بسم اللہ الرحمن الرحیم

تحریک ادب

خصوصی شمارہ، اکتوبر 2021 جلد نمبر 14

Tahreek-e-adab vol-14, Special issue October.2021

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 2021 (جلد نمبر 14) Vol-14

شمارہ نمبر : خصوصی شمارہ، اکتوبر Special Issue October-2021

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۔رسا جاودانی: روایت اور انفرادیت کے مابین ایک شعری مطالعہ	ڈاکٹر شاہ فیصل	5
2۔شمس الرحمٰن فاروقی کے افسانہ "لاہور کا ایک واقعہ" کے فکری مضمرات	ڈاکٹر مسرت آرا	15
3۔اردو غزل میں حجاب اور انکشاف کی جمالیات (چھپنے اور دکھنے کا ازلی کھیل)	ڈاکٹر مشتاق حسین مگلو	21
4۔ہندو مذہبی افکار کے فروغ میں اردو زبان کا کردار	توصیف احمد الائی	28
5۔جدید اردو افسانے میں شناخت کی گمشدگی	عروسہ فاروقی	34
6۔بلراج مین را: روایت شکن افسانہ نگار	ڈاکٹر عرفان رشید	42
7۔انتخاب کلام راہی کا تجزیاتی مطالعہ (منتخب نظموں کے حوالے سے)	ڈاکٹر کوثر رسول	52
8۔مراثی ءمیر عشق میں تغزل	نثار احمد والو	68
9۔نو مارکسیت اور طبقاتی جدوجہد (پریم چند کے افسانہ "کفن" کی نو مارکسی قراءت)	پیرزادہ محمد زاہد	75
10۔ناول "خدا کی بستی" میں پسماندہ طبقے کی عکاسی	جنید احمد ڈار	93
11۔ہندوستانی مشترکہ تہذیب کے ادب اور فنون لطیفہ پر اثرات	نصرت نبی	98

Rasa Javidani : Riwayat aur Inferadiyat ke mabain, ek Sheri Mutala by
Dr. Shah Faisal (Dept. of Higher Education (J&K) cell-9906652496
ڈاکٹر شاہ فیصل (محکمہ اعلیٰ تعلیم، جموں وکشمیر)

رسا جاودانی: روایت اور انفرادیت کے مابین ایک شعری مطالعہ

خطہ جموں وکشمیر برصغیر کے اُن خطّوں میں شامل ہے جہاں فطرت، تاریخ اور تہذیب ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہو گئے ہیں کہ ان کی الگ الگ شناخت ممکن نہیں رہتی۔ برف پوش پہاڑ، نیلگوں جھیلیں، رواں دواں جھرنے، سرسبز وشاداب وادیاں اور موسموں کی مسلسل تبدیلیاں اس خطے کو ایک ایسا جمالیاتی تنوع عطا کرتی ہیں جو نہ صرف بصری سطح پر اثر انداز ہوتا ہے بلکہ انسانی احساسات، تخیل اور فکری رویّوں کو بھی گہرے طور پر متاثر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جموں وکشمیر کی سرزمین محض قدرتی حسن کی علامت نہیں بلکہ فکری، ادبی اور تہذیبی بالیدگی کا بھی ایک زرخیز مرکز رہی ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کا مطالعہ یہ حقیقت واضح کرتا ہے کہ اس خطے نے ہر دور میں ایسے اہلِ قلم اور اربابِ دانش کو جنم دیا جنہوں نے زبان وادب کو محض اظہار کا وسیلہ نہیں سمجھا بلکہ اسے تہذیبی شعور، اجتماعی حافظے اور فکری روایت کا امین بنایا۔ یہاں کے ادیبوں، شاعروں اور ناقدوں نے اردو زبان کو مقامی تجربات، علاقائی حسیت اور فکری صداقت کے ساتھ ہم آہنگ کیا۔ ان کی تحریروں میں محض لفظی صناعی نہیں بلکہ ایک گہری تہذیبی وابستگی اور فکری دیانت کا احساس بھی نمایاں نظر آتا ہے۔

اسی وسیع تہذیبی وادبی تناظر میں اگر وادی چناب کو دیکھا جائے تو یہ علاقہ اپنی مخصوص جغرافیائی ساخت، تاریخی پس منظر اور جمالیاتی فضا کے باعث ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ ضلع ڈوڈہ، کشتواڑ اور رام بن پر مشتمل یہ وادی فطرت کے ایسے نادر مناظر سمیٹے ہوئے ہے جہاں پہاڑوں کی خاموشی، دریاؤں کی موسیقیت اور موسموں کی رنگینی مل کر ایک ایسی فضا تخلیق کرتی ہے جو تخیل کو مسلسل متحرک رکھتی ہے۔ یہاں کے چشموں کی شفاف روانی، درختوں کی سرگوشیاں اور فضاؤں میں گھلا ہوا سکون ایک ایسا جمالیاتی تجربہ فراہم کرتا ہے جو محض دیکھنے کا نہیں بلکہ محسوس کرنے کا تقاضا کرتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ وادی چناب کا ہر منظر ایک جیتا جاگتا شعری استعارہ معلوم ہوتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے قدرت نے اس خطے کو محض جغرافیائی اکائی کے طور پر نہیں بلکہ ایک تخلیقی متن (Creative Text) کے طور پر تخلیق کیا ہو۔ ان مناظر نے جہاں عام سیاحوں کو مسحور کیا، وہیں اہلِ قلم، خصوصاً شعرا، ان کے سحر سے بچ نہ سکے۔ اس وادی کی جمالیاتی فضا شاعروں کے لیے محض خارجی مشاہدہ نہیں بنی بلکہ ایک داخلی تجربہ بن کر ان کے شعور میں رچ بس گئی۔

یہی جمالیاتی فضا، یہی فطری رعنائیاں اور یہی تہذیبی سکون وہ عناصر ہیں جنہوں نے وادی چناب کے بطن سے ایسے شعرا کو جنم دیا جنہوں نے فطرت کو محض منظر نگاری تک محدود نہیں رکھا بلکہ اسے ایک فکری اور جذباتی تجربے میں ڈھال دیا۔ ان شعرا کے یہاں فطرت صرف پس منظر نہیں بلکہ معنی آفرینی کا ایک فعال ذریعہ بن کر سامنے آتی ہے۔

انہی شعرا میں رسا جاودانی کا نام نہایت وقار اور اہمیت کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ ضلع ڈوڈہ کی تاریخی اور ثقافتی اعتبار سے اہم بستی بھدرواہ میں 1901ء میں پیدا ہونے والے رسا جاودانی کا اصل نام عبدالقدوس تھا۔ وہ ایسے دور میں آنکھ کھولتے ہیں جب برصغیر سیاسی، سماجی اور تہذیبی سطح پر شدید تغیرات سے گزر رہا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب قدیم روایات اور جدید رجحانات کے درمیان کشمکش جاری تھی اور فرد کی شناخت نئے سوالات سے دوچار ہو رہی تھی۔

رسا جاودانی کی شخصیت اور شاعری اسی تہذیبی کشمکش کی ایک بامعنی نمائندگی کرتی ہے۔ انہوں نے اردو اور کشمیری دونوں زبانوں میں شاعری کی، جو بذاتِ خود ان کے تخلیقی شعور کی وسعت اور ثقافتی ہم آہنگی کی دلیل ہے۔ ان کا تخلیقی وجدان محض مطالعے یا تقلید کا نتیجہ نہیں بلکہ گہرے مشاہدے، ذاتی تجربات اور داخلی کیفیات کا حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں فطرت، انسان اور روح تینوں ایک دوسرے میں مدغم نظر آتے ہیں۔

رسا جاودانی کے کلام میں وادی چناب کی فطری خوبصورتی محض منظر کے طور پر نہیں بلکہ ایک زندہ تجربے کے طور پر جلوہ گر ہوتی ہے۔ وہ پہاڑوں، دریاؤں اور موسموں کو صرف بیان نہیں کرتے بلکہ انہیں انسانی جذبات اور فکری سوالات کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں۔ ان کے یہاں فطرت ایک خاموش پس منظر نہیں بلکہ ایک مکالمہ کرتی ہوئی حقیقت ہے جو شاعر کے احساسات کو جلا بخشتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ رسا جاودانی کی شاعری میں داخلی اور خارجی تجربات کے درمیان کوئی واضح

لکیر نہیں کھینچی جا سکتی۔ ان کا شعری شعور زمین کی خوشبو سے بھی جڑا ہے اور آسمانی وسعتوں سے بھی۔ وہ روایت سے بھی باخبر ہیں اور اپنی انفرادیت سے بھی آگاہ۔ یہی توازن انہیں محض ایک علاقائی شاعر نہیں رہنے دیتا بلکہ اردو شاعری کے وسیع تر منظرنامے میں ایک معتبر آواز کے طور پر متعارف کراتا ہے۔

رسا جاودانی کی شعری کائنات کو اگر فنی اور اسلوبی زاویے سے دیکھا جائے تو سب سے پہلے جس صنف پر نگاہ ٹھہرتی ہے وہ غزل ہے۔ اگرچہ انہوں نے نظم، نعت اور قطعات میں بھی طبع آزمائی کی، تاہم غزل ان کے تخلیقی اظہار کا مرکزی اور توانا وسیلہ بنی۔ رسا جاودانی کی غزل اردو کی کلاسیکی روایت سے گہرا رشتہ رکھتی ہے، مگر یہ رشتہ تقلید پر مبنی نہیں بلکہ تخلیقی شعور اور فکری انضمام کا نتیجہ ہے۔ وہ روایت کو قبول ضرور کرتے ہیں لیکن اس میں اپنی داخلی صداقت، ذاتی تجربے اور انفرادی احساس کو اس طرح شامل کرتے ہیں کہ غزل ایک نیا لہجہ اور نئی معنویت اختیار کر لیتی ہے۔

رسا جاودانی کی غزل کا سب سے نمایاں وصف سادگی ہے، مگر یہ سادگی سطحی یا فنی کمزوری کی علامت نہیں بلکہ فکری پختگی اور شعری اعتماد کا مظہر ہے۔ وہ پیچیدہ استعارات، گنجلک علامتوں اور تصنع آمیز تراکیب سے گریز کرتے ہیں۔ ان کا شعری بیان نہ تو قاری کو مرعوب کرنے کی کوشش کرتا ہے اور نہ ہی ذہنی الجھاؤ پیدا کرتا ہے، بلکہ براہِ راست دل اور شعور سے مکالمہ قائم کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار پہلی قرأت میں بھی اثر انداز ہوتے ہیں اور بار بار پڑھنے پر بھی اپنی معنوی تازگی برقرار رکھتے ہیں۔

ان کے یہاں انسانی کمزوری، ناتوانی اور شکستگی کو محض عجز یا ناکامی کے طور پر نہیں دیکھا جاتا بلکہ یہ کیفیت ایک لطیف جمالیاتی قدر میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وہ ناتوانی کو نزاکت اور احساس کی شدت سے جوڑ کر ایک نیا زاویہ عطا کرتے ہیں:

واں ناتوانیاں بھی نزاکت میں ہیں شمار
یاں ناتوانیوں سے نزاکت بدل گئی

یہ شعر اس بات کی دلیل ہے کہ رسا جاودانی انسانی وجود کو اس کے تضادات سمیت قبول کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک کمزوری بھی ایک طرح کی معنوی قوت رکھتی ہے، بشرطیکہ وہ شعور اور احساس کے ساتھ جڑی ہو۔ یہی فکری رویہ ان کی شاعری کو جذباتی سطح سے اٹھا کر فکری سطح تک لے جاتا ہے۔

عمل، جدوجہد اور خودی کا تصور بھی رسا جاودانی کی شاعری میں نہایت واضح انداز میں سامنے آتا ہے۔ وہ جمود، بے عملی اور ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھنے کے قائل نہیں۔ ان کے اشعار میں ایک خاموش مگر مضبوط احتجاج اور عملی زندگی کی دعوت ملتی ہے:

ہاتھ پر ہاتھ نہیں ہم ہاتھ دھرنے کے لیے
دست و پا حق نے دیے ہیں کام کرنے کے لیے

یہ شعر محض اخلاقی نصیحت نہیں بلکہ ایک فکری اعلان ہے۔ اس میں انسان کو اس کی ذمہ داریوں کا احساس دلایا گیا ہے اور اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ انسانی وجود محض تماشائی بننے کے لیے نہیں بلکہ عمل کے لیے تخلیق ہوا ہے۔

رسا جاودانی کی غزل میں خواہش، آرزو اور انسانی نفس کے پیچیدہ معاملات بھی نہایت سادہ مگر گہرے انداز میں سامنے آتے ہیں۔ وہ خواہشات کی غلامی کو ایک سماجی اور نفسیاتی مسئلہ سمجھتے ہیں اور اس پر طنزیہ انداز میں سوال اٹھاتے ہیں:

خواہشوں کی یہاں غلامی ہے خواہشوں کو غلام کیوں نہ کروں

یہ شعر دراصل انسان کے اندرونی تضاد کی عکاسی کرتا ہے ایک طرف غلامی کا احساس اور دوسری طرف اسی غلامی کو قبول کرنے کی آمادگی۔ یہی داخلی کشمکش رسا جاودانی کی شاعری کو نفسیاتی گہرائی عطا کرتی ہے۔ اسی طرح انسانی رویّوں اور اخلاقی زوال پر ان کا طنز نہایت سادہ مگر کاٹ دار ہے:

ہائے انساں کے کام ہیں ایسے آدمیت ہی جس سے شرمائے

یہ شعر محض فرد واحد پر نہیں بلکہ پورے سماجی ڈھانچے پر ایک ناقدانہ تبصرہ ہے۔ رسا جاودانی یہاں انسان کی اخلاقی شکست کو اجاگر کرتے ہیں، مگر کسی وعظ یا خطابت کے بغیر۔ اردو غزل کی روایت میں عشق اور عقل کے درمیان کشمکش ایک مستقل موضوع رہی ہے۔ اس کشمکش کو علامہ اقبال نے فلسفیانہ اور روحانی سطح پر پیش کیا۔ رسا جاودانی بھی اسی روایت سے جڑے ہوئے نظر آتے ہیں، تاہم ان کا لہجہ نسبتاً نرم، وجدانی اور داخلی ہے۔ ان کے یہاں عشق محض جذبہ نہیں بلکہ ایک شعوری انتخاب ہے:

عقل کہتی ہے بہائے جلوہ جاں دینا خطا عشق کہتا ہے نہیں سستا ہے سودا کیجئے

یہ شعر عقل کی حسابی منطق اور عشق کی بے خوف صداقت کے درمیان فرق کو نہایت خوبصورتی سے

واضح کرتا ہے۔اسی فکری تسلسل کو وہ مزید وسعت دیتے ہیں:

جو عشق قرینِ ہوش رہا، وہ حسن کی دنیا کیا جانے
جو قیس کبھی مجنوں نہ بنا، وہ الفتِ لیلیٰ کیا جانے

یہاں عشق کو محض دیوانگی نہیں بلکہ ایک ایسا تجربہ قرار دیا گیا ہے جو عقل کی حدود سے ماورا ہو کر ہی مکمل ہوتا ہے۔رسا جاودانی کی شاعری میں غالب کے اسلوب کی جھلک بھی واضح طور پر محسوس کی جا سکتی ہے، خصوصاً داخلیت، سادگی اور معاملہ بندی کے حوالے سے۔ان کے بعض اشعار میں محبوب سے وابستہ شکوہ، طنز اور وفاداری غالب کی روایت کی یاد دلاتے ہیں:

ستم اس کا شیوہ جفا جس کا پیشہ اسی سے رسا میں وفا چاہتا ہوں

یہ شعر انسانی نفسیات کے اس پیچیدہ پہلو کو نمایاں کرتا ہے جہاں دکھ دینے والے ہی سے وفا کی امید رکھی جاتی ہے۔غم، ناکامی اور محرومی رسا جاودانی کے ہاں یاسیت میں تبدیل نہیں ہوتے بلکہ ایک لطیف روحانی تجربہ بن جاتے ہیں۔وہ درد کو زندگی کا سہارا اور امید کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں:

دردِ الفت کو کیا سمجھتے ہو آسرا ہے یہ زندگانی کا

اسی فکر کو وہ امید اور روشنی کے استعارے میں یوں ڈھالتے ہیں:

غم کی آنکھوں میں بھی رسا نے عکسِ امید دیکھا
شب کی گود میں بھی اس نے سحر کا خواب بنا

یہ اشعار اس بات کا ثبوت ہیں کہ رسا جاودانی کا شعری مزاج ناامیدی سے ہم آہنگ نہیں بلکہ شکست کے اندر بھی امکان تلاش کرتا ہے۔رسا جاودانی کی شاعری کا ایک نہایت اہم اور نمایاں پہلو اس کا انسان دوست اور آفاقی مزاج ہے۔وہ انسان کو مذہبی، سماجی یا طبقاتی خانوں میں تقسیم کرنے کے قائل نہیں بلکہ ان کے یہاں انسان محض انسان ہے ایک حساس، کمزور، مگر باوقار وجود۔ان کی شاعری میں محبت، رواداری اور بین الانسانی ہم آہنگی کسی نعرے یا خطیبانہ انداز میں نہیں آتی بلکہ ایک فطری، نرم اور داخلی احساس کے طور پر جلوہ گر ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کا کلام وقتی سیاسی یا نظریاتی وابستگیوں سے بلند ہو کر انسانی قدروں کی سطح پر مکالمہ کرتا ہے۔رسا جاودانی کے ہاں انسان دوستی محض ایک اخلاقی تصور نہیں بلکہ ایک شعری تجربہ ہے، جو ان کے اشعار میں نہایت سادہ مگر بلیغ انداز میں سامنے آتا ہے:

ایسی بستی ہو جہاں لوگ ہوں سارے انساں کوئی ہندو ہو وہاں اور نہ مسلماں کوئی

یہ شعر محض مذہبی تفریق کی نفی نہیں کرتا بلکہ ایک ایسے سماج کا خواب پیش کرتا ہے جہاں انسانی شناخت تمام دیگر شناختوں پر غالب ہو۔ یہ تصور رسا جاودانی کو اپنے عہد کے بہت سے شاعروں سے ممتاز کرتا ہے، کیونکہ وہ کسی مخصوص نظریے کی تبلیغ کے بجائے انسانیت کی مشترکہ بنیاد کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ اسی طرح ان کی شاعری میں امن، آشتی اور محبت کا پیغام بھی نہایت لطیف پیرائے میں جلوہ گر ہوتا ہے:

میری شاعری میری ساحری ہے خیالِ الفت سے بھری
نہیں یہ رجز کی فسوں گری مگر آشتی کا پیام ہے

یہ شعر رسا جاودانی کی شعری خود آگاہی کا اظہار بھی ہے۔ وہ اپنی شاعری کو جارحانہ یا احتجاجی ہتھیار کے طور پر نہیں بلکہ دلوں کو جوڑنے والے ایک جمالیاتی وسیلے کے طور پر دیکھتے ہیں۔ یہی رویہ ان کی شاعری کو تہذیبی سطح پر اہم بناتا ہے۔ اگر رسا جاودانی کی نظم نگاری کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نظم ان کے لیے محض صنفی تجربہ نہیں بلکہ فکری اظہار کا ایک مکمل اور موثر وسیلہ ہے۔ اگرچہ غزل ان کی شناخت کا بنیادی حوالہ ہے، تاہم نظم میں وہ فطرت، ماحول اور اجتماعی تجربے کو زیادہ وسعت کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان کی نظم ''برف باری'' اس ضمن میں ایک نہایت اہم اور نمائندہ مثال ہے۔ یہ نظم محض ایک موسمی کیفیت کی منظر نگاری نہیں بلکہ ایک ایسا شعری تجربہ ہے جس میں قاری خود کو اس فضا کا حصہ محسوس کرتا ہے۔ نظم کے آغاز ہی سے برف باری کا تسلسل، فطرت کی ہیبت اور حسن، اور انسانی زندگی پر اس کے اثرات ایک مکمل تصویری کیفیت پیدا کرتے ہیں:

دو دن سے جاری ہے برف باری
یہ شانِ باری یہ کردگاری
وادی ہماری چاند کی ساری
کن سر کے بن میں میرے وطن میں
ہے برف باری دو دن سے ہے جاری

یہاں برف باری محض ایک قدرتی عمل نہیں بلکہ قدرت کی صناعی اور تخلیقی شان کی علامت بن جاتی ہے۔ نظم میں فطرت اور انسان کے درمیان ایک خاموش مکالمہ قائم ہوتا ہے۔ جیسے جیسے نظم آگے بڑھتی ہے، منظر مزید وسیع اور ہمہ گیر ہوتا چلا جاتا ہے:

کوہ و بیاباں ہموار میدان
صحنِ گلستان بن اور پرستان
مستور یکسر مخمور یکسر
ایک نوری یکسر کافور یکسر

یہ اشعار رسا جاودانی کی تصویری قوت (Imagery) کا واضح ثبوت ہیں۔ وہ الفاظ کے ذریعے ایسا منظر تخلیق کرتے ہیں جو محض دیکھا نہیں جاتا بلکہ محسوس بھی کیا جاتا ہے۔ برف کی سفیدی، فضا کی خاموشی اور فطرت کی یکسانیت ایک وجدانی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ نظم کے اگلے حصے میں فطرت کی یہ جمالیات انسانی زندگی کی مشکلات سے جڑ جاتی ہیں:

شمس و قمر گم شام و سحر گم
سب خشک و تر گم دیوار و در گم
ہر ایک بشر گم سردی کے ڈر سے
نکلے نہ گھر سے دن رات بھر سے

یہاں برف باری انسانی زندگی کو ساکت کر دیتی ہے۔ روشنی، وقت اور حرکت سب جیسے منجمد ہو جاتے ہیں۔ مگر رسا جاودانی اس ساکت کیفیت کو مایوسی میں تبدیل نہیں کرتے بلکہ اسے انسانی تجربے کا حصہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہی ان کی نظم نگاری کی فنی پختگی ہے۔ رسا جاودانی کی شاعری کی ایک اور نمایاں خصوصیت ان کی تخلیقی خودمختاری ہے۔ وہ کسی خاص ادبی تحریک، نظریاتی دبستان یا گروہی وابستگی کے اسیر نہیں رہے۔ ان کا شعری سفر ترقی پسند تحریک، جدیدیت اور دیگر فکری رجحانات کے عروج کے زمانے میں جاری رہا، مگر انہوں نے اپنی شاعری کو کسی مخصوص سانچے میں ڈھالنے کی کوشش نہیں کی۔ ان کا تخلیقی وجدان ان کی ذاتی سچائی، داخلی تجربے اور فکری دیانت سے عبارت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں نہ تو وقتی نعروں کی بازگشت سنائی دیتی ہے اور نہ ہی مصنوعی جدت کا بوجھ محسوس ہوتا ہے۔ وہ خاموشی سے، بغیر کسی دعوے کے، اپنے اشعار کے چراغ جلاتے رہے۔ ان کی شاعری میں جو وقار، ٹھہراؤ اور اعتماد نظر آتا ہے، وہ اسی تخلیقی خودمختاری کا نتیجہ ہے۔

رسا جاودانی کی ذاتی زندگی بھی ان کی شاعری کی طرح سادہ، سنجیدہ اور متوازن تھی۔ وہ ادبی محفلوں، انجمنوں اور نشستوں میں فعال کردار ادا کرتے رہے، مگر کبھی خودنمائی یا ادبی سیاست کا

حصہ نہیں بنے۔ ان کے ہاں تنقید بھی اصلاح کے جذبے سے عبارت تھی، نہ کہ تحقیر یا برتری کے احساس سے۔ یہی رویہ ان کی شاعری میں بھی جھلکتا ہے نرمی، شفافیت اور خلوص۔ یہ تمام پہلو اس بات کی تصدیق کرتے ہیں کہ رسا جاودانی کی شاعری محض فنی مشق یا جذباتی اظہار نہیں بلکہ ایک تہذیبی، انسانی اور فکری تجربہ ہے۔ وہ روایت سے جڑے رہتے ہوئے بھی اپنی انفرادیت قائم رکھتے ہیں اور یہی توازن انہیں اردو شاعری کے معتبر اور قابلِ توجہ شاعروں میں شامل کرتا ہے۔

رسا جاودانی کی شاعری کو اگر اردو شعری روایت کے بڑے فکری اور فنی دھاروں کے تناظر میں دیکھا جائے تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ نہ تو روایت سے کٹے ہوئے شاعر ہیں اور نہ ہی اس میں اس طرح جذب ہو جاتے ہیں کہ اپنی انفرادیت کھو بیٹھیں۔ ان کی شاعری میں ایک طرف کلاسیکی شعری روایت کی مضبوط جڑیں نظر آتی ہیں تو دوسری طرف ایک ایسا داخلی شعور بھی موجود ہے جو انہیں محض تقلیدی شاعر بننے سے بچا لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں غالب اور اقبال جیسے عظیم شعرا کے اثرات محسوس ہوتے ہیں، مگر یہ اثرات محض عکس یا سایہ نہیں بلکہ تخلیقی ہم آہنگی کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔

غالب کا اثر رسا جاودانی کی شاعری میں خاص طور پر اسلوب، داخلیت، معاملہ بندی اور سادہ مگر تہہ دار اظہار کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ غالب نے اردو غزل کو محض عشقیہ جذبات سے نکال کر انسانی نفسیات، فکری پیچیدگی اور داخلی کشمکش کا ترجمان بنایا۔ رسا جاودانی بھی اسی روایت کو آگے بڑھاتے نظر آتے ہیں۔ ان کے اشعار میں محبوب سے شکوہ، وفا کی خواہش اور انسانی بے بسی ایک متوازن اور بامعنی صورت میں سامنے آتی ہے:

ستم اس کا شیوہ جفا جس کا پیشہ اسی سے رسا میں وفا چاہتا ہوں

یہ شعر غالب کی اس روایت کی یاد دلاتا ہے جہاں محبوب کی بے نیازی کے باوجود وفا کا دامن نہیں چھوڑا جاتا۔ یہاں جذباتی شدت کے ساتھ ساتھ ایک گہرا نفسیاتی شعور بھی موجود ہے، جو رسا جاودانی کی شاعری کو سطحی جذباتیت سے محفوظ رکھتا ہے۔ اسی طرح ان کے یہاں خاموش شکوہ، داخلی اضطراب اور بے زبانی کی کیفیت بھی غالب کے رنگ میں جلوہ گر ہوتی ہے:

بے زبانی کی زبان پر حالِ دل بے اثر گفتار بن کر رہ گیا

یہ شعر انسانی اظہار کی ناکامی اور داخلی کرب کی ایسی تصویر پیش کرتا ہے جو غالب کی روایت سے جڑی ہوئی ہونے کے باوجود اپنی الگ شناخت رکھتی ہے۔ اقبال کا اثر رسا جاودانی کی

شاعری میں نسبتاً کم مگر نہایت معنی خیز ہے۔ یہ اثر براہِ راست فلسفیانہ یا خطیبانہ انداز میں نہیں بلکہ عشق، وجدان اور عقل کی نفی کے تصور میں نمایاں ہوتا ہے۔ اقبال کے یہاں عقل ایک محدود قوت ہے اور عشق ایک ایسی آفاقی توانائی جو انسان کو بلندی عطا کرتی ہے۔ یہی تصور رسا جاودانی کے ہاں بھی ملتا ہے، مگر زیادہ نرم، داخلی اور وجدانی انداز میں:

عقل کہتی ہے بہائے جلوہ جاں دینا خطا عشق کہتا ہے نہیں سستا ہے سودا کیجئے

یہاں عشق کو کسی نعرے یا فلسفیانہ اصطلاح کے بجائے ایک شعوری تجربے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اسی فکری تسلسل کو وہ یوں آگے بڑھاتے ہیں:

جو عشق قرینِ ہوش رہا، وہ حسن کی دنیا کیا جانے
جو قیس کبھی مجنوں نہ بنا، وہ الفتِ لیلیٰ کیا جانے

یہ اشعار اس بات کا ثبوت ہیں کہ رسا جاودانی عشق کو محض جذباتی کیفیت نہیں بلکہ انسانی تکمیل کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ تاہم وہ اقبال کی طرح کسی فلسفیانہ نظام کی تشکیل نہیں کرتے بلکہ عشق کو ایک ذاتی، وجدانی اور انسانی تجربے کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ رسا جاودانی کی شاعری پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے متعدد ناقدین نے ان کی سادگی، خلوص اور فکری دیانت کو خاص طور پر سراہا ہے۔ پروفیسر حامدی کاشمیری رسا جاودانی کو ''غزل کا ادا شناس'' قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ رسا نے جو کچھ محسوس کیا، اسے مترنم اور آسان الفاظ کے قالب میں ڈھالا ہے، اور قاری ان کے جذبے اور احساس کی صداقت سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ ان کے نزدیک رسا جاودانی کے اشعار میں دل میں اتر جانے کی خاص صلاحیت موجود ہے، جو انہیں اپنے کئی معاصرین سے ممتاز بناتی ہے۔

اسی طرح پروفیسر قدوس جاوید اپنے ایک مضمون میں اس نکتے کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ رسا جاودانی اپنے بیشتر معاصر شعرا کے برعکس اقبال سے زیادہ غالب کے اندازِ بیان سے متاثر دکھائی دیتے ہیں۔ یہ بات اس لحاظ سے اہم ہے کہ رسا جاودانی کا تخلیقی شعور خطیبانہ جوش یا نظریاتی وابستگی کے بجائے داخلیت، سادگی اور فنی توازن پر قائم ہے۔ یہی خصوصیت ان کی شاعری کو دیرپا معنویت عطا کرتی ہے۔ رسا جاودانی کی شاعری کا ایک اور اہم پہلو یہ ہے کہ وہ غم، ناکامی اور محرومی کو محض مایوسی یا یاسیت میں تبدیل نہیں کرتے بلکہ انہیں ایک روحانی اور جمالیاتی تجربے میں ڈھال دیتے ہیں:

دردِ الفت کو کیا سمجھتے ہو آسرا ہے یہ زندگانی کا

غم کی آنکھوں میں بھی رسا نے عکسِ امید دیکھا شب کی گود میں بھی اس نے سحر کا خواب بنا

یہ اشعار رسا جاودانی کے اس مثبت اور متوازن شعری مزاج کی علامت ہیں جو شکست کے اندر بھی امکان اور امید تلاش کرتا ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو رسا جاودانی کی شاعری روایت اور انفرادیت کے درمیان ایک کامیاب اور بامعنی توازن قائم کرتی ہے۔ وہ نہ روایت کے اسیر ہیں اور نہ خود ساختہ جدت کے شکار۔ ان کا تخلیقی سفر کسی مخصوص تحریک، نظریے یا ادبی گروہ سے وابستہ نہیں بلکہ ایک آزاد، خود مختار اور باوقار شعری وجدان کا مظہر ہے۔ یہی خود مختاری ان کی شاعری کو وقار، ٹھہراؤ اور معنوی گہرائی عطا کرتی ہے۔

الغرض رسا جاودانی اردو شاعری کا وہ معتبر نام ہیں جن کی تخلیقات جموں و کشمیر کی تہذیبی اور ادبی روایت میں ایک روشن باب کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کی شاعری میں فطرت، انسان، عشق، غم، امید اور انسان دوستی ایک دوسرے میں اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ ایک ہمہ گیر شعری تجربہ وجود میں آتا ہے۔ انہوں نے روایت سے وابستگی رکھتے ہوئے بھی اپنی انفرادیت کو برقرار رکھا اور یہی ان کی سب سے بڑی فنی کامیابی ہے۔ رسا جاودانی کی شاعری آج بھی اپنی سادگی، خلوص اور فکری صداقت کے باعث قاری سے مکالمہ کرتی ہے اور اردو ادب کے سنجیدہ مطالعے میں ایک مستقل اور معتبر حوالہ بنی ہوئی ہے۔

☆☆☆

Shams-ur-Rahman Farooqi ke Afsane "Lahore ka ek waqya" ke Fikri Muzmiraat by Dr. Masarat Ara (Anant Naag)

ڈاکٹر مسرت آرا (اننت ناگ)

شمس الرحمٰن فاروقی کے افسانہ ''لاہور کا ایک واقعہ'' کے فکری مضمرات

شمس الرحمٰن فاروقی نے اُردو ادب کی ہر صنف میں اپنی تخلیقی بصیرت اور فکری گہرائی کے ذریعے گراں قدر خدمات انجام دیں، جس سے اُردو ادب کی وسعت میں نمایاں اضافہ ہوا اور انہیں تاریخِ ادب میں ایک منفرد اور بلند مقام حاصل ہوا۔ وہ بیک وقت شاعر، افسانہ نگار، محقق، نقاد اور لغت نویس رہے ہیں۔ بچپن ہی سے انہوں نے اردو کتابوں کا عمیق مطالعہ کیا، جس کی بدولت ان کا میلان فطری طور پر اردو ادب کی طرف ہو گیا۔ ان کی شخصیت اردو ادب میں ایک درخشاں ستارے کی مانند ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک کامیاب منتظم بھی رہے۔ کسی بھی بلند مقام تک پہنچنے کے لیے وسیع مطالعہ، غیر معمولی حافظہ اور انتھک محنت درکار ہوتی ہے، اور جب ہم فاروقی صاحب کی زندگی پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ تمام خوبیاں ان کی شخصیت میں نمایاں دکھائی دیتی ہیں۔ اگرچہ انہوں نے انگریزی میں ایم اے کیا تھا، مگر ان کا اصل لگاؤ اردو ادب سے تھا، اور یہی وجہ تھی کہ وہ ہمیشہ اردو کے سچے خادم رہے۔ انہیں اس بات کا افسوس بھی تھا کہ لوگ انگریزی ادب کو سنجیدگی سے پڑھتے ہیں، مگر اردو ادب کو کمتر سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اردو ادب کی خدمت کے جذبے سے سرشار ہو کر انہوں نے ۱۹۶۶ء میں معروف ادبی رسالہ "شب خون" جاری کیا، جس نے اردو ادب میں ایک انقلابی تبدیلی برپا کی۔ یہ رسالہ چالیس برس تک اپنی آب و تاب کے ساتھ اردو دنیا کو متاثر کرتا رہا اور اسے بے حد پذیرائی ملی، کیونکہ اس میں ادب کے فنی تقاضوں کو ملحوظ رکھا گیا اور ہر طرح کے ادبی رجحانات کو جگہ دی گئی۔ فاروقی صاحب ادب میں خالص ادبی اصولوں کے قائل تھے، چنانچہ انہوں نے "شب خون" کے ذریعے پرانی روایات کو توڑنے کی کامیاب کوشش کی۔ اس رسالے کی اشاعت سے جدیدیت کی تحریک کو فروغ ملا اور اردو ادب میں ایک نیا زاویہ متعارف ہوا۔ فاروقی صاحب نے جہاں اردو ادب کو ایک نئے موڑ پر لا کھڑا کیا اور مغربی ادب کے مفید پہلوؤں کو اجاگر کیا، وہیں انہوں نے ترقی پسند

ادب کو بھی اپنے رسالے میں جگہ دی، تا کہ یہ واضح کیا جا سکے کہ ترقی پسند ادب اور جدیدیت کے درمیان بنیادی فرق کیا ہے۔ "شب خون" میں جدیدیت کے زیرِ اثر شائع ہونے والی تحریریں اس بات کا ثبوت ہیں کہ ترقی پسند تحریک کے دوران تخلیق کیا گیا ادب اردو زبان و ادب اور انسانی فکر کے لیے کس حد تک نقصان دہ ثابت ہوا۔ ان کی خدمات نے اردو ادب کو نہ صرف ایک نئی جہت عطا کی بلکہ ادبی تنقید کو بھی وسعت بخشی، جس کے اثرات آج بھی اردو تنقید اور تخلیق میں محسوس کیے جا سکتے ہیں۔

اگر چہ شمس الرحمٰن فاروقی کی ادبی اہمیت بنیادی طور پر ایک نقاد اور محقق کے طور پر تسلیم کی جاتی ہے، تاہم انہوں نے دیگر اصناف میں بھی اپنی فکری و تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا۔ فکشن کے میدان میں ان کا نہایت مقبول و معروف ناول " کئی چاند تھے سرِ آسماں" منظرِ عام پر آیا، جو نہ صرف اردو ادب بلکہ نئی صدی کے بہترین ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس ناول میں فاروقی نے زبان و بیان، جزئیات نگاری، مکالمہ نگاری اور بیانیہ کی تکنیک کو انتہائی مہارت کے ساتھ برتا ہے۔ انہوں نے اس کے ذریعے ایک مخصوص عہد کی تہذیب و زبان کو از سرِ نو زندہ کر دیا ہے۔ اگر چہ ناول کی زبان کئی جگہوں پر پیچیدہ اور قاری کے لیے نسبتاً نامانوس نظر آتی ہے، لیکن مصنف نے بیانیہ کی ایسی تکنیک اپنائی کہ کہانی مختلف زاویوں سے خود کو منکشف کرتی چلی جاتی ہے۔ اس ناول میں جگہ جگہ اردو اور فارسی اشعار کا استعمال ملتا ہے، جو اس دور کی ثقافتی روایت کی بھرپور عکاسی کرتا ہے، جب شعر و سخن کی محفلیں زندگی کا ایک لازمی حصہ ہوا کرتی تھیں۔ فاروقی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے مکالموں اور عبارتوں میں ان اشعار کو انتہائی چابکدستی اور فنی مہارت کے ساتھ استعمال کیا، جس سے زبان کی لطافت اور تہذیبی رنگ مزید نکھر کر سامنے آیا۔ " کئی چاند تھے سرِ آسماں" کے مطالعے سے نہ صرف فاروقی کے وسیع مطالعے بلکہ ان کی اردو و فارسی شاعری پر گہری دسترس کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ظاہری طور پر یہ ناول محبت میں کامیابی اور ناکامی کی داستان معلوم ہوتا ہے، لیکن جب اس کی تہہ میں اترا جائے تو یہ انیسویں صدی کے ہندوستان کی تاریخ، سیاست اور تہذیب کا آئینہ دار نظر آتا ہے۔ ۲۰۰۱ء میں ان کا افسانوی مجموعہ "سوار اور دوسرے افسانے" شائع ہوا، جو اردو افسانوی ادب میں ایک اہم اضافہ ہے۔ اس مجموعے میں انہوں نے اردو کے نامور شعرا جیسے غالب، میر تقی میر، غلام ہمدانی مصحفی، علامہ اقبال اور دیگر ادبی شخصیات کا نہایت مہارت سے ذکر کیا ہے۔ اس کے علاوہ، انہوں نے اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی تہذیبی و سماجی صورتِ حال کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع

بنایا، جس کی وجہ سے یہ مجموعہ برصغیر کے علمی و ادبی حلقوں میں بے حد مقبول ہوا۔ فاروقی کی ان تخلیقات نے اردو ادب کو ایک نئی جہت بخشی اور ادبی تناظر میں گہرائی و وسعت پیدا کی، جس کے اثرات آج بھی اردو ادب میں محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ''لاہور کا ایک واقعہ'' کافی طویل افسانہ ہے جس میں ۱۹۳۷ء کا ماحول پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ کا آغاز کچھ اس طرح ہوتا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے:

> ''یہ بات ۱۹۳۷ء کی ہے۔ میں ان دنوں لاہور میں تھا۔ ایک دن میرے جی میں آئی کہ چلو علامہ اقبال سے مل آئیں۔ اس زمانے میں میرے پاس ہلکے بادامی سفید (off white) رنگ کی امبسیڈر (ambassador) تھی۔ میں اس میں بیٹھ کر علامہ صاحب کی قیام گاہ کو چلا۔''[۱]

راوی اپنی گاڑی میں علامہ اقبال سے ملاقات کے لیے لاہور روانہ ہوتا ہے۔ جب وہ علامہ اقبال کے بنگلے کے قریب پہنچتا ہے، تو گاڑی ایک طرف روک کر اندر جانے کا ارادہ کرتا ہے، لیکن اچانک اس کی نظر سڑک کے کنارے ایک دکان پر پڑتی ہے جہاں نوجوان لڑکوں کا ہجوم جمع تھا۔ وہ ابھی گاڑی سے باہر بھی نہیں نکلا تھا اور نہ ہی گاڑی کو مکمل طور پر بند کیا تھا کہ یکا یک وہ تمام لڑکے اس پر ٹوٹ پڑے۔ پہلے پہل تو اسے لگا کہ شاید یہ بھکاری ہیں جو اس سے کچھ پیسے مانگ رہے ہیں، مگر جیسے جیسے ان کی حرکات میں شدت آئی، اسے احساس ہوا کہ یہ کوئی عام بھکاری نہیں بلکہ لاہور کی ایک الگ ہی مخلوق ہے۔ ان نوجوانوں کے درمیان ایک بڑی سی منحوس شکل کا آدمی بھی موجود تھا جو غالباً ان کا سرغنہ معلوم ہوتا تھا۔ راوی کسی نہ کسی طرح خود کو اس بھیڑ سے نکال کر عزت بچاتے ہوئے علامہ اقبال کے بنگلے کے دروازے تک پہنچنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ وہ دروازہ کھٹکھٹاتا ہے تو ایک خادم نمودار ہوتا ہے جو اسے اندر آنے کی اجازت دے کر ملاقات کے کمرے میں بیٹھنے کا اشارہ کرتا ہے۔ کچھ ہی دیر بعد علامہ اقبال کمرے میں داخل ہوتے ہیں اور انتہائی محبت و شفقت سے اس کا استقبال کرتے ہیں۔ راوی جو ابھی تک ان اوباش نوجوانوں کی دہشت میں مبتلا تھا، یکدم اس خوف سے آزاد محسوس کرنے لگتا ہے۔ تاہم، ملاقات کے بعد جب وہ باہر نکلتا ہے، تو دیکھتا ہے کہ وہاں اس کی گاڑی کے بجائے کوئی اور گاڑی کھڑی ہے۔ وہ کچھ لمحے حیرانی سے اس گاڑی اور علامہ اقبال کے بنگلے کو دیکھتا رہتا ہے، مگر پھر نظر انداز کر کے باہر نکلنے ہی والا ہوتا ہے کہ وہی آوارہ لڑکے دوبارہ اس کی گاڑی کے ساتھ چھیڑ چھاڑ کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ دیکھتا ہے کہ ان لڑکوں نے گاڑی کو زبردستی دوسری سمت موڑ دیا ہے۔ وہ جلدی سے اپنی گاڑی بچانے کے لیے آگے بڑھتا ہے اور اس بھیڑ کے سرغنہ، جو پہلے ہی

رنگین قمیض اور شلوار میں ملبوس تھا، کو زور سے ٹھوکر مار دیتا ہے، جس کے نتیجے میں وہ ایک گہری نالی میں جا گرتا ہے۔ وہ تیزی سے گاڑی میں بیٹھ کر اسے اسٹارٹ کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن گاڑی ایک انچ بھی آگے نہیں بڑھ پاتی کیونکہ تمام لڑکے اسے پیچھے سے کھینچ رہے تھے۔ راوی کے لیے یہ صورت حال انتہائی الجھن بھری ہو جاتی ہے۔ وہ بے بس ہو کر ادھر ادھر دیکھتا ہے کہ اچانک اسے ایک کوٹھڑی نظر آتی ہے۔ وہ گاڑی چھوڑ کر دوڑتے ہوئے اندر داخل ہو جاتا ہے، مگر کچھ دیر بعد اسے احساس ہوتا ہے کہ وہ غلطی سے غسل خانے میں آ گھسا ہے۔ اگرچہ یہ جگہ بھی وقتی طور پر محفوظ محسوس ہوتی ہے، لیکن زیادہ دیر یہاں چھپنا ممکن نہ تھا، چنانچہ وہ باہر نکل کر ایک اور کمرے میں داخل ہو جاتا ہے۔ وہاں موجود تین خواتین اسے دیکھ کر حیران ہو جاتی ہیں۔ وہ اسے وہاں سے نکالنے کا ارادہ کر رہی ہوتی ہیں کہ راوی روتے ہوئے اپنا حال سنانے لگتا ہے۔ اسی دوران، اچانک وہی رنگین قمیض والا شخص اندر داخل ہوتا ہے، جس کے ہاتھ میں ایک پستول تھا۔ ابھی صورتحال اور زیادہ گھمبیر ہوتی کہ ایک سیاہ چیز اچانک دروازے کے قریب آنگن میں گر کر زوردار دھماکے کے ساتھ پھٹ جاتی ہے، اور ہر طرف گرد و غبار پھیل جاتا ہے۔ تینوں خواتین اور وہ شخص بے ہوش ہو جاتے ہیں۔ راوی آسمان کی طرف دیکھتا ہے اور اسے اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ جگہ بھی اب محفوظ نہیں رہی۔ وہ تیزی سے باہر نکلتا ہے، مگر وہاں پہنچ کر دیکھتا ہے کہ نہ اس کی گاڑی موجود ہے اور نہ ہی اس کا کوئی سراغ۔ بے بسی کے عالم میں وہ مزید وقت ضائع کیے بغیر ایک تانگے میں سوار ہوتا ہے اور سیدھا مغلپورہ کے ریلوے اسٹیشن پہنچ جاتا ہے، جہاں وہ پٹھان کوٹ کی ٹکٹ خرید لیتا ہے۔ وہ بخوبی جانتا تھا کہ پٹھان کوٹ میں اس کا کوئی جاننے والا نہیں ہے، لیکن یہ بھی یقین تھا کہ وہاں نہ کوئی اوباش لڑکے ہوں گے، نہ کوئی گرد و غبار، اور نہ ہی کوئی رنگین قمیض والا سرغنہ۔ یہ افسانہ فنی اور موضوعاتی لحاظ سے ایک بے مثال نمونہ ہے۔ اس بارے میں ڈاکٹر رشید اشرف لکھتے ہیں:

> ''رہ گیا پانچواں افسانہ ''لاہور کا ایک واقعہ اگرچہ یہ مختصر ہے اور مصنف کے ایک خواب پریشاں پر مبنی ہے لیکن خیالی باتوں کے باجود فکشن کا ایک کامیاب نمونہ ہے۔ سرخی پر نظر پڑتے ہیں قاری پر جیسے جادو سا ہو جاتا ہے۔ ہر جملے کے پھر سوچتا ہے کہ کیا ہوا؟ اور یہی تحرک، افسانہ نگار کی کامیابی کی ضمانت بن جاتا ہے۔ اس مختصر سے افسانے میں فنی وحدتوں کی عدم موجودگی کے باوجود کہانی پن ختم نہیں ہوتا۔'' ۲

اس افسانے کے ذریعے مصنف نے علامہ اقبال اور ان کے عہد کو از سرِ نو زندہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ علامہ اقبال اپنے وقت کے عظیم ترین شاعر تھے، جن کی عظمت پر شاید ہی کسی کو اعتراض ہوسکتا ہے۔ اس کے باوجود وہ اپنے دور کے نقادوں کی تنقید سے محفوظ نہ رہ سکے۔ ان پر کیے گئے اعتراضات کی سب سے بڑی وجہ یہی تھی کہ ایک عام قاری ان کے گہرے فلسفے کی تہہ تک پہنچنے میں ناکام رہا۔ بیسویں صدی کے آغاز سے لے کر علامہ اقبال کی وفات تک، اقبالیات پر لکھی جانے والی تحریریں دنیا بھر میں بے پناہ مقبول ہو چکی تھیں، اور ہر کوئی علامہ اقبال کے خیالات و نظریات سے متاثر نظر آتا تھا۔ دنیا بھر میں علامہ اقبال کے مداح پیدا ہو چکے تھے، اور ان کے فکری نظام کو سمجھنے کے لیے ہر نقاد اور ادیب اپنی سی کوشش کر رہا تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ کسی بھی عظیم شاعر کے ذہنی کائنات تک رسائی ہر کسی کے لیے ممکن نہیں، اور جب بات علامہ اقبال کی ہو، جو اردو شاعری میں ایک بلند پایہ حیثیت رکھتے ہیں، تو ان کے خیالات تک پہنچنا مزید مشکل ہو جاتا ہے۔ ۱۹۳۸ء میں علامہ اقبال کی وفات کے بعد بھی ان کے فلسفے کو سمجھنے اور بیان کرنے کی ایک مسلسل جدوجہد جاری رہی۔ ان کی زندگی کے دوران ہی، کئی لوگ ان کی شاعری کا مطالعہ کر کے خود کو ماہرِ اقبالیات کہلانے لگے تھے۔ ایسے حالات میں وہ افراد جو واقعی علامہ اقبال کی فکر سے متاثر تھے اور ان سے براہِ راست ملنا چاہتے تھے، ان کے راستے میں کئی رکاوٹیں پیدا ہوئیں۔ یہی حقیقت شمس الرحمن فاروقی کے اس افسانے میں علامتی انداز میں پیش کی گئی ہے۔ افسانے کا راوی بھی ان ہی لوگوں میں سے ایک معلوم ہوتا ہے جو علامہ اقبال سے عقیدت رکھتے ہیں اور ان سے ملاقات کی خواہش دل میں لیے ان کے گھر تک پہنچنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ تاہم، ملاقات سے پہلے اور بعد میں پیش آنے والے مسائل اور الجھنیں درحقیقت ان لوگوں کی علامت ہیں، جو خود کو ماہرِ اقبالیات سمجھتے ہیں لیکن درحقیقت نئے قارئین کے لیے مزید مشکلات پیدا کر دیتے ہیں۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ اقبال کی فکر کو بے شمار ماہرینِ اقبالیات نے اپنے اپنے نقطہ نظر سے اس طرح بیان کیا ہے کہ ایک نیا قاری علامہ اقبال کی اصل فکر تک پہنچنے میں مزید الجھ کر رہ جاتا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ اقبالیات پر لکھنے والوں نے اقبال کے فلسفے کو آسان بنانے کے بجائے اسے اور پیچیدہ کر دیا ہے۔ فاروقی اسی مسئلے کو اجاگر کرتے ہیں، اور اندازہ ہوتا ہے کہ وہ خود بھی اس تجربے سے گزر چکے ہیں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ آج کے حالات ماضی سے مختلف ہو چکے ہیں۔ ہندوستان اور پاکستان نہ صرف دو الگ الگ ممالک ہیں بلکہ ان کے ادبی اور سماجی ماحول بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اردو کے کئی بڑے ادیب کچھ پاکستان کی مٹی میں مدفون ہیں اور کچھ

ہندوستان کی سرزمین میں۔ ایسے میں اردو زبان و ادب کے شائقین جب ایک دوسرے کے ملک کا سفر کرتے ہیں، تو وہ اپنے پسندیدہ ادیبوں کے مزارات پر جانے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں۔ اس افسانے کا ایک مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ چونکہ علامہ اقبال آج پاکستان کے شہر لاہور میں مدفون ہیں، تو ان کے مقبرے یا حویلی تک پہنچنے کے لیے مختلف مشکلات اور رکاوٹوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مصنف اس پہلو کی طرف بھی قارئین کی توجہ مبذول کروانے کی کوشش کرتے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ شمس الرحمن فاروقی، لاہور کا ایک واقعہ، مشمولہ، سوار اور دوسرے افسانے، شب خون کتاب گھر، الہ آباد، ۲۰۰۱ء، ص ۳۵۵

۲۔ ڈاکٹر رشید اشرف، کئی چاند تھے سر آسمان: ایک تجزیاتی مطالعہ، براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۷ء، ص ۱۸

☆☆☆

Urdu Ghazal mein Hijab aur inkeshaf ki jamaliyat by Dr. Mushtaq Hussain Magloo (Mushtaq Haider) Dept. of Urdu Kashmir University Srinagar, cell-7006601312, 9469423440

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

اردو غزل میں حجاب اور انکشاف کی جمالیات

(چھُپنے اور دِکھنے کا ازلی کھیل)

کائنات کا پورا نظامِ وجود ایک ایسے پُراسرار اور حکیمانہ توازن پر قائم ہے جہاں کچھ دکھایا گیا ہے اور بہت کچھ مستور رکھا گیا ہے۔ جمالیاتی و مابعد الطبیعیاتی نقطۂ نظر سے 'حجاب' حسن کی نفی یا اس کی ضد نہیں، بلکہ اس کا ناگزیر اور تخلیقی اثبات ہے۔ اس کا محاکمہ کیا جائے تو یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ حسن کی فطرت ہی 'اخفا' میں پنہاں ہے۔ اگر حقیقتِ مطلقہ اپنے تمام تر جلال اور کائناتی تمازت کے ساتھ ایک ہی بار انسانی نگاہوں پر منکشف ہو جائے، تو چونکہ محدود انسانی ادراک اسے برداشت کرنے کی سکت نہیں رکھتا، وہ 'انکشاف' بصیرت کی افزائش کے بجائے بصارت کے مستقل اندھے پن کا سبب بن جاتا ہے۔ اسی لیے مابعد الطبیعیاتی حسن ہمیشہ حجاب کا محتاج ہے تاکہ وہ انسانی تجسس کی چنگاری کو بجھنے نہ دے اور اسے ایک دائمی اضطراب میں زندہ رکھ سکے۔ اردو ادب اور بالخصوص صوفیانہ فکر کی کثیر جہتی روایت میں حجاب کو ایک ایسی 'تخلیقی اوٹ' سمجھا جاتا ہے جو دیکھنے والے (ناظر) اور دیکھے جانے والے (منظور) کے درمیان ایک ضروری 'تخلیقی تناؤ' پیدا کرتی ہے۔ جب تک پردہ موجود ہے، تمنا کی لہر باقی ہے۔ جب تمنا باقی ہے، تو زندگی کی تگ و دو کا عمل قائم و دائم ہے۔ حجاب دراصل اس آفاقی سچائی کا اعلان ہے کہ حسن لامتناہی ہے اور اسے کسی ایک مادی انکشاف میں قید یا محدود نہیں کیا جا سکتا۔ عربی لغت کے مطابق 'حجب' کا مادہ ایسی رکاوٹ کے لیے استعمال ہوتا ہے جو دو اشیاء کے درمیان حائل ہو۔ مگر تحقیقی نکتہ یہ ہے کہ یہ رکاوٹ جدا کرنے کے لیے نہیں بلکہ حفاظت کے لیے وضع کی گئی ہے۔

مابعد الطبیعیاتی طور پر، حجاب حقیقتِ محض کا وہ استتار (camouflaging) ہے، جو

اسے عامیانہ نگاہوں کی دسترس سے بچا کر صاحب نظر کے لیے مخصوص اور محفوظ کر دیتی ہے۔ جس طرح ایک سیپ کے دبیز پردوں کے اندر چھپا ہوا موتی اپنی پوشیدگی ہی کی وجہ سے گراں مایہ ہے، اسی طرح کائنات کے اسرار بھی پردوں کے پیچھے مستور ہونے کی بنا پر ہی مقدس کہلاتے ہیں۔

جرمن مفکر فریڈرک نیطشے نے اسی نکتے پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

''سچائی ایک ایسی عورت کی مانند ہے جو اپنے تمام پردوں کو یکسر نہیں ہٹاتی۔ اس کی اصل گہرائی اس کے حجاب ہی میں مقیم ہے، اور جو اسے مکمل عریاں دیکھنے کے آرزومند ہیں وہ دراصل اس کی روح کی لطافت تک پہنچنے سے محروم رہ جاتے ہیں۔'' (۱)

تصوف کی روحانی کائنات میں حجاب اور تجلی ایک ہی حقیقت کے دو ناگزیر رخ ہیں۔ صوفیہ کے نزدیک باری تعالیٰ کا چھپنا (ستر) دراصل اس کے ظہور ہی کی ایک مخصوص اور حکیمانہ صورت ہے۔ اگر وہ خود کو حجاباتِ نورانی میں مستور نہ رکھتا تو کائنات کی تمام تر کثرت اس کے وحدانی جلال کی تپش سے لمحوں میں فنا ہو جاتی۔ چنانچہ یہ حجاب ہی ہے جو مخلوق کو بقا عطا کرتا ہے تاکہ وہ خالق کا ادراک اپنی محدود بساط اور ظرف کے مطابق کر سکے۔ حضرت محی الدین ابنِ عربی کے ہاں حجاب کا تصور نہایت باریک اور بصیرت افروز ہے۔ ان کے نزدیک حجاب کوئی تاریک یا مادی پردہ نہیں بلکہ نورِ محض کی وہ حد سے بڑھی ہوئی شدت ہے جو انسانی آنکھوں کو خیرہ کر کے بصارت کو معطل کر دیتی ہے۔ وہ فرماتے ہیں:

''حق تعالیٰ اپنی ذات میں اس قدر ظاہر ہے کہ اس کا یہی ظہورِ کامل اس کا سب سے بڑا حجاب بن گیا ہے۔'' (۲)

اس مابعد الطبیعیاتی نکتے کو اردو کے عظیم صوفی شاعر خواجہ میر دردؔ نے نہایت سادہ مگر فنی پختگی سے یوں بیان کیا ہے۔

جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا　　تُو ہی آیا نظر جدھر دیکھا
حجابِ رخِ یار ہے آپ اپنا　　خودی کو جو دیکھا تو بے خود دیکھا

دردؔ کے نزدیک انسان کی اپنی "خودی" (Self) اور اس کا احساسِ وجود ہی وہ سب سے بڑا حجاب ہے جو اسے حقیقتِ مطلقہ کے بے حجاب مشاہدے سے روکتا ہے۔ جب یہ حجابِ خودی اٹھ جاتا ہے، تو کائنات کے ہر ذرے میں انکشاف ہی انکشاف نظر آتا ہے۔ یوں اردو غزل میں

"انکشاف" کا سفر باہر سے اندر کی طرف ہے۔ جب تک باطنی حجاب (خودی) قائم ہے، خارجی انکشاف (دیدار) ناممکن ہے۔مولانا رومی کے مابعد الطبیعیاتی نظام میں یہ مادی کائنات (عالمِ رنگ و بو) محض ایک جامد حقیقت نہیں بلکہ ایک ایسا دبیز پردہ ہے جس کے بطن میں اصل حقیقت یعنی عالمِ معنی مستور ہے۔ رومی کے نزدیک حجاب کا وجود اس لیے ضروری ہے تا کہ مشاہدے کی شدت کو انسانی برداشت کے مطابق ڈھالا جا سکے۔مولانا رومی مثنوی کے دفترِ اول میں ایک نہایت وقیع تمثیل بیان کرتے ہیں:

''جس طرح پھول کی خوشبو اس کی پتیوں کی اوٹ میں مستور ہوتی ہے، اسی طرح کائنات کے ہر مادی مظہر میں رب کی تجلی موجود ہے، مگر وہ 'حجابِ صورت' کی محتاج ہے۔'' (۳)

رومی کا استدلال یہ ہے کہ اگر یہ عالمِ صورت (حجاب) نہ ہوتا، تو عالمِ معنی (انکشاف) کا ادراک ناممکن ہو جاتا۔یعنی حجاب یہاں رکاوٹ نہیں بلکہ رابطہ کا ذریعہ بن کر سامنے آتا ہے۔

علامہ اقبالؔ کے ہاں حجاب کا تصور روایتی صوفیانہ خاموشی' سے ہٹ کر ایک حرکیاتی (Dynamic) اور ارتقائی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔اقبالؔ کے نزدیک حجاب 'طلب' کو مہمیز دینے اور 'خودی' کے جوہر کو مستحکم کرنے کا ایک ناگزیر وسیلہ ہے۔ان کا نظریہ یہ ہے کہ اگر معشوقِ حقیقی (حقیقتِ مطلقہ) اپنا مکمل انکشاف کر دے تو انسان کی 'جستجو' کا سفر ہی ختم ہو جائے، اور جستجو کا خاتمہ دراصل خودی کی موت ہے۔اقبالؔ حجاب کو عشق کی پختگی اور دوام کے لیے ضروری سمجھتے ہیں، اسی لیے وہ دعا کرتے ہیں:

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں

یہاں 'لباسِ مجاز' ایک شعوری حجاب ہے جو حقیقتِ منتظر' کو انسانی ادراک کے قابل بناتا ہے۔اقبالؔ یہ نکتہ اٹھاتے ہیں کہ بے حجاب تجلی وجودِ انسانی کو خاکستر کر دینے کی قوت رکھتی ہے، لہٰذا حجاب یہاں ایک 'رحمتِ وجودی' بن کر ابھرتا ہے۔اردو غزل کی پوری شعری اور جمالیاتی عمارت 'حجاب' اور 'انکشاف' کے مابین قائم ایک نہایت باریک اور تخلیقی توازن پر استوار ہے۔غزل کا محبوب کلاسکیت میں کبھی مکمل طور پر عریاں ہو کر سامنے نہیں آتا۔وہ ہمیشہ کسی نہ کسی اوٹ، چلمن، نقاب یا دیوار کے پیچھے مستور رہتا ہے۔مرزا غالبؔ کے ہاں حجاب محض ایک کپڑے کا ٹکڑا یا مادی رکاوٹ نہیں،

بلکہ ایک ایسی 'وجودی رکاوٹ' ہے جو مشاہدے کی پیاس کو تسکین دینے کے بجائے اسے مزید اشتعال دیتی ہے۔ غالبؔ اس جمالیاتی اصول کے قائل ہیں کہ حسن کا اصل سحر اس کے 'اخفا' میں پوشیدہ ہے۔

مرزا غالبؔ کے ہاں دیکھیے تو حجاب محض ایک کپڑے کا ٹکڑا یا مادی رکاوٹ نہیں، بلکہ ایک ایسی وجودی شرط ہے جو مشاہدے کی پیاس کو برقرار رکھتی ہے۔ وہ جب 'نقابِ عارضِ گل' کے اٹھنے کی بات کرتے ہیں تو وہ دراصل اس انکشاف کی ہولناکی کی طرف اشارہ کر رہے ہوتے ہیں جسے انسانی نظر سہنے کی سکت نہیں رکھتی۔ غالب فرماتے ہیں:

نقابِ عارضِ گُل، برقِ خرمنِ تسکین دماغِ حوصلہ، بیتابِ جلوہ ریزی ہے

غالب کا عقیدہ ہے کہ حسن کا اصل جلال اس کے پردہ نشین ہونے میں ہے، کیونکہ انکشافِ کامل تو وجود کو خاکستر کر دینے والی بجلی (برق) ہے۔

حکیم مومن خان مومنؔ کے ہاں حجاب کی جمالیات حیا، شرم اور نفسیاتی نزاکت کے گرد گھومتی ہے۔ ان کے ہاں محبوب کا شرمانا اور نقاب کو الٹنا پلٹنا ایک ایسی کیفیت پیدا کرتا ہے جو انکشافِ محض سے کہیں زیادہ پُراثر ہوتی ہے۔ مومنؔ کا وہ مشہورِ زمانہ شعر ملاحظہ کیجیے جو مادی حجاب کے باوجود ایک مابعد الطبیعیاتی 'انکشاف' کا اعلان ہے:

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اس شعر میں جو 'قربت' بیان کی گئی ہے، وہ مادی موجودگی کا ثمر نہیں بلکہ اس تخلیقی انکشاف کا نتیجہ ہے جہاں تمام باطنی حجابات (انا، غیرت، مادہ) اٹھ چکے ہوتے ہیں اور روحیں ایک دوسرے سے کلام کرتی ہیں۔ اردو غزل میں چلمن اور نیم باز آنکھیں، حجاب اور انکشاف کے درمیان کی ایک مخصوص درمیانی حالت کو ظاہر کرتی ہیں۔ غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے یہ نہ تو مکمل پردہ ہے اور نہ ہی مکمل نمائش، بلکہ یہ ایک ایسا 'ادھورا پن' ہے جو جمالیاتی لذت کا اصل منبع ہے۔ جب حسن مکمل طور پر ظاہر نہیں ہوتا، تو دیکھنے والے کا تخیل اس خالی جگہ کو اپنی پسندیدہ صورتوں سے بھرتا ہے۔ خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی اور شاگرد میر اثرؔ کا یہ شعر اس کیفیت کی نہایت المیہ اور عمیق عکاسی کرتا ہے:

پردۂ خاک میں ہوتے ہی وہ صورت مٹی جس کے دیکھنے کو ہم نے عالم ترسا دیکھا

یہاں موت کو ایک ایسے حتمی حجاب کے طور پر پیش کیا گیا ہے جو انکشاف کے تمام دنیوی امکانات کو ابدی طور پر مٹا دیتا ہے۔ 'ترسا دیکھنا' دراصل اس ادھورے انکشاف کی وہ لذت ہے جو حجاب کی مرہونِ منت تھی۔ فلسفہِ جمالیات کا ایک بنیادی اور معرکہ آرا سوال یہ ہے کہ کیا انسان سچائی کو

اس کی عریاں اور خالص حالت میں برداشت کرنے کی سکت رکھتا ہے؟ اگر اس پر غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ حقیقت اپنی جوہری صورت میں اتنی ہولناک، جلا دینے والی اور بکھیر دینے والی ہے کہ انسانی شعور کو اسے دیکھنے کے لیے استعارے یا 'حجاب' کی اوٹ لینی ہی پڑتی ہے۔ تاریخِ انسانی کے فکری مطالعے سے یہ انکشاف ہوتا ہے کہ 'انکشافِ کامل' کے نتائج اکثر و بیشتر تباہ کن رہے ہیں۔ یونانی اساطیر میں 'میڈوسا' کا چہرہ اس حقیقتِ محض کی علامت ہے جسے براہِ راست دیکھنے والا فوری طور پر پتھر کا بن جاتا تھا (یعنی اس کی حرکت اور زندگی ختم ہو جاتی تھی)۔ چنانچہ اسے دیکھنے کے لیے آئینے کی ڈھال کا سہارا لینا پڑا، جو کہ ایک بالواسطہ حجاب ہے۔

اسی طرح اسلامی روایت اور تصوف کے تناظر میں حضرت موسیٰ علیہ السلام کا مطالبہِ دیدار اور تجلیِ طور کا واقعہ اس حقیقت کی سب سے بڑی گواہی ہے کہ جب مادی حجاب (پردہِ بشریت) کے پیچھے سے حقیقتِ مطلقہ کی ادنیٰ سی جھلک بھی براہِ راست نمودار ہوتی ہے، تو کوہِ طور جیسا ٹھوس وجود سرمہ بن جاتا ہے اور بشر بے ہوش ہو کر گر پڑتا ہے۔ یہ 'ہولناکی' ثابت کرتی ہے کہ حجاب دراصل انسانی کمزوری کا نام نہیں، بلکہ دیکھنے والے کے وجود کی بقا کی بنیادی شرط ہے۔ نیطشے کا خیال ہے کہ زندگی اور حقیقت اپنی اصل میں اتنی لایعنی، تکلیف دہ اور مہیب ہے کہ اگر ہم اسے اس کی اصل اور برہنہ شکل میں دیکھ لیں تو ہم جینے کا حوصلہ کھو دیں۔ ان کے نزدیک 'آرٹ' وہ خوبصورت اور رنگین حجاب ہے جو ہمیں حقیقت کی ہولناکی سے بچاتا ہے اور زندگی کو جینے کے قابل بناتا ہے۔ نیطشے اپنی کتاب ارادہِ قوت' میں ایک لرزہ خیز جملہ رقم کرتا ہے:

> ''ہمارے پاس آرٹ اسی لیے ہے تاکہ ہم سچائی (حقیقتِ محض) کی وجہ سے ہلاک نہ ہو جائیں'' (۴)

فرانسیسی مفکر رینے گینوں (René Guénon) کے نزدیک:

> ''کائنات کے اسرار کا حجاب میں مستور ہونا اس کی 'تقدیس' کو برقرار رکھنے کا ضامن ہے۔ جدید دور میں جب سائنس نے ہر چیز کو 'عریاں' کرنے اور اس کا میکانکی انکشاف (Desacralization) کرنے کی انتہا پسندانہ کوشش کی ہے، تو کائنات کی وہ جمالیاتی پُر اسراریت ختم ہو گئی ہے جسے گینوں 'سحرِ کائنات' (Enchantment) سے تعبیر کرتا ہے۔'' (۵)

حجاب دراصل اس راز کی حفاظت کرتا ہے جو انسانی روح کی ازلی غذا ہے۔ جب انکشاف

میکانکی ہوجاتا ہے،تو کائنات ایک مشین بن جاتی ہےاورحسن دم توڑ دیتا ہے۔

اردو کے ممتاز غزل گوشاعرجگر مرادآبادی نے حجاب اور انکشاف کے مابعد الطبیعیاتی تعلق کو دیکھنے والے کے 'ظرف' اوراس کی روحانی سطح سے مربوط کیا ہے۔میں سمجھتا ہوں کہ جگر کا فلسفہ یہ ہے کہ انکشافِ کامل کی راہ میں رکاوٹ پردہ نہیں بلکہ دیکھنے والے کی اپنی نامکمل ہستی ہے۔جگر کا شعر اس بحث کا نچوڑ ثابت ہوسکتا ہے:

اتنی ہی پاؤ گے جھلک جتنے حجاب اٹھاؤ گے حُسنِ تمام کے لیے حُسنِ تمام چاہیے

یہاں 'حُسنِ تمام' سے مراد وہ حقیقتِ مطلقہ یا معشوقِ ازلی ہے جو کسی حجاب کا محتاج نہیں، لیکن دیکھنے والا جب تک خود 'حسنِ تمام' کے درجے پر فائز نہیں ہوجاتا، وہ اس انکشافِ کامل کو سہنے کی سکت نہیں رکھتا۔ یہاں حجاب ایک 'اخلاقی مصلحت' کے طور پر کام کرتا ہے، جو ناظر کو اس کی اوقات کے مطابق 'جھلک' دکھاتا ہے تاکہ اس کا وجود سالم رہے۔غزل کی ہئی اور غالب موضوعات بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ کہ حسن کی معراج عریانی میں نہیں بلکہ مستوریت میں ہے۔ حجاب وہ تخلیقی پردہ ہے جو قاری یا ناظر کے تخیل کو متحرک کرنے کے لیے وسیع گنجائش فراہم کرتا ہے۔

اس پر مزید غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ جب معشوق نقاب میں ہوتا ہے، تو عاشق کا تخیل اس نقاب کے پیچھے حسن کی ہزاروں لامحدود صورتیں تراش لیتا ہے۔اس طرح حجاب انکشاف کو محدود کرنے کے بجائے اسے لامحدود بنا دیتا ہے، کیونکہ مادی حقیقت تو ایک ہی ہوسکتی ہے، مگر تخیل کی تراشی ہوئی صورتیں ان گنت ہیں۔انکشاف جب مکمل ہوجاتا ہے، تو تخیل کا کام ختم ہوجاتا ہے، اور یہیں سے تخلیق کی موت واقع ہوتی ہے۔یہ مختصر سی بحث اس بات پر منتج ہوتی ہے کہ حجاب کوئی سماجی جبر یا بصارت کی رکاوٹ نہیں بلکہ ایک رحمتِ وجودی ہے۔یہ حقیقتِ کلی کو ٹکڑوں اور درجوں میں تقسیم کرکے ہمارے سامنے لاتا ہے تاکہ ہم اسے مرحلہ وار جذب کرسکیں۔حجاب تقدس کی علامت ہے جو حقیقت کو عامیانہ ہونے سے بچاتا ہے، اور انکشاف آگہی کا وہ زینہ ہے جو روح کو ترفع عطا کرتا ہے۔ مکمل انکشاف تو 'سکوتِ ابدی' یا 'فنائے محض' کا نام ہے، جبکہ حجاب ہی وہ عنصر ہے جو گفتگو، جستجو اور زندگی کے تسلسل کو برقرار رکھتا ہے۔مرزا غالبؔ کے الفاظ اس لامتناہی تجسس کی بہترین ترجمانی کرتے ہیں:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

یہ 'ارمانوں کا باقی رہنا' ہی اس حجاب کا فیض ہے جس نے مشاہدے کی پیاس کو بجھنے نہیں دیا۔ انکشافِ کامل تو شاید صرف موت کے مابعد الطبیعیاتی پل کے اس پار ہی ممکن ہے، مگر جب تک سانس کی ڈوری سلامت ہے، حجاب کی جمالیات ہمیں یہ سکھاتی ہے کہ 'ادھورا پن' ہی دراصل اصل کمال اور زندگی کا حسن ہے۔

حوالہ جات:

1. Nietzsche, Friedrich, The Gay Science, English translation by Walter Kaufmann, Publisher: Vintage Books, New York, 1974, p. 38
2. ابنِ عربی، محی الدین، الفتوحات المکیہ، جلد اول، ناشر: دار الصادر، بیروت، ۱۱۹۱ء، ص ۴۸۲
3. رومی، جلال الدین، مثنوی معنوی، دفتر اول، مترجم: قاضی سجاد حسین، ناشر: الفیصل، لاہور، ۵۹۹۱ء، ص ۲۷
4. Nietzsche, Friedrich, The Will to Power, English translation by Walter Kaufmann, Publisher: Vintage Books, New York, 1968, p. 435
5. Guénon, René, The Reign of Quantity and the Signs of the Times, Publisher: Sophia Perennis, UK, 2001, p. 22

☆☆☆

Hindu Mazhabi Afkaar ke Farogh mein Urdu Zaban ka Kirdar by
Tawseef Ahmad Allie (Centre for Sheikh Ul Aalam Centre for
Multidisciplinary Studies, Kashmir University ,Srinagar)
توصیف احمد الائی (مرکز برائے شیخ العالم اسٹڈیز، کشمیر یونیورسٹی) cell- 7889451813

ہندو مذہبی افکار کے فروغ میں اُردو زبان کا کردار

اُردو کسی ایک لفظ یا محض ایک زبان کا نام نہیں بلکہ یہ ایک مکمل تہذیب، کلچر، ثقافت اور ایک نصب العین ہے۔ اس زبان نے ہمیشہ اپنے دامن میں مختلف نسلوں، علاقوں اور تہذیبوں کو سمو رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو نے برصغیر میں ایک ہمہ گیر اور مشترکہ زبان کی حیثیت اختیار کی۔ اگر ہم ہندوستان کی تاریخ کا مطالعہ کریں تو یہ حقیقت ہمارے سامنے واضح ہو جاتی ہے کہ ہندوستان دنیا کا واحد ملک ہے جہاں مختلف زبانیں اور مختلف مذاہب ایک خوبصورت سنگم کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ اسی تہذیبی ہم آہنگی کو گنگا جمنی تہذیب کہا جاتا ہے۔ اس سرزمین پر صدیوں سے مختلف مذاہب کے ماننے والے لوگ شیر وشکر ہو کر ایک دوسرے کے ساتھ رہتے آئے ہیں۔ اس بھائی چارے، رواداری اور باہمی احترام کو فروغ دینے میں اردو زبان نے نہایت اہم کردار ادا کیا ہے۔ اردو نے لوگوں کو ایک دوسرے کے قریب لانے، ایک دوسرے کے خیالات سمجھنے اور تہذیبی رشتوں کو مضبوط کرنے میں مدد دی۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو صرف اظہار کا ذریعہ نہیں بلکہ ایک ایسی زبان ہے جس نے ہندوستان کی مشترکہ تہذیب اور قومی یکجہتی کو مضبوط بنیاد فراہم کی ہے۔

اردو زبان میں تقریباً دنیا کے تمام مذاہب کا فکری اور ادبی سرمایہ موجود ہے۔ یہ بات اردو زبان کے لیے باعثِ فخر ہے اور اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے کہ زبان کسی ایک مذہب، کسی ایک ملت یا کسی ایک طبقے کی نہیں ہوتی ہے بلکہ یہ ایک مشترکہ تہذیبی ورثہ ہے۔ درحقیقت ایک مہذب اور اعلیٰ تخلیق کار کی پہچان یہی ہوتی ہے کہ اس کے اندر ذہنی اور فکری کشادگی پائی جاتی ہے۔ ایسے تخلیق کار اگرچہ کسی نہ کسی مذہب سے وابستہ ہوتے ہیں، لیکن ان کے فن میں مذہبی تنگ نظری کے بجائے انسانیت، رواداری اور باہمی یکجہتی کا جذبہ نمایاں نظر آتا ہے۔ اردو ادب میں ہمیں اس کی روشن مثالیں

ملتی ہیں۔علامہ اقبال جیسے عظیم شاعر کے یہاں بھی یہی انسانی اور قومی ہم آہنگی کا پیغام ملتا ہے۔انہوں نے واضح طور پر کہا:

مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا ہندی ہیں ہم، وطن ہے ہندوستان ہمارا

اردو زبان میں تہذیبوں اور مذاہب کی رنگارنگی پائی جاتی ہے اور اس کا مزاج مکمل طور پر سیکولر اور ہم آہنگ ہے۔اس کے باوجود بدقسمتی سے ہمارے معاشرے میں یہ غلط فہمی پائی جاتی ہے کہ اردو صرف مسلمانوں کی زبان ہے حالانکہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔زبان کا تعلق کسی ایک مذہب سے نہیں ہوتا، بلکہ زبان ایک سماجی اور تہذیبی ذریعہ اظہار ہوتی ہے۔یہ کہنا درست ہوگا کہ کوئی مذہب کسی زبان کو جنم نہیں دیتا، البتہ زبان کو ہم کسی بھی مذہب کے لٹریچر، تعلیمات اور افکار کے مطالعے کا وسیلہ ضرور بنا سکتے ہیں۔اسی خصوصیت کی وجہ سے اردو نے مختلف مذاہب کے ادب اور مذہبی متون کو عام فہم انداز میں پیش کیا اور لوگوں کے درمیان فکری ہم آہنگی پیدا کی۔اس طرح اردو زبان نہ صرف ایک رابطے کی زبان بنی بلکہ ہمارے مشترکہ کلچر اور قومی یکجہتی کی مضبوط بنیاد بھی ثابت ہوئی۔اردو ادب کی تاریخ سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اس زبان و ادب کی نشونما میں غیر مسلم ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں کا رول رہا ہیں۔اردو زبان کو ہندوستان کی عام زبان ہونے کا اعتراف خود غیر مسلم ادیبوں نے اپنی مذہبی کتابوں میں بھی کیا ہیں جیسے آریہ سماج کے لیڈر لالہ لاجپت رائے اپنی کتاب ''مہاراج سری کرشن اور اُن کی تعلیم'' کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

''اُردو حقیقت میں ہندوستانیوں کی زبان کا نام ہے بلکہ اکثر موقعوں پر اُردو اور ہندوستانی ایک ہی معنوں میں استعمال ہوتی ہیں''

اسی طرح پنڈت جنیشور پرشاد مائل دہلوی نے بھی ''حسنِ اول'' کے نام سے ایک کتاب لکھی ہے جس میں انہوں نے جین، بودھ اور ہندو مذہب کے فلسفے کو نہایت پاکیزہ زبان اردو میں پیش کیا، وہ لکھتے ہیں:

''اُردو میری مادری زبان ہے۔اس کی ترقی اور بہبودی کی کوشش کرنا ایک سعادت مند اولاد کی طرح میرا فرض ہے۔میں چاہتا ہوں کہ پرانے رشیوں اور مہاتماؤں کے باغ سے عمدہ عمدہ پھول چن کر لاؤں اور اُن سے اُردو کا ایوان سجاؤں۔''

ایسی بے شمار مثالیں ہیں جن سے یہ بات عیاں ہوجاتی ہے کہ اردو زبان نے ابتدا سے عصرِ حاضر تک ہندوستان کی مشترک زبان ہونے کا شرف حاصل کیا ہے۔زبان خود اور خدا شناسی کا

ایک بہترین وسیلہ ہوتی ہیں۔ایک ملک یا قوم کی تعمیر وتشکیل میں زبان کا اہم رول ہوتا ہے، یہ تہذیب وثقافت کی محافظ ہوتی ہے۔اس میں قوم کا اثاثہ پوشیدہ ہوتا ہے جو انسانی قدروں اور انسانیت کی ترجمانی کرتی ہیں۔یہ سب عناصر اردو زبان کی روح میں شامل ہے جس نے ہندوستان میں قومی یکجہتی، اتحاد واتفاق اور رواداری کے بہترین مثالیں قائم کی ہیں۔اس زبان کی خوبصورتی اس بات میں مضمر ہے کہ اس نے مختلف مذاہب اور تہذیبوں کو ایک گلدستے میں سجایا ہے۔اگر چہ ہندوستان میں اسلام کے علاوہ دوسرے مذاہب اور اُن کے اخلاقی تعلیم کی ترویج میں اردو کا ایک اہم حصہ رہا ہے لیکن اس مضمون میں تمام مذہبوں اور اُن کی اخلاقی کتابوں تک رسائی ممکن نہیں ہے یہاں میں صرف ہندو مذہب کی بنیادی تالیف وتراجم پر روشنی ڈالنے کی کوشش کروں گا۔

اُردو زبان اور ہندو مذہب: اُردو زبان وادب کا ایک قیمتی سرمایہ ہندوؤں کا عطا کردہ ہیں۔یہ اُردو ادب کا وہ ذخیرہ ہے جس کو تیار کرنے میں ہندوؤں کے پہلو بہ پہلو مسلمانوں کی بھی شمولیت رہی ہیں۔اس میں مقدس وید، رامائن، مہابھارت، بھگوت گیتا کے ساتھ ساتھ آریہ سماج کا ایسا تبلیغی ادب شامل ہے جس کو نظر انداز کر کے اردو ادب کی تاریخ مرتب نہیں کی جاسکتی ہیں۔ہندوؤں کی مقدس کتابیں سنسکرت زبان میں تحریر کی گئی ہیں جس کو ہندوستان کی قدیم زبان تسلیم کیا جاتا ہے لیکن اس بات میں دورائی نہیں کہ سنسکرت زبان کو عوامی زبان کا وہ درجہ حاصل نہیں جو اردو کے نصیب میں وارد ہوا۔یہی وجہ ہے کہ ہندوؤں کی مقدس کتابوں کے تراجم اردو زبان میں زیادہ دستیاب ہیں۔ایک تحقیق کے مطابق رامائن کے اب تک تقریباً ڈیڑھ سو ترجمے ہو چکے ہیں۔اُردو زبان میں پہلی بار رامائن کا ترجمہ ''گنگا بشن'' نے کیا ہے۔یہ مخطوط علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی مولانا آزاد لائبریری میں محفوظ ہے۔اس کے بعد اردو زبان میں ہندو مذہب کی کتابوں کے تصانیف وتراجم کا ایک سلسلہ شروع ہوا۔الہٰ آباد یونیورسٹی کے ''اجے مالوی'' نے ''ہندویت پر مبنی مذہبی وثقافتی مطبوعات کا تنقیدی مطالعہ'' کے عنوان سے اپنا پی ایچ۔ڈی مقالہ لکھا جسے ہم اس موضوع کے مناسبت سے ایک اہم کوشش کہہ سکتے ہیں۔اسکے علاوہ انہوں نے ''اردو میں ہندو دھرم''، ''ویدک ادب اور اردو''، ''اردو میں رام کتھا''، ''شری مد بھگوت گیتا'' وغیرہ جیسی مفید کتابیں لکھ کر مقبولیت کی بلندیوں کو چھوا۔ڈاکٹر اجے مالوی کے بارے میں ڈاکٹر شموئل احمد لکھتے ہے:

> ''ایسے دور میں جب کہ معاشرہ مادیت سے پامال ہو رہا ہے۔اقدار سیال ہو رہے ہیں۔انسان ریزہ ریزہ ہو کر بکھر رہا ہے۔اجے مالوی کی تحریر اُمید کی کرن بن کر

اُبھری ہے۔''

ڈاکٹر اجے مالوی نے ویدوں کے 66 اردو تراجم کی نشاندی کی ہیں۔اسی طرح 103 تراجم رامائن کے، 37 مہا بھارت کے،83 بھگوت گیتا کے اور 472 دیگر مذہبی کتابوں کے اردو ترجموں اور روایتوں کا ذکر کیا ہیں۔اگر چہ ہندو مذہب کے صحیفوں کے معتدد تراجم اُردو زبان میں موجود ہیں لیکن ان تراجم کو پڑھنے والے غلط فہمی کے شکار ہو گئے ہیں۔ایک گروہ یہ سمجھ کران کونظر انداز کررہے ہیں کہ یہ اردو زبان میں لکھے گئے ہیں،وہی دوسری جانب کچھ اردو دان انہیں دوسرے مذاہب کی کتابیں سمجھ کرنظر انداز کرتے ہیں۔جب کہ مذاہب کی کتابوں کے مطالعے سے دماغوں کے پردے کھل جاتے ہیں جوانسان کے احساس وادِراک میں وسعت کے باعث بن جاتے ہیں ۔یہ تراجم نہ صرف مختلف تہذیب وثقافت کے درمیان ایک پل کا کام کرتے بلکہ اس سے انسان سازی،قومی یکجہتی اور عالمی امن کے امقانات مزید روشن ہوسکتے ہیں۔

بھگوت گیتا ہندوؤں کی مقدس مذہبی کتابوں میں ایک اہم مقام رکھتی ہیں۔ اس کی تعلیمات میں پوری انسانیت کی بقاء موجود ہے۔اس کتاب کے اندرعرفان کے وہ دریارواں ہیں جس میں حیات انسانی کے مختلف مسائل کے حل موجود ہے، یہی وجہ ہے کہ اس مقدس صحیفے کے تراجم دنیا کے تمام مہذب زبانوں میں موجود ہیں ۔سب سے پہلے اس کا ترجمہ فارسی زبان میں اکبرعظیم کے زمانے میں فارسی کے قادرالکلام شاعرفیضیؔ نے کیا۔اُردو زبان میں بھی اس کے کئی تراجم ہو چکے ہیں اوراس کے مترجمین میں ہندواور مسلم دونوں کی شمولیت یکساں نظر آتی ہیں۔بھگوت گیتا کے جومنظوم تراجم ہوتے ہیں اُن کے عنوانات کچھ اس طرح سے ہیں۔خواجہ دل محمد نے اس کا ترجمہ''دل کی گیتا'' کے عنوان سے کیا ہے،ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم نے ۱۹۹۵ء میں''شریمد بھگوت گیتا'' کے عنوان سے اس کا منظوم ترجمہ کیا۔اس کتاب کی اہمیت ومعنویت بیان کرتے ہوئے خلیفہ عبدالحکیم لکھتے ہیں:

> ''توحید کا بلندترین تصور،روح انسان کا روحِ کل سے واسطہ،زندگی اور موت کا راز،جسم اورروح کا تعلق،علم کی باہمی نسبت،جذبات اورعقل کا رشتہ،صلح اور جنگ کا فلسفہ،عرض یہ کہ حیات وماورائے حیات کا شاید ہی کوئی اساسی مسئلہ ایسا ہوگا جو اس کے اندر موجود نہیں۔گیتا کا بنیادی نظریہ قرآن کریم اور تصوف اسلامی کے نظریہ سے بہت قریب ہے۔ہندوؤں کے شاستروں میں یہی ایک کتاب ہے جو ہندوؤں اور مسلمانوں کودینِ قدیم کی اصلی وحدت سے آشنا کرسکتی ہے۔''

(شریمد بھگوت گیتا کا منظوم ترجمہ۔از۔ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم،ص ۲۱)

ہندوؤں نے بھی اردو میں اس کے منظوم تراجم کئے ہیں۔پنڈت دینا ناتھ مدن نے ''مخزن اسرار'' کے عنوان سے اس کا منظوم ترجمہ ۱۲۹۱ء میں کیا جو رام نرائن پریس متھرا سے شائع ہوا۔یہ ترجمہ ایک کامیاب ترجمہ ہے اس کے ابتدا میں پنڈت دیا ناتھ نے ''فلسفہ گیتا پر ایک نظر' کے عنوان ایک نقشہ دیا جس میں ہم انسانی ارتقا کی تمام منازل سے بہرہ ور ہوجاتے ہیں۔کتاب کے آخر میں ''بھگوت گیتا کا دستور العمل'' کے عنوان سے گیتا پر ایک عارفانہ وفلسفیانہ بحث کی گئی ہے۔اس کے ساتھ ساتھ پنڈت دینا ناتھ اس کتاب کے ابتدا میں اردو زبان کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ یہ زبان اہل ہندو اور اہل اسلام کی مشترکہ زبان ہے جس کی وراثت کو صدیوں کا عرصہ ہو چکا ہے اس کے نفع ونقصان میں دونوں مساوی حقدار ہے۔چونکہ زبان اور مذہب کا نصب العین انسانوں کو آپس میں ملانا ہوتا ہے۔بھگوت گیتا کے منظوم ترجموں کے ساتھ ساتھ نثر میں بھی معتدد تراجم ملتے ہیں جن میں منشی کنھیا لال کا ترجمہ ''گیان پرکاش'' خاص معنویت رکھتا ہے ۔یہ ۱۸۶۳ء میں گیان پریس اکبر آباد سے شائع ہوا۔دوسرا اہم نثری ترجمہ منشی شیام سندر لال نے کیا جس میں انہوں نے اس میں متن کے ساتھ ساتھ اس کی شرح بھی بیان کی گئی ہیں۔

بھگوت گیتا کے ساتھ ساتھ مہا بھارت اور رامائن بھی ہندوؤں کی مقدس کتابوں میں شامل ہیں۔ڈاکٹر ودیا ساگر جو اردو زبان سے دلی لگاؤ رکھتے تھے ان کا نام بھی اُن ہندوؤں میں سرفہرست ہیں جو اردو زبان کی خدمت میں پیش پیش رہے ہیں۔یہ ایسی شخصیت تھی جو بظاہر ہندو مذہب کے ماننے والے تھے لیکن انہیں ہر مذہب میں یکسانیت نظر آتی تھی،ان کی کشادہ ذہنی اور اسلام کے تئیں قربت کا اندازہ ان کے اشعار سے ہوتا ہے جو انہوں نے اپنی کتاب ''دور حاضر میں رامائن کی معنویت''میں لکھے ہیں: اشعار کچھ یوں ہیں ؎

ہر چند کہ ایک قطرۂ دریا ہوں میں
اللہ کا صد شکر کہ زندہ ہوں میں
کرتا ہوں میں صبح وشام ذکرِ خدا
اللہ کی کرامات کا شہدا ہوں میں

اردو زبان میں بے شمار ایسی فعال اور متحرک شخصیات گزری ہیں،جنہوں نے محبت، نفاست اور انسانیت کا پیغام عام کیا۔یہ وہ اشخاص ہیں جنہوں نے نسل،دھرم،ذات پات سے بالاتر

ہوکر عالمی انسانیت کا پیغام دیا ان ہی میں علامہ اقبال کا بھی شمار ہوتا ہے۔ برصغیر ہند پاک میں ان کی شاعری پیغامی شاعری تسلیم کی جاتی ہیں۔ جہاں ودیا ساگر نے اسلام کی قربت میں اشعار کہے وہیں۔ علامہ اقبالؔ نے اسلام کے ساتھ ساتھ ہندو مذہب میں بھی عالمی بھائی چارے کی نشاندہی کی ہیں۔انہوں نے مذہبی ہم آہنگی اور قومی یکجہتی کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے ''رام چندر جی'' پر نظم لکھ کر ایک عالمی اور مذہبی رواداری کے پیغام کو عام کیا۔اشعار ملاحظہ ہو ؎

ہے رام کے وجود پہ ہندوستان کو ناز
اہلِ نظر سمجھتے ہیں اس کو امام ہند
تلوار کا دھنی تھا شجاعت میں فرد تھا
پاکیزگی میں جوش محبت میں فرد تھا

آخر میں ہم یہ بات پورے اعتماد کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ اردو زبان میں بے شمار ایسے اہلِ قلم اور متحرک شخصیات پیدا ہوئیں جنہوں نے محبت، نفاست اور انسانیت کا آفاقی پیغام عام کیا۔ ان بزرگوں نے نسل، ذات اور مذہب کی تفریق سے بلند ہوکر نوعِ انسانی کو جوڑنے کی کوشش کی۔ اردو ادب میں ایسے روشن چراغوں کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں، جن میں علامہ اقبال جیسے عظیم مفکر اور شاعر بھی شامل ہیں، جن کا پیغام انسانیت، اخوت اور قومی یکجہتی پر مبنی ہے۔مختصر یہ کہ اردو زبان نے ہندو مذہب کی ترویج میں نہایت مثبت، مؤثر اور قابلِ قدر کردار ادا کیا ہے۔اردو نے ہندو مذہبی افکار، تعلیمات اور اقدار کو عام فہم انداز میں پیش کر کے مختلف مذاہب کے درمیان فکری ہم آہنگی کو فروغ دیا۔اس طرح اردو زبان نہ صرف ایک ادبی سرمایہ ثابت ہوئی بلکہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب اور باہمی رواداری کی مضبوط بنیاد بھی بنی۔

کتابیات:

۱۔ ہندوستانی قومیت اور قومی تہذیب، ڈاکٹر سید عابد حسین، مکتبہ جامعہ ملیہ، دہلی، ۱۹۴۶ء
۲۔ خطباتِ گارساں دتاسی، شائع کردہ انجمن ترقی اُردو د، ۱۹۳۵ء
۳۔ اُردو کی ترویج و اشاعت میں غیر مسلموں کی خدمات، تالیف حیدر، خسرو فاؤنڈیشن، نئی دہلی ۲۰۲۱ء

☆☆☆

Jadeed Urdu Afsane mein Shinakht ki Gumshudgi by Uroosa Farooq
(Budgam) cell-8082706051

عروسہ فاروق (بڈگام)

جدید اردو افسانے میں شناخت کی گمشدگی

جدیدیت کے دور میں سب سے بڑا اور اہم نفسیاتی مسئلہ شناخت کی گمشدگی رہا ہے۔ یہ ایک ایسی نفسیاتی حالت ہے جس میں فرد اپنی شخصیت، اقدار اور مقصد کو لے کر الجھن کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ تصور مشہور ماہر نفسیات Erik Erikson نے اپنی کتاب Identity :Youth and Crisis میں پیش کیا۔ ان کے مطابق یہ ایک ایسا مرحلہ ہے جو نوجوانوں میں تب آتا ہے جب وہ اپنی ذات، شناخت، اور زندگی کے بارے میں سوال کرتے ہیں۔ اس کیفیت میں انسان اپنی پہچان اور زندگی کے معنی کو سمجھنے میں دشواری محسوس کرتا ہے۔ یہ بحران عام طور پر عمر کے اہم مرحلے یا تبدیلی کے وقت پیدا ہوتا ہے۔ اس کی بڑی وجوہات میں تنہائی اور نسیان Amnesia (یعنی قریبی رشتوں کا نام بھول جانا) اہم ہے۔

انور سجاد کی افسانوی کائنات پر وجودیت کا نمایاں اثر دیکھنے کو ملتا ہے لیکن اس کی نوعیت ان کے یہاں مختلف ہیں۔ دوسرے افسانہ نگاروں نے فرد کی تنہائی، بے بسی، شناخت کی گمشدگی وغیرہ جیسے وجودی مسائل کو اپنا بنیادی موضوع بنایا اور یہ دکھانی کی کوشش کی ہے کہ کس طرح سے ایک عام انسان اپنے سماج سے جدا ہو گیا۔ وہیں انور سجاد اجتماعی صورت حال کے تناظر میں اپنے وجود کی اہمیت تلاش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کا افسانہ ''چوراہا'' قابل ذکر ہیں۔ یہ ایک ایسا افسانہ ہے جس میں existential situation کو خوبصورت انداز میں دکھایا گیا ہے۔ اس افسانے میں صیغہ واحد متکلم کے ذریعے جدید انسان کی شکست وریخت، تنہائی اور وجودی بحران کو کچھ اس طرح دکھایا گیا ہے:

> ''اندر کیا ہو رہا ہے۔ مجھے بھوک لگ رہی ہے۔ پر میں تو ابھی ابھی سنیما سے اپنا پیٹ بھر کر آیا ہوں۔ ہم کتنے مذبذے ہیں عمارتوں کی چھت سے اس نے دیکھا۔ آسمان بالکل صاف تھا۔ تارے چمک رہے تھے

۔اتنے برہنہ کہ اس کی نگاہیں جھک گئیں۔آخر میں یہاں کیوں بیٹھا ہوں۔

بھئی مجھے جانا جو ہے کہاں گھر اور کہاں۔۔۔

اوہ ہاں گھر۔لیکن میرا گھر کہاں ہے۔۔۔''

گھرر گھرر گھرررررررررر

بھئی مجھے معلوم ہے کہ بس اس وقت نہیں آئے گی

رررررررر

اور مجھے یہ بھی معلوم ہے کہ مجھے معلوم نہیں ۔ مجھے کس سڑک سے گھر جانا ہے

رررر

یا کون سی سڑک میرے گھر کو جاتی ہے۔''

(افسانہ: چوراہا)

افسانہ چوراہا بظاہر ایک سادہ کہانی معلوم ہوتی ہے مگر اس کا گہرا اور پیچیدہ پلاٹ اس کو منفرد بنا دیتا ہے۔افسانہ ایک چوراہے کے منظر سے شروع ہوتا ہے جہاں متعدد کردار آپس میں ٹکرا کر ایک دوسرے کی زندگیوں میں مداخلت کرتے ہیں ۔ یہ چوراہا حقیقی معنوں میں ایک علامت کے طور پر سامنے آتا ہے جو فرد کی فکری الجھنوں اور داخلی کشمکش اور پیچیدگیوں کو ظاہر کرتا ہے۔افسانہ نگار اپنی اس تخلیق کے حوالے سے جدید انسان کے اندر کا تذبذب ،اس کے ماضی اور مستقبل کی کشمکش کو بھی دکھانے کی کوشش کرتے ہیں۔افسانے کا مرکزی خیال قاری کو یہ سوچنے کی تلقین کرتا ہے کہ کیا انسان کاتبِ تقدیر ہے یا وہ صرف اپنی تقدیر کے ہاتھوں مجبور ہوتا ہے! یہاں پر چوراہا اس بات کا استعارہ بھی ہے جس پر کھڑا ہو کر ہر فرد اپنا فیصلہ کرتا ہے۔اس افسانے کے تمام کردار اپنی نفسیاتی الجھنوں کا شکار نظر آتے ہیں ۔انہوں نے کرداروں کی نفسیات کو اسطرح پیش کیا ہے کہ وہ اپنے اندر کی کشمکش ، بے چینی ،خوف اور عدم تحفظ کے شکار ہیں ۔''چوراہے'' پر آپس میں ملنے والے کردار identity Crisis کے شکار نظر آتے ہیں ۔مثلاً اس میں کچھ ایسے کردار ہیں جو یہ فیصلہ ہی نہیں کر پاتے ہیں کہ انہیں کہاں جانا ہے اور کیا کرنا ہے؟ بلکہ ان پر تذبذب ان کے اندر کی فکری الجھنوں کا عکاس ہیں ۔ افسانے میں قاری کو کہانی کی ابتدا سے ہی شناخت کا بحران دیکھنے کو ملتا ہے۔

''یہ دو سڑکیں ایک دوسرے کو کاٹتی ہوئی آگے بڑھ گئی ہیں اور میں۔۔۔۔۔''

انور سجاد اپنے ایک مضمون ''جدید تخلیق'' میں دعویٰ کرتے ہیں کہ:

''اس پر آشوب زمانے میں زندگی کی معنویت کی کھوج اور اپنے وجود کے مقصد کی تلاش ماحول سے ماورا نہیں، ہو نہیں سکتی، کبھی ہو نہیں سکتی، کبھی ہوئی نہیں، ہر دور میں تلاش کا یہ سفر جاری رہتا ہے۔''[۱]

افسانہ نگار بلراج مین را کا افسانہ ''وہ'' Identity Crisis پر لکھا گیا ایک اور افسانہ ہے۔ جسے کئی جگہوں پر ''ماچس'' کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ افسانے میں مصنف نے ماچس کو زندگی کی معنویت کی علامت بنایا ہے۔ افسانہ رات کے دو بجے شروع ہو جاتا ہے جب وہ (کردار) سگریٹ سلگانے کے لیے ماچس کی ڈبیا خالی دیکھ کر پورے کمرے کی گردش کرتا ہے لیکن اسے ماچس کہیں نظر نہیں آتی۔ وہ ماچس کی تلاش میں سڑک پر نکل جاتا ہے لیکن ماچس کا کہیں پتا نہیں چلتا ہے۔ ایسے میں اسے ایک حلوائی کی دکان نظر آتی ہے اور وہ ماچس کی تلاش کرتے کرتے اس دکان پر پہنچ جاتا ہے جس پر حلوائی کہتا ہے:

''ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے۔ وہ آئے گا اور بٹھی گرم ہوگی۔'' تھکے ہارے مرمت شدہ پل کے پاس جا پہنچتا ہے جہاں وہ سرخ کپڑے میں لپٹی لالٹین سے سگریٹ سلگانے کی ناکام کوشش کرتا ہے اور پولیس اسے پکڑ کر تھانے لے جاتی ہیں۔ تھانے میں کئی آدمی میز کے ارد گرد بیٹھے سگریٹ پی رہے تھے اور ماچس بھی میز پر رکھی ہوئی ہے۔ وہ ماچس طلب کرتا ہے اور پولیس اسے یہ کہہ کر نکالتے ہیں:

''ماچس۔۔۔ ماچس کا بچہ۔۔۔ اجنبی۔۔۔۔ جاؤ اپنے گھر۔۔۔ ورنہ بند کروں گا۔۔۔۔ ماچس۔۔۔؟

تھانے سے خالی ہاتھ نکل جانے کے بعد اسے سڑک پر ایک آدمی ملتا ہے جو خود بھی ماچس کی تلاش میں ہوتا ہے۔

''سامنے سے کوئی آ رہا تھا اور اسکے قدم لغزش کھا رہے تھے

وہ اس کے قریب آ کر رکا۔

اس کے لبوں میں سگریٹ کانپ رہا تھا۔

آپ کے پاس ماچس ہے؟
ماچس؟
آپ کے پاس ماچس نہیں ہے؟
ماچس کے لیے تو میں۔۔۔
وہ اس کی بات سنے بنا ہی آگے بڑھ گیا۔
آگے جدھر سے وہ خود آیا تھا۔
اس نے قدم بڑھایا
آگے، جدھر سے وہ آیا تھا۔ (افسانہ: وہ)

بلراج مین را نے ماچس کو سکون و اطمینان کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ کسی چیز کی نا کام جستجو انسان کو نفسیاتی طور پر بیمار کرتی ہے۔ افسانہ چوراہا میں Identity crisis کا ذکر جس طریقے سے آیا ہے اس کے بالکل برعکس اس افسانے میں پیش کیا گیا ہے۔ افسانے میں انسانی وجود کی پامالی کی مثال اس وقت سامنے آجاتی جب راوی حلوائی سے ماچس مانگتا ہے اور حلوائی کہتا ہے ''ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے'' یعنی زندگی کا ہر سکون اور اطمینان ایک عام آدمی کے پاس نہیں بلکہ وہ امیروں کے پاس ہیں۔ نیز یہ کہ پولیس تھانے میں میز پر رکھی ماچس کی کئی ڈبیاں پڑی تھیں۔ جن سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ power بھی خوشی اور سکون کی علامت ہے جو کہ پولیس تھانوں میں نظر آتا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار ''وہ'' اپنے وجود کی تلاش میں نکلتا ہے لیکن ہر جگہ اسے مایوس ہو کر واپس لوٹنا پڑتا ہے۔ اس کا سوال، سوال ہی رہ جاتا ہے اور ماچس یعنی اپنے وجود کی تلاش کرتے کرتے افسانہ اختتام کو پہنچ جاتا ہے اور قاری بھی تذبذب کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہی اس افسانے کی کثیر الجہتی ہونے کا ثبوت ہے۔ افسانے کے حوالے سے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''ماچس کی علامت افسانے کی دوسری علامتوں کے ڈھانچے Frame work کے ساتھ خود بخود واضح ہونے لگتی ہے یعنی شاید یہ تلاش ہے کہ زندگی کی معنویت کی یا تڑپ ہے وجود کو سمجھ سکنے کی یا کسی بھی مقصد یا آئیڈیل کو پانے کی جس کے لیے پورا وجود سلگ رہا ہے، یا جس کے لیے انسان جینے پر مجبور ہے۔''[۲]

افسانہ ''نیم پلیٹ'' طارق چھتاری کا ایک اہم افسانہ ہے جس میں شناخت کی گمشدگی اور

اسی شناخت کی گمشدگی سے پیدا ہونے والے نفسیاتی مسائل جن میں وجود کا نہ ہونا، اپنے آپ کے ساتھ ساتھ اپنے آس پاس سب کو بھول جانے کا کرب وغیرہ کو موضوع بنایا گیا ہے۔عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ انسان کی یاداشت کا زوال ہونے لگتا ہے۔انسان نسیان Amnesia کے عالم میں اپنے ساتھ ساتھ اپنے قریبی رشتہ داروں کی شناخت بھی بھولنے لگتا ہے۔افسانے کا مرکزی کردار ایک ریٹائرڈ کیدارناتھ نامی شخص ہے۔وہ آدھی رات کو اٹھ کر اپنی بیوی کا نام یاد کرنے کی ناکام کوشش میں لگ جاتا ہے۔اور اسی ذہنی اضطراب کا شکار ہوتے ہوئے اپنی بیٹی کے گھر چلا جاتا ہے۔شاید اسے اپنی ماں کا نام یاد ہو لیکن وہاں سے ناکام ہو کر واپس آجاتا ہے۔اس کے اندر وسوسے پیدا ہونے لگتے ہیں۔دراصل یہ وسوسے ایک نفسیاتی بیماری کا حصہ ہے۔کیدارناتھ کو محسوس ہوتا ہے کہ شاید اپنی بیٹی کے گھر آکر اس نے ان کی ذاتی مصروفیات میں خلل ڈال دی اور وہ اندرونی خود کلامی میں محو ہو جاتا ہے:

''میرے جلدی آنے پر یہ لوگ اتنا زور کیوں دے رہے ہیں۔ضرور میرے اچانک آنے سے یہ سب ڈسٹرب ہوئے ہونگے۔مجھے چلے جانا چاہیے۔
ابھی۔۔۔کیدارناتھ کو خاموش بیٹھا دیکھ کر سرلا بول پڑی۔۔۔ارے بابو جی تو بھول ہی گئے تھے کہ آج اتوار ہے اسی لیے تو اتنی جلدی۔۔۔''
''آج اتوار ہے اور میں اس طرح بغیر بتائے یہاں چلا آیا ہوں۔ہوسکتا ہے ان دونوں کا کوئی پروگرام ہو۔اب میری وجہ سے۔۔۔۔'' (افسانہ:نیم پلیٹ)

افسانے میں تنہائی کے کرب کی داستان بیان ہوئی ہے اور اسی تنہائی کی وجہ سے کیدارناتھ خود کو اپنی بیٹی کے لیے بھی بوجھ سمجھنے لگتا ہے۔ذہن سے ساری باتیں نکل جانا دراصل ایک نفسیاتی بیماری ہے جس کا شکار کیدارناتھ ہے۔وہ اپنی بیوی کا نام یاد کرنے کی ناکام کوشش کرتے کرتے خود کا نام اور اپنے آس پاس سب کچھ بھول جانے لگتا ہے۔اس نفسیاتی بیماری کے حوالے سے شافع قدوائی لکھتے ہیں:

''یاداشت کا ذہن سے محو ہوجانا ایک جسمانی بیماری ہونے کے علاوہ نفسیاتی و تہذیبی خسارے کا پتہ دیتی ہے۔۔۔طارق چھتاری نے۔۔۔تہذیبی فشار کی اس سب سے خطرناک صورت کو اپنے افسانے نیم پلیٹ میں پیش کیا ہے۔افسانے کا عنوان ''نیم پلیٹ'' مغربی تسلط کے زیر اثر زندگی گزارنے کے طریقے پر سوالیہ

نشان قایم کرتا ہے ۔مغربی تہذیب شناخت کے خارجی حوالوں پر اصرار سے متشکل ہوتی ہے ۔انسان کا تشخص اگر صرف دروازہ پر لگی ہوئی نام کی تختی کے مترادف ہوجائے تو تخلیقی سطح اس میں زندگی کی کوئی رمق باقی نہیں رہتی ۔زندگی کے اساسی حوالے سے محرومی کا اشاریہ حافظہ سے محرومی ہے جو افسانہ کا مرکزی موضوع ہے ۔۔۔''نیم پلیٹ'' ذات کے حوالے سے پوری کائنات کی تفہیم کے انسانی رویے کو خاطر نشان کرتا ہے۔''۳؎

قارئین افسانے کا مطالعہ کرتے وقت خود بھی ذہنی انتشار کا شکار ہونے لگتا ہے ۔دراصل یہ نفسیات کا اثر ہے جو قاری میں تجسس برپا کرتا ہے ۔افسانہ پڑھتے وقت ذہن میں کئی سوالات گردش کرتے ہیں کہ کیا اس کو اپنی مرحوم بیوی کا نام یاد آجائے گا ؟ کیا ہوسکتا ہے اس کی بیوی کا نام ؟ اس مصروف دور میں کیا سرلا کو اپنی ماں کا نام یاد ہوگا ؟ ۔وغیرہ ۔افسانہ اس وقت ایک اہم موڑ لیتا ہے جب کیدارناتھ بیوی کا نام یاد کرتے کرتے خود کا نام بھی بھول جاتا ہے جو شناخت کے بحران کی سب سے بڑی علامت ہے ۔وہ اپنے نام کے نیم پلیٹ کو اپنے وجود سے مٹتا دیکھ کر بوکھلا جاتا ہے ۔اب وہ اپنی بیوی کا نام ، اس کا وجود اور آس پاس سب چیزوں سے دور ہونا چاہتا ہے ۔اس کو کوئی فرق نہیں پڑتی کہ اسے کچھ یاد نہیں ۔بس اسے خود کے وجود کی فکر کھا رہی ہے وہ خود کے نام کو یاد کرنا چاہتا ہے ۔

'' کے ۔۔۔۔کے ۔۔۔اُف لگتا ہے دماغ کے پرخچے اُڑ جائیں گے اور زبان کٹ کر دور جا گرے گی ۔انہوں نے غور سے دیکھا ، حروف کچھ کچھ صاف دکھائی دینے لگے تھے ۔۔۔'' کے دااا ۔۔۔''

اور پھر انہوں نے پڑھ لیا ۔'' کیدارناتھ'' ۔وہ خوشی سے چیخ پڑے ۔۔۔

'' کیدارناتھ کیدارناتھ ۔۔۔''

وہ زور زور سے کہنے لگے جیسے اب انہیں سب کچھ یاد آ گیا ہو ۔۔۔

اپنی بیٹی کا ، دوست کا ، اس پارک کا ، اور اپنی بیوی کا نام ۔۔۔کیدارناتھ !

محسوس ہوا کہ ساری دنیا کا نام کیدارناتھ ہے ۔۔۔''

(افسانہ : نیم پلیٹ)

افسانے کا اختتام کیدارناتھ کی پرسکون صبح سے ہوتا ہے ۔اب اسے کسی نام کی جستجو نہیں رہی ۔اسے اپنا وجود مل گیا اور وجود کے مل جانے سے اسے ساری کائنات مل گئی ۔اب کیدارناتھ کے

یہاں اذیت بھری زیست نہیں بلکہ سکون ہی سکون تھا۔ افسانے میں اسی وجودیت کے فلسفے کو بنیادی حیثیت دیتے ہوئے طارق چھتاری نے اس حقیقت کو بیان کیا ہے کہ انسان کا سارا وجود اس کی اپنی شناخت میں چھپا ہے۔

شناخت کے بحران کے وجوہات میں تنہائی ایک اہم جذبہ کارفرما ہے۔ انسان جب ہر چیز سے الگ تھلگ ہو جاتا ہے تو اس نفسیاتی امر کا شکار ہو جاتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح جب انسان پر خوف کا جذبہ طاری ہو جاتا ہے تو اسی منفی جذبے سے وہ اپنی شخصیت میں گم ہو جاتا ہے۔ انتظار حسین کا مشہور افسانہ ''آخری آدمی'' انہی منفی جذبات سے پیدا ہونے والے نفسیاتی مسائل پر لکھا گیا بہترین افسانہ ہے۔ Identity Crisis پر لکھا گیا یہ افسانہ انتظار حسین کے نمائندہ افسانوں میں ہیں۔ جس میں انسان کے بندر بن جانے کے واقعے کو بیان کیا گیا ہے۔ سبت کے دن لوگ مچھلیاں پکڑنے گئے تھے جبکہ حکم اللہ کچھ اور ہی تھا اور انہوں نے اس حکم کو نہ مان کر حرص و ہوس میں ڈوب کر اپنی شخصیت کو مسخ کر دیا۔ اسی قرینے میں ایک آخری آدمی الیاسف تھا جو سب سے آخر پر بندر بن گیا۔ جو خود کو دلاسا دے رہا تھا کہ وہ آخر تک انسان ہی کی جون میں رہے گا۔ الیاسف نے جن لوگوں کو بندر بنتے دیکھا تھا ان پر کوئی نہ کوئی جذبہ طاری ہو جاتا تھا اور وہ بندر بن جاتے تھے۔ اسے محسوس ہو رہا تھا اگر میں ڈر جاؤں گا تو بندر بنوں گا، اگر ہنسوں گا تو اس سے میری شخصیت مسخ ہو جائے گی۔ غرض وہ ہر منفی صورت سے خود کو دور رکھنے لگا۔

> ''الیاسف نے ہنسی سے کنارہ کیا۔ الیاسف محبت اور نفرت سے، غصہ اور ہمدردی سے، رونے اور ہنسنے سے، ہر کیفیت سے گزر گیا اور ہم جنسوں کو ناجنس جان کر ان سے بے تعلق ہو گیا'' (افسانہ: آخری آدمی)

الغرض الیاسف نفسیاتی طور پر بیمار ہونے لگا۔ اب اسے وہم ہو گیا اگر چلاؤں گا بندر کی جون میں تبدیل ہو جاؤں گا۔ اگر ہنسا، رویا، اُٹھا، بیٹھا وغیرہ سے بندر کی شکل میں منتقل ہو کر اپنی شناخت کھو دوں گا۔ اس نے خود کو ہر انسانی جذبے سے بچانے کی کوشش کی اور اس طرح وہ ہر جذبے سے عاری ہو گیا اور بلآخر:

> ''بھاگتے بھاگتے تلوے اس کے دکھنے لگے اور چپٹے ہونے لگے اور کمر اس کی درد کرنے لگی اور وہ بھاگتا رہا اور کمر کا درد بڑھتا گیا اور اسے یوں معلوم ہوا کہ اس کی ریڑ کی ہڈی دوہری ہوا چاہتی ہے اور دفعتاً جھکا اور بے ساختہ اپنی ہتھیلیاں زمین

میں ٹکا دی۔

الیاسف نے جھک کر ہتھیلیاں زمین پر ٹکا دی اور بنت الاخضر کو سونگتا ہوا چاروں طرف پیروں کے بل تیر کے موافق چلا۔'' (افسانہ: آخری آدمی)

دراصل افسانہ نگار نے قارئین تک ایک تلخ حقیقت کو سامنے لایا ہے کہ انسان کتنی ہی کوشش کیوں نہ کریں خود کو حرص و ہوس سے بچانے کی لیکن یہ جبلی قوتیں انسانی وجود میں اس طرح پیوست ہے کہ اس سے نکل جانا ناممکن ہے۔ گوپی چند نارنگ افسانے کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''انتظار حسین کہتے ہیں کہ انسان بنے رہنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنی تشخیص کریں، اپنی شناخت کریں اور ذات سے عاری نہ ہو جائے۔''

۴؎

حوالہ جات:

۱۔ اردو افسانے پر مغربی اثرات ،خورشید احمد ،علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی ،علی گڑھ ،۲۰۰۲،ص ۱۱۹۔۱۲۰

۲۔ بلراج مین را،سرخ وسیاہ،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس،دہلی، ۲۰۰۴ء،ص ۴۸۷

۳۔ شافع قدوائی ،فکشن مطالعات پس ساختیاتی تناظر ،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس ،دہلی ،ص ۱۳۵

۴۔ انتظار حسین ایک دبستان،مرتبہ:ارتضیٰ کریم،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی

☆☆☆

Balraj Menra : Riwayat Shikan Afsana Nigar by Dr. Irfan Rashid (Bandipora)

ڈاکٹر عرفان رشید (بانڈی پورہ)

بلراج مین را : روایت شکن افسانہ نگار

بلراج مین را جدید اردو افسانے کا ایک اہم نام ہے جس نے اردو افسانے کی ساخت کو بدل کر رکھ دیا ہے۔اس نے ترقی پسندوں سے الگ اردو افسانے کو لے جانے کی کوشش کی، سیاسی وابستگی سے دور اور نئے سیال خانوں کی طرف اردو افسانے کا رخ موڑا۔حالانکہ مین را ذاتی طور پر زیادہ پڑھے لکھے نہیں تھے۔FA تک تعلیم حاصل کی تھی لیکن ہمیشہ اس کے گھر در و دیواروں پر ماکس، لینن، دوستووسکی، ٹالسٹائی اور اردو افسانے کے شہسوار افسانہ نگار منٹو جیسی اشخاص کی تصویریں آویزاں رہتی تھی۔شاید انہی نامور اشخاص کے افکار و خیالات سے متاثر ہو کر انہوں نے اردو فکشن خاص طور پر افسانہ اور نئے افسانہ نگاروں کو نئے زوایے سے سوچنے اور لکھنے پر گامزن کیا۔انہیں اس بات کا اندازہ ہو چکا تھا کہ اگر فکشن کو نئے موضوعات اور تجربات سے آراستہ کرنا ہے تو روایت کی عمارت کو مسمار کرنا ہی پڑے گا۔حقیقت بھی یہی ہے کہ Change is the law of nature۔نئے افسانہ نگاروں نے کہا کب تک سیاسی وابستگی اور نعرہ بازی کو ادب کا حصہ بنائیں گے۔نئی پود نے ادب کے سکہ بند اصولوں کو جڑ سے ہی اکھاڑنے کی کوشش کی اور مین را ایک ایسا جدید افسانہ نگار ہے جس نے ہندوستان میں باضابطہ طور پر علامتی اور تجریدی افسانے کا آغاز کیا۔۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۰ء تک مین را اردو کے جدید رسائل و جرائد میں چھپتے رہے اور بحث و مباحث کا حصہ بھی بنتے رہے۔شب خون، آہنگ، کتاب، جواز، تحریک وغیرہ جیسے جدید رسائل میں ان کی تخلیقات منظر عام پر آرہی تھیں۔

بلراج مین را کا پہلا افسانہ کون سا ہے اس میں اختلاف پایا جاتا ہے۔انوار احمد اپنی کتاب ''اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ'' ص ۴۴۶۔۴۴۷ میں لکھتے ہیں کہ ان کا پہلا افسانہ ''بھاگوتی'' ہے جو دسمبر ۱۹۵۳ء اور ۱۹۵۷ء میں رسالہ 'ساقی' کراچی میں شائع ہوا اور آگے بحث کرتے ہوئے انہوں نے لکھا ہے کہ ان کا ایک اور افسانہ 'کیلنڈر' ۱۹۵۵ء میں رسالہ 'مشرب' کراچی سے شائع ہوا

۔ڈاکٹر آصف اقبال نے اپنے تحقیقی مقالے ''جدید افسانہ تجربے اور امکانات'' ص ۱۲۹ میں اس بات پر زور دیا کہ ان کا پہلا مطبوعہ افسانہ ''بھاگوتی'' ہے جو ۱۹۵۲ء میں ساقی (لاہور) میں چھپا تھا۔لیکن مرزا حامد بیگ نے اپنی تصنیف ''اردو افسانے کی روایت: ۱۹۰۳ء سے ۲۰۰۹ء'' ص ۱۱۰۳ میں لکھا ہے کہ مین را کا پہلا مطبوعہ افسانہ ''کیلنڈر'' ہے جو رسالہ 'مشرب' کراچی میں اکتوبر ۱۹۵۵ء میں ان کے قلمی نام بلراج راہی کے نام سے شائع ہو چکا تھا اور ''بھاگوتی'' افسانہ رسالہ 'ساقی' کراچی سے دسمبر ۱۹۵۷ء میں چھپا تھا۔ان دلائل سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ مین را نے اپنے افسانوی سفر کا آغاز اس دور میں کیا جب جدیدیت کا رجحان اردو میں زوروں پر تھا۔ان کا افسانوی سفر ۵۵۔۱۹۵۲ء سے ۱۹۷۲ء تک رہا جس میں انہوں نے کل ۱۳۷ افسانے تحریر کیے ہیں۔جن کو بعد میں سرور الہدیٰ نے یکجا کر کے ''سرخ وسیاہ'' کے نام سے ۲۰۰۴ء میں مرتب کر کے ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاوس، دہلی سے شائع کروایا ہے۔

مین را جدید اردو افسانے کی ایک اہم آواز ہے جس نے اپنے افکار وخیالات سے اپنے معاصرین کو کافی حد تک متاثر کیا ہے۔ان کی افسانوی جہت کی خوبی ان کے افسانوں کا ایجاز واختصار ہے۔اپنے معاصرین کے مقابلے میں ان کے افسانے مختصر ہوتے ہیں اور جتنے مختصر ان کے افسانے ہوتے ہیں۔اتنے ہی پر اثر اور visionary ہوتے ہیں۔مین را نے اردو افسانے کو روایتی ساخت سے نکال کر نئی ساخت اور تکنیک سے ہمکنار کیا ہے اور اردو افسانے کو نئے موضوعات اور خاص طور پر احتجاجی انداز عطا کیا۔اس حوالے سے ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> '' مین را کسی مذہبی، ملکی اور علاقائی دائرے میں زندگی نہیں گزارتے۔وہ اپنے آپ کو دنیا کے انسانوں میں سے ایک سمجھتے ہیں۔اس لیے ان کے سوچنے محسوس کرنے اور خارج سے متاثر ہونے کا اندازہ بھی کسی مصنوعی دائرے میں قید نہیں ہے۔وہ سماج کے کھوکھلے پن یا سسٹم یا اسٹیبلشمنٹ کے خود ساختہ اصولوں کے سخت مخالف ہیں۔نفی پسندی، جھنجھلاہٹ اور احتجاج ان کا عام رویہ ہے۔''[۱]

مین را کا ایک مشہور افسانہ ''وہ'' ہے جو بعض حلقوں میں ''ماچس'' کے نام سے بھی زیر بحث رہا۔افسانہ ''وہ'' ایک مختصر کہانی ہے جس میں ایک ایسے انسان کی کہانی بیان کی گئی ہے جس کی نیندرات میں اچانک کھل جاتی ہے اور وہ سگریٹ سلگانا چاہتا ہے لیکن ماچس کی ڈبیا کو خالی دیکھ کر پورے کمرے اور گھر کی تلاشی کرنے لگتا ہے لیکن ماچس کا کہیں پتہ نہیں۔اسی اثنا میں وہ گھر سے ٹھنڈی

رات میں ماچس کی تلاش میں نکل جاتا ہے لیکن بہت دور جانے کے بعد ماچس کا کہیں نام ونشان نہیں ملتا ہے اور تھک ہار کر ایک مرمت شدہ پل پر پہنچ جاتا ہے۔ یہاں وہ سرخ کپڑے میں لپٹی ہوئی لالٹین سے اپنا سگریٹ سلگانا چاہتا ہے لیکن اسے رات میں اکیلا دیکھ کر پولیس کا سپاہی پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے اور تھانے پہنچ کر وہ دیکھتا ہے کہ کئی آدمی میز کے اردگرد بیٹھے سگریٹ پی رہے ہیں اور کئی ماچسیں ٹیبل پر رکھی ہوئی پڑی ہیں لیکن پولیس نے اس پر آوارہ گردی کے الزام میں وہاں سے نکال دیا ہے اور گھر واپسی پر اسے ایک آدمی مل جاتا ہے جن سے وہ ماچس طلب کرتا ہے لیکن وہ آدمی بھی ماچس کی تلاش میں گھر سے نکل پڑا ہے۔ کہانی کا آخری اقتباس ملاحظہ ہو:

آپ کے پاس ماچس ہے؟

ماچس؟

آپ کے پاس ماچس نہیں ہے؟

ماچس کے لیے تو میں۔۔۔

وہ اس کی بات سنے بنا ہی آگے بڑھ گیا۔

آگے، جدھر سے خود آیا تھا۔

اس نے قدم بڑھایا۔

آگے، جدھر سے وہ آیا تھا۔ (افسانہ: ''وہ'')

اس افسانے میں مین رانے اردو افسانے کا ایک ایسا structure نمونے کے طور پر پیش کیا ہے جو ہر نوعیت سے روایتی افسانے کے لیے انہدام اور نئے افسانے کے لیے تعمیر نو تھا۔ پلاٹ سے لے کر افسانے کے ہر اجزائے ترکیبی پر کاری چوٹ تھی۔ یہ علامتی اور تجریدی افسانے کا باضابطہ آغاز تھا اور ایک معمولی چیز ''ماچس'' کو علامتی جامہ پہنا کر مین رانے انسانی وجود کی بھول بھلیوں میں غوطہ زن ہونے کی کوشش کی ہے اور دوسری طرف اس صارفینی دنیا نے انسانی وجود کی جو پامالی کی ہے اس identity crises کو اس افسانے کے ذریعے دکھانے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔ افسانے کا 'وہ' ایک طرح سے وجود کی تلاش میں نکلتا ہے اور دوسری طرف 'ماچس' زندگی کی معنویت کی تلاش کی علامت ہے۔

بلراج مین رانے وضاحت کے مقابلے میں اختصار سے کام لیا ہے۔ ان کا ڈکشن انہیں اپنے معاصرین سے الگ کرتا ہے۔ روایتی پلاٹ، کردار نگاری، وحدت تاثر، نقطۂ عروج، کہانی پن

وغیرہ عناصر ان کے افسانوں میں خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ جملوں کی ساخت، لفظوں کو برتنے کا انداز، علامت کو Develop کرنے کا ہنر ان کے افسانوں کی انفرادیت کو عیاں کرتا ہے۔ انہوں نے اردو افسانے کو نئی وسعتوں سے ہمکنار کیا ہے۔ افسانوں کے عنوانات کبھی کبھی قاری کو اصل موضوع سے دور رکھنے کی کوشش کرتے ہیں یعنی ان کے عنوانات کبھی کبھی متن سے ماوراء نظر آتے ہیں جس کی بدولت ان کے افسانوی کی تہہ داری بڑھ جاتی ہے۔

مین را اپنے اسلوب نگارش کی وجہ سے قاری کے ذہن کو جھنجھوڑ کر رکھتے ہیں۔ ان کے افسانے باذوق قاری کا تقاضا کرتے ہیں۔ قاری ان کے افسانوں سے ایک شعر کے مانند نت نئے معنی نکالنے میں محو رہتا ہے۔ ان کے بیشتر افسانے راست بیانیہ میں نہیں ہے جس کی وجہ سے وحدت تاثر کی کمی قاری کو کہیں کہیں بوجھل کرتی ہے۔ ان کے یہاں علامتی اظہار، ہیئت گریز اسلوب، تجریدی اسلوب، داخلیت کا بیان، کمپوزیشن سریز، خالص بیانیہ تکنیک، شاعرانہ طرز وغیرہ جیسا اسلوبی اور تکنیکی تنوع دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کی زبان و بیان کے حوالے سے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''وہ تفصیل سے گریز کرتا ہے۔ تفصیل خواہ حالت کی ہو، مکالمے کی یا ذہنی کیفیت کی، اس کے مزاج کے منافی ہے۔ اس کے افسانے مختصر ہوتے ہیں، یہی تین چار صفحے۔ جملے چھوٹے چھوٹے لیکن فکری طور پر بے حد مربوط۔ اس نے ہیئت کے جو تجربے کیے ہیں، ان میں سے بیشتر کا تعلق اختصار اور علامیت سے ہے۔ وہ ایک جملے سے ایک پیراگراف کا اور کبھی کبھی ایک پیراگراف سے پورے صفحے کا کام لیتا ہے۔۔۔ اس کے اکثر جملے فکر کی ایک دھندلی لکیر کھینچ دیتے ہیں۔ اس کے بعد پڑھنے والا اپنی ذہنی استعداد کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوسکتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو مین را کے ہاں اردو افسانے کی ایک نئی جہت کھلتی ہوئی نظر آتی ہے۔''[۱]

مین را نے اردو افسانے کے بنیادی سٹرکچر کو ہی بدل ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے کئی افسانے ایسے ہیں جن میں ہیئت form سے بھی انحراف کیا گیا ہے۔ ایسے ۱۱ افسانوں میں 'ایک مہمل کہانی'، 'غم کا موسم'، 'سڑک ماضی کی'، 'کمپوزیشن چار' اور 'تہہ در تہہ' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ افسانہ ''تہہ در تہہ'' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں باضابطہ طور پر ہیئت گریز اسلوب کا تجربہ کیا گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے افسانہ نگار نے کوئی آزاد نظم لکھی ہو یا آزاد نظم کی اسٹائل اپنائی ہو۔ کہانی ایک بس کے سفر سے شروع ہوجاتی ہے اور پھر چلتے

چلتے اس میں اور کئی کہانیاں جڑ جاتی ہیں۔ ہر بند کے ساتھ ایک کہانی جڑی ہوئی ہے۔ کہیں پر جھول نظر نہیں آتا ہے۔ کہیں راست بیانیہ ہے تو کہیں علامتی انداز۔ کہانی کے دو بند ملاحظہ کیجئے جن سے اس افسانے کی ہیئت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

''ان بزرگوں سے اللہ بچائے۔۔۔ہم نے یہ بال دھوپ میں سفید نہیں کیے، ہمارے جسم لوہے کے ہیں۔۔۔بھئی آپ نے زندگی میں اور کیا کیا ہے۔۔۔بچے پیدا کئے ہیں ،درجنوں ،اور تمام عمر کلرکی کی ہے،ٹھیکیداری کی ہے اور۔۔۔تمام عمر سوتے میں کاٹ دی ہے۔اس کے علاوہ آپ کو کچھ علم ہی نہیں۔۔۔ہم نے یہ بال دھوپ میں سفید نہیں کئے ہیں اور ہمارا جسم۔۔۔''

''پاکستان اور ہم ۔۔۔ہم اور پاکستان ۔۔۔لعنت ہے ۔۔۔ہم اکھٹے دوستوں کی طرح کیوں نہیں رہ سکتے۔۔۔عزیز کنیڈا چلا گیا ہے، پاکستان چھوڑ کر۔میں بھی یہاں سے جانا چاہتا ہوں۔۔۔۔۔۔۔۔

میں اور عزیز کہیں دور ملیں گے۔۔۔۔۔۔یہ لوگ یہاں

اسر پھوڑیں گے اور ہم کہیں دور بیٹھ کر روئیں گے۔۔۔۔۔۔۔۔''

(افسانہ: تہہ در تہہ، از 'سرخ وسیاح' ص ۲۵۵۔۲۵۷)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جیسے یہ منی افسانے ہیں۔ان بندوں کی آپس میں مناسبت نہیں ہے لیکن پھر بھی ان میں معنی واضح ہوجاتا ہے۔قاری کو معنی نکالنے میں دشواری پیدا نہیں ہوتی ہے اور یہ اس افسانے کا مثبت پہلو ہے۔

بلراج مین را کا خاصا ان کی ''کمپوزیشن سریز'' ہے۔کمپوزیشن ایک ، کمپوزیشن دو ، کمپوزیشن تین، کمپوزیشن چار، کمپوزیشن پانچ ،آخری کمپوزیشن، کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ ،کمپوزیشن دسمبر ۶۴ اور ''وہ'' ان کے ایسے افسانے ہیں جو جدیدیت کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔افسانے کمپوزیشن چار، کمپوزیشن پانچ ، آخری کمپوزیشن تجریدی اسلوب کی نشاندہی کرتے ہیں۔ان تینوں افسانوں کی اہمیت موضوع کے حوالے سے نہیں بلکہ ان کی معنویت اسلوب اور بیان کی وجہ سے ہے۔ ان میں نہ پلاٹ کا عمل دخل ہے اور نہ کرداروں کے حرکات وسکنات کا رول ہے۔افسانہ ''کمپوزیشن چار'' میں افسانہ نگار نے ایک پیراگراف کو متعدد بار پیش کیا ہے یہاں تک کہ افسانہ کا اختتام بھی اسی پیراگراف سے کیا گیا ہے۔ملاحظہ کیجئے:

''میں ادھر مغرب کی جانب ہوں ۔ میری نظروں کے دائرے کو بیچوں بیچ چیرتی ہوئی لکیر سی سڑک کے بائیں کونے سے تیز چمکیلے رنگ کی کار داخل ہو رہی ہے ۔ ۔۔اُدھر ویران مشرق کی جانب سے دو اجنبی ، ایک دوسرے سے بے خبر ، کافی فاصلے سے آگے پیچھے ، کالی چکنی ہموار کشادہ سڑک کی طرف قدم اُٹھا رہے ہیں اور ان کے بہت پیچھے ننگے پاؤں لڑکا ، بائیں بغل میں اِیوننگ نیوز تھامے ، تیزی سے انکی طرف بڑھ رہا ہے۔'' (افسانہ: کمپوزیشن چار، ازسرخ وسیاح ،ص ۲۴)

مندرجہ بالا اقتباس کو توڑ مروڑ کر افسانے کے اختتام تک بار بار دوہرایا کیا گیا ہے۔افسانہ مکمل طور پر تجریدی طرز میں ہے جس سے قاری بیچ بیچ میں بوریت محسوس کرتا ہے۔قرأت کے دوران افسانہ ابہام اور گنجلک بھی ہو جاتا ہے جس سے اس کی معنویت ذائل ہوتی ہے۔کمپوزیشن ایک ، دو اور تین میں کہیں نہ کہیں کہانی پن جلوہ گھر ہے۔''کمپوزیشن ایک'' تجریدی اور علامتی اسلوب کے بیچ کی کڑی معلوم ہوتی ہے۔اس افسانے میں افسانہ نگار نے داخلیت کے بیان کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ پہلے ہی اقتباس میں افسانہ نگار نے ایک سوال قائم کیا ہے۔''سورج کے ساتھ تمہارا کیا سمبند ہے؟''اور جواب ''میں جاہل ، بے بس ، بیمار کچھ نہ کہہ پایا۔'' اور آگے چل کر بہت سارے سوالات قائم ہو جاتے ہیں لیکن راوی کو مطمئن کرنے والا جواب کہیں نہیں ملتا ہے۔''کمپوزیشن تین'' میں بیانیہ اسلوب کا خوبصورت امتزاج دیکھا جا سکتا ہے۔اس میں راوی کے علاوہ ایک کردار ''پالی'' کا بھی بڑا عمل دخل ہے۔اس افسانے کے آخری دو جملے باذوق قاری کو سوچنے پر مجبور کرتے ہیں۔پیش ہے آخری دو جملے:

''یکا یک اس کا لہجہ بدل گیا۔اس نے جھلا کر کہا'' پھر وہی افسانہ نگاری''؟ میں خاموش رہا۔۔۔کیا کہتا؟

ان سطور سے عیاں ہو جاتا ہے کہ کس طرح ''پالی'' طنزاً راوی سے کہتا ہے کہ پھر وہی افسانہ نگاری۔یعنی مین را اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ وقت کے ساتھ ساتھ ادب بھی تغیر سے ہمکنار ہوتا ہے۔اس میں نئے تجربوں کا در آنا اس کی بنیادی خصلت ہے۔اور مین را کا یہ افسانہ اس بات کی دلیل ہے کہ انہوں نے اردو مختصر افسانے کو نئی تکنیکوں کے لیے زمین ہموار کی۔حالانکہ وہ بسیار نویس نہیں تھے لیکن اس کے باوجود انہیں اردو کے جدید افسانہ نگاروں میں ایک بنیادی ستون کی حیثیت حاصل ہے۔

بلراج مین را کے افسانوں میں احتجاج ،فطری غصہ اور جھنجلاہٹ کی جھلک ملتی ہے ۔وہ اپنے معاصرین سے اس لیے بھی ممیز نظر آتے ہیں کہ ان کی کہانیوں میں ایک بکھراؤ ہوتا ہے جس میں قاری کو معنی نکالنے کے لیے غوطہ زنی سے کام لینا پڑتا ہے ۔کبھی کبھار کہانی پن کی کمی بھی محسوس ہوتی ہے ۔اصل میں ان کا بنیادی اسلوب ''بیانیہ'' ہے لیکن انہوں نے ہئیتی سطح پر جو نت نئے تجربے کیے ہیں اس لیے ان کے یہاں پلاٹ کا بکھراؤ اور کرداروں کا نمایاں نہ ہونا دکھائی دیتا ہے ۔ان کے یہاں بالواسطہ اظہار و زبان کی جہت پیدا ہوجاتی ہے جس میں علامتی ،تجریدی اور غیر تجریدی عناصر پائے جاتے ہیں ۔

افسانہ ''شہر کی رات'' ''کمپوزیشن تین'' اور ''واردات'' میں بھی خالص بیانیہ تکنیک سے کام لیا گیا ہے ۔افسانہ ''شہر کی رات'' ایک بس کے سفر سے شروع ہوتا ہے جس میں مرکزی کردار ''نگم '' ہے ۔اس کے علاوہ ان کے دوست ''پالی'' اور ''ڈاکٹر ماتھر'' بھی کہانی کے ضمنی کردار کے طور پیش کیے گئے ہیں ۔یہ کہانی انسان کی بے سکونی ،شکست و ریخت اور اخلاقی زوال پر مبنی ہے ۔افسانے کی قرأت کے دوران کہیں کہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ افسانہ ''وہ'' کا دوسرا حصہ ہے ۔اس میں بھی ایسی ہی منظر کشی سے کام لیا گیا ہے ۔لیکن یہاں سگریٹ کا دھواں اور متکلم کا پولیس والے کے ساتھ مسکرانا کہانی کو نئے سمت کی اور لے جاتا ہے ۔کہانی کا آخری اقتباس راست بیانیہ کی خوبصورت مثال پیش کرتا ہے:

''اس نے سگریٹ سلگایا ہی تھا کہ ایک کار اس کے قریب آن رکی ۔
''آپ ماڈل ٹاؤن تک چل رہے ہوں ،چل تو آیئے ۔''
اس نے کار کا دروازہ کھولا اور بیٹھ گیا ۔کار چل پڑی ۔
اس نے سگریٹ کا طویل کش کھینچا ،کار کے اندر پھیلے ہوئے اندھیرے میں
سگریٹ کا شعلہ چمکا ۔
Don't mind۔۔۔سگریٹ مت پیجئے!
''کار روک دیجئے!I'll get down here''
سگریٹ اس کے لبوں میں کانپ رہا تھا ۔
کار ایک جھٹکے سے رک گئی ۔
وہ دروازہ کھول کر اتر گیا ۔

کار ایک جھٹکے سے، تیزی سے چل پڑی۔

اس نے قدم بڑھائے۔

قمقموں کی ٹوٹی ہوئی زنجیر کے پاس، نیم کے پیڑوں کے جھنڈ کے پیچھے، اسے اپنا گھر نظر آ رہا تھا۔'' (افسانہ: شہر کی رات، ص ۵۶)

ان کے اسلوب کی ایک اور خوبی ان کا شعری اسلوب ہے۔ ان کا یہ شعری رویہ ان کے افسانوں کو پر تاثیر اور دلچسپ بناتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہ افسانے پیشتر افسانوں سے مختلف نظر آتے ہیں۔ یہ افسانے ہئیتی لحاظ سے افسانے کم اور نثری نظمیں زیادہ معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں وہ آہنگ نظر آتا ہے جو نثری نظم میں موجود ہوتا ہے۔ اس حوالے سے افسانہ ''غم کا موسم'' ''کمپوزیشن ایک'' ''کمپوزیشن پانچ'' اور ''ظلمت'' قابل ذکر ہیں۔ شاعرانہ اسلوب کی ایک مثال ''کمپوزیشن ایک'' سے لیا جا سکتا ہے۔ افسانے کا پہلا اقتباس ملاحظہ کیجئے جس میں نثری نظم کا آہنگ نمایاں جھلکتا ہے:

''سورج کے ساتھ تمہارا کیا سمبندھ ہے؟

میں جاہل، بے بس، بیمار کچھ نہ کہہ پایا۔

ان دنوں میرے ذہن کی قید گاہ میں یہی سوال تھا۔۔۔ سورج کے ساتھ تمہارا کیا سمبندھ ہے؟

میرے ذہن کی قید گاہ کی چابیاں میرے پاس نہ تھیں کہ دروازہ کھول دیتا، سوال کو بھی نجات ملتی اور مجھے بھی۔

چابیاں کس کے پاس ہیں؟

میں جاہل، بے بس، بیمار کس سے پوچھتا؟

ان دنوں عجیب کیفیت تھی۔''

اس اقتباس سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ جیسے یہ کسی نثری نظم کا حصہ ہے۔ اس پورے افسانے میں ایک ایسا آہنگ ہے جو اسے نثری نظم سے قریب تر لے جاتا ہے۔

ان کے بیشتر افسانے علامتی اسلوب کے پروردہ ہیں۔ جن میں افسانہ ''وہ''، ''واردات''، ''بس سٹاپ''، ''شہر کی رات''، ''آتمارام''، ''تہہ در تہہ'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان کا خاصا یہ ہے کہ انہوں نے صرف علامت کو create نہیں کیا ہے بلکہ ان کی علامت دھیرے دھیرے develop ہوتی رہتی ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ انہیں علامت نگاری پر پورا عبور حاصل تھا۔

ان کے اکثر افسانوں میں کچھ چیزوں اور جگہوں مثلاً سگریٹ، بس کا سفر، کرناٹر پیلس، ماڈل ٹاون، کافی ہاوس بار بار دیکھے جاسکتے ہیں۔ان چیزوں اور جگہوں میں کہیں نہ کہیں علامت کی شاخیں پھوٹتی ہیں۔افسانہ ''بس سٹاپ'' ایک علامتی افسانہ ہے جس میں انہوں نے زندگی کی حقیقت کو عیاں کرنے کی کوشش کی ہے۔مندرجہ ذیل اقتباس میں انہوں نے علامتی انداز میں انسانی زندگی کی تلخ سچائیوں کو پیش کیا ہے۔ملاحظہ کیجئے یہ اقتباس:

> ''وہ مزدور جو اس وقت مرکز نگاہ تھا، مجھے یاد ہے، ٹھیلہ کھینچ رہا تھا۔ ٹھیلے کے دونوں بم اس کے گرے ہوئے ہاتھوں میں تھے اور دونوں بموں سے بندھی ہوئی رسی اس کے دائیں کندھے میں پھنسی ہوئی تھی۔وہ چیونٹی کی چال سے ٹھیلہ کھینچ رہا تھا کہ ٹھیلے پر اس کے قد سے کہیں اوپر تک، آگے پیچھے ٹرنک لدے ہوئے تھے۔ایک رسی تھی جو ٹرنکوں کو روکے ہوئے تھی، ایک میلا کپڑا تھا جو اس کے بائیں کندھے پر رکھا ہوا تھا۔۔۔دس قدم ٹھیلہ کھینچنے پر وہ رک جاتا۔بائیں ہاتھ کا بم چھوڑ دیتا، بوجھ اس کے دائیں کندھے اور دائیں بازو پر آن پڑا۔وہ تھکا تھکا سا بایاں ہاتھ اٹھا کر بائیں کندھے پر رکھا ہوا میلا کپڑا اٹھیلہ کھینچنے لگتا۔پھر دس قدم پر رکتا، پھر پسینہ پونچھتا اور پھر چیونٹی کی چال سے چل پڑا۔'' (افسانہ بس سٹاپ، از 'سرخ وسیاہ' ص ۲۶۱)

مین را کے یہاں داخلیت کا بیان اور خودکلامی کی کیفیت ان کے افسانے ''حسن کی حیات'' اور ''جسم کی دیوار'' میں دیکھی جاسکتی ہے۔مین را نے اردو افسانے کو اختصار عطا کیا۔چھوٹے چھوٹے مکالموں اور مختصر جملوں سے اردو افسانے کو خوبصورت بنا دیا ہے۔یہ اختصار اور مختصر نویسی ان کا اسٹائل بن گئی ہے۔اگر واقعی میں انہوں نے صرف افسانہ ''وہ'' اور کمپوزیشن سریز جیسے افسانے لکھے ہوتے تب بھی مین را کی انفرادیت مقدم ہوتی۔ان کے افسانے فکر کو للکارتے ہیں، انسانی ذہن کے پرتوں کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں، کبھی قاری اپنے سر کو زور سے دباتا ہے تاکہ کہانی کا کرا کس اس کے ذہن میں آجائے۔وہ حقیقت کا تجزیہ لفظوں میں اس طرح سے پیش کرتے ہیں کہ قاری بھول بھلیوں میں کھو جاتا ہے۔انہوں نے افسانے میں طوالت سے گریز کیا ہے، بے جا جملوں اور تراکیب کا استعمال کرنا ان کی طبیعت کے خلاف ہے۔انہیں زبان و بیان پر خاصی دسترس حاصل ہے۔ان کے افسانوں کے چھوٹے فقرے کبھی ایک اقتباس سے زیادہ کارآمد ثابت ہوتے ہیں۔بلاشبہ مین را

نے ہیئتی تجربوں کی بدولت اردو مختصر افسانے کو نئے ممکنات سے آشنا کرایا۔

حوالہ جات:

۱: ڈاکٹر ابولکلام قاسمی ،بحوالہ ،جدید اردو افسانہ : بدلتی قدریں ، پروفیسر ساغر برنی ، مرتب ڈاکٹر جمشید پوری، عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی، ۲۰۱۷ء، ص ۲۷۲

۲: گوپی چند نارنگ، فکشن شعریات تشکیل وتنقید، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۹ء، ص ۲۵۹

☆☆☆

"Intkhab-e-kalam-e-Rahi ka tajziyati mutala, Muntakhib Nazmon ke hawale se by Dr. Kausar Rasool (Dept. of Urdu. Kashmir University Srinagar)

ڈاکٹر کوثر رسول (شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر)

'انتخابِ کلام راہی' کا تجزیاتی مطالعہ

(منتخب نظموں کے حوالے سے)

نثری ترجمہ کے برعکس منظوم ترجمہ انتہائی مشکل عمل ہے۔ اس کی اہم شرط یہ بھی ہے کہ اگر مترجم خود شاعر نہ بھی ہو تب بھی اس کی علم بدیعات اور دیگر شعری لوازم مثلاً عروض و آہنگ سے کما حقہٗ واقفیت ضروری ہے۔ علاوہ ازیں اس کا اتنا ہی حساس ہونا بھی ضروری ہے جتنا شاعر ہوگا۔ کیونکہ اس کا یہ عمل حساسیت و تخلیقیت دونوں کا متقاضی ہے۔ اس کو نہ صرف شاعر کے منشاء و مفہوم تک خود پہنچا ہوتا ہے بلکہ اُس کے اس مفہوم کو جمالیاتی خوبیوں، اور اصل روح کے ساتھ دوسری زبان میں منتقل کر کے قاری تک بھی پہنچانا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور میں منظوم ترجموں کی طرف زیادہ لوگ متوجہ نہیں ہوتے اگر کوئی ایسی کوشش کرتا بھی ہے تو وہ نظم کو نثری قالب میں ڈھال کر کسی حد تک اپنی ذمہ داری کو نبھانے کی سعی کرتا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ منظوم ترجموں کی اہمیت و افادیت سے انکار ممکن نہیں۔ منظوم ترجمہ کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ یہ اصل نظم کے جمالیاتی اور ادبی مزاج کو قائم رکھتا ہے۔ مختلف زبانوں کے شاعروں اور قارئین کو آپس میں جوڑتا ہے۔ یہ انسانی جذبات، روایات اور تہذیبوں کو ایک نئے زاویے سے پیش کرتا ہے اور زبانوں کے درمیان ہم آہنگی کو فروغ دیتا ہے۔

'انتخابِ کلامِ راہی' بھی انہیں خوبیوں سے مزین منظوم ترجمہ ہے، جس کو ڈاکٹر ستیش وِل نے اُردو میں منتقل کیا ہے۔ رحمن راہی کی شاعری میں کشمیری زبان کی مخصوص موسیقیت اور آہنگ ہے، جسے اُردو میں منتقل کرنا ایک حساس اور فنکارانہ کام ہے۔ چونکہ موصوف رحمن راہی کو بہت قریب سے جانتے تھے اور اپنی کتاب انتخاب کلامِ راہی کے ترجموں کے حوالے سے یوں لکھتے ہیں ــــ

''یہ ترجمہ میں نے ان کے حکم کی تعمیل کرتے ہوئے کیا ہے۔ دس پندرہ نظموں کے

تراجم انہوں نے سنے بھی۔ مجھے یقین ہے کہ جب یہ ترجمہ چھپ کر آئے گا، ان کی روح کو سکون ملے گا۔ اُردو حلقۂ ادب کو راہی کی نظموں کا یہ گلدستہ پیش کرتے ہوئے مجھے بے حد خوشی ہو رہی ہے۔ اُمید ہے کہ میری یہ کوشش قبول ہوگی'' (۱)۔

ڈاکٹر ستیش وِل نے حقیقتاً بہت محنت اور انتہائی ذمہ داری اور دیانت داری سے اس حساس اور تخلیقی عمل کو سرانجام دیا ہے۔ انہوں نے ان نظموں کے فکری، علامتی اور جمالیاتی پہلوؤں کو نئی زبان میں منتقل کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ یہ ترجمہ نہ صرف لفظی ترجمہ ہے بلکہ اس میں ان نظموں کی روح کو اُردو کے وسیع تخیلاتی فضا میں سرائیت کا بھرپور موقع ملا ہے۔ آیئے ہم چند نظموں کے تجزیاتی مطالعہ میں شریک ہو جاتے ہیں۔ اس ضمن میں سب سے پہلی نظم 'ہوا' ہے، جو رحمن راہی نے ۱۹۷۷ء میں لکھی تھی جو ان کے مشہور کشمیری شعری مجموعہ 'سیاہ رؤ دجرین منز' میں شامل ہے۔ آیئے پہلے اس کا اُردو ترجمہ دیکھتے ہیں ــــ

''ہوا''

وہ ساری جنگیں نیم زبح حالت میں چھوڑ کر
ہر سرحد پر کٹا پھٹا سر
سِرہانے اپنے سمیٹا اور مشاہدہ کیا؛
اطراف اپنے دھول میں اٹے کندھے جھاڑ رہے
گھڑی کی ٹِک ٹِک
گھڑی کے قلب کی گہرائیوں کی تہہ تک اُتری
پاتال کا سانپ عرش کو چاٹ کر
بوڑھے گُنے کی آنکھ میں کھلا معصوم نرگس؛
جو سنگ سِرہانے کا میرے، وہ جھاگ میں نہایا
جھاگ ایک چکر میں گھوما
اور میں بھنوّر میں رقصاں ہوا
اسی رقص میں تہہ کی کھوج میں اُترا
اُترتے اُترتے پھر اسی بھیڑ تک آ پہنچا
سائیوں کے ملبے تلے غائب ہو جاتے؛

نہ کوئی طائرِ زیتوں ہی ہے
نہ کمر میں چمک رہی کوئی شمشیر ہی
یہاں کسے پکاروں؟
یا طیش؟
میرا ابھی نام سکندر، میں بھی دارا
یا بن چہرے کی خُفتہ ہوا —

رحمن راہی کی اس کشمیری نظم کا موضوع زندگی کی کشمکش، انسانی تاریخ، وقت کی بے رحم حرکت اور شکست وریخت کا مسلسل عمل ہے، اور ڈاکٹر ستیش ومل کے ترجمے میں یہ فلسفیانہ پہلو پوری شدت کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ جیسے رحمن راہی نے اس مصرعے میں وقت کی اس بے رحمی کا اظہار اس طرح کیا ہے —

گرِ ہُند ٹِپ ٹِپ گرِ وُچھِ سے ژِک سارِ وَساں

ستیش ومل نے بہت ہی خوبصورتی کے ساتھ اس کو اُردو میں اس طرح پیش کیا ہے — گھڑی کی ٹِک ٹِک/ گھڑی کے قلب کی گہرائیوں میں اُتری — ستیش ومل نے اس احساس کو بڑی حد تک پکڑنے کی کوشش کی ہے جو اصل نظم میں رحمن راہی نے قاری کے درونِ خانہ جگانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں ستیش ومل نے **Sound Symbolism** کو بھی بڑی رُکاوٹ سے اُردو کے مزاج کے مطابق استعمال کیا ہے۔ یعنی کشمیری زبان میں گھڑی کی آواز 'ٹِپ ٹِپ' میں مروج ہے مگر یہی گھڑی اُردو میں اپنی آواز 'ٹِک ٹِک' کی صورت میں رائج دیکھتی ہے یعنی لسانیاتی اعتبار سے یہ من مانی **arbitrary sound** کے طور پر سیاق کے اعتبار سے شکلیں (آوازیں) بدلتی ہیں، اور اس کا احساس مترجم کو بھی بخوبی ہے۔ بہر حال یہ وقت کی ناقابل گرفت حرکت اور اس کے مسلسل بہاؤ کی علامت ہے، جو انسانی شعور اور حالات کے بے بس ہونے کی تصویر پیش کرتی ہے۔

اس نظم کا علامتی نظام بھی قابل ستائش ہے۔ رحمن راہی کو کشمیر کی قدیم تاریخ وثقافت، یہاں کے مذاہب؛ ان سے منسلک رسومات، کشمیری دیو مالا جس میں سنسکرت کی لفظیات، موسیقی، رقص، دیگر فنونِ لطیفہ سبھی کچھ شامل ہے۔ اُن کو ان تمام علوم سے گہری دلچسپی تھی، یہی وجہ ہے کہ انہوں نے علامتوں کے انتخاب کے دوران بلا جھجک اس خزینے سے گوہر چن چن کر استعمال کئے ہیں۔ جیسے اس نظم میں انہوں نے — پاتا لُک سرُف لواں عرش ہٹہ ہوئنس اچھ منز موصُم یمبر زل پھوجمۂ؛

یہ علامتیں کائناتی طاقتوں، وقت کی بے نیازی اور معصومیت وعمر رسیدگی کے باہم ٹکراؤ کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ستیش ول نے بھی من وعن ترجمے سے ان علامتوں کے جمالیاتی تاثر کو برقرار رکھا ہے۔ اس کے علاوہ ستیش ول نے آزاد نظم کی ساخت میں ہی ایک داخلی موسیقیت اور آہنگ کو اصل نظم کے قریب کر دیا ہے۔ انہوں نے ایسی زبان استعمال کی ہے کہ جس نے کشمیری نظم کے پیچیدہ اور تجریدی اظہار کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی شاعرانہ چمک کو بھی برقرار رکھا ہے۔ جیسے ــــ

''بوڑھے کتے کی آنکھ میں کھلا معصوم نرگس'' یہ ایک حیرت انگیز تضاد کو ظاہر کرتا ہے۔ جہاں بوڑھاپے میں نرگس کے پھول کی معصومیت انسانی جذبات کے پیچیدہ امتزاج کو پیش کرتی ہے۔ اسی طرح نظم میں جنگ کے استعارے: کٹے پھٹے سر، اور آوازوں کی لاشیں انسانی تاریخ کی بربادی اور زندگی وموت کی کشمکش کا اظہار ہیں ــــ

بَنہ بَنہ پٹھ چھلہ پھلہ گومُت کلہ ژھاین ہندِ سیم بہِ تلی غاب گژھان؛

''جہاں آوازوں کی لاشوں کے بُت/ سائیوں کے ملبے تلے غائب ہوجاتے ہیں'' یہ جدید معاشرتی وسیاسی انتشار کی عکاسی ہے، جہاں آوازیں بے اثر اور وجود بے وقت ہوجاتے ہیں۔ نظم میں تاریخی شخصیات کا ذکر (سکندر، دارا) انسان کی طاقت وعظمت کی عارضی حیثیت اور وقت کے ہاتھوں سب کی شکست کو ظاہر کرتا ہے۔ ''میرا بھی نام سکندر، میں بھی دارا'' یہ مصرع انسانی طاقت کی ناپائیداری اور انا کی شکست کو بیان کرتا ہے، جسے ستیش ول نے مؤثر انداز میں اُردو میں منتقل کیا ہے۔ ستیش ول نے ترجمے میں تخلیقی آزادی کا بھی استعمال کیا ہے تاکہ نظم کے فلسفیانہ اور علامتی پہلوؤں کو اُردو میں بہتر انداز میں پیش کیا جاسکے۔ لیکن یہ آزادی نظم کی اصل روح سے وفاداری کو متاثر نہیں کرتی۔

''یہاں کسے پکاروں؟''

یہ سوالی انداز نظم میں قاری کو حیرت اور بے بسی کے تجربے سے جوڑتا ہے؛ جو راہیؔ کے کلام کی وجودیاتی گہرائی کو اُردو میں کامیابی سے منتقل کرتا ہے۔ رحمن راہی کی ایک اور چھوٹی، خوبصورت کشمیری نظم ہے ''الہام''، جس کا ترجمہ ستیش ول نے یوں کیا ہے ــــ

'الہام'

موجِ دردِ دندان اٹھی
کہاں بھاگو گے؟

ہانپتا ہوا باز
کہرے سے ڈھکے شیر چشم کوہسار
حلقۂ دید کے ہر گوشے میں داخل ہوتا قلم
پھڑ پھڑاتا ہوا سینۂ عریاں کاغذ
بڑے پتھر اکھاڑ کر کھلی شمشیر
کِرمِ ریشم نے برگِ شہتوت کو کھالیا
چٹ چٹ چٹ......
یوں بہار نے اپنے پہلو گرمالئے
پچھلے برس کی ابابیلیں بن پوچھے چلی آئیں
اندر
خانۂ خلوت میں
ٹِر ٹِر ٹِٹ ،ٹِر ٹِر ٹِٹ ـــ
سُن
کیا کر سکے گا؟

رحمن راہیؔ نے اپنی اس نظم 'الہام' میں مختلف صوتیاتی علامتوں **(sound symbolism)** کے ذریعہ شعری الہام کے پیچیدہ تجربے، تخلیقی عمل کی جدوجہد اور فطرت وشعور کی باہمی کشمکش کی بڑی خوبصورت ومؤثر عکاسی کی ہے۔ اس لئے مترجم کے لئے یہ کسی چیلنج سے کم نہ تھا۔ کشمیری زبان اور کلچر میں ''دند دگ'' اپنی ایک الگ معنوی اہمیت رکھتا ہے۔ اوّل یہ تمام اعضاء کے درد میں شدید درد مانا جاتا ہے جو بسا اوقات انسان کو حواس باختہ کر دیتا ہے۔ دوم اس کو محاورتاً بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ چنانچہ رحمن راہی نے دردِ دندان کو لاشعور میں پلنے والی کئی چیزوں کے ساتھ وابستہ کر کے اس لاشعور میں دبی بہت سی ناآسودہ خواہشات اور منتشر خیالات کو مرتعش کرنے کیلئے لفظ ''لہر'' استعمال کیا۔

دَندس وژھے دگہ لَہر
ژَ لکھ کوت:

'دگہ لہر' کبھی بھی اُٹھ سکتی ہے یعنی نفس (لاشعور) کے اندر سے اٹھنے والی لہر موقعہ ومحال کے بنا بھی اٹھ سکتی ہے اور انسانی شعور اس وقت بے کار و غیر متحرک ہو جاتا ہے۔ انسان کہاں بھاگ سکتا

ہے۔ستیش ومل نے بھی بالکل اسی طرح اس نظم کا آغاز بالکل اُردو مترادفات سے کیا ہے——

موجِ درد دِنداں اٹھی
کہاں بھاگو گے؟

دانت کے درد کی موج۔انہوں نے لہر کی جگہ موج کا لفظ قصداً استعمال کیا ہے۔اگر چہ لفظ 'لہر' کشمیری اور اُردو دونوں زبانوں میں مستعمل ہے مگر معنوی اعتبار سے دونوں زبانوں لفظ 'لہر' میں مماثلت کے برعکس تھوڑا فرق معلوم ہوتا ہے بلکہ 'لہر' کی جو تاثیر کشمیری میں ہے وہ اُردو میں نہیں ہے یہاں ستیش ومل نے لفظ موج کو اُردو مترادف کے طور پر لے کر درد دِنداں کی کیفیت میں ایک غیر محسوس ٹھہراؤ۔(اگر چہ یہ وقفہ بھی قلیل ہی ہے) پیدا کرنے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔بہر حال دانت کے درد کی یہ موج —تخلیقی کرب اور الہام کے آغاز کی علامت ہے۔درد کی لہریں شاعر کے اندرونی اضطراب اور تخلیقی قوت کی بے چینی کو ظاہر کرتی ہیں۔'ہانپتا ہوا باز اور کہرے میں چھپا شیر' یہ تخلیقی قوت کی جدو جہد اور شعور کی دھند کو ظاہر کرتے ہیں۔جہاں شاعر اپنی فکر کو واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

اس نظم کی یہ خوبصورتی ہے کہ یہاں مختلف آوازیں علامت کے طور پر استعمال کی گئی ہیں۔ جو تخلیقی عمل کے مختلف مراحل اور جذبات کی عکاسی کرتی ہیں۔یہ آوازیں نظم کو نہ صرف سمعی بلکہ بصری حسن بھی فراہم کرتی ہیں، جیسے——

برڑھ برڑھ کرُون وچھ وُنتھ کاکُد
کیم کورتَلہ پنہ ڈیرس چرِ پھ چرِ پھ چرِ پھ

ستیش ومل نے ان آوازوں کا ترجمہ اُردو مزاج کے مطابق یوں کیا ہے——

پھڑ پھڑاتا ہو سینۂ عریاں کاغذ
کرمِ ریشم نے برگِ شہتوت کو کھالیا۔چٹ چٹ چٹ

یہاں ستیش ومل نے بڑی حساسیت کا مظاہرہ کرتے ہوئے کمال فنکاری کا نمونہ پیش کیا ہے۔ان آوازوں کا اپنا ایک صوتی آہنگ بھی ہے جن کا پاس رکھنا بھی ضروری ہے۔چونکہ ستیش ومل متعدد زبانوں اور ان کے ادبیات سے واقف ہیں، اس لئے بھی ان کو لسانیاتی بنیادوں پر زبانوں کے مابین مماثلتوں اور ان کے اختلاف کا پورا شعور ہے۔وہ ان زبانوں خصوصاً کشمیری اور اُردو دونوں زبانوں کے کلچر و تہذیبوں میں پائے جانے والے اختلاف کو بھی سمجھتے ہیں، اگر چہ دونوں نظموں یعنی کشمیری (اصل نظم) اور اُردو میں امیجری و محاکات یکساں طور پر منعکس ہوئی ہے۔مگر دونوں زبانوں

کے صوتیے یہاں مختلف ہیں۔

جیسے—'برژھ برژھکرُن'— یہ محض کشمیری ثقافت کا ہی حصہ ہوسکتا ہے مگر جب وہ اُردو میں اس محاکات کو منعکس کرتے ہیں تو عریاں کاغذ کا اضطراف 'پھڑ پھڑانے' سے ظاہر ہوتا ہے، جو کہ اندرونی کیفیت کی ہی مؤثر تصویر کشی ہے۔ اسی طرح جب کشمیری زبان میں شہتوت کے پتوں کو کھانے کا منظر پیش کیا جائے گا تو منہ سے برآمد ہونے والی آواز چرّپ چرّپ چرّپ کی ہوگی، مگر یہی عمل جب اُردو میں دہرایا جائے گا تو منہ کی آواز بدل کر 'چٹ چٹ چٹ' کی ہوجائے گی۔ بہرحال اس قسم کی آواز قدرتی تخلیق کے عمل اور شاعری کے تخلیقی محرکات کی علامت ہے۔ یہاں ایک اور بات غور طلب ہے۔ کشمیری لوک کہانیوں اور مقامی روایتوں کے مطابق شہتوت کا درخت آسیب زدہ ہوتا ہے، اور عام طور پر بچوں کو ان درختوں پر چڑھنے اور پھل اتارنے سے منع کیا جاتا ہے۔ یہاں راہی صاحب نے ٹلہ پنہ ڈھیرس کھانے کے دوران جو آواز چرپ چرپ چرپ کا ذکر کیا ہے وہ کسی انسان کے کھانے کے عمل سے نکلنے والی آواز نہیں ہے۔ مہذب لوگوں کے منہ سے ایسی آوازیں خارج نہیں ہوسکتی ہیں بلکہ یہ کسی اور ہی مخلوق کی آواز ہے جس کو ستیش ول نے بھی فوراً ''چٹ چٹ چٹ'' میں منتقل کیا۔ چٹ کرنا بھی انسانی عمل نہیں ہوسکتا۔ گویا کہ اس امیجری میں ہیبت اور خوف ایک **dominant componant** کی طرح موجود ہے۔ یہ صوتی اظہار نظم کو ایک منفرد تخیلاتی فضا فراہم کرتا ہے۔ اسی طرح آخر میں ابابیلوں کی آواز—ٹرٹرٹر ٹٹ ،ٹرٹرٹٹ۔ یہ کشمیری اور اُردو دونوں میں یکساں ہے۔ کیوں؟ وہ اس لئے کہ اس آواز کا تعلق فطرت سے ہے یعنی جانوروں کے منہ سے نکلنے والی سبھی آوازیں ایک جیسے ہی صوتیے رکھتی ہیں چونکہ ان کا تعلق فطرت سے ہے اس لئے ان میں یکسانیت اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ ابابیلوں کی آواز فطری اور داخلی دنیا کے امتزاج کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ آواز خانۂ خلوت میں داخل ہوکر الہامی تجربے کی پیچیدگی اور اندرونی مکالمے کو نمایاں کرتی ہے۔

رحمن راہی نے نظم میں علامات کو فطری اور انسانی تجربے سے مربوط کیا ہے اور ستیش ول نے ان کو اُردو میں کامیابی سے منتقل کیا ہے۔

'حلقہ دید کے ہر گوشے میں داخل ہوتا قلم'

قلم تخلیق کی طاقت کا استعارہ ہے، جو انسانی ذہن کے ہر گوشے میں داخل ہوکر شعری کائنات کی تشکیل کرتا ہے۔

'پچھلے برس کی ابابیلیں بن پوچھے چلی آئیں'

یہ غیر متوقع خیالات اور تخلیقی عمل میں بے ساختہ داخل ہونے والی یادوں یا خیالات کی علامت ہے۔ نظم کی سب سے بڑی خوبی اس کی بصری اور صوتی متحرکیت ہے۔ کاغذ کا سینہ، قلم کا حلقۂ دید میں داخل ہونا، اور ابابیلوں کی آوازیں نظم کو زندہ تجربے میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ یہ صوتیاتی امتزاج قاری کے شعور کو متحرک کر کے تخلیقی کرب اور الہام کی خوشی دونوں کو محسوس کرنے کا موقعہ دیتا ہے۔

نظم کے آخر میں رحمن راہی نے تخلیق کے اس جبر اور بیان کی آزادی دونوں کے مابین رسا کشی کو دکھایا ہے جو ہر فنکار یا شاعر کو تخلیق کے دوران بھوگنا پڑتا ہے۔ اس نظم میں جب شعری کردار خود سے سوال کرتا ہے—

بوز کر کھ کیاہ؟

یہ سوال تخلیق کے عمل میں درپیش دشواریوں اور اپنی جدوجہد کا احساس ہے، جس کو ستیش ولی نے بھی من وعن اسی طرح اُردو کے قالب میں یوں ڈھالا ہے—

سُن
کیا کر سکے گا؟

رحمن راہی کی اور کشمیری نظم 'سیاہ روٗ دجرین منز' سے بعنوان 'قعرِ دریا سلسبیل' ہے، اس کا ترجمہ ستیش ولی نے کچھ یوں کیا ہے—

قعرِ دریا سلسبیل
یہ آگ بھڑکتی رہے، تشنگی بڑھتی رہے
گلاب تیری سانسیں، شراب ہیں آنکھیں
تخمینہ لگا پائے ہو کیا اُس کریوے پر
میں نے ازل سے ابد تک کتنی ریت انگلیوں سے کھنگالی
میری بیکل نظروں نے دیا وہ سیاہ پیغام:
بہت بے اعتبار ہے یہ ابد کا ساگر!
مجھے بھی اسی طرح انجانے میں چھلا گیا
کھیل کھیل میں سیاہ غبار نے مجھے گھیر لیا
پتا نہ تھا کہ گلے لگا کر
بلبل ہی ہدہد بن کر کُرید ڈالی گی مجھ کو

خوشحال ہرن ایک گھنے جنگل میں
دھوپ میں پھدکتا اور سایوں سے کھیلتا
نظر نے اس کو چھلا کہ چشمے کے پانی نے پوچھا:
کون ہے تو اور حیراں نظروں سے کیا دیکھ رہا ہے؟
پہیلی مزاج دل نے سوالوں کی نوکیں دکھلائیں
(چہرہ مرجھایا ہوا، جوابوں کی آنکھیں خالی)
یہ بہار بیلا کس کی دعوت پر ہے آئی؟
کہو کہ آفتاب و ماہتاب کا رشتہ کیا؟
بھوکے کیڑے کو گلابی کوٹھری کس نے عطا کی؟
کہاں گیا تھا اک لمحے میں شاہِ سکندر؟
پر جوش سمندر اور ایک کشتی آوارہ
انجان ماجھی کی سوچوں پر دُھند
لہر جو اُٹھی وہ منہ کھولے
بنا جو بلبلا، بنتے ہی پھوٹا
ضدی بچے کا مٹی کا کھلونا ٹوٹ گیا
در و دیوار نے ٹھہکا کے لگائے
گردن میں پھانسی لگی، آنکھیں پھوٹ آئیں
پھر نہ ماں ہی ملی اور نہ باپ کو ہی دیکھا
ادھر نا اُمیدی، ایک جاڑا اور ویرانی سی چھائی
نہ کوئی مؤذن رات کو روشن کرتا
نہ کوئی دیوتا کسی مورتی میں بس جاتا
دعا نہ دل میں، نہ آنکھ میں اب کوئی توقع
جنگلی ہرن کریوے پر کچھ کھوجتا سا
نہ دھوپ میں کوئی گرمی، نہ سائے میں کوئی ٹھنڈک
نہ اُگا کوئی گھاس کا تنکا، نہ کوئی بڑا کانٹا

معلک ہے چہار سُو اب دھولِ تشنہ
اسی اندھیرے میں تم نے پھر سے جنم لیا
قلب کی وسعت تمہاری دیکھی تو جان پایا
تم نے جیسے وہی سیب، شاخ سے اتارا
میں نے جیسے وہی خدائی نذر کی
نہ تھا یہ طوفان نوحؑ کا سا
کہ ہم کشتی میں پار جاتے
پل صراط جیسے پار کرنا پڑا، اکیلے
نہ تیرے دل میں کوئی کدورت
نہ میرے حصے کوئی شکایت
کھیل کھیل میں یہ ہم آج کہاں پہنچ گئے
دل میں میرے جنم لے رہی ہے یہ بہار کی چہچہاہٹ
وہ باغِ جنت بے داغ فرشتوں کو ہی مبارک
میرے لئے تیری سیب جیسی سرخ رنگت کافی
اب کوئی رکاوٹ نہیں، اب تو دیکھ بے خوف ہو کر
ازل مہرباں ہوا ہے مجھ پر، ابد ہے تابع تمہارے دیکھو
قریب تھوڑا سا اور ہو لے کہ سینہ سینے کا راز داں ہو
کہ عشق کا دم، دلسوز خدائی؛
یہ آگ بڑھکے کہ پیاس پھیلے
گلاب سانسیں ہیں یہ تمہاری
شراب ہیں یہ تمہاری آنکھیں

یہ نظم بھی اپنے اسلوب، موضوع اور علامتی نظام کے باعث اپنی ایک الگ شناخت رکھتی ہے۔ یہاں محبت کی ابدیت، حسن و عشق کی مادی و روحانی حیثیت اور زندگی و موت کے فلسفے کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ محبت کو 'قعر دریا' اور 'سلسبیل' سے تعبیر کرنا عشق کی گہرائی اور ابدیت کا استعارہ ہے۔ خلیل جبران نے کہا تھا—

''ابدیت کسی بھی چیز کو دوام نہیں بخشتی، ہر چیز کا کھنڈر ہونا یقینی ہے سوائے محبت کے''

یعنی محبت کو ابدیت حاصل ہے۔اس لئے ابدیت کا استعارہ محبت کی بقا کیلئے استعمال ہوا ہے۔ 'آگ کا بھڑکنا' اور 'تشنگی کا بڑھنا' وہ استعارے ہیں جو عشق کی نا قابل تسکین خواہشات کی نمائندگی کرتے ہیں۔رحمن راہی کی شاعری میں عشق کا تصور ایک بنیادی **motif** کی طرح رہتا ہے اور یہ تصور زمینی ہونے کے باوصف ایک روحانی تشنگی سے بھی مملو ہے جو بڑی حد تک صوفی فلسفے سے بھی میل کھاتا ہے جہاں عشق کا سفر کبھی ختم نہیں ہوتا۔نظم میں حسن کی مادی جھلکیاں جا بجا نظر آتی ہیں۔بقول رحمن راہی:

گلاب چھُے شہہ ،شراب چھےاچھ!

یعنی' گلاب تیری سانسیں' اور 'شراب ہیں آنکھیں' جیسے فقرے حسن کے جمالیاتی اور مادی پہلو کو ایک ہی وقت میں بیان کرتے ہیں۔یہاں حسن کو چھو کر محسوس کرنے والی خواہش کے طور پر پیش کیا گیا ہے،لیکن اس کے پیچھے ایک نا قابل حصول کیفیت کا بھی ذکر ہے۔

یہاں دو خاص پرندوں بُلبُل اور ہُد ہُد کا ذکر کیا گیا ہے۔دونوں بہت خوبصورت پرندے ہیں مگر دونوں کی فطرت میں تضاد ہے۔بُلبُل محبت کے نغمے چھیڑنے والا پرندہ ہے جبکہ ہُد ہُد شاعری میں تلمیح کے رنگ میں استعمال ہوتا ہے جو حضرت سلیمانؑ، ملکِ سبا اور ملکۂ بلقیس کی طرف لے جاتا ہے۔ یعنی ہُد ہُد نے ہی سلیمان کو محبت کی خبر دی تھی۔ان معنوں میں وہ بُلبُل کی محبت کے نغموں سے مطابقت کھاتا ہے۔مگر جب ہم کشمیری ثقافت کے تناظر میں لفظ ہُد ہُد یعنی سَتُت کو دیکھتے ہیں تو یہاں ستُت کا **signified** معنی ہے۔عام طور پر کہاوتاً بھی کشمیری میں کہا جاتا ہے کہ ''بُو بہ سَن ہی زانہ ستُت سنز ٹھہ''۔ستُت کی چونچ لمبی اور نوکیلی ہوتی ہے اور نظر بھی اسکی تیز ہوتی ہے۔اس لئے وہ بہ آسانی زمین کو کرید کرید کر اسکی تہہ سے کیڑے نکال نکال کر کھاتا ہے۔بظاہر جو پرندہ بہت خوبصورت اور دلکش لگتا ہے،اس کی فطرت کریدنے کی ہے۔یہاں رحمن راہی نے اس فطرت کا اظہار یوں کیا ہے ع

مے ماخبر اس یتھ وچھس تل ستُت بِنتھ بُلبلےُ مے کورم

یعنی محبت کے اس سفر میں بارہا ایسے مقام آتے ہیں جہاں بُلبُل ہی ہُد ہُد بن کر کرید ڈالتی ہے۔

اس نظم میں بہت خوبصورت علامتوں کا تخلیقی استعمال ہے، جیسے بلبلا، کشتی اور پل صراط جیسی علامتیں زندگی کی ناپائیداری اور روحانی آزمائشوں کا استعارہ ہے۔'پرجوش سمندر' اور 'کشتی آوارہ' انسانی زندگی کے غیر یقینی حالات کی عکاسی کرتی ہیں۔تشبیہوں اور استعاراتی بیانئے کی کثرت نظم کو فکری گہرائی اور جمالیاتی حسن عطا کرتی ہیں۔ہر علامت کسی گہری حقیقت کی نمائندگی کرتی ہے۔

جیسے 'سیب جیسی سرخ رنگت' میں عشق کے میٹھے اور ممنوعہ پہلو کی جھلک ملتی ہے۔ رحمن راہی کی نظم کا یہ مصرع ــــ

مے ژوٗنٹ انگراگ چون کافی۔ لفظ ژوٗنٹ (سیب) جہاں تلمیح ہے اور آدم و ہوا کی پہلی غلطی کی طرف اشارہ ہے یعنی عشق کا ممنوعہ پہلو جس میں تنبیہ چھپی ہے مگر (سیب) کشمیری ثقافت کے سیاق میں کئی معنوی جہتیں رکھتا ہے۔ اس خطہ میں یہ تمام پھلوں میں سرفہرست بھی ہے اور کسی دوشیزہ کے چہرے کی سرخ مائل سفید رنگت کو سیب سے بھی تشبیہ دی جاتی ہے۔ چنانچہ ستیش ول نے بھی پوری دیانت داری کے ساتھ ایک رواں شُستہ زبان میں شعری معنویت سے بھرپور اس کا ترجمہ یوں کیا ہے ــــ

''میرے لئے تیری سیب جیسی سرخ رنگت کافی''، انہوں نے محض لفظی ترجمہ کا حق ہی ادا نہ کیا بلکہ اس میں چھپے جذبات اور محسوسات کو بھی بڑی خوبی کے ساتھ منتقل کیا ہے۔ یہ ترجمہ حسن و عشق کی مادی اور روحانی جہتوں کا عکاس ہے جس میں محبت کی ابدیت اور انسانیت اور انسانی تجربات کی ناپائیداری کا فلسفہ پیش کیا گیا ہے۔ ستیش ول کا ترجمہ اپنی فکری گہرائی، زبان کی خوبصورتی اور اصل نظم کے احساسات کو محفوظ رکھنے کی وجہ سے ایک ادبی شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے۔

اسی طرح رحمن راہی کی ایک اور نظم ہے ''پے چھُ ظلماتہ وزاں''، جس کا ترجمہ ستیش ول نے 'ظلمات سے ملتا ہے پتہ' کے عنوان سے کیا ہے جو کچھ یوں ہے ــــ

ظلمات سے ملتا ہے پتہ

نیم شب بیدار ہوا کل رات میں
ٹوٹ گئی جیسے میرے خیالات کی ڈور
ایک باز کو ذہن کی گھنی چھاؤں میں پہچانا میں نے
چونچ پر اس کی دہک رہا تھا اسی طرح کبوتر کا لہو
اوجِ کوہ سے وہ خالی پنکھ جھاڑ رہا تھا فضا میں
تکیے پر میں نے سر کا پہلو بدلا
گہرا سیاہ چاہ دیکھا
دیوار سے ٹیک لگائی
ماگھ کا جاڑا میرے سینے سے اترا

میرے ہونٹ سوکھ گئے
کھڑکی کے باہر سرگوشیاں ہو رہی تھیں
برف کے گالے بھی قرار گاہ ڈھونڈ رہے تھے شگافوں میں
چوہیا بھی صندوق کے پیچھے سے گنجینے تک نہ گئی
اُلگنی پر پیرہن کے بدلے تھی آویزاں بلی
آنکھیں میچتے ہوئے میں نے کھینچی تھی لحاف سردشانوں پر
الٹ گئی کانگڑی اور بے وقت سر دراکھ پڑی پاؤں پر
اور اسی وقت ہوئی گوش گزار الو کی چیخ ''مودو ہو''
دل اگر ساتھ میرا دیتا تو میں رو لیتا
ناگہاں یاد آیا مجھے میرا لختِ جگر
کل وہ شام بڑے شوق سے بیٹھا تھا مجھے سننے کو
درد میں سیپی نے جو کچھ بھی سہا تھا، کہہ دیا تھا
اس نے لیکن آدھی کہانی ہی سنی اور سو گیا
حواس باختہ سا میں اٹھا اور بجلی کا سوئچ آن کیا
ایک بن کھمبی سا پڑا تھا وہ بنا بستر کے
نیند میں مست تھا، ہونٹوں پہ عطر بار کلیاں
بیچ ماتھے اک بوند پسینے کی ابھر آئی تھی
تھی وہ شاید خواب میں آدھی کہانی چل رہی
مرتے مرتے سیپی نے موتی کو جنم دیا تھا شاید

یہ نظم انسانی تجربات، خواب اور حقیقت کے درمیان تعلق کو ایک ڈرامائی انداز میں پیش کرتی ہے، جس میں نیند، موت اور یاداشت کی تہیں شامل ہیں۔ اس کے علاوہ اس نظم کی جڑیں کشمیری زمین، ماحول اور طرزِ زندگی میں پیوست ہیں۔ ستیش وِل نے ان پہلوؤں کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے جو نظم کی تہہ در تہہ معنویت کو قاری کے سامنے کھولتے ہیں۔

اصل کشمیری نظم کی ڈرامائی فضا کو برقرار رکھنا ستیش وِل کی بڑی کامیابی ہے۔ انہوں نے خواب اور حقیقت کے بیچ متحرک تصاویر کو اُردو میں انتہائی دلنشین انداز میں پیش کیا ہے۔ مثال کے طور

پر نظم میں باز کا شکار کرنا اور الّو کی چیخ، خوف اور تجسس کی کیفیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ یہ مناظر سنسنی اور اندیشے کا تاثر دیتے ہیں، جسے اُردو زبان میں اسی شدید تاثر کے ساتھ منتقل کیا گیا ہے۔

ستیش ول نے نظم میں استعمال ہونے والی علامتوں جیسے 'سیپی'، 'موتی' اور 'برف کے گالے' کو بغیر کسی معنیاتی نقص کے اُردو میں ڈھالا ہے۔ یہ علامتیں زندگی اور موت کے فلسفیانہ خیالات کو ظاہر کرتی ہیں جو ترجمے میں بھی بھرپور طور پر موجود ہیں۔

حسیاتی تصویروں کی ترجمانی میں ستیش ول نے بڑی مہارت کا مظاہرہ کیا ہے۔ نظم میں سردی، پسینہ اور برف کے لمحات کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ قاری خود کو اس ماحول کا حصہ محسوس کرتا ہے۔ اس کے علاوہ نظم میں استعمال ہونے والے موسمی حوالہ جات جیسے 'ماگھ کا جاڑا' (جنوری کی سردی) کشمیری جغرافیہ سے براہِ راست جڑے ہوئے ہیں۔ کشمیری سردیاں اپنے شدید برفانی موسم کے لئے مشہور ہیں، جہاں لوگ گرم کپڑوں اور روایتی کانگڑی کا سہارا لیتے ہیں۔ اس مصرعے کو دیکھ لیجئے —

گرا ے لج کانگرِ ہندر یوم کوؤ کھسؤر کھرن

یعنی نظم میں کانگڑی کا ذکر اور سرد راکھ کا فرش اور پاؤں پر گرنا ایک منفرد کشمیری تہذیبی علامت ہے۔ جس کو شاعر نے منفی معنوں میں استعمال بھی کیا ہے۔ اسی طرح 'باز' اور 'الو' کا ذکر کشمیر کے قدرتی ماحول کی نمائندگی کرتا ہے۔ دیکھ لیجئے —

پازا اَ کھ ذیٖہنچہِ وَن ژھایہ اندر پرزنوٗم
تو نتہِ تس اوس تتھے پاٹھ وُہاں کوتر رتھ
اتھ اندر گوم کنن راتھمگل موٗدو ہو

یعنی باز کا شکار پر حملہ اور الو کی چیخ ''مود وہو'' پہاڑی دیہات کے خوفناک اور پر اسرار مناظر کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ علامت نہ صرف فطری دنیا کی حقیقتوں کی طرف اشارہ کرتی ہیں بلکہ انسانی زندگی کے اندھیروں اور اندیشوں کا بھی استعارہ بن جاتی ہیں۔ نظم میں 'تکیئے پر سر کا پہلو بدلنا اور لحاف سر د شانوں پر کھینچنا' جیسے مناظر بھی یہاں کی عام گھریلو زندگی کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ 'چوہیا کا صندوق سے گنجینے تک نہ جانا' — لفظ گنجینہ بھی یہاں کے عام گھروں میں ایک ایسے کمرے کی طرف اشارہ ہے جہاں کاڑ کباڑ اور پرانی بے کار چیزیں پڑی ہوئی ہوتی تھیں۔ یہ کمرہ اندھیری کوٹھری کی مانند ہوتا تھا جہاں چوہے ڈھیرا جماتے تھے اور عام طور پر شریر بچوں کو گنجینے میں لے جانے کی دھمکی

سے ڈرایا جاتا تھا۔ یعنی ہماری ثقافت کا ناقابل فراموش حصہ جو ہماری یاداشت میں کُھبا ہوا ہے۔ یہاں شاعر نے گنجینے کی علامت سے ایک ایسی مایوس کن، خوف زدہ، پُرحراس تصویر کھینچی ہے کہ چوہیا جو صندوق کے پیچھے چھپ رہی ہے مگر گنجینے تک جانے سے گھبراتی ہے۔ 'ظلمات' اور 'نیم شب' کی بیداری کشمیری لوگوں کے سیاسی اور سماجی حالات کا بھی عکس ہے۔ روشنی کی جستجو اور خواب میں ادھوری کہانی کا بیان کشمیری عوام کے خوابوں اور دکھوں کا استعارہ ہے، جو جدو جہد اور مصائب کی ایک تارطویل تاریخ رکھتے ہیں۔ ستیش وِل کے ترجمے نے نہ صرف انسانی جذبات کی عکاسی کی ہے بلکہ کشمیری ثقافت، زبان اور جغرافیہ کی بھرپور تصویر کشی بھی کی ہے۔ نظم کی علامتوں اور اشارات میں کشمیری زندگی کی حقیقتیں اور فلسفیانہ پہلو ایسے طریقے سے گندھے گئے ہیں کہ وہ عالمی انسانی تجربے کے ساتھ جڑ جاتے ہیں۔ اس نظم کا ترجمہ محض لسانی تبدیلی نہیں بلکہ تہذیبی اور جمالیاتی تجربے کا تسلسل ہے، جس سے کشمیری ثقافت کی خوشبو اُردو زبان میں برقرار رہتی ہے۔

مجموعی طور پر ستیش وِل کی ترجمہ نگاری راہیؔ کی کشمیری نظموں جیسے 'ہوا'، 'الہام'، 'قعرِ دریا سلسبیل' اور 'ظلمات سے ملتا ہے پتہ' میں نہ صرف زبان کی منتقلی کا عمل ہے بلکہ اس میں ایک ثقافتی اور جمالیاتی پل بھی قائم کیا گیا ہے جو کشمیری ادب کے گہرے مفاہیم کو اُردو قارئین تک پہنچاتا ہے۔ راہیؔ کی نظموں کی شاعرانہ زبان اور پیچیدہ استعارے ستیش وِل کی ترجمہ نگاری میں بھی اسی نرمی اور روانی کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ انہوں نے ترجمے میں ایسی زبان استعمال کی ہے جو نہ صرف اصل متن کے قریب ہے بلکہ اُردو زبان کی موسیقیت اور شعری جمالیات کو بھی مجروح نہیں ہونے دیتی۔ نظم 'ظلمات سے ملتا ہے پتہ' کی ڈرامائی کیفیات، جیسے نیم شب کا خوف اور یادوں کا بوجھ، ستیش وِل نے بڑی مہارت سے اُردو میں منتقل کیا۔ انہوں نے ترجمہ کرتے وقت کرداروں کی جذباتی حالت اور منظر کشی کو مؤثر انداز میں محفوظ رکھا۔ ستیش وِل نے کشمیری کے منفرد الفاظ و محاورات کو اُردو میں ترجمہ کرنے کے دوران ان کے معانی اور انداز کو برقرار رکھا۔ مثال کے طور پر 'ماگھ کا جاڑا' اور 'کانگڑی' جیسے الفاظ کا استعمال اُردو قارئین کیلئے نئی لیکن پراثر تشبیہات پیش کرتا ہے۔ اس اعتبار سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے ایک تہذیبی مکالمہ بھی قائم کیا۔ انہوں نے راہیؔ کے افکار اور جذبات کو اُردو زبان کے قاری تک پہنچانے کے لئے ایسا اسلوب اختیار کیا جو دونوں زبانوں کی روایات اور جمالیات کا بہترین امتزاج پیش کرتا ہے۔ ان کی ترجمہ نگاری کشمیری ادب کو اُردو کے وسیع تر ادب کا حصہ بنانے میں ایک کامیاب کوشش ہے جس کا ان کو بخوبی ادراک بھی ہے۔ چنانچہ انہوں نے راہیؔ صاحب کو ان الفاظ

میں خراج دیا ہے—

ہم جب بھی ملے
تحیّر کی چوکھٹ پہ ملے
جدا ہوئے
تو وہیں سے
آج بھی میں اُسی چوکھٹ پہ
تمہارے لئے گنگنا رہا ہوں—

بے شک راہی کی کشمیری نظموں کو اُردو کے قالب میں ڈالتے ہوئے ستیش وِمل بڑے دھیمے سروں میں گنگنانے کا ہی عمل کرتے رہے ہیں۔

کتابیات:

۱۔انتخابِ کلام راہیؔ، ترجمہ کار ڈاکٹر ستیش وِمل۔
۲۔ترجمہ کا فن اور روایت، مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس۔
۳۔سیاہ رؤد ※ جر ※ ن منز، رحمن راہیؔ۔
۴۔اُردو میں فنِ ترجمہ نگاری، ڈاکٹر مشتاق قادری۔

☆☆☆

Marasiye Mir Ishq mein Taghazzul by Nisar Ahmad Waloo
(Naugam) cell-7889617356

نثار احمد والو (نوگام)

مراثی میر عشقؔ میں تغزل

یہ بات مبنی برحق ہے کہ لکھنو میں مرثیہ کے تین خاندان نہایت ہی معتبر مانے جاتے ہیں، خاندان میر انیس، خاندان مرزا دبیر اور خاندان میر عشق ہیں۔ خاندانِ عشق نے ایسے جیّد شعراء ادباء اور لغت نویسوں کو جنم دیا ہے جن کی شہرت چار دانگ عالم ہے۔ ان میں عشق، تعشق، رشید، شدید، ادب، مودب، مہذب وغیرہ نہایت ہی اہمیت کے حامل ہیں۔ سید حسین میرزا عشق المعروف میر عشق اسی خاندان کے چشم و چراغ ہے جو سید محمد میر اُنس صاحب کے پانچ بیٹوں عشق، تعشق، عاشق، صبر، صابر، میں سب سے بڑے تھے اور میر ضمیر کے داماد بھی تھے۔ مرثیہ نگاری میں خاندان عشقؔ کے شعراء نے اپنا ایک الگ رنگ و آہنگ اس طرح سامنے لایا کہ اس رنگ نے ایک الگ دبستان کی صورت اختیار کر لی جسے آج ادبی دنیا میں دبستانِ عشق کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ میر عشق نے کئی اصناف سخن جیسے مرثیہ، سلام، رباعی، نوحہ، قصیدہ اور غزل پر طبع آزمائی کی ہے علاوہ ازیں موصوف نے اصلاح زبان کے سلسلے میں بھی اپنا ایک الگ نظریہ پیش کیا ہے جو ان کے رسالے رسالہ ''میر عشق اور اصلاح زبان'' کی شکل میں موجود ہے۔ انہوں نے مختلف اصناف میں طبع آزمائی کر کے اردو زبان و ادب کی بے لوث خدمت کی ہے۔ اگر یوں بھی کہا جائے کہ میر عشق مرثیہ کی روایت کو فروغ دینے میں میر انیس اور مرزا دبیر کے بعد تیسرا بڑا مرثیہ گو ہیں تو غلط نہ ہوگا ان کے ابتدائی زمانے میں اردو مرثیہ کے افق ور میر انیس اور مرزا دبیر کا طوطی بول رہا تھا جس کے باعث میر عشق کو زیادہ شہرت نہیں مل سکی۔ سفارش حسین رضوی اس حوالے سے یوں لکھتے ہیں۔

> ''دبیر اور انیس کی چمک دمک نے اس چراغ کی روشنی کو ماند کر دیا عشق لکھنو کے علاوہ اگر کسی اور جگہ ہوتا تو ان دونوں ہم عصروں کے مقابل ٹھہرائے جاتے زندگی کا یہ بڑا حادثہ ہے''۔ ا؎

میر عشق کے مرثیوں کی دو جلد گلزار غم اور برہان غم ان کی حیات میں ہی شائع ہوگئی اور تب

سے آج تک دوسری بار شائع نہیں ہو پائی جس وجہ سے آج یہ دونوں کتابیں نایاب ہوگئی ہیں۔موصوف کے ان مرثیوں کا اگر تعمق سے مطالعہ کیا جائے تو ان میں رثائیت کے ساتھ ساتھ دوسرے مضامین بھی جیسے ساقی نامہ، بہاریہ اور غزلیہ بدرجہ اتم موجود ہیں۔ جو کہ عشق کی ہفت پہلو شخصیت کی عکاسی کرتا ہے۔اس طرح میر عشق مرثیہ گوئی میں ایک الگ دبستان کے بانی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ ایک واضح حقیقت ہے کہ اردو شاعری میں صنف مرثیہ کا دامن اتنا وسیع ہے کہ اس میں تمام اصناف سخن کو سمو لینے کا حوصلہ موجود ہے۔اس میں غزل کا تغزل، مثنوی کا تسلسل، نوحہ کا سوز، رجز کی گرج کے وہ اعلیٰ نمونے موجود ہیں جس سے ادب عالیہ میں اس کا نام سرفہرست ہے۔ اگر تقدیسی شاعری کی بات کی جائے تو شاید ہی کوئی ایسا موضوع ہوگا، جو مرثیہ کے احاطہ میں نہیں آتا ہو۔ اس بات کی غمازی خود مرثیہ کا چہرہ کرتا ہے۔

تغزل کے معنی غزلیت یا غزلیہ پن کے ہیں لیکن یہ تغزل کی آخری یا مکمل تعریف نہیں ہے۔ تغزل سے مراد کسی بھی شعر کے وہ باطنی اوصاف ہیں جو صرف محسوسات سے تعلق رکھتے ہیں اور یہی اوصاف شعر کو غزل یا خارج از غزل قرار دیتے ہیں۔دوسرے الفاظ میں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ شعر کا وہ حسن جو اسے غزل کے شعر کی شناخت عطا کرتا ہے اسے تغزل کہتے ہیں۔تغزل کے بغیر غزل کا تصور محال ہے۔اگر غزل میں تغزل نہ ہو تو غزل، اپنی ظاہری رسومیات کے لحاظ سے تو غزل کہلائے گی لیکن اپنی داخلی رسومیات کے اعتبار سے وہ کسی اور صنف میں متبدّل ہو جائے گی۔مراثی عشق میں تغزل کا سراغ لگانے سے پہلے ایک نظر تغزل کی تعریف پر ڈالتے ہیں۔تغزل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنٰی ہے غزل کہنا یا عشقیہ مضامین بیان کرنا۔

مؤلف کشافِ تنقیدی اصطلاحات ابوالاعجاز حفیظ صدیقی تغزل کی تعریف یوں کرتے ہیں۔

> ''شعر کے عام اوصاف کے علاوہ غزل کے شعر میں بعض خاص عناصر بھی ہوتے ہیں۔مثلاً نفاست و نزاکت، نکتہ سنجی رمز، ایما، تعمیم، گداز بے ساختگی اور جذبے کا سوز گداز۔ان عناصر کے مجموعے کو تغزل کہا جاتا ہے''۲؎

ڈاکٹر منظر عباس نقوی لکھتے ہیں:

> ''تغزل عبارت ہے شعر کی اس وجد آفریں کیفیت اور جمالیاتی فضا سے جس کا تعلق بیک وقت الفاظ سے بھی ہے اسلوب سے بھی اور احساس سے بھی۔الفاظ کی خوش آہنگی، اسلوب کی ندرت و تازگی اور احساس کی شدت جہاں بھی ہوگی شعر میں

تغزل پیدا ہو جائے گا۔ یہ احساس اور فکری رفعت کا حامل بھی ہو تو اور کبھی سونے پر سہاگا ہو جائے گا''۔ ۳؎

تغزل کسی صنف کا نام نہیں بلکہ یہ چند اوصاف کے مجموعی کیفیت کا نام ہے۔اس کے لئے یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ اس کا دائرہ صرف غزل تک ہی محدود رہے، اس کے اثرات ادب کی ہر صنف میں نما ہونے لگے یہاں تک کہ مرثیہ جیسی صنف جس میں غزلیہ لے یا تغزل کو پیش کرنے کی زیادہ گنجائش نہیں ہے، کیونکہ مرثیہ کا تعلق مذہب سے ہے لیکن جب یہ صنف بڑی تیزی سے ترقی کے زینے چڑھنے لگی تو اس پر بھی تغزل کے اثرات پڑے تغزل سے مرثیے کے موضوع کی تقدس اور رفعت وعظمت میں کوئی کمی نہیں ہوئی۔ بلکہ ان خصوصیات نے مرثیے کے تاثر کی شدّت کو بڑھایا ہے۔اس سلسلے میں میر انیسؔ، میرزا عشقؔ اور میر تعشقؔ کے ساتھ ساتھ مرثیہ کے افق پر اور بھی شعراء نظر آنے لگے جنہوں نے اس تقدیسی صنف میں اظہار غم کے ساتھ ساتھ تغزل کو بھی شامل کرنا شروع کر دیا ہے۔میر عشق بھی اسی قبیل کا ایک اہم نام ہیں۔جنہوں نے اپنے مراثی میں امام عالی مقامؑ اور اس کے گھوڑے اور تلوار کو ایک حسین محبوب کے روپ میں پیش کر دیا اور اس کی تعریف میں تغزل کے دریا بہائے، اس طرح عشق نے مرثیہ میں امام عالی مقامؑ اور اس کے گھوڑے اور تلوار کو اسی انداز میں پیش کیا جس انداز میں غزل میں محبوب کو کیا جاتا ہے۔ بقولِ ڈاکٹر جعفر رضا:

> ''دبستان عشق نے مراثی کے دامن میں غزلیہ مضامین پیش کرنے کی شعوری کوشش کی.....مراثی میں تغزل آمیز مضامین ان کے قبل بھی پیش کئے گئے تھے۔لیکن یہاں انہیں مرکزی اہمیت حاصل تھی۔غزل کی علامتیں شمع و پرواز، سرو و صنوبر، قمری و بلبل، وصل و ہجر وغیرہ کثرت سے پیش کی جانے لگیں۔معشوق کی دل نوازیاں ناز و ادا، عشوہ وغیرہ کے مضامین مراثی میں اپنا روپ بدل کر سامنے آنے لگے۔گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں معشوق مجازی کی تصویر، رقاصہ کے پائل کی کھنک ادائیں اور دیکھا تیں، اعضا کی جنبش وغیرہ کے مناظر بھی پیش کئے''۔ ۴؎

مرثیے میں تغزل کی شمولیت کی ضرورت یہ تھی کہ میر عشق کا دور لکھنوی سماج کا دور شباب تھا۔جس میں لوگ بزم آرائی کو ہی زیادہ پسند کرتے تھے۔اس صورت حال کو دیکھ کر میر عشق نے غزلیہ عناصر کو مرثیوں میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔اس تغزل کا تعلق اگرچہ عورت ذات سے براہِ راست نہیں تھا مگر مجموعی اعتبار سے مناظر کی عکاسی ایسے دلنشین انداز میں کی گئی ہے کہ وہ ایک

حسین دوشیزہ کی تصویر اختیار کر لیتے ہے۔

اس طرح موصوف کے مراثی میں غزل کی یہ لے یا تغزل مختلف مقامات پر نظر آتا ہے۔ کہیں پر تلوار کی تعریف میں تو کہیں گھوڑے کی تعریف میں۔تلوار کی تعریف میں موصوف نے تغزل کو اس طرح سمویا کہ قاری دھنگ رہ جاتا ہے۔میدان جنگ میں جب ایک سپاہی کے ہاتھ میں یہ تلوار ہوتی ہیں تو یہ ایک حسین وجمیل معشوقہ کی طرح سب کو گھائل کرتی ہے۔اسکی چال اور ادائیں ایسی ہے کہ لگتا ہے میدان جنگ میں تلوار نہیں بلکہ پری اپنا جلوہ دیکھاتی ہے اور لوگ اپنی جان اس پر نثار کر دیتے ہیں۔نمونے کے طور پر مرثیہ کے یہ چند بند ملاحظہ فرمائیں۔

اُس نے کماں کشوں کو اشارہ کیا کہ ہاں تیروں کا منھِ برسنے لگا رن میں ناگہاں
تھّرائی برق رعدُ پکارا کہ الاماں
دیکھی جو اسکی باڑھ سپاہی تڑپ گئے پیراک ڈر کے صورت ماہی تڑپ گئے

معشوق بن کے اُس نے اشاروں میں دم لیا بدبیں جو تھے سوار، نظاروں میں دم لیا
تاکا جسے اسی کا ہزاروں میں دم لیا دم لے کے پیدلوں کا سواروں میں دم لیا
جائے نیام سینۂ افواج شام تھے
تھی رن میں ایک تیغ ہزاروں نیام تھے

تلوار میں یہ مجمع جوہر نہیں دیکھا اوس حسن کا مینامہِ نو پر نہیں دیکھا
پروانوں کو یوں شمع کے اندر نہیں دیکھا گلزار کسی برق کا پیکر نہیں دیکھا
کچھ قدر نہیں زلف پریشان پری کی
ہیں صاعقہ میں پتلیاں چشمان پری کی

مندرجہ بالا بندوں میں تلوار کی چلت پھرت کو میر عشق نے ایک حسین محبوبہ کے روپ میں پیش کیا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ میدان جنگ میں تلوار نہیں بلکہ حسین محبوبہ جنگ لڑ رہی ہے۔ صمصام کے علاوہ میدان جنگ میں ایک سپاہی کے جان کی حفاظت میں اگر کسی کا ہاتھ ہوتا ہے تو وہ ہے اسپ جو سپاہی کو اپنے سے بھی زیادہ عزیز ہوتا ہے۔اس گھوڑے کی عظمت یہ ہوتی ہے کہ یہ عام گھوڑوں سے زیادہ طاقت ور، ہوش یار اور تیز رفتار ہونے کے ساتھ ساتھ خوبصورت بھی ہوتا ہے یہ

اپنے مقام واعزاز سے بھی بخوبی واقف ہوتا ہے اور فخر کرتا ہے جب یہ میدانِ جنگ کی طرف نکلتا ہے میر عشق جب اس گھوڑے کا تعارف کراتے ہیں تو اس کی انگ انگ اور ہر ادا میں تغزل کو سمو دیتے ہیں، جس سے اس کے حرکات وسکنات اور صورت وسیرت پر ایک خوش رو پری کا گمان ہوتا ہے۔ گھوڑے کی یہ سراپا نگاری انہوں نے اس خوش اسلوبی اور چابکدستی سے کی ہے کہ پڑھنے والا اس کی ناز وادا کو دیکھ کر دھنگ رہ جاتا ہے۔ اس گھوڑے کو کہیں دلہن تو کہیں پری کا نام دیا گیا ہے۔ کہیں اس کے سم کو ماہ نو کیلئے تشبیہ بن جاتے ہیں، اور کہیں اسکی کلگی محبوبہ کی زلف دراز ہے تو کہیں اس کی زین کی حسین پیشواز ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ میدان جنگ میں یہ ہوا سے بھی تیز چلتا ہے۔ اس حوالے سے چند بند ملاحظہ فرمائیں۔

غنچہ کا دہن تاروں کے دانت آئینہ کی گوش معشوقوں کا معشوق مگر عاشقوں کا ہوش
طوبا قدو آہورم وشبرنگ وقمر دوش پا کھر نہیں زنہار یہ طاؤس ہے گل پوش
خورشید ہے اس حسن کے مانوس کا سینہ
بوُ گل کی کمر کوہ کی طاؤس کا سینہ

بلبل کی صدا دیو کا تن حور کا چہرہ رُخ مہر ہے جلد آئینہ ہے عطر پسینہ
اطفال کے ہیں طوق کہ نعل سمِ یکتا رفتار وسکون لُو کبھی پنہاں کبھی پیدا
آنکھوں سے لڑی رہتی ہیں جمہور کی آنکھیں
بجلی کی عناں رعد کے سم نور کی آنکھیں

ایک جگہ حضرت امام حسینؑ کے ذوالجناح کے حوالے یوں لکھتے ہیں۔

نکلا پری بنا ہوا اصطبل سے سمند تھے صاف صاف صورت آئینہ بند بند
لپٹے ہوئے رکابوں سے خادم وفا پسند لمعہ ہر ایک آنکھ بنی پتلیاں سپند
تھے کبک پائمال سموں کی صدا کے ساتھ
کوسوں دلہن کی بو گئی شب کو ہوا کے ساتھ

حضرت ابوالفضل عباسؑ کے گھوڑے کے حوالے سے یہ بند ملاحظہ کیجئے:۔

مثل ہوائے خوش لبِ دریا کی سیر کی معشوق بن کے سبزۂ صحرا کی سیر کی
جب شکلِ حورِ عالم بالا کی سیر کی
کیسا رگانِ چرخ کا دم بند کر دیا بس رفرف وبراق نے اسپند کر دیا

ایک مثال دیکھئے جہاں حضرت امام حسینؑ کا گھوڑا ہوا سے تیز رفتار ہے۔

کیا آگے ہوا شاہ کے توسن سے نکل جائے شبیرؑ اشارہ جو کریں سن سے نکل جائے
آہو کی طرح دشت کے دامن سے نکل جائے شیرانہ تڑپ کے صف دشمن سے نکل جائے
گھوڑے کی نئی چال نئی جلوہ گری ہے
گلزار میں ہے حورِ زیباں میں پری ہے

میر عشق کو اللہ تعالیٰ نے یہ صلاحیت عطا فرمائی تھی کہ انہوں نے مرثیوں میں تغزل کو بڑے ہی بلیغ انداز میں سمایا۔ تغزل کی یہ خوبی نہ صرف تلوار اور گھوڑے کی تعریف میں نمایاں طور پر جلوہ گر ہے بلکہ اور بھی بہت سارے پہلوں ایسے ہیں جہاں پر میر عشق نے تغزل کا سہارا لے کر اپنے مراثی میں ایک نئی روح پھونک دی ہے۔ اس حوالے سے سراپا نگاری کے بیان میں دیکھئے کہ شاعر نے کس چابکدستی سے تغزل کو اپنا کر مجاہد کے قد و گیسوں، چشم و ابرو اور خد و خال کا بیان کیا ہے کہ مرثیہ کی مقدس سرزمین میں بھی غزلیت کا رنگ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔

ابرو کہ مہ نو جو کہوں تاب کہاں ہے وہ پیر کا ابرو ہے یہ ابروئے جواں ہے
کب نور سے رخ کی شب گیسو کا زیاں ہے ہوتا نہیں دن گو کہ یہ خورشید عیاں ہے
زلف و رخ شاہِ شہدا پیش نظر ہے
خورشید کے پنجہ میں سر شام سحر ہے

ہیں غیرت بادام شہ دیدۂ بینا یوسف نہ ہوں کیوں چاہ ذقن دیکھ کے شہدا
یاقوت و گہر کے لب و دندان ہیں مسیحا ہے رنج کہ ہیں تشنہ دہن دلبر زہراء
یوں اشک ہیں رخسارۂ محبوب زمن پر
جس رنگ سے شبنم گل شاداب چمن پر

درجہ بالا اشعار میں میر عشق نے مختلف تشبیہوں اور استعاروں کا سہارا لے کر بڑے ہی دلچسپ و دلنشین انداز میں سراپائے حضرت عباسؑ کو تغزل سے مزّین کر کے اپنی قدرالکلامی کا ثبوت دیا ہے۔ ایک اور جگہ حضرت شہزادہ قاسم کا سراپا دیکھئے جہاں پر عشق نے تغزل کو دلچسپ انداز میں برتا ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

کچھ حال جو چشم سیہ شیر کا لکھا ہر دائرہ ہے صاف گل نرگس شہلا
توصیف لبِ لعل نے بخشا اثر ایسا سرخی کے نشان لعل کے ٹکڑوں سے ہیں زیباں

پلکوں کی بھی تیزی کا اثر صاف عیاں ہے
سارے الفوں پر ہمیں تیروں کا گماں ہے

منظر نگاری مرثیہ کا ایک اہم پہلو ہے۔ میر عشق نے مراثی کے دوسرے پہلوؤں کی طرح منظر نگاری کے بیان میں بھی تغزل کے محراب سجائے ہیں اور واقعات کربلا کی تصویروں میں تغزل کو اس خوبی سے برتا ہے کہ تصویریں دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔

پائی جو عروس سحر قتل کی آہٹ بس نور بڑھا رات کی ظلمت سے کہا ہٹ
دولھا کی طرح اُوٹھنے کو لی مہر نے کروٹ تھا دامن گردوں رخ مہتاب کا گھونگھٹ

جنبش تھی عیاں سبزہ صحرائے بلا سے
لہریں تھیں مگر قلزم خضرا میں ہوا سے

مذکورہ بند میں صبح کا منظر پیش کرتے ہوئے عروس سحر کی آہٹ مہتاب کی گھونگھٹ اور دولھا کی طرح مہر کی کروٹ کے مضامین کو نظم کیا گیا ہے۔ رزم کا تعلق اگر چہ جنگی تیاریوں سے ہے جہاں پر غزلیت کو برتنا بہت ہی مشکل کام ہے، لیکن میر عشق کی غزلیت آمیز طبیعت مرثیہ کے دوسرے پہلوؤں کی طرح رزمیہ میں بھی بہت ہی نمایاں ہے۔ مثال کے طور پر رزم کا یہ بند دیکھئے:

پریوں کو خطر پانوں لہو میں نہ جمے گا تھا قاف میں چرچا کہ یہ مینھ اب نہ تھمے گا

میر عشق کے مرثیوں میں جذبات واحساسات کی عکاسی تنوع اور رنگارنگی کے مختلف پہلوں نظر آتے ہیں جن کو دیکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ میر عشق انسانی احساسات وجذبات پر پوری طرح قابض نظر آتے ہیں۔ موصوف نے مختلف انسانی رشتوں کی اہمیت کے پیش نظر خلوص ومحبت اور درد وغم کی کیفیات کو بڑی چابک دستی سے پیش کیا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ سفارش حسین رضوی، اردو مرثیہ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی، ۲۰۱۲ء، ص ۲۸۳
۲۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشاف تنقیدی اصطلاحات، ادارہ فروغ قومی زبان، ۲۰۰۸ء، ص ۶۸
۳۔ ڈاکٹر عمر فاروق، اصطلاحات نقد وادب، بھارت آفسٹ، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۲۱۵
۴۔ پروفیسر جعفر رضا، دبستان عشق کی مرثیہ گوئی، کراون آفسٹ پرنٹرس، الہ آباد ۱۹۷۳ء، ص ۲۸
۵۔ میر عشق، برہانِ غم، نولکشور پرس لکھنو، ۱۹۱۵ء، 6۔ لکھنو ۱۹۰۲ء

Nav Marxiyat aur tabqati jaddojehad : Prem chand ke afsana "Kafan ki Nav Marxi Qirat by Peerzada Mohd. Zahid (Lolab, J&K)

پیرزادہ محمد زاہد (لولاب، جموں وکشمیر)

نو مارکسیت اور طبقاتی جدوجہت

پریم چند کے افسانہ ''کفن'' کی نو مارکسی قرأت

مابعد جدید دور میں اُردو تنقید نئے اور مختلف مباحث پر مرتکز دکھائی دیتی ہے۔ یہ نئے مباحث گزشتہ ایک صدی کی اُردو تنقید کے دیگر نظریات کے مقابلے میں مختلف، متنوع اور معنی خیز ثابت ہوئے ہیں۔ ان مباحث کی وجہ سے ادبی تفہیم وتعبیر کی نئی راہیں کھل گئیں اور ساتھ ساتھ کلاسیکی ادب پاروں کی بھی ازسرِ نو تفہیم اور تشریح وتوضیح کی ضرورت محسوس ہوئی۔ مابعد جدید تھیوری کے تحت بار پانے والے تنقیدی نظریات نے فن پارے کی قرأت کے دوران اکہرے پن کا رویہ اختیار کرنے کے بجائے اخذ معانی ومطالب کی سلسلے میں بین العلومی (Inter-disciplinary) طریقے کو اہمیت دی تاکہ فن پارے کے معنیاتی نظام کے تمام دروا ہوسکیں۔ یہ کہنے میں کوئی تامّل نہیں کہ تھیوری فن پارے کو بحیثیت کُل کے دیکھنے پر یقین رکھتی ہے تاکہ روایتی طریقۂ مطالعات کی وجہ فن پارے میں معنیاتی نظام کے محدود اور اکہرے پن کا احساس نہ جھلکے۔:

> ''تھیوری کو آزاد اور انحراف پسند مطالعاتی رویہ بھی کہا جاسکتا ہے، جو کسی ثقافتی مظہر یا متن کی تفہیم وتعبیر کے لیے کسی بھی علم (Discipline) سے اس کا حربہ یا استدلال مستعار لے سکتا ہے یا خود ایک نیا حربہ وضع کرسکتا ہے۔ اس لیے تھیوری Inter-disciplinary ہے۔ چنانچہ تھیوری کے زیر اثر علوم متون، ثقافتی مظاہر، سماجی طبقات وغیرہ کی ہم رشتگی پر زور دیا گیا ہے اور ان کو الگ تھلگ وحدت سمجھے جانے کے خیال پر کاری ضرب لگائی گئی ہے۔۔۔ تھیوری کوئی حصار قائم نہیں کرتی۔ راہوں کو کھلا رکھتی ہے۔ یوں تکثیریت کے لیے چشم براہ رہتی ہے۔ تھیوری کا یہ مخصوص مزاج پوری مابعد جدید فکر میں سرایت کیے ہوئے ہے۔'' [1]

نو مارکسی نظریۂ نقد مابعد جدید دور میں سامنے آنے والے تنقیدی پیراڈائم (Theoritical Framework) کا وہ پہلو ہے جو آئیڈیالوجیکل جبر اور سماجی سیاق (Cultural Context) کے کلاسیکی مارکسی نظریے کے اکہرے پن، غیر ادبی اور شدت پسندانہ رویّے کے جواب میں بیسویں صدی کے وسط میں اُبھر کر سامنے آیا۔ یہ نظریۂ نقد کلاسیکی مارکسی نظریات کو نئے سیاسی، سماجی اور ثقافتی حالات کی تبدیلیوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کی نئی تعبیرات اور توضیحات پیش کرتا ہے۔ اس کی تشکیل و تعمیر میں فرینکفرٹ اسکول (Frankfurt School) کے قدآور مفکرین جیسے میکس ہورخی مر، تھیورڈ اڈورنو، ہربرٹ مارکیز، والٹر بنجامن وغیرہ کے علاوہ انتینیو گرامشی، لوئی آلتھیو سے اور ریمنڈ ولیمز جیسے نظریہ ساز نقادوں کا بھی رول رہا ہے جنہوں نے انفرادی سطح پر اسے جلا بخشنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

ان مفکرین نے معاشی استحکام (Economic Determinism) پر مبنی روایتی مارکسزم کی محدود نظریے کو وسعت بخشتے ہوئے اس بات پر زور دیا کہ آئیڈیالوجیز (Ideologies)، ثقافت (Culture) اور بالائی ڈھانچے (Superstructures) معاشرے کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس نظریۂ نقد نے کلاسیکی یا روایتی مارکسیت کے محدود اور تنگ دائرے کو فکری و علمی بنیادوں پر وسعت بخشی اور مارکسی افکار و خیالات کو وقار بخشتے ہوئے انہیں عصرِ حاضر کی سیاسی، سماجی، معاشی اور ثقافتی حالات کے تناظر میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ ہر چند کہ نو مارکسی تنقید کا تعلق اور اس کی بنیادیں جڑیں مارکسیت سے ہی جُڑی ہوئی ہیں تاہم یہ کئی معنوں میں کلاسیکی مارکسیت سے افتراق کا رویہ رکھتی ہے۔ اس بات کو بھی ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ نو مارکسیت، مارکسیت سے ماورا کوئی نیا فلسفہ نہیں ہے بلکہ مارکسی خیالات و نظریات کی ایک توسیعی صورت (Updated version) ہے۔ تاہم اتنا طے ہے کہ نو مارکسیت سے وابستہ مفکرین نے نو مارکسی تنقید کی انتہا پسندی، غیر ادبی اور شدّت پسندانہ رویّے سے انحراف کرتے ہوئے ادبی تفہیم کے دوران مواد اور ہیئت کے باہمی رشتے اور ان دونوں کے توازن کو برقرار رکھنے کو ترجیح دی۔ یہ فن پارے کی خودمختاری کو تسلیم کرتے ہوئے قرأت کے دوران اسے ادبی قوانین کے دائرے میں رکھ ہی سمجھنے، سمجھانے اور پرکھنے پر زور دیتی ہے۔ یہی وہ بنیادی نکتہ بھی ہے جو نو مارکسیت کو کلاسیکی مارکسیت سے الگ اور ممتاز کرتی ہے۔ کلاسیکی اور نو مارکسی تنقید کے مابین افتراق کو واضح کرتے ہوئے ڈاکٹر ناصر عباس نیّر یوں لکھتے ہیں۔:

''نو مارکسی تنقید اور آرتھوڈاکس مارکسی تنقید کا اختلاف مارکسیت کے سلسلے میں

دونوں کے زاویۂ نظر کا اختلاف ہے۔ ہر چند دونوں کا نظریاتی قبلہ مارکسیت ہے، مگر دونوں نے مختلف زاویوں سے اور مختلف صورت حال میں اس کی تفہیم کی ہے۔ ایک نے سیاسی قوت کے تحت اور دوسری نے منطق کی رُو سے مارکسیت کی تعبیر کی ہے۔ چناں چہ آرتھوڈاکس مارکسی تنقید میں عملیت، افادیت، حتمیت اور جبریت کے عناصر ہیں، جب کہ نو مارکسی تنقید مارکسیت کو ایک بصیرت افروز فلسفہ گردانتی ہے، جس میں نئی تنقیدی تھیوری کی تشکیل کے امکانات بالقوہ موجود ہیں۔ اس لیے یہ مارکسیت کا مطالعہ آزادانہ طور پر کرتی ہے..... نو مارکسی تنقید (جسے حقیقی مارکسی تنقید بھی کہا گیا ہے) کی تشکیل روس سے باہر ایک آزادانہ علمی ماحول میں ہوئی ہے۔'' ۲

اس اقتباس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ نو مارکسی تنقید نظریاتی اور اطلاقی سطح پر کہیں انحراف تو کہیں انجذاب کا رویہ اپناتی ہے۔ یہ نظریۂ نقد فن پارے کی قرأت کے دوران اس بات کو ملحوظِ نظر رکھتی ہے کہ فن پارے کو ماورائے ادب سمجھنے کے بجائے ادبی شعریات یا ادبی قوانین کے دائرے میں رہ کر ہی سمجھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ یہ ادب کی خودمختاریت کو جدید پسند نظریہ ساز نقادوں کی طرح تسلیم کرتے ہوئے فن پارے میں شامل اُن لسانی اور جمالیاتی عناصر (Poetic Devices) اور لفظیاتی تجربوں کا خیر مقدم کرتی ہے جو آجر طبقے کے خلاف مزاحمت (Resistance) کا پیش خیمہ ثابت ہو سکتے ہیں۔:

''جدیدیت پسندوں کا ایک اہم امتیاز ہئیتی، اسلوبی اور موضوعاتی سطحوں پر تجربہ پسندی اور ادب کی روایت اور نئے متن (تجربہ) کے درمیان عدم تسلسل کی نمود ہے۔ اڈورنو اس رویّے کی حمایت میں کہتا ہے کہ مشکل اور اجنبی ہئیتیں اسٹیبلشمنٹ کے خلاف زیادہ موثّر احتجاج ہیں۔ کیوں کہ عام فہم اور مروّجہ ہئیتیں موجود اور مسلّمہ حقیقت کو منعکس اور مستحکم کرتی ہیں۔ تجربہ انحراف ہے طاقت کے مراکز سے اور تجربہ انکار ہے اسٹیبلشمنٹ کا ساتھ دینے سے۔ اس لیے جدید ادب کی نظریاتی سرشت بھی سماجی اور سیاسی ہے۔ جدید ادب کی یہ توضیح اڈورنو کو نہ صرف مارکسی تنقید سے دوبارہ ہم رشتہ کر دیتی ہے بلکہ اڈورنو کی فکر ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان پُل کا کام بھی کرتی ہے۔'' ۳

نو مارکسی تنقید دراصل یہ تقاضا کرتی ہے کہ ادبی متن میں شامل ہئیتی اور لسانی تجربات کی وجہ سے متن نہایت باریک اور غائر مطالعے کا تقاضا کرتی ہے۔اس باریک اور گہرے تجزیے کے بعد ہی تحت المتن معنیاتی نظام کا طشت از بام ہونا ممکن ہے۔:

''ادبی متن میں ہئیت اور اس کا افسانوی عنصر ہی آئیڈیولوجی سے ایک فاصلہ قائم کر دیتا ہے۔آلتھیو سے بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ ادبی متن میں بعض ایسے علامتی گوشے ہوتے ہیں جو بڑی گہرائی سے قرأت کا مطالعہ کرتے ہیں کیونکہ کوئی بھی متن سیدھے سادے طریقے سے یک دم منکشف نہیں ہوجاتا۔'' ۴

گویا نو مارکسی نقاد تحت المتن (Sub-Text) میں اُن اَن کہی (Unsaid) باتوں کو، جو علامات یا دیگر غیر مانوس (Defamiliar) لسانی عناصر کے ذریعے متن میں شعوری یا غیر شعوری طور پر درآتے ہیں، لاشعور سے شعور کی سطح پر لانے پر یقین رکھتی ہے۔یہ کلاسیکی مارکسیوں کے اُس نظریے کی تردید کرتے ہیں جو ادب کو آئیڈیالوجیز کا براہِ راست عکس قرار دیتے ہیں۔نو مارکسیت ادب اور سماج کو لازم وملزوم جان کر اسے ایک دوسرے سے الگ اور مختلف نہ سمجھتے ہوئے ان کے باہمی رشتے کے قائل تو ہیں لیکن یہ بقول تھیورڈاڈورنو ادب اور حقیقت کے براہِ راست رشتے کے برعکس تہہ در تہہ اور پیچیدہ رشتے کی قائل ہے۔نو مارکسی مفکرین بالخصوص آلتھیو سے اور ٹیری ایگلٹن یہ تصور پیش کرتے ہیں کہ ادب حقیقت اور آئیڈیالوجی کا براہ راست اظہار نہیں ہوتا بلکہ ادب میں ہمیشہ حقیقت ایک فاصلے پر قائم رہتی ہے جو بقول ناصر عباس نیّر ادب کی (نیم) خودمختاری کا ضامن ہے۔نو مارکسی تنقید فن پارے کی قرأت کے دوران ہئیت اور مواد کے توازن کو برقرار رکھتے ہوئے متن میں کارفرما اُن آئیڈیالوجیز (جو بورژوائی طبقے کا اظہار ہوتی ہیں) کی نشاندہی کرتی ہے جو بین السطور دبی اور چھپی رہتی ہیں۔یہ اس بات کا اقرار کرتی ہے کہ متن میں ہمیشہ کچھ نہ کچھ اَن کہا (Unsaid) رہ جاتا ہے لیکن یہ اَن کہا متن سے باہر نہیں بلکہ متن کے اندر ہی موجود ہوتا ہے۔لہٰذا اِن تناقصات یا ان اشاروں کو غائر اور باریک تجزیے (Close Reading) کے بعد ہی سامنے لایا جاسکتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ نو مارکسی تنقید اُن چیزوں کو زیادہ اہمیت دیتی ہے جن کا اظہار متن میں براہ راست طور پر پایا نہیں جاتا ہے۔یہ متن کے باطن میں جھانک کر اُن عناصر کو سمجھنے، سمجھانے اور نشان زد کرنے پر زور دیتی ہے جو آئیڈیالوجیکل جبر کا نتیجہ ثابت ہوتے ہیں۔متن میں ان آئیڈیالوجیز (جو تحت المتن کارفرما ہوتے ہیں) کو باہر نکالنے یا بہ الفاظ دیگر نشان زد کرکے ردّ تشکیل کرنا ہی نو مارکسی تنقید کا نکتۂ ارتکاز ہے۔

مارکسی نظریہ ادب اور سماج کو طبقاتی جدوجہد کی روشنی میں سمجھنے پر زور دیتا ہے۔ مارکس نے سماج کے دو طبقوں بورژوا (Bourgesis) اور پرولتاری (Prolteraite) کا ذکر کیا تھا جن کے درمیان سماج میں کشمکش ہمیشہ جاری رہتی ہے۔ مارکس کے نزدیک سرمایادارانہ نظام میں جب بورژوائی (Bourgesis) اور پرولتاری (Prolteraite) طبقے کے درمیان تضاد کی صورت (جو سرمایہ داروں کے ذریعہ مزدور طبقے پر استحصال اور غیر مساوی تقسیم کی وجہ سامنے آتا ہے) حد سے زیادہ شدت اختیار کر لیتی ہے تو یہ تضاد معاشرتی انقلاب کو جنم دیتا ہے۔ مارکس کے سماجی تشکیل یا معاشی ڈھانچے کے نظریے میں انفراسٹرکچر (Infrastructure) یعنی اساسی ڈھانچہ اور سُپر اسٹرکچر (Superstructure) جسے ہم فوقی یا بالائی ڈھانچہ بھی کہہ سکتے ہیں، بہت اہم ہے جو مارکسی سماج کے مادّی تصور کے نظریاتی فریم ورک کا مرکزی حصّہ ہے۔ انفراسٹرکچر یعنی معاشی ڈھانچہ مارکس کے نزدیک معاشرے یا سماج کی اقتصادی بنیاد کو ظاہر کرتا ہے۔ انفراسٹرکچر کا تعلق بنیادی طور پر اس بات سے ہے کہ معاشرے میں اشیاء کیسے پیدا کی جاتی ہیں اور پھر اس پیداوار پر کس کا کنٹرول ہے۔ مارکس کے نزدیک معاشی ڈھانچہ معاشرے کے فوقی یا بالائی ڈھانچے یعنی سُپر اسٹرکچر کا تعین کرتی ہے۔ سُپر اسٹرکچر جس میں ثقافت، اقدار، عقائد و نظریات، رسم و رواج، مذہبی یا فلسفیانہ نظام، ادب، سیاسی، قانونی اور تعلیمی نظام وغیرہ شامل ہیں، معاشرے کے غیر معاشی پہلوؤں (Non Economic Aspects Of Society) کے طور پر کام کرتے ہیں، انفراسٹرکچر کو برقرار رکھنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ مارکس یہ کہتا ہے کہ معاشرے کا سُپر اسٹرکچر اسی اساسی ڈھانچے یعنی انفراسٹرکچر کے تابع کام کرتا ہے جو اسے برقرار رکھنے یا اسکی نمائندگی کرنے میں ایک اہم رول ادا کرتا ہے۔ معاشرے کا سُپر اسٹرکچر بورژوائی طبقے کی آئیڈیالوجیز کا نمائندہ بن کر سامنے آتا ہے جن میں ادب بھی ایک اہم عنصر کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ گویا سرمایہ دارانہ طبقے کی آئیڈیالوجی کو استحکام بخشنے اور اسے مزید طاقت کی صورت میں پیش کرنے میں ادب ایک اہم معاون کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ مارکس کے نزدیک اگرچہ انفراسٹرکچر ایک غالب کردار کے روپ میں سامنے آتا ہے لیکن وہ ساتھ ساتھ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ ان دونوں کے مابین ایک جدلیاتی رشتہ ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ سُپر اسٹرکچر اساسی ڈھانچے (Infrastucture) کی تشکیل تو کرتا ہی ہے لیکن اسی میں اس کے چیلنج کی راہ بھی ہمیشہ میسر رہتی ہے۔ ادیب چونکہ سماج کا ایک اہم حصہ ہے اسلئے اس اساسی ڈھانچے کی حمایت یا مزاحمت شعوری یا غیر شعوری طور پر اس کی تخلیقیت کا حصہ ضرور بنتی ہے۔ نو مارکسی نقطۂ نظر میں ادب کے غیر

مانو سیانے عمل کی اہمیت اس لئے بڑ جاتی ہے کیونکہ یہی وہ آلہ ہے جو یا تو انکی حمایت کو ظاہر کرتا ہے یا پھر کسی متبادل بیانیے کے ذریعے سرمایہ دارانہ نظام کی قوتوں کا طشت از بام کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نو مارکسی نقاد فن پارے میں ان لسانی تجربوں کو زیادہ اہمیت کی نگاہ سے دیکھتا ہے جن سے طاقت کے عدم مرکزیت اور احتجاج کو صورت واقع ہوتی ہے۔ اب یہاں پر یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ جو سماج سرمایہ دارانہ استحصال کا شکار ہو وہاں کیونکر فنکار یا ادیب ایک عریاں احتجاجی یا مزاحمتی رویہ (جو کلاسیکی مارکسی نقادوں کا مدعا تھا) قائم کرے، وہ بھی کہیں نہ کہیں تخلیقی آزادی کی عدم دستیابی کا شکار رہتا ہے۔ چنانچہ اس بات کا جواب ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کچھ اس طرح دیتے ہیں۔:

> ''ادب کا تخلیقی عمل مواد اور لفظ کے سماجی تناظر اور معاشرتی مدلولات کی کایا کلپ کر دیتا ہے، اس لیے سماجی حقیقت کو اُس کی ''حقیقی شکل'' میں ادب میں تلاش کرنا عبث ہے اور اصولی طور پر غلط بھی۔ کہ ایسا کرنا ادب کے جمالیاتی، تخلیقی تفاعل سے عدم واقفیت ظاہر کرتا ہے۔'' ۵

اس لئے نو مارکسی نقادوں کا یہ دعویٰ ہے کہ وہ (یعنی ادیب) پھر احتجاج یا مزاحمت کا دوسرا طریقہ استعمال کرتا ہے اور یہ دوسرا طریقہ فقط لسانی تجربات اور ادب کے جمالیاتی اور تخلیقی عمل سے ہی ممکن ہے۔ عتیق اللہ واز کیز کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ''واز کیز حقیقت کو گرفت میں لے کر فنکارانہ طور پر پیش کرنے کو حقیقت کی ایک نئی فہم اور ایک نئی حقیقت کے تعارف کا نام دیتا ہے۔ نیز فن حقیقت سے ایک فعال رشتہ استوار کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔'' ۶۔ اسی طرح ایک اور جگہ لکھتے ہیں ''فن محض حقیقت کا عکس نہیں بلکہ ایک نئی حقیقت کی تخلیق ہے۔'' ۷۔ گویا کہا جا سکتا ہے کہ طاقت اور جبری آئیڈیالوجی کی بنیاد پر سماجی حقیقت نگاری کی بناوٹی تعریف متعین کی جاتی ہے ۔لیکن سرمایہ داروں کی قائم کردہ حقیقت کے برعکس احتجاج اور انحراف کی صورت میں سامنے آنے والی اصلی حقیقت کی تلاش ہی دراصل نو مارکسیت کا نقطۂ ارتکاز ہے۔:

> ''حقیقت اس وقت تک ادھوری ہوتی ہے جب تک اس کے تضادات سے بحث نہ کر لی جائے۔ پھر اس حقیقت کی نفی (Antithesis) ہوتی ہے اور اس کے بعد نفی کی نفی (Synthesis) دریافت ہوتی ہے۔'' ۸

گویا یہ حقیقت آئیڈیالوجیکل جبر اور سرمایہ داروں کے مسلط کردہ بیانیے کے ردّ بیانیہ (Counter Narrative) کی وجہ سے ہی سامنے آتی ہے۔ گرامشی کے تصور حاکمیت (Hegemony) کو ذہن میں

رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب اور مقتدر طبقہ اپنی آئیڈیالوجیز کے استحکام کیلئے مغلوب اور سماج کے بالائی ڈھانچے سے ایک قسم کی ڈیل کرتا ہے۔سماج کا یہ ڈھانچہ اسی حقیقت (جو دراصل مفروضہ ہے) کے سامنے سرِتسلیم خم کر کے قانع ہوجاتا ہے۔یعنی وہ مقتدر طبقے کی سیاسی قوت ہی کو سچ اور حقیقت مان کر اس کی معاونت کرتا ہے۔اب یہاں پر ادیب کا رول اہم ہوجاتا ہے جو سماج کا ایک نمائندہ بن کر سامنے آتا ہے۔مقتدر طبقہ یہی کام جب ادیب اور دانشوروں سے لیتا ہے تو اُسی مقتدر طبقے کی سیاسی طاقت کو ایک قائم کردہ منصوبے کے تحت عوامی حلقے کے ذہنوں میں بٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔لیکن یہ تصور سماج کے کسی محدود طبقے تک محدود نہیں رہتا بلکہ یہ ایک وسیع عوامی حلقے تک پھیل جاتا ہے۔نو مارکسی مفکر والٹر بنجامن کہتا ہے کہ برقی اور الیکٹرونی ذرائع ابلاغ نے ادب کو ایک مخصوص اور محدود دنیا سے نکال کر ایک وسیع حلقے تک پہنچادیا ہے۔گویا ذرائع ابلاغ نے سرمایادارنہ جبری قوتوں کو سماجی حقیقت کا لباس پہن کر اسے وسیع ترین علاقے تک پھیلا دیا۔یہ سماج کی جھوٹی حقیقت (Hypothetical definition of societical realism) جسے تشکیکی حقیقت (Hyperreality) بھی کہہ سکتے ہیں،کو وسیع تر علاقے تک پھیلانے میں ایک اہم کڑی کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔

کلاسیکی مارکسی نقاد جن میں لیون ٹراٹسکی،جیورج پلیخنوف،کرسٹوفر کاڈویل،لینن وغیرہ شامل ہیں ،معاشی یا اساسی ڈھانچہ (Infrastucture) اور بالائی یا فوقی ڈھانچہ (Superstructure) (تعلیم ،مذہب،فلسفہ،ادب وغیرہ) کے مابین براہِ راست رشتے کی بات کرتے ہیں جبکہ نو مارکسی نقاد انتینیو گرامشی،جیورج لوکاچ،ارنسٹ فشر،واز کیز،لوشین گولڈ مان،لوئی آلتھیو سے،پیری ماشیرے،تھیورڈ اڈورنو،ریمنڈ ولیمز،ٹیری ایگلٹن،فریڈرک جیمسن اور والٹر بین وغیرہ نے مارکس کے افکار ونظریات کی نئی توضیحات وتعبیرات پیش کر کے یہ تصور دیا کہ ادب اور سماج کا رشتہ اتنا سیدھا سادھا نہیں جتنا یہ دکھائی دیتا ہے۔اسلئے وہ ان دونوں کے مابین براہِ راست رشتے کے برعکس تہہ در تہہ اور پیچیدہ رشتے کی بات کرتے ہیں۔کلاسیکی مارکسیت جہاں طبقاتی جدوجہد (Class Struggle) اور معاشی استحکام (Economic Determinism) پر اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے وہیں نو مارکسیت اس کے دائرہ کار کو وسیع کرتے ہوئے اس میں کلچرل،آئیڈیالوجیکل اور ادارہ جاتی عوامل (Institutional Factors) کو بھی شاملِ حال کرتی ہے۔نو مارکسی تنقید فن پارے کی تفہیم کے دوران بہت ہی باریک بینی کا رویہ (Meticulous Approach) اختیار کر کے یہ ظاہر کرتی ہے کہ ادب کی سیاسی اور سماجی

ڈھانچوں کے ساتھ تعلق کی نوعیت میں آئیڈیالوجی اور طاقت کا کیا رول رہتا ہے اور پھر ان تعلقات کو نشان زد کر کے طبقاتی کشمکش کی بنیادی جڑوں کو سامنے لاتی ہے۔ یہ کلاسیکی مارکسی نقادوں (جو فن کو ثقافتی اور سیاسی صورتوں کے برعکس محض پیداواری رابطوں کے ذریعے سمجھنے پر بس کرتے ہیں) سے کئی آگے فن پارے کی قرأت کے دوران انتینیو گرامشی (Antonio Gramsci) کی Theory of Cultural Hegemony، لوئی آلتھیو سے (Louis Althusser) کی Theory of ISAs اور ریمنڈ ولیمز (Raymond Williams) کے Theory of Cultural Materialism جیسے نظریہ ساز نقادوں کے تصورات کو خاص طور سے مدّنظر رکھتی ہے۔ نو مارکسی نظریہ نقد یہ فن پارے کی قرأت کے دوران یہ دیکھتی ہے کہ فن پارے میں سرمایہ دارانہ ڈھانچوں کی عکاسی کس طرح کی گئی ہے۔ کیا مصنف سرمایادارانہ نظام کے خلاف کوئی موقف اختیار کرتا ہے یا پھر آئیڈیالوجیز کی تشہیر و تشکیل میں ایک معاون کے روپ میں کام کرتا ہے؟، یعنی کیا وہ اس جبری آئیڈیالوجی کا حامی نظر آتا ہے یا پھر کوئی متبادل بیانیہ اپنا کر انحراف اور احتجاجی رویہ اختیار کرتا ہے؟۔ نیز یہ نظریہ یہ بھی دیکھتا ہے کہ سرمایادارانہ آئیڈیالوجیز (جو مختلف صورتوں میں وقوع پزیر ہوتے ہیں) کس طرح سماجی تبدیلی میں ایک آلے کے طور پر کام کرتے ہیں۔

انتینیو گرامشی (Antonio Gramsci) نے حاکمیت (Cultural Hegemony) کا نظریہ پیش کر کے یہ بتایا کہ حکمران طبقہ محض طاقت یا معاشی قوت کے ذریعے ہی اپنا کنٹرول برقرار نہیں رکھتی ہے بلکہ وہ سماج کے بالائی ڈھانچے کے ساتھ ایک گہرا تعلق قائم کرتی ہے۔ اس نظریے کے مطابق ادبی فن پارہ جو سُپر اسٹرکچر (Superstructure) کے ایک اہم عنصر کی صورت میں سامنے آتا ہے، حاکمیت (Hegemony) کو برقرار رکھنے یا اسے چیلنج کرنے میں ایک اہم کردار کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ یعنی ادب یا تو حکمران طبقہ کے غالب نظریات (Dominant Ideologies) کو اور مظبوط طریقے سے پیش کرتا ہے یا پھر متبادل بیانیہ (Counter Hegemonies) قائم کر کے اسکی تنسیخ میں ایک اہم ذریعہ ثابت ہوسکتا ہے۔

لوئی آلتھیو سے (Louis Althusser) نے بھی مارکسی خیالات کو وسعت بخشتے ہوئے یہ دلیل پیش کی کہ آئیڈیالوجیز صرف معاشی ڈھانچوں (Economic Structers) کا عکس نہیں ہوتا بلکہ ان آئیڈیالوجیز کو ادارہ جاتی عوامل (جس میں اسکول، میڈیا، ادب وغیرہ شامل ہے) کے ذریعے زیادہ فعال طریقے سے مضبوط کیا جاتا ہے۔ انہوں نے Concept of Ideological State

Apparatuses' یعنی (ISAs) کا نظریہ پیش کیا جس کا لب لباب دراصل یہی ہے کہ یہ ادارہ جاتی عوامل شعوری یا پھر غیر شعوری طور پر سرمایہ دارانہ نظام کو برقرار رکھنے کا کام کرتے ہیں۔ادب اس ڈھانچے یعنی' Apparatuses' کا حصہ ہونے کے ناطے یا تو غالب آئیڈیالوجیز کو مضبوط کرتا ہے یا پھران کے تضادات (Binary Oppositions) پیش کرکے ان کو بے نقاب کرتا ہے۔

ریمنڈ ولیمز (Raymond Williams) نے ثقافتی مادیت (Cultural Materialism) (جوثقافتی پیداوار کی مادّی حالتوں پر زور دیتا ہے) کے ذریعے روایتی مارکسی نقطۂ نظر کے برخلاف (جوثقافتی حالت کو محض معاشی حالت کا عکس سمجھتا ہے) یہ استدلال پیش کرتا ہے کہ ثقافت سماجی تعلقات کو تشکیل دینے میں ایک اہم قوت کے طور پر سامنے آتی ہے اور یہ طاقت کے نظاموں کو سمجھنے کیلئے ایک اہم ذریعہ ثابت ہوسکتی ہے۔اس طرح نو مارکسی نظریہ نقد ثقافت، آئیڈیالوجیز اور سماجی ڈھانچوں کے ساتھ مل کر ایک ایسا جامع فریم ورک ترتیب دیتی ہے جن کی مدد سے کہانی کے پیچیدہ اور گہرے مسائل کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

مذکورہ بالا مباحث کی روشنی میں جب ہم اردو کے معروف افسانے ''کفن'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ مارکس کے طبقاتی جدوجہد، سیاسی، سماجی اور ثقافتی جبر کے ایک اہم بیانیے کی صورت میں سامنے آتا ہے۔یہ افسانہ ہندی اور اردو ادب کے نامور فکشن نگار پریم چند نے ۱۹۳۶ء میں تحریر کیا جس میں انہوں نے غربت، استحصال اور سماجی ناانصافی کی بے باک تصویر پیش کرکے معاشی جبر کے تناظر میں انسانی حالت کو پیش کیا ہے۔یہ افسانہ نوآبادیاتی دور کے ہندوستان میں سماج کے نچلے اور غریب طبقے کو درپیش سماجی اور اقتصادی جبر کی تلخ تصویر پیش کرتا ہے۔کہانی گھیسو اور اس کے بیٹے مادھو کے اردگرد گھومتی ہے جو ہندوستانی معاشرے کے سب سے نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔مادھو کی بیوی بدھیا دردِزہ میں مبتلا ہوکر مرجاتی ہے۔دونوں باپ بیٹے بجائے اس کے کہ کوئی کام کریں یا پھر اس کے مرنے کا غم منائیں، کفن کیلئے ملنے والے پیسوں کو شراب پر خرچ کرتے ہیں۔افسانہ بظاہر ایک عام اور سیدھا واقع معلوم ہوتا ہے لیکن اس کے بطن میں سیاسی، سماجی اور مذہبی طاقتوں کا اظہار بھی کارفرما ہے اور استحصالی نظام قوت کے متبادل بیانیے کا گہرا شعور بھی۔''کفن'' اُس جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام پر ایک ایسا گہرا طمانچہ پیش کرتا ہے جو ہمیشہ پسماندہ طبقے کا استحصال کرتا ہوا نظر آتا ہے۔افسانہ اس بات کی شدت سے وکالت کرتا ہے کہ کس طرح اقتصادی اور جبری قوتیں سماجی حقیقت (جو حقیقت کم اور مفروضہ زیادہ ہے) کو تشکیل دیتے ہیں اور یہ احساس دلاتا ہے کہ کس طرح یہ

قوتیں نفسیاتی اور جذباتی طور پر سماج کے ایک مخصوص گروہ کو بیگانگی (Alienation) کا شکار کرتا ہے۔ یہ افسانہ غربت، معاشرتی استحصال اور سماجی بے حسی کی انتہائی دردناک اور بے باک تصویر پیش کر کے نہ صرف اقتصادی ڈھانچوں پر توجہ مرکوز کرتا ہے بلکہ سماجی اور ثقافتی قوتوں کو بھی بے نقاب کرتا ہے جو استحصال، سماجی نابرابری اور معاشی بنیادوں کو جواز فراہم کر کے انہیں فروغ دینے اور برقرار رکھنے میں ایک اہم رول ادا کرتے ہیں۔

کارل مارکس کے نظریات میں ایک اہم اور بنیادی تصور ''تصور بیگانگی'' (Theory of Alienation) کا ہے جہاں انسان اپنی محنت کی پیداوار، اس کے استعمال نیز اپنی ذات سے بیگانہ اور اجنبی ہو جاتا ہے۔ مارکس کے مطابق انسانی رشتے اور سماجی ڈھانچے بنیادی طور پر معاشی حالات کے تابع ہوتے ہیں۔ جب افراد محرومی اور اقتصادی استحصال کا شکار ہوتے ہیں تو وہ سماج سے علیٰحدگی اختیار کر لیتے ہیں اور ان کے رویّے غیر انسانی اور بے حس ہو جاتے ہیں۔ کفن میں گھیسو اور مادھو کے کرداروں میں یہ تصور صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے جو نہ صرف معاشرے سے بلکہ اپنی اخلاقی ذمہ داریوں کے احساس سے بھی بیگانہ اور بے حس نظر آتے ہیں۔ بدھیا اندر دردِ زہ سے کراہ رہی تھی تو باپ بیٹے کی گفتگو سے ان کی اخلاقی بیگانگی اور بے حسی کو واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ افسانے سے یہ اقتباس دیکھئے:

> ''گھیسو نے کہا۔ ''معلوم ہوتا ہے کہ بچے گی نہیں۔ سارا دن تڑپتے ہو گیا ہے۔ جا دیکھ تو آ۔'' مادھو دردناک لہجے میں بولا۔ ''مرنا ہے تو جلدی مر کیوں نہیں جاتی۔ دیکھ کر کیا آؤں۔'' ۹

گھیسو اور مادھو کے کردار میں بظاہر جو اخلاقی کمزوریاں نظر آتی ہیں وہ درحقیقت ایک جابرانہ طبقاتی نظام کا نتیجہ ہیں جو ان کے انسانی رویّے اور اخلاقی شعور کو متاثر کرتا ہے۔ ان کا کردار سماج کے اُس طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں جنہیں استحصالی نظام کے تحت کچلا گیا ہے۔ یہ سماج کا وہ گروہ ہے جو جسمانی طور پر محنت کرنے کے قابل تو ہیں لیکن انہیں اپنے اردگرد کی سماجی ساخت پر یقین نہیں ہوتا ہے۔ افسانے میں دونوں کردار غربت کے ہاتھوں اس قدر مجبور ہیں کہ انہیں اپنی محنت کی قدر و قیمت کا احساس ہی نہیں ہوتا ہے۔:

> ''چماروں کا کنبہ تھا اور سارے گاؤں میں بدنام۔ گھیسو ایک دن کام کرتا تو تین دن آرام۔ مادھو اتنا کام چور تھا کہ گھنٹہ بھر چلم پیتا۔ اس لیے انہیں کوئی رکھتا ہی نہیں

تھا۔ گھر میں مٹھی بھر اناج ہو تو ان کیلئے کام کرنے کی قسم تھی۔'' ۱۰

ان کی سُست روی اور کام سے فراریت کو محض ان کی اخلاقی کمزوری کے طور پر نہیں دیکھا جا سکتا بلکہ اس سے ان کی محنت سے بیگانگی کا نتیجہ سمجھا جا سکتا ہے۔ ان کی محنت ان کیلئے کسی خوشی یا ترقی کا سبب نہیں بنتی، یہی وجہ ہے کہ وہ خود کو اس سے الگ کر لیتے ہیں۔

''جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے کہیں زیادہ فارغ البال تھے وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔۔۔۔۔۔ پھر بھی اسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم از کم کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی اور اس کی سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔'' ۱۱

یہ استحصال کی وہ شکل ہے جب سماج کا مزدور طبقہ اپنے کام اور سماجی ذمہ داریوں سے بھی بیگانہ ہوتا ہے۔ گھیسو اور مادھو کا کردار اسی بیگانگی کی انتہا کو ظاہر کرتا ہے جہاں وہ اپنے ہی گھر کے فرد کی موت کے بعد بھی سماجی رسم و رواج کو نظر انداز کرتے ہوئے اپنی ذات کی تسکین کیلئے شراب پر پیسے خرچ کرتے ہیں۔ انہیں بدھیا کے ساتھ کوئی جذباتی تعلق نہیں رہتا جو اس بات کی علامت ہے کہ غربت نے ان کی انسانیت کو بھی ختم کر دیا ہے جو ان کی اخلاقی بیگانگی کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ ان کے رویّے سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ کس طرح غربت اور معاشی دباؤ نے انسانی اقدار کو تباہ کر دیا ہے اور کس طرح سماجی اور معاشرتی جبر انسانی تعلقات اور اخلاقی قدروں کو متاثر کرتا ہے۔ افسانہ غریب طبقے کی تکالیف اور محرومیوں کو انتہائی حقیقت پسندی کے ساتھ پیش کر کے یہ واضح کرتا ہے کہ طبقاتی تقسیم اور اقتصادی محرومیاں انسانی رویوں پر بُری طرح متاثر ہوتا ہے۔ نیز اقتصادی حالت، سماجی ڈھانچے اور ثقافتی بالا دستی مل کر انسانیت کو بُری طرح مجروح کرتے ہیں۔ کہانی کے کرداروں کے رویّوں، مکالموں اور کہانی کی مجموعی ساخت میں معاشی رشتوں اور طبقاتی جدوجہد کو صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ گھیسو اور مادھو کی زندگی اس بات کی غمازی کرتی ہے کہ کیسے اقتصادی اور سماجی نظام انسان کو اپنی بنیادی انسانی اقدار سے بھی محروم کر سکتا ہے۔ کفن میں گھیسو اور مادھو کے کردار انتہائی غریب طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں جو بنیادی ضروریات سے محروم ہیں۔ یہ سماج کا وہ طبقہ ہے جن کی زندگی کا کوئی مقصد یا سمت نہیں ہے۔ وہ غربت اور محرومی کے اس درجے پر پہنچ چکے ہیں کہ انسانی

اقدار بھی ان کے نزدیک بے معنی ہو چکے ہیں۔ سماج کے ایک مخصوص طبقے نے انہیں اس طرح کچلا اور دبایا ہے کہ یہ جینے کو ہی ترقی سمجھتے ہیں۔ ان کا استحصال نہ صرف جاگیردارانہ نظام بلکہ سماج کے بالائی یا فوقی ڈھانچے کے تحت بھی ہوتا ہے جو بقول مارکس معاشرتی عدم مساوات کو برقرار رکھنے والا ایک اہم عنصر ہے۔ یہ استحصال معاشی نظام کے بنیادی یا اساسی ڈھانچے سے جُڑا ہوا ہے جس کی وجہ یہ غربت نسل در نسل منتقل ہوتی رہتی ہے۔:

''مٹر یا آلو کی فصل میں کھیتوں سے مٹر یا آلو اکھاڑ لاتے اور بھون بھون کر کھاتے یا دس پانچ اوکھ توڑ لاتے اور راتوں کو چوستے۔ گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی اور مادھو بھی سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقش قدم پر چل رہا تھا بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا۔ اس وقت بھی دونوں الاؤ کے سامنے بیٹھے آلو بھون رہے تھے جو کسی کے کھیت کر کھود کر لائے تھے۔'' ۱۲

نو مارکسی نظریۂ نقد سماجی، معاشی اور ثقافتی سطح پر طاقت اور طبقاتی تفریق کے مختلف پہلوؤں کو نمایاں کرتی ہے اور سماجی ڈھانچے اور طاقت کے مابین تعلقات کو سمجھنے میں مدد فراہم کرتی ہے۔ پھر ان تعلقات کے ذریعے طبقاتی جدوجہد کے تمام اسباب کا پتہ لگاتی ہے۔ یہ مارکسی فکر کو آگے بڑھاتے ہوئے یہ تصور دیتی کہ سماجی تفریق اور استحصال محض اقتصادی قوتوں کے زیر اثر نہیں ہوتا بلکہ اس میں ثقافت، آئیڈیالوجیز اور سیاسی عوامل بھی اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔

لوئی آلتھیوسے کا نظریہ ''Ideological State Apparatuses'' (ISAs) اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ کیسے مذہب، تعلیم اور ثقافت جیسے آئیڈیالوجیکل ادارے جبری قوتوں کو برقرار رکھنے میں مدد فراہم کرتے ہیں اور طبقاتی جدوجہد کی حقیقت کو دھندلاتے ہیں۔ ''کفن'' میں یہ عناصر کرداروں کے رویّوں، انکی ذاتی حالتوں اور وسیع تر سماجی ڈھانچے کے ساتھ ان کے تعلقات کے ذریعے واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ معاشرے کا ثقافتی ڈھانچہ جو اداروں، آئیڈیالوجیز اور ثقافتی اصولوں پر مشتمل ہوتا ہے، معاشی بنیادوں کو جواز فراہم کرتا ہے اور مضبوط بھی۔ کفن میں موت اور تدفین کے رسوم و رواج کا حصہ بننے والے ثقافتی اصول اسی ڈھانچے کا حصہ ہیں۔:

''جو وہاں ہم لوگوں سے وہ پوچھے گی کہ تم نے ہمیں کپھن کیوں نہیں دیا تو کیا کہو گے؟''

''کہیں گے تمہارا سر''

''پوچھے گی تو جرور'' .... وہی لوگ دیں گے جنہوں نے اب کی دیا ۔''

؎۱۳

یہ لوگ سچی ہمدردی کے بجائے محض ایک سماجی اور مذہبی ذمہ داری کو برقرار رکھنے کیلئے انہیں کفن کیلئے پیسے دیتے ہیں۔ مذہبی بیانیہ(Religious Narrative) کے تحت زمینداروں اور ساہوکاروں کا بدھیا کے کفن کیلئے پیسے دینا جھوٹی ہمدردی اور طاقت کو ظاہر کرتا ہے۔ پھر ان پیسوں کا کفن کے بجائے شراب پر خرچ کرنے کا فیصلہ مذہبی اور سماجی آئیڈیالوجیکل جبر کی تردید ہے جو ثقافتی ڈھانچے اور مذہبی روایت کے خلاف ایک علامتی اور خاموش بغاوت ہے ۔ یہ شراب جو پورے اخلاقی اور مذہبی فریم ورک کو مسترد کر کے جاگیردارانہ نظام اور محنت کش طبقے کے درمیان بڑھتے ہوئے طبقاتی تصادم کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ اُس مذہبی بیانیے کی بھی تردید پیش کرتا ہے جس میں سماج کا مقتدر طبقہ نہ صرف دنیا کو اپنی ملکیت سمجھ کر اس پر کنٹرول کرنے کی کوشش کرتا ہے بلکہ سورگ کو بھی اپنی خوشیوں، امن اور نعمتوں کا مقام سمجھ کر اپنی ملکیت کا حصہ سمجھتے ہیں۔ گھیسو کے یہ الفاظ دیکھئے۔:

''وہ نہ بیکنٹھ میں جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھ سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں اور مندر میں جل پڑھاتے ہیں۔'' ؎۱۴

تاہم ان کی یہ بغاوت انقلابی طور پر پیش نہیں کی گئی ہے بلکہ یہ ان کی گہری مایوسی اور ان سماجی اقدار سے بیگانگی کو ظاہر کرتی ہے۔ کفن کے پیسوں سے ملنے والی رقم کو شراب اور پوریوں پر خرچ کر کے وہ مکمل طور پر سیراب ہوجاتے ہیں۔ یہ کردار ان ثقافتی اور مذہبی آئیڈیالوجیز کے پابند نہیں ہیں جنہوں نے روایتی طور پر غریبوں کو حکمران طبقے کے مطالبات کے سامنے مطیع رکھا ہے۔:

''ہماری آتما پرسن ہو رہی ہے تو کیا اُسے پُن نہ ہوگا۔'' مادھو نے فرقِ عقیدت جھکا کر تصدیق کی ''جرور جرور ہوگا۔'' ؎۱۵

طبقاتی نظام کو برقرار رکھنے میں مذہب ایک اہم کردار(Role of Religion in maintaining class structures) کے روپ میں سامنے آتا ہے کیونکہ یہ الٰہی انصاف(Divine Justice) کا تصور پیش کرتا ہے جس میں غریبوں کی مشکلات کو ایمان کا امتحان یا مقدر کا حصہ سمجھا جاتا

ہے۔افسانے میں دیہاتوں کا کفن فراہم کرنے کی رسم پر عمل کرنا اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ مذہبی عقائد کیسے موجودہ سماجی ڈھانچے کو جائز قرار دیتے ہیں۔بدھیا کی موت کو کسی بڑے الٰہی منصوبے کا حصہ سمجھنے کے بجائے وہ اپنی جسمانی ضرورت کو ترجیح دے کر مذہبی جواز کو رد کرتے ہیں جس کی وجہ سے مذہبی اہمیت بھی کھوکھلی محسوس ہوتی ہے۔:

''جب زمیندار صاحب نے دو روپیہ دیے تو گاؤں کے بنیے مہاجنوں کو انکار کی جرأت کیوں کو ہوتی۔گھیسو زمیندار کے نام سے ڈھنڈورا پیٹتا جاتا تھا۔کسی نے دو آنے دئے کسی نے چار آنے۔ایک گھنٹے میں گھیسو کے پاس پانچ روپے کی معقول رقم جمع ہوگئی۔'' ۱۶

یہاں گاؤں کے زمیندار اور مہاجنوں سے ملی ہوئی خیرات نہ تو گھیسو اور مادھو کی حالت میں کوئی تبدیلی لاتی ہے اور نہ ہی انہیں کوئی مادّی طاقت فراہم کرتی ہے۔یہ صرف ایک رسم کی ادائیگی ہے جو استحصالی نظام کو برقرار رکھنے میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔کیونکہ خیرات کے ذریعے سماج کے نچلے طبقے کو کبھی بھی حقیقی معنوں میں خودمختار نہیں بنایا جاسکتا ہے۔افسانے میں موت اور کفن کی قیمت کو ایک معاشی لین دین کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔کفن جو عزت اور وقار کی علامت ہے محض ایک شے بن کر رہ جاتا ہے جسے خریدنے کے بجائے دونوں شراب پر پیسے خرچ کرتے ہیں۔اس عمل کو سرمایہ دارانہ منطق کے خلاف ایک لاشعوری بغاوت اور مزاحمت (Resistance) کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔غربت نے گھیسو اور مادھو کو کسی حد تک زندگی اور موت کی قیمتوں سے بے پرواہ کر دیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ یہاں موت بھی محض ایک شے بن کر رہ جاتی ہے۔:

''کیسا برا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چیتھڑا بھی نہ ملے اسے مرنے پر نیا کپھن چاہئے۔''''کپھن لاس کے ساتھ جل ہی تو جاتا ہے۔''۔''اور کیا رکھا ہے۔یہی پانچ روپیہ ملتے تو کچھ دوادارو کرتے۔'' ۱۷

نو مارکسی نقاد پیئر ماشیر نے متن میں حقیقت اور آئیڈیالوجی کے مابین خاموشی (Silence)،خلا (Gap) کا اظہار کر کے یہ تصور دیا کہ متن ہمیشہ ایک نامکمل اظہار ہوتا ہے جس میں کچھ نہ کچھ اَن کہا (Unsaid) رہ ہی جاتا ہے۔جیمی سن بھی متن کے اندر کارفرما اصلی متن کی بات کرتے ہیں جو سماجی،سیاسی اور ثقافتی اداروں کی جبری آئیڈیالوجی اور طبقاتی تقسیم کا اظہار ہوتا ہے۔اس حوالے سے ناصر عباس نیّر ایک جگہ لکھتے ہیں۔:

''جیمی سن ماشرے کی مانند متن کے اندر ایک اور متن کی موجودگی کا قائل ہے۔تنقید وتعبیر اسی ذیلی متن کو 'تحریر' کرتی ہیں۔جیمی سن ادبی تنقید اور 'تنقیدی متن' کی تشکیل کو یکساں عمل قرار دیتا ہے۔جس طرح تنقیدی متن ادب پارے کے ذیلی متن کو تحریر کرنے پر مشتمل ہے،اسی طرح خود ادب ایک دوسرے ذیلی متن کو از سرِ نو تحریر کرنے سے عبارت ہے اور یہ ذیلی متن تاریخ یا آئیڈیالوجی ہے'' ۱۸؎

''کفن'' میں بھی کوئی طاقتور طبقہ براہ راست موجود نہیں ہے لیکن متن کے باطن میں جھانک کر جب متن کے ذیلی متن پر نظر پڑتی ہے تو یہ طبقہ گھیسو اور مادھو کی محرومی اور استحصال کی صورت میں سامنے آتا ہے۔یہ طبقہ سماج کے نچلے اور مزدور طبقے کا استحصال غیر محسوس طریقوں سے کرتا ہوا نظر آتا ہے۔حکمران طبقے کا ذکر واضح یا براہ راست طور پر موجود نہ ہونے کے باوجود گھیسو اور مادھو کے ذریعے ان کے معاشرتی جبر کو آسانی سے تلاش کیا جاسکتا ہے۔گاؤں کا زمیندار اور خوشحال طبقے کی غیر موجودگی (absence) میں بھی ان کا اثر ورسوخ دیکھا جاسکتا ہے۔گھیسو اور مادھو کا کردار غربت،ان کی بے حسی،معاشرتی نظام،آئیڈیالوجیکل جبر،طبقاتی جدوجہد اور استحصال کی گواہی دیتے ہیں۔

اینتینیو گرامشی کے تصور حاکمیت (Theory of Cultural Hegemony) کے مطابق ثقافتی بالادستی کے ذریعے حکمران طبقہ سماجی اقدار و روایات کو اس طرح قابو میں رکھتا ہے کہ دبے ہوئے طبقے ان کو قدرتی مان لیتے ہیں۔کہانی میں گھیسو اور مادھو کا اپنے حالات کو قدرتی،اتفاقی اور ناقابل تبدیل سمجھنا گرامشی کے تصور حاکمیت کی وضاحت کرتا ہے۔دبے اور کچلے ہوئے طبقے کو دبانے کیلئے زور زبردستی کی ضرورت نہیں پڑتی بلکہ وہ اپنے حالات کو فطری اور مقدر سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں۔کہانی میں دیہاتوں کا کفن کیلئے چندہ دینا بھی ثقافتی ہیجمونی کی عکاسی کرتا ہے۔ان کا یہ عمل دراصل ایک آئیڈیالوجیکل جبر کا نتیجہ ہے جو خیرات اور مذہبی فریضے کے تحت انجام دیا جاتا ہے لیکن اس سے طبقاتی نابرابری کا خاتمہ نہیں ہوسکتا ہے۔اس کے برعکس یہ عمل اس نظام کو مزید مستحکم کرتا ہے جو غریبوں کو وقتی مدد تو دیتا ہے لیکن ان کی حالت کو مستقل طور پر بہتر نہیں کرتا۔گھیسو اور مادھو کا اپنے حالات کے آگے بے بس ہونا یہ تصور دیتا ہے کہ حکمران طبقہ نہ صرف اقتصادی ذرائع سے اپنی بالادستی برقرار رکھتی ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ وہ آئیڈیالوجیکل جبر سے بھی نچلے طبقے کی سوچ کو اس طرح

ڈھال دیتا ہے کہ وہ اپنے حالات کو قدرتی اور نا قابل تبدیل سمجھنے لگتے ہیں۔افسانے میں گھیسو اور مادھو کا تقدیر پرستی اور خدا کے آگے سر تسلیم خم کرنی کی بات دراصل اس استحصالی نظام کی عکاسی کرتا ہے جو نچلے طبقے کو اپنے حالات کے بارے میں کوئی سوال کرنے یا بغاوت کرنے کی ہمت بھی نہیں دیتا۔گھیسو اور مادھو کا کردار ایسے حالات میں اس سماج میں صرف زندہ رہنے کیلئے اپنی اقدار سے سمجھوتہ کر لیتے ہیں اور اپنی غربت کو تقدیر کا حصہ سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں اور کسی بہتر مستقبل کیلئے کوئی کوشش نہیں کرتے ۔یہی وجہ ہے کہ دونوں کرداروں میں انقلابی شعور کا فقدان نظر آتا ہے۔وہ اپنے مسائل کا حل سماجی نظام کو تبدیل کرنے میں نہیں بلکہ عارضی سکون میں تلاش کرتے ہیں ۔کہانی کی مجموعی ساخت نہ صرف طبقاتی جدوجہد اور معاشرتی نابرابری کو عیاں کرتا ہے بلکہ یہ بھی بتاتا ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام کس طرح انسانی قدروں اور انسانی شعور اور پوری معاشرت کو متاثر کرتا ہے۔

اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ افسانہ ''کفن'' سماجی اور معاشی عدم مساوات کی تصویر پیش کر کے غریبوں اور سماج کے نچلے طبقے پر ہورہے استحصال اور ان کی اخلاقی اور ذاتی بیگانگی کو ظاہر کر کے جابرانہ طبقاتی نظام کو بے نقاب کرتا ہے۔افسانے میں کرداروں کا عمل سماجی ذمہ داریوں، نظام قوت اور سرمایہ دارانہ نظام کی نفی کر کے ایک خاموش مزاحمت کو پیش کرتا ہے۔اس میں سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ سماجی ڈھانچوں کے اس عمل پر کڑی تنقید ملتی ہے جو مظلوم اور مزدور طبقے کو حقیقی نجات فراہم نہیں کر سکتے ۔یہ افسانہ نہ صرف دیہی غریبوں کے معاشی استحصال کو بے نقاب کرتا ہے بلکہ اس آئیڈیالوجیکل تشکیل (Ideological Construct) کو بھی ردّ کر کے جابرانہ کنٹرول کا طشت از بام کرتا ہے۔نومارکسی نقطۂ نظر سے یہ افسانہ اپنے اندر نوآبادیاتی دور کے ہندوستان کے نچلے طبقے میں پائی جانے والی غربت، اقتصادی استحصال، سماجی عدم مساوات اور ثقافتی اور آئیڈیالوجیکل جبر کی دردناک تصویر پیش کرتا ہے۔افسانے کی متواتر قرأت کے بعد بین السطور پوشیدہ تضادات (Binary Oppositions) کو تلاش کیا جاسکتا ہے ۔افسانے میں جہاں ایک طرف استحصال (Oppression) موجود ہے وہیں اس کے بالمقابل مزاحمت (Resistance) کا عنصر بھی شامل ہے، جہاں ایک طرف اخلاقی گراوٹ (Moral Decay) موجود ہے وہیں دوسری طرف گھیسو اور مادھو کا کردار اپنی فوری بقا اور بنیادی لذتوں کو سماجی اصولوں پر فوقیت دے کر انسانی وقار (Human Dignity) کی متضاد صورت کو جنم دیتے ہیں، نیز جہاں ایک طرف پورا معاشرہ سماجی اصول اور اجتماعی سماجی توقعات کا اظہار کرتے ہیں وہیں گھیسو اور مادھو کا کردار اپنی ضروریات اور خواہشات کو معاشرتی

مطالبات پر فوقیت دے کر اجتماعی اقدار کا چیلنج بھی پیش کرتے ہیں۔اس طرح یہ افسانہ بائنری اپوزیشنز کے ذریعے طبقاتی جدوجہد اور اقتصادی حالات کے انسانی رویّے اور اخلاقیات پر اثرات کی بے باک تصویر پیش کرتا ہے۔میں اپنی بات کا اختتام عتیق اللہ کی کتاب 'تنقید کی جمالیات جلد ۵ '' کے اس اقتباس سے کرنا چاہوں گا جس میں وہ اس بات کا اقرار کرتے ہیں کہ یہ ادب ہی ہے جو تہذیب، تاریخ، ثقافت، سیاسی وسرمایہ دارانہ نظام اور جبر واستحصال کا بہترین مرقع ہوتا ہے۔اسلئے مجھے یہ کہنے میں کوئی تامّل نہیں کہ پریم چند کا افسانہ ''کفن'' اس کا بہترین غماز ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''ادب کے تخلیقی مشعرات allusion قوسیوں archetypes علامتوں اور پیکروں کے خوشیوں کا اظہار جہاں ایک طرف تاریخ، ماقبل تاریخ کے زمانوں سے گہرا رشتہ ہے اور ہم ان حوالوں سے بنی نوعِ انسان کی کلیت کے اسرار تک پہنچتے ہیں وہاں یہ اور ان کے علاوہ دیگر تلازمات association تہذیب کے ان بامعنی قماشات، ترکیبی عناصر اور مماثل ومتضاد نشانیوں کے بہترین مظہر ہوتے ہیں جن کی بنیاد پر فرد کی سائیکی تشکیل پاتی ہے۔جب کبھی سیاسی دھڑے بازیاں، مذہبی اور نظریاتی راسخ پسندی، سیاسی سرمایہ دارانہ جبر واستحصال تفرقہ پردازی، نقص امن ،مشینوں اور مشینوں سے زیادہ مختلف جاوبے جا طریقوں سے کسبِ زر کا میلان فروغ پاتا ہے۔۔۔۔۔۔۔۔تو ادب ہی ان بہترین تہذیبی اقدار کا تحفظ بھی کرتا ہے جو اپنی ہر صورت میں انسانی اور انسانی اخوت، یگانگت اور وحدت کی نمائندہ ہیں۔'' ۱۹

حوالہ جات:

۱۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید، ایم۔آر۔پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۴ء، ص، ۳۰۲

۲۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید، ایم۔آر۔پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۴ء، ص، ۱۴۰

۳۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں)، ایم۔آر۔پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۴ء، ص، ۱۴۳

۴۔عتیق اللہ، بیانات، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۱۱ء، ص، ۲۰۹

۵۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید، ایم۔آر۔پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۴ء، ص، ۱۴۲

۶۔عتیق اللہ، بیانات، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۱۱ء، ص، ۱۸۷

۷۔عتیق اللہ،تنقید کا نیا محاورہ،نعمانی پریس،دہلی، ۱۹۸۴ء،ص،۱۶
۸۔عتیق اللہ،تنقید کی جمالیات،جلد ۴،کتابی دنیا،دہلی، ۲۰۱۴ء،ص،۱۱۱
۹۔ڈاکٹر قمر رئیس،مرتبہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۱۵ء، ۲۲۴
۱۰۔ڈاکٹر قمر رئیس،مرتبہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۱۵ء ،ص، ۲۲۴
۱۱۔ڈاکٹر قمر رئیس،مرتبہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۱۵ء،ص،۲۲۷
۱۲۔ڈاکٹر قمر رئیس،مرتبہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ، ۲۰۱۵ء ،ص،۲۲۵
۱۳۔ڈاکٹر قمر رئیس،مرتبہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ، ۲۰۱۵ء، ص،۲۲۵
۱۴۔ڈاکٹر قمر رئیس،مرتبہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ ،۲۰۱۵ء ،ص، ۲۳۳
۱۵۔ڈاکٹر قمر رئیس،مرتبہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۱۵ء،ص،۲۳۱
۱۶۔ڈاکٹر قمر رئیس،مرتبہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ ،۲۰۱۵ء ،ص، ۲۲۹
۱۷۔ڈاکٹر قمر رئیس،مرتبہ، پریم چند کے نمائندہ افسانے،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۱۵ء، ص،۲۳۰
۱۸۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر،جدید اور مابعد جدید تنقید،ایم۔آر۔پبلی کیشنز،نئی دہلی، ۲۰۱۴ء،ص،۱۵۵
۱۹۔عتیق اللہ،تنقید کی جمالیات،جلد ۵،کتابی دنیا،دہلی، ۲۰۱۴ء،ص،۳۷۹

☆☆☆

Novel "Khuda ki Basti" mein Pasmanda Tabqe ki Akkasi by Junaid Ahmad Dar (Pulwama) cell-8899928745

جنید احمد ڈار (پلوامہ)

ناول ''خدا کی بستی'' میں پسماندہ طبقے کی عکاسی

معاشرے کا آئینہ دار ہوتا ہے اور ادیب جس معاشرے کے ساتھ وابستگی رکھتا ہے اسی معاشرے کی طفیل شہرت پاتا ہے اور آگے چل کر یہی شہرت اس کی پہچان بن جاتی ہے دیکھا جائے تو کئی ادیب ایسے بھی گزرے ہیں جنھیں کسی خاص کارنامے کی بدولت اپنے ہم عصروں سے زیادہ شہر ت ملی مثلاً اردو افسانے میں ہندوستان کی دیہاتی زندگی پر کس فنکار نے زیادہ خامہ فرسائی کی تو ہمارے ذہن میں جلد پریم چند کا نام آیے گا، یا کہ کس ادیب نے ہندوستان کے اعلیٰ طبقے کی زیادہ عکاسی کی ہے تو سب سے پہلے قراۃ العین حیدر کا نام آتا ہے لیکن جب ہم تقسیم کے موضوع پر لکھے گئے ناولوں کے حوالے سے بات کرتے ہیں تو ہمارے سامنے ایک خاص نام جناب ''شوکت صدیقی'' کا آتا ہے۔ 1947ء میں پیش آئے اس المیہ نے ادب کے ایک نئے باب کو جنم دیا ہے اور اس باب کا نام تقسیم برصغیر یا تقسیم ہند پڑا۔ اس تقسیم کے بعد جو تبدیلیاں رونماں ہوئی ہیں ان تبدیلیوں نے فن کاروں کو متحرک کر دیا ان کے اندر اس دلخراش صورت حال نے ایسا جوش وولولہ پیدا کیا ہے کہ رہتی دنیا تک اس کو فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اردو ادب میں اس موضوع پر جن فنکاروں نے طبع آزمائی کی ان میں کرشن چندر، عبداللہ حسین، خدیجہ مستور، قراۃ العین حیدر کے ساتھ ساتھ ایک اہم نام شوکت صدیقی کا بھی ہے۔ شوکت صدیقی 20 مارچ 1923ء کو لکھنو میں پیدا ہوئیں۔ تقسیم ہند کے بعد 1950ء میں وہ کراچی چلے گئے۔ موصوف کی شادی 1952ء میں کراچی میں ثریا بیگم سے ہوئی۔ شوکت صدیقی کا انتقال کراچی میں ہی 18 دسمبر 2006 کو ہوا۔ شوکت صدیقی نے متعدد پہلوں پر طبع آزمائی کی اس کے علاوہ موصوف ایک ممتاز صحافی بھی تسلیم کیے جاتے تھے۔۔ ان کی تخلیقی کاوشوں پر نظر ڈالی جائے تو وہ ایک بڑے ادیب سے کم نہیں۔ موصوف کے ناولوں میں کمیں گاہ 1956، خدا کی بستی 1958ء، جانگلوس 1988ء اور چار دیواری 1990ء میں شائع ہوئے ہیں۔ مزکورہ نالوں

میں جو شہرت خدا کی بستی کو ملی وہ کسی اور ناول کے حصہ میں نہیں آئی ہے۔اس ناول کو اردو ادب میں یہ اعزاز حاصل ہے ہنوز اس ناول کا ترجمہ پچاس سے زائد زبانوں میں ہو چکا ہ ہے یہ ناول پہلی بار 1958ء میں مکتبہ نیا راہی کراچی سے شائع ہوا۔1960ء میں شوکت صدیقی کو اس ناول پر آدم جی انعام دیا گیا ہے یہ ناول 15 فصل اور 480 صفحات پر مشتمل ہے مزکورہ ناول میں ایک ایسی بستی کی کہانی کو پیش کیا گیا ہے جہاں لوگ انتہائی مفلوک الحال میں اپنی زندگی بسر کرتے تھے ان غریب لوگوں پر سرمایہ دار لوگ اپنی حکومت چلاتے تھے اور اپنے مفاد کے لئے ان کے کم سن بچوں کو بھی اپنا شکار بنا لیتے تھے۔ناول کے ابتدائی کرداروں میں راجہ اور اس کے دوست نوشا اور شامی جن کی زندگیوں کا کوئی مستقبل نہیں کوئی منصوبہ نہیں جو یتیم اور لاوارث ہیں اور اپنی زندگی سے تنگ آ کر کراچی جاتے ہیں جہاں یہ جرم کرنے کے عادی بن جاتے ہیں۔اتنے غریب اور لاچار ہیں کہ ان کی طرف کوئی توجہ ہی نہیں دیتا ہے ناول نگار اپنے ناول کے ابتدا میں ان کا تعارف یوں کراتا ہے:

''لالٹین کی روشنی میں محلے کے کچھ نوعمر لڑکے بیٹھے تاش کھیل رہے تھے ان میں سب بڑا راجہ تھا وضع قطع سے وہ آوارہ گرد اور لفنگا نظر آتا تھا بڑے بڑے الجھے ہوئے بال پھٹی ہوئی بوسیدہ قمیض اور گلے میں بندھا ہوا میلا کچلا ریشمی رومال''

(1)

راجہ کا باپ فسادات میں مارا گیا دو بڑے بھائی قتل کئے گئے اب اس کا کوئی نہیں راجہ روز کسی نہ کسی جرم میں ملوث ہوتا نوشا بھی یتیم لڑکا ہے اس کے گھر میں ماں بہن اور ایک بھائی انو ہے نوشا کی ماں بیڑی بنانے کا کام کرتی ہے جب کہ نوشا خود عبداللہ مستری کے گراج میں کام کرتا ہے لیکن آہستہ آہستہ نوشا بھی بُرے کاموں میں لگ جاتا ہے اور جس گراج میں کام کرتا ہے وہاں سے گاڑیوں کے پرزے چرا کر انہیں بیچتا ہے اور ان پیسوں سے پھر شراب خریدتا اس کام میں اس کا مدد گار نیاز کباڑے ہوتا یعنی نوشا جو پرزے چرا کر لاتا انھیں نیاز کباڑے خریدتا نیاز کباڑے کا کام کرتا ہے۔ایک دفعہ جب نوشا کو گراج سے چوری کے بعد پیسے ملے تو اس نے راجہ کے ساتھ مل کر شراب خانے میں بہت شراب پی لی اور شراب خانے سے باہر آ گیا تو اچانک ایک گاڑی سے ٹکرا کر بے ہوش سڑک پر پڑا اس وقت نوشا کو سلمان اٹھاتا جو ایک مقامی طالب علم ہوتا اور اپنے گھر لے جاتا ہے رفتہ رفتہ سلمان کے مراسم نوشا کے ساتھ بڑھنے لگے اور وہ بھی اب بُرے کاموں اور بُری صحبت میں پڑھنے لگا۔اب سلمان بھی گھر والوں کی کمائی فضول اور بُرے کاموں پر خرچ کرنے لگا لیکن جب اس

کے والدین کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ سلمان بُری حرکتوں کا شکار ہوا تو وہ سلمان کے لئے روپیہ بھیجنا بند کر دیتے ہیں دوسری طرف سلطانہ اور سلمان ایک دوسرے کو چاہنے لگے لیکن سلمان اپنی غربت کی وجہ سے سلطانہ کو حاصل نہیں کر پاتا وہ اپنی پریشانی کا حال خود سلطانہ کے سامنے اس طرح بیاں کرتا ہے؛

''زندگی میری عذاب بن گئی ہے اور اس عذاب میں تم کو شریک کرنا نہیں چاہتا تھا۔ حالانکہ یہ میری سب سے بڑی تمنا تھی کہ تم میری بن جاتیں اور ہر وقت میری آنکھوں کے سامنے رہتی'' (2)

بالاسطور میں سلمان نے جو اپنی بے بسی بیان کی اسے سلطانہ کو بہت صدمہ لگا اس صدمے کو برداشت کرنے کے لئے اب اس نے سلمان کو بتایا کہ وہ آیندہ انھیں ملنے سے گریز کریں کیونکہ اب نیاز اس کا سوتیلا باپ بن گیا اسسے سلمان کی پریشانی اور بڑھ گئی پریشانی کے اس عالم میں جب انھیں اپنے استاد احمد علی نے دیکھا تو انھوں نے اس سلمان کو فلک پیا (NGO) میں شامل کیا۔ فلک پیا کا مقصد ہوتا تھا لوگوں کے مشکلات کو دور کرنا اس سلسلے میں اس انجمن نے بہت سارے اقدامات اٹھائے سب سے پہلے لوگوں کے لئے تعلیم کا بندوبست کیا، بیماروں کے لئے اسپتال بنانا شروع کیا۔ لیکن اس دوران جب یہ خبر خان بہادر فرزند علی کو ملی تو اس نے فلک پیا کے سارے کارکنوں کو گرفتار کروایا اس طرح فلک پیا آہستہ آہستہ شکست کی شکار ہوئی دوسری طرف سلمان بھی جب سلطانہ سے دور ہوا تو نیاز کباڑے کے سارے راستے صاف ہوئے اور اس نے سلطانہ کی ماں سے شادی کر لی اور اس کے نام پر 50 ہزار روپیہ کا بیمہ بنا لیا یہ روپیہ نیاز کو صرف اس صورت میں مل سکتی اگر اس کی بیوی کا انتقال ہو جائے۔ اسی لئے روپیہ کو حاصل کرنے کے لئے وہ ڈاکٹر موٹو سے اپنی بیوی کو ایسے انجیکشن لگواتا رہا جس سے انسان کے قلب کی حرکت بند ہو کر انسان مر جاتا ڈاکٹر موٹو جسے نہ خدا کا خوف اور نہ قانون کا ڈر صرف چند پیسوں کے لئے یہ وحشیانہ کام انجام دیتا ہے اسطرح ڈاکٹر موٹو کی دوا سے نوشا کی ماں جب موت کے قریب پہنچی تو بار بار روتی اور اپنی بیٹی سلطانہ جسکا اس کے بعد اس دنیا میں کوئی نہیں ہوتا دیکھ کر کہتی:

''ہاں بیٹی سوچ رہی تھی کہ میرے بعد تمارا کیا ہوگا انو پھر بیٹا ذات ہے مجھے تو سب سے زیادہ تیرا خیال رہ رہ کر ستاتا ہے ماں نے دلدوز آہ بھری اور سر اوپر اٹھا کر بولی یا اللہ ان لاوارثوں کا تو ہی نگہبان ہے'' (3)

سلطانہ کی ماں کا انتقال ہونے کے بعد نیاز کباڑے کو بیمہ کے پیسے ملتے ہیں اور صاحب

زریں بن جاتا ہیں اب اس کے ذہن میں یہ خیال آتا ہے کہ وہ انو کو اس گھر سے نکالے تا کہ وہ سلطانہ کو اپنی ہوس کا شکار بنائے اور ایک دن ایسا ہی ہوتا ہے نیاز انو کو بہت مارتا اور انو گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے انو کے گھر چھوڑنے کے بعد نیاز نے اب سلطانہ کو اپنی ہوس کا شکار بنایا وہ سلطانہ کی آبرو کو تار تار کر کے اسے ایک ناجائز بچے کی ماں بنالیتا لیکن اللہ کے ہاں دیر ہے اندھیر نہیں نیاز کی تمام ناپاک حرکتیں آخر اس وقت ختم ہوجاتی ہیں جب نوشا کراچی سے واپس آتا اور اپنے دوست شامی سے نیاز کے بارے میں وہ سب کچھ سنتا جو نیاز نے اس کی ماں، بھائی اور بہن کے ساتھ کیا تھا اور غصہ میں آکر نیاز کا کام ہمیشہ کے لئے کام تمام کرتا ہے نیاز کے قتل کے بعد نوشا کو عمر قید کی سزا ہوتی ہے۔سلمان کو بھی اب گھر والوں نے واپس بلایا اب اس کی شادی ممبر آف لیجسلیٹو اسمبلی کی بیٹی رخشندہ سے ہوئی لیکن سلمان کی پریشانی یہاں بھی دور نہیں ہوئی اس کی بیوی کے مراسم رفتہ رفتہ سلمان کے باس جعفری سے بڑھنے لگے سلمان کو جب یہ معلوم ہوتا تو وہ رخشندہ کو طلاق دیتا ہے اور دوبارہ فلک پیما کی رہ لیتا ہے اسطرح ناول بھی اپنے اختتام پر پہنچ جاتا ہے۔اس ناول کے بارے میں ڈاکٹر سبحان کور بالی یوں رقمطراز ہیں؛

''اس میں اُس تہذیبی بحران کی عکاسی کی گئی جو تقسیم ہند کے واقعہ کا پیدا کردہ تھا''

(4)

جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے مذکورہ ناول میں ہمارے سامنے بہت سارے کردار اپنا الگ الگ روپ لے کر آتے ہیں۔مثلاً ڈاکٹر موٹو، نیاز کباڑے اور خان بہادر فرزند علی تینوں ایسے بد کردار ہیں جنھوں نے انسان کے روپ میں نہ جانے کتنے معصوم لوگوں کا خون کیا نیاز کباڑے نے اپنی ہوس کی خاطر نہ صرف ایک عورت کا خون کیا بلکہ اس کی بیٹی کی آبرو بھی چھین لی اور جب اس سے بھی تسلی نہ ملی تو سلطانہ کی بے بسی اور لاچاری کا فاعدہ اس طرح اٹھایا کہ خان بہادر فرزند علی ایک مکار انسان نے ایک انجان انسان فیاض کو سلطانہ کا دیور بنا کر سلطانہ کی جایئداد ہڑپ لی اور اس کو اپنے ہی گھر سے بے گھر کر دیا۔آخر فلک پیما کا بانی علی احمد سلطانہ کو اس وقت سہارا دیتا جب وہ بے سہارا ہوتی تھی۔مختصراً یہ کہ خدا کی بستی ایک احتجاج ہے اس سماج کے خلاف جہاں آج بھی نیاز کباڑے جیسے لوگ رہے ہیں اور جن کے خلاف آج بھی عورتیں چیک چیک کر لوگوں کو مدد کے لئے پکارتی ہیں، جہاں سماج کے تمام فرد ظلم وستم میں گرفتار ہیں۔اور اس ظلم وستم سے آزاد ہونے کے لئے خود مرجاتے یا دوسروں کو مارتے ہیں۔شوکت صدیقی نے کرداروں کے عمل کے ذریعہ جس انداز سے انسانی قدروں

کی پامالی کو ابھارا اس کی مثال اردو کے شاید ہی کسی اور ناول میں ملتی ہے۔

حوالہ جات:

1 خدا کی بستی 2018-ص 1

2 ایضاً ص 58

3 ایضاً ص 245

4 بازیافت 2010 ص 200

☆☆☆

Hindustani Mushtarka Tahzeeb ke Adab aur Funoon-e-Latifa par Asaraat by Nusrat Nabi (Asst. Prof. Govt. Degree College, Ganderbal)

نصرت نبی (اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ ڈگری کالج گاندربل)

ہندوستانی مشترکہ تہذیب کے ادب اور فنون لطیفہ پر اثرات

تاریخ گواہ ہے کہ ہندوستان میں باہر سے قومیں اور قبیلے آتے رہے اور پھر یہیں کے ہو کے رہ گئے۔ ظاہر سی بات ہے کہ باہر سے آنے والے قبیلوں کے اپنے سماجی تناظر ہوتے تھے اور یہاں کی تہذیب مختلف تھی۔ نتیجتاً باہر اور یہاں کی تہذیب میں کبھی کبھی تصادم بھی ہوتا تھا، پھر آہستہ آہستہ تصادم ختم ہوتے گئے۔ آنے والوں نے یہاں کے لوگوں کو متاثر کیا اور یہاں والوں نے کچھ انھیں متاثر کیا ہے، اس طرح نئی تہذیب سامنے آتی رہی۔ یوں ہندوستان میں ''مشترکہ تہذیب'' کی بنیاد پڑ گئی۔ اس سرزمین پر جب اسلام آیا تو اس نے مقامی ہندو، بدھ اور جین روایات کے ساتھ ایک گہرا تہذیبی تعامل قائم کیا۔ یہی میل جول ''مشترکہ تہذیب'' کہلاتا ہے۔ یہ نہ صرف سماجی اور مذہبی سطح پر ظاہر ہوئی بلکہ اس نے ادب، مصوری، موسیقی، رقص، فن تعمیر اور دیگر فنونِ لطیفہ کو بھی گہرائی سے متاثر کیا۔ مشترکہ تہذیب کی بنیاد مذہبی رواداری، ہم آہنگی، بقائے باہمی اور ثقافتی تبادلہ خیال پر رکھی گئی ہے۔ یہ نہ کسی ایک مذہب کی جاگیر ہے اور نہ ہی کسی ایک نسل یا قوم کی۔ بلکہ یہ اس وسیع ثقافتی تجربے کا نتیجہ ہے جو صدیوں کے تعامل، میل جول، اور مشترکہ زندگی کے دوران پروان چڑھا۔

اسلامی طرزِ فکر نے جہاں وحدانیت، سادگی، اور انسانی مساوات پر زور دیا، وہیں مقامی ہندو روایات نے کثرت پسندی، علامتی اظہار اور جمالیاتی تصور کو اہمیت

دی۔ان دونوں دھاروں کے امتزاج نے ہندوستانی تہذیب کو ایک ایسا متوازن رنگ دیا جس میں سب کو اپنے اظہار کا موقع ملا۔اردو افسانہ اور ناول بھی اس تہذیبی میل جول سے متاثر ہوئے۔ پریم چند کے افسانے ہندو۔مسلم اتحاد کی عملی تصویر ہیں۔ان کے کردار اکثر ایک دوسرے کی مذہبی رسوم کا احترام کرتے نظر آتے ہیں۔رشید احمد صدیقی، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی نے ایسے معاشرے کو بیان کیا جہاں ذات، مذہب اور ثقافت مل کر انسانی اقدار کی تشکیل کرتے ہیں۔ان کے ہاں گنگا۔جمنی تہذیب کا رنگ صاف نظر آتا ہے۔

مشترکہ تہذیب نے موسیقی کو نئی جہتیں عطا کیں۔ ہندو اور مسلمان فنکاروں نے ایک دوسرے سے سیکھا، اور نئی راگنیاں، طرزیں اور ساز تخلیق کیے۔امیر خسرو اس میل جول کے سب سے روشن نمائندہ ہیں۔انہوں نے قوالی، ترانہ، خیال، اور کئی راگ ایجاد کیے۔ان کی موسیقی میں فارسی اور ہندوستانی روایت کا ایسا امتزاج نظر آتا ہے جو صدیوں پر محیط روایت کی بنیاد بنا۔علامہ شبلی نعمانی اس پس منظر میں لکھتے ہیں:

''امیر کی ہمہ گیر طبیعت نے اس نازک اور لطیف فن پر بھی توجہ کی اور اس درجہ تک پہنچایا کہ چھ سو برس کی وسیع مدت نے بھی ان کا جواب پیدا نہیں کیا ہے۔''(۲۱)

واقعی ہندوستانی تہذیب کو فروغ دینے میں اردو پہلے دن سے پیش پیش ہے۔ اس کے پہلے شاعر نے فنون لطیفہ کے اہم جز یعنی موسیقی پر طبع آزمائی کی ہے۔شبلی نعمانی نے جو لکھا ہے کہ وہ بھی تعجب خیزی پر مبنی ہے۔ کیوں کہ چھ سو برسوں میں ان کا جواب سامنے نہیں آیا۔ان کے علاوہ تان سین، جو مغل بادشاہ اکبر کے دربار میں تھے، ہندو مذہب سے تعلق رکھتے تھے لیکن اسلامی اثرات کے ساتھ ایسی موسیقی تخلیق کی جسے مسلمان صوفی درباروں میں بھی اپنایا گیا۔صوفیوں نے موسیقی کو روحانی پیغام پہنچانے کا ذریعہ بنایا۔قوالیاں، مناجات، اور ذکر کی محفلیں مشترکہ تہذیب کی مظہر بن گئیں۔خواجہ معین الدین چشتی، نظام الدین اولیا اور ان جیسے بزرگانِ دین کی خانقاہوں میں ہندو اور

مسلم یکساں طور پر شریک ہوتے تھے۔مغلیہ دور میں فنِ مصوری نے ایک نیا موڑ لیا۔ ایرانی اور ہندوستانی فنون کا امتزاج مغلیہ مصوری کی شکل میں ظاہر ہوا،جس میں مذہبی، داستانوی اور روزمرہ زندگی کے مناظر تصویر بن کر سامنے آئے۔

راجستھانی اور پہاڑی مصوری میں بھی اس میل جول کے اثرات نظر آتے ہیں۔بعض مصوروں نے کرشن کی لیلاؤں کو ایسے انداز میں پیش کیا جس میں اسلامی فن کے رنگ بھی دکھائی دیتے ہیں۔فن تعمیر میں مشترکہ تہذیب کے اثرات بہت نمایاں ہیں۔تاج محل، قطب مینار، دہلی کا لال قلعہ، آگرہ قلعہ، اور فتح پور سیکری جیسے تعمیراتی شاہکار اسلامی طرز تعمیر کے ساتھ ہندوستانی جمالیات کو یکجا کرتے ہیں۔کئی قدیم مندروں اور درگاہوں میں ایسا طرزِ تعمیر اختیار کیا گیا جس میں ہندو اور اسلامی آرکیٹیکچر ایک دوسرے میں ضم ہو گئے۔جیسے بیجاپور کی جامع مسجد یا الور کی بعض درگاہیں۔بھارت نٹیم، کتھک، اور کچھی پوری جیسے رقص کے انداز ہندو مذہبی متون سے جڑے ہوئے ہیں،لیکن ان میں کئی ایسی حرکات، علامتیں اور لباس اپنائے گئے جو اسلامی دور میں فروغ پائے۔کتھک رقص کی تاریخ خاص طور پر مشترکہ تہذیب سے جڑی ہے۔اس میں درباری طرز، اسلامی شاعری، اور صوفیانہ رقص کی جھلک ملتی ہے۔

عوامی سطح پر بھی مشترکہ تہذیب کے اثرات نمایاں ہیں۔کئی لوک گیت ایسے ہیں جو ہندو۔مسلم شادیوں، میلوں، یا عقیدت مندوں کی زیارتوں پر مشتمل ہیں۔ کہانیاں، حکایتیں، ضرب الامثال اور بچوں کی لوریاں سب میں یہ تہذیب رچ بس گئی ہے۔مشترکہ تہذیب کو آج کی دنیا میں سیاسی تقسیم، مذہبی شدت پسندی اور شناخت کی سیاست سے خطرات لاحق ہیں۔مگر ادب اور فنونِ لطیفہ وہ پلیٹ فارم ہیں جن پر آج بھی یہ تہذیب زندہ ہے۔جب بھی کوئی شاعر دونوں مذہبوں کے تہواروں پر نظم کہتا ہے، جب بھی کوئی مصور کربلا اور کرشن کو ایک ساتھ اپنی تصویر میں جگہ دیتا ہے، جب بھی کوئی قوال ''بھگوان اور اللہ'' کو ایک ساتھ پکارتا ہے — تب یہ تہذیب نہ صرف زندہ ہوتی ہے بلکہ

نئ نسلوں کو روشنی دیتی ہے۔

مشترکہ تہذیب نے ادب اور فنونِ لطیفہ کو نئ وسعتیں، نئ علامتیں اور ایک وسیع تر انسانی پیغام دیا ہے۔ یہ تہذیب نہ صرف ایک تاریخی تجربہ ہے بلکہ آج بھی ہمارے فن، زبان، ثقافت اور روزمرہ کی زندگی میں رچی بسی ہے۔ یہی وہ خزانہ ہے جو نفرت اور تقسیم کے زمانے میں بھی ہمیں جوڑتا ہے۔ اگر ہم اس تہذیبی ورثے کی حفاظت کریں تو شاید ہم ایک بار پھر امن، محبت اور خوبصورتی کی اس دنیا میں لوٹ سکیں جہاں فن اور ادب نفرت کا جواب نہیں بلکہ محبت کی زبان ہوتے ہیں۔ فنون لطیفہ کا بھی معاملہ سماجی اطوار سے جڑتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہندوستان کی مساجد کی محرابوں اور دیگر پہلوؤں میں مندر کی مشابہت ہوتی ہے۔ اس پس منظر میں ایک اقتباس دیکھیں:

''قاعدہ یہ ہے کہ جس قدر سوسائٹی کے خیالات اس کی رائیں، اس کی عادتیں، اس کی نوعیتیں اس کا میلان اور مذاق بدلتا ہے اسی قدر شعر کی حالت بدلتی رہتی ہے اور یہ تبدیلی بالکل بے ارادہ معلوم ہوتی ہے۔ کیوں کہ سوسائٹی کی حالت کو دیکھ کر شاعر قصداً اپنا رنگ نہیں بدلتا بلکہ سوسائٹی کے ساتھ وہ خود بخود بدلتا چلا جاتا ہے شفائی صفاہانی کی نسبت جو کہا گیا ہے کہ اس کے علم کو شاعری نے اور اس کی شاعری کو ہجو گوئی نے برباد کیا اس کا منشا وہی سوسائٹی کا دباؤ تھا اور عبید زاکانی نے جو علم و فضل سے دست بردار ہو کر ہزل گوئی اختیار کی یہ وہی زمانے کا اقتضا تھا۔'' (۲۲)

سماج دراصل اجتماعی نفسیات سے جڑا ہوتا ہے اور اجتماعی نفسیات کے معاملات کو سامنے رکھتے ہوئے تخلیق کار تخیلاتی حوالوں کو بروئے کار لاتا ہے۔ اس طرح ادبی اظہار میں تخیلاتی معاملات سماجی ارتباط کا اہم رول ہوتا ہے۔ البتہ سماجی انسلاکات کے اظہار میں ادیبوں کا ذہنی اور فکری امتحان اس وقت ہوتا ہے، جب وہ کیمرے کی طرح ہی معاشرے کی تصویر کشی کرتا ہے، یا پھر اس میں فکری معاملات کی بنیاد پر آئیڈیل معاشرے کا غیر محسوس طریقے سے کوئی نقشہ تیار کر دیتا ہے۔ گویا غیر محسوس طریقے سے

آئیڈیل نقشہ تیار کرنا ادبی ذمے داریوں میں سے ایک ہے۔ رقت آمیزی، اثر پذیری اور ذہنی تربیت بھی گویا حظ کی ایک قسم ہوسکتی ہے۔ حظ برائے حظ یا ادب برائے ادب کے قائلین گرچہ ہر دور میں رہے ہیں، تاہم مقصدی معاملات ہر ایک کے یہاں نظر آتے ہیں۔ گویا مقصدیت بھی ادبی اظہار کا ایک اٹوٹ حصہ ہے۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادب کا سماجی کا رشتہ فقط کیمرے کی طرح تصویر کشی نہیں، بلکہ اس تصویر کشی میں مقصدیت کی روشنی ملانا بھی لازمی ہے۔ جب فن کار مقصدیت کی روشنی ملاتا ہے تو وہ اپنی اہمیت نہیں کھوتا ہے

حوالہ جات:

1- شبلی نعمانی، امیر خسرو اور موسیقی، وفاقی وزارت تعلیم اسلام آبادی، 1975، ص 1
2- الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، کتابی دنیا دہلی، 2005، ص 122۔

☆☆☆