www.tufailpublications.com
info@tufailpublications.com

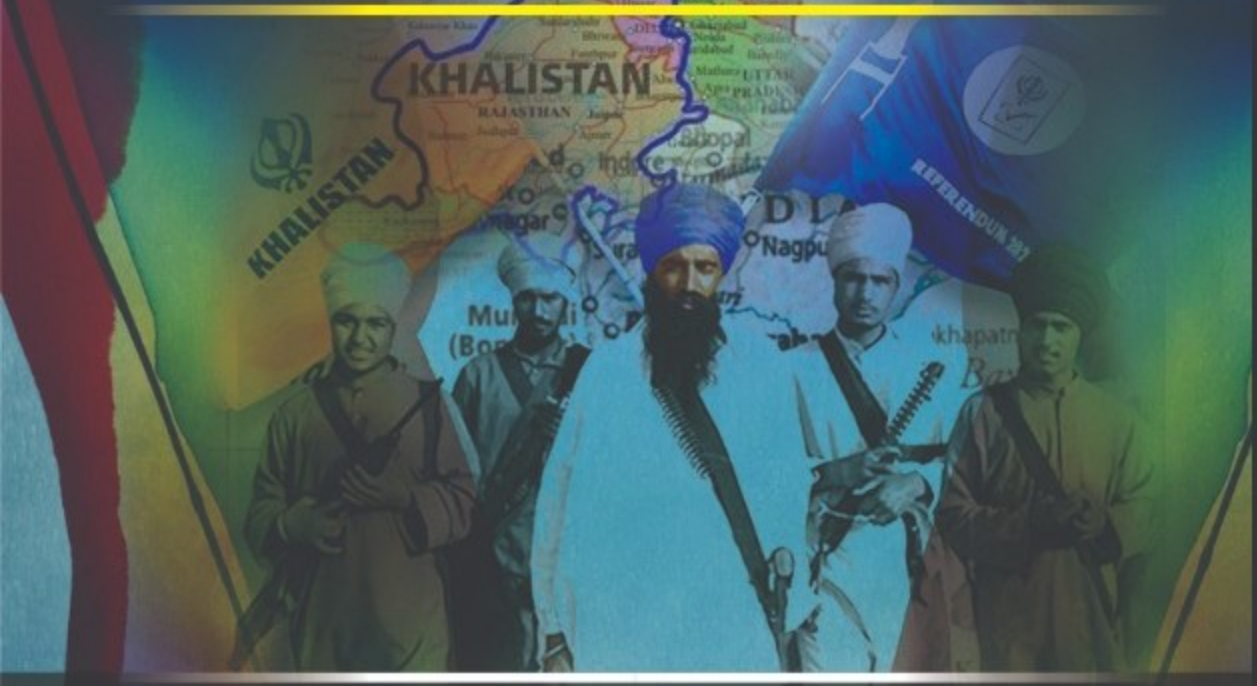
علمی، ادبی، تاریخی اور سیاسی مجلّہ

ماہنامہ فانوس

خالصتان: آزادیِ کشمیر کی کنجی

محمد شکور طفیل کا ایک فکر کشا کالم

اگست، ستمبر ۲۰۱۹ء



اردو رباعی کا اہم شاعر: مامون ایمن

امریکہ میں مقیم نام وَر رباعی گو شاعر مامون ایمن کی اردو رباعیات پر ڈاکٹر نجیب جمال کا تنقیدی و عروضی تجزیہ

جدید شاعری کی منفرد آواز: فیض احمد فیض

کراچی یونیورسٹی کی معروف استاد ڈاکٹر راحت افشاں کا تنقیدی زاویہ نظر

اردو ادب کے تناظر میں عریانی وفحاشی کے تصورات پر جناب انصار احمد شیخ کا تنقیدی و تحقیقی تناظر

مطالعاتِ خصوصی کے آئینے میں

پریم چند کے ناول "گئودان" کے تناظر میں بھارت سے جناب سنتوش کمار کا تنقیدی تجزیہ

اسد اشلوک کی سرائیکی نظم "گھاڑو" (کشتی ساز" کا معنوی تناظر، جناب خورشید ربانی کے قلم سے

"لی شاؤ": کلاسیکی چینی شاعری کی شاہکار نظم، جناب عابد سیال کا تجزیاتی زاویہ نظر

بانی: قدیر شیدائی (مرحوم)

جاری کردہ ۔۔۔۔ ۱۹۶۰ء

ماہ نامہ فانوس

رجسٹرڈ نمبر : L : 7480

جلد:۵۹۔۔۔شمارہ نمبر:۸،۹۔۔۔اگست، ستمبر ۲۰۱۹ء

عام شمارہ: قیمت: 100روپے سالانہ: 1000روپے

(بیرونِ ملک: 100 امریکی ڈالر)

(سالانہ چندہ میں ڈاک خرچ اور خاص اشاعتوں کی اضافی قیمت بھی شامل ہے)

ماہنامہ فانوس لاہور

طفیل بُک بنک: #94۔لٹن روڈ، بوہڑ والا چوک، نزد مزنگ چونگی، لاہور

info@tufailpublications.com monthlyfanoos1960@gmail.com

0092-042-37353305

ماہ نامہ ’’فانوس‘‘ لاہور

محمد شکور طفیل	مدیرِ اعلیٰ
زوبیہ شکور	مدیرِ منتظم
خالد علیم	مدیر
محسن فارانی	نائب مدیر
ماجد یزدانی	مدیرِ معاون
مدثر قدیر	مدیرِ معاون
محمد ظفر اقبال 0324-4782746 0344-4157745	سرکولیشن مینیجر
حمدان خالد	کمپوزنگ ڈیزائننگ

Monthly Fanoos Since-1960

مجلسِ مشاورت

حفیظ الرحمٰن احسن، عطاء الرحمٰن
رؤف طاہر، اشرف سلیم
نوید صادق، نوید صدیقی

بیرونِ ملک نمائندگان

منیر احمد خلیلی —— متحدہ عرب امارات
حامد یزدانی —— کینیڈا
افضل آرش —— سعودی عرب
شکیل سروش —— امریکہ
شہناز رحمان —— بھارت

قانونی مشیران

توصیف احمد (ایڈووکیٹ)
ارشد گوندل (ایڈووکیٹ)

ناشر: محمد شکور طفیل نے دلاور حسین خاں، مطبع ڈی ایچ پرنٹر، بیسہ اخبار، لاہور سے چھپوا کر 94۔لٹن روڈ، بوہڑوالا چوک، نزد مزنگ چونگی، لاہور سے شائع کیا

بِسۡمِ اللّٰہِ الرَّحۡمٰنِ الرَّحِیۡمِ

❁❁❁

فہرست

اداریہ

شعاعیں — خالد علیم — ۵

مقالات

اردو رباعی کا اہم شاعر: مامون ایمن — ڈاکٹر نجیب جمال — ۷

جدید شاعری کی منفرد آواز: فیض احمد فیض — ڈاکٹر راحت افشاں — ۱۴

فحاشی اور عریانی کے تصورات، اردو ادب کے تناظر میں — انصار احمد شیخ — ۲۲

غزلیں

سید ضیاء الدین نعیم، قمر رضا شہزاد، ڈاکٹر ضیاء الحسن، اختر رضا سلیمی وجاہت انور ۵۳

احمد جہاں گیر، طارق بٹ، اسحاق وردگ، سعید سادھو، عون الحسن غازی تا

عبید الرحمٰن نیازی ۶۲

کشمیر نامہ

''ڈل'' کی سنہری وادی میں — سیّد ماجد یزدانی — ۶۳

ایک قصہ ماضی اور حال کا — خالد علیم — ۶۴

مطالعہ خصوصی

اردو ادب میں پریم چند کی اہمیت، گئودان کے تناظر میں — سنتوش کمار — ۶۶

اسد اشلوک کی سرائیکی نظم ''گھاڑو'' (کشتی ساز) کا معنوی تناظر — خورشید ربانی — ۷۴

''لی شاؤ'': کلاسیکی چینی شاعری کی شاہکار نظم — عابد سیال — ۷۷

ماہ نامہ ''فانوس'' لاہور

بازدید

خالد احمد: کچھ زندگی، کچھ شاعری — حامد یزدانی — ۸۵

افسانہ

ذہن زاد — توصیف بریلوی — ۹۱

ترجمہ

مڈبھیڑ — بورخیس/محمد عاصم بٹ — ۹۶

فکر و نظر

کالا باغ ڈیم ملکی المیّہ کیوں کر بنا؟ — محسن فارانی — ۱۰۳

فانوس نما

''خالصتان'': آزادیِ کشمیر کی کنجی — محمد شکور طفیل — ۱۰۶

اداریہ

شعاعیں

توڑ اُس دستِ جفا کیش کو یارب جس نے روحِ آزادیِ کشمیر کو پامال کیا

شاعرِ مشرق علامہ اقبال کی یہ صدائے دردانگیز تو بیسویں صدی کے نقطۂ آغاز ہی میں اُٹھ چکی تھی، جب کہ آج سے بہتّر سال قبل اس جنت نظیر وادی کو اپنے پنجۂ ظلم وستم میں دبانے کے لیے بھارت نے جس فریبِ وعدہ سے اُس وقت کے عاقبت نااندیش سیاسی رہنماؤں کو اپنے جال میں جکڑ لیا اور پوری کی پوری وادی پر اپنا تسلط قائم کرلیا تھا، آج اس کا پردہ تمام اقوامِ عالم پر چاک ہو چکا ہے کہ بھارت کا مکروہ چہرہ تمام دنیا نے کھلی آنکھوں دیکھ لیا ہے مگر۔۔۔ حیرت ہے کہ اقوامِ عالم اور اُن کا وہ سیاسی منشور، جس کے تحت وہ انسانیت کا راگ الاپتے نہیں تھکتے، کشمیر پر بھارت کے ظلم وبربریت کو دیکھ کر بھی تاحال خاموش ہیں۔ خیر ان کی یہ خاموشی وہ آئینہ ہے، جس میں ان کے ذاتی مفادات اور ان مفادات کے تحت سیاسی مفاہمتیں اپنے پورے خدوخال کے ساتھ واضح ہیں، مگر مسلم اُمّہ۔۔۔ کیا یہ نام نہاد مسلم اُمّہ ہے، یا سِرے سے کوئی اُمت ہی نہیں؟ کہ یہ بھی انھی مصلحتوں اور انھی مفاہمتوں کا شکار ہے جو غیر مسلم اقوامِ عالم کی بے حسی کے ساتھ چپ سادھے ہوئے ہے۔ شاید یہ بھی کچھ بہتر ہوتا، اگر صرف خاموشی اختیار کیے رکھتی مگر اُس نے تو ہماری پشت پر ایسا وار کیا ہے جس کا زخم صدیوں تازہ رہے گا۔ غیر مسلم اقوام نے تو پھر اپنے اپنے دائرے میں احتجاجی ریلیوں سے اپنا احتجاج ریکارڈ کروادیا۔ یہ احتجاجی ریلیاں مصنوعی نمایش ہی سہی، مگر زندہ دل اقوام کے طور پر انھوں نے کم از کم یہ حق تو ادا کیا، جب کہ نام نہاد مسلم اُمّہ سے تو یہ بھی نہ ہوسکا۔ سیاسی مصلحتیں اور اقتصادی مفاہمتیں کچھ بھی ہوں مگر کیا اس موقع پر؟۔۔۔ جب مسلمانوں کا ازلی دشمن اسرائیل پسِ پُشت اور بھارت کھل کر کشمیر پر اپنی جبریت وبربریت کا پنجہ گاڑے بیٹھا ہے۔ ہمارے سیاسی مبصرین کچھ بھی کہیں، لیکن یہ ایک واشگاف حقیقت ہے کہ عرب، اسرائیل، بھارت اور امریکی گٹھ جوڑ آنے والے دور کی ایک ایسی صورتِ احوال کو جنم دے رہا ہے، جس میں تباہی صرف اور صرف مسلمانوں کی نظر آتی ہے۔۔۔ ظلم وبربریت کا عفریت، بلا مذہب، بلا رنگ ونسل، کسی بھی قوم پر مسلط ہو، اہلِ ادب نے ہمیشہ اس کے خلاف آواز اُٹھائی ہے۔ اوّلیں طور پر شعرا پر یہ فرض عاید ہوتا ہے کہ وہ حق اور سچ کی آواز بنیں۔ شاعر کی مثال بقول اقبال:

مبتلائے درد کوئی عضو ہو، روتی ہے آنکھ کس قدر ہم درد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

مگر۔۔۔ کیا یہ آنکھ اتنی بے حس ہو چکی ہے کہ وہ درد بھی محسوس کرنے سے قاصر ہے، جس میں کشمیر کی بوڑھی مائیں اپنی آنکھوں کے سامنے اپنی بیٹیوں کی عصمتوں کو تار تار ہوتے دیکھ رہی ہیں، ہر روز اپنے نوجوان بیٹوں کے جسموں کو کٹتے دیکھ رہی ہیں، معصوم بچوں کو گولیوں سے چھلنی ہوتے دیکھ رہی ہیں۔ وہ درد وغم سے اس قدر نڈھال ہیں کہ اُن کو ڈھارس دینے والا کوئی نہیں، ان کے درد کا مداوا کرنے والا دُور دُور تک

کوئی نظر نہیں آتا۔ کیا ہمارے اہلِ سخن سے یہ بھی ممکن نہیں کہ کم از کم ان کے درد کو محسوس کرتے ہوئے اپنی شاعری کے ذریعے بھارتی جبر وبربریت کا آئینہ دنیا کو دکھائیں، کشمیری مسلمانوں کے دلوں کی دھڑکن نہیں تو کم از کم اُن کے دل کی آواز تو بن جائیں کہ سچے اور کھرے شاعروں کا ہمیشہ سے یہ فریضہ رہا ہے کہ ظلم کہیں بھی ہو، وہ اُس کے خلاف آواز ضرور اُٹھاتے ہیں۔۔۔ لیکن یہ آوازیں، سوائے اِکا دکا آوازوں کے، خاموش کیوں ہیں؟ کیا ہمارے شعرا کے دل ودماغ پر بھی بے حسی طاری ہے؟ یا یہ بھی سیاسی مصلحتوں کا شکار ہو چکے ہیں؟ یا محض اس مقصد کے تحت شعر کہنے کے عمل کو وقتی ضرورت کا عندیہ دے کر غیر شاعرانہ عمل سمجھتے ہیں۔۔۔ کچھ بھی ہو۔۔ چاہیے تو یہ تھا کہ ہر شاعر اپنی اپنی ذات کے خانے سے باہر نکل کر کشمیر کے اس درد کا حصہ بن جاتا، وہ درد محسوس کرتا جو انسانیت کا درد بھی ہے اور قوم کا بھی۔۔۔ مگر یہاں تو تاحال ایک سناٹا طاری ہے۔۔ ایسا سناٹا، کہ آنے والا ادبی مورخ بھی اس دور کے شعری منظر نامے کو کچھ اس قسم کے الفاظ سے یاد رکھے گا:

انسان مر رہا تھا۔۔۔ مگر شاعر کی انسانیت کھوکھلی علامتوں اور بے تاثیر جذبوں سے آراستہ محض اسلوبیاتی دل کشی میں کھو گئی تھی۔۔۔ انسان لہولہو تھا۔۔۔ مگر شاعر کا قلم یا تو بے رُوح سماج کی بے چارگی اور افسردگی پر نوحہ زن تھا، یا صرف محبوبیت کی چادر اوڑھ کر ہجر ووصال کے نغمے الاپ رہا تھا۔ حریّت کی صدا اس کے ضمیر پر اگر کوئی دستک دیتی بھی تھی تو وہ اپنے دانش کدے کے یخ بستہ حصار میں سکڑے بیٹھا بے مقصد تخلیق کے نئے برگ وبار سنوارنے میں محوِ فکر تھا جب کہ وقت کا نقاد اس کے سر پر شاعرِ بے بدل کا تاجِ زرّیں سجا کر اپنے تئیں تنقیدی منصب کا فرض ادا کیے بیٹھا تھا۔

اور بس یوں ہی، اور کچھ ایسا ہی۔۔۔ شاید ہمارے ادب کا ایک طبقہ جدید ادب کے نام پر علامہ اقبال کی شاعری کو بھی شاعری اس لیے قرار دینے کے لیے تیار نہیں کہ اقبال مسلمانوں کا شاعر ہے، شاعرِ اسلام ہے اور اُس کی شاعری اسلامی مقصدیت کے تابع ہے۔ اقبال کا قلم ملتِ اسلامیہ کے ہر سانحے پر سراپا فریاد رہا ہے، اُسے طرابلس کے شہیدوں کا لہو نظر آتا ہے تو اُس کا دل خون کے آنسو روتا ہے، مگر ہمارے جدید شعرا کو یہ خوف لاحق ہے کہ یوں کشمیر کے مسلمانوں کے حق میں آوازۂ حق بلند کرنے سے اُن پر اسلامیت اور مذہبیت کا ٹھپہ لگ سکتا ہے۔۔ جب کہ حقیقت تو یہ ہے کہ اسلام ہی میں انسانیت کی بقا ہے۔۔۔ یقین نہ آئے تو دیکھ لیجیے آج کی اقوامِ عالم، جو انسانیت کا دعویٰ تو کرتی ہیں مگر وہ کشمیری مسلمانوں کے حق میں کوئی عملی قدم اُٹھانے کے لیے تیار نہیں، کہاں گئی اُن کی انسانیت؟۔۔۔ مر چکی اُن کی انسانیت!۔۔۔ اور اس مردہ انسانیت کو دوبارہ زندہ کرنے کے لیے تلوار اور قلم دونوں کا جہاد ہم پر فرض ہو چکا ہے۔ آیئے، تلوار بے شک نہ اُٹھایئے کہ اس مقصد کے لیے اللہ نے اپنے خاص بندے پیدا کر رکھے ہیں، کم از کم اس مقصد کے لیے قلم تو اُٹھایئے۔۔۔ ہمیں یقین ہے کہ اللہ کے ہاں آپ کا شمار بھی اُن خاص بندوں ہی میں ہوگا۔ بقول فیض:

یا خوف سے درگزریں، یا جاں سے گزر جائیں مرنا ہے کہ جینا ہے، اک بات ٹھہر جائے

خالد علیم

مقالات

ڈاکٹر نجیب جمال/ ڈاکٹر شاہد اشرف

اردو رباعی کا اہم شاعر: مامون ایمن

اپنی مستزاد رباعیوں کے آئینے میں

رباعی کا شمار اردو کی کلاسیکی اصناف میں کیا جاتا ہے۔ کلاسیکیت دراصل ایک طرح کا ذہنی رویہ ہے جس میں قدما کی پیروی، موضوع پر ہیئت اور ہیئت پر تکمیلیت کا غلبہ بنیادی اصول کی حیثیت رکھتے ہیں۔ موضوعاتی اعتبار سے تہذیبی زندگی کے عناصر، اخلاقی سچائیوں کا ابلاغ، ماورائے ادراک حسیات، حقیقی زندگی کے مظاہر، نیکی اور بدی میں امتیاز، فلسفیانہ عقاید کی پیروی جیسے عوامل زیادہ اہم سمجھے گئے ہیں۔ مغرب میں انقلابِ فرانس سے پہلے کا دور شعروادب کے حوالے سے کلاسیکیت کے غلبے کا دور رہا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کی آزاد خیالی بھی اس کے آڑے نہ آسکی۔ حقیقت میں تو نشاۃ الثانیہ نے بنیادی طور پر کلاسیکی شعروادب کے شعور ہی کو قائم رکھا۔ اسی دور میں صحیح معنوں میں عقل کی پاسبانی کو تسلیم کیا گیا۔ فرانسیسی مفکر دیکارت عقل کے اوّلین مبلغ کے طور پر سامنے آیا۔ اس کے بعد ہی سے تہذیب، شائستگی، مروت انسانیت اصولوں کی پیروی اور قدما کی تقلید کو اہمیت حاصل ہوئی۔ اردو شاعری میں اٹھارھویں صدی کا شعروادب تخلیقی شعور کو تنقیدی شعور سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ تخلیقی اپج اور تنقیدی شعور کا موازنہ کرتا ہے، ہیئت کی پابندی کو تسلیم کرتا ہے اور قدما کے اصولوں کی پیروی میں مستعد دکھائی دیتا ہے۔ میر، سودا، درد، مصحفی، میر حسن، آتش، ناسخ اردو شاعری میں کلاسیکیت اور تہذیبی زندگی کی نمائندگی ہی نہیں بلکہ فن شعر کی عاید کردہ پابندیوں کی پاسداری بھی کرتے ہیں۔ یہ سب خاص طور پر ہیئت کے دائرے میں رہ کر فنِ شعر پر عامل ہوئے ہیں۔ اردو شاعری کی کلاسیکی اصناف میں غزل، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، نظم (پابند) اور رباعی زیادہ معروف ہیں۔ ان تمام اصناف کی ہیئت کے علاوہ تجربوں کے انتخاب میں بھی احتیاط سے کام لیا گیا ہے۔ رباعی تو ہیئت کے ساتھ ساتھ مخصوص بحر کی پابندی کی وجہ سے ہمیشہ بھاری پتھر ثابت ہوئی۔ صرف قادرالکلام شعرا ہی اس میدان میں اترے اور ان میں سے بھی کئی ایسے الجھے کہ الٹے سیدھے کی کچھ خبر نہ رہی۔ سید عابد علی عابد کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ ''رباعی کا وزن کچھ ایسا ٹیڑھا اور سنجیدہ واقع ہوا ہے کہ بڑے بڑے پختہ کار اور پختہ مشق اساتذہ ٹھوکر کھا جاتے ہیں۔''(۱) شاید یہی وجہ ہے کہ رباعی کہنے والے شاعر انگلیوں پر

گنے جاسکتے ہیں۔ اورینٹل کالج کے پروفیسر محمد اقبال نے تلوک چند محروم کی رباعیوں کے مجموعے کا دیباچہ لکھتے ہوئے یہ سوال اٹھایا تھا۔ کہ ''اردو میں رباعی کیوں نہیں۔''(۲) انیس و دبیر کو البتہ مرثیہ کے بعد اس میدان میں بھی تفوق حاصل رہا۔ غالب بھی پندرہ سولہ سے زیادہ رباعیاں نہ کہہ سکے۔ حالی و اکبر نے یادگار رباعیاں لکھیں اور ان کے بعد امجد حیدر آبادی، جوش، فانی، سیماب، فراق، تلوک چند محروم، جگت موہن لال رواں، اختر حیدر آبادی اور یگانہ نے رباعی کی طرف بھرپور توجہ کی۔ موجودہ دور میں مامون ایمن اکیلے اس میدانِ کارزار میں کھڑے دکھائی دیتے ہیں۔ *

رباعی اصلاً بحر ہزج میں کہی جاتی ہے اور اس کے چوبیس اوزان اسی بحر سے اخذ کیے گئے ہیں۔ ان میں بارہ مفعول اور بارہ مفعولن سے شروع ہوتے ہیں۔ بحر ہزج کا کلیدی اور ثابت رکن مفاعلین ہے اور اسی کے رجحانات ترکیب پا کر رباعی کے چوبیس میں سے کسی ایک وزن کو پیش کرتے ہیں۔ یہ بات اور بھی اہم ہے کہ رباعی کے چار مصرعے ان چوبیس میں سے الگ الگ اوزان پر ہو سکتے ہیں اور عمومی طور پر یہی عمل پسندیدہ بھی رہا ہے۔ اردو کے موجودہ دور کے رباعی کے سب سے اہم اور مستقل مزاج شاعر مامون ایمن ہیں۔ انھوں نے کلاسیکی مزاج رکھتے ہوئے رومانیت کی آمیزش اس طرح کی ہے کہ اپنی رباعیات کے چاروں مصرعوں کو اس ایک ہی وزن پر لکھا ہے جو رباعی کے حوالے سے سب سے زیادہ معروف ہے اور جسے عروض کے مبتدی رباعی کا اصل وزن سمجھتے ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے رباعی کے وزن اور تقطیع کا سہل سا طریقہ بھی بتایا ہے کہ ''رباعی کے ہر مصرعے کا پہلا رکن مفعولن یا مفعول ہوگا اور آخری رکن میں فعل، فاع یا فع ضرور آئے گا۔ مصرعے کے درمیان بقیہ اوزان مفاعلن، مفاعلین، فعول اور فاعلن میں سے کوئی دو آئیں گے۔''(۳)

مامون ایمن نے رباعیوں کے اپنے تازہ مجموعے 'ادراک' میں دو حیرت انگیز اختراعات بھی کی ہیں۔ ایک تو یہ مجموعہ مستزاد رباعیوں کی حد تک اردو میں رباعی کا پہلا مجموعہ ہے۔ اس سے پہلے اٹھارھویں صدی میں میر تقی میر نے مستزاد رباعیاں لکھنے کا پہلا تجربہ کیا تھا اور اب اس کے کم و بیش تین سو سال بعد مامون ایمن نے اپنے مجموعے ادراک میں میں کلیات میر میں شامل چھ مستزاد رباعیوں کے اتباع اور رنگ میں میر کی ہر رباعی کے ذیل میں اسی بحر اور آہنگ میں اپنی چھ رباعیاں شامل کی ہیں۔ پہلی رباعی میں تو انھوں نے میر کے قافیوں کا التزام اپنی رباعی میں بھی کیا ہے البتہ مستزاد حصے میں انھوں نے ایسا کرنے سے گریز بھی کیا ہے۔

---

* صاحبِ مضمون نے جن شعرا کے ذکر کے بعد مامون صاحب کو عصرِ موجود کا تنہا رباعی گو شاعر قرار دیا ہے، ان کا یہ قیاس درست نہیں کہ متذکرہ شعرا کے بعد بھی اور اس وقت بھی بعض شعرا باقاعدہ مروجہ مجموعی اوزان میں رباعی کہتے ہیں اور اردو رسائل و جرائد میں ان کی رباعیات شائع ہوتی رہتی ہیں۔ بعض کے مجموعہ ہائے کلام بھی شائع ہو چکے ہیں، تاہم اس بات سے کوئی اختلاف نہیں کہ اردو میں ہمیشہ کی طرح آج بھی ان کی تعداد محدود ہے۔ (ادارہ)

دلی میں بہت سخت کی اب کے گذران — دل کو کر سنگ
غیرت نہ رہی عاقبتِ کار نہ شان — کھینچا یہ ننگ
یاروں میں نہ تھا کوئی مروّت جو کرے — اجڑے تھے گھر
تاحدِ نظر صاف پڑے تھے میدان — عرصہ تھا تنگ
(میر)

نیو یارک میں ہو جاتی تھی اچھی گذران — دنیا کی سخا بھی ہے
پردیس میں بھی پائی ہے ہم نے وہ شان — شہرہ یہ نیا بھی ہے
یاروں کی مروّت نہیں ہم کو درکار — خوددار مزاج ایسا
سرسبز ہیں تقدیر کے سارے میدان — قسمت کی عطا بھی ہے (۴)
(مامون ایمن)

میر کے اتباع میں ان چھ رباعیوں کے علاوہ ادراک میں ۱۱ ۴ دیگر مستزاد رباعیاں بھی شامل ہیں۔ مامون ایمن کی دوسری اختراع یہ ہے کہ پہلی سو رباعیوں کا مضمون گذشتہ سے پیوستہ کی صورت مسلسل دکھائی دیتا ہے۔ اس سے پہلے مسلسل غزل کی اصطلاح اور اس کی عملی صورت تو عام رہی ہے جیسے غالب کی غزل، مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے، یا حسرت موہانی کی غزل، چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے، تقریباً ہر شاعر نے مسلسل غزل لکھنے کا تجربہ دہرایا ہے مگر مسلسل رباعی کی صورت مامون ایمن نے پیدا کی ہے۔ ان کی ہر رباعی کا مضمون اور خیال دوسری رباعی کے خیال ہی کو آگے بڑھاتا ہے اور رباعی کا آخری مصرعہ دوسری رباعی کے مصرعہ اولیٰ سے ایک لسانی و معنوی اکائی کو بھی جنم دیتا ہے۔

یہ جذبِ ندامت کا بھی ہوتا فاتل — احساس بھی خنجر ہے
آسان سے حالات بھی ہوتے مشکل — دل اپنا ستم گر ہے
دل اپنے ہی خانہ سے بغاوت کرتا — ممکن ہے کہ ایسا ہو
کہتا وہ زمانہ سے کہ ہوں میں بے دل — اعلان توانگر ہے (۵)

بے دل ہو زمانہ تو زمانہ کیا ہے — لمحات بدلتے ہیں
ایوان سا ایوان، ٹھکانہ کیا ہے — منظر بھی تو چلتے ہیں
مرنا ہو تو جینے کی تمنا ہے غلط — سچائی کے راہی بھی
جینے کے لیے مرنا بہانا کیا ہے — گرتے ہیں سنبھلتے ہیں (۶)

مرنا ہو تو جی جان سے مرنا بہتر — خواہش یہی کہتی ہے
انجان کوئی کام بھی کرنا بہتر — امید میں رہتی ہے
مٹی کی طرح واری سجا کر سر میں — اک پل کے لیے دنیا
مرنے کے لیے آپ سنورنا بہتر — ہر آس یہی کہتی ہے (۷)

یہ کام سنورنے کا عجب ہوتا ہے — آئینہ کہے ہے کیا
دوبارہ ہی مٹنے کا سبب ہوتا ہے — ویرانہ بسے ہے کیا
اک غیر سے امید، کہ ہوگا اپنا — انہونی یہ ساعت کیا
اب ہوتا ہے اب ہوتا ہے، اب ہوتا ہے — اک پل کو ٹکے ہے کیا (۸)

ادراک میں شامل رباعیات جدید اُردو شاعری کے فنی محاسن کی عکاسی کرتی ہیں۔ جدید شاعری میں تراکیب بے حد کم استعمال ہوتی ہیں۔ مامون ایمن نے تراکیب سے سو فی صد پہلو تہی اختیار کی ہے۔ تخلیقی عمل میں مصرعوں کی تزئین کے دوران تراکیب سے اجتناب بذاتِ خود ایک اہم فنی نکتہ ہے۔ اسی طرح اُنھوں نے مرکبِ عطفی کے استعمال کو قابلِ توجہ نہیں گردانا ہے۔ حیرت اور مسرت یہ ہے کہ وہ بغیر کسی مشقت اور طے شدہ تصور سے قطعِ نظر مصرعوں کی بُنت کاری میں مرکب اِضافی اور مرکبِ عطفی سے مبرا رباعیات کہنے پر قادر ہیں۔

اضافت اور عطف سے مکمل نجات آسان کام نہیں ہے مگر ایمن نے یہ کام کر کے دکھا دیا ہے۔ اِسی طرح اُنھوں نے جزوی قوافی اور تقابل ردیفوں سے بھی اجتناب کیا ہے۔ اُن کے رباعی کے چاروں مصرعوں میں یکساں قوت و تاثیر ملتی ہے۔ اگر مصرعوں کی ترتیب بدل دی جائے تو معنویت و جاذبیت میں کمی نہیں آتی۔ اُن کے مضامین کلاسیکیت اور رومانیت کا امتزاج ہیں۔ وہ خیال اور ڈکشن کی سطح پر مضامین کو کسی خاص رنگ میں کہنے کا ملکہ بھی رکھتے ہیں اور اس بات سے بخوبی آگاہ ہیں کہ ایک رباعی کی فضا کو کس طرح کلاسیکیت یا رومانیت کے تقاضوں کے مطابق ڈھالنا ہے۔

مستزاد کی دو اقسام ہیں۔ اول: مستزاد لازم، دوم: مستزاد عارض، مستزاد لازم میں اضافی مصرعے اصل رباعی کی معنویت کو بڑھا دیتے ہیں اور یوں اُس میں معنوی طور پر یک جائی دکھائی دیتی ہے۔ مستزاد عارض میں مستزاد کا حصہ اصل رباعی سے معنوی ربط نہیں رکھتا۔ رباعی اِس حصے کے باوجود اپنی معنویت کو برقرار رکھتی ہے اور کُل کی حیثیت دکھائی دیتی ہے۔ ''مامون ایمن کی رباعیات فن کی کسوٹی پر کھری اترتی ہیں۔ ان میں متانت اور سرمستی کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ الفاظ کے انتخاب کے پس منظر میں پائی جانے والی صوتی غنائیت اور داخلی آہنگ نہ صرف رباعی کی صنف میں مامون ایمن کی استادانہ مہارت کی غماز ہے بلکہ ریڈیو اور ٹی وی پر ان کی برسوں کی نشریاتی سرگرمیوں کی

آئینہ دار بھی۔'' (۹)

بجا طور پر رباعی مشکل ترین صنف ہے اور موجودہ دور میں اِس صنف کے شعرا انگلیوں پر شمار کیے جا سکتے ہیں۔ مامون ایمن کے کئی مجموعے رباعی کی صنف کی طرف توجہ مبذول کرواتے ہیں۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ انھوں نے رباعی کے کل چوبیس اوزان میں سے صرف اخرب مکفوف ازل کے معروف وزن کا انتخاب کیا ہے۔ رباعی کے چاروں مصرعوں میں ایک ہی وزن کی قید نہیں ہوتی ہے۔ اُنھوں نے اسے درخورِ اعتنا نہیں سمجھا اور تمام مصرعوں کو ایک ہی وزن میں کہنے کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ مستزاد رباعیات کے مجموعے ''ادراک'' سے پہلے اُن کے گزشتہ مجموعے ''رموز'' کا مختصر جائزہ از حد ضروری ہے۔ اگرچہ تین مجموعے ''عرض'' احتساب اور ''زندان'' رباعیات کے باب میں ایک الگ تنقیدی و تحقیقی زاویہ کے حامل ہیں۔ مامون ایمن کی رباعیات کے بارے میں پہلا نقطۂ نظر موضوعاتی تنوع کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ وہ زمانہ شناس اور ادب دوست شخصیت کے مالک ہیں۔ شعر و ادب سے ان کی وابستگی کسی تعارف کی محتاج نہیں ہے۔ دیارِ غیر میں رہ کر شعری خدمات بجا طور پر خاص جذبے کی مرہونِ منت ہے وگرنہ اِس مادیت کے دور میں ادب کی خدمت کم لوگوں کے حصے میں آئی ہے۔ ''ایمن صاحب نے اپنے احساسات و جذبات ان رباعیوں میں سمو دیے ہیں وہ قابلِ تحسین اور لائق ستائش ہیں۔ انگریزی زبان پڑھانے والے اس شاعر نے اردو رباعی کو اپنے اسلوبِ فن سے ایک نئی جہت دی ہے۔'' (۱۰)

مامون ایمن کی رباعیات میں زندگی کی بے ثباتی اور مابعد الطبیعیات کا غالب موضوع توجہ حاصل کرتا ہے۔ یہاں زندگی اور موت کا موضوع ازلی ابدی حیثیت رکھتا ہے اور اس گتھی کو سلجھانا ممکن نہیں ہے مگر اِنسان اس کے بارے میں تفکر کرتا ہے اور سعیِ لاحاصل سے گزر رہا ہے۔

دنیا کے لیے ایک معما جگ میں — عقبیٰ کے لیے ایک تماشا جگ میں
ہستی کا جہاں سانسوں کی اک بستی ہے — ہستی کا فسوں کوئی نہ سمجھا جگ میں (۱۱)

اُن کی رباعیات پر اردو غزلیہ شاعری کا پرتو بھی موجود ہے۔ غزل کے متنوع موضوعات نے ہر صنفِ سخن کو متاثر کیا ہے۔ رباعی پر غزل کے مضامین کا رنگ ظاہر ہونا بعید نہیں ہے۔ رباعی کے چار مصرعے بھی دراصل غزل کے مطلع اور دوسرے شعر کی ہُو بہ ہُو ہیئتی صورت ہیں۔ اِس اعتبار سے کئی شعرا کی غزل کا مطلع اور دوسرا شعر امعنوی طور پر ایک کُل کا درجہ رکھتے ہیں۔ مامون ایمن کی رباعیات میں اِس کی مثالیں جا بہ جا ملتی ہیں۔

سمٹا ہوں، میں اک روز بکھر جاؤں گا — جینا ہے سو اس واسطے مر جاؤں گا
اے کاش، بتا دے کوئی مجھ کو یہ راز — آیا ہوں کہاں سے، میں کدھر جاؤں گا (۱۲)

''ادراک'' اُردو رباعیات کے باب میں ایک اچھوتا تجربہ ہے۔ یہ حد درجہ ذہنی مشقت، قادر الکلامی

اور حسی واردات کا مرہونِ منت ہے۔ دو الگ الگ اجزا کو باہم ایک معنوی کل کی صورت دینے کے باوجود اُن کی انفرادی معنوی حیثیت کو برقرار رکھنا از حد مشکل امر ہے۔ مامون ایمن نے اِس شعری تجربے سے کلاسیکی شعرا کی یاد تازہ کر دی ہے۔ شعری صنعتیں غیر معمولی ریاضت اور ہنر مندی کی عکاسی کرتی ہیں۔ بعینہٖ رباعیاتِ مستزاد کی عام شعرا سے توقع نہیں ہو سکتی ہے۔ یہ رباعیات فنی و فکری اعتبار سے گہرے مشاہدے، علمی دسترس اور ہنر مندی کی غماز ہیں۔ ''عربی اور فارسی کا پس منظر انھیں ورثہ میں ملا ہے۔ انھوں نے اردو کی کلاسیکی روایت کو سینے سے لگا رکھا ہے۔ بلاغت اور عروض و قوافی کے نکات انھیں ازبر ہیں۔ صحتِ تلفظ میں کسی مصالحت کے وہ روادار نہیں۔ رباعی کے فن سے رغبت ان کی مشکل پسندی کی آئینہ دار ہے۔'' (۱۳)

ہر لحظہ، ارایت میں فغاں ہے شامل — خود ہی سے چھپیں کیسے
ہر سود کے پھندے میں زباں ہے شامل — قسمت سے بچیں کیسے
چہ خوب تماشا ہے یہ گریہ اس میں — آنکھوں کو بہائیں کیا
دیوار نہیں سارا مکاں ہے شامل — دھوکے میں رہیں کیسے (۱۴)

وہ سلجھے ہوئے انداز میں زندگی کے پیچیدہ معاملات کو بیان کرتے ہیں۔ اُن کی رباعیات حکمت و دانائی کا مظہر ہیں۔ خیال کی ظاہری اور باطنی سطح پر عمیق تجربہ کارفرما نظر آتا ہے۔ تمام رباعیات اوّلین قرات میں کھل جاتی ہیں۔ اُنھیں ذرا توجہ اور ٹھہر کر پڑھنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی ہے کہ یہ رباعیات عام فہم اور سادہ انداز میں لکھی گئی ہیں۔

امبر کی تمنا میں جیے جاتا ہے — ظالم بھی ہے جاہل بھی ہے
الزام زمانہ کو دیے جاتا ہے — کامل نہیں، کامل بھی
یوں کہیے کہ اس دُنیا میں خود ہی، خود پر — یہ بات حقیقت ہے
ہر خاک بسر ظلم کیے جاتا ہے — ساگر میں ہیں ساحل بھی (۱۵)

رباعی کے لیے موضوعاتی قید نہیں رہی ہے اور اس باب میں فطرت نگاری سے لے کر حمدیہ و نعتیہ رباعیات کی مثالیں موجود ہیں۔ طنزیہ اور ہجویہ رباعیات بھی لکھی گئی ہیں۔ مامون ایمن کے ہاں موضوعاتی تنوع موجود ہے۔ سماجی، سیاسی، معاشرتی، تہذیبی، رومانی، مذہبی، خارجی باطنی، ذاتی اور مابعد الطبیعیاتی موضوعات قاری کو زندگی کے کئی رنگوں سے آشنا کرتے ہیں۔ اُن کے محسوسات کی دنیا علامتوں اور استعاروں کے بجائے سادہ بیانی کی مرہون منت ہے۔ وہ سادگی، اصلیت اور سچائی سے اظہار کرتے ہیں اور زندگی کی حقیقتوں کو بیان کرتے جاتے ہیں۔

حالات بدلنے پہ، بدلتے ہیں کہاں — خود پر بھی نظر رکھیے
ماحول سے حالات نکلتے ہیں کہاں — مفہوم سفر رکھیے

جس لمحہ کو آنا ہو، وہ آجاتا ہے — بے آس کہے گا کیا
گرنا ہو جنھیں رہ میں سنبھلتے ہیں کہاں — اب دور خطر رکھیے (۱۶)

مامون ایمن کی زبان جدید و قدیم ڈکشن کا عمدہ امتزاج ہے۔ اُن کے مضامین میں تازگی پائی جاتی ہے۔ زیادہ تر رباعیات میں وہ فطرت کو سامنے رکھ کر اظہار کا قرینہ اپناتے ہیں اور اسے زندگی سے جوڑ دیتے ہیں۔ یہی آخر کو ان کا منصبِ فن ٹھہرا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ عابد علی عابد، ''اصولِ انتقادِ ادبیات''، مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، طبع اول، مئی ۱۹۶۶، ص ۴۳۳
۲۔ ''رباعیاتِ منشی تلوک چند محروم''، طبع دوم، ص ۲۱ (محمد اقبال، علامہ اقبال کے ہم نام تھے۔ وہ اورینٹل کالج لاہور کے اولین اساتذہ میں شمار ہوتے ہیں۔)
۳۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ''اردو رباعی کا فنی و تاریخی ارتقا''، مطبوعہ نگار پاکستان (اصنافِ شاعری نمبر) کراچی، سالانہ ۱۹۹۷، ص ۲۹
۴۔ مامون ایمن، ''ادراک''، مدر لینڈ بک ایجنسی، لاہور، ۲۰۱۹، ص ۳۹
۵۔ ایضاً ص ۴۲
۶۔ ایضاً ۴۲
۷۔ ایضاً ۴۳
۸۔ ایضاً ۴۳
۹۔ پروفیسر محمد معظم صدیقی، ''مامون ایمن، فن اور شخصیت''، مرتبہ: پروفیسر محمد عبدالقادر فاروقی، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۶، ص ۳۰۷
۱۰۔ تنویر احمد علوی، ''مامون ایمن، فن اور شخصیت''، ص ۳۰۹
۱۱۔ مامون ایمن، ''رموز''، مدر لینڈ بک ایجنسی، لاہور، سن ندارد، ص ۱۴
۱۲۔ ایضاً ص ۱۰۶
۱۳۔ پروفیسر خورشید احمد رضوی، ''مامون ایمن، فن اور شخصیت''، ص ۲۹۹
۱۴۔ مامون ایمن، ''ادراک''، ص ۴۳
۱۵۔ ایضاً ص ۶۵
۱۶۔ ایضاً ص ۴۸

ڈاکٹر راحت افشاں

جدید شاعری کی منفرد آواز : فیض احمد فیض

ہمارے ہاں جدید شاعری کا آغاز سرسید اور حالی کی ادبی تحریک سے ہوتا ہے۔ حالی نے نئی شاعری کے لیے اس کا فطری اور افادی ہونا ضروری قرار دیا ہے۔ مریضانہ کیفیت سے آزاد جدید شعرا کے یہاں فطری جذبات و احساس اور فطری زبان و بیان کے خوب صورت نمونے تو ملتے ہیں لیکن شاعروں کے افادی پہلو سے ان کی دل چسپی اتفاقی معلوم ہوتی ہے۔ ان شعرا کے برعکس شعرا کا ایک وقیع گروہ ایسا بھی ہے جہاں حالی کی بتائی ہوئی دونوں شرطیں پوری طرح بروے کار آئی ہیں۔ ان شعرا کے یہاں فطری جذبات و احساس اور فطری زبان و بیان کے ساتھ سماجی شعور اور اجتماعی افادیت کا احساس بھی پوری طرح نمایاں ہے۔ یہ شعرا زندگی کے فروغ سے عدم دل چسپی اور زندگی سے متعلق نظریات سے غیر وابستہ رہنے کے قائل نہیں، شاید اسی لیے ہمیں ان کی شاعری سے 'بھرپوریت' کی کرنیں پھوٹتی نظر آتی ہیں۔ زندگی کی 'بھرپوریت' کے ان نمایندہ شعرا میں فیض احمد فیض کا نام سرِفہرست ہے۔ فیض صاحب ہماری شاعری کی آبرو ہیں۔ انھوں نے جدید حسیّت کو روایتی احساس کی توسیع میں استعمال کیا ہے۔ مشرقی اور مغربی علوم کے وسیع مطالعہ کے باوجود نہ وہ اپنی علمیت کا رُعب ڈالتے ہیں اور نہ ادب کی بدیسی روایتوں سے مرعوب ہو کر اپنی پہچان سے دست بردار ہوتے ہیں۔ ان سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کی فکر کلاسیّت کی فکر ہے جس کی وجہ سے خود ان کی اپنی شخصیت میں سالمیت پوری طرح سے نظر آتی ہے۔ تلخ حقائق کو دردمندی سے بیان کرنا فیض کی امتیازی خصوصیت ہے۔ فیض کی یہ دردمندی ان کے سماجی شعور کا عطیہ اور شعری روایت کے منفرد رچاؤ کا نتیجہ ہے۔ ان کے ذوقِ شعری کی تشکیل میں اردو غزل کی عظیم روایت کی چھوٹیں بڑے دل کش انداز سے پڑتی نظر آتی ہیں۔ انھوں نے خیال کو آزاد اور احساس کو مانوس رکھنے کا کرشمہ جگہ جگہ دکھایا ہے اور شاید ان کا یہ کرشمہ ہی ان کی شاعری کی سندِ قبولیت ہے۔ اُن کی نظم ''دلِ من مسافرِ من'' ملاحظہ فرمائیں:

مرے دل مرے مسافر / ہوا پھر سے حکم صادر
کہ وطن بدر ہوں، ہم تم / کریں رُخ نگر نگر کا
دیں گلی گلی صدائیں / کہ سراغ کوئی پائیں

کسی یارِ نامہ بر کا / کسی اجنبی سے پوچھیں
جو پتا تھا اپنے گھر کا / سرِ کوے ناشنایاں
ہمیں دن سے رات کرنا / کبھی اِس سے بات کرنا
کبھی اُس سے بات کرنا / جو ملے نہ کوئی پرساں
بہم التفات کرنا / تمھیں کیا کہوں کہ کیا ہے
شبِ غم بری بلا ہے / ہمیں یہ بھی تھا غنیمت
جو کوئی شمار ہوتا / ہمیں کیا برا تھا مرنا
/ اگر ایک بار ہوتا

اس نظم میں وطن کی یاد شاعر کو عجیب گھمبیر احساس میں جکڑے ہوئے نظر آتی ہے۔ وطن سے محبت، وطن کے حالات پر دکھ کی میٹھی میٹھی آنچ اور وطن کو زیادہ سے زیادہ اچھا اور خوش حال دیکھنے کی آرزو اس نظم کے تانے بانے میں شامل ہو کر ہر طرف نشاط انگیز اداسی پھیلا دیتی ہے۔ نظم میں مصحفی اور غالب کے مصرعوں کو جس حسن اور خوبصورتی سے استعمال کیا گیا ہے اس سے نظم میں تاریخ کا تسلسل نمایاں ہو کر احساس وخیال میں دل کش وسعت پیدا کر دیتا ہے۔ فیض کا سماجی اور تاریخی شعور انھیں دُکھوں میں بکھرنے اور سُکھوں میں بدمست ہونے یا آپے سے باہر ہو جانے سے بچائے رکھتا ہے جس کی وجہ سے اُن کے لہجہ میں ایک خوش گوار نغمگی کے ساتھ خیال انگیز ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ ان کی ایسی نمایاں اور منفرد خصوصیت ہیں جن کی وجہ سے ان کی شاعری حسن کاری کا اثر انگیز، نشاط پرور اور خیال آفریں نمونہ بن جاتی ہے۔ حسن کاری کے اس نمونے میں فیض روایت کے رچاؤ سے استفادہ کرتے ہیں اور جدیدیت کو جس طرح مانوسیت کی فضا سے ہم کنار کر دیتے ہیں اس سے ان کے اسلوب میں تازگی کے ساتھ کیف پرور ہمہ گیریت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ بلاشبہ وہ جدید اردو شاعری کا وقیع اور معتبر نشان ہیں۔

فیض کسی ایسی جدیدیت کے قائل نہیں جو خلا سے ٹپک پڑی ہو اور جس کا رشتہ نہ ماضی سے ہو اور نہ مستقبل سے۔ ان کے خیال میں جدیدیت دراصل روایت کی وحدت، تسلسل اور توسیع کا نام ہے۔ چناں چہ معلوم تاریخ کا کوئی زمانہ ایسا نظر نہیں آتا جس میں کچھ نہ کچھ تبدیلیاں عمل میں آئی ہوں۔ ان تبدیلیوں میں سے کچھ اپنے اثرات تاریخ پر چھوڑ جاتی ہیں اور کچھ اپنی موت مر جاتی ہیں۔ جو تبدیلیاں اپنے اثرات تاریخ پر چھوڑ جاتی ہیں وہ روایت کا جان دار حصہ کہلاتی ہیں اور جو اپنی موت مر جاتی ہیں اس کی حیثیت اس بے کار گھاس کی سی ہوتی ہے جو خوب صورت اور کار آمد پودوں کے اطراف خود بخود

اُگ آتی ہے اور پودوں کے پنپنے سے روکتی ہے، چناں چہ باغبان اسے اکھاڑتے رہتے ہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ پودوں اور بے کار گھاس کا تعین کیسے ہو۔ اس کا ایک ہی پیمانہ ہے اور وہ پیمانہ ہے معاشرتی کوائف کے تقاضوں سے ہم آہنگی کا۔ وہ تبدیلیاں جو معاشرتی کوائف اور ان کے تقاضوں کی مطابقت میں آتی ہیں انھیں تاریخ کا باغبان محفوظ کر لیتا ہے اور جو تبدیلیاں معاشرتی کوائف اور ان کے تقاضوں کو نظر انداز کر کے لائی جائیں وہ محو کر دی جاتی ہیں۔ پودوں کی حفاظت اور بے کار گھاس کو کاٹنے کا عمل برابر جاری رہتا ہے آج کل ہمیں موجودیت کی خودرُو گھاس کا سامنا ہے۔ فیض نے اس کا مقابلہ پوری طرح مسلح ہو کر کیا ہے۔ ان کے ہتھیار ان کی مثبت فکر اور صحت مند جمالیاتی قدریں ہیں۔

فیض کا تصورِ جمالیات ان کے تصورِ انسان و کائنات سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ وہ یہ بات اچھی طرح جانتے ہیں کہ مغربی ثقافتیں اور مغربی علوم وفنون اپنی غایت میں مشرقی فنون سے الگ نہیں ہیں تاہم ان کے پیکر اور پیراہن ضرور مختلف ہیں۔ تہذیبوں کی مشترکہ غایتوں کے پیشِ نظر اپنی معاشرتی فضا کو نظر انداز کر دینا خطرے سے خالی نہیں ہے۔ فیض کے یہاں مغربی شاعری سے اثر قبول کرنے کے باوجود کہیں بھی ان کی معاشرتی فضا محو نہیں ہوتی۔ معاشرتی فضا کے ساتھ ان کی نظر اپنے ملک کے سیاسی اور معاشی منظر سے بھی کبھی نہیں ہٹتی۔ ان کی ابتدائی شاعری میں نوجوانی کے رسیلے جذبات کی کوئی کمی نہیں ہے لیکن ان کے یہ رسیلے جذبات ان پر اس قدر غالب کبھی نہیں آئے کہ وہ اطراف میں موجود خون میں نہائے ہوئے اور کوچہ و بازار میں بکتے ہوئے جسموں سے صرفِ نظر کر کے صرف محبت کے میٹھے گیتوں میں خود کو گم کر دیں۔ ان کا سینہ جذباتِ محبت سے بھرا ہوا ہے اور انھیں اپنا محبوب بھی بہت عزیز ہے لیکن مجبوری یہ ہے کہ ان کی نظر اس طرف کو بھی اُٹھ جاتی ہے جہاں لوگ ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم میں جکڑے ہوئے ہیں۔ تاریک بہیمانہ طلسم کو توڑنے کا عزم ان کے سینے میں بیدار ہوتا ہے اور وہ اپنے محبوب کو سمجھانے لگتے ہیں کہ دنیا میں وصل کی راحتوں کے سوا اور بھی راحتیں ہیں۔ یہاں وصل کی راحت سے انکار نہیں ہے لیکن اطراف کے حالات کچھ اور ہی تقاضا کر رہے ہیں، چناں چہ فیض محبت کے تمام تر جذبات کے باوجود اطراف کے حالات کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔ غیر ملکی سامراج کے بندھنوں میں جکڑے ہوئے حساس فرد کا ردِ عمل اس کے سوا اور ہو بھی کیا سکتا ہے۔ بہر حال فیض نے اپنے سیاسی و معاشی منظر پر نظریں جمائے رکھ کر اپنی رومانی شاعری میں بھی سماجی حقیقت نگاری کا دامن ہاتھ سے کبھی جانے نہیں دیا اور اس کے ساتھ ہی دوسری اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے مغربی شاعری سے اثر قبول کرتے وقت اپنے شعری مزاج اور اپنی زبان کی ساخت کو کبھی فراموش نہیں کیا۔

فیض احمد فیض نے اپنی غزلوں میں حد درجے نرم لہجے کے ساتھ ایک ایسی فضا ابھاری ہے جس میں عشق کی چاشنی، حسن کی دلکشی اور زندگی کی رعنائی احساس کی خواب آثار فضا میں بکھری ہوئی نظر آتی ہے اس فضا میں دکھ کی ایک لہر ہر طرف پھیلی ہوئی ہے لیکن اس پر مایوسی اور بے کیفی کا سایہ کہیں بھی نہیں پڑنے پاتا۔ ان کا لہجہ نشاطِ غم اور کیفِ ملال کا لہجہ ہے جو ان کی شاعری میں انبساط آگیں گہرائی اور گیرائی پیدا کرتا ہے۔ وہ غزل کے مزاج سے پوری طرح واقف ہیں چناں چہ وہ اپنے اشعار میں مضمون کے بجائے کیفیت کو اُبھارتے ہیں۔ وہ جب غم کی کیفیت بیان کرتے ہیں تو یہ کیفیتِ غم کسی مخصوص حالت تک محدود نہیں رہتی بلکہ پوری زندگی کو محیط ہو جاتی ہے۔ ان کا غم ایک ہی وقت میں غمِ جاناں، غمِ دوراں اور غمِ حیات پر چھوٹیں ڈالتا نظر آتا ہے۔ بات کرنے کا یہ ڈھنگ غزل کی روایت کا عطیہ ہے جہاں اشاروں اشاروں میں مطلب ادا کیا جاتا ہے اور اظہار میں ایسی گنجایش رکھی جاتی ہے کہ مفہوم میں تہ داری پیدا ہو سکے اور غزل یک رُخے پن اور سپاٹ پن سے بچ جائے۔ ہماری روایتی شاعری کا حسن تفصیل میں نہیں بلکہ اجمال میں ہے۔ ایک ایسا اجمال جو رمزیت و ایمائیت کے ذریعے حیات و کائنات کی ہر جہت کو چھوتا نظر آئے۔ مجاز و حقیقت کا بہ یک وقت ترجمان ہو۔ اس ترجمانی میں دکھ کی دھیمی لہر کا سبب انسان کی محدود اور چند روزہ زندگی کا لامحدود اور بے کراں کائنات سے تصادم ہے۔ جستجو انسانی فطرت کا لازمی حصہ ہے۔ اس کی فطرت کا یہ حصہ اس سے تقاضا کرتا ہے کہ وہ کائنات کی بے کرانی کو مسخر کرے لیکن اس کی اپنی محدودیت اس کے آڑے آتی ہے۔ اس ذات کی یہ دو متضاد جہتیں اسے تمام زندگی بے چین اور سرگراں رکھتی ہیں اور آخر کار دکھ کی ایک پُراسرار لہر اُسے گھیر لیتی ہے۔ ہماری شاعری میں زندگی کی بے ثباتی کا رونا کچھ یونہی نہیں رویا گیا ہے بلکہ یہ زندگی کے ایک بنیادی مسئلے سے پھوٹا ہے۔ زندگی اور کائنات میں ان گنت سوال ہیں جن کو چند روزہ زندگی میں حل نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح انسان لامتناہی خواہشوں کا پیکر ہے جس کو مکمل طور پر کبھی آسودہ کرنا ممکن نہیں، چناں چہ غم کی ایک دھیمی لہر انسان کے احساس پر چھا جاتی ہے۔ فیض کے یہاں بھی دکھ کی دھیمی لہر غمِ ہستی کے علاج کی تلاش کا نتیجہ ہے شعر ملاحظہ ہو:

اور کیا دیکھنے کو باقی ہے　　آپ سے دل لگا کے دیکھ لیا

اس شعر میں ''آپ'' سے مراد صرف محبوب نہیں بلکہ یہ پوری کائنات اور پوری زندگی ہے۔ چند شعر اور دیکھیے:

اک طرزِ تغافل ہے سو وہ ان کو مبارک　　اک عرض تمنا ہے، سو ہم کرتے رہیں گے

کر رہا تھا غمِ جہاں کا حساب　　آج تم یاد بے حساب آئے

ساری دنیا سے دور ہو جائے　　جو ذرا تیرے پاس ہو بیٹھے

وہ دردِ پنہاں کہ ساری دنیا رفیق تھی جس کے واسطے سے
بہت گراں ہے یہ عیشِ تنہا کہیں سبک تر کہیں گوارہ

نہ جانے کس لیے امیدوار بیٹھا ہوں　　اک ایسی راہ پہ جو تیری رہ گزر بھی نہیں

اک تیری دید چھن گئی مجھ سے　　ورنہ دنیا میں کیا نہیں باقی

ان تمام اشعار میں ایک سطح تو تعلقاتِ عشق کی عام سطح ہے لیکن اگر عشق کو وسیع معنی میں لیا جائے اور مسائلِ حیات و کائنات کے تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو احساساتِ انساں کی بڑی دل دوز تصویر ابھرتی ہے۔ یہ دل دوز تصویر ہی فیض کے لہجے میں دکھ کی ایک دھیمی لہر بن جاتی ہے، لیکن ان کا کمال یہ ہے کہ وہ دکھ کی اس لہر میں زندگی کی سرمستیوں اور سرشاریوں کو بھی سمو دیتے ہیں۔ ان کا یہ کمال روایت کے رچاؤ اور متخیلہ کے کرشمے کا امتزاج ہے جس نے بعض جگہ تو اعجاز کی صورت اختیار کر لی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی غزلوں میں غمِ جاناں اور غمِ دوراں دونوں ان کی ذات میں گتھے ہوئے نظر آتے ہیں اور یہ آمیزش حیات و کائنات کی اکائی کے شعور کے اجزا ہیں۔ فیض کے یہاں کل اجزا کا مجموعہ نہیں بلکہ اجزا کل کی مختلف کیفیات ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی غزلوں کے چند اشعار دیکھیے:

سنے گنواؤ ناوکِ نیم کش، دلِ ریزہ ریزہ گنوا دیا
جو بچے ہیں سنگ سمیٹ لو، تنِ داغ داغ لٹا دیا
جور کے تو کوہ گراں تھے ہم، جو چلے تو جاں سے گزر گئے
رہِ یار ہم نے قدم قدم تجھے یادگار بنا دیا

اگر شرر ہے تو بھڑکے، جو پھول ہے تو کھلے　　طرح طرح کی طلب ترے رنگِ لب سے ہے

کہاں گئے شبِ فرقت کے جاگنے والے　　ستارۂ سحری ہم کلام کب سے ہے

نگاہ و دل کو قرار کیسا، نشاط و غم میں کمی کہاں کی
وہ جب ملے، میں نے ان سے ہر بار کی ہے الفت نئے سرے سے
بہت گراں ہے یہ عشقِ تنہا، کہیں سبک تر، کہیں گوارا
وہ دردِ پنہاں کہ ساری دنیا رفیق تھی جس کے واسطے سے

روش روش ہے وہی انتظار کا موسم　　نہیں ہے کوئی بھی موسم بہار کا موسم
بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے　　فروغِ گلشن و صورتِ ہزار کا موسم

فیض احمد فیض کی یہ آواز اردو شاعری میں روایت کو آگے بڑھا کر پیدا کی گئی ہے۔ بدیسی روایات کو درآمد کر کے مسلط کرنے سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ روایت کے تسلسل میں ہونے کی وجہ سے اس نے لوگوں کو بہت جلد اپنی طرف متوجہ کیا اور پورے برصغیر میں اس آواز سے آواز ملانے کی کوششیں شروع ہوگئیں۔ چناں چہ ان کے اتباع میں اس کثرت سے شاعری کی گئی کہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تقریباً سب ہی نئے لکھنے والوں پر ان کا کسی نہ کسی حد تک اثر ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اتباع کی اس دوڑ میں اکثر و بیش تر شاعروں کو کوئی خاص کامیابی حاصل نہ ہوسکی۔ یہ بات بھی فیض کے حق میں جاتی ہے کیوں کہ کسی بھی اچھے اور سچے شاعر کی پوری طرح نقل ممکن نہیں۔

فیض احمد فیض کی شخصیت کی سب سے ممتاز و منفرد خصوصیت ان کا سماجی شعور ہے۔ ان کے سماجی شعور کے پسِ پشت ان کا وہ تصورِ کلّیت جس کا ہم نے اوپر ذکر کیا ہے، پوری طرح کارفرما ہے۔ وہ بے تہ اور وقتی سیاست کی مصلحتوں کے شاعر کبھی نہیں رہے۔ اپنے اطراف کے حالات سے متاثر ہونا ایک فطری عمل ہے، چناں چہ انھوں نے بھی ان کا اثر پوری طرح قبول کیا ہے لیکن اپنے اس اثر کا حال جوں کا توں کبھی نہیں بیان کیا۔ مثال کے طور پر ان کی شاعری میں وہ سب کچھ بھی ہے جو ان پر قید و بند کے زمانے میں بیت گئی لیکن انھوں نے اس آپ بیتی کو جگ بیتی بنا کر پیش کیا ہے جو ایک خالص تخلیقی کام ہے چند شعر دیکھیے:

ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن نہ تھی تری انجمن سے پہلے
سزا خطائے نظر سے پہلے، عتاب جرمِ سخن سے پہلے

فیض ہے ان کو تقاضائے وفا ہم سے جنھیں　　آشنا کے نام سے پیارا ہے بیگانے کا نام

چاند تارے اِدھر نہیں آتے　　ورنہ زنداں میں آسماں ہے وہی

یہ اور ایسے بہت سے دوسرے اشعار ہیں جو واقعاتی صداقت کی بنیادوں پر کہے گئے ہیں لیکن وسیع استعاروں کے سہارے ان میں ایسا ترفع پیدا کر دیا گیا ہے جو واقعیت سے بلند ہو کر پوری زندگی پر پھیل گیا ہے اور شاید اسی عمل کا نام شاعری ہے۔ غزلوں سے الگ فیض صاحب کی نظموں میں بھی جو گھلاوٹ اور مٹھاس نظر آتی ہے وہ بھی ان کے تصورِ کلیت ہی کی ایک صورت ہے۔ انھوں نے اپنی رومانی شاعری میں بھی اپنے تجربے، خیال اور اصل زندگی سے اپنا ناتا کبھی نہیں توڑا۔ ان کا عشق صرف خواب نہیں بلکہ ان کا تجربہ ہے۔ ان کا محبوب گوشت پوست کی سوچنے، سمجھنے اور محسوس کرنے والی ہستی

ہے۔ رومانی شاعری ان کے لیے زندگی سے فرار نہیں بلکہ زندگی کی حسی اور باطنی کیفیت کے اظہار کا نام ہے۔ مثلاً ان کی نظم ''خدا وہ وقت نہ لائے'' دیکھیے:

خدا وہ وقت نہ لائے کہ سوگوار ہو تو
سکوں کی نیند تجھے بھی حرام ہو جائے
تری مسرتِ پیہم تمام ہو جائے
تری حیات تجھے تلخ جام ہو جائے
غموں سے آئینۂ دل گداز ہو تیرا
طویل راتوں میں تو بھی قرار کو ترسے
تری نگاہ کسی غم گسار کو ترسے
خزاں رسیدہ تمنا بہار کو ترسے
کوئی جبیں نہ ترے سنگِ آستاں پہ جھکے
کہ جنسِ عجز و عقیدت سے تجھ کو شاد کرے
فریبِ وعدۂ فردا پہ اعتماد کرے
خدا وہ وقت نہ لائے کہ تجھ کو یاد آئے
وہ دل کہ تیرے لیے بے قرار اب بھی ہے
وہ آنکھ جس کو ترا انتظار اب بھی ہے

یوں تو ایک نوجوان آدمی کے عشقیہ جذبات ہی کا بیان ہے لیکن یہاں عشق کی وفائیں اور محبوب کی جفائیں دونوں اضافی ہیں اور اردگرد کے حالات سے پوری طرح اثر قبول کرتی ہیں۔ اردگرد کے حالات کی اہمیت کا خیال فیض صاحب کے سماجی شعور کا غماز ہے۔ عمر کے ساتھ ساتھ جوں جوں فیض صاحب کی فکر میں پختگی آتی گئی، ان کی شاعری میں ان کا سماجی شعور نمایاں سے نمایاں تر ہوتا گیا۔ ان کے سماجی شعور کی نمائندہ ایک اور نظم ''مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ'' کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ
میں نے سمجھا تھا کہ تو ہے تو درخشاں ہے حیات
تیرا غم ہے تو غمِ دہر کا جھگڑا کیا ہے
تیری صورت سے ہے عالم میں بہاروں کو ثبات
تیری آنکھوں کے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے
تو جو مل جائے تو تقدیر نگوں ہو جائے

یوں نہ تھا، میں نے فقط چاہا تھا یوں ہو جائے
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
اَن گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
ریشم و اطلس و کمخواب میں بنوائے ہوئے
جا بہ جا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے، خون میں نہلائے ہوئے
لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجے
اب بھی دلکش ہے ترا حسن، مگر کیا کیجے
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ

لہجہ کی یہی تازگی اور سماجی شعور کا اظہار نظموں کے علاوہ ان کی غزلوں میں بھی نظر آتا ہے مثلاً:

ہم سے کہتے ہیں چمن والے، غریبانِ چمن — تم کوئی اچھا سا رکھ لو اپنے ویرانے کا نام

جنوں پہ جتنی بھی گزری، بکار گزری ہے — اگرچہ دل پہ خرابی ہزار گزری ہے
وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہیں — وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

جنھیں خبر تھی کہ شرطِ نوا گری کیا ہے — وہ خوش نوا گلۂ قید و بند کیا کرتے

ہم دیکھتے ہیں کہ فیض کی شاعری میں نہ حبس ہے اور نہ جذباتی رقت کی بھرمار۔ اس میں دکھوں کی آنچ بھی ہے اور سُکھوں کے خوابوں کی ٹھنڈک بھی۔ اپنی تمام تر جدید حسیّت کے باوجود یہ شاعری روایت سے دست و گریباں نہیں بلکہ روایت کے تسلسل میں آگے بڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔

انصار احمد شیخ

فحاشی اور عریانی کے تصوّرات

اردو ادب کے تناظر میں

ادبی اعتبار سے فحاشی اور عریانی دو الگ الگ اصطلاحات ہیں، عموماً جنھیں مترادف کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ تحریر میں جنسی جذبات اور معاملات کا کُھلّم کُھلا، بے باکانہ اور بے حجابانہ اظہار عریانی کہلاتا ہے، اور اگر اِسی عریانی کے اظہار میں اوّل و آخر تواتر کے ساتھ ترغیبِ شہوانی اور جنسی تلذّذ کے عناصر کارفرما ہوں تو اسے فحاشی گردانا جائے گا۔ ہر ادب میں فحاشی اور عریانی کے تصوّرات وقت اور زمانے کے ساتھ تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ دنیا کا کوئی ادب اِس ذکر سے تہی نہیں ہے۔ ہمارے اردو کے نثری اور شعری ادب میں بھی اس کی بازگشت سنائی دی گئی ہے۔ زیرِ نظر مقالے میں فحاشی اور عریانی کا اردو ادب کے تناظر میں مختصراً تنقیدی و تحقیقی جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔

اردو ادب میں ''فحاشی'' اور ''عریانی'' دو علاحدہ اصطلاحات ہیں۔ جو عام طور پر مترادف کے طور پر مستعمل ہیں۔ ادب میں فحاشی اور عریانی کے جائزے سے قبل پہلے ہم ''فحاشی'' اور ''عریانی'' کے مفہوم کو مختصراً سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ادب کی اصطلاح میں ''فحاشی'' کی اب تک کوئی ایسی جامع و مانع تعریف متعین نہیں کی جا سکی ہے کہ جس پر مشرق اور مغرب نے بِلا چون و چرا کامل اتّفاق کر لیا ہو۔ ہر ملک اور ہر دور کے ماہرینِ فن نے فحاشی کی اپنی الگ اور مختلف تعریف کی ہے۔ دراصل اس کی وجہ یہی ہے کہ فحاشی ایک ایسا اضافی تصوّر ہے، جس کا مختلف عہد اور مختلف سماج میں مختلف مفہوم رہا ہے۔ ایک عہد میں جو بات قابلِ گرفت یا فحش سمجھی جاتی ہے، وہ دوسرے عہد میں ہرگز فحش نہیں سمجھی جا سکتی۔ بالکل اسی طرح ایک دور میں جو عام اور معمولی بات ہوتی ہے، وہ دوسرے دور میں فحش تصوّر کی جاتی ہے۔ مثلاً ہمارے کلاسیکی ادب میں ایسی تخلیقات بھی ملتی ہیں، جو اپنے عہد میں نہایت مقبول و معروف تھیں اور جن پر علَم بردارانِ اخلاق کو کوئی اعتراض بھی نہیں تھا۔ ادبی دنیا میں ایسی تخلیقات کی فنّی قدر و منزلت اپنی جگہ مسلّم ہے، لیکن آج کے اخلاقی نقطۂ نظر سے وہ تخلیقات فحش تصوّر کی جا سکتی ہیں، جب کہ اُس دور میں انھیں مخرّبِ اخلاق کے زُمرے میں شامل نہیں کیا جا سکتا

تھا، کیوں کہ اُس عہد میں اخلاقی قدروں کا معیار و تصوّر آج سے قدرے مختلف تھا۔(۱)

ادب میں ''فحاشی'' سے متعلق جو مختلف آرا ملتی ہیں۔ معمولی اختلاف رکھنے کے باوجود فحاشی کے مطلب و مفہوم کو سمجھنے میں کچھ نہ کچھ مدد و معاون ثابت ہو سکتی ہیں۔ اس ضمن میں اردو جامع انسائیکلو پیڈیا میں فحاشی کے مفہوم کی وضاحت کچھ یوں ملتی ہے:

''لغوی اعتبار سے یہ لفظ بدکاری اور بے حیائی کے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔۔۔ نفسیات کو اُکسانے والے تمام افعال یعنی لچر اور بیہودہ قسم کی فلمیں، برہنہ تصاویر اور مجسّمے، جنسی ڈرامے، ناچ اور شراب وغیرہ بھی عریانی اور فحاشی میں شامل ہیں۔''(۲)

نیاز فتح پوری نے تو اِس حوالے سے ''ترغیباتِ جنسی یا شہوانیات'' کے عنوان سے ایک پوری کتاب لکھ ڈالی ہے۔ اُس میں فحاشی کی تعریف اس طرح درج ہے:

''فحاشی نام ہے، ہر اس طریقِ عمل کا جو قانونِ قدرت یا سوسائٹی کے مقرر کردہ اصول کے خلاف خواہشِ نفسانی کو پورا کرنے کے لیے اختیار کیا جائے اور اس میں وہ صورت بھی شامل ہے، جس کا تعلّق صرف کسبِ زر سے ہے اور جس کو عصمت فروشی کہہ سکتے ہیں۔''(۳)

اِسی طرح مختلف اردو لغات میں ''فحاشی'' کے معنی: بدکرداری، بدکاری، بے حیائی، عریانی اور شرارت وغیرہ کے بھی ملتے ہیں۔(۴) علاوہ ازیں اس فحاشی میں ایذا کوشی، ایذا طلبی، گالی، سادیت پسندی، استلذاذ بالمثل، استلذاذ بالنفس، استلذاذ بالخیال اور بچّوں و جانوروں کے ساتھ بدفعلی وغیرہ شامل ہیں۔ دراصل فحاشی کے مفہوم میں ناقدینِ ادب اور قاری کو جنسی اذکار میں لذّتیت کے اظہار کے ساتھ ترغیب کا عنصر بھی دیکھنا چاہیے۔ ادب اور فنونِ لطیفہ میں کہیں بھی ایسی ترغیب نظر آجائے جو ہمیں بے ساختہ شہوانی لذّتوں کے دائروں میں لے جائے، جس میں جذبات کو برانگیختہ کر کے جنسی چٹخارہ پیدا کرنے کی سعی کی گئی ہو تو ایسا ادب اور فنونِ لطیفہ قطعی طور پر فحش ہے۔

''تحریر و تقریر میں، شعر و شاعری میں، فحاشی تلاش کرنے کے لیے سب سے پہلے اس کی ترغیب ٹٹولنی چاہیے، اگر یہ ترغیب موجود ہے، اگر اس کی نیت کا ایک شائبہ بھی نظر آرہا ہے تو وہ تقریر، وہ شعر، وہ بُت، قطعی طور پر فحش ہے۔''(۵)

ہم فحاشی کے مفہوم کو مختصراً اس طرح بیان کر سکتے ہیں کہ کسی بھی تخلیق میں انسانی جذبات و احساسات کو بھڑکانے کے لیے ایک تسلسل کے ساتھ ترغیبِ شہوانی کا ایسا مواد ہو، جو جذبات کی تسکین کے لیے وافر قسم کا سامان فراہم کر رہا ہو۔ جس میں جنسی کیفیات کو بغیر کسی بِلا کسی جھجک، تأمل، ہچکچاہٹ اور خدشے کے لذّتیت اور سرور و انبساط کے ساتھ محض مخصوص اعضا کو محض جذبات اُبھارنے

اور مشتعل کرنے کے لیے بیان کیا جائے۔ ایسے عمل سے جذباتِ شہوانی اپنے عروج پر پہنچ کر کسی بھی معیوب یا شرم ناک عمل کے لیے مستعد ہو جائیں اور اس کے ساتھ ساتھ جنسی جذبے کی مدافعت اور روک تھام کی تمام کوششیں بے کار ثابت ہو جائیں، تو جذبات کو برانگیختہ کرنے کی ایسی شعوری کوششیں خواہ وہ کسی بھی شکل میں ہوں، فحش نگاری کے زُمرے میں آئیں گی، لیکن یاد رہے کہ کوئی بھی ادبی فن پارہ جس میں جنس کا تذکرہ ہو، اور وہ اوّل و آخر موضوعاتی لحاظ سے جنسی جذبات و احساسات کو مفصّل ہی کیوں نہ پیش کر رہا ہو، اگر اُس میں ترغیب، شہوت پرستی، عیش کوشی اور جنسی تلذّذ کا پہلو نمایاں نہیں ہے، تو وہ کسی بھی صورت میں فحاشی کے دائرے میں نہیں آئے گا۔

فحاشی کے ضمن میں متذکرہ آرا کے علاوہ بھی ایسے خیالات و تصوّرات ملتے ہیں۔ جس میں جنسی معاملات و افعال کا لذّتیت کے ساتھ عریاں اظہار فحشیات کے زُمرے میں بتایا گیا ہے۔ جب کہ حسن عسکری جنسی فعل کو لذّت کے ساتھ بیان کرنے کو بھی جائز تصوّر کرتے ہیں۔(۶) فحاشیات یعنی شہوانی جذبات کی اشتعال انگیزی اگر تحریر و تقریر اور شعر و ادب میں دیکھی جا سکتی ہے، تو فلمیں، رقص و موسیقی، تصاویر، مخصوص اخبارات، رسائل، مجسّم سازی، اشتہارات وغیرہ میں اس کی کثرت سے شاید کسی کو انکار ہو۔ اسی طرح ہمارے یہاں اور مغرب میں ایسا بازاری لٹریچر عام دستیاب ہے۔ جس میں کوک شاستر کی طرح نت نئے انداز میں مختلف آسنوں کا تفصیلی تسلسل کے ساتھ ذکر ملتا ہے۔ یاد رہے کہ ایسا مواد ہرگز ہرگز ادب کے دائرے میں نہیں آتا ہے، کیوں کہ اِس نوع کے مواد میں ہمیشہ ایک جذبہ اور مقصد کارفرما رہتا ہے۔ اُسی جذبے اور مقصد کو سامنے رکھ کر اس کی تخلیق کی جاتی ہے۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ انھی مقاصد کے تحت ایسی تخلیقات میں ہمیں صرف جنس برائے جنس ہی دکھائی دیتی ہے۔ جس میں جنس کو زیرِ بحث لا کر جنسی ہیجان بپا کیا جاتا ہے۔

اس کا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ ادب میں فحاشی کا تصوّر مفقود ہے۔ بے شک اردو ادب میں آغاز سے لے کر عہدِ حاضر تک جنس نگاری کے حوالے سے فحاشی کی متعدّد مثالیں موجود ہیں، لیکن ان سب میں کسی بھی صنف کے اندر اوّل و آخر ایک تواتر کے ساتھ جذبات کو بھڑکا دینے والا شہوت خیز انداز نہیں ملے گا۔ ادب ہمیشہ زندگی کا ترجمان رہا ہے، جب ہماری زندگی میں جنس کی کارفرمائی ہے، تو ادیب کیونکر اِس پہلو سے صرفِ نظر کر سکتا ہے، وہ زندگی کی ایک اہم حقیقت سے کیسے انکار کر سکتا ہے۔ ایک فن کار اپنے فن کے ذریعے جب سماجی زندگی کی جولانیوں کی عکس ریزی کرتا ہے، تو وہ اپنے مشاہدے اور تجربے کے بل بوتے پر اُس فن پارے کا فنی مواد بھی اپنے معاشرے ہی سے اخذ کرتا ہے۔ معاشرتی مسائل کی ترجمانی میں وہ منفی انسانی سرگرمیوں، جنسی معاملات، جنسی تعلّقات، جنسی

بے راہ روی وغیرہ کو اُتنی ہی اہمیت دیتا ہے، جتنی کہ زندگی کے کسی بھی اہم مسئلے کے بیان کو اُجالنے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ اس ضمن میں وہ اپنے اظہارِ فن کو مؤثر بنانے کے لیے کہیں پوشیدہ اور ڈھکے چھپے انداز میں تو کہیں واضح اور کُھلے ڈھلے انداز سے انسانی جذبات و احساسات اور اور اعضا کے اذکار کو نمایاں کرنے کے لیے رومانیت، نیم یا کُھلی عریانیت و فحاشی کا سہارا بھی لے لیتا ہے۔

اس وضاحت کا یہ مطلب نہیں ہے کہ کسی ادیب نے اگر سماجی زندگی سے جنسی اور شکمی بھوک کو اعتدال سے تجاوز کرتے ہوئے غیر صحت مندانہ انداز میں پیش کیا ہے اور اس پیش کش میں معصوم لغزشوں کی نشان دہی بھی کی ہے، تو وہ فحاشی کے زُمرے میں آنے سے بچ جائے گا۔ یقیناً ان اسباب کی بنا پر ایسے ادب کو فحشیات سے تعبیر کرنے میں کسی کو کوئی لیت و لعل نہیں ہوگا۔ کیوں کہ جنسی حرکات کو غیر متوازن اور لذّتیت کے ساتھ پیش کرنا بھی ایک تخریبی عمل ہے۔ اسے ہم صرف ایک حیوانی جذبہ کہہ سکتے ہیں۔ چوں کہ اس کا صحت مند معاشرے پر منفی تاثّر قائم ہوتا ہے۔ ذہن فوری طور پر نفسانی خواہشوں کی بجا آوری کے لیے متحرک ہو جاتا ہے، اس کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ اس کا اثر صرف خام ذہن ہی قبول کرے گا، بلکہ سماجی زندگی کا کوئی بھی ذی شعور اور ہوش مند فرد اس عمل سے ذہنی انتشار اور انحطاط کا شکار ہو سکتا ہے۔ اُس کے معصوم جذبات مشتعل ہو سکتے ہیں۔ کیوں کہ جذبات پر کوئی حد قائم نہیں کی جا سکتی۔ اسی لیے جذبات میں کوئی روک بھی نہیں ہوتی۔

منٹو کا افسانہ ''ٹھنڈا گوشت'' کے مقدّمے میں گواہانِ صفائی میں صوفی غلام مصطفی بھی شامل تھے۔ عدالت میں انھوں نے ''فحاشی'' اور ''فحش'' کے بارے میں بڑے ترقّی پسندانہ خیالات پیش کیے۔ لفظ ''فحش'' کی بابت فرمایا:

''کوئی افسانہ یا ادب پارہ فحش نہیں ہو سکتا، جب تک لکھنے والے کا مقصد ادب نگاری ہے۔ ادب بحیثیت ادب کہ کبھی فحش نہیں ہوتا۔''(۷)

درحقیقت فحاشی انسانی جذبات و احساسات پر کُلّی طور پر غالب آ کر انسان کے عقل و خرد کو گُمراہ کر دیتی ہے۔ جس سے وہ فحش کاری کی جانب راغب ہو جاتا ہے۔ جنسی بے راہ روی جنسی تشدّد کے اثرات نمایاں ہو کر اُس کی شخصیت کو مسخ کر دیتے ہیں۔ جنسی مریض اس عیب سے زیادہ متاثّر ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود جنس کے بارے میں ہمیں یہ کہنے میں کوئی عار نہیں ہے کہ وہ قطعاً کوئی گندی، غیر شریفانہ اور غیر مہذّب شے نہیں۔ سماجی تطہیر کے لیے بسا اوقات جنس نگاری سے کام لیا جاتا ہے۔ سعادت حسن منٹو اور ڈی ایچ لارنس کی طرح بہت سے تخلیق کاروں نے جنس نگاری کو سماجی احتیاج کا ذریعہ بنایا۔(۸) جنس کا بیان ہر دور کی طرح ادب میں جاری و ساری رہا ہے۔ کہیں یہ مسرّت اندوزی

کا مظہر بنا ہے تو کبھی اس کے ذریعے دل و دماغ میں ناپاک اور شہوت انگیز خیالات پیدا ہونے کے امکانات بھی پیدا ہوئے ہیں۔ بلاشبہ ادب میں نشاط انگیز یا جذبات کو برانگیختہ کرنے والی تحریروں کی کوئی کمی نہیں ہے۔ حقیقتاً ادیب کی ذرا سی کوشش کسی بھی تحریر کو فحش اور غیر فحش بنا سکتی ہے۔ اُس کا طریقِ استعمال اور طریقِ واردات ہی فحش اور غیر فحش کا فرق ظاہر کرتا ہے۔ شعر و ادب میں معاشی، نفسیاتی، سماجی، معاشرتی مسائل کی ترجمانی کرتے وقت ایسے کتنے ہی موضوعات سامنے آتے ہیں کہ جہاں فن کار غیر ضروری جزئیات اور لذّتیت سے گُریز کر کے اپنے فن پارے کو فحش ہونے سے بچا سکتا تھا، لیکن اُس نے اُسے جیتے جاگتے مرقّعے میں لذّتیت کے تخریبی عنصر کو شامل کر کے قارئین کو اپنے ساتھ ملا لیا۔ بالکل اسی طرح فن کار کسی ایسے ہی چُلبلے، انوکھے اور منفرد موضوع پر جنسی جذبات اور جنسی تکنیکوں کے بارے میں اشتعال انگیز تفصیلی گفتگو کر سکتا تھا، لیکن اُس نے اعتدال کی راہ اختیار کرتے ہوئے متوازن طریقِ کار اختیار کیے رکھا اور فن اور موضوع کے ساتھ بھی پورا پورا انصاف کیا، لیکن اس قسم کے موضوعات میں جو عصمت فروشی، عشق و عاشقی، امرد پرستی، ہم جنسیت اور بلوغت وغیرہ سے تعلّق رکھتے ہیں، اُس میں یہ دیکھنا از حد ضروری ہے کہ اُن جنسی مسائل کی پیش کش میں موضوعات سے متعلق زبان، ماحول، جزئیات وغیرہ اصل رنگ میں پیش ہوئے یا نہیں، اگر فن کار نے اپنے فن سے پوری طرح واقفیت کا ثبوت فراہم کرتے ہوئے حقیقی معلومات فراہم کر دی ہیں، جو تخلیق کار کے پیشِ نظر رہی تھیں، تو گویا اُس نے موضوع کا حق ادا کر دیا۔ چوں کہ اس نوع کے موضوعات، اس سے متعلّق معلومات اور پھر جنسی انکشافات موقع محل کی مناسبت اور فنی ضرورت کے تحت ہی کیے جاتے ہیں، لیکن اس کے باوجود اسے مخصوص حلقوں میں ناپسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے اور بعض کے نزدیک تو وہ فن پارہ گندگی، فحاشی اور بے ہودگی کا اعلیٰ نمونہ قرار پاتا ہے۔ حالاں کہ مصنّف تخلیق کو پُرکشش بنانے کے لیے بے جا جنسی کیفیات کو پیش کرنے سے بچتا ہے، عموماً جنسی جذبوں کی تفصیلات اور کثرت سے گریزاں ہونے کے باوجود تخلیق کو زمان و مکان اور حقیقت سے ہم آہنگ کرنے کے لیے کہیں کہیں، کچھ کچھ جنسی اہتمام اور مثبت شعوری کوششیں بھی کرنا پڑتی ہیں۔ جسے ہم صرف اور صرف موضوع، فن اور مصنّف کی مجبوری کہہ سکتے ہیں۔ اس پر بھی اگر فحاشی اور جنسی ہیجان کا جواز گھڑ لیا جائے، تو ہم اِسے معترضین کی لاعلمی ہی پر محمول کریں گے۔

''فحاشی کے اِس جائزے کے بعد ہم مختصراً ''عریانی'' کی بھی وضاحت کرتے چلیں۔ اردو لغت میں ''عریانی'' سے مراد: برہنگی، ننگا پن، جنسی معاملات کا کھلا اظہار و بیان ہے۔(۹) عام طور پر اردو ادب میں ''عریانی'' سے مراد جنسی سرگرمیوں میں بے باکی، بے حجابی، بے پردگی، برہنہ پن

اور بے لباسی کے بے روک اظہار سے ہے۔ یعنی دانستہ سماجی حدود و قیود سے کنارہ کش ہو کر آزادانہ طور پر کھلے بندوں مخصوص اعضاے جسمانی (انسان و حیوان) کو بلا ضرورت اور بنا رمز و کنایہ اور تشبیہات و استعارات کے بیان کیا جائے، تو اس سے مراد عریانی اور برہنگی ہوگی، یعنی عریانیت لذّت سے عاری ہوتی ہے، اگر عریانیت کی اس کیفیت میں بدکرداری اور بے حیائی کو شامل کر کے محض جنسی حظ بہم پہنچانے کی خاطر برہنہ الفاظ لذّت کے ساتھ دل بستگی کا ایسا سامان فراہم کر دیا جائے، جس میں جا بجا ترغیبی عناصر کارفرما ہوں، تو اسے فحاشی کہا جائے گا۔ اردو ادب میں ''فحاشی'' اور ''عریانی'' کو ہم معنی الفاظ کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ اِن میں تفہیمی سطح پر باہمی فرق ہونے کے ساتھ ساتھ گہرا تعلّق اور ربط بھی موجود ہے، کیوں کہ بسا اوقات بعض تحریریں عریانی کو پیش کرتے کرتے فحاشی کے زُمرے میں داخل ہو جاتی ہیں؛ یعنی اشاروں کنایوں سے تہی محض چند جملے جس میں ترغیب اور جنسی تلذّذ کی کارفرمائی ہو، کسی بھی تحریر کو عریانی سے فحاشی کی صف میں شامل کر دیتے ہیں۔ عریانی اور فحاشی کے اس فرق کو ''کشّاف تنقیدی اصطلاحات'' میں اس طرح بیان کیا گیا ہے:

> ''جنسی معاملات کا اظہار و بیان ہر معاشرے میں کچھ رمز و کنایہ اور ایما و اخفا کا تقاضا کرتا ہے۔ اس معاشرتی تقاضے کو نظر انداز کرنا ادبی اصطلاح میں عریانی کہلاتا ہے اور جب عریانی کا مقصد محض جنسی تلذّذ ہو، تو فحاشی ہے۔ ادب و فن میں عریانی محض جوان طبیعتوں کی شوخی بھی ہو سکتی ہے۔ زندگی کی ترجمانی یا مصوّری میں غلو بھی بعض اوقات عریانی پر منتج ہوتا ہے۔ بعض اوقات بدلتے ہوئے معاشرتی ماحول کے باعث ایک تحریر کو جو پہلے عریاں نہیں سمجھی جاتی تھی، بعد میں عریاں سمجھا جانے لگتا ہے۔۔۔ اگر شاعر عریاں نگاری کو کسی بلند مقصد کے حصول کے لیے ذریعے کے طور پر استعمال کرتا ہے، تو یہ جائز ہے اور اگر عریانی بلند مقصد کی خاطر نہ ہو، بلکہ خود مدعا بن جائے، تو یہ قابلِ اعتراض ہے، کیوں کہ ایسی عریانی محض شہوانی جذبات کی برانگیختگی یا محض جنسی تلذّذ پر منتج ہو کر رہ جاتی ہے۔ ایسی عریانی کو محض عریانی کی بجائے فحاشی کہنا مناسب ہوگا۔''(۱۰)

''عریانی'' کے ضمن میں یہ امر بھی پیشِ نظر رکھنا انتہائی ضروری ہے کہ مختلف قوموں اور مختلف زمانوں میں اخلاقی لحاظ سے عریانی کا مفہوم مختلف رہا ہے۔ اقوامِ مغرب اور یورپ کے سماجی و معاشرتی ماحول میں اقوامِ مشرق کی نسبت زمین و آسمان کا فرق ہے۔ معاشرتی سطح پر عورت کو جو آزادی انھوں نے کئی صدیوں سے دے رکھی ہے، ہمارے یہاں آج بھی اُس کا عشرِ عشیر دیکھنے کو نہیں ملتا۔ ایشیائی اور عرب ممالک میں عورت کا ادب و احترام اور باپردگی میں بہ نسبت مغرب اور یورپ کے کافی تفاوت ہے۔ جن باتوں کا اظہار ہمارے معاشرے میں فحش اور عریاں تصوّر کیا

جاتا ہے، وہ اُن کے نزدیک اتنا معیوب کُن نہیں سمجھا جاتا ہے۔ معاشرتی نظام کے اس فرق کے ساتھ اُن کے اور ہمارے ادب میں بھی خاصا بُعد ہے۔ بالکل اسی طرح زمانی اعتبار سے ہمارے یہاں بھی فحاشی اور عریانی کا تصوّر تبدیل ہوتا رہا ہے۔ متقدّمین، متوسّطین اور متأخرین کا سرمایۂ ادب اور ادبی تاریخیں اس امر کی بخوبی نشان دہی کرتی ہیں۔ چناں چہ فحاشی و عریانی کے حوالے سے اس بات کو اگر مدِّ نظر رکھ لیا جائے، تو اس کی درجہ بندی یا امتیاز کرنے میں چنداں مشکل نہ ہو۔

عریانی اور فحاشی کے حوالے سے جنسیات کی تاریخ پر اگر ہم نظر دوڑائیں، تو سب سے پہلے انسان کی ارتقائی حالتوں پر ہماری نظریں پہنچتی ہیں۔ اس ضمن میں علّامہ نیاز فتح پوری نے بڑی عرق ریزی سے تاریخی حقائق بیان کیے ہیں۔ ان کے مطابق عہدِ حاضر کے تمدّن سے پہلے یہ انسان تین کیفیتوں سے گزر چکا ہے۔ اوّل اُس کی زندگی کا انحصار شکار رہا۔ دوم مویشی بانی اختیار کی اور سوم فلاحت و زراعت۔ سب سے پہلے شکاری دور میں افزائشِ نسل کا مسئلہ اُس کے لیے اہمیت کا حامل نہیں تھا۔ اُسے یہ علم تھا کہ جس قدر شکاریوں کی تعداد کم ہوگی۔ اُسی لحاظ سے شکار وافر مقدار میں ملے گا۔ لہٰذا جنسی تعلّق کی کوئی اہمیت اُس کے نزدیک نہیں تھی، لیکن وقت گزرنے کے ساتھ جب اُس نے دیکھا کہ کئی دن تک شکار دستیاب نہیں ہوتا، تو اُس نے حکمتِ عملی کے تحت جانوروں کے بچّے پکڑ کر پالنا شروع کر دیے، جس سے وہ مویشی بانی کی کیفیت میں آ گیا۔ اس حالت میں اُسے مویشیوں کی نگہداشت کے لیے جب خاندان بڑھانے کی ضرورت کا احساس ہوا، تو پھر اُسے تعلّقِ جنسی کی ضرورت و اہمیت محسوس ہوئی۔ پھر جب وہ اس حالت سے گزر کر زراعت کی جانب متوجّہ ہوا، تو پہلے سے زیادہ افراد کی ضرورت پڑی، جو کھیتی باڑی اور چوپانی کے کام کو بخوبی انجام دے سکیں۔ یہی وہ مقام ہے، جب افزائشِ نسل کے دیوتاؤں کی پوجا اور انھیں شاد کرنے کے لیے مختلف فحش قسم کی رسمیں گھڑنا پڑیں۔ (۱۱) عہدِ قدیم سے شروع ہوئی مختلف اقوام و ملل کی مذہبی رسوم میں اعضاے جنسی سے دلچسپی، اس کی پرستش اور اُن کے عبادت گاہوں میں برہنہ شکلیں اور جنسی افعال، انسان کے نفسانی جذبات کو بڑھاوا دینے کا موجب بنے ہیں۔ ''یونی پوجا'' سے لے کر ''لنگ پوجا'' تک کا تصوّر اپنے اپنے عہد، معاشرے، قوم اور علاقے میں نہایت اہمیت کا حامل رہا ہے۔ انسانی مذاہب کی یہ علامتی فحاشی اور عریانی عہدِ جدید تک اپنی مختلف بنتی بگڑتی شکلوں میں رہی ہے۔ حسن و جمال کی نمائش نے جنس نوازی کو رفتہ رفتہ مذہبی اور سماجی روایات میں عریانی اور فحاشی کو غیر معمولی ترقّی دے دی۔ ہمارے سماج کے ناروا سلوک نے قدرت کے حسین تحفے کو طوائف کا روپ دھارنے پر بھی مجبور کیا۔ بلا ریب عورت روزِ ازل سے مرد کے حواس پر چھائی ہوئی ہے۔ جب ہی تو ہم دیکھتے ہیں کہ

تاریخِ عالم میں اسے پانے کی جستجو میں لاکھوں افراد موت سے ہم کنار ہوئے۔ سلطنتوں کے زوال اور نسلِ انسانی کی گمراہی میں اِس کا بڑا کردار رہا ہے۔ دوسری جانب اِسی عورت نے مرد کے لیے سامانِ راحت اور سرمایۂ عیش وطرب بھی فراہم کیا۔ سلاطین، امرا، نوابین کی طرح فن کار، شعرا، ادبا وغیرہ بھی ان کی طرف متوجّہ ہوئے۔ ان سے راہ ورسم رکھنے کے لیے اُن کے آستانوں کا طواف بھی کیا۔ اس میں بہت سی سربرآوردہ ہستیوں کے نام بھی آتے ہیں، جنھوں نے اپنی فطری خواہشوں کے سامنے سرِ تسلیم خم کرلیا۔ اِس ضمن میں شورش کاشمیری نے ادب کی کچھ مقتدر ہستیوں کے بارے میں دل چسپ معلومات فراہم کی ہیں:

> ''سرسیّد شوق سے گانا سنتے تھے۔ علی گڑھ یونی ورسٹی کے لیے چندہ فراہم کرتے وقت انھوں نے ایک طوائف سے بڑی رقم حاصل کی۔ مولانا شبلی بھی آواز کا شوق فرماتے رہے ہیں۔ شرر مرحوم بھی چوک میں ہوآیا کرتے تھے۔ مولانا ابوالکلام آزاد غبارِ خاطر میں اپنی آشفتہ سری کا اقرار کرچکے ہیں، مولانا محمّد علی سیاسی سفر میں بھی فیض آباد کی آوازُن آیا کرتے تھے۔ علاّمہ اقبال کی امیر ابھی پچھلے دنوں مری ہے۔۔۔ داغ کے ہاں بھی ایک طوائف تھی۔ ''لیلا کے خطوط'' کی محرّک کون ہوئی۔ منی جان جو قاضی عبدالغفار کے حرم میں تھیں۔ اکبرالہ آبادی نے بوٹا بیگم سے نکاح پڑھوایا تھا۔۔۔ حشر مختار کو جی جان سے چاہتے تھے، امیر سے کبھی اقبال کا ذکر آتا تو وہ مسکرادیا کرتی۔''(۱۲)

شورش کاشمیری نے بڑی ہمّت کی کہ ادب کی ان چند قدآور شخصیات کی اخلاقی لغزشوں کی کارگزاریوں کو ضبطِ تحریر میں لے آئے۔ حالاں کہ ہمارے یہاں سوانح نگار سے لے کر خاکہ نگار تک کسی بھی شخصیت پر لکھتے وقت اُسے فرشتہ یا ولی کے رُوپ میں پیش کرتا ہے۔ جس میں وہ صرف خوبیوں اور نیکیوں کا مجسم پیکر ہی دکھائی دیتا ہے۔ اُسے بلند قامت اور فرشتہ صفت ثابت کرنے کے لیے دانستہ اُس کی خامیوں سے صرفِ نظر کیا جاتا ہے، جو یقیناً بڑی بددیانتی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس عالمِ رنگ وبو سے کسی بھی شخص کا بچ نکلنا محال ہے۔ زندگی کی آلائشوں اور گردوبار سے کہیں اور کسی نہ کسی موقع پر اُس کا دامن آلودہ ہو ہی جاتا ہے۔ پھر ایسی صورت میں ان شخصیات کی پوری زندگی کا احاطہ کرتے وقت بُرائیوں اور خامیوں سے پردہ پوشی کرکے اُسے دیوتا بنا کر پیش کرنا انتہائی زیادتی ہے۔ اردو کی ادبی تاریخ میں چند نام ہی ایسے سامنے آتے ہیں، جنھوں نے اخلاقی جرأت سے کام لیتے ہوئے شخصیات کے بھلے بُرے دونوں پہلوؤں پر روشنی ڈالی۔ شاہد احمد دہلوی اور سعادت حسن منٹو نے یہ فریضہ انتہائی جرأت مندی سے ادا کیا۔ منٹو نے مغربی خاکہ نگاروں اور سوانح نگاروں کی

طرح بغیر کسی لگی لپٹی کے کرداروں کے معائب ومحاسن بیان کردیے۔ مشاہیرِ ادبا اور فن کاروں پر لکھے گئے اُن کے خاکوں سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ انھوں نے شخصیات کی تعریف وتوصیف کے علاوہ بُرائیوں، کوتاہیوں اور جنسی زندگی کو تفصیل سے موضوع بنایا ہے۔ ''نور جہاں''، ''تین گولے''، ''مرلی کی دُھن'' وغیرہ اس کی مؤثّر مثالیں ہیں۔ اردو زبان میں ان چند ادیبوں کی تصانیف کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو کی بعض نامور شخصیات کی زندگی کے کچھ گوشے دنیا کی رعنائیوں اور مادّی لطافتوں سے لطف اندوز ہونے میں صرف ہوئے ہیں۔ چوں کہ شراب وشباب اور ناچ وراگ کی محفلوں نے ان کے دامنِ دل کو اپنی جانب کھینچ لیا تھا۔ اس لیے انھوں نے اپنے دل اور دماغ اور فطری جذبات کی پوری بجا آوری کی۔ یہ حقیقت بھی اپنی جگہ اٹل ہے کہ ایک زمانے تک رقص وموسیقی کو سرکاری سرپرستی حاصل رہی تھی۔ ناچنے گانے والیاں محفلوں میں اپنے فن کا پوری آزادی کے ساتھ مظاہرہ کرتی تھیں اور اپنی فن کارانہ صلاحیتوں کی بدولت شہرت اور دولت حاصل کرتیں۔ اس قسم کی محفلوں میں ہونے والے مجروں کو معاشرے میں قطعاً بُرا نہیں سمجھا جاتا تھا، البتّہ جسم فروش عورتیں بے حیائی اور فحاشی کی علامت سمجھی جاتی تھی۔

دنیا کے کسی خطّے میں جنسی روابط، رُجحانات ومیلانات اور جذبات واحساسات کا تعلّق وہاں کے سماجی ماحول اور سماجی اقدار کے ساتھ ہوتا ہے، جو جنسی عناصر کو پنپنے اور روکنے کا فریضہ انجام دیتی ہیں۔ سماجی انسان جس کی جڑیں معاشرے کے اندر تک پیوست ہوتی ہیں۔ وہ معاشرتی قواعد، قوانین اور اصول وضوابط کی کسی حد تک پاسداری کرتا ہے۔ شاعر وادیب جو کہ معاشرے کا ایک اہم فرد ہوتا ہے، بعض اوقات اُس کے تجربات ومشاہدات کسی حد تک فنی تخلیقات کے لیے مؤثّر اور کارگر ثابت ہوتے ہیں۔ چوں کہ عام فرد کی نسبت ان کی نظر میں زیادہ گہرائی وگیرائی ہوتی ہے۔ جس کی بابت وہ جنسیات کے پیچ وخم کو بہتر انداز میں پیش کرتا ہے۔ لہٰذا ابتدا ہی سے شعروادب میں جنسی جذبات کی کارفرمائی نظر آتی ہے، چوں کہ جنس زندگی کی اہم ترین ضرورت بھی ہے۔ اس لیے اس کا اظہار مختلف طریقوں اور انداز سے کیا جاتا رہا ہے۔ نثری وشعری ادب میں انسانی زندگی کے اس بنیادی جذبے کو پیش کرتے وقت انتہائی محتاط رہنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ دیگر موضوعات کی نسبت اس میں حسّاسیت زیادہ ہوتی ہے۔ ذرا سی بے اعتنائی، لغزش اور بے پروائی اس کا حلیہ بگاڑ کر رکھ دیتی ہے۔ جس سے بعض اوقات وہ فحاشی اور عریانی کی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے۔

ہندوستانی تہذیب اور وہاں کی قدیم زبانوں کی شاعری اور ادب میں عشق ومحبّت اور جسمانی ملاپ کی داستانوں کا سُراغ کثرت سے ملتا ہے۔ چوں کہ مسلمان فاتحین کی آمد اور اقتدار حاصل کرنے

سے پہلے تک ہندوستانی سماج میں مرد وزن کو باہمی میل جول اور بول چال میں مکمّل آزادی حاصل تھی۔ پردے کی اس آزادی نے عورت کو مرد سے بہت قریب کر دیا تھا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ عشقیہ شاعری میں جنسی اختلاط اور جنسی واردات کو فروغ حاصل ہوا۔ اردو کے غزل گو شعرا نے فارسی غزل کی تقلید میں جب غزل گوئی کی ابتدا کی تو عشقیہ مضامین کے علاوہ زیادہ تر مرد ہی موضوع بنا رہا۔ مردوں سے عشقیہ اظہار اس دور کی حقیقی تصویریں ہیں، لہٰذا شاعری میں خوبرو اور حسین لڑکوں کو غزل کا محبوب بنا کر بزمِ غزل کو آراستہ کیا گیا۔ بعد ازاں محبوب کی اس حُسن آرائی کو تصوّف کا نام بھی دیا گیا۔ اس عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کا زینہ بتایا گیا۔ حالاں کہ شعرا کا واضح اور انفرادی جنسی رُجحان اس امر کی نفی کرتا ہے۔ البتہ صوفی شعرا کے بارے میں یہ بات پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اُن کے صوفیانہ خیالات بوالہوسی سے منزّہ تھے۔ اردو شاعری کے اس اوّلین دور میں حسن پرستی کو جو عروج حاصل ہوا اور جذبۂ عشق کو لطف لے لے کر بیان کیا گیا۔ اُس نے محبّت کے مفہوم کو تبدیل کر کے رکھ دیا۔ مجازی محبّت میں ہوس اور شہوت در آئی۔ شعرا انسانی فطرت کے مطابق مادّی جسم کی طرف راغب ہوئے۔ جب عشقی و عاشقی کا سلسلہ چل نکلا تو جنسی محبّت کو ایک مستحسن فعل گردانا گیا، عریاں اور کھلّم کھلا اظہار ایک روحانی اور جاودانی جذبہ تصوّر کیا جانے لگا۔ جنسی اعضا کے نام اور جنسی اختلاط کی تفصیلات کو بیان کرنے میں پس وپیش کرنے کی بجائے زیادہ صاف اور بے باکی سے پیش کیا گیا۔ استلذاذ بالمثل کی صدائے بازگشت بہت عرصے تک اردو شاعری میں سنائی دی جاتی رہی۔ اگلے دور کے شعرا نے پچھلوں کی روایت کو احترام بخشا۔ چناں چہ محمّد قلی قطب شاہ اور ولی دکنی سے لے کر میر تقی میر اور بعد تک یہ سلسلہ جاری وساری رہا۔ محمّد قلی قطب شاہ کے کلام میں جنسی جذبات کی کارفرمائی نمایاں رہی۔ ان کی اپنی زندگی کا ماحول ایسا تھا کہ وہاں ہر طرف عورت ہی عورت جلوہ گر ہے۔ ننھّی، سانولی، کوئلی، پیاری، گوری، چھبیلی، لالہ لالن، موہن محبوب، بلقیس زمانی، حاتم، ہندی چھوری، پدمنی، سُندر، سجن، رنگیلی، مُشتری، حیدر محل وغیرہ محمّد قلی قطب شاہ کے کلیات کی پیاریاں ہیں۔ (۱۳) ولی دکّنی کے ہاں جنسی احساس اُس زمانے کی روایتی شاعری ہی کی طرح نظر آتا ہے۔ جب کہ میر کے کلام میں ہم جنسی رُجحان کی متعدّد مثالیں نمایاں طور پر دیکھنے کو ملتی ہیں اور ان کا عطّار کا لڑکا تو زبانِ زدِ خاص وعام ہے۔

میر کیا سادے ہیں بیمار ہوئے جس کے سبب
اُسی عطّار کے لڑکے سے دوا لیتے ہیں (۱۴)

کیا میر تو روتا ہے پامالیٔ دل ہی کو
ان لونڈوں نے تو دلّی سب سر پہ اُٹھالی ہے (۱۵)

کیا اس آتش باز کے لونڈے کا اتنا شوق میر
بہہ چلی ہے دیکھ کر اُس کو تمھاری رال کچھ (۱۶)

ترشرو بہت ہے وہ زرگر پسر
پڑے ہیں کھٹائی میں مدّت سے ہم (۱۷)

میر کے کلام میں امرد پرستی کا یہ رُجحان ادبی روایات اور معاشرے کا پیدا کردہ تھا۔ بادشاہ اور اُمرا تک اس لت میں گرفتار ہو گئے تھے۔ اس کا اندازہ خواجہ سراؤں کی محلات میں غیر معمولی اہمیت سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔ ایسے زوال پذیر معاشرے میں شعرا کی شاعری میں امرد پرستی کا رُجحان تاریخی حقائق وصداقت کی بھی ترجمانی کرتا ہے اور میر کا لونڈوں سے اظہارِ عشق اس شعری روایات یا معاشرتی روایات کا نتیجہ لگتا ہے۔ کیوں کہ لڑکوں سے محبّت کا اظہار پر میر کے علاوہ اُن کے معاصرین اور دیگر معتبر ومحترم شعرا نے بھی اپنی بساط کے مطابق کیا۔ امرد پرستی کے اس دور میں کہ جب مرد اپنے ہم جنس کے لیے رطب اللّسان بنا ہوا تھا۔ عورت سمٹ کر چار دیواری میں مقیّد ہو گئی تھی اور اس کی جگہ بازاری عورت منظرِ عام پر آ گئی تھی۔ گھریلو عورت پر طوائف کے تفوّق نے نوابین وامرا کی طرح شاعر وادیب کو بھی متاثّر کیا۔ ایک طرف عورت کی جنسی گھٹن اور دوسری جانب عورت کی جنسی آزادی نے انھی کے جذبات کی تصویر کشی کے لیے مجبور کیا۔ لہٰذا ادب کے افق پر ''ریختی'' نمودار ہوئی۔ لکھنوی معاشرے میں اس صنف کو عروج حاصل ہوا۔ عورتوں کی زبانی اُن کی جنسی بھوک، گھٹن اور مرد کی جانب سے بے اعتنائی کا ذکر اس صنفِ شاعری میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ سعادت یار خاں رنگین، انشا اور میر یار علی المتخلص بہ جان صاحب وغیرہ جیسے شعرا عورتوں کی ہم جنسی محبّت کو بیان کرنے میں پیش پیش تھے۔ بعض ریختی گوؤں کی جانب سے سفلی جذبات کو برانگیختہ کرنے میں نمایاں حصّہ لیا گیا۔ اسی طرح عاشقانہ جذبات بیان کرنے کے لیے ریختی میں معتدل رویّہ بھی اختیار کیا گیا، لیکن شاعری کی نسائی فضا زیادہ عرصے اس کی متحمل نہیں ہو سکی، بہ حیثیتِ مجموعی اس منفرد صنف میں جنسی تسکین کے علی الاعلان اور عریاں پہلو کثرت سے دکھائی دیے۔ اس ضمن میں کچھ شعرا فحش گوئی کی بنا پر بدنام بھی ہوئے۔

دونوں پاؤں کو پکڑ کر لیے آسن جس دَم
پائجامے کو اُتارا مجھے عریاں کیا
رکھتے ہی اپنا بدن میرے بدن کے منہ پر
کھینچ کر مجھ کو ذرا اور جو اس آن کیا

آ گئی چیر بدن میں تو لہو بہنے لگا
ساری چادر کے تئیں خون میں افشاں کیا (۱۸)

چبھتی ہے یہ تو نگوڑی مجھے بھاری انگیا
کوئی سادی سی مرے واسطے لاری انگیا
ہاتھ انشا کا کہیں چُھو جو گیا تو بولیں
تیرا مقدور کہ تو چھیڑے ہماری انگیا (۱۹)

شعرائے کرام نے عورتوں کے درمیان جنسی تعلّقات کے عریاں نقشے صرف ریختی ہی میں نہیں کھینچے ہیں، بلکہ مثنوی میں بھی جا بجا عورت کی رنگا رنگ کیفیات کا اظہار ملتا ہے، تاہم مثنویوں میں ریختی کے اثرات کا انکار نہیں کیا جا سکتا۔ صنفِ نازک کی عملی ہم جنسیت بہ نسبت ریختی کے کہیں کہیں زیادہ تفصیل کے ساتھ ملتی ہے۔ اردو مثنویات میں میر حسن کی ''سحر البیان'' اور دیا شنکر نسیم کی ''گلزارِ نسیم'' کو بلند مرتبہ حاصل ہے، جب کہ نواب مرزا شوق کی ''زہرِ عشق'' کو بھی چند اہم مثنویوں میں شمار کیا جاتا ہے، اگر میر حسن اور مرزا شوق کی مثنویوں کا مطالعہ کیا جائے، تو اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان میں جنسی عناصر کی کارفرمائی نہیں یا شاعر نے شاعرانہ انداز میں سماج کے اندر دبی ہوئی جنسی خواہشات کے اظہار کو نمودار نہیں کیا ہے۔ صنفِ نازک کی طرح صنفِ مخالف کا جنسی اور فطری میلان ان مثنویوں میں جگہ جگہ مترشح ہے۔ ان میں کہیں عریاں تو کہیں مبہم انداز میں جنسی دل چسپیوں کا اعلان ہوا ہے۔ خاص کر ''زہرِ عشق'' تو اپنی عریاں نگاری کی وجہ سے ایک زمانے میں بدنامی کا داغ بھی مول لے چکی ہے۔ یہ مثنویاں جو کبھی طربیہ تو کبھی المیہ صورتِ حال کو واقعاتی انداز میں پیش کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہیں۔ ان میں ایسے کتنے ہی مقامات آتے ہیں۔ جہاں جنسی حسیات کی لو کہیں مدّھم تو کہیں تیز تر ہو جاتی ہے اور کبھی وہ انسانی جسم میں سنسناہٹ اور گدگداہٹ پیدا کر کے جنسی تلذّذ اور شہوانیت کی محرّک بنی ہیں۔ شاعر جنس کی ان گہری لذّت کو موقع بہ موقع بیان کرنے سے کہیں نہیں جھجکا، لیکن اس کے باوجود اہلِ ذوق حضرات کی نظر میں ان کی ادبی حیثیت مسلّم ہے، بلکہ مصوّری، منظر نگاری، بے ساختگی، سوز و گداز، داخلی احساسات، تہذیب و ثقافت، اثر انگیزی اور بندشِ الفاظ کی بنا پر اردو کی چند لافانی مثنویوں میں شمار کی جاتی ہیں۔ دراصل شعر و ادب میں حسن و عشق، ہجر و وصال اور اعضائے نسوانی کے اذکار میں جنسی جذبہ و احساس کا در آنا کوئی انہونی بات نہیں۔ بالخصوص شاعری میں وارداتِ عشق اور ملن کی حدّت انگیز تصویریں اُس کے سوز و ساز اور رچاؤ میں بالیدگی عطا کر دیتی ہیں۔ اسی لیے اردو شاعری بھی جمالیاتی اور روحانی آسودگی بہم پہنچانے کی خاطر ان تذکروں سے خالی

نہیں۔ بالکل اسی طرح مثنویات میں بھی جنسی تعلّق کا عریاں بیان حزن و ملال اور اضمحلال کے بجائے جمالیاتی تسکین کا سامان فراہم کرتا ہے۔ ان مثنویات سے کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

تم پہ مرتی کیا قیامت تھی — کیا مرے دشمنوں کی شامت تھی
جان پاپوش سے نکل جاتی — پر طبیعت نہ یوں بدل جاتی
حسرتِ دل نگوڑی باقی ہے — اور یہاں رات تھوڑی باقی ہے (۲۰)

گود میں اپنی پھر بٹھا لو جان — پھر گلے سے ہمیں لگا لو جان
ڈال دو پھر گلے میں بانہوں کو — پھر گلوری چبا کے منہ میں دو
میں دل و جاں سے ہوں فدا تیری — لے کے مرجاؤں میں بلا تیری (۲۱)

لب سے لب ملائے رکھنا — بازو سے وہ سر اُٹھائے رکھنا
وہ ہاتھ کو دمبدم جھٹکنا — وہ تکیے پر سر کو دے ٹپکنا
وہ چیں بجبیں ہو کے کہنا — کن بے کسیوں سے رو کے کہنا
ہے تم کو یہ ہی شغل دن رات — اچھی نہیں لگتی مجھ کو یہ بات
بھرتا ہی نہیں ہے تیرا جی بس — کرتا ہی نہیں ہے تو کبھی بس (۲۲)

وہ بیٹھا جو خلوت میں آ بے نظیر — اور ادھر سے آئی جو بدرِ منیر
پکڑ ہاتھ مسند پہ کھینچا اُسے — محبّت کے رشتہ میں اینچا اُسے
ہوئے جب وے بدمست دو ماہ رو — لگی ہونے اُن میں عجب گفتگو
لگے پینے باہم شرابِ وصال — ہوئے نخلِ اُمید سے وہ نہال
کسی کی گئی چولی آگے سے چل — کسی کی گئی چین ساری نکل (۲۳)

دنیائے ادب کی جولان گاہوں میں عشق و محبّت کے بے پایاں جذبے کو پیش کرتے وقت جنسی جذبات یا عریاں حقیقتوں سے شاید ہی کوئی ادیب دامن بچا سکا ہو۔ بے شک شاعری میں روایتی اثرات اس کے جنون میں مزید اضافے کا محرّک بنتے ہیں۔ ہماری شعری روایات نے جنسی جذبات کی ترغیب اور تحریک میں مؤثّر کردار ادا کیا ہے۔ اگرچہ دوسری جانب اردو شاعری میں صحت مند عشق

کی جولانیاں بھی آغاز ہی سے متحرک نظر آتی ہیں اور اس کے ساتھ تصوّف کے نظریۂ عشق نے پاکیزگی اور طہارت کی منزلیں سر کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے، اگر ہم اردو شاعری کے سرمائے پر تاریخی نظر دوڑائیں، تو اس میں صحت مند عشق و محبّت کے معاملات کو بیان کرنے کا ایک بڑا حصّہ نظر آئے گا۔ اسی طرح ہماری شاعری میں جنسی موضوعات پر مبنی تصوّرات و نظریات کی ایک بڑی مقدار کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ قدیم شاعری سے لے کر جدید شاعری تک جنسیات کے متنوّع رنگ بکھرے ہوئے ہیں۔ شعرا نے موضوع اور مزاج کے لحاظ سے ان رنگوں کو کہیں شوخ تو کہیں ہلکا استعمال کیا ہے۔ شوخ و شنگ کے ان رنگوں نے کسی جگہ عریانیت کا تاثّر دیا ہے، تو کسی جگہ رنگوں کی بھول بھلیوں نے انھیں فحش بنا دیا ہے، تاہم بہ حیثیتِ مجموعی ان جنسی جذبے و احساس کے رنگوں سے نشاط و کیف اور جمالیاتی آسودگی بہم پہنچانے کا کام زیادہ لیا گیا ہے۔ مصحفی، جرأت، مومن، داغ، نظیر، فراق، اختر شیرانی، جوش، میراجی، ن م راشد، عبدالعزیز خالد، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض وغیرہ نے جنسی جذبے کو بغیر کسی خوف کے اس طرح برتا ہے کہ اس کی اہمیت و افادیت کا ہر کس و ناکس کو معترف ہونا پڑتا ہے، اگرچہ قدیم شعرا سے جدید شعرا تک شاعری کا سفر کئی صدیوں پر محیط ہے، لیکن جنسی تجربات کو دہرانے اور نت نئے تصوّرات پیش کرنے کے رُجحانات بعد کی نسل میں بھی زیادہ شدّت سے دکھائی دیے۔ اس کا اندازہ فہمیدہ ریاض کی ایک نظم ''بدن دریدہ'' سے کیا جا سکتا ہے، جس میں موصوفہ نے زندگی کی ایک اہم حقیقت کو بلا جھجک صاف، بے لاگ اور عریاں انداز میں بیان کیا ہے:

ہاں دہن میں ہے مرے ذائقہ اُن بوسوں کا — جن کو چکھنے سے بھی انکار کیا تھا دل نے
میری رگ رگ میں وہ سیّال — جس سے بچ جانے پر اصرار کیا تھا دل نے

مرے اطراف پتنگوں کی طرح اُڑتے ہیں — مرے بوسے، وہ مرے جھوٹ سے بوجھل بوسے

خون کی چھینٹیں اُڑاتے ہوئے گھایل بوسے — کب کی وہ کشمکشِ ذہن و زباں ختم ہوئی (۲۴)

ہمارے شعرائے کرام کے پاس ایسا بہتیرا کلام موجود رہا ہے، جسے وہ نجی محفلوں میں مزے لے لے کر سناتے رہے ہیں۔ جس میں فحاشی اور عریانی اپنے عروج پر ہے۔ عریاں اور فحش الفاظ سے لب ریز اس شوقیہ کلام کو اُن شعرا نے کبھی زیورِ طبع سے آراستہ نہ ہونے دیا، تاہم یہ کلام اصل اور عکسی نقول کی صورت میں آج بھی بہت سے لوگوں کے پاس موجود ہے۔ اردو شعر و ادب اپنے کسی دور میں جنس نگاری سے تہی دامن نہ رہا۔ اس میں اُسے فحاشی یا عریانی کا احساس تک نہیں ہوا، اگر یہ احساس کہیں

اُبھرا بھی، تو فنی تقاضوں، فنی اشاروں اور مبہم کنایوں نے اُس کو فوراً دبا دیا۔ دراصل فن کار کی یہی کاوش اُس کی سب سے بڑی متاع بھی ہے کہ اُس نے جنسی جذبات کو جس خوبی سے پیش کیا، وہ حیوانی جذبے کو برانگیختہ کرنے کے بجائے روحانی بالیدگی کا موجب بنے۔ غرض یہ کہ ادب میں متقدّمین سے لے کر متأخرین تک جنسیات کی جتنی رنگ آمیزیاں کی گئیں، اُس میں کُھلّم کُھلا، صاف اور عریاں اظہار جگہ جگہ نظر آئے گا اور کہیں حد سے تجاوز کرتے ہوئے ایسی غلاظت آمیز فحش فضا بھی پیدا کی گئی کہ پڑھنے والا اُس سے گھِن کھانے لگے اور کسی حد تک اس کا ذمّہ دار ہندوستانی اور مشرقی سماج ہی ہے۔ جس کی جاگیردارانہ، زمین دارانہ، سرمایہ دارانہ اور شاہانہ اقدار و روایات میں معاشرے کی من جملہ سرگرمیوں میں جنسی سرگرمیاں کارفرما نظر آتی ہیں۔ جہاں معاشرتی روایات نے عیّاشی اور ذوق بخشی کا بازار گرم کر رکھا تھا۔ لہٰذا ادب کی کم و بیش تمام اصناف ان مضرات کو پیش کرنے سے پہلو تہی نہ کر سکیں، لیکن یاد رہے کہ ان اصناف میں جنسی سرگرمیوں کے معاملات میں نظم و ضبط اور تہذیب و اخلاق کے کچھ نہ کچھ ضابطے بھی مقرّر تھے کہ جس کی حتّی الامکان پاسداری بھی یقیناً کی گئی۔ اسی لیے ہمارا ادب بہت سی خرافات سے بچ نکلا۔ جس کی بنا پر ہر عہد اور ہر زمانے میں اس کی قدردانی اور قدر شناسی کرنے کے ساتھ اہمیت و افادیت کو تسلیم کیا گیا۔

یہ بات طے شدہ ہے کہ ادب زندگی کا ترجمان ہے، جب کہ زندگی متنوّع اور رنگا رنگ ہے۔ عہدِ آفرینش سے لے کر تا حال یہ مسلسل ارتقائی مراحل طے کر رہی ہے اور اس کے ساتھ انسانی شعور بھی مسلسل ارتقا پذیر ہے۔ ادبی شعور انسانی زندگی کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے۔ دراصل ادب زندگی کے حسن و قبح کو روشناس کرانے کا آلۂ کار ہے۔ ادیب و شاعر اپنے اپنے زمانے کی زندگی کے ہر پہلو کی سیکڑوں نئے اور دل کش پیرائے میں تنقید و تفسیر کرتے ہیں۔ ادیب اپنے فن کارانہ عمل سے ادب میں لطیف سے لطیف اور کثیف سے کثیف واقعات، خیالات اور گمبھیر سے گمبھیر مسائلِ حیات کی ترجمانی دل فریب اور دل کش انداز میں با آسانی کر سکتا ہے۔ ہزاروں ایسی باتیں جو اَب تک ناگفتہ ہیں یا جو صرف فسادِ خلق کے خوف سے اظہار میں نہیں آ سکتیں، ادب کی معرفت بڑی آسانی سے کہی جا سکتی ہیں۔ مثال کے طور پر ہمارے سماج میں عموماً جنسی مسائل سے متعلق اظہارِ خیال کو کثیف اور معیوب گردانا جاتا ہے۔ لہٰذا کسی مہذّب محفل میں اس پر اظہارِ خیال بھی آسان نہیں ہوتا، لیکن ادب کا پیرایۂ اظہار کچھ ایسا شُستہ و شائستہ ہوتا ہے کہ جنس کے کثیف سے کثیف پہلو کو اشعار میں ڈھال کر ثقہ سے ثقہ محفل میں سُنایا جا سکتا ہے۔ ایسے اشعار نہ صرف یہ کہ خوشگوار تاثّر چھوڑتے ہیں، بلکہ اگر وہاں صاحبِ ذوق حضرات ہوں، تو اظہارِ بیان کی حُسن کاری کی داد دیے بغیر نہ رہ سکیں گے

اوران شعرا کے کمالِ ہنر کے معترف ہو جائیں گے۔ اس سے بڑھ کر بھی ادب سماج کے ایسے بہت سے پہلوؤں اور متعدّد ایسی باتوں کو اپنا موضوعِ سخن بناتا ہے، جو کسی طریقے اور وسیلے سے ہمارے ہاں معرضِ اظہار میں آ ہی نہیں سکتے، اگر بالفرضِ محال آئیں گے، تو غیر مستحسن، معیوب، فحش، مبتذل، رکیک، غیر ثقہ اور بعض حالتوں میں گردن زدنی قرار پائیں گے۔ جنس کے ذکر سے ادب کبھی تہی دامن نہ رہا۔ جنس کا ذکر ادب میں آیا ہے اور آتا رہے گا اور یہ ذکر اکثر و بیش تر اپنے زمانے کے جنسی میلان کا مظہر ہوگا۔ بعض صورتوں میں انفرادی و اجتماعی گھٹن، نا آسودگی، کج روی یا بیماری کا نتیجہ بھی ہو سکتا ہے، تاہم اسے جاننے، پرکھنے اور سمجھنے کے لیے اس جذبے کی تاریخ، ترتیب و تہذیب اور اخلاقیات سے اس کا تعلّق اور اس کے معاشی پس منظر کا جاننا از بس ضروری ہوگا اور اگر معاشرے کو متوازن بنا لیا جائے، تو اس کے اظہار کے ذرائع بھی متوازن ہوں گے۔ لہٰذا موجودہ عہد کے ادیبوں و شاعروں پر اس کے اظہار میں بھی بھاری ذمّے داری عائد ہوتی ہے۔ یعنی انھیں یہ دیکھنا ہوگا، بلکہ غور کرنا ہوگا کہ ان کا اظہار کن کن صورتوں میں سماجی اہمیت کا حامل ہے اور کن صورتوں میں وہ فحش نگاری بن جاتا ہے۔ جب تک اُن کا فنی اور سماجی شعور اُن کی رہبری و رہنمائی نہیں کرے گا۔ یہ دشوار گزار منزل سر نہیں ہو سکے گی، معمولی سی کوتاہی ایک اچھے سماجی مسئلے کو فحش بنا سکتی ہے۔ (۲۵) بہ حیثیتِ ادیب اُسے اپنے منصب اور اپنی ذمّے داریوں کا احساس خود کرنا چاہیے۔ اگرچہ ادب تخلیق کرتے وقت ادیب حقوق و فرائض سے مبرّا ہوتا ہے۔ اُسے مقرّرہ موضوعات کے لیے پابند نہیں کیا جا سکتا۔ اُس کا ادب کسی ایک طبقے اور جماعت کے لیے نہیں، بلکہ ہر اُس شخص کے لیے ہوتا ہے، جو انسان اور زندگی سے آگاہی چاہتا ہو۔ اُسے اس بات کو بخوبی سمجھنا چاہیے کہ اعلیٰ ادب عظمت بخشتا ہے اور ذہنوں کو ترتیب دینے اور روح کو روشن کرنے کا موجب بنتا ہے۔ جب کہ بیمار ادب اخلاقی پستی اور ذہنی قوتوں و صلاحیتوں کو مفلوج کرنے کا باعث ہوتا ہے۔ چناں چہ قلم کار اپنے قلم کی حُرمت کا خیال کرتے ہوئے اپنے تئیں اظہار کے طریقوں کو اپنی مکمّل گرفت میں رکھے، تاکہ صحت مند ادب پروان چڑھ سکے۔

ادب میں عریانی اور فحاشی کو کسی خاص عہد سے منسوب نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی کسی ادبی تحریک کو اس کا ذمّے دار ٹھہرایا جا سکتا ہے، اگر بالفرضِ محال یہ تسلیم بھی کر لیا جائے، تو ہمارا قدیم و جدید ادب جس کا ذکر اوپر بھی ہوا ہے۔ اُس میں اس کی واضح موجودگی اسے رد کر دینے کے لیے کافی ہوگی۔ درحقیقت عریانی اور فحاشی کا تصوّر رفتہ رفتہ ادب میں سرایت کرتا گیا۔ ادبی تاریخوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ تصوّرات ہر عہد میں افراط و تفریط کا شکار رہے، البتّہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ہر آنے والا دور اس کو بڑھاوا ہی دیتا رہا۔ اسی طرح ترقّی پسند تحریک نے شعر و ادب میں اسے پروان

چڑھانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ خاص کر عریاں نگاری کو اس تحریک کے توسّط سے خاصا فروغ حاصل ہوا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب میں جنس کا موضوع سب سے زیادہ حسّاسیت رکھتا ہے۔ یہ وہ موضوع ہے کہ جس میں ذرا سی غفلت ادب کی روح کو مجروح کر دیتی ہے۔ بے لگام جنس نگاری ادب میں منفی اقدار کو فروغ دینے میں مؤثّر کردار ادا کرتی ہے۔ غیر صحت مند جنس نگاری ادب کو اُس وقت غیر ادب بنا دیتی ہے، جب اُس میں تواتر کے ساتھ فحش، عریاں اور رکیک مضامین کو شامل کر لیا جائے۔ گو کہ ادب میں جنس نگاری کی حیثیت اب اچھوت کی سی نہیں رہی۔ جنس بھی زندگی کی ایک حقیقت ہے، زندگی کا ایک اہم پہلو ہے اور انسان کے بعض گہرے جذبات جنسی جذبے کے ساتھ نتّھی ہیں، تو لامحالہ ادیب بھی انسانی زندگی کے اس اہم شعبے کو ادب میں مناسب جگہ دیتا ہے۔ خصوصاً جنس کو اُس وقت زیرِ بحث لاتا ہے، جب کسی اہم سماجی مسئلے پر روشنی ڈالنا مقصود ہو۔ اس طرح جنس ادب میں ایک سماجی حوالہ بن جاتا ہے۔ جنس کو ایک تخلیقی خواہش بھی بتایا گیا ہے، جو انسان میں تخلیقی تحریک پیدا کرتی ہے، لیکن دوسری صورت نقصان دہ ہوتی ہے۔ یعنی یہی جنسی رُجحان جب فحاشی کی صورت اختیار کر جاتا ہے، تو ادب پر مہلک اثرات مرتّب کرتا ہے۔ ادب جنس کو جائز مقام دیتے ہوئے اس کی ارتقائی صورت ہی کو قابلِ قبول سمجھتا ہے۔ ادب میں جنسی بے راہ روی کا تسلسل کے ساتھ تذکرہ مصنّف اور قاری دونوں کے لیے ضرر رساں اور بے سود ہے۔ (۲۶) جب کہ ایک مخصوص ذہنیت رکھنے والا گروہ بے وقعت اور بے مایہ تحریروں کے ذریعے ادب کو نقصان پہنچانے کا موجب بنتا ہے۔ ترقّی پسند تحریک کے عروج میں یہ صورت سامنے آئی تھی، بلکہ نقّادوں کے بعض حلقوں کی یہ رائے تھی کہ فحاشی کو فروغ دینے میں ترقّی پسند سرگرمِ عمل ہیں۔ تقسیم سے قبل کے اخبارات ایسی آرا سے بھرے پڑے ہیں۔ چناں چہ ان باتوں کے پیشِ نظر ترقّی پسندوں نے یہ فیصلہ کیا کہ کانفرنس کی ایک قرارداد میں فحاشی کی مذمّت کی جائے، تاکہ اُن پر لگائے جانے والے الزامات کا کچھ نہ کچھ ازالہ ہو سکے۔ لہٰذا ڈاکٹر عبدالعلیم نے فحاشی کے خلاف تجویز کا مسوّدہ ترقّی پسند ادیبوں کی کانفرنس میں پیش کیا۔ احتشام حسین جو اس کانفرنس کی صدارت کے فرائض انجام دے رہے تھے۔ انھوں نے ترقّی پسند ادیبوں کا فحش نگاری کے خلاف اس تجویز کے بارے میں حمایت و اختلاف کے حوالے سے رائے لینا چاہی تو حاضرین میں سے مولانا حسرت موہانی کے اچانک کھڑے ہو کر اس تجویز میں ترمیم پیش کرنے کی اجازت نے سب کو حیرت و استعجاب میں ڈال دیا۔ اُن کا موقف تھا کہ لطیف ہوسنا کی کے اظہار میں کوئی مضائقہ نہیں۔ اسی طرح فحاشی کی جامع تعریف بھی انتہائی مشکل ہے، ہر شخص اپنے تئیں اس کے

مطلب نکالتا ہے۔ الزامات کے خوف اور بد دیانت افراد کے حملوں سے پریشان ہو کر ایسی تجویز کو منظور نہیں کرانا چاہیے، جس میں انسانی عشق و محبّت اور عاشقانہ شعر و ادب کو مطعون قرار دینے کا احتمال ہو، یوں یہ قرارداد مسترد ہو گئی۔ (۲۷) مولانا کی یہ تجویز محض شعر و ادب کے سرمائے کو محفوظ بنانے کے لیے تھی۔ یہاں اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ ادب میں بے لاگ جنسیات کے اظہارِ بیان کو ہمیشہ قابلِ قبول تصوّر نہیں کیا گیا۔ اس کی شدّت پسندی اور بے جا تقلید کو دیکھتے ہوئے اسے محدود کر دینے کے لیے بھی آوازیں اُٹھائی گئی ہیں۔ سماجی دباؤ کا کچھ نہ کچھ یہ اثر ضرور ہوا کہ جنسی افعال اور اس کے متعلقات کے تذکرے کو ادبی نقطۂ نظر سے قابلِ تحسین متصوّر کرنے والے سر جوڑ کر بیٹھے اور اس کی ادبی اور سماجی مضرت کا احساس کیا۔ چناں چہ ہر سطح پر ادبی فن پاروں میں اعتدال و توازن کے ساتھ جنسی عناصر کو جگہ دی گئی۔

ہر عہد کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں اور ادیب و شاعر اُن تقاضوں کے مطابق ادب کی تخلیق کرتے ہیں۔ قدیم ادب سے لے کر جدید ادب تک، اس بات کی شہادت پیش کرتے ہیں کہ رفتارِ زمانہ کے ساتھ سماجی، تہذیبی، لسانی اور فکری شعور میں جیسے جیسے بالیدگی پیدا ہوتی گئی، اسی طرح ادب کی تمام اصناف میں تغیّر و تبدّل آتا گیا۔ خواب و خیال اور ماورائی دنیا سے حقیقت کی دنیا کا سفر ادب نے جس سُبک رفتاری سے طے کیا، اُتنی ہی تیز رفتاری سے ادب نے اندھی تقلید، مغرب پرستی، لادینیت پرستی اور جنس پرستی کے پُرکشش سراب کو عبور کیا۔ ادب میں اگر اظہارِ بیان پر کوئی روک ٹوک اور باز پُرس نہیں، ادب میں کوئی سرحدیں نہیں اور اوپر بیان کی گئی ترقّی پسندوں کی کانفرنس اکتوبر ۱۹۴۵ء (۲۸) اس ضمن میں کوئی خاص کردار ادا نہ کر سکی، تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ادب میں حقیقت نگاری کے اونچے سنگھاسن پر بیٹھ کر مذہبی اور اخلاقی قدروں کو بے دردی کے ساتھ پامال کیا جائے۔ شرم انگیز، ہیجان انگیز اور فتنہ انگیز مضامین پیش کرنا ادب پروری نہیں، بلکہ ادب دشمنی کے مترادف ہے۔ ادب میں فعلِ جنسی کے پس منظر کو انتہائی سلیقے و قرینے اور اشاروں و کنایوں میں بیان کیا جا سکتا ہے اور کیا جاتا رہا ہے، جس سے اِس امر کا احساس جاگزیں نہ ہو کہ اس میں ذہنوں کو بگاڑنے اور بداطواری کی جانب مائل کرنے کا رُجحان موجود ہے۔ صحت مند ادب کی تخلیق ایک سخت محتسب اور نقاد کی متقاضی ہوتی ہے، جو کم و بیش ہر تخلیق کار کے اندر موجود ہوتا ہے، اگر اسے ملحوظ رکھ لیا جائے، تو نہ صرف ادبی تقاضے پورے ہوں گے، بلکہ ادب کی قدر و منزلت اور وقعت میں بھی غیر معمولی اضافہ ہو جائے گا۔ اِس حوالے سے ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے اردو ادب کو ثروت مند بنانے اور وقار عطا کرنے میں افسانوی ادب نے مؤثّر کردار ادا کیا ہے۔

اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں دو معروف نام ہی ہمیں ایسے ملتے ہیں، جن پر حکومتِ وقت نے اُن کی تحریروں کو فحش گردانتے ہوئے مقدّمات چلائے۔ وہ نام منٹو اور عصمت کے ہیں۔ عصمت کو تو صرف ایک ہی افسانہ ''لحاف'' میں رگیدا گیا تھا، جس میں عصمت کے بقول ترغیب کا سامان موجود نہیں ہے۔ (۲۹) جب کہ منٹو کے بعد دیگرے پانچ افسانوں: ''کالی شلوار''، ''دھواں''، ''بو''، ''ٹھنڈا گوشت'' اور ''اوپر نیچے اور درمیان'' (۳۰) میں قابلِ مواخذہ ٹھہرے۔ منٹو کی تحریروں پر فحاشی کے حوالے سے جانب دار آرا دینے میں ایسے لوگ بھی شامل ہو گئے، جو منٹو سے ذاتی مخاصمت رکھتے تھے اور جن کا علم و ادب سے دور کا بھی واسطہ نہ تھا۔ اسی طرح سے عدالتی کارروائیوں کے دوران بعض استغاثے کے گواہان بھی یہی خوبیاں لیے ہوئے تھے، لیکن ان مقدّمات میں طرفین کے گواہوں میں ایسے لوگ بھی پیش ہوئے، جو علم و ادب میں عالی مقام رکھتے ہیں۔ حتّٰی کہ بعض وکلا اور جج صاحبان بھی شعر و ادب سے شغف رکھنے والے نکل آئے۔ ان مقتدر ہستیوں کی گواہیوں کا جب وقت آیا، تو انھوں نے تقریباً منٹو کے حق میں گواہیاں دے کر ثابت کیا کہ اُن کے افسانوں میں فحاشی نام کو نہیں ملتی۔ اسی طرح منٹو نے بھی مضبوط استدلال، تاریخی اور ادبی حوالوں سے اپنے افسانوں پر لگنے والے فحاشی کے الزامات کو مسترد کیا اور تحریری بیانات کے ذریعے تفصیل سے اپنے موقف کو پیش کرتے ہوئے ان الزامات کو باطل ثابت کر دیا۔ سب حضرات نے منٹو کے افسانوں پر موقع محل کی مناسبت سے تحریر و تقریر کے ذریعے اپنے اپنے نقطہ ہائے نظر منطقی اور ادبی پیرائے میں پیش کیے۔ یہ افسانے جو سرکار کی نظروں میں فحاشی اور عریانی سے لب ریز تھے، جسے وہ فحش اور مخرب الاخلاق قرار دیتے تھے، اور پاک و ہند کے اربابِ اقتدار و اختیار نے مصنّف کو فحش نگار ثابت کرنے کے لیے حتّی المقدور کوششیں بھی کی تھیں، جب ان پر فحاشی کے الزام میں مقدّمات چلائے گئے، تو مجموعی طور پر منٹو عدالتوں سے بری قرار پائے۔ یعنی اکثریتی فیصلے منٹو کے حق میں ہوئے۔ پانچویں افسانے ''اوپر، نیچے اور درمیان''، میں محض مصنّف کے ہتھیار ڈال دینے کی وجہ سے مجبوراً مجسٹریٹ کو پچیّس روپے جرمانہ کرنا پڑا۔ (۳۱) مشرق و مغرب میں اس نوع کے مقدّمات کی متعدّد مثالیں موجود ہیں۔ اس میں دل چسپ اور حیرت انگیز امر یہ ہے کہ دونوں جگہوں پر فریقین کے خلاف مقدّمے میں فیصلہ صادر کرتے وقت پوری قطعیت کے ساتھ لفظ ''فحاشی'' کو واضح نہیں کیا جا سکا۔ صرف تحریک خیز اور جذبات کو برانگیختہ کرنے والا مواد کو فحش گردانا گیا۔

منٹو کے ان متنازعہ اور معتوب افسانوں کا غیر جانب دار اور تجزیاتی مطالعہ اِس امر کی جانب واضح اشارہ کرتا ہے کہ ان میں فحاشی کا میلان ہرگز موجود نہیں ہے۔ مصنّف نے پوری ذمّے داری کے

ساتھ ان افسانوں میں سماجی، نفسیاتی اور جنسی حقیقتوں کی نقاب کُشائی کی ہے، اگر ان افسانوں میں کہیں چند الفاظ، تراکیب یا جملے وغیرہ فحش قسم کے استعمال کیے گئے ہیں، تو انھیں اگر اُن کے مخصوص سیاق وسباق سے علاحدہ کر کے دکھایا جائے تو وہ یقیناً قابلِ گرفت اور معیوب تصوّر کیے جائیں گے۔ اُن پر اُنگلی اُٹھائی جاسکتی ہے۔ انھیں فحش گردانا جاسکتا ہے، بہ صورتِ دیگر نہیں۔ اِس طرح سے تو مقدّس مقام پر کھڑے واعظین کے وعظ اور بعض مذہبی کُتب بھی اس زمرے میں آجائیں گی۔ لہٰذا اس بات کو ملحوظِ خاطر رکھنا چاہیے کہ تحریروں کے کچھ اپنے فنّی تقاضے ہوتے ہیں۔ جن کی پاسداری، علمی اور ادبی نقطۂ نظر سے ازبس ضروری ہے۔ اس لیے کسی بھی تحریر کو سمجھنے کے لیے اُسے انفرادیت کے بجائے اجتماعی طور ہی سے دیکھنا ضروری ہوگا۔

بلاشبہ اردو افسانہ نگاری کے پورے دور میں نفسیاتی اور جنسی رجحان کو تقویت ملتی رہی ہے، اگرچہ اس رجحان کی کارفرمائی اردو افسانے کے ابتدائی دور کے رومانی افسانوں میں بھی دیکھی جاسکتی ہے، لیکن وہاں وہ اِس قدر واضح اور نکھری ہوئی شکل میں موجود نہیں ہے۔ وہ ابتدائی اور انفرادی نقوش تو ضرور ہیں، لیکن رجحان کی صورت اُس نے بیسویں صدی کی چوتھی دہائی ہی میں اختیار کیا اور افسانہ نگاری کی ایک بڑی کھیپ ذہنی ونفسیاتی پیچیدگیوں اور جنسی مسائل کو افسانے کے مختصر کینوس پر بیان کرنے کے لیے منہمک ہوگئی۔ ''ترقّی پسند تحریک'' سے قبل ''انگارے'' نامی کتاب کے مصنّفین نے جنسی موضوعات کو اپنے افسانوں میں جگہ دی۔ بعد ازاں ''ترقّی پسند تحریک'' سے وابستہ افسانہ نگاروں نے جنسی بے راہ روی اور ناروا جنسی آزادی کو مختلف زاویوں سے سماجی پس منظر میں پیش کیا ہے۔ نفسیاتی اور جنسی رجحان میں ہمارے بیش تر افسانہ نگاروں پر شعوری اور غیر شعوری طور پر بدیسی ادیبوں کے گہرے اثرات مرتّب ہوئے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ فرائڈ، ڈی ایچ لارنس، پروست اور جوائس کے نظریات وافکار اور تعلیمات سے اخذ واستفادہ کیا گیا۔ نفسیاتی اور جنسی زاویۂ نظر کے حامل افسانہ نگاروں میں سجّاد ظہیر، احمد علی، حسن عسکری، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، عزیز احمد، غلام عبّاس، رحمان مذنب، آغا بابر، حسن عسکری، ضمیر الدّین احمد، چودھری محمّد علی ردولوی، خواجہ احمد عبّاس، غلام عبّاس، بلونت سنگھ، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، غلام الثقلین نقوی، جمیلہ ہاشمی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، عصمت چغتائی، ممتاز شیریں، بانو قدسیہ، واجدہ تبسّم وغیرہ شامل ہیں۔ ان ممتاز ادیبوں کا ادب پر بہت بڑا احسان ہے کہ جنھوں نے انسانی نفسیات کے مختلف پہلوؤں، جنسی تصوّرات اور جنسی رویّوں کو مختلف زاویوں اور حوالوں سے پیش کر کے دنیائے ادب کو ایک راہ دکھائی۔ اس راستے پر ہمارے یہاں کے متعدّد افسانہ نگار بہت دیر تک بغیر تھکاوٹ کے چلتے رہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے، تو اردو افسانے کے ان سپوتوں نے اپنی قوّتِ فکر اور مشاہدے ومطالعے سے نفسیاتی اور جنسی تصوّرات ونظریات میں زیادہ وسعت اور معنویت پیدا کر دی تھی، انھوں نے خارجی حالات کے ساتھ ساتھ فرد کی باطنی کائنات میں جھانکنے کی کوششیں کی ہیں۔ اس رجحان کے حامل افسانوں میں پریشان حال افراد کی ذہنی بحالی کے ساتھ اُن کی تشنہ خواہشات اور جذبات و احساسات کو باہر لانے کی مساعی کی گئی ہے۔ انسانی لاشعور کی مختلف گتّھیوں کو سلجھانے کی کوششیں بھی اس دور کے افسانوی ادب میں ملتی ہیں۔ چناں چہ اس رجحان کی وساطت سے بالخصوص قارئین کو سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ انسان کی نفسیاتی کیفیات اور جنسی حرکات کو کئی حوالوں سے پہچاننے کے قابل ہو گئے۔

ہمارے ادب کی یہ بدقسمتی رہی کہ جہاں شعرا و ادبا نے ذرا بھی بے باکی و جرأت مندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے معاشرتی خرابیوں کو صاف گوئی سے پیش کیا۔ وہیں ہر چہار جانب سے اُن کے خلاف طوفان اُٹھ کھڑا ہوا۔ باشعور اور ادبی قلم کار بھی ایسے موقعوں پر اپنی آرا کے ذریعے عریانی اور فحاشی ثابت کرنے کے لیے اُٹھ کھڑے۔ ادب میں فحاشی کے بیان کو کوک شاستر کہنا بھی ہمارا عام رویّہ ہے۔ جب کہ فحش لٹریچر اور ادب میں فحاشی اور عریانی کے مسئلے کو الگ الگ کر کے دیکھنا ضروری ہے۔ وارث علوی کے نزدیک جس قسم کا ادب مغرب میں پیدا ہو رہا ہے، اس کے مقابلے میں منٹو اور بیدی، ڈپٹی نذیر احمد کے نواسے معلوم ہوتے ہیں۔ (۳۲) ہمارے ہاں بلاسوچے سمجھے اور عدم واقفیت کی بنا پر اعتراض جڑ دینا یہ بھی ہماری ادبی روایات کا حصّہ رہا ہے اور ایک زمانے میں اس کا خاصا شہرہ بھی تھا۔ الزامات اور اعتراضات کی اس دوڑ میں مدافعین کی بھی کمی نہیں رہی ہے، لیکن بعض مدافعتی پیرائے میں فروگذاشتیں بھی کر بیٹھے اور عریاں نگاری کے بارے میں دنیا کی اعلیٰ اور مقدّس ترین کتابوں کے حوالے دینے سے بھی نہیں چُوکے۔

''میری سمجھ میں آیا کہ دنیا کی اعلیٰ ترین کتابیں بھی کیوں کبھی نہ کبھی عریاں نگاری پر ضرور آجاتی ہیں۔ قرآن حکیم ہی کی کچھ آیتیں ہیں، جن کا ترجمہ کرنے میں نذیر احمد نے ایک نوٹ لگایا ہے کہ عربی کے لفظ سے عریاں چیز مراد ہے۔ اس لیے انھوں نے دوسرا لفظ استعمال کیا، جو بااخلاق لوگوں میں رائج ہے۔ صحیح بخاری شریف میں بہت سے واقعات لکھے گئے ہیں، جو جدید عریاں نگاروں کے دانت کھٹّے کر دیں۔ ان تمام کتابوں میں جن کو آسمانی اور مذہبی مانا جاتا ہے۔ جیسے بھگوت گیتا، توریت یا انجیل یا زنداوستھا میں ایسے حصّے ضرور ہیں، جن کو عریاں کہا جائے۔ مصلحینِ اخلاق جیسے شیخ سعدی گلستان کے باب دوم میں ایک حکایت

بالکل عریانی کے ساتھ رقم کرتے ہیں۔ حد ہوگئی کہ مولانا روم اپنی اس مثنوی کے پانچویں دفتر میں جس کو ''ہست قرآن در زبان پہلوی'' کہا گیا ہے، کچھ ایسے عریاں قصّے بیان کرتے ہیں، جو تمام عریاں نگاری کو مات کر دیتے ہیں۔''(۳۳)

یہ بات اپنی جگہ درست بلکہ ''سُنّی بہشتی زیور'' اور دیگر مذہبی کتابوں میں بھی حیاتِ انسانی کے بیان میں صاف اور واضح انداز ملتا ہے، لیکن ان سب میں صرف اور صرف مسائلِ انسانی کو بیان کرنا اور آگہی دینا مقصود ہے۔ جب ذکر چل ہی نکلا ہے، تو اس بات کی بھی وضاحت کر دوں کہ قرآن و حدیث میں جو صاف صاف اور عریاں الفاظ پیش بھی کیے گئے ہیں۔ وہ موضوع کی مناسبت سے لائے گئے ہیں۔ پورے سیاق و سباق میں بیان کیے گئے ہیں۔ انھیں انفرادی سطح پر دیکھنا لاعلمی اور عاقبت نااندیشی ہی کہا جائے گا۔ پھر یہ کہ ان مقدّس کتابوں میں ہر جگہ ہدایت، علم ادراک اور انسانی مسائل سے آگاہ کرنا اوّلین مطمحِ نظر رہا تھا، تاکہ انسان اپنی ذات، رشتوں ناتوں اور نفوس سے واقفیت حاصل کر سکیں اور اُس کے گمراہ ہونے کے اسباب مسدود ہو سکیں۔ اسی لیے قرآن مجید میں انسان کی تخلیق، آدابِ معاشرت اور مرد و زن کے پاکیزہ تعلّقات کو اصولِ حکمت کے تحت بیان کیا گیا ہے۔ درحقیقت بنی نوع انسان کا پورا نظامِ حیات اس کتاب میں موجود ہے اور احادیثِ مبارکہ کی کُتب نے ان کی مزید توضیح و تشریح پیش کر دی، تاکہ کم عقل اور نادان انسان حقائقِ فطرت اور قوانینِ قدرت کو جان سکیں۔ اسی بنا پر ربّ العالمین نے انسانی بھلائی سے متعلق سیکڑوں برس قبل، سائنسی ایجادات سے بہت پہلے بہت سی پوشیدہ حقیقتوں کی پردہ کُشائی کر دی۔ اس میں جو چیزیں انسان کے لیے ضرر رساں تھیں، اُن کی ممانعت کر دی گئی اور جو کارآمد و مستحسن تھیں، اُس کا اختیار دے دیا گیا۔ چناں چہ اس ضمن میں اللہ تعالیٰ نے تشبیہات کے پیرائے میں واضح انداز میں اپنی اس کتاب میں فرما دیا۔

ترجمہ: ''اب انسان کو یہ دیکھنا چاہیے کہ اسے کس چیز سے پیدا کیا گیا ہے؟ اسے ایک اچھلتے ہوئے پانی سے پیدا کیا گیا ہے۔''(۳۴)

ترجمہ: ''اور وہی ہے جس نے پانی سے ایک بشر پیدا کیا، پھر اس نے نسب اور سسرال کے دو الگ الگ سلسلے چلائے۔''(۳۵)

ترجمہ: ''تمھاری عورتیں تمھاری کھیتیاں ہیں، پس تم اپنی کھیتیوں میں جیسے چاہو آؤ، اور اپنے لیے آئندہ کا کچھ سامان کر لو۔''(۳۶)

یہ انسانی تخلیق کے اسرار، بقائے نسل کے لیے زوجین کا تعلّق اور اسلامی نظامِ معاشرت کے اساسی تصوّرات ہیں۔ اسی طرح قرآن نے کسی جگہ واشگاف الفاظ میں قانونِ زوجیت یا انسانی تعلّق

کو بیان بھی کیا ہے، تو اس میں نصیحت، اصلاح اور راستی کا رنگ مضمر ہے۔ کارگاہِ عالم کے اسرار و رموز کو وا کرنا مقصود تھا۔ قرآن کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ وہ بے حیائی، فحاشی اور عریانی کی سخت الفاظ میں مذمّت کرتا اور حجاب و ستر پوشی کی تلقین کرتا ہے۔

ترجمہ: ''اور اے نبی ﷺ، مومن عورتوں سے کہہ دو کہ اپنی نظریں بچا کر رکھیں، اور اپنی شرم گاہوں کی حفاظت کریں، اور اپنا بناؤ سنگھار نہ دکھائیں، بجز اس کے جو خود ظاہر ہو جائے، اور اپنے سینوں پر اپنی اوڑھنیوں کے آنچل ڈالے رہیں۔(۳۷)

ترجمہ: ''آپ ﷺ فرما دیجیے کہ بلاشبہ میرے رب نے بے حیائی کے کاموں کو ان میں سے جو ظاہر ہوں اور ان میں سے جو پوشیدہ ہوں اور گناہ کو اور ناحق زیادتی کو حرام قرار دیا ہے۔''(۳۸)

بالکل اسی طرح دیگر آسمانی صحیفے و کُتب اور صحاح ستّہ میں بھی ان تصوّرات و خیالات کی گونج سُنائی دیتی ہے، اگر ہمیں صحیح بخاری میں حیض و نفاس اور زوجیت کے معاملات و مسائل کا کُھلم کھلا اظہار دکھائی دیتا ہے، تو اس کی وجہ یہی ہے کہ اس وقت دینِ اسلام کی تکمیل ہو رہی تھی اور آئندہ شرعی احکامات و مسائل کو بتانے کے لیے کسی نبی اور کتاب کو ہرگز ہرگز نہیں آنا تھا۔ لہٰذا خاتم النّبیین ﷺ کے لیے مسائلِ انسانی اور اخلاقیات کی توضیحات و تشریحات کرنا انتہائی ضروری تھا۔ قرآنِ مجید کی طرح احادیث نبوی ﷺ بھی فحاشی اور عریانی کی سخت الفاظ میں مذمّت کرتی نظر آتی ہیں۔

''حضرت انسؓ سے روایت ہے، آنحضرت ﷺ نے فرمایا۔ جس چیز میں فحش ہو (اگرچہ بالفرض جانور یا پتھر میں سہی) وہ اس کو عیب دار کر دے گا (تو انسان فحش سے ضرور عیب دار ہو جاوے گا) اور حیا جس چیز میں آ جاوے وہ اُس کو عمدہ کر دے گی۔''(۳۹)

''حضرت عبداللہؓ کہتے ہیں کہ رسول اللہ ﷺ نے فرمایا۔ طعن کرنے والا، کسی پر لعنت بھیجنے والا، فحش گوئی کرنے والا اور بدتمیزی کرنے والا مومن نہیں ہے۔''(۴۰)

قرآن اور احادیث میں جنسی مسائل پر گفتگو کی نوعیت علمی، قانونی اور فقہی ہے۔ اس لیے بعض اوقات ان چیزوں کی وضاحت لازمی ہو جاتی ہے اور یہ عریانی و فحش کی تعریف میں نہیں آتیں۔ علاوہ ازیں بعض ادبی تصوّرات کو بلا جواز مذہبی کتابوں سے جوڑنا، استنباط کرنا یا غلط مثالیں قائم کرنا بھی کوئی مستحسن عمل نہیں ہے۔ راقم نے محض اُن منفی تصوّرات کو زائل کرنے کے لیے مختصراً حقائق بیانی کی کوشش کی ہے۔ یاد رہے کہ ادب اپنا ایک مکمّل الگ وجود رکھتا ہے۔ وہ ان مقدّس کتابوں کی نسبت بہت سی پابندیوں سے مبرّا و ماورا ہے۔ دنیا جہاں کے موضوعات کو وہ اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے۔

ادب کے ذریعے ہمارے جسم وروح کو فرحت وتازگی اور سکون وانبساط پہنچانے کے لیے ادبا برس ہا برس سے تخلیقی عمل میں مصروف ہیں۔ مصروفیت کے اس عمل کے دوران وہ کبھی کبھار، دانستہ وغیر دانستہ سماجی لحاظ سے ایسی باتیں بھی رقم کر گئے، جنھیں کبھی عریاں گردانا گیا تو کبھی اُسے فحش قرار دیا گیا، لیکن الزامات اور تہمات کو خاطر میں لائے گئے وہ ایک فرض کی طرح دل کش اور حسین ادب کی تخلیق میں منہمک رہے۔

انّیس ویں صدی کی نسبت بیس ویں صدی میں تہذیبوں کی اکھاڑ پچھاڑ اور انسانی تصوّرات و نظریات میں غیر معمولی تبدیلیاں دیکھنے میں آئیں۔ آزاد خیالی اور اخلاقی انحطاط نے عریانی اور فحاشی کو پروان چڑھانے میں معتد بہ اضافہ کیا۔ عریاں پن میں مغربی تصوّرات سب سے زیادہ بلند رہے۔ سماجی حلقوں اور حکومتی سطح پر عریانیت کی حمایت اور ہمّت افزائی کی گئی۔ اس بات کی تصدیق اُن کے مخصوص برہنہ سواحل کرتے ہیں۔ جہاں مرد وزن کو صرف اور صرف بے لباسی ہی کی صورت میں جانے کی اجازت ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ فطرت پسندی کے بعض اور بھی مقامات؛ رقص گاہیں اور کلب وغیرہ ہیں، جہاں ستر کشائی اور اعضائے جنسی کی طرف سماجی رویّہ ہمدردانہ رہا ہے۔ مخصوص مقامات کے علاوہ اُن کا معاشرہ تہواروں اور عوامی مقامات پر عریانیت کو برداشت یا قبول کر لیتے ہیں۔ مغرب اور یورپ کی تیز رفتار صنعتی ترقّی کے ساتھ سماجی زندگی میں بھی نمایاں ترقّی دیکھنے میں آئی ہے۔ تعلیمی نصاب میں علمِ جنسیات کو شامل کر لینا ہمارے لیے اچنبھے کی بات ہو سکتی ہے، لیکن اُن کے ہاں ہرگز نہیں۔ وہاں یہ عالم ہے کہ والدین اپنے بچّوں کو بوائے فرینڈ اور گرل فرینڈ بنانے کی ترغیب دیتے نظر آتے ہیں۔ اسی لیے اُن کے سماج میں مرد وعورت کا شادی سے قبل گھومنا پھرنا اور جنسی میل جول رکھنا کوئی معیوب کُن بات نہیں، سرِ راہ یا دورانِ سفر بغل گیر ہونا یا بوس وکنار کرنا کوئی عجیب بات نہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے تو یہاں تک لکھا ہے کہ یورپ کی عورتیں بسوں میں مردوں کی گود میں بیٹھ جاتی ہیں اور اکثر ہوٹلوں میں انجان مرد وزن ایک ساتھ ایک ہی بستر پر سو بھی جاتے ہیں اور صبح کو بالکل انجان بن کر چل پڑتے ہیں۔ (۴۱) جب کہ ہمارے معاشرتی نظام میں ان حرکات وافعال کو کسی بھی طرح فحاشی سے کم تر نہیں گردانا جائے گا۔ کیوں کہ اُن سے بہت کچھ قبول کرنے کے باوجود بھی ہم نے بہت سی اپنی خاندانی، مذہبی اور اخلاقی اقدار وروایات کو مضبوطی سے تھامے رکھا ہوا ہے، جو اس تفاوت کو برقرار رکھنے میں بخوبی اپنا کردار ادا کر رہا ہے۔

اِس کا یہ مطلب بھی ہرگز نہیں ہے کہ مغرب اور یورپ میں اخلاق واقدار کا کوئی واضح اور

باضابطہ تصوّر موجود نہیں ہے، اخلاقیات ان کے ہاں بھی پائی جاتی ہیں، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ اُن پر گرد کی دبیز تہیں پڑ چکی ہیں۔ نیز اخلاقی تصوّرات میں بھی تبدیلیاں رونما ہو چکی ہیں، جس کی وجہ سے عصرِ حاضر میں اب ان کا اخلاقی نظام غیر مؤثّر اور غیر فعال ہو کر تباہ و برباد ہو چکا ہے، اور اس وقت وہ اخلاقی اعتبار سے تباہی کے دہانے پر ہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی میں اگر ان کے ہاں برتری ہے تو اخلاقی اعتبار سے ابتری ہے، ترقّی کے ساتھ تنزّل موجود ہے اور اِس حقیقت کو انھوں نے بھی جان لیا ہے۔ اہلِ دانش گہری تشویش میں مبتلا ہونے کے باوجود بھی اس کے سدِّ باب سے قاصر ہیں۔

فحاشی اور عریانی سے متعلّق کوئی بھی حتمی رائے قائم کرتے وقت حالات وواقعات کو مدِّ نظر رکھنا انتہائی ضروری امر ہے۔ بعض اوقات کسی واقعے یا تحریری مواد کا ان تصوّرات سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہوتا، لیکن ہمارے مصلحینِ اخلاق اور نام نہاد علم بردارانِ ادب عریانی اور فحاشی کا فتوٰی جاری کر دیتے ہیں۔ تخلیق سے چند جملے اور چند الفاظ نوچ کر اُسے عریاں اور فحش قرار دیتے ہیں۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ بعض اوقات کوئی عریاں حقیقت بھی عریانی کے زُمرے میں نہیں آتی۔ مثال کے طور پر ایک ڈاکٹر مریضہ کا آپریشن کرنے سے قبل اُس کی بیماری سے متعلّق اُس سے بالکل صاف صاف، کُرید کُرید کر عریاں سوالات کرتا ہے اور پھر نسوانی امراض میں یا دیگر آپریشن میں ڈاکٹر کے سامنے مریض یا مریضہ تقریباً عریاں حالت میں ہوتے ہیں۔ مختلف ایکسرے اور الٹرا ساؤنڈ کراتے وقت بھی تقریباً یہی کیفیت ہوتی ہے، لیکن یہ کسی صورت میں عریانیت نہیں ہے۔ کیوں کہ درحقیقت عریانی کا تعلّق دل ودماغ سے ہوتا ہے۔ ان کیفیات سے گزرتے وقت انسان کا ذہن ان خیالات سے منزّہ ہوتا ہے۔ زیادتی کے مقدّمات میں بھی عدالتی کمروں میں وکلا طرفین سے ہر نوع کے عریاں سوالات کرتے نظر آتے ہیں۔ اسی طرح غسل کے لمحات میں بھی انسان بے لباس ہوتا ہے۔ حوائجِ ضروریہ کے وقت بھی کم وبیش ان ہی کیفیات سے انسان گزرتا ہے۔ چوں کہ اخلاقی، قانونی اور مذہبی سطح پر یہ جائز ضرورتیں ہیں، اس لیے یہ عریانی کے زمرے میں نہیں آتیں، لیکن ہمارے سماجی ماحول میں جب یہ غسل کا عمل حدود وقیود کو توڑ کر جھیل، دریا، آبشار، ساحل پر محض اشتعال انگیزی کے لیے کیا جائے، تو ایسے فعل کو برہنگی ہی کہا جائے گا۔ اسی طرح مضافات سے آئی ہوئی خواتین جب شہروں میں وارد ہوتی ہیں تو بسوں، ویگنوں اور بازاروں میں اپنے شیر خوار بچّوں کو اپنی چھاتیوں سے دودھ پلا رہی ہوتی ہیں۔ بادی النظر میں اُن کا یہ فطری عمل عریاں نہیں ہو سکتا، اور وہ اسے عریاں بھی نہیں سمجھتیں، البتّہ بیمار ذہن اس منظر سے لذّت حاصل کر سکتا ہے۔ اسی طرح اسپتال کے ایکسرے، الٹرا ساؤنڈ اور

آپریشن روم میں عریاں حالت میں موجود عورت کو دیکھ کر باہر سے آیا بیمار ذہن کا مالک جنسی حظ اُٹھا سکتا ہے۔ جہاں تک جنسی تسکین کی بات ہے، تو ہمارے یہاں ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں ہے، جو انتہائی قریبی عزیز ہوتے ہوئے بچیوں سے خوشی وغمی کے موقع پر مصافحہ ومعانقہ کرتے وقت جنسی تسکین حاصل کر لیتے ہیں۔ حد تو یہ ہے کہ اس طرح کے لوگ مذہبی کتابوں میں درج حیض ونفاس، تخلیقِ انسان، زوجی قوانین اور مباشرت کے معاملات ومسائل سے بھی جنسی لطف اُٹھا لیتے ہیں۔ جب کہ دوسری جانب عریاں فلموں میں جنسی آسنوں کے عریاں مناظر بھی مثبت فکر کے حامل افراد کے لیے جنسی تحریک پیدا کرنے کے بجائے ازدواجی زندگی میں استفادے کا موجب بنتے ہیں۔ اسی طرح جنسی مواد بھی بہت سی مشکل اور مبہم باتوں کو آسان اور واضح کرنے کا سبب بن جاتا ہے۔

زمانی تفاوت نے بھی عریانی اور فحاشی کے تصوّرات کو بدل کر رکھ دیا ہے۔ آج سے تیس پینتیس برس قبل تک کنبے میں وی سی آر پر فلم دیکھتے وقت کسی عریاں گیت یا منظر کو دیکھ کر فوراً اُسے آگے کر دیا جاتا یا پھر بند کر دیا کرتے تھے، لیکن اب قطعاً اس کی ضرورت محسوس نہیں کی جاتی۔ اُس دور کی تھوڑی سی احتیاط اور پردگی کبھی کبھار تجسّس کو مزید ہوا دینے کی موجب بھی بنتی تھی۔ اسی طرح ایک زمانے تک شادی شدہ جوڑے کا خاندان میں دن کے اُجالے میں گفت وشنید کرنا، پاس بیٹھنا، کھانا کھانا، نام لینا، اپنے ہی بچّے کو گود میں لینا وغیرہ تک انتہائی معیوب سمجھا جاتا تھا اور بھولے سے ان میں سے کوئی فعل سرزد ہو جائے تو اُسے بے حیائی تصوّر کیا جاتا تھا۔ عورت کا بناؤ سنگھار کر کے بے پردہ گھومنا، ملازمت کرنا بھی اگلے وقتوں کے لوگوں کے نزدیک غیر اخلاقی اور فحش جانا جاتا تھا، جب کہ عصرِ حاضر کی بعض خواتین مثلاً ٹی وی فلم کی اداکارائیں، ٹیلی وژن کی اینکر، شاعرات وغیرہ مردوں سے بے باکانہ انداز کے ساتھ محافل میں مصافحہ اور معانقہ تک کرتی نظر آتی ہیں۔ مخلوط تعلیمی نظام کو دیہات میں اب بھی برا جانا جاتا ہے۔ دیہات میں جہاں مخلوط تعلیمی نظام بہ حالتِ مجبوری جاری وساری ہے، وہاں ایک ہی کلاس میں طلبہ وطالبات کے درمیان بے پردگی سے بچاؤ کے لیے ایک پردہ لٹکا دیا جاتا ہے۔ تیزی سے بدلتے ہوئے حالات نے آج ماضی کے ان تصوّرات پر گرد کی اِس قدر تہیں جما دی ہیں کہ نئی پود کو اس کا یقین دلانا بھی ایک مشکل کام ہے۔

اب جب کہ اکیسویں صدی کی دوسری دہائی اختتام کے قریب ہے اور سوشل میڈیا کی یلغار نے ہماری نوجوان نسل کی آنکھوں سے سب پردے ہٹا دیے ہیں، نئی پود کی دست رس میں اس پانچ چھے انچ موبائل کی جدید ٹیکنالوجی نے اگر انھیں علمی معلومات اور نت نئی اطلاعات سے مالا مال کیا ہے،

تو دوسری جانب اخلاقی اقدار کو تہس نہس بھی کر دیا ہے۔ انٹرنیٹ فحاشی اور عریانی کا سب سے بڑا اور سہل الحصول منبع ہے، جس سے مثبت معاملات قدرے کم، جب کہ منفی رجحانات بڑی تیزی سے فروغ پا رہے ہیں۔ نئی نسل بڑی سُرعت کے ساتھ ہر نوع کی معلومات ان ذرائع سے کشید کر رہی ہے۔ گذشتہ صدی کا شخص جن جنسی اسرار ورموز سے بہ مشکل کبرِ سنی میں واقف ہوتا تھا، اِس صدی کا فرد اِن سے بہ آسانی کم سِنی یعنی میٹرک ہی میں کامل واقفیت حاصل کر لیتا ہے۔ اس کے باوجود دورِ حاضر میں اِن سے اخفا اور پردہ پوشی کا خصوصی اہتمام کیا جاتا ہے۔ اِن پر عدم اعتماد کرتے ہوئے میٹرک اور انٹرمیڈیٹ کی سطح پر کچھ ''سمجھ دار'' اساتذۂ کرام بعض اشعار کی تفہیم میں عشقِ مجاز کو عشقِ حقیقی سے بدل دیتے ہیں۔ اِس سے بڑھ کر کالجز اور جامعات کی نصابی کتب کے اسباق میں مرتّبین نے بعض اسباق کو اپنے تئیں کانٹ چھانٹ کر کے انھیں منزّہ ومطہّر کر دیا ہے۔ اِس قطع وبرید اور ترامیم کو سندھ ٹیکسٹ بُک بورڈ کی بارھویں جماعت کی ''گلزارِ اردو'' میں سعادت حسن منٹو کا افسانہ ''نیا قانون'' اور غلام عبّاس کا ''مجسّمہ'' وغیرہ میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ ان تخلیقات سے نوچ کر نکال دیے جانے والے الفاظ وتراکیب شاید معلّمینِ اخلاق کی نظر میں فحاشی اور عریانی کے زمرے میں آتے ہوں گے۔ مرتّبین، مؤلّفین اور مدرّسین کے حزم واحتیاط اور خوف سے بہ آسانی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ابھی ہماری سماجی صورتِ حال کے پیشِ نظر اردو ادب میں جس فراخ دلی اور مستقبل کے معماروں پر اعتبار کی فضا کو پروان چڑھانا تھا، وہ اب بھی اِس سے کوسوں دور ہے!!

اردو ادب میں فحاشی اور عریانی کے اِس جائزے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مختلف اصنافِ ادب میں اِس کی کارفرمائی رہی ہے اور ہر عہد میں اس کے تصوّرات کچھ فرق کے ساتھ موجود رہے ہیں۔ تخلیقات کی پیش کش میں شعرا وادبا کا زاویۂ نظر بھی عہدِ قدیم سے عہدِ جدید تک تبدیل ہوتا رہا ہے۔ مندروں، تہواروں، رسم ورواج، فنونِ لطیفہ اور شعر وادب میں اس کے آثار ملتے ہیں۔ فلمیں، تصاویر، فحش میگزین، نائٹس کلب وغیرہ کی یلغار نے اس تبدیلی میں نمایاں حصّہ لیا ہے۔ اخلاقی قدروں اور زمان ومکاں میں تغیّر وتبدّل سے ان تصوّرات میں تبدیلیاں آ گئی ہیں۔ عہدِ حاضر میں جدید مغربی علوم وفنون، سائنس اور ٹیکنالوجی اور سوشل میڈیا کے انکشافات نے سماجی بیداری میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ لہٰذا اب ضرورت اس امر کی ہے کہ تحریر وتقریر میں فحاشی اور عریانی پر کوئی فیصلہ صادر کرتے وقت عصرِ حاضر کی سماجی صورتِ حال کو بھی ملحوظِ خاطر رکھ لیا جائے۔

حواشی:

۱۔ شہزاد منظر، فحش نگاری ایک اضافی تصوّر، مشمولہ: طلوعِ افکار، کراچی، شمارہ ۳، جنوری ۱۹۷۶ء، ص ۲۵۔

۲۔ ہدایت اللہ اور دیگر مرتّبین، اردو جامع انسائیکلو پیڈیا، جلد دوم، مدیرِ اعلیٰ: مولانا حامد علی خاں (لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز پرائیویٹ لمیٹڈ)، اشاعتِ اوّل، جلد دوم: ۱۹۸۸ء، ص ۱۰۶۰۔

۳۔ نیاز فتح پوری، ترغیباتِ جنسی یا شہوانیات (لاہور، آواز اشاعت گھر)، س ن، ص ۱۰۔

۴۔ فرمان فتح پوری، مدیرِ اعلیٰ، اردو لغت، جلد سیزدہم، اردو لغت بورڈ (کراچی، ترقّی اردو بورڈ)، جون ۱۹۹۱ء، ص ۸۵۱۔ اور وارث سرہندی (مرتّبہ)، ''علمی اردو لغت'' (لاہور، علمی کتب خانہ)، ۱۹۷۶ء، ص ۱۰۴۷۔

۵۔ سعادت حسن منٹو، لذّتِ سنگ (مقدّمہ)، مشمولہ: لذّتِ سنگ (دہلی، ساقی بُک ڈپو)، س ن، ص ۴۰۔

۶۔ محمّد حسن عسکری، جھلکیاں، حصّہ اوّل، مرتّبہ: سہیل عمر، نعمانہ عمر (لاہور، مکتبہ الروایت)، سن ندارد، ص ۱۵۔

۷۔ سعادت حسن منٹو، زحمتِ مہرِ درخشاں، مشمولہ: ٹھنڈا گوشت (لاہور، مکتبۂ جدید)، س ن، ص ۳۴۔۳۵۔

۸۔ سلیم اختر، ادب اور فحاشی، مشمولہ: سیپ، کراچی، شمارہ ۱۴، مدیر: نسیم درّانی، دسمبر ۱۹۶۸ء، ص ۴۳۔

۹۔ اردو لغت، جلد سیزدہم، اردو لغت بورڈ، مدیرِ اعلیٰ: ڈاکٹر فرمان فتح پوری (کراچی، ترقّی اردو بورڈ)، جون ۱۹۹۱ء، ص ۳۸۶۔

۱۰۔ ابوالاعجاز حفیظ صدّیقی (مرتبہ)، کشّاف تنقیدی اصطلاحات (اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان)، طبع دوم: ستمبر ۱۹۸۵ء، ص ۱۲۲۔ ۱۲۳۔

۱۱۔ نیاز فتح پوری، محوّلہ بالا، ص ۳۶۔

۱۲۔ شورش کاشمیری، اُس بازار میں (لاہور، مطبوعاتِ چٹان)، مئی ۱۹۹۴ء، ص ۱۶۹۔

۱۳۔ محمود نظامی، اردو شاعری میں جنسی احساس کی نشو و نما، ساقی دہلی، اپریل ۱۹۴۴ء، جلد ۲۹، نمبر ۴، ص ۱۷۔

۱۴۔ میر تقی میر، کلیاتِ میر، دیوان چہارم، مرتّب: ڈاکٹر عبادت بریلوی (کراچی، اردو دنیا)، فروری ۱۹۵۸ء، ص ۷۰۸۔

۱۵۔ ایضاً، دیوانِ اوّل، ص ۳۳۴۔

۱۶۔ ایضاً، دیوانِ دوم، ص ۴۹۱۔

۱۷۔ ایضاً، ص ۴۴۹۔

۱۸۔ قاضی محمد اختر جوناگڑھی، اردو شاعری میں جنس نگاری، مشمولہ: طلوعِ افکار (ادب و جنس نمبر)، مدیر: حسین انجم، رضویہ کالونی، کراچی، دسمبر ۱۹۷۵ء، ص ۱۳۹۔

۱۹۔ انشاء اللہ خان، کلیاتِ انشاء اللہ خان (انڈیا، مطبع نامی منشی نول کشور)، سن، ص ۱۸۹-۱۹۶۔

۲۰۔ شوق لکھنوی، زہرِ عشق، جوابِ خط، ترتیب و تقدیم: عاشق کیرانوی (کراچی، غالب اکیڈمی)، بارِ اوّل: ۱۹۶۹ء، ص ۶۷، ۶۹۔

۲۱۔ ایضاً، آخری التماس، ص ۱۰۳۔۱۰۸۔

۲۲۔ حکیم مومن خان صاحب دہلوی، کلیاتِ مومن (لاہور، مکتبۂ شعر و ادب)، ۱۹۹۱ء، ص ۳۰۵۔

۲۳۔ میر غلام حسن حسن دہلوی، مثنوی سحر البیان (داستان دوبارہ بے نظیر کے آنے اور باہم بے تکلّف ملاقات کرنے کی)، مدوّن: رشید حسن خاں، (لاہور، مجلسِ ترقّیِ ادب)، اشاعتِ اوّل: مئی ۲۰۰۹ء، ص ۲۱۱۔ ۲۱۲۔

۲۴۔ فہمیدہ ریاض، میں مٹّی کی مورت ہوں (لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز)، ۱۹۸۸ء، ص ۱۳۸۔۱۳۹۔

۲۵۔ سید احتشام حسین، ذوقِ ادب اور لاشعور (لکھنو، ادارۂ فروغِ اردو)، ۱۹۵۵ء، ص ۷۸۔۷۹۔

۲۶۔ ثاقب رزمی، ترقّی پسند نظریۂ ادب کی تشکیلِ جدید (لاہور، آئینۂ ادب چوک)، ۱۹۸۷ء، ص ۱۱۰۔

۲۷۔ سجّاد ظہیر، روشنائی (کراچی، مکتبۂ دانیال)، اکتوبر ۱۹۷۶ء، ص ۳۶۹۔۳۷۰۔

۲۸۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقّی پسند ادبی تحریک (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس)، ۲۰۰۲ء، ص ۸۴۔

۲۹۔ عصمت چغتائی، شہرت نہیں بدنامی کہیے، مشمولہ: روشنی کم، تپش زیادہ، ترتیب و تدوین: علی اقبال (کراچی، رائل بک کمپنی)، اشاعتِ اوّل: ۲۰۱۱ء، ص ۵۰۸۔

۳۰۔ ہندوستان اور پاکستان میں منٹو کے پانچ افسانوں پر فحاشی کے الزام میں مقدّمات قائم کیے گئے۔ ہندوستان میں زیرِ دفعہ ۲۹۲ تعزیراتِ ہند کے تحت تین افسانوں: ''کالی شلوار''، ''دھواں'' اور ''بُو'' پر مقدّمے چلائے گئے۔ جب کہ اسی دفعہ (تعزیراتِ ہند کے بجائے تعزیراتِ پاکستان) کے تحت پاکستان میں دو افسانوں: ''ٹھنڈا گوشت'' اور ''اوپر نیچے اور درمیان'' پر مقدّمات بنائے گئے۔

۳۱۔ سعادت حسن منٹو، دستاویز، (لاہور، مکتبۂ شعر و ادب) س ن، ص ۱۸۲۔

۳۲۔ وارث علوی، فکشن کی تنقید کا المیہ (کراچی، سٹی پریس بک شاپ)، پہلی اشاعت: ۲۰۰۰، ص ۸۰

۳۳۔ محمد احسن فاروقی ''ادب میں عریانی کا سوال''، مشمولہ: سیپ، کراچی، شمارہ ۱۴، مدیر: نسیم درّانی، دسمبر ۱۹۶۸ء، ص ۳۷۔

۳۴۔ مترجم: مفتی تقی عثمانی، قرآنِ مجید، سورۃ الطّارق، آیت نمبر: ۶، ۵، (سافٹ ویر: اسلام ۳۶۰)۔
۳۵۔ ایضًا، مترجم: ابوالاعلیٰ مودودی، سورۃ الفرقان، آیت نمبر ۵۴۔
۳۶۔ ایضًا، مترجم: طاہر القادری، سورۃ البقرہ، آیت نمبر ۲۲۳۔
۳۷۔ ایضًا، مترجم: ابوالاعلیٰ مودودی، سورۃ النّور، آیت ۳۱۔
۳۸۔ ایضًا، مترجم: مفتی محمّد نعیم، سورۃ الاعراف، آیت نمبر: ۳۳۔
۳۹۔ حضرت علاّمہ وحیدالزّماں، مترجم، سنن ابنِ ماجہ شریف، جلد سوم (لاہور، اسلامی اکادمی)، جنوری ۱۹۹۰ء، ص ۵۴۱۔
۴۰۔ مولانا فضل احمد، مترجم، جامع ترمذی، جلد اوّل (کراچی، دارالاشاعت)، س ن، ص ۶۵۲۔
۴۱۔ محمّد احسن فاروقی، ادب میں عریانی کا سوال، مشمولہ: سیپ، کراچی، شمارہ ۱۴، محوّلہ بالا، ص ۳۹۔

مآخذ:

۱۔ احمد، مولانا ڈاکٹر فضل، مترجم، جامع ترمذی، جلد اوّل (کراچی، دارالاشاعت)، س ن۔
۲۔ اختر، سلیم، ادب اور فحاشی، مشمولہ: سیپ، کراچی، شمارہ ۱۴، مدیر: نسیم درّانی، دسمبر ۱۹۶۸ء۔
۳۔ اعظمی، خلیل الرحمٰن، اردو میں ترقّی پسند ادبی تحریک (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس)، ۲۰۰۲ء۔
۴۔ جونا گڑھی، قاضی محمد اختر، اردو شاعری میں جنس نگاری، مشمولہ: طلوعِ افکار (ادب و جنس نمبر)، مدیر: حسین انجم، رضویہ کالونی، کراچی، دسمبر ۱۹۷۵ء۔
۵۔ چغتائی، عصمت، شہرت نہیں بدنامی کہیے، مشمولہ: روشنی کم، تپش زیادہ، ترتیب و تدوین: علی اقبال (کراچی، رائل بک کمپنی)، اشاعتِ اوّل: ۲۰۱۱ء۔
۶۔ حسین، سید احتشام، ذوقِ ادب اور لاشعور (لکھنو، ادارۂ فروغِ اردو)، ۱۹۵۵ء۔
۷۔ خان، انشاءاللہ، کلیاتِ انشاءاللہ خان (انڈیا، مطبع نامی منشی نول کشور)، س ن۔
۸۔ دہلوی، حکیم مومن خان صاحب، کلیاتِ مومن (لاہور، مکتبۂ شعر و ادب)، ۱۹۹۱ء۔
۹۔ دہلوی، میر غلام حسن حسن، مثنوی سحر البیان، مدوّن: رشید حسن خاں، (لاہور، مجلسِ ترقّیِ ادب)، اشاعتِ اوّل: مئی ۲۰۰۹ء۔
۱۰۔ رزمی، ثاقب، ترقّی پسند نظریۂ ادب کی تشکیلِ جدید (لاہور، آئینۂ ادب چوک)، ۱۹۸۷ء۔
۱۱۔ ریاض، فہمیدہ، میں مٹّی کی مورت ہوں (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز)، ۱۹۸۸ء۔
۱۲۔ سرہندی، وارث (مرتّبہ)، ''علمی اردو لغت'' (لاہور، علمی کتب خانہ)، ۱۹۷۶ء۔
۱۳۔ صدّیقی، ابوالاعجاز حفیظ (مرتبہ)، کشّاف تنقیدی اصطلاحات (اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان)، طبع دوم: ستمبر ۱۹۸۵ء۔
۱۴۔ ظہیر، سجّاد، روشنائی (کراچی، مکتبۂ دانیال)، اکتوبر ۱۹۷۶ء۔
۱۵۔ عسکری، محمّد حسن، جھلکیاں، حصّۂ اوّل، مرتّبہ: سہیل عمر، نعمانہ عمر (لاہور، مکتبہ الرّوایت)، سنہ

ندارد۔
۱۶۔ علوی، وارث، فکشن کی تنقید کا المیہ (کراچی، سٹی پریس بک شاپ)، پہلی اشاعت: ۲۰۰۰۔
۱۷۔ فاروقی، ڈاکٹر محمد احسن، ادب میں عریانی کا سوال، مشمولہ: سیپ، کراچی، شمارہ ۱۴، مدیر: نسیم درّانی، دسمبر ۱۹۶۸ء۔
۱۸۔ فتح پوری، فرمان، مدیرِ اعلیٰ، اردو لغت، جلد سیزدہم، اردو لغت بورڈ (کراچی، ترقّی اردو بورڈ)، جون ۱۹۹۱ء۔
۱۹۔ فتح پوری، نیاز، ترغیباتِ جنسی یا شہوانیات (لاہور، آواز اشاعت گھر)، س ن۔
۲۰۔ کاشمیری، شورش، اُس بازار میں (لاہور، مطبوعاتِ چٹان)، مئی ۱۹۹۴ء۔
۲۱۔ لکھنوی، شوق، زہرِ عشق (جوابِ خط)، ترتیب و تقدیم: عاشق کیرانوی (کراچی، غالب اکیڈمی)، بارِ اوّل: ۱۹۶۹ء۔
۲۲۔ منٹو، سعادت حسن، دستاویز، (لاہور، مکتبۂ شعر و ادب) س ن۔
۲۳۔ منٹو، سعادت حسن، زحمتِ مہرِ درخشاں، مشمولہ: ٹھنڈا گوشت (لاہور، مکتبۂ جدید)، س ن۔
۲۴۔ منٹو، سعادت حسن، لذّتِ سنگ (مقدّمہ)، مشمولہ: لذّتِ سنگ (دہلی، ساقی بک ڈپو)، س ن۔
۲۵۔ منظر، شہزاد، فحش نگاری ایک اضافی تصوّر، مشمولہ: طلوعِ افکار، کراچی، شمارہ ۷۳، جنوری ۱۹۷۶ء۔
۲۶۔ مودودی، ابوالاعلیٰ و دیگر (مترجمین)، قرآنِ مجید [سافٹ ویر: اسلام ۳۶۰]۔
۲۷۔ میر، میر تقی، کلیاتِ میر، دیوانِ اوّل، دوم، چہارم، مرتّب: ڈاکٹر عبادت بریلوی (کراچی، اردو دنیا)، فروری ۱۹۵۸ء۔
۲۸۔ نظامی، محمود، اردو شاعری میں جنسی احساس کی نشو و نما، ساقی دہلی، اپریل ۱۹۴۴ء، جلد ۲۹، نمبر ۴۔
۲۹۔ وحیدالزّماں، حضرت علاّمہ، مترجم، سنن ابنِ ماجہ شریف، جلد سوم (لاہور، اسلامی اکادمی)، جنوری ۱۹۹۰ء۔
۳۰۔ ہدایت اللہ اور دیگر مرتّبین، اردو جامع انسائیکلو پیڈیا، جلد دوم، مدیرِ اعلیٰ: مولانا حامد علی خاں، شیخ غلام علی اینڈ سنز پرائیویٹ لمیٹڈ، لاہور، اشاعتِ اوّل، جلد دوم: ۱۹۸۸ء۔

غزلیں

سید ضیاء الدین نعیم

طبیعت میں تفاخر آ گیا ہے
بہت اس میں تغیر آ گیا ہے

مروت پہلے تھی لہجوں میں اکثر
اب اکثر میں۔۔۔تفاخر آ گیا ہے

انوکھا لگ رہا ہے کیا یہ سب کچھ
ترے رخ پر تحیر آ گیا ہے

رویے کا یہ ٹھہراؤ، یہ نرمی !!
عجب تجھ میں تدبر آ گیا ہے

کہاں پھر جا گزیں ہوگی محبت
دلوں میں تو تکدر آ گیا ہے

وہ رستہ لے نعیم اپنا، ہم اپنا
اگر اس میں تکبر آ گیا ہے

رہتا ہے اسی شخص کو حالات پہ قابو
رکھتا ہو جو ہر حال میں جذبات پہ قابو

رو کے نہیں جا سکتے، گزرتے ہوئے لمحے
دن پر کوئی بس ہے نہ کوئی رات پہ قابو

آ جائیں برسنے پہ تو تھمتیں نہیں آنکھیں
کیا پائے کوئی اشکوں کی برسات پہ قابو

پابندیاں کیوں ساری، ہمارے ہی لیے ہیں؟
ان کو بھی تو ہو۔۔۔اپنے کرشمات پہ قابو

ناچاری کی تصویر بنی بیٹھی ہے دنیا
اِس بات پہ قابو ہے، نہ اُس بات پہ قابو

کتنے ہیں؟ جنھوں نے۔۔کبھی دل کی نہیں مانی
کس کس کو ہے، اِس رندِ خرابات پہ قابو؟

حالات سے سمجھوتا نعیم اچھی روش ہے
ممکن ہی نہیں گردشِ حالات پہ قابو

قمر رضا شہزاد

وہ شہر غرق ہو، اس کا کہیں نشاں نہ ملے
جہاں یہ ظلم کہ مہمان کو اماں نہ ملے

اگر فقیر اسے ایک بد دعا دے دے
زمین بانجھ ہو، چشمہ کہیں رواں نہ ملے

کسی کو کیا مرے دل کے الاؤ کا معلوم
یہ آگ وہ ہے کہ جس کا کہیں دھواں نہ ملے

یہ نعمتوں سے بھری کائنات میری ہے
اگر میں چاہوں تو کوئی بھی شے یہاں نہ ملے

فلک پہ ڈھونڈتا رہ جاؤں اور مجھے شہزاد
مرا ستارا ستاروں کے درمیاں نہ ملے

زمیں پہ گر کے سنبھلنے کا فن بھی آتا تھا
میں روز ٹوٹ بھی جاتا تھا، بن بھی جاتا تھا

پرندے رہتے تھے میرے نواح میں ہر دم
مجھے درخت بھی اپنے گلے لگاتا تھا

عجیب رونقیں رہتی تھی میرے حجرے میں
کبھی خدا بھی مرے پاس آتا جاتا تھا

یہ اور بات، سمجھتا نہیں تھا کوئی شخص
میں آنے والے زمانوں کے دکھ سناتا تھا

یہی نہیں کہ مجھے دوسروں کی فکر نہ تھی
میں اپنے شر سے کبھی خود کو بھی بچاتا تھا

نہ جانے کون سا غم تھا جسے سناتے ہوئے
میں خود بھی روتا تھا، اوروں کو بھی رلاتا تھا

ڈاکٹر ضیاء الحسن

ہوا کے ساتھ بادباں کھلا نہیں
سفر کا ایک بھی نشاں کھلا نہیں

یقیں میں ڈوبتے ابھرتے رہ گئے
کہیں کھلا، کہیں گماں کھلا نہیں

بھٹکتے رہ گئے کہیں خلاؤں میں
زمیں کھلی تو آسماں کھلا نہیں

اسے بھی گرمیاں ہی راس ہیں فقط
یہ دل تمام سردیاں کھلا نہیں

ابھی تو بند ہیں تمام راستے
ابھی وہ موسمِ زیاں کھلا نہیں

یہ شہر ہے ابھی طلسمِ خواب میں
ابھی وہ نیند کا جہاں کھلا نہیں

وہ شاہ زادہ آئے گا، جگائے گا
ابھی تو بابِ داستاں کھلا نہیں

شروع میں کھلا تو بند ہو گیا
تو پھر وہ ہم سے درمیاں کھلا نہیں

بہت ہوئیں حکایتیں شکایتیں
مگر وہ ہم سے جانِ جاں کھلا نہیں

یہاں ہر ایک منہ اُٹھا کے آ سکے
یہ شہرِ شعرِ رایگاں کھلا نہیں

دنیا مری آنکھوں میں نہاں اور ہی کچھ ہے
جو سامنے پھیلا ہے جہاں، اور ہی کچھ ہے

تھا اور ہی کچھ، جس کی طلب تھی مرے دل کو
کیا اس کی طلب ہو کہ یہاں اور ہی کچھ ہے

کچھ داغ نہیں ہے کسی مہتاب کے رخ پر
روشن مرے ماتھے پہ نشاں اور ہی کچھ ہے

تم اور ہی کچھ سمجھے ہو جنت کو عزیزو
معلوم نہیں تم کو، وہاں اور ہی کچھ ہے

پنہاں ہے کوئی اور یقیں وہم و گماں میں
ایمان میں پوشیدہ گماں اور ہی کچھ ہے

میں ہوں کہ مری جاں کی طلب ہے کہ ہوا ہے
اے جاں تری راہوں میں رواں اور ہی کچھ ہے

خواہش نہ تمنا نہ طلب ہے نہ تڑپ ہے
دل اور ہی کچھ ہے، مری جاں اور ہی کچھ ہے

میں کہہ تو رہا ہوں کہ نہیں جاں کا ضرر کچھ
میں کہہ تو رہا ہوں کہ زیاں اور ہی کچھ ہے

اختر رضا سلیمی

قصور الگ سہی برباد ایک جیسے ہیں
دمشق و کابل و بغداد ایک جیسے ہیں

ادھر یہ دعویٰ کہ دنیا غلام ہے اپنی
اِدھر یہ نعرہ سب افراد ایک جیسے ہیں

ہوا جہان میں قایم نظامِ جمہوری
سو اب مقید و آزاد ایک جیسے ہیں

وہی ہے ظلمتوں کا راج جو کہ پہلے تھا
ہر ایک عہد کے شب زاد ایک جیسے ہیں

بس اتنا فرق پڑا ہے کہ صید بدلے ہیں
ہیں دام ایک سے، صیاد ایک جیسے ہیں

وجاہت انور

محبتوں میں یہ منظر دکھائی دینے لگا
کہ دل بھی جسم سے باہر دکھائی دینے لگا

وہ ٹس سے مس نہیں ہوتا ہے زخم کھا کر بھی
جو آدمی تھا، وہ پتھر دکھائی دینے لگا

رکا ہوا تھا تو صحرا سے خشک لگتا تھا
جو چل پڑا تو سمندر دکھائی دینے لگا

جو آنکھ کھلنے سے دھندلا دکھائی دیتا تھا
وہ بند آنکھ سے بہتر دکھائی دینے لگا

محبتیں مجھے اس انتہا پہ لے آئیں
وہ دور ہو کے بھی اکثر دکھائی دینے لگا

جو میری آنکھ کو باہر نظر نہیں آیا
وہ دل میں دیکھا تو اندر دکھائی دینے لگا

احمد جہاں گیر

شامیانے میں دریاں لپیٹی گئیں، یار اٹھنے لگے، کچھ نے کندھا دیا
بین کرتی ہوئی عورتیں ہٹ گئیں اور میرے جنازے کو رستہ دیا
دوگھڑی میں مری عصر ڈھلتی ہوئی، اٹھ کے مغرب کی دیوار سے جا لگی
اور معدوم ہوتے ہوئے چاند نے، آہ بھرتی ہوئی شب کو پرسہ دیا
میں توقّف کے کونے میں گوشہ نشیں، میر صاحب کی تصویر تکتا رہا
شبد پردے کے پیچھے سے ظاہر ہوئے، شعر نے جھک کے ہاتھوں کو بوسہ دیا
بدحواسو، کتابِ عنایات میں نام اُس کے، اجازت سے لکّھے گئے
تنگ چشمو، رعونت مبارک رہے، لفظ، شاعر کو مولا نے سچّا دیا
آسمانی صحیفوں کی تاریخ ہے، ناشناسوں میں ہادی ستائے گئے
پاک بازوں پہ تہمت لگائی گئی، پارساؤں کو دنیا نے دھوکہ دیا
جب زمانے کے درّوں سے مارے ہوئے چند سادات ملتان میں بس گئے
مائی دھرتی نے ماتھوں کی تعظیم کی، شاہ دریا نے تلووں کو بوسہ دیا
یار احمد جہاں گیر جیتے رہو، شہر میں خیر مقدم کا ہنگام تھا
واہ،، بربط کو صحرا میں پھینک آئے ہو، خوب،، مشعل کو مٹی میں دفنا دیا

طارق بٹ

میری چپ میں یہ بولتا ہے کون
اس سراپے میں، دوسرا ہے کون

میں اگر خود میں کھویا رہتا ہوں
تو یہاں مجھ کو پوچھتا ہے کون

مجھ کو مجھ پر ہی منکشف کرتا
راز اپنے بتا گیا ہے کون

اس شب و روز کی تگ و دو میں
دل دلاسا بنا ہوا ہے کون

اے رویوں میں چاشنی کے امیں
تجھ میں اک شخص تلخ سا ہے کون

ہے مری اصل ہی مرا بہروپ
تم میں اس کو سمجھ سکا ہے کون

دیکھ تو کیا دھواں دھواں ہوا میں
مجھ میں یہ آج، جل بجھا ہے کون

آفریں کیوں نہ کہوں اُس کی شکیبائی کو
جس نے اک عمر نبھایا مری کج رائی کو
میرے تنہا، مرے یکتا، یہ ترا اسم ہے جو
ہوا سرنامہ مرے شجرۂ تنہائی کو
کب اُچھالے گا کوئی موج، محبت والی
جو سمندر کرے اِس درد کی دریائی کو
رقص کرتا ہوا چل، بامِ تمنا کی طرف
کچھ تماشا تو دکھا اپنے تماشائی کو

ق

ورنہ دم سادہ کے چپ چاپ بتا دے رستہ
تجھ میں کیا گُن ہے کہ آئے وہ پذیرائی کو
کیا بگولے سا سرِ دشت اُڑاتا ہے غبار
آ، بھرے شہر میں لا، شوق کی رسوائی کو
اُسے خوش آئی، مری شکوہ و آہ و زاری
یہ خموشی ہے، مری حوصلہ افزائی کو
تم سے گو ربط رہا کم ہی مگر جان گئے
سب روا رکھتے نہیں داغِ شناسائی کو
مندمل زخموں کی بھی بات چھڑی تھی لیکن
کچھ نیا بھی تھا، سنایا ہے جو پُروائی کو
جیسا دِکھتا ہے کوئی ویسا سمجھ، آئنہ بن
کیوں پرکھتا ہے کسی رشتے کی سچائی کو

اسحاق وردگ

مرے لیے تو یہ بے کار ہونے والا ہے
یہ دل کہ عشق سے بے زار ہونے والا ہے

میں اُس سے خواب کے رستے پہ ملنے آیا ہوں
مگر وہ نیند سے بیدار ہونے والا ہے

سنا ہے یوسفِ ثانی کبھی نہیں آیا
سنا ہے ختم وہ بازار ہونے والا ہے

میں جس کے نام کے اک دائرے کا قیدی ہوں
خبر نہ تھی کہ وہ پرکار ہونے والا ہے

وہ جس کے ہاتھ سے قصے نے موت پائی ہے
سنا ہے صاحبِ کردار ہونے والا ہے

جو فیصلہ سرِ دربار ہونے والا تھا
وہ فیصلہ پسِ دیوار ہونے والا ہے

کاغذ کے بنے پھول جو گلدان میں رکھنا
تتلی کی اداسی کو بھی امکان میں رکھنا

میں عشق ہوں اور میرا نہیں کوئی ٹھکانہ
اے حسن مجھے دیدۂ حیران میں رکھنا

شاید میں کسی اور زمانے میں بھی آؤں
ممکن تو نہیں ہے مگر امکان میں رکھنا

اب مرکزی کردار تمھارا ہے مرے دوست
تم میری کہانی کو ذرا دھیان میں رکھنا

یہ راہِ محبت تو فقط بند گلی ہے
آسان سے رستے کو بھی سامان میں رکھنا

سعید سادھو

آنکھیں اس کی نیم غزالی اور باتیں افسانوں سی
چہرہ بالکل پریوں جیسا لگتی ہے انسانوں سی

پیار پریت کی ریت چلی تو باز و تھام کے بولی تھی
تو پینڈو تو عاشق تیری ہر حرکت دیوانوں سی

بات کرے تو آنکھیں گم صم ہاتھ مچائیں شور بہت
اتنی قربت دیتی ہے اور رہتی ہے بیگانوں سی

پہلے اس کا میٹھا لہجہ نیند مری کو شہد کرے
پھر مجھ میں بکھری جاتی ہے کھیتوں سی کھلیانوں سی

ٹھہری ٹھہری سانسیں اس کی نیم تبسم خاموشی
ٹھنڈے ٹھنڈے موسم میں گرمی وہ رستورانوں سی

اپنا کام پڑے تو پھر وہ نوکر بھی اور چاکر بھی
میری باری صمٌ بکمٌ شاہوں کے دربانوں سی

دیس بدیس سعید پھرا اک یاد کو لے کر سینے میں
کالی بھوری یادوں میں اک یاد سفید پٹھانوں سی

نیند خوابوں سے بھری، رات بھری تاروں سے
کتنا مصروف ہوں میں دور پڑا یاروں سے

قرب کے پہلے پڑاؤ پہ میں لرزیدہ تھا
دفعتاً ہونٹ مرے مس ہوئے رخساروں سے

اس کی آنکھوں پہ تھی کجلے کی وہ باریک سی دھار
اور لڑنا تھا نہتا مجھے تلواروں سے

ہاتھ چھونے کی تمنا کا کیا تھا اظہار
گال جل اُٹھے مرے ہونٹ کے انگاروں سے

ایک چادر میں لپیٹے ہوئے سب مال و متاع
حسن اتر آیا تھا ملنے مجھے کہساروں سے

عون الحسن غازی

بڑا تھا شوق اس دل کو محبت آزمانے کا
دگر گوں ہے مگر سارا نظام اس کارخانے کا

جو باتیں ہم پہ ہوتی ہیں انھیں دل پر نہ رکھا کر
تو میرے ساتھ ہے تو پھر مجھے کیا ڈر زمانے کا

جو پھولوں سے مہکتا ہے گلستاں تیرے آنگن کا
تو موسم آ گیا ہے اب مرے گھر کو سجانے کا

ہوا کے ساتھ کیا اڑنا، پرندو پر سمیٹو تم
یہ آندھی تھم نہیں سکتی پتہ کر لو ٹھکانے کا

زمانے بھر کے غم سہہ کر یہ جینا بھی ہے کیا جینا
صلہ پایا تو کیا پایا تری دنیا میں آنے کا

جب بھی بادل یہاں ٹھہرتا ہے
جھیل آنکھوں سے پانی بھرتا ہے

رات جتنی بھی کیوں نہ روشن ہو
خوف چہرے پہ آ اُترتا ہے

کھو نہ جاؤں یہ فکر ہے اس کو
ساتھ چلنے سے پھر بھی ڈرتا ہے

مجھ کو سورج بھی کیا بچائے گا
خود وہ جی جی کے روز مرتا ہے

اُس سے کیا بات میں کروں غازی
وہ جو اپنی ہی بات کرتا ہے

عبدالرحمٰن نیازی

نحیف تنکا بھلا تیز دھار کیا جانے
نہ کر سکے گا وہ دریا کو پار، کیا جانے

حیات کی یہ نہایت طویل راہ گزار
مسافروں کی تھکن کا شمار کیا جانے

مسرّتوں میں چھپا حسن دل کو کیا معلوم
یہ ریگ زار جمالِ بہار کیا جانے

وہ ہم سے عمر بتانے کی بات کرتا ہے
ہمیں تو سانس بھی لینا ہے بار، کیا جانے

نشے میں ہے جو مسرّت کا جام پی کے عبیدؔ
وہ حادثات کی مے کا خمار کیا جانے

چاند گھبرا کے دیکھتا ہے مجھے
آسماں آئنہ لگا ہے مجھے

اتنی ویران کیوں ہیں یہ آنکھیں
ان کے اُس پار جھانکنا ہے مجھے

میرا دل باغ میں نہیں لگتا
اک گھنے پیڑ کی دعا ہے مجھے

کل کے بارے میں سوچتا بھی نہیں
یہ 'ارادہ' تو اک سزا ہے مجھے

اک بشر پر بڑی ہنسی آئی
مجھ سے بولا وہ چاہتا ہے مجھے

شب کے اک پرسکوں سے لمحے نے
کتنا بے چین کر دیا ہے مجھے

سیّد ماجد یزدانی

ڈل کی سنہری وادی میں

(ایک نظم کشمیر کے نام)

ڈل کی سنہری وادی میں ایک قیامت برپا ہے
رنگ و بُو کی جنت میں سوزِ جہنم پیدا ہے

سازِ حکومت کی لے پر فسطائیت رقصاں ہے
درد میں ڈوبا تھا کشمیر انسانیّت حیراں ہے

مظلوموں کی چیخوں سے شہر و بیاباں گونج اُٹھے
بیواؤں کے بَینوں سے دشت و گلستاں گونج اُٹھے

بھوکے ننگے کشمیری غم کا قرینہ سیکھ گئے
مر مر کے جینے والے مر کر جینا سیکھ گئے

مجبوروں، محکوموں کا آزادی ہی نعرا ہے
سر کو ہتھیلی پر رکھ کر نخوت کو للکارا ہے

''ڈل'' کا خونیں نظّارہ درسِ بغاوت دیتا ہے
سُرخ زمین کا ہر ذرّہ درسِ شہادت دیتا ہے

خالد علیم

ایک قصہ ماضی اور حال کا

میر کا دُکھڑا کہتے ہیں، غالب کا حال سناتے ہیں
وہ جو اپنے مرزا صاحب پچھلی گلی سے آتے ہیں

دلّی آخر کیوں اجڑی تھی، قضیہ کیا کشمیر کا ہے
باتیں بعض اشاروں اور کنایوں میں سمجھاتے ہیں

ایک نظر کشمیر پہ اُن کی، ایک نظر دلّی پر ہے
اک تصویر سے دوسری تصویروں کا رنگ جماتے ہیں

''ہائے دلی، وائے دلی، بھاڑ میں جائے دلی'' بھی
کھول کے مرزا غالب کا اک خط مجھ کو دکھلاتے ہیں

آج گلی کوچوں میں اتنا شور ہے کیوں ویرانی کا
مجھ کو اپنی پچھلی صدی کے قصے یاد دلاتے ہیں

ان کا نام و نشان کہاں ہے، خود بھی کہاں وہ باقی ہیں
تیموری حرمت کو جو ذلّت کی دُھول چٹاتے ہیں

پردہ نشینوں کی حرمت بازاروں تک کیوں آتی ہے
کیسے بند گھروں میں بھی آوارہ کتّے جاتے ہیں

پھانسی گھاٹ پہ لگا ہوا جو ایک عجیب تماشا تھا
اس کا سارا منظر اپنی آنکھوں میں لے آتے ہیں

دل کا سارا درد سمیٹ کے اپنی آنکھ کی پتلی میں
خون بہادر شاہ ظفر کے بچوں کا دکھلاتے ہیں

وقت نے شہر کے مظلوموں پر کیا کیا ظلم اٹھائے تھے
بھیا! اُجڑی دلی والے کیا کیا بھولتے جاتے ہیں
جن کی ''آزادی'' پہ بدیسی راج نے راج جمایا تھا
اِن کے رشتے دار اُس ''آزادی'' کو ''غدر'' بتاتے ہیں
کیسے معصوموں کے گلوں کو کاٹ دیا جاتا ہے وہاں
جھکتے ہیں، پھر اُٹھ کر ہاتھوں کو زنجیر بناتے ہیں
کیسے خون کی ہولی کھیلی جاتی ہے بازاروں میں
کیسے سنگینوں کے زور پہ اُلٹا ناچ نچاتے ہیں
پہلے بھی گوروں ہی سے دلّی نے ناک کٹائی تھی
اب بھی دُور کے گوروں سے کچھ اِن کے رشتے ناتے ہیں
ایک زمانے سے کشمیر کی گلیوں میں ہے رنگ وہی
دلّی کے احوال پہ جو مرزا غالب دکھلاتے ہیں
جو کچھ اپنی گنہ گار آنکھوں سے میں دیکھ کے آیا ہوں
اس کی، تمھارے ٹی والے کم تصویر دکھاتے ہیں
مرزا صاحب لوٹ گئے پھر پچھلی گلی یہ کہتے ہوئے
بھائی تم کب جاؤ گے؟ ہاں جاؤ، ہم بھی آتے ہیں

مطالعۂ خصوصی

سنتوش کمار (بھارت)[ے]

اردو ادب میں پریم چند کی عظمت

گئودان کے تناظر میں

آیئے محسوس کیجے زندگی کے تاپ کو میں دلتوں کی گلی تک لے چلوں گا آپ کو
(عدم گونڈوی)

اردو دنیا کی سب سے شیریں زبان ہی نہیں بلکہ دنیا کی سب سے بہترین زبان بھی ہے۔ اس زبان سے شناسائی کے بعد یہ معلوم ہوا کہ یہ زبان کتنی پیاری زبان ہے۔ اردو زبان ادب و زندگی دونوں ہی طریقے سے ہمیں بہتر انسان بناتی ہے۔ اردو ہمیں بڑوں کا ادب و احترام کرنا سکھاتی ہے۔ آج اردو زبان دنیا کے کونے کونے میں پہنچ رہی ہے۔ داغ کے ایک شعر سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اردو کی گرفت کبھی بھی کم نہیں ہوتی:

اردو ہے جس کا نام ہمیں جانتے ہیں داغ سارے جہاں میں دھوم ہماری زباں کی ہے

اردو ادب میں پریم چند کا ایک بڑا نام ہے۔ پریم چند کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ پریم چند کے نام کو کون نہیں جانتا۔ انھیں اردو ادب ہی میں نہیں بلکہ ہندی ادب میں بھی اتنی ہی مہارت حاصل ہے۔ پریم چند اردو ادب میں ایک ایسے مقام پر ہیں جہاں تک پہنچنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔ پریم چند ہندوستان کی طلوع ہوتی ہوئی آزادی کے ادیب ہیں۔ ان کی تحریروں میں ہندوستان کی آزادی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ بقول ڈاکٹر صغیر افراہیم:

''پریم چند کی تحریریں اپنے وقت کے تقاضوں کی آئینہ دار اور ایک فن کار کے دل کی دھڑکن ہیں۔'' (پریم چند۔۔۔ایک نقیب ص۔ ۱۲)

پریم چند۔۔۔۔۔ پہلے ادیب ہیں جن کی نظر ان مجبور، لاچار کمزور اور بے بس انسانوں تک پہنچی جو قدرت کے دوسرے بے زبان مظاہر کی طرح صدیوں سے گونگے تھے۔ پریم چند نے انھیں

ے ریسرچ سکالر، ڈیپارٹمنٹ آف اردو یونیورسٹی، دہلی

صرف زبان ہی نہیں دی بلکہ اپنی آزادانہ زندگی گزارنے کے لیے حوصلہ افزائی بھی کی۔

بقول سری نواس لاہوٹی:

''ہندوستان میں منووادی رواج صدیوں سے چلا آ رہا ہے لیکن اب یہ رواج زمانے کی ضرورتوں کو پورا نہیں کرسکتا۔۔۔اس رواج کی کامیابی مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔''

(پریم چند کا ذہنی ارتقا، سری نواس لاہوٹی۔۔۔شاعر ممبئی جون ۱۹۷۱ء ص۔۱۸)

پریم چند نے اردو ادب میں جاگیردارانہ نظام پر بہت طنز کیے ہیں۔ اردو، ہندی افسانوں اور ناولوں میں اس کا ذکر صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اپنے ناولوں اور افسانوں میں زمین دار، جاگیر دار، تعلق دار، نواب، راجہ، مہاراجہ اور ملک کے حکمرانوں نے کسانوں، مظلوموں، کمزوروں، دلتوں اور بے سہارا لوگوں کا خوب استحصال کرتے دکھایا ہے۔ کمزور، لاچار، بے بس انسانوں کا استحصال آج بھی بڑی تعداد میں ہو رہا ہے۔ لگ بھگ سماج کا ہر شخص اپنے سے کمزور کو دبا رہا ہے۔ سبھی ذات پات اور الگ الگ فرقوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ بقول ڈاکٹر صغیر افراہیم:

''کمزور اور غریب اس حد تک ٹوٹ چکا تھا کہ اس میں فریاد کرنے کی سکت بھی باقی نہیں رہ گئی تھی، بے کسی اور یاس کے اس ماحول نے کچھ ایسی غیر انسانی رسوم کو جنم دے دیا تھا کہ سماج کا ایک طبقہ خصوصاً ہر طبقہ کے کچھ افراد عموماً جانوروں سے بھی بدتر زندگی گزارنے کے لیے مجبور تھے۔ لہٰذا اس کے استحصال کے نتیجے میں پورا معاشرہ سسک کر دم توڑ رہا تھا۔''

(پریم چند۔۔۔ایک نقیب۔ صغیر افراہیم ص۔ ۱۳)

پریم چند نے اردو ادب میں تقریباً تین سو افسانے، چودہ ناول اور ڈرامے وغیرہ بہت کچھ لکھا ہے۔ اردو فکشن کو حقیقت نگاری اور زندگی کی سچائیوں سے روشناس کرایا ہے۔ دیہاتی زندگی کو اپنی تحریروں میں بڑی بے باکی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ پریم چند کا اصلی نام دھنپت رائے ہے۔ مگر ادبی دنیا میں پریم چند کے نام سے جانے جاتے ہیں۔ دھنپت رائے سے پریم چند ہونے کی پوری کہانی دنیائے اردو کے سامنے عیاں ہے۔ ۱۳ر جولائی ۱۸۸۰ء موضع مڈھوا، لمہی گاؤں متصل پانڈے پور ضلعہ بنارس میں منشی عجائب لال کے یہاں پیدا ہوئے اور عمر کے ۵۶ بہاریں دیکھنے کے بعد ۸ر اکتوبر ۱۹۳۶ء کو اس دنیا سے کوچ کر گئے۔ یوں اردو ادب کا ایک روشن ستارہ ہمیشہ کے لیے ڈوب گیا۔ ان کو اردو فکشن کے علاوہ رسالے اور صحافت میں بھی خوب مہارت حاصل تھی۔ ہندی کا مشہور میگزین ''ہنس'' ایک مثال ہے۔

پریم چند نے اپنے ناولوں، افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ کردار نگاری پر

بھرپور توجہ دی ہے۔ منظر نگاری بھی ان کے یہاں خوب ہے۔ پریم چند کی ان کوششوں کی وجہ سے نہ صرف اردو فکشن کی کائنات وسیع ہوئی بلکہ فکشن نگاروں کے لیے راستہ بھی ہموار ہوا۔ پریم چند کا ناول 'گئودان' اردو کے بہترین ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ 'گئودان' ان کا ایک اہم ناول ہے۔ ہوری، دھنیا اور گوبر وغیرہ گئودان کے جیتے جاگتے کردار ہیں۔ دیہاتی مسائل کو حقیقت نگاری کے رنگ میں پیش کرنے کی وجہ سے پروفیسر نورالحسن نقوی نے ان کو اردو ناول کا بانی قرار دیا ہے۔ بقول رشید احمد صدیقی:

''اردو لکھنے والوں میں پریم چند پہلے شخص ہیں جنھوں نے حسن وعشق کی محل سراؤں اور مشاعروں سے نکال کر گاؤں کی چوپال اور چھپروں تک پہنچا دیا۔''

اسی لیے پروفیسر نقوی کہتے ہیں:

''پریم چند کے جادو نگار قلم سے چھو کر اردو ناول کندن ہو گیا۔''

ابتدا سے لے کر دورِ جدید تک سبھی ناول نگاروں نے اپنے ناولوں میں سماجی مسائل کا بھرپور اظہار کیا ہے اور وقت کی ضرورت اور نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔

اردو ناول میں دلت سماج اور دلت مسائل، دلتوں کے حالاتِ زندگی کو بخوبی پیش کیا ہے۔ یہ بات ضرور ہے کہ ''دلت مسائل'' (دلت ادب) اردو ادب میں ایک باقاعدہ تحریک کے طور پر جانا جاتا ہے اور ہر ادیب دلت مسائل کو اپنے ناولوں کے ذریعے پیش کرنا چاہتا ہے۔ اردو ناول میں دلت کا تصور مظلوم، دبے کچلے، پس ماندہ طبقوں کو بڑی حقیقت کے ساتھ دکھایا جاتا ہے۔

اردو ناولوں میں دلتوں کے مسائل کو با آسانی سے دیکھا جاسکتا ہے۔ جب کہ دلت ادب کی باقاعدہ منظم تحریک مراٹھی ڈاکٹر بھیم راؤ امبیڈکر اور مہاتما جیوتی با پھولے کی تحریک سے پڑی تھی۔

اردو ناولوں میں دلت سماج کے کرب کو منشی پریم چند نے بخوبی پیش کر کے اردو ناول کو ایک نیا موڑ دیا۔ انھوں نے دلتوں کی زندگی کے مسائل کے ان گوشوں پر روشنی ڈالی جن پر ان کے موجودہ زمانے تک کسی نے بھی روشنی نہیں ڈالی تھی۔ دلت سماج میں ہر گھر میں تقریباً ایک جیسے مسائل ملتے ہیں، خواہ وہ مسائل عورتوں کے متعلق ہوں یا بچیوں کے، پریم چند نے دلت سماج کے ہر پہلو کو نمایاں کیا اور اردو ناول کو زندگی کے زندہ مسائل کا ترجمان بنا کر تخلیقی معیار قائم کیا۔

پریم چند نے باباصاحب ڈاکٹر بھیم راؤ امبیڈکر کے فکر سے متاثر ہو کر اپنے ناولوں میں دلتوں کی درد بھری زندگی کی ترجمانی کی ہے۔ اس دور میں سرمایہ داروں اور جاگیرداروں کی لوٹ کھسوٹ زوروں پر تھی اور آئے دن دلتوں پر مظالم ڈھائے جا رہے تھے۔ بیماروں اور کمزوروں سے کام نہ

کر پانے کی وجہ سے ان پر ظلم ڈھائے جاتے تھے۔ زمین دار دلتوں کی محنت کا محنتانہ بھی نہیں دیتے تھے یا بہت کم مزدوری دیتے تھے جس سے ان کے گھر کے اخرجات پورے نہیں ہوتے تھے اور وہ پریشانی میں زندگی گزارنے پر مجبور ہو رہے تھے۔ پریم چند نے گئودان میں انھی مسائل کو بنیاد بنایا ہے۔ اس لحاظ سے اردو ناول میں دلت مسائل کو پیش کرنے والے پریم چند پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو ناول کو زندگی کی تلخ حقیقتوں سے روشناس کرایا۔ اگر چہ پریم چند کے ناولوں اور افسانوں میں ہندوستان کی معاشی، سیاسی، طبقاتی اور عوامی کشمکش کے بڑے واضح اور تاب ناک منظر دیکھنے کو ملتے ہیں، تاہم گئودان میں انھوں نے دلتوں کی دکھ بھری زندگی کو جس دردمندی اور مہارتِ فن سے سمیٹا ہے، اس کی دوسری کوئی مثال پیش نہیں کی جا سکتی۔ یہ پریم چند کا آخری مکمل ناول ہے جو انھوں نے ۱۹۳۲ء میں شروع کیا اور ۱۹۳۴۔۱۹۳۵ء میں مکمل ہو کر ۱۹۳۶ء میں منظر عام پر آیا، لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے یہ آج کے دور کا لکھا ہوا ناول ہے۔ اس لیے کہ جو کل کے دور میں ہو رہا تھا، آج بھی اس میں کچھ زیادہ فرق دکھائی نہیں دیتا کہ دلت کی زندگی آج بھی اسی طرح اجیرن ہے جس طرح پریم چند کے عہد میں تھی۔

''گئودان'' کا پلاٹ، اس کے کردار سماجی و سیاسی مسائل کے ساتھ اپنی ذاتی الجھنوں کو لے کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ گئودان کا پلاٹ ۵۹۶ صفحات پر پھیلا ہوا ہے اور دیہاتوں اور شہروں کی زندگی کے شور و شر کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہیں۔ ہوری، دھنیا اور گوبر، مذہبی و اقتصادی اور معاشرتی و انسانی حقوق سے محروم اور استحصال کے شکار نظر آتے ہیں۔ گئودان میں ذات پات چھوا چھوت سے گھرا ہوا دلت سماج نظر آتا ہے۔ گئودان کے ایک کردار کی زبان سے اس مظلوم و مقہور طبقے کی زندگی کا یہ عکس ملاحظہ ہو:

> ''آپ کے مزدور ملبوں میں رہتے ہیں۔ گندے اور بدبودار ملبوں میں، جہاں آپ ایک منٹ رہیں تو قے ہو جائے، جو کھانا وہ کھاتے ہیں وہ آپ کا کتا بھی نہ کھائے گا۔ میں نے ان کی زندگی میں حصہ لیا ہے۔ آپ ان کی روٹیاں چھین کر اپنے حصہ داروں کا پیٹ بھرنا چاہتے ہیں، جو اپنی جان کھپاتے ہیں ان کا حق ان لوگوں سے زیادہ ہے جو صرف روپیہ لگاتے ہیں۔''

(گئودان پریم چند ص۔ ۴۷۳)

''گئودان'' میں منووادی اور دلتوں میں کتنا فرق ہے، اس اقتباس سے صاف صاف دکھائی دیتا ہے اور جو عزت ایک جانور کو ملتی ہے وہ عزت دلت طبقوں کو میسر نہیں ہوتی۔ دلت گندے اور ملبوں میں

زندگی گزارنے پر مجبور ہو کر ذلت کی زندگی جیتے ہیں۔ برہمن وادی، منووادی یا اونچی ذات والے دلتوں کا حق مار کر کیسے موج کرتے ہیں۔ یہ سب بڑی خوب صورتی کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔

ناول گئودان میں ہوری ایک غریب کسان ہے۔ دھنیا اس کی بیوی ہے۔ وہ محنت و مشقت اور پوری ایمان داری کے ساتھ کام کرتا رہا ہے مگر اسے محنت کا حق نہیں ملتا۔ اس کی ایک دلی خواہش ہوتی ہے کہ اس کے یہاں ایک گائے ہو مگر اس وقت دلتوں، کسانوں پر بہت زیادتی ہوتی تھی۔ ہوری کی یہ سوچ تھی کہ اس پر جو ظلم و زیادتی ہو رہی ہے وہ پہلے سے تقدیر میں لکھ دی گئی ہے۔ اس کے نزدیک دلت، برہمن یعنی اونچ نیچ سب اوپر والے کے بنائے ہوئے اصول ہیں۔ لیکن اس کے برعکس اس کا بیٹا گوبر باغیانہ خیالات کا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ سب انسان ایک جیسے ہیں، سب برابر ہیں اس لیے گوبر زمیندار کو لگان دینے سے انکار کر دیتا ہے۔

پریم چند نے گئودان میں ہندوستانی شہری اور دیہاتی زندگی کے مسائل کو پیش کیا ہے جس کے مطالعے سے ہندوستان کا دلت کسان سماج ہماری نظروں کے سامنے گھومتا ہے۔ ساتھ ہی دلت عورت کے مسائل کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ ماتا دین سلیا چمارن سے محبت کا ڈھونگ رچاتا ہے، کہتا ہے کہ ''سلیا جب تک دم میں دم ہے تجھے بیاہتا طرح رکھوں گا'' مگر یہ سب کچھ جھوٹ تھا کچھ دن بعد سب پتہ چل جاتا ہے کیوں کہ برہمن اور چمار میں شادی کرنا مشکل ہوتا ہے۔ یہ مشکلیں دو طرح کی ہوتی ہیں۔ ایک ذات، مذہب اور دوسرا سماج کا خوف ہے مگر یہ کہا جا سکتا ہے برہمن چماروں کو برہمن نہیں بنا سکتا مگر برہمن کو چمار بنا سکتے ہیں۔ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> ''پنڈت داتا دین نے جینو ہاتھ میں لے کر کہا، سلیا! جب تک دم میں دم ہے تجھے بیاہتا کی طرح رکھوں گا۔ جب وہ بے قرار ہو کر جنگل باغ میں اور ندی کے کنارے اس کے پیچھے دیوانوں کی طرح پھرا کرتا تھا اور آج اس کا یہ بے دردانہ سلوک، مٹھی بھر اناج کے لیے اس کا پانی اتار لیا، سلیا کا باپ ساٹھ سال کا بوڑھا، دبلا اور سوکھی مرچ کی طرح پچکا ہوا مگر اتنا ہی تلخ و تیز! اپنی تلخ زبان میں بولا ہم آج یا تو ماتا دین کو چمار بنا کر چھوڑیں گے یا تمھارا کا اور اپنا رکت ایک کر دیں گے۔ تم ہمیں باہمن نہیں بنا سکتے مگر ہم تمھیں چمار بنا سکتے ہیں۔ ہمیں باہمن بنا دو، ہماری ساری برادری بننے کو تیار ہے۔ جب یہ سامرتھ نہیں تو تم بھی چمار بنو، ہمارے ساتھ کھاؤ پیو، ہمارے ساتھ اٹھو بیٹھو۔''

(کلیاتِ پریم چند جلد آٹھ، مدن گوپال ص۔ ۳۲۰۔۳۱۹)

اس اقتباس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ دلتوں کو نہ صرف معاشی بدحالی کا سامنا کرنا پڑتا تھا

بلکہ باعزت زندگی، انسانی حقوق کی زندگی جینے کے لیے برہمن وادی نظام یعنی منووادی نظام کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔ جان و مال کے ساتھ ان کی بہو بیٹیوں کی عزت بھی محفوظ نہیں تھی۔ جاگیردار، زمین دار جو اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتے تھے، پس ماندہ طبقوں، دلتوں کی بہو بیٹیوں کی عزت کے ساتھ کھلواڑ کرتے تھے۔ اور جب کوئی دلت اس کے خلاف آواز اٹھاتا تو اس کی آواز اپنے زور سے دبا دیتے تھے مگر ماتا دین کے ساتھ جو دلتوں نے کیا وہ بھی ماتا دین برہمن کبھی بھول نہیں سکتا۔ زندگی بھر اچھوت بن کر رہیں یا پھر گاؤں چھوڑ کر بھاگ جائے کیوں کہ کوئی برہمن اعلیٰ ذات کا آدمی اسے اپنے برتن سے چھونے دے گا۔

''گئودان'' میں دلتوں، کسانوں کو انصاف نہیں ملتا۔ ان کے ساتھ ہمیشہ اعلیٰ ذات کے لوگ ظلم کرتے ہیں۔ کوئی غریبوں کی فریاد سننے والا نہیں ہے۔ اس ناول میں دلتوں کو سماجی زندگی سے منقطع کر دیا گیا ہے۔ دلتوں کے پاس نہ رہنے کے لیے مکان ہے، نہ کھانے کے لیے اناج۔ پھر بھی زندگی جینے کی کوشش کرتے ہیں۔

پریم چند نے ''گئودان'' میں برہمنوں کے خصائل، ان کے طور طریقے اس طرح پیش کیے ہیں کہ جس سے پوشیدہ چیزیں بھی ہماری نظروں کے سامنے آجاتی ہیں۔ اچھوتوں کے ساتھ پیش آنے والی زیادتی اور دلت عورتوں کے ساتھ ہونے والے استحصال کو اس ناول میں بخوبی دکھایا گیا ہے۔ چمار لاچاری اور بے چارگی کی زندگی گزارنے سے جب عاجز آجاتے ہیں تو اپنی عزتوں کی پامالی کا بدلہ لیتے ہیں۔ یہاں پریم چند نے ڈاکٹر امبیڈکر صاحب کے کاموں اور خیالات کو اہمیت دیتے ہوئے دلتوں میں انقلابی خیالات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

پریم چند نے گئودان میں دلتوں کے متعلق اس حقیقت کو بے نقاب کیا ہے کہ دلت کبھی مکاری نہیں کرتا۔ وہ اپنی زبان اور وعدے پر ڈٹا رہتا ہے۔ اس پر برہمن بھی دلت بننے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں مگر یہ سب برہمنوں کا دکھاوا ہے۔ انھوں نے بالخصوص معاشی بدحالی کو بہت حد تک دلتوں کی پس ماندگی کی وجہ بتایا ہے۔ دلتوں کی معاشی حالت کتنی بری ہے۔ اچھوتوں اور برہمنوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اچھوتوں کے پیسے، اچھوتوں کا دان وغیرہ برہمن بڑی آسانی سے لے لیتا ہے۔ اس میں چھوا چھوت نہیں ہے مگر جب وہ چھو دیتا ہے تب چھوت لگ جاتی ہے۔ بقول قمر رئیس:

''یہ لوگ انھیں ہمیشہ سے ہندو دھرم کا محافظ سمجھتے آئے ہیں اس لیے وہ ان کی عزت کرتے ہیں اور ان کی بزرگی اور جلال سے خوف زدہ رہتے ہیں۔ انھیں خوش کر کے اور دن دچھنا دے کر سمجھتے ہیں کہ دیوتاؤں کو منا لیا ہے۔'' (پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص۔ ۴۲۵)

گئودان کے ذریعے پریم چند نے دلتوں میں انقلابی جنون پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ساتھ بابا صاحب ڈاکٹر بھیم راؤ امبیڈکر کی راہ پر گام زن کرنے کو بھی کہا ہے اور دلتوں کو تعلیم یافتہ بنانے کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ بقول رضیہ سجاد ظہیر۔ ''انسان کی زندگی بھلے ہی شکست دے دے لیکن روح اور ہمت کو آخر دم تک شکست نہ قبول کرنا چاہیے''۔

پریم چند ناولوں کے ذریعے دلتوں کی تعلیم کی بات کرتے ہیں مگر برہمن وادی نظام، منووادی نظام نہیں پڑھنے دیتا۔ ان پر ظلم کرتا ہے اور اپنے برابر نہیں بیٹھنے دیتا۔ مطلب یہ کہ ہر طرح سے دلتوں کا استحصال کیا جاتا ہے۔

''یہ وہ زمانہ تھا کہ جہاں ایک طرف سماجی گھٹن، سیاسی اضطراب اور اقتصادی بدحالی پورے زوروں پر تھی وہاں ہندوستان میں قومی بیداری کی لہر اٹھ رہی تھی، فکر اور شعور کی روح داخل ہو رہی تھی۔''

(منشی پریم چند نئے اردو افسانے کے بانی، پروازِ ادب، نومبر ۱۹۸۰ ص۔ ۶۶)

دیکھا جائے تو دلتوں کے مسائل سماجی، مذہبی، سیاسی، معاشرتی انسانی حالات و حادثات و واقعات، واردات اور رجحانات کو پریم چند نے ناولوں میں تخلیقی عناصر کے ساتھ ابھارا ہے۔ کسانوں غریبوں اور دلتوں کی زندگی کے مسائل کو پوری سچائی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ناولوں میں ایک طرف دلتوں کے اوپر ہونے والے زمینداروں، جاگیرداروں، مہاجنوں، سرکاری عملوں کا ذکر ہوتا ہے تو دوسری طرف دلتوں کی عزت، آبرو، جان و مال اور ان کی لڑکیوں، عورتوں کی عصمت کی پامالی کو بڑی سنجیدگی سے پیش کیا جاتا ہے اور منووادی، برہمن وادی سوچ اور نظام کو ختم کرنے کے لیے عوام کو للکارتے ہیں کہ اچھوتو (دلتو) جاگو، اٹھو اور غلامی کی زنجیروں کو توڑ کر اس سے نجات پالو۔ یوں وہ انھیں انسانی حقوق کی زندگی جینے کا مشورہ دیتے ہیں۔

گئودان دلتوں کی زندگیاں، دیہاتی اور شہری دونوں طرح اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ کسانوں، عورتوں کے مسائل، پس ماندہ قوموں اور طبقوں کے مسائل اور برہمن وادی، منووادی کا قہر، آتنک و مذہب کے ذریعے دلتوں کے استحصال کی تصویر کشی میں پریم چند کا قلم سراپا احتجاج نظر آتا ہے۔

گئودان میں دلتوں کا مسئلہ بہت ہی خوف ناک صورتِ احوال کا عکاس ہے۔ ہوری بھوک مٹانے کے لیے اپنی مالی حالت دور کرنے کے لیے اپنی بیٹی روپا کو صرف دو سو روپے میں بوڑھے رام سیوک کو بیچ دیتا ہے۔ یہاں پریم چند نے دلتوں کو جانوروں جیسی ذلت کی زندگی جینے پر مجبور دکھایا

ہے۔ ناول کے آخر میں ہوری دو وقت کی روٹی حاصل کرنے کے لیے اور گائے رکھنے کا ارمان لیے ہوئے رات دن محنت کرتا ہے۔ چلچلاتی دھوپ میں تپتی زمین پر وہ کام کرتا ہے تو اس کو لُو لگ جاتی ہے اور مر جاتا ہے۔ دھنیا اس کی رسومات ادا کرنے کے لیے داتا دین کو بلاتی ہے تو داتا دین اسے گئو دان کرنے کو کہتے ہیں۔

''دھنیا مشین کی طرح اٹھی آج جو ستلی بیچی تھی، اس کے بیس آنے پیسے لائی اور ہوری کے ٹھنڈے ہاتھ میں رکھ کر سامنے کھڑے ہوئے داتا دین سے بولی، میرے آج گھر میں نہ گائے ہے نہ بچھیا، نہ پیسا، یہی پیسے ہیں، یہی ان کا گئو دان ہے اور غش کھا کر گر پڑی''۔

(گئو دان پریم چند۔ ص۔ ۵۹۶)

پریم چند نے گئو دان میں برہمنوں کے دلتوں کے ساتھ کیے گئے بے رحمی کے سلوک کی سچی تصویر پیش کی ہے۔ بقول علی سردار جعفری۔ ''پریم چند نے بڑی سچی اور بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیا ہے اور ناول کو ہوری کی موت پر اس طرح ختم کیا کہ ایک سناٹا چھا جاتا ہے''۔ (ترقی پسند ادب۔ ص۔ ۱۳۵)

پریم چند کے سحر نگار قلم کا کمال یہ ہے کہ گئو دان کا ہر کردار نہ صرف ہندوستان کی سماجی و اخلاقی حالت کی بھرپور تصویر کشی ہے بلکہ اپنی نفسیاتی جزرسی کے ساتھ ساتھ نچلے طبقوں کی زندگی کی حقیقی نمایندگی کرتا دکھائی دیتا ہے۔

خورشید ربانی

اسد اشلوک کی سرائیکی نظم ''گھاڑو'' (کشتی ساز) کا معنوی تناظر

اسد اشلوک سرائیکی شعرا کی نئی نسل کا اہم شاعر ہے۔ اس کی شاعری کا اولین نقش ''چھیکڑی ڈیوا'' کے نام سے گزشتہ سال منظر عام پر آیا ہے جسے سنجیدہ ادبی حلقوں نے قدر کی نگاہ سے دیکھا اور ان کے فن کو سراہا۔ اسد اشلوک سے میرا تعارف زاہد محمود زاہد کی کتاب ''گرفتِ عکس'' کی تقریب پذیرائی کے بعد ہونے والے مشاعرہ میں ہوا۔ انھوں نے مشاعرہ میں اپنی نظم ''گھاڑو'' پیش کی، جو مجھے اپنے ساتھ بہا لے گئی۔ مشاعرہ کے بعد انھوں نے اپنی کتاب ''چھیکڑی ڈیوا'' مرحمت فرمائی تو میں نے مذکورہ نظم تلاش کی اور اس خوب صورت نظم کے ساتھ چل پڑا۔ جوں جوں وقت گزرتا گیا مجھ پر ایک سے ایک جہانِ معنی کھلتا چلا گیا۔ کئی دن اس کے سحر میں رہنے کے بعد میں نے سوچا کہ کیوں نہ اپنے احساسات پڑھنے والوں کے سامنے رکھ دوں۔ پہلے نظم اور اس کا اردو ترجمہ ملاحظہ کیجیے:

کئی پورھے کیتے می/ کئی راتاں جاگے می/ ہتھاں اُتے سکیاں/ چہرے اُتے لاگے می/ تاں بیڑی بنی اے
بیٹ بیٹ جھاگا می/ ون ون پھولا می/ کئو آلا چپو ونج/ روہ وچوں گولا می/ تاں بیڑی بنی اے
پھٹا پھٹا چنا می/ پھٹا پھٹا جوڑا می/ سوھنا سوھنا گھڑا می/ مٹھا مٹھا رنگا می/ تاں بیڑی بنی اے
پار دی کوئی چھک ھئی/ چھک وچ سک ھئی/ سک کوں ابھارا می/ آپ کوں مارا می/ تاں بیڑی بنی اے

ترجمہ:

کشتی بنانے کے لیے/ میں نے شب و روز محنت کی ہے/ کئی راتیں جاگ کر گزاری ہیں/ محنت اور مشقت کے سبب/ میرے ہاتھ زخمی ہو گئے ہیں/ اور چہرہ گرد آلود/ تب کہیں جا کے کشتی تیار ہوئی

چپو بنانے کے لیے/ میں ساحل ساحل گھوما ہوں/ دشت و بیابان کا کونا کونا چھانا ہے/ تب کہیں دور دراز کے علاقہ سے/ مجھے کاہو کی لکڑی دستیاب ہوئی

میں نے کشتی کے لیے/ تختوں کا انتخاب کیا/ ہر منتخب تختے کو سلیقے سے/ ترتیب وار آپس میں جوڑا/ اور میٹھے میٹھے رنگوں سے آمیز کیا/ تب کہیں جا کے کشتی تیار ہوئی

دریا پار/ کچھ ایسی کشش تھی/ جو میری آرزو بن گئی/ اس آرزو کو پورا کرنے کے لیے/ میں نے اپنا سب کچھ گنوا دیا/ تب کہیں جا کے کشتی تیار ہوئی

بیڑی یعنی کشتی سے پہلا تصور جو میرے سامنے آیا ہے وہ کشتیِ نوح کا ہے جسے تلمیح کے طور پر شاعری میں برتا جاتا ہے۔ تلمیح کے لغوی معنی رمز اور اشارہ کے ہیں لیکن شعری اصطلاح میں کسی تاریخی واقعہ یا کردار کو اس طرح شعر کا حصہ بنایا جائے کہ شعر کا مضمون پرلطف اور زوردار ہو جائے۔ برادرم اختر رضا سلیمی کا

ایک شعر دیکھیے:

نجانے کیا نظر آیا مجھے سرابوں میں　　مکان چھوڑ کے میں کشتیاں بنانے لگا

حضرت نوحؑ کی طرف سے کشتی کی تیاری کا عمل کس خوبصورتی کے ساتھ اس شعر میں بیان کیا گیا ہے۔ اس طرح کے تاریخی واقعات کا شعر میں بیان ہونا تلمیح کہلاتا ہے۔ تاریخ میں کشتی اور طوفانوں سے متعلق کئی واقعات درج ہیں مثلاً مہابھارت میں طوفان کے ہیرو رشی منو کا ذکر ہے کہ ایک مچھلی نے اسے طوفان کی خبر دی تھی اور کشتی بنانے کو کہا تھا۔ ایرانی روایات میں درج ہے کہ زیوس دیوتا نے خوفناک بارش کی اطلاع پر ایک بوڑھے شخص کو شاہ بلوط کی لکڑی سے جہاز بنانے کا کہا تھا۔ اگر ہم صرف کشتی نوح کا واقعہ ہی سامنے رکھیں تو معلوم پڑتا ہے کہ کشتی ہی کے ذریعے حضرت نوح علیہ السلام نے اپنے ساتھیوں سمیت طوفان سے پناہ حاصل کی تھی کیوں کہ ان کی قوم نے اپنی نافرمانی کی سزا بھگتی اور تباہ ہوگئی۔ یعنی کشتی پناہ گاہ اور تحفظ کی علامت بن گئی اور کشتی میں بچ جانے والے لوگوں سے ہی نسلِ انسانی کی بقا اور زندگی کے فروغ کا دوبارہ آغاز ہوا۔ عالمی سطح پر کئی ایک فلمیں جن میں کشتی یا جہاز کے گرد کوئی کہانی بُنی گئی ہے، وہ بھی کشتی کی اسی معنویت کو اجاگر کرتی ہیں۔ خاص طور پر عہدِ موجود میں معروف ہونے والی فلم لائف آف پائی جس میں ایک لڑکے کی کہانی بیان کی گئی ہے جو اپنے جہاز کی تباہی کے بعد کشتی پر دو سو ستائیس دن گزارتا ہے۔ اس فلم میں بنیادی نقطہ زندگی کی جدوجہد ہے اور اس جدوجہد میں کشتی کی علامت معنی خیز ہے۔ اسد اشلوک نے جو تصویر ہمارے سامنے رکھی ہے اُس کے دوسری طرف ایک اور منظر بھی ہے، جو علامتی پیکر کی صورت جلوہ گر ہے، کشتی انسانی زندگی یا شخصی حیات کی نمائندہ بن کر ایک اور نیا منظر نامہ تشکیل دیتی نظر آتی ہے۔ دریا یا سمندر میں کشتی کی روانی، موجوں کا پیچ وخم، ہوا اور بادبان کا میل جول، طوفانوں سے ٹکراؤ، کشتی میں سوراخ ہونے یا کوئی چیز ٹوٹ جانے پر اس کی مرمت، بادبان کی سلامتی اور اس سے جڑے تمام معاملات کو آپ انسانی زندگی کے اتار چڑھاؤ کے پس منظر میں دیکھیں تو اس نظم کے اسرار کھلنا شروع ہو جاتے ہیں۔ کشتی بنانے کے عمل میں کی گئی مشقت، کئی کئی راتیں جاگنا، کئی کئی دن ساحلوں کی خاک چھاننا، کشتی کے چپو کے لیے ایک خاص لکڑی کی تلاش کے لیے جنگلوں اور بیابانوں میں گھومنا، ایک ایک تختے کی محنت سے تیاری، اس پر رنگ وروغن، اس کی تراش اور اس عمل میں ہاتھوں پر کھل اٹھنے والے زخم اور چہرے پر جم جانے والی گرد اور پسینہ۔ یہ سارا منظر نامہ اگر شخصی زندگی کے تناظر میں دیکھا جائے تو نظم کی تفہیم آسان ہو جاتی ہے۔ کسی بھی انسان کا زندگی کرنے کے لیے سرد وگرم موسموں سے نبرد آزما ہونا، مکان کا حصول، روزگار، شادی، بچوں کی پرورش، تعلیم وتربیت، خانگی اور خاندانی مسائل، معاشرتی معاملات سمیت تمام پہلو ایک علامتی نظام کے تحت کمال دل کشی سے اسد اشلوک نے اس نظم میں بیان کر دیے ہیں۔ کشتی ساز کی ساری محنت اور مشقت ایک طرف لیکن کشتی بنانے کا سبب اسد اشلوک نے ایسی خوبصورتی سے بیان کیا ہے کہ آپ داد دیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ شاعر کہتا ہے کہ کشتی بنانے کا سبب پار جانے کی وہ آرزو ہے، جو ایک تڑپ بن کر میرے دل میں مکین تھی، یہ تڑپ اس پار جانے اور وہاں موجود اپنے محبوب سے ملنے کی تھی

جسے میں نے اپنا سب کچھ گنوا کر پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظم کی ان اختتامی سطروں سے مجھے اپنے ایک سوال کا معقول جواب بھی مل گیا جو کچھ عرصہ پہلے میں نے اٹھایا تھا کہ

کس سے ملنے جاتا ہے　　دریا بیٹھ کے کشتی میں

اب اگر ہم زمان ومکان کی تھیوری کی طرف دیکھیں تو معنی کا ایک اور جہان ہمارا منتظر نظر آتا ہے۔ اس شعر میں دریا کو وقت کے استعارہ کے طور پر دیکھیں تو شاید زمان ومکان کی کہانی کا سرا ہاتھ آجائے۔ نظم کے آخری بند میں بیان کی گئی صورتحال انسان کی زندگی کرنے کی کاوش وخواہش کا مظہر بن کر سامنے آتی ہے، ایسا انسان جو سماج سے جڑا اور اسے خوبصورت بنانے کا آرزومند ہے، اس منظر نامے میں ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ انسان کا اپنا وجود برقرار رکھنے یا معاشرے میں زندہ رہنے کا سفر کس قدر مشکل اور کس قدر جان جوکھوں کا کام ہے۔ یہ ہمارے معاشرے کا المیہ ہے کہ عام آدمی کو زندگی کرنے کے لیے کیسے کیسے دکھوں اور غموں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ کشتی کی تیاری اور اس کے چپو کے لیے بالخصوص کاہو کی لکڑی کی دور دراز کے بیابانوں میں تلاش بھی معنی خیز ہے۔ کاہو ایک معروف اور اہم درخت ہے، اس کی لکڑی میں چوں کہ نمی جذب کرنے کی صلاحیت عام لکڑی سے زیادہ ہوتی ہے، اس لیے کشتی بنانے اور اس کا چپو بنانے میں اہمیت رکھتی ہے۔ قمر مہدی کے مطابق کاہو کا ایک نام ارجن بھی بتایا جاتا ہے، ''مہا بھارت'' کا مرکزی کردار جو جرات اور بہادری کا استعارہ سمجھا جاتا ہے، اسے بھی اسی نام سے پکارتے ہیں۔ (اب یہ سوال اپنی جگہ پر ہے کہ کیا یہ وہی کاہو ہے جسے سرائیکی میں کنو کہتے ہیں؟ قمر مہدی صاحب نے یہ سوال بھی اٹھایا ہے کہ کیا دیومالائی کردار ''ارجن'' کے نام پر برصغیر پاک وہند کے اس درخت کا نام رکھا گیا ہے یا پھر اس درخت کی عظمت اور حسن سے متاثر ہو کر مہابھارت کے خالق نے اپنی کہانی کے مرکزی کردار کا نام رکھا؟ قمر مہدی صاحب نے اپنے ریسرچ پیپر میں کاہو کے جو اوصاف بیان کیے ہیں وہ حیرت انگیز ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ یہ درخت پورے جنوب مشرقی ایشیا اور ہمالیہ کے دامن سے سندھ کے وسیع ریگستانوں تک قریباً ہر جگہ پایا جاتا ہے۔ وسطی ہندوستان میں اسے ارجن کے علاوہ کاہا، کاہوا اور کوہا بھی کہا جاتا ہے۔ ارجن کی لکڑی اپنے استعمال کے وسیع امکانات کی بنا پر عمارتی، صنعتی اور گھریلو استعمال کے فرنیچر وغیرہ سب کے لیے ہی پسندیدہ شمار ہوتی ہے۔ کشتی کی روانی میں چپو کے کردار کی اہمیت کے پیش نظر کاہو کی تلاش اور پھر شخصی زندگی میں باطنی سطح پر عزم وحوصلے اور ظاہری طور پر پانی، ہوا اور خوراک کو سامنے رکھیں تو میرا خیال ہے اسد اشلوک کی بات سمجھنے میں مشکل پیش نہیں آتی۔ مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ بیڑی یعنی کشتی کی یہ علامت بعض دیگر معاملات کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کی سیاسی وسماجی صورت حال کی طرف ایک بلیغ اشارہ بھی ہے یعنی ظلم وجبر کے ادوار میں عام آدمی کی زندگی کن کن مشکلات سے دوچار ہوتی ہے اور پھر اپنا وجود کیسے برقرار رکھتی ہے۔ دوسری طرف یہ عزم وحوصلے کی سوندھی خوشبو کا اظہاریہ بھی ہے اور زندگی کے لیے کی جانے والی جدوجہد کا اعلامیہ بھی۔ اتنی خوب صورت نظم لکھنے پر اسد اشلوک کے لیے ڈھیروں مبارک باد۔

عابد سیال

''لی ساؤ'': کلاسیکی چینی شاعری کی شاہکار نظم

میں آ کھڑا ہوا ہوں
خطرے کی چٹان پر
جب سوچتا ہوں کہ میں یہاں کیوں پہنچا
تو بھی پچھتا تا نہیں ہوں
ایک ٹیڑھے اوزار کو سیدھا دستہ لگانا.....
اس 'جرم' میں مارے گئے
اگلے وقتوں کے کئی لائق لوگ

یہ اقتباس ہے ''لی ساؤ'' کے اردو ترجمے سے جسے چین کی کلاسیکی شاعری کی ایک شاہکار نظم ہونے کا مرتبہ حاصل ہے۔ اس مختصر اقتباس کی سطریں اس نظم کے شاعر کی اس داخلی کیفیت کو بخوبی بیان کرتی ہیں جو نہ صرف اس نظم کو کئی حوالوں سے چین کے شعری ادب میں اوّلیت کے درجے پر فائز کرتی ہے بلکہ اخلاص اور دیانتداری کے پیکر اس کے شاعر کو بھی گمنامی کی اس گرد میں کھو جانے سے بچاتی ہے جو اس سے پہلے کے بے شمار شاعروں کا مقدر ٹھہری۔

O

چینی شاعری کی سب سے پہلی معلوم کتاب کا عنوان شیہہ چنگ (Shih-ching) ہے جس کا لفظی معنی 'گیتوں کی کتاب' ہے۔ یہ کتاب کنفیوشس نے مرتب کی۔ ۳۰۵ گیتوں یا نظموں پر مشتمل یہ کتاب تین حصوں میں منقسم ہے۔ ۱۶۰ گیتوں پر مشتمل پہلا حصہ لوک گیتوں پر مشتمل ہے۔ دوسرے حصے میں ۱۰۵ گیت ہیں جن کا تعلق شاہی دربار اور اس کے متعلقات سے ہے۔ تیسرے حصے میں ۴۰ گیت ہیں جن کی حیثیت روحانی، اخلاقی اور مذہبی شاعری کی ہے۔ قدیم چینی شاعری کا تعارف پہلے پہل اسی کتاب کا مرہونِ منت ہے۔ دوسری کتاب جو چین کی کلاسیکی شاعری میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے اس کا عنوان چُھو زُو (Chu Zu) ہے جس کا مطلب ہے چُھو کے گیت۔ اس کتاب کا سب سے نمایاں حصہ وہ نظمیں ہیں جو چُھو یوآن کی تخلیق ہیں، چُھو یوآن جو بعض ناقدین کی رائے میں بابائے شاعری ہے اور بعض ناقدین کے نزدیک اسے چینی شاعری کا پہلا غیر گمنام شاعر ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ چُھو یوآن کی کئی نظمیں اس مجموعے کا حصہ ہیں لیکن سب سے معروف نظم کا عنوان ''لی ساؤ'' ہے۔

چُھو نام کی ریاست چاؤ دور کی جاگیرداری ریاستوں میں سے ایک تھی۔ یہ ریاست یانگ زی نامی وادی میں تھی اور ان سب ریاستوں کی جنوبی سرحد پر واقع تھی جو مجموعی طور پر شمالی چین کی چاؤ دور کی ریاستیں ہیں۔ یوں یہ ریاست شمالی چین کی ریاستوں میں شامل ہونے کے باوجود اپنے محلِ وقوع کی وجہ سے سہ جہتی ثقافتی امتیاز رکھتی ہے۔ یہاں کی ثقافت میں شمالی چین کے عناصر بھی موجود تھے جو چینی ثقافت کے مرکزی دھارے کے عناصر ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ علاقہ چین کا قلبی علاقہ تھا اور ثقافتی امتزاج کے عناصر کا امین تھا۔ مزید برآں چھو یوآن نے زیرِ نظر نظم میں ایسی امیجری اور ثقافتی نشانات استعمال کیے ہیں جو روایتی طور پر جنوبی چین کی ثقافت میں شامل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ چُھو یوآن کی اس نظم کو جہاں جنوبی چین کے ادب میں ممتاز ترین مقام حاصل ہے وہیں چین کے کلاسیکی ادب کے مرکزی دھارے میں بھی نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔

O

لی ساؤ نہ صرف چھو یوآن اور چینی ادب بلکہ بعض ناقدین کے نزدیک دنیا کی بڑی نظموں میں سے ایک ہے۔ چُھو یوآن کی شخصیت سے متعلق حقائق بھی اور اس نظم کا اس سے انتساب بھی تاریخی اعتبار سے کسی حد تک دھندلاہٹ کا شکار ہے۔ غالب خیال یہ ہے کہ اس دوران لکھی گئی جب اس کا شاعر چھو یوآن جو بادشاہ کا مصاحب تھا، غیظِ شاہی کا شکار ہو دریائے یانگ سی کے جنوب میں جلاوطنی کے دن گزار رہا تھا۔ چھو یوآن ایک عالی ہمت اور انسانی شرف کا پاسدار شخص تھا۔ وہ شمالی حکمرانوں کی سخت گیری اور استحصالی رویوں کے خلاف برسرِ پیکار رہا۔ اس کے ہاں انسان دوستی اور اعلیٰ اخلاقی اقدار کے فروغ کی خواہش نظر آتی ہے۔

اگرچہ ساری نظم کا محور چُھو یوآن کی زندگی اور افکار ہی ہیں تاہم اس میں اس کی ذاتی زندگی کے واقعات اور اس کی دلچسپیاں ایسے دلکش پیرائے میں بیان ہوئی ہیں جن سے اس نظم کا شاعر ایک رومانوی اور اساطیری شخصیت کے روپ میں نظر آتا ہے۔ نظم کے آغاز ہی میں وہ اپنی پیدائش کا تذکرہ اس انداز سے کرتا ہے جس سے ایسا لگتا ہے کہ یہ وقت بہت سعادت کا تھا۔ نظم میں جہاں وہ اپنے خاندان کی شرافت و نجابت کا تذکرہ کرتا ہے وہیں دیوتاؤں کی مہربانی کے سعد سائے میں خود کو پروان چڑھتا دیکھتا ہے۔ جہاں دنیاوی اعتبار سے اپنی سیاسی آئیڈیل شخصیات کا تذکرہ کرتا ہے وہیں اساطیری کرداروں کے حوالے بھی شامل کرتا ہے۔ جہاں جنگلی پھولوں، مختلف جڑی بوٹیوں، درختوں اور روزمرہ زندگی کے دیگر عناصر کا ذکر کرتا ہے وہیں روحانی، مذہبی اور ثقافتی کرداروں کو بھی ان کی خاص استعاراتی کیفیت کو اجاگر کرتے ہوئے شامل کرتا ہے۔ یوں یہ نظم ایک سیاسی اور سماجی شخصیت کی عملی زندگی اور اس کے آدرشوں کا منظر نامہ ہوتے ہوئے بھی ایک اساطیری رنگ اختیار کر جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعد کے ادوار میں چُھو یوآن کو ایک اساطیری کردار کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ اس

کے نام کا مندر بھی ہے اور اس کا دن بھی منایا جاتا ہے۔ مندر کا نام 'چھُو یوآن کا مندر' ہے لیکن اسے 'شہید کا مندر' بھی کہا جاتا ہے جو صوبہ ہُوبے کے ایک قصبے زی چھوئی میں سیانگ چیا پنگ کے مقام پر واقع ہے اور قدرتی مناظر کی خوبصورتی کے باعث ایک معروف اور دلکش سیاحتی مقام ہے۔ چھُو یوآن کی یاد میں ۵ مئی کو اساطیری اژدر کی کشتی کا جشن (dragon boat festival) منایا جاتا ہے۔ اس دن روایتی طرز کا کھانا پکا کر دریا میں پھینکا جاتا ہے، روایت کے مطابق جس کا مقصد یہ ہے کہ مچھلیاں اس خوراک کو کھائیں اور چُھو یوآن جس نے دریا میں ڈوب کر خودکشی کر لی تھی، اس کا جسم مچھلیوں سے کھائے جانے سے محفوظ رہے۔

O

تین سو ستر (۳۷۰) سے زائد مصرعوں پر مشتمل اس نظم میں تقریباً ۲۴۰۰ تصویری اشکال جنھیں جدید دور میں کریکٹر کہا جاتا ہے، استعمال ہوئی ہیں۔ چینی نظمیں مختصر ہوتی ہیں اور عام طور پر آٹھ دس یا زیادہ سے زیادہ پندرہ بیس مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہیں۔ لہٰذا اس طوالت کے باعث بعض روایتوں میں اسے چینی کلاسیکی شاعری کی روایت میں طویل ترین نظم قرار دیا گیا ہے۔ غیر معمولی طوالت اور موضوع کے اعتبار سے اسے چینی رزمیہ بھی کہا جاتا ہے، اگرچہ اس میں اس طرح کے عناصر موجود نہیں جو دنیا کے عظیم رزمیہ ادب میں ملتے ہیں۔

مزاج کے اعتبار سے لی ساؤ ایک نوحہ ہے۔ لہٰذا اس میں شاعری کے وہ عناصر جن کا تعلق گہرے دکھ اور غم سے ہے، نمایاں ہیں۔ لی ساؤ کا سب سے زیادہ مقبول انگریزی متبادل Encountring Sorrow استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ بعد ازاں اسے Sorrow after Departure یا Sorrow at Parting یعنی مہجوری کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ موجودہ دور کے علمائے ادب میں سے چند ایک نے اسے Sorrow in Estrangement کے طور پر لیا ہے جس کا مفہوم مہجوری کے بجائے غیریت اور اجنبیت سے قریب ہے۔ تاہم بعض ناقدین اب بھی سمجھتے ہیں کہ یہ ایک خاص طرز کی موسیقی کا نام ہے۔ یہ ایک طویل غنائیہ نظم ہے جو شدید صدمے کی زد میں آئی ہوئی ایک ایسی روح کا تصوراتی سفر جو سچائی کی جویندہ اور آدرشوں کے ٹوٹنے پر رنجیدہ ہے۔

نظم میں کئی باتیں قابل توجہ ہیں جو اسے ایک اعلیٰ ادبی شاہکار کا درجہ دیتی ہیں۔ بھرپور تمثال کاری، ہنرمندانہ تشبیہات جیسے اسلوبیاتی خصائص کے ساتھ ساتھ فکری اعتبار سے یہ نظم حب الوطنی اور مہجوری کے غم کا دل میں اتر جانے والا اظہار یہ ہے۔ کئی تاریخی حوالے، تلمیحات اور اساطیر اس طرح کام میں لائی گئی ہیں کہ قدیم چینی دور کے ریاستی نظام کی پیچیدگیوں اور اس دور کی سماجی زندگی کا بالواسطہ اور بلاواسطہ اظہار ہوتا ہے۔ فرد اور حاکم اشرافیہ کے درمیان تنازعہ اس نظم کا بنیادی موضوع

ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ شاعر کا حق اور انصاف کے لیے لڑنے کا عزم، اپنے ملک کو بچانے کی تمنا اور اپنے لوگوں کے لیے اس کے دل میں جاگزیں محبت کا اظہار اس نظم کو جلال اور دوام عطا کرتے ہیں۔

O

نظم اپنے آغاز میں شاعر کی شرافت و نجابت، اس کی خاندانی عظمت، اس کے عظیم باپ کے تذکرے، اس کے باسعادت نام، اس کی پیدائشی صلاحیتوں، اور خداداد قابلیت کا تعارف بڑے دلفریب انداز میں پیش کرتی ہے۔

اپنے جدِ امجد کاؤ یانگ کے خاندان کے چشم و چراغ
پو ینگ میرے والد تھے
شی فی کی کہکشاں کے ستارے
جب پہلی کے چاند کے گھر رونق افروز ہوئے
کینگ ین کے دن
میں نے اس دنیا میں قدم رکھا
میرے والد نے میری پیدائش کی علامات و آثار دیکھتے ہوئے
میرے لیے پاک ترین خوش بختی کا نام تجویز کیا
انھوں نے مجھے 'مثالی خودداری کا پیکر' کے نام سے نوازا
اور مجھے 'روحانی توازن' کا لقب عطا کیا گیا

نظم کے آغاز کی یہ صورت قدیم چینی ثقافت میں خاندانی نجابت و عظمت کی اہمیت کی غماز ہے۔ یہ صورت آج بھی چین میں دیکھی جا سکتی ہے جہاں کسی شخص کو اس کے ذاتی نام کے بجائے اس کے خاندانی نام سے پکارنا زیادہ مستحسن اور اظہارِ تکریم کا طریقہ سمجھا جاتا ہے۔ جاہلی دور کے عرب کلچر میں بھی رجز خوانی کی صورت کچھ ایسی ہی تھی جہاں اپنے خاندان، قبیلے اور نسل کو فضیلت اور برتری کے معیار کے طور پر پیش کیا جاتا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ شاعر اپنی ذات سے وابستہ خوش بختی اور سعادت کا تذکرہ بھی اعتماد اور یقین کامل کے ساتھ کرتا ہے۔ یہ انداز ایک طرف تو اس بات کا اظہار ہے کہ آگے چل کر وہ جس موضوع کو نظم میں بیان کرنے والا ہے اس میں وہ خود کو، اپنے افکار کو اور باطل قوتوں کے خلاف لڑنے کے اپنے عزم کو حق پر سمجھتے ہوئے خود کو خیر کی کائناتی قوتوں کا نمائندہ سمجھتا ہے۔ دوسری طرف یہی اعتماد اور اس کے افکار میں سچائی، پاکیزگی اور دیانتداری کے اوصاف اسے ایک ایسا رومانوی اور داستانوی روپ دیتے ہیں جو اس کی تاریخی حیثیت کے گرد ایک اساطیری ہالہ تخلیق کر کے اس کی شخصیت کو ایک علامتی حیثیت بھی عطا کرتے ہیں۔ آگے چل کر نظم چھو یوآن کی سیاسی زندگی اور اس عہد کے سیاسی ماحول کو پورے سماجی شعور کے ساتھ بیان کرتی ہے۔

O

''لی ساؤ'' میں شاعر نے اپنے اس سیاسی مؤقف کا اظہار کیا ہے کہ وہ کبھی باطل قوتوں کے ساتھ سمجھوتا نہیں کرے گا۔ اسے محکم یقین ہے کہ وہ چُھو کی ریاست میں راست عملی کا احیاء کر کے رہے گا خواہ اسے (قدیم چینی محاورے کے مطابق) نو (۹) مرتبہ بھی مرنا پڑے۔ اس نظم میں شاعر اپنی سیاسی آئیڈیل شخصیات کا ذکر بھی کرتا ہے، ایسے بادشاہ جو اپنے اپنے عہد میں سچائی، عدل و انصاف اور اعلیٰ انسانی اقدار کے خوگر تھے۔ اور ان کے مقابلے میں وہ جنھوں نے غلط راستوں کا انتخاب کیا، ان سے نفرت کا اظہار بھی کرتا ہے۔

کتنی اچھی تھی 'تین قدیم بادشاہوں' کی یہ صفت
کہ ان کے پاس جو کچھ تھا
اس سے مہکار آتی تھی
چھوٹی دار چینی میں ملائی ہوئی شان کی مرچیں
بہتر تھیں
کئی سدا بہار پودوں سے
اور یاؤ اور شن زیرک اور دھن کے پکے،
انھوں نے تاؤ کی تکریم کی اور سیدھی راہ پر چلے

لیکن چاؤ اور چیہہ
بھگدڑ مچاتے ہوئے دوڑے
جنگلی انداز میں
بیچ کے چور راستے ڈھونڈتے،
کھائیوں میں لمبے لمبے ڈگ بھرتے،
پُرخوف سایہ دار اندھیرے رستوں سے عشرتیں سمیٹتے

چھو یوآن اپنے آقاؤں کی بے حسی پر مایوسی اور جھنجھلاہٹ کا اظہار کرتا ہے۔ اس کے ہاں ایک اور قابلِ توجہ نکتہ اس کا جمود اور ٹھہراؤ، جسے معاصر سیاسی اصطلاح میں 'سٹیٹس کو' کہا جا سکتا ہے، کی مخالفت ہے۔ حکمرانوں کی بے حسی اور عوام کی حالتِ زار سے لاپرواہی اس کے لیے سیاسی نعرے کی بجائے زندگی اور موت کا مسئلہ ہے۔

میں نے سخت نفرت کی
پارسائی کا لبادہ اوڑھے اپنے آقا کی متلوّن مزاجی سے

جس نے کبھی کوشش نہیں کی
اپنے لوگوں کے دل کی بات سمجھنے کی

اس کی بہت سی بیویاں مجھ سے کینہ رکھتی ہیں
میری خوبصورتی کی وجہ سے
اور باہم سرگوشیاں کرتی ہیں
کہ میں اپنے ہنر سے آقا کو مطیع کرنا چاہتا ہوں
چوں کہ فریبی ہیں
وہ اور اس زمانے کے سب بے ہودہ لوگ
پیمانہ و مسطر لے کر
چیزوں کو غلط طور پر سیدھا کرنے کی کوشش میں لگے ہوئے ہیں
چاک کی لکیر کی طرح
متحنی شکلیں بناتے ہوئے
فریبی 'چاؤ' کے طور طریقوں کو اپنے لیے نمونہ بنائے ہوئے ہیں

اس ٹھہری ہوئی حالت میں مَیں مایوسی اور عدم یقین کا شکار ہوں
کیا صرف مَیں ہی ہوں جو محسوس کرتا ہوں آجکل کی زندگی کی سختی کو؟
کاش میں یہاں کھڑے ہو کر یہ سب کچھ دیکھنے کی بجائے
مرجاتا.....وطن سے دُور کہیں بھٹکتے ہوئے

غالب نے کہا تھا:

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا وطن سے دُور
میرے خدا نے رکھ لی مِری بے بسی کی شرم

لیکن غالب کے ہاں یہ بات تخیل کی حد تک رہی جب کہ چھو یوآن نے اس صورت حال سے دل برداشتہ ہو کر دریائے میلیو (Miluo) میں ڈوب کر واقعتاً خودکشی کر لی۔ روایت ہے کہ اس کے لیے اس نے احتجاجی خودکشی کرنے کے روایتی طریقے کو اپناتے ہوئے اپنے جسم سے ایک بھاری پتھر سے باندھا اور اس پتھر سمیت خود کو دریا میں ڈبو لیا۔

O

''لی ساؤ'' کو فنی اعتبار سے دائمی عظمت بخشنے میں ایک بڑا کردار اس میں پیش کی گئی

امیجری کے منفرد ہونے کا ہے۔ یہ اس طرز کی امیجری پیش کرنے والی چینی شاعری کی پہلی نظم ہے۔ اس نے پھولوں، جڑی بوٹیوں اور دیگر قدرتی نباتات کی تمثالوں کو لوگوں کے رویوں اور ان کی سرشت کے اظہار کے لیے بہت کامیابی سے اور ایسے انداز میں پیش کیا ہے کہ اس سے پہلے ایسی مثالیں معروف نہ تھیں اور اس کے بعد زندگی کے مظاہر کو بیانیہ طرز کی شاعری میں پیش کرنے کی روایت کا آغاز ہوا۔

میں نے سوچا کہ مجھے 'پھول' پر بھروسہ کرنا چاہیے
لیکن اصلیت کچھ بھی نہیں اس کے آرائشی چہرے کے پیچھے
وہ حسن ہے جسے ہجوم نے ٹھکرا دیا ہے
کیا میں اسے دوبارہ معطر اشیا میں جگہ دلا سکتا ہوں؟
اور 'مرچ' خوشامدی اور شوخ و گستاخ ہے
وہ اپنا عطر دان گھٹیا جھاڑی دار بیری کے پھل سے بھرتے ہیں
اور ہلکان ہوتے ہیں
صرف آگے نکلنے اور مراعات حاصل کرنے کی تگ و دو میں
کیا مجھے ان کا کہا ماننا چاہیے؟
یہی وہ رستہ ہے جس پر میری دنیا کے لوگ چلتے ہیں.....
اور کون ہے جو یہاں رہ سکتا ہے..... خود کو بدلے بغیر؟
اگر 'پھول' اور 'مرچ' اس طرح کے ہیں
تو کارٹ ہالٹ اور آبی ساج تو اور بھی بڑھ کر ہوں گے

میری نسل اپنے رویے چھپانے میں
بڑی پُرکار ہے
ان میں سے کون ہے جو فیصلہ کر سکے
میرے اچھے یا بُرے ہونے کا
عام لوگوں پر اچھائی اور بُرائی عیاں ہے
صرف مقتدر طبقہ یہ فرق کرنے سے عاری ہے
وہ اپنے کمر بند سجاتے ہیں
بدبودار جڑی بوٹیوں سے
اور کہتے ہیں کہ پھول مناسب نہیں ہوتے پہننے کے لیے

جو فرق نہیں کر سکتے..... شگوفے اور بدبودار کائی میں
وہ نگینوں کے جوہری کیسے ہو سکتے ہیں؟
لبریز کر کے اپنے عطر دانوں کو..... غلاظت سے
وہ کہتے ہیں کہ سیاہ مرچیں خوشبودار نہیں ہوتیں

لی ساؤ نہ صرف اپنے موضوع کے اعتبار سے ایک شاہکار کا درجہ رکھتی ہے بلکہ اسلوبی زاویے سے جدید طرز کی شاعری ہونے کے ساتھ ساتھ فنی حوالے سے بھی بلحاظ ہیئت ایک نئی صنف کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔ یہ نئی صنف فُو (fu) کے نام سے معروف ہوئی جو شاعری اور نثر کے عناصر کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہے۔ اس کی تشکیل ہان دور (۲۰۶ ق م تا ۲۲۰ عیسوی) میں ہوئی جو چھو یوآن کی وفات (۲۷۸ ق م) سے کافی بعد کا دور ہے تاہم اس صنف کی بنیاد لی ساؤ کے ہیئتی نظام پر ہی رکھی گئی۔ اس سے پہلے کی شاعری کی معروف صنف ساؤ (sao) تھی جس میں داخلیت اور غنائیت کے عناصر حاوی تھے۔ اس کے مقابلے میں فُو میں بیانیہ پیرایہ اور خارجیت کے عناصر نمایاں تھے جو دراصل لی ساؤ کی عطا تھے۔ فُو کا نظامِ قوافی بھی ساؤ کی نسبت کم پابندیوں کا حامل تھا۔ لہٰذا یہ صنف اپنے آہنگ اور برتاؤ میں تو شاعری ہے لیکن ہیئتی اعتبار سے نثر کے قریب بھی ہے۔

چھو یوآن کی المناک موت کے بعد وسیع پیمانے پر اس کے طرزِ کلام کی پیروی کی گئی اور آئندہ تقریباً پانچ صدیوں تک شاعری اس کے اعجازِ سخن کی اسیر رہی اور اس کے بعد لکھی جانے والی نظمیں 'لی ساؤ نظمیں' کہلاتی رہیں۔ ''لی ساؤ'' کی درج ذیل سطروں میں اس نے اپنی پیش روی کی بات اگرچہ اپنی نظم کے فکری تناظر میں کہی تھی لیکن اس کے بعد کی شعری روایت کو دیکھیں تو ادبی حوالے سے بھی اس کا کہا درست معلوم ہوتا ہے:

بوڑھا ہونے سے ڈرتے ہوئے
عمرِ طبعی کے پورا ہونے سے نفرت کرتے ہوئے
شاید میں نے یہ راہ ابھی تھوڑی سی طے کی ہے؟
میں عمدہ ترین راہواروں پر زین ڈال کر دور تک جاؤں گا
آؤ، میرے قدموں کے نشانوں پر قدم رکھتے
میں تمھیں سب سے آگے موجود ملوں گا

بازدید

حامد یزدانی

خالد احمد: کچھ زندگی، کچھ شاعری

اِدھر کینیڈا شمالی امریکہ میں پت جھڑ اپنے شباب پر ہے۔ نومبر کے اِس تیسرے پہر بالکنی میں بیٹھا دیکھتا ہوں تند و تیز ہوائیں پیڑوں پر ہر طرف سے حملہ آور ہیں۔ سُرخ، نارنجی، زرد، نیم سبز، سبز ہر پتہ ان کی زد میں ہے۔ رنگا رنگ پیڑ یک رنگ و بے برگ ہوئے جاتے ہیں۔ ہلکا سیاہی مائل بھورا سا چولا پہنتے جا رہے ہیں منظر در منظر۔ فضا میں موسیقی ہے تو فقط ہوا کی سائیں سائیں کی اور بس۔ سوچتا ہوں یہ سب کِس نوا گر کے کرم سے ہے؟ اور اچانک کوئی انوکھا، پُراسرار، دل سوز ترنّم میرے پاس، بہت ہی پاس کھنکھنانے لگتا ہے:

وہی نوا گرِ عالم خدائے صوت و صدا
وہی ہوا کو فقط سائیں سائیں دیتا ہے

اور میرا دھیان اِس پُراسرار صدا کے تعاقب میں جانے کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے۔ واٹر ڈاؤن قصبے کی البیلی ہواؤں کی سائیں سائیں سے ابھرتی گھنگھریالی دُھن شہر لاہور کی فضاؤں میں تیرتے جھونکوں کی ہموار لے میں مدغم ہونے لگتی ہے۔

ایسا بھی نہیں کہ لاہور کی ہموار لئے تموّج آشنا نہیں۔ چلئے کو تو ہوائیں کیا آندھیاں بھی چلیں، تہذیب کو تہہ و بالا کر دینے والی آندھیاں۔۔ سڑکوں پر بھی نعرہ زنی کی گئی اور چائے کی پیالی میں بھی طوفان بپا کئے گئے۔ مگر اس شہر کی فضاؤں میں رچی بسی ہلکی ہلکی محبت کی دل پزیر دُھن کا حُسن اور اس کی دل کشی اپنی جگہ قائم رہی۔ لکھاریوں کی چپقلشیں بھی رہیں اور ادبی سیاسی تحریکوں کے معرکے بھی گرم رہے۔ ترقی پسند تحریک کا الاؤ ہو یا حلقہ اربابِ ذوق کا سبھاؤ، عابد علی عابد اور ''نیاز مندانِ لاہور'' ہو یا علامہ تاجور نجیب آبادی اور ''اردو سبھا''، جریدہ ادبِ لطیف ہو یا شاہکار، فنون ہو یا اوراق۔۔۔ تخلیقی اور تحریکی فضا میں گرما گرمی اور محفلوں میں ہاؤ ہُو کبھی ماند نہ پڑی۔ اور ایک اور سطح پر نقوش، محفل، فانوس، ماہِ نو اور شام و سحر جیسے ادبی رسالے، حلقہ ادب، حلقہ ارباب غالب، ادارہ ادب، مجلسِ شمعِ ادب، ادارہ گلشنِ ادب، تصنیفِ ادب، ینگ رائٹرز ایکویٹی اور اہلِ صریرِ خامہ جیسی

ادبی تنظیمیں بھی قدرے کم آہنگ سُروں میں سہی مگر اس زندگی پرور کلاسیکی سمفنی میں اپنی جگہ بنائے ہوئے رہیں۔ وقت گواہ ہے کہ رائے اور نظریئے کے اختلاف کے باوجود باہم تعلقِ خاطر کا لحاظ رکھا جاتا تھا۔ حالات کی کشیدگی اور طبع کے کسیلے پن کو ادب نواز چائے خانوں میں آمنے سامنے بیٹھ کر قہقہوں کی مٹھاس سے کم کرنے کی سعی کی جاتی تھی۔ اخلاقی اور تہذیبی اقدار کی پاسداری کی جاتی تھی اور فکری و نظریاتی فاصلوں کے باوجود انسانی سطح پر روابط استوار رہتے تھے۔ ایک خاندان کے مختلف الخیال افراد کی طرح، ایک قبیلے کی طرح۔ اور پھر۔۔۔

''فرد سے ٹوٹ گئے فرد قبیلے نہ رہے''

ہاں، کہیں کہیں کچھ ہم۔ خیال لوگ ملتے رہے اور چھوٹے بڑے ادبی قافلے سے تشکیل پاتے رہے، کچھ جلد ٹھہر گئے اور کچھ عارضی پڑاو کے بعد تازہ دم ہو کر پھر سے چل پڑے۔ لاہور میں ایک ادبی قافلے کا پڑاؤ میکلوڈ روڈ پر واقع رسالہ ''فنون'' کا دفتر تھا جہاں جناب احمد ندیم قاسمی کی شفیق توجہ کے سائے میں سرِ شام ہی کچھ ادب نواز احباب جمع ہونا شروع ہو جاتے تھے۔ مجھے اس محفل میں متعارف کروانے کا سہرا شاعر دوست عباس تابش اور علی اصغر عباس کے سر ہے۔ یہاں عبداللہ قریشی صاحب جیسی بزرگ ہستیوں سے بھی شرفِ ملاقات حاصل ہوتا اور جناب خالد احمد، نجیب احمد، منصورہ احمد صاحبہ، جناب اشرف جاوید، جاوید انور اور کتنے ہی اور اچھے شاعروں ادیبوں سے ملاقاتوں کی بھی صورت نکل آتی۔ میں نے دیکھا کہ یہاں گفتگو میں ندیم صاحب کے علاوہ اگر کوئی بول سکتا تھا تو وہ خالد احمد تھے جن کی شاعری، شخصیت اور گفتگو تینوں لاجواب تھیں۔

خالد احمد صاحب کا کلام تو کئی مشاعروں میں سُن چکا تھا تاہم ان سے بہ حیثیت شاعر میرا تعارف چوبرجی گارڈنز میں منعقدہ ایک مشاعرے میں ہوا تھا۔ جناب احمد ندیم قاسمی کی صدارت میں ہونے والے اس مشاعرہ کا اہتمام رشید کامل صاحب اور ان کے احباب نے کیا تھا اور انھوں نے والد صاحب (محترم یزدانی جالندھری) کے ساتھ مجھے بھی مدعو کیا تھا۔ مشاعرے میں خالد احمد کی غزل نے واقعی سماں باندھ دیا تھا:

ترکِ تعلقات پہ رویا نہ تو نہ میں
لیکن یہ کیا کہ چین سے سویا نہ تو نہ میں

ہر چند اختلاف کے پہلو ہزار تھے
واکر سکا مگر لبِ گویا نہ تو نہ میں

میں نے جو غزل پیش کی وہ کچھ یوں تھی:

کیسی ظالم رُت تھی دریا پیاسا تھا
بادل بھی تو جیسے اُڑتا صحرا تھا

یا تو دیر سے کھلنا اُس کی فطرت تھی
یا پھر میں اُس شخص کو دیر سے سمجھا تھا

وہ بُڑھیا راتوں کو سویٹر بُنتی تھی
جس کا بیٹا دن بھر سپنے بُنتا تھا

بس کچھ ایسی ہی تھی میری شاعری اُن دنوں بھی۔ خیر، مشاعرے کے بعد چائے کے دور میں خالد احمد صاحب نے مجھے شاباش اور داد دی۔ پھر والد صاحب سے مخاطب ہوتے ہوئے میرے بڑے بھائی خالد یزدانی صاحب کی شاعری کا ذکر بہت محبت سے کیا، کہنے لگے: ''خالد میرا ہم۔ نام ہے، مؤدب نوجوان ہے، بہت اچھا شاعر ہے بس ایک ہی خامی ہے۔۔۔ وہ ملتا نہیں''، یہ کہتے ہوئے قہقہہ لگایا اور پھر میری طرف دیکھ کر بولے: ''تم ملا کرو گے یا تم بھی خالد کے بھائی نکلو گے؟'' اور ایک اور زوردار قہقہہ۔ اور پھر بطور شاعر میری آمد پر والد صاحب کو مبارک باد دی۔ یہ تھی مختصر سی تعارفی ملاقات۔

میں نے واقعی ثابت کیا کہ میں خالد یزدانی کا بھائی ہوں۔ بہت دیر انھیں نہ ملا۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں زیرِ تعلیم تھا۔ کالج کی نصابی اور غیر نصابی سرگرمیوں، جُز وقتی معاشی مصروفیات، نیم ادبی اور غیر ادبی مشاغل نے معاملہ بہت دیر تعارفی ملاقات سے آگے بڑھنے نہ دیا۔ میں مشاعروں میں خالد صاحب کو دیکھتا اور سنتا رہا مگر باقاعدہ نشست کی صورت نہ نکل سکی۔۔۔ اور پھر میری یا شاید شہر کی ''شامتِ اعمال'' کہ علی اصغر عباس لاہور آ گیا۔ اُس نے مجھے لاہور کے ادبی حلقوں اور تخلیقی ہستیوں سے تواتر سے ملنے پر ''مجبور'' کر دیا۔ ایک روز وہ مجھے واپڈا ہاؤس لے گیا جہاں محکمۂ تعلقاتِ عامہ میں خالد احمد صاحب کے ساتھ ساتھ جناب حفیظ تائب، جناب خالد صدیقی، جناب افتخار مجاز اور جناب رضا الحق صدیقی سے بھی ملاقات ہوئی۔ خالد احمد صاحب سے ملاقاتوں میں تسلسل بعد ازاں عباس تابش کی رفاقت میں آیا۔

ایک دور تھا کہ ہم دونوں ہر روز ہی واپڈا ہاؤس جا پہنچتے اور پھر شعر و ادب پر ایک طویل مکالمہ شروع ہو جاتا جس میں کبھی وقفے وقفے سے اور کبھی لگاتار چائے کے دور بھی چلتے رہتے۔ ہاں، خالد صاحب اس دوران میں سگریٹ کا دھواں بھی اُڑاتے جاتے اور ہم کار اصحاب کی حرکتوں پر ان کی ہنسی بھی۔ ان کا جان دار قہقہہ شعبہ تعلقاتِ عامہ کی نیم اور مہین دیواروں کو ہلا کر رکھ دیتا تھا۔ ''چھیڑ خوباں سے چلی جائے اسد'' کا عملی مظاہرہ کرتے ہوئے وہ ''خوب'' و ''ناخوب'' میں امتیاز روا نہ رکھتے تھے۔ مُوڈ میں ہوتے، جو کہ وہ اکثر ہوتے، تو ایک ماہر باؤلر کی طرح سب کے وکٹ اُڑاتے چلے جاتے، جو سامنے آ جاتا ان کی دل چسپ ''چھیڑ خانی'' اور کاٹ دار جملوں کے ہاتھوں ''کلین بولڈ'' ہو جاتا۔

بظاہر سب سے ملتے اور خوش دلی سے ملتے مگر اپنے قریب کم کم لوگوں کو آنے دیتے تھے۔ انھوں نے اپنے عظیم شعری سنگھاسن کے گرد اگرد کئی مدوّر دیواروں کا حصار قائم کر رکھا تھا۔

''مجھ کو جاننے والے خالد جان نہ پائیں گے''

اگر کوئی پھبتیوں کی دیوارِ خنداں پار کر آتا تو خود کو شعر فہمی کی دیوار کے مقابل کھڑا پاتا، اسے عبور کرتا تو عصری ادبی آویزشوں کی راہ داری سے متعارف ہوتا، اسے پار کرتا تو وقت کی صبر طلب فصیل مقابل ہوتی، ''خالد فہمی'' کا مرحلہ طے کرنا آسان نہ تھا۔

کوئی پائے تو مجھے کیا پائے
کھوئے رہنا ہے نشانی میری

وہ عجیب ''واردات'' کرتے تھے۔ صبح آغاز ہونے والی ملاقات میں کوئی ایک مسئلہ سامنے رکھ دیتے، ایک سوال اُٹھا دیتے، یا پوچھے گئے سوال کی ایک پرت کی نشان دہی کر دیتے، مخاطب کو زیرِ بحث معاملے یا شعری رُخ کی ایک جھلک سی دکھلا کر حیرت کدے کا در وا کر دیتے اور خود خبر نامہ واپڈا، چیرمین کی رسمی تقریر، ٹی وی پروگرام کے سکرپٹ، ہم۔ کار اصحاب کی شامتِ اعمال اور چائے نوشی میں لگ جاتے۔ پھر یک بارگی ماتھے پر ڈھلک آئی بالوں کی لٹ کو سر کی ہلکی سی جنبش سے پیچھے کو اچھال دیتے، ہاتھ سے بال سنوارتے ہوئے ایک نگاہ اپنے ''مضروب و مجروح'' مہمان پر بھی ڈال لیتے اور بس مسکرا دیتے۔

مجھے یاد ہے پہلی مشترکہ ملاقات میں انھوں نے:

قبر کس دل جلے کی ہے یہ فلک
شعلہ اک روز یاں سے اٹھتا ہے

سُنایا اور اس پر گفتگو کے لیے کہا۔ جیسے امتحان لے رہے ہوں اور پھر احمد مشتاق کا شعر پڑھا:

ہوتے ہی شام آنکھ سے آنسو نکل پڑے
یہ وقت قیدیوں کی رہائی کا وقت ہے

اور اس زمین میں شعر کہنے کا حکم دیا اور خود ''خبر نامہ واپڈا'' کی خبر گیری میں مصروف ہو گئے۔ عباس تابش اور میں نے اپنی سی کوشش کی اور خالد صاحب سے ''حسبِ استحقاق'' شاباش پائی۔

جی ہاں، خالد احمد صاحب کے پاس بیٹھنا یا ان کے قرب میں جگہ پانا کارِ آساں نہ تھا۔ جیسے مضطرب طبع وہ خود تھے ویسا ہی مضطرب وہ اپنے شریکِ بزم کو دیکھنا چاہتے تھے۔ اچانک کوئی عجیب سا سوال داغ دیتے یا کوئی ایسا کثیر پہلو جملہ کہہ جاتے کہ مخاطب چکرا کر رہ جاتا۔ اب آنکھوں آنکھوں میں پوچھتے:

میں تو اپنی دُھن میں چکرایا سا پھرتا ہوں
تم کو اپنی موج میں رہنا کیسا لگتا ہے؟

تو جناب! اب اگران کے مخاطب نے ان کا جملہ اُچک لیا اور اُسی ''شان'' کا جوابی جملہ اچھال دیا تو خالد صاحب کی زوردار ''وااااہ'' اور مزید ایک کپ چائے کا حق دار قرار پا گیا۔ پہلی بار میں ایسے اعزاز کا سزاوار ٹھہرا تو بیرونی کمرے کی طرف رُخ کر کے آواز لگائی: ''مولانا! ہُن تے دو چاواں بھیج دیو''۔

چائے بنانے پر مامور باریش رفیقِ کار نے نیم دیوار کے پار سے جواب دیا: ''او پہلیاں دو چاواں دا کیہ کیتا جے؟''

کہنے لگے: ''اِک تے او چاواں چنگیاں سن، دوسرے بالکل ٹھنڈیاں برف۔ حامد و چارا تے صبر شکر کر کے پی گیا اے پر میرے گلے توں تھلے نئیں پئی لتھدی''۔

اُدھر سے آواز آئی: ''خدا دا خوف کرو، میں بالکل گرم گرم دے کے گیا ساں، ہُن تسیں آپ شعر و شاعری چہ ٹھنڈیاں کر لوتے میرا کیہ قصور؟''

فوراً بولے: خدا دا خوف! میں تے او ہدا شکر ادا کرناواں تے تہاڈا وی جنہاں دی وجہ نال میں تے پکا جنت اچ جاواں گا''۔

میری وجہ نال؟'' ادھر سے دھیما سا استفسار ہوا۔

''ہاں جی، مولانا، اوس دن تسیں ایں تے کہہ رئے سو کہ صبر کرن والے جنت اچ جان گے تے ایہو جئی ٹھنڈی تے بے سوادی حاَ تے صبر دا پھل تے مینوں مِلے گا ای ناں!''۔۔۔ آس پاس کے کئی کمروں سے بیک وقت قہقہے بلند ہوئے۔

''توبہ، توبہ، توبہ، کیہڑی گل نوں مروڑ کے کدھر لے گئے او!'' مولانا یہ کہتے ہوئے اور ایک مودب سی مُسکان ہونٹوں پر سجائے کمرے میں داخل ہوئے۔ چائے میز پر رکھی اور اس سے پہلے کہ خالد صاحب شکریہ کی گُگلی پھینکتے وہ جلدی سے دوسرے کمرے میں چلے گئے۔

ابھی کچھ ہی دیر گذری ہوگی کہ خالد صاحب پھر سے پکارے: ''مولانا! جمعہ پڑھن جان توں پہلاں دو چاواں ایہدھر پھڑا ندے جانا''۔

مولانا نے جلدی سے کہا: ''جناب! فوراً نہ گیا تے میریاں نمازدیاں سنّتاں رہ جان گیاں''۔

خالد صاحب کا جواب تھا: ''جماعت دے بعد پڑھ لینا سنتاں کیوں کہ کسے مجبوری کر کے قضا ہو جان والیاں سُنتاں بعد اچ پڑھن دا ثواب ہور وی زیادہ ملدا اے۔''

دوسرے کمرے میں کچھ دیر خاموشی رہی اور پھر مولانا بھاپ اُڑاتی چائے کے دو سفید سفید پیالے رکابیوں پر سجائے کمرے میں داخل ہوئے۔۔۔ میرے سامنے ایک پیالہ رکھتے ہوئے آہستہ

سے بولے: ''اندروں جاندے سارا کجھ ای نیں، اتوں اتوں مچلے بنے رہندے نیں''۔

پھر ایک نظر خالد صاحب کی مسکراتی شریر نگاہوں پر ڈالی اور سر کو اثبات میں جنبش دیتے ہوئے باہر نکل گئے۔

''چائے!'' طاہرہ کی آواز برسوں کے فاصلوں کو یک دم سمیٹ کر رکھ دیتی ہے۔ آنکھوں کے تجسس میں پوچھتی ہے: ''کچھ لکھ رہے ہیں کیا؟''

''نہیں، ابھی سوچ رہا ہوں'' میں خاموشی سے جواب دیتا ہوں۔ یوں ایک بے آواز مکالمہ مکمل ہو جاتا ہے۔ وہ بالکنی سے لونگ رُوم میں چلی جاتی ہے جہاں رابعہ اپنی تازہ پینٹنگ دیوار پر سجا رہی ہے، اریب ویڈیو گیم کی مہم جُوئی پر رواں ہے، رات کی رانی کی خوشبو کمرے تک محدود کیے جانے پر احتجاج کناں ہے اور بالکنی میں بیٹھا میں اپنے سامنے میز پر دھرے چائے کے مَگ سے اُٹھتی سفید سفید بھاپ کو دیکھتا ہوں۔۔۔ اچانک پھر وہی انوکھا، پُراسرار، دل سوز ترنّم میرے پاس، بہت ہی پاس کھنکھنانے لگتا ہے:

قمقموں کی طرح قہقہے جل بجھے
میز پر چائے کی پیالیاں رہ گئیں

مجھے لگتا ہے اب میں خالد احمد کے روشن روشن قہقہوں کو یاد کرتی تحریر آغاز کر سکتا ہوں۔ میں سوچتا ہوں اور یک دم جانے کہاں سے سرد جھونکے کے دوش پر سوار میپل کا ایک پُرنَم سا تنہا مگر مسکراتا ہوا پتّہ بالکنی میں میرے سامنے پڑی خالی کرسی پر آ گرتا ہے!

۔۔۔۔(جاری)

افسانہ

توصیف بریلوی (بھارت)

ذہن زاد

''بیٹے قرطاس تم رو کیوں رہے ہو؟ رونے کی کوئی ضرورت نہیں۔ تم خود کو تنہا نہ سمجھو۔ اگر تمھیں یہ لگتا ہے کہ تمھارا وجود فرضی ہے تو میں تم سے کہہ دینا چاہتا ہوں کہ وجود میرا کون سا حقیقی ہے۔ تم تو ان ڈھائی تین کروڑ سے کہیں بہتر ہو۔ ہاں......! ڈھائی تین کروڑ ہی تو ہوتے ہیں زندگی سے چمٹ جانے کی جہد میں......لیکن زندگی ان میں سے صرف ایک ہی کے حصے میں آتی ہے باقی سب فنا کی گلیوں سے ہوتے ہوئے وادیٔ خموشاں میں دفن ہو جاتے ہیں۔ تم ان سے بہتر اس لیے ہو کہ تم ان میں سے نہیں ہو۔ تم نے اپنا وجود منوانے کے لیے اپنے کسی بھائی بہن کو کچلا نہیں۔

قرطاس اپنے ابّو سے منہ پھیر کر ستون سے ٹِک جاتا ہے اور اپنے معصوم سے چہرے کو آنسوؤں سے بھگونے لگتا ہے۔ اب وہ خوب رو نوجوان ہو چکا ہے لیکن چہرے پر وہی بھولا پن، وہی معصومیت اور وہی آنکھیں جو بچپن سے اپنی ماں کے لیے بے قرار۔ اس نے ستون کی اوٹ سے ذرا اونچی آواز میں پوچھا......

''ابّو! آپ بتاتے کیوں نہیں میری ماں کہاں ہیں؟'' اتنا کہہ کر وہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔

''تم اپنی ماں کی طرح ضد بھی کرتے ہو''، قرطاس کے ابّو پیار سے مسکراتے ہوئے دھیرے سے اپنا ہاتھ اس کے شانے پر رکھ دیتے ہیں۔

''بیٹی تالیف تم دور کیوں کھڑی ہو؟ میرے قریب آؤ۔ اپنے ابّو کے پاس۔'' تالیف آ کر اپنے ابّو کے دائیں شانے سے لگ گئی۔ بھرا بھرا سا جسم، درمیانہ قد، گول چہرہ اور لب خموش۔

''بیٹی تم اتنی اداس کیوں ہو؟ تمھیں نہیں جاننا ہے اپنی ماں کے بارے میں؟''

تالیف نے اپنا سر مثبت انداز میں ہلایا۔

اپنے دونوں بچوں کو بانہوں میں سمیٹ کر انھیں بہت سکون ملا۔ ''میرے بچوں مجھے معاف

ے ریسرچ اسکالر، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

کرنا۔ میں تمھاری ماں کے متعلق اب کچھ نہیں جانتا ہوں بلکہ مجھے تو اب تمھاری ماں کی شبیہ بھی ٹھیک سے یاد نہیں رہ گئی۔ قریب رہتے ہوئے بھی میں نے اسے دیکھا ہی کتنے بار تھا......بس پہلی اور آخری بار۔ یہ الگ بات ہے کہ اُس ایک دیدار میں ہی اس کے نقش و نگار میرے ذہن میں لمبے وقت تک تازہ رہے۔''

''ابّو! ایک بات پوچھوں......؟'' تالیف نے نرم لہجے میں کہا۔

''ہاں ہاں بیٹی...... پوچھو''۔ اس کے ابّو نے سر پر شفقت سے ہاتھ پھیرتے ہوئے کہا۔

''آپ کو ماں سے اور ماں کو آپ سے ذرا بھی محبت نہیں تھی......؟'' تالیف نے بڑی معصومیت سے کہا۔

یہ سوال سن کر انھوں نے سرد آہ بھری ایسا لگا کہ ان کے منھ سے 'سیئیٔ ء......' کی آواز نکلی ہو جیسے کسی نے ان کی دکھتی رگ پر ہاتھ رکھ دیا ہو۔ چہرے کا رنگ بدلا۔ خون کی گردش میں لمحہ بھر کے لیے تبدیلی ہوئی اور رونگٹے کھڑے ہوتے ہوتے رہ گئے۔ کچھ توقف کے بعد وہ دیوار پر ٹنگی ٹارنیڈو (Tornado) کی پینٹنگ کو غور سے دیکھنے لگے اور دھیرے دھیرے پر سکون ہو گئے۔ تالیف اپنے ابّو کی حالت دیکھ کر سہم گئی اسے لگا کہ اس نے غلط سوال پوچھ لیا ہے۔

تالیف کا پوچھا ہوا سوال جو دو حصوں میں تھا۔ پہلے حصے کا جواب انھوں نے نہیں دیا اور دوسرے حصے کا جواب دھیمی آواز میں دینا شروع کیا......

''ہاں وہ مجھے چاہتی تھی......بہت چاہتی تھی لیکن مجھ سے بھی زیادہ تم دونوں کو چاہتی تھی۔ تمھاری ماں کی وجہ سے مجھے بھی تم دونوں سے اِتنی محبت ہو گئی کہ عرصہ گزر جانے کے بعد بھی میں تم دونوں کو بھلا نہ سکا۔'' اتنا کہہ کر وہ کھانسنے لگے۔ ان دونوں خوبصورت بچوں نے سہارا دے کر انھیں سوفے پر بٹھایا اور خود بھی ایک ایک کنارے پر بیٹھ گئے۔ اتنے میں ادھیڑ عمر سے ذرا زیادہ عمر کی عورت نیلے رنگ کا ایک کافی مگ لائی اور میز پر رکھتے ہوئے مسکرا کر کہا، ''آپ کی پسند کی بنائی ہے، اسٹرانگ والی۔ ٹھنڈی ہونے سے پہلے پی لیجیے گا۔ میں نیلوفر کے گھر سے ہو کر آتی ہوں۔'' اتنا کہہ کر وہ عورت چلی گئی۔ اس نے قرطاس اور تالیف کی طرف دیکھا تک نہیں۔ قرطاس جو ابھی بھی اپنے ابّو سے ناراض نظر آ رہا تھا لیکن تالیف کی آنکھوں میں مدھم سی چمک پیدا ہوئی اور اس نے پوچھا......

''ابّو! کیا یہی ہیں میری ماں؟''

''نہیں میری بچی۔ تمھاری ماں اس وقت دنیا کے کس حصے میں ہے میں نہیں جانتا۔ یہ تو میری

بیوی ہے۔ یہ تمھاری ماں نہیں ہے۔ تمھاری ماں سے علیحدگی کے بعد ہم دونوں نے کبھی کسی کی خبر نہیں لی۔ میں عمر کے اِس پڑاؤ پر آ چکا ہوں کہ پتا نہیں کب اس دنیا سے رخصت ہو جاؤں اس لیے آج تم دونوں کو یاد کیا تا کہ جی بھر کر تمھاری ماں کے بارے میں باتیں کروں اور اپنا دل ہلکا کر لوں۔''

کچھ دیر کھڑکی کے اُس پار اڑتے پرندوں کو گھورنے کے بعد وہ پھر گویا ہوئے.....

''تمھاری ماں نے اپنی جوان زندگی کا کم و بیش ایک دہا جس شہر میں گزارا وہیں میری اس سے ملاقات ہوئی تھی لیکن افسوس میں اخیر میں پہنچا اور شاید تمھاری ماں سے آدھے وقت ہی وہاں رہ سکا۔ اس مدت میں ہم ایک دوسرے کو سمجھتے رہے اور شاید کبھی سمجھ ہی نہ سکے البتہ ہم دونوں میں نزدیکیاں بھی غضب کی اُستوار ہوئی تھیں۔ دودھ اور شہد کی ندیاں ہم نے ساتھ میں اُسی شہر میں دیکھی تھیں۔ ایک دوسرے کی فکر کرنا، خیال رکھنا اور ملنا جلنا ہوتا رہتا تھا۔ ہم بہت قریب سے ملے لیکن ایک پردہ دونوں کے درمیان حائل رہا جو کہ مذہب، تہذیب، ثقافت، لحاظ، حیا، ادب اور اعتبار کے دبیز دھاگوں سے بنا ہوا تھا۔''

لمبی سانس لے کر چھوڑتے ہوئے..... ''میرے بچوں تم دونوں کی پیاری صورت تمھاری ماں اور مجھ سے بہت ملتی ہے۔ پتا ہے قرطاس! تمھاری پیشانی میرے جیسی ہے اور آنکھیں اپنی ماں کی طرح، ہونٹ میرے جیسے اور گال اپنی ماں جیسے۔''

''.....اور تالیف تم تو زیادہ تر اپنی ماں جیسی ہی لگتی ہو۔ پیشانی، آنکھیں، ہونٹ، ناک اور سب کچھ تو ویسا ہی ہے بس ذقن میری طرح ہے۔'' کہتے ہوئے وہ مسکرائے۔

دونوں بھائی بہن ایک دوسرے کو غور سے دیکھنے لگے۔ ایسا لگ رہا تھا آج وہ پہلی بار ایک دوسرے کو دیکھ رہے ہیں اور ساتھ ہی ایک دوسرے کے چہرے سے اجزا اکٹھے کر کے اپنی ماں کی تصویر بھی مکمل کر لیں گے لیکن کچھ ہی دیر میں وہ دونوں اپنے ابّو کی طرف ناامیدی کی نظروں سے دیکھ رہے تھے۔

وہ پھر گویا ہوئے..... ''تمھاری ماں کو عکس ریزی کا بہت شوق تھا اس نے میری کئی تصویریں لیں تھیں۔ جو آگے چل کر صرف میرے لیے یادگار رہ گئیں۔ اس نے تو میری تصویروں کو ضائع کر دیا ہوگا۔ تمھاری ماں کو بچوں سے بہت لگاؤ تھا۔ اسی لیے میلے میں اس نے میرے ساتھ ایک جہازی ساخت کی کتاب خریدی تھی جس میں قرطاس بالکل تمھاری بچپن جیسی تصویر چھپی تھی۔ تمھیں یقین نہیں ہو رہا ہے نہ..... میں دکھاتا ہوں تمھیں۔ میرے پاس ابھی بھی ہے وہ کتاب۔ کتاب کی اُس تصویر کو دیکھ کر تمھاری ماں زیادہ خوش ہوگئی تھی۔ اس کی آنکھوں کی چمک دوگنی ہوگئی تھی۔ کتاب خریدنے کے

بعد ہم نے اسی میلے میں ویسے ہی ایک بچے کو بھی دیکھا تھا جیسی کتاب میں تصویر تھی۔ اسے دیکھ کر تو تمھاری ماں لاچارسی نظر آنے لگی اور مجھ سے کہنے لگی تھی کہ مجھے یہی بچہ چاہیے۔ اُس وقت بڑی مشکل سے تمھاری ماں کو سمجھایا تھا کہ ہمارا بچہ بھی ایسا ہی ہوگا۔'' کہتے ہوئے وہ الماری میں چنی ہوئی کتابوں میں سے اس کتاب کو ڈھونڈنے لگے۔ قرطاس اور تالیف بھی الماری کی کتابوں پر نظریں جمائے ہوئے تھے۔ کچھ دیر بعد انھوں نے ایک پارینہ کتاب نکال کر میز پر رکھ دی۔ جب اسے کھولا تو اس کے اوراق پیلے اور تصویروں کے رنگ بھدے ہو چکے تھے۔ دو ہی ورق پلٹنے پر بڑی سی تصویر نظر آئی جو قرطاس کے بچپن کی صورت کو پیش کر رہی تھی۔ اسے دیکھ کر قرطاس کا ہاتھ اپنے گال پر بے ساختہ چلا گیا اور اس نے حیرت سے کہا.....

''کیا میں بچپن میں اتنا موٹا تھا اور میرے گال بھی.....؟''

''ہاں بیٹا.....! تم ایسے ہی تھے گول مٹول۔ تمھاری ماں کو تم ایسے ہی پسند تھے اسی لیے وہ تمھیں 'گپّو' کہا کرتی تھی۔''

اپنے ابّو کی بات سن کر تالیف دھیمے دھیمے مسکرا رہی تھی۔

''ابّو ہمیں ماں کے متعلق بتایئے وہ کہاں ہیں انھوں نے ہمیں کیوں نہیں اپنایا؟'' قرطاس کا لہجہ پہلے سے زیادہ سخت تھا۔

قرطاس کے ابّو ابھی کچھ بول پاتے کہ تالیف بھی کہنے لگی.....

''ابّو جان مجھے بھی ماں کے پاس جانا ہے۔ آپ ہمیشہ ٹالتے رہے لیکن اب اور نہیں..... اب میں بڑی ہوگئی ہوں اور آپ کا کوئی بہانہ نہیں سنوں گی۔''

اتنا سننے کے بعد وہ ہکا بکا اپنے بچوں کے منہ تکتے رہ گئے۔ انھیں اس بات کا احساس ہو گیا تھا کہ بچوں کو سمجھانا اب ان کے بس میں نہیں رہا۔ پھر انھیں بھی غصہ آ گیا۔ آج ان بچوں کی اتنی ہمت بڑھ گئی کہ مجھ سے اونچی آواز میں بات کرنے لگے ہیں۔

انھوں نے بھی تند لہجے میں کہا..... ''تمھاری ماں نے مجھ سے شادی ہی نہیں کی تھی۔ بس وہ تو تم دونوں کو مجھ میں پیدا کر کے چھوڑ گئی۔ تمھیں کیا لگتا ہے میں نے تمھاری ماں کو قبول نہیں کیا؟ میں نے ہر ممکن کوشش کی تھی۔ بے شک وہ تم دونوں کے بارے میں سوچ کر ممتا کی عمیق گہرائیوں میں اتر جاتی تھی۔ اس کی آنکھوں میں بلا کی چمک آ جاتی تھی لیکن اس نے تمھیں کبھی عملی طور پر پیدا کرنے کے بارے میں سوچا ہی نہیں۔ وہ تمھیں میرے سہارے اور مجھ میں چھوڑ گئی۔ اس لیے تم مجھ سے ہو۔ اگر میں نہیں تو تم دونوں بھی نہیں سمجھے.....!'' وہ دلخراش آواز میں چیخے۔ اِسی کے ساتھ اُنھیں سینے میں

شدید درد محسوس ہوا۔ ان کا ایک ہاتھ سینے پر اور دوسرا اپنے بچوں کی طرف تھا، گویا کہ ان سے مدد کی گہار لگا رہے ہوں۔ درد کی شدت میں اضافہ ہوتا جا رہا تھا اور دونوں بچے ایک دوسرے کو حیران و پریشان دیکھ رہے تھے۔ دھیرے دھیرے ان کے دونوں بچے مندمل ہو کر فضا میں تحلیل ہو گئے اور وہ خود میز پر لڑھک گئے۔ گھر میں بالکل سناٹا تھا۔ تاہم کتاب پارینہ اب بھی میز پر کھلی ہوئی تھی جس میں وہی خوبصورت بچہ اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر تھا۔ نیلے مگ میں کافی ٹھنڈی ہو چکی تھی۔ کھڑکی سے آنے والے ہوا کے ٹھنڈے جھونکے سے کتاب پارینہ کے اوراق پھڑ پھڑائے اور بچے کی تصویر اُن کے سر کے بالوں سے کھیلنے لگی۔

ترجمہ

بورخیس/محمد عاصم بٹ

مڈبھیڑ

جو لوگ روزانہ صبح اخبار پڑھتے ہیں، وہ ایسا اسے پھر سے بھلا دینے کے لیے کرتے ہیں یا پھر اس لیے کہ شام کی گفتگو میں اس کا حوالہ دے سکیں اور اسی لیے کسی کو یہ بات تعجب آمیز نہیں لگتی کہ مینکو یورائرتے اور ایک شخص ڈنکن کے کبھی بہت مشہور ہونے اور زیر بحث آنے والے کیس کو یا تو لوگ مزید یاد نہیں رکھ پائے یا پھر یہ یوں انھیں یاد رہا جیسے کوئی خواب۔

بلاشبہ یہ واقعہ ۱۹۱۰ میں ہوا تھا، دم دار ستارے اور صد سالہ تقریبات کے سال میں، اور تب سے اب تک ہم کتنی ہی چیزوں سے ہاتھ دھو بیٹھے ہیں۔ واقعہ کے اہم کردار جو اس واقعہ کے چشم دید گواہ تھے اور انھوں نے مکمل خاموش رہنے کی قسم کھائی تھی، مر چکے ہیں۔ میں نے بھی قسم کھانے کے لیے اپنا ہاتھ بلند کیا تھا اور نو یا دس برسوں کی تمام تر رومانوی سنجیدگی کے ساتھ اس رسم کی سنگینی کو محسوس کیا تھا۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ دوسروں نے بھی اس بات کو یاد رکھا تھا کہ میں نے اپنا وعدہ ایفا کیا تھا۔ نہ ہی میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ وہ اپنے عہد پر قائم رہے تھے۔ بہر کیف جو کچھ بھی ہے، کہانی حاضر ہے، ناگزیر تبدیلیوں کے ساتھ جو وقت، اور اچھا (یا برا) ادب پیدا کر دیتا ہے۔

اس شام میرا عم زاد لیفینیر مجھے ایک تقریب میں لے گیا جہاں دیہاتی علاقے لاس لارلز میں لوگوں کا ایک بڑا ہجوم چربی لگے بچھڑے (یا جیسا کہ بعد میں معلوم ہوا میمنے) کے بھنے ہوئے گوشت کے ساتھ موجود تھا۔ میں اس منظر نامے کو بیان نہیں کر سکتا۔ صوبے کے شمال میں ایک پر امن اور سایہ دار قصبے کا تصور ذہن میں لائیے جو ایک ہموار، پھیلتے ہوئے شہر کے بجائے دریا کی طرف نرمی سے ڈھلوانی صورت میں جھکا ہوا تھا۔ ریل کا سفر اتنا طویل تھا کہ مجھے اس سے بوریت محسوس ہونے لگی لیکن جیسا کہ ہم سبھی جانتے ہیں کہ بچپن میں وقت آہستہ آہستہ گزرتا ہے۔

شام اترنا شروع ہو چکی تھی جب ہم اس بڑے دیہاتی گھر کے پھاٹک پر پہنچے۔ وہاں مجھے قدیم بنیادی عناصر کی موجودگی کا احساس ہوا۔ گوشت کی مہک جو سیخ پر اس کے سنہری ہونے کے بعد اٹھتی ہے، درخت، کتے، خشک ٹہنیاں، آگ جو لوگوں کو اکٹھا کرتی ہے۔ وہاں ایک درجن سے زیادہ مہمان نہیں تھے سبھی بالغ مرد۔ (یہ مجھے بعد میں پتہ چلا کہ ان میں عمر رسیدہ ترین تیس سال سے زیادہ نہیں تھا۔) مجھے جلد ہی احساس ہو گیا کہ وہ سبھی گہری نظر رکھتے تھے ایسے شعبوں میں جن کی آج بھی

مجھے کچھ شد بد نہیں ہے۔ جیسے گھڑ دوڑ کے گھوڑے، سلائی کڑھائی، آٹو موبائلز، اور بدنام زمانہ مہنگی خواتین۔ کسی نے میرے شرمیلے پن میں مخل ہونے کی کوشش نہیں کی، کسی نے میری طرف توجہ نہیں کی۔ میمنے کے گوشت کی وجہ سے، جسے کم تر مہارت کے ساتھ وہاں کام کرنے والے چوکیداروں میں سے ایک نے تیار کیا تھا، ہم دیر تک کھانے کے کمرے میں اکٹھے رہے۔ شرابوں کی تاریخوں پر بات ہوتی رہی۔ وہاں ایک گٹار بھی موجود تھا جس پر مجھے یاد ہے کہ میرے ایک عم زاد نے ایلیاس ریگولیز کے گیت 'La tapera' اور 'El gaucho' اور لنفارڈو بولی میں چند گیت گائے جو تب بہت معروف تھے۔ گیت جو کالی حونین کے گھروں میں سے کسی ایک میں چاقوؤں سے ہونے والے ایک دنگے کے بیان پر مبنی تھے۔ اس کے بعد کافی اور سگار پیش کیے گئے۔ لیکن واپس گھر جانے سے متعلق کوئی لفظ کسی نے نہیں کہا۔

جیسا کہ لیوگونز نے بھی ایک بار کہا تھا، مجھے ''گھر پہنچنے میں دیر ہو جانے کا خوف'' لاحق ہوا۔ میں گھڑی کی طرف دیکھنے کی جرات نہیں کر پا رہا تھا۔ اپنی تنہائی کے احساس کو چھپانے کے لیے کہ میں خود کو مردوں کے درمیان ایک لڑکا محسوس کرنے لگا تھا، میں وائن کے ایک دو جام چڑھا گیا کسی خاص مزے کے بغیر۔

اچانک ہی یوریئرٹ نے بلند آواز میں ڈنکن کو پوکر کھیلنے کے لیے للکارا، یعنی صرف وہی دونوں، آمنے سامنے۔ کسی نے اعتراض کیا کہ دو کھلاڑیوں کا کھیل تھکا دینے والا ہوتا ہے۔ اس نے چار کھلاڑیوں کی تجویز دی۔ ڈنکن اس تجویز کے حق میں تھا۔ لیکن یوریئرٹ نے بدتمیزی کے ساتھ جسے میں نہیں سمجھ سکا، (اور نہ ہی سمجھنے کی کوشش کی) اصرار کیا کہ صرف وہی دونوں یہ کھیل کھیلیں گے۔ ٹرو کو (جس کا بنیادی مقصد وقت کو گیتوں اور نیک دلی سے کیے گئے مکارانہ حربوں سے پُر کرنا ہوتا ہے) اور سولیٹیئر کی معتدل بھول بھلیوں کے علاوہ میں نے کبھی تاش کے کھیل میں دلچسپی نہیں لی تھی۔ کسی کی نظر میں آئے بغیر میں کمرے سے باہر نکل آیا۔

ایک بڑا گھر جیسا میں نے اس سے پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا، اس کے تاریکی میں ڈوبے کشادہ کمرے (جب کہ صرف کھانے کے کمرے ہی میں روشنی تھی)، ایک لڑکے کے لیے اس سے کہیں زیادہ تعجب زا تھے جیسے کسی سیاح کے لیے ایک غیر دریافت شدہ ملک۔ بتدریج میں نے گھر کو دریافت کیا۔ مجھے یاد ہے ایک بلیئرڈ روم، ایک محافظت خانہ شیشے کے مستطیل اور چہار پہلوی پٹوں والا، جھولنے والی کرسیوں کا ایک جوڑا، اور ایک کھڑکی جس میں سے ایک جھروکا دکھائی دیتا تھا۔ اس مدھم روشنی میں میں گم ہو گیا۔ مالک مکان نے، جس کا نام ان تمام برسوں کے بعد اتنا یاد ہے کہ ایکی ویڈو یا ایکی بل تھا، مجھے تلاش کر لیا۔ بڑی شفقت سے یا جمع کرنے والے کے افتخار کے ساتھ وہ مجھے ایک

طرح کے نوادرات کی الماری تک لے گیا۔

اس نے کمرے میں روشنی کی، تو میں نے دیکھا کہ یہ الماری ہر طرح کی شکل اور نوع کے چاقوؤں سے بھری ہوئی تھی۔ چاقو جو ان کو استعمال کیے جانے کے وقوعات کی وجہ سے مشہور ہوئے۔ اس نے مجھے بتایا کہ پرگیمینو کے نزدیک اس کی چھوٹی سی زمین ہے اور یہ کہ اس نے یہ نوادرات برسوں صوبے بھر میں سفر کر کے یہاں وہاں سے اکٹھے کیے تھے۔ اس نے وہ الماری کھولی اور چاقوؤں کے ساتھ لگے چھوٹے معلوماتی کارڈوں کو دیکھے بغیر ان کی تاریخ بیان کرنی شروع کی جو تاریخ اور جگہ کے فرق سے تقریباً ایک جیسی تھی۔

میں نے اس سے پوچھا کہ کیا ان چاقوؤں میں ایسا چاقو بھی تھا جو موریرا کی ملکیت رہا (وہ جنوبی امریکہ کے کاؤبوائے کا ایک مثالی نمونہ تھا جیسے بعد میں مارٹن فیرو اور ڈان سیگنڈ وسومبرا ہوئے۔) اس نے اعتراف کیا کہ وہ چاقو اس کے پاس نہیں تھا۔ لیکن بولا کہ ایسا ہی ایک چاقو، U کی شکل کی صلیب کے حفاظتی دستے والا وہ مجھے دکھا سکتا تھا۔ تبھی غصے میں چیختی آوازیں سنائی دیں۔ فوراً ہی اس نے الماری بند کر دی۔ میں اس کے پیچھے پیچھے چل پڑا۔

یوریئرٹ چلّا رہا تھا کہ ڈنکن مکاری کر رہا تھا۔ باقی سبھی ان کے اردگرد کھڑے تھے۔ مجھے یاد ہے کہ ڈنکن باقیوں سے قد میں لمبا تھا۔ وہ مضبوط جسم کا مالک تھا، ایک بے حس چہرے والا انسان جس کے کندھے بھاری تھے اور بال اتنے سنہری تھے کہ بالکل سفید معلوم ہوتے تھے۔ مانیکو یوریئرٹ اعصابی طور پر مضطرب تاثرات اور تیز حرکت کرنے والا انسان تھا۔ اس کا رنگ گہرا تھا، اور نقوش ایسے تھے جن میں غالباً انڈین نقوش کا پرتو دکھائی دیتا تھا۔ اور چھدری بدہیئت مونچھیں تھیں۔ واضح طور پر وہ نشے میں تھے۔

میں نہیں کہہ سکتا کہ فرش پر بکھری ہوئی بوتلیں دو تھیں یا تین یا پھر حرکی تصویری کیمرہ کار کی گمراہ کن تصویروں نے میری یادداشت کو یوں آلودہ کیا تھا۔ یوریئرٹ کی تیز (اور اب ناشائستہ) گالیاں رکنے میں نہیں آتی تھیں۔ ڈنکن لگتا تھا کہ انھیں سن ہی نہیں رہا تھا۔ آخر کار وہ کھڑا ہوا، جیسے تھک چکا ہو اور یوریئرٹ کے منہ پر طمانچہ رسید کیا۔ یوریئرٹ فرش سے چیخا جہاں وہ پھیلا ہوا گرا تھا کہ وہ ایسی گستاخی برداشت نہیں کر سکتا۔ اس نے ڈنکن کو لڑائی کی چنوتی دی۔

ڈنکن نے اپنے سر اثبات میں ہلایا۔

''سچ تو یہ ہے کہ میں تم سے خوف زدہ ہوں۔'' اس نے وضاحت کرنے انداز میں مزید کہا۔

اس کے جواب میں قہقہوں کی بوچھاڑ ہوئی۔

''تم مجھ سے لڑو گے۔ اور اسی وقت'' یوریئرٹ نے پھر سے اپنے پیروں پر کھڑے ہوتے

ہوئے جواب دیا۔

کسی نے کہا خدا اسے معاف فرمائے، اور یہ کہ وہاں ہتھیاروں کی کمی نہیں تھی۔

مجھے صاف یاد نہیں ہے کہ شیشے کی نمائشی الماری کس نے کھولی۔ مانیکو یوریئرٹ نے سب سے لمبا اور نمایاں دکھائی دینے والا چاقو منتخب کیا، جس کا U کی صورت کی صلیب والا حفاظتی دستہ تھا۔ ڈنکن نے ایسے ہی جیسے ان میں سے کوئی کسی دوسرے کی معاونت کرے، لکڑی کے دستے والا چاقو منتخب کیا جس کی دھار پر چھوٹے سے درخت کا نقش کھدا تھا۔ کسی نے کہا کہ یہ ایسی بات تھی کہ خنجر کے مقابلے میں مانیکو نے تلوار کا انتخاب کیا۔

کسی کو یہ دیکھ کر حیرت نہ ہوئی کہ اس موقع پر مانیکو کا ہاتھ کپکپا رہا تھا۔ یہ بات البتہ سبھی کو ورطہ حیرت میں ڈال گئی کہ کپکپاہٹ ڈنکن کے ہاتھ میں بھی تھی۔ روایت کا تقاضہ تھا کہ جب مرد ایک ڈوئیل لڑتے ہیں، تو وہ اس گھر کو تہہ و بالا نہیں کرتے جس میں وہ ہوتے ہیں بلکہ مقابلے کے لیے باہر کھلی جگہ کو ترجیح دیتے ہیں۔ کچھ مزہ لیتے ہوئے اور کچھ سنجیدگی کے ساتھ ہم بھیگی ہوئی رات میں باہر آ گئے۔ میں شراب کے نشے میں مسرور نہیں تھا لیکن مہم جوئی کے نشے نے میرے حواس پر غلبہ پا لیا تھا۔ میری خواہش تھی کہ کوئی قتل ہو جائے تا کہ میں اس واقعہ کو بعد میں کہیں یاد اور بیان کر سکوں۔ شاید تب دوسرے بھی اس سے زیادہ بالغ نہیں تھے، جتنا میں تھا۔

مجھے یہ بھی محسوس ہوا کہ ایک گرداب ہے جس کے خلاف ہم مدافعت نہیں کر پا رہے تھے، وہ ہمیں اپنی جانب کھینچ رہا تھا اور ہم اس میں کھو جائیں گے۔ کسی نے حقیقتاً مانیکو کی الزام تراشی کو سنجیدگی سے نہیں لیا۔ سب کا خیال تھا کہ یہ کسی پرانی مخاصمت کا شاخسانہ تھا جو آج شراب کی وجہ بھڑک اٹھی تھی۔ ہم جنگل میں چلتے رہے جو اس جھروکے سے کچھ فاصلے پر واقع تھا۔ یوریئرٹ اور ڈنکن آگے آگے تھے۔ مجھے یہ بات عجیب لگی کہ دونوں ہی ایک دوسرے پر نگاہ رکھے ہوئے تھے، اس خوف سے کہ کہیں دوسرا اچانک حملہ نہ کر دے۔ ہم ایک گھاس دار قطعہ میں داخل ہوئے۔

''یہ جگہ مناسب رہے گی۔'' ڈنکن نے دھیمی تحکمانہ آواز میں کہا۔

دونوں نوجوان وسطی جگہ میں غیر فیصلہ کن انداز میں کھڑے ہو گئے۔

''یہ ہتھیار پھینک دو۔ یہ تو بس ایسے ہی ہاتھ میں آ گئے۔ اصل میں تو ایک دوسرے کو پچھاڑو۔'' کسی نے چلا کر کہا۔ لیکن تب تک لڑائی شروع ہو چکی تھی۔ پہلے تو وہ بے ڈھنگے طریقے سے لڑے جیسے وہ زخمی ہونے سے ڈر رہے ہوں۔ شروع میں وہ مخالف کے چاقو کی دھار پر نظر جمائے ہوئے تھے لیکن پھر انھوں نے نگاہیں ایک دوسرے کی نگاہوں میں پیوست کر دیں۔ یوریئرٹ اپنے غصے کو بھول چکا تھا۔ ڈنکن کو اپنی نفرت یا لاتعلقی مزید یاد نہیں رہی تھی۔ خطرے نے ان کی کایا کلپ کر دی تھی۔

اب وہ دو مرد تھے، دو لڑکے نہیں تھے جو ایک دوسرے سے دست و گریباں تھے۔ میں نے چاقو کی لڑائی کو لوہے کے انتشار کی صورت میں تصور کیا لیکن میں اسے دیکھتے رہنے کے قابل تھا یا اسے تقریباً شطرنج کے ایک کھیل کے طور پر ملاحظہ کرتا رہا۔ وقت نے نہ ہی اس واقعے کو، جس کا میں نے مشاہدہ کیا، ماند کیا، نہ اسے چمک عطا کی۔ میں یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ یہ سب کچھ کتنی دیر جاری رہا۔ ایسے واقعات ہوتے ہیں جنھیں وقت کے عمومی اہتمام کے تحت نہیں سمجھا جا سکتا۔

چوں کہ ان کی کلائیاں (جو حفاظتی پٹیوں کے بغیر تھیں) وار کو روکنے کے لیے استعمال ہو رہی تھی، ان کی آستینیں تھوڑی ہی دیر میں لیر لیر ہو گئیں، اور ان کے خون سے زیادہ سے زیادہ لتھڑتی گئیں۔ مجھے خیال آیا کہ ہمارا یہ فرض کرنا غلط تھا کہ وہ چاقو کے استعمال سے نابلد تھے۔ صاف دکھائی دے رہا تھا کہ دونوں حریف مختلف انداز میں اپنے ہتھیار استعمال کر رہے تھے۔ ہتھیاروں کا بھی آپس میں کوئی جوڑ نہیں تھا۔ اس کمی کے ازالے کے لیے ڈنکن اپنے حریف کے قریب رہنے کی کوشش کر رہا تھا جب کہ یوریئرٹ پرے پرے ہٹ رہا تھا تا کہ ہاتھ لمبا کر کے زیریں حصے پر وار کر سکے۔

''یہ دونوں ایک دوسرے کو قتل کرنے کے درپے ہیں۔ انھیں روکو۔'' اسی لڑکے آواز ابھری جس نے پہلے چاقوؤں کی الماری کی خبر دی تھی۔

کسی میں اتنی جرات نہیں تھی کہ بیچ بچاؤ کے لیے آگے بڑھتا۔ یوریئرٹ کے پیر اکھڑ چکے تھے۔ ڈنکن نے اس پر حملہ کیا۔ ان کے جسم ایک دوسرے سے تقریباً چھو رہے تھے۔ تبھی یوریئرٹ کا چاقو ڈنکن کے چہرے تک پہنچا۔ فوراً ہی وہ مختصر دکھائی دیا۔ وہ اس کی چھاتی میں اتر چکا تھا۔ ڈنکن گھاس پر گر گیا۔ تبھی وہ بولا، جب کہ اس کی آواز بمشکل سنائی دیتی تھی۔

''کتنی عجیب بات ہے۔ ایک خواب لگتا ہے۔''

اس نے اپنی آنکھیں بند نہیں کیں۔ نہ وہ اپنی جگہ سے ہلا۔ میں نے دیکھا کہ ایک انسان نے دوسرے کو قتل کر دیا۔ مانیکو یوریئرٹ اس کی نعش پر جھکا اور گڑگڑایا کہ وہ اسے معاف کر دے۔ وہ صاف طور پر سسکیاں لے رہا تھا۔ جو حرکت اس سے سرزد ہو چکی تھی، اس کا اسے احساس ہوا اور وہ خوف زدہ ہو گیا۔ میں تب جان گیا کہ اسے افسوس ایک جرم کرنے سے کہیں زیادہ اس بات کا تھا کہ کیسا احمقانہ فعل اس سے سرزد ہوا تھا۔

میں اس منظر کی مزید تاب نہیں لا سکا۔ جس منظر کو دیکھنے کی مجھے خواہش تھی، وہ رونما ہو چکا تھا، اور میں تباہ حال تھا۔

لیفینر نے بعد ازاں مجھے بتایا کہ انھیں لاش میں سے چاقو باہر نکالنے کے لیے پوری قوت لگانی پڑی تھی۔ وہ سب مل بیٹھے اور انھوں نے فیصلہ کیا کہ ممکنہ حد تک کم جھوٹ بولا جائے گا۔ چاقوؤں کی

لڑائی کو تلواروں کے مقابلے جیسی بہتر صورت سے بدل دیا گیا۔

مہاگنی کی میز پر تاش کے پتے اور بل منتشر حالت میں پڑے تھے جن کی طرف توجہ دینے یا انھیں چھونے کی بھی کسی نے کوشش نہیں کی۔

بعد کے برسوں میں میں نے ایک سے زائد بار یہ کہانی کسی دوست کو سنانے کا سوچا لیکن مجھے ہمیشہ شک گزرا کہ راز کو اپنے تک محدود رکھنے میں زیادہ لطف ہے جتنا اسے کسی سے بانٹ لینے میں۔ ۱۹۲۹ میں ایک عمومی گفتگو کے نتیجے میں اس خاموشی کے لمبے وقفے کو توڑنے کی مجھے تحریک ہوئی۔

پولیس کے ایک ریٹائرڈ چیف حوزے اولاو چاقوؤں کی لڑائیوں کے بارے میں بتا رہے تھے جو ریٹائرو کے بدنام علاقوں اور آگے ایل باجو کی بحری گودیوں میں ہوئی تھیں۔ پھر وہ بتانے لگا کہ اس قسم کے لوگ کچھ بھی کرنے پر قادر ہوتے ہیں جیسے گھات لگانا، غداری کرنا، فریب بازی اور گھٹیا قسم کی بدمعاشی، تاکہ اپنے حریفوں پر سبقت لے جائیں۔ اس نے بتایا کہ پوڈیسٹاس اور گیوٹیریز وغیرہ سے پہلے چاقوؤں کی لڑائی قسم کی کسی شے کا تصور نہیں تھا، بس ہاتھا پائی ہی ہوتی تھی۔ میں نے اسے بتایا کہ میں نے ایک بار سچ مچ ایسی ہی ایک لڑائی دیکھی تھی۔ پھر اتنے برسوں کے بعد اسے اس رات کی کہانی سنائی۔

اس نے میری روداد پیشہ وارانہ توجہ کے ساتھ سنی اور پھر مجھ سے ایک سوال پوچھا۔ ''کیا آپ کو یقین ہے کہ یوریئرٹ اور دوسرا لڑکا اس سے پہلے کبھی چاقوؤں سے نہیں لڑے تھے؟ یا یہ کہ اس علاقے میں کسی نے کبھی انھیں اس بارے میں کچھ نہیں سکھایا تھا۔''

''نہیں''، میں نے جواب دیا ''وہاں موجود سبھی لوگ ایک دوسرے کو جانتے تھے۔ اور کسی کو اپنی آنکھوں پر یقین نہیں آیا تھا۔''

اولاو نے جیسے بآواز بلند سوچتے ہوئے اپنی بات جاری رکھی، ''آپ نے کہا کہ ان میں سے ایک چاقو کا U صورت صلیب جیسا حفاظتی دستہ تھا۔ اس قسم کے صرف دو معروف خنجر ہیں۔ ایک تو وہ جسے موریرا نے استعمال کیا، اور دوسرا وہ جو تاپلقین کے قریب حوان المادا کے پاس تھا۔''

تبھی کچھ مجھے یاد آیا۔

''آپ نے ایک لکڑی کے دستے والے چاقو کا بھی ذکر کیا تھا،'' اولاو نے اپنی بات جاری رکھی، ''جس کی دھار پر ننھے درخت کا نشان بنا ہوا تھا۔ اس طرح کے چاقو ہزاروں کی تعداد میں ہیں۔ یہ اس کمپنی کا نشان ہے جس نے اسے تیار کیا۔ لیکن ان میں ایک چاقو ایسا تھا۔''

وہ لمحہ کے لیے رکا پھر گویا ہوا، ''ایک شخص ایکی ویڈو نامی تھا جس کی پرگیمینو کے قریب زمین تھی۔ تب ایک لڑاکا ہوا کرتا تھا، حوان المانزہ، جس نے کچھ شہرت حاصل کی تھی اور اسی علاقے میں صدی کے اختتامی برسوں میں اپنا مرکز قائم کیا تھا۔ پہلے شخص کے قتل سے لے کر، جسے ایکی ویڈو نے

چودہ برس کی عمر میں قتل کیا تھا، وہ ہمیشہ چھوٹے چاقو استعمال کرتا تھا کیوں کہ اس کا خیال تھا کہ یہ اس کے لیے ہمیشہ خوش قسمت ثابت ہوئے ہیں۔

حوان المانزہ اور حوان المادہ کے درمیان بڑی تناتنی تھی کیوں کہ لوگ انھیں آپس میں گڈمڈ کر دیتے تھے۔ جیسے ان کے نام ایک سے ہیں۔ ایک طویل عرصہ تک لوگوں کی نظریں ان پر رہیں لیکن ان کے راستے کبھی ایک دوسرے سے الجھے نہیں۔ حوان المادہ کسی انتخابات یا ایسے ہی کسی موقع پر ایک گولی کا شکار ہو گیا۔ جب کہ دوسرا میرے خیال میں بوڑھا ہو کر لاس فلورز میں ایک ہسپتال میں مرا۔''

اس سہ پہر اس سے زیادہ کچھ نہیں کہا گیا۔ ہم دونوں سوچنے لگے۔

نو یا دس لوگ تھے۔ سبھی اب فوت ہو چکے تھے۔ انھوں نے وہی کچھ دیکھا، جو میری آنکھوں نے دیکھا تھا۔ چھاتی پر لمبا وار اور پھر جسم آسمان کے تلے بچھ گیا۔ لیکن جو کچھ انھوں نے دیکھا وہ کسی پرانی کہانی کا اختتام تھا۔ مانیکو یوریئرٹ نے ڈنکن کو قتل نہیں کیا تھا۔ یہ ہتھیار تھے نہ کہ انھیں چلانے والے جو لڑ رہے تھے۔ وہ ایک الماری کے ایک خانے میں ایک دوسرے کے پہلو میں خوابیدہ لیٹے ہوئے تھے حتی کہ ان ہاتھوں نے انھیں جگایا۔ شاید بیدار ہونے پر وہ چونکے ہوں گے۔ شاید اسی لیے یوریئرٹ کا ہاتھ کپکپایا تھا اور ڈنکن کا بھی۔

دونوں ہی جانتے تھے کہ کیسے لڑا جاتا ہے یعنی چاقوؤں کو۔ میری مراد وہ لوگ نہیں ہیں۔ اور اس رات وہ بہت عمدگی سے لڑے تھے۔ طویل عرصہ تک انھوں نے صوبے کی لمبی سڑکوں پر ایک دوسرے کو تلاش کیا تھا اور آخر کار ایک دوسرے کو تلاش کر لیا۔ تب تک ان کے لڑاکے رزق خاک ہو چکے تھے۔ ان چاقوؤں کی دھاروں میں انسانی کینہ خوابیدہ اور باقی رہا۔ اشیا کی عمر انسانوں سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ کہانی یہاں ختم ہو جاتی ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ پھر کبھی دوبارہ ان کی مڈبھیڑ نہیں ہو گی۔

فکر و نظر

محسن فارانی

کالا باغ ڈیم ملکی المیہ کیوں کر بنا؟

دنیا کی سب سے بدنصیب قوموں میں سے ایک ہم پاکستانی ہیں۔ تیل نہیں تو کیا ہوا، اللہ تعالیٰ نے پاکستان کو دیگر کئی وسائل سے مالا مال کر رکھا ہے جو بہت کم قوموں کو میسر ہیں۔ زراعت کے لیے سرسبز میدان اور ہاتھ کی انگلیوں کی طرح پھیلتے بہتے دریاؤں کا وافر پانی میسر ہے۔ دنیا کے دسیوں ممالک میں کوئی دریا نہیں اور اگر ایک آدھ دریا ہے بھی تو وہ ہمارے آج کے دریائے راوی سے بھی کمتر ہے۔ پھر بھی سنگاپور جیسے چھوٹے چھوٹے ممالک ہم سے کہیں ترقی یافتہ، مستحکم اور بہتر پوزیشن میں ہیں۔ دریاؤں سے بہرہ یاب ممالک ان کے ایک ایک قطرے کو قومی استعمال میں لاتے ہیں اور ڈیم بناتے ہیں جن سے بجلی کے علاوہ زراعت کو توسیع دینے کے لیے پانی میسر آتا ہے۔ چین، بھارت، امریکہ، روس، مصر سب اپنے دریاؤں کا پانی بہترین قومی مفاد میں صرف کرتے ہیں اور ضائع نہیں ہونے دیتے بلکہ بھارت تو ہمارے دریاؤں کا پانی بھی چوری کر رہا ہے اور اسی لیے اس نے اکتوبر ۱۹۴۷ء سے جموں و کشمیر کے بڑے حصے پر غاصبانہ قبضہ کر رکھا ہے۔ ہمارے مشرقی دریا ستلج، بیاس اور راوی اس نے جنرل ایوب خان سے سندھ طاس معاہدہ (ستمبر ۱۹۶۰ء) کر کے ہتھیا لیے اور اب مغربی دریاؤں چناب، جہلم و نیلم اور دریائے سندھ کا پانی بھارت کے نہری نظام میں ڈالنے کے منصوبے زیرِ عمل ہیں۔

بھارت مقبوضہ کشمیر میں ان دریاؤں پر مختلف ڈیم بنائے چلا جا رہا ہے اور ادھر ہمارے ہاں کالا باغ ڈیم کا عظیم آبی منصوبہ مسلسل علاقائی سیاست کی نذر کیا جا رہا ہے۔ بانیٔ پاکستان نے علاقائیت اور صوبائیت کے فتنے کو ملکی سالمیت و استحکام کے لیے تباہ کن قرار دیا تھا مگر سندھ کی ایک سیاسی جماعت جو قومی جماعت ہونے کا دعویٰ کرتی ہے، اس نے کالا باغ ڈیم کی مخالفت کو اپنی سیاست کا مرکز و محور قرار دے رکھا ہے۔ یاد کیجیے ''قوم کی زنجیر'' نامی وزیرِ اعظم نے جنوبی پنجاب کی سرحد پر کالا باغ ڈیم کی تعمیر کے خلاف دھرنا دیا تھا۔ ۲۰۰۸ء تا ۲۰۱۳ء کی حکمرانی میں پی پی پی نے قومی اسمبلی اور تین صوبائی اسمبلیوں سے کالا باغ ڈیم کے خلاف قراردادیں منظور کروالیں۔ دریائے سندھ کا ۳۸

ملین ایکڑ فٹ پانی ہر سال سمندر میں جا رہا ہے اور اس میں سے صرف ۹.۰ ملین ایکڑ فٹ پانی کالا باغ ڈیم کی جھیل میں جمع ہوگا یعنی ایک ملین ایکڑ فٹ سے بھی کم۔ (یاد رہے ایک ایکڑ میں ایک فٹ پانی جمع ہو تو اس مقدار کو ایک ایکڑ فٹ کہا جاتا ہے۔) لیکن برا ہو علاقائی سیاست اور علاقائی پروپیگنڈے کا کہ فرضی خطرات کو اچھال کر قومی ترقی کے لیے لازم اس آبی منصوبے کی مخالفت کر کے قومی مفادات کو دریا برد کیا جا رہا ہے، حالانکہ کالا باغ ڈیم سے بننے والی سستی بجلی ہمیں لوڈ شیڈنگ اور ناقابل برداشت حد تک بڑھتے ہوئے بلوں سے نجات دلا سکتی ہے۔

ادھر ہمارے ناخداؤں کی بدنیتی کا یہ عالم ہے کہ جنرل مشرف ۹ سال کُوس لمن الملک (''کس کی بادشاہت ہے؟'' کا نقارہ) بجاتا رہا اور مسلسل جھوٹ بولتا رہا کہ ہم ڈیمز بنائیں گے مگر کالا باغ ڈیم تک نہ بنا سکا، حالانکہ کہ کالا باغ ڈیم کا انفراسٹرکچر موجود ہے، رہائشی کالونی تک بنی ہوئی ہے اور چار سال میں یہ ڈیم مکمل ہو سکتا ہے۔ جنرل مشرف اسے بنائے بغیر پی پی پی کے آصف علی زرداری کو اقتدار سونپ کر چلتا بنا، پھر کہاں کا کالا باغ ڈیم اور کہاں کا قومی مفاد۔۔۔ اور چراغوں میں روشنی ہی نہ رہی! جنرل مشرف کے پیشرو جنرل ضیاء الحق نے ۱۹۸۴ء میں کالا باغ ڈیم کی تعمیر کا آغاز کر دیا تھا، مگر پھر تاخیر سے ۱۹۸۵ء میں جمہوری تجربہ کر کے سندھ کے منتخب نمایندے محمد خان جونیجو کو وزیرِ اعظم بنا دیا جب کہ صوبائی وزیرِ اعلیٰ غوث علی شاہ تھے۔ ان دونوں نے اس بہانے کالا باغ ڈیم کی تعمیر رکوا دی کہ اس صورت میں مسلم لیگ کی سندھ حکومت پی پی پی کے اینٹی کالا باغ پروپیگنڈے میں بہہ جائے گی۔ جنرل ضیاء نے مئی ۱۹۸۸ء میں اسمبلیاں توڑ کر دوبارہ کالا باغ پراجیکٹ پر عمل درآمد کا حکم دیا مگر اس دوران میں ان کی مدتِ حیات مختصر ہو گئی اور بستی لال کمال کے فضائی حادثے (۱۷ اگست ۱۹۸۸ء) سے کالا باغ ڈیم ہمارے قومی مفادات کے دشمنوں کے تعمیر کردہ ایسے سرد خانے کی نذر ہو گیا جس کی حفاظت و بقا کا بڑا ٹھیکہ پی پی پی کے پاس اور چھوٹا ٹھیکہ اسفندیار ولی کی اے این پی (خیبر پختونخوا) کے پاس ہے جب کہ سرحد سے تعلق رکھنے والے ماہر برق و آب جناب شمس الملک (سابق سربراہ واپڈا) کالا باغ ڈیم کو ملکی ترقی کے لیے لازم قرار دیتے ہیں۔

کالا باغ ڈیم کی تعمیر کے حوالے سے تیسرا کردار سوموٹو فیم قاضی القضاۃ جسٹس ثاقب نثار کی شکل میں سامنے آیا۔ انھوں نے اپنی عدالتی حکومت کا سکّہ جمایا اور میاں نواز شریف کی جمی جمائی حکومت اقامہ کی فضول بنیاد پر برطرف کروا دی۔ پھر انھوں نے کالا باغ ایشو کا سوموٹو نوٹس لیا اور ان کے اعلان سے قوم کو امید بندھی کہ اب کالا باغ ڈیم بنا ہی بنا۔ اس پر ودھائیاں دی گئیں اور خوش آیند کالموں کے طومار لکھے گئے۔ لیکن پھر جیسے ہی قومی اسمبلی میں اپوزیشن لیڈر خورشید شاہ اور وزیرِ اعلیٰ

سندھ مراد علی شاہ کی کالا باغ ڈیم مخالف توپوں سے فائر ہوئے اور چیف جسٹس کو اپنے کام سے کام رکھنے کا درس دیا گیا تو اس شہابِ ثاقب نے کالا باغ ڈیم کے معاملے میں چپ سادھ لی اور پہلے بھاشا ڈیم اور پھر مہمند ڈیم کا ورد کرنے لگے۔ بھاشا ڈیم بھی دریائے سندھ پر بڑا منصوبہ ہے اور قومی مفاد میں ہے مگر پہاڑی علاقے میں اس ڈیم کی تعمیر میں ۱۲ برس لگیں گے اور اس کے لیے کوئی عالمی ادارہ بھارتی اعتراض کے باعث قرض دینے کو بھی تیار نہیں جب کہ کالا باغ ڈیم کو عالمی ادارے او کے کر چکے ہیں، پھر بھی ہمارے مفاد پرست سیاستدان اس کی تعمیر کا نام لینے کے روادار نہیں۔ گزشتہ ماہ ''وزیرِ اعظم'' عمران خان نے کالا باغ ڈیم سے کہیں چھوٹے مہمند ڈیم کی تعمیر کا افتتاح کیا تو اس کی افتتاحی تقریب میں ہمارے ریٹائرڈ ''شہابِ ثاقب'' بھی ساتھ کھڑے نظر آئے۔ کاش! وہ اپنے بے پناہ عدالتی اختیارات بروئے کار لا کر کالا باغ ڈیم کے بارے میں عوامی مفاد میں فیصلہ صادر کر جاتے تو نسلیں ان کی ممنونِ احسان ہوتیں۔ کالا باغ ڈیم بنتا یا نہ بنتا، کم از کم ان کا نام محسنینِ پاکستان کے زمرے میں تو لکھا جاتا لیکن وہ بھی مصلحتوں کا شکار ہو گئے اور ان کے سوموٹو قوم کا کچھ بھلا نہ کر سکے۔ ہماری بدنصیب قوم اپنے ہی مفادات کی دشمن بنی ہوئی ہے۔

اس کے مقابلے ہمارے ازلی دشمن بھارت کا یہ حال ہے کہ اس نے ہمارے مشرقی دریاؤں کا پانی سمیٹ کر سینکڑوں میل لمبی اندرا گاندھی کینال بنالی ہے جس سے بیکانیر اور راجستھان کے چولستان وتھر کے صحراؤں کا بہت بڑا رقبہ آباد اور سرسبز و شاداب بنالیا ہے۔ چولستان کی سرحد پر بارڈر پار بھارتی علاقے میں فصلیں لہلہا رہی ہیں مگر ہمارے علاقے میں ریت اڑتی ہے۔ بھارت میں دریائے نرمدا پر کالا باغ ڈیم کے لیول کا آبی منصوبہ ''سردار ڈیم'' دو سال پہلے مکمل ہوا ہے۔ علاقائی سطح پر اس کی بھرپور مخالفت ہوئی تھی۔ سردار ڈیم کی جھیل کے لیے جن کسانوں کو نقل مکانی کرنی پڑی، ان کے اندولن اور بندھ ہوئے حتیٰ کہ مسیحی دانشور اور ناول نگار ارون دھتی رائے بھی سردار ڈیم مخالف تحریک میں شامل ہو گئی لیکن مرکزی حکومت کا فیصلہ تھا، وہاں کوئی علاقائی جماعت اس کی تعمیر میں سدِّ راہ نہ ہو سکی اور آج سردار ڈیم بھارت کی ترقی میں بھرپور کردار ادا کر رہا ہے۔ ادھر ہماری مرکزی حکومت ایک صوبائی حکومت کی یرغمال بنی ہوئی ہے اور ہم مسلسل لوڈ شیڈنگ کی تاریکیوں میں ڈوبے جا رہے ہیں۔

(نوٹ: زرداری دور کی بدترین لوڈ شیڈنگ میں راقم کا دائیں پاؤں ابلتا پانی پڑنے سے بری طرح جل گیا تھا جب کہ جنوری کی شدید سردی تھی۔)

فانوس نما

محمد شکور طفیل

خالصتان: آزادیِ کشمیر کی کنجی

بھارتی جنتا پارٹی (بی جے پی) نے اپنی حالیہ انتخابی مہم میں کھل کر یہ اعلان کیا تھا کہ ہم حکومت بنانے کے بعد بھارت کے آئین کی دفعہ ۳۵۔اے اور دفعہ ۳۷۰ کو ختم کرنے کا اعلان کر دیں گے، جس کے مطابق کشمیر کی انفرادی حیثیت ختم ہو جائے گی اور اسے آئینی طور پر بھارت کا حصہ بنا دیا جائے گا جب کہ دوسری آئینی ترمیم کرنے کے بعد ہر بھارتی باشندے کو کشمیر میں پراپرٹی خریدنے کا اختیار حاصل ہو جائے گا۔ حالیہ بھارتی انتخابات جیتنے کے بعد بی جے پی نے اپنے انتخابی منشور کے عین مطابق بھارتی آئین کی خود ہی دھجیاں بکھیر کر رکھ دی ہیں۔ آج کا بھارت اب آئینی طور پر گاندھی اور نہرو کے کیے ہوئے بین الاقوامی وعدوں سے صاف مکر گیا ہے۔ بی جے پی کے سیاسی عزائم بالکل واضح ہیں اور وہ یہ کہ بھارتی آئین کو بتدریج ایک سیکولر آئین سے ایک ہندو دستور میں تبدیل کر دیا جائے۔ اگر بھارتی جنتا پارٹی کو اسی رفتار سے انتخابی کامیابیاں حاصل ہوتی گئیں تو پھر وہ دن دور نہیں جب بھارت کے کرنسی نوٹوں پر گاندھی اور نہرو کی تصاویر کے بجائے آشوکا اور چانکیہ کی تصاویر شائع ہونا شروع ہو جائیں گی۔

کشمیر میں بسنے والے مسلمانوں کا زور توڑنے اور انھیں اقلیت میں بدلنے کا یہ خیال اسے اسرائیل سے حاصل ہوا ہے کیوں کہ اسرائیل نے کمال مہارت سے پہلے فلسطینیوں کی زمینوں کو خریدا اور پھر باقی پراپرٹی سے انھیں زبردستی بے دخل کر دیا۔ ان ستّر برسوں میں وہ فلسطینیوں کی مختلف آبادیوں کو آگ لگاتا رہا اور بتدریج یہودی بستیاں بساتا چلا گیا۔ یوں آج اس فلسطین میں فلسطینی اقلیت میں ہو کر رہ گئے ہیں جب کہ یہودیوں کی اکثریت قائم ہو چکی ہے۔ بھارت کی آزادی کے بعد شیخ عبداللہ کو سیاسی چکمہ دے کر بھارتی آئین کے اندر کشمیریوں کو ایک آزاد ریاست کا جو خواب دکھایا گیا تھا، وہ محض ایک خواب اور سراب ہی ثابت ہوا۔ اب صورتِ حال یہ ہے کہ ان دنوں کشمیریوں کے پاکستانی دوست بھی نظر بند ہیں اور بھارت نواز سیاست دان بھی۔ ایک بھارت نواز سیاست دان اور سابق وزیرِ اعلیٰ مقبوضہ کشمیر محبوبہ مفتی نے صاف کہہ دیا ہے کہ ہم نے پاکستان پر بھارت کو ترجیح

دے کر غلطی کی تھی اور یہ کہ اب دوقومی نظریہ ایک حقیقت بن کر سامنے آ گیا ہے۔ ایک دوسرے بھارت نواز سیاست دان شیخ عمر نے بھی کم وبیش انھی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ جناب وزیر اعظم پاکستان عمران خان کے دورۂ امریکہ کے دوران امریکی صدر نے کشمیر پر ثالثی کا جو لالی پاپ دکھایا تھا وہ کسی مذاق سے کم نہیں تھا۔ امریکہ کو یہ معلوم ہو چکا تھا کہ بھارت عن قریب اسرائیل کی راہ پر چل نکلنے والا ہے، لہٰذا اس نے ہمیں بے وقوف بنانے کے لیے ثالثی کا شوشہ چھوڑ دیا۔ ہماری حکومت کے علم میں یہ بات پہلے سے تھی کہ مودی سرکار کس انتخابی منشور کے بل بوتے پر الیکشن لڑ کر آئی ہے لیکن حکومت نے قبل از وقت کوئی عملی قدم نہیں اٹھایا اور صرف امریکی دورے کی کامیابی کا ڈھنڈورا پیٹتی رہی۔ بھارتی حکومت نے ستّر برسوں کے بعد جو اتنا بڑا قدم اُٹھایا ہے تو اس کے بعد ہمیں ہرگز اس غلط فہمی میں نہیں رہنا چاہیے کہ بھارت کشمیر میں کشمیریوں کی نسل کُشی نہیں کرے گا۔ اسرائیل نے جس نسل کُشی کا بہیمانہ اقدام فلسطین میں اُٹھا رکھا ہے، اب بھارت اُسی ایجنڈے کے تحت کشمیر میں اپنا مجرمانہ کردار ادا کرنے پر تُلا بیٹھا ہے، اس لیے کشمیر کو فلسطین بننے سے بچانے کے لیے ہماری حکومت کو ابھی سے ضروری اقدامات اٹھانے ہوں گے۔

ان قدامات کا آغاز سفارتی تعلقات محدود کرنے کے بجائے مکمل طور پر ختم کر دینے سے ہونا چاہیے۔ تاہم فی الوقت حکومت نے تجارتی وثقافتی تعلقات ختم کرنے کا اعلان کر کے ایک اچھا قدم اٹھایا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ بھارت کا یہ تجارتی اور ثقافتی بائیکاٹ مستقل طور پر رہنا چاہیے۔ حکومت نے اس بھارتی یلغار پر دنیا بھر میں آواز اٹھانے کا جو فیصلہ کیا ہے وہ ایک قابلِ تحسین قدم ہے لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ تعصب اور نفرت کا جو زہر بھارت کے رگ وپے میں سرایت کر چکا ہے یعنی دوسرے لفظوں یہ ایک ناسور بن چکا ہے، جس کا مقابلہ صرف بین الاقوامی روابط کو فروغ دینے سے ہرگز نہیں کیا جا سکتا۔ بھارتی جنتا پارٹی اپنے انتخابی منشور کے مطابق بھارت کو ایک سیکولر ریاست کے بجائے ایک ہندو ریاست بنانے پر کار فرما ہے۔ اس مقصد کے لیے بی جے پی کی نظریاتی جماعت راشٹریہ سیوک سنگھ (R.S.S) لاکھوں ہندوؤں کو دن رات عسکری تربیت دے رہی ہے اور آر۔ ایس۔ ایس کی اسی تربیت اور طاقت کو بالآخر مقبوضہ کشمیر کے میدانوں کو خاک وخون میں ڈبو کر آزمایا جائے گا۔

بھارتی وزیر اعظم نریندر مودی بھارتی جنتا پارٹی میں کوئی اچانک منظر عام پر نہیں آ گئے بلکہ وہ عین جوانی کے ایام سے راشٹریہ سیوک سنگھ سے متاثر تھے جس کا بنیادی مقصد ''ہندوتوا'' (ہندو ریاست) کا قیام ہے یعنی اس نظریے کے تحت ہندوستان صرف ہندوؤں کا ایک ملک ہے، گویا یا تو ہندوستان کے تمام باشندے بشمول مسلمان اور عیسائی ہندو بن جائیں یا پھر ہندوستان چھوڑ

دیں۔ ان کی تعلیم وتربیت میں مسلم دشمنی کے نظریات اچھے خاصے رچ بس گئے تھے۔ ان کے اسی نظریے یا انتہا پسندی نے پہلے انھیں گجرات کا وزیر اعلیٰ بنایا اور اب گجرات میں پانچ ہزار مسلمانوں کو مارنے کے بعد پورے بھارت کا قصائی بنا دیا ہے۔ اس وقت صورتِ حال یہ ہے کہ ان کی اس یک طرفہ یلغار کا جائزہ لیا جائے تو ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے وہ ہٹلر کی راہ پر چل نکلے ہوں۔ انھیں بھی ہٹلر کی طرح نہ بین الاقوامی معاہدوں کا کوئی احترام ہے اور نہ انھیں بین الاقوامی قانون کی کوئی پروا ہے۔ جس طرح کبھی ہٹلر نے ہر خرابی کا سبب یہودیوں کو سمجھ رکھا تھا بالکل اسی طرح آج کل کے مودی نے مسلمانوں کو ہر فساد کی جڑ سمجھ رکھا ہے۔ جب وہ یہ دیکھتے ہیں کہ مسلمان متحد ہیں تو وہ خاموشی اختیار کر لیتے ہیں اور جب وہ مسلمانوں کو باہم دست وگریباں دیکھتے ہیں تو وہ فوراً ان پر چڑھ دوڑتے ہیں۔ مودی اور ہٹلر میں کئی قدریں بڑی مشترک ہیں۔ جس طرح کبھی ہٹلر نے پوری دنیا کا امن خطرے میں ڈال دیا تھا اسی طرح آج کی مودی سرکار نے پوری دنیا کے سکون کو غارت کر کے رکھ دیا ہے۔ جس طرح پہلے ہٹلر کی بدمعاشی پر امریکہ اور سویت یونین نے اپنی خاموشی توڑ دی تھی بالکل اسی طرح وہ یہ مت سمجھے کہ کشمیر میں ہندوؤں کی غیر قانونی بستیاں تعمیر ہونے پر پاکستان بھی خاموش بیٹھا رہے گا۔ پاکستانی حکومت، عوام اور فوج نے متفقہ طور پر یہ اعلان کر دیا ہے کہ اگر انھیں کشمیر کی آزادی کے لیے کسی بھی آخری حد تک جانا پڑا تو ہم ضرور جائیں گے۔

حالات کے اس مختصر جائزے کے بعد یہ حقیقت اظہر من الشمس ہو جاتی ہے کہ بھارت محض بین الاقوامی دباؤ میں آ کر اپنی شرارتیں بند نہیں کرے گا۔ آمر جرنیلوں سے ہمارا اختلاف اپنی جگہ مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ جنرل ضیاء الحق کی اندرونِ خانہ پالیسیاں قابلِ مذمت سہی لیکن اس کی خارجہ پالیسی انتہائی کمال کی تھی۔ جنرل ضیاء الحق کی آمرانہ پالیسیوں کی جتنی مذمت کی جائے کم ہے لیکن ان کی افغان اور خالصتان پالیسی کمال کی تھی۔ جنرل ضیاء الحق کی خالصتان پالیسی اگر کچھ عرصہ اور جاری رہ جاتی تو امرتسر میں بھارتی فوجوں کا پاکستانی فوجوں کے سامنے ہتھیار ڈالنا کوئی زیادہ دور کی بات نہیں رہ گئی تھی۔ جنرل ضیاء الحق نے اپنی خداداد صلاحیتوں سے خالصتان تحریک کو عروج پر پہنچا دیا تھا۔ سکھوں کے نوجوان قائد بھنڈراوالا نے اپنے سیکڑوں ساتھیوں سمیت امرتسر میں سکھوں کے مقدس مقام یعنی گولڈن ٹیمپل کو اپنا مورچہ بنا لیا اور اعلان کر دیا کہ سکھ ایک الگ قوم ہیں اور یہ کہ ہم اپنا الگ ملک خالصتان بنا کر رہیں گے۔ اس گولڈن ٹیمپل سے خالصتان تحریک کی جڑیں پورے مشرقی پنجاب تک پھیل گئیں۔ سکھوں کی سرزمین میں گورداس پور کا پورا علاقہ بھی شامل تھا جسے سر ریڈ کلف ایوارڈ نے ۳ جون ۱۹۴۷ء کے تقسیمِ ہند کے منصوبے میں پاکستان کا حصہ قرار دیا تھا لیکن چوں کہ کشمیر پر غاصبانہ

قبضہ کرنے کے لیے ایک بہترین راستہ گورداس پور سے جاتا تھا۔ اس لیے کشمیر پر قبضے کے لیے نہرو اور گاندھی نے ہندوستان کے آخری وائسرائے لارڈ ماؤنٹ بیٹن پر دباؤ ڈالا اور لارڈ ماؤنٹ بیٹن کے دباؤ پر سر ریڈ کلف ایوارڈ نے تقسیمِ ہند کے موقع پر اسے بھارت کا حصہ قرار دے دیا۔ یہ سراسر ناانصافی پر مبنی فیصلہ تھا اور دنیا میں آنے والا ہر مؤرخ اس مجرمانہ فیل پر لارڈ ماؤنٹ بیٹن اور سر ریڈ کلف ایوارڈ کو مطعون کرتا رہے گا۔ گورداس پور میں مسلمانوں کی غالب اکثریت تھی اور ۳ جون کے اعلان کے بعد وہاں گھر گھر پاکستان کے جھنڈے لہرائے گئے اور چراغاں کیا گیا مگر دو ماہ بعد ہی اسے اچانک بھارت کا حصہ قرار دے دیا گیا اور وہاں لاکھوں مسلمانوں کا قتلِ عام کیا گیا۔ اس طرح گورداس پور کے راستے کشمیر پر بھارتی قبضہ آسان ہو گیا۔

خالصتان تحریک نے سکھوں میں ایک الگ قوم ہونے کا تاثر پیدا کیا اور اب وہ محسوس کرنے لگے کہ وہ انگریزوں کی غلامی کے بعد ہندوؤں کی غلامی میں چلے گئے ہیں۔ ان میں یہ احساس زیادہ ہوتا چلا گیا کہ ہمارے ماسٹر تارا سنگھ جیسے سکھ لیڈروں نے ہندو لیڈروں سے دھوکا کھایا ہے۔ ہمیں گاندھی اور نہرو کے نقشِ قدم پر چلنے کے بجائے محمد علی جناح کی بات مان کر پاکستان کا حصہ بن جانا چاہیے تھا کیوں کہ سکھوں کو جناح صاحب نے یہ گارنٹی دی تھی کہ پاکستان کے آئین میں انھیں مکمل صوبائی خودمختاری حاصل ہو گی اور ان کے لیے اپنے مذہبی مقامات یعنی ننکانہ صاحب، کرتار پور اور لاہور آنے جانے میں آسانی رہے گی۔ جناح صاحب کی یہ بات نہ ماننے سے آج سکھ اقلیت ہندوؤں کی غلام بن کر رہ گئی ہے۔ بھارت کی آزادی کے فوراً بعد مشرقی پنجاب کے تین ٹکڑے کر کے سکھ قوم کو جڑ سے اکھاڑ دیا گیا۔ سرکاری ملازمتوں میں ان سے ناروا سلوک روا رکھا گیا۔ ان ساری وجوہات کی بنا پر سکھوں کے جذبات بے حد مشتعل تھے۔ گولڈن ٹیمپل ان کی تحریک کا مرکز تھا۔ پاکستان کی سیاسی اور اخلاقی حمایت انھیں حاصل تھی جس کے بعد ایسے حالات بنتے چلے گئے کہ صاف نظر آنے لگا کہ اب خالصتان نوشتۂ دیوار ہے۔ خالصتان آزاد ہوتے ہوئے صاف نظر آنا شروع ہو گیا تھا جب کہ اس کی آزادی کے بعد کشمیر کی آزادی کو روکنا ناممکن ہو جانا تھا۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ کشمیر کی آزادی خالصتان کی آزادی سے منسلک تھی۔ کشمیر اور خالصتان دونوں لازم و ملزوم تھے۔ ان حالات کو دیکھ کر اندرا گاندھی بھی بوکھلا گئی۔ یہ وہی بھارتی وزیرِ اعظم تھی کہ جس نے مشرقی پاکستان کو توڑ کر کھل کر یہ اعلان کیا تھا کہ آج ہم نے دو قومی نظریے کو خلیج بنگال میں ڈبو دیا ہے۔ ڈھاکہ میں ۹۰ ہزار پاکستانیوں سے ہتھیار ڈلوانے والی اندرا گاندھی کو اب خوابوں میں بھی بھارتی فوج امرتسر میں پاکستان کی فوج کے آگے ہتھیار ڈالتے ہوئے نظر آنے لگی۔ اسی بوکھلاہٹ میں بھارتی وزیرِ اعظم اندرا گاندھی نے اپنی

فوج کو گولڈن ٹیمپل پر حملہ کرنے کا حکم جاری کر دیا۔ آزادی پسند سکھوں نے بھارتی فوج کا ڈٹ کر مقابلہ کیا مگر بلا آخر انھیں موت کو گلے لگانا پڑ گیا۔ لیکن بھنڈراوالا اور اس کے سیکڑوں ساتھی مر کر بھی زندہ ہو گئے۔ سکھوں کے اس قتلِ عام کے بعد پورے مشرقی پنجاب اور دنیا بھر میں موجود سکھوں میں غم و غصہ کی لہر دوڑ گئی۔ گھر گھر خالصتان کا نعرہ لگنا شروع ہو گیا۔ ایسے میں بھارت کے خفیہ اداروں نے اندرا گاندھی سے درخواست کی کہ سکھوں کے مذہبی جذبات بہت زیادہ مشتعل ہیں لہٰذا وہ فوراً اپنے سکھ باڈی گارڈوں کو فوری طور پر تبدیل کر دیں مگر اندرا گاندھی نے ایسا کرنے سے انکار کر دیا اور کہا کہ ''نہیں! مجھے اُن پر بڑا ناز ہے''۔ اندرا گاندھی سکھوں کے بھڑکے ہوئے جذبات کا اندازہ نہ کر سکی تھی اور پھر وہی ہوا کہ جس کا خدشہ تھا۔ اندرا گاندھی کے اپنے ہی باڈی گارڈوں نے اُنھیں بھون کر رکھ دیا۔ اس کے ردِعمل کے طور پر ہندوؤں نے صرف دلّی میں دن دیہاڑے تقریباً پانچ ہزار سکھوں کو ان کے گھروں سے نکال کر گاجر مولی کی طرح کاٹ کر رکھ دیا جس پر آج تک کسی ایک ہندو کو بھی سزا نہیں دی گئی۔ اس مختصر پس منظر سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کشمیر کی آزادی کے لیے ہم نے ماضی میں جو کوتاہیاں کیں ان سے بچتے ہوئے ہمیں آئندہ کشمیر کا جواب خالصتان کی صورت میں دینا ہو گا۔ آخر کب تک کشمیری اپنا خون بہاتے رہیں گے؟ آخر پاکستانی فوج کب تک اپنی جانیں قربان کرتی رہے گی؟ آخر ہماری قوم کب تک کشمیر کی آزادی کا خواب دیکھتی رہے گی؟ اب وقت آ گیا ہے کہ اس سے قبل کہ بھارت کشمیر میں ہندو آبادکاری اور مسلمانوں کی نسل کشی کا آغاز کرے، پاکستان کو جنرل ضیاء الحق کی طرح خاموشی سے خالصتان تحریک پر دستِ شفقت رکھ دینا چاہیے کہ آخر ڈھاکہ میں شکست کا بدلہ ہم صرف امرتسر ہی میں لے سکتے ہیں۔ آئے روز کی سرحدی خلاف ورزیوں پر بھارت سے بار بار احتجاج کرنے کا کوئی فایدہ نہیں۔ اب آیندہ وہ جب بھی ہماری سرحدوں پر بدمعاشی کرے تو بھارت کی وزارتِ خارجہ کے اعلیٰ افسروں کو بلا کر انھیں دورانِ احتجاج یہ بھی صاف صاف بتا دینا چاہیے کہ آج آپ کی تشریف آوری پر ہم نے اپنی وزارتِ خارجہ میں خالصتان ڈیسک قائم کر دیا ہے اور اس میں آپ کی آمد پر آج ہی سے باقاعدہ طور پر کام شروع ہو گیا ہے۔ آپ کی ان سرحدی جھڑپوں کا جواب اب کہاں کہاں دیا جا سکتا ہے، اس پر آپ کو خود سوچ بچار کر لینی چاہیے۔

ایک اور خوشخبری

طفیل بُک بنک

اللہ تعالیٰ کی مہربانی سے
25 رمضان المبارک یعنی جمعۃ الوداع کے روز
طفیل بک بنک کا افتتاح ہو چکا ہے۔

TUFAIL BOOK BANK

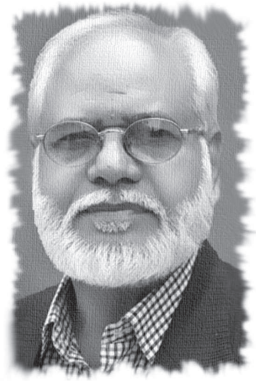
یہاں سکول، کالج اور یونیورسٹی سمیت
تمام جنرل بکس موجود ہیں۔

طفیل بُک بنک: #94۔لٹن روڈ، بوہڑ والا چوک، نزد مزنگ چونگی، لاہور
فون نمبر: 042-37172928 042-37172927

ماہ نامہ ''فانوس'' کا ایک اور عظیم الشان نمبر

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نمبر

ادارہ ''فانوس'' کی جانب سے ۲۰۱۹ء میں
ایک نام وَر استاد اور ماہرِ اقبالیات
کل صفحات:-/500
جناب ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی پر ایک ضخیم نمبر کی اشاعت زیرِ ترتیب ہے۔
جس کے لیے ہمیں آپ کے مقالات کا انتظار رہے گا



ڈاکٹر تحسین فراقی نمبر

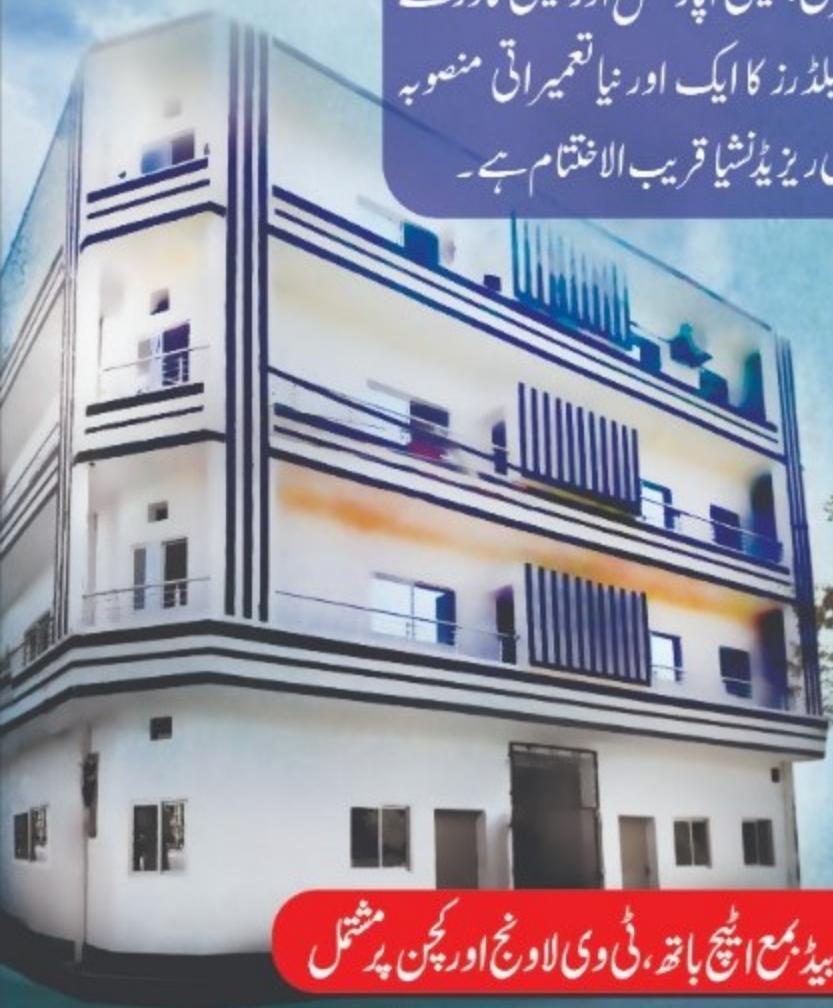
کل صفحات:-/500

ادارہ "فانوس" کی جانب سے ۲۰۱۹ء میں ایک اور نام ور شاعر، استاد،
ماہرِ اقبالیات اور مستند نقاد جناب ڈاکٹر تحسین فراقی پر ایک تاریخی نمبر کی اشاعت
منظرِ عام پر آ رہی ہے جس کے لیے ہمیں آپ کے گراں قدر مقالات کا انتظار رہے گا

MONTHLY FANOOS
Lahore - Pakistan
Regd.No-L.7480
Monthly Fanoos
Since-1960

معیار دبئی کا-----کرایہ لاہور کا

طفیل منزل، طفیل اپارٹمنٹس اور طفیل ٹاور کے
بعد طفیل بلڈرز کا ایک اور نیا تعمیراتی منصوبہ
طفیل ریزیڈنشیا قریب الاختتام ہے۔



دو بیڈ بمع اٹیچ باتھ، ٹی وی لاونج اور کچن پر مشتمل

یہ تعمیراتی منصوبہ لاہور کے دل سمن آباد کی بہترین لوکیشن پر واقع ہے۔

رابطہ کے لیے پراپرٹی ڈیلر: محمد اکبر: 0322-4041019 محمد الیاس: 0321-4546271