بسم اللہ الرحمن الرحیم

تحریک ادب

خصوصی شمارہ، فروری 2022 جلد نمبر 15

Tahreek-e-adab vol-15, Special issue February .2022

مجلس ادارت

Editorial board and Peer Review committee

پروفیسر صغیر افراہیم، سابق صدر شعبۂ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

Prof. Sagheer Afrahim Ex.Chairman Dept.of Urdu A.M.U.

پروفیسر شہاب عنایت ملک، شعبۂ اُردو، جموں یونیورسٹی

Prof. Shohab Inayat Malik, Ex. H.O.D.Dept of Urdu University of Jammu

ڈاکٹر شمس کمال انجم، صدر شعبہ عربی و اردو، بابا غلام شاہ بادشاہ یونیورسٹی

Dr. Shams Kamal Anjum, H.O.D. Dept.of Urdu Arabic And Islamic Studies,Baba Ghulam Shah Badshah University

ڈاکٹر عبدالرشید منہاس، سینئر اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، جموں یونیورسٹی

Dr. Abdul Rasheed Manhas Sr.Assistant Prof. Dept. of Urdu Jammu University

Editor مدیر

Jawed Anwar جاوید انور

cell : 0091-9935957330

مجلس مشاورت

Advisery Board and Peer Review committee

عظیم حسین، پروفیسر عارفہ بشریٰ، پروفیسر محفوظہ جان، یعقوب تصور، عرفان عارف، ڈاکٹر چمن لال

Azeem Hussain(Director: Ideal Offshore,Mumbai)

Prof. Arifa Bushra(Dept. of Urdu,Kashmir University)

Prof. Mahfooza Jaan(H.O.D.Dept. of Kashmiri,Kashmir University,Srinagar)

Yaqoob Tasawwur(Abu Dhabi,U.A.E.)

Irfan Arif(H.O.D.Dept. of Urdu,Govt.SPMR College of Commerce,Cluster University of Jammu,Jammu)

Dr.Chman Lal Bhagat(Asst. Prof.Dept. of Urdu,Jammu University,Jammu)

Name Tahreek-e-Adab

ISSN 2322-0341

سال اشاعت: Year of Publication 2022 (جلد نمبر 15) Vol-15

شمارہ نمبر : خصوصی شمارہ فروری، Special Issue February -2022

سرنامہ خطاط: انور جمال Title name Artist : Anwar Jamal, Varanasi

سرورق : عظمیٰ اسکرین Title cover : Uzma Screen, Varanasi

فی شمارہ : دوسو روپے 200/- Two Hundred rs. per copy

زرسالانہ : ایک ہزار روپے (رسالہ صرف رجسٹرڈ ڈاک سے ہی بھیجا جائے گا)

One Year Membership 1000/- rs. One Thousand Rupees

تاعمر خریداری (ہند): بیس ہزار روپے

Life Time: 20000/- Twenty Thousand rs.(only india)

چیک یا ڈرافٹ اور انٹرنیٹ بینکنگ کے ذریعے زر رفاقت یہاں ارسال کریں۔

Please send your subscription amount or donation through cheque,draft or internet banking on the following:

Tahreek-e-adab IFSC IOBA 0001968 Current A/C no.196802000000440 Indian Overseas Bank, Glenhill School Ext. Counter,Manduadih Bazar,Varanasi-221103(U.P) India

***

Jawed Ahmad IFSC SBIN0005382 A/C no. 33803738087 State Bank Of India,Branch-Shopping centre(B.H.U.Campus.B.H.U.Varanasi-221005(U.P) India

اس شمارہ کی مشمولات میں اظہار کیے گئے خیالات ونظریات سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں۔

The content/idea expressed in any article of this journal is the sole responsibility of the concerned writer and this institution has nothing to do with it.

متنازعہ تحریر کے لیے صاحب قلم خود ذمہ دار ہے۔تحریک ادب سے متعلق کوئی بھی قانون چارہ جوئی صرف وارنسی کی عدالت میں ممکن ہوگی۔

Any legal matter pertaining to tahreek-e-adab will be possible only in the jurisdiction of Varanasi court.

جاوید انور مدیر تحریک ادب نے مہاویر پریس، وارنسی سے شائع کرار دو آشیانہ ۱۶۷، آفاق خان کا احاطہ، منڈواڈیہہ بازار، وارنسی سے تقسیم کیا۔

Jawed Anwar Editor Tahreek-e-Adab has got this journal published from mahavir press, Varanasi and distribute it from Urdu Ashiana,167 Afaq Khan Ka Ahata ,Manduadih,Varanasi.

فہرست

1۔لسانیات اور ادبی زبان کا مطالعہ	پروفیسر اعجاز محمد شیخ	5
2۔غزل: جذبات اور احساسات کا عکاس پن	ڈاکٹر شاہ فیصل	13
3۔قرۃ العین حیدر کا تکنیکی تنوع	عرفان رشید ڈار	18
4۔برج بھاشا اور اردو کا ادبی اشتراک	ڈاکٹر کوثر رسول	27
5۔غزال ضیغم کے افسانوں میں تانیثی شعور	رقیہ مقصود	36
6۔خاموشی کی جمالیات: مابعد الطبیعات اور ادبی تناظر	ڈاکٹر مشتاق حسین مغلو	44
7۔ترقی پسند افسانے میں ازدواجی زندگی کے نفسیاتی مسائل	عروسہ فاروق	52
8۔پریم ناتھ پردیسی: جموں وکشمیر کے اردو افسانے کا ایک معتبر نام	نذیر احمد کمار	62
9۔جوش ملیح آبادی کی نظم "گرمی اور دیہاتی بازار" (ماحولیاتی تنقید کے تناظر میں)	یاور احمد شیخ	70
10۔اردو ناول کے فکری رجحانات: "دھمک" اور "مکان" کے حوالے سے	جنید احمد ڈار	87
11۔ادبی تحریکات اور رجحانات: چند بنیادی مباحث	ڈاکٹر اعجاز احمد ریشی	87
تبصرہ:		
1۔افسانوی مجموعہ "ایک بوند زندگی"	مبصر: کوثر رسول	96

Lesaniyat aur Adabi Zaban ka mutala by Prof. Aejaz Mohammed Sheikh (Dean, School of Arts, Languages and Literatures, University of Kashmir, Srinagar)

پروفیسر اعجاز محمد شیخ (سرینگر)

لسانیات اور ادبی زبان کا مطالعہ

لسانیات زبان کے سائنسی مطالعے کا نام ہے، جس میں زبان کے ڈھانچے، اس کے افعال، اور اس کے مختلف پہلوؤں کا تجزیہ شامل ہوتا ہے۔ لسانیات کا دائرہ کار وسیع ہے، اور یہ صرف روزمرہ کی زبان تک محدود نہیں بلکہ ادبی زبان کو بھی اپنے تجزیے میں شامل کرتی ہے۔ ادبی اور غیر ادبی زبان میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ادبی زبان میں جمالیاتی اور تاثراتی خصوصیات زیادہ نمایاں ہوتی ہیں، جبکہ غیر ادبی زبان زیادہ عملی اور براہِ راست ابلاغ پر مبنی ہوتی ہے۔ ادب کے مطالعے پر لسانیات کا اطلاق ایک دلچسپ موضوع ہے، جو زبان کے فنی، نحوی، اور صوتی پہلوؤں کو واضح کرنے میں مدد فراہم کرتا ہے۔ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید اس حوالے سے ایک اہم شاخ ہے، جو ادبی متون کے لسانی پہلوؤں کو جانچنے اور ان کے جمالیاتی اثرات کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی مقصد یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ کسی مصنف کا اسلوب کیسے تشکیل پاتا ہے اور اس کی ادبی اہمیت کیا ہے۔ لسانی ماہرین اور ادبی نقادوں کے درمیان اس موضوع پر مختلف نظریات پائے جاتے ہیں۔

کچھ نقاد اسلوبیاتی تجزیے کو غیر ضروری قرار دیتے ہیں، جبکہ دیگر اس کو ادبی متون کے بہتر فہم کے لیے ایک اہم وسیلہ سمجھتے ہیں۔ روایتی ادبی تنقید میں اکثر زبان کے ڈھانچے اور اس کے منظم ہونے پر زیادہ توجہ نہیں دی جاتی، بلکہ موضوعات، تاثرات، اور جذباتی پہلوؤں پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس، لسانی تجزیہ زبان کے قواعد، جملے کی ساخت، الفاظ کے چناؤ، اور صوتیات پر زیادہ توجہ دیتا ہے۔ ماضی میں یہ خیال کیا جاتا تھا کہ لسانیات اور ادب کے درمیان کوئی خاص تعلق نہیں ہے، تاہم، جدید تحقیق سے یہ واضح ہوا کہ دونوں شعبوں کے درمیان گہرا ربط موجود ہے۔ جیسا کہ لوئیس گرے کا کہنا ہے: "حقیقی ادب اور لسانیات کے درمیان کوئی تصادم نہیں؛ حقیقی ماہر لسانیات کم از کم

آدھا ادیب ہوتا ہے اور حقیقی ادیب کم از کم آدھا ماہر لسانیات۔ "اسی طرح، رومن جیکبسن کا کہنا ہے:

> "ایک ماہر لسانیات جو زبان کے شعری پہلو سے بے خبر ہو، اور ایک ادبی محقق جو لسانی مسائل سے لاتعلق ہو اور لسانی طریقوں سے ناواقف ہو، دونوں ہی یکساں طور پر واضح تاریخی بے ربطی کے مظہر ہیں۔"

یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کے وسط میں اسلوبیات کو جدید معنوں میں ترقی ملنا شروع ہوئی۔ اس حوالے سے 1953 میں انڈیانا یونیورسٹی، امریکہ میں ایک سیمینار منعقد ہوا جس کا موضوع "زبان اور ادب" تھا۔ اس کے بعد 1958 میں اسی یونیورسٹی میں ایک اور کانفرنس ہوئی، جس میں اسلوب کے مختلف پہلوؤں، جیسے صوتیاتی، صرفیاتی، نحوی، اور معنویاتی پہلوؤں پر تفصیلی گفتگو کی گئی۔

آئی اے رچرڈز، راجر براؤن، سیمور بی چیٹ مین، رولان ویلز، آرچیبالڈ اے ہل، جان بی کیرول، رومن جیکبسن، ڈیل ہائمز، چارلس اوزگڈ، سال اسپورٹا، اور تھامس اے سیبیوک جیسے علمی شخصیات نے ان سیمینارز میں شرکت کی۔ اس تحقیق کو مزید آگے بڑھاتے ہوئے، تھامس اے سیبیوک نے ان مقالوں کو مرتب کیا اور 1960 میں "Style in Language" کے عنوان سے ایک کتاب شائع کی، جو اسلوبیاتی تحقیق کے میدان میں ایک بنیادی حوالہ سمجھی جاتی ہے۔

زبان کے استعمال کے دو بنیادی طریقے ہیں۔ ایک طریقہ عام معنوں میں ہے، جو حقیقی زندگی کی صورتِ حال سے براہ راست تعلق رکھتا ہے اور عملی، مقصد پر مبنی اور کاروباری نوعیت کا ہوتا ہے۔ دوسرے طریقے میں زبان کے مواد کو شعوری کوشش کے ذریعے تراشا اور سنوارا جاتا ہے، تاکہ وہ جمالیاتی اور دیگر اثرات پیدا کر سکے۔ اس طرح، زبان کا استعمال بطور 'تکلمی فن' کیا جاتا ہے، جو ادبی تخلیق کو ایک فن پارے کے طور پر دیکھتا ہے۔ اس میں زبان کے اندرونی اور خارجی پہلوؤں کو محسوس کیا جاتا ہے، اور لفظ 'فن' ادبی تخلیق کے جمالیاتی پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے، جسے 'جمالیات' کہا جاتا ہے۔ یہی وہ دو جہتیں ہیں جو کسی ادبی تخلیق کو بیک وقت ایک تکلمی علامت بناتی ہیں جس میں جمالیاتی اہمیت موجود ہو، اور ایک جمالیاتی شے میں تبدیل کرتی ہیں جو زبان کے سانچے میں جڑی ہوتی ہے۔ ادب کی حیثیت ان دونوں جہتوں کے حوالے سے اے آر کیلکر نے اسکیمیٹک انداز میں پیش کی ہے، جہاں زبان کے استعمال اور جمالیاتی پہلوؤں کے امتزاج کو مختلف زمروں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

لسانیات ادب کی زبان کے تجزیے میں کلیدی کردار ادا کرتی ہے کیونکہ ادب بنیادی طور پر

زبان میں تخلیق کیا جاتا ہے۔ یہ تجزیہ بہتر انداز میں تعینِ قدر کرنے، تشریح اور وضاحت فراہم کرنے میں مدد دیتا ہے۔ مثال کے طور پر، رومیو اینڈ جولیٹ کے جملے "Come, we burn daylight" کے تجزیے میں ہم دیکھتے ہیں کہ لغوی طور پر 'daylight' کو جلایا نہیں جا سکتا، اس لیے ہمیں اس کے غیر لفظی معنی تلاش کرنے پڑتے ہیں، جو درحقیقت وقت ضائع کرنے کے مفہوم کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی طرح، دیگر ادبی متون کا تجزیہ لسانیات کے مختلف اصولوں کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے، تاکہ ان کی گہرائی اور معنویت کو بہتر انداز میں سمجھا جا سکے۔

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ لسانیات اور ادب کے درمیان تعلق نہ صرف موجود ہے بلکہ دونوں ایک دوسرے کی تکمیل بھی کرتے ہیں۔ لسانی تجزیہ ادبی متون کی گہرائی میں جانے اور ان کے مختلف معنوی، نحوی اور صوتی پہلوؤں کو واضح کرنے میں مدد دیتا ہے۔ لہٰذا، لسانیات کو ادب کے مطالعے کا ایک اہم عنصر سمجھا جانا چاہیے، جو ہمیں متن کے زیادہ سائنسی اور معروضی مطالعے میں مدد فراہم کرتا ہے۔ اسلوبیات لسانی حقائق سے آغاز کرتے ہوئے تفصیل کو تشریح سے جوڑتی ہے، جس کی وجہ سے یہ تنقیدی سرگرمی کا ایک لازمی حصہ بن جاتی ہے۔ یہ مخصوص تشریحات کے حق یا مخالفت میں دلائل فراہم کرنے یا ان کے درمیان فیصلہ کرنے کا ایک اہم طریقہ تشکیل دیتی ہے۔ تاہم، محض لسانی تجزیہ اسلوبیاتی تجزیہ کے زمرے میں نہیں آتا۔ اگرچہ لسانی تجزیہ اسلوبیاتی تجزیے کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے، لیکن مؤخر الذکر میں اسلوبی خصوصیات کی نشاندہی کی جاتی ہے، جنہیں لسانی تجزیے کے ذریعے پہچانا جا سکتا ہے۔ اسلوبیات کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ یہ لسانی تجزیہ اور اسلوبی خصوصیات کا امتزاج ہے۔

ہر مصنف کا اپنا ایک مخصوص اسلوب ہوتا ہے جو اس کے زبان کے انتخاب اور استعمال کے مطابق تشکیل پاتا ہے۔ لسانی وسائل کے استعمال اور ان کے فنی استحصال پر یہ اسلوب منحصر ہوتا ہے۔ کارل پروسٹ کے مطابق، اسلوبیاتی مطالعہ محض اسلوبی خصوصیات کی نشاندہی پر ختم نہیں ہوتا بلکہ ان خصوصیات کی ادبی اور معنوی اہمیت کو ایک ادبی تخلیق میں واضح اور بیان بھی کرنا ہوتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ خصوصیات نہ صرف تخلیق کے معنی اور جمالیاتی خوبصورتی کے ساتھ مطابقت رکھتی ہیں بلکہ اس میں اضافہ بھی کرتی ہیں۔ ہیمنگوے کے ناول A Farewell to Arms میں موسم کا بار بار ذکر اسلوبیاتی اہمیت رکھتا ہے، کیونکہ یہ محض اتفاقی نہیں بلکہ پورے ناول کے معنوی نظام میں ایک خاص مفہوم پیدا کرتا ہے۔ اسلوبی خصوصیات کی نشاندہی مصنف کے اسلوب کی پہچان میں

مدد دیتی ہے اور اسلوب کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ یہ کسی کام کو کرنے کا طریقہ اور انداز ہوتا ہے۔ اسلوبیات میں اسلوب زبان سے متعلق ہوتا ہے اور اسے مختلف نظریاتی زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے، جیسا کہ لسانیات، ادبی تنقید اور جمالیات۔

ادبی اسلوب کے بارے میں مختلف محققین نے اپنی آرا پیش کی ہیں۔ چیٹمین کے مطابق، اسلوب کسی کام کو کرنے کا منفرد انداز ہوتا ہے۔ جوناتھن سوئفٹ نے اسلوب کو "مناسب الفاظ کا مناسب جگہوں پر ہونا" قرار دیا، جبکہ گراہم ہوف نے اسلوب کو "خیالات کے لباس کا خاص انداز اور فیشن" کہا ہے۔ چارلس ایف ہوکیٹ کے مطابق، دو جملے جو ایک ہی معنی رکھتے ہوں لیکن ان کی لسانی ساخت مختلف ہو، اسلوبی طور پر مختلف تصور کیے جاتے ہیں۔ ایرک ویلنڈر نے اسلوب کو ایک خاص لسانی استعمال قرار دیا جو عمومی استعمال سے ہٹ کر منفرد شناخت رکھتا ہے۔ والٹر پیٹر کے مطابق، "اسلوب ایک مخصوص، مطلق اور منفرد انداز ہے جس میں کسی چیز کو اس کی مکمل شدت اور رنگینی کے ساتھ ظاہر کیا جاتا ہے۔" نیومین نے اسے "کردار کی دولت" کہا، جبکہ بفون کے مطابق "اسلوب ہی آدمی ہے۔"

یہی وجہ ہے کہ اسلوب ایک انتہائی پیچیدہ مظہر ہے، جسے مختلف زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ مڈلٹن مری کے مطابق، اگر اسلوب کے تصور پر سائنسی تحقیق کی جائے، تو یہ پوری ادبی جمالیات اور تنقید کے نظریے کو محیط کر لے گا، اور اس کوشش کے لیے چھ کتابیں بھی کافی نہیں ہوں گی۔ اسلوبیات کے معروف ماہر نیلز ایرک اینکویسٹ نے اپنی مشہور تحریر On Defining Style میں اسلوب کی وضاحت کے لیے مختلف نقطہ نظر پیش کیے، جن میں اسلوب بطور آرائش، اظہار کے درمیان انتخاب، انفرادی خصوصیات کا مجموعہ، لسانی عناصر کے باہمی تعلقات اور معمول سے انحراف شامل ہیں۔ ہر مصنف کا اسلوب منفرد ہوتا ہے اور وہ زبان کو اپنی پسند اور ترجیح کے مطابق استعمال کرتا ہے۔ یہ اسلوب مختلف سطحوں پر ظاہر ہوتا ہے، اور اس کی ابتدا صوتیہ سے ہوتی ہے، جس میں الفاظ کے انتخاب، جملے کی ساخت اور صوتی آہنگ شامل ہوتے ہیں۔

صوتیہ زبان کا بنیادی یونٹ ہوتا ہے جو زبان کے صوتیاتی نظام میں بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ اردو شاعری میں مختلف شعراء نے اپنے کلام میں صوتیاتی اثرات کا استعمال کیا ہے، جو ان کے منفرد اسلوب کی عکاسی کرتے ہیں۔ فانی کی غزلوں میں صوتیے /ہ/ (ہ)، /ک/ (ک) اور /ر/ (ر) کی کثرت پائی جاتی ہے، جبکہ میر کی شاعری میں طویل مصوتے نمایاں ہیں، جوان کے کلام میں حزن و

یاس کی فضا پیدا کرتے ہیں۔

اگر کسی نظم میں نغمگی، ترنم، اور موسیقانہ آہنگ ہو، تو اس میں نا کی حروف اور نا کی مصوتے زیادہ ہوتے ہیں۔ طویل مصوتے عمومی طور پر غم، حزن و یاس، اور رنج والم کے اظہار میں مدد دیتے ہیں۔ اسی طرح، رگڑنے والے صوتیے جیسے /س/، /ش/، /ز/ سرگوشی، خاموشی، سنّاٹا، سکون، اور رازدارانہ کیفیت کو اجاگر کرتے ہیں۔ اردو شاعری میں یہ آوازیں قدرتی مناظر اور مظاہر قدرت کے بیان میں کثرت سے پائی جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر الفاظ: سحر، کہسار، صحرا، آسمان، شبنم، صبا، نسرین، نسترن، نرگس، شب، شام، شجر، سبزہ۔ اردو شاعری میں الفاظ کی ساخت اور ان کا انتخاب بھی انتہائی اہمیت رکھتا ہے۔ مترادفات، لفظی عناصر اور الفاظ کا استعمال شاعر کے اسلوب کی پہچان میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اقبال کی شاعری میں جنت، بہشت اور فردوس جیسے الفاظ کا خوبصورت استعمال ان کے فلسفیانہ خیالات کی عکاسی کرتا ہے۔ اعلیٰ تراکیب اور نحوی ساخت بھی ادبی اسلوب میں نمایاں ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر:

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اسی وجہ خاک سے ہوتے ہیں گلستان پیدا
سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

ہر مصنف کا اپنا منفرد اسلوب ہوتا ہے اور وہ زبان کو اپنی پسند کے مطابق استعمال کرتا ہے۔ اسی لیے، اسلوبیات کو اسلوب کے مطالعے' کے طور پر سمجھا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ صوتیاتی، صرفی، نحوی، معنوی اور لغوی سطح پر مبنی ہوتا ہے۔ صوتیاتی سطح پر فونو اسٹائلسٹکس ایک اہم پہلو ہے، جس میں شعراء کی شاعری میں صوتیات کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ علامہ اقبال، میر تقی میر، فانی بدایونی جیسے شعرا کے ہاں مختلف صوتیاتی اثرات پائے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر، غالب کے کلام میں /ن/، /ں/ اور /م/ کی کثرت دیکھی گئی ہے، جبکہ میر اور سودا کے ہاں ان کا استعمال کم نظر آتا ہے۔ قافیہ اور ردیف روایتی شاعری میں ایک بنیادی عنصر رہے ہیں۔ جب مصوتے اور اس کے بعد کی آوازیں مصرعے کے آخر میں یکساں ہوں، تو قافیہ بنتا ہے، جیسے:

Great things are done when men and mountains meet
This is not done by jostling in the street.

اسی طرح، تکرار (Alliteration)، مصوتوں کی مماثلت (Assonance) اور حروف کی مماثلت (Consonance) شاعری میں معنی اور آہنگ پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

Onomatopoeia یعنی صوتیاتی اظہار کی مثالیں بھی اردو شاعری میں دیکھی جاتی ہیں، جیسے: "میاؤں میاؤں" اور "کائیں کائیں"۔ اسی طرح، لغوی اور صرفی سطح پر مترادفات اور الفاظ کی تکرار شاعری کے اثر کو بڑھاتے ہیں، جیسا کہ شیکسپیئر اور ملٹن کے کلام میں دیکھا جاسکتا ہے۔

نحوی سطح پر جملوں کی ساخت اور ان کی ترتیب اسلوبیاتی اثر کو نمایاں کرتی ہے۔ میر کی شاعری میں نحوی قافیہ اور ترجیع بند کی خوبصورت مثالیں ملتی ہیں، جیسے:

ابھی کچھ اور جی لیتا، ابھی کچھ اور جی لیتا۔

اسی طرح، جملوں کی ہم آہنگی، نحوی الٹ پھیر (Syntactic Inversion) اور موضوع بندی (Topicalization) شاعری میں معنوی شدت پیدا کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر:

What we call the beginning is often the end And
to make an end is to make a beginning

معنوی سطح پر شاعری میں استعارہ، تشبیہ، کنایہ اور متناقض ترکیبیں (Oxymoron) ادبی اظہار کے اہم عناصر ہیں۔ اسی طرح، طنز (Irony)، مبالغہ (Hyperbole) اور تجسیم (Personification) ادبی جمالیات کو مزید نکھارتے ہیں۔

ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے، اسلوبیات ایک جامع طریقہ فراہم کرتی ہے جس کے ذریعے ہم کسی مصنف کے مخصوص طرزِ بیان، زبان کے انتخاب اور ساخت کے بارے میں گہرائی سے تجزیہ کر سکتے ہیں۔ اسلوبیاتی مطالعہ کسی بھی ادبی متن کی معنیاتی اور جمالیاتی تفہیم کو تقویت بخشتا ہے، جس سے اس کے تخلیقی اور تاثراتی پہلوؤں کا بہتر ادراک ممکن ہوتا ہے۔ مختلف سطحوں پر ادبی اسلوب کی عمدہ مثالیں ہمیں رشید احمد صدیقی اور دیگر ادباء کے کلام میں نظر آتی ہیں۔ مرزا خلیل احمد بیگ کے تجزیے کے مطابق، مرکبات عطفی کے مطالعے میں صوتیاتی، صرفی، نحوی اور معنوی سطحوں پر مختلف نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ صوتیاتی سطح پر بعض مرکبات میں دونوں اجزاء ایک ہی صوت سے شروع ہوتے ہیں، جیسے اعتماد و اعتبار، انتشار و اختلاف، بین و بکا، تضاد و تصادم، اور وقت و وقار۔ اسی

طرح، کچھ مرکبات ایک ہی آواز پر ختم ہوتے ہیں، جیسے عجیب وغریب۔ کچھ مثالوں میں اجزاء کی ابتدا اور انتہا ایک ہی صوت سے ہوتی ہے، جیسے تمنا وتماشا، جلال و جمال، شوکت وشہرت۔ حروف علت اور حروف صحیح کی تکرار بھی ایک دلچسپ صوتیاتی عنصر ہے، جیسے اظہار و ابلاغ، تشکیل و تنظیم، اور تب و تاب۔ صرفی اور نحوی سطح پر بعض مرکبات کے دونوں اجزاء ایک ہی جزءِ کلام سے تعلق رکھتے ہیں، جیسے جستجو و تحقیق (اسم) اور مشہور و معروف (صفت)۔ کچھ مرکبات میں دونوں اجزاء واحد یا جمع کی صورت میں آتے ہیں، جیسے وحوش وطیور، احباب و اعزاء۔ بعض مرکبات میں ایک جز دوسرے جز سے مشتق ہوتا ہے، جیسے جسم و جسامت، جدل وجدال، درس وتدریس۔

اسی طرح، کچھ مرکبات میں دونوں اجزاء ایک ہی سابقہ یا لاحقہ رکھتے ہیں، جیسے ہمدوش و ہم عنان، ناکام و نامراد، مجاہدانہ ومجتہدانہ۔ بعض مرکبات میں دونوں اجزاء مذکر یا مؤنث ہوتے ہیں، جیسے مشق و صفائی، عیش وطرب۔ معنوی سطح پر بھی مختلف قسم کے مرکبات پائے جاتے ہیں۔ کچھ مرکبات میں دونوں اجزاء مترادف ہوتے ہیں، جیسے یکہ وتنہا، ربط وتسلسل، عزت و ناموس، تباہی و تاراجی۔ بعض میں اجزاء قریب المترادف ہوتے ہیں، جیسے مذہب ومسلک، نفاق وافتراق، مروج و مقبول۔ کچھ مرکبات میں اجزاء متضاد معنی رکھتے ہیں، جیسے حسن وقبح، نشیب وفراز، ردوقبول، خیروشر۔

ادبی متن کو ایک آزاد شے کے طور پر دیکھا جاتا ہے، جہاں مصنف کی ذاتی زندگی، حالات اور ماحول جیسے بیرونی عوامل کو زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی۔ اسلوبیاتی تجزیہ اس وجہ سے متن پر مرکوز ہوتا ہے اور اسے سائنسی اور معروضی نقطہ نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ اس کی بنیاد تاثرات کے بجائے مشاہدے پر ہوتی ہے، اور اس کے نتائج کو مستند ڈیٹا کی بنیاد پر اخذ کیا جاتا ہے۔

اسلوبیاتی تجزیے کے تین مراحل ہوتی ہیں، جو کسی بھی ادبی متن کے اسلوب کو جانچنے کے لیے نہایت اہم ہیں۔ پہلے مرحلے میں لسانی مواد یا ڈیٹا کی تفصیل بیان کی جاتی ہے، جس میں متن کا باریک بینی سے مطالعہ کر کے اس میں استعمال ہونے والے الفاظ، جملوں کی ساخت، اور دیگر لسانی عناصر کی شناخت کی جاتی ہے۔ یہ مرحلہ بنیادی طور پر ایک سائنسی تجزیہ ہوتا ہے، جو متن کے ظاہری خدوخال کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں اسلوبیاتی خصوصیات کو پہچانا جاتا ہے، جس میں صوتیات، صرف ونحو، اور معنیاتی پہلوؤں کو تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔ اس میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ کس طرح مصنف کے اندازِ بیان میں الفاظ کی ترتیب، جملوں کی بناوٹ، اور خیالات کی ترسیل ایک مخصوص طرز پر استوار ہوتی ہے۔ تیسرے اور آخری مرحلے میں ان خصوصیات کی گہری تشریح کی جاتی

ہے، جہاں مصنف کے طرزِ تحریر، اس کے ادبی پس منظر، اور متن کے موضوعاتی رجحانات کو مدنظر رکھتے ہوئے اسلوب کو پرکھا جاتا ہے۔ اس مرحلے میں متن کی تہہ در تہہ معنویت، ادبی اثرات، اور مصنف کے فکری زاویوں پر بحث کی جاتی ہے۔ اس اسلوبیاتی تجزیے کی مدد سے کسی بھی ادبی تخلیق کو سائنسی اور معروضی انداز میں سمجھا جا سکتا ہے، جو تاثراتی نہیں بلکہ مشاہداتی ہوتا ہے اور یوں کسی بھی ادبی فن پارے کی بہتر تفہیم میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

☆☆☆

Ghazal : Jazbat aur Ehsasat ka Akkas Fan by Dr. Shah Faisal (Dept. of. Higher Education, J&K)

ڈاکٹر شاہ فیصل (سرینگر)

غزل: جذبات اور احساسات کا عکاس فن

شاعری ایک ایسا لطیف فن ہے جو ہر ذی شعور دل و دماغ پر دیر پا اثر ڈالتا ہے۔ نثر کے مقابلے میں شاعری کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس کا تعلق براہِ راست انسانی جذبات، احساسات اور کیفیات سے ہوتا ہے۔ جب ایک دودھ پیتا بچہ روتا ہے، تو ماں اُسے گود میں اُٹھا کر نرمی سے گنگناتی ہے۔ وہی گیت اس کے دل کو قرار دیتے ہیں اور وہ نیند کی ایسی آغوش میں چلا جاتا ہے جیسے جنت کی ٹھنڈک اسے اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہو۔ جدید تحقیقات نے اس امر کو مزید تقویت بخشی ہے کہ شاعری کا اثر صرف انسانوں تک محدود نہیں، بلکہ نباتات و حیوانات بھی اس کی لطافت سے متاثر ہوتے ہیں۔ پھولوں کی شگفتگی، پرندوں کی چہچہاہٹ اور حتیٰ کہ جانوروں کے رویّے بھی اس کی نغمگی سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔

انہی اثر انگیز اصنافِ سخن میں ایک اہم اور محبوب صنف غزل ہے جو اردو شاعری کی پیشانی کا جھومر کہی جا سکتی ہے۔ ابتدا ہی سے غزل کو اردو شاعری میں ایک نمایاں مقام حاصل رہا ہے اور آج بھی یہ صنف پورے شباب اور تابانی کے ساتھ زندہ و پائندہ ہے۔ یہ صنف ایسی جواں سیرت ہے جو نہ کبھی بوڑھی ہوئی ہے اور نہ ہی وقت کی گرد اُسے ماند کرتی ہے۔ اگرچہ بعض ناقدین خاص طور پر الطاف حسین حالیؔ اور ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر غزل پر کچھ اعتراضات سامنے لائے، لیکن غزل نے اپنی موضوعاتی وسعت، جمالیاتی اظہار اور ہر دل عزیز اسلوب کے باعث ان اعتراضات کو نہایت وقار کے ساتھ رد کر دیا۔ اس صنف نے ہمیشہ بدلتے ہوئے حالات میں نئے انداز اور موضوعات اختیار کر کے اپنی تازگی اور مقبولیت برقرار رکھی ہے۔ غزل محض ایک صنفِ سخن نہیں بلکہ ایک ادبی، فکری اور جذباتی کائنات ہے جو ہر رنگِ احساس، ہر تہذیبی اشارے اور ہر فکری گونج کو اپنے دامن میں سمو لینے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتی ہے۔ اگرچہ غزل ہیئت کے لحاظ سے محدود دکھائی دیتی ہے لیکن مضمون کے اعتبار سے ایک لازوال اور لامحدود جہانِ معنی ہے۔

غزل کی امتیازی شان اس کی ہیئتی ساخت ہے۔ دو مصرعوں پر مشتمل اشعار جن میں ردیف و قافیہ کا حسن اور موزونیت شامل ہو اور کبھی کبھی ایک ہی شعر میں مکمل فکر و جذبات کا سمندر بند ھ جائے۔۔ یہ وہ فن ہے جسے صرف غزل ہی ادا کر سکتی ہے۔ اسی ہیئت کی بدولت غزل نے اپنے اندر گفتگو، اظہار اور اشارہ و کنایہ کے ایسے رنگ پیدا کیے جو کسی اور صنف کو نصیب نہ ہوئے۔ غزل کی سب سے بڑی خوبی اس کا موضوعاتی تنوع ہے۔ اگر چہ عشق اس کا مرکزی محور رہا ہے، مگر غزل نے اس محبت کو محض رومان تک محدود نہیں رکھا۔ سیاسی شعور، سماجی ناہمواری، روحانی اضطراب، تہذیبی انحطاط، داخلی کیفیات اور جمالیاتی اقدار — سبھی موضوعات کو غزل نے اپنی شاعرانہ زبان بخشی ہے۔ بقول شاعر ؎

ماضی کا بیان، حال کا اظہار غزل میں محفوظ ہر دور کا کردار غزل میں
اللہ اللہ رے یہ وسعتِ دامانِ غزل گل و بلبل ہی پہ موقوف نہیں شانِ غزل

جب بات عشق کے موضوعات پر آتی ہے، تو بعض نافہم اذہان غزل کو صرف عورت سے متعلق باتوں کا فن سمجھ بیٹھتے ہیں۔ بلاشبہ لغوی اعتبار سے غزل کا مفہوم معشوق سے ہمکلامی ہے، مگر اصطلاحی اور ادبی معنوں میں غزل ایک ایسا فن ہے جو حیات و کائنات کے ہر گوشے کو شعری حسن میں سمو دیتا ہے۔ اس حقیقت کی نہایت خوبصورت ترجمانی آلِ احمد سرورؔ کا یہ شعر کرتا ہے:

غزل میں ذات بھی ہے، کائنات بھی ہے تیری بات بھی ہے، میری بات بھی ہے

جیسا کہ بتایا جا چکا ہے کہ غزل اردو شاعری کی وہ جاوداں صنف ہے جس نے صرف حسن و عشق کی کیفیات کو نہیں، بلکہ انسانی شعور، نفسیات، سماج، تہذیب اور وجودی سوالات کو بھی اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ عشق کو ہر شاعر نے اپنی نگاہ سے دیکھا اور ہر دل نے اس کی شدت کو اپنے انداز میں محسوس کیا۔ غزل کے ابتدائی دور سے لے کر آج تک، عشق غزل کا وہ محور رہا ہے جس کے گرد جذبات کی ساری کائنات گردش کرتی ہے۔ عشق کی ہر ادا، ہر لمحہ، ہر کرب، ہر خوشی، غزل کے اشعار میں ایک نغمہ، ایک آہنگ بن کر اُبھری ہے۔ جب عشق اپنے زوروں پر ہو، تو انسان کا باطن بیدار ہو جاتا ہے، وہ ایک ایسی دنیا میں داخل ہوتا ہے جہاں عقل کے چراغ مدھم پڑ جاتے ہیں اور صرف دل کی روشنی باقی رہ جاتی ہے۔ انسان بے خود ہو کر ایک ایسی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے جہاں ہر لمحہ ایک نئے احساس، ایک نئی تپش اور ایک نئی بے قراری سے لبریز ہوتا ہے۔ بقولِ شاعر:

ہوش والوں کو خبر کیا بے خودی کیا چیز ہے عشق کیجیے، پھر سمجھیے زندگی کیا چیز ہے

یعنی زندگی کو سمجھنے کے لیے عشق کے دریا میں چھلانگ لگانا لازم ہے لیکن یہ دریا نہایت گہرا اور نازک ہے۔ اگر انسان اس میں عقل کا سہارا لے تو ناکامی یقینی ہے:

عشق نازک مزاج ہے بے حد عقل کا بوجھ اٹھا نہیں سکتا

عشق اور عقل گویا دو ایسے متضاد دھارے ہیں جن کا ملاپ ممکن نہیں۔ جب ان دونوں کو زبردستی جوڑنے کی کوشش کی جاتی ہے، تو نتیجہ ناکامی اور بربادی کی صورت میں نکلتا ہے۔ یہی وہ لمحہ ہے جب انسان بے بسی کے عالم میں کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے:

یہ عشق نہیں آساں، بس اتنا سمجھ لیجئے ایک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے

اور کبھی تو انسان کی کیفیت ایسی ہو جاتی ہے کہ وہ سوال اٹھاتا ہے: یا الٰہی، آتشِ دوزخ کی کیا ضرورت تھی؟ جب عشق کی گرمی ہی سب کچھ جلا کر راکھ کرنے کو کافی ہے:

یا الٰہی آتشِ دوزخ کی کیا ضرورت تھی عشق کی گرمی ہی کافی ہے جلانے کے لیے

مرزا غالبؔ نے بھی عشق کی شدت اور اس کے لاوے کی کیفیت کو اپنی مخصوص رمزیت میں یوں بیان کیا:

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو پھر نہ تھمتا جس کو کم سمجھ رہے ہو، وہ اگر شرار ہوتا

اور اسی ضمن میں یہ حقیقت بھی آشکار ہوتی ہے کہ عشق محض اختیار کا معاملہ نہیں — یہ جذبہ، یہ آتش، نہ کسی کے لگانے سے لگتی ہے، نہ بجھانے سے بجھتی ہے۔ غالب نے کیا خوب کہا:

عشق پہ زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالبؔ کہ لگائی نہ لگے اور بجھائے نہ بجھے

عشق کی اسی بیخودی اور شدت میں ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے، جب عاشق محبوب کی بیوفائی، خاموشی یا سرد مہری کو بھی حسن کا ایک روپ سمجھنے لگتا ہے۔ وہ ہر درد کو خاموشی سے سہتا ہے، ہر جفا کو جمال میں ڈھالتا ہے اور ہر زخم کو محبت کا سندیسہ جان کر قبول کرتا ہے۔ یہی وہ داخلی رُخ ہے جہاں غزل کا عاشق شکوہ نہیں کرتا بلکہ محبوب کی ہر ادا کو تقدیر مان لیتا ہے۔ جیسا کہ بشیر بدر نے کہا:

کچھ تو مجبوریاں رہی ہوں گی یوں کوئی بے وفا نہیں ہوتا

اور بعض اوقات محبت کی نفسیات اتنی لطیف ہو جاتی ہے کہ غصے جیسے سخت جذبے میں بھی نرمی کا عکس دکھائی دیتا ہے:

تم کو آتا ہے پیار پہ غصہ مجھ کو غصے پہ پیار آتا ہے

گویا فرضِ عشق یہ ہے کہ عاشق ہر زخم کو خاموشی سے سہہ جائے، محبوب کے انکار کو بھی تسلیم

کر یا وراس کے سکوت کو بھی گفتار جانے۔لیکن یہاں پر ایک گہری بات یہ بھی ہے کہ یہ جذبہ ہر کسی کے بس کا نہیں۔اس کے لیے دل چاہیے، اور ایسا دل صرف ان کو نصیب ہوتا ہے جن پر خدا کی خاص عنایت ہو۔انسان جتنا چاہے، محبوب کی طرف بڑھ نہیں سکتا—اور جو دوری اختیار کرنا چاہے، نجانے کیسے اُسی کی قربت میں کھنچ جاتا ہے۔غزل کی ایک اور اہم جہت یہ ہے کہ یہ انسان کو صرف جذبات میں اُلجھائے رکھنے کے بجائے اسے بارہا اپنی ذات کے اندر جھانکنے کی ترغیب دیتی ہے۔وہ فرد کو نہ صرف محبوب کے آئینے میں دیکھنے کی تعلیم دیتی ہے بلکہ خودی کی تلاش اور زندگی کی معنویت کی طرف بھی مائل کرتی ہے۔یہی وہ رخ ہے جسے علامہ اقبالؔ نے اپنی فکر کا مرکزی نکتہ بنایا۔اقبالؔ کے نزدیک عشق، خودی کے عرفان کا ایک ذریعہ ہے—اور یہی عشق انسان کو اس کی اصل پہچان کی طرف لے جاتا ہے:

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی　　تو اگر میرا نہیں بنتا، نہ بن، اپنا تو بن

اور اسی خیال کو ایک دوسرے شاعر نے یوں پیش کیا:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا　　ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

یہ اشعار دراصل اس فکری کیفیت کے آئینہ دار ہیں جہاں عشق ذات سے باہر نہیں، بلکہ ذات کے اندر سفر کا نام ہے—اور غزل اس سفر کی سب سے لطیف اور موثر ہم سفر بنتی ہے۔

غزل کی خوبی یہ ہے کہ وہ صرف عشق کے بیان تک محدود نہیں رہتی بلکہ انسانی زندگی کے دیگر پہلوؤں کو بھی اپنے دامن میں سمو لیتی ہے۔یہ صنف انسان کے روزمرہ مشاہدات، داخلی تجربات، معاشرتی سوالات اور وجودی کرب کو بھی انتہائی لطیف انداز میں پیش کرتی ہے۔غزل ہمیں یاد دلاتی ہے کہ زندگی صرف وصل و فراق کا نام نہیں— بلکہ اس میں دردِ دل، غمِ دوراں، شکستِ تمنا، ناکامیِ خواہش، اور بےچینیِ ذات بھی شامل ہے۔یہی بات فیض احمد فیض نے انتہائی گہری سچائی کے ساتھ یوں بیان کی:

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا　　راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

انسانی دل کو بہلانے کے لیے دنیا نے بہت سے طریقے ایجاد کیے ہیں، مگر تمناؤں اور حسرتوں کی الجھنیں اتنی گہری ہوتی ہیں کہ دل کبھی مطمئن نہیں ہو پاتا۔شاد عظیم آبادی نے اسی درد کو کچھ یوں بیان کیا:

تمناؤں میں اُلجھایا گیا ہوں　　کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں

اور غالبؔ اس دنیا کو ایک ایسی طفلانہ تماشا گاہ تصور کرتے ہیں جہاں انسان کا ہر دن ایک نئے ستم کا گواہ ہوتا ہے:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

شاعر کی آنکھ اُن نکتوں کو بھی دیکھتی ہے جو عام نگاہوں سے اوجھل رہتے ہیں۔ وہ ان چھوٹے چھوٹے جذبات، کیفیات اور نفسیاتی اُتار چڑھاؤ کو لفظوں کا جامہ پہنا دیتا ہے، جنہیں ہم روزمرہ کی زندگی میں محسوس تو کرتے ہیں مگر کبھی بیان نہیں کر پاتے۔ بقول جون ایلیا:

کون اب سیکھا ہے باتوں سے سب کو اک حادثہ ضروری ہے

یہی حادثے، یہی صدمات، یہی جذبے جب غزل کے قالب میں ڈھلتے ہیں، تو وہ صرف ایک صنفِ سخن نہیں رہتی — بلکہ انسانی تجربے کی ترجمان بن جاتی ہے۔ وہ صنف جس میں عشق کی آتش بھی ہے، ہجر کی نمی بھی، ذات کا تماشا بھی، اور کائنات کا عکس بھی۔

☆☆☆

Qurat-ul-Ain Haider ka Takniki Tanavvo by Irfan Rasheed Dar
(Bandipora) cell-9622701103
عرفان رشید ڈار (بانڈی پورہ)

قرۃ العین حیدر کا تکنیکی تنوع

افسانہ عصر حاضر کی ہر دل عزیز صنف ہے گر چہ یہ دور کل ملا کر فکشن کا دور کہلاتا ہے لیکن اس میں افسانہ کو فکشن کی دیگر صورتوں میں تفوق حاصل ہے۔ اردو ادب میں بیسویں صدی کے آغاز میں متعارف ہونے والی اس صنف نے ترقی کی منزلیں بڑی تیزی سے طے کیں۔ اردو افسانہ کے نبیاد گزاروں نے اس صنف کو ابتداء میں ہی جوان بنا کر پیش کیا۔ فن اور موضوع دونوں سطح پر اِسے ایک مقام بخشا۔ ایسے افسانہ نگاروں میں خاص طور پر پریم چند اور یلدرم کا نام لیا جا سکتا ہے۔ پریم چند اور یلدریم اسکول نے اردو افسانے کو حقیقت اور رومان کا سبق پڑھایا۔ انگارے کی اشاعت نے اس میں جدت پیدا کی۔ ترقی پسند تحریک نے اسے ایسے فن کاروں سے نوازا جن کے بغیر اردو افسانے کی تاریخ رقم کرنا ممکن نہیں ہے۔ تقسیم ہند نے افسانے کو دو اہم موضوعات عطا کیے:۔ المیہ اور ہجرت ۔اُس دور میں جب پوری دنیا کا سیاسی، سماجی اور معاشی منظر نامہ تبدیل ہو رہا تھا۔ ہر طرف نفسی نفسی کا عالم برپا تھا، اس وقت تخلیق کاروں نے خارجی مسائل سے گریز کر کے انسان کے داخلی کرب کو ادب میں سمونے کی کامیاب کوشش کی۔ یہ رجحان جدیدیت کے نام سے موسوم ہوا اور ہمارے افسانے کی جو نئی شکل سامنے آئی وہ جدید اردو افسانہ تھا۔

جدیدیت کی بدولت اردو افسانے کی ظاہری اور باطنی فارم متزلزل ہوگئی۔ نئی سیاسی اور سماجی تبدیلیاں نئے ڈھانچے اور نئی ہیئت کا تقاضا کر رہی تھی۔ اب قاری نئی حسیت کو ادب میں دیکھنا چاہتے تھے۔ ادب خصوصاً افسانے میں شعور اور لاشعور کی بوقلمونیوں کو ڈھونڈنے لگا۔ ترقی پسند نظریات کی چمک ماند پڑ رہی تھی۔ ادیب و قاری اور وقت کا تقاضا بھی یہی تھا کہ نئے مسائل کا حل نئے طریقے سے ہونا چاہیے۔ ہمارے ادیبوں نے خارجی حالات کے مقابلے میں داخلی واشگافیوں میں اترنے کی کوشش کی۔ اردو افسانہ کی عمارت جس راست بیانیہ، کردار نگاری اور پلاٹ پر کھڑی تھی

۔وہ اب کمزور پڑ رہی تھی اور اس کی جگہ علامت نگاری، تجریدیت، داستانوی اسلوب، دیومالائی، اساطیری، خودکلامی، شعور کی رو، ماورائیت، فینٹسی، صیغہ واحد متکلم، ابہام وغیرہ اسالیب اور تکنیکیں لے رہیں تھیں۔

ساٹھ کی دہائی کے افسانہ نگاروں کو اپنی روایت فرسودہ نظر آئی۔حالات وواقعات نے ایسا پلٹا پھیرا کہ روایتی موضوعات اور structure سے ادیبوں کو انحراف کرنا ہی پڑا۔ایک ایسا نیا ذہنی نظام وجود میں آیا جس کے تقاضے الگ تھے۔ان حالات میں جدید ادیبوں نے تخریبی عمل سے گزر کر تعمیری عمل کی شروعات کی اور یوں اردو کا جدید اردو افسانہ سامنے آ گیا۔جن نمائندہ افسانہ نگاروں نے جدید افسانے میں اظہار و بیان کے نئے تجربے کیے۔ان میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش، جوگندر پال، اقبال مجید، غیاث احمد گدی، انور عظیم، رشید امجد اور کلام حیدی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے اردو فکشن میں موضوعاتی اور تکنیکی تنوع پیدا کیا ہے۔انہوں نے راست بیانیہ سے انحراف کر کے جدت طرازی سے کام لیا ہے۔فکشن کی دنیا میں انہوں نے ایک راستہ اپنایا ہے جس کی پیروی کسی نے نہیں کی۔اس کی وجہ وہ اسلوبیاتی پیچیدگیاں ہیں جو انہوں نے خود create کر کے افسانوی کائنات کو نئے معنی کے ممکنات سے آراستہ کیا ہے۔قرۃ العین حیدر ایک حساس ذہن کی خاتون تھی اور تقسیم کے بعد ان کی زندگی میں مزید حساسیت نے جگہ بنالی تھی۔اس سمت میں انہوں نے فکشن کا سہارا لے کر اپنے خارجی اور داخلی قرب کو اپنے قارئین کے سامنے رکھ کر انہیں نئے نئے موضوعات سے ہمکنار کیا ہے۔قرۃ العین حیدر کو ادبی ذوق وشوق وراثت میں ملا تھا اور جس کو بعد میں انہوں نے مغربی علوم کی بھٹی میں تپاک کر اپنا ذاتی تجربہ پیش کیا۔اردو ادب کے نامور محققین اور ناقدین نے انہیں اردو کی ورجینا وولف کہا ہے۔جیمس جوائس کی شہرۂ آفاق تکنیک ''شعور کی رو'' (Stream of Consciousness) اور وولف کے تاثراتی اندازِ بیان کو انہوں نے اپنے ذاتی مشاہدات اور تجربات میں ڈھال کر اپنا ایک الگ اسلوب (اسٹائل) قائم کیا۔ جس کی مثال اردو ادب میں ملنا محال ہے۔انہوں نے اپنا افسانوی سفر مجموعہ ''ستاروں سے آگے'' ۱۹۴۶ء سے کیا۔ اس مجموعے میں روایت سے انحراف ملتا ہے۔اس لیے ان افسانوں کو ''بورژوا رومانیت کا کوڑا کباڑ'' اور عصمت نے قرۃ العین حیدر کو طنزاً ''پوم پوم ڈارلنگ'' کے نام سے یاد کیا ہے۔ان کے اس اسٹائل کے خلاف ایک تحریک چلائی گئی لیکن جب ہنگامی ادب کا سکہ کمزور پڑ

گیا اور نئے تصورات سامنے آئے تب قرۃ العین حیدر کو اردو ادب میں بہت پزیرائی حاصل ہوئی۔

قرۃ العین حیدر نے اردو فکشن کو اسلوبیاتی تنوع سے مالا مال کیا ہے۔افسانوں میں بھی انہوں نے متعدد تجربے کیے ہیں جو کلی طور پر ان کے ذاتی تجربے ہیں۔جس طرح ایک مفروضہ قائم ہو چکا تھا کہ افسانہ نگار کسی واقعے کو پہلے اپنے اندر پالتا ہے پھر اس کا اسٹرکچر وہ دماغ میں بناتا ہے، کہانی کی ترتیب سے ایک پلاٹ تیار ہو جاتا ہے اور اس طرح سے ایک کہانی وجود میں آتی ہے، قرۃ العین حیدر نے اس روش کے خلاف افسانے تخلیق کیے۔ان کے بیشتر افسانوں میں بیک وقت شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال، زمانی و مکانی سیال پن وغیرہ تکنیکوں کا استعمال پایا جاتا ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ان کے شعور میں کہانی رقص کرتی ہے اُسی انداز میں وہ کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں اور کہیں بھی ایسا نہیں لگتا کہ انہوں نے پلاٹ کو باندھے رکھا ہے، بلکہ شعور ،لاشعور اور تحت الشعور کی گتھیوں کو براہ راست سلجھانے کے لیے انہوں نے افسانے میں ''شعور کی رو'' کو بنیادی تکنیک کے طور پر استعمال کیا ہے۔

افسانوی مجموعہ'' ستاروں سے آگے''میں پہلی کہانی '' دیوار کے درخت''میں ''شعور کی رو'' ،'' آزاد تلازمۂ خیال'' اور''''فلش بیک تکنیک'' کا خوبصورت امتزاج دیکھنے کو ملتا ہے۔اس افسانے میں ماضی کی بازگشت ،محبت کے اشارے اور فطرت کے حسین مناظر دکھائے گئے ہیں''خالدہ'' افسانے کی مرکزی کردار ہے۔اُس کی زندگی کے پیچ وخم کو رومانوی طرز انداز اور مزکورہ بالا تکنیکوں کے سہارے خوبصورت اندازِ میں پیش کیا گیا ہے۔کہانی فلش بیک تکنیک میں شروع ہو جاتی ہے:

> '' نیلے پتھروں کے درمیان سے گزرتی ہوئی جنگلی نہر کے خاموش پانی پر تیرتے ہوئے دیواروں کے سائے بیتے دنوں کے دھندلکے میں کھو کے مٹتے جا رہے ہیں ۔بھیگی بھیگی سرد ہوائیں چیڑھ کے نوکیلے پتوں میں سرسراتی ہوئی نکل جاتی ہیں اور دیواروں کے جھنڈ کے پرے اس کی اونچی سی پہاڑی پر بنی ہوئی سُرخ عمارت کی کھڑکیوں کے شیشوں پر چاند کی کرنیں پڑی جھلملاتی رہتی ہیں۔لیکن کبھی بھول کر بھی"we met in the Valley of Moon"والا محبوب گیت گانے کو دل نہیں چاہتا۔۔۔یہ سب باتیں فضول اور پرانی ہو چکیں''۔
>
> (افسانہ:'دیوار کے درخت'از افسانوی مجموعہ:'ستاروں سے آگے'ص۹)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے ابتدائی افسانوں میں ہی اسلوب اور بیان کے

تجربے کیے ہیں۔ اسی مجموعے میں شامل ان کی کہانی ''رقص شرر'' ہے جسے محمود ہاشمی نے پہلا لسانی تجربہ قرار دیا ہے۔ حالانکہ منٹو کا افسانہ ''پھندنے'' جو ۱۹۵۵ء میں منصۂ شہود پر آیا تھا۔ اسی کو جدید افسانے کا نقطۂ آغاز کہا جاتا ہے۔ لیکن محمود ہاشمی اصل میں اس بات پر زور دینا چاہتے ہیں کہ منٹو کا افسانہ ''پھندنے'' قرۃ العین حیدر کے افسانے ''رقص شرر'' کے نو سال بعد منظر عام پر آیا ہے اور اس میں الفاظ اور اشیاء کے درمیان کی ثنویت کو ختم کرنے کا لسانی تجربہ موجود ہے۔ ان کی اس تحقیق کا نچوڑ مجید مضمر نے یوں پیش کیا ہے:

> ''محمود ہاشمی نے اس دعوے کو رد کرنے کی کوشش کی ہے جس کے مطابق منٹو کے ''پھندنے'' کو جدید افسانے کا نقطۂ آغاز قرار دیا گیا ہے۔ موصوف کے مطابق عینی کے افسانے ''رقص شرر'' میں الفاظ اور اشیاء کے درمیان ثنویت کو ختم کرنے کا لسانی تجربہ موجود ہے۔ ''پھندنے'' ۱۹۵۵ء کی تخلیق ہے جبکہ ''ستاروں سے آگے'' کی اشاعت اس سے نو سال قبل ہو چکی تھی۔ لیکن جب ہم ''پھندنے'' اور عینی کے افسانوں کا تقابلی مطالعہ کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ ''پھندنے'' میں لسانی توڑ پھوڑ کا جو عمل ملتا ہے اور علامتوں، استعاروں جملوں کی تکرار اور بیانیہ کے تخلیقی برتاؤ سے جو انوکھا تجربہ پیش ہوا ہے اس کی مثال عینی کے یہاں موجود نہیں ہے۔''
>
> (مجید مضمر، اردو کا علامتی افسانہ، کتابی دنیا، ۱۱۴۔۱۱۵)

قرۃ العین حیدر کا خاصا یہ ہے کہ انہوں نے تاریخی اسلوب بیان کو افسانے میں جگہ دی ہے۔ انہوں نے جس طرح سے ناول ''آگ کا دریا'' میں ہندستان کی ڈھائی ہزار سالہ تاریخ کو پیش کیا ہے۔ وہیں افسانوی کائنات میں ایسے تجربے کیے ہیں جو تاریخ کے غماز ہیں۔ افسانہ ''ہاوسنگ سوسائٹی''، ''جلاوطن'' اور ''کیکٹس لینڈ'' اس کی خوبصورت مثالیں ہیں۔ تینوں افسانے کافی طویل ہیں۔ افسانہ ''کیکٹس لینڈ'' کو ناقدین نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی شہرہ آفاق نظم ''دِی ویسٹ لینڈ'' سے کئی معنوں میں مماثل ٹھہرایا ہے۔ نظم کے پانچ حصے ہیں اور افسانہ بھی پانچ حصوں پر مشتمل ہیں۔ البتہ یہ نظم پہلی جنگ عظیم کے بعد سماج میں جو اخلاقی زوال پیدا ہوا، پرانی قدروں کی شکست و ریخت کی وجہ سے معاشرے میں جو خرابیاں پیدا ہوئیں ان کو علامتی انداز میں پیش کرتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے تقسیم کے المیے اور ماضی کے تاریخی انحطاط، اخلاقی و روحانی گراوٹ اور جلاوطنی اور اضطراب کے بجھے ہوئے شعلوں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ قاری دھنگ رہ جاتا ہے۔ دوسری طرف اس میں دو

کرداروں 'پنکی اشرف' اور 'طلعت جمیل' کے ذریعے زمانی و مکانی سیال پن اور معاشرتی سیال پن کا تجربہ بھی کیا ہے۔اس میں وقت کا concept بھی دیا گیا ہے کہ حال کو بہتر بنانے کے لیے ماضی کی بازگشت ضروری ہے اور جب ماضی اور حال سنور جائیں گے تو مستقبل درخشاں بن جائے گا۔اس طرح سے اس افسانے میں بیک وقت تجربوں اور تکنیکوں کی بھرمار نظر آتی ہے۔اس میں شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال، زمانی و مکانی سیال پن اور معاشرتی سیال پن ایک ساتھ کام کرتے نظر آتے ہی۔مثال کے لیے چند اقتباسات جن سے اس افسانے کے متنوع تجربوں کی عکاسی ہوجاتی ہے:

''وہ دن بھر سمر ہاوس میں بیٹھی رہتی ہے اور پتے چاروں طرف اُڑتے ہیں۔اور اہسی کے گھنٹے جھیل کے پار اپنی متوازن یکسانیت سے بجتے رہتے ہیں۔ابھی ڈوپی آئے گا۔اپنا گھوڑا درخت کے نیچے باندھ کر لمبے لمبے بےفکر قدم رکھتا گھر کی طرف مڑے گا اور چائے پینے کے بعد شام کو پھر شہر کی طرف نکل جائے گا۔''ص ۱۳۱

''خزان آہستہ آہستہ واپس جارہی ہے۔میری کیسل۔کیا تم اس موسم، ان سرخ پتوں، اوران تاریک ہواؤں کی تصویر بناؤ گی؟''ص ۱۳۳

''اتوار کی شام کو دونوں لینسڈاؤن پہنچیں۔رات کے بڑھتے ہوئے اندھیرے کے ساتھ ہوا کی تیزی میں زیاتی ہوتی جارہی تھی۔پہاڑ کی چوٹی پر سے نشیب کی عمیق تاریکی میں دور نیچے روہیلکھنڈ کے شہروں کی مدھم روشنیاں دکھائی دے رہی تھیں۔''ص ۱۴۲

''آہ ایران کی راتیں، بغداد کی راتیں، قاہرہ کی راتیں، پنکی کے ڈرائنگ روم میں بیٹھے وہ بےحد رومینٹک انداز میں آنکھیں بند کر کے ان جگہوں کو یاد کرتے رہتے ۔۔۔امریکن، انگریزی اور فرانسیسی ہوٹلوں اور سفارت خانوں کی جگمگاہٹ سے باہر نکل کر کاش تم ان جگہوں کے گلی کوچوں میں بھی جاتے۔''ص ۱۶۲

''دریچے میں کھڑی وہ باہر دیکھتی رہی۔یہ وہ نینی تال تھا جس کے بوٹ کلب پھاٹک پر ایراف گریس ۷۴ء تک ''ہندستانیوں اور کتوں کا داخلہ منع ہے''اور''ان یورپین بچوں کا داخلہ بھی ممنوع ہے جن کے ساتھ ہندستانی نوکر ہوں''ص ۱۶۷

''چچا رجو۔۔۔اس نے بچوں کی طرح کہا۔چچا رجو۔کوئی کہانی سناؤ فن لینڈ کی کہانی، جہاں تم نے رات کا سورج دیکھا تھا۔اور اونچی برفانی وسعتیں''ص ۱۷۰

مذکورہ بالا اقتباسات سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ کس طرح موصوفہ نے شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال، زمانی و مکانی سیال اور معاشرتی سیال پن جیسے اسالیب اور تکنیکوں کا تجربہ کیا ہے جو یہ صرف انہی کا کمال ہے۔ افسانوی مجموعہ ''پت جھڑ کی آواز'' کا سب سے مختصر افسانہ ''مکالمہ'' ہے۔ اس افسانے میں پلاٹ سے انحراف ملتا ہے، یعنی یہ کہانی plotless ہے۔ اس میں پلاٹ کے ساتھ ساتھ کرداروں سے بھی انحراف کیا گیا ہے۔ خالص 'الف' اور 'ب' کی گفتگو سے کہانی آگے بڑھ جاتی ہے۔ اس میں مکالماتی تکنیک اور تجریدی اسلوب کا ملاپ اس طرح ہوا ہے کہ قاری کہانی پن اور وحدت تاثر قائم کرنے میں ناکام ہوجاتا ہے۔ ریپوتاژ کی تکنیک میں افسانہ لکھنا قرۃ العین حیدر کا ذاتی تجربہ وفن ہے۔ انہوں نے افسانہ ''ڈالن والا'' اور ''لندن لیٹر'' میں اسی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ افسانہ ''ڈالن والا'' میں افسانہ نگار نے ''مووی کیمرہ تکنیک'' کا خوبصورت استعمال کیا ہے۔ جس سے قاری کو افسانہ پڑھتے وقت یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کسی فلم کا سین دیکھ رہا ہے اور جس میں کبھی cutoff تو کبھی Carry on کا منظر آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔ افسانہ ''لندن لیٹر'' 'ڈاکومینٹری تکنیک' میں لکھا گیا افسانہ ہے۔ متذکرہ دونوں افسانوں میں جو اسلوب اور بیان کے انوکھے تجربے ہوئے ہیں اس کے لیے اردو فکشن اُن ہی کا مرہون منت ہے۔ افسانہ ''لندن لیٹر'' سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:

> ''اب خان سے بھی مل لیجئے جو پچھلے تیس سال سے لندن میں رہتے ہیں۔ جوش کے قریبی عزیز ہیں اور غالباً کسی زمانے میں میرے ابا کے کلاس فیلو تھے جو اپنی ذات سے انجمن ہیں۔ بی بی سی کے اسٹوڈیوز کے پاکستانی سیکشن میں ان کی وجہ سے بڑی رونق رہتی ہے۔ اتنے میں طویل عرصے کے ولایت کے قیام کے باوجود ان کا لب ولہجہ اب تک ٹھیٹھ اور خالص اودھ والوں کا سا ہے۔ اردو بولتے ہیں تو ہمیشہ تھیٹر کو ٹھیٹھر اور ویسٹ منسٹر کو ویسٹ مینیسٹر کہتے ہیں۔ سنیما کو انہوں نے ہمیشہ بائیسکوب ہی کیا۔ لکھنؤ کے پرانے داستان گویوں کے انداز میں قصے سناتے ہیں۔''
>
> (افسانہ: لندن لیٹر، از افسانوی مجموعہ: 'شیشے کے گھر' ص ۲۷۸)

قرۃ العین حیدر نے معاشرتی سیال پن کو اسطوری اسلوب کا جامع پہنا کر اردو افسانے کو نئی معنوی وسعتوں سے آراستہ کیا ہے۔ انہیں ماضی کی بازگشت، تواریخ اور وقت کے تسلسل کو گرفت لینے میں ید طولیٰ حاصل تھا۔ ایسا کر کے انہوں نے نہ صرف تکنیکی تنوع پیدا کیا ہے بلکہ موضوعاتی سطح پر بھی انہوں نے ایسے تجربے کیے ہیں جن تک عام قاری کی رسائی ممکن نہیں ہے۔ افسانہ ''روشنی کی رفتار'' میں کچھ ایسے ہی موضوع پر مبنی کہانی ہے جس میں عینی نے وقت اور مقام کی مصنوعی حدود کو توڑ ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے ماضی اور حال میں قاری کی الجھنوں کو سلجھانا چاہا ہے۔ پدما جدید زمانے کی لڑکی ٹائم راکٹ کے ذریعے کئی سال پیچھے ۱۳۱۵ ق م میں مصر پہنچ جاتی ہے اور اپنے جدید دور کا موازنہ عہد فراعنہ کے مصر کی تہذیب و معاشرت اور سیاست سے کرتی ہے۔ پدما کو ماضی کا یہ دور کچھ وقت کے لیے اچھا لگتا ہے لیکن جلد وہ اس سے فراریت چاہتی ہے۔ اس طرح سے وہ ثوث کی مدد سے اپنے دور میں واپس آجاتی ہے۔ ثوث اس دور میں ناانصافی، جعل سازی اور فریبی دیکھ کر پدما سے اپنے دور میں واپس جانے کی ضد کر کے جدید دور پر طنز کرتا ہے۔ اس حوالے سے اقتباس ملاحظہ کیجئے:

> ''یہ زمانہ۔۔۔! اس زمانے میں کون سے سُرخاب کے پَر لگے ہیں۔۔۔ بتاؤ مجھ سے سوا تین ہزار سال بعد تم کتنی متمدن ہو۔۔۔؟ ہم بنی اسرائیل پر ظلم ڈھاتے تھے اور اشوریہ سے لڑتے تھے۔ تم سب ایک دوسرے کے ساتھ بے انتہا پیار و محبت سے رہتے ہو۔ ہمارے فراعنہ ستم پیشہ تھے تمہارے حکمران فرشتے ہیں۔ ہم موت سے ڈرتے تھے۔ تم موت کے خوف سے آزاد ہو چکے ہو۔۔۔ تمہاری جنگیں ہیومنزم پر مبنی ہیں۔ تمہارے نیوکلیر بم بھی خالص انسان دوستی ہے نا؟۔ تمہاری روشنی کی رفتار بہت تیز ہے''
>
> (افسانہ: روشنی کی رفتار، از مجموعہ: روشنی کی رفتار، ص ۲۱۵)

اس اقتباس میں اسطوری اسلوب اپنا کر موصوفہ نے جدید انسان کی نفسیاتی بھوک کو عیاں کیا ہے کہ کس طرح سے ایک انسان مادی پرستی کا شکار ہو گیا ہے جس کے زیر اثر اس میں حلال و حرام، جائز و ناجائز، ظلم و انصاف کی تمیز ختم ہو چکی ہے۔ مذکورہ اقتباس سے افسانہ نگار نے جدید انسان پر طنز کے تیر برسائے ہیں۔ آج کل کا انسان حقیقی معنوں میں روشنی کی رفتار سے زیادہ ترقی کرنا چاہتا ہے اور ہر جائز و ناجائز طریقے سے دنیا کو مسخر کرنا چاہتا ہے۔

افسانہ ''ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی'' اور ''سینٹ فلورا آف جارجیا'' میں بھی اسطوری

اسلوب کارفرما ہے۔اول الذکر افسانے میں ڈرامائی تکنیک کا استعمال ہوا ہے اور علامتی انداز بھی کہیں کہیں نمایاں ہے۔افسانوی مجموعے ''پت جھڑ کی آواز'' میں ۸ افسانے شامل ہیں۔اس مجموعے پر انہیں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ سے نوازا گیا ہے۔اس مجموعے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں سبھی افسانے الگ الگ اسلوب بیان میں پیش کیے گئے ہیں۔ان میں افسانہ ''قلندر'' اور ''کارمن'' اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے جدت کے حامل ہیں۔افسانہ ''قلندر'' افسانہ کم اور سوانحی خاکہ زیادہ لگ رہا ہے۔اس میں انہوں نے اپنے بچپن کے حالات وواقعات بیان کیے ہیں۔اس افسانے کی اسٹائل کا اندازہ پہلے ہی چند سطور سے لگایا جاسکتا ہے:

> ''غازی پور کے گورنمنٹ ہائی اسکول کی فٹ بال ٹیم ایک دوسرے اسکول سے میچ کھیلنے گئی تھی۔وہاں کھیل سے پہلے لڑکوں میں کسی چھوٹی سی بات پر جھگڑا ہوا اور مار پیٹ شروع ہوگئی۔۔۔جن لڑکوں نے بیچ بچاؤ کی کوشش کی انہیں بھی چوٹیں آئیں اور ان میں میرے بھائی بھی شامل تھے جو گورنمنٹ ہائی اسکول کی نویں جماعت میں پڑھتے تھے۔ان کے ماتھے میں چوٹ لگی اور ناک سے خون بہنے لگا۔''
>
> (افسانہ: قلندر، از افسانوی مجموعہ: پت جھڑ کی آواز، ص ۱۴۳)

افسانہ ''کارمن'' سفرنامہ کی تکنیک میں لکھا گیا ایک بہترین افسانہ ہے۔جس میں مصنفہ نے ایک سفر کی روداد کو بیان کیا ہے۔افسانہ ''یاد کی اک دھنک جلے'' میں ڈائری لکھنے کی تکنیک کا خوبصورت استعمال کیا گیا ہے۔اس افسانے میں قرۃ العین حیدر نے اپنی زندگی کے بہترین واقعات کو قلم بند کیا ہے۔اس میں فلش بیک تکنیک کے ذریعے ماضی کی بازگشت Nostalgia کو قرۃ العین حیدر نے موثر انداز میں پیش کیا ہے۔قدروں کی پامالی، تہذیب، شکست وریخت، تنہائی، ہجرت کا درد اور کرب وغیرہ کی طرف بھی بلیغ طور پر اشارہ کیا گیا ہے۔پہلے ہی اقتباس سے اس تکنیک کا خوب اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

> ''جب کبھی میں آگ بجھانے والا انجن شہر کی سڑکوں پر سے گزرتا دیکھتی ہوں تو مجھے ناصر چچا یاد آجاتے ہیں۔فائر بریگیڈ اور ناصر چچا بچپن سے میرے ذہن میں لازم وملزوم ہیں۔ناصر چچا مٹیا برج کلکتہ کے ایک ماضی پرست، قدامت پسند اور وضعدار خاندان کے فرد تھے۔وہ ابّا جان کے بہت پرانے دوست تھے اور بے حد شگفتہ طبیعت اور پڑھے لکھے انسان تھے۔''

(افسانہ: یاد کی اک دھنک، ص ۹۴)

قرۃ العین حیدر نے اردو افسانے کی روایتی ڈگر کو صرف توڑا ہی نہیں بلکہ ایک نئی عمارت بھی قائم کی جس کی مثال اردو افسانہ میں ملنا محال ہے۔ ان کے معاصرین میں سے ان کے اسٹائل کی تقلید کرنے کی کسی نے ہمت نہیں کی۔ انہوں نے موضوعی، اسلوبی اور ہئیتی سطح پر ایسے تجربے کیے کہ ان کے فوراً بعد جدید افسانہ نگاروں کی ایک ایسی کھیپ پیدا ہوئی، جنہوں نے اردو افسانہ کے پیچ وخم جدید اسلوب اور طرز اظہار سے سنوارے البتہ عینی کا اسلوبِ نگارش اپنے آپ میں ایک دبستان کی حیثیت رکھتا ہے۔ انہوں نے مغربی فکشن کے اسالیب کو اردو فکشن میں اس طرح ضم کیا ہے کہ کہیں پر بھی جھول نظر نہیں آتا۔ یوں اردو افسانہ مغربی افسانے کے سامنے کھڑا ہونے کے لائق بن گیا۔

☆☆☆

Brij Bhasha aur Urdu ka Adabi Ishterak by Dr. Kausar Rasool (Dept. of Urdu University of Kashmir (Srinagar)
ڈاکٹر کوثر رسول (شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر)

برج بھاشا اور اُردو کا ادبی اشتراک

اُردو زبان کے تاریخی ارتقاء میں کھڑی بولی اور ہریانی (ہریانوی) کے ساتھ ساتھ برج بھاشا کا بھی نمایاں کردار رہا ہے۔ برج بھاشا جو بنیادی طور پر ہندی کی ایک شاخ ہے، اپنے مخصوص الفاظ، طرزِ بیان اور ادبی اثرات کی بدولت ہمیشہ ممتاز رہی ہے۔ مشہور محقق و ادیب محمد حسین آزاد نے اپنی کتاب ''آبِ حیات'' میں برج بھاشا کو اُردو کا بنیادی ماخذ شمار کرتے ہوئے اس کی ادبی اور لسانی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔ تاہم ماہرینِ لسانیات میں اس حوالے سے مختلف آراء پائی جاتی ہیں۔ پروفیسر مسعود حسین خان نے اپنی کتاب ''مقدمہ تاریخ زبان اُردو'' میں اس نظریے سے اختلاف کرتے ہوئے وضاحت کی کہ اردو کی بنیاد دراصل نواحِ دہلی کی مختلف بولیوں پر رکھی گئی، جن میں ہریانوی، میواتی، کھڑی اور برج بھاشا شامل ہیں۔ انہوں نے کہا کہ اُردو کا بنیادی کینداہریانی سے تشکیل پایا ہے، اس کے بعد میواتی اور کھڑی نے مختلف اوقات میں اردو کی تشکیل میں حصہ لیا ہے اور آخر میں اردو کی نوکِ پلک سنوارنے کا کام برج بھاشا نے انجام دیا ہے۔ اگرچہ اس کتاب کے دوسرے ایڈیشن میں انہوں نے اردو کا ماخذ کھڑی کو قرار دیا تاہم برج کے اثرات سے وہ انکار نہیں کرتے۔

مشہور ماہر لسانیات و محقق سنتی کمار چٹرجی نے بھی اس حقیقت کی تصدیق کی کہ دہلی اور اس کے گرد و نواح میں بولی جانے والی پانچ بولیوں کھڑی، بندیلی، ہریانوی، قنوجی اور برج بھاشا نے اردو کی ساخت، اسلوب اور الفاظ پر گہرے اثرات مرتب کئے ہیں۔ برج بھاشا شمالی ہندوستان کی ایک مقبول زبان تھی جو مغربی اتر پردیش، مشرقی راجستھان اور مدھیہ پردیش کے کچھ حصوں میں بولی جاتی تھی۔ آج بھی یہ جنوبی دہلی اور متھرا (اُتر پردیش) میں بولی جاتی ہے۔ یہ زبان نہ صرف عوامی گفتگو بلکہ ثقافتی و ادبی ترویج میں بھی نمایاں رہی۔ برج بھاشا نے دور دراز علاقوں کو متاثر کیا، اور اس کی شاعری عشق، محبت اور انسانیت کے جذبات سے معمور رہی۔

لسانی تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ برج بھاشا کا ارتقاء شور سینی اُپ بھرنش سے ہوا، اور مغربی ہندی کی کوکھ سے جنم لینے والی اس زبان نے سنسکرت کے زوال کے بعد جدید ہند آریائی بولیوں کے ارتقا میں کلیدی کردار ادا کیا۔ بھگتی تحریک نے اس زبان کو خاص اہمیت دی، کیونکہ اس تحریک کا مقصد توحید، انسانیت اور اخوت کا فروغ تھا، جبکہ مذہب وملت کی بنیاد پر تفریق کو ناپسند کیا گیا۔ بھگتی تحریک کے زیر اثر برج شاعری کو بھی فروغ ملا، جس میں خدا کو ایک ماورائی اور سرہانی ہستی کے طور پر پیش کیا گیا، اور عشق و دل کو اس تک رسائی کا ذریعہ تسلیم کیا گیا۔ ان تعلیمات کو برج شاعری کے ذریعے عوام تک پہنچایا گیا، اور اسی روایت کو امیر خسرو نے مزید وسعت دی۔

امیر خسرو نے فارسی روایت کو ہندوی قالب میں ضم کرتے ہوئے ایسی شاعری تخلیق کی جس میں ریختہ یعنی فارسی اور ہندوستانی بولیوں کا امتزاج شامل تھا۔ ان کی صوفیانہ شاعری میں کھڑی بولی کے ساتھ برج بھاشا اور اس کے محاورات کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ بعد ازاں، جب ہم شمالی ہندوستان میں اردو شاعری کے ابتدائی نمونوں کا جائزہ لیتے ہیں، تو افضل جھنجھانوی کی ''بکٹ کہانی'' یا ''بارہ ماسہ'' کو ایک اہم سنگِ میل قرار دیا جاتا ہے۔ اس شاعری میں کھڑی بولی کے مقابلے میں برج بھاشا کے الفاظ اور محاورات کا زیادہ استعمال دکھائی دیتا ہے، جو اس زبان کے ادبی اثرات کی گہرائی کو ظاہر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''بارہ ماسہ'' کو گنگا جمنی تہذیب کی ایک اہم ادبی دستاویز تصور کیا جاتا ہے، جو اُردو زبان کی جڑوں اور اس کے ارتقائی مراحل کی واضح عکاسی کرتی ہے۔

آیئے ہم برج بھاشا اور اُردو شاعری کے اس ابتدائی ادبی اشتراک کو سمجھنے کی کوشش کریں۔ دراصل اردو شاعری اور برج بھاشا کے درمیان ایک گہرا لسانی و ادبی رشتہ پایا جاتا ہے، جس کی جڑیں بھگتی تحریک اور صوفی شعراء کی تعلیمات میں پیوست ہیں۔ بھگتی تحریک نے عوام میں زبردست مقبولیت حاصل کی اور اسی کی بدولت برج بھاشا کو ایک مضبوط ادبی حیثیت ملی۔ اس تحریک کے اثرات صوفی شعراء کی شاعری میں بھی نمایاں طور پر محسوس کئے جاسکتے ہیں۔

بھگتی تحریک کے شعراء (صوفی شعراء) اور ان کا اثر: بھگتی تحریک کے مختلف شعراء نے برج بھاشا میں اپنی شاعری تخلیق کی، جس کا اثر اُردو شاعری پر بھی نمایاں رہا۔ ان شعراء میں سب سے پہلا نام سنت کبیر کا آتا ہے۔ کبیر 1518ء میں فوت ہوئے۔ بنارس کے رہنے والے تھے۔ توحید کی تلقین ان کا شیوا تھا، بت پرستی اور شرک کی مخالفت ان کا ایمان۔ چونکہ واحد رب کے قائل تھے جس کو وہ رام اور رحیم دونوں ناموں سے پکارتے تھے، اس لئے اس تک پہنچنے کا ذریعہ دل اور عشق کو مانتے تھے۔ کبیر

کی شاعری پر برج بھاشا کے واضح اثرات ہیں۔ان کے کلام کے مجموعے ''بیجک'' اور ''پانی'' کے نام سے آج بھی لوگوں کے دلوں میں زندہ ہیں۔ چند مثالیں دیکھ لیجئے--

نہائے دھوئے کیا بھیّا جو من میل نہ جائے مین سدا جل میں رہے دھوئے باس نہ جائے

دوئی جگدیش کہاں تے آئے کہو کون بھرمایا

اللہ، رام، کریم، کیشو، ہری، حضرت نام دھرایا

سوئی میرا ایک تو اور نہیں دوجا کوئے جو صاحب دوجا کہے دوجا کل کا ہوئے

جیوں تل ماہیں تیل ہے جیوں چکمک میں آگ

تیرا سائیں تجھ ہی میں ہے، جاگ سکے تو جاگ

پاہن پوجے ہری ملیں، میں تو پوجوں پہار تا تے یہ چاکی بھلی پیس کھائے سنسار

ان دوہوں میں برج بھاشا کے مخصوص الفاظ جیسے بھیا، باس، پاہن، چاکی، بھرمایا، کیشو، جگدیش، سوئی، سائیں، مین ملتے ہیں جس نے اس شاعری کو عوامی رنگ دے کر ان تعلیمات کو عام کرنے کی کوشش کی۔ان کے بعد گرو نانک دیو جی نے اس روایت کو آگے بڑھایا۔ان کے افکار بھی اسلامی عقائد کے بہت قریب تھے۔ بت پرستی اور ظاہر داری کے خلاف تھے۔ان کی زبان پر پنجابی اور اودھی کے ساتھ ساتھ برج بھاشا کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔نمونہء کلام ملاحظہ ہو---

گھٹ گھٹ اندر توُ وسہِ، باہر چنہُ پکار نانک تن کو داس ہے، جن ہُدھ پاوے دربار

ہر دل کے اندر تو (خدا) موجود ہے، مگر لوگ مجھے باہر تلاش کرتے ہیں۔نانک ان لوگوں کا غلام ہے، جو تجھ سے ملاقات کا دروازہ پا لیتے ہیں۔

''رام رسائن پیورے بھائی، اہُ وِڈھی سنّت بتائی۔ بھائی! رام کے عشق کا امرت پی لو، یہی طریقہ سنتوں نے بتایا ہے۔

''ساچ کہیوں، سولے ہو سبھے، جن پیو پریتم سیوں، تن کاٹی جنم کی فاسی''

سچ کہتا ہوں، سب سن لو، جو اپنے محبوب (خدا) میں فنا ہو گیا، اس کی گردن سے موت کا پھندا اُتر گیا۔

گرو نانک کی شاعری میں برج بھاشا کی سادگی، محاورے اور بھگتی روایت کے اثرات نمایاں ہیں۔ان کے کلام میں ایسے الفاظ اور طرزِ بیان موجود ہے جو اس دور میں برج بھاشا اور کھڑی بولی کے زیرِ اثر پروان چڑھ رہا تھا۔یہی وجہ ہے کہ ان کی تعلیمات ہندوں، مسلمانوں اور سکھوں میں

یکساں مقبول ہوئیں۔

ایک اور شاعر سورداس ہیں، جو بھگتی تحریک کے ایک عظیم شاعر تھے۔ ان کا تعلق ویشنومت کی کرشن بھگتی شاخ سے تھا۔ وہ برج بھاشا کے سب سے مشہور شعراء میں سے ایک ہیں اور انہیں شری کرشن کی لیلاوں، ان کے بال لیلا، رادھا کرشن کے پریم رس اور گنگا جمنی تہذیب کی ترجمانی کے لئے جانا جاتا ہے۔ سورداس کی شاعری میں والہانہ عشق، روحانی عقیدت اور انسانی جذبات کی سادگی نمایاں ہے۔ ان کے کلام میں بنیادی طور پر کرشن کی زندگی اور ان کی الوہیت کو بیان کیا گیا ہے۔ ان کا سب سے مشہور مجموعہ ''سور ساگر'' کہلاتا ہے۔ مَیّا میں نا ہی ماکھن کھائیو۔ ''مکھن کھانا'' برج بھاشا شرارت یا چوری کے مفہوم میں آتا ہے، جو اُردو میں بھی اسی معنی میں مستعمل ہے۔ ہنست ہنست گوپیوں سنگ بولت سب کے من موہنے ''من موہنا'' (دل موہ لینے والا) برج بھاشا کا روایتی محاورہ ہے جو اُردو میں بھی دل جیتنے کے مترادف ہے۔

سدا من باوری بھئی دیکھت نند کرشن

یہاں ''من باوری ہونا'' (دل دیوانہ ہونا) ایک روایتی برجی محاورہ ہے، جو اُردو میں 'عشق میں پاگل ہو جانا' کے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے۔

اب گووندرادھے رادھے، بھوسا گر تیر جائے

یہاں ''بھوسا گر'' (دنیا کا سمندر) برج بھاشا میں زندگی کے دکھوں اور مصائب کیلئے ایک روایتی استعارہ ہے، جو اُردو میں بھی ''دریائے حیات'' یا ''دنیوی مشکلات'' کے طور پر مستعمل ہے۔ یہ کرشن کا بھگتی فلسفہ بھی ہے۔ سور داس کی شاعری میں برج بھاشا کے محاورے اور زبان کی مٹھاس نمایاں ہے، جو اُردو میں بھی بڑی حد تک برقرار رکھی جا سکتی ہے۔ 'من موہنا'، 'بھوسا گر'، 'من باوری'، 'مکھن کھانا' جیسے الفاظ اور محاورے برج بھاشا میں عام تھے، اور آج بھی ہندی، اردو اور دیگر جدید ہند آریائی زبانوں میں ان کا استعمال موجود ہے۔ چوتھا نام میرا بھائی کا آتا ہے۔ وہ کرشن بھگتی تحریک کی اہم شاعرہ تھیں۔ ان کے کلام میں عشق، عقیدت اور روحانی سرشاری کا اظہار ملتا ہے۔ ان کی عقیدت مندانہ شاعری نے اُردو کی بھجن روایت اور صوفیانہ شاعری پر اثر ڈالا۔ ان کی شاعری میں برج بھاشا کے محاورے، الفاظ اور مخصوص طرزِ بیان موجود ہیں۔ آیئے دیکھتے ہیں---

پالیو جی میں نے رام رتن دھن پایو (میں نے رام کے خزانے کو پا لیا)

یہاں 'رام رتن' (رام کا خزانہ) برج بھاشا میں روحانی دولت کے لئے ایک عام استعارہ

ہے، جو اُردو میں 'ایمان کی دولت' سے مماثلت رکھتا ہے۔

موراتو گردھر گوپال، دوسرو نہ کوئی (میراتو بس گردھر گوپال ہے، میرا کوئی اور نہیں)

یہاں ''گردھر گوپال'' کرشن کا ایک روایتی نام ہے، جو برج بھاشا میں عام ہے اور اُردو میں بھی عقیدت کے ساتھ بولا جاتا ہے۔

اوگُن چِتنا دھروشام۔ میں نِربل کی بلرام

(میرے گناہوں پر نظر نہ کرشیام، میں کمزور ہوں اور تو میرا سہارا ہے)

یہاں ''نِربل کے بلرام'' (کمزوروں کا سہارا) ایک روایتی برجی محاورہ ہے، جو اُردو میں 'بے سہاروں کا سہارا' کے مترادف ہے۔ میرا بائی کی شاعری میں برج بھاشا کے الفاظ اور محاورے بھرپور انداز میں موجود ہیں۔ 'رام رتن'، 'گردھر گوپال'، 'مالا جپنا'، 'نِربل کے بلرام' جیسے الفاظ ومحاورے ان کی شاعری میں ایک مخصوص رنگ بھرتے ہیں، جو عقیدت اور محبت کے جذبات کو گہرا کرتے ہیں۔ ایک اور اہم نام گوسوامی تلسیداس (1532-1623) کا آتا ہے، جنہوں نے بھگتی تحریک کے زیر اثر ''رام چرِت مانس'' جیسا شاہکار تخلیق کیا۔ ان کی شاعری میں برج بھاشا اودھی اور سنسکرت کا حسین امتزاج پایا جاتا ہے، لیکن عوامی مقبولیت کے لحاظ سے ان کی زبان پر برج بھاشا کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ نمونہء کلام۔

منگل بھون امنگل ہاری، دروہوسُدسرتھ اجیر بہاری

یہ گھر خوشیوں کا مسکن ہے اور ہر بدشگونی کو دور کرنے والا ہے۔ اے سری رام! جو دشرتھ جی کے آنگن میں کھیلتے رہے، ہم پر رحم فرمائیں۔

جے سیتارام، جے جانکی ناتھ　　　　جے جے رام، جے رگھوناتھ

ان کی شاعری میں برج بھاشا کی نرمی، گہرائی اور موسیقیت نمایاں ہے، جس کی وجہ سے ان کا کلام گیتوں اور بھجنوں کی شکل میں مقبول ہوا۔ بھگتی تحریک نے جس قسم کی شاعری کی ابتداء کی تھی اس سے ایک قدم آگے اور اس روایت میں فارسی صوفیت کے انضمام کی ایک بہترین صورت ہم کو امیر خسرو کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ آیئے اب امیر خسرو کی شاعری کا اسی انداز اور نہج پر مطالعہ کی سعی میں شامل ہوجاتے ہیں۔

امیر خسرو (1253-1325) کو اُردو شاعری کا بنیادگزار کہا جاتا ہے۔ وہ اگرچہ فارسی کے شاعر تھے لیکن ان کی شاعری میں ہندوی، کھڑی بولی اور خاص طور پر برج بھاشا کے اثرات

نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان کی تحریروں میں فارسی کی شائستگی اور برج بھاشا کی عوامی مٹھاس کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ امیر خسرو دہلی میں پیدا ہوئے تھے اور ان کا زیادہ تر وقت ہندوستانی عوام، خاص طور پر شمالی ہند کے مقامی بولنے والوں میں گزرا۔ خسرو حضرت نظام الدین اولیاء کے مرید تھے اور ان کے صوفیانہ خیالات کو عوام تک پہنچانے کے لئے مقامی زبانوں کا سہارا لیا۔ خسرو سماع کے بھی قائل تھے، اس لئے ان کو موسیقی سے بھی شفقت تھا۔ خسرو کو ہندوستانی زبانوں یہاں کی ثقافت اور فارسی صوفی شاعری، ان تینوں پہلوؤں کو ان کی شاعری، پہیلیوں، قوالیوں، دوہوں اور گیتوں میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ جس کے لئے انہوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ کھڑی اور برج سے کام لیا۔ خصوصاً ان کے یہاں جب صوفی شاعری کی بات آتی ہے تو یہاں کی ثقافت میں پیوست بھگتی اثرات سے وہ خود کو محفوظ نہ رکھ سکے۔ اس لئے فارسی روایت کے برعکس ان کا متکلم مونث ہے، جس کیلئے برج بھاشا کی روایت زیادہ موزون بھی تھی۔ نمونہ کلام---

چاپ تلک سب چھین لی، رے موسے نیناں ملائی کے
بات اگم کہی نہ جائے، نین کی بانی نائی کے

یہ دوہا برج بھاشا کے روایتی الفاظ اور محاورات پر مشتمل ہے۔ 'چاپ تلک'، 'سب چھین لی'، 'نیناں ملائی' جیسے الفاظ اور انداز برج بھاشا کی مخصوص مٹھاس اور سادگی کو ظاہر کرتے ہیں۔

اسی طرح ان کی پہیلیاں---

ایک تھال موتی سے بھرا، سب کے سر پر آنچل دھرا
جواب (آسمان اور تارے)
چم چم کرتی آئی، کھٹ کھٹ کچھ نہ کھائے
جواب (گھنگھرو)

یہ پہیلیاں مقامی مزاج اور برج بھاشا کے الفاظ کی ترکیب کی اہم مثالیں ہیں۔

اسی طرح ان کے گیتوں میں---

''کھسرو نیناں پٹیاں میلی، براج نہ جاون کین''
(خسرو! میں نے اپنی آنکھیں بند کر لی ہیں، اور اب میں برج 'متھرا' نہیں جاوں گی)
''گوری سوئے سیج پر، مکھ پر ڈالے کیس''
(گوری اپنی مسہری پر سو رہی ہے، اور اس کے چہرے پر بال بکھرے ہوئے ہیں)

اگر چہ امیر خسرو کی شاعری کو فارسی اور ہندوی کے امتزاج نے منفرد بنایا، لیکن برج بھاشا نے ان گیتوں، پہیلیوں اور عوامی کلام کو مزید سہل اور دلکش بنا دیا۔ ان کے کلام کی مقبولیت کی بڑی وجہ یہی تھی کہ وہ عوامی زبان میں، عوامی جذبات کو، ان ہی کے لہجے میں بیان کرتے تھے۔ ان کی شاعری میں برج بھاشا کے اثرات آج بھی ہندوستانی موسیقی، لوک گیتوں اور اُردو شاعری میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ امیر خسرو کے بعد ایک تیسرا اور اہم پڑاؤ شمالی ہند کی پہلی باضابطہ اُردو شاعری کے اس نمونے کی آتی ہے جس نے ہندوستانی بھگتی تحریک کی روایت اور خسرو کے فارسی و ہندوی کی امتزاجی ریختہ سے جلا پا کر ایک ایسی صورت پائی جو مکمل، مربوط و مسلسل اور فنی اعتبار سے بھرپور تھی۔ یعنی افضل جھنجھانوی کا ''بارہ ماسہ'' یا ''بکٹ کہانی'' اُردو شاعری کی پہلی دستاویز جو 1625ء سے پہلے پہلے لکھی گئی ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خان کہتے ہیں---

''افضل کی بکٹ کہانی اس جدید اُردو کا پہلا ادبی ولسانی نقش ہے''۔[۱]

''بکٹ کہانی'' ایک روایتی داستانوی صنف ہے جس میں عام طور پر مذہبی، اخلاقی اور صوفیانہ تعلیمات کو آسان اور عام فہم انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ افضل کی 'بکٹ کہانی'، 'بارہ ماسہ' کی طرز پر لکھی گئی ہے جس میں ایک عورت کی زبانی اسکی بارہ مہینوں کی روداد جو وہ اپنے شوہر کی جدائی میں محسوس کرتی ہے، کو جذباتی اور مقامی انداز میں بارہ مہینوں کے موسموں کی مناسبت سے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس پوری مثنوی میں ہم کو جا بجا برج کے محاورے اور الفاظ نظر آتے ہیں۔ آیئے اس نظم کو دیکھتے ہیں---

سنو سکھیو ! بکٹ میری کہانی — بھئی ہوں عشق کے غم سوں دِوانی
نہ مجھ کو بھوک دن، نا نیند راتا — بُرہ کے دردسوں سینہ پراتا
تمامی لوک مجھ بوری کہی رہی — خرد گم کردہ، مجنوں ہو رہی ری

اس پورے بند میں جا بجا برج بھاشا کے اثرات نظر آتے ہیں۔ جیسے لفظ بھئی، ڈر۔ غم سوں یعنی سے، راتا۔ رات، برہ۔ غم۔ دکھ، سوں، سے، پراتا، بھرنا، تمامی۔ تمام، لوک۔ لوگ، بوری۔ پاگل، ہو رہی۔ ہو جانا وغیرہ۔ آیئے آگے بھی دیکھتے ہیں---

سکھی! بھادوں نیٹ تپتی پڑے ری — تمامی تن بدن میرا جری ری
سیہ بادر چہاروں اور چھائے — لیا مجھ گھیر پیوا جھوں نہ آئے

اس بند میں بھادوں---تپتی، تمامی، جری ری، بادر پیوا یہ تمام الفاظ برج بھاشا سے لئے

گئے ہیں جو اگرچہ بہت عام سے ہیں مگران سے ایسے جذبات ہویدا ہوتے ہیں جو کسی (برہہ عورت) دکھی عورت کے اندرونِ خانہ نفسیات کی بھر پور طریقے سے عکاسی کر سکتے ہیں۔آ گے دیکھئے---

سنو سکھیو! کہرت آسوج آئی — پیارے کی جراب لگ نہ پائی

کہو کیسے جیویں پیو باج ناری — جنہیں رووت گئی ہے عمر ساری

ان اشعار میں کہرت، پیارے، جیویں، پیو، باج، رووت ایسے الفاظ ہیں جو برج بھاشا کے ہیں۔

گیا آسوج کاتک مانس آیا — سلونے شیام کوں پردیس بھایا

گئی برسات رت، نکھرا فلک سب — نمی دانم کہ ساجن گھر پھریں کب!

آسوج، مانس، سلونے شیام۔ بھایا، گھر پھریں برج بھاشا کے الفاظ اور سلونے شیام برجی ترکیب ہے یعنی سانولا شام جو بھگوان کرشن کی طرف اشارہ ہے، یہ استعارہ ہے اسی طرح ''گھر پھرنا'' محاورہ ہے برج بھاشا کا یعنی واپس آنا۔

سکھی! اگہن سیہ رو مانس آیا — سجن آئے نہ کاگد لکھ پٹھایا

بھیا موسم جنگ، سردی بھئی رے — اجھوں لگ غم اگن تن مفتوح رہی ہے

ان اشعار میں اگہن، کاگد (کاغذ)، پٹھایا (پڑھانا) بھیا۔ جنگ، بھئی۔ اجھوں، اگن تن۔ یہ سارے الفاظ برج بھاشا سے لئے گئے ہیں۔

گیا جب ماگھ پھاگن مانس آیا — سکھی! ہے ہے پیا اس رت نہ آیا

جو آیا ماہ پھاگن کیا کروں ری — سجن پردیس، میں نت دکھ بھروں ری

سنو سکھیو! کہ اب بیساکھ آیا — کویل نے انبہ پر چڑھ شور لایا

سنی آواز کویل اور پپیہا — رہے دن ریں کیوں کر میرا جیتا

لفظ-انبہ(آم) رین(رات) شورلیا۔شور کرنا یہ سارے الفاظ برج بھاشا کے ہیں۔

لگا یہ جیٹھ اب دھویاں پڑیں ری — ہمن حیران و سرگرداں پھریں ری

ہمن اک آگ غم کی میں جلت ہیں — علاوہ دوسرے نو، واں چلت ہیں

سنو! ساڑھ مانس آیا سکھی ری — کرم میرے نہ جانوں کیا لکھی ری

سنو دن رین کی میری کہانی — کمر کو توڑ کر بیٹھی نمانی

ان اشعار میں بھی کئی برج کے الفاظ اور محاورے ملاحظہ کئے جا سکتے ہیں۔ جیسے دھویان،

ہمن، جلت، نو، ری نمانی۔ اسی طرح محاورہ کمر کو توڑنا یعنی ایسا کام جو مشکل ہو۔ اس طرح ہم دیکھ سکتے ہیں کہ کس طرح افضل جھنجھانوی نے برج بھاشا کی روایت کو اُردو میں منتقل کیا۔ جس نے اردو کے اسلوب، شاعری اور بیانیہ طرز کو مزید گہرا کر دیا۔ مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ برج بھاشا ایک قدیم اور ادبی لحاظ سے مضبوط زبان تھی، جس نے اُردو کے شعری اور ادبی ذوق پر گہرا اثر ڈالا۔ برج بھاشا کی شاعری میں خاص طور پر محبت، روحانیت اور سماجی موضوعات پر زور دیا جاتا تھا، اور یہی موضوعات اُردو کی کلاسیکی شاعری میں بھی نمایاں نظر آتے ہیں۔ امیر خسرو کے کلام میں برج بھاشا کے اثرات واضح طور پر دکھائی دیتے ہیں۔ اردو کے کئی صوفی شعراء خصوصاً بھگتی تحریک سے وابستہ شعراء نے برج بھاشا کے الفاظ اور انداز کو اپنے کلام میں شامل کیا۔ اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ اردو نے فارسی اور عربی کے زیادہ سے زیادہ الفاظ اختیار کر لئے لیکن برج بھاشا کے اثرات آج بھی اُردو کی بول چال، روزمرہ کے جملوں اور بعض مخصوص علاقوں کی زبان میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ برج بھاشا نے اردو کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا اور اُردو نے اپنے ابتدائی دور میں برج بھاشا کے کئی الفاظ، تلفظ اور محاورے اپنائے۔ اردو زبان آج بھی برج بھاشا کے اثرات کا عکس پیش کرتی ہے، خاص طور پر عوامی اور غیر رسمی زبان میں۔

حوالہ جات:

۱۔ تاریخِ ادب اردو، جلد اوّل، دوم۔ از جمیل جالبی۔
۲۔ اردو کی لسانی تشکیل۔ مرزا خلیل احمد بیگ۔
۳۔ مقدمہ تاریخِ زبانِ اردو۔ پروفیسر مسعود حسین خان۔
۴۔ بحوالہ ''تاریخِ ادب اُردو''، جلد اوّل۔

☆☆☆

Ghazaal Zaigham ke afsano mein Tanisi Shaoor :"Ek Tukda Dhoop ka" ke Khusoosi Hawale se by Rukaya Maqsood (Dept. of Urdu Kashmir University, Srinagar)

رقیہ مقصود (شعبہءاردو کشمیر یونیورسٹی، سرینگر)

غزال ضیغم کے افسانوں میں تانیثی شعور

''ایک ٹکڑا دھوپ کا'' کے خصوصی حوالے سے

اردو افسانے میں جن خواتین تخلیق کاروں نے بلا واسطہ تانیثی فکر وسوچ کو اپنے بے مثل آہنگ سے پدرسری سماج کی خامیوں، عورتوں کے مسائل، ان پر روا ظلم وستم، جبر واستحصال اور نسائی جذبات و احساسات کو رقم کیا ہے، ان میں رشید جہاں، عصمت چغتائی، قراۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، نگار عظیم، ثروت خان، بانو قدسیہ، صادقہ نواب سحر کا نام قابل ذکر ہے۔ تانیثی ادب کی خواتین علمبرداروں کی اس فہرست میں منفرد لب ولہجے کی مالک غزال ضیغم کا نام بھی کافی اہمیت کا حامل ہے۔

غزال ضیغم اگرچہ ادبی دنیا میں بحیثیت افسانہ نگار ایک خاص مقام حاصل کرنے میں کامیاب رہی ہیں تاہم افسانہ نگاری کے ساتھ ساتھ وہ بہترین مترجم اور کامیاب ڈراما نگار کے طور پر بھی اپنا لوہا منوا چکی ہیں۔ گویا غزال ضیغم ہمہ جہتی شخصیت کی مالک قلم کار ہیں۔ اب تک ان کے دو افسانوی مجموعے ''ایک ٹکڑا دھوپ کا'' (۲۰۰۰) اور ''مدھو بن میں رادھیکا'' (۲۰۱۴) منظر عام پر آچکے ہیں۔ غزال ضیغم افسانہ نگاری کے فن سے بخوبی واقف ہیں اور وہ افسانے کے تمام فنی لوازمات کو برتے ہوئے اپنے افسانے تخلیق کرتی ہیں۔ وہ پیچیدہ اسلوب سے انحراف کر کے سادہ، سپاٹ اور دلکش اسلوب اختیار کر کے اپنے افسانوں میں جاذبیت پیدا کرتی ہے۔ زبان و بیان اور الفاظ کی آدائیگی پر بھی خاصی گرفت رکھتی ہے، جس کی مثال دیہی اور شہری کرداروں کے ذریعے جگہ جگہ ان کے افسانوں میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ غزال ضیغم کے افسانوں کا خاصا یہ ہے کہ ان کے افسانے آغاز سے اختتام تک قاری پر وحدت تاثر قائم رکھنے میں کامیاب ہیں، جس سے افسانے میں کوئی جول پیدا نہیں ہوتا اور قاری بھی کسی الجھن میں مبتلا نہیں ہوتا ہے۔ غرض فنی نفاست اور زبان کی لطافت کے ساتھ

غزال ضیغم کے افسانے متاثر کن ہیں۔غزال ضیغم کے افسانوں میں موضوعات کا تنوع موجود ہے۔وہ ایک طرف روایات کا دامن تھامے ہوئی ہیں اور دوسری طرف نئے عہد کے تقاضوں سے بھی بخوبی آشنا ہے۔ان کے افسانوں میں روایتی قدروں کی پاسداری، جاگردارانہ نظام کا خاتمہ،تہذیبی و ثقافتی وراثت،شہری اور دیہی زندگی، ہندو مسلم تہذیب،موجودہ مسائل اور حقائق جیسے متنوع موضوعات کی تفصیل ملتی ہے۔اس حوالے سے ترنم ریاض یوں لکھتی ہیں:

''غزال ضیغم ایک افسانہ نگار ہیں۔ان کے افسانوں کا مجموعہ''ایک ٹکڑا دھوپ کا'' شایع ہو چکا ہے۔ان کے افسانوں کو پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں اپنی تہذیبی جڑوں کی تلاش ہے۔اس عمل میں وہ اپنی پوری تہذیبی اور ثقافتی وراثت اور اقدار کا ازسرنو جائزہ لے کر اپنے نتائج اخذ کرتی ہیں۔جانچنے کی کوشش کرتی ہیں۔ان کے ذہن کا تجسس ان کے روشن مستقبل کی نشاندہی کرتا ہے۔''[۱]

غزال ضیغم زندگی کی حقیقتوں کو بہت قریب سے دیکھتی ہیں اور ان حقیقتوں کو اپنے افسانوں کے ذریعے آشکار بھی کرتی ہے۔ان کے افسانے سماج کے ان تلخ حقائق کا انکشاف کرتے ہیں جو آئے روز ہمارے معاشرے میں وقوع پذیر ہوتے ہیں۔عورتوں کی زبوحالی،ان پر روا ظلم وستم،حق تلفی، جبر وتشدد اس تلخ حقیقت کی ایک واضع مثال ہے اور ان کے تانیثی شعور کا ثبوت بھی۔گویا غزال ضیغم کے افسانوں میں دیگر موضوعات کے علاوہ تانیثی ونسائی پہلو بھی اپنے گہرے رنگ کے ساتھ جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ان کے افسانوں میں جگہ جگہ تانیثی فکر وسوچ کی عکاسی دیکھنے کو ملتی ہے۔افسانوی مجموعہ ''ایک ٹکڑا دھوپ کا'' کے افسانے ان کی اس خاص فکر وسوچ کے غماز ہیں۔

غزال ضیغم نے صنفِ نسواں کے مختلف طبقوں کی تصویر کشی بڑے موثر انداز میں کی ہے ۔ان کے یہاں ایک جانب وہ خواتین جو اپنے بنیادی حقوق سے باخبر ہیں اور ان کی حصول یابی کے لئے جدو جہد بھی کر رہی ہے، جو مرد اساس معاشرے کی برائیوں اور استحصال کے خلاف احتجاج کی آواز بلند کرتی ہے اور اپنے تشخص،خود مکتفی،خود مختاری نیز بہتر مستقبل کے لئے کوشاں بھی ہیں۔دوسری جانب وہ عورت جو اپنے حقوق کی پامالی، پسماندگی، بے عزتی،محکومیت،ظلم وجبر اور سماج کے سفاک اور بے رحم روئے کو اپنا مقدر سمجھتی ہے یا اگر یوں کہا جائے کہ اسے ایسا سمجھنے پر مجبور کیا گیا تو بے جا نہ ہوگا ۔مذکورہ مضمون میں موصوفہ کے متذکرہ افسانوی مجموعے''ایک ٹکڑا دھوپ کا''میں شامل افسانوں میں مصنفہ کے نسائی اور تانیثی شعور کو بارز کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

عورت کو زندگی کے مختلف پڑاؤ پر کچھ نہایت اہم فیصلے لینے پڑتے ہیں جو اس کی ذاتی زندگی کے متعلق ہوتے ہیں ،جس میں ایک اہم فیصلہ رشتۂ ازدواج ہے مگر افسوس پدرسری سماج نے عورت کو اس حق سے بھی محروم رکھا ہے۔عورت کی رضامندی اور اس کی خواہش کے خلاف اسے رشتۂ ازدواج میں باندھنا معاشرے کا رواج بن گیا ہے۔غرض عورت پدرانہ سماج کے بنائے گئے اصول و ضوابط کی غلامی میں اس قدر جکڑی ہوئی ہے کہ وہ ذاتی زندگی کے فیصلے لینے سے بھی قاصر ہے۔عورت کے تئیں سماج کے اس سفاکانہ برتاؤ کو غزال ضیغم نے اپنے افسانے ''سوریہ ونشی چندر ونشی'' میں یوں بے نقاب کیا ہے۔مثال ملاحظہ ہو:

''فوراً گھر چلو اماں جانی سخت بیمار ہے۔وہ روتی ہوئی گھر کے لئے چل پڑی ۔یکے سے اترتے ہی اس کے کانوں میں شادیانوں کے بول پڑے جنھیں میراثنیں روایتی انداز میں دوہرا رہی تھیں۔گھر کی رونق باہر سے ہی اعلان کر رہی تھی کہ کسی کی شادی کا ہنگامہ ہے۔

کس کی شادی کا انتظام ہو رہا ہے۔؟ اس نے حیرت سے پوچھا

''آپ کی'' اقبال بھیا بڑی کمینگی سے مسکرائے۔

مجھ سے پوچھے بغیر؟ آپ نے مجھ سے جھوٹ کیوں بولا؟ ۔۔۔۔۔۔۔کہ اماں جانی۔۔۔۔۔۔؟ غصہ اور رنج سے اس کا حلق خشک ہو گیا، آواز پھٹ سی گئی۔ اگر میں سچ بولتا تو کیا وکیلنی صاحبہ تشریف لاتیں؟ انھوں نے کلیجے میں برچھی کی انی لگا دی۔اس نے غصے سے پیر پٹخ ڈالے۔سب نے اس کو نرغے میں لے لیا ۔روتے روتے اس کو اپنی بے بسی پر ہنسی آنے لگی۔''۲؎

محوالہ اقتباس سے ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ کس قدر طبقہ اناث کے حقوق کی پامالی ہو رہی ہے۔ہر لڑکی کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنے ساتھی کا انتخاب کرے، نیز شادی کا فیصلہ بھی اس کی رضا مندی سے لیا جائے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔

مذکورہ مجموعے میں شامل ایک اور افسانہ ''مشت خاک'' میں غزال ضیغم نے معاشرے میں پنپتے ہوئے اس ناسور کی طرف اشارہ کیا ہے جس کے منفی اثرات عورت کو بہت بری طرح متاثر کرتے ہیں ۔سماج کی کسی بھی ناانصافی کا اگر کوئی آسان ہدف ہے تو وہ عورت ہے۔ہمارے معاشرے میں آج بھی کہیں کہیں فرسودہ رسم و رواج کا پالن کیا جاتا ہے۔کمسنی کی شادی انہیں کہنہ روایات کی ایک کڑی

ہے۔کم عمری کی شادی سے جہاں لڑکیاں ذہنی وجسمانی اذیت، گھریلو تشدد اور مختلف امراضِ نسواں جیسے مسائل کا شکار ہوتی ہیں تو وہیں تعلیم کے بنیادی حق سے بھی محروم ہو جاتی ہیں۔سماج میں رائج اس بدعت اور ناسور کو غزال ضیغم نے حقیقت پسندانہ انداز میں یوں زیر بحث لایا ہے:

''پھلوا ہے چھوا۔گوری لوہار کی بیٹی۔بچپن میں ایک بوڑھے سے بات طے ہوگئی۔جب بارہ کی ہو گئی تو گونا ہو گیا۔جب پونچی بوڑھے کے گاؤں دیکھا وہاں بڑی بھاوج کا راج ہے۔بوڑھا ان کے پیر دھو کر پیتا ہے۔بھائی اس کا شہر میں پڑا رہتا ہے۔پھلوا اس سے ایک دن بھی نہ پٹی۔بوڑھے نے سمجھایا پھر جوت لات چلایا۔پھلوا بھاگ کھڑی ہوئی۔بڑی دوڑ دھوپ کی گئی۔سب سر جوڑ کے بیٹھے۔پھلوا کو بلایا گیا۔پھلوا منہ پھلائے بیٹھی رہی۔سب سمجھاتے رہے۔اونچ نیچ بتائی گئی۔زبردستی بھیج دینے کی بات بھی ہوئی۔

''ہم کنواں میں ڈوب جاب مُل ہواں نہ جاب'' پھلوا کی موٹی موٹی آنکھوں سے آنسوں ڈبڈبا آئے۔ہاتھ میں دبی کپڑے کی گڑیا نیچے گر پڑی۔''۳؎

ہمارے معاشرے میں اکثر لوگ بیٹیوں کے بارے میں اس طرح کا گمان رکھتے ہیں کہ بیٹیاں بوجھ ہیں جتنی جلدی اتر جائے اچھا ہے۔اس طرح کی تنگ ذہنیت رکھنے والے لوگ بیٹیوں کے بوجھ سے خود کو فارغ کرنے میں ہی اپنی بھلائی سمجھتے ہیں۔سماج کے اس قدامت پسند سوچ کی تصویر کشی کرتے ہوئے غزال ضیغم اسی افسانے میں ایک جگہ یوں رقمطراز ہے:

''گوری لوہار نے دوہائی دی ''سرکار ہم غریب منی (آدمی) ہیں کہاں سے کھلائیں گے عمر بھر۔بٹیا راجا مہا راجہ نہ رکھ پائے ہم کہاں رکھ پائیں گے۔''

۴؎

غزال ضیغم اپنے افسانوں کے ذریعے نہ صرف عورت کا استحصال، کسمپرسی، ظلم وستم اور ان کی ابتر صورت حال کو اجاگر کرتی ہے بلکہ عورت کو اس استحصال کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے پر آمادہ بھی کرتی ہے۔ان کے افسانوں کی عورت اگر استحصال کا نشانہ بنتی ہے لیکن باغی بن کر اس کا مقابلہ بھی کرتی ہوئی نظر آتی ہے، جس کی مثال افسانہ ''سوریہ نشی چندر نشی'' کے مرکزی کردار روحی ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''جی نہیں، شادی مجھے کرنی ہے، فیصلہ میں خود کروں گی''

'' میں آپ کی زمین کا قطعہ نہیں ہوں کہ جس کو چاہے آپ دے دیجئے۔ اکیس سال کی لڑکی ہوں۔ قانونی حق ہے میرے پاس بالغ ہونے کا۔۔۔۔۔۔'' ۵؎

مذکورہ افسانے میں ایک اور جگہ احتجاج کا شور سنائی دیتا ہے جہاں روحی قانون کی تعلیم حاصل کرنے کے لئے گھر والوں کی اجازت نہ ملنے پر ان کے ساتھ بحث کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مثال ملاحظہ ہو:

''پورا خاندان قانون پڑنے کے خلاف۔ ''یہ بھلا لڑکیوں کے پڑھنے کی کوئی چیز ہے۔؟'' بڑے چچا چیخے۔

''بڑے چچا یہ چیز نہیں ہے کوئی علم ہے اور علم حاصل کرنا میرا حق ہے۔'' اس نے بے خوف ہو کر کہا۔

''حق''۔۔۔۔۔۔؟ یہ ابھی سے حق کی باتیں کرنے لگیں۔ جانتی بھی ہو لڑکیوں کا کوئی حق نہیں ہوتا۔'' اقبال بھیا بگڑے۔

'' یہ میں کیسے مان لوں کہ لڑکیوں کا کوئی حق نہیں ہوتا؟ یہی جاننے کے لئے تو میں قانون پڑھوں گی۔'' ۶؎

اسی طرح غزال ضیغم نے افسانہ ''مشتِ خاک'' کی پھلوا کے ذریعے عورت کی خودمختاری اور خود اعتمادی کی مکمل تصویر کھینچی ہے۔ سرکار کی طرف سے عورتوں کو تیس فیصد ریزرویشن ملنے پر سجن بھیا گاؤں کے دیگر مردوں کے ساتھ ایک معمولی سی لڑکی پھلوا کو الیکشن میں کھڑا ہونے پر مجبور کرتا ہے کیونکہ وہ سیٹ صرف عورت کے لئے مختص تھی اسی لئے سجن بھیا پھلوا کو نام کا پردھان بنا کر خود پردھانی کرنا چاہتا تھا۔ شروع میں پھلوا اس ذمہ داری کے لئے خود کو اہل نہیں سمجھتی تھی لیکن الیکشن جیت جانے کے بعد اسے ایک خاص شناخت مل جاتی ہے۔ اختیارت مل جانے پر وہ خود کو برتر اور مظبوط محسوس کرنے لگتی ہے اور گاؤں کے ان ہی مردوں کو منہ توڑ جواب دیتی ہے جنہوں نے اپنے مفاد کے لئے اس کا استعمال کرنا چاہا تھا۔ مثال ملاحظہ فرمائیں:

''اے پھلوا باہر نکل کر دیکھ سجن بھیا جی آئے ہیں۔ سلام مار''

سجن بھیا کے مصاحب نے ہانک لگائی۔

پھلوا اپنی ٹوٹی پھوٹی جھونپڑی سے باہر نکلی۔ چھپر میں کھڑے مصاحب نے ہار بڑھایا۔ ہار لے کر اس نے بنی بھینس کی ناند میں ڈال دیا۔ مصاحب کو گورا۔

''اب ہم پہلے والی پھلوا نہیں ہَن جی کو جیسے چاہو پکار لو۔ جانو کہ نہیں۔؟ نا ہی ہم

تمھرے ہکائے پہ ہکے چلے والے جناور ہن۔ اب ہم کو پردھان کہہ کر پکاروجانے کہ ناہیں؟''۷؎

موجودہ دور کی عورت اگر چہ شعوری طور پر بیدار ہو چکی ہے اور اپنی زندگی کو بہتر بنانے اور مستقبل کو سنوارنے میں منہمک ہے لیکن اس کے استحصال میں بھی برابر اضافہ ہو رہا ہے۔اس استحصال کی ایک صورت مردوں کے غیر ازدواجی تعلقات ہیں۔عورت اپنے اوپر ہو رہے ہر ظلم وستم کو برداشت کر سکتی ہے لیکن شوہر کی بے قدری، لاپروائی اور بدکرداری کو ہرگز نہیں سہہ سکتی ہے۔مردوں کے اس غلط رویے کی وجہ سے نہ جانے کتنی جوان لڑکیوں کی زندگی اور خاندان برباد ہو گئے ہیں۔ غزال ضیغم اپنے افسانے ''نیک پروین'' میں مرد ذات کی اس بے حیائی اور بدکرداری پر گہرا طنز کرنے کے ساتھ ساتھ اس مشرقی عورت کو بھی سامنے لاتی ہے جو اپنے نسائی جذبے سے مجبور ہو کر صبر وتحمل کا دامن تھام لیتی ہے۔مذکورہ افسانے کی کنیز فاطمہ کے شوہر شادی کے بعد بھی غیر محرم لڑکیوں کے ساتھ عیاشی کرتا پھرتا ہے۔روز افس کی کوئی نہ کوئی معمولی ملازمہ اس کی عیاش نظروں کا نشانہ بنتی ہے، لیکن حیرت انگیز بات یہ ہے کہ گھر آ کر ان لڑکیوں کی تعریفیں اپنی بیوی کے سامنے بڑے فخریہ انداز میں کرتا ہے۔غزال ضیغم مرد کے اس سفاکانہ اور بے رحم رویے کو یوں مترشح کرتی ہے:

''وہ موڈ میں ہوتا تو مزے لے لے کر سناتا ۔۔۔۔۔ ''وہ قلمی آم کی طرح شیریں ہے تو وہ تخمی آم کی طرح ترش وہ میک ڈونل کا برگر ہے تو دوسری پزا جو ہی دیسی مزا ہے۔۔۔۔۔۔اور شوبھا سرسوں کے ساگ جیسی''۸؎

غزال ضیغم کنیز فاطمہ کے ذریعے ہمارے معاشرے کی ان عورتوں کی عکاسی کرتی ہے جو اپنی ازدواجی زندگی کی محرومیوں اور الجھنوں کا شکار ہوتی ہیں اور ساتھ ہی اس روایتی سوچ کو بھی سامنے لاتی ہے جو عورت کو مرد کی زیادتیاں برداشت کرنے کا درس دیتی ہے۔مذکورہ افسانے میں بھی کنیز فاطمہ اپنے شوہر کے ہر ظلم وستم کو سہہ کر اپنی ازدواجی زندگی کو بہتر بنانے کی کوشش کرتی ہے لیکن آخر کار ناکام ہی رہتی ہے۔گویا غزال ضیغم کنیز فاطمہ کے ذریعے اس فرسودہ سوچ کی عکاسی کرتی ہے جس نے ازل سے ہی عورت کو نفسیاتی طور پر جکڑا ہوا ہے۔مثال ملاحظہ ہو:

''عورت کو مرد کی زیادتیوں پر خاموش رہنا چاہیے۔یہی نیک عورت کا چلن ہے اپنے شوہر کی برائی کرنے والی عورت سماج میں رسوا ہوتی ہے۔شوہر کی نظروں میں گرتی ہے اور عاقبت میں بھی کوئی جنت کا دروازہ نہیں کھلتا۔'' ۹؎

عہد حاضر میں جہاں عورت ابھی بھی مختلف مسائل سے جوجھ رہی ہے وہیں کچھ عورتیں ایسی بھی ہیں جو خود مختار اور خود کفیل ہے، جو مرد کے سہارے کے بغیر جینے کے لئے تیار ہے۔ مصنفہ کے افسانوں میں عورت سے ہمدردی کا جذبہ بلکل عیاں ہے۔ وہ ہر صورت عورت کو خود کفیل اور با اعتماد دیکھنا چاہتی ہے۔ افسانہ ''بے گھر کا دروازہ'' میں مصنفہ اسی جذبے کی تصویر کشی یوں کرتی ہے:

''پڑھائی ختم کر وہ پاپا سے ملنے گئی تھی۔۔۔۔۔اس نے پاپا سے مخاطب ہو کر کہا تھا ۔''میں نے شہر میں انٹر کالج کی نوکری تلاش کر لی ہے، ورکنگ وومن ہاسٹل بھی جوائن کر لیا ہے۔''

''اچھا''۔۔۔۔۔پاپا نے مان لیا تھا۔

لیکن بڑے بھیا جو خاندان کی ناک تھے، چپ کیسے بیٹھتے۔

''ارے یہ کون سا طریقہ ہوا۔ ہمارے خاندان کی لڑکی اور دو ٹکے کی نوکری ۔۔۔۔''

پہلی مرتبہ وہ بڑے بھیا سے بولی تھی۔''میرے بارے میں اس گھر میں کسی کو فکر کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ میں اپنی زندگی اپنی طرح جینا چاہتی ہوں۔'' یہ کہہ کر وہ جھٹکے سے اٹھ کر چلی گئی تھی۔''۱۰؎

دراصل غزال ضیغم سماج کی توجہ اس جانب مبذول کرانا چاہتی ہے کہ اب عورت مردوں کے رحم و کرم کی محتاج نہیں ہے بلکہ وہ تعلیم اور ترقی کی راہوں پر آگے بڑھ رہی ہے اور اپنی زندگی کی سمت و رفتار طے کرنے کی قوت اور صلاحیت بھی رکھتی ہے۔

الغرض غزال ضیغم کے افسانوں کے مطالعے سے ان کے تانیثی فکر کا پرتو نظر آتا ہے۔ اگر چہ سماج کے متنوع مسائل کو انھوں نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے تاہم طبقہ اناث اور اس سے جڑے مسائل ان کی ترجیحات میں شامل ہے۔ انھوں نے اس بات کو نہایت خوبصورتی کے ساتھ سامنے لایا ہے کہ عورت اگر ہمت اور عزم سے بھرپور ہو تو وہ ہر ظلم و ستم اور سماج کی بے جا پابندیوں کا ڈٹ کر مقابلہ کر سکتی ہے۔ انھوں نے مرد اساس معاشرے کی ان تمام برائیوں اور کڑوی سچائیوں پر کاری ضرب لگائی ہے جس کی وجہ سے عورت کمزور، محکوم اور مظلوم رہی ہے اور اس کی واضح مثالیں ان کے افسانوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ وہ اپنے افسانوں کے ذریعے معاشرے کی ہر عورت کو مردانہ بالا دستی اور سماج کے ظلم و جبر کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔ دراصل وہ اس بات

کی متمنی ہے کہ عورت تعلیم حاصل کرے، خود کفیل و خود مختار بنے اور سماج میں باعزت طریقے سے اپنی زندگی گزارے۔

حوالہ جات:

۱۔ترنم ریاض ،بیسوی صدی میں خواتین کا اردو ادب (مرتبہ)،دہلی ،ساہتیہ اکادمی ،۲۰۰۴،ص۳۳۱

۲۔غزال ضیغم،ایک ٹکڑا دھوپ کا،لکھنؤ،آفیسرس ہاسٹل،میرا بھائی مارگ،۲۰۰۰،ص ۲۱

۳۔ایضاً،ص ۱۰۷

۴۔ایضاً،ص۱۰۷

۵۔ایضاً،ص۲۲

۶۔ایضاً،ص۱۹۔۱۸

۷۔ایضاً،ص ۱۰۹

۸۔ایضاً،ص۶۵

۹۔ایضاً،ص۵۶

۱۰۔ایضاً،ص۳۹۔ ۳۸

☆☆☆

Khamoshi ki Jamaliyat : Ma-baad-tut-tabiyati aur Adabi Tanazur by
Dr. Mushtaq Hussain Magloo (Mushtaq Haider) dept. of Urdu
University of Kashmir (Srinagar) cell-7006601312

ڈاکٹر مشتاق حسین مغلو (مشتاق حیدر) شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر

خاموشی کی جمالیات: مابعد الطبیعیاتی اور ادبی تناظر

کائنات کے ازلی و ابدی اسرار اور وجود کے نہاں خانوں پر جب غواصِ فکر غوطہ زن ہوتا ہے، تو یہ حقیقتِ کلی منکشف ہوتی ہے کہ ہستی کی اصل صدا نہیں بلکہ سکوت ہے۔ انسانی حسیات، جو شورِ عالم کی اسیر اور مادی مہیجات کی مرہونِ منت ہیں، اکثر خاموشی کو ایک منفی حالت یا محض آواز کی عدم موجودگی سمجھنے کی لغزشِ فاش کا شکار ہو جاتی ہیں۔ حالانکہ مابعد الطبیعیاتی نقطہ ? نظر سے خاموشی کوئی خلا، لایعنی عدم یا محض خالی جگہ نہیں، بلکہ ایک ایسی لبریز موجودگی ہے جس کے بطنِ پُراسرار میں کائنات کے تمام نغمے، تمام فلسفے اور جملہ امکانی وجود بیدار ہونے کا انتظار کرتے ہیں۔

یہ وہ ابدی اور کائناتی کوکھ ہے جس سے لفظ جِلا پا کر معتبر ہوتے ہیں اور وہ آخری پناہ گاہ ہے جہاں پہنچ کر تمام آوازیں اپنی منطقی انتہا کو چھو کر دم توڑ دیتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ صدا کی معنویت سکوت کی مرہونِ منت ہے۔ اگر کائنات میں صرف آواز ہی آواز ہوتی تو ادراک کی حس مفلوج ہو کر رہ جاتی۔ خاموشی وہ پس منظر فراہم کرتی ہے جس پر معانی کے رنگ بکھرتے ہیں۔ اس اعتبار سے خاموشی کو نفی کے بجائے اثباتِ وجود کا پیش خیمہ سمجھنا چاہیے۔

اگر ہم رنگوں کی بوقلمونی سے مثال اخذ کریں، تو خاموشی اس سفید رنگ کی مانند ہے جو بظاہر سادہ، سپاٹ اور یک رخا نظر آتا ہے، مگر منشور (Prism) کے جادوئی عمل سے گزرتے ہی کائنات کے تمام رنگوں کو آشکار کر دیتا ہے۔ گویا خاموشی وہ بے رنگ شفافیت ہے جو صدا کے ہر رنگ کو معنوی جواز عطا کرتی ہے۔ جس طرح سفید کینوس کے فنی و ہیئتی وجود کے بغیر مصور کی تخیلاتی تصویر کا کوئی امکان نہیں، بالکل اسی طرح خاموشی کے پس منظر کے بغیر لفظ اپنی معنویت کھو کر محض ایک صوتی لہر

بن کر رہ جاتے ہیں۔

خاموشی دراصل وہ جمالیاتی توقف ہے جو نغمے کو موسیقی کے ترفع سے آشنا کرتا ہے۔ یہ وہ تخلیقی وقفہ ہے جو کلام کو فہم و ادراک کے منطقوں تک رسائی عطا کرتا ہے۔ ایک بڑے موسیقار کے نزدیک دو سُروں کے درمیان کی خاموشی خود ایک سُر ہوتی ہے، اگر وہ وقفہ ختم کر دیا جائے تو موسیقی محض شور میں بدل جائے گی۔ یہی اصول انسانی کلام اور ادبی متن پر صادق آتا ہے جہاں لفظوں کے درمیان چھپی خاموشی ہی اصل (Import) یا معانی کی ضامن ہوتی ہے۔ ادبی متن اور تخلیقی عمل کے پیچ و خم میں خاموشی کی جمالیات کو سمجھے بغیر ہم فن کی روح اور اس کے بطنی اسرار تک رسائی حاصل نہیں کر سکتے۔ سوسن سونٹاگ نے اپنے معرکتہ الآرا تنقیدی مطالعے 'The Aesthetics of Silence' میں اسی نکتے کی طرف اشارہ کیا تھا کہ ایک سچے فنکار کے لیے خاموشی محض خاموشی نہیں بلکہ ایک مکمل بیانیہ ہے۔ جب ایک تخلیق کار زبان کی محدودیت اور لفظوں کے فرسودہ سانچوں سے اکتا جاتا ہے، جب اسے یہ احساسِ زیاں گھیر لیتا ہے کہ زبان اس کے باطن کے وسیع سمندر کو کوزے میں بند کرنے سے قاصر ہے، تو وہ خاموشی کے ماورائی پہلو کا سہارا لیتا ہے۔

یہ خاموشی بزدلی یا خلا نہیں، بلکہ کمالِ سخن کا وہ بلند ترین درجہ ہے جہاں بیان اپنی انتہا کو چھو کر سکوت کے قالب میں ڈھل جاتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ اہم ہے کہ خاموشی کا فنکارانہ استعمال قاری کو فعال (Active) بناتا ہے۔ ایک وضاحتی متن قاری کو معلومات دے کر خاموش کر دیتا ہے، لیکن ایک علامتی اور خاموشیوں سے لبریز متن قاری کے تخیل کو انگیخت کرتا ہے کہ وہ سطروں کے درمیان موجود خلا کو اپنی بصیرت سے پُر کرے۔ گویا بہترین کلام وہ ہے جو خاموشی کے صحرا سے طلوع ہو اور قاری کو ایک ایسی گہری خاموشی کے جزیرے میں چھوڑ جائے جہاں وہ اپنی ذات کا سامنا کر سکے۔

اردو کی کلاسیکی شعری روایت میں خاموشی کی مابعد الطبیعیاتی حیثیت کو محض ایک تکنیکی وقفے کے طور پر نہیں، بلکہ ایک عظیم وجودی کیفیت کے طور پر برتا گیا ہے۔ یہ روایت اس بات کی شاہد ہے کہ ایک سچا فنکار الفاظ کی کثرت سے نہیں، بلکہ معانی کی گہرائی اور اس سکوتِ باطن سے پہچانا جاتا ہے جو تخلیق کے لمحے اس کے وجود پر طاری ہوتا ہے۔ یہاں بے زبانی زبان کی کمزوری نہیں، بلکہ اس ابلاغ کا نام ہے جو مروجہ لغت کی سرحدوں کو پار کر کے قاری کے دل کی دھڑکنوں سے جا ملتا ہے۔

اس جمالیاتی روایت کے سب سے توانا اور وقیع ستون میر تقی میرؔ ہیں۔ میرؔ کے ہاں خاموشی اس حزنِ سرمدی کی کوکھ سے جنم لیتی ہے جو کائنات کے ذرے ذرے میں سوز بن کر سرایت

کیے ہوئے ہے۔ ان کے نزدیک خاموشی ایک ایسا دردِ باطن ہے جو پکارنے یا واویلا کرنے کے بجائے خود کو ضبطِ غم کے حوالے کر دینے میں عافیت ڈھونڈتا ہے۔ میرؔ کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری میں خاموشی کو ایک باقاعدہ 'کردار' کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے نثری مجموعے 'نکات الشعرا' سے لے کر ان کے ضخیم دیوانوں تک، ہر جگہ یہ احساس موجود ہے کہ سخن وہی معتبر ہے جس میں شور کے بجائے سوز کی دھیمی آنچ شامل ہو۔ میرؔ کے ہاں خاموشی وقار کی علامت ہے۔ وہ جب کہتے ہیں:

گوشہ گزیں ہیں ہم تو کئی دن سے اے پری
سنتے ہیں اب کلام ہمارا سکوت ہے

تو وہ دراصل اس مقامِ ابلاغ کی طرف اشارہ کر رہے ہوتے ہیں جہاں لفظوں کی ضرورت باقی نہیں رہتی اور سکوت بذاتِ خود ایک کلامِ آفاقی بن جاتا ہے۔ میرؔ کی جمالیات میں لفظوں کی کفایت شعاری دراصل اس خاموشی کا احترام ہے جو معنی کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کے ہاں خاموشی کوئی تعطل نہیں، بلکہ ایک ایسی کیفیت ہے جو کلام کو دائمی تاثیر عطا کرتی ہے۔ دوسری طرف مرزا غالبؔ کا جمالیاتی اور تحقیقی زاویہ اس موضوع پر میرؔ سے بالکل مختلف اور فکری طور پر کہیں زیادہ پیچیدہ ہے۔ غالبؔ کے ہاں خاموشی معنی کی فراوانی اور تخیل کی بے کرانی کا منطقی نتیجہ ہے۔ غالبؔ اس مابعد الطبیعیاتی حقیقت سے بخوبی آگاہ ہیں کہ کائنات کے بعض اسرار اتنے عریض اور ہمہ گیر ہیں کہ وہ لفظوں کے تنگ و تاریک کوزوں میں سما ہی نہیں سکتے۔ غالبؔ کی خاموشی ایک ایسی تخلیقی پردہ داری ہے جو حقیقت کو چھپاتی نہیں بلکہ اسے مزید پُرکشش اور ابہام کے حسن سے آراستہ کر دیتی ہے۔ ان کا مشہور شعر اس تناظر میں ایک نئی جہت وا کرتا ہے:

خامشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مُردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

یہاں خاموشی محرومی کی علامت نہیں بلکہ امکانات کے مدفن کی علامت ہے، جہاں لاکھوں آرزوئیں ایک خاموش احتجاج بن کر وجودِ غالبؔ کا حصہ بنی ہوئی ہیں۔ غالبؔ کے خطوط، بالخصوص 'اردوئے معلیٰ' میں بھی ایسے مقامات کی کثرت ہے جہاں وہ خاموشی کو ابلاغ کا اعلیٰ ترین ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک سچا قاری وہی ہے جو ان کے لفظوں کے شور میں چھپے ہوئے سکوتِ معنی کو سن سکے۔ اردو شاعری میں خاموشی کی جمالیات کا نقطہ ؟ عروج ہمیں علامہ اقبالؔ کے ہاں میسر آتا ہے۔ اقبالؔ نے خاموشی کو صوفیانہ خانقاہوں سے نکال کر ایک فعال وجودی طاقت اور سیاسی و سماجی

احتجاج کے استعارے میں بدل دیا۔ ان کے ہاں خاموشی بزدلی یا مصلحت کا نام نہیں، بلکہ یہ خلوتِ شاہین اور درون بینی کی وہ علامت ہے جہاں خودی کی تربیت ہوتی ہے۔ اقبالؔ کی جمالیات میں خاموشی وہ مقدس مقام ہے جہاں انسان کائنات کے ازلی نغمے سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ ان کا وہ شہرۂ آفاق مصرعہ:

خموشی گفتگو ہے، بے زبانی ہے زباں میری

اس عظیم تحقیقی سچائی کا نچوڑ ہے کہ جب روح بیدار ہوتی ہے اور ادراک کی آنکھ کھلتی ہے، تو وہ مادی آوازوں کی محتاج نہیں رہتی۔ اپنی فارسی مثنوی اسرارِ خودی میں بھی اقبالؔ نے خاموشی کو صیادِ معانی (معانی کا شکاری) قرار دیا ہے کہ خاموشی ہی وہ جال ہے جس میں بڑے بڑے آفاقی معنی گرفتار ہوتے ہیں۔ ان کا سکوت وہ ہے جس پر تقریر بھی فدا ہو سکتی ہے، کیونکہ یہ سکوت اس بلند تر شعور کی علامت ہے جہاں لفظ اپنی معنویت کھو کر براہِ راست مشاہدے میں بدل جاتے ہیں۔

ادبی تنقید کی دنیا میں یہ ایک مسلمہ علمی حقیقت ہے کہ کسی بھی عظیم فن پارے کی معنویت صرف ان الفاظ میں مقید نہیں ہوتی جو صفحۂ قرطاس پر پیکر بن کر ابھرتے ہیں، بلکہ اس کا ایک گراں قدر اور کثیر العباد حصہ ان خاموشیوں میں پنہاں ہوتا ہے جو سطروں کے مابین ایک لطیف تناؤ کی صورت میں سانس لیتی ہیں۔ جسے ہم جدید ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تنقید میں خلا' (Void) یا 'Subtext' سے تعبیر کرتے ہیں، وہ دراصل متن کی وہ جمالیاتی خاموشی ہے جہاں قاری کا فعال تخیل تخلیق کار کے لاشعور سے مصافحہ کرتا ہے۔

فرانسیسی نقاد رولاں بارتھ نے اپنے معرکہ آرا نظریے 'مصنف کی موت' کے ذریعے دراصل متن کی اسی داخلی خاموشی کو زبان عطا کی تھی۔ بارتھ کا فکری موقف یہ ہے کہ جب مصنف اپنے تجربے کو لفظ کا پیراہن دے کر قلم رکھ دیتا ہے، تو اس کا اختیار اور آمریت ختم ہو جاتی ہے اور متن کی وہ خاموشیاں بولنا شروع کر دیتی ہیں جنہیں قاری اپنی بصیرت اور عصری شعور کی مدد سے معانی کی نئی قبا پہناتا ہے۔ بارتھ کے نزدیک متن ایک ایسا کثیر الجہتی مکان ہے جہاں مختلف ثقافتیں، روایات اور متضاد خیالات آپس میں ٹکراتے ہیں، مگر ان کے درمیان کا جوڑ ہمیشہ خاموشی پر مبنی ہوتا ہے۔ یہ خاموشی ہی وہ مقام ہے جہاں معنی کی قطعیت ختم ہوتی ہے اور ابہام کا حسن شروع ہوتا ہے۔

''کسی متن کی وحدت اس کے آغاز (مصنف) میں نہیں، بلکہ اس کے انجام (قاری) میں پوشیدہ ہوتی ہے''(1)

ادبی خاموشی کی جمالیات کو سمجھنے کے لیے ارنسٹ ہیمنگوے کا 'آئس برگ نظریہ' ایک کلیدی تحقیقی اہمیت رکھتا ہے۔ ہیمنگوے کا یہ ماننا تھا کہ ایک جید مصنف کو اپنی تحریر کا صرف دس فیصد حصہ الفاظ کی صورت میں سطح پر ظاہر کرنا چاہیے، جبکہ باقی نوے فیصد حصہ سطحِ آب کے نیچے چھپے ہوئے عظیم الشان برفانی تودے کی طرح خاموش اور مخفی رہنا چاہیے۔ یہ تخلیقی خاموشی تحریر میں وہ وقار، استحکام اور گہرائی پیدا کرتی ہے جو لفظوں کے انبار سے ممکن نہیں ہوسکتی۔ جب متن میں کوئی خلا یا خاموش گوشہ ابھرتا ہے، تو قاری کا ذہن اسے بھرنے کے لیے تخلیقی طور پر متحرک ہوتا ہے، اور یہی وہ مقام ہے جہاں مطالعہ محض ایک میکانکی عمل کے بجائے ایک تخلیقی تجربے میں تبدیل ہوجاتا ہے۔

اردو تنقید میں شمس الرحمن فاروقی نے جب میرؔ کے اشعار کی شرح شعرِ شور انگیز' میں کی، تو انہوں نے بارہا ان خاموش اشاروں اور کم گوئی کی طرف توجہ دلائی جو میرؔ کے کلام کو آفاقی بناتے ہیں۔ فاروقی صاحب کے نزدیک میرؔ کا کمال یہ ہے کہ وہ بہت کچھ کہے بغیر بہت کچھ سمجھا دینے کے فن سے واقف ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''میر کے یہاں الفاظ کی کفایت دراصل اس خاموشی کا احترام ہے جو معنی کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔'' (2)

اسی طرح محمد حسن عسکری نے بھی جہاں فنی اقدار اور باطنی واردات کی بات کی، وہاں انہوں نے اشیاء کے درمیان موجود اس غیر مرئی رشتے کی نشاندہی کی جو صرف خاموشی کے ذریعے ہی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ تنقیدی طور پر یہ بات نہایت اہم ہے کہ کم گوئی دراصل خاموشی کی جمالیات کا وہ احترام ہے جہاں ایک لفظ خاموشی کے ایک بڑے رقبے کو معنی عطا کر دیتا ہے۔ اگر کسی متن میں خاموشی نہ ہو، تو وہ ایک معلوماتی رپورٹ یا دستاویزی بیان تو بن سکتا ہے، مگر ایک تخلیق پارہ نہیں بن سکتا۔ ایک تخلیق کار کی مہارت کا پیمانہ یہ نہیں کہ اس نے کتنا لکھا، بلکہ یہ ہے کہ اس نے کہاں کہاں خاموشی اختیار کی اور اس خاموشی کو کس طرح بامعنی بنایا۔

اگر ہم جدید عہد کے پرآشوب پس منظر میں خاموشی کی جمالیات کا مطالعہ کریں، تو یہ محض ایک فنی ضرورت نہیں بلکہ ایک نفسیاتی دفاع کے طور پر ابھرتی ہے۔ آج کا انسان ایک ایسی دنیا میں سانس لینے پر مجبور ہے جو مادی، ڈیجیٹل اور لفظی شور سے اٹی پڑی ہے۔ اس مہیب غوغا اور 'انفارمیشن اوورلوڈ' کے دور میں خاموشی کا انتخاب کرنا دراصل ایک باغیانہ عمل ہے، جو یہ اعلان کرتا ہے کہ انسانی روح اپنی بقا اور اپنی انفرادیت کے تحفظ کے لیے اب بیرونی محرکات کی محتاج نہیں رہی۔

نفسیاتی طور پر خاموشی وہ شفاف آئینہ ہے جس میں انسان کا سامنا اپنی اصل انا اور ذات سے ہوتا ہے۔ سگمنڈ فرائیڈ اور بعد ازاں ژاک لاکاں نے انسانی لاشعور کی ان پیچیدہ تہوں پر سیر حاصل بحث کی ہے جہاں الفاظ نارسائی کا شکار ہو کر مٹ جاتے ہیں، بلکہ وہاں صرف سکوت ہی ان کی گہرائیوں کا اصل ترجمان بنتا ہے۔ فرائیڈ کے نزدیک نفسیاتی تجزیے کے دوران توقف اور خاموشی وہ کلیدی لمحات ہیں جب مریض کا لاشعور زبان کے پردے چاک کر کے بولنا شروع کرتا ہے۔

جدید نفسیات ہمیں بتاتی ہے کہ اس شور زدہ تہذیب میں خاموشی کا شعوری انتخاب ایک تطہیرِ نفس (Catharsis) ہے۔ یہ وہ خاموش جزیرہ ہے جہاں انسان اپنے بکھرے ہوئے وجود کی کرچیوں کو دوبارہ یکجا کرتا ہے۔ جب ہر طرف اشتہارات، سوشل میڈیا کی چکاچوند اور مشینی شور ہو، تو خاموش رہنا دراصل اپنی ذاتی وسعت (Personal Space) کی بازیابی کا نام ہے۔

سماجی اور سیاسی تناظر میں خاموشی کی جمالیات ایک ایسا طاقتور ہتھیار بن جاتی ہے جس کی کاٹ کسی بھی تقریر یا نعرے سے زیادہ بلند آہنگ اور اثر انگیز ہوتی ہے۔ تاریخ کے اوراق اس بات پر گواہ ہیں کہ جب زبانوں پر جبری قفل چڑھا دیے جاتے ہیں اور اظہار پر پہرے بٹھا دیے جاتے ہیں، تو خاموشی ایک منظم احتجاج کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

تنقیدی طور پر یہ نکتہ نہایت اہم ہے کہ بولنے کا حق اور اس کی حقیقی تاثیر دراصل اسی کے پاس ہوتی ہے جو خاموشی کے کرب اور اس کی ہیبت سے واقف ہو۔ فیض احمد فیضؔ نے جب 'بول کہ لب آزاد ہیں تیرے' کی صدا بلند کی، تو اس بلند آہنگی کے پس منظر میں وہ مہیب 'جبری خاموشی' ایک فعال قوت کے طور پر موجود تھی جو مظلوم کا سب سے بڑا نوحہ اور احتجاج بن گئی تھی۔ خاموشی جب سماجی روّیہ بنتی ہے تو یہ مصلحت یا خوف نہیں ہوتی، بلکہ بعض اوقات یہ ظالم کے جبر کے سامنے ایک ایسی نفی بن جاتی ہے جسے مٹانا ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہ وہ انکار ہے جو کسی لفظ کا محتاج نہیں۔ جدید تنقید نگاروں کا یہ خیال نہایت وقیع ہے کہ جدید انسان خاموشی سے اس لیے ڈرنے لگا ہے کیونکہ خاموشی اسے اس خلا (Void) کی یاد دلاتی ہے جو اس کے اندر پیدا ہو چکا ہے۔ ہم اس خلا کو بے معنی گفتگو، مصنوعی ہنگاموں اور مشینوں کے شور سے اس لیے بھرنا چاہتے ہیں تاکہ ہمیں لمحہ بھر کے لیے بھی اپنی تنہائی کا سامنا نہ کرنا پڑے۔

لیکن جمالیات ہمیں سکھاتی ہے کہ یہ خلا دراصل تخلیقی زرخیزی کا مقام ہے۔ جس نے شورِ عالم کے اس ازدحام میں اپنے اندر ایک خاموش گوشہ دریافت کر لیا، اس نے گویا زندگی اور فن کا اصل

جوہر پالیا۔ یہ خاموشی وہ خاموش بغاوت ہے جو انسان کو مادی آلودگی سے پاک کر کے اس کے اصل روحانی و تخلیقی منصب پر فائز کرتی ہے۔ جس طرح ایک بیج زمین کی خاموش تہوں میں دب کر ہی تناور درخت بننے کا سفر طے کرتا ہے، اسی طرح ایک بڑا تخلیقی خیال بھی خاموشی کی گہرائیوں میں پرورش پا کر ہی آفاقیت حاصل کرتا ہے۔ خاموشی کی جمالیات پر اس ادبی، تحقیقی اور تنقیدی بحث کا منطقی نچوڑ ہمیں اس حقیقتِ کلی کی طرف لے جاتا ہے کہ خاموشی محض ایک صوتی کیفیت یا آواز کا عدم نہیں، بلکہ انسانی شعور کی وہ اعلیٰ ترین سطح ہے جہاں ادراک کے بند کواڑ وا ہوتے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ خاموشی کس طرح صدا کا بطن ہے، کس طرح کلاسیکی شعری روایت میں یہ بے زبانی ایک توانا زبان بن کر ابھرتی ہے، اور کس طرح ادبی متن کے مابین موجود خلا (Subtext) تحریر کو آفاقی معانی اور ابدی زندگی عطا کرتے ہیں۔ یہ تمام پہلو اس مابعد الطبیعیاتی سچائی کی گواہی دیتے ہیں کہ کائنات کا اصل حسن اس کے سکوت میں پوشیدہ ہے، جسے دریافت کرنا ہی دراصل فن کا اصل اور غائی مقصد ہے۔

جدید تہذیب کے پرشور ازدحام اور مشینی غوغا میں، جہاں لفظ اپنی حرمت کھو رہے ہیں اور گفتگو محض ایک میکانکی عمل بن کر رہ گئی ہے، خاموشی کی بازیافت ایک ناگزیر وجودی ضرورت بن چکی ہے۔ ایک تخلیق کار اور ایک حساس قاری کے لیے خاموشی وہ مقدس امانت ہے جو اسے مادی آلودگی سے بچا کر معنویت کے جہانِ نو میں لے جاتی ہے۔ تنقیدی طور پر یہ کہنا بجا ہوگا کہ مستقبل کا قدآور ادب وہی ہوگا جو شور کے اس جبر کے خلاف خاموشی کو بطور ہتھیار استعمال کرے گا۔ ایک ایسا ادب جو بلند آہنگی کے بجائے لطافتِ سکوت سے قاری کی روح کے بند دریچوں پر دستک دے۔

جمالیات کا کمال یہ نہیں کہ انسان دنیا سے منقطع ہو کر کسی غارِ سکوت میں پناہ لے لے، بلکہ کمال یہ ہے کہ وہ اس ہنگامۂ عالم کے درمیان بھی اپنے اندر ایک خاموش جزیرہ دریافت کر لے۔ جس نے خاموشی کے اس جوہر کو پالیا، اس کا کلام تاثیر کے زیور سے آراستہ ہو گیا اور اس کی نظر کائنات کے ان مخفی اسرار کو دیکھنے کے قابل ہو گئی جو شورِ عالم میں گم ہو گئے تھے۔ خاموشی دراصل وہ ابدی آئینہ ہے جس میں روح اپنا اصلی اور بے غبار چہرہ دیکھتی ہے اور اپنی جڑوں سے ہم کنار ہوتی ہے۔

میرے لیے اس فکری سفر کا آخری پڑاؤ علامہ اقبالؔ کا کے وہ دو لازوال مصرعے ہوں گے، جو خاموشی کی اصل قدر اور اس کی جمالیاتی برتری کا آخری علامیہ ہیں:

شورش سے بھاگتا ہوں دل ڈھونڈتا ہے میرا
ایسا سکوت جس پر تقریر بھی فدا ہو

گویا خاموشی محض عدمِ آواز نہیں، بلکہ وہ کمالِ اظہار ہے جہاں پہنچ کر تمام تقریریں، تمام فلسفے اور تمام آوازیں اپنا سفر مکمل کر کے ابدیت کا حصہ بن جاتی ہیں۔ میرا یہ مضمون کسی علمی تجسس کا محض اتفاقی نتیجہ نہیں، بلکہ شورِ عالم کی اس بے رحم یلغار کے خلاف ایک شعوری فکری احتجاج ہے، جس نے جدید انسان سے اس کی سب سے قیمتی متاع 'خاموشی' چھین لی ہے۔ آج کے پرآشوب عہد میں، جہاں لفظ اپنی حرمت کھو کر ایک میکانکی غوغا بن چکے ہیں، خاموشی کی جمالیات پر گفتگو کرنا دراصل اپنی گمشدہ اصل کی بازیافت کی ایک سعیِ مشکور ہے۔

لہٰذا ادب، فلسفہ اور مابعد الطبیعیات کے سنگم پر کھڑے ہو کر جب ہم سکوت کا مطالعہ کرتے ہیں، تو یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ خاموشی محض آواز کا عدم نہیں، بلکہ وہ ازلی و ابدی بطن ہے جس سے کائنات کے تمام نغمے اور تمام معانی پھوٹتے ہیں۔ جدید تنقیدی نظریات اور نفسیاتی بصیرتوں کی روشنی میں اس خلا کا از سرِ نو جائزہ لینا وقت کا اہم تقاضا ہے جسے ہم متن کی روح قرار دیتے ہیں۔ میں نے سعی کی ہے کہ اس مطالعے میں سائنسی حقائق کے بجائے خالصتاً ادبی، تخلیقی اور مابعد الطبیعیاتی تناظر کو ترجیح دی جائے، تاکہ قاری اس سچائی تک پہنچ سکے کہ بہترین کلام وہ نہیں جو سب کچھ کہہ دے، بلکہ وہ کلام بہتر ہے جو روح کے سکوت میں اتر کر اسے ایک وسیع تر مشاہدے سے آشنا کر دے۔

امید ہے کہ یہ تحقیقی مطالعہ شور زدہ اذہان کے لیے ایک خاموش جزیرہ ثابت ہوگا اور قارئین کو یہ باور کرانے میں کامیاب ہوگا کہ بعض اوقات بے زبانی ہی سب سے توانا زبان بن کر سامنے آتی ہے۔

حوالہ جات:

1 In Barthes, Roland. "The Death of the Author." Image-Music-Text, translated by Stephen Heath, 142–148. Fontana Press, 1977.:London

2 شمس الرحمن فاروقی، شعر شور انگیز (جلد اوّل)، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی، 1990۔ ص 45 تا 50

☆☆☆

Taraqqi Pasand Afsane mein Azdvaji Zindagi ke Nafsyati Masael by
Uroosa Farooq (Budgam) cell-8082706051

عروسہ فاروق (بڈگام)

ترقی پسند افسانے میں ازدواجی زندگی کے نفسیاتی مسائل

اردو افسانے میں ایک ایسا دور بھی آیا جس میں بہت سارے افسانہ نگاروں نے مغرب اور مغربی علوم کے تاثر کے تحت افسانے تحریر کیے۔ان افسانہ نگاروں نے نہ صرف مغربی علوم بلکہ مغربی طرز فکر، مغربی رجحانات ومیلانات اور تکنیک واسلوب کو بھی اپنایا ہے۔ایسے افسانہ نگاروں کی صف میں ایک اہم نام ''عزیز احمد'' کا ہے۔ان کے یہاں فرانسیسی فطرت نگار ''ہکسلے'' کا اثر نمایاں ہیں۔عزیز احمد کے یہاں مختلف موضوعات کے افسانے نظر آتے ہیں۔انہوں نے تاریخی نوعیت کے افسانے بھی لکھے اور فسادات پر بھی خاصاً فرسائی کی۔ان کے یہاں نفسیاتی وجنسی حقیقت نگاری بھی نمایاں ہیں۔ان موضوعات پر بھی فرانسیسی ادباء کا راست اثر ہیں۔عزیز احمد نے مغربی علوم وفنون کا گہرائی سے مطالعہ کر کے انہیں اردو افسانوں میں جگہ دی۔ان کے دو افسانوی مجموعے ''رقص ناتمام'' اور ''بیکار دن بیکار راتیں'' ہیں۔ان کے افسانوں کی تعداد اگر چہ کم ہی ہے لیکن ہر افسانہ informative اور مکمل اکائی پر مشتمل ہے۔ان کے افسانوں میں مغربیت غالب ہے، جس کی مثال ان کے افسانے ''جھوٹا خواب'' سے ملاحظہ کیجیے:

> ''وہ جب برآمد ہوئی تو گہرے چاکلیٹ کے رنگ کا چینی تراش کا فراک پہنے تھی۔ مجھے جیسی توقع تھی وہ کچھ ایسے ہی تھی یعنی پرل بک کے ناولوں کے امریکی فلموں میں لوئی رائز اور کتھیرین ہپ برن کے ایک عجیب امتزاج کا نمونہ''۱؎

ان کی مغربیت کے حوالے سے قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:

> ''سجاد ظہیر کے بعد عزیز احمد اردو کے دوسرے ادیب ہیں جنہوں نے مغرب کو اپنا موضوع بنایا۔آج ادیبوں اور پڑھنے والوں کے لیے مغرب ایک انوکھی بات نہیں رہی لیکن پچیس تیس برس قبل عزیز احمد کے افسانے ایک نئی چیز تھے،''۲؎

عزیز احمد ایک ایسے فنکار ہیں جنہوں نے مغربی مفکروں کا نہ صرف مطالعہ کیا بلکہ ان کا راہ

راست اثر قبول کیا۔انہوں نے جن مغربی ادباء کا مطالعہ کیا ہے ان میں اہم نام ہکسلے،ڈی ۔ایچ۔لارنس،سارتر،ای۔ایم۔فارسٹر،ٹالسٹائے ،فرائیڈ وغیرہ ہیں۔مغربی اثرات کی بدولت ان کے یہاں نفسیاتی حقیقت نگاری کو بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔عزیز احمد کو منٹو،عصمت اور بیدی کی طرح ان افسانہ نگاروں میں شامل کیا جاتا ہے جن کا نام انسانی نفسیات اور جنس نگاری کے زمرے میں آتا ہے۔عزیز احمد نے بھی ان افسانہ نگاروں کی طرح عورتوں کی نفسیات،عشق،بے وفائی،مرد کی نفسیاتی و جنسی کشمکش کو ابھارا ہے۔عزیز احمد حقیقت پسند افسانہ نگار تھے اور نفسیاتی حقیقت نگاری ان کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔انہوں نے انسانی نفسیات کا باریک بینی سے مطالعہ کر کے انہیں اپنے کرداروں کے ذریعے حرکت عمل میں لایا ہے۔مرد و عورت کی نفسیات کا شعور رکھنے کے ساتھ ساتھ بچے،بوڑھے لوگوں کی نفسیات نگاری میں بھی یدِطولیٰ حاصل ہے۔اس سلسلے میں ان کے کچھ افسانے دیکھے جاسکتے ہیں جن میں ''زریں تاج''،''رقص ناتمام''،''اور بستی نہیں یہ''،''زرخرید'' ،''تصور شیخ'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

افسانہ ''رقص ناتمام'' ازدواجی مسائل کی ایک بہترین مثال ہے جس میں افسانہ نگار نے نفسیاتی حقیقت نگاری سے کام لیا ہے۔اس افسانے میں ''بلقیس'' کی نفسیاتی حقیقت نگاری کو موضوع بنایا گیا ہے۔افسانے کی شروعات بلقیس کی ولادت سے ہوتی ہے۔اختتام (بلقیس کی) عجلہ عروسی پر ہوتا ہے۔افسانے میں بلقیس کے ہر رنگ و روپ کو دکھایا جاتا ہے۔بلقیس کا بچپن،بلوغت اور اس کے عروسی روپ کو ارتقائی مدارج کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔افسانہ میں بلقیس کے ماں باپ کی ازدواجی زندگی کا حال بیان کیا گیا ہے۔سکندر علی خاں اپنی بیوی سے رشتہ اس طرح نبھاتا ہے کہ وہ صرف بچے کی ولادت کے وقت اسے دیکھنے آتا ہے۔سکندر اور سلطانہ کی شادی بے جوڑ معلوم ہوتی ہے بے جوڑ شادی ہونے کے باوجود بھی سلطانہ اس کے دو بچوں کی ماں بن گئی تھی۔پہلے ان کے یہاں ایک بیٹا پیدا ہوا تھا اور اب ''بلقیس'' ان کے گھر کی رونق بن کر آتی تھی۔سلطانہ جسمانی لحاظ سے بہت کمزور ہوتی ہے اور ہر بار ماں بنتے وقت مرتے مرتے بچ جاتی ہے۔افسانہ نگار نے اس کی کمزوری کو پر کشش انداز بیان میں پیش کیا ہے:

> ''جب وہ اٹھارہ برس کی تھی اس کی شادی ہوتی۔اس کی جسمانی حالت اس قدر نازک تھی کہ شادی اسے راس نہ آتی.....
>
> ازدواجی زندگی سے خالص جنسی حظ اسے بہت کم حاصل ہوسکا۔اس وجہ سے وہ

اپنے میاں کے کرتوتوں کا حال سنتی بھی تو ناراض تو ضرور ہوتی، اور خفا ہوجاتی مگر اسے کوئی قلبی صدمہ اس وجہ سے نہ ہوتا کہ اسے خود جنسی ترغیب بہت کم معلوم ہوتی ۔ کچھ جسمانی نزاکت اور کچھ طبیعت کا اخر وہ ان تمام چیزوں سے بے توجہ سی تھی۔''۳؎

زن وشوہر کے درمیان جنسی رشتوں کے بغیر بھی کچھ تقاضے ہوتے ہیں جنہیں پورا کرنا ازحد ضروری ہوتا ہے۔ افسانے میں سلطانہ اپنے شوہر کے دوسری عورتوں سے تعلق کا علم رکھنے کے باوجود بھی چپ رہتی ہے۔ کیونکہ پدرانہ سماج عورت کو چپ رہنا اور سب کچھ سہہ لینا سکھاتی ہے۔ زن وشوہر کے ایسے ہی تعلقات ان کے یہاں الجھنیں پیدا کرتی ہیں۔ جس کی مثال عزیز احمد کے افسانے ''رقص ناتمام'' کے بعض افسانوں میں بھی ملتی ہیں جن میں 'اور یہ بستی نہیں'، 'پاپوش' کوکب شامل ہیں۔

افسانہ ''رقص ناتمام'' میں بلقیس کے والدین جس الجھن میں ازدواجی زندگی گزار رہے ہوتے ہیں ان ہی الجھنوں میں ان کی بیٹی بھی الجھ جاتی ہے۔ وہ بلوغت کی عمر کو پہنچ کر اپنے آپ کے لیے کسی انسان کو پسند کرنا چاہتی ہے۔ وہ اپنی زندگی میں کچھ کمی محسوس کرنے لگتی ہے خود سے اس کمی کا مطالبہ کرتی ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے یہ کمی ایک مرد کی ہے۔

''بستر کی نرمی، تکیوں کی نرمی میں اس نے اپنے آپ کو ایک نرم، ہلکی جیسی آغوش میں محسوس کیا اور آغوش کا یہ احساس فوراً ان نگاہوں سے وابستہ ہوگیا۔ ان نگاہوں میں بھی آغوش کی کیفیت تھی۔ ایک مرد کی آغوش کی۔ اور وہ آغوش کو محسوس کرنے لگی۔ سخت بازوؤں کی طرح ان نگاہوں کا خیال اسے لپیٹے ہوئے تھا اور وہ محاصرہ کرنے والی نگاہوں سے آزاد ہونا چاہتی تھی مگر اس کے اندر، اس کے گوشت میں، اس کے خون میں کوئی چیز ایسی تھی جو چاہتی تھی کہ یہ آغوش اور زیادہ سخت ہوجائے ۔اس قدر کہ شکنجے میں اس کا کام تمام ہوجائے۔ اس کا دم گھٹ جائے۔

(افسانہ رقص ناتمام)

غرض بلقیس نے جس مرد کا تصور کیا تھا یا یوں کہیے بلقیس کے خوابوں کا جو شہزادہ تھا وہ ویسے ہی شخص کو حقیقی زندگی میں اپنانا چاہتی تھی۔ لیکن سماج کے قائم کردہ اصولوں نے بلقیس کو ایسا کرنے نہ دیا۔ اور ایک ایسے شخص کے ساتھ اس کی شادی کرادی جاتی ہیں جو اس کے خیالوں کے بالکل برعکس تھا اور بلقیس اپنی ساری زندگی اضطراب کے عالم میں گزارنے کے لیے تیار ہوجاتی ہے۔ وہ اپنی سوچ اور

مزاج کے مطابق جب اپنے شوہر کو نہیں پاتی تو اس کے ذہن میں طرح طرح کے خیالات جنم لیتے ہیں:

''چونکہ اس کی نسوانیت ذلیل ہو چکی ہے۔ شب عروسی کو ایک درندے کے ہاتھوں نیچا دیکھ چکی ہے۔ اور اس کی ذلت سے سب واقف ہیں۔ اسی لیے وہ آنکھیں چار نہیں کر سکتی.....اس نے کوئی گناہ نہیں کیا۔ لیکن اگر اس نے گناہ کیا بھی ہوتا تو اس کی نظریں اس طرح نہ جھکتیں اس میں مقابلے کی طاقت ہوتی۔ بدنصیبی تو یہ تھی کہ اس کے ساتھ گناہ کیا گیا تھا۔ اس کی نسوانیت کو ''جائز'' طور پر ذلیل کیا گیا تھا۔ (افسانہ رقص ناتمام)''

دراصل عزیز احمد نے اس افسانے کے ذریعے اس بات کی دلیل پیش کی ہے کہ مرضی کے خلاف باندھا گیا بندھن کچھ بندھ کر بھی آخر کار ٹوٹ ہی جاتا ہے۔ عورت کی نفسیات میں یہ بات شامل ہے کہ وہ ایک بار جس مرد کو چاہے اس کے بغیر کہی اور سکون حاصل نہیں کر سکتی ہے۔

افسانہ نگار عزیز احمد نے دوسرے افسانوں کے ذریعے بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ عورت جنسی حظ اس مرد سے حاصل کرتی ہے جس کو وہ دل و جان سے چاہتی ہو، جس پر بھروسہ کر سکتی ہو اور جسے دیکھ کر خوشی محسوس کرتی ہو۔ اس کے علاوہ ان کے دیگر افسانوں میں بھی نفسیاتی عناصر پائے جاتے ہیں۔ یوں کہنا بجا ہوگا کہ نفسیات عزیز احمد کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ انہوں نے مغربی ادب سے کافی حد تک استفادہ کیا ہے اور اسے اردو افسانوں کے قالب میں ڈالنے کی کوشش کی ہے۔

ترقی پسند دور کی ممتاز افسانہ نگار ممتاز شیریں کے افسانوں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یوں معلوم ہوتا ہے انہوں نے اپنی بیشتر کہانیوں میں عورت کی کامیاب ازدواجی زندگی کو موضوع بحث بنا کر پیش کیا ہے۔ انہوں نے عموماً زندگی کے خوشگوار لمحات کی عکاسی کی ہے۔ ان کے یہاں ترقی پسندی کے تمام عکس صاف نظر آتے ہیں۔ ممتاز شیریں نے عورت کو گھر کی زینت بنا کر پیش کیا ہے۔ افسانہ ''آئینہ'' ازدواجی زندگی کی بہترین مثال ہے۔ متذکرہ افسانے میں ماضی اور حال کا بہترین امتزاج ملتا ہے۔ افسانے میں بوڑھی ''نانابی'' کا کردار خوبصورت انداز سے پیش کر کے افسانے میں مشرقی عورت کو برتا گیا ہے۔ اس افسانے میں اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ شوہر جیسا بھی ہو بیوی محبت کرنے والی، وفادار اور اطاعت گزار ہونی چاہیے، شوہر کتنے بھی ظلم و جبر کیوں نہ کرے بیوی پھر بھی مسکرا کر پیش آنی چاہیے۔ کہانی کا مرکزی کردار ایک وفادار بیوی (نانابی) ہے۔ وہ اپنے شوہر کی

فرمابردار ہونے کے ساتھ ساتھ شوہر کے تمام ظلم و جبر کو بہ آسانی اور خوشی خوشی برداشت کرتی ہے۔ وہ اپنی زندگی کا مقصد صرف شوہر سے والہانہ محبت، وفاشعاری اور خدمت گزاری سمجھتی ہے۔ افسانے میں عورت کی ہمدردی اور جذبہ کو انتہائی موثر طریقے سے بیان کیا گیا ہے۔ افسانے میں نانابی کو اس کا شوہر شراب کی حالت میں ہر روز پیٹتا ہے لیکن وفاشعار زہرہ اف تک نہ کرتی بلکہ اسے شوہر کا حق جان لیتی ہیں:

''شراب کے نشہ میں چور آدھی رات کو آتے اور جیور کے لیے تکھا جا کرتے۔ کبھی ہاتھ روک لیتی تو بس شامت ہی آجاتی۔ اتنا مارتے اتنا مارتے، لاتوں سے گھونسوں سے، لکڑے کہیں دیکھ پاتے تو اس سے بھی دھڑک پیٹتے''

(افسانہ آئینہ)

نانابی میں مشرقیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ کہیں پر بھی احتجاج کی آواز نہیں ہے۔ اتنے ظلم و جبر کے بعد بھی وہ کسی سے کوئی شکایت نہیں کرتی اور ہمیشہ معاف بھی کرتی اور عزت سے بھی پیش آتی ہیں۔ دراصل افسانہ شوہر کے مرتبے اور شادی شدہ زندگی کی اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ شادی ایک مقدس بندھن ہے۔ ایک بار بندھ گیا پھر موت ہی دونوں کو الگ کر سکتی ہے۔ مصنفہ نے اس بات کو مدِنظر رکھ کر افسانے کا تانا بانا پیش کیا ہے۔ افسانہ حال سے شروع ہوتا ہے جہاں پروین (منھی) آئینے میں اپنا عکس دیکھتی ہے، حال سے اچانک رشتہ ٹوٹ کر پروین کے خیالوں سے ہی افسانہ ماضی کی اور رخ کرتا ہے جہاں ہمیں نانابی اور اس کی روداد سے ہمکنار کرایا جاتا ہے۔ اور آخر پر افسانے کو پھر حال میں لا کر پروین پر ہی اختتام کرایا جاتا ہے۔ نانابی پروین کی انا تھی اور اسے طرح طرح کی کہانیاں سنایا کرتی تھیں۔ ایک دن نانابی نے پہلی بار اسے اپنی رودادِ قلب سنائی:

''نانابی! تم سچ میں کتنا دکھ اٹھائی ہو۔ کیسا خراب تھا تمہارا آدمی۔ تمہیں یوں مار کر تمہارے اچھے اچھے زیور چھین لیتا تھا؟ کیسا خراب آدمی۔ تمہیں اس کی صورت دیکھ کر نفرت ہوتی تھی نا؟''

''کیا بتاؤں تمہیں وہ کیسا تھا، کیسا ہنس مکھ تھا، بیبا بانکا سجیلا جوان! گھٹا ہوا بدن، چوڑا چکلا سینہ۔ اور صورت کا تو کیا کہنا؛'' (افسانہ آئینہ)

ظلم و جبر کی انتہا کو پہنچ کر بھی نانابی کو اپنے شوہر سے کوئی شکایت نہیں تھی۔ظلم سہہ کر بھی وہ اپنے شوہر کی عزت کرتی اور انہیں شہزادہ کہہ کر پکارتی تھی۔دراصل موصوفہ نے نانابی کے کردار کے ذریعے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ عورت کی لاج وشرم اپنے شوہر سے محبت کرنے میں پنہاں ہے۔اس افسانے کی تعریف کرتے ہوئے خود افسانہ نگار اپنا اظہارِ خیال یوں کرتی ہیں؛

''میں آئینہ کو اپنا بہترین افسانہ سمجھتی ہوں یہ افسانہ ایک شدید تخلیقی امنگ کے تحت لکھا گیا ہے۔یہ افسانہ خاص طور سے مجھے اس لیے پسند ہے کہ اس میں زندگی کی ٹریجڈی ہے۔'' ۴؎

ممتاز شیریں کے مطابق ازدواجی زندگی کی سیڑھی صرف عورت کی وجہ سے کھڑی اور ٹھہری ہوتی ہے۔اگر عورت اس رشتے سے ایک قدم پیچھے ہٹالے تو اس میں کچھ باقی نہیں رہے گا۔انہوں نے عورت کے مقابلے میں زیادہ درجہ مرد کو دیا ہے۔عورتوں کو بنیادی حیثیت نہ دیتے ہوئے ان کو زندگی کی نشوونما کے لیے لازمی جز قرار دیا ہے۔ان کے افسانوں کی قرات سے معلوم ہوتا ہے کہ ازدواجی محبت اور ازدواجی زندگی ممتاز شیریں کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔

افسانہ ''گھنیری بدلیوں میں'' کا موضوع ازدواجی زندگی ہے۔افسانے کا مرکزی کردار ''نجمہ'' جو شادی کے کئی سال گزر جانے کے بعد بھی اپنے شوہر سے بے پناہ محبت کرتی ہے۔شوہر کا ہر کام خوش اسلوبی سے انجام دیتی ہے۔لیکن جمیل کی دفتری زندگی اور مطالعے کے شوق نے نجمہ کو بے حد پریشان کیا ہے۔جمیل نجمہ کے لیے فرصت کے لمحات نہیں نکال پاتا پھر بھی نجمہ شوہر سے شکایت کیے بنا خود ہی روٹھ جاتی اور خود ہی مان بھی جاتی ہے۔جمیل کی بے رخی اور نجمہ کی پریشانی سے کہانی کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوجاتا ہے۔آخر کار اس کشمکش میں مبتلا رہنے کے بعد نجمہ پر مایوسی کا عالم چھا جاتا ہے اور جمیل اسے اپنے بانہوں میں بھرتا اور پیار کرنے لگتا ہے۔اس طرح سے نجمہ کی ساری شکایتیں دور ہوجاتی ہیں۔افسانے کے شروعات سے آخر تک نجمہ کے خیالوں کا تسلسل برقرار رکھا گیا ہے۔نجمہ اپنے شوہر سے جو چاہتی ہے وہ دنیا صرف خوابوں اور خیالوں تک محدود تھی۔مصنفہ نے نجمہ کی کشمکش کو افسانے کے آخر تک فنی چابکدستی سے قائم ودائم رکھا ہے۔

''نجمی! میری جان'' اور وہ اس کے سینہ میں منہ چھپا کر پھوٹ پھوٹ کر روئے گی اتنا کہ اس کا دل پگھل کر آنکھوں کے رستے بہہ جائے جمیل اس کا سر اپنے سینے سے لگا کر اسے تسلی دے گا'' (افسانہ گھنیری بدلیوں میں)

افسانے میں نئی بات یہ ہے کہ ایک بچہ ہونے کے باوجود بھی نجمہ اپنے شوہر سے ایسے محبت کرتی ہے جیسے شادی کی ابتدا اب ہو رہی ہو۔ دراصل ذمہ داریوں کے بوجھ تلے بیوی اور شوہر کی محبت میں کمی آجاتی ہے اور بچہ ہونے کے بعد ساری توجہ بچے کی اور چلی جاتی ہے، لیکن موصوفہ نے افسانے میں اس کے برعکس دکھانے کی کوشش کی ہے۔ عورت ہمیشہ اپنے شوہر کی توجہ اور محبت چاہتی ہے، اس کے عوض وہ شوہر کے سارے کام خوشی خوشی کرتی ہیں۔ افسانے کی نجمہ اس کی بہترین مثال ہے۔

نجمہ ایک فعال کردار ہے جس کی خواہشات شادی کے بعد بھی ویسی ہی رہتی ہے جیسے کہ ابتدائی دور میں تھی۔ اس حوالے سے ممتاز شیریں ''اپنی نگریا'' کے دیباچے میں یوں لکھتی ہیں؛

> ''گھنیری بدلیوں میں' اپنی نگریا اور انگڑائی بڑی حد تک آٹو بیوگرافک ہیں، اس میں موضوع الگ ہیں، ''گھنیری بدلیوں میں'' میں کوئی خاص موضوع نہیں ہے۔ اس میں میاں بیوی کی محبت ہے اور یہ کہ شدید محبت کی وجہ سے بیوی شوہر کی معمولی مصروفیتیں بھی اپنی رقیب معلوم ہونے لگتی ہیں، اس افسانے میں جو خاص بات ہے وہ اسکا پیش کرنے کا انداز ہے''۵؎

افسانہ ''رانی'' ایک نچلے طبقے کے میاں بیوی کی داستانِ محبت ہے۔ رانی ممتاز شیریں کے دوسرے افسانے ''گھنیری بدلیوں میں'' کے بالکل برعکس ہے۔ متذکرہ افسانے میں بیوی اپنے شوہر کی توجہ کو ترستی ہے جبکہ افسانہ رانی میں بیوی اپنے شوہر کے بیمار ہونے پر دل و جان سے خدمت کرتی ہے اور بدلے میں شوہر کی توجہ اور محبت پاتی ہے۔ افسانے کی تکنیک کے حوالے سے ابوبکر عباد اپنی تصنیف ''ممتاز شیریں، ناقد، کہانی کار'' میں یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں؛

> ''رانی میں دو طرح کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ ایک واحد غائب کا بیانیہ، دوسری ہجوم کی گفتگو کی تکنیک''۶؎۔

شوہر کو خوشی و سکون عطا کرنا ممتاز شیریں کے نزدیک ازدواجی زندگی کا حاصل ہے۔ خوشحال ازدواجی زندگی ان کے افسانوں کا غالب موضوع رہا ہے۔ ان موضوعات کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں افسانوی تکنیک کا تنوع ملتا ہے۔ مغربی علوم و فنون کا گہرائی سے مطالعہ کر کے انہیں افسانوں میں برت کر ایک کامیاب اور نمائندہ فنکار کی حیثیت سے ادبی دنیا کی افق پر چھائی رہیں۔

ممتاز شیریں نے تقریباً ہر افسانہ نگار سے ہٹ کر کامیاب ازدواجی زندگی کو اپنے افسانوں میں رقص کرایا ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ مرد چاہے کیسا بھی ہو عورت کا وفا شعار ہونا لازمی ہے ان کے

یہاں احتجاج نظر نہیں آتا ہے وہ ظلم و جبر کو چپ چاپ سہنا عورت کے لیے اچھا سمجھتی ہے۔ ان کے یہاں نرم لہجہ پایا جاتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی بھی اسی لہجے میں لکھتے ہیں لیکن ممتاز شیریں کے برعکس ان کے یہاں احتجاج کی بو آتی ہے۔ ازدواجی زندگی کے نفسیاتی مسائل پر انہوں نے بہت سے کامیاب افسانے لکھے ہیں۔ عورتوں کی زبان اور نفسیاتی حقیقت نگاری کے کامیاب افسانہ نگار تصور کیے جاتے ہیں۔ بیدی اپنے افسانوں کی وجہ سے کہیں نہ کہیں عورتوں کے دلدادہ نظر آتے ہیں لیکن ازدواجی زندگی میں عورت کا جو احتجاج نظر آتا ہے وہ غور کرنے کے لائق ہے۔ بیدی نے دھیمے انداز میں عورت کا احتجاج دکھایا ہے۔ وہ زیادہ تر عورت کو شوہر کے گھر میں ہی دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ افسانہ گرہن کی ''ہولی'' کو دیکھا جائے تو وہ چپ چاپ سارے ظلم کو برداشت کرتی ہیں۔ شوہر رسیلا اسے کتیا کہہ کر پکارتا ہے جس پر وہ سوچتی ہے کہ اس کا کیا قصور مگر شوہر کو پلٹ کر کوئی جواب نہیں دیتی ہے۔ حاملہ ہونے کے باوجود شوہر توجہ دینا تو دور بلکہ اس سے سیدھے منہ بات تک نہ کرتا تھا۔

''رسیلا پیٹ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے .....تم بھی کتیا ہو،

کتیا.....؟

ہولی سہم کر بولی ''تو اس میں میرا کیا قصور ہے'' (گرہن)

ساس اور شوہر اسے رانڈ، بدچلن وحشی غرض سبھی کچھ کہہ کر پکارتے ہیں۔ ایسا بھی نہیں تھا نہ ہولی کو اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتی تھی بلکہ وہ اکثر ان گالیوں اور ظلم وستم پر سوچنے لگتی تھی کہ میرا کیا قصور ہے وہ اپنی ساس کے ظلم پر احتجاجی کلمات تو کہتی تھی لیکن اس دور کے مطابق شوہر کے خلاف ایک لفظ نہ بولتی تھی۔ اس دور میں شوہر کو بگوان کا درجہ دیا جاتا تھا ہولی بھی اسی غلط فہمی کا شکار تھی وہ رسیلا کو بگوان سمجھتی تھی اپنے اوپر ہو رہے ظلم وستم کو اپنا مقدر اور اس دور کا دستور سمجھ کر سہہ لیتی تھی۔

''ان سب کو بھلا میری جان لینے کا کیا حق ہے۔؟.....

رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔ شاشتروں نے اسے پر ماتما کا درجہ دیا ہے وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا.....'' (مکتبہ لاہور اردو۔ صفحہ نمبر ۱۲)

راجندر سنگھ بیدی نے افسانے کا موضوع بہت ہی سوچ سمجھ کر رکھا ہے۔ ''گرہن'' یعنی جب چاند خوبصورت شئے کو بھی گرہن (خرابی) لگ جاتا ہے روایت کے مطابق اس وقت حاملہ عورت کو گھر سے باہر جانے کی اجازت نہیں ہوتی ورنہ پیٹ میں پل رہے بچے کو نقصان پہنچ جاتا ہے۔ نفسیاتی حقیقت نگاری کے تناظر میں بیدی کے اس افسانے کو دیکھا جائے تو انہوں نے بڑی خوبصورتی

سے ہولی کی نفسیات کو قارئین کے سامنے پیش کیا ہے۔شروعات میں ہی بیدی نے ہولی کو حاملہ دکھایا ہے اور اس رات چاند میں گرہن لگنے والا تھا اگر وہ بھاگ جاتی تو یہ نقصان اسے اور اس کے بچے کو اٹھانا پڑتا۔راجندر سنگھ بیدی نے ہولی کے ظلم و جبر کو ارتقائی منازل میں دکھایا ہے شروعات سے لے کر آخر تک ہو رہے ظلم و جبر اور اس پر ہولی کا احتجاج قارئین کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور افسانہ پڑھے بنا قاری کو کہیں جانے نہیں دیتا اور اختتام میں ہولی کا احتجاج دکھا کر بیدی نے ایک بہت اہم پیغام دیا ہے کہ عورت اپنے گھر کے بغیر اور کہی محفوظ نہیں ہے۔ چاند گرہن کے وقت ہولی احتجاج کر کے گھر سے بھاگ جاتی ہے اور آگے اسے کھتو رام (اس کی جان پہچان کا آدمی) مل جاتا ہے اور ہولی اس کے کرایہ کمرے میں ڈرتے ڈرتے اندر آتی ہے اور وہ اسی کھتوم رام کے ہاتھوں اپنی عصمت کو برباد ہوتے ہوئے دیکھتی ہے۔

اس افسانے کے بغور مطالعہ پر مترشح ہو جاتا ہے کہ بیدی عورت کے اس احتجاج کو پسند نہیں کرتا ہے وہ ہولی جیسی عورت پر ظلم و جبر تو سہتا ہے مگر اسے گھر کے اندر ہی دیکھنا پسند کرتا ہے۔باہر نکل کر عورت کسی بھی صورت میں محفوظ نہیں ہے۔ازدواجی زندگی کے مسائل کو راجندر سنگھ بیدی نے اور بھی بہت سے افسانوں میں لکھا ہے۔جن میں ''کوکھ جلی'' اپنے دکھ مجھے دے دو، لاجونتی وغیرہ شامل ہیں۔اس حوالے سے ڈاکٹر شائستہ فاخری لکھتی ہیں:

> ''یہ سچ ہے کہ بیدی کے افسانوں میں عورت کا کھلا احتجاج نہیں ملتا مگر عورت کی نفسیات کو سمجھتے ہوئے افسانوی کرداروں کے بیچ اس کا ردعمل آنسوؤں کی شکل میں بھی ہوسکتا ہے، گالیوں کی شکل میں بھی اور جملے بازی میں بھی۔جسمانی حرکتیں بھی عورت کے احتجاج کا ایک ذریعہ رہی ہیں۔اظہار کی یہ کیفیت مرد کے مقابلے عورت میں بے حد مختلف ہوتی ہے۔''۷؎

حوالہ جات:

1۔عزیز احمد کے افسانے ۔ترتیب سلیمان احمد جاوید، موڈرن پبلشنگ ہاوس، گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی۔۔ص ۴۵۸

۲ کچھ عزیز احمد کے بارے میں۔قرۃ العین حیدر، مشمولہ عزیز احمد، فکر وفن اور شخصیت۔جلد اول ،تحقیق و ترتیب اور انتخاب۔اعظم راہی۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی۔۲۰۱۱ء صفحہ نمبر ۷۳

۳ پروفیسر سلیمان اطہر جاوید، کلیات عزیز احمد (رقص ناتمام) ص، ۱۶۵

۴ ممتاز شیریں قند خصوصی نمبر ۱۹۷۴،مشمولہ: خورشید زہرہ عابدی،ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور،اردو گھر انجمن ترقی اردو ہند دہلی،۱۹۸۷۔ص ۱۸۶۔۱۸۵

۵ ممتاز شیریں،میرے افسانے (اپنی نگریا) ۱۹۴۸۔مکتبہ جدید لاہور نومبر ۱۹۴۷۔ص ۲۳۹

۶ ابوبکر عباد،ممتاز شیریں؛ ناقد،کہانی کار۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس،دہلی۔۲۰۰۶ء ص۔۹۱

۷ اردو دنیا،نئی دہلی،گوشہ راجندر سنگھ بیدی،ستمبر ۲۰۱۵: بیدی کے افسانوں میں عورت کا احتجاج،ڈاکٹر شائستہ فاخری،ص،۲۲

☆☆☆

Prem Nath Pardesi : Jammu-o-Kashmir ke Urdu Afsane ka ek Motabar Naam by Nazir Ahmad Kumar (Shopiyan) cell-9797838904

نذیر احمد کمار (شوپیان)

پریم ناتھ پردیسی: جموں وکشمیر کے اُردو افسانے کا ایک معتبر نام

اردو ادب کی دنیا میں افسانہ نگاری ایک ایسی صنف ہے جو سماج، انسانی جذبات اور تہذیبی رویوں کی عکاسی کے لیے ہمیشہ سے اہم رہی ہے۔ اردو افسانہ نگاری نے اپنی تخلیق کے ابتدائی دنوں سے ہی ایسے ادیبوں کو جنم دیا جو اپنے قلم کے ذریعے معاشرتی مسائل کو اجاگر کرنے اور قارئین کو تفکر کی دعوت دینے میں کامیاب رہے۔ جموں وکشمیر میں اُردو افسانے کی ابتداء 1931/1932 سے ہوتی ہے اور ترقی پسند تحریک کا آغاز گیارہ سال کے بعد سے یعنی 1947 میں اس وقت ہوا، جب یہاں ڈوگرہ شاہی نظام قائم تھا اس نظام کے مظالم، اور عوام کے استحصال نے یہاں اشتراکیت کے لیے ایک سازگار ماحول پیدا کیا۔ 1947 کے بعد جہاں عوام نے اپنے اوپر ہونے والے مظالم کے خلاف آواز اُٹھائی وہیں عام لوگوں کے ساتھ ساتھ ادیبوں اور دانشوروں نے بھی قلم اُٹھایا اور یوں صدائے احتجاج کے نعرے بلند ہونے لگے۔ اس سلسلے میں افسانہ نگاروں کی ایک لمبی فہرست فکشن کے اوراق میں موجود ہے۔ چند ایک کا نام یہاں لینا بہت مناسب ہوگا جن میں محمد الدین فوق، پریم ناتھ پردیسی، پریم ناتھ در، قدرت اللہ شہاب، رامانند ساگر، کشمیری لال ذاکر، ٹھاکر پونچھی، سوم ناتھ زتشی نرسنگھ داس نرگس، علی محمد لون، اختر محی الدین، دیپک کول، ویدراہی اور پشکر ناتھ وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

پریم ناتھ پردیسی ریاست جموں وکشمیر کے افسانہ نگاروں میں ایک معتبر نام ہے۔ 1909ء میں سرینگر کے فتح کدل علاقے میں پیدا ہونے والے پردیسی کشمیری پنڈتوں کے سادھو خاندان سے تعلق رکھتے ہیں۔ ابتدا میں ان کا نام مدھوسودن تھا لیکن بعد میں اسکول کے کاغذات میں ان کا نام پریم ناتھ اندراج ہوا۔ 1925ء میں باغ دلاور خان اسکول سے میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ لیکن والد مہادیو کول کی ناگہانی موت کے سبب میٹرک کے آگے تعلیم جاری نہ رکھ سکے۔ پردیسی

نے اپنی ادبی زندگی کی شروعات 1924ء میں شعروشاعری سے کی اور ''رونق'' تخلص رکھا۔لیکن انہیں یہ میدان راس نہ آیا اور 1932ء میں نثر کی طرف متوجہ ہوئے دیکھا جائے تو اُنھوں نے ایک رومان نگار کی حیثیت سے ادبی دنیا میں قدم رکھا۔ ان کے ابتدائی افسانوی مجموعوں ''شام وسحر'' اور ''دنیا ہماری'' میں اس نہج کی کہانیاں ملتی ہیں۔ان افسانوں میں نہ خیال کی پختگی ہے اور نہ فن کی وہ نزاکت، جوان کے تیسرے مجموعے ''بہتے چراغ'' کے افسانوں میں نظر آتی ہیں۔(جو 1955ئمیں ان کی وفات کے بعد منظر عام پر آیا)اس کی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے بہت جلد اپنے منصب کو پہنچان کر اس خیالی دنیا کو خیر باد کہا اور ایک حقیقت پسند افسانہ نگار کی حیثیت سے بدلتی فضاؤں کے ترجمان بنے۔وہ انسانی زندگی اور وقت کی تیز رفتاری کے ساتھ بدلتے ہیں۔بقول حامدی کاشمیری:

> ''پردیسی اُس زمانے میں لکھتے رہے جب ریاستی اور ملکی سطحوں پر سیاسی اور سماجی اعتبار سے بے چینی، اتھل پتھل اور انقلاب کے حالات رونما ہو چکے تھے۔تحریک آزادی پورے ملک کو اپنی گرفت میں لے رہی تھی۔ریاست میں بھی اُس زمانے میں سیاسی اور سماجی زندگی میں بے چینی اور تبدیلی کے آثار ہویدا ہونے لگے تھے۔ ریاست کے باشندے صدیوں کی محکومی، افلاس اور پسماندگی سے تنگ آکر آزادی، فارغ البالی اور ترقی کے خواب دیکھنے لگے تھے اور اپنے خوابوں کی تکمیل کیلئے مطلق العنانیت سے ٹکرانے لگے تھے۔''(۱)

دیکھا جائے تو پردیسی انسان کے اندرونی اور بیرونی تضادات کو خوب سمجھتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ مذہب، عقائد، فطرت، اور اعلیٰ اقدار کے باوجود انسان کے اندر کے وحشی اور باغی جذبات دبائے نہیں جا سکتے۔ یہ جذبات کسی بیرونی حالات کی تبدیلی سے جاگ اٹھتے ہیں اور اپنا اظہار ضرور کرتے ہیں۔ان کے افسانوں میں انسانوں کی صدیوں کی غلامی، غربت، اور ظلم کی وجہ سے پیدا ہونے والی اداسی، سستی، اور بے عملی کو بیان کرتے ہیں، لیکن ساتھ ہی یہ بھی دکھاتے ہیں کہ انسان کے اندر ایک خوددار اور غیرت مند شخصیت ہمیشہ زندہ رہتی ہے۔ چند مثالیں

ا۔''یہ کشمیری صنّاع بھی کس قیامت کے ذہین ہوتے ہیں۔مغرب کے اور مشرق کی تہذیبوں کا تضّاد۔۔۔پوشیدہ اور عیّاں کس خوبصورت انداز میں لکڑی کے پالش شدہ ٹکڑوں پر پیش کیا ہے۔ اس میں کتنی گہرائی، کتنی صدیوں کی عظمتِ پارینہ کی جگر خراش حسرت۔ کتنے معانی اور کتنی رنگین خیالی ہے۔مغرب کی تہذیب پوشیدہ! ڈنٹھلوں سے لپٹی ہوئی مچھلیوں کی طرح محتاج اور غیر مکمل!

اور مشرق کی تہذیب مذہب کے دل فریب سایوں میں پروردہ واضح اور مکمل!''(۲)

۲۔''نچلی منزل کے ایک مختصر سے کمرے میں جہاں ایک چٹائی بچھی ہوئی تھی، ایک معمر انسان میلی سی شلوار میں ملبوس کسی چیز پر سنگِ خارا سے پالش کر رہا تھا۔ تانبے کی طرح سیاہی مال شرخ جسم کی ہڈیاں گئی جاسکتی تھیں۔ پینے سے شرابور ہو چکا تھا۔ پیٹ پر قدرت نے آگ کے قلم سے نقش و نگار بنائے تھے۔''(۳)

۳۔''نوجوان بھکارن نے بچے کو گود میں اٹھایا اور لنگر کی طرف چل دی۔ بیبیوں پکوان اس کی نظر کے سامنے آ گئے۔۔۔ پریاں۔۔کھیر۔۔ بھات، پکوڑیاں لڈو۔۔۔ بچے نے اتنی چیزیں دیکھ کر کیچڑ سے بھرا ہوا اپنا ہاتھ پھیلا دیا۔ اور مچل کر گود سے اترنے کی کوشش کرنے لگا۔ اور ماں خاموش مگر ٹٹولتی ہوئی نظروں سے اندر دیکھنے لگی۔ ایک لانگری نے اسے دروازے پر کھڑا دیکھ کر پوچھا۔ ''کیا چاہتی ہے؟''۔۔۔''تھوڑا سا بھات اس بچے کے لئے۔۔۔ اس نے کہا۔''''بھات؟''۔۔۔''ہاں صبح سے بھوکا ہے۔۔۔''لانگری نے اسے سر سے پاؤں تک دیکھا۔ ایک خاموش مگر شکست خوردحسن جو غلیظ پوست اور کپڑوں کے اوپر لاوارث مال کی طرح بکھرا ہوا ہے۔ ایک البیلی جوانی جو مامتا کے سبب ہاتھ پھیلا رہی ہے۔ ایک شرمیلی عورت جو بیگانگی سی محسوس کرتی ہے اور آپ ہی آپ لرز رہی ہے۔''(۴)

مذکورہ بالا اقتباسات سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ پردیسی نے کشمیریوں کی سماجی زندگی کے کامیاب عکاسی کی ہیں۔ ان کی تہذیب، اسکے عادات واطوار، گھریلوں حالات اور سماجی رسوم پر بڑی کامیابی کے ساتھ قلم اُٹھایا ہے۔ ان کے افسانوں میں ابھرتے ہوئے کشمیر کی سچی تصویر ملتی ہے۔ پردیسی نے کشمیر کے روح میں اتر کر یہاں کی حقیقتوں کو اپنے افسانے میں ڈھالا ہے۔ کشمیر کو اصل صورت کے ساتھ پیش کرنے میں انہیں اولیت کا شرف حاصل ہے۔ اس حوالے سیسہیل عظیم آبادی لکھتے ہیں۔

''پردیسی کی زندگی کشمیر کے لیے تھی، ان کا فن کشمیر کے لیے تھا۔ ان کی زندگی کا ہر لمحہ اور ان کے افسانوں کا ایک ایک لفظ اس حقیقت کا شاہد ہے۔''(۵)

سید احتشام حسین کا ماننا ہے:

''پردیسی کے افسانوں میں اس کشمکش کا شعور نظر آتا ہے جسے فلسفیانہ تو نہیں کہہ سکتے ہیں لیکن ان میں فکر انگیز عناصر ضرور ملتے ہیں۔ پردیسی کو کشمیر کی زندگی، تہذیب اور روایات سے محبت تھی اور ان ہی کو وہ اپنے افسانوں میں پیش کر کے

عام انسانوں کی خدمت کرنا چاہتے تھے یہی ایک افسانے نگار اور انسان کی حیثیت سے ان کی بڑائی ہے۔(۶)

پریم ناتھ پردیسی کا مقام ان تخلیق کاروں میں ہے جنہوں نے افسانے کو ایک موثر سماجی و ادبی صنف کے طور پر پیش کیا۔ ان کا نام اردو افسانے کی حقیقت نگاری سے جڑا ہوا ہے، اور وہ اپنے عہد کے ان چند ادیبوں میں شامل ہیں جنہوں نے افسانے کے ذریعے معاشرتی مسائل کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ پردیسی کی کہانیوں کا بنیادی وصف ان کی حقیقت پسندی ہے۔ وہ اپنی کہانیوں میں زندگی کے ان پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں جنہیں اکثر نظر انداز کیا جاتا ہے۔ ان کی کہانیاں نہ صرف دلچسپ اور پراثر ہیں بلکہ وہ قاری کو سماجی مسائل پر غور کرنے کی ترغیب بھی دیتی ہیں۔ ان کے افسانوں کے موضوعات نہایت وسیع اور متنوع ہیں۔ ان کے ہاں محبت، جدائی، غربت، طبقاتی فرق، انسانی جدوجہد، اور سماجی ناہمواریوں جیسے موضوعات کا گہرا بیان ملتا ہے۔ افسانہ ''دیوتا کہاں ہیں'' سے یہ مثال:

''تھوڑی دیر بعد لانگری نے کہا۔ ''تم بیٹھ جاؤ۔ جب دیوتاؤں کا بھوگ چڑھے گا' میں تمہیں سب سے پہلے پیٹ بھر کر بھات کھلاؤں گا''۔۔۔۔۔نوجوان بھکارن کا بچہ روتے روتے سو گیا تھا۔ اس کے پتلے پتلے ہونٹوں پر کیچڑ کے داغ سوکھ گئے تھے جو دھرتی کی مٹھاس محسوس کر کے اس نے کھالیا تھا۔''(۷)

ادب وفن کو اپنے زمانے کی پیداوار اور اپنے ماحول کا آئینہ کہا جاتا ہے۔ فنکار اپنی تخلیق میں صرف وہی پیش نہیں کرتا جو اس کے دل پر گزرتی ہے بلکہ اسے اپنے اردگرد جو کچھ نظر آتا ہے اسے اپنے فن میں سمو لیتا ہے۔ پردیسی کے یہاں بھی ایسا ہی معاملہ ہے انہوں نے اپنی کہانیوں میں زندگی کے ان ہی مسائل کو بیان کیا جو ان کے اردگرد موجود تھے۔ انہوں نے سماج کے پسماندہ اور پسے ہوئے طبقے کو اپنی تحریروں کا موضوع بنایا اور ان کے مسائل کو نہایت دیانت داری اور گہرائی سے بیان کیا۔ انہوں نے طبقاتی فرق کو نہایت گہرائی سے پیش کیا کیونکہ ان کی کہانیوں میں امیر اور غریب کے درمیان موجود خلیج نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ ان کے کردار زیادہ تر سماج کے ان طبقوں سے تعلق رکھتے ہیں جو غربت اور محرومی کا شکار ہیں۔ انہوں نے اپنی کہانیوں میں ان لوگوں کی زندگیوں کو پیش کیا جو دن رات اپنی بقا کی جنگ لڑتے ہیں۔ چند مثالیں:

ا۔ ''کوچوان یہ سن کر تڑپ اٹھا۔ اس نے ٹوپی ایک طرف کو پھینک دی اور کہا ''ہم

مسکین ضرور ہیں مگر دولت کون پیدا کرتا ہے' اناج کون اگاتا ہے' ریشم اور پشمینہ کون بنتا ہے اس پر بھی ہم بھوکوں مریں' گالیاں کھائیں سردیوں میں اکڑ جائیں۔ اب نہیں چلے گا پنڈت' تم بزدل ہو' نوکریوں کے لئے مرتے ہو' مگر ہم ایسا نہیں ہونے دیں گے۔ ہمیں پیٹ بھر کر روٹی ملنی چاہیے۔''(۸)

۲۔''بدرالدین کی آنکھیں چمک اٹھیں۔ اُس نے کہا۔''دراصل کسان بے وقوف ہوتا ہے۔۔۔۔''ابراہیم نے دوبارہ مسکرا کر کہا۔''ہے بے وقوف نہ ہوتا تو شہر میں بڑی ہوئی توندیں نکالے' بیوپاری نہ ہوتے۔ یہ ہم لوگ ہی بے وقوف ہیں جو اپنی بستی اجاڑ کر اوروں کی بستیاں آباد کرتے ہیں۔ سچ ہے بابا' کسان دراصل بے وقوف ہوتا ہے۔''(۹)

۳۔''رات کو ابراہیم سونہ سکا سوچتا رہا۔ کتنا ظلم ہے۔ بازار میں آلو سولہ روپے کے حساب سے بکتے ہیں اور مجھے چھ روپے کے حساب سے دینے ضروری ہیں۔ صرف اس لئے کہ بیوپاری نے مجھے فصل بونے سے پیشتر قیمت ادا کی۔ اس طرح سے وہ مجھے اپنی محنت کا اندازہ ہی لگانے نہیں دیتا۔ آخر اتنی محنت جو کرتا ہوں' کس لئے؟ اس لئے کہ اپنے خون سے بیوپاری کا پیٹ بھروں اور خود سوکھ کر کانٹا ہو جاؤں' پندرہ سال پہلے کُرتہ پہننے والا بدرالدین آج حاجی بن کر میرے ساتھ سودا کرنے کیلئے اپنے کارندے بھیجتا ہے۔ اور میں جہاں تھا وہیں ہوں۔ نہ محمد ابراہیم بنا۔ نہ ابراہیم خان! نہ بدن سے میلا کرتہ گیا۔ اور نہ کبھی نئی ٹوپی خریدنے کی توفیق ہوئی۔ اس نے میری محنت سے لاکھوں روپے بنائے صرف اس لئے کہ اپنی محنت کی قیمت دنیا سے طلب کرنے کا مجھے شعور نہیں اور بیوپاری میری نااہلیت سیفائدہ اٹھا کر اپنے لئے دونوں دنیا حسین بنا رہا ہے۔''(۱۰)

ان مثالوں سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ پردیسی کے افسانے سماجی ناہمواریوں کی عکاسی کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اور ساتھ ہی یہ درس دیتے ہیں کہ انسانی تاریخ میں ایسے کئی لوگ ہیں جو اعلیٰ طبقے (بورژوائی) کے ہتھے چڑھ گئے۔ ایک ظالم ہے دوسرا مظلوم، ایک مزدور تو دوسر اسرمایہ دار یعنی ایک انسان نے دوسرے انسان کے گلے میں غلامی کا طوق ڈال دیا ہے اور اس پر استحصال کرنا شروع کیا۔ مزدور محنت کرتا۔ اور سرمایہ دار اس کی محنت کا پھل کھاتا ہے اور اس کی مجبوری

کا فائدہ اُٹھا کر ان کی محنت سے پیدا ہونے والے سرمایے کو ذاتی ملکیت بناتا ہے۔انہوں نے اپنی کہانیوں میں نہ صرف غربت، جہالت، اور طبقاتی استحصال جیسے مسائل کو اجاگر کیا ہے، بلکہ ان کی کہانیاں ان خامیوں کی نشاندہی کرتی ہیں جو سماج کو تقسیم کرتی ہیں اور انسان کو انسان سے دور کر دیتی ہیں۔اس ضمن میں دیپک بدکی لکھتے ہیں:

''ایک بات جو پریم ناتھ پردیسی کو اختصاص بخشتی ہے وہ یہ کہ موصوف سیکولر، جمہوریت پسند، دردمند اور غریبوں اور پسماندہ لوگوں کے ہمدرد تھے۔''(۱۱)

پردیسی کے افسانوں میں انسانی جذبات کی عکاسی بھی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ان کی کہانیاں محبت، نفرت، حسد، قربانی، اور جدائی جیسے جذبات کو نہایت حقیقت پسندی کے ساتھ پیش کرتی ہیں۔ وہ انسانی تعلقات کی پیچیدگیوں کو اس مہارت سے بیان کرتے ہیں کہ قاری ان کے کرداروں کے ساتھ خود کو جڑا ہوا محسوس کرتا ہے۔نیز ان کے افسانوں میں ایک نمایاں پہلو انسانی جدوجہد اور امید کا ہے۔ ان کے کردار مشکلات کے باوجود ہار نہیں مانتے اور بہتر زندگی کی امید میں آگے بڑھتے ہیں۔ان کی کہانیاں قاری کو یہ پیغام دیتی ہیں کہ زندگی کی مشکلات کے باوجود امید کا دامن نہیں چھوڑنا چاہیے۔ راجندر سنگھ بیدی رقمطراز ہیں:

''پردیسی نے کہانیاں بہت سوچ بچار کے عالم میں لکھی ہیں لیکن ان کہانیوں کی پر سکون سطح کے نیچے ہم ایک ایسا دل دیکھتے ہیں جو انسانیت کے دکھ سے تار تار ہے۔ اس کی ہموار آواز کبھی کبھی تقدیر کی آواز کی طرح فیصلہ کن نظر آتی ہے۔۔۔موجودہ دور کے حساس نوجوانوں کی طبعی قنوطیت اس کے دل اور وجود کا بھی احاطہ کیے ہوئے ہے۔۔۔۔وہ سب کچھ دیکھتا ہے، وہ سب کے لیے غم کھاتا ہے۔ پردیسی کی کہانیوں کا طرہ امتیاز یہ ہے کہ یہ کہانیاں ہمیں زندگی کے گوناگوں مصائب کو برداشت کرنا سکھاتی ہیں۔''(۱۲)

ایک مثال:۔

''بھکارن مضطرب ہو کر صحن میں ٹہلنے لگی اور جب اسے بھات تقسیم ہونے کی کوئی صورت دکھائی نہ دی۔ اور نہ دیوتا آتے ہوئے نظر آئے تو وہ بھی دروازے کی طرف بڑھی۔اندر شامیانے کے نیچے اونچی آواز میں شانتی پاٹھ ہو رہا تھا اور باہر ایک مضطرب اور مجبور ماں اپنے بھوکے بچے کو بہلانے کی ناکام کوشش کرتی ہوئی

صحن سے نکل رہی تھی۔ اور ہر قدم پر رُک رُک کر مڑ مڑ کر یہ دیکھنا چاہتی تھی کہ دیوتا نہیں آئے جو اتنی بڑی تقریبوں پر سب سے پہلے بھات اور پکوان کھاتے ہیں۔ حتی کہ ایک بے زبان بھوکے بچے سے بھی پہلے!۔۔۔۔۔وہ گویا ہر آنے جانے والے سے پوچھ رہی تھی۔ دیوتا کہاں ہیں؟ دیوتا کہاں ہیں؟'' (۱۳)

پریم ناتھ پردیسی کے افسانے ان کے منفرد اسلوب اور پراثر زبان کی وجہ سے قارئین کو متوجہ کرتے ہیں۔ ان کی زبان سادہ، مگر جذبات اور معنی سے بھرپور ہوتی ہے۔ انہوں نے غیر ضروری الفاظ اور تفصیلات سے گریز کیا اور کہانی کو ہمیشہ مرکزی خیال کے گرد مرکوز رکھا۔ پردیسی کے افسانوں میں مکالمے نہایت جاندار اور فطری ہوتے ہیں۔ ان کے کردار زندگی سے قریب تر محسوس ہوتے ہیں، اور ان کی کہانیاں قاری کو اپنے سحر میں جکڑ لیتی ہیں۔ پریم ناتھ پردیسی کے افسانوں پر تنقید کرنے والے ناقدین ان کی حقیقت نگاری کو ان کی سب سے بڑی خوبی قرار دیتے ہیں۔ ان کی کہانیاں قاری کو نہ صرف تفریح فراہم کرتی ہیں بلکہ انہیں سماجی مسائل پر غور کرنے کی ترغیب بھی دیتی ہیں۔ بقول دیپک بدکی:

''پریم ناتھ پردیسی کے افسانے پڑھ کر ان کی فکری بصیرت، تحقیقی صلاحیت، نفسیاتی مشاہدے، سماجی رشتوں اور سیاسی اتار چڑھاو کے احساس کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کے موضوعات میں رنگا رنگی، تکنیک میں کساؤ، کردار نگاری میں پختگی، منظر نگاری میں حقیقت طرازی اور اسلوب نگارش میں انفرادیت پائی جاتی ہے۔ ان کے افسانوں میں بتدریج ارتقائی منزلوں کا سراغ ملتا ہے۔'' (۱۴)

مجموعی طور پر پردیسی نہ صرف اردو افسانے کا بلکہ کشمیر میں اردو افسانے کا ایک معتبر نام ہے۔ جنہوں نے خاص طور پر کشمیر کے پسِ منظر میں انسانی فطرت کو بہت خوبصورتی سے پیش کیا ہے اور اردو افسانے کو ایک نئی سمت دی ہے۔ آخر پر پریم ناتھ در کی یہ عبارت ملاحظ کیجیے جو اس پورے مضمون کو خوبورتی کے ساتھ سمیٹتی ہے۔

''پردیسی نے اپنی ایک ایک سانس کو اپنے وطن کی خدمت میں جوت دیا۔ جس نے اپنی تیز نظر سے اپنی ذات کو نہ اپنے مفاد کو دیکھا۔ گرد و پیش کی حقیقت کھوجی، گہرائیاں ناپیں اور بیان کے جادو سے ہر کس و ناکس کو، ہر ذوق والے یا بدذوق کو اسے جو سننے کے لیے تیار تھا۔ اور اسے بھی جو نہیں تھا۔ اپنے ساتھ کھڑا کیا۔ اسے سننے کے لیے مجبور

کیا اور سناتے سناتے اسے سلایا نہیں، اس کی چٹکیاں لیں اور اس سے جگایا۔ وہیں پردیسیؔ جو کشمیر میں ایک نئی آندھی اڑاتا ہوا آیا تھا۔ آناً فاناً جیسے ایک آندھی ہی میں چلا بھی گیا۔'' (۱۵)

حوالہ جات:

۱۔ حامدی کاشمیری، ریاست جموں و کشمیر میں اردو ادب، ۱۹۹۱ء، گلشن پبلیشرز، سرینگر، کشمیر، ص۔ 161

۲ تا ۴۔ پریم ناتھ پردیسی، افسانہ ''کاریگر''، بحوالہ پریم ناتھ پردیسی: عکس در عکس، ڈاکٹر محمد افضل میر، ایجوکیشنل ہاؤس، دہلی، 2017ء، ص۔ 201،217

۵۔ حامدی کاشمیری، ریاست جموں و کشمیر میں اردو ادب، ۱۹۹۱ء، گلشن پبلیشرز، سرینگر، کشمیر، ص۔ 123

۶۔ پریم ناتھ پردیسی۔ عہد شخص اور فن۔ ڈاکٹر برج پریمی، فلیپ

۷ تا ۱۵۔ پریم ناتھ پردیسی، ''افسانہ دیوتا کہاں ہیں''، بحوالہ پریم ناتھ پردیسی: عکس در عکس، ڈاکٹر محمد افضل میر، ایجوکیشنل ہاوس، دہلی، 2017 ء، ص۔ 203، 230، 176،128،15، 168،15،204،170

☆☆☆

Josh Malihabadi ki Nazm "Garmi aur Dehati Bazar" Mahaulyati Tanqeed ke Tanazur mein by Yawer Ahmad Sheikh (Pulwama)

یاور احمد شیخ (پلوامہ)

جوش ملیح آبادی کی نظم 'گرمی اور دیہاتی بازار'
(ماحولیاتی تنقید کے تناظر میں)

اردو ادب نے طویل عرصے سے انسان اور قدرتی دنیا کے مابین گہرے تعلق کی عکاسی کی ہے، جہاں ماحولیاتی آگاہی کو جمالیاتی اور اخلاقی بصیرت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان اور فطرت کا رشتہ لازم وملزوم ہے، انسان اپنی پیدائش کے پہلے دن سے ہی فطرت کے ساتھ وابستہ ہے اور اس کا وجود کائنات کے حیاتیاتی نظام کا مرہونِ منت ہے۔ اس نظام کی بقا کا راز اس کے مختلف عناصر میں پوشیدہ ہے۔ حیوانات، جمادات اور نباتات ایک دوسرے سے اس طرح پیوستہ ہے جیسے زنجیر کی کڑیاں ایک دوسرے سے پیوستہ ہوتی ہیں اس آفاقی تعلق پر قران کریم کی آیات بھی شاہد ہیں، جہاں اللہ تعالیٰ نے فطرت کے مختلف مظاہر کو اپنی نشانیاں قرار دے کر انسان کو ان پر غور وفکر کرنے کی دعوت دی ہے۔ سورہ طٰہٰ میں ارشاد ہوا ہے کہ 'اس نے زمین کو بچھونا بنایا، آسمان سے پانی برسایا جس سے مختلف اقسام کی نباتات پیدا کیں تاکہ انسان اور حیوانات اس سے رزق پائیں'۔ یہ باہمی ربط ہی وہ توازن ہے جس پر کائنات قائم ہے۔ فطرت سے ہم آہنگی کا یہ شعور صرف ادب تک محدود نہیں رہا، بلکہ فنونِ لطیفہ کے تمام شعبوں میں فطرت کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ انسانی تخلیق کی تاریخ گواہ ہے کہ فنکار نے ہمیشہ کائنات کے رنگوں، آوازوں اور اشکال سے اکتسابِ فیض کیا ہے۔ مصور کے کینوس پر بکھرے رنگ ہوں یا سنگ تراش کے تیشے سے ابھرنے والے نقوش، ہر جگہ فطرت کے توازن کی تشریح ملتی ہے۔ موسیقی کی بنیاد ہی فطرت کی آوازوں جیسے پرندوں کی چہچہاہٹ، بارش کی بوندوں کی تال اور ہواؤں کی سرسراہٹ پر استوار ہے۔ راگ اور راگنیوں کا وقت اور موسموں سے تعلق انسانی روح اور کائناتی نظام کے گہرے ملاپ کا ثبوت ہے۔ اردو ادب بالخصوص اردو شاعری، اس سے الگ رہ ہی نہیں سکتی تھی۔ اردو شعرا نے قدرتی مناظر کی تصویر کشی نہ صرف اپنے

جذبات کے اظہار کے لیے کی بلکہ مناظر فطرت کو استعارے کے طور پر استعمال کرتے ہوئے قدرت میں توازن اور ہم آہنگی کو برقرار رکھنے کی اہمیت بھی اُجاگر کی۔کلاسکی شعر، اجیسے میرؔ وغالبؔ نے فطرت کو انسانی تجربے کا زندہ ساتھی قرار دیا، جو ظاہر کرتا ہے کہ بیرونی دنیا کی خوبصورتی انسانی جذبات کی باریکیوں کی بھی عکاسی کرتی ہے۔نظیر اکبر آبادی اور بعد ازاں مولانا الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد نے اردو شاعری کو براہِ راست مناظر فطرت سے جوڑا۔علامہ اقبال کے ہاں فطرت ایک فلسفیانہ رخ اختیار کر لیتی ہے جہاں وہ پرندوں، پہاڑوں اور ستاروں کے ذریعے خودی اور کائناتی شعور کا درس دیتے ہیں۔اسی طرح جوش ملیح آبادی کی شاعری میں فطرت کا جاہ وجلال اور فیض احمد فیضؔ کے ہاں موسموں کی تبدیلی انسانی نفسیات اور سیاسی حالات کا استعارہ بن کر سامنے آتی ہے۔اردو شاعری کی یہ پوری تاریخ گواہ ہے کہ شاعر نے جب بھی اپنے تخیل کو وسعت دی، اسے فطرت کی آغوش میں پناہ ملی، جس نے انسانی جذبات کو لفظوں کا پیراہن عطا کیا۔

مغرب میں اٹھارویں اور انیسویں صدی کے دوران فطرت کی طرف واپسی کا ایک رجحان پیدا ہوا، جس کی قیادت میں ولیم ورڈز ورتھ (William Wordsworth) جیسے شعراء شامل تھے۔ورڈز ورتھ کے نزدیک فطرت محض ایک مادی شے نہیں بلکہ وہ اسے انسانیت، عقل اور الوہیت کا ایک جامع مظہر تسلیم کرتا تھا۔وہ فطرت کو ایک عظیم استاد، روحانی مرشد اور ایک ایسی 'ماں' قرار دیتا ہے جو انسان کے مضطرب دل کو سکوں فراہم کرتی ہے اور اسے اخلاقی اور ذہنی تربیت سے آراستہ کرتی ہے ۔اردو ادب میں اس رجحان کی بازگشت انجمنِ پنجاب کے مشاعروں اور الطاف حسین حالی کی تنقید میں سنائی دی۔حالی نے مبالغہ آرائی کے بجائے سادہ بیانی پر زور دیا اور ورڈز ورتھ کی طرح یہ پیغام دیا کہ شاعری کو زندگی اور کائنات کے حقیقی مظاہر کا آئینہ دار ہونا چاہیے۔

انسان نے مادی ترقی کی ہوس میں فطرت کے نظام میں جو بے جا مداخلت اور چھیڑ چھاڑ کی، اس کے بھیانک اثرات خود انسانی زندگی پر مرتب ہونا شروع ہو گئے۔بڑھتی ہوئی قدرتی آفات، نئی نئی بیماریاں اور ماحولیاتی عدم توازن اس بات کا بین ثبوت ہیں کہ جب انسان فطرت کو زیر کرنے کی کوشش کرتا ہے تو جواب میں فطرت کا ردِعمل انسانی بقا کے لیے خطرہ بن جاتا ہے جدید دور جسے عموماً ترقی اور ٹیکنالوجی کا دور کہا جاتا ہے، بلاشبہ سائنس، صنعت اور ابلاغ کے میدانوں میں غیر معمولی کامیابی لے کر آیا ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس نے انسان اور فطرت کے درمیان تعلق کو کمزور بھی کر دیا ہے۔نتیجتاً دنیا موسمیاتی تبدیلی، جنگلات کی بے تحاشا کٹائی، آلودگی اور حیاتیاتی تنوع

میں کمی جیسے سنگین ماحولیاتی مسائل سے دوچار ہے۔اس بگڑتے ہوئے توازن نے ماہرین علم وادب کو انسان اور فطرت کے باہمی رشتے پر نئے سرے سے غور کرنے پر مجبور کیا ہے۔اسی تناظر میں ماحولیات پر تنقید، جسے ماحولیاتی تنقید کہا جاتا ہے ایک اہم فکری اور ادبی رجحان کے طور پر سامنے آئی ہے۔ یہ نظریہ اس بات کا مطالعہ کرتا ہے کہ ادب انسان کے فطرت سے تعلق کو کس طرح بیان کرتا ہے اس کے ذریعے ادیب اس امر کی جانب توجہ دلاتا ہے کہ زمین صرف استعمال کی شے نہیں بلکہ ایک زندہ نظام ہے جس کا احترام اور تحفظ ہم سب کی ذمہ داری ہے۔جدید دور میں رونما ہونی والی ماحولیاتی تبدیلیوں حولیاتی بگاڑ،فطرت سے انسان کی دوری اور آلوگی وغیرہ کے خلاف شاعر اور ادیب اپنی تخلیقات میں احتجاج کرتے ہیں۔شاعری اور نثر میں ماحولیاتی مسائل کو نہ صرف جذبات کے اظہار کے طور پر پیش کیا جاتا ہے بلکہ ماحولیاتی تحفظ کی اخلاقی ذمہ داری کا احساس بھی دلایا جاتا ہے۔ ماحولیاتی تنقید کے زاویے سے دیکھا جائے تو ادب ماحولیاتی آگہی اور تبدیلی کا ایک موثر وسیلہ بن جاتا ہے ۔شاعر، ناول نگار، افسانہ نگار، ڈرامہ نگار اپنی تخلیقات کے ذریعے فطرت سے قربت پیدا کرتے ہیں اور انسانی خودغرضی کے نتائج کو نمایاں کرتے ہیں، اور انسان وفطرت کے درمیان ایک متوازن اور مثالی رشتے کی تعمیر کا پیغام دیتے ہیں۔

ماحولیاتی تنقید یا ایکوکرٹیسزم (ECO-CRITICISM) ایک منفرد ادبی اور ثقافتی نظریہ کے طور پر مابعد جدیدیت کے فکری اثرات کے تحت ابھر کر سامنے آیا۔ مابعد جدیدیت نے روایتی سوچ اور انسان مرکوز نظریات کو چلینج کیا۔ مابعد جدید نظریات کی خاص بات یہ ہے کہ یہ روایتی بیانیوں کو سوالیہ نشان بناتے ہیں، اور حقیقت کی متعدد تعبیرات کو تسلیم کرتے ہیں، جس کے نتیجے میں ایک ایسی فضا پیدا ہوئی جہاں ماحولیاتی تنقید نے انسانیت کی مرکزیت پر مبنی خیالات کی نفی کی ۔ مابعد جدیدیت واحد، غیر معتبر حقیقت کے تصور کو رد کرتی ہے اور حقیقت کی تقسیم تنوع اور کثیر النوعیت پر زور دیتی ہے۔ ماحولیاتی تنقید نے اسی فکر کو بنیاد بنا کر ایک جامع ادبی اور ثقافتی نقطہ نظر اختیار کیا، جو غیر انسانی فطرت کی خودمختاری اور قدر وا ہمیت کو تسلیم کرتا ہے اور انسانی محوریت کی مخالفت کرتا ہے، کیونکہ یہی مرکزیت ماحولیاتی بگاڑ کا سبب بنتی ہے۔ یہ نظریہ مابعد جدیدیت کی مختلف خصوصیات جیسے معنی کے استحکام کو ختم کرنا، موضوع کو مرکز سے ہٹانا اور متن کی مختلف قرأتوں کی گنجائش کو استعمال کرتا ہے تا کہ ادبی متون اور شعری اظہار میں ماحولیاتی مسائل کی عکاسی، ترویج یا ان کے خلاف مزاحمت کو بہتر طور پر سمجھا جا سکے۔

ماحولیاتی تنقید ادبی تنقید کی وہ شاخ ہے جو ادب اور فطرت کے باہمی تعلقات کا مطالعہ کرتی ہے ماحولیاتی تنقید کہ اصطلاح پہلی بار ۱۹۷۸ میں ولیم روئیکرٹ نے اپنے مقالے ''ادب اور ماحولیات: ماحولیاتی تنقید میں ایک تجربہ'' میں استعمال کی تھی۔ ماحولیاتی تنقید کیا ہے۔ اس حوالے سے شیرل گلاٹ فیلٹی Cheryll Glotfelty اپنے مقالے میں یوں رقمطراز ہیں:

"what then is eco criticism?simply put, ecocriticism is the study of relationship between literature and physical environment .Just as feminist criticism examines language and literature from a gender concious perspective and marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts ,eco criticism takes an earth centered approach to literary studies."(1)

اس سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ ماحولیاتی تنقید ادب کو پڑھنے اور سمجھنے کا ایک ایسا طریقہ ہے جو یہ دیکھتا ہے کہ ادب کا تعلق قدرتی دنیا کے ساتھ کس طرح سے ہے۔ مختصراً یہ نظریہ ادب کو زمین سے جوڑتا ہے اور اس بات کا مطالعہ کرتا ہے کہ انسانی تخلیقات قدرتی دنیا کی عکاسی، تشکیل یا ردِعمل کس طرح پیش کرتی ہیں۔ ماحولیاتی تنقید انسان اور فطرت کے باہمی رشتے کو مطمع نظر بناتی ہے اور یہ تجزیہ کرتی ہے کہ ادبی اور ثقافتی تخلیقات کس طرح ماحولیاتی خدشات کی عکاسی کرتی ہیں۔ ماحولیاتی نقاد نہ صرف ماحولیاتی مسائل کی نمائندگی کا مطالعہ کرتے ہیں بلکہ عوام میں ماحولیاتی شعور اجاگر کرنے کی سعی بھی کرتے ہیں۔ ماحولیاتی تنقید ادب میں ماحولیاتی موضوعات جیسے جنگل، آلودگی، جانوروں کے حقوق، دریا، پیڑ پودے وغیرہ کے ساتھ انسانی تعلقات کو دریافت کرتی ہے۔ ماحولیاتی تنقید دیگر ادبی نظریات سے اس لیے منفرد ہے کیونکہ اس کا مرکز اور نقطہ نظر زمین اور ماحول ہے۔ جہاں دیگر نظریات معاشی، معاشرتی، سیاسی اور نفسیاتی زاویوں سے ادب کا جائزہ لیتے ہیں وہیں ماحولیاتی تنقید ادب اور قدرتی ماحول کے تعلق پر مرکوز ہوتی ہے یہ نظریہ بشر مرکزیت

(ANTHROPOCENTRISM) کے نظریے کو چیلنج کرتا ہے اور زمینی اخلاقیات (LAND ETHICS) مرکز میں لانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ تنقید جدید ٹیکنالوجی اور ماحولیاتی استحصال کے منفی اثرات پر بھی سوال اٹھاتی ہے اور ادب کے ذریعے ماحولیاتی شعور اور اخلاقی ذمہ داری کے فروغ میں اس کے کردار کو اجاگر کرتی ہے۔ ماحولیاتی نقاد اس بات کا جائزہ لیتا ہے کہ ادبی تخلیقات میں فطرت کس انداز میں پیش کی گئی ہے، زمین کے لیے استعمال ہونے والے استعارے ہمارے ماحول کے ساتھ برتاو کو کس طرح متاثر کرتے ہیں اور Deep Ecology جیسے نظریات کی حمایت کرتے ہیں جو تمام جانداروں کو برابری اور ان کی فطری اہمیت کے قائل ہیں۔

ماحولیاتی تنقید کی ابتدا اس وقت ہوئی جب تخلیق کاروں نے یہ محسوس کیا کہ فطرت کے ساتھ انسان نے جو برتاؤ کیا ہے، اس کے مضر اثرات اب خود اسی کو اپنی لپیٹ میں لے رہے ہیں۔ چنانچہ انہوں نے اپنی تخلیقات میں فطرت اور ماحول کے تحفظ کی اہمیت کو نہ صرف موضوع بنایا بلکہ اس کے بگڑتے ہوئے توازن کے ممکنہ نتائج پر بھی گہرا اظہار کیا۔ اردو ادب میں ماحولیاتی تنقید کی باقاعدہ شروعات مغرب کے مقابلے میں قدرے تاخیر سے ہوئی، اور ابھی تک اس حوالے سے بہت کم اور محدود کام سامنے آسکا ہے۔ اس موضوع پر لکھنے والوں میں ڈاکٹر اورنگ زیب نیازی، پرفیسر عتیق اللہ، ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر ضیاالحق وغیرہ کے نام نہایت اہمیت رکھتے ہیں۔ اردو نظم میں ماحولیاتی شعور کا رجحان جدید دور میں زیادہ واضح ہو کر ابھرا ہے، تاہم اس کی ابتدائی جھلکیاں جیسا کہ میں لکھ چکا ہوں نظیر اکبرآبادی، محمد حسین آزاد، مولانا الطاف حسین حالی، اور بعد کے ترقی پسند شعرا علامہ اقبال، فیض احمد فیض، جوش ملیح آبادی، پروین شاکر، مجید امجد وغیرہ کے ہاں بھی ملتی ہے مجید امجد کا شمار ان شعراء میں ہوتا ہے جنہوں نے فطرت کو محض تزئین شعر یا سطحی منظر نگاری کی حیثیت نہیں دی، بلکہ اسے ایک گہرا وجودی تجربہ، روحانی حقیقت اور انسانی شعور کی توسیع کے طور پر برتا ہے۔ ان کے یہاں فطرت زندہ علامت کی طرح جلوہ گر ہوتی ہے جو انسان کے وجود، احساس اور سوچ کی تہوں کو منور کرتی ہے۔ پرفیسر عتیق اللہ لکھتے ہیں:

> ''اردو میں مجید امجد غالباً پہلے شاعر ہیں جنہیں ECO CENTRIC کہا جا سکتا ہے جن کی شاعری میں فطرت بیان سے پرے ہو کر روح کا کلمہ بن گئی ہے فطرت، ان کے یہاں تزئین شعر کا درجہ نہیں رکھتی بلکہ ایک ایسے حواسی تجربے کے طور پر رونما ہوتی ہے جیسے شاعر نے اسے اپنے باطن سے خلق کیا ہو''۔(۲)

جوش ملیح آبادی، جو اردو ادب میں انقلابی شاعر کے طور پر جانے جاتے ہیں فطرت اور فطرت کی اہمیت کے موضوعات سے بھی گہری وابستگی رکھتے تھے کلیم۔الدین احمد اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ:

''جوش شاعر انقلاب بھی ہیں اور شاعر فطرت بھی۔منظر نگاری کوئی نئی چیز نہیں، آزاد، اسمعیل میرٹھی، شوق نے راہ کھولی تھی۔اقبال نے بھی اسی رنگ میں نظمیں لکھی تھیں بانگ درا میں پہلی نظم ''ہمالہ'' ہے جوش اس راہ میں بہت آگے بڑھ جاتے ہیں ان کی آنکھیں دیکھتی ہیں جزیات پر بھی نظر پڑتی ہے۔''(۳)

جوش کے لیے فطرت خدا کی طرف سے انسانوں کی بھلائی کے لئے عطا کی گئی ایک خاص نعمت ہے جس کا اظہار انہوں نے سورہ الرحمٰن کے منظوم ترجمے میں کیا، جہاں قدرت کی نعمتوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ لکھتے ہیں:

یہ سحر کا حسن، یہ سیارگاں اور یہ فضا — یہ معطر باغ، یہ سبزہ، یہ کلیاں دل ربا
یہ بیاباں، یہ کھلے میدان ، ٹھنڈی ہوا — سوچ تو کیا کیا، کیا ہے تجھ کو قدرت نے عطا
کب تک آخر اپنے رب کی نعمتیں جھٹلائے گا — پھول میں خوشبو بھری، جنگل کی بوٹی میں دوا
بحر سے موتی نکالے صاف روشن خوش نما — آگ سے شعلہ نکالا، ابر سے آب صفا
کس سے ہوسکتا ہے اس کی بخششوں کا حق ادا — کب تک آخر اپنے رب کی نعمتیں جھٹلائے گا(۴)

یہ روحانی اور احترام پر مبنی نقطۂ نظر ان کے کلام کو ایک ایسے ماحولیاتی تنقیدی فریم ورک میں رکھتا ہے جو فطرت کو محض انسانی سرگرمیوں کا پس منظر نہیں بلکہ ایک زندہ، متحرک اور مقدس وجود تصور کرتا ہے۔ان کی شاعری انسان اور قدرت کے درمیان ایک گہرے اخلاقی رشتے کو نمایاں کرتی ہے، وہ رشتہ جس میں فطرت کو احترام اور باہمی توازن کی علامت کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔جوش کو حسن سے گہرا قلبی لگاؤ تھا، خواہ وہ حسنِ زن یا حسنِ فطرت ہو۔وہ دونوں کو نہایت دلکش، تپاک آمیز اور رنگین اسلوب میں اپنی شاعری میں جلوہ گر کرتے تھے۔جوش کے یہاں فطرت محض منظر نہیں بلکہ ایک جذباتی اور جمالیاتی تجربہ بن کر اُبھرتی ہے جو قاری کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر سروشہ نسرین قاضی ایک جگہ یوں رقمطراز ہیں:

'' حسن سے بے پناہ لگاؤ ان کی افتادِ طبع کا حصہ تھا حسن خواہ عورت کا ہو یا فطرت کا ،حسن و جمال کے جو مرقعے کھینچے ہیں اور البیلی صبحوں، ڈھلتی شاموں، ساون کے

مہینوں اور گرجتی برستی گھٹاؤں سے آواز کی سیڑھیوں کے ذریعے جو باتیں کی ہیں اور دن رات، لوگرمی، تپش بہار اور برسات کی جو کیفیتیں بیان کی ہیں وہ پوری اردو شاعری میں اپنا جواب نہیں رکھتی ہیں۔'' (۵)

جوش کی شاعری میں فطرت سے اُن کا خاص اور گہرا لگاؤ نمایاں طور پر محسوس ہوتا ہے۔ ان کے شعری سرمائے میں قدرتی علامتیں اور مناظر محض زیبِ نظم کے طور پر موجود نہیں ہوتیں بلکہ وہ ایک مؤثر، زندہ اور معنویت سے بھرپور قوت کی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہیں جو انسان کے وجود اس کی داخلی کیفیات اور روحانی تجربے سے گہرا رشتہ رکھتی ہے۔ جوش کے یہاں فطرت کی علامتیں اس بات کا بھی عندیہ دیتی ہیں کہ وہ ثقافتی اور سماجی پیغامات کو انسان اور فطرت کے درمیان ہم آہنگی اور توازن کے ذریعے اجاگر کرنا چاہتے ہیں اگرچہ جوش کی متعدد نظموں کو ماحولیاتی تنقیدی زاویے سے پڑھا جاسکتا ہے تاہم اس مقالے میں صرف ان کی ایک نظم ''گرمی اور دیہاتی بازار'' کا مطالعہ پیش کیا جائے گا۔ جوش کی یہ نظم ان کے مجموعہ کلام 'شعلہ و شبنم' میں شامل ہے اس نظم کا بنیادی موضوع شدید گرمی کی لہر اور دیہاتی زندگی کی تلخ حقیقتوں کی عکاسی ہے۔ جوش نے اس نظم میں تپتی ہوئی دوپہر، سورج کی تمازت اور اس ہولناک گرمی میں ایک دیہاتی بازار کے منظر کو جاندار انداز میں بیان کیا ہے۔ اس نظم میں فطرت کے ایک سفاک اور غضب ناک روپ کو بیان کیا گیا ہے جہاں سورج اور زمین کا رشتہ ہمدردی کے بجائے دشمنی پر مبنی نظر آتا ہے۔ شاعر نے دکھایا ہے کہ کس طرح ماحولیاتی شدت (شدید گرمی اور خشک سالی) انسان، حیوان، نباتات اور جمادات کو متاثر کرتی ہے۔ یہ نظم انسان کی اس بے بسی کو اجاگر کرتی ہے جہاں وہ فطرت کے بگاڑ کے سامنے نہ صرف نہتا ہے بلکہ معاشی مجبوری اسے اس آگ اگلتے ماحول میں خود کو جھونکنے پر مجبور کر دیتی ہے، جو کہ ماحولیاتی انصاف کے سوالات کو جنم دیتا ہے۔

ماحولیاتی تنقید کے نقطہ نظر سے یہ نظم نہایت اہم اور بصیرت افروز مثال ہے جس میں انسان، فطرت اور ماحول کے باہمی رشتے کو حقیقت نگاری اور مؤثر مشاہدے کے ساتھ پیش کیا گیا ہے ماحولیاتی تنقید کسی بھی ادب پارے میں دیکھتی ہے کہ کس طرح انسانی سرگرمیاں جیسے جنگلات کی کٹائی، آلودگی، بے قابو صنعتی ترقی اور زمین کے بے تحاشا استعمال قدرتی ماحول پر کس طرح اثر انداز ہوتی ہیں اور یہ تخلیقات قارئین میں فطرت سے قربت اور ذمہ داری کا احساس کس حد تک پیدا کرتی ہیں۔ دن بہ دن درجہ حرارت میں اضافہ بنیادی طور پر ماحول (Environment) میں گرین

ہاؤس گیسز (Green house Gases) کے بڑھتے ہوئے اخراج کا نتیجہ ہے، جو براہ راست انسانی سرگرمیوں کے سبب جمع ہوتی ہیں اور موسمیاتی تبدیلیوں کو شدید تر بناتی ہیں۔ دیکھئے جوش نے کس طرح سے شدید گرمی کے اثرات کو بیان کیا ہے۔:

دوپہر، بازار کا دن، گاؤں کی خلقت کا شور
خون کی پیاسی شعاعیں، روح فرسا لو کا زور
آگ کی رو، کا روبار زندگی کا پیچ و تاب تند شعلے، سرخ ذرے، گرم جھونکے آفتاب
مکھیوں کی بھنبھناہٹ، گڑ کی بو، مرچوں کی دھانس خُرپُزے، آلو، کھلی، گیہوں، کدو، تربوز، گھانس
دھوپ کی شدت، ہوا کی یورشیں، گرمی کی رو کملیوں پر سرخ چانول، ٹاٹ کے ٹکڑوں پہ جو(٦)

شاعر نے تیز دھوپ کو 'خون کی پیاسی شعاعیں' 'روح فرسا لو' کہہ کر اس کی شدت، سفاکی اور جارحیت کو نہایت مؤثر انداز میں مجسم کر دیا ہے۔ دھوپ کی یہ ہولناک تصویریں دراصل اس بڑھتے ہوئے ماحولیاتی بحران کی علامت ہیں جو انسانی زندگی کو زخمی اور پرمژدہ کر رہا ہے۔ اسی طرح مکھیوں کی آواز اور خوراک کی تیز بو دیہاتی بازار کی روزمرہ زندگی اور قدرتی ماحول کے باہمی ربط کو ظاہر کرتی ہے۔ ان مناظر کے ذریعے شاعر یہ دکھاتا ہے کہ فطرت کے موسمی اثرات جیسے شدید دھوپ، چلچلاتی لو اور ہوا کی یورش کس طرح انسانی زندگی پر بوجھ بنتے جا رہے ہیں یہ تمام عناصر ماحولیاتی بگاڑ، موسمیاتی تبدیلی اور انسان کی فطرت سے بڑھتی ہوئی دوری کو واضح کرتے ہیں۔

ماحولیاتی تنقید کا ایک اہم اور بنیادی موضوع حیاتیاتی معاشرہ (Bio-community) ہے۔ یعنی وہ باہمی ربط و تفاعل جس میں نباتات، حیوانات اور انسان ایک مربوط اکائی کی صورت میں ایک دوسرے پر انحصار کرتے ہیں۔ یہ تصور ہمیں بتاتا ہے کہ زندگی کا ہر شعبہ دوسرے سے جڑا ہوا ہے اور کوئی وجود فطرت کے وسیع نظام میں تنہا نہیں رہتا۔ ماحولیاتی تنقید اس ضمن میں بشر مرکزیت (Anthropocentrism) کے اس متعصّبانہ نظریے کو رد کرتی ہے، جس میں انسان کو کائنات کا مرکز اور دیگر تمام جانداروں کو ثانوی حیثیت دے کر دیکھا جاتا ہے۔ اس نظریے کی نفی کا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ فطرت کی ہر مخلوق یکساں اہمیت رکھتی ہے اور حیات کا توازن صرف اسی وقت برقرار رہ سکتا ہے جب ہر وجود کو اس کی اصل قدر دی جائے۔ بشر مرکزیت کی تردید کی ایک بنیادی وجہ یہ بھی ہے کہ ماحولیاتی بگاڑ پیدا تو انسان کرتا ہے، لیکن اس کی زد میں آنے والی صرف انسانی دنیا نہیں بلکہ تمام ذی روح مخلوقات ہوتی ہیں۔ یوں ماحول کے بگاڑ کی قیمت پورا حیاتیاتی معاشرہ چکاتا

ہے، جبکہ فائدہ صرف انسان اٹھاتا ہے۔اس تضاد کی نشاندہی ماحولیاتی تنقید کی فکری بنیادوں میں شامل ہے، جو ہمیں اس بڑے اخلاقی سوال کی طرف متوجہ کرتی ہے کہ فطرت کے استحصال کے نتائج کون بھگت رہا ہے اور اس کا ذمہ دار کون ہے۔:

شور ،ہلچل،غُلغلہ، ہیجان ،لو،گرمی،غبار　　بیل،گھوڑے،بکریاں ، قطار اندرقطار
میان سے موسم کی تیغ بے اماں نکلی ہوئی　　پیاس سے انسان وحیوان کی زبان نکلی ہوئی
لُو کے مارے بام ودر کی روح گھبرائی ہوئی　　دوستوں کی شکل پر بیگانگی چھائی ہوئی (۷)

ان اشعار میں یہ بھی نہایت مؤثر طور پر ابھرتا ہے کہ خشک سالی کس طرح سے انسان اور حیوانات دونوں کی زندگی کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ بارش کا وقت پر نہ برسنا، درجہ حرارت کا بڑھنا اور موسموں کا غیر متوازن ہو جانا، یہ تمام عوامل خشک سالی کی وہ تمام بنیادی وجوہات ہیں جنہیں ماحولیاتی تنقید خاص توجہ کے ساتھ زیر بحث لاتی ہے۔ ماحولیاتی تنقید کے نزدیک خشک سالی محض ایک طبیعیاتی یا موسمی آفت نہیں بلکہ ایک معاشرتی، ثقافتی اور نفسیاتی بحران بھی ہے۔ یہ آفت صرف فطرت کے بگاڑ کا نتیجہ نہیں ہوتی، بلکہ انسانی رویّوں، وسائل کے غلط اور بے اعتدال استعمال، اور قدرتی ماحول کی مسلسل تباہی سے بھی جنم لیتی ہے۔اس طرح خشک سالی ایک ایسے ہمہ جہتی مسئلے کے طور پر سامنے آتی ہے جو نہ صرف روئے زمین کو بلکہ انسانی شعور، رویّوں اور اجتماعی زندگی کو بھی متاثر کرتا ہے۔:

ہر روش پر چڑچڑاپن، ہر صدا میں بے رخی　　ہر جگر بھنتا ہوا ، ہر کھوپڑی پکتی ہوئی
سر پہ کافر دھوپ، جیسے روح پر عکس گناہ　　تیز کرنیں جیسے بوڑھے سودخواروں کی نگاہ (۸)

ماحولیاتی تنقید کے دائرے میں اردو شاعری فطرت کو محض پس منظر یا بے حس مظہر نہیں سمجھتی، بلکہ اسے ایک زندہ، حساس اور فعال ادارہ تصور کرتی ہے، جس کے دکھ، مسائل اور بحران براہِ راست انسانی وجود سے جڑے ہوتے ہیں۔ جوش کے پیش کردہ اشعار میں سر پہ کافر دھوپ، بوڑھے سودخواروں کی نگاہیں، ہر صدا میں بے رخی، ہر جگر بھنا ہوا ہونا، یہ سب تصویریں ایک ایسے ماحولیاتی بحران کی نمائندگی کرتی ہیں جس کے پیچھے انسانی اعمال، لالچ، غفلت اور بے اعتدالی کارفرما ہے یوں ماحولیاتی تنقید فطرت کی محض تباہی پر نوحہ کناں نہیں بلکہ اخلاقی انحطاط، معاشرتی بے حسی اور انسانی رویّوں کی خرابی کی بھی نشاندہی کرتی ہے۔ الغرض نظم 'گرمی اور دیہاتی بازار' دیہی معاشرت اور قدرتی ماحول کے باہمی رشتے اور ان میں نمودار ہونے والے تضادات کا ایک نقیب کی طرح کام کرتی

ہے۔ ماحولیاتی تنقید کے تناظر میں یہ نظم نہ صرف دیہاتی زندگی پر موسم کی شدت کے اثرات کو بے نقاب کرتی ہے بلکہ گرمی کو ایک علامتی واستعارتی قوت کے طور پر بھی برتتی ہے، ایسی قوت جو ماحولیاتی بگاڑ، قدرتی توازن کی شکست وریخت، اور انسانی سرگرمیوں سے پیدا شدہ اذیت ناک صورتِ حال کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ نظم بتاتی ہے کہ گرمی محض موسمی تبدیلی نہیں بلکہ ایک وسیع تر ماحولیاتی بحران کی علامت ہے جو انسان، حیوانات، فصلوں، بازاروں اور معاشرتی زندگی کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ یوں نظم انسان اور ماحولیاتی نظام کے باہمی انحصار، ان کے اندرونی تضادات اور ماحول کے تحفظ، احترام اور توازن کی فوری ضرورت کو نہایت مؤثر انداز میں اُجاگر کرتی ہے۔

حوالہ جات:

1- Cheryll Glotfelty,The Ecocriticism Reader,The University Of Georgia Press,Anthesns,1998,p18.

۲۔ عتیق اللہ، پرفیسر، بین العلومی تنقید، ایچ ایس آفس پرنٹرز، دہلی، ۲۰۱۹ء، (ص ۱۶۰)

۳۔ ساقی، جوش نمبر ۱۹۶۳، کلیم الدین احمد، جوش، (ص ۵۱)

۴۔ عصمت ملیح آبادی، ڈاکٹر، انتخاب کلام جوش، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنو (ص ۱۱، ۱۲)

۵۔ قاضی سروش نسرین، ڈاکٹر، جوش کی شاعرانہ عظمت، امین پبلکیشنز، ناگپور، (ص ۹۰)

۶۔ جوش ملیح آبادی، شعلہ وشبنم، کتب خانہ رشیدیہ، دہلی، ۱۹۳۹ء، (ص ۱۵۵)

۷۔ جوش ملیح آبادی، شعلہ وشبنم، کتب خانہ رشیدیہ، دہلی، ۱۹۳۹ء، (ص ۱۵۶)

۸۔ جوش ملیح آبادی، شعلہ وشبنم، کتب خانہ رشیدیہ، دہلی، ۱۹۳۹ء، (ص ۵۷)

☆☆☆

Urdu Novel ke Fikri Rujhanat "Dhamak aur "Makan" ke Hawale se

by Junaid Ahmad Dar (Pulwama) cell-8899928745

جنید احمد ڈار (پلوامہ)

اردو ناول کے فکری رجحانات "دھمک" اور "مکان" کے حوالے سے

اردو ادب میں ناول کی صنف نے ابتداء سے ہی اپنے قدم جمانے شروع کئے۔ نذیر احمد نے اصلاحی مقصد کے تحت اس صنف کا آغاز کیا اور پھر آہستہ آہستہ سے اس صنف نے اپنے اندر اتنی وسعت اور جامعیت پیدا کی کہ 1980ء تک اُردو ادب کو کئی اچھے ناول دیئے۔ اردو میں اس صنف کے ذریعے روزمرہ زندگی کے حالات و واقعات کو ادبی پیرایئے میں بیان کرنا آسان ہوا۔ اگر ہم صنف افسانہ کی بات کریں تو یہ صنف ہمیں زندگی کے کسی ایک واقعے پر بات کرنے کی اجازت دیتی ہے، جس سے قاری پڑھ کر تشنا ہی رہتا ہے۔ مگر ہم ناول میں ایک پوری زندگی، ایک پورا معاشرہ، ایک پورا سماج دیکھ سکتے ہیں۔ اردو میں ناول نے شروع سے ہی مختلف موضوعات کو اپنے اندر جگہ دی۔ اگر مرزا ہادی رسوا کے ناول 'امراؤ جان ادا' کی بات کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ انہوں نے کس طرح سے ایک طوائف کو موضوع بنا کر لکھنؤ کی تہذیب، معاشرت کو پیش کیا۔ اس وقت کے لکھنو کے رسوم و رواج تک سے ہم اس ناول ہی کے ذریعے سے واقف ہوجاتے ہیں۔ اسی طرح سے فردوسِ بریں ہمیں تاریخ اسلام کے دور کی یاد دلاتی ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ناول میں ناول نگار کسی بھی موضوع پر بات کرسکتا ہے اور اس کو خوبی اور مہارت کے ساتھ پیش کرسکتا ہے۔

ناول دراصل زندگی کی ترجمانی کرنے کا فن ہے۔ ناول ہمیں گہرائی سے سوچنے کا فہم عطا کرتا ہے۔ ناول ہمیں زندگی جینے کا سلیقہ عطا کرتا ہے۔ ناول سے ہم کل اور آج میں فرق محسوس کرسکتے ہیں۔ ناول ہمیں چیزوں کو نئے زاویے سے سمجھنے کیلئے اکساتا ہے۔ کسی نے کہا کہ ناول جیبی تھیٹر ہے، کسی نے اس کو زندگی کا ترجمان کہا۔ ناول کا مطالعہ کرنے سے ہم زبان پر مہارت حاصل کرسکتے ہیں۔ کسی معاشرے کو گہرائی سے جاننا ہو تو اس کیلئے بہتر ہے کہ ناول کا مطالعہ کیا جائے۔ کسی ملک کی تاریخ جاننی ہو تو اس کیلئے بہترین شئے ناول ہے۔ کسی ملک کا سیاسی پہلو سمجھنا ہو تو اس کیلئے

صنف ناول سے بہتر کوئی اور وسیلہ نہیں۔ ناول ادب کی وہ واحد صنف ہے جس میں ہم دنیا کے تمام علوم کے بارے میں کما حقہ جان سکتے ہیں۔ بیسویں صدی میں پہلی اور دوسری عالمی جنگوں کے پس منظر پر کئی ایک ناول لکھے گئے۔ اگر اردو ادب کی بات کریں تو یہاں بیسویں صدی کے اوائل سے ہی لوگوں کا شعور بیدار ہونے لگا تھا۔ دوسری طرف سیاسی محاذ بھی گرم تھا۔ پھر اردو ناول نگاری میں بھی ان موضوعات پر لکھا جانے لگا، جس کی مثال ہمیں پریم چند کے ناولوں میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کے علاوہ بھی باقی ناول نگاروں نے اس وقت کے رجحانات کو سامنے رکھ کر کئی شاندار ناول تخلیق کئے۔ بیسویں صدی کے پہلے نصف میں اردو ناول میں کچھ رجحانات ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ ان ہی رجحانات کو دیکھ کر مختلف ناول نگاروں نے کئی شاندار ناول لکھ کر اردو ناول کے سرمایہ میں اضافہ کیا۔ جاگیردار طبقے کا ظلم وستم ایک ایسا رجحان تھا جس کو سامنے رکھ کر چند ایک ناول لکھے گئے۔ تقسیم ہند اور بعد کے خونین حالات پر کئی اچھے ناول ہمارے سامنے آئے۔ اسی طرح جاگیردار طبقے کی زوال پزیری بڑا رجحان تھا جس پر قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین وغیرہ نے اچھے اور معتبر ناول لکھے۔ ہندوستان کی آزادی کے حوالے سے سیاسی بیداری بھی ایک اہم رجحان تھا۔ اس رجحان کے تحت اردو ادب میں کئی ناول نگاروں نے طبع آزمائی کی جیسے کہ پریم چند نے 'میدان' عمل اور کرشن چندر نے 'شکست' جیسے بہترین ناول لکھ کر اپنا فریضہ انجام دیا۔ جاگیردار طبقے کا ظلم وستم ایک ایسا رجحان تھا جس کو سامنے رکھ کر چند ایک ناول لکھے گئے۔ تقسیم ہند اور بعد کے خونین حالات پر کئی اچھے ناول ہمارے سامنے آئے۔

جب ہم بات اکیسویں صدی کی کرتے ہیں تو اس کی شروعات 2000ء سے شروع ہوتی ہے۔ دوسری طرف جب ہم اردو ناول کی طرف نظر اٹھا کر دیکھتے ہیں تو 2000ء سے پہلے ہی ناول میں تبدیلیاں آنا شروع ہو چکی تھیں۔ 1980ء سے ہی اردو ادب ایک نئی سمت کی طرف اپنے قدم بڑھا رہا تھا۔ اس حوالے سے انور پاشا لکھتے ہیں:

> ''معاصر ناولوں کی ایک نمایاں صفت یہ ہے کہ یہ عصرے معاشرے کی خارجی حقیقتوں اور تجربوں کا ہی احاطہ نہیں کرتے بلکہ خارجی تجربے کے وسیلے سے ہماری ذات کینہاں خانے میں اتر کر ہماری خوابدیدہ حس کو بیدار کرنے اور ہمارے ساکت وجدان میں تحریک پیدا کرنے کی سعی بھی کرتے ہیں۔ موضوعاتی تنوع کے لحاظ سے بھی معاصر ناول نگاری کا دامن یک رُخا اور تنگ نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ اس عہد میں

بزرگ نسل سے لیکر نئی نسل تک ناول نگاروں کی ایک قابل لحاظ کھیپ نظر آتی ہے۔ جس نے اردو ناول کے دامن کو وسعت و تنوع عطا کرنے کی کوشش کی ہے''.....(۱)

1980ء سے اردو ناول میں کئی رجحانات سامنے آئے۔ ان رجحانات میں 'تشخص کی تلاش یا تلاشِ ذات کا مسئلہ'، 'ثقافتی تضادات (cultural conflict)'، 'سماجی نابرابری'، 'مابعدنو آبادیاتی مطالعہ'، 'نوتاریخیت'، 'مذہبی نفاق'، (غیر رواداری)، 'جنسی استحصال'، 'سائنسی ایجادات کے انسانیت پر منفی اثرات'، 'دہشت گردی'، 'ہتھیاروں کا بے دریغ استعمال'، 'سیاسی منافرت'، 'مزدور طبقے کا استحصال' کرپشن، 9/11 کے بعد کے حالات وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ مندرجہ ذیل ہم عبدالصمد کے ناول ''دھمک'' اور پیغام آفاقی کے ناول ''مکان'' میں فکری رجحانات کا جائزہ لینے کی کوشش کریں گے۔

'دھمک'.....عبدالصمد: 1980ء کے بعد جن ناول نگاروں نے اردو کو اہم ناول عطا کیئے ان میں عبدالصمد کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ عبدالصمد اردو کے ایک منجھے ہوئے ناول نگار کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ انہوں نے کئی ناول منظر عام پر لائے۔ عبدالصمد بنیادی طور پر سیاست کے استاد ہیں۔ ان کے ناولوں میں 'دوگز زمین'، 'مہاتما'، 'خوابوں کا سویرا'، 'مہاساگر' اور 'دھمک' ہیں۔ سیاست کے استاد ہونے کے ناطے ان کے لگ بھگ سبھی ناولوں میں سیاسی اثر دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کا ناول 'دھمک' بھی سیاسی منافرت کے رجحان کو سامنے رکھ کر لکھا گیا۔ اس حوالے سے وہ خود کہتے ہیں کہ:

''آج کی زندگی میں سیاسی عوامل کا بہت گہرا دخل ہے، کیونکہ اب یہ ایوانوں اور فقروں میں مقید ہیں۔ ہر وہ سانس جو انسان کے اندر جاتی ہے اور ہر وہ سانس جو اندر سے باہر آتی ہے، سیاسی عوام سے متاثر ہے۔ چوبیس گھنٹوں میں ہم کتنی بار ان کے بارے میں سوچتے اور باتیں کرتے ہیں۔ سیاست انسان کو بہت عزیز ہے اور سیاست سے وہ نفرت بھی کرتا ہے۔ سیاست نے آج ہم کو چاروں طرف سے یوں حصار میں لے لیا ہے کہ ہم اس سے بھاگنا بھی چاہیں تو نہیں بھاگ سکتے''.....(۲)

عبدالصمد کا ناول 'دھمک' ایک ایسا ناول ہے جو آج کی سیاسی منافرت کے رجحان کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے۔ اس ناول میں مصنف نے آج کل کی سیاست کے مختلف داؤ پیچ کو نہایت ہی خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ اس ناول میں سیاسی رہنماؤں کی شطرنجی چالوں، بداخلاقیوں، بد

عنوانیوں اور ستم کاریوں کو دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔اس ناول میں ہمیں یہ دیکھنے کو ملتا ہے کہ آج کل کے سیاست دان ووٹ حاصل کرنے کیلئے مذہبی کارڈ شدومد سے استعمال کررہے ہیں۔ یہ سیاسی رہنما اپنے مقصد کو حاصل کرنے کیلئے کسی بھی حد تک جاسکتے ہیں۔اس ناول کے کچھ کردار جیسے کہ وزیر اعلیٰ 'بھگوان داس'، مہیش پرائیویٹ سیکریٹری، راجہ رام عرف راجو اور رجک اپنے مفاد کے حصول کے لیے ہر وقت تیار رہتے ہیں۔اس ناول کے حوالے سے شہاب ظفر اعظمی یوں لکھتے ہیں:

'' 'دھمک' میں انہوں نے بدعنوان سیاست کی پیچیدگیوں، اقتدار کے کھیلوں اور استحصال کے بھیانک رنگوں کو تفصیل سے پیش کرنے کی کوشش کی انہوں نے اپنے صوبے بہار کے سیاسی گلیاروں اور اس کے شب و روز کا گہرا مشاہدہ کیا اور اس کے اندھیروں اجالوں کو بڑی سادگی و بے تکلفی سے پڑھنے والوں تک پہنچادیا۔سیاست اور سماج عبدالصمد کا پسندیدہ موضوع رہا ہے اس لیے انہوں نے ناول میں بہار کے سیاسی کھیل، کرپشن اور شرم ناک سرگرمیوں کے مختلف رنگوں کو کئی زاویوں سے پوری فن کاری کے ساتھ اجاگر کیا ہے''.....(۳)

ان باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ عبدالصمد نے اپنے اس ناول میں آج کل کی سیاسی منافرت اور سیاہ چکریو کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔دلت لڑکیوں کی اجتماعی عصمت دری کے خلاف احتجاج کیلئے نوجواں کا پرجوش ہونا اور بڑے بزرگوں کا ان کو سمجھانے سے اس ناول کی شروعات ہوتی ہے۔جیسے کہ:

''لوگ سمجھاتے سمجھاتے تھک چکے تھے لیکن اس کی مٹھیاں اتنی سختی سے بھینچ گئی تھیں کہ کھلنے کا نام ہی نہ لیتی تھیں۔تین دنوں پہلے آنکھوں میں جو خوف اترا تھا، اس کی سرخی کم ہونے کے بدلے بڑھتی ہی جارہی تھی۔سارے جسم پر تسنج کی ایک کیفیت.....رہ رہ کر اس کے منہ سے غرانے کی سی آواز نکلتی جو کبھی کبھی ان الفاظ کی شکل اختیار کرلیتے 'بدلہ.....میں بدلہ لے کر رہوں گا.....انہیں زندہ نہیں چھوڑوں گا..... مجھ سے بچ کر وہ کہیں نہیں جاسکتے..... میں انہیں خوب پہچانتا ہوں..... اچھی طرح جانتا ہوں''.....(۴)

غرض عبدالصمد نے اس ناول میں اپنی زبان کو سادہ اور عام فہم رکھ کر سیاسی کھیل کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے جس میں وہ کافی حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔

'مکان'..... پیغام آفاقی: پیغام آفاقی ہندوستان کی اردو ناول نگاری میں ایک ممتاز نام رکھتے ہیں۔ انہوں نے دو ناول تحریر کئے ہیں: 'مکان' اور 'پلیتہ'۔ پیغام آفاقی نے اپنی ناول نگاری کے ذریعے سماجی ناانصافی اور مذہبی منافرت دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کا پہلا ناول 'مکان' اردو ادب میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ناول میں انہوں نے جو موضوع چنا ہے وہ نیا بھی ہے اور منفرد بھی۔ انہوں نے اس ناول میں زبان کو سادہ اور عام فہم رکھا ہے۔ تکنیکی سطح پر بھی اس ناول میں تنوع پایا جاتا ہے۔ اس ناول کا بنیادی موضوع موجودہ دور میں انسانیت کی بقاء کی تگ و دو کرنا یا اپنے حقوق کو حاصل کرنے کیلئے جائز راستہ استعمال کرنا ہے۔ اس ناول میں 'مکان' کو مرکز بنا کر انسانی وجود کیلئے اس کی اہمیت کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار 'نیرا' ہے جس کے مکان میں پچھلے کئی سال سے کرایہ دار ٹھہرا ہوا ہے۔ اب یہ کرایہ دار نیرا کے مکان پر قبضہ کرنا چاہتا ہے۔ یہ ناول آج کے دور میں اپنے حقوق کیلئے لڑنا جیسے رجحان سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ نیرا اپنے مکان کو بچانے کیلئے قانونی جنگ لڑتی ہے مگر ایک وقت کے بعد یہ جنگ نفسیاتی جنگ بن جاتی ہے۔ ناول سے یہ اقتباس دیکھئے:

> ''وہ دہلی واپس آئی۔ گھر کا دروازہ کھولا تو سامنے ایک لفافہ پڑا تھا۔ کھول کر دیکھا تو اس کے منگیتر دیپک کا خط تھا۔ وہ پڑھنے لگی۔ 'میں دلی آیا تھا، آپ سے ملنے آیا، آپ نہیں تھیں تو آپ کے پڑوس کے کمار سے ملا۔ ان کی گفتگو سے یہ بات بالکل واضح ہوگئی کہ مکان کے سلسلے میں آپ لوگوں میں بات اس قدر بڑھ گئی ہے کہ معاملہ اب تھانے اور کورٹ میں جا رہا ہے اور معاملات انتہائی تیزی سے بگڑتے ہی جا رہے ہیں۔ میں نہ تو خواہ مخواہ اس لڑائی میں کودنا چاہتا ہوں نہ اپنا ویزا برباد کرنا چاہتا ہوں۔ میں اپنا ارادہ بدل کر جا رہا ہوں'۔ اسے لگا کہ آج وہ اپنے گھر میں مکمل تنہا ہے''.....(۵)

مندرجہ بالا سطور میں ہمیں نیرا کی ذہنی حالت کا بخوبی اندازہ ہوجاتا ہے۔ جب ایک انسان قانونی جنگ لڑ رہا ہو تو اس وقت اُسے ہمت و حوصلہ بڑھانے کیلئے اپنوں کی ضرورت ہوتی ہے، مگر یہاں پر جب اس کی زندگی سے اس کا منگیتر چلا جاتا ہے تو وہ اپنے آپ کو تنہا محسوس کرتی ہے۔ جیسے کہ ساری دنیا اس کو دبوچنے کیلئے ٹوٹ پڑی۔ نیرا کو پھر بھی اپنی زندگی خطرے میں دکھائی دے رہی تھی۔ نیرا کو آلوک سے مدد لینی پڑتی ہے جو کہ پیشے سے اے سی پی ہے:

''نمسکار میرا نام نیرا ہے''۔

''ہاں مجھے سرلا نے آپ کے بارے میں بتایا تھا۔آپ کیسی ہیں''۔

''ٹھیک ہوں۔میں آپ سے ملنے آنا چاہتی ہوں۔میرے کچھ پرابلم ہیں''۔

''مجھے معلوم ہے۔آپ آجایئے''۔

''میں ابھی تو کالج جارہی ہوں۔ابھی اسلئے فون کیا کہ آپ سے پوچھ لوں کہ آپ کو کب فرصت ہوتی ہے''۔

''اگر آپ کہیں تو آج دوپہر کے بعد یا پھر کل آجاؤں''۔

''آپ کو جس وقت سہولیت ہو،آجایئے''۔

نیرا خاموش ہوگئی،پھر ایک لمحہ بعد بولی تھینک یو سر''.....(۶)

اس ناول میں پیغام آفاقی نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح سے ایک کمزور کو سماج میں دبایا اور کچلا جاتا ہے۔پیغام آفاقی نے نیرا کے مکان کے مسئلے کو آخر تک لٹکائے رکھا۔انہیں یہ دکھانا تھا کہ اگر عام انسان اپنی پوری تگ و دو کرتا ہے کہ اسے انصاف مل جائے وہ بڑے بڑے لوگوں کے پاس بھی جاتا ہے مگر پھر بھی یہ مگر مچھ اتنے بڑے ہوتے ہیں کہ کچلے بغیر نہیں چھوڑتے۔اس ناول کا ایک اور پہلو بھی نکلتا ہے کہ یہ کمزور طبقے کا طاقتور طبقے کے خلاف احتجاج ہے،یہ حق کو حاصل کرنے کی جدوجہد بھی ہے۔بقول ڈاکٹر محمد شارب:

> ''اس ناول کے ذریعے مصنف نے استحصال بالجبر کرنے والے سماج کے ایک کریہہ چہرے کو وضاحت کے ساتھ نمایاں کیا ہے کہ جب اس طرح کے ذہن رکھنے والے لوگ اپنی مجبوریوں اور بے بسی کا ڈھونگ رچ کر یک مخلصانہ اور ہمدردانہ نظریہ کے حامی انسان سے استفادہ تو کرتے ہیں لیکن اپنے مردہ ضمیر کے ذریعہ اسی پر حملہ آور ہوجاتے ہیں جس نے انہیں سر چھپانے کو آشیانہ فراہم کیا''.....(۷)

اس ناول کی ایک اور خاص بات یہ ہے کہ اس میں جس طرح سے پیغام آفاقی نے نسوانی کردار یعنی نیرا کو پیش کیا ہے وہ قابل تعریف ہے۔پیغام آفاقی نے نیرا کے کردار کو جس انداز سے جدو جہد کرتے ہوئے دکھایا ہے اس سے اردو ناول ابھی تک خالی تھا۔نیرا اکیلے ہی establishment کے خلاف لڑتی ہے۔اس کے ساتھ کوئی مرد نہیں ہوتا مگر اس کے باوجود وہ پھر

بھی خوف زدہ نہیں ہوتی ہے۔اس کے برعکس وہ پورے جدوجہد کے ساتھ اپنے حق کو حاصل کرنے کیلئے ڈٹی رہتی ہے۔بقولِ شہاب ظفر اعظمی:

''مکان طوالت اور بوجھل پن کے باوجود زبان و بیان کی ایسی خوبیاں رکھتا ہے جو قاری کو متاثر کرتی ہیں اور مصنف کی زبان و بیان پر قدرت کا اظہار بھی کرتی ہیں۔ اس میں نثر کے مختلف اسالیب کا سہارا لیا گیا ہے اور روایتی بیانیہ، خودکلامی، شعور کی رو، مابعد الطبیعات، اساطیر اور فکر و فلسفے کی مدد سے ایسا متن تیار کیا گیا ہے جس میں فن کاری ہے، انفرادیت ہے اور انسانی اقدار کی بازیافت کا ایک روشن منور راستہ ہے، جس پر ناول ختم کرنے کے بعد ہر قاری چلنا اور آگے بڑھنا پسند کرے گا''.....(۸)

غرض پیغام آفاقی کا یہ ناول اردو ادب میں اہمیت کا حامل ہے۔1980ء کے بعد لکھے گئے ناولوں میں ماحول کے حساب سے کرداروں سے مکالمے کہلوائے گئے ہیں جو کہ قابل تحسین عمل ہے۔

حوالہ جات

۱) انور پاشا، معاصر ناول کے تہذیبی سروکار، مرتبین قمر رئیس، علی احمد فاطمی، ص۔۱۵

۲) عبدالصمد، مہاساگر (فلیپ)، معیار پبلی کیشنز دہلی، ۱۹۹۹ء

۳) شہاب ظفر اعظمی، اکیسویں صدی میں اردو ناول: ایک تنقیدی مطالعہ، مرتب نعیم انیس، ص۔۹۲

۴) عبدالصمد، دھمک، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۰۴ء، ص۔۷

۵) پیغام آفاقی، مکان، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۰۴ء، ص۔۸۶

۶) ایضا، ص۔۱۰۲

۷) محمد شارب، ہم عصر اردو ناولوں کا جائزہ، عرشیہ پبلی کیشنز دہلی، ص۔۹۶

۸) شہاب ظفر اعظمی،، اردو ناول کے اسالیب، تخلیق کار پبلی کیشنز دہلی، ۲۰۰۶ء، ص۔۳۰۸

☆☆☆

Adabi Tahrikaat aur Rujhanaat : Chand Buniyadi Mabahis by
Dr. Aijaz Ahmad Reshi (Akash Institute Srinagar) cell-969749009
ڈاکٹر اعجاز احمد ریشی (آکاش انسٹی ٹیوٹ، سرینگر)

ادبی تحریکات اور رجحانات : چند بنیادی مباحث

تحریک کیا ہے، ادب میں تحریک کا کیا رول ہے، ادبی وغیر ادبی تحریک میں کیا فرق ہے۔ تحریک اور رجحان کس طرح ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اس طرح کے سولات جس قدر آسان ہیں اسی قدر مشکل بھی ہیں۔ اسی لیے مختلف مفکرین اور ناقدین ادب نے اس باب میں اختلاف رائے کا اظہار کیا ہے۔ یہ ہرگستان کے لفظوں میں وہ صبار فتار گھوڑا ہے جو افق کی تلاش میں سرگرداں کسی مقام پر ٹھرے بغیر سرپٹ دوڑتا رہتا ہے۔ کن فیکون کا ذکر قرآن پاک میں آیا ہے۔ اس لحاظ سے حرکت ایک مطلق حقیقت ہے اور سکون کا اضافت ہے۔ پس جمود محض وہ عرصہ ہے کہ جس میں زندگی سے تخلیق کی تازگی مفقود ہو جائے اور گھسا پٹا سانچہ اسلوب حیات بن جائے۔ دوسرے لفظوں میں جب زندگی پر یکرنگی اور فرسودگی غالب آجائے اور یہ ایک ہی راہ پر چلتی ہے۔ تو اس حالت کو جمود کا نام دیا جاتا ہے۔ زندگی کے صحت مند ارتقا کو جاری رکھنے کے لیے اس یکرنگی کو توڑنا لازمی ہے اور توڑنے کا یہی عمل تحریک سے عبارت ہے۔ اس لحاظ سے تحریک جمود کی فضا کو توڑنے اور زندگی میں نئی حرارت پیدا کرنے کا نام ہے۔ تحریک کا یہ عمل عام طور پر اس وقت شروع ہوتا ہے جب جمود اپنی انتہا کو پہنچ کر تحریک اور برانگیختگی کی آرزو کرتا ہے۔ یا اسے قبول کرنے کے قابل بن جاتا ہے ۔ تمنا اپنا دوسرا قدم رکھنے کے لیے دشت امکان تلاش کر لیتی ہے۔ اور وقت اس ابراہیم کو ڈھونڈ نکالتا ہے۔ جو فرسودہ بتوں کو توڑ ڈالے اور ماحول کے تناظر کو بدل ڈالے۔ یوں اک نظام کی شکست وریخت کے بعد اس کے کھنڈر پر ایک نیا نظام استوار ہونے لگتا ہے۔ انسانی شعور کی ایک ترقی یافتہ منزل پر اس قسم کی تحریکوں کا کام پیغمبروں، اولیاؤں فلسفیوں اور مفکروں نے کیا ہے۔ گو تحریک ایک اجتماعی عمل کا نام ہے لیکن اس میں قائد کو مرکزی حیثیت حاصل ہے جو اپنی انفرادی صلاحیتوں سے عمل کی قوت کو مہمیز لگائے اور جماعت کا اعتماد حاصل کرے۔

مقاصد اور اصولوں کی روشنی میں تحریکوں کی کئی قسمیں ہوسکتی ہیں مثلاً سیاسی تحریک، مذہبی تحریک، معاشرتی تحریک، فکری تحریک وغیرہ۔ مطالعہ کی آسانی کے لیے ہم انہیں سماجی تحریکوں کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں تاکہ ادبی تحریک کے مزاج کی پہچان ہو سکے۔

تخلیق ادب یوں تو ادیب کے انفرادی شعور وادراک، انفرادی مشاہدات وتجربات اور انفرادی صلاحیتوں کی بنیاد پر ہوتی ہے، یعنی تخلیق کے مراحل میں ادیب یا تخلیق کار کی شخصیت تنہا ہوتی ہے، لیکن اس تنہا شخصیت کی تشکیل وتعمیر میں سماجی اور معاشراتی، تہذیبی، سیاسی اور دیگر عوامل کے رول کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ نتیجہ کے طور پر ادب کی تخلیق کو بھی سماجی اور معاشرتی تغیرات سے الگ کرکے نہیں دیکھا جاسکتا۔ جس طرح معاشرتی اور سماجی حقیقتیں ادب پر اثر انداز ہوتی ہیں، اُسی طرح ادب بھی ان کو متاثر کرتا ہے۔ یہ دوطرفہ عمل اس لیے فطری معلوم ہوتا ہے کہ بہرحال ادب بھی وسیع تر زندگی کی ایک بامعانی سرگرمی ہے۔ تاہم معاشرتی تغیرات ادبی تبدیلیوں میں ایک فرق یہ ہے کہ معاشرتی اور سماجی تغیرات جس طرح یک لخت وجود میں آتے ہیں۔ ادبی تبدیلیاں اس قدر اچانک وجود میں نہیں آتیں کیونکہ ادب کا دائرہ وسیع اور دیرپا ہوتا ہے۔ ادب اپنے عہد اور اس کی زندگی کی صداقت سے جب تک ہم آہنگ ہوتا ہے اور جب تک مستقبل کے تعلق سے اس میں اثر انداز ہونے کا دم خم باقی ہوتا ہے، اس وقت تک اس پر جمود کی کیفیت طاری نہیں ہوتی اور جب ادب اور ادبی فکر اعادے اور تکرار کی فضا میں محصور ہوجاتی ہے تو اس کی رفتار رک جاتی ہے اور اس کا سماجی عمل ختم ہوجاتا ہے۔ یہی وہ وقت ہے جب ادب میں نئی تحریک کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، جو اس حصار کو توڑ دے اور یکسانیت، فرسودگی اور مکانیت کو زائل کرکے اس میں جدت اور تنوع پیدا کرے۔ جس طرح معاشرتی سطح پر جمود کی کیفیت ایک نئی تحریک کو جنم دیتی ہے، اسی طرح ادبی تحریک ایک سکہ بند، فرسودہ اور روایتی ڈھانچہ کو بدل کر ادب کو عصری زندگی کے ہم آہنگ کرنے کے عمل کا نام ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا ادب واقعی تحریک کا محتاج ہے؟ اگر ادب کے لیے تحریکوں کے وجود کو لازمی قرار دیا جائے تو فن کار کی اور جینلٹی (Originality) اور اس کے تخلیقی جوہر کی کون سی حیثیت رہے گی! ادبی عمل اپنی عمل میں اجتماع تحریک سے زیادہ فن کی انفرادیت اور احساس یکتائی سے تعلق رکھتی ہے۔ اعلیٰ تخلیقی عمل یکتائی پسند اور انفرادیت پسند ہوتا ہے۔ اگر کوئی ادبی نابغہ اپنی انفرادیت کو ترک کرکے عام روش کو اختیار کرلے تو وہ اپنی اور جینلٹی کو کھو بیٹھتا ہے۔ لالہ صحرا تو کیاریوں کی تنہائیوں سے نمودار ہوتا ہے اور شاہیں چکوروں کی دنیا سے بہت اوپر بلندیوں پر بسیرا کرتا ہے۔ یہی

حال بلند پایہ شاعر یا ادیب کا ہے۔ غالبؔ، میرؔ، انیسؔ جیسے فنکار کسی تحریک سے وابستہ نہیں تھے اور ان کی عظمت ان کی انفرادیت کا ہی دوسرا نام ہے۔ جماعت کے طرز عمل سے ان کے اختلاف کی نوعیت کسی حد تک مثبت اور تخلیقی ہے یہی ان کی انفرادیت کی پہچان ہے۔ یہاں پر اس امر کا ذکر کرنا گزیر ہے کہ میلارے، بودلیئر اور ایزار پاؤنڈ جیسے بڑے فنکار تحریکوں سے وابستگی رکھنے کے باوجود اعلیٰ ادب کے تخلیق میں کامیاب دکھائی دیتے ہیں، ایرز پاؤنڈ اور اس کی وجہ بھی ان کی انفرادی تخلیقی شخصیت ہی ہے اور اس کی بنیادی اہمیت ہے۔ یعنی کسی مخصوص تحریک سے وابستگی الگ چیز ہے اور تخلیقی صلاحیت الگ چیز۔ ورنہ بصورت دیگر تحریک ادیب کی انفرادی صلاحیت کو سلب کرنے کے درپے ہوتی ہے اور متعین راہ پر چلنے کی ہدایت دیتی ہے۔ پس ظاہر ہے کہ تخلیق ادب کسی بھی طرح ان معنوں میں کسی تحریک کی محتاج نہیں جن معنوں میں سماجی صورت حال تحریک کا تقاضا کرتی ہے۔

لیکن بایں ہمہ ادب میں تحریکوں کا چلن رہا ہے اور ان میں سے بعض نے ادب کے دھارے کو بدلنے میں نمایاں رول ادا کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تخلیق کے اعتبار سے ادب پوری طرح انفرادیت کا طلبگار ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ اس کا معاشرتی حقیقتوں سے کوئی تعلق نہیں۔ کم ازکم دو حیثیتوں سے ادب سماجی عمل بھی ہے۔ اول اس حیثیت سے کہ شاعر یا ادیب اپنے معاشرے کا فرد ہے اور معاشرے کے ساتھ اس کا فطری انسلاک اس کی تخلیقات کے خارجی یا باطنی انسلاک کی نشاندہی کرتا ہے۔ دوم اس حیثیت سے کہ خود معاشرہ اور معاشرے کے رجحانات اس کے زیر نظر ہیں، اس کے اسلوب اور اس کے طرز اظہار کو متعین کرتے ہیں اور ایسا بھی ہوتا ہے کہ اس کی تخلیقات معاشرے کی مجموعی روش اور اس کے ارتقائی رخ پر اثر انداز ہوتی ہیں۔

ادب میں تحریکوں کی دو قسمیں ہوتی ہیں ایک وہ تحریکیں جو خالص ادبی تحریکیں کہلاتی ہیں، اور جو صرف ادب کے دائرے میں ہی پرورش پاتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اس طرح کی تحریکیں بھی اپنی بعض بنیادیں سماجی اور معاشرتی حقیقتوں میں رکھتی ہیں لیکن ان کا ظاہری اور خاص مقصد ادب اور ادبی اصولوں کے تعلق سے ہی اپنی پہچان کراتا ہے۔ اس طرح کی تحریکوں کو رجحان کہنا زیادہ مناسب ہے۔ کیونکہ ان میں مقصد اور اصول پاؤں کی زنجیر نہیں بن جاتے۔ دوسری قسم کی تحریکیں وہ ہیں جو ادب کے پردے میں ادب سے زیادہ معاشرتی نظریے کی کامیابی کی غرض سے وجود میں آتی ہیں۔ یہاں مقصود بالذات ادب نہیں ہوتا بلکہ کوئی مخصوص تصور ہوتا ہے۔ پہلی قسم کی تحریک کو آزاد اور حالی کی تحریکِ نظم یا یورپ میں پیکر تراشی کی تحریک یا پھر رومانی تحریک کی مثالوں سے سمجھا جاسکتا ہے

۔دوسری قسم کی تحریکوں میں ہمارے یہاں کی ترقی پسند تحریک اور کسی حد تک علی گڑھ تحریک شامل ہے۔ترقی پسند تحریک بنیادی طور پر سیاسی اور معاشرتی تحریک کے تابع تھی اور اس تحریک سے وابستہ ادیبوں نے ادب کے خودمختار عمل کو سیاست کے خارجی عمل کے ساتھ پیوست کر دیا اور یہ تحریک ادب میں ایک خاص مقصد کی تکمیل کے لیے آلہ کار بننے کے بعد زیادہ تر اشتراکی نظریہ کی تشہیر کرنے لگی۔اس طرح کی تحریکیں اگرچہ خالص ادبی تحریکیں نہیں ہوتیں لیکن بہرحال ادب میں موضوع اور اسلوب دونوں کو متاثر کرتی ہیں۔چنانچہ یہی کام اردو طرز ہائے اظہار میں تغیرات پیدا کرنے کی خاطر معرض وجود میں آتی ہیں۔چنانچہ انہی تغیرات کے لئے آزاد اور حالی نے ''انجمن پنجاب'' کے قیام کے بعد تحریک نظم شروع کی اور انگریزی نظموں کے تراجم کر کے اردو میں نظم کی ہئیت کو تقویت پہنچائی۔

سماجی تحریک اور ادبی تحریک اپنے مزاج، دائرہ کار اور عمل میں ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں۔سماجی یا معاشرتی تحریک چونکہ فرد کی سماجی حالت کے جمود کو توڑنے کی سعی کرتی ہے اس لیے اسے ایک منشور کی ضرورت لاحق رہتی ہے۔بالکل اسی طرح جس طرح کسی سیاسی پارٹی کا ایک خاص منشور ہوتا ہے۔اس میں بلند بانگ دعوے بھی ہوتے ہیں جو ضروری نہیں کہ پورے بھی ہو سکیں۔معاشرتی تحریک کو ایک قائد کی ضرورت بھی ہوتی ہے جو عوام میں تحریک کے عمل کو مہمیز لگا دے۔اس کے برعکس ادبی تحریک کے منشور یا لائحہ عمل کا ہونا ضروری نہیں۔یعنی لکھا ہوا مینی فیسٹو ادبی تحریک کے لیے لازمی نہیں اور نہ قائد کے یہاں وہ حیثیت ہے جو معاشرتی تحریک میں ہے۔کیونکہ ادب اپنے عمل میں معاشرے کے دیگر عوامل کی طرح اس قدر پابند نہیں کہ سکہ بند اصولوں پہ چلے ،ادب اور ادب کی تخلیق کے اصول تغیر پذیر ہوتے ہیں۔اسی لیے منشور کے تائید بے معنی ہے یہ صحیح ہے کہ بعض ادبی تحریکیں مثلاً یورپ کے سرائیلی تحریک ہمارے یہاں ترقی پسند تحریک لکھے ہوئے مینی فیسٹو کے تحت چلیں لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ان کی اساس معاشرتی یا سیاسی تحریکوں میں تھی۔اور پھر بہت کم ادیب اور شاعر تحریک سے وابستگی کے باوجود حرف بحرف لکھے ہوئے مینی فیسٹو کے پابند دکھائی دیتے ہیں۔جہاں تک قائد کا تعلق ہے اس کی جتنی اہمیت معاشرے کی تحریک میں ہے اتنی ادبی تحریک میں نہیں ہے۔ادبی تحریک میں قائد ہوسکتا ہے لیکن اس کی قیادت خود اس کے اپنے ادب کے ذریعہ دوسروں تک پہنچتی ہے،یعنی یہاں صرف قائد کے کہنے پر دوسرے عمل نہیں کرتے بلکہ اس کی تخلیقات کے مزاج و معیار سے متاثر ہوتے ہیں۔دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ادبی تحریک میں اگر کوئی خاص حیثیت ہے تو وہ صرف تخلیق کو حاصل ہے۔یہاں دائرہ اثر تخلیق

کار کے گرد نہیں گھومتا بلکہ اثر کا مرکز خود تخلیق بن جاتی ہے۔ خود تخلیق کار کو جو اہمیت ملتی ہے وہ بالواسطہ طور پر تخلیق کا ہی ثمر ہوتی ہے۔ قائدین کی کثرت ادب میں گروہ بندی کو جگہ دے سکتی ہے جو ادب کی تخلیق کے لیے نقصان دہ زیادہ ہے اور سود مند کم۔ کسی تخلیق فن کار کی تحریروں کا زور یقیناً دوسروں کو متاثر کرتا ہے اور متاثر ہونے والوں کے قائد کا سہرا اس مخصوص فنکار کے سر باندھا جا سکتا ہے لیکن اس کا عمل سماجی تحریک کے قائد کے عمل کی طرح نہیں ہوتا۔ اگر ادبی تحریک میں بھی قائد کا رول اسی نوع کا رہے گا تو یہ بات یقینی ہے کہ پھر قائد کی حیثیت فنکار کی بجائے تنقید کرنے والے کی رہے گی اور یوں ادبی تحریک کا تعلق ادیبوں سے زیادہ ادب شناس نقادوں سے ہوگا۔ اس طرح ظاہر ہے کہ ادبی تحریک کا عمل سماجی تحریک کے عمل سے مختلف ہوتا ہے۔ یہاں پر اس امر کا ذکر بھی لازمی ہے کہ سماجی تحریک کے اثرات پیش منظر میں بدلتے ہیں اپنی افادیت کم کر دیتے ہیں، نئی تحریک، نئی سوچ اور نئی انتظامہ ان اثرات کو ختم کرنے میں مصروف ہو جاتی ہے، اس کے برعکس ادبی تحریک کے اثرات ایک آن میں ختم نہیں ہوتے، یہ دیر پا اور مستقل ہوتے ہیں اور ادب یہاں یکسانیت، یک رنگی میں جمود کی کیفیت آنے پر جب نئی تحریک شروع ہوتی ہے تو وہ انہدام کے بجائے توسیع اور تعمیر پر زور دیتی ہے۔

ادب میں تحریک اور رجحان دو مختلف چیزیں ہیں گو ان کے دائرہ کار میں مماثلت ملتی ہے۔ انگریزی ادب کی اصطلاح 'Trend' کو ہم اردو میں رجحان و میلان کا رویہ کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ رجحان کسی خاص رویہ یا نہج کا نام ہے۔ یہ غیر شعوری ہوتا ہے جبکہ تحریک میں شعوری کاوش کا دخل ہے۔ رجحان فرد یا افراد یہاں یکساں طور پر پنپ سکتا ہے لیکن تحریک کی طرح اسے اجتماعی عمل کا نام نہیں دیا جا سکتا۔

تحریک عام طور پر تنظیم کی متقاضی ہوتی ہے جبکہ رجحان تنظیم کی نفی کرتا ہے۔ تحریک ایک خاص مقصد رکھتی ہے جو متعین ہے اور جس کے پیش نظر اس سے وابستہ ادیب بعض چیزوں کو اپنے اوپر عائد کرتا ہے جبکہ رجحان میں ادیب کی آزادی قائم رہتی ہے تحریک کے لیے مینی فیسٹو اور قائد ہو سکتا ہے جبکہ رجحان ان دونوں سے آزاد ہوتا ہے۔ رجحان ایک بے ساختہ اشتراک سے قاہم ہوتا ہے اسے بنایا نہیں جا سکتا بلکہ یہ بن جایا کرتا ہے۔ یہاں پر دبستان کا ذکر کرنا بھی بے محل نہیں۔ دبستان بھی رجحان کی طرح بے ساختہ اشتراک سے ہی قائم ہوتا ہے اور اس میں بھی تحریک کے برعکس بالمقصد اور شعوری تنظیم کا مخفی جبر شامل نہیں ہوتا۔ بعض میں بڑے شعرا ایسے ظہور میں آتے ہیں جن کی تقلید پر زمانہ مجبور ہو جاتا ہے۔ بڑے شاعروں کے مقلدین اپنے رہنماؤں کی بعض خصوصیات کو اپنا لیتے ہیں

اور خصوصیات کے اسی اشتراک کی بنیاد پر دبستان قائم ہوجاتا ہے۔ رجحان میں تاہم تقلیدی پہلو نہیں ہوتا بلکہ تاثر کا پہلو ہوتا ہے کیونکہ یہ قائد کی نفی کرتا ہے۔

رجحان بھی ارتقاء کی ایک سطح پر تحریک کے قریب ہوجاتا ہے، یعنی رجحان جب مختلف ادیبوں کے فن میں فکر و اسلوب کی یکسانیت کو شدید بنا دیتا ہے تو پھر اجتماعی عمل کا احساس ہونے لگتا ہے جو تحریک کا خاصہ ہے اس طرح جب رجحان ہمہ گیر ہوجاتا ہے تو بہت سارے ادیبوں کی تحریروں میں اہم آہنگی پیدا ہوجاتی ہے اور ایک خاص انداز اور ایک خاص اسلوب تحریک کی شکل میں ڈھلتا اور پرورش پاتا ہے۔

ادبی تحریک کے اثرات: ادبی تحریک اپنے ارد گرد کے زمانے اور ماحول پر ہمہ جہت اثرات کی حامل ہوتی ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے ادبی تحریک کے اثرات کو معاشرتی اور ادبی اثرات میں الگ الگ کرکے دیکھا ہے۔ ادبی تحریک کے معاشرتی اثرات کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ادبی تحریک اول زبان کے وسیلے سے ان صداقتوں کی وضاحت کرتی ہے جنہیں نئی معنویت نے دریافت کیا ہے۔ ثانیاً ادبی تحریک مختلف علوم کی نظریاتی بحثوں سے نتائج اخذ کرتی اور ان کا نقطہ اشتراک و اختلاف تلاش کرتی ہے۔ ثالثاً ادبی تحریک نظریات کے تصادم یا ادغام سے ادب کا کوئی نیا نظریہ وضع کرنے کی سعی کرتی ہے۔ ادب چونکہ زندگی کو اپنا موضوع بناتا ہے اس لئے وہ تمام نظریات جو کسی عہد میں فروغ پاتے ہیں، ادب میں سما جاتے ہیں اور تخلیقات میں ان کا عکس جھلکنے لگتا ہے اس لحاظ سے ادبی تحریک ایک ایسا آئینہ بھی ہوتا ہے جس میں اس عہد کا سارا تحرک مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔''[۱]

گویا ادبی تحریک معاشرتی تغیرات کا تعین کرنے اور انہیں ایک قابل فہم شکل دینے کی سعی کرتا ہے۔ یوں زندگی کے متعلق پیدا ہونے والے نقطہ نظر کی تشکیل میں اپنا کردار ادا کرتی ہے، ادبی تحریک کے ادبی اثرات کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید رقمطراز ہیں:

> ''ادبی تحریک لفظ اور زبان پر بھی اپنے دیرپا نقوش ثبت کرتی ہے۔ چنانچہ ہر ادبی تحریک سب سے پہلے مروجہ اسلوب میں مناسب تبدیلیاں لانے کی کوشش کرتی ہے، زبان کے ذخیرہ الفاظ کو کھنگالتی ہے۔ پیش افتادہ اور گھسے پٹے الفاظ کو ترک کرکے نئے ذخیرۂ الفاظ کا استعمال، ترکیبوں کے تنوع اور بندشوں کے علاوہ

تشبیہ، استعارہ اور علامت کی گونا گونی کو سامنے لاتی ہے۔ ادباء اور شعراء لفظوں کے گرد نئے حسی تشکیل دیتے ہیں اور یوں نئی معنویت کو وہ سانچہ میسر آتا ہے جس میں اس کی تمام وضاحتیں سما جاتی ہیں۔''۲؎

ادبی تحریک کے اثرات ادب کی فکری اور اسلوبیاتی دونوں سطحوں پر ہوتے ہیں۔ فکری سطح پر ادبی تحریک اپنے زمانے کے حقائق اور ان کی معنویت کا نہ صرف ادراک کرتی ہے بلکہ ان کی وضاحت بھی کرتی ہے۔ اسی کے نتیجے میں وہ نئے علوم کی روشنی میں ادب کا نیا نظریہ بھی پیش کرتی ہے۔ اسلوبیاتی سطح پر ادبی تحریک کا کام نئے ذخیرہ الفاظ کو کام میں لانا، ترکیبوں اور بندشوں میں جدت اور تنوع پیدا کرنا اور تشبیہ، استعارہ اور علامت کا ایسا نظام وضع کرنا جو نئی حسیت کا ساتھ دے سکے۔ مختصر لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ ادبی تحریک نہ صرف نئی فکر کو اظہار کا حصہ بناتی ہے بلکہ اس اظہار کے لیے نئے اور مناسب پیرائے کی تشکیل بھی کرتی ہے۔

کسی ادبی صنف پر کسی تحریک کے اثرات کا جائزہ لینے کے لئے جو دیگر بنیادی سوالات ذہن میں آتے ہیں، وہ یہ ہیں۔

۱۔ کیا تحریک کے اثرات تحریک کے فروغ پانے کے بعد ادبی اصناف پر پڑنا شروع ہوتے ہیں یا جن اثرات نے مل کر تحریک کی تشکیل کی وہ بھی تحریک ہی کے اثرات میں شمار کیے جانے چاہئیں۔

۲۔ کیا تحریک کے عروج کا زمانہ گزر جانے کے بعد بھی اثرات موجود رہتے ہیں یا ختم ہو جاتے ہیں؟

ان سوالوں کے جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ تحریک کی تشکیل کرنے والے عناصر بھی اس سلسلے میں اتنے ہی اہم ہے جتنے تحریک کے فروغ کے بعد کے عناصر، کیونکہ کوئی بھی تحریک اولاً شاعر کے باطن میں پھوٹتی ہے جس کے اثرات اس کی شاعری میں نظر آنا شروع ہوتے ہیں اور بعد میں یہ سب اثرات مل کر خارج میں تحریک کی خصوصیات متشکل کرتے ہیں۔ اور یہ کہ کوئی بھی ادبی تحریک کبھی مکمل طور پر ختم نہیں ہوتی۔ اس کے اثرات کسی نہ کسی صورت میں ہمیشہ موجود رہتے ہیں بلکہ تحریک کے عروج کا زمانہ گزرنے کے بعد یہ اثرات ادبی روایت کا ایک نامیاتی جز بن جاتے ہیں۔ لہذا بعد کے تخلیق کاروں کے ہاں ان اثرات کی موجودگی واضح بھی ہو سکتی ہے اور غیر محسوس بھی۔

تحریک، رجحان اور رویے میں فرق: جب کوئی رجحان نسبتاً وسیع حلقے میں فروغ پاتا ہے تو اس

کے بعض پوشیدہ جوہر کھلتے ہیں اور اس کا رخ متعین ہوتا ہے۔ رجحان اور تحریک کے فرق کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''رجحان زیادہ تر بے نام اور بے صورت ہوتا ہے۔ مگر تحریک واضح خدوخال میں خود کو منکشف کرتی ہے۔ دوسرے رجحان بے سمت ہوتا ہے جبکہ تحریک ایک تیز رفتار دریا کی طرح کسی خاص سمت میں رواں ہوتی ہے۔''۳؎

ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کی بھی یہی رائے ہے کہ:

''رجحان کا پھلنا پھولنا ایک خود رو، فطری اور منصوبہ بندی سے مبرا عمل ہے۔ جبکہ تحریک ایک شعوری، طے شدہ اور سوچی سمجھی حکمت عملی کے تابع ہوتی ہے۔''۴؎

اکیسوں صدی میں کھڑے ہو کر اگر سابقہ ادوار کی ادبی تحریکوں پر ایک نظر ڈالی جائے تو ان تمام لوازم کو قبول کرنے میں کچھ تامل ہوتا ہے۔ مثلاً قائد یا میر کارواں کی موجودگی میں علی گڑھ تحریک، ترقی پسند تحریک یہاں واضح طور پر نظر آتی ہے لیکن رومانی تحریک اور جدیدیت کی تحریک میں کسی شخص کو میر کارواں نہیں کہا جا سکتا۔ اسی طرح دستور العمل والی بات بھی متنازعہ ہے ظاہر ہے کہ ہر تحریک ایک بنیادی موقف ہوتا تو ضروری ہے لیکن ضروری نہیں کہ یہ کسی مربوط حالت میں بھی موجود ہوں۔ یہ لکھی ہوئی اور طے شدہ حالت میں بھی موجود ہو سکتا ہے اور تحریک سے وابستہ تخلیق کاروں کے مجموعی رویوں سے اخذ بھی کیا جا سکتا ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ تحریک کے سب ہم خیال اس دستور العمل کی لازمی پابندی کریں۔ اسی طرح غیبی اور نمایاں ہاتھوں کی پشت پناہی والی بات بھی محل نظر ہے۔ یوں لگتا ہے کہ ڈاکٹر منظر اعظمی نے ان خصوصیات کا تعین علی گڑھ تحریک اور ترقی پسند تحریک کو سامنے رکھ کر کیا ہے۔ ان دو تحریکوں کی حد تک تو ان کی بتائی ہوئی خصوصیات سو فیصدی پوری ہوتی ہیں لیکن باقی تحریکوں میں یہ تمام عناصر اس وضاحت کے ساتھ موجود نہیں ہیں۔

اس ساری بحث کو یوں سمیٹا جا سکتا ہے کہ تحریک کا تعلق کسی خارجی فکری نظام سے ہوتا ہے اس کے برعکس رجحان کا تعلق زیادہ تر تخلیق کار کے جذبے اور متخیلہ سے ہے، اسی طرح رجحان اور رویے میں بھی دائرہ عمل کے امتیاز کے علاوہ بنیادی فرق یہ بھی ہے کہ رویہ، رجحان کی نسبت زیادہ شخصی اور لاشعوری ہوتا ہے۔ جبکہ رجحان ایک فرد اور افراد میں یکساں پنپ سکتا ہے۔ مگر اس میں متاثر ہونے اور متاثر کرنے کی جہت ضروری ہوتی ہے۔ اس پہلو سے اس میں کسی حد تک شعوری کیفیت بھی شامل ہو جاتی ہے۔

جہاں تک ان تحریکوں کا تعلق ہے جن کے اثرات اردو شعر و ادب پر پڑے، اس سلسلے میں بعض لوگوں نے تحریکوں کی بڑی لمبی چوڑی فہرست پیش کی ہے۔ مثلاً ڈاکٹر منظر اعظمی نے اسلامی ادب کی تحریک، سلیس نگاری کی تحریک، شاعری میں ایہام گوئی کی تحریک اور اس طرح کی دوسری تحریکوں کے نام لیے ہیں اور ادب کے تعلق سے ہر منظم یا کم منظم کوشش کو تحریک کے زمرے میں لایا ہے۔ اس لحاظ سے فورٹ ولیم کالج یا دلی کالج کی طرف سے بالترتیب سلیس نثر لکھنے اور سماجی اور مفید علوم پر لکھنے کی کوششوں کو بھی تحریکوں کا نام دیا جا سکتا ہے۔ لیکن پچھلے صفحات میں تحریک کے تعلق سے جو بحث ہوئی اس کے پیش نظر ادب کے تعلق سے وہی تحریکیں اہم ہیں جو ادب کی تخلیق میں نمایاں اور دوررس تبدیلیاں لانے کی ضامن رہی ہوں اور جس کے لکھنے والوں کا حلقہ وسیع ہو۔

حوالہ جات:

۱: انور سدید، ڈاکٹر ''سوال یہ ہے'' (تحریک کیا ہے) مطبوعہ ''اوراق'' لاہور، شمارہ ۷، ۸ جولائی اگست ۱۹۷۹ء، ص ۱۷

۲: انور سدید، ڈاکٹر ''اردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۹۹، ص ۲۷

۳: سلیم اغا قزلباش، ڈاکٹر، ''تحریک اور رجحان کا مابہ الامتیاز'' مطبوعہ ''اوراق'' لاہور سالنامہ فروری مارچ ۱۹۹۵ء ص ۱۲۵

۴: منظر اعظمی، ڈاکٹر، ''اردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ'' ص ۱۹

☆☆☆

Afsanvi Majmua "Ek Boond Zindagi" by Kausar Rasool (Dept. of Urdu, University of Kashmir, Srinagar)

تبصرہ

کوثر رسول (شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر)

افسانوی مجموعہ 'ایک بوند زندگی'

جموں وکشمیر بیرونی ریاستوں سے ہمیشہ جغرافیائی، سیاسی، سماجی اور نظریاتی بنیاد پر الگ رہا ہے۔ یہ وہی خطہ ہے جہاں للہ واکھوں اور شیخ العالم کے شروکوں نے مل کر ایک نئی امتزاجی صوفیت (رشیت) کو پروان چڑھایا۔ اس رشیت نے امن وامان، بھائی چارگی اور ایثار واحسان جیسے اقدار کو عام کر کے ہر مذہب کو مساوی تقدس واحترام دے کر بلاتر ددرسوم واعتقادات کی ادائیگی کو جائز قرار دیا۔ اس طرح یہ خطہ مشترکہ تہذیب وثقافت کا ایک اہم گہوارہ بن جاتا ہے۔ اسی مشترکہ تہذیب و ثقافت کے ماحول میں پل بڑھ کر یہاں کا ادیب وشاعر مذہب وملت سے ارفع اٹھ کر انسان اور انسانیت کی بقاء میں اپنے زورِ قلم کے کرشمے دکھاتا ہے۔ تاہم جس طرح اردو افسانے کے شروعاتی دور میں پریم چند کو ایک کلیدی وانفرادی حیثیت حاصل ہے، اسی طرح جموں وکشمیر میں اردو افسانے کی ابتداء کا سہرا ایک غیر مسلم افسانہ نگار پریم ناتھ پردیسی کے سر باندھا جاتا ہے۔ انہوں نے اپنی کہانیوں میں براہِ راست اشتراکی وسماجی حقیقت نگاری کو جگہ دی۔ انہوں نے سادہ اور صاف زبان میں یہاں کے عوام کو درپیش مسائل اپنے تخلیقی وتخیلی اپج سے اس طرح صفحۂ قرطاس پر اتارے کہ جس کی بدولت غیر مسلم افسانہ نگاروں کی آگے پیچھے ایک کھیپ تیار ہوگئی۔ جن میں پریم ناتھ در، تیرتھ کاشمیری، موہن یاور، تیغ بہادر بھان، رامانند ساگر، سوم ناتھ زتشی، ٹھاکر پونچھی، مدن موہن شرما، امیش کول، پشکر ناتھ، پشکر بھان، ہردے کول بھارتی، گنشام سیٹھی، ہربھجن سنگھ ساگر، سومناتھ ڈوگرہ، مدن شرما کے نام خوصیت سے لے جاسکتے ہیں۔

جہاں تک اردو افسانے کے موجودہ منظرنامے کا تعلق ہے تو آج بھی مسلمانوں کے شانہ بہ شانہ غیر مسلم افسانہ نگار اس صنف کی ترقی وترویج میں پیش پیش نظر آتے ہیں۔ جن میں ڈاکٹر نریش،

روپ ملک، آشا شیلی، کلدیپ رعنا، جوگ راج یوگ، دیپک کنول، دیپک بدکی، بخشی رام مسافر، ڈاکٹر رینو بہل، کاہن سنگھ جمال اور بلراج بخشی وغیرہ اہم ہیں۔ یہ سبھی افسانہ نگار کسی نہ کسی اعتبار سے کشمیر کی خوبصورتی کے اندر موجود اس کرب و بلا کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ جو اجتماعی لاشعور کی طرح بلا تخصیص مذہب اس خطے کے پروردہ کی یاداشت کا حصہ ہے۔ کبھی یہ گلوبل ایشوز کو اپنی کہانیوں میں نئے تکنیکی تجربات کے ساتھ رقم کرتے ہیں اور بیرونِ ملک تک اپنی شہرت کا ڈنکا بجانے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔

معاصر فکشن کی اسی کہکشاں کا ایک اہم ستارہ بلراج بخشی ہے، جو تقریباً ۳۷ سال سے لگاتار شاعری کے کاکل اور افسانے کے بال و پر سنوار رہے ہیں۔ انہوں نے جدیدیت کا دور بھی دیکھا اور اب مابعد جدیدیت کی صورت حال سے بھی کما حقہ واقف ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعہ ''ایک بوند زندگی'' ادبی حلقوں میں داد و تحسین حاصل کر چکا ہے۔ اس ضمن میں مرحوم مولا بخش لکھتے ہیں:

> ''بلراج بخشی کہانی کہنے کی شعریات سے بھلی بھانتی واقف ہیں۔ وہ کہانی کو دکھانے کے علاوہ اسے قاری کی سائیکی کا حصہ بنا دینے کے فن سے بھی واقف ہیں۔ اپنی کہانیوں میں انہوں نے کہیں کہیں بہت خوبصورت اسلوبیاتی ٹرک سے بھی کام لیا ہے۔ ان کا بیانیہ وقت، مقام اور تناظر کی تثلیث سے نئے معنی کی پیدائش پر قادر نظر آتا ہے۔''

اس مجموعے کے علاوہ بھی ان کے کئی افسانے اردو کے جید ادبی رسائل میں وقتاً فوقتاً شامل ہوتے رہے ہیں۔ بلراج بخشی کی ہر کہانی اپنی نوعیت میں ایک انفراد لیے ہوئے ہے۔ ان موضوعات سے انصاف کی خاطر موصوف نے متعدد تکنیکوں کو برتا ہے اور خوب برتا ہے۔ انہوں نے مختصر افسانے بھی لکھے اور طویل بھی۔ طویل افسانے لکھنے کے دوران بعض اوقات کہانی ہاتھ سے بھی چھوٹ جاتی ہے اور بہت دیر تک قاری مخمصے کا شکار رہتا ہے مگر پھر وہ بڑی مہارت کے ساتھ کہانی کے سرے کو پکڑ کر اسے کلائمیکس تک لے آتے ہیں۔ یہ کلائمیکس کئی دفعہ چونکا دینے والا ہوتا ہے۔ بلراج بخشی کو زبان پر بڑا عبور حاصل ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ زبان کے اس خوبصورت استعمال اور ایک خاص سیاق میں ان کی معنویت پر بھی قاری حیرت زدہ ہو کر انبساط کی منتہا کو پہنچ جاتا ہے۔ معلوم نہیں کہ افسانہ نگار کس حد تک علم لسانیات سے واقف ہیں، مگر اتنا ضرور ہے کہ وہ لفظوں کے صوتی آہنگ سے ایک فسوں

انگیز کیفیت پیدا کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں کہ جہاں الفاظ جذبوں کی ادائیگی میں کم پڑ جاتے ہیں۔ وہیں یہ صوتی اشارے اپنا کام بہ آسانی کر جاتے ہیں۔

بلراج بخشی کو اپنی سرزمیں سے بہت محبت ہے۔ وہ اس میں موجود ہر جاندار وذی حس مخلوق سے محبت کرتے ہیں۔ انہیں اس زمین پر فسادات قائم کرنے والے ملکی وغیر ملکی سیاستدانوں اور استعماری طاقتوں کا استعمال کرنے والے افراد سے نفرت ہے۔ ان کی کہانی ''سقوط'' اس کی ایک بہترین مثال ہے، جس میں دو مخالف لوگ جو بظاہر ایک دوسرے کے دشمن ہیں ایک سپاہی اور دوسرا جنگجو۔ دونوں کو اپنے اپنے گرہوں کی حفاظت پر معمور کیا گیا ہے'' مگر اس دشمنی کی کیا بنیاد ہے''؟ دونوں میں سے کوئی نہیں جانتا۔ ان کے اذہان میں ایک دوسرے کے تئیں نفرت فیڈ کی گئی ہے، جس کی رو سے باہمی ارتباط یا صلح کا ایک ہی واحد مطلب ہے کہ اپنی قوم سے غداری۔ اس دشمنی کی انتہا یہ ہوتی ہے کہ دونوں فریقین ایک دوسرے پر بندوقیں تان کر اپنی زندگیوں کو اپنے وطن پر قربان کر دیتے ہیں۔ تا کہ فوجی افسر کو اسکی شہادت کے عوض بہادری کا تمغہ ملے اور مخالف دشمن کا مجسمہ بطورِ یادگار گاؤں میں نصب کیا جائے۔ اس طرح نوجوانوں کو تبدیلیٔ نظام کیلئے ہتھیار اٹھانے کی تحریک وترغیب ملتی رہے۔ یعنی انسانی حقوق کی کھلے طور پر نفی و پامالی کا رجحان غالب ہے۔ اس طرح کا موضوع آج کے اس گلوبل ورلڈ کا ایک اہم مسئلہ ہے۔

بلراج بخشی کا ایک اور افسانہ ''حادثہ'' ہے۔ یہ نفسیاتی موضوع پر مبنی ہے۔ اس افسانے میں ایک بے بس ڈرائیور کی نفسیاتی الجھن کو دکھانے کی کوشش کی گئی ہے جس کی آمدنی اسکی بنیادی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لئے ناکافی ہے۔ وہ اپنے بچوں کے مستقبل کیلئے کچھ کرنا چاہتا ہے اس لئے بس کو گہری کھائی میں گرا کر انشورنس کی رقم حاصل کرنے کا تہیہ کر لیتا ہے۔ چنانچہ اس خودغرضانہ سوچ کو جب وہ عملی طور پر پائے تکمیل تک پہنچانے ہی والا ہوتا ہے کہ سڑک کے بیچوں بیچ ایک خرگوش آجاتا ہے جس کو جس کو بچانے کے لئے وہ غیر ارادی طور پر ہی گاڑی کو بریک دیتا ہے اور بس کو کھائے میں گرانے سے باز آتا ہے۔ مگر اس کشمکش میں وہ خود کھائی میں گر جاتا ہے، جس سے اسکی یاداشت چلی جاتی ہے۔ کئی سالوں تک وہ بے خبری کی حالت میں رہتا ہے مگر پھر جب اسکی یاداشت واپس آتی ہے وہ گھر چلا جاتا ہے مگر اسکے بیوی بچے اسکو زندہ دیکھ کر سرد مہری کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ رات کو وہ اپنی بیوی سکینہ اور بیٹے اسلم کو باتیں کرتے ہوئے سنتا ہے اس کا بیٹا انشورنس کی رقم کی خاطر اس کا قتل کرنے کے درپے ہوتا ہے، جو اسکے لئے ناقابل برداشت جذباتی دھچکا ہے۔ لیکن اسکی بیوی سکینہ رات کے پچھلے

پہر میں اسکو گھر سے نکال لاتی ہے۔

''نذیر کسی سکتہ زدہ مجسمے کی طرح جم گیا۔

پہاڑی کے پیچھے سے اگتے ہوئے سورج کی نارنجی شعائیں سکینہ کی آنکھوں کے کونوں پر لرزاں قطروں کو منور کرنے لگتی تھیں۔ سکینہ نے اس کا ہاتھ پکڑا اور ایک جانب چلنے لگی۔ نذیر اس کے ساتھ گھسیٹتا رہا۔ تھوڑی دور چل کر دونوں نشیب میں اترتے چلے گئے''۔ .....حادثہ.....

انہوں نے موجودہ دور کی صارفیت سے متشکل کئی موضوعات پر افسانے لکھے ہیں جن میں ایک اہم مسئلہ غیر ازدواجی معاملات (extra marital affair) ہے۔ اس نوع کی انہوں نے دو کہانیاں ''اندھیرے میں تلاش'' اور ''زاگرو'' لکھی ہیں۔ صارفیت سے مغلوب اس دنیا میں جہاں رشتوں کا تقدس اس لئے پامال ہو رہا ہے کہ ان رشتوں کی احتیاج بڑھ چکی ہے، اب ہر رشتہ برابری کا لین دین چاہتا ہے۔ بلراج بخشی نے اس صورت حال سے پیدا ہونے والی نفسیاتی الجھنوں کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ ابھارا ہے، اور ایسے میں بھی وہ مختلف صوتیوں کی مخصوص معنویت سے کام لے کر ان نفسیاتی گتھیوں کے ساتھ ساتھ انسان کے لاشعور کی نا آسودگی اور اسکے عوض میں پیدا ہونے والی فینٹاسی کو یوں ابھارتے ہیں کہ وہ افسانہ نگار سے زیادہ ماہر نفسیات معلوم ہوتے ہیں۔ جہاں ''زاگرو'' کا اختصار اس کی خوبصورتی بن گیا ہے وہیں ''اندھیرے میں تلاش'' کی غیر ضروری طوالت قاری کے ذہن کو عجیب الجھن کا شکار کرتی ہے۔ بلراج بخشی یہاں افسانہ نگار کی جون سے نکل کر مؤرخ کی صورت اختیار کرتے ہیں اور ہمیں پراچین کال کے بھارت میں ''جنس کی اہمیت'' پر لیکچر دینا شروع کرتے ہیں۔ تقریباً ڈیڑھ صفحہ اسی پر صرف ہوا ہے۔ اگر وہ حصہ کاٹ دیا جائے تو یہ ایک بہترین نفسیاتی کہانی ہوسکتی ہے۔

بلراج بخشی کا ایک اور افسانہ ''لاؤڈ اسپیکر'' ہے جو اس مذہبی تعصب کی نمائندگی کی بہترین مثال ہے جو آج دنیا بھر میں دیکھنے کو ملتا ہے، اور ہر گروہ اس کو روا رکھنا اپنا بنیادی حق سمجھتا ہے۔ مگر حقیقت میں یہی روّیہ ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب اور اس کی گود میں پنپنے والے انسانی اقدار، اخوت و بھائی چارگی، ایثار و احسان کی بیخ کنی کا سبب بنتا جا رہا ہے۔ انہوں نے ایسے مذہبی متعصب رویوں کی دل کھول کر مذمت کی ہے۔ ان کا ایک اور افسانہ مقامی رنگ میں رنگا ہوا ''مکلاوہ'' ہے۔ جس میں انہوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آج کا انسان جس قدر مہذب، تعلیم یافتہ اور باشعور بن چکا ہے

اسی قدر وہ بنیادی انسانیت کے جوہر سے نابلد ہے۔ وہ تعلیم کا مطلب چھل، کپٹ اور دھوکا دہی مانتا ہے اور تعلیم کا بھی یہی حال ہے۔۔۔ اس نے انسان کو اس قدر خودغرضی و خودفریبی میں مبتلا کر رکھا ہے کہ وہ دوسروں کی سادگی کا فائدہ اٹھانے سے بھی دریغ نہیں کرتا۔ بلکہ اسکو اپنی ذہانت و ذکاوت مانتا ہے۔ کچھ لوگ رفلو کے پاس آئے۔ وہ پہاڑی سے نکلے ایک بڑے سے پتھر کے ساتھ ٹیک لگائے بیٹھا تھا اور اس کا سر اس کے سینے پر جھکا تھا۔

''تھک گیا ہے۔۔'' ایک نے کہا۔

''اچھا تھکے گا نہیں......؟ کسی مائی کے لال میں ہمت تھی کہ جاتا......'' دوسرے نے تعریفی لہجے میں کہا۔

''اٹھ بھئی...... ہمارے شیر......تم نے کمال کر دیا......ہم تو تمہیں یونہی سمجھتے تھے یار......'' ایک نے شانے سے پکڑ کر ہلکے سے ٹہوکا دیا اور رفلو دوسری طرف لڑھک گیا۔

''مکلاوہ''

اس دنیا میں ابھی بھی ''رفلو'' جیسے لوگ موجود ہیں جو محبت کے ایک کلمے پر اپنی جان دے سکتے ہیں۔ شاید انہیں جیسے لوگوں کی وجہ سے یہ دنیا قائم ہے۔

ان کا ایک اور بہترین افسانہ ''ہارا ہوا محاذ'' ہے۔ یہ بڑی حد تک پنچ تنتر کی یاد تازہ کرتا ہے۔ آج کے دور میں انسان نے جہاں اپنی تہذیبی ضرورتوں کے پیش نظر 'قدرت' کے وسائل کا بے دریغ استعمال اپنی عادت میں شامل کرلیا ہے۔ جنگل کے صفایا کے ساتھ سروائیول آف دی فٹیسٹ کی لڑائی میں جب وہ جانوروں کے ساتھ شامل ہوا۔ تو ظاہر ہے اشرف المخلوقات ہونے کے ناطے جیت اسی کی ہوئی۔ یہی ''ہارا ہوا محاذ'' کا موضوع ہے، جس کا کلائمیکس انسان کے سلف سینٹرڈ مزاج پر دلالت کرتا ہے۔ کہانی کے منتہا میں شیرنی بالآخر اپنی ازلی جدوجہد سے برطرف ہوکر بستی میں پناہ لیتی ہے۔

''ڈھلوان سے کئی لوگ برتن اور کئی دوسری چیزیں بجاتے ہوئے اس جانب چڑھتے نظر آئے پر وہ انہیں نیم وا آنکھوں سے دیکھتی رہی۔ لوگوں نے اسے دیکھ لیا تھا اور زور زور سے شور مچانے لگے تھے۔ لیکن شیرنی کی سماعت اب ان آوازوں کا ادراک نہیں کررہی تھی۔ اس نے انہیں غیر دلچسپی سے نظر انداز کر کے گھٹنوں پر سر

رکھ دیا۔ اس کی آنکھیں بند ہوتی گئیں اور اس کے ذہن پر ایک سکون بخش غنودگی طاری ہونے لگی۔

قریب آتے ہوئے لوگوں کی آوازوں کا حجم بڑھتا جا رہا تھا۔ اس کے اوپر آسمان میں ایک حلقے میں منڈلاتے ہوئے گدھ شیرنی کی نشاندہی کرنے لگے۔

''ہارا ہوا محاظ''

اس طرح وہ انسان کی سفاکانہ ارمکروہانہ منصوبوں کی بھینٹ چڑھ کر اسکی گولی کا شکار ہوجاتی ہے۔ اس افسانے کی بڑی خوبصورت بنت ہے ساتھ ہی جزئیات نگاری کمال فن کاری سے نمایاں کی گئی ہے۔ یہاں بھی موصوف نے جانوروں کے جذبات کی نمائندگی کے لئے مختلف آوازوں کا استعمال کیا ہے، یعنی یہ صوتیے جس طرح حیوانوں کی نفسیات کو ظاہر کرتے ہیں، یوں معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے کافی قریب سے ان حیوانوں کی حرکات وسکنات کا مشاہدہ کیا ہے۔ اس اعتبار سے بھی یہ افسانہ ستائش کے لائق ہے۔

ان کا ایک اور افسانہ ''قرابت دار'' ہے۔ اس میں ایک بوڑھی ماں جس کا بیٹا ہسپتال میں علاج کی سہولیت سے اس وجہ سے محروم ہے کہ اس ہسپتال میں ان جیسے غریب مریضوں کے معالجے اور دوائیوں کا کوئی بندوبست نہیں ہے۔ ان کی بے بسی اور بیروکریٹس (bureaucrats) کی غیر حساسیت اور عیش کوشی کو اس افسانے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ مظلوم ماں جب ڈپٹی کمشنر سے بات کرنے کیلئے آتی ہے تو وہ ٹی وی پر چلنے والے سیاسی معرکوں کو دیکھنے میں اس قدر منہمک ہوتا ہے کہ اس بوڑھی ماں کی فریاد کو ان سنا کر دیتا ہے اور بہت دیر تک انتظار کرنے کے بعد جب بجائے اسکے بیٹے کے علاج کرنے کے اسکی موت کی خبر آتی ہے، وہ پھر ایک بار ڈپٹی کمشنر کے پاس آتی ہے تو تب جا کے وہ اپنے سیکٹری سے کہتا ہے کہ اسکے بیٹے کی نعش کو لانے کیلئے گاڑی تیار کی جائے۔

''بوڑھی عورت بیٹے کی لاش کو لے جانے کیلئے گاڑی کی منظوری پر اظہار تشکر کیلئے ڈپٹی کمشنر کے سامنے اپنے تھرتھراتے ہوئے ہاتھوں کو جوڑنے کی کوشش کر رہی تھی''۔ ''قرابت دار''

یہاں بھی بلراج بخشی نے اس دوغلے پن پر طنز کیا ہے جو موجودہ معاشرے میں عقیدے کا درجہ رکھتی ہے۔

بلراج بخشی کی ایک اور اہم اور بہترین کہانی ہے ''اے اے او''۔ اس میں بلراج بخشی

نے sound symbolism کو بڑی خوبی کے ساتھ بروئے کار لایا ہے، بلکہ ایسا کہنا زیادہ درست ہوگا کہ ابھی تک اگر انہوں نے اکا دکا افسانوں میں مختلف مقامات پر صوتی علامتوں سے کام لینے کی لاشعوری کوشش کی تھی۔ مگر یہاں انہوں نے باضابطہ طور پر بطور تکنیک اس افسانے کی بنت میں اسکو شریک رکھا کیا ہے۔ یہ افسانہ بھی نفسیاتی نوعیت کا ہے جس کا بنیادی تھیم ناسٹیلجیا ہے۔ آغاز میں افسانے کے کردار کی جب آنکھ کھلتی ہے تو بارش کی آواز اس کی سماعتوں سے ٹکراتی ہے۔ یہ آواز مکی کے بھُنتے دانوں سے آنے والی تڑتڑاہٹ کی آواز کے مشابہہ تھی۔ بارش کے چھجے پر گرنے سے جو آواز برآمد ہوتی ہے یہ کردار اس آواز سے مانوس تھا مگر فلیٹ کی گیارہویں منزل پر ایسی آواز برآمد نہیں ہوسکتی تھی۔ اس لئے وہ کھڑکی کے باہر ٹین لگواتا ہے۔ اس آواز کے ساتھ اور بھی بہت سی آوازیں اسے ماضی میں لے جاتی ہیں۔ وہ ماضی میں پیدا ہونے والی آوازوں کی حال میں بھی تلاش کرتا ہے۔ جن میں کھیتوں میں گنے یا مکی کے لہراتے ہوئے کرخت پتوں کی آواز، بارش ختم ہونے کے بعد وقفے وقفے سے باجرا برستا ہوا سنائی دیتا تھا۔ چڑیا کے منہ سے نکلنے والی خوبصورت چوں ں ں، چیں ں ں، شیا آ آ، تک کی آواز دینا اور پھر اس کا بیئر کا خالی ڈبے کو پاؤں کی ٹھوکر مار کر اچھالا دینا اور اس ڈبے سے برآمد آواز اور اس کے منہ سے بے ساختہ ''اے اے او'' کا نکلنا، ٹھن ٹھن کی آواز۔ یہ سب کچھ مختلف جذبات کی علامتیں ہیں مگر افسانے کے پلاٹ میں ان مختلف آوازوں کے گزر سے ان کے من مانے معنی ضرور سامنے آتے ہیں۔ جن کے اظہار کے بعد یہ کردار ایک جمالیاتی حظ سے دوچار ہوتا ہے کہ وہ اپنے ہونٹوں کو سیٹی کی شکل میں سکوڈ کر اِدھر اُدھر دیکھے بغیر گردن ہلاتے ہوئے خوش فکری سے آگے بڑھتا ہے۔

☆☆☆