رسالہ
جامعہ
جامعہ ملیہ اسلامیہ کا ادبی و علمی ترجمان

R.N.I. No. DEL/1443/6085 Vol. 123 No. 7,8,9 July - Sept. 2026

The Monthly Jamia

Peer Reviewed
ISSN 2278-2095

Zakir Husain Institute of Islamic Studies
Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi-25
E-mail:zhis@jmi.ac.in

رسالہ جامعہ

مدیر اعلیٰ

پروفیسر حبیب اللہ خاں

مدیر

پروفیسر کوثر مظہری

نائب مدیر (اعزازی)

تجمل حسین خاں

رسالہ جامعہ

Resala-e- Jamia

ISSN 2278-2095

Peer Reviewed

جلد:—123 | شمارہ:—7,8,9 | جولائی، اگست، ستمبر 2026ء

زرِ اشتراک

■ اس شمارے کی قیمت -/100 روپے	(بیرونِ ممالک) 12 امریکی ڈالر
■ سالانہ -/380 روپے	(بیرونِ ممالک) 40 امریکی ڈالر
■ حیاتی رکنیت -/5000 روپے	(بیرونِ ممالک) 400 امریکی ڈالر

نوشاد عالم
تصحیح وتزئین

راشد احمد
پرنٹنگ اسسٹنٹ

فیضی گرافکس
کور ڈزائن

ملنے کا پتا: ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز

جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔110025

Website: https://jmi.ac.in/zhiis E-mail:zhis@jmi.ac.in

طابع وناشر: اعزازی ڈائرکٹر، ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔25

مطبوعہ : لبرٹی آرٹ پریس، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی۔110002

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

مجلسِ مشاورت

پروفیسر مظہر آصف (صدر)

- پروفیسر نجمہ اختر
- پروفیسر طلعت احمد
- نجیب جنگ (آئی اے ایس، ریٹائرڈ)
- لیفٹیننٹ جنرل محمد احمد ذکی (ریٹائرڈ)

مجلسِ ادارت

- پروفیسر شہزاد انجم
- پروفیسر محمد سرور الہدیٰ
- پروفیسر ابوبکر عباد
- پروفیسر یوسف عامر (مصر)
- پروفیسر احمد محمد عبدالرحمٰن قاضی (مصر)
- پروفیسر محمد قطب الدین
- پروفیسر سید کلیم اصغر
- پروفیسر محمد محفوظ خاں
- پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین
- پروفیسر ارجمند آرا
- پروفیسر جلال حفناوی (مصر)
- پروفیسر متھن کمار
- پروفیسر محمد کاظم
- پروفیسر محسن علی

تَرتیبُ

○ اداریہ	پروفیسر کوثر مظہری	7
○ ابراہیمی مذاہب [ایک تاثر]	پروفیسر مظہر آصف	19
○ ادیب کی ذمہ داری	ژاں پال سارتر/ ترجمہ: انتظار حسین	25
○ سردار جعفری کا تاریخی، تہذیبی اور تنقیدی شعور [ترقی پسند ادب' کے حوالے سے]	پروفیسر علی احمد فاطمی	51

- انتظار حسین کا فکشن — پروفیسر اسلم جمشید پوری — 87
  [آخری قسط]
- علامہ فراہیؒ کا عارفانہ کلام
  [ایک جائزہ] — ڈاکٹر ابوذر ندوی — 109
- ہندوستانی ثقافت کی تشکیلِ نو
  [اکبر کے عہد میں] — ڈاکٹر محمد ارشد خان — 125
- بشیر بدر کا رنگِ غزل — ڈاکٹر مشتاق صدف — 143
- حجاب امتیاز علی رومانی طرزِ فکر کی پہلی خاتون
  [تاریخی منظر نامہ] — ڈاکٹر گلاب سنگھ — 165
- شعری دریچہ — ارشد عبدالحمید — 179
  تعارف اور انتخاب: پروفیسر کوثر مظہری
- یادِ ماضی کے نقش

اداریہ

کن نیندوں اب تُو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا
[میر تقی میر]

انسانی زندگی میں پانی کی حد درجہ ضرورت ہوتی ہے۔ آگ، پانی اور ہوا یہ تینوں انسانی زندگی کے لیے اجزائے لاینفک ہیں۔ ازمنۂ قدیم سے ازمنۂ وسطیٰ اور پھر ازمنۂ جدید تک انسانی زندگی اور معاشرے میں پانی کی ہمیشہ ضرورت رہی ہے۔ انسانی ضرورتوں میں ان تینوں کے استعمال کی تحدید بھی رہی ہے۔ اگرتوازن اور اعتدال باقی نہیں تو ہلاکت مقدر ہے۔ ہوا کے بغیر چراغ روشن نہیں ہوتا، لیکن تیز ہوا ہوتو چراغ کے

بجھ جانے میں کسی کو شبہ نہیں ہوسکتا۔ آگ جلاکر روٹی سینکی جاتی ہے، لیکن جب یہی آگ شعلے میں تبدیل ہوجائے تو انسان، گھر اور اسباب سب کو خاکستر کردیتی ہے۔ اسی طرح انسان کبھی شدید پیاس میں پانی کے چند گھونٹ ملنے پرخوش ہوجاتا ہے، لیکن جب یہی پانی سیلاب اور سُنامی کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے تو ہولناك اور قیامت کا سا منظر سامنے آتا ہے اور پھر تباہیوں کا ایك لامتناہی سلسلہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ جب آسمان سے بارش نہیں ہوتی تو فصلیں سوکھ جاتی ہیں، کھیت میں دراڑیں پڑجاتی ہیں، چرند وپرند مرنے لگتے ہیں انسانی معاشرے کے مختلف فرقے اپنی اپنی طرح آسمان کی طرف دیکھتے ہیں، روتے اور گڑگڑاتے ہیں، نمازِ استسقاء پڑھی جاتی ہے۔ کوئی سنگِ یدہ لے کرپانی مانگتا ہے تو کوئی **اِندر دیوتا** کی پوجا شروع کردیتا ہے۔ اسی طرح کوئی **زیوس** (Zeus) تو کوئی **جوپیٹر** (Jupiter) سے لو لگاتا ہے۔

مختلف قوموں اور تہذیبوں میں ان کے عقیدے کے مطابق دیوی دیوتا رہے ہیں، انسانی تہذیب کو بہرحال ایك سُپر پاور کی ضرورت رہی ہے۔ خیر، بات پانی کی ہورہی ہے۔ یہ ایك ایسا موضوع ہے جس پر بہت سے تحقیقی مقالے لکھے گئے ہیں، کتابیں تحریر کی گئی ہیں۔

یہ جو تمہیداً پانی کو یہاں موضوع بنایا گیا ہے، وہ اس لیے کہ جہاں اس کا ایک پہلو رفاہی ہے وہیں دوسرا تخریبی پہلو بھی ہے۔ گزشتہ دنوں اپنے پڑوسی ملک **نیپال** میں اسی پانی سے جو تباہیاں آئی ہیں ہم سب اُس کے گواہ ہیں۔ کتنی جانیں تلف ہوئی ہیں، کتنے لوگ بے گھر اور بے یارومددگار ہوگئے ہیں۔ مکانات، ہوٹل، بازار، دکانیں، مندر، مسجد، اسکول سب کچھ کو سیلاب بہالے گیا ہے۔ پہاڑوں سے گلیشئر کے پگھلنے سے سیلاب آیا ہو یا پھر ندیوں سے۔ آخر یہ پانی جو ہماری زندگیوں کے لیے حد درجہ ناگزیر ہے، ہمارے لیے خوفناک کیسے ہوگیا۔؟ گلیشئر کے پگھلنے سے لے کر لینڈ سلائڈنگ یا پھر ندیوں اور سمندروں میں سُنامی آنے تک میں ہم انسانوں کے لیے کیا کچھ سبق ہوسکتا ہے؟ کہیں ترقی کی دھن میں گلوبل وارمنگ کو ہم نے دعوت تو نہیں دی ہے جس سے گلیشئر کے پگھلنے کے خدشات بڑھ جاتے ہیں؟ کہیں ہم نے پہاڑوں میں سرنگیں بنابنا کر اور زیرِ زمین بستیاں شہر اور بازار بناکر زمین کی پرتوں کو کمزور تو نہیں کردیا ہے؟ ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ قدرت بہت خاموشی سے اپنا کام کرتی ہے۔ یہ سب دیکھ کر لگتا ہے کہ قدرت کی ناراضگی ظاہر ہوئی ہے اور ایسے میں مُنہ زور انسانوں کی بے سمت ترقیوں پر مُنہ زور پانیوں نے زنّاٹے دار طمانچہ

رسید کردیا ھے۔ پانچ ستارہ ھوٹلوں کی چھتوں پر سوئمنگ پُل بنائے گئے۔ تیراکی سکھانے کے لیے ٹرینر ھوتے ھیں لیکن ان تیراکی سکھانے والوں کا سامنا جب مُنہ زور پانیوں اور سیلابوں سے ھوجاتا ھے تو ان کے چھرے بھی فق پڑجاتے ھیں۔ یعنی، ان کی بھی تیراکی بس ایک حد تک ھی ھوسکتی ھے پُرسکون ندی اور سوئمنگ پُل کی خاموش لھروں تک۔

یہ جو کچھ بھی کھا گیا، اُس کا مقصد خوف پیدا کرنا قطعی نھیں، بلکہ صرف اس لیے کہ پانی سے آنے والی تباھیوں، ان کے اسباب وعلل اور پھر انسانی وجود کی اصل حقیقت پر قدرے توقف اور غور وفکر کیا جاسکے۔ فی الوقت ضرورت ھے کہ سرزمینِ نیپال کے ساتھ اظھارِ یکجھتی کیا جائے، انسانیت کا تقاضا یھی ھے۔ اب جی چاھتا ھے کہ پانی کے حوالے سے چند اشعار پیش کردیے جائیں تاکہ ھماری سائکی کو ٹھنڈک میسر آجائے۔

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں
[**غالب**]

یہ استغنا ہے، پانی میں نگوں رکھتا ہے ساغر کو
تجھے بھی چاہیے مثلِ حبابِ آبجو رہنا
[**علامہ اقبال**]

زیست کا اعتبار کیا ہے اَمیر
آدمی بلبلا ہے پانی کا
[امیر مینائی]

کس نے بھیگے ہوئے بالوں سے یہ جھٹکا پانی
جھوم کر آئی گھٹا ٹوٹ کے برسا پانی
[آرزو لکھنوَی]

پیہم موجِ امکانی میں
اگلا پاؤں نئے پانی میں
[راجیند رمنچندا بانی]

بلا کی پیاس تھی حدِ نظر میں پانی تھا
کہ آج خواب میں صحرا تھا گھر میں پانی تھا
[خالد کرار]

"ابراهیمی مذاهب: ایک تاثر" **پروفیسر مظهر آصف**، وائس چانسلر جامعه ملیه اسلامیه کا ایک علمی اور تحقیقی نوعیت کا مضمون هے۔ ابراهیمی مذاهب کے ذیل میں یهودیت (Judaism)عیسائیت (Christianity)اور اسلام تینوں آتے هیں۔ تصور یه هے که ان تینوں کے نزدیک عبادت کے لائق ایک هی ذات هے جسے ان تینوں کے مذاهب میں الگ الگ ناموں سے موسوم کیا گیا هے:الوهیم Elohim(یهودیت)، خدا کا باپ God the

Father (عیسائیت) اور الله (اسلام)۔ **پروفیسر مظہر آصف** نے یہ حوالے شروع ہی میں دے دیے ہیں۔ آگے چل کر انھوں نے قرآنی آیات کی روشنی میں انسانی معاشرے میں ہم آہنگی اور یکجہتی کو فروغ دینے کی بات کہی ہے۔ اصل مرکزِ مطالعہ یہ ہے کہ آج جس طرح مذہبی اور سیاسی طرزِ فکر سے انسانی معاشرے میں منافرت پھیلائی جارہی ہے وہ کسی طور پر بھی مناسب نہیں۔ ایران، امریکہ اور اسرائیل سے جو بحران پیدا ہوا ہے اس کے تناظر میں وہ لکھتے ہیں:

''ان جھگڑوں کو اکثر مذہبی بیانیوں کے ذریعہ جواز فراہم کیا جاتا ہے۔''

آگے چل کر آخری پیراف گراف میں مرقوم ہے:

''آج کے دور میں ان میں بہت سے تنازعے مذہبی اختلافات سے زیادہ سیاسی اور معاشی مفادات کا نتیجہ ہوتے ہیں۔''

غرض یہ کہ اس مضمون میں اتحاد بین المذاہب کے ساتھ ساتھ سیاسی اور مذہبی رہنماؤں کے لیے بہت ہی سیدھا سچا اور شفاف پیغام ہے، اگر وہ اپنے دل میں کُشادگی پیدا کریں اور اپنے دماغوں کی کھڑکیاں کھولیں۔ اگر وہ سمجھ لیں گے تو انسانی معاشرے کا بحران لازمی طور پر کم ہوسکتا ہے۔

ژاں پال سارتر (Jean Paul Sartre) فرانس کا ایک مشہور ومعروف ادیب، مفکر اور فلسفی تھا۔ اس نے جدیدیت کے افکار وعوامل کو عملی طورپر اپنی نگارشات میں بھی پیش کیا۔ یہاں اس کا ایک طویل

مضمون "ادیب کی ذمہ داری" شامل کیا گیا ہے جس کا انگریزی سے ترجمہ مشہور فکشن نگار **انتظار حسین** نے کیا ہے۔ **سارتر** نے ادیب کی ذمہ داریوں کو بہت ہی عمدگی کے ساتھ واضح کیا ہے۔ الفاظ کے استعمال، ادب ہے کیا، اس کی وضاحت، مثالیں دے کر زبان کے کردار کی بات، جمالیاتی اظہار کی حقیقت، اچھے اور برے ادب کی تمیز، برسرِاقتدار طبقہ اور ادیب کے مابین رشتہ، اظہارِ رائے کی آزادی اور اسی نوع کے اور بھی اہم نکات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ فن برائے فن کی توضیح یوں کی گئی ہے:

''افادیت، میکانکی ترقی اور طبقاتی جنگ کے خلاف ہوکر تخلیقی آزادی سے خطاب کرنے کے معنی یہ ہیں کہ آپ بورژوا طبقے کے خلاف بھی ہیں اور اس سے چمٹے ہوئے بھی ہیں۔''

ایک اور بھی اقتباس دیکھیے کہ وہ تشدد کی تعبیر کس طرح پیش کرتا ہے:

''آج کل تو ہم تشدد کے بغیر پچلی نہیں چھوڑ سکتے، یہاں تو ہر طرف تشدد ہی تشدد ہے، لہٰذا ہر قسم کے تشدد کی مذمت کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ سوال صرف یہ ہے کہ بے مصرف تشدد کی مذمت کی جائے۔''

اور پھر آزادی کے حوالے سے ایک ادیب کی ذمہ داری کچھ یوں بتاتا ہے:

''اسے نجات اور آزادی کا مثبت نظریہ واضح کرنا چاہیے۔ اسے مقاصد اور ذرائع کے مابین ایک معین رشتہ قائم کرنا چاہیے۔
...اور بیچ بیچ میں اخلاقیات اور سیاسیات کے تعلق کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالنی

چاہیے۔''

بہرحال **سارتر** کا یہ مضمون ادیبوں کی مثبت ذمہ داریاں طے کرنے میں مشعلِ راہ کا کام دے گا۔

علی سردار جعفری ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے۔ بہت فعال شاعرو ادیب اور ساتھ ہی ایک فکر انگیز اور اثر انگیز تقریر کرنے کے حامل شخص تھے۔ اس شمارے میں **پروفیسر علی احمد فاطمی** نے **سردار جعفری** کی کتاب 'ترقی پسند ادب' کا ایک تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ انھوں نے **سردار جعفری** کو بھی اور ان کی نگارشات کو بھی قریب سے دیکھا اور پڑھا ہے۔ لہٰذا زیرِ تبصرہ کتاب کو انھوں نے باریکی سے دیکھا ہے۔ انھوں نے **سردار جعفری** کے حوالے سے لکھا ہے: *''پریم چند اور جوش دونوں قومی تحریک آزادی کے اُبال کی تخلیق ہیں۔''* میرے خیال میں **فاطمی صاحب** نے اس مضمون میں **سردار جعفری** کا حد درجہ ادب قائم رکھا ہے جو کہ ضروری بھی تھا، لیکن ان کی کسی بھی رائے سے اختلاف نہیں کیا گیا ہے، یہ بھی محلِ نظر ہے۔

علامہ حمید الدین فراہی کا نام قرآنی علوم اور اصول تفسیر کے حوالے سے مشہور ومعروف ہے۔ لیکن انھوں نے ادبی ذوق کی تسکین کے لیے عربی اور فارسی زبان میں شاعری بھی کی۔ اس شمارے میں **ڈاکٹر ابو ذر ندوی** نے **علامہ فراہی** کے عارفانہ کلام، کے عنوان سے تحقیقی وتنقیدی مضمون تحریر کیا ہے، انھوں نے فارسی کلام

(نوائے پھلوی) کا صرف ذکر کیا ھے لیکن عربی شاعری میں **علامہ فراھی** کے پیش کردہ مختلف مضامین وعناوین کا جائزہ عمدہ پیرائے میں پیش کیا ھے۔ ان کی عربی شاعری میں جنگی معاملات (فی ذکر الملحمة الکبریٰ) کے بعد انھوں نے عرفان حق اور زھد وتقویٰ والے مضامین کو زیادہ سے زیادہ برتا ھے۔ بھرحال یه مضمون **علامه فراھی** کی تخلیقی جھت کو خوبصورتی سے سامنے لاتا ھے۔

انتظار حسین اردو فکشن کا بڑا نام ھے۔ **پروفیسر اسلم جمشید پوری** نے ان کے فکشن کا جائزہ تفصلیی طور پر لیا ھے جس کی ایك قسط پھلے شائع ھوچکی ھے۔ اس دوسری اور آخری قسط میں **اسلم صاحب** نے **انتظار حسین** کے فکشن میں مابعد جدید تصور حیات، مذھبی فکر وفلسفه، مشترکه تھذیب، کردار، انسان دوستی، سفر اور پھر اسلوب نگارش کو خصوصی طور پر اپنے حیطۂ مطالعه کا حصه بنایا ھے۔ انھوں نے اپنی آراء اکثر مثالوں کی روشنی میں پیش کی ھیں۔ یه مضمون **انتظار** فھمی میں معاون ھوگا۔

اکبر کے عھد میں ھندوستانی ثقافت کی تشکلِ نو کے موضوع پر **ڈاکٹر محمد ارشد خاں** نے ایك تحقیقی نوعیت کا مضمون تحریر کیا ھے۔ عھدِ **اکبر** میں سماجی اور سیاسی سطح بر جو اصلاحات ھوئی تھیں، ان کے ساتھ ساتھ علمی اور مذھبی اعتبار سے بھی جو کارنامے

انجام دیے گئے یا جو اقدامات ہوئے، انہیں **ڈاکٹر ارشد خاں** نے تحقیقی اور تنقیدی انداز میں پیش کرنے کی مثبت کوشش کی ہے جن کے سبب اکبر ہمیشہ اور ہر زمانے میں تسلیم کیے جاتے رہے۔ اقتصادی نوعیت کے کام ہوں یا پھر مذہبی رواداری کے، **اکبر** پہلے بھی اور اب بھی ہندوستانی معاشرے میں تسلیم کیے جاتے ہیں۔

بشیر بدر جدید اردو غزل کا بہت ہی معروف نام ہے۔ وہ مشاعرے کے حوالے سے تو شہرت یافتہ تھے ہی ساتھ ہی اردو غزل کے منظر نامے پر بھی ان کا نام ہمیشہ درخشاں رہا۔ **ڈاکٹر مشتاق صدف** نے بشیر بدر کی غزل گوئی پر مبسوط مضمون تحریر کرتے ہوئے ان کے مختلف فکری وفنی ابعاد کو نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ **مشتاق صدف** نے **بشیر بدر** کی خود تشہیریت اور خود ستائی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے اور اپنی اس رائے کی توثیق کے لیے **پروفیسر قمر رئیس** اور **پروفیسر گوپی چند نارنگ کے** اقتباسات بھی پیش کیے ہیں لیکن آخر میں یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ **بشیر بدر** آسمانِ شعر وادب پر بدرِ کامل کی طرح ہمیشہ چمکتے رہیں گے۔

حجاب امتیاز علی تاج جو کہ شروع میں **حجاب اسماعیل** تھیں، اردو فکشن میں ایک رومان پرور اور خواب آور افسانوی نگارشات کے سبب باوقار حیثیت رکھتی ہیں۔ **ڈاکٹر گلاب سنگھ** نے اسی رومانی طرز فکر کے تناظر

میں **حجاب امتیاز علی** کے افسانوں کا جائزہ لیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ **حجاب** نے اپنے افسانوں کے موضوع کے طور پر محبت، رومان اور ہیبت ناک واقعات منتخب کیے ہیں۔ لیکن اس حقیقت کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے کہ **حجاب نے** تخیلی فضا کو پیش کرتے ہوئے معاشرے کی طرف اشارہ کیا ہے، اس ضمن میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ خواہ کیسا ہی رومان پرور اور خیال پرست فن کار ہو وہ سماجی حقائق یا عصری مسائل سے بالکلیہ انحراف نہیں کرسکتا۔

رسالۂ 'جامعہ' کا شعری دریچہ اگرچہ مختصر ہوتا ہے لیکن اس سے ایک طرح کی تازہ ہوا کے آنے کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ اس بار یہ شعری دریچہ **ڈاکٹر ارشد عبدالحمید** کے لیے مختص ہے۔ انھوں نے بہت خاموشی سے شعر وادب کی خدمت کی ہے۔ وہ شور شرابے اور نام ونمود سے کچھ دور ہی رہنا پسند کرتے ہیں۔ شاعری اور نثر دونوں میں ان کے فکر اور قلم کی مستحکم ہم آہنگی دیکھی جاسکتی ہے۔ ان کا کلام پڑھ کر آپ میری اس بات کی ضرور تائید کریں گے۔

آخر میں جیسا کہ ہر شمارے میں **اختر حسین رائے پوری** کی قسط وار تحریر"یادِ ماضی کے نقش" شائع ہوتی ہے، اس بار بھی جاپان کی دل آویزی (15) اور چند دیگر ممالک کی بھولی بسری یادیں (16) شامل ہیں۔ اگلے شمارے میں اس کے آگے کا حصہ 17 بہت ہی معلومات افزا

اور دل چسپ ہوگا جو کہ'ادب کا ماضی وحال' کے عنوان سے ہے۔ **اختر حسین رائے پوری** کی یہ تاریخی تحریر ایک شفاف آئینے کی طرح جس میں ہم آپ اپنے ماضی کی ادبی صورتِ حال کے گواہ بن سکتے ہیں۔

جامعہ کا 106واں یومِ تاسیس:

ہر سال کی طرح جامعہ کے یومِ تاسیس کا انعقاد اس بار بھی 29/ اکتوبر کو بہت ہی جوش وخروش اور تزک واحتشام کے ساتھ منعقد ہوگا۔ وہی رونقیں، وہی شعر وموسیقی، وہی طلبہ کی پُرجوش شرکتیں، وہی باوقار علمی خطبات اور تقریریں یعنی وہی گھما گھمی جو گزشتہ سال تھی، اس بار بھی رہے گی انشاء اللہ!

پوری جامعہ برادری کو اس باوقار اور یادگار یومِ تاسیس کی پیشگی مبارک باد!

''جامعہ رقص کناں ہو کہ تری عید ہے آج''

پروفیسر کوثر مظہری

ابراہیمی مذاہب

[ایک تاثر]

پروفیسر مظہر آصف*

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر پروفیسر مظہر آصف ایک ممتاز محقق، دانش ور اور ماہرِ تعلیم ہیں۔ ان کی عصری تعلیمی فکر؛ خصوصاً تصوف اور اسلامیات کے دیگر شعبوں کے وسیع مطالعے کے ضمن میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ وہ اپنی گراں قدر علمی خدمات اور فکری رہنمائی کے باعث قومی و بین الاقوامی علمی و ادبی حلقوں میں ایک معتبر ومنفرد مقام رکھتے ہیں۔

یہودی، عیسائی اور مسلمان، تینوں ایک ہی خدا کی عبادت کرتے ہیں۔ ***یہودی خدا*** کو '***یہوواہ***' (YAHWEH) یا '***الوہیم***' (ELOHIM) کے نام سے پکارتے ہیں، ***عیسائی*** اسے '***خدا باپ***' (God the Father) کہتے ہیں، جبکہ ***مسلمان*** اسے ***اللہ*** کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ تینوں ***مذاہب*** کا عقیدہ ہے

*وائس چانسلر جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔25

کہ اسی ایک خدا نے انسانیت کو پیدا کیا، اللہ تعالیٰ نے **حضرت ابراہیمؑ** اور دیگر **انبیائے کرام** کے ذریعے اپنی ہدایات اور تنبیہات نازل فرمائیں اور اپنی مشیت کے مطابق جزا و سزا کا نظام قائم کیا۔ اگر چہ یہ تینوں بڑے مذاہب بہت سی مشترک بنیادیں رکھتے ہیں، تاہم عقائد، مذہبی تعلیمات، عملی روایات اور تصورِ حیات کے اعتبار سے ان کے درمیان نمایاں اختلافات بھی موجود ہیں۔

اتفاق کی بات یہ ہے کہ تمام آسمانی کتابیں **توریت**، **زبور**، **انجیل** اور **قرآن مجید** کائنات کی تخلیق کا ذکر کرتی ہیں اور **حضرت آدمؑ**، **حضرت حواؑ**، **حضرت نوحؑ**، **حضرت ابراہیمؑ**، **حضرت یعقوبؑ**، **حضرت موسیٰؑ** اور متعدد دیگر **انبیائے کرام** کے بارے میں بڑی حد تک یکساں واقعات بیان کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر دونوں مذہبی روایات میں یہ ذکر ملتا ہے کہ **حضرت سارہؑ** ابتدا میں اولاد سے محروم تھیں، چنانچہ انھوں نے **حضرت ہاجرہؑ** کو **حضرت ابراہیمؑ** کے ساتھ اس امید پر رہنے کی اجازت دی کہ **حضرت ابراہیمؑ** کو وارث مل جائے۔ چنانچہ **اللہ تعالیٰ** نے **حضرت ہاجرہؑ** کو **حضرت اسماعیلؑ** کی شکل میں اولاد سے نوازا جو **حضرت ابراہیمؑ** کی پہلی اولاد تھی۔ **حضرت سارہؑ** کے یہاں اولاد نہ ہونے کے باعث ان میں حسد کا عنصر پیدا ہو گیا تھا جس کے سبب انھوں نے **حضرت ہاجرہؑ** کو **حضرت ابراہیمؑ** کے گھرانے سے الگ کر دیے جانے کا مطالبہ کیا۔ الغرض **حضرت ہاجرہؑ** اور **حضرت اسماعیلؑ** کو عرب کے ریگستان کی طرف روانہ کر دیا گیا، جہاں **اللہ تعالیٰ** کی مدد سے وہ محفوظ رہے۔ اس موقع پر **اللہ تعالیٰ** نے وعدہ فرمایا کہ **حضرت اسماعیلؑ** ایک عظیم قوم کے جدِ امجد ہوں گے، جسے بہت سے لوگ **عرب قوم** سے منسوب کرتے ہیں۔

عرب روایت کے مطابق **حضرت ابراہیمؑ** اور **حضرت اسماعیلؑ** نے **مکہ مکرمہ** میں **خانہ کعبہ** کی تعمیر کی، جسے **بیت اللہ** قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد اللہ تعالیٰ کے وعدے کے مطابق **حضرت سارہؑ** کے بطن سے **حضرت اسحاقؑ** کی ولادت ہوئی۔ **حضرت اسحاقؑ** کی نسل کو بعد میں '**برگزیدہ قوم**' اور '**ارضِ موعود**' سے وابستہ سمجھا گیا۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ تینوں مذاہب ایک ہی تاریخی سر چشمے اور مشترک **ابراہیمی** میں انسانی مداخلت کے باعث بعض تبدیلیاں واقع ہوئیں اور ان کے اصل پیغام کے بعض حصے تحریف کا شکار ہو گئے۔

اسی عقیدے کی بنیاد پر **قرآن مجید** اور **انجیل** کی بعض روایات کے درمیان پائے جانے والے اختلافات کی وضاحت کی جاتی ہے۔ دنیا بھر میں مسلمانوں کی تعداد تقریباً 1.6 ارب ہے، یعنی

دنیا کے ہر پانچ یا چھے افراد میں سے ایک مسلمان ہے۔ **یہودیت** کے پیروکاروں کی تعداد تقریباً ایک کروڑ تیس لاکھ ہے، جبکہ **عیسائیت** کے ماننے والوں کی تعداد تقریباً 2.2، ارب ہے۔ اگر چہ ان تینوں مذاہب کی اصل ایک ہے اور ان میں بے شمار مشترکہ خصوصیات پائی جاتی ہیں لیکن ان کے باہمی اختلافات اکثر اوقات دشمنی اور خوں ریزی کا سبب بنتے رہے ہیں۔ ان کے پیروکار نہ صرف ایک دوسرے کے مذہبی دعووں اور اعتقادی بنیادوں پر سوال اٹھاتے رہے ہیں، بلکہ اکثر اپنے آپ کو ہی اللہ تعالیٰ کے پیغام کا واحد حقیقی وارث سمجھتے ہیں۔ تاریخ گواہ ہے کہ ایسے تصورات متعدد جنگوں کے اسباب بنے اور مختلف مذہبی برادریوں کو دبانے اور ختم کرنے کی کوششوں کا باعث بھی۔ **قرآن مجید** انسانی معاشرے میں ہم آہنگی، یکجہتی اور باہمی احترام کو فروغ دینے کے لیے اہلِ ایمان کو تمام **انبیائے کرام**، **رسولوں** اور **آسمانی کتابوں** پر ایمان رکھنے اور ان کا احترام کرنے کی تعلیم دیتا ہے:

قُلْ آمَنَّا بِاللّهِ وَمَا أُنزِلَ عَلَيْنَا وَمَا أُنزِلَ عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالأَسْبَاطِ وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَالنَّبِيُّونَ مِن رَّبِّهِمْ لاَ نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ ٥

کهہ دیجیے هم الله پر ایمان لائے اور اس پر بهی جو همارى طرف نازل کیا گیا اور اس پر بهی جو ابراهیمؑ، اسماعیلؑ، اسحاقؑ، یعقوبؑ اور ان کی اولاد کی طرف نازل کیا گیا اور اس پر بهی جو موسیٰؑ، عیسیٰؑ اور دوسرے انبیاء کو ان کے رب کی طرف سے عطا کیا گیا۔ هم ان میں سے کسی کے درمیان کوئی فرق نهیں کرتے اور هم اسی ایك الله کے فرماں بردار هیں۔ (*سورہ آل عمران، آیت:84*)

مزید فرمایا:

قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْاْ إِلَى كَلَمَةٍ سَوَاء بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلاَّ نَعْبُدَ إِلاَّ اللّهَ وَلاَ نُشْرِكَ بِهِ شَيْئاً وَلاَ يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضاً

أَرْبَاباً مِّن دُونِ اللّهِ.

کهه دیجیے اے اهلِ کتاب ! آؤ ایك ایسی بات کی طرف جو همارے اور تمهارے درمیان یکساں هے، که هم الله کے سوا کسی کی عبادت نه کریں، اس کے ساتھ کسی کو شریك نه ٹھهرائیں اور الله کو چھوڑ کر ایك دوسرے کو اپنا رب نه بنائیں۔ (سورہ آل عمران، آیت:64)

اسلام اور عیسائیت کے درمیان بنیادی اعتقادی اختلاف حضرت عیسیٰؑ کی ذات اور مقام کے حوالے سے ہے۔ قرآن مجید حضرت عیسیٰؑ کی ربانیت اور ان کو اللہ کا بیٹا ہونے اور مصلوب (سولی دیے جانے) کیے جانے کی سختی سے تردید کرتا ہے، جب کہ عیسائی عقیدہ اس کے بالکل برعکس حضرت عیسیٰ کو خدا کا بیٹا اور مصلوب مانتا ہے۔

وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ ابْنُ اللّهِ وَقَالَتْ النَّصَارَى الْمَسِيحُ ابْنُ اللّهِ ذَلِكَ قَوْلُهُم بِأَفْوَاهِهِمْ يُضَاهِؤُونَ قَوْلَ الَّذِينَ كَفَرُواْ مِن قَبْلُ قَاتَلَهُمُ اللّهُ أَنَّى يُؤْفَكُونَ○

یهودی کهتے هیں که عُزیر الله کا بیٹا هے اور عیسائی کهتے هیں که مسیح الله کا بیٹا هے یه بے حقیقت باتیں هیں جو وه اپنی زبانوں سے نکالتے هیں ان لوگوں کی دیکھا دیکھی جو ان سے پهلے کفر میں مبتلا هوئے تھے خدا کی مار اِن پر۔ یه کهاں سے دھوکه کھار هے هیں۔ (سورہ توبہ، آیت:30)

قرآن مجید یہ بھی بیان کرتا ہے کہ حضرت عیسیٰؑ کو نہ قتل کیا گیا اور نہ ہی صلیب پر چڑھایا گیا، بلکہ اللہ تعالیٰ نے انھیں اپنی طرف اٹھالیا:

وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ اِلَّاالظَّن،وَمَا قَتَلُوهُ

يَقِيْناًo بَل رَّفَعَهُ اللّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللّهُ عَزِيْزاً حَكِيْما o

انهوں نے نه تو انهیں قتل کیا اور نه هی صلیب پر
چڑھایا، بلکه معامله ان پر مشتبه کر دیا گیا۔ اور
جن لوگوں نے اس بارے میں اختلاف کیا هے وه
یقیناً اس کے متعلق شك میں هیں اور انهیں گمان
کی پیروی کرنے کے سوا کوئی علم نهیں هے۔ اور
انهوں نے یقیناً ان کو قتل نهیں کیا… بلکه الله نے
انهیں اپنی طرف اٹھا لیا۔الله زبردست طاقت رکھنے
والا اور حکیم هے۔(*سورہ النساء،آیت*:158-157)

اگر چہ **یہودیت** اور **اسلام** دونوں خالص توحید کے عقیدے پر زور دیتے ہیں، تاہم **قرآن مجید** بعض بنیادی امور میں رائج **یہودی مذهبی تصورات** سے اختلاف کرتا ہے۔ **قرآن** نسل یا نسب کی بنیاد پر کسی قوم کی دائمی برتری کے تصور کو رد کرتا ہے، اور بعض ایسی تعلیمات پر تنقید کرتا ہے جنھیں وہ اصل الٰہی پیغام سے انحراف قرار دیتا ہے۔ اسی تناظر میں **قرآن مجید** میں ارشاد ہوتا ہے:

يَا أَيُّهَا الَّذِيْنَ آمَنُواْ لاَ تَتَّخِذُواْ الْيَهُودَ وَالنَّصَارَى أَوْلِيَاء
بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاء بَعْضٍ وَمَن يَتَوَلَّهُم مِّنكُمْ فَإِنَّهُ مِنْهُمْ إِنَّ اللّهَ
لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِيْنo

اے ایمان والو ! یهود و نصاریٰ کو اپنا سر پرست اور
راز دار نه بناؤ، وه آپس میں ایك دوسرے کے حامی
هیں اور تم میں سے جو کوئی ان سے دوستی کرے
گا، وه انهی میں شمار هو گا۔ بے شك الله ظالم
لوگوں کو هدایت نهیں دیتا۔(*سورہ المائدہ،آیت*:51)

مسلمانوں، عیسائیوں اور **یہودیوں** کے درمیان کشیدگی حالیہ واقعات کا نتیجہ نہیں ہے، بلکہ ان کی مشترکہ تاریخِ باہمی جس کے نتیجے میں مزید علاقوں پر قبضے ہوئے، جن میں شام کے جولان کی

پہاڑیاں بھی شامل ہیں، جن کی حیثیت آج بھی متنازع ہے۔ حالیہ برسوں میں خصوصاً فرد کے بحران اور ایران، امریکہ اور اسرائیل سے متعلق وسیع تر جغرافیائی و سیاسی تنازعات کے دوران یہ خلیج مزید بڑھ گئی ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ ان جھگڑوں کو اکثر مذہبی بیانیوں کے ذریعے بیان اور جواز فراہم کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات سیاسی رہنما اور ریاستی ادارے مذہبی زبان اور اصطلاحات استعمال کرتے ہوئے ان جنگوں کو اخلاقی طور پر درست یا حتیٰ کہ خدا کی مرضی کے مطابق قرار دینے کی سعی کرتے ہیں۔ اس طرزِ فکر نے بعض مواقع پر سیاسی اور جغرافیائی تنازعوں کو تہذیبی یا مذہبی تصادم کی صورت دے دی ہے۔ اس صورتِ حال کا ایک نہایت اہم اور تشویش ناک پہلو یہ بھی ہے کہ مختلف مذہبی گروہ موجودہ تنازعوں کو آخرت یا اختتامی زمانے سے متعلق اپنے عقائد کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ واقعات آخری الٰہی فیصلے یا قیامت کے قریب آنے کی نشانیاں ہو سکتے ہیں۔ ہر مذہبی روایت اپنی مقدس کتاب کی تعبیر کی بنیاد پر بعض اوقات ان کشمکشوں کو ایک وسیع تر مقدس اور مذہبی بیانیے کا حصہ سمجھتی رہی ہے۔

اس کے نتیجے میں ان تینوں مذہبی روایات کے درمیان موجود اختلافات اور مشترکہ پہلوؤں کے بارے میں عوامی سطح پر اب بھی ایک نمایاں خلا پایا جاتا ہے۔ خود ان مذاہب کے بہت سے پیروکار بھی اکثر مکمل اور گہری معلومات سے محروم ہوتے ہیں اور ان کی سمجھ بوجھ زیادہ تر تنقیدی مطالعے اور سنجیدہ تحقیق کے بجائے موروثی روایات اور رائج تصورات پر مبنی ہوتی ہے۔ جہاں تک ان مذاہب کے علاوہ دیگر مذاہب سے تعلق رکھنے والے افراد، مثلاً **بدھ مت**، **سکھ مت** یا **ہندومت** کے ماننے والوں کا تعلق ہے، ان کے لیے ان مذہبی روایات کی پے چیدگیوں کو سمجھنا مزید دشوار ہو جاتا ہے۔ لہٰذا وقت کا تقاضا ہے کہ ان مذاہب کی بنیادی تعلیمات کا مطالعہ صرف مذہبی یا اعتقادی نقطہ نظر سے ہی نہیں، بلکہ سیاسی سماجی اور معاشی تناظر میں بھی کیا جائے۔ آج کے دور میں ان میں بہت سے تنازعے مذہبی اختلافات سے زیادہ سیاسی اور معاشی مفادات کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں، اگرچہ حکمران اور سیاسی قائدین اکثر اپنے اقدامات کو مذہبی زبان، علامات اور بیانیے کے ذریعے جائز ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے رجحانات کی حوصلہ شکنی کی جانی چاہیے اور لوگوں کو اس بات کی ترغیب دی جانی چاہیے کہ وہ ان اختلافات کے تاریخی پس منظر اور محدود و تنگ نظر تعبیرات کے نتائج کو اپنے علم و فہم اور تنقیدی بصیرت کی روشنی میں زیادہ کھلے اور معروضی انداز سے سمجھنے کی کوشش کریں۔

ادیب کی ذمہ داری

ژاں پال سارتر * / ترجمہ: انتظار حسین

دوستوفسکی نے کہا ہے کہ ہر شخص پر ہر معاملے میں ہر شخص کی طرف سے ایک ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ یہ قول روز بہ روز کچھ زیادہ ہی سچا ثابت ہوتا جا رہا ہے۔ جیسے جیسے قومی اجتماعیت انسانی اجتماعیت کا حصہ بنتی جا رہی ہے اور جیسے جیسے فرد قومی جتھے کا جزو بنتا جا رہا ہے ہم میں سے ہر شخص کی ذمہ داری بڑھتی جا رہی ہے، پھیلتی جا رہی ہے۔

ہم نے ہر اس جرمن کو **نازی دورِ حکومت** کا ذمہ دار ٹھہرایا جس نے اس کے خلاف احتجاج نہیں کیا۔ اگر ہمارے یہاں یا کسی اور قوم کے یہاں اقتصادی یا نسلی جبر و تشدد کسی شکل میں بھی موجود ہے تو ہم اس کا ذمہ داران سب لوگوں کو قرار دیں گے جنھوں نے اس کی خدمت نہیں کی ہے اور دنیا کے کسی بھی کونے میں کوئی ناانصافی کی جائے، تو اب قوموں کے درمیان خبروں کے تبادلے کے اور رسل و رسائل کے وسائل اتنے بہت سے ہو گئے ہیں کہ اس کی ذمہ داری ہم میں سے ہر شخص کے سر

---

* فرانسیسی فلسفی، ڈرامہ نگار، ناول نگار، اسکرین رائٹر، سیاسی کارکن و سوانح نگار

پڑے گی۔

وہ جو ایک دنیا کا محاورہ ہے اور جو **امریکیوں** کو بہت عزیز ہے اس کا مطلب بہت کچھ ہوتا ہے لیکن اور بہت سی باتوں کے علاوہ اس کا ایک مطلب یہ ہے کہ دنیا میں جو کچھ ہو رہا ہے اس کی ذمہ داری ہر شخص کے سر ہے۔

میرا خیال ہے کہ اس بات پر تو ہم سب کو اتفاق ہے لیکن اگر **موچی** یا **ڈاکٹر** ایک انسان کی حیثیت سے دنیا کی ہر بات کے لیے ذمہ دار ہے تو اس کا یہ مطلب تو نہ ہو کہ وہ **ڈاکٹر** یا **موچی** کی حیثیت سے اس کا ذمہ دار ہے۔ **موچی** کی ذمہ داری **موچی** کی حیثیت سے تو بہت محدود ہوتی ہے یہ ذمہ داری اچھے جوتے بنانے سے عبارت ہے۔ **ڈاکٹر** کو اپنے کام کے سلسلے میں ایسے مواقع پیش آسکتے ہیں کہ کسی خاص ضلع کی مضرِ صحت فضا کے خلاف اسے تہہ دل سے لڑائی لڑنی پڑے۔ یا جن کارخانوں میں حفظانِ صحت کی شرائط کو پورا نہیں کیا جاتا وہاں کے بعض رواجوں کے خلاف اسے جہاد کرنا پڑے لیکن ایک **ڈاکٹر** کی حیثیت سے وہ دنیا کے ہر ظلم و ستم کا مثلاً: سامی دشمن تحریک کا تو ذمہ دار نہیں ہے۔

اب اگر واقعی ماہرینِ فن پر ہر معاملے میں ہر شخص کے بارے میں ذمہ داری عائد نہیں ہوتی تو پھر جن ماہرین کو ہم ادیب کہتے ہیں ان کی ذمہ داری کیا ہوتی ہے۔ آیا انسانوں کی حیثیت سے ان کی ذمہ داری اپنا سارا جلوہ ادب میں ہی دکھاتی ہے یا ادیب کی ذمہ داری اس کے مخصوص فن کی حدوں میں محصور رہتی ہے یعنی اس کا تعلق بس ان خاص مسائل سے ہوتا ہے جنھیں تحریر کے فن نے جنم دیا ہے؟

آج اسی موضوع پر ہم بحث کریں گے اس خیال سے کہ گتھیاں سلجھانے میں آسانی رہے۔

ہم اس سوال کو **نثر** کے مسئلے کی حد تک محدود کیے لیتے ہیں۔

الفاظ کے استعمال کے طریقے دراصل دو ہیں:

ایک طریقے میں تو سوال یہ ہوتا ہے کہ انھیں رسمی علامات کے طور پر استعمال کیا جائے، خود لفظ کو عبور کر کے اس چیز تک رسائی حاصل کی جائے جس کا وہ اظہار کرتا ہے اور الفاظ کو اس انداز سے جمع کیا جائے کہ خیالات اور مطالب کی ایک عمارت کھڑی ہو جائے۔

اس کے علاوہ ایک دوسرا طریقہ یہ ہے کہ الفاظ کو قدرتی چیزیں سمجھا جائے۔ اس صورت میں

ہم لفظوں اور معنی کو الگ الگ نہیں کرتے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ان کا مفہوم تو روح کی طرح ان میں روانی پیدا کر دیتا ہے۔ اس صورت میں یہ سوال باقی نہیں رہتا کہ خیالات کی تشکیل کی خاطر انھیں جمع کیا جائے بلکہ انھیں ان علائق کے درمیان جگہ دینے کا سوال ہوتا ہے جن کی نوعیت ہی سرے سے مختلف ہوتی ہے لیکن جو دراصل کچھ کم فطری نہیں ہوتے۔

اسے دوسرے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ دو طرزیں ہیں... **نثر** اور **نظم**۔ جو مطالبہ ہم ایک ایسے شخص سے کرتے ہیں جو مظاہر کے نام رکھنے کی غرض سے الفاظ کا استعمال کرتا ہے، وہی مطالبہ ہم اس شخص سے نہیں کر سکتے جو الفاظ کا استعمال ایک دوسرے ڈھب سے کرتا ہے۔ یعنی جو انھیں ایسی چیزوں کے طور پر استعمال کرتا ہے جن کے اجتماع سے کچھ ایسے اثرات ہم پر مرتب ہوتے ہیں جیسے کسی تصویر کے رنگوں سے ہوتے ہیں۔

ہم کسی شاعر پر اس وجہ سے لعنت ملامت نہیں کر سکتے کہ وہ ایک شاعر کی حیثیت سے اپنی انسان والی ذمہ داری سے منکر ہو جاتا ہے۔ ہم اس پر لعن طعن تو کر سکتے ہیں کہ وہ نرا شاعر ہے یعنی اسے انسان کی حیثیت سے اپنی ذمہ داریوں کا پاس نہیں ہے لیکن ہم اسے اس بات کا طعنہ نہیں دے سکتے کہ وہ ایک شاعر کی حیثیت سے کسی سماجی قضیے میں نہیں پڑا۔ یا کسی تعمیری تحریک میں شامل نہیں ہوا۔

مگر ہم محض نثر کی بات کریں گے۔

جب **جرمنوں** پر ایک جابر **نازی حکومت** مسلط تھی تو ظاہر ہے کہ **نازیت** کے مخالف **جرمنوں** کا خواہ وہ ادیب ہوں یا نہ ہوں، یہ فرض تھا کہ اس کے خلاف احتجاج کرتے اس کی مذمت کرتے، اس کے خلاف جدوجہد کرتے لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کے لیے ادیب کی حیثیت سے اس فرض کی بجا آوری ناممکنات سے تھی اور دوسرے طریقوں سے تو انھوں نے احتجاج کیا، مذمت کی۔ وہ خفیہ جماعتوں میں شامل ہو سکتے تھے۔ وہ احتجاجی اقدامات کر سکتے تھے مثال کے طور پر وہ اگر پروفیسر تھے تو جب ایک **یہودی رفیق** کو برخاست کیا گیا تھا تو وہ **یونیورسٹی** سے کنارہ کشی اختیار کر سکتے تھے یا **چانسلری** سے مستعفی ہو سکتے تھے لیکن ادبی نگارشات کے ذریعے احتجاج کرنے کا تو کسی صورت میں بھی سوال پیدا نہیں ہوتا تھا۔

یہ بات تو قیاس میں آسکتی ہے کہ ایک شخص کسی خفیہ جماعت میں شامل ہے اور اس نے

سر دھڑ کی بازی لگا رکھی ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ ایسی چیزیں بھی لکھے چلے جا رہے ہیں (فرض کر لیجیے کہ اسے لکھنے کا وقت مل جاتا ہے) جو سیاسی رنگ سے قطعاً پاک ہیں۔

اور اس کے برخلاف تسلط کے زمانے میں بہت سے ادیبوں نے خفیہ اخباروں سے قلمی تعاون کیا اور جن حضرات کی مزاحمت اس کام کی حد تک محدود تھی انھوں نے اپنے آپ کو ہمیشہ ان لوگوں کے مقابلے میں کمتر محسوس کیا جو میدانِ جنگ میں برسرِ پیکار تھے۔ گویا ادبی سطح پر مزاحمت کافی نہیں تھی، گویا وہ تو 'خالی خولی' ادب تھا۔

تو ادب میں بھی ایک قسم کی دورنگی ہے، آیا درحقیقت ہم ادب کو کوئی ایسی چیز سمجھتے ہیں جسے براہِ راست انسانی صورتِ حال نے جنم دیا ہے۔ اس صورت میں اس میں پوری انسانی ذمہ داری کا مفہوم شامل ہے۔ یا ہمیں یوں کہنا چاہیے کہ محض لکھنے کی خاطر، لکھتے ہیں اور چوں کہ ہمارے ذہن میں یہ بات واضح نہیں ہے کہ **ادب ہے کیا؟** اس لیے ہم ان نظریوں کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں جو ادیب کی عدم ذمہ داری کے متعلق خود ادیبوں کے حلقے میں مروج ہیں۔ گویا ہم یہ سمجھتے ہیں کہ کسی چیز کے نام لے دینے کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے اسے آہستہ سے چھو لیا ہے اور ہمارے چھونے سے اسے کسی قسم کا ضرر نہیں پہنچا ہے۔

اس میز پہ ایک شیشہ رکھا ہے۔ جب میں اس کا یوں نام لیتا ہوں تو نظری طور پر تو یوں دکھائی پڑتا ہے کہ شیشے پر اس کا مطلق اثر نہیں پڑتا۔ یہ کہ میں نے جو نام لیا ہے اس سے اس میں ذرا سی بھی تبدیلی واقع نہیں ہوئی ہے۔ یہ کہ وہ پہلے کی طرح اب بھی ٹھیک اسی جگہ اور اسی انداز سے رکھا ہے اور یہ کہ میری زبان سے جو یہ سادہ و مختصر لفظ ادا ہوا ہے اس سے صورتِ حال بالکل نہیں بدلی ہے تو اگر واقعی بولنے سے کسی قسم کا فرق نہیں پڑتا اور اگر واقعی بولنے کے معنی ایسے الفاظ کو جمع کر دینا ہے جن سے صورتِ حال پر کوئی اثر نہیں پڑتا تو ادیب بالکل ذمہ داری محسوس کیے بغیر بات کر سکتا ہے۔

ادب شیشے کا ذکر کر کے اس میں کوئی تبدیلی تو پیدا نہیں کر سکتا۔ وہ لے دے کے بس ایک کام کر سکتا ہے۔ وہ یہ کر سکتا ہے کہ جس قدر خوبی سے ہو سکے الفاظ کے شیشے میں اس کی نقل اتار لی جائے۔ جیسے **واقعیت پسند مصور** رنگوں میں اسے نقل کر لیتا ہے یعنی جن مختلف احساسات کو شیشے نے چمکایا ہے انھیں ظاہر کرنے کی کوشش کی جائے۔ ایسی صورت میں بولنے کے سیدھے سادے معنی یہ ہوں گے

کہ عمل اور واقعیت کی دنیا سے باہر ایک مطالب کی دنیا کھڑی کر دی جائے۔ اس میں واقعیت کا عکس تو ضرور نظر آئے گا لیکن وہ واقعیت کی شکل نہیں بدل سکے گی، شعور کی طرح ادب بھی بس ایک ضمنی پیداوار ہوگا۔

اس نقطۂ نظر کو ایک مضر اور غلط تصور نے جنم دیا ہے، ہم اس کا سُراغ تو لگا سکتے ہیں بشرطے کہ ہم اصل اور بنیادی باتوں کی طرف رجوع کریں اور اس بات کا تعین کریں کہ آخر یہ **زبان** اور **نثر** اصل میں کیا چیز ہے، ادیب کا شعوری یا غیر شعوری مقصد، خارجی یا باطنی ارادہ کیا ہوتا ہے اور اسی چیز پر ہم پہلے غور کریں گے۔

نثر کا ایک طرزِ عمل ہے اور نثر میں ہماری نگاہ لفظوں سے گزر کے معنی تک پہنچتی ہے۔ الفاظ تو بس افکار کے اظہار کا وسیلہ ہوتے ہیں۔ جہاں ان کا کام ختم ہوا، ہم انھیں بھولے۔

غالبًا ہم میں سے ہر شخص **ڈیکارٹ** کے کسی نظریے کی توضیح (مثلاً اسی مشہور مقولے کو لے لیجیے: "چونکہ میں سوچتا ہوں اس لیے میرا وجود ہے۔" ایسے الفاظ میں کر سکتا ہے جس میں اس خیال کا مکمل طور پر اظہار ہو جائے گا اور اس کے باوجود وہ ان الفاظ سے مختلف ہوں گے۔ جنھیں **ڈیکارٹ** نے استعمال کیا ہے۔ مختصر یہ کہ وہ تو الفاظ اس غرض سے استعمال کرے گا کہ خیال کا اظہار ہو جائے۔

سچ بات تو یہ ہے کہ ہر خیال کا اظہار بہت سے مختلف اور مترادف طریقوں سے کیا جا سکتا ہے اس لیے یہ بات ہمیں ذہن میں رکھنی چاہیے کہ زبان کسی خیال یا کسی چیز کو ظاہر کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ وہ انکشاف کرتی ہے۔ زبان انکشافات کرنے کا ایک انسانی فعل ہے، میرے لیے اور دوسروں کے لیے الفاظ ایک چیز کو دھندلکے سے باہر نکال کے لاتے ہیں اور اسے جانی پہچانی اور دیکھی بھالی چیزوں کی دنیا میں شامل کر دیتے ہیں۔

یہ سچ ہے کہ جب میں 'شیشہ' کہتا ہوں تو بظاہر میں کسی چیز کو بھی نہیں بدلتا لیکن واقعہ یہ ہے کہ جب میں اس کا نام لیتا ہوں تو میرے جس ہمسائے نے اسے دیکھا نہیں ہے جس نے اس کمرے پر بس ایک اُڑتی سی نگاہ ڈالی ہے اور اس شیشے پر اس کی نظر نہیں پڑی ہے اس کے لیے اور خود میرے لیے وہ دھندلکے سے باہر نکل آتا ہے۔ چنانچہ اس لمحے سے اس کے لیے وہ شیشہ ایک موجود چیز بن جاتا ہے۔ اور یوں اس کی دنیا میں ایک تبدیلی پیدا ہوتی ہے خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی غیر اہم کیوں نہ ہو۔ اب اس کی دنیا

میں ایک چیز ہے جواب موجود ہے اور جو پہلے موجود نہیں تھی۔ میں نے اس کا نام لے دیا اور اس وجہ سے اسے یہ محسوس ہوا کہ یہ تو کائنات کا ایک جزو ہے اور اس کا کچھ نہ کچھ نا تا اس سے بھی ضرور ہے۔

جب ہمیں یہ بات یاد آتی ہے کہ لوگوں نے محض ایک لفظ کی خاطر (مثلاً کوئی ٹیلیفون نمبر، کوئی پتہ یا کوئی نام) تشدد اور شقاوت کا استعمال بھی کیا ہے تو پھر ہماری سمجھ میں یہ بات آتی ہے کہ نام لینے کا فعل کس قدر اہم ہے اور کسی چیز کا نام لے دینے سے اس کی کیسی کایا کلپ ہو جاتی ہے۔

کایا کلپ کیسے ہو جاتی ہے؟

اول تو اس طرح کہ جب ہم کسی چیز کا نام لے دیتے ہیں تو وہ فوری اشیا کے حلقے سے نکل کر انسانی واقفیت، شعور اور کلچر کی دنیا میں واسطے کی منزل میں جا پہنچتی ہے۔ ہم سب بہت سے ایسے کام کرنا چاہتے ہیں جنھیں ہم گول کر دینا مناسب سمجھتے ہیں اس لیے کہ ہم ان کی ذمہ داری اپنے سر لینا نہیں چاہتے، ہم ان پر توجہ دیے بغیر انھیں کر ڈالتے ہیں۔ پس ہم ان کے بارے میں آنا کانی کر جاتے ہیں۔ ہم عمر بھر بہت سے کام چُپ چپاتے کرتے رہتے ہیں اس لیے کہ ہم ان کا نام نہیں لینا چاہتے۔ انھیں چُپ چُپاتے کر گزرنے کا مطلب یہ ہے کہ شعوری طور پر سوچے بغیر، ان پر دھیان دیے بغیر ہم انھیں کر ڈالتے ہیں۔ ہم کام کرتے ہیں لیکن ہم اپنے آپ کو کرتے ہوئے دیکھتے ہی نہیں۔

ان میں سے کسی کام کے نام لے دینے کے معنی یہ ہیں کہ اسے اُچھالا جا رہا ہے اور اس کے کرنے والے کو جتایا جا رہا ہے کہ تم یہ کام کر رہے ہو۔ کسی کارنامے کا جہاں ایک مرتبہ نام لیا، اس کی پاکیزگی زائل ہوئی، ایک طرح دیکھیے تو زبان کا کام یہی ہے کہ وہ چیزوں کی پاکیزگی پر پانی پھیرتی ہے۔ زبان آدمی کو اس کی ذمہ داریوں کے روبرو لا کھڑی کرتی ہے۔

حبشیوں کے متعلق جب تک کوئی یہ نہ کہے کہ ان پر ظلم ہو رہا ہے اس وقت تک وہ ظلم کوئی معنی ہی نہیں رکھتا۔ اس وقت تک تو کسی کو یہاں تک کہ غالباً خود **حبشیوں** کو بھی اس کا احساس نہیں ہوتا۔ لیکن بس ایک لفظ کہہ دیجیے اور پھر دیکھیے کہ وہی فعل ایک معنی اختیار کر لیتا ہے۔

جس وقت میں اپنے ہمسائے کی روش کا ایک نام رکھ دیتا ہوں اس وقت اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ کیا کر رہا ہے۔ اس کے علاوہ اسے یہ بھی پتہ چل جاتا ہے کہ مجھے اس کا علم ہے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ میرے ساتھ اس کا برتاؤ بدل جاتا ہے، اسے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ دوسرے لوگ یہ بات جانتے ہیں یا

جان سکتے ہیں اور اس کا برتاؤ داخلی کیفیت سے نکل کر خارجی ذہن کا جزو بن جاتا ہے۔

لہٰذا، ادب چونکہ نثر میں ہوتا ہے اور وہ موجودات کو نام عطا کرتا ہے اس لیے اس کا کام یہ ٹھہرا کہ جو کام بے سوچے سمجھے اور بے دھیانی سے کیے جاتے ہیں اور جنھیں غالباً کبھی خاطر میں نہیں لایا جاتا، انھیں وہ اس کیفیت سے نکال کر دھیان اور خارجیت کی سطح پر لائے۔

مجھے معلوم ہے کہ جب میں بولتا ہوں تو کوئی نہ کوئی تبدیلی پیدا کرتا ہوں اور منشا تبدیلی پیدا کرنا نہ ہو تو میرے لیے بولنا محال ہو جائے گا۔ یہ الگ بات ہے کہ میں محض باتیں کرنے کی غرض سے باتیں کرنے لگوں، لیکن بات کرنے کے معنی یہی ہوتے ہیں کہ کوئی تبدیلی پیدا کی جائے اور اس تبدیلی پیدا کرنے کا احساس ہو۔

آپ کو وہ معنی خیز فقرہ یاد ہے: "اگر محبت کا لفظ ان کی زبان پر آگیا ھے تو میرا پٹرا ھو گیا۔" اس کے معنی یہ ہوئے کہ اگر کسی بات کا نام لے دیا جائے تو بس اسے ہوا سمجھو۔ نام لے دینا ہی کافی ہے۔

خیر ادیب 'چاھے یا نہ چاھے' وہ بہرصورت ایسا شخص ہوتا ہے جو نوعِ انسان کے مبہم رشتوں کو محبت اور نفرت کے نام بخشتا ہے، جو سماجی تعلقات کو ظلم اور رفاقت کے نام عطا کرتا ہے۔ میں نے کہا ہے کہ وہ 'چاہے یا نہ چاہے'۔ ہاں یوں تو وہ بھی طے ہو سکتا ہے کہ ان کے بارے میں گفتگو ہی نہ کی جائے لیکن جب معاملہ زبان سے پڑتا ہے تو خاموشی بھی ایک لفظ بن جاتی ہے۔ الفاظ کے مقابلے میں خاموشی کی ایک حیثیت قائم ہو جاتی ہے۔ خاموشی الفاظ کے درمیان گنگنانے کا کام کرتی ہے اور اس کا مطلب کچھ نہ کچھ ضرور نکلتا ہے۔ چپ رہنے کے معنی بھی تو بولنا ہی ہیں۔ کسی گونگے کے متعلق تو کبھی کوئی یہ نہیں کہتا کہ وہ چپ ہے۔

اس لیے اگر کسی ادیب نے دنیا کے کسی ایک پہلو کے بارے میں چپ رہنے کی ٹھان لی ہے تو ہم اس سے یہ دریافت کرنے کا حق رکھتے ہیں کہ آخر آپ اسی پہلو کا ذکر کیوں کرتے ہیں اور دوسرے پہلو کا ذکر کیوں نہیں کرتے اور چونکہ آپ کا ذکر اس وجہ سے کرتے ہیں کہ کوئی تبدیلی پیدا ہو (اس لیے کہ ذکر کا بس یہی ایک مقصد ہوتا ہے) تو جناب آپ اسی پہلو کو کیوں بدلنا چاہتے ہیں اور دوسرے پہلو کے بدلنے کے آپ کیوں خواہاں نہیں ہیں۔ آخر آپ یہی کیوں چاہتے ہیں کہ ڈاک کے ٹکٹ بنانے کا طریقہ

بدل جائے اور یہ کیوں نہ چاہتے کہ ایک **غیر سامی ملک** میں **یہودیوں** کے ساتھ جو سلوک کیا جا رہا ہے اس سلوک میں تبدیلی پیدا ہو جائے اس کے برعکس صورت میں اس کے برعکس سوال کیا جا سکتا ہے اس لیے اسے ان سوالوں کا جواب تو ہمیشہ دینا پڑے گا۔ آپ تبدیلی کیوں چاہتے ہیں؟ آخر فلاں تبدیلی کیوں چاہتے ہیں اور فلاں تبدیلی کیوں نہیں چاہتے؟

لہٰذا ہم ادیب سے یہ بھی پوچھ سکتے ہیں کہ آپ بات کرنا کیوں چاہتے ہیں اور مجموعی طور پر آپ کس چیز کے متعلق بات کرنا چاہتے ہیں؟

لیکن اس کے علاوہ ادیب ایسا شخص بھی ہوتا ہے جو الفاظ کو ایسے ڈھنگ سے جمع کرتا ہے جس کے متعلق اسے یہ امید ہوتی ہے کہ اس میں دل کشی پیدا ہو جائے گی۔ وہ ایسا کیوں کرتا ہے؟ میرا خیال ہے کہ ادیب اس غرض سے بات کرتا ہے کہ دوسرے اسے یوں تسلیم کریں جیسے **ہیگل** کے خیال کے مطابق انسانی شعور ایک دوسرے کو مانتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ ہم کچھ یہ غلط سمجھے ہیں کہ ایک چیز کے جمالیاتی اظہار کا مطلب کیا ہوتا ہے۔ صحیح بات یہ ہے کہ جمالیاتی قدروں میں یہ پہلو تو ہمیشہ شامل رہتا ہے کہ اظہار میں ایک فاصلے کا احساس موجود ہوتا ہے۔ یوں کہنا چاہیے کہ مظہر قاری کے آگے سے ذرا پرے سرک جاتا ہے۔ **بوالو** نے کہا تھا کہ ایسا بھوت پریت تو کوئی بھی نہیں ہے کہ آرٹ اس کی شبیہ اتارے اور وہ قبول صورت نہ بن جائے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اگر کوئی فن کار ایک زخم کو یا کسی کریہہ المنظر چیز کو یا کسی ناانصافی کے فعل کو آرٹ کے ذریعہ پیش کرتا ہے تو اس کا منشا یہ نہیں ہوتا کہ ناظر سے براہِ راست اس کی حیوانی حِس کی معرفت خطاب کیا جائے مثلاً جس طرح کوئی شخص امداد چاہتے وقت یا روپیہ مانگتے وقت خطاب کرتا ہے۔ چنانچہ ایک یہ عقیدہ پیدا ہو گیا ہے کہ جمالیاتی اظہار کے معنی ہیں '**خالص اظہار**'، پابندیوں سے مبرّا اظہار جس کی وجہ سے ادیب کو بچ نکلنے اور بری الذمہ ہونے کا اعلان کرنے کا موقع مل جاتا ہے۔

آیئے ہم یہ سمجھنے کی کوشش کریں کہ جمالیاتی مسرت کے کیا معنی ہوتے ہیں؟ پھر غالباً ہماری سمجھ میں یہ بات آ جائے گی کہ اظہار کے کیا معنی ہوتے ہیں، ادیب یہ نہیں چاہتا کہ اس کی تصنیف کو یہ سمجھا جائے کہ وہ حیوانی نفس کی ایک چیخ ہے جو درد، سراسیمگی یا خوف کے عالم میں نکل گئی ہے۔ بلکہ وہ یہ چاہتا ہے کہ اسے ایک سوچے سمجھے تخلیقی عمل کا نتیجہ سمجھا جائے یعنی جو دوہری آزاد ہو سب سے پہلے تو وہ

ایک تخلیق کی حیثیت سے ایک آزاد چیز ہے اس لیے کہ اس کی تو تعریف ہی یہ ہے کہ جب ہم ایک چیز تخلیق کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس چیز کے آثار گزرے ہوئے لمحے میں پورے طور پر شامل نہیں تھے۔ اگر ہم تخلیق کرتے ہیں تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ ایک ایسی چیز ظہور میں آئی ہے جو ہر اس پیش گوئی کے مقابلے میں نئی ہے جو اس سے فوراً پہلے گزرے ہوئے لمحے میں کی گئی ہو۔ دوسرے وہ اپنے نقشے کے اعتبار سے ایک آزاد چیز ہے یعنی وہ ایک ایسا عمل ہے جو خود اپنے قوانین سے اپنے آپ میں نظم پیدا کرتا ہے، یہاں ہمیں آزادی اور خودمختاری کا ایک دوسرا ہی مفہوم نظر آتا ہے اور یہ پتہ چلتا ہے کہ قوانین کے دباؤ سے نہیں بلکہ قوانین کے مطابق بھی عمل کیا جاسکتا ہے۔ لہٰذا، اس دوہری خصوصیت کے معنی یہ نکلتے ہیں کہ مصنف جب ایک چیز ایجاد کرنے کے لیے ہر طرح کی تکلیف اٹھاتا ہے اور ایک نقشے کے مطابق اس کی تخلیق کرتا ہے تو وہ یہ مطالبہ کرتا ہے کہ مجھے آزاد تسلیم کیجیے۔ اس لیے کہ میں ایک تخلیق کا مصنف ہوں۔

دوسری طرف صورت یہ ہے کہ قاری جب کسی کتاب یا کسی فنی نگارش کی طرف متوجہ ہوتا ہے تو وہ چند اقدار کو سامنے رکھ کر اس پر محاکمہ کرتا ہے۔ یہ ایک رواج سا ہے کہ جب کوئی خاتون میزبان یہ دیکھتی ہے کہ فلاں فلاں کتاب پر یا فلاں فلاں منصوبے پر بحث تلخ سرد جو ہورہی ہے تو وہ حاضرین کو یہ بتاتی ہے کہ دیکھیے جناب! یہ ذوق کا معاملہ ہے... یہ ہے کہ فلاں کتاب مجھے پسند ہے یا پسند نہیں ہے۔ بات یہ ہے کہ آپ اسے اس طور پر تو پسند یا ناپسند نہیں کرتے جس طور پر **بینگنوں** اور **ٹماٹروں** کو پسند یا ناپسند کرتے ہیں۔ یہ کہنا: "یہ کتاب خوب ہے یا یہ کتاب خراب ہے۔" کچھ نامناسب ہی سا ہے۔

یوں تو پہلو بچا کے اظہارِ رائے کرنے کی وجہ بہت ہی سیدھی سادی ہے اگر آپ کہیں گے: 'یہ کتاب اچھی ہے۔' تو اس کا مطلب یہ ہوگا جو لوگ اس کتاب کو اچھا نہیں سمجھتے، میں انھیں خطاوار سمجھتا ہوں۔' یا پھر دوسرے معنی اس کے یہ نکلیں گے: مجھے اصرار ہے کہ جس قوم سے میرا تعلق ہے اس کا ہر فرد اس کتاب کو اچھا تسلیم کرے گا۔ بس اس قسم کے اصرار سے لوگ چڑ جاتے ہیں، لیکن جب کسی بات پر بھی اصرار کیا جائے اس میں اس شخص کی آزادی کو ہمیشہ تسلیم کرلیا جاتا ہے جس سے اس کا خطاب ہوتا ہے۔ 'آپ کو کرنا چاہیے' اس کے معنی یہ ہیں کہ آپ کرسکتے ہیں، جو شخص آزاد نہیں ہے میں اس سے جمالیاتی محاکمہ کرنے پر ہرگز اصرار نہیں کروں گا۔ ایسی صورت

میں وہ اپنے مذاق کا غلام ہوگا اور جب میں یہ اصرار کرتا ہوں کہ جو شخص 'یہ کتاب اچھی ہے' کا سیدھا سادہ فقرہ دہرائے گا وہ اس کتاب کی خوبیوں کو اچھالے گا تو میں ساتھ ہی ساتھ گویا یہ بھی اعلان کرتا ہوں کہ ایک سوچی سمجھی تخلیق سے میرا مسابقہ پڑا ہے اور یہ کہ میری آزادی سے خطاب کیا جا رہا ہے۔

میری آزادی سے خطاب کیا جاتا ہے، مجھ سے یہ درخواست کی جاتی ہے کہ میں 'یہ خوب ہے' کا جملہ کہہ کے ایک عمومی محاکمہ کر ڈالوں، مجھ سے یہ نہیں کہا جاتا کہ میں ایک خیال کو انفرادی طور پر اپنے جذبات اور تعصّبات کی روشنی میں پھیلاؤں۔ مجھ سے تو ایک ساتھ عمومی سطح پر آ کر بات کرنے کی فرمائش کی جاتی ہے، لہٰذا جس حد تک میں ایک آزاد شخص ہوں اس حد تک مجھ سے خطاب کیا جاتا ہے اور جمالیاتی محاکمہ کا یہی مطلب ہوتا ہے۔ بات یہ نہیں ہے کہ مجھے ناانصافی پہ تاؤ نہ آئے۔ بات یہ بھی نہیں ہے کہ چیزیں میرے غیر جانب دار نفس کے روبرو پیش کی جاتی ہیں، نہیں، توقع یہ کی جاتی ہے کہ میں اپنے محاکے کا استعمال کروں گا۔ لیکن آزادانہ طور پر استعمال کروں گا۔ اس قسم کی اپیلیں حیوانی جذبے سے نہیں کی جاتیں، ان کا روئے سخن تو انسان کی اس صفت سے ہوتا ہے جو صحیح معنوں میں انسانی ہے۔ یعنی اس کی آزادی سے۔

تو جمالیاتی محاکمہ اس بات کا اقرار ہے کہ آزادی کی ایک مخصوص شکل سے، تخلیق کرنے والے کی آزادی سے میرا آمنا سامنا ہو گیا ہے۔ دوسرے اور اسی کے ساتھ ساتھ وہ اس شے کا شعور ہے جس سے مجھے اور میری آزادی کو واسطہ پڑا ہے اور پھر وہ اس بات کا اصرار ہے کہ اس قسم کے حالات میں دوسرے لوگوں کو بھی اس قسم کی آزادی حاصل ہونی چاہیے۔

پس معلوم ہوا کہ جو کتاب جمالیاتی حیثیت رکھتی ہے وہ درحقیقت ایک آزادی کی طرف سے دوسری آزادی کی طلب گار ہوتی ہے اور جمالیاتی مسرت آزادی کا ایک زندہ احساس ہوتی ہے جسے وہ تخلیق چھو گئی ہے۔

اور چونکہ ادب انسانی آزادی کا علَم پیہم بلند کیے رہتا ہے اور چونکہ حسن کی جستجو میں وہ اس آزادی سے خطاب کرتا ہے اس لیے یہ کہنا نادرست ہے کہ **قنوطیت پسندانہ ادب** جیسی ایک چیز بھی ہوتی ہے۔ بس اچھا ادب ہوتا ہے اور بُرا ادب ہوتا ہے، اگر اچھا ادب ہے تو وہ قنوطیت پسندانہ تو ہرگز نہیں ہوگا اس لیے کہ موضوع اس کا خواہ کچھ ہی ہو وہ اپنے قارئین کو ایک ایسی سطح پر صف آرا ہو جانے کی

دعوت دیتا ہے جہاں وہ آزاد ہوں، اور جہاں انھیں جو چیزیں دکھائی جائیں، انھیں وہ بدل سکیں۔ یعنی اگر نفسیاتی اور داخلی برائیوں کا ذکر ہوتو وہ اپنے آپ میں تبدیلی پیدا کرسکیں۔ اور اگر موضوع سماجی ناانصافی ہوتو دنیا میں تبدیلی پیدا کرسکیں۔

پس ادیب ایک ایسا شخص ہے جو دوسروں کی آزادی سے خطاب کرتا ہے۔ تاکہ وہ آزادی خود اس کی آزادی کا وجود مان لے اور چوں کہ آزادی محض خود بینی میں مصروف نہیں رہتی بلکہ اپنے وجود کا مقصد پورا کرتی ہے۔ اس لیے وہ خطاب کرتے وقت اس چیز کو بھی پیشِ نظر رکھتی ہے جسے وہ بدلنا چاہتی ہے۔

اگر ہم تھوڑی دیر کے لیے ادیب کا موازنہ سیاست دان سے کریں تو پتہ یہ چلے گا کہ سیاست داں حصولِ آزادی کو اپنا نصب العین تو قرار دے سکتا ہے لیکن وہ اسے حاصل کرنے کا تشدد کے سوا اور کوئی طریقہ نہیں جانتا۔ یہ تو ممکن ہے کہ تشدد کا درجۂ حرارت انتہائی دھیما کردیا جائے لیکن اسے یک قلم ختم نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ اس کا استعمال ان لوگوں کے خلاف تو بہرصورت کرنا ہی پڑے گا جو اس آزادی کو ہی ختم کرنا چاہتے ہیں، جسے وہ پوری دنیا کی خاطر بچانے کی کوشش کررہا ہے، یہ ایک بڑا مشہور سوال ہے کہ کیا جمہوریت میں جمہوریت کے دشمنوں کو زندہ رہنے کی اجازت ہونی چاہیے۔ اس کے برخلاف ادیب کا معاملہ ہے، سیاست داں کی طرح مقصد اس کا بھی حصولِ آزادی ہوتا ہے اور سیاست داں کی طرح وہ بھی یہ چاہتا ہے کہ انسانیت کا بول بالا ہو، لیکن اسے تشدد کے استعمال کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ وہ تشدد کو رد کردیتا ہے۔

الفاظ کی دنیا میں بھی تشدد کا امکان رہتا ہے۔ یہ تشدد جھوٹ بولنے، ریا کاری کرنے، اور بات کو دبا دینے سے عبارت ہے لیکن اس وقت ہم ادب کی سطح پر نہیں ہوتے۔ ہاں پروپگنڈا اور اشتہار بازی کی منزل میں ہوتے ہیں۔ جب ہم واقعی یہ چاہتے ہیں کہ ہماری تصنیف خوب ہوتو ہم تشدد کو برطرف کرکے آزادی سے خطاب کرنا چاہتے ہیں۔

اب ہم اس مقام پر آپہنچے ہیں کہ ادیب کی ذمہ داری کی تعریف وسیع معنوں میں کرسکیں۔ اگر ادیب ادب کا خالق ہے، بالفاظِ دیگر اگر وہ لکھتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے یہ فرض سنبھال لیا ہے کہ اس دنیا میں جہاں آزادی کو ہر دم کھٹکا لگا رہتا ہے، آزادی کے نام کو اور آزادی سے مخاطب ہونے کی

سرگرمی کو جاوداں بنا دیا جائے۔

جو ادیب یہ پہلو اختیار نہیں کرتا، وہ مجرم ہے، وہ مجرم ہی نہیں بلکہ وہ پھر ادیب بھی باقی نہیں رہتا۔

تسلط کے زمانے میں ایک بہت عجیب وغریب واقعہ جو دیکھنے میں آیا ہے وہ **'درولا روشیل'** کی روز افزوں بے چینی تھی۔ اپنے آپ کو فریب دینے والوں میں جو لوگ انتہائی پُرخلوص، اور بڑے قابلِ رحم تھے۔ ان میں یقیناً ایک **'درولا روشیل'** بھی تھا۔ وہ ایک تبصرہ لکھا کرتا تھا جس میں وہ بہت باقاعدگی سے ان لوگوں کی توہین کرتا تھا جو دستورِ زباں بندی کے اسیر تھے۔ جو پلٹ کر جواب نہیں دے سکتے تھے، جو آزاد نہیں تھے، خیر یہ شخص جو یقیناً کچھ بصیرت بھی رکھتا تھا رفتہ رفتہ بے چین رہنے لگا۔ اور یہ بے چینی اس کی تحریروں میں اپنی جھلک دکھانے لگی، غصے کی کیفیت ختم ہوئی اور اس کا ضمیر اس کے چٹکیاں لینے لگا۔ اور بالآخر اس نے تبصرہ لکھنا چھوڑ دیا، محض اس وجہ سے کہ اس کا خطاب ان لوگوں سے تھا جو پلٹ کر جواب نہیں دے سکتے تھے۔ محض اس وجہ سے کہ اس کا روئے سخن ان لوگوں کی طرف تھا جو اس کی تحریروں پر محاکمہ کی آزادی سے محروم تھے اور محض اس وجہ سے اسے چُپ لگ گئی، آپ صحرا میں بیٹھ کے بھلا کیا بول سکتے ہیں، کیا لکھ سکتے ہیں؟

چوں کہ ادیب خواہاں ہی آزادی کا ہوتا ہے اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ انسانی آزادی کی پوری ذمہ داری اسی پر ہوتی ہے۔ لیکن یہاں آ کر ہمیں کچھ زیادہ ٹھوس اور کچھ زیادہ مشکل مسائل سے سابقہ پڑتا ہے۔ ایسی صورت میں کیا اسے مرحوم محقق **ایم۔ بینڈا** کی روش اختیار کرنی چاہیے۔ اور طوفانِ بے تمیزی میں پڑے بغیر (اس لیے کہ طوفانِ بے تمیزی ہمیشہ غلط چیز ہوتی ہے) دائمی خیر، دائمی عدل، صادق، صداقت اور جاودانیت کے خیالات پر غور وفکر کرنا چاہیے۔ اگر وہ **نازیوں** کا، **ھسپانیہ** کا، مقہور قوموں کی جدوجہد کا، **یہودیوں** کے سوال کا، **پرولتاریت** کا، یا آئندہ جنگ کرنے کا ذکر کرنے لگے تو کیا وہ اپنے پیشے سے غداری کرے گا، اس کا جواب ہونا چاہیے نہیں۔ بات یہ ہے کہ چوں کہ آزادی ایک محسوس چیز ہے۔ اس لیے ہم جاوداں قدروں کے امین نہیں ہیں۔

جب میں کہتا ہوں کہ ایک کتاب آزادی کے نام ایک اپیل ہوتی ہے تو میں مجرد آزادی کے نام اپیل کی بات نہیں کرتا ہوں۔ وہ تو انسان کا مابعد الطبیعیاتی قسم کا عمل ہوا۔ اس کے متعلق ہمیں کچھ پتہ

نہیں ہے۔ فلسفیانہ مقالوں میں تو اس کا ذکر آتا ہے لیکن کوئی شخص مطلق دائمی اور محض مجرد آزادی کی بقا کے لیے لائحہ عمل کا اعلان نہیں کرتا۔

جب ہم کسی چیز کے لیے لڑتے ہیں تو یہ اس مخصوص چیز کے حصول کی خواہش ہوتی ہے۔ جو آزادی کی خواہش کے لیے راستہ پیدا کرتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ ہم کسی خاص گروہ کی ذہنی سطح بلند کرنے کے لیے یا ان لوگوں یا اور دوسرے لوگوں کی طرف سے بعض خاص حقوق کے حاصل کرنے کے لیے لڑیں اور اس قسم کے کام کر کے ہی ہم نوعِ انسانی کی آزادی کا وجود منواتے ہیں اور اسے لازوال حیثیت بخشتے ہیں۔

اس کے برخلاف اگر ہم آزدی پر بس اک عام انداز میں لکھنا اپنا شعار بنالیں تو جیسا کہ میں ابھی ابھی آپ کو بتاؤں گا، یہ روش ظلم و جبر کو تقویت بخشے گی۔ اس لیے کہ ظلم وستم آزادی کے نام پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ دوسری خاص ضرورتوں کی طرح آزادی بھی ٹھوس کاموں سے ترکیب پاتی ہے۔ وہ ان کی تہہ میں پوشیدہ ہوتی ہے اور اس لیے جب ہم ادیب کی ذمہ داری یا ادیب کی شرکت کا ذکر کرتے ہیں تو اس کا مطلب مجرد آزادی کی خدمت میں شریک ہونے سے نہیں ہوتا۔ ادیب لکھتے وقت جس آزادی سے خطاب کرتا ہے وہ ٹھوس مادی آزادی ہوتی ہے جو کسی ٹھوس مادی شکل میں اپنا مقصد پورا کرتی ہے۔ وہ جس چیز سے اپیل کرتا ہے وہ کسی خاص واقعہ کے متعلق واقعی غصے میں ہوتا ہے یا کسی مخصوص ادارے کو بلند کرنے کا ایک عزم ہوتا ہے۔

میں جو کچھ کہہ رہا ہوں اسے اچھی طرح سمجھنے کے لیے ہمیں چند تاریخی واقعات پر غور کرنا چاہیے۔ اس لیے کہ میں نے ابھی ابھی جو کچھ کہا ہے (یعنی یہ کہ ادب کا اصل مقصد آزادی کی بقا ہے) اس سے قطع نظر بنیادی طور پر تو ادیب کی ذمہ داری کا کوئی مطلق مسئلہ موجود ہے ہی نہیں۔ وہ تو وقت اور زمانے کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ادیب کی جو ذمہ داری ہوتی ہے اس کی ذمہ داری اسی کے کاندھوں پر نہیں ہوتی بلکہ اس کے زمانے کے سماجی ڈھانچے پر ہوتی ہے۔ اٹھارویں یا پندرہویں صدی کے ادیب کی ذمہ داری کا جو انداز تھا وہ بیسویں صدی کے ادیب کی ذمہ داری کا انداز نہیں ہے، ایسے زمانے بھی آئے ہیں۔ مثلاً ازمنہ وسطیٰ ہی کو لے لیجیے کہ ادیب دائمی خیر کے سوال پر سوچ بچار کر سکتا تھا۔ یا کسی نہ کسی طرح وہ اس فریب میں مبتلا ہوسکتا تھا کہ وہ اس سوال پر سوچ بچار کر رہا ہے۔

کیوں؟ اس لیے کہ سماجی گروہوں میں یک جہتی برائے نام تھی۔ اس لیے کہ نسبتاً الگ تھلگ انداز میں زندگی بسر کرنے والی ایک چھوٹی سی قوم کی تصویر کھینچنا آسان تھا اور اس وجہ سے محققین کا ایک گروہ پیدا ہوگیا۔ اس لیے کہ کتابیں بہت کم پڑھی جاتی تھیں۔ بس ایک خاص طبقہ پڑھتا تھا اور اس خاص طبقے کے پاس ایک بنا بنایا تصوراتی نظام یعنی عیسائیت کا تصوراتی نظام موجود تھا اور اس لیے کہ ان سب باتوں کے علاوہ ایک مستقل طاقت کلیسا یا مملکت موجود تھی جو اس تصوراتی نظام کی علمبرداری کرتی تھی۔

برسرِ اقتدار طبقے جتنی زیادہ شدت سے اس تصوراتی نظام کی عَلَم برداری کرتے ہیں ادیب جس کا ہمیشہ برسراقتدارطبقوں سے تعلق رہتا ہے۔ اس کی ذمہ داری کا بوجھ اتنا ہی ہلکا ہوجاتا ہے، اتنا ہی زیادہ وہ یہ تصور کرنے لگتا ہے کہ وہ تو اس نظامِ تصورات کا بس نگراں ہے اور چونکہ اس نظامِ تصورات کو دائمی سمجھ لیا جاتا ہے اس لیے ظاہر ہے کہ ادیب دائمی اقدار کی طرف متوجہ ہوجائے گا۔

لہٰذا بعض خاص ایسے زمانوں میں جن کا میں نے ذکر کیا ہے ادیب نے بس اس بات پر قناعت کرلی کہ اس زمانے کے برسرِ اقتدار طبقہ کے اقدار اور تصورات کو قائم کیا جائے اور اس کے باوجود اس نے اس کے علاوہ بھی ایک کام کیا، ایک ادیب ہونے کی حیثیت سے اس نے انھیں آزادی کے روبرو لا کھڑا کیا۔ اس کی تخلیقات انسانی آزادی کے نام ایک مستقل اپیل تھی۔ اس لیے کہ اگر چہ وہ خود اسے حاصل نہ کرسکا لیکن چوں کہ وہ یہ قدریں پیش کرتا تھا، انھیں مشاہدے اور مباحثے کا موضوع بناتا تھا، چوں کہ اس نے انھیں ایک نام بخشا تھا، خود یہ بات اس بات کی دعوت تھی کہ انھیں عبور کیا جائے۔ کسی نظامِ تصورات کا یوں ذکر کرنا گویا وہ ایک مثال ہے، اس بات کی علامت ہے کہ اس نظامِ تصورات کو پیچھے چھوڑ کر آگے کی طرف قدم اٹھایا جارہا ہے۔

ایک ایسا زمانہ بھی ہوتا ہے مثلاً اٹھارویں صدی تھی، کہ ایک نظام دم توڑنے لگتا ہے، ایک طبقہ ختم ہونے لگتا ہے، دوسرا اس کی جگہ لیتا ہے، ایک نظامِ تصورات ٹھکانے لگ جاتا ہے۔

ایسے زمانے میں تاریخ کی پیش قدمی میں ادیب بھی لازمی طور پر شامل ہوجاتا ہے۔ اظہارِ تنقید اور تصورات اور آزادی کی آپس میں آشنائی یہ سب کام جو ادیب کرتا ہے اور ساتھ میں جس تنقید کو وہ جنم دیتا ہے اس سب کا اثر براہِ راست سماج کے قلب پر پڑتا ہے، کیوں کہ اس زمانے میں طبقاتی قدروں

کی تبدیلی ہو رہی ہوتی ہے۔

یہ تو آپ سب جانتے ہیں کہ اٹھارویں صدی کے مصنفوں مثلاً والٹیر اور روسو کے سر کیسی ذمہ داری آپڑی تھی۔لیکن ان کا زمانہ چیزوں کا تیاپانچا کرنے کا زمانہ تھا۔

اس کے برخلاف انیسویں صدی میں انقلابی جنون فرو ہو چکا تھا اور تصورات کا ایک نیا نظام یعنی **لبرل نظامِ تصورات** جنم لے رہا تھا۔سب کے لیے سیاسی حقوق اور ایک برگزیدہ طبقے کا ظہور جس کی بنیاد محنت، ترقی اور کفایت شعاری پر تھی۔ازمنۂ وسطٰی کے برخلاف اس مرتبہ ادیب اس طبقے کا ہم نوا نہ بن سکا۔جس کا تصوراتی نظام پختہ اور مستحکم تھا۔وہ اس ابھرتے ہوئے طبقے سے منسلک نہ ہو سکا۔ جو ان لوگوں کے تصوراتی نظام کا قلع قمع کرنے میں مصروف تھا جنھیں دبایا گیا تھا۔ادیب اس طبقے سے بچھڑ گیا جس نے اسے جنم دیا تھا۔وہ اس تصوراتی نظام کا مخالف ہو گیا اور اس وقت **پرولتاری طبقے** پر تو اس کی گرفت نہ تھی یا پھر وہ اس سے بےاعتنا ہو گیا تھا اور اپنے طبقے کے لیے وہ افکار و خیالات مہیا نہ کر سکا اس لیے کہ اس کے پاس تو پہلے ہی سے ایک بنا بنایا اور جما جمایا تصوراتی نظام موجود تھا۔یوں وہ سب طرف سے رشتے توڑ کر خالص قدروں پر غور و فکر کرنے لگا۔یعنی اس نے آزادی سے ایک خشک قسم کا خطاب کرنا شروع کر دیا۔

روحِ آزادی سے خطاب کی تہ میں اگر چیزوں کو بدلنے کی خواہش کارفرما نہیں ہے اور اگر اس کا مقصد محض اتنا ہے کہ حسین شے کی موجودگی سے روحِ حریت لطف اندوز ہو تو یہی وہ چیز ہے جسے '**فن برائے فن**' کہتے ہیں۔افادیت، میکانکی ترقی اور طبقاتی جنگ کے خلاف ہو کر تخلیقی آزادی سے خطاب کرنے کے معنی یہ ہیں کہ آپ **بورژوا** طبقے کے خلاف بھی ہیں اور اس سے چمٹے ہوئے بھی ہیں۔

بورژوا طبقہ ادیب کو اس وجہ سے نوازنے میں بہت دل چسپی لیتا ہے کہ وہ اس کے عامیانہ پن، اس کی کور ذوقی اور اس کی کوڑھ مغزی پر طعن و تشنیع کرتا ہے۔جب اس غیظ و غضب کی بنیاد ظلم و جبر کی سنگین حقیقت پر ہو تو اس طعن و تشنیع میں اور آسانی پیدا ہو جاتی ہے۔

تو **فن برائے فن** کا تصور اس آرام دہ اطمینان بخش نظریے سے پیدا ہوا ہے کہ ادیب چونکہ اپنے طبقے کا ہم نوا نہیں ہوتا اور کسی دوسرے طبقے کی بھی ہم نوائی نہیں کرتا اس لیے وہ کسی کی مدد نہیں کر سکتا۔بس اس طرح یہ تصور پیدا ہو گیا ہے کہ ادیب غیر ذمہ دار ہوتا ہے یعنی اسے یہ آزادی حاصل ہے

کہ وہ صرف محض تخلیق کا کام کیے جائے۔

معصوم ادب تو سرے سے ہوتا ہی نہیں ہے۔ **سینٹ جسٹ** نے کہا ہے: "کوئی شخص معصومیت سے حکومت نہیں کرسکتا۔"

یہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہم معصومیت سے نہ بول سکتے ہیں اور نہ لکھ سکتے ہیں۔ ادیبوں کا جرم یہ ہے کہ وہ مدت تک **فن برائے فن** کے نظریے کے قائل رہے۔

آج صورتِ حال بالکل بدل چکی ہے، اول تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اب کوئی شخص ادیب کی عدم ذمہ داری یا **فن برائے فن** کا قائل نہیں ہے۔ مثلاً تسلط کی وجہ سے بہت سے لوگوں پر یہ آشکار ہوا کہ آج ادب کا دامن جمہوریت سے بندھا ہوا ہے، اگر آپ آزادی سے نہیں لکھ سکتے اور آزاد لوگوں سے خطاب نہیں کرسکتے تو پھر آپ لکھ ہی نہیں سکتے۔

دریو، جس کا میں نے ابھی ابھی ذکر کیا ہے اس کی اور **مزاحمتی ادیبوں** کی مثال سے ثابت ہوتا ہے کہ ادب کا جمہوریت سے اتنا قریبی رشتہ ہے کہ صرف اتنا ہی نہیں ہونا چاہیے کہ وہ اس کی حفاظت کرے بلکہ اگر جمہوریت پر ہتھیاروں سے حملہ ہو جائے تو پھر ادب کی حفاظت بھی ہتھیاروں ہی سے ہونی چاہیے۔

اور آپ یہ تو سمجھتے ہی ہیں کہ ادیب کی حیثیت کا تقاضا یہ ہے کہ ایک خاص قسم کا انسانی سماج ہو۔ ہر قسم کے سماج میں اس کی حیثیت برقرار نہیں رہ سکتی۔ مظلوم و مجبور سماج میں ادب زندہ نہیں رہتا۔ یہ محض اتفاق نہیں تھا کہ **نازی جرمن ادب** اور **اطالوی فسطائی ادب** بہت ردّی تھے۔

دوسری بات یہ ہے کہ اب عوام الناس کا حلقہ بے حد وسیع ہو گیا ہے۔

میں نے ابھی ابھی ایک دنیا کے تصور کا ذکر کیا تھا بس یہی وجہ ہے کہ ہم آج ایک عجیب و غریب ماجرا دیکھ رہے ہیں۔ ماجرا یہ ہے کہ ادیب اس شہرت کے مستحق نہیں ہیں جو انھیں حاصل ہوئی ہے اور نہ غالباً اس کے مستحق بن سکیں گے۔ مجھ ایسے ادیب اور میری مانند کے اور بہت سے ادیب ان کے سامعین کی تعداد ابھی سے اتنی زیادہ ہوگئی ہے کہ پچھلے زمانے میں مثلاً انیسویں صدی میں صفِ اول کے ادیب کو بھی اتنے سامعین نصیب نہ ہوتے تھے۔ جب ایک ادیب کی تصنیفوں کے ترجمے کیے جاتے ہیں اور دوردراز ملکوں میں انھیں پڑھا جاتا ہے تو وہ یہ سوچ کے مارے شرم کے پانی پانی ہو جاتا ہے کہ

بیچارے **بادلیئر** کی زندگی میں اس کی قدردانی کرنے والے بس انگلیوں پر گنے جاسکتے تھے، لیکن اس ماجرے کا اس سے زیادہ تو مطلب نہیں نکلتا کہ آج کل **اخبارات** ہیں **سنیما** ہیں، **وائرلیس** ہے، پھر ادیب کے سامعین کا حلقہ تو خیر وسیع ہوگیا ہے، لیکن ذمہ داری بھی تو اس کے کاندھوں پر منوں آپڑی ہے۔ اب اسے سیکڑوں چیزوں سے واقفیت حاصل کرنی پڑتی ہے اور سیکڑوں چیزوں کے متعلق بات کرنی پڑتی ہے۔

اس کے باوجود ادیب آج کا بھی **بـــــورژوا** طبقے کا ہی ایک فرد ہوتا ہے یا کم از کم اس کے پڑھنے والے **بـــورژوا** لوگ ہی ہوتے ہیں۔ اگر **بـــورژوا** طبقے کے الفاظ آپ کی سماعت پر اس وجہ سے گراں گزر رہے ہیں کہ ان میں سیاسی رنگ پایا جاتا ہے، تو لیجیے آپ کی خوشی کی خاطر ہم یوں کہتے ہیں کہ ادیب کی نگارشات کو سماج کا حکمراں طبقہ پڑھتا ہے، پیشہ ور لوگ پڑھتے ہیں جسے ہم روشن خیال اقلیت کہتے ہیں، وہ پڑھتی ہے، ادیب کا روئے سخن **ڈاکٹروں، وکیلوں**، شہری محکموں کے **ملازموں** اور **مـدرسوں** کی طرف ہوتا ہے لیکن یہ سماجی طبقے آج کل خود اپنے تصوراتی نظام کو ٹھکانے لگانے کے کام میں مصروف ہیں، ایک عجب متضاد صورتِ حال سے آج ہمارا پالا آپڑا ہے، اٹھارویں صدی میں ادیب ایک اُبھرتے ہوئے طبقے کے لیے لکھ رہا تھا جو خود خرابیوں اور تعصّبات پر نکتہ چیں تھا۔ انیسویں صدی میں ادیب دونوں طبقوں سے بچھڑ گیا **پـرولتاری** طبقے سے بھی جس کے متعلق اسے کچھ معلوم نہ تھا اور متوسط طبقے سے بھی جس کی جڑیں ایک بہت پائیدار تصوراتی نظام میں پیوست تھیں اور جو سوائے حُسن کے اور کسی چیز کا طالب ہی نہ تھا۔

آج جو لوگ ادیب کے پاس آتے ہیں، جو لوگ روزانہ دنیا کے ہر ادیب کو اس غرض سے خط لکھتے ہیں کہ اس سے مشورہ طلب کریں، امداد مانگیں، تصوراتی نظام کا مطالبہ کریں۔ وہ لوگ **بورژوائی دانش ور** اور **پیشہ ور** ہیں جو **بـورژوائی نظامِ تصورات** کا قلع قمع کرنے میں شریک ہیں جو جانتے ہیں کہ **لبـــرل ازم** کا بھی ایک دور تھا جو دیکھ رہے ہیں، کہ ہر طرف کے اصول کی جگہ منصوبہ بندی اور فرد پرستی کی جگہ مملکت کی مداخلت لے رہی ہے، جنھیں خود اپنی ملکیت کے بارے میں ذہنی اطمینان نصیب نہیں ہے اور جن میں سے اکثر و بیش تر اپنی ملکیت کے زیادہ حصے سے محروم ہو چکے ہیں۔

یہ لوگ جن کی نیت نیک ہے ادیب سے رجوع کرتے ہیں، لیکن وہ ہیں تو **بورژوا** ہی، یہ لوگ

ادیب کے سامعین ہیں ادیب کی خودخواہش ہو یا نہ ہو لیکن یہ لوگ اسے کچھ اس طور پر پھنسا دیتے ہیں کہ وہ ایک ایسے طبقے کے لیے ایک تصوراتی نظام پھر سے تشکیل کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے جسے یوں تو اب تک غلبہ حاصل ہے لیکن اس کی حالت مائل بہ زوال ہے۔

اس کے برخلاف وہ قوم کے سب طبقوں سے زیادہ اہم طبقے یعنی کسانوں اور مزدوروں کی طرف تو شاذ و نادر ہی رُخ کرتا ہے اور آج تو وہ ان کی طرف پہلے سے بھی کم متوجہ ہے جو سبب انیسویں صدی کے **بورژوا طبقے** سے اس کے ملنے میں حارج تھا اسی سبب کی بنا پر آج وہ ان تک رسائی حاصل نہیں کرسکتا۔ وہ ان سے اس وجہ سے رسائی حاصل نہیں کرسکتا کہ ان میں جو لوگ سب سے جاندار اور روشن خیال ہیں ان کے پاس تو ایک ڈھلا ڈھلایا تصوراتی نظام موجود ہے۔ مزدوروں کی برادری تو منظّم ہو کر ایک بندھی گھٹی برادری بن گئی ہے۔ اس کے پاس جنگ کے زمانے کا سا ایک تصوراتی نظام ہے... جبریت اور مادیت۔

ادیب جس حد تک آزادی کو تسلیم کرتا ہے اور اس پر اصرار کرتا ہے حاکم طبقہ یا کسی اور طبقے کو کوئی تصوراتی نظام مہیا نہیں کرسکتا۔ سوائے ایسے تصوراتی نظام کے جس میں ہر ایسے شخص کی آزادی پر اصرار کیا گیا ہو۔ جو اب تک مجبور و مقہور ہے اور پھر جن لوگوں کی آزادی کا وہ خواہاں ہے ان سے وہ مخاطب بھی نہیں ہوسکتا، یہ الگ بات ہے کہ وہ کسی جماعت کا رُکن بن جائے اور اس جماعت کا رکن بن کے اپنا فرض یوں ادا کرے کہ پروپگنڈا باز بن جائے، اپنے آرٹ کو پروپگنڈا بن جانے دے اور یوں ادب کو موت کی بھینٹ چڑھا دے اور خود ادیب نہ رہے۔

تو یہ تو ممکن نہیں ہے کہ ادیب یہ حیثیت قبول کرلے کہ وہ صرف **بورژوا طبقے** سے مخاطب ہوگا۔ اسے دوسروں کی بھی بات کرنی چاہیے، اسے ان کی طرف سے بات کرنی چاہیے، اسے اُن سے بات کرنی چاہیے، لیکن وہ یہ نہیں کرسکتا، جس حد تک وہ ایک ادیب ہے وہ ذمہ دار ہے۔ اس لیے کہ اسے ان کی آزادی کا مطالبہ کرنا چاہیے، وہ اپنے آپ کو اس وجہ سے مجرم تو محسوس کرتا ہے کہ وہ جابر طبقوں میں کا ایک فرد ہے یا ان سے منسلک ہے لیکن اس کے سامعین بہرصورت اسی طبقے کے لوگ ہیں جو معدوم ہو رہا ہے۔ جو اب تک حکومت کر رہا ہے اور جسے یہ احساس ہوتا جا رہا ہے کہ وہ ایک جابر طبقہ ہے، جن لوگوں سے وہ بہت ضروری بات کرنا چاہتا ہے وہ اس کی سنیں گے نہیں۔

اگر ہم یہ جاننا چاہیں کہ ادیب آج کس بارے میں گفتگو کرے تو پھر باتیں اور زیادہ الجھ جاتی ہیں، وہ اس طبقے سے تعلق رکھتا ہے جس نے ۸۹ء کا انقلاب پیدا کیا وہ چاہے یا نہ چاہے وہ بہرصورت اسی طبقے سے متعلق رہے گا اس لیے کہ یہ تو ہوتا نہیں ہے کہ کوئی شخص **بورژوا** رہنا چاہے اور نہ رہے، اس کے یہاں ہوگی انہی اصولوں کی گونج، جو حصولِ آزادی کے زمانے کی ابتدا میں کارفرما تھے۔ یعنی ۸۹ء کے اصول۔ **ہیبس کورپس**، فکری آزادی، سیاسی آزادی لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ یہ اصول سیکڑوں، ہزاروں لوگوں کو دھوکے میں ڈالنے کے گُر ہیں اور بس **لوزانا** کے **حبشی** کے لیے وہ دھوکے کی ٹٹی ہیں۔ ملوں کے کارخانے کے مزدور کے لیے وہ دھوکے کی ٹٹی ہیں، ان سے اس قسم کے اصولوں کی بات کرنا محض دھوکا بازی ہے۔ اسے معلوم ہے کہ پہلے اقتصادی اور سماجی سطح پر ایک زیادہ جامع قسم کی آزادی ظہور میں آنی چاہیے تب کہیں جا کر **ہیبس کورپس** کے اصولوں، سیاسی آزادی اور فکری آزادی کو حیاتِ نو حاصل ہوگی۔ جب کوئی ادیب فکری آزادی کی حمایت میں لکھتا ہے تو اگر چہ وہ قطعاً حق بجانب ہوتا ہے لیکن اسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کی نیت میں فرق ہے، کیوں کہ ایک طرح سے دیکھیے تو وہ خود اپنی آزادی کی حمایت کر رہا ہوتا ہے، ایک جوتے گانٹھنے والی عورت کے لیے آزادی کیا وقعت رکھتی ہے۔ تو پہلا تو اس کا فرض یہ ہے کہ چند جمہوری اصولوں کے نام پر اسے کسی خاص خرابی کا منکر ہو جانا چاہیے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ ایک زیادہ گہری قسم کی آزادی کی ضرورت ہے۔ اب میں آپ سے یہ تو کہہ ہی چکا ہوں کہ جو لوگ زیادہ گہری قسم کی آزادی کے متمنی ہیں ان کی بات سننے والا کوئی نہیں ہے۔ لے دے کے ایک یہ صورت ہے کہ وہ **کمیونسٹ جماعت** سے وابستہ ہو جائیں، اس کے علاوہ ایک بات یہ ہے کہ عملی ضروریات نے محنت کشوں کی بہت سی جماعتوں کو اس پر مجبور کر دیا ہے کہ وہ اخلاق پر حکمتِ عملی کو ترجیح دیں، تشدد اور موقع پرستی پر اصرار کریں اور اس اصول کا پرچار کریں کہ مقصد براری کے لیے ہر بات جائز ہے۔

انھیں یہ روش اختیار کرنے پر کسی فرد کی بے جا حرکت نے مجبور نہیں کیا ہے۔ بات یوں کہ جنگ اور تشدد کا راستہ خواہ مخواہ آدمی کو اس ڈہرّ لے پر ڈال دیتا ہے اور پھر یوں بھی ہے کہ ایک مقصد کے حصول کا سوال ہوتا ہے۔ یہ مقصد نوعِ انسان کی تمام و کمال آزادی ہے اور یہ آزادی یوں تو حاصل نہیں ہوگی کہ نظمیں لکھیں جائیں یا کوئی اچھا دن، شبھ گھڑی دیکھ کے سب لوگ آپس میں بغل گیر ہونے لگیں۔

ہمیں جدوجہد کرنی پڑتی ہے۔ جنگ لڑنی پڑتی ہے اور جنگ کی ضرورت ہی میں دوُرخی حکمتِ عملی کی فوقیت کا پہلو شامل ہے۔ یہ تو کھلی ہوئی بات ہے۔ محض کسی اخلاقی اصول کا پرچار کرنے سے کوئی کام نہیں ہوجایا کرتا تو بے چارے ادیب کی حالت عجب ڈانواڈول ہے، اسے اس مقصد سے تو اتفاق ہے جس کی وہ جماعتیں علَم بردار ہیں۔ اسے اس مقصد سے تہہ دل سے اتفاق ہے، اسے ہونا ہی چاہیے اس لیے کہ وہ آزادی کا علَم بردار ہے لیکن ویسے اسے **بورژوا طبقے** سے اتفاق ہے جس نے اسے پالا پوسا ہے، جس نے اپنے اصول اسے سکھائے ہیں اور جو اتفاق سے آزادی کے اصول ہیں یعنی یہ کہ حصولِ مقصد کے لیے طریقوں کا غیر مشروط استعمال قابلِ مذمت ہے، خود اس واقعہ کی بنا پر کہ وہ لکھتا ہے، وہ اخلاق کی برتری کا علَم بلند کرتا ہے۔ وہ یہ اعلان کرتا ہے کہ اخلاقی قدریں ہر قسم کی دورنگی حکمتِ عملی کے مقابلے میں بلند و برتر ہیں۔ صرف اور محض اخلاقی قدروں کے نام پر اسے ساری مجبور و مقہور قوموں، **پرولتاریوں، یہودیوں ، حبشیوں ، نوآبادیاتی رعایا، مقبوضہ ممالک** اور اس قسم کے دوسرے گروہوں کی دہائی کا صاف صاف اور دھڑلے سے مطالبہ کرنا چاہیے اور اگر وہ اس دھڑلّے سے مطالبہ نہیں کرتا ہے تو وہ یا تو خود جابر ہے یا پھر پتّے باز ہے۔

اگر وہ واقعی اور محسوس طور پر یہ مطالبہ کرتا ہے، اگر یہ محض لفظوں کا کھیل نہیں ہے تو اس کا کیا خیال ہے کہ ایک مقبوضہ ملک کو آزاد کیسے کرایا جاسکتا ہے اور **حبشیوں یا نوآبادیات** کے غلام عوام کو کیوں کر نجات دلائی جاسکتی ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے عمل اور اس لیے تشدد کا راستہ اختیار کرنا ہی پڑے گا اور پھر اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ جس دوُرخی حکمتِ عملی کی وہ خدمت کرتا ہے اسی کی سمت پھر مائل ہوگا۔

اس کے برخلاف اگر وہ دوُرخی حکمتِ عملی کی خدمت کرلے اور بس اتنا اعلان کردے کہ مجبور و مقہور لوگوں کو آزاد کردینا چاہیے۔ اس میں کوئی اور چیز بڑھائے وڑھائے نہیں، تو پھر یا تو وہ بادہوائی باتیں کر رہا ہے اور محض ایک دل چسپ لیکن بے مغز مثال پرست ہے۔ یا پھر وہ ذہن کے کرتب دکھاتا ہے۔

اس کی وہ روش بھی غلط ہے اور یہ روش بھی غلط ہے۔ وہ دم لیے بغیر کبھی اس طرف پینگ مارتا ہے اور کبھی اُس طرف پینگ مارتا ہے اور یہ ایسی صورتِ حال ہے کہ آج کل ہمارے زیادہ ادیب اس

میں پھنسے ہوئے ہیں، پہلے تو وہ دورُخی حکمتِ عملی سے بددل ہو کے ہراس کی صورت سے مذمت کرنے لگتے ہیں اور اس مقصد کو بالکل بھول جاتے ہیں جس کے پیشِ نظر وہ ایک حد تک جائز ہوتی ہے، پھر وہ پیچھے کی طرف چھلانگ لگاتے ہیں۔

وہ پھر اسی **ہیبس کورپس** کے نام پر کسی اقدام پر لعنت کی بوچھار کرنے لگتے ہیں اور یہ نہیں سوچتے کہ آج کل کے زمانے میں **ہیبس کورپس** کی کوئی تُک ہی نہیں ہے، یہ کہ مسئلہ کہیں زیادہ گہرا اور کہیں زیادہ پے چیدہ ہے، یا پھر وہ مقصد کے طلسم میں گرفتار ہو جاتے ہیں، اور انھیں یہ یقین ہو جاتا ہے کہ انسان کو جس طریقے سے بھی آزاد کرایا جا سکتا ہے۔ اس طریقے کو آزمالینا چاہیے۔ وہ خجالت کا شکار بن جاتے ہیں، ان میں کمتری کی الجھنیں پیدا ہو جاتی ہیں اور وہ طریقوں کو اندھا دھند قبول کرتے ہیں اور انھیں پرکھنے کی صلاحیت ہی کھو بیٹھتے ہیں نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اخلاقی اقدار کا تیا پانچا کرنے کے کام میں وہ ممد و معاون بن جاتے ہیں، دورُخی حکمتِ عملی کا جواز وہ زیادہ زور شور سے پیش کرتے ہیں، انجام کار وہ ادیب بھی نہیں رہتے، اگر وہ شاعر ہیں تو شاعر نہیں رہتے اور اشتہار بازی میں پڑ کے اپنے آپ کو ختم کر لیتے ہیں۔

اخلاقی قدروں کا بکھیڑا ختم کرنے میں تو ہم سب ہی نے حصہ لیا ہے۔ ہم سب ادیبوں نے اس دعویٰ کو تقویت بخشی ہے کہ یہ زمانہ دورُخی حکمتِ عملی کا ہے۔ قصہ یہ ہے کہ مقصد کے بارے میں ہم کچھ احساسِ کمتری میں مبتلا ہیں، اٹھارویں صدی کے فردیت پسندانہ اخلاق اور سماجی اخلاق کے درمیان ہم پس و پیش کر رہے ہیں اور ہمیں مجبور کیا جا رہا ہے کہ مقصد اور طریقے میں سے کسی ایک چیز کو چُن لیں۔

یا پھر ہم چُپ سادھ لیں، آج کل بہت سے ملکوں میں بالخصوص فرانس میں چُپ رہنے کی سازش ہو گئی ہے، ادیب مقصد یا طریقے کے چکر میں وسوسوں میں گھِر گئے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہم ہر وقت کچھ رُکے رُکے سے رہتے ہیں، ایسے ادیب بھی ہیں جنھیں سوویت روس کا یعنی طریقوں کا ڈر دکھائے جاتا ہے اور اس ڈر سے وہ چند ناخوش گوار سرگرمیوں اور بعض روشوں کی، مثلاً یونان یا فلسطین میں برطانیہ عظمیٰ کے طرزِ عمل کی مذمت سے انکار کر دیتے ہیں، اس کے برخلاف ایسے ادیب بھی ہیں جو اس وجہ سے کہ وہ سرمایہ داری کے مخالف ہیں اور اس وجہ سے کہ وہ مقصد کو مقدم سمجھتے ہیں۔ منہ میں گھنگھنیاں ڈال کے بیٹھ جاتے ہیں اور سوویت روس نے جو چند ایک لوگوں کو جلاوطن کیا ہے یا جس

انداز سے وہ بعض مقبوضہ ملکوں میں انتخابات کرا رہا ہے اس کے متعلق ان کی دو ٹکے کی زبان نہیں ہلتی۔

لہٰذا ہم لوگوں نے چُپ سادھ لی ہے اس لیے کہ ہم سوچتے ہیں کہ ساری باتوں پر ایک ساتھ لعنت نہیں بھیجی جا سکتی۔ جنگ کے بارے میں چپ لگی ہوئی ہے، ایسے ادیب بھی ہیں جو یہ سمجھتے تو ہیں کہ امریکہ جنگ کی تیاریاں کر رہا ہے لیکن چونکہ وہ ہمپس کارپس کے نام پر انسدادی جنگ کے خواہاں ہیں۔ اس لیے انھوں نے اس تیاری کے بارے میں چُپ سادھ لی ہے۔ ایسے ادیب بھی ہیں جو سمجھتے ہیں کہ روس جنگ کی تیاریاں کر رہا ہے لیکن چونکہ جنگ بہرصورت انقلاب کے لیے راستہ ہموار کرے گی اس لیے انھوں نے بھی زبان پر تالا ڈال دیا ہے، مجھے تو اس بات کا اندازہ نہیں ہے کہ یہ دونوں ملک جنگ کی تیاریاں کر رہے ہیں لیکن وہ بڑی آسانی سے اس قسم کی تیاریاں کر سکتے ہیں۔

لہٰذا بے چارہ ادیب عجب آفت میں مبتلا ہے۔ اس کے سر ایسی ذمہ داری آ پڑی ہے، جس کے متعلق اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اسے دھرا جائے یا اٹھایا جائے یا پھر اسے ایسے زبردست مسائل سے سابقہ آ پڑا ہے جواب تک کبھی نوع انسان کو پیش نہیں آتے تھے۔ اچھا میں یہ بھی کہتا چلوں (میں اسے کوئی بہت دل چسپ کردار بنانے کا ارادہ نہیں رکھتا) کہ اس معاملے میں وہ بالکل دوسروں کی طرح ہے۔ بس بات اتنی ہے کہ اس نے اپنے لیے بولنے کا کام چنا ہے۔ اس لیے اسے ان سب باتوں کے متعلق کچھ نہ کچھ کہنا چاہیے۔ اور وہ کہے کیا؟

میرے خیال میں اس بارے میں بھی ایک رسمی سا طرزِ عمل موجود تو ہے جو کم و بیش واضح ہے یہ ظاہر بات ہے کہ آزادی کے نام پر ادیب کو ناانصافی یعنی بدی کی مذمت کرنی چاہیے، خواہ اس کا ذمہ دار کوئی بھی ہو، اسے تشدد کی مذمت کرنی چاہیے۔ پس اسے تشدد کی مذمت کرنی چاہیے خواہ وہ کسی قسم کا ہو۔ خواہ اس کا ارتکاب اس کے دوستوں نے کیا ہو یا اس کے دشمنوں نے کیا ہو۔ خواہ اس تشدد کا ارتکاب اٹھارویں صدی کے اصولوں کے مطابق کسی جمہوریت کے تحفظ کے لیے ہی کیا گیا ہو، لیکن اگر وہ یہ کرنے لگے تو اس کا انجام یہ ہوگا کہ وہ سب سے زیادہ محنت کش طبقہ اور سوویت روس کے تشددانہ کارناموں کی مذمت کرے گا اس لیے کہ اس صورت میں مقصد کو تو وہ فراموش ہی کر دے گا۔ بس طریقوں سے غرض رکھے گا۔

ہمیں یہ تو جاننا چاہیے کہ کس اصول کے ماتحت ہم تشدد کی مذمت کرتے ہیں اور ہمیں یہ بھی

محسوس کرنا چاہیے کہ ہم آج ایک تشدد کے زمانے میں جی رہے ہیں، یہ کہ تشدد ان لوگوں کی ایجاد نہیں ہے جو آج اسے استعمال کررہے ہیں، یہ کہ ہر بات تشدد ہے، ان حالات کے ماتحت پہلے تو ادیب کو خود اپنے استعمال کے لیے تشدد کا ایک نظریہ وضع کرنا چاہیے، اسے یہ سوچنا چاہیے کہ تشدد کی بہت سی قسمیں ہیں، یہ کہ ایک تشدد ایسا بھی ہوتا ہے جس سے تشدد کا مقابلہ کیا جاتا ہے۔

ممکن ہے کہ **روسیوں** کے بعض مقبوضہ ملکوں میں سیکڑوں ہزاروں جلاوطن لوگ ہوں، اچھی بات ہے۔ مجھ سے کہا جاتا ہے کہ صاحب! ہمیں اس کے خلاف زوروشور سے احتجاج کرنا چاہیے۔ پھر لوگ مجھ سے یہ بھی کہتے ہیں کہ بڑے افسوس کی بات ہے کہ لوگوں نے ایک **حبشی** کو (فرض کیجیے الاباما میں) اپنے طور پر پھانسی پر چڑھا دیا۔ لیکن یہ تو محض ایک **حبشی** کا معاملہ ہے۔ یہاں ایک کا سوال ہے اور وہاں سولاکھ کا سوال ہے۔

سب سے پہلے تو میں یہ کہوں گا کہ قطعی اختلافی نقطۂ نظر سے ایک مظلوم اور ایک سو ہزار مظلوموں کے درمیان کسی قسم کا فرق قائم کرنے کی کوئی تُک نہیں ہے لیکن میرا خیال ہے کہ یہ بات ضرورت سے زیادہ عالمانہ رنگ لیے ہوئے ہے۔

ہمیں ایک دوسرے طریقے سے بات سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے، جن دو صورتوں کا ذکر میں نے کیا ہے ان میں سے ایک صورت میں اگر جلاوطنی کا واقعہ رونما ہوا ہے تو وہ انتہائی قابلِ مذمت ہے لیکن وہ ایک مقصد کو حاصل کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ اس وجہ سے وہ قابلِ معافی ہے لیکن آج کل اس بات کو اس زاویے سے دیکھنا چاہیے، اس کے برخلاف **حبشی** کو نجی طور پر پھانسی دینے کا واقعہ ایک خاص صورتِ حال کا نتیجہ ہے جو ختم ہوتی نظر نہیں آتی۔ وہ کسی طرح بھی کسی مقصد کو حاصل کرنے کا ذریعہ نہیں ہے وہ تو خالص تشدد کا فعل ہے اور وہ تو ایک حالت کا اظہار ہے۔ یہ حالت اس زمانے کے ایک کروڑ **حبشیوں** کی ہے، یہی حالت ان سے پہلے بھی ایک کروڑ **حبشیوں** کی رہ چکی ہے اور غالبًا یہی حالت ان کے بعد آنے والے ایک کروڑ **حبشیوں** کی بھی ہوگی۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہنا چاہیے کہ ایسی صورت میں ہمیں ظلم و جبر کی ایک روایت سے پالا پڑتا ہے، ان دو واقعات میں ظلم نے ایک ہی قسم کے اسباب سے جنم نہیں لیا ہے۔

میں کسی ایک نقطۂ نظر کے مقابلے میں کسی دوسرے نقطۂ نظر کی حمایت کرنا نہیں چاہتا۔ میں

صرف اتنی بات کہتا ہوں کہ ادیب کو تشدد کی مذمت مطابق انداز میں نہیں کرنی چاہیے اسے اس ظلم کو اس کے پس منظر میں رکھ کے اور اسے ایک ذریعے کی حیثیت سے جانچ کے اس کی مذمت کرنی چاہیے اور اس کے علاوہ اسے یہ بھی سوچنا چاہیے کہ مناسب یہ ہوگا کہ یہ عمومی اور تجریدی انداز میں تشدد کی مذمت نہ کی جائے بلکہ ہر صورت میں ضرورت کی حد تک ایک تھوڑے سے تشدد کی اجازت دے دی جائے۔ بات یہ ہے کہ آج کل تو ہم تشدد کے بغیر پھلی نہیں پھوڑ سکتے، یہاں تو ہر طرف تشدد ہی تشدد ہے لہٰذا ہر قسم کے تشدد کی مذمت کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ سوال صرف یہ ہے کہ بے مصرف تشدد کی مذمت کیوں کی جائے۔

اسی بات کو دوسرے انداز میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ ادیب کو جو مسئلہ اپنے لیے سلجھانا ہے اور جسے دوسروں پر واضح کرنا ہے وہ مسئلہ ہے مقصد اور وسیلے کے باہمی تعلق کا۔ یہ بڑا اہم مسئلہ ہے اور ادیب ہونے کی حیثیت سے ہمارا یہ فرض ہے کہ اسے سلجھائیں۔

ایسی صورت میں آپ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جناب! میں تشدد کی غیر مشروط طور پر تو مذمت نہیں کرتا۔ میں تو تشدد کی مذمت اس وقت کرتا ہوں جب وہ کوئی مقصد پورا نہیں کرتی اور جب اس مقصد کے حصول کے لیے اس کی ذرہ برابر بھی ضرورت پیش نہیں آتی۔ یہ بات آپ کو خواہ مخواہ اس مقام پر لا کھڑا کرتی ہے کہ آپ پیشِ نظر مقصد کے مسئلے کو بیان کرنے اور اس پر بحث کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں، ادیب ایک خالص منفی نقطۂ نگاہ سے تو کسی نظریے کسی فعل یا کسی رواج کی مذمت نہیں کر سکتا...جس بات میں ان کا عقیدہ ہے، اس کے بل پر اس کی خدمت کرنی چاہیے۔ لہٰذا ہمیں پھر اسی آزادی اور نجات کے مسئلے پر سوچ بچار کرنا پڑے گا۔ ہمیں یہ سوچنا چاہیے کہ اگر ہمیں کورپس سے آج الجھن پیدا ہوتی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے ذہن میں ایک زیادہ گہری اور زیادہ وسیع قسم کی آزادی کا تصور سمایا ہوا ہے۔ ہمیں اسی آزادی کو سمجھنے اور حاصل کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔

چوں کہ ہمیں ایک نئی آزادی حاصل کرنی ہے اس لیے ہمیں نئے انداز میں سوچنا چاہیے۔ اگر ہمیں دورُخی حکمتِ عملی کی مذمت کرنی ہے تو یہ مذمت ہم اس آزادی کے نام پر نہیں کر سکتے جس سے سیکڑوں ہزاروں انسان محروم ہیں۔ یہ مذمت ایک ایسے مقصد کے نام پر ہونی چاہیے جس کے دائرے سے دورُخی حکمتِ عملی خارج ہے اور اس مقصد کی ہمیں تعریف کرنی چاہیے بالفاظِ دیگر آج کل کے ادیب

نے اگراس اشتراکیت کی تعریف نہیں کی ہے جوایک محسوس اور مثبت آزادی دلائے گی، اگر وہ اس سطح پر سوچ بچار نہیں کرتا، اگراس نے محسوس طور پر اور خود اپنے لیے اس کی وضاحت نہیں کی ہے یا اگر(کیوں کہ یہ کام کچھ خالہ جی کا گھر تو نہیں ہے)اس نے کم از کم ایسا کرنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ اگراس نے اس کام میں تھوڑا بہت ہاتھ بٹایا نہیں ہے تو میری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ ایک ادیب کی حیثیت سے اس کا ضمیر کیوں کر پاک ہوسکتا ہے۔

تو اس زمانے میں ادیب کی جو ذمہ داری ہے وہ بہت واضح ہے۔

اسے نجات اور آزادی کا ایک مثبت نظریہ واضح کرنا چاہیے۔

اسے ایسی حیثیت اختیار کرنی چاہیے کہ وہ مجبور و مقہور طبقوں کے نقطۂ نظر سے تشدد کی خدمت کر سکے۔

اسے مقاصد اور ذرائع کے مابین ایک معین رشتہ قائم کرنا چاہیے۔

اسے آزادی کے نام پر کسی بھی ایسے ذریعے کے استعمال کی اجازت دینے سے دھڑلے سے انکار کر دینا چاہیے۔(اگر چہ اس سے کچھ اڑیکن نہیں لگے گی) جس میں تشدد شامل ہواور جس کا مقصد یہ ہو کہ ایک نظام کو رائج کیا جائے یا برقرار رکھا جائے۔

اور سب سے آخری بات یہ ہے کہ اسے مقصد اور ذریعے کے مسئلے پر دن رات دم لیے بغیر اظہارِ خیال کرنا چاہیے۔ اور بیچ بیچ میں اخلاقیات اور سیاسیات کے تعلق کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالنی چاہیے۔

تو مسئلہ یہ ہے، یہ عصرِ حاضر کا مسئلہ ہے اور یہ خود ہمارا مسئلہ ہے، اس کا تعلق ہم سے ہے ادیبوں سے، یہ ہماری ذمہ داری ہے، ہمیشہ کے لیے نہیں، بس آج کل کے لیے۔

اگر ادیب تجریدی انداز میں خیر اور شر کے مسئلے پر غور کرنے میں مصروف ہو جائے تو وہ اپنی امانت سے غداری کرے گا۔ ہر شخص جانتا ہے کہ مجرد حیثیت میں خیر کا کیا مطلب ہوتا ہے، اس سے توقع تو یہ کی جاتی ہے کہ وہ لوگوں کو ان کے مسائل پر سوچنے میں مدد دے گا، آیا وہ اس کام میں کامیاب ہوسکتا ہے۔ یہ ایک الگ سوال ہے۔ بہرصورت اس موضوع پر گفتگو کرنے کی مجھ سے درخواست نہیں کی گئی ہے۔ تاہم ایک بات تو یقینی ہے، وہ یہ کہ یورپ کے ایک ایسے ملک کا ادیب جو دنیا کے نظام میں اپنا

مقام پھر حاصل کر لینے کا قطعی طور پر اہل نہیں ہے یا وقتی طور پر خواہ وہ کچھ بھی ہوں، عام لوگوں تک پہنچ جائیں گے اور جو ممالک تاریخ کی صورت ڈھال رہے ہیں ان کے عوام تک اس کے خیالات کا پہنچنا اور بھی کٹھن بات ہے، تو ضرورت چومکھی دوڑ کی ہے یعنی اسے صرف اپنے ملک کے قارئین پر ہی اثر نہیں ڈالنا چاہیے بلکہ بیرونی ممالک کے ادیبوں کو بھی متاثر کرنا چاہیے، ان ادیبوں کی معرفت اس کے خیالات وہاں نشر ہوں گے (اس کے جواب میں وہ بھی یہ کام انجام دے گا) اور اس طرح اس کے احتجاجوں اور اس کی تعریفوں کا کچھ مصرف نکلے گا۔

اور ایک آخری بات یہ ہے کہ یہ قطعی ممکن ہے کہ وہ تمام کام کر ڈالے جن کا ذکر میں نے کیا ہے اور ان کا کوئی نتیجہ برآمد نہ ہو، یہ قطعی ممکن ہے کہ جس جنگ سے بچنے کی ہم تدبیریں کر رہے ہیں وہ جنگ واقعی ٹوٹ پڑے۔ یہ قطعی ممکن ہے کہ کوئی اس کی بات پر کان نہ دھرے ہمیں جس چیز سے بچنا ہے وہ یہ ہے کہ ہماری ذمہ داری جُرم کی شکل اختیار نہ کرلے تا کہ یہ نہ ہو کہ پچاس سال بعد ہمارے متعلق یہ کہا جائے:

انھوں نے دنیا کے سب سے بڑے سانحہ کو ٹوٹتے
دیکھا اور وہ منہ میں گھنگھنیاں ڈالے بیٹھے رہے۔

سردار جعفری کا تاریخی، تہذیبی اور تنقیدی شعور

[ترقی پسند ادب ' کے حوالے سے]

پروفیسر علی احمد فاطمی*

نثر میں **سردار جعفری** کا سب سے بڑا کارنامہ: ترقی پسند ادب ' ہے جو انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس (۱۹۳۶ء) کے ٹھیک پندرہ سال کے بعد ۱۹۵۱ء میں سامنے آیا۔ اس سے قبل **عزیز احمد** کی کتاب: ترقی پسند ادب ' اور **کشن پرساد کول** کی کتاب: نیا ادب ' دونوں منظر عام پر آ چکی تھیں۔ ہر چند کہ **مجنوں گورکھپوری**، **سجاد ظہیر**، **احتشام حسین** وغیرہ کے مقالات ترقی پسند فکر و نظر کی وضاحت اور صراحت میں آ چکے تھے تاہم **سردار جعفری** کے اندر کے ترقی پسند مفکر و دانش ور نے یہ ضروری سمجھا کہ ترقی پسند فکر و فلسفے کی نہ صرف مزید وضاحت کی جائے بلکہ مشرق کے تصوف اور مغرب کی اشتراکیت کے ڈانڈے بھی ملائے جائیں۔ تحریک کے عالمی رشتوں پر بھی روشنی ڈالی جائے اور صحافت و فلم وغیرہ سے بھی ترقی پسندی کے رشتے استوار کیے جائیں لیکن سچ یہ ہے کہ اس کتاب کا بنیادی مقصد ترقی پسند نظریاتی مباحث کو پھیلانا اسے وسعت دینا اور ماضی و حال کے ادیبوں

* سابق پروفیسر شعبۂ اردو، الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد (یوپی)

میں ان افکار ونظریات کو تلاش کرنا اور پندرہ برس کے عملی تجربے اور ادبی تخلیقات کے پیشِ نظر تحریک کا جائزہ لینا بھی مقصود تھا۔لیکن وہ یہ بھی کہتے ہیں:

میں نے یہ جائزہ اپنے نقطۂ نگاہ سے لیا ہے جس
کی بنیاد تاریخی اور عمرانی حقائق پر ہے۔
میری ذاتی رائے کو پوری تحریک کی رائے نہیں
سمجھنا چاہیے۔

ترقی پسند ادب ' کتاب کا پہلا باب نقطۂ نگاہ ہے جس میں ادب کی ضرورت پر تو گفتگو ہوتی ہے لیکن اس سے زیادہ آگے بڑھ کر انسانی جذبہ اور شعور کی باتیں بھی کی گئی ہیں۔ دونوں کے باہمی رشتے پر باریک باتیں کی گئی ہیں۔ **سردار جعفری** کا خیال ہے کہ شعور کے بغیر جذبہ محض جبلت ہو کر رہ جاتا ہے جس پر کبھی کبھی حیوانیت بھی سوار ہو جاتی ہے۔ اس لیے تخلیقی ادب کے حوالے سے جذبہ اور شعور کا تعلق بے حد اہم ہے۔ اس مقام پر ایک خوبصورت جملہ نکلتا ہے۔ "جذبے میں شعور کے بغیر گہرائی پیدا ہو ہی نہیں سکتی اور جذبے کی گہرائی کے بغیر ادب ادب نہیں رہ سکتا......" اور آگے لکھتے ہیں:"جذبہ خود شعور کی شدت سے پیدا ہوتا ہے اور تخیل بھی شعور کا محتاج ہے۔"

سردار جعفری سے قبل تنقید موجود تھی، اس کے ساتھ ساتھ ترقی پسند تنقید بھی اپنی پہچان بنا چکی تھی لیکن جذبہ اور شعور، تصور و تخیل وغیرہ کے حوالے سے ایسی تخلیقی نوعیت کی گفتگو نہیں تھی۔ یا تھی تو بس برائے نام تھا۔ خالص نقاد کے یہاں ایسی بحثیں عموماً مفقود رہتی ہیں لیکن جب ایک ذی علم فن کار اور تخلیق کار قلم اُٹھاتا ہے تو علم و فکر کے ساتھ ساتھ اس کا اپنا فنّی اور جمالیاتی شعور بھی کام کرتا رہتا ہے۔ **سردار جعفری** کی تنقیدی نگارشات میں یہ وصف بطور خاص نظر آتا ہے۔ **سردار جعفری** سے قبل **فیض** نے بھی تنقیدی مضامین لکھے ہیں جو ان کے 'میزان' نام کے مجموعے میں شامل ہیں۔ لیکن اس میں بھی ایسے نازک موضوعات پر گفتگو نہ ہونے کے برابر ہے جبکہ **فیض** **سردار** کے مقابلے زیادہ لطیف احساسات کے رومانی شاعر ہیں۔

سردار جعفری **شعور** کے ساتھ ساتھ احساسِ حُسن اور ذوقِ جمال کا بھی ذکر کرتے ہیں اور اسے

راست طور پر شعور سے وابستہ کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ شعور کا ارتقا بھی زندگی کی کشمکش اور جدوجہد کے ساتھ ہوتا ہے جس کی وجہ سے احساسِ حُسن اور ذوقِ جمال کے اقدار بھی بدلتے رہتے ہیں کہ یہ سب کے سب زندگی اور سماج کے حقائق سے دوچار ہوتے ہیں لیکن پھر بھی ایک خاص قسم کی ذہنی تربیت بھی ضروری ہوا کرتی ہے۔ اس لیے اس احساس اور تصور کو **سردار جعفری** الہامی نہیں بلکہ اکتسابی مانتے ہیں۔ لیکن انسان کی فطرت یہ ہے کہ وہ محض لطف و ذائقے پر زور دیتا ہے اور اس کی جڑوں اور سرچشموں تک اس کی نگاہ کم جاتی ہے لیکن تنقید و تجزیے کے عمل کے لیے تمام طرح کی نزاکتوں اور گہرائیوں اور پھر گفتگو کو آگے بڑھاتے ہوئے صاف طور پر کہتے ہیں کہ ہر حسن یا حسین شے جو انسان کے مجموعی مفاد سے وابستہ نظر آئے گی وہی حسین ہے۔ جو چیز مفید نہیں ہے وہ حسین نہیں ہوسکتی۔

سردار جعفری احساسِ جمال اور تسکینِ ذوق کے جملہ عناصر کو تاریخ اور سماج سے الگ کر کے نہیں دیکھتے۔ وہ **حافظ** اور **کیٹس** کے گلاب کو بھی انسان کے سماجی اور ثقافتی ارتقا کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ ایک **بندر** حسین سے حسین گلاب کو نوچ ڈالتا ہے لیکن انسان کا احساسِ جمال رفتہ رفتہ جنگلی گلاب کو بھی باغیچے میں یہاں تک کہ گلدان میں سجالیتا ہے۔ یہ اس کے تہذیبی و تمدنی ارتقا کا حاصل ہے۔ '**سحر**' کو **اوشا دیوی** اور '**دریا**' کو **گنگا** کہنا محض جہالت نہیں ہے بلکہ اس کی عقیدت میں انسانی ارتقا کا جوہر پوشیدہ ہے۔ یہی جوہر آگے چل کر شعر و ادب میں اپنی جگہ بناتا ہے لیکن یہ سفر صدیوں کا ہے جسے چند سطروں میں **سردار جعفری** نے یوں پیش کیا ہے:

> پہلے انسان نے اپنے آپ کو فطرت کی شکل میں
> دیکھا اور جانوروں و درختوں سے وابستہ کیا
> اور اپنے قبیلے کے لیے وہاں سے نام حاصل کیے
> اور پھر اُس نے فطرت کو انسانوں کی شکل میں
> دیکھا اور انسانوں کو دیوتا بنا دیا جو تمام
> ارضی خصوصیات کے حامل تھے۔ طبقاتی سماج
> نے ان دیوتاؤں کو آسمانوں کے نیلے پردوں میں
> چھپا دیا اور وہ عوام اور ان کی محنت کے عمل

سے دور جہاں سے اُنھیں خیالی روپ ملا تھا۔
ماورائیت کے دھندلکوں میں کھو گئے اس وقت
انسان نے اپنے دیوتاؤں کے مقابلے پر اپنے ہیرو
لا کھڑے کیے **گورکی** نے بتایا ہے کہ انسان نے
پہلے دیو مالا کے کرداروں کی تخلیق کی اور پھر
ان کے مقابلے پر اپنے افسانوی ہیرو تراشے جو
عوام کی مجموعی صفات کے پیکر ہوتے ہیں۔
(ترقی پسند ادب ٗاشاعتِ دوم،ص:۳۴)

اس کے بعد گفتگو جمال اور ذوقِ جمال پر آتی ہے جو ادب کے جمالیاتی تصور کے لحاظ سے بے حد اہم ہے۔مختصر سی گفتگو کے بعد یہ فطری نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ہر شخص کے ذاتی تجربات الگ الگ ہوتے ہیں اور اسی کے حوالے سے تصورِ جمال بھی مختلف ہوا کرتا ہے جو وقت کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اس لیے وہ کہتے ہیں کہ ہر دور کا اپنا ذاتی جمال ہوتا ہے اور پھر دور اور ذوقِ جمال ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔اس طرح وہ شعور، جذبہ تخیل و تصور کے حوالوں سے بڑی باریک باتیں اُٹھاتے ہیں اور شعر و ادب سے اس کے رشتے استوار کرتے ہیں۔ نیز یہ بھی کہتے ہیں کہ شعور کا ارتقا بھی سماج کے ارتقا سے وابستہ ہے۔ان کا خیال ہے:

انسانی فطرت از لی اور ابدی نہیں ہے۔ تغیر و
تبد یلی ناگزیر ہے۔ یہ ارتقا کا عمل ہے۔ شعور کی
بیداری و تبدیلی انسانی فطرت کا تقاضا ہے اگر
شعور نا پختہ ہے تو اسے تبدیل کرنے کی
ضرورت ہے۔(ص:۳۸)

یہ تبدیلی حسن و جمال کے تصور کو بھی بدلتی ہے۔شعر و ادب کے معیار و کردار کو بھی بدلتی ہے۔ **سردار جعفری** اپنے نظریاتی تیور کے ساتھ یہ بھی کہتے ہیں کہ جو لوگ جمال و شعور کو محض وجدانی اور باطنی قرار دیتے ہیں وہ تصوریت،عینیت اور ماورائیت کے مرتکب ہوتے ہیں اور شعوری اور غیر شعوری طور پر

رجعت پرستی کے لیے راستے کھول دیتے ہیں اور اسے زمین کی سطح سے اٹھا کر آسمان کی بلندی پر لے جا کر رکھ دیتے ہیں جس کے معنی یہ ہیں کہ خدا کے چند برگزیدہ بندوں کے سوا کوئی شعر وفن کے انداز ورموز سے واقف نہیں ہو سکتا اور عام انسان اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ لکھتے ہیں:

> آرٹ اور ادب کا یہ تصور فن کار اور عوام کے درمیان جھوٹے ذوق کی ایک دیوار کھڑی کر دیتا ہے اور آرٹ اور ادب سے اس کی سب سے بڑی خصوصیت یعنی اس کا سماجی کردار چھین لینا ہے۔(ص:۳۹)

جمالیات کے سلسلے میں **سردار جعفری** کا حتمی خیال ہے کہ ترقی پسند تحریک جمالیات کے اس عمومی اور تاریخی تسلسل پر یقین رکھتی ہے کیونکہ اس کا تصور تاریخی اور سماجی ہے اور ادب کو تاریخ کی حرکت اور سماج کی جنبش کے ساتھ دیکھتی ہے اور ادب کو بھی تاریخ کی حرکت اور سماج کی جنبش کا آلہ کار سمجھتی ہے اور پھر وہ جمالیات کی طرح ادب کو بھی سماجی اور مادّی سرچشموں کی تلاش میں نکل جاتے ہیں۔ یہ تلاش کچھ اس نوعیت کی ہے جہاں انسان کے فطری ذوق کے ساتھ طریقِ پیداوار اور سماجی جدوجہد کا ذکر بار بار ملتا ہے۔ اس لیے **جعفری** کا یقین ہے کہ آرٹ، فنونِ لطیفہ، احساسِ جمال سب کے سب سماجی ارتقا کے مرہونِ منت ہیں۔ انسان کی اپنی کشمکش، جدوجہد اور بدلاؤ کی فطرت اپنا غیر معمولی اور لاشعوری کام کرتی رہتی ہے۔ **انگریزی** میں اس نوع کی بحثیں **کاڈویل** اور **طامسن** کی کتابوں میں ملتی ہیں **اردو** میں اس وقت تک اس قسم کے مباحث **سردار جعفری** کی تحریروں سے قبل نہیں ملتے۔ ذرا یہ جملے دیکھیے کہ کیا **اردو** تنقید یہاں تک پہنچ پائی تھی:

> شاعری انسان کا سب سے ابتدائی جمالیاتی عمل ہے اور جب شاعری ایک الگ صنف کی حیثیت سے نہیں ملتی تو وہ رقص، موسیقی، مذہب اور جادو کے ساتھ ملی ہوئی رہتی ہے وہ اخلاقی، سماجی اور سیاسی اصولوں کی ترویج

کے لیے استعمال کی جاتی ہے اس لیے ساری دیو
مالا شاعری کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے اور
ابتدائی مذاہب کی کتابیں بھی شاعری کے انداز
میں لکھی ہوئی ہیں۔(ص:۴۱)

اور یہ جملہ بھی:

شاعری قبیلے کی معاشی زندگی سے پیدا ہوتی
ہے اس طرح حقیقت خیال میں تبدیل ہو جاتی
ہے اور شاعری جنم لیتی ہے۔(ص:۴۲)

سردار جعفری کا خیال ہے کہ چونکہ انسان کی فطری دل چسپی قصے کہانی سے تھی اس لیے ابتدا میں شاعری میں بھی کوئی کہانی کہی جاتی تھی جو ترنم کی محتاج نہیں تھی۔ کام کا جملہ یہ ہے کہ بعد کو اسی بیانیہ شاعری سے نثر کی **رومانی داستان** اور **ناول** پیدا ہوا جس میں شاعرانہ زبان کی جگہ عام گفتگو نے لے لی اور ظاہری شاعرانہ ترنم کی جگہ خود کہانی کے اندرونی توازن نے۔ **جارج طامسن** کا یہ جملہ:

اگر ناول وہ گویائی ہے جس میں ترنم نہیں ہے
تو سنگیت وہ ترنم ہے جس میں گویائی نہیں
ہے۔

انسان نے فطرت اور عناصرِ فطرت سے نبرد آزمائی کرتے ہوئے **فنونِ لطیفہ** میں انقلاب تو ضرور برپا کر دیا لیکن اس انقلاب کے پیچھے اس کی اجتماعی جدو جہد اور سماجی کشمکش ہی کارفرما تھی۔ یہ جملے دیکھیے:

یہ آرٹ جادو تھا جس کا مقصد فطرت اور
ماحول کو تبدیل کر کے انسان کے لیے بہتر
زندگی اور بہتر سماج کی تشکیل کرنا تھا۔ آرٹ
بھی یہی فریضہ انجام دیتا ہے۔

اور یہ بلیغ جملہ دیکھیے:

فطرت ، سماج اور انسان کے درمیان جو تضاد
ہے اس کو خوشگوار شکل میں حل کرنا آرٹ کا
کام ہے۔

سردار جعفری کی شاعری کے بارے میں عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ ان کے یہاں فن ولطافت کی کمی ہے۔ وہ شاعری کو خارجی ، سماجی اور عوامی زیادہ بنا دیتے ہیں جس سے نرمی اور تاثیر رخصت ہو جاتی ہے۔ ہوسکتا ہے یہ خیال درست ہو لیکن **سردار جعفری** کا تصورِ شاعری تو بار بار یہ کہتا ہے:

آج بھی آرٹ کے لیے سحر کاری سب سے ضروری
شرط ہے جس کے لیے آجکل تاثیر کا لفظ
استعمال کیا جاتا ہے جس آرٹ اور ادب میں
تاثیر نہیں وہ دو کوڑی کا ہے۔(ص: ۴۷-۴۶)

لیکن وہ تاثیر کا مطلب تفریح تعیش اور سبک رومانیت نہیں سمجھتے بلکہ یہ کہ سننے یا پڑھنے والے کے سینے میں فن کار کا دل دھڑکنے لگے جو نئی آرزوؤں، تمناؤں اور خوابوں سے معمور ہو۔ خواب سے مراد نئے انسان، نئے خوشحال انسانی معاشرے کا خواب۔

سردار جعفری کا یہ بھی خیال ہے کہ جیسے جیسے زمانہ ترقی کرتا گیا۔ انسان طبقات میں تقسیم ہوتا گیا اور چونکہ **فنونِ لطیفہ** کا تعلق انسان سے ہے تو وہ بھی طبقاتی ہوتا گیا اور خالص آرٹ اور خالص ادب کا تصور بھی پیدا ہونے لگا۔ یہیں سے نظریاتی تضاد بھی پیدا ہونے لگتا ہے۔ اس مقام پر وہ **گورکی** کی ایک عمدہ مثال پیش کرتے ہیں جس کا مطلب ہے کہ ہاتھ دماغ کی تربیت کریں اور تربیت یافتہ دماغ ہاتھ کی تربیت کریں اور ترقی کا سامان کریں۔ **گورکی** اس بات پر افسوس بھی کرتا ہے کہ دونوں کا باہمی رشتہ ٹوٹ سا گیا ہے۔ دنیا اور فکر کے ارتقا کے اصول مجرد ہو کر رہ گئے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر محنت سے محبت کا انقطاع ہو گیا ہے اور ادب کے دو دھڑے یا دھارے بن گئے ہیں۔ تب سے یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ **سردار جعفری** نے ان دو دھڑوں کو عوامی ادب اور اعلیٰ ادب میں تقسیم کیا ہے اور اس تقسیم کو پُر اثر اور معنی خیز انداز میں پیش کیا ہے لیکن بعد میں یہ بھی کہا کہ دوسرا دھڑا عوام کے تخلیقی سرچشموں اور پیداواری قوتوں سے تو ضرور دور ہو جاتا ہے لیکن پہلے دھارے سے بالکل منقطع نہیں ہوتا ، یہ وہاں سے تقویت

حاصل کرتا رہتا ہے خصوصاً ان لمحوں میں جب تاریخ کروٹ لیتی ہے بغاوت ہوتی ہے تو بقول **جعفری**:

تو دونوں دھارے ایک دوسرے کا منہ چوم لیتے
ہیں اور ایک پُر شور سیلاب کی طرح چوڑے
چکلے پاٹ میں بہنے لگتے ہیں۔(ص:۴۹)

اس کی مثالیں وہ روس اور چین کے ادب کے ذریعہ پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ ایران، ہندوستان بھی آتے ہیں اور یہ نتیجہ کن بات کرتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ہر دور کے بڑے بڑے شاعروں
اور ادیبوں کے بہترین کارنامے اور شاہ کار اسی
وقت وجود میں آئے ہیں جب انہوں نے عوامی
تحصیل سے بال و پر حاصل کیے ہیں۔(ص:۵۰)

اور آگے لکھتے ہیں:

ملٹن، **ڈانٹے**، **گوئٹے** اور **شلّر** نے سب سے زیادہ
بلند پرواز اسی وقت دکھائی ہے جب انہوں نے
جماعت (Community) کی تخلیقی طاقت سے
بال و پر مستعار لیے۔ جب انہوں نے اپنا
انسپریشن عوامی شاعری کے سرچشموں سے
حاصل کیا۔ عوامی شاعری جو اتھاہ سمندر ہے۔
بے انتہا متنوع، زور دار اور عقل و فراست سے
بھری ہوئی ہے۔(ص:۵۱)

وہ اسی صف میں **فردوسی**، **نظامی**، **کالی داس**، **تلسی داس** وغیرہ کو شامل کرتے ہیں لیکن **جعفری** اسی مقام پر اپنے خاص تیور کے ساتھ یہ بھی کہتے ہیں:

لیکن رجعت پرستی اتنی ناشکری ہے کہ عوامی
خزانوں سے اتنا کچھ حاصل کرنے کے بعد بھی

وہ عوام کے عطا کیے ہوئے حربوں کو اُنھی کے
خلاف استعمال کرتی ہے۔ وہ جس ہنڈیا میں
کھاتی ہے اس میں چھید کرتی ہے۔ (ص:53)

اس پہلے باب کے آخر میں وہ راہِ راست ترقی پسند ادب کے اغراض و مقاصد پر آ جاتے ہیں۔اور بار بار جملہ دہراتے ہیں:

ادب زندگی کا آئینہ ہے یہی نہیں بلکہ وہ
کاروانِ حیات کا رہبر بھی ہے اسے محض زندگی
کی ہم رکابی نہیں کرنا ہے بلکہ اس کی رہنمائی
بھی کرنا ہے۔

اگلے باب بعنوان بعض بنیادی مسائل میں ادب اور سیاست کے نمو پاتے رشتوں پر گفتگو کی گئی ہے۔گفتگو کا آغاز مشاعروں سے ہوتا ہے۔اس سلسلے میں ایک تاریخی جملہ یوں سامنے آتا ہے:

مشاعروں کا یہ انداز پہلی بار ۱۸۵۷ء کے بعد بدلا
جب **محمد حسین آزاد** نے لاہور میں نئے قسم کے
مشاعروں کی طرح ڈالی جس میں مصرع طرح
کے بجائے موضوع سخن دیا جاتا تھا اور شاعر
قافیہ پیمائی کے بجائے اس پر طبع آزمائی کرتے
تھے۔ یہ خواص سے عوام کی طرف جانے کے لیے
ایک جمہوری جنبش تھی۔ یہ جنبش خالص مادی
حالات کا نتیجہ تھی جو ہندوستانی سماج میں
تقریباً سو برس سے پہلے پیدا ہور ہے تھے۔"
(ترقی پسند ادب ،ص:۶۱)

یہ سلسلہ **انجمن حمایت اسلام** *سے ہوتا ہوا* **کانگریس، لیگ** *اور* **سوشلسٹ پارٹیوں** *تک پہنچا جن کے جھنڈوں تلے مشاعرے ہونے لگے۔کچھ تبدیلیاں اور ہوئیں جو مادی اور*

سماجی حالات کی تبدیلی کا نتیجہ ہیں۔اس کے بعد وہ ترقی پسندوں کے سامعین اور قارئین کی گفتگو کرتے ہیں۔ان کا سلسلہ تو مزدوروں اور کسانوں تک پہنچتا ہے جس کو معیار پرست اور تعیش پسند طبقہ پسند نہیں کرتا لیکن اس کا کیا کیا جائے۔بقول **سردار جعفری**:

> میں نے ہندوستان کے مختلف شہروں میں
> سیکڑوں مشاعروں میں نظمیں پڑھی ہیں اور
> تقریریں کی ہیں لیکن وہ ذوق و شوق اور وہ اثر
> نہیں دیکھا جو مزدوروں کے مجمع میں نظر آیا۔
> (ص:۲۴)

پھر کئی ترقی پسند مشاعروں کا ذکر کرتے ہیں، مشاعروں کی مثالیں پیش کرتے ہیں۔جلد ہی وہ ادب اور عوام کے رشتوں اور ادب کے معیار پر بھی گفتگو کرتے ہیں۔اس لیے یہ بھی کہتے چلتے ہیں: "ہمیں مزدور کے مسائل کے بارے میں لکھنا ہے لیکن اس طرح کہ ادب اور فن کی سطح باقی رہے۔" لیکن وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ سادگی کا اپنا ایک حسن ہوتا ہے۔غیر ضروری عبارت آرائی معمولی بات کو بھی پیچیدہ بنا دیتی ہے اور یہ بے باک جملہ:"عقل کی عیاریاں ہزاروں بھیس بدلتی ہیں کبھی تغزل کے نام پر کبھی سوز و گداز کے نام پر کبھی ادب عالیہ کے نام پر۔"

سردار جعفری پر الزام ہے کہ وہ ہمہ وقت سماجی ادب، انقلابی ادب کی گفتگو کرتے ہیں ادب میں فن اور معیار کا لحاظ نہیں کرتے ایسے معترضین کو **سردار جعفری** کا یہ کلیدی جملہ پڑھنا چاہیے:

> ہم ادیب ہیں اور ہمارا کام ادب کی تخلیق کرنا
> ہے۔ اگر ادب میں فن ہی ہاتھ سے چلا گیا توکیا
> باقی رہ جائے گا۔

اور آگے لکھتے ہیں:

> محض برہنہ موضوع، نعرے بازی اور
> پروپگنڈہ... نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادب غیر

شعوری طور سے اس ہیئت پرستی کا شکار ہو
جاتا ہے جس کے لیے ہم رجعت پرستوں پر لعن
طعن کرتے رہتے ہیں۔(ص:۲۹)

دیکھیے **سردار جعفری** کا نظریہ ادب و فن...... پھر بھی **سردار** کی شاعری میں نعرہ ملتا ہے اور موضوعات کی برہنگی بھی......ان نکات پر غور کرنے کے لیے ہمیں شعر و شاعری کی روایتی شعریات اور جمالیات پر نئی بحث کرنی ہوگی اس لیے کہ عشقیہ شاعری کی جمالیات اور عوامی و انقلابی شاعری کی جمالیات مختلف تو ہوگی۔ بزم کی شاعری اور رزم کی شاعری مختلف ہوگی۔ مسئلہ یہ ہے کہ ہم بزم کے عادی ہیں رزم کے نہیں، ہم فریاد کے عادی ہیں للکار کے نہیں۔ ہم اسرار کے عادی رہے ہیں آشکار کے نہیں اس لیے عوامی اور احتجاجی شاعری کو عشقیہ شاعری کے پیمانے پر جانچتے رہے اور غلط نتیجے نکالتے رہے۔ **جوش** کی شاعری پر تقریر کرتے ہوئے **جعفری** نے کہا تھا:

ہمارے پاس شاعری کی جو روایت ہے اس میں
انقلابی شاعری کا کوئی تصور نہیں ہے۔ فریاد
کی شاعری ہے یہ للکار کی شاعری نہیں ہے۔

وہ **غالب** اور **اقبال** کے یہاں سے حرفِ برہنہ نکال کر لاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہی حرفِ برہنہ جوش کے یہاں تبدیل ہوجاتا ہے......"اگر آپ عوام کے شاعر ہیں تو آپ کی زبان، فن اسی طرح کے ہوں گے اور ہونے بھی چاہیے"۔ **سردار** بانگِ دُہل کہتے ہیں:"ہم عوام کے ادیب ہیں اس لیے ہم کو اس سطح پر لکھنا چاہیے جس سطح پر عوام کا ذہن ہے۔"

لیکن اس کے بھی کئی روپ ہیں اور یہ روپ **جوش** کی شاعری اور **کرشن چندر** کی کہانیوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ خود **علی سردار جعفری** کی شاعری کے بھی کئی روپ ہیں۔ وہ کہا کرتے تھے کہ مزدوروں کے مسائل پر لکھنا اور بات ہے اور مزدوروں پر لکھنا اور بات ہے لیکن مزدوروں پر لکھنے کے لیے محض مزدوروں کو جاننا کافی نہیں بلکہ ان کے روح و دل میں اُترنے کی ضرورت ہے یعنی سماج کی پوری حرکت اور جنبش کو سمجھنا اور سمجھانا ضروری ہے جیسا کہ **پریم چند** نے کر کے دکھایا اور آگے بڑھ کر **سردار**، **رشید جہاں**

کی کہانی: غریبوں کا خدا ،کرشن چندر کی کہانی: مہالکشمی کا پل ،اور کیفی اعظمی کی نظم: چین، کو اچھی مثالیں قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں:" تخلیقی اتحاد کے یہی معنی ہیں۔" اس سلسلے میں وہ دنیا کے بڑے ادیبوں کی مثالیں بھی پیش کرتے ہیں لیکن اردو ادیبوں کے تعلق سے یہ بھی کہتے ہیں:" ہمارے بہت سے ادیب تو ابھی تک مزدور کا مطلب بھی نہیں سمجھتے۔" اس کے بعد وہ ترقی پسند ادب اور تنظیم وتحریک کے بارے میں واضح طور پر لکھتے ہیں۔ الزامات کی تردید کرتے ہیں اور ترقی پسند عوامی مقبولیت کا اظہار واعلان بھی۔ یہ جملے دیکھیے:

> ایسے سننے اور پڑھنے والے ہم سے پہلے کسی ادیب اور شاعر کو نہیں ملے تھے اور یہ ہمیں اس منزل پر ملے ہیں جب انھوں نے تاریخ اور سماج کی باگ ڈور شعوری طور سے اپنے ہاتھ میں لے لی ہے۔ جب وہ اپنی تقدیر آپ بنا رہے ہیں۔ اس ادب کی وسعت اور عظمت کا کیا کہنا جو زیادہ سے زیادہ انسانوں کے لیے ہو۔ وہ صحیح معنوں میں جمہوری ادب ہے اور اس کے جمہوری کردار پر ادیب بجاطور پر فخر کر سکتے ہیں۔ ہمیں ناز ہے کہ ہم مٹھی بھر انسانوں کے لیے نہیں لکھتے۔ ہم ان عوام کے لیے لکھتے ہیں جو زندگی کے اصل ہیرو ہیں اس لیے وہ ہمارے ادب کے بھی ہیرو ہیں۔ (ص:۷۹)

سردار جعفری کلاسیکی اور مذہبی شعروادب کو بھی نئی تعبیر وتفہیم کے حوالے سے دیکھتے ہیں اور ترقی پسندوں سے مخاطب ہوکر کہتے ہیں:

> ان خزانوں کو عوام تک لے جانے کا فرض ترقی پسند مصنفین دو طرح سے انجام دیں گے۔ ایک

تو ماضی کی بھترین روایات کو اپنے ترقی پسند
اور انقلابی ادب میں سمو کر اور دوسرے اس
ادب کے ذریعہ سے سماج کو تبدیل کر کے ایک
ایسے سماج کی تشکیل کی صورت میں جس میں
کوئی جاھل اور ان پڑھ نھیں ھوگا۔ ماضی کی
حفاظت حال اور مستقبل کی تخلیق ھی کے
ذریعے سے ھو سکتی ھے۔(ص:۷۹)

عظیم ادب بڑے موضوعات سے پیدا ہوتا ہے اس لیے موضوع حسین ہونے چاہئیں۔اس کے بعد وہ موضوع کے حسین ہونے کی منطق اور دلیل پیش کرتے چلے جاتے ہیں لکھتے ہیں:

میری مراد حسین موضوع سے وہ موضوع ھے
جس کے ذریعہ سے انسانوں کی زندگی کو
خوبصورت بنایا جا سکے۔ جس کا کوئی سماجی
مقصد ھو۔ اسے میں موضوع کی معنویت کھوں
گا۔ معنویت نھیں ھو گی تو موضوع حسین نھیں
ھوگا اور موضوع حسین نھیں ھوگا تو ادب
حسین نھیں ھو سکتا۔(ص:۸۰)

ادب اور پروپگنڈہ،موضوع کے ساتھ جانب داری،خیال اور اظہار،انفرادیت اور اجتماعیت وغیرہ پر عمدہ خیالات پیش کیے گئے ہیں۔**جعفری** کا خیال ہے کہ ہر بڑا ادب کسی نہ کسی طرح پروپگنڈہ یا تبلیغ ہوتا ہے بس فرق یہ ہے کہ وہ اس کو کس طرح پیش کر رہا ہے۔اسی لیے وہ کہتے ہیں:"ادب اخبار کی طرح پروپگنڈہ نھیں کرتا۔۔" **آل احمد سرور** نے کہا تھا:"ادب بھترین پرو پگنڈہ ھے لیکن پرو پگنڈہ ادب نھیں ھے۔" لیکن **جعفری** بار بار یہ بھی کہتے ہیں:" موضوع کا انتخاب بجائے خود کافی نھیں ھے اس کو پیش کرنے کا طریقہ بھی اھم ھے۔" اور گفتگو ہیئت اور موضوع کی طرف مڑ جاتی ہے اور اس جملے پر باب کا خاتمہ ہوتا ہے:

ماضی ایك بهت بڑا خزانه هے جس میں جواهرات
کے انبار لگے هوئے هیں۔ انهیں دیکهئے اور پر
کهئے تا که آپ خود اپنے هیروں کو تراش سکیں۔
محض روایت پرستی رجعت پرستی هے لیکن
روایات کا احترام کرنا اور ان کے مطالعه سے ایك
تنقیدی نظر پیدا کرنا ترقی پسندی هے۔
(ص: ۹۴-۹۳)

اور سب سے آخر میں **مارکس** کا یہ بلیغ جملہ نکلتا ہے:

ماضی کی لگام همارے هاتھ میں هے لیکن هماری
لگام ماضی کے هاتھ میں نهیں هونی چاهیے۔

کتاب کا تیسرا باب تاریخی پس منظر سے تعلق رکھتا ہے جو **کارل مارکس** کی تحریروں سے شروع ہوتا ہے اس کے فوراً بعد یہ جملہ:

ادبی اور علمی تحریکیں اور نظریے وقتی
تقاضوں سے یقیناً پیدا هوتے هیں لیکن پچهلے
تهذیبی سرمائے اور گذشته روایات کی بنیاد پر
اپنی عمارت کهڑی کرتے هیں۔

ترقی پسند ادب کی تحریک، **سرسید**، **حالی**، **شبلی**، **اکبر**، **اقبال** وغیرہ کی جمہوری روایات کا تسلسل بھی ہے اور ایک ایسی نئی تحریک بھی جس سے ہمارا ادب پہلے کبھی واقف نہیں تھا۔ آگے کہتے ہیں:

"**سرسید**، **حالی**، **شبلی** اور **اقبال** کا کارنامه کیا هے هم انهیں بڑا کیوں کهتے هیں اور همارے موجوده ترقی پسند ادب سے ان کا کیا رشته هے؟" پورا باب اس سوال کے جواب میں رقم کیا گیا ہے۔ جواب کا پہلا جواز تو یہ ہے کہ ادبا و شعرا پہلی بار ادب اور سماج کے رشتے کو شعوری طور پر جوڑتے نظر آتے ہیں۔ شعوری اس لیے کہ لاشعوری طور پر تو ادب اور سماج کا رشتہ ہوتا ہی ہے۔ ہوا کے باہر کوئی سانس نہیں لے سکتا لیکن ان ادیبوں نے راست طور پر اس عہد کے نہ

صرف سماج بلکہ سیاست سے بھی گہرا رشتہ رکھا ہے۔ لکھتے ہیں:

> سرسید کے سارے مضامین جو جدید اردو نثر کے
> پہلے نمونے ہیں اس مقصد کے لیے لکھے گئے۔
> **حالی** کی شاعری میں تبدیلی اور پھر مسدس کی
> تخلیق اسی مقصد کے تحت ہوئی۔ **شبلی** کی
> شاعری شعر العجم اور دوسری تصنیفات اور
> **اقبال** کی پوری شاعری کے سامنے یہی مقصد تھا۔
> غرضکہ سیاسی تحریکوں کے ساتھ وابستگی
> ہمارے ادبی ورثے میں آئی ہے۔

حالانکہ **جعفری**، **سرسید** اور **حالی** کی انگریز پرستی کی تنقید کرتے ہیں تاہم ان کی تعلیم و تعلم سے دوستی، روشن خیالی کی حمایت بھی کرتے ہیں مزید کہتے ہیں: "نئی تعلیم کی کوششوں نے سرسید کی آبرو رکھ لی۔" جو آگے چل کر ان کی ترقی پسندی کے آثار بنے۔ یہ جملہ بھی دیکھیے: "مختصر یہ کہ یہ بزرگ سیاسی طور پر رجعت پسندی کا شکار تھے اور سماجی طور سے ترقی پسند تھے۔"

بہر حال ان تضادات کے باوجود **جعفری** ان کی عقل پسندی اور حقیقت نگاری کی کوششوں کو سراہتے ہیں کہ **سرسید** نے اپنے مضامین کے ذریعہ اور **حالی** نے اپنی شاعری کے ذریعہ فلسفہ اور سائنس کا ذوق پیدا کیا۔ **حالی** کو وہ **سرسید** سے زیادہ بڑا ادیب و شاعر مانتے ہیں ان کا خیال ہے کہ ان کی تحریروں میں سماجی ترقی کی خواہش اور حب الوطنی زیادہ ابھرتی ہے۔ 'مسدس' کے بارے میں لکھتے ہیں:

> **حالی** کا 'مسدس' اردو زبان کی پہلی نظم ہے
> جسے ہم عظیم کہہ سکتے ہیں۔ یہ **حالی** کا
> شاہکار تھا اور اس نے اردو شاعری کے دھارے
> کو موڑ دیا۔ (ص:۱۰۴)

وہ **غزل** کے بارے میں مزید کہتے ہیں: "غزل کو جس پر مردنی چھانے لگی

تھی روایتی بیماری سے اچھا کر کے حقیقت نگاری کا خوبصورت لباس پہنایا"
اور یہ بھی کہا: "خیال بغیر مادے کے نہیں پیدا ہوتا ہے۔" شبلی کے بارے میں جعفری کا خیال ہے:

ان کا (**شبلی**) سیاسی شعور **سرسید** اور **حالی** کے شعور سے کہیں آگے ہے... انہوں نے اردو میں ایجی ٹیشنل شاعری کی بنیاد ڈالی ہے اور تنقید نگاری کو ترقی دی۔(ص:۱۰۵)

بحیثیت مجموعی وہ حالی اور شبلی کی غیر معمولی خدمات کا اعتراف یوں کرتے ہیں:

حالی اور **شبلی** کا بہت بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے پہلی بار ادب و تنقید کی بنیاد مادی حالت پر رکھی۔ انہوں نے بتایا کہ ادب مادی حالات کے مطابق اپنا چولہ بدلتا ہے اور مواد اور ہیئت دونوں میں تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں۔ **شبلی** نے تو تشبیہوں اور استعاروں کی تبدیلی کے مادی اسباب دریافت کرنے کی کوشش کی۔ اس اعتبار سے **حالی** کا مقدمہ شعر و شاعری ' اور **شبلی** کی شعر العجم ' بہت بڑے کارنامے ہیں اور ابھی تک اردو تنقید کی کوئی کتاب ان سے آگے بڑھنا تو درکنار ان کے قریب بھی نہیں آسکی ہے۔

اور یہ بلیغ جملہ بھی: "اس سلسلے میں ترقی پسند نقادوں کو بہت کچھ کام کرنا ہے اور ماضی کے بھاری پتھروں کے نیچے سے ان سرچشموں کو ڈھونڈ نکالنا ہے جن سے صدیوں تک ہماری کشت ادب کی آبیاری ہوئی ہے۔" اس کے بعد اقبال آتے

ہیں گفتگو کا آغاز ان جملوں سے ہوتا ہے:

> **اقبال** کی شاعری کیفیات کے اعتبار سے ان سب
> کی ادبی تخلیقات سے الگ ھے۔ وہ ایك نئے دور
> کی شاعری ھے۔ نئی آرزوؤں اور تمناؤں سے
> سرشار پُر امید اور حوصلہ مند ، متحرك ، مترنم
> اور رقصاں...... ابھی تك اردو زبان نے اقبال سے
> بڑا شاعر پیدا نھیں کیا۔ وہ ھمہ گیری اور
> وسعت ابھی کسی شاعر کو نصیب نھیں ھوئی
> جو **اقبال** کی شاعری میں پائی جاتی ھے۔ یہ
> قومی تحریك آزادی کے ابتدائی اُبال کا زمانہ تھا
> جو اپنے سارے تضاد کو لے کر اقبال کی شاعری
> میں ڈھل گیا۔(ص:۱۰۸)

لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتے ہیں:

> **اقبال** کا پیام بڑا تھا لیکن اپنے عھد کے الجھاؤں
> سے آزاد نہ ھو سکا۔ اس لیے اس شاعری میں
> زندگی بخش رجحانات زھر یلے رجحانات کے
> ساتھ اس طرح پیوست ھو گئے ھیں جیسے دودھ
> میں پانی ملا دیا گیا۔ (ص:۱۰۹)

اگلے باب میں حقیقت نگاری اور رومانیت کے موضوع پر گفتگو کی گئی ہے جس کی ابتدا **جوش** کے اشعار اور **گورکی** کے جملوں سے ہوتی ہے۔ **سردار جعفری** پہلے بھی رقم کر چکے تھے لیکن یہاں حقیقت اور رومانیت کے رشتوں کو از سرِ نو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے وہ پھر کہتے ہیں:

> جدید اردو ادب جس کا آغاز ۱۸۵۷ء کے بعد ھوا۔
> عقل پسندی ، حب الوطنی ، انسان دوستی اور

سامراج دشمنی کی منزلوں سے گذرتا ہوا جب
پہلی جنگ عظیم کے بعد انقلاب کے موڑ پر آیا
تو اس میں بحران پیدا ہو گیا۔ اس کی عقل
پسندی پر مذہب کی پرچھائیں تھی۔ حُب
الوطنی پر ماضی پرستی چھائی ہوئی تھی۔
انسان دوستی طبقاتی قدروں میں اسیر تھی اور
سامراج دشمنی میں سمجھوتے بازی کی آمیزش
تھی۔ انہیں زنجیروں نے انقلاب کی منزل پر
جدید ادب کو جکڑ لیا۔ (ص:۱۲۵)

اور پھر وہ ان تمام زنجیروں کا ذکر کرنے لگتے ہیں۔اس سے علی گڑھ تحریک اور ترقی پسند تحریک کے مابین بنیادی فرق بھی واضح ہوتا ہے۔مزدوروں اور کسانوں کی تحریکات نے اس عہد کی سیاست کے ساتھ ساتھ سیاست کی حقیقت اور اقتدار کی حقیقت کو بھی واضح کر دیا اور روایتی رومانیت کو بھی پیچھے چھوڑ کر انسان کی امید، خواب اور نئے انسان اور انسانی معاشرے کے تصورات سے جوڑ دیا جیسا کہ **گورکی** نے بھی کہا ہے کہ متحرک قسم کی رومانیت انسان کے زندہ رہنے کی خواہش کو تقویت پہنچاتی ہے اور بغاوت پر آمادہ کرتی ہے۔ یہ تھا رومانیت کا جدید اور سائنٹفک تصور جو راست طور پر انسانی جد و جہد سے رشتہ رکھتا ہے۔**سردار جعفری** نے نہ صرف اس تصور بلکہ حالات پر بھی عالمانہ گفتگو کی ہے جو غالبًا **اردو** میں اپنی نوعیت کی پہلی گفتگو ہے۔کسان کی بغاوت، مزدور کی تحریک نے تحریکِ آزادی کو جو ایک نئی طاقت و توانائی دی تھی اس نے نہ صرف تحریک بلکہ تفکیر کو بھی متاثر کیا۔ بقول **سردار جعفری**:

یہ نئے طبقے جو سیاست میں شریک ہو رہے تھے
زندگی اور تہذیب میں بھی اپنا حق طلب کرتے
ہیں۔ شاعری اور ادب میں بھی ان کا حصہ ہے وہ
اپنے ساتھ اپنی شاعری لے کر آتے تھے۔(ص:۱۲۵)

سردار جعفری نے یہ بھی کہا کہ ادیب ایسے موڑ پر آ گیا تھا جہاں اسے یا تو انقلاب کی طرف قدم بڑھانا تھا یا بالکل رک کر رہ جانا تھا:"اس موڑ پر جہاں اقبال ساتھ چھوڑ نے لگے، پریم چند اور جوش ملیح آبادی نے اردو ادب کی رہنمائی کی۔" **جعفری** کا خیال ہے کہ **پریم چند** اور **جوش** دونوں قومی تحریکِ آزادی کے ابال کی تخلیق ہیں۔ان کا ادب اس تحریک کی کمزوریوں اور سمجھوتے بازیوں کے خلاف ایک زبردست احتجاج کی حیثیت رکھتا ہے۔ **پریم چند** نے **افسانے** لکھے اور **جوش** نے **شاعری** کی۔نثر و نظم کا جو فرق ہوا کرتا ہے وہ دونوں کے یہاں تھا جس کو **جعفری** نے اس طرح کہا کہ **پریم چند** نے حقیقت نگاری کا رُخ اختیار کیا اور **جوش** نے رومانی بغاوت کی۔اس کے بعد وہ دونوں کا تجزیہ کرتے ہوئے تفصیل میں چلے جاتے ہیں اور یہ تجزیہ بھی ملتا ہے:"پریم چند میں طالسطائی کی روح تھی اور جوش میں شیلی کی۔"تفصیل میں یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

> **پریم چند** نے حقیقت نگاری کی جو بنیادیں قائم کی هیں وہ بڑی صحت مند هیں اور انهیں بنیادوں پر مستقبل کے اردو ادب کی عمارت کهڑی هوگی۔ هر بڑا ادیب اپنے عهد کے انقلابات کے کسی نہ کسی پهلو کی ترجمانی ضرور کرتا هے اور اس اعتبار سے پریم چند کی عظمت مسلم هے کہ انهوں نے اپنے عهد کے انقلاب کے بنیادی سوال کو اپنے ادب کا مرکزی نقطه بنایا اور وہ کسانوں کا سوال هے جسے انهوں نے فن کارانه انداز سے پیش کیا۔ (ص :۱۲٦)

وہ **پریم چند** کے تضادات کا بھی ذکر کرتے ہیں لیکن اس کو ان کی حقیقت نگاری اور انسان دوستی سے جوڑ کر لاجواب قرار دیتے ہیں۔اسی انسان دوستی اور حقیقت نگاری کو آگے بڑھانے کی تلقین کرتے ہیں۔ **سردار جعفری** خود پوری حقیقت و جرأت کے ساتھ ان بڑے فن کاروں کے بارے میں اپنی

آراء پیش کرنے میں ذرا بھی ہچکچاتے نہیں خواہ وہ **اقبال** ہوں یا **پریم چند**۔ **سردار جعفری** کے تجزیاتی رویّے میں معروضیت ہے عقیدت نہیں۔ اس سے اختلاف تو کیا جا سکتا ہے لیکن **سردار** کے علم، شعور اور تجزیاتی ذہن سے انکار ممکن نہیں۔ **پریم چند** کے حوالے سے ان کی یہ بھی شکایت ہے کہ **اردو** تنقید نے **پریم چند** کے سرمایہ ادب پر اتنی توجہ نہیں دی جتنی کہ دینی چاہیے۔ اس لیے وہ بار بار **هندی** اور **انگریزی** ادیبوں اور کتابوں کا ذکر کرنے پر مجبور ہیں دو ایک مثالیں وہ **احتشام حسین** اور **ہنس راج رہبر** کے مضامین سے بھی دیتے ہیں۔ سچ یہ ہے کہ جس وقت یہ کتاب لکھی گئی اس وقت تک **پریم چند** پر کوئی معقول کتاب منظرِ عام پر نہیں آئی تھی۔ **قمر رئیس**، **مدن گوپال**، **یوسف سرمست** وغیرہ کی کتابیں بعد کی ہیں۔ اس وقت تک **اردو** تنقید کا محور و مرکز شاعری زیادہ تھا اس لیے **سردار** کے سامنے فکشن کی تفہیم و تنقید سامنے نہ ہوتے ہوئے بھی جس طرح کا تجزیہ کیا ہے اور حقیقت نگاری کے محاسن اور معائب پر جو گفتگو کی ہے وہ اپنے آپ میں غیر معمولی ہے جو **سردار** کے ادبی و تنقیدی وژن اور فکر و دانش کے لیے اعلیٰ ثبوت فراہم کرتی ہے۔ وہ **پریم چند** کے تنقید کو روایتی آلہ کار سے نہیں بلکہ عالمی افکار اور انسانی اقدار کے حوالے سے جانچتے پرکھتے ہیں جن پر **سردار** کا پختہ یقین ہے لیکن وہ ادبی انداز کو نظر انداز نہیں کرتے۔ ذیل کے جملوں میں آپ کو ادبی اقدار کی جھلک ملے گی ساتھ ہی انسانی افکار کی بھی:

> ان کی حقیقت نگاری اتنی بھر پور ھے که ان کی
> مثالیت اور تصوریت پر حاوی هو جاتی ھے
> پڑھنے والا ان کی تصوریت سے کم متاثر ھوتا ھے
> اور حقیقت نگاری سے زیادہ۔ ان کی تحریریں
> ظلم اور بے انصافی سے نفرت اور آزادی کا بے
> پناہ جذبه پیدا کرتی ھیں۔ وہ ھمارے دل میں
> انسان کی عظمت اور وقار کو بڑھادیتی ھیں۔
> (ص: ۱۳۴)

ہوری کے حوالے سے کردار نگاری کے بارے میں ان کے خیالات ملاحظہ ہوں:

> دنیا کے ادب کے لافانی کردار وہ ھیں جن کی

تخلیق میں عوامی ذہن کا تخیل صرف ہوا ہے
جن میں عوام کی بو باس ہے اور اردو ادب میں
پہلی بار ایسے کرداروں کی تخلیق پریم چند نے
کی ہے اور ہوری اس میں سب سے بڑا کردار ہے۔
(ص:۱۳۶)

پریم چند کے تجزیے کے بعد وہ **جوش ملیح آبادی** کی انقلابی شاعری کا تجزیہ کرتے ہیں۔ گفتگو اس جملے سے شروع ہوتی ہے۔ "جوش کا صحیح ادبی مقام سمجھنے میں سب سے بڑی غلطی شاعرِ انقلاب کے لقب کی وجہ سے ہوتی ہے۔"(ص:۱۴۴)

اور یہ بھی کہ......"انقلاب کا لفظ فکر کو غلط راستوں پر ڈال دیتا ہے"۔

اور پھر یہ بھی......"جوش سو فیصدی رومانی شاعر ہیں۔ ان کا انقلاب کا تصور بھی رومانی ہے۔"

اس کے بعد وہ **جوش** کی رومانیت پر علمی و منطقی گفتگو کرتے ہیں اور ان کی انقلابی **نظموں** کو بھی رومانی **نظمیں** کہتے ہیں ساتھ میں یہ بھی کہتے ہیں کہ آزادی کا یہ حسین تصور اور بھرپور یقین **اردو** شاعری میں اس سے پہلے نہیں آیا تھا اس کے بعد وہ **جوش** کی عقل پرستی کی بھی تعریف کرتے ہیں۔ حالانکہ کوئی اعتراض کرسکتا ہے کہ **جوش** کی عقل پرستی اور جذباتی رومانیت میں از خود ہلکا سا تضاد ابھرتا ہے کہ رومانیت بہرحال جذباتیت سے ایک اندرونی رشتہ رکھتی ہے اور عقل پرستی کے آڑے آتی ہے لیکن **جوش** کے یہاں **سردار** ایسا نہیں دیکھ پاتے یا نظرانداز کر جاتے ہیں لیکن یہ ضرور کہتے ہیں کہ **جوش** کی عقل پرستی ان کے پیش رو تمام شعرا اور ادیبوں سے مختلف ہے اس میں وہ **حالی** اور **اقبال** سے بھی آگے نکل جاتے ہیں اور یہ کلیدی جملہ ہاتھ لگتا ہے:"یہ باغیانہ قسم کی عقل پرستی ہے کیونکہ پہلی بار مذہبی تصورات سے الگ اور آزاد ہوتی ہے۔"

وہ **نظموں** کے ذریعہ اس آزادی اور علاحدگی پر علمی و تنقیدی گفتگو کرتے ہیں لیکن اس گفتگو میں معروضیت کم عقیدت زیادہ نظر آتی ہے تاہم ان کی **نظموں** کے ذریعہ جو دلائل سامنے آتے ہیں ان میں اس قدر استحکام و استدلال ہے کہ بات پختہ نظر آتی ہے۔ پھر ایسے جملے بھی لکھتے ہیں:

"الفاظ کا اتنا بڑا جادو گر بھی پھلے پیداھی نھیں
ھوا......"

"جوش کی فطری منظر کشی انیس اور اقبال کی
منظر کشی سے مختلف ھے.."

"نظیر سے زیادہ قریب ھیں کہ ان میں
ھندوستان پھچانا جاتا ھے.."

*ان سب کے باوجود سردار، **جوش** کے یہاں کوئی ٹھوس فلسفہ تلاش نہیں کر پاتے بلکہ فکری طور پر تضاد ہی پاتے ہیں جس کے اظہار میں وہ کوئی تکلف نہیں کرتے۔ آخر میں یہ بھی کہتے ہیں:*

ان خامیوں اور کمزوریوں کے باوجود ان کی
شاعری کا مجموعی اثر بہت اچھا ھے۔ یہ جوش
کا کارنامہ ھے۔ جس نے ایك نسل کو متاثر کیا ھے
اور انھیں اپنے دور کا سب سے بڑا اور مقبول
شاعر بنا دیاھے۔ ترقی پسند شاعر جوش کے اس
رویے کو لے کر ھی شاعری کر رھے ھیں۔
(ص:۱۶۶)

*اس کے بعد چند سطروں میں وہ **حسرت موہانی**، **علی عباس حسینی**، **جگر مراد آبادی**، **فراق گورکھپوری** وغیرہ پر تبصرہ کرتے ہیں۔ چند جملوں میں ہی تجزیے کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ یہ جملے دیکھیے:*

"**علی عباس حسینی** کا فن پریم چند کے باغ کا
پھول ھے۔"

"**حسرت** کا اصلی سرمایہ ان کی عشقیہ شاعری
ھی ھے جو ارضی اور جسمانی ھے اور پاکیزہ
ھے۔"

"وہ (**فراق**) بنیادی طور پر حسن کی جسمانیت

اور عشق کی نفسیاتی باریکیوں کے شاعر ھیں۔"
"**اختر شیرانی** نے اردو شاعری میں گوشت پوست کی عورت معشوقه اور محبوبه تخلیق کیا ھے۔"
"ارد و تنقید کی مادی اور علمی بنیادیں قائم کرنے میں انھوں نے (**مجنوں گورکھپوری**) بھت بڑا حصه لیا اور آج ترقی پسند تنقید ان کی مرھون منت ھے۔"
"**غالب** کے بعد **حالی** اور **شبلی** نے اردو نثر کو جتنا سھل اور سلیس بنا دیا تھا **نیاز فتح پوری** نے ان کے بعد اسے اتنا ھی مشکل اور نا قابل فھم بنادیا۔

ان جملوں بلکہ فیصلوں کی حقیقت پر بحث ہوسکتی ہے لیکن **سردار جعفری** کے تجزیاتی ذہن اور جرات مندانہ قلم سے انکار کی گنجائش کم ہے۔ **سردار جعفری** نے **فراق** کی تنقید کے بارے میں کہا ہے کہ وہ تنقید لکھتے ہوئے بھی شاعر بنے رہتے ہیں تو کوئی یہ الزام **سردار جعفری** پر بھی لگا سکتا ہے لیکن پھر بھی اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ تاثراتی تنقید کی راہ اپناتے ہوئے **سردار** کے تاثر میں علم وفکر، منطق و استدلال کے عناصر اس قدر کثرت سے ہوتے ہیں کہ تھوڑی دیر کے لیے مخالف نظریہ کے لوگ بھی قائل ہونے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

یہ وہ شاعر و ادیب تھے جو **سردار جعفری** سے سینیر تھے لیکن **سردار** نے ان سب کا حقیقت پسندانہ تجزیہ کیا یہاں تک کہ **اقبال** اور **جوش** کی کمیوں کی طرف بھی اشارہ کیے بغیر نہیں رہ سکے جبکہ اُس وقت اُن دونوں شاعروں کا طوطی بول رہا تھا۔ اسے آپ **سردار** کی حق گوئی یا تنقید کی ایمانداری کہہ سکتے ہیں جس کی ابتدا **مجنوں گورکھپوری** اور **احتشام حسین** کر چکے تھے۔ لیکن **سردار** کی نگاہ نقاد کے ساتھ ساتھ ایک فن کار اور تخلیق کار کی بھی ہے جس کو ان کے تنقیدی عمل سے الگ کر پانا ممکن نہیں بلکہ یوں کہا جائے

کہ اس نے ایک مخصوص تنقیدی و تجزیاتی اسلوب دیا تو غلط نہ ہوگا اور یہی **سردار** کی شناخت ہے۔

پانچویں باب میں راست طور پر ترقی پسند مصنفین کی تحریک کو موضوعِ گفتگو بنایا گیا ہے۔ ابتدا میں تعارف، مقصد اور عمل پر گفتگو کی گئی ہے اس کے بعد اس کے کارنامے اور نتائج برآمد کیے گئے ہیں۔ مثلاً تحریک نے عوامی ادب کو از سرِ نو زندہ کیا۔ کسان اور مزدور کے شعور کو انقلابی جدوجہد نے بیدار کیا۔ احتجاج کی لہر تیز ہوئی۔ ترجمے کا کام بڑھا جس کے ذریعہ **گورکی**، **ٹالسٹائی**، **قاضی نذرالاسلام**، **ٹیگور** وغیرہ پڑھے گئے۔ **ناول، افسانے کے ترجمے** کیے جانے لگے۔ ماحول بدلا، نظریہ بدلا تو ایک کارواں بنا۔ کچھ لوگ کارواں کے خلاف بھی گئے۔ مخالفت بھی ہوئی کہ ان کو ادیبوں کی اجتماعی کوششوں سے خطرہ تھا اور پھر مخالفت کی کہانی، سامراج وادیوں اور قدامت پرستوں کا ردِّ عمل، تحریک پر طرح طرح کے الزامات لگے لیکن بقول **جعفری**:

> ترقی پسند تحریک بڑی تیزی سے پھیلی اور
> سامراجی رجعت پرستوں اور سامنتی قدامت
> پسندوں کی تمام مخالفتوں اور بد نام کرنے کی
> سازشوں کے باوجود اردو دنیا پر چھا گئی۔

لیکن یہ بھی اعتراف کہ تنظیم کمزور رہی لیکن اس کمزوری کے باوجود تحریک نے ادب اور نئی شاعری کے ذریعہ نئے عوامی انقلابی خیالات کو لے کر آگے بڑھتی رہی اور روایتی ادب کی شعریات اور جمالیات کو بدلتی رہی۔ درمیان میں وہ **حلقہ اربابِ ذوق** کا تذکرہ بھی کرتے ہیں۔ نیا ادب اور ترقی پسند ادب کے درمیان جو خلط ملط ہوا اور اس سے جو خلطِ مبحث ہوا اُس نے گڑبڑی پیدا کی لیکن **احتشام حسین**، **ممتاز حسین** وغیرہ کے مضامین نے ان غلطیوں کو صاف کرنے کی کوشش کی جس میں وہ بڑی حد تک کامیاب رہے۔ ۱۹۴۵ء کی **حیدر آباد کانفرنس** میں **سجاد ظہیر** نے واضح طور پر کہا: "همیں هر ادیب پر بحیثیت مجموعی نظر ڈالنی چاهئے اور کھوٹے اور کھرے کو الگ الگ کرنا چاهئے۔"

احتشام حسین نے بھی واضح طور پر کہا: "ترقی پسند ادب نیا ادب ضرور هے لیکن سارا نیا ادب ترقی پسند ادب نہیں هے۔" اس ضمن میں **سردار**، **ممتاز حسین**، **عزیز احمد** وغیرہ کا

ذکر بھی کرتے ہیں اور بعد میں خود اپنے ہم عصروں کے بارے میں چند جملوں میں نتیجہ برآمد کرتے ہیں۔ مثلاً:

> منٹو کے یہاں جنس کا طلسم جس میں ان کا شعور چاروں طرف سے گھرا ہوا ہے حد درجہ مریضانہ ہے۔ جنس نے منٹو کے یہاں مذہب کی جگہ لے لی ہے۔

(راشد نے مطلق اور نامانوس ترکیبوں کا سہارا لے کر نظم کا ذہنی وژن بڑھانا چاہا۔) وہ راست طور پر ترقی پسند ادیبوں، شاعروں پر تنقید کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے لیکن اس کا جواز بھی پیش کرتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> سماج کی گندگی اور اس کے زہریلے اثرات سے بچنا آسان کام نہیں ہے۔ ترقی پسند ادیب اسی سماج میں پیدا ہوئے تھے اور اسے بدلنے کی کوشش کر رہے تھے جس کے صدیوں کے جاگیرداری انحطاط اور انتشار میں سامراجی نظریات نے اپناز ہر گھول دیا تھا اس لیے بعض فرسودہ قدریں ، بعض غلط نظریات، بعض انحطانی اثرات خود ترقی پسند ادیبوں کی تحریروں میں جھلك آئے تھے۔(ص:۱۹۹)

بہر حال ان گڈ مڈ صورتوں کے باوجود گذرتے ہوئے وقت کے ساتھ بقول **جعفری**:

> ترقی پسند ادب کا کارواں ان پُر پیچ راھوں سے گذرتا ھوا آگے بڑھتا گیا اور نظریاتی صفائی معنوی گھرائی اور جذباتی شدت میں اضافه ھوتا گیا۔ دراصل یه سفر رومانیت سے حقیقت

نگاری کی طرف تھا جو ترقی پسند تحریک کا
لازمی رجحان تھا۔(ص:۲۱۰)

فوراً ہی ۱۹۴۷ء کے فسادات سامنے آئے۔ ملک آزاد تو ہوا لیکن ساتھ ہی تقسیم بھی ہو گیا۔ ظاہر ہے کہ ان بڑے المناک حادثے نے ایک بار پھر شعروادب کی صورت ہی بدل کر رکھ دی۔ ایسے کرب ناک حالات، جبلّت انحطاط پسندوں نے تو جنس میں پناہ لینی چاہی اور اسے **فرائڈ** کی تحلیلِ نفسی کے ذریعہ عوام کی شدت پسندی سے جوڑا اور جنسی گھٹن کا نتیجہ قرار دیا۔ کچھ پست ذہنیت کے لوگوں نے ان فسادات کا خیر مقدم کیا اور خوں ریزی کو اس خون سے تعبیر کیا جو بچے کی ولادت کے وقت ماں کے رحم سے جاری ہوتا ہے۔ کچھ اور لوگوں نے اور بھی کہا لیکن ترقی پسند ادیبوں کے لیے یہ ایک سخت امتحان کا وقت تھا۔ انھوں نے پوری سنجیدگی اور وابستگی کے ساتھ اس گھٹا ٹوپ اندھیرے میں شمع جلانے کی کوشش کی۔ **جعفری** نے یہ بھی لکھا:

اس موقع پر ترقی پسندادیوں نے جو کچھ لکھا
اس میں سب سے زیادہ بلند درجہ **کرشن چندر**
کی کھانیوں کو شامل ھے جن میں میرے نزدیك
سب سے اچھی کھانی۔ 'پیشاور اکسپرس' ھے۔ ***احمد***
عباس کی کہانی: 'جنتا' اور **عصمت** کی کھانی: 'جڑیں'
بھی اس سلسلے کی اھم اور اچھی کھانیاں
ھیں۔(ص: ۲۰۳)

اس کے بعد وہ ان ادیبوں کا ذکر سخت انداز میں کرتے ہیں جو حکومت کے وفادار ہو جاتے ہیں اور اس وفاداری کو حب الوطنی اور ترقی پسندی کا نام دیتے ہیں۔ اس کے بعد وہ زبان کے مسائل پر گفتگو کرتے ہیں ترقی پسندوں نے اسے بھی سماجی اور سیاسی تناظر میں دیکھا اور اس نتیجے پر پہنچے:

نہ ھندی سارے ھندوستان کی زبان ھے اور نہ
اردو سارے پاکستان کی زبان ھے۔ ھر زبان کو
اپنے علاقہ میں پوری طرح پھلنے پھولنے کا موقع

ملنا چاهیے اور ان کے بولنے والوں کو اس کا حق
هونا چاهئے که وه اپنا سارا تهذیبی، سماجی اور
سیاسی کاروبار اپنی اپنی زبانوں میں چلائیں۔
(ص:۲۰۵)

ترقی پسندوں نے خوداختیاری کی صورت پر زور دیا جس سے باہمی ربط وضبط اور محبت میں اضافہ ہوگا لیکن حلقہ ترقی پسندی سے باہر یہ خیال عصبیت اور فرقہ پرستی کے ساتھ عام ہو رہے تھے لیکن ترقی پسندوں نے اسے عوامی نقطہ نظر سے عام کرنے کی کوشش کی۔ اس پر سجاد ظہیر اور رام بلاس شرما یعنی **اردو۔ هندی** کے تمام ترقی پسند ادیب متفق تھے اور یہ اعلان کر رہے تھے:

اردو اور هندی دو الگ الگ زبانیں نهیں هیں
بلکه ایك هی زبان کے دو اد بی روپ هیں جسے
عرفِ عام میں هندوستانی کها جاتا هے اور جو
اس علاقے میں بولی اور سمجھی جاتی هے جو
انباله سے بهار تك اور اور دهلی سے ناگپور تك
پهیلا هوا هے۔ یه دونوں روپ شهروں میں رائج
هیں لیکن دیهاتوں میں سمجھے جاتے هیں۔ جهاں
اردو هندی زبان کی مختلف بولیاں مثلاً اودهی،
برج بهاشا وغیره بولی جاتی هیں۔ اردو اور
هندی کی نحوی ساخت ایك هے۔ دونوں کی بنیاد
کهڑی بولی هے جو مدهیه پردیش کی شور سینی
ابهرنش سے نکلی هے۔ (ص:۲۰۸)

ایک اور بلیغ بات کہی گئی: "دراصل هندی اردو کے فرق کو دور کرنے کا مسئله جنتا کی جهالت دور کرنے اور تهذیب و ادب کو عوام تك پهنچانے کا بهی مسئله هے۔"

اوراس خلیج کو بھی پاٹنے کی ضرورت ہے جو سامراجی طاقتیں بڑھاتی رہتی ہیں۔ساتھ ہی وہ خلیج بھی جو بول چال کی زبان اورادبی زبان کے درمیان حائل ہے۔ نیز اس مشترکہ تہذیبی روایت کو فروغ دینے کی ضرورت ہے،جس سے **اردو ھندی** کا فرق مٹتا ہے۔

لسانی مسائل پر گفتگو کرنے کے بعد وہ تحریک کی کمزوری پر بھی اظہار کرنے میں تکلف نہیں کرتے لیکن اس کی انتہا پسندی کو ایک فطری عمل قرار دیتے ہیں۔اس کے بعد گفتگو **غزل** اور **اعتراضاتِ غزل** پر آجاتی ہے۔**کلیم الدین احمد**،**یوسف حسین خاں** کے اذکار کے بعد وہ یہ کہتے ہیں کہ **غزل** کی مخالفت **حالی** یا ترقی پسندوں نے بھی کی۔**سردار جعفری** مخالفین کی معصومیت اور بے خبری کی بات کرتے ہوئے اس دور کے شاہ کار ترقی پسند **افسانوں** اور شاعری کا ذکر کرتے ہیں جس نے اس دورِانحطاط میں شعروادب اور ترقی پسند ادب کی آبرو رکھی۔ایک جگہ وہ یہ بھی کہتے ہیں:

> تنگ نظری اور انتھا پسندی سے ترقی پسند ادب
> کو نقصان ضرور پھنچا ھے لیکن اس کی نوعیت
> یہ نھیں ھے کہ ھر بات غلط تھی اور سارا ترقی
> پسند ادب مردود تھا یہ صرف دشمنوں کا
> پروپگنڈہ ھے جس کی طرف سے ھوشیار رھنا
> چاھئے۔(ص:۲۲۷)

اور پھر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ایک اچھی بات یہ ہوئی کہ نیا ادب اور ترقی پسند ادب کا خلطِ مبحث باقی نہیں رہ گیا۔ رجعت پسند اور غیر صحت مند ادب اور ترقی پسند ادب واضح طور پر پہچانے جانے لگے لیکن بختی اور تنگ نظری سے کچھ نقصان تو پہنچا ہی۔آخر میں وہ یہ کہتے ہیں:

> ترقی پسند ادیبوں نے سیاسی اور سماجی
> زندگی کے اتنے پھلوؤں پر قلم اٹھایا ھے کہ ان کی
> تخلیقات سے ھندوستان کی جنگ آزادی کی ھر
> منزل اور ھر موڑ کی تاریخ مرتب ھو سکتی ھے۔
> مجموعی حیثیت سے ترقی پسند ادب کا لھجہ پر

وقــار جـذ بــہ همــت افــزا اور انــداز فـاتحـانـہ هے۔(ص:۲۳۴)

اگلے باب میں تخلیقی رجحانات،عنوان کے تحت ترقی پسند ادب کے غالب رجحانات پر گفتگو کی گئی ہے۔ ہر چند کہ وہ ایک طرف یہ کہتے ہیں کہ ترقی پسند ادب کا سب سے حاوی رجحان ماحول کی سخت گیری کا رہا ہے۔لیکن اس کے بعد وہ عشقیہ جذبے پر گفتگو کرتے ہیں اور بات ادب میں عورت کے مقام ومنصب پر آجاتی ہے۔لکھتے ہیں:

تـرقـی پسـنـد شـاعـری سے پهلے اردو شـاعـری میں عشـق تو بهت تها لیکن عورت کا وجود برائے نام تها۔ افسانے کی دنیا میں جس عورت نے قدم رکها تهـا وہ یا تو مصنوعی تهی یا بیحد گهٹی دبی اور بهیـنـچی هوئی۔ زندہ عورت کهیں کهیں ملتی هے جیسے **پـریم چند** کـے یهـاں پهر یه افسانوی ادب بیحد مختصر بهی تها۔ ترقی پسند افسانه نگـاری اور شـاعـری میں عورت گوشت پوست کی جیتی جـاگتی عورت اپنا پورا حسن و جمال لے کر آئی وہ ماں ، بهن ، بیوی اور محبوبه بن کر جلوہ گر هوئی۔ (ص: ۲۳۸)

اس سلسلے میں وہ **جوش** و **اقبال** کو بھی معتوب کرتے ہوئے **اختر شیرانی** کو سراہتے ہیں لیکن یہ بھی کہ وہ حقیقی محبوبہ کو پیش کرنے کے باوجود پردے میں ہی رکھنا چاہتے ہیں۔عورت کو اصلاً آزادی، عزت،حیثیت اور ترقی پسند شاعروں اور **افسانه نگاروں** نے دی اور اس کی آزادی کا بھی مطالبہ کیا اور یہ جملہ:”تـرقـی پسـنـدوں نـے عشق کو فطری ، خوبصورت اور جاندار بنایا اور ادب میں نئی سچـائیاں اور لطافتیں پیدا کیں۔“

اس کے بعد وہ اس کی تفصیل میں چلے جاتے ہیں اور عشق و انقلاب کے رشتوں پر گفتگو

کرتے ہیں۔ **فیض**، **مجاز** سے مثالیں پیش کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ **کرشن چندر** اور **منٹو** کی کہانیوں کے فرق کو بھی پیش کرتے جاتے ہیں جن میں اکثر ان کی ذاتی پسند حمایت اور مخالفت کے آثار جھانکنے لگتے ہیں۔ **منٹو** کے سلسلے میں بطور خاص ترقی پسندوں نے جو عشق معشوق اور محبت کے تصورات پیش کیے وہ فطری تھے اور عملی بھی اور زندگی و زمین سے جڑے ہوئے بھی۔ یہاں محض خیال اور رومان یا جاگیردارانہ احساس نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند ادب میں عورت اپنے آنچل کو پرچم بناتی نظر آتی ہے۔ ترقی پسند محبت گھٹیا محبت سے بہر حال مختلف ہوا کرتی ہے۔ وہ محبت کے ساتھ ساتھ زندگی کی جدوجہد میں بھی برابر سے شریک ہوتی ہے۔ وہ اپنی محبت کے لیے سب کچھ قربان کرسکتی ہے تو اس سے کنارہ کش بھی ہوسکتی ہے کیونکہ اس کی محبت میں صرف اس کا اعصاب نہیں بلکہ دل بھی شامل ہے اور ترقی پسند عورت کا دل پاک ہے۔ ترقی پسند ادیب عورت کو صرف وسیلہ محبت ہی نہیں بلکہ سماجی، معاشی آزادی کے حوالے سے بھی دیکھتے ہیں کیونکہ ان کا خیال ہے کہ جب تک عورت کو آزادی اور حق نہیں ملے گا عشق اور حسن دونوں بیمار رہیں گے۔

اردو شاعری میں عورت و محبوب کے کردار پر بے حد روشنائی اور تخلیقی قوت خرچ کی گئی ہے لیکن اب تک محض اس کی صورت پر، اس کی حیثیت اور حقیقت پر نہیں۔ ترقی پسند ادب میں پہلی بار اور غالباً **سردار جعفری** نے پہلی بار اپنی کتاب میں ترقی پسند رجحانات کے حوالے سے عورت کی اصل انسانی و اخلاقی حیثیت پر روشنی ڈالی ہے۔ عورت کو نہ صرف ایک انسان کے روپ میں دیکھا ہے بلکہ اسے ہم سفر اور ہم نظر بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس ہم سفری میں بنیادی جز عشق تو ہے ہی ساتھ ہی ایک دوست اور ہم نظر کا رویّہ بھی ہے۔ اس لیے کہ وہ عورت کے ذریعہ زندگی میں حسن تلاش کر رہے تھے اور اگر زندگی میں حسن نہیں ہے تو محض عورت کا حسن کافی نہیں ہے۔ اس لیے ترقی پسند شاعری میں عورت کے عنوان سے کئی نظمیں ملتی ہیں اور اس کے مرتبہ کو بلند کرتی ہیں ورنہ عورت کے تعلق سے تو **سرسید**، **حالی**، **اقبال** اور **جوش** کا بھی نظریہ صاف نہیں ہے۔ **سردار جعفری** نے نہایت بے باکی اور حقیقت پسندی کے ساتھ پہلی بار کھلے ذہن کے ساتھ عورت کی عظمت کا اظہار کیا اور ترقی پسند شاعری میں اس کے تصور پر علمی و منطقی گفتگو کی جس میں کبھی کبھی حمایتانہ انداز ضرور ملتا ہے لیکن حقیقت پسندانہ بھی اس سے انکار ممکن نہیں۔ خود **سردار جعفری** اپنی ایک نظم میں کہتے ہیں:

جب تلک تو خود نہ توڑے گی طلسم رنگ و بو
تیری قسمت ایک عورت کے سوا کچھ بھی نہیں

اس مقام پر وہ بڑے پتے کی بات کہتے ہیں:

> تبدیلی کی خواهش جیسا که اوپر اشاره کیا گیا هے کهیں باهر سے نهیں آتی بلکه اپنے زمانے کی حقیقت اور اس کے پوشیده امکانات سمجهنے سے آتی هے اس کے معنی یه هیں که ادیب اور آرٹسٹ حقیقت کو جتنی اچهی طرح سمجهیں گے ان کا فن اتنا هی نکهرے گا۔ (ص: ۲۴۵)

اور پھر آئندہ اوراق میں حقیقت اور رومانیت پر گفتگو ملتی ہے۔ حقیقت کی قسمیں، رومانیت کی قسمیں، اس کی پرتیں، جہتیں اور ان سب کا باہم اشتراک ......لیکن ان سب پر حاوی ہے صحت مند رومانیت جو اصلاً انقلابی رنگ رکھتی ہے اور اس انقلاب یعنی ماحول کو بدلنے کے بھی کئی رنگ ہیں یعنی تبدیلی کی بھی کئی جہتیں ہوتی ہیں جو الگ الگ انداز سے الگ الگ قسم کے شاعروں کے یہاں پائی جاتی ہیں۔ کچھ ادیب یہ سمجھتے ہیں کہ حقیقت جتنی پوشیدہ رہے تو بہتر ہے ضرورت سے زیادہ اظہار ادب کو جانب دار بنا دیتا ہے، تو اس کا جواب **جعفری** یہ دیتے ہیں:

> اس منطق کے مطابق صرف حقیقت کی تصویر کشی کافی نهیں هے۔ اس دلیل کی کمزوری یه هے که یه نیم حقیقت کے نظریه کے حامی هے۔ یه صرف تاریك اور غمناك پهلوؤں کی عکاسی کر سکتی هے...... اگر آرٹ کا کام صرف حقیقت کی تصویر کشی کرنا هے تو پهر اس کی کوئی ضرورت باقی نهیں ره جاتی کیونکه حقیقت موجود هے اور اپنی تصویر کشی کی محتاج نهیں

> ھے۔ اس میں ادیب کا شعوری عمل ختم ھو جاتا ھے...... جب تك آرٹ بھوکوں اور غلاموں کو بھوك اور غلامی سے نکلنے کا راستہ نھیں دکھاتا تب تك وہ ان کے لیے قابل اعتبار نہ ھوگا۔ یھاں آرٹسٹ کو صرف حقیقت کے مظاھر پر اکتفا کرنے کے بجائے ان کی تھوں کو ٹٹولنا پڑتا ھے اور کیوں اور کیسے کا جواب دینا پڑتا ھے اور جیسے ھی ادیب یا آرٹسٹ جواب دینے کی کوشش کرتا ھے مستقبل اس کے سامنے بے نقاب ھو جاتا ھے۔(ص:۲۴۹)

اسی طرح وہ مزید آرٹ، استعاروں، ہیئتوں وغیرہ پر استدلال کے ساتھ گفتگو کرتے ہیں جن سے اختلاف کی گنجائش نکل سکتی ہے لیکن اس سے زیادہ اتفاق کی۔ **جعفری** کا کمالِ نقد یہ ہے کہ وہ کوئی گفتگو منطق و دلیل کے بغیر نہیں کرتے اور یہ بھی کہ ایک قدم بھی ادھر اُدھر نہیں بھٹکتے یہ ان کی تحریر و تفکیر کی خوبی ہو سکتی ہے اور کچھ لوگ اس میں سختی پا کر خرابی بھی کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً **خلیل الرحمٰن اعظمی** اپنی کتاب: 'اردو میں ترقی پسنداد بی تحریک' میں لکھتے ہیں:

> ذات اور شخصیت کوئی بنی بنائی چیز نھیں ھے بالخصوص ادب اور فن میں اس کی پرورش اور پرداخت کرنی پڑتی ھے اور اس کا عرفان حاصل کرنے کے لیے بھٹی میں تپنا پڑتا ھے۔ اس راستے سے صحیح سلامت وھی لوگ گزرتے ھیں جو اپنے مطالعے اور غور و فکر سے سمتوں کے پیچ و خم کو سمجھنے کی کوشش کریں اور آدابِ رھروی سے آگاھی حاصل کریں۔ **جعفری** نے

ترقی پسندوں کے مسلک کو اپنایا...... مگر ترقی
پسندی صحیح معنوں میں کیا ھے اس کے
خارجی پیمانے کہاں سے دستیاب ہوں گے اس
کی کوشش انھوں نے نہیں کی ...... خود اپنی ذات
کے چوکھٹے سے نکال کر کائنات کی پہنائیوں
میں رکھنے کی کوشش کرے۔ خود اپنی ذات کو
ھی کل کائنات اور اپنی سطح کو ھی اعلیٰ
سمجھنے کے فریب میں نہ مبتلا ہو۔ مگر **جعفری**
کی ساری ذھانت و فطانت اس بات میں صرف
ہوئی کہ اپنی شاعری کو پہلے ترقی پسند فرض
کریں اور اس کو صحیح معنوں میں ترقی
پسندی کا نمونہ مانیں۔ (ص: ۳۲۶)

خلیل الرحمٰن اعظمی کے ان اعتراضات کے جوابات دیے جا چکے ہیں جن کی تفصیل کی یہاں گنجائش نہیں، یہاں میں خود **سردار جعفری** کی چند سطریں پیش کر کے گفتگو کو آگے بڑھاؤں گا۔ "ترقی پسند ادب" کے حرفِ اول میں وہ صاف طور پر لکھتے ہیں:

حقیقتاً میں نے نقاد کے فرائض انجام نہیں دیے
ہیں کیونکہ مجھے نقاد ہونے کا دعویٰ نہیں ھے۔
میں نے خود ایک ادیب اور شاعر کی حیثیت سے
اس تحریک کے بارے میں جو کچھ محسوس کیا
ھے جو مجھے سب سے زیادہ عزیز ھے اور جس
سے میرا شروع سے بہت قریبی تعلق رہا ھے اس
کو کاغذ پر منتقل کر دیا ھے۔

سچ یہ ہے کہ **سردار جعفری** نے اس کتاب میں مجموعی تصورِ تنقید پر کم ترقی پسند تصورِ ادب وتنقید

پر زیادہ گفتگو کی ہے اور تحریک کے اغراض و مقاصد اور تصورات و نظریات کو ہی پیش نظر رکھا ہے اس کو اسی تناظر میں لینے کی ضرورت ہے۔ اس سیاق و سباق میں وہ صاف طور پر کہتے ہیں کہ ادیب کا کام ہے کہ وہ حقیقت میں مداخلت کرے بلکہ مداخلت سے بھی آگے۔ حقیقت سے دست و گریباں ہو کہ اس کے بغیر ادب و ادیب اپنی مکمل ذمہ داریوں سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتا کیونکہ ان کا یقین ہے کہ ترقی پسند ادیب و شاعر ادب میں حقیقت کو از سرِ نو تخلیق کرتے ہیں بلکہ مستقبل کی تعمیر میں معاون بھی ہوتے ہیں۔ ضرورت سے زیادہ ہیئت پرستی، اشارے کنایے تخلیق کو ابہام کی طرف لے جاتے ہیں۔ کمزور ادیب یہ سمجھتے ہیں کہ وہ فن کی قدروں کو چھو رہے ہیں لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ ایسی پرواز ہیئت پرستی کی فضاؤں میں اسیر ہو جاتی ہے۔ یہ رویہ گریز کا ہے۔ جعفری ایسے درمیانی رویے کی وکالت کرتے ہیں جس میں گہری سماجی بصیرت ہو اور فنی شعور بھی۔ ایسی کئی نظموں کے وہ حوالے بھی دیتے ہیں جہاں فکر و فن کا حسین امتزاج ہوا ہے۔ اور پھر وہ حتمی نوعیت کی بات کرتے ہیں:

> حقیقت پسندی کے سوا آرٹ اور ادب کو پرکھنے کی اور کوئی کسوٹی نہیں ہے۔ آپ چاہے جتنے خوبصورت الفاظ استعمال کریں، چاہے جتنے مترنم فقرے اور مصرعے لکھیں، چاہے جتنی اچھی تراش خراش کے ساتھ عبارت آرائی کریں وہ اس وقت دل پر اثر نہیں کرے گی جب تک وہ کسی حقیقت اور سچائی کی ترجمان نہ ہوگی۔
> (ص: ۲۵۲)

اسی خیال کو وہ مزید تفصیل میں جا کر پیش کرتے ہیں لیکن بار بار وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ حقیقت کا جان لینا بھی کافی نہیں ہے اس کو ادب اور آرٹ میں منتقل کرنے کی صلاحیت بھی ضروری ہے۔ دونوں چیزیں لازم و ملزوم ہیں اور پھر وہ دل چسپ انداز میں حقیقت اور فن کے رشتوں پر بات کرتے چلے جاتے ہیں اور اس طرح کے جملے بھی نکلتے ہیں:

> "حقیقت نگاری کے لیے ضروری ہے کہ اپنے عہد

کی نمائندہ حقیقت کو نمائندہ کرداروں کی
شکل میں پیش کیا جائے۔"

"حقیقت نگاری کے لیے ایک صحیح زاویہ نگاہ
کی بھی ضرورت ہے جو سماجی شعور سے پیدا
ہوتا ہے۔"

"انقلابی حقیقت نگاری کی خصوصیت یہ ہے کہ
اس کے ادب کا ہیرو وہی ہے جو سماج اور
زندگی کا ہیرو ہے۔"

"دنیا کا بہترین ادب ہمیشہ عوامی رہا ہے۔
عوامی قدروں کے بغیر بہترین ادب کی تخلیق
نہیں ہو سکتی۔"

وقت کی تبدیلی، مزاج و مذاق کی تبدیلی ادب کے جو ہر اور آلہ جو ہر میں تبدیلی لاتی ہے۔ نئے اقدار نئے معیار قائم کرتے ہیں۔ غزل جیسی روایتی صنف میں تشبیہیں واستعارے تک بدل جاتے ہیں۔ ترقی پسند شعرانے یہ تبدیلی کر کے دکھائی اور عوام سے بھی جوڑا۔ خواص کے لیے بھی لکھا لیکن مقصد ایک ہی رہا۔ بعد میں وہ ترقی پسند ادیبوں کا تجزیہ کرتے ہیں کہ وہ کس قدر عوام اور عوامی زندگی سے وابستہ ہیں۔ ایک جگہ تو صاف طور پر لکھا ہے کہ یہ ترقی پسند ادیب تمام وعدوں کے باوجود عوامی زندگی سے اتنے قریب نہیں ہیں جیسا کہ ہونا چاہیے۔ انھوں نے سیاسی طور پر انھیں سمجھا لیکن سماجی طور سے سمجھنا ابھی باقی ہے۔

حرفِ آخر میں اعترافِ عجز ہے اور یہ وضاحت:

میں نے ترقی پسند تحریک اور اس کے رجحانات
کا جائزہ مادی، تاریخی اور سماجیاتی
(عمرانی) نقطہ نظر سے لیا ہے۔ یہ نقطہ نظر
میرے لیے عقیدت کے بجائے سائنس کی حیثیت

رکھتا ھے کیونکہ میں سمجھتا ھوں که ادب کے
لیے خارجی کسوٹی ضروری ھے۔ ممکن ھے که
بعض حضرات کے لیے میرا نقطه نظر قابل قبول
نه ھو اور وہ ترقی پسند ادب اور تحریك کا
جائزہ کسی دوسرے نقطه نظر سے لیں اس طرح
نه محض یه که ادب اور تحریك کے مختلف پھلو
اجاگر ھوں گے بلکه مجموعی طور سے پوری
تحریك کو باھمی مباحثه اور تبادله خیال سے
ایك صحیح نقطه نظر اختیار کرنے میں آسانی
ھو گی...... نقطه نظر جتنا حقیقت پسند ھوگا
اتنا صحیح ھوگا۔(ص:۲۷۲)

انتظار حسین کا فکشن

پروفیسر اسلم جمشید پوری*

[آخری قسط]

ما بعد جدیدیت

انتظار حسین ہمارے ان معدودے چند **فکشن نگاروں** میں شمار ہوتے ہیں جنھوں نے **ترقی پسندی** ،**جدیدیت** اور **ما بعد جدیدیت** جیسے رجحانات و تحریکات کو نہ صرف دیکھا اور برتا بلکہ ہر عہد میں اپنے تخلیقی اظہار کا وسیلہ بھی بنایا۔**جدیدیت** نے علامت، تشبیہ و استعارے، نت نئے تجربات، باطن و اندرون کے اظہار کو اپناتے ہوئے **اردو فکشن** خصوصاً **اردو افسا نے** کو نئی فضا اور نئی زمین عطا کی۔اس عہد میں متعدد عمدہ، خوبصورت معیاری اور الگ انداز کے **افسا نے** قلم بند ہوئے۔یہ الگ بات ہے کہ نثر کی خوبصورتی، علامت، تمثیل، استعارہ سازی، بوجھل اور ثقیل ہو کر ترسیل میں مانع ہوگئی۔علامتوں کو *Decode* کرنا قاری تو قاری ناقدین کے بس میں بھی نہیں رہا۔تخلیق، تخلیق کار اور قاری کے درمیان خلیج قائم ہونے لگی۔کچھ عرصہ **افسا نے** پر جمود کا گزرا۔اس کے بعد **گوپی چند نارنگ** کی

* صدر شعبۂ اردو، چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی، میرٹھ ای میل:aslamjamshedpuri@gmail.com

رہنمائی میں **ما بعد جدیدیت** کے عہد کا آغاز ہوا۔**ما بعد جدیدیت** میں اعلان کیا گیا کہ یہ کوئی ISM نہیں ہے، یہ کوئی اصول نہیں ہے۔ اب تخلیق کار آزاد ہے اس پر کوئی دباؤ نہیں۔ اب آزاد فضا میں آزادانہ رویے سے تخلیق کار تخلیق کریں۔ مزید یہ بھی باور کرایا گیا کہ **ما بعد جدیدیت صورتِ حال** کا نام ہے۔ یہ اپنی مٹی، اپنی زمین کی طرف واپسی کا سفر ہے۔ بیانیہ کی واپسی کا سفر ہے۔ اس پس منظر میں **انتظار حسین** اور ان کے **فکشن** کا مطالعہ کیا جائے تو کئی حیران کن باتیں سامنے آتی ہیں۔ یعنی **ما بعد جدیدیت** جس آزاد فضا کی بات کر رہی ہے، **انتظار حسین** کے ادب میں یہ بدرجۂ اتم موجود ہے۔ انھوں نے کسی بھی رجحان، تحریک یا نظریے کی تقلید نہیں کی اور ادب تخلیق کرتے رہے۔ بات تقسیم کی ہو، ہجرت کا ذکر ہو، 1971ء کا معاملہ ہو، انھوں نے *Biased* ہوئے بغیر نہ صرف سیکڑوں **افسانے** قلم بند کیے بلکہ چاند گھن، دن اور داستان، بستی اور بعد میں تذکرہ اور آگے سمندر ہے، جیسے **ناول** تحریر کیے۔ ان تحریروں میں نہ صرف یہ کہ ان کا آزادانہ رویہ قائم ہے بلکہ زمین اور اپنی مٹی کی طرف مراجعت بھی ہو رہی ہے۔ **انتظار حسین** نے اپنی زندگی کا تین چوتھائی حصہ پاکستان میں گزارا۔ پاکستان کی عمر سے تقریباً ۲۴ سال بڑے **انتظار حسین** نے پاکستان کی پیدائش (قیام) سے قبل کے معاملات اور پیدائش کے دروازے سے لے کر پل پل بنتے بگڑتے حالات کے درمیان اسے بڑا ہوتے ہوئے دیکھا ہے۔ وہ پاکستان کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات سے ہر طرح سے نہ صرف واقف بلکہ ایک صحافی کے طور پر ہر اونچ نیچ پر گہری نظر رکھنے والے **انتظار حسین کا معاملہ بالکل مختلف تھا**۔ اپنا سب کچھ، زمین، جائیداد، رشتہ داریاں، وفاداریاں، دوست، احباب، کھیت کھلیان گنگا کا کنارہ، درختوں کے جھنڈ، پرندوں کی چہکار، **مساجد، امام باڑے، مجلسیں، ماتم، عزاداری** وغیرہ کو ہمیشہ کے لیے الوداع کہتے ہوئے نبیؐ کی سنت کی پیروی کرتے ایک نئی زمین، نئے آسمان، پاکستان چلے جانے والے بے سروسامان مسافر کو اپنوں نے اپنے ہم مذہبوں نے بھی کیا اپنا لیا تھا؟ ایک مسافر ہی رہا اور مہاجر کہلایا۔ یہ الگ بات ہے کہ مسافر نے اپنی زندگی کے سنہرے ساٹھ برس (ساٹھ برس تو یوں بھی گولڈن جبلی کہلاتے ہیں) جس سرزمین پاکستان کو دیے، وہاں وہ ہمیشہ مہاجر ہی کہلائے، انصارانِ وطن نے انھیں کبھی اپنا نہیں بنایا ایسے میں اگر کوئی عام آدمی اپنے آبائی وطن، شہر، بستی اور گاؤں کو یاد کرے تو یہ فطری بات ہے لیکن ایک مسافر، مہاجر،

مصنف، کہانی کار،تخلیق کار جب اپنا قلم اٹھا تا ہے تو ایسے فن پارے تخلیق کرتا ہے کہ ہر ہر لفظ کا انسلاک اپنی زمین، اپنی مٹی اور اپنے اصل بلکہ محور سے ہوتا ہے۔ یہ ان کی ماضی پرستی نہیں ہے، نہ ہی نوسٹلجیا بلکہ ان کی تخلیقات کی نئی سمت ہے جس میں اپنی جڑوں کی طرف واپسی ہورہی ہے۔ یہ واپسی جسمانی نہیں ہے بلکہ یہ روحانی واپسی ہے۔ یہ واپسی انھیں ہزاروں سال کی اپنی زمینی سچائی سے جوڑتی ہے اور نہ صرف مذہبِ اسلام، ہندو دھرم اور دیو مالائی اثرات بلکہ اس سے بھی قبل، داستانی روایت سے بھی قبل **جاتک کتھاؤں** تک لے جاتی ہے۔ زمینی حقائق سے کسی مصنف کا یہ جڑاؤ اور واپسی ہی دراصل **مابعد جدیدیت** کی اساس ہے۔ متعدد **افسانے** اور **ناول** اس کے گواہ ہیں:

بازاروں کی جن جانی بوجھی دوکانوں پر وہ
گھنٹوں بے مقصد دیر تک شوق سے کھڑا رہتا اور
کبھی دس سروں والے راون کی تصویر اور کبھی
دھڑ دھڑ جلتی لنکا کے اوپر سے اڑتے ہوئے
ہنومان جی کی تصویر کو تکتا رہتا اور کبھی
اس سوچ میں پڑ جاتا کہ یہ کالا سانپ کہ گردن
میں البیٹ دیے سر پر پھن پھیلا ئے کھڑا ہے شیو
جی کو پھنکار کیوں نہیں مارتا۔ ان میں سے ہر
دوکان پر رُکا، کھڑا ہوا، کھڑا رہا اور بے زار ہو
کر آگے بڑھ گیا۔ آخر دو کانوں کے چرا غوں
میں بتی پڑی۔ لیمپ اور لالٹینیں جلنے لگیں اور
وہ پھر گھر کی طرف چلنے لگا۔ [ناول: دن]
کالے مندر سے کربلا تک، کربلا سے قلعے تک، قلعے
سے راون بن تک سب کچھ اس طرح تھا۔دیر تک
وہاں گھوما، اس منظر میں اشنان کیا،پر پوری
آسودگی نہیں ملی جیسے وہ پُر اسراریت جو

یہاں رچی بسی تھی، رخصت ہوگئی ہو،دور کھڑے ہوکر کالے مندر کو،اس کے بڑے پیپل کو اور اس موٹے بندر کو جو سب سے اوپر والی ٹھنی پر بیٹھا تھا،اگلے پچھلے خوف کے تجربوں کو دھیان میں لائے ہوئے دیکھا مگر اس کی آنکھوں میں کوئی تحیر پیدا نہ ہو سکا۔ نہ تحیر نہ خوف، سب کچھ اسی طرح تھا مگر شاید وہ بدل گیا تھا یا شاید اس کا وہ رشتہ برقرار نہیں رہا تھا۔ [ناول: بستی]

وہ جمعرات کی شام تھی جب میں اور میرے ساتھ ریوتی اور سنگھ غالب کے مزار ہوتے ہوئے خواجہ حضرت نظام الدین کی درگاہ پہنچے۔ درحقیقت یہ سارا علاقہ کچھ مزاروں کا علاقہ نظر آتا ہے۔ ہر طرف شکستہ حال کا ہی آلود گنبد دکھائی دیتے ہیں اور اس پہ گدھوں کے سیاہ ملگجے سائے آہستہ آہستہ رینگتے نظر آتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آس پاس کے علاقوں کے سارے گدھ سمٹ کر ان گنبدوں پر جمع ہوگئے ہیں اور یہاں سے سرکنے کی انھوں نے قسم کھا رکھی ہے۔ مرزا غالب غرقِ دریا نہ ہو سکے، ان کی قسمت میں رسوائی لکھی تھی۔ ان کا جنازہ بھی اٹھا، مزار بھی بنا اور اب اس پر ویرانی برستی ہے۔(افسانہ: سانجھ بھئی چوندیس)

خیر نگر کے رنگ ڈھنگ اب اور ھیں۔ گھنٹه گھر کا نقشه بدلا ھوا ھے لیکن شبیر کی چائے اور پان بیڑی کی مشترکه دوکان اسی انداز سے قائم ھے۔ یه الگ بات ھے که اس کے پرا نے گاھك اب وھاں منڈ لاتے نظر نهیں آ تے۔ لیکن اس میں شبیر کی کیا خطا ھے۔ ایك زمانه تھا که میرٹھ کے سارے کوچے گردوں، لپاڑیوں، سنکیوں اور خبطیوں کا ٹھکانه یهی دو کان تھی۔ یاں بیٹھ کر شعر لکھے جاتے تھے۔میرٹھ کالج میگزین کے لیے مضمون جمع ھوتے تھے۔ قواعد اور زبان پـه بحثیں ھوتی تھیں اور نکٹی نی کے سینے کی تعریف میں زمین آ سمان کے قلابے ملائے جاتے تھے۔ (افسانه: سانجھ بھئی چوندیس)

کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان اقتباسات میں **انتظار حسین** نے اپنی زمین اپنی مٹی اور اپنے ماضی سے جس لگاؤ کا اظہار کیا ہے وہ بناوٹی نہیں ہے۔ یہ ایسا دیرینہ تعلق ہے جو خون بن کے ان کے اندر زندگی کی رمق پھیلا رہا ہے۔ بلند شھر ،دھلی، میرٹھ اور ھاپوڑ کے مناظر، اشخاص، دیوار و در، قلعے، حویلیاں، کھیت کھلیان وغیرہ کی دونوں تصویریں، ایک جب وہ **انتظار حسین** کی موجودگی کے وقت کیسے حسین، گلزار اور زندگی آمیز نظر آتے تھے۔ دوسرے برسوں کے طویل ہجر کے بعد چیزیں تو ویسی ہیں لیکن نظر بدل گئی ہے۔ بدلی ہوئی نظر زندگی کو تبدیل شدہ محسوس کر رہی ہے۔ سب کچھ ہے لیکن مسافر کو بدلا ہوا نظر آ رہا ہے۔ وطن واپسی جو ایک مسافر کی مانند ہے، زمین سے جڑاؤ کا اظہار یہی تو ہے۔

انسان دوستی

ادب زندگی کا، زندگی کے حقائق کا مختلف پیرائے میں تخلیقی اظہار ہے۔ زمانے کا سچ لفظوں

میں پیش کرنا ہے اور **افسانہ** تو کسی واقعے اور معاملے، حادثے کو از سرِ نو تخلیق کرنے کا نام ہے۔ **افسانہ** ہو یا **ناول** دونوں ہی زندگی کی حقیقتوں کے غماز ہیں۔ **فکشن** میں انسانی زندگی، مسائل و مصائب اور خوشی و راحت اپنی اصل حالت میں نہیں ہوا کرتے۔ **فکشن نگار** ان میں اپنا تصور، زبان اور تخلیقیت کے عناصر ملاتا ہے، تب **فکشن** بنتا ہے جو حقیقت ہوتا، ہو بہو حقیقت نہیں اسی لیے کہا جاتا ہے کہ **افسانے** میں زندگی ہوتی ہے لیکن زندگی **افسانہ** نہیں ہوتی۔ **فکشن** کے کردار بھی زندگی کے حقیقی کردار ہوتے ہیں۔ ان کے مثبت اور منفی رویے، اعمال و افعال، ان کی زندگی اور **فکشن** میں ان کا مقام طے کرتے ہیں۔ بعض **فکشن نگار** کرداروں کو اپنی مرضی سے خلق کرتے ہیں اور اپنی مرضی سے ان سے افعال کرواتے ہیں جب کہ بعض **فکشن نگار** اپنے کرداروں کو فطری ماحول میں اپنے طور پر پھلنے پھولنے کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ یوں تو **فکشن** میں خاص کر موجودہ **فکشن** میں انسان کی اہمیت و عظمت جگ ظاہر ہے لیکن ہمارے ادب کی تاریخ میں معدودے چند ایسے فن کار ہیں جو انسانی ہمدردی اور انسان دوستی سے نہ صرف واقف ہیں بلکہ اپنی تحریروں میں اسے نبھاتے بھی ہیں۔ یہی نہیں انسان دوستی، عالمی اخوت اور انسانی برادری کے لیے فکر مند ادیب، اپنے دائرے سے اوپر اٹھ کر بڑے اور عالمی سطح کے ادیب بننے کی راہ پر گامزن ہوتے ہیں۔ **پریم چند**، **اقبال** اور **فیض** وغیرہ کی تحریروں میں کسی خاص خطے، مذہب اور علاقے کے انسان کی بات نہیں بلکہ محض انسان کی بات ہوتی ہے خواہ وہ کسی مذہب، رنگ اور نسل یا فرقے سے ہو۔ **انتظار حسین** ہمارے ایسے ہی فکشن نگار ہیں جن کی تحریروں میں انسان دوستی کوٹ کوٹ کر بھری ہے ان کے **افسانوں** میں حاشیائی کردار بھی ہیں جو اکثر مرکز میں آجاتے ہیں۔

انتظار حسین کے زیادہ تر **ناول**: چاند گھن، دن، بستی، تذکرہ وغیرہ اور **افسانوں** میں کٹا ہوا ڈبّا، سیڑھیاں، مردہ راکھ، روپ نگر کی سواریاں، خریدو حلوہ بیسن کا، ایک بن لکھی رزمیہ، محل والے، رہ گیا شوقِ منزل مقصود، ٹانگیں، سوئیاں، اپنی آگ کی طرف، جیسے متعدد **افسانوں** میں **انتظار حسین** کی انسان دوستی، کرداروں، جملوں اور واقعات کے بیان سے ظاہر ہے ہندو مسلم اتحاد، اتحاد بین العقائد، اتحاد بین الاقوام جیسے عوامل ان کی انسان دوستی کو مزید صیقل کرتے ہیں۔

مذہبی فکرو فلسفہ

انتظار حسین اس نقطۂ نگاہ سے بھی **اردو افسانے** میں انفرادیت رکھتے ہیں۔انھوں نے **فکشن** میں متعدد مذاہب کے فکر و فلسفے کے نظریوں کو کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ **فکشن** بھی ہے اور حق بھی۔ **انتظار صاحب** کا مطالعہ خاصا وسیع تھا۔ اسلامی نظریات، تصوف کے متعدد اسکولوں کے نظریات و عمل، متعدد بزرگوں، علما اور شیوخ کے ملفوظات، **قرآن وحدیث** کے مطالعے، اسلام کی ابتدا و عروج، دیگر مذاہب سے تصادم، نظریاتی اختلافات وغیرہ پر ان کی خاص نظر تھی۔ **انتظار صاحب** کے **ناولوں** کے ساتھ ساتھ **افسانوں** میں اسلامی نظریات، فلسفہ، احادیث، ملفوظات اور اہم واقعات وغیرہ کا خلاقانہ استعمال ملتا ہے۔

اسلام کے علاوہ ہندو دھرم کی باریکیاں، ویدگیتا، رامائن، مہابھارت کے علاوہ رشی منیوں کے حالاتِ زندگی، ان کے کارنامے، ہندو دھرم کے متعدد واقعات، اہم مقامات وغیرہ کا **انتظار حسین** نے اپنے **فکشن** میں بہترین استعمال کیا ہے۔ **قومِ یہود، عیسائیت، بودھ اور جین مذاہب** کے اہم نظریات، شخصیات اور واقعات کو کہیں علامتوں میں، کہیں استعاروں و کنایوں میں تو کہیں بالکل کھلے لفظوں میں بیان کیا ہے۔ مذہب کے ایسے عمدہ استعمال کی چند مثالیں ملاحظہ کریں:

> آں حضور دریاؤں، پہاڑوں، صحراؤں سے گزرتے چلے گئے۔ مسجد اقصیٰ میں جاکر قیام کیا۔ حضرت جبرئیل نے عرض کیا، یا حضرت تشریف لے چلیے۔آپ نے پوچھا : کہاں؟ بولے کہ یا حضرتؐ زمین کا سفر تمام ہوا،یہ منزل آخر تھی۔اب عالمِ بالا کا سفر در پیش ہے۔ تب حضورؐ بلند ہوتے چلے گئے، پہلا آسمان، دوسرا آسمان، تیسرا، چوتھا، وہاں حضرت عیسیٰ نے مصافحہ کیا پھر آپ اور بلند ہوئے اور آخر

عرش معلٰی کے قریب جا پہنچے اور قوسین کا فاصلہ رہ گیا۔ [افسانہ: کانا دجّال]

پھر مجلسیں شروع ہوگئیں اور زیارتیں نکلنے لگیں اور چھ محرم کو علم نکلے۔ چاندی سونے کے جگمگاتے پنجوں والے رنگ برنگ پٹکوں والے ان گنت علم اور ان کے آگے آگے دو تلواروں والا اونچا علم تفضل خاصے فاصلے تک علم کو گردش دیتا ہوا چلا مگر پھر اس نے علم دوسرے کے حوالے کر تاشہ گلے میں ڈال لیا۔ [افسانہ: مردہ راکھ]

ودیا ساگر پرشانت مورتی بنا بیٹھا رہا۔ زبان سے کچھ نہیں بولا۔ گو پال ڈھئی آواز میں بولا: 'کیسا اندھیرا ہے کہ جنھیں نہیں بولنا چاھیے،وہ بہت بول رہے ہیں جسے بولنا چاھیے، وہ چپ ہوگیا ہے۔' اور سندر سمدر بولا۔ سبھدرا نے کہا تھا کہ تتھا گت اب ہمارے بیچ نہیں ہے۔ وہ سدا ٹوکتا رہتا تھا کہ یہ کرو وہ مت کرو۔ اب جو ہمارے جی میں آئے گی وہ ہم کریں گے۔ ہے ودیا ساگر! اب سب بھکشو وہی کرتے ہیں جو ان کے جی میں آتی ہے اور ان کا جی ترشنا کے چنگل میں ہے۔گھاس کا بستر انھوں نے چھوڑ دیا۔ اب وہ کھاٹ پہ سوتے ہیں اور جا جم پہ بیٹھتے ہیں۔ ہے گنی! ہے گیا نی تو کیوں

نهیں بولتا؟ [افسانہ: کچھوے]

پرجا پتی! اوشا کے پیچھے ایسے دوڑے تھے کہ
وہ ان کی لالسا بھری نظروں کو دیکھ کر ہرنی
بن گئی اور بھاگ کھڑی ہوئی۔پر جا پتی ہرن بن
کر ان کے پیچھے دوڑے اوراس سے ملے،پھر وہ
مورنی بن گئی اور اڑ گئی،پر جا پتی مور بنے اور
اس کے پیچھے اڑ گئے۔ آخر کو اسے جالیا اور اس
سے ملے۔پھر وہ گائے بن گئی اور بھڑک کر بھا گی۔
پرجا پتی سانڈ بن کر اس کے پیچھے بھاگے، اسے
جا دبو چا اور اس سے ملے۔ اوشا نے سو بھیس
بدلے اور سو روپ لیے پر پر جا پتی نے بھی اتنے
ہی بھیس بدلے، اتنے ہی روپ لیے اور اتنی ہی بار
اس سے ملے۔ [افسا نہ: پو را گیان]

درجِ بالا اقتباسات کے علاوہ متعدد اقتباسات **افسا نوں** اور **ناولوں** سے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ان اقتباسات میں اسلام، شیعہ فرقہ، **مہا تما بدھ**، ہندو دھرم کی باتیں انسلاکات، اپدیش اور پیغامات کو **انتظار حسین** نے ایک تخلیق کار کے قلم سے انھیں اس طور **افسا نہ** کیا ہے کہ یہ **مذاہب** کی فکر، پیغام بھی رہتے ہیں اور **افسا نے** یا **ناول** کا حصہ بھی بن جاتے ہیں۔ **انتظار حسین** کا کمال یہ ہے کہ ان کے ذہن کے پردوں میں ھندوستان کی قدیم روایات، **مذہبی** رسومات، توہم پرستی، مہمان نوازی، ذرہ نوازی، انسان دوستی، اخوت جیسے عناصر اس طور پر چسپاں ہیں کہ وہ جب جہاں چاہتے ہیں ان کا تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔ ہندوستان جو متعدد **مذاہب**، فرقے، قوموں اور صوبوں کا **ملک** ہے۔ھندوستان سے گہرا ربط، ربط بھی ایسا جو اپنے **ملک** میں پیدا ہونے والے ہر شہری کا ہوتا ہے۔ کسان اور کھیت، ماں اور بیٹے جیسا ربط۔ **انتظار حسین** کا خمیر بلند شہر، ھاپوڑ اور میرٹھ کی سرزمین میں تیار ہوا۔ تخلیق کار بننے کے سفر کی ابتدا یہیں سے ہوئی۔ حالات کے سبب ہجرت ان کا مقدر بنی، لیکن پروفیسر **شہپر**

رسول کے شعر کی طرح وہ آگے چلتے رہے اور پیچھے مڑ مڑ کے بھی دیکھتے رہے:

مجھے بھی لمحۂ ہجرت نے کر دیا تقسیم
قدم سفر کی طرف ہیں، نگاہ گھر کی طرف

ایسی صورت حال میں گھر، بستی، شہر اور وہ سرزمین (ھندوستان) کیسے شعور اور لاشعور سے محو ہو سکتی تھی؟ اس سرزمین کی ساری رونقیں، تہذیب و تمدن، خصوصاً مشترکہ تہذیبی وراثت کے آثار تو ذہن کے کونے کونے میں ایسے ثبت ہوئے کہ وہ تخلیقات میں ظاہر ہوتے رہتے ہیں۔

مشترکہ تہذیب

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے کہ **انتظار حسین** کا بچپن (10، 11 برس تک کا زمانہ) بلند شہر کی بستی 'ڈبائی' میں گزرا۔ یہ بستی دیگر بستیوں کی طرح ہندو مسلم کی مشترکہ آبادی والی بستی ہے۔**مساجد، امام باڑے، منادر، گنگا کا کنارہ، میلے ٹھیلے، عید، بقر عید، محرم کی مجالس، عزا داری، دیوالی، ھولی، کرشن اشٹمی، رام نوی، رام لیلائیں، کرشن لیلائیں، گنگا کا میلہ** جیسے مشترکہ مظاہرے ہوا کرتے تھے۔ ہندو مسلم کے درمیان تفریق نہیں تھی وہاں ایک کا مہمان سب کا ہوتا تھا۔**مسلم رام لیلا ؤں، دسھرہ میلوں** میں حصہ لیتے، پٹا کھیلتے، مزاروں پہ جاتے، دلوں میں محبت، رشتہ قربت پینگیں بڑھاتی۔ یہ ہماری مشترکہ تہذیب کی علامت ہے۔**انتظار حسین** نے اسی میں آنکھیں کھولی تھیں:

> بلند شهر کی سڑك سے مڑ کر تا نگه نئی آبادی میں داخل هو گیا۔ نئی آ بادی، پرا نا بازار، محله قانون گویان اور پهر قاضی واڑه، مجیدن دهوبن دروازے پر کهڑی تهی۔ مجهے دیکه کے کهل گئی۔
>
> ارے انتجار آ گیا۔ لاله توتو بهت هار گیا اور پهر اس نے گریز کیا" مگر بهیا پاکستان میں کیوے هے که اناج بڑا سستا هے تو کیوں هار گیا۔

ارے تجھے مرے سر کی سوں، سچ سچ بتائیو
پاکستان میں ناج کا کیا بھائو ھے۔
بڑی بی پاکستان میں اناج بھت سستا ھے۔
میں اسے جواب اور کیا دے سکتا تھا۔ صحیح
نرخوں کا پتہ کسے تھا اور پھر یہ کب خبر تھی
کہ ھندوستان میں مزاج پرسی کے فوراً بعد
گیھوں کا بھاؤ پوچھا جاتا ھے۔ سامنے گلی میں
سکھیا چماری پیڑی پر بیٹھی بڑی یکسوئی سے
اپنے لھنگے کے نیفے کی جوئیں بین رھی تھی۔
(افسانہ: سانجھ بھئی چوندیس)

یہ اقتباس ان کے رپور تاژ 'سانجھ بھئی چوندیس' کا ہے۔ایسے متعدد اقتباسات **انتظار حسین** کے **ناولوں** اور **افسانوں** سے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ان کا اختصاص ہے کہ انھوں نے تصوراتی اور تخیلاتی قصے بیان نہیں کیے ہیں بلکہ ان کے قصے حقیقی ہیں۔حقیقت کی کوکھ سے جنمے ہیں یا پھر قدیم روایتوں، جاتک کتھاؤں، مذہبی قصوں اور بزرگوں کے واقعات پر مشتمل ہیں۔یہاں بھی ان کا انفراد باقی رہتا ہے کہ جب کبھی وہ ایسے قصے بیان کرتے ہیں جن کا تعلق قدیم واقعے، قصے یا ملفوظات سے ہوتا ہے وہ اسے عصری حسیت سے ہم کنار کرتے ہیں کہ ایسے واقعات از سرنو زندہ ہو اٹھتے ہیں، **انتظار حسین** کے ادب کا بڑا حصہ ایسا ہے جس میں ہندوستانی مشترکہ تہذیبی روایات کی بھرپور عکاسی موجود ہے۔

سفر

انتظار حسین کے ادب پاروں میں ایک اور خاص بات نظر آتی ہے، وہ ہے سفر۔زیادہ تر **کھانیوں** اور **ناولوں** میں سفر، سفر کے لوازمات، مسافر، سفر کی صعوبتیں، نئی نئی دریافتیں، عجیب وغریب واقعات، اشخاص اور مقامات سے واقفیت ہوتی رہتی ہے۔سفر زندگی کی علامت ہے۔جمود کو موت سے مشابہ کہتے ہیں۔**انتظار حسین** ایک مسافر، ایسا مسافر جس نے تین تین ہجرتیں کیں۔ ہمیشہ سفر میں رہا۔ نئے محبوب

(پاکستان)اور پرانے عشق (ھندوستان) کے درمیان طبعی اور روحانی سفر میں ہر لمحہ مصروف رہنے والا انسان، اگر اس کی تخلیقات میں سفر کا استعمال زیادہ ملتا ہے تو یہ کوئی حیران کن بات نہیں۔

دراصل سفر باعثِ ظفر ہوتا ہے، پھر انتظار حسین نے ہجرت کی شکل میں جس سنت کی پیروی کی، اس کے بعد سرخ روئی کا مقدر بننا تو طے تھا۔ یوں بھی ہر شخص دنیا میں ایک مسافر ہی ہوتا ہے جس کا سفر اس کی پیدائش سے شروع ہوتا ہے اور موت پر جا کر ختم ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں اور ناولوں میں سفر کی روداد بھری پڑی ہے۔ ایک آدھ سفر دیکھیں:

> پورے ڈبّے میں ایک کھلبلی تھی۔ ویاس پور آگیا۔ ویاس پور آ گیا۔ خود میرے اندر کھلبلی مچی ہوئی تھی تو ویاس پور آ گیا۔ تھوڑی دیر پہلے تک یہ سارے مسافر میرے لیے اجنبی تھے۔ رات بھر میں ان سے بے تعلق بیٹھا رہا تھا اور اب اچانک مجھے ان کے ساتھ ایک بھید بھرے رشتے کا احساس ہونے لگا تو ہم سب ویاس پور کے مسافر ہیں۔ مجھے لگا کہ اس ڈبے ہی کے نہیں پوری گاڑی کے مسافر، سب مسافر ویاس پور کے مسافر ہیں۔تب میں نے ایک انس کے ساتھ ان سب مسافروں کے چہرے پر نظر ڈالی۔ [ناول: آگے سمندر ہے]

> بیٹے اخلاق، یہ تم نے ہمیں کہاں جنگل میں لا پھینکا ہے، نگوڑی یہاں تو اذان کی آواز بھی کان میں نہیں پڑتی۔ چپ ہونا اور پھر شروع ہو جانا۔ ارے میں تو پہلے ہی کہتی تھی کہ کہاں کالے کوسوں جارہے ہو،مگر تیرے باپ نے ایسا تلے اوپر کیا کہ میری عقل پہ پتھر پڑ گئے۔ لے لو وہ

تو یاں پہ آتے ھی ٹھنڈے ٹھڈے چلے گئے ھمیں
جنگل ویرانے میں چھوڑ گئے۔ یہ نگوڑی کوئی
رھنے کی جگہ ھے۔ میں نے تو یاں پہ کبھی کسی
بخت مارے پھیری والے کی بھی آواز نہیں سنی۔
بس سویرے سے شام پڑے تک کوؤں کی کائیں
کائیں سنو جاؤ۔ ارے میں تو یاں رہ کے خفقانی
ھو جاؤں گی۔ [ناول: تذکرہ]

یہ اقتباسات بظاہر سفر کی روداد اور سفر کے نتائج ہیں۔لیکن یہ سفرِ واقعات، دراصل ہماری زندگی کی تصویریں ہیں۔سفر کس طرح پریشانی اور مصائب کا بیان ہوتے ہیں؟ سفر میں مسافر کی صحیح پہچان ہوتی ہے۔اس کی عادات، سلیقہ، تہذیب کا صحیح اندازہ سفر میں ہی لگتا ہے۔اسی لیے **حضور اقدس صلی اللہ علیہ وسلم** نے کسی کو پرکھنے کے لیے جن معاملات کا ذکر کیا ہے ان میں سفر بھی ایک اہم معاملہ ہے۔**انتظار حسین** کا پورا، ادبی سرمایہ، ان کے سفرناموں کے نتائج ہی ہیں۔انھوں نے جس قدر جسمانی اسفار کیے ہیں، ان کی تخلیقات میں روحانی اسفار کا بھی اتنا ہی اظہار ہے۔

کردار

فکشن ، داستان، ناول، افسانہ اور ڈرامہ، یہ سب ایسی اصناف ہیں جن میں کردار کی حیثیت سے سب واقف ہیں۔کردار قصے کو آگے بڑھانے اور ترسیل میں معاون ہوتے ہیں۔ **داستان** میں کردار گوشت پوست کے کم ہی ہوا کرتے تھے لیکن جب **ناول** اور **ڈرامے** کا وجود سامنے آیا تو حقیقت کے ساتھ ساتھ حقیقی کردار بھی سامنے آئے۔جب **ناول** یا **افسانہ** ہماری حقیقی زندگی کے ترجمان ہیں تو پھر کردار بھی ہمارے آس پاس کے ماحول کے ہی ہوں گے۔قصہ جب انسان کے اردگرد گھومتا ہے تو کردار ہی انسان ہوتے ہیں۔ادھر جب سے **جدیدیت** نے روایت سے انحراف کی شکل میں کچھ الگ سوچنے اور لکھنے کی ترغیب دی تو پھر انسانوں کے ساتھ ساتھ حیوان، چرند، پرند بھی **افسانوں** اور **ناولوں** میں آ گئے۔**جدید اردو فکشن** میں، جہاں تک 1960ء کے بعد سے، خصوصاً کردار کا

تعلق ہے تو یہ بالکل واضح ہے کہ ترقی پسند عہد کی طرح اب کردار نگاری نظر نہیں آتی۔ یہ بدلتے زمانے کا مظہر بھی ہے کہ انفرادی شناخت کا مسئلہ آج بھی مسئلہ بنا ہوا ہے۔ جب سماج میں انسان بہت واضح اور مختلف و متعدد اوصاف سے متصف نظر نہیں آتے تو جدید اردو افسانے میں بھی کردار اس طور نہیں جیسے ترقی پسند فکشن میں نظر آتے ہیں۔

انتظار حسین کے فکشن میں جب کردار کی تلاش کی جائے تو **انتظار حسین** کے نظریے کو سامنے ضرور رکھا جائے۔ کردار کے تعلق سے **انتظار حسین** کا اپنا بالکل واضح نظریہ ہے۔ ایک بار **انتظار حسین** کے ایک دوست **شیخ صلاح الدین** نے ان سے پوچھا تھا: " تمہارے افسانوں میں عورت نظر نہیں آتی۔" اس پر **انتظار حسین** نے برجستہ کہا تھا: "شیخ صاحب میرے افسانوں میں تو عورتیں بہت ہیں۔" دوست نے جواباً کہا تھا: " عورتیں نہیں، عورت کہاں ہے تیرے افسانوں میں؟ یعنی وہ عورت جو محبوبہ ہو، جس سے عشق کیا جاسکے جس کے حسن کے بیان میں افسانہ نگار، چٹخارے لے کر تشبیہات و استعارے کا استعمال کرے۔" اس پر **انتظار حسین** کا جواب ملاحظہ فرمائیں:

> میں نے اپنی یادوں کو کریدا۔ دھندلا دھندلا خیال آیا کہ اپنی برادری میں ایک دو عورتوں نے عورت بننے کی ہمت تو کی تھی مگر یا تو وہ درمیان میں پچک گئیں یا اس برادری نے، جہاں بچیاں اور بوڑھیاں بھی پردہ کرتی تھیں ان کے لچھنوں پر پردہ ڈال دیا یا پھر اس معاملے میں اپنا مشاہدہ کمزور تھا، مگر خیر میں نے اپنے اس نقص کو مسئلہ نہیں بنایا۔ [مضمون: 'اپنے کرداروں کے بارے میں']

اسی طرح جب **ناول** 'دن' منظرِ عام پر آیا تو **انتظار حسین** کے چند دوستوں کو گمان گزرا کہ یہ **انتظار** کی اصل زندگی کی تصویر ہے اور اس میں جولڑ کی **تحسینہ** ہے وہ ضرور ان کی زندگی میں رہی ہوگی۔ ان

لوگوں نے پوچھ تاچھ شروع کی۔ ***انتظار حسین*** *کے اقربا، رشتہ دار وغیرہ سے دریافت کیا لیکن کہیں بھی ’تحسینہ‘ نام کی کسی حسینہ کا پتہ نہیں چلا۔ اس پر* ***انتظار حسین*** *نے اپنے مضمون* 'اپنے کرداروں کے بارے میں' *یوں تحریر کیا:*

> کردار افسانے میں تجربے اور مشاهدے هی کے واسطے نهیں آتے۔ خوابوں کے راستے بهی ظهور کرتے هیں مگر هر چند کے تحسینه که گوشت پوست میں کبهی نهیں دیکها مگر وه مجهے قدامت پسند لڑکی سے زیاده حقیقی اور سچی مخلوق نظر آتی هے۔ اصل میں ،میں نے محبت کے تجربے کے حوالے سے افسانه لکهنے کا جو ذاتی عذر دونوں سے کیا تها اس کی قلعی 'دن' لکهتے هوئے خود مجه پر کهل گئی۔ کردار او بڑ کهابڑ چال سے افسانے میں آتے هیں۔ مشاهدے کے راستے آتے آتے کوئی کردار الٹے رستے پر پڑ لیتا هے اور پسلی توڑ کر بر آمد هوتا هے۔ مشاهدے کا راسته سیدها اور آسان هے مگر اس کو کیا کیا جائے که همارے باوا آدم نے چند تکلیفیں اپنی جان کو لگا لی تهیں۔ اولاد نے باپ کی تکلیفوں سے فیض اٹهایا مگر اس اولاد میں سے جس نے تخلیقی آدمی بننے کا دعویٰ کیا اس کے سر پر بوجه ڈالا گیا که وه اپنے جد امجد کی تکلیفوں کو امانت جانے اور ان کے دکه بهرے تجربوں کو فراموش نه هونے دے۔ سو افسانه پسلیاں عزیز

رکھ کر نہیں لکھا جاسکتا۔ [مضمون:'اپنے کرداروں کے بارے میں']

ان اقتباسات سے صاف ظاہر ہے کہ **انتظار حسین** کا کرداروں کے تعلق سے اپنا نظریہ ہے۔

ہم لوگ عام طور پر، اس سلسلے میں کسی بھی فکشن نگار کے تعلق سے کہہ دیتے ہیں کہ اس کے یہاں حقیقی کردار ملتے ہیں۔ گوشت پوست کے کردار ملتے ہیں۔ ہمارے آس پاس کے چلتے پھرتے انسان ہوتے ہیں۔ یہ شاید ہماری اس عادت کا حصہ ہے جس کے تحت ہم بغیر مطالعے کے ایسا کہہ جاتے ہیں اور یوں بھی اکا دکا ایسے کردار، ہر فن کار کے یہاں نظر آ جاتے ہیں تو بات کی تردید بھی نہیں ہوتی مگر اس بارے میں ہمیں غور و خوص کرنا چاہیے۔ اب اگر **انتظار حسین** کے یہاں ایسے کردار نہیں ملتے ہیں، جو عشق و محبت کے کردار ہوتے ہیں تو کیا **انتظار حسین** کا فکشن غیر حقیقی ہے؟ یا **انتظار حسین** کے یہاں **پریم چند** کے هوری، دھنیا، مادھو، گھیسو، **ممتاز مفتی** کی آپا، **منٹو** کی سوگندھی، **کرشن چندر** کا کالو بھنگی، **راجندر سنگھ بیدی** کی لاجونتی، **عصمت چغتائی** کی شمن، **قاضی عبدالستار** کی رضو باجی، **جیلانی بانو** کی مریم جیسے یادگار کردار نہیں ہیں تو **انتظار حسین** کا فکشن اعلیٰ اور معیاری نہیں۔ دراصل **انتظار حسین** کا عہد یعنی جدید عہد *Identity Crises* کا عہد ہے۔ اس عہد کا سب سے بڑا مسئلہ ہی شناخت کا ہے۔ تقسیم ہند کے بعد ھندوستان کے باقی ماندہ مسلمانوں میں جس طرح ڈر، خوف، دہشت اور عدم تحفظ نے گھر کر لیا تھا اس میں ان کا وجود خطرے میں تھا۔ دوسری طرف تقسیم کے بعد ھندوستان سے اپنا گھر بار چھوڑ کر نئی جائے امان کے لیے کسی طرح اپنی جان بچا کر پاکستان پہنچنے والے مسافروں، مہاجروں کو کیا پاکستان میں ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ کیا ان کی شناخت مہاجر سے آگے بڑھ سکی؟ وہ نہ ہندوستانی ہی رہے اور نہ پاکستانی بن پائے۔ **انتظار حسین** کا ادب ایسے ہی افراد اور مسافر و مہاجرین کا نمائندہ ہے جس میں ہر شخص اپنی شناخت کے استحکام کی کاوش ہی میں گزر بسر کر رہا ہے۔ ایک کردار جتنے وقت میں اپنی ایک حیثیت بنا پانے کے قریب پہنچتا ہے تو کسی نہ کسی حادثے کا شکار ہو جاتا ہے۔

جہاں تک **انتظار حسین** کے کرداروں کا معاملہ ہے تو اب ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کے کردار، قاری کو متاثر نہ کر پائے ہوں۔ ایسے متعدد کردار ہیں جو **افسانہ** پڑھتے وقت **افسانے** سے نکل کر ہمارے اوپر، آس پاس اور بہت قریب آ جاتے ہیں۔ اتنے ہم ان میں گھل مل کر اپنی شکل، اپنا رشتہ یا قرابتیں تلاش

کرتے ہیں۔اتنے افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔یہ ہمارے عہد کا المیہ ہے اور شاید بدلتے وقت کی شناخت بھی کہ اب کردار انسان کی شکل میں نہیں بلکہ کردار بستی،شہر،ملک،وقت،رشتہ،دہشت گردی اور فرقہ پرستی کے یادگار اور باقیات ہو گئے ہیں۔**بابری مسجد، گجرات سانحہ،ممبئی بم کانڈ، سابرمتی ایکسپریس** جیسے واقعات اب کردار کی شکل اختیار کر گئے ہیں۔**انتظار حسین** کے یہاں ہجرت،زمین سے جڑاؤ،ماضی کی یادیں،کردار کا روپ دھار چکی ہیں۔

بظاہر گوشت پوست کے کردار تلاش کرنا اگر ہمارا مقصد ہے تو **انتظار حسین** کے متعدد **افسانوں** میں ایسے کرداروں کی کمی نہیں۔'قیوما کی دو کان' کا **قیوما**،'منزلِ مقصود' کی **اماں جی**، 'عقیلہ خالہ' کی **عقیلہ** 'روپ نگر کی سواریاں' کے **منشی رحمت علی** 'ایک بن لکھی رزمیہ' کا **پچھوا** استاد' کا **استاد**، 'آخری موم بتی' کی **شمیم**،'آخری آدمی' کا **الیاسف**، 'نرناری' کی **مدن سندری**، 'خالی گھر' کی **رضیہ آپا، مجیداً** جیسے کردار قاری کی یادداشت میں ضرور باقی رہ جاتے ہیں۔دوسری طرف **انتظار حسین** کے یہاں میں، وہ، ہم، پہلا، دوسرا، زخمی سر والا،مر کرجی اٹھنے والا، طوطا، کتا، بکرا،مچھلی، مینا،مور، مرغا بی جیسے کردار بھی ہیں جو بے شناختی کا المیہ ہیں۔**انتظار حسین** کے **ناولوں** میں 'چاند گہن' کے **سبطین، کالے خاں اور فیاض خاں** 'دن' کی **بڑی آپا**، 'بستی' کا **عرفان**،'تذکرہ' کی **بوجان**، 'آگے سمندر ہے' کے **نعمت خان، جواد اور رفیق** بھی ایسے کردار ہیں جنھیں آپ **ناول** ختم کرنے کے بعد یاد نہ رکھنا چاہیں تو ایسا نہ آپ کر پائیں گے اور نہ ایسا ہوگا۔

اسلوب

اسلوب کا معاملہ بہت آسان نہیں،آج عام طور پر کسی کو بھی صاحبِ اسلوب فن کار کہہ دیا جاتا ہے،بغیر مطالعے اور تجزیے کے اسلوب کے تعلق سے کوئی بیان کتنا صحیح ہوگا،اسلوب کے لیے کسی بھی فن کار کا لسانی مطالعہ ضروری ہے۔اس کے فن پاروں میں جو زبان استعمال ہوئی ہے،اس کا پس منظر کیا ہے،اس کے اجزا کیا ہیں۔یوں بھی **فکشن** میں زبان کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ایک مصنف کی زبان،یعنی اس کا بیانیہ،دوسری کردار کی زبان یعنی مکالموں کی زبان۔اب **فکشن** میں دونوں سطحوں پر زبان کا جائزہ لیا جاتا تھا۔بہت پہلے ایسا نہیں تھا۔یہی سبب ہے کہ **پریم چند** جیسے عہد ساز **افسانہ نگار** کے **فکشن** کی زبان

مصنف کے بیان تک ہی محدود ہے۔ کرداروں کی زبان بھی مصنف کی زبان کے مطابق **اردو** اور سلیس **اردو** ہے جب کہ کرداروں کو اپنی زبان بولنی چاہیے۔ دیہات کے کم پڑھے کردار بھی **پریم چند** کی **اردو** بولتے ہیں۔ **پریم چند** کا دیہات، **بھوج پوری** کا علاقہ ہے، لیکن **پریم چند** کے **فکشن** میں اس کا استعمال نہیں ملتا۔ ہوسکتا ہے کہ اس وقت تک **فکشن** میں زبان کی دونوں سطحوں میں امتیازات کا رواج نہ ہو لیکن معاملہ اس وقت زیادہ سنجیدہ ہوجاتا ہے جب ترقی پسند عہد کے بھی کئی ممتاز **فکشن نگاروں** کے یہاں زبان کا یہ معیار نہیں ملتا۔ اس سے قبل بھی میں نے **عصمت چغتائی** کے **افسانوی اسلوب** پر اپنے مضمون میں، یہ بات اٹھائی تھی۔ ضرورت ہے کہ لسانی اعتبار سے بھی **فکشن** کا الگ سے مطالعہ ہونا چاہیے۔

انتظار حسین کے اسلوب کی بات ذرا مختلف ہے۔ بعض حضرات نے ان کے اسلوب کو **داستانوی اسلوب** قرار دیا ہے تو بعض اسے جادوئی اسلوب کہتے ہیں جو بھی ہو، اتنا تو طے ہے کہ **انتظار حسین** نے **افسانے** اور **ناول** کے موضوع کے تقاضے کے لحاظ سے زبان کا استعمال کیا ہے۔ یوں بھی ہر تحریر خصوصاً **فکشن** (معیاری اور اعلیٰ **فکشن**) اپنی زبان لے کر آتا ہے۔ **انتظار حسین** کے اسلوب کے تعلق سے **ارتضیٰ کریم** لکھتے ہیں:

> انتظار حسین کے افسانے اور ان کے اسلوب کے متعلق متعدد آرا ملتی ہیں۔ کوئی انہیں داستان سے قریب بتاتا ہے، کسی کے نزدیک ان کے یہاں اساطیر سے مدد لی گئی ہے۔ کوئی ان کا سلسلہ جاتک کتھاؤں اور سرت ساگر کتھائوں سے جوڑتا ہے۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ ملفوظات، اقوالِ زریں اور قرآنی احکامات سے بھی انھوں نے خوب کام لیا ہے۔

ارتضیٰ کریم نے دیگر ناقدین کا احاطہ تو کیا لیکن حتمی طور پر **انتظار حسین** کے اسلوب کو کوئی نام نہیں دیا۔ ویسے ہمارے زیادہ تر ناقدین **انتظار حسین** کے اسلوب کو **داستانوی تسلیم** کرتے ہیں۔ **انتظار حسین** کا یہ **داستانوی اسلوب**، ان کی شناخت بن گیا ہے۔ حالانکہ **انتظار حسین** کے اس اسلوب کی بعد کی نسل کے متعدد **افسانہ نگاروں** نے تقلید بھی کی ہے۔ ہماری نسل کے بہت سے **فکشن نگار** ایسے

ہیں جو اسی **داستانوی اسلوب** کے باعث پہچانے جاتے ہیں۔ **ابن کنول** اور **سید محمد اشرف** کے یہاں اس اسلوب کو واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ **انتظار حسین** کے **داستانوی اسلوب** کی یہ مثالیں دیکھیں:

عزیزوں ،با تمیزو، تاب ضبط ہو تو یہ فسانۂ عبرت فزا سنو کہ دو نوں وقت ملتے تھے اور ہم دلّی سے نکلتے تھے۔ آفتاب دن بھر کی مسافت سے تھك کر دجلہ مغرب میں غرق ہو رہا تھا اور جمنا کے پا نی پر سایہ پھیل چکا تھا۔ سایہ شاھجھانی قلعہ کی فصیلوں اور برجیوں پر بھی پھیل چکا تھا۔ شھر کی فصیل اور شاھجھانی قلعہ کے برجوں سے دور قطب مینارکی بلندی پر بس ھلکی ھلکی دھوپ مانند ایك سرکتے سائے کے باقی تھی اور کوئی دم میں معدوم ھوا چاھتی تھی۔ [ناول: داستان]

تو سن! اگلے جنم کی بات ھے کہ بنا رس میں راجہ بر ھم دت براجتا تھا اور ھمارے بدھ دیو،مینا کے جنم میں جنگل میں باس کرتے تھے۔ ایك پیڑ کی گھنی ٹھنی میں ایك سندر گھونسلہ بنایا اور اس میں رھنے سھنے لگے۔ ایك بار بھت ورشا ھوئی، ایك بندر بھیگتا ھوا کھیں سے آ یا اور اسی پیڑ پر مینا کے گھونسلے پر بیٹھ گیا۔ پر یھاں بھی وہ بوندوں سے بھیگ رھا تھا۔ مینا بولی کہ ''ھے منو ویسے تو، تو آدمی کی بھت نقالی کرتا ھے مگر گھر بنانے میں اس کی نقالی کیوں نھیں

کرتا؟ آج تیرا گھر ہوتا تو ورشا سے تیری
دُردرشا کیوں ہوتی؟ [افسانہ: کچھوے]

میں نے یہاں **انتظار حسین** کے ایک **ناول** اور ایک **افسانے** سے **اقتباسات** نقل کیا ہے۔ایسے بے شمار اقتباسات اور مثالیں **انتظار حسین** کے **فکشن** میں بکھری پڑی ہیں۔دراصل **انتظار حسین** کا یہ **داستانوی اسلوب** ایسے ہی وجود میں نہیں آیا۔اس کے پسِ پردہ **انتظار حسین** کا علم اور واقفیت ہے۔مطالعہ، تفہیم اور پھر اس کا مناسب ترین استعمال، اسلوب میں ڈھلتا ہے اور یہ برسوں کے مطالعے اور ریاضت کا ثمرہ ہے۔**انتظار حسین** نے **ساگر کتھائیں، جاتک کتھائیں، داستانیں، قدیم ہندو دیومالا، اساطیر، اسلامی واقعات، ملفوظات، اقوال زریں، فکرو فلسفہ، قرآنی قصے، حکایات**، ہندوستانی مشترکہ تہذیب، دیگر مذاہب کی معروف کتب، رسم ورواج، تہوار وغیرہ کا استعمال ہی نہیں بلکہ اسلوب کے ساتھ ساتھ موضوع سے ہم آہنگی، معلومات اور اس کا فلسفیانہ بیان بھی ہے۔ایسا بیان جو زندگی کو پیش بھی اور زندگی کو متاثر بھی۔**انتظار حسین** کے بیانیہ کی دو ایک مثالیں پیش ہیں:

میں نے اس شہر میں ایک آوارہ گرد کی حیثیت
سے آغاز کیا اور شیراز کو اپنا ڈیرہ بنایا یا
مختلف راستوں اور مختلف بھانوں سے آئے اور
اس ڈیرے میں اکٹھے ہوگئے۔کسی کے ساتھ یہ ہوا
کہ پورا خاندان کسی متروکہ مکان کے ایک کمرے
میں یا ایک برآمدے میں ڈیرے ڈالے پڑا تھا۔وہ اس
تنگ فضا سے خفقان ہو کر شہر کی وسعتوں میں
بھٹکتا پھرا، بھٹکتا بھٹکتا کسی شبھ گھڑی میں
شیراز میں داخل ہوا اور پھر بیوی کا ہو رہا۔
[ناول: بستی]

الیاسف نے اپنی آنکھیں بند کر لیں اور جب
الیاسف نے اپنی آنکھیں بند کیں تو اس کا دھیان

انـدر کـی طـرف گیـا اور اس نـے جانا که وه کسی
انـدھیـرے کـنـویـں میـں دھنستـا جـارھـا ھے اور
الیـاسف نـے درد کـے سـاتھ کھا که اے میرے معبود،
میـرے بـا ھـر بھی دوزخ اور میـرے انـدر بھی دوزخ
ھـے۔ انـدھیـرے کـنـویـں میـں دھـنستـے ھـوئے ھم
جـنسـوں کی پرا نی صورتوں نے اس کا تعاقب کیا
اور گزریں یادیں محاصره کرنے لگیں۔الیاسف کو
سبـت کـے دن ھـم جنسوں کا شکار کرنا یاد آیا که
ان کـے ھـاتھـوں مـچھـلیـوں سـے بھـرا سـمـنـدر،
مـچھلیوں سے خالی ھونے لگا تھا اور ان کی ھوس
بڑھتی گئی۔ [افسانه:آخری آدمی]

یہ اقتباسات **انتظار حسین** کے بیانیہ کی مثالیں ہیں۔ ان میں **انتظار حسین** یعنی ایک مصنف کا بیان ہے جہاں ایک خاص قسم کی زبان اور پھر واقعے کا منظر اور پس منظر بھی شامل ہے۔ دونوں اقتباسات میں خاصا امتیاز ہے۔ ایک اور **داستانوی طرز** کی رمق ہے جو اندرونی سطح پر بیان میں سانسیں لے رہی ہے اور یہ رنگ توان کی ہر نثر اور بیانیہ میں شامل ہے۔ کہیں بہت شوخ اور واضح کہیں دھیمی آنچ کی شکل میں ہے۔

انتظار حسین نے کرداروں کی زبان میں خاص خیال رکھا ہے۔ کردار کی شخصیت، علمی لیاقت، ماحول، مادری زبان وغیرہ کی مناسبت سے زبان کا استعمال کیا ہے۔ چند مکالمے حاضرِ خدمت ہیں:

قسـم الـلّـه پـاك كـی آ دمی۔ میرا دل دھك سے ره گیا
یـكـه بـے بـنـدو آج تو مارا گیا۔پھر جی وه مجھ سے
آگـے نـكـل گیـا اور لمبے لمبے ڈگ بھرنے لگا۔ پھر وه
لـمبـا ھونے لگا اور لمبا ھوا اور لمبا ھوا اور لمبا اور
لـمبـا ھـوا۔ پھر جی وه املی كے پیڑ كے برابر ھوگیا۔
بھیا میں نے دل ھی دل میں قل پڑھنی شروع كردی۔

بس جی تین دفعہ پڑھی تھی کہ سالا چھو ہوگیا۔
تو میاں یو ہے قل کی برکت۔[افسانہ: پرچھائیں]

صمد کہہ رہا تھا" میاں میری جو پیڑ پہ نظر پڑی تو دل دھک سے رہ گیا، فوراً ذہن میں یہ بات آئی کہ پیچھے سے جاکے بندوق پکڑ لوں مگر میں کھڑا کا کھڑا رہ گیا، پائوں سو من کے ہو گئے۔ [افسانہ: کنکری]

تجّمل میاں جو ہونی ہو وے ہے وہ ہو کے ہی رہوے ہے۔ میرا ماتھا وسی وخت ٹھنکا تھا، میں ہاشم میاں کو منع بھی کیا پر انھوں نے میری سنی نہیں۔ [افسانہ: پسماندگان]

صاحب! خدا کی قدرت ہے۔ ہم ہی نے وہ زمانہ بھی گزارا ہے۔جب ایک روپے کے گیہوں کے لیے مزدور کرنا پڑ تا تھا اور مزدور منڈی سے گھر تک آتے آتے پسینے میں شرا بور ہو جاتا تھا۔ ہم ہی یہ زمانہ دیکھ رہے ہیں کہ رو پے کا آ ٹا، خدا جھوٹ نہ بلوائے، مٹھی میں آ جاتا ہے۔[افسانہ: دوسرا راستہ]

ان مکالموں سے آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ ***انتظار حسین*** *کے کردار کس قسم کی زبان اور بولی بولتے ہیں۔مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ* ***انتظار حسین*** *جیسے ادیب اور انسان کبھی کبھار پیدا ہوتے ہیں۔* ***انتظار حسین کا فکشن*** *ہماری نسلوں کو متاثر کرے گا اور زمانہ ان کی تقلید کرے گا۔*

——— [تمام شد] ———

علامہ فراہیؒ کا عارفانہ کلام

[ایک جائزہ]

ڈاکٹر ابو ذر ندوی*

علامہ حمید الدین فراہی مشرقی یوپی کے مردم خیز خطہ اعظم گڑھ سے تعلق رکھتے تھے۔ ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی، شعور آیا تو مختلف اساتذہ سے کسبِ فیض کیا جن میں **علامہ شبلی نعمانی**، **مولانا عبدالحیٔ فرنگی محلی** اور **مولانا فیض الحسن سہارن پوری** وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ **مولانا سہارن پوری** کی شخصیت کے بارے میں **سید سلیمان ندویؒ** نے لکھا ہے: "خاکِ ہند نے صدیوں میں شاید ھی کوئی اتنا بڑا امام الادب پیدا کیا ہو۔"[۱] ان کا ایک عربی دیوان بھی موجود ہے جسے **علامہ فراہیؒ** نے اپنی جیبِ خاص سے ۱۹۱۶ء میں حیدر آباد دکن سے طبع کرایا تھا۔[۲] خود علامہ کی عربی شاعری بڑی شاندار ہے۔ **علامہ شبلی** کو جب شمس العلماء کا خطاب ملا تو اس موقع پر عربی زبان میں ایک قصیدہ کہا تھا جو سیرتِ شبلی —— **اقبال سہیل** اور حیاتِ شبلی —— **علامہ سید سلیمان ندویؒ** میں مع ترجمہ موجود ہے۔[۳]

* سابق ریسرچ اسکالر، شعبہ عربی، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی 25

مولانا عبدالماجد دریابادی نے **علامہ فراہی** کی **ادبیاتِ فارسی وعربی** کے اعتراف میں لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ پڑھا شوق سے پڑھا، اس لیے **ادبیاتِ فارسی وعربی** میں معاصرین سے بازی لے گئے، ممکن ہے **مولانا شبلی** سے بھی۔ **فارسی وعربی** دونوں پر بے تکلف اہلِ زبان کی طرح قدرت رکھتے تھے، **فارسی** میں بھی صاحبِ دیوان شاعر تھے اور **کلام جاهلیت** کے گویا حافظ تھے۔ البتہ ان کی عربی عبارت بڑی گٹھی ہوتی تھی۔ [۴]

علامه فراهی کا مختصر تعارف

علامہ فراہی نے تفسیرِ قرآن میں ایک منفرد شناخت پیدا کی۔ وہ کثیر الجہات شخصیت کے مالک تھے۔ عربی **اردو** اور **فارسی** تینوں زبانوں میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان کا عربی کلام **دیوان المعلم** —**عبدالحمید الفراہی** کے نام سے پہلی مرتبہ دائرہ حمیدیہ مدرسۃ الاصلاح (سرائے میر) سے ۱۹۶۷ء میں شائع ہوا۔ **علامہ** نے اپنے **عربی دیوان** کا نام احتیاطاً **دیوان ابی احمد الانصاری** رکھا تھا۔ کیوں کہ انھوں نے **طرابلس** اور **بلقان** کی جنگوں پر تیز وتند **نظمیں** لکھیں تو **انگریزی حکومت** کی **سی آئی ڈی** ان کے پیچھے لگ گئی اور کچھ دنوں کے لیے انھوں نے **ابواحمد** نام اختیار کر لیا تھا۔ [۵]

مولانا فراہی کے **عربی دیوان** کا ایک **قلمی نسخہ** دار المصنفین، شبلی اکیڈمی (اعظم گڑھ) کے کتب خانہ میں محفوظ ہے جو مخطوطہ نمبر ۱۸۳ پر موجود ہے۔ اس پر کاتب کی حیثیت سے **مولوی عبدالباری اعظمی** کا نام لکھا ہوا ہے۔ **علامہ تقی الدین ہلالی مراکشی** نے اپنی **ڈائری** میں **علامہ** کے دیوان کا ذکر کیا ہے اور کہا ہے کہ یہ دیوان میں نے خود ان سے سنا ہے (**سمعته عنه**). بڑا موثر حوصلہ بخش دلوں کو گرمانے والا ہے اس میں انگریزوں کی دشمنی جنگِ **طرابلس** اور **جنگ عظیم** کا تذکرہ ہے۔ [۶]

علامہ فراہی کے **عربی دیوان** کا ایک **محقق** اور معیاری **ایڈیشن** **شعر الإمام عبدالحمید الفراهی** کے نام سے دار سنابل استنبول سے ۲۰۱۹ء میں چھپ چکا ہے، جس کا مطالعہ وتجزیہ **ڈاکٹر محمد خالد الرہاوی** اور **ڈاکٹر عامر خلیل الجراح** نے کیا ہے۔ [۷]

مولانا کا فارسی کلام دیوانِ حمید (فارسی) کے نام سے پہلی بار ۱۹۰۳ء میں منصۂ شہود پر آیا تھا۔ اس میں دو نظمیں عربی کی بھی شامل ہیں۔[8] البتہ بعد میں فارسی کلام کا یہی مجموعہ: نوائے پہلوی' کے نام سے شائع ہوا ہے۔ اس میں عربی کی یہ دونوں نظمیں خارج ہیں۔ ذکرِ فراهی' کے مصنف **ڈاکٹر شرف الدین اصلاحی مرحوم** کی تحقیق کے مطابق دیوانِ حمید' کا یہ نسخہ انجمن ترقی اردو (کراچی) کے کتب خانے میں موجود ہے۔ اس پر **علامہ فراہی** کی تصویر بھی ہے۔ **ڈاکٹر اصلاحی** کے اندازِ تحریر سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ نسخہ بچشم خود دیکھا ہے۔ اگر ان دونوں نظموں کا عکس یا ان کے چار چھے اشعار وہ ذکرِ فراهی' میں درج کر دیتے تو اندازہ ہو جاتا کہ آیا وہ نظمیں دیوان المعلم (عربی) میں شامل ہیں یا نہیں۔

علامہ فراہی کو **قرآن** سے خاص شغف تھا۔ **قرآن** ان کا مرکز و محور تھا۔ اسی لیے شاعری انھوں نے بر بنائے ضرورت کی ہے۔ ان کے منظوم کلام کی کمیابی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ان کی کچھ چیزیں دست بردِ زمانہ کی نذر بھی ہو گئیں۔ مثلاً ان کے اپنے استاد **مولانا فیض الحسن سہارن پوری** کی وفات پر کہے گئے ان کے مرثیہ کا پتہ نہیں چل رہا ہے۔ **اقبال سہیل** کا بیان ہے کہ زندگی میں دو ہی مرثیے کہے ایک اپنی **پھوپھی زاد بہن** کا دوسرا، اپنے استاد **مولانا فیض الحسن سہارن پوریؒ** کا۔[9] **مولانا بدرالدین اصلاحیؒ**[10] نے دیوان کے شروع میں 'کلمة الجامع' کے عنوان سے جو پیش لفظ تحریر کیا ہے اس میں یہ صراحت ہے کہ مخطوطات میں سے جو کچھ ان کے ہاتھ لگا انھوں نے شائع کر دیا۔ البتہ ان کے دوستوں یا شاگردوں میں سے کسی کے پاس مزید کچھ ہو تو ان سے درخواست ہے کہ ہمیں فراہم کر دیں۔[11]

علامہ فراهی اور بیعت

تقویٰ و للّٰہیت اور فکرِ معاد اسلامی تعلیمات کا نچوڑ ہے۔ آخرت کی جواب دہی اور سرمدی زندگی کی فکر مسلمان کے اندر ہونی چاہیے۔ **صوفیہ** کے یہاں اس احساس کو ہمہ وقت زندہ و تابندہ رکھنے کی مشق کرائی جاتی ہے جس کا ان کے یہاں باقاعدہ ایک منظّم عملی نصاب ہوتا ہے۔ **علامہ سید سلیمان ندوی** نے لکھا ہے:

علامہ فراهی الہ آباد کی پروفیسری کے زمانے

(غالباً ۱۹۱۰ء) میں مولانا وارث حسن صاحب سے
بیعت ہو چکے تھے۔ جنھوں نے علامہ شبلیؒ کی
طرف بھی دست بیعت بڑھایا تھا مگر علامہ
شبلی نے تقلیدی بیعت پسند نہیں کی۔[۱۲]

اس مضمون میں **علامہ فراہی** کی زاہدانہ وعارفانہ شاعری کے ساتھ ساتھ **ابوالعتاہیہ** کے اشعار بھی کہیں کہیں آ گئے ہیں، دونوں کا موازنہ مقصود نہیں، البتہ زہد کا رنگ دونوں کے یہاں پایا جاتا ہے اس لیے کہیں کہیں موازنے کی جھلک آ گئی ہے۔ایک بڑا واضح فرق دونوں کے کلام میں یہ ہے کہ **ابوالعتاہیہ** کے یہاں دنیا، دنیا کا فریب، سراب، اخلاص کا فقدان، قبر، عذابِ آخرت اور انہی جیسے مضامین کی تکرار ہے۔مگر **علامہ فراہی** کی شاعری کا نصف سے زائد حصہ طاقت ور ملکوں کی چیرہ دستی ان کی مکارانہ سیاست اور غاصبانہ طبیعت کی روداد بیان کر رہا ہے۔**مولانا** نے استعمار کے خلاف گویا علمی جہاد کیا ہے، مسلم ملکوں کو غیرت دلائی ہے اور انھیں للکارا ہے۔

عربی دیوان پر ایک نظر

علامہ کے **عربی دیوان** میں پندرہ عنوانات کے تحت کل ۲۹۰/اشعار ہیں۔عنوانات میں استعاذہ ، **'فی غفلة الانسان'**، **'فی تقلب الآیام بالناس'** وغیرہ ہیں۔ان عنوانات کے تحت جو اشعار ہیں وہ ان نظموں کے اشعار کی بہ نسبت کم ہیں جو جنگوں کے تعلق سے ہیں، سب سے زیادہ اشعار **'فی ذکر الملحمة الکبریٰ'** والی نظم میں ہیں۔پورے دیوان کا باسٹھ فی صد سے زائد حصہ جنگوں کے سلسلے میں ہے۔**'فی ذکر الملحة الکبری'** ۴۲/اشعار پر مشتمل طویل ترین نظم ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں دیوان کی ابتدائی چار نظموں کے تعلق سے بات کی گئی ہے۔جنگِ بلقان وطرابلس، عالمِ عیسائیت کی تیاری، عربوں کی صلح اور اس صلح پر علامہ کی مذمت نیز دیگر موضوعات پر کہے گئے اشعار کے لیے ایک مستقل مضمون کی ضرورت ہے۔

دیوان میں استعاذہ کے بعد دو عنوانات **'فی غفلة الانسان'** اور **'فی تقلب الایام بالناس'** میں زہد، پرہیزگاری، دنیا بیزاری، انسانی زندگی میں اتار چڑھاؤ آخرت کے سفر اور اس سفر پر

جانے والے مسافروں پر گزرنے والے حالات اوران حالات کے اہلِ زمین تک نہ پہنچنے کے اسباب پر تجاہلانہ قیاس، نیز ان کے انجام کے تعلق سے کئی تشویشات ظاہر کی گئی ہیں۔ قصیدہ 'فی غفلة الانسان' بڑے مؤثر انداز میں یوں شروع ہوتا ہے:

أمـا لـلـنـاس أحـلام
أهـم فـي الـسـكـر نـوام
وهـم و راد حـوض الـمـوت
إصـرام فـاصـرام [۱۳]

ترجمہ:کیا لوگوں کو عقل نہیں یا وہ نشے میں
سورہے ہیں۔ جب کہ لوگ جماعت در جماعت
موت کے گھاٹ اتر رہے ہیں۔

اگلے شعر میں دوست بھائی باپ چچا اور اقربا کے کام نہ آنے کا ذکر کرنے کے بعد زندگی کے فریب اور موت کی سچائی کی تشبیہ چوپایوں کی ڈھیلی چھوڑی گئی رسی سے دیتے ہیں جس میں مقابل کا اسلوب سامنے رکھنے سے بات بخوبی واضح ہوتی ہے:

فـحـبـل الـمـوت مـمـدود
وحـبـل الـعـيـش إرمـام
وهـم بـالـلـهـو والـلـذات
مشـغـولـون مـا دامـوا [۱۴]

ترجمہ: موت کی رسی لمبی اورمضبوط جب کہ
زندگی کی ڈور تنگ اورکمزور ہے اور لوگ
مستقل لهوولعب میں پڑے ہوئے ہیں۔

علامہ فراہی جب انسان کی حیثیت، دنیا کی بے ثباتی، گردشِ لیل ونہار اور آخرت سے غفلت پر بات کرتے ہیں، تو ان کی شاعری میں **ابوالعتاہیہ** کا رنگ آجاتا ہے۔ مثلاً 'حوض الموت' کا لفظ **ابوالعتاہیہ** نے بھی استعمال کیا ہے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے:

الــمــوت حــوض لا مــحــالة دونــه
مــر مــذاقتـــه كــريـــه مشـربـــه [15]

ترجمہ: موت وہ حوض ہے جس پر بہر صورت اترنا ہے اس کا پانی پینے میں تکلیف دہ اور ذائقے میں تلخ ہے۔

علامہ انسانی زندگی کی حقیقت اور اس کے سرد و گرم کے بارے میں کہتے ہیں:

الـــعيـــــــش إحـــلاء و إمــــرار
و الـــــدهـــــر إقبـــــال و إدبـــــار
بيــنـــا الــفتــى يــرفـل فــى ثــروة
أذنـــــابــــــه بــؤســو أقــطـــار [16]

ترجمہ: زندگی تلخ و شیریں تجربات کا نام ہے اور زمانہ اقبال و ادبار سے عبارت ہے انسان عیش و عشرت میں زندگی گزارتا ہے (مگر کبھی کبھی) زندگی کے آخری ایام بڑی کس مپرسی اور فاقہ مستی میں گزرتے ہیں۔

ابوالعتاہیہ اسی مضمون کو یوں باندھتا ہے:

يـــايهـــا الـــمبتـــلـــى بهـــمتـــه
?لـم تــر أن الـدهــر كيف ينقلـب [17]

ترجمہ: اے اسیر ہوا و ہوس، دیکھتے نہیں کہ زمانہ کیا کیا رنگ دکھاتا ہے!

دوسری جگہ کہتا ہے:

حـلاوتهـا مـمــزوجـــــة بمـرارة
وراحتهـــا مـــمـــزوجة بـعنـــاء [18]

ترجمہ:دنیا کی شیرینی بھی تلخی آمیز ہوتی ہے، اس
کے آرام میں بھی دکھ اور مشقت شامل ہوتی ہے۔

اسی بات کو **علامہ فراہی** اپنے دیوان میں اس طرح ادا کرتے ہیں:

فلا یرجعن الا الی الضر نفعها
ولا یرجعن الا الی الشح جودها
فسیان عندی عدمها و وجودها
وصنوان عندی وصلها وصدودها [۱۹]

ترجمہ:اس کا فائدہ بھی گھاٹا بن کرلوٹتا ہے اس
کی فیاضی خسّت کے سوا کچھ نہیں، میری
نظرمیں اس کا ہونا نہ ہونا برابر، نیز اس کا
ملنا یا اعراض کرنا یکساں ہے۔

علامہ فراہی دنیا کی بے وفائی اور سانسوں کی بے ثباتی کی طرف توجہ دلاتے ہوئے کہتے ہیں کہ انسان کو آخری سفر میں مٹی اور پتھر کواوڑھنا بچھونا بنانا پڑتا ہے:

و بینما المرءُ مقیم إذا
جشمه لبین أسفار
وکم رخِی العیش في قصره
یفعمه مسک وأزهار
إز رفع النعش له بغتة
فضمه ترب وأحجارُ [۲۰]

ترجمہ:انسان دنیا میں حالتِ حضر میں رہتا ہے
اچانک اسے سب کچھ چھوڑکر آخری
سفرپرجاناپڑتا ہے کتنے ہی لوگ ہیں
جومحلوں میں نازواندازسے پلتے ہیں معطر

فضا میں سانس لیتے ھیں اورجب ان کا لاشه
آخری سفر کے لیے اٹھایا جاتا ھے تو مٹی اور
پتھر اسے اپنے میں ضم کر لیتے ھیں۔

اورابوالعتاہیہ کہتا ہے:

ألـم تـر ريـب الـدهـر فـي كل سـاعة
لــه عــارض فيــه الـمـنية تـلـمـح[۲۱]
مــن تــراب خــلـقـت لاشک فيــه
وغــدا أنـــت صـــائــر لـلتــراب[۲۲]

ترجمہ:گھڑی گھڑی بدلتے زمانے کا رنگ اور اس کے
مصائب سے عبرت نهیں پکڑتے که اس کے بادل میں
موت کا کوندا ھوتا ھے اس میں کوئی شك نهیں که
تم مٹی سے بنے ھو اور کل مٹی میں مل جاؤگے۔

دوسری جگہ کہتا ہے:

مـــا زالـــت الـــدنيـــا مـــنـــغـــصـة
لــم يــخـل صــاحبهــا مـن البـلـوىٰ
دار الـــفـــجـــائــع والهـــمـــوم ودا
ر البــؤس والاحـــزان والشـــكـوىٰ
بيـــنـــمـــا التـــفـــى فيهــا بـمـنـــزلة
إذ صـــار تـحـــت تـــرابهـــا ملقـىٰ[۲۳]

ترجمہ:دنیا انسان کی زندگی کو مکدر کرتی رھتی
ھے جب تك زندگی ھے آزمائشوں سے چھٹکارا
نهیں، یه مصیبتوں پریشانیوں کا گھر، بدحالیوں
غموں اورشکایتوں کی آماج گاہ ھے(اس کا حال

یہ ہے کہ) انسان یہاں کسی مرتبے پر فائز ہوتاہے
اور اچانک مٹی میں دبادیا جاتاہے۔

مولانا فراہی کی شاعری کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ **علامہ** آخرت کی زندگی کی طرف توجہ دلاتے ہیں اور قبر کے بعد والی منزل کی بات بھی کرتے ہیں۔ اور **ابوالعتاہیہ** قبروں سے عبرت اور اس کی منزل سے بمشکل آگے بڑھتے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ کہتے ہیں:

یـــا مـعشـر الامـوات یـا ضیـفـان
ترب الارض کیف و جدتم طعم الثریٰ
أهـل الـقبـور مـحا التراب وجوهکم
أهـل الـقبـور تـغیـرت تـلک الحلیٰ
أهــل الــقبــور لا تـواصـل بیـنـکـم
مـن مـات أصبـح حبله رث القویٰ [۲۴]

ترجمہ: اے خفتگانِ خاک، اے زمین کے مہمانو! تمہیں مٹی کا ذائقہ کیسا لگا؟ اے قبر والو! مٹی نے تمہارے چہروں کی رنگت اڑادی، اے قبر والو! ان زیوروں کی چمک جاچکی ہے، تمہارا آپس میں کوئی ربط ضبط نہیں رہا جس کی آنکھیں بند ہوجاتی ہیں اس سے تعلق ختم ہوجاتاہے۔

علامہ فراہی کو ملاحظہ کیجیے:

اذ رفـــع الــــنــــعـــــش لـــــه بــغتة
فـــضــــمـــــه تــــرب و احـــجــــار

اس سے آگے بڑھ کر قصیدے کے آخری چند اشعار میں قاری کی فکرِ آخرت کو مزید ابھارتے ہیں۔ یہ ایس طور کہ وہ آگے نکل جانے والوں کے انجام پر بڑی تشویش ظاہر کرتے ہیں اور بین السطور یہ بھی بتادیتے ہیں کہ کوئی کسی کے کام نہیں آسکتا۔ اخیر میں **'في الـذاهبیـن الاولین من القرون لنا بصائر'** کے

مفہوم کا شعر کہہ کر اس نظم کو ختم کرتے ہیں:

ما بال أتراب لنا قطعوا
عنا حبال الود إذ ساروا
هل شُغلوا عنا فلم يخبروا
عن نبا أم سدأ حبارُ
هل بلغوا ما كان مقصدهم
أم عن سبيلِ القصد قد جاروا
فهل أنا خوافي ذرىٰ غبطة
فيها لهم ظل و أنهار
أرضاهم الرب فزكاهم
عن ذنبهم بالرب غفار
أم ضلت الركب فحم لهم
ويل فوادى الغيى فالنار
فيمن مضى و قد قضىٰ نحبه
للمرء تفكير و إندار [۲۵]

ترجمہ: یاروں کا کیا معاملہ ھے! یہاں سے گئے تو دوستی اور محبت کے سارے تعلقات ختم کرلیے۔ آیا وہ ھمیں بھول کر ایسے مصروف ھوئے کہ احوال سے آگاہ تك نہ کیا، یا کہ حالات سے آگاھی پر پابندی لگادی گئی ھے۔ وہ منزلِ مقصود پر پھنچے یا راستہ بھٹك گئے۔ آیا انھوں نے کسی پُرلطف مقام پر پڑاؤ ڈالا ھے جھاں سائے اور ندیاں ان کی دسترس میں ھیں ؟ یا کہ الله

نے انہیں شاد کام کیا اور انہیں گناهوں سے
پاك کیا الله تو بهت چشم پوشی کرنے والا هے۔یا
کہ قافله بهٹك گیااور لوگوں کے لیے تباهی مقدر
هوچکی، وادیِ ضلال پهر آگ ان کا ٹهکانه هے؟
جنهوں نے اپنی مدتِ حیات پوری کی اور یهاں
سے رخصت هوئے ان کے معاملات میں انسان کے
لیے سامانِ فکر اور متاعِ آگهی هے۔

*'**في نور الحكمة وا لايمان** ' کے عنوان سے جو نظم ہے اس میں **علامہ** نے **قرآن** کی بلاغت حکمت اور نصیحت کا ذکر کر کے کہا ہے کہ اس سے وہ لوگ فائدہ اٹھاتے ہیں جن کی فطرت فساد سے پاک ہو۔ اس کی مثال بارش کے جیسی ہے کہ وہ نفع بخش اور ضرر رساں دونوں ہوتی ہے۔ یعنی **شیخ سعدی** کے لفظوں میں:*

باراں کہ درلطافت طبعش خلاف نیست
در باغ لالہ روید و در شورہ بوم خس

***علامہ** کہتے ہیں:*

یعمیٰ به الغاوی ویهدی به
عبد علی نهج الهدیٰ ساع
کالمزن فیه البرق والودق
والاظلام ضرار و نفاع [۲۶]

ترجمہ: هوائے نفس کا پرستار اس سے مزید کورمغز
هوجاتاهے، اس کے ذریعه راهِ راست اس شخص
کو ملتی هے جو اس راستے پر چل رها هو۔ اس کی
مثال بدلی کی سی هے که اس میں بجلی پانی اور
تاریکی ایك ساتھ هوتی هے، وه بیك وقت نفع
بخش اورضرررساں دونوں هوتی هے۔

دیوان کی مذکورہ دونوں نظموں (**'في غفلة الانسان'** اور **'فِي تقلب الأيام بالناس'**) سے **'فِي نور الحكمة و الايمان'** کے عنوان والی نظم کا ربط یہ سمجھ میں آتا ہے کہ **قرآنِ کریم** سارے اضطرابات کا جواب، غافلوں کے لیے انذار اور گردشِ زمانہ کا شکار ہو جانے والوں کے لیے ابدی زندگی کی بشارت ہے۔ اسی لیے اس عنوان کو چوتھے نمبر پر رکھا گیا ہے۔ نظم کا باقی حصہ، اس کی **تشبیہ و تمثیل** اور بیش تر الفاظ **قرآنِ کریم** کی سورہ نور (آیت: ۳۵-۴۰) سے ماخوذ نیز انھی کا شعری جامہ ہے۔ اس نظم کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ شروع کے چار اشعار **قرآن** کی تعریف میں ہیں۔ پھر دوسرے حصے میں ایمان کی بات شروع ہوئی ہے یعنی **قرآن** اور ایمان لازم و ملزوم ہیں۔ ایمان کی مثال چراغ سے دی ہے۔ یہ چراغ، چراغ کا طاق، اس میں استعمال ہونے والا ذرا سی لو پر جل اٹھنے کو تیار خالص روغنِ زیتون اور نورِ فطرت پر نورِ ایمانی کا سہاگہ، یہ ساری تعبیریں اور **تشبیهیں** **قرآن** سے ماخوذ ہیں۔

قصیدے کا تیسرا حصہ ملحد کے اعمال اور ان کے اعمال کے ثمر بار نہ ہونے کے ذکر سے شروع ہوتا ہے۔ جسے سراب سے **تشبیہ** دی ہے۔ پیاسا اس کی طرف پانی کی امید میں بھاگا بھاگا جاتا ہے قریب پہنچتا ہے تو فریب کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ یہ **تشبیہ** بھی **قرآن** سے ماخوذ ہے۔ چنانچہ **علامہ** اسے شعر کا جامہ پہناتے ہوئے گویا ہیں:

و مثل الكفار أعمالهم
كيلمع رقرق بالقاع
يحسبه الظمآن ماء فيا
تيه باهراع و إيضاع
حتى إذا ما جاءه لم يجد
شيئاً سويا غير خداع [۲۷]

ترجمہ: بے دین کے اعمال کی مثال ایسی ہے جیسے وسیع و عریض میدان میں سراب جھلملاتا ہو۔ پیاسا اسے پانی سمجھتا ہے اور بھاگا بھاگا آتا ہے۔ جب اس کے پاس پہنچتا ہے تو سوائے فریب

کچھ نہیں ملتا۔

قصیدے کا چوتھا حصہ کفر کی تاریکیوں کے بارے میں ہے کہ وہ سننے اور سمجھنے کی صلاحیتوں پر اس طرح چھا جاتی ہیں کہ وہ صلاحیتیں پھر ابھر نہیں پاتیں ان پر تہہ بہ تہہ اتنے دبیز پردے پڑ جاتے ہیں کہ طبعی روشنی کے سارے امکانات معدوم ہو جاتے ہیں۔اس چوتھے حصے کی ساری تعبیریں اور تشبیھیں بھی قرآن سے ماخوذ ہیں:

ومثل الكفر عما ياته
غطت على قلب وأسماع
كظلمات البحر هاجت به
الارواح من هو جاء زعزاع
يقمص بالفلك على لجه
دفاع موج بعد دفاع
فالجو في ظلماء حالكة
والقلب فى الغماء والهاع
من أخرج الكف ليبصرها
لم يرها، ماذا بمسطاع
وظلمات بعضها فوق بعض
طبقت ليست بشعشاع [۲۸]

ترجمہ: کفر کی گمراھیاں سننے اورسمجھنے کی صلاحیتوں پر پردہ ڈال دیتی ھیں۔اس پردے کی مثال ایسی ھے جیسے سمندر کی تاریکی ھواوراس میں تیزوتند ھواؤں سے خوب لھریں اٹھ رھی ھوں۔ایسے میں کشتی کو موج کے تھپیڑے بیچ سمندر میں ادھر سے ادھر لیے پھر رھے ھوں۔ فضا

میں بھی گھٹاٹوپ اندھیرا ہو، دل شدید مصیبت
اورگھبراہٹ میں مبتلا ہو۔انسان کو اپنا ہاتھ نہ
سوجھتاہواتنا بے بس ہو۔ تاریکیاں اس طرح تہ
بہ تہ چھاگئی ہوں کہ چھٹ نہ سکتی ہوں۔

علامہ فراہی کی شاعری **شعر برائے شعر گفتن** *نہیں تھی وہ ایک عملی انسان تھےان کی زاہدانہ شاعری ان کی زندگی اور اعمال واطوار کی سچی غماز ہےان کے معاصرین ان کے زہدوتقویٰ کے چشم دید گواہ ہیں۔ان کے شاگردِ رشید* ***مولانا امین احسن اصلاحی*** *لکھتے ہیں:*

سب سے زیادہ خاص چیزجو میں نے مولانا میں
محسوس کی،یہ ان کا وہ اثر تھا جوان کی صحبت
میں بیٹھنے والے پر پڑتا تھا، آدمی ان کے پاس بیٹھ
کرفی الواقع دنیا اوردنیا کی تمام دلچسپیاں بھول
جاتاتھا خدا کا بھروسہ طبیعت پراس قدرغالب
آجاتاکہ وہ ساری مشکلیں جن سے ابھی گردن
ٹوٹی جاتی تھی ان کے پاس بیٹھتے ہی ایسا
محسوس ہونے لگتا کہ وہ پرکاہ کے برابر بھی
اہمیت نہیں رکھتیں، خداکی محبت اور آخرت کی
طلب کا دل میں ایسا جوش ابھرتا کہ آدمی کو اپنی
غفلت کی ساری زندگی سے نفرت ہوجاتی۔[۲۹]

اسی طرح ***علامہ شبلی،مولانا فراہی*** *کے بارے میں کہا کرتے تھے:* "حمید کے پاس بیٹھ کرآدمی کا دل دنیا سے اچاٹ ہوجا تاہے۔"[۳۰]

ایک جگہ ***مولانا عبدالماجد دریابادی*** *نے* ***مولانا فراہی*** *کی نسبت لکھا ہے:*

مولانا کی عبادت اورمذہبیت دونوں قابلِ دید
تھی۔ نماز کی اولیتِ وقت کا جو اہتمام رکھتے،

ایسا اہتمام میں نے ایک ہی جگہ اور دیکھا ہے۔
اور وہ شخصیت حضرت اکبرالہ آبادی کی تھی،
مولانا خود ہی سرگرم نمازی نہ تھے۔ دوسرے
بھی ان کی ہیبت سے نمازی بن جاتے۔ جب تک
مولانا کا قیام رہتا، احاطہ دارالمصنفین کے
اندر نماز کا خوب چرچا رہتا۔[۳۱]

حواشی

۱۔ حیاتِ شبلی — **سید سلیمان ندوی**، دار المصنفین، شبلی اکیڈمی (اعظم گڑھ) مطبوعہ: اکتوبر ۲۰۰۸ء، ص: ۹۶

۲۔ ذکرِ فراہی — **ڈاکٹر شرف الدین اصلاحی**، ناشر: دائرہ حمیدیہ مدرسۃ الاصلاح، سرائے میر (اعظم گڑھ) ۲۰۰۱ء، ص: ۶۲

۳۔ حیاتِ شبلی، ص: ۲۱۳-۲۱۲

۴۔ معاصرین — **عبدالماجد دریابادی**، ادارہ انشائے ماجدی، رابندرسرانی کلکتہ، مطبوعہ: ۱۹۷۹ء، ص: ۱۲۲

۵۔ ذکرِ فراہی، ص: ۶۱-۶۰

۶۔ حوالہ سابق، ص: ۶۲۸

7. https//:qspace.qu.edu.qa/handle/10576/12934?locale-attribute=ar5

۸۔ ذکرِ فراہی، ص: ۶۱۹

۹۔ حوالہ سابق، ص: ۱۰۱

۱۰۔ *مولانا بدرالدین اصلاحیؒ مولانا فراہیؒ کے علمی سرمایے کے محافظ کے ساتھ ماہرِ فراہیات بھی تھے۔ جب انھوں نے مولانا فراہیؒ کی چند کتابیں مرتب کر کے مولانا امین احسن اصلاحیؒ کی خدمت میں ارسال کیں تو انھوں نے ان کی اس صلاحیت کو اپنے ایک مکتوب میں یوں سراہا:*

"کل کتاب اور آج ملفوف موصول ہوا، آپ اندازہ نہیں
کر سکتے کہ آپ کے ان کارناموں کو دیکھ کر کتنی
خوشی ہوتی ہے، اس خدمت کی سعادت آپ ہی کے
لیے مقسوم تھی، میں اور برادرِ محترم دونوں اس سے

محروم رہے... دعا کرتا ہوں کہ اللہ تعالیٰ آپ کے
ہاتھوں اس کام کو تکمیل تک پہنچائے۔بہت بڑی
خدمت ہے۔آئندہ نسلیں آپ کی ممنون ہوں گی۔"
(سالانہ: مجلہ طلبۂ مدرسۃ الاصلاح ،۱۹۹۲ء،
مرحوم اصلاحی شخصیات نمبر،ص:۲۹)

۱۱۔ دیوان المعلم —**عبدالحمید الفراہی**،'کلمۃ الجامع'[پیش لفظ]—**مولانا بدرالدین اصلاحی**،طبع ثانی۱۹۸۹ء، کوثر پریس،سرائے میر(اعظم گڑھ)ص:۷

۱۲ حیات شبلی ،ص:۶۳۰

۱۳ دیوان المعلم —**عبدالحمید الفراہی**،طبع ثانی۱۹۸۹ء، کوثر پریس،سرائے میر(اعظم گڑھ)ص:۱۰

۱۴۔ *حوالہ سابق*،ص:۱۰

۱۵۔ دیوان ابی العتاھیہ، دار بیروت للطباعۃ والنشر(بیروت)۱۹۸۶ء،ص:۵۹

۱۶۔ دیوان المعلم ،ص:۱۱

۱۷۔ دیوان ابی العتاھیہ ،ص:۵۷

۱۸۔ *حوالہ سابق*،ص:۱۲

۱۹۔ دیوان المعلم ،ص:۳۶

۲۰۔ *حوالہ سابق*،ص:۱۱

۲۱۔ دیوان ابی العتاھیہ ،ص:۲۴۷

۲۲۔ *حوالہ سابق*،ص:۵۵

۲۳۔ *حوالہ سابق*،ص:۲۳-۲۲

۲۴۔ *حوالہ سابق*،ص:۲۸

۲۵۔ دیوان المعلم ،ص:۱۲

۲۶۔ *حوالہ سابق*،ص:۱۳

۲۷۔ *حوالہ سابق*،ص:۱۴-۱۳

۲۸۔ *حوالہ سابق*،ص:۱۴

۲۹۔ تفسیر نظام القرآن —**امام حمیدالدین فراہی**، دائرہ حمیدیہ مدرسۃ الاصلاح ،سرائے میر (اعظم گڑھ)،مطبوعہ:۱۹۹۴ء،ص:۲۰

۳۰۔ *حوالہ سابق*،ص:۲۰

۳۱۔ معاصرین،ص:۱۲۲

ہندوستانی ثقافت کی تشکیلِ نو

[اکبر کے عہد میں]

ڈاکٹر محمد ارشد خان*

ہندوستان کی تاریخ وثقافت خاصے عروج وزوال کا شکار رہی ہے۔مختلف ادوار میں یہاں کے امرا و سلاطین ،راجے رجواڑوں اور بادشاہوں بالخصوص مغل حکمرانو ں نے جہاں اس سرزمین کو اپنی توجہ کا مرکز ومحور بنایا وہیں بہت سے انمٹ نقوش بھی چھوڑے۔دھلی کی **جامع مسجد** ،**قطب مینار** اور **تاج محل** سے لے کر پورے ہندوستان میں پھیلے ہوئے **قلعے** ،عالی شان **مسجدیں** اور **عمارات و محلات** ان کی یادگاریں ہیں۔ **مغلیہ سلطنت** کی ان کہکشاؤں میں **جلال الدین محمد اکبر** (1542-1605) کوکئی حیثیتوں سے ہندوستان کی تاریخ وثقافت میں ایک روشن ستارے کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ان کے کارہائے نمایاں صدیاں گزر جانے کے بعد بھی یاد کیے جاتے ہیں۔ مذہبی رواداری، بین المذاہب ہم آہنگی،اقتصادی سہولت کی فراہمی ،سلطنت کی توسیع و ترقی اورمختلف علوم وفنون کی ترویج و اشاعت ان کے قابلِ ذکر کارنامے

*پرنسپل، جامعہ سینیر سیکنڈری اسکول، جامعہ ملیہ اسلامیہ،نئی دہلی۔25 ای میل:mkhan61@jmi.ac.in

ہیں۔ نیز ہندوستانی زبان وادب اور تہذیب وثقافت کے فروغ کے ساتھ ساتھ مختلف علوم وفنون سے متعلق کتابوں کے ترجمے اور ان کی نشرواشاعت اور ادبا وشعرا کے علاوہ اس عہد کے علما کی سرپرستی و قدردانی کے بہت سے واقعات بھی ان سے منسوب ہیں جن کا ذکر ذیل کی سطور میں کیا جائے گا۔

اکبر نے اپنی مذہبی رواداری اور سیکولر سلطنت کی تعمیر وتشکیل کے لیے ایک منفرد شناخت رکھی ۔اس نے اپنے دورِاقتدار میں ایک بڑا کام یہ کیا کہ غیر مسلموں پر لگے مذہبی نوعیت کے اضافی ٹیکس کو ختم کرکے انھیں اپنی انتظامیہ اور فوج میں اعلیٰ عہدوں پر فائز کیا۔ دوسرے مذہبوں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے **اکبر** نے نہ صرف بڑی سرگرمیوں کا مظاہرہ کیا بلکہ اس عہد کے بڑے بڑے مذہبی پیشوا، اور اسکالرز سے گفت وشنید کرکے ایک علاحدہ مذہب کی بنیاد بھی رکھی جس کو اس نے **دین الٰہی** کا نام دیا۔ اس مذہب کے پسِ پردہ اس کا بڑا مقصد رعایا کے درمیان مذہبی ہم آہنگی اور رسوم و عقائد میں پائی جانے والی دوریوں کو کم کرنا تھا۔ **اکبر** نے خود اس پر عمل کیا اور رعایا میں اس کی تبلیغ کی۔ ہندومت اور دیگر مذاہب کے بارے میں اس کی مدبرانہ سوچ بھی اتنی ہی واضح تھی جتنی اس کے ذاتی عقیدے اور طرزِعمل ۔ **اکبر** نے **جزیہ** اور **یاترا ٹیکس** جیسی مذہبی معذوری سے بھی نجات دلائی۔ مغل حکم رانوں کی طویل تاریخ میں، وہ غیر مسلموں کے ساتھ رواداری سے پیش آنے والا حکم راں تھا۔ **اکبر** کی **راجپوت پالیسی** نہ صرف مدبرانہ حکمتِ عملی تھی بلکہ ماٹی کے بیٹوں کے حقوق کے لیے اخلاقی ردِعمل بھی تھا۔ اس نے ایک جامع سیاست کی تعمیر کے لیے صلحِ کل پر مبنی توحیدِ الٰہی (جسے عام طور پر **دینِ الٰہی** کہا جاتا ہے) کی بنیاد رکھی تھی۔

اکبر کو فلسفۂ اسلام کے سمجھنے میں خاصی گہری دلچسپی تھی، اسی لیے اس نے اپنی نوعیت کا ایک علاحدہ عبادت خانہ بنوایا۔ اسلام اور شریعت کے معاملات پر گفتگو کرنے کے لیے وہ عبادت خانے میں اُمتِ مسلمہ کے مختلف دانش وروں کو وقتاً فوقتاً جمع کرتا تھا۔ لیکن مسلمانوں کے باہمی جھگڑوں نے **اکبر** کو اس قدر مجبور کیا کہ اسے لامحالہ دوسرے مذاہب کے مذہبی پیشواؤں کو بھی مدعو کرنا پڑا جس کے نتیجے میں **ہندو، پارسی، جین** اور **عیسائی فرقوں** کے رہنما بحث میں حصہ لینے لگے۔ ان تمام مذاہب کے مذہبی پیروکاروں سے گفت وشنید کے بعد **اکبر** اس نتیجے پر پہنچا کہ تمام مذاہب کا مقصد ایک ہی ہے۔ بہرحال اس نے **ہندو، پارسی** اور **جین** مذاہب کی کچھ رسومات کی پیروی کی اور غیر مسلموں

کے تیج تہواروں کو **مسلمانوں** کے تہواروں کے ساتھ منانے کی بناڈالی۔ **ھندوؤں** کے **جذبات** کا احترام کرتے ہوئے، **اکبر** نے گائے کے ذبیحہ پر پابندی لگائی اور بزعمِ خود سبزی خور بن گیا۔

اکبر نے سلطنت کے انتظامی اور فوجی منصبوں کے لیے اہلیت کو واحد معیار قرار دیا اور ذات پات کی تفریق کے بغیر لائق لوگوں کو اہم منصبوں پر تعینات کیا۔ جس کے سبب غیر مسلموں کو نہ صرف عدالتوں میں بلکہ چھاؤنیوں میں بھی تقرری کا موقع ملا۔ اس کے علاوہ انھیں صوبوں کا **وزیر**، **جرنیل** اور **صوبیدار** بھی بنایا گیا۔ **ٹوڈرمل** کو **وزیر اعظم** کا عہدہ تفویض کیا اور **مان سنگھ** کے منصب کو بڑھا کر سات ہزاری کر دیا گیا۔ یہ امرا میں خاصا بڑا منصب تھا۔ اس طرح **اکبر** کی حکومت پھیلتی گئی۔ شاہی نظریے کا یہ اصول خاصا سیکولر تھا، اس نظریے نے **شہنشاہ** کو نہ صرف غیر جانب دار حکم راں بنایا بلکہ رعایا کا سر پرست بھی بنایا۔ **اکبر** نے یہ اعلان بھی کیا کہ جن افراد نے زبردستی اسلام قبول کیا ہے وہ دوبارہ اپنے آبا ؤ اجداد کا مذہب اختیار کر سکتے ہیں۔ **اکبر** کی اس پالیسی میں **جہانگیر** اور **شاہ جہاں** نے اصولی طور پر کوئی تبدیلی نہیں کی۔

جہانگیر نے بھی **اکبر** کی طرح زبردستی تبدیلیِ مذہب کی اجازت نہیں دی۔ اس نے بھی **مندر** اور **چرچ** رعایا کے لیے بنوائے۔ وہ **عیسائیوں** کے ساتھ بھی دوستانہ روابط رکھتا تھا۔ **اکبر** نے اپنے بھائی **دانیال** کے بیٹوں کو **عیسائی مذھب** اختیار کرنے کی اجازت بھی دی۔ لیکن سکھوں کے ساتھ اس کا معاملہ علاحدہ تھا، اس نے **گرو ارجن داس** کو سلطنتی معاملے میں سزا کا مرتکب پایا۔ لیکن اس کی وجوہات مذہبی عدم برداشت نہیں بلکہ سیاست تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے **جینیوں** کو بھی شاہی علاقوں سے دست بردار کر دیا تھا۔ یہ کہنا تو امر محال ہے کہ یہ مقاصد سیاسی تھے یا مذہبی۔ بہر نوع، **جہانگیر** نے عام طور پر اپنے والد کی مذہبی رواداری کی پالیسی پر عمل کیا اور عوامی تقرریوں میں ہندو مسلم کا امتیاز نہیں برتا۔ کچھ افراد اپنا مذہب تو تبدیل کر چکے تھے لیکن اپنی مذہبی روایات کو پوری طرح فراموش نہ کر سکے تھے۔ سادھو سنتوں کو ماننا اور درگاہوں پر جانا ہندو مذہب کے مقامی اور نسلی دیوتاؤں کی عبادت کی ایک دوسری شکل تھی جسے یہ نو مسلم فوری طور پر چھوڑ نہیں سکتے تھے۔ مسلمانوں کے تہوار بھی **ھندوستان** کے **ھندوؤں** کے تہواروں کی طرح جوش و خروش سے منائے جانے لگے۔ **ھندوؤں** کے **شیو راتری** کے تہوار کی طرح **شب برات** بھی زور و شور سے منائی جانے لگی۔ مسلمانوں میں قل اور بسم اللہ کے تہوار **ھندوؤں** کے

منڈن اور ودیرامبھ کی رسومات کی طرح منائے جانے لگے۔اس طرح ہندوؤں کے شادی بیاہ کی رسومات کا اثر مسلم معاشرے میں ہونے والی تقریبات پر بھی پڑنے لگا۔

غالباً یہ توقع کی جارہی تھی کہ اس طرح کی اخلاقیات کو دونوں بڑے مذاہب کے **قدامت پسند** لوگ آسانی سے قبول کرلیں گے اور اپنی قایم کی ہوئی طاقت اور اثر ورسوخ کو ترک کردیں گے، جس سے وہ طویل عرصے سے فیض اٹھاتے رہے تھے۔ راسخ العقیدہ **ہندوؤں** کے **جذبات** کا اظہار **بنگال** کے نودویپا (دریا) کے **رگھونندن** نے اپنے طور سے خاصا بیان کیا ہے۔ **قرونِ وسطیٰ** میں **صحیفوں** کے سب سے زیادہ بااثر مصنف سمجھے جانے والے **رگھونندن** نے **برھمنوں** کی **مراعات** کا اعلان کیا اور کہا کہ **برھمنوں** کے علاوہ کسی کو بھی صحیفے پڑھنے یا تبلیغ کرنے کا حق نہیں ہے۔ اس کا خیال ہے کہ **کَل یوگ** میں صرف دو ورن ہیں، **برہمن** اور **شودر**۔

مہاراشٹر کے **رام داس** نے بھی **برھمنوں** کی **مراعات** کا دعویٰ کیا جو بعد میں **شیوا جی** کے گرو بنے، اور جنھوں نے **کرما** کو **مذہب** میں اہم مقام دیا۔ مسلمانوں میں توحید کے رجحان کو صوفی بزرگوں کی حمایت حاصل تھی، راسخ العقیدہ علما کے چھوٹے سے گروہ نے بھی **اکبر** کی لبرل پالیسیوں پر تنقید کی۔ اس دور کی مسلم **قدامت پسند** اور **احیائی تحریک** کے سب سے مشہور مفکر **شیخ احمد سرہندی** نقشبندی سلسلے کے پیروکار تھے۔ **شیخ احمد سرہندی** نے تصورِ غفلت یا خالق و مخلوق کے اتحاد کی مخالفت کی اور اسے اسلام کے منافی قرار دیا۔ انھوں نے ان تمام طریقوں اور عقیدوں کی بھی مخالفت کی جسے انھوں نے ہندومت کے اثر کا نتیجہ قرار دیا تھا، جیسے کہ مذہبی اجتماعات (سماع) میں موسیقی کا استعمال، ضرورت سے زیادہ مراقبہ، بزرگوں کے مزاروں پر جانا وغیرہ۔

مغلیہ سلطنت میں اکبر سے قبل مذہبی پالیسی

اکبر کا دورِ حکومت جہاں بہت سی تبدیلیوں اور منصوبہ بندیوں کے لیے جانا جاتا ہے وہیں اس کے دور میں تاریخ کے سب سے زیادہ ترقی پسند **مذہبی** منصوبوں کا نفاذ بھی عمل میں آتا ہے۔ چونکہ **اکبر** ایک وسیع الذہن انسان تھا اس لیے اس نے **قرونِ وسطی** کی روایتی طرزِ حکومت کو ختم کرکے **ہندوستان** میں شمولیت اور **مذہبی** رواداری کے فروغ پر زور دیا۔ 1556ء میں **اکبر** تخت نشین ہوا۔

اس کے دورِ حکومت سے قبل **مغل سلطنت** کے پیش رو یعنی **بابر** اور **ہمایوں** کے قایم کردہ روایتی طرزِ اسلامی کے نمونے موجود تھے جن کی پیروی کی جارہی تھی۔ مغل خاندان کا بانی **ظہیر الدین محمد بابر** (1530-1526ء) جب **ہندوستان** کا حکمراں بنا تو اس نے جہاں ہندو رعایا کے ساتھ عملی طور پر رواداری کا ثبوت پیش کیا وہیں اس نے یہاں کے قدیم اسلامی کلچر اور پالیسیوں سے کوئی چھیڑ چھاڑ نہیں کی۔ چونکہ **بابر** کا دورِ اقتدار بہت طویل نہیں تھا اس لیے اس نے مذہبی معاملات میں بہت زیادہ دخل دینے اور اس میں نت نئی چیزوں کی ایجاد و اختراع کے بجائے فوجی استحکام پر توجہ دی۔ **ہمایوں** (1540-1530 اور 56-1555ء) کا دورِ اقتدار خاصا طویل رہا۔ حکومتی معاملات کے علاوہ اسے فلکیات اور تصوف سے بھی خاصی دل چسپی تھی۔

ہمایوں کے عہد میں گزشتہ پالیسیوں کی وجہ سے سلطنت کو جہاں اہم مسائل کا سامنا کرنا پڑا وہیں محدود صلاحیتوں کی وجہ سے انتظامی نااہلی سے بھی دوچار ہونا پڑا۔ اس کے علاوہ پورے ہندوستان میں کچھ ایسی صوفی تحریکوں نے بھی مقبولیت حاصل کر لی تھی جنھوں نے راسخ العقیدہ مذہبی حکمرانی میں تضادات کو بے نقاب کیا۔ ایسے حالات میں جب **شہنشاہ اکبر** محض ۱۳ برس کی عمر میں تخت نشین ہوا تو اس کے سامنے یہ پے چیدہ مذہبی معاملات تھے جس کی وجہ سے اسے سامراجی استحکام اور سلطنت کی توسیع کو یقینی بنانے میں ایک نئے انداز کا سامنا کرنا پڑا۔ **اکبر** کے اتالیق **بیرم خان** نے شروع شروع میں ان روایتی پالیسیوں کو برقرار رکھا۔ مگر جیسے جیسے **اکبر** کی فکر میں پختگی اور شعور میں بالیدگی آتی گئی، اس نے ان مروجہ حدود و قیود پر نہ صرف سوالات قایم کیے بلکہ اس کے ردِ عمل کے طور پر بہت سے کارہائے نمایاں بھی منظرِ عام پر آئے جس کے نتیجے میں **اکبر** کو آج بھی امتیازی حیثیت حاصل ہے۔

دینِ الٰہی : اکبر کا روحانی تجربہ روایتی حدود سے باھر

اکبر نے کئی برس تک مذہبی تلاش و جستجو اور اس وقت کے علما سے بحث و مباحثہ اور مکالموں کی مدد سے 1582ء میں ایک روحانی تجربہ کیا جس میں مذہب کے روایتی حدود سے باہر نکل کر ایک نئے نظریے کو فروغ دیا، جسے **دینِ الٰہی** (الٰہی عقیدہ) کے نام سے موسوم کیا گیا۔ **اکبر** کا قایم کردہ یہ دینی نظریہ جہاں روحانی تربیت اور روایتی مذہبی حدود و فلسفے کا فروغ تھا وہیں اس کے لیے یہ سب سے

زیادہ متنازع امر بھی ثابت ہوا۔ **دینِ الٰہی** کے بنیادی اصول میں کچھ ایسی باتیں بھی شامل تھیں جو دینِ اسلام کے منافی تھیں۔ مثلاً:

- **بغیر کسی درمیان کے توحید یعنی ایک خدا سے عقیدت**
- **مختلف عقائد کے اخلاقی اصولوں کی شمولیت**
- **روایت کی اندھی تقلید کے بجائے عقلی افکار پر زور**
- **مذہبی تشدد اور توہم پرستی کی تردیدوغیرہ**

اس کے علاوہ **دینِ الٰہی** میں عبادات و رسومات کو بھی ایک انفرادی اختصاص حاصل تھا جیسے'**اللّٰہ اکبر**' اور'**جلا له**' کے ساتھ 'سلام جلاله'، سبزی خوری کی ہمت افزائی کرنا مگر اس کو لزوم کا درجہ نہ دینا، ایک مخصوص موقع کے طور پر **شہنشاہ** کی سالگرہ کے جشن کا اہتمام کرنا، علامتی آگ کی پوجا جو غالباً **زرتشت** سے مستعار لی گئی ہے وغیرہ وغیرہ۔

اس طرح **دینِ الٰہی** کے قیام سے دینی امور میں بھی بہت سی نت نئی تبدیلیاں رونما ہوئی تھیں۔ ان میں سے کچھ تو ایسی تھیں جو سابقہ امور سے مختلف ومتصادم بھی تھیں۔ مثلاً:

- **رسمی آغاز کے ذریعے رکنیت (کسی کو پگڑی دینا)**
- **اکبر سے عقیدت اور قربت کی درجہ بندی۔**
- **کسی کا زبردستی تبادلہ یا بڑے پیمانے پر بھرتی نہ کرنا۔**
- **سلطنت کے امور کو شرفا اور درباری دانشوروں تک محدود کردینا۔**

گویا! **دینِ الٰہی** کا مقصد موجودہ عقائد کے بجائے ایک نئے مذہب کو قایم کرنا نہیں تھا بلکہ تاریخی شواہد سے پتہ چلتا ہے کہ **اکبر** نے اندرونی حلقے کے لیے ایک روحانی تربیت یا اخلاقی معاشرے کے طور پر زیادہ کام کیا، جس میں صرف اٹھارہ شرفا رسمی طور پر شامل ہوئے تھے۔ **شہنشاہ اکبر** نے اسے کبھی بھی عوام پر مسلط نہیں کیا اور نہ ہی اسے ریاستی پالیسی کے آلہ کار کے طور پر استعمال کیا۔ **دینِ الٰہی** کے عناصر میں **اسلام** (توحید) **ہندومت** (کرما) **جین مت** (عدم تشدد) **زرتشت** (علامتِ روشنی) اور **عیسائیت** (اخلاقی اصول) سبھی کچھ شامل تھے۔ **ملاّ عبدالقادر بدایونی** اور دیگر ناقدین نے اسے بدعت قرار دیا۔ جب کہ جدید علما اس پر بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ **اکبر** کے یہاں خالص روحانیت کی تلاش تھی یا پھر انھوں نے فرقہ وارانہ

تقسیم سے بالاتر ہو کر اپنے ذاتی اختیارات قایم کرنے کا اسے ایک سیاسی ذریعہ بنایا تھا۔ ان تمام تر تاویلات سے قطع نظر جب ہم صرف دینِ الٰہی پر غور کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ روحانی سچائی اور سماجی ہم آہنگی کے حصول میں روایتی مذہبی حدود کو عبور کرنے کا ذریعہ تھا۔

اقتصادی ریلیف اور مذہبی مساوات

رعایا پر عائد اضافی ٹیکس کو ختم کرنا بھی **اکبر اعظم** کا ایک انقلابی قدم تھا۔ **اکبر** سے پہلے ٹیکس کے ذریعہ سماجی درجہ بندی کو تقویت دیتے ہوئے مغل خزانے کے لیے خاطر خواہ آمدنی حاصل کی جارہی تھی حالانکہ اس سے سامراجی استحکام کو نقصان بھی پہنچ رہا تھا۔ **اکبر** نے یہ فیصلہ اس وقت لیا جب کہ وہ محض 22 برس کا تھا۔ اس کے ساتھ ہی اس نے روایتی اسلامی طرز حکمرانی کے برخلاف نہ صرف ایک تاریخی اور فیصلہ کن تجربہ کیا بلکہ مذہبی مساوات کا ایک عملی نمونہ بھی پیش کیا۔ اس کے خاتمے کے پسِ پشت یہ عوامل کارفرما تھے:

- **معاشی عملیت پسندی یعنی غیر مسلم تاجر اور کسانوں کی وفاداری کو یقینی بنانا۔**
- **انتظامی کارکردگی یعنی ٹیکس کے نظام کو آسان بنانا۔**
- **مذہبی فلسفہ یعنی تمام عقائد میں مساوات کا بڑھتا ہوا یقین پیدا کرنا۔**
- **سیاسی حکمتِ عملی یعنی دقیانوس قسم کے علما کی طرف سے کی جانے والی تنقیدوں کا مقابلہ کرنا۔**

اس طرح **اکبر** نے سالہا سال سے مروج اضافی ٹیکس کی جگہ ایک ایسا آفاقی اور زمینی ٹیکس کے نظام کو نافذ کیا جو مذہب اور مذہبی معاملات سے بالاتر تمام امور پر قابلِ عمل قرار دیا گیا۔ **اکبر** کی ان اصلاحات سے وسیع تر مذہبی رواداری کی بنیادیں معاشی برابری کے طور پر قایم ہوئیں۔ **اکبر** کے عہد میں اضافی ٹیکس کی شرح فی صد مقرر نہیں تھی، بلکہ ٹیکس کی رقم کا تعین ان کی مالی حیثیت (امیر، متوسط، غریب) کی بنیاد پر ہوتا تھا۔ یہ عام طور پر نقد یا جنس کی صورت میں سالانہ وصول کیا جاتا تھا، جس میں غریبوں پر معافی اور امیروں پر زیادہ شرح شامل تھی۔ مگر **اکبر** نے بعد میں اس ٹیکس کو ختم کر دیا کیونکہ اس

کی کوئی مستقل شرح فی صد موجود نہیں تھی۔ اس ٹیکس کے خاتمے پر اکبر کو اس وقت کے قدامت پسند اسلامی اسکالرز کی طرف سے خاصی مخالفتوں کا سامنا کرنا پڑا جو اسے شرعی قانون کے تحت لازمی سمجھتے تھے۔ مگر اکبر کا خیال تھا کہ حقیقی مذہبی ہم آہنگی کے لیے معاشی مساوات ناگزیر ہے۔ اس طرح گویا یہ اصلاحات **شہنشاہ اکبر** کے ماڈل اور جامع طرزِ حکمرانی کی بنیاد بن گئے اس کے دورِ حکومت میں ہندو مسلم تعلقات میں نمایاں بہتری کی صورتِ حال پیدا ہوئی۔

صلحِ کل : عالم گیر رواداری کی پالیسی

اکبر کے مذہبی منصوبے کی فلسفیانہ اساس صلحِ کل (سب کے ساتھ امن) میں تھی۔ یہ اس کا ایک انقلابی تصور تھا جو سلطنت کے اندر تمام مذاہب کے درمیان عالم گیر رواداری اور پرامن بقائے باہمی کی وکالت کرتا تھا۔ یہ اصول ایک جامع حکمرانی کے فلسفے کی نمائندگی کرتا تھا جسے **اکبر** نے اپنے دورِ حکومت میں آہستہ آہستہ استحکام بخشا۔ 1578ء کے قریب **اکبر** نے مختلف مذہبی اسکالرز اور صوفیا کے ساتھ بات چیت کر کے باضابطہ طور پر اس کا اعلان کیا۔ **اکبر** کے اس **صلحِ کل** کے تصور نے سلطنت کو مختلف زاویوں سے متاثر کیا۔ ان میں مذہبی حدود سے ماورا عالم گیر الٰہی محبت پر صوفی تعلیمات کو فوقیت، ہندو مذہب کے تصورات کو آفاقی اخلاق کے احکام کے طور پر باور کرانا، روشن خیال بادشاہوں کی **فارسی روایات** کو عام کرنا، سلطنت پر کثیر مذہبی حکومت کی عملی ضروریات کو پوری کرنا وغیرہ کا خاص طور پر ذکر کیا جا سکتا ہے۔

اس کے علاوہ **اکبر** نے **صلحِ کل** کے عملی نفاذ کے لیے کچھ ایسی پالیسیاں بھی بنائی تھیں جن کا نہ صرف انھوں نے وقتاً فوقتاً اظہار کیا بلکہ ان پر عمل درآمد بھی لازمی قرار دیا۔ ان پالیسیوں میں سے کچھ کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے:

- **قانونی اصلاحات :ایك ایسے متحد قانونی نظام کی تشکیل کرنا جو انصاف کے عالمگیر اصولوں پر قایم ہونے کے ساتھ ساتھ مختلف مذهبی امور اور روایات کا احترام بھی کرے۔**
- **تعلیمی اقدامات: ایسے تعلیمی اداروں کی سرپرستی کرنا جو مختلف مذهبی امور و عقائد اور فلسفیانہ روایات کی تعلیم دیتے**

ہوں۔

- **مذہبی آزادی: ہر طرح کے مذہبی عقائد کی عبادت گاہوں کا تحفظ اور ان میں بغیر کسی مداخلت اور مذہبی تفریقات کے عمل در آمد ہونے کی آزادی۔**

اکبر کے **صلحِ کل** کی پالیسی کوئی عام سی پالیسی نہیں تھی بلکہ اس کے نزدیک اس کی بڑی اہمیت تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے نہ صرف اس کا نفاذ کیا بلکہ اسے عملی جامہ بھی پہنایا۔ اس کے نزدیک سیاسی استحکام اور معاشی خوشحالی کے لیے مذہبی ہم آہنگی ضروری شے تھی۔ اس پالیسی نے **مغل سلطنت** کو ہندو رعایا پر حکمرانی کرتے ہوئے ایک حقیقی ہندوستانی سلطنت میں تبدیل کرنے میں مدد کی جہاں متنوع روایات نے مشترکہ قومی شناخت قایم کی۔ وہ **جدید علمائے صلحِ کل** کو اپنے وقت سے بہت آگے کے طور پر دیکھتے ہیں، جو صدیوں سے مذہبی رواداری کے مغربی تصورات کی پیش گوئی کرتے ہیں۔ محض اختلافات کو برداشت کرنے کے بجائے فعال احترام پر اس کا زور اسے مذہبی تنوع کے لیے ایک نفیس نقطہ نظر کے طور پر ممتاز کرتا ہے جو آج کے تکثیری معاشروں سے متعلق ہے۔

شاہی شادیوں کے ذریعے اتحاد کو فروغ دینا

اکبر نے اپنی مذہبی پالیسی کو نافذ کرنے اور سیاسی استحکام کو محفوظ بنانے کے لیے ازدواجی اتحاد کو بڑی حکمتِ عملی سے استعمال کیا۔ سابقہ مغل حکمرانوں کے برعکس جس نے غیر مسلم شہزادیوں سے شادیاں کیں۔ **اکبر** نے اس اتحاد کو ان رسمی سفارتی تعلقات تک پہنچایا جنھوں نے سلطنت کے مذہبی اور ثقافتی کردار کو بدل دیا۔ اس کی سب سے اہم شادی **راجپوت شہزادی ہیر** سے تھی (کنواری، جو بعد میں **مریم زمانی** کے نام سے مشہور ہوئی، 1562ء میں امبر کے **راجہ بھرمل** کی بیٹی)۔ اس اتحاد نے مستقبل کے **راجپوت** اور مغل تعلقات کی ایک مثال قایم کی اور معاشرے کی اعلیٰ سطحوں پر ہندو مسلم تعاون کے ایک نئے دور کا آغاز کیا۔ اسی طرح اور دیگر شادیاں مثلاً 1570ء میں **کلیانی** سے شادی کے ذریعے **بیکانیر** کے شاہی خاندان کے ساتھ اتحادِ باہمی پیدا کرنا، 1574ء میں **جگت** سے شادی **مارواڑ** کے گوسائیں، مستقبل کے **شہنشاہ جہاں گیر** کی والدہ، 1584ء میں **شہزادی صاحبائی** سے شادی کے ذریعہ **جیسلمیر**

کے ساتھ اتحاد کی فضا قایم کرنا وغیرہ۔ یہ شادیاں ذاتی مفادات سے ماورا تھیں۔ اکبر نے اپنی ہندو بیویوں کو نہ صرف بے مثال مذہبی آزادی دے رکھی تھی بلکہ انھیں یہ اختیار بھی تھا کہ وہ شاہی خاندان میں رہتے ہوئے اپنے مذہبی عقائد کو برقرار رکھ سکتی ہیں۔ ہندو رسم ورواج کی ادائیگی کے لیے محل کے احاطے میں مندر قایم کیے گئے اور اس کے لیے برہمن پجاریوں کو سرکاری عہدے بھی دیے گئے۔

ان شادیوں سے جہاں باہمی اتحاد کی فضا تیار ہوئی وہیں ان سے غیر معمولی ثقافتی اثرات بھی مرتب ہوئے۔ اس کے لیے اکبر نے کچھ ایسی چیزیں ایجاد کیں جو آج بھی نہ صرف تاریخ کا حصہ ہیں بلکہ انھیں اکبر کی یادگار کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ ان میں **سنکریٹک کورٹ کلچر**، **نئی انتظامی کلاس**، **آرکیٹیکچرل انوویشن** خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ **سنکریٹک کورٹ کلچر** کے تحت **دیوالی** اور **هولی** جیسے تہوار عدالتوں میں اسلامی تہواروں کے ساتھ منائے جاتے تھے جن سے ایک منفرد **هند-اسلامی ثقافت** پیدا ہوئی۔ **نئی انتظامی کلاس** کے ضمن میں شاہی بیگمات کے **راجپوت** رشتہ داروں کو اعلیٰ انتظامی عہدے ملے۔ اس سے جہاں ایک نئی اشرافیہ کی بنیاد پڑی وہیں ہندو مسلم روایات کا انضمام بھی ہوا۔ **آرکیٹیکچرل انوویشن** کے ذریعہ محل کے فنِ تعمیر میں **هند- اسلامی** دونوں ہی عناصر کو شامل کیا گیا جو اپنے آپ میں ایک نئی تکثیری سامراج کی شناخت کی علامت بنی۔ قدامت پسند مسلمانوں نے ان شادیوں کو مذہبی سمجھوتہ قرار دیتے ہوئے مذمت کی، تاہم اکبر کی ازدواجی حکمتِ عملی ممکنہ مخالفین کو اتحادیوں میں تبدیل کرنے اور سامراجی حکمرانی کو ایک ایسی کثیر الثقافتی بنیاد فراہم کرنے میں نمایاں طور پر کارگر ثابت ہوئی جو بعد میں نسلوں تک جاری رہی۔

مذهبی متن کے تراجم

اکبر کی مذہبی پالیسی کی ایک اہم لیکن اکثر نظر انداز کی جانے والی جہت ان کے ترجموں کا منصوبہ تھا جس نے مختلف روایات سے مقدس متون کو **فارسی عدالتی زبان** میں دستیاب کیا۔ اکبر کے اس فکری منصوبے نے اس عقیدے کی عکاسی کی کہ مذہبی تفہیم کے لیے مذہبی حکام کی تشریحات پر انحصار کرنے کے بجائے اصل صحیفوں تک براہِ راست رسائی کی ضرورت ہے۔

اکبر کے پیشِ نظر ترجموں کے کچھ بڑے منصوبے تھے جس کا خاکہ مندرجہ ذیل ہے:

متن	مترجم	اصل زبان	سنہ تکمیل
مہابھارت	نقیب خان، بدایونی	سنسکرت	1584ء
رامائن	نقیب خان بدایونی	سنسکرت	1588ء
اتھرو وید	حاجی ابراہیم سرہندی	سنسکرت	1575ء
پنچ تنتر	ابوالفضل	سنسکرت	1574ء
بائبل [حصہ]	جیسوٹ فادرز	لاطینی/پرتگالی	1580ء

رزم نامہ یا جنگوں کی کتاب جیسی ہندو مہاکاویہ کا ترجمہ خاص طور پر اہم تھا۔ اکبر نے شان دار تصویری کا پیاں تیار کروائیں جو شرفا کو پیش کی گئیں۔ ان کے مذہبی پس منظر سے قطع نظر، ہندو فلسفیانہ تصورات کو پہلی بار مسلم اشرافیہ کے لیے قابلِ رسائی بنایا۔ یہ تراجم محض لسانی مشقیں نہیں تھیں بلکہ ان میں ہندو پنڈتوں اور مسلمان علما کے درمیان خاصا علمی تعاون بھی شامل تھا۔ اس عمل نے خود ان مذہبی روایات کے درمیان فکری تبادلے اور باہمی احترام کو فروغ دیا جو پہلے ایک دوسرے سے کسی حد تک الگ تھلگ تھے۔ ان کے علاوہ لسانی رسائی، انٹلیکچوئل کراس فرٹلائزیشن، انتظامی اثرات وغیرہ بھی بڑی اہمیت کے حامل تھے۔ لسانی رسائی کے ذریعہ مقدس متون جو پہلے مخصوص لسانی برادریوں تک محدود تھے تمام تر سامعین کے لیے دستیاب کرائے گئے۔ انٹلیکچوئل کراس فرٹلائزیشن کے تحت مختلف روایات کے تصورات اور نظریات ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے لگے جن سے نئے ہم آہنگ فلسفے پیدا ہوئے۔ انتظامی اثرات کے ضمن میں عہدے داروں نے نظم و نسق کو بہتر کرتے ہوئے اپنے زیرِ انتظام مضامین کے مذہبی اصولوں کی بہتر سمجھ حاصل کی۔

ترجمے کے ذریعے اکبر نے خاصا مذہبی متن تخلیق کروایا جسے اہلِ علم قرونِ وسطیٰ کے ایشیا میں پہلی بین المذاهب لائبریری کے طور پر بیان کرتے ہیں۔ متنوع مذہبی علوم کو قابلِ رسائی بنا کر، اس نے کسی ایک روایت کے ذریعے خصوصی سچائی کے دعووں کو کمزور کیا اور مذہب کے لیے ایک تقابلی نقطۂ نظر کی راہ ہموار کی۔

عبادت گھر

1575ءمیں **اکبر** نے اپنے نئے دارالحکومت **فتح پور سیکری** میں **عبادت خانہ** (عبادت کا گھر) قایم کیا۔اس نے **بین المذاہب مکالمے** کے لیےایک فورم تشکیل دیا۔اس ادارے نے نظریاتی تسلط کی بجائے براہِ راست فکری مشغولیت کے ذریعے مذہب کی تفہیم کے لیے انقلابی نقطہ نظر کی نمائندگی کی۔

ابتدا میں مختلف فرقوں کی (سنی،شیعہ،صوفی) عبادات کے ضمن میں یہ محدود عبادت خانہ،جلد ہی متنوع عقائد سے تعلق رکھنے والے نمائندوں کی شمولیت سے خاصا وسیع ہو گیا۔

اسلامی اسکالرز: جس کی نمائندگی سنی علما، شیعہ علما اورصوفیا نے کی۔

ہندو پنڈت: ہندو تعلیم کے دوسرے مراکز کے اسکالرز

جین اچاریہ: ہیرواجیا کی قیادت میں سوری جس نے عدم تشدد پر اکبر کے خیالات کو نمایاں طور پر متاثر کیا۔

پارسی پادری: گجرات سے زرتشتی روایات کی نمائندگی کرنا۔

عیسائی مشنری: گوا سے تعلق رکھنے والے جیسوئٹ باپ جن میں روڈلفو ایکواویوا اور انتونیو مونسیریٹ شامل ہیں۔

جمعرات کی عبادات میں شام کو دقیق مذہبی سوالات پر بحث وتمحیص جیسے:

- **خدا کی فطرت اور الٰہی وحی۔**
- **دنیا میں برائی اور مصائب کا مسئلہ۔**
- **بعد کی زندگی اور تناسخ کے تصورات۔**
- **مختلف مذہبی روایات میں اخلاقی اصول۔**
- **مذہبی تفہیم میں عقل بمقابلہ وحی کا کردار۔**

ابوالفضل کا اکبر نامہ بتاتا ہے کہ ان بحثوں نے **اکبر** کی مذہبی سوچ پر گہرا اثر ڈالا۔کچھ روایت پسند اسکالرز کی عقیدہ پرستی اور دیگر روایات کی فلسفیانہ گہرائی کی تعریف سے اس کی مایوسی آہستہ

آہستہ اسے زیادہ عالمگیر روحانی نقطہ نظر کی طرف لے گئی۔ **اکبر** نے اپنے **مذہبی نظریات** کو **دینِ الٰہی** میں باضابطہ شکل دی۔ **ابوالفضل** نے **اکبر** کے اس عقیدے کو جنم دیا جس میں سچائی تک کسی ایک نظریے کی پابندی کے بجائے **مذہبی** حدود سے ماورا عقلی گفتگو کے ذریعے رابطہ کیا جا سکتا ہے۔

اکبر کی مذہبی اصلاحات کے خلاف مزاحمت

شہنشاہ تمام مذاہب اور عقائد کے لوگوں کا
جائزہ لیتا ہے......اس نے اسلام کو چھوڑ دیا ہے
اور بے حیائی کی بنیاد ڈالی ہے......ہندوؤں اور
برھمنوں کی بالادستی ہے......اسلام کا مذاق
اڑایا جاتا ہے۔(**عبدالقادر بدایونی**، اکبر کی
مذہبی پالیسی کا ناقد)

اپنی بصیرت کی نوعیت کے باوجود، **اکبر** کی **مذہبی** پالیسی کو مختلف حلقوں کی طرف سے نمایاں مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔ سب سے زیادہ مزاحمت **قدامت** پسند اسلامی اسکالرز کی طرف سے ہوئی جنھوں نے اس کی اختراعات کو قایم شدہ اسلامی نظریے سے بدعت کے طور پر دیکھا۔ یہ مخالفت کئی شکلوں میں ظاہر ہوئی:

تھیولوجیکل تنقید: **علمائے کرام نے دین الٰہی کو بدعت (بدعت) قرار دیتے ہوئے اس کی مذمت کی اور اکبر پر ارتداد کا الزام لگایا کہ وہ قائم شدہ اسلامی تشریحات پر سوالیہ نشان لگائیں۔ شیخ احمد سرھندی ایک ممتاز نقاد کے طور پر ابھرے، انھوں نے اکبر کے مذہبی نظریات کی وسیع تر تردید لکھی۔**

عدالتی سازشیں: **مرزا عزیز کوکا جیسی شخصیات کی قیادت میں، انتظامی رکاوٹوں اور زیادہ آرتھوڈوکس شہزادوں کے ساتھ اتحاد کے ذریعے اکبر کی پالیسیوں کو کمزور کرنے کی کوشش کی۔**

مقبول مزاحمت: کچھ خطوں میں، مقامی مسلم کمیونٹیز نے سامراجی مذہبی ہدایات کو مسترد کر دیا، خاص طور پر بین المذاہب شادیوں اور عبادت کے طریقوں کے بارے میں جنہیں وہ اسلامی شناخت سے سمجھوتہ کرنے کے طور پر دیکھتے تھے۔ سب سے خطرناک چیلنج ۱۵۸۱ء میں اس وقت آیا جب اکبر کے سوتیلے بھائی مرزا حکیم، کابل کے گورنر نے قدامت پسند امرا کی حمایت سے پنجاب پر حملہ کرکے مذہبی عدم اطمینان کا فائدہ اٹھانے کی کوشش کی۔ جب کہ اس بغاوت کو دبا دیا گیا، اس نے اکبر کے مذہبی تجربات سے پیدا ہونے والی سیاسی کمزوریوں کا انکشاف کیا۔ ہندو مزاحمت عام طور پر کم واضح تھی لیکن مخصوص سیاق و سباق میں موجود تھی:

- اونچی ذات والے برہمن بعض اوقات بین مذہبی مکالمے پر اعتراض کرتے تھے جس نے ان کی مذہبی اتھارٹی کو چیلنج کیا تھا۔
- قدامت پسند راجپوت قبیلوں نے ازدواجی اتحاد کی مزاحمت کی جسے وہ اپنے نسب کی پاکیزگی کے لیے خطرہ سمجھتے تھے۔
- اکبر کی انتظامیہ کی طرف سے جانوروں کی قربانی یا انتہا پسندی پر مشتمل مذہبی رسومات کی حوصلہ شکنی کی گئی، جس سے پریکٹیشنرز کے ساتھ تناؤ پیدا ہوا۔

اکبر نے مضبوطی اور لچک کے امتزاج کے ساتھ مخالفت کا جواب دیا۔ اس نے کچھ نقادوں کو جلاوطن کر دیا جبکہ دوسروں کو **ترجمے** کے منصوبوں میں شامل کر لیا تاکہ ان کے علم کا صحیح طور پر استعمال کیا جا سکے۔ مذہبی شمولیت کے اپنے وژن کو ترک کرنے کے بجائے، اس نے بنیادی اصولوں کو برقرار رکھتے ہوئے مزاحمت کو کم کرنے کے لیے نفاذ کی حکمتِ عملی کو اپنایا۔ اس کے دورِ حکومت میں مخالفت کی شدّت یہ

ظاہر کرتی ہے کہ **اکبر** کی مذہبی پالیسی محض علامتی نہیں تھی بلکہ **قرونِ وسطیٰ** کے ہندوستانی معاشرے میں مضبوط مذہبی راسخ العقیدہ اور طاقت کے ڈھانچے کے لیے ایک حقیقی چیلنج کی نمائندگی کرتی تھی۔

اکبر کی مذہبی پالیسی اور تاریخِ ہند کی تشکیل

اکبر کی مذہبی پالیسیوں نے ہندوستانی تاریخ پر انمٹ نشان چھوڑے جس کے اثرات اس کے دورِ حکومت میں اور اس کے بعد بھی دیر تک قایم رہے۔ **جہانگیر** (1605-1627ء) نے زیادہ تر **اکبر** کی مذہبی رواداری کی پالیسیوں کو جاری رکھا اگرچہ کم فلسفیانہ اختراع کے ساتھ **شاہ جہاں** (1628-1658ء) نے عدالتی تقاریب اور فنِ تعمیر میں اسلامی تشخص کا اعادہ کرتے ہوئے مذہبی رواداری کو برقرار رکھا۔ **اورنگ زیب** (1658-1707ء) نے **اکبر** کی بہت سی پالیسیوں کو رد کیا اور دوبارہ کم وبیش وہی پالیسیاں نافذ کیں۔ اضافی ٹیکس اور ہندو طور طریقوں کا از سرِنو جائزہ لیا۔ بعد ازاں مغل سامراجی طاقت کے زوال کے ساتھ ساتھ رواداری اور قدامت پسندی کے درمیان اتار چڑھاؤ بھی آیا۔ **اورنگ زیب** کے ایما پر **اکبر** کی مذہبی پالیسیوں کے رد کیے جانے کو اکثر **مغلیہ سلطنت** کے زوال کا ایک عنصر قرار دیا جاتا ہے، کیونکہ اس نے **ہندوستان** کی اکثریتی رعایا اور مذہبی تنازعات کے ذریعے وسائل کو خاصا محدود کر دیا تھا۔ اس تاریخی تضاد نے **اکبر** کے نقطۂ نظر کو سابقہ نظر میں اور بھی زیادہ واضح کر دیا۔ **مغل دور** کے زوال کے بعد **اکبر** کی مذہبی اختراعات نے بعد کی ہندوستانی تاریخ کو کئی طریقوں سے متاثر کیا:

ہند اسلامی ثقافتی ترکیب

اکبر کے تحت پروان چڑھنے والا ثقافتی امتزاج ہندوستانی تہذیب کی ایک متعین خصوصیت بن گیا، جس نے فن، موسیقی، ادب اور فنِ تعمیر میں منفرد روایات پیدا کیں جو مذہبی حدود سے تجاوز کر گئیں۔ مغل چھوٹے پینٹنگ کی روایت، جس میں اسلامی اور ہندو دونوں موضوعات کی عکاسی کی گئی ہے، اس ترکیب کی مثال دیتی ہے۔

تکثیری حکمرانی کا سانچہ

اکبر کے جامع طرز حکمرانی کے ماڈل نے بعد کے ہندوستانی حکمرانوں کو متاثر کیا، جن میں کچھ ہندو مراٹھا اور سکھ رہنما بھی شامل تھے جنھوں نے مذہبی تنوع کے لیے یکساں انداز اپنایا۔ ہندوستان کی آزادی کی تحریک کے دوران، قوم پرست رہنماؤں نے شعوری طور پر اکبر کی مذہبی رواداری کو جدید سیکولر جمہوریت کی تاریخی نظیر کے طور پر پکارا۔

فلسفیانہ اثر

اکبر کے ذریعہ قایم کردہ بین المذاہب مکالمے کی روایات نے **دارا** سے ہندوستانی مذہبی فکر میں بعد میں ہم آہنگی کی تحریکوں کو متاثر کیا۔ **رام موہن رائے** کے اصلاح پسند برھمو کے بارے میں **شکوہ** کی صوفیانہ تحقیقات 'اُنیسویں صدی میں سماج'۔ ان تحریکوں نے اسی طرح مذہبی روایات میں عالمگیر اصولوں کی نشاندھی کرنے کی کوشش کی۔سیکولرازم اور مذہبی تکثیریت کے لیے جدید ہندوستان کی آئینی وابستگی کو ان اصولوں کے عصری اظہار کے طور پر دیکھا جا سکتا ھے جن کا آغاز اکبر نے صدیوں پہلے کیا تھا۔ اس کی میراث متنوع معاشروں میں مذہبی بقائے باھمی کے بارے میں

عصری مباحثوں میں متعلقہ رہتی ہے، جو
تاریخی ثبوت پیش کرتی ہے کہ تکثیریت تقسیم
کے بجائے ثقافتی دولت اور سیاسی استحکام کا
ذریعہ بن سکتی ہے۔جب کہ علما اکبر کے ذاتی
محرکات پر بحث کرتے رہتے ہیں – چاہے بنیادی
طور پر روحانی تلاش ہو یا سیاسی عملیت
پسندی – ہندوستانی تاریخ پر ان کی مذہبی
پالیسیوں کا ترقی پسند اثر غیر متنازعہ رہتا ہے۔
عالمی سطح پر بڑھتے ہوئے مذہبی Polarisation
کے دور میں، اکبر کا صُلح کل کا Vision ایک
متاثر کن تاریخی نمونہ پیش کرتا ہے کہ مذہبی
تنوع کو محض رواداری کے بجائے باھمی احترام
کے ذریعے کیسے منظم کیا جا سکتا ہے۔

اکبر کے دربار میں ہندوستانی تہواروں کی تقریبات

مغلوں کے دور میں بالخصوص **اکبر** کے عہد میں ہندوستانی تہواروں کی تقریبات بڑے تزک واحتشام کے ساتھ منائی جاتی تھیں۔ **عید** اور **بقرعید** کے ساتھ ساتھ **ہولی، دیوالی، راکھی، شیو راتری** اور **دشہرہ** وغیرہ کا پورا اہتمام کیا جاتا تھا اوران میں ہر مذہب وملت کے لوگ خوشی خوشی شریک ہوتے تھے۔**مغل شہنشاہوں** کے یہاں قدم قدم پر اپنے غیرمسلم عوام کے جذبات کا نہ صرف احترام دیکھنے کوملتا ہے بلکہ وہ ان کے دکھ سکھ میں بھی شریک ہوتے تھے۔اسی طرح ہندوستانی رسم ورواج کی اقتدا و پیروی میں بھی وہ ہمیشہ پیش پیش رہتے تھے۔1604ء میں جب **شہنشاہ اکبر** کی والدہ **حمیدہ بانو بیگم** کا انتقال ہوا تو آگـــــــرے سے ان کا جنازہ جلوس کی شکل میں نکالا گیا۔مرحومہ کی آخری رسومات ادا کرنے کے بعد ہندو رسم ورواج کے مطابق **اکبر** اور **راجپوت** سرداروں کے ساتھ ساتھ **مغل** امرا نے بھی

اپنے سر بھنویں اور مونچھیں منڈوائیں۔ بلکہ بقول ایک مؤرخ **اکبر** نے سب سے پہلے اپنے کندھے پر جنازہ اٹھایا اور پھر دوسرے درباریوں نے باری باری سے اُسے کاندھا دیا۔**شہنشاہ اکبر** اپنی ماں کے جنازے میں کچھ فاصلے کے ساتھ بہت دور تک گیا۔**شہنشاہ اکبر** کی والدہ کے انتقال کے دوسرے دن **دشہرہ** تھا۔ جب وہ اپنی ماں کی تجہیز وتکفین کے بعد واپس آیا تو اسے والدہ کے فوت ہو جانے کا غم ضرور تھا مگر باوجود اس کے وہ محافظوں کی رُخصتی کے وقت اسی لباس میں باہر آیا اور ایک لمحے کے لیے کھڑا رہا۔ محافظین اس کے اس سکون کو دیکھ کر بہت زیادہ متعجب ہوئے ۔**شہنشاہ اکبر** نے **فرید بخشی بیگی** سے کہا :"جیسا کہ کل دشہرا ہے، نوکروں سے کھو کہ وہ اپنا ماتم کا لباس چھوڑ دیں۔"اگلے دن وہ جھروکے میں بیٹھا اور وہاں انتظار کرنے والوں کی سلامی لی۔ سب سے پہلے **خان عظیم** کو سونے کی کڑھائی والی شال پیش کی گئی۔ اسی طرح نوکروں کو 1000 سے 5000 تک کے سونے کی کڑھائی والی شال اور 500 سے 900 تک کے **گجراتی دوپٹے** دیے گئے۔ نیز دیگر ملازمین کو 100 سے 400 تک کی کڑھائی والی شالیں اور اس سے نیچے کے تمام نوکروں کو سادہ شالیں پیش کی گئیں ۔لیکن یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہے کہ مذکورہ تہوار اور اس کی تمام رسمیں **اکبر** کی والدہ **حمیدہ بانو بیگم** کے جسدِ خاکی کو دھلی منتقل کیے جانے اور اسے **ہمایوں** کے مقبرے میں قبر پر اتارے جانے سے پہلے ادا کی گئی تھیں۔

غرض یہ کہ **اکبر** کو مغل بادشاہوں میں ایک درخشاں ستارے کی حیثیت حاصل ہے۔ اس نے اپنے دورِ اقتدار میں بہت سے ایسے غیر معمولی کارہائے نمایاں انجام دیے جس کی مثال پیش کرنے سے آج بھی دنیا قاصر ہے۔ زبان وادب اور تہذیب وثقافت کے سلسلے میں کی جانے والی اس کی کاوشیں بھی خاصی اہمیت کی حامل ہیں ۔ یہ کاوشیں نہ صرف اس کے عہد میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں بلکہ آج بھی اور آنے والی نسلوں کے لیے بھی **ھندوستان** کی سالمیت اور یہاں کے لوگوں کی باہمی بقا کے لیے توجہ کا مرکز رہیں گی ۔**اکبر** کی پالیسیوں میں بیش تر اقدامات ایسے تھے جن کے پسِ پردہ ہندو مسلم اتحاد اور ان میں یگانگت پیدا کرنا تھا۔ آج بھی تمام **ھندستان** میں امن وآشتی ،اخوت ورافت اور آپسی میل جول کی فضا کو عام کرنے میں **اکبر** کی ان پالیسیوں اور سرگرمیوں کو ایک غیر معمولی حیثیت حاصل ہے ۔**اکبر** اپنے انہی کارناموں کی بدولت نہ صرف تاریخ کے صفحات میں ہمیشہ کے لیے درج ہے بلکہ آنے والی نسلیں بھی اس کے ان افکار وتصورات اور اقدامات سے استفادہ کرتی رہیں گی۔

بشیر بدر کا رنگِ غزل

ڈاکٹر مشتاق صدف*

ڈاکٹر بشیر بدر (2026-1935ء) **اردو** کے ان معدودے چند شعرا میں شامل ہیں جنھوں نے صنفِ **غزل** کو ایک اعتبار بخشا اور **غزل** نے انھیں شہرتِ دوام عطا کی۔ **بشیر بدر** کا نام آتے ہی جدید **اردو غزل** کا اجتہادی شعری منظر نامہ آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے اور ایک معتبر و مستند **غزلیہ شاعری** کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی **غزلوں** میں عشقِ ارضی کا عمل دخل زیادہ ہے اور جدلیاتی کیفیت لاشعور میں رچی بسی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ان کے عام فہم الفاظ میں بھی معنیاتی کشاکش کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ راقم کے نقطۂ نگاہ سے وہ ایک تغیر پسند شاعر ہیں۔ ان کی شاعری سادگی، شگفتگی، سلیقگی، برجستگی اور کشادگی سے معمور ہے۔ سادہ اور سلیس زبان سے ان کا کلام آراستہ نظر آتا ہے۔ انھوں نے ایک طرف **رومانی غزل** کو بلندی بخشی تو دوسری طرف عشق، محبت، خلوص اور معصومیت سے آزادیِ اظہار کا پرچم لہرایا۔

* سی پی ڈی یو ٹی (اردو اکادمی) علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ای میل: mushtaque_sadaf@yahoo.co.in

بشیر بدر نئی لفظیات کے شاعر ہیں۔ان کی غـــزلیــں ڈکشن کے نئے پن سے پہچانی جاتی ہیں۔انھیں اپنے نئے ڈکشن سے نئے حسّی پیکر تراشنے میں خاصی مہارت ہے۔انھوں نے نئے دور کے انسان کی نفسیاتی کشمکش،اس کی کیفیات اوراس کے جذبہ واحساس کی پاکیزگی کے ساتھ اس کے عصری تقاضوں کی بہترین عکاسی اپنی غزلوں میں کی ہے۔

اردو شاعری سے ان کا رشتہ ناخن اور گوشت جیسا تھا۔بچپن سے ہی وہ اردو شاعری کے دلدادہ تھے۔انھوں نے مسلم یونیورسٹی علی گڑھ سے پہلے [ایم اے] اور بعد میں **پروفیسر آل احمد سرور** کی نگرانی میں آزادی کے بعد اردو غزل کا تنقیدی مطالعہ کے موضوع پر [پی ایچ ڈی] کی سند حاصل کی۔اور یہیں سے ان کی پرواز کا آغاز ہوا۔کچھ دنوں تک انھوں نے شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں عارضی طور پر درس وتدریس کے فرائض انجام دیے۔بعد میں وہ یہاں سے میرٹھ کالج چلے گئے۔علی گڑھ کی ادبی فضا انھیں خوب راس آئی۔وہ یہاں رہنا بھی چاہتے تھے،لیکن مستقل ملازمت نہیں ہونے کے سبب وہ علی گڑھ سے جانے پر مجبور ہوئے۔گزرتے دور کے ساتھ ان کا تخلیقی وفور اوران کی شاعری کے ساتھ وقت سفر کرتا رہا۔شہرت کی بلندیاں انھیں حاصل ہوتی رہیں۔ایک وقت ایسا بھی آیا کہ مشاعروں کی دنیا ان کے لیے ناگزیر ہوگئی۔ان کی غـزلیں آلامِ روزگار اور آلامِ عشق سے گزرتی رہیں جس سے انھیں کامیابی کی ایک بہتر رہ گزر نصیب ہوئی۔انھوں نے اپنے غموں کو درگزر کیا جس کے نتیجے میں انھیں ایک مستحکم شناخت ملی۔

ملکِ هـنـدوسـتـان میں ہونے والے فسادات سے وہ خاصے پریشان تھے۔میرٹھ کے فسادات (۱۹۸۷ء) نے بھی ان کی شاعری پر خوب اثر ڈالا۔جب ان کا گھر نذرِ آتش کیا گیا تو ان کے شعری ذخیرے میں کچھ اچھے شعروں کا اضافہ ہوا۔یہ ہمارے کثیر المذاہب ملک هـنـدوستان پر ایک ایسا طنز ہے جس کی آگ اب تک بجھی نہیں ہے۔فساد اوراس کے اثرات پر ان کے کچھ اشعار ملاحظہ کیجیے:

لوگ ٹوٹ جاتے ہیں ایک گھر بنانے میں   تم ترس نہیں کھاتے بستیاں جلانے میں

❖❖❖

دشمنی جم کر کرو لیکن یہ گنجائش رہے   جب کبھی ہم دوست ہو جائیں تو شرمندہ نہ ہوں

❖❖❖

کوئی ہاتھ بھی نہ ملائے گا جو گلے ملوگے تپاک سے   یہ نئے مزاج کا شہر ہے ذرا فاصلے سے ملا کرو

بشیر بدر کی شاعری ہر دور میں مقبولیت کا درجہ رکھے گی۔ انھوں نے اپنی **غــزلـوں** میں عصری موضوعات و مسائل کو بڑی سنجیدگی سے پیش کیا ہے۔ انھوں نے وجدانی کیفیات، جذباتی لگاؤ اور فکر و آگہی کو نئے زاویے سے شعری پیکر میں ڈھلا ہے۔ جو ان کا اختصاص بھی ہے۔ ان کے یہاں خیال کے اظہار میں کوئی پیچیدگی، بناوٹ اور دکھاوا نہیں ہے۔ ایک عام آدمی بھی ان کے شعروں میں سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ نیز شہری زندگی کے تلخ تجربے، اداسی، محبت وغیرہ سے وہ اپنی **غـــزلـــوں** کو نکھارتے ہیں۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

گھروں پہ نام تھے ناموں کے ساتھ عہدے تھے   بہت تلاش کیا کوئی آدمی نہ ملا

❖❖❖

اسی لیے تو یہاں اب بھی اجنبی ہوں میں   تمام لوگ فرشتے ہیں آدمی ہوں میں

❖❖❖

ہے عجیب شہر کی زندگی نہ سفر رہا نہ قیام ہے   کہیں کاروباری دوپہر کہیں بدمزاج سی شام ہے

❖❖❖

اچھا تمہارے شہر کا دستور ہو گیا   جس کو گلے لگا لیا وہ دور ہو گیا

❖❖❖

اسی شہر میں کئی سال سے مرے کچھ قریبی عزیز ہیں   انھیں میری کوئی خبر نہیں، مجھے ان کا کوئی پتہ نہیں

❖❖❖

سات صندوقوں میں بھر کر دفن کر دو نفرتیں   آج انساں کو محبت کی ضرورت ہے بہت

❖❖❖

محبت ایک خوشبو ہے ہمیشہ ساتھ چلتی ہے   کوئی انسان تنہائی میں بھی تنہا نہیں رہتا

❖❖❖

کبھی کبھی تو چھلک پڑتی ہیں یوں ہی آنکھیں اداس ہونے کا کوئی سبب نہیں ہوتا

بشیر بدر ایک الگ کیفیت اور احساس کے شاعر ہیں۔ وہ نہ تو روایتی مضامین کے شاعر تھے اور نہ ہی انھوں نے خود کو ترقی پسندی اور جدیدیت کی جکڑ بندیوں میں رکھا۔ ہمیشہ انھوں نے آزادیِ اظہار کی پیروی کی۔ انھوں نے فرد کی نفسیاتی کیفیت اور جذبہ و احساس کی خوبصورت ترجمانی اپنی نئی نئی لفظیات سے کی ہے۔ وہ عام انسان کے پاکیزہ خیالات و جذبات کے ترجمان دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے نئے دور میں روزمرہ زندگی کے تجربات و مشاہدات کو شعری پیکر عطا کر کے صنفِ **غزل** کی شناخت کو اپنے منفرد شعری طرزِ بیان سے مستحکم کیا۔ جس سے ان کی شہرت کا دائرہ **اردو** سے نکل کر دوسری زبانوں کے قارئین تک پھیل گیا۔

بشیر بدر کا شعری اختصاص یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی **غــزلــوں** میں حسن و عشق و محبت اور رنگ کائنات کے روایتی اذکار و افکار کو نئے زاویوں سے پیش کیا اور اپنے معاصرین میں ایک نئی جگہ بنائی۔ ان کے کسی بھی شعری مضمون میں زندگی کی فقط اکائی نظر نہیں آتی بلکہ اکثر شعر کثرتِ معنی کی آماج گاہ معلوم ہوتا ہے۔ **اردو** کے غزلیہ سفر میں **بشیر بدر** کی شناخت ہی سادہ، بلیغ اور پرکشش طرزِ اظہار سے قائم ہوتی ہے۔ ان کا تخیل تجربے اور مشاہدے کی آمیزش سے روشن دکھائی دیتا ہے۔ جس میں فن کاری بھی ہے اور موسیقیت بھی؛ نظم و ضبط میں تاثیر بھی اور جس میں جذبہ غم اور خوشی و مسرت کے نشیب و فراز بھی ہیں۔ ان کے چند سنجیدہ اور معنی آفریں اشعار ملاحظہ کیجیے:

اجالے اپنی یادوں کے ہمارے ساتھ رہنے دو نہ جانے کس گلی میں زندگی کی شام ہو جائے

❖❖❖

آنکھوں میں رہا دل میں اتر کر نہیں دیکھا کشتی کے مسافر نے سمندر نہیں دیکھا

❖❖❖

یاروں کی محبت کا یقیں کر لیا میں نے پھولوں میں چھپایا ہوا خنجر نہیں دیکھا

❖❖❖

خدا کی اتنی بڑی کائنات میں میں نے بس ایک شخص کو مانگا مجھے وہی نہ ملا

❖❖❖

دکھوں کا بوجھ اکیلے نہیں سنبھلتا ہے　　کہیں وہ ملتا تو اس سے لپٹ کے رو لیتے

بشیر بدر نے اقدار کو نئی شکل اور روایت کو نیا رنگ دیا۔ انھوں نے اپنے طرزِ اظہار سے شاعری میں حقیقت کی رنگ آمیزی اور توازن پیدا کیا، اور مواد و ہیئت کے امتیاز سے اجتناب کیا۔ ان کی **غزلیہ شاعری** میں جو پختگی ہے وہ شاعری کی نئی **بوطیقا** خلق کرتی ہے۔ شاعری کے محدود دائرے کو وسیع دائرے میں تبدیل کرنا ان کا ہمیشہ سے شیوہ رہا ہے۔ وہ مقامیت میں آفاقیت کی تلاش تو نہیں کرتے مگر ان کی شاعری میں مقامیت اور آفاقیت اکثر گلے ملتی نظر آتی ہیں۔ یہ ان کا شعری حسن ہے۔ وہ آج کے دور کے جدید شاعر ہیں اس لیے ان کا اندازِ فکر بھی جدید تر نظر آتا ہے۔ چند شعر اور دیکھیے:

عجیب شخص ہے ناراض ہو کے ہنستا ہے　　میں چاہتا ہوں خفا ہو تو وہ خفا ہی لگے

❖❖❖

عجب چراغ ہوں دن رات جلتا رہتا ہوں　　میں تھک گیا ہوں ہوا سے کہو بجھائے مجھے

❖❖❖

جی بہت چاہتا ہے سچ بولیں　　کیا کریں حوصلہ نہیں ہوتا

❖❖❖

اس کی آنکھوں کو غور سے دیکھو　　مندروں میں چراغ جلتے ہیں

❖❖❖

گفتگو ان سے روز ہوتی ہے　　مدتوں سامنا نہیں ہوتا

❖❖❖

محبت عداوت وفا بے رخی　　کرائے کے گھر تھے بدلتے رہے

بشیر بدر کے یہاں آسان یا مشکل کسی بھی نوع کی تراکیب کا استعمال ان کے بعد کی شاعری میں نہیں ملتا۔ ان کے شعری مجموعے 'اکائی' میں **فارسی** تراکیب کا استعمال دیکھا جا سکتا ہے۔ مگر 'آمد' اور 'امیج'، ان دونوں مجموعوں میں انھوں نے **فارسی** تراکیب سے گریز کیا ہے۔ ان کے معاصر شعرا میں وہ تنہا ایک ایسے شاعر ہیں جنھوں نے اپنے دوسرے دور کی شاعری میں تراکیب وضع نہیں کیں۔ گویا ان کے یہاں الفاظ کی جادوگری تو خوب ملتی ہے لیکن تراکیب کا اختراعی عمل دیکھنے کو نہیں

ملتا۔ان کی شاعری کا ایک بڑا حصہ تراکیب سے عاری ہے۔ وہ اسے عیب نہیں بلکہ ہنر سمجھتے ہیں۔ حالانکہ **اردو** کے ہمارے متعدد شعرا ایسے ہیں جو مخصوص تراکیب کے استعمال سے ہی پہچانے جاتے ہیں، لیکن **بشیر بدر** ترکیب سازی کو غیر ضروری سمجھتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ تراکیب سے شاعری میں ایک خاص مفہوم کی ادائیگی ہوتی ہے لیکن **بشیر بدر** نے اس کا سہارا لیے بغیر اپنی **غزلیہ شاعری** کو ایک نیا رنگ دیا۔ **فارسی** تراکیب کا استعمال نہ کرنے کے تعلق سے ان پر گفتگو ہوتی رہی ہے۔ ہمارے کچھ نقادوں نے اس پر تنقید کی ہے تو کچھ نے سراہا بھی ہے۔ **بشیر بدر** نے اس کا جواز بھی پیش کیا ہے اور خود نقادوں کو اپنی تنقید کا نشانہ بھی بنایا۔ **بشیر بدر** کا خیال ہے کہ انھوں نے بعد کی شاعری میں **فارسی** تراکیب کا استعمال نہ کر کے ایک نئے رنگ و آہنگ کا آغاز کیا اور **اردو شاعری** کو **فارسی** زدہ تراکیب کے حصار سے باہر نکالا۔ جس سے **غزلوں** میں تراکیب کے استعمال کے بغیر متن کی ظاہری ہیئت کا خوبصورت بیانیہ ابھر کر سامنے آیا ہے۔ اگر **بشیر بدر** کی پوری شاعری کو کھنگالا جائے تو اندازہ ہوگا کہ دو یا دو سے زائد الفاظ کے باہمی ارتباط سے بننے والی ترکیب کے استعمال کے بغیر انھوں نے اپنی شاعری کو ایک نئی بلندی عطا کی۔ دراصل یہ ان کا انفراد ہے جو فقط انہی سے وابستہ ہے۔ ان کے یہاں بغیر تراکیب کے بے شمار اشعار مل جاتے ہیں، مگر یہاں چند معنی خیز اشعار ملاحظہ کیجیے:

یوں ہی بے سبب نہ پھرا کرو کوئی شام گھر بھی رہا کرو   وہ غزل کی سچی کتاب ہے اسے چپکے چپکے پڑھا کرو

❖❖❖

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

❖❖❖

نہ جی بھر کے دیکھا نہ کچھ بات کی   بڑی آرزو تھی ملاقات کی

❖❖❖

ہم بھی دریا ہیں ہمیں اپنا ہنر معلوم ہے   جس طرف بھی چل پڑیں گے راستہ ہو جائے گا

❖❖❖

زندگی تو نے مجھے قبر سے کم دی ہے زمیں   پاؤں پھیلاؤں تو دیوار میں سر لگتا ہے

بشیر بدر نے اپنے شعری مجموعے: آمد (1985ء) میں اپنی قومی و عالمی شہرت اور صنفِ

غزل کو اپنی گراں قدر خدمات کا اعتراف خود ہی "ایک خط 2025ء کے پڑھنے والوں کے نام" میں کیا ہے۔جس سے ان کی خود اعتمادی کا گمان ہوتا ہے۔انھوں نے غزل کے عالمی اور جدید منظر نامے کے حوالے سے بھی جو کچھ لکھا ہے اس سے ان کی خود ستائی اور فارسی تراکیب کے استعمال سے گریز کا جواز سامنے آتا ہے۔لیکن یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ فارسی تراکیب کے استعمال کو اس قدر شدید تنقید کا نشانہ بنایا جانا بھی ایک جانب دارانہ رویہ ہے۔ان کے چند مختصر اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

> آج 1985ء کی غزل میں مجھ سے زیادہ مقبول اور محبوب شاعر بقیدحیات نہیں,ھندوستان کی 75 کروڑ آبادی، پاکستان کے ادبی مراکز،مغرب میں ٹورنٹو، شکاگو، نیویارك اور لندن کے اردو حلقوں میں کتنے لوگ مجھے پسند کرتے ھیں اس کا اندازہ لگانا دشوار ھے، لیکن یہ یقین کے ساتھ کھا جا سکتا ھے کہ جو اردو اور ھندی بول سکتا ھے وہ میری غزل سے نھیں بچ سکتا۔[1]

O

> آج غزل کے کروڑوں عاشقوں کا یہ خیال ھے کہ میری ناچیز غزل اورغزل کے کئی سو سالہ سفر میں نیا موڑ ھے۔اب غزل کا عالمی اور جدید منظر نامہ فارسی زدہ اردو غزل کے طریقہ کار اور منظر نامے سے مختلف ھو چلا ھے۔ یہ کارنامہ میرا ھے کہ میری غزل اس سفر کا آغاز تھی جس میں غزل فارسی کے آئینہ خانے سے نکل کر آپ کے عھد کی جیتی جاگتی دنیا میں نہ صرف زندہ

رهے گی بلکه هندوستان کی بڑی اور اهم زبانوں
کی شاعری کی آبرو بن جائے گی۔[۲]

O

آج غـزل کـا مسـئلــه کیـا هے؟ غزل کروڑوں
دلـوں پـر راج کـر رهـی هـے۔پڑھنے والے اگر سوا
لاکـھ هیـں تـو غـزل کے سننے والے عاشق مختلف
وسیـلـوں کـے کــروڑوں میـں هیں۔ یـه کـروڑوں
عـاشـقان غزل همارے ذهین نقادوں کی نگاہ میں
اس لیے نا معتبر هیں که یه فارسی غزل کی اترن
لـفـظیـات اور استـعـارات سے ناواقف هیں،ان کے
مـقابلے میں میرا خیال هے که یه زندگی کے ذهین
لـوگ هیـں جو ان الفاظ اور مرده تراکیب سے بے
خبر هیں جن سے انهیں ناواقف هونا چاهیے۔[۳]

O

میں اعتراف کرتا هوں که آپ کے عهد میں جو
غـزل رواں دواں هـے، اس کا آغاز مجھ ناچیز کے
چـراغـوں سے هـوا۔میـں نـے نـئـی لفظیـات، نئے
رویـوں، نئے استعاروں سے نئی غزل کو اس قدر
عـــام کر دیـا کـه **حـافظ** اور **سـعدی** کـی نـجیب
الـطـرفین غزل ماضی کا وقار هو کر ره گئی۔میں
نـے اسـے اپــنـا هـندوستانی شجره حسب و نسب
دیا۔[۴]

مذکورہ اقتباسات سے **بشیر بدر** کی خوداعتمادی اور خودستائی کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

'ایک خط 2025ء کے پڑھنے والوں کے نام' عنوان سے جوان کی تحریر ہے،اس سے اختلاف کی پوری پوری گنجائش ہے لیکن ان کے بعض دعوؤں سے انحراف بھی ناممکن ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ **بشیر بدر** نے اپنے پہلے دور کی شاعری میں **فارسی** تراکیب کا استعمال کیا ہے لیکن دوسرے دور کی غزلیہ شاعری میں اس سے اجتناب برتا ہے۔ **فارسی** تراکیب سے **بشیر بدر** کے گریز پر **پروفیسر قمر رئیس** نے اپنے مضمون 'بشیر بدر کی غزل کا آھنگ' میں ایک واضح رائے قائم کی ہے۔انھوں نے اس کی وجہ مشاعروں میں بے پناہ مقبولیت بتائی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> مشاعروں میں اپنی روز افزوں مقبولیت سے وہ کس درجہ متاثر ھوئے اس کا اندازہ اس سے بھی کیا جا سکتا ھے کہ اس اثر پذیری نے ان کی شاعری کی زبان، اسلوب، اور لھجه کو بدل کر رکھ دیا۔ آمد' اور بڑی حد تك امیج' کی غزلیں فارسی ترکیبوں، اضافتوں اور اظھارات سے پاك ھیں۔میری دانست میں یه مشاعروں میں (جن کے سامعین کی غالب اکثریت غیر اردو حضرات پر مشتمل ھوتی ھے)ان کی غیر مشروط پذیرائی کا سبب کم ،نتیجه زیادہ ھے۔ورنه ۱۹۷۰ء سے قبل کی ان کی غزلوں کے پھلے مجموعے: اکائی' کے بے شمار اشعار فارسی ترکیبوں سے بوجھل نظر آتے ھیں۔[۵]

بشیر بدر کا یہ دعویٰ کہ انھوں نے نئی لفظیات نئے رویوں اور نئے استعاروں سے نئی غزل کو ھندوستانی شجرہ حسب و نسب دیا ھے، درست معلوم ہوتا ہے۔لیکن ان کا یہ دعویٰ کہ غزل کا عالمی اور جدید منظر نامہ فارسی زدہ اردو غزل کے طریقۂ کار اور منظر نامے سے مختلف ھو چلا ھے، ابھی بھی سوالیہ نشان قائم کرتا

ہے۔ان کے بعد کی شاعری میں بھی ان گنت شعرا کے یہاں **فارسی** تراکیب کا خوبصورت استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔جس سے **اردو شاعری** کے ذخیرے میں اضافہ ہوا ہے۔**بشیر بدر** کا یہ ایک خاص وصف ہوسکتا ہے جسے انھوں نے دانستہ طور پر برتا ہے لیکن **فارسی** زدہ تراکیب کے استعمال سے **اردو غزل** متاثر ہوسکتی ہے، یہ بات عقل سے بالاتر ہے۔ **فارسی** تراکیب کے استعمال سے جدید اور مابعد جدید رجحانات میں بھی **اردو غزل** نے ہر اعتبار سے نئی کروٹ لی ہے اور یہ نئے نئے رنگ و آہنگ سے آراستہ ہوئی ہے۔

بشیر بدر ایک نئے طرز کے شاعر ہیں۔جب ہم ان کے شعری الفاظ کے اندرون میں جھانکتے ہیں تو وہ ایک جدلیاتی شاعر کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔وہ اپنے خیال میں جدلیاتی روح پھونکنے کے ہنر سے خوب واقف ہیں۔**سہلِ ممتنع** کی شاعری سے وہ ہمیں اپنا گرویدہ بنا لیتے ہیں۔ان کے یہاں اسلوبِ شعر کی بہت ساری جہتیں نہیں ہیں۔ہاں! اگر کوئی اہم جہت ہے تو وہ سہل اور رواں ہے، جس میں معنی کے مختلف ابعاد پوشیدہ ہیں۔اسلوب میں کوئی ابہام، مشکل پسندی اور پے چیدگی دکھائی نہیں دیتی۔عام فہم سلیس اور سادہ زبان میں ہی ان کا جادو چلتا ہے۔اس تعلق سے بھی چند اشعار دیکھیے:

تم محبت کو کھیل کہتے ہو　　ہم نے برباد زندگی کر لی

❖❖❖

ہم تو کچھ دیر ہنس بھی لیتے ہیں　　دل ہمیشہ اداس رہتا ہے

❖❖❖

پتھر کے جگر والو غم میں وہ روانی ہے　　خود راہ بنا لے گا بہتا ہوا پانی ہے

❖❖❖

تمہارے ساتھ یہ موسم فرشتوں جیسا ہے　　تمہارے بعد یہ موسم بہت ستائے گا

❖❖❖

مخالفت سے مری شخصیت سنورتی ہے　　میں دشمنوں کا بڑا احترام کرتا ہوں

بشیر بدر کا شعری اسلوب ہمیشہ سے **اردو ہندی** قارئین کے لیے محبوب رہا ہے۔خود

شاعر نے بھی یہ دعویٰ کیا تھا کہ تنقید کی بددیانتی کے باوجود **غــزل** کے مختلف رویوں پر ان ہی کا اسلوب غالب رہا ہے۔ **اردو** نقادوں سے انھیں یہ گلہ تھا کہ جانب دارانہ تنقید سے انھوں نے **اردو** کو نقصان پہنچایا اور ان کے شعری اسلوب کی خاطر خواہ پذیرائی نہیں کی۔ اگر ہماری تنقید نے غیر جانب دارانہ غزلیہ روایت کا محاسبہ کیا ہوتا تو ان ہی کا اسلوبِ شعر سب سے زیادہ محبوب قرار پاتا۔ جب ہمارے نقادوں نے ان کے اسلوبِ شعر کی داد نہ دی تو خود انھوں نے ہی صاحبِ اسلوب ہونے کا یک طرفہ دعویٰ پیش کر دیا۔ حالانکہ ایک دور وہ بھی تھا جب **بشیر بدر** نے یہ کہا کہ ان کے تجربات کی اہمیت **اینٹی غزل** سے کچھ زیادہ نہیں۔ ان تمام پہلوؤں پر **پروفیسر قمر رئیس** نے اپنے مضمون: 'بشیــر بدر کــی غـزل کـا آهنگ' میں تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور شاعر کے دعوے کو 'جـارحـانـه خـود ستائی' کا نام دیا ہے۔ نیز مشاعروں میں ان کی بے پناہ شہرت کو اس کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔

بشیر بدر کے معاصر شاعروں میں کئی نام ایسے ہیں جو **اردو غــزل** کی دنیا میں بے حد مقبول ہوئے۔ ان سب کا اپنا منفرد آہنگ تھا۔ ان میں **شہریار**، **احمد فراز**، **پروین شاکر**، **محمد علوی**، **حسن نعیم**، **ظفر اقبال**، **احمد مشتاق**، **افتخار عارف**، **مظہر امام**، **مخمور سعیدی**، **کمار پاشی** وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان تمام شعرا کی لفظیات اور اسلوب ایک دوسرے سے جداگانہ ہیں۔ اور یہ سب کے سب **غــزل** کی دنیا کے مقبول چہرے ہیں۔ پھر یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ **بشیر بدر** ہی جدید **غــزل** کے سب سے ممتاز صاحبِ اسلوب شاعر ہیں اور ان کا ہی رنگِ سخن سب سے زیادہ **اردو شــاعــری** میں محبوب رہا ہے، بہ نسبت دوسرے شعرا کے۔ ہاں! یہ ضرور کہا جانا چاہیے کہ **بشیر بدر** نے روایتی **غــزل** کے رنگ کو نئی تازگی اور نیا آہنگ بخشا۔ بلکہ انھوں نے روایتی مضامین سے خود کو دور رکھا۔ اور بندھے ٹکے اصولوں سے **اردو غزل** کو آزاد کیا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی تخلیقی استعداد، اعتماد اور بصیرت کے سبب **اردو شاعری** کے اپنے انوکھے سفر میں بہت کامیاب رہے۔ ان کے منفرد تخلیقی وجدان اور نئی تشبیہات کو ان اشعار میں محسوس کیجیے:

کسی کی راہ میں دہلیز پر دیے نہ رکھو ‏ ‏ ‏ کواڑ سوکھی ہوئی لکڑیوں کے ہوتے ہیں

❖❖❖

سمندر کو سمجھنا ہے تو اس کی تہہ میں ٹہلا کر ‏ ‏ ‏ یہ ساحل ہے یہاں تو مچھلیاں کپڑے بدلتی ہیں

❖❖❖

ہم پہلے نرم پتوں کی اک شاخ تھے مگر   کاٹے گئے ہیں اتنے کے تلوار ہوگئے

❖❖❖

باتیں کہ جیسے پانی میں جلتے ہوئے دیے   کمرے میں نرم نرم اجالا سا بھر گیا

❖❖❖

برف کے پھولوں سے روشن ہوئی تاریک زمیں   رات کی شاخ سے جیسے مہ و اختر برسے

بشیر بدر کی **غزلیہ شاعری** میں ہم مخصوص استعاراتی اور پیکری اظہارِ بیان کے توسط سے انسانی جذبات و خیالات کو ایک وسیع دائرے میں محسوس کرتے ہیں۔ان کے یہاں مخصوص ایمائی اور رمزیاتی طرزِ ادا سے شعری وسعت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ان کے یہاں جو لفظیات، علامتیں اوراستعارے ہیں وہ الگ نوعیت کے ہیں۔انھوں نے پرانی تشبیہات اور استعارات کو نئے عہد کی سچائیوں کے ادراک کے لیے نامناسب محسوس کیا اور اپنا ایک نیا اسلوب کو وضع کیا۔نئ تشبیہات علامات کی مدد سے اپنے ذاتی تجربات ومحسوسات کو گوناگوں پیکروں میں ڈھالا ہے۔انھوں نے اپنے عہد کے تہذیبی بحران،انسانی قدروں کی شکست و ریخت،ثقافتی گمشدگی، ذات کا کرب،احساسِ خوف وغیرہ کے اظہار کے لیے **غـــزل** کی روایتی اور فرسودہ لفظیات کو ترک کرتے ہوئے اپنا انفرادی شعری لہجہ اخذ کیا۔اپنی غزلیہ شاعری کو مختلف شعری پیکروں سے آراستہ کیا۔**بشیر بدر** کو پیکر تراشی کا ہنر خوب آتا ہے۔وہ خارجی حقائق کو جس طرح پیکر عطا کرتے ہیں وہ انہی کا حصہ ہے۔ان کے یہاں رات، نیند، اجالا، پانی، دھوپ، ہوا، گاؤں، شہر،کھیت، ہاتھ،حویلی، چراغ، دھواں،سورج،اداسی وغیرہ کے شعری پیکر خوب ملتے ہیں۔نیز ان کی غزلوں میں بصری-سمعی دونوں طرح کی شعری پیکر تراشی کثرت سے کی گئی ہے۔یہی وجہ ہے کہ **بشیر بدر** کے اسلوبِ شعر میں رومان کی شیرینی بھی ہے اور فکر و احساس کی صلابت بھی۔گاؤں اور شہر پر اداسی کے منڈلاتے بادل کا درد بھی ہے اور ان کی تخلیقی بے چہرگی میں خود آگہی کا جوہر بھی پوشیدہ ہے۔جو ان کے شعری سفر کو نمایاں کرتا ہے۔**بشیر بدر** کے کچھ کلیدی الفاظ اور تلازمات کے روشن پیکروں سے متعلق چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

رات بھیگی تو تھکے شہر کو یاد آنے لگے   نیند کے گاؤں جو آباد ہیں پلکوں کے تلے

❖❖❖

صبح بستر سے اٹھی انگڑائیاں لیتی ہوئی　　　دھوپ کی آہٹ پہ چونک اٹھے ہیں مندر کے کلس

❖❖❖

دھوپ میں کھیت گنگنانے لگے　　　جب کوئی گاؤں کی جیالی ہنسی

❖❖❖

تمام عمر مرا دم اسی دھوئیں میں گھٹا　　　وہ اک چراغ جو میں نے کبھی بجھایا تھا

❖❖❖

تو ایک ہاتھ میں لے آگ ایک میں پانی　　　تمام رات ہوا میں جلا بجھا مجھ کو

❖❖❖

ہوا کے آنکھ نہیں ہاتھ اور پاؤں نہیں　　　اسی لیے وہ سبھی راستوں پہ چلتی ہے

❖❖❖

حویلی کا سورج جھکایا تھا سر　　　اداسی کی بیلیں تھیں دالان میں

بشیر بدر کے ذہن میں **غـــزل** کی ایک واضح تصویر تھی۔اس لیے انھوں نے **غـــزل** میں موضوعات کی رنگا رنگی کو رمزیاتی اظہار بخشا۔وہ **غزل** کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> غـزل اردو شاعری کا داخلی، غنائی اور رمزیاتی اظھـار ھـے۔ غـزل میـں عـصریت دل کے آئینے ھی میں نظر آسکتی ھے۔[۶]

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے **بشیر بدر** کی ہر دل عزیزی اور مشاعروں میں ان کی مقبولیت کا ذکر کرتے ہوئے عوامی جہت کی نشاندہی کی ہے۔یہ عوامی جہت عصریت سے گھل مل گئی ہے۔اس سے **اردو** کا لسانی رشتہ بھی جڑا ہوا ہے۔**پروفیسر نارنگ** لکھتے ہیں:

> ڈاکـٹـر بشیـر بـدر پیارے شاعر ھیں اور اتنے ھی پیـارے انسـان بھی ھیں۔ جب بھی مشاعرے لوٹتے ھـوئے دیکھتـا ھـوں تـو مـجھے خوشی ھوتی ھے

کیونکہ ھر دل عزیزی میں جو عوامی جھت
شامل ھے، ھمارے دور میں اس کا رشتہ لسانی
نوعیت کا بھی ھے ۔یعنی کہ اردو کو دوسری
علاقائی زبانوں سے جوڑتا ھے اور اس کی بڑی
ضرورت ھے۔[۷]

بشیر بدر نے جدید تر غــــزل پر گفتگو کرتے ہوئے دو اہم شعری رویوں کی نشاندہی کی ہے، جو نمائندہ جدید شعرا کے یہاں ضرور دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ غــزل کے تعلق سے یہ دونوں رویے خود ان کے یہاں بھی موجود ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

انسان زندگی، دنیا اور تمام رشتوں ناطوں سے
مایوس ھو رھا ھے۔ اسے شدید تنھائی کا احساس
ھے۔ دنیا فرد کی پرواہ نھیں کرتی، فرد دنیا کی
اھمیت سے منکر ھے۔ انسان کی بڑھتی ھوئی
انفرادی انا، زمانے کی تیز رفتار تبدیلیاں،
معاشرے کی تضادات سے بھری مصنوعی تھذیب،
طبقاتی بعد، کسی مشترکہ مسئلے کی عدم
موجودگی، اقدار کی شکست، فسادات،جنگ،
قتل و غارت گری، اسے شدید تنھائی اور
مایوسی میں مبتلا کرتی ھیں۔

انسان زندگی کی دنیا اور اس کے رشتوں
سے پر امید ھے . یہ نھیں کہ اسے سب خیریت کا
دھوکا ھو، اسے بے حسی، اداسی، تنھائی،
مایوسی کی خبر ھے لیکن ان کیفیات کو بدلنے کا
حوصلہ ھے۔ محبت،دوستی اور جنسی جذبوں

کی سچائی پر اسے بھروسہ ہے، جوانی کی امنگ
ہے، نیچر سے خوشگواری کے ساتھ متاثر ہونے
کی صلاحیت ہے، ذات کے خول سے باہر آ کر
دنیا کے سفر کا حوصلہ ہے۔ یہ سفر کہیں
دلچسپ ہے اور کہیں داخلی مجبوری کا نتیجہ
ہے۔اپنے دشمن زمانہ حالات کے مقابلے میں خود
پر بھروسہ ہے۔[۸]

بشیر بدر کے مذکورہ شعری رویوں کے تناظر میں ان کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

جب رات کو تنہائی سینے میں دھڑکتی ہے　　یادوں کے دریچے میں چلمن سی سرکتی ہے

❖❖❖

دنیا سمجھ رہی تھی کہ اب راکھ ہو چکے　　کیسی ہوا چلا دی، دہکنے لگے ہیں ہم

❖❖❖

یاد اب خود کوآرہے ہیں ہم
کچھ دنوں تک خدا رہے ہیں ہم

❖❖❖

زندگی اب تو سادگی سے مل
بعد صدیوں کے آرہے ہیں ہم

❖❖❖

سر پر کھڑے ہیں چاند ستارے بہت مگر
انسان کا جو بوجھ اٹھا لے زمین ہے

❖❖❖

اداسیوں میں مجھے رات بھر جلاؤ گے
مسرتوں میں سر شام ہی بجھا دو گے

❖❖❖

رگوں میں سیکڑوں بر فیلی سوئیاں اتریں
مگر لہو میں ابھی تک وہی تمازت ہے

❖❖❖

تمام رات کی خوں ریز جنگ کا حاصل
بہت اندھیرا تھا، اپنے ہی دست و پا سے لڑے

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب: غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع،شونیتا اور شعریات ‘میں’دل گداختہ اور جدلیاتی نشان’ کےتحت **غالب** کی غزلوں میں جدلیاتی کیفیت کا ذکر کیا ہے۔اس حصے میں انھوں ں نے **غالب** کی ایک ’ھے سھی‘ ردیف والی غزل پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ’سھی‘کی ردیف **غالب** کو بہت پسند تھی۔وہ’عشق مجھ کو نھیں وحشت ھی سھی‘پر یوں رقم طراز ہیں:

> لگتا ھے’ سھی ’کی جدلیاتی نوعیت کی ردیف غالب کو خاصی مرغوب تھی۔ نسخۂ حمیدیه کی ایك اور مشھور غزل"نوحه غم ھی سھی نغمه شادی نه سھی"اور ایك رباعی ’دید سھی’نیز بعد کی دو غزلوں "نه سھی ھم سے پر اس بت میں وفا ھے تو سھی"(بعد 1857ء) اور "سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سھی" (بعد1865ء)کی ردیفوں میں بھی ’سھی’سے فضا سازی کی گئی ھے۔زیر نظر غزل "عشق مجھ کو نھیں وحشت ھی سھی"عشق اور وحشت (دیوانگی)کی کشاکش سے شروع ھوتی ھے،یعنی دعوائے عشق تو صادق ھے لیکن اگر تمھارے نزدیك یه دیوانگی ھے

تو دیوانگی ھی سھی ۔(یھاں نکتہ یہ ھے کہ دیوانگی ،عشق کی ضد ھے لیکن لازمۂ عشق بھی ھے)مزید یہ کہ وحشت باعث رسوائی ھے لیکن وھی چیز جو عاشق کے لیے باعث رسوائی ھے، معشوق کے لیے باعث شھرت ھے ۔گویا عشق اور وحشت کی جدلیت کو گردش میں لا کر غالب کی تخلیقیت نے وحشت کے روایتی متعینہ معنی کی تقلیب کر دی، یوں گرہ کے کھل جانے سے سامنے کے معمولی لفظوں میں ایک انوکھی معنیاتی کشاکش پیدا ھو گئی۔[9]

*اس غزل کے تعلق سے **پروفیسر نارنگ** کا یہ اقتباس بھی دیکھیے:*

'ھی سھی' کلمۂ تاکید ھے اور جھاں یہ ایک خاص طرح کے تعلق کوظاھر کرتا ھے، یہ بے تعلقی اور بے نیازی کو بھی ظاھر کرتا ھے۔فارسی میں یہ سیدھے، موزوں کے معنی میں ھے، سروسھی۔موجودہ معنی میں یہ ھندی ھے ،ھندی / اردو میں یہ کلمۂ تاکیدی ھے۔ ھاں ،بے شک، خوب، اچھا،ٹھیک،یقیناً وغیرہ۔ جملہ میں استعمال سے اس کے معنی کھلتے ھیں۔لھجے کا اثر بھی پڑتا ھے، اچھا تو یوں ھی سھی،آؤ تو سھی، بولو توسھی، ایسے ھی سھی ،زیادہ تر ھی یا تو کے ساتھ مستعمل ھے جس سے معنی میں تاکیدی کیفیت پیدا ھوتی ھے۔ اس میں خاصا ابھام اور

کشا کش بھی ہے، تناظر یا لھجے کی ذرا سی
تبدیلی سے معنی کیا سے کیا ہو جاتے ہیں۔[۱۰]

بشیر بدر کی بھی ایک غزل 'اور سہی' کی ردیف میں ملتی ہے۔جس میں جدلیاتی کیفیت کا احساس بھی ہوتا ہے اور 'کلمۂ تاکید' سے مفہوم کی گرہیں بھی کھلنے لگتی ہیں۔**پروفیسر نارنگ** نے جس طرح **غالب** کی مذکورہ غزل کے شعروں کا تنقیدی محاسبہ کیا ہے اگر ہم انہی خطوط پر **بشیر بدر** کی غزل کو پرکھتے ہیں تو ایک مخصوص تعلق کا اندازہ ہوتا ہے۔پہلے **بشیر بدر** کی غزل کے تین اشعار ملاحظہ کیجیے:

پھول سا کچھ کلام اور سہی   اک غزل اس کے نام اور سہی

❖❖❖

اس کی زلفیں بہت گھنیری ہیں   ایک شب کا قیام اور سہی

❖❖❖

کپکپاتی ہے رات سینے میں   زہر کا ایک جام اور سہی

بشیر بدر کی اس ردیف میں بھی 'تاکیدی کیفیت' موجود ہے۔ان کا جذبہ بھی دریائے عشق میں ہلکوریں مارتا ہوا نظر آتا ہے۔پہلا شعر جذبہ عشق کی روشنی سے معمور ہے۔اس شعر میں شاعر کا عشق کوئی رسمی نظر نہیں آتا، بلکہ یہ ان کے اندرون میں ایک طاقت بن کر پھیل گیا ہے۔اس پہلے شعر میں عشق ایسے جذبہ سے سرشار ہے جس میں درد و کرب کی چنگاری سلگ رہی ہے۔

'پھول سا کچھ کلام اور سہی' میں' **اور سہی**'، کو **غالب** کی غزل کی طرح کلمۂ تاکید تسلیم کر لیا جائے تو شعر میں موجود معنی کی بے نیازی سے بھی ہم واقف ہو جاتے ہیں اور عشق سے ایک خاص تعلق کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔اس شعر میں بھی ایک کشاکش موجود ہے جو جذبۂ عشق کو مستحکم کرتی ہے۔اس شعر میں شاعر کی دیوانگی یہ ہے کہ سب کچھ گزر جانے کے بعد بھی عشق ارضی کے لیے محبوب کے نام ایک غزل اور کہہ کر وہ اپنے لازمۂ عشق کا اظہار کرتا ہے۔شاعر اس بات سے واقف ہے کہ محبوب کے نام ایک غزل اور سہی کہہ کر وہ خاموش نہیں ہو سکتا بلکہ اسے رسوائی کے لیے تیار بھی رہنا ہوگا۔اسے یہ بھی معلوم ہے کہ ایسا کرنے سے اسے کوئی فائدہ ہونے والا بھی نہیں۔'لیکن پھول سا کلام' جب گردش میں آتا ہے تو معنی کی کشاکش بڑھ جاتی ہے اور وہ روایتی متعینہ معنی سے الگ دکھائی

دیتا ہے۔

اسی طرح ان کے دوسرے شعر میں گھنیری زلفیں اور ایک شب کے قیام کا منشا ظاہر کر کے شاعر نے معنیاتی کشاکش کو اجاگر کر دیا ہے۔ تیسرے شعر میں حرکیات نفی کا تفاعل اور معنی کی کشاکش کی شدت بڑھ گئی ہے۔ شاعر کو رات کپکپاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ وہ زہر کا جام کئی بار لے چکا ہے۔ پھر بھی زہر کا ایک جام اور سہی کی بات کرتا ہے۔ یہ دردمندی اور وحشت کی جدلیت کے سبب محسوس ہوتا ہے۔ شاعر کا کہنا ہے کہ رات سینے میں کپکپا رہی ہے یعنی معاملہ عشق اس حد تک پہنچ گیا ہے کہ زہر کا ایک جام لیے بغیر کچھ نہیں ہوگا۔ کچھ اور نہیں تو زہر کا جام ہی سہی۔ کم سے کم عشق کا رشتہ رات سے بنا رہے اور یہ سب کچھ مضمون میں جدلیاتی گردش کے سبب ہو رہا ہے۔ یعنی زہر کا ایک اور جام سہی کہہ کر شاعر نے نفی کی جو فضا بندی کی ہے اس سے نفی کا کانٹا بے اثر ہو گیا ہے۔ شاعر یہ کہنا چاہتا ہے کہ سینے میں جو رات کی بے چینی ہے کچھ اور نہیں تو زہر کے جام سے ہی کم ہو جائے۔ میری جانب سے ہی سہی۔ جس سے درد و کرب میں اتنی نرمی آ گئی ہے کہ شاعر کو زہر کا ایک جام اور سہی میں ہی سب کچھ عام سا لگنے لگا ہے۔ اس شعر میں Irony ہے۔ جس کا رشتہ جدلیت سے قائم ہوتا ہے۔ مذکورہ تینوں اشعار جدلیت اساس ہیں۔ اس غـزل کا اندازِ بیان اتنا عمدہ ہے کہ خیال میں کثیر الجہات معنی کی تقلیب ہو گئی ہے۔ آخری شعر میں لفظ زہر کی طاقت کم ہو جاتی ہے اور معنی عاشق کا ساتھ دینے لگتا ہے۔ **بشیر بدر** کی یہ پوری غـــزل ان کے قلبی تناؤ، جذبہ کی کشاکش اور درد و کرب و اضطراب سے گزر کر ظاہری ساخت کا حصہ بنتی ہے۔

اس غـــزل کے تمام اشعار میں شدتِ جذبات، شدتِ تاثیر اور درد و کرب کی سلگتی چنگاری کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ غـزل کا تیور اضطراری نوعیت کا معلوم ہوتا ہے۔ شاعر کے باطن میں جو جذبہ عشق کی کیفیت پنہاں ہے اس کا اظہار ہوتے ہی ہم جدلیاتی کیفیت سے دوچار ہو جاتے ہیں۔ دراصل اس غزل میں معنی کا، شاعر کے لاشعور سے جو رشتہ ہے وہ گہرا اور بہت معنی خیز محسوس ہوتا ہے۔

مختصر یہ کہ **بشیر بدر** ایک وسیع کینوس کے شاعر ہیں۔ انھیں مشاعروں سے بے انتہا شہرت و مقبولیت نصیب ہوئی۔ وہ ایک مقبول عوامی شاعر کے ساتھ نئی لفظیات اور نئے تیور کے ادبی شاعر بھی تھے۔ وہ اپنے بعض بلند آہنگ بیانات اور رویے کی بدولت تنقید کا نشانہ بھی بنے۔ وہ اپنے تعلّی آمیز

بیانات سے ہمیشہ سرخیوں میں بھی رہے۔ **اردو غــزل** کے تعلق سے ان کی دو اہم کتابوں کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ وہ نہ صرف ایک عہد ساز شاعر ہی تھے بلکہ جدید نقاد بھی۔ ایک وقت ایسا بھی تھا جب انھوں ں نے اپنی غزل کو ' **اینٹی غزل** '، کا نام دیا اور ایک وقت ایسا بھی آیا کہ انھوں نے خود کو ہی **اردو** کا سب سے مقبول اور محبوب شاعر قرار دیا۔ انھوں ں نے یہ بھی دعویٰ کیا کہ **اردو غــزل** کے صد سالہ سفر پر گہری نظر ڈالی جائے تو یہ کہنے پر مجبور ہونا پڑے گا کہ ان کا کلام ہی ایک نیا موڑ ہے اور ان کا اسلوب ہی **غــزل** کا اصل اسلوب ہے بلکہ عصرِ نو کا اسلوب ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ **اردو** کی غزلیہ شاعری میں جو انفرادا اور نیا موڑ آیا ہے وہ انہی کی دین ہے۔ ان کے نثری بیانات میں مبالغہ بھی ہے اور تلخی بھی۔ خود ستائی بھی ہے اور زعم کے ساتھ معصومیت بھی۔ اردو کے ناقدین سے ان کا ہمیشہ یہ شکوہ رہا کہ انھوں نے ان کے ساتھ انصاف نہیں کیا اور ان کے اسلوب کو عہدِ نو کا اسلوب تسلیم نہیں کیا۔ مشاعروں کی بے پناہ مقبولیت اور اعتماد نے ان کی غزلیہ شاعری کے لب و لہجے، زبان و بیان اور اسلوب کو بدل کر رکھ دیا۔ **فارسی آمیز** تراکیب اور اضافتوں کے استعمال سے انھوں نے اپنی شاعری کو دور رکھا۔ **بشر بدر** کی ابتدائی شاعری کا تیور کچھ اور تھا اور بعد کے دور میں وہ بالکل ہی الگ نظر آیا۔ دوسرے دور میں **بشیر بدر** **اردو شاعری** کے ایک ایسے سرجن معلوم ہوتے ہیں جو آپریشن پر آپریشن کیے جا رہے ہیں۔ انھوں نے **غــزل** کے روایتی رنگ کو تبدیل کیا اور اپنے ذاتی تجربات سے **اردو غــزل** کو ایک نئے مقام پر بٹھایا۔ انھوں نے اپنی **غــزلــوں** کو قرض لے کر خریدی گئی پوشاک سے زیبِ تن نہیں کیا بلکہ اپنے مخصوص اندازِ بیان اور نئے تجربات سے شعر و ادب کی دنیا کو روشن کیا۔ اپنی **غزلوں** کو خوبصورت حسی پیکروں سے درجۂ کمال کو پہنچایا۔ نیز جدلیاتی کیفیت سے اپنی **غزلوں** کو انفرادیت بخشی۔ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ انھوں نے جدید **غــزل** کی زمین پر ایک نئی لکیر کھینچی۔ ان کی غزلیہ شاعری کا ایک اختصاص یہ بھی ہے کہ انھوں نے استعاراتی اور تمثیلی اظہار تو اپنایا مگر تشبیہاتی لہجے کو بھی برقرار رکھا۔ ان کے تجربات و مشاہدات کی نئی تازگی نے تشبیہات میں نئی جان پھونکی۔ ان کا غزلیہ آہنگ رسمی سے زیادہ غیر رسمی ہے۔ ان کا تخلیقی رویہ آزادیِ اظہار کا غماز ہے۔ ان کے باطن کی آواز جب تخیل کے نئے تعمیر شدہ مکان کی دیواروں سے ٹکراتی ہے تو پلٹ کر وہی آواز پاکیزگی (Purity) سے بھر جاتی ہے۔ واقعاتی فضا کے اثرات اور ڈرامائی کشاکش سے ان کی **غزلوں** کا حسن دوبالا ہو جاتا ہے۔ ان کے یہاں اضطراری کلام بھی ہے اور دھوپ میں لپٹے

ہوئے جذبات واحساسات بھی۔ان کا غزلیہ ڈکشن عام فہم بھی ہے اور نایاب بھی۔انھوں نے روزمرہ کی زبان کو شعری پیکر میں ڈھال کر اردو غـزل کو ایک نئی راہ دی۔میرا یہ ماننا ہے کہ **بشیر بدر** اپنی نئی لفظیات اور **فارسی** آمیز تراکیب سے انحراف کے باعث آسمانِ شعر و ادب پر بدرِ کامل کی طرح ہمیشہ روشن رہیں گے۔

حواشی

۱۔ آمد — **بشیر بدر**، ص:۴

۲۔ آمد — **بشیر بدر**، ص:۱۴

۳۔ آمد — **بشیر بدر**، ص:۱۵

۴۔ آمد — **بشیر بدر**، ص:۱۶

۵۔ کلیات بشیر بدر [ترتیب وتزئین] — **فاروق ارگلی**، ص:۳۱

۶۔ بیسویں صدی میں اردو غزل [حالی سے ۱۹۴۷ء تک] — **بشیر بدر** مکتبہ دین و ادب (لکھنو) مارچ ۱۹۸۱ء

۷۔ کلیات بشیر بدر [ترتیب وتزئین] — **فاروق ارگلی**، ص ۸۷

۸۔ آزادی کے بعد کی غزل کا تنقیدی مطالعہ — **بشیر بدر**، انجمن ترقی اردو [ہند] (نئی دھلی) ۱۹۸۱ء ص:۲۲۳

۹۔ غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات — **گوپی چند نارنگ**، ص:۲۹۰

۱۰۔ ایضاً، ص:۲۸۹

حجاب امتیاز علی
رومانی طرزِ فکر کی پہلی خاتون
[تاریخی منظر نامہ]

ڈاکٹر گلاب سنگھ*

حجاب امتیاز علی افسانونی ادب کی تاریخ میں خاصی اہم رومانی فکشن نگار کی حیثیت سے معروف ہیں۔ان کی ادبی خدمات کا دائرہ خاصا وسیع ہے۔انھوں نے متعدد اصناف میں طبع آزمائی کی ۔کثیر مطالعہ اور تخیل کی بلند پروازی نے ان کے ناول اور افسانوں کو رومانی دبستانِ فکر میں منفرد مقام عطا کیا۔حجاب کا بنیادی افسانہ 'میری ناتمام محبت' ہے جو بعد میں اسی نام سے مجموعے کی شکل میں شائع ہوا۔ان کے دیگر مجموعوں میں کالی حویلی اور دوسری خوف ناک کہانیاں'،لاش اور دوسرے ہیبت ناک افسانے '،' صنوبر کے سائے '،وہ بہاریں یہ خزائیں 'اور تحفے اور دوسرے شگفتہ افسانے ' شامل ہیں۔**حجاب امتیاز علی** کے ناول اندھیرا خواب'،ظالم محبت 'اور پاگل خانہ 'اردو کے ادبی سرمایے میں خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔حجاب اسمٰعیل ۱۹۱۵ء میں حیدر آباد دکن میں پیدا ہوئیں اور ان کی شادی ۱۹۳۵ء میں معروف

* ڈوڈہ، جموں اینڈ کشمیر ای میل:gulabsingh2035@gmail.com

ڈرامہ نگار سید امتیاز علی تاج سے ہوئی۔ اسی مناسبت سے وہ ادبی حلقوں میں **حجاب امتیاز علی تاج** کے نام سے جانی جاتی ہیں۔ **حجاب** کے تخیلی اور تخلیقی ذہن نے جس فکر کو موضوعِ قلم بنایا وہ رومانی دبستان ہے۔ وہ **سجاد حیدر یلدرم** کے تخلیقی ذہن سے بے حد متاثر تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے موئے قلم کو حسن وعشق کا گرویدہ بنایا اور رومانی دبستانِ فکر کو ایک ایسے حسن سے متعارف کرایا جہاں احساس وجذبات کی فراوانی حسن وعشق سے اوپر اٹھ کر حیرت واستعجاب، خوف ودہشت جیسے وحشت ناک منظر کو سمیٹتے ہوئے قاری پر رومانی اثر قایم کرتی ہے۔ ان کے **ناول** اور **افسانے** تخیلی ذہن کی عمدہ مثالیں ہیں۔ **حجاب** ایک خط میں اپنے تخلیقی ذہن سے متعلق تحریر کرتی ہیں:

> میں سدا کی ایک خواب کار عورت ہوں۔ خواب کاروں کے متعلق کہا گیا ہے کہ وہ سخت فراری ہوتے ہیں۔ لہٰذا میں پرانی اور مشاق فراری ہوں۔ فراریوں پر الزام ہے کہ وہ بزدل ہوتے ہیں۔ لہٰذا میں بزدل ہوں۔ شدید حقیقت کی دہشت انگیز ی کا مقابلہ نہیں کرسکتی۔ یہی وجہ ہے کہ خوف زدہ ہوکر میں نے خوابوں کے پرسکون جزیروں میں پناہ لی اور وہاں تمام عمر کہانیاں لکھنے میں بسرکردی۔

'میری ناتمام محبت' ان کا سب سے پہلا **افسانہ** ہے جو نیرنگِ خیال ، جنوری: ۱۹۳۲ء میں قسط وار شائع ہوا۔ انھوں نے یہ **افسانہ** ساڑھے گیارہ سال کی عمر میں لکھا تھا جو زبان وبیان اور فکر وفن کے ساتھ عشق کے دل فریب جذبات سے مزین ہے۔ مصنفہ نے اس **افسانے** سے متعلق لکھا ہے:

> چنانچہ میری نا تمام محبت ایک نا تجربہ کار لڑکی کے نا بالغ ذہن کا تراشیدہ ایک ایسا بت ہے، جس کی ساخت میں کئی جگہ خود بت تراش کی نو عمری اور جذبات کی و لو لہ انگیز نا ہمواری جھلکتی نظرآتی ہے

یـا یـوں سمجھیے کہ کھیں اس بت کی آنکھیں بھت زیادہ
نشیـلـی ھوگئی ھیں تو کھیں ابرو بے حد خم دار ھو گئے
ھیـں ۔آج میـں اپـنـی اس کتـاب کـو دیکـھ کر بے ساختـہ
مسـکـرا دیتـی ھوں اور پرانی یا دیں نہ جانے مجھے کس
خیا لستان میں لے اڑتی ھیں۔[1]

افسانہ 'میری ناتمام محبت' کو پڑھ کر قاری حیرت میں پڑ جاتا ہے۔اس کا ذہن **حجاب** کی حقیقی محبت کو داستان سمجھ بیٹھتا ہے جہاں مصنفہ کی کم سنی قاری کے ذہن کو حقیقی داستان سے تخیلی دنیا کی طرف منعطف کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔**افسانے** کا مرکزی کردار **روحی**، **کیپٹن فکری**، **دادی زبیدہ** اور **روحی** کے والد کے بحث اور اخلاقی اقدار کے ذریعہ پایہ تکمیل کو پہنچتا ہے۔جہاں یہ **افسانہ** پلاٹ اور کردار کی ایک اچھی مثال پیش کرتا ہے وہیں دوسری طرف رومانی خیالات کی بھرپور تر دید بھی کرتا ہے۔تخلیق کار قاری کو اس حقیقت سے دوچار کرانا چاہتا ہے کہ محبت کے لیے عمر کی کوئی قید نہیں۔**روحی**، اپنی **دادی** جو ایک مغرور اور خود پسند رئیس زادی ہے اس کے زیر سایہ رہتے ہوئے امیر و کبیر نوجوان **شہباز** سے شادی کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔**افسانے** میں کلائمیکس اس وقت آتا ہے جب وہ ۳۹-۳۸ سال کے **کیپٹن فکری** کے مشفقانہ رویے کے باوجود اپنی پسندیدگی کا اظہار کرتی ہے۔ان دونوں کی بے جوڑ محبت کو **حجاب** آپسی بحث کے ذریعے کچھ یوں تحریر کرتی ہیں:

"مگر جناب میں! یقینا بوڑھا نھیں ھوں۔"
میـرے والـد اب تك حیـران تھے ۔ان کـی آواز میں کپکپی
تھـی۔ کھـنـے لـگـے "نھیں آپ کو بوڑھا کون کھے گا بھلا؟
انتـالیـس یـا چـالیـس سـال کـا مـرد بوڑھا نھیں کھلایا
جـاسـکتـا ھے۔ مگر ---روحی کی عمر کا لحاظ کرتے ھوئے
۳۹ سـال بھـت زیـادہ ھیـں پیـارے کیپٹن! ذرا غور تو
کـرو۔"..." مگر... میری سمجھ میں نھیں آتا۔عزیزمن! تم
نـے آخر کیا سوچ کر روحی جتنی لڑکی سے ---محبت کی

ھے۔؟"آہ! محبت کیا سوچ سمجھ کر ھوتی ھے؟ "میرے دل نے نعرہ بلند کیا۔ میرے والد نے تھوڑی دیر کے بعد پھر وھی سوال کیا۔ " آخر تم دونوں نے کیا سوچ کر ایك دوسرے سے اقرار محبت کیا۔" فکری مطمئن لھجے میں کھنے لگے۔ "مجھے آپ کی لڑکی سے محبت ھے۔ میں نے بچپن سے اس کی تعلیم وتربیت میں دلچسپی لی۔ جنابِ من کیا میں اس معاملے میں آپ سے نیك توقعات رکھ سکتا ھوں۔[۲]

حجاب نا کام محبت کے غمگین پیرائے کو اس خوبصورتی سے تحریر کرتی ہیں کہ ہر ایک لفظ رومان کے پر کیف **ماحول** کی عکاسی کرتا ہے۔ **افسانے کا اختتام** رنج وغم کے اِن **جذبات** کے ساتھ ہوتا ہے۔

دفعتاً انھوں نے میرا دایاں ھاتھ اپنے ھاتھ میں لے لیا اور کھنے لگے "آہ پرسوں اس چھوٹی سی سفید انگلی میں عقد کی انگشتری ھوگی۔"کبھی نھیں ---میں نے جواب دیا "کبھی نھیں!"

یہ تو ناممکن ھے! روحی اب تم انکار نھیں‌کرسکوگی!"مگر واقعات انکار کردیں گے۔"!

دیکھو روحی! ایسی باتیں نہ کرو! میں بھی کیسا بے وقوف ھوگیا ھوں۔ میرے لئے مناسب نھیں کہ تمھیں رنجیدہ کروں آئو ---روحی! آئو اب ھم ایك دوسرے کو سچے دوستوں کی طرح الوداع کھیں ---

مگرنھیں روحی! میرا ارادہ مستقل ھے! مجھ سے تم کو اور تمھیں مجھ سے جداھونا ھی ھے مجھے خبر نھیں کہ پھر ھماری ملاقات کس دنیا میں ھوگی۔ لو خدا

حافظ!"[۳]

حجاب کا یہ افسانہ رومانیت کی بہتر مثال ہے۔ان کے افسانوں میں معصومیت اور خلوص بدرجہ اتم موجود ہے۔ان کی تحریروں میں محبت اپنی سادگی کے ساتھ محبوب اپنی شگفتگی کے ماحول میں اپنی رنگینی کے ساتھ قوسِ قزح کا رنگ بکھیرتا ہوا نظر آتا ہے۔ان کی محبت اگرچہ ماورائی ماحول کی پروردہ ہے مگر اس کے باوجود یہ محبت زندگی کی حقیقت سے دور نہیں اور کبھی کبھی قاری یہ محسوس کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ رومانیت کی شعریت میں زندگی کی تلخ حقیقت بھی کہیں چھپی ہوئی نظر آ رہی ہے۔اس نوع کے افسانوں میں ان کا دوسرا اہم افسانہ 'صنوبر کے سایے' ہے۔یہ افسانہ بھی حجاب کے دوسرے افسانوں کی طرح رنج والم کے پلاٹ کے ذریعے تخلیق پاتا ہے۔تخلیق کار اس طرف اشارہ کرتی ہیں کہ زندگی کے اس پُر پیچ ماحول میں کسی مسئلے سے متعلق جلد بازی کا شکار نہیں ہونا چاہیے بلکہ غور و خوض سے حقیقت کی تہہ تک پہنچ کر فیصلہ کرنا چاہیے۔افسانہ 'صنوبر کے سایے' میں ملاح کی افسوس ناک زندگی اس حقیقت کی غمازی کرتی ہے جو اپنی حسین اور پھول جیسی مسکراتی زندگی کو غلط فہمی کے باعث چند لمحوں میں اپنے ہی ہاتھوں برباد کر دیتا ہے۔

افسانہ 'صنوبر کے سایے' کا پلاٹ سیدھا سادہ ہے۔کہانی ساحل 'نہر روحناك' کے سیر کی خواہش سے شروع ہوتی ہے۔ جہاں ایک سو سالہ ملاح ستر سال سے کشتی چلاتا ہے۔روحی اور جسوتی اس کی کشتی پر سوار ہیں اور بوڑھا ملاح رومان سے لبریز اپنا المیہ بیان کرتا ہے۔جس کو صنوبر کے سایوں سے بے پناہ عشق ہے اور وہی اس کا بسیرا بھی ہے۔کیونکہ اسی سایے تلے اس کا عشق پروان چڑھا تھا۔ جسے وہ شریکِ حیات بنا کر خوشی کی زندگی بسر کر رہا تھا۔شادی کے کچھ دنوں بعد اس کی بیوی ایک خوف ناک خواب دیکھتی ہے کہ کاسنی رنگ کے گلاب کو وہ اگر بالوں میں نہیں لگا سکے گی تو اس کا گھر اجڑ جائے گا۔بیوی کے اصرار پر اوہام پرست خواب کو پورا کرنے کے لیے ملاح کاسنی رنگ کا گلاب لے آتا ہے۔لیکن اسے اپنی بیوی کے بال میں سجے ہونے کے برعکس اپنے دوست حمری کی عبا کے کاج میں سجا دیکھتا ہے۔بیوی کے اس رنگین جھوٹ پر وہ ناراض ہوتا ہے اور دوست حمری سے سوال کرتا ہے:

حمری یہ کاسنی گلاب تمھیں کہاں سے ملا؟" حمری
طبعاً شوخ تھا۔ ہنس کر بولا "کیوں؟ تمھیں کیوں کر

فکر پیدا ہوئی؟ میری محبوبہ نے مجھے تحفہ دیا ہے۔
نایاب چیز ہے۔؟[۴]

یہ سن کر ملاح کا خون رگوں میں گردش کرنے لگتا ہے۔ اس نے گھر پہنچ کر بیوی کی ایک نہ سنی اس کے سر پر انتقام کا بھوت اس قدر سوار ہوا کہ اس نے اپنے شک وشبہے میں اپنی بیوی کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔ جب اس کا دوست یہ بتاتا ہے کہ یہ گلاب اس نے سڑک پر پڑا پایا تھا جو شاید دریچے سے گرا ہوگا۔ یہ سن کر ملاح اپنی غلطی پر بے حد نادم ہوتا ہے اور اس کے آنکھوں تلے اندھیرا چھا جاتا ہے۔ کیونکہ اس جلد بازی نے اس کے گھر کو تباہ و برباد کر دیا تھا۔ بہر حال یہی افسوس اور غلط فہمی اسے ستر سال سے صنوبر کے سایوں تلے زندگی گزارنے پر مجبور کرتی ہے جہاں اس کی محبت دفن ہے۔ یہ مقام اب اس کے عشق کی پناہ گاہ ہے۔ **حجاب** کے اس طرح کے پلاٹ پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے **وقار عظیم** نے لکھا ہے:

حجاب امتیاز علی کے رومانی افسانوں میں پلاٹ سے زیادہ افسانہ کی فضا اور اس کے پس منظر میں رومان ہوتا ہے اور اس فضا اور پس منظر میں دنیا سے علیحدگی کے احساس کے باوجود فطرت کی خاموش رومانی کیفیت ہے۔ وہ پلاٹ کی اہمیت کو کم کردیتی ہے۔[۵]

حجاب کے **افسانے** عشقیہ موضوع کے ساتھ طنز و مزاح کے بھی عمدہ نمونے ہیں۔ وہ مزاح کا لب ولہجہ اختیار کر سماجی حقیقت نگاری پر بہترین طنز کرتی نظر آتی ہیں۔ **افسانہ** '**ہم جنس باہم جنس**' طنز و مزاح کا شاہ کار ہے۔ **افسانے** کا مطمحِ نظر مصنفہ کا مقصد بے جوڑ شادی کے نتائج ہیں۔ جس کے ذمہ دار گھر خاندان کے افراد ہوتے ہیں۔ **افسانے** کا آغاز ایک طویل خط کے مطالعے سے ہوتا ہے، جس میں دوست **روحی** کو '**کوہ شور**' پر مدعو کرتا ہے جہاں **صوفی** اور اس کا شوہر ایام عروسی منا رہے تھے۔ جسے پڑھ کر **روحی** بے حد حیران ہوتی ہے۔ اس لیے کہ **صوفی** کے لیے خوش ہو کر خط لکھنا اس کے لیے کسی معمے سے کم نہ تھا۔ کیونکہ **افسانے** کے مرکزی کردار **صوفی** کی شادی گزشتہ سال بوڑھے ڈاکٹر بخش

سے ہوئی تھی۔ جو عمر کے تقاضے کے ساتھ طرح طرح کے مرض میں مبتلا ہوتا ہے جس کے باعث وہ طبعاً خشک مزاج ہو چکا تھا۔ جبکہ **صوفی** نہایت خوش مزاج اور چلبلی لڑکی تھی۔ وہ ہر لمحہ سیر و تفریح کی رنگین فضاؤں کا خواب دیکھتی ہے جو بے جوڑ شادی کے بعد تشنہ خواب بن چکا تھا۔ ایسے حالات میں **صوفی** کا بہار کے پھول کی طرح کھل کر خط لکھنا، دوست **روحی** کو مدعو کرنا اور حیرت کے یہ جملے: "ایام عروسی بسر کر رہے ہیں" جو واقعی کسی معمے سے کم نہ تھا۔ **حجاب** بوڑھے ڈاکٹر سے متعارف، **روحی** کی زبانی ان طنزیہ جملے کے ساتھ کراتی ہیں:

> میں نے ہنس کر اس فقرے کو دهرایا۔ ایام عروسی کا لفظ اس بوڑھے بلے کے نام کے ساتھ ایسا هی مضحکه انگیز تھا جیسے کوئل کے ساتھ مینڈك کا۔ میں خود اس کی شادی میں شریك تھی۔ نکاح کی صبح دولها نے بندر ٹوپی پهن رکھی تھی۔ یه میں جانتی هوں که اس روز سردی غیر معمولی تھی مگر خیال تو کیجئے که شادی کے دن ایسا لباس! لباس سے خیالات کا اندازہ بھی کرلیجئے۔ 'قیاس کن زگلستان من بهار مرا'۔۔۔بوڑھے ڈاکٹر بخش کے ساتھ زندگی کے دن کاٹنا ایسا هی هے جیسے سولی پر گردن کٹیں، باهمت لڑکی! میں هوتی تو اك خوراك آئیو ڈین کی پی کر اپنا خاتمه نه کرلیتی؟ مجھ میں اتنی همت کهاں![۲]

مندرجہ بالا جملے معصوم **صوفی** کی زندگی سے ہمدردی اور حیرت کے جذبات کو ابھارتے ہیں تو ساتھ ہی سماجی حقیقت نگاری کو بھی روشن کرتے ہیں۔ **افسانہ** 'ہم جنس باہم جنس' شروع سے آخر تک ایک ساتھ کئی طرح کے تاثرات قایم کرتا ہے۔ کہیں قاری **افسانے** کے کردار کی ناہموار زندگی پر ترس کھاتا ہے مگر یہ ہمدردی سماج پر لعن طعن کرنے پر بھی مجبور کرتی ہے تو کہیں کہیں قاری، کردار کے ادا کیے ہوئے جملوں پر اپنی ہنسی کو ضبط نہیں کر پاتا اور رومان کی تمام تر رنگینوں میں ڈوب

جاتا ہے۔**افسانے** کا یہ حصہ طنزیہ جملے کے ساتھ رومان کی وادی کی بھی سیر کراتا ہے۔ جہاں **صوفی**، دوست **روحی** سے حقیقت کا انکشاف مضحکہ خیز انداز میں کرتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> شادی کی تیسری شام تھی۔ نیلے آسمان پر شفق کا رنگین سیلاب دیکھ کر مردہ دل میں ہوک سی اٹھنے لگی۔ میں نے اشتیاق سے اپنے شوہر سے کہا"شام کیسی حسین ہے! چھل قدمی کو چلیں؟"مگر میری کمر میں دردھے" انھوں نے عینک کے اوپر سے مجھے دیکھ کر جواب دیا۔" تب تو شاید چھل قدمی سے نقصان پهنچے۔ چلئے پھر کسی سنیما ہال ہی میں بیٹھ کر شام کاٹ دیں۔" میں نے کہا"بند سنیما ہال میں بیٹھنا طبی نقطۂ نظر سے مضر ہے۔" اپنے روغنی سرپر ہاتھ پھیرتے ہوئے دولہانے جواب دیا۔[۷]

حجاب نے اس **افسانے** میں بوڑھے ڈاکٹر کے جذبات وتوقعات اور حسین **صوفی** کے جذبات کے باہمی فرق کو موضوع بنا کر سماج پر طنز کیا ہے۔**حجاب** کے اس نوع کے **افسانے** موضوع کے اعتبار سے سماجی زندگی کا محاسبہ کرتے ہیں۔عشق، حیرت واستعجاب کے ساتھ مقصد کے گرد گھومتا ہے۔ **مجیب**، **حجاب** کے موضوع سے متعلق لکھتے ہیں:

> مجموعی طور پر حجاب کے افسانوں میں فلسفہ حیات کی کارفرمائی موجود ہے۔ ان کے ہر افسانے میں کوئی نہ کوئی مقصد ضرور پوشیدہ ہے۔ وہ کسی افسانے میں قدیم رسم ورواج اور توہم پرستی کی مخالفت کرتی ہیں تو کسی میں ناانصافی اور ازدواجی زندگی کے خلاف آواز بلند کرتی ہیں۔ وہ مشرقی قوانین کی خواہاں اور مرد اور عورت میں مساوات کی قائل ہیں۔

وہ ہر مذہب کا ادب واحترام کرتی ہیں۔ لیکن مذہبِ اسلام کی عقیدت مند ہیں۔ وہ صوم وصلوٰۃ کی حمایت کرتی ہیں۔ اور اپنے موضوعات میں انسانیت کو افضل قرار دیتی ہیں۔ حجاب کے موضوعات میں بڑی دوراندیشی پوشیدہ ہے۔ ان کے سارے افسانے سماج میں رستے ہوئے ناسور کو کسی نہ کسی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں ایک زریں لہر اصلاح کی ضرور نظر آئے گی۔[۸]

حجاب نے اپنے افسانوں کے موضوع کے طور پر محبت، رومان اور ہیبت ناک واقعات منتخب کیے ہیں۔ ان کے ہیبت ناک افسانوں میں 'کو نٹ الیاس کی موت، محبت یا ھلاکت، نیا لفافہ، اس کا ایک ھاتھ کٹا ھوا، لاش، مردے کی چیخ، ممی خانہ 'وغیرہ ہیں۔ جس میں حجاب رومان کے دل فریب واقعات کی عکاسی اس طرح کرتی ہیں کہ تحیر وتجسس کے ساتھ ماحول خوفناک شکل اختیار کر لیتا ہے۔ مثال ملاحظہ ہو:

تھوڑی دیر میں قرآن پڑھتا رھا۔ پھر یکا یك میری نظر سامنے کو اٹھی اور میری روح کانپ گئی۔ میں نے دیکھا جنازے پر جو سفید چادر پڑی تھی وہ آھستہ آھستہ ھل رھی تھی... کچھ دیر بعد یہ حالت ھوگئی کہ چادر کا کونہ کونہ زور سے ھلنے لگا جیسے کوئی جھنجھوڑ رھا ھو۔ اب تو میرے ھوش وحواس غائب ھوگئے میں اٹھ کھڑا ھوا۔ میرا اٹھنا ھی تھا کہ ایك جھٹکے کے ساتھ لاش پر پڑی ھوئی چادر سرك گئی اور پھر ---ایك کفن پوش سر آھستہ آھستہ جنازے میں سے اٹھتا ھوا نظر آیا...[۹]

حجاب افسانے کے پلاٹ میں دل چسپی اور تجسس کا جذبہ پیدا کرنے کے لیے کچھ اس طرح کے خوفناک ماحول پیش کرتی ہیں:

> اس نے بند دریچے کی طرف اشارہ کیا، جس میں سے قبرستان کا کچھ حصہ نظر آتا تھا اور جسے میں اکثر بند رکھا کرتی تھی۔ اس نے دریچہ کھول دیا اور اس میں چڑھ گئی اور پھر باہر کود پڑی۔ میری ششدر نظروں نے چاندنی کے افسوں میں دیکھا کہ وہ اپنی سفید چادر سمیت قبروں پر ہوا میں کسی عظیم خفاشکی طرح تیر رہی ہے۔[10]

مصنفہ نے پلاٹ کی طرف خاص توجہ دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آغاز سے لے کر انجام تک وحدتِ تاثر ہے۔ وہ پلاٹ کے لیے واقعات ڈھونڈ کر لاتی ہیں ان کے افسانوں کے پلاٹ دولت مند گھرانوں سے متعلق ہوتے ہیں۔ جن میں نادید عاشق، مهمان داری، میری ناتمام محبت وغیرہ کے پلاٹ بے حد کامیاب ہیں۔ حجاب کے پلاٹ خاصے عمدہ ہوتے ہیں وہ ماحول قایم کرنے میں بہ خوب مہارت رکھتی ہیں۔ ان کے ماحول میں خواب کی سی کیفیت پائی جاتی ہے، جو الفاظ کے ذریعے تراشی جاتی ہے۔ ان کے مناظر صنوبر کی ٹھنڈی چھاؤں، آسمان سے اترتی نیلی دھار، ایشیا کا گرم سورج کبھی تندی و تیزی کا مظہر ہوتے ہیں اور کبھی نرمی و لطافت کا پیکر، ان کی دو پہریں کبھی کاسنی رنگ لیے ہوئے ہوتی ہیں۔ ان کے درختوں کی گھنی چھاؤں نشیلی اور خواب آور ہوتی ہے اور ان کے درختوں پر چہچہانے والے طیور کے نغموں میں سلا دینے کی تاثیر ہوتی ہے۔ ان کے یہاں فضا میں ایک طرح کی سرسراہٹ اور کپکپاہٹ ہے کیونکہ حجاب پلاٹ اور کردار سے زیادہ توجہ ایک سحر انگیز فضا پیدا کرنے پر صرف کرتی ہیں۔ وہ کہیں سیر و سیاحت کے ذریعہ قدرت کے مناظر کو دل فریب انداز میں بیان کرتی ہیں تو کہیں خوف بھری رات کے سناٹے سے حیرت واستعجاب کا جذبہ پیدا کرتی ہیں۔

حجاب کے کردار اگر چہ عام زندگی سے لیے گئے ہیں لیکن وہ کردار مہذب، باشعور اور تعلیم یافتہ ہوتے ہوئے بھی ضیف الاعتقاد اور اعصابی امراض کے ہونے کے باوجود جذباتی اتار چڑھاؤ کے

علاوہ انسانی خوبیوں سے بھر پور نظر آتے ہیں۔ چاہے وہ کردار، **سر جعفر، ڈاکٹر گار، دادی زبیدہ، زورناش، سر ہارلی، جسوتی** اور خود مصنفہ (**روحی**) کیوں نہ ہوں سب کے سب ایک مخصوص ماحول اور خاص فرقے کے پروردہ افراد ہیں۔ ان تخیلی کرداروں کا رشتہ حسن وعشق سے ہے لیکن ان میں قربت ورفاقت نہیں بلکہ محض دوستی نظر آتی ہے۔ کردار نگاری کے سلسلے میں **سید سجاد حیدر یلدرم** کا کہنا ہے:

> ان کے افسانوں کے کیریکٹر (اشخاص افسانہ) ایک مستقل خاندان کی حیثیت حاصل کرچکے ہیں۔ دادی زبیدہ، ڈاکٹر گار، سرھارلی، جشن زورناش وغیرہ سے اب ہم سب اس قدر وابستہ ہیں جیسے اپنے عزیز دوستوں یا رشتہ داروں سے اور ان کی سوانح حیات سے ہم کو اس قدر گہرا تعلق ہے جیسا کہ وہ فیروز، کوہ الماس، کیباس ، دریائے ناشپاس کے ساحل یا جزیرہ عباس کے رہنے والوں کو ہوسکتا ہے۔[۱۱]

حجاب کے نمائندہ رومانی **افسانوں** میں 'اندھی محبت ، میری ناتمام محبت، مرد اور عورت، سبز آنکھ، صنوبر کے سائے ، نجومی کی وصیت، طلوع وغروب ، مرد کی چیخ ، لاش، شیطان، مردے نے کیا کیا ، نادیدہ عاشق، کونٹ الیاس کی موت، نیالفافہ، محبت یا ھلاکت، اس کا ایک ھاتھ کٹا ھوا، مھمان داری' وغیرہ شامل ہیں۔

حجاب نے رومانی کہانیوں کے ساتھ ساتھ متعدد **ناول** بھی لکھے ہیں۔ ان **ناولوں** میں ظالم محبت ، پاگل خانہ ، اندھیرا خواب ، وہ بھاریں یہ خزائیں ، وغیرہ شامل ہیں۔ یہاں بھی تخیل کی بلند پروازی، رومان کی خیالی وخواب ناک حسین دنیا موجود ہے۔ اپنے **افسانوں** کی منہج پر ہی خوف اور تحیر واستعجاب کے ذریعے **ناول** کے لیے بھی رومانی فضا تیار کرتی ہیں۔ گویا ان کے تحریر کردہ **ناول** خاصے دل چسپ قصے معلوم ہوتے ہیں۔ وہ کہانی کو اس خوبصورتی سے بیان کرتی ہیں کہ قاری کا ذہن اکتاہٹ کا شکار نہیں ہوتا بلکہ اس میں 'پھر کیا ہوا' کا تجسس برقرار رہتا ہے اور

اسی دل چسپی کے ساتھ **ناول** اختتام تک پہنچ جاتا ہے۔ اچھے **ناول** کا دارومدار اس کے کرداروں اور پلاٹ پر ہوتا ہے۔ **ناول** کے پلاٹ میں واقعات کو اس طرح پیوست کیا جاتا ہے کہ کہیں پر کوئی واقعہ یا بحث غیر موزوں نہ لگے۔ **حجاب** کے **ناول** ان خوبیوں سے خاصے پُر ہیں۔ ان کے پلاٹ اکہرے اور سادہ ہوتے ہیں اور کہانی کے تسلسل میں کوئی رکاوٹ پیدا نہیں کرتے اور حیرت واستعجاب کے ساتھ دل چسپی کا عنصر **ناول** کے اختتام تک قایم رکھتے ہیں جس کی بدولت قاری قصے کی اصل حقیقت کو جاننے کے لیے متجسس رہتا ہے۔

حجاب کے **افسانوی ادب** کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں دل کش اسلوب شگفتہ لب ولہجہ اور دل آویز اندازِ بیان پر مہارت تھی۔ ان کے منفرد اندازِ نگارش میں تراشی ہوئی تشبیہوں، استعاروں اور تراکیب کا استعمال قابل لحاظ ہے۔ ان کے اسلوب کو جو چیز دل کش بناتی ہے وہ فضا اور تحیر ہے اور یہی ان کی تحریر کا طرہِ امتیاز بھی ہے۔ **حجاب** کا طرزِ نگارش شاعرانہ ہے انھوں نے موضوع کے اعتبار سے اپنے اسلوب کا انتخاب کیا ہے۔ ڈاکٹر **مرزا حامد بیگ** کے مطابق:

> حجا ب امتیاز علی کی منفردرومانی انداز نگارش میں تراشی ہوئی تشبیھوں، استعاروں اور تراکیب کا ورتاناقابل لحاظ ھے۔ حجاب نے اپنے تازہ افسانوں میں زندگی کے تلخ ترین حقائق کا اظہار بھی کیا ھے۔ مثالیں بے رنگ گیسٹ، اور عناصر میں ظھور ترتیب، لیکن ان کے افسانوں کی پراسرار طلسمی فضا قائم ودائم ھے۔ [۱۲]

حجاب کی زبان نہایت سلیس اور سادہ ہے۔ ہمیں دیگر مصنفین کی طرح ان کے یہاں بھی مخصوص لفظیات کی بہتات دکھائی دیتی ہے۔ جیسے غصیلی موجیں، نیلگوں آسمان، کاہیدہ بدن، دریچی، ایشیائی جون، مہیب موج، سکوت مطلق، شعبدہ بازیاں، پژمردگی، حلیم الطبع، فریفتہ، شوراک، گردنی فیتہ، اے میرے معبود وغیرہ وغیرہ۔ چھوٹے چھوٹے لفظوں میں ترنم اور اشاریت کے ساتھ تشبیہات واستعارات کا خوبصورت استعمال ان کی جمالیاتی حس کی نشاندہی کرتا ہے۔ چنانچہ حجاب رومانی لب ولہجے

میں سماجی جبر کی نقاب کشائی کرتی ہیں۔قرۃالعین حیدر حجاب امتیاز علی کے فکشن سے متعلق لکھتی ہیں:

> اردو فکشن میں حجاب امتیاز علی کو وہی اہمیت حاصل تھی جو ان کے فوراً بعد کے دور میں عصمت چغتائی کو ملی اور یہ دونوں خواتین صاحبِ طرز اور منفرد افسانہ نگار تھیں۔گودونوں کے یہاں زندگی کے رویے ایک دوسرے سے مختلف اور متضاد تھے۔ایک کے یہاں موتیا کی ٹھنی پر گانے والی کوئل، کاونٹ لوث اور مادام زبیدہ تھیں اور دوسری کے یہاں درانتی اور ہتھوڑا۔[۱۳]

چنانچہ ہمیں **حجاب** کے یہاں ایک انتہائی قسم کی رومانی فضا ملتی ہے۔لیکن وہ اس تخیلی فضا کو پیش کرتے ہوئے معاشرے کے مسائل سے بیگانہ نہیں ہوتیں۔**اردو** میں رومانی طرز کے **افسانہ نگاروں** کی فہرست میں ان کا مقام خاصا بلند کا ہے۔انھوں نے طرزِ نگارش اور سادہ اسلوب کے ذریعہ جو منفرد مقام بنایا گیا وہ ہمیشہ یاد رہے گا۔

حواشی

۱۔ حجاب امتیاز علی فن و شخصیت —ڈاکٹر **مجیب احمد خاں**،عفیف پرنٹرس (دھلی) **۲۰۰۰**ء،ص:۱۷

۲۔ اردو افسانہ اور افسانہ نگار (افسانہ:میری نا تمام محبت)—ڈاکٹر **فرمان فتح پوری**،۱۹۸۲ء،ص:۵۶-۱۵۵

۳۔ ایضاً،ص:۱۶۶

۴۔ صنوبر کے سائے میں [**افسانہ**](حجاب امتیاز علی کے افسانے)—**ڈاکٹر مجیب احمد خاں**، **۲۰۰۸**ء،ص:۳۹-۳۸

۵۔ نیا افسانہ ،**وقار عظیم**،۱۹۸۷ء،ص:۲۲

۶۔ ہم جنس باہم جنس [**افسانہ**](حجاب امتیاز علی کے افسانے)—**ڈاکٹر مجیب احمد خاں**،کاک آفیسٹ پرنٹرس(دھلی)**۲۰۰۸**ء،ص:۹۷

۷۔ *ایضاً*،ص:۸۸

۸۔ حجاب امتیاز علی :فن و شخصیت —— **ڈاکٹر مجیب احمد خاں**،۲۰۰۰ء،ص:۱۰۱

۹۔ جنازہ[افسانہ]**حجاب امتیاز علی** (*مجموعہ*:ممی خانہ اور دوسرے ہیبت ناک افسانے)، پبلشر یونائیٹڈ چاک(لاہور)۱۹۴۵،ص:۶۶

۱۰۔ *ایضاً*،ص:۵۹-۵۸

۱۱۔ ظالم محبت [ناول]——**حجاب امتیاز علی**/ *مقدمہ*:**سجاد حیدر یلدرم**،دار الاشاعت پنجاب (لاہور)۱۹۴۰ء،ص:۳

۱۲۔ اردو افسانے کا منظر نامہ ——**مرزا حامد بیگ**،اردو رائٹرس گلڈ (الہ آباد) ۱۹۸۳ء،ص:۲۹-۲۸

۱۳۔ حجاب امتیا ز علی فن و شخصیت ——**ڈاکٹر مجیب احمد خاں**،۲۰۰۰ء،ص:۱۰-۹

ارشد عبدالحمید

[ولادت:13/اپریل1958ء]

تعارف اور انتخاب : پروفیسر کوثر مظہری

اصل نام ارشد حسن خاں، قلمی نام ارشد عبدالحمید، ۱۳/اپریل ۱۹۵۸ءکو ٹونک(راجستھان) میں ایک دینی اور علمی گھرانے میں پیدا ہوئے۔ درس وتدریس سے وابستہ رہے۔ اردو زبان کے رموز واسرار اور لسانی واسلوبیاتی باریکیوں سے اچھی طرح واقف ہیں۔

ارشد عبدالحمید مابعد جدید شعری منظر نامے کا ایک اہم نام اور چہرہ ہے۔ انھوں نے غزلیں بھی کہی ہیں اور نظمیں بھی اور ہر دو اصناف میں فکری اور فنی لحاظ سے صلابت اور پختگی کے نقوش چھوڑے ہیں۔ انھوں نے اپنے زمانے کے موضوعات کو شعری پیکر میں ڈھالتے ہوئے کلاسیکی طرزِ اظہار

کو ہمیشہ اپنے پیشِ نظر رکھا ہے۔ یہ شعر ان کی تہہ دار معنویت کا حامل ہے:

مجھے تو شمع کے دونوں سرے جلانے ہیں
غزل بھی کہنی ہے شب کو سحر بھی کرنا ہے

اسی طرح یہ شعر بھی ان کے فکری میلان کو نشان زد کرتا ہے:

سو خوف زمانے کے اتر آئے ہیں دل میں
بس ایک خدا پاک کا ڈر ہی نہیں آتا

وہ ایک سنجیدہ تحقیقی وتنقیدی ذہن رکھتے ہیں۔ انہیں اردو شعر وادب کی دنیا میں اعتبار واحترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ وہ شعبۂ اردو گورنمنٹ گرلس کالج، ٹونک سے 31/جنوری 2018ء کو سبکدوش ہوئے۔ بہرحال، ان کا تخلیقی وتنقیدی سفر ابھی جاری ہے۔ ان کی اہم نگارشات اس طرح ہیں:

تجزیہ اور تنقید (مضامین،2001ء)
صدائے آبجو (شاعری، 2004ء)
چراغاں سرِ خواب (شاعری،2021ء)
رموزِ بلاغت (2022ء)
مرے خوابوں میں رعشہ ہوگیا ہے (نظموں کا مجموعہ،2024ء)
ترسیلاتِ ارشد برقی مراسلات کا مجموعہ(فروری2024ء)

ہم امید کرتے ہیں کہ یہ مختصر سا تعارف اور چند تخلیقات قارئین کو ان کی دیگر تخلیقات کی طرف راغب کریں گی۔

○

غزل میں جان پڑی گفتگو میں پھول کھلے
مری نوا سے دیارِ نمو میں پھول کھلے

مرے ہی شعر اچھالے مرے حریفوں نے
مرے طفیل زبانِ عدو میں پھول کھلے

انھیں یہ زعم کہ بے سود ہے صدائے سخن
ہمیں یہ ضد کہ اسی ہاؤ ہو میں پھول کھلے

یہ کس کو یاد کیا روح کی ضرورت نے
یہ کس کے نام سے میرے لہو میں پھول کھلے

بہار اب کے نہ ٹھہری کسی بھی قریے میں
نہ باغِ خواب نہ صحرائے ہو میں پھول کھلے

زمینِ کوفہ کو یوں ہی خراب رہنا تھا
تو کس لیے یہ سنان و گلو میں پھول کھلے

مرے جنوں سے پسِ دشتِ جاں غبار اٹھا
مرے لہو سے درِ روبرو میں پھول کھلے

کبھی کمند کوئی موج ڈال دے ارشد
کبھی ہوائے سرِ آب جو میں پھول کھلے

◆

ہر سانس جو آتی ہے ستم گار قفس میں
کھینچے ہے مری جان سرِ دار قفس میں

دیکھے بھی تو کیا اپنی مسیحائی کا انجام
جھانکے بھی تو کیا نرگسِ بیمار قفس میں

اطراف ہیں طاقت کے تکبر کی سلاخیں
ظالم ہے خود اپنا ہی گرفتار قفس میں

پر کاٹنے والے کو یہ معلوم نہیں ہے
رکتے ہیں کہیں عزم کے پر دار قفس میں

یہ پھول ہیں یہ سبزہ ہے یہ بادِ صبا ہے
ارمان سجو لائے ہیں گھر بار قفس میں

آزادی بھی حاضر ہے تو پرواز بھی موجود
خوابوں نے لگا رکھا ہے دربار قفس میں

صیاد ہمیں تیری خدائی بھی تھی تسلیم
ہوتا جو تصور بھی گرفتار قفس میں

◆

تمام شہر کی آنکھوں کا ماہتاب ہوا
میں جب سے اس کی نگاہوں میں انتخاب ہوا

ہوا کے کاندھوں نے پہنچایا آسمانوں تک
میں برگِ سبز تھا سوکھا تو آفتاب ہوا

پلٹ کے دیکھوں تو مجھ کو سزائیں دیتا ہے
عجب ستارہ رہِ غم میں ہم رکاب ہوا

یوں قوسِ چشم میں آیا وہ بارشوں کی طرح
کہ حرفِ دید کئی رنگوں کی کتاب ہوا

پگھل کے آ گئی ساری اداسی لفظوں میں
وفورِ غم مرے آئینے میں حباب ہوا

میں اپنی خواہشیں گم کر کے مل گیا اس کو
خوشا وہ میری محبت میں کامیاب ہوا

◆

بہ ہر طریق اسے مسمار کرتے رہنا ہے
کبھی سخن تو کبھی وار کرتے رہنا ہے

دروں کے واسطے دیوار چاہیے جاناں
سو فرشِ خواب کو دیوار کرتے رہنا ہے

سحر کے معرکۂ نیک وبد سے کیا مطلب
ہمارا کام تو بیدار کرتے رہنا ہے

وہ ایک درد جو صیقل نہیں ہوا اب تک
اسی کو آئینۂ یار کرتے رہنا ہے

یہی ہے ورثۂ شبیر کا چلن ارشد
کہ ہر یزید سے انکار کرتے رہنا ہے

◆

میرے اشعار تموج پہ جو آئے ہوئے ہیں
آپ حیرت سے یہ مضمون اٹھائے ہوئے ہیں

شوخیاں کام نہ آئیں تو حیا دھر لے گی
اس نے آنکھوں کو کئی داؤ سکھائے ہوئے ہیں

کچھ ستارے مری پلکوں پہ چمکتے ہیں ابھی
کچھ ستارے مرے سینے میں سمائے ہوئے ہیں

اب وہ انسان کہاں جن سے فرشتے شرمائیں
ہم تو انسان کا بس بھیس بنائے ہوئے ہیں

غیر کو جمع کرو دشمن جاں کو بلواؤ
دوستو ہم کسی اپنے کے ستائے ہوئے ہیں

◆

قدموں کو ٹھہرنے کا ہنر ہی نہیں آیا
سب منزلیں سر ہو گئیں گھر ہی نہیں آیا

تھی تیغ اسی ہاتھ میں قاتل بھی وہی تھا
جو ہاتھ کہ مقتل میں نظر ہی نہیں آیا

گھر کھود دیا سارا خزانے کی ہوس میں
نیو آ گئی تہہ خانے کا در ہی نہیں آیا

کیا شاخوں پہ اترایئے کیا کچے گلوں کا
پیڑوں پہ اگر کوئی ثمر ہی نہیں آیا

سو خوف زمانے کے سمٹ آئے ہیں دل میں
بس ایک خدا پاک کا ڈر ہی نہیں آیا

◆

ہوائے حرص و ہوس سے مفر بھی کرنا ہے
اسی درخت کے سائے میں گھر بھی کرنا ہے

انا ہی دوست انا ہی حریف ہے میری
اسی سے جنگ اسی کو سپر بھی کرنا ہے

چل آ تجھے کسی محفوظ گھر میں پہنچا دوں
پھر اس کے بعد مجھے تو سفر بھی کرنا ہے

یہی نہیں کہ پہنچنا ہے آسمانوں پر
دعائے وصل تجھے اب اثر بھی کرنا ہے

ہمیں تو شمع کے دونوں سرے جلانے ہیں
غزل بھی کہنی ہے شب کو بسر بھی کرنا ہے

◆

مہر و مہتاب کو میرے ہی نشاں جانتی ہے
میں کہاں ہوں وہ مری سرو رواں جانتی ہے

تم سے ہو کر ہی تو آئی ہے لہو تک میرے
تم کو یہ سرخیٔ جاں شعلہ رخاں جانتی ہے

کون اپنا ہے سمجھتی ہے خموشی شب کی
اجنبی کون ہے آوازِ سگاں جانتی ہے

دل کو معلوم ہے کیا بات بتانی ہے اسے
اس سے کیا بات چھپانی ہے زباں جانتی ہے

خاک کو چھوڑ کے جانا ہمیں منظور نہیں
ہم خس و خار نہیں جوئے تپاں جانتی ہے

تو کبھی خواہشِ دنیا نہیں کرنے والا
میرے ابدال تجھے دانشِ جاں جانتی ہے

میرے پاس آ کے بھی رہتی ہے گریزاں مجھ سے
میں نہ ڈوبوں گا مری موجِ گماں جانتی ہے

اس طرح گھورتی رہتی ہے شب و روز مجھے
جیسے دنیا مرے سب رازِ نہاں جانتی ہے

◆

ملے جو اس سے تو یادوں کے پر نکل آئے
اس اک مقام پہ کتنے سفر نکل آئے

اجاڑ دشت میں بس جائے میری ویرانی
عجب نہیں کہ یہیں کوئی گھر نکل آئے

بس ایک لمحے کو چمکی تھی اس کی تیغِ نظر
خلائے وقت میں قرنوں کے سر نکل آئے

مچان باندھنے والے نشانہ چوک گئے
کہ خود مچان کی جانب سے ڈر نکل آئے

عدو کے ہاتھ بھی تیغ و تبر سے خالی ہیں
عجیب کیا ہے جو ہم بے سپر نکل آئے

غمِ جہاں و غمِ یار دو کنارے ہیں
ادھر جو ڈوبے وہ اکثر ادھر نکل آئے

یہاں تو اہلِ ہنر کے بھی پانو جلتے ہیں
یہ راہ شعر ہے ارشد کدھر نکل آئے

◆

خاموشی تک تو ایک صدا لے گئی مجھے — پھر اس سے آگے طبعِ رسا لے گئی مجھے
کیا آنکھ تھی کہ موجِ بقا کی طرح ملی — کیا موج تھی کہ مثلِ فنا لے گئی مجھے
مٹی کو چوم لینے کی حسرت ہی رہ گئی — ٹوٹا جو شاخ سے تو ہوا لے گئی مجھے
دشتِ جنوں سے آئی تھی بستی میں بادِ شوق — لوٹی تو اپنے ساتھ بہا لے گئی مجھے
اے جرأتِ فرار ترا شکریہ کہ تو
رشتوں کے پیچ و خم سے بچا لے گئی مجھے

◆

غلط نہیں ہے دلِ صلح خو جو بولتا ہے — مگر یہ حرفِ بغاوت لہو جو بولتا ہے
مرے اجڑنے کی تکمیل کب ہوئی جاناں — درخت یاد کی ٹہنی پہ تو جو بولتا ہے
سرِ سکوتِ عدم کس کے ہونٹ ہلتے ہیں — کوئی تو ہے پسِ دیوار ہو، جو بولتا ہے
زمانے تیری حقیقت سمجھ میں آتی ہے — ہوا کی تھاپ سے خالی سبو جو بولتا ہے
نفاستوں کا قرینہ ہے تیری خاموشی — مگر یہ جیب کا تارِ رفو جو بولتا ہے
ادھر یہ کان ہیں قہرِ خزاں جو سنتے ہیں — ادھر وہ پیڑ ہے سحرِ نمو جو بولتا ہے
نفس کے جال میں کب قید ہو سکا ارشد
وہ اک پرندِ فنا کو بہ کو جو بولتا ہے

◆

مجھ کو تقدیر نے یوں بے سر و آثار کیا — ایک دروازہ دعا کا تھا سو دیوار کیا
خواب آئندہ ترے لمس نے سرشار کیا — خشک بادل تھے ہمیں تو نے گہر بار کیا
دیکھنے کی تھی نگاہوں میں انا کی صورت — اس گرفتار نے جب مجھ کو گرفتار کیا
مدتوں گھاؤ کیے جس کے بدن پر ہم نے — وقت آیا تو اسی خواب کو تلوار کیا
میری چاہت نے عجب رنگ دکھایا مجھ کو — کشمکش سے مری آنکھوں کو گراں بار کیا
اک مسیحا کو مرا چشم نما ٹھہرایا — ایک قاتل کو مرا آئینہ بردار کیا
کاٹ کر پھینک دی سنسار کی کرچیں ہم نے
صبر کو پھول کیا پھول کو تلوار کیا

چراغ درد کہ شمع طرب پکارتی ہے
اک آگ سی لبِ دریائے شب پکارتی ہے

عدو سے جان بچی ہے نہ دوست بچھڑے ہیں
یہ شام گریہ ہمیں بے سبب پکارتی ہے

چراغ شوق پہ رہ رہ کے نور آتا ہے
ہوا بہ طرز رخ و چشم و لب پکارتی ہے

شہید آب و نمک ہیں سو بڑھتے جاتے ہیں
شکست و فتح پیادوں کو کب پکارتی ہے

صدائیں دے کے بلاتی ہے شاہ بانوئے شہر
فقیر جس کے ہیں دیکھیں وہ کب پکارتی ہے

میں جیسے دن کی تب و تاب سے پریشاں ہوں
بوقتِ شام خوشی اک عجب پکارتی ہے

ہم ایسے کون انوکھے طلوع ہوتے ہیں
جو ہم کو دیکھ کے دنیا غضب پکارتی ہے

جنس مخلوط ہیں اور اپنے ہی آزار میں ہیں
ہم کہ سرکار سے باہر ہیں نہ سرکار میں ہیں

آب آتے ہی چمک اٹھتے ہیں سب نقش و نگار
خاک میں بھی وہی جوہر ہیں جو تلوار میں ہیں

سب فروشندۂ حیرت ہوں ضروری تو نہیں
ہم سے بے زار بھی اس رونقِ بازار میں ہیں

حلقۂ دل سے نہ نکلو کہ سرِ کوچۂ خاک
عیش جتنے ہیں اُسی کنجِ کم آثار میں ہیں

ہو چکا عدل دکاں بند کر اے تاجرِ حق
یہ سزا کم ہے کہ حاضر ترے دربار میں ہیں

اداس رات کو مہکائیں کوئی چارا کریں
خیال یار کو خوشبو کا استعارا کریں

بلا کی تیرگی ہے چشم ماہ کو سوچیں
شعاع خواب طرح دار کو ستارا کریں

خزاں کے دن کسی پیلے پہاڑ جیسے دن
شگفت گل تری امید پر گزارا کریں

ہمارے عشق کے سرخاب پر وہ اترائے
حواس جاں میں ہم اس کی نظر اتارا کریں

ترا ہی نام نکلتا ہے ہر طریقے سے
کسی بھی طرح محبت کا استخارا کریں

یہ دشت و خار یہ شہر و گلاب سب تیرے
شبانہ روز ترے لطف کو نہارا کریں

مرے خوابوں میں رعشہ ہو گیا ہے

مرے خوابوں میں رعشہ ہو گیا ہے
مری نجّاریت کے سب رواں آلے
بہت دن ہو گئے/ روٹھے پڑے ہیں
عزائم کی ہتھوڑی ضرب سے خالی ہے
جدو جہد کا گُنیا/ خطِ تقدیر کی مانند خستہ اور شکستہ ہے
زَمن زنبور پر میری پکڑ باقی نہیں ہے
نہ ترغیب و نصیحت کے بسولے/ عمل کی لکڑیوں کو چھیلتے ہیں
نہ جوش و ہوش کے رندے/ کفالت کاٹھ پر رونق چڑھاتے ہیں
مری نجّاریت کو جیسے لقوہ ہو گیا ہے
تو اک دن میری اس حالت کی ناظر
شریکِ خواب میری/ مجھے لے کر بڑی درگاہ تک پہنچی
کہا تم پر تو سب کچھ منکشف ہے/ ذرا سا پڑھ کے دم کر دو
میاں!/ اس کے ہنر سارے بہم کر دو
میاں نے مور پنکھی سے
سلگتے کوئلوں پر اک ہوا کا منتر پھینکا
لپک لوبان کی خوشبو اچھالی
پھر آنکھوں کو تریرا/ اور فرمایا
تمہارے گھر کے آنگن میں/ پرانا پیڑ تھا کوئی
تمہاری طمع کی آری نے جس کو کاٹ ڈالا ہے
بزرگوں کی نجابت کو/ کلہاڑی سے اچھالا ہے

سنو!/طلسمِ غم نہ ٹوٹے گا
مری معصوم بیوی نے
ہزاروں کوششیں کرلیں/کلہاڑی پھینک دی
زخمی، بریدہ پیڑ کو زم زم سے نہلایا
نظر کے قفل بانٹے، منتیں مانیں
مگر زخمی شجر پر ایک بھی کونپل نہ پھوٹی
طلسمِ غم کی عصبیت نہ ٹوٹی/ بہت دن ہو گئے
بیوی کو سکتہ ہو گیا ہے/مرے خوابوں میں رعشہ ہو گیا ہے

ہوائیں میری محسن ہیں

ہوائیں میری دشمن ہیں
مری شمعوں پہ آسیبِ فنا کا زرد سایہ ہے
مرے پیڑوں کی شاخیں خوف کی چادر میں لپٹی ہیں
مرے خیمے طنابوں کی نزاکت پر لرزتے ہیں
ہوائیں میری دشمن ہیں/ ہوائیں دوست ہیں میری
ہواؤں سے مری سانسوں کا رشتہ ہے
ہواؤں نے مجھے بجھتی ہوئی شمعوں
اُکھڑتے سبز پیڑوں
اور گرتے خواب خیموں کی اذیت سے جنوں کی مستقل دنیا میں پہنچایا
ہوائیں میری محسن ہیں
مری وحشت مری حیرت کی ضامن ہیں

سمفنی

فضا میں بکھرتے صبا کے ترانے
یہ سبزے سے خوشبو کے اٹھتے خزانے
یہ پتّوں پہ چھترائے نغمے کے دانے
یہ خوشبو نہیں ہے/ یہ شبنم نہیں
یہ فطرت کی آہنگ آمیزیاں ہیں
کہ جو قطرہ قطرہ/ مظاہر پہ گرتی ہیں/ ان سے محبت کا اظہار کرتی ہیں
کہتی ہیں، ہم جسم و جاں سے الگ ہیں
مگر ہم میں جاری/ وہی سمفنی ہے
جو مخلوق کو ایک ہی نوع کے راگ میں باندھتی ہے
سُروں کا تنوع/ تنوع نہیں/ اک اکائی کا جز ہے
جو استاد کے راگ بھیرو سے گونتھا گیا ہے
جدا تھاپ کب ہے
الگ کب ہے تال اور ٹھیکے کی سنگت
نہ آلاپ الگ ہے نہ گندھار اور گت
یہ سب ایک ہی راگ کی مرکیاں ہیں
سحر دم/ سماعت کو وا کر کے دیکھو
صبا اور سبزے کا یہ 'راگ خوشبو'
یہ پتوں کی/ شبنم کے دانوں کی بندش
یہ آہنگ آمیزیوں کی ستائش
سماعت ہی کا تو ذریعہ نہیں ہے
بصارت کی بھی خوب رو سمفنی ہے
بصیرت کی اک دل ربا راگنی ہے

جاپان کی دل آویزی

اختر حسین رائے پوری*

[15]

برطانیہ اور جاپان میں کئی چیزیں مشترک ہیں۔ جغرافیائی اعتبار سے دونوں ہی چھوٹے چھوٹے جزیرے ہیں اوران میں قدرتی وسائل کا فقدان ہے تاہم جس طرح مغرب میں صنعتی انقلاب میں پیش قدمی کے ساتھ برطانیہ نے عالم گیر سلطنت کا پرچم لہرایا، اسی طرح جاپان نے صنعت اور سائنس کے میدان میں ایشیا کو پہلے پہل راہ دکھائی۔ تعجب کی بات تو یہ ہے کہ برطانیہ میں جدید صنعت کی ابتداء ۱۷۶۰ء میں ہوئی اور جاپان نے سوسال بعد ۱۸۷۰ء میں یہ عمل شروع کیا۔ اپنی افرادی قوت کو اس نے اس طرح منظّم کیا کہ فقط پینتیس سال بعد یعنی ۱۹۰۵ء میں روس کو شکست دے کر مشرقِ بعید کے ایک بڑے حصے پر قابض ہو گیا۔ پھر گزشتہ جنگِ عظیم کے ابتدائی مرحلوں میں اس نے یک بیک امریکہ، برطانیہ اور دوسری مغربی قوتوں کو بحر الکاہل میں جیسی شکستِ فاش دی وہ دورِ جدید کی تاریخ کا اہم واقعہ ہے۔ دراصل اس صدی کے اوائل میں ایشیا کی سیاسی

* معروف اسکالر، فکشن نگار، صحافی اور لغت نویس

بیداری بڑی حد تک جاپان کی مرہونِ منت ہے۔

۱۹۵۳ء کے موسمِ خزاں میں **فورڈ فاؤنڈیشن** کے تعاون سے حکومتِ پاکستان نے مجھے جاپان کی تعمیرِ نو کو مطالعے کی غرض سے ایک مہینے کے لیے بھیجا۔ بات پرانی ہے لیکن اس کے نقوش میرے ذہن میں آج بھی باقی ہیں۔ امریکہ نے **ایٹم بم** کی یورش سے جاپان کو سرِ تسلیم خم کرنے پر مجبور کر دیا تھا اور غارت گری کے آثار ہر طرف نمایاں تھے۔ ٹوکیو کے علاوہ مجھے کئی شہروں اور دیہاتوں میں جانے کا موقع ملا اور سماج کے ہر طبقے کے افراد سے ملاقات کی۔ سب سے زیادہ متاثر میں ان کی غیرتِ قومی سے ہوا۔ کوئی فرد ایسا نہ ہوگا جو جنگ کی تباہ کاری اور شکست خوردگی سے بچا ہو، لیکن حرفِ شکایت کسی کی زبان پر نہ تھا۔ حتی الوسع وہ اس دُکھ بپتی سے گریز کرتے تھے، لیکن مجھ جیسا نو وارد اس ذکر کو چھیڑے تو وہ یہ کہہ کر ٹال دیتے کہ جنگ میں ایک فریق جیتتا ہے اور ایک ہارتا ہے۔ جنگ ہم نے ہی شروع کی تھی اور ہار گئے تو پھر کوئی مضائقے کی بات نہیں۔ ہم میں اتنی قوتِ ارادی ہے کہ پھر اٹھ کھڑے ہوں گے۔ تاریخ سے اپنے اس وعدے کا ایفا پینتیس سال کی مدت میں انھوں نے جس طرح کر دکھایا وہ ایک طرح کا معجزہ ہے۔ آج جاپان ترقی کی شاہراہ پر **مغرب** کا ہمسر نہیں بلکہ پیش رو ہے۔ پاکستان جیسے ترقی پذیر **ایشیائی ملک** کو اپنی تعمیر کے لیے **مغرب** نہیں بلکہ جاپان جیسے ملک کی تقلید کرنا چاہیے جس نے قلیل مدت میں صدیوں کا فاصلہ طے کر لیا۔ اس کی یہ کاوش اس لحاظ سے بھی قابلِ ستایش ہے کہ **مغرب** کی کورانہ تقلید سے دامن بچا کر اس نے اپنی تہذیبی روایات کو باقی رکھا۔ میرے ایک **جاپانی دوست پروفیسر اسابو** کی نے بالکل صحیح کہا تھا کہ جدید سائنس کی حیثیت تجرباتی علم سے زیادہ نہیں ہے اور یہ سمجھنا غلط ہے کہ روحِ مذہب اور ہماری تہذیبی روایات سے اس کا کوئی بنیادی تضاد ہے۔

جاپانی تہذیب کی جو اَدا سب کو پسند آتی ہے وہ اس کی سادگی اور پُرکاری ہے۔ اگر کسی معاشرے میں تہذیب صرف حکمران طبقے تک محدود رہے اور اس سے عوام محروم رہیں تو وہ معاشرہ مہذب ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ جاپان میں صفائی اور شائستگی کا ایک ہی معیار شہر اور دیہات میں بلا امتیاز نظر آئے گا۔ کسی گھر کی صفائی کو جانچنے کے لیے اس کے **باورچی خانے اور غسل خانے** کا معائنہ کرنا چاہیے۔ اس اعتبار سے **جاپانی گھر** کی مثال اور کہیں نظر نہ آئے گی۔ یوں ان گھروں میں

سازوسامان کم ہوتا ہے۔عموماً لکڑی کے بڑے یا چھوٹے گھر ہیں۔جن میں فرش پر ہی سونے اور بیٹھنے کا چلن ہے۔کوئی **جاپانی گھر** میں جوتے پہن کر داخل نہیں ہوتا۔دروازے پر چپلوں کی قطار لگی ہوتی ہےاور ہر آنے والا جوتے اتار کر چپل پہن لیتا ہے۔**غسل خانے** کے باہر چپلوں کی نئی قطار رہتی ہے۔ صبح سے شام تک تلاشِ معاش میں باہر سرگرداں رہنے کے بعد جب وہ گھر میں داخل ہوتا ہے تو سب سے پہلے کپڑے یہ کہہ کر اتار دیتا ہے کہ ان میں کثافت کی بو آتی ہے۔پھر وہ ایک ریشمی لبادہ جسے **کیمونو** کہتے ہیں زیبِ تن کر کے چائے نوشی کی 'رسم' ادا کرتا ہے جس کے تکلفات کے لیے **جاپان** مشہور ہے۔مجھے اس رسم کا ایک دلچسپ تجربہ ہوا۔

ٹوکیو ایک ایسا غدار شہر ہے جسے انسانوں کا جنگل کہنا مناسب ہوگا۔اس میں انسانوں، دکانوں، موٹروں کے انبوہ کے سوا، اور کوئی خاص کشش نہیں ہے۔البتہ **جاپان** کے پرانے دارالخلافہ **ٹوکیو** میں دل کشی کے کئی پہلو باقی ہیں۔وہ پہاڑیوں اور جھیلوں کے دامن میں بسا ہوا ہے۔پرانی وضع کا شہر ہے۔جب میں نے اسے دیکھا تو مردانگی کے دو نمونے **سموراِئی اور نسوانیت** کی خوش ادائی میں **گیشا** کی جھلک نظر آ جاتی تھی۔ان ہی دونوں میں **روایتی جاپانی معاشرے** کی رونق تھی۔

سموراِئی قدیم جاپان کے اس شمشیرزن کو کہتے تھے جس کی لغت میں شکست کا لفظ شامل نہ تھا۔لڑائی میں پاؤں اکھڑنے لگتے تو اسیری سے بچنے کے لیے **باراکری** یعنی خودکشی کر لیتا تھا۔ اس رسم کو پرانے **راجپوت سورماجوھر** کہتے تھے۔اس جذبے کی بے شمار مثالیں گزشتہ جنگِ عظیم میں **جاپانی سپاھیوں** نے دکھائیں۔وقتاً فوقتاً اب بھی اخباروں میں چھپتا رہتا ہے کہ فلاں جنگل میں اُس دور کا **جاپانی سپاھی** مورچہ سنبھالے بیٹھا ہے کیوں کہ اس کو یقین نہیں کہ جنگ ختم ہو چکی اور اگر اس کو علم بھی ہے تو **حکومتِ جاپان** کا براہِ راست حکم حاصل کیے بغیر ہتھیار نہیں ڈالنا چاہتا۔

گیشا اس خاتون کو کہا جاتا ہے جو میزبانی کے فرائض انجام دینے کی تربیت درس گاہوں میں حاصل کرتی تھی۔اگر گھر والی نہ ہو اور دعوت کا انتظام کرنا ہو تو شہر کے **گیشا** آفس فون کر کے کسی مناسب میزبان کو بلا لیجیے۔وہ سارا، انتظام بڑے سلیقے سے کر دیتی ہے بلکہ مہمانوں کو رقص و سرور سے بھی مسرور کرتی ہے، البتہ وہ پہلے شریف زادی ہوتی تھی اور اس سے کوئی یہ توقع نہ کرتا تھا کہ دعوت ختم

ہونے کے بعد وہ اپنے گھر نہ چلی جائے گی۔

ٹوکیو میں ایک شناسا **مسٹرایشی کاوا** نے شام کی دعوت پر بلایا جب میں جوتے اُتار کر اندر داخل ہوا تو ملازمہ **کیمونو** پہنانے لے آئی۔ میں نے اسے سوٹ پر ڈال لیا تو اُس نے ہنس کر اشارے سے کہا کہ **کیمونو** برہنہ جسم پر اوڑھا جاتا ہے۔اس شرط کی ادائیگی کے لیےضروری تھا کہ وہ وہاں سے دفعان ہو لیکن وہ مجھے بےلباس کر کے **کیمونو** پہنانے پر مصر تھی۔جب میز بان کو اس بحث کی وجہ معلوم ہوئی تو اُس نے **جاپانی فلسفۂ برھنگی** پر تقریر کر ڈالی۔اس کا ماحصل یہ تھا کہ شب وروز کی جامہ زیبی تندرستی کے لیے مناسب نہیں ہے اور اپنے جسم سے شرمانا بیمار ذہنیت کی علامت ہے۔اسی قسم کا واقعہ ایک بار **ھالینڈ** میں بھی پیش آیا جہاں میں **پیرس** سے کسی کانفرنس میں شرکت کرنے گیا تھا۔وہ زمانہ تھا جب **مغربی عورتوں** نے وہ **کوتاہ لھنگا** پہننا شروع کر دیا تھا جو **منی اسکرٹ** کہلاتا تھا۔**غالب** نے جس چارگرہ کپڑے پر عاشق کا گریبان چاک ہونے کی حسرت کا اظہار کیا تھا وہ گویا معشوق کا گریبان بن گیا۔کانفرنس کے شریکوں میں **چیکوسلاواکیہ** کے ایک **ڈاکٹر ریکا** بھی تھے۔اشترا کی ممالک کے بود وباش کا ذکر آیا تو ان سے میں نے اس نئے زمانے کے فیشن کا ذکر چھیڑا۔وہ بولے: "ھاں ھماری عورتیں بھی یہ لباس اختیار کررھی ھیں۔"جب میں نے تعجب کا اظہار کیا تو انھوں نے سبق آموز لہجے میں کہا:

صدیوں سے شاعر اور مصور عورتوں کے سراپے
کے متعلق قیاس آرائی کرتے آئے ھیں اب جو وہ
برضاء رغبت اپنے جسم کی نمائش سرِ عام
کررھی ھے تو تم اعتراض کرنے والے کون ھو۔

بات میں **جاپانی رھن سھن** کی کر رہا تھا۔اُن کی روزمرّہ کی غذا بہت سادہ بلکہ کچھ بدمزہ سی ہوتی ہے،لیکن اسے دسترخوان پر چننے اور سجانے میں ایسا تکلف برتا جاتا ہے اور ہر لقمے پر شکریہ اور نوش جان کا ایسا غلغلہ بلند ہوتا ہے کہ گویا شادی کی دعوت ہو رہی ہو۔اہلِ جاپان کی دوسری خوبی قدرتی مناظر سے لگاؤ ہے۔کوئی ایسا گھر نہ ملے گا جس میں پودے اور پھول نظر نہ آئیں اور پانی کا فوّارہ یا چھوٹا سا حوض دعوتِ فرحت نہ دیتا ہو۔

ملک کا سب سے خوبصورت حصہ وہ وسیع پہاڑی علاقہ ہے جس کے بیچوں بیچ مشہور عالم کوہ آتش فشاں **فیوجی یاما** سر بلند ہے۔ عموماً اس کی چوٹی سر بلند رہتی ہے۔ میں نے پہلے کہیں اور **فیوجیا ہوٹل** کا ذکر کیا ہے جس میں، میں نے قیام کیا تھا۔ دنیا میں بہت سے اچھے ہوٹلوں میں ٹھہرنے کا موقع ملا، لیکن اپنے ماحول اور آرایش کے لحاظ سے اس کا جواب نظر نہ آیا۔ کسی **جاپانی رئیس** کے محل کو بدل کر **فیوجیا ہوٹل** کی شکل دے دی گئی تھی۔ اس دومنزلہ محل میں لگ بھگ پچاس کشادہ کمرے تھے اور اس کے اردگرد چھے سوا یکڑ زمین پر پہاڑیوں، چشموں اور باغوں کا سلسلۂ دراز حدِ نظر تک پھیلا ہوا تھا۔ سامنے آسمان بوس کوہ **فیوجی یاما** آتشی جسم کو برفانی لبادے میں چھپائے ہوئے تھا۔ ہوٹل میں کمروں کے نمبر نہیں تھے بلکہ ہر کمرہ کسی نام سے موسوم تھا مثلاً: **نارنجی، انارکلی، چمپئی** وغیرہ۔ ہر کمرے میں نام کی مناسبت سے آرایش کا انتظام تھا۔ دیوار، پردہ، فرنیچر، پلنگ، حتیٰ کہ کمرے کی ملازمہ بھی اسی رنگ میں ملبوس تھی۔ رات کو جب میں ہوٹل کے طعام خانے میں گیا تو یہ دیکھ کر سخت متعجب ہوا کہ مینو پر **پاکستان** کے پرچم کا نقش چھپا ہوا ہے۔ پوچھنے پر معلوم ہوا کہ میں ہوٹل کا پہلا **پاکستانی** مہمان تھا اور اس تقریب کی یاد میں یہ اہتمام کیا گیا تھا۔

۱۸۷۰ء تک **جاپان مغرب** کے لیے رازِ سر بستہ رہا کیوں کہ وہاں کسی غیرملکی کا عمل دخل ناممکن تھا۔ اس کے بعد جب **جاپانی** دست کاری اور مصوری کے نمونے یورپ پہنچنے لگے تو انھوں نے بالخصوص اُس **اشاریاتی** (*Impressionist*) طرزِ مصوری کو متاثر کیا جس نے **فرانس** میں فروغ پایا تھا۔ گزشتہ جنگِ عظیم کے بعد **جاپان** نے فلم سازی میں جو تجربے کیے انھوں نے اس فن کا رُخ نئی سمت کی طرف موڑ دیا۔ اسی طرح **جدید جاپانی ادب** نے بھی بالخصوص **فنِ ناول نگاری** میں ایک نئی تحریک کا آغاز کیا۔ یہ تو سب کو معلوم ہے کہ صنعت کے ساتھ تعلیم میں بھی **جاپان** کا شمار صفِ اول کے ترقی یافتہ ممالک میں ہوتا ہے۔ یہ امر بھی قابلِ ذکر ہے کہ **جاپان** میں وہی **چینی رسم الخط** رائج ہے جسے دنیا کا سب سے مشکل طریقۂ تحریر کہا جاتا ہے۔

یہ کیسا عجیب اتفاق ہے کہ **مغرب** کی **سفید فام نسل** کا کامیابی کے ساتھ مقابلہ اِس وقت **ایشیا** کی **زرد فام نسل** کر رہی ہے۔ فرق یہ ہے کہ **مغرب** کی رہبری جس **برطانیہ** نے کی تھی وہ جنگ میں اپنی فتح کے باوجود روبہ زوال ہے اور **مشرق** کا جو سب سے ترقی یافتہ ملک **جاپان** ہے وہ جنگ

میں شکست کے باوجود روبہ زوال ہے۔ تاریخ کے ان مضمرات کو سمجھے بغیر ترقی کے خواہاں نو آزاد ممالک اپنے مستقبل کی تعمیر صحیح طور پر نہیں کرسکتے۔

چند دیگر ممالک کی بھولی بسری یادیں

[16]

مجھے احساس ہے کہ صفحاتِ گزشتہ میں اس تاثر اور مشاہدے کو خاطر خواہ طریقے سے بیان نہیں کرسکا جو تقریباً نصف عالم کی سیاحت کا تقاضا تھا۔ اس کا حق تو کوئی سفرنامہ ہی ادا کرسکتا ہے، البتہ اس باب کو ختم کرنے سے پہلے میں اپنی یادداشت کے نہاں خانے سے ان نقوش کو تلاش کرتا ہوں جو یہاں وہاں بکھرے پڑے ہیں۔ سری لنکا (جسے پہلے سیلون کہتے تھے) کی پُرکیف وادیوں کا حال تو سب نے سنا ہوگا۔ اُسے دُہرانے کے بجائے میں صرف ایک صحبت کا ذکر کرتا ہوں جس کا تعلق انگریزی کے شہرۂ آفاق مصنف **آلڈوس ہکسلے** (**Aldous Huxley**) سے ہے۔ ہر انگریزی داں ان کے نام سے واقف ہوگا۔ ۱۹۶۱ء کے اواخر میں مجھے یونسکو کے ایک بین الاقوامی سیمینار کے انتظام کے لیے کولمبو جانا پڑا۔ ساحل سمندر کے ایک وسیع ہوٹل میں جب میں نے غیر ملکی نمائندوں اور سیمینار کے دفتر کے لیے تقریباً ستر کمرے کرائے پر لیے تو منیجر کی نظر میں میری دھاک بیٹھ گئی۔ اس نے طعام خانے میں میرے لیے الگ میز لگادی جہاں سے سمندر کی لہروں کے اتار چڑھاؤ کا عجیب دل فریب نظارہ ہوتا تھا۔ اتنے میں سنا کہ **مسٹر ہکسلے** اسی ہوٹل میں ٹھہرے ہیں بلکہ میں نے انھیں ایک دوبار احاطے میں ٹہلتے بھی دیکھا۔ پھر ایک صبح میں ناشتہ کررہا تھا تو وہ طعام خانے میں گم سم کھڑے نظر آئے۔ میں سمجھ گیا کہ کوئی بیرا انھیں نہیں پہچانتا اور انھیں بیٹھنے کی جگہ نہیں مل رہی ہے۔ میں نے اٹھ کر اپنا تعارف کرایا اور پوچھا کہ ان کی کوئی مدد کرسکتا ہوں۔ وہ بولے: "ایسی جگہ بیٹھنا چاہتا ہوں جہاں سے سمندر کا نظارہ ہوسکے۔" کیوں کہ کوئی اور میز خالی نہ تھی اس لیے میں نے انھیں اپنے ساتھ بیٹھنے کی دعوت دی۔ اس طرح ہفتہ بھر ناشتے پر ان سے ہر طرح کی باتیں بےتکلفی سے کرنے کا شرف حاصل ہوا۔ اس کا خلاصہ بھی لکھوں تو ایک مضمون بن جائے۔ فقط دو دلچسپ مکالموں پر اکتفا

کرتا ہوں۔

ہکسلے کی آنکھیں کم عمری سے اتنی خراب تھیں کہ لاکھ جتن کے باوجود بڑے بڑے ماہر انھیں اچھا نہیں کر سکے۔ فائدہ ہوا تو ایک نئے طریقۂ علاج سے جو آنکھوں کی ورزش کے اصول پر مبنی ہے۔ اس طرح **ہکسلے** کو کھوئی ہوئی بینائی واپس مل گئی اور انھوں نے اس کے متعلق ایک کتاب بھی لکھی ہے۔ اُس وقت میری بینائی اچھی خاصی تھی۔ اپنی کوتاہ بینی کا حال سناتے ہوئے انھوں نے کہا کہ مشکل یہ آن پڑی ہے کہ جب تک قریب سے کسی شکل کو نہ دیکھوں پہچانا نہیں جاتا، اگر کسی عورت کو غور سے دیکھوں تو اسے شکایت ہوتی ہے کہ گھور رہا ہوں اور اگر منہ پھیر لوں تو بدتمیزی کا گلہ ہوتا ہے۔ اس وقت کیا معلوم تھا کہ آج مجھے بھی اسی مشکل کا سامنا کرنا پڑے گا۔

ہکسلے کی شہرت کا آغاز اُن کے طنزیہ **ناول**: بریو میو ورلڈ (*Brave Mue World*) سے ہوا۔ کم عمری میں اس کے مطالعے کے بعد میں نے اپنے کسی مضمون میں اس قیاس کا اظہار کیا تھا کہ **انقلابِ روس** کے چند سال بعد **سویت مزاحیہ نگار 'زینیا تین'** کے ایک **ناول** سے جس کا **اردو ترجمہ: ہم**' قرار پائے گا، **ہکسلے** کی تحریر متاثر ہے۔ جب میں نے یہ بات چھیڑی تو **ہکسلے** نے متعجب ہو کر کہا کہ تمہارا قیاس صحیح ہے، لیکن یہ اندازہ تمھیں کیسے ہوا؟ چند سال بعد جب اس **روسی ناول** کا ترجمہ لندن میں چھپا تو ناقدوں نے اس مشابہت کا برملا اعتراف کیا۔

کولمبو کی ایک اور دل چسپ ملاقات یاد آتی ہے۔ **سری لنکا** میں ان دنوں جو وزیرِ تعلیم تھے ان کا نام **بدیع الدین** تھا جو **علی گڑھ مسلم یونیورسٹی** کے ہوسٹل میں میرے پڑوس میں رہتے تھے۔ مدتوں بعد **کولمبو** میں ملاقات ہوئی تو انھوں نے حقِ ہمسائیگی ادا کیا جس سے مجھے اپنے ادارے کے کام میں ہر طرح کی آسانی میسر آئی۔ دنیا کا پہلا خلا باز **گگارین** (Gagarin) اسی زمانے میں سرکاری دورے پر **سیلون** آیا تو **بدیع الدین** نے اس کی دعوت میں مجھے بھی بلایا اور ہم دیر تک **گگارین** کے خلائی سفر کی دل چسپ داستان سنتے رہے۔

چند بار **برما** بھی گیا لیکن اندرونِ ملک بدامنی کی وجہ سے **رنگون** سے باہر نہ جا سکا۔ شہر میں **بدھوں** کی وہ عبادت گاہ دیدنی ہے جسے '**شمگن پگوڈا**' کہتے ہیں۔ اس کے گنبد پر سونے کا کلس چڑھا ہوا ہے۔ لیکن میری زیارت گاہ **بہادر شاہ ظفر** کی شکستہ قبر تھی۔ جس چھوٹے سے گھر میں اس بدنصیب

کی آخری عمر بسر ہوئی اس کے احاطے میں یہ قبر تاریخِ ہند کے طالب علم کو درسِ عبرت دے رہی ہے۔ کلکته کے دورانِ قیام 'تیموریه گھرانے کی آخری جھلك' کے عنوان سے **اردو** میں جو پہلا مضمون ۱۹۳۱ء میں سپردِ قلم ہوا، اس کا تعلق ظفر کے پڑپوتے **مرزا بیدار بخت** سے تھا۔

رنگون میں ایک بار یہ دل چسپ واقعہ پیش آیا۔ ۱۹٦۴ء میں بنكاك سے وہاں پہنچا تو معلوم ہوا کہ شہر کے واحد مقبول ہوٹل میں کوئی کمرہ خالی نہیں ہے۔ مجبوراً ٹیکسی پر دوسرے ہوٹل کی جانب چلا جو شہر سے دور تھا۔ جنگِ عظیم سے پہلے یہ کسی چینی امیر کبیر کا ایوان تھا اور اب حکومت نے اپنی تحویل میں لے لیا تھا۔ وہاں جا کر پتا چلا کہ چین سے کوئی بڑا طائفہ آیا ہے۔ اور پورا ہوٹل اس کے تصرف میں ہے۔ جب میری مشکل کا اندازہ اس طائفے کے ناظم کو ہوا تو اس نے میری قومیت دریافت کی۔ یہ سن کر کہ میں پاکستانی ہوں اس کا دل پسیجا اور اُس نے ایک کمرہ میرے لیے خالی کر دیا۔ رات کو کھانے کے کمرے میں ستراسّی چینی ایک بڑی میز کے گرد بیٹھ گئے اور میں نے تنِ تنہا ایک کونا سنبھالا۔ اُس زمانے میں چین، اقوامِ متحدہ کا رکن نہ تھا کیونکہ اس کی رکنیت کی ہر کوشش کو امریکه ناکام بنا دیتا تھا۔ میں دل ہی دل میں ڈر رہا تھا کہ کہیں انھیں اس ادارے سے میرے تعلق کا پتا چل گیا تو سارا بھرم کھل جائے گا، مگر یہ بات چھپ بھی کیسے سکتی تھی۔ مجھے اکیلا دیکھ کر چینی ترجمان قریب آیا اور میز پر سب کے ساتھ بیٹھنے پر اصرار کرنے لگا۔ میں اس محفل میں شریک ہوا تو باتوں باتوں میں ان لوگوں نے سفر کی وجہ دریافت کی۔ میں نے مناسب سمجھا کہ صاف صاف اپنی شناخت کرا دوں۔ اب کیا تھا گویا میں نے بھڑوں کا چھتّا چھیڑ دیا تھا۔ چینی زبان سے میں ناواقف ٹھہرا، البتہ اُن کے تبصرے کی تلخی کو میں محسوس کرتا رہا۔ ترجمان دیر تک اقوامِ متحدہ پر نکتہ چینی کرتا رہا مگر بالآخر میں نے اسے باور کرا دیا کہ مجھ جیسے بہت سے لوگ چین کے بہی خواہ ہیں۔ جب انھیں میری نیک نیتی پر یقین ہو گیا تو چار دن ایسی خاطر مدارات کی جواب تک یاد ہے۔ اس طائفے میں چینی ترکستان کے بھی بعض افراد تھے بلکہ ان میں ایک دو سے میں فارسی میں بھی بات چیت کر سکا۔ تھائی لینڈ، ملایا، سنگاپور وغیرہ کو جنوبی **ایشیا** میں خوش حالی اور تعلیمی ترقی کے لحاظ سے امتیاز حاصل ہے۔ مقامی باشندوں کی بہ نسبت چینی اقلیتوں کی کارکردگی کو زیادہ دخل ہے۔

میں نیپال ایک ہی بار ۱۹٦۴ء میں گیا۔ وہاں جیسی پس ماندگی ہے اور مفلوک حالی ہے **ایشیا**

میں کہیں اور دیکھنے میں نہیں آئی۔ ذہن میں چند یادیں محفوظ ہیں۔ ایک تو کٹھمنڈو سے چند میل دور ایک پہاڑی پر چڑھ کر دور بین سے دنیا کے سب سے اونچے پہاڑ **ایورسٹ** کا نظارہ کیا۔ دوسرے شہر کے بیچوں بیچ وہ مندر دیکھا جو ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے ایک ناکام رہنما '**ناناصاحب**' کی **راج کماری** نے بنوایا تھا اور جس پر **برطانوی قوم** کے لیے بددعائیں کندہ ہیں۔ **مرہٹوں** کے آخری سربراہ **باجی راؤ پیشوا** کو **پونا** سے لاکر **انگریزوں** نے یہاں نظر بند کیا تو اس نے قریبی عزیز '**ناناصاحب**' کو اپنا جانشین نامزد کیا۔ **پیشوا** کے انتقال کے بعد **حکومتِ ہند** نے **ناناصاحب** کا حق تسلیم نہیں کیا جس کا انتظام اُس نے ۱۸۵۷ء میں لیا۔ شکست کے بعد اُس نے **نیپال** میں پناہ لی۔ آخر دم تک اس کا مونس وغم خوار **کانپور** کا **عظیم اللہ** رہا جس کا انتقال ایک سوبیس سال کی عمر میں آزادیِ ہند کے بعد ہوا۔ انتقال سے پہلے اُس نے اپنے حالات قلم بند کردیے تھے۔ میری اطلاع کے مطابق ۱۹۵۲ء میں یہ مسودہ **مولانا ابوالکلام آزاد** کے زیرِ مطالعہ تھا۔ بعد میں معلوم نہیں شائع ہوا یا نہیں۔ **کٹھمنڈو** میں **یونیورسٹی لائبریری** جب خالی خالی سی نظر آئی تو کسی نے کہا کہ ملک کا سب سے اچھا کتب خانہ پرانے رئیس **رانا قیصر شمشیر جنگ** کی حویلی میں ہے۔ درحقیقت یہ اپنی نوعیت کا نادر کتب خانہ نکلا۔ اس میں تقریباً تیس ہزار **انگریزی** کی کتابیں ہوں گی جو بیش تر **تاریخ**، **سیاست**، **سوانح عمری** وغیرہ پر مشتمل تھیں۔ **راناصاحب** ایک عمر رسیدہ بزرگ تھے اور آمدنی کا زیادہ حصہ کتابوں پر اور وقت ان کی نگہداشت پر صرف کرتے تھے۔ یہی حال اس **پادری اسٹوکس** کے کتب خانے کا تھا جو **آریہ سماجی** بن کر **شملہ** سے دور رہ پڑا تھا جس کا ذکر اوپر کہیں آیا ہے۔ **کٹھمنڈو** کے **بیگم محلے** سے **واجد علی شاہ** کی **بیگم حضرت محل** کا نام وابستہ ہے جنھوں نے ۱۸۵۷ء میں **لکھنؤ** میں دلیرانہ غاصبوں کا مقابلہ کیا اور پھر ناچار یہاں پناہ لی۔ میں نے ان کی قبر پر کوئی کتبہ نہ پایا تو **نیپال** کے **محکمۂ آثار قدیمہ** سے کہہ کر **انگریزی** میں نام کی تختی آویزاں کرادی۔

کبھی اپنے **استنبول** کے کنارے **باسفورس** کی موجوں پر سیر کناں پاتا ہوں۔ یہ گویا تاریخ کی سیرگاہ ہے۔ **سوئٹزرلینڈ** میں **جنیوا** کی وسیع جھیل کی گردش میں فطری حسن کی کرشمہ گری کی مثال نہیں ملتی۔ اُس مقام میں میرے لیے خاص کشش ہے جہاں تاریخ کی عظمت حسنِ فطرت سے ہم کنار ہے۔ اس کی مثال دیکھنا ہو تو **فرانس** میں **دریائے 'لوار'** کی وادی کا تماشا کیجیے جہاں

عہدِ وسطیٰ کے محل معماروں اور صنّاعوں کی مدح خوانی کر رہے ہیں۔

اطالیہ میں **نیپلز** کے قریب اگر ایک طرف **'پوم پی آئی'** کا خرابہ **سلطنتِ روما** کے جلال کی شہادت دے رہا ہے تو وہیں کوہِ آتش فشاں **'وے سوویس'**، چشمِ غضب روشن کیے دہکتا ہوا لاوا اُگل رہا ہے۔

کبھی ذہن اس جگہ لے جاتا ہے جہاں **آسٹریا** اور **ھنگری** کی سرحد ملتی ہے۔ **اشترا کیت** کے عتاب سے بچنے کے لیے خانہ بدوشوں نے یہاں پناہ لی اور بے سروسامانی کے باوجود اُن کے خیموں میں رقص وسرور کی محفل گرم ہے۔ ذہن ایک اور رات کی طرف پلٹتا ہے۔ **ایتھنز** میں **قدیم یونان** کی یاددلانے کے لیے **'ایکروپولس'** میں کچھ شکستہ عمارتوں کے آثار باقی ہیں۔ یہ وہی جگہ ہے جسے **ایران** کے فاتح **'دارا'** نے نذرِ آتش کر دیا تھا اور بعد میں اس کا انتقام **سکندر** نے **ایران** کے شہر **'پرس پولس'** سے لیا جو **شیراز** کے قریب اپنے ماضی کا ماتم کر رہا ہے۔ **ایتھنز** میں کسی شناسا نے بتلایا کہ **'ایکروپولس'** کے پاس چند ایسے مہمان خانے بنائے گئے ہیں جہاں ہر چیز پرانی وضع کی ہے۔ لباس، غذا، مشروب، برتن، غرض کی ہر شے اس قدیم تہذیب کی آئینہ دار ہے جو ہمیں اب نئی لگتی ہے۔ یادداشت پر کیسے کیسے تماشوں کے نقش باقی ہیں، ان میں سے کچھ کا حال جستہ جستہ لکھ دیا گیا ہے اور باقی کو دل کے خلوت خانے میں محفوظ رکھ لیا ہے۔ **بیدل** نے کیا خوب کہا ہے:

الـنـویـد اے دل کـه عـمرِ رفتـه را دریافتم

(جاری)

فہرست مراجعین

پروفیسر انور پاشا
(جے این یو)

پروفیسر عبدالحلیم
(جامعہ ملیہ اسلامیہ)

پروفیسر ابوبکر رضوی
(رجسٹرار، پاٹلی پتر یونیورسٹی، پٹنہ)

پروفیسر حامد علی خاں
(مظفر پور)

پروفیسر اسلم جمشید پوری
(میرٹھ یونیورسٹی)

پروفیسر آفتاب احمد آفاقی
(بی ایچ یو، بنارس)

پروفیسر ارشد مسعود ہاشمی
(چھپرہ یونیورسٹی)

پروفیسر شہاب ظفر اعظمی
(پٹنہ یونیورسٹی)

پروفیسر شاہ عالم
(جامعہ ملیہ اسلامیہ)

ڈاکٹر مشتاق صدف
(اے ایم یو علی گڑھ)

ڈاکٹر معید الرحمٰن
(اے ایم یو علی گڑھ)

ڈاکٹر خالد مبشر
(جامعہ ملیہ اسلامیہ)

رسالہ

جامعہ

کے خاص شمارے

میر تقی میر (جلد:اول، جلد دوم).. 600/-

محمد علی اور پروانۂ آزادی.. 300/-

گاندھی اورگاندھیائی فکر.. 300/-

جشن زریں نمبر... 100/-

ڈاکٹر مختار احمد انصاری.. 100/-

سالنامہ 1961ء... 100/-

اسلم جیراجپوری نمبر... 100/-

پروفیسر محمد مجیب نمبر.. 100/-

مولانا ابوالکلام آزاد کی یاد میں.. 100/-

پریم چند کی یاد میں.. 100/-

نہرو نمبر... 100/-

جامعہ پلاٹینم جوبلی نمبر.. 100/-

ابوالکلام آزاد نمبر(پہلی اور دوسری جلد)........................... 300/-

خواجہ حسن نظامی اور اُردو نثر..................................... 100/-

خلیل الرحمن اعظمی کی یاد میں.. 100/-

بلونت سنگھ کی یاد میں.. 100/-

ابوالفضل صدیقی کی یاد میں... 150/-

نذرِ انیس.. 300/-

ان کے علاوہ پچھلے عام شمارے بھی (1961ء تا حال) فی -/100 روپے کی شرح سے دستیاب ہیں۔ اسٹاک محدود ہے۔ پانچ شماروں پر 25 فیصد تجارتی کمیشن بھی دیا جائے گا۔ محصول رجسٹرڈ ڈاک خریدار کے ذمے ہوگا۔

رابطہ

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز

جامعہ ملیہ اسلامیہ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025