور نیکی رام کے ساتھ مل کر اُسی آواز میں گاتا رہا۔

''ہتھ لائیاں کملانی لاجونتی دے بوٹے''۔

اس کہانی کا موضوع 1947ء کا بٹوارہ اُس سے پیدا شدہ حالات اور خاص طور پر معصوم، بے قصور عورتوں کا استحصال ہے جو ہمیشہ سے ظلم و جبر اور تشدد کا شکار ہوتی چلی آئی ہیں حالانکہ فسادیوں کی ہوس کا شکار ہونے اور اغوا ہونے میں اُن کا کوئی قصور نہیں تھا مگر اس کے باوجود بھی ہمارا سماج انھیں اپنانے کے بجائے انھیں ہی قصور وار ٹھہراتا ہے۔ اُن مظلوم اور بے سہارا عورتوں کو سہارا دینے اور اُن کی حفاظت کرنے کے بجائے اُن پر اور ظلم کرتا ہے اور جیتے جی مر جانے پر مجبور کرتا ہے۔

افسانے کے مرکزی کردار لاجونتی کو سندر لال اپنا بھی لیتا ہے اور اُس کے ساتھ اچھا برتاؤ بھی کرتا ہے مگر اُس کے باوجود بھی اُس کے دِل میں شک اور وسوسے جگہ لے لیتے ہیں۔ وہ اپنے آپ کو بدل تو دیتا ہے اور اُسے اپنی غلطیوں کا احساس بھی ہو جاتا ہے جنھیں سدھارنے کے لئے وہ لاجو کو واپس بھی لے آتا ہے لیکن وہ لاجو کو عورت نہ سمجھ کر اُسے دیوی

کا روپ دے دیتا ہے اور خود اُس کی رکھوالی کرتا ہے مگر اُس (لاجو) کی اصلی خوشی کو نہیں سمجھ پاتا۔ وہ یہ نہیں سمجھتا کہ لاجو کی اصلی خوشی دیوی بن کر رہنے میں نہیں بلکہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو بن کر رہنے میں ہے۔ جسے وہ مارتا بھی تھا تو حق سے ڈانٹتا بھی تھا تو پورے حق سے۔ سندر لال نے اُسے بسا تو لیا تھا مگر اصلی معنوں میں وہ اُجڑ گئی تھی کیونکہ عورت کی خوشی دیوی بن کر رہنے میں نہیں بلکہ ایک بیوی بن کر رہنے میں ہوتی ہے۔ جو حق کے ساتھ اپنے غم اپنی خوشی اپنے تمام طرح کے جذبات کو اپنے شوہر کے ساتھ بانٹ سکے۔ نہ کہ دیوی بن کر تمام طرح کے جذباتوں سے عاری ہو جانے میں اُسے خوشی حاصل ہوتی ہے۔ اغوا ہونے اور چند دنوں فسادیوں کی ہوس کا شکار ہونے سے وہ یہ سمجھ گئی تھی کہ وہ سب کچھ ہو سکتی ہے مگر لاجو نہیں بن سکتی۔ اب نہ تو سندر لال وہ سندر لال رہ گیا تھا اور نہ اُس کے اس بدلاؤ سے لاجو لاجو رہ گئی تھی۔ لہذا لاجونتی کا کردار ایک ایسی عورت کا کردار ہے جسے ہر وقت ایک نئے امتحان سے گذرنا پڑتا ہے۔

سندر لال کا کردار ایک ایسے شوہر کا ہے جو اپنی بیوی کے ساتھ بدسلوکیاں تو کرتا ہے مگر اُس کے دور ہو جانے کے بعد اُسے احساس بھی ہو جاتا ہے جس کے لئے وہ خود کو بدلتا ہے اور اپنی غلطیوں کو سدھارنے کے لئے لاجونتی کو واپس گھر بھی لے آتا ہے مگر اپنی بیوی کے دُکھ تکلیف اور اُس کے جذباتوں کو سمجھنے میں ناکام رہ جاتا ہے۔ لاجو سندر لال کو حاصل کو کر لیتی ہے مگر اپنے شوہر کو پانے میں ناکام رہ جاتی ہے کیونکہ شوہر بیوی کا رشتہ یقین بھروسہ اور پیار جیسی چیزوں پر منحصر ہوتا ہے مگر یہاں یہ دونوں چیزیں دم توڑ دیتی ہیں جس کی وجہ سے لاجونتی بے قصور ہو کر بھی قصورواروں جیسی زندگی کاٹنے پر مجبور ہو جاتی ہے لہذا کردار نگاری کے اعتبار سے بھی یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔

اس افسانے کی زبان نہایت ہی صاف ستھری اور عام فہم ہے۔ تمام مکالمے درست اور برمحل ہیں۔ تمام مناظر اتنی خوبصورتی سے بیان کئے گئے ہیں کہ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے یہ تمام وارداتیں ہماری آنکھوں کے سامنے پیش آئی ہوں اور قاری خود کو اس میں ملوث

ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ کہیں کہیں اساطیر کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے مثال کے طور پر۔

''شری رام نیتا تھے ہمارے۔ ۔۔۔ پر یہ کیا بات ہے باباجی
انھوں نے دھوبی کی بات کو ستیہ سمجھ لیا مگر اتنی بڑی مہارانی کے ستیہ
پر وشواس نہ کر پائے''۔

مجموعی طور پر لاجونتی دِل کو چھو جانے والا ایک نہایت ہی بہترین افسانہ ہے جسے پڑھنے کے بعد پرانے تمام زخم ہرے ہو جاتے ہیں اور بٹوارے کا نام سنتے ہی انسان کا جسم کانپ اٹھتا ہے۔ یہ افسانہ ہمیں ہمارے اُس ماضی کی طرف لے جاتا ہے جسے ہم آج بھی بھول نہیں پائے ہیں۔ لہٰذا ''لاجونتی'' راجندر سنگھ بیدی کا ایک کامیاب افسانہ ہے۔

ریاست جموں وکشمیر میں
اُردو نثر کا ارتقاء اجمالی جائیزہ

عمران حسین شاہ

ہندوستان کی طرح جموں وکشمیر میں بھی اُردو زبان کا رواج سیاسی ،تہذیبی اور تمدنی روابط کی دین ہے۔ابتدا میں یہاں سنسکرت زبان کا چلن تھا،لیکن جب ریاست کے اندر مسلمان قومیں وارد ہوئیں تو وہ اپنے ساتھ فارسی زبان لائے۔فارسی نے تقریباً ۶۰۰ سال تک یہاں ایک ادبی اور سرکاری زبان کے طور پر راج کیا۔اس دور میں یہاں کے فنکاروں نے اپنی ذہانت اور ذکاوت سے کام لیتے ہوئے اس زبان میں قابلِ قدر سرمایہ پیدا کیا۔

ریاست کے اندر ڈوگرہ حکومت کا چلن ۱۹ویں صدی کے نصف آخر میں ہوتا ہے سیاسی مصلحتوں کے پیش نظر یہاں کے روابط ہندوستان کے ساتھ استوار ہوئے ۔ جہاں اُردو زبان اپنا مکمل گھر بنا چکی تھی۔اس طرح ریاست سے لوگ تجارت اور دوسری ضروریات کو پورا کرنے کے لیے ہندوستان کے مختلف حصوں میں جانے لگے اور ہندوستان سے بھی لوگ سیاحت اور روزگار کے سلسلے میں ریاست میں آنے لگے۔اس اختلاط کے بدولت یہاں کی عوام اُردو زبان سے واقف ہونے لگی ۔ ریاست کے دو بڑے خطے جموں اور کشمیر میں ابتدا سے ہی دو مختلف زبانیں رائج تھیں۔ جموں میں ڈوگری زبان کا چلن تھا۔جو اُردو سے کسی حد تک قریب ہے اور یہاں کے لوگوں کو اُردو سیکھنے میں دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔اس طرح سے کشمیر میں کشمیری زبان کے علاوہ فارسی زبان کو سمجھنے اور لکھنے والوں کی تعداد زیادہ

موجود تھی ۔ اس طرح سے یہاں کے لوگوں کو بھی اُردو بولنے اور سیکھنے میں آسانی ہوئی۔ جوں جوں وقت گزرتا گیا۔ ڈوگرہ حکومت میں استحکام پیدا ہوا۔ تو یہاں پر علوم وفنون کی ترقی میں بھی تیز رفتاری آنے لگی ۔ اس کے علاوہ اور بھی بہت ساری وجواہات ہیں جن کی بدولت ریاست کے اندر اُردو زبان وادب نے فروغ پایا۔

جہاں تک ریاست کے اندر اُردو نثر کا تعلق ہے ۔ اس کی ابتدا یہاں پر ۱۹ ویں صدی کے آخر میں ہوئی ۔ یوں تو ڈوگرہ حکومت میں بہت سارے حکمران گذرے لیکن جس حکمران نے ریاست کے اندر علوم وفنون کو فروغ دینے میں قابل قدر خدمات انجام دئے اُن میں مہاراجہ رنبیر سنگھ کا نام سرفہرست ہے چونکہ اُن کا عہد امن وسکون کا عہد رہا ہے اور خاص بات یہ ہے کہ مہاراجہ خود علوم وفنون سے دلچسپی رکھتے تھے اور اسے ریاست کے اندر فروغ بھی دینا چاہتے تھے ۔ اس کام کو سرانجام دینے کے لیے انہوں نے ناقابلِ فراموش خدمات انجام دیئے ۔ انہوں نے اپنے دربار میں ہندوستان سے بہت سارے نقیب بلائے اور اُنھیں اپنے دربار سے وابسطہ کیا ۔ یہ نقیب فارسی زبان کے ساتھ ساتھ اُردو کا بھی علم رکھتے تھے ۔ مہاراجہ رنبیر سنگھ نے اپنے مقاصد کو پورا کرنے کے لیے جموں کے اندر ایک سنسکرت کالج قائم کیا ۔ اور اس کے علاوہ ایک لائبریری اور دارالترجمہ کا بھی اہتمام کیا ۔ جہاں دیگر زبانوں کے ساتھ ساتھ اُردو زبان میں بھی کتابیں متراجم ہوئیں ۔

جہاں تک ریاست کے اندر اُردو نثر کا تعلق ہے یہ ہمیں دو حصوں میں منقسم نظر آتی ہیں ۔ ایک ادبی نثر اور ایک غیر ادبی نثر ۔ جہاں تک غیر ادبی نثر کا تعلق ہے ۔ اُس میں وہ تمام رپورٹیں اور قلمی اشتہارات شامل ہیں جو سرکاری کام کاج کو منظّم کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً مرتب ہوئیں ۔ اسی طرح کی ایک اہم رپورٹ مہاراجہ کے ایک وزیر لالہ بوٹامل کی مرتب کردہ ہے جو جموں کے اندر چائے کی کاشت کے متعلق تیار کی گئی ۔

مہاراجہ نے ۱۸۶۶ء میں بدیا بلاس سبھا کا انعقاد کیا ۔ جہاں متعدد کتابوں کے متراجم اُردو، ہندی اور ڈوگری زبان میں کئے گئے اور اس کے علاوہ اس کے زیر اہتمام ہفت روزہ

اخبار جاری کیا۔ جو اُردو اور دیوناگری رسم الخط میں شائع ہوتا تھا۔ اس اخبار میں جہاں انجمن کے کام کاج کا جائیزہ پیش کیا جاتا وہیں عوام کی اطلاع کے متعلق بھی اشتہارات شائع ہوتے تھے۔

موجودہ دود میں ریاست کے اندر عیسائی مشینریوں اور مبلغوں کا ذکر ملتا ہے جو اپنے دین کی اشاعت کے لیے کام کررہے تھے۔ اس طرح سے یہاں کی عوام نے ان کو شک کی نگاہ سے دیکھا اور اپنے دین کے تحفظ کے لیے ان کے خلاف بہت سارے کتابچے اور اشتہارات شائع کئے گئے۔ ان تمام کوششوں نے غیر ادبی نثر کو کافی فروغ بخشا۔

ریاست کے اندر اُردو نثر کی ترقی میں اُس وقت تیز رفتاری آئی۔ جب مہاراجہ پرتاب نے ۱۸۸۸ء میں اُردو کی مقبولیت کے پیش نظر اسے درباری زبان کا درجہ عطا کیا۔ اس سے پہلے اُردو زبان دفتری کام کاج کے ساتھ ساتھ یہاں کے سکولوں، مدرسوں، کالجوں کے علاوہ عوام کی پسندیدہ زبان بن چکی تھی۔

ریاست میں اُردو نثر کو بڑھاوا دینے میں پرنٹنگ پریس کے قیام نے بھی کافی اہم رول ادا کیا۔ یہاں کے دانشور طبقے نے بیرونی اخبارات مثلاً لکھنو، دہلی، پنجاب کے ساتھ روابطہ قائم کر کے اپنے مضمون شائع کروائے اِن میں خاص کر محمد دین فوق، پنڈت ہرگوپال خستہ اور سالگ رام سالک خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ''پنڈت ہرگوپال خستہ'' نے اُردو نثر کے ارتقاء میں جو خدمات انجام دیئے وہ ناقابلِ فراموش ہیں۔ ان کا ایک اہم کارنامہ ''گلزار کشمیر'' ہے جو کشمیر کی تاریخ پر مبنی ہے۔ ان کی دوسری اہم تصانیف میں شگفتہ بہار، گل بہار، چہار گلزار، سوانح عمری خستہ، حزنِ اختر کے علاوہ اور بھی کئی کتابیں ان سے منسوب ہیں۔ ان کے چھوٹے بھائی سالگ رام سالک بھی ایک ایسے ادیب گزرے ہیں۔ انھوں نے ''تغریراتِ جموں'' کا ترجمہ آسان اُردو میں کیا۔ اس کے علاوہ ضابطہ دیوانی، قانونِ رجسٹری اور کئی دستاویزات کو آسان اُردو میں منتقل کیا۔ اُنھوں نے کئی رسائل کو بھی ترتیب دیا۔

ریاست کے اندر لالہ ملک صراف کی کاوشوں سے ۱۹۲۴ء میں اُردو کا پہلا اخبار ''رنبیر'' جاری ہوا۔اس کے شائع ہوتے ہی یہاں کے ادیب اس اخبار سے وابستہ ہوئے۔ان میں خاص کر پریم ناتھ بزاز، کشپ بندھو، عشرت کشتواڑی، نشاط کشتواڑی، قیس شیروانی، شرون ناتھ آفتاب، کشن سمیلپوری، ماسٹر زندہ کول، محمد عمر نورالہیٰ، پنڈت نندلال طالب کے علاوہ اور بھی کئی نامور ادیب ہیں جنہوں نے اس اخبار سے وابستہ ہوکر اُردو نثر کو فروغ دینے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ دوسری طرف سرینگر کا پہلا اخبار ۱۹۳۳ء میں بزاز کی ادارت میں ''وتستا'' شائع ہوا۔

اس کے علاوہ بزاز اور شیخ عبداللہ نے مل کر ۱۹۳۵ء میں ''ہمدرد'' جاری کیا۔اس طرح ریاست کے اندر صحافت کا ایک نیا اور مکمل دور شروع ہوتا ہے جس میں روز ناموں ہفت روزوں اور ماہناموں کا ذکر آتا ہے چند کے نام یہاں پیش کئے جاتے ہیں۔جن میں رنبیر، وتستا، صداقت، حقیقت، ہمدرد، جہانگر، کشمیر جدید، نوجوان، مارتنڈ، سندیش، سرینگر ٹائمز، چٹان کے علاوہ اور بھی متعدد اخبارات ہیں جو اُردو نثر کے فروغ کے لیے کارگر ثابت ہوئے۔

اُردو نثر کو وسعت اور فروغ دینے میں یہاں کے رسائل نے بھی کافی اہم کام کیا۔ ۱۹۳۸ء میں نرسنگھ داس نرگس نے ''چاند'' کا اجراء کیا۔ اس کے علاوہ ایک ادبی جریدہ ''پریم'' بھی ان سے منسوب ہے۔اس کے بعد ریاست سے رسائل وجرائید کا دور شروع ہوتا ہے۔سبھی کا نام یہاں لینا ناممکن ہے اس لیے چند کے نام یہاں پیش کئے جاتے ہیں۔ جن میں چاند، رتن، کنگ پوش، تعمیر، پرتاپ، شیرازہ، بازیافت، ہمارا ادب خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

اُردو نثر کو بڑھاوا دینے میں یہاں کی ادبی انجمنوں نے بھی کافی اہم رول ادا کیا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر سے ہی ریاست کے مختلف خطوں میں بڑی چھوٹی انجمنیں قائم ہوئیں۔ان میں بزم سخن جموں، انجمن مفروح القلوب، انجمن نصرت الاسلام، انجمن

ترقی پسند مصنفین ، ادب شیرازہ، انجمن سیمابیہ وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان انجمنوں میں ریاستی دانشوروں اور ادیبوں کے ساتھ ساتھ ملک گیر سے چوٹی کے شاعر اور ادیب شرکت کرتے تھے۔ جن میں خوشی محمد ناظر، جوش ملسیانی، سیماب اکبرآبادی، فیض احمد فیض اثر صہبائی، حبیب کیفوی، عبدالقادر سروری، مسعود حسن خان ۔، پنڈت کیفی، رسا جاودانی، غلام رسول نازکی، جگر مرادآبادی، نشاط کشتواڑی، تنہا انصاری کے علاوہ کئی مشاہیر ادب حصہ لیتے تھے۔

۱۹۵۶ء میں ریاست کے اندر جموں وکشمیر کلچرل اکیڈمی کا قیام عمل میں آتا ہے۔ یہ اکیڈمی گذشتہ برسوں سے اُردو ادبی خدمات انجام دے رہی ہے۔ اس اکیڈمی میں وقتاً فوقتاً سیمیناروں، مشاعروں اور دیگر ادبی محفلوں کا اہتمام کیا جاتا ہے جہاں نہ صرف ریاست کے ادیب اپنے تخلیقات کا مظاہرہ کرتے ہیں بلکہ ملک گیر پیمانے سے آکر قلم کار اپنے تخلیقات کو پیش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس تمدنی ادارے کے اہتمام سے وقتاً فوقتاً ادبی جرائید نکلتے ہیں۔ جن میں یہاں کے قلمکاروں کی تخلیقات کو منظرِ عام پر لایا جاتا ہے۔

۱۹۵۶ء اور ۱۹۶۳ء میں جہاں جموں وکشمیر یونیورسٹیوں کا قیام عمل میں لایا جاتا ہے وہیں دوسری طرف ان یونیورسٹیوں میں اُردو شعبے بھی قائم کئے گئے جہاں ابتدا سے لے کر آج تک کئی تحقیقی کام انجام دیئے گئے جس سے اُردو نثر کو کافی وسعت ملی۔ اس کے علاوہ ان شعبہ جات سے ادبی جرائید بھی نکلتے ہیں جن میں سکالر حضرات کے ساتھ ساتھ اساتذہ کے بھی کئی تحقیقی اور تنقیدی مضامین شائع ہوتے ہیں۔

اُردو نثر کو بڑھاوا دینے میں یہاں کے (Mass Media) ماس میڈیا نے بھی کافی اہم رول ادا کیا جس کے اہتمام سے وقتاً فوقتاً قلمکاروں کی اہم نگارشات کو نشر کیا جاتا ہے۔

بیسویں صدی کے تیسری دہائی میں ریاست کے اندر فکشن کے کئی شعبے وجود میں آتے ہیں۔ مثلاً، افسانے، ناول، ڈرامے، ادب لطیف، انشائیے، تحقیق وتنقید وغیرہ ان میں جن

قلمکاروں نے اپنی قلم کے جادو جگائے اور اُردو نثر کے ذخیرہ میں کافی اضافہ کیا اس چھوٹے سے مضمون میں سارے ادیبوں اور فنکاروں کا نام لینا ناممکن ہے۔اس لیے چند ہی کے نام یہاں پیش کئے جاتے ہیں۔جن کے نام ریاستی ادب میں زندہ و تابندہ ہیں ان میں پریم ناتھ پردیسی، حامدی کاشمیری، پریم ناتھ در، تنہا انصاری، رحمان راہی، محمد یوسف ٹینگ، غلام نبی خیال، سید علی گیلانی، ٹھاکر پنچھی، برج پریمی، شبنم قیوم، غلام رسول نازکی، جان محمد آزاد، نند لال کول طالب، نرسنگھ داس نرگس، محمد عمر نورالٰہی، حبیب کیفوی، کشمیر لال ذاکر، موہن یاور، وید راہی، ظہور الدین، آنند لہر، لالہ ملک راج صراف، اللہ رکھا ساغر وغیرہ ہیں۔موجودہ دور میں شہاب عنایت ملک، مشتاق احمد وانی، ترنم ریاض، وریندر پٹواری، نور شاہ، پریمی رومانی کے کے علاوہ اور بھی کئی قلمکار ہیں۔

مختصر طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اُردو نثر کا دور ڈوگرہ عہد سے ہی ریاست میں شروع ہوتا ہے۔موجودہ صدی میں اُردو زبان کی مقبولیت کے پیش نظر اس کی اشاعت و ترویج میں نہ صرف یہاں کے حکمران سامنے آئے بلکہ ریاست کے اندر مقیم بیرونی دانشوروں نے بھی اُردو زبان و ادب کو بڑھاوا دینے میں بڑی جگر کاوی سے کام لیا۔اُردو نثر کی اشاعت میں تہذیبی و تمدنی اداروں کے ساتھ ساتھ دوسرے کئی ایسے شعبہ جات ہیں جنھوں نے ریاست میں اُردو نثر کو ترقی دینے میں کوئی کسر باقی نہیں رکھی۔ان میں انجمن مفروح القلوب، انجمن نصرت الاسلام، بزم سخن جموں، اخوان الصفا، کلچرل فرنٹ، ینگ رائٹرس ایسوسی ایشن، انجمن ارباب ذوق، حلقہ علم و ادب، بزم شعراء، بزم ادب، اُردو سبھا کے علاوہ اور بھی کئی غیر سرکاری ادبی انجمنوں کے ساتھ ساتھ یہاں کے رسائل و جرائد اور الیکٹرانک میڈیا نے بھی اپنے خدمات بخوبی انجام دیئے۔

ندا فاضلی عصری آگہی کا شاعر

محمد ذاکر

شعبۂ اردو جموں یونیورسٹی

جس طرح انسان کا جسم غذا کا محتاج اور متلاشی ہے اسی طرح اس کی روح بھی کسی نفیس غذا کے لئے بے چین رہتی ہے انسان کا جسم آسودہ ہو جاتا ہے تو بھی اسے مکمل آسودگی نہیں ہوتی جب تک کہ اس کی روح اس کا دماغ بھی مطمئن نہ ہو جائے یہ اطمینان یہ آسودگی کامل شاعری ہی دیتی ہے۔ دنیاوی جھگڑوں میں انسان مبتلا رہے جسمانی ضرورتیں اور خواشیں اِسے انہی طرف کھینچ لیں لیکن کبھی نہ کبھی اس کے دل میں کسی نئی چیز جو اسے کامل طمانیت دے سکتی ہے شاعری ہے اگر اِس نے یہ بید پالیا اور شاعری سے لطف اندوز ہوا تو پھر وہ اپنی زندگی میں ایک فردوسی آسودگی محسوس کرنے لگتا ہے اور پھر یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ دماغی اور روحانی سکون کا نتیجہ ہے جسمانی سرور غرض ہر طرح اِس کی زندگی زیادہ خوشگوار اور کامیاب ہو جاتی ہے لیکن اپنی بدقسمتی لاعلمی غفلت کی وجہ سے آگر وہ شاعری سے بیگانہ رہا تو اِسکی زندگی فاسد ہوگی۔ سچ ہے کہ شاعری زندگی کا ماحاصل اور اِسکی تکمیل ہے یہیکچھ معاملہ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے اُبھرنے والے شاعر ندا فاضلی کا ہے جنھوں نے حالات کی ناآسودگی کو اپنی شاعری میں پیش کر کے خود کو آسودہ حال بنایا۔ یوں تو تقسیمِ ہند کے بعد شاعری کے اُفق پہ نمودار ہونے والے ستارے غم و یاس درد و کرب کے تاریک بادلوں سے دوچار ہو کر اپنی صلاحیتوں کا مظاہرہ کر سکے۔ تقسیم ہند کے بعد جن حضرات نے اُردو زبان کو وسیلہ اِظہار بنا کر شاعری کی اِن کا لہجہ مختلف اِن کے موضوعات متنوں اِنکی تشبیہات و

نادر تلمیحات تقسیم سے قبل شعراء سے بالکل جُدا ہے۔اُنکی شاعری مختلف تحریکات،رُجحانات ،افکار ومیلانات کے اِمتزاج سے تشکیل پاتی ہے جس میں تقسیم کے علم ناک حادثات و واقعات، مذہب کے نام پہ انسانیت کا استحصال گویا اِس طرح کے تمام اثرات کا عنصر شامل ہے انہیں تمام موضوعات کو ندا نے اپنی شاعری میں پیش کیا ہے۔

اُس کو کھودینے کا احساس تو کم باقی ہے
جو ہوا وہ نہ ہوا ہوتا ،یہ غم باقی ہے

ندا فاضلی کا تعلق ایسے خاندان سے تھا جہاں شاعری کا ذوق رکھنے والے موجود تھے۔ وہ خود کہتے ہیں:

''گھر کا ماحول شاعرانہ تھا ۔میرے والد دعا ڈبائیوں داغ اسکول کے نمائیندہ شاعر تھے۔اِن کی وجہ سے بہت سے اُساتذہ،نوح ماردی،نارائن پرشاددہر، جگر مرادآبادی وغیرہ کو سننے ، دیکھنے کی سعادت حاصل رہی۔گھر کے باہر کا ماحول ہندی مراٹھی ادب کی چہل پہل سے روشن تھا۔میری شاعری میں اُردو کے کلاسیکی ادب کے ساتھ دوسری وعلاقائی زبانوں کے اثرات بھی شامل رہے ہیں کالج کی تعلیم کے دوران یہ اثرات انگریزی کے واسطے ہی سے کئی بیرونی زبانوں سے بھی جڑے رہے۔''

(ماہنامہ۔چہارسوراولپنڈی۔انٹرویوگلزار جاوید۔ص۱۱)

ندا فاضلی کی پیدائش ۱۲اکتوبر ۱۹۳۸ء کو گوالیار(مدھیہ پردیش) میں ہوئی۔وہ کشمیری سید تھے۔کشمیر کے علاقے 'فاضل' کی مناسبت سے 'فاضلی' اِن کا قلمی نام کا حصہ بن گیا۔ اِن کی تعلیم دہلی میں ہوئی۔اِن کا خاندان پاکستان ہجرت کر گیا لیکن وہ ہندوستان میں ہی رہ گئے۔تعلیم سے فراغت کے بعد تلاش و معاش کے لئے عروس البلاد ممبئی کا رخ کیا ۔وہاں رسالہ 'دھرم یگ' اور 'بلٹز' کے لئے کالم لکھنے لگے۔اِسی دوران مشہور فلم ہدایت کا

رکمال امروہی نے ندا فاضلی کو اپنی فلم ''رضیہ سلطانہ'' کے لئے گیت لکھنے کی پیش کش کی۔ واضح رہے کہ مذکورہ فلم کا نغمہ جانثار اختر کو لکھنا تھا لیکن اِس دوران اُن کا اِنتقال ہو گیا تھا۔فلم کے لئے لکھے گئے ندا فاضلی کے دو نغمے فلمی دنیا میں بے حد مقبول ہوے۔پھر یہیں سے انہوں نے فلمی نغمہ نگاری کو باضابطہ اپنا پیشہ بنا لیا اور انہیں خوب پزیرائی اور شہرت ملی۔بطور خاص اِن کے فلمی گیت 'آ بھی جا' (سر) 'تو اِس طرح سے میری زندگی میں شامل ہے ' (آپ تو ایسے نہ تھے)، 'ہوش والوں کو خبر کیا بے خودی کیا چیز ہے' (سرفروش) جیسے نغموں نے عوام وخواص کے دلوں کو چھو لیا اور اِنکی شہرت ومقبولیت میں روز افزوں اِضافہ ہوتا چلا گیا۔اِس کے علاوہ انہوں نے کئی ٹی۔وی سیریل بھی لکھے۔

ندا فاضلی ہمہ جہت شخصیت کے مالک ہیں اُنہوں نے غزل، دوہے، نظم، اور قطہ جیسی اصناف میں اپنی جدت اور انفرادیت کے گہرے نقوش قائم کئے۔اُنکی شاعری عصرِ حاضر کی ترجمان ہے اُنھوں ؒ نے شاعری کے ذریعے اپنے تاثرات پیش کئے ہیں حالانکہ اِس سلسلے میں وہ اِتنے کامیاب نہیں ہوے جتنے دوسرے۔شائید اِسکی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ اُن کا رجحان زیادہ تر فلمی شاعری اور گیت کاری تک رہا۔اور فلمی شاعری میں مُبالغہ اور خارجیت کا عمل دخل زیادہ ہوتا ہے۔

جو ہوا اِک بار وہ ہر بار ہو ایسا نہیں ہوتا
ہمیشہ ایک ہی سے پیار ہو ایسا نہیں ہوتا

ادیب وشاعر بدلتی قدروں کا بہتر ترجمان ہوتا ہے۔اِنہی تغیرات سے وہ اپنی شاعری کے موضوعات تراشتا ہے۔ندا نے بھی اپنی شاعری کو حالات وواقعات کی ترجمانی کا مظہر بنایا۔

گرجا میں ،مندروں می آذانوں میں بٹ گیا
ہوتے ہی صبح آدمی خانوں میں بٹ گیا
جب تک تھا آسمان میں سورج سبھی کا تھا

پھر یوں ہوا وہ چند مکانوں میں بٹ گیا

شاعر زمانے کا نبض شناس ہوتا ہے وہ اِصلاح کا خیر خواہ ہوتا ہے۔ندا فاضلی اِس خوبی سے عاری نہیں بلکہ اِس خوبی کے نمائندہ شاعروں میں شمار کئے جانے والے شاعر ہیں۔

اپنا غم لے کہ کہیں اور نہ جایا جائے
گھر میں بکھری ہوئی چیزوں کو سجایا جائے
جانے کب چاند بکھر جائے گھنے جنگل میں
گھر کی چوکھٹ پہ کوئی دیپ جلاتے رہیے

ندا فاضلی کی شاعری جہاں ایک طرف تغراتِ زمانہ اور اِصلاحی پہلو کو سمیٹے ہوئے ہے وہاں دوسری طرف اُن کی شاعری، جُرأت امیزی، نصیحت امیزی اور اِحتجاجی لہجہ اختیار کئے ہوئے ہے۔جیسے اِن کے یہ شعر ہیں:

ہر ایک بات کو چُپ چاپ کیوں سنا جائے
کبھی تو حوصلہ کر کے نہیں کہا جائے
ہر ایک گھر میں دیا بھی جلے اناج بھی ہو
اگر نہ ہو کہیں ایسا تو احتجاج بھی ہو
حکومتوں کو بدلنا تو کچھ محال نہیں
حکومتیں جو بدلتا ہے وہ سماج بھی ہو
تاریخ میں محل بھی ہے حاکم بھی تخت بھی
گم نام جو ہوئے ہیں وہ لشکر تلاش کر

انھوں نے سیاست دانوں کی ناچاکیوں، عوامی استحصال، فرقہ واریت، اور ایسے تمام عناصر جن سے ایک طبقے کی خیر خواہی کی خاطر دوسرے طبقے کو عتاب کا شکار بنایا جائے جیسے موضوعات کو بھی شاعری کا پیکر عطا کیا ہے۔

آج اور کل کی بات نہیں ہے صدیوں کی تاریخ یہ ہی ہے

ہر آنگن میں خواب ہیں لیکن چند گھروں میں تعبیریں ہیں۔
جب بھی کوئی تخت سجا ہے میرا تیرا خون بہا ہے
درباروں کی شان و شوکت میدانوں کے شمشیریں ہیں

عہدِ طفلی کی معصومیت، مناظرِ فطرت، اِنسانی رشتوں کی خوبصورتی اور نزاقت اور زندگی سے متعلق مخصوص نقطۂ نظر اِن کی شاعری کے اہم العباد وجہات ہیں۔

جتنی بُری کہی جاتی ہے اِتنی بُری نہیں ہے دُنیا
بچوں کے اسکولوں میں شاید تُم سے ملی نہیں یہ دُنیا

ندا کی تخلیقی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں سُور داس، کبیر داس، میر تقی میر اور غالب کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ خود اُنہیں کے بقول اُن کی شاعری کا آغاز ایک مندر سے سنائی دینے والے بھجن کی حزنیہ لے کے زیرِ اثر ہوا تھا۔ چونکہ ندا فاضلی نے فلمی گانے بھی لکھے ہیں اور فلمی گانوں میں اکثر محبوب کی وفائیں اور بے وفائیوں کا ذکر ہوتا ہے اِس کے علاوہ عشق کی رنگینیاں جو اُردو شاعری کو ایک خاص خوبصورتی اور جاذبیت عطا کرتیں ہیں اُن تمام کا اُن کی شاعری میں عمل دخل ہے۔

دِل میں نہ ہو جرات تو محبت نہیں ملتی
خیرات میں اِتنی بڑی دولت نہیں ملتی
کہیں کہیں سے ہر چہرہ تم جیسا لگتا ہے
تم کو نہ بھول پائیں گے ہم ایسا لگتا ہے
کچھ دنوں تو شہر سارا اجنبی سا ہو گیا
پھر ہوا یوں، وہ کسی کی، میں کسی کا ہو گیا

نِدا فاضلی معنویت کی تشہیر کے دور میں سماجی معنویت کے شاعر ہیں۔ وہ لِسانی توڑ پھوڑ کے زمانہ میں لب و لہجہ کی غنائیت کے پرستار ہیں۔ ان کی شاعری، گھر، رشتے اور معاشرہ کا بیان ہے۔ سماجی تضادات کے شعور کے باوجود زندگی سے جو محبت کی شدت نِدا

کے لفظوں سے جھانکتی ہے وہ انھیں اس ادبی روایت سے جوڑتی ہے جو کبیر، نظیر اور وہشت میں سے ہوتی ہوئی تیسری دنیا کے مسائلی ادب تک پہنچتی ہے۔ اُن کی ناراضگی میں فریفتگی کا حسن نمایاں ہے۔

کبھی کبھی یوں بھی ہم نے اپنے جی کو بہلایا
جن باتوں کو خود نہیں سمجھے اوروں کو سمجھایا
کچھ طبیعت ہی ملی تھی چین سے جینے کی صورت نہ ہوئی
جس کو چاہا اسے اپنا نہ سکے جو ملا اس سے محبت نہ ہوئی

ندا فاضلی مزاج سے باغیانہ، سرشت سے رندانہ اور رواج سے صوفیانہ ہیں۔ اِن کی شخصیت کے ان متضاد رویوں نے انھیں بہت سے تاریخی وتہذیبی سوالوں کے روبرو کیا ہے۔ انکار واقرار کی کشمکش ان کی تحریروں کا اسلوب بھی ہے اور انھیں دوسروں سے مختلف بھی کرتا ہے۔ ان سوالوں کے طے شدہ یا رائج جوابوں سے وہ گریز ہی نہیں کرتے۔ خدا ،انسان اور معاشرہ کے تعلق سے وہ اپنی طرح سے سوچتے ہیں اور اس طرح سے وہ سب کی مشترکہ دنیا کی جستجو اور تعمیر کے مسائل سے الجھتے رہتے ہیں۔ اپنے اس انداز کی وجہ سے وہ اکثر بحث ومباحثہ اختلافات کا موضوع بنائے جاتے رہے ہیں۔

ہوئے سب کے جہاں میں ایک جب اپنا جہاں اور ہم
مسلسل لڑتے رہتے ہیں زمین و آسمان اور ہم

ندا فاضلی نے دوہے بھی لکھے۔ دوہوں میں اُنھوں نے ہندی و ہندوستانی تہذیبی عناصر کی پیوندکاری کی ہے۔

جس پنچھی کے واسطے پیڑ بنے بھگوان
پنجرے میں ہی رکھ کر اُسے، پیار کرے نادان

دھرموں کو لکھنے لگے، رشتوں کے کنگال

وشنو کے اوتار نے چھوڑ دیا نیپال

ندا نے نہ صرف اپنی شاعری کو تہذیبی وعصری آ گہی کا مظہر بنایا بلکہ اُنھوں نے ملک میں پھیلی فرقہ پرستی پہ کڑی تنقید بھی کی ہے اور اِس سے نئی نسل کو بھی متاثر کیا ہے۔

نقشہ لے کر ہاتھ میں بچّہ ہے حیران
کیسے دیمک کھا گئی اس کا ہندوستان
اچھی تھی وہ کتاب عجب اتفاق ہے
پھر ہو گئی خراب عجب اتفاق ہے۔

☆

اورنگزیب عالمگیر سے بہادر شاہ ظفر تک کے حکمران
'سیاسی وسماجی حالات کے آئینے میں'

غلام جیلانی یکتا
شعبۂ اُردو جموں یونیورسٹی، جموں

اوّل وآخر فنا باطن وظاہر فنا
نقش کہن ہوکہ نو منزل آخر فنا
(اقبالؔ)

۱۵۲۶ء میں ظہیر الدین بابر نے ابراہیم لودی کو ہرا کر مغلیہ سلطنت کی بنیاد رکھی۔ ظہیر الدین بابر(۱۵۳۰۔۱۵۲۶ء) کے بیٹے نصیر الدین ہمایوں(۱۵۴۰۔۱۵۳۰ء) اور پھر (۱۵۵۵ء) کے بیٹے جلال الدین اکبر(۱۶۰۸۔۱۵۵۶ء) کے بیٹے نور الدین جہانگیر(۱۶۲۷۔۱۶۰۸) کے بیٹے محمد شہاب الدین شاہ جہاں(۱۶۵۸۔۱۶۲۷ء) کے بیٹے محمد اورنگزیب عالمگیر(۱۷۰۸۔۱۶۵۸ء) تک تو مغل حکمرانوں کا جو طنطنہ تھا اُس کی ہندوستانی تاریخ کے اوراق میں دوسری مثال نہیں ملتی۔ جس کی ادنی سی مثال ایک یہ دی جاسکتی ہے کہ بادشاہ جہانگیر کے دربار میں ملکہ ایلزبتھ کے تحائف پیش کرنے کے لئے انگریز ایلچی کو تین برس سے زیادہ انتظار کرنا پڑا تھا۔ جہانگیر کے دربار میں رسائی حاصل نہ ہونے کی وجہ سے جب ہاکنز دوسال قیام کے بعد واپس اپنے ملک برطانیہ جانے لگا تو اس نے مغل سلطنت کے امیر الامراء(وزیر اعظم) سے برطانیہ کے بادشاہ کے نام ایک شاہی مکتوب کی فرمائش کی تو اسے یہ کہہ کر ٹال دیا گیا۔

''انگلستان ایک چھوٹا سا ملک ہے۔ اس کے بادشاہ کو خط لکھنا
شہنشاہِ ہند کی شان اور مرتبے کے خلاف ہے۔''

اس کی ایک مثال یہ بھی دی جاسکتی ہے کہ اکبر کے دربار کا ایک نوکر جعفر بیگ افغانی جو شہزادہ جہانگیر کی ہر بات سے شہنشاہ اکبر کو باخبر کرتا تھا، جہانگیر کے ڈر سے اُس کے دل پر اتنا خوف طاری ہوا کہ جسم سے روح پرواز کر گئی تھی۔ مغلیہ حکومت اِس جلالانہ کروفر کے ساتھ ساتھ اپنے عدل وانصاف کے حوالے سے بھی بے مثال تھی۔

اختر بستوی نے ایسے ہی نہیں کہہ دیا۔

دنیا کو جہانگیر کا دربار نہ سمجھو
آسان نہیں انصاف کی زنجیر ہلانا

لیکن اورنگزیب کے بعد مغل حکمرانوں کی جلالانہ عظمت اس سے پہلے مغل حکمرانوں کی بانسبت اقل قلیل بھی نظر نہیں آرہی تھی اس دور کی داستان بڑی دردناک ہے۔

نالہ بلبل شیدا تو سنا ہنس ہنس کے
اب جگر تھام کے بیٹھو میری باری آئی

(مادھورام جوہر فرخ آبادی)

اسی مناسبت سے بابر سے اورنگزیب تک کے دور کو ایک زمرے میں رکھا جاتا ہے اور اورنگزیب سے بہادر شاہ ظفر تک کے دور کو دوسرے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔

یہ سچ ہے کہ بقول سرجادوناتھ اورنگزیب کے دور میں ہندوستان سب سے زیادہ پھیلا ہوا تھا لیکن خانہ جنگی کا سلسلہ اورنگزیب سے ہی شروع ہوجاتا ہے۔ جب اس نے اپنے بڑے بھائی داراشکوہ کو قتل کروایا جو ترکاری والی چھری سے آخری وقت تک لڑتا رہا۔ قتل کے بعد دارا کی لاش کو دلی کی گلیوں میں گھسیٹا گیا اور سرتن سے جدا کر کے دہلی خونی دروازے پر لٹکایا گیا۔ جس نے بھگوت گیتا اور اُپنشد کا فارسی ترجمہ بھی کروایا تھا اور مذہب اسلام اور ہندو دھرم کے تقابلی مطالعہ پر ایک کتاب ''مجموعہ البحرین'' لکھی۔

اگر یہ کہہ دیا جائے کہ اورنگزیب مغلیہ سلطنت کی وہ آخری پھڑک تھی جو شعلے میں ایک دم تیز روشنی دے کر چراغ سحر کی مانند مدھم ہو جاتی ہے تو بے جا نہ ہوگا۔

اورنگزیب کے بعد ان کے بیٹے بہادر شاہ اوّل کا دور آتا ہے جن کا اصل نام قطب الدین ابو معزم تھا۔ جنہیں شاہ بے خبر بھی کہا جاتا تھا جو قلی خان کا دیا ہوا خطاب ہے یہ اس لئے دیا گیا تھا کہ وہ اپنی رعایا سے بے خبر ہو کر ہر وقت کیف و مستی میں محو رہتے تھے، انہیں شاہ عالم بھی کہا جاتا تھا۔ یہ ماں کی طرف سے سادات تھے ان کی ماں نواب بائی بیگم کشمیر سے تعلق رکھتی تھی۔ خانہ جنگی کی وجہ سے بہادر شاہ اوّل کی لاش ایک مہینے تک نہیں دفنائی گئی ان کا دور حکمرانی ۱۷۰۷ء سے ۱۷۱۲ء تک کا ہے۔

بہادر شاہ اول کے بیٹے جہاندار شاہ تھے جن کا دور حکمرانی ۱۷۱۲ سے ۱۷۱۳ء تک کا ہے۔ یہ افیم کے عادی اور شراب کے رسیا تھا۔ گیارہ ماہ کے دور حکومت میں ہی خزانہ خالی ہو گیا اور مغل بادشاہوں کے جلالانہ کروفر ہوا ہو گئے۔ یہ لال کنور نامی ہندو عورت کے عشق میں گرفتار تھے اور ہر وقت شرم و حیا کے پردے چاک کر کے جنسی معاملات میں سرگرم رہتے تھے۔ رنڈی بھڑوے انہیں ہر وقت گھیرے رہتے تھے۔ ۱۷۱۳ء میں انہیں قتل کر دیا گیا۔

جہاندار شاہ کے بعد فرخ سیر کا دور آتا ہے یہ ساداتِ بارہہ کی مدد سے تخت پر بیٹھے ،تخت پر بیٹھتے ہی انہوں نے اپنے دشمنوں کا صفایا کرایا جن میں سعد اللہ خان ، ہدایت کیش، سید قاسم، شاہ قدرت اللہ الہ آبادی اور ذوالفقار خان وغیرہ شامل ہیں اور ذوالفقار خان کے لاش کو اوندھی کر کے ہاتھی کے دُم سے بندھوا کر سارے شہر میں پھروایا اور ذوالفقار خان کے دیوان سبھا چند کی زبان کٹوائی، جہاندار شاہ کے بڑے بیٹے کو، محمد اعظم شاہ کے بیٹے والا تبار کو، اپنے چھوٹے بھائی ہمایوں بخت کو جس کی عمر دس سال تھی اندھا کروایا۔ زیادہ تر لوگ تسمہ کشی سے قتل کروائے اس لئے بادشاہ تسمہ کش کہلاتے تھے۔ جعفر زٹلی بقول شفیق اورنگ آبادی منہ پھٹ اور شوخ مزاج آدمی تھے۔ جب انہوں نے فرخ سیر کی ہجو میں یہ شعر کہا۔

سکّہ زد برگندم و موٹھ ومٹر
بادشاہ ہے تسمہ کش فرخ سیر

تو فرخ سیر نے جعفر زٹلی ہزل گو شاعر کو بھی قتل کروادیا۔ فرخ سیر انتظامی صلاحیتوں سے کوسوں دور تھے۔ امراء ووزراء کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی بنے ہوئے تھے۔ بعد میں سادات سے جان چھڑانے کیلئے فرخ سیر نے سازشیں کیں جس کے نتیجے میں انہی کے ہاتھوں تخت وتاج سے معزول کر کے قید کئے گئے۔ پھر انہیں اندھا کر دیا گیا اور پھر قتل کر دیا گیا۔ ان کا دورِ حکمرانی ۱۷۱۳ء سے ۱۷۱۹ء تک کا ہے۔ ان کے دور میں منفی قوتیں سر اٹھانے لگی، معاشرے پر انتشار کے بادل چھانے لگے۔ آخری وقت میں بیمار ہو گئے اور ایک انگریز ڈاکٹر ہیملٹن نے علاج کیا، صحت یاب ہونے کے بعد خوش ہو کر ایسٹ انڈیا کمپنی کو بغیر محصول ادا کئے بنگال میں تجارت کے حقوق دے دیئے اور کمپنی کے سکے کو مغل سلطنت میں چلانے کی بھی اجازت دے دی گئی اس کے بعد شمس الدین ابوالبرکات کا دور آتا ہے یہ تین مہینے حکومت کرنے کے بعد وفات پا جاتے ہیں، پھر رفیع الرجات تخت پر بیٹھتے ہیں۔ یہ تپ دق کے مریض تھے بیماری کی وجہ سے ناکارہ ہو چکے تھے۔ تقریباً دو ماہ تک حکومت کی باگ ڈور سنبھالی پھر ان کے بڑے بھائی رفیع الدولہ تخت نشین ہوئے۔ انہیں شاہ جہاں ثانی بھی کہا جاتا تھا۔ یہ بھی افیم کے عادی تھے لہٰذا تین مہنے بعد وفات پا جاتے ہیں۔

پھر روشن اختر محمد شاہ کا دور آتا ہے یہ بہادر شاہ اول کے پوتے اور جہاں دار شاہ کے بیٹے تھے، عرف عام میں محمد شاہ رنگیلا کے نام سے بھی مشہور تھے رنگ رلیوں کی وجہ سے رنگیلا کہلاتے تھے۔ ان کا دور ۱۷۱۹ء سے ۱۷۴۸ء تک کا دور ہے اورنگ زیب کی وفات کے بارہ سال کے اندر یہ چھٹا بادشاہ تھا جو تخت پر بیٹھا تھا اس کے دور حکومت میں جو مغلیہ سلطنت برعظیم میں پھیلی ہوئی تھی بکھر گئی اور یہ اس زوال کو محض تماشائی بنے ''غرق مے ناب'' کرتے رہے اسی مناسبت سے انہیں ''خاتم السلاطین بابریہ'' کہا جاتا ہے۔ اسی زمانے میں حسین علی خان عبداللہ خان اور سعادت خان وغیرہ نے اقتدار کی ہوس میں

سلطنت کو سازشوں اور خانہ جنگیوں میں ملوث کر کے انتشار پھیلا دیا۔ نتیجے میں وہ طاقتیں بھی ابھرنے لگی جو اب تک سر چھپائے بیٹھی تھیں، نفرت کا بیج بو دیا گیا، معاشرہ کمزور ہو گیا بے روزگاری عام ہوگئی بیرونی طاقتوں کے لئے راستہ صاف ہو گیا۔ برہان الملک سعادت خان کی غداری کی بدولت ۱۷۳۹ میں نادر شاہ کا حملہ اسی صورت حال کا نتیجہ تھا۔ جس میں بقول فریزر ایک لاکھ بیس ہزار سے لے کر ڈیڑھ لاکھ مرد عورت ہندو مسلمان تہ تیغ ہوئے اسی حکومت کے دوران ہی یعنی ۱۷۴۸ء میں احمد شاہ ابدالی کے حملوں کا سلسلہ بھی شروع ہو گیا تھا اردو کے شاعر نواب امیر خان انجامؔ اسی بادشاہ روشن اختر محمد شاہ کی ایما پر قتل کئے گئے جن کا یہ شعر کافی مقبول ہے۔

دور سے آئے تھے ساقی سن کے میخانے کو ہم
پر ترستے ہی چلے اب ایک پیمانے کو ہم

تاریخوں میں آیا ہے کہ بادشاہ کے اشارے پر ایک ملازم نے دیوان خاص کے پہلے دروازے میں قدم رکھتے ہی تیز دھار خنجر سے ہلاک کر دیا اور قاتل خود بھی اسی جگہ قتل ہو گیا۔ قتل کے بعد انجامؔ کی لاش جب گھر پہنچی تو ملازمین نے ان کی لاش کو تین دن تک اٹھنے نہیں دیا جب تک کہ ان کی چودہ مہینے کی تنخواہ نہ دی گئی۔ مرنے کے چوتھے دن انجامؔ کی لاش دفنائی گئی۔

محمد شاہ کے بعد ان کے بیٹے احمد شاہ کا دور آتا ہے اردو کے شاعر اشرف علی فغاںؔ جن کا یہ شعر کافی مشہور ہے۔

خط دبجیو چھپا کہ ملے وہ اگر کہیں
لینا نہ میرے نام کو اے نامہ بر کہیں

کی والدہ محترمہ نے احمد شاہ بادشاہ کو دودھ پلایا ہوا تھا۔ احمد شاہ اور فغاںؔ دودھ شریک بھائی تھے۔ اسی مناسبت سے احمد شاہ نے انہیں کو کہ خان کا خطاب دیا ہوا تھا۔ ان کا دور ۱۷۴۸ء سے ۱۷۵۴ کا دور ہے۔ ۱۷۵۴ء میں عماد الملک اور ہولکر نے احمد شاہ بادشاہ کو تخت

سے معزول کر کے ان کو اوران کی ماں (ادھم بائی) کو اندھا کر دیا۔ اور تخت پر جہاندار شاہ اور انوپ بائی کے بڑے بیٹے عزیز الدین عالمگیر ثانی کو بٹھا دیا۔ ان کا دور ۱۷۵۴ء سے ۱۷۵۹ء کا دور ہے۔ انہیں فقیروں سے بہت محبت تھی اس لئے موقع کا فائدہ اٹھاتے ہوئے عماد الملک غازی الدین نے کسی فقیر با کرامت کے بہانے فیروز شاہ کوٹلہ میں لے جا کر قتل کروا دیا۔ اور لاش کو دریائے جمنا کے کنارے پھینکوا دیا۔ اتفاقاً ایک ہندو عورت برہمنی رام کور جب وہاں سے گزری تو لاش دیکھ کر اسے تعجب ہوا لیکن جب پاس گئی تو معلوم ہوا کہ بادشاہ وقت عالمگیر ثانی رات بھر بادشاہ کا سر زانو پہ رکھ کر روتی رہی دوسرے دن شاہ عالم ثانی کو معلوم ہوا تو انہوں نے اسے منہ بولی بہن بنالیا کچھ عرصہ بعد راکھی کے تہوار میں اس سے راکھی بندھوا کر دلیل پیش کر دی۔ ادھر انکے بیٹے شاہ جہاں ثانی (مرزا عبداللہ) نے جو اس وقت بہار میں تھے اپنی بادشاہت کا اعلان کر دیا۔ اُدھر عماد الملک نے کام بخش کے پوتے محی الملک کو شاہ جہاں ثالث کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا۔ لیکن ۱۷۶۱ء میں پانی پت کی تیسری جنگ میں فتح یاب ہو کر احمد شاہ ابدالی نے شاہ عالم ثانی کو بادشاہ ہند تسلیم کر لیا۔ شاہ عالم کی سربراہی میں شجاع الدولہ نے بکسر کے مقام پر انگریزوں کا سامنا کیا لیکن شاہی افواج کو شکست کا منہ دیکھنا پڑا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بادشاہ ہند کو انگریزوں نے اپنی حفاظت میں لے لیا اور جنرل اسمتھ کو بادشاہ کا نگراں مقرر کر دیا۔

الٰہ آباد کے قلع میں شاہ عالم امور حکومت سے بے نیاز و بے خبر ہو کر عیش و عشرت کی زندگی میں مگن ہو گئے۔

جام ہے شیشہ ہے ساقی ہے برسات بھی ہے
اِن دنوں بادہ کشی دن بھی ہے اور رات بھی ہے
(ظفر)

تقریباً سات سال اسی رامش و رنگ میں گزرنے کے بعد شاہ عالم ثانی کو خیال آیا کہ کیوں نہ اپنے آبائی وطن دہلی کے لال قلعہ جا کر تخت سلطانی کی جائے اس کیلئے انہوں نے

مرہٹوں سے ہاتھ ملالیا۔۱۷۷۱ء میں وہ مرہٹوں کی مدد سے دہلی کے تخت پر جلوہ افروز تو ہوگئے لیکن مرہٹوں نے اس کے بدلے الٰہ آباد اور کوڑا کا علاقہ اپنے نام لکھوالیا۔انگریزوں نے اس بہانے سے کہ اب آپ ہمارے دشمنوں یعنی مرہٹوں سے مل گئے الٰہ آباد اور کوڑا دونوں کو ضبط کر کے پچاس لاکھ پر شجاع الدولہ کے ہاتھوں بیچ ڈالا۔

مرہٹوں اور روہیلوں کے درمیان لڑائی ہوئی مرہٹے ضابطہ خان روہیلے کے بیوی بچوں کو اُٹھالائے ان بچوں میں ایک غلام قادر تھا جس کی عمر اس وقت آٹھ یا دس سال رہی ہوگی۔یہ غلام قادر بعد میں شاہ عالم ثانی کے لئے آستیں کا سانپ ثابت ہوا وقت گزرتا رہا ۔۱۷۸۷ء میں اس غلام قادر روہیلہ نے دہلی پر حملہ کیا اور شاہ عالم ثانی کو اپنے قبضے میں کرلیا۔بچپن میں اپنی بے عزتی کے بدلے کا انتقام اس نے اس طرح لیا کہ شاہ عالم ثانی کی آنکھیں نکال دیں۔

فقس میں زندگی آرام سے اب تو گزرتی ہے
نہیں جب بال و پر پرواز کی پھر آرزو کیا ہے
(عرشؔ صہبائی)

لیکن جلد ہی غلام قادر روہیلہ کا مرہٹوں کے ہاتھوں بہت برا انجام ہوا اور شاہ عالم ثانی ایک بار پھر روہیلوں کی قید سے چھوٹ کر مرہٹوں کی قید میں آ گئے۔انگریزوں نے مرہٹوں کو نیست و نابود کیا اور انگریزی اقتدار کا ڈنکا بجایا۔۱۸۰۴ء میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی میں داخل ہوئیں تو آنکھوں سے معزور شاہ عالم ثانی رات کے بارہ بجے پھٹے ہوئے سامیانے کے نیچے اُن کے استقبال کے لئے کھڑے تھے۔دہلی پر قبضہ کرنے کے بعد انگریزوں نے آنکھوں سے معذور شاہ عالم ثانی کو برائے نام بادشاہ بنا کر پنشن مقرر کر کے زخم پر نمک چھڑکنے کا کام انجام دیا۔

گیا دور گردشِ ساغرو مئے
نہ وہ دور رہا نہ وہ زمانہ رہا

(ظفر)

تقریباً سینتالیس سال مسند حکومت پر بیٹھے رہنے کے بعد ۱۸۰۶ء میں شاہ عالم ثانی انتقال کر گئے۔

یہ ایک ایسا دور تھا کہ ہندوستان کی تہذیب کیف و مستی کی دلدل میں پھنس چکی تھی گھروں میں رکھی ہوئی طوائفوں کی بے شمار اولادیں تھی مرقع دہلی کا حوالہ دیتے ہوئے جمیل جالبی نے اپنی تاریخ ''تاریخ ادب اردو'' میں لکھا ہے کہ بیگم نامی ایک طوائف تھی جو پاجامہ نہیں پہنتی تھی قلم نقاش کے رنگ امیزی سے بدن کو اس طرح رنگین پایا جائے کی صورت دیتی تھی کہ خوبصورت تھان کی مانند معلوم ہوتا تھا اور اسی طرح وہ امراء اور وزراء کی محفلوں میں جاتی تھی۔ چنانچہ اس دور کے ہندوستان کا عوام پر براہ راست اثر تھا۔ مغل حکمران شمشیر وسناں کو بھول کر طاؤس ورباب کی ترنگوں میں محو تھے۔ سپاہی پالکیوں میں بیٹھ کر جنگ کے میدان میں جانے لگے تھے۔ بیرونی ممالک سے جو لوگ یہاں وارد ہوئے تھے۔ ان کا تہذیب و کلچر بھی ہندوستانیوں کو کافی کچھ سکھا چکا تھا۔ خانہ جنگی اور آپسی سرد جنگ کی بدولت ہندوستان کی اندرونی حالت دگرگوں ہو چکی تھی انگریزوں کے قدم بھی تقریباً جم چکے تھے۔ انگریزوں کی ریشہ دوانیوں کی بدولت یہ معاشرہ بد سے بدتر ہو رہا تھا۔ جب اس کسمپرسی کی حالت سے ہندوستانی باخبر ہوئے اس وقت پانی سر سے اونچا ہو چکا تھا۔

باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو میرے
جس پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے

(ثاقب لکھنوی)

شاہ عالم ثانی کے بعد معین الدین اکبر ثانی کا دور آتا ہے۔ یہ دور ۱۸۳۷۔۱۸۰۶ء تک کا ہے۔ برہمو سماجی لیڈر راجہ رام موہن رائے کو انہوں نے ہی اپنا سفیر بنا کر وظیفے کی بڑھوتری کے لئے انگلستان بھیجا تھا لیکن کامیابی نہیں ملی۔

اب عطر بھی ملو تو تکلف کی بُو کہاں

وہ دن ہوا ہوئے کہ پسینہ گلاب تھا
(مادھورام جوہرفرخ آبادی)

۱۸۳۳ء میں وہیں تین سال قیام کے بعد راجہ رام موہن رائے وفات پا گئے اس کے بعد آخری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفؔر کا نام آتا ہے ۔جنہوں نے اپنے ملک کی ماؤں اور بیویوں کی لٹتی ہوئی عزت اور آبرو کے علاوہ اپنے جوان بیٹوں کے کٹے ہوئے سر دیکھے اور بادشاہ ہونے کے باوجود بھی جنہیں اپنے ملک سے دور رنگون میں زندگی کے آخری ایام جیل کی سلاخوں کے پیچھے بسر کرنے پڑے جو وہاں سے بھی یہ صدا دیتا رہا۔

اے بادِ صبا سوکھ کے تنکا سا بنا ہوں
تو اب تو اُڑا کر مجھے اُس کوچے میں لے جا

ظفؔر کا دورِ حکومت ۱۸۳۷ء سے ۱۸۵۷ء تک کا ہے۔۱۸۶۲ء میں مغلیہ دور حکومت کا یہ آخری تاجدار رنگون کے سناٹوں میں حب الوطنی کا لافانی نغمہ بن کے قیامت تک کے لئے خاموش ہو گیا۔

کتنا ہے بد نصیب ظفر دفن کے لئے
دو گز زمین بھی نہ ملی کوئے یار میں

اِک گل بھی دیکھنے کو نہیں اے صبا کہیں
ویراں کیا خزاں نے اس گلشن کو لوٹ کے
(ظفر)