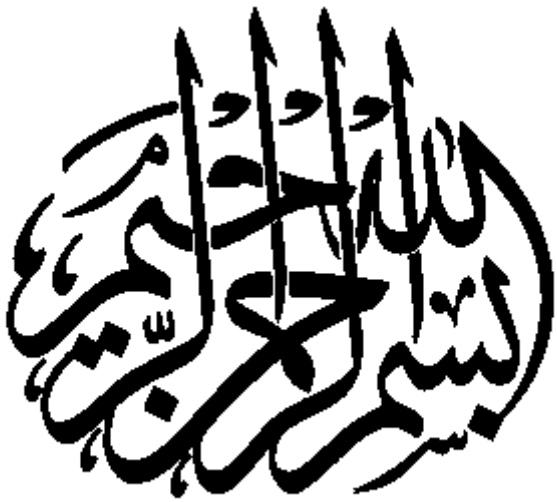
بسم الله الرحمن الرحيم

مقالہ نگاروں کے لیے ہدایات

۱۔ "دریافت" (Y) تحقیقی و تنقیدی مجلہ ہے جس میں اردو زبان و ادب کے حوالے سے غیر مطبوعہ مقالات شائع کیے جاتے ہیں۔

۲۔ تمام مقالات ایچ۔ای۔سی (HEC) کے طے کردہ اصول و ضوابط کے مطابق شائع کیے جاتے ہیں۔

۳۔ تمام مقالات کا اشاعت سے قبل Triple Blind Peer Review ہوتا ہے جس میں دو سے تین ماہ لگ سکتے ہیں۔

۴۔ دریافت کی اشاعت سال میں دو دفعہ ہوتی ہے۔ مقالات اشاعت سے تین ماہ قبل موصول ہو جانے چاہئیں۔

۵۔ "دریافت" کا اختصاص اردو زبان و ادب کے درج ذیل زمروں میں معیاری مقالات کی اشاعت ہے:

ا۔ تحقیق: متنی / موضوعی۔ ب۔ مباحث: علمی / تنقیدی۔ ج۔ مطالعہ ادب: اردو فکشن۔ د۔ تنقید و تجزیہ: اردو فکشن / شاعری، اقبال شناسی (شخصیات کے حوالے سے لکھے جانے والے مضامین اور کتابوں پر تبصرے کی نوعیت کے مضامین رسالے میں شامل نہیں کیے جائیں گے)

۶۔ "دریافت" میں مقالہ بھیجنے کے بعد اس کے انتخاب یا معذرت کی اطلاع موصول ہونے تک مقالہ کہیں اور نہ بھیجا جائے۔

۷۔ "دریافت" کی ایچ۔ای۔سی (HEC) میں طے شدہ درجہ بندی "اردو" ہے۔ دیگر شعبہ جات کے سکالرز مقالات بھیجنے کی زحمت نہ کریں۔

۸۔ مقالہ اُردو زبان میں ہونا چاہیے۔ کسی دوسری زبان میں لکھا جانے والا مقالہ نا قابل قبول ہو گا۔

۹۔ تراجم اور تخلیقی تحریریں مثلاً غزل، نظم، افسانہ وغیرہ قطعاً ارسال نہ کی جائیں۔

۱۰۔ مقالہ بھیجتے وقت درج ذیل امور کا خاص خیال رکھا جائے:

i۔ مقالہ صرف OJS (https://daryaft.numl.edu.pk/index.php/daryaft) پر ارسال کیا جائے۔

ii۔ نمل ریسرچ پالیسی کے مطابق مقالے کی فیس -/۱۵۰۰ روپے مقرر کی گئی ہے جو کہ سکالر کو تین حصوں میں ادا کرنا ہو گی۔

iii۔ مقالے میں انگریزی Abstract شامل ہو۔ (تقریباً ۱۵۰ الفاظ) ملخص، مقالے کا عنوان، مصنف کا نام اور عہدے کے متعلق تمام تفاصیل اُردو اور انگریزی کے درست ہجوں کے ساتھ درج کی جائیں۔

iv۔ مقالے کے عنوان کا انگریزی ترجمہ، مقالے کے Keywords انگریزی اور اُردو میں بھی لکھے جائیں۔

v۔ مقالے کی موصولی، مقالے کے قابلِ اشاعت ہونے یا نہ ہونے کی اطلاع صرف ای۔ میل کے ذریعے دی جائے گی۔ اس لیے مقالہ نگار اپنا مستند ای۔ میل ضرور لکھیں۔ مقالہ نگار اپنا مکمل پتہ اور رابطہ نمبر بھی درج کریں۔

vi۔ مقالے کے ساتھ الگ صفحے پر حلف نامہ منسلک کیا جائے کہ یہ تحریر مطبوعہ، مسروقہ یا کاپی شدہ نہیں۔

vii۔ کمپوزنگ Microsoft Word میں ہو۔ (فائل: A4، مارجن چاروں جانب ایک انچ)۔ متن کا فونٹ سائز ۱۳ رکھا جائے۔ مقالے میں ہندسوں کا اندراج اردو میں ہو۔ مقالے کے لیے صفحات تعداد کم از کم ۱۰ ہو۔

viii۔ مقالے کے آخر میں حوالہ جات اردو کے ساتھ ساتھ **Roman Script** میں بھی ضرور درج کیے جائیں۔ بصورت دیگر مقالہ قابل قبول نہیں ہو گا۔

ix۔ مقالے میں کہیں بھی آرائشی خط، علامات یا اشارات استعمال نہ کیے جائیں۔

x۔ حوالہ جات میں ایم ایل اے (MLA) فارمیٹ کی پیروی کی جائے۔

xi۔ مقالے کا مجوزہ شرائط کو پورا نہ کرنے کی صورت میں ادارہ اشاعت سے قاصر ہو گا۔

دریافت

شمارہ: ۲۷

ISSN Online : 2616-6038
ISSN Print: 1814-2885

سرپرستِ اعلیٰ

میجر جنرل محمد جعفر ہلالِ امتیاز ملٹری (ر)

(ریکٹر)

سرپرست

بریگیڈیئر سید نادر علی

(ڈائیریکٹر جنرل)

مدیر اعلیٰ

پروفیسر ڈاکٹر جمیل اصغر جامی

(ڈین فیکلٹی آف لینگویجز)

مدیر

ڈاکٹر عنبرین تبسم شاکر جان

معاون مدیر

ڈاکٹر رخشندہ مراد

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

E-mail:daryaft@numl.edu.pk
Web(OJS): https://daryaft.numl.edu.pk/index.php/daryaft

مجلسِ مشاورت

بیرونِ ملک:

پروفیسر ڈاکٹر ہنس ورنر ویسلر

شعبہ اردو، جامعہ اپسالا، سویڈن

پروفیسر ڈاکٹر خلیل طوقار

صدرِ شعبہ اردو، استنبول یونیورسٹی، ترکی

پروفیسر ڈاکٹر خواجہ اکرام الدین

شعبہ اردو، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی، انڈیا

پروفیسر ڈاکٹر شہاب الدین

شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، انڈیا

پروفیسر ڈاکٹر معین الدین جینابڑے

سکول آف لینگویج اینڈ لٹریچر اینڈ کلچرل سٹڈیز، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، انڈیا

پروفیسر ڈاکٹر آسمان بیلن اوزجان

صدرِ شعبہ اردو، انقرہ یونیورسٹی، انقرہ، ترکی

پروفیسر ڈاکٹر ابراہیم محمد ابراہیم

صدرِ شعبہ اردو، فیکلٹی آف آرٹس، یونیورسٹی آف الازہر، قاہرہ، مصر

پروفیسر ڈاکٹر محمد محفوظ احمد

شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نیو دہلی، انڈیا

پروفیسر ڈاکٹر محمود الاسلام

شعبہ اردو، فیکلٹی آف آرٹس، ڈھاکہ یونیورسٹی، ڈھاکہ، بنگلہ دیش

ڈاکٹر آرزو سوزین

شعبہ اردو، یونیورسٹی آف استنبول، استنبول، ترکی

ڈاکٹر آئی کوت کیشمیر

شعبہ اردو، یونیورسٹی آف انقرہ، انقرہ، ترکی

اندرونِ ملک:

پروفیسر ڈاکٹر عبد العزیز ساحر
صدرِ شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد
پروفیسر ڈاکٹر محمد کامران
شعبہ اردو، جامعہ پنجاب، لاہور
پروفیسر ڈاکٹر تنظیم الفردوس
صدرِ شعبہ اردو، جامعہ کراچی، کراچی
پروفیسر ڈاکٹر روبینہ ترین
شعبہ اردو، بہاوالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
پروفیسر ڈاکٹر قاضی عابد
شعبہ اردو، بہاوالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان
پروفیسر ڈاکٹر خالد محمود خٹک
صدرِ شعبہ اردو، یونیورسٹی آف بلوچستان، بلوچستان
پروفیسر ڈاکٹر ضیاء الحسن
شعبہ اردو، اورینٹل کالج، یونیورسٹی آف پنجاب، لاہور
پروفیسر ڈاکٹر صائمہ ارم
صدرِ شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور
پروفیسر ڈاکٹر سہیل عباس
صدرِ شعبہ اردو، غازی یونیورسٹی، ڈیرہ غازی خان
ڈاکٹر محمد افضال بٹ
انچارج فیکلٹی آف آرٹس اینڈ سوشل سائنسز گورنمنٹ کالج ویمن یونیورسٹی سیالکوٹ

~~~~~~

تکنیکی معاونت: محمد ابرار صدیقی
جملہ حقوق محفوظ
مجلہ: دریافت شمارہ: ۲۷ (جنوری تا جون ۲۰۲۲ء)
ناشر: نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔ مطبع: نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد
رابطہ: شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، ایچ / نائن، اسلام آباد
فون: 051-9265100-10/Ext:2262 ای میل: daryaft@numl.edu.pk
ویب سائٹ (OJS): https://daryaft.numl.edu.pk/index.php/daryaft
قیمت فی شمارہ: ۲۰۰ روپے۔ بیرون ملک: ۵ ڈالر (علاوہ ڈاک خرچ)
~~~~~~

فہرست

اداریہ

بہاؤ۔۔۔۔ایک گمشدہ بستی کی روداد	محمد یوسف / پروفیسر ڈاکٹر روبینہ شاہین	۱
مجلہ اودھ پنچ میں جدید مغربی تعلیم پر مزاحمتی رویہ	ارسہ کوکب / ڈاکٹر حمیرا اشفاق	۱۹
"پریم چند کا افسانہ "بھوت" کے کرداروں کا نفسیاتی و جنسیاتی مطالعہ"	ڈاکٹر محمد سلیمان / ڈاکٹر بادشاہ منیر	۳۹
مختار مسعود بحیثیت خاکہ نگار	صدیق اقبال / ڈاکٹر محمد الطاف یوسفزئی	۴۹
راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری	نورین رضوی / محمد شوکت علی	۵۹
قائداعظم محمد علی اور فنون لطیفہ	ڈاکٹر محمد نوید / ڈاکٹر شیر علی	۷۹
علامہ اقبال کی اردو اور فارسی غزل گوئی کا تقابلی مطالعہ	ڈاکٹر ستار خان خٹک	۸۷
ڈاکٹر شاہدہ سردار کی شاعری میں منظر نگاری کی مختلف جہتیں	ڈاکٹر بسمینہ سراج / ڈاکٹر زینت بی بی	۱۱۱
مترو کاتِ بانگِ درا کی روشنی میں اقبال کے فکری و فنی ارتقا کا جائزہ	ڈاکٹر محمد رمضان	۱۱۹
انڈیکس	ڈاکٹر عنبرین تبسم شاکر جان	۱۴۳

اداریہ

عمومی طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ فلسفیانہ فکر کا آغاز یونانیوں سے ہوا۔ اگر فکری روایت کو مد نظر رکھیں تو تقریباً تمام انسان ہر دور میں ایک ہی طرز کے فلسفیانہ سوالات اٹھاتے رہے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان سوالات کے جوابات ہر تہذیب نے مختلف دیے ہیں۔ دنیا بھر کے مختلف حصوں میں ایک ہی طرز کے سوال اٹھانے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زندگی کو لے کر تمام انسانوں کے تجربات یکساں رہے ہیں۔

جوزف لائیونز (Joseph Lyons) مورخ اور علم البشریات کے ماہر ہیں۔ اپنی تحقیق میں ان کا کہنا ہے کہ غاروں میں بسنے والے انسانوں کے ہاں بھی فلسفیانہ طرز فکر کے آثار ملتے ہیں۔ وہ دنیا بھر کی ان غاروں کی مثال پیش کرتے ہیں جہاں انسانوں نے اپنی مصوری کے جوہر دکھائے ہیں۔ لائیونز کے خیال میں یہ تصاویر غاروں کے ایسے حصوں میں بنائی جاتی تھیں جہاں پہنچنا اور مصوری کرنا انتہائی مشکل امر ہوتا ہوگا۔

لائیونز غاروں میں ہونے والی مصوری سے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ غار میں رہنے والے انسان کو بھی یہ احساس ہو چکا تھا کہ جو حقیقت ہم دیکھتے ہیں اس کے علاوہ بھی حقیقت کی کچھ سطحیں موجود ہیں۔ حقیقت کے متبادل درجات بھی وجود رکھتے ہیں۔ ممکن ہے متبادل حقیقت کا احساس انہیں سوتے ہوئے خواب دیکھنے کے دوران ہوا ہو۔ لائیونز مصوری کے ان نمونوں کے بارے میں ایک دلچسپ بات یہ بتاتا ہے کہ ان میں موجود جانوروں کے سائز اور اعضا عام جانوروں سے مختلف ہیں۔ لائیونز کا خیال ہے کہ جب مصور جانوروں کو دور سے دیکھتے ہونگے تو یہ چھوٹے اور قریب آنے پر بڑے لگتے ہونگے جس سے انہیں ظاہر اور حقیقت کا فرق معلوم ہوا ہوگا اور جس نے دنیا بھر کی فکری روایت میں ایک بنیادی فلسفیانہ سوال کو جنم دیا ہے۔

مصوری کے یہ نمونے اس بات کو ظاہر کرتے ہیں کہ انسان کا پہلا آرٹ متبادل حقیقت کا اظہار تھا۔ یعنی ابتدائی انسان آج کے فنکار کی طرح ظاہری دنیا کے متوازی ایک نئی دنیا تخلیق کرنے میں مگن تھا۔ جوزف لائیونز کی تحقیق یہ بات ثابت کرتی ہے کہ انسان معاشی و معاشرتی حیوان ہونے کے ساتھ ساتھ فنکار اور فکری حیوان ہے۔

دریافت کا ستائیسواں(۲۷) شمارہ اس امید کے ساتھ پیشِ خدمت ہے کہ ہم فکر و خیال کے نئے زاویوں اور ثقافت کی نئی جہات کو نہ صرف پیشِ نظر رکھیں گے بلکہ اس حوالے سے پیش رفت پر بھی آمادہ ہوں گے -اس تحقیقی، تنقیدی و ادبی مجلے کی پذیرائی میں مقالہ نگاروں کی روزِ اوّل سے ہی بھرپور معاونت رہی ہے -امید واثق ہے کہ یہ تعاون ہمیشہ جاری رہے گا۔

مدیران

محمد یوسف

پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اردو جامعہ پشاور

پروفیسر ڈاکٹر روبینہ

شعبہ اردو جامعہ پشاور

"بہاؤ"۔۔۔۔۔ایک گمشدہ بستی کی روداد

Muhammad Yousaf

Scholar Ph.D Urdu Department, University of Peshawar.

Prof. Dr. Robina

Department of Urdu, Peshawar University.

Bhao …… The Story of a lost Hamlet

Mustansar Husain tarr's novel "Bhao" is based on an imaginary hamlet. It was situated on the bank of river Ghagra or Sarsvati. The novel describes the lost civilization of pre Aryan era in sub-continent. According to this novel the first ever civilization of man on earth, was agriculture and the first model of art was utensils, made of clay. Human social and collective life, presented in this novel, is consisted of religious beliefs, social norms, passions and feelings, division of social work etc. it also shows the rituals of marriage and death. In that village polyandry was in practice in which Paroshni has two husbands, Samro and Warchan. Polyandry was an old practice in India, according to Mahabharata; Draupandi was the daughter of king Panachala who was married to five brothers. The whole life of the village on the bank of river Ghagra revolves around the waters of Ghagra and its seasonal floods, the great waters. The river was not so deep but so wide that the other shore was on the skyline.

Keywords: *Bhao, Sarsvati, Civilization, Sub- Continent, Agriculture, Art, Religious beliefs, Collective life, Social norms.*

مستنصر حسین تارڑ کا ناول " بہاؤ" دریائے گھاگرا یا سرسوتی کے کنارے آباد ہزاروں سال پرانی بستی کی کہانی ہے جو اب مُرورِ زمانہ سے معدوم ہو چکی ہے۔ مستنصر نے ناول کا آغاز ان الفاظ سے کیا ہے، جو دراصل رِگ وید مقدس کی آیات ہیں،

"سرسوتی جو بڑے پانیوں کی ماں ہے۔۔۔
اور ساتویں ندی ہے،
اُس کے پانی آتے ہیں،
شاندار اور بلند آواز میں چنگھاڑتے ہوئے۔" (۱)

دریائے گھاگرا یا سرسوتی کبھی صحرائے چولستان میں بہتا تھا۔ روہی یا چولستان ایک وسیع و عریض صحرا ہے۔ یہاں کے لوگ پانی اور چارے کی تلاش میں گھومتے پھرتے خانہ بدوشانہ زندگی گزار رہے ہیں۔ وہ نہ صرف زندگی کی بنیادی ضروریات کو تلاش کرتے ہیں بلکہ ایک ایسے دریا کو بھی تلاش کرتے ہیں جو ریگستان میں "کھویا ہوا" ہے جس کے مختلف نام ہاکرہ / گھاگرا یا رِگ وید مقدس کا دریائے سرسوتی ہے۔ ان لوگوں کی زبانی تاریخ جو اس جگہ کو چھوڑ کر دوسری زمینوں میں آباد ہوئے اور بہت کم لوگ جو ابھی تک اس علاقے میں رہتے ہیں اس عقیدے کی تکرار کرتے ہیں کہ ایک دن دریا واپس آجائے گا جو لاوارث دریا کے کنارے دوبارہ اپنے سماج میں زندگی لائے گا۔ مقامی زبانی تاریخ اس حقیقت کو قائم کرتی ہے کہ یہ کبھی آباد، زرخیز زمین تھی۔

ایک پاکستانی مؤرخ، مختیار احمد کا کہنا ہے کہ:

"رِگ وید کا سرسوتی دریا ایک طرح ایک فلیٹ، اتلا اور چوڑا ہے۔ اس کے اوپری حصے کو گھاگرا اور نچلے حصے کو ہاکرہ کہا جاتا ہے۔ یہ موسمی دریا ہوتا تھا"۔ (۲)

دریائے سرسوتی کے بارے میں ایک وقیع بیان دانینو کا ہے، ان کے مطابق:

"سرسوتی مشرق میں جمنا اور مغرب میں ستلج کے درمیان بہتی تھی اور دریائے سندھ عظیم کے مشرق میں متوازی چلتی تھی۔ یہ سات دریاؤں، یعنی سندھ، جہلم، چناب، راوی، بیاس، ستلج کے بنائے ہوئے ماحول کا جزوی حصہ تھا"۔ (۳)

ہمارے ہاں مدفون شہروں کی دریافت صرف دریائے سندھ ہی کے کناروں سے منسوم کی جاتی رہی، جب کہ "کلیانارام" نے اپنی تحقیق سے ثابت کیا کہ خشک اور معدوم ہو چکے دریائے سرسوتی کے کنارے پر بھی ہزاروں آثارِ قدیمہ دریافت ہو چکے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

"۱۹۳۰ میں موہنجوداڑو اور ہڑپہ دریائے سندھ اور راوی کے کنارے دریافت ہوئے، غالب خیال یہ تھا کہ یہ علاقہ عظیم وادی سندھ کی تہذیب کا گہوارہ ہے۔ لیکن بعد کی دریافتوں نے ثابت کیا کہ ۲۶۰۰ آثار قدیمہ کے ۸۰ فیصد سے زائد مقامات دریائے سندھ کے کنارے پر نہیں بلکہ خشک دریائے سرسوتی کے خشک راستے پر تھے۔" (۴)

صحرائے چولستان اور ہڑپہ تہذیب کی تشکیل اور ابتدائی خط و خال کے بارے میں "ڈاکٹر رفیق مغل" کی تحقیق قابلِ لحاظ ہے، ان کے مطابق، چولستان ہڑپہ تہذیب کی بنیادوں کو تشکیل دیتا ہے، جہاں ابتدا سے ترقی یافتہ مرحلہ تک کی تبدیلی تقریباً ۲۵۰۰ قبل مسیح میں ہوئیں۔۔ترقی یافتہ ہڑپہ کے زوال کی وجوہات، ڈاکٹر مغل نے یہ بیان کی ہیں:

> "معاشی وسائل کی کمی، آبادی کا بڑھتا ہوا دباؤ یا شاید لوگوں کے گروہوں پر حملہ آور ہونے سے پیدا ہونے والے عدم تحفظ۔ لیکن سب سے اہم متغیر جس کی وجہ سے ڈاکٹر مغل کے مطابق بستی کی نقل مکانی اور ترک کرنا دریا کے راستوں میں تبدیلی ہے، جس نے زرعی زمین اور رزق کی بنیاد کو متاثر کیا"(۵)

ان بیانات کی روشنی میں یہ سمجھنا آسان ہے کہ کسی زمانے میں صحرائے چولستان میں گھاگرا یا سرسوتی نامی ایک دریا تھا اور اس کے کنارے ایک بستی آباد تھی جس کی باقیات دریافت کی جاچکی ہیں۔

مستنصر حسین تارڑ کے ناول "بہاؤ" کے مطابق سرسوتی تہذیب ۲۵۰۰-۱۷۰۰ قبل مسیح سے سندھ اور سرسوتی کی دریاؤں کی وادیوں میں پروان چڑھی۔ دریائے سرسوتی کا خشک ہونا لوگوں کی نقل مکانی کا باعث بنا۔ دریاؤں اور آبادکاری کے ساتھ ساتھ خشک دریا کے کنارے موجود باقیات کے بارے میں آثار قدیمہ کے شواہد آثار قدیمہ کے مختلف طریقوں کے مطابق متعدد وضاحتوں کے تابع ہوسکتے ہیں، یعنی ثقافتی تبدیلی، دریا کی ساحلی زندگی اور خواتین کا عمل اور کردار وغیرہ۔، عورت کی صنفی اور معاشی استحکام اور اجتماعی زندگی کے امکانات، سب اس ناول میں موجود ہیں۔

زندگی اور زمانے ایک ہی خط مستقیم میں نہیں چلتے بلکہ یہ پے در پے تبدیلیوں اور حوادث سے دوچار ہوتے رہتے ہیں ایک تہذیب بچپن سے جوان اور پھر بوڑھی ہو کر موت کے گھاٹ اتر جاتی ہے اور اس کی جگہ کوئی نئی تہذیب آکر ڈیرے ڈال لیتی ہے۔ کھنڈرات کی جگہ نئی بستیاں تعمیر ہو جاتی ہیں۔ پرانی چیزیں معدوم ہو جاتی ہیں اور نئی چیزیں ارتقا کے راستے پر چل پڑتی ہیں۔ مگر انسان موجود رہتا ہے۔ اور ہر طرح کے حالات وحادثات کا مقابلہ کرتے ہوئے نئی تہذیبوں کی داغ بیل ڈالتا رہتا ہے۔ فطرت اور فطرت کے مصائب سے ہر لحہ جنگ، پرانی تہذیب کی جگہ نئی تہذیب، کھنڈرات کی جگہ نئی عمارات اور پرانی کی جگہ نئی چیزوں کی دریافت، یہ سب حضرتِ انسان کی اختراعی اُپج اور پیہم جدوجہد کا کرشمہ ہے۔ انسان کی یہی کرشماتی اُپج ہی تارڑ کے اس ناول کا موضوع ہے۔

اس ناول میں حیرانی کی بات، مستنصر حسین تارڑ کا توانا اور رسا تخیل ہے جو پانچ ہزار سال قبل کی تہذیب اپنی پوری تفصیلات کے ساتھ ہماری آنکھوں کے سامنے لاتا ہے۔ ناول کا قاری اس قدیم اور تصوراتی تہذیب کو اجنبی

اور اوپرا نہیں سمجھتا بلکہ اپنے آپ کو اسی ماحول کا زندہ اور چلتا پھرتا باشندہ سمجھنے لگتا ہے۔ وہ ناول کے جیتے جاگتے کرداروں کے ساتھ گھل مل کر اُن کے دُکھ سُکھ کا ساتھی اور خوشی کا شریک بن جاتا ہے۔ بہاؤ کا قاری فضا اور ماحول کو بھی اجنبی محسوس نہیں کرتا۔ اس بستی کی تہذیب و ثقافت اپنی اپنی اور دیکھی بھالی لگتی ہے۔ اس ناول کا کردار اپنی جگہ مکمل اور زندہ کردار ہے، اس کے بڑے کردار تو جیسے ہماری آنکھوں کے سامنے گھومتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ بہاؤ میں مردانہ اور زنانہ کرداروں میں ہر طرح کے لوگ سانس لیتے محسوس ہوتے ہیں۔ اس ناول میں کرداروں کے نام اور اُن کے معاشرتی منصب اور حیثیت اور ساتھ ساتھ ان کے پیشوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

پاروشنی ایک سمجھ دارا ور زراعت پیشہ عورت ہے جو اس ناول کی جان ہے۔ تارڑ نے اس کو زرخیزی، روئیدگی، امید اور زندگی کی علامت بنا دیا ہے۔ پکلی ایک دست کار عورت ہے جو آرٹ اور جمالیات کا ذمہ دار کردار ہے۔ یہ مٹی کے برتن بناتی ہے اور بستی کی عورتوں کا ہار سنگار کرتی ہے خاص کر ان کی شادی کے موقع پر پکلی دلہنوں کے جسموں پر گل بوٹے بنا کر ان کو خوبصورت بناتی ہے۔ ورچن ایک سیاح ہے جو موہنجو دارو اور ہڑپہ، جس کو وہ ہری یوپیا کہتا ہے، کا چکر لگاتا ہے پھر واپس اپنی بستی آتا ہے اور پکی اینٹوں کا خیال ساتھ لاتا ہے۔ سمرو ایک کاشت کار ہے جو پاروشنی کے ساتھ مل کر کنک کی کاشت کرتا ہے اور بڑے پانیوں کے آنے کا انتظار کرتا ہے۔ یہ فن کار بھی ہے اور سکّے ، زیور اور مُہریں بناتا ہے۔ دھروا مذہبی پیشوا کی حیثیت رکھتا ہے اور وہ "مانا" کو دیوتا مانتا ہے اور اس کے نام کے بیلوں کو "زیبو" یعنی مقدس بیل سمجھتا ہے۔ یہ ان بیلوں کی سخت قحط میں بھی رکھوالی کرتا ہے لیکن سخت ترین بھوک کی حالت میں انہی "زیبو" بیلوں کا گوشت کھانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ماما ماسن ایک درویش ہے ساری زندگی فقیرانہ طور پر گزارتا ہے اور آخر کار سب کچھ ترک کر کے درختوں میں پناہ لیتا ہے۔ گاگری اور چیوا میاں، بیوی کی حیثیت سے رہتے ہیں اور گاؤں والوں کی خدمت کرتے ہیں۔ ان سب جیتے جاگتے کرداروں کے ذریعے ہم اس قدیم زمانے کی سماج، تہذیب اور نفسیات کو سمجھ سکتے ہیں۔ اس ناول کی اہم خصوصیت اس میں پیش کردہ تہذیب اور ثقافت ہے جو اس ناول کے کردار، مصنوعات کے ذریعے آئندہ زمانوں کے لیے محفوظ کر لیتے ہیں۔ جیسے برتنوں پر اس وقت کا فن کار (پکلی) پُھول اور بیل بُوٹے بناتا ہے اور سمرو سکّے اور مہریں بناتا ہے تو اس کا مقصد اپنے فن اور تہذیب کو آنے والے لوگوں کے لیے محفوظ کرنا ہوتا ہے۔ تاکہ آنے والی نسلیں اُن مصنوعات کو اپنے آبا کی یادگار سمجھ کر میوزیم میں سجا سکیں۔

"بہاؤ" میں گھاگرا یا سرسوتی کے کنارے آباد زمین اور زندگی کو بے یقینی کے عالم میں چھوڑنے کی اس وقت کی اذیت جب مذہبی عقائد سے لے کر زندگی کے مادی حالات تک، زندگی کا پورا نمونہ ٹوٹ پھوٹ کا شکار تھا، یہی اذیت ناول "بہاؤ" کا موضوع ہے۔ بہاؤ میں انسانی زندگی کی کہانی دریا کے ارد گرد گھومتی ہے اور یہی دریا بستی والوں کی زندگی کا وسیلہ بنتا ہے۔ عورت بطور خاص پاروشنی زندگی کے تسلسل اور رزخیزی کی ذمہ دار بھی ہے اور علامت بھی

ہے۔ پاروشنی جو گھاگرا یا سرسوتی کے کنارے پر ایک بے نام سماج میں رہتی ہے وہ خود "بستی" ہے۔ پاروشنی ایک منفرد کردار ہے جس کی اردو ادب میں کوئی مثال نہیں۔ بہاؤ کے فلیپ پر عبداللہ حسین نے پاروشنی کے بارے میں لکھا ہے کہ:

"اردو فکشن میں اس سے زیادہ زوردار نسوانی کردار مشکل سے دستیاب ہو گا"(۶)

ایک عورت جو اپنی نسائی طاقت سے آگاہ ہے لیکن جدید دور کے حقوق نسواں اور نسائی شعور رکھنے والیوں سے بہت مختلف ہے تارڑ نے اس کا سراپا یوں بیان کیا ہے:

"پاروشنی اپنی نسل کا خاص قد بت لیے ہوئی تھی۔ ہلکا سیاہی مائل رنگ، گھنگریالے اور بھورے بال جو ایک ستھرے گھونسلے کی طرح سر پر رکھے ہوئے تھے۔ بھویں اوپر کو اٹھی ہوئیں، ناک چوڑی مگر اونچی، جبڑا ذرا آگے کو نکلتا ہوا جیسے بھوکے جنور کا ہوتا ہے، قد بت ایسا کہ کنک کی فصل میں چلتے ہوئے پہلی نظر پر دکھائی نہ دے اور سروٹوں میں گم ہو جائے۔ ہونٹ موٹے اور بھرے بھرے۔ اور کُولہے پھنیر سانپ کے پھیلے ہوئے پھن کی طرح۔"(۷)

پاروشنی اس ناول کا سب سے زیادہ مضبوط اور جاندار کردار ہے۔ اقبال خورشید نے ایک انٹرویو میں "تارڑ" سے اس کردار کے بارے میں سوال کیا:

اقبال: بلاشبہ، پاروشنی اردو فکشن کا مضبوط ترین نسوانی کردار ہے۔ یہ خالصتاً تخیل کی پیداوار ہے، یا سیاحت کے دوران اُس پری وش سے سامنا ہوا؟"

تارڑ: دراصل پاروشنی ایک ایسی لڑکی تھی، جو بہت خوب صورت تھی۔ میرے اور اُس کے درمیان جذباتی رشتہ یا محبت کا رشتہ تھا۔ پاروشنی اسی کا سراپا ہے۔ چال ڈھال، جسمانی خطوط میں نے وہاں سے لیے، مگر میں اسے پانچ ہزار سال پیچھے لے گیا"(۸)

پاروشنی کے ماں باپ کا کچھ پتہ نہیں، اس کو ماتی نامی ایک عورت نے پالا۔ جب ماتی کا شوہر مر جاتا ہے تو وہ سات دن سات راتیں دریا سے باتیں کرتی ہے اور واپسی پر سروٹوں میں کسی بچے کے رونے کی آواز سن کر اسے اٹھا لیتی ہے اور کہتی ہے کہ پانی زندہ ہوتے ہیں اور انہی نے اسے جنم دیا ہے اور اب میں اس کو پالوں گی۔ ایک راہگیر نے اس کو نام دیا۔ اس کے مطابق ہری یوپیا پاروشنی دریا کے کنارے آباد ہے۔ چونکہ اسے دریا نے جنم دیا ہے اس لیے اسے پاروشنی کہو، اس طرح وہ گھاگرا کی بیٹی تھی۔

وہ ورچن اور سمرو دونوں سے پیار کرتی ہے اور دونوں کے ساتھ رشتہ ازدواج میں بندھی ہے۔ اس سلسلے میں ذرا سی الجھن کا شکار رہتی ہے کیونکہ اس کے اندر سے کوئی پکا سندیسہ نہیں آتا کہ اس کو کون چاہیے۔ تارڑ نے لکھا ہے:

"ورچن یا سمرو۔ سمرو یا ورچن۔ کس کے دیکھے سے اس کا پنڈا ہولے سے تپتا ہے اور بیچ میں وہ نرم ہوتی تھی۔ کس کے دیکھے سے۔ اور وہ فرق نہ کر سکی۔ یوں تو اس کی جگہ کوئی اور ہوتی تو فرق کرتی بھی نہ دونوں کو دیکھ لیتی، دونوں اس کے گھر والے ہو جاتے اور ایسا ہوتا چلا آیا تھا پر پاروشنی فرق کرنا چاہتی تھی۔"(۹)

بستی میں پولینڈری عام نہیں تھی، مگر موجود تھی۔ کثیر شوہری کی یہ روایت مہابھارت میں بھی موجود ہے۔ پنجال کے راجہ روپیڈ کی بیٹی "دروپیدی" پانچ پانڈو بھائیوں سے بیاہی گئی تھی۔ پاروشنی کا بچہ پیدا ہوتا ہے تو اسے بہت اشتیاق ہوتا ہے کہ معلوم کرے کہ بچہ کی ناک کس پر گئی ہے؟ سمرو پر یا ورچن پر؟ مگر وہ روتا نہیں یعنی وہ زندہ نہیں ہوتا اور وہ سیاہ رات کی تاریکی میں بچہ کو دریا میں پھینک دیتی ہے۔ زمانوں بعد وہ سمرو سے کہتی ہے:

"۔۔۔۔ اور آج میں تمہیں بتاتی ہوں کہ تم دونوں جاننا چاہتے ہو کہ وہ جو رویانہ تھا کس کا تھا تو مجھے خود نہیں پتہ کہ وہ تم دونوں میں سے کس کا تھا تم دونوں برابر کے باٹ ہو"(۱۰)

اس واقعہ سے اس کی زندگی بہت بدل جاتی ہے جیسے وہ خود بھی بچہ کے ساتھ پانیوں میں کہیں غرق ہو گئی تھی۔ ناول کے آخر میں وہ سمرو کے ساتھ بیٹھی، گئے زمانوں کو یاد کرتی ہے اور کہتی ہے:

"۔۔۔۔ تو میں تمہیں بتاؤں کہ اسے پانی میں ڈالنے کے بعد میں خود بھی پانی میں گئی اور اب میں جو ہوں وہ ہوں جس پر بہت سارے برس بیت گئے ہیں تو میں ویسے کیسے بن جاؤں جیسے کہ تھی۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ جیسے ورچن کہتا تھا کہ میں اس بڑے جُثّے کا ایک حصّہ بن جاتا ہوں جو یہ سب کچھ ہے تو میں بھی ایسے ہو چکی ہوں۔ فرق صرف یہ ہے کہ وہ اس زمین سے الگ ہو جاتا ہے پر میں جُڑ چکی ہوں اور اب میں آسمان، مٹّی تارے اور پانی ہوں اور کچھ نہیں۔"(۱۱)

اور واقعی پاروشنی زمین سے جُڑ جاتی ہے اور جب دریا کے مکمل سوکھ جانے پر سب جانے لگتے ہیں تو وہ سمرو سے حاملہ ہو کر ویران بستی میں اکیلی رہ جاتی ہے، تھوڑے سے کنک کاشت کے لیے رکھ چھوڑتی ہے اور تھوڑے سے کھانے کے لیے پینے لگتی ہے۔ اور ساتھ ساتھ زندگی کی صدا "ہوؤ دھم" بلند کرنے لگتی ہے۔ اور اس طرح پاروشنی کا کردار اس ناول میں امید، زرخیزی اور زندگی کی علامت بن جاتا ہے۔

ورچن ایک سیلانی مزاج شخص ہے جو بستی سے کہیں چلا جاتا ہے۔ بقول تارڑ:

"وہ بیٹھ نہیں سکتا تھا۔ جیسے ساری بستی پانی کے دنوں میں بیٹھ جاتی ہے اور لوگ سوتے ہیں کھاتے ہیں اور پھر سو جاتے ہیں۔ وہ ایسا نہیں کر سکتا تھا۔ وہ چلنا پھرنا چاہتا تھا اور تبھی وہ پانی کے دنوں میں بھی باہر نکل جاتا۔ اس کے تلووں میں کھجلی تھی جو اسے چین سے بیٹھنے نہیں دیتی تھی۔" (۱۲)

بستی میں واپس آکر کئی دنوں تک خاموش رہتا تھا۔ اور ایک دن خاموشی توڑتے ہوئے پاروشنی سے کہتا تھا، "دیکھو پاروشنی، جنگل، جانور اور پانی بھی سانس لیتے ہیں۔ ہماری طرح اور ان کی بھی زندگی ہے لیکن ان کے پاس حرکت کرنے کی آزادی نہیں ہے، پھر ہم جو حرکت کر سکتے ہیں ہمیں کسی جگہ جامد نہیں بیٹھنا چاہیے ہمیں حرکت کرنا چاہیے اور دیکھنا چاہیے دیکھنے کو بہت کچھ ہے اور میں اپنی بستی سے آگے دیکھنا چاہتا ہوں۔ اور پاروشنی اسے دانشورانہ انداز میں سمجھاتی ہے کہ تو یہ بھی دیکھ کہ جانور اپنے چارے کی جگہ سے دور نہیں جاتے، درخت اور بوٹے اپنی زمین ہی میں ہرے بھرے رہتے ہیں۔ تو کیا ضروری ہے کہ بندہ چلے پھرے۔ نہیں ورچن۔ ہم، جانور اور بوٹے سب پاس رہیں تو جیتے ہیں اگر کوئی دور چلا جائے تو اوروں کی سانسیں کم ہو جاتی ہیں۔ مگر ورچن پھر بھی دور کی دنیاؤں کی سیر کو چلا جاتا ہے۔ وہ موہنجو داڑو اور ہڑپہ جاتا ہے۔ وہاں وہ آریہ قوم کے افراد سے ملتا ہے اور ان سے تبادلۂ خیال کرتا ہے اور کئی نئی چیزوں سے آشنا ہو جاتا ہے۔ وہاں وہ خود کو گروی رکھے ہوئے بھٹہ خشت پر کام کرنے والے مزدور دیکھتا ہے۔ ان مزدوروں کو بدترین استحصال کا سامنا ہے:

"بھٹّے والوں کا ڈھنگ عجیب تھا، وہ اَن پانی دیتے اور رہنے کو چھپر دیتے اور پورا بال بچہ اور بڑے بوڑھے کام میں جتے رہتے، سویر کرتے اور شام کرتے اور اتنا کام کرتے کہ ان کی ہڈیاں بڑی شتابی سے ڈھیلی اور نرم ہو جاتیں۔ اور اَن پانی بھی نِرا اتنا ملتا جس سے سانس آتا جاتا رہے اور بس۔ اور بھٹّے کا کام کاج بڑا کھٹن تھا، رَت کو نچوڑ کر اس کی سرخی کو کالک میں بدلنے والا کام۔" (۱۳)

ان مزدوروں میں ایک شخص ڈوگا بھی ہے، جو ورچن کی واپسی میں اس کے ساتھ بھاگ آتا ہے اور گھاگرا بستی میں پکّی اینٹوں کا آغاز کرتا ہے۔ موہنجو داڑو میں ورچن کو پورن ملتا ہے جو قبضہ گیر آریہ نسل سے ہے۔ ورچن اور پورن کی باتوں سے تارڑ نے یہ ظاہر کیا ہے کہ آریہ نسل کے ساتھ مقامی نسل کبھی بھی گھل مل نہ سکے گی۔ چنانچہ ایک موقع پر پورن اس سے کہتا ہے کہ ہمارا رنگ بھی تم لوگوں کی طرح ہو جائے گا، میں یہاں کی کسی عورت میں اپنا بیج بو دوں گا اور ہم ایک ہو جائیں گے۔ ورچن جواب میں کہتا ہے:

"کبھی نہیں۔۔۔۔۔۔۔ تم باہر والے ہو اور باہر والے ہی رہو گے۔ تمہارا رنگ مٹّی ایسا کبھی نہ ہو گا۔ تمہاری ناکیں ہمارے کھیتوں اور پانیوں کی باس سے اونچی ہی رہیں گی۔ تم کبھی نہیں جانو گے کہ کنک کے سٹّے میں پہلا دانہ پڑے تو وہ کیسے مہک کر اپنے آنے کا بتاتا ہے۔ تمہیں پتہ ہے کہ تم نے ہمارے موہنجو کو کیا سے کیا کر دیا ہے؟ یہ کیا تھا اور اب کیا ہے؟"(۱۴)

ورچن واپس اپنی بستی میں آکر کاشت کاری کرنے لگتا ہے مگر خشک سالی اور گھاگرا کے سوکھ جانے کی وجہ سے بستی چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ سمرو زیور اور مہریں بنانے والا ایک کاریگر ہے جو پتھروں اور درختوں اور بوٹوں سے زیورات اور مہریں بناتا ہے۔ وہ خود آگاہ شخص ہے اور اپنے فن کی انفرادیت خوب جانتا ہے۔ سمرو انگوٹھے اور انگلی میں بھنچے پیپل کے پتّے جیسی شکل سے سفید منکے کو دیکھ کر خود کہتا ہے کہ اسے سمرو نے بنایا ہے اور انتہائی محنت سے بنایا ہے۔ زیور بنانے کا فن اور اس کی شکلیں کہاں سے آتی ہیں؟ وہ خود اس بات پر غور کرتے ہوئے کہتا ہے:

"میں نے کتنے سانس روک کر سوئی کی مدد سے آگ پانی کے ساتھ سیاہ شکلیں بنائیں۔ یہ کس کی شکلیں ہیں۔ یہ کیا صورتیں ہیں جو میں ان پتھر۔ مٹّی اور سونے چاندی کے منکوں اور چوکور مہریوں پر بناتا ہوں۔ یہ کہاں سے آتی ہیں۔ یہی شکلیں، یہی مُورتیں اس بستی میں کب سے بنتی آئی ہیں، جب سے میں ہوں جب سے میرا بیج اس زمین میں اُگا۔ لیکن میرا بیج سب سے پہلے پہل اس زمین میں کس نے اگایا۔ پہلا کون تھا۔ اسے کون لایا۔ اسے یہ مورتیں کس نے سکھائیں۔"(۱۵)

سمرو حال اور ماضی کے رشتے کو جوڑتے ہوئے مستقبل کے بارے میں بھی سوچ رکھتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ جب میری سانسیں باہر ہو کر دریا پار ہو جائیں گی اور میں ہمیشہ کے لیے ٹھنڈا ہو جاؤں گا تو پھر میرے اس فن کار کھوالا کون ہو گا، کون یہ سب چیزیں بنائے گا؟ میری بنائی ہوئی چیزیں اور زیورات اس بستی میں رہیں گی یا میرے ساتھ دفن ہو جائیں گی؟ پھر جب بے انت زمانے بیت جائیں گے، تو ہو سکتا ہے کہ یہ سورج، دریا اور یہ بستی اسی طرح ہوں اور گھاگرا کے بڑے پانی آنے سے پہلے کوئی زمین کھود رہا ہو اور اسے میری طرح دبا ہوا یہ منکا مل جائے۔ تو وہ کون ہو گا؟ اسے کیسے معلوم ہو گا کہ میں نے یہ منکا بنانے میں کتنے پسینے بہائے ہیں اور اس کے لیے میں کتنا دھوپ میں جلا ہوں، اسے کیسے معلوم ہو گا یہ منکا سمرو نے بنایا ہے؟

چیوا ایک چرواہا ہے جو بستی سے باہر کہیں رہتا ہے اور بستی کے مکینوں کی دیکھ بھال کرتا ہے۔ گاگری اس کی بیوی ہے جو بھوکڑ کا شکار کرتی ہے اور بستی والوں کو گوشت کا سواد فراہم کرتی ہے۔ وہ اس بھوکڑ مارنے کے فن میں

تاک ہے اور کوئی بھوکڑ اس کے وار سے نہیں بچ سکتا۔ مگر جب اس کا بچہ مر جاتا ہے تو وہ بہت رحم دل بن جاتی ہے اور یہ بھوکڑ کا شکار کرتی ہے تو پہلی بار اس کا وار خطا جاتا ہے کیونکہ وار کے عین آخری لمحے اسے بھوکڑ اپنا کھویا ہوا بچہ لگتا ہے۔

"۔۔۔جب ڈنڈا بھوکڑ کے سر پر تھا اور وہ اپنے پروں کو سمیٹتی اپنے آپ کو بچانے کو بھاگتی تھی تب شاید اُس کے بھاگنے میں کچھ تھا جو گاگری کے اندر گیا اور وہاں دُہائی دی کہ مت مارو۔۔۔۔ مت مارو۔۔۔ اور اس نے جان بوجھ کر ہاتھ روک لیا تھا۔"(۱۶)

"دھروا" ایک صحت مند آدمی تھا اور ناگری اس کی زوجہ تھی وہ ہر سال اس سے حاملہ ہو جاتی اور ہر سال اس کا اسقاطِ حمل ہو جاتا:

"جیسے بیج میں سے کونپل پھوٹے اور پھوٹتے ہی جھلس جائے۔ کئی برس تک یہی ہوا۔ اور پھر وہ گھاس پھونس ہونے لگا، کبھی کچھ ہو جاتا اور اکثر کچھ نہ ہوتا اور یہ وہی دن تھا جب وہ بالکل رہ گیا تو ناگری نے اسے کہا تھا، دھروا اب تو گھاس پھونس ہو گیا سروٹ ہو گیا، مرد نہ رہا۔ اور وہ اٹھ کر چلی گئی اور پھر نہیں آئی"(۱۷)

دھروا جب وظیفۂ زوجیت کے قابل نہ رہا تو مذہبی ہو گیا۔ وہ "مانا" کے کوہان کے بغیر بیلوں کی رکھوالی کرنے لگا جنہیں وہ "زیبو" بیل کہتا، جو مقدس تھے اور کھیتوں میں مشقت کے لیے نہیں تھے۔ وہ ان بیلوں کا پیشاب اور لید صاف کرتا اور اپنے تئیں مطمئن تھا کہ وہ ایک مقدس فرض سرانجام دے رہا ہے۔ اب "زیبو" بیل اس کی کل حیاتی کا اثاثہ بن جاتے ہیں، اور جب بھوک عام ہو جاتی ہے اور لوگ بھوکوں مرتے ہیں تو دھروا خود بھوکا رہتا ہے مگر "مانا" کے "زیبو" بیلوں کے لیے کہیں نا کہیں سے چارا ڈھونڈ کر لے آتا ہے۔ مگر جب بھوک حد سے بڑھ جاتی ہے اور "زیبو" بیل بھی مرنے لگتے ہیں، اس موقع پر بھوک تہذیب کے آداب تو مٹا دیتی ہے مگر ساتھ مذہبی جوش و جنوں بھی کافور کر دیتی ہے۔ باڑے میں مردہ بیلوں کی بُو ناقابلِ برداشت ہو جاتی ہے اور ایک بیل تازہ مرتا ہے دھروا لوگوں کو بلا کر اسے باہر کھینچ لاتا ہے اور ایک پتھر سے اسے چیر دیتا ہے کہ اسے کوّے اور گدھ کھالیں۔ لوگ سخت بھوک کی وجہ سے اس بیل کے کھانے کا کہتے ہیں تو دھروا انہیں منع کرتا ہے کہ زیبو بیل کو نہیں کھاتے، یہ تمہیں کھا جائے گا، میں کہہ رہا ہوں۔ مگر بھوکے لوگ پہلے تو جھجکتے رہے پھر سب مذہبی ڈر اور خوف بھلا کر اس مقدس بیل کو کھانے لگتے ہیں تو دھروا منہ پرے کر کے کہہ دیتا ہے کہ میں بھی بہت دن سے بھوکا ہوں۔ یا تو وہ حد درجہ مذہبی ہوتا ہے یا بستی کی ویرانی اور بھوک سے موت کی فراوانی دیکھتا ہے تو لادین بن جاتا ہے۔ آخر میں ڈور گا ایک بیل کو لینے آتا ہے تو دھروا کو

شک ہوتا ہے کہ بیل ابھی مرا نہیں سانس لیتا ہے پھر وہ پتھر کے مقدس لِنگ کے ایک ٹکڑے کو اٹھا کر تعظیماً آنکھوں سے لگاتا ہے:

"اور پھر پھینک دیا۔۔۔ جو لِنگ مینہ نہ برسائے وہ کس کام کا ۔۔۔ اور ویسے ہی بیل۔۔"(۱۸)

پکلی ایک فن کار خاتون ہے جس کا فن مٹّی کے برتن بنانا اور عورتوں کے جسموں پر گل بوٹے بنانا ہے۔ بستی کے بائیں بازو کے آس پاس کہیں اس کا آوا تھا جس میں وہ گھڑے، صحنک، جھجھر، ڈول، چاٹیاں، دیگر برتن اور مُردوں کی لاشوں کے لیے مرتبان بناتی تھی۔ وہ سبز ٹہنی کا سِرا کوٹ کر نرم کرتی اور اس سے برتنوں پر گل بوٹے، مچھلی، پیپل کے پتے، درخت اور پرندوں کی شکلیں بناتی۔ اپنے فن کے بارے میں بتاتی ہے کہ یہ بیل بوٹے میرے سر میں نہیں، ٹہنی میں ہوتے ہیں اور برتنوں پر بن جاتے ہیں۔ گیروا اس کا مرد ہے جو اکثر سویا پڑا رہتا ہے۔ پاروشنی کہتی ہے کہ اس سے بھی کام کاج لیا کر تو پکلی ایسا دانشورانہ جواب دیتی ہے جو آج کی فیمنزم کی بھاری آواز کی طرح لگتی ہے:

"مانا نے عورت ذات کو زیادہ زور دیا ہے، زیادہ بُوجھ دی ہے۔ مہا میّا بھی تو عورت ہے"(۱۹)

پندو اور سُکرا، پکلی کے دو بچے تھے جو اپنے کھیلنے کے لیے بیل گاڑی بنا کر ماں کے آوے میں رکھ دیتے جس میں برتنوں کے علاوہ بُت اور منکے بھی رکھے ہوتے۔ پکلی گاؤں والوں کے لیے برتن بناتی ہے اور وہ فصل پکنے پر اسے دانے دیتے ہیں گویا بستی میں بارٹر سسٹم چل رہا ہے۔ بستی میں جس لڑکی کی پہلی شادی ہوتی تو پکلی اس کا خوب ہار سنگار کرتی۔ جب ورچن مونجھو سے واپس آتا ہے تو کچھ عرصہ کے بعد اس کی اور پاروشنی کی شادی ہوتی ہے۔ اس موقع پر پکلی اس کے جسم پر ویسے ہی بیل بوٹے بناتی ہے جو وہ اپنے برتنوں پر بناتی ہے، اور پاروشنی سے کہتی ہے کہ تو جب تیار ہو جائے گی تو دور سے جھجھر لگے گی۔۔۔ پھر پکلی اس کے بال دھو کر سکھا لیتی ہے اور اس میں صندل کی لکڑی دھونی دے کر اس میں کنگھی کرتی ہے۔ اس کی آنکھوں میں سرما لگاتی ہے۔ باقی سنگھار کے لیے اسے خود کہتی ہے، پکلی کے تھڑے پر سارے زیور پڑے ہوتے ہیں، ناک کا پوپا، پاؤں کی کڑیاں، موتی، کنگن اور چھلے، گلے کی ہنسی اور بازو پر باندھنے کی مُہریں۔

آقا اور غلام کی دہقانی یا غلامی کی مثال ڈور گا کا کردار ہے جو استحصال، جبر اور پسماندگی کی علامت ہے۔ ڈور گا کے ماں باپ نسل در نسل بھٹّہ میں غلامی کرتے آرہے ہیں۔ ڈور گا کی پیدائش بھی بھٹّہ میں ہوئی اور وہ پیدائشی غلام بنا۔ وہ بچپن ہی سے کام میں جُتھ گیا اور جلد ہی اسے بچوں والے کام سے نکال کر بڑوں والے کام پر لگا دیا گیا جسے کرنے کے لیے اس میں جسمانی طاقت نہ تھی۔ کم کام کرنے کی وجہ سے اس کی خوراک آدھی کر دی گئی اور اس نے رو

رو کر مالک سے کام بدلنے کی التجا کی اور گارا کھودنے کی بجائے سانچے بھرنے لگا۔ ڈور گا اور اس جیسے بہت سے لوگ بھٹہ کی چار دیواری ہی کے اندر کام کرتے اور باہر نہ نکلتے۔ رفتہ رفتہ اس کی کمر جھک گئی اور جب ورچن واپس اپنی بستی جا رہا تھا تو یہ بھی چھپکے چھپکے اس کے پیچھے مو ہنجو سے فرار ہو کر بستی آتا ہے۔ یہاں وہ اپنے استحصال کو یوں بیان کرتا ہے:

"اس سے پہلے میرے لیے سب لوگ جھکے ہوئے تھے اور کام کاج میں نچڑتے ہوئے بس۔۔۔ جب رات پڑتی اور اینٹیں دکھائی نہ دیتیں تو یہ سب اَن اندر ڈال کر بے سدھ پڑتے اور سویرے منہ اندھیرے ویسے ہی جُھک جاتے۔۔ میں نے انہیں کبھی چلتے پھرتے، اٹھتے بیٹھتے اور ہنستے مسکراتے نہیں دیکھا اور جب باہر کے لوگوں کو ایسے دیکھا تو اچنبھا ہوا کہ لوگ ایسے بھی زندگی کرتے ہیں۔"(۲۰)

ڈور گا بستی والوں کے ساتھ گھل مل جاتا ہے اور یہاں پکلی کے آوے میں پکّی سرخ اینٹیں بنانے لگتا ہے اور کچھ عرصے بعد اس کا دوسرا شوہر بن جاتا ہے۔

مستنصر حسین تارڑ نے بہاؤ میں مادر سری سماج پیش کیا ہے جس میں سب اہم کام عورتوں کے ہاتھوں میں ہیں، مرد یا صرف افزائش نسل کے لیے ہیں یا کھیتی باڑی کے لیے۔ سمرو دست کار اور ورچن سیاح ہے باقی تقریباً سارے مرد معمولی کاموں میں جُتے ہوئے ہیں۔ یہاں سماجی طور پر عورت مرد سے افضل سمجھی جاتی ہے اس بات کا اظہار پکلی پاروشنی سے کرتی ہے کہ مانا نے عورت کو زیادہ طاقت ور اور عقل مند بنایا ہے، مرد کا کام صرف بچے پیدا کرنا یا کھیتی باڑی کرنا ہے۔ کواسی گاگری کی بڑی بہن ہے جو آلکس اور سستی کا شکار ہے۔ چٹائی پر پڑی رہتی ہے اسے کوئی کام نہیں بس ایک ہی کام ہے پیٹ بھرنا یا پیٹ خالی کرنا۔ اس کی دوبارہ شادی ہوتی ہے اور نباہ نہ ہونے کی صورت میں اس جیسی نکمی عورت بھی مرد کو گھر سے نکال باہر کرتی ہے۔ بستی میں پولینڈری نظام کہیں کہیں موجود ہے جس میں ایک عورت کے ایک سے زیادہ شوہر ہوتے ہیں۔ پاروشنی بیک وقت سمرو اور ورچن کے ساتھ رشتۂ ازدواج میں منسلک ہے۔ پکلی کا ایک شوہر گیرو ہے اور جب دور گا مو ہنجو سے ورچن کے ساتھ آ کر پکلی کے آوے میں اینٹیں بنانے لگتا ہے اور بعد میں پکلی اسے بھی شوہر بنا لیتی ہے۔

بستی تقسیمِ کار کے اصولوں پر چلتی ہے جس میں اہم کام عورتوں کے سپرد ہیں۔ پاروشنی اپنی جھجھر سے بستی والوں کے لیے پانی بھر کر لاتی ہے، گاگری ایک مشّاق شکارن ہے جو بھوکڑ کا شکار کرتی ہے اور بستی والوں کے کام و دہن کے ذائقے کے لیے بندوبست کرتی ہے۔ پکلی کا آوا ہے جس میں وہ مٹّی سے مختلف برتن بناتی ہے اور ساتھ ساتھ نئی دلہنوں کا ہار سنگھار بھی کرتی ہے۔ ماتی بچوں کو پالتی ہے۔ میّا اپنے بیٹے کے ساتھ بیل گاڑی چلاتی ہے۔ فصل کے پک جانے پر خدمات کے عوض دانے دیے جاتے ہیں۔

بستی کے لوگوں میں مذہبی عقائد بھی پائے جاتے ہیں۔ بستی میں جب کسی کی موت واقع ہوتی ہے تو بستی والے کہتے ہیں کہ اس کو یَم کے کُتے لے گئے ہیں۔ مُردوں کو پکلی کے بنائے ہوئے مٹّی کے مرتبانوں میں رکھ کر دفنایا جاتا تھا۔ گاگری نے اپنے نومولود بچے کی موت کے بعد ایسا ہی کیا۔

"۔۔۔ اُسی چیوا کا بیج اس نے پالا، پر جب وہ باہر آیا تو جہاں اس کا ناک منہ چاہیے تھا وہاں بھی ماس تھا۔ ناک منہ کی شکل ہی نہ تھی تو وہ سانس کہاں سے لیتا، مر گیا اور گاگری اسے ایک چھوٹے سے برتن میں دبا آئی اور پتھروں کے راستے میں ایک چھوٹا سا پتھر بھی رکھ آئی۔"(۲۱)

عقیدہ تھا کہ دریائے گھاگرا کا دوسرا کنارہ روحوں کی آماجگاہ ہے اور یُم کے کتے لوگوں کو وہاں لے جاتے ہیں اور وہ ہمیشہ کے لیے چلا جاتا ہے۔ مذہبی عقائد کے ہمراہ ان میں کچھ توہمات بھی عام تھیں۔ مثلاً جب گھاگرا میں پانی نہیں آتا تو پکلی کہتی ہے،

"۔۔۔ اور مجھے پتا ہے کہ اگر گھاگرا کے کنارے ایک کے اوپر ایک گھڑا رکھا جائے۔۔۔ اور ایسے ساتھ ساتھ کہ دور سے وہ ایسے لگیں جیسے بہت ساری عورتیں جُڑ کے بیٹھی ہیں گھاگرا کے کنارے۔۔۔ تو پانی آئیں گے۔۔۔ جب وہ دیکھیں گے کہ گھڑے خالی ہیں اور ان کا انتظار کرتے ہیں تو وہ آئیں گے انہیں بھرنے کے لیے۔۔۔"(۲۲)

مذہب اور اس طرح کی توہمات کے پھیلانے کا ذمہ دار اس کے بھکشو تھے جو غیر معمولی فطری یا کائناتی تبدیلیوں کو دریا کی خوشی یا خفگی سے منسوب کرتے۔ جب گھاگرا میں پانی سوکھنے لگتا ہے اور بڑے پانیوں کے آنے کا امکان نظر نہیں آتا تو بھکشو عوام سے دریا کو قربانی پیش کرنے کا یوں کہتا ہے:

"۔۔۔ مجھ سے پوچھو۔ جو شے تمہیں سب سے بھلی لگتی ہے وہ گھاگرا کو دے دو۔۔۔ دے دو تو یہ مان جائے گا ۔۔۔۔۔۔۔ اور پانی آئیں گے ۔۔۔۔ میں جانتا ہوں کہ ایسا ہو گا۔ میں نے رات اس سے باتیں کی تھیں اسے سنا تھا۔ تم بھی جانتے ہو کہ میں پانیوں کی زبان سمجھتا ہوں۔۔۔۔"(۲۳)

ورچن جب موہنجو جاتا ہے تو وہاں وہ استحصالی اور دہقانی نظام دیکھتا ہے۔ بھٹہ کا مالک صرف کھانے اور چھپر کے عوض لوگوں سے سخت ترین مشقت لیتا اور یہ مشقت صبح سویرے سے شروع ہو کر رات تک مسلسل جاری رہتی۔ مزدور بھٹہ کی چار دیواری میں پیدا ہو کر اسی کے اندر اپنی ساری زندگی گزار لیتے ہیں۔ ناول میں یہ ساری باتیں ڈورگا کی زبانی بتائی جاتی ہیں جو خود بھٹہ کے اندر پیدا ہوا اور ایک لمبی عمر تک سخت ترین مشقت سے گزرا۔ اور جسے اس بات پر

حیرت ہے کی اس کے ماں باپ کو اس کا بیج رکھنے کا موقع کیسے ملا کہ بھٹہ میں تو مشقت اور تھکاوٹ ستانے نہیں دیتی۔ ان مزدوروں کے لیے شرائط کار نہایت ظالمانہ تھے۔ بارشوں کے موسم میں نہ گارا بن سکتا ہے نہ وہ سوکھتی ہے اور نہ ہی اس کے لیے بھٹی چڑھتی ہے۔ اس دوران مزدور جو کچھ کھا پی لیتے ہیں مالک اس کو اُدھار میں شمار کرتا ہے اور اس کے عوض مزدور کو دو مہینے مزید کام کرنا ہوتا ہے، اس طرح ہر مزدور مالک کے ساتھ گروی ہو جاتا ہے۔ اور مالک ان کو بتاتا ہے کہ اس سے پہلے تمہاری طرف تین برس ہیں اب تین برس دو مہینے کام کرو گے تو حساب پورا ہو گا۔ بقول تارڑ:

> "یہ حساب کبھی پُورا نہ ہوا۔ ایک ہزار برس گذر گئے اور پورا نہ ہوا، بچہ پیدا ہوتا اور ابھی اس کا ناڑو نہ کٹتا تو اس پر بوجھ پڑ جاتا کہ اس کے حصے میں اتنے برس اور اتنے مہینے کا کام ہے اور یہ برس اس کے کُل سانسوں سے بھی زیادہ ہوتے تو وہ بوجھ کیسے اُتارتا۔"(۲۴)

"بہاؤ" میں آریہ کی یہاں آمد اور یہاں کی زمینوں اور تہذیب و ثقافت پر قبضہ کی روداد بھی قابلِ توجہ ہے:

> "آریہ کے معنی "بزرگ" اور "معزز" کے ہیں۔ یہ اُس قوم کا نام ہے جو تقریباً اڑھائی ہزار سال قبل مسیح وسط ایشیاء سے چراگاہوں کی تلاش میں نکلی اور کھلیانوں کو پامال کرتی ہوئی موجودہ پاکستان کی حدود میں وارد ہوئی اور یہاں کے قدیم مہذب قوموں دراوڑ کو جنوب کی طرف دھکیل کر خود ملک پر قبضہ کر لیا۔ آریاؤں کے کچھ قبیلوں نے یورپ کا رخ کیا اور وہاں جاکر آباد ہو گئے۔ آریہ سفید رنگت، دراز قد اور بہادر تھے کردار کی بلندی اور تنظیم کی صفات ان میں موجود تھیں۔ ابتدا میں ان کا پیشہ گلہ بانی تھا جو رفتہ رفتہ کھیتی باڑی میں تبدیل ہو گیا۔ نہایت سادہ زندگی بسر کرتے تھے۔ دودھ، مکھن، سبزیاں اور اناج عام خوراک تھی۔ میلوں اور تہواروں میں مرد و عورتیں آزادانہ شریک ہوتے تھے۔ سورج، آگ، پانی، بادل اور دیگر مظاہر قدرت کی پوجا یعنی عبادت کی جاتی تھی۔ دیوتا کو خوش کرنے کے لیے جانوروں کی قربانی کا رواج تھا"۔(۲۵)

بہاؤ میں آریہ کی ہندوستان میں آمد اور ان کے مقامی لوگوں کے بارے میں خیالات اور اپنی نسلی برتری کا احساس بھی تفصیل سے بیان ہوا ہے۔ ورچن جب مونجو جاتا ہے تو آریہ نسل سے تعلق رکھنے والے ایک پُورن نامی شخص سے ملتا ہے۔ دونوں دوست ہیں ایک ہی گھر میں رہتے ہیں مگر آخر تک ان میں ذہنی اور فکری ہم آہنگی پیدا نہیں ہوتی۔ ورچن اس کے گھوڑے سے ڈرتا ہے کیوں کہ اس کا خیال ہے کہ اگر یہ جانور نہ ہوتا تو یہ اونچی اور ٹھنڈی ناک والے آریہ یہاں نہ آتے۔ پورن کی ماں ہری یوپیا کی تھی اور باپ آریہ تھا۔ جو یہاں کے موسموں سے مطابقت نہ بنا پایا اور واپس چلا گیا۔ پورن بتاتا ہے کہ میں اسی سرزمین کا ہوں اور رفتہ رفتہ میری رنگت تم لوگوں کی طرح ہو جائے گی اور

ہم ایک ہو جائیں گے۔ مگر ورچن سخت لفظوں میں اس بات سے انکار کرتا ہے کہ کسی وقت ہم اور ہماری اولادیں ایک ہو جائیں گی۔ ورچن کہتا ہے تمہاری نسل سے پہلے ہم سکھ چین کی زندگی بسر کر رہے تھے کہ تم آئے اور تمہارے گھوڑوں کے سُموں کی آوازیں ابھی بھی ہمارے کانوں میں ہیں جن سے ہم ڈر جاتے ہیں۔ تم لوگوں نے وہ ہاتھ کاٹ دیئے جو موہنجو کو سنوارتے تھے اس لیے کہ تم ہاتھ سے کام کرنے والوں کو نیچ سمجھتے ہو۔ تمہاری نسل نے وہ موہنجو مٹّی کر ڈالا جو ہزار برس پہلے تھا۔

پورن ورچن کو آریہ کی یہاں آنے کی وجوہات بتاتا ہے کہ تم نکمّے ، بودن اور سست ہو ۔ تمہاری شکل اور عقل کام کی نہیں۔ کام کم اور سوتے زیادہ ہو۔ اسی لیے ہم تمہیں "پانی" یعنی کنجوس اور چھوٹے دل والے، کہتے ہیں۔ تم دیوی دیوتاؤں کو نہیں مانتے۔ ہم عالی نسل اور خوبصورت ہیں، گھوڑوں پر سفر کرتے ہیں۔ ہم اپنے ساتھ کالی دھات، رتھیں اور زور والے دیوی دیوتا لائے۔ ورچن اسے جواب میں کہتا ہے کہ ہر چیز یہاں کی تھی تم نے نیا نام دے کر اپنا لیا۔ ہمارے دیوی دیوتا، زبان حتّٰی کہ ہمارے دریا جو تم اپنے ساتھ نہیں لائے تھے، ان کو بھی اپنے نام دیے۔ میں اگر نکما اور سست ہوں تو کیا کوئی تیز اور خوبصورت بندہ آکر مجھ سے میرا وہ کھیت زور سے لے لے جو میری زمین پر ہے اور میری ساری نسلوں کی ہڈیوں سے بنا ہے؟

پورن کے خیالات وہ ہیں جو ہندوستان میں انگریزوں کے نو آبادیاتی نظریات تھے۔ جن میں ہندوستانیوں کو نکما، سست اور بطور خاص "بد تہذیب" کہا گیا۔ حقیقت ایسی نہیں تھی ایسی بنا دی گئی تھی اور ایسا مخصوص مقاصد کے حصول کے لیے کیا گیا۔ ایسے نظریات میں بقول ڈاکٹر ناصر عباس نیّر:

> "نو آباد کار اپنی شخصیت، اپنی ثقافت، اپنے علمی ورثے، اپنے سیاسی نظریات، اپنے فنون کے بارے میں جو آرا پھیلاتا ہے۔ وہ نو آبادیاتی دنیا کے افراد کی شخصیت، ثقافت، علم اور فنون کے متعلق موجود آرا کے متضاد اور انہیں بے دخل کرنے والی ہوتی ہیں"(۲۶)

الغرض بہاؤ میں پیش کردہ بستی مستنصر حسین تارڑ کے تیز اور جاندار تخیل کا کرشمہ ہے۔ پانی کا آدھا بھرا ہوا گلاس اس ناول کا پہلا محرک بنا جس سے تارڑ صاحب کو فکر لاحق ہوئی کہ کیا پانی کم بھی ہو سکتا ہے؟ اور پھر انہوں نے اسی ایک نقطہ کی تلاش و جستجو شروع کی اور ۱۲ سال کے طویل عرصے میں یہ شاہکار ناول وجود میں آیا۔ دریائے گھاگرا کے کنارے آباد اس بستی کا سارا دارو مدار بڑے پانی پر تھا جس سے یہاں کی کنک کے کھیت زرخیز ہوتے تھے۔ زراعت یہاں کا سب سے بڑا پیشہ تھا۔ رفتہ رفتہ بڑے پانی کا زور کم ہوتا گیا اور کچھ سالوں بعد بلآخر بڑے پانی کی آمد بالکل بند ہو گئی۔ دیائے گھاگرا ابھی آہستہ آہستہ سوکھنے لگا اور بستی کا واحد کنواں۔۔۔۔ پاروشنی کا کنواں بھی سوکھ کر کیچڑ میں بدل گیا۔ زراعت بری طرح متاثر ہوئی اور غذائی اجناس کی شدید قلت ہونے لگی۔ لوگ بھوکوں مرنے لگے باقی

لوگ مجبوراً مقدس بیلوں کا گوشت کھانے لگے۔ بستی کے حالات بد سے بدتر ہونے پر لوگ ہجرت کرنے لگے۔ بستی جو کبھی سرسبز و شاداب تھی، خشک ریت کا بنجر صحرا بن گئی۔

بستی میں صرف چار لوگ، ورچن، دور گا، سمرو اور پاروشنی رہ گئے جو بھوک پیاس سے بے دم اور تقریباً مردہ ہو چکے تھے۔ ورچن پاروشنی سے بستی چھوڑنے کا کہتا ہے مگر وہ دوٹوک جواب دیتی ہے اور ورچن ڈور گا کو لے کر بستی سے نکل جاتا ہے۔ بادوں کے مہینے کی سخت گرمی اور خشک ریت پر تیز دھوپ میں سمرو اور پاروشنی رہ جاتے ہیں اور پھر تقریباً مردہ ہو چکے سمرو میں جوانی کا پہلے والا زور پیدا ہو جاتا ہے اور وہ شِکر دوپہر میں پاروشنی کو حاملہ کر کے بستی سے نکل جاتا ہے۔ پاروشنی اس حمل سے بچے کی پیدائش کا حساب لگا کر پر اُمید ہے کہ وہ آئے اور پاروشنی دم سادھے اسے سنے گی وہ روئے گا، یعنی وہ زندہ ہو گا، پہلے بچے کی طرح مردہ نہ ہو گا۔

اب خشک ریت کے اس پیاسے صحرا میں صرف پاروشنی رہ جاتی ہے۔ وہ جیسے تیسے اپنے گھر آتی ہے اور کاشت کرنے کے لیے جو کنک سنبھال رکھی تھی اس میں سے کچھ کنک اوکھلی میں پیسنے لگتی ہے اور اکھڑے سانسوں سے "ہوُو۔ دھم" کہنے لگتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ گھاگرا میں پانی کی لشک کبھی نہیں آئے گے اور یہ بستی ہمیشہ کے لیے خشک ریت کا صحرا بن چکی ہے، مگر اس کے باوجود اس کے پاس آدھی مٹھی کنک تھی اور اسے امید تھی کہ اس کے کھیت ہرے ہونے تھے۔

اس طرح پاروشنی افزائش نسل اور زرخیزی کا استعارہ بن جاتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ مستنصر حسین تارڑ، بہاؤ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۷ء، ص ۳

۲۔ Ahmad, M. (2014). Ancient Pakistan: An Archaeological History: Vol IV Harappean Civilization. Washington

۳۔ Danino, M. (2010). the Lost River: On the Trail of the Sarswati: Penguin Book

۴۔ kalyanaram, D. S. (2008). Sarasvat Vedic River and Hindu Civilization. Sarasvati Research and Educational Trust

۵۔ Mughal, D. M. (1990). The Decline of the Indus Civilization and the Late Harappean Period in the Indus Valley. Lahore Museum Bulletin, 1-17.

۶۔ عبداللہ حسین، (فلیپ) بہاؤ، از مستنصر حسین تارڑ

۷۔ مستنصر حسین تارڑ، بہاؤ، ص ۲۱

۸۔ اقبال خورشید، مستنصر حسین تارڑ سے خصوصی مکالمہ، مشمولہ: سہ ماہی اجرا، کراچی، ۲۹ اپریل ۲۰۱۴

۹۔ مستنصر حسین تارڑ، بہاؤ، ص ۵۰

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۲۰

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۷۷

۱۲۔ ایضاً، ص ۵۰

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۶

۱۴۔ ایضاً، ص ۷۴

۱۵۔ ایضاً، ص ۴۱

۱۶۔ ایضاً، ص ۵۱

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۳۷

۱۸۔ ایضاً

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۷

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۲۵

۲۱۔ ایضاً، ص ۴۰

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۴۷

۲۳۔ ایضاً، ص ۷۶

۲۴۔ https://ur.wikipedia.org/wiki/ آریا کی پیڈیا، آزاد دائرۃ المعارف

۲۵۔ ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر، نو آبادیاتی صورت حال، مشمولہ: مابعد جدیدیت، اطلاق جہات، بیکن بکس، لاہور، ۲۰۱۵، ص ۳۶۸

References in Roman Script:

1. Mustansar Husain Tarr, Baho, Sang- e – meel Publications Lahore, 2017, P 3
2. Ahmad, M. (2014). Ancient Pakistan: An Archaeological History: Vol IV Harappean Civilization. Washington
3. Danino, M. (2010). the Lost River: On the Trail of the Sarswati: Penguin Books
4. kalyanaram, D. S. (2008). Sarasvat Vedic River and Hindu Civilization. Sarasvati Research and Educational Trust.
5. Mughal, D. M. (1990). The Decline of the Indus Civilization and the Late Harappean Period in the Indus Valley. Lahore Museum Bulletin, 1-17.
6. Abdullah Husain, (Flap) Bhao, az Mustansar Husain Tarr
7. Mustansar Husain Tarr, Baho, Page 21
8. Iqbal Khurshid, Mustansar Husain Tarr sy Khususi mukalma, seh mahi, Ijra, Karachi 29 April 2014
9. Mustansar Husain Tarr, Baho, Page 50
10. Ibid, Page 220
11. Ibid, Page 177
12. Ibid, Page 50
13. Ibid, Page 26
14. Ibid, Page 74
15. Ibid, Page 41
16. Ibid, Page 51
17. Ibid, Page 237
18. Ibid, Page 237
19. Ibid, Page 17

20. Ibid, Page 125
21. Ibid, Page 40
22. Ibid, Page 247
23. Ibid, Page 76
24. https://ur.wikipedia.org/wiki/
25. Nasir Abbas Nayyar, Dr, no aabadiati sorat e haal, mashmola, ma baad jadidiat, itlaqi jihat, Beacon books, Lahore, 2015, Page 368

ارسہ کوکب

پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

ڈاکٹر حمیرا اشفاق

صدر شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

مجلہ اودھ پنچ میں جدید مغربی تعلیم پر مزاحمتی رویہ

Irsa Kokab

Scholar Ph.D Urdu Department, International Islamic University, Islamabad.

Dr. Humaira Ishfaq

HoD Urdu Department, International Islamic University, Islamabad.

Resisting Behavior of Modern Western Education in Awad Punch

Creating literature is in itself a resistance process. Resistance literature is anti-oppression and antiexploitation literature. The period in which Urdu literature began is a period of political, social and cultural decline. This decline began at the beginning of the eighteenth century. The year 1857 is a focal point in the history of political decline, and the prose of Awad Panch is a mirror of the injustice, oppression, violence, and barbarism that took place after 1857. The most widely discussed and criticized subject of Awad Punch magazine in its more or less forty years of life was Western education and culture and probably the activities of Sir Syed movement and its comrades in this regard. Be the target. An important and significant achievement of the Awad Punch is its resistance against this colonial society.

Keywords: *Resisting Behaviour, Awad punch, eastern education, modern western education, colonial society, Urdu literature, Ali gahar movement.*

اردوزبان میں لفظ " مزاحمت "عربی سے آیا ہے۔یہ لفظ عربی لفظ " زحم"سے مشتق ہے۔جس کے معنی ٹکرانا اور بھیڑ کرنے والے لوگوں کے ہیں۔ فرہنگ آصفیہ میں اس سے مراد روک ، تعرض، روک ٹوک ، اٹکاؤ ، ممانعت لیا گیا ہے۔[1] فیروز اللغات میں مزاحمت کے معنی روک ، تعرض اور

ممانعت کے درج کیے گیے ہیں[۲] علمی اردو لغت میں مزاحمت کے مطالب میں روک ، ممانعت ، تعرض شامل ہیں۔[۳] جواہر اللغات میں مزاحمت کے معانی رکاوٹ ، ممانعت ، روک ٹوک اور اٹکاؤ کے ہیں۔[۴] وارث سر ہندی لفظ "مزاحمت " کے مترادفات ممانعت ، مدافعت ، خلل اندازی ، تعرض رخنہ اندازی، روک ، رکاوٹ اور کھنڈت بتاتے ہیں۔[۵]

اسی طرح انگریزی لفظ Resist کے مترادف الفاظ میں withstand ، antagonize ، conflict ، combat، Fight، contest oppose اور conflict شامل ہیں۔[۶] جن کے معانی و مفاہیم اردو میں مزاحمت کر نا کے ہیں۔انگریزی لغت میں مزاحمت سے مراد (مادی قوت کا) عمل کرنا یا روکنے کی طاقت ، مخالفت یا حائل ہونے کی کوشش کرنا ، جیسے دشمن کی طاقت کو آسان ترین طریقہ سے توڑ دینا یا کم ازکم ایک سمت میں مزاحمت ، جس سمت میں قوت زیادہ مؤثر ہو۔[۷]

ادب تخلیق کرنا بذات خود ایک مزاحمتی عمل ہے۔ادب ، ایک وسیع و عریض دریا کی طرح ہے کہ جو اپنے گھاٹ سے بہتا ہوا راستہ بناتا سمندر میں جا ملتا ہے۔اس سارے راستے میں ہر مشکل کو زیر کرتا، ہر سنگ راہ کو نابود کرتا اور منز ل کی جانب پہنچنے والے ہر اثبات کی ہمراہی کرتا ہے۔ادب ہمارے معاشرے کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔ہر دور کا ادب اپنے دور کی روایات کا ترجمان ہوتا ہے اور اس دور میں جنم لینے والے سیاسی ، تہذیبی ، معاشرتی ، معاشی فکری اور اقتصادی مسائل و معاملات کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ادب کا سماج سے یہ مضبوط رشتہ ہی اس کی بقا کا ضامن ہے۔

مزاحمتی ادب جبر و استحصال مخالف ادب ہوتا ہے۔اردو ادب کا آغاز جس دور میں ہوا وہ سیاسی انحطاط اور معاشرتی و تہذیبی زوال کا عہد تھا۔اٹھارویں صدی کے آغاز سے اس زوال کی ابتدا ہو گئی تھی۔سیاسی زوال کی تاریخ میں ۱۸۵۷ ء ایک مرکزی نقطہ ہے اور اودھ پنچ کی نثر ۱۸۵۷ء کے بعد رقم ہونے والی نا انصافی ، ظلم ، تشدد و بر بریت یا جبر کی آئینہ دار ہے۔غدر کے بعد ہندوستان بیرونی مداخلت اور تسلط کے شکنجہ میں پورے طور سے کسا ہوا ہے۔مسلمانوں کی قوم خصوصیت کے ساتھ اپنی شامت اعمال کا نتیجہ بھگت رہی ہے۔خود غرضی و غداری نفس پرستی اور عیش پرستی کی گرم بازاری ہے۔اس کے مقابلہ میں برطانیہ کا نقش ہر دل پر بیٹھا ہوا ہے۔اب مغرب کا جادو ساری قوم پر چل گیا۔علم و فضل کا معیار کمال یہ پایا کہ انگریزی زبان آجائے تلفظ انگریزوں کا سا ہو جائے اور انگریزی علوم سے واقفیت ہو جائے ، تہذیب و شائستگی کی معراج یہ ٹھہری کہ انگریزی کھانا کھایا جائے ، لباس انگریزی پہناجائے اور انگریزی تقلید میں خاندان مشترکہ کے وجود کو ذلیل سمجھ کر ضعیف والدین اور دوسرے اعزہ سے قطع تعلق کر لیا جائے۔شرافت و عزت کا منتہائے خیال یہ قائم ہوا کہ ہر ممکن ذریعہ سے انگریزی عہدے

حاصل کئے جائیں۔ عقل و دانش کا مفہوم یہ قرار پایا کہ انگریزی مصنف کے قول پر بے چوں چرا ایمان لایا جائے اور اپنے علوم و فنون ، شعائر و رسوم ، عقائد و خیالات کو یکسر ادھم کا لقب دے کر انگریزیت کے صنم دلربا کے قدموں پر نثار کردیا جائے۔ مجلہ اودھ پنچ نے اپنی کم و بیش چالیس سالہ زندگی میں جس موضوع کا سب سے زیادہ برتا اور جس کو سب سے زیادہ تنقید کا نشانہ بنایا وہ انگریزی تعلیم اور انگریزی تہذیب و تمدن تھی اور غالباً اسی ضمن میں سرسید تحریک اور ان کے رفقا کی سرگرمیاں بھی اودھ پنچ کا نشانہ بنیں۔ اودھ پنچ کا اہم کارنامہ اس نوآبادیاتی معاشرے کے خلاف مزاحمتی کردار ہے۔

اودھ پنچ کا اجرا ۱۸۷۷ء میں ہوا۔ یہ ایک مزاحیہ جریدہ تھا۔ اس کے مدیر منشی سجاد حسین (۱۹۱۵ء۔۱۸۵۶ء) تھے۔ جو خود بھی مزاح نگار تھے۔ بلکہ اودھ پنچ کے لکھاریوں میں سب سے بسیار نویس وہی تھے اور اودھ پنچ کے شندرات ، اداریوں اور مضامین کا خاصا بڑا حصہ انھی کے قلم کا رہین منت ہوتا تھا۔ (۸) منشی صاحب علی گڑھ کی تحریک اور سر سید (۱۸۱۷ء ۔ ۱۸۹۸ء) کی پالیسی کے اول روز سے مخالف تھے ، نظام معاشرت میں قدامت پرستی کے قائل اور مغربی تہذیب کے دشمن تھے۔ ۱۸۸۷ء میں نیشنل کانگرس میں شریک ہوئے۔ اودھ پنچ بظاہر تو مزاحیہ جریدہ تھا لیکن سنجیدہ اور سماجی مسائل پر اس کا اپنا ایک نقطہ نظر تھا جسے وہ طنز و مزاح کے پیرائے میں ظاہر کرتا رہتا تھا مزاحمت اور مصلحت سے وہ بلند تھا، جس بات کو سچ سمجھتا تھا وہی لکھتا تھا ان کی ایک سوچی سمجھی پالیسی تھی جس پر وہ مستقل مزاجی سے کاربند رہا۔ اس پالیسی کے نمایاں نکات میں سے ایک جدید مغربی تعلیم اور سرسید کی مخالفت تھی۔

۱۸۵۷ء کے غدر نے ہندوستانیوں خاص کر مسلمانوں کو اور بھی زیادہ پست کر دیا تھا۔ انھیں تباہی کے اس اندھیرے غار میں دھکیل دیا جہاں مایوسی اور اندھیرے کے سوا کچھ نہ تھا۔ مسلمانوں کی سیاسی، سماجی زندگی بالکل تباہ و برباد ہو چکی تھی اور انگریزوں کا ہندوستانیوں پر مستقل قبضہ ہو چکا تھا۔ انگریزوں نے غدر کے بعد مسلمانوں کو اپنے ظلم و ستم کا نشانہ اس لئے بنایا تھا کیوں کہ انھوں نے ہندوستان کو مسلمانوں کے ہاتھوں سے ہی چھینا تھا۔

سرسید احمد خان نے مسلمانوں کی قومی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے ان کی سماجی ، مذہبی ، اخلاقی اور تعلیمی اصلاح کا جو بیڑہ اٹھایا علی گڑھ تحریک اس کی عملی صورت تھی۔ سرسید نے اعلیٰ اور جدید تعلیم ہی کو قوم کے مرض کا اصلی علاج قرار دیا۔ کیوں کہ سرسید غدر سے پہلے کے ہندوستانی سماج سے بھی واقف تھے اور مغربی اثرات کے ساتھ جدید دور کے گہرے نقوش بھی دیکھ رہے تھے۔ ان کی نظر غدر کے بعد کی تباہیوں پر بھی تھی اور وہ مغرب کی ترقی اور اس کی لائی ہوئی برکتوں سے بھی آگاہ تھے۔ وہ انگریزی سامراج کی مصلحت اندیشیوں سے بھی واقف تھے۔

ان حالات کے نتیجہ میں انھوں نے ایک ایسی تحریک کی بنیاد ڈالی جس نے انیسویں صدی میں ہندوستانی مسلمانوں کو مستقبل کی طرف نئی روشنی دکھائی۔ ان کی سماجی اور تاریخی حیثیت متعین کی۔ یہ ایک ایسی ہمہ گیر تحریک

تھی کہ جس نے دورِ بیداری میں آگے بڑھنا اور وقت کے تقاضوں کو پورا کرنا سکھایا۔ اس تحریک نے مسلمانوں کے واسطے آئینِ نو کی روشنی کے لیے ان کی ذہنی اور سماجی زندگی کے تمام دریچے کھول دیے۔ اس نے تہذیب و تعلیم کے ہر گوشے میں مغرب اور جدید تعلیم سے مستفید ہونا، جدید کی خوبیوں کو قدیم کے حس میں سمونا سکھایا۔ کیوں کہ انگریزوں کے اقتدار کے بعد مسلمانوں میں آگے بڑھنے کی ہمت اور صلاحیت باقی نہیں رہی تھی بلکہ یہ لوگ آگے بڑھنے سے بدکتے تھے اور پیچھے پلٹنا ان کے لئے ممکن نہ تھا۔ لیکن پھر بھی ان کے دلوں میں ماضی کی قدیم عظمت ان کی زندگی کا ایک قدیم سرمایہ بنی ہوئی تھی۔ اس کے لیے یہ لوگ اپنے ماضی پر ہی ناز کرتے رہتے تھے لیکن اس تحریک نے قدیم بندھنوں کو توڑ کر مغربی اثرات کو قبول کرنے کی دعوت دی۔ نئی تعلیم اور اس کے فوائد کو حاصل کرنے کی ترغیب دی، نیز عقلیت کی بنا پر مذہب کو سمجھنے کی کوشش کرنے کی طرف توجہ مبذول کرائی۔ یہ وہ تحریک تھی جس نے پہلی بار شمال مغربی ہندوستان میں نئے مغربی علوم و سائنس کا چرچا عام کیا۔ انگریزی تعلیم کی ضرورت و اہمیت سے لوگوں کو خاص کر مسلمانوں کو آگاہ کیا، اس تحریک نے مسلمانوں پر خصوصی توجہ اس لیے دی تھی کہ مسلمان اس وقت سب سے زیادہ پسماندگی کی حالت میں مبتلا تھے۔

۱۸۵۷ء کی ناکامی نے سرسید کو اس نتیجہ پر پہنچایا کہ ہندوستانیوں کے لیے ایک ایسی درسگاہ قائم کرنی چاہیے جہاں تمام مغربی علوم اور انگریزی کی اعلیٰ تعلیم کے ساتھ ساتھ مذہبی تعلیم بھی دی جائے اور مفید مشرقی علوم بھی سکھائے جاسکیں۔ جہاں تعلیم ہی نہیں بلکہ ذہنی و اخلاقی تربیت اور محبت و اخوت کا سبق بھی دیا جاسکے۔ سرسید نے تمام قدیم رسم و رواج اور ان علوم پر بھی کھل کر تنقید کی جنھوں نے مسلمانوں کو بے حس، بے عمل بنا دیا تھا۔ انھوں نے طرح طرح سے لوگوں کو سمجھانے کی کوشش کی کہ اپنے اندر نئے زمانے کے تقاضوں کو قبول کرنے کی صلاحیت پیدا کرو، لکیر کے فقیر بن کر مت بیٹھو۔ اس طرح سرسید نے علم کے پرانے تصور کو رد کیا، ان کے ذہن میں علم قومی ترقی کا راستہ اور معاشی بہبود کا ایک ذریعہ تھا۔ وہ چاہتے تھے کہ علم ایک ذہنی عیاشی نہ ہو، بلکہ سماج کی بہتری اس کا نصب العین اور مطمع نظر ہو۔ قدیم طریقہ تعلیم کے متعلق سرسید نے اپنی ایک تقریر میں کہا کہ:

> "مسلمانوں میں کچھ تعلیمی تحریک ہوتی ہے تو ان کی سعی ہمیشہ اسی بات پر مرکوز ہوتی ہے کہ وہی پرانا موروثی طریقہ تعلیم کا اور وہی ناقص سلسلہ نظامیہ درس کتب کا اختیار کیا جاتا ہے۔ چنانچہ اس زمانے میں اسی پرانے طریقہ پر مسلمانوں کے کئی مدرسے تعلیم کے لیے جون پور، علی گڑھ، سہارن پور، کان پور، دیوبند، دہلی و لاہور میں جاری کیے ہیں۔ میں نہایت سچے دل سے کہتا ہوں کہ وہ محض بے فائدہ اور محض لغو ہیں ان سے کچھ بھی قومی فائدہ ہونے کی توقع نہیں۔" (۹)

سر سید نے قوم کی بھلائی جدید تعلیم کو حاصل کرنے میں ہی دیکھی تھی لیکن قوم اس وقت اپنے فرسودہ رسم ورواج اور فرسودہ تعلیم کو کسی بھی طرح چھوڑنے پر راضی نہ تھی۔ سر سید نے قوم کی اس حالت پر افسوس کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا تھا کہ:

"ایسے مدرسوں سے کوئی فائدہ نہیں ہے۔ افسوس ہے کہ مسلمان ہندوستان کے ڈوبے جاتے ہیں اور کوئی ان کو نکالنے والا نہیں۔ ہائے افسوس! امرت تھوکتے ہیں اور زہر نگلتے ہیں۔ افسوس! ہاتھ پکڑنے والے کا ہاتھ جھٹک دیتے ہیں اور مگرمچھ کے منھ میں ہاتھ دیتے ہیں۔ مرجھائے ہوئے درخت کی جڑ میں پانی دینے کی بجائے اس کے پتوں پر پانی چھڑکتے ہیں اور سوکھے ہوئے چشموں سے نہریں کھود کر پانی لاتے کی توقع کرتے ہیں۔ پچھلا طریقہ تعلیم واقعی بہت اچھا تھا لیکن وہ تتلیاں جس ڈور سے بندھی تھیں ٹوٹ گیا اور اب دوسرا ڈور ان کے باندھنے کو ہونا چاہئے۔"(۱۰)

غرض یہ کہ سر سید قدیم تعلیم کے بجائے جدید تعلیم کی حمایت میں جی جان سے لگ گئے۔ وہ اچھی طرح جانتے تھے کہ جدید تعلیم ہی قوم کو اس تاریک گڑھے سے نکال سکتی ہے۔ علی گڑھ تحریک کے وجود میں آنے کا سب سے اہم سبب قوم کی پست حالت تھی۔ اُنیسویں صدی کی اس تحریک نے مری ہوئی قوم میں جان ڈالی۔ اس سے پہلے تمام تحریکیں خالص مذہبی تھیں لیکن علی گڑھ تحریک نے مذہب کے ساتھ ساتھ جدید تقاضوں کو بھی اپنایا۔ اس سے پہلے قوم مغربی علوم سے کوسوں دور بھاگتی تھی، کیوں کہ اس کے ذہن ودل پر قدیم تعلیم چھائی ہوئی تھی۔ لیکن سر سید نے اپنی تحریروں اور تقریروں کے ذریعہ اس کو اس روایتی بندھن سے آزادی دلائی۔ ایک جگہ کہتے ہیں کہ:

"کیا تم خیال کرتے ہو کہ ایسی کتابوں سے جن میں صرف یہ بات لکھی ہو کہ فلاں سنہ میں فلاں بادشاہ ہوا اور فلاں سنہ میں مر گیا۔ انسان کے اخلاق کی درستی اور قومی تربیت ہو سکتی ہے؟ نہیں، صاحبو! ہرگز نہیں ہو سکتی جب تک کہ ایک قوم کے اخلاق اور اس کی بھلائیاں اور برائیاں تفصیل سے نہ بتائی جاویں اور طرح طرح کی تقریروں اور مباحثوں سے ان کی بھلائی برائی ظاہر نہ کی جاوے دل میں اثر نہیں ہوتا۔"(۱۱)

سر سید نے مغربی تعلیم کے فوائد کو بخوبی سمجھ لیا تھا۔ امرتسر کے ٹاؤن ہال میں "اتحاد باہمی" پر تقریر کرتے ہوئے کہا کہ: "اگر گورنمنٹ نے ہمارے حقوق اب تک ہمیں نہیں دیے ہیں تو ہائی ایجوکیشن وہ چیز ہے کہ خواہ نہ خواہ طوعاً کرہاً ہم کو دلا دے گی۔" (۱۲) جدید تعلیم کی تعریف کرتے ہوئے سر سید نے کہا کہ:

" دوستو! یہ نہ کہنا کی مجھ کو اس انگریز کے مانند جس کو صرف اموہ رنگنا آتا ہے۔ اموہ رنگ ہی آتا ہے، مگر میں سچ کہتا ہوں کہ جو چیز تم کو اعلیٰ درجہ پر پہنچانے والی ہے وہ صرف ہائی ایجوکیشن ہے۔ جب تک ہماری قوم میں ایسے لوگ پیدا نہ ہوں گے ہم ذلیل رہیں گے اور ان سے پست رہیں گے اور عزت کو نہیں پہنچیں گے جس پر پہنچنے کو ہمارا دل چاہتا ہے۔" (۱۳)

تعلیم کے معاشی اور سیاسی فائدے بھی ان کے پیش نظر تھے۔ کہا کرتے تھے کہ:

" وہ ملک دولت مند نہیں ہوتا جس میں دوسرے ملک کی چیزوں کی تجارت ہوتی ہے بلکہ وہ ملک دولت مند ہوتا ہے جس کی چیزوں کی تجارت دوسرے ملکوں میں ہوتی ہے۔ ہم کو چاہیے کہ دوسرے ملکوں میں آڑھ اور کمپنیاں قائم کریں اور ملک کی پیداوار اور قدرتی چیزوں سے جو زمین میں گڑی پڑی ہیں ان سے فائدہ اٹھاویں۔" (۱۴)

سرسید کے نزدیک جدید تعلیم ہی مسلمانوں کی پریشانی کا واحد علاج تھا۔ اس لیے انہوں نے اپنی ساری توجہ اسی طرف مبذول کر دی، لہٰذا اس کے لیے انہوں نے طرح طرح کے منصوبے بنائے۔ مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کے قیام کا مقصد ہی یہ تھا کہ ملک میں ہر طرف تعلیمی ادارے قائم کیے جائیں۔ اس کے سالانہ جلسوں میں مختلف علاقوں کی تعلیمی پیش رفت کا جائزہ لیا جائے، یہی نہیں بلکہ علی گڑھ میں محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کا قیام بھی اسی مقصد کے تحت کیا گیا۔ ان کے تعلیمی منصوبوں میں علی گڑھ اورینٹل کالج کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ یہی وہ کالج تھا جس کے لیے سرسید نے اپنی زندگی کو اس کی ترقی و استحکام کے لیے وقف کر دیا تھا۔ اس کے لیے انھیں کافی محنت اور جدوجہد کرنی پڑی، لیکن وہ ہمت نہ ہارے۔

انگریزوں نے ہندوستانیوں کو تعلیم دینے کی ذمہ داری اس لیے قبول کی اس سے ان کے چار بڑے مقاصد وابستہ تھے۔ اول یہ کہ جدید علوم بالخصوص فلسفہ اور سائنس وغیرہ لوگوں کے دلوں سے اپنی قدیم روایات کی بابت نفرت پیدا کر دیں گے اور بالعموم مذہب بیزاری پر منتج ہوں گے۔ دوم یہ کہ ہندوستان میں ایک ایسا گروہ پیدا ہو گا جو انگریزی تہذیب و معاشرت کو اپنے لئے ایک مثالی نمونہ قرار دے گا۔ اور اس کی تقلید کرے گا۔ سوم اس سے انتظامیہ کے معمولی اور کم تنخواہ پانے والے عہدے دار پیدا ہوں گے جو انگلستان سے منگوائے جانے والے ملازموں کے مقابلے میں بہت کم تنخواہ پر کام کریں گے۔ اس کے علاوہ وہ برطانوی حکومت کی بقا کو اپنی بقا سمجھتے ہوئے سلطنت برطانیہ کے استحکام میں مصروف رہیں گے۔ چہارم یہ کہ اس سے برطانوی تہذیب اور عیسائیت کا فروغ ہو گا۔ پہلے دو مقاصد کے حصول کا طریقہ یہ تھا کہ ہندوستان کے پرانے نظام تعلیم کے نقائص بڑھا کر بیان کیے جائیں۔ اس کے

نصابات پر شدید نکتہ چینی کی جائے اور ان میں بیان کیے گئے نظریات اور روایات کے متعلق احساس کمتری پیدا ہو۔ انگریز ماہرین تعلیم کا یہ خیال تھا کہ ہندوستان کا پرانا نصاب تعلیم خطرناک ہے۔ اس کو پڑھ کر لوگ سلطنت برطانیہ کے وفادار نہیں بن سکتے:

> As long as the natives are left to brood over their former independence, their sole specific for improving their condition is, the immediate and total expulsion of the English. A native patriot of the old school has no notion of any-thing beyond this: his attention has never been called to any other mode of resorting the dignity and prosperity of the country. It is only by the infusion of European ideas that a new direction can be given to the national views (۱۵).

یورپی تعلیم کے حصول سے مزاج میں تغیر آجاتا ہے، لوگ اپنے ماضی سے نفرت کرنے لگتے ہیں اور ان کی خواہش ہوتی ہے کہ انگریزوں کے زیر سایہ حفاظت سے رہیں اور ویسے ہی لگیں۔ ان کے خیال میں ہندوستان کے لوگ جدید علوم کو پڑھیں گے تو قدیم نظریات کو ترک کر دیں گے۔ اسی طرح نئے علوم ان کی مذہبی کتابوں کی خامیاں بھی ان پر ظاہر کر دیں گے۔ اسی طرح جدید تعلیم کو عیسائیت کی تبلیغ و ترویج کا ایک ذریعہ بنایا گیا۔ خصوصاً مشنری اداروں میں تبلیغ اور بائبل کی تدریس پر بہت زور دیا جاتا تھا۔ سرسید زمانے کے مطابق مسلمانوں میں تبدیلی کے خواہاں تھے، لیکن سرسید کے یہی خیالات و افکار ان کے اختلاف کی وجہ ثابت ہوئے۔

" اودھ پنچ" منظر عام پر آیا تو پورا ہندوستان اس وقت تک غلامی کی زنجیروں میں جکڑ چکا تھا۔ یہ غلامی سیاست و اقتدار کے دائرے سے نکل کر تعلیم، تہذیب اور زندگی کے چال چلن میں مغرب کی اندھی تقلید کی صورت میں ظاہر ہو رہی تھی یہ احساس عام ہو رہا تھا کہ تہذیب جس چیز کا نام ہے اس کے وارث انگریز ہیں اور ان کے مقابلے ہر ہندوستانی اجڈ اور وحشی ہے لہٰذا انھیں متمدن اور مہذب ہونے کے لیے مغربی تہذیب کو آنکھ بند کر کے اختیار کر لینا چاہیے۔ مجلہ اس غلامانہ ذہنیت کا دشمن تھا۔ چوں کہ مسلمانوں میں انگریزی تعلیم و تہذیب کے سب سے بڑے وکیل سرسید احمد خاں تھے۔ اس لیے "اودھ پنچ" سرسید اور ان کی تعلیمی تحریک کا بھی بدترین مخالف تھا اور یقیناً اس کی

مخالفت میں وہ اکثر حد اعتدال سے بھی تجاوز کر جاتا تھا۔ مغربی تعلیم و تہذیب اور اس کے چرچے سے "اودھ پنچ" کو کتنی الجھن ہوتی تھی اس کا اندازہ ذیل کے اقتباس سے کیا جاسکتا ہے۔

> " تہذیب! تہذیب! تہذیب!!! سنتے سنتے کان بہرے ہو گئے ہیں۔ جدھر دیکھو تہذیب ہی تہذیب۔ اٹھنے بیٹھنے میں تہذیب، چلنے پھرنے میں تہذیب، لگنے موتنے میں تہذیب، یا الٰہی! تہذیب کم بخت تو جان کی عذاب ہو گئی ۔۔۔ ادھر انگریزی ہوئی اُدھر دنیا میں تہذیب پھیلی" (۱۶)

"اودھ پنچ" نے جدید تعلیم کے جن تاریک پہلوؤں کی نشاندہی کی، حیرت انگیز طور پر سرسید کی نگاہ ان کی طرف نہیں گئی۔ حالاں کہ سیّد محمد آزاد نے یہ خطوط ہندوستان میں بیٹھ کر لکھے تھے جب کہ سرسید نے تو مغربی تہذیب کا بچشم خود مشاہدہ کیا تھا۔ "اودھ پنچ" کو سرسید سے یہی شکوہ تھا کہ وہ مشرقی ہو کر مغربی تعلیم کے پرچارک بنے ہوئے تھے۔ اور اسی لیے اس کے صفحات سرسید کی اصلاحی و مقصدی تحریک کے بخیے ادھیڑنے کے لیے وقف رہے۔ ۱۸۷۷ء سے ۱۸۹۳ء تک سرسید کے خلاف نظم و نثر میں اتنا کچھ لکھا گیا کہ انھیں یکجا کیا جائے تو کئی ضخیم جلدیں مرتب کی جاسکتی ہیں۔ ان مضامین میں سرسید کو کافر، کرسٹان، نیچری، فریبی دھوکا باز اور گداگر تک کہا گیا سرسید نے علی گڑھ کالج کے لیے چندہ جمع کرنے کی مہم شروع کی تو اودھ پنچ نے اس کا بھی مذاق اڑایا:

> "بھیک مانگنے کا نیچرل اور مہذب طریقہ ارے کم بختو! مجھ کو روپیہ دو! ارے نالائقو! مجھ کو دو ارے بیوقوفو! مجھ کو دو۔ ارے بے ایمانو! مجھ کو دو۔ ارے جاہلو! مجھ کو دو۔ اے کاہلو! مجھ کو دو۔ خدا کے واسطے چاہے نہ دو مگر نیچر کی خاطر تو دو" (۱۷)

منشی سجاد حسین کو سرسید سے ان کی انگریز دوستی کی وجہ سے خدا واسطے کا بیر تھا۔ لہٰذا ہندی اردو تنازعے میں اردو حمایت کے معاملے کے سوا شاید ہی کوئی مسئلہ ہو جس پر انھوں نے یا ان کے اخبار نے سرسید کے کسی نقطۂ نظر سے اتفاق کیا ہو۔ یہ مخالفت اس حد تک بڑھی ہوتی تھی کہ جب مرزا غلام احمد قادیانی نے مسیح موعود ہونے کا دعوٰی کیا تو "اودھ پنچ" نے اس پر ایک مزاحیہ آرٹیکل شائع کیا جس میں سرسید کو بھی گھسیٹ لیا اور انھیں یحییٰ ثانی قرار دیا۔ ڈاکٹر طاہر مسعود کے مطابق:

> " منشی سجاد حسین سرسید اور ان کی تحریک کے کڑے ناقد تھے۔ اس مخالفت کے پیچھے بھی انگریز دشمنی کا جذبہ کار فرما تھا۔ وہ ساری زندگی مغربی تعلیم اور مغربی تہذیب کا مذاق اڑاتے رہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کا اپنا اخبار بھی اسی تقلید کا نتیجہ تھا۔ "پنچ لندن"

جب پہنچتا تھا تو منشی سجاد حسین اس کا بغور مطالعہ کرتے تھے اور اپنے مصور رام بہادر کو اس کے کارٹونوں کے عین مطابق کارٹون بنانے کی ہدایت دیتے تھے۔ مغربی مصنفوں اور مغربی اخبار سے متاثر ہو کر انھوں نے اردو میں مغربی انداز کے طنز و مزاح کو داخل کیا۔ فرق یہ ہے کہ انھوں نے جو کچھ انگریزوں سے سیکھا اسے انگریزوں ہی کے خلاف استعمال کیا۔" (۱۸)

اکثر اوقات تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ "اودھ پنچ" انگریزوں اور سرسید کی تحریک پر طنز کرنے کا کوئی موقع نہیں گنواتا۔ یہاں تک کی بعض اوقات محض تنقید برائے تنقید پر ہی اتر آتا ہے۔ سرسید احمد خاں اور علی گڑھ تحریک سے "اودھ پنچ" کو جو شکایت تھی۔ اس کا ذکر "اودھ پنچ" میں سجاد حسین نے اپنی ۱۸۸۹ء کی ایک اشاعت میں "معلم الملکوت کی پیر نیچر کے نام چٹھی" کے عنوان سے یوں بیان کیا ہے:

"مائی ڈیئر سرسید:" شاید تم کو تعجب ہو گا کہ میں نے ان محبت آمیز الفاظ سے تم کو یاد کیا اور پھر ایسی ضرورت کے وقت تمہاری مدد پر آمادہ ہوتا ہوں۔ مجھ کو بے شک ملال تھا کہ تم نے باوجود میری اس درجہ حقوق اور عنایتوں کے بھی، میری رفاقت کی کچھ پرواہ نہ کی اور لارڈ ڈفرن کو ترجیح دے کر میرے خلاف بیعت کر لی۔ واقعی تمہاری ایک بہت بڑی غلطی تھی جو میرے مشن سے علیحدہ ہو کر تم معاملات ملکی کی جانب رجوع ہوئے اور یکایک تم نے دین کی رخنہ اندازی سے اپنے خیالات کو پھیر کر بالکل پولیٹیکل کر لیا"۔ (۱۹)

یہ تحریر "اودھ پنچ" کے مخصوص رنگ کی عکاس ہے۔ اس میں "اودھ پنچ" اور علی گڑھ تحریک کے جو اختلافات تھے اس کی بھی پوری طرح عکاسی ہو گئی ہے۔ سرسید احمد خان کے نظریات و افکار کو بھی "اودھ پنچ" نے طنز کا نشانہ بنایا۔ "اودھ پنچ" براہ راست سرسید کا نام لے کر بھی طنز کرنے سے باز نہیں آتا۔ سرسید احمد خان نے "محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس" کے لیے چندہ اکٹھا کرنے کی جو مہم شروع کی تھی "اودھ پنچ" نے اُس کو بھی تضحیک کا نشانہ بنایا لکھتا ہے:

"ہمارے سرسید گلے میں جھولی ڈال چیلوں کو ساتھ لے کر دکن کی طرف گداگری کے واسطے نکلنے والے ہیں۔ خدا اس فقیر کی جھولی کو طرح طرح کے ٹکڑوں سے بھرا پُرا واپس لائے سچ ہے (۲۰)

سر سید احمد خان کے نظریات وخیالات اور علی گڑھ تحریک کی بھرپور مخالفت کے علاوہ انگریزوں کی تضحیک کا بھی کوئی موقع "اودھ پنچ" نے اپنے ہاتھ سے نہیں گنوایا۔ وہ ہنسی مذاق اور لطیفے بیان کرتے ہوئے ایسی گہری طنز کرتا کہ قاری پر ان کی اصلیت ظاہر ہوئے بغیر نہ رہتی۔

مجلہ نے سر سید اور علی گڑھ تحریک کو طنز و تمسخر کا نشانہ بنایا اور آزادئ نسواں کی سخت مخالفت کرتے ہوئے ایسے حضرات کی طنز و تضحیک کی ہے جو اس کے بڑے طرف دار تھے جب سر سید احمد خان مسلمانوں کی سیاسی سماجی اور مذہبی اصلاح کے لیے قدم اٹھایا تو منشی سجاد حسین اودھ پنچ کے ذریعے اس کی مخالفت کی۔ ایک ہندوستانی کے ہی ہاتھوں ہندوستانی تہذیب کے نشانات مٹتے اور مغربی تہذیب کا چراغ جلتے دیکھ کر انھیں ضبط نہ ہو سکا۔ چنانچہ سر سید احمد خاں کی ذات کو لے کر استہزاء اور طنز و تضحیک کے ایسے وار چھوڑتے جن میں ان کی شخصیت کو مسخ کرنے کی کوشش کی جاتی۔ انھوں نے سر سید کو سر نیچر کا خطاب دے کر علی گڑھ کو ایک لادینی ادارہ اور مغربی تہذیب و تمدن کی اشاعت کا مرکز بنا کر طنز و تمسخر کا نشانہ بنایا۔ تحریک سر سید پر لکھے ہوئے ان کے مضامین علی گڑھ کالج" علی گڑھ کی شہرت "علی غذا طیوط غذط، سید صاحب کے واسطے ضروری کام، چھیڑ سید سے چلی جائے اسد" قابل ذکر ہیں۔ سر سید کی تعلیمی کانگریس پر اس طرح طنز کرتے ہیں:

> "سر سید کی تعلیمی کانگریس کے اس قدر اجلاسوں کا نتیجہ اس طرح غائب ہے جیسے گدھے کے سر سے سینگ۔ اس پر طرّہ یہ کہ اب اس بیچاری کا کہیں تھل بٹیرہ نہیں لگتا۔ دھوبی کے کتّے کی طرح گھر کا نہ گھاٹ کا۔ پٹنے والوں نے دور سے دھتا بتائی اب بمصداق دست شکستہ و بال گردن یہ بھی علی گڑھ کے گلے میں لٹکائی جائیگی اگر کوئی دوسرا غیرت مند ہوتا تو ایسے فضول ڈھکوسلے کو کب کا خیر باد کہہ چکا ہوتا۔" (۲۱)

انھوں نے آزادئ نسواں اور تعلیم نسواں کی بھی سخت مخالفت کی۔ مغربی اثرات سے خواتین میں انگریزی تعلیم اور بے پردگی کا جو دور دورہ شروع ہو گیا تھا اس سے وہ ہمیشہ نالاں رہے اور اس کی ذمہ داری انھوں نے ان مصلحین کے سر تھوپی جو تعلیم نسواں اور بے پردگی کی حمایت میں اصلاح کے نعرے لگا رہے تھے چنانچہ انھوں نے اپنے اکثر مضامین میں خواتین سے زیادہ ان حضرات کو طنز و تضحیک کا نشانہ بنایا ہے جو اس کے بڑے الم بردار تھے۔ ایک مضمون "سہل لٹکہ" میں لکھتے ہیں:

> "آج کل بعض خواہ مخواہ کے روشن خیال گروہ میں اس بات کی سخت کوشش ہو رہی ہے کہ جس طرح ہو عورتوں کا پردہ اٹھا دیا جائے ساری برکتیں اسی میں مخفی ہیں اور مسلمانوں

کی یہ ردی حالت اسی بدولت پہنچی ہوئی ہے۔ بی صاحب نے پردہ اٹھایا چہرۂ بے نقاب کا جلوہ دکھایا اور دنیا کی بہبود اور ترقی گداگد آسمان سے گرنا شروع ہوگئی۔" (۲۲)

ایک اور مضمون میں مصلحین کو عورتوں کی بے پردگی کے نتائج سے اس طرح آگاہ کرتے ہیں:

"جب ناچنے نکلے تو گھونگھٹ کا ہے کا۔ پردے سے نکلے ہیں تو پھر گھر میں بند ہونے کو ۔۔۔کیا اب بھی ہم محروم رہیں۔ جس طرح سن تین شاہ ایڈورڈ کی تخت نشینی کے واسطے یاد رہے گا اسی طرح ہندوستانی عورتوں کے پردے سے باہر نکلنے پر بھی مشہور رہے گا"(۲۳)

انھوں نے معاشرے کی عام خرابیوں اور نقائص کو بھی اپنے طنز کا نشانہ بنایا ہے سرسید نے لوگوں کو تعلیم جدید کی طرف راغب کیا تھا۔ اس کے نتائج یورپ کی حد تک ان کے سامنے تھے' اس لیے انہیں خوف تھا کہ ہندوستان کے مسلمان بھی لامذہب ہو جائیں گے۔ اس وجہ سے انہوں نے قرآن کو عقل اور فطرت کے معیار کے مطابق بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی تاکہ جدید تعلیم کے حصول کے باوجود لوگ مسلمان ہی رہیں۔ اس لیے انہوں نے قرآن کی وہ تمام چیزیں جو خلاف معمول تھیں' معمولی اور عام فہم بنا کر پیش کیں۔ ان کی کوشش اس لحاظ سے قابل تحسین ہے کہ ان کا مقصد نیک تھا مگر اس کی بنیاد غلط تھی۔ تعلیم نسواں پر آزادؔ نے اپنی "نئی ڈکشنری" میں جو اظہار خیال کیا ہے وہ بحث طلب اور اختلافی ہے لیکن بہر حال ان کی اور اس دور کے کئی لوگوں کی ذہنیت اور تعلیم نسواں پر ان کے خیالات کا مظہر ضرور ہے۔ لکھتے ہیں:

"فیمیل ایڈوکیشن (تعلیم نسواں): عام جلسوں میں اپنی بہو بیٹیوں کو لے جانا، اپنی میم کا ناچنے کے جلسے میں ایک وقت کے لیے دوسرے کی میم سے مبادلہ کرنا، کمزور لڑکیوں کو تھوڑا تھوڑا پوٹ پلانا، مس بابا لوگوں کو ہوا کھلانا، کالی میموں کو انگریزوں کی ملاقات کے لیے جبراً و قہراً لے جانا اور اگر وہ وہاں جاکر شرمائیں تو جوش تہذیب سے گھونگھٹ کھول دینا۔"(۲۴)

جدید تعلیم پر "اودھ پنچ" کا سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ اس نے یہاں کے لوگوں کے اذہان تبدیل کر دیے ہیں۔ اور مغربی تہذیب کو باعث فخر بنا دیا ہے۔ اس تعلیم کے نتیجے میں کچھ لوگ انگریزی تعلیم و تہذیب اور معاشرت کے زبردست حامی بن گئے۔ انگریزوں کی طرح رہنے اور انگریزی بولنے پر فخر محسوس کرتے تھے۔ ورڈزور، شکسپیئر اور یورپ کے شعر پڑھتے تھے اور یورپی فلسفیوں کے اقوال کے حوالے دیتے تھے۔ وہ قدیم تعلیم یافتہ لوگوں کو ان پڑھ سمجھنے لگے تھے۔ "اودھ پنچ" میں راقم نے سرسید کے اس بیان پر مزاحمت کی:

"انگریز ہندوستانیوں کو بالکل جانور سمجھتے ہیں اور نہایت حقیر جانتے ہیں، ہماری غلطی تھی ۔ وہ ہم کو سمجھتے ہی نہیں تھے بلکہ در حقیقت ہم ایسے ہی ہیں۔"(۲۵)

ایک اور جگہ اودھ پنچ میں جدید تعلیم پر رقم طراز کیا ہے:

" تازہ ولایت صاحبزادے۔ ہائی ایجوکیشن پایا۔ کیسا بات البست ہائی سوسائٹی میں سوار کیا۔ جنٹلمین ہمکو گریٹ پوٹنٹیٹ کا سن سمجھتا تھا۔ ہائی سویلنبریشن ہے وہاں۔(۲۶) "مکتبوں اسکولوں کے لونڈوں کو تو دین و دنیا میں کہیں کا نہ رکھیں گی۔"(۲۷) گویا اس تعلیم کا مقصد خاص حالات میں کام کرنے والے خواندہ افراد پیدا کرنا تھا۔ لائق، باہنر اور ذہین افراد پیدا کرنا نہ تھا۔ ہندوستان میں انگریزی تعلیم زیادہ تر آرٹس کے مضامین تک محدود رہی۔ سائنسی اور سائنسی ترقیات کے متعلق جدید خطوط پر تعلیم دینا انگریزوں کا منشا ہی نہیں تھا۔

"یہ بات ہماری آپ کی سمجھ میں نہ آئے نہ سہی مگر اس گر کو امریکہ کی عورتوں نے پالیا۔ بس اسی وجہ سے تو انھوں نے جتھا کر کے حال مین سوسائٹی قائم کی ہے کہ نوجوان عورتیں بیاہ سے روکی جائیں۔ چلئے صاحب جب عورتوں کی طرف سے اس طرح کھینچ تان ہو گی تو آخر مرد صاحب کیا کریں گے۔"(۲۸)

اودھ پنچ نے اس وقت کے تہذیبی افکار کی خوب مزاحمت کی۔ "عورتیں جب تک پردے سے نہ نکلیں گی ہم کسی طرح مہذب نہیں ہوسکتے گویا ان کے پاس مہذب بن جانے کا ڈپلومہ آگیا ہے اور تہذیب کا سرٹیفکیٹ بغل میں"(۲۹) مغربی تعلیم و تربیت کا سکہ پوری طرح رائج ہو چکا تھا۔ اس کے اثرات زبان اور ادب پر بھی بہ خوبی ہو رہے تھے اور مشرقی تصورات کی اہمیت کم ہو رہی تھی۔ اودھ پنچ نے مغرب کو اپنے مطاعن کا ہدف بنا کر تمام مشرق کی طرف سے کفارہ ادا کر دیا ہے۔ راقم لکھتے ہیں کہ:

" آپ نے تو بیڑا اٹھالیا ہے کہ اردو شاعری کا ستیاناس پورے طور سے کیا جائے اور کوئی وجہ نہیں صرف آپ کے مقتضائے طبعیت ہے۔ مگر واللہ اردو اشعار کو انگریزی جامہ پہنانا ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے عزارہ دار پائجامہ پر پتلون پہن لیا مگر یہ نہ سمجھے کہ آپ ہی اس رنگ میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ اسی طرح گل نظم میں خرفات کا انبار لگا ہوا ہے۔ اردو شاعری کی گردن کند چھری سے رہتی ہے۔ واقعی افسوس کا مقام ہے۔"(۳۰)

اودھ پنچ کو مولانا حالی سے دو شکایتیں تھیں۔ پہلا اعتراض تو یہ تھا کہ مولانا حالی کا شاعری کا مفہوم غلط ہے جس کو وہ شاعری سمجھتے ہیں وہ محض قافیہ پیمائی ہے اور فطری شاعری کی لطافت و رنگینی سے خالی ہے اور اختلاف کی

دوسری وجہ ان کا اردو شاعری میں انگریزی الفاظ کا بے تکا استعمال ہے۔ اگر نفس مضمون کو دیکھیں تو ماننا پڑے گا کہ اودھ پنچ کی شکایت بے بنیاد نہیں تھی۔ ہندوستان کے بہت سے لوگ سمجھتے تھے اور اب بھی سمجھتے ہیں کہ اگر ہندوستان برطانیہ کے ماتحت نہ آتا تو ہم تعلیمی، صنعتی، انتظامی اور تہذیبی اعتبار سے پس ماندہ ہوتے۔ جدید تعلیم یافتہ لوگوں کے ذہنوں میں خدا جانے یہ تصور کیوں جاگزیں ہو گیا ہے کہ برطانوی حکومت نے ہندوستان میں نہ صرف امن وامان پیدا کیا بلکہ یہاں کے لوگوں کی خوش حالی کے لیے جدید ذرائع آمد ورفت اور رسل ورسائل پیدا کئے۔ عدالت اور پولیس کا نظام رائج کر کے سابقہ لاقانونیت کو ختم کیا۔ جدید سائنسی علوم کی تعلیم لوگوں کو دی۔ نہروں اور ریلوں کا جال بچھا دیا۔ جس سے پیداوار میں اضافہ اور نقل وحمل میں سہولتیں پیدا ہوئیں وغیرہ۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ برطانوی حکومت نے نسل بعد نسل یہ باتیں نصابی کتابوں کے ذریعے لوگوں کے ذہنوں میں راسخ کر دی تھیں۔ یہ پروپیگنڈا ہمیں اس بری طرح سے متاثر کر گیا کہ ہم انگریزوں سے قبل کی حکومتوں کو بدانتظام، وحشی اور ظالم سمجھنے لگے۔ "اودھ پنچ" میں جب برطانوی ظلم وجور، لوٹ کھسوٹ اور سازشوں سے متعلق حقائق کی نقاب کشائی کرتے ہیں تو لوگ انہیں نفسیاتی کوتاہیوں کا شاخسانہ قرار دینے لگتے ہیں۔

" سب صورت تہذیب فقط دم کی کسر ہے " مضمون میں راقم کہتا ہے" آج کل تہذیب و شائستگی سے ہندوستان کے سر پر شائستگی کا ایسا دھوندو کا راچھایا ہوا ہے کہ ہمالیہ کی چوٹیوں پر بھی شدید کوئی ابر آتا جاتا ہو گا۔"(۳۱)

"رنگ میں بھنگ یا بلم پتر کی تان میں گٹکری" میں ارقام ہے کہ:

> "انقلاب زمانہ سے واجد علی شاہ کی رہس منزل کی سارا۔ گا۔ ما۔ پا۔ دھا۔ نی کی جگہ کیننگ کالج علوم مغربی کی تعلیم کو قائم ہو تو اس کے لوازم ناچ گانے رنڈی بھڑوونکے جلسہ کو۔ ۔۔ تو اس کو تہذیب کیوں نہ خفگی سے دیکھے۔"(۳۲)

" اودھ پنچ" کے نزدیک تعلیم ایسی ہونی چاہیے جو انسانوں کو تہذیب، دیانت اور شرافت سکھائے انہیں روحانی ترقی اور اطمینان قلب بخشے مگر تعلیم قوموں اور انسانوں کو گروہوں میں بانٹ دے، مختلف طبقات میں منافرت پیدا کرے اور محض مادی مفادات کے حصول کی طرف مائل کرے وہ قابل ترویج نہیں ہے اور اس سے عالم انسانیت کی تذلیل نہیں کی جانی چاہیے۔ مغربی تعلیم ہمارے نوجوانوں کو اپنی تہذیب، تاریخ، مذہب، قوم اور ذہنی سرمائے سے غافل کر رہی ہے۔ ہم یورپ کی ہر بات کو صحیح اور ایشیاء کی ہر بات کو غلط سمجھتے ہیں۔ مگر جدید تعلیم کے اثرات کچھ اس شکل میں نظر آنا شروع ہو گئے تھے۔ محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس پر اکثر طنز و مزاح کے مضامین شائع ہوتے رہے ہیں ایک مضمون میں مصنف بیان کرتے ہیں کہ کانفرنس میں ایک خاتون تقریر کرتے ہوئے یوں فرماتی ہیں:

"تمہارے ابرو کے ایک اشارے سے ہزاروں تلواریں میدانوں میں نکل پڑیں گی۔ تم غنچہ و ہنو نکی مسکراہٹ ایک طرف اور محسن الملک کی ہزار اعجاز بیانی دوسری طرف۔ تم اگر زبان ہلاو تو ایک کروڑ روپیہ کا جمع کرنا کیا ہے۔ کروڑ یونیورسٹیاں بنوا سکتی ہو (یہ الفاظ مس بلقیس کے منھ سے ابھی پورے نہیں نکلے تھے کہ آغا خان نے ایک کروڑ روپیہ کے نوٹ بلقیس کے سامنے رکھوا دیے۔"(۳۳)

علمی ترقی کے نام پر انگریزوں کے اس منصوبے میں بہت سے محب وطن اور ملک و قوم کے خیر خواہ بھی مجبوراً شریک ہوگئے مگر بد قسمتی سے انہوں نے اپنی قوم اور ملک کی ہر چیز کو انگریزوں اور انگلستان کی ہر چیز سے کمتر ثابت کر کے لوگوں میں شدید احساس کمتری پیدا کیا۔ انہوں نے ملکی زبانوں میں تعلیم دینے کی مخالفت کی اور اس طرح ایسے طلبہ کی کھیپ تیار کرنے میں مدد دی جو بقول میکالے:

"خون اور رنگ کے اعتبار سے تو ہندوستانی ہو مگر مذاق اور رائے، اخلاق اور سمجھ کے اعتبار سے انگریز ہو۔"(۳۴) "نیچرل ترقیوں کی تشریح" میں مصنف علمی ترقی کے بارے میں رقم طراز ہے کہ: "علمی ترقی یہ ہے کہ کچھ انگریزی و نگریزی پڑھ کر فکر کریں۔ موچھوں پر تاؤ کریں۔ اپنے وجود کے سامنے سارے مخلوق خدا کو نرا وحشی اور جنگلی بتلائیں۔ متقدین و متاخرین پر منھ آیا کریں اور ہمدردی کا دعوی کریں۔ زبانی اصلاح قوم میں رہیں۔"(۳۵) غرض اب جو دور شروع ہوا اسے دور اصلاحات کہنا چاہئے۔ بظاہر یہ اصلاحات ہندوستانیوں کی بھلائی کے لیے تھیں مگر درحقیقت ان کا مقصد انگریزی حکومت کے قدم ملک میں مضبوطی سے جمانا تھا۔ انگریزی تعلیم پر منشی سجاد حسین "حاجی بغلول" میں طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"آپ اپنا نام انگریزی میں مسٹر ایجر باگلل اسکوائر دستخط فرمایا کرتے تھے مگر قدغن رہتا تھا کہ اردو میں شائع نہ ہونے پائے۔ کیا سبب۔ اُردو والوں کے تلفظ کی غلطی و تجنیس خطی سے خوف رہتا تھا کہیں خدانخواستہ پاگل نہ مشہور ہو جائیں۔"(۳۶)

جدید تعلیم یافتہ افراد میں سے بیشتر مسلمان علی گڑھ کالج سے تعلیم حاصل کر کے نکلے تھے۔ اس لیے "اودھ پنچ" کی تنقید کا نشانہ علی گڑھ کالج بنا اور چوں کہ علی گڑھ کالج سر سید احمد خاں کا کارنامہ تھا اس لیے سر سید احمد خاں بھی اکثر ہی اودھ پنچ کے طنز کا نشانہ ہوتے تھے۔ جدید تعلیم پر مزید تنقید کرتے ہوئے ارقام کرتے ہیں کہ:

"ایک کتاب ہو تو نام بتاوں۔ یہ دیکھیں ڈیڑھ درجن کتابیں تو یہ موجود ہیں۔۔۔ یہ وہ مشرقی تعلیم نہیں ہے کہ چار برس میں کریما پڑی اور وہ یہی مثل طوطے کی معنی طلب

ندارد شندان لغت گرفتار کرد ارٹ لیااور جونپور کے قاضی ہوگئے اتنو اگر مڈل پاس نہ ہو
تو کوئی حجامت بھی نہ بنوائے۔" (۳۷)

" ارے صاحب یہ انگریزی وہ بلا کا علم ہے کہ جس کی تعلیم سے بہت سے لوہار۔ کمہار۔
نائی۔ باری فضل باری سے ایم اے بی اے۔ اے اس اس جی ال اور خدا جانے کون کون
سی ڈگریاں پاس کرکے اس زمانہ میں اجلاسوں پر بیٹھے ہیں۔" (۳۸)

طنز نگاروں کی طرف سے انگریزی تہذیب و معاشرت پر اس انداز سے طنز کیا جاتا تھا کہ ان کا مضحک پہلو نمایاں ہو کر سامنے آجاتا تھا۔ یہ طنز و مزاح کے اعلیٰ نمونے کہے جاسکتے ہیں:

" سررشتہ تعلیم والوں کو ہوشیار ہونا چاہیے کہ ان قواعد بدل گئے زنانہ اسکول کی جگہ
انھیں شیِ اسکول کیسا ہو گا۔ مگر ساتھ ہی میل اسکول فیمیل اسکول کہنے کا مضائقہ نہ
ہو گا۔ کیونکہ فیمیل کافی دور کرنے سے میل بنتا ہے۔ اسلیے میل ہی فیمیل کا ماتحت
رہا" (۳۹)

سرسید جب انگلستان (کیمبرج یونی ورسٹی) گئے تو انہوں نے وہاں کے تعلیمی ماحول سے متاثر ہو کر یہ فیصلہ کیا کہ ہندوستان میں ابھی اسی طرز کا تعلیمی ادارہ قائم کریں گے وہ ان کی تضحیک کا باعث بنا۔ مصنف ارقام کرتا ہے کہ:
"سید مغربی فرماتے ہیں کہ ہم اپنے کالج کو آکسفورڈ اور کیمبرج کرکے رہیں گے۔ آکسفورڈ اور کیمبرج تو جبھی ہو کہ قوم میں سلطنت ہو۔ دولت ہو" (۴۰)

" مگر سید صاحب کا ارشاد ہی ایک طرح سے حق بجانب ہے کیا وجہ کہ قوم کے حال پر
روتے روتے اب تو آپ کی وہی کیفیت ہو گئی ہے جو اُس بھوکے ملازم کی تھی جو ایک جگہ
نوکری کرنے گیا۔ مالک نے ایک انگلی اُٹھائی (کہ خدا ایک یا دو) نوکر سمجھا کہتے ہیں ایک
روٹی ملا کرے گی۔ اس نے دو انگلیاں اُٹھائیں کہ ایک نہیں دو۔ آپ کو تو ہر فردے کی
تصویر میں قوم نظر آتی ہے اور ہر سچ میں اپنی سعی جلوہ دکھاتی" (۴۱)

"اودھ پنچ" اور اس کے طنز نگاروں نے مغربی تہذیب اور اس کی چمک دمک کے کھوکھلے پن کو عیاں کرنے کے لیے طنز مزاح کے پردے میں مزاحمت کی۔" ہمارا مقصد تہذیب نسواں ہے اوراس کے لیے سب سے مناسب طریقہ ہماری سمجھ میں ہی آیا تھا کہ ہندوستان کی پری جمال خاتونوں کو پرزے سے باہر نکالا جائے اور خدا کی عطا کردہ لذایذ سے متمع ہونے کا اولین موقع دیا جائے" (۴۲) اس قسم کی تلخ، ترش، اور طنزیہ تحریروں میں بھی درپردہ اشارہ

سر سید کی مصلحانہ کوششوں کی جانب ہوتا اور مقصد ان کی مذمت ہی ہوتی تھی۔ "اودھ پنچ" انگریزی تعلیم کے خلاف ہونے کی وجہ سے سر سید کے نظریات کی شدید مخالفت کر رہا تھا۔ اسی وجہ سے سر سید پر ذاتی حملے بھی کیے جاتے رہے۔ مصنف کہتا ہے کہ: "معلوم ہوتا ہے نیچر نے ہمارے شہر کو مردہ تصور کر لیا ہے"[۴۳] انگریزی تہذیب اور ہندوستانی تہذیب میں زمین آسمان کا فرق تھا۔ اس کے علاوہ مسلمانوں کی تہذیب اور روایات کبھی نہ ملنے والی دو لکیروں کی مانند ہیں۔ اس لیے مسلمان انگریزی تہذیب کی وجہ سے انگریزی میں تعلیم حاصل کرنے پر بھی آمادہ نہ تھے۔ راقم لکھتا ہے کہ:

> "مگر ہائے دنیا کسی طرح نہیں سیکھتی۔ کسی طرح دنیا کا حال نہیں کٹتا۔ علاوہ اسکے انگریزی عملداری ہو جانے سے اس بات کو لوگ بالکل بھول ہی گئے۔ انگریزی حکومت ۔ انگریزی تہذیب۔ انگریزی تعلیم نے اسکو اور بھی مٹا دیا۔ انگریز لوگ ظاہری ترقی کے دلدادہ ہیں۔"[۴۴]

انگریزی تعلیم میں سب سے زیادہ مخالفت عورتوں کی جدید تعلیم پر کی گئی۔ اُن کی آزادی پر شور برپا کیا گیا۔ مصنف نے اپنے مزاحمتی جذبات و احساسات مضمون "زنانہ ترقی" میں یوں رقم طراز کیے۔ "یہ اب ہندوستان کی ترقی میں بال برابر کسر نہ رہے گی۔ ترقی اور تہذیب کا سلامتی سے وہ طوفان امڈا ہے کہ سارا ملک عنقریب شرابور لتپت بلکہ مستزق ہوتا نظر آتا ہے"[۴۵] سر سید نے انگریزی تہذیب کی وجہ سے وہاں کے اخبارات سے متاثر ہو کر مسلمانوں کی تہذیبی زندگی میں انقلاب لانے کے لیے اسی قسم کے اخبار ہندوستان میں نکالنے کا فیصلہ کیا۔ "رسالہ تہذیب الاخلاق" کا اجراء اسی ارادے کی تکمیل تھا۔ "اودھ پنچ" کے مضمون "ناقص تعلیم کی مکمل رپورٹ" میں مصنف طنزاً تعلیم کی دو اقسام بیان کرتا ہے اور ساتھ ہی "تہذیب الاخلاق" رسالہ پر بھی طنز کرتا ہے۔

> "تعلیم کا لفظ دو معنوں میں بولا جاتا ہے ایک وہ تعلیم ہے حسن خیر حلقوں میں نشاط انگیز طریقے سے بعض خاص آلات موسیقی کے ساتھ کسی بلند مقام پر دی جاتی ہے اس کی رپورٹ اکثر صحبت عیش و نشاط میں 'خدا سلامت رکھے' کے ساتھ شروع کی جاتی ہے اور 'کہروا' کے ولولہ انگیز فقروں تمام ہو جاتی ہے ۔ اس تعلیم کو تو نہیں مگر جن کو تہذیب اخلاق کا دعوٰی ہے مخرب اخلاق بتاتے ہیں۔ لہٰذا مختصر طور پر اس روح افزا تعلیم ریاضی کی رپورٹ دو لفظوں میں بند کی جاسکتی ہے' تخزیب اخلاق" [۴۶]

"جدید تعلیم کی نسبت کو کثرت اشاعت پر کتنا ہی مسرت زاغل اور حوصلہ افزا شور کیوں نہ مچایا جاتا ہو مگر یہ کوئی بھی نہیں کہتا کہ وہ کامل ہے" [۴۷] "اودھ پنچ" کا حلقہ احباب انگریز کو اپنا مکمل دشمن سمجھتے تھے۔ اور انگریزی تعلیم

سیکھنا اپنے مذہب کے خلاف تصور کرتے تھے۔غرض اس جدید تعلیم پر سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ اس نے لوگوں کے اذہان تبدیل کر دیے ہیں۔لوگ سپنسر' مل' ڈارون' بکسلے وغیرہ کے مطالعے سے جدید فلسفیانہ نظریات سے کچھ نہ کچھ واقف ہوگئے تھے۔انگریزوں نے چوں کہ انہی جدید تعلیم یافتہ لوگوں کو تقرب سے نوازا تھا اور ان کے لیے نوکریوں کا بندوبست کیا تھا اس لیے ایک غریب اور مفلوک الحال معاشرے میں ان کے رعب کا قائم ہوجانا ضروری تھا۔ان لوگوں نے ایسے فلسفے پڑھے جو نفع پرستی کی طرف لے جاتے تھے۔قوم یا جماعت کی بجائے انفرادیت پر زور دیتے تھے۔اس لیے ان کو پڑھ کر لوگ اپنے مقام اور ذات کو بلندی پر جانے کی کوششوں میں مشغول ہوگئے اور قومی مفاد کو پس پشت ڈال دیا۔چوں کہ ان تازہ واردان کو معاشرے میں انگریزوں نے مرتبہ دلوایا تھا اس لیے وہ انگریزی تعلیم وتہذیب اور معاشرے کے زبردست حامی بن گئے انگریزوں کی طرح رہتے تھے اور انگریزی بولنے میں فخر محسوس کرتے تھے۔ورڈزورتھ'شیکسپیئر اور پوپ کے شعر پڑھتے تھے اوریورپی فلسفیوں کے اقوال کے حوالے دیتے تھے۔وہ قدیم تعلیم یافتہ لوگوں کو ان پڑھ سمجھتے تھے۔اپنے آباواجداد سے باغی تھے۔

محولہ بالا تمام نثر نگاروں نے اپنے جذبہ و احساس سودوزیاں سے بے پرواہو کر عوام کو بیدار کرنے کی کوشش کی۔ان مضامین میں بے چینی اور معاشرتی بے اطمینانی کے خلاف احتجاج طنز و مزاح سے ظاہر ہوتا ہے۔اپنی تمام تر شعوری صلاحیتیں معاشرے کے سدھار اور ناروا رویوں کے خلاف شدید ردعمل میں صرف کیں۔ انھوں معاشرے کی بے راہ روی دیکھ کر دوسرے مصلحت پسند لوگوں کی طرح خاموشی اختیار نہیں کی۔ بلکہ اودھ پنچ نے اپنی دور کی منظوم تاریخ اس انداز میں رقم کی جو آج بھی اہمیت رکھتی ہے اور تاحیات مزاحمتی ادب تخلیق کر کے انصاف کی مشعل جلا کر سامراجی و آمرانہ قوتوں کا جواب دیا۔

حوالہ جات

۱۔ احمد دہلوی، مولوی سید، فرہنگ آصفیہ (جلد چہارم)،لاہور،۱۹۷۷ء، ص۲۳۶

۲۔ فیروزالدین، مولوی، فیروزاللغات، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۷۸ء، ص۴۲۳

۳۔ وارث سرہندی، علمی اردو لغت، علمی کتاب خانہ، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص۳۴۴

۴۔ بشیر احمد صدیقی، پروفیسر، جواہر اللغات، کتابستان پبلی کیشنز کمپنی، لاہور

۵۔ وارث سرہندی، قاموس مترادفات، اردو سائنس بورڈ، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص۹۸

۶۔ Merriam-webster Inc. webster's New Dictionary of synonyms, publishers , springfield , U.S.A

۷۔ The Advanced Learner's Dictionary of cunent English , London .

۸۔ روف پاریکھ، ڈاکٹر، اردو نثر میں مزاح نگاری کا سیاسی اور سماجی پس منظر، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۹۶ء، ص۱۳۸

۹۔ قدسیہ خاتون، سرسید کی ادبی خدمات اور ہندستانی نشاۃ ثانیہ، کتابستان، الہ آباد، ۱۹۸۱ء، ص۷۷

۱۰۔ https://www.rekhta.org/ebooks/sir-syed-ke-mazhabi-taleemi-aur-siyasi-afkar-ek-tanqeedi-jaeza-ebooks?lang=ur

۱۱۔ خلیق احمد، نظامی، سرسید اور علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاوس، علی گڑھ، ۱۹۸۲ء، ص۱۷۶

۱۲۔ ایضاً، ص۱۴۹

۱۳۔ ایضاً، ص۱۸۹

۱۴۔ الحسن نقوی، نور، سرسید اور ہندوستانی مسلمان، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۷۹ء، ص۱۰۹

۱۵۔ Trevelyas on the Education of people of India , p. 169

۱۶۔ اودھ پنچ، ستمبر ۱۸۸۲ء

۱۷۔ ایضاً، جولائی ۱۸۸۲ء

۱۸۔ طاہر مسعود، ڈاکٹر، اردو صحافت انیسویں صدی میں، دہلی، ایجوکیشنل پبلی کیشنز ہاوس، ص۱۷۱

۱۹۔ اودھ پنچ، نومبر ۱۸۸۳ء

۲۰۔ ایضاً، جولائی ۱۸۸۴ء

۲۱۔ ایضاً، دسمبر ۱۸۸۱ء

۲۲۔ ایضاً

۲۳۔ ایضاً، اپریل ۱۸۸۷ء

۲۴۔ ایضاً، اگست ۱۸۹۰ء

۲۵۔ ایضاً، مئی ۱۸۹۰ء

۲۶۔ ایضاً، فروری ۱۸۹۱ء

۲۷۔ ایضاً، جون ۱۹۰۳ء

۲۸۔ ایضاً، جنوری ۱۹۰۳ء

۲۹۔ ایضاً، جولائی ۱۹۰۳ء

۳۰۔ ایضاً، مارچ ۱۹۰۳ء

۳۱۔ ایضاً، ستمبر ۱۹۰۳ء

۳۲۔ ایضاً، اکتوبر ۱۹۰۳ء

۳۳۔ ایضاً، ستمبر ۱۹۰۳ء

۳۴۔ ایضاً

۳۵۔ ایضاً، دسمبر ۱۹۰۳ء

۳۶۔ خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر، اکبر الہٰ آبادی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۹۳۔

۳۷۔ ایضاً، فروری ۱۹۰۲ء

۳۸۔ ایضاً، مارچ ۱۸۹۶ء

۳۹۔ ایضاً، اپریل ۱۸۹۶ء

۴۰۔ ایضاً، اگست ۱۸۹۶ء

۴۱۔ ایضاً، مارچ ۱۸۹۸ء

۴۲۔ ایضاً، اکتوبر ۱۸۹۸ء

۴۳۔ ایضاً، جولائی ۱۸۹۶ء

۴۴۔ ایضاً، ستمبر ۱۸۹۶ء

۴۵۔ ایضاً، اکتوبر ۱۸۹۸ءَ

۴۶۔ ایضاً، مارچ، ۱۸۹۷ء

۴۷۔ ایضاً

References in Roman Script:

1. Ahmad Dehlivi , molvi syed, farhung e asifa (jiled 4) , Lahore , 1977, Page 236
2. Farooz o deen , molvi , ferooz ul gayt , ferooz sons, Lahore , 1978 , Page 223
3. Waris sir hindi , ilmi urdu lugat, ilmi kutab khana, Lahore, 1990, Page 323
4. Basire ahmad saddiuqe , prof , juhar ul lught, kitbistan, Lahore , 1998, Page 67
5. Waris sir hindi , qamus mutradaft, urdu science broad, Lahore , 1986 , Page 98
6. Merriam – webster inc. webster's new dictionary of synonyms , publisgers , springfield , USA
7. The advanced learner's dictionary of cunent English . London .
8. Rauf pareeq , dr , urdu naser mein maza nigeri ka saysi aur samaji pas manzer, injuman taraqi urdu, karachi, 1996, Page 138
9. Qudseeya katoon, sir syed ki adbi khidmat aur Hindustani nisat e sania, kitabistan, ala abad ,1981, Page 77
10. https://www.rekhta.org/ebooks/sir-syed-ke-mazhabi-taleemi-aur-siyasi-afkar-ek-tanqeedi-jaeza-ebooks?lang=ur

11. kaleeq anjum , nazami , sir syed aur ali gahar , educational book house, ali gahar, 1986, Page 176
12. Ibid, Page 149
13. Ibid, Page 189
14. alhasan ahmad , nazami , sir syed aur Hindustani muslim, educational book house, ali gahar,1979 , Page 109
15. trevelyas on the educational of people of india , Page 169
16. awad punch, September 1882
17. Ibid, July 1886
18. Tahira masood , dr , urdu sahafat unisvin sadi mein, educational publishation house, dehli, Page 171
19. Awad punch, September 1886
20. Ibid, July 1884
21. Ibid, December 1881
22. Ibid
23. Ibid, April 1887
24. Ibid, August 1890
25. Ibid, May 1890
26. Ibid, Feb 1891
27. Ibid, June 1903
28. Ibid, Jun 1903
29. Ibid, July 1903
30. Ibid, March 1903
31. Ibid, September 1903
32. Ibid, October 1903
33. Ibid, September 1903
34. Ibid
35. Ibid, December 1903
36. Zikriya, dr muhamad khuwaja , akber ala abadi , Lahore , sang e mil publisher , 2003 ,p 193
37. Ibid, Feb 1906
38. Ibid, March 1896
39. Ibid, April 1896
40. Ibid, August 1896
41. Ibid, March 1898
42. Ibid, Oct 1898
43. Ibid, July 1896
44. Ibid, Sep 1896
45. Ibid, Oct 1896
46. Ibid, March 1897
47. Ibid

ڈاکٹر محمد سلیمان

شعبہ اردو اسلامیہ کالج یونیورسٹی پشاور

ڈاکٹر بادشاہ منیر

ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو پشاور یونیورسٹی

پریم چند کا افسانہ "بھوت" کے کرداروں کا نفسیاتی و جنسیاتی مطالعہ

Dr. Muhammad Sulaiman

Lecturer Department of Urdu Islamia College University Peshawar.

Dr. Badsha Munir

Associate professor Department of Urdu University of Peshawar.

Psychological and Sexual Study of the Characters of Prem Chand's Story "Bhoot"

Prem Chand was a great fiction writer of Urdu language and literature. He understood the requirements of art fiction writing. He had studied the works of world famous fiction writers and intellectuals. He was fully aware of social attitudes and human psychology. In the novel "Bhoot" he has described the psychological and sexual references that arise from defective family traditions and customs. This story teaches that the practice of giving birth to one and there should be abolished because it has deadly and negative effect on the family and society.

Keywords: *Prem Chand, Character, Psychology, sexuality, Human, Story, Society.*

پریم چند نے "نواب رائے" کے فرضی نام سے افسانوی دنیا میں قدم رکھا اور ۱۹۰۷ میں "دنیا کا سب سے انمول رتن" کے عنوان سے اپنا پہلا افسانہ لکھا۔ پھر ایک سال بعد "سوز وطن" کے نام سے ان کی پانچ کہانیوں پر مبنی مجموعہ شائع ہوا۔ انہوں نے اپنی ان اولین کہانیوں میں ملکی سیاست، اور وطن پرستی پر خاص توجہ صرف کی۔ پرچم چند جہاں جذبہ حب الوطنی اور زندگی سے منسلک بنیادی مسائل کو فروغ دے رہے تھے وہاں دوسری طرف سجاد حیدر یلدرم رومان اور جذبہ حسن و عشق کے پرکشش راگ الاپنے میں مگن رہے اور راشد الخیری ایک کونے میں بیٹھے اصلاحی جذبات لیے خود کو منوا رہے تھے۔ یہ دور افسانے کے لیے تشکیلی، تجرباتی اور ہیتی لحاظ سے جستجو کا دور تھا۔

۱۹۱۴ میں شائع ہونے والا افسانہ "وکرمادت کا تیغہ" پریم چند کا وہ پہلا افسانہ تھا جو ان کے حقیقی نام سے منظر عام پر آیا۔ گویا اسی افسانے سے ان کی افسانہ نگاری کے جدید دور کا آغاز ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنے پہلے دور میں مصلح قوم بن کر تاریخی کہانیاں لکھیں۔ پھر دوسرے اور تیسرے دور کے افسانوں میں ہندوستانی دیہات کی معاشی و معاشرتی زندگی اور متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والے ہندو گھرانوں کی جہالت وپستی، بے بسی ولاچاری اور بے جا رسومات وروایتوں کی بڑی مؤثر تصویریں پیش کی ہیں۔ سید احتشام حسین ان کے ذہنی ارتقاء پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں:

> "پریم چند کا ذہن ارتقاء پذیر تھا۔ ان کا فن حالات کے ساتھ ترقی کر رہا تھا۔ ان کے خیالات واقعات کی رفتار کا ساتھ دے رہے تھے۔ وہ ہندوستانی عوام کی روح میں اتر کر ان کے دکھ درد، ان کے کرب واضطراب، ان کی مایوسی اور امید، ان کے خوابوں اور خیالوں کو دیکھ سکتے تھے۔ وہ انہیں اس جال سے نکال کر ایک بہتر زندگی کا خلعت دینا چاہتے تھے۔ جس میں وہ صدیوں سے جکڑے ہوئے تھے۔ وہ براہ راست عوام کے پاس گئے اور ان کی تکلیفوں اور خوشیوں میں شریک ہوئے"۔[1]

دراصل پریم چند انسان سے محبت کرنے والے اور عوام دوست فن کار تھے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے جہاں اپنے زمانے کے بدلتے ہوئے معاشرتی، معاشی اور سیاسی حالات وواقعات کی ترجمانی کی وہاں فرد کی انفرادی زندگی اور داخلی جذبات واحساسات کا ماہرانہ اور عمیق مشاہدہ کیا۔ فرائیڈ اور مارکس کے نظریات کے زیر اثر، انسان کے جنسی اور نفسیاتی حوالوں کے علاوہ اس کی فطرت کی پوشیدہ تہوں تک رسائی کی سعی کی۔ انہوں نے محض خیر وشر، نیکی وبدی اور رائج معیوب رسم روایتوں اور رواجوں کو بے نقاب نہیں کیا بلکہ ان سے پھوٹنے والے نفسیاتی محرکات وہیجانات اور نقائص کو بھی زور وشور کے ساتھ بیان کیا۔ انہوں نے ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والے انقلابات کا بھرپور اظہار کیا اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دینے کی کوشش کی اور اپنی کہانیوں کے ذریعے سے مذہب، خاندان، جنگ، جنس اور معاشرے کے بارے میں ماضی پرستی اور رجعت پسندی کے تصورات روکنے کی سعی کی۔

پریم چند نے اپنی کہانیوں میں سماج، معاش اور خاندانوں سے پھوٹنے والے منفی رویوں اور ذہنی ہیجانات کی منفرد اور انوکھی تصویریں پیش کی ہیں۔ زیر نظر افسانہ "بھوت" موضوع اور کہانی کے لحاظ سے الگ نوعیت کا افسانہ ہے۔ اس میں عجیب اور معیوب خاندانی روایت اور معاشی بدحالی سے جنم لینے والے نفسیاتی محرکات، مجبوریوں اور ذہنی ہیجانات وکش مکش کی نقاب کشائی کی گئی ہے۔

قول ہے کہ اولاد ایک بہت بڑی نعمت ہے۔ بچہ جب چھوٹا ہوتا ہے تو والدین کے لیے کھلونا اور جب بڑا ہو جاتا ہے تو والدین کے بڑھاپے کا سہارا بنتا ہے۔ بعض جوڑوں کو اس پیارے کھلونے اور قیمتی سہارے سے اللہ ساری عمر

محروم کر دیتا ہے۔ بعضوں کو بیٹا عطا کرتا ہے تو بیٹی کوئی نہیں اور بعضوں پر بیٹیوں کی برسات کر دیتا ہے اور بیٹا کوئی نہیں۔ اور بعضوں کو دونوں (بیٹا بیٹی) یا دونوں میں سے ایک سدا کا معذور دیتا ہے۔ ان میں سے ہر ایک صورت میں والدین عجیب ذہنی کیفیات (احساس کمتری اور احساس محرومی) سے دوچار ہو کر بے پناہ اذیتوں اور مشکلات کا سامنے کرتے ہیں۔ ان میں سے بعضوں کو ظالم سماج اور خاندان کے طعنوں کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔ کوئی ان محرومیوں کو منشائے الٰہی سمجھ صبر شکر کر لیتا ہے اور کوئی عجیب راستے کا انتخاب کر کے اپنے کسی عزیز رشتہ دار سے بیٹا یا بیٹی مانگ کر اپنی جھولی بھر لیتا ہے۔ آج کل یہ تمنائیں اناتھ آشرم سے بھی پوری کی جاتی ہیں۔

مذکورہ افسانے میں ایسا ہی ایک جوڑا (پنڈت ستیار تھ چوبے اور منگلا) ہے جسے قدرت نے بیٹی سے محروم رکھا ہے۔ پنڈت ایک شہرت یافتہ وکیل ہے اور منگلا ایک گھریلو ہندوستانی عورت ہے۔ ان کے تین بیٹے ہیں۔ منگلا بیٹی کا خلا پر کرنے کے لیے اپنی سوتیلی ماں سے اپنی بہن بندھیشوری لے آتی ہے۔ یہاں پر ترقی پسندی کا حوالہ بھی موجود ہے۔ اگر بندھیشوری جسے پیار سے دونوں بنی کہتے تھے، کے والدین مفلس اور قلاش نہ ہوتے تو وہ کبھی بھی اپنے جگر گوشے کو اس طرح ہمیشہ کے لیے خود سے جدا نہ کرتے۔ لیکن غربت اور بھوک انسان سے کچھ بھی کروا سکتی ہے۔

جب بنی جوان ہوئی تو اس کے لیے ایک خوبصورت اور قابل دولہا تلاش کیا گیا۔ بہت سارا جہیز بھی تیار کر لیا گیا۔ لیکن قدرت کو کچھ اور ہی منظور تھا۔ رخصتی میں کچھ ہی دن رہتے تھے کہ منگلا کی طبیعت اچانک خراب ہو گئی۔ وہ ایک نباض شناس عورت تھی۔ نیم نزع کی حالت میں اپنے شوہر سے سوال وجواب میں وصیت کرتی ہے:

"ایک بات پوچھتی ہوں، بُرا نہ ماننا۔ بنی تمہاری کون ہے؟

پنڈت جی "بنی کون ہے۔ میری بیٹی ہے اور کون؟

منگلا "ہاں میں تمہارے منہ سے یہی سننا چاہتی تھی۔ اسے سدا اپنی بیٹی سمجھتے رہنا"۔[۲]

بیوی کا یہ استفہامیہ انداز شوہر کے ذہنی محرکات اور نفسیاتی اتار چڑھاؤ آشکارہ کر رہا ہے۔ دراصل جب منگلا حیات تھی تو وہ اپنے شوہر کے دل میں بنی کے لیے پدرانہ جذبات واحساسات جگا کر متحرک رکھتی تھی۔ اسے اپنے شوہر پر بھروسہ نہیں تھا۔ شاید اسے خدشہ تھا کہ میرے جانے کے بعد وہ بنی کو پرائی اولاد جان کر پھینک دے گا یا شاید اسے خوف تھا کہ وہ اسے کہیں میری جگہ نہ دے دیں۔ بڑھاپے میں شریک حیات کا سورگباش ہونا، برسات میں گھر کے گرنے کے مترادف ہوتا ہے پھر اس کے بننے کی آس مفقود ہو جاتی ہے۔ منگلا کی بے وقت رحلت نے پنڈت کو بری طرح اداس اور مایوس کر دیا تھا۔ لیکن بنی سے اسے سنبھالا، ہمت وحوصلہ دیا۔ ہر طرح سے اس کا خیال رکھا، خدمت کی:

"ان کی حالت دیکھ کر دل میں کڑھتی تھی اور حتیٰ الامکان ان کا دل بہلانے کی کوشش کرتی۔ ان کے لیے انواع واقسام کے کھانے تیار کرتی اور انہیں ضد کر کے کھلاتی جب تک وہ نہ کھاتے آپ کچھ نہ کھاتی۔ رات کو بڑی دیر تک ان کے پائنتے بیٹھی پنکھا جھلا کرتی اور جب تک وہ سو نہ جاتے تو آپ بھی سونے نہ جاتی وہ ذرا بھی درد کی شکایت کرتے تو فوراً سر میں تیل لگاتی یہاں تک کہ رات کو جب انہیں پیاس معلوم ہوتی تو وہ دوڑ کر آتی اور انہیں پانی پلاتی۔۔۔۔ بندھیشوری کے متعلق اب ان کے دل میں ایک نیا خیال پیدا ہو رہا تھا"۔ (۳)

منہ بولی بیٹی کی اس دیکھ بھال اور بے پناہ نگہداشت نے پنڈت کی تنہائیوں اور اداسیوں کو تو کنارے لگا دیا لیکن اس کا منفی اثر یہ ہوا کہ پنڈت اسے رومان پرور نگاہوں سے دیکھنے لگا۔ وہ اپنے مرجھائے ہوئے جسمانی اعضاء میں پھر سے شباب کی حرارت محسوس کرنے لگا۔ اور اس رشتے کو ہمیشہ کی پختگی دینے اور قربتوں کو مزید بڑھانے کے لیے تاویلیں اور ترکیبیں سوچنے لگا۔ "بنی کو میں اپنی لڑکی سمجھتا تھا، مگر وہ میری لڑکی تو نہیں۔ اس طرح سمجھنے سے کیا ہوتا ہے؟ کون جانے ایشور کو یہی منظور ہو ورنہ بنی یہاں آتی ہی کیوں؟ اس نے اسی حیلے سے یہی ملاپ تجویز کر دیا ہو گا، اس کی لیلا کوئی کیا جانے"۔ (۴)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اپنوں کی موت دکھ، غم اور بے چینی دیتی ہے ذہنی و نفسیاتی طور پر ڈی پریشن اور تنہائیوں کا شکار بناتی ہے۔ بعض اوقات کسی پیارے کی موت پر انسان ذہنی توازن کھو بیٹھتا ہے۔ بعض اوقات خودکشی کو راہ نجات سمجھ لیتا ہے۔ مگر بھلا ہو، بنی کا کہ جس کے پیار اور نگہداشت نے پنڈت کو ان پریشانیوں اور کریہہ عوامل سے دور رکھا۔ منگلا کے جانے کے بعد اس نے وکیل صاحب کو ایک صحت مند اور مسرتوں بھری زندگی دی۔ وہ تو اسے "بھیا" کہہ کر پکارتی تھی، لیکن اس بھیا کے دماغ میں کون سے جذبات اور کیا کھچڑی پک رہی تھی، سے نابلد تھی۔

یہاں پر ایک دو سوالات جنم لے رہے ہیں کہ پنڈت اپنی بیٹی کو بیوی کے روپ میں کیوں دیکھ رہا ہے؟ وہ خود تقریباً ساٹھ کی پیٹی میں تھا۔ وہ جوانی کے گرم شعلوں کی تاب لا سکتا تھا؟ کہیں وہ بنی کی جوانی اور زندگی کو تباہ تو نہیں کر رہا تھا؟ ان سوالات کے کئی ممکنہ جوابات ہو سکتے ہیں۔

عام مشاہدہ ہے کہ عورت کی عمر جوں جوں بڑھتی ہے اس کا مادرانہ جذبہ قوی تر ہوتا جاتا ہے۔ پھر ایک وقت ایسا بھی آجاتا ہے کہ وہ ہر بچہ کو اپنا بیٹا سمجھنے لگتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی کہانی "مائی" اسی لازوال، پر خلوص اور عالم گیر محبت کو واضح کر رہی ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ وقت کے گزرنے اور عمر کے ڈھلنے کے ساتھ عورت کے زاویہ نظر، جذبات واحساسات اور خواہشات میں واضح تبدیلیاں آتی ہیں۔ زندگی کے نشیب و فراز، درد و غم اور اولاد کی فراوانی اسے نچوڑ کر کے رکھ دیتی ہے۔ جنسی و نفسانی خواہشات لاشعور میں دب کر رہ جاتی ہیں۔ لیکن مرد حضرات اس

نوع کے نہیں ہوتے۔ عمر کے بڑھنے کے ساتھ جنسی خواہشات میں مزید اضافہ اور پیاس میں مزید شدت آنے لگتی ہے۔ جسم میں حرارت اور جنسی طاقت ہو یا نہ ہو، صنف نازک کی کشش اس کے لیے کبھی ماند نہیں پڑتی۔ جنسی آسودگی پانے کے لیے وہ کچھ بھی کر سکتا ہے اور کسی حد تک بھی جا سکتا ہے۔ یہ اپنی عمر کے ہر حصے میں جنسی لذتوں ولطائف کا بھوکا ہوتا ہے۔ ہاں عمر کے حساب سے جنسی آسودگی اور لذتوں کے ذرائع اور طریقے بدل جاتے ہیں۔ خصوصاً بڑھاپے میں جب تمام اعضاء جواب دے جاتے ہیں۔ تو وہ اپنی جنسی سیرابی کے لیے صنف نازک کی خوشامد کرتا ہے، بے پناہ تکلفات سے کام لیتا ہے، آنکھوں میں مسکراہٹ اور زبان پر شیریں کلامی لاتا ہے اور کبھی پھاڑ پھاڑ کر دیکھنے سے جنسی خط اٹھاتا ہے۔ (یہ یاد رہے کہ تمام مرد ایسے نہیں ہوتے)۔

بھوک چاہے پیٹ کی ہو یا جنس کی، دونوں کا وار بہت شدید اور بھیانک ہوتا ہے۔ جنس کی بھوک سے مغلوب انسان اپنی آسودگی کی خاطر نہ تو رشتوں کی اہمیت وتقدس کو دیکھتا ہے اور نہ اپنی عمر اور اخلاقی ومذہبی پابندیوں کو خاطر میں لاتا ہے وہ اندھا دھند ہر صورت آگے بڑھتا ہے۔ انسان کے جنسی تقاضے بڑے رنگارنگ اور متنوع ہیں۔ ڈاکٹر رئیس امروہوی لکھتے ہیں:

> "آدمی جس طرح کثیر الغذا مخلوق ہے۔ یعنی شیر کی طرح صرف گوشت پر بھی زندگی بسر کر سکتا ہے اور بھیڑ کی طرح عمر بھر گھاس چر کر بھی زندہ رہ سکتا ہے اسی طرح وہ جنسی اعتبار سے بھی معجون مرکب واقع ہوا ہے۔ انسان کے جنسی تقاضے اتنے رنگارنگ، اتنے گوناگوں اور اتنے پر پیچ ہوتے ہیں کہ بیک نظر ان کو سمجھنا تقریباً ناممکن ہے"۔ (۵)

اوپر کے پیراگراف سے یہ بات اخذ ہوتی ہے کہ انسان کو اگر پیٹ کی بھوک نہ ہو تو وہ اپنی جنسی بھوک مٹانے کے لیے وقت اور عمر کا لحاظ نہیں کرے گا۔ اس لیے یہاں پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ پنڈت نے اپنے جنسی تقاضوں کی تکمیل کے لیے بنی کو بیوی کے طور پر منتخب کیا۔

اگلا سوال یہ تھا کہ پنڈت عین بڑھاپے میں ایک جوان دوشیزہ سے شادی کا خواہش مند ہے۔ عمر کے اس حصے میں وہ بھڑکتے شعلوں کا سامنا کر سکے گا؟

زیادہ تر ماہرین جنسیات ونفسیات اس بات پر متحد ہیں کہ مرد میں جنسی قوت اور جنسی تحریک گردش وقت کے ساتھ کم ضرور ہوتی ہے، لیکن مکمل ختم نہیں ہوتی اور بعض دفعہ تو بعض مردوں میں اس کی تخفیف بھی دیکھنے میں نہیں آتی۔ یہ ایک سائنسی حقیقت ہے کہ بڑھاپے کے آنے کے ساتھ ہی اندرونی وبیرونی جسمانی اعضاء سکڑ کر کمزور ہو جاتے ہیں۔ جیسے آنکھوں کی بینائی نحیف ہو جاتی ہے، ہاتھوں کی طاقت رعشہ میں بدل جاتی ہے حافظہ کمزور اور معدہ زود ہضم کی عادت چھوڑ دیتا ہے۔ کمر میں میں جھکاؤ اور ٹانگوں میں لڑکھڑاہٹ آجاتی ہے۔ اسی طرح جنسی کارکردگی وقت کے ساتھ کمزور ہوتی ہے مگر مکمل طور پر ختم یا ناکارہ نہیں ہوتی۔ اس حوالے سے پروفیسر ارشد جاوید لکھتے ہیں:

"دوسرے بہت سے مفروضوں کی طرح یہ بھی ایک نہایت غلط اور احمقانہ مفروضہ ہے۔ جس کی کوئی حقیقت نہیں۔ اگرچہ عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ فرد کے جنسی عمل میں کچھ تبدیلیاں آجاتی ہیں۔ تاہم اگر فرد کی عمومی صحت ٹھیک رہے تو وہ مرتے دم تک جنسی عمل کے قابل ہوتا ہے ۔۔۔ فرد مرتے دم تک مباشرت اور بچے پیدا کرنے کے قابل ہوتا ہے"۔(۶)

ایک معروف کہاوت ہے کہ گھوڑا اور مرد کبھی بڈھے نہیں ہوتے۔ اگر مرد جسمانی طور پر صحت مند و توانا ہے اور کسی ذہنی و نفسیاتی مسئلے اور جسمانی عارضے کا شکار نہیں ہے تو وہ صد سال تک جنسی کارکردگی دکھا سکتا ہے۔ سن رسیدہ فرد کی جنسی قوت کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر رقمطراز ہیں:

"یہ ایک عام اور تسلیم شدہ حقیقت سمجھی جاتی ہے کہ ادھیڑ عمر کے بعد ایک مرد جنسی لحاظ سے سرد اور کمزور ہوتا جاتا ہے جبکہ ایک لڑکی ۔۔۔ کیونکہ وہ نوجوان ہے ۔۔۔ لازماً جنسی لحاظ سے قوی تر ہوگی۔ مگر یہ سو فیصد درست نہیں کیونکہ ایک نوجوان لڑکی میں جنسی بھوک کی کمی ہو سکتی ہے جبکہ اس کے مقابلے میں ایک زیادہ عمر کا نسبتاً بوڑھا مرد جنسی اشتہا کے لحاظ سے دیو ہو سکتا ہے"۔(۷)

اوپر کی بحث سے یہ بات کسی حد تک واضح ہو گئی کہ پنڈت بوڑھا ضرور ہو گیا ہے لیکن ابھی بھی اس کے سینے میں جوان دل دھڑکتا ہے وہ بنی کو وہ تمام خوشیاں اور سکھ دے سکتا ہے جن کے اس نے خواب بن رکھے ہیں۔

پنڈت کی بنی سے شادی کی تمنا کو مزید پرکھنے سے یہ نکتہ سامنے آتا ہے کہ اسے واقعی ایک ہم سفر کی ضرورت تھی۔ اس کے لاشعور میں منگلا کی صورت میں بیوی کا تصور موجود ہے، منگلا کے جانے کے بعد وہ خود کو ادھورا محسوس کر رہا ہے، وہ اپنے اندر ایک خلا پا رہا ہے، تنہائی محسوس کر رہا ہے، وہ بیوی کی قربتوں کا شدید خواہاں ہے، وہ اپنے دکھ سکھ کا ساتھی کھو کر شدید پریشانیوں میں مبتلا ہے وہ کسی طرح یہ خلا پر کر دینا چاہتا ہے۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ بنی کو محض اشتہا کی نظروں سے نہیں دیکھتا بلکہ اسے بیوی کے روپ بلکہ منگلا کے روپ میں دیکھنے کا آرزو مند ہے، یہاں یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ اس نے اپنے اس خلا کو پر کرنا ہی تھا تو اس کے لیے اس نے بندھیشوری کا انتخاب کیوں کیا؟ جواب میں کہا جا سکتا ہے کہ پنڈت بیوی کے مرنے کے بعد ایک دم اکیلا رہ گیا تھا۔ وہ اپنے راز و نیاز کے ساتھی کو کھو چکا تھا۔ ایسے میں بنی اس کا ہاتھ تھام لیتی ہے۔ وہ دانستہ یا نادانستہ طور پر پنڈت کی اتنی زیادہ خاطر خدمت کر لیتی ہے کہ منگلا کو بھی مات دے دیتی ہے۔ خیال، خدمت اور نگہداشت کی گرم جوشی کا یہ نتیجہ نکلا کہ پنڈت اسے منگلا کی جگہ بٹھانے کے خواب دیکھنے لگا۔

پنڈت کا بنی کی جانب جھکاؤ کو تیسرے زاویہ سے دیکھتے ہیں۔ بنی نے اپنا بچپن پنڈت اور منگلا کی گود میں گزارا تھا۔ دونوں میاں بیوی نے اسے حد سے زیادہ لاڈ پیار دیا تھا۔ ان دونوں نے اسے سگی اولاد کی طرح عزیز رکھا تھا۔ جس وجہ سے بنی کے ساتھ پنڈت کی جذباتی ونفسیاتی ہم آہنگی بن چکی تھی۔ بعض اوقات قدرت بھی عجیب کھیل، کھیل لیتی ہے۔ ادھر بنی کی رخصتی میں ایک ہفتہ کی دیر تھی کہ منگلا کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ ایسے میں پنڈت کے لیے ایک ساتھ دو بڑے غموں کا سامنا کرنا انتہائی مشکل تھا۔ منگلا کی موت کے بعد وہ بنی کو رخصت کرنے کے قابل نہ تھا۔ اس لیے اس نے بنی کو رخصت کرنے کی بجائے اپنا شریک سفر بنانے کا ارادہ باندھا۔

کہانی میں اگلا سوال یہ سامنے آتا ہے کہ بنی اپنے باپ کی چند شیریں اور جذباتی باتوں سے اتنی جلدی مرعوب کیوں ہو جاتی ہے؟ وہ اپنے باپ کی عمر کے برابر کے مرد سے بلکہ اپنے منہ بولے باپ سے اتنی آسانی سے شادی کے لیے کیوں راضی ہو جاتی ہے؟

دراصل بنی اپنے باپ کی گود میں پل کر جوان ہوئی تھی۔ اسے اپنے باپ سے جذباتی لگاؤ تھا۔ باپ نے اس کی تمام ضرورتوں اور خواہشات کا خیال رکھا تھا۔ نفسیاتی طور پر دیکھا جائے تو بچی کی زندگی میں پہلا آنے والا شخص اس کا باپ ہوتا ہے۔ باپ ہی اس کا آئیڈیل مرد ہوتا ہے۔ اسے اپنا پہلا محبوب باپ کی صورت میں ملتا ہے بچی کے ذہن میں باپ کی شخصیت بڑی عجیب قسم کی ہوتی ہے۔ باپ گھر کا حکمران اور ان داتا ہوتا ہے۔ بچی اور گھر کے باقی افراد کی خواہشات کی تکمیل باپ کرتا ہے۔ گھر کا ہر فرد اس کے سامنے بے بس اور لاچار نظر آتا ہے۔ ہر کوئی اسی سے مانگتا ہے۔ سب گھر والوں کو اسی کا حکم ماننا پڑتا ہے۔ وہ اپنی پسند وناپسند کے مطابق فیصلے کرتا ہے اور سب کو عاجزی کے ساتھ سر تسلیم خم کرنا پڑتا ہے۔ ایسے حالات میں بچی کا اُسے آئیڈیل بنالینا ایک فطری عمل ہے۔ درحقیقت بنی کا پنڈت کی طرف جھکاؤ بچپن ہی سے تھا۔ پھر منگلا کی موت نے اسے مزید بڑھاوا دیا۔ فرائیڈ کا نظریہ "الیکٹرا الجھاؤ" کے مطابق لڑکی کو بچپن ہی سے باپ سے ایک فطری لگاؤ ہوتا ہے۔ اگر اس لگاؤ کو باپ کی محبت، توجہ اور نظر کرم حاصل ہو جائے تو یہی پدریت آنے والے دنوں میں اس کا آئیڈیل بن جاتی ہے۔ یہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ بنی "الیکٹرا الجھاؤ" جسے اردو میں "عشق پدری" کا نام دیا گیا ہے، کا شکار تھی۔

> "لڑکی خود آپ سے محبت کرتی ہے اور خارجی دنیا میں جنسی تسکین کے لیے باپ کی طرف جاتی ہے۔ باپ سے محبت بڑھتی ہے۔ اس کی یہ محبت بھی جنسیاتی ہوتی ہے۔ فرائیڈ کا خیال ہے کہ بچی بھی بچہ کی طرح خارجی دنیا میں پہلے ماں ہی کو تسکین کا ذریعہ بناتی ہے لیکن اسے ہم جنس پاکر اس کی داخلی دنیا میں بغاوت کے عناصر جنم لیتے ہیں۔ وہ ماں کے خلاف باغی ہونا چاہتی ہے اور اسی الجھن کو (Castration complex) کہتے ہیں۔ وہ باپ کی طرف متوجہ ہوتی ہے۔ اور اسے مخالف صنف پاکر خود کو اس میں جذب کرنے کی کوشش کرتی ہے"۔ (۸)

بنی جس باپ کی گود میں کھیل کر جوان ہوئی تھی۔ اسی کی بے پناہ محبت اور لاڈ نے اسے آسمان کا تارا بنا دیا تھا۔ وہ لاشعوری طور پر باپ کو اپنا محبوب بنا چکی تھی۔ لیکن سماج مذہب، اخلاق اور خاندانی روایتوں نے اس کی محبت کو لاشعور میں دبا کر رکھا تھا۔ ان لاشعوری محرکات کو اس وقت کھل کر باہر آنے کا موقع ملا جب منگلا کی آنکھیں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے بند ہو گئیں۔ منگلا کے جانے کے بعد ہم دیکھتے ہیں کہ وہ اس وقت تک کھانا نہ کھاتی جب تک باپ نہ کھاتے اور اس وقت تک نہ سوتی جب تک وہ نہ سو جاتے۔ وہ باپ کی خدمت اور خیال رکھنے میں حد درجہ مشاق ہو گئی کیونکہ اس کی لاشعوری خواہشات کو عملی جامہ ملنے والا تھا۔ وہ لاشعوری طور پر خود کو منگلا کی جگہ دیکھنے کی تمنا رکھتی تھی۔ لیکن مذہبی، خاندانی و معاشرتی پابندیاں راستے میں حائل تھیں۔ منگلا کے سورگباش ہوتے ہی اس کے راستے میں حائل رکاوٹیں اور کانٹے صاف ہو گئے تو بغیر کسی حجت کے بڑی سرعت کے ساتھ شادی کے لیے راضی ہو گئی۔

دولہا دلہن دونوں ایک ہی چھت تلے موجود تھے، شادی ہو گئی۔ سہاگ رات جو کسی بھی جوڑے کے لیے امنگوں اور مسرتوں بھری رات ہوتی ہے۔ یہ زندگی کی ایک خاص اور پر کشش رات ہوتی ہے۔ لیکن پنڈت اور بنی کے لیے یہ رات ایک ڈراؤنا خواب بن جاتی ہے۔ دونوں اس رات عجیب ذہنی و نفسیاتی الجھنوں، کش مکش اور عوارض کا سامنا کرتے ہیں۔ دراصل ان دونوں کی شادی کوئی عام شادی نہیں تھی۔ دونوں نے معاشرتی و اخلاقی قدغنوں اور منگلا کی وصیت سے روگردانی کی تھی۔ دونوں نے بیک وقت شعور کی انا (Ego) کو بہلا پھسلا کر، کسی طرح دھوکہ دے کر راضی کر لیا اور لاشعوری خواہشات کو منظر عام پر لے آئے۔ لیکن ان کی فوق الانا (Super Ego) ان کے لاشعوری محرکات کو معاشرتی، تہذیبی، اخلاقی، روایتی اور مذہبی پابندیاں یاد دلا کر ڈراتی ہے۔ اور منگلا کی آخری وصیت کہ "بنی کو اپنی بیٹی ہی سمجھنا" تحت الشعور سے نکل کر بار بار شعور پر آ کر دستک دیتی ہے۔ یہاں ان دونوں کا شعور اور لاشعور بڑے شد و مد اور عجیب طریقے سے آپس میں برسرپیکار ہیں۔ دونوں سمجھ نہیں پا رہے کہ ہم کیا تھے اور کیا سے کیا ہو گئے، ہم نے یہ کیا کر لیا، ہم سے یہ سب کیونکر ہوا؟ ان دونوں کو ان کی فوق الانا یاد دلا رہی ہے کہ پنڈت یہ تو تمہاری بیٹی ہے اور بنی یہ تو تمہارا باپ ہے۔ اس طرح دونوں نفسیاتی طور پر انگزائٹی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اسی تشویش اور مدہوشی کے عالم میں منگلا بھوت کی شکل میں پنڈت کے روبرو ایستادہ ہو جاتی ہے۔

> "دفعتاً پنڈت جی چونک پڑے اور ان کے دونوں ہاتھ مینڈک کے پیروں کی طرح سکڑ گئے۔ وہ دو قدم پیچھے ہٹ گئے۔ کھڑکی سے منگلا اندر جھانک رہی تھی۔ منگلا تھی، سایہ نہیں، منگلا تھی۔ مجسم اور زندہ اس کی آنکھیں غصہ اور حقارت سے معمور تھیں"۔ (۹)

شدید ذہنی ہیجان میں مبتلا ہو کر اسے ہر سُوں منگلا ہی منگلا نظر آتی ہے۔ اس طرح وہ منگلا کے بے جا خوف (Phobia) کا شکار ہو جاتا ہے۔ دراصل منگلا کا یہ بھوت پنڈت کا غیر اخلاقی عمل یا گناہ کی مجسم صورت تھی۔ جو اسے اس کی فوق الانا منگلا کی صورت میں دکھلا رہی تھی۔ ابھی وہ اسی فوبیا میں غرق تھا کہ کمرے کے ہر ایک گوشے، ہر ایک

شے سے اسے منگلا کی آواز سنائی دیتی ہے کہ "بنی تمہاری لڑکی ہے"۔ یہاں صاف طور پر دیکھا جاسکتا ہے کہ اس کی فوق الانا اسے بنی کی قربت میں جانے سے منع کر رہی ہے، خوف زدہ کر رہی ہے۔ اس شعوری ولاشعوری کش مکش میں پنڈت نفسیاتی بیماری انشقاق ذہنی (شائزوفرینیا) کا شکار ہو جاتا ہے۔ اسے ایسی صدائیں سنائی دیتی ہیں جس کا حقیقیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ شائزوفرینیا کے بارے میں خالد سہیل لکھتے ہیں:

> "مریض اپنے ہی خیالات آوازوں کی صورت میں سنتا ہے مریض کو ایک ایسی غائبانہ آواز سنائی دیتی ہے جو اس کے ہر کام پر اپنی رائے دیتی رہتی ہے۔ مریض عجیب وغریب واہمے کا شکار ہو جاتا ہے۔(delusional percept) کوئی چیز دیکھتا ہے اور ساتھ ہی کسی ایسی چیز پر یقین کرنے لگتا ہے جس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا"۔(۱۰)

اس پورے افسانے میں ایک جانب غلط اور معیوب رواجوں اور روایتوں کی نشاندہی کی گئی ہے تو دوسری جانب مرد کی بے پناہ جنسی خواہشات اور ان خواہشات کی تسکین کے لیے وہ جن غیر اخلاقی، غیر مہذب اور عجیب راستوں کا انتخاب کرتا ہے، کا پول کھولا گیا ہے۔ علاوہ ازیں کہانی میں یہ بتانے کی سعی کی گئی ہے کہ ہمارے معاشرتی وخاندانی نظام میں یہ معیوب اور نازیبا رسم وروایت سرایت کر چکی ہے کہ جس جوڑے کے ہاں بچے نہیں ہوتے تو اس بانجھ جوڑے کو اس کے عزیز ورشتہ دار اپنی اولاد دے دیتے ہیں۔ والدین کا یہ عمل بچے اور بچی کے ساتھ سراسر ناانصافی ہے۔ وہ چونکہ اس کی حقیقی اولاد نہیں ہوتی اس لیے بچے کی صحیح اصولوں پر ذہنی وجسمانی نشوونما اسی طرح ممکن نہیں ہو پاتی جس طرح حقیقی والدین کرتے ہیں۔ نتیجتاً بچہ کئی احساس کمتریوں، محرومیوں، ذہنی پیچیدگیوں اور نفسیاتی مسائل کا شکار ہو جاتا ہے۔ اور سماج کو ایک صحت مند و توانا انسان کی جگہ سدا کا بیمار اور نحیف انسان میسر آجاتا ہے۔ اس کے علاوہ بیٹے یا بیٹی سے محروم جوڑے کو نوازنے سے مستقبل میں کئی گھمبیر مسائل ومشکلات جنم لے سکتے ہیں۔ جن میں بچوں کی آپس کی ناپسندیدگی سے پیدا ہونے والی نفرتیں، دشمنی، حسد، بغض، لڑائی جھگڑے، بھائی اور منہ بولی بہن کے مابین عاشقانہ میل ملاپ یا باپ کا منہ بولی بیٹی پر ہوس کی نگاہیں، منہ بولے بیٹے کا ماں اور جوان بہن پر بری نظریں اور سب سے بڑھ کر جائیداد کی تقسیم کے وقت ایسے مسائل پیدا ہوسکتے ہیں جو زندگی بھر کا روگ دے سکتے ہیں۔

حوالہ جات

۱. مشرف احمد (مرتبہ)، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، نفیس اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۶ء، ص ۳۳
۲. پریم چند (ترتیب وانتخاب طاہر منصور فاروقی) پریم چند کے بے مثال افسانے، الحمد پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۸ء، ص ۱۶۹
۳. ایضاً، ص ۱۶۹-۱۷۰
۴. ایضاً، ص ۱۷۲

۵. رئیس امروہوی، نفسیات ومابعد النفسیات، ویلکم بک ڈپو، کراچی ۲۰۱۳ء، ص ۱۳۵-۱۳۶
۶. ارشد جاوید، پروفیسر، سیکس ایجوکیشن سب کے لیے، بیسٹ بکس پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء، ص ۱۳۷-۱۳۸
۷. سلیم اختر، ڈاکٹر، عورت جنس اور جذبات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۱۶۷
۸. شکیل الرحمن، ادب اور نفسیات، اشاعت گھر، پٹنہ، س۔ن ص ۶۳-۶۴
۹. طاہر منصور فاروقی (مرتب)، پریم چند کے بے مثال افسانے، ص ۱۷۶
۱۰. خالد سہیل شائزوفرینیا، نفسیات کے آئینے میں، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۸۸ء، ص ۷۵-۷۶

References in Roman Script:

1. Musharaf Ahmad (Murattaba) Prem Chand ka tanqidi mutaliaa Nafees Academy, Karachi 1986 Page, 33
2. Prem Chand (Tarteeb o Intikhab Tahir Mansoor Farooqi)Prem Chand ky bemesal afsanay Al-Hamad Publications, Lahore 2008, Page, 169
3. Ibid, Page, 169-170.
4. Ibid, Page, 172
5. Raees Amrohwi Nafsiyat o mabaad alnafsiyat, welcome book depot Karachi 2013, Page 135-136
6. 6) Arshad Javed, Professor, Sex Education sab ky liay, best books publications, 2018, Page 137-138
7. Saleem Akhtar, Dr, Aurat jens aur jazbat, sang meel publications, 1999, Page 167
8. Shakeel ur Rehman, adab aur nafsiyat, eshaat ghar, patna, Page 63-64
9. Prem Chand (Tarteeb o Intikhab Tahir Mansoor Farooqi (Prem Chand ky bemesal afsanay, Page 176
10 Khalid Sohail Shaizo freniya, nafsiyat ky Ayenay me, modern publishing house, Dehli 1998, Page, 75-76

صدیق اقبال
پی ایچ ڈی ڈاکٹر ہزارہ یونیورسٹی مانسہرہ
ڈاکٹر محمد الطاف یوسفزئی
ایسوسی ایٹ پروفیسر ہزارہ یونیورسٹی مانسہرہ

مختار مسعود بحیثیت خاکہ نگار

Sadiq Iqbal
Ph.D Doctor, Hazara university Mansehra.
Dr.Muhammad Altaf Yousafzai
Associate Professor, Hazara University Mansehra.

Mukhtar Masood as a Sketch Writer

The personal references and impressionist articles in Mukhtar Masood's works ''Awaaz e Dost'' and ''Harf e shoq'' have been viewed differently by critics. He has a diverse literary color in his prose. He also put the pencil sketch aside imagery and other prose with great skill. The explanation and responsibility of him is the main feature of the pencil sketch. He wrote less, but wrote well. Some call it insinuation; some call it biographies of eminent people and analysis of the past and the present. His writings include many sciences and arts such as history, economics, politics, psychology, Literature and theology are raised in one unit as a full training institution. Awaz e Dost,Harf e Shouq and specially in Safar Naseeb he has used a great skill of pencil sketch and perhaps the sketch is reached by the zenith. This article highlights the definition, comparison and the pencil sketch contained in Mukhtar Masood's prose.

Keywords: *Pencil Sketch, Mukhtar Masood's Sketch, Literary Services, Sketching and Commentary, Biographies of Eminent People, References to Personalities, Insinuations and Comments, Professor Dr. L.K, Haider, Qasida and Sketch, Painting of Words.*

مختار مسعود علم و ادب کی خدمات کا ایک معروف حوالہ رہا ہے۔ ان کی نثر میں متنوع ادبی رنگ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ علم و ادب کی دنیا میں ان کے اسلوب اور محاسن کو پرکھا جائے، تو ان کی کاوشیں لازوال ہیں۔ اُنھوں نے منظر

نگاری اور سراپا نگاری کے ساتھ خاکہ نگاری کو بھی کمال مہارت کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اُتارا۔ وہ منفرد اسلوب کے مالک ہیں اور اس منفرد اور دلفریب اسلوب کی بدولت دلوں کو تسخیر کرنے کا گُر جانتے ہیں جس کی بدولت وہ ہر وقت اپنے پڑھنے والوں کو اپنے حصار میں جکڑ لیتے ہیں۔ وہ سادہ انداز میں روانی سے لکھنے کا فن جانتے ہیں۔ ان کی تصانیف مشاہدات، تجربات اور تاریخ کی آگاہی سے بھر پور ہیں۔ ان تصانیف میں تاریخی جملے ضرب الامثال کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔ انھوں نے خوش نصیبی سے ایسا زمانہ پایا تھا جن میں غالب، صہبائی، آزردہ، شیفتہ اور مومن وغیرہ کی طرح زندہ دل ارباب کمال موجود تھے جس کی وجہ سے اُنھیں شاعرانہ نثر لکھنے کا اعزاز بھی حاصل ہے۔ ان کی تصانیف میں کئی علوم و فنون جیسے، تاریخ، سیاسیات، معاشیات، عمرانیات، ادبیات، نفسیات، اور دینیات ایک اکائی میں پروئے ہوئے ہیں جو ایک مکمل تربیتی ادارے کا درجہ رکھتی ہے۔

مختار مسعود کی تصانیف، "آوازِ دوست "اور "حرفِ شوق" میں موجود شخصی تذکروں اور تاثراتی مضامین کو نقادوں نے مختلف نظر سے دیکھا ہے۔ کوئی اس کو انشائیے تو کوئی مشاہیر کی سوانح عمریاں اور ماضی و حال کے تجزیئے قرار دیتے ہیں۔ یہ مضامین انشائیے ہیں نہ ہی سوانح عمریاں اور داستان و مقالات کیوں کہ وہ ان میں سے کسی ایک شرط پر پورا نہیں اتر سکتے۔ ان مضامین میں کہیں کہیں انشائیے کی شگفتگی اور شخصی انداز تو ملتا ہے لیکن یہ انشائیے کی طرح بے مقصد اور غیر منظم نہیں بلکہ یہ ایک خاص مقصد کے تحت ترتیب دیئے گئے ہیں۔ ان میں طوالت ضرور ہیں لیکن ان میں سوانح عمری و مقالات کا سنجیدہ بھاری بھر کم اور تخلیقی اسلوب نہیں پایا جاتا۔ بقول نور الحسن جعفری:

> "آوازِ دوست اور حرفِ شوق کے اکثر حصے خاکہ نگاری کی تعریف پر پورا اترتے ہیں۔ قحط الرجال میں مختار مسعود نے جس انداز سے مختلف شخصیات کا تعارف اور ان پر روشنی ڈالی ہے اور بہت کم صفحات میں ان کی چند خصوصیات سے کردار اور شخصیت کا تعارف کرایا ہے اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ان میں اکثر شخصیات کا یہ تعارف مختصر خاکے کا روپ اختیار کر گئے ہیں۔ پوری کتاب میں بات سے بات نکلتی ہے۔ نکتوں سے نکتے ملتے ہیں۔ کڑی سے کڑی ملتی ہے اور اس طرح ماضی اور مستقبل کا سفر کہا جاتا ہے"۔ (۱)

مختار مسعود کے مضامین کو بعض نقاد مردانِ کامل کو خراج تحسین تو بعض نے شخصیت نگاری اور مرقع نگاری سے تعبیر کیا ہے، جو کہ اپنے مزاج اور ہئیت کے اعتبار سے الگ الگ چیزیں ہیں۔ شخصیت نگاری میں فنکار کسی شخصیت کی مکمل تصویر کشی مکمل جزئیات کے ساتھ کرتا ہے جبکہ مرقع نگاری سے مراد ایسی سیرت نگاری ہے جس میں شخصیت کے ساتھ ارد گرد کے ماحول کی بھی منظر کشی ہو۔ اس کے برعکس خاکہ نگاری اپنی نوعیت کے اعتبار سے ان دونوں سے مختلف ہے۔ آوازِ دوست، حرفِ شوق اور خاص کر سفر نصیب میں مختار مسعود نے بہت دلچسپ انداز میں

خاکہ نگاری کی ہے اور شاید خاکہ نگاری کو اوجِ کمال تک پہنچایا ہے، انھوں نے اتنی منظم انداز میں خاکہ نگاری کی کہ معلوم ہی نہیں پڑتا کہ تاریخ ہے، نثر ہے، تجزیہ ہے یا شخصیات کا تذکرہ۔ سید ضمیر جعفری کے خیال میں:

"آوازِ دوست اور حرفِ شوق میں انھوں نے ممتاز و نامور شخصیتوں کے بارے میں اپنے تاثرات قلمبند کیے ہیں۔ شخصیتیں مختلف ہیں مگر کہانی مربوط ہے۔ شخصیتوں کی حکایت ان کے ساتھ ساتھ گھومتی ہے۔ ان تصانیف میں جن جن لوگوں کا تذکرہ آیا ہے وہ سب لوگ ان کے ہیرو نہیں ہے"۔ (۲)

شخصیات کی فہرست سے مختار مسعود کی ذہنی ترجیحات کی نشان دہی یقیناً ہوتی ہے۔ دو چار کے سوا باقی سب اصحاب برصغیر میں مسلمانوں کی نشاۃ ثانیہ کے ستون تھے۔ حق گوئی اور بے باکی ان کا شیوہ تھا، خدا اور خدا کے رسول ﷺ کے فدائی، حریت خواہی اور حق گوئی کے لیے جس نے جتنی زیادہ ابتلا برداشت کی، وہ اتنے ہی زیادہ نمبروں پر پاس ہو رہا ہے۔ اس فہرست میں درویشوں، قلندروں اور شاعروں کی قطار لگی ہوئی ہے۔

وضاحت اور ذمہ داری مختار مسعود کی خاکہ نگاری کا خاصہ ہے۔ الفاظ جیسے ناقص وسیلۂ ابلاغ و اظہار کو کامل طریق پر استعمال کرنا بڑی ریاضت اور جاں کاہی کا آرٹ ہے۔ مختار مسعود کو خاکہ لکھنے پر غیر معمولی دسترس حاصل ہے۔ ایک ادا ان کی یہ بھی ہے کہ شاہراہ پر چلتے چلتے اچانک بغل کے کسی گلی میں نکل جاتے ہیں۔ دو ایک لحظوں کے لیے ایسا بھی لگتا ہے کہ وہ اپنے نصب العین کو ایک لمحے کے لیے اوجھل نہیں ہونے دیتے اور ہر نفسِ مضمون پر ان کی گرفت بے حد مظبوط اور مسلسل ہوتی ہے۔ آواز دوست کی طرح حرفِ شوق میں موجود شخصی تذکروں کو بے پناہ شہرت ملی جس میں اُن کا اسلوب نگارش حقیقتاً فن کی بلندیوں کو چھوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ سید ضمیر جعفری کی نظر میں:

"حرفِ شوق میں شخصیتوں کے حوالے سے اگرچہ براہ راست روئے سخن تو چند اکابر ہی سے رکھا ہے مگر وقفہ بہ وقفہ غیر حاضر مشاہیر بھی تشریف لاتے رہتے ہیں"۔ (۳)

نقادانِ فن کے نزدیک مختار مسعود کے مضامین کچھ بھی ہو انشائیے ہوں یا تبصرے، اس کا تعلق ادب کے جس بھی صنف سے ہو اِن کے ادبی مقام سے انکار ممکن نہیں۔ دوسری اہم بات یہ کہ یہ تاثراتی مضامین اگر خاکے نہیں تو ان میں خاکوں کی خوبیاں ضرور موجود ہیں۔ خاکہ نگاری کے حوالے سے مختار مسعود کی دوسری تصنیف "سفر نصیب" قابل ذکر حوالہ ہے جس میں موجود ایل کے حیدر اور فضل الرحمان کے مضامین ہر حوالے سے خاکہ نگاری کی تعریف پر پورا اترتے ہیں۔ اس کتاب کے دیباچے میں مختار مسعود لکھتے ہیں:

"اس کتاب کے دو حصے ہیں اور ہر حصہ میں دو مضمون ہیں، ایک سفری داستان اور ایک شخصی خاکہ۔ داستان جادہ ہے اور خاکہ سنگِ میل۔ اس رعایت سے یہ کتاب ایک نوع کا سفر نامہ ہے"۔ (۴)

مختار مسعود نے کم لکھا، مگر خوب لکھا۔ سفر نصیب سفری داستانوں اور دو شخصی خاکوں پر مشتمل ہے۔ پہلا خاکہ راولپنڈی کے پروفیسر ڈاکٹر ایل کے حیدر کا ہے جو علی گڑھ یونی ورسٹی میں ان کے استاد تھے۔ دوسرا خاکہ گجرات کے ڈاکٹر فضل الرحمان کا ہے، جو علی گڑھ یونی ورسٹی میں ان کے سینئر طالب علم تھے۔ یہ دونوں خاکے اپنی مثال آپ ہیں اور اس لحاظ سے بڑے اہم ہیں کہ اردو کے اس عظیم نثر نگار نے ان دو خاکوں میں اپنے فن کو کمال مہارت سے استعمال کیا ہے۔ خاکہ تو ڈاکٹر ایل کے حیدر کا بھی معرکے کا ہے، لیکن فضل الرحمان کے خاکے کی بات ہی کچھ اور ہے۔ اس خاکے کا آخری پیراگراف پڑھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ڈاکٹر فضل الرحمان کی سیلانی شخصیت نے کس طرح مختار مسعود کو متاثر کیا اور ان پر حصول علم کی ایک نئی راہ کھولی۔ اردو خاکہ نگاری میں کم ہی کسی خاکہ کا اس قدر پر اثر اختتام ہوا ہے۔ دہلی ریلوے اسٹیشن پر فضل الرحمان کو الوداع کرتے ہوئے مختار مسعود لکھتے ہیں:

"اس روز ریلوے اسٹیشن پر ہماری راہیں جدا ہو گئیں۔ ڈاکٹر فضل الرحمان کی گاڑی ایک سمت روانہ ہوئی اور ہم دوسری سمت جانے والی گاڑی میں سوار ہو گئے"۔ (۵)

مختار مسعود کے شخصی تذکروں اور مضامین کے حوالے سے تنقید نگار مختلف آرا رکھتے ہیں جس کی وجہ سے مصنف کا قاری آج تک کشمکش اور مخمصے کا شکار ہے۔ آئیں مختار مسعود کی خاکہ نگاری کا مقام اور مرتبے کا تعیّن خاکہ نگاری کی تعریف کی روشنی میں واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ادب کی جس صنف کے لیے انگریزی میں اسکیچ یا پن پوٹریٹ Pen Portrait کا لفظ استعمال ہوتا ہے اردو میں اسے خاکہ کہتے ہیں۔ خاکہ ایک ایسی سوانحی مضمون ہے جس میں کسی شخصیت کے اہم اور منفرد پہلو اس طرح اجاگر کیے جاتے ہیں کہ اس شخصیت کی ایک جیتی جاگتی تصویر قاری کے ذہن میں پیدا ہو جاتی ہے۔ خاکہ سوانح سے مختلف چیز ہے۔ سوانح عمری میں خاکے کی گنجائش ہوتی ہے لیکن خاکے میں سوانح عمری نہیں سماتی۔ مختار مسعود کی خاکہ نگاری میں یہ خصوصیات بدرجہ اتم موجود ہیں اور یہی وہ خوبی ہے جس سے اُن کا خاکہ منفرد مقام کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس حوالے سے یہ مثال ملاحظہ ہو:

"۴۷-۱۹۴۶ء کا تعلیمی سال پروفیسر ایل۔ کے حیدر کی مشغولی عمر کا آخری سال اور ایم۔ اے معاشیات میں میرا پہلا سال تھا۔ وہ کلاس میں اپنے نوٹس کی کاپی لاتے اور بیشتر وقت اس میں سے پڑھتے رہتے۔ آہستہ مگر پختہ لہجہ میں۔ گاہے سر اٹھاتے اور ذرا سی دیر

تشریح کرنے کے بعد سر جھکا لیتے۔ رعب اتنا کہ نچلا نہ بیٹھنے والے شوخ لڑکے بھی ان کے پیریڈ میں پہلو بدلنے سے احتراز کرتے"۔(۶)

خاکہ اسی شخص کا لکھا جا سکتا ہے جس سے خاکہ نگار ذاتی طور پر واقف ہو اور اس نے اسے بہت قریب سے دیکھا ہو۔ خاکے میں واقعات کو زمانی ترتیب سے پیش نہیں کیا جاتا بلکہ واقعات کی ایسی ترتیب لگائی جاتی ہے جو موضوعِ خاکہ کی تصویر کو روشن کرنے اور مطلوبہ تاثر کو گہرا کرنے میں معاون ثابت ہو۔ مختار مسعود کے خاکے ان صفات سے لبریز ہیں۔ انھوں نے جن شخصیات کے خاکے لکھے ہیں وہ ان سے پوری طرح واقف تھے۔ یہ شخصیات یا تو اُن کے اساتذہ میں سے تھے یا دوست احباب۔ اس مناسبت سے یہ اقتباس دیکھیں:

"داخلہ کے دنوں کے گہما گہمی اس سال بہت زوروں پر تھی۔ فضل الرحمان کی وجہ سے ہمارے گھر میں رونق لگی ہوئی تھی۔ سرِ شام بہت سے لوگ جمع ہو جاتے۔ چھڑکاؤ کیے ہوئے کچے صحن میں کرسیوں اور چارپائیوں پر اتنی دیر تک محفل جمتی کہ رات کی رانی کی خوشبو فضل الرحمان کی خوش کلامیوں میں گھل جائی"۔(۷)

خاکہ ایک مختصر سوانحی مضمون ہے اور اس میں کسی شخص کی زندگی میں پیش آنے والے سارے واقعات درج نہیں کیے جا سکتے۔ چنانچہ ضرورت پیش آتی ہے کہ واقعات کا انتخاب کیا جائے۔ یہ منتخب واقعات ایسے ہونے چاہیں جو زندگی کے بیشتر یا تمام پہلوؤں پر حاوی ہو۔ مختار مسعود نے اس فن کا بھی خوب استعمال کیا ہے جو اُن کے خاکوں میں ہمیں جگہ جگہ نظر آتا ہے:

"پہلی جنگِ عظیم کو ختم ہوئے دس سال گزرے ہوں گے کہ ایک پندرہ سولہ سالہ لڑکا گجرات شہر کے شاہدولہ دروازے سے نکلتا ہے اور بر عظیم ہند اور بحر ہند کو عبور کرنے کے بعد افریقی جزیرے زنجبار میں سلطان کے محل کے دروازے پر جا نکلتا ہے اور اس کے حفاظتی دستے میں شامل ہو جاتا ہے۔ دیکھتے ہی دیکھتے ایک دہائی گزر جاتی ہے۔ ایک روز اس کے دل میں خواہش پیدا ہوتی ہے کہ زندگی از سرِ نو شروع کرنی چاہیے۔ یوں وہ ادھوری تعلیم مکمل کرنے کے لیے علی گڑھ پہنچ جاتا ہے۔ عمر میں دوسرے طلبا سے بڑے۔ بہت جلد ان کا شمار مقبول طلبہ میں ہونے لگتا ہے"۔(۸)

فضل الرحمان کی کہانی فلم کی اصطلاح میں ایک سنسنی خیز کہانی ہے جس میں میں مختار مسعود کی سیلانی طبیعت کا پرتو بھی نظر آتا ہے۔ علی گڑھ سے انگلستان روانہ ہوئے۔ وہاں جنگ عظیم کی ہولناکی میں بے یار و مددگار ہے، لیکن پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا۔ ریڈنگ یونی ورسٹی سے فلسفہ میں پی ایچ ڈی کی اور مختلف عہدوں سے سرفراز ہوئے۔

خاکہ نگار کا نفسیاتی بصیرت سے بہرہ ور ہونا نہایت ضروری ہے۔ کیوں کہ خاکہ میں واقعات بجائے خود اہم نہیں ہوتے بلکہ ان کی حیثیت ان روزنوں اور دریچوں کی سی ہے جن میں سے ہم موضوعِ خاکہ کی شخصیت کو دیکھتے اور اس کے باطن میں جھانکتے ہیں۔ اگر خاکہ نگار نفسیاتی بصیرت سے عاری ہو تو واقعات کے پیچھے چھپی ہوتی معنویت اور شخصیت کے چوکھٹے میں اس واقعہ کی اہمیت اس پر روشن نہیں ہو سکتی۔ وہ موضوعِ خاکہ کے باطن میں نہیں جھانک سکتا اور اس کی شخصیت کو گرفت میں نہیں لے سکتا۔ مختار مسعود اس فن سے بھی بخوبی آگاہ تھے اور اس کا بھرپور استعمال کیا:

"دستور ساز اسمبلی کے انتخابات ہو رہے تھے۔ اچھو میاں مسلم لیگ کے یومیہ اجرت پر لیے ہوئے سالم تانگہ پر رائے دہندگان کی تلاش کر رہے تھے۔ یونی ورسٹی کے ایک سڑک پر ڈاکٹر ایل۔ کے حیدر کو پیدل جاتے ہوئے دیکھا۔ تانگہ روکا اور ڈاکٹر صاحب کو لے جانے کی پیشکش کی۔ انھوں نے یہ کہتے ہوئے پیشکش مسترد کی کہ رائے دہندگی کا حق اپنی خوشی سے استعمال کر رہا ہوں۔ تانگہ میں جانے کا مطلب یہ ہو گا کہ میں نے معاوضہ وصول کیا اور اپنے آپ کو فروخت کیا"۔ (۹)

خاکہ قصیدہ نہیں کہ ہیرو کی تعریف ہی تعریف کی جائے اور ہجو بھی نہیں کہ برائیاں ہی برائیاں کی جائیں بلکہ وہ خاکہ ہے یعنی ایک جیتے جاگتے آدمی کی جیتی جاگتی تصویر۔ اس لیے خوبیوں اور خامیوں دونوں کا تذکرہ ہونا چاہیے۔ دراصل خاکہ نگار خوبیوں اور خامیوں سے اس لیے اعتنا نہیں کرتا ہے کہ وہ خوبیاں یا خامیاں ہیں بلکہ انہیں اس لئے درخور اعتنا جانتا ہے کہ وہ ہیرو کی شخصیت کے مختلف پہلو ہیں۔ معائب ہوں یا محاسن خاکہ نگار کے نزدیک وہ محض خصوصیات ہیں جو موضوعِ خاکہ کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کی نمائندگی کرتی ہیں۔ چنانچہ خامیوں کے تذکرے میں ہمدردانہ نقطۂ نظر بسا اوقات لازم سا ہو جاتا ہے۔ مختار مسعود اس فن کے استعمال میں کسی سے پیچھے نہیں رہے انھوں نے جہاں اپنے ہیروز کی تعریف کی وہاں ان کی خامیوں کو بھی اجاگر کیا۔

اپنے خاکوں میں مختار مسعود نے ان شخصیات کا ذکر کیا جن سے انھیں اٹوگراف لینے کا شرف حاصل ہوا۔ یہ داستان مشہور چینی عالم سے شروع ہوتی ہوئی مشہور مؤرخ ٹائن بی، بہادر یار جنگ، ای ایم فاسٹر، ملا واحدی، مفتی کفایت اللہ، حسرت موہانی، مولانا ظفر علی خان، عطاءاللہ بخاری، نواب بھوپال، راجہ آف محمود آباد، سروجنی نائیڈو، اے۔ بی حلیم، قائد اعظم کے دستخط اور عبدالرحمان صدیقی، سید حسن، شمس الہدیٰ، اے ٹی ایم مصطفیٰ، اختر الایمان، دادو د رہبر، زوار زیدی، زین العابدین اور رام جی امبید کر کی داستان تک پہنچتی ہے۔ ان شخصیات کا ذکر اس

طرح کیا گیا ہے کہ تنقید بھی کی اور تعریف بھی۔ان کے کارنامے بھی ذکر کیے تو ان کے بدلتے رویے بھی۔اس حوالے سے یہ مثال ملاحظہ ہو:

> "فضل الرحمان کی عمر ایسی تھی کہ طلبہ سے دس برس بڑے اور اساتذہ سے دس برس چھوٹے تھے۔ سنجیدگی اور بے ضرر غیر سنجیدگی کے درمیان وہ اتنی قلابازیاں لگاتے تھے کہ جو شخص ان کے پینترہ بازی سے ناواقف ہو اسے پتہ ہی نہ چلتا کہ کب فضل الرحمان سر کے بل کھڑے ہیں اور کب ناک کے سیدھ میں چل رہے ہیں"۔ (۱۰)

بعض لوگ خاکہ لکھتے ہوئے موضوع کے بجائے اپنی ہی ذات کو نمایاں کرنے لگتے ہیں اور اس مقصد کے لیے ضمیر واحد متکلم کا جا و بے جا استعمال کرتے ہیں۔خاکہ ذاتی واقفیت پر مبنی مواد کے سہارے لکھا جاتا ہے۔اس لئے ضمیر واحد متکلم سے کامل اجتناب تو ناممکن ہے لیکن اس کا استعمال کم از کم اور پوری احتیاط سے ہونا چاہیے تاکہ خاکہ موضوعِ خاکہ کے ساتھ خاکہ نگار کے تعلقات کا اشتہار اور موضوعِ خاکہ کی بجائے خاکہ نگاری کی تصویر نہ بن جائے۔خاکے کو دلچسپ بنانے کے لئے ہلکا مزاحیہ رنگ بھی مفید ثابت ہوتا ہے۔ایک اچھے خاکے کی قطعی پہچان یہ ہے کہ اس کے مجموعی تاثر کے طور پر موضوع کی ایک جیتی جاگتی تصویر ہمارے ذہن میں پیدا ہو جائے کیوں کہ یہی خاکہ لکھنے کا مقصد ہے۔ مختار مسعود کی خاکہ نگاری اس رنگ سے بھی بھری ہوئی ہے۔طنز و مزاح سے ان کی خاکہ نگاری لبریز ہے۔وہ جہاں ایک سنجیدہ لکھاری ہے وہاں ان کی تحریروں میں مزاح کے نمونے بھی ہر سو موجود ہیں۔ایل کے حیدر کی بیوی ایک دن سہیلیوں کو دعوت پر بلایا اور دوسرے دن ان کے چھوٹے بچوں کی دعوت کی۔وہ ایک فرانسیسی نژاد خاتون تھیں۔ مشرقی کھانے نہیں بنا سکتیں تھیں۔یہاں پر مختار مسعود ہلکی پلکی مزاح سے کام لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "پہلے روز کھانے میں اٹلی سے آئی ہوئی میکرونی بھی تھی جسے مسز حیدر نے بڑے شوق سے خود پکایا اور اصرار کے ساتھ کھلایا۔ کھانے والوں نے ان کا دل رکھنے کے لیے پسندیدگی کا اظہار کیا لیکن گھر پہنچ کر صاف اقرار کیا کہ اگر کچھ مقدار پلیٹ میں اور ڈال دی جاتی تو عین ممکن ہے کہ جی خراب ہوتا اور متلی آجاتی"۔ (۱۱)

خاکہ نگاری لفظوں کی مصوری ہے اور جس طرح تصویر سے مناسبت نہ رکھنے والا اسے موقلم سے بنانے کی قدرت نہیں رکھتا اسی طرح ہر صاحب قلم کے لیے خاکہ نگار ہونا آسان نہیں۔اس کے لیے کئی بنیادی شرطیں ہیں مثلاً نگاہ تیز رس اور تہہ بیں ہو۔ جس شخص کا خاکہ لکھنا ہو اس کی کمزوری اور شہہ زوریوں کو ہمدردی اور انصاف سے دیکھ سکے۔اسلوب میں اتنی لچک ہو کہ کمزوریوں کا بیان کرتے وقت لب و لہجہ ہجو گوئی کا نہ ہو جائے اور خوبیاں گناتے ہوئے مصاحب نہ معلوم ہو۔حاسہ مزاح بھی پیدا ہونا ضروری ہے ورنہ جو باتیں بظاہر معمولی نظر آتی ہیں ان میں لطف و

انبساط کا پہلو تلاش نہ کر سکے گا۔ پھر علم مجلسی بھی ہو تا کہ وہ مختلف مدارک اور سطح ذہن کی شخصیات سے گھل مل سکے ورنہ پیچیدہ لوگوں سے کھل کر نہیں مل سکتا۔ لکھنے والا اتنا معصوم نظر آئے کہ جیسے خیر و شر کی کچھ تمیز نہیں کر سکتا۔ یعنی نرم دم گفتگو اور گرم دم جستجو بھی ہو۔ اب کچھ اور شرطیں باقی ہیں مگر آخری شرط یہ ہے کہ شرافت سے عاری نہ ہو۔ یہ سب باتیں خداداد ہیں یعنی اکتساب سے نہیں آتیں۔ پھر اتنی شرطوں کا ایک ذات میں جمع ہونا بھی مشکل ہوتا ہے۔ مذکورہ صفات کا مختار مسعود کی خاکہ نگاری میں ہر سو مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ اُن کی اس خوبی کا ذکر کرتے ہوئے محمد طفیل لکھتے ہیں:

> "انھوں نے اپنے خاکوں میں دوسروں کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے علم اور معلومات کو بھی منوایا۔ دیکھا جائے تو انھوں نے جس شخصیت کو موضوع سخن بنایا تو اسے پس منظر میں رکھا اور طریقے و سلیقے سے اپنی تصویر کو شوخ رنگوں سے خوب دیدہ زیب اور دل آویز بنایا"۔ (۱۲)

جس کا خاکہ لکھا جائے اس میں کچھ بنیادی اوصاف کا پایا جانا لازمی ہے۔ مثلاً اس کے کچھ کارنامے یا کرتوت ہوں۔ اپنی کمزوریوں کو آرٹ سمجھتا ہو، کوئی ہفت خوان سر کر چکا ہو یا کسی کے راستے میں پیدا کر چکا ہو۔ سونے کا چمچہ منہ میں لے کر پیدا ہوا ہو یا پیدا ہونے کے بعد سونے کے چمچے سے اپنا منہ بھڑا دیا ہو۔ یہ سارے ہنر اکتساب سے علاقہ رکھتے ہیں۔ مختار مسعود اس ہنر سے بے خبر نہیں تھے لہٰذا انھوں جن شخصیات کو موضوع سخن بنایا ان کی تاریخی حیثیت مسلم اور اپنے آپ میں ایک مکمل درسگاہ کا درجہ رکھتے تھے۔ شخصیتوں کے انتخاب میں وہ شروع ہی سے ایک خاص پیمانۂ امروز و فردا سے لیس نظر آتے ہیں۔ سید ضمیر جعفری لکھتے ہیں:

> "یہ نہ سمجھا جائے یہ مشہور و معروف لوگ، اہل کمال اور اہل جمال یوں ہی چھڑی گھماتے ہوئے ٹہلتے ٹہلتے اتفاقاً ادھر آنکلتے ہیں جو کوئی آتا ہے اور اس کے ہاتھ میں دانش و حکمت کی لالٹین ہوتی ہے۔ یا حسن و خوبی کا گلدستہ اور وہ جلد جلد کچھ روشنی دکھا کر یا چند پھول دے کر تاریخ کے صفحات میں لوٹ جاتے ہیں"۔ (۱۳)

مختار مسعود کے شخصی تذکروں کو معروف انداز میں لکھے ہوئے سوانحی خاکے کہنا شائد درست نہ ہو یہ تاثراتی جائزے نہیں بلکہ زاویے ہیں۔ ان کے ہاں مولانا ظفر علی خان ایک جذبے کا نام ہے۔ مولانا حسرت موہانی ایک طرز زندگی اور بہادر یار جنگ ایک تحریک ہے۔ قائداعظم کے پیچھے شہاب الدین غوری تک ہماری پوری تاریخ اور مینار پاکستان کے پیچھے مسجد بنو امیہ کے مینار تک نہ جانے کتنے مینار جھانکتے دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے شخصیتوں کے ناموں

پر علیحدہ علیحدہ باب باندھ کر تذکرہ نہیں لکھا کیوں کہ ان کے نزدیک ایک بیش بہا جذبے کو نام دیا جائے تو اس کی قیمت گر جاتی ہے۔

اردو میں خاکہ کی اصطلاح Out Line کے معنوں میں بھی استعمال ہوتی ہے۔ اس حیثیت میں خاکہ سے مراد مواد کی پیش کش کا وہ تشکیلی منصوبہ یا ڈھانچہ ہے جسے کوئی لکھنے والا فراہمی مواد کے بعد مختصر اشارات کی صورت میں قلم بند کر لیتا ہے تاکہ مواد صحیح ترتیب سے پیش کیا جا سکے اور کوئی ضروری بات باہر نہ رہ جائے۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو مختار مسعود خاکہ مرتب کرنے سے پہلے فراہمی مواد کے مسئلے سے کبھی دوچار نہیں ہوئے۔ وہ اپنے موضوع پر غور و فکر کر کے تمام خیالات و افکار، دلائل و براہین، ضمنی سوالات اور ان کے جوابات کو اشارات کی صورت میں لکھ لیتے ہیں۔ یہ غیر مرتب اشارات ابتدائی خاکہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اب ان اشارات کو وہ بعض جزوی امور کے امکانی اضافے کے ساتھ ایک ایسی ترتیب دیتے ہیں جو اُن کے مقاصد سے ہم آہنگ ہو۔ یہ مرتب اشارے باقاعدہ خاکہ کہلاتے ہیں۔ مختار مسعود ان رہنما خطوط کی رہنمائی میں پورے اعتماد کے ساتھ لکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ ان خصوصیات اور تکنیکی لوازمات کی روشنی میں مختار مسعود کی خاکہ نگاری کو دیکھا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اُن کو اس فن پر مکمل عبور حاصل تھا اور اُن کے چند معروف خاکے باقاعدہ طور پر خاکہ نگاری کے ذیل میں آتے ہیں۔ مختصر یہ کہ مختار مسعود کی خاکہ نگاری فنی حوالے سے بھی اتنا ہی قابل قدر ہے جتنا فکری حوالے سے ہے۔ اس میں فن اور فکر کی خوب صورت یکجائی نے ادب کی خوب صورتی کو واضح کیا ہے۔ یہ بے مثل اندازِ نگارش خالص اُن کا اپنا تھا۔ اس منفرد اور دلفریب، مربوط اور منظم اسلوب نگارش کے بدولت وہ دلوں کو تسخیر کر کے پڑھنے والوں کو اپنے حصار میں جکڑ لیتے ہیں۔

حوالہ جات

۱. نورالحسن جعفری، یادوں کی برات (مضمون)، مشمولہ: صاحب آواز دوست، بک کارنر، جہلم، ۲۰۱۷ء، ص ۷۶
۲. سید ضمیر جعفری، آواز دوست کی چند لہریں (مضمون)، مشمولہ: صاحب آواز دوست، ص ۲۱۰
۳. ایضاً، ص ۲۱۴
۴. مختار مسعود، دیباچہ، سفر نصیب، فائن بکس پرنٹرز، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۷
۵. ایضاً، ص ۱۸۹
۶. ایضاً، ص ۱۴۳
۷. ایضاً، ص ۲۹۹
۸. ایضاً، ص ۳۰۸

۹. ایضاً، ص ۱۴۶

۱۰. ایضاً، ص ۳۰۵

۱۱. ایضاً، ص ۱۴۰

۱۲. محمّد طفیل، مضمون، چند ناقابلِ فراموش شخصیات (مضمون)، مشمولہ: صاحب آواز دوست، ص ۲۱۴

۱۳. سید ضمیر جعفری، مضمون، آواز دوست کی چند لہریں (مضمون)، مشمولہ: صاحب آواز دوست، ص ۲۱۴

References in Roman Script:

1. Noorul Hassan Jafari, Yado ki Barat,(Mazmoon),Mashmoola: Sahib e Awaz Dost, Book Corner, Jhelum, 2017, page 76
2. Syed Zameer Jafari, Awaz e Dost ki chand Lahrain, (Mazmoon),Mashmoola: Sahib e Awaz Dost, page 210
3. Aizan, page 214
4. Mukhtar Masood, (Debacha), Safar Naseeb, Fine Books Printers, Lahore, 1981, Page 07,
5. Aizan, page 189
6. Aizan, page 143
7. Aizan, page 299
8. Aizan, page 308
9. Aizan, page 146
10. Aizan , page 305
11. Aizan, page 140
12. Mohammad Tufail, Chand Naqabl e Faramoosh Shakhseat, (Mazmoon),Mashmoola: Sahib e Awaz Dost, page 214
13. Syed Zameer Jafari, Awaz e Dost ki chand Lahrain, (Mazmoon),Mashmoola: Sahib e Awaz Dost, page 214

نورین رضوی

سکالر پی ایچ ڈی شعبہ اردو، لاہور گیریژن یونیورسٹی، لاہور

محمد شوکت علی

لیکچرار شعبہ اردو، اسپائر کالج مناواں، لاہور

راجندر سنگھ بیدی کی افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ

Noureen Rizvi

Ph.D Scholar, Department of Urdu, Lahore Garrison University, Lahore.

Muhammad Shouket Ali

Lecturer Urdu, Department of Urdu, Aspire College Manawan, Lahore.

Analytical study of Rajindar singh Bedi's fiction

Rajindar singh Bedi was a great writer. He was one of the best fiction writers. Bedi looked at life closely and presented the problems of life in his fiction. His writing style is also unique. Bedi wrote on all topics. He explains the problems of women in his writings. Different forms of women are presented in his stories. Bedi also describes the problems of children and the elderly. The people of subcontinent fought and sacrificed in the pursuit of freedom. All this was witnessed by Bedi and he saw rivers of blood flowing. He saw people were psychologically affected by this bloody situation. Bedi has portrayed their psychological confusion in fiction. Bedi describes minor incidents, common feelings and emotions of people. Bedi is a big name in the golden age of Urdu fiction.

Keywords: *Fiction writer, Problems of women, Sacrifice, Bloody situation, Golden age, Psychological, Emotions, Urdu fiction.*

راجندر سنگھ بیدی نے جب افسانہ نگاری کے میدان میں قدم اتارے تو اس وقت غلامی کے خلاف جدوجہد جاری و ساری تھی۔ خارجی منظر پر ایک خوفناک طوفان دھاڑ رہا تھا۔ ہر کوئی آزادی کے حصول کے کوشاں تھا۔ وطن کی عظمت کے ارفع خوابوں نے لوگوں کو آزادی کی اہمیت سے آشنا کر دیا تھا۔ اور وہ حسب توفیق اس جدوجہد میں اپنا رول ادا کر رہے تھے۔ قد آور لوگوں کا ایک ہجوم برصغیر کے فکری اور سیاسی منظر پر طلوع ہوا۔ انہوں نے لوگوں میں آگے

بڑھنے کی تحریک پیدا کی۔ ملک کی تقسیم اور فسادات کے المیے نے اردو کے فن کاروں کو بری طرح جھنجھوڑا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے بیشتر افسانہ نگاروں اور شاعروں کے یہاں ان اندوہ ناک واقعات پر جس میں انسانیت بری طرح پامال ہوئی، غم وغصے کا اظہار ہے، یا پھر ان کے ہاں ذہنی اور نفسیاتی، سیاسی اور تاریخی محرکات پر وعظ و پند ہے۔ اس ماحول میں ادب اور شاعری نے ایک نیا موڑ لیا۔ بیدی نے بھی اس نئے آدرشی راستے پر چلنا شروع کر دیا۔ بیدی نے سماجی امتیازات، غربت، بیماری، کسمپرسی، اندھیرا، لاتعلقی اور بے حسی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ بیدی کی کہانی "لاجونتی" فسادات کے بعد مغویہ عورتوں کی بازآفرینی کے مسئلے سے تعلق رکھتا ہے۔ مگر فسادات پر سارے ادب میں ایک نمایاں مقام رکھتا ہے۔ بیدی کا وژن خاندانی رشتوں کے اندر موجود نفسیاتی اُتار چڑھاؤ اور ان کی رمزیت کے گرد گھومتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جیتے جاگتے رشتوں کی تقدیس ان کے ہاں کم نہیں ہوئی۔ راجندر سنگھ بیدی نے ترقی پسند تحریک سے متاثر ہونے کے باوجود جس راستے پر قدم رکھا وہ راستہ گھریلو زندگی کی تلخ و شیریں حقیقتوں تک جاتا ہے۔ ترقی پسند مصنفین کے بیشتر افسانوں میں کہانی اکہرے انداز میں سطح کے ساتھ لپٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ افسانہ نگار قاری کی انگلی پکڑ کر اسے ایک مخصوص منزل مقصود کی طرف لانے کی سعی کرتا ہے۔ بیدی کی انفرادیت یہ ہے کہ ان کا افسانہ سطح کے ساتھ سفر کرتے کرتے اچانک پاتال کا رخ کر لیتا ہے۔ بیدی نے اپنے افسانوں میں ہندوستانی معاشرے کو ایک مخصوص دور کو مجسم کر دیا ہے اور وہ اکیسویں صدی میں اپنے پورے قد کے ساتھ زندہ رہیں گے۔ بیدی نے اپنے گوناگوں تجربات اور مشاہدات کو افسانوں میں بیان کیا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے پورے تخلیقی سفر میں کہیں بھی دو افسانے ایک جیسے نہیں ملتے۔ پروفیسر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> "بیدی کے فن اور نظریہ فن میں ابتدا سے استواری اور ہمواری کا احساس اس لئے زیادہ ہوتا ہے کہ بچپن سے ہی ان کے تجربات کی دنیا زیادہ ہمہ گیر اور متنوع تھی۔ افلاس، محرومیوں، خواریوں اور شکستوں کی پر عذاب زندگی اور اس پر غور و فکر نے انہیں اپنے ہم سنوں سے زیادہ مسن، حساس اور بالغ نظر بنا دیا تھا۔ گرد و پیش کی زندگی سے ان کی رنجشیں، آویزش، محبتیں اور دوسرے بے شمار رشتے تخلیق فن میں بھی ان ترجیحات پر مستقل طور اثر انداز ہوئے۔"(۱)

بیدی نے انسانی زندگی کا عمیق مشاہدہ کیا۔ خارجی زندگی، اس کے تضادات اور رنگارنگ مظاہر کو بیدی نے معروضی نگاہ سے دیکھا جس سے انہیں زندگی کی سچائیوں کا عرفان حاصل ہوا۔ یہ معروضیت ادب کی تخلیق کی ضمانت نہیں ہو سکتی۔ اس میں ملوث ہونا اور تجربہ بھی ضروری ہے۔ اس کے بغیر انسانی زندگی کے تئیں وہ تعلق خاطر، جذبہ ہمدردی اور خلوص پیدا نہیں ہو سکتا۔ جو فن کی تخلیق کی پہلی شرط ہے۔ بیدی نے قوت احساس اور ادراک کی وجہ سے

زندگی کی معمولی جزئیات کی منظر نگاری کی ہے۔ پروفیسر قمر رئیس راجندر سنگھ بیدی کی تحریروں کے بارے میں رقم طراز ہیں:

" بیدی زندگی کو اکائی مان کر چلتا ہے۔ اس کے ارتقا کے قوانین پر نظر رکھتا ہے۔ لیکن پیش کرتا ہے وہ اسے انسانی جذبات اور بشری محسوسات کے مانوس پیکروں میں۔ ان پیکروں کے گرد وہ خاکی تہذیب، عامی رسوم اور معاشرتی زنجیروں کا ایک ایسا روشن ہالہ بنا دیتا ہے جس کی جوت سے وی پیکر زیادہ تیکھے، جاندار اور دل گداز نظر آتے ہیں۔"(۲)

بیدی کے ہاں انسانی رشتوں کی ظاہری اور باطنی حقیقت نمایاں ہو کر قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتی ہے۔ وہ کرداروں کی روح میں جھانک کر دیکھتے ہیں اور پھر ماہر نباض کی طرح فن کارانہ چابک دستی سے تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ پڑھنے والوں کے سامنے بصیرت کا نیا در وا ہو جاتا ہے۔ بیدی کے تمام افسانوی مجموعوں میں زندگی کے مسائل کو بہت چابک دستی سے پیش کیا ہے۔ انہوں نے نئے اور اچھوتے موضوعات کو قلم بند کر کے افسانوی ادب میں اپنا منفرد مقام بنایا ہے۔ بیدی کا پہلا افسانوی مجموعہ " دانہ و دام " ہے۔ اس مجموعہ میں کل چودہ افسانے ہیں۔ اس مجموعہ میں ان کے مشہور اور مقبول افسانے "بھولا"، "گرم کوٹ" اور "پان شاپ" شامل ہیں۔ بیدی کے افسانوی مجموعہ "دانہ و دام" کی کہانیوں کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کہانیوں میں زندگی کی تمام سچائیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ ان سچائیوں کے پیچھے نفسیاتی عوامل نظر آتے ہیں۔ عورتوں کی نفسیات، بچوں کی نفسیات اور بوڑھوں کی نفسیات پر بیدی کی گہری نظر ہے۔ بیدی نے اس چڑچڑے چمار کی نفسیات کی بھی منظر نگاری کی ہے جو اپنی بیوی سے محبت بھی کرتا ہے اور تشدد بھی کرتا ہے۔ جب وہ میکے چلی جاتی ہے تو اس کا انتظار کرتا ہے اور جب واپس آجاتی ہے تو اس پر شک کرتا ہے اور ظلم کرتا ہے۔ بیدی نے ہسپتال کے مریضوں کا نفسیاتی مشاہدہ بھی کیا۔ ہسپتال میں ہر وقت موت کا سایہ منڈلاتا ہے اور زندگی ایک ضدی بچے کی طرح مچلتی رہتی ہے۔ بیدی ہمیں ایک ایسے نگار خانے کی طرف لے جاتے ہیں جہاں عام آدمی اپنی ان خصوصیات کے ساتھ جلوہ نما ہیں جو ہماری نظروں سے اوجھل ہیں۔ انہوں نے عورتوں کے مسائل کی خصوصی طور پر منظر نگاری کی ہے۔ سماج میں خواتین کے ساتھ ہونے والے ناروا سلوک پر گہری طنز کی ہے۔ عورتوں کے مختلف روپ اور ان کے درد کو بیان کرنا بیدی کا محبوب موضوع رہا ہے۔

افسانہ "بھولا" خوبصورت اور کومل رشتوں کی کہانی ہے۔ بھولا کے ہاتھ میں رات کی تاریکی میں لالٹین تھما کر بیدی نے استعارہ کو استعمال کیا ہے۔ بھولا اور اس کی ماں ایک بہت ہی پیارے مہمان کا انتظار کر رہے ہوتے ہیں۔ یعنی بھولا کا ماموں آنے والا ہے۔ رات خاصی گزر جانے کے بعد بھولا یہ سمجھتا ہے کی ماموں کو راستہ بھول گیا ہے۔ ماموں کو راستہ دکھا کر گھر لانا ضروری ہے۔ چنانچہ وہ لالٹین لے کر تنہا ہی گھر سے چلا جاتا ہے۔ بھولا نہ صرف ایک بیوہ

ماں اور بوڑھے دادا کی آنکھوں کا تارا ہے بلکہ ان دونوں کے مستقبل کی اُمید بھی ہے۔ بھولا ایسے انسانوں کے لئے جن کی راہیں گم ہو گئی ہیں اور وہ راستہ بھٹک چکے ہیں۔ امید اور روشنی کا استعارہ بھی ہے۔ بیدی انسانیت سے بے پناہ محبت کرتا ہے۔ اس کا اظہار ان کے قلم کے ذریعے ہوتا ہے۔ "بھولا" میں کہانی صرف ایک بچے کے بھولے پن کی نہیں ہے بلکہ انسان کی اس بنیادی خوبی کی کہانی ہے جو بھٹکے ہوئے کو راہ دکھاتی ہے۔ بیدی نے اس کہانی میں اس بات کی وضاحت کی ہے کہ انسان کو مشکل میں ایک دوسرے کی مدد کرنا چاہیئے۔ کیوں کہ معاشرے میں کوئی بھی ایک دوسرے کی مدد کے بغیر پنپ نہیں سکتا۔ اس افسانے میں عالمی اپیل موجود ہے۔ انسان کی فطرت میں شامل ہے ایک دوسرے کی مدد کرنا۔ بیدی نے متوازی رمزیت اور تہ داری کا اردو افسانے میں استعمال کیا ہے۔ بیدی نے زندگی کے مذاق عام کے پست پہلوؤں سے کبھی سمجھوتہ نہیں کیا۔ ان کے ہاں نمائشی پہلو دوسرے افسانہ نگاروں سے کم ہیں۔ "بھولا" میں دادا کا کردار بھی خصوصی توجہ کا حامل ہے۔ بھولا اپنے دادا سے دن کے وقت کہانی سننے کی ضد کرتا ہے تو دادا اس کو کہتا ہے کہ دن کے وقت کہانی سننے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ دادا مزید کہتا ہے کہ اگر ایسا ہوا تو اس کی ذمہ داری بھولا پر ہو گی۔ بھولا اپنی معصومیت کی وجہ سے اندھیری رات کو اپنے ماموں کو لینے چلا جاتا ہے کہ میری کہانی سننے کی وجہ سے ماموں کو راستہ یاد نہیں رہا۔ اس سماج میں جہاں لوگوں کو اپنی ذمہ داریوں کو نبھانا تک یاد نہیں رہتا وہاں ایک معصوم بچہ خود کو موردِ الزام ٹھہراتا ہے، کہ اس کی کہانی سننے کی ضد کی قیمت اس کے ماموں کو چکانی پڑ گئی ہے۔ یہ ایک بلیغ اشارہ ہے کہ معاشرے میں رہنے والے لوگ اگر اپنی غلطیوں کا کفارہ ادا کریں تو دنیا اتنی تکلیف دہ نہ رہے۔ باقر مہدی بیدی کے نسوانی کرداروں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "بیدی کے افسانوں میں عورت کا کردار ایک مرکزیت کی حیثیت رکھتا ہے وہ خوابوں کا سرچشمہ اور تعبیر نہیں۔ جیسا کہ رومانی افسانہ نگاروں کا خیال ہے بلکہ ایک نامیاتی حقیقت ہے اس کے روپ بے شمار سہی مگر گھوم پھر کر وہ "ماں" ہی رہتی ہے اور اس کی نگاہوں میں ایک فسوں تبسم کے پھولوں اور خطوط میں جو دل کشی عیاں اور پنہاں ہے اسی میں ایک طرح کا کرب مضمر ہے۔ یہ درد و کرب تخلیق کا راز سربستہ ہے اور اس کی زندگی کی دھوپ چھاؤں کی ساری دلفریبی یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اسے دوسروں کے دکھ اپنانے میں بھی زندگی کا آئینہ ملتا ہے۔ مردوں کے بنائے ہوئے سماج کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی بے زبان شخصیت میں وہ جادو ہے جو عیار اور ظالم کو تھرا دیتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ کوئی اس کا اعتراف نہ کرے۔ بیدی عورت کے اس پہلو کو اجاگر کرنے میں کوشاں رہے ہیں۔"(۳)

"گرم کوٹ" میں ایک معمولی کلرک کی محرومیوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ بیدی کا افسانہ "گرم کوٹ" فطرت نگاری کا امین ہے۔ اس افسانے میں نیم سوانحی اشارے ملتے ہیں۔ کلرکی، لاہور کے کوچہ بازار وغیرہ۔ بیدی خود بھی کلرک تھے اور لاہور کے رہائشی تھے۔ اس افسانے کا ایک معنی خیز پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح روسی اور فرانسیسی افسانوں میں گم شدہ نوٹ ملنے کو خوش قسمتی کی علامت سمجھ کر جوئے میں کھیلتے ہیں۔ اور اپنوں کے لئے اور زیادہ آزمائش کا باعث بن جاتے ہیں یا پھر غیر حقیقی اور بے ثبات خوشی کا اہتمام کرتے تھے۔ افسانے کی فضا میں باہمی محبت رچی بسی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہ اسی اپنائیت کا اثر ہے کہ افسانے کے اختتام پر بچی کو پڑی چپت کی آواز کسی کو سنائی نہیں دی۔ کلرک سماج کا کم آمدن طبقہ ہونے کی وجہ سے اپنی ضروریات زندگی کو پورا نہیں کر سکتا تھا۔ اس افسانہ میں اس کی بے بسی اور مجبوری کو بیان کیا گیا ہے۔ اس افسانے کا ہیرو اپنے گرم کوٹ کی خستہ حالی کو یوں بیان کرتا ہے:

> "میرا اپنا گرم کوٹ بالکل پھٹ چکا ہے۔ اس سال ہاتھ تنگ ہونے کے باوجود مجھے ایک نیا گرم کوٹ ضرور سلوا لینا چاہئے۔۔۔ بیوی بچوں کو پیٹ بھر روٹی کھلانے کے لئے مجھ سے معمولی کلرک کو اپنی بہت سی ضروریات ترک کرنا پڑتی ہیں اور انہیں جگر تک پہنچتی ہوئی سردی سے بچانے کے لئے خود موٹا جھوٹا پہننا پڑتا ہے۔۔۔ اور میرا کوٹ ہمیشہ ہی پھٹا رہتا تھا۔"(۴)

انسانی زندگی میں روپے پیسے کی کلیدی اہمیت ہے کہ یہ قاضی الحاجات ہے۔ یہ نہ ہو تو انسان پر عرصہ حیات تنگ ہو جاتا ہے۔ اور وہ اپنی ہی ذات میں محبوس تڑپتا، پیچ و تاب کھاتا رہ جاتا ہے۔ گرم کوٹ میں بھی پیسے کا فقدان نظر آتا ہے۔ بیدی کے بیان کے مطابق یہ ان کا پہلا افسانہ ہے۔ منٹو گرم کوٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "بیدی صاحب جو لکھتے ہیں انہیں لکھنا ہوتا ہے۔ اور جس طرح ٹھیٹ روسی ادب کا آغاز گوگول کے افسانے ''لبادہ'' سے ہوا تھا، اسی طرح ہندوستان کے ٹھیٹ افسانوی ادب کا آغاز راجندر سنگھ بیدی کے ''گرم کوٹ'' سے ہو گا۔"(۵)

منٹو نے بھی بیدی کے افسانہ ''گرم کوٹ'' کو سراہا اور اسے بیدی کا نمائندہ افسانہ قرار دیا۔ منٹو خود ایک عظیم افسانہ نگار تھے ان کا بیدی کے افسانے کو پسند کرنا خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس افسانے میں زندگی کی تلخیوں کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ بیدی نے بتایا ہے کہ کس طرح کم آمدن والے افراد کی روزمرہ زندگی کی خواہشیں پوری نہیں ہو پاتیں۔ ایک ضرورت کو اگر پورا کریں تو دوسری رہ جاتی ہے۔ سسک سسک کر جینا پڑتا ہے۔ اس افسانے کا ہیرو اپنی مفلسی کا تذکرہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ اپنے کنبے کی بنیادی ضروریات بھی پوری نہیں کر سکتا۔ وہ اپنی ضروریات کو نظر انداز کر کے جب ان کی کچھ ضروریات کو پورا کرنے کی سعی کرتا تو کچھ ضروریات ہاتھ ملتی اور منہ تکتی رہ جاتی۔

بیدی نے کلرک کو اس طبقہ کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے جو زندگی کے سنگین مسائل سے نبرد آزما ہوتے ہوتے عمر عزیز گزار دیتا ہے۔ اسے کبھی کامل طمانیت اور راحت کا احساس نہیں ہوتا کیوں کہ اسے زندگی کی بنیادی سہولیات اور آسائشیں ہی میسر نہیں ہوتیں۔ اکثر اوقات ان چیزوں کو بھی ترستا رہ جاتا ہے جن کے بغیر زندگی اپنی دلکشی، دل چسپی اور معنویت تک کھو دیتی ہے۔ یہ افسانہ واقعات کی ٹھوس حقیقت، جزئیات کی موزونیت اور جذبات کی حدت سے کپکپاتا اور تھرتھراتا معلوم ہوتا ہے۔ بیدی تھیم کے بادشاہ ہیں۔ اس افسانے کا بنیادی تھیم اس کے عنوان کے تعلق سے وہ پر خلوص محبت ہے جو شمی کو اپنے شوہر سے ہے۔ اس محبت کا اظہار وہ اپنی اور بچوں کی ضروریات کو بالائے طاق رکھ کر اپنے مجازی خدا کے لئے گرم کوٹ کا ورسٹڈ لاتی ہے۔ اس افسانے میں ایک تھیم سے دوسرا تھیم نکلتا ہے۔ دوسرے تھیم کا تعلق بھی تنگ دستی سے ہے جس کی وجہ سے پوپی منا کو اپنی ماں سے گلاب جامن مانگنے پر چپت کھانی پڑتی ہے۔ یہ افسانہ معاشرے کے نچلے اور اوسط طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس طبقہ کی ساری زندگی معاشی بدحالی کی وجہ سے روتے دھوتے گزر جاتی ہے۔ اگر یہ لوگ ایک ضرورت پوری کرتے ہیں تو دوسری ادھوری رہ جاتی ہے۔ جب تک سماج میں عدم مطابقت رہے گی غریبوں کے حالات ایسے ہی رہیں گے۔ یہ افسانہ بیدی کا سدا بہار افسانہ ہے۔

"پان شاپ" بیدی کا مشہور افسانہ ہے۔ اس میں ایک عیسائی لڑکی کی روداد کو قلم بند کیا گیا ہے جو اپنے خاوند کے علاج معالجے کے لئے اپنی محبت کی آخری نشانی کو گروی رکھوانے آئی تھی۔ بیدی گروی رکھوانے کی منظر نگاری یوں کرتے ہیں:

> "لڑکی نے اپنا دایاں ہاتھ اوپر اُٹھا کر ایک اُنگلی کو جڑ سے مسلنا شروع کر دیا۔ اُنگلی پر ایک زرد سا حلقہ نظر آرہا تھا۔ نامعلوم کتنی ضرورت سے مجبور ہو کر اس نے اپنی عزیز ترین چیز اپنی رومانوی حیات معاشقہ کی آخری نشانی پان شاپ میں گروی رکھ دی تھی۔ اس نے اپنے رونڈے ہاتھ سے اپنی سنہری زلفوں کو نفرت سے پیچھے ہٹا دیا، کیوں کہ ان کی کوئی قیمت نہ تھی اور پان شاپ کے پہیہ دار تختوں میں کھریا مٹی سے صاف کئے ہوئے خوبصورت شیشوں میں اس نے اپنے حسین چہرے کے دھندلکے عکس کو دیکھا اور رونے لگی۔"(۶)

پان شاپ میں لوگ آتے تھے اور اپنی قیمتی اشیا کو گروی رکھ کر پیسے ادھار لے جاتے تھے۔ بیدی نے اس افسانہ میں بھی سماج میں رہنے والے افراد کے مسائل کی نشاندہی کی ہے کہ کس طرح زندگی کی بنیادی ضروریات کی خاطر سسک کر جینا پڑ رہا ہے اور اپنے گھر کی مہنگی اور قیمتی اشیا کے عوض معمولی سی رقم حاصل کر کے پھر اس رقم کو واپس کرنے کی جستجو میں مزید خوار ہونا پڑتا ہے۔ بیدی کا دوسرا افسانوی مجموعہ "گرہن" تھا۔ جس میں شامل افسانہ

"گرہن" بہت مقبول ہوا۔ افسانہ نگاری میں "گرہن" کا شمار بطور ایک کلاسک کے ہوتا ہے۔ افسانوی مجموعہ "گرہن" میں بیدی نے اساطیری عناصر کا استعمال کیا ہے۔ کرداروں کا نفسیاتی جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ جنسی نفسیات کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ دیومالائی پس منظر سے بھی کام لیا ہے۔ افسانہ "گرہن" کو اس دور کا بہترین افسانہ قرار دیا گیا۔ آج بھی افسانے کی اہمیت قائم دائم ہے۔ معاشرے میں چاند گرہن سے متعلق بہت سی دقیانوسی باتیں مشہور ہیں۔ مثلاً اگر حاملہ عورت چاند گرہن میں کوئی کام کرتی ہے تو اس کا بچے پر برائے راست اثر ہوتا ہے۔ اگر وہ کپڑے پھاڑے گی تو ماں کے پیٹ میں بچے کے کان پھٹ جائیں گے۔ اس کے علاوہ چاند گرہن سے متعلق کچھ توہمات بھی جڑے ہیں۔ مثلاً گرہن کے موقع پر دان پُن کرنا، تاکہ چاند اپنا قرض ادا کر کے راہو سے چھٹکارا پا سکے۔ چاند گرہن کے موقع پر ندی، دریا یا سمندر میں نہانے سے انسان کے سب گناہ دھل جاتے ہیں۔ اور وہ سب آلائشوں سے پاک ہو جاتا ہے۔ سماج کی توہم پرستی کو بیدی نے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ منطقی شعور کی بدولت جہالت کی دھند ختم ہو سکتی ہے اور اس کام کا بیڑا بیدی نے اُٹھایا۔ گرہن کی ہیروئین ہولی کی گھریلو زندگی پر بھی گرہن لگ چکا ہے۔ وہ ایک عام سی عورت ہونے کے باوجود اپنی ہمت کا مظاہرہ کر کے ساس اور خاوند کے مظالم سے چھٹکارا پانے کی کوشش کرتی ہے۔ دونوں کیتو اور راہو کی طرح اس کی زندگی کا گرہن بن چکے ہیں۔ ہولی ایک ایسی عورت کا کردار ہے جو ہر طرح کے ظلم برداشت کرتی ہے اور اف بھی نہیں کرتی۔ انہوں نے زندگی کا وہ منظر نامہ پیش کیا ہے جہاں ہر طرف ریت ہی ریت ہے۔ دولت کی ہوس اور روح کا دیوالیہ پن ہے۔ بیدی نے سماج کے متعفن اور خزاں زدہ ماحول کی عکاسی کی ہے۔ بیدی نے افسانہ "گرہن" میں بھی اساطیری اور دیومالائی عناصر کا سہارا لیا ہے۔ بیدی "گرہن" میں لکھتے ہیں:

> "راہو اپنے نئے بھیس میں نہایت اطمینان سے امرت پی رہا تھا۔ چاند اور سورج نے وشنو مہاراج کو اس کی اطلاع دی اور بھگوان نے سدرشن سے راہو کے دو ٹکڑے کر دیئے۔ اس کا سر دھڑ دونوں آسمان پر جا کر راہو اور کیتو بن گئے۔ سورج اور چاند دونوں ان کے مقروض ہیں۔ اب وہ ہر سال دو مرتبہ چاند اور سورج سے بدلہ لیتے ہیں۔"(۷)

بعض ناقدین نے اس افسانے کو اساطیری بنیاد پر مبنی قرار دے کر مرکزی کردار "ہولی" کو اس کے نام اور شخصیت سے ہی علیحدہ نہیں کیا بلکہ اس کے دکھ اور تذلیل کے شخصی احساس کو بھی نظر انداز کر دیا ہے اور اس بات پر زیادہ توجہ نہیں دی کہ آخر وہ کون سے محرکات ہیں کہ ایک حاملہ ماں اپنے چار بچوں اور بھرے گھر کو چھوڑنے پر مجبور ہوئی؟۔ ہولی کی ساس اسے بچے پیدا کرنے کی مشین سمجھتی ہے۔ اور گھر کے کام کاج کرنے والی بائی بھی سمجھتی ہے۔ جب کہ ہولی کو اس کے میکے میں چاند رانی کہتے تھے۔ اس رانی کو شادی کے بعد گرہن لگ گیا تھا۔ ایک ایسا گرہن جو چھٹنے کا نام ہی نہیں لے رہا تھا۔ گھر سے بھاگنے کے بعد ہولی کو ہوس کا نشانہ بنایا گیا اور وہ مزید ایک اور گرہن کی زد میں

آگئی۔ بیدی نے اس کہانی میں احساسات سے عاری معاشرے پر طنز کیا ہے۔ بیدی کا تیسرا مجموعہ "کوکھ جلی" تھا۔ اس مجموعہ میں شامل افسانوں میں "کوکھ جلی" کو کافی مقبولیت ملی۔ اردو کے افسانوی ادب میں مامتا کے حوالے سے لکھے گئے افسانوں میں "کوکھ جلی" کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ اس افسانے میں ماں کے کردار کو بڑی مہارت سے قلم بند کیا گیا ہے۔ "کوکھ جلی میں ماں کے دکھ اور المیہ کی روداد ہے۔ ماں بہت خوش ہے کہ اس کا بیٹا جوان ہو گیا ہے اور اسے اس کی عمر بھر کا پھل مل گیا۔ وہ اپنے بیٹے "گھمنڈی" کو بد چلنی سے روکنا چاہتی ہے۔ وہ اپنے بیٹے کے جوان ہونے کو اپنے تمام دکھوں کا مداوا سمجھتی ہے۔ ماں کی آنکھوں میں کتنے سپنے سجے تھے اور دل میں کئی آرزوئیں سجی تھیں۔ یہ سپنے یہ آرزوئیں سجانے کے پیچھے ماں کا شعور اور ادراک تھا، وہ اپنی عظمت کو جانتی تھی۔ بیدی نے اس افسانے میں عورت اور مرد کے بنیادی فلسفے کو پیش کیا ہے۔ "گھمنڈی" کو آتشک کی بیماری لگ گئی تھی اور پورے محلے میں جگ ہنسائی ہو رہی تھی۔ گھمنڈی کی ماں اس کی خطرناک بیماری کے بارے میں کہتی ہے:

> "یہ بیماری کہاں سے مول لے لی رے میرے دشمن! سارا جسم پھوڑے پھوڑے ہو چکا ہے۔ یہ بیماری آگ ہے نری آگ۔ یہ امیروں کی دولت ہے۔ میں غریب عورت اس آگ کو کیسے بجھاؤں؟ میں ویدوں کو کیا بتاؤں؟ میں تمہاری ماں ہوں گھمنڈی! شریک مجھے طعنے دیتے ہیں، پڑوسی مجھے کھڑا کر لیتے ہیں اور عجیب بے ڈھنگے سوال کرتے ہیں رے۔"(۸)

ماں اپنے بیٹے کو بیماری کی حالت میں دیکھ کر کافی آزردہ ہو جاتی ہے کیوں کہ اس کے بیٹے کی بیماری کافی طول پکڑ گئی تھی۔ غیر شادی شدہ بیٹا اپنی جنسی تسکین کے لئے مختلف خواتین کے پاس جاتا رہا اور بالآخر جنسی مرض کا شکار ہو گیا۔ اس کی جنسی بیماری کی وجہ سے کافی بدنامی ہوئی۔ لیکن ایک ماں کے جذبات کی شدت یہ ہے کہ وہ سوئے ہوئے بیٹے کے بالوں میں ہاتھ پھیر کر کہتی ہے کہ "میرا لال جوان ہو گیا ہے نا؟ اسی لئے"۔ بیدی نے کمال مہارت سے ممتا کے رشتے کی عکاسی کی ہے۔ ماں کی ممتا نے بیٹے کے عیب کو بھی جوانی سے منسلک کر دیا ہے۔ بیدی کے غیر معمولی مشاہدہ اور نفسیاتی احساس کے طفیل ایک زندہ و جاوید کردار وجود میں آیا۔ ایسا کردار جس کی محبت میں گھمنڈی کی آتشک بھی اپنا گھناؤنا پن کھو بیٹھتی ہے۔ یہ کردار ایک ماں کا ہے ایک ایسی ماں جو دعاؤں کو شہد میں گھول کر بیٹے کو امرت پلاتی ہے۔ اور یہ صرف بیدی کا ہی خاصہ ہے کہ اپنی کہانی کے کردار کو جذبات کی انتہا تک لے جاتے ہیں۔ بیدی کا چوتھا مجموعہ "اپنے دکھ مجھے دے دو" ہے۔ اس مجموعہ کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کتاب میں انیس افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں "لاجونتی" اور "اپنے دکھ مجھ دے دو" کو مقبولیت ملی۔ افسانہ "لاجونتی" میں معنوی اور نفسیاتی ربط موجود ہے۔ بیدی نے اساطیری اور دیومالائی عناصر کے استعمال سے کہانی کو دلچسپ بنا دیا ہے۔ تقسیم کے خونی معرکے کے تناظر میں یہ افسانہ

لکھا گیا۔ یہ افسانہ فسادات کے موضوع پر لکھے گئے افسانوں میں ایک مخصوص مقام کا حامل ہے۔ بیدی نے مذہب کا سہارا لے کر اور اساطیری عناصر کی شمولیت کی مدد سے کہانی کو اہم بنادیا ہے۔ بیدی اوپندر ناتھ اشک کو ایک خط میں افسانہ "لاجونتی" کے بارے میں وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> " فسادات کے بارے میں جب بڑے سے بڑا ادیب اپنی کہانیوں میں برابر کی تقسیم کے ساتھ قتل کرتے ہیں تو کتنے بے ایمان معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں اخلاقی جرات نہیں ہے کہ دہلی یا جموں کے قتل عام میں صرف مسلمانوں کو قتل ہوتا دکھا سکیں اور شیخوپورہ کے قتل عام میں صرف ہندوؤں یا سکھوں کو اکثر اپنے کردار میں توازن کو قائم رکھنے کی غرض سے ہند اور پاکستان کی سرحدوں کو بلا کسی پرمٹ کے عبور کرتے ہیں۔ تاکہ تصویر کا دوسرا رخ بھی پیش کیا جاسکے یہ ان کے نزدیک لازمی ہے۔ مغویہ عورتوں کے سلسلے میں وہ عصمت دری کو نہیں بھولتے۔ حالانکہ کسی عورت کا پکڑ کر اس کے ساتھ مجامعت کر لینا گو بھی کا پھول کھا لینے سے زیادہ نہیں۔ جو چیز صدمہ پہنچاتی ہے وہ صرف یہی ہے کہ انسانی تقدیس کا انخراف ہوا۔ ہوئی۔ اس جسم کی طرف متوجہ ہونا اتنا ضروری (violation) مرضی کے ایک بغیر کسی صائب نہیں جتنا روح اور جذبات کے مجروح اور فی الآخر قتل کی طرف دھیان دینا لابُد ہے۔ کیوں کہ وہ ایک ایسے انسان کے خلاف ہوتا ہے جو جذباتی اور عقلی طور پر اس کی طرف مائل نہیں، وہ شکار ہے ایک جبر کا۔" (۹)

"لاجونتی" تقسیم کے فسادات میں اغوا ہو جاتی ہے۔ اس کا خاوند ساری عمر اس پر ظلم و تشدد کرتا رہا۔ وہ ظلم برداشت کر کے بھی اس کے ساتھ رہتی رہی۔ جب لاجونتی تقسیم برصغیر کے بعد لاپتہ ہو جاتی ہے تو اس کے خاوند کو اس کی بہت فکر لاحق ہو جاتی ہے۔ اسے اپنے سلوک پر پچھتاوا ہوتا ہے جو ساری عمر اس کے ساتھ کیا۔ اب وہ اسے دیوی کہتا ہے اور اس کی واپسی کے لئے دعا گو ہے۔ اس افسانہ میں بیدی نے ہندوستانی عورت کی مکمل تصویر پیش کی ہے۔ سماج کی حدود و قیود پر طنز کیا ہے کہ صرف حدود عورتوں کے لئے مقرر کی گئی ہیں۔ عصمت و عفت کی پابندیاں خواتین سے وابستہ کر دی گئی ہیں۔ عورتوں کے دام بھی لگائے گئے ہیں۔ بیدی نے مغویہ عورتوں کی خرید و فروخت پر بھی گہرے رنج کا اظہار کیا ہے۔ معاشرے کی بے حسی اور ظلم کی منظر نگاری کی ہے۔ باقر مہدی افسانہ "لاجونتی" کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> "لاجونتی " ایک مغویہ عورت کی ایک خوبصورت کہانی ہے۔ اس کا دھیما لب و لہجہ، فسادات کے بعد کی بگڑی ہوئی سہمی ہوئی فضا "گھر بساؤ" کے بعد "دل بساؤ" کی

تحریک اور ان سب کے امتزاج سے ابھرتی ہوئی مظلوم عورت جس کی قدر جاننے کے بعد بھی نہ جانی گئی۔"(۱۰)

لاجونتی گھر واپسی کے بعد دیوی بن کر نہیں رہنا چاہتی وہ تو ویسی ہی بن کر رہنا چاہتی تھی جیسی اغوا سے پہلے اپنے خاوند سے مار کھاتی تھی اور پھر دونوں کی صلح ہو جاتی تھی۔ اب واپسی کے بعد لاجونتی اس کی کمی کو شدت سے محسوس کر رہی تھی۔ اس افسانہ میں بیدی نے مغویہ عورتوں کی بھرپور جذبات نگاری کی ہے۔ اغوا کے بعد ان میں سے کچھ واپس آجاتی ہیں تو ان کے اپنے قریبی عزیز ان کو پہچاننے اور قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ اس موقع پر بیدی نے مغویہ عورتوں کی نفسیات کی بہترین عکاسی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"مغویہ عورتوں میں ایسی بھی تھیں جن کے شوہروں، جن کے ماں باپ، بہن اور بھائیوں نے انہیں پہچاننے سے انکار کر دیا تھا۔ آخر وہ مر کیوں نہ گئیں؟ اپنی عفت اور عصمت کو بچانے کے لئے انہوں نے زہر کیوں نہ کھالیا؟ کنویں میں چھلانگ کیوں نہ لگادی؟ وہ بزدل تھیں جو اس طرح زندگی سے چمٹی ہوئی تھیں، سینکڑوں ہزاروں عورتوں نے اپنی عصمت لٹ جانے سے پہلے اپنی جان لے لی۔ لیکن انہیں کیا پتا تھا کہ وہ زندہ رہ کر کس بہادری سے کام لے رہی ہیں اور کس طرح پتھرائی ہوئی نگاہوں سے وہ موت کو گھور رہی ہیں، اس دنیا میں جہاں ان کے شوہر تک انہیں نہیں پہچانتے۔"(۱۱)

فسادات کے بعد مغویہ عورتوں کی نفسیاتی کشمکش اور ان کی سماج میں ہونے والی تذلیل کو بیدی نے اس افسانے میں بخوبی بیان کیا ہے۔ واپسی پر ان خواتین کے خاوند، بھائی اور بیٹوں کے ساتھ ساتھ گھر کے دیگر افراد بھی شناخت کرنے سے انکاری تھے۔ اس وقت ان خواتین کی جذباتی اور ذہنی کیفیت کو بڑی چابک دستی سے بیدی پیش کرتے ہیں۔ عورتوں کی اندرونی کیفیت پر بیدی کی گہری نظر ہے۔ لاجونتی میں بیدی نے برصغیر کی تقسیم کے بعد خواتین کی زندگیوں پر بربادی کے ہونے والے اثرات بیان کئے ہیں۔ اس افسانے میں لاجونتی اور سندر لال دونوں حالات کی ستم ظریفی کا شکار ہیں۔ مرکزی کردار لاجونتی ہے لیکن یہ خاموشی کا شکار ہے، صابر اور شاکر ہے۔ اس مجموعہ کا ایک اور افسانہ " اپنے دکھ مجھے دے دو" ہے۔ اس افسانے میں سماجی ناانصافیوں پر ایک عورت کا المیاتی اظہار ہے۔ یہ المیہ حقیقت کے بہت قریب ہے اور معاشرے پر گہری تنقید ہے۔ یہ بیدی کا شاہکار افسانہ ہے۔ اس کہانی کا مرکزی کردار "اندو" ہے اور اندو پورے چاند کو کہتے ہیں۔ وہ چاند جو حسن اور محبوبیت کا پیکر ہے۔ مدن عشق و محبت کے دیوتا کا نام ہے جو عورت و مرد کے اتصال کا موجب ہوتا ہے۔ افسانے میں کرداروں کے ناموں سے ہی کہانی کی سمجھ آجاتی ہے۔ اساطیری اور دیومالائی عناصر بیدی کے افسانوں کا لازمی جزو ہیں۔ ان عناصر کی ادبی اہمیت یہ ہے کہ ان سے

افسانے کو وسعت ملتی ہے اور افسانے میں تہہ داری آتی ہے۔ دیومالائی حوالہ سے کہانی میں گہرائی اور معنویت آتی ہے۔ اس کے علاوہ کہانی میں ہندوستانیت کا عنصر در آتا ہے۔ ہندوستان کی ثقافت کی جھلک عیاں ہو جاتی ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" کی کہانی کو برصغیر میں شرف قبولیت عوام وخواص ملا اور ناقدین نے بھی اسے سراہا۔ بیدی اس بارے میں لکھتے ہیں:

> "میرا خیال ہے کہ اس افسانے کے سلسلے میں جتنی چٹھیاں یہاں سے پاکستان سے مردوں اور عورتوں کی آئیں، کسی افسانے کے سلسلے میں نہیں آئیں۔ حالانکہ اس میں ہئیت کی کوئی خاص بات نہ تھی۔"(۱۲)

کہانی کے کردار زندہ اور جیتے جاگتے نظر آتے ہیں۔ کہانی میں ہندوستانی عورت کی پر درد گھریلو زندگی کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے۔ بیدی کے نسوانی کرداروں میں "اندو" اپنا مخصوص مقام بنائے نظر آتی ہے۔ اس کہانی میں مرد اور عورت کے ابدی رشتے کی باہمی کشمکش، جذباتی اور نفسیاتی تقاضوں کی منظر نگاری کی گئی ہے۔ کہانی کی ہیروئین اندو تیسرے بچے کی پیدائش کے بعد اپنی جسمانی کشش کھو دیتی ہے۔ اس کا خاوند مدن عصمت فروش عورتوں کے پاس جنسی تسکین کے حصول کے لئے جانا شروع کر دیتا ہے۔ اس طرح یہ کہانی اندو اور مدن کی ہی نہیں بلکہ آفاقی بن جاتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ بیدی کے فن کا محاسبہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "بیدی چلتے تو زمین پر ہیں لیکن ان کا سر آسمان میں اور پاؤں پاتال میں ہوتے ہیں۔ بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گھمبیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دوہرے نہیں ہوتے پہلو دار ہوتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار اکثر و بیشتر ہمہ جہتی ہوتے ہیں جن کا ایک رخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی وازلی ہوتا ہے۔"(۱۳)

افسانہ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں عورتوں کے ساتھ ہونے والی سماجی ناانصافیوں کا المیہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ افسانہ معاشرے پر تنقید ہے۔ ان کا پانچواں مجموعہ "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" ہے۔ اس میں کل دس افسانے ہیں۔ ان میں "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" اور "صرف ایک سگریٹ" قابل ذکر ہیں۔ "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" میں بیدی نے اپنے فن، ہنر اور ادبی مہارتوں کا اعتراف فادر روزاریو کے سامنے کیا ہے۔ بیدی اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> "مجھے اس بات کا اندازہ نہ تھا کہ اپنے پڑھنے والوں کے سامنے ایک دن مجھے گنہ گار کی صورت میں کھڑے ہونا پڑے گا اور اپنے گناہ قبول کرنے پڑیں گے جو کہ میں نے نہیں

کئے یا اگر کئے ہیں تو اس لئے کہ مجھے فن کی سند حاصل ہے جو ایک طرح سے راشٹر پتی کی
صفائی ہے جو سنگین سے سنگین قتل میں بھی سرکاری گواہ کو میسر ہوتی ہے۔"(۱۴)

بیدی نے اس اعتراف میں اپنی کہانیاں لکھنے، موضوعات کے انتخاب سے لے کر سماج کی اچھی اور بری رسوم ورواج کے انسانی زندگیوں پر اثرات کو بیان کیا ہے۔"ہاتھ ہمارے قلم ہوئے"میں بیدی نے ایک نیا انداز تحریر اختیار کیا ہے۔وہ ہمیشہ جدت اور انفرادیت کو قائم رکھتے ہیں۔ادب کی دنیا میں اس اچھوتے اعتراف کی بدولت بیدی کا علیحدہ مقام بن گیا ہے اور یہی وہ چاہتے تھے۔نیا انداز سب کو متاثر کرتا ہے۔

"صرف ایک سگریٹ" اعلیٰ افسانہ ہے۔یہ افسانہ نہ صرف بیدی کے فن کا بہت اچھا ثبوت ہے بلکہ عام پڑھنے والوں کو بھی اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔بیدی کا یہ افسانہ قاری کو غور وفکر اور باریک بینی کی طرف مائل کرتا ہے۔اس افسانے کا مرکزی کردار سنت رام جب اپنے بیٹے کے ناروا رویے اور گھر کے ہر دیگر افراد کی طرف سے دی گئی ذہنی کشاکش اور تناؤ سے چھٹکارا حاصل کرنا چاہتا ہے۔وہ اپنے دفتر کی ٹائپسٹ ڈولی سے محبت کا طلبگار ہوتا ہے اور قدرے پس وپیش کے بعد موم ہو جاتی ہے۔سنت رام سوچتا ہے کہ یہ کام ڈولی کے دفتری فرائض کا حصہ نہیں پھر بھی وہ ایک بوڑھے آدمی کو خوش کر رہی ہے۔سنت رام کی دروں بینی اور سختی سے اپنا محاسبہ کرنے کی صلاحیت قابلِ تحسین ہے۔سنت رام کا بیدار مغزی سے ہر بات کی تہہ میں بے تکلف اتر کر اس کی مائیت کو پالینا، مظاہرے سے گذر کر اوجھل حقائق تک پہنچ جانا، دروں بینی سے اپنی ذات کو اپنے آپ پر روشن کر دینا، ایک غیر معمولی باشعور، بصیرت انسان کا کردار ہے۔

سنت رام کا المیہ یہ ہے کہ بڑھاپے کے سبب اس میں خود اعتمادی کا فقدان ہے۔وہ فرض کر لیتا ہے کہ بزنس میں گھاٹے کی وجہ سے وہ گھر والوں کی نظروں میں گر گیا ہے۔وہ ہر وقت وسوسوں، شک وشبہات میں گرا رہتا ہے۔کوئی خیال اگر اس کے دماغ میں آجائے تو وہ اسے جھٹک نہیں پاتا۔سنت رام کی جیسے جیسے عمر بڑھتی ہے معاشی، جذباتی اور سماجی دباؤ میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔کیوں کہ زندگی اور قدروں کے تضاد بڑھتے جاتے ہیں۔بچوں کو اپنی زندگی میں خود راستے بنانے کی تلقین کرنے والے کا یہ فوبیا کہ ان کے بچے انہیں تنہا چھوڑ کر نہ چلے جائیں۔اس کہانی میں بات ایک سگریٹ کی ہے جو باپ نے شدید طلب میں بیٹے کے پیکٹ سے نکالا ہے۔جس کا بیٹے کو علم نہیں۔مگر سنت رام کے غیر محفوظ بڑھاپے نے بیٹے کے بعد کے طرز عمل کی دل دوز تفسیر بھی کر لی ہے۔کہانی کے اختتام پر سنت رام کو ایک ریلیف کا احساس ہوتا ہے کیوں کی اس کے دل میں ایک اندیشہ تھا کہ معاشرت کا ادھار آج نہیں تو کل مشترکہ گھر اور نسلوں میں اپنائیت کی بنیاد کو منہدم کر کے ہی دم لے گا۔بظاہر " صرف ایک سگریٹ " ایک بوڑھے،اس کی سگریٹ کی طلب،بیوی اور لڑکے کے ساتھ تعلقات،اس کی زود رنجی،اس کے بڑھتے ہوئے احساس تنہائی، دفتر کی

ٹائپسٹ لڑکی ڈولی، ایک غلط فہمی کا بادل چھٹ جانے کے بعد بیٹے کے لئے محبت کا جاگ جانا اور اس جذباتی طوفان کے گزر جانے کے بعد سکون اور رومانی طمانیت کے گرد گھومتا ہے۔

بیدی نے اس کہانی میں صرف ایک خاندان کے چند واقعات قلم بند نہیں کئے بلکہ ان سب کرداروں کے ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی تصویر کھینچ دی ہے۔ اس طرح یہ چند افراد کا تجربہ نہیں بلکہ زندگی کے پیچ و خم کا ایک ایسا مرقع بن جاتا ہے جو حقائق سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ کرتا ہے۔ یہ ہندوستان کے مشترکہ خاندان کی ایک ایسی شبیہہ ہے جو اپنی آفاقیت کے لئے ایک انفرادیت کی مرہون منت ہے۔ ان کا چھٹا اور آخری مجموعہ "مکتی بودھ" تھا۔ اس میں پانچ افسانے تھے۔ جن میں "بولو" اور "ایک باپ بکاؤ ہے" کو خصوصیت حاصل ہے۔

افسانہ "بولو" میں راجندر سنگھ بیدی نے سیاسی، سماجی اور مذہبی شعور کو پیش کیا ہے۔ یہ افسانہ جنوبی ایشیا کے بھوکے اور محروم لوگوں کو مجرم اور دہشت گرد قرار دینے والے تفتیشی نظام کے غیر انسانی طریق کار کے بارے میں ایک طنز ہے۔ بیدی نے بتایا ہے کہ "بولو" وہ مطالبہ ہے جو تفتیش کے دوران ظلم و تشدد کر کے ناکردہ جرم کا اعتراف کروالیتا ہے۔ جو جرم کیا ہی نہیں اس ناکردہ جرم کا آلہ قتل برآمد کروانے اور طریقہ واردات کے بارے میں اگلوانے کے لئے "بولو" کا لفظ استعمال میں لایا گیا ہے۔ حالانکہ تھانے، حوالات، پولیس والوں کی آبروریز خارش، کمزور پر برسے والے قانون اور محرومی کو پناہ گاہ کا فریب دینے والی دہشت گرد زیریں دنیا کی نفسیات سے ناواقف مگر پورا بھتہ وصول کرنے والی حکومتی مشینری تمام جرائم کی ذمہ دار ہے کیوں کہ یہ ظلم پر قائم ہے اور ظلم ہی تمام جرائم کا سرچشمہ ہے۔ اس افسانے میں غربت، محرومی اور بے روزگاری کا عفریت ہے، جس نے اس خطے میں نسل، دھرم اور آزادی کے نام پر وہ مکروہ ایکسپلائٹر پیدا کئے ہیں جو اجتماعی تبدیلیوں کے انقلابی خواب دکھا کر پورے جنوبی ایشیا کے بیشتر جوانوں کی زندگی کی اُمنگوں پر متشدد تنظیموں کا خول چڑھاتے ہیں۔ افسانے کا مرکزی کردار "وناؤ" بھی ایسی ایک تنظیم کے لئے کسی قلمی نام سے لکھتا ہے۔ اس افسانے میں تلخی اور سنگینی کی فضا موجود ہے۔

"ایک باپ بکاؤ ہے" میں بیدی نے صنعتی اور میکانکی دور میں دولت اور خواب کمانے والے بوڑھوں کو مدنظر رکھ کر لکھا۔ اس کہانی میں میکانکی ترقی کے لئے طنز اور بوڑھوں کے لئے رقت موجود ہے۔ اس کہانی کا ہیرو "گاندھرو داس" سماج کے ان بوڑھے لوگوں کی علامت بن گیا ہے جو بچوں کو پالتے پوستے ہیں، بیوی کی بد مزاجی کو ازدواجی زندگی کا لازمہ جانتے ہیں۔ یہی بچے بڑے ہو کر باپ کو فراموش کر دیتے ہیں۔ اسے وقت نہیں دیتے اور نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اور باپ کو گھر میں موجود فالتو چیز سمجھتے ہیں۔ جس طرح اخبار میں انسانی اعضا کی فروخت کا اشتہار آتا ہے بیدی نے "ایک باپ بکاؤ" کا اشتہار دے کے بچوں کی والدین کے تئیں ذمہ داریوں پر گہری چوٹ کی ہے۔ خط کے شائع ہوتے ہی لوگوں کے تبصرے اور ابو دھابی سے ایک نرس کا خط بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ افسانے میں بیدی کی

پختہ کار شرارت بھری زبان نے مطلوبہ فضا پیدا کرنے میں بہت مدد کی ہے۔ڈاکٹر گوپی چند نارنگ افسانہ "ایک باپ بکاؤ ہے" کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> "راجندر سنگھ بیدی کے کردار اکثر و بیشتر محض زمان و مکاں کے نظام میں مقید نہیں رہتے بلکہ اپنے جسم کی حدود سے نکل کر ہزاروں لاکھوں برسوں کے انسان کی زبان بولتے ہیں۔اس طرح ایک معمولی واقعہ نہ رہ کر انسان کے ازلی اور ابدی رشتوں کے بھیدوں کا اشاریہ بن جاتا ہے۔بیدی اس سے پہلے بھی عمرانیاتی معاہدوں کے دیئے گئے انسانی رشتوں کے ناموں کے بارے میں سوال اُٹھا چکے ہیں۔زیر نظر کہانی میں بیدی نے اس سے بھی آگے جانے کی کوشش کی ہے۔قدیم ہندوستانی فکر کی رو سے بنیادی عنصر شکتی یعنی عورت یعنی جنس ہے جو تخلیق کائنات کا مرکز ہے۔شکتی پر سرار مادی اسرار کی وجہ سے ہے۔پدری بنیاد پر اصرار آریائی اور سامی اقوام سے لے کر جدید مغربی اقوام تک میں رائج ہے۔اس میں اصل عنصر آدم یعنی مرد ہے۔یہ آویزش شاید کہانی لکھتے ہوئے بیدی کے تحت الشعور میں رہی ہو۔لیکن اصل سوال یہ ہے کہ جب رشتے ناطے عمرانیاتی معاہدوں کے طور پر امتداد زمانہ سے بن بنا گئے اور انسان نے انہیں قبول کر لیا ہے یعنی ان میں سے کسی کا تعلق فطری جبریت سے نہیں اور انسان نے انہیں سماجی طور پر اختیار کر رکھا ہے تو کیا انہیں پلٹا بدلا جا سکتا ہے؟اگر ایسا ممکن ہو تو اس کے نتائج کیا ہوں گے، نیز کیا کوئی رشتہ ایسا بھی ہے جو عمرانیاتی معاہدوں سے بے نیاز ہو،یعنی فطری جبریت سے متعلق ہو اور جس سے سب دوسرے رشتوں کے تقاضے پورے ہو جاتے ہیں۔"
> (۱۵)

افسانہ " ایک باپ بکاؤ ہے " میں بیدی نے اچھوتا موضوع پیش کیا ہے جو سب کی سوچ اور توقعات کے معیار کو ایک دم حیران کن موڑ پر لا کر غور وخوض کا موقع فراہم کرتا ہے۔کیوں کہ سماج میں عورت کو ماں، بیٹی، بیوی، بہن کے مختلف روپ میں بیچا گیا ہے لیکن ایک باپ کا بکنا سماج کو ہلا کر رکھ دیتا ہے۔یہ بیدی کا خاصہ ہے کی انہوں نے انسانی رشتوں کے اصل رنگ کو منظر عام پر لانے کی سعی کی ہے۔کیوں کہ بظاہر ہمدرد نظر آنے والے رشتے بھی وقت پڑنے پر اپنی اصلیت دکھا دیتے ہیں۔بیدی اسی کو عیاں کرنے کے ماہر ہیں۔ان افسانوی مجموعوں کے علاوہ راجندر سنگھ بیدی کے ڈراموں کا ایک مجموعہ "گھونگھٹ میں گوری جلے " ہے۔ان کے ناول " ایک چادر میلی سی" پر ان کو ساہتیہ ایوارڈ ملا تھا۔بیدی کو اس ناول کے تانے بانے بننے میں دس برس لگے تھے۔بیدی نے کافی محنت شاقہ کے بعد یہ ناول

لکھا۔ ظاہر ہے کہ مصنف کے سامنے کچھ حقیقتیں واضح تھیں، کچھ مبہم، کچھ باتیں شعور میں تھیں، کچھ لا شعور میں، اور سب کو یکجا کرنے کے لئے وہ اتنے طویل عرصے تک کوشاں رہے۔ اس ناول کا پس منظر پنجاب کی مقدس سرزمین ہے۔ سرزمین پنجاب کی مادرانہ عظمت کے بیدی معترف تھے۔ اس کے لئے یک گونہ عقیدت سے سرشار ہو کر بیدی نے صفحہ ء قرطاس پر زندہ جاوید خاکے اتارے ہیں۔ ان میں زندگی کی آنچ جلائی ہے۔ ان کی ذہنی کشمکش، جسمانی لاابالی پن، روحانی تشنگی، سماجی بے حالی، تصوراتی مفلوک الحالی، نفسیاتی پیچیدگی اور معاشی رسہ کشی کو طشت از بام کیا ہے۔ ناول میں ایک طرف حقیقت پسندی ہے تو دوسری جانب روایت پرستی ہے۔ اس میں دراصل اس رسم شادی کی کہانی ہے، جس میں عورت پر چادر ڈال کر مرد اس کا خاوند قرار پاتا ہے۔ مرد کے مظالم اور عورت کی بے بسی، کہانی میں ہر جگہ عیاں ہے۔ اس کہانی کا جنم پنجاب میں ہوا ہے، لیکن واقعات کی بنا پر ہم اسے پورے ہندوستانی سماج کے نچلے طبقے کی زندگی کا نمائندہ قرار دے سکتے ہیں۔ ظ۔ انصاری اپنے ایک مضمون میں راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نویسی کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "راجندر سنگھ بیدی نے زندگی کی بڑی اونچ نیچ دیکھی۔ پنجاب کے خوشحال قصبوں اور بدحال لوگوں کی پبتا۔ نیم تعلیم یافتہ حلقوں کی رسمیں، رواداریاں، کشمکشیں اور نباہ کی تدبیریں، پرانی دنیا اور نئے خیالات کی آویزش، نئی نسل اور ارد گرد کے بندھنوں کی آمیزش۔ ان سب میں بیدی نے دہشت کی بجائے نرمیوں کو چن لیا۔ نرمیاں، اپنے پورے اور پیچیدہ مفہوم کے ساتھ ان کے مطالعہ کائنات کا اصل اصول اور مرکزی نقطہ ہے۔ بھیانک میں سے بھل مناہٹ کو اور ناگواریوں میں سے گوارا کو تلاش کرنا ان کے اندر فن کار کا اصل گُر تو یہ ہے۔ بے دردی سے ان کو کاغذ (یا سلولائیڈ) اتار دینا اس دکھی آتما کا ایک بڑا کارنامہ ہے جو منفرد بھی ہے اور شاداب بھی۔"(۱۶)

بیدی نے اپنے افسانوں میں یہی کوشش کی وہ بتا سکیں فرشتے کے مقابل انسان ہونا زیادہ محنت طلب ہے۔ اپنے آپ کو ایک سیدھے سچے پر خلوص انسانیت پرست، درد مند اور معصوم انسان کی حیثیت سے جہاں انہوں نے اپنی ذات کو قائم رکھنے کی کوشش کی وہاں یہی جذبات انہوں نے اپنے افسانوں کے لئے ضروری تصور کئے۔ بقول جوگندر پال:

> "بیدی سوچ سمجھ کر لکھنے کا عادی ہے۔ اور اس کا قاری بھی سوچوں کے گھیرے میں آکر اسے رک رک کر پڑھتا ہے گویا کہانی کو اپنے طور پر تخلیقتے ہوئے آگے بڑھ رہا ہو۔

قاری کے لئے کھوج کی یہ گنجائش روا رکھ کر بیدی نے ایک طرح سے مطالعہ کو تخلیق کی سرحدوں سے جوڑا ہے۔"(۱۷)

بیدی شروع سے ایک باشعور فن کار دکھائی دیتے ہیں۔ جبھی تو بچوں کے جذبات اور بوڑھوں کی نفسیات کو بخوبی بیان کیا ہے۔ بیدی نے معمولی واقعات، عام جذبات و احساسات اور سیدھی سادھی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کیا ہے۔ اس انداز بیان سے ان کے افسانوں کے حسن میں چار چاند لگ جاتے ہیں۔ ممتاز شیریں نے بیدی کے اسلوب کو چیخوف کے رنگ میں دیکھا۔ وہ لکھتی ہیں:

"نچلے طبقے کے ایک معمولی گھر اور اس کے افراد ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں، محبتوں، دکھ، درد اور مصیبتوں کی سچی بزم لطیف ہمدردانہ پیش کش میں چیخوف کا رنگ چھایا نظر آتا ہے۔"(۱۸)

بیدی کی کہانیوں میں سحر اور دلکشی کے سرچشمے ہیں۔ بیدی کے تخلیق کردہ کردار انسانیت کے نقطہ نظر کو بیان کرتے ہیں۔ اجتماعی زندگی کی حیران کن سچائیوں کو اساطیر کے دانشورانہ استعمال سے گیرائی اور گہرائی عطا کی گئی ہے۔ بیدی کے والد اور والدہ کا الگ الگ مذاہب سے تعلق رکھنا اور ایک دوسرے کے اعتقادات کو احترام کی نظر سے دیکھنا بیدی کی تخلیقی پرداخت میں اہم کردار ادا کرتا نظر آتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی لکھتے ہیں:

"ایک طرف گرنتھ صاحب پڑھا جاتا تھا تو دوسری طرف گیتا کا پاٹھ ہوتا تھا۔ پہلی کہانیاں جو بچپن میں سنیں جن اور پری کی داستانیں نہ تھیں بلکہ مہاتم تھے جو گیتا کی حوار ھیائے کے بعد ہوتے تھے۔"(۱۹)

بیدی کے اساطیری افسانوں میں سے زیادہ تر افسانوں کی فضا ہندوی اساطیر بالخصوص گیتا کے مہاتم کا منظر سامنے لاتی ہے، یہ وہ عناصر ہیں جو بیدی کے لاشعور میں نہ سہی، تحت الشعور میں ضرور تھے کہ جنہیں اس نے خلاقانہ صفت کے ساتھ افسانوں میں جگہ دی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو بیدی کے والدین کے مذہبی تفاوت، ان کے افسانوں میں اساطیری عناصر کی تفہیم کے لئے ابتدائی اشارے فراہم کرتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں تمام موضوعات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ بیدی کی کہانیوں میں حقیقت نگاری اور رومانیت کی موجودگی سے ایک خوبصورت امتزاج پیدا ہو گیا ہے۔ انہوں نے فطرت نگاری کے تحت جس مقصد کا بھی اظہار کرنا چاہا فن کارانہ طور سے کیا۔ یہی ان کا فن ہے اور یہی ان کا وصف۔ بیدی انسانی فطرت کے نباض ہیں۔ وہ اس کے ڈھکے چھپے گوشوں کو اپنے کردار کے اندرون میں اتر کر اور اس کی روح میں جھانک کر ڈھونڈ لیتے تھے۔ پھر ان کی تفصیلات کا اس قدر باریک بینی اور فنکارانہ

چابک دستی سے تجزیہ پیش کرتے ہیں کہ بہت سی حقیقتیں چشم زدن میں روشن ہو جاتی ہیں۔ پڑھنے والے کی آنکھوں کے سامنے بصیرت کا نیا دروازہ کھل جاتا ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا خیال کہ:

"بیدی کی کہانیوں میں ہندو اور سکھ متوسط طبقے کے گھرانوں کی زندگی کے سماجی مظہر یا انسانی فطرت کے کسی ایک گوشے کو بے نقاب کیا جاتا ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں کو اندرونی منطقی تقاضوں کے بموجب بروئے کار آنے کا موقع فراہم کیا جاتا ہے۔"(۲۰)

بیدی انسانیت سے بے پناہ محبت کرتا ہے اور اپنے افسانوں میں اس کا پرچار بھی کیا۔ بیدی نے داخلی و خارجی فطرت نگاری کے تحت مرد وزن اور اس کی زندگی کے حسن کو اس کے حسن و قبح کے ساتھ شناخت کرواتے ہوئے عورت کے وجود کو ایک جداگانہ اہمیت اور معنویت کا حامل ٹھرایا ہے۔ سماج میں عورتوں کے ساتھ ہونے والے ناروا سلوک کو اپنے افسانوں میں پیش کر کے عورتوں کو از سر نو ان کا حق دلانے کی سعی کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ جدید معاشرے میں خواتین کے حقوق پارہ پارہ ہو گئے تھے۔ فطرت نگاری کے تحت زن کے مکمل وجود کی بحالی اور اس میں کی جانے والی سعی و کوشش لائق تحسین ہے۔ وقار عظیم نے نیا افسانہ میں زن کی معنویت و اہمیت کے ضمن میں ان خیالات کا اظہار کیا ہے:

"اردو کو بہت سے دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح بیدی کے افسانوں کی طرح بیدی کے افسانوں میں بھی بہت سی جگہ عورت نظر آتی ہے لیکن ان کے یہاں دو ایک موقعوں کو چھوڑ کر عورت صرف رومان کا دوسرا نام نہیں۔ عورت کے تصور کے ساتھ جو قدرتی جذبہ موجود ہے۔ اس کا احساس بیدی کو بھی شدت سے ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ جو چیز برابر اس تصور کی ہم عنان رہتی ہے۔ وہ دنیاوی علائق ہیں۔ وہ عورت اور اس کے رومان کو ان تعلقات کی فضا میں رہ کر دیکھتے دکھاتے ہیں جن کے بغیر عورت کی فطرت کی تکمیل نہیں ہوتی۔ عورت ماں ہے، بیوی ہے، بہن ہے اور اس کے علاوہ اس کے دم سے دنیا کے بہت سے رشتے ناطے ہیں"(۲۱)

بیدی کے ہاں کہانی کا مرکز بالعموم وہ عورت ہے جو ہر طرح کی صورت حال میں زندگی کی یلغار کا مقابلہ کر رہی ہے۔ اس کا مسئلہ وہ لوگ ہیں جو محبت میں بھی کمینگی کرتے ہیں۔ جو دکھ بانٹنے کی بجائے دکھ دیتے ہیں۔ زندگی کا وہ منظر نامہ ہے جس میں ریت ہی ریت ہے یا زندگی سے عاری پتھر۔ سماج میں عورت کو اس کے حقوق سے محروم رکھا جا رہا تھا۔ عورت کو داسی بنا دیا گیا تھا۔ اسے چتا پر جلا دیا جاتا تھا۔ عورت کو اس دلدل سے نکالنے کے لئے ایک سنجیدہ اور حساس طبقے نے اپنی کوشش شروع کر دیں۔ ادب میں افسانے میں، تبلیغوں میں، تقریروں میں، ناول میں اور شعری

تخلیقات میں عورت کی عظمت کو اجاگر کیا گیا۔اس کی محبت اور وفا شعاری کے گن گائے گئے۔اس پر ڈھائے جانے والے مظالم کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی گئی۔ عورت کو قابل تحریم، محبت اور رحمت کہا جانے لگا۔ جن علائق سے بیدی نے عورت کی معنویت کو سمجھنے سمجھانے کا کام سر انجام دیا ہے۔ یہ دنیاوی علائق ان کے پورے فن پر حاوی ہیں۔ بلکہ یوں کہا جائے تو بے جانہ ہو گا کہ ریڑھ کی ہڈی ہیں۔ انہوں نے اپنی ادبی زندگی کے آغاز سے ہی عورت کو اپنے فن کا آئینہ بنایا اور مرکز و محور بھی۔ اس حساس طبقے میں راجندر سنگھ بیدی کا نام خاصی اہمیت کا حامل ہے کیوں کہ انہوں نے عورت کی گری ہوئی حیثیت اور مظلوم ہونے کا تذکرہ اپنے افسانوں میں مختلف طریقوں سے کیا ہے۔ بیدی نے عورت کو مختلف روپ میں پیش کیا ہے۔ عورت کے دل کے حاوی ترین حصے پر مرد کے قدموں کے نشان ثبت ہیں۔ جو کہیں باپ اور بھائی کے ہیں اور کہیں بیٹے کے اور کہیں محبوب کے۔ اور کہیں پر سماج کے کالے بھیڑیوں کے جو عورت کے تقدس کو پامال کر دیتے ہیں۔ بیدی نے اپنے افسانے کو کبھی پروپیگنڈا بننے نہ دیا۔ وہ مقصدیت کے قائل ضرور تھے لیکن مقصد پر فن کو قربان کرنے کے لئے تیار نہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اتنا عرصہ گزر جانے کے بعد بھی ان کے افسانے آج بھی تازہ اور شگفتہ نظر آتے ہیں۔

ایک فن کار کی اولین خصوصیت اس کے مشاہدہ کی دور رسی اور باریک بینی ہے۔ کوئی چھوٹی سے چھوٹی اور حقیر سے حقیر جز بھی اس کی عقابی نگاہوں سے شاذ ہی بچ پاتی ہے۔ پھر وہ ایک ہی نظر میں سب جزئیات کو اپنے دامن میں سمیٹ لینے کی استعداد سے بھی بہرہ ور ہوتا ہے۔ یہ وصف بیدی میں موجود ہے یہی وجہ ہے کہ انہوں نے لازوال اور شاہکار افسانے لکھے۔ ان کا شمار ادب کے بہترین لکھاریوں میں ہوتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی اردو افسانے کے عہد زریں کا ایک بڑا نام ہے۔ بیدی کی کہانیوں کا موضوع عام زندگی، عام رشتے اور عام لوگ ہیں۔ لیکن وہ اس میں ایسی زندگی، معنویت اور انفرادیت بھر دیتے ہیں کہ ذہن روشن ہو جاتا ہے اور زندگی کی حقیقتوں کو با آسانی دیکھ سکتا ہے۔ بیدی نے سماج کی حقیقتوں سے پردہ اُٹھایا ہے۔ بیدی نے افسانوں میں آدمیت کو جگہ دی ہے۔ انہوں نے افسانے کو بہت ہمت اور حوصلہ کا حامل انسان دیا ہے۔ بیدی کا مقصد یہ تھا کہ آدمی انسانیت اور اپنی آدمیت کو پہچان کر ایک معیاری زندگی بسر کر سکے۔ بیدی نے ہمیشہ شرف انسانیت کے حق میں آواز بلند کی۔ تقسیم کے بعد انسانیت اور انسانی اقدار پر بیدی کا اعتماد فزوں تر ہوا۔ محنت اور جاں سوزی سے لکھنا بیدی کی عادت ہے۔

حوالہ جات

۱۔ قمر رئیس، پروفیسر، بیدی کا نظریہ فن، مشمولہ: راجندر سنگھ بیدی نمبر، عصری آگہی، دہلی ۱۹۸۲ء، ص ۱۲۱

۲۔ ایضاً

۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ایجوکیشن پبلشرز، نیو دہلی، ص ۳۸۱

۴۔ بیدی، راجندر سنگھ، صلاح الدین محمود، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۴ء، ص:۴۹
۵۔ کپور، کنہیالال، راجندر سنگھ بیدی فن اور شخصیت، جریدہ مکتبہ ارژنگ، پشاور، ۱۹۸۴ء، ص ۲۰
۶۔ بیدی، راجندر سنگھ، صلاح الدین محمود، ص ۷۵
۷۔ ایضاً، ص ۱۶۶
۸۔ ایضاً، ص ۳۲۴
۹۔ اشک، اوپندر ناتھ، راجندر سنگھ بیدی شخصیت اور فن، مکتبہ ارژنگ، پشاور، ۱۹۸۴ء، ص ۶۰۰
۱۰۔ باقر مہدی، راجندر سنگھ بیدی بھولا سے ببل تک، مشمولہ: اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص ۳۸۱
۱۱۔ بیدی، راجندر سنگھ، صلاح الدین محمود، ص ۵۹۴
۱۲۔ ودھاون، جگدیش چندر، راجندر سنگھ بیدی شخصیت اور فن، ایجو کیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۲۷۵
۱۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، راجندر سنگھ بیدی فن اور شخصیت، ص ۲۴۸
۱۴۔ بیدی، راجندر سنگھ، صلاح الدین محمود، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۱۴ء، ص ۱۲۵۷
۱۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، راجندر سنگھ بیدی فن اور شخصیت، ص ۵۱۰
۱۶۔ ظ۔ انصاری، دوماہی الفاظ، نومبر، دسمبر، ۱۹۸۰ء، جلد ۵، شمارہ ۶، ایجو کیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۶۷
۱۷۔ جوگندر پال، بیدی نامہ، فکشن ہاؤس، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۱۴
۱۸۔ ممتاز شیریں، منٹو نہ نوری نہ ناری، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۸ء، ص ۱۲۰
۱۹۔ بیدی، راجندر سنگھ، آئینے کے سامنے، مشمولہ: جریدہ، مکتبہ ارژنگ، ص ۲۰
۲۰۔ انصاری، اسلوب احمد، بیدی کا فن ادب اور تنقید، سنگم پبلشرز، الہ آباد، ۱۹۷۱ء، ص ۲۹۴
۲۱۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۴۱۷

References in Roman Script:

1. Qamer Raees, Prof, Bedi ka Nazaria-e-Fun, mashmola: Rajinder Singh Bedi Number Asr o Ahgahi, 1982, Page 121
2. Ibid
3. Gopi Chand, Dr, Urdu Afsana Riwayat aur Masail, Education publishers, New Delhi, Page 381
4. Bedi, Rajinder Singh, Salahuddin Mehmood, Sang e meel publications, Lahore, 2014, Page 49
5. Kapoor, Kanhya Lal, Rajinder Singh Bedi Fun Aur Sakhsiyat, Jareeda Maktaba Arxang, Peshawer, 1984, Page 20
6. Bedi, Rajinder Singh, Salahuddin Mehmood, Page 75

7. Ibid, Page 166
8. Ibid, Page 324
9. Ashk, Opendar Nath, Rajinder Singh Bedi Shaksiyat Aur Fun, Jareeda Maktaba Arxang, Peshawar, 1984, Page 600
10. Baqar Mehndi, Rajinder Singh Bedi Bhola se Bable Tk, Mashmola: Urdu Afsana Riwayat Aur Masail, Page 381.
11. Bedi, Rajinder Singh, Salahuddin Mehmood, Page 594
12. Wadhawan, Jagdish Chander, Rajinder Singh Bedi Shakhsiyat Aur Fun, Dehli, Page 275.
13. Gopi Chand Narang, Dr, Rajinder Singh Bedi Fun Aur Shakhsiyat, Moratba Zetoon Banu/ Taj Saeed, Jareeda Maktaba Arxang, 1984, Page 248
14. Bedi, Rajinder Singh, Salahuddin Mehmood, Page 1257
15. Gopi Chand Narang, Rajinder Singh Bedi Fun Aur Shakhsiyat, Page 510
16. Zoan Ansari, Domahi Alfaz, Jild 5, Shomara 6, Educational Book House, Ali Garh November/December 1980, Pge 68.
17. Jogander Paal, Bedi Nama, Fiction House, Lahore, 1991, Page 114
18. Mumtaz Sharin, Manton Na Nori Na Nari, Sang e Meel Publications, Lahre, 2018, Page 120
19. Bedi, Rajinder singh, Ain e Ke Samney, Mashmola: Jareeda maktaba Arxang, Page 20
20. Ansary, Asloob Ahmad, Bedi ka Fun, Adab Aur Tanqeed, Sangam Publishers, Alahabad,1971, Page 294
21. Gopi Chand Narag, Dr, Urdu Afsana Riwayat Aur Masail, Page 417.

ڈاکٹر محمد نوید

صدرِ شعبہ اردو، قراقرم انٹرنیشنل یونیورسٹی، گلگت بلتستان

ڈاکٹر شیر علی

چیئرمین، شعبہ اردو، الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

قائداعظم محمد علی اور فنون لطیفہ

Dr. Muhammad Naveed

Head of Urdu Department, Karakoram International University, Gilgit Baltistan.

Dr. Sher Ali

Chairman Urdu Department, Alhamd Islamic University , Islamabad.

Quaid-e- Azam Muhammad Ali Jinnah and Fine Arts

Quaid-e- Azam Muhammad Ali Jinnah, the Founder of Pakistan was a great personality in the history of the world. He got a higher degree in Law and started his political career on the platform of Indian National Congress but soon understood that their policies are anti-Muslim. So he joined All India Muslim League. He was a great and honorable political leader who was acknowledged by the representatives of different political groups. Mr. Jinnah was an honest, confident and hardworking political figure. This article deals with Mr. Jinnah and fine arts.

Keywords: *Quaid-e- Azam Muhammad Ali Jinnah, Political Figure, Personal Life, Fine Arts, Theatre.*

اس تحقیقی مقالے میں قائداعظم محمد جناح کی فنون لطیفہ اور زندگی کے مختلف نجی نوعیت کے پہلوؤں کا مختصر جائزہ پیش کیا گیا ہے کہ وہ صرف ایک سیاسی راہنما اور قانون ساز شخصیت نہیں تھے بلکہ ان کی زندگی عزم و ہمت، جرات، سچائی اور خلوص کا بہترین نمونہ تھی۔ بحیثیت ایک با اصول اور باوقار انسان محمد علی جناح کی حیات ہمارے لیے قابل تقلید ہے۔ محمد علی جناح کی ذاتی زندگی کا مطالعہ کیا جائے تو وہ ایک خوبصورت دل کے مالک اور رومانوی مزاج کے حامل انسان دکھائی دیتے ہیں۔ اس مقالے میں اُن کی زندگی کی ایسی ہی چند جھلکیاں پیش کی گئی ہیں۔ قائداعظم محمد علی جناح وہ باکمال ہستی ہیں جنہیں دست قدرت نے اپنے دور کے سنگین خطرات سے نمٹنے کے لیے ایک مخصوص وقت

میں اس فانی دنیامیں بھیجا۔انھوں نے انگلستان سے قانون کی اعلیٰ ڈگری حاصل کی اور ہندوستان میں جلد ہی ان کا شمار چوٹی کے وکلا میں ہونے لگا۔ پھر سیاست کے میدان میں اترے تو انڈین نیشنل کانگرس(Indian National congress) کی رکنیت اختیار کی لیکن اس میں اُنھیں مسلم کش منصوبہ بندیاں نظر آئیں۔ان حالات میں انھوں نے مسلمانان برصغیر کو ایک جھنڈے تلے جمع کر دیا۔اسلامیان ہند کے افراد خواہ وہ کسی بھی شعبے سے متعلق تھے ایک مشترک جذبے کے تحت ایک مقصد کی خاطر منظم ہوگئے اور سامراجی ایوانوں میں ایک للکار اور پکار سنائی دینے لگی کہ مسلم ، مسلم لیگ میں شامل ہو جائیں۔انھوں نے ۲۳ مارچ ۱۹۴۰ء کوایک قرارداد منٹو پارک لاہور میں پیش کر دی۔جب قرارداد لاہور پیش ہوئی تو ہندو پریس نے اس پر سب سے بڑا خطرہ ظاہر کیا وہ یہی تھا کہ نیا ملک اپنے پڑوسی ممالک ایران اور افغانستان سے مل کر ہندوستان پر قابض ہو جائے گا بلکہ یہ بھی کہا گیا کہ افغانستان کے اوپر وسط ایشیائی مسلم ممالک میں بھی ایک لہر اٹھ سکتی ہے۔

قائد اعظم محمد علی جناح کے پاس عزم و ارادے کی ایسی طاقت تھی کہ اپنے پرائے سبھی ان کا اعتراف کرتے تھے۔اُن کی مضبوط شخصیت ،بلند ہمتی ، آدابِ محفل سے بھرپور آگاہی،استدلال اور بحث کے فن میں طاق ہونا ایسی خوبیاں تھیں جو جس سے سب متاثر ہو رہے تھے۔وہ قانونی معاملات میں بھی بہت ماہر تھے اور اپنے مقدمات کی پیروی میں بڑی فہم و فراست کا ثبوت دیتے تھے۔ قائد اعظم کی ان تمام خوبیوں اور صلاحیتوں کے سبب ہم سبھی اُن کا بے حد احترام کرتے ہیں۔پاکستان کے مطالبے پر ان کے مخالفین نے بھرپور مخالفت کی ، لیکن بالآخر اُن کے آہنی عزم وہمت کے آگے ہتھیار ڈال دیے۔اُن کی ان تھک کاوشوں کے طفیل دنیا کے نقشے پر ایک عظیم اسلامی مملکت اُبھر آئی اور صبحِ آزادی قائد اعظم محمد علی جناح کی آواز گونجی کہ آگ کے طوفان اور خون کے دریا سے گزر رہے ہیں۔خود کو ان شعلوں اور اس خونی سیلاب سے نمٹنے کے لیے تیار کیجیے اور اتحاد،ایمان اور تنظیم کے اصولوں پر کاربند رہے۔مسز سروجنی نائیڈو کو یہ کہنا پڑا کہ

> "اگر کانگریس میں صرف ایک محمد علی جناح ہوتے تو ہندوستان کبھی تقسیم نہ ہوتا اگر مسلم لیگ میں سینکڑوں نہرو اور گاندھی ہوتے تو پاکستان کبھی معرض وجود میں نہ آتا اور حسرت مخالفین کا مقدر بن کر رہ گئی "اس طرح وجے لکشمی پنڈت نے کہا" مسلم لیگ کے پاس ایک سو گاندھی اور ایک سو ابوالکلام ہوتے لیکن کانگریس کے پاس صرف ایک محمد علی جناح ہوتے تو ہندوستان کبھی تقسیم نہ ہوتا۔"(۱)

قائد اعظم محمد علی جناح محض ایک سیاسی شخصیت یا قانون دان نہیں تھے بلکہ ان کی نجی حیات بھی ان کی شخصیت کے بہت سے حوالوں سے اُنھیں ایک عظیم انسان ثابت کرتی ہے۔جب ابھی وہ سکول میں تھے تو ایک مرتبہ

طویل غیر حاضری کی بنا پر سکول سے اُن کا نام خارج کر دیا گیا تھا۔ ان دنوں اُن کے والد مالی پریشانیوں میں مبتلا تھے اور دفتری دیکھ بھال اور گھریلو ضروریات کے لیے اُنھیں کسی کی ضرورت تھی تو قائد اعظم محمد علی جناح نے سکول جانا ترک کر کے اپنے والد کی مدد کا فیصلہ کیا۔ اتنی کم عمری میں ہی اُنھیں اپنی ذمہ داریوں کا بھرپور احساس تھا۔ حالات بہتر ہونے پر ان کا سندھ مدرستہ الاسلام میں دوبارہ داخلہ ہو گیا۔ جب اُن کے والد نے انھیں تعلیم کی غرض سے انگلستان بھیجنے کا ارادہ کیا تو اُن کی والدہ شیریں بی بی عرف مٹھی بائی بڑی مشکل سے اس شرط پر اس بات پر راضی ہوئیں کہ اس سفر سے قبل وہ اُن کے سہرے کے پھول دیکھنا چاہتی ہیں چنانچہ اُن کی شادی چودہ سالہ ایمی بائی سے کر دی گئی۔ قائد اعظم کی والدہ کو اس بات کا خدشہ تھا کہ وہ اُن کے انگلستان واپسی سے قبل ہی اس دنیا سے رخصت ہو جائیں گی۔ قائد اعظم کو اپنی والدہ سے بے حد محبت تھی۔ جب ان کا وصال ہوا تو آپ یہاں نہیں تھے اس صدمے کو انھوں نے ہمیشہ شدت سے محسوس کیا۔ والدہ کی وفات کے بعد ان کے گھریلو حالات بدتر ہوتے چلے گئے۔ اہلیہ کی وفات کے ساتھ ایک کاروبار میں نقصان کے بعد دوسرے کا سامنا کرنے سے قائد اعظم کے والد وقت سے پہلے سے عمر رسیدہ دکھائی دینے لگے۔ اُن کے چھ بچے بھی تھے، جن میں سے چند ابھی کم سن تھے لہٰذا اُنھیں ان کی دیکھ بھال اور پرورش بھی کرنا تھی۔ اُنھوں نے محمد علی کو گھریلو حالات کے حوالے سے لکھا تو انھوں نے یقین دلایا کہ میری واپسی کے بعد ان شاء اللہ حالات بہتر ہو جائیں گے۔ چونکہ قائد اعظم بخوبی جانتے تھے کہ تعلیم کی تکمیل کے بغیر وہ خانگی امور سے نبرد آزما نہیں ہو سکیں گے لہٰذا اُنھوں نے پہلے سے بڑھ کر مشقت اور جانفشانی سے کام کا آغاز کیا۔ حالات سے مدافعت یا پھر وقت کے تلخ حقائق کے اقرار کے طور پر اُنھوں نے اپنا نام ایم۔ اے۔ جناح تحریر کرنا شروع کر دیا تھا۔

آپ انگلستان میں اپنے والد کے کاروباری دوست مسز ایف۔ ای۔ ڈریک کے گھر معاوضہ ادا کر کے رہنے والے مہمان تھے۔ انگلستان سے واپسی کے بعد بھی جب کبھی اُنھیں لندن کی زندگی یاد آتی تو مسز ڈریک کا ذکر شفقت اور احترام سے کیا کرتے تھے۔ اُن کا کہنا تھا کہ مسز ڈریک ایک مہربان اور نرم دل خاتون تھیں۔ قائد اعظم کے ساتھ اُن کا رویہ اپنے بیٹوں جیسا تھا۔ اُن کی ایک خوبصورت بیٹی محمد علی جناح کی ہم عمر تھی۔ وہ ہمہ وقت ان کا دل جیتنے کی کوششوں میں لگی رہا کرتی تھیں مگر وہ اس قسم کے تعلقات کو ناپسند کرتے تھے اور ہمیشہ اُن کے ساتھ قابل احترام فاصلہ برقرار رکھا۔ اپنی تہذیب کے مطابق ایک مرتبہ مس ڈریک نے مسٹر جناح سے بے تکلف ہونے کی کوشش کی تو اُنھوں نے نرمی سے سرزنش کی کہ ہمارے معاشرے میں ایسی بے تکلفی کا رواج نہیں۔ اس کے بعد مس ڈریک نے اپنی روش بدل ڈالی۔ مسٹر جناح کے دل میں بچپن سے ہی بڑا آدمی بننے کا شوق تھا۔

لیکن ان میں قیام کے دوران اُن کی دلچسپیاں بڑھ گئیں۔ وہ برطانوی میوزیم لائبریری کے ممبر بن گئے اور اپنا بیشتر وقت مختلف موضوعات کی کتب کے مطالعے میں گزارنے لگے۔ اس کے علاوہ اتوار کے روز وہ ہائیڈ پارک جا کر

وہاں کے مقررین کی تقاریر سنا کرتے تھے۔اُن کی بے ربط اور غیر ذمہ دارانہ قسم کی گفتگو سن کر وہ بہت محظوظ ہوتے اور سامعین کی رواداری اور ضبط سے متاثر بھی ہوتے تھے۔اُن کے وسیع مطالعہ نے انگریزی زبان کے بے شمار ادبا اور شعرا سے اُنھیں روشناس کرا دیا تھا بلکہ وہ ان میں سے بعض ادبا کو آخری عمر تک پڑھتے اور حظ اٹھاتے رہے۔سب سے زیادہ وہ شیکسپیئر سے متاثر تھے۔وہ تھیٹر جانے کے بھی دلدادہ تھے لیکن ان کے اس شوق کا انحصار اُن کی جیب پر تھا اس ضمن میں اُن کا فیصلہ یہ تھا کہ تھیٹر جانے کے بجائے کتب خرید کر ان کا مطالعہ زیادہ بہتر رہے گا۔

محترمہ فاطمہ جناح نے اپنی مختصر سی کتاب My Brither میں محمد علی جناح کی ذوق اور ابتدائی حالات کے حوالے چند پہلوؤں کو پیش کیا ہے کہ محدود معاشی وسائل کے باوجود وہ کبھی کبھار اولڈ وک کے تھیٹر میں جا کر شیکسپیئر کے ڈرامے دیکھا کرتے تھے۔وہاں اُس زمانہ کے اداکاروں کا اُن پر کافی گہرا اثر ہوا۔انگلستان میں قیام کے دوران قائد اعظم محمد علی جناح کو اپنی آمدنی میں اضافہ کی غرض سے کوئی ملازمت بھی مل جاتی تو وہ اسے خوش آمدید کہتے۔کچھ عرصہ وہ نہایت سنجیدگی سے سٹیج پر اداکاری کے بارے میں بھی سوچتے رہے۔لیکن انھیں جو واحد پیشکش ہوئی وہ ایک کبھی کبھی شیکسپیئر کے ڈرامے سٹیج کرنے والی ایک تھیٹر کل کمپنی کی جانب سے ایک مختصر کردار کی ہوئی، جسے اُنھوں نے قبول کرنے سے انکار کر دیا۔اُن دنوں اُن کے ذہن میں اولڈ وک میں رومیو کا کردار کرنے کی بہت خواہش تھی۔اداکاری نہ کرنے کا ایک سبب قائد اعظم کا سعادت مند اور تابع فرمان ہونا بھی تھا کہ جب اداکاری کی بابت والد کو خط میں بتلایا تو انھوں نے اسے پسند نہ کیا چنانچہ قائد اعظم نے اداکاری کا خیال اپنے دل سے نکال دیا۔قائد اعظم کبھی کبھی اپنی بے حد مصروف سیاسی زندگی کے باوجود تھکے ہارے جب گھر آتے تو بستر پر دراز ہو کر شیکسپیئر کا مطالعہ کیا کرتے تھے۔بعض اوقات وہ رات کے کھانے کے بعد بلند آواز میں شیکسپیئر کی اپنی پسندیدہ سطور پڑھا کرتے تھے۔اُن کی آواز میں ایسی گونج اور جملوں میں اتنی ترتیب اور لہجے میں زیر و بم ہوتا تھا کہ یوں محسوس ہوتا کہ جیسے اُنھیں ذاتی طور پر اسٹیج کا تجربہ رہا ہو۔

قائد اعظم نے لندن میں مقیم ہندوستانی طلبا کی سرگرمیوں میں بھی حصہ لیا۔جس برس وہ لندن آئے تھے ،اُن دنوں وہاں ہندوستانی طلبا میں کافی جوش اور ولولہ پایا جاتا تھا۔اُس کی وجہ یہ تھی کہ بمبئی کے ایک کُہنہ مشق پارسی راہنما دادا بھائی نوروجی جو کہ لندن میں کئی برس سے ایک کاروباری کی حیثیت سے مقیم تھے ،اُن دنوں وہ ہاؤس آف کامنز کے لیے انتخاب لڑ رہے تھے۔نوروجی اس قسم کی کوشش میں اولین ہندوستانی تھے۔چنانچہ ہندوستانی طلبا نے پورے جوش و خروش سے اُن کے انتخاب کی کوشش کی۔محمد علی جناح نے بھی تن دہی سے اس انتخاب میں حصہ لیا اور دادا بھائی نوروجی کامیاب قرار پائے۔محترمہ فاطمہ جناح اپنی کتاب "My Brother" میں لکھتی ہیں:

"اُن انتخابی ایام کا ذکر کرتے ہوئے میرے بھائی نے مجھے بتایا کہ مجھے معلوم ہوا کہ لارڈ سالسبری نے دادا بھائی نوروجی کو سیاہ فام کہہ کر پکارا تھا۔۔۔ اگر برطانوی سیاست دانوں کی یہی ذہنیت تھی تو پھر ہمارا ان کے ساتھ گزارہ مشکل ہی تھا۔ اُس دن سے میں ہر قسم کی رنگت اور نسلی امتیاز کا سخت مخالف ہوں۔ میں نے دادا بھائی کی حمایت شروع کر دی۔ خوش قسمتی سے وہ تین ووٹ کی اکثریت سے جیت گئے۔"(۲)

دادا بھائی نوروجی کی کامیابی پر ہندوستانی طلبا کے ساتھ ساتھ قائد اعظم بھی بے حد خوش تھے۔ جب اُنھوں نے پہلی مرتبہ اُن کی تقریر سنی تو بہت مسرور ہوئے۔ دادا بھائی نوروجی کی اس بات سے انھیں مکمل اتفاق تھا کہ انگریزوں کی آزادیٔ تقریر کی خوبی انھیں بہت پسند تھی اور وہ بھی ایک ہندوستانی ہونے کی حیثیت سے اس حق سے فائدہ اٹھا رہے تھے اور اپنے ہم وطنوں کے لیے انصاف کے طلب گار تھے۔ محمد علی کے دل میں دادا بھائی نوروجی کے لیے عزت و احترام کا جذبہ بڑھتا چلا گیا۔ وہ اس ضعیف مگر باوقار شخص کے پُر خلوص دوست رہے۔ ان دونوں نے آئندہ مل کر آزادی کے لیے ناقابل فراموش خدمات سرانجام دینا تھیں۔

محمد علی جناح کو ہندوستانی طلبا سے اس بات کی شکایت تھی کہ لندن میں اُن کا باہمی اتفاق اور ربط نہ تھا۔ اُن کا خیال تھا کہ وہ سب اپنے مسلک کے لیے ایک تعمیری اور موثر کردار اُس وقت ادا نہ کر سکتے تھے جب تک وہ آپس میں ایک ادارے کی صورت میں منظم نہ ہو جائیں اور اُن کا علیحدہ پلیٹ فارم نہ ہو۔ اُنھوں نے اس تصور کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کی خاطر کئی طلبا سے ملاقاتیں کیں مگر مجموعی طور پر اس منصوبہ کی مخالفت کی گئی کیونکہ اُن کے خیال میں یہ منصوبہ بہت بڑا اور کٹھن تھا اور پھر اس نوجوان اور ناتجربہ کار شخص کے ہاتھوں کامیابی کی اُنھیں امید بھی نہ تھی۔ لیکن یہ تجویز ان کے ذہن میں بیٹھ گئی اور جب وہ بعد ازاں ایک سیاسی راہنما کی حیثیت سے انگلستان آئے تو ہندوستانی طلبا راہنمائی اور مشاورت کی غرض سے اُن کے پاس آئے تو اُنھوں نے طلبا کو مشورہ دیا کہ وہ انگلستان اور ہندوستان کے سیاسی واقعات اور حالات کا باریک بینی سے جائزہ لیتے رہیں لیکن اس کے ساتھ ہی اُنھوں نے طلبا کو یہ بھی سمجھایا کہ جب تک وہ طلبا ہیں، سیاست میں کوئی بھی عملی قدم اٹھانے سے گُریز کریں۔ اُنھوں نے متحد اور منظم سرگرمیوں پر زور دیا جس کے نتیجے میں لندن میں ہندوستانی طلبا کا مرکزی ادارہ معرضِ وجود میں آیا۔

قائد اعظم نے لندن واپسی پر کراچی کے بجائے بمبئی سکونت اختیار کرنے اور اپنی قسمت آزمانے کا فیصلہ کیا اور اس میں اُنھیں کامیابی بھی حاصل ہوئی۔ یوں انھوں نے محنت اور دانشمندی سے اپنے خانگی معاملات درست کیے اور تمام قرضے بھی چُکا دیے۔

قائد اعظم محمد علی جناح کی حیات کا ایک نہایت مضبوط پہلو اُن کی رتن بائی سے شادی بھی ہے جو کہ ہندوستان کے سب سے بڑے کاروباری شخص رتن ٹاٹا کی صاحبزادی سائیلا ٹاٹا سے ہوئی تھی۔ ۱۵ اگست ۱۹۱۹ء کی شب ان کے ہاں ایک خوبصورت بچی دینا جناح پیدا ہوئیں۔

دینا جناح کے بچپن میں ہی اُن کے والد محمد علی جناح کی بے پناہ بڑھتی ہوئی سیاسی مصروفیات کی بنا پر اُن کے والدین کے اختلافات کی بنا پر اُن کا بچپن اُداسی اور تنہائی کا شکار ہو گیا۔ پھر دینا ابھی محض نو برس کی ہی تھیں کہ اُن کی والدہ اس دارِ فانی سے کُوچ کر گئیں۔ رتی کی وفات کے کچھ عرصہ بعد قائد اعظم ۱۹۳۰ء میں ہندوستانی سیاست سے دل برداشتہ ہو کر لندن منتقل ہو گئے اور بعد ازاں دینا جناح کو بھی وہیں بلوا لیا۔ قائد اعظم محمد علی جناح اپنی اکلوتی بیٹی دینا جناح سے بے حد محبت کرتے تھے۔ نومبر ۱۹۳۲ء کو قائد اعظم نے کمال اتاترک کی زندگی پر ایچ آر مسٹر ونگ کی کتاب گرے وولف کا مطالعہ کیا تو انھوں نے دینا کو یہ کتاب پڑھنے کے لیے دی۔ اس کے بعد وہ کئی روز تک اس کتاب کا اور اتاترک کا ذکر کرتے رہے تو دینا جناح نے اُن کا نام ہی گرے وولف رکھ دیا۔ ہر اتوار وہ بڑے پیار سے اپنے والد سے مخاطب ہو کر کہتیں گرے وولف مجھے ڈرامہ دکھانے لے چلیے اور پھر قائد اعظم کے لیے پس وپیش کی کوئی گنجائش باقی نہ رہتی۔

قائد اعظم زندگی کے تمام معاملات میں اسراف کے سخت مخالف تھے مگر دینا کے حوالے سے ان کا رویہ بالکل مختلف تھا۔ دینا جناح کو اپنی والدہ کی طرح سیر و تفریح اور سماجی تقریبات میں شرکت کا بے حد شوق تھا چنانچہ قائد اعظم دینا کی سیر و تفریح، تھیٹر، سینما، قیمتی لباس اور دیگر تمام اخراجات خندہ پیشانی سے ادا کیا کرتے تھے۔ عقیل عباس جعفری لکھتے ہیں:

> "۳۰ مئی ۱۹۳۹ء کو قائد اعظم نے اپنا آخری وصیت نامہ تحریر کیا۔ اس وصیت نامے کی پہلی شق تھی، یہ میرا آخری وصیت نامہ ہے۔ میں اپنے دیگر وصیت نامے منسوخ کرتا ہوں۔ دوسری شق میں انھوں نے محترمہ فاطمہ جناح، سولسٹر محمد علی چائے والا اور نوابزادہ لیاقت علی خان کو اس وصیت نامے کا موصی، عامل اور ٹرسٹی مقرر کیا۔"(۳)

قائد اعظم نے واضح طور پر اپنی بیٹی دینا جناح کو اپنی جائیداد کے ایک حصے کی وارث قرار دیا مگر اس کے باوجود وہ چند برس اپنی بیٹی سے ملنے میں متامل رہے۔ اُن کی بیٹی دینا مسلسل کوشاں رہیں کہ اُن کے تعلقات اُن کے والد کے ساتھ دوبارہ استوار ہو جائیں۔ وہ اپنے والد کی صحت اور سیاسی سرگرمیوں سے آگاہ رہیں اور خط و کتابت کرتی رہیں۔ محترمہ دینا جناح نے اپنی ایک یادداشت میں اپنے والد قائد اعظم محمد علی جناح کے حوالے سے لکھا:

"میرے والد۔۔۔ وہ میری طرح ایک بہت نجی شخص تھے۔ اصولوں کی خاطر وہ اپنا سر ہمیشہ اونچا رکھتے تھے۔ وہ خود سے اور دوسروں سے عوامی یا ذاتی زندگی میں کبھی جھوٹ بھی نہیں بولتے تھے۔۔۔ اہل پاکستان کو اگر میرے والد پر فخر ہے تو بالکل ٹھیک فخر ہے ۔۔۔ جناح نہ ہوتے تو پاکستان بھی نہ ہوتا۔"(۴)

قائد اعظم اور دینا جناح میں قیام پاکستان سے قبل باقاعدہ خط کتابت بھی رہی۔ اسلام آباد میں حکومت پاکستان کے ڈیپارٹمنٹ آف آرکائیوز میں دینا جناح کے کئی ایسے خطوط موجود ہیں جو انھوں نے اپنے والد کے نام تحریر کیے تھے۔ ان خطوط کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دینا جناح اپنے والد گرامی کی سیاسی سرگرمیوں سے نہ صرف لمحہ لمحہ باخبر رہتی تھیں بلکہ ان پر اظہارِ خیال بھی کرتی رہتی تھیں۔

قیام پاکستان کے بعد دینا اپنے بچوں کے ہمراہ بمبئی میں مقیم رہیں۔ قائد اعظم محمد علی جناح کی حیات کے جتنے بھی واقعات کا مطالعہ کر لیجیے، اُن کی شخصیت کے کئی اور خوبصورت پہلو اجاگر ہوں گے اور وہ ہر طرح سے اور ہر حیثیت سے ایک عظیم انسان ہی ثابت ہوں گے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد سلیم، قائداعظم محمد علی جناح سیاسی و تجرباتی مطالعہ، قومی پبلشرز،، لاہور، جون ۱۹۸۰ء، ص ۷

۲۔ اقبال حسین قادری، (مترجم) میرا بھائی، از فاطمہ جناح، طبع اول، سویرا آرٹ پریس، لاہور، ستمبر ۱۹۷۸ء، ص ۲۰

۳۔ جعفری، عقیل عباس، دینا جناح کون تھیں؟، مشمولہ: ہم سب، آن لائن: http://www.humsub.com.pk/82519/aqeel-abbas-jafri-3/، نومبر ۲۰۱۷ء، ص ۵

۴۔ ایضاً، ص ۶

References in Roman Script:

1. Muhammad Saleem, Quaid-e- Azam Muhammad Ali Jinnah Siyasi-o-Tujrbaty Mutala, Qumi Publisher, Lahore,1980, page 7
2. Iqbal Hussain Qadri, (Translater) Fatima Jinnah, My Brother, Sawira Art Press, Lahore,1978, page: 20
3. Jafri, Aqeel Abbas, Dina Jinnah Kon theen, Online (http://www.humsub.com.pk/82519/aqeel-abbas-jafri-3/), 2017, page 5
4. Ibid, Page 6

ڈاکٹر ستار خان خٹک

اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، ناردرن یونیورسٹی نوشہرہ

علامہ اقبال کی اردو اور فارسی غزل گوئی کا تقابلی مطالعہ

Dr.Satar Khan Khattak
Assistant Professor, Department of Urdu, Northern University Nowshera.

Comparative Study of Allama Iqbal's Urdu and Persian Composition of ode

Allama Muhammad Iqbal started his poetry from Urdu ode or amatory verses. But very soon he started his poetry in Persian. Iqbal realized that the skirt of Urdu language is very narrow for his ideas and thoughts. He recognized that Urdu is a young inexperienced language. Urdu is spoken, written and reading in a limited part of the subcontinent. On the other hand person is an old and experienced language of the world and is spoken, written and reading in a vast part of the Muslim world. Persian language keeps the most valuable assets of poetry and prose. The Persians odes of Allama Iqbal are found in Piyam-e-mashriq and Zaboor-e-Ajam. Some Urdu odes of Iqbal are found in Bang-e-Dara and Zarb-e-kaleem, but the most important odes are found in his famous book of Urdu poetry named as Bal-e-jibreel. This collection of poems by Allama Iqbal is very important, because what is clearly stated in his Persian odes, is what is indicated in Bal-e-Jibreel. The first part of Bal-e-Jibreel consists of ghazals. Essentially, these ghazals portray the same meaning that the Persian ghazals imply. However, the experimental writing of these ghazals, the sheer talent employed in this book are as climactic in terms of poetry.

Keywords: *Ode Verses, Amatory Verses, Ghazals, Collection of Poems, Persian Odes, Subcontinent, Bang-E-Dara, Zarb-E-Kaleem, Bal-E-Jibreel, Poetry and Prose.*

غزل مشرقی شاعری کی مقبول صنف سخن ہے۔ غزل کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہر قسم کے مضامین بڑی آسانی سے بیان کیے جاسکتے ہیں دنیااور آخرت کے متعلق ہر قسم کے مضامین کے لیے غزل کے

دروازے کھلے ہیں۔ غزل کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں اختصار پایا جاتا ہے۔ اردو اور فارسی کے اساتذہ شعرا کو ان کی غزلیات کی وجہ سے شہرت ملی ہے۔ میر، درد، مومن، غالب، حالی، اقبال، حافظ، سعدی، نظیری، اور دیگر شعرا کی غزلوں کے اشعار عوام و خواص دونوں طبقوں کو یکساں ازبر ہیں۔ غزل ہمیشہ سے اہل زبان اور اہل دل کی ایک پسندیدہ اور مقبول ترین صنف رہی ہے غزل کی مخالفت کرنے والوں کو ہر دور میں منہ کی کھانی پڑی ہے۔ اردو اور فارسی شاعری کا ماضی بھی غزل کا تھا۔ مستقبل بھی غزل کا ہے۔ غزل کی مقبولیت کا سبب بیان کرتے ہوے۔ ڈاکٹر محمد اشرف کمال لکھتے ہیں:

> "غزل دراصل زندگی اور اس سے متعلق تمام مسائل و معاملات اور کرب و دکھ کی ترجمانی کے لیے ایک ایسی صنف شاعری ہے۔ جس میں واردات قلب کے ساتھ ساتھ عصری کرب کا اظہار بھی نہایت عمدگی کے ساتھ کیا جاسکتا ہے"۔ (۱)

چونکہ اس آرٹیکل میں علامہ اقبال کی اردو اور فارسی غزل گوئی زیر بحث لائی جائیگی اس لیے بات براہ راست علامہ اقبال کی غزل گوئی سے شروع کی جاتی ہے۔ بیسوی صدی نے فکری تناظر میں اردو اور فارسی غزل کو جو انمول تحفہ دیا ہے وہ علامہ اقبال کی غزل کی صورت میں ہے۔ غالب کے بعد اردو غزل کو سب سے زیادہ متاثر کرنے والی شخصیت اقبال کی ہے جنہوں نے نہ صرف غزل کا پورا اسلوب بدل دیا بلکہ اس میں نئی فکری اور معنوی تبدیلیوں کی ایسی خوبصورت ایجادات کیں کہ اس کے بعد اردو کسی نہ کسی صورت میں اقبال سے متعلق نظر آنے لگی بلکہ اقبال کے بعد جتنی بھی فکری تحریکیں چلیں وہ افکار اقبال کے ردو قبول ہی کی مختلف صورتیں تھیں۔ اقبال کی غزل گوئی کے حوالے سے پروفیسر ڈاکٹر نذیر تبسم رقمطراز ہیں:

> "غزل میں اقبال نے اردو شاعری کو نہ صرف نئی روایت سے آشنا کیا بلکہ سماجی سطح پر ایک تبدیلی کا احساس اجاگر کیا۔ وہ اردو کے پہلے شاعری ہیں۔ جنہوں نے تاریخ ،فلسفہ، مذہب، اور تہذیب کے ساتھ ساتھ سائنسی علوم کو عصر حاضر کے حوالے سے از سر نو دیکھا اور پرکھا اور ایک ایسے فکری نظام کی نشاندہی کی جو عصری سطح پر موجود تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہونے کی خاصیت رکھتا ہے"۔ (۲)

علامہ اقبال نے غزل کو زندگی سے بھرپور توانائی کا ایک جوہر دیا۔ اردو غزل کا لہجہ اقبال سے پہلے شکست خوردہ تھا اقبال نے غزل کو رجائیت کا لہجہ دیا۔ اقبال کی غزل گوئی کی وجہ سے غزل کے نظام فکر میں رجائیت کے حوالے سے جو مثبت رویے منظر عام پر آئے ان سے اردو ادب کے کئی فکری مغالطوں کی اصلاح ہوئی۔ اقبال نے اپنی شاعری کا آغاز اردو غزل گوئی سے کیا تھا۔ پھر کیا وجہ تھی۔ کہ وہ فارسی شاعری کی طرف متوجہ ہوئے۔ اقبال نے عربی اور فارسی

زبانوں میں بہت مہارت حاصل کی تھی۔ علامہ نے اپنا ڈاکٹریٹ کا مقالہ ایران میں مابعد الطبیعات کا ارتقاء کے عنوان کے تحت سے لکھا تھا۔ اس کے لیے انہوں نے فارسی زبان و اداب کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ اقبال نے شیوہ بیان اور فلسفیانہ اصطلاحات ادا کرنے کیلئے اردو کے بجائے فارسی کو اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ اقبال کی فارسی گوئی کے سلسلے میں یادنامہء اقبال سے ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔

"جوں جوں فلسفہ کے متعلق علامہ اقبال کا مطالعہ گہرا ہوتا گیا۔ اور دقیق خیالات کے اظہار کو جی چاہا تو انہوں نے دیکھا کہ فارسی کے مقابلے میں اردو کا سرمایہ بہت کم ہے۔ فارسی میں کئی فقرے اور جملے سانچے میں ڈھلے ہوئے ایسے ملتے ہیں جن کے مطابق اردو میں فقرے ڈھلنے آسان نہیں۔ اس لئے وہ فارسی کی طرف مائل ہوگئے"(۳)

علامہ اقبال کی فارسی گوئی کی دوسری بڑی وجہ غالب کی ارادتمندی تھی۔ اور مولانا روم کے تلمیذ رشید ہونے کے بھی دعوے دار تھے اس لیے وہ فارسی شاعری کی طرف متوجہ ہوگئے اقبال نے فارسی گوئی کی ایک خاص وجہ ایک خط میں بیان کی ہے۔

"چونکہ خودی کے بارے میں ان کے خیالات انقلابی تھے۔ اور سب لوگوں کو ان پر اتفاق کرلینا مشکل تھا اس لیے انہوں خواص تک یہ خیالات پہنچانا چاہا"(۴)

علامہ کی فارسی گوئی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ فارسی ایک اہم زبان ہے جس کے ساتھ دنیا بھر کے مستشرقین کی دلچسپی اور وابستگی ہے۔ اس زبان میں بیان کیے ہوئے افکار بہت جلد عالمگیر ہو جاتے ہیں اس لیے فارسی کے توسط سے علامہ کے افکار بہت جلد دنیا میں مشہور ہوگئے۔ ایک وجہ یہ بھی تھی کہ براعظم ایشیاء میں مسلمانوں کی ایک بڑی آبادی رہتی ہے اور اس براعظم کے ایک بڑے حصے میں فارسی کا رواج تھا۔ لہذا فارسی شعر کے ذریعے اقبال نے مسلمانوں کو براہ راست بیدار کرنے کی کوشش کی تھی۔ اقبال نے کئی فارسی اشعار میں اس امر پر خوشی کا اظہار کیا ہے کہ انہوں نے ممالک عجم کو بیدار کیا ساتھ ساتھ وہ افسوس بھی کرتے رہے کہ ممالک عرب ہنوز ان کے پیغام سے کماحقہ آگاہ نہیں ہوسکتے۔ ایک وجہ فارسی کی شیرینی تھی۔ ایک بڑی وجہ فارسی کی بعض لسانی خصوصیات میں جو ترکیب سازی اور اظہار بیان میں عمدو معان ثابت ہوتی ہیں۔ آج علامہ اردو کے ایک علالمگیر شاعر کی حیثیت سے شہرت رکھتے ہیں مگر ان کے اصل خیالات فارسی اشعار میں ملتے ہیں۔ سب سے بڑی حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے اردو میں کوئی چھ ہزار اشعار لکھے ہیں اور فارسی میں تقریباً نو ہزار اشعار لکھے ہیں اردو میں علامہ نے زیادہ تر قدیم اسلوب اپنایا اور اصناف سخن اور ہیئت شعر کے نئے تجربے بہت کم کیے گئے۔ مگر فارسی شاعری میں قدیم اصناف سخن کے ساتھ جدید تر شعری تجربے بھی موجود ہیں اقبال کی اردو غزلیات میں اردو شاعروں کے حوالے اور شاعروں کی تضمین بہت کم ملتی ہیں البتہ

اقبال کے فارسی شعری مجموعوں میں کوئی ستر شاعروں کا ذکر رنگارنگ صورت میں ملتا ہے۔ علامہ نے کبھی کسی شاعر کا مصرع تضمین کیا اور کبھی کسی شاعر کی ستائش کی یا اس پر انتقاد کیا اتنے شاعروں کا کلام اقبال میں اجتماع علامہ کے فارسی کے حوالے سے وسعت مطالعہ کی دلیل ہے علامہ اقبال کی فارسی غزلیں پیام مشرق اور زبور عجم میں پائی جاتی ہیں۔ زبور عجم کے پہلے حصے میں چھیاسٹھ غزلیات ہیں۔ اور اس کتاب کے دوسرے حصے میں پچھتر غزلیں ہیں۔ پیام مشرق کا تیسرا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس تیسرے حصے کا عنوان ہے مے باقی۔ یہ اس مجموعے کا سب سے دلکش حصہ ہے۔ پیام مشرق میں ایک غزل دسمبر ۱۹۱۰ء کی اور پھر ۱۹۱۵ سے جو یہ سلسلہ شروع ہوا تو ۱۹۲۲ تک چلا گیا۔ پیام مشرق ۱۹۲۲ء میں چھپ گئی تھی۔ زبور عجم کی غزلوں کا تعلق ۱۹۲۳ سے ۱۹۲۶ تک کے عرصے سے ہے زبور عجم جنوری ۱۹۲۷ میں مکمل ہو گی تھی۔ علامہ اقبال نے زبور عجم کے متعلق فرمایا ہے:

؎ اگر ہو ذوق تو خلوت میں پڑھ زبور عجم
فغانِ نیم شبی بے نوائے راز نہیں (۵)

زبور عجم کی غزلوں کو بحضور آدم اور بحضور یزدان دو حصوں میں تقسیم کیا ہے اور انہیں غزلیات نہیں بلکہ غزلیات کے عوافق یعنی الگ الگ غزل نما ٹکڑے قرار دیا ہے۔ گویا علامہ کے ذہن میں دونوں حصوں میں بیان کی جانے والی غزلوں کا مضمون اور قافیہ ایک تھا جو الگ الگ ٹکڑے میں پیش کیا گیا۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو ان کے نزدیک ان کی غزلیں عام فارسی روایتی غزل سے مواد اور مقصد کے لحاظ سے مختلف ہیں۔ لہذا وہ اپنے آپ کو عام غزل نگاروں سے مختلف جانتے تھے ایک شعر میں حضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سے ملتمس ہے۔

؎ من اے میر اُمم داد از تو خواھم
مرا یاراں غزل خوانِ شمردند (۶)

اور بعض اشعار میں غزل خوان ہونے کا برملا اقرار کرتا ہے

؎ غزلے زدم کہ شاید از نوا قرار یابم
تب شعلہ کم نگردد ز گستن شرارہ (۷)

علامہ یہ بھی فرماتے تھے کہ وہ غزلوں میں اپنا سوزِ دل شامل کر رہا ہے یعنی یہ غزل سراپا تپش ہیں وہی لوگ اِن غزلیات سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جو خود دل جلے ہیں اور جن کی سوزش خام ہے ان کے لیے دعا گو ہے ان کو یہ غزلیں ساز گار آئیں:

؎ تو جوان خام سوزے سخنم تمام سوزے
غزلے کہ می سرایم باتو ساز گار بادا (۸)

علامہ کی غزلیں عام فارسی غزل خوانوں سے بالکل مختلف ہیں۔ زبور عجم اور پیامِ مشرق کی غزلوں میں ایک فرق یہ ہے کہ زبورِ عجم میں آہنگ مولانا روم کا حصہ زیادہ نمایاں ہے اور پیام مشرق میں آہنگ حافظ شیرازی اور نظیری نسبتاً زیادہ کار فرما ہے۔ زبورِ عجم کی غزلوں میں نغمگی اور متانت کے ساتھ ساتھ فکری بلندی پیام مشرق کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ علامہ اقبال کی فارسی غزل کے حوالے سے پروفیسر مرزا محمد منور رقمطراز ہیں:

"غزل میں اقبال کی بحریں وہی قدیم ہیں جو مروج چلی آتی ہیں۔ بہت سے قوافی بھی وہی اختیار کیے جو دوسروں نے ان سے قبل اختیار کیے تھے مگر جو کچھ بیان ہوا وہ مجموعی طور پر دوسروں سے جدا ہے گویا ساغر پرانے، مگر نیا ساقی، نئے ذائقے یا ذوق کہ جیسا پیش کر رہا ہے"(۹)

اقبال فارسی غزلوں سے اور فارسی شاعری کی شعری روایت سے اچھی طرح آگاہ تھے اور یہ آگہی انہیں فارسی شاعری کے گہرے مطالعے کے باعث حاصل ہوئی تھی۔ فارسی کے وہ قادر الکلام شاعر تھے۔ فارسی غزل کے گہرے مطالعے کا اندازہ ان فارسی شعراء کے اسمائے گرامی سے ہو جاتا ہے جو اقبال کی غزلیات فارسی میں ضمنی طور پر یا تضمینی طور پر آئے ہیں ان میں فردوسی، انوری، سعدی، حافظ، رومی اور نظامی، امیر خسرو، بیدل، جامی خاقانی، منوچہری، صائب، عرفی، عطار، مرزا غالب، ناصر خسرو اور غنی کاشمیری جیسے صف اول کے مقبول و معروف شعراء شامل ہیں۔ بلکہ ان شعراء کے کلام پر بھی تضمینیں ملتی ہیں جن کا ذکر صرف تذکروں میں آیا ہے مثال کے طور پر انیس شاملو رضی دانش، ملا عرشی ملک قمی اور عزت بخاری وغیرہ شامل ہیں ان سب شعراء کا کلام اقبال کی نظر سے گزار تھا لیکن علامہ نے فارسی غزل گوئی میں جن شعراء سے اثر لیا ہے ان میں حافظ، نظیری، روحی، امیر خسرو، فغانی بیدل اور غالب زیادہ اہم ہیں۔ اقبال کی غزل پر حافظ کے اثرات کے سلسلے میں ڈاکٹر صدیق شبلی لکھتے ہیں:

"حافظ فارسی غزل کا نقطہ کمال ہیں اور علامہ اقبال حافظ کے اس مرتبے کو تسلیم کرتے ہیں انہوں نے حافظ کے طرز و اسلوب کی تعریف بھی کی ہے اور تقلید بھی لیکن جہاں تک حافظ کے افکار کا تعلق ہے ابتدائی زمانے کو چھوڑ کر علامہ اقبال نے کہیں ان کے بارے میں مثبت رائے کا اظہار نہیں کیا۔ حافظ کی غزل کو علامہ اقبال حسن بیان کا معجزہ ضرور جانتے ہیں لیکن علامہ اقبال صرف شاعر نہیں وہ حکیم الامت بھی تھے شاعر اقبال تو حافظ کے زیر اثر رہے مگر حکیم الامت، امت کے وسیع تر مفاد میں حافظ کے ساتھ نہیں چل سکے وہ تو حافظ کو صوفی بھی ماننے پر تیار نہیں"(۱۰)

خواجہ حافظ کے بعد علامہ اقبال سب سے زیادہ نظیری نیشاپوری سے متاثر نظر آتے ہیں۔ مرشد رومی کے آہنگ و ترنگ نے بھی علامہ کی غزل کو بہت زیادہ متاثر کیا ہے اس کے بعد حضرت امیر خسرو کے اثرات قبول کیے ہیں کیونکہ موسیقیت اور سادگی امیر خسرو کی غزل کی جان ہیں علامہ اقبال نے مولانا گرامی کے نام ایک مکتوب میں لکھا ہے:

"اردو اشعار لکھنے سے دل برداشتہ ہو جاتا ہوں فارسی کی طرف زیادہ میلان ہو جاتا ہے اور وجہ یہ ہے کہ دل کا بخار اردو میں نکال نہیں سکتا"(۱۱)

اگر ہم علامہ اقبال کی فارسی غزل کا گہرا مطالعہ کریں تو علامہ کی غزلوں میں بہت سے اشعار ایسے ملتے ہیں جن پر بڑے اور معروف شعراء کے اثرات ہیں۔ علامہ نے ان بڑے شعراء کی زمینوں اور قوافی میں غزلیں لکھی ہیں لیکن اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ علامہ ان کے مقلد تھے۔ تقلید کا لفظ علامہ کی ڈکشنری میں نہیں۔ علامہ اقبال کی اپنی ایک انفرادیت ہے۔ علامہ نے جن غزلوں پر غزلیں کہیں ان میں سے بعض غزلیں ان کے مزاج کے قریب ہیں لیکن زیادہ تر ان کے مزاج سے دور ہیں۔ یہاں اگر تمام شعراء اور اقبال کی غزلیات سے ہم مثالیں پیش کرنا چاہیں تو بات بہت طویل ہو جائیگی۔ ہاں اس بحث کو ہم پروفیسر محمد منور کے الفاظ میں یوں سمیٹ سکتے ہیں:

"اس طرح اجتماعیت میں گم رہ کر بھی انفرادیت کے تحفظ کا اصول اور تجربہ سامنے آجاتا ہے ہاں بطور استثنی دو ایک غزلیں ایسی بھی نکل آئیں گی جو پوری کی پوری مولانا روم یا نظیری یا حافظ کی دیوان میں داخل کی جاسکتی ہیں مگر استثنے بہر حال استثنی ہے ایسی غزلیں پیام مشرق میں ہیں زبور عجم میں رنگ اقبال نمایاں تر ہے علامہ اقبال قدیم بھی ہیں اور جدید بھی بلکہ ان کے نزدیک قدیم و جدید کی بحث ہی غلط ہے۔

زمانہ ایک حیات ایک کائنات بھی ایک
دلیل کم نظری قصہ جدید و قدیم"(۱۲)

اقبال کی طبیعت میں عصری علوم، عصری سیاست اور عصری نظریات و مذہبات نے کچھ ایسے اثرات و عوامل پیدا کر دیے جو ان کی شاعری پر اثر انداز ہوئے۔ علامہ مغربی تہذیب کے سخت ناقد تھے۔ غلام قوم کو جگانا اور ان کو حریت کی راہ پر لگانا علامہ کی شاعری کا سب سے بڑا مقصد تھا۔ وہ ادب برائے زندگی کے قائل تھے دراصل اقبال نے مسلمانوں کی مردہ خودی بیدار کرنے کی خاطر شعر کو صور اسرافیل بنالیا۔ اگرچہ علامہ کی فارسی غزل کلاسیکی ہے۔ مگر بعض خصوصیات کی بنا پر یہ جدید بھی ہے۔ مختصر یہ کہ اقبال کی غزل کا ہر شعر ہر جگہ منفرد نظر آتا ہے۔ اقبال کے اشعار کسی دوسرے غزل گو استاد کے کلام میں ضم نہیں ہوسکتے۔ یہ غزلیں علامہ اقبال کے جگر پارے ہیں۔ اقبال کے اشعار میں یک رنگی و انفرادیت ہے۔ علامہ نے عصر حاضر کے گوناگوں مسائل و معاملات کو متغزلانہ انداز دے کر

غزل کے دامنِ امکانات کو بہت وسیع کر دیا ہے اقبال کی فارسی غزلوں سے چند چیدہ چیدہ اشعار ملاحظہ ہوں جو صرف اور صرف اقبال کی غزل کا خاصہ ہے۔

ے خودرا کنم سجودے دیر و حرم نماندہ
ایں در عرب نہ ماندہ آں در عجم نماندہ (۱۳)

ے گفت یزداں کہ چنین است و دگر ہیچ مگو
گفت آدم کہ چنین است و چناں می بائیست (۱۴)

ے غزل آں گو کہ فطرت ساز خودرا پردہ گرداند
چہ آید زاں غزل خوانی کہ با فطرت ہم آہنگ است (۱۵)

ے شنیدہ ام سخن شاعر و فقیہہ و حکیم
اگر چہ نخل بلند است برگ و بر ندہد (۱۶)

ے شبے بہ میکدہ خوش گفت پیر زندہ دلے
بہ ہر زمانہ خلیل است و آتش نمرود (۱۷)

ے تنم گلے ز خیابان گلشن کشمیر
دل از حریم حجاز و نوا ز شیراز است (۱۸)

علامہ محمد اقبال فارسی کے عظیم غزل گو شعراء میں شامل ہو کر بعض خصائص کے باعث اپنی انفرادیت اور پہچان قائم رکھتے ہیں۔ علامہ اقبال نہ تو کسی شاعر کا ضمیمہ ہے اور نہ کسی سبک کے پابند ہیں ادب میں وقتاً فوقتاً مختلف تحریکیں اٹھتی ہیں کبھی ترقی پسند تحریک کبھی مارکسی تحریک، کہیں اصلاحی، کہیں رومانی اور کہیں علامت نگاری کی تحریک۔ اقبال کو کسی بھی تحریک سے وابستہ کرنا بہت بڑا ظلم ہے۔ کیونکہ وہ ان تحریکوں سے بہت بلند مقام پر فائز نظر آتے ہیں اور ان تحریکوں سے وابستہ مصنفین اقبال کے سامنے بونے نظر آتے ہیں۔

علامہ اقبال کی فارسی غزلیات میں سارے سبک موجود ہیں اور یہ سارے سبک مل کر ایک نیا سبک بن جاتے ہیں جسے سبک اقبال کہنا چاہیے۔ ڈاکٹر اقبال کا سبک نہ تو ہندی ہے نہ خراسانی اور نہ عراقی بلکہ یہ خالص سبک اقبال کہلانا ہے اس سلسلے میں ڈاکٹر عبدالحمید عرفانی رقمطراز ہیں:

"اگر خواستہ باشیم سبک اشعار علامہ اقبال لاہوری را در چند کلمہ خلاصہ کینیم بگویم ایں شاعر سبکے مخصوصے بخود نداشت کہ شاید مناسب باشد آنرا بنام سبک اقبال بخوانیم۔ اقبال بعکس آنچہ ممکنت در بادی امر تصور شود کمتر بسبک ہندی متوجہ بودہ وازاں اقتباس و پیروی کردہ

است بلکہ ما مطالعہ و تتبع در اشعار شعرائے قدیم ایران از قبیل منوچہری و ناصر خسرو سنائی
و عطار و سعدی و حافظ و جامی بیشتر روش آماں را در شعر و شاعری بکار می برد و حدود سبک
خود را بہ ہماں پایہ اسالیب قدیم شعر فارسی نگاہ میداشت"[۱۹]

علامہ نے فارسی غزل میں نئے مطالب نئے نکات اور نئے نظریات قلمبند کیے ہیں جو اس سے پہلے فارسی زبان میں نہیں پائے جاتے۔ علامہ اقبال کا ہی نیا پن ہے جو کلاسیکی انداز بیان کے باوجود انہیں منفرد اور الگ رکھتا ہے

؎ سخن تازہ زدم کس بہ سخن واں نرسید
جلوہ خون گشت و نگاہے بہ تماشہ نرسید[۲۰]

زبور عجم کی بہت سی غزلیں علامہ کی اپنی زمینوں میں ہیں:

؎ ایں جہاں چسیت صنم خانہ پندار من است
جلوہ او گردد دیدہ بیدار من است[۲۱]

؎ لالہ دریں چمن آلودہ رنگ است ہنوز
سپر از دست میند از کہ جنگ است ہنوز[۲۲]

؎ عرب کہ باز دید محفل شبانہ کجاست
عجم کہ زندہ کند رود عاشقانہ کجاست[۲۳]

؎ کشادہ روح خوش و ناخوش زمانہ گزر
ز گلشن و قفس و دام و آشیانہ گزر[۲۴]

؎ بروں زیں گنبد دربستہ پیدا کردہ ام راہے
کہ از اندیشہ برتر می پرد آہِ سحر گاہے[۲۵]

؎ فروغ خاکیاں از نوریاں افزوں شود روزے
زمیں از کوکب تقدیر ما گردوں شود روزے[۲۶]

؎ مئے دیرینہ و معشوق جوانے چیزے نیست
پیش صاحب نظراں حور و جناں چیزے نیست[۲۷]

؎ خود را کنم سجودے دیر و حرم نماندہ
ایں در عرب نہ ماندہ آں در عجم نماندہ[۲۸]

نظیری کی زمین میں کہی جانے والی ایک غزل کا مطلع اور آخری شعر ملاحظہ ہو

ے زرسم وراہ شریعت نکردہ ام تحقیق
جز اینکہ منکر عشق است کافروزندیق
ے زآستانہ سلطان کنارہ می گیرم
نہ کافرم کہ پرستم خدائے بے توفیق[۲۹]

زبور عجم کی غزلیات میں مولانا روم کا حصہ زیادہ نمایاں ہے اور پیام مشرق میں آہنگ حافظ و نظیری نسبتاً زیادہ ہے۔ علامہ اقبال کی فارسی غزل گوئی کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ آج علامہ ایرانیوں کا سب سے زیادہ پسندیدہ شاعر ہے حالانکہ ایرانی اہل زبان ہیں اور انہوں نے ہمیشہ سے سبک ہندی کے فارسی شعراء کو کبھی بھی سچے دل سے شعراء تسلیم نہیں کیے ہیں۔

سچی بات یہ ہے کہ غزل میں سب کچھ کہا جاسکتا ہے صرف کہنے والے کو کہنے کا ڈھنگ آنا چاہیے۔ عام شعراء تو اپنی شاعرانہ عظمت تسلیم کروانے کے لیے دوسروں سے داد وصول کرتے ہیں اور شاعرانہ تعلی سے کام لیتے ہیں مگر اقبال کا شاعرانہ مقام بہت بلند ہے اقبال نے دوسروں سے داد وصول کرنے کیلئے غزل خوانی نہیں کی ہے۔ بلکہ وہ جرمن شاعر گوئٹے کی طرح اپنی قوم کو غفلت کی نیند سے بیدار کرتے ہیں۔ گوئٹے نے دیوان مشرقی و مغربی لکھا اور علامہ نے اس کے جواب میں پیام مشرق لکھی۔ اقبال کی غزلوں کے مطالعے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ شدید مقصدیت نے بھی ان کی غزلوں کی ساحری، فنکاری اور اثر انگیزی کو کوئی نقصان نہیں پہنچایا ہر فنکار کی ایک شناخت ہوتی ہے اقبال کی شناخت ایک مسلمان فنکار کی ہے۔ ان کے نظریات، ان کا ذوق جدت اور جذبہ تسخیر مسلم قوم کے سلسلے میں ان کے احساس ذمہ داری کے جلوے ان کی فارسی غزل میں بالکل واضح ہیں۔

ے نفس بہ سینہ گدازم کہ طائر حرمم
تواں ز گرمی آواز من شناخت مرا[۳۰]

ایران میں اقبال شناسی کی روایت بہت قدیم ہے چنانچہ اقبال کی فارسی کلیات کی اشاعت کا اعزاز ایرانیوں ہی کو حاصل ہوا۔ ایران کی اہم عمارتوں پر علامہ اقبال کی غزل کے اشعار کندہ ہیں۔

ڈاکٹر علی شریعتی نے علامہ اقبال کو حیات بخش خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے انہیں غزالی ثانی کا خطاب دیا تھا۔[۳۱]

ایران میں اقبال شناسی کی بنیاد سید محمد علی داعیٰ لا سلام کی کتاب اقبال و شعر فارسی ہے جو ۱۹۲۸ء میں طبع ہوا۔ ایران میں ہر سال یوم اقبال منایا جاتا ہے۔ جس میں اس موقع پر علامہ کی غزلیات کے اشعار سے ایرانیوں کا خون گرمایا جاتا ہے ایران میں اقبال شناسی کے سلسلے میں سید محمد محیط طباطبائی کی خدمات ناقابل فراموش ہیں۔ اقبال نے

اپنی فارسی غزلوں میں ایران کی نوجوان نسل سے سے اپنی قلبی محبت کا اظہار کیا ہے زبور عجم کی ایک غزل سے اقتباس ملاحظہ ہو:

؎ چوں چراغ لالہ سوزم در خیابان شما
اے جوانان عجم جانِ من و جان شما
غوطہ ہازد در ضمیر زندگی اندیشہ ام
تابدست آوردہ ام افکار پنہان شما(۳۲)

؎ عجم از نغمہ ام آتش بجان است
صدائے من ورائے کاروان است
حدی را تیز تر خوانم چوں عرفی
کہ رہ خوابیدہ و محمل گران است(۳۳)

ایران میں اقبال کی فارسی شاعری خصوصاً ان کی فارسی غزل گوئی پر جو توجہ دی گئی ہے۔ اتنی توجہ ہمارے ہاں اقبال کی اردو غزل گوئی پر بھی نہیں دی گئی ہے۔ مختصر طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کی شاعری کا اہم فلسفہ خودی ہے۔ علامہ نے تیس سال سے زیادہ عرصے تک اس فلسفے کی نئے نئے اسالیب بیان کے ساتھ ترجمانی کی یہ فلسفہ مکمل صورت میں فارسی میں ہی ملتا ہے۔ اقبال کی فارسی غزل کی سب سے بڑی خصوصیت ان کا تغزل ہے۔ غزل میں ان کے سارے پسندیدہ موضوعات موجود ہیں ان میں غزل کے عام مضامین یعنی تغزل، بہاریہ اور عشقیہ باتیں ہی نہیں فکر اقبال کے جستہ جستہ سارے مضامین ہیں۔ پیام مشرق کی غزلیات میں سے تغزل کا نمونہ:

؎ یک نگہ، یک خندہ دزدیدہ، یک تابندہ اشک
بہر پیمان محبت نیست سوگندے دگر(۳۴)

؎ حلقہ بستند سر تربت من نوحہ گراں
دلبران زہرہ وشان، گلبدنان، سیم براں(۳۵)

؎ کوں آں نگاہ ناز کہ اول دلم ربود
عمرت دراز باد جاں تیرم آرزو ست(۳۶)

؎ باز بہ سرمہ تاب دہ چشم کرشمہ زائے را
ذوق جنون دوچند کن شوق غزل سرائے را(۳۷)

اقبال ہمیشہ زبور عجم پر فخر کرتے تھے: زبور عجم کا مطلب یہ ہے کہ ایک عجمی زبان فارسی میں نغمات۔ کتاب کے نام کی مناسب سے علامہ نے ایک دعائیہ شعر لکھا ہے:

؎ خاکم بہ نور نغمہ داود بر فروز
ہر ذرہ مرا پر و بال شرر بدہ (۳۸)

یعنی خدایا میرے خاک کو نغمہ داود کے نور سے حنور کر دے اور میرے ہر ذرے کو چنگاری کا پر اور بازو مہیا کر دے حالانکہ اس سے پہلے پیام مشرق کی ایک غزل کے شعر میں علامہ نے فرمایا تھا:

؎ بخاک ہند نوائے حیات بے اثر است
کہ مردہ زندہ نگردد ز نغمہ داود (۳۹)

یعنی ہندوستان کی سرزمین میں زندگی کی آواز بے اثر ہے کیونکہ نغمہ داوٗد سے مردہ زندہ نہیں ہوئے یہاں نغمہ داود سے مراد علامہ اقبال کی اپنی شاعری ہے۔ لیکن اقبال نے غزل کی مدد سے بھی اپنی مردہ قوم کو زندہ کرنے کی بڑی کامیاب کوشش کی۔

زبور عجم کی غزلیات پیام مشرق کی غزلیات سے زیادہ ترقی یافتہ ہیں بلکہ زبور عجم کی غزلیات فارسی غزل کا نقطہ کمال ہے۔ ان غزلیات کا پرتو بال جبریل کی اردو غزلیات میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔

بعض خیالات بھی دونوں زبانوں میں ایک طرح سے ادا ہوئے ہیں۔

؎ فرصت کشمکش مدہ ایں دل بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوئے تابدار را (۴۰)

؎ گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر (۴۱)

زبور عجم کی غزلیات ہر قسم کے مریضانہ رجحانات سے پاک ہیں۔ زبور عجم کی غزلیات میں اقبال کے مخصوص رنگ فقر کی چھاپ اور اس لے کا اثر ان کی فارسی غزلوں پر سر تا سر نظر آتا ہے۔ اس اعتبار سے علامہ اقبال بھی حافظ شیرازی کی طرح صوفی ہیں کیونکہ صوفی اسرار کی تہ تک پہنچنا چاہتے ہیں لیکن غزل گو شعرا کے تصوف کے عام اسلوب سے علامہ اقبال کا اسلوب بالکل جدا تھا۔ رمز و ایمائیت غزل کی جان ہے بلکہ یہ غزل کی روح ہے۔ اقبال نے اس ضمن میں کہا تھا

؎ برہنہ حرف نگفتن کمال گویائیست
حدیث خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست (۴۲)

فقر علامہ اقبال کا فارسی اور اردو شاعری میں ایک محبوب لفظ ہے لیکن علامہ کو خانقاہی فقر کے بجائے شاہینوں کا فقر بہت زیادہ پسند آتا تھا۔ تو گویا علامہ کا فقر وہ فقر نہیں جو خانقاہوں میں ریاضت سے حاصل کیا جاتا ہے بلکہ ذوقِ تسخیر فطرت کی محویت کا فیض ہے یہ فقر ذوقِ جستجو کا دوسرا نام ہے اور یہ جذبہ تسخیر کے فیض کا دوسرا نام ہے اس فقر سے مزاج میں یکسوئی در آتی ہے جو انسان کو دنیاداری کے ہر رنگ سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ جتنے مقاصد بلند ہوتے ہیں نظر بھی اتنی ہی بلند ہوتی ہے اور حق تعالیٰ کی شان بے نیازی کا پرتو پڑنے لگتا ہے علامہ کا فقر سخت کوشی بے نیازی خود نگری اور جہان بینی کا دوسرا نام ہے

؎ قلندر ریم و کرامات ما جہان بینی است
زمانگاہ طلب، کیمیا چہ می جوئی (۴۳)

؎ فقر را نیز جہان بان و جہانگیر کُنند
کہ بایں راہ تیغ نگاہ، بخشند (۴۴)

مست گلیم و ذوق فغانے نداشتیم
غوغائے ما زگردشِ پیمانہ دل است (۴۵)

؎ قلندران کہ بہ تسخیر آب و گل کوشند
ز شاہ باج ستانند و خرقہ می پوشند (۴۶)

؎ چوں بہ کمال می رسد فقر دلیل خسروی است
مسند کیقباد را در تہ بوریا طلب (۴۷)

؎ مقام آدم خاکی نہاد دریا بند
مسافران حرم را خداداد ہدہ توفیق (۴۸)

اقبال کی فارسی غزل کے معیار کا اندازہ مندرجہ ذیل اشعار سے لگایا جاسکتا ہے:

؎ بر عقل فلک پیما ترکانہ شبخون بہ
یک ذرہ درد دل از علم افلاطون بہ (۴۹)

؎ از مرگ ترسی اے زندہ جاوید
مرگ است صیدے تو در کمینی

؎ جانے کہ بخشند دیگر نگیرید
آدم بمیرد از بے یقینی (۵۰)

یہ اشعار مشتے از خروارے ہیں۔ بظاہر تو یہ مضامین غزل کے کہاں ہیں۔ یہ تو واعظ و خطیب کے مضامین ہیں مگر اقبال نے اعجاز فن سے اس کو غزل کا محبوب موضوع بنالیا۔ اس بحث کو سمیٹتے ہوے پروفیسر محمد منور کی تحریر سے اقتباس پیش کیا جاتا ہے:

"جب قاری اقبال کے اظہارات کا توجہ سے مطالعہ کرے گا تو خود کو اس امر کی شناخت پر بخوبی قادر پائے گا کہ عام الفاظ اور عام دلالتوں کے پیچھے اُن کے کیا کیا مخصوص مطالب جلوہ گر ہیں چنانچہ قاری ایک حیرتناک تازگی و رعنائی کے ساتھ ساتھ اظہار کی مبہوت کن گہرائی اور گرائی ملاحظہ کرے گا۔ وہ اپنے آپ کو فکر و احساس کی ایک نئی دنیا میں پائے گا وہ دنیا جس میں امید و آرزو اور عظیم سعی و جستجو کا ارتعاش ہے۔ وہ دنیا جس میں ایک ایسے عظیم مفکر کی بصیرت جلوہ بار ہے جس نے دکھوں سے بھرپور اور تہ و بالا ایام میں آنے والے نئے دور کی سحر کا نظارہ کر لیا تھا۔"(۵۱)

اقبال کی فارسی غزل کی اہمیت کا اندازہ لگانے کے لئے مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں

؎ زخسرو چوں نوبت بہ جامی رسید
بہ جامی سخن را تمامی رسید

غالب نے اس شعر کا اضافہ کیا:

؎ زجامی بہ عرفی و طالب رسید
زعرفی و طالب بہ غالب رسید

آقائے محترم نے اس پر مندرجہ ذیل دو شعروں کا اضافہ کیا:

؎ چوں غالب زہندوستان رخت بست
بجائے وی اقبال دانا نشست

؎ یقین دان سخندانی باستان
بماند بہ ہندوستان جاودان(۵۲)

علامہ اقبال کی اردو غزل گوئی:

علامہ محمد اقبال کی اردو غزلیات کو نقادوں نے چار ادوار میں تقسیم کیا ہے

بانگ درا میں علامہ نے غزل کے تین دور متعین کیے ہیں اقبال کی غزل کا پہلا دور آغاز سے ۱۹۰۵ء تک کا دور ہے۔ اس دور میں موضوعات کے اعتبار سے اقبال کی غزل روایتی غزل ہے۔ مختصر یہ کہ پہلے دور تک غزل میں اقبال کا کوئی واضح انداز نظر متعین نہیں ہوا تھا۔

اقبال کی غزلیات کا دوسرا دور قیام یورپ یعنی ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء کا زمانہ ہے اسی دور کی غزلوں میں اقبال ایک پیام بر شاعر کی حیثیت سے ہمارے سامنے آنا شروع ہو جاتے ہیں۔

اقبال کی اردو غزل گوئی کا تیسرا دور یورپ سے واپسی کے بعد شروع ہوتا ہے۔ اس دور کی غزل میں مضامین کے اعتبار سے اقبال کی انفرادیت نمایاں نظر آتی ہے۔ بال جبریل کی غزلیات کا تعلق علامہ کے چوتھے دور کی غزلیات سے ہے۔ بال جبریل ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی جبکہ بانگِ درا ۱۹۲۴ء میں شائع ہوا تھا۔ اس وقت تک علامہ اقبال کی فکری حیثیت متعین ہو چکی تھی۔ اب علامہ اپنی فکر کے مخصوص نتائج تک پہنچ چکے تھے۔ لہٰذا اب بات کہنے کے انداز میں اعتماد کے ساتھ ساتھ ایک طرح کا جوش اور سرمستی بھی تھی۔ علامہ نے ایک موقع پر فرمایا تھا:

؎ نغمہ ہے بلبل شوریدہ تیرا خام ابھی
اپنے سینے میں اسے اور ذرا تھام ابھی (۵۳)

یہ اس بات کی طرف اشارہ تھا کہ ابھی اس کی شاعری خصوصاً اردو غزل میں پختگی نہیں آئی تھی۔ یہ شعر انہوں نے بانگ درا مرتب کرنے کے دور میں لکھا تھا مگر بال جبریل کو مرتب کرتے وقت اقبال نے بڑے اعتماد کے ساتھ فرمایا

؎ پیر حرم نے کہا سن کے مری روئیداد
پختہ ہے تیری فغاں، اب نہ اسے دل میں تھام (۵۴)

اقبال کی غزلوں کے مختلف ادوار ان ادوار کے مضامین اور اسالیب کی تفصیلی وضاحت کے لیے یہاں گنجائش کم ہے البتہ یہاں غزلیات اقبال اردو کی چیدہ چیدہ خصوصیات بیان کی جاتی ہیں۔

حضرت علامہ کی غزل کی سب سے اہم خوبی اردو غزل کی زبان کا نیا پن ہے۔ اقبال کی اردو غزل کے مضامین متنوع ہیں علامہ نے پہلی بار غزل میں قوموں کے عروج و زوال تاریخ اسلام، قرانی تعلیمات، بین الاقوامی مسائل اور مشرق و مغرب کے مزاج کو غزل کا موضوع بنایا۔ اقبال کی زبان اور موضوعات ایسے تھے جن کا اردو غزل سے کوئی رشتہ نہ تھا علامہ کا اعجاز اور کمال یہ ہے کہ اس کے باوجود ان کی غزلوں میں تاثیر، شیرینی، تغزل اور شعریت جیسی وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جنہیں ایک اچھی غزل کے لوازمات کہا جاتا ہے۔

اقبال کی اردو غزل کی دوسری بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کی غزل کا لہجہ توانا ہے۔ اقبال کے لہجے میں اردو کے دیگر غزل گو شعراء کی طرح مایوسی، افسردگی اور مریضانہ رجحانات نہیں ہیں۔ اقبال کا لہجہ امید افزا ہے لہجے کی اس مثبت تبدیلی سے بھی اردو غزل ایک نئے رنگ سے آشنا ہوئی اقبال کے لہجے میں قوت اور توانائی کا انداز ملاحظہ ہو:

؎ خطر پسند طبیعت کو ساز گار نہیں
وہ گلستان کہ جہاں گھات میں نہ ہو صیاد

؎ مقام شوق تیرے قدسیوں کے بس کا نہیں
انہیں کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد (۵۵)

غزلیات اقبال کی تیسری خصوصیت ترنم اور موسیقی ہے، علامہ بڑے قادر الکلام شاعر تھے انھوں نے اردو غزل میں ایسی بحریں اختیار کیں اور جن میں ایسے قافیے انتخاب کیے ہیں کہ ان کے اشعار میں ترنم اور موسیقی کی خوبی پیدا ہوئی ہے۔ مثال کے طور پر:

؎ میرے خاک وخوں سے تو نے یہ جہاں کیا ہے پیدا
صلہ شہید کیا ہے تب و تاب جاودانہ (۵۶)

اقبال کی اردو غزل کی چوتھی اور بڑی اہم خوبی ان کے کلام کا سوز و گداز سے لبریز ہونا ہے۔ علامہ کو حضور پاک کی ذات اور مسلمانوں قوم سے سچا عشق تھا۔ اس لگن نے تڑپ کی صورت اختیار کی اور ان کے ہاں اشعار ایک طرح سے درد کے پیکر میں ڈھل گئے ہیں۔

؎ امین راز ہے مردان حر کی درویشی
کہ جبریل سے ہے اس کو نسبیت خویشی
نگاہ گرم کہ شیروں کے جس سے ہوش اڑ جائیں
نہ آہ سرد کہ ہے گوسفندی و میشی (۵۷)

اقبال کی اردو غزل کی ایک اور بڑی خوبی فارسی تراکیب سازی اور ان کا خوبصورت استعمال ہے۔ علامہ نے فارسی تراکیب کے استعمال سے اردو غزل کی دلکش، اثر آفرینی اور روانی میں اضافہ کیا۔

خوبصورت تشبیہات کا استعمال اقبال کی غزل کی بہت بڑی خصوصیت ہے۔ یقیناً اقبال کی غزل میں تشبیہات اور استعارات کو غزل کا زیور بنایا ہے۔ حالانکہ علامہ نے تشبیہات و استعارات کا استعمال خوبصورتی کی غرض سے نہیں کیا ہے بلکہ تشریح اور توضیح کے لیے کیا ہے۔

ے وہ آنکھ کہ ہے سرمہ افرنگ سے روشن
پر کار و سخن ساز ہے نمناک نہیں ہے (۵۸)

ے بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے
مسلمانوں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے (۵۹)

ے عذاب دانش حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثل خلیل (۶۰)

تغزل اقبال کی غزل کی بڑی نمایاں خوبی ہے تغزل کا رنگ علامہ کی تمام منظومات اور غزلیات میں پائی جاتی ہے مگر بالِ جبریل کی غزلیں تغزل کے حوالے سے بے نظیر ہیں

ے گیسوے تابدار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر (۶۱)

ے تجھے یاد کیا نہیں ہے میرے دل کا وہ زمانہ
وہ ادب گہ محبت وہ نگہ کا تازیانہ (۶۲)

ایک اور خوبی اقبال کی فلسفیانہ اور شاعرانہ حیثیت ہے جس کی وجہ سے ان کی غزل میں فکر کی گہرائی اور تخیل کی بلندی جیسی خصوصیات پیدا ہوئی ہیں۔

علامہ نے رمزہ و کنایہ کا استعمال بہت احتیاط سے کیا ہے۔ اسی وجہ سے ان کے اشعار ابہام کے شکار نہیں ہیں۔

ے متاع دین و دنیا لٹ گئی اللہ والوں کی
یہ کس کافر ادا کا غمزہ خون ریز ہے ساقی (۶۳)

گاہ میری نگاہ تیز، چیر گئی دل وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں (۶۴)

اقبال کی جملہ غزلوں میں یہ مندرجہ بالا خصوصیات بدرجہ ءاتم پائی جاتی ہیں بلکہ بالِ جبریل کی غزلوں میں یہ خصوصیات اور بھی بہت زیادہ ہیں بالِ جبریل کی غزلوں میں روانی ہے سلاست ہے خوشی وطنز، شگفتہ اسلوب بیان اور فصاحت و بلاغت پائی جاتی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے اپنی کتاب ابتدائی کلام اقبال میں لکھا ہے کہ

"اقبال کو عروض پر جو عبور حاصل تھا اردو کے مشاہیر شعراء میں اور کہیں نہیں دکھائی دیا" (۶۵)

ایجاز و اختصار کلام اقبال کا اعجاز ہے جب اقبال کی اردو غزلیات کا جائزہ علم عروض کی روشنی میں لیا جاتا ہے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ انہوں نے بائیس کے قریب اوزان استعمال کیے ہیں کیونکہ وہ جانتے تھے کہ کونسی بات کس بحر میں کرنی چاہیے، اس حوالے سے ڈاکٹر سعد اللہ کلیم لکھتے ہیں:

"اقبال بحروں کے مزاج اور اوزان کی مخصوص خاصیتوں کا گہرا شعور رکھتے تھے۔ اور اسی شعور کے باعث انہوں نے اپنے مزاج اور فکر کی مناسبت سے بحروں کا انتخاب کیا علامہ نے غزل کے لیے بلعموم بلند آہنگ اوزان برتے ہیں جن سے ان کی غزل کو جوش و جذبہ اور جلال و شکوہ کا وہ لحن عطا ہوا جس کی مثال پوری اردو شاعری میں نہیں ملتی۔ بانگ درا، بالِ جبریل اور ضرب کلیم کی ایک سو دس غزلوں میں بیس اوزان برتے گئے ہیں ان اوزان میں سے بعض ایسے ہیں۔ جن میں صرف ایک غزل ملتی ہے اور بعض میں دو یا تین"(٦٦)

سید عابد علی عابد رقمطراز ہیں:

"اقبال کی غزل میں صنائع و بدائع کا ہنر مندانہ استعمال ان کے مذاق بلند کی شہادت دیتا ہے" (٦٧)

علامہ اقبال کی چند غزلیں بانگ درا اور ضرب کلیم میں ہیں۔ مگر اقبال کی اہم غزلیات بالِ جبریل میں ہیں۔ بال جبریل جنوری ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی- اس میں وہ کلام شامل ہے جو علامہ نے بانگ درا کی تکمیل سے بالِ جبریل کی اشاعت تک لکھا تھا۔ اقبال کا یہ شعری مجموعہ اس لیے بہت اہم ہے کہ ان کے فارسی کلام میں جو کچھ صراحت سے بیان ہوا ہے وہی کچھ بالِ جبریل میں اشارتاً آگیا ہے۔ بالِ جبریل کا پہلا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ فن کے اعتبار سے غزلیات بالِ جبریل کا یہ حصہ بے حد اہم ہے۔ جہاں تک افکار و خیالات کا تعلق ہے ان غزلوں میں وہی کچھ کہا گیا ہے جو ان کی فارسی غزلیات میں ہے۔ البتہ اس کتاب میں غزل گوئی کے جو تجربے کئے گئے ہیں وہ فن شعر کے اعتبار سے معجزے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ حصہ غزل میں پہلی سولہ غزلیں بقیہ غزلوں سے الگ درج کی گئی ہیں اس کا سبب یہ بتایا جاتا ہے کہ یہ زیادہ تر مابعد الطبیعاتی موضوعات پر محیط ہیں یعنی خدا، کائنات اور انسان کے تعلق کو واضح کرتی ہیں۔ اس کے بعض اشعار خاصے دقیق ہیں مثلاً

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بتکدہ صفات میں (٦٨)

کہیں اس عالم بے رنگ و بو میں بھی طلب میری
وہی افسانہء دنبالہ محمل نہ بن جائے[۶۹]

اس کے بعد حکیم سنائی جو فارسی کے ایک اہم شاعر بھی اور جن کی پیروی مولانا روم نے کی کی زمین میں ایک قصیدہ نما غزل ہے اور پھر غزلیات کا ایک نیا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے ان غزلیات میں وہ تمام موضوعات اشارے، کنائے، علامات صراحت کے ساتھ آئے ہیں جو ان سے پہلے بھی اقبال کے فارسی اور اردو کلام میں موجود ہیں۔ مگر جن موضوعات کا ذکر بہت کثرت سے آتا ہے وہ یہ ہیں۔ خودی، عشق، کشمکش حیات، فقر، وجدان اور عقل کا تقابل، اصل اسلام سے اخراج جو مسلمانوں نے غیر مذہیب سے لے کر اسلام میں داخل کر لیے ہیں۔ صوفی و ملا کی بے عملی، مغرب کے مشرق پر ہلاکت خیز اثرات، مغربی تعلیم کے نقصانات وغیرہ کو بھی بار بار بڑے زور و شور سے زور دار اشعار میں بیان کیا گیا ہے۔ بال جبریل کی غزلیات کے حوالے سے ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا لکھتے ہیں:

"بال جبریل کی غزلیات اردوو غزل کی پوری تاریخ میں ایک نئی آواز ہیں ان کے انداز بیان میں ایسی ایسی جدتیں ہیں جو ان سے پہلے کی غزلیات میں نہیں ہیں۔ ان کا ذخیرہ الفاظ نیا ہے ان کی تشبیہات، استعارے اور تصویریں نئی ہیں ان کی زمینیں نئی میں سینکڑوں نئی تراکیب ہیں اور جو خیالات پیش کئے گئے ہیں وہ بھی اس سے پہلے غزل میں بیان نہیں ہوئے تھے۔ گویا علامہ اقبال نے غزل کا باطن بھی تبدیل کر دیا ہے اور ظاہر بھی تبدیل کر دیا ہے یہ اردو صنف غزل میں بہت بڑا تجربہ ہے اس تجربے نے جدید غزل گو شعراء کو بہت متاثر کیا ہے جدید اردو غزل میں تجربات کی جو افراط نظر آتی ہے ان کا بلواسطہ یا بلا واسطہ سلسلہ بالِ جبریل کی غزلیات تک جاتا ہے یہ غزلیات اپنی نکتہ آفرینی اور اندازِ بیان کی دلکشی کی وجہ سے بہت متاثر کرتی ہیں"[۷۰]

حوالہ جات

۱۔ محمد اشرف کمال، ڈاکٹر، تاریخ اصناف نظم و نثر، نوید اسکوائر، لاہور،، ۲۰۱۷ء، ص ۲۷
۲۔ نذیر تبسم، ڈاکٹر، مشمولہ: خیابان اصناف نمبر، شعبہ اردو پشاور یونیورسٹی، ۲۰۰۱ء، ص ۶۷
۳۔ بہاوالدین اورمک، مشمولہ: یادنامہ اقبال، خانہ فرہنگ ایران، لاہور مہرماہ ۱۳۵۸ھ، ص ۱۱۷
۴۔ بشیر احمد ڈار، انوار اقبال، اقبال اکادمی، کراچی، س ن، ص ۶۷
۵۔ محمد اقبال، ڈاکٹر، بال جبریل، نومی پبلیکیشنز، پوسٹ بکس نمبر ۱۱۶۸ راولپنڈی، س ن، ص ۴۰

۶۔ محمد اقبال، ڈاکٹر، زبور عجم از ڈاکٹر اقبال احمد خان، اقبال اکادمی، لاہور، ۲۰۰۰ء ص ۱۱۲

۷۔ یوسف سلیم چشتی، پروفیسر (شارح) زبور عجم از علامہ محمد اقبال، مکتبہ تعمیر انسانیت غزنی اسٹریٹ، لاہور، اردو ص ۴۸

۸۔ علامہ اقبال پیام مشرق تسہیل از احمد جاوید، اقبال اکادمی، لاہور ۱۹۹۲ء، ص ۵۸۱

۹۔ مرزا محمد منور، علامہ اقبال کی فارسی غزل، ملٹری پریس کراچی، ۱۹۷۷ء، ص ۱۵۰

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۵

۱۱۔ مکاتیب اقبال بنام گرامی، ص ۹۹

۱۲۔ مرزا محمد منور، اقبال کی فارسی غزل، ص ۱۱۳

۱۳۔ علامہ اقبال، زبور عجم، تسہیل از ڈاکٹر اقبال احمد خان، ص ۳۲۵

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۵۰

۱۵۔ ایضاً، ص ۴۳۱

۱۶۔ ایضاً، ص ۴۲۴

۱۷۔ علامہ اقبال پیام مشرق تسہیل از احمد جاوید اقبال، ص ۴۲۳

۱۸۔ ایضاً، ص ۵۷۵

۱۹ – عبدالحمید، ڈاکٹر، عرفانی اقبال ایرانیوں کی نظر میں، اقبال اکادمی، لاہور، س ن، ص ۱۳۴

۲۰۔ زبور عجم، تسہیل از ڈاکٹر اقبال احمد خان، ص ۳۰۹

۲۱۔ ایضاً، ص ۴۰

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۳۷

۲۳۔ ایضاً، ص ۲۶۸

۲۴۔ ایضاً، ص ۳۳۳

۲۵۔ ایضاً، ص ۳۳۸

۲۶۔ ایضاً، ص ۳۷۶

۲۷۔ ایضاً، ص ۳۹۹

۲۸۔ ایضاً، ص ۲۷۵

۲۹۔ ایضاً، ص ۲۶۶

۳۰۔ ایضاً، ص ۲۸۳

۳۱۔ یادنامہ اقبال، مرتبہ خانہ فرہنگ ایران، لاہور، صف ۱۳۵

۳۲۔ علامہ اقبال زبور عجم تسہیل از ڈاکٹر اقبال احمد خان ص ۲۹۱

۳۳۔ ایضاً، ص ۲۷۱

۳۴۔ علامہ اقبال، ڈاکٹر، پیام مشرق تسہیل از احمد جاوید، ص ۴۵۰

۳۵۔ ایضاً، ص ۴۴۶

۳۶۔ ایضاً، ص ۴۹۴

۳۷۔ ایضاً، ص ۵۱۲

۳۸۔ یوسف سلیم چشتی، پروفیسر (شارح) شرح زبور عجم از علامہ محمد اقبال، ص ۲۱

۳۹۔ علامہ محمد اقبال، پیام مشرق، تسہیل از احمد جاوید ص ۴۴۵

۴۰۔ زبور عجم، تسہیل از ڈاکٹر اقبال احمد خان، ص ۱۷۷

۴۱۔ محمد اقبال، ڈاکٹر، بال جبریل، ص ۱۰

۴۲۔ زبور عجم، تسہیل از ڈاکٹر اقبال احمد خان، ص ۱۲۸

۴۳۔ ایضاً، ص ۱۳۵

۴۴۔ ایضاً، ص ۱۴۰

۴۵۔ ایضاً، ص ۱۵۵

۴۶۔ ایضاً، ص ۳۸۵

۴۷۔ ایضاً، ص ۱۳۲

۴۸۔ ایضاً، ص ۳۷۵

۴۹۔ ایضاً، ص ۶۷

۵۰۔ ایضاً، ص ۲۷۳

۵۱۔ مرزا محمد منور، اقبال کی فارسی غزل گوئی، ص ۱۷۲

۵۲۔ یادنامہ اقبال، خانہ فرہنگ ایران ۱۲۰

۵۳۔ علامہ اقبال، بانگ درا حصہ سوم، ص ۳۰۸

۵۴۔ علامہ اقبال، بال جبریل، ص ۶۰

۵۵۔ ایضاً، ص ۱۲

۵۶۔ ایضاً، ص ۱۸

۵۷۔ ایضاً، ص ۳۱

۵۸۔ ایضاً، ص ۳۵

۵۹۔ ایضاً، ص ۱۲۳

۶۰۔ ایضاً، ص ۶۱

۶۱۔ ایضاً، ص ۱۰

۶۲۔ ایضاً، ص ۱۸

۶۳۔ ایضاً، ص ۱۴

۶۴۔ ایضاً، ص ۱

۶۵۔ گیان چند، ڈاکٹر، ابتدائی کلام اقبال، اقبال اکادمی، لاہور ۲۰۰۴ء، ص ۸

۶۶۔ سعد اللہ کلیم، ڈاکٹر ،اردو غزل کی تہذیبی و فکری بنیادیں، الوقار پبلیکیشنز، لاہور جلد دوم ۲۰۰۵ء، ص ۱۱۴۶

۶۷۔ سید عابد علی عابد، مقالات عابد، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۸۹ ص ۱۹۵

۶۸۔ علامہ اقبال، بال جبریل، ص ۱

۶۹۔ ایضاً، ص ۱۶

۷۰۔ خواجہ محمد، ڈاکٹر ذکریا، اقبالیات کورس بی۔اے، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ص ۷۹

References in Roman Script:

1. Dr. Ashraf Kamal, Tareekh Asnaaf Nazm-o-Nasr, Naveed Squire Urdu Bazar Lahore 2017 Page 72
2. Dr. Nazeer Tabassum, Mashmoola Khayaban Asnaf number Shauba Urdu Peshawar University 2001, Page 67.
3. Baha Uddin Ormak Mashmoola yaadnama Iqbal, Khana Farhang Iran Lahore, Mehr Maah 1358 Hejri Page 117.
4. Basheer Ahmad Dar, Anwar-e-Iqbal, Iqbal Academy Karachi, Seen Noon Page 67

5. Dr. Muhammad Iqbal, Bal-e-Jibreel, Nomi Publications post box no.1168 Rawalpendi, Seen noon page 40
6. Allama Iqbal Zaboor-e-Ajam Az Dr. Iqbal Ahmad Khan , Iqbal Academy Lahoore 2000 Page 112
7. Allama Iqbal zaboor-e-Ajam, sharah professor yosuf saleem chushti, maktaba tameer Ensaniyat ghazni street urdu page 48.
8. Allama Iqbal piyam-e-mashriq tasheel az ahmad javed Iqbal academy Pakistan Lahore 1992 page 581.
9. Mirza Muhammad munawar, allama Iqbal ki farsi ghazal military press Karachi 1977 page 150
10. Mirza Muhammad munawar allama Iqbal ki farsi ghazal debacha az Dr.Muhammad sadeeq shabli page 15.
11. Makateeb Iqbal banam gerami page 99
12. Mirza Muhammad munawar Iqbal ki farsi ghazal page 131.
13. Allam Iqbal zaboor-e-ajam tasheel az Dr. Iqbal ahmad khan page 325
14. Ibid, Page 450
15. Ibid, Page 431
16. Ibid, Page 424
17. Allama Iqbal piyam-e-mashriq tasheel az ahmad javed Iqbal academy Pakistan Lahore 1992 page 423
18. Ibid, Page 575
19. Dr. abdul hameed irfani, Iqbal iraniun ki nazr mey, Iqbal academy Lahore seen noon page 134
20. Zaboor-e-ajam tasheel az Dr.Iqbal ahmad Khan page 309
21. Ibid, Page 40
22. Ibid, Page 237
23. Ibid, Page 268
24. Ibid, Page 333
25. Ibid, Page 338
26. Ibid, Page 376
27. Ibid, Page 399
28. Ibid, Page 275
29. Ibid, Page 266
30. Ibid, Page 283
31. Yadnama Iqbal martaba khana farhang iran Lahore page 135
32. Allama Iqbal zaboor-e-ajam tasheel az Dr.Iqbal ahmad khan page 29 Ibid,

33. Ibid, Page 271
34. Allama Iqbal piyam-e-mashriq tasheel az ahmad javed Iqbal academy Pakistan Lahore 2000 page 450.
35. Ibid, Page 446
36. Ibid, Page 494
37. Ibid, Page 512
38. Allam Iqbal zaboor-e-ajam sharah professor saleem chushti maktaba tameer ensaniyat ghazni street urdu bazar Lahore seen noon page 21.
39. Allama Iqbal piyam-e-mashriq tasheel az ahmad javed page 445
40. Zaboor-e-ajam tasheel az Dr. Iqbal ahmad khan page 177
41. Allama Muhammad Iqbal, Bal-e-Jibreel , Nomi publications Rawalpindi seen noon page 10
42. Zaboor-e-ajam tasheel az Dr. Iqbal ahmad khan page 128
43. Ibid, Page 135
44. Ibid, Page 140
45. Ibid, Page 155
46. Ibid, Page 385
47. Ibid, Page 132
48. Ibid, Page 375
49. Ibid, Page 67
50. Ibid, Page 273
51. Mirza Muhammad munawar Iqbal ki farsi ghazal goee page 172
52. Yadnama Iqbal khana Farhan iran 120
53. Allama Iqbal bang-e-dara hessa som page 308
54. Allama Muhammad Iqbal, Bal-e-Jibreel , Nomi publications Rawalpindi seen noon page 60
55. Ibid, Page 12
56. Ibid, Page 18
57. Ibid, Page 31 Ibid,
58. Ibid, Page 35
59. Ibid, Page 123
60. Ibid, Page 61
61. Ibid, Page 10
62. Ibid, Page 18
63. Ibid, Page 14
64. Ibid, Page 1
65. Dr. Giaan chand ebtidae kalam Iqbal, Iqbal academy Lahore 2004 page 8

66. Dr. saadullah kaleem ghazal ki tehzebi-o-fekri bunyaden, al-waqar publications Lahore jald dom 2005 page 1146
67. Sayed abid ali abid, maqalat abid, sang meel publications Lahore 1989 page 195
68. Allama Iqbal, Bal-e-jibreel page 1
69. Ibid, Page 16
70. Dr. Khwaja Muhammad zikriya, iqbaliyat B.A course, AIOU Islamabad page 79

ڈاکٹر بسمینہ سراج

اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، شہید بینظیر بھٹو خواتین یونیورسٹی پشاور

ڈاکٹر روبینہ رشید

لیکچرر شعبہ اردو، شہید بینظیر بھٹو خواتین یونیورسٹی پشاور

ڈاکٹر شاہدہ سردار کی شاعری میں منظر نگاری کی مختلف جہتیں

Dr. Bismina Siraj

Assistant Professor Urdu Shaheed Benazir Bhutto Women University Peshawar.

Dr. Robina Rashid

Lecturer Urdu Shaheed Benazir Bhutto Women University Peshawar.

Different Dimensions of Screenwriting in Dr Shahida Sardar's poetry

Dr Shahida Sardar is a renowned poetess of Khyber Pakhtunkhwa. Her poetic excellence encompasses both Urdu as well as Pashto. The soul of her poetry unlike others isn't only limited to romance and fairytales but it is a reflection of the surroundings around her. Her poetry presents such clear picture of modern Khyber Pakhtunkhwa that a new reader without knowing her personally, can easily determine her birth place through her poetry which is quite extraordinary.

Keywords: *Dr. Sahida Sardar, Poetess, KPK, Urdu, Pashto, Romance, Fairytales, Modern, Extraordinary.*

بیسویں صدی میں جہاں زندگی کے ہر شعبے میں تبدیلیاں رونما ہوئیں وہاں شعر و ادب میں بھی بہت سی تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ اس دور میں علی گڑھ تحریک ایک بہت بڑی اور نمایاں تحریک کے طور پر سامنے آتی ہے جس نے عبارت کی سادگی پر توجہ دی۔ اس تحریک نے جو ادب تخلیق کیا اس میں عقل اور وجدان دونوں کا ملاپ موجود ہے۔ علی گڑھ تحریک سے پہلے شاعری اور خصوصاً نظم میں قافیہ آرائی پر سارا زور صرف کیا جاتا تھا۔ اس دور کی شاعری کے بارے میں سر سید نے لکھا کہ:

"ہماری زبان کے علم وادب میں بڑا نقصان یہ تھا کہ نظم پوری نہ تھی۔ شاعروں نے اپنی ہمت عاشقانہ غزلوں اور واسوختوں اور مدحیہ قصیدوں اور ہجر کے قطعوں اور قصہ و کہانی کی مثنویوں میں صرف کی تھی۔"(۱)

سر سید تحریک کے اثرات کی بدولت اُردو شاعری میں فطرت نگاری کی ایک مؤثر تحریک پیدا ہو گئی جس میں عبد الحلیم شرر نے بھرپور حصہ لیا، اور رسالہ دلگداز میں ایسی نظمیں شائع کیں جن میں شاعری کے عام قواعد و ضوابط سے ہٹ کر اظہار کی آزادی کی گئی۔ انجمن پنجاب کے تحت محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے جدید اُردو شاعری کی بنیاد ڈالی جس میں غزل کے ساتھ ساتھ نظم میں عشق و عاشقی کے ساتھ ساتھ معاشرتی، اخلاقی، سیاسی اور سماجی مسائل کو بیان کیا جانے لگا۔ ستر کی دہائی میں اُردو غزل و نظم اپنے پورے عروج پر تھی۔ محمد خالد نئی پاکستانی غزل کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اُردو غزل کے لئے ستر کی دہائی اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس میں غزل کی کچھ مختلف شکل ہمارے سامنے آئی۔ اس دہائی میں شعراء کی نئی نسل نے اپنے سفر آغاز کیا۔۔۔ اس میں غزل کا کینوس فرد کی فردیت نہیں چہار سمت پھیلی ہوئی خوشیوں اور غموں سے بھری ہوئی کائنات ہے۔"(۲)

فطرت نگاری کو نہ صرف اُس دور بلکہ بعد میں آنے والے شعراء نے بھی اپنی شاعری میں استعمال کیا اور اس حوالے سے منظر نگاری ایک فنی حربے کی شکل میں برتی جانے لگی جس کو ہر شاعر نے قدر کی نگاہ سے دیکھا۔ موجودہ غزل کلاسک غزل کے مقابلے میں زیادہ وسعت کی حامل ہے اور اس میں زندگی کے تمام تر موضوعات اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں:

اُردو غزل وسیع اور ہمہ گیر اور جامع خیالات و نظریات کی ترجمانی اور عکاسی کے لئے نہایت موزوں ہے۔ غزل ایک ایسی صنف شاعری ہے جو انسانی زندگی اور اس کے متعلقات کی پسندیدگی کی سند حاصل کی بلکہ قارئین سے بھی داد حاصل کرنے میں کامیاب ہو چکی ہے۔ (۳)

ڈاکٹر شاہدہ سردار کا تعلق خیبر پختونخوا کے شہر کرک سے ہے۔ وہ نہ صرف پشتو زبان کی ایک اچھی شاعرہ ہیں بلکہ اُردو زبان میں بھی اُن کی شعری اور نثری تخلیقات منظرِ عام پر آچکی ہیں۔ جہاں تک شعری مجموعوں کی بات ہے تو اب تک اُن کے تین شعری مجموعے "ہوا کی سرگوشی"، "مہکتی دھرتی سلگتی سانسیں" اور "چراغِ آگہی" زیورِ طباعت سے آراستہ ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ اُن کا ایک افسانوی مجموعہ "کرب زیست" اور ایک سفر نامہ "دیوار کے اُس پار" بھی شائع ہو چکا ہے۔ جو نہ صرف سینئر شعراء بلکہ عام قاری سے بھی داد حاصل کرنے میں کامیاب ہو چکے ہیں۔

ایک عورت ہی عورت کے احساسات و جذبات خوب سمجھ سکتی ہے، اس جذبے نے شاہدہ سردار کو بھی ہاتھ میں قلم تھمایا۔ جذبات کے اظہار کے لیے پیرائیہ اُن کے سامنے دیوار بن کر کھڑا نہیں ہوتا بلکہ اپنے خیالات کے اظہار کے لیے کبھی وہ شعر کا سہارا لیتی ہے اور کبھی نثر کا۔ شاعری چونکہ لطیف جذبات و احساسات کا نام ہے اس لیے شاہدہ بھی اپنے جذبات کا اظہار شعری پیرائے میں سہولت کے ساتھ کر لیتی ہے۔

عورت ہونے کے ناتے عورتوں کے احساسات اور اُن کے مسائل کو سمجھتے ہوئے اُن کو بھی اُسی معاشرے میں جنم لینے والی عورتوں کے دکھ درد، خوشی و غمی جو اُن کی نظروں کے سامنے ایک کھلی کتاب کی طرح بکھرے ہوئے تھے نے اُن کو لکھنے پر مجبور کیا۔ اسی ضمن میں ڈاکٹر نذیر تبسم ہوا کی سرگوشی میں شاہدہ سردار کے بارے میں کہتے ہیں:

> "شاہدہ سردار جو اپنی ذات میں خود بھی دل نواز اور دل رُبا شاعرہ ہیں۔ اپنے اندر کی روشنی میں خود اپنا راستہ چنتی ہیں۔ خارج سے مضبوط رشتہ استوار کرتے ہوئے بھی باطن کی کہکشاؤں میں گہرے سانس لیتی ہیں۔ اور پھر ایسے ہی کچھ انمول لمحوں میں اس پر شاعری کی دیوی مہربان ہوتی ہے۔ اور دھیرے دھیرے اندر کا جمال اور گہرا دکھ اپنے خدوخال مجسم کرنے لگتا ہے اُسے بے نام خوشبوئیں اپنی گرفت میں لینے لگتی ہیں۔" (۴)

شاہدہ سردار کو مل اور لطیف احساسات و جذبات کو خوبصورتی سے اپنی شاعری میں بیان کرتی ہیں۔ اُن کے پاس خوبصورت الفاظ کا ذخیرہ ہے جو موقع و محل کے مطابق استعمال کرتی ہیں۔ شاہدہ سردار کی شاعری میں ردیف و قافیہ کا التزام مسلمہ قاعدے کے مطابق ہے۔ ان کے ہاں زبان میں بھی جدت ملتی ہے۔ انہوں نے نئے نئے الفاظ، تراکیب، تشبیہات اور استعارات استعمال کیے ہیں نیز پرانے الفاظ کو نئے معنی بھی پہنانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی شاعری میں ایک اچھوتا انداز ہی نہیں بلکہ دل موہ لینے والی کیفیات کا اظہار بھی بڑے دلکش پیرائے میں ملتا ہے۔ ان کی شاعری کے مطالعے سے ہمیں یہ بھی پتا چلتا ہے کہ انہوں نے جس موضوع کو بھی منتخب کیا ہے اسے اس طرح اپنی شاعری میں بیان کیا ہے کہ اس پر حقیقت کا گمان گزرتا ہے۔ زیتون بانو اُن کے اس وصف کی تعریف کرتے ہوئے کہتی ہیں:

> "شاہدہ کی تحریروں کے حوالے سے اُن کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ اُن کی تحریروں میں اُن کے پاس بے شمار خزانہ موجود ہے۔ لفظوں کے بیسیوں ہم معنی اور مترادف الفاظ کا ذخیرہ اُن کے قلم کی نوک پر موجود رہتا ہے۔" (۵)

شاہدہ سردار نے جس منظر نگاری سے اپنی شاعری میں کام لیا ہے وہ ایک تخلیقی عمل اور شعری واردات کا نتیجہ ہی ہے۔ جو ان کی اعلیٰ تخیل پر مبنی اور شاعرانہ بصیرت کے متنوع زاویوں سے ترتیب ہے۔ شاہدہ نے جس منظر نگاری سے کام لیا ہے وہ ایک فکر ہے ایک روشن خیال بھی۔ جو سوز دروں سے حرارت آشنا کر کے ایک جدید ترتیب اور تراکیب کے

ساتھ متحرک صورت میں جلوہ افروز ہوتا ہے حقیقت میں شاہدہ نے اپنی شاعری میں منظر نگاری میں انسان کے بارے میں کہا ہے کہ انسان ابتدا سے اپنی تہذیبی و تمدنی زندگی بھاگ دوڑ سے اور فطرت کی ظاہری اور فطرت کی پوشیدہ قوتوں سے نبرد آزما رہا ہے۔ کیوں کہ انسانی زندگی کی داستان اور ارتقائی سفر فطرت سے مسلسل ٹکر ہی سے عبارت ہے۔

شاہدہ سردار کسی کی پیروی یا نقالی کی قائل نہیں وہ جو کچھ سوچتی سمجھتی اور محسوس کرتی ہیں اُسے لفظوں کی صورت میں قلم کے ذریعے کاغذ پر منتقل کر دیتی ہیں، چونکہ شاہدہ کا تن اُجلا ہے اس لئے اُن کا من بھی اُجلا ہے اور یہی اُجلا پن ان کی شاعری میں اپنی روشنی کی کرنیں بکھیر دیتا ہے۔ ان کی نظم تعارف میں وہ کچھ یوں کہتی ہے۔

نظر پڑ جائے جو لفظوں پہ میرے
تعارف خود بخود ہونے لگے گا
نہ میں گل ہوں نہ خوشبو اور نہ شبنم
نہ کوئی چاند نہ کوئی کرن ہوں
مگر کچھ حرف
کچھ سوچیں
کئی دُکھ اور کچھ (۶)

شاہدہ سردار کی شاعری میں منظر نگاری یا فطرت نگاری اپنے بھرپور جوبن پر نظر آتی ہے وہ پھولوں ، رنگوں، بارش، پودوں، موسموں، خوشبو، تارے، سرابوں، صحراؤں، صبح وشام، ماہتاب، دھوپ، سایہ، ساحل، دیے، اُجالوں، تلیوں، جگنوؤں کے ذریعے خوبصورت منظر کا عکس اپنی شاعری کے ذریعے قاری کے سامنے پیش کرتی ہیں، چونکہ اُن کی شاعری سچے جذبوں سے لبریز ہے اس لئے فوراً ہی پڑھنے والوں کے ذہنوں میں نقش ہو جاتی ہے۔

پھر نئے خواب سجانے کو چلے آئے ہو
پھر میری ذات مٹانے کو چلے آئے ہو
میں تو خوشبو کی طرح پھول میں پوشیدہ تھی
کیوں ہواؤں میں اُڑانے کو چلے آئے ہو (۷)

شاہدہ سردار کی ساری شاعری اُن کے دلی جذبات کی امین ہے۔ اُن کا دل محبت اور محبت کے جذبات سے لبریز ہے جس میں اپنے پرائے کی کوئی تخصیص نہیں ہے۔ اُن کا دل تمام لوگوں کے ساتھ دھڑکتا ہے۔ وہ لوگوں سے فریب کھاتی ہیں۔ محبت سے فریب کھاتی ہیں، لیکن اس کے باوجود نہ وہ مایوس ہوتی ہیں نہ وہ اُمید کا دامن ہاتھ سے چھوڑتی ہیں بلکہ اُن کے ہاں محبت سے فریب اور دوستوں سے فریب کھانے کا ذکر خوبصورت انداز میں ملتا ہے۔

وہی پہ راکھ تھے پھر خواب میری پلکوں کے

کبھی جو اپنے سہارے فریب دے کے گئے
نگہ نے شوق سے دیکھا صبا کی آمد کو
ہوا کے سارے اشاریے فریب دے کے گئے
پڑی نظر جو کتابوں میں خشک پھولوں پر
وہیں پہ ضبط ہمارے فریب دے کے گئے (۸)

شاعری شاہدہ سردار کی تمام سرگرمیوں اور سرمستیوں میں جھومتی ہے ان کی فرصتوں اور مشغلوں میں ناچتی کودتی ہے۔ اُن زمانوں کا نغمہ ہے جن کو انتظار کی لذت نے سہ آتشہ بنا دیا ہے۔ اُن یادوں کو خوشگوار الفاظ میں بیان کرتی ہیں۔

برسی تھیں بارشیں کئی یادوں کے شہر میں
پرانے آنسوؤں سے نظارے سنور گئے
خوشبو ہوا کے ساتھ اڑی جب فضاؤں میں
موسم کی آنکھ میں وہی لمحے ٹھہر گئے
اک سائباں تھا دھوپ کا سایہ کوئی نہ تھا
آنچل ہمارے دھوپ کی کرنوں سے بھر گئے (۹)

شاہدہ سردار سچے جذبوں کو سچے لفظوں میں بیان کرنے کا ہنر جانتی ہیں اسی وجہ سے ان کے کلام میں ایک ایسا رچاؤ پایا جاتا ہے جو اُن کے کلام کو مقبول و معروف بناتا ہے جو سیدھا پڑھنے والے کے دل میں اُتر جاتا ہے۔ اُن کی جولانی طبع نے اُن کی شاعرانہ فکر کو محدود نہیں ہونے دیا بلکہ لامحدود وسعتوں سے ہمکنار کر دیا ہے۔

بہتے پانی میں صداؤں کا بسیرا تھا کبھی
اب وہ چپ ہے کہ سمندر نے اسے چھوڑا ہے
سسکیاں پھر سے ہواؤں میں سنی ہیں میں نے
تو نے ساحل پہ کوئی ریت کا گھر توڑا ہے
تیری راہوں میں اجالوں کا سبب ہو شاید
ایک ننھا سا دیا راہ میں رکھ چھوڑا ہے (۱۰)

شاہدہ منفرد لہجے کی شاعرہ ہیں انہوں نے اپنا ایک الگ طرز احساس اور اس سے متعلق لفظیات و خیالات کا ایک پورا نظام بنایا ہے۔ جب وہ شعر کہتی ہیں تو ان کا پورا وجود اس میں شامل ہوتا ہے۔ اور وہ شاعری میں اپنی ذات کے تجربات بھی شامل کرتی جاتی ہیں جس سے ان کی شاعری پڑھنے والے کو متاثر کرتی جاتی ہے۔ اور اپنا گہرا اثر کرتی جاتی ہے۔

ان کی شاعری میں سادگی اور بے ساختگی ہے جو دلوں کو چھو لیتی ہے۔ وہ غزل کے ساتھ ساتھ نظم میں بھی اُسی خوبصورتی کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کرتی ہیں اُن کا انداز بیاں سادہ اور دلنشین ہے۔

تو نے اک پل مجھے تنہا نہ کیا
دل کے ویرانے میں بھٹکی ہوئی بے چینی مری
ساتھ رہی ہے ہر دم
شام کی زرد اُداسی نے بھی تنہا نہ کیا
رات کے سنگ دل اندھیرے میں
خوف ہر آن مرے ساتھ رہا
تو نے اک پل مجھے تنہا نہ کیا
چاند تاروں کی اُداسی نے رلایا ہے بہت
کرب یخ بستہ ہواؤں کا میرے گرد رہا
زرد موسم کی عنایت کہاں پیچھے رہتی
معاً اُس نے بھی میرا دامن تاریک چُنا
تو نے اک پل مجھے تنہا نہ کیا[۱۱]

شاہدہ سردار کی شاعری نسائی جذبوں کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔ ایک عورت کے دکھ، درد، محرومیوں کو جتنی خوبصورتی سے اُس نے قلم بند کیا ہے یہ اُسی کا کمال ہے۔ وہ صرف عورتوں کے دکھوں کی عکاسی نہیں کرتی بلکہ معاشرے میں پھیلے ہوئے ظلم، جبر، ناانصافی اور دیگر ملکی مسائل کا المیہ جہاں کہیں دیکھتی ہیں تو اس کے خلاف اور ا دیبوں میں اُن کی آواز بہت بلند اور سب سے منفرد نظر آتی ہے۔ انہوں نے خونِ دل میں انگلیاں ڈبو رکھی ہیں اُن کی شاعری کا ایک ایک لفظ انسان دوستی پر مبنی ہے۔ وہ ہوس و زر کی پجاری نہیں بلکہ اُن کی شاعری میں نظر آتا ہے کہ وہ انسانیت سے محبت کرتی ہیں۔

"ڈاکٹر شاہدہ سردار کی شاعری میں محبت کو حقیقی اور مجازی کے خانوں میں بانٹنے یا مرد اور عورت کے تعلق تک محدود کرنے کی بجائے پوری انسانیت سے جوڑتی ہیں ان کے نزدیک انسان کا انسانیت پر مبنی حقیقی رشتہ ہی حقیقی محبت ہے، وہ رشتوں میں محبت تلاش کرتی اور اسے کشید کر کے شعروں کی مالا میں پروتی ہیں۔[۱۲]

شاعر عوامی شعور سے اپنا ذاتی شعور منسلک کرتا ہے۔ اس کی تخلیقات میں سماجی و معاشرت حالات و واقعات اور عیوب و محاسن کی جھلکیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔ ایک بڑا شاعر کسی عہد یا خطے کا شاعر نہیں ہوتا بلکہ اُس کی شاعری میں تمام انسانیت کے مسائل کی عکاسی ہوتی ہے تبھی تو وہ بڑا شاعر بن جاتا ہے ورنہ وہ علاقائی سطح سے اُٹھ نہیں سکتا۔

"حسیت انسانی فطرت کی ایک اہم خصوصیت ہے لیکن شعر کہنے کے لئے احساس میں شدت اور پھر ان محسوسات کو لفظوں میں پرونے کا سلیقہ بھی ضروری ہے۔ ایک شاعر کی فکر اور اس کا تخیل اپنے اردگرد کے ماحول سے نمو پاتا ہے تو وہ اپنی سوچ سے شعروں کے رنگ برنگے اور انوکھے پھول کھلانے لگتا ہے۔ لیکن اگر شاعر اپنے احساس کو منظم کرنے کے بعد مسائل کا ادراک کر کے ان کا حل تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ کسی بھی عام شاعر سے ایک قدم آگے بڑھ جاتا ہے۔ (۱۳)

شاہدہ سردار گہرا سماجی شعور رکھنے والی شاعرہ ہیں۔ اُن کی شاعری میں سماجی مسائل کی عکاسی کے ساتھ ساتھ وطن سے محبت کا جذبہ بھی بدرجہ اتم موجود ہے:

میرا وطن کبھی آلودۂ غبار نہ ہو
میری زمیں پہ کبھی کوئی اشکبار نہ ہو
جلائے ہم نے کئی خواہشوں کے مہکے چراغ
سرِ اُمید کبھی آندھیوں کا بار نہ ہو
سرِ اُفق رہے تابندہ یہ نگارِ وطن
ردائے غیرتِ گلشن جو تار تار نہ ہو (۱۴)

حاصلِ بحث یہ کہ شاہدہ سردار نے اپنی شاعری میں جس فن کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے قدرت کے حسین و جمیل منظر نگاری کو پیش کرنے کی ایک کامیاب کوشش ہے۔ وہ ایک ایسی شاعرہ ہیں جو اپنے قلم کی سیاہی سے خوبصورت مناظر تخلیق کرتی ہیں اور الفاظ کے ذریعے ان مناظر میں جان ڈال دیتی ہیں اور یہ مناظر چہار سو اپنی روشنی بکھیر دیتے ہیں۔ اُن کا ویژن بہت واضح ہے جو اُن کے تخلیقی عمل میں شامل ہو کر عصری شعور کو اُجاگر کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اللہ نے اُن کو اچھا لکھنے کا ملکہ ودیعت کیا ہے۔ وہ نہ صرف اپنی تحریروں کے ذریعے روشنی پھیلا رہی ہیں، بلکہ اپنے سوشل ورک کے ذریعے معاشرے کی دکھی انسانیت کی خدمت کر کے بھی لوگوں کی زندگیوں میں روشنی بکھیر رہی ہیں۔ وہ سچ، سچائی اور روشنی کی پیامبر ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ سرسید احمد خان، مقالاتِ سرسید، حصہ دہم، انجمن ترقی اردو، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۲۰

۲۔ غلام حسین ساجد (مرتب)، نئی پاکستانی غزل نئے دستخط ، خالد بک ڈپو، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص۹

۳۔ محمد اشرف کمال، ڈاکٹر، تاریخ اصناف نظم و نثر، کراچی بک ٹاک، ۲۰۱۷ء، ص ۷۲

۴۔ شاہدہ سردار، ہوا کی سرگوشی، جدت ریسرچ پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۵ء، ص ۱۱

۵۔ شاہدہ سردار، کربِ زیست، منگل کتاب کور، پشاور، ۲۰۱۹ ء، ص۹

۶۔ شاہدہ سردار، ہوا کی سرگوشی، ص ۳۱

۷۔ ایضاً، ص ۱۷

۸۔ ایضاً، ص ۱۹

۹۔ ایضاً، ص ۲۱

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۲

۱۱۔ ایضاً، ص ۵۳

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۱

۱۳۔ شاہدہ سردار، چراغِ آگہی، اعراف پرنٹرز محلہ جنگی، پشاور، ۲۰۲۱ء، ص ۲۶

۱۴۔ شاہدہ سردار، مہکتی دھرتی سلگتی سانسیں، نیو اتفاق پرنٹنگ پریس محلہ جنگی، پشاور، ۲۰۱۵ء، ص ۳۱

References in Roman Script:

1. Sir Syed Ahmad Khan, mqalat e Sir Syed, Hisa daham, Anjuman e taraqqi Urdu Lahore Page 120
2. Ghulam Husain Sajid, muratab nai Pakistani Ghazal nahy dstkhat, Khalid book Depot Lahore, 1981, Page 9
3. Muhammad Ashraf kamal, Dr, tarekh asnaf e f nazam w nasar, Karachi book taak, 2017, Page 72
4. Shaida Sardar, Hawa Ki Sarghoshi, jidat research publications Lahore, 2015, Page 11
5. Shaida Sardar, karb e zeest, mangal kitab kour Peshawar, 2019, Page 9.
6. Shaida Sardar, Hawa Ki Sarghoshi, Page 31
7. Ibid, Page 17
8. Ibid, Page 19
9. Ibid, Page 21
10. Ibid, Page 22
11. Ibid, Page 53
12. Ibid, Page 11
13. Ibid. Chirag e Agahi, Araf printer's mohalla Jangi Peshawar 2021.p-26
14. Ibid, mahkti dhrti sulgti sansian, new itfaq printing press muhallah jangi Peshawar, 2015, p-31

ڈاکٹر محمد رمضان

اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو واقبالیات، دی اسلامیہ یونیورسٹی آف بہاولپور

متروکات بانگ درا کی روشنی میں اقبال کے فکری وفنی ارتقا کا جائزہ

Dr. Muhammad Ramzan

Assistant professor Department of Iqbal Studies, The Islamia University of Bahawalpur.

A Review of Iqbal's Artistic and Theological Evolution in the Light of Obsolete Baang-E-dara

It has been analyzed in this essay that when Allama Iqbal published his first poetic collection "Bang-e-Dara", it became very popular as it was keenly selected. What was its reasons? What were the aspects owing to which his inclination towards poems & Odes kept on varying of which poems did he change the titles and changed the words and lines? Due to that when 'Bang-e-Dara' was published, his imagination was at its peak. This has also been analyzed and tried to find out the reasons he discarded 55% of his poetic work. This has also been highlighted that the poetry of which era was largely amended by Iqbal.

Keywords: *Allama Iqbal. Abandoned Bang, Dara, Mental Evolution, Cut out The best critic, Location Universality.*

دنیا میں بے شمار تخلیق کار گزرے ہیں جن کی زندگیوں کے مطالعے سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ ان کے ہاں زندگی میں ذاتی یانفسیاتی اعتبار سے کبھی کبھی تخلیقی خلاء پیدا ہو جاتا ہے۔ غالب جیسے عظیم تخلیق کار کی زندگی میں بھی یہ تخلیقی تعطل نظر آتا ہے۔ ان کی زندگی کے آخری دور کی منظوم تخلیقات بہت کم ہیں۔ بلکہ ۱۸۵۷ء کے بعد غالب کا زیادہ تر تخلیقی سرمایہ ان کے خطوط ہیں۔ یہ کسی بھی تخلیق کار کی عمر کا وہ دورانیہ ہوتا ہے جب وہ اپنی صلاحیتوں کے تمام جوہر دکھا چکا ہوتا ہے۔ اور اب اس کی زندگی اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی۔ لیکن اقبال وہ خوش قسمت تخلیق کار ہیں جس کی زندگی کا تخلیقی سفر تقریباً ۴۰ سال کے عرصے پر محیط ہے۔ لیکن اس کی زندگی میں ہمیں تخلیقی خلاء نظر نہیں آتا۔

اقبال کا تخلیقی جوہر آغاز شباب سے لے کر دم واپسی تک ہمیں ہر دم جواں اور پیہم دواں نظر آتا ہے۔ بظاہر یہ تخلیقی سفر "موتی سمجھ کر شان کریمی نے چن لیے" سے لے کر "دگر دانائے راز آید کہ ناید" تک دکھائی دیتا ہے لیکن اس سفر میں کئی اتار چڑھاؤ آئے۔ "ہمالہ" اقبال کی پہلی باقاعدہ نظم ہے کیوں کہ اس سے قبل انہوں نے داغ دہلوی کی شاگردی میں غزل گوئی شاعری کی تھی اور ان غزلیات میں داغ دہلوی کا رنگ غالب ہے لیکن "ہمالہ" اقبال کی وہ پہلی نظم ہے جو "کوہ ہمالہ" کے نام سے پہلے مخزن "میں شائع ہوئی اور "بانگ درا" میں "ہمالہ" کے نام سے پہلی نظم "ہونے کا اعزاز پایا۔ اس نظم میں وطن سے محبت کے جذبات بھی ہیں اور مناظر فطرت کی حسین منظر نگاری بھی ہے۔ اس میں "ہمالہ" کی قدامت، عظمت اور ابدی جوانی کا ذکر بھی ہے اور اس کی بلندی اور پہاڑی ندی کا آہنگ بھی سنائی دیتا ہے۔ اس میں "ہمالہ" کے اردگرد کی فطری فضا اور خامشی کی گہرائی کا احساس بھی ملتا ہے اور "ہمالہ" ایک خلوت گاہ بھی ہے۔

ہمالہ" کے ابتدائی متن سے اقبال نے اگرچہ بارہ اشعار حذف کر دیے "لیکن اس کے باقی تین بند میں ہمیں تین نمایاں رجحانات دکھائی دیتے ہیں جن میں منظر کشی، داخلیت اور خارجیت شامل ہیں۔

ابتدا میں اقبال نے فطرت نگاری سے آغاز کیا۔ اس دوران انہوں نے انگریزی کے فطرت نگار شعراء کے کلام کے منظوم ترجمے کیے۔ اُن کو کافی پذیرائی ملی، یہ نظمیں آج بھی "بانگ درا" میں شامل ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ فطرت نگاری کے عنصر میں کمی واقع ہوئی کیونکہ ان نظموں کا زیادہ تر تعلق محض لطف اندوزی سے تھا۔ اگرچہ وہ ان نظموں میں ایک کامیاب فطرت نگار کے دکھائی دیتے ہیں لیکن فطرت پرستی ان کے شاعرانہ مسلک میں دکھائی نہیں دیتی تھی۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ جو لوگ دنیا کے مصائب کا مقابلہ نہیں کر سکتے وہ فطرت کی آغوش میں پناہ ڈھونڈتے ہیں۔ اقبال کے ہاں یہ رویہ نہیں ملتا۔ وہ مصائب سے گھبراتے نہیں بلکہ وہ تسخیر کائنات کے علم بردار بنتے نظر آتے ہیں۔

اقبال کے فکری و فنی ارتقاء کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں ان کے ہاں داغ دہلوی کی اتباع کے ساتھ ساتھ مرزا اسداللہ خان غالبؔ کے کلام کی بھی کشش دکھائی دیتی ہے۔ غزل ہو، نظم ہو، قطعہ ہو یا مسدس ان کی ہر صنف میں کلام غالب کی کہیں نہ کہیں جھلک دکھائی دیتی ہے۔ یہ جھلک تراکیب و خیالات میں اشتراک اور فکر و تخیل کے امتزاج میں موجود ہے۔ ابتدائی دور میں وہ غالب سے خاصے متاثر نظر آتے ہیں۔ ستمبر ۱۹۰۱ء میں ان کی نظم "مرزا غالب" مخزن" میں شائع ہوئی جس میں اقبال نے غالب سے اپنے والہانہ جذبات کا اظہار کیا ہے۔

ترے فردوس تخیل سے ہے قدرت کی بہار
تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ وار[1]

علامہ اقبال نے اپنی شاعری کا آغاز غزل گوئی سے کیا۔ اس کا فائدہ یہ ہوا کہ انہوں نے اپنا یہ تغزل کا سرمایہ اپنی نظموں میں بھی تحلیل کیا۔اسی وجہ سے اُن کی نظموں میں لطیف جذبات کے عناصر اکثر مقامات پر ملتے ہیں۔ اُن کی نظمیہ شاعری میں غزلیہ شاعری کا لطف ملتا ہے۔ "شکوہ "کا یہ شعر اگر بغیر سیاق و سباق کے پڑھیں تو ہر گز یہ گمان نہیں ہوتا کہ یہ نظم کا شعر ہے۔اس شعر میں تغزل کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔

دل تجھے دے بھی گئے اپنا صلہ لے بھی گئے
آ کے بیٹھے بھی نہ تھے اور نکالے بھی گئے (۲)

غزل کی روایت سے اندازہ ہوتا ہے کہ مختلف شعراء نے مختلف اوقات میں غزل کو مختلف موضوعات کے تحت استعمال کیا ہے۔ عشق و مستی اس کا روایتی موضوع رہا ہے لیکن اقبال نے سب سے پہلے اس صنف کو تفکر کا جامہ پہنایا۔

انجمن حمایت اسلام لاہور میں پڑھی جانے والی نظمیں خاص کر "نالہ یتیم "فریاد امت "وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن کے توسل سے اقبال قومی یا ملی شاعر کی حیثیت سے سامنے آئے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ انہوں نے اس صحافتی یا وقتی شاعری کو ترک کیا اور اپنے فکر و فن میں عالم گیریت کا رنگ پیدا کیا۔

کلام اقبال کے ابتدائی مطالعہ سے یہ احساس شدت سے ہوتا ہے کہ اُن کے ذہن میں شعر کا مقصد شروع سے ہی بڑا واضح تھا۔ انہوں نے اس احساس کو اپنی شاعری کے ہر دور میں برقرار رکھا کہ شعر سے کہیں مقصدیت مفقود نہ ہو جائے۔ انہوں نے اپنی شاعری کے ذریعے اپنا پیغام بنی نوع انسان تک پہنچایا۔ اس پیغمبرانہ عمل میں انہوں نے شعر کے فکری و فنی دونوں پہلوؤں کو ہمہ وقت ملحوظ رکھا۔ فنی اعتبار سے لفظوں کا انتخاب، ان کی موزوں ترتیب، موزونیت، موسیقیت اور فکر آمیز تخیل جس سے شعر میں اثر اور گرمی پیدا ہو، کا تعلق جذبے کے خلوص اور تجربے کی شدت و صداقت سے ہے۔ کیوں کہ اقبال خود کہتے ہیں کہ:

نقش ہیں سب ناتمام خون جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خون جگر کے بغیر (۳)

اقبال کی شاعری کا آغاز تو سیالکوٹ میں ہوا لیکن اس کے ارتقا کا پہلا زینہ سیالکوٹ سے لاہور کی جانب رخ کرنا تھا، اقبال ۱۹۹۵ء میں ایف۔ اے کرنے کے بعد لاہور منتقل ہوئے لیکن اس سے قبل سیالکوٹ میں مشق سخن کا آغاز ہو چکا تھا۔ اگرچہ اس زمانے میں ان کی غزل کا موضوع روایتی ہے لیکن ان کے کلام میں حرکت و سخت کوشی کا عنصر نمایاں ہے۔ اپریل ۱۹۰۱ء سے مارچ ۱۹۰۵ء تک کی شاعری میں اُن کے ہاں مقامی رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔ اگر نظموں کا ذکر کیا جائے تو اپریل ۱۹۰۴ء میں "کوہستان ہمالہ "جس کا بعد میں نام تبدیل کر کے "ہمالہ "رکھ دیا شائع

ہوئی۔ اسی طرح اکتوبر ۱۹۰۴ء میں "ہمارا دیس" جس کا پہلا مصرعہ "سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا" منظر عام پر آئی۔ ان نظموں میں اقبال کا تخیل ہندوستان کے جغرافیے تک ہی محدود ہے مگر کچھ عرصہ بعد ہندوستان کی سرحدوں کو عبور کر کے اقبال ایشیا کی زبان بن کر یورپ کو خبر دار کرتا ہے کہ

"تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ خودکشی کرے گے"

یہ وہ اعلان تھا جس کے بعد اقبال ایشیائی سرحدوں کو عبور کر کے عالم گیر اخوت کے بحر بیکراں میں غوطہ زَن ہوئے اور اپنی زندگی کا مقصد حیات انسانی کو بلند رتبہ دلانا بنالیا۔ اقبال کی شاعری پر اگر مختصر الفاظ میں تبصرہ کیا جائے تو ان کی شاعرانہ زندگی پہلے ہندوستان پھر ایشیاء اور پھر تمام کائنات اسلام کے گرد نظر آتی ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی فکر و نظر کا دائرہ وسیع تر ہوتا گیا۔

دراصل اقبال کو یورپ جا کر اندازہ ہوا کہ دنیا کتنی وسیع ہے اور اس کے اصل مسائل کیا ہیں؟ انہیں اس بات کا انکشاف بھی ہوا کہ ہندوستان کے مقامی امور ہندوستان کے اصل مسائل نہیں بلکہ اصل مسائل تو ایشیا کی پسماندہ اقوام اور یورپ کی شہنشاہیت پسند نسلوں کا جھگڑا ہے۔ زندگی کے اصل حقائق سے ان کا پہلی بار سامنا ہوا۔ ان کے دل میں ایشائی اقوام کی پسماندگی کے لیے کچھ کرنے کا عزم پیدا ہوا اور شعر گوئی کو ہمیشہ کے لیے خیر باد کرنے کا فیصلہ کیا لیکن شیخ عبدالقادر مدیر مخزن نے انہیں اس عمل سے روکا۔ شیخ عبدالقادر کا کہنا ہے کہ:

> "ایک دن شیخ محمد اقبال نے مجھ سے کہا کہ ان کا ارادہ مصمم ہو گیا ہے "کہ وہ شاعری کو ترک کر دیں اور قسم کھالیں کہ شعر نہیں کہیں گے اور جو وقت شاعری میں صرف ہوتا ہے اسے کسی اور مفید کام میں صرف کریں گے۔ میں نے انہیں کہا کہ ان کی شاعری ایسی شاعری نہیں جسے ترک کرنا چاہیے بلکہ اُن کے کلام میں وہ تاثیر ہے جس سے ممکن ہے کہ ہماری درماندہ قوم اور ہمارے کم نصیب ملک کے امراض کا علاج ہو سکے۔ اس لیے ایسی مفید خداداد طاقت کو بے کار کرنا درست نہ ہو گا[۴]

اقبال کی زندگی کے اس دور میں ان کی سوچ میں پختگی پیدا ہوئی۔ مشرق و مغرب کا آپس میں تعلق، قوموں کے عروج و زوال، معاشی، معاشرتی اور سیاسی ترقی ان کے تخیل کا حصہ بنے۔ حقیقت یہ ہے کہ انگلستان سے واپسی پر ہی ان کی سوچ میں ایک انقلاب برپا ہوا اور اس انقلاب کا باقاعدہ اعلان دسمبر ۱۹۰۸ء میں "مخزن" میں شائع ہونے والی نظم "عبدالقادر کے نام" کی صورت میں ان الفاظ میں نظر آتا ہے۔

اٹھ کہ ظلمت ہوئی پیدا افق خاور پر
بزم سے شعلہ نوائی سے اُجالا کر دیں"[۵]

عبدالقادر کے نام "نظم اصل میں اقبال کے شعری مستقبل کا منشور ہے۔ وہ ایک داعی اور پیامبر کا انداز اختیار کیے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ مشرق جو روشنیوں کا داعی ہے، جہاں نور کا منبع ہونا چاہیئے تھا وہاں تاریکی اور اندھیرا چھایا ہوا ہے۔ لہٰذا اقبال اس نظم کے لیے اپنی آئندہ کی جدوجہد کا اعلان کرتے ہیں۔ یہ نظم اقبال کی آنے والی شعری عظمت کا نقش اول ہے۔ اب وہ محض ایک تصوراتی اقبال نہیں بلکہ عملی اقبال بن کر سامنے آئے۔ اب وہ علاقائی، قومی اور تصوراتی حدوں سے نکل کر ہمہ وطنیت اور بین الاقوامیت کی آزاد فضا میں داخل ہو رہے ہیں۔ اب ان کی شاعری کا مقصد محض مناظر فطرت کی عکاسی اور مقامی و قومی معاملات تک موقوف ہو کر نہیں بلکہ اس کی شاعری پیغمبرانہ منصب کی حدود میں قدم رکھ رہی ہے۔ اس دور کی شاعری میں بنی نوع انسان کو ایک روحانی انقلاب کی جھلک دکھائی دے رہی ہے۔ فکری ارتقا کے تناظر میں جب انھوں نے "بانگ درا" کو ۱۹۲۴ء میں ترتیب دیا تو اس میں سے بہت سا کلام جو ابتدائی دور کا تھا متروک کر دیا۔ کلام میں ہمیں سب سے زیادہ کاٹ چھانٹ ابتدا سے لے کر ۱۹۰۵ء تک کے کلام میں ملتی ہے۔ بانگ درا" میں شامل کلام کے انتخاب میں اقبال نے زیادہ تر ۱۹۰۱ء سے "لے کر ۱۹۰۸ء تک کے کلام میں ترامیم و اضافے کیے۔ اس وقت اقبال نے ایک بے مثال ناقد ہونے کا ثبوت دیا۔ انہوں نے "بانگ درا" کی ترتیب کے وقت بڑا کڑا انتخاب کیا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ان کے استاد مولوی میر حسن نے اقبال کے ذوق کو بچپن میں ہی ایسا بلند کر دیا تھا کہ ان کے ابتدائی کلام میں بھی اردو، فارسی اور عربی الفاظ و تراکیب کی حسین آمیزش نظر آتی ہے۔

بانگ درا" کی ترتیب کے وقت انہوں نے آفاقیت کو مد نظر رکھا۔ ایسے تمام کلام کو "بانگ درا" سے خارج کر دیا جو مقامی یا صحافتی نوعیت کا تھا۔ اسی لیے جب "بانگ درا "منظر عام پر آئی تو اس نے تمام جغرافیائی اور مذہبی سرحدوں کو عبور کر لیا اور تمام باذوق اور باشعور افراد کے دلوں کی دھڑکن بن گئی۔

بانگ درا" کی متروکات سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے کلام میں فکری پہلوؤں کے ساتھ ساتھ فنی پہلوؤں کو بھی خاص اہمیت دی تاکہ کلام میں موجود پیغام کو زیادہ سے زیادہ پر تاثیر بنایا جا سکے۔ اگر کسی جگہ بھی انہوں نے فن شاعری سے ناواقفیت ظاہر کی ہے تو وہ محض ان کی انکسار پسندی کا رویہ ہے۔

اقبال اگر اصلاح شعر پر اتنی باریک بینی سے غور نہ کرتے اور اتنی محنت نہ کرتے تو ان کی شاعری میں فکر کی وجہ سے شاعرانہ چاشنی ختم ہو جاتی، کلام بوجھل ہو جاتا اور محض فلسفہ باقی رہ جاتا۔

اقبال نے اپنے کلام میں بے شمار ترامیم کیں۔ کہیں لفظوں کو بدلا تو کہیں خیالات میں تبدیلی آئی، کہیں ضرورت کے مطابق مصرعوں کی کاٹ چھانٹ کی تو کہیں اشعار کو آگے پیچھے کیا اور کہیں تو پورے پورے بند اور نظمیں حذف کر دیں لیکن یہ کاٹ چھانٹ ہمیں زیادہ تر ۱۸۹۳ء سے ۱۹۰۸ء تک کے کلام میں زیادہ نظر آتی ہے۔

علامہ اقبال کی عوامی سطح پر ملنے والی شہرت کی پہلی کڑی ان کی نظم نالہ یتیم "ہے لیکن "بانگ درا" کی ترتیب کے وقت انہوں نے اسے حذف "کر دیا کیوں کہ اس نظم میں اقبال نے پیغمبرِ اسلام کی زبانی یتیموں کے لیے چندہ مانگا تھا۔ بعد میں اقبال نے اس نظم کو "بانگ درا" میں شامل نہیں کیا۔ اس نظم میں اقبال کی جولانیٔ طبع کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کتنی آسانی سے شعر کہتے تھے۔ دیکھا جائے تو یہ نظم آمد کی بجائے "آورد "معلوم ہوتی ہے۔ وہ اس لیے کہ انہوں نے یہ نظم ایک خاص مقصد کے تحت لکھی تھی۔ اس نظم کے ۳۳ بند اور ۱۰۳ اشعار ہیں۔ یہ نظم اقبال کا پہلا عوامی تجربہ تھا اس کے ساتھ ان کی تخلیقی صلاحیتیں عروج پر تھیں۔ جس پلیٹ فارم پر انہوں نے یہ نظم پڑھی تھی وہاں نہ صرف لاہور کے عوام و خواص بلکہ بیرون لاہور کے گرامی القدر مہمانان اور بزرگان قوم شریک تھے۔

"نالہء یتیم "کو موثر بنانے کے لیے اقبال نے زیادہ سے زیادہ شاعرانہ خصوصیات کو مد نظر رکھا۔ اس کے علاوہ بلند آہنگ اور فارسی تراکیب سے کام لیا۔ مرزا غالبؔ کی تقلید میں بے شمار تراکیب کا سہارا لیا گیا لیکن انہیں بلاضرورت تراکیب اور بے محل اضافتوں کے استعمال سے اس نظم کا حسن ماند پڑ گیا، معنی کا پلہ ہلکا رہ گیا اور اضافتیں اور تراکیب ہر جگہ نمایاں رہ گئیں۔

مندرجہ ذیل بند میں اضافتوں اور تراکیب کی بھرمار کی ایک مثال پیش کی جاتی ہے:

خار حسرت غیرت نوک سناں ہونے لگا
یوسف غم زینت بازار جاں ہونے لگا"(۶)

مندرجہ بالا شعر پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں تراکیب کی بھرمار کی وجہ سے شعریت مفقود ہو کر رہ گئی ہے۔ "نالہ یتیم "کے ابتدائی چودہ بندوں میں اقبال نے یتیم کی بد بختی اور لاچارگی کا مبالغہ آمیز پیرائے میں ذکر کیا ہے لیکن جب وہ "یتیم ہاشمی "کے آستانے پر پہنچتا ہے تو تمام تکلفات کے پردے اٹھ جاتے ہیں۔ نظم کو مؤثر بنانے کے لیے شاعر نے قوم کو یتیموں کے حال زار کی طرف توجہ دلائی ہے اور یتیم ہاشمی کا واسطہ دیا ہے۔ پھر نظم کے آخری دو بندوں میں اقبال نے خود آنحضرت ﷺ کی زبانی قوم کو پیغام سنایا ہے۔ یہ نظم کا منتہائے کمال ہے۔ انجمن حمایت اسلام کے جلسے میں اس نظم کے پڑھنے کا مقصد یتیموں کے لیے چندہ اکٹھا کرنا تھا۔

۱۹۲۴ء تک اقبال کی فکر و نظر میں نمایاں تبدیلی واقع ہو چکی تھی۔ وہ اس وقت تک اپنے کلام کے خود بہت بڑے ناقد بن چکے تھے۔ اسی وجہ سے جب انہوں نے "بانگ درا" کو مرتب کیا تو بہت کڑا انتخاب کیا اور ہر جگہ اس بات کو ملحوظ رکھا کہ مقامیت کی جگہ آفاقیت کو اولیت دی جائے۔ لہذا "نالہ یتیم "کے موضوع کو اپنے انتخاب کے شایان شان نہیں سمجھا اور پوری نظم کو انتخاب سے خارج کر دیا۔ اسی طرح اس نظم سے ملتے جلتے دوسرے عنوانات کے تحت لکھی گئی نظموں کو بھی حذف کر دیا جن میں درد دل "یا "یتیم کا خطاب ہلال عید سے "متروک نظموں میں

سب سے "طویل نظم ہے۔ فنی اعتبار سے یہ نظم "نالہ یتیم" سے بہت بہتر ہے۔ جس طرح "نالہ یتیم" میں قوم کو یتیم خانہ انجمن حمایت اسلام کے لیے مالی امداد کی ترغیب دلائی تھی۔ اسی طرح اس نظم میں بھی اسی مقصد کو مد نظر رکھا گیا ہے۔ اقبال نے اس نظم میں بھی نہایت اثر انگیز پیرایہ اظہار ملحوظ رکھا ہے۔ ہمارے مذہبی تہواروں میں عید کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس تہوار کا جوش و جذبہ ہلال عید کے نظر آنے پر ہے، عید کا چاند نظر آتے ہی مسلمان گھرانوں میں خوشیوں کا سمندر امڈ آتا ہے۔ ہر چہرہ شادماں نظر آتا ہے۔ خاص کر یہ چاند بچوں کے لیے ایک جشن کی سی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ لیکن یہ موقع ہوتا ہے جب یتیم بچے کے دل میں احساس یتیمی پہلے سے زیادہ اجاگر ہوتا ہے۔ یتیم کی زندگی کے اس المیے کو زیادہ الم ناک بنا کر پیش کرنے کا اس سے زیادہ کوئی اور موقع نہیں ہوتا۔ شاعر نے اس نظم میں یتیم کو خود ہلال عید سے مخاطب کر کے اپنے احساسات اور تاثرات بیان کرائے ہیں۔ یہ ایک منظوم آپ بیتی ہے جسے خود یتیم بیان کر رہا ہے

کیا ہنسی ضبط کی اڑاتے ہیں
اشک آ آ کے چھیڑ جاتے ہیں[۷]

عید کا چاند عمومی طور پر خوشیوں کا پیغام لیکن یتیموں کے لیے اضطراب کا پیغام لے کر آتا ہے۔ کسی نے ہلال عید کو محبوب کی حسیں کلائی کی ٹوٹی ہوئی چوڑی کہا ہے تو کسی نے اسے اسلامی سطوت کا نشان قرار دیا ہے لیکن اقبال نے اسے یتیم کے منہ سے ایک ایسا تیر قرار دیا ہے جو جگر کے آر پار ہو جاتا ہے۔ ہلال عید جو ساری دنیا کے لیے خوشی کی علامت ہے وہ ایک یتیم کے لیے کیا وقعت رکھتا ہے۔ ذرا ملاحظہ کیجیے:

عید کا چاند آشکار ہوا
تیر غم کا جگر کے پار ہوا[۸]

نالہ یتیم" کے مقابلے میں مجموعی طور پر اس نظم کو فوقیت حاصل ہے لیکن بے جا طوالت بے شمار بھرتی کے اشعار اور تراکیب کی بھرمار نے اس نظم کے حسن کو مجروح کیا ہے۔ اس کے باوجود ہر بند میں چند ایک ایسے اشعار موجود ہیں جن میں نشتریت پائی جاتی ہے مثلاً:

کس غضب کے نصیب ہیں اپنے
روتے آئے تھے روتے جائیں گے
عید آئی ہے اے لباس کہن
اب ترے چاک پھر سلائیں گے[۹]

"نالہ یتیم "اور "ایک یتیم کا خطاب ہلال عید سے "بالترتیب ۱۹۰۰ء اور ۱۹۰۱ء میں انجمن حمایت اسلام کے پلیٹ فارم پر پڑھی گئیں۔ انجمن حمایت اسلام کے بنیادی مقاصد میں مسلمانوں کے مذہبی، اخلاقی، تعلیمی اور معاشرتی معاملات کو بہتر بنانے کے ساتھ ساتھ مسلمان طلباء کی تعلیمی ترقی، بیواؤں اور یتیموں کی کفالت کرنا بھی شامل تھا۔ اس لیے ان دونوں نظموں کے عنوانات میں کافی حد تک یکسانیت ہے۔ دونوں نظموں میں فکری وفنی جھول کے ساتھ ساتھ موضوعات بھی ایک خاص وقت سے تعلق رکھتے ہیں۔ عنوانات اور خیالات میں مقامیت کا اثر غالب ہے۔ یہ نظمیں خاص مشن کے تحت لکھی گئی تھیں اس لیے آمد کی بجائے آورد کا غلبہ ہر جگہ نمایاں ہے۔ "بانگ درا" کی ترتیب کے وقت یہ دونوں نظمیں اقبال کے معیار پر پورا نہیں اتریں اس لیے انہیں متروک کر دیا۔

طویل متروکہ منظومات میں "فریاد اُمت "یا "ابر گہر بار "کا ذکر بھی ضروری ہے۔ یہ نظم ایک سو انتالیس اشعار پر مشتمل ہے۔ "بانگ درا" میں صرف اس کا تیسرا بند نظم "دل" کے عنوان سے شامل ہے اور باقی تمام نظم کو حذف کر دیا گیا ہے۔ یہ نظم ۱۹۰۳ء میں انجمن حمایت اسلام کے اٹھارھویں اجلاس میں پیش کی گئی تھی۔ نظم کے مطالعے سے احساس ہوتا ہے کہ یہ نظم کی بجائے غزل کے زیادہ قریب ہے۔ اس کے اشعار میں بے پناہ تغزل موجود ہے۔ اس کے بعض اشعار تو ضرب المثل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مثلاً

؎ رند کہتا ہے ولی مجھ کو ولی رند مجھے
سن کے ان دونوں کی تقریر کو حیراں ہوں میں
زاہد تنگ نظر نے مجھے کافر جانا
اور کافر یہ سمجھتا ہے مسلمان ہوں میں (۱۰)

مندرجہ ذیل اشعار پر بھی غزلیہ اشعار کا گماں ہوتا ہے:

؎ دیکھنا تو میری صورت پہ نہ جانا گل چیں
دیکھنے کو صفت تو گل خنداں ہوں میں
کنج عزلت سے مجھے عشق نے کھینچا آخر
یہ وہی چیز ہے جس چیز سے نازاں ہوں میں (۱۱)

یہ نظم تین حصوں پر مشتمل ہے۔ شروع کے چار بندوں میں عارفانہ اور عاشقانہ سوز و مستی پائی جاتی ہے جن میں خود نمائی کا پہلو زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ دوسرے بند کے آخری چھ اشعار میں اقبال نے اپنی ذات کو موضوع بنایا ہے۔ تیسرا بند اقبال نے "بانگ درا" میں نظم "دل" کے عنوان کے تحت شامل کیا ہے۔ پانچویں بند سے لے کر آٹھویں بند تک نعتیہ انداز ملتا ہے۔ نویں بند سے بارھویں بند تک شاعر نے اُمت کی طرف فریاد کی ہے۔

چوتھا بند اس لیے شامل کیا گیا ہے کہ اس بند میں نظم کا معنوی ربط و تسلسل موجود ہے جب کہ باقی بند اس ربط سے محروم ہیں۔ تغزل سے بھرپور زبان و بیان کی غلطیوں سے پاک یہ نظم ابتدائی دور کی نظموں سے تو بہتر ہے لیکن معنوی ربط و تسلسل کے فقدان نے اس میں نقص پیدا کر دیا ہے۔ نظم کے مطالعے سے یہ احساس پیدا ہوتا ہے کہ بہت سی غزلوں کو یکجا کر کے انہیں ایک نظم کا عنوان دیا گیا ہے جن میں قوافی کے ساتھ ساتھ ردیفوں کا التزام بھی موجود ہے۔ ربط و تسلسل کے فقدان اور خود نمائی کے پہلو کی وجہ سے اقبال نے اس نظم کو "بانگ درا" میں جگہ نہیں دی۔

ابتدائی طویل نظموں میں ۱۹۰۴ء کی "تصویر درد میں فکر و فن کی پختگی نمایاں نظر آتی ہے۔ اس نظم کا ابتدائی متن "کلیات اقبال" مرتبہ :عبدالرزاق میں شامل ہے۔ اس نظم کے دس بند جن میں اشعار کی تعداد ایک سو اٹھائیس ہے۔ "بانگ درا" کی ترتیب کے وقت اس کے دو بند (تیسرا اور ساتواں) مکمل طور پر حذف کر دیئے گئے ہیں۔ اس نظم سے باسٹھ اشعار خارج کیے گئے ہیں۔ اس نظم کے اشعار میں اگرچہ تغزل موجود ہے لیکن اس کے باوجود اس نظم کے مختلف اجزاء میں داخلی ربط موجود نہیں ہے۔

"تصویر درد" میں اقبال کے فکری ارتقاء کا احساس ہوتا ہے کہ وہ اب قوم "کو ایک انقلابی پیغام دے رہے ہیں۔ پہلے بند میں انہوں نے اپنے درد و غم کا ذکر کیا ہے اور اپنے رونے کو گلستان کا رونا قرار دیا ہے:

؎ مرا رونا نہیں رونا ہے یہ سارے گلستان کا
وہ گل ہوں میں خزاں ہر گل کی ہے گویا خزاں میری (۱۲)

"تصویر درد" کا پانچواں بند اقبال کے اس عزم کا آئینہ دار ہے جو وہ لے کر میدان عمل میں اترے ہیں۔ اس بند میں اقبال کی بھرپور انانیت جلوہ گر ہے۔ نظم کے اس بند میں انہوں نے وہ کہا ہے جو وہ مستقبل میں کرنا چاہتے ہیں۔ اس بند میں ہندوستان سے وفا کا دعویٰ بھی ہے اور اپنی زندگی کو ملک ملت پر قربان کر دینے کا عزم بھی۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

؎ تعصب نے مری خاک وطن میں گھر بنایا
وہ طوفاں ہوں کہ میں اس گھر کو ویراں کر کے چھوڑوں گا
اگر آپس میں لڑنا آج کل کی ہے مسلمانی
مسلمانوں کو آخر نامسلماں کر کے چھوڑوں گا (۱۳)

۱۹۰۱ء سے ۱۹۰۵ء تک لکھی جانے والی نظموں میں سے "ہمالہ" "مرزا غالب" "ابر کہسار"، "عقل و دل"، "ایک آرزو"، "درد عشق"، "شاعر" اور "دل" ہی ایسی نظمیں ہیں جو "بانگ درا" کی ترتیب کے وقت اقبال کے معیار

پر پورا اتر سکیں یقیناً نظر ثانی کے وقت اُن کے فکر و فن میں پختگی آچکی تھی۔ اب ان کے سامنے شاعری پیامبری کے منصب پر فائز دکھائی دیتی ہے۔

ابتدائی دور کی جن نظموں کو اقبال نے "بانگ درا" میں شامل کیا ان میں بھی بے شمار ترامیم و اضافے کیے۔ اگر ان کی مشہور نظم جسے "بانگ درا" میں ابتدائی نظم ہونے کا اعزاز حاصل ہوا "ہمالہ" کا جائزہ لیا جائے تو اس کا ابتدائی متن جو "کلیات اقبال" مرتبہ :عبدالرزاق اور "اقبال" از :احمد دین میں شامل ہے۔ اس میں بھی بہت سے ترامیم و اضافے ملتے ہیں۔ "بانگ درا" کی ترتیب کے وقت اس کے صرف آٹھ بند شامل کیے گئے ہیں جب کہ اس کے ابتدائی تین بند جن کے اشعار کی تعداد بارہ ہے ان کو شامل نہیں کیا گیا۔ بارہ اشعار کو حذف کرنے سے نظم کی فنی ساخت میں کافی بہتری آئی ہے۔ ان اشعار کو اگر نظم میں شامل کر لیا جاتا تو اس کا مجموعی تاثر بگڑ جاتا۔ اس نظم کے پہلے بند کا دوسرا شعر جو اس طرح سے ہے:

؎ تجھ میں کچھ پیدا نہیں دیرینہ روزی کے نشاں
تو جواں ہے گردش شام و سحر کے درمیاں (۱۴)

ترمیم سے پہلے اس طرح سے تھا:

؎ تجھ پہ کچھ ظاہر نہیں دیرینہ روزی کے نشاں
تو جواں ہے دورہ شام و سحر کے درمیاں (۱۵)

دیکھا جائے تو "دورہ شام و سحر کی جگہ "گردش شام و سحر" کی ترکیب لانے سے شعر کا حسن دوبالا ہو گیا ہے۔ اسی طرح اس بند کے ٹیپ کے شعر میں بھی خوبصورت تبدیلی کی گئی۔ اس بند کی ٹیپ کا شعر پہلے اس طرح سے تھا:

؎ تیری ہستی پر نہیں باد تغیر کا اثر
خندہ زن ہے تیری شوکت گردش ایام پر (۱۶)

بعد میں اسے اس طرح تبدیل کیا:

؎ ایک جلوہ تھا کلیم طور سینا کے لیے
تو تجلی ہے سراپا چشم بینا کے لیے (۱۷)

دیکھا جائے تو پہلے ٹیپ کے شعر کو حذف کر کے اس شعر کو لانے سے ایک مکمل ربط پیدا ہو گیا ہے۔ اب بند پہلے سے زیادہ بامعنی اور خوبصورت ہو گیا ہے۔

کوہستان ہمالہ" سے "ہمالہ" بنانے کے لیے اقبال نے اس نظم کے پانچویں" بند میں بھی تبدیلیاں کی ہیں۔

پہلے پانچواں بند اس طرح سے تھا:

؎ جنبش موج نسیم صبح گہوارہ بنی
جھومتی ہے کیا مزے لے لے ہر گل کی کلی
یوں زبان برگ سے کہتی ہے اس کی خامشی
دست گل چیں کی جھٹک میں نے نہیں دیکھی کبھی
کہہ رہی ہے میری خاموشی ہی افسانہ مرا
کنج خلوت خانہ قدرت ہے کاشانہ مرا[۱۸]

"بانگ درا" میں اس بند کو یوں شامل کیا گیا:

؎ جنبش موج نسیم صبح گہوارہ بنی
جھومتی نشۂ ہستی میں ہر گل کی کلی
یوں زبان برگ سے گویا ہے اس کی خامشی
دست گل چیں کی جھٹک میں نے نہیں دیکھی کبھی
کہہ رہی ہے میری خاموشی ہی افسانہ مرا
کنج خلوت خانہ قدرت سے کاشانہ مرا[۱۹]

دوسرے مصرعے میں "مزے لے" کی جگہ "نشہ ہستی" تبدیل کیا گیا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ تبدیلی مثبت ہے۔ اس کی جگہ نشہ ہستی کی ترکیب نے شعر میں ایک سرمستی کی سی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ اسی طرح اس کے تیسرے مصرعے میں بھی ایسی ہی تبدیلی کی گئی ہے

"یوں زبان برگ سے کہتی ہے اس کی خامشی"

کی جگہ

"یوں زبان برگ سے گویا ہے اس کی خامشی"

کرنے سے مصرعے کی خوب صورتی میں اضافہ ہوا ہے۔

کلیات اقبال مرتبہ، عبدالرزاق میں ایک نظم "ایثار صدیق" کے عنوان "سے شامل ہے جب کہ یہی نظم "بانگ درا" میں "صدیق" کے عنوان سے موجود ہے۔ عنوان کی تبدیلی سے اس نظم کے موضوع میں وسعت پیدا ہو گئی ہے ورنہ یہ صرف حضرت ابو بکر صدیقؓ کی زندگی کا ایک رخ ایثار ہی اجاگر ہوتا۔ "کلیات اقبال" مرتبہ: عبدالرزاق

اور "بانگ درا" میں اس کے اشعار کی تعداد تیرہ (۱۳) ہے مگر "بانگ درا" ترتیب کے وقت اس کے متن میں چند تبدیلیاں کی گئی ہیں۔

مثلاً: یہ شعر پہلے اس طرح سے تھا:

؎ اتنے میں وہ رفیق نبوت بھی آ گیا
شاہد ہے جس کی مہر و وفا پر حرا کی غار (۲۰)

لیکن بعد میں اس شعر کو اس طرح تبدیل کر دیا گیا:

؎ اتنے میں وہ رفیق نبوت بھی آ گیا
جس سے بنائے عشق و محبت ہے استوار (۲۱)

اس تبدیلی سے شعر میں مقامیت کی بجائے آفاقیت آ گئی ہے اور "بنائے عشق و محبت" کی ترکیب نے شعر میں روانی اور حسن پیدا کر دیا ہے۔ اس نظم کے آخری شعر میں بھی تبدیلی کی گئی ہے۔ "کلیات اقبال" مرتبہ عبدالرزاق میں یہ شعر اس طرح سے درج ہے:

؎ پروانوں کو چراغ عنادل کو پھول بس
صدیق کے لیے ہے خدا کا رسول بس (۲۲)

"بانگ در" میں اس شعر میں یہ تبدیلی کی گئی

؎ پروانے کو چراغ ہے بلبل کو پھول بس
صدیق کے لیے ہے خدا کا رسول بس (۲۳)

شعر میں تبدیلی سے روانی اور موسیقیت میں اضافہ ہوا ہے ورنہ "عنادل" بہت سنگلاخ لگ رہا تھا۔

نظم "مرزا غالب" میں بھی اقبال نے لفظی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ فکری تبدیلیاں بھی کی ہیں۔ "کلیات اقبال" مرتبہ: عبدالرزاق میں اس کا عنوان "غالب" ہے جب کہ "بانگ درا" میں غالب کی بجائے مرزا لکھا گیا۔ اس سے "اندازہ ہوتا ہے کہ اس سے مراد "مرزا اسد اللہ خان غالب" ہیں۔ ورنہ خالی غالب سے ابلاغ نہیں پیدا ہوتا کہ غالب کیا چیز ہے؟ اقبال نے اس نظم کے جن اشعار میں تبدیلی کی اس کا پہلا شعر ملاحظہ کیجیے:

؎ فکر انساں کو تری ہستی سے یہ روشن ہوا ہے
پرِ مرغ تصور کی رسائی تا کجا (۲۴)

جب کہ اب یہ "بانگ درا" میں اس طرح سے موجود ہے:

؎ فکر انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا

ہے پر مرغ تخیل کی رسائی تا کجا (۲۵)

اس شعر میں "کو" کی جگہ "پر" لا کر اقبال نے اپنی اعلیٰ تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیا۔ ان شعری باریکیوں سے ان کے تنقیدی شعور کا ادراک ہوتا ہے کہ وہ "بانگ درا" کی ترتیب کے وقت فکری شعور کے ساتھ ساتھ فنی شعور کی بلندیوں پر فائز تھے۔ نظم "مرزا غالب" کے پہلے بند کا ایک اور شعر جس کا پہلا مصرعہ انتہائی ڈھیلا ڈھالا تھا لیکن بعد میں ترمیم کر کے بہتر کر دیا گیا:

؎ روح تھا تو اور تھی بزم سخن پیکر ترا
زیب محفل بھی رہا محفل سے پنہاں بھی رہا (۲۶)

بعد میں شعر کو اس طرح تبدیل کر دیا گیا تھا:

؎ سراپا روح، تو بزم سخن پیکر ترا
زیب محفل بھی رہا محفل سے پنہاں بھی رہا (۲۷)

اس تبدیلی سے شعر میں ایک جان سی آ گئی اور موسیقیت میں بھی اضافہ ہو گیا۔ ان تبدیلیوں کے باوجود اقبال نے اس نظم کے تین اشعار حذف کر دیے۔ اس نظم کے دوسرے بند کا شعر اقبال نے تضمین کیا تھا لیکن یہ تضمین اتنی پر اثر نہیں تھی حالانکہ اقبال کا فن تضمین اتنا جاندار ہے کہ جب وہ کسی شعر کو تضمین کرتے ہیں تو شاعر پس منظر میں چلا جاتا ہے اور اقبال شاعر کے منہ سے شعر ہمیشہ کے لیے چھین لیتے ہیں لیکن اس نظم میں تضمین کافی کمزور رہی۔ اس لیے ٹیپ کے اس شعر کو مکمل طور پر تبدیل کر کے اقبال نے ایک بڑا نقاد ہونے کا ثبوت دیا۔ ٹیپ کا شعر یہ تھا:

؎ نقش فریادی ہے تیری شوخی تحریر
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا (۲۸)

بانگ درا" میں اس کو تبدیل کر کے یوں لکھ دیا گیا:

؎ زندگی مضمر ہے تیری شوخی تحریر میں
تاب گویائی سے جنبش ہے لب تصویر میں (۲۹)

"خفتگان خاک سے استفسار" ۱۹۰۲ء میں "مخزن" کی اشاعت میں شامل "ہوئی تھی۔ اس نظم کے ابتدائی متن میں بھی بہت سی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ اس کے تین بندوں میں سے کئی اشعار حذف کر دیے گئے۔ تب اقبال کو اطمینان ہوا اور اس نظم کو "بانگ درا" کا حصہ بنایا۔ اس نظم کے ابتدائی متن میں یہ اشعار بھی شامل تھے جن کو بعد میں نکال دیا گیا:

کھیت سے آتا ہے دہقاں منہ میں کچھ گاتا ہوا
پائے آلودہ گرد دیتے ہیں مسافت کا پتہ
کام دھندا ہو چکا اب نیند ہے آرام ہے
ہائے وہ آغاز محبت جس کا یہ انجام ہے (۳۰)

دوسرے بند سے یہ اشعار نکال دیے گئے ہیں:

اے عدم کے رہنے والو تم جو یوں خاموش ہو
مے وہ کیسی ہے؟ نشے میں جس کے تم مدہوش ہو
وہ ولایت بھی ہمارے دیس کی صورت ہے کیا
شب وہاں کی کیا ہے صبح و شام کی رنگت ہے کیا (۳۱)

اس طرح کے زیادہ تر شعر حذف کر کے اقبال نے اس نظم کو اس قابل بنایا کہ وہ "بانگ درا" کا حصہ بن سکے۔ یقیناً ان اشعار کے حذف ہو جانے سے نظم میں دل کشی پیدا ہوئی ہے۔ خاص بات یہ کہ بہت سے اشعار حذف کر کے اور مختلف ترامیم کے باوجود نظم کے مرکزی خیال پر کوئی اثر نہیں پڑا۔ اس نظم کا مرکزی خیال اس شعر میں ہے:

تم بتا دو راز جو اس گنبد گردوں میں ہے
موت ایک چھبتا ہوا کانٹا دل انساں میں ہے (۳۲)

اقبال نے اس نظم سے ایسے تمام اشعار حذف کر دیے جن میں جز وقتی خیالات یا مقامیت کا عنصر تھا۔ اس نظم کے کل تنتیس (۳۳) اشعار تھے جن میں سے چھبیس (۲۶) کو "بانگ درا" میں شامل کیا گیا ہے۔

التجائے مسافر "اقبال نے یورپ روانگی کے وقت دلی میں خواجہ نظام "الدین اولیاء کی درگاہ پر کہی تھی۔ اس نظم میں سے بھی بہت سے اشعار کو حذف کیا گیا ہے۔ محذوف اشعار میں بظاہر کوئی خامی تو نظر نہیں آتی مگر ایسے اشعار کو نکال دیا گیا ہے جن میں تکرار تھی مثلاً:

خروش میکدہ شوق ہے ترے دم سے
طلب ہو فقیر کو جس کی وہ جام ہے تیرا
رہوں میں خادم خلق خدا جیوں جب تک
نہیں ہے آرزوئے عمر جاوداں مجھ کو (۳۳)

ایسے اشعار کو بھی حذف کر دیا گیا جن میں مقامی رنگ نمایاں تھا جو بانگ درا" کی ترتیب کے وقت اقبال کی سوچ سے مطابقت نہیں رکھتے تھے۔

اقبال نے اپنی شہرہ آفاق نظم "جواب شکوہ" میں بھی بہت سی ترامیم کی ہیں بلکہ بعض جگہوں پر اشعار کی ترتیب تبدیل کر دی گئی ہے۔ ان ترامیم واضافوں سے نظم کے مجموعی حسن میں اضافہ ہو گیا ہے۔ "کلیات اقبال" مرتبہ عبدالرزاق میں اس نظم کے ایک سو تئیس اشعار شامل ہیں جب کہ "بانگ درا" میں صرف ایک سو آٹھ اشعار کو شامل کیا گیا ہے۔ جن اشعار کو تبدیل کیا گیا وہ مندرجہ ذیل ہیں:

ے آئی آواز غم انگیز ہے افسانہ تیرا
مے فریاد سے معمور ہے پیمانہ ترا(۳۴)

"بانگ درا" میں اس طرح سے شامل ہے

ے آئی آواز غم انگیز ہے افسانہ ترا
اشک بے تاب سے لبریز ہے پیمانہ ترا(۳۵)

دوسرے مصرعے میں "مے فریاد" کی جگہ "اشک بے تاب" کی ترکیب آنے سے معنوی اعتبار سے شعر میں حسن پیدا ہوا ہے ورنہ "مے فریاد" کی ترکیب مہمل سی لگتی ہے۔ اقبال کا تنقیدی شعور اتنا وسیع ہو چکا تھا کہ انہیں اپنے کلام میں جہاں کہیں کسی بھی اعتبار سے کوئی خامی نظر آئی اس کو دور کیا۔ اسی وجہ سے "بانگ درا" جب منظر عام پر آئی تو ہر خاص وعام حلقے میں مقبول ہوئی۔

اقبال نے "بانگ درا" میں جو غزلیات شامل کیں ان میں بھی خاصی کاٹ چھانٹ کی ہے، جو غزلیات ۱۹۰۱ء سے پہلے کی ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ نظموں کی طرح غزلیات میں بھی ارتقا دکھائی دیتا ہے۔ متروکہ غزلیات میں زیادہ تر وہ غزلیں شامل ہیں جو اقبال نے بطور شوق "طرحی مصرعے" کے تحت یا فرمائش کے طور لکھی تھیں۔

ابتدائی غزلیات میں داغ دہلوی کی تقلید میں معاملہ بندی کے اشعار ملتے ہیں۔ اقبال نے ایسے تمام اشعار حذف کر دیے جن میں خلوص کی جگہ تصنع اور مضمون بندی کی کوشش نمایاں تھی۔ "کلیات اقبال" مرتبہ، عبدالرزاق میں شامل سولہ اشعار کی غزل جس کا پہلا مصرعہ: "نگاہ عاشق کو دیکھ لیتی ہے پردہ میم کو اٹھا کر" ہے۔ یہ غزل "بانگ درا" میں شامل نہیں کی گئی:

ے کرے کوئی کیا کہ تاڑ لیتی ہے لاکھ پردوں میں شفاعت
رکھے تھے ہم نے گناہ اپنے ترے غضب سے چھپا چھپا کر
ہنسی بھی کچھ کچھ نکل رہی ہے مجھے بھی محشر میں تاکتی ہے
کہیں شفاعت نہ لے گئی ہو مری کتاب عمل اٹھا کر(۳۶)

ان اشعار میں روایتی خیالات کے علاوہ "تاڑ لیتی ہے" اور "تاکتی ہے" جیسے الفاظ "بانگ درا" کی ترتیب کے وقت ان کے شایان شان نہیں رہے تھے چنانچہ اس پوری غزل کو "بانگ درا" میں شامل نہیں کیا گیا۔ ایک اور شعر ملاحظہ ہو:

ے بیابانوں میں اے دل اہل دل کی جستجو کیسی
کریں جو پیار انساں سے وہی اللہ والے ہیں (۳۷)

حقیقت یہ ہے یہ غزلیات دردمندی اور عشق مستی کے جذبات سے بھرپور تھیں۔ اس لیے اقبال نے انہیں قابل التفات نہ سمجھا اور ان کو "بانگ درا" کے انتخاب میں شامل نہیں کیا۔

ابتدائی دور کی غزلوں میں نعتیہ اشعار بھی ملتے ہیں جن کو اقبال نے بانگ درا میں شامل نہیں کیا۔ اقبال کے فکر و فن میں محبت کے ارتقائی مراحل بھی بڑے واضح ہیں۔ اگرچہ ان کی غزل کے رومانی تجربات میں جنسی تشنگی کا احساس بھی کارفرما نظر آتا ہے لیکن یہ احساس اخلاقی حدود و قیود کے دائرے میں نظر آتا ہے۔ اس احساس کا یہ نتیجہ سامنے آیا کہ وہ صرف اور صرف جنسی کیفیات میں ڈوب کر نہیں رہ گئے بلکہ ایک مسافر کی طرح ایک دل کش سفر کے تمام تر نظاروں سے لطف اندوز ہوتے ہوئے قدم بہ قدم آگے بڑھتے نظر آتے ہیں۔ نعتیہ اشعار میں سے انہوں نے وہ اشعار متروک کیے جن میں عامیانہ الفاظ کی آمیزش تھی اور اس وقت ان کی سوچ سے بالکل مطابقت نہیں رکھتے تھے۔ مثلاً ان اشعار کو ملاحظہ کیجیے:

ے نگاہ عاشق کو تاڑ لیتی ہے پردہ میم کو اٹھا کر
وہ بزم یثرب میں آ کے بیٹھیں ہزار منہ چھپا چھپا کر
شہید عشق نبی کے مرنے میں بانکپن بھی ہیں سو طرح کے
اجل بھی کہتی ہے زندہ باشی ہمارے مرنے پہ زہر کھا کر
شہید عشق نبی ہوں میری لحد میں شمع جلے گی
اُٹھا کے لائیں گے خود فرشتے چراغ خورشید سے جلا کر (۳۹)

ان اشعار میں دیکھا جائے تو "تاڑ لیتی ہے"، "زندہ باشی" وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو اقبال کے شایان شان نہیں اس لیے انہوں نے ان اشعار کو ہی "بانگ درا" میں جگہ نہیں دی۔

اقبال نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں غالب اور حالی کے فن سے بھی اکتساب کیا ہے لیکن یہ اکتساب ایک جگہ پر جامد ہو کر نہیں رہ گیا بلکہ انہوں نے اپنی فکری منزل کی جستجو اور اپنی ذات کی تلاش کو بھی اپنے ساتھ رکھا لیکن جلد ہی یہ احساس ملتا ہے کہ انہوں نے اپنے آپ کو پانے کے لیے دوسروں کی تقلید سے منہ موڑ لیا ہے۔ اس کا

واضح ثبوت یہ ہے کہ انہوں نے "بانگ درا" کی اشاعت کے وقت وہ کلام بھی متروک کر دیا جس میں رسمی، جزوقتی یا تقلیدی خیالات کی ذرا بھی آمیزش تھی۔ کلیات اقبال مرتبہ عبدالرزاق میں شامل پانچ اشعار پر مشتمل یہ غزل "مکمل طور پر متروک کر دی اس کو "بانگ درا" میں شامل نہ کرنے کی وجہ یہ ہے کہ اس ردیف و قافیہ میں مولانا الطاف حسین حالی کی مشہور غزل ہے۔ اقبال نے تقلید کی اس روش کو ترک کر کے "بانگ درا" میں اس غزل کا کوئی شعر شامل نہیں کیا۔ غزل کے اشعار یہ ہیں:

ے ہو شگفتہ ترے دم سے چمن دہر کی صورت
سیر اس باغ کی کر باد سحر کی صورت
نام روشن تو رہے عمر ہو گو برق خرام
زندگی چاہیے دنیا میں شرر کی صورت
یہ تو بتلا دے مؤذن کہ تری آنکھوں سے
کیا مروت بھی گئی خواب سحر کی صورت
جوشِ زَن بحر محبت تھا مگر دل اپنا
صاف نکلا نگاہ دیدہ تر کی صورت
لطف جب آتا ہے اقبال سخن گوئی کا
شعر نکلے صدف دل سے گہر کی صورت (۴۰)

اسی ردیف میں حالی کی یہ غزل ملاحظہ ہو:

ے اس کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ دَر کی صورت
کس سے پیمان وفا باندھ رہی ہے بلبل
کل نہ پہچان سکے گی گل تر کی صورت
ہے غم روز جدائی نہ نشاط شب وصل
ہو گئی اور ہی کچھ شام و سحر کی صورت
یوں تو آیا ہے تباہی میں یہ بیڑا سو بار
پر ڈراؤنی ہے بہت آج بھنور کی صورت (۴۱)

اقبال نے اس غزل کے کسی شعر کو "بانگ درا" میں شامل نہیں کیا کیوں کہ اب ان کا مسلک تقلید نہیں بلکہ اپنی ذات کا انکشاف تھا۔ چنانچہ اسی لیے وہ خود تقلید کی روش کو خود کشی سے تعبیر کرتے ہیں:

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خود کشی
رستہ بھی ڈھونڈ خضر کا سودا بھی چھوڑ دے (۴۲)

مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ متروکات کی روشنی میں اقبال کی فکر میں وقت کے ساتھ ساتھ تبدیلی واقع ہوئی۔ وہ جب وہ ہندوستان میں تھے تو ان کے سامنے مسائل کی نوعیت کچھ اور تھی۔ انگلستان جا کر ان کے خیالات میں وسعت پیدا ہوئی، وہاں انہیں مختلف تجربات سے گزرنا پڑا۔ وہاں انہیں اساتذہ کی ایسی صحبتیں میسر آئیں جن کی وجہ سے ان کی سوچ میں مقامیت کی جگہ آفاقیت نے لے لی۔ مطالعہ کی وسعت اور مشاہدے نے ان کے ذہن و فکر کے زاویے بدلے اور وہ مغربی تہذیب سے گزر کر اسلام کے سرچشمہ ہدایت تک پہنچے۔ اس سفر میں ان کی فکر اور فن بھی نئے آہنگ اور انداز سے ہم آشنا ہوتے رہے۔

اسی وجہ سے جب "بانگ درا" کی اشاعت عمل میں آئی تو اس وقت ان کے تخیل کی پرواز بہت بلند تھی، ذہن کی پختگی میں کوئی کسر باقی نہیں تھی۔ اسی وجہ سے اپنے اردو کلام میں سے تقریباً پچپن فی صد کلام متروک کر دیا۔ اگر یہ تمام کلام "بانگ درا" میں شامل کر دیا جاتا تو اس کی ضخامت بہت زیادہ ہو جاتی۔ اقبال نے "بانگ درا" کے لیے جو انتخاب کیا اس میں خیالات کی پاکیزگی کے ساتھ لفظوں کی تقدیس کا بھی خیال رکھا۔ انہوں نے ہر جگہ اس بات کا خیال رکھا ایسے کلام کو "بانگ درا" میں جگہ دی جو مفہوم و خیالات کے اعتبار سے حیات انسانی کے لیے مفید ثابت ہو اور جس کے اثر سے حیاتِ انسانی اعلیٰ مقاصد کی طرف گامزن ہو۔ اقبال کے سنجیدہ کلام کی نسبت اگر ظریفانہ کلام کا مطالعہ کیا جائے تو وہ خاصہ غیر مؤثر محسوس ہوتا ہے۔ اکبر الہٰ آبادی کی پیروی میں جو قطعات کہے ہیں وہ حسن پیدا کرنے کی بجائے عیب معلوم ہوتے ہیں وہ اس لیے کہ ان کی سنجیدہ شاعری کا لب و لہجہ اتنا پُر اثر ہے کہ ظریفانہ کلام اس کے سامنے بالکل غیر مؤثر لگتا ہے۔

اگرچہ اقبال نے قطعات میں "موضوع" اور لفظوں سے مزاح پیدا کیا ہے لیکن اس کوشش میں وہ خاطر خواہ کامیاب نہیں ہوئے۔ ان کے مزاحیہ نشتر کند معلوم ہوتے ہیں نہ تو ان کی چبھن محسوس ہوتی ہے اور نہ ہی وہ گدگداتے ہیں۔ اقبال معترف ہیں کہ اکبر الہٰ آبادی جیسا مزاح پیدا کرنا ان کے بس میں نہیں ہے۔ مندرجہ ذیل قطعہ ملاحظہ ہو:

ہند کی کیا پوچھتے ہو اے حسینان فرنگ
دل گراں ہمت سبک، ووٹر فزوں روزی تنک

بے ٹکٹ بے پاس بھارت کی سیاسی ریل میں
ہو گیا مسیتا بھی مع اسباب بک
لک و دن کا حکم تھا اس بندہ اللہ کو
اب یہ سنتے ہیں نکلنے کو ہے مسلم اوٹ لک
کیا عجب پہلے ہی لیڈر میں یہ کر دے آشکار
کس طرح "آیا" کو لے کر اڑ گیا صاحب کا کک
ختم تھا مرحوم اکبر پر ہی یہ رنگ سخن
ہر سخن ور کی یہاں طبع رواں جاتی ہے رُک
قافیہ اک اور بھی اچھا تھا لیکن کیا کریں
کر دیا متروک دلی کے زباں دانوں نے لفظ ٹک (۴۳)

اقبال کی ظریفانہ شاعری کے ضمن میں قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی کا کہنا ہے کہ:

"اقبال اور اکبر کے طرز سخن میں امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس کا یہ "مطلب نہیں کہ اقبال نے محض اکبر کی تقلید یا نقالی کی ہے بلکہ اس سے دو عالی دماغ شاعروں کے انداز فکر کی یکسانی کا ثبوت ملتا ہے" (۴۴)

مندرجہ بالا قطعہ اقبال کے شاعرانہ منصب کے شایان شان نہیں لگتا۔ کلیات اقبال مرتبہ عبدالرزاق کے توسل سے یہ بات سامنے آئی کہ ان "کے ابتدائی کلام جس میں کسی قسم کی فکری و فنی کمزوری تھی۔ اقبال نے "بانگ درا" کا حصہ نہیں بنایا حتیٰ کہ انہوں نے بعض نظموں کے عنوانات بھی تبدیل کیے۔ چند نظمیں جن کے عنوانات تبدیل کیے گئے ہیں- بانگ درا" کی ترتیب سے پہلے کے عنوانات حسب ذیل ہیں:

"بانگ درا" میں شامل "عنوانات "کوہستان ہمالہ" "ہمالہ" "ایثار صدیق" "صدیق" "غالب" "مرزا غالب" "ڈھب مجھے قوم فروشی کا نہیں آتا" "نصیحت" "ترانہ" "ترانہ ملی" "صبح نوید" "صبح" "شالامار باغ" "عید پر شعر لکھنے کی فرمائش کے جواب میں" "حیدر آباد دکن" "نمود صبح" "زوال حمیت" "غلام قادر روہیلہ" "ہلال عید رمضان" "غرہ شوال" "ترنم اقبال" "میں اور تو" "مسافر ان حرم کو ظالم، رہ کلیسا بتا رہے ہیں" "قطعہ" "لامکاں کا مکاں" "سلیمیٰ" "کنج تنہائی" "فراق" "حسن اور زوال" "حقیقت حال غم" "فلسفہ غم" "خاموشی" "ایک شام" "بیراگ" "رخصت اے بزم جہاں" "شب و شاعر" "رات اور شاعر" "شجر ملت" "پیوستہ رہ شجر سے اُمید بہار رکھ" "فلسفہ اسیری" "اسیری" "خطاب بہ مسلم" "خطاب بہ جوانان اسلام" "نوائے اذاں" "بلال"

اقبال کا خود مرتب کردہ مجموعہ اردو "بانگ درا" ستمبر ۱۹۲۴ء میں منظر عام پر آیا تو یہ ایک کڑا انتخاب تھا جو ہر خاص و عام میں مقبول ہوا۔ اس تمام ارتقائی سفر میں یہ احساس شدت سے ہوا ہے کہ اگرچہ اقبال کی شاعری کے موضوعات میں تبدیلی آتی رہی، کبھی غزل کی طرف رجحان رہا تو کبھی نظم کو ذریعہ پیغام بنایا لیکن ان کے ہاں ایک جذبہ ہر دور میں کار فرما رہا وہ جذبہ انسانیت سے محبت کا جذبہ ہے۔ اقبال نے چاہے جس زمانے میں وطنیت کو موضوع بنایا ہو یا ملت کی طرف راغب ہوئے ہوں وہ بہر حال انسانیت کے شاعر رہے۔

ابتدائی دور کی نظموں اور غزلوں میں جہاں انہوں نے اپنی نئی منزل کے لیے نئے راستوں کی نشان دہی کی وہاں بھی انسانیت سے محبت کا جلوہ ہر جگہ دکھائی دیتا ہے۔ جس طرح قرآن کا موضوع انسان ہے۔ اسی طرح اقبال کی شاعری کا مرکز و محور بھی انسان ہے۔ اقبال کے "سوز و ساز" اور "گریہ جاں گداز" کا سبب انسانیت ہے جسے انہوں نے اپنی شاعری میں سمو کر ملت کے دلوں میں منتقل کیا ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ ملت اسلامیہ ہی عالم گیر اخوت اور انسانیت کے بلند ترین مقاصد کو اپنانے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ قیام یورپ ان کے ذہنی انقلاب کا ایک خاص زمانہ تھا۔ اسی زمانے میں انہوں نے مغرب کے تصور وطن اور قومیت کا جائزہ لیا اور پھر اس کے مقابلے میں ملت کا تصور دیا۔ اقبال کو اس بات کا ادراک تھا کہ اسلام نے تمام نسلی اور رنگ کے بتوں کو توڑ کر صرف کلمہ طیبہ کی بنیاد پر دنیا بھر کے مسلمانوں کو ایک لڑی میں پرو دیا ہے۔ یورپ جانے سے پہلے وہ ذہنی طور اسلام کی حقانیت کا شعور تو رکھتے تھے لیکن یورپ جا کر وہ قلبی طور پر اسلام کی حقیقی روح سے آشنا ہوئے۔ انہوں نے وہاں جا کر دیکھا کہ مسلم اقوام بھی وطنیت پرستی کے شکنجے میں جکڑی ہوئی ہیں۔ انہیں اپنی زندگی کے اعلیٰ مقاصد کی کوئی خبر نہیں یہی احساس تھا جس نے اقبال کی فکر و نظر میں تبدیلی برپا کی اور ان کے خیالات نے وطنیت سے ملت یا بین الاقوامیت کی طرف رخ کیا اقبال نے ابتدائی دور کے خیالات اور تصورات کو "بانگ درا" کے نام سے موسوم کیا اور اشارتاً ہمیں یہ بتایا کہ اس دور کی شاعری غافلوں کے لیے پیغام بیداری ہے۔ اسی دوران اُن کی فارسی کے ساتھ بھی وابستگی رہی جس کا فائدہ یہ ہوا کہ ان کی زبان و بیان میں بھی آفاقیت کا رنگ ابُھرا اور "بانگ درا" کی اشاعت کے وقت وہ عہد رفتہ کی شاعری سے تمام تر خامیاں اور کوتاہیاں نکالنے میں کامیاب رہے۔

دوسرا اردو مجموعہ تقریباً گیارہ سال بعد یعنی ۱۹۳۵ء میں منظر عام پر آیا تو وہ اس میں ایک پختہ شاعر اور مفکر کے روپ میں دکھائی دیتے ہیں۔ وہ اس زمانے میں فکری اعتبار سے بہت بلند نظر آتے ہیں۔ وہ فطرت پرستی یا وطن پرستی کا سہارا لیے بغیر آگے بڑھتے نظر آتے ہیں۔ ۱۹۳۶ء میں اُن کا تیسرا اردو مجموعہ کلام "ضرب کلیم" منظر عام پر آیا ۔ اس دور میں "جاوید نامہ" کی تخلیق نے ان کی تخلیقی قوتوں کو مضمحل کر دیا تھا۔ اقبال کا فکری و فنی ارتقا اگرچہ بہت

پہلے مکمل ہو چکا تھا لیکن اس کی مکمل جھلک "ضرب کلیم "میں نظر آتی ہے۔ "ضرب کلیم "میں اگرچہ "بانگ درا "اور "بال جبریل "کی نسبت شعریت کی چاشنی کم ملتی ہے لیکن اقبال کے فکر و فن کا منتہائے کمال "ضرب کلیم "ہے۔

حوالہ جات

۱۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، کریمی پریس، لاہور، طبع اول، ۱۹۲۴ء، ص ۱۸۳

۲۔ ایضاً، ص ۱۸۳

۳۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، "کلیاتِ اقبال، شیخ علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۷۷ء، ص ۹۳

۴۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، (دیباچہ)

۵۔ ایضاً، ص ۱۴۰

۶۔ عبد الرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، عماد پریس، حیدر آباد، دکن، ۱۹۲۴ء، صف ۱۵۹

۷۔ ڈاکٹر صابر کلوری "کلیات باقیات شعر اقبال" اقبال اکادمی، لاہور، ۲۰۰۴ء طبع اول، ص ۶۹

۸۔ ایضاً، ص ۶۹

۹۔ ایضاً، ص ۴۷

۱۰۔ عبد الرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، ص ۱۷۰

۱۱۔ ایضاً

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۴۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۵۱

۱۴۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، ص ۳

۱۵۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، ص۳۶

۱۶۔ ایضاً

۱۷۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، ص ۳

۱۸۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، ص۳۷

۱۹۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، ص ۴

۲۰۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، ص۹۷

۲۱۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، ص ۲۵۰

۲۲۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، ص۹۷

۲۳۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، ص ۲۵۰

۲۴۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، ص۵۴

۲۵۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، ص ۹

۲۶۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، ص۵۴

۲۷۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، ص۹

۲۸۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال

۲۹۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، ص۹

۳۰۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، ص۱۰۱

۳۱۔ ایضاً

۳۲۔ ایضاً، ص۱۰۳

۳۳۔ ایضاً، ص۱۳

۳۴۔ ایضاً، ص۱۹۱

۳۵۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، ص۲۲۰

۳۶۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، ص۷

۳۷۔ ایضاً، ص ۱۲

۳۸۔ ایضاً، ص ۷

۳۹۔ ایضاً، ص ۱۲

۴۰۔ حالی، مولانا الطاف حسین، دیوانِ حالی، ص ۱۸۲

۴۱۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر، بانگِ درا، ص ۱۱۴

۴۲۔ عبدالرزاق، مولوی، (مرتب) کلیاتِ اقبال، ص ۳۲

۴۳۔ قاضی احمد، میاں اختر جوناگڑھی، اقبال اکادمی، لاہور، ۱۹۷۷ء، ص ۱۷

References in Roman Script:

1. Iqbal, "Bang-e-Dra", Kareemi Press, Lahore, Tiba Awwal, 1924, page: 183
2. Ibid, Page183
3. Iqbal, Dr, "Kuliyat-e-Iqbal", page: 93
4. Iqbal, "Bang-e-Dra", deebacha "L"
5. Ibid, Page 140
6. Abdul Razzqq, Molvi, (Murattab) "Kuliyat-e-Iqbal", Ammad Press, Hyderabad (Deccan), 1924, page: 159
7. Doctor Sabir Klori "Kuliyat Baqiat Shair Iqbal" Iqbal Academy Pakistan, 2004 tiba avval, page 69
8. Ibid, Page 69
9. Ibid, Page 74
10. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab) "Kuliyat-e-Iqbal", page: 170
11. Ibid
12. Ibid, Page 147
13. Ibid, Page 151
14. Iqbal, "Bang-e-Dra", tiba avval, page: 3
15. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab) "Kuliyat-e-Iqbal, page: 36
16. Ibid
17. Iqbal, "Bang-e-Dra", tiba avval, page: 3
18. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab) "Kuliya-e-Iqbal", page: 37
19. Iqbal, "Bang-e-Dra", tiba avval, page: 4

20. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab) "Kuliyat-e-Iqbal", page: 97
21. Iqbal, "Bang-e-Dra" tiba avval, page: 250
22. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab) "Kuliyat-e-Iqbal" page: 97
23. Iqbal, "Bang-e-Dra" tiba avval, page: 250
24. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab) "Kuliyat-e-Iqbal", page: 54
25. Iqbal, "Bang-e-Dra", Tiba avval, page: 9
26. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab) "Kuliyat-e-Iqbal" page: 54
27. Iqbal, "Bang-e-Dra", Tiba avval, page: 9
28. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab) "Kuliyat-e-Iqbal", page: 54
29. Iqbal, "Bang-e-Dra", tiba avval, page: 9
30. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab) "Kuliyat-e-Iqbal", page: 101
31. Ibid
32. Ibid, Page 103
33. Ibid, Page 13
34. Ibid, Page 191
35. Iqbal, "Bang-e-Dra", Tiba avval, page: 220
36. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab) "Kuliyat-e-Iqbal", page: 7
37. Ibid, Page 12
38. Ibid, Page 7
39. Ibid, Page 12
40. Altaf Hali, Molana, "Deewan-e-Hali", page: 184
41: Iqbal, "Bang-e-Dra", Tiba avval, page: 114
42. Abdul Razzaq, Molvi, (Murattab), "Kuliyat-e-Iqbal", page: 32
43. Qazi Ahmad, Mian Akhtar Junagarhi, Iqbal Academy, Lahore, 1977, page: 71

مقالہ نگار	عنوان	صفحات نمبر	ملخص	کلیدی الفاظ
محمد یوسف / پروفیسر ڈاکٹر روبینہ شاہین	بہاؤ۔۔۔۔ایک گمشدہ بستی کی روداد	۱-۱۸•	مستنصر حسین تارڑ کا ناول 'بہاؤ' ایک تخیلی بستی کی روداد ہے جو دریائے سرسوتی کے کنارے آباد تھا۔یہ ناول برِصغیر میں آریاؤں کی آمد سے پہلے کی تہذیب بیان کرتا ہے۔ اس میں تارڑ نے زراعت کو دنیا کا سب سے قدیم پیشہ اور مٹی سے کھلونے اور برتن بنانے کا فن دنیا کا پہلا آرٹ قرار دیا ہے۔ ناول میں پیش کردہ انسان کی سماجی اور اجتمائی زندگی، مذہبی اعتقادات، معاشرتی اقدار، جذبات و احساسات اور تقسیم کار وغیرہ کی آئینہ دار ہے۔اس ناول میں غمی خوشی کی رسومات بیان کی گئی ہیں۔اس معدوم ہوچکی بستی میں کثیر شوہری عام تو نہ تھی مگر بہر حال اس کا وجود قائم تھا۔پاروشنی کے دو شوہر تھے، سمرہ اور ورچن۔	بہاؤ، سرسوتی، تہذیب، زراعت، اجتماعی زندگی، مذہبی اعتقادات،، معدوم، پاروشنی، کھیتی باڑی، صحرا

			بستی کی تمام زندگی کا انحصار دریائے گھاگرا اور اس کے معاون برساتی پانی پر تھا جسے لوگ 'بڑے پانی' کہتے تھے۔ مذکورہ دریا بہت گہرا تو نہ تھا، البتہ پاٹ دار اور چوڑا تھا۔یہی دریا بستی کی کھیتی باڑی کے لیے آب پاشی کا واحد ذریعہ تھا۔بستی کے لوگوں کے مذہبی اعتقاد کے مطابق اس دریا کا دوسرا کنارہ روحوں کی آماجگاہ تھی ۔ اس بستی میں توانا اور بلوغ کو پہنچی ہوئی تہذیب موجود تھی جس میں زراعت سب سے بڑا پیشہ تھا۔ااس کے علاوہ اس بستی میں اینٹیں اور برتن بنانا، مٹی سے مہریں اور سکے بنانا دوسرے نمایاں پیشے تھے۔بستی آباد تھی، زندگی اپنی غمی خوشی کے ساتھ رواں داوں تھی۔ کھیت کھلیان لہلہا رہے تھے اور کوئی خاص مسئلہ درپیش نہیں تھا۔ محبتیں اور رومانس چل رہے تھے، بچے پیدا ہو رہے تھے لوگ مر	

			رہے۔ پھر رفتہ رفتہ بڑے پانیوں کی مقدار گھٹنے لگی۔ سال بسال پانی خشک ہوتا رہا اور لوگ سخت فکر مند ہونے لگے۔ اور بالآخر بڑے پانی آنا بالکل بند ہو گئے اور دریا سفید ریت کے صحرا میں بدل گیا۔ کھیت سوکھ گئے اور جانور چارے اور پانی کی عدم فراہمی کی وجہ سے مرنے لگے۔ ایسی گھمبیر صورت حال میں لوگ بستی چھوڑنے لگے اور بالکل آخر میں اس ناول کی ہیروئن ، پاروشنی بستی میں رہ جاتی ہے اور اپنے کنک کے دانے نکال کر کچھ سنبھالتی ہے اور کچھ کوٹنے لگتی ہے۔ پاروشنی پر امید رہتی ہے کہ بڑے پانی کبھی نا کبھی آجائیں گے اور یہ بستی پھر سے آباد ہو گی۔ اس طرح پاروشنی زندگی اور امید کا استعارہ بن جاتی ہے۔	
ارسہ کوکب / ڈاکٹر حمیرا اشفاق	مجلہ اودھ پنچ میں جدید مغربی تعلیم پر مزاحمتی رویہ	۱۹-۳۸	ادب تخلیق کرنا بذات خود ایک مزاحمتی عمل ہے ۔ مزاحمتی ادب جبر و استحصال مخالف ادب	مزاحمتی رویہ، اودھ پنچ، مشرقی تعلیم، جدید مغربی تعلیم، نو آبادیاتی معاشرہ

			ہوتا ہے۔ اردو ادب کا آغاز جس دور میں ہوا وہ سیاسی انحطاط اور معاشرتی و تہذیبی زوال کا عہد ہے۔ اٹھارویں صدی کے آغاز سے اس زوال کی ابتدا ہو گئی تھی ۔ سیاسی زوال کی تاریخ میں ۱۸۵۷ء ایک مرکزی نقطہ ہے اور اودھ پنچ کی نثر ۱۸۵۷ء کے بعد رقم ہونے والی ناانصافی، ظلم ، تشدد و بربریت یا جبر کی آئینہ دار ہے۔ اودھ پنچ بظاہر تو مزاحیہ جریدہ تھا لیکن سنجیدہ اور سماجی مسائل پر اس کا اپنا ایک نقطہ نظر تھا جسے وہ طنز و مزاح کے پیرائے میں ظاہر کرتا رہتا تھا مزاحمت اور مصلحت سے وہ بلند تھا، جس بات کو سچ سمجھتا تھا وہی لکھتا تھا ان کی ایک سوچی سمجھی پالیسی تھی جس پر وہ مستقل مزاجی سے کاربند رہا۔ اس پالیسی کے نمایاں نکات میں سے ایک جدید مغربی تعلیم اور سرسید کی مخالفت تھی۔ چوں کہ مسلمانوں میں انگریزی تعلیم و تہذیب کے	،اردو ادب، علی گڑھ تحریک

			سب سے بڑے وکیل سرسید احمد خاں تھے۔ اس لیے" اودھ پنچ" سرسید اور ان کی تعلیمی تحریک کا بھی بدترین مخالف تھا اور یقیناً اس کی مخالفت میں وہ اکثر حدِ اعتدال سے بھی تجاوز کر جاتا تھا۔ اودھ پنچ نے اپنے دور کی منظوم تاریخ اس انداز میں رقم کی جو آج بھی اہمیت رکھتی ہے اور تاحیات مزاحمتی ادب تخلیق کر کے انصاف کی مشعل جلا کر سامراجی و آمرانہ قوتوں کا جواب دیا۔	
ڈاکٹر محمد سلیمان / ڈاکٹر بادشاہ منیر	"پریم چند کا افسانہ "بھوت" کے کرداروں کا نفسیاتی وجنسیاتی مطالعہ"	۳۹-۴۸	پنڈت کی بیوی منگلا بیٹی کے خلا کو پر کرنے کے لیے اپنی سوتیلی ماں سے نوزائیدہ بچی (بنی) لے آتی ہے۔ جوان ہو کر جب اس کی شادی کے دن آجاتے ہیں تو منگلا مر جاتی ہے۔ بیوی کی موت کے بعد پنڈت ڈپریشن اور تنہائیوں سے مغلوب ہو کر اپنی منہ بولی بیٹی بنی سے شادی کر لیتا ہے۔ اگرچہ دونوں یہ شادی اپنی	پریم چند، کردار، نفسیات، جنسیات

			تمناؤں، ضرورتوں اور مجبوریوں کی زد میں آکر کر لیتے ہیں لیکن دوسری طرف وہ منگلا کی وصیت اور سماجی، اخلاقی، مذہبی اور روایتی اصول وضوابط کی دھجیاں بکھیر دیتے ہیں۔ جس کی وجہ سے دونوں سہاگ رات کو ہی کئی نفسیاتی عوارض وپیچیدگیوں (فوبیا، شائزوفرینیا) کا شکار ہو جاتے ہیں۔	
صدیق اقبال / ڈاکٹر محمد الطاف یوسفزئ	مختار مسعود بحیثیت خاکہ نگار	۴۹-۵۸	مختار مسعود علم وادب کی خدمات کا ایک معروف حوالہ رہا ہے۔ ان کی نثر میں متنوع ادبی رنگ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ علم و ادب کی دنیا میں ان کے اسلوب اور محاسن کو پرکھا جائے، تو ان کی کاوشیں لازوال ہیں۔ اُنھوں نے منظر نگاری اور سراپا نگاری کے ساتھ خاکہ نگاری کو بھی کمال مہارت کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر اُتارا۔ وہ منفرد اسلوب کے مالک ہیں اور اس منفرد اور دلفریب اسلوب کی بدولت دلوں کو تسخیر کرنے کا گُر	خاکہ یا پنسل اسکیچ، مختار مسعود کی خاکہ نگاری، ادبی خدمات، خاکہ نگاری اور تبصرہ نگاری، مشاہیر کی سوانح عمریاں، شخصیات کے تذکرے، انشائیے اور تبصرے، پروفیسر ڈاکٹر ایل کے حیدر، قصیدہ اور خاکہ، لفظوں کی مصوّری

			جانتے ہیں جس کی بدولت وہ ہر وقت اپنے پڑھنے والوں کو اپنے حصار میں جکڑ لیتے ہیں۔ وہ سادہ انداز میں روانی سے لکھنے کا فن جانتے ہیں۔ ان کی تصانیف مشاہدات، تجربات اور تاریخ کی آگاہی سے بھرپور ہیں۔ان تصانیف میں تاریخی جملے ضرب الامثال کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔ انھوں نے خوش نصیبی سے ایسازمانہ پایاتھاجن میں غالب، صہبائی، آزردہ، شیفتہ اور مومن وغیرہ کی طرح زندہ دل ارباب کمال موجود تھے جس کی وجہ سے اُنھیں شاعرانہ نثر لکھنے کااعزاز بھی حاصل ہے۔	
نورین رضوی / محمد شوکت علی	راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری	۵۹-۷۸	راجندر سنگھ بیدی نے جب افسانہ نگاری کے میدان میں قدم اتارے تو اس وقت غلامی کے خلاف جدوجہد جاری وساری تھی۔خارجی منظر پر ایک خوفناک طوفان دھاڑ رہا تھا۔ہر کوئی آزادی کے حصول کے کوشاں تھا ۔وطن کی عظمت کے ارفع	افسانہ نگار، عورتوں کے مسائل، قربانی، خونی صورت حال، سنہری دور، نفسیاتی، جذباتی، اردو افسانہ

			خوابوں نے لوگوں کو آزادی کی اہمیت سے آشنا کر دیا تھا۔اور وہ حسب توفیق اس جدوجہد میں اپنا رول ادا کر رہے تھے۔قد آور لو گوں کا ایک ہجوم بر صغیر کے فکری اور سیاسی منظر پر طلوع ہوا۔انہوں نے لوگوں میں آگے بڑھنے کی تحریک پیدا کی۔ملک کی تقسیم اور فسادات کے المیے نے اردو کے فن کاروں کو بری طرح جنجھوڑا۔یہی وجہ ہے کہ اس دور کے بیشتر افسانہ نگاروں اور شاعروں کے یہاں ان اندوناک واقعات پر جس میں انسانیت بری طرح پامال ہوئی، غم وغصے کا اظہار ہے ،یا پھر ان کے ہاں ذہنی اور نفسیاتی،سیاسی اور تاریخی محرکات پر وعظ وپند ہے۔اس ماحول میں ادب اور شاعری نے ایک نیاموڑ لیا ۔بیدی نے بھی اس نئے آدرشی راستے پر چلنا شروع کر دیا۔بیدی نے سماجی امتیازات، غربت، بیماری، کسمپرسی، اندھیرا، لا تعلقی اور بے حسی کو اپنے افسانوں کاموضوع بنایا۔	

ڈاکٹر محمد نوید / ڈاکٹر شیر علی	قائداعظم محمد علی اور فنون لطیفہ	۷۹-۸۶	اس تحقیقی مقالے میں قائداعظم محمد جناح کی فنون لطیفہ اور زندگی کے مختلف نجی نوعیت کے پہلوؤں کا مختصر جائزہ پیش کیا گیا ہے کہ وہ صرف ایک سیاسی رہنما اور قانون ساز شخصیت نہیں تھے بلکہ ان کی زندگی عزم و ہمت، جرات، سچائی اور خلوص کا بہترین نمونہ تھی۔ بحیثیت ایک با اصول اور باوقار انسان محمد علی جناح کی حیات ہمارے لیے قابل تقلید ہے۔ محمد علی جناح کی ذاتی زندگی کا مطالعہ کیا جائے تو وہ ایک خوبصورت دل کے مالک اور رومانوی مزاج کے حامل انسان دکھائی دیتے ہیں ۔ اس مقالے میں اُن کی زندگی کی ایسی ہی چند جھلکیاں پیش کی گئی ہیں۔ قائداعظم محمد علی جناح وہ باکمال ہستی ہیں جنھیں دست قدرت نے اپنے دور کے سنگین خطرات سے نمٹنے کے لیے ایک مخصوص وقت میں اس فانی دنیا میں بھیجا۔	فنون لطیفہ ، تھیٹر، قائداعظم محمد علی جناح، دینا، فاطمہ جناح، پاکستان

ڈاکٹر ستار خان خٹک	علامہ اقبال کی اردو اور فارسی غزل گوئی کا تقابلی مطالعہ	۸۷-۱۱۰	غزل مشرقی شاعری کی مقبول صنف سخن ہے۔غزل کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہر قسم کے مضامین بڑی آسانی سے بیان کیے جاسکتے ہیں دنیااور آخرت کے متعلق ہر قسم کے مضامین کے لیے غزل کے دروازے کھلے ہیں۔غزل کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں اختصار پایا جاتا ہے۔اردو اور فارسی کے اساتذہ شعرا کو ان کی غزلیات کی وجہ سے شہرت ملی ہے۔ میر،درد، مومن، غالب ، حالی، اقبال، حافظ،سعدی،نظیری، اور دیگر شعرا کی غزلوں کے اشعار عوام وخواص دونوں طبقوں کو یکساں ازبر ہیں۔ غزل ہمیشہ سے اہل زبان اور اہل دل کی ایک پسندیدہ اور مقبول ترین صنف رہی ہے۔	غزلیہ اشعار،عشقیہ اشعار،غزلیات، مجموعہ اشعار،فارسی غزل، برصغیر، بانگ درا،ضرب کلیم،بال جبریل، نظم اور نثر
ڈاکٹر بسمینہ سراج/ڈاکٹر زینت بی بی	ڈاکٹر شاہدہ سردار کی شاعری میں منظر نگاری کی مختلف	۱۱۱-۱۱۸	بیسویں صدی میں جہاں زندگی کے ہر شعبے میں تبدیلیاں رونماہوئیں وہاں شعر وادب میں	۔فطرت نگاری۔منظر نگاری۔کہکشاؤں۔ قواعد وضوابط۔ عروج۔سادگی

	جہتیں		بھی بہت سی تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔اس دور میں علی گڑھ تحریک ایک بہت بڑی ا ور نمایاں تحریک کے طور پر سامنے آتی ہے جس نے عبارت کی سادگی پر توجہ دی ۔اس تحریک نے جو ادب تخلیق کیا اس میں عقل اور وجدان دونوں کا ملاپ موجود ہے۔ علی گڑھ تحریک سے پہلے شاعری اور خصوصاً نظم میں قافیہ آرائی پر سارا زور صرف کیا جاتا تھا۔	عبارت۔کومل۔لطیف ۔احساسات وجذبات۔ سچے جذبوں۔دھوپ کی کرنوں
ڈاکٹر محمد رمضان	متروکاتِ بانگِ درا کی روشنی میں اقبال کے فکری وفنی ارتقا کا جائزہ	۱۱۹-۱۴۲	اس مضمون میں یہ جائزہ لیا گیا ہے کہ جب علامہ اقبال نے اپنا پہلا اردو شعری مجموعہ "بانگِ درا" شائع کیا تو اس میں کون کون سی ترامیم کیں۔ بلاشبہ یہ مجموعہ ان کا بہت کڑا انتخاب ہے جس میں زیادہ تر مقامیت کی بجائے آفاقیت کو اولیت حاصل ہے۔ اس کے علاوہ یہ بات جاننے کی کوشش کی گئی ہے کہ وہ کیا وجوہ تھیں جن کی بنا پر اقبال کی فکر میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔	اقبال۔ متروکات بانگ درا۔ ذہنی ارتقا۔ کاٹ چھانٹ۔ بہترین نقاد۔ مقامیت۔ آفاقیت۔ بہترین انتخاب

			اقبال کے لیے یورپ جانا کس قدر سود مند ثابت ہوا اور وہاں جا کر ان کی فکر میں کیا تبدلیاں رونما ہوئیں۔	

CONTENTS

Editorial		
Bhao …… The Story of a lost Hamlet	Muhammad Yousaf/ Prof. Dr. Rubina	1
Resisting Behavior of Modern Western Education in Awad Punch	Irsa Kokab/ Dr. Humaira Ishfaq	19
Psychological and Sexual Study of The Characters of Prem Chand's Story "Bhoot"	Dr. M.Sulaiman/ Dr. Badsha Munir	39
Mukhtar Masood as a Sketch Writer	Sadiq Iqbal/ Dr.M.Altaf Yousafzai	49
Analytical study of Rajindar singh Bedi's fictio	Noureen Rizvi/ Muhammad Shouket Ali	59
Quaid-e- Azam Muhammad Ali Jinnah and Fine Arts	Dr. Muhammad Naveed/ Dr. Sher Ali	79
Comparative Study of Allama Iqbal's Urdu and Persian Composition of ode	Dr.Satar Khan Khattak	87
Different aspects of scenography in Shahida Sardar's poetry	Dr. Bismina Siraj/ Dr. Robina Rashid	111
A review of Iqbal's artistic and Theological evolution in the light of obsolete Baang-E-dara	Dr. Muhammad Ramzan	119
Index	Dr. Ambreen Tabassum Shakir Jan	143

DARYAFT

ISSN Online: 2616-6038
ISSN Print: 1814-2885

Research Journal of Urdu Language & Literature

Published by: National University of Modern Languages, Islamabad

Department of Urdu Language & Literature

Subscription / Order Form

Name: _____

Mailing Address: _____

_____

City Code: _____ Country: _____

Tel: _____ Fax: _____

Email: _____

Please send me _____ copy/ copies of The "Daryaft"

I enclose a receipt of Online Fund Transfer of Pkr/US$ _____ In Daryaft Account No: 0550380006660, Askari Bank I-9 Branch, Islamabad.

Signature: _____ Dated: _____

Note:
Price per Issue in Pakistan: Pkr 600 (including Postal Charges)
Price Per Issue other countries: US$ 5 (excluding Postal Charges)
Please return to: Department of Urdu, NUML, H-9/4, Islamabad, Pakistan
Phone: 051-9265100-10, Ext: 2262

DARYAFT

ISSUE-27

Jan -June, 2022

ISSN Online: 2616-6038
ISSN Print: 1814-2885

"DARYAFT" is a HEC Recognized Journal

It is included in Following National & International Databases:

1. MLA database (Directory of Periodicals & MLA Bibliography)
2. Index Urdu Journal (IIUI),
3. International Scientific Indexing (ISI)
4. Scientific Indexing Services (SIS)
5. Tehqeeqat, A Research Indexing System

Editors:

Editor: Dr. Ambreen Tabassum Shakir Jan

Sub-Editor: Dr. Rukhshanda Murad

Department of Urdu, NUML, Islamabad

Composing & Layout: Muhammad Abrar Siddiqui

ADVISORY BOARD

International

Prof. Dr. Heinz Werner Wessler

Department of Linguistics and Philology, UPPSALA, Sweden

Prof. Dr. Halil Toker

Head of Urdu Language and Literature Chair, Istanbul University, Istanbul

Prof. Dr. Khawaja Ikram ud Din

Department of Urdu, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, India

Prof. Dr. Shahabuddin

Department of Urdu, Aligarh Muslim University, Aligarh, India

Prof. Dr. Moinuddin A. Jinabade

Centre for Indian Languages, School for Languages Literature and Cultural Studies Jawaharlal Nehru University, India

Prof. Dr. Asuman Belen Ozcan

Head, Department of Urdu, University of Ankara, Ankara, Turkey

Prof. Dr. Ibrahim Muhammad Ibrahim

Head, Department of Urdu, Faculty of Humanities, University of Al-Azhar, Cairo, Egypt

Prof. Dr. Muhammad Mahfooz Ahmad

Department of Urdu, Jamia Millia Islamic, New Delhi, India

Prof. Dr. Mehmoodul Islam

Department of Urdu, Faculty of Arts, Dhaka University, Dhaka, Bangladesh

Dr. Arzu Suren

Department of Urdu, University of Istanbul, Istanbul, Turkey

National

Prof. Dr. Abdul Aziz Sahir

Head, Department of Urdu, Allama Iqbal Open University, Islamabad

Prof. Dr. Muhammad Kamran

Department of Urdu, University of Punjab, Lahore

Prof. Dr. Tanzeem-ul-Firdous

Head Department of Urdu, University of Karachi, Karachi

Prof. Dr. Rubina Tareen

Department of Urdu, B.Z University, Multan

Prof. Dr. Qazi Abid

Department of Urdu, B.Z University, Multan

Prof. Dr. Khalid Mehmood Khattak

Head Department of Urdu, University of Balochistan, Balochistan

Prof. Dr. Zia Ul Hassan

Department of Urdu, Oriental College, University of Punjab, Lahore

Prof. Dr. Saima Irum

Head Department of Urdu, Govt College University, Lahore

Prof. Dr. Sohail Abbas

Head Department of Urdu, Ghazi University, DG Khan

Dr. M. Afzal Butt

In-charge Faculty of Arts & Social Sciences,

Govt. College Women University, Silkot

Technical Assistantce: Muhammad Abrar Siddiqui

FOR CONTACT
Department of Urdu Language & Literature,
National University of Modern Languages, H-9, Islamabad
Telephone: 051-9265100-10, Ext: 2262
E-mail: daryaft@numl.edu.pk
Website (OJS): *https://daryaft.numl.edu.pk/index.php/daryaft*

DARYAFT

ISSUE-27
Jan –June, 2022

ISSN Online: 2616-6038
ISSN Print: 1814-2885

PATRON IN CHIEF

Maj Gen Muhammad Jaffar HI (M)(Retd)
(Rector)

PATRON

Brig Syed Nadir Ali
(Director General)

CHIEF EDITOR

Prof. Dr. Jamil Asghar Jami
(Dean Faculy of Languages)

EDITOR

Dr. Ambreen Tabassum Shakir Jan

SUB-EDITOR

Dr. Rukhshanda Murad

NATIONAL UNIVERSITY OF MODERN LANGUAGES

ISLAMABAD