سبق نمبر۔ ۱۰ تعارف

"زبان اور اردو زبان کی تاریخ"

زبان کیا ہے؟ یہ کب پیدا ہوئی؟ اس کی تاریخ کیا ہے؟ زبان کیسے وجود میں آئی؟ ان سب سولات کے متعلق معلومات ذیل میں پیش کی جاتی ہیں۔
زبان بول چال کے اس انداز کو کہتے ہیں جس کے ذریعے ہم اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں اللہ تعالیٰ نے ہمیں پانچ قوتوں سے نوازا ہے جن میں قوت باصرہ، دیکھنے کی قوت۔ سامیہ سننے کی قوت، لامسا چھونے کی قوت، شامہ سونگھنے کی قوت اور قوت گویائی یعنی بولنے کی قوتیں شامل ہیں۔ یہ وہ حسسیات ہیں جن کے ذریعے ہم ابلاغ کا کام لیتے ہیں اور اپنا پیغام دوسروں تک پہنچاتے ہیں۔ ابتدا میں انسان چہرے کے تاثرات کے ذریعے اپنی بات دوسروں تک پہنچاتا تھا۔

ہم جانتے ہیں کہ جو کچھ ہم سننا چاہتے ہیں، بولنا چاہتے ہیں وہ صرف زبان کی کے ذریعے ممکن نہیں ہوتا۔ چرند پرند اور انسان ابلاغ کے لیے چہرے کے تاثرات اور جسمانی حرکات وسکنات سے بھی کام لیتے ہیں اور یہ سلسلہ روز اول سے یوں ہی ہے لیکن یہ ہمارا بنیادی موضوع نہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ آج بھی حرکات وسکنات کی اہمیت اتنی ہی ہے جتنی روز اول سے تھی۔ اس کے علاوہ ہم اشارات وعلامات سے بھی کام لیتے ہیں۔ مثلاً سرخ رنگ کی علامت، سبز رنگ کی علامت اور جانوروں کی شکلوں وغیرہ کی علامات مثلاً فاختہ امن کی علامت ہے یا اس قسم کی مختلف النوع قسم کی علامات روز مرہ زندگی میں استعمال کرتے ہیں۔

لیکن اگر ہم زبان کی بات کریں تو یہ وہ ذریعہ ہے جو مذکورہ بالا دونوں یعنی حرکات وسکنات اور علامات، ذرائع ابلاغ سے زیادہ اہم ہیں ہم بہت سی باتیں چہرے کے تاثرات اور اشارات وعلامات سے کرتے ہیں لیکن یہ عمل اس وقت اہم ہوتا ہے جب ہم ایک دوسرے کی زبان نہیں جانتے۔ لیکن یہ ہماری بنیادی ضروریات سے زیادہ مدد نہیں کر سکتا کیونکہ تاریخ یا دستاویز کے متعلق اشارے کنائے زیادہ معاون نہیں ہوسکتے۔
اب یہ سوال کہ زبان کب پیدا ہوئی؟ کس طرح زبان نے الفاظ کی شکل پائی؟ زبان نے ترقی کیونکر کی؟ اردو زبان کے متعلق مختلف نظریات کون سے ہیں؟ ان سوالات کا جواب جاننے کے لیے الفاظ کا سہارا لیا جائے گا۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ الفاظ کہاں سے آئے اس کا جواب اس طرح سے دیا جاسکتا ہے کہ جہاں تک انسانی تحقیق کا تعلق ہے تو قیاس کے مطابق اس کی تاریخ زیادہ پرانی اور قدیم نہیں کیونکہ جب ہم تاریخی دستاویز کو چھانتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ زبان کی تاریخ پانچ یا سات ہزار سال کی قبل میسر نہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے پاس اس کے تحریری نمونے موجود نہیں۔

ہمارے پاس زبان کے آغاز کے متعلق ایک راستہ ہے جس کے ذریعے ہم زبان کے متعلق آشنائی حاصل کرسکیں کیونکہ ہمارے پاس کوئی ایسا انسان نہیں جو اس سلسلے میں ہماری راہ نمائی کرسکے اس کے لیے ہمارے پاس صرف اور صرف ایک طریقہ ہے اور وہ ہے تاریخ۔ لیکن بدقسمتی سے یا تو ہم ماضی کی زبانوں سے واقف نہیں اور ہمارے پاس اس کے تحریری نمونے بھی موجود نہیں۔ ایسی صورت میں ہم کیا کریں۔ ایسی صورت میں ہم یہ کہتے ہیں کہ حضرت انسان کے پاس قوت گویائی تو تھی اور وہ زبان صرف ان فطری آوازیں کے لیے جن کی اہمیت آفاقی نوعیت کی ہے، استعمال کرتا تھا۔ مثلاً تکلیف میں کوئی آواز نکالنا، حیرت کا اظہار کرنا، خوشی کے موقع پر کوئی آواز نکالنا۔ یہ وہ آوازیں ہیں جو کسی قسم کی زبان کی متقاضی نہیں ہوتیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ دراصل زبان نہیں بلکہ آوازیں ہیں۔ یہاں ہمیں آواز اور الفاظ کے فرق کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔
اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ فرق کیا ہے؟ زبان الفاظ کا مجموعہ ہے اور یہ سب جانتے ہیں کہ الفاظ بہر حال آوازوں سے بنتے ہیں خواہ وہ کسی بھی

زبان کے الفاظ ہوں مثلاً اردو کی الف، ب اور انگریزی کی اے، بی، سی۔ یہ آوازوں کی علامات ہیں لیکن بذاتِ خود یہ الفاظ نہیں بلکہ آوازیں ہیں۔ جب مختلف آوازیں ملتی ہیں تو الفاظ بنتے ہیں اور الفاظ کا ملاپ یا الفاظ کی خاص ترتیب جملے کو جنم دیتی ہے۔ اور معنی آوازوں میں نہیں بلکہ جملے یا لفظ میں پنہاں ہوتے ہیں لہٰذا جب ہم کوئی آواز نکالتے ہیں، چاہے وہ خوشی کا اظہار ہو یا حیرت کا یا کسی تکلیف کا، تو وہ دراصل آوازیں ہیں۔ وہ احساس کا اندیہ ضرور ہے لیکن اسے ہم زبان نہیں کہیں گے اب یہی وجہ ہے کہ ہم کہتے ہیں کہ زبان اور آواز میں فرق ہے۔

اب فرض کیجئے کہ کسی کو کسی تکلیف کا اظہار کرنا ہے تو وہ کوئی بھی آواز نکال سکتا ہے اس کے لیے ضروری نہیں کہ کوئی دوسرا شخص اس آواز کو سمجھ جائے کہ یہ تکلیف کی بات کی جارہی ہے۔ اگر سمجھ لے تو اس سے ہمارا ابلاغ مکمل ہو جاتا ہے لیکن مسلہ کیا ہو گا۔ مسلہ یہ ہو گا کہ جب اسے اس تکلیف کی وجہ یا سبب سے آشنا کرنا چاہیں گے کہ تکلیف کیونکر ہوئی؟ تو اس کے لیے ضروری ہو گا کہ االفاظ کا سہارا لیا جائے کیونکہ چہرے کے تاثرات اور اشارات و علامات ہماری مدد نہیں کریں گے۔ اور اس تفصیلی بات کے لیے الفاظ کا سہارا لینا ہو گا۔ آوازیں ابتدائی ابلاغ کے لیے تو کافی تھیں لیکن بعد میں جوں جوں انسانی زندگی پیچیدہ ہوتی گئی، جوں جوں انسان نے یہ سیکھا کہ معاشرتیں کس طرح ترتیب پاتی ہیں؟ تہذیبی اختلاط کس شے کا نام ہے؟ تہذیبی ٹکراؤ کس کو کہتے ہیں؟ جنگ و جدل کیا ہوتا ہے؟ اس طرح جب اقوام وجود میں آئیں۔ قوموں سے مزید قسم کی پیچیدگیاں پیدا ہوئی گویا جب انسانی زندگی پیچیدہ تر ہوتی گئی تو پھر محض انسانوں کے لیے چہرے کے تاثرات اور اشارات و علامات کافی نہیں تھے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا انسان شروع سے ہی زبانوں پر قادر تھا؟ اس کا جواب ہے ہاں۔ انسان نے پہلے آوازیں نہیں بلکہ زبان سیکھی تھی یا دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسان نے شروع سے ہی زبان سیکھ لی تھی لیکن اس بات کے اثبات کے لیے ہمیں انسانی تحقیق کا نہیں الہامی روشنی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ قرآن پاک میں اللہ تعالیٰ نے سورۃ البقرہ میں مرحلہ تخلیقِ انسانی پر خاصی روشنی ڈالی ہے۔ رب تعالیٰ نے فرشتوں سے فرمایا کہ میں انسان تخلیق کر رہا ہوں، تو فرشتوں نے استفسار کیا کہ تو کیسے بنائے گا؟ اس سے ایک مرحلہ آگے بڑھیے تو اللہ فرماتا ہے کہ اس نے آدم کو اسماء سیکھائے۔ اب اس واقعے سے ہم یہ اخذ کر سکتے ہیں کہ اللہ اور فرشتوں کے

درمیان بات چیت ہوئی یا چلیں یوں سمجھ لیں کہ وہ اسماء جو آدم کو سیکھائے گئے تھے وہ بہرحال با معنی بھی تھے اور یقینی طور پر الفاظ بھی۔

سو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسان روزِ اول سے ہی زبان پر قادر تھا۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے اگر ہمارے پاس زبان تھی تو آخر کیا وجہ ہوئی کہ ہماری زبان کی تحقیقات یا لسانیاتی تحقیقات چند ہزار سال تک محدود ہیں۔ اس کا سبب یہی ہے کہ ہمارے پاس جو تحریری نمونے موجود ہیں یا تو ہماری سمجھ میں نہیں آتے۔ یعنی ہم ان تک ان کے ابلاغ کے حوالے سے، ان کو سمجھے کے حوالے سے ان تک نہیں پہنچ پاتے۔ چنانچہ پانچ سے سات ہزار سال کی تاریخ دراصل تحریری زبان کی تاریخ نہیں ہے بلکہ بولی جانے والی زبان کی تاریخ ہے۔

اب اس مرحلے پر ہمیں یہ بات کرنی چاہیئے کہ اگر تحریری زبان سے پہلے زبان اپنا وجود رکھتی تھی تو وہ کہاں تھی؟ حقیقت یہ ہے کہ معاشرتیں، قبائل اور اقوام جب آپس میں ٹکراتے ہیں تو ان کے اختلاط سے نئی تہذیبیں بھی بنتی ہیں اور نئی زبانیں بھی۔ جب ایک جگہ پر رہنے والے لوگ کسی دوسری جگہ ہجرت کرتے ہیں تو وہ اپنی تہذیب اور وہ زبان ساتھ لے کر جاتے ہیں جن میں وہ ابلاغ کرتے ہیں۔ اس طرح معاشرتوں کے ملاپ یا اختلاط کے نتیجے میں ایک نئی زبان کے پیدا ہونے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ عمل ہر اختلاط میں نہیں ہوتا، ہر ملاپ میں نہیں ہوتا۔ اور اس عمل میں مہینے نہیں، سال نہیں بلکہ صدیاں درکار ہوتی ہیں۔ اور یہ ایک ایسے غیر محسوس عمل کا نام ہے کہ جس میں شاید یہ طے کرنا بھی ممکن نہیں رہتا کہ کوئی زبان کس طرح بدل گئی؟ کوئی نئی زبان کس زبان سے پیدا ہوگئی؟ کوئی نئی زبان کن زبانوں کا ملغوبہ تھی؟ یہی وہ سوالات ہیں جو دنیا کی ہر زبان کے متعلق تحقیق کرتے ہوئے ہمارے سامنے آتے ہیں اور یہی وہ سوالات ہیں جن سے سابقہ ہمیں

اردو زبان کی تحقیق کے دوران بھی پڑتا ہے یعنی ہم یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کوئی زبان کن زبانوں کا مجموعہ ہے؟ کوئی زبان کس علاقے میں پروان چڑھی؟ اور کس بنیاد پر زبان جداگانہ تشخص قائم کر لیتی ہے؟ تو زبان اس سے کہیں پہلے پیدا ہو چکی ہوتی ہے یہی حال اردو زبان کا بھی ہے۔ اب ہم اردو زبان کے ارتقا پر بات کریں گے۔

اردو زبان کے آغاز میں یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ ہمارے محقق اس حوالے سے کیا رائے رکھتے ہیں۔ یہ زبان جس کے متعلق آپ اتنا تو جانتے ہیں کہ لفظ اردو "ترکی" زبان کا لفظ ہے اس کے معنی "لشکری" "یا" لشکر گاہ" کے ہیں لیکن یہ سوالات تشنہ کام ہے کہ زبان یا زبان اردو کہاں پیدا ہوئی؟ کہاں سے اس کا آغاز ہوا؟ اس کی تاریخ کیا ہے؟

لہذا ہم زبان کی پیدائش کے متعلق مختلف نظریات پر بات کریں گے۔ ہم یہ بات واضح کر چکے ہیں کہ یہ طے کرنا مشکل ہے کہ کوئی زبان کس جگہ پیدا ہوتی ہے؟ کیونکہ زبان جب تک اپنا جداگانہ تشخص قائم کرتی ہے تو اس وقت وہ معرض وجود میں آچکی ہوتی ہے اردو زبان کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا۔ اردو زبان کب، کیسے اور کہاں پیدا ہوئی؟ ان سوالات کی وضاحت کے لیے ہم یہاں چند نظریات کا تذکرہ کریں گے جو مرکزی نوعیت کے ہیں۔

اردو زبان کے متعلق پہلا نظریہ "دکن میں اردو" کے حوالے سے ہے۔ اس لیے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ پنجاب، سندھ اور دکن سے آنے والی لہریں دہلی میں آکر جمع ہوئی تو ایک نئی زبان وجود میں آئی۔ "دکن میں اردو" کا نظریہ" نصیر الدین ہاشمی "نے پیش کیا ان کا کہنا ہے کہ دکن کے ساتھ عربوں کے تعلقات فتح سندھ سے قبل، برصغیر والوں سے جڑ چکے تھے۔ عرب تجارت کی غرض سے جنوبی ہند میں مالا بار کے ساحلوں پر آتے تھے اور یہاں پر تجارت کی غرض سے قیام بھی کرتے تو اس دوران وہ آپس میں بات چیت بھی کرتے ہوں گے جس سے ایک نئی زبان بنی

۔

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک نئی زبان کیسے بن سکتی ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ دو قومیں آپس میں ابلاغ کرتی ہیں تو الفاظ کا لین دین ہوتا ہو گا۔ گویا کچھ الفاظ عربی کے دکن میں آجاتے ہوں گے یا پھر دکنی زبانوں کے الفاظ عرب کے لوگوں کو سمجھ میں آنے لگے ہوں گے اور پھر وہی مخلوط الفاظ ان کی زبان بنے ہونگے گویا یہ نئے مخلوط الفاظ ان کا ذریعہ ابلاغ بنے ہونگے جس کی وجہ سے ایک نئی زبان وجود میں آئی ہو گئی۔ اب ایک لمحے کے لیے یہ مان لیا جائے کہ یہ بات درست ہے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا تجارت کی غرض سے آنے کچھ لوگ کسی جگہ قیام کریں تو زبان پیدا ہو سکتی ہے؟ اس کی وضاحت آسان الفاظ میں اس طرح سے کی جاسکتی ہے کہ اگر کوئی شخص بلوچستان سے ایران جائے تو کیا بلوچی اور فارسی کے اختلاط سے ایک نئی زبان بن سکتی ہے؟ تو یقیناً جواب نفی میں ہو گا کیونکہ الفاظ کا لین دین ہمیں یہ تو بتاتا ہے کہ انھوں نے کوئی آسان راستہ اپنے لیے منتخب کیا ہو گا جس سے دونوں ایک دوسرے کی زبان سمجھ جاتے ہونگے لیکن اس سے ایک نئی زبان کا وجود میں آنا کم از کم قیاس سے باہر لگتا ہے۔

اب دیکھئے ہوتا کچھ یوں ہے کہ جب ایک قوم دوسری قوم کی طرف سفر کرتی ہے تو اس سے نئی ثقافت، تہذیب وجود میں آتی ہے اسی طرح زبان پر بھی اس کے اثرات پڑتے ہیں اب اگر اس بات کو درست مان لیا جائے کہ اردو دکن سے ہے اور عربوں کے میل ملاپ سے ایک نئی زبان وجود میں آئی تو اردو پر فارسی یا پنجابی سے زیادہ عربی کے اثرات ہونے چاہئے تھے لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اردو پر فارسی اور پنجابی کے اثرات زیادہ ہیں اسی بنیاد پر بعد میں آنے والے ناقدین نے اس نظریے کو رد کر دیا۔

اس کے بعد دوسرا نظریہ جو تاریخی اعتبار سے تو تیسرا ہے لیکن اس کا تذکرہ ہم اس لیے پہلے کر رہے ہیں کہ جنوب میں دکن واقع ہے اور جنوب

مشرق میں سندھ واقع ہے یہ بات کی جا رہی ہے دہلی کو مرکز مان کر۔ لہذا جغرافیائی اعتبار سے اس نظریے کا پہلے ذکر کیا جاتا ہے۔ ''سندھ میں اردو'' کا نظریہ'' سید سلیمان ندوی'' نے اپنی کتاب ''نقوش سلیمانی'' میں پیش کیا ہے ان کا کہنا ہے کہ محمد بن قاسم ۷۱۲ء میں دیبل کی بندرگاہ پر وارد ہوا۔ بعد ازاں اس نے برصغیر پر قبضہ کیا اور پھر ملتان تک فتوحات کیں۔ محمد بن قاسم تو دو سال بعد چلا گیا لیکن اس کے ساتھ آئے ہوئے بہت سے علما کرام، تاجر، صوفیا کرام، خاندان اور دیگر لوگوں نے یہیں بود و باش اختیار کی جس کی بدولت ایک نئی زبان کا سانچہ تیار ہوا۔

سید سلیمان ندوی کے بقول:

'' مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچتے ہیں اس لیے قرین قیاس یہ ہے کہ
جس کو آج ہم اردو کہتے ہیں اس کا ہیولہ اسی وادیٔ سندھ میں تیار ہوا ہو گا''

اس طرح کے ملاپ سے بولیاں تو تشکیل پا سکتی ہیں لیکن زبان نہیں۔ زبان اور بولیوں میں فرق ہے مثلاً سرائیکی، پوٹھوہاری پنجابی زبان کی بولیاں ہیں۔ سندھ میں مسلمانوں کی آمد سے بولیاں تو بنی ہوں گئی، عربی یا سندھی کا اختلاط تو ہوا ہو گا لیکن زبان اردو سندھ سے قرار دینا محققین کو محال لگتا ہے۔

اب ہم بات کرتے ہیں ''پنجاب میں اردو'' کی۔ پنجاب میں اردو کا نظریہ'' حافظ محمود شیرانی'' نے پیش کیا۔ انھوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ اردو نہ دکن سے ہے اور نہ ہی سندھ سے۔ بلکہ اس کا تعلق پنجاب سے ہے اور اس کی دلیل میں وہ لسانیاتی شواہد بھی پیش کرتے ہیں اور تاریخی شواہد بھی۔

تاریخی اعتبار سے دلیل دیتے ہوئے حافظ محمود شیرانی کہتے ہیں:

''اردو کی داغ بیل اسی دن پڑنا شروع ہو گئی تھی جس دن مسلمانوں
نے ہندوستان مین آکر توطن اختیار کیا۔''

اسی طرح سید سلیمان ندوی کے نظریے کے متعلق بات کرتے ہوئے حافظ محمود شیرانی کہتے ہیں کہ:

''سندھ میں مسلمانوں اور ہندووءں کے اختلاط سے اگر کوئی نئی زبان
بنی تھی تو غزنوی دور میں، جو ایک سو ستر سال پر محیط ہے، ایسی مخلوط یا
بین الاقوامی زبان ظہور پذیر ہو سکتی ہے''

ان دو مختلف بیانات کا مطالعہ کیا جائے تو حافظ محمود شیرانی کی بات خاصی منطقی معلوم ہوتی ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ محمد بن قاسم ۷۱۲ء میں سندھ آیا۔ دکن سے مسلمانوں یا عربوں کے تعلقات ۷۱۲ء سے قبل کے قائم تھے لیکن پنجاب سے جڑنے والا رشتہ ان دونوں تعلقات یا ذرائع سے مستقل تھا۔ ایک ہزار عیسوی سے محمود غزنوی نے ہندوستان پر حملے کرنے شروع کیے اور ایک ہزار چھبیس عیسوی تک مسلسل حملے کرتا رہا۔ اس کے بعد غوری، قطب الدین ایبک اور اس کے بعد حملوں کا ایک طویل سلسلہ خلجی، تغلق اور مغلوں تک جاری رہتا ہے یا یوں کہیئے کہ غوری سے شروع ہونے والا حملوں کا یہ سلسلہ ۱۸۵۷ء تک جاری و ساری رہتا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے باقاعدہ طور پر مسلمانوں کے ذریعے ہندوستان پر حکومت قائم کی یہ تمام لوگ فارسی بولتے تھے۔ لیکن اس کے مقابلے میں دکن سے صرف ایک رشتہ تجارت کا تھا اور سندھ سے رشتہ صرف ایک فاتح محمد بن قاسم کا تھا۔ اس کے مقابلے میں کم و بیش پنجاب سے ایک ہزار سال کا تعلق اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ جب دوسرے کمزور ذرائع مثلاً دکن اور سندھ سے ایک زبان تشکیل پا سکتی ہے تو کیا ایک ہزار سال میں زبان میں آنے والی تبدیلیاں زیادہ نہ ہو نگی۔ یہ تو تھا حافظ محمود شیرانی کا زبان کے حوالے سے تاریخی نظریہ۔ اب ہم لسانیاتی اعتبار سے حافظ محمود شیرانی کے اس نظریے کے دلائل میں

مثالیں دیکھتے ہیں۔

اس حوالے سے بات کرتے ہوئے حافظ محمود شیرانی کہتے ہیں:

"اردو چونکہ پنجاب میں بنی اس لیے ضروری ہے کہ وہ یا تو موجودہ پنجابی
کے مماثل ہو یا اس کے قریبی رشتہ دار ہو۔ بہر حال قطب الدین ایبک
کے فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان لے کر روانہ ہوتے
ہیں جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں۔"

اس بیان کی روشنی میں اگر اردو اور پنجابی کا تقابل کریں تو صورت حال واقعی خاصی حد تک درست نظر آتی ہے یعنی حافظ محمود شیرانی کا نظریہ دوسرے نظریات کے مقابلے میں قرین قیاس لگتا ہے۔ اگر اردو اور پنجابی کے جملوں کی ساخت پر غور کیا جائے تو وہ ایک جیسی ہے مثلاً فاعل، مفعول اور فعل۔ یعنی 'میں سکول جاتا ہوں' اگر اس جملے کو پنجابی میں ترجمہ کریں تو 'میں سکول جاناواں' ہو جائے گا۔ ان دونوں صورتوں میں "میں" یعنی فاعل اور سکول یعنی مفعول بالکل اسی ترتیب سے آرہے ہیں جو اردو میں نظر آتی ہے۔ اردو اور پنجابی میں جمع، واحد۔ تذکیر و تانیث اور دیگر قواعد اردو تقریباً ایک جیسے رہتے ہیں۔

سو ہم کہہ سکتے ہیں کہ دکن اور سندھ میں الفاظ کا اختلاط ہوا اور پنجاب میں الفاظ کے اختلاط کے نتیجے میں ایک نئی زبان بن گئی۔ یوں حافظ محمود شیرانی نے تاریخی اور لسانی دونوں بنیادوں پر اپنے نظریے کو ثابت کیا۔ اس نظریے کو بہت سے نظریہ ساز تسلیم کرتے ہیں لیکن یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ اب تک تمام نظریات کو ہم نے علاقے کے حوالے سے پیش کیا ہے یعنی زبان علاقے سے ہے زبان سے نہیں۔ کچھ ناقدین نے زبان، زبان سے وجود میں آئی، پر بھی بحث کی ہے۔

جس میں جدید لسانی اصولوں کے مطابق چند نظریہ ساز ایسے آئے جنھوں نے یہ کہا کہ زبان علاقے سے نہیں زبان، زبان سے وجود میں آتی ہے اگر منطق کی رو سے دیکھا جائے تو یہ بات درست بھی ہے کیونکہ ایک جگہ پر رہنے والا شخص دوسری جگہ چلا جائے تو علاقہ بدل جاتا ہے لیکن اس کی زبان وہی رہتی ہے چنانچہ اب ہم یہ کہتے ہیں کہ زبان علاقے سے نہیں بلکہ زبان، زبان سے پیدا ہوتی ہے اب اس نظریے پر بات کرتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ ناقدین کیا آراء کو پیش کرتے ہیں؟

اس حوالے سے ہمارے پاس دو نظریہ ساز ہیں جن کے نظریات ایک جیسے ہیں۔ ان میں ایک "شوکت سبز واری" ہیں جنھوں نے "تاریخ زبان اردو" میں اپنے نظریات کی وضاحت کی ہے۔ دوسرے "مسعود حسن خان" ہیں جنھوں نے "مقدمہ تاریخ زبان اردو" میں اپنے نظریات کی وضاحت کی ہے۔

اس حوالے سے بات کرتے ہوئے شوکت سبز واری دہلوی زبانوں میں اردو زبان کو تلاش کرتے ہیں۔ اس دور میں کھڑی بولی، پالی اور سنسکرت کی قدیم صورتیں اور ہریانوی جیسی بولیاں دہلی کے گردونواح میں بولی جاتی تھیں۔ اور شوکت سبز واری کا خیال یہ ہے کہ دراصل وہ اردو جو ہم � آج بولتے ہیں وہ ان بولیوں کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ وہ اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"اس میں شک نہیں کہ پنجابی اور اردو میں ہندوستان کی دیگر زبانوں
کے مقابلے میں قریب ترین مماثلت موجود ہے اس کی صرف و نحو اور
مسائل میں باہم مطابقت موجود ہے اور ساٹھ فی صد سے زاید

الفاظ ان میں مشترک ہیں"

ہم آپ کو لسانی اصولوں وضوابط میں الجھنا نہیں چاہتے بس اتنا کہا جا سکتا ہے کہ سنسکرت وہ زبان ہے جو اعلیٰ طبقے کے ہندو بولتے تھے اور پالی وہ زبان ہے جو ہندوؤں کے اشرافیہ کی زبان تھیں لیکن یہ دونوں زبانیں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس لیے ماند پڑ گئی کہ یہ بازار گھاٹ میں نہیں بولی جاتی تھیں۔ چونکہ یہ عام طبقے تک نہیں پہنچ سکی تھیں، اور جو زبان عام طبقے تک نہ پہنچ سکے وہ زبان اپنا وجود کھو دیتی ہے۔ بہر حال رہی بات اردو کی پالی کی ترقی یافتہ شکل ہونے کی تو اس حوالے سے ہم زیادہ کچھ اا س وجہ سے نہیں کہہ سکتے کہ وہ زبان جیسے پالی کا نام دیا جاتا ہے، کے ادبی نمونے ہمارے ہاں اس طرح سے رائج نہیں رہے یا ملتے نہیں ہیں۔ اگر کسی دور میں اردو نے پالی سے کچھ سیکھا بھی ہو گا تو وہ، وہ دور ہو گا جب قطب الدین ایبک کے فوجی، جیسا کہ حافظ محمود شیرانی نے کہا تھا کہ قطب الدین ایبک کے فوجی دلی کی طرف سفر کر کے گئے تو اس وقت ان کے پاس ایک زبان آچکی تھی اس وقت اس پالی نے بھی ممکن ہے اہم کردار ادا کیا ہو ہم اس سے انکار نہیں کرتے لیکن دوبارہ یہ سوال اٹھتا ہے کہ ہم زبان کی ابتدا کی حوالے سے بات کر رہے ہیں نہ کہ اس کی ارتقا کی۔

اب اس کے بعد ہم مسعود حسن خان کے نظریے کی بات کرتے ہیں۔ انھوں نے بھی اس سے کچھ ملتی جلتی رائے دی لیکن مسعود حسن خان نے اسے پالی سے زیادہ ہریانوی کے زیادہ قریب بتایا اب چونکہ ہریانوی زبان پنجابی زبان کے زیادہ قریب ہے لہذا مسعود حسن خان کا یہ نظریہ ان کے نظریے کو" اردو پنجاب میں،" یا یوں کہہ لیجئے،" اردو پنجاب سے ہے" کے نظریے کے زیادہ قریب لے آتا ہے۔

مجموعی طور پر آج ہم نے تین بنیادی نظریات کی بات کی اول، دکن میں اردو۔ دوم، سندھ میں اردو۔ سوم، پنجاب میں اردو۔ اس کے بعد ہم نے طائرانہ جائزہ شوکت سبزواری اور مسعود حسن خان کی آراء کا لیا۔ لیکن بنیادی طور پر دیکھا جائے تو اردو زبان جو ایک طرف تجارتی اغراض سے آنے والے عربوں کی وجہ سے جنم لیتی ہے۔ دوسری طرف سندھ سے آنے والے فاتحین یعنی محمد بن قاسم کے ساتھ آنے والی افواج کے ساتھ آئی اور تیسرا پنجاب سے آنے والے فاتحین کے نتیجے میں وجود میں آئی۔

اگر ہم ان تینوں نظریات کو جوڑ دیں اور یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ جنوب مغرب، جنوب مشرق اور شمال سے پیدا ہونے والی زبان کی لہریں باّلاخر دہلی میں یکجا ہو گئی اور جہاں پر ایک نئی زبان اردو بنی۔ پھر اس زبان کا ادب تخلیق ہوا اور وہ ادب ارتقائی مراحل طے کرتا کرتا ہم تک پہنچا ۔ تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تینوں اطراف سے اردو زبان نے اثرات قبول کیے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو پر پنجابی کے اثرات سب سے زیادہ ہیں کیونکہ یہاں سب سے زیادہ فاتحین آئے۔ اس پر سندھ کے اثرات کم ہیں اور عربی کے اثرات اس سے بھی کم ہیں کیونکہ عربی کا اردو سے اس طرح کا تعلق نہیں جس طرح فارسی کا ہے۔

آج کی اس بحث کو اس نکتے پر ختم کرتے ہیں دراصل دکن، سندھ اور پنجاب تینوں اردو زبان کی تخلیق میں معاون رہے۔ لیکن وہ زبان جسے آج ہم بولتے، جانتے اور سنتے ہیں دراصل دہلی میں اور اس کے گردونواح میں تشکیل پاتی ہے کیونکہ یہی وہ جگہ ہے جہاں پر جہاںِ دہلی نے اردو زبان کو ادبی مرتبہ دیا۔ اور آج یہ زبان کسی بھی عالمی زبان یا عالمی ادب کا مقابلہ کر سکتی ہے۔ اردو ایک مخلوط زبان ہے اور اس کا یہی ایک پہلو اسے ایک گھمبیر اور مشکل زبان بنا دیتی ہے۔ سبق نمبر۔ ۱۰ تعارف

" زبان اور اردو زبان کی تاریخ"

زبان کیا ہے؟ یہ کب پیدا ہوئی؟ اس کی تاریخ کیا ہے؟ زبان کیسے وجود میں آئی؟ ان سب سولات کے متعلق معلومات ذیل میں پیش کی جاتی ہیں۔

زبان بول چال کے اس انداز کو کہتے ہیں جس کے ذریعے ہم اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں اللہ تعالیٰ نے ہمیں پانچ قوتوں سے نوازا ہے جن میں قوت باصرہ، دیکھنے کی قوت۔ سامیہ سننے کی قوت، لامسا چھونے کی قوت، شامہ سونگھنے کی قوت اور قوت گویائی یعنی بولنے کی قوتیں شامل ہیں۔ یہ وہ حسسیات ہیں جن کے ذریعے ہم ابلاغ کا کام لیتے ہیں اور اپنا پیغام دوسروں تک پہنچاتے ہیں۔ ابتدا میں انسان چہرے کے تاثرات کے ذریعے اپنی بات دوسروں تک پہنچاتا تھا۔

ہم جانتے ہیں کہ جو کچھ ہم سننا چاہتے ہیں، بولنا چاہتے ہیں وہ صرف زبان کی کے ذریعے ممکن نہیں ہوتا۔ چرند پرند اور انسان ابلاغ کے لیے چہرے کے تاثرات اور جسمانی حرکات وسکنات سے بھی کام لیتے ہیں اور یہ سلسلہ روز اول سے یوں ہی ہے لیکن یہ ہمارا بنیادی موضوع نہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ آج بھی حرکات وسکنات کی اہمیت اتنی ہی ہے جتنی روز اول سے تھی۔ اس کے علاوہ ہم اشارات وعلامات سے بھی کام لیتے ہیں۔ مثلاً سرخ رنگ کی علامت، سبز رنگ کی علامت اور جانوروں کی شکلوں وغیرہ کی علامات مثلاً فاختہ امن کی علامت ہے یا اس قسم کی مختلف النوع قسم کی علامات روز مرہ زندگی میں استعمال کرتے ہیں۔

لیکن اگر ہم زبان کی بات کریں تو یہ وہ ذریعہ ہے جو مذکورہ بالا دونوں یعنی حرکات وسکنات اور علامات، ذرائع ابلاغ سے زیادہ اہم ہیں ہم بہت سی باتیں چہرے کے تاثرات اور اشارات وعلامات سے کرتے ہیں لیکن یہ عمل اس وقت اہم ہوتا ہے جب ہم ایک دوسرے کی زبان نہیں جانتے۔ لیکن یہ ہماری بنیادی ضروریات سے زیادہ مدد نہیں کرسکتا کیونکہ تاریخ یا دستاویز کے متعلق اشارے کنائے زیادہ معاون نہیں ہوسکتے۔

اب یہ سوال کہ زبان کب پیدا ہوئی؟ کس طرح زبان نے الفاظ کی شکل پائی؟ زبان نے ترقی کیونکر کی؟ اردو زبان کے متعلق مختلف نظریات کون سے ہیں؟ ان سوالات کا جواب جاننے کے لیے الفاظ کا سہارا لیا جائے گا۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ الفاظ کہاں سے آئے اس کا جواب اس طرح سے دیا جاسکتا ہے کہ جہاں تک انسانی تحقیق کا تعلق ہے تو قیاس کے مطابق اس کی تاریخ زیادہ پرانی اور قدیم نہیں کیونکہ جب ہم تاریخی دستاویز کو چھانتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ زبان کی تاریخ پانچ یا سات ہزار سال کی قبل میسر نہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے پاس اس کے تحریری نمونے موجود نہیں۔

ہمارے پاس زبان کے آغاز کے متعلق ایک راستہ ہے جس کے ذریعے ہم زبان کے متعلق آشنائی حاصل کرسکیں کیونکہ ہمارے پاس کوئی ایسا انسان نہیں جو اس سلسلے میں ہماری راہ نمائی کرسکے اس کے لیے ہمارے پاس صرف اور صرف ایک طریقہ ہے اور وہ ہے تاریخ۔ لیکن بدقسمتی سے یا تو ہم ماضی کی زبانوں سے واقف نہیں اور ہمارے پاس اس کے تحریری نمونے بھی موجود نہیں۔ ایسی صورت میں ہم کیا کریں۔ ایسی صورت میں ہم یہ کہتے ہیں کہ حضرت انسان کے پاس قوت گویائی تو تھی اور وہ زبان صرف ان فطری آوازیں کے لیے جن کی اہمیت آفاقی نوعیت کی ہے، استعمال کرتا تھا۔ مثلاً تکلیف میں کوئی آواز نکالنا، حیرت کا اظہار کرنا، خوشی کے موقع پر کوئی آواز نکالنا۔ یہ وہ آوازیں ہیں جو کسی قسم کی زبان کی متقاضی نہیں ہوتیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ دراصل زبان نہیں بلکہ آوازیں ہیں۔ یہاں ہمیں آواز اور الفاظ کے فرق کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ فرق کیا ہے؟ زبان الفاظ کا مجموعہ ہے اور یہ سب جانتے ہیں کہ الفاظ بہر حال آوازوں سے بنتے ہیں خواہ وہ کسی بھی زبان کے الفاظ ہوں مثلاً اردو کی الف، ب اور انگریزی کی اے، بی، سی۔ یہ آوازوں کی علامات ہیں لیکن بذات خود یہ الفاظ نہیں بلکہ آوازیں ہیں۔ جب مختلف آوازیں ملتی ہیں تو الفاظ بنتے ہیں اور الفاظ کا ملاپ یا الفاظ کی خاص ترتیب جملے کو جنم دیتی ہے۔ اور معنی آوازوں میں نہیں بلکہ جملے یا لفظ میں پنہاں ہوتے ہیں لہٰذا جب ہم کوئی آواز نکالتے ہیں، چاہے وہ خوشی کا اظہار ہو یا حیرت کا یا کسی تکلیف کا، تو وہ دراصل آوازیں ہیں۔ وہ احساس کا اندیہ ضرور ہے لیکن اسے ہم زبان نہیں کہے گے اب یہی وجہ ہے کہ ہم کہتے ہیں کہ زبان اور آواز میں فرق ہے۔

اب فرض کیجئے کہ کسی کو کسی تکلیف کا اظہار کرنا ہے تو وہ کوئی بھی آواز نکال سکتا ہے اس کے لیے ضروری نہیں کہ کوئی دوسرا شخص اس آواز کو سمجھ جائے کہ یہ تکلیف کی بات کی جارہی ہے۔ اگر سمجھ لے تو اس سے ہمارا ابلاغ مکمل ہو جاتا ہے لیکن مسلہ کیا ہو گا۔ مسلہ یہ ہو گا کہ جب اسے اس تکلیف کی وجہ یا سبب سے آشنا کرنا چاہیں گے کہ تکلیف کیونکر ہوئی؟ تو اس کے لیے ضروری ہو گا کہ االفاظ کا سہارا لیا جائے کیونکہ چہرے کے تاثرات اور اشارات و علامات ہماری مدد نہیں کریں گے۔ اور اس تفصیلی بات کے لیے الفاظ کا سہارا لینا ہو گا۔ آوازیں ابتدائی ابلاغ کے لیے تو کافی تھیں لیکن بعد میں جوں جوں انسانی زندگی پیچیدہ ہوتی گئی، جوں جوں انسان نے یہ سیکھا کہ معاشرتیں کس طرح ترتیب پاتی ہیں؟ تہذیبی اختلاط کس شے کا نام ہے؟ تہذیبی ٹکراؤ کس کو کہتے ہیں؟ جنگ و جدل کیا ہوتا ہے؟ اس طرح جب اقوام وجود میں آئیں۔ قوموں سے مزید قسم کی پیچیدگیاں پیدا ہوئی گویا جب انسانی زندگی پیچیدہ تر ہوتی گئی تو پھر محض انسانوں کے لیے چہرے کے تاثرات اور اشارات و علامات کافی نہیں تھے۔
اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا انسان شروع سے ہی زبانوں پر قادر تھا؟ اس کا جواب ہے ہاں۔ انسان نے پہلے آوازیں نہیں بلکہ زبان سیکھی تھی یا دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسان نے شروع سے ہی زبان سیکھ لی تھی لیکن اس بات کے اثبات کے لیے ہمیں انسانی تحقیق کا نہیں الہامی روشنی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ قرآن پاک میں اللہ تعالیٰ نے سورۃ البقرہ میں مرحلہ تخلیقِ انسانی پر خاصی روشنی ڈالی ہے۔ رب تعالیٰ نے فرشتوں سے فرمایا کہ میں انسان تخلیق کر رہا ہوں، تو فرشتوں نے استفسار کیا کہ تو کیسے بنائے گا؟ اس سے ایک مرحلہ آگے بڑھیے تو اللہ فرماتا ہے کہ اس نے آدم کو اسماء سکھائے۔ اب اس واقعے سے ہم یہ اخذ کر سکتے ہیں کہ اللہ اور فرشتوں کے
درمیان بات چیت ہوئی یا چلیں یوں سمجھ لیں کہ وہ اسماء جو آدم کو سکھائے گئے تھے وہ بہر حال بامعنی بھی تھے اور یقینی طور پر الفاظ بھی۔
سو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسان روزِ اول سے ہی زبان پر قادر تھا۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے اگر ہمارے پاس زبان تھی تو آخر کیا وجہ ہوئی کہ ہماری زبان کی تحقیقات یا لسانیاتی تحقیقات چند ہزار سال تک محدود ہیں۔ اس کا سبب یہی ہے کہ ہمارے پاس جو تحریری نمونے موجود ہیں یا تو ہماری سمجھ میں نہیں آتے۔ یعنی ہم ان تک ان کے ابلاغ کے حوالے سے، ان کو سمجھے کے حوالے سے ان تک نہیں پہنچ پاتے۔ چنانچہ پانچ سے سات ہزار سال کی تاریخ دراصل تحریری زبان کی تاریخ نہیں ہے بلکہ بولی جانے والی زبان کی تاریخ ہے۔
اب اس مرحلے پر ہمیں یہ بات کرنی چاہئے کہ اگر تحریری زبان سے پہلے زبان اپنا وجود رکھتی تھی تو وہ کہاں تھی؟ حقیقت یہ ہے کہ معاشرتیں، قبائل اور اقوام جب آپس میں ٹکراتے ہیں تو ان کے اختلاط سے نئی تہذیبیں بھی بنتی ہیں اور نئی زبانیں بھی۔ جب ایک جگہ پر رہنے والے لوگ کسی دوسری جگہ ہجرت کرتے ہیں تو وہ اپنی تہذیب اور وہ زبان ساتھ لے کر جاتے ہیں جن میں وہ ابلاغ کرتے ہیں۔ اس طرح معاشرتوں کے ملاپ یا اختلاط کے نتیجے میں ایک نئی زبان کے پیدا ہونے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ عمل ہر اختلاط میں نہیں ہوتا، ہر ملاپ میں نہیں ہوتا۔ اور اس عمل میں مہینے نہیں، سال نہیں بلکہ صدیاں درکار ہوتی ہیں۔ اور یہ ایک ایسے غیر محسوس عمل کا نام ہے کہ جس میں شاید یہ طے کرنا بھی ممکن نہیں رہتا کہ کوئی زبان کس طرح بدل گئی؟ کوئی نئی زبان کس زبان سے پیدا ہو گئی؟ کوئی نئی زبان کن زبانوں کا ملغوبہ تھی؟ یہی وہ سوالات ہیں جو دنیا کی ہر زبان کے متعلق تحقیق کرتے ہوئے ہمارے سامنے آتے ہیں اور یہی وہ سوالات ہیں جن سے سابقہ ہمیں اردو زبان کی تحقیق کے دوران بھی پڑتا ہے یعنی ہم یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کوئی زبان کن زبانوں کا مجموعہ ہے؟ کوئی زبان کس علاقے میں پروان چڑھی؟ اور کس بنیاد پر زبان جداگانہ تشخص قائم کر لیتی ہے؟ تو زبان اس سے کہیں پہلے پیدا ہو چکی ہوتی ہے یہی حال اردو زبان کا بھی ہے۔ اب ہم اردو زبان کے ارتقا پر بات کریں گے۔
اردو زبان کے آغاز میں یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ ہمارے محقق اس حوالے سے کیا رائے رکھتے ہیں۔ یہ زبان جس کے متعلق آپ اتنا تو

جانتے ہیں کہ لفظ اردو ''ترکی'' زبان کا لفظ ہے اس کے معنی ''لشکری'' یا'' لشکر گاہ'' کے ہیں لیکن یہ سوالات تشنہ کام ہے کہ زبان یا زبان اردو کہاں پیدا ہوئی؟ کہاں سے اس کا آغاز ہوا؟ اس کی تاریخ کیا ہے؟

لہذا ہم زبان کی پیدائش کے متعلق مختلف نظریات پر بات کریں گے۔ ہم یہ بات واضح کر چکے ہیں کہ یہ طے کرنا مشکل ہے کہ کوئی زبان کس جگہ پیدا ہوتی ہے؟ کیونکہ زبان جب تک اپنا جداگانہ تشخص قائم کرتی ہے تو اس وقت وہ معرض وجود میں آچکی ہوتی ہے اردو زبان کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا۔ اردو زبان کب، کیسے اور کہاں پیدا ہوئی؟ ان سوالات کی وضاحت کے لیے ہم یہاں چند نظریات کا تذکرہ کریں گے جو مرکزی نوعیت کے ہیں۔

اردو زبان کے متعلق پہلا نظریہ ''دکن میں اردو'' کے حوالے سے ہے۔ اس لیے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ پنجاب، سندھ اور دکن سے آنے والی لہریں دہلی میں آکر جمع ہوئی تو ایک نئی زبان وجود میں آئی۔ ''دکن میں اردو'' کا نظریہ'' نصیر الدین ہاشمی'' نے پیش کیا ان کا کہنا ہے کہ دکن کے ساتھ عربوں کے تعلقات فتح سندھ سے قبل، برصغیر والوں سے جڑ چکے تھے۔ عرب تجارت کی غرض سے جنوبی ہند میں مالابار کے ساحلوں پر آتے تھے اور یہاں پر تجارت کی غرض سے قیام بھی کرتے تو اس دوران وہ آپس میں بات چیت بھی کرتے ہوں گے جس سے ایک نئی زبان بنی

۔

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک نئی زبان کیسے بن سکتی ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ دو قومیں آپس میں ابلاغ کرتی ہیں تو الفاظ کا لین دین ہوتا ہو گا۔ گویا کچھ الفاظ عربی کے دکن میں آجاتے ہوں گے یا پھر دکنی زبانوں کے الفاظ عرب کے لوگوں کو سمجھ میں آنے لگے ہوں گے اور پھر وہی مخلوط الفاظ ان کی زبان بنے ہونگے گویا یہ نئے مخلوط الفاظ ان کا ذریعہ ابلاغ بنے ہونگے جس کی وجہ سے ایک نئی زبان وجود میں آئی ہوگئی۔ اب ایک لمحے کے لیے یہ مان لیا جائے کہ یہ بات درست ہے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا تجارت کی غرض سے آنے کچھ لوگ کسی جگہ قیام کریں تو زبان پیدا ہو سکتی ہے؟ اس کی وضاحت آسان الفاظ میں اس طرح سے کی جاسکتی ہے کہ اگر کوئی شخص بلوچستان سے ایران جائے تو کیا بلوچی اور فارسی کے اختلاط سے ایک نئی زبان بن سکتی ہے؟ تو یقیناً جواب نفی میں ہو گا کیونکہ الفاظ کا لین دین ہمیں یہ تو بتاتا ہے کہ انھوں نے کوئی آسان راستہ اپنے لیے منتخب کیا ہو گا جس سے دونوں ایک دوسرے کی زبان سمجھ جاتے ہونگے لیکن اس سے ایک نئی زبان کا وجود میں آنا کم از کم قیاس سے باہر لگتا ہے۔

اب دیکھئے ہوتا کچھ یوں ہے کہ جب ایک قوم دوسری قوم کی طرف سفر کرتی ہے تو اس سے نئی ثقافت، تہذیب وجود میں آتی ہے اسی طرح زبان پر بھی اس کے اثرات پڑتے ہیں اب اگر اس بات کو درست مان لیا جائے کہ اردو دکن سے ہے اور عربوں کے میل ملاپ سے ایک نئی زبان وجود میں آئی تو اردو پر فارسی یا پنجابی سے زیادہ عربی کے اثرات ہونے چاہئے تھے لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اردو پر فارسی اور پنجابی کے اثرات زیادہ ہیں اسی بنیاد پر بعد میں آنے والے ناقدین نے اس نظریے کو رد کر دیا۔

اس کے بعد دوسرا نظریہ جو تاریخی اعتبار سے تو تیسرا ہے لیکن اس کا تذکرہ ہم اس لیے پہلے کر رہے ہیں کہ جنوب میں دکن واقع ہے اور جنوب مشرق میں سندھ واقع ہے یہ بات کی جارہی ہے دہلی کو مرکز مان کر۔ لہذا جغرافیائی اعتبار سے اس نظریے کا پہلے ذکر کیا جاتا ہے۔ ''سندھ میں اردو'' کا نظریہ'' سید سلیمان ندوی'' نے اپنی کتاب'' نقوش سلیمانی'' میں پیش کیا ہے ان کا کہنا ہے کہ محمد بن قاسم ۷۱۲ء میں دیبل کی بندرگاہ پر وارد ہوا۔ بعد ازاں اس نے برصغیر پر قبضہ کیا اور پھر ملتان تک فتوحات کیں۔ محمد بن قاسم تو دو سال بعد چلا گیا لیکن اس کے ساتھ آئے ہوئے بہت سے علما کرام، تاجر، صوفیا کرام، خاندان اور دیگر لوگوں نے یہیں بودوباش اختیار کی جس کی بدولت ایک نئی زبان کا سانچہ تیار ہوا۔

سید سلیمان ندوی کے بقول:

"مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچتے ہیں اس لیے قرین قیاس یہ ہے کہ
جس کو آج ہم اردو کہتے ہیں اس کا ہیولہ اسی وادیٔ سندھ میں تیار ہوا ہو گا"

اس طرح کے ملاپ سے بولیاں تو تشکیل پا سکتی ہیں لیکن زبان نہیں۔ زبان اور بولیوں میں فرق ہے مثلاً سرائیکی، پوٹھوہاری پنجابی زبان کی بولیاں ہیں۔ سندھ میں مسلمانوں کی آمد سے بولیاں تو بنی ہوں گی، عربی یا سندھی کا اختلاط تو ہوا ہو گا لیکن زبان اردو سندھ سے قرار دینا محققین کو محال لگتا ہے۔

اب ہم بات کرتے ہیں "پنجاب میں اردو" کی۔ پنجاب میں اردو کا نظریہ" حافظ محمود شیرانی" نے پیش کیا۔ انھوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ اردو نہ دکن سے ہے اور نہ ہی سندھ سے۔ بلکہ اس کا تعلق پنجاب سے ہے اور اس کی دلیل میں وہ لسانیاتی شواہد بھی پیش کرتے ہیں اور تاریخی شواہد بھی۔

تاریخی اعتبار سے دلیل دیتے ہوئے حافظ محمود شیرانی کہتے ہیں:

"اردو کی داغ بیل اسی دن پڑنا شروع ہو گئی تھی جس دن مسلمانوں
نے ہندوستان مین آکر توطن اختیار کیا۔"

اسی طرح سید سلیمان ندوی کے نظریے کے متعلق بات کرتے ہوئے حافظ محمود شیرانی کہتے ہیں کہ:

"سندھ میں مسلمانوں اور ہندووءں کے اختلاط سے اگر کوئی نئی زبان
بنی تھی تو غزنوی دور میں، جو ایک سو ستر سال پر محیط ہے، ایسی مخلوط یا
بین الاقوامی زبان ظہور پذیر ہو سکتی ہے"

ان دو مختلف بیانات کا مطالعہ کیا جائے تو حافظ محمود شیرانی کی بات خاصی منطقی معلوم ہوتی ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ محمد بن قاسم ۷۱۲ء میں سندھ آیا۔ دکن سے مسلمانوں یا عربوں کے تعلقات ۷۱۲ء سے قبل کے قائم تھے لیکن پنجاب سے جڑنے والا رشتہ ان دونوں تعلقات یا ذرائع سے مستقل تھا۔ ایک ہزار عیسوی سے محمود غزنوی نے ہندوستان پر حملے کرنے شروع کیے اور ایک ہزار چھبیس عیسوی تک مسلسل حملے کرتا رہا۔ اس کے بعد غوری، قطب الدین ایبک اور اس کے بعد حملوں کا ایک طویل سلسلہ خلجی، تغلق اور مغلوں تک جاری رہتا ہے یا یوں کہیئے کہ غوری سے شروع ہونے والا حملوں کا یہ سلسلہ ۱۸۵۷ء تک جاری و ساری رہتا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے باقاعدہ طور پر مسلمانوں کے ذریعے ہندوستان پر حکومت قائم کی یہ تمام لوگ فارسی بولتے تھے۔ لیکن اس کے مقابلے میں دکن سے صرف ایک رشتہ تجارت کا تھا اور سندھ سے رشتہ صرف ایک فاتح محمد بن قاسم کا تھا۔ اس کے مقابلے میں کم و بیش پنجاب سے ایک ہزار سال کا تعلق اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ جب دوسرے کمزور ذرائع مثلاً دکن اور سندھ سے ایک زبان تشکیل پا سکتی ہے تو کیا ایک ہزار سال میں زبان میں آنے والی تبدیلیاں زیادہ نہ ہوں گی۔ یہ تو تھا حافظ محمود شیرانی کا زبان کے حوالے سے تاریخی نظریہ۔ اب ہم لسانیاتی اعتبار سے حافظ محمود شیرانی کے اس نظریے کے دلائل میں مثالیں دیکھتے ہیں۔

اس حوالے سے بات کرتے ہوئے حافظ محمود شیرانی کہتے ہیں:

"اردو چونکہ پنجاب میں بنی اس لیے ضروری ہے کہ وہ یا تو موجودہ پنجابی
کے مماثل ہو یا اس کے قریبی رشتہ دار ہو۔ بہر حال قطب الدین ایبک

کے فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان لے کر روانہ ہوتے
ہیں جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں۔"

اس بیان کی روشنی میں اگر اردو اور پنجابی کا تقابل کریں تو صورت حال واقعی خاصی حد تک درست نظر آتی ہے یعنی حافظ محمود شیرانی کا نظریہ دوسرے نظریات کے مقابلے میں قرین قیاس لگتا ہے۔ اگر اردو اور پنجابی کے جملوں کی ساخت پر غور کیا جائے تو وہ ایک جیسی ہے مثلاً فاعل، مفعول اور فعل۔ یعنی 'میں سکول جاتا ہوں' اگر اس جملے کو پنجابی میں ترجمہ کریں تو 'میں سکول جاناواں' ہو جائے گا۔ ان دونوں صورتوں میں "میں" یعنی فاعل اور سکول یعنی مفعول بالکل اسی ترتیب سے آرہے ہیں جو اردو میں نظر آتی ہے۔ اردو اور پنجابی میں جمع، واحد۔ تذکیر و تانیث اور دیگر قواعد اردو تقریباً ایک جیسے رہتے ہیں۔

سو ہم کہہ سکتے ہیں کہ دکن اور سندھ میں الفاظ کا اختلاط ہوا اور پنجاب میں الفاظ کے اختلاط کے نتیجے میں ایک نئی زبان بن گئی۔ یوں حافظ محمود شیرانی نے تاریخی اور لسانی دونوں بنیادوں پر اپنے نظریے کو ثابت کیا۔ اس نظریے کو بہت سے نظریہ ساز تسلیم کرتے ہیں لیکن یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ اب تک تمام نظریات کو ہم نے علاقے کے حوالے سے پیش کیا ہے یعنی زبان علاقے سے ہے زبان سے نہیں۔ کچھ ناقدین نے زبان، زبان سے وجود میں آئی، پر بھی بحث کی ہے۔

جس میں جدید لسانی اصولوں کے مطابق چند نظریہ ساز ایسے آئے جنھوں نے یہ کہا کہ زبان علاقے سے نہیں زبان، زبان سے وجود میں آتی ہے اگر منطق کی رو سے دیکھا جائے تو یہ بات درست بھی ہے کیونکہ ایک جگہ پر رہنے والا شخص دوسری جگہ چلا جائے تو علاقہ بدل جاتا ہے لیکن اس کی زبان وہی رہتی ہے چنانچہ اب ہم یہ کہتے ہیں کہ زبان علاقے سے نہیں بلکہ زبان، زبان سے پیدا ہوتی ہے اب اس نظریے پر بات کرتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ ناقدین کیا آراء کو پیش کرتے ہیں؟

اس حوالے سے ہمارے پاس دو نظریہ ساز ہیں جن کے نظریات ایک جیسے ہیں۔ ان میں ایک "شوکت سبزواری" ہیں جنھوں نے "تاریخ زبان اردو" میں اپنے نظریات کی وضاحت کی ہے۔ دوسرے "مسعود حسن خان" ہیں جنھوں نے "مقدمہ تاریخ زبان اردو" میں اپنے نظریات کی وضاحت کی ہے۔

اس حوالے سے بات کرتے ہوئے شوکت سبزواری دہلوی زبانوں میں اردو زبان کو تلاش کرتے ہیں۔ اس دور میں کھڑی بولی، پالی اور سنسکرت کی قدیم صورتیں اور ہریانوی جیسی بولیاں دہلی کے گرد و نواح میں بولی جاتی تھیں۔ اور شوکت سبزواری کا خیال یہ ہے کہ دراصل وہ اردو جو ہم � آج بولتے ہیں وہ ان بولیوں کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ وہ اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

" اس میں شک نہیں کہ پنجابی اور اردو میں ہندوستان کی دیگر زبانوں
کے مقابلے میں قریب ترین مماثلت موجود ہے اس کی صرف و نحو اور
مسائل میں باہم مطابقت موجود ہے اور ساٹھ فی صد سے زاید
الفاظ ان میں مشترک ہیں"

ہم آپ کو لسانی اصولوں و ضوابط میں الجھانا نہیں چاہتے بس اتنا کہا جا سکتا ہے کہ سنسکرت وہ زبان ہے جو اعلیٰ طبقے کے ہندو بولتے تھے اور پالی وہ زبان ہے جو ہندوؤں کے اشرافیہ کی زبان تھیں لیکن یہ دونوں زبانیں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس لیے ماند پڑ گئی کہ یہ بازار گھاٹ میں نہیں بولی جاتی تھیں۔ چونکہ یہ عام طبقے تک نہیں پہنچ سکی تھیں، اور جو زبان عام طبقے تک نہ پہنچ سکے وہ زبان اپنا وجود کھو دیتی ہے۔ بہر حال رہی

بات اردو کی پالی کی ترقی یافتہ شکل ہونے کی تو اس حوالے سے ہم زیادہ کچھ ا اس وجہ سے نہیں کہہ سکتے کہ وہ زبان جیسے پالی کا نام دیا جاتا ہے، کے ادبی نمونے ہمارے ہاں اس طرح سے رائج نہیں رہے یا ملتے نہیں ہیں۔ اگر کسی دور میں اردو نے پالی سے کچھ سیکھا بھی ہو گا تو وہ، وہ دور ہو گا جب قطب الدین ایبک کے فوجی، جیسا کہ حافظ محمود شیرانی نے کہا تھا کہ قطب الدین ایبک کے فوجی دلی کی طرف سفر کر کے گئے تو اس وقت ان کے پاس ایک زبان آ چکی تھی اس وقت اس پالی نے بھی ممکن ہے اہم کردار ادا کیا ہو ہم اس سے انکار نہیں کرتے لیکن دوبارہ یہ سوال اٹھتا ہے کہ ہم زبان کی ابتدا کی حوالے سے بات کر رہے ہیں نہ کہ اس کی ارتقا کی۔

اب اس کے بعد ہم مسعود حسن خان کے نظریے کی بات کرتے ہیں۔ انھوں نے بھی اس سے کچھ ملتی جلتی رائے دی لیکن مسعود حسن خان نے اسے پالی سے زیادہ ہریانوی کے زیادہ قریب بتایا اب چونکہ ہریانوی زبان پنجابی زبان کے زیادہ قریب ہے لہذا مسعود حسن خان کا یہ نظریہ ان کے نظریے کو" اردو پنجاب میں،" یا یوں کہہ لیجئے،" اردو پنجاب سے ہے" کے نظریے کے زیادہ قریب لے آتا ہے۔

مجموعی طور پر آج ہم نے تین بنیادی نظریات کی بات کی اول، دکن میں اردو۔ دوم، سندھ میں اردو۔ سوم، پنجاب میں اردو۔ اس کے بعد ہم نے طائرانہ جائزہ شوکت سبزواری اور مسعود حسن خان کی آراء کا لیا۔ لیکن بنیادی طور پر دیکھا جائے تو اردو زبان جو ایک طرف تجارتی اغراض سے آنے والے عربوں کی وجہ سے جنم لیتی ہے۔ دوسری طرف سندھ سے آنے والے فاتحین یعنی محمد بن قاسم کے ساتھ آنے والی افواج کے ساتھ آئی اور تیسرا پنجاب سے آنے والے فاتحین کے نتیجے میں وجود میں آئی۔

اگر ہم ان تینوں نظریات کو جوڑ دیں اور یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ جنوب مغرب، جنوب مشرق اور شمال سے پیدا ہونے والی زبان کی لہریں بآلاخر دہلی میں یکجا ہو گئی اور جہاں پر ایک نئی زبان اردو بنی۔ پھر اس زبان کا ادب تخلیق ہوا اور وہ ادب ارتقائی مراحل طے کرتا کرتا ہم تک پہنچا ۔ تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تینوں اطراف سے اردو زبان نے اثرات قبول کیے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو پر پنجابی کے اثرات سب سے زیادہ ہیں کیونکہ یہاں سب سے زیادہ فاتحین آئے۔ اس پر سندھ کے اثرات کم ہیں اور عربی کے اثرات اس سے بھی کم ہیں کیونکہ عربی کا اردو سے اس طرح کا تعلق نہیں جس طرح فارسی کا ہے۔

آج کی اس بحث کو اس نکتے پر ختم کرتے ہیں دراصل دکن، سندھ اور پنجاب تینوں اردو زبان کی تخلیق میں معاون رہے۔ لیکن وہ زبان جسے آج ہم بولتے، جانتے اور سنتے ہیں دراصل دہلی میں اور اس کے گردونواح میں تشکیل پاتی ہے کیونکہ یہی وہ جگہ ہے جہاں پر جہاں دہلی نے اردو زبان کو ادبی مرتبہ دیا۔ اور آج یہ زبان کسی بھی عالمی زبان یا عالمی ادب کا مقابلہ کر سکتی ہے۔ اردو ایک مخلوط زبان ہے اور اس کا یہی ایک پہلو اسے ایک گھمبیر اور مشکل زبان بنا دیتی ہے۔

(سبق نمبر ۰۲ اردو شاعری کا آغاز و ارتقا (اصناف کے حوالے سے
آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے اردو شاعری کے آغاز و ارتقا کے حوالے سے اور اس سلسلے میں ہم اصناف کے حوالے سے بات کریں گئے۔تاکہ ہم یہ دیکھ سکیں کہ ان اصناف نے اردو میں کس طرح جگہ پائی؟ اور وہ وسطی دور میں کس صورت حال میں تھی؟یا یوں کہیے کہ اردو ادب میں مختلف اصناف کس طرحّ آئیں اور پھر تیسری صدی کے آغاز میں ان میں کس نوعیت کے امکانات پیدا ہوئے؟
اس سلسلے میں ہم تین حوالوں سے بات کریں گئے۔جس میں دکنی دور،میر وسودا کا دوراور مومن و غالب کا دور شامل ہے۔اردو ادب کا پہلا مرکز دکن کو کہا جاتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ دکن سلاطین دلی کے پایہ تخت سے کافی دور تھا اس دوری کے باعث یہ سلاطین دہلی کی قلم رو سے دور ہی رہا۔ یہاں پر وقتا فوقتاً مختلف حکومتیں قائم ہوتی رہیں اور پھر محمد بن تغلق چودھویں صدی میں پایہ تخت کو دہلی سے اٹھا کر دکن لے گیاتو اس کے سا تھ ا ہل دانش ،اہل ادب،اور قدیم مورخ بھی گئے۔ضیاء الدین برنی کی روایت کے مطابق اس کے ساتھ عوام الناس بھی دکن چلے گئے۔اسے دولت آباد کا نام دیا گیایوں شمال اور جنوب کے لوگ مل گئے اور نئی زبان میں ادب تخلیق ہونے کے امکانات پیدا ہوئے۔بہر حال یہ بات مد نظر رکھنی چائیے کہ اس ادب کو اردو ادب نہیں کہا جا سکتا بلکہ اسے نیم اردو ادب کہا جا سکتا ہے یا دوسروں لفظوں میں یہ ایک ایسا بدیہی دور تھاجس میں نئے ادب کو تخلیق کرنے کے امکانات تھے۔یہ نقوش اول تھے اور نقوش اول واضح نہیں ہوتے بلکہ ہیولے ہوتے ہیں۔
اب اس سلسلے میں ہم شاعری کے آغاز وارتقا کا صنف وار جائزہ لیں گے۔اس حوالے سے ہم سب سے پہلے بات کریں گے مثنوی کی۔
:مثنوی
لفظ مثنوی عربی زبان کے لفظ''ثانیاً'' سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں دو۔مثنوی کے لغوی معنی ہیں دوہرا کرناکیونکہ اس کا ہر شعر اپنا الگ ردیف اور قافیہ رکھتا ہے یہی وجہ ہے کہ اس کے لیے مثنوی کا لفظ استعمال ہوتا ہے اہل ہندوستان تک یہ صنف اہل ایران کی بدولت پہنچی ۔یہ بات بھی درست ہے کہ ہل فارس ہی اس کے ایجاد کردہ ہیں لیکن قیا س کیا جاتا ہے کہ قدیم عربی صنف رجز ،جس میں جنگ و جدل کے واقعات بیان کیے جاتے ہیں ۔جس میں بہادری،شجاعت اور دلیری کی بات ہوتی ہے ،کو سامنے رکھ کے اہل فارس نے مثنوی کی صنف ایجاد کی۔
مثنوی طویل قصے کہانیوں کے بیان، واردات قلبی کے اظہار اور احوال زمانہ کو بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتی ہے۔اردوادب کا پہلا مرکز دکن تھا سو اردو ادب میں مثنوی کا آغازدکن سے ہوا۔
قیاس کیا جاتا ہے کہ چودھویں صدی کے ربع اول میں' فخرالدین نظامی 'نامی شاعر مثنوی'' قدم راؤ پدم راؤ ''لکھی۔ یہ مثنوی اردو کی قدیم ترین مثنوی ہی نہیں بلکہ اسے اردو ادب کی پہلی کتاب ہونے کا بھی اعزاز حاصل ہے۔ہو سکتا ہے کہ آنے والی تحقیقات اس کی قدامت کو رد کر دیں لیکن اب تک اردو کی قدیم ترین کتاب مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ ''کو تصور کیا جاتا ہے۔
اس کے بعد دکنی شعرا میں نصرتی، مشتاقی،غواضی،وجہی،فراقی اور ایسے دوسرے بہت سے شعرا تھے جنھوں نے مثنوی کی صنف کو آگے بڑھایالیکن اس دور میں چونکہ فارسی اور ہندی کی آمیزش مکمل طور پر نہیں ہوئی تھی یا یوں کہیے کہ فارسی کی شرینی اور ہندویت کا قدرے کھردا پن ابھی پورے طریق سے نہیں ملے تھے یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری کو نیم اردو ادب کہا جا تا ہے۔
دراصل مثنوی نے اصل ترقی اپنے دوسرے دور میں کی یعنی میر و سودا کے دور میں۔اس دور کو ہم اپنی آسانی کے لیے ۱۷۲۰ ء سے ۱۸۱۰ ء تک محدود کر سکتے ہیں ۔اس دور میں میر تقی میر،مرزا رفیع سودا، میر درد،میر اثر،میر سوز، قائم چاند پوری،میر حسن اور ایسے بہت سے دیگر شعراپیدا ہوئے اور حقیقت تو یہ ہے کہ وہ دورتھا جس میں اردو شاعری کو واقعتاً ترقی ملی اور اسی بنا پراسے اردو شاعری کا زریں دور کہا جاتا ہے۔
اس دورمیں مرزا رفیع سودا نے مثنوی کو ایک شکل عطا کی اور اسے جدیدیت سے نوازا ۔اس نے مختلف موضوعات پر مثنویاں لکھی۔معاملات وعشق بیا ن کیے ۔احوال زمانہ پر بات کی ۔شکار نامے لکھے ۔اسی بنا پرمرزا رفیع سودا مثنوی میں ''ملک الشعرا '' ہونے کا خطاب حاصل کر چکے ہیں ۔اس کا سبب شاید یہ تھا میر کی طبیعت میں قصہ گوئی کا فن اس طرح سرایت نہیں کیا تھا جس طرح بعد کے شعرا بالخصوص میر حسن

نے مثنوی میں دکھایا اور سچ تو یہ ہے کہ میر حسن مثنوی کے حوالے سے اہم ہیں ۔اگر یہ کہا جائے کہ اردو مثنوی کی تاریخ میر حسن سے شروع ہوتی ہے اور ختم بھی تو غلط نہ ہوگا۔
ان کی شہرہ آفاق مثنوی'' سحر البیان ''ہے یہ۱۷۸۴ء میں مکمل ہوئی۔ ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل یہ مثنوی لکھنوی معاشرت کو زندہ و جاوید حالت میں ہمارے سامنے پیش کرتی ہے۔اس مثنوی کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ سادہ، عام فہم الفاظ میں لکھی گئی ہے۔ میر حسن نے اس میں ایک جادوئی ماحول قائم کیا ۔اس میں ڈرامائی مکالمہ نگاری بھی ملتی ہے اور اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ منظر نگاری ملتی ہے ۔دراصل اس مثنوی کی خصوصیت یہ ہے اس میں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ ایک ایسا ماحول پیش کیا جو تمام تر حقیقت کے باوجود سامعین کو اپنے سحر میں مبتلا کر دیتا ہے اور میر حسن کی مکمل نوعیت کی جزئیات نگاری ،وہ احساسات کے حوالے سے ہو یا کیفیات کے حوالے سے ،خواہ مناظر کے حوالے سے ہو یا حرکات و سکنات کے حوالے سے،اس مثنوی کو زندہ و جاوید کر دیتی ہے ۔
یہ قصہ شہزادی بدر منیر اور شہزادہ بے نظیر کے معاملات عشق پر مبنی ہے لیکن یہ صرف معاملات عشق کا بیان ہوتا تو شاید سحر البیان ،سحرالبیان نہ ہوتی۔دراصل تہذیب کو زندہ کرتے ہوئے میر حسن نے بدر منیر اور بے نظیر کے قصے میں لکھنوی تہذیب کو بھی لازوال کر دیا ۔ مثال کے طور پر بے نظیر ،بدر منیر کے ہجر کی کیفیات کو میر حسن نے کچھ یوں بیان کیا ہے۔

نہ اگلا سا ہنسنا ، نہ وہ بولنا
نہ کھانا نہ پینا ، نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے
محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا اگر کسی نے کہ بی بی چلو
تو اٹھنا اسے کہہ کے ''ہاں جی چلو''
کسی نے جوکچھ بات کی بات کی
یہ دن کی جو پوچھی ،کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھایئے
کہا ،خیر بہتر ہے ، منگوایئے

میر حسن بدر منیر کی باطنی کیفیات کے ساتھ ساتھ ظاہری حالات کو بھی ان اشعارمیں بیان کرنے میں بخوبی قادر ہوتے ہیں میر حسن کی اس مثنوی کے بعد گویا اردو مثنوی میں معاملات عشق کے بیان کا ایک سلسلہ چل نکلا اور بہت سے شعرا نے واردات قلبی کو بیان کیا۔مگر سوائے جان تپش کی ''بہار دانش'' کے کسی اور مثنوی کو شہرت حاصل نہ ہوسکی اور سچ بات تو یہ ہے کہ میر حسن کے بعد بہار دانش میں وہ سحر نہ تھا جو سحر البیان میں میر حسن نے دکھایا۔
انیسویں صدی میں مثنوی گو کے حوالے سے بات کی جائے تو اس دور میں بہت سے مثنوی گو پیدا ہوئے۔جن میں مومن خان مومن اور دیا شنکرم نسیم جیسے مثنوی نگا ر شامل ہیں۔اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ انیسویں صدی میں دیگر شعرا نے مثنوی کی صنف میں کوئی زیادہ کام نہیں کیا بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ میر حسن نے جو سحر قائم کر دیاتھا اسے کوئی اور توڑ نہ سکا۔ مومن خان مومن نے مختلف مثنویات لکھیں جن میں زیادہ تر مثنویات ان کے معاملات عشق کے حوالے سے تھیں اس کے علاوہ انھوں نے ایک مثنوی جہاد کے موضوع پر لکھی جس سے پتہ چلتا ہے کہ اس دورمیں شعرا بدلتے ہوئے ادبی تقاضوں یا بدلتے ہوئے معاشرتی تقاضوں کے مطابق ادب کو ڈھالنے کی کوشش میں مصروف رہے۔
مثنوی میں دوسرا بڑا نام ''پنڈت دیا شنکرم نسیم'' کا ہے جنھوں نے لکھنو میں'' گلزار نسیم ''کے نام سے مثنوی لکھی۔ جسے میر حسن کے بعد سب سے زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔ میر حسن کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی طوالت ،اس میں پایا جانے والا ماحول ،جو لکھنو میں اس وقت زندہ تھا۔اور گلزار نسیم کی سب سے بڑی خصوصیت اختصار اور تصنع ،تکلف، بناوٹ اور پر شکوہ اندازتھا۔
اگر ہم میر حسن کی سحر البیان اور دیا شنکرم نسیم کی مثنوی گلزار نسیم کا تقابل کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ میر حسن کی مثنوی اپنی سادگی،سلاست،بے ساختگی و بر جستگی،جذبات نگاری ،مکالمہ نگاری اور منظر نگاری کے حوالے سے مشہور ہے تو دیا شکنرم کی مثنوی اپنے ایجاز و اختصار ،تصنع ،بناوٹ اور تکلف کے باعث معروف ہوئی۔بات یہ ہے کہ اس میں کافی حد تک لکھنوی تہذیب کا عکس ہے ۔میر حسن دلی سے لکھنو گئے تھے لہذا ان کے ہاں دلی کی سادگی وسلاست اور بے ساختگی پائی جاتی تھی کیونکہ دیا شنکرم نسیم لکھنوی تھے لہذا ان کے ہاں وہ تصنع،تکلف فطری تھا۔

گلزار نسیم گل بکاؤلی کے قصہ عشق پر مبنی ہے یہ ایک منفرد مثنوی ہے لیکن سحر البیان کی طرح اس کی مقبولیت کی وجہ بھی اس کا قصہ نہیں ہے بلکہ اس کا بیانہ ہے اور گزار نسیم کے بیانیے کی سب سے اہم ترین بات اس میں پایا جانے والا اعجاز و اختصار ہے اور بعض ناقدین یہ بھی کہتے ہیں کہ یہ اعجاز و اختصار اس کی سب سے بڑی خامی ہے ۔دراصل بات یہ ہے کہ جب آپ کسی بات کو مختصر انداز میں بیان کرتے ہیں تو وہ بات شاید سننے میں بہت حسین وجمیل یا متاثر کن لگتی ہے لیکن بسا اوقات اس سے معنی اخذ کرنا مشکل ہو جاتے ہیں جیسا کہ گلزار نسیم میں ایک مرتبہ گل بکاولی جب فراق سے گزرتی ہے تو پنڈت دیا شنکرم نسیم لکھتے ہیں:

پوچھا کہ سبب ، کہا کہ قسمت
پوچھا کہ طلب کہا قناعت

کس قدر مختصر انداز میں دیا شنکرم نسیم نے گل بکاؤلی کی حالت زار کو بیان کیا ہے اور اگر دوسرے لفظوں میں بات کی جائے تو فلسفہ جبروقدر کا بھی بہترین بیان ان اشعار میں دیکھ سکتے ہیں کہ انسان کو اپنی قسمت پر کوئی قابو نہیں اسی طرح سے اس کی کامیابی اسی میں ہے کہ وہ قناعت پسندی سے کام لے لیکن یہی اعجاز و اختصار اپنے ابلاغ کے باوجود بسا اوقات مشکل بھی نظر آتا ہے۔

اس کے بعد بھی بہت سے مثنوی گو پیدا ہوئے لیکن دیا شکنرم نسیم کے بعد' مرزا نواب شوق' کے علاوہ کسی کو کوئی خاص مقبولیت حاصل نہیں ہوئی اور ان صاحبان کے بعد آہستہ آہستہ مثنوی اپنے زوال کی طرف بڑھنے لگی ۔اس میں کوئی شک نہیں کہ حالی اور آزاد نے بھی مثنویاں لکھیں لیکن انھوں نے دراصل نئے انداز کی داغ بیل ڈال دی تھی اورایک ایسا نیا انداز ایجادجس میں جدید نظم کے امکانات روشن ہونے لگے تھے یوں وقت گزارنے کے ساتھ ساتھ مثنوی کی صنف زوال کا شکار ہو گئی۔

قصیدہ:

قصیدہ کلاسیکی صنف ہے ۔یہ عربی زبان کے لفظ ''قصد''سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں''ارادہ''۔اور قصیدے کے معنی بیان کرتے ہوئے ماہرین لسانیات اسے گاڑھے مغز سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ دراصل قصیدے کو یہ نام اس لیے دیا گیا کہ اس صنف میں بلند و بانگ لہجے سے کام لیا جاتا ہے انداز تکلم پر شکوہ ہوتا ہے اور رفیع خیال کے ساتھ شاعر کسی شخصیت کی تعریف و توصیف بیان کرتا ہے کیونکہ یہ تعریف و توصیف شعوری نوعیت کی ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ اس صنف کو آمد کی بجائے آورد کی صنف بھی کہا جاتا ہے یہ صنف خالصتاً عربی شاعری سے فارسی اور فارسی سے اردو تک پہنچی۔

اس صنف کو چار حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے یا یوں سمجھئے کہ اس صنف کے بنیادی طور پر چار اجزاء ہو تے ہیں۔جو کہ درج ذیل ہیں:

۱۔ تشبیب ۲۔ گریز ۳۔ مدح ۴۔ دعا

اب ہم ان اجزا پر مختصر بات کرتے ہیں۔

تشبیب:

یہ قصیدہ کا رکن اول ہے، اس میں شاعر اپنے ممدوح کی تعریف و توصیف کے لیے ماحول تیار کرتا ہے ۔ایک ایسی فضا بندی کی جاتی ہے کہ جس میں تعریف و توصیف کا مزہ اور لطف دوچند ہو جائے ۔اس سلسلے میں شاعر واردات قلبی کا بیان بھی کرتا ہے ۔احوال زمانہ بھی بیان کرتا ہے۔اور مناظر فطرت کی عکاسی بھی۔عربی شعرا اس سلسلے میں عموماًعشقیہ موضوعات پر زیادہ بات کرتے ہیں تاہم فارسی شعرا نے اس میں خاصی وسعت پیدا کر دی ہے اور یہی وہ تشبیب ہے جو بعد ازاں غزل کا نقش اول بھی قرارپائی۔

گریز:

گریز ایک پل ہے جو فضا بندی اور تعریف و توصیف کو آپس میں ملانے کا کام کرتا ہے یعنی اس حصے میں شاعر بنیادی فضا بندی قائم کر لینے کے بعد تعریف و توصیف تک پہنچنے کے لیے راہیں تلاش کرتا ہے سو گریز مدح اور تشبیب کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتا ہے۔

مدح:

اس کے بعد مدح یعنی تعریف ہوتی ہے ۔اس میں شاعر جس شخصیت کی تعریف کرنا چاہتا ہے اس کی تعریف و توصیف کے پل کچھ اس طرح باندھتا ہے جیسے مبالغے اور غلو سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ہمارے ہاں مختلف النوع قسم کے قصائد لکھے گئے ۔ان میں مذہبی قصائد، بادشادہ اور امراء کے قصائد اور احوال زمانہ پر لکھے گئے قصائد شامل ہیں۔ظاہر ہے آئمہ کرام اور حضور اکرمؐ کی شان اقدس میں لکھے گئے قصائد میں شاعر تعریف تو جس حد تک کر سکتے تھے ،لیکن بادشاہوں اور امراو قت کے متعلق لکھنے جانے والے قصائد میں کچھ ایسی تعریف و توصیف کی گئی جس نے اس صنف کو قدرے مبالغے کی صنف بنا دیا ۔

بہرحال اگر ہم قصیدے کے ارتقا پر بات کریں تو قصیدہ عربی سے اہل فارس تک اور اہل فارس سے ہندوستان تک پہنچا اورہندوستان میں دیگر اصناف کی طرح اس کا آغاز بھی دکن سے ہی ہوا۔ ''نصرتی''نے ''علی نامہ''میں شامل اپنے سات قصائد کے ذریعے اردو قصیدے کو فارسی قصیدے کے مقابل لا کھڑا کیا۔
نصرتی کے بعد دیگر دکنی شعرا نے بھی قصیدہ پر کام کیا لیکن قصیدے کو اصل مقام اور بلندی مرزا رفیع سودا نے عطا کی۔مرزا رفیع سودا شائد طبعاًقصیدہ گوئی کے لیے ہی بنے تھے۔بلند آہنگی اور اعلیٰ و ارفع قسم کے خیالات ان کو شروع سے ہی حاصل تھے ۔قصیدے میں مرزا سودا نے وہ رنگ دکھائے کہ واقعتاً اس قصیدے کو کسی بھی عربی اور فارسی قصائد کے مقابلے کے لیے پیش کیا جا سکتا ہے ۔مرزا رفیع سودا کو قصیدہ گوئی کی تاریخ میں ''ملک الشعرا'' کا خطاب دیا گیا ۔دراصل مرزا رفیع سودا نے قصیدے میں جدت پیدا کی ایک تو انہوں نے احوال زمانہ کے حوالے سے قصائد لکھے اور بادشاہوں کے قصائد لکھتے ہوئے انہوں نے ہجو گوئی بھی کی۔ ہجو قصیدے کی ایک شکل ہے ۔قصیدے میں انتہائی تعریف و توصیف کی جاتی ہے اور ہجو میں کسی کے خلاف لکھا جا تا ہے ۔مرزا رفیع سودا نے ہجو لکھے۔اور ایسے ہجو لکھے جن کی مثال آج بھی کہیں اور نہیں ملتی۔اس کے علاوہ مرزا رفیع سودا نے تشبیب ، گریز اور مدح میں کچھ ایسے نئے مضامین کا اضافہ کیا جو ان سے پہلے نہیں تھا ۔اور اس بات کا احساس ان کو خود بھی تھا ۔ایک قصیدے میں انھوں نے لکھا۔

انوری ، سعد ی و خاقانی و مداح تیرا
رکھتے ہیں زیر فلک طبل و علم چاروں تمام

یہ وہ شاعرانہ تعلی ہے جو شاید تمام تر قصیدہ گوکی خصوصیت رہی ہے ۔مرزا رفیع سودا کے بعد قائم چاند پوری،میر سوز،میر اثر،انعام اللہ خان یقین جیسے شعرا نے بھی قصیدہ گوئی کی۔لیکن ان کا مقا م مرزا رفیع سودا کے بعد آئے گا۔
قصیدہ گوئی کا اگلا مرحلہ آتا ہے انشا اور مصحفی کے دور کا ۔انشا اور مصحفی نے قصیدہ میں کوئی خاص اضافہ نہیں کیا ۔ یہ دونوں لکھنو سے تعلق رکھتے ہیں ۔لکھنوی تہذیب، لکھنوی آہنگ، لکھنوی انداز تکلم دہلویت سے بالکل الگ تھا لہذا انہوں نے لکھنوی تہذیب کے عین مطابق قصیدے میں شوخی و ظرافت اور تصنع و تکلف کو جگہ دی۔
اس کے اگلا مرحلہ غالب و مومن کے دور کاہے اس دور میں غالب ومومن ،شاہ نصیر دہلوی ،استاد ابراہیم ذوق،بہادر شاہ ظفر اور بعد ازاں داغ دہلوی جیسے شعرا پیدا ہوئے ۔قصیدے کو اصل بام عروج تک پہنچایا ''ابراہیم ذوق ''نے۔ابراہیم ذوق بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے۔اس سے ذوق کو وہ شعری ماحول میسر آیا جس میں وہ بہترین انداز میں اپنے فن کے جوہر دکھا سکے۔اور حقیقت تو یہ ہے کہ انھوں نے قصیدہ گوئی میں اپنے فن کے وہ کار نامے دکھائے جس کا جواب کوئی بھی قصیدہ گو دینے سے قاصر ہے۔
ذوق کے قصیدے کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے اس کو ایک فطری وحدت کے طور پیش کیا۔ انھوں نے قصیدے کے تمام اجزا کو احسن طریقے سے اور متناسب طریقے سے پیش کیا ۔ایک خاص تاثر، ایک خاص آہنگ، ایک خاص لہر ،ایک خاص طرز تکلم جیسے وہ شروع سے لے کر چلے اسے آخر تک نبھانے میں کامیاب رہے۔
ان کے قصیدے کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ ان کے ہاں حسن طلب نہیں ملتا ۔فنی اعتبار سے بات کی جائے تو ذوق کے ہاں بلند آہنگی،بلند خیالات، اور وہ انداز تخاطب ملتا ہے جس کی طرح مرزا رفیع سودا نے ڈالی لیکن ذوق اور سودا میں بنیادی فرق یہ ہے سودا لفظی بازی گری میں کہیں آگے نکل گئے ہیں جب کہ ذوق مفہوم اور موضوع سے جڑے رہتے ہیں تاہم ان کی رفیع خیالی اور بلند آہنگی اپنی مثال آپ ہے۔

قصر ر فیع و صحن وسیع و طرز مسجع ، سطح مربع
باغ ارم یا روضہ رضوان ، خلد بریں یا جنت ماویٰ
قلب کو فرحت،روح کو راحت، عقل کو قوت،طبع کو جودت
جلوۂ ساقی،نغمہ مطرب ، نالہ بہ جنگ و نشہ و صہبا

اس بلند آہنگی کی مثال ہمیں ذوق کے علاوہ سودا کے ہاں بھی ملتی ہے اور ان دو شعرا کے ہاں یہی وہ بلند آہنگی ہے جو ان شعرا کو اردو قصیدے کی تاریخ میں امر کر دیتی ہے۔اس دور میں غالب نے بھی قصیدے کہے لیکن طبعاًغالب قصیدہ گوئی کے لیے پیدا نہیں ہوئے تھے یہی وجہ ہے کہ بادشاہ کے لیے لکھے گئے قصیدون میں وہ جوش و ولولہ نظر نہیں آتا جو حضرت علیؓ کی شان مین لکھے ہوئے قصیدوں میں ہمیں نظر آتی ہے۔ شاید پنڈت دیا تر یہ کیفی نے درست کہا تھا کہ اردو قصیدہ سودا سے شروع ہوتا ہے اور ذوق پر ختم۔

:مرثیہ

لفظ مرثیہ عربی زبان کے لفظ ''رثیٰ'' سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں میت پر بین کرنا، گریہ زاری کرنا۔ مرثیہ خالصتاًفارسی صنف ادب ہے جو صفوی خاندان میں ایران میں شروع ہوئی ۔موضوعاتی اعتبار سے مرثیہ دو خصوصیت کا حامل ہوتا ہے ۔اول مرحوم ممدوح کی تعریف و توصیف، دوسرے واقعات کربلا کا بیان۔ ایران میں لکھے جانے والے مرثیے واقعہ کربلا تک محدود نہیں تھے لیکن اردو ادب تک آتے آتے مر ثیہ گوئی کی صنف واقعہ کربلا تک محدود ہو کر رہ گئی ۔

اردو ادب میں دکن سے اس صنف کا آغاز ہوا ۔دیگر اصناف کی طرح مرثیہ بھی سب سے پہلے دکن میں لکھے گئے۔دراصل اہل دکن کی اکثریت شیعہ مسلک سے تعلق رکھتی تھی جہاں مجالس عزا عموماًمنقعد کی جاتی تھیں ان مجالس کے آخر میں مرثیے پڑھے جاتے تھے جن کا مقصد بین اور سو زو گداز کی تاثیر میں اضافہ کرنا ہوتا تھا ۔یہی وجہ ہے کہ ان مرثیوں میں واقعہ نگاری تو ملتی ہے لیکن ادبی شکوہ دور دور تک نظر نہیں آتاسب سے پہلے مرثیہ گو کا شرف ،''شرف بیابانی ''کو حاصل ہے جنہوں نے تقریباً پند رھویں صدی میں مرثیے لکھے۔

اس کے بعد بھی مرثیے لکھے گئے لیکن جیسا کہ پہلے بھی واضح کیا گیا کہ ان مرثیوں میں واقعہ نگاری تو ہے لیکن ادبیت نہیں۔مرثیے کو اہمت میر و سودا کے دور میں ہی حاصل ہوئی ۔جہاں باقی اصناف نے ترقی کی وہیں مرثیے کی صنف بھی اپنے ارتقائی مراحل سے گزری ،مرثیے کی اس صنف میں میر تقی میر،سودا اور ان کے دوسرے معاصرین نے بڑھ چڑھ حصہ لیامیر کے مرثیے اپنی جولانی ء طبع کے باوجود ان کے احساس جمال کے باعث ،ان کی طبیعت کے دھیمے پن باعث اس قدر مقبول نہ ہو سکے جس قدر بعد ازاں لکھنوی شعرا کے مرثیوں کو شہرت ملی۔میر نے جو مرثیے لکھے وہ تمام تر اعتبار سے مکمل تھے لیکن ان کی ناکامی کی وجہ یا کم شہرت یافتہ ہونے کی وجہ یہ تھی کہ میر طبعاً لطیف مزاج کے تھے اور ہر اعتبار سے مدھم بھی۔ان کی شاعری میں احساس کی لو ہے لیکن شعلے کی بھڑک نہیں یہی وجہ ہے کہ وہ مرثیے میں سوزوگداز پیدا نہیں کر سکے جو بعد ازاں میر انیس اور میر دبیر کے ہاں ملتا ہے۔

اہل لکھنو میں بھی اہل دکن کی طرح زیادہ تر شیعہ مسلک سے تعلق رکھنے والے لوگ تھے ۔وہاں پر بھی مختلف مجالس عزا منعقد ہوتی تھیں ۔لہذا فطری طور پر مرثیے کو لکھنو میں پنپنے کا موقع ملا۔اس کے علاوہ مرثیے کو اس دور میں خلیق اور ضمیر جیسے شعرا میسر آئے جنہوں نے مرثیے کے اصول و ضوابط مرتب کیے ۔ میر انیس اور میر دبیر نے بعد ازاں اسی ہیئت میں مرثیے لکھے اور آج بھی مرثیہ اسی ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔اس سے قبل مثنوی ،قصیدے،مرثیے وغیرہ مختلف ہیئتوں میں لکھے جاتے تھے ۔لیکن اس کے بعد آج تک مرثیے کے لیے مسدس کی ہیئت کو ہی ہمیشہ ملحوظ حاطر رکھا جاتا ہے۔میر خلیق اور میر میر ضمیر نے،اس میں کوئی شک نہیں کہ مرثیے کو دوام بخشا۔ لیکن مرثیے کا اصل اوج،بلندی،میر انیس اور میر دبیر جیسے بزرگان ادب نے دیا۔

میر انیس سے قبل مرثیے کے عناصر ترکیبی یعنی چہرہ،سراپا،رخصت، آمد،رجز،جنگ،شہادت،اور واقعات کربلا اور بین کو متناسب انداز میں جگہ دی ۔میر انیس نے ان تمام عناصر کو تناسب کے ساتھ استعمال کیا اور یوں مرثیے میں ایک خاص تناسب کو قائم کیایہ وہ تناسب ہے جسے آج بھی مرثیہ گو مثال کے طور پر سامنے رکھتے ہیں۔فنی اعتبار سے بات کریں تو میر انیس کے مرثیوں کی سب سے موثر شے ان کی جذبات نگاری اور کردار نگاری ہے۔کردار نگاری کے حوالے سے میر انیس نے واقعہ کربلا کے تمام کرداروں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ گویا وہ واقعات ہماری نظروں کے سامنے زندہ و جاوید حالت میں وقوع پزیر ہو رہے ہوں ۔

جا کر صفوں کے پاس پکارے بہ اشک وہ
ہے کس طرف مرے علی اکبر کی قتل گاہ
اے ظالمو یہ شب ہے کہ دن ہو گیا سیاہ
کس ابر میں چھپا ہے مرا چودھویں کا ماہ
زخمی پڑا ہے شیر مرا ، کس کچھار میں
(میر انیس)

میر دبیر، میر انیس کے دور سے ہی تعلق رکھتے ہیں اور مرثیہ کو دوام بخشنے میں میر انیس کے ساتھ ان کا نام بھی آتا ہے ۔فرق یہ ہے کہ میر انیس نے واقعات نگاری،کردار نگارئی اور منظر نگاری عام فہم،سادہ سلیس اور بر جستہ انداز میں کی۔لیکن میر دبیر کے ہاں تصنع،تکلف، بناوٹ اور پر شکوہ الفاظ کا استعمال ملتا ہے۔موضوعاتی اعتبار سے دونوں کے مرثیے مضبوط ہیں اور ان میں سے کسی کو پہلے یا دوسرے مقام پر

رکھنا ناقدین کے لیے ممکن نہیں ۔مرزا دبیر اور انیس نے بیک وقت اردو مرثیے کو وہ مقام دیا جس کی مثال آج کے مرثیہ گو دینے سے قاصر ہیں بلکہ مرثیہ اس مقام سے آگے ایک قدم بھی نہیں بڑھ سکا۔

غزل:

اردو شاعری کی لازوال صنف غزل ہے ۔لفظ غزل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں ''عورتوں سے باتیں،عورتوں سے متعلق باتینیا ان کے حسن وعشق کا تذکرہ۔اور ہرن کے منہ سے نکلنے والی آواز جو شکاری کے شکار کے وقت خوف میں وہ نکالتا ہے''۔

ابتدا میں قصیدے کے اولین جزو تشبیب کی بات کی گئی ۔جس نے قصیدے سے الگ ہو کر غزل کی شکل اختیار کر لی۔قصیدے میں شاعر تعریف و توصیف بیان کرتا ہے ۔عربی قصیدہ گو عشقیہ موضوعات پر بات کرتے ہیں ۔ اہل فارس نے ان موضوعات کو وسعت بخشی اور یہ وسعت اردو ادب میںآتے آتے بے کراں ہو گئی۔ اہل فارس نے تشبیب سے غزل کو نکالااور اردو ادب نے اس صنف کو وسعت دی۔

غزل بھی دیگر اصناف کی طرح دکن سے ہی شروع ہوئی ۔نصرتی،مشتاقی،غواضی ،وجہی،فراقی اور ہاشمی نے اردو میں غزل کہی۔ لیکن دکن میں غزل مشہور نہ ہوئی اس کی وجہ یہ تھی یہاں اس کے لیے ماحول ساز گار نہیں تھا۔ امن و سکون ہونے کی وجہ سے لوگ طویل قصے کہانیاں سننے کے شوقین تھے یہی وجہ ہے کہ یہاں مثنوی زیادہ مشہور ہوئی ۔یوں بھی جو دکن میں غزلیں لکھی گئی ان پر مقامیت کے اثرات زیادہ تھے۔اور اسی وجہ سے یہ غزلیں گیت کے زیادہ قریب ہیں۔غزل کو دکن کے ایک شاعر ولی دکنی کی وجہ سے شہرت ملنا شروع ہوئی ۔ولی دکنی بنیادی طور پر گجرات کے رہنے والے تھے لیکن طویل عرصے تک انھوں نے دکن میں قیام کیا اور اسی مقامی رنگ میں غزل کا آغاز کیا جو اہل دکن میں معروف تھی ۔لیکن ۱۷۰۰ء میں ولی نے شمالی ہند کا رخ کیا تو دلی میں ان کی ملاقات 'سعد اللہ گلشن 'سے ہوئی جنھوں نے انھیں مشورہ دیا کہ غزل کی روایت فارسی سطح پر استوار کریں ۔یعنی ہندوی لہجہ اورطرز تکلم کو چھوڑ دیں اور فارسیت کا رخ اپنائیں چنانچہ ولی نے اس نئے انداز میں شعر گوئی شروع کی ۔یہ نہ صرف ولی کی زندگی کا ایک نیا دور ہے بلکہ غزل کا بھی ایک نیا دور ہے۔

یہی وہ دور ہے جہاں سے غزل کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ 'محمد حسین آزاد ' تو اس حد تک ولی کی عظمت کے قایل تھے کہ انھوں نے ولی کو اردو غزل کا باوا آدم کہا ہے۔حالانکہ اہل دکن اس سے پہلے غزل میں مشتاق تھے لیکن جو رنگ اور روپ ولی نے اردو غزل کو دیا اس سے پہلے اردو غزل اس سے نا واقف تھی۔ولی نے دراصل ہندوی روایت کو ترک کیا اور اس میں فارسی کی آمیزش کی ۔یعنی گیت کا وہ انداز جس میں سیدھے سادھے انداز میں شعراء کرام واردات قلبی کا اظہار کر دیتے تھے ۔تشبیہات و استعارات کا استعمال بہت کم کرتے تھے ۔ہندی بحروں کو عموماً فوقیت دی جاتی تھی اور ایسا انداز اختیار کیا جاتا تھا جو بلا واسطہ اظہار کے مطابق ہوتا تھا۔ولی نے اس بلاواسطہ اظہار کو بلواسطہ اظہار میں بدل دیا۔ یعنی وہ بات جو اہل دکن سیدھے انداز میں کرتے تھے ولی نے تشبہات واستعارات کے رنگ میں ڈھال دیا یوں فارسی اور ہندی اختلاط سے ایک ایسی صنف وجود میں آتی ہے جسے آج تک زوال نہیں ہو سکا اور امکان یہ ہے کہ مستقبل میں بھی نہیں ہو گا ۔

ہم دیکھتے ہیں کہ ولی کی غزل گیت کا رنگ بھی رکھتی ہے اور فارسیت کا بھی ۔ولی کے ہاں محبوب کی تعریف وتوصیف بھی ہے ،عشقیہ موضوعات بھی،پندونصائح بھی،اخلاقیات کا درس بھی ۔زندگی کی بے ثباتی پر بھی بات کی ہے اور جمال پرستی بھی ہے اور حسن پرستی بھی۔ولی کا ہر دوسرا شعر کسی نئی تشبیہ ،نئے استعارے کے تخت جمال پرستی کا اظہار کرتا نظر آتا ہے ۔مثال کے طور پر ولی کے ان اشعار کو دیکھا جائے تو ہم واضح طور پر کہہ سکتے ہیں کہ ان کے ہاں گیت اور فارسی روایت بخوبی مل رہے ہیں۔

سکھی تم سکھ الٹو نقاب آہستہ آہستہ
کہ جوں گل سوں نکستا ہے گلاب آہستہ آہستہ
ہزاروں لاکھ خوباں میں چلے میرا سجن یوں کہ
ستاروں میں چلے جیوں ماہتاب آہستہ آہستہ

گویا محبو ب کے سراپے اور حسن و جمال کے بیان کے لیے ولی نے مظاہر فطرت کا سہارا لیا ہے اور تشبیہات و استعارات سے کام لیتے ہوئے اپنے محبوب کے حسن و جمال کو بیان کیا ہے ۔

ولی کے بعد شمالی ہند میں اردو غزل کو خاصا عروج حاصل ہوا ۔بہت سے شعرا نے غزلیں کہیں۔ لیکن غزل ایہام گوئی کا شکار ہو گئی یعنی شعرا نے لفظی بازی گری سے کام لیتے ہوئے ایک شعر کو کئی کئی معنی کے اظہار کے لیے استعمال کیا ۔یوں خاتم،آبرو،ناجی، شرف الدین مضمون اور ایسے دوسرے شعرا نے غزل کو معنویت سے بھر پور تو کر دیا لیکن شاید یہ ایک ایسی معنویت تھی جس کا حدف کوئی نہیں

تھا۔ چنانچہ اس دور میں مظہر جانانِ جاناں اورقائم چاند پوری جیسے دوسرے شعرا نے محسو س کیا کہ غزل ا پنا اصل مقام اور معیار کھو رہی ہے اور اگر یہ ایسا ہی رہا تو غزل زوال کا شکار ہو جائے گئی۔چنانچہ انھوں نے نہ صرف موضوعاتی اعتبار سے غزل کو آلائشوں سے پاک کیا بلکہ موضوعاتی اعتبار سے بھی انھوں نے صاف گوئی کو رواج دیا ۔اور اس کے بعد اردو غزل پر وہ دور آیا جس نے اسے لا زوال اور امر کردیا۔ ہم بات کر رہے ہیں میر و سودا کے دور کی۔ میر کی وجہ سے ایک طرف ا ردو غزل میں درد مندی در آئی اور دوسری طرف سودا کا بلند و بانگ لہجہ،اور تیسری طرف میر درد کا تصوف۔ ان تینوں موجوں نے غزل کو سمندر کی سی وسعت دی ہ اس کے بعد دہلی میں پر وان چڑھنے والی اردو غزل لکھنو پہنچی تو اہل لکھنو نے اپنے خاص مزاج کے مطابق اس میں بناوٹ کا اضافہ کیا،بعد ازاں مومن و غالب کے دور میں غزل میں مزید وسعت آ گئی۔انھوں نے اس میں معنویت کی ایک نئی رو ح پھونک دی۔غالب نے اردو غزل کو انا پسندی کا عشق دیا ۔مومن نے معاملات عشق کا ہلکا پھلکا سا بیان دیا۔ ذوق نے اپنے خاص لہجے میں قصیدے کے علاوہ غزل کہی ۔بہارد شاہ ظفر کے ہاں درویشانہ انداز ملا اور داغ دہلوی نے پھر قدیم روایت کو دوبارہ سے زندہ کیا اور غزل میں جذبات نگاری اور واردات قلبی کو عام کیا لیکن اب اردو غزل کا سفر رکھنے والا نہیں تھا چنانچہ بیسویں صدی میں رومانویت ،ترقی پسندید یت اور آج کی غزل میں وہ وہ موضوعات شامل ہو چکے ہیں جو شاید نثر میں بھی بیان کرنے مشکل ہونگے۔یوں کہیے کہ فکر و فلسفہ کے گورکھ دھندے جن کا نثر میں بھی جامع اور آسان بیان نہیں اردو غزل کو اس کا کمال حاصل ہے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر:۰۳ میر تقی میر (حالات زندگی اور خصائص کلام)

آج کے اس لیکچر میں ہم جائزہ لیں گئے میر تقی میر کے حالات زندگی کا، ان کے شعری اوصاف کا اور اس کے علاوہ بات کریں گئے اٹھارویں صدی کے سماجی اور سیاسی پہلوؤں کے حوالے سے۔ جس کی تصویر میر کی شاعری میں بخوبی دیکھی جاسکتی ہے۔ سو ہمیں سب سے پہلے میر تقی میر کے حالات زندگی کا جائزہ لینا ہے اس سے قبل ہم حالات زندگی کی طرف آئیں آپ کو یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ شاعری کی حقیقی تشریح و توضیح یا حقیقی معنویت تک پہنچنے کے لیے بہت ضروری ہوتا ہے کہ ہم شاعر کے حالات زندگی کے ساتھ ساتھ اس کے سیاسی اور سماجی پہلوؤں پر بھی بات کریں کیونکہ بہت دفعہ ایسا دیکھنے میں آیا ہے کہ شعرا نے کوئی بات اپنے خاص سماجی پس منظر میں کی ہوتی ہے جیسے ہم ذاتی نوعیت کا تجزبہ گردانتے ہوئے الٹ معنوں میں لیں جائیں یا مختلف معنی پہنادیں۔ سو بہت ضروری ہے کہ ہم شاعر کے حالات زندگی کے ساتھ ساتھ اس کے سیاسی اور سماجی پہلوؤں پر بھی بات کریں اور اگر ہم میر کی بات کریں جن کی شاعری میں عصری شعور پایا جاتا ہے تو اس حوالے سے ہمیں اس دور کے سیاسی اور سماجی پہلوؤں کو قطعاً نظر انداز نہیں کرنا چاہئے۔

میر تقی میر کا زمانہ وہ زمانہ ہے جب مغلیہ سلطنت اپنا طویل جاہ و جلال دیکھنے کے بعد زوال آمادہ ہوگئی اس میں کوئی شک نہیں کہ مغلیہ حکمرانوں نے کم و بیش تین سو سال تک تختِ دہلی پر حکومت کی لیکن ہوا کچھ یوں کہ ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب عالمگیر کی وفات کے بعد مغلیہ فرماں روا ایک طرف تو ہوس اقتدار کا شکار ہو گئے اور دوسری طرف نشہ عیش و نشاط میں ایسی کھوئے کہ انھیں سلطنت اور حالات کا خیال ہی نہ رہا۔ اس کا نیتیجہ یہ ہوا کہ وقت کے مورخ نے وہ تصویریں بھی دیکھیں جس میں ایک بھائی نے دوسرے بھائی کو قتل کیا۔ ایک نے دوسرے کی آنکھوں میں سلائیاں پھروادیں۔ اور یوں وہ مغل فرماں روا جو دنیا کے لیے ناقابل شکست ہوتے جا رہے تھے اب زوال کا شکار ہونے لگے۔ اس کا منطقی نتیجہ وہی ہوا جو ہونا چاہئے تھا یا جو ہوتا ہے کہ اندرونی بغاوتیں ہونی لگی۔ بیرونی حملہ آوروں کے لیے ہندوستان ایک آسان ہدف بن گیا اور جو بھی حملہ آور آیا اس کی فتح کا اصل ہدف تخت دہلی ہی ہوتا۔ گو طویل عرصے تک بیرونی حملہ آور اس میں کامیاب نہیں ہو سکے اس کے باوجود آئے دن کی خون آشامی اور خون کے بہتے ہوئے دریاوں کے باعث حالات انتہائی دگر گوں ہوتے چلے گئے وہ لوگ جو خوشحالی کو اپنا مقدر سمجھتے تھے اب قنوطیت کے گہرے سائے میں دبتے چلے گئے۔ ایسے میں کیسی بھی عام شخص کی نفسیات پر خاصے گہرے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ ہم ضدی ہو جاتے ہیں، بد دماغ ہو جاتے ہیں، قنوطی ہو جاتے ہیں اور زندگی سے لڑنے کا حوصلہ دراصل ہم کھو دیتے ہیں ایسا ہی میر کے ساتھ بھی ہوا۔ میر کی شاعری میں پایا جانے والا درد و غم انہی حالات کی دین ہے۔

یہ حالات صرف میر کے لیے نہیں تھے حقیقت تو یہ ہے کہ پورے اہل دہلی اس سے متاثر ہوئے۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ شاعر احساس مند دل رکھتے ہیں۔ وہ جو حقیقیتں محسوس کر لیتا ہے بسا اوقات دیگر لوگ ان حقائق کو اس طرح محسوس نہیں کر پاتے یہی وجہ ہے کہ بسا اوقات شدید نوعیت کے حالات و واقعات کے اثرات مختلف لوگوں پر مختلف انداز میں مرتب ہوتے ہیں۔ بہر حال اتنی بات ضرور ہے کہ کہ سودا، سوز، اثر، انعام اللہ یقین، قائم چاندپوری یا دیگر شعرا، جن بھی شعرا کی بات کی جائے جو دراصل اس دور کے تھے ان کے ہاں ایک خاص قسم کا احساس محرومی، ایک احساس ناتمامی، کسی چیز کے نامکمل ہونے کا احساس پایا جاتا ہے۔ اس کی وجہ دہلی کے حالات ہی تھے، بہر حال باقی شعرا کے ساتھ کیا ہوا اس پر بات کرنا اس مختصر لیکچر میں ممکن نہیں لیکن ہم میر کے ذریعے یہ ضرور جان سکتے ہیں کہ ایک حساس شاعر کے دل پر جب حالات اس قدر دگر گوں ہو جائیں، کیا گزرتی ہے؟ لہذا اس لیکچر میں ہم میر کے حالات دیکھیں گئے ان کی شاعری کے خاص اوصاف کیا ہیں، پر گفتگو کریں گئے۔ اب ہم میر کے حالات زندگی پر روشنی ڈالتے ہیں۔

میر تقی میر کے حالات زندگی:

میر تقی میر ۱۷۲۲ء میں اکبر آباد (آگرہ) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام میر علی متقی تھا جو ایک صوفی منش اور درویش صفت انسان تھے۔ میر نے ابتدائی

تعلیم اپنے والد کے دوست 'سید امان اللہ' سے حاصل کی۔ سلسلہ تعلیم ابھی ابتدائی مراحل میں تھا کہ سید امان اللہ کو موت نے آن لیا۔ چنانچہ میر نے اپنا تعلیمی سفر والد کی سرپرستی میں طے کرنا شروع کیا۔ میر نے ابھی زندگی کی بارہ بہاریں دیکھی تھیں کہ قدرت نے ان کا واحد سہارا بھی چھین لیا ان کے والد انھیں کشاکش زمانہ میں بے یاروں و مددگار چھوڑ کر راہیٔ ملک عدم ہو گئے۔ والد کے بعد سوتیلے بھائی کی بدسلوکی، اور تلاش معاش کے سلسلے میں دہلی جا کر نواب صمصام الدولہ کے ہاں ملازمت اختیار کی۔ لیکن نواب صمصام الدولہ نادر شاہ کے خلاف جنگ میں مارے گئے تو میر واپس آگرہ لوٹ آئے۔ تاہم حالات کی ستم ظریفی کا سلسلہ یہاں بھی ختم نہیں ہوا۔ اب میر نے گوشہ عافیت کی تلاش میں دہلی میں اپنے 'ماموں سراج الدین خان آرزو' کے گھر کا رخ کیا۔ آرزو بذات خود شاعر تھے ان کے گھر کی شعری فضا نے میر کی ادبی تربیت میں اہم کردار ادا کیا، بدقسمتی سے زیادہ دیر تک گزر بسر یہاں بھی ممکن نہ ہوئی اور دیگر بہت سے شعرا کی طرح میر نے بلا آخر لکھنو میں جائے پناہ اختیار کی۔ وہاں پہنچ کر ایک مشاعرے میں شریک ہوئے تو لوگوں نے ایک اجنبی کو دیکھ کر چہ مگوئیاں شروع کر دیں اس موقع پر میر نے فی البدیہہ اشعار کہے۔

کیا بود و باش پوچھو ہو پورب کے ساکنو
ہم کو غریب جان کے ہنس ہنس کے پکار کے
دلی کہ ایک شہر تھا عالم انتخاب
رہتے تھے منتخب یہی جہاں روز گار کے
اس کو فلک نے لوٹ کر ویران کر دیا
ہم رہنے والے ہیں اسی اجڑے دیار کے

اس مشاعرے کے بعد میر کو لکھنو میں خاصی شہرت حاصل ہوئی اور والیءاودھ نواب آصف الدولہ نے انھیں تین سو روپے ماہوار وظیفہ پر دربار پر جگہ دی۔ میر کی زندگی کا یہ عرصہ انتہائی سکون اور اطمینان میں گزرا۔ مگر میر کی زندگی کے آخری تین برسوں میں ان کی بیوی اور بیٹی کی ناگہانی موت نے ایک دفعہ پھر میر کو مسرتوں سے بیگانہ کر دیا۔ وہ اپنی ذات میں گم ہو گئے اور اسی حالت میں گوشہ نشینی میں ۱۸۱۰ء میں ۸۸ برس کی عمر میں وفات پا گئے۔

سودا تو اس زمیں میں غزل در غزل ہی لکھ
ہونا ہے تجھ کو میر سے استاد کی طرح
(رفیع سودا)

نہ ہوا، پہ نہ ہوا میر کا انداز نصیب
ذوق یاروں نے بہت زور غزل میں مارا
(ابراہیم ذوق)

ریختہ کے تمہی استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا
(غالب)

خصوصیات کلام:

سادگی، سلاست، اختصار و اعجاز، ترنم اور شگفتگی، فصاحت و بلاغت، سہل ممتنع، احساس محرومی، گریہ زاری، عشق، غم جاناں اور سماجی شعور ایسے اوصاف ہیں جو

کسی ایک مجموعہ کلام میں مطلوب ہوں تو نگاہ بلا تامل "دیوان میر" پر ٹھہرتی ہے۔ اردو غزل کے "خدائے سخن" اور اردو غزل کے عہد زریں کے امام "میر تقی میر" نے اٹھارویں صدی میں اردو شاعری کو وہ انداز تخاطب بخشا کہ ادبیات عالم میں اردو شاعری اور اردو شاعری کی روایت میں میر امر ہو گئے۔

فنی اعتبار سے بات کی جائے تو میر نے اردو شاعری کو مقامی اثرات سے پاک کیا اور ایک ایسا اسلوب متعارف کروایا جس کی بنیاد سادگی، بے ساختگی اور شگفتگی پر تھی، عام فہم اور بول چال کے انداز میں بھی انھیں اس قدر وسیع معنی بات کہنے پر قدرت حاصل تھی کہ سہل ممتنع کی اصطلاح کا اطلاق ناقدین کے نزدیک سب سے زیادہ انہی کی شاعری پر ہوتا ہے۔

موضوعاتی اعتبار سے بات کی جائے تو ان کے ہاں قنوطیت کے اندھیروں میں بھی رجائیت کی کرنیں بخوبی دیکھی جاسکتی ہیں۔ ان کے اندازِ بیان نے ان کی شاعری کو ذاتی غم کی بجائے عصری نوحہ بنا دیا یہی وجہ ہے کہ اب کی شاعری میں اجتمائی انتشار پر ذاتی شکست وریخت اور انفرادی بے چارگی پر معاشرتی بے بسی کا گمان ہوتا ہے۔

ایک شخص کے اوایل عمری میں جیسے والد چھوڑ جائے، استاد چھوڑ جائے پھر اسے سوتیلے بھائی کے ظلم و تشدد کا سامنا کرنا پڑے اسے کوئی سہارا نہ ملے تو وہ اپنے اسی سوتیلے بھائی کے خالو کے پاس جا کر پناہ لے پھر اس کے بعد ایک اور واپسی، ایک اور سفر دہلی، ایک اور نادر شاہ کا حملہ، یہ وہ تمام تر باتیں ہیں جس سے میر شدید متاثر ہوئے۔ میر کی زندگی میں ایک خاص طرح کا ہیجان آ گیا لیکن کیونکہ شاید میر کو خود پر زیادہ قابو تھا۔ وہ خود پر بہت اعتماد کرتے تھے انھوں نے اپنے آپ کو دیوانہ تو نہ ہونے دیا لیکن ایک خاص قسم کی بد دماغی، ایک خاص قسم کی نازک خیالی، بہت ضدی چڑچڑے ہو جانا وہ خصائص تھے جو میر کی زندگی میں آ گئے۔ لیکن اس کے باوجود میر ایک انتہائی پر عزم اور انا پرست آدمی تھے۔

اس کے بعد پھر میر دہلی گئے لیکن نادر شاہ کے حملے کے بعد واپس آ گئے اس کے بعد میر تقی میر نے آگرہ، دلی، اور اس کے گرد و نواح میں مختلف روسا کے ہاں کام کیا۔ ان کے مصاحبین میں رہے لیکن میر اس قدر اصول کے پکے تھے۔ اس قدر اپنی زندگی کے حوالے سے بااعتماد تھے کہ وہ اپنے خیالات کو ترک نہیں کر سکے۔

ایک مرتبہ میر نے رئیس "جو گل کشور" کے ہاں قیام کیا اور جو گل کشور ان کا اس قدر دلدادہ تھا کہ وہ انھیں خود گھر سے لے کر گیا۔

اس نے میر کی خاصی آؤ بھگت کی لیکن جول کشور نے میر نے کی شاعری پر خط تنسیخ کھینچ دیا یہ کہتے ہوئے کہ اس کی اصلاح ممکن نہیں۔

ایک ایسا قدر دان جو وقت کا رئیس بھی تھا اسے بھی میر نے صرف اس لیے ناکار دیا کہ اس کے خیال میں اس کا کلام نا قابل تنسیخ تھا۔ اس کے باوجود جول کشور نے اس کی خاصی قدر دانی کی۔ وہ انھیں راجا ناگر ملک کے دربار میں لے گیا۔ راجا ناگر ملک بذات خود بہت بڑے رئیس تھے لیکن میر وہاں بھی بہت زیادہ سکون سے نہ رہ سکے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ راجا ناگر ملک نے دوسروں راجاؤں کے ساتھ کچھ عہد و پیمان کیے تھے لیکن وقت کے بعد اسے وعدوں کی زیادہ ضرورت نہ رہی تو ناگر ملک ان وعدوں کو توڑنے پر اتر آیا۔ حالانکہ میر کا اس بات سے کوئی تعلق نہ تھا لیکن میر اس بات کو برداشت نہ کر سکے۔ ان کی اخلاقیات نے اجازت نہ دی کہ وہ ایک ایسے آدمی کے پاس قیام کریں جو وعدہ کا پورا نہیں۔ لہذا میر ناگر ملک کی مصاحبی چھوڑ کر پھر سے گلیوں میں آوارہ پھرنے لگے۔

پھر اس دور میں 'ریاست علی خان' نے انھیں اپنے پاس بلایا۔ ریاست علی خان نے کہا کہ میر صاحب، اس گوئے کو کچھ دو چار اشعار پڑھا دیجئے تاکہ گاتے ہوئے انھیں درست کر لے۔ میر نے گمان کیا کہ شاید ریاست علی خان نے ان پر پھبتی کسی ہے یا ان پر طنز کیا ہے یا انھیں یہ گمان ہوا کہ اب ان کے اشعار گوئے گائے گئے۔ صرف اتنی سی بات سے وہاں سے ناراض ہو کر چلے آئے۔

نواب آصف الدولہ کے پاس ان کا قیام خاصا طویل رہا اور آخر عمر میں بھی وہ دراصل لکھنو میں ہی رہے لیکن اس وقت تک وہ نواب سے بھی بے زار ہو چکے

تھے۔ سو بات یہ ہے کہ اگر ہم تھوڑا سا غور کریں تو میر کی زندگی میں ایک خاص قسم کی بے نیازی کے ساتھ ساتھ اکڑ پن، چڑچڑا پن نظر آتا ہے۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے زندگی سے لڑنے کی بہت کوشش کی۔ اوایل عمری سے ہی جدوجہد کرتے آئے لیکن ستم بالائے ستم، ظلم در ظلم ان پر ہوتا چلا گیا کچھ زمانے کے باعث، کچھ اپنوں کے باعث اور کچھ قسمت کے باعث۔ تو اس کے نتیجے میں یقیناً اس شخصیت کی نفسیات متاثر ہونی چاہیے۔ اور یہی متاثرہ شاعری یا دوسرے لفظوں میں درد، نالہ، غم و شیون، آہ و بکا اور فریاد سے یہ بھرپور شاعری جب معرض اشاعت میں آئی تو میر نے اس کو وہ مقام دیا کہ جیسے اپنی زندگی میں سکون اور چھین بہت کم میسر آیا۔ جو عالم طفولیت سے عالم شباب تک دربدر کی ٹھوکریں کھاتا رہا وہ شخص آج اردو ادب میں ''خدائے سخن ''کے طور پر یاد کیا جاتا ہے۔

شاعری ایک فطری عمل ہے۔ میر کو آج خدائے سخن کہنے کے یقیناً کچھ اسباب ہیں۔ وہ اوصاف میر، وہ اوصاف شعر میر کہ جنھوں نے میر کو اردو شاعری کا میر بنا دیا۔ وہ اوصاف یقیناً کچھ ایسے ہونگے یا ہونے چاہیئے جن پر دراصل میر نے تکیہ کیا یا فطری طور پر وہ اس کے عادی تھے۔ یقیناً ان اوصاف پر بھی ہم بات کریں گے لیکن اس سے قبل ہم میر کے نمونہء کلام کی تشریح و توضیح کریں۔ ہم یہ جان لیں کہ میر تقی میر کے اسلوبیاتی خصائص کیا ہیں؟ میر کے اوصاف شعر کیا ہیں؟ وہ کون سے موضوعات تھے جو میر کو محبوب تھے؟

سو ہم بات کرتے ہیں میر تقی میر کے اوصاف شعری کے حوالے سے۔ کوئی بھی شاعر چند خاص اوصاف رکھتا ہے جنھیں ہم خصوصیات کلام بھی کہتے ہیں ۔ یقیناً میر کے بھی کچھ امتیازات تھے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ میر تقی میر کے یہ امتیازات ہی ہیں جنھوں نے انھیں میر کارواں بنا دیا۔ ان امتیازات یا خصوصیات کا احاطہ کرنا بہت مشکل ہے۔

ہم نے مختصر خصائص کلام میں دیکھا تھا کہ سادگی، سلاست، اختصار و اعجاز، ترنم اور شگفتگی، فصاحت و بلاغت، سہل ممتنع، ہندی الفاظ کا استعمال، زبان کی صفائی یہ وہ اسلوبیاتی خصوصیات ہیں جو میر کے ہاں پائی جاتی ہیں۔ ان کے ہاں احساس محرومی، گریہ زاری، عشق، غم جاناں اور سماجی شعور، تصوف، اخلاقیات گو یا ہر حوالے سے اشعار ملتے ہیں۔ لیکن اس لیکچر میں یا آئندہ لیکچرز میں جب ہم شعر ا پر بات کریں گئے تو ہم محض ان کے نمایاں موضوعات کا احاطہ کر پائیں گے جو دراصل ان شعرا کی پہچان ہے۔ اب ہم بات کریں گے میر کی شاعری کے امتیازی اوصاف پر۔

کسی بھی شاعر کے امتیازی خصائص پر بات دو انداز میں کی جاتی ہے ایک شاعر کے فنی یا اسلوبیاتی خصوصیات پر اور دوم کسی بھی شاعر کے افکار پر۔ اگر ہم میر تقی میر کے اسلوبیاتی خصوصیات کے چند نمایاں پہلوؤں کی بات کریں تو جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا کہ سادگی، سلاست، اختصار و اعجاز، ترنم اور شگفتگی، فصاحت و بلاغت، سہل ممتنع کی۔ اگر ہم اسے سادگی و سلاست تک محدود رکھیں یعنی ایسی سادگی جس میں ادبی شکوہ بھی ہے۔ ایسی سادگی جس میں شریں بیان بھی ہو اور ایسی سادگی جو کسی کو نامانوس بھی معلوم نہ ہو وہ یقیناً سادہ و سلیس ہونے کے ساتھ ساتھ بے ساختہ اور برجستہ بھی ہو گئی۔

سو میر کی شاعری میں پایا جانے والی سادگی اپنی مثال آپ ہے وہ بہت سے ان موضوعات پر جن پر بات کرتے ہوئے کسی دوسرے شاعر کے لیے آسان کام نہ تھا کہ ان سادہ سے الفاظ میں وہ اتنے بڑے موضوعات کا احاطہ کر لیں۔ میر نے انتہائی عام فہم میں ان موضوعات کا احاطہ کیا جیسے یہ شعر

سب پہ جس بار نے گرانی کی

اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا

یعنی حضرت انسان کی عظمت کا اعتراف بھی ہے اور انسان کے چھوٹے ہونے کا اعتراف بھی۔ یعنی اشرف المخلوقات کا وجود جیسے فرشتوں نے سجدہ کیا، جیسے خدا نے خود اسماء گرامی سکھائے وہ بھی میر کے نزدیک ناتواں ہے لیکن ایسا ناتواں کہ جس نے خلافت کا عہدہ سنبھالا۔ سو ان سادہ سے الفاظ سے اتنے بڑے موضوع کا احاطہ کسی دوسرے شاعر کا کمال شاید ممکن نہ ہو۔ شاید ممکن ہو بھی لیکن اس کے امکانات بہت کم ہیں جیسے ایک اور مقام پر میر تقی میر نے کہا:

ناحق ہم مجبوروں پر، یہ تہمت ہے مختاری کی

جو چاہے سو آپ کرئے ہے، ہم کو عبث بدنام کیا

سادہ اور مترنم لہجے میں جبر و قدر کے فلسفے کا بیان ہے کہ جس کے لیے بہت سے صفحات بھی درکار ہو سکتے ہیں۔ میر کے ہاں سادہ و سلیس لیکن اس کے باوجود موثر الفاظ ملتے ہیں جو ہر ایک کے لیے مانوس تو تھے لیکن اس میں بہت بڑے بڑے موضوعات پائے جاتے ہیں

اس کے بعد اگر ہن میر کی شاعری کے ایک دوسرے بڑے پہلو کی بات کریں تو وہ ہے " سہل ممتنع" سہل ممتنع اور سادگی و سلاست میں تھوڑا سا فرق ہے۔ سادگی و سلاست کا مطلب ہوتا ہے کہ آپ سادہ لفظوں میں کوئی مشکل بات کہتے ہیں لیکن سہل ممتنع میں بات یہ ہوتی ہے کہ جب کوئی پڑھنے والا پڑھتا ہے تو وہ خیال کرتا ہے کہ گویا یہ کہنا تو بہت آسان ہے لیکن جب وہ بقول باقدین کہنے بیٹھتا ہے تو دانتوں سے پسینہ نکل آتا ہے۔ مجال کے طعر پر یہ شعر دیکھئے۔

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے

دل ہے گویا چراغ مفلس کا

کس قدر سادہ سے انداز میں، سیدھے انداز میں تین مختلف باتیں بتائیں ہیں۔ ایک تو میر نے اپنی زندگی کا حال بتایا ہے کہ حالات کچھ ایسے ہو گئے ہیں کہ شام ہی سے میرا چراغ بجھا بجھا سا لگتا ہے کیونکہ اس کا ایندھن میسر ہی نہیں آنے پایا دوسری طرف اگر دل پر دہلی کا اطلاق کیا جائے جو میر کے ہاں مختلف مقامات پر دیکھنے کو ملتا ہے تو پھر ہم دہلی کو کہے گے کہ یہ دراصل میر کا دل نہیں جو بجھا رہتا ہے یہ کوئی عام چراغ نہیں جو شام سے ہی بجھا رہتا ہے بلکہ دہلی مراد ہے جو کہ اجڑ گئی ہے۔

یہ دراصل مستقل النوع قسم کی دلی کی قنوطیت یا مایوسیت اور درد مندی ہے جس میں دل کی شام میں بجھتے ہوئے چراغوں کی طرح کچھ جلد ہی سیاہ ہو جاتی ہیں سو عام سے انداز میں ایک بڑی بات کی گئی ہے۔

اس کے علاوہ بھی میر کے کلام کی بہت سی خصوصیات ہیں مثلاً مترنم بحور کا استعمال۔ یعنی شاعری میں ایک خاص قسم کی موسیقت کا پایا جانا۔ ایک ایسا سلسلہ کہ جس میں آپ کی شاعری تحف الفظ میں ہونے کے باوجود ایک خاص ترنم اور ردھم میں معلوم ہوتی ہے۔ کچھ شاعری ایسی ہوتی ہے جسے گانا آسان نہیں ہوتا کیونکہ اس کی بحریں موسیقت سے اس طرح لگا نہیں کھاتیں یا اس سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ دراصل موسیقت کا زیادہ تر تعلق اہل ہند سے تھا۔ اردو گیت کا آغاز بھی دراصل ہند سے ہی ہوا اور یہ خالصتاً ہندی صنف ہے جسے ہم آئندہ لیکچرز میں جب حفیظ جالندھری پر بات کریں گے۔ لیکن ہندی بحور میں موسیقت زیادہ پائی جاتی ہے۔ میر کے ہاں ہم دیکھتے ہیں کہ مختلف مقامات پر ہندی بحور کا استعمال بخوبی کیا گیا ہے جیسے یہ شعر دیکھیے:

پتا پتا، بوٹا بوٹا، حال ہمارا جانے ہے

جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں، کچھ نہ دوا نے کام کیا

دیکھا اس بیماریء دل نے آخر کام تمام کیا

یا اسی طرح کی اور بہت سی غزلیں جنہیں گایا جاسکتا ہے اور اگر نہ بھی گایا جائے تو تحت الفظ میں ایک خاص ترنم دیکھا جاسکتا ہے۔ اور یہ ترنم ہی دراصل میر کی شاعری کو گائے جانے کے باعث معروف ہونے کا بہت زیادہ موقع بھی دیتا ہے۔

فنی و اسلوبیاتی خصوصیات سے ہٹ کر تھوڑی سی موضوعات کے حوالے سے بات کی جائے تو میر کی شاعری میں پایا جانے والا درد و غم، ان کا ایک خاص طرح

کا حسن تصور، یا تصور عشق، ایک خاص قسم کا درد مند دل اور ناتمامی کا احساس، زندگی کی بے ثباتی یہ وہ موضوعات ہیں جو میر کی شاعری میں ہمیں بخوبی ملتے ہیں ۔

توسب سے پہلے ہم بات کریں گے میر کے تصور غم کے حوالے سے، میر کا تصور غم کوئی عام تصور نہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ مایوسی یا مشکلاتِ زمانہ ہر انسان کو قدرے رنجور اور غمگین بنادیتے ہیں لیکن میر کے تصور غم کی ایک خاص امتیازی خصوصیات ہے جو کہ یہ ہے کہ میر نے اپنے غم کا بیان کچھ اس انداز میں کیا ہے کہ ان کا غم نفرادی نہیں بلکہ اجتماعی لگتا ہے۔یعنی ناقدین یہ کہتے ہیں کہ میر نے دراصل اپنے غم و آلائم کو ایسی اجتماعیت کا جامع پہنایا ہے کہ نہ صرف ان کے وقت کا عصری نوحہ بن گیا ہے بلکہ آج بھی کسی پڑھنے والے کو اس کی اپنی ذات کا غم معلوم ہوتا ہے۔یوں میر کے طرزِ بیان نے، میر کے اظہاریئے نے، میر کے اسلوب نے اس غم کو آفاقیت بخشی۔یعنی اگر کوئی مشکل مجھ پر پڑی تو اس کا بیان اس انداز میں ہو کہ وہ مشکل آپ کو میری مشکل نہیں بلکہ اپنی مشکل لگے۔اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ میر بہت گہرا عصری شعور رکھتے تھے۔میر کے دور کے حالات بہت خراب تھے لہذا انھوں نے اپنے حالات سے بہت کچھ اخذ کیا اور ان کی شاعری میں جابجا ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں ان کے دل پر دلی کا اطلاق کیا جا سکتا ہے ایک شعر کا حوالہ پہلے بھی دیا جا چکا ہے اب یہ شعر دیکھئے:

دل کی ویرانی کا کیا مذکور

یہ نگر سو بار لوٹا گیا

دل کو نگر سے تشبیہ دینے کا مقصد ہی یہی ہے کہ میر دل سے مراد دل بھی لینا چاہتے ہیں کیونکہ اس پر بہت ستم ہوئے۔ ستم بالائے ستم اور دل سے مراد دہلی بھی لینا چاہتے ہیں۔دہلی جیسے بار بار بیرونی حملہ آواروں نے آکر لوٹا سو میر کے ہاں دل اور دہلی کا استعارہ عموماً مل جاتا ہے۔ کبھی دل دہلی کا استعارہ بن جاتا ہے اور کبھی دہلی دل کا استعارہ بن جاتی ہے۔اب اس حوالے سے میر نے نہ صرف بلواسطہ شاعری کی بلکہ بلاواسطہ طور پر بھی ان کے ہاں ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں وہ دراصل شاہ جہاں آباد اور دہلی کا تذکرہ کرتے ہیں مثلاً ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

اب خرابہ ہوا جہاں آباد

ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

اب یہاں پر بلاواسطہ طور پر میر نے شاہ جہاں آباد کا حوالہ دیا ہے وہ شاہ جہاں آباد جس کی بربادی ہر فرد کی بربادی تھی گویا میر اس میں بھی اپنا نوحہ کہہ گئے اور اپنے دور کا بھی۔اس کے علاوہ میر کے تصور غم کے اظہاریے کی ایک دلیل یا وضاحت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ باقاعدہ طور پر ان واقعات کو قلم بند کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو اس وقت کے شہان یا اس وقت کی دہلی پر گزرے مثال کے چور پر، ہی اشعار دیکھیں:

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی

انہی کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

یہ اشعار میر نے خیالی طور پر نہیں کہے جب انھوں نے شہاں کے کحل جواہر کا تذکرہ کیا، ان کے خاک پا کی بات کی، ان کی آنکھوں میں پھرتی سلائیوں کا ذکر کیا تو واقعتاً ایسا ہوا تھا۔مغلیہ فرمانروں نے صرف اس بنیاد پر کہ وہ جانتے تھے کہ کوئی مغل اگر بصارت سے محروم ہو گا تو وہ بادشاہت کا حق دار نہیں ہو گا یہی وجہ ہے کہ شاہ عالم ثانی کے دور میں باقاعدہ ایسا کیا گیا پھر ایسی طرح سے وہ کہتے ہیں کہ:

دلی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انھیں

تھا کل تلک دماغ جنھیں تاج و تخت کا

دلی میں آج بھیک بھی نہیں ملتی جو کل تک تخت وتاج پر مان کرتے تھے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ واقعتاً ایسا ہوا وہ رئیس، وہ بڑے بڑے لوگ، وہ امرائے وقت جو کبھی زمین پر پاؤں رکھنا بھی گوارا نہیں کرتے تھے وہ لوگ بعد ازاں بھکاری بننے پر مجبور ہو گئے ان کے ساتھ ایسا ہی ہوا تھا سو ایک طرف میر نے اپنے احوال کو مرتب کیا دوسری طرف انھوں نے ایسا بیان دیا کہ ان کا بیان نہ صرف وقت کی تاریخ مرتب کر گیا بلکہ ان کے ذاتی غم کو بھی بخوبی نبھا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ میر کے ہاں انفرادی غم کا بیان، اجتماعی نوعیت کا ہو گیا اور یوں میر کا انفرادی غم اجتماعی غم بن جاتا ہے جیسے آج ہم پڑھنے والے بخوبی محسوس کر سکتے ہیں۔

میر کے تصور عشق کے حوالئے سے بات کی جائے تو بڑی دلچسپ بات یہ ہے کہ میر اس دور سے تعلق رکھتے ہیں کہ جس دور میں خاص طور پر ان کے بڑھاپے میں جب لکھنو میں شاعری پروان چڑھی تو اس شاعری میں عشقیہ موضوعات بڑے دلچسپ نوعیت کے ہوتے تھے یعنی باقاعدہ طور پر جذبات کا ذکر کیا جاتا تھا۔ معاملات محبت کو بیان کیا جاتا تھا، حسن و عشق کے قصے ہوتے تھے، وصل کی سعادتوں کے لطف کا بیان کیا جاتا تھا گویا یہ سطحی نوعیت کا تصور عشق ہوتا تھا اس دور میں میر نے انتہائی مضبوط قسم کا عشق دیا ایک ایسا تصور عشق دیا جو سفلی نہیں تھا جو گھٹیا نہیں تھا جو سطح پر نہیں اترتا تھا۔

یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ہم ایک ایسے شاعر کے تصور عشق کی بات کر رہے ہیں جیسے زندگی نے تمام کی تمام عمر مشکلات دکھائیں۔ زندگی نے مسائل سے دوچار رکھا اس کے باوجود جب وہ عشق کا تصور پیش کرتے ہیں تو اپنی محرومیوں کے باعث عشق کو بدنام نہیں کرتے بلکہ میر کہتے ہیں:

دور بیٹھا غبار میر ان سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا
عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو
سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق
یارب کوئی تو واسطہ سرگشتگی کا ہے
اک عشق بھر رہا ہے زمین آسمان میں

یعنی یہ عشق زمینی نوعیت کا نہیں، ان کے نزدیک کائنات کی روانی کی بنیادی وجہ وارفتگیِ عشق ہے۔ جذبات کا وہ تحرک جو کسی شے کو رکنے نہیں دیتا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جب میر انتہائی مایوس ہوتے تھے تو وہ عشق کو طعنہ زنی بھی کر لیتے تھے مثال کے طور پر یہ شعر دیکھئے:

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر
مذہب عشق اختیار کیا

سو یہاں میر دراصل ہمارے سامنے ایک مایوس کن آدمی کے طور پر سامنے آتے ہیں ایک ایسا مایوس کن آدمی جیسے بار بار عشق نے نقصان پہنچایا شاید یہی وجہ ہے کہ وہ عشق کو یہاں ایک ایسے ظالم کے طور پر دیکھتے ہیں جو حضرت انسان کو تباہ و برباد کر کے رکھ دیتا ہے۔ بات یہ ہے کہ ہم جب کسی شاعری میں یا شاعر کے ہاں تصور عشق کی بات کرتے ہیں یا کسی بھی تصور کی بات کرتے ہیں تو ہمیں ذہن میں رکھنا چاہیے کہ شاعری فکر و فلسفے کا بیان نہیں یعنی شاعری میں ہمیں کوئی بیان اس طرح سے نہیں ملے گا جیسا کہ ہم فلسفے میں دیکھ سکتے ہیں۔

شاعر اپنی موج میں شعر کہتا ہے وہ موج جس میں تسلسل نہیں ہوتا لہذا میر کے ہاں ہمیں انتہائی مضبوط اور موثر قسم کا عشق نظر آئے گا اور کبھی مایوسی کے لمحات اس تصور کو قدرے کم زور یا قدرے دھیما بھی کر دے گئے۔

اس بات کا سبب بنیادی طور پر یہ ہے کہ ہم زندگی سے مختلف اوقات میں مختلف انداز میں نبرد آزما ہوتے ہیں یعنی ہم خود میں اتنی طاقت محسوس کرتے ہیں

کہ ہم زندگی کا مقابلہ کر سکیں اور بسا اوقات یہ زندگی ہم پر کچھ ایسی حاوی ہوتی ہے کہ ہم اس کے سامنے ہتھیار ڈالتے محسوس کرتے ہیں شاید میر کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا ہو گا کہ ایسا شخص جیسے ایک کے بعد دوسری فصل بہار نے کانٹوں کی نوید سنائی۔ ہر فصل خزاں نے زرد پتوں کے تحفے دیئے تو یقیناً اس شاعر کا عشق بھی کبھی چڑچڑے پن کا شکار ہوتا ہو گا۔ اس مایوسی میں، اس اضطراب میں وہ عشق کو کمزور بھی سمجھتے ہو گئے لیکن سچی بات یہ ہے کہ میر کا عشق انتہائی معتبر ہے گویا یہ عشق حقیقت اور مجاز کی حدود سے بہت باہر تھا۔

ایک ایسا عشق جو اپنے ہونے پر فخر کرتا ہے۔ اپنے ہونے پر غرور کرتا ہے جس کی منزل کوئی نہیں ہوتی، ایک ایسا سفر، ایک ایسا جذبات کا بہاؤ جو کسی خاص کنارے کا طلب گار نہیں ہوتا بلکہ جس کا ہونا ہی مقصد حیات ہے۔ جس کا ہونا ہی دراصل اس کے وجود کی گواہی اور اعتبار ہوتا ہے تو میر عموماً دنیا سے گلہ کرتے ہیں جس کا بیان ان کے ہاں اس طرح سے ملتا ہے کہ وہ اپنے محبوب سے شکوہ سنج ہوتے ہیں لیکن اگر بغور مطالعہ کیا جائے تو میر کا محبوب صرف گوشت پوست کا انسان نہیں۔ میر کا محبوب وہ وطن بھی ہے جیسے وہ چاہتے تھے۔ میر کا محبوب وہ دور بھی ہے جس سے میر محبت کرتے تھے اور انھیں محبوب وہ شخص بھی ہے جس نے ان پر ظلم و ستم کیا کیونکہ میر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ غم پسند ہو چکے تھے ان کا یہ خیال تھا کہ جو بھی ہوتا ہے جیسا بھی ہوتا ہے انسان کو کسی مقصد کے تحت زندگی گزارنی چاہیئے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

جان آخر تو جانے والی تھی

اس پہ کی ہوتی میں نثار، اے کاش

یعنی زندگی تو ختم ہونی تھی تو اے کاش ایسا ہوتا کہ یہ زندگی رایئگاں نہ جاتی بلکہ اس پر نثار ہو جاتی اب اس "اس" میں میر کا محبوب بھی ہو سکتا ہے اور اس "اس" میں میر کا وطن بھی ہو سکتا ہے جس میں وہ رہتے تھے۔ ہم نے ان کے حالات زندگی میں دیکھا تھا کہ وہ لکھنو چلے گئے تو شاید وہ اس بات پر اصرار کرنا چاہتے ہو گئے کہ وطن پر جان قربان کر دی ہوتی کیونکہ جان تو بالآخر چلی ہی جانی تھی۔ اب یاد رہے کہ عشق خواہ وطن سے ہو، خواہ کسی انسان سے، عشق اس بات کا غماز ہے کہ اس کا ہونا میر کے نزدیک زندگی کو بامقصد بنا دیتا ہے۔

میر کی شاعری کا ایک اور تصور، تصور حسن ہے جب ہم عشق کی بات کرتے ہیں کو اس کے مقابل میں حسن کا آنا منطقی بات ہے کیونکہ کہا جاتا ہے کہ عشق مظہر کا متقاضی ہوتا ہے لیکن اگر آپ میری رائے جانے تو میرے نزدیک عشق صرف ظواہر یا مظہر کا متقاضی نہیں ہوتا۔ کیونکہ اگر عشق اپنے سامنے حضوری ہی چاہتا تو شاید ہم درجہ خداوندی تک کبھی نہ پہنچ پاتے۔ ہم عشق خدا کا شکار کبھی نہ ہو پاتے۔ ہم وہ لوگ جو اَن دیکھے خدا کو مانتے ہیں۔ اَن دیکھے خدا سے عشق کرتے ہیں ہمیں یہ بھی ماننا ہو گا کہ عشق صرف مظہر یا ظاہر کا متقاضی نہیں بہر حال اگر مجموعی اعتبار سے بات کی جائے تو عموماً طالب کسی نہ کسی شے کا ہوتا ہے۔

وہ شے اگر نظر آئے اور پیاری بھی لگے۔ متاثر کر جائے، جنوں خیزی کا باعث بنے تو وہ بآسانی حسن و جمال کا نمونہ قرار دی جا سکتی ہے یعنی حسن دیکھنے والے کی آنکھ میں ہوتا ہے۔ میر کا تصور حسن کچھ ایسا ہی تھا۔ انھیں کوئی بھی شے کسی بھی وقت بھلی معلوم ہوتی تو وہی ان کے لیے حسین ہوتی لیکن اس حسن و جمال کا بیان انتہائی لطیف، دھیمے اور نرم انداز میں کیا گیا ہے۔ ان میں وہ کہیں بھی، یوں کہیے کہ گھٹیا پن، رزیلی کا، اکھڑ پن کا اظہار نہیں کرتے۔ بلکہ یہ دیدہ بینا انتہائی مضبوط انسان کا دیدہ بینا لگتا ہے جس میں دیکھنے والی آنکھ حسن کو داغ نہیں لگاتی بلکہ اسے دیکھ کر اسے دوچند کرتی ہے میر کے یہ معروف اشعار دیکھئے:

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے

پنکھڑی ایک گلاب کی سی ہے

میر ان نیم باز آنکھوں میں

ساری مستی شراب کی سی ہے

ان اشعار میں میر نے محبوب کے سراپے کی کوشش نہیں کی بلکہ محبوب کے ایک جزو کو بیان کیا ہے لیکن انتہائی لطیف اور انتہائی مہذب انداز میں۔ سو میر کا تصور حسن ”ولی دکنی“ سے بالکل مختلف تھا وہ ولی دکنی جس پر ہم نے گذشتہ لیکچر میں بات کی اور ہم نے کہا کہ اس نے فارسی شاعری کی روایت پر اردو غزل کی بنیاد رکھی اور ایسا انداز تخاطب اختیار کیا جس کا ہر شعر حسن و جمال کا مظہر تھا۔ کبھی تشبیہ کے انداز میں، کبھی استعارے کے گھونگھٹ میں اور کبھی تلمیحی انداز میں۔ لیکن میر ایک دھیمے مزاج کے شاعر تھے۔ جھکی نظریں رکھنے والا شخص کبھی بھی بہت زیادہ گہرا یا بہت زیادہ جزئیات سے بھرپور تصور عشق پیش کر ہی نہیں سکتا۔

میر کی شاعری کا ایک اور پہلو احساس محرومی ہے اس کی نفسیاتی وجہ ہے جن پر ہم نے آغاز میں بات کی تھی کہ میر کو ایک غم کے بعد دوسرے غم کا سامنا کرنا پڑا جس کی وجہ سے ان کے ہاں احساس محرومی کا پیدا ہونا فطری عمل تھا۔ میر کی زندگی میں غم ختم ہونے کو ہی نہیں آتے تھے ایک کے بعد ایک دہلی پر حملہ، کبھی صمصام الدولہ کا چلے جانا، کبھی ناگرمل سے لڑائی، سو زندگی نے ایک کے بعد دھوکہ دیا، ایک کے بعد ایک ظلم کیا۔ جس کے نتیجے میں میر کی طبیعت میں احساس محرومی پیدا ہونا ہی تھا۔ ایک ایسا شاعر جو اپنے آپ کو بہت بڑا شاعر تصور کرتا ہے اس نے ”اژدر نامہ“ لکھی جو کہ دراصل میر کی مثنوی ہے اس میں میر نے اپنے مقابلے میں دوسرے شاعروں کو کیڑے مکوڑوں سے تشبیہ دی ہے۔ اور خود کو اژدھا تصور کیا ہے وہ شاعر اپنی حقیقی زندگی میں اگر اس قدر مفلوک الحال ہو گا تو یقیناً اس میں ایک خاص قسم کی محرومی کا احساس ضرور جنم لے گا۔

گل کو ہوتا قرار اے کاش

رہتی ایک آدھ دن بہار، اے کاش

ان اشعار میں وہ زندگی کی بے ثباتی کے ساتھ ساتھ اس بات کا تذکرہ بھی کرتے ہیں کہ زندگی میں کچھ مل نہیں پایا، جو کچھ بھی چاہا وہ قدرت نے، حالارت نے یا زمانے نے چھین لیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے پاس زندگی کا ایک ایسا تصور ہے جس میں بہت سی محرومیاں ہیں۔ اب دیکھئے گل کو ہوتا قرار اے کاش، رہتی ایک آدھ دن بہار، اے کاش۔ یعنی اظہار اس بات کا ہے کہ زندگی میں خوشیاں آئیں۔ مسرتوں نے کچھ لمحوں کے لیے اس طرف کا رخ کیا۔ فصل بہار کے پھول کھلے لیکن یہ سب جزوقتی تھا، چند لمحوں کے لیے تھا ایک خوشی آئی اور پھر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے غم و آلائم نے ڈھیرے ڈال لیے۔ مسرتوں کی صبح طلوع ہی نہ ہوئی۔

یوں میر تقی میر مذکورہ بالا اشعار میں اور اس کے پہلے کے اشعار میں، ان کے دیوان میں جابجا ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن میں ناآسودگی کا احساس ملتا ہے، احساس محرومی، احساس ناتمامی کا بیان ہے۔ کچھ ایسا ہوا کہ میر بہت سی چیزوں سے محروم ہو گئے اور یہی ان کی شاعری کا ایک بڑا خاصا بن کے ہمارے سامنے آتا ہے اور انہی خصوصیات نے میر کو ”خدائے سخن“ بنا دیا ہے۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

سبق نمبر:۴میر تقی میر کا خصوصی مطالعہ

ہم ابتدائی مرحلے میں زبان اور اردو زبان کی تاریخ کے حوالے سے بات کرنے کے بعد اردو شاعری کے آغاز وارتقاء کا سیر حاصل انداز میں جائزہ لے چکے ہیں۔گذشتہ لیکچر سے ہم نے حصہ شعر میں خصوصی مطالعات کا آغاز کر دیا تھا گذشتہ لیکچر میں بتایا تھا کہ میر تقی میر کن حالات سے گزرے۔ان کی زندگی کی تکمیل کس طرح ہوئی۔کس نوعیت کے مسائل کا انھیں سامنا کرنا پڑا اور پھر بعد میں گفتگو کی ان کے اصناف شعری کی۔میر کے مطالعے میں یہ بات بتائی گئی کہ میر کی شاعری کا مطالعہ ان کے دور کے سماجی اور سماجی پہلوؤں کے بغیر ممکن نہیں کیونکہ ان کی شاعری میں بارہا ایسے مقامات ملتے ہیں جہاں وہ نہ صرف اپنے ذاتی غم یا ذاتی حالات وواقعات کو بیان کرتے ہیں بلکہ ان کا بیان کچھ اس انداز سے ہوتا ہے کہ ہم یہ محسوس کرسکتے ہیں کہ کہ یہ صرف ذاتی غم واندوہ کا بیان نہیں بلکہ یہ پورے عہد کا نوحہ ہے گویا ان کا تصور غم انفرادی ہو یا اجتمائی دونوں میں کسی بھی صورت میں اطلاق کیا جاسکتا ہے۔

میر کا دور اٹھارویں صدی کا دور تھا۔وہ اٹھارویں صدی جس میں اورنگ زیب عالمگیر کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت بہت تیزی سے زوال کا شکار ہونے لگی تھی ۔اس کے نتیجے میں مغل فرمانروا داد عیش لینے میں مصروف تھے اور ہندستان بیرونی حملہ آوروں کے لیے انتہائی آسان ہدف بن گیا تھا اس کا منطقی نتیجہ یہی ہو سکتا تھا کہ وہ لوگ جو کبھی غم واندوہ کا نام تک نہیں جانتے تھے یعنی دہلی کے رہنے والے وہ لوگ جو ہمیشہ مسرتوں کے عادی تھے آہستہ آہستہ ان کی خوشیوں اور مسرتوں کا ماہ روشن گہناتا چلا جارہا تھا۔فصل بہاری نے شہر دہلی سے کچھ اس طرح بے وفائی کی کہ اس کے فوراًبعد موسم خزاں نے دیار ہستی پرڈیرے ڈال لئے اس کے نتیجے میں یہی ہونا تھا کہ معاشرے میں قنوطیت اور مایوسی کے کچھ ایسے گنگھور اندھیرے پھیل گئے کہ ہر حساس انسان بالخصوص شاعر احساس محرومی، احساس ناتوامی اور قنوطیت کا شکار ہوگے میر کی شاعری میں یہی وصف ہمیں سب سے زیادہ واضح انداز میں دکھائی دیتا ہے۔

قنوطیت کبھی تن تنہا نہیں ہوتی یعنی مایوسی کبھی اکیلی نہیں ہوتی یہ بہت سے محرکات کا نتیجہ ہوتی ہے وہ محرکات جو ہمیں ناکامیوں کی صورت میں مایوسی کی طرف لے جاتی ہیں اور بہت سے دیگر محرکات کے نتیجے میں انسان بالآخر کچھ ناامید ہو جاتا ہے اس کی خواہشوں کا گلہ کچھ اس طرح گھٹ جاتا ہے اور پھر اس کے بعد کچھ بھی باقی نہیں رہتا پھر انسان اپنے متعلق سوچتا ہے یا پھر فلسفہ زیست وموت کی بات کرتا ہے یا پھر ان فلاسفر کی طرح جنھوں نے دنیا اور کائنات کی بات کی پھر وہ ماورائے دنیا یا ماورائے جہاں ہو کر مابعد الطبیاتی نوعیت یا Metaphysical Philosophy ظاہر ہے اس کا اندازہ میر کی شاعری کے مطالعہ کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتی۔لہذا ہم دوغزلیات میں سے پہلی غزل کی تفہیم کا سلسلہ شروع کرتے ہیں کہ اس میں کس نوعیت کے فلسفے کی طرف میر راغب ہو گئے تھے۔مایوسی کے نتیجے میں ان پر کیا گزرا؟اور ان اثرات نے ان کی شاعری میں کس حد تک جگہ پائی لہذا ہم دیکھتے ہیں میر کی یہ پہلی غزل:

تھا مستعار حسن سے جو نور تھا

خورشید میں بھی اسی کا ذرہ ظہور تھا

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تیءں

معلوم اب ہوا کہ بہت میں بھی دور تھا

آتش بلند کی نہ تھی ورنہ اے کلیم

یک شعلہ برق خرمن صد کوہ طور تھا

خورشید میں بھی اسی کا ذرہ ظہور تھا

مجلس میں رات اک ترے پرتوے بغیر

کیا شمع، کیا پتنگ، ہر اک بے حضور تھا

منعم کے پاس قاقم وسنجاب تھاتو کیا

اس رند کی کی بھی رات کٹی جو عور تھا

کل پاوءں اک کاسہ سر پہ جو آگیا

یکسر وہ استخون شکستوں سے چور تھا

کہنے لگا دیکھ کے چل اے راہ بے خبر

میں بھی کبھو کسو کا سر پر غرور تھا

تھا وہ تو رشک حور بہشتی ہمیں میں میر

سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

جیسا کہ پہلے بھی ذکر کیا گیا کہ غزل ایک ایسی صنف ہے کہ جس میں کسی ایک موضوع کی پابندی شاعر پر لازم نہیں ہوتی۔ اس کا ہر شعر ایک مکمل اکائی ہوتا ہے، ایک ایسی اکائی جو کیسی دوسرے شعر سے تعلق رکھے یا نہ رکھے، ایک شعر پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔ دراصل غزل میں تسلسل اس کے ردیف اور قافیے کے ذریعے اور اس احساساتی کیفیت کے ذریعے قائم رہتاہے جو شاعر پوری غزل میں اپناتا ہے اگر اس غزل کی کلی تاثر کی بات کی جائے اس میں احساس محرومی بھی ہے رنجیدگی بھی اور کچھ کھو دینے کی بات بھی اور ایسی تلاش بھی جو اب تک جاری وساری ہے۔

قبل اس کے کہ معانی ومفہوم کی بات کی جائے اس سے پہلے ہم دیکھتے ہیں مشکل الفاظ کے معنی کیا ہیں۔

مستتعار: ادھار لینا

خورشید: سورج

ظہور: ظاہر ہونا

تیئں: کو، لیے

کلیم: حضرت موسیٰؑ

یک شعلہ: ایک شعلہ

برق: بجلی

خرمن: کھلیان

صد کوہ طور: طور کے سینکڑوں پہاڑ (اس سے مراد یہ ہے کہ بجلی کی ایک کوند سے طور کے پہاڑ بالکل اس طرح خاکستر ہو جاتے ہیں جیسا کہ کھلیان بجلی کی ایک کوند سے ہو جاتا ہے)

پرتوے: عکس

بے حضور: غیر حاضر ہونا

منعم: نعمت والا، سخی، دولت مند

قاقم: نیولے کی کھال سے بننے والا نرم وگداز کپڑا

عور: برہنہ، بے لباس

کاسہء سر: پیالے کی مانند کھوپڑی

یکسر: بالکل، قطعی

استخوان: ہڈی

کبھو: کبھی

کسو: کسی

رشک حور بہشتی: جنت کی حوروں کا رشک

اس غزل کی تشریح و توضیح پر ہم بعد میں بات کریں گئے لیکن اس سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ ایک مکمل اکائی ہوتا ہے اس کے باوجود ضروری نہیں کہ غزل کا ہر موضوع اکائی سے تعلق رکھتا ہو۔ تسلسل احساساتی اور کیفیاتی نوعیت پر ضرور ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہمیں موضوعات میں ہم آہنگی بھی عموماً مل جاتی ہے جیسے میر کی اس غزل امطالعہ کیا جائے تو اسکا پہلا اور دوسرا شعر ایک موضوع پر ہیں یعنی ہمہ اوست کا وہ نظریہ کہ جس کے تحت خیال کیا جاتا ہے کہ ہر طرف اللہ تعالیٰ کی ذات جلوہ گر ہے جب میر یہ کہتے ہیں:

تھا مستعار حسن سے جو نور تھا

خورشید میں بھی اسی کا ذرہ ظہور تھا

اس کا مطلب ہے کہ کائنات میں موجود نور خواہ وہ کسی بھی نوعیت کا ہو اور کہیں بھی ہو دراصل رب کائنات کے حسن سے مستعار لیا گیا ہے، مثلاً خورشید یعنی سورج میں بھی تمام کی تمام ضوفشانی اللہ تعالیٰ کی بدولت ہے کیونکہ اس میں بھی رب تعالیٰ کے نور کا ایک ذرہ، ایک کرن، ایک جھلک موجود ہے۔

اسی طرح اگر دوسرے شعر کی بات کی جائے، تو میں پہنچا آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں یعنی مجھ پر اپنی ذات آشکار ہوئی۔ تو اس طرح مجھے یہ پتہ چل گیا کہ گویا رب تعالیٰ کی ذات کیا ہے اور میں نے اپنی ذات کا عرفان کر لیا، حدیث قدسی ہے

" جس نے اپنے نفس کو پہچان لیا گویا اس نے اپنے رب کو پہچان لیا"

اس فلسفے کو فلسفہ وحدالوجود بھی کہا جاتا ہے وہ فلسفہ کہ جس کے مطابق یہ خیال کرتے ہیں کہ کائنات میں دوئی کا تصور نہیں، اللہ کی ذات صرف ایک ہے اور ہم اس کائنات میں موجود ہیں گویا اس کو ہم یوں سمجھ سکتے ہیں کہ کائنات میں ہر طرف اللہ کی ذات جلوہ گر ہے

اس کو ہم یوں بھی سمجھ سکتے ہیں یا تو ہم یہ کہہ لیں کہ کائنات میں ہر طرف اللہ کی ذات جلوہ گر ہے، موجود ہے بذات خود موجود ہے۔ یا ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ کائنات کی کوئی بھی شے ایسی نہیں کہ جس میں اللہ تبارک تعالیٰ کا مظہر موجود نہ ہو بالکل اس طرح جس طرح یہ میز جس پہ ہم گمان کریں کہ گویا یہ درخت ہے کیونکہ بہر حال یہ میز درخت سے بنا ہے لہذا وحدت الوجود کو ماننے والے یہ کہتے ہیں کہ میز، میز نہیں درخت ہے کیونکہ لکڑی بذات خود جو درخت کی تھی اب اس میں موجود ہے گویا اپنے وجود کے ساتھ ایک ہے۔ کائنات میں دوسری کوئی شے نہیں، دوئی نہیں صرف ایک شے ہے اور وہ اللہ کی ذات ہے ہم اپنا عرفان کر لیں تو ہم پر رب کائنات کی ذات آشکار ہو جائے گی اور اگر ہم رب تعالیٰ کا ادراک کر لیں تو ہم اپنی ذات کو جان لیں۔

علامہ اقبال نے بھی اس حوالے سے فلسفہ خودی میں بات کی اسی فلسفہ وحدت الوجود کے حوالے سے میر درد نے بھی بات کی گویا یہ اردو شعرا کا حاضا محبوب موضوع رہا ہے کہ وہ وحدت الوجود کے حوالے سے بات کرتے رہے جیسے خواجہ میر درد نے ایک بار کہا:

تجھی کو جو یاں جلوہ فرمانہ دیکھا

برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا

(خواجہ میر درد)

ڈھونڈتے ہیں آپ سے اس کو پرے

شیخ صاحب، چھوڑ گھر، باہر چلے

(خواجہ میر درد)

یعنی رب تعالیٰ کو ڈھونڈنے والے وہ لوگ اس بات پر یقین نہیں رکھتے کہ گویا وجود ایک ہی ہے وہ اپنے سے دور رب کو تلاش کرتے ہیں

علامہ اقبال نے ایک دفعہ کہا تھا:

تو راز کن فکاں ہے، اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا

خودی کا راز داں ہو جا، خدا کا ترجماں ہو جا

(علامہ اقبال)

یعنی انسان اپنی ذات کو جان لے، خود کو پہچان لے تو اس پر رب تعالیٰ کی ذات خود آشکار ہو جاتی ہے۔ میر تقی میر ان اشعار میں کہتے ہیں کہ کائنات میں کوئی بھی شے ہو خواہ سورج کا چمکنا ہو، خواہ چاند کی دودھیا کرنیں ہو، ستاروں کی ضوفشانی ہو، جھرنوں کا بہنا ہو، دریاوں کا جوش یا سمندروں کا سکوت ہو، بہاروں کی مہک ہو یا خزاوں کا اجاڑ گو یا ہر وجود میں ہر احساس میں ہر کیفیت میں رب تعالیٰ کی ذات موجود ہے اور دوسرے شعر میں جو بات پہلے بھی ہو چکی ہے کہ میں اپنی ذات تک پہنچا تو مجھے پتہ چلا کہ میں تو وہ عظیم ہستی ہوں کہ جو نہ صرف نائب خدا بننے کی حق دار تھی بلکہ اس نائب خدا ہستی میں رب تعالیٰ نے یہ کہتے ہیں:

"پس میں نے تم میں اپنی روح نفخ کر دی"

گویا میں نے اپنی روح پھونک دی۔ وہ روح پھونکے جانے کے بعد انسان میں انسان کے وجود میں بذات خود رب تعالیٰ کی ذات کا ایک احساس موجود ہے۔ سو کسی بھی بنیاد پر، کسی بھی انداز میں انسان اللہ سے الگ نہیں۔ سب ایک ہے اس کے بعد اگر ہم بات کریں تیسرے شعر کی جس میں میر کہتے ہیں:

آتش بلند دل کی نہ تھی ورنہ اے کلیم

یک شعلہ، برق خرمن صد کوہ طور تھا

یعنی اے موسیٰ تیرے دل کی آگ، تیرے جذبات کی حدت و شدت مکمل نہیں تھی وگرنہ دل ان جذبات کا حامل ہے، دل وہ جذبات رکھتا ہے جو ایک تو کیا سینکڑوں س طور کے پہاڑوں کو اس طرح خاکستر کر دینے کی صلاحت رکھتا ہے جو کہ ایک کھلیان یعنی کھیت کی مانند، بجلی کی ایک کوند سے خاکستر ہو کر بالکل ریزہ ریزہ ہو جاتی ہے یعنی دل اس قدر طاقت ور ہے، جذبات اس قدر حدت سے بھرپور ہیں انسانی احساس اس قدر مضبوط اور موثر ہے کہ ایک طور تو کیا سینکڑوں طور کے پہاڑوں کو جلا کر خاکستر کر دینے کی صلاحیت رکھتا ہے، حدت رکھتا ہے، ہمت رکھتا ہے، حوصلہ رکھتا ہے اگر ابراہیمؑ نے اپنے ایمان کی طاقت سے، جذبہ عشق سے نمرود کی آگ کو گل و گلزار کر دیا تھا تو پھر انسان میں اتنی طاقت بھی موجود ہے کہ وہ سینکڑوں طور کے پہاڑوں کو صرف ایک لمحے میں خاک کا ڈھیر بنا دیتے ہیں۔

سو ہمیں چاہئے کہ ہم اپنی ذات پر غور کریں۔ اپنی حقیقت کا ادراک کریں اور اس جذبہ عشق کو شعار کریں اس جذبہ عشق کو اختیار کریں جو انسان کو واقعتاً اللہ کے اس قدر قریب کر دیا ہے، اس قدر اللہ اور بندے کے تعلق کو مضبوط کر دیتا ہے کہ من و تو کی کیفیت یا اس کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔

میر اس شعر میں دراصل عظمت انسانی کی بات کر رہے ہیں وہ عظمت انسانی جس کا ادراک ہمیں قرآن پاک میں رب تعالیٰ کے کلام کے ذریعے بھی ہوتا ہے

کہ جب اللہ تعالیٰ نے کہا تھا کہ اگر میں قرآن پہاڑوں پر نازل کرتا تو وہ ریزہ ریزہ ہو جاتے اب آپ دیکھئے کہ جو قرآن پہاروں کو ریزہ ریزہ کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا وہ حضرت انسان نے اپنے سینے میں محفوظ کیا سو اگر انسان اپنی ذات کا ادراک کر لے تو کائنات کی کوئی شے اس کے لیے ناممکن نہیں رہتی۔ سو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وحدت الوجودی فلسفے کے اشارات ہمیں قرآن مجید سے بھی ملتے ہیں۔

مجلس میں رات اک ترے پرتوے بغیر
کیا شمع، کیا پتنگ، ہر اک بے حضور تھا

اس کے بعد اگر ہم بات کریں اگے شعر کے حوالے سے تو وہ ایک روایتی شعر ہے۔ غزل کا ایک روایتی موضوع جس میں شاعر معاملات عشق اور محبت کی بات کرتا ہے میر اس شعر میں کہتے ہیں کہ 'رات مجلس میں ایک ترے پرتوے بغیر، کیا شعلہ کیا پتنگا ہر ایک بے حضور تھا' یعنی مجلس میں، بزم میں ایک محبوب موجود نہیں تھا اور اس کی عدم موجودگی کا نتیجہ یہ تھا کہ سب کے چہروں کی رونق اڑ گئی تھی۔ شمع ہو یا اس پر نثار ہونے والے پرندے سب بے حضور تھے، سب ایک ایسی کیفیت میں تھے کہ جہاں انھیں اپنا وجود محسوس ہی نہیں ہو رہا تھا۔

دیکھئے ہم آج کل جس محبوب جس مطلوب کی بات کرتے ہیں وہ اور آج سے دو سو سال یا اردو شاعری کی کلاسیکی روایت کا محبوب ذرہ مختلف نوعیت کے ہیں۔ اس محبوب میں ایک خاص طرح کی اجتماعیت کا احساس ہے بالکل اسی طرح چاند کو خواہ کتنے ہی لوگ تکیں نہ لوگوں کو فرق پڑتا ہے اور نہ چاند کو۔ کوئی کسی دوسرے سے حسد نہیں کرتا۔ اسی طرح اردو شاعری میں کلاسیکی روایت کا محبوب اجتماعی حیثیت رکھتا ہے جس میں بزم آرائی ہوتی ہے محفل سجتی ہے محبوب اپنے دیدار سے لوگوں کو، عاشق مجاز کو یا عاشق صادق کو محظوظ کرتا ہے۔ ان کے اصطراب میں کمی آتی ہے۔ ان کو سکون ملتا ہے اور ہر ایک اپنے اپنے جذبہ عشق کے مطابق، ہر ایک اپنی اپنی تشنہ لبی کے مطابق اس کی نظروں کی مے سے خود کو سیر اب کرتا ہے خود کو اطمینان دیتا ہے۔

اب جب وہ محبوب موجود نہیں تھا تو شاعر کہتا ہے کہ کچھ بھی نہیں تھا۔ اگر وہ ایک طعنہ تو جو نہیں ہے تو کچھ بھی نہیں ہے، یہ مانا کہ محفل حسین ہے جواں ہے، صرف ایک محبوب نہیں تو تمام کی تمام تر رعنائی، تمام کا تمام حسن، تمام کی تمام رنگارنگی، رونق، چہروں کی تمتماہت سب کچھ ختم ہو جاتی ہے صرف ایک محبوب نہ ہو تو سکون نہیں ملتا کیونکہ نہ تو آنکھوں کی پیاس بجھتی ہے نہ ساعتوں کو سکون آتا ہے اور نہ دل لرزا بر اندام ہونے سے بعض ہوتا ہے۔

اس کے بعد ہم بات کرتے ہیں اگلے دو اشعار پر، جس میں میر ایک خاص ڈرامائی انداز میں بات کرتے ہیں۔ غزل میں جب شاعر دو یا دو سے زائد اشعار میں کسی ایک موضوع پر بات کرئے اور اس تسلسل میں بات کرئے کہ اس میں ڈرامائیت کا پہلو بھی آجائے تو اسے ہم "قطع بند" شعر کہتے ہیں:

کل ایک پاؤں کاسہ ءسر پہ جو آگیا
یکسر وہ استخوان شکستوں سے چور تھا
کہنے لگا دیکھ کر چل راہ بے خبر
میں بھی کبھو کسو کا سر پر غرور تھا

آپ کو گذشتہ لیکچر میں بھی بتایا گیا اور لیکچر کے شروع میں بھی بات کی گئی کہ میر کے ہاں ان کے عہد کا احساس ان کے سماجی و سیاسی پہلوؤں کا ادراک اور اظہار جگہ جگہ پر ملتا ہے۔ اس شعر میں جہاں ہم ان کے فلسفہ حیات کے حوالے سے بات کرتے ہیں وہیں دہلوی حالات کے حوالے سے بھی بات ہو سکتی ہے کیونکہ زندگی کی بے ثباتی، فنا کا یہ تصور کہ جس کے تحت شاعر کہتا ہے کہ کل واقعہ کچھ ایسا گزرا کہ میرا پاؤں ایک کاسہ ءسر پر، ایک الٹی کھوپڑی پر آگیا، وہ ہڈی شکستوں سے چور تھی، ریزہ ریزہ ہو چکی تھی، مجھے کہنے لگی کہ اے بے خبر ذرہ دھیان سے، ذرہ احتیاط سے چل، یہ وقت مجھ پہ بھی تھا کہ میں بھی کبھی کسی کا سر پر غرور تھا، تکبر سے بھرا ہوا تھا۔ زمین پر گویا اکھڑ کے چلتا تھا لیکن آج موت نے مجھے آن لیا تو میرا حال یہ ہے کہ میری ہڈیاں بھی ریزہ ریزہ ہو گئی ہیں۔

یعنی شاعر بتاتا ہے کہ آج جو کچھ ہے ضروری نہیں کہ وہ کل رہے کیونکہ یہ زندگی جو آج ہمیں حاصل ہے یہ ہیشگی کی زندگی نہیں۔ یہ جاودانی کی زندگی نہیں یہ

بقول میر:

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے

یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

(میر تقی میر)

یعنی انسان ایک مسافت مسلسل سے گزر رہا ہے، ایک مستقل سفر سے گزر رہا ہے ایک ایسا سفر جس میں چند روز کی زندگی ہے اور بعد میں انسان ویسے ہی گم نام ہو جاتا ہے جیسے قبل از پیدائش تھا یعنی ہم اپنی پیدائش سے پہلے کے متعلق بھی کچھ نہیں جانتے اور ہم اپنی موت کے بعد بھی اس کے متعلق حتمی طور پر کچھ نہیں کہہ سکتے، اگر ان دونوں اشعار کے حوالے سے بات کریں اور میر کے عصری شعور پر بات کریں تو اس شعر کا اطلاق بآسانی یوں بھی کیا جاسکتا ہے کہ میر اپنے دور میں ہونے والی خون آشامی کا ذکر کر رہے ہیں اس بربادی کا ذکر کر رہے ہیں جس کا نتیجہ یہ تھا کہ زندگی اس قدر سستی تھی ایک شخص جو آج ہمیں اچھا خاصا تندرست و توانا نظر آتا ہے کل یہ حال ہوتا ہے کہ اس کی زندگی اس کے پاس نہیں رہتی اسے موت آجاتی ہے اور وہ جو کبھی ہم میں موجود تھا، ہنستا بولتا کھیلتا تھا وہ قصہ پارینہ بن کے رہ جاتا ہے لوگ اسے بھولنے لگتے ہیں تو ہم اس شعر پر فلسفہ زیست کے حوالے سے بات کریں تو زندگی کی بے ثباتی کی بات کی گئی ہے اور اگر ہم میر کے عصری شعور یا سماجی پہلوؤں کی بات کریں تو اس شعر میں میر دہلی کی بربادی کا نوحہ بھی روتے ہیں۔ اتفاق کی بات ہے کہ جب ہم ادب کی بات کرتے ہیں تو عموماً ایسا ہوتا ہے کہ ہم شاعری میں کھو کر بسا ترتیب غلط کر دیتے ہیں یا ترتیب سے قدرے ہٹ جاتے ہیں۔ اس شعر سے پہلے اگر ہم ادبی تناظر میں بات کریں، غزل کی ہیئت کے حوالے سے بات کریں تو ہمیں پچھلے شعر کی پہلے بات کرنی چاہئے تھی جو کہ یہ تھا:

منعم کے پاس قاقم وسنجاب تھا تو کیا

اس رند کی کی بھی رات کٹی جو کہ عور تھا

یعنی شاعر اس شعر میں کہنا یہ چاہتا ہے کہ کیا فرق پڑ گیا کہ اگر نعمتوں والے انسان کے پاس، امیر شہر کے پاس، امراءِ وقت کے پاس اگر قیمتی لباس ہے جو انھیں سکون دیتا ہے، فرحت بخشتا ہے، آرام دیتا ہے وہ اگر ان کے پاس ہے تو ہوتا رہے زندگی کبھی رکتی نہیں، وقت کبھی نہیں تھمتا بلکہ وقت گزرتا رہتا ہے ایک ایسا بہاؤ جو شروع سے ہے آخر تک جاری و ساری رہتا ہے۔ سو کیا فرق پڑتا ہے آپ نعمتوں میں وقت گزار لیں۔ آپ وقت قیمتی لباس پہن کر گزار دیں یا اس مجذوب آدمی کی طرح، اس درویش کی طرح اس ملنگ کی طرح جو ٹھٹھری ہوئی سرد راتوں میں بھی برہنہ حالت میں اپنی زندگی گزار لیتا ہے، زندگی کو تو بہر حال گزر ہی جانا ہے۔ زندگی نہ کسی کے لیے روکی اور نہ ہی رکے گی سو وقت گزرتا ہے اور گزرتا ہی جاتا ہے ہم یہ کہے گئے کہ شاعر نے ایک طرف اپنی بے چارگی کی بات کی لیکن اپنے وقار کو قائم رکھا کہ مجھے اس پر کوئی رنج نہیں کہ میری زندگی مشکل سے گزری اور مجھے کوئی رنج نہیں مجھے کہ میں نے زندگی کو ترس ترس کر، کسمپرسی، بے چارگی کی حالت میں گزرا لیکن میری زندگی اور اس سخی، امیر آدمی کی زندگی میں کوئی فرق نہیں کیونکہ بہر حال وہ بھی اپنی سانسیں جیا اور میں بھی اپنی سانسیں جیا۔

تھا وہ تو رشک حور بہشتی ہمیں میں میر

سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

تو اگر ہم آخری شعر کی بات کریں تو میر کہتے ہیں ''تھا وہ تو رشک حور بہشتی ہمیں میں میر، سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا'' یعنی وہ اب یہ '' وہ'' مختلف معنوں میں استعمال کیا جاسکتا ہے اگر ہم سادہ روی سے بات کریں یا سادہ روی کے حوالے سے بات کریں تو میر یہاں پر اپنی

عظمت کا بیان کر رہے ہیں جیسے شعری اصطلاحات میں "شاعرانہ تعلی" کہتے ہیں۔یعنی وہ انداز جس میں شاعر اپنی عظمت کی بات کرتا ہے انداز تفاخر پر بات کرتا ہے۔ اگر اس حوالے سے بات کی جائے تو ہم اس شعر کی تشریح کچھ یوں کریں گئے کہ وہ جس پر بہشت کی حوروں کو رشک تھا۔ جس پر بہشت کی حوریں مان کرتی تھیں، فخر کرتی تھیں وہ یہیں موجود تھا لیکن زمانے نے بہ صد افسوس قدر نہیں کیا اور اس حقیقت کو زمانہ جان ہی نہ پایا کہ میر جیسا عظیم شاعر اس دور سے تعلق رکھتا تھا، اس وقت ان کے درمیان موجود تھا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ میر نے اس شعر میں شاعرانہ تعلی کی ہو گئی لیکن کوئی بھی بڑا شاعر اس عام فہم میں دورویہ، دورخی یا ذو معنی بات کر جاتا ہے اور ہم اس کی دوسری بات پر غور ہی نہیں کرتے اگر الفاظ پر غور کیا جائے تو

تھا وہ تو رشک حور بہشتی ہمیں میں میر

اس کا ایک اور معنی بھی ہو سکتا ہے اور وہ معنی انتہائی خوبصورت اور میر کے مزاج کے عین مطابق ہے یعنی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاید میر یہاں "وہ" سے مراد وہ انسان کامل لے رہے ہیں وہ مکمل انسان، نمونہ جیسے بعد میں علامہ اقبال نے ایک مکمل فکر و فلسفے کی شکل دے دی تھی وہ نائب خدا جیسے رب تعالیٰ نے خلیفہ ارضی بنا کر بھیجا یہاں وہ سے مراد وہ انسان ہے جو اللہ تعالیٰ کی عبادت کرتا ہے اقبال کے فلسفہ خودی کے حوالے سے بات کی جائے تو ضبط نفس کر کے اگلی منزل پر پہنچتا ہے خودی کے اعلیٰ ترین منصب یعنی نائب حق تک پہنچ جاتا ہے اللہ تعالیٰ کا نائب بن جاتا ہے وہ انسان دراصل ہم میں موجود ہے اگر ہم اس کا ادراک نہیں کرتے تو اس میں قصور ہماری فہم کا ہے۔

ہر انسان میں عظیم ہونے کی، ہر انسان میں مکمل ہونے کی، ہر انسان میں جاوید اہونے کی صلاحیت موجود ہے لیکن بہ صد افسوس ہر انسان کو اس کا ادراک نہیں ہو پاتا ہر انسان اس حقیقت کو پہچان نہیں پاتا اور پھر شاید غالب جیسے شاعر اسی وجہ سے کہتے ہیں:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

(مرزا اسد اللہ خاں غالب)

یعنی دیکھئے کہ کون کون سے لوگ ہو گئے جو ہم میں سے گزر گئے لیکن ہم یہ جان ہی نہیں پائے کہ ہم کن عظیم ہستیوں کے ساتھ تھے اگر ہم انھیں نہیں سمجھتے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کی عظمت نہیں رہتی بلکہ اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ہم ان کو نہیں جان پائے تو ہم محروم ہو گئے اس میں احساس محرومی ہونا چاہئے سو میر ایک طرف تو اپنی تعریف و توصیف کرتے ہیں کو دوسری طرف مسند انسانی کی حقیقت پر بات کر رہے ہیں مجموعی طور پر میر نے اس غزل میں پہلے دو اشعار میں ہمہ اوست کے حوالے سے بات کرتے ہوئے فلسفہ وحدت الوجود پہ روشنی ڈالی۔ اس کے بعد عظمت انسانی کی بات ہوئی پھر غزل کا وہ روایتی شعر کہ جس میں معاملات محبت پر بات کی گئی پھر زندگی کی بے ثباتی کا تذکرہ، زندگی کی بے ثباتی میں ان لوگوں کا تذکرہ کہ جو گم نامی کی حالت میں زندگی گزار کر کے بھی احساس تفاخر ہی کرتے ہیں۔

اس کے بعد وہ قطع بند شعر کہ جس میں زندگی میں فنا ہونے کے حوالے سے بات بھی ملتی ہے اور میر کے عہد کے حوالے سے بھی تذکرہ بھی واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اور پھر آخر میں انسان کی عظمت اور شاعر کی شاعرانہ تعلی۔

اب ہم بات کریں گے ان کی دوسری غزل پر۔ جس میں ہم یہ دیکھے گئے کہ میر نے چھوٹی بحر میں کس طرح سے اپنی بات کہی اور کن موضوعات پر بات کرتے ہیں اور ان چھوٹی بحور کو استعمال کرتے ہوئے انہیں کس حد تک قدرت کلام حاصل ہے۔

تابہ مقدور انتظار کیا

دل نے اب زور بے قرار کیا

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا

آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

دشمنی ہم سے کی زمانے نے

کہ جفاکار تجھ سا یار کیا

ایک ناوک نے تیری مژگاں کے

طائر سدرہ تک کا شکار کیا

یہ توہم کا کارخانہ ہے

یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

صد رگ جاں کو تاب دے کر باہم

تیری زلفوں کا ایک تار کیا

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر

مذہب عشق اختیار کیا

(کلیات میر)

مشکل الفاظ کے معنی:

تابہ مقدور: جس حد تک ممکن تھا

زور نے قرار ہونا: انتہائی نے چین ہو جانا

بے ادائی: بد سلوکی

جفاکار: بے وفا

توہم: وہم

ناوک: تیر

مژگاں: پلکیں

طائر سدرہ: انتہائی بلندوں پر اڑنے والا پرندہ۔ مراد حضرت جبرایل بھی لیے جاتے ہیں کیونکہ میراج کے موقع پر حضرت محمدؐ کو ایک حاض مقام تک انہی نے پہنچایا جیسے مقام سدرہ کہا جاتا ہے۔

صد رگ جان: خون کی سو (۱۰۰) رگیں

تاب دینا: بل دینا، لپٹینا

زلفوں کا ایک تار کرنا: ایک بال بنانا

مذہب عشق: عشق کا مذہب

یہ تو تھے مشکل الفاظ کے معنی، اب ہم بات کرتے ہیں تشریح کے حوالے سے۔

تابہ مقدور انتظار کیا

دل نے اب زور بے قرار کیا

یعنی جہاں تک ممکن تھا میں نے انتظار کیا، جہاں تک ممکن تھا میں نے برداشت اور صبر کیا لیکن اب دل انتہائی بے چین ہو گیا۔ اب دل پر قابو رکھنا ممکن نہ رہا۔ کوئی بھی عاشق صادق حتیٰ المقدور محبوب کے ہجر میں خود پر قابو رکھنے کی کوشش کرتا ہے لیکن پھر صبر کا پیمانہ لبریز ہو جاتا ہے اور وہ ایک ایسی اضطراری۔ ایک ایسی اضطرابی، ایک ایسی جنوں خیزی کی کیفیت میں چلا جاتا ہے کہ جہاں اسے خود پہ قابو نہیں رہتا پھر وہ دیوانہ وار قیس کی طرح لیلیٰ، لیلیٰ بھی پکارتا پھرتا ہے اور پھر وہ کبھی پہاڑوں سے دودھ کی نہریں نکالنے میں مصروف ہو جاتا ہے، بہت سے ایسے کام کرنے نکل پڑتا ہے جو شاید عام حالات میں اس کے لیے ممکن نہیں ہوتے۔ کیونکہ جب عشق کی آتش جب ایک دفعہ دل میں ضوفگن ہو جاتی ہے، جب ایک مرتبہ سینہ ءدل کو جلا کر راکھ کر دیتی ہے تو پھر انسان خود پر قابو نہیں رکھ پاتا۔ پھر بقول میر:

اب کے جنوں میں فاصلہ شائد نہ کچھ رہے

دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

(میر تقی میر)

جب انسان محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے تو ایک ایسی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے کہ پھر انسان کو اپنے آپ پر قابو نہیں رہتا۔ اور وہ دیوانہ وار اپنے ہی گریبان کو پھاڑنے لگتا ہے ہر شے دریدہ، ہر شے پھٹی ہوئی، خود پہ کوئی قابو نہیں۔ ایک ایسی دیوانگی، ایک ایسا پاگل پن کہ پھر انسان انسان نہیں رہتا اس میں وہ طاقت آجاتی ہے کہ وہ ناممکن کو ممکن کر دیکھتا ہے لیکن درست یا عام معاشرتی حالات میں یا یوں کہہ لیجئے کہ اخلاقیات آدائرہ زندگی سے بھی باہر نکل جاتا ہے۔ ایک ایسی بے چینی کا شکار ہوتا ہے کہ پھر اسیقابو میں لانا کسی عام کسی خردمند آدمی کے لیے ممکن نہیں رہتا۔

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا

آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

اس شعر میں میر کہتے ہیں "ہم فقیروں سے بے ادائی کیا، آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا" میر کا انتہائی مخصوص انداز، وہ دھیما لہجہ، وہ پیار، وہ خلوص، وہ لطافت، وہ احترام جو میر کی شاعری میں بارہا ملتا ہے اس شعر میں دیکھا جا سکتا ہے، میر کہتے ہیں بھائی ہم فقیر لوگ ہیں ہم کسی دولت کسی دھن کو نہیں مانتے۔ ہم تو صرف پیار کے بھوکے ہیں ہمیں پیار ملا تو ہم یہاں آ گئے، نہیں تو ٹھیک، اگر کوئی بھلا کر دے تو اس کا بھی بھلا، نہ کرے تو اس کا بھی بھلا۔ ہم فقیر لوگ ہیں لیکن فقیر کبھی انسانوں سے گلہ نہیں کرتا۔ فقیر کی لڑائی، درویش کی لڑائی، اس کی جدوجہد، اس کی کوشش انسانوں کے لیے نہیں ہوتی وہ بس ان لوگوں کے پاس رہتا ہے جو اس سے پیار کرتے ہیں اور جو لوگ اس سے پیار نہیں کرتے ان سے کنارہ کشی تو کر لیتا ہے لیکن ان کو بددعا نہیں دیتا کیونکہ وہ ان سے کوئی توقع نہیں رکھتا۔ تو اس سادہ سے شعر میں میر نے ایک قناعت پسند، منکر المزاج انسان کی زندگی کو بیان کیا ہے کہ انسان کو ایسا ہونا چاہئے کہ اگر کوئی اس سے اچھا سلوک کرے تو ٹھیک نہ بھی کرے تو بھی ٹھیک۔ یہ زندگی تو بس دو چار دن کی ہے اس میں کیا لڑنا اور کیا تکبر کرنا۔

دشمنی ہم سے کی زمانے نے

کہ جفاکار تجھ سا یار کیا

اس شعر میں میر کہتے ہیں کہ " دشمنی ہم سے کی زمانے نے، کہ جفاکار تجھ سا یار کیا" یعنی زمانے نے ہم سے دشمنی کی کہ تجھ جیسا یار مجھ کو دیا۔ گویا اپنے کیے

ہوئے عشق کی ذمہ داری زمانے پر ڈالتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ اس میں بھی زمانے کا قصور ہے۔ دراصل ان کے ساتھ شروع سے ہی کچھ اس قسم کے حالات رہے۔ بچپن سے لے کر جوانی تک اور جوانی سے آئندہ زندگی تک ان کے حالات اس قسم کے رہے اور انھیں یہ احساس رہا کہ زمانہ ان کے ساتھ نہیں تھا، زمانے نے ان کا ساتھ نہیں دیا لہٰذا اپنے محبوب کے جفاکار ہونے کا گلہ بھی زمانے سے ہی کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں تیرے جیسا جفاکار محبوب مجھے ملا اس میں بھی زمانے کا قصور ہے اس میں بھی زمانے کی کوئی سازش یا کوئی چال ہے۔

کنے اپنی مصیبتیں نہ گنیں
رکھتے میرے بھی غم شمار اے کاش

لوگ اپنی اپنی مصیبتیں گنتے ہیں لیکن کسی نے میری مصیبتیں نہ گنیں کاش کہ کوئی میری بھی مشکلات کو شمار کرتا۔ یا یہ جو بے وفا تھا جس نے میری مشکلات میں اضافہ کر دیا اور اس کو یوں بھی لیا جا سکتا ہے کہ دراصل دشمنی ہم سے کی زمانے نے جفاکار تجھ سا یار کیا۔ یا یہ دشمنی زمانے نے کچھ یوں کی کہ تو جو انتہائی باوفا تھا انتہائی مستقل مزاج تھا۔ مجھ سے واقعتاً محبت کرتا تھا لیکن زمانے نے کچھ ایسی دشمنی کر لی کہ تجھ جیسے باوفا شخص کو بھی گویا بے وفا کر دیا پھر یوں بھی ہم کہہ سکتے ہیں کہ دشمنی ہم سے کی زمانے نے کہ جفاکار تجھ سا یار کیا۔ کہ ہم نے تجھ جیسے جفاکار دوست سے دوستی لگالی ہم تو تم جیسے جفاکار سے عشق لگا بیٹھے جس کے نتیجے میں پورا زمانہ ہمارے خلاف ہو گیا۔ گویا ایک تو تجھ سے عشق کیا اور دوسری طرف تیری بے وفائی کا ظلم سہنا پڑا۔ بے وفائی کی تکالیف سے گزرنا پڑا اور تیرے جیسے بے وفا سے دوستی لگانے کے نتیجے میں سارے زمانے کی دشمنی قبول کرنی پڑی۔

ایک ناوک نے تیری مژگاں کے
طائر سدرہ تک شکار کیا

یہ شعر انتہائی دلچسپ ہے میر کہتے ہیں ایک ناوک نے تیری مژگاں کے طائر سدرہ تک شکار کیا یعنی تیری پلکوں کے تیر نے سدرالمنتہٰی کی بلندیوں تک اڑنے والے پرندے کو بھی شکار کر لیا ایک طرف اس روایتی انداز میں بات کریں تو ہم یہ کہے گے کہ میر اپنے محبوب کے حسن وجمال کو انتہائی مبالغہ انگیز انداز میں بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ تیری نظروں کے تیر سے عام انسان تو کیا طائر سدرہ تک اڑنے والے پرندے محفوظ نہیں رہ سکتے تو اگر میں تیری نظروں کا شکار ہوا تو اس میں کوئی بڑی بات ہی نہیں تیری نظروں کے تیر تو اس قدر تیز اس قدر تیکھا اور تباہ کن ہیں کہ یہ طائر سدرہ تک کو شکار کر لیتے ہیں۔ انتہائی بلندیوں تک اڑنے والے پرندے کو شکار کر لیتا ہے۔

لیکن اسی تشریح کو ایک اور انداز میں دیکھئے تو بات بالکل ہی مختلف ہو جاتی ہے۔ ''سدرہ'' جب الفاظ کے معنی بتائے گئے تو کہا گیا کہ آسمان کی بلندوں پر ایک مقام جہاں ایک بیری کا درخت ہے۔ بلندوں کے اس مقام کو نہیں بلکہ بیری کے اس درخت کو سدرہ کہا جاتا ہے جس پر پہنچ کر موقع میراج پر جبرائیلؑ نے فرمایا تھا کہ اس سے آگے میں نہیں جا سکتا، آپ جانتے ہیں فرشتوں کے حوالے سے روایات میں ہم پروں کی بات کرتے ہیں اس کے حوالے سے قرآنی حوالے۔ احادیث بھی مل سکتی ہیں لیکن پروں کو ہم فرشتوں سے منسلک کرتے ہیں۔ حضرت جبرائیلؑ جب یہ کہتے ہیں کہ ان کے پر جلتے ہیں تو پھر پر تو پرندوں کے بھی ہوتے ہیں تو شاید ہم یہ گمان بھی کر سکتے ہیں کہ میر
نے طائر سدرہ سے مراد انتہائی بلندوں ہر اڑنے والا پرندہ نہیں بلکہ بذات خود جبرائیل کی بات کی ہو گئی۔

اگر اس تناظر میں ہم تشریح کریں تو اس کا مفہوم بالکل بدل جاتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو میر یہ کہتے ہیں کہ ایک ناوک نے تیری مژگاں نے طائر سدرہ تک شکار کیا۔ یہ ایک نعتیہ شعر ہے جس میں میر تقی میر نبی پاکؐ کے حسن کی تعریف وتوصیف کر رہے ہیں کہ ان کی ایک نظر نے، ان کی ایک نگاہ نے اس فرشتے کو جو دراصل ان پر عاشق ہو گیا جس نے بارہا اعتراف کیا، اقرار کیا، اظہار کیا کہ وہ حضورؐ کا عاشق ہے۔ حضور اکرمؐ کا چاہنے والا ہے تو حضورؐ کی ایک

نظر نے اس بلندوں پر اڑنے والے، رفعتوں میں اڑنے والے پرندے یعنی جبرائیلؑ تک کا شکار کر لیا۔ دراصل تشریح کے کوئی بھی پہلو ہو سکتے ہیں۔ یہ پڑھنے والے پر منحصر ہے کہ وہ کسی بات سے، کسی شعر سے، الفاظ کی کسی خاص ترتیب سے کیا اخذ کرتا ہے۔

یہ توہم کا کارخانہ ہے

یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

اس شعر میں میر کہتے ہیں کہ 'یہ توہم کا کارخانہ ہے، یاں وہی ہے جو اعتبار کیا' یہ وہ فلسفہ ء قدیم ہے جس کے تحت اہل یونان نے کہا تھا اور خاص طور پر افلاطون نے یہ بات کی تھی کہ عالم مثال یہ نہیں، یہ عالم مثال کی ایک نقل ہے اور دراصل عالم مثال وہ حقیقی عالم ہے جو ایسا نہیں جیسا کہ ہم اسے سمجھتے ہیں اور جو یہ دنیا ہے یہ صرف ایک وہم ہے ایک دھوکہ ہے۔ نظروں کا وہ دھوکہ کہ جو جیسا ہے وہ ہمیں ویسا ہی لگتا ہے ہم اسے ویسا ہی محسوس کر لیتے ہیں۔ یعنی یہ دنیا ایک وہم ہے حقیقت اس کی کچھ بھی نہیں۔ جہاں پر وہی ہے جو ہم تصور کر لیں گویا

اس دنیا کی حقیقت کچھ نہیں دراصل جو کچھ ہمیں لگتا ہے بس یہ ہماری آنکھوں کا دھوکہ ہے ہمارا اپنا خیال ہے وگرنہ اس میں کچھ بھی نہیں۔ اگر ہم پہلی غزل کی طرف اشارہ کریں تو جب میر یہ کہتے ہیں:

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا

خورشید میں بھی اسی کا ذرہ ء ظہور تھا

گویا ہر کائنات کے ذرے میں۔ کائنات کے ہر مقام پہ ہر جگہ پر جب ہے ہی خدا کی ذات، جب ہے ہی سب کچھ ایک، تو ہمیں میرا آپ کا دوسروں کا احساس ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ دراصل ہمارا گمان ہے، ہمارا خیال ہے کہ ایسا ہے وگرنہ حقیقت ایسی نہیں۔

صد رگ جاں کو تاب دے کر باہم

تیری زلفوں کا ایک تار کیا

یہ ایک وہ روایتی نوعیت کا شعر ہے کہ جس کے تحت شاعر اپنے عاشق سادق ہونے کا حق ثابت کر رہا ہے اور بتاتا ہے کہ تیری زلفوں کا ایک تار کرنے لے لیے، تیری زلفوں کا ایک بال بنانے کے لیے میں نے کیا کیا؟ میں نیا پنی سور گوں کو بل دے ڈالے۔ یعنی اس قدر مشکلر ستی اختیار کیا، اس قدر مصیبتوں کو سہا کہ تیرا صرف ایک بال بن جائے، اب گویا ہم اس کو اس طرح سے بھی لے سکتے ہیں کہ بال بننے سے مراد تیرے اطمینان کے لیے، تیرے سامنے سرخرو ہونے کے لیے مجھے اس قدر مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے گویا جتنا کہ انسان کو اس وقت

کرنا پڑے کہ جب وہ اپنی سور گوں کو ایک دوسرے میں پیوست کر دے، ایک دوسرے سے بل دے دے بلکل اسی طرح جس طرح بان یا اون کو بل دیا جاتا ہے۔

سو شاعر اس شعر میں سادہ سے انداز میں محبوب کے دئیے ہوئے ظلم وستم اور اس کو خوش کرنے اس کو راضی کرنے کے لیے جو جو مشکلات عاشق صادق کو برداشت کرنا پڑتی ہیں وہ تمام مشکلات میر نے بھی برداشت کیں تا کہ وہ بھی سرخرو ہو سکے۔

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر

مذہب عشق اختیار کیا

عشق اس قدر سخت جذبہ ہے، اس قدر سخت گیری جو اس میں پائی جاتی ہے یہ انسان کو اس میں کوئی شک نہین کہ کندن تو بنا دیتا ہے یہ اس قدر مشکل رستہ ہے کہ کاش یہ مذہب عشق ایجاد ہی نہ ہوا ہوتا۔ اے کاش عشق کا جذبہ حضرت انسان پر وارد ہی نہ ہوا ہوتا۔ انسان اس سے آشنا ہی نہ ہوتا اور اگر ایسا ہوتا تو شاید

اس کی زندگی میں بھی کافی حدتک سکون ہوتا، اطمینان ہوتا اس کی زندگی خوشیوں سے معتبر ہوتی۔ اس کی زندگی میں مسرتیں ہوتیں لیکن افسوس کہ جس نے سب سے پہلے مذہب عشق اختیار کیا، یا مذہب عشق بنایا، عشق کارستہ دیا اس نے شاید اس وقت یہ نہیں سوچا تھا کہ اس کے نتیجے میں عشاق صادق کو کس نوعیت کی مشکلات، کس نوعیت کی قیامتوں کا سامنا کرنا پڑا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم نے میر کی دو غزلوں کا مطالعہ کیا یہ دعوی تو نہیں کیا جاسکتا کہ یہ تشریح مکمل ہے اور نہ ہی یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان اشعار کی اس کے علاوہ کوئی اور تشریح ہو نہیں سکتی کیونکہ شعر وہ گنجینہ ء معنی ہے کہ جس میں سے معنی و مفاہیم طلسماتی انداز میں نکالے جاسکتے ہی نادر نکلتے ہیں ان کا انحصار پڑھنے والے کے شعور اور اس کے ذوق پر ہوتا ہے ہم امید کرتے ہیں کہ آپ ان دو غزلوں کے بھی اپنے علاوہ شوق کی تسکین کے لیے میر کی دیگر غزلیات کا بھی مطالعہ کریں گے اور نئے مفاہیم کو تلاش کرنے کی کوشش کریں گئے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر ۵ غالب کے حالات زندگی اور خصوصیات کلام

گزشتہ لیکچر میں ہم نے بات کی میر تقی میر کے حوالے سے اس لیکچر میں ہم غالب کی سوانحی عمری اور خصائص کلام پر بات کریں گئے۔ میر کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم نے ان کے دور کی بات کی اور دیکھا کہ ۱۷۰۷ء میں عالم گیر کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت زوال کا شکار ہو گئی اور آج جس شخصیت پر ہم بات کرنے جارہے ہیں وہ، وہ شخصیت ہے جس کے دور میں مغلیہ سلطنت کا چراغ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے بجھ گیا یعنی ایک وہ دور کہ جب کم و بیش ایک ہزار سال تک حکومت کرلینے کے بعد مسلمان پہلی مرتبہ اس بات سے آشنا ہوئے کہ زر پرستی، داد عیش و نشاط کا نتیجہ کیا ہوتا ہے اور دوسرا وہ دور کہ اس عیش و نشاط کے نتیجے میں قوموں کی زندگی میں کس طرح کے انقلابات آتے ہیں یعنی ایک وہ دور جس میں مایوسی آغاز میں تھی اور دوسرا وہ دور جس میں قنوطیت اپنی انتہاؤں کو پہنچ گئی۔ سترھویں صدی کے بعد اٹھارویں صدی میں مسلمانوں کا زوال شروع ہوا اور انیسویں صدی میں کے وسط میں یہ زوال اپنے عروج کو پہنچ گیا۔

غالب نے اسی دور میں زندگی گزاری، زندگی ان کے ساتھ کیسے پیش آئی اور انھوں نے کشاکش زیست کا کیسے مقابلہ کیا یہ جاننے کے لیے ہم نظر کریں گے غالب کے حالات زندگی پر، ایک شخص جیسے پانچ سال میں سایہء پدری میسر نہیں رہتا بعد ازاں چچا کا بھی سایہ جاتا رہتا ہے۔ اور پھر زندگی عجیب مذاق کرتی ہے۔ سسرال کے باعث خوشیوں کی نوید یا امید پیدا ہوتی ہے اور خاندانی پنشن بند ہو جانے کے نتیجے میں معاشی مسائل سر اٹھانے لگتے ہیں۔

یہ وہ دور تھا جب ٹیپو سلطان کی شہادت کے بعد انگریز جو ایسٹ انڈیا کمپنی کے روپ میں تجارت کی غرض سے آئے تھے ہندوستان پر حکومت کے خواب دیکھنے لگے۔ اٹھارویں صدی میں انگریز شہر میں داخل ہو گئے اور پھر مغلیہ جاہ و جلال کا وہ سورج جو کبھی کابل سے دکن تک چمکا کرتا تھا لال قلعہ کی دیواروں تک محدود ہو گیا۔ اور یہ سورج ڈوبنے کے قریب ہی تھا کہ یوں مغرب سے طلوع ہونے والا اہل فرنگ کا سورج فصیلوں پر سے جھانکتا رہا۔ بالآخر ۱۸۵۷ء میں جنگ آزادی کے بعد قلعے میں پہنچ گیا۔ گویا بہادر شاہ ظفر کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جلاوطنی کی زندگی گزارنے کے لیے رنگون بھیج دیا گیا اور مسلمانوں کا ایک ہزار سالہ دور حکومت ختم ہو گیا یہ دور غالب کے لیے بھی اتنا آسان نہیں تھا۔ محض سسرال کے آسودہ حال ہونے سے یہ تصور پیش نہیں کیا جا سکتا کہ ان کی زندگی واقعی خوشیوں سے بھرپور ہو گئی یا مسرتوں میں گزری ہو گئی۔

غالب وہ شخصیت ہیں جنہوں نے اوایل عمری میں ہی دکھ اٹھائے۔ عمر کے درمیانی حصے میں عہد شباب اور اس کے بعد وہ اسی احساس میں رہے کہ شاید انہیں کوئی سمجھنے والا نہیں، شاید ان کی بات تک کوئی نہیں پہنچ پاتا۔ اور آخر میں ایک دور ایسا آ ہی گیا کہ دربار میں جگہ مل گئی قدرے سکون ہوا۔ مسرتیں کسی حد تک لوٹ آئیں تو سب کچھ سات سال کے عرصے میں ایک خواب کی طرح یوں گزرا کہ زندگی کے آخری بارہ سال غم واندوہ، بے چارگی اور کسمپرسی کی انتہاؤں میں چلے گئے لیکن اس کے باوجود غالب کے چہرے پر کبھی مایوسی نے جگہ نہ پائی اور اگر کبھی ایسا احساس پیدا بھی ہوا تو غالب نے رات کی تاریکی میں ٹمٹماتے ستاروں کی روشنی تلاش کی۔

غالب وہ شخصیت ہیں کہ جنہوں نے زندگی سے ہارنا نہیں سیکھا وہ زندگی کا مقابلہ کرنا جانتے تھے۔ وہ زندگی سے لڑنے پر قادر تھے اور زندگی کے آخری دم تک انہیں احساس رہا کہ کہ زندگی چند سالوں۔ ہفتوں۔ مہینوں کا نام نہیں زندگی اس احساس کا نام ہے جو غیرت حمیت، زندہ دلی اور با ضمیر ہونے کے باعث آپ کو ایک ایسی انانیت دیتی ہے ایک ایسا وقار دیتی ہے۔ وہ بلند بالا احساس جو آپ کو کبھی جھکنے نہیں دیتا اور دراصل اپنے پاؤں پر کھڑا رہنا ہی اصل زندگی ہے یہ ہمیں غالب نے سکھایا۔

اگر ہم غالب کی شاعری کی بات کریں تو ناقدین غالب کی شاعری کو مختلف ادوار میں تقسیم کرتے ہیں یہاں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہئے کہ ادوار

کا مطلب یہ نہیں کہ غالب کسی خاص دور میں آکر یک لخت اپنا راستہ تبدیل کر گئے یا اپنا انداز تخاطب بدل گئے بلکہ دراصل ہر شخص ایک خاص فکری اور ذہنی ارتقائی عمل سے گزرتا ہے۔ کچھ شخصیات میں یہ فکری ارتقائی عمل سست ہوتا ہے جس کے باعث ہمیں یہ پتا نہیں چلتا کہ ان کی فکر میں کس وقت ایک خاص تبدیلی آئی بسا اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ کچھ لوگ اس قدر مستقل مزاج یا سکوت فکر کے عادی ہوتے ہیں کہ ان میں کوئی خاص ارتقا وقوع پذیر ہو ہی نہیں پاتا لیکن وہ شخصیت جس میں جدت طبع تھی۔ جو نیا کرنا چاہتی تھی، جو نادر خیالیوں سے تعبیر ہوئی تھی جس کا ضمیر دراصل ایسی جبلت سے اٹھا تھا جو روایت پر چلنا نہیں چاہتی تھی ان کے ہاں فکری اور ذہنی ارتقا ایک منطقی سی بات لگتی ہے۔

حالات زندگی:

اردو شاعری کی بزم انجم کا ماہ روشن اور گلستان ادب کی صبح درخشاں کا خورشید جہاں تاب ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء کو آگرہ میں طلوع ہوا۔ کون جانتا تھا کہ مرزا عبداللہ بیگ کے ہاں پیدا ہونے والے مرزا اسد اللہ بیگ کو اپنی امتیازی نثر اور اجتہادی شاعری کی بنا پر مستقبل میں اردو ادب پہ "غالب" ہونا ہے اسے حسن اتفاق کہیے یا قانون فطرت کہ قدرت نے جیسے بھی کرشماتی صلاحیتوں سے نوازا، اسے اوائل عمری ہی سے دیار جہاں میں بے سائباں ہونا پڑا۔ شائد یہی وجہ ہے کہ غالب پانچ برس کی عمر میں سایہ ٔپدری اور آٹھویں برس میں اپنے چچا کی سرپرستی سے محروم ہو گئے۔

غالب کے بچپن کا زیادہ حصہ اپنے ننھیال میں گزرا اور مرزا کی شادی بھی اپنے ننھال میں تیرہ برس کی عمر میں مرزا الہٰی بخش خاں معروف کی بیٹی امراؤ بیگم سے ہو گئی۔ مرزا کی ازدواجی زندگی زیادہ خوشگوار نہیں تھی۔ مرزا ساری عمر کرایے کے مکان میں رہے۔ قیام دہلی کے دوران انہیں خاندانی پینشن کے مقدمے سے سابقہ رہا جو وہ بالآخر ہار گئے۔ ۱۸۵۰ء میں بہادر شاہ ظفر نے مرزا کو ۵۰ روپے ماہوار پر، خاندان تیموریہ کی تاریخ لکھنے کے لیے مامور کیا اور پھر کچھ عرصہ بعد ذوق انتقال کر گئے تو غالب کو اپنا استاد مقرر کر لیا۔

مرزا نے جنگ آزادی کو نا صرف قریب سے دیکھا بلکہ اس جنگ کے اثرات نے دوسرے بہت سے شعرا کی طرح مرزا کو بھی متاثر کیا۔ آمدنی کا ذریعہ نہ رہا اور مرزا کو والئی رام پور کے وظیفے پر اکتفا کرنا پڑا۔ آخری عمر میں ان کی صحت بری طرح سے بگڑ گئی اور آخر کار ۱۵ اپروری ۱۸۶۹ء کو اردو کا یہ درخشاں باب بھی بند ہو گیا لیکن بعد میں آنے والوں کے لیے ایک نیا جہاں معنی دریافت کر گیا۔

خصوصیات کلام:

غالب وہ مجدد اردو ادب ہیں جنہوں نے اپنے رجحان ساز اسلوب سے نثر اردو اور گنجینہ معنی سے شعر اردو کو وسعت بخشی۔ شعری سفر کے آغاز میں (دور اول ۱۸۰۸ء تا ۱۸۲۲ء) غالب نے فارسی شاعر بیدلؔ کے زیر اثر مشکل پسندی اختیار کی لیکن بعد ازاں (دور دوم ۱۸۲۲ء تا ۱۸۳۲ء) یہ راز پالیا کہ عظمت کا معیار فکر و فن میں مشکل پسندیدیت نہیں، وسیع المعانی سادگی ہے۔ چنانچہ انھوں نے بیدل کا اتباع ترک کر کے سادگی شعار کی۔

فنی اعتبار سے بات کی جائے تو پر شکوہ سادگی، اچھوتی تشبیہات و استعارات، نادر تمثال کاری اور اسلوبیاتی تخلیقیت غالب کی غزل کے اوصاف خاص ہیں جبکہ فکری اعتبار سے انا پسند تصور عشق، پر وقار تصور حسن، مسحور کن احساس طرب اور وحدت الوجودی تصوف ان کی غزل کے خاص موضوعات ہیں۔ غالب نے غزل کے علاوہ دیگر اصناف سخن میں بھی طبع آزمائی کی لیکن انھوں نے بحیثیت غزل گو، تنگ نائے غزل میں وہ وسعت پیدا کی کہ بعد میں تمام اصناف شعر پر ان کے اثرات نمایاں ہونے لگے۔

غالب کی شاعری کا پہلا دور ناقدین کم و بیش ۱۸۰۸ء سے ۱۸۱۸ء یا ۱۸۲۲ء تک متعین کرتے ہیں یہ وہ دور تھا جس میں غالب نے قدیم فارسی شاعر بیدل کا اتباع کیا اس کی دو وجوہات تھیں ایک تو یہ کہ غالب شعوری طور پر اس اتباع کو لے کر آئے تھے۔ غالب نے شعوری طور پر یہ فیصلہ کیا تھا

کہ وہ بیدل کا اتباع کرنے جارہے ہیں اور دوسرا مسلہ یہ تھا کہ کہ بیدل بذات خود ایک انتہائی مشکل پسند شاعر تھا۔اس بات کو ہمیشہ ذہین میں رکھنا چاہئے کہ جب ہم شاعری میں شعور کو جگہ دیتے ہیں تو شاعری یقیناً شاعری راہ سے ہٹ جاتی ہے کیونکہ اگر شاعری ورڈزورتھ کے نزدیکspontainious over flow of powerfull feelingsہے تو اس میں شعور کی اتنی جگہ نہیں بنتی۔

سو ہوا کچھ یوں کہ غالب نے شاعری تو کی اور انتہائی بلند و بانگ قسم کی شاعری کی لیکن اس کو سمجھنا کوئی آسان کام نہیں تھا اور ہر شخص کے لیے کیا اس دور کے ادیبوں کے لیے بھی آسان نہیں تھا۔یہی وجہ ہے کہ ان کے دور کے ایک شاعر حکیم آغا جان عیش نے کہا تھا۔

اگر اپنا کہا تم آپ ہی سمجھے تو کیا سمجھے
مزہ کہنے کا جب ہے اک کہے اور دوسرا سمجھے
کلام میر سمجھے اور زبان میرزا سمجھے
مگر اپنا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

اگر غور کیا جائے تو غالب کے پہلے دور کی شاعری واقعی کچھ اس نوعیت کی تھی کہ اسے سمجھنا دوسروں کے بس کا روگ نہیں تھا۔مثال کے طور پر غالب کا دیوان کھولیے تو اس کی پہلی غزل ہی بہترین مثال ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیء تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
کاوکاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا،لانا ہے جوئے شیر کا
جذبہء بے اختیار شوق دیکھا چاہیے
سینہء شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

ان اشعار کا مطالعہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ غالب ان دور از کار تمثالوں یا ان دوراز کار قسم کی رویات کا حوالہ دینا چاہتے ہیں جو اس وقت کم از کم اردو ادب میں صحیح طور پر رائج ہی نہیں تھا اب یہ گو کہ اس بات کا موقع نہیں کہ آپ کو بتایا جائے کہ کاغذی پر ہن کا یہاں کیا مطلب ہے یا سینہء شمشیر سے، شمشیر کے دم سے باہر نکلنے سے کیا مراد ہے؟لیکن یہاں یہ بتانا ضروری ہے کہ دراصل یہ تمام روایات، یہ تمام تراکیب انھوں نے فاری شاعری سے لی تھیں اور فارسی شاعری جو دراصل اس دور میں اردو میں بہت زیادہ مستعمل تھی۔اصل میں جیسا کہ پہلے بھی واضح کیا گیا کہ غالب شعوری طور پر اپنی شاعری کو عام فہم بنانا ہی نہیں چاہتے تھے وہ اسے ایک خاص سطح پر رکھنا چاہتے تھے کہ جیسے سمجھنا شاید دوسروں کے لیے ممکن تھا ہی نہیں اور ان کی خواہش بھی یہی تھی۔

آگہی دام شنیدن ج قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

یعنی وہ چاہتے تھے کہ میرے مدعا کو۔میرے مفہوم کو پانا دراصل ایسا ہی ہے گویا عنقا وہ خیالی پرندہ جس کا وجود دنیا میں ہے ہی نہیں اس کو تلاش کرنا۔لیکن یہ سلسلہ زیادہ دیر تک نہیں چل پاتا غالب کو جلد ہی اس بات کا احساس ہو جاتا ہے کہ دراصل عظمت کا معیار اس بلندی پر نہیں جہاں تک عقل انسانی ہے یعنی عظمت کے لیے الفاظ آرائی یا لفظی ورزش کی ضرورت نہیں۔ضروری یہ ہے کہ بلند آہنگی ہو، پر شکوہ انداز تخاطب ہو

لیکن معنویت کا ایک میدان بھی ہو کہ جس میں گہرائی اور گیرائی پائی جائے جس میں وہ بلندی پائی جائے جو کائنات تک پھیلی ہوئی ہو۔یعنی کسی ایک معنی کو و پکڑا جاسکے۔ہم معنی کی تفہیم کر سکیں۔یہی وجہ ہے کہ دوسرے دور میں 8 غالب اپنی شاعرانہ تعلی کرتے ہوئے اپنی شاعری کی عظمت کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

گنجینہ ء معنی کا طلسم اس کو سمجھے

جو لفظ کہ غالب میرے اشعار میں آوے

یعنی اب معنی عنقا نہیں رہا بلکہ معنویت وسعت بیان کی حد تک بڑھتے ہوئے کم از کم یہاں تک ضرور پہنچ گئی کہ اس میں بلاغت آگئی اس میں ایک خاص حد تک فصاحت آگئی اسے ایک خاص حد تک سمجھنا ممکن ہو گیا ہاں یہ ضرور ہو گیا کہ غالب دوسرے شعرا کی طرح یک معنویت کے قایل نہیں تھے۔یک معنویت کے قایل تو وہ شروع ہی سے نہیں تھے۔انھوں نے ایسی شاعری کی جیسے سمجھنا تو ممکن تھا لیکن اس سے بہت سے معنی اخذ کیے جاسکتے تھے اور یہی غالب کی حقیقی عظمت ہے۔آپ پڑھیں تو جو آپ کو سمجھ آئے، میں اس سے کچھ اور اخذ کروں لیکن ہم دونوں کا اخذ کردہ نتیجہ درست بھی ہو، منطقی بھی، دلچسپ بھی، موثر بھی اور بلیغ بھی۔

غالب کی شاعری کا تیسرا دور ان کی شاعری کا فارسی دور کہلاتا ہے ۱۸۳۲ء سے ۱۸۵۰ء تک کے اس دور میں غالب نے بہت کم غزلیں کہیں زیادہ تر فارسی کلام کہا اور یہی وہ دور ہے جس میں ان کا فارسی دیوان بھی مکمل ہوا اس کے بعد کا چوتھا دور جیسے کچھ ناقدین آخری دور بھی کہتے ہیں اور کچھ لوگ چوتھے دور کو ۱۸۵۰ء سے ۱۸۵۷ء تک محدود کرتے ہیں اور پانچویں دور کی حد بندی چوتھے دور کے بعد کرتے ہیں لیکن بہر حال اگر ہم دونوں ادوار کا مجموعی مطالعہ بھی کریں تو غالب کی شاعری کا سب سے اہم اور موثر ترین دور یہی ہے۔اس میں غالب کی شاعری کا اسلوب قدرے آسان تر ہو جاتا ہے گو کہ سادگی و سلاست دوسرے دور میں ہی آگئی تھی لیکن اس دور تک پہنچتے پہنچتے اس کی روانی میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے اور وہ سادگی جو پہلے قدرے مشکل تھی اب پہلے سے کہیں آسان ہو جاتی ہے جس میں وہ لکھتے ہیں:

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں

میں جانتا ہوں جو وہ لکھے گے جواب میں

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے

آخر اس درد کی دعا کیا ہے

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب

آؤ نا ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی

اگر غالب کے محاسن کلام کا احاطہ کرنا مقصود ہو تو ایک ہی نشت میں یہ کوئی آسان کام نہیں جیسا کہ پہلے بھی بتایا گیا ہے کہ غالب کی شاعری کو ہم مختلف ادوار میں تقسیم کرتے ہیں ہر دور کے خاص اوصاف ہیں غالب کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ان تمام محاسن کو مد نظر رکھنا چاہئے۔

یہاں ہم غالب کے چند امتیازی اوصاف کا ذکر کریں گے ہم غالب کی شخصیت یا ادیب کے حوالے سے انشاءاللہ نثر کے دور میں بھی بات کریں گے جنھیں ہم خاص طور ان کے امتیازی اوصاف کہہ سکتے ہیں اس کے علاوہ بھی غالب کی شاعری کے بہت سے اوصاف ہیں جو دیگر شعرا کے ہاں پائے جاتے ہیں لیکن غالب کو غالب کن اوصاف نے کیا ہم ان پر بات کریں گئے۔

غالب شاعری کے پہلے دور میں مشکل پسند شاعر تھے ان کی شاعری کو سمجھنا آسان نہ تھا اس کی مثالیں ہم نے دیکھی بھی، لیکن بہت جلد غالب

نے محسوس کیا کہ معنویت بہر حال شعریت کی روہے جس کے بغیر الفاظ کا قالب تو ہو گا لیکن اس میں زندگی کی روح نہ ہوگی۔

طرز بیدل میں ریختہ کہنا

اسد اللہ خاں، قیامت ہے

اس شعر کی اگر ہم تشریح کریں تو دو تین انداز میں ہم اسے سمجھ سکتے ہیں یعنی ایک تو یہ غالب کا احساس تفاخر ہے کہ بیدل کے انداز میں شاعری کرتے ہیں وہ بیدل کا انداز جو ان کے قریب کوئی عام انداز نہیں گویا اس میں شاعری کرنا روز حشر برپا کر دینے کے مترادف ہے لیکن غالب اس پر قدرت رکھتے ہیں۔ دوسری طرف اسے یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ دراصل طرز بیدل میں ریختہ کہنا۔ ریختہ اردو کا پرانا نام تھا جیسا کہ یہ آپ جانتے ہیں انتہائی قیامت خیز قسم کی بات ہے گویا غالب کے بس کا روگ ہی نہیں۔

لیکن اگر میں اپنی رائے دوں تو شاید غالب شکست تسلیم کرنے والے نہیں تھے جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ انھوں نے زندگی میں کبھی ہار نہیں مانی لہذا اس شعر کی صحیح تفہیم اس کا پہلا مطلب ہی ہو گا کہ طرز بیدل میں ریختہ کہنا ایک قیامت ہے کہ واقعی طرز بیدل اس قدر حشر انگیز قسم کی چیز ہے کہ اس میں کوئی بندہ شاعری کر نہیں سکتا یہ اختیار غالب کو ہی حاصل ہے لیکن غالب اختراعی شخصیت کے مالک تھے لہذا انھوں نے طرز بیدل میں، جس کا انھوں نے شروع میں اتباع کیا اس میں بھی اختراعات کیں اس میں بھی اجتہادات کیے اور اس کی بلند آہنگی، اس کی بلند خیالی، نادر تراکیب اور الفاظ تو لیے لیکن ان میں معنویت کی ایسی روح پھونکی جو اہل اردو کے لیے زیادہ بہتر انداز میں قابل تفہیم تھی۔

پھر ان کی شاعری کا دوسرا دور شروع ہوا بہر حال اس کے بعد چونکہ غالب نے اس قدر مشکل پسندی، دور از کار تراکیب سے کام نہیں لیا لہذا غالب کا ایک بہت بڑا وصف خاص ان کی شاعری میں پائی جانے والی سادگی و سلاست ہے جس میں پر شکوہ انداز تخاطب کہیں بھی ہاتھ سے نہیں جاتا۔ یہ مثال دیکھیے۔

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کروَں گے لیکن

خاک ہو جائیں گے تمھیں خبر ہونے تک

وہ فرق اور وصال کہاں

وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں

تھی جو ایک شخص کے تصور سے

اب وہ رعنائی خیال کہاں

یہ وہ سادگی ہے جو بے ساختگی سے بھرپور ہے لیکن ایک خاص شکوہ اور ایک بلند آہنگی پائی جاتی ہے اس کے بعد غالب کی شاعری کا دوسرا اہم ترین وصف ان کی جدت طبع ہے۔ جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا کہ غالب کبھی بھی کسی بھی صورت میں اوروں کے وضع کردہ رستے پر چلنا نہیں چاہتے تھے وہ اپنا راستہ بنانا چاہتے تھے اپنی منزل بنانا چاہتے تھے وہ منزل کہ جس کا حصول کسی اور کے لیے ممکن نہ تھا۔ ایسا شخص نئے تجربات کرتا ہے اور غالب کے یہی نئے تجربات تھے جس کی بدولت اردو شاعری جدیدیت کی طرف راغب ہوئی اس ضمن میں بہت سے اشعار کی مثال دی جا سکتی ہے:

اور بازار سے لے آئیں اگر ٹوٹ گیا

ساغر جم سے میرا جام سفال اچھا ہے

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا میرے آگے

گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا میرے آگے

ان دونوں اشعار کا اگر مطالعہ کیا جائے "ساغر جم سے میرا جام سفال اچھا ہے" ۔ جام جمشید کا تذکرہ اردو شاعری کی روایت میں کئی مرتبہ آیا ہے ۔ قدیم روایات کے مطابق ایرانی بادشاہ جمشید کے پاس ایک ایسا پیالہ تھا جس میں وہ پوری دنیا کے حالات دیکھ سکتا تھا لیکن ہوا یہ کہ شاعروں نے اس کا اتباع کیا اس کی خواہش کی لیکن غالب نے جدیدیت کے پیش نظر یہ کہتے ہیں ایسے جام کو، ایسے ساغر کو ہم کیا کریں کہ جس کا متبادل ہی دستیاب نہ ہو۔ ہم اپنا پیالہ استعمال کریں گے مٹی کا وہ پیالہ جو ٹوٹ بھی جائے تو اس کا متبادل دستیاب ہو جائے اب یہاں یہ بحث نہیں کہ جام سفال ساغر جم کے برابر ہو سکتا ہے یا نہیں لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ غالب دوسروں کے وضع کردہ رستوں پر چلنا نہیں چاہتے اپنا راستہ اختیار کرنا چاہتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں۔

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محو ماہ کنعان ہو گئیں

یعنی رقیب کا وہ تصور جو اردو شاعری میں ہمیشہ بُرا بھلا یہ تصور کیا جاتا تھا غالب کے نزدیک وہ رقیب بھی اچھا ہے۔ دوبارہ روایت سے انحراف ۔ روایت سے ہٹنا یہی وجہ ہے کہ غالب نے رقیب کا ایک موثر اور مثبت قسم کا تصور پیش کیا۔ تو غالب کی جدت، جدت طرازی یا جدت طبع ان کے کلام کی بہت بڑی خوبی ہے۔

معاملات عشق کی بات کی جائے تو غالب سے پہلے بھی عشق کے حوالے سے بہت سی باتیں کی گئی بلکہ سچی بات تو یہ ہے محبت یا واردات قلبی کا بیان تو اردو غزل کا موضوع رہا ولی دکنی، میر درد، میر تقی میر، سودا یا دیگر شعرا سب کے ہاں واردات قلبی کا بیان ملتا ہے۔ لیکن غالب نے اس سلسلہ میں انا پر مبنی عشق کا تصور دیا۔ انا، غرور اور خودی ان میں بہت کم فرق ہے "انا" اس کیفیت کا نام ہے جس میں ہم اپنی شناخت کر لینے کے بعد، خود کو پہچان لینے کے بعد اپنے وضع کردہ راستے کے مطابق چلنے کے خواہش مند ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں منفی عنصر نہیں ہوتے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں اگر دوسروں سے بالاتر ہوں تو دوسروں کو در خود اعتنا تصور نہ کروں ان کو کوئی مقام نہ دوں جب کہ "غرور" ایک منفی عمل ہے ۔ غرور میں ہم خود کو بالاتر تو تصور کرتے ہیں لیکن دوسروں کو حقیر جانتے ہیں۔ گویا انا کی بنیاد اپنے احساس پر ہے اور غرور کی بنیاد دوسروں کی تحقیر پر۔ جب کہ خودی" کو ہم انا سے صرف اس طرح الگ کر سکتے ہیں کہ خودی بالا آخر عرفان ذات سے بالاتر ہو کر عرفان خداوندی تک لے جاتی ہے۔ سو ہم انا پسند ہو جائیں تو ہمارے لیے خودی کی شناخت ممکن ہو جاتی ہے۔

غالب کے ہاں عشق کا ایک انانیت سے بھرپور تصور ملتا ہے جو محبوب کو تحقیر نہیں جانتا لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ محبوب کے سامنے عاشق کا کوئی مقام ہی نہ ہو کیونکہ غالب کے لیے شاید محبوب سے زیادہ محبت عزیز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کہتے ہیں:

وفا کیسی کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو

یہاں یہ مطلب ہرگز یہ نہیں کہ غالب محبوب کو کہتے ہیں کہ وہ درست نہیں وہ یہ کہتے ہیں کہ محبوب کی پاکیزی، محبوب کا احترام درست، لیکن وہ محبوب کا ہے کا اچھا ہوا جو محبت کی عظمت کو نہیں مانتا۔ کیونکہ غالب کے نزدیک عشق جھک جانے یا اس کے سامنے فنا ہونے کا نام نہیں بلکہ عشق دراصل قایم رہنے کا نام ہے۔

یعنی محبوب اہم ہے اس کے بغیر حدف کا تعین نہیں ہو سکتا لیکن حدف کا تعین ہو جائے تو اس کے بعد اپنی محبت محبوب ہونی چاہئے۔ کیونکہ جو

شخص محبت کی اہمت نہیں جانتا شاید اسے محبوبیت کے درجے پر فائز ہی نہیں کرنا چاہئے۔ ایک ایسا تصور، ایک ایسی محبت جس میں عاشق بے چارگی کا احساس نہیں کرتا۔ عاشق کبھی کمتری پر نہیں آتا بلکہ عاشق بھی اسی طرح عظیم تر ہوتا ہے جیسا کہ محبوب۔ کیونکہ اگر محبوب کو یہ اعجاز حاصل ہے کہ اس سے محبت کی جا رہی ہے کو عاشق کو یہ افتخار حاصل ہے کہ وہ محبت کر رہا ہے اور دراصل اہمیت محبت کی ہے لہذا محبت کرنے والے کا مقام کیسی طور سے بھی محبت کیے جانے والے سے کم تر ہو ہی نہیں سکتا۔ تصور عشق سے ہمیشہ بات چلتی ہے تصور حسن کی۔

جیسا کہ پہلے بھی پہلے عرض کیا گیا کہ دراصل عشق طالب ہوتا ہے مطلوب کا۔ لہذا دیکھنے، محسوس کرنے کے بغیر عشق ہو ہی نہیں سکتا۔

غالب کے ہاں عشق غالب ہے۔ عشق کی طلب ہے لیکن غالب کے ہاں حسن صرف مرقع کاری نہیں بلکہ اس سے کچھ بڑھ کر ہے صرف لب و رخسار کی بات کرنا، نازک پلکوں کی بات کرنا، جھیل سی آنکھوں کی بات کرنا شاید یہ ہر ایک کے لیے ممکن ہو سکتا تھا لہذا غالب نے احساس کی پیکر کشی کی یعنی اس کیفیت کو اس انداز میں بیان کیا کہ اگر چشم تخیل وا کر کے تھوڑا سا غور کیا جائے تو واقعی کسی شخص کی کیفیت، اس کا حال ہم پر کھل جاتا ہے جیسے وہ کہتے ہیں:

مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا تیرے پیچھے

تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے ترا، میرے آگے

ان یہاں رنگ سے مراد لب ورخسا پر نظر آنے والی لالی نہیں۔ یہاں رنگ سے مراد محبوب کی وہ کیفیت ہے جو عاشق کو دیکھ کر کھل اٹھی ہے اور اس کھل جانے والی کیفیت کی تصویر کشی کی ہے:

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا

بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا

یعنی دوبارہ اپنے بیان پر فخر ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ محبوب حسین و جمیل ہو گا دراصل غالب کہنا یہ چاہتے ہیں کہ ان کا بیان اس کے حسن کو بڑھا رہا ہے اور یہاں پر بھی دراصل محبوب کے حسن سے زیادہ محبوب کی حسین کیفیت ہے۔ اسی طرح سے جس کا پہلے ذکر کیا گیا۔

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنان مصر سے

ہے زلیخا خوش کہ محو ماہ کنعاں ہو گئیں

اب یہاں پر بھی عورت کا وہ لطیف احساس ہے کہ جس میں وہ خود خوش ہوتی ہے اس بات کو دیکھ کر کہ اسکے عاشق کو دیکھ کر سب کے سب لوگ ششدر رہ جاتے ہیں سب کے سب لوگ اپنے آپ پر قابو نہیں رکھ پاتے۔ غالب کے ہاں پایا جانے والا تصور حسن بھی قدرے ماورائی نوعیت کا ہے جس میں محض ہونٹوں کی سرخی یا آنکھوں کی گہرائی، پیشانی کی روشنی یا ضوفشانی اہم نہیں بلکہ اس میں ان تمام عناصر سے بننے والی وہ کیفیت اہم ہے دراصل حسن کا منبع وہ کیفیت ہے نہ کہ یہ رنگ۔

اب ہم بات کریں گے غالب کے ان موضوعات کے حوالے سے کہ جن کی بنیاد پر ہم غالب کو فلسفی یا یوں کہہ لیجئے کہ ایک مفکر شاعر بھی کہہ سکتے ہیں ایک ایسا شاعر جس نے پہلی مرتبہ یہ محسوس کیا کہ شاعری صرف واردات قلبی کا بیان نہیں، معاملات عشق کا بیان نہیں۔ یہ درست ہے کہ غزل عورتوں کی باتوں سے شروع ہوئی ہو گئی لیکن اب غزل سب کے خیال میں اس قابل ہو چکی تھی کہ اس میں بڑے موضوعات جن کا تعلق فکر و فلسفے سے تھا وہ بھی اب دراصل غزل کے پیرائے میں باندھے جا سکتے تھے۔ چنانچہ غالب نے ان موضوعات کی طرف نظر کی۔

ان موضوعات سے مراد فکر و فلسفہ کے وہ موضوعات ہیں جن میں غالب فلسفہ زیست کی بات کرتے ہیں۔ وہ کائیات کے حوالے سے بات کرتے

ہیں۔کائنات کی حقیقت کے متعلق سوچتے ہیں، یہ کیا ہے؟اس کو کیا ہونا چاہئے تھا؟انسان کی زندگی کیا ہے؟اس کی زندگی کو کس بات سے عبارت ہونا چاہئے تھا۔یہ وہ سارے موضوعات ہیں جن پر غالب سے پہلے بھی کسی حد تک میر نے یا دیگر شعرا نے شاز ہی بیان کیے تھے لیکن غالب نے عموماًان موضوعات پر بات کی کیونکہ غالب پر یہ ادراک ہو چکا تھا کہ وہ کائنات کے ظواہر سے پرے بھی ایک دنیا ہے اسی لیے کہتے ہیں:

بازیچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے

ہوتا ہے شب وروز تماشا مرے آگے

یعنی غالب سمجھ گئے تھے کہ زندگی کیا ہے اور اب انھیں زندگی کا کھیل بچوں کا کھیل لگتا تھالہٰذا غالب نے فلسفہ زیست پہ بات کی۔وہ فلسفہ زیست جس کے تحت وہ اس نقطہ نظر کے حامل ہوئے کہ انسان کسی بھی دور میں مشکلات سے فرار حاصل نہیں کر سکتا کیونکہ زندگی ہے تو اس میں مشکلات بھی ہو گئی کیونکہ تحرک نئی چیز کو جنم دیتا ہے اور نئی چیز ہمیشہ مشکل ہوتی ہے انسان دراصل تسخیر کے لیے بھیجا گیا ہے اور اس تسخیر کے دوران ہرنئے مرحلے پر اسے غم و آلائم سے سابقہ بھی ہو گا۔کیونکہ بقول غالب:

قیدِ حیات وبند و غم اصل میں دونوں ایک ہیں

موت سے پہلے آدمی غم سے نضات پائے کیوں؟

جب تک زندگی ہے اس وقت تک غم تو رہیں گے لیکن ہمیں ان غموں کو یہ سوچ کر یہ احساس کرتے ہوئے ہمیں ان کا سامنا کرنا ہے:

رنج سے خوگر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے غم

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

اگر ہم یہ سوچ لیں ایک مرتبہ دیکھ لیں کہ دراصل مشکلات زندگی کا خاصا ہیں ہی تو پھر خواہ کتنی ہی مشکلات آجائیں تو ایک وقت ایسا آئے گا کہ ہم مسکراتے ہوئے نہ صرف ان مشکلات کو برداشت کریں گے بلکہ وہ مشکلات ہمیں مزید مشکل نہیں لگے گے۔کیوں؟کیونکہ ہم ان مشکلات پر حاوی ہو جائے گے۔اور یہی غالب کا نقطہ نظر ہے

اس وقت ہم بات کریں گے غالب کے ایک اور فکری تصور فلسفہ وحدت الوجودی جس کے تحت غالب میر کی طرح یہ کہتے ہیں کہ کائنات میں صرف ایک چیز ہے۔کل کائنات میں صرف ایک وجود ہے۔"ہمہ اوست" کا وہ نظریہ کہ جس کے تحت اللہ کائنات کے زرے زرے میں ضو فگن ہے کیونکہ کائنات کا زرہ زرہ اس سے الگ ہے ہی نہیں۔وجود صرف ہے ہی اللہ کا۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے

حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

جب شاہد یعنی شہادت دینے والا اور مشہود یعنی جس کی شہادت دی جا رہی ہے اگر وہ ہے ہی ایک تو پھر کس بات کا مشاہدہ، کس بات کا تجربہ، کس بات کی کشاکش، دونوں ہے ہی ایک چیز۔

بات یہ ہے کہ ہم دوسرے کا احساس تب کریں کہ جب ہمیں کچھ ایسا پتہ چلے کہ گویا ہمارے علاوہ یعنی ہماری اپنی ذات کے علاوہ۔اپنے اندر کے علاوہ، وہ اندر جیسے پہچاننے کے بعد، عرفان ذات کے بعد عرفان خداوندی ہوتا ہے۔وہ اندر کسی اور کی گواہی دے تو ہم اللہ کو پہچان لیتے ہیں تو ہم پر اپنی ذات کھل جاتی ہے جب تیسری کوئی بات ہی نہیں۔دونوں کے الگ الگ تجربات، دونوں کے الگ الگ سفر ہونے کے باوجود منزل ایک ہے تو اس کا مطلب ہے کہ دوئی کا وجود ہی نہیں۔چنانچہ غالب بھی دیگر بہت سے شعرا کی طرح وحدت الوجودی فکر کے قائل تھے انھوں نے

اس فکر میں اجتہاد کیا جس پر اب ہم بات کریں گے۔

وحدت الوجود، ہمہ اوست یعنی صرف ایک، دوئی کا انکار۔ یہ بات تو ہو گئی اس حوالے سے کہ کائنات معرض وجود میں آ گئی اور وجود صرف ہوا لہٰذا فلسفہ وحدت الوجود بن گیا۔ غالب اس سے قدرے ہٹ جاتے ہیں یہاں ہم یہ فیصلہ تو صادر نہیں کر سکتے کہ غالب ایک قدم آگے جاتے ہیں یا پیچھے ہٹتے ہیں لیکن یہاں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ غالب ایک قدم ہٹتے ضرور ہیں:

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے

حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

درست ہو گیا کہ وجود ایک ہے لیکن جب غالب یہ کہتے ہیں:

ہمارے ذہن میں اس فکر کا ہے نام وصال

کہ گر نہ ہو تو کہاں جائیں؟ ہو تو کیونکر ہو

یعنی مسلہ ہجر بھی نہیں اور مسلہ فراق اور وصال بھی نہیں۔ بلکہ ہمارے ذہن میں ہے اس فکر کا نام وصال جو کیا ہوا اگر میسر نہ آئے تو بھی جینا مشکل ہو جائے اور ہو تو ایسا ممکن ہی کیسے ہے۔ یعنی غالب کے نزدیک اہم ہجر کا ہونا یا فرق کا ہونا نہیں۔ غالب کے نزدیک وہ کیفیت ہے جس میں ہجر و فراق شاید موجود ہی نہیں یعنی ان کے اپنے احساس کی تکمیل انکے نزدیک یہ اہم نہیں کہ وہ محبوب کا وصل حاصل کر پاتے ہیں یا نہیں۔ ان کے لیے یہ زیادہ اہم نہیں کہ انھوں نے ہجر میں کس نوعیت کی کیفیات سہیں ان کے لیے اہم یہ ہے کہ اس انتہا تک پہنچ جائیں کہ جس میں ہجر و فراق کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔ اب یہ بات وحدت الوجود سے ہٹتی اس طرح ہے کہ ہم کہتے ہیں کہ ایک وجود ہے لیکن ایک وقت ایسا بھی تھا جب عالم ہو تھا neither black nor white

ایک خاص دھند جو وجود کے رنگ سے آزاد تھی۔ غالب کو دراصل اس احساس تک پہنچنے کی تڑپ ہے یہی وجہ ہے کہ ان کا تصور عشق محبوب سے مخصوص نہیں جو نہ ہجر میں ناخوش ہوتا ہے اور نہ وصال سے مطمئن ہوتا ہے بلکہ اس کیفیت تک پہنچنا چاہتا ہے جہاں وجود، وجود نہیں رہتا۔ جہاں سیاہ کی سیاہی ختم ہو جاتی ہے اور سفید کی سفیدی بھی۔ یعنی تمام تر حقائق اور تمام تر وجودیت سے ماورائیت۔ غالب کو اپنے وجود پہ افسوس ہے ان کے نزدیک شاید وجودی فلسفہ نہ ہوتا تو انسان اپنی اصل اکملیت پہ ہوتا۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

اگر کوئی بھی نہ ہوتا تو پھر ہمارا ہونا اس اکملیت پر ہوتا کہ جس میں رب اور انسان کی تخصیص ہی نہ ہوتی۔ عاشق اور معشوق کا وجود نہ ہوتا، طالب اور مطلوب میں تفریق نہ ہوتی گویا سب کچھ ایک ہوتا۔ یہ وہ فلسفہ ہے جو بعد ازاں بہت سے فلسفیوں نے پیش کیا ہمارے ہاں اس حوالے سے بہت سی مثالیں بھی مل جاتی ہیں۔ اقبال انسان کی کامل تکمیل کی طرف راغب ہو جاتے ہیں لیکن غالب نہ فلسفی تھے اور نہ ہی فلسفہ ان کا مطمع نظر تھا۔ غالب تو محض اظہار کرتے تھے۔

اس کے علاوہ غالب کی شاعری کا ایک اور اہم ترین پہلو ہے جیسے ہم کہتے ہیں احساس طرب یعنی طنز و مزاح۔ مولانا حالی نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ "غالب حیوان ظریف تھے"۔ ایک ایسا شخص جس نے تمام عمر مشکلات کا سامنا کیا ایک کش مکش کے بعد دوسری کش مکش اور دوسری کے بعد تیسری مشکل۔ اس کے علاوہ ہنگامہ جنگ آزادی اور پھر موت، وہ شخص جیسے کتنی ہی اولادوں سے نوازا گیا لیکن اللہ نے سب کو واپس لے لیا اور

کوئی بھی اولاد عالم شباب تک نہ پہنچ سکی۔ غالب نے اپنی بیوی کے بھتیجے کو بیٹا بنایا لیکن وہ بھی عالم شباب میں رخصت ہو گیا۔ اس کے باوجود غالب غالب مسکراتے تھے اور دوسروں کو بھی ہنساتے تھے۔ غالب دنیا کو ایک ایسے مورخ کی طرح دیکھتے تھے جن کے سامنے یہ دینا صرف اور صرف تماشا تھا۔ غالب کو ہنسنے اور مسکرانے پر قدرت تھی لیکن یہ تبسم وہ ثریف تبسم نہیں جو بے معنی ہوتا ہے جو قہقہے پر ختم ہو جاتا ہے۔ غالب کا تصور ظرافت یا احساس طرب ایک ایسا احساس طرب ہے کہ جس میں تبسم کا احساس ملتا ہے لیکن اس کے بعد گہری خاموشی، گہرا فکر۔ مثال کے طور پر وہ کہتے ہیں:

نہ لٹتا دن میں تو کیوں رات کو یوں بے خبر سوتا
رہا کھٹکا نہ لٹنے کا۔ دعا دیتا ہوں راہزن کو
پکڑے جاتے ہیں پر شتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی اپنا کوئی واں دم تحریر بھی تھا

انسان کو اللہ نے فرشتوں کے لکھے پر پکڑنا ہے اس لیے غالب کہتے ہیں کہ اس میں کیا کوئی ہمارا گواہ بھی تھا۔ یونغالب کا تصور حسن وعشق ہو تو بھی اپنی نوعیت کا، غالب کی فلسفیانہ باتیں ہوں تو بھی انفرادی نوعیت کی۔ غالب کا احساس طرب ہو تو وہ بھی ایک ایسی مسکراہت والا جو ہمیں گہری سوچ میں ڈال دے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے پر شکوہ سادگی و سلاست، نادر خیالی اور نئی نئی تراکیب کا استعمال۔ گویا
غالب نے ہر اعتبار سے ثابت کیا کہ وہ اردو شاعری میں ہی نہیں اردو ادب میں بھی غالب ہیں۔ غالب کی یہی امتیازی خصوصیات ہیں جو ان کو اردو ادب میں جاودانی بخش دیتی ہیں۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر: ۰٦ غالب کی شاعری کا خصوصی مطالعہ

حصہ شعر کے خصوصی مطالعات کے سلسلے میں گذشتہ لیکچر میں ہم نے بات کی غالب کے حالات زندگی کی ان کے تصور شعر پر اور بعد ازاں ہم نے جائزہ لیا ان کے محاسن کلام کا۔ اس لیکچر میں ہم غالب کی شامل نصاب دو غزلیات کا مطالعہ کریں گئے اور یہ دیکھنے کی کوشش کریں گئے کہ غالب نے ان میں کیا کہا۔

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ "تو کیا ہے"
تمھی کہو کہ "یہ اندازِ گفتگو کیا ہے"
نہ شعلے میں یہ کرشمہ، نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاوء کہ وہ شوخِ تند خو کیا ہے
یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے
وگرنہ خوف بد آموزیِ عدو کیا ہے
چپک رہا ہے بدن پہ لہو سے پیراہن
ہماری جیب کو اب حاجت رفو کیا ہے
جلا ہے جسم جہاں، دل بھی جل گیا ہو گا
کریدتے ہو جو اب راکھ، جستجو کیا ہے؟
رگوں میں دوڑنے پھرنے کے، ہم نہیں قایل
جو آنکھ ہی سے نہ ٹپکا، تو پھر لہو کیا ہے
رہی نہ طاقت گفتار، اور اگر ہو بھی
تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے
ہوا ہے شہہ کا مصاحب، پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے
(دیوان غالب)

مشکل الفاظ کے معنی:

کرشمہ: کمال

برق: بجلی

شوخِ تند خو: چالاک اور تیز طرار محبوب

رشک: وہ کیفیت جس میں دوسرے پر فخر کیا جاتا ہے، حسد کا متضاد۔ کسی کی صلاحتیوں کا اعتراف۔

ہم سخن ہونا: گفتگو کرنا

بد آموزی: ناراضی

عدو: دشمن

حاجتِ رفو: رفو کی ضرورت ہونا، رفو یعنی کپڑے کی ایسی مرمت یا سلائی جو اس کی بنت کا حصہ بن جائے

طاقتِ گفتار: بولنے کی طاقت

مصاحب: کسی کا ساتھ یا ہم نشین ہونا

یہ تو تھی حل لغت، اب اس کی تشریح کی طرف بڑھتے ہیں اس غزل کی تشریح سے قبل ہم آپ کو بتاتے چلیں اس غزل کی ایک خاص شان نزول ہے۔ غزل عموماً مطلع سے شروع ہوتی ہے لیکن غالب نے پہلے اس کا مقطع کہا تھا اس کا سبب یہ تھا کہ ایک مرتبہ غالب بازار میں موجود تھے جہاں سے ابراہیم ذوق کی سواری جا رہی تھی، پالکی میں ان کو لے جایا جا رہا تھا تو کسی نے غالب کی توجہ ذوق کی توجہ مبذول کی جس پر غالب نے یہ جملہ کسا:

ہوا ہے شہہ کا مصاحب، پھرے ہے اتراتا

غالب کے ساتھ کھڑے ہوئے لوگ ظاہر ہے اس پر ہنس دیئے ایک قہقہہ ہوا جو کہ ذوق کے لیے قابل قبول نہ تھا کیونکہ ذوق ان دنوں فرماں روائے وقت بہادر شاہ ظفر کے اتالیق تھے، شاعری میں ان کی اصلاح کرتے تھے یوں ذوق کے مصاحبین کے ذریعے یہ بات بادشاہ کے دربار تک پہنچ گئی۔ ایک مشاعرے کا اہتمام کیا گیا جس میں غالب کو بالخصوص مدعو کیا گیا اور بہادر شاہ ظفر نے خود استفسار کیا کہ غالب نے ذوق کی بے عزتی کرنے کی کوشش کی یا ان پر جملہ کسا۔ اس پر غالب نے یہ جواب دیا کہ حضور میری کیا مجال کہ میں آپ کے استاد پر جملہ کسا وہ تو دراصل میری نئی غزل کے مقطع کا مصرع اولیٰ تھا، مقطع کا پہلا مصرع تھا جس پر بہادر شاہ ظفر نے کہا کہ اگر ایسا ہے تو پورا مقطع ارشاد کیجیے اب فی الحقیقت غالب نے مقطع نہیں کیا تھا لہٰذا اس موقع پر غالب نے فی البدیہ یہ غزل کہی اور پہلے مقطع کہا:

ہوا ہے شہہ کا مصاحب، پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

ذوق اور ان کے حواریوں کے لیے یہ بات قابل برداشت نہ تھی لہٰذا انھوں نے غالب کو ایک آزمائش میں ڈالنے کے لیے بادشاہ سے رجوع کیا کہ پوری غزل سنائی جائے اور مشاعرے کا آغاز غالب کی ایسی غزل سے کیا جائے چنانچہ بادشاہ کے حکم پر ایسا ہی ہوا اور غالب نے یہ شہرہ آفاق غزل فی البدیہ ہی کہہ دی جو کہ آج بھی ان کی نمایاں غزلیات میں سے ایک ہے۔ تو اس غزل کے معنی و مفاہیم پر بات کرتے ہوئے یہ بات ذہن میں رکھے گے کہ یہ غزل ایک خاص موقع پر کہی گئی جس میں مخاطب بہادر شاہ ظفر اور کیسی حد تک ابراہیم ذوق خود بھی ہیں۔ اب ہم بڑھتے ہیں غزل کے پہلے شعر کی طرف:

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ "تو کیا ہے"
تمھی کہو کہ یہ" اندازِ گفتگو کیا ہے"

گویا ہر بات پر کہتے ہو کہ میری حقیقت کیا ہے، تو کون ہے، تم خود بتاؤ کہ یہ بات کرنے کا کون سا انداز ہے یعنی یہاں پر غالب ابراہیم ذوق کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ مجھے ہر موقع پر ہر جگہ پر میری حیثیت یاد دلائی جاتی ہے یہ احساس دلایا جاتا ہے کہ میری حقیقت کیا ہے؟ جب کہ ذوق کیا ہے جو کہ بہادر شاہ ظفر فرماں روائے وقت کا استاد ہے۔ اس کے سامنے غالب کی کیا اوقات ہے؟ غالب کی کیا حیثیت ہے۔ غالب کہتے ہیں عظیم آدمی کا یہ شیوہ تو نہیں ہوتا چلو میری حقیقت کوئی بھی ہو لیکن تم بتاؤ کہ یہ کیا بات کرنے کا انداز ہے۔

آپ خود اپنی اداؤں پر ذرا غور کریں
ہم جو کچھ عرض کریں گے شکایت ہو گئی

یعنی درست کہ عظمت، بلندی، رفعت دربار میں ہونے کی وجہ سے اگر ہے تو یہ تو اصل بلندی نہیں، اصل عظمت تو یہ ہے کہ انسان دوسروں کے ساتھ پیش کیسے آتا ہے اور اگر دوسروں کو ان کی حقیقت یا حیثیت یاد دلانا ہی دراصل عظمت ہے تو غالب کہتے ہیں میں تو ایسی عظمت کا قایل ہی نہیں ہوں لہٰذا خود اپنی بات پر غور کیا جائے کی جو طعن و تشنع سے شروع ہوتا ہے اور دشنام پر ختم ہوتا ہے یعنی طعنوں سے شروع ہو کر گالیوں پر ختم ہوتا ہے یہ تو کوئی مہذب انداز تخاطب نہ ہوا۔

نہ شعلے میں یہ کرشمہ، نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تند خو کیا ہے

یعنی نہ تو شعلے میں وہ کمال ملتا ہے، نہ بجلی کی کوند میں وہ ادائیں ہیں آخر وہ شوخ تند خو، وہ تیز طرار محبوب ہے کیا۔ عزیز طلبہ یہ ذہن میں رہے کہ ہم اس شخصیت کا مطالعہ کر رہے ہیں کہ جن کے ہاں کوئی لفظ بلا ضرورت نہیں آتا۔ شعلے کا کمال، بجلی کی کوند کا کمال دونوں میں کچھ خصوصیت ہے، کچھ وصف ہے شعلے سے انسان کا زمانہ قدیم سے تعلق ہے انسان نے جب آگ دیکھی یا جب آگ سے آشنا ہوا تو یہ انتہائی معجزاتی نوعیت کی چیز تھی۔ ایک ایسی چیز جو ایک چیز کا وجود ختم کرنے کے بعد از خود ختم ہو جاتا ہے۔ شعلہ جو ایک مرتبہ بھڑکتا ہے اور اس کی لپیٹ میں جو کچھ آئے اس کو کھا جانے کے بعد ختم ہو جاتا ہے اسے انسانی عقل کے لیے سمجھنے کے لیے کوئی آسان کام نہیں تھا۔ اسی طرح سے برق یعنی بجلی کی ادا۔ آپ جانتے ہیں کہ بجلی ایک خاص انداز میں کڑکتی ہے ایک خاص انداز میں چمکتی ہے اس میں پایا جانے والا وہ بکھراؤ چند ساعتی ہوتا ہے یا یوں کہہ لیجئے یک ساعتی ہوتا ہے لیکن اس سے نکلنے والی لہریں ہمارے ذہن پر ان مٹ نقوش چھوڑ جاتی ہیں۔ یعنی شعلہ بھی خاص اور بجلی کی کوند بھی خاص۔ تو غالب کہتے ہیں کہ اس تیز طرار، چالاک محبوب میں ایسے کون سے اوصاف خاص ہیں کہ ان کی مماثلت شعلے کے کرشمے میں دیکھی جا سکتی ہے اور نہ بجلی کی کوند میں دیکھی جا سکتی ہے آخر اس کی حقیقت ہے کیا اب اس شعر کو سمجھتے ہوئے ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں غالب نے یہاں اپنے محبوب کی ادا اور ناز کی تعریف و توصیف کر رہے ہیں اور یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان کے محبوب کے ناز و ادا سب سے مختلف ہیں کہ ان کی مماثلت تلاش کرنا ہی ممکن نہیں اور اس محبوب کے لیے تشبیہات ڈھونڈنا ہی محال ہے کہ وہ ناز و ادا ان کے محبوب کے امتیازی اور انفرادی طرز کی خصوصیات ہیں ان کی مثال ہمیں گویا کسی اور جگہ ملتی ہی نہیں۔

یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے
وگرنہ خوفِ بد آموزیِ عدو کیا ہے

اس شعر میں غالب بلواسطہ طور پر ذوق ہی سے مخاطب ہیں اور اس خطاب میں غالب کی اپنی انفرادیت بھی ہے وہ کہتے ہیں میرے لیے یہ بات باعث صد رشک ہے کہ وہ یعنی ذوق تم یعنی بہادر شاہ ظفر سے مخاطب ہوتا ہے بات کرتا ہے وگرنہ مجھے دشمنوں کا کوئی خوف نہیں، وگرنہ دشمنوں کی ناراضی سے میں کوئی ڈرتا نہیں ہوں۔ یعنی غالب یہاں پر بلاواسطہ ذوق کی بات کرتے ہیں کہ میرے لیے یہ کوئی حسد کی بات نہیں کہ وہ ذوق بہادر شاہ ظفر سے مخاطب ہوتا ہے۔ وہ بہادر شاہ ظفر جو مغلیہ فرماں رواں ہے وہ مغلیہ فرماں رواں جس کی رگوں میں وہی منگول خون ڈور رہا ہے جو غالب کی بھی رگوں میں بھی ڈور رہا تھا۔

لہٰذا غالب کہتے ہیں کہ اس میں حسد کا کیا مقام کہ وہ ذوق اس تند سے جو مغل ہو میں بھی مغل ہوں میں بھی منگول خاندان سے تعلق رکھتا ہوں

اگر ایک بندہ تم سے گفتگو کرتا ہے تو اس میں میرے لیئے حسد کا کوئی مقام نہیں ہاں مجھے رشک آتا ہے کہ جس محبوب پر، جس شاخ پر مجھے فخر ہے جس شاخ پر مجھے مان ہے اس پر وہ گفت وشنید کرتا ہے بات کرتا ہے وگرنہ اگر مجھے کوئی حسد ہو تو میں ان لوگوں میں سے نہیں جو ڈر جاتے ہیں یا جو سہم جاتے ہیں۔ میں بات منہ پر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہوں لیکن کیا ہے کہ مجھے پاس وضع مارتا ہے اپنے محبوب کی عظمت کا خیال آتا ہے وہ محبوب جو میرے ہی سلسلہ خاندان سے تعلق رکھتا ہے اسے اگر کوئی بڑائی دے اسے کوئی بڑا مقام دے تو خواہ کوئی بھی ہو میرے لیے تو یہ بات احساس صد فخر ہے۔

چپک رہا ہے بدن پر لہو سے پیراہن

ہماری جیب کو اب حاجتِ رفو کیا ہے

اس شعر میں غالب کہتے ہیں کہ اس قدر زندگی میں مجھے مصایب وآلام کا سامنا کرنا پڑا۔ اس قدر مشکلات پڑی زمانے نے کچھ ایسے ستم کیے کہ ہماری روح تو کیا ہمارا جسم بھی زار زار زخموں سے چور ہے اور ہر جگہ سے لہو بہا چلا جا رہا ہے وہ لہو ہمارے چیتھڑوں میں تقسیم ہوتے ہوئے پیراہن کو بھی جوڑے رکھتا ہے اور ہماری جیب اسی لہو کے باعث ہمارے جسم سے چپکی چلی جاتی ہے اب ایسے رفو کی ضرورت نہیں ہمارا لہو ہی اس کے لیے رفوگر کا کام کر رہا ہے۔

اس شعر پر اگر ہم بات کریں تو ایک تو یہ کہ شاعر اپنی کیفیت کو بیان کر رہا ہے یا شاعر اس شخص کی کیفیت کو بیان کر رہا ہے جس پر بہت سے مصایب وآلام کا سامنا کرنا پڑا تو دوسری طرف اس اظہار کی کیفیت کو دیکھیئے کہ جب مشکلات انتہا کو پہنچ گئی جب جسم زخموں سے انتہائی چور ہو گیا لہو روئیں روئیں سے بہنے لگا تو بھی غالب نے اس میں کامیابی کی کہہ لیجئے یا بہتری کی یا اطمینان کی ایک صورت دریافت کر لی۔ وہ یہ کہتے ہیں ہم کسی بھی صورت میں دوسرے کے سامنے جھکنے کے یا دوسرے پر اپنی کسمپرسی کو عیاں کرنے کے قایل نہیں ہیں۔ اس بات کا متحمل ہونا میرے لیے قابل برداشت نہیں کہ میں کسی کو جا کر اپنے زخم دیکھاؤں۔ کسی کے سامنے اپنے اوپر ہونے والے ستم یا ہونے والے مظالم کا نوحہ پیش کروں ۔ میں ایسی ہی حالت میں مطمئن ہوں۔ میرے لیے اس میں بھی سکون ہے کہ بہتری کی صورت تو نکل آئی کہ بدن سے لہو بہا، تو بہا۔ تکلیف ہوئی تو ہوئی، زخم لگے تو لگے لیکن کم از کم پیراہن تو سل گیا۔ کم از کم ذات کا پردہ تو قائم رہ گیا۔

سو ایک طرف تو غالب اپنے تصور غم کو پیش کر رہے ہیں تو دوسری طرف اپنی ذات پر پڑنے والی مشکلات کی تصویر کشی کر رہے ہیں اور خود کو بے چارگی کی طرف نہیں لے کر جاتے بلکہ وہ یہ کہتے ہیں کہ ہاں اگر مجھ پر مظالم ہوئے تو ٹھیک ہوئے کہ میں ان مظالم میں سے بھی اپنے لیے بہتری کی راہ نکالنا جانتا ہوں میرے لیے مظالم کا نوحہ اہم نہیں میرے لیے اپنی ذات کا وہ وقار اہم ہے جو بہر حال میرے پیراہن کے رفو ہو جانے کے باعث میرے بدن کے ساتھ چپک جانے کے باعث بہر حال بچ گیا۔ ورنہ مجھے کسی رفوگر کی تلاش ہونا تھی کسی مونس وہم دم کی تلاش ہونا تھی کسی دوست کی تلاش ہونا تھی جو میرے غم شمار کرتا لیکن شاید اس سے میری ذات کا وقار جاتا رہتا۔ سو یہاں غالب نے ایک احساس کی تصویر کی کشی کی ہیاور اپنے وقار کو بھی قایم ودائم رکھا۔

جلا ہے جسم جہاں، دل بھی جل گیا ہو گا

کریدتے ہو جو اب راکھ، جستجو کیا ہے؟

غالب اس شعر میں کہتے ہیں جہاں اتنے مسائل ہوئے جہاں اتنی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا کہ ہماری جسم زخموں سے چور چور ہو گیا ہمیں ہر روئیں سے خون رستا ہوا محسوس ہونے لگا۔ جس آتش عشق نے ہمارے جسم کو جلا کر خاکستر کر دیا وہیں کہیں ہمارا دل بھی جل گیا ہو گا کی دل بھی تو آخر

جسم کا حصہ ہی ہے یا یوں کہیئے کہ اگر دل یہاں پر استعارہ ہے، جذبے کا، عشق کا۔ غالب کہتے ہیں جب ہم خود بھی قایم نہیں رہے تو کون جانے کہ کیا بچا ہو گا سب کچھ ختم ہو گیا سب کچھ راکھ کا ڈھیر ہو گیا۔ اب اس میں سے کیا تلاش کرتے ہو؟ اب اس میں سے تمہیں کیا ملے گا؟ کہ ہم گوشہء گمنامی میں آئے اور شاید گوشہء گمنامی میں ہی چلے جائیں اور ہمیں اس طرح گوشہء گمنامی میں آنے یا چلے جانے کا کوئی افسوس نہیں۔

ہمیں تو ہمارا احساس عزیز تھا ہمیں ہمارا وقار عزیز تھا وہ ہم نے بچالیا۔ رہی بات جسم کی، جان کی، روح کی تو یہ چیزیں تو آنی جانی ہیں یہ تو چیزیں جانے کی تھی تو چلے گئیں مشکلات آئیں اور اپنے ریلے میں ان کو بہا کر لے گئیں لیکن ہمیں اپنا احساس اپنا وقار برقرار رکھنا تھا سو وہ ہم نے کر لیا ہاں بات رہی دل کی، تو وہ جسم کے ساتھ راکھ ہو گیا۔ وہ دیناوالوں کے لیے اہم ہو گا، دنیا والوں کی چیز ہو گی۔ ہمارے لیے تو ہمارا احساس تھا وہ ہم نے محفوظ رکھا۔ ہمیں زندگی نے کچھ ایسے مسائل کا شکار کیا زندگی کچھ اس اندوہ ناک انداز میں ہمارے ساتھ پیش آئی کہ اب ہمارے پاس وجودی اعتبار سے دکھانے کے لیے کچھ نہیں رہ گیا۔

رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قایل

جو آنکھ ہی سے نہ ٹپکا، تو پھر لہو کیا ہے؟

ایسے اتفاق کہیئے یا واقعی ہی غالب کی شعوری کاوش۔ ایک ایسی غزل جو غالب فی الفور کہہ رہے ہیں اور فی الفور دوستوں کی محفل میں نہیں کہہ رہے دربارِ شاہ میں کہہ رہے ہیں جہاں انھیں اپنی عزت اور وقار کا خیال ہے کہ گویا ان کی عزت داؤ پر لگی ہے انھیں اپنی اس بات کو بچانا ہے کہ انھوں نے ذوق پر غزل کا مصرع نہیں کسا تھا۔ ایسے میں گذشتہ دونوں شعروں میں ان کی شخصیت کا قدرے مایوس کن پہلو ہمارے سامنے آتا ہے اگرچہ ان میں بھی وہ بین السطور اپنے وقار کی زیادہ پرواکرتے ہیں لیکن اس شعر میں غالب اپنے اصل انداز میں ایک مرتبہ پھر واپس آتے ہیں اور وہ یہ کہتے ہیں کہ روایات کے مطابق زندگی گزارنا کوئی دشوار کام نہیں۔

رگوں میں لہو کا بہے چلے جانا یہ تو زندگی کی روانی کی علامت تو ہو گا لیکن اصل بات تو یہ ہے کہ یہ تو ہر ایک کی زندگی کے لیے لازم ہے ہر ایک ایسی طرح زندگی گزارتا ہے اور غالب وہ نہیں ہوا کرتے جو زمانے کے وضع کردہ طریق پر چلتے ہیں، دوسروں کے مطابق، عام انداز میں، غالب کہتے ہیں کہ رگوں میں تو دوڑنے پھرنے کے تو سبھی قایل ہیں یعنی ہر ایک شخص اس انداز میں ان حالات میں جو فطرت نے انھیں دے دیا۔ ایک عام روایتی انداز اس انداز میں تو سب ہی لوگ زندگی گزارتے ہیں ہماری زندگی کا انداز ذرہ مختلف ہے ہم وہ لوگ ہیں جو مشکلات کو سہہ کر ہماری عظمت اپنی بام عروج کو پہنچتی ہے۔

گویا ہم وہ ہیں جو آنکھ سے لہو کی طرح ٹپک جایا کرتے ہیں کیونکہ ہمارا لہو ہمیں صرف دوڑ دھوپ کرنے کی اجازت نہیں دیتا ہمارا مقصد حیات یا ہمارا فلسفہ زیست محض اپنی زندگی کے دن پورا کرنا نہیں بلکہ روایت سے ہٹ جانا اس رستے کو کاٹ دینا، اس رستے سے پھر جانا کہ جس پر سب لوگ چلیں، قطرہ دریا یا سمندر میں ضم ہو جاتا ہے تو پھر اس کا اپنا وجود قایم نہیں رہتا ہم اس بات کے قایل ہیں کہ ہم اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہیں لہذا ہم رگوں میں دوڑتے پھرنے کے قایل نہیں ہم اس طرح کی روانی کے بالکل بھی قایل نہیں کہ جو آئے اور چلی جائے۔ کسی کو احساس تک نہ ہو ہم تو وہ ہیں جو آنکھ سے لہو بن کر ٹپکتے ہیں لیکن اپنی انفرادیت برقرار رکھتے ہیں۔

جاودانی کو تھی جفالازم ورنہ ہو جاتا قصہ بے مزہ

قصے کا اصل مزہ، اصل لطف تو یہ ہے کہ اس میں کوئی بات مختلف ہو۔ اختلاف صرف تفریق کو جنم نہیں دیتا اختلاف اپنے ہونے کے وجود کو بھی ثابت کرتا ہے تو غالب اس شعر میں اپنی عظمت کی بات کرتے ہیں کہ ہم دوسروں کے طریق پر چلنے والے نہیں ہمیں اپنی عظمت اپنی انفرادیت

پر مان ہے تو خواہ کوئی ہمیں اس بہنے والے لہو کو ہمارے غموں کا اظہار سمجھے تو سمجھتا رہے لیکن یہ ہمارے لیے تو یہی ہے کہ اگر مشکل بھی آئی تو آنسو بہائے تو کیا خاک کیا۔ آنسو تو کوئی بھی بہا سکتا ہے ہم اپنی مشکلات کا اظہار لہو بہا کر کرتے ہیں اور یہی ہمارا افتخار اور ہمارا امتیاز ہے۔

رہی نہ طاقتِ گفتار، اور اگر ہو بھی

تو کس امید پہ کہیے کہ، آرزو کیا ہے

اول تو یہ کہ اب ہم میں بات کرنے کی طاقت ہی نہیں رہی اور اگر ہو بھی تو کیا امید ہمیں اس زمانے سے جس نے ہمیں پہچانا ہی نہیں جس نے ہماری حقیقت کا ادراک گویا کیا ہی نہیں۔ اس سے ہم اگر اب بات کر بھی لیں تو کیا حاصل ہو گا کیا آرزو بیان کرنا جس نے ہمیں مانا ہی نہیں ہمیں پہچانا ہی نہیں اس کے سامنے اپنی عظمت یا اپنی بات کرنے کا فائدہ کیا۔ یہ غالب کی زندگی کا سب سے بڑا مسلہ بھی تھا اور اگر ہم ارسطو کے المیے کے تناظر میں بات کریں جو ارسطو کے نزدیک ڈرامے کی یا ناٹک کی یا play کی سب سے اہم ترین یا بلند ترین صنف ہے یا صورت ہے تو غالب کا دراصل المیہ یہ تھا کہ انھیں اس بات کا احساس کھائے جاتا تھا کہ وہ جو کچھ ہیں دنیا کو اس کا احساس نہیں ہو سکا۔ اس سے ہم دو باتیں اخذ کر سکتے ہیں ایک تو یہ کہ غالب اس بات کا اظہار کر رہے ہیں کہ دنیا انھیں سمجھ نہیں سکی اور وہ اس حوالے سے اپنی بے چارگی یا کسمپرسی کا نوحہ سنا رہے ہیں اور دوسرا یہ کہ غالب کو اس بات کا احساس، ادراک یقین کی حد تک ہے کہ خواہ کوئی کچھ بھی کہے وہ شعر جو کہ پہلے بھی آ چکا ہے۔

آگہی دامِ شنیدن جس قدر بچھائے

مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

کہ کتنی ہی کوشش کر لی جائے ان کی معنویت تک پہنچا ہی نہیں جا سکتا تو وہ یہ کہتے ہیں کہ ایک وقت تھا جب مجھے اپنی قادر الکلامی پر مان تھا۔ عہد شباب تھا میں جو کہنا چاہتا تھا، کہتا تھا جس حد تک معنی کی پرواز بھر سکتا تھا بھر تا تھا۔ تب ہی سمجھ میں نہیں آیا اب تو مجھ میں کہنے کی وہ طاقت ہی نہیں رہ گئی تو اب کون مجھے سمجھے گا یعنی ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالب دوبارہ اپنی ہی عظمت کی بات کر رہے ہیں شاید اس بات کا اظہار انھوں نے آگہی دامِ شنیدن یا گنجینہء معنی کا طلسم اس کو سمجھے کے علاوہ ایک دو اور مقامات پر بھی کیا بلکہ مثال کے طور پر انھوں نے کہا:

یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے میری بات

دل اور دے ان کو جو نہ دے مجھ کو زبان اور

یعنی میں تو اپنا ہر طریقہ اختیار کر چکا اب اسے میرا افتخار کہیے یا ناکامی، میری مہارت کہیے یا میری کمزوری لیکن بہر حال میں اپنی زبان میں ان کو اپنی بات نہیں سمجھا سکا لہذا اب لازم ہے کہ ان کو تفہیم کی نئی طاقت ملے کہ وہ سمجھ سکیں اب یہ تفہیم کی طاقت اس واسطے بھی ہو سکتی ہے کہ غالب کوئی ایسی خاص بات کرتے ہیں کوئی ایسا انفرادی، نادر نکتہ لے کر آتے ہیں جیسے عام تفہیمی صلاحیت کے مطابق سمجھا نہیں جا سکتا لہذا ان کی زبان کو سمجھنے کے لیے ان کی بات کو سمجھنے کے لیے لوگوں کو نئی نظر، نئی فہم اور نئی فکر کی ضرورت ہے۔

ہوا ہے شہہ کا مصاحب، پھرے ہے اِتراتا

وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

غزل کے آخری شعر میں یعنی مقطع میں کہتے ہیں" ہوا ہے شہہ کا مصاحب، پھرے ہے اِتراتا، وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے" جیسا کہ اس غزل کے آغاز میں عرض کیا گیا کہ غالب نے یہ اشعار اپنے اس جملے کو محفوظ کرنے کے لیے دراصل نہ صرف یہ مقطع کہا بلکہ پھر دربار شاہ میں پوری کی پوری غزل کہہ دی۔

تو تاریخی اعتبار سے جو اس کا پس منظر ہے وہ تو ہم آپ پہ واضح کر چکے ہیں اب یہاں پر غالب ذوق کو چوٹ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ شاہ کا مصاحب بن گیا۔ بادشاہ کے ساتھ بیٹھنے لگا تو شہر میں اتراتا پھرتا ہے اپنے غرور کا اظہار کرتا ہے وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے اب یہاں پر وہ ذوق کی بجائے اپنی بات کرتے ہیں کہ میری تو عظمت ہی اسی میں ہے کہ میں شاہ کا مصاحب ہو گیا وگرنہ شہر میں غالب کون پوچھتا ہے یعنی پہلی مرتبہ اپنی عظمت کا سبب خود کو نہیں گردانا بلکہ بادشاہ کو گردانا شاید موقع محل کی مناسبت سے بلکہ یقیناً موقع محل کی مناسبت سے بات کی ہے ورنہ پہلے مصرعے میں 'ہوا ہے شہہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا' اس میں حدف ذوق ہی تھا یعنی جس میں وہ یہ کہنا چاہتے تھے کی اصولاً یا اصلاً کوئی بہت بڑا شاعر نہیں لیکن شاہ کا مصاحب ہونے کے باعث شہر میں اتراتا پھرتا ہے۔

لیکن آگے جا کر اپنے آپ کو انکساری سے پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں وگرنہ شہر میں غالب کو کون پوچھتا ہے۔ دراصل یہ بھی احساس طرب کا ایک انداز ہے کہ ہم خود کو مخاطب کر کے دوسروں کو آئینہ دکھا رہے ہوتے ہیں سو اس غزل کے مقطع میں خود کو مخاطب کر کے دراصل ذوق کو آئینہ دکھانے کی کوشش کی ہے یوں مجموعی طور پر یہ ایک ایسی غزل ہے جو غالب نے فی البدیہہ کہی، ایک خاص موقع محل کی مناسبت سے کہی اس کے باوجود اپنا ایک خاص وقار اپنی خاص تمکنت اور تنک مزاج کو یہاں بھی ترک نہیں کیا بلکہ وہی لہجہ وہی انداز اور وہی پاس وضع جو غالب کی شاعری کا خاصا ہے۔ اب ہم مطالعہ کرتے ہیا8 غالب کی دوسری غزل کا:

کسی کو دے کے دل، کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی سینے میں، تو پھر منھ میں زباں کیوں ہو
وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے، ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ "ہم سے سر گراں کیوں ہو"
وفا کیسی کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل، تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو
غلط ہے جذب دل کا شکوہ، جرم کس کا ہے
نہ کھینچو گر تم اپنے کو، کشاکش درمیاں کیوں ہو
یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے، دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب
ترے بے مہر کہنے سے، وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو

حلِ لغت

الفاظ: معنی

نوا سنج فغاں: آہ و بکاہ کرنا

منہ میں زبان ہونا: بات کرنے یا جواب دینے کی صلاحیت

خُو: عادت

وضع: خاص انداز

سبک سر: سر جھکانا

سر گراں ہونا: ناراض ہونا، سبک سر کا متضاد

سنگ دل: پتھر دل

سنگ آستاں: پتھر کی دہلیز

جذب دل: جذبہ، جذبہ دل

کشاکش: کشمکش

فتنہ: مسلہ، تباہی

طعنے: بُرا بھلا کہنا

بے مہر: محبت سے عاری

کسی کو دے کے دل، کوئی نوا سنج فغاں کیوں ہو

نہ ہو جب دل ہی سینے میں، تو منھ میں زباں کیوں ہو

اس غزل کے مطلع میں غالب کہتے ہیں کہ اگر کسی کو واقعتاً دل دے ہی دیا جائے تو پھر کوئی شخص آہ و بکا نہیں کر سکتا کیونکہ اگر سینے میں دل نہ رہے تو یہ ممکن نہیں کہ زبان پر الفاظ اتر سکیں کیونکہ سینے سے نکل جانا زندگی چلے جانے کے مترادف ہوتی ہے دراصل غالب کہنا یہ چاہتے ہیں کہ اگر عشق صادق ہو اگر عشق واقعتاً سچا ہو، پختہ ہو حقیقی ہو، تو پھر عشق کے مرحلے میں آجانے کے بعد راہ عشق پر قدم رکھ لینے کے بعد کسی قسم کے گلے شکوے کی کوئی گنجائش نہیں رہتی۔ خواہ کیسی ہی مشکلات ہو عشق انھیں سہنا اور برداشت کرنا جانتا ہے سوچ تو یہ ہے کہ میرا محبوب صحیح معنوں میں میری طرف ملتفت ہوا ہی نہیں اگر ایسا ہوا ہوتا تو وہ یوں مجھ سے بات نہ کرتا تو مجھ سے یوں کلام نہ کرتا اگر کوئی واقعتاً کسی پر عاشق ہو جائے اگر کسی کو کوئی واقعی دل دے بیٹھے تو پھر اس کے بعد اس سے گلہ شکوہ نہیں کیا جاتا لہذا غالب کہتے ہیں کہ یہ بات صرف کہنے کی ہے کہ دل دے دیا گیا کیونکہ جب ایک مرتبہ دل دے دیا جاتا ہے جب کسی کے سامنے عشق کا اظہار کر دیا جاتا ہے جب کوئی شخص عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے تو پھر وہ کوئی گلہ شکوہ نہیں کرت کیونکہ دراصل وفاداری بشرط استوری اصل ایماں ہے گویا وفا پر قایم رہنا اصل ایمان ہے۔

خواہ کوئی مشکل ہو کیسی بھی مصیبت ہو کوئی بھی مسلہ ہو تو اس وقت وفاداری پر قایم رہنا ہی اصل ایمان ہے اور عشق کا اصل پر تو ہے جو شخص اس پر قایم نہیں رہتا اس کی حقیقت یہ ہے کہ اس نے عشق کیا ہی نہیں ہے اور اگر ایسا ہوتا تو کوئی شکوہ۔ کوئی شکایت منہ سے نہ نکلتی۔ اب یہ شکوہ کون کر رہا ہے یہ نکتہ یہاں پر قابل بحث ہے یعنی عموماً ہوتا تو یوں ہے کہ شاعر دوسرے سے مخاطب ہوتا ہے یعنی اپنے محبوب سے مخاطب ہوتا ہے اب یہاں یا تو وہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہمارے ساتھ محبوب صحیح معنوں میں پر خلوص نہیں ہے یا محبوب ہماری طرف صحیح طرح سے التفات نہیں کرتا یا وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہم نے دل دیا ہی نہیں یہی وجہ ہے کہ ہم حقیقی طور پر عشق میں مبتلا ہوئے ہی نہیں یہی وجہ ہے کہ ہم اس کا رونا روتے ہیں۔

دونوں اعتبار سے بات بن سکتی ہے یعنی اگر غالب یہ کہتے ہیں کہ محبوب دراصل بوالہوس ہے محبوب جھوٹے عشق کا دعوی دار ہے تو بھی بات درست ہے کیونکہ محبوب غالب پر وہ ستم ڈھاتا ہے کہ جیسے اس نے اس سے محبت کی ہی نہیں اور اگر غالب خود کو کہتے ہیں تو غالب یہ کہہ سکنے کی

صلاحیت رکھتے ہیں کہ غالب کے لیے اپنی یا دوسرے کی ذات نہیں بلکہ اپنا جذبہ اہم ہے تو غالب یہ کہہ سکتے ہیں کہ راہ عشق میں آنے والی مشکلات کے باعث میرے منہ سے آہ و بکاہ نکلی تو اس مطلب یہ ہے کہ میرا اپنا عشق ہی سچا نہیں ہے۔

لیکن اگر ہم غزل کے آنے والے شعروں کی بات کریں تو ہمیں پتہ یہ چلتا ہے کہ دراصل غالب اس غزل میں زیادہ تر محبوب سے خطاب کر رہے ہیں اس وجہ سے گمان غالب ہے کہ وہ پہلے شعر میں بھی محبوب سے ہی مخاطب ہیں لیکن بہر حال جیسے کہ پہلے بھی بتایا جاچکا ہے کہ تشریح ہر شخص کی اپنی ہونی چاہئے کیونکہ تشریح اتباع یا تقلید نہیں ہوتی۔ تشریح شعر کا فہم ہے خواہ کوئی کسی بھی انداز میں کر دے۔

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے، ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں

سبک سر بن کر کیا پوچھیں کہ، ہم سے سر گراں کیوں ہو!

یعنی غالب کہتے یہ ہیں کہ وہ اپنی عادتوں سے باز نہیں آتا تو ہم بھی اپنی وضع نہیں چھوڑ سکتے یعنی اگر اس کو پاس وضع نہیں اگر وہ عشق کا مان نہیں رکھنا چاہتا اگر وہ وفاداری کو قایم نہیں رکھنا چاہتا تو ہم بھی اپنی وضع نہیں چھوڑیں گے ہم اپنے وقار پر اپنی عزت پر اپنے مزاج پر سودا نہیں کرئے گئے لہذا اگر اس کو یہ غرور ہے تو وہ اپنے حوالے سے اپنے حسن کے حوالے سے اپنی محبوبیت کے حوالے سے اہم ہے تو ہمیں خود پر غرور ہے کہ ہمیں اپنی شخصیت کا اپنے مقام کا احساس ہے اور وہ اپنی عادات نہیں چھوڑ سکتا تو ہم بھی اپنی عادات نہیں چھوڑ سکتے لہذا ہم سے یہ توقع مت کیجئے کہ ہم کسی سے سر جھکا کر بھیک مانگے کسی سے سر جھکا کر پوچھیں کہ آخر ہم سے ناراض ہونے کا سبب کیا ہے اگر ایسا ہے تو پھر ٹھیک ہے۔

وفا کیسی کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا

تو پھر اے سنگ دل! تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو!

یعنی غالب کہتے ہیں وہ اپنی عادات نہیں چھوڑ تا تو ٹھیک نہ چھوڑے ہم بھی اپنی عادت نہیں چھوڑ سکتے وہ اپنی عادت سے مجبور ہے تو ہم اپنی فطرت کے ہاتھوں لاچار ہیں اگر ایسا ہے تو پھر ٹھیک اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہم وفا کے رستے پر گامزن ہی نہیں ہوئے جب ہم نے اصل حقیقت میں عشق کیا ہی نہیں تو پھر کون سی وفا، کہاں کا عشق جب یہ سب کچھ سر پھوڑنے کے مترادف ہے یہ سب کچھ ٹکریں مارنے کے مترادف ہے مشکلات برداشت کرنا ہی اس کا مطلب ہے تو پھر ٹھیک ہے زندگی کی مشکلات تو انسان کے ساتھ ساتھ رہنی ہی ہیں تو پھر اے محبوب تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو تیرے در پہ آکر میں سر کیوں جھکاؤ پھر جو میری قسمت ہوگی میرے ساتھ ہو جائے گا کم از کم میرا وقار تو برقرار رہ جائے گا۔

یہ غالب کا وہ خاص تصور عشق ہے جو کبھی انھیں کہیں پر جھکنے نہیں دیتا انھیں کہیں پر اپنا سر جھکا کر عاجزی کو اپنانا نہیں پڑتا۔ دراصل عاجزی کوئی منفی عمل نہیں ہے لیکن غالب کا یہ خیال ہے کہ دراصل انسان جھکنے کے لیے نہیں انسان بذات خود پرستش کے لیے ہے کہ وہ رب تعالیٰ کی ذات اسی انسان میں جلوہ فگن ہے اگر کوئی پہنچانے تو وہ اس تک پہنچ سکتا ہے جو مسجود ملائک ہو اسے کسی انسان کے سامنے نہیں جھکنا چاہیئے یہ وہ تصور ہے جس نے عشق کو بھی بلند کیا اور غالب کو بھی۔

غلط ہے جذبِ دل کا شکوہ، دیکھو جرم کس کا ہے

نہ کھینچو گر تم اپنے کو، کشاکش درمیاں کیوں ہو!

اس شعر کو ہم روایتی انداز میں دیکھ سکتے ہیں اور مجازی معنوں میں بھی لے سکتے ہیں اور حقیقت میں بھی۔ لیکن اس شعر کے معنی کا زیادہ جھکاؤ مجاز سے زیادہ حقیقی کی طرف ہے لیکن بہر حال اگر اس کی ہم سادہ انداز میں مجاز کے حوالے سے بات کریں تو کہتے ہیں کہ دیکھو کہ مسلہ جذبہ دل کی کمی کا نہیں خود فیصلہ کرو کہ جرم کس کا ہے اگر تم خود کو مجھ سے دور نہ کرو تو ہمارے درمیان یہ کشمکش نہ ہو یعنی عام فہم میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ

غالب اپنے محبوب کو راہ راست پر لانے کی کوشش کرتے ہیں کہ دیکھو جذبہ عشق کو بدنام کرنے کی کوئی ضرورت نہیں بات یہ ہے کہ دراصل تم راہ راست پر نہیں آتے تم ہماری بات پر غور نہیں کرتے یا تم ہماری بات نہیں سمجھنا چاہتے یہی وجہ ہے کہ ہمارے درمیان کشمکش رہتی ہے۔

لیکن اگر ہم اس کو دوسرے اعتبار سے دیکھے، فلسفیانہ رخ سے دیکھئے تو دعاصل غالب کہنا یہ چاہتے ہیں، جب ہم نے میر کا مطالعہ کیا تھا تو اس میں ایک شعر آیا تھا:

آتش بلند دل کی نہ تھی ورنہ اے کلیم!

یک شعلہ برقِ خرمن صد کوہِ طور تھا

(میر تقی میر)

دراصل دل کی آتش بلند نہیں تھی اس وجہ سے ہم اللہ تعالیٰ کا جمال نہ پا سکے حضرت موسیٰؑ اللہ تعالیٰ کو نہ دیکھ سکے لیکن غالب یہاں پر یہ کہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ دل کے جذبے میں کوئی کمی نہیں دل کا جذبہ صادق تھا ہے اور رہے گا کیونکہ غالب کے خیال میں جذبہ ملاوت کا شکار ہو ہی نہیں سکتا مسلہ یہ ہے کہ رب تعالیٰ صاف چھپتا بھی نہیں سامنے آتا بھی نہیں والا حساب ہے اللہ نے اپنی تلاش میں انسان کو کچھ ایسا گھما دیا ہے کچھ ایسی کشمکش میں ڈال دیا ہے ایسا کچھ گورکھ دھندہ بنا دیا ہے کہ انسان اسی کشمکش میں ساری زندگی گزار دیتا ہے کہ اسے کائنات کی وسعتوں میں تلاش کرے یا اپنے گوشہ دل میں تو غالب کہتے ہیں کہ اگر تم یہ کشاکش جاری نہ رکھو اگر تم اپنے پر غور کر لو تو ہم واقعی ایک ہو سکتے ہیں۔

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے

ہوئے تم دوست جس کے، دشمن اس کا آسماں کیوں ہو!

بات یہ ہے کہ مجھے تم جیسا محبوب ملا یہ میرے لیے کیا کم تھا کہ میں تباہ و برباد ہو جاتا جس کو تم مل جاؤ اس کو دشمنی آسمان کی نہیں کرنی چاہئے۔

آسمان اردو شاعری میں ایک استعارے کے طور استعمال ہوتا ہے کہ انسان پر جتنے بھی ظلم ہوتے ہیں وہ دراصل آسمان کرتا ہے لیکن شاعر یہاں پر یہ کہہ رہا ہے کہ مجھے تجھ جیسا محبوب مل گیا لہٰذا اب مجھے آسمان کے ظلم و ستم کی ضرورت نہیں میری خانہ بربادی کے لیے یہی کافی ہے جب کہ آخری شعر میں غالب کہتے ہیں:

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب

ترے بے مہر کہنے سے، وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو؟

یعنی غالب پوری غزل میں محبوب کو طعنے اور ملامت کرنے کے بعد اب خود کی بات کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ اے غالب تو مستقلاً اپنے محبوب کو بُرا بھلا کہہ رہا ہے مستقل اسے طعنے دے رہا ہے، طعن و تشنیع سے کام لے رہا ہے۔ بھلا اگر تم اس مستقلاً بُرا بھلا کہتے رہو گئے تو پھر وہ بھلا کیوں تم پر مہربان ہونے لگا تو نے تو ایک ایسا طریقہ کار اختیار کر لیا کہ جس پر کوئی بھی شخص تجھ سے ناراض ہو سکتا ہے تو وہ تیرے ایسے انداز سے ایسے خطاب سے تیرے ایسے اظہار سے تجھ پر ملتف کیوں ہونے لگا خود سوچ کہ دراصل محبوب کو لبھانے کے لیے اس کے ناز و ادا کے مطابق بات کرنی چاہیئے اس کے مزاج پر پورا اترنا چاہیے۔ طعن و تشنع سے محبوب راضی نہیں ہوا کرتے۔

سو یہ تھیں دونوں غزلیات پہلی وہ جس میں غالب نے مظاہرہ کیا اپنی قادر الکلامی کا۔ فن شعر پر اپنی مہارتوں کا اور ثابت کیا کہ یہ مہارت کسبی نہیں تھی یہ مہارت لی نہیں گئی تھی یہ مہارت اللہ کی طرف سے ودیعت کی گئی تھی اور دوسری غزل میں غالب نے خاص طور پر اپنے تصور عشق کے حوالے سے بات کی اور ہمارے سامنے آیا وہ غالب کہ جو اپنے وقار اپنی عظمت اور اپنے احساس کے سامنے کوئی بھی چیز قربان کر سکتا

ہے۔ آج شاید ہمیں بھی ایسے ہی جذبہ دل کی ضرورت ہے جو ہمیں کسی کے سامنے جھکنا نہ سکھائے بلکہ ہم اپنی ذات کی شناخت کچھ اس طرح کرلیں کہ ہمارے سامنے دنیا کی ہر شے ہیچ ہو جائے اور ہم اپنے آپ کو اس طرح سے پہچان سکیں اور اپنی ذات کا عرفان حاصل کر سکیں۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر:۷۰حالی اور اکبر

حصہ شعر میں خصوصی مطالعات کے سلسلے میں اب تک ہم میر اور غالب کا مطالعہ کر چکے آج ہم بات کریں گے اردو ادب کی ان دو نا قابل فراموش شخصیات کی جنھوں نے اپنے مخصوص انداز میں مسلمانان ہند کو بیدار کرنے کی کوشش کی اور یوں اردو شاعری میں جدید آہنگ کی بنیاد رکھی۔ ہم آج بات کریں گے مولانا الطاف حسین حالی کی اور اکبر آلہ آبادی کی۔ ان دونوں شخصیات کو ایک لیکچر میں سمیٹنے کا بنیادی محرک یہ ہے کہ ان دونوں شخصیات نے ایک خاص انداز میں اپنے ادب کی بنیاد رکھی اگرچہ ابتدا میں یہ دونوں شخصیات روایتی انداز میں چل رہی تھیں لیکن جلد ہی انھوں نے احساس کیا کہ شاید اب وقت بدل چکا ہے یہ دونوں شخصیات قومی اور ملی حوالے سے بہت اہم ہیں۔

مسلمان قوم انیسویں صدی میں جب غلامی کے اندھیروں میں گر چکی تھی تو ان دونوں شخصیات نے احساس کیا کہ شاید بلکہ یقیناً شاعری سے، اگر وہ موثر ہو تو معاشرتوں کو بے دار کرنے کا کام لیا جا سکتا ہے فرق صرف اتنا ہے جو کام حالی نے ملک و قوم کا نوحہ کہہ کر کیا اکبر آلہ آبادی نے طنز و ظرافت کے شعلے سے مسلمانان ہند کی رگوں میں غیرت، حمیت اور خود داری کے جمتے ہوئے خون کو پگھلا کر کیا اور یوں مسلمانان ہند فکر اقبال کے ذریعے خواب غفلت سے بیدار ہو گئے یہی وجہ ہے کہ حالی اور اکبر کو اقبال کا پیش رو بھی کہا جاتا ہے۔

سب سے پہلے ہم بات کریں گے مولانا الطاف حسین حالی کے حالات زندگی پر۔ ہم دیکھیں گے کہ ان کی زندگی کیونکر گزری اور ان کے مخصوص موضوعات اور انداز بیان کی خصوصیات کیا تھیں اس سلسلے میں ہم بات کرتے ہیں حالی کے حالات زندگی پر اور محاسن کلام کا خلاصہ۔

مولانا الطاف حسین حالیؔ

(۱۸۳۷ء تا ۱۹۱۴ء)

سوانحی خاکہ:۔

مولانا الطاف حسین حالی پانی پت کے علاقے "محلہ انصاری" میں خواجہ ایزد بخش کے ہاں ۱۸۳۷ء میں پیدا ہوئے۔ حالی کا سلسلہ نسب حضرت ابو ایوب انصاری سے جا ملتا ہے۔ حالی ابھی نو سال کے تھے کہ ان کے والد کا انتقال ہو گیا۔ والد کے بعد بڑے بھائی امداد حسین نے آپ کی تربیت کی پہلے قرآن پاک حفظ کیا پھر سید میر جعفر علی جو ادب، تاریخ اور طب میں مہارت رکھتے تھے، سے فارسی کا ابتدائی نصاب پڑھا اور حاجی محمد ابراہیم سے عربی صرف و نحو کی تعلیم ابھی مکمل نہیں ہوئی تھی کہ سترہ برس کی عمر میں شادی کر دی گئی۔ تعلیم کا شوق تھا۔ ایک دن چپکے سے دہلی چلے گئے۔ اطمینان تھا کہ سسرال آسودہ حال ہیں، دہلی میں میر نوازش علی سے صرف و نحو، منطق، عروض و فلسفہ کی کتب پڑھیں۔ دہلی سے بھائی کے اصرار پر پانی پت واپس آ گئے۔ نواب مصطفیٰ خان شیفتہ کے اتالیق بن کے جہانگیر آباد آ گئے۔ ۸ سال تک ان کی صحبت سے استفادہ کیا، ذوق شعر گوئی نکھرا اور نواب شیفتہ کی وساطت سے غالب کی شاگردی اختیار کر کے فن شعر گوئی میں مہارت حاصل کی۔ حالی کی سرسید کی ملاقات دہلی میں ہوئی۔ سرسید کے کہنے پر حالی علی گڑھ تحریک میں شامل ہوئے۔ ان کے ہی کہنے پر ہی مشہور نظم مد و جزر اسلام (مسدس حالی) لکھی۔ بعد ازاں حیدر آباد دکن سے ۷۵ روپے ماہوار وظیفہ مقرر ہونے پر ملازمت چھوڑ دی۔ ادبی خدمات کے صلے میں حکومت ہند نے ۱۹۰۴ء میں آپ کو "شمس العلماء" کا خطاب دیا۔ مولانا بڑے باخلیق، بااصول، ملنسار، سادہ دل اور مخلص انسان تھے اور قوم کے فدائی بھی۔ حالی نے ۳۱ دسمبر ۱۹۱۴ء کو پانی پت میں انتقال کیا۔

خصوصیات کلام:۔

اردو زبان و ادب میں حالی کی شخصیت ہمہ جہت نوعیت کی ہے۔ انھوں نے نثر اردو کو سوانح نویسی اور تنقید نگاری کی راہ سجھائی اور شاعری میں

بدلتے ہوئے تقاضوں کے مطابق جدید اسالیب کا تعین کیا۔ حالی کے ادبی سفر کو دو دھاروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اول وہ حالی ایک ماضی پرست کلاسیکی نظر آتے ہیں۔ جس میں معاملہ بندی، واردات قلبی اور ہجر و وصال کے قصے ان کی شاعری کا خاصہ نظر آتے ہیں اور دوم وہ جس میں حالی ادب اور سماج کے مصلح بن کے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ حالی کی قدیم غزل اور تقابلی مطالعہ ان دونوں حقائق پر دال ہے۔

فنی اعتبار سے حالی کی شاعری سادگی و سلاست۔ احساس لطافت اور فصاحت و بلاغت کا عمدہ نمونہ ہے اور فکری اعتبار سے معاشرتی اصلاح، مقصدیت، خلوص اور تغیرات زمانہ ان کے نمائندہ موضوعات ہیں۔

حالی کی زندگی اس دور کے روایتی ادیبوں سے کافی مختلف ہے ہم نے میر کا مطالعہ کیا تو ہم نے دیکھا کہ ان کے ہاں مسائل اس نوعیت کے تھے کہ ان کو باضابطہ تعلیم حاصل کرنے کا موقع نہ ملا کچھ ایسا ہی سلسلہ غالب کے ساتھ بھی رہا لیکن اس دور میں مختلف روسا اس انداز میں شاعروں کو ہاتھوں ہاتھوں لیتے تھے کہ کسی نہ کسی طرح زندگی گزر ہی جاتی تھی۔ حالی جب جوان ہوئے تب ورق پلٹا جا چکا تھا زمانہ بدل گیا تھا چنانچہ حالی نے علم حاصل کرنے کے لیے خاصی جدوجہد سے کام لیا۔

حالی اور ان سے پہلے میر میں ایک فرق یہ بھی ہے کی غالب اور میر نے کسب علم اس طرح نہیں کیا ان کی وسعت فکر ان کو ودیعت کی گئی تھی یعنی یہ علم حاصل نہیں کیا گیا تھا بلکہ فطرتاً تھا جبکہ حالی کے حالات کا آپ نے مطالعہ کیا حالی اس بنیاد پر کہ سسرال آسودہ حال تھے اور یہ خیال کرتے ہوئے کہ زوجہ کی زندگی خوشیوں میں ہی گزرے گئی وہ چپکے سے پانی پت سے چلے آئے اور دہلی آ گئے اور مختلف لوگوں کے ذریعے مختلف کتابوں کے ذریعے اپنے ذہن کو وسیع کرنے کی خاطر مطالعاتی سفر میں لگ گئے یہ وہ سفر تھا جس نے ان کا ذہن تو وسیع کر دیا لیکن حالی حالی رہے لیکن غالب نہ بن سکے۔

اس کی وجہ کیا ہے وہ علم جو فطری طور پر ہمیں حاصل ہوتا ہے وہ بے کراں وسعتوں کا حامل ہوتا ہے جب کہ وہ علم جیسے ہم درسی کتب سے یا عام حوالہ جاتی کتب سے حاصل کرتے ہیں وہ ہمارے ذہن کو وسیع تو کرتا ہے لیکن بہر حال چند مخصوص حد بندیوں کے ساتھ یہی وجہ ہے کہ جب ہم میر اور غالب کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں ہمیں تحدید نہیں ملتی، حد بندی نہیں ملتی انھوں یہ فکر نہیں کہ اچھا کیا ہے اور برا کیا۔ بس وہ یہ جانتے ہیں کہ ان کا دل کیا کہتا ہے۔

جب کہ حالی نے جب مشرقی اور مغربی کا مطالعہ کیا تو ان کا ذہن مختلف سانچوں میں بٹ گیا اس سے نقصان تو ہوا ہو گا کہ حالی اس طرح کی وسعت فکر کا، اپنی شاعری میں مظاہرہ نہ کر سکے ہوں گئے لیکن ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اردو ادب میں تنقید کا اضافہ ہوا" مقدمہ شعر و شاعری" کو آج بھی اردو ادب کی بوطیقا کیا جاتا ہے بوطیقا ارسطو کی کتاب Poitics کا ترجمہ ہے جس طرح ارسطو کی کتاب بوطیقا کو تنقید عالم کا پہلا انمونہ کہا جاتا ہے تنقید پر دنیا ہمیں لکھی جانے والی پہلی کتاب کہا جاتا ہے اسی طرح مقدمہ شعر و شاعری کو اردو تنقید میں یہ اعزاز حاصل ہے اس کے علاوہ حالی نے سوانح عمری کی بنا ڈالی اور انھوں نے یادگار غالب میں مرزا اسد اللہ خان غالب کے حالات زندگی کو تفصیل سے لکھا اور حیات جاوید میں سر سید احمد خان کے حالات قلم بند کیے پھر اسی طرح حیات سعدی میں انھوں نے شیخ سعدی کے حالات زندگی اور ان کے کلام کی خصوصیات کو بیان کیا۔

یوں نثر کے میدان میں حالی نے تنقید اور سوانح عمری کی بنیاد رکھی اور شاعری کے میدان میں انھوں نے جدید شاعری کا آغاز کیا جب وہ ۱۸۶۶ء ۔۱۸۶۷ء میں لاہور آ کر انجمن پنجاب میں شامل ہوئے اور آزاد اور حالی نے کرنل ہالرائڈ کی ایما پر انجمن کا ڈھول ڈالا انجمن پنجاب ایک ایسی انجمن تھی جس کا مقصد نئے علوم سے لوگوں کو آراستہ کرنا تھا یعنی لوگوں کو اس انداز سے آراستہ کرنا جس سے وہ اب تک آگاہ نہیں تھے اس کا مکمل طور پر مقصد ادب نہیں تھا بلکہ ادب کے پیرائے میں، ادب کے پردے میں انگریز اپنے کچھ خاص مقاصد حاصل کرنا چاہتے تھے بہر حال وہ

مقاصد مثبت ہو یا منفی اس سے اردو ادب کو یہ فائدہ ہوا خاص طور پر شاعری میں جدید نظم کی بنیاد پڑھی اور وہ نظم جو ابھی مثنوی، قصیدے یا مرثیے تک محدود تھی اب آزاد نظم کی طرف بڑھنے لگی تھی اور اسی دور میں آزاد نے اردو کی پہلی نظم معریٰ لکھی۔

اگر ہم حالی کے حوالے سے بات کریں تو حالی ابتداً ہمیں روایتی شاعری کے قایل تھے یعنی وہی شاعری جو ان کے پہلے کے شاعر کر رہے تھے حالی اگر اسی انداز میں شعر گوئی کرتے رہتے تو شاید آج تاریخ میں حالی کا نام اس قدر بلند تر نہ ہوتا کیونکہ وقت بدل چکا تھا تقاضے بدل چکے تھے۔ ضرورتیں کچھ اور تھیں لہذا ضروری تھا کہ شاعری بھی وقت کے ساتھ بدلے چنانچہ حالی نے ابتدا میں اس طرح کے شعر کہے

اور اعتبار کھوتے ہو اپنا رہا سہا
پس آگیا یقیں ہمیں قسمیں نہ کھایئے

اک دسترس سے تیری، حالی بچا ہوا تھا
اس کے بھی دل پہ تونے چرکا لگا کے چھوڑا

لیکن حالی نے بہت جلد یہ محسوس کر لیا کہ شاید اس انداز میں نہ تو وہ اپنا مقام پیدا کر پائے گئے اور نہ اردو ادب کا اس سے کوئی فائدہ ہو گا لہذا بدلتے ہوئے تقاضوں کے مطابق ضروری ہے کہ جدید رنگ کو اپنایا جائے چنانچہ حالی نے بہت جلد یہ کہتے ہوئے کہ

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب ٹھہرتی ہے دیکھئے جا کر نظر کہاں
ہو چکے حالی غزل خوانی کے دن
راگنی بے وقت کی اب گائیں کیا؟

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں
مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زبان میں

حالی نے خوب سے خوب تر کی جستجو کا آغاز کیا اور نئے رنگ تغزل کو اپنایا یہ نیا رنگ تغزل ان کی غزلوں میں بھی پچھلے رنگ سے بالکل مختلف ہے اور نظموں میں یہ رنگ تغزل جدیدیت کی بنیاد ڈالتا نظر آتا ہے اگر ہم غزل خوانی کی بات کریں یا درس اخلاقیات کی اس دور کی یہ بہت بڑی خصوصیت ہے مثال کے طور پر یہ شعر دیکھئے:

فرشتوں سے بہتر ہے انسان ہونا
مگر اس میں لگتی ہے محنت زیادہ
بڑھاؤ نہ آپس میں الفت زیادہ
مبادا کہ بڑھ جائے نفرت زیادہ

یعنی حالی بہت تیزی سے غزل کے عشقیہ موضوعات سے درس اخلاق کی طرف آتے ہیں کیونکہ وہ دراصل مسلمانوں کی فلاح چاہتے ہیں مسلمانوں کو اس خواب غفلت سے بیدار کرنا چاہتے تھے کی جس کے نیتیجے میں وہ حاکمیت کے بعد غلامی کے اندھیروں میں گر گئے تھے اگر حالی کی نظم سے

ہٹ کر ان کی نظم کی بات کی جائے جیسا کہ آپ کے نصاب میں حالی کی معروف نظم "مدروجزر اسلام" شامل ہے تو اگر ہم نظم کی بات کریں اور بالخصوص "مدروجزر اسلام" کی بات کریں تو اس میں حالی نے ایک تو یہ کہ مسلمانوں کے عروج وزوال کی داستان رقم کی ہے۔ زمانہ قبل از اسلام سے لے کر انیسویں صدی تک مسلمانوں کے حالات وواقعات کو بیان کیا۔

طویل نظمیں پہلے بھی اقوام عالم کے حوالے سے لکھی جاتی رہیں یعنی وہ epic جیسے یونانی ادب میں epic کہا جاتا تھا جس میں قوموں کے عروج و زوال کو بیان کیا جاتا تھا حالی نے اسی طرز پہ لکھا لیکن اب کے داستان عروج کی نہیں تھی بلکہ قوم کا زوال حالی کے پیش نظر تھا اس مسدس میں تفصیلاً بات تو ہم اگلے لیکچر میں بھی کرے گئے جب ہم شامل نصاب مسدس کے انتخاب کا جائزہ لے گئے یا اس کی تشریح کریں گئے لیکن یہاں ہم آپ کو بتائیں کہ حالی نے مسدس میں کچھ ایسے کام کیے یا کچھ ایسے افکار کا اظہار کیا جو اس سے پہلے اس انداز میں نہیں ہوتا تھا۔

مثلاً حالی نے حضورؐ کی نبوت کو افادی نظریے سے لیا۔ افادی نظریے سے مراد کہ وہ نظریہ کہ جس کو اس بنیاد پر، کوئی بھی ایسا کام جیسے اس بنیاد پر عظیم بڑا، قابل عمل، موثر یا بہتر تصور کیا جاتا ہے کہ اس سے مجموعی طور پر قوم کو فائدہ ہوتا ہے ویسے تو یہ utilytiam تھیوری یورپ کے جرمنی بلتھیم کے افکار کا نتیجہ تھی لیکن حالی نے سرسید کے خیالات وافکار کی روشنی میں اس افادی نظریے کو اپنایا تھا ہم یہاں اس بحث میں نہیں جائے گئے کی حالی کا یہ نظریہ یعنی حضورؐ کی عظمت ورفعت کو افادی اعتبار سے تسلیم کرنے کا انکار یا اقرار نہیں کرے گئے لیکن اگر ہم معروضی طور پر بات کریں تو بہر حال حالی کے ہاں یہ رنگ واضح طور پر دیکھنے کو ملتا ہے۔

وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا

مرادیں غریبوں کی برلانے والا

مصیبت میں غیرون کے کام آنے والا

فقیروں کا ملجا، ضعیفوں کا ماوٰی

یتیموں کا والی، غلاموں کا مولا

حضورؐ کی شان اقدس میں کئے گئے یہ شعر اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ نبی آخری الزماں رحمۃ العلمین تو ہیں ہی لیکن ان کی نبوت کی عظمت اس امر میں پنہاں ہے کہ وہ ہر انسان کی فلاح کا باعث ہیں یا ہر انسان کے لیے باعث فلاح ہے اگر ان کی اتباع کی جائے کہ انھوں نے اپنی تمام تر زندگی میں عملی نمونوں سے یہ ثابت کیا کہ وہ کسی تفریق کے بغیر کسی امتیاز کے بغیر من حیث مجموعی تمام انسانوں کے لیے فلاح کی۔

اس میں کوئی شک نہیں یقیناً جو رحمۃ العلمین ہو گا وہ کل انسانیت کے لیے مثال ہو گا لیکن ہم مسلمانوں کا عقیدت کا نظریہ ایسی صورت میں کسی حد تک متاثر ضرور ہوتا ہے دراصل یہی وہ اختلاف تھا جس کے باعث سرسید احمد خان نے اپنی تمام تر افادیت اپنی تمام تر فلاح وبہبود کے کاموں کے باوجود، اپنے تمام تر ادبی مرتبے کے باوجود کسی حد تک متنازعہ بھی رہی حالی نے چونکہ مسدس سرسید کے کہنے پر لکھی تھی لہذا ان کے ہاں ہمیں سرسید کے افکار بالکل اسی طرح آیندہ اوراق میں بھی اسی طرح دیکھنے کو ملتے ہیں۔

مسدس حالی کی دوسری بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں حالی نے مختلف آیات مبارکہ اور احادیث کے حوالے سے بات کی اور ان کی تفصیل بھی ملتی ہے اور ان کا خلاصہ بھی مثال کے طور پر مسدس کا یہ بند دیکھئے۔

ہر ایک میکدے سے بھر اجا کے ساغر

ہر ایک گھاٹ سے آئے سیراب ہو کر

گرے مثل پروانہ ہر روشنی پر

گرہ میں لیا باندھ حکم پیمبر

کہ حکمت کو اک گمشدہ لعل سمجھو

جہاں پاؤ اپنا اسے مال سمجھو

یعنی حضورؐ نے فرمایا تھا کہ "حکمت مومن کی میراث ہے" دراصل حالی کی مسدس کا یہ بند اسی حدیث کی طرف اشارہ کر رہا ہے یوں اسی طرح ان کے ہاں آیات کا حوالہ ملتا ہے تاکہ وہ لوگ جو ادب کے ذریعے دین کو سمجھنا چاہئے وہ اسے سمجھ پائیں کہ ادب کا مقصد صرف تسکین حیات نہیں ہوتا۔

مسدس کی تیسری اہم خصوصیت روایتی ادب پر تنقید ہے حالی اگرچہ خود بھی ایک دور میں روایتی شاعری کرتے رہے لیکن مسدس میں انھوں نے مروجہ ادب، وہ ادب جو اس وقت چل رہا تھا ادب کے وہ رجحانات جو اس وقت رائج تھے ان پر تنقید کی حتیٰ کہ ایک موقع پر تو یہ کہہ دیا کہ شاعر جہنم کو بھر دے گئے۔

برا شعر کہنے کی گر کچھ سزا ہے

عبث جھوٹ بکنا اگر ناروا ہے

تو وہ محکمہ جس کا قاضی خدا ہے

مقرر جہاں نیک و بد کی سزا ہے

گناہ گار واں چھوٹ جائیں گئے سارے

جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے

حالی ان شعرا پر تنقید کرتے ہیں جو روایتی انداز میں شاعری کرتے ہیں ادب کو صرف تسکین ذات اور تسکین طبع یا سکون کا ذریعہ تسلیم کرتے ہیں حیرت انگیز بات ہے کی حالی خود شعری آہنگ میں قوم و ملت کو جگا رہے ہیں اور ساتھ ساتھ یہ بھی کہہ جاتے ہیں یہ شاعر جہنم کو بھر دینے کا باعث بنے گئے ہم مان سکتے ہیں کہ یہاں حالی کا اشارہ یقیناً روایتی شعرا کی طرف ہو گا لیکن یہ بات ماننے کو دل نہیں چاہتا کہ آپ جس انداز میں خطاب فرمائیں آپ جیسے اظہار کا وسیلہ بنائیں اسی اظہار کو جہنم رسید ہونے کا سبب بھی گردانتے ہیں۔

بہر حال یہ حالی کی شاعری کا دوسرا دور تھا اور ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ حالی نے شاید صرف روایتی ادب پر تنقید کی ہو گی اگرچہ جس بات پہ آپ خود چلیں اس پر تنقید کرنا کوئی مثبت فعل نہیں ہوتا۔

حالی نے مسدس کے آخر میں ضمیمہ پیش کیا ہے جس میں امید کی کرنوں کی بات کی گئی اور دعائیہ انداز اختیار کیا گیا مسلمانوں کے حال اور ماضی پر نظر رکھتے ہوئے رجائیت کی بات کی گئی اور ایک مثبت انداز فکر اختیار کیا گیا کہ شاید اس خاکستر سے یہ کوئی چنگھاری اٹھے گی جو پورے کے پورے گلستان کو باغ و بہار کر دے گی اس کے بعد دعا کے طور پر حالی نے عرض حالی بجناب سرور کائنات کے موضوع سے حضور کریمؐ سے دعا فرمائی۔

اس دعا کی ایک بہت بڑی خوبی ہے اس دعا کو نبی پاکؐ کی شان میں کہی گئی نعت کا درجہ تو حاصل ہے ہی لیکن حالی بخوبی اس بات کا لحاظ رکھتے ہیں کہ بنی پاکؐ کی ذات کے سامنے گلہ شکوہ کرنا گو اہ کتنا ہی درست ہو لیکن اس میں حد ادب کا رہنا ضروری ہے لہذا جیسے ہی حالی کے قلم نے یہ محسوس کیا کہ یہ حد ابد سے تجاوز کر رہا ہے حالی نے وہی قلم چھوڑ دیا۔ وہ کہتے ہیں:

ہاں حالیؔ گستاخ نہ بڑھ حد ادب سے

باتوں سے ٹپکتا تری اب صاف گلا ہے

ہے یہ بھی خبر تجھ کو کہ ہے کون مخاطب

یاں جنبشِ لب خارج از آہنگ خطا ہے

یعنی حالی کو یہ خبر تھی کہ بار گاہ رسالت میں اس تنک مزاج میں پیش ہونا یقیناً درست نہیں یوں مسدس حالی میں حالی نے مسلمانوں کے عروج و زوال کی داستان رقم کی ان اسباب کی طرف اشارہ کیا جن کی طرف مسلمانان ہند ہی نہیں پوری امت مسلہ زوال کا شکار ہوئی اور پھر آخر میں امید کی کہ شاید کہ اس مسدس کی بنا پر شاید ان گھنگھور اندھیروں کی سیاہی کی بنا پر اب سورج طلوع ہونے ہی والا ہے جو ہمیشہ سیاہیوں کو پاٹ کر اجالوں کا اعلان کر دیتا ہے۔ یہ تو تھے حالی جنھوں نے اپنے خاص انداز میں شاعری کا آغاز کیا روایتی انداز اپنایا اور پھر سرسید کی ایما پر سرسید کے اثرات تلے انھوں نے اصلاح کا بیڑا اٹھایا لیکن اصلاح کا بیڑا اٹھاتے ہوئے انھوں نے انداز تخاطب اپنایا کہ جس میں انھوں نے زوال آمادہ مسلم معاشرت کی نوحہ گری کی۔

ان کے برعکس انھیں کے دور کے ایک اور شاعر اکبر آلہ آبادی ہیں جنھوں نے مسلمانوں کی زبوں حالی کو محسوس کیا مسلمانوں کی بد حالی کو دیکھا لیکن جب وہ روایتی شاعری کے بعد اصلاحی شاعری کی طرف آئے تو انھوں نے طنز کے تیر چلائے انھوں نے ظرافت کے انداز میں بات کی، مزاح کے انداز میں بات کی لیکن ہنستے مسکراتے وہ بات کی کہ جس سے مسلمانوں کے دل گرمائے گے وہ لہو جو ان کی رگوں میں جمتا جا رہا تھا ایک مرتبہ پھر رواں دواں ہو گیا اور مسلمانان ہند بیدار ہو گئے۔ قبل اس کے کہ ہم اکبر کے مقام و مرتبے اور محاسن شعری کی بات کریں ہم دیکھتے ہیں کہ اکبر آلہ آبادی کے شب و روز کیسے گزرے۔

اکبر الہ آبادی

(۱۸۴۶ء تا ۱۹۲۱ء)

سوانحی خاکہ:۔

لسان العصر اکبر آلہ آبادی ۱۸۴۶ء میں بمقام بارہ ضلع الہ آباد، سید تفضل حسین رضوی کے گھر پیدا ہوئے، اکبر کے والد ایک دیندار عالم تھے ، والدہ بھی نہایت پارسا خاتون تھیں۔ اس طرح اکبر کو مذہب سے محبت ورثے میں ملی، انھوں نے ابتدائی تعلیم زمانے کے دستور کے مطابق گھر پر حاصل کی۔ پھر مشن سکول الہ آباد میں داخلہ لے لیا۔ تعلیم ابھی مکمل نہ ہو پائی تھی کہ ۱۸۸۷ء کے ہنگامے میں گھریلو حالات نے ایسی صورت اختیار کی کی سکول چھوڑنا پڑا۔ عربی و ریاضی کی تعلیم گھر پر ہی حاصل کی اور کچھ مدت محمد فاروق چڑیا کوٹی کے سامنے زانوئے تلمذ طے کیا۔ اکبر کو بہت چھوٹی عمر میں ہی (۱۲ سال) تلاش روزگار کے لیے سرگرداں ہونا پڑا۔ مگر کہیں بھی مستقل ملازمت نہ ملی۔ ۱۸۷۳ء میں ہائی کوٹ کی وکالت کا امتحان دیا اور کامیابی حاصل کی۔ ان کی جوڈیشل سروس کا اختیام ۱۹۰۵ء میں سیشن جج کے عہدے سے سبکدوشی پر ہوا۔ سرکاری و علمی خدمات کے اعتراف میں ان کو حکومت ہند کی طرف سے "خان بہادر" کا خطاب ملا۔

آخری عمر افسردہ دلی اور شکستہ حالی میں گزری۔ پہلے ان کی بیوی اور پھر ان کے بیٹے کا انتقال ہوا۔ یہ دونوں حادثے ان کے لیے جانکاہ ثابت ہوئے ۔ بالآخر ستمبر ۱۹۲۱ء میں ۷۲ برس کی عمر میں اکبر الہ آبادی کا انتقال ہوا اور الہ آباد میں دفن ہوئے۔

خصوصیات کلام:

اکبر نے اس وقت میدان شعر میں قدم رکھا جب مغلیہ سلطنت کا زوال اپنے عروج کو پہنچ چکا تھا۔ گویا مغلیہ سلطنت کی پژمردہ شمع ۱۸۵۷ء میں بہادر شاہ ظفر کی جلاوطنی کی صورت میں بجھ چکی تھی۔ فرنگی راج کا سورج اپنی تمام تر چکا چوند کے ساتھ سر پر تھا۔ اس تہذیبی اختلاط کے نتیجے میں دیگر سماجی تغیرات کے ساتھ ساتھ اسالیب ادب بھی کروٹ بدل رہے تھے۔ اس متغیر عہد میں اکبر نے مغرب و مشرق کے امتزاج کی اساس پر اپنے شعری تصور کی عمارت اٹھائی۔

غزل، قطعہ، مثنوی، رباعی، مخمس اور مسدس، گویا ہر صنف میں اکبر نے طبع آزمائی کی لیکن غزل گوئی اور قطعہ نگاری ان کی محبوب اصناف تھیں۔ فنی اعتبار سے برجستگی و بے ساختگی، شائستگی و شگفتگی، انگریزی الفاظ کی آمیزش، نادر تراکیب اور کنایہ ان کے امتیازی خصائص ہیں۔ جبکہ نمائندہ موضوعات کے حوالے سے اہل مغرب پر تنقید، ماضی پرستی، قومی و ملی محبت، معاصر مغرب پسندوں پر طعن و تشنیع اور معاشرتی اصلاح خاص طور پر دیکھنے کو ملتے ہیں۔

اکبر الہ آبادی کی زندگی کا زیادہ تر حصہ جیسا کہ آپ نے پڑھا کہ الہ آباد میں ہی گزرا تمام عمر ظاہری طور پر وہ مطمئن رہے انھوں نے پرسکون زندگی گزاری لیکن ایک بات آپ نے دیکھی کہ ان کو بھی ابتدائی عمر میں مشکلات سے سابقہ ہوا جب ان کے والد گرامی بیمار ہوئے بات یہ ہے کہ ہم میر کی بات کریں، غالب کی بات کریں اکبر الہ آبادی کی بات کریں یا حالی کی ہم ایک بات دیکھتے ہیں کہ ہر عظیم آدمی کسی نہ کسی سانحہ کے نتیجے میں بڑا ہوتا ہے سانحہ بھی شاید اچانک ہوتا ہے ہم یہ کہہ لیں ہر عظیم آدمی اس واسطے بڑا ہوتا ہے کہ اسے شروع سے ہی مشکل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اوایل عمری سے مشکلات سے گزرنا پڑتا ہے وہ مشکلات غربت و افلاس کی بھی ہوتی ہے آپ نے دیکھا کہ میر، غالب حالی یا اکبر کو اپنے والدین کی طرف سے مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔

کبھی والدین کی بیماری، کبھی والد کی وفات۔ کبھی چچا کا گزر جانا، کبھی سوتیلے بھائی کے ظلم و ستم۔ سب صورتوں میں ایک چیز سامنے رہتی ہے یعنی خانگی مشکلات عظمت کا ماخذ بن جاتی ہیں۔ اس بات کا اطلاق صرف شاعروں پر نہیں ہوتا ہم اگر اس سلسلہ میں ایک مثال دیں تو شاید اس کے بعد بات کرنے کی گنجائش ہی نہیں رہتی آپ جانتے ہیں کہ ہمارے نبی آخر الزمان حضرت محمدؐ جو قرآن سے پوچھا جائے تو

"بے شک رسول اکرمؐ کی زندگی تمھارے لیے بہترین نمونہ ہے"

اور اگر اہل مغرب کی طرف دیکھا جائے تو hundred greatest men میں سب سے اوپر مقام پاتے ہیں ان کے والد گرامی بھی ان کی پیدائش سے پہلے ہی وفات پا گئے تھے۔ ان کی تربیت بھی مشکل حالات میں ہوئی۔ تو شاید یہ مشکلات ہمیشہ عظمت کے خمیر کا باعث بنتی ہیں اکبر کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا درمیانی عمر کسی حد تک سکون سے گزر گئی لیکن وہ چنگاری جو شروع سے بدن میں جل گئی تھی اس نے کوئی نہ کوئی رنگ تو لانا تھا اور آج اردو شاعری کی کوئی بھی روایت خواہ ہم قطعہ نگاری کی بات کریں، رو باعیات کی بات کریں، روایتی غزل کی بات کریں یا طنز و ظرافت کی بات کریں اردو شاعری کی کوئی بھی روایت اکبر الہ آبادی کے بغیر مکمل نہیں ہوتی۔

جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا کہ حالی اور اکبر میں سب سے بڑا مشترک وصف قومی و ملی شعور تھا حالی میں یہ شعور سرسید احمد خان کی اتباع میں آیا اور اکبر میں یہ وصف سرسید کی مخالفت سے آیا یعنی شخصیت ایک اثرات دو مختلف۔ ایک اتباع کرتا ہے تو معاشرتی اصلاح چاہتا ہے دوسرا اختلاف کرتا ہے تو وہ بھی اس لیے کہ وہ معاشرے کی اصلاح چاہتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ سرسید احمد خان نے اردو ادب کو تو جو کچھ دیا اس پر تو ہم نثر کے باب میں بات کریں گے۔

معاشرتی اعتبار سے سر سید احمد خان وہ شخصیت تھے کہ جنہوں نے غلامی کے اندھیروں میں یہ محسوس کیا تھا کہ اب جب کہ حالات بدل چکے ہیں یہ ضروری ہے کہ مسلمان انگیزوں سے محاسبت کی بجائے، انگریزوں سے جنگ یا مخالفت سے کچھ عرصے تک ان کے ساتھ مل کر چلیں ہم آہنگی کی فضا قایم کی جائے تاکہ وہ محاسبنہ رویہ جس کے نتیجے میں انگریز صرف مسلمانوں کے مخالف ہوئے جاتے ہیں اسے کسی حد تک کم کیا جاسکے اس سلسلے میں سر سید احمد خان نے علی گڑھ تحریک کے ذریعے جو کام کیا آپ یقیناً اس سے واقف ہو گئے خواہ کوئی طالب علم شہریت یا سیاسیات کا مطالعہ کر رہا ہو یا مطالعہ پاکستان کا یا تاریخ پاکستان کا یا پاک و ہند کا ہم ہر موقع پر سر سید کے بلند تر کارناموں کے حوالے سے آگاہی حاصل کرتے ہیں۔

یہاں ہم جو آپ کو بتائیں گے وہ صرف اس حد تک ہو گا کہ ۱۸۵۷ء میں جب سر سید احمد نے جب یہ محسوس کر لیا کہ مسلمان غلامی کے اندھیروں میں گھر چکے تو انھوں نے پہلے "اسباب بغاوت ہند" لکھ کر، پھر بعد ازاں "آثار الصنادید" لکھ کر اس کے بعد غازی پور، مراد آباد اور پھر علی گڑھ میں تعلیمی مدارس قایم کر کے انھوں نے مسلمانوں کی فلاح کا کام کیا اور کوشش کی کہ انگیرزوں سے اختلاف کی بجائے ان کے ساتھ چلا جائے یہ بات کتنی درست تھی یا کتنی غلط۔ وقت نے اس کا فیصلہ تو کر دیا اس میں کوئی شک نہیں کہ اس سے ہمیں یہ فائدہ ہوا کہ وہ مسلمان جو جدید تعلیمی تقاضوں سے آگاہ ہی نہیں تھے وہ پڑھ لکھ گئے اور بالآخر اس قابل ہو گئے کہ ۱۹۰۶ء میں آل انڈیا مسلم لیگ کا قیام عمل میں آیا۔ لیکن اکبر الہ آبادی جیسے لوگوں کو شکوہ اس بات کا تھا، پریشانی اس بات کی تھی کہ ہم نئی تہذیب کو اپنانے کے چکر میں، ہم نئی تہذیب کو لانے کے خواہش میں اپنی عظمت کو کھو رہے ہیں ہم خود کو بھلا رہے ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں قومی اور ملی درد پایا جاتا ہے۔

وہ مانتے ہیں کہ جدید تقاضوں سے بہت کچھ ملا ہو گا لیکن غیرت، عزت، خودداری جو مسلمان قوم کا خاصا تھا، اثاثہ تھا وہ انھیں اس سے لٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے چناچہ ان کی شاعری کا ایک بہت بڑا وصف قومی اور ملی درد بن جاتا ہے وہ کہتے ہیں:

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں\
اکبرؔ زمیں غیرت قومی سے گڑ گیا\
پوچھا جو میں نے آپ کا وہ پردہ کیا ہوا\
کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا\
رقیبوں نے رپٹ لکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں\
کہ اکبرؔ نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں

یعنی اکبر کہنا یہ چاہتے ہیں کہ شاید نئے اطوار نے، نئی عادات نے، نئی جہتوں نے ہمیں آزادی کا بہت سا درس تو دے دیا لیکن ہم سے ہماری اصل عظمت ہم سے چھین لی۔ غیرت، حمیت، ضمیر یہ وہ چیزیں تھی جو کبھی امت مسلمہ کا اثاثہ ہوتی تھیں اور دراصل جب وہ یہ کہتے ہیں کہ مردوں کی عقل میں پڑ گیا تو وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ دراصل ہمارے ہاں لوگ جس چیز کو درست تصور کر رہے ہیں وہ درست ہے ہی نہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ اکبر نے سر سید پر تنقید کی ہے لیکن بنیادی طور پر اس قطعے کا ہدف سر سید نہیں بلکہ وہ تمام لوگ ہیں جو نئی تہذیب کو بلا سوچے سمجھے گلے سے لگاتے چلے جا رہے ہیں۔

اکبر کی شاعری کی دوسری خصوصیت ماضی پرستی بھی کہی جا سکتی ہے اور عظمت رفتہ پر ہونے والا غم بھی کہا جا سکتا ہے۔ اکبر پر یہ بات بالکل واضح تھی کہ وہ قومیں دنیا میں کبھی ترقی نہیں کر سکتیں جو ایک مضبوط ورثہ نہیں رکھتیں۔ ایک ایسا ورثہ جو قوموں کی ترقی اور مضبوطی کا امین ہوتا ہے

اگر ہم مغربی علوم کی بات کریں تو" میتھو آرنلڈ" کی تنقیدات اور "ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ" کی تنقیدات دونوں اس بات پر دال ہیں کہ بڑا ادب وہی ہوتا ہے جس میں ماضی کی بازگشت سنائی دے جو خواہ کتنا ہی جدید ہو، کتنا ہی انفرادی صلاحیتوں کو بیان کرے اس کا اظہار بنیادی طور پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے کیا تھا اس میں بہر حال ماضی کی بازگشت کا ہونا ضروری ہے اگر ہم ان باتوں کا اطلاق اکبر کی شاعری اور اکبر کے اس فکر پر کریں کہ وہ ماضی سے محبت کرتے تھے اور ماضی کی روایات جو مسلمانوں میں عنقا ہوتی جا رہی تھیں ان پر افسوس کا اظہار کرتے تھے تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ شاید اکبر کے ادب کے بڑا ہونے کا سب سے بڑا سبب بھی یہی ہے کہ وہ عہد رفتہ کو یاد کرتے ہیں اور احساس کرتے ہیں اس بات کا کہ ہماری جدید روایات نے خواہ ہمیں کتنا ہی کچھ دیا ہو جو ہم سے چھین لیا اس کا ازالہ ممکن نہیں۔

نہ کتابوں سے نہ کالج کے ہے در سے ہے پیدا
دین ہوتا ہے بزرگوں کی نظر سے پیدا

شباب عمر نے کھویا طمع نے دین لیا
ٹھگوں نے ہم سے بڑی نعمتوں سے چھین لیا

یعنی ان کو اس بات کا احساس ہے نئی روایات پہ خوہ کچھ بھی دیا ہو بہر حال پرانی روایات کو کھو دینے سے ہم کھوکھلے ضرور ہو گئے ہیں۔

اکبر کی ظریفانہ شاعری کا ایک اور پہلو مغرب سے بے زاری ہے وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ یہ سب کچھ کھوکھلا ہے جو اہل مغرب میں ہمیں چمکتا ہوا نظر آتا ہے۔ اہل مغرب خواہ کتنی ہی جدیدیت کا راگ الاپ لیں۔ خواہ ترقی کا کتنا ہی سامان پیدا کر لیں واہ کتنی ہی مسرتوں اور خوشیوں کی نوید سنا دیں جو تہذیب خود دکھوکھی ہو وہ کسی مضبوط تہذیب کو جنم نہیں دے سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں مغرب و مشرق کر اس اختلاط پر ہمیشہ رونا ہی آیا انھوں نے ہمیشہ اس پر تنقید ہی کی:

صبر باقی ہے ہم میں نہ باہمی اعزاز ہے
سب کی ہے تذلیل اور تعظیم ان کے ہاتھ میں
تعلیم کی خرابی سے ہو گئی بالآخر
شوہر پسند بیوی۔ پبلک پسند لیڈی
بتوں کے پہلے تھے، مسوں کے اب ہوئے خادم
ہمیں ہر دور میں مشکل رہا ہے با خدا ہونا

یوں اکبر کے لیے کسی بھی طرح اس بات کو ماننا ممکن نہ تھا کہ نئی تہذیب ہمیں ترقی دے دے اور ہم سے ہمارا وہ سرمایہ چھین لے جو ہمیں ہمارے اجداد نے دیا تھا۔

اکبر کی شاعری کا ایک اہم ترین وصف ان کے ہاں انگریزی الفاظ کا استعمال ہے یقیناً اس بات کا تعلق موضوعات سے نہیں لیکن اسلوبیاتی اعتبار سے یہ بات اس لیے اہم ہے کہ زبان تبھی ترقی کرتی ہے جب وہ اختلاطی عمل سے گزرتی ہے پہلے لیکچر میں بات کی گئی کہ کوئی بھی زبان اس وقت تک وجود میں نہیں آتی جب تک وہ کسی دوسری زبان سے ملتی نہیں ہے یعنی دو زبانیں مل کر ایک نئی زبان بناتی ہے اور آپ کو یہ بھی بتا دیا جائے کہ دو زبانیں ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ایک دوسرے کو وسعت بھی دیتی ہیں سو انگریزوں کی آمد کے بعد تہذیب نئی آئی اور اس کے ساتھ

زبان بھی نئی آئی اکبر نے زبان کو وسیع کرتے ہوئے اردو میں انگریزی الفاظ کا استعمال بھی کیا مثلاً یہ مثال دیکھئے:

اجل آئی اکبر، گیا وقت بحث

اب IF کیجئے اور نہ BUT کیجئے

شیخ بھی باہر نہ نکلے اور گھر سے کہہ دیا

آپ B.A پاس ہیں تو بندہ B.B پاس ہے

اکبر سرسید کے مخالفین میں سے تھے وہ ان کے اس انداز اصلاح کے باعث سرسید کو پسند نہیں کرتے تھے جس کے مطابق اکبر کے خیال میں مسلمان اپنی اقدار سے دور جا رہے تھے چنانچہ ان کی شاعری میں بھی اس کی جھلک واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے مختلف موقعوں پر وہ سرسید کے حوالے سے یوں طنز کرتے ہیں:

ہم کو سائے پر جنوں، وہ دھوپ میں ہیں مصروف کار

مس پہ ہے اپنی نظر اور سیم ان کے ہاتھ میں

جج بنا کر اچھے اچھوں کا لبھا لیتے ہیں دل

ہیں نہایت خوشنما دو جیم ان کے ہاتھ میں

حاضر ہوا میں خدمتِ سید میں ایک رات

افسوس ہے کہ نہ ہو سکی کچھ زیادہ بات

بولے کہ تم پہ دین کی اصلاح فرض ہے

میں چل دیا یہ کہہ کر، آداب عرض ہے

اکبر نے سرسید کی مخالفت کی بنیاد صرف یہی تھی کہ وہ ان کے انداز فکر سے اختلاف رکھتے تھے وگرنہ وہ ان کی عظمت کے معترف بھی تھے خاص طور پر جو کام سرسید نے تعلیم کے حوالوں سے کیے ان حوالون سے ان کی عظمت کے قایل بھی تھے۔ لیکن مجموعی طور پر مشرق پسند ہونے کے باعث اکبر کے لیے سرسید کی ذات اتنی زیادہ قابل اتباع نہ تھی۔

ہم نے آج کے اس لیکچر میں بات کی حالی کے حوالے سے ہم نے دیکھا کہ ان کے ہاں ملی و سماجی شعور ملا۔ اکبر کے حوالے سے بات کی تو انھوں نے بھی مسلمانان ہند کو بیدار کرنے کی کوشش کی گویا دونوں شعراء کرام، دونوں بزرگان ادب مسلمانون کی اصلاح کا بیڑا اٹھانا چاہتے تھے اور بالآخر وہ ہلکی سی کرنیں، وہ ہلکی سی لو، وہ مدھم چنگاریاں جو الطاف حسین حالی اور اکبر کی شاعری سے جل اٹھی تھیں اقبال تک آتے آتے شعلہ بن گئی۔

ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم سوچنے کہ کیا وہ گھنگھور اندھیرے جنہوں نے ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان کو گھیر لیا تھا کیا زوال کے وہ اسباب جن میں حالی اور اکبر نے شاعری کو اصلاح کے لیے استعمال کرنے کا فیصلہ کیا تھا کیا اس سے مسلمانان ہند بیزار ہی نہیں ہو گئے تھے بلکہ اپنی ذات سے دور ہو کر غلام بن گئے تھے ایک ہزار سال کی فاتحانہ زندگی کے بعد کہیں ایسا تو نہیں کہ ہم ایک مرتبہ پھر قدرے مختلف انداز میں انہی حالات کا شکار ہو چکے ہیں اگر ایسا ہے تو کیا یہ ضروری نہیں کہ ہم ان بزرگان ادب کی روشنی سے فیض یاب ہوں اور اس روشنی سے اپنے دلوں کو ایک بار پھر منور کریں۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق:۸ حالی اور اکبر کا شعری مطالعہ

ہم حصہ شعر کے خصوصی مطالعات کے سلسلہ سے گزر رہے ہیں اور اس سلسلہ میں ہم میر اور غالب کے مطالعات کر چکے۔ ہم ان دونوں بزرگان ادب کے حوالے سے سیر حاصل بحث کرنے کے بعد شامل نصاب ان کی دو دو غزلیات کا مطالعہ بھی کر چکے ہیں اور گزشتہ لیکچر میں ہم نے بات کی اردو ادب کی روایت کی دو عظیم مصلحین کے حوالے سے یعنی مولانا الطاف حسین حالی اور اکبر الہ آبادی۔ اور ہم نے دیکھا کہ ان دونوں بزرگان ادب نے اور مسلمانان ہند کے حوالے سے کس نوعیت کی اصلاحات کیں۔ اپنی شاعری کے ذریعے انھوں نے نہ صرف ادب کو وسعت دی۔ بلکہ معاشرے کو بھی خواب غفلت سے کچھ ایسا بیدار کیا۔ جس میں بعد ازاں علامہ اقبال نے اسی معاشرے کو جو ۱۸۵۷ء کے بعد قنوطیت اور مایوسی کی اتھاہ گہرائیوں میں کھو چکا تھا۔ حالی اور اکبر نے اس کو ایک کروٹ دلائی۔ اور علامہ اقبال نے اس معاشرے کو کچھ ایسا بیدار کیا۔ اس میں انقلاب کی ایک ایسی روح پھونک دی کہ دیکھتے ہی دیکھتے ایک منتشر معاشرہ ایک منظم معاشرے میں بدل گیا کہ جس میں ۱۹۴۷ء میں مملکت خداداد اسلامی جمہوریہ پاکستان کا حصول ممکن بنالیا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم حالی اور اکبر کے شامل نصاب متون کا مطالعہ کرئے گئے اور ان کے کلام کے معانی و مفاہیم تک پہنچے کی کوشش کرئے گئے۔ سب سے پہلے ہم بات کریں گے حالی کے شامل نصاب کلام کے حوالے سے۔ اس سلسلہ میں ہم نے آپ کے لیے حالی کی معروف ترین نظم "مسدس حالی" کے ابتدائی چند بند شامل کیے ہیں۔ حالی نے یہ نظم ۱۸۷۸ء میں لکھی۔ اس وقت ان کی ملاقات سر سید احمد خان سے ہو چکی تھی۔ اور یہ نظم انہیں کی ایما پر، انہیں کی ترغیب پر لکھی گئی تھی سر سید ۱۸۵۷ء کے بعد مسلمانوں کی فلاح و بہبود بالخصوص مسلمانوں کی بہتری کے لیے کام کر رہے تھے۔ انھوں نے محسوس کر لیا تھا کہ مسلمان قوم اس وقت ہندو اور انگریزوں کا مقابلہ نہیں کر سکتی تھی لہذا انھوں نے یہی مشورہ دیا کہ پہلے وہ تعلیم کے زیور سے آراستہ ہو۔ پہلے خود میں وہ قومی شعور پیدا کریں جو انھیں اپنے جداگانہ تشخص کا احساس دلا دیں۔

اور اس قابل کر دیں کہ وہ دوسری اقوام سے لڑ کے، دوسری اقوام سے تصادم کے ذریعے، دوسری اقوام سے اپنے لیے جدوجہد کرتے ہوئے ایسی مثبت جدوجہد کرتے ہوئے جس میں دوسری اقوام کا نقصان مقصد حیات نہ ہو بلکہ اپنے حقوق کا حصول مقصود ہو اس سب کے لیے ضروری تھا کہ مسلمان پہلے تعلیم کے زیور سے آراستہ ہوں لیکن صرف تعلیم مسلمانوں کو قنوطیت کے اندھیروں سے نہیں نکال سکتی تھی لہذا انھوں نے نہ صرف اپنے مضامین کے ذریعے بلکہ حالی کی تحریروں۔ محمد حسین آزاد اور ڈپٹی نذیر احمد اور شبلی نعمانی کے ساتھ مل کر کچھ اس طرح کام کیا کہ مسلمانوں کو ان کا ماضی یاد دلایا جائے۔ مسلمانوں کو یہ احساس دلایا جائے کہ عظمت صرف اپنے اثاثے میں نہیں زمانہ ہمیشہ ترقی پذیر رہتا ہے لہذا دوسری اقوام سے بھی کچھ سیکھنا چاہئے۔ چنانچہ ایک طرف تو انھوں نے مسلمانوں کو ان کی عظمت رفتہ کو یاد دلانے کی کوشش کی دوسری طرف ان کے اذہان کو وسیع کرنے کے لیے انھیں مغربی تعلیم کی طرف راغب کیا۔

حالی کو سر سید نے کہا کہ وہ ایک ایسی طویل نظم لکھیں جس میں مسلمانان ہند کو ان کی عظمت کا احساس دلائیں ان کو یاد دلایا جائے کہ ایک وقت تھا جب عرب پوری دنیا پر حکومت کرتے تھے۔ یہ مسلمان ہر ایک کے لیے ناقابل شکست ہوتے چلے جا رہے تھے آخر ایسا کیا ہوا کہ یہ نہ صرف زوال آمادہ ہوئے بلکہ اس پستی میں گر گئے کہ جس کے متعلق شاید ان کے آباؤاجداد کبھی سوچ بھی نہیں سکتے تھے یہ وہ موضوعات تھے جو سر سید نے چاہے کہ حالی ان کو نظم میں اس طرح بھر دیں کہ مسلمانان ہند خواب غفلت سے بیدار ہو جائیں۔ یہ ایک طویل نظم ہے جیسے مکمل طور پر آپ کے متن میں شامل نہیں کیا جا سکتا تھا۔ نصاب ایک مختصر انتخاب کا نام ہوتا ہے لہذا ہم نے آپ کے لیے اس نظم کے پہلے چند بند منتخب کیے ہیں۔ یہاں یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ یہ نظم مسدس کی ہیئت میں لکھی گئی۔ مسدس عربی زبان میں چھ کو کہتے ہیں اس ہیئت میں ہر بند چھ مصروں میں مشتمل ہوتا ہے، پہلے چار مصروں کے ردیف اور قافیے الگ ہوتے ہیں اور آخری دو مصروں کے ردیف اور قافیے الگ۔ یعنی پہلے چار مصروں کا ردیف اور قافیہ آپس میں ملتا ہے اور آخری دو مصروں کا ردیف اور قافیہ الگ سے آپس

میں ملتا ہے۔ اسے مسدس میں "ترکیب بند" کہا جاتا ہے۔

غفلت

کسی نے بقراط سے جا کے پوچھا مرض تیرے نزدیک مہلک ہیں کیا کیا

کہا دکھ جہاں میں نہیں کوئی ایسا کہ جس کی دوا حق نے کی ہو نہ پیدا

مگر وہ مرض جس کو آسان سمجھیں

کہے جو طبیب اس کو ہذیان سمجھیں

سبب یا علامت گر ان کو سجھائیں تو تشخیص میں سو نکالیں خطائیں

دوا اور پرہیز سے جی چرائیں یونہی رفتہ رفتہ مرض کو بڑھائیں

طبیبوں سے ہر گز نہ مانوس ہوں یہ

یہاں تک کہ جینے سے مایوس ہوں وہ

یہی حال دنیا میں اس قوم کا ہے بھنور میں آ کے جہاز جس کا گھرا ہے

کنارہ ہے دور اور طوفان بپا ہے گماں ہے یہ ہر دم کہ اب ڈوبتا ہے

نہیں لیتے کروٹ مگر اہل کشتی

پڑے سوتے ہیں بے خبر اہل کشتی

پر اس قوم کی غفلت وہی ہے تنزل پہ اپنے قناعت وہی ہے

ملے خاک میں مگر رعونت وہی ہے ہوئی صبح اور خواب راحت وہی ہے

نہ افسوس انہیں اپنی ذلت پہ ہے کچھ

نہ رشک اور قوموں کی عزت پہ ہے کچھ

بہائم کی اور ان کی حالت ہے یکساں کہ جس حال میں ہیں، اسی میں ہیں شاداں

نہ ذلت سے نفرت، نہ عزت کا ارماں نہ دوزخ کو ترساں نہ جنت کے خواہاں

لیا عقل و دیں سے نہ کچھ کام انھوں نے

کیا دینِ برحق کو بدنام انہوں نے

آج غزلیات کے برعکس الفاظ معنی بتانے کا طریقہ تھوڑا مختلف ہو گا۔ ہر بند کی تشریح الگ الگ کی جائے گی اور اس کے ساتھ معنی بتائے جائے گئے تو بڑھتے ہیں نظم کے پہلے بند کی طرف اور دیکھتے ہیں مشکل الفاظ کے معنی:

کسی نے بقراط سے جا کے پوچھا مرض تیرے نزدیک مہلک ہیں کیا کیا

کہا دکھ جہاں میں نہیں کوئی ایسا کہ جس کی دوا حق نے کی ہو نہ پیدا

مگر وہ مرض جس کو آسان سمجھیں

کہے جو طبیب اس کو ہذیان سمجھیں

حل لغت

الفاظ: معنی

بقراط: ایک قدیم یونانی ماہر طب کا نام ہے اس کا دور کم و بیش ۳۶۰ق م سے ۳۷۰ق م تک بنتا ہے یعنی یہ سقراط کے دور ہی سے تعلق رکھتا ہے لیکن سقراط افلاطون کا استاد تھا جبکہ بقراط کا اس سلسلہ تعلم سے یعنی استاد شاگرد کے اس رشتے میں جس میں سقراط، افلاطون اور بعد ازاں افلاطون اور سکندر اعظم پروے نظر آتے ہیں، کوئی نہیں تھا۔

مرض: علالت، بیماری

مہلک: خطرناک

ہذیان: دیوانگی

حالی نظم کے اس بند میں بتانا یہ چاہتے ہیں کہ جو قومیں اس حقیقت کا ادراک نہیں کرتیں ایک ایسی خوب غفلت میں پڑ جاتی ہیں کہ جس کے بعد انھیں کامیابی و کامرانی اور نجات کی کوئی صورت نظر نہیں آتی جیسا کہ آپ کو بتایا گیا کہ یہ نظم کا پہلا بند ہے جس میں حالی دراصل تمہید باندھ رہے ہیں اس مضمون کے تحت ان کو مسلمانانِ ہند کی تاریخ ہی نہیں بلکہ مسلمانانِ عالم کی تاریخ مرتب کرنا تھی یعنی عرب سے لے کر انیسویں صدی تک کے مسلمانوں کی ایک منظوم تاریخ لکھی۔

تو حالی اس بند میں کہتے ہیں کہ ایک مرتبہ کسی نے بقراط سے پوچھا کہ ان کے نزدیک دنیا کے کون سے مہلک ترین امراض ہیں تو دانشور وقت نے جواب دیا کہ دنیا میں کوئی ایسا مرض نہیں کوئی ایسی تکلیف نہیں کوئی ایسا دکھ نہیں جس کا علاج فطرت نے پیدا نہ کیا ہو کہ جس کی دوا جس کا تریاق موجود نہ ہو ہاں وہ مرض جیسے ہم آسان جانتے ہیں جس کے متعلق ہم مرض ہونے کا گمان ہی نہیں کرتے۔ یا ہمیں احساس ہی نہیں ہوتا کہ ہم ایک ایسی بیماری میں مبتلا ہو گئے ہیں جو آہستہ آہستہ دیمک کی طرح ہمیں چاٹتی چلی جائے گی اور ہم بالآخر ریزہ ریزہ ہو کے راکھ میں مل جائے گئے۔ وہ مرض انسان کے لیے سب سے زیادہ مہلک ہوتا ہے اور یہ مرض ہوتا ہے انسان کے احساس زیاں کا خاتمہ۔ یعنی وہ کیفیت جس میں انسان کو یہ احساس ہی نہ ہو کہ وہ اپنا کیا کیا کچھ ضائع کرتا چلا جا رہا ہے۔ وہ کس قدر صراط مستقیم سے ہٹ چکا ہے۔ سود و زیاں سے بالاتر، عیش و عشرت میں گم، ایسے انسان ماسوائے موت کے اور کسی چیز کا انتظار نہیں کرتے اور حقیقت تو یہ ہے کہ انہیں موت کی خبر بھی نہیں ہوتی کہ انہیں ایک دن مر جانا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ جو طبیب انہیں ان کی حقیقت بتانے کی کوشش کرے جو ان کی اس بیماری کا احساس دلانے کی کوشش کئے اس بے حس معاشرے میں احساس کی لو پھونکنے کی کوشش کئے وہ اس پر دیوانگی کا گمان کرتے ہیں گویا وہ طبیب ہی دیوانہ ہے جو انہیں راہ راست پر لاتا ہے ان کے خیال میں یہ عقل کل ہوتے ہیں وہ عقل کل جیسے کسی اور کے مشورے، کسی کی نصیحت کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی۔

سو حالی یہ حکایتی انداز میں کہتے ہیں کہ بقراط نے کہا کہ دراصل ہر مرض کا علاج ہے لیکن اگر انسان بے حس ہو جائے۔ احساس مردہ ہو جائے تو پھر اس مرض کا یا اس بات کا علاج اس لیے ممکن نہیں رہتا جبکہ مرض میں مبتلا شخص کو اس بات کا احساس ہی نہیں ہوتا کہ وہ مریض ہے۔

سبب یا علامت گر ان کو سمجھائیں تو تشخیص میں سو نکالیں خطائیں

دوا اور پرہیز سے جی چرائیں یونہی رفتہ رفتہ مرض کو بڑھائیں

طبیبوں سے ہر گز نہ مانوس ہوں یہ

یہاں تک کہ جینے سے مایوس ہوں وہ

حل لغت

الفاظ: معنی

علامت: نشان

سجھانا: راستہ دکھانا

تشخیص: مرض کی وجہ یو سبب جان لینا

حالی اس بند میں کہتے ہیں کہ اس انسان کا یا اس معاشرت کا جو بے حسی کے مرض میں مبتلا ہو جائے اس کی حالت کچھ ایسی ہوتی ہے کہ اگر اسے اس کا علاج بتایا جائے اگر اسے اس مرض کی علامات بتائیں جائے تو وہ اس کو سمجھنے پر راضی ہی نہیں ہو تا وہ تشخیص جو طبیب یا دانشور ور قسم کے لوگ کرتے ہیں وہ ان سے اتفاق نہ نہیں کر تا بلکہ الٹا یہ کہتا ہے کہ آپ کی تشخیص میں آپ کے طریقہ علاج میں آپ کے اسباب و علل میں گویا کوئی سقم موجود ہے۔ کوئی خرابی موجود ہے یعنی جب انسان کو احساس نہیں رہتا اور وہ خود کو عقل کل تصور کرنے لگ جاتا ہے تو اس کی کیفیت ایک ایسے انسان کی ہو جاتی ہے جیسے اپنے نقصان کا احساس نہیں رہتا۔ اس کے خیال میں جو وہ سوچ سکتا ہے کوئی اور سوچ ہی نہیں سکتا جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ یہ بے راہ رو قوم جو کسی راہبر کو نہیں مانتی جو کسی طبیب کو نہیں مانتی یہ بالآخر ایک ایسے گڑھے میں پڑ جاتی ہے۔ ایک ایسے اندھے کنواں میں گر جاتی ہے کہ اپنی زندگی سے تو مایوس ہو جاتی ہے لیکن کسی نجات دہندہ کو ماننے پر تیار نہیں ہوتی۔

یہی حال دنیا میں اس قوم کا ہے بھنور میں آ کے جہاز جس کا گھرا ہے

کنارہ ہے دور اور طوفان بپا ہے گماں ہے یہ ہر دم کہ اب ڈوبتا ہے

نہیں لیتے کروٹ مگر اہل کشتی

پڑے سوتے ہیں بے خبر اہل کشتی

حل لغت

الفاظ: معنی

بھنور: گرداب، سمندر میں پانی کا دائرہ بننا

طوفان کا بپا ہونا: طوفان آنا

اہل کشتی: کشتی کے مسافر

یہ وہ بند ہے جہاں سے حالی اپنے اصل مقصد کی طرف آتے ہیں ابتدائی دو بند میں انھوں نے کہا کہ دراصل وہ قوم زوال کا شکار ہو جاتی ہے جس کا احساس مر جاتا ہے جیسے اپنی بہتری اور برتری کا احساس نہیں رہتا وہ سود و زیاں سے بلاتر ہو کر خواب غفلت میں جو قوم کھو جاتی ہے اس کا علاج انتہائی مشکل ہو جاتا ہے۔

نظم کے اس بند میں اپنی اس منطق کا اپنے اس اصول کا اطلاق وہ مسلمانوں پر کرتے ہیں۔

اور کہتے ہیں کہ یہی حال اس قوم کا ہے کہ جس کا جہاز جس کا معاملہ ایسے بھنور میں ہے کہ ساحل کا نشان کہیں نہیں دور دراز ساحل کا کنارے کا کچھ پتہ ہی نہیں۔ اور طوفان آ چکا ہے اور یہی احساس ہے کہ یہ کشتی، یہ ناؤ، یہ جہاز اب ڈوبا کہ اب ڈوبا۔ ہر لحظہ ہچکولے کھاتی ہوئی کشتی میں یہ لوگ اب بھی خواب غفلت میں پڑے ہوئے ہیں۔ کشتی ہر لحطہ ہچکولے کھار ہی ہے لیکن کشتی میں سوار لوگ اپنی نیند میں اپنے خواب میں کچھ ایسے کھو چکے ہیں کہ وہ ایک کروٹ تک نہیں لیتے وہ بالکل نے ہوش، نشے میں، وہ نشہ جو ان پر عیش و عشرت نے طاری کر دیا، وہ نشہ جو ان پر ہوس نے طاری کر دیا، وہ نشہ جو ان پہ خواب غفلت

نے طاری کر دیا وہ ان میں کچھ ایسے کھو گئے ہیں کہ اس بھنور میں ان ہچکولوں کا ان کو کوئی اثر ہی نہیں ہوتا۔

حالی کہنا یہ چاہتے ہیں کہ مسلمانان ہند یا مسلمانان عالم کہ جنہوں نے روئے ارضی پر اپنے خاص امتیازات کے باعث، اپنی جفاکشی کے باعث، اپنی صداقت بیان اور حق پر یقین کے باعث کبھی حکومت کی۔ اب ہوس کا شکار ہو گئے اب عیش و عشرت میں پڑ گئے اس کے بعد انہیں یکے بعد دیگرے شکستوں کا سامنا کرنا پڑا۔ وہ لوگ جو ایک ہزار سال تک ہندوستان پر قابض تھے وہ اب انگیزوں کی حاکمیت تلے آ گئے۔ ان کے زیر نگیں ہو گئے۔ اب ان پر مظالم ڈھائے جاتے ہیں ان کے ساتھ تخصیص کی جاتی ہے۔ ان کے ساتھ منفی امتیازی سلوک کیا جاتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ اس بات کا احساس نہیں کرتے کہ وہ سراط مستقیم جس کا راستہ انہیں قرآن پاک نے بتایا ہے۔ وہ راستہ جس کی تشریح و تفسیر نبی کریمؐ نے کی تھی وہ اس راستے کی طرف دیکھنے کو تیار نہیں ہوتے کیونکہ وہ اس وقت ایک خاص نشے اور غفلت میں پر گئے ہیں۔

پر اس قوم کی غفلت وہی ہے تنزل پہ اپنے قناعت وہی ہے

ملے خاک میں مگر رعونت وہی ہے ہوئی صبح اور خواب راحت وہی ہے

نہ افسوس انہیں اپنی ذلت پہ ہے کچھ

نہ رشک اور قوموں کی عزت پہ ہے کچھ

حل لغت

الفاظ: معنی

تنزل: زوال

قناعت؛ سکون، اطمینان

رعونت: غرور

خواب غفلت: پرسکون خواب

ذلت: رسوائی

حالی کہتے ہیں کہ اس قوم کے پاس اب کچھ بھی نہیں رہ گیا۔ جاہ وجلال جاتا رہا شان و شوکت جاتی رہی اسلاف کا سرمایہ علم کھو دیا گیا وہ اہل مشرق کہ جن سے اہل مغرب نے روشنی حاصل کی تھی اور علم کی روشنی کے چراغ جلائے تھے وہ اب اس علم کو اپنا گردانے لگ گئے ہیں اور ان اہل مشرق کو اس بات کا احساس تک نہیں رہا کہ دراصل یہ علم تو ان کا سرمایہ تھا ان کے پاس کچھ بھی نہیں رہا لیکن اس کے باوجود وہی غرور وہی تمکنت، وہی تکبر، وہی احساس برتری گویا ایک کھوکھی کیفیت کہ جس کی حقیقت کچھ بھی نہ ہو لیکن احساس یہی رہے کہ ہم سب سے بالاتر ہیں ہم سب سے بہتر ہیں اپنی حقیقت کا ادراک کیے بغیر کہ اب ایک مرتبہ پھر وہ دور آ گیا ہے کہ جس میں جدوجہد کرنا ہو گی۔ ایک مرتبہ پھر وہ دور آ گیا ہے جس میں پھر سے کشاکش زیست سے گزرنا ہو گا۔ باطل کا مقابلہ کرنا ہو گا لیکن کون کرے یہ لوگ تو اب بھی اپنی ذات پر کھوکھلا غرور کیے بیٹھے ہیں سو وہ لوگ جو خود پر غرور کرتے رہیں وہ کبھی بھی آگے نہیں بڑھ سکتے کیونکہ جب انسان زیر نگیں ہو جائے جب انسان نیچے آ جائے جب انسان مفتوح ہو جائے یا اقوام مفتوح ہو جائیں تو پھر جدوجہد کی ضرورت پڑتی ہے۔ جرات، خودداری، غیرت کی ضرورت ہوتی ہے زندہ ضمیری کی ضرورت ہوتی ہے لیکن وہ قوم جو اپنی حالت کو بہتر کرنے کے لیے تیار ہی نہ ہو بلکہ حالت یہ ہو جائے کہ وہ اسی زبوں حالی پر ناز کر بیٹھے اور آگے بڑھنے کی ہمت نہ کریں تو پھر کسی بھی صورت بہتری کی صورت پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔

اس قوم کی حالت یہ ہے کہ نہ تو اپنے لٹنے کا احساس ہے اور نہ ہی دوسری قوموں سے یہ لوگ سیکھنے کے لیے تیار ہیں وہ لوگ جو کبھی علم کے لیے مسلمانوں کی

طرف دیکھتے تھے۔ وہ لوگ جن کو مسلمانوں کے نام سے ہیبت طاری ہوتی تھی اب وہ ان پر حاکم بن بیٹھے ہیں لیکن ان کو نہ اپنی ذلت کا احساس ہے نہ کسی دوسری قوم پر رشک آتا ہے کہ ان کے نزدیک تو بس جو تھا وہ تھا اور جو ہے ان کے لیے وہی کافی ہے یہ بہتری کے لیے اپنے آپ میں طاقت محسوس نہیں کرتے بلکہ اس طاقت کے لیے خود کو تیار ہی نہیں کرتے۔

بہائم کی اور ان کی حالت ہے یکساں کہ جس حال میں ہیں، اسی میں ہیں شاداں

نہ ذلت سے نفرت، نہ عذت کا ارماں نہ دوزخ کو ترساں نہ جنت کے خواہاں

لیا عقل و دیں سے نہ کچھ کام انھوں نے

کیا دینِ برحق کو بدنام انہوں نے

حل لغت

الفاظ: معنی

بہائم؛ جانور، چوپائے

یکساں: ایک جیسا ہونا

شاداں: خوش ہونا

ارماں: خواہش

خواہاں: خواہش مند

دینِ برحق: اسلام

حالی اس قوم پر قدرے غصے کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ وہ قوم ہے کہ جس کی حالت کچھ ایسی ہو گی ہے کہ اس میں اور جانوروں میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ جانور اور یہ قوم گویا اب ایک سے ہو گئے ہیں۔ وہ جانور جنہیں کیسی بھی حالت میں رکھا جائے بس وہ اپنی زندگی کے دن پورے کرتے ہیں۔ انھویں نہ کوئی خواہش ہوتی ہے نہ کوئی ارمان ہوتا ہے نہ ان کی زندگی کا کوئی مقصد ہوتا ہے۔ نہ وہ کسی سے محبت کرتے ہیں نہ وہ کسی سے نفرت کرتے ہیں۔ وہ بس اپنی سانسیں گنتے ہیں اپنی زندگی کے دن پورے کرتے ہیں۔ ان کے لیے نہ دوزخ کی کوئی اہمیت اور نہ جنت کی کوئی اہمیت۔ بس وہ آتے ہیں اور چلے جاتے ہیں۔ حالی اس مماثلت کے بعد انتہائی ناراضگی کے عالم میں کہتے ہیں کہ یہ دراصل وہ لوگ ہیں جنہوں نے نہ اپنی عقل سے کام لیا نہ دین حق سے راہبری حاصل کی اور اب حالت یہ ہے کہ انھوں نے اس دین حق کو جو تا قیامت قائم رہنا ہے۔ انہوں نے اس دین کو بھی بدنام کر کے رکھ دیا ہے۔ گویا بالآخر حالی ایک نجات دہندہ کے انداز میں، ایک ایسے مصلح کے انداز میں جو بات کرتے کرتے عموماً ایک خاص طور پر چڑ جاتا ہے، غصے میں آجاتا ہے کہ ان کو کس طرح راہ راست پر لایا جائے یہ کوئی عام قوم نہیں۔ یہ وہ قوم ہے کہ جس کے پاس وہ کلام پاک ہے جس کی ایک زیر، زبر یا پیش میں بھی تبدیلی ممکن نہیں۔ یہ اس قرآن کو رکھتے ہیں جس میں قیامت تک کے لیے حکیمانہ نسخے موجود ہیں۔ جس میں راہبری کر دی گئی ہے جس میں نجات کا طریقہ بتادیا گیا ہے۔ پھر یہ وہ سنت رکھتے ہیں کہ جس کے مطابق انسان ہر کام بہترین انداز میں کر سکتا ہے۔ جس کے حوالے سے رب تعالیٰ نے قرآن پاک میں خود کہا تھا:

"بے شک تمہارے لیے نبی پاکؐ کی زندگی میں بہترین نمونہ موجود ہے"

یعنی ان کے پاس کامیابی اور نجات کا ہر راستہ موجود ہے اس کے باوجود یہ لوگ ہذیان میں پڑے ہیں۔ اس کے باوجود یہ لوگ اپنی حقیقت کا ادراک نہیں کرتے پھر واقعتاً یہ کچھ غلط نہ ہو گا کہ یہ جانوروں کی طرح ہیں۔

حالی نظم کے اس ابتدائی حصے میں کہ جس میں بعد میں حالی نے مسلمانانِ عالم کی داستان رقم کی ہے ابتدا میں ہی بتا دیتے ہیں کہ اس قوم کے زوال کے اسباب کیا ہیں۔ یہ لوگ اپنے اسلاف سے سبق سیکھنا بھول گئے ہیں یہ لوگ اپنے آباؤاجداد کی تعلیمات سے ہٹ گئے ہیں۔ یہ لوگ اس بے حسی کے اندھے کنواں میں پڑ گئے ہیں جہاں انھیں یہ احساس ہی نہیں ہو پاتا کہ ان کے لیے بہتر اور برتر کیا ہے۔

اکبر الہ آبادی

گذشتہ لیکچر میں ہم نے جب اکبر پر بات کی تاہم نے بتایا کہ اکبر نے وہی بات کہی جو مولانا حالی نے کہی۔ مسلمانوں کو اپنی حقیقت کا احساس نہیں رہا اس لیے ان کی اصلاح ضروری ہے۔ یہی بات جو حالی نے غم واندوہ کے عالم میں کہی، نالہ وشیون میں بیان کی۔ اکبر نے طنز وظرافت کے انداز میں اسی بات کو کہا۔ اگرچہ اکبر غزل میں بھی مہارت رکھتے تھے انھوں نے رباعیات بھی لکھیں، منظومات بھی لکھیں لیکن وپ کے نصاب میں اکبر کے چار قطعات شامل ہیں۔ قطعہ عموماً چار مصروں پر مشتمل ان دو اشعار کو کہا جاتا ہے کہ جن میں شاعر کسی خاص موضوع پر بات کرتا ہے اس کی اپنی ایک خاص ہیئت ہوتی ہے لیکن آج کے دور میں نئے تجربات بھی اس میں کیے جا رہے ہیں۔ اکبر کے قطعات میں وہی خصوصیات ہیں جو ہم نے گذشتہ لیکچر میں ان کے کلام میں مجموعی طور پر دیکھی تھیں۔

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں
اکبر زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا
پوچھا جو ان سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا
کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-

جو کہا میں نے کہ پیار آتا ہے مجھ کو تم پہ
ہنس کے کہنے لگے اور آپکو آتا کیا ہے
عام الزام ہے اکبر پہ کہ پیتا کیوں ہے
اس کی پرسش نہیں ہوتی کہ وہ کھاتا کیا ہے

\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا
شیخ ومسجد سے تعلق ترک کر، اسکول جا
چار دن کی زندگی ہے، کوفت سے کیا فائدہ
کھا ڈبل روٹی، کلرکی کر، خوشی سے پھول جا

\-

شیخ اپنی رگ کو کیا کریں، ریشے کو کیا کریں
مذہب کے جھگڑے چھوڑیں تو پیشے کو کیا کریں
فرہاد سے کہا، مناسب ہے تجھ کو صبر

کہنے لگا بتائیں، تیشے کو کیا کریں

اکبر کے قطعات کی ایک بہت بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں انتہائی سادگی پائی جاتی ہے اگر آپ بغور مطالعہ کریں تو آپ دیکھے کہ ان میں بہت کم الفاظ ہیں جن کے معنی جاننے کی ضرورت ہو گئی یا جن کے معنی و مفہوم سے آپ آشنا نہ ہو تو ہم بڑھتے ہیں اکبر کے پہلے قطعے کی تشریح کی طرف۔

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں

اکبر زمیں میں غیرت قومی سے گڑ گیا

پوچھا جو ان سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا

کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

حل لغت

الفاظ: معنی

بے پردہ: بنا پردے کے

غیرت قومی: قوم کی غیرت

اکبر کہتے ہیں کہ کل مجھے کچھ خواتین بے پردہ نظر آہیں۔ میں نے ان سے دریافت کیا کہ بھئی آپ کا پردہ کیا ہوا۔ آپ نے پردہ کرنا، چادر لینا اور نقاب لینا کیوں چھوڑ دیا کہ پردہ تو سر اصل عورت کا حسن ہے۔ تو وہ کہنے لگیں کہ وہ پردہ جو کبھی ہم کیا کرتیں تھیں وہ اب مردوں کی عقل پر پڑ گیا ہے۔ اس مختصر سے مضمون کی تشریح کئی مختلف انداز میں کی جا سکتی ہے۔ مثلاً ایک تو سادہ سی بات کہ اکبر کہنا یہ چاہتے ہیں کہ قوم آہستہ آہستہ آزادروی کا شکار ہو رہی ہے۔ جس کے نتیجے میں اپنے آپ کو مستور رکھنے والی۔ اپنے آپ کو محفوظ رکھنے والی، پردے میں رکھنی والی خواتین نے پردے کا دامن چھوڑ دیا ہے۔ گویا قوم اپنی اصل روایات سے دور جا رہی ہے۔ نتیجتاً ہم مغرب کی آغوش میں جاتے ہوئے اپنے اعلی ترین ورثے کو ترک کرتے جا رہے ہیں۔ جس کے نتیجے میں ہم اپنی روایات بھی کھو رہے ہیں۔ اور اپنے دین سے تعلق بھی توڑ رہے ہیں

ایک تو اس کی تشریح یہ ہوئی دوسری طرف خواتین نے یہ کہا کہ پردہ مردوں کی عقل پر پڑ گیا۔ ایک تو اکبر نے 'عقل پہ پردہ پڑنا" ایک محاورہ ہے یعنی راہ راست سے ہٹ جانا، بے وقوفی یا احمقانہ حرکتوں پر اتر آنا، یا اپنی بہتری کی بجائے اپنا نقصان خود ہی کرتے چلے جانا۔ انھوں نے محاورے کو اس قطعے میں بہترین انداز میں پیش کیا۔ تو دوسری طرف وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ تہذیب کی شکست کا سبب یہ مرد ہیں وہ مرد جو دراصل کبھی سرسید کے روپ میں اور کبھی ان اصحاب کار کے روپ میں جو انگریزوں کی حمایت کر رہے ہیں یا انگریزوں کے ساتھ چلنا چاہتے ہیں۔

گذشتہ لیکچر میں بھی یہ بات کی گئی کہ اکبر سرسید کے ان خاص نظریات کے حوالے سے تنقید بھی کرتے ہیں۔ سو اس قطعے میں ہم کسی حد تک اس تنقید کی جھلک بھی دیکھ سکتے ہیں۔

جو کہا میں نے کہ پیار آتا ہے مجھ کو تم پہ

ہنس کے کہنے لگے اور آپکو آتا کیا ہے

عام الزام ہے اکبر پہ کہ پیتا کیوں ہے

اس کی پرسش نہیں ہوتی کہ وہ کھاتا کیا ہے

حل لغت

الفاظ: معنی

پرستش: پوچھ گچھ کرنا

بڑے سادہ اور عام فہم انداز میں اکبر کہتے ہیں ایک مرتبہ ایک خوبان خوش رو سے کہا کہ مجھے آپ پر پیار آتا ہے تو وہ کہنے لگی کہ آپ کا تو شیوہ ہی یہی ہے کہ آپ ہر ایک کے ساتھ یونہی محو کلام ہوتے ہیں بعد ازاں اکبر اصل موضوع کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اکبر پر یہ ایک الزام ہے کہ وہ پیتا ہے۔ یہ بات جیسے ہم عموماً کرتے ہوئے گھبراتے ہیں یا جس کے حوالے سے ہم عموماً ہم کھل کر بات نہیں کرتے۔ حالانکہ ہم یہ جانتے ہیں ہر کتاب میں یہ لکھا کہ غالب شراب پیتے تھے۔ یا باقی شعراء کرام کے حوالے سے یہ بات کی جاتی ہے بات یہ ہے کہ ایک تو کسی کی ذاتی زندگی کے حوالے سے، کسی کے ذاتی فعل کے حوالے سے ہمیں تنقید کرنے سے پہلے یہ سوچنا چاہئے اپنے گریبان میں جھانکنا چاہئے کہ ہم اخلاقیات، ہم یہاں مذہب کی بھی بات نہیں کرتے، اخلاق پر ہم کس قدر پورا اتر رہے ہیں۔ اگر کسی دوسرے میں کوئی ایک خرابی ہے تو ہو سکتا ہے کہ ہم میں پائی جانے والی خرابی اس سے کہیں زیادہ مہلک ہو لیکن افسوس یہ ہے کہ ہم نے چند ایک برائیوں کو، ہم یہ نہیں کہے گئے کہ ہم کسی ایک برائی کی وکالت کریں گے اور نہ ہی ہم ایسا چاہتے ہیں، لیکن جو ایک دلچسپ اور سنجیدہ نوعیت جو اکبر نے بیان کی ہے۔ ہم دوسروں پر یہ الزام تراشی تو کرتے ہیں۔ یہ کہتے ہیں کہ فلاں بندہ مے کشی کرتا ہے گویا شراب پیتا ہے گویا اکبر پر بھی یہ الزام تھا، یہ بات موضوع بحث نہیں کہ اس میں کوئی حقانیت یا سچائی ہے کہ اکبر شراب پیتے تھے یا نہیں۔

ہمارا موضوع یہ ہے کہ اکبر کہنا کیا چاہتے ہیں۔ غالب پر بھی یہ الزام تھا غالب پر بھی یہ بات ہوتی تھی شاید طالب علم سے لے کر عام شخص جس نے غالب کا نام سنا ہو وہ یہ جانتا ہے کہ غالب شراب نوشی کرتے تھے لیکن کبھی کسی نے یہ جاننے کی کوشش کی کی غالب کے حالات زندگی کیونکر گزرے، اسے معاشی اعتبار سے کس نوعیت کی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا اس کے شبانہ روز کس قسم کے مسائل تھے۔ زندگی نے اسے کس نوعیت کے غم دیئے اگر ہم کسی کی تسلی کے لیے کچھ نہیں کر سکتے اگر ہم کسی کی بہتری کے لیے کچھ نہیں کر سکتے۔ اگر ہم کسی کے لیے چار بول بہتری کے لیے نہیں بول سکتے تو ہم اس کی برائیوں سے پردہ اٹھانے کی کوشش کیوں کرتے ہیں۔

اب اکبر یہاں انتہائی ظریفانہ انداز میں، انتہائی لطیف انداز میں بڑی مضبوط بات کرتے ہیں کہ پینے کا شہرہ تو ہر طرف ہو گیا لیکن کیا کبھی کسی نے یہ جاننے کی کوشش کی مجھے تین وقت کی روٹی میسر آتی ہے یا نہیں۔ اگر نہیں تو ان برائیوں پر بھی پردہ بھی پڑا رہنے دیں جو شاید میں کسی مایوسی کے باعث۔ کسی غم کے باعث، کسی اضطراری کیفیت کے باعث، کسی قنوطیت کو دور کرنے کے لیے ہاں اسی طرح مجھ سے بھی بہت سی غلطیاں ہوتی ہو گی جس طرح دوسروں سے ہو جاتی ہیں۔ لیکن بدقسمتی اس معاشرے کی یہ ہے کہ ہم ایک پہلو پر زیادہ بات کرتے ہیں اور وہ پہلو عموماً برائی کا ہوتا ہے۔

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا

شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر، اسکول جا

چار دن کی زندگی ہے، کوفت سے کیا فائدہ

کھا ڈبل روٹی، کلرکی کر، خوشی سے پھول جا

اکبر کے اسلوبیات کے حوالے سے بات کرتے ہوئے گذشتہ لیکچر میں بتایا گیا تھا کہ اکبر انگریزی الفاظ کا استعمال کرتے تھے اس میں لٹریچر یعنی ادب، ہسٹری یعنی تاریخ اور اسکول یعنی مدرسہ کا حوالہ اسی حوالے سے آیا ہے۔ انتہائی لطیف انداز میں مسرور انداز میں طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ آج کے عالم، فضلا، دانشوروں کی بات ہی یہ ہے کہ مسجد میں شیخ، علامہ، عالم دین کے پاس کیا رکھا ہے چھوڑ سب کچھ، لٹریچر میں کیا رکھا ہے یہ تو لٹرلچر ہے جو عیش و عشرت کی بات کرتا ہے عورتوں سے عورتوں کی ان کے حسن و جمال کی بات کرتا ہے۔ واردات قلبی کا اظہار کرتا ہے اس میں کیا رکھا ہے اور تاریخ تو

پرانے واقعات کا مجموعہ ہے کون جانے کہ اس میں حقیقت کیا ہے لہذا نہ ہسٹری کی کوئی ضرورت ہے نہ سکول جانے کی کوئی ضرورت ہے اور مسجد میں ملا سے قدیم قسم کا ہی علم ملے گا لہذا بہتر ہے کہ اسکول جا مغربی تعلیم حاصل کر۔ ڈبل روٹی سے مغربی تہذیب مراد ہے جیسے ہم اپناتے چلے جا رہے ہیں۔ اکبر کہتے ہیں ڈبل روٹی کھا مغربی روایات اپنا۔ اور کام کر اپنا پیشہ نبھا۔ اپنی زندگی کے دن پورے کر بالکل وہی جو کچھ دیر پہلے حالی کے حوالے سے بات کی گئی کہ ان کی حالت جانوروں کی سی ہو گئی ہے وہ کہتے ہیں کہ کلر کی کر بس تیرے میں اب بڑے ہونے بری باتیں کرنے کی صلاحیت تو رہی نہیں پس اسی میں زندگی گزار اور اسی میں ختم ہو جا۔ گویا حالی ایک خاص انداز میں طنز کر رہے ہیں ہمارے ان اصحاب پر، جو لوگوں کو مغربی تعلیم کا درس دے رہے تھے جو یہ چاہتے تھے کہ مسلمان اپنی تعلیم، اپنی تہذیب، اپنی روایات، اپنے عمل اپنے اسلاف کے درس کو ترک کر کے مغربی تہذیب کو اپنا لے۔ ان پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ اب یہ ٹھیک ہے کہ شیخ صاحب سے کچھ نہیں ملے گا اگرچہ اکبر شیخ صاحب پر تنقید بھی بہت کرتے ہیں وہ شیخ صاحب کو ایک کھوکھلا مولوی بھی تصور کرتے ہیں وہ مولوی یا وہ ملا جس نے دین کی حرمت کو بدنام کیا لیکن یہاں وہ یہ کہہ رہے ہیں کہ ادوہ دور آگیا ہے اب ہمارے دانش مند یہ چاہتے ہیں کہ ہم اپنی روایات کو ترک کر دیں خواہ اس کے نتیجے میں شان و شوکت ذلت و رسوائی میں بدل جائے۔ ہماری بلند تر کامیابی یہ ہو کہ ہم گویا کلر کی کے عہدے تک پہنچے اور اسی پر فخر کرتے رہیں۔

شیخ اپنی رگ کو کیا کریں، ریشے کو کیا کریں

مذہب کے جھگڑے چھوڑیں تو پیشے کو کیا کریں

فرہاد سے کہا، مناسب ہے تجھ کو صبر

کہنے لگا بتائیں، تیشے کو کیا کریں

حل لغت

الفاظ: معنی

شیخ صاحب: عالم دین

رگ و ریشہ: رواں رواں

فرہاد: شیریں فرہاد کے قصے کا مرکزی کردار جس نے شیریں کے عشق میں دودھ کی نہر نکالی تھی۔

تیشہ ؛ایک اوزار کا نام جو زمین کھودنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

اس قطعے میں اکبر کہتے یہ ہیں کہ ہمارے آج کے علمائے دین حالات یہ ہو گئے ہیں کہ ان کی رگیں مناظرے کرتے کرتے پھولی جاتی ہیں اور وہ سچ تو یہ ہے کہ وہ اپنی رگوں کو سنبھال نہیں پاتے اور اب حالات یہ ہو گئے ہیں کہ اگر وہ مذہب کے جھگڑوں میں نہ پڑیں اگر مذہبی مناظرے نہ کریں تو ان کی زندگی کیسے گزرے گی۔ فرہاد کا کام تھا کہ وہ مشقت کرے وہ کوشش لا حاصل ہی ہو وہ مستقل جہد و جہد کرے۔ کشاکش زیست میں اپنی جان سے گزر جائے لیکن جدوجہد ختم نہ ہو۔ اگر اس سے یہ کہا جائے کہ صبر کر لو تو وہ یہ کہے گا کہ بھائی میں تو صبر کرنے کو تیار ہوں لیکن میرا یہ تیشہ مجھے رکنے نہیں دیتا۔ بالکل اسی طرح سے جس طرح سے علمائے دین نے مذہب کو پیشہ بنا رکھا ہے۔

جیسا کہ اکبر کہتے ہیں کہ شیخ صاحب یہ چاہ بھی لیں تو وہ اپنے اس مذہبی مناظرے کے رویے کو ترک نہیں کر سکتے کیونکہ اگر وہ انکو ترک کر دیں تو پھر وہ مذہب جس کو ہم نے اپنا پیشہ بنا لیا ہے۔ اگر وہ مناظرے نہیں کرئے گئے تو ان کا مذہب نہیں رہتا۔ سو اکبر یہاں پر شیخ صاحب کا وہ روپ لا رہے ہیں کہ جس کے نتیجے میں ہم فرقہ واریت کا شکار ہوئے اور اسلام تقسیم ہو گیا۔ وہ اسلام جس نے ہمیں متحد کیا تھا وہی اسلام ہمارے انھیں علما دین کے ذریعے کہ جنھوں نے ہمیں

متحد رکھنا تھا یعنی وہی راہبر راہزن بن گئے اور ایسے راہ زن بنے کہ ہم پارہ پارہ ہو گئے۔ دراصل حالت کچھ ایسے بن گئے تھے کہ علما سدین نے یا فقہانے جنہیں معاشرے کو صحیح رستہ دکھانا چاہیئے تھا وہی اپنے مسائل میں کچھ ایسے پڑ گئے یا یوں کہہ لیجئے کہ ان پر کچھ ایسا ہذیان طاری ہو گیا یا وہ مغربی افکار سے کچھ ایسے متاثر ہوئے کہ مناظرے ہی ان کا اول و آخر بن کے رہ گئے ایک اور قطعے میں اکبر اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

دیکھا مناظروں کا بہت ہم نے رنگ ڈھنگ
اکبر کے دل میں اب نہ رہی بحث کی امنگ
کہتے بہت صحیح تھے یہ حضرتِ مذاق
ایماں برائے طاعت و مذہب برائے جنگ!

یعنی اب حالت یہ ہو گئے کہ لوگ اس بات سے تنگ آ گئے اور چاہتے تھے کہ ہم مذہب پر بات ہی نہ کریں۔ ایمان انسان کو یقین کی وہ طاقت دیتا ہے جس میں بحث یا اختلاف کی ضرورت نہیں رہتی لیکن مذہب وہ مذہب جو مختلف فرقوں میں بٹ گیا تھا اس کا اغاز بھی بحث تھی اور اس کا انجام بھی بحث۔

اگر مجموعی طور پہ آج کے اس لیکچر کے حوالے سے بات کریں کو ہم نے دیکھا کہ حالی نے بات کی تو انھوں نے کہا کہ یہ قوم زبوں حالی کا شکار ہوئی تو اس کا سبب یہ تھا اس میں سوچنے سمجھنے کی صلاحیت نہیں غور و فکر کو ترک کر دیا۔ اکبر کا مطالعہ کیا تو پتہ چلا کہ ہم خود سے احساس کمتری کا شکار ہو گئے ہیں کہ ہم اہل مغرب کی طرف جھکنے لگے ہیں اور نتیجہ وہی زبوں حالی۔ یہ ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی کہا کہ آج سے سو سوا سو سال پہلے جن حالات میں مبتلا تھے کیا ایسا نہیں لگتا کہ آج بھی ویسے ہی حالات ہیں وہ فرقہ واریت جس کا رونا اکبر نے رویا۔ جس کا مذاق حالی نے اڑایا۔ حالی نے سنجیدگی سے بات کی۔ اکبر نے طنز کے تیر چلائے یا وہ مغربی اتباع کا وہ شوق جس پر حالی نیا ور اکبر نے تنقید کی۔ حالانکہ حالی سر سید کے زیر اثر تھے اور مغربی اتباع کے کسی حد تک قایل بھی تھے انھوں نے بھی کہا کہ بہر حال حالی نے بھی یہی کہا اکبر نے کہا کہ ہم نے اپنی روایات کو کچھ ایسا تہ خانے میں ڈال دیا کہ ہمیں ان سے کوئی دل چسپی ہی نہیں رہی۔

سو آج بھی ایسا ہی ہو رہا ہے تو آج پھر ہمیں اس طرف کو مڑنے کی ضرورت ہے جس کی طرف اشارہ اکبر و حالی نے کیا۔ جس پر بات علامہ اقبال نے کی جو ہمارے لیے مشعل راہ ہے، قرآن پاک جس سے ہمیں روشنی ملے گی سنت رسولؐ جو ہمارے لیے روشنی کا مینارہ ہے ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم ایک مرتبہ پھر اس سے رجوع کریں اور دیکھیئے کہ ہماری قوم کہاں سے کہاں پہنچ جائے گی۔ اکبر کے ان اشعار پر اس لیکچر کا اختیام کریں گئے کہ ابھی وقت ہے ابھی کچھ کر لیجئے کیونکہ وقت کسی کا انتظار نہیں کرتا:

گذشتہ عظمتوں کے تذکرے بھی نہ رہ جائیں گے
کتابوں میں دفن افسانہء جاہ حشم ہوں گے

کسی کو اس تغیر کا حظ ہو گا نہ غم ہو گا
ہوئے جس ساز سے پیدا اسی سے زیر و بم ہوں گے

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق: ۰۹ علامہ محمد اقبال

حصہ شعر میں شامل شعرا کرام کے تنقیدی مطالعات کے ساتھ ساتھ نصاب میں شامل ان کے کلام کی تشریح و توضیح کے مرحلے سے آج کل ہم گزر رہے ہیں اور اس سلسلہ میں گذشتہ لیکچر میں ہم نے مولانا الطاف حسین حالی اور اکبر الہ آبادی کے حوالے سے گفتگو مکمل کی۔ آج کے اس لیکچر میں ہم جس شخصیت پر بات کریں گے اس کے اثرات کا دائرہ کار صرف ادب تک محدود نہیں۔ حسابی اعتبار سے بات کی جائے تو علم الکلام کی بات کی جائے، تاریخ کی بات کی جائے، موضوع سماجیات کا ہو یا فلسفہ کی بات ہو یا افکار سیاست اس شخصیت نے ہر میدان میں انمنٹ نقوش چھوڑے۔

صرف یہی نہیں کہ وہ شخصیت ہماری قومی راہبر ہے ہمارے لیے ایک ایسے نجات دہندہ کی حیثیت رکھتی ہے جسے فراموش کرنا ہمارے لیے ممکن نہیں اس کے علاوہ دنیا کی بہت سے زبانوں پر شائد سینکڑوں نہیں بلکہ ہزاروں کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔ ہم بات کر رہے ہیں حکیم الامت، شاعر مشرق، مصور پاکستان علامہ محمد اقبال کی۔ اقبال کیا تھے، اقبال کی عظمت کیا تھی، اس کا اندازہ ہم اس بات سے لگا سکتے ہیں کہ ثانوی تعلیم ہو ،بنیادی تعلیم ہو یا اعلیٰ تعلیم ہم کسی نہ کسی موڑ پر رخ اقبال سے ملاقات کرتے ہیں۔

اردو ادب میں علامہ اقبال کی اہمیت اس بنیاد پر ہے کہ ان کے تمام سیاسی افکار، ان کے تمام فلسفیانہ موضوعات اور ان کی تمام حکیمانہ باتیں شاعری میں ہیں انھوں نے شاعری کو اپنا وسیلہ اظہار بنایا ہم یہاں یہ نہیں کہہ رہے کہ انھوں نے اپنے فلسفے کو نثر میں کیوں نہ پیش کیا یہ درست ہے کہ نثر میں بھی ان کی مابعد الطبیات پر لکھی گئی کتاب یا تشکیل نو کے حوالے سے ان کی کوششیں بالکل درست بلکہ قایم و دایم ہیں۔ لیکن ان کا ہر فکر ہمیں شعریت میں ڈھالا نظر آتا ہے۔ اور یہی ان کی بڑی عظمت ہے کہ وہ میدان، وہ وسیلہ اظہار یا وہ اردو ادب کے لوگ ان سے پہلے زیادہ تر طبع حساس کی تسکین کے لیے استعمال کر رہے تھے، تفریح طبع کے لیے استعمال کر رہے تھے۔

انھوں نے اسی آہنگ کو اسی اسلوب کو اسی فن کو فکر و فلسفہ کے لیے اس کا استعمال کیا یہی وجہ ہے کہ آج تک ناقدین یہ بات کرتے ہیں کہ کیا اقبال فلسفی شاعر تھے یا وہ شاعر فلسفی تھے۔ فلسفی شاعر سے مراد یہ کہ کیا وہ فلسفی تھے اور انھوں نے شاعری کو محض وسیلہ اظہار بنایا یا وہ ایک ایسے عظیم یا ایسے قادر الکلام شاعر تھے کہ جنہوں نے ان موضوعات کو بآسانی اپنی شاعری میں پیش کر دیا۔ جن کا بیان شاید فصیح و بلیغ انداز میں نثر میں بھی آسان نہیں ہوتا۔ بہر حال اقبال کو شاعر فلسفی گردانا جائے، یا فلسفی شاعر اتنی بات یقینی ہے کہ اس جیسا شاعر، اس جیسا مفکر، اس جیسا فن لطیف کا ماہر، اس جیسا فنکار ہمیں شاید اردو ادب میں کیا کسی بھی ادب میں بہت مشکل سے ملے گا۔

قبل اس کے کہ ہم اقبال کے تصور شعر پر بات کریں ہم دیکھیں کہ انھوں نے شعری سفر کس طرح طے کیا سب سے پہلے مختصر انداز میں دیکھتے ہیں۔ علامہ محمد اقبال کی زندگی کا خاکہ اور ان کے تصور شعر پر ایک نظر:

حکیم الامت، علامہ محمد اقبال

سوانحی خاکہ:۔

شاعر مشرق، حکیم الامت، مفکر پاکستان، عاشق رسول ﷺ ،ڈاکٹر علامہ محمد اقبال ۹ نومبر ۱۸۷۷ء کو سیالکوٹ میں مقیم کشمیری خاندان کے ایک صوفی منش بزرگ شیخ نور محمد کے ہاں پیدا ہوئے۔ ان کی والدہ امام بی بی بھی ایک نیک سیرت اور دیندار خاتون تھیں۔ اقبال نے ابتدائی تعلیم مسجد میر حسام الدین کے مدرسے میں حاصل کی۔ پھر سکاچ مشن سکول سے میٹرک اور مرے کالج سے ایف۔اے کے امتحانات پاس کیے۔

مرے کالج میں ہی ان کو مولوی میر حسن جیسے مشفق، عالم اور جید استاد کے سامنے زانوئے تلمذ طے کرنے کا موقع ملا۔ انہی کی سرپرستی میں اقبال

نے شعر و سخن کا آغاز کیا جو "گلدستہ زبان" میں چھپنے لگا۔ ایف۔اے کے بعد لاہور آکر گورنمنٹ کالج لاہور سے بی۔اے اور ایم۔اے کی ڈگری حاصل کی۔ یہاں بھی اقبال کو سر ٹامس آرنلڈ جیسا جہاں دیدہ استاد میسر آیا جس نے اقبال کی شخصیت کو مزید نکھارا۔

ایم۔اے کے بعد پیشہ ورانہ زندگی کا آغاز پنجاب یونیورسٹی میں ملازمت سے کیا، جہاں سے موقع بہ موقع بلا تنخواہ رخصت لے کر گورنمنٹ کالج میں انگریزی اور فلسفے پر لیکچر بھی دیتے رہے۔ کچھ عرصہ بعد انگلستان جا کے بار ایٹ لا کیا اور جرمنی سے پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ یورپ سے واپسی پر بحیثیت بیرسٹر عملی زندگی کا باقاعدہ آغاز کیا۔ اور بعد ازاں قوم و ملت کی اصلاح کے لیے کمر بستہ ہوگئے۔ اب ان کی شاعری ملتِ اسلامیہ کی فکری رہنمائی کے لیے مخصوص تھی۔ ۱۹۲۳ء میں سر کا خطاب پایا اور ۱۹۲۶ء میں لاہور صوبائی مجلسِ قانون ساز کے ممبر منتخب ہوئے۔ تمام عمر احیائے امت اور اخوت و خودداری کا پرچار کرنے والے اقبال کی روح ۲۱ اپریل ۱۹۳۸ء کو عالم فانی سے عالم بالا کی طرف پرواز کر گئی۔

خصوصیاتِ کلام:۔

بیسویں صدی اپنے ساتھ بہت سے نئے مسائل، موضوعات اور اسالیبِ زیست لے کر آئی تھی۔ معاشرتی رویوں کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی مغربی اثرات کے ردو قبول کا سلسلہ جاری ع ساری تھا۔ اقبال کی شاعری ندی کے اس دھارے کی مانند ہے جو زمینی نشیب و فراز کے مطابق اپنی راہوں کا تعین کر لیتا ہے۔ فکر اقبال بعینہ مختلف مراحل سے گزری۔ آغاز سے ۱۹۰۵ء تک "روایت"، ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء تک "مغربیت" اور بعد کی شاعری میں "قومی و ملی شعور" اسی امر کے عکاس ہیں۔

فنی اعتبار سے شگفتہ سادگی، فارسی تراکیب کا برجستہ استعمال، متنوع لہجہ اور بر محل نادر تشبیہات و استعارات، اقبال کے اسلوب شعر کے امتیازی خصائص ہیں۔ جبکہ فلسفہ خودی و بے خودی، تصور عقل و عشق، فلسفہء مرد کامل اور تصور ملت ان کے نمائندہ موضوعات ہیں۔ اقبال نے فلسفہ کو موضوعِ شعر کر کے اردو شاعری میں حکیمانہ طرز اظہار کے امکانات پیدا کیے۔

اقبال نے جس وقت آنکھ کھولی تو اس وقت مسلمان غلامی کے گھنگھور اندھیروں میں تھے اقبال نے تعلیم حاصل کی عملی زندگی میں قدم رکھا۔ سماجی اعتبار سے بات کی جائے تو اس وقت مسلمانان ہند میں احساسات قدرے جاگنے لگے تھے۔ ۱۹۰۶ء میں ال انڈیا مسلم لیگ کے قیام کے بعد آہستہ آہستہ مسلم جہد وجہد پاؤں پاؤں چلتی نظر آنے لگی تھی لیکن اس وقت تک علاحدگی کا۔ جداگانہ قومیت کا اور یوں کہئے کہ ملک کے لیے جدوجہد کا آغاز نہیں ہوا تھا ابھی مسلمان اس بات کا ادراک کر رہے تھے کہ ان کی منزل مقصود دراصل ہونی کیا ہے۔

بہر حال علامہ اقبال نے مسافت زیست میں مختلف مقامات کے سفر کیے وہ یورپ گئے ان کے ذہن کا ان کی فکر کا کینوس وسیع ہوا اور ایک ایسا جہان معنی ہمارے سامنے آیا جو شاید اس سے پہلے اردو ادب اور بالخصوص اردو شاعری پیش کرنے سے قاصر تھی ہم اقبال سے پہلے بھی اکبر اور غالب کے حالے سے بھی عرض کر چکے کہ شعراء کرام ایک خاص قسم کے ذہنی اور فکری ارتقا سے گزرتے ہیں جس کے نتیجے میں ان کی شاعری میں خاص قسم کی تبدیلیاں آتی ہیں۔ موضوعات بدلتے ہیں اسلوب کے حوالے کچھ تنزلی ہوتی ہے کچھ ترقی ہوتی ہے بہر حال تغیر ضرور موجود ہوتا ہے ظاہر ہے وہ شاعر جس کے افکار ہمیں آج بھی تر و تازہ لگتے ہیں یقیناً اس کا فنی اور فکری ارتقا بھی منطقی سی بات تھی۔

کوئی بھی شخص روز اول سے مقام اولیٰ پر یا بلند مقام پر نہیں پہنچ جاتا۔ یوں علامہ اقبال کی شاعری کو یا ان کے شعری سفر کو ناقدین تین سے پانچ ادوار میں تقسیم کرتے ہیں۔ اس تقسیم کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کے موضوعات بہت تیزی سے بدل گئے اور دوسرا سبب یہ ہے کہ علامہ اقبال کی پہلی کتاب "بانگ درا" میں انھوں نے بذات خود اپنے کلام کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصہ وہ جس میں ۱۹۰۵ء

تک کا کلام ہے۔ دوسرا حصہ وہ جس میں ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء تک کا کلام شامل ہے۔ اس حصہ میں اس دور میں لکھی گئی نظموں اور منظومات کو اس میں شامل کیا گیا۔ اور پھر ۱۹۰۸ء سے ۱۹۲۶ء کے دور کی شاعری۔

علامہ اقبال نے خود محسوس کیا تھا کہ ان کے افکار وقت کے ساتھ بدل رہے ہیں لہذا بعد کے ناقدین ان کا تعین کریں انھوں نے خود نشانی چھوڑ دی بعد کے ناقدین نے اس میں یوں اضافہ کیا۔ کیونکہ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ ۱۹۲۶ء کے بعد ان کی کئی کتابیں آئیں اور ۱۹۳۶ء سے تادم مرگ تک دو مختلف ادوار بنالیے جائیں اور کچھ ناقدین یہ کہتے ہیں کہ یہ درست کہ بانگ درامیں ارتقائی سفر نظر آتا ہے لیکن ان کی وفات تک کے عرصے کو چوتھا دور بنا دیا جائے یعنی بانگ درا کے تین ادوار اور باقی کے کلام کا چوتھا ادوار کا تعین کر لیا جائے بہر حال ہم بات تین، چار یا پانچ ادوار کی کریں۔

دیگر بہت سے شعرا کی طرح اقبال نے اپنی شاعری کا آغاز روایتی انداز میں کیا۔ وہ خود مانتے ہیں کہ اس دور کی شاعری پر داغ دہلوی کا اثر ہے جو کہ اردو ادب میں ایک مقام رکھتے ہیں لیکن ان کے مقام کی وجہ وہ روایتی انداز ہے جو انھوں نے اپنی شاعری میں اپنایا جس کے تحت ادب محض ایک تفریح طبع کا ایک ذریعہ تھا۔ بعد میں ۱۹۰۵ء میں اقبال نے سفر مغرب کیا۔ یہ وہ سفر تھا جس سے ان کے افکار میں انتہائی وسعت آئی یہاں سے انھوں نے اپنے پی۔ ایچ۔ ڈی کا مقالہ پورا کیا اور اس کے علاوہ بار ایٹ لا کی ڈگری بھی لی۔ جرمنی اور انگلینڈ میں قیام کے دوران یقیناً انھیں مغربی افکار کا مطالعہ کرنے کا موقع ملا ہوگا اور ایک ایسا فکر جو شروع دن سے ہی ایک نئے ذہن کی تلاش میں تھا۔ حدود و قیود کی حدوں سے بالاتر ہو کر کائنات کو تسخیر کرنا چاہتا تھا۔ اس ذہن پر اس فکر پر ان افکار کے مثبت اور منفی یا یوں کہہ لیجیے کہ توصیحقی یا تردیدی کے اثرات یقیناً پڑنا ہی تھے۔

سو ہم دیکھتے ہیں کہ جب ۱۹۰۸ء میں اقبال واپس وطن لوٹتے ہیں تو ان کے ہاں افکار میں وسعت آئی۔ سب سے پہلا دور جس میں روایت پسندی کا دور تھا دوسرے دور میں رومانویت میں بدل گیا وہ رومانویت جو علامہ اقبال سے کہیں پہلے یعنی ولیم ورڈز ورتھ کے بعد سے انیسویں صدی میں انگیریزی ادب میں چھائی ہوئی تھی جو کہ کسی حد تک تنقید پر بھی چھائی ہوئی تھی وقت کے ساتھ ساتھ مرتی چلی جا رہی تھی۔ لیکن نو رومانویت کا ایک دور یعنی انیسویں صدی کے آخر کا دور میتھو آرنلڈ کے بعد ایک ایسا دور بھی آیا تھا کہ جب وہاں نو رومانوی لوگ آ رہے تھے ہم اس بات کا ذکر اگلے لیکچر میں کریں گئے ولیم ڈیوس کے حوالے سے علامہ اقبال پر جب بات کریں گے تو۔

لیکن رومانوی دور اس وقت وہاں پہ تھا۔ کیونکہ اردو ادب پہلی مرتبہ ۱۹۰۱ء میں رومانویت سے آشنا ہوا تھا یا تحریک کے روپ میں اردو ادب میں رومانوی تحریک ۱۹۰۱ء میں شروع ہوئی تھی لہذا دوسرے دور میں یعنی ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء تک علامہ اقبال کے ہاں رومانویت خاصی زیادہ جھلکتی ہے۔

اور اس کے بعد کی شاعری کی بات کی جائے تو علامہ اقبال ہمارے سامنے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ایک پختہ تر فلسفی اور مفکر کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ ایسا مفکر جو نہ صرف ماضی کو متاثر کر رہا تھا بلکہ مستقبل کو بھی۔ آپ نے عموماً یہ سنا ہوگا کہ کوئی عظیم ہستی مستقبل کو متاثر کرتی ہے۔ آنے والے دور کو متاثر کرتی ہے لیکن ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ جو مغربی شاعر اور نقاد گزرے ہیں اس نے کہا کہ دراصل بڑا شاعر یا بڑا ادیب کو ہے جو بیک وقت ماضی اور مستقبل کو متاثر کرے۔ آنے والے وقت کو کوئی کیونکر متاثر کرتا ہے ظاہر ہے اس کے افکار، اس کا انداز بیان ؤنے والے ادب پر بھی اثر انداز ہوتا ہے اور آنے والے اسلوب پر بھی اور فن شعر پر بھی۔

لیکن ماضی کو کیوں کر متاثر کرتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا کہنا یہ تھا کہ ہم ایک روایت میں چل رہے ہیں۔ کڑی در کڑی جو من حیث انسان، من حیث مجموعی ہم کو جوڑے ہوئے ہے۔ جو شخص اس روایت کے ساتھ چلا آتا ہے وہ آہستہ آہستہ اپنی روایت سے انخراف بھی کرتا ہے لیکن بہر حال روایت کی کڑی در کڑی زنجیر ارتقا کا تعین بھی کرتی ہے یعنی کون بڑا تھا کیوں بڑا تھا۔ کسی شاعر کی شاعری کیوں اچھی ہے۔ اس کے اسباب

کیا تھے لیکن وہ عظیم ہستی جو پورے حال، ماضی اور مستقبل کو متاثر کرتی ہے اس کی عظمت یہ ہوتی ہے کہ وہ ایسے معیارات کا تعین کرتی ہے۔ نئے معیارات دیتی ہے جانچنے کے نئے سانچے دیتی ہے، نئی کسوٹی کا تعین کرتی ہے۔ جس پر پرکھنے کے نتیجے میں پرانی شخصیات کا مقام بھی متاثر ہو جاتا۔ یعنی وہ معیار جس پہ کسی کو بہت عظیم گردانا جارہا تھا۔

وقت گزرنے کے ساتھ جب معیارات اور کسوٹی بدل جاتی ہے تو اس کے نتیجے میں ماضی کا کوئی بھی بڑا شاعر بسا اوقات چھوٹا ہو جاتا ہے اور کوئی گم نام شاعر انتہائی برا ہو جاتا ہے اس کی مثال نظیر اکبر آبادی کی بھی دی جاسکتی ہے۔ کہ جنھیں ان کے دور نے کسی حد تک میں یہ کہہ دوں کہ شاعر ہی تسلیم نہ کیا تو غلط نہ ہو گا کہ انھوں نے اعلی موضوعات، واردات قلبی یا معاملات عشق کی بجائے انھوں نے اظہار میلوں ٹھیلوں، شادی بیاہ، ثقافت کا کیا۔ یہ وہ موضوعات تھے جس سے اردو شاعر اس سے پہلے آشنا نہ تھی بلکہ سب ان موضوعات کو نچلے درجے کے موضوعات تصور کرتے تھے اور اسی بنا پر انھیں نقاد دیا جاتا تھا کہ ان کی ادب میں جگہ نہیں لیکن وقت نے یہ ثابت کیا کہ عوامی شاعری ہی زندہ شاعری ہوتی ہے۔ اور آج نظیر اکبر آبادی کو پہلا "عوامی شاعر" مانا جاتا ہے۔

اسی طرح غالب کا بھی المیہ یہی تھا کہ انھیں ان کے دور میں وہ مقام نہیں ملا جو بعد میں ناقدین نے دے دیا۔ یعنی غالب کے دور میں آپ جانتے ہیں ذوق کی شہرت تھی۔ ذوق کی عظمت کا اعتراف کیا جاتا تھا۔ بلکہ صرف اس دور میں ۱۸۲۶ء میں شائع کیے جانے والے رسالے اررو کے بہترین غزل گو میں بھی غالب کی بجائے ذوق کو ہی بڑا شاعر گردانا گیا۔ شاعروں کی عظمت کو تقابلی انداز میں نہیں دیکھا جانا چاہئے لیکن بہر حال جب ناقدین معیارات کا تعین کرتے ہوئے ارتقائی جائزہ لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ تو شاید ایسے میں ان کے لیے ضروری ہو جاتا ہے لیکن آپ دیکھئے کہ کوئی شاعر اپنے دور میں نہیں سمجھا جاتا بعد میں سمجھا جاتا ہے اس کے نتیجے میں ماضی بھی متاثر ہو جاتا ہے اور مستقبل بھی۔ اقبال کی عظمت اس بات میں ہے کہ انھوں نے نہ صرف بعد میں بلکہ اپنی زندگی میں ہی یہ مقام حاصل کر لیا کہ لوگ مان گئے کہ ان کے بعد ماضی بھی متاثر ہو گا اور مستقبل بھی۔

ایک لیکچر میں علامہ اقبال کے موضوعات شعر پر بات کرنی مشکل ہے کیونکہ آج ہم اس شخصیت پہ بات کر رہے ہیں کہ جس کے ایک ایک پہلو کے حوالے سے۔ یعنی تصور خودی کے حوالے سے، تصور عقل و عشق کے حوالے سے، رموز خودی اور فلسفہ بے خودی کے حوالے سے، اقبال کے مرد کامل کی بات ہو، اقبال کا تصور تعلیم ہو، تصور شاہین ہو یا بطور شاعر اقبال کی بات کی جائے۔ کم و بیش ایک موضوع پر بہت سی کتابیں لکھی جاچکی ہیں۔ لہذا یہ تصور کرنا کہ آج کے ایک لیکچر میں اقبال کے تمام تر موضوعات کو سمیٹ پائے گئے تو یہ ممکن نہیں۔

اب اقبال کے ان چند بڑے موضوعات پر بات کرتے ہیں کہ جن سے ان کی شاعری کے باقی موضوعات نکلتے ہیں یا وہ موضوعات جو قبل کے حوالے سے منبع فکر کہے جاسکتے ہیں۔ ہم ان پر بات کریں گئے۔ تو بڑھتے ہیں اقبال کی شاعری کے پہلے موضوع کی طرف:

اسے ان کی شاعری کا محبوب ترین موضوع کہا جائے یا ان کا ماخذ، بات ایک ہی ہے۔ اقبال کی شاعری اور فکر قرآن۔ اقبال نے جو کچھ کشید کیا جو کچھ کہا اس کا منبع اس کا ماخذ قرآن ہے۔ ہر شخص اپنے اپنے دور میں مختلف شمعوں سے اپنے دل کی لو جلاتا ہے۔ اقبال پر بھی ایسے بہت سے احباب کے حوالے سے بات کی جاسکتی ہے مثلاً اقبال کی شاعری اور مولانا رومی، اقبال اور نٹشے، اقبال اور فٹشے، اقبال اور برگساں، اقبال اور ابن العربی یا بہت سے ایسے دوسرے لوگ کہ جن سے فکر اقبال کی شمعیں جلیں۔

لیکن اگر اختیام کریں یا یوں کہیں کہ ان سب کا مطالعہ کرنے کے بعد نے اخذ کیا کیا تو اس کا جواب یہ ہے کہ اقبال نے یہ اخذ کیا کہ بلند ترین فکر قرآن پاک کے علاعہ کہیں ہو ہی نہیں سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں کبھی ہمیں عربی استعارات ملتے ہیں، کبھی تراکیب ایسی ہوتی ہیں کہ ان

میں کلام پاک کے مختلف ٹکرے بیان کیے جاتے ہیں، کبھی قرآنی تلمیحات کہیں قرآنی حوالے گویا ہر حوالے سے اقبال کی شاعری کا مصدر قران پاک ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم اسلوبیاتی حوالے سے بات کریں تو یہ شعر دیکھئے۔

دل مرد مومن میں پھر پیدا کر دے

وہ بجلی کہ تھی نعرہء لاتذّر میں

اسی طرح اقبال بسا اوقات اپنے موضوعات میں بھی قرآن کو جگہ دیتے ہیں۔ یعنی ضبط نفس کی بات کرتے ہوئے قرآن کی بات کی جاتی ہے اور کبھی وحدہ لاشریک کا تذکرہ کرتے ہوئے قرآن کی بات کی جاتی ہے کبھی واطیعو اللہ واطیعو الرسول کے حوالے سے قرآن کی بات کی جاتی ہے۔ گویا کوئی بھی حوالہ ہو اللہ تبارک تعالیٰ کی طرف سے ہی آتا ہے اقبال کہتے ہیں:

تو عرب ہو یا عجم ہو تیرا لا الہ الا

لغت غریب جب تک، تیرا دل نہ دے گواہی

یعنی اقبال یہ کہتے ہیں کہ اگر دل گواہی نہیں دے گا تو قر� آن پاک میں اللہ کا ارشاد لا الہ الا یعنی کوئی معبود نہیں سوائے رب کائنات کے، وہ محض اقرار بالسان ہو گا، اقرار بالقلب جب تک نہیں ہو گا اس وقت تک ہم مان نہیں سکتے کی واقعی دل مومن ہو گیا ہے سو اس کے علاوہ اگر ہم تلمیحات کی بات کریں۔ حضرت موسیٰؑ اور حضرت خضرؑ کے واقعات، یا حضرت یوسفؑ کے واقعات نبی پاکؐ کے ارشادات جو مختلف مقامات پر ہمیں بکھرے نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ہم اقبال کی شاعری کا سب سے بڑا وصف ان کے ہاں پائی جانے والے فکر قرآن کو کہتے ہیں۔ اور یہی فکر قرآن ان کی شاعری کا ماخذ بھی ہے۔ اس حوالے سے خلیفہ عبد الحکیم کا نام اہمت کا حامل ہے کہ انھوں نے "فکر اقبال" جو ان کی کتاب تھی جس میں انھوں نے کہا کہ اقبال کی شاعری کا" اول و آخر قرآن ہے"۔

اگر اس سے آگے بات کی جائے تو یقیناً قرآن پاک کے بعد نبی پاکؐ کی بات ہی ہونی چاہئے اور وہ شخص جو اپنی شاعری کی بنیاد قرآن پاک پر رکھے تو اس کی شاعری میں نبی پاکؐ کا احادیث کا شامل ہونا ایک منطقی سی بات ہے۔ وہ قرآن جیسے کہا جاتا ہے کہ تمام کا تمام نبی پاکؐ کی حمد و ثنا پر مشتمل ہے۔ وہ قروَن جس میں انھیں تمام جہانوں کے لیے رحمۃ العلمین کہا گیا ہے یقیناً اسے اپنے دل کو منور کرنے والا عشق رسول میں مبتلا ہونا ہی تھا۔ اقبال کی شاعری میں بارہا ہم دیکھتے ہیں جہاں وہ عشق رسول میں ڈوبے نظر آتے ہیں ان کا رقت آمیز دل حضورؐ کی محبت میں کڑتا ہے کہ انھیں ان کا وصال نصیب نہ ہو سکا اگر ہم کہیں کہ اقبال نے باقاعدہ طور پر نعت گوئی کی تو شاید درست نہیں۔ لیکن ان کی مختلف منظومات میں، مختلف مقامات میں، ہمیں حضورؐ کی عظمت و رفعت۔ مداح سرائی ان کی ثناخوانی باقاعدہ طور پر نظر آتی ہے اور پتہ چلتا ہے جب علامہ اقبال کہتے ہیں کہ؛

تو راز کن فکاں ہے، اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا

خودی کا راز داں ہو جا، خدا کا ترجماں ہو جا

اس شعر میں اقبال قرآن کی اس آیت کی بات کرتے ہیں کہ جب اللہ یہ چاہتا ہے کہ وہ کچھ کر دے تو وہ محض کن کہتا ہے کہ ہو جا تو وہ پس ہو جاتا ہے۔ ایک طرف تو وہ کلام پاک کو ساتھ لے کر چلتے ہیں تو دوسری طرف وہ صرف یہی نہیں بلکہ اس حدیث کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں" جس نے اپنے نفس کا پہچان لیا اس نے اپنے رب کو پہچان لیا"

لہٰذا وہ نوجوانوں کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ وہ اپنی حقیقت بھی پہچان جائیں اور دب تعالیٰ کا عرفان بھی حاصل کر لیں سو ان کے افکار میں قرآنی آیات اور سنت رسول ملتے ہیں ان کی طویل نظم "ذوق و شوق" کے یہ نعیتہ اشعار دیکھئے:

لوح بھی تو، قلم بھی تو، تیرا وجود الکتاب
گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب
تری نگاہ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل غیاب و جستجو، عشق حضور و اضطراب
(ذوق و شوق)

اسی طرح وہ اس شعر میں کہتے ہیں:

نگاہ عشق و مستی میں وہی اول وہی آخر
وہی قرآں، وہی فرقاں، وہی یٰسیں، وہی طٰہٰ

گویا اقبال کے ہاں ہمیں جا بجا عشق رسول میں ڈوبے ہوئے اشعار ملتے ہیں۔

ان کی شاعری کا دوسرا وصف ہے فلسفہ خودی۔ ہم جب بھی اقبال کی بات کرتے ہیں تو فلسفہ خودی کے بغیر بات مکمل نہیں ہوتی۔ فلسفہ خودی علامہ اقبال کی وہ فکر ہے جس کے حوالے سے نہ صرف مشرق میں بلکہ مغرب میں بھی بہت سا کام ہوا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ فلسفہ خودی کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ اگر ہم قرآن پاک کا مطالعہ کریں جیسا کہ ہم نے ابھی راز کن فکاں والے شعر کا حوالہ دیا، وہ بھی خودی پر مبنی ہے۔ اس سے بھی پہلے قبل از اسلام سے جب بدھا نروان کی بات کرتا تھا تو وہ دراصل اپنے عرفان کی ہی بات تھی۔

لیکن علامہ اقبال نے فلسفہ خودی کو کچھ اس طرح نکھارا اس قدر اجتہادی روپ میں ہمارے سامنے پیش کیا کہ آج جب کہیں بھی جب کبھی بھی فلسفہ خودی کی بات ہو تو سب سے پہلے علامہ اقبال کا نام آتا ہے۔ اقبال نے فلسفہ خودی اپنی معروف مثنوی "اسرار خودی" میں پیش کیا۔ یہ مثنوی فارسی زبان میں لکھی گئی۔ اس مثنوی کے تین حصے ہیں جیسے اقبال فلسفہ خودی کے تین مراحل کہتے ہیں اور ہم ان میں سے پہلے دو مرحلوں کو مرحلے اور تیسرے کو مسند کہہ سکتے ہیں۔

یعنی ہم دیکھئے کہ اقبال کے ہاں خودی کا سلسلہ، سفر اپنی ذات کی شناخت سے شروع ہوتا ہے لیکن اس کے لیے وہ لازم گردانتے ہیں کہ انسان اطاعت کرے۔ ہم نے جیسا کی شروع میں بتایا کہ اقبال کے ہاں سب سے بڑا فلسفہ قرآن ملتا ہے اس کے بعد عشق رسول کی بات ہے تو پھر جس شخص کے ہاں فکر قرآن بھی ہو عشق رسول بھی ہو اس کے لیے اطاعت ماسوائے اللہ اور اس کے رسول کے کوئی اور ہو ہی نہیں سکتی۔ یوں ابتدا ہی سے فلسفہ خودی بدل جاتا ہے دیگر ایسے تصورات سے کہ جس میں فنافی الذات کے دعوے کرنے والے کسی بھی مرشد میں کسی بھی وجود میں اگر بدھ ازم کی بات کی جائے یا ہندوویت کی بات کی جائے تو کہیں بھی کود کو فنا کر دینے اپنی ذات سے بسا اوقات تعبیر کرتے دیتے تھے لیکن اقبال نے خودی کی بات کی اللہ اور رسولؐ کے حوالے سے۔

پھر اس کا دوسرا مرحلہ ہے ضبط نفس۔ علامہ اقبال نے کہا جب تک ہم اپنے نفس پر قابو نہیں پاتے جب تک ہم اپنی خواہشات و سواخت نہیں کرتے جب تک ہم صحیح طور پر ایمان کے دائرے میں داخل نہیں ہو جاتے اور رضائے الٰہی کو اپنی رضا بنا لیتے ہیں اس وقت تک ہم آگے نہیں بڑھ سکتے۔ لہٰذا علامہ اقبال نے ضبط نفس پر زور دیا۔ اور اس کے لیے جو راستہ انھوں نے بتایا وہ بعینہ اسلام تھا یعنی انھوں نے کہا کہ وحدہ لاشریک کو تسلیم کیا جائے انھوں نے کہا کہ نماز پڑھی جائے تا کہ پاکیزی عام ہو۔ روزہ رکھا جائے تا کہ مومن کو صبر کرنا آئے۔ زکوٰۃ دی جائے تا کہ مومن اپنے مال سے خرچ کرنا سیکھ جائے۔ اور حج کیا جائے اگر استطاعت ہو کہ انسان صرف دنیاوی معاملات میں نہ کھو کر رہ جائے۔ اقبال نے بعینہ

قرآنی تعلیمات کو اپنے فلسفہ خودی میں جگہ دے دی۔

پھر اس کے بعد تیسرا مرحلے میں ہم نتیجہ بھی کہہ سکتے ہیں ان پہلے دو مراحل کا جن سے پہلے انسان گزرتا ہے تو اقبال کے نزدیک حقیقت میں رب تعالیٰ کا خلیفہ بننے کا اہل ہو جاتا ہے کیونکہ علامہ اقبال کے نزدیک وہ شخص جو اپنے نفس پہ قابو پالے وہ شخص جو اللہ اور رسولؐ کے علاوہ کسی اور کی اطاعت کرنا اپنے اوپر گناہ اور جرم سمجھے اور کسی کے سامنے واقعتاً عملاً جھکنے بھی نہ وہ بالآخر حقیقت میں نائب حق ہو جاتا ہے وہ نائب حق جس کے حوالے سے علامہ اقبال کہتے ہیں؛

نائب حق ہم چوں جانِ عالم است

ہستی او ظلِّ اسم اعظم است

یعنی نائب حق ہم چوں جانِ عالم است، ہمارے اندر بالکل ایسے ہی ہے کہ جیسے دنیا کی روع، ہستی او، اس کی ہستی ایسے ہی ہے جیسے اسم اعظم است کا سایہ ہو یعنی علامہ اقبال ایک ارتقائی مرحلے سے گزار کر اپنے فلسفہ خودی کو کچھ یوں مکمل کرتے ہیں کہ واقعی اس مقام پر پہنچنے والا شخص اللہ کا نائب کہلانے کے قابل ہو جاتا ہے ان کی اردو شاعری میں بھی جا بجا فلسفہ خودی پر اشعار ملتے ہیں۔ جیسے وہ اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

خودی کیا ہے؟ رازِ درونِ حیات

خودی کیا ہے؟ بیداری کائنات

خودی کو نہ دے سیم وزر کے عوض

نہیں شعلہ دیتے، شرر کے عوض

یہ موج نفس کیا ہے؟ تلوار ہے

خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے

تیری خودی میں اگر انقلاب ہو پیدا

عجب نہیں ہے کہ یہ چار سو بدل جائے

یعنی اقبال کے نزدیک خودی ہے کیا، رازِ درون حیات، اپنے اندر کی پہچان، خودی کیا ہے، بیداری کائنات کہ کائنات کا راز کھل کر انسان پر آشکار ہو جائے۔ پھر خودی کیا ہے تلوار کی دھار، اس تلوار کی جو موج نفس میں ہے یعنی ہماری سانس کی ہماری زندگی کی اصل دھار، ہماری زندگی کی کاٹ ہماری ذات کا عرفان ہے۔ لہٰذا ہمیں اسے سیم وزر کے عوض یا دولت کے سامنے نہیں دینا چاہئے۔ اور جو شخص اپنی ذات کا ادراک کر لے وہ دراصل سمٹاوء کے عمل سے نہیں گزرتا بلکہ وہ شخص ایسے بکھراؤ کے عمل سے گزرتا ہے، کچھ ایسے پھیلاو کے عمل سے گزرتا ہے کہ پھر وہ پوری کائنات پر قادر ہو جاتا ہے، پوری کائنات اس کے لیے قابل تسخیر ہو جاتی ہے۔ کیونکہ اگر اس میں خودی کا انقلاب اس میں آ جائے تو اسے اتنی قدرت مل جاتی ہے اتنی طاقت مل جاتی ہے کہ وہ چار سو بدل سکتا ہے کائنات کو کیا، کہکشاوں کو کیا، کل جہانوں کو بدلنے پر بقول اقبال اسے قدرت ہو جاتی ہے کیونکہ پھر وہ اس مقام پر پہنچ جاتا ہے جہان پر خشیت الٰہیٰ اور خودی کی خواہش کا عرفان کم و بیش ایک ہو جاتے ہیں۔ سو اقبال نے اس انداز میں اپنا فلسفہ خودی پیش کیا۔

جیسا کہ پہلے گذارش کی گئی کہ یہ وہ فلسفہ ہے جو ہمیں اقبال سے پہلے ملتی تو تھی لیکن علامہ اقبال نے اسی فلسفے کو ایک نیا رنگ دیا۔ اقبال کے فلسفہ خودی کا آخری مقام نائب حق ہو جانا ہے یعنی ایک مرد کامل ایک مکمل انسان۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ شخص جو اطاعت، ضبط نفس کے بعد نائب حق پر پہنچتا ہے وہ کیسا شخص ہو گا؟ یہ ہے علامہ اقبال کا اگلا شعری وصف یعنی ان کا مرد کامل کا تصور۔ اقبال کا مرد کامل ایک ایسا مومن ہوتا ہے جو اپنے احساسات میں، اپنی کیفیات میں، اپنی طاقت میں اپنی ہیبت میں دوسرے کسی بھی شخص سے کہیں زیادہ ہوتا ہے یا اس میں کچھ ایسی معجزاتی یا کرشماتی خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں کہ اسے ناقدین نٹشے کے فوق البشر کے ساتھ ملاتے ہیں اسے انگلش میں The Concept Of Super Man کہا جاتا ہے۔

ایک ایسا شخص جو ماورائے فطرت قابلیت رکھتا ہے اقبال اور نٹشے کے فوق البشر میں فرق اتنا ہے کہ اقبال کے مرد کامل زمینی ہیں اپنی تمام تر معجزاتی اور کرشماتی حقائق کے باوجود زمینی ہے اور عملاً گزر چکا ہے جبکہ نٹشے کا فوق البشر خواہ کتنا ہی دل پذیر ہو خواہ کتنا ہی انقلابی ہو لیکن اس کی عملی تصویر نہیں دیکھی جا سکتی۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کا مرد کامل دیکھا کہاں گیا یا کون تھا؟ تو یقیناً ہم نے شروع میں جیسا کہ بات کی تھی کہ اقبال اور عشق رسول کی، جو شخص نبی پاکؐ کو رسول تسلیم کرے اس کے نزدیک یقیناً عشق رسول میں ڈوب کر حضرت محمدؐ کی ذات ہی مرد کامل ہو سکتی ہے یوں اقبال اپنے اس تصور میں نٹشے جیسے دوسرے کئی فلسفیوں سے کہیں آگے نکل جاتے ہیں کہ وہ ایک ایسا حقیقت پسندانہ تصور دیتے ہیں کہ جس کی اہمت صرف مثالی، خیالی یا کتابی نوعیت کی نہیں۔ بلکہ اس کا عملی نمونہ دنیا دیکھ چکی ہے۔ اب ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال کے مرد کامل کے اوصاف کیا ہیں؟ اقبال کہتے ہیں:

مرد خدا کا عمل، عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصل حیات، موت ہے اس پر حرام

خاکی و نوری نہاد، بندہ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی، اس کا دل بے نیاز
ہاتھ ہے اللہ کا، بندہ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں، کار کشا، کار ساز

یعنی اقبال کا مرد مومن ایک ایسا مرد مومن ہے کہ جس میں کسی حد تک خدائی صفات آ جاتی ہیں جب وہ کہتے ہیں کہ اللہ کا ہاتھ یا مومن کا ہاتھ اللہ کا ہاتھ ہے تو یہ بھی قرآنی حوالہ ہے جب کو کہتے ہیں کہ مولا صفات، ایک ایسی مولائی قسم کی طاقت کہ جو اسے اللہ تبارک تعالی کے قریب کر دیتی ہے کیونکہ اسے اپنی ذات کا عرفان ہو جاتا ہے وہ جان لیتا ہے کہ رب تعالیٰ کی ضو، رب تعالیٰ کی شان اس میں موجود ہے چنانچہ اقبال کا مرد کامل ایک ایسا مثالی انسان بن جاتا ہے، وہ ایک ایسے مثالی روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے کہ جس کا جواب دنیا کا کوئی اور فلسفہ دینا چاہئے بھی تو نہیں دے سکتا۔ کیونکہ ہی مرد مومن ہر صفت میں انتہا پر فائز ہے ہر صفت میں degree superlietive پر فائز ہے۔

اس کے بعد اقبال کا ایک اور اہم ترین تصور، یا یوں کہہ لیجئے کہ اقبال کے تمام تر فکر و فلسفہ کو متحرک رکھنے والا اقبال کا تصور عشق ہے جب ہم نے گذشتہ لیکچرز میں بات کی غالب پر اور میر تقی میر پر تب بھی ہم نے ان کے تصورات عشق پر بات کی تھی۔ میر کا ایک دھیما تصور عشق غالب

تک جاتے جاتے انتہائی انا پر فائز ہو جاتا ہے لیکن یہ تصورات شعری تصورات تھے۔ اقبال نے ایک ایسا تصور دیا جو شعریات سے خاصی آگے ہے۔ یعنی اس میں عشق کرتے ہوئے اقبال محض گوشت پوست کے انسان کی بات نہیں کرتے یہ واردات قلبی ہے لیکن خوبان خوب رو کی واردات قلبی نہیں ہے، یہ واردات قلبی ایک ایسے جذبے کی ہے جس کا ہدف کچھ بھی ہو سکتا ہے وہ جذبہ جو اگر حدت پکڑ لے تو پھر کائنات کو خاکستر کر دیتا ہے یہاں اقبال کے تصور عشق پر بات کرتے ہوئے اقبال کے تصور عقل پر بات کرنا بھی ضروری ہے کیونکہ دونوں میں سے کوئی بھی ایک تصور دوسرے سے الگ کر کے صحیح طور پر سمجھا نہیں جا سکتا۔ یہاں بھی اقبال کا امتیاز ہمارے سامنے آتا ہے کہ دوسرے شعرا کے مقابلے میں ہم تصور حسن اور تصور عشق کی بات نہیں کر رہے بلکہ تصور عقل اور تصور عشق کی بات کر رہے ہیں۔

''اقبال کا تصور عقل''

منطق، خرد مندی یعنی عقل ہمیں بتاتی ہے کہ منطق کی رو سے کیا ممکن ہے۔ لوجک (logic) کیا ہے اقبال یہاں تک عقل کی اہمیت کے قایل ہیں اور ان کے تصور عقل میں خرد مندی کو اہمیت ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ کہتے ہیں کہ عقل ماورائیت کی طاقت نہیں رکھتی اور ماورائیت کی طاقت نہ رکھنے کے باعث محدود ہے جب کہ عشق وہاں سے آگے پرواز کرنے کی طاقت رکھتا ہے جہاں پر جبرائیل کی پر جلنے لگتے ہیں جب اقبال یہ کہتے ہیں کہ:

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

تو کہنا یہی چاہتے ہیں کہ دراصل عقل ہمیں خبر دے سکتی ہے، اطلاع دی سکتی ہے لیکن اس بات کے پایہ ثبوت کو پہنچنا چاہئے تو اس کے لیے وہ جنون خیز جذبہ چاہیئے جو تمام حدود و قیود کو پاٹتے ہوئے آگے نکل جائے سو اقبال کا تصور عشق، عقل سے بالاتر ہے یا یوں کہئے کہ عقل کے بعد آتا ہے۔ بالاتر کہنے سے تصور یہ بھی آ سکتا ہے کہ شاید ہم یہ کہنا چاہ رہے ہیں کہ اس کا عقل سے کوئی تعلق ہی نہیں۔ یہ بات نہیں ہے اقبال کا تصور عقل پہلے ہے اور تصور عشق اس کے بعد کی منزل ہے۔ جہاں عقل کا سفر ختم ہو جاتا ہے وہاں سے ان کا عشق شروع ہوتا ہے:

جب عشق سکھاتا ہے آداب خود آگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پر اسرار شہنشاہی

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محو تماشائے لب بام ابھی
عشق فرمودۂ قاصد سے سبک گام عمل
عقل سمجھی ہی نہیں معنیٔ پیغام ابھی

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں

یوں اقبال کے نزدیک عقل کے بعد اگلا مرحلہ عشق کا آتا ہے جو کل کائنات پر حاوی ہو جانے کی طاقت رکھتا ہے۔ اقبال کے تصور خودی کے

حوالے سے ہم نے بات کی۔ اقبال کے تصور عشق کے حوالے سے بات کی، ان کا فلسفہ مرد کامل دیکھا اور ان تصورات سے پہلے ہم نے فکر اقبال کا ماخذ قرآن پر بات کی اور پھر عشق رسولؐ۔ یہ پانچ نکات اقبال کی پوری شاعری کا احاطہ نہیں کرتے لیکن یہ ضرور ہے کہ باقی تمام کے تمام موضوعات انہی سے متعلق ہیں۔ خواہ وہ تصور شاہین ہو، جبر و قدر کا نظریہ ہو یا کوئی اور فکر و فلسفہ۔ اقبال کی شاعری کے یہی پانچ اوصاف ہم آج کے اس لیکچر میں سمیٹے جا رہے ہیں ہم آئندہ لیکچر میں جب اقبال کی شاعری کی تفہیم کریں گے تو دیگر موضوعات پر بھی کسی حد تک بات رہے گی۔

اقبال وہ نام جو آپ بچپن سے سنتے آ رہے ہیں تصور پاکستان کی بات ہو تو ہم انھیں مصور پاکستان کہہ دیتے ہیں، مفکر پاکستان کہہ دیتے ہیں، فلسفیوں کا بیان ہو تو ہماری قوم میں سب سے پہلے اقبال کا نام آتا ہے لیکن یاد رکھیئے کہ اقبال جو ہماری روئے زمین سے تعلق رکھتے تھے وہ دنیا بھر کے اقبال تو تھے ہی ایران بھی اس پر اس قدر فخر کرتا ہے یا شاید ہم سے کہیں زیادہ فخر کرتا ہے، عملاً کہ جتنا ہم نے اقبال کو سمجھا اور آج یہ وقت ہے کہ ہم فکر اقبال سے رجوع کریں، اسلاف کے اس بہترین اثاثے سے یعنی فکر اقبال سے کسب فیض کریں اور دیکھئے کہ جہاں اقبال نے اس دور کی نسلوں کو ترغیب دی تھی عشق کی، خودی کی، مرد کامل کو سمجھنے کی اور اس کے نمونے پر چلنے کی کیا ایسا نہیں کہ آج ہمیں اس کی تجدید کی ضرورت ہے یہ تجدید ہمیں اس لیے نہیں کہ وہ ہمارے قومی شاعر ہیں بلکہ اس لیے بھی کرتے رہنا چاہئے کہ وہ اس امت مسلمہ کے پیامبر تھے کہ جس نے اپنے پیغام شعر سے پوری دینا کو جگانے کی کوشش کی یہی اقبال کی فکر ہے اور یہی ان کی عظمت کا صحیح اعتراف ہو سکتا ہے۔

لیکچر نمبر ۱۰

گذشتہ لیکچر میں ڈاکٹر علامہ محمد اقبال کے حوالے سے ہم نے بات کی۔ ہم نے ان کے حالاتِ زندگی کا جائزہ لیا اس کے بعد ان کے شاعری کے ادوار پر بات کی اور پھر ان کے ان امتیازی موضوعات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی جو ان کی شاعری پر حاوی ہیں۔ ہم نے بات کی فکرِ اقبال اور قرآن کے حوالے سے۔ اقبال کی شاعری میں اس کے عشقِ رسول کے حوالے سے اور پھر ان کے فلسفۂ خودی، تصورِ مردِ کامل اور تصورِ عقل و عشق پر ہم نے گفتگو کی۔

ہم نے گذشتہ لیکچر میں یہ کہا تھا کہ اقبال کی شاعری صرف انہی موضوعات کا بیان نہیں قلتِ وقت کے پیشِ نظر ہم چند موضوعات پر ہی بات کر پاتے ہیں ایک یہ بات ملحوظِ خاطر رہتی ہے کہ ہم ان موضوعات کا احاطہ ضرور کر لیں جو کسی شاعر یا ادیب کے بنیادی یا امتیازی موضوعات ہوتے ہیں ہم اقبال کی عظمت اور وسعتِ افکار اور اس کے ساتھ ساتھ تخلیقی شخصیت کی بلند آہنگی کے باعث ہم نے گذشتہ لیکر میں ان کے فن پر زیادہ بات نہیں کر سکے تھے اور ہم نے کہا تھا کہ جب ہم شاملِ نصاب اقبال کے کلام کا جائزہ لیں گے جب اس کی تفہیم کریں گے تو پھر میں اس وقت ساتھ ساتھ فکرِ اقبال کے حوالے سے تو ہم پچھلے لیکچر میں بات کر چکے ہیں فنِ شعر پر، اقبال کے تصورِ شعر پر اور ان کے اسلوبیاتی خصائص پر۔

تو آج کے اس لیکچر میں ہم ایک اقبال کی نظم پڑھیں گے اور دوسری اقبال کی غزل۔ قبل اس کے کہ ہم اقبال کی نظم "ایک آرزو" اور بعد ازاں" بالِ جبریل" کی غزل کی طرف بڑھیں ہم بات کرنا چاہتے ہیں اقبال کی تخلیقی شخصیت کے حوالے سے۔

تخلیقیت کیا ہے؟

کسی شے کو بنا دینا، کچھ پیش کر دینا۔ اگر تو صرف یہی تخلیقیت ہے تو شاید دنیا میں نیا کچھ نہ ہوتا۔ اصل میں تخلیق اس شے کو، اس تحریر کو، اس وجود کو کہنے اور کہلائے جانے کا حق ہے کہ جس میں کچھ نیا ہو۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ غالب ایک تخلیقی شخصیت کے حامل تھے یا تخلیقی شخصیت کے مالک تھے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ غالب موضوعی اعتبار سے بھی نئے موضوعات لانے پر قادر تھے اور فنی اور اسلوبیاتی اعتبار سے بھی ان کی قادرالکلامی ان کو اس بات کی اجازت دیتی تھی بلکہ ان کی طبع حساس ان کو اس بات پر ابھارتی تھی کہ وہ پرانے سانچوں سے ہٹ کر بات کریں ۔ علامہ اقبال کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی سلسلہ ہے۔ اقبال کی تخلیقی شخصیت کے یوں تو بہت سے کمالات ہیں لیکن ان کا ایک بہت بڑا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اپنی چند نظموں میں کچھ ایسا اندازِ تخاطب استعمال کیا کہ ان میں حقیقت کی جھلک آنے لگی، غزل کا رنگ، غزل کا آہنگ، رومانوی فضا لیکن دوسری طرف انہوں نے یوں بھی کیا کہ انہوں نے اپنی غزل کو نظم کا آہنگ دیا یعنی روایتی عشقیہ موضوعات کی بجائے ہجر و وصال کے قصوں کی بجائے انہوں نے افکارِ عالیہ پیش کیے، فلسفیانہ موضوعات پر بات کی۔

سو ہم نے آپ کے اس نصاب میں اقبال کے کلام کے دو نمونے اس بنیادی نکتوں کو سامنے رکھتے ہوئے شامل کیے ہیں۔ ہم پہلے پڑھیں گے اقبال کی نظم ایک آرزو۔ جس میں ہم آپ کو بتائیں گے کہ کس طرح اس میں غزل کا تاثر ملتا ہے؟ اور اس کے بعد ہم مطالعہ کریں گے بالِ جبریل کی ایک غزل کا اور دیکھیں گے کہ اس میں سنجیدہ متین اور فلسفیانہ انداز میں اقبال نے غزل کو کیسے نظم کا آہنگ دے دیا ہے۔ تو سب سے پہلے بڑھتے ہیں اقبال کی نظم ایک آرزو کی طرف

دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں یارب!

کیا لطف انجمن کا جب دل ہی بجھ گیا ہو

شورش سے بھاگتا ہوں، دل ڈھونڈتا ہے میرا

ایسا سکوت جس پر تقریر بھی فدا ہو

آزاد فکر سے ہوں عُزلت میں دن گزاروں

دنیا کے غم کا دل سے کانٹا نکل گیا ہو

ہو ہاتھ کا سرہانا، سبزے کا ہو بچھونا

شرمائے جس سے جلوت، خلوت میں وہ ادا ہو

مانوس اس قدر ہو، صورت سے میری بُلبل

ننھے سے دل میں اُس کے، کھٹکا نہ کچھ میرا ہو

ہو دل فریب ایسا، کہکسار کا نظارہ

پانی بھی موج بن کر، اُٹھ اُٹھ کر دیکھتا ہو

پانی کو چھو رہی ہو، جھک جھک کے گل کی ٹہنی

جیسے حسین کوئی، آئینہ دیکھتا ہو

مہندی لگائے سورج، جب شام کی دلہن کو

سُرخی لیے سنہری، ہر پھول کی قبا ہو

راتوں کو چلنے والے، رہ جائیں تھک کے جس دم

اُمید ان کی میرا، ٹوٹا ہوا دِیا ہو

بجلی چمک کے اُن کو، کُٹیا میری دکھا دے

جب آسمان پہ ہر سو، بادل گھرا ہوا ہو

پچھلے پہر کی کوئل، وہ صبح کی موذن

میں اس کا ہمنوا ہوں، وہ میری ہمنوا ہو

کانوں پہ ہو نہ میرے، دیر و حرم کا احساں

روزن ہی جھونپڑی کا، مجھ کو سحر نما ہو

پھولوں کو آئے جس دم، شبنم وضو کرانے

رونا مرا وضو ہو، نالہ میری دعا ہو

اس خامشی میں جائیں، اتنے بلند نالے

تاروں کے قافلوں کو میری صدا درا ہو

ہر دردمند دل کو، رونا مرا رُلا دے

بیہوش جو پڑے ہیں، شاید انہیں جگا دے

(بانگِ درا)

ایک انتہائی سادہ سی یہ نظم جو کہ اسلوب کے حوالے سے سادہ ہے۔ یعنی ایسے الفاظ کا استعمال جو عام فہم ہے جو آپ کو با آسانی سمجھ آجاتے ہیں حالانکہ اقبال کو فارسی شاعری پر خاصی قدرت تھی لیکن اس کے باوجود عموماً اقبال کے ہاں یہ سادگی و سلاست دیکھی جاسکتی ہے یہ نظم اقبال کی کتاب" بانگ درا" سے لی گئی تھی۔ یہ ان کے پہلے دور کی شاعری ہے یعنی کہ وہ دور جس میں فکر اقبال نکھر رہی تھی، فکر اقبال سرگرداں تھی کسی ہدف کے لیے، کسی منزل کے لیے۔ اور منزل کا تعاقب کرتے وقت ایک بہت اہم چیز یا ایک بہت اہم احساس رومانوی احساس ہوتا ہے۔ ہم نے گذشتہ لیکچر میں کہا تھا کہ رومانیت بیسویں صدی کے آغاز تک انگریزی ادب سے کسی حد تک ختم ہو گئی تھی لیکن اس کے بعد تھوڑی سی نو رومانوی لہر نے مغربی ادب میں جنم لیا تھا اور اقبال جو ۱۹۰۵ء سے قبل اگرچہ پاکستان میں یا پاک و ہند میں تھے یعنی برصغیر میں تھے لیکن ۱۹۰۵ء کے بعد انہوں نے سفر یورپ کیا اور اس نو رومانوی احساس کی کچھ لو ان کے کلام میں کسی حد تک ہمیں دیکھنے کو ملی بھی لیکن ۱۹۰۵ء سے قبل اقبال کی شاعری پر رومانوی اثرات کیوں تھے؟ اس بات کو جواب ہم یوں دے سکتے ہیں کہ ہوا کچھ یوں کہ ۱۹۰۱ء میں جب سر عبد القادر نے اپنے رسالے "مخزن" کا اجراء کیا تو اس رسالے سے دراصل اردو ادب میں ایک رومانوی احساس پیدا ہوا جو پہلے ہلکے پھلکے انداز میں ' مختلف بکھری ہوئی ترتیب میں، بکھری ہوئی تحریروں میں دیکھا جاسکتا تھا بیسویں صدی کے آغاز پر یہ احساس مجتمع ہوا اور ایک خاص تحریک کی صورت اختیار کر گیا۔ اب ہوا یوں کہ وہ رومانوی تحریک جس کا آغاز مغربی ادب میں کم و بیش ایک سو سال قبل یعنی ۱۸۰۰ء جب ولیم وڈزورتھ اور ایس۔ ٹی کالرج نے مل کر ایک کتاب لکھی اور نام رکھا "لیریکل بیلڈ" ۔ گیتوں نما شاعری پر مبنی اس کتاب میں وڈزورتھ اور کالرج نے شعوری طور پر بہت سے سانچوں کو توڑ ڈالا۔ انہوں نے محسوس کیا کہ کلاسیکی لہجے میں 'جس میں چند محدود موضوعات پر بات کی جاتی ہے جن میں شاعری محلات اور امراء کے موضوعات یا امراء کے احساسات و کیفیات کے بیان تک محدود رہتی ہے ان کی داستانوں میں محض بڑوں کے قصے بیان کیے جاتے ہیں ان سے ہٹ کر زمین پر آیا جائے یعنی عام معاشرے کو شاعری میں جگہ دی جائے، عام معاشرے کو ادب کا موضوع بنایا جائے اور پھر نہ صرف معاشرے کو بلکہ شاعری کو فطرت کے قریب تر کر دیا جائے خواہ وہ وڈزورتھ کا خاص انداز ہو کہ جس میں دونوں کے باہمی معاہدے کے مطابق دونوں کی باہمی بات چیت کے مطابق یہ طے پایا تھا کہ وڈزورتھ دیہاتی زندگی کو منظر عام پر لا کر فطرت کی عکاسی کرے اور ایس ٹی کالرج دراصل مافوق الفطرت انداز میں فطری عناصر کا احاطہ کرنے کی کوشش کرے گا خواہ کچھ بھی ہو لیکن فطرت کو جگہ دی گئی تھی جس کے بعد مغربی ادب میں خاص طور پر رومانویت کافی دیر تک چھائی رہی۔

اس کے بعد اگر ہم اردو ادب کی بات کریں تو جیسا کہ ہم نے آپ کو بتایا کہ اردو ادب میں بیسویں صدی میں دراصل رومانوی احساس ایک تحریک کا روپ دھار گیا۔ اب اس رومانوی پس منظر کا مقصد کیا تھا؟ آپ نے یہ نظم سنی۔ آپ نے محسوس کیا ہو گا کہ اقبال بات کرتے ہیں کہ میں دنیا کی محفلوں سے دور چلا جاؤں ان وادیوں میں کہ جہاں لگے بندھے سانچے نہ ہوں جہاں روایات دامن گیر نہ ہوں جہاں رواجات زنجیر نہ بنیں غم نہ ہو غم کا احساس نہ ہو۔ رومانوی فلسفہ اگر ایک لمحے میں ہم آپ کو مختصر انداز میں بتانا چاہیں تو دراصل سترھویں ' اٹھارویں صدی میں " روسو" کے افکار سے آیا تھا کہ جس میں اس نے تمام زنجیروں کو توڑنے کی بات کی تھی ادب میں رومانویت جیسا کہ ہم نے آپ کو بتایا مغرب کے تحت آئی اور مغرب میں ایس ٹی کالرج اور ولیم وڈزورتھ نے اس کا آغاز کیا اردو ادب میں سر عبد القادر سے شروع ہوئی اور بعد میں اقبال، حفیظ جالندھری، حسرت موہانی اور ایسے دوسرے بہت سے شعراء کے ہاں اس کی جھلک ملتی ہے اور نہ صرف جھلک بلکہ کچھ شعراء تو رومانویت میں بالکل ڈوب کر رہ گئے جیسے اختر شیرانی کی شاعری اور پھر اگر افسانہ نگاروں کی بات کی جائے تو سجاد حیدر یلدرم، حجاب امتیاز علی، سلطان حیدر جوش اور ایسے دوسرے بہت سے افسانہ نگاروں یا نثر نگاروں نے رومانویت کو نثر کے پیراہن میں بیان کیا۔

اس نظم کی بات کریں تو اس میں بھی اقبال حقیقت سے ماورا تمام تر سانچوں کو توڑتے ہوئے ایک ایسی مثالی دنیا میں جانے کی بات کر رہے ہیں کہ جہاں سب کچھ ان کی خواہش، ان کے ارمان کے عین مطابق ہو اگر ہم رومانویت کے اسباب کی بات کریں تو ایک تو یہ کہ جب روایات بہت زیادہ پکی ہو جائیں، جب دراصل انسان خود کو روایات کی زنجیر کا غلام بنالے تو پھر انقلاب آیا کرتے ہیں اور نئی بات ہوتی ہے اور دوسرا جب مایوسی اور قنوطیت جب حد سے تجاوز کر جائے اور بقول غالب انسان رنج سے خوگر ہو جائے جس میں وہ کہتے ہیں

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

یعنی انسان تنگ آجائے حقیقت سے، تنگ آجائے حالات وواقعات سے اور ایک نئی دنیا، خیالی دنیا بسانے کی بات کرے اقبال کے ہاں اس نظم میں خاص طور پر اسی خیالی دنیا کا ایک نقشہ پیش کیا گیا ہے یہ ہے اس نظم کا یہ تاریخی پس منظر ہے۔ اب ہم اس کے الفاظ معنی جانتے ہوئے اس کے موضوع اور اس میں بیان کیے گئی باتوں کی تشریح کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ موضوع کے لیے وسیلۂ اظہار کس نوعیت کا اختیار کیا گیا جسے ہمیں اقبال کے تصورِ شعر سے آگاہی میں مدد ملے گی اقبال کہتے ہیں کہ

دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں یارب!

کیا لطف انجمن کا جب دل ہی بجھ گیا ہو

شورش سے بھاگتا ہوں، دل ڈھونڈتا ہے میرا

ایسا سکوت جس پر تقریر بھی فدا ہو

آزاد فکر سے ہوں عُزلت میں دن گزاروں

دنیا کے غم کا دل سے کانٹا نکل گیا ہو

دیکھیے اقبال ایک ایسی دنیا میں قدم رکھنا چاہتے ہیں جہاں پہ سب ان کے مطابق ہو جیسا کہ ہم نے کہا اب ابتدائی تین اشعار کی بات کریں تو اقبال کہتے ہیں کہ اے رب! میں دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں۔ کیا فائدہ ایسی محفل آرائی کا ایسی بزم آرائی کا کہ جب دل ہی بجھا ہوا ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ میں دنیا کے ہنگاموں سے کہیں دور چلا جاؤں اور دل ایک ایسا سکوت چاہتا ہے ایسی خاموشی چاہتا ہے ایسی جادوئی طلسماتی خاموشی کہ جس پر گفتگو بھی قربان ہو جائے ایسی خاموشی کہ جس میں الفاظ کی حاجت ہی نہ رہے۔

پھر اقبال کہتے ہیں کہ

ہو ہاتھ کا سرہانا، سبزے کا ہو بچھونا

شرمائے جس سے جلوت، خلوت میں وہ ادا ہو

مانوس اس قدر ہو، صورت سے میری بُلبل

ننھے سے دل میں اُس کے، کھٹکا نہ کچھ میرا ہو

یعنی اب اقبال فطرت کی طرف آتے ہیں۔ بالائی اشعار میں وہ یہ بتا چکے کہ وہ یہ چاہتے ہیں کہ دنیا کے غموں سے دور نکل جائیں۔ اب یہاں پر وہ یہ کہتے ہیں کہ جائیں کہاں؟ ایک ایسی رومانوی فضا، ایک ایسا رومانوی احساس ایک ایسی مثالی یوں کہہ لیجئے ایک ایسا مثالی میدان جو فطرت کے بالکل قریب ہو' فطرت کا حصہ ہو کہ کوئی شے غیر فطری نہ ہو انسان فطرت سے ناطہ جوڑتے ہوئے ہاتھ کا سرہانہ بنالے اور گھاس پر لیٹا کرے اور

خلوت میں بھی وہ ادائیں ہوں اکیلے پن میں بھی وہ مزہ ہو وہ لطف ہو کہ جو محفل میں بھی نہیں حاصل ہو تا یا انتہائی اچھے یوں کہہ لیجئے کہ مسحور کن وصال کا مزہ خلوت میں گویا اکیلے ہی نصیب ہو جائے۔ انسان فطرت کے کچھ ایسا قریب ہو کہ چرند پرند اس سے بالکل اس طرح مانوس ہوں کہ گویا وہ انہی کا ایک حصہ ہوں جیسا کہ اقبال نے کہا کہ بلبل ان سے اس طرح مانوس ہو جائے کہ اس کے ننھے سے دل میں انسان کا کوئی خوف نہ رہے انسان فطرت کے رنگ میں رنگا جائے تقسیم ختم ہو جائے اس کے بعد اقبال منظر کشی کرتے ہیں یہ اگر اسلوبیاتی اعتبار سے بات کی جائے یا فنی اعتبار سے بات کی جائے تو شعر اقبال کا ایک بہت بڑا وصف ہے کہ جس میں وہ لفظوں سے ایک ایسی تصویر کھینچتے ہیں کہ سارا کا سارا منظر ہمارے سامنے گھوم جاتا ہے اقبال کہتے ہیں

ہو دل فریب ایسا، کہسار کا نظارہ

پانی بھی موج بن کر، اُٹھ اُٹھ کر دیکھتا ہو

پانی کو چھو رہی ہو، جھک جھک کے گل کی ٹہنی

جیسے حسین کوئی، آئینہ دیکھتا ہو

مہندی لگائے سورج، جب شام کی دلہن کو

سُرخی لیے سنہری، ہر پھول کی قبا ہو

دیکھئے کس قدر حقیقی انداز میں 'لفظوں میں ایک ایسا مکمل منظر بیان کیا گیا ایک ایسی مکمل بات کی ہے کہ ہمارے سامنے وہ تصویر جو اقبال کے خواب کا حصہ ہو گی اقبال کے متخیلا کا حصہ ہو گی ہمارے سامنے کچھ ایسے آتی ہے کہ گویا شاید ہم اسی منظر میں موجود ہیں کہ کوہسار کا پہاڑی علاقوں کا ایک ایسا دلفریب سا نظارہ ہو ایک ایسا دلفریب منظر ہو کہ ہر شے مثالی نوعیت کا ہو کھلے ہوئے پھول، بہتے ہوئے جھرنے' نغمہ گاتے ہوئے پرندے 'مسحور کن فضائیں کہ جس میں ہر چیز مثالی ہو اور پانی اس مثالی منظر کو گویا اٹھ اٹھ کر دیکھتا ہو یعنی جھیل کا پانی اپنی دھیمی سی موجوں کے ساتھ بہا چلا جائے اور بار بار ہوا کے بار پر، ہوا کے زور پر اُٹھ کر اس حسین و جمیل اور مسحور کن طلسماتی منظر سے لطف اندوز ہو پھر تصویر کشی دیکھئے کچھ گُل آب کی ٹہنی یعنی پھولوں کی ٹہنی کچھ اس طرح بار بار ہوا کے جھونکوں کے باعث اس پانی میں جھکے یا پانی کی طرف دیکھے کہ جیسے وہ اپنا سنگھار کرنا چاہتی ہو ٹہنی اپنے حسن کو نکھارنا چاہتی ہو اور پانی سے گویا آئینہ کا کام لیا جا رہا ہو۔ پھر شام کی دلہن اور مہندی لگا نا سورج کا یعنی سورج کی وہ سرخی 'سورج کی وہ کسی حد تک پیلاہٹ کو مہندی سے تشبیہ دی گئی ہے اور بیان کیا گیا ہے کہ شام کی دلہن جب روح ارضی پر اپنے ڈیرے ڈالے تو سورج اپنی شفق سے اسے سرخی لگا رہا ہو اور پھولوں کی سرخی اس زردی مائل شفق میں گویا سنہری رنگ لیے، سنہری لباس لئے (قبا یعنی لباس لئے) وہاں موجود ہو کہ دلہن کے حسن کا مکمل طور پر سنگھار ممکن ہو سکے۔ گزرتے ہوئے وقت میں ظواہرِ فطرت کی مختلف صورتحال کی نشاندہی کرتے ہوئے یا ظواہرِ فطرت پر آتے ہوئے مختلف رنگوں کی منظر کشی کرتے ہوئے اقبال کہتے ہیں

راتوں کو چلنے والے، رہ جائیں تھک کے جس دم

اُمید ان کی میرا، ٹوٹا ہوا دِیا ہو

بجلی چمک کے اُن کو، کُٹیا میری دکھا دے

جب آسمان پہ ہر سو، بادل گھرا ہوا ہو

پچھلے پہر کی کوئل، وہ صبح کی موذن

میں اس کا ہمنوا ہوں، وہ میری ہمنوا ہو

یعنی اب ایک طرف تو گزرتے ہوئے وقت کی نشاندہی ہے تو دوسری طرف بے چین روح اس بات کی طرف آتی ہے یا اپنے موضوع کی طرف آتی ہے کہ یہ قوم جو خوابِ غفلت میں کھوئی ہوئی ہے کائنات پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نہ صرف روئے زمین بلکہ پوری کائنات پر قنوطیت چھائی ہوئی ہے اس کی قنوطیت کے خاتمے کے لیے وہ کہتے ہیں کہ اے کاش! کہ کوئی دیکھ لے کہ میں اس قوم کی رہبری کے لیے، اس قوم کو صحیح راستہ دکھانے کے لیے تڑپ رہا ہوں یعنی لوگ جان لیں کہ اقبال دراصل ہے کیا؟ وہ کہتے ہیں کہ کوئی ایسا معاملہ ہو جائے کہ جب سارے کے سارے رات کے قافلے جب تھک جائیں مایوسی اپنی انتہا کو پہنچ جائے تو میرا ٹوٹا ہوا دیا لوگوں کو راستہ دکھانے، روشنی کا کام دے پھر جب رات کے نتہائی کدے میں بادل گنگھور گھٹاؤں کی صورت میں آجائیں اور کچھ سوجائی نہ دے اور کچھ دکھائی نہ دے تو بجلی کی ایک کوند لوگوں کو میری کھٹیا کا پتا دے دے وہ کھٹیا جو انہوں نے دنیا کی تمام تر رونقوں سے آزاد ہو کر اوپر کے اشعار میں بنائی پھر وہ کہتے ہیں کہ وقت گزرتا چلا جائے اور پچھلے پہر کی کوئل جب کوکے تو گویا صبح کی آذان کا وقت آجائے تو پھر وہ کہتے ہیں کہ میری آواز اور اس کی آواز ایک بن جائے جس طرح سے کوئل صبح کے وقت ظواہر فطرت کو آئندہ آنے والی صبح کا پیغام دیتی ہے اور بیدار کرتی ہے اس طرح میری آواز لوگوں کو بیدار کرنے لگے اور ایک ایسا موقع آئے کہ میں خوابِ غفلت میں پڑے ہوئے لوگوں کو جگا دوں اقبال کہتے ہیں کہ:

کانوں پہ ہو نہ میرے، دیر و حرم کا احساں

روزن ہی جھونپڑی کا، مجھ کو سحر نما ہو

پھولوں کو آئے جس دم، شبنم وضو کرانے

رونا مرا وضو ہو، نالہ میری دعا ہو

اقبال کہتے ہیں کہ ایسا وقت آجائے کہ ہمیں مندروں میں بجنے والے بھجن یا مسجدوں میں ہونے والی آذان کی ضرورت نہ رہے اور صبح کے وقت ہم خود جاگ جائیں یعنی کانوں کو دیر و حرم کا احسان نہ لینا پڑے۔ صبح اٹھنے کے لیے جھونپڑی ہی میری ایسے مقام پر ہو کہ سورج کی پہلی کرن گویا صبح کی پہلی ذو سیدھی جھونپڑی کی کھڑکی سے، جھونپڑی سے سوراخ سے اندر جھانکے اور آنکھ کھل جائے اور پھر جب پھولوں کو وضو کروانے کے لئے شبنم آئے یعنی شبنم کے قطرے جب پھولوں پر پڑیں تو میری آہ و زاری 'میری آہ و بکا' میرا نالہ گویا اس طرح بلند ہو اس طرح پرواز بھرے کہ سب پر اس کا اثر ہو یعنی میرا وضو میرا رونا ہو جائے اور میرا نالہ یعنی میری آہ و بکا اس قوم کی دعا بن جائے یعنی اب اقبال ایک خاص رومانوی لہجے سے آرہے ہیں اپنے اصل موضوع کی طرف کہ جس میں ہمیں یہ پتا چلتا ہے کہ وہ ایک ایسے رومانوی شاعر نہیں کہ جو صرف دنیا کی حقیقت سے فرار چاہتے ہیں بلکہ وہ یہ چاہتے ہیں کہ وہ ایک ایسے قام پر چلے جائیں، اس حالت میں چلے جائیں دنیا اس کیفیت میں چلی جائے کہ وہ پھر بالآخر اقبال کی فریاد سُن لے اور جو وہ چاہتے ہیں وہ ممکن ہو جائے اقبال کہتے ہیں:

اس خامشی میں جائیں، اتنے بلند نالے

تاروں کے قافلوں کو میری صدا درا ہو

ہر دردمند دل کو، رونا مرا رُلا دے

بیہوش جو پڑے ہیں، شاید انہیں جگا دے

آخر میں اقبال واضح طور پر اس مقام پہ آجاتے ہیں کہ جہاں پہ ہمیں ایک ایسا شاعر نظر آتا ہے ایک ایسا ادیب نظر آتا ہے ایک ایسا رہبر نظر آتا

ہے جو اس قوم کی زبوں حالی پر روتا ہے، کڑتا ہے اور چاہتا ہے کہ انہیں راہ راست پر لے آئے، انہیں بیدار کر دے، انہیں ایک مرتبہ پھر اس مقام پر لے جائے کہ جس کے لئے وہ جانے جاتے تھے۔ اقبال کہتے ہیں کہ ایسی مسحور کن خاموشی میں میری آہ وزاری کچھ ایسا کمال کر دے، کچھ ایسا معجزہ کر دے کہ تاروں کا وہ قافلہ جو آسمانوں کی بلندیوں پر جا رہا ہو اس کے لئے میری آواز گھنٹی کا کام دے (درا کو گھنٹی کہتے ہیں) تو شاعر کہتا ہے کہ میرے نالے نہ صرف زمین پر ہیں بلکہ عرش کی بلندیوں تک پہنچیں تاکہ انہیں شرفِ قبولیت ملے اور میرا رونا شاید ایسا ہو کہ ان دلوں کو کہ ان دلوں کو کہ جن پر مہر لگتی چلی جا رہی ہے شاید ان کو بھی رولا دے اور کسی نہ کسی طرح سے وہ خوابِ غفلت سے بیدار ہو جائیں تو مجموعی طور پر ایک رومانوی فضا قائم کر لینے کے بعد اقبال اپنے اصل موضوع پر آتے ہیں اور اس قوم کا درد ہمیں اس نظم میں دیکھنے کو ملتا ہے دراصل یہ رومانویت کھوکھلی رومانویت نہیں کہ جس میں حقیقت سے فرار شاعر کا مطمأ نظر ہو یہ رومانویت ایک ایسی رومانویت ہے جو بلندیوں پر پرواز بھر لینے کے بعد ایک نئے عزم کے ساتھ نئے نصب العین کے ساتھ نئے ایجاز کے ساتھ زمین پر آئے اور قوم کی تقدیر بدل کر رکھ دے۔ رومانویت اور یہ لطیف احساس، یہ آرائش، یہ نظارے، یہ غزل کا موضوع ہیں یا یہ غزل کا آہنگ ہیں لیکن اقبال کے ہاں ایک نظم میں بھی دیکھنے کو ملتے ہیں جس کی ایک مثال تھی یہ نظم ایک آرزو۔ پھر اس میں اقبال کی لفظی تصویر کشی ' تمثال کاری، ان کے تصورِ شعر کی ایک بہت بڑی خصوصیت ہے یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ سادگی وسلاست ' اچھوتی تشبیہات اور بلند وبانگ تمثال کاری اقبال کے اسلوب کا خاصا ہیں سو اب ہم بڑھتے ہیں نصاب میں شامل اقبال کے دوسرے نمونہ کلام کی طرف۔ یہ ایک غزل ہے جس کا اظہار یہ یا جس کا ابلاغ یا اسلوب نظم کے بہت قریب ہے کیسے؟ یہ ہم پڑھ کر اندازہ کریں گے تو پڑھتے ہیں اقبال کی غزل

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سُوئے کوفہ وبغداد
نہ فلسفی سے، نہ ملاّ سے ہے غرض مجھ کو
یہ دل کی موت، وہ اندیشہ و نظر کا فساد
فقیہہ شہر کی تحقیر، کیا مجال میری
مگر یہ بات کہ میں ڈھونڈتا ہو دل کی کشاد
عشق کی اِک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں
خرید سکتے ہیں دنیا میں عشرتِ پرویز
خدا کی دین ہے، سرمایۂ غمِ فرہاد
کیے ہیں فاش، رموزِ قلندری میں نے
کہ فکرِ مدرسہ وخانقاہ ہو آزاد
رِشی کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم
عصا نہ ہو تا کلیمی ہے کارِ بے بنیاد
(بالِ جبریل)

عزیز طلبا اس غزل میں اقبال نے غزل کے محبوب موضوعات میں سے کسی پر بھی بات نہیں کی دیکھئے اقبال کہتے ہیں

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد

مری نگاہ نہیں سُوئے کوفہ و بغداد

الفاظ: معنی

اہلِ نظر: وہ لوگ جو ظاہر سے باطن تک جھانک سکیں یعنی اندر تک جو دیکھ سکتے ہیں

تازہ بستیاں: نئے جہان

سوئے کوفہ و بغداد: بغداد اور کوفہ کو طرف (عراق کے دو اریخی شہر کہ جو کبھی اپنے علمی سرمائے کے باعث جانے پہچانے جاتے تھے)

اقبال کہتے ہیں کہ اہلِ نظر اب نئی بستیاں آباد کریں گے کہ اہلِ جنوں پرانے گھونسلوں سے، پرانی بستیوں سے، پرانے آشیانوں سے گویا تنگ آ گئے اب جتنی قنوطیت سہی جا سکتی تھی سہی جا چکی اب ہم جہانِ نوع تلاشیں گے۔ اب ہم اپنے لیے اپنی مرضی کے مطابق آشیانہ تراشیں گے۔ وہ آشیانہ کہ جس میں سب کچھ ہماری خواہشات کے عین مطابق ہو گا اور اس سلسلہ میں اب ہم اُس علمی سرمائے کی طرف نہیں دیکھیں گے جو ماضی کا حصہ بن گیا۔ اقبال کے نزدیک ایک طرف روایت سے جڑھنا بہت اہم ہے اور دوسری طرف نئے اسلوب یا نئے علوم کی ترسیل بہت اہم ہے یہی وجہ ہے کہ یہاں وہ کہتے ہیں کہ اب ہم نئے جہانوں کی طرف بڑھیں گے انہوں نے کہا تھا کہ "جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے مٹا دو" یعنی پرانی کوئی بات نہ رہے سب کچھ نیا ہو جائے وہ فلسفہ جو ہمیں ماضی میں بچا نہ سکا، وہ علم جو ہماری نجات کا باعث نہیں بن سکا اب ہم اس علم کو ساتھ لے کر نہیں چلیں گے بلکہ اس سے آگے کی بات کریں گے روایت ہو گی کلامِ پاک آفاقی علم ہے آفاقی کتاب ہے آفاقی پیغام ہے سو وہ ہمارے ساتھ ہو گا لیکن اب ہم بغداد اور کوفہ کے اس علمی سرمائے سے صرف کسبِ فیض نہیں کریں گے کہ جو ماضی کا حصہ تھا اب ہم اپنی نظر کو وسیع کریں گے یہاں پہ اقبال دراصل مشرق و مغرب دونوں کو ملانے کی بات بھی کرتے ہیں کہ اگر ہمیں کامیاب ہونا ہے اگر ہمارا مقصد ہمارا منتہائے مقصود یہ ہے کہ ہم پھر سے اپنی محکومی کے نتیجے میں ایک دفعہ پھر حاکم ہو جائیں ایک دفعہ پھر ہمارا زوال عروج میں بدل جائے تو اس کے لئے نئی منازل کی تلاش ضروری ہے نئی کہکشاؤں کی تسخیر لازم ہے اگلے شعر میں اقبال کہتے ہیں کہ

نہ فلسفی سے، نہ ملاّ سے ہے غرض مجھ کو

یہ دل کی موت، وہ اندیشہ و نظر کا فساد

الفاظ: معنی

فلسفی: غور و فکر کرنے والا

ملا: عام عالم دین، مولوی

اندیشہ: خدشہ، گمان

اقبال کہتے ہیں کہ نہ میرا منتہائے مقصود صرف فلسفہ ہے کہ جو ہر بات کو منطق کی روح سے دیکھتا ہے جو ہر با کو عقل کی کسوٹی پر پرکھتا ہے اور نہ میں اس ملا کے پیچھے جانا چاہتا ہوں کہ جس نے اس دین کو بدنام کر کے رکھ دیا ہم نے گذشتہ لیکرز میں جب حالی پر بات کی تھی تو وہ بھی اسی بات کو رونا روتے تھے کہ "کیا دینِ برحق کو بدنام انہوں نے" یا جب ہم نے اکبر الٰہ آبادی کی بات کی تھی تو ان کے نزدیک بھی شیخ صاحب جو تھے قابلِ تردید تھے اقبال کے ہاں بھی ہم یہی دیکھتے ہیں دراصل اقبال نہ تو صرف اور صرف فکر و فلسفے کے بندے تھے اور نہ صرف کھو کھلی ملائیت تھی بلکہ

ان کا نصب العین تو یہ تھا کہ ہم فکر و فلسفے سے نئے راستے تلاش کریں لیکن اس کے بعد اگر ہم ملایا کھوکھلے عالمِ دین کی مذہبیت میں پھنس کر رہ گئے وہ مذہبیت کہ جو دراصل دینِ اسلام کا اصل رنگ ہے ہی نہیں تو دراصل ہمیں صرف مناظروں کی طرف لے کہ جاتی ہے یا ہمیں صرف تصادم کی طرف لے جاتی ہے وہ ملائیت ہماری کامیابی و کامرانی کا باعث نہیں بن سکتی لہٰذا اقبال کہتے ہیں کہ اب نہ تو صرف میں توکل سے کام لوں گا اور نہ دین کے لگے بندھے سانچوں سے بلکہ اب جنوں خیزی ہی اس قوم کا علاج ہو گی جیسا کہ وہ اگلے شعر میں کہتے ہیں

فقیہہ شہر کی تحقیر، کیا مجال میری

مگر یہ بات کہ میں ڈھونڈتا ہو دل کی کشاد

الفاظ: معنی

فقیہہ شہر: قانون بنانے والا

مجال: ہمت، جرات

دل کی کشاد: دل کی وسعت

اقبال کہتے ہیں کہ میری کیا مجال کہ میں کسی فقیہہ شہر کی تحقیر کروں اس کو حقارت سے دیکھوں لیکن بات یہ ہے کہ اب میں دل کی کشادگی تلاش کر رہا ہوں وہ کشادگی جس کی حدیں توکل سے کہیں دور ہیں۔ عشق شروع ہی وہاں سے ہوتا ہے جہاں پہ عقل کی حد ختم ہو جاتی ہے کہ اب میں وسعتوں میں رقص کرنا چاہتا ہوں اب میں وسعتوں کا عرفان چاہتا ہوں ایسے میں اب میں فقیہہ شہر کے بتائے ہوئے اور بنائے ہوئے سانچوں تک محدود نہیں رہ سکتا اگلے شعر میں اقبال کہتے ہیں کہ

خرید سکتے ہیں دنیا میں عشرتِ پرویز

خدا کی دین ہے، سرمایہء غمِ فرہاد

الفاظ: معنی

عشرت: عیش کرنا

پرویز: ایران کا بادشاہ (اس کے نام پیغامِ رسالت بھیجا گیا تھا اسے دین کی دعوت دے گئی تھی لیکن اس نے اس پیغام کو نہ مانا اور وہ خط کہ جس میں وہ پیغام بھیجا گیا تھا اس کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیئے لیکن پھر وقت کی محرک نے دیکھا کہ پھر اس کی سلطنت کے اُتنے ٹکڑے ہو گئے کہ جتنے کاغذ کے ٹکڑے کیے گئے تھے)۔

سرمایۂ غمِ فرہاد: شیریں فرہاد کا وہ ایک روایتی قصہ کہ جس کے تحت فرہاد نے شیریں کے عشق میں دودھ کی نہر نکال ڈالی تھی یعنی شدت غم اور جذبے کی اس قدر تھی کے پہاڑ سے پتھر سے نہر روانہ ہو گئی۔

اقبال غزل کے اس شعر میں کہتے ہیں کہ اہلِ نظر یعنی اہلِ بصیرت وہ بصیرت کہ جو ظاہر سے پھلانگ کر باطن تک دیکھ سکتی ہے وہ لوگ اس قدر دولت منداس قدر طاقت ور اور اس قدر مضبوط ہوتے ہیں کہ ان کے سامنے پرویز کے جاہ و حشم کی کوئی مجال یا اس کی کوئی حیثیت ہی نہیں رہتی وہ لوگ اپنے زورِ عشق سے اپنے جذبات کے بل بوتے پر کچھ بھی کر لینے کی قابلیت و صلاحیت رکھتے ہیں کہ یہ وہ لوگ ہیں کہ جن کو ربِ تعالیٰ نے وہ غم، وہ جذبات کی حدت دی ہے کہ جو فرہاد میں تھی تو وہ دودھ کی نہر نکالنے پر قادر ہو جاتا ہے یعنی ایک ایسا ایجاز کہ جو ہر بندے کے بس کا روگ نہیں ہوتا ہر بندے کے بس کی بات نہیں ہوتی جیسے ہم نے گذشتہ لیکچر میں بات کی تھی شعر کا حوالہ دیا اقبال کے کہ

عشق کی اِک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں

عشق انسان کو دراصل اس قدر مضبوط کر دیتا ہے کچھ ایسا مؤثر کر دیتا ہے کہ پھر اس کے لئے کچھ بھی کرنا ممکن ہو جاتا ہے تو ایسے میں عشرتِ پرویز کی کیا اہمیت اس کا کیا مقام دراصل اقبال اس عشق کے قائل تھے عشق کے اس جذبے کے قائل تھے کہ جس کی حد کوئی نہیں جو من و تو کو ختم کر دیتا ہے جو فنافی الذات کے بعد اپنا وجود ختم کر تا دیتا ہے۔ یہ عشق ایک ایسی قوت ہے جو ہر لحظہ اسے آگے سے آگے بالکل اسی طرح شاید جسے ہم آسمان کہتے ہیں اس کی حقیقت خلا سے بڑھ کر اور کچھ بھی نہیں کہ ہم آج تک اس دنیا کی بلندی ناپنے میں کامیاب نہیں ہوئے بالکل اسی طرح ان کا عشق ان کا جذبہ منازل سے ماورا ہو کر ہر لحظہ انہیں مصروفِ عمل مصروفِ سفر رکھنے پر اکساتا ہے لہٰذا عشرتِ پرویز ہو یا قیصر و قصریٰ کے وہ محلات ان کی ان کے جذبۂ عشق کوئی حقیقت اور کوئی اہمیت نہیں رہتی اگلے شعر میں اقبال کہتے ہیں

کیے ہیں فاش، رموزِ قلندری میں نے
کہ فکرِ مدرسہ و خانقاہ ہو آزاد

الفاظ: معنی

رموز: رمز کی جمع یعنی راز

قلندری: درویشی

فاش: کھول دینا، افشاء کر دینا

مدرسہ: تعلیم حاصل کرنے کی جگہ

خانقاہ: وہ جگہ جہاں تصوف کی تعلیم دی جائے

پرانے دور میں علم کا اک بہت بڑا مرکز بزرگوں کی خانقاہیں ہوا کرتیں تھیں لیکن اقبال یہاں کہتے یہ ہیں کہ میں نے وہ قلندری کے رموز درویشی کے وہ راز افشاء کیے ہیں کہ اب شاید ممکن ہو سکے کہ مدرسہ و خانقاہ کو وسعت مل جائے کہ ان کے وہ افکار جو محدود ہو کر رہ گئے ہیں ان میں قدرے بہتری آ جائے قدرے وسعت پیدا ہو کہ اب وہ ایک مرتبہ پھر اپنے محدود دائروں میں افشاں ہونے لگے ہیں حالانکہ علم کی تو کوئی حد ہوتی ہی نہیں

رِشی کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم
عصا نہ ہو تا کلیمی ہے کارِ بے بنیاد

الفاظ: معنی

رشی: دیوانگی کی ایسی کیفیت جس میں انسان کو اپنی خبر نہیں رہتی (مہاتما بدھ کی جانب اشارہ ہے)

برہمن: ہندوؤں کی ایک اعلیٰ ترین ذات

طلسم: جادو

عصا: لاٹھی، اشارہ ہے حضرت موسیٰ علیہ السلام کی لاٹھی کی طرف

کلیمی: وہ صفت جس کے تحت حضرت موسیٰ علیہ السلام اللہ سے کلام کرتے تھے

کارِ بے بنیاد: بے فائدہ کام ٗ بے کار کام

اقبال کہتے ہیں کہ رشی فاقے بر ہمن کا طلسم نہیں توڑ پائے یعنی خواہ کتنی ہی جدوجہد کرلی جائے دراصل محض تارک الدنیا ہونے سے حقیقت کا راز فاش نہیں ہوتا حقیقت کھل نہیں پاتی جب تک کہ ربِ تعالیٰ کا ایجاز دل میں نہ آجائے جب تک کہ ربِ تعالیٰ دل میں اپنے نور کی جوت نہ جگا دے خواہ وہ جوت دل میں جاگے یا حقیقتاً ایک عصا کی صورت میں مل جائے یا ایک خاص موسیقی کی صورت میں کچھ ادا ہو جائے یعنی اس وقت تک مہر دل کی ختم نہیں ہو سکتی دل پر لگا ہوا سیاہی کا داغ نہیں مٹ سکتا جب تک کہ ربِ تعالیٰ کی طرف سے مہربانی نہ ہو جائے خواہ کتنی ہی باتیں کرلی جائیں خواہ موسیٰ کو کتنی ہی قدرت تھی اپنی زبان پر خواہ موسیٰ کس قدر قابل تھا اپنی صلاحیت میں کہ وہ ربِ تعالیٰ اللہ تبارک و تعالیٰ سے گفتگو کر لیتے تھے حضرت موسیٰ علیہ السلام۔ اس کے باوجود انہیں اس وقت تک کامیابی و کامرانی نہیں مل سکتی تھی جب تک کہ ان کے اعصا میں وہ اعجاز نہ ہوتا وہ کرشمہ نہ ہوتا کہ جس نے کبھی انہیں دریاؤں کو کاٹ دینے پر دریاؤں کو بانٹ دینے پر قادر کر دیا تو کہیں اس اژدہے نے، اعصا سے بننے والے اژدہے نے سارے کے سارے سانپوں کو نگل لیا گویا حضرت موسیٰ علیہ السلام کی عظمت درست ان کی قادر کلامی درست لیکن جب تک اللہ تبارک و تعالیٰ کا اعجاز نہ مل جائے جب تک اللہ تبارک و تعالیٰ چن نہ لے تب تک تمام کی تمام تر صلاحیتیں کارِ بے بنیاد رہتیں ہیں کیونکہ جب تک شفاعتِ ربی نہ ہو تب تک کچھ بھی ممکن نہیں ہوتا۔

اس غزل میں علامہ اقبال نے اپنی اس پختہ تر سوچ کا اظہار کیا جس کا آغاز شاید ایک آرزو سے ہو چکا تھا لیکن اس وقت اقبال کا اسلوب قدرے روایتی تھا یہی وجہ ہے کہ ہمیں نظم میں غزل کا رنگ نظر آیا لیکن بالِ جبریل تک پہنچتے پہنچتے اقبال کا فکر اپنی بلندی تک بخوبی پہنچ چکا تھا یہی وجہ ہے کہ اب ان انہوں نے غزل کو بھی اپنے حقیقی فکر کے اظہار کا وسیلہ ہی بنایا ہم نے دیکھا کہ گذشتہ نظم میں ایک آرزو میں اقبال نے لفظی پیکر تراشی کی۔ اقبال نے رومانوی اسلوب اپنایا۔ تشبیہات و استعارات کا استعمال کیا گیا پھر ہم نے دیکھا کہ تمثال کاری اور قوتِ متخیلا کا بہترین استعمال اس غزل میں ہمیں دیکھنے کو ملا۔ جس کے متعلق یہ توقع کی جاسکتی تھی کہ غزل تو شاید محبت کے معاملات کے بیان کا نام ہے یا عشقیہ موضوعات پر ہی ہوتی ہے۔ اقبال نے بالکل نئے پیرائے پر بات کی ان کا بنیادی موضوع نئے منازل کی تلاش تھا اور یہ بنیادی موضوع پوری کی پوری غزل میں ہمیں مسلسل نظر آیا حالانکہ ابتدائی لیکچرز میں ہم وضاحت کر چکے کہ غزل اس ہندی صنف کا نام ہے کہ جس کا ہر شعر اپنی ذات میں ایک مکمل اکائی ہوتا ہے دوسرے سے اس کا تعلق ہونا ضروری نہیں ہوتا لیکن آپ دیکھئے کہ اس غزل میں اقبال شروع سے لیکر اگر ہم پہلے مصرے کی بات کریں کہ

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد

اور اگر ہم آخری مصرے کی بات کریں کہ جس میں وہ یہ کہتے ہیں کہ

اعصا نہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد

یعنی شروع سے لیکر وہ ماورائیت کی بات کرتے ہیں تازہ بستیاں آباد کرنے کا اعلان پہلے مصرے میں اور موسیٰ علیہ السلام کے ایجاز کی بات آخری مصرے میں شروع سے لے کر ماورائیت اور آخر تک اعجاز وہ کرشمہ کہ جو یقیناً عقل سے ماوراء ہی ہوتا ہے۔

ہم نے اقبال کے گذشتہ لیکچر میں ان کے تصورِ خودی پر بات کی تصورِ مردِ کامل پر اور عقل و عشق پر۔ اس لیکچر میں ہم نے ان کی ایک نظم "ایک آرزو" کا مطالعہ کیا اور ایک غزل کا مطالعہ کیا دونوں میں ہم نے اس بات کو پیشِ نظر رکھا کہ اقبال کے مفہوم تک پہنچنے کے ساتھ ساتھ ہم دیکھ سکیں کہ بطور شاعر ان کے کلام کی اسلوبیاتی خصوصیات کیا ہیں اور ہم نے نشاندہی کی اقبال کے ہاں سادگی و سلاست پائی جاتی ہے اچھوتی تمثال

کاری پائی جاتی ہے تشبیہات واستعارات کا بہترین استعمال ملتا ہے اور وہ مختلف تلمیحات کے ذریعے اپنی بات عوام تک اپنے پڑھنے والوں تک اور اپنی قوم تک پہنچانا چاہتے ہیں لیکن دونوں نمونہ ہائے کلام کو سامنے رکھے ئے تو آپ اسی نتیجے پر پہنچیں گے کہ اقبال کبھی بھی شعر برائے شعر یا ادب برائے ادب کے نظریے کے قائل نہیں تھے وہ اپنی عظمت کا اعتراف نہیں چاہتے تھے وہ قوم کو بیدار کرنا چاہتے تھے اللہ کرے کہ ان کی باتیں ان کا کلام ان کا فلسفہ میرے آپ کے گویا ہم سب لے دلوں میں گھر کر سکے ہم اس کی صحیح طور پر تفہیم کر سکے کہ شاید اسی صورت میں آج ہم اپنی منزل کا سراغ پانے میں کامیاب ہوں گے۔

[Back to Conversion Tool]

[Back to Home Page]

سبق: ۱۱ حفیظ جالندھری

ہم اردو میں شاعری کے خصوصی مطالعات کے سلسلے میں میر، غالب، اکبر و حالی اور اقبال کا مطالعہ کر چکے ہیں جہاں مشاہیر ادب کا مطالعہ کیا وہیں ہم نے آگہی حاصل کی اٹھارویں صدی سے بیسویں صدی کے سیاسی اور سماجی حالات کی اور یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ مختلف ادوار میں مختلف سیاسی اور سماجی حالات شعرا کرام پر اور من حیث المجموعی ادیبوں پر کس طرح اثر انداز ہوئی اور مختلف ان سے کس طرح کے اثرات قبول کرتے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ میر تقی میر کی طبیعت میں نازک مزاجی آگئی۔ غالب انا پسند ہو گئے مولانا حالی جو ایک حلیم طبع آدمی تھے انھوں نے قوم کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور یہی کام اکبر الہ آبادی نے طنز و ظرافت کے تیر چلا کر کیا۔

بیسویں صدی تک اردو ادب انگریزی ادبیات سے خاصی حد تک آشنا ہو چکا تھا ہم جان چکے تھے کہ مغرب میں کون سی تحاریک کس وقت آئیں اور انھوں نے ادب کو کس طرح متاثر کیا۔ آج جس شخصیت کا مطالعہ کرنے جا رہے ہیں اس کا پہلا افتخار تو یہ ہے کہ انھوں نے وطن عزیز کے ترانے کو الفاظ دیئے اس کی دوسری عظمت یہ ہے کہ اس نے بیسویں صدی میں " شاہنامہ اسلام " جیسی عظیم مثنوی لکھی۔ وہ طویل رزمیہ نظم کہ جس میں انھوں نے مسلمانان عالم کی تاریخ کو چار جلدوں میں مرتب کیا۔ اور ادب کا استاد یا یوں کہہ لیجئے کہ ادب کا طالب علم ہونے کے ناطے میرے نزدیک ان کی سب سے بڑی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے ایک ایسی صنف یعنی گیت میں طبع آزمائی کی اور اس کو نکھارا جو کسی اور ادب سے نہیں یعنی فارسی، عربی یا مغربی ادب سے نہیں ہے بلکہ گیت کا تعلق میری اور آپ کی دھرتی سے تھا، ہماری مٹی سے تھا۔

گیت وہ صنف ہے جس میں اردو ادب میں سب سے پہلے طبع آزمائی ہوئی تھی۔ ہم بات کر رہے ہیں دکنی دور کی، جب اردو اپنے ابتدائی مراحل میں تھی اور آج اس ادب کو ہم نیم اردو ادب کا نام دیتے ہیں۔ لیکن جوں جوں اردو ادب نے اپنا جداگانہ تشخص اختیار کیا۔ شعرا اردو نے شاید اسے مقامی صنف گردانتے ہوئے یا شاید غیر ادبی صنف جانتے ہوئے آہستہ آہستہ کچھ ایسا نکھارا کہ بدقسمتی سے آج بھی گیت نگار اور گیت لکھنے والے اپنے آپ کو باقاعدہ شاعر نہیں مان پائے اور آج ہم بہت بڑے بڑے گیت نگاروں کو ادب میں مقام نہیں دے پاتے۔ حفیظ جالندھری جس کا آج ہم مطالعہ کریں گے ان کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے گیت کے فن کو نکھارا، گیت کی صنف کو دوام بخشا اور شاید ایک وقت آئے گا کہ جب ہم حفیظ جالندھری کے گیتوں کے بدولت ہی گیت اور گیت نگاروں کو ادب میں جگہ دی پائیں گے تو قبل اس کے کہ ہم حفیظ کے حوالے سے مزید بات کریں ہم دیکھتے ہیں ان کے حالات زندگی:

حالات زندگی:

حفیظ جالندھری ۱۴ جنوری ۱۹۰۰ء کو حافظ شمس الدین کے ہاں جالندھر میں پیدا ہوئے۔ نام محمد حفیظ، تخلص حفیظ اور کنیت ابو الاثر ہے۔ ان کو " شاعر پاکستان " اور " فردوسی اسلام " کہا جاتا ہے۔ ابتدائی تعلیم جالندھر سے حاصل کی تاہم گھریلو حالات کی بدولت تعلیم جاری نہ رکھ سکے۔ لیکن ان کی فطری ذہانت و قابلیت کے سامنے بڑے بڑے سند یافتہ بھی نہیں ٹھہر سکتے۔ شعر و شاعری اور علمی و ادبی مشاغل سے آغاز ہی سے علاقہ تھا۔ غزل، گیت اور نظم لکھتے اور احباب کو سناتے یہ ان کا مشغلہ تھا۔ مولانا غلام قادر گرامی کے ساتھ مل کر رسالہ " اعجاز " جاری کیا اور باقاعدہ مولانا کی شاگردی اختیار کی۔ انہوں نے حفیظ کو سہل ممتنع کی طرف مائل کیا۔

تلاش معاش کے سلسلے میں لاہور آکر " ہونہار بک ڈپو " قایم کیا۔ جہاں اپنی نگرانی میں علمی و ادبی کتب کی طباعت و اشاعت کرواتے رہے۔ اور مختلف صحافی اداروں سے بھی وابستہ رہے۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران حکومت ہند نے ان کو ان کی علمی قابلیت اور ذاتی اعتماد کی بنا پر دہلی میں " سانگ پبلسٹی آر گنائزیشن " کا ڈائریکٹر مقرر کیا۔ تقسیم ہند کے بعد قائد اعظم کی ایما پر آپ کو آزاد کشمیر میں یہی عہدہ سونپا گیا۔ دیہی امدادی ترقی کے ادارہ تعمیر نو اور افواج پاکستان میں ڈائریکٹر آف مورال کے طور پر کام کیا۔

رسالہ "مخزن" کے بھی مدیر رہے۔ پاکستان کے وفود کی ثقافتی راہنمائی کی اور ہر جگہ وحدت نظریہ پاکستان کی تبلیغ کرتے رہے۔ حفیظ نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ لاہور میں ہی گزارا اور یہیں ۲۱ دسمبر ۱۹۸۲ء کو راہی ملک عدم ہوئے۔

محاسن کلام:

حفیظ ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ اردو کے علاوہ ہندی اور فارسی پر تو دسترس کامل رکھتے ہی تھے، ان کی شاعری اس حقیقت پر دال ہے کہ انھیں عربی زبان پر بھی خاصا عبور تھا۔ جب انھوں نے شاعری کا آغاز کیا تو رومانویت اردو ادب پر غالب تھی۔ چنانچہ حفیظ کی شاعری میں فطرت کی رنگارنگی اور جذبات کی جولانی واضح طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔ "شاہنامہ اسلام" اور قومی ترانے" کے افتخار کے علاوہ گیت کی صنف کو وسعت بخشنے اور اسے درجہ کمال تک پہنچانے کا سہرا بھی حفیظ کے سر ہے۔

روانیء بیان، حسن تغزل، بلا کی موسیقیت، فارسی، عربی، ہندی الفاظ کی آمیزش، مناثر فطرت کی عکاسی اور فطری جذبات کا مترنم اظہار حفیظ کی شاعری کے امتیازی اوصاف ہیں۔

حفیظ کا دور جیسا کہ آپ نے دیکھا ۱۹۰۰ء سے ۱۹۸۲ء تک کا ہے۔ ہم نے جب میر کے حوالے سے بات کی تو ہم نے ۱۷۲۰ء سے ۱۸۱۰ء تک کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم نے دیکھا کہ مسلمانان ہند زوال کا شکار تھے۔ غالب کی بات ہوئی تو ہم نے بات کی کہ یہ زوال اپنے عروج کو پہنچ گیا اور ۱۸۵۷ء میں مسلمانان ہند بالآخر حاکم سے محکوم ہو گئے۔ ہم نے مولانا حالی اور اکبر کا مطالعہ کیا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ مسلمانان ہند اس وقت مایوسی کے اندھیروں میں تھے۔ یہ وہ دور تھا جب اکبر اور حالی نے مسلمانوں کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔ انیسویں اور بیسویں صدی کے سنگم میں ہم نے اقبال کا مطالعہ کیا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ اب مسلمان آہستہ آہستہ خواب غفلت سے بیدار ہو رہے تھے۔

وہ امید کی لو یا جذبہ مستانہ کی شدت، چنگاری جو حالی کی نظموں اور اکبر الہ آبادی کے قطعات نے مسلمانان ہند میں پھونک دی تھی آہستہ آہستہ رنگ جمانے لگی تھی اقبال نے اپنی شاعری سے مسلمانان ہند میں ایک نیا جذبہ اور ایک نیا ولولہ پیدا کیا۔ اس کے بعد کیا ہوا اس کا جواب ہم حفیظ جالندھری کے سیاسی اور سماجی حالات کے مطالعے سے حاصل کر سکتے ہیں۔ حفیظ نے ۱۹۴۷ء میں آنکھ کھولی یہ وہ دور تھا جب سر سید احمد خان وفات پا چکے تھے۔ مسلمانان ہند آہستہ آہستہ سیاسی سرگرمیوں میں شامل ہونے لگے تھے۔

جب حفیظ پانچ سال کو پہنچے ہو گئے تو اس وقت سیاسی حالات کچھ یوں تھے کہ تقسیم بنگال کا واقعہ ہوا۔ ۱۹۰۶ء میں آل انڈیا مسلم لیگ کا قیام عمل میں آیا اور ۱۹۱۱ جب ناقدین اور محققین کی آرا کے متعلق جب شاعری کا آغاز کیا۔ تب وہ تقسیم بنگال جب مسلمانان ہند کے لیے ایک لو روشن ہوئی تھی امید کی کرن بنی تھی وہ ایک مرتبہ پھر بجھ گئی کیونکہ بنگال کی تنسیخ کر دی گئی۔ جب حفیظ اپنے لڑکپن میں آئے تو دنیا نے پہلی جنگ عظیم کا نظارہ کیا جب اس عمر سے ذرا آگے بڑھے تو تحریک خلافت ناکام ہوئی، خلافت عثمانیہ کا خاتمہ ہوا اور جب وہ پچیس برس کے ہوئے تو قائد اعظم کے چودہ نکات اور خطبہ الہ آباد ہمارے سامنے آیا یوں مسلمانوں کی تحریک گام بہ گام آگے بڑھتی ہوئی نظر آئی جب حفیظ چالیس کے دھارے سے گزر رہے تھے یعنی بڑھاپے کی منزل پر قدم رکھنے لگے تو پھر قرارداد پاکستان منظور ہوئی اور پھر وہ سات سال کہ جس میں ہر ایک نے دیکھا کہ مسلمان جو نوے سال قبل محکومی کے اندھیروں میں ڈوب چکے تھے، جن پر مایوسی نے اپنے ڈیرے جما لئے تھے، فصل خزاں کچھ ایسی چھا گئی تھی کہ فصل گل کا کہیں نام و نشان ہی نہیں تھا دیکھتے ہی دیکھتے مسلمانوں نے اس تیرہ و تاریک رات میں سے ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کا سورج نکال لیا اور آزادی حاصل کر لی پھر آزادی کی صبح طلوع ہوئی۔

لیکن آزادی کے بعد کیا ہوا؟ ہم بات کر رہے ہیں جب حفیظ جالندھری پچاس برس کے ہو چکے ہو گئے وہ وطن جو ہم نے بڑی امیدوں اور تمناؤں سے حاصل کیا تھا جس میں ہم نے اسلامی قانون نافذ کرنا تھا اسے کیا ہوا کہ نو سال تک اسے دستور نصیب نہ ہوا اور جب مل ہی گیا تو اڑھائی سال بعد آمر ایسا آیا کہ پھر نہ

جمہوریت رہی نہ دستور، پھر اس کر بعد پاک بھارت جنگ دیکھنے کو ملی، سقوط ڈھاکہ کے مرحلے سے ہم گزرے۔ ایک جمہوری نظام ملا تو پھر آمر وقت نے جمہوریت کی بساط لپیٹ دی۔ ہم نہ مطالعہ پاکستان پڑھ رہے ہیں نہ ہی سیاسیات ہمارا موضوع بحث ہے لیکن یہ وہ واقعات ہیں جن کا جاننا ہم سب کے لیے ضروری ہیں خواہ کوئی ماہر عمرانیات ہو یا ماہر نفسیات یا ادب کا طالب علم ہو یا ناقد۔ ہر ایک کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ دیکھئے کہ کن سیاسی عوامل میں معاشرہ تخریب اور تعمیر کے مراحل سے گزرتا ہے یہی تخریب اور تعمیر کے مراحل ہماری فکریات پہ، ہمارے اذہان پہ کچھ ایسے ان مٹ نقوش چھوڑ جاتے ہیں جو بہر حال ہماری تحریروں میں نظر آنے ہی ہوتے ہیں خواہ ہم ان ریلوں میں بہتے ہوئے ان کی اتباع میں کام کریں یا ان کو رد کرتے ہوئے ان کی مخالف سمت میں چلیں بہر حال؛ ہم پر ان دونوں صورتوں میں اثرات مرتب ہوتے ہیں اور ایسا ہی حفیظ جالندھری کے ساتھ یقیناً ہوا ہو گا،

اب اگر بات کی جائے حفیظ کے ادبی پس منظر کے حوالے سے تو آپ جانتے ہیں کہ علی گڑھ تحریک جو انیسویں صدی کی آخری تین دہائیوں میں اردو ادب پر غالب رہی جس نے ادب کو مقصدیت اور سادگی کی راہ سجائی لیکن کچھ اس قدر ادب کو اس قدر سپاٹ کر دیا، کچھ اس قدر بے رنگ کر دیا کہ آہستہ آہستہ اس کا اپنا رنگ پھیکا پڑنے لگا۔ ہوا کچھ یوں کہ سرسید کی وفات کے بعد جب مسلمان آہستہ آہستہ مغربی علوم سے آشنا ہونے لگے تو انھوں نے دیکھا کہ مغربی ادب میں مقصدیت کی بات ہوتی ہے۔ مغربی علوم میں استدلال پر استفسار کیا جاتا ہے لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ وہ اپنے ادب کے حقیقی آہنگ کو چھوڑ دیں۔ بلکہ کچھ ایسے تخلیق کار بھی پیدا ہوئے جنہوں نے کم و بیش ایک سو سال پہلے کی اس تحریک کو دوبارہ سے زندہ کرنے کا سوچا جو انگریزی ادب میں اپنا رنگ جمانے کے بعد ختم ہو چکی تھی یا کمزور پڑ گئی تھی۔

ہم بات کر رہے ہیں ۱۷۹۸ء میں ایس۔ ٹی۔ کالرج اور ولیم ورڈزورتھ کے ہاتھوں شروع ہونے والی وہ تحریک جیسے آپ اور ہم رومانوی تحریک کا نام دیتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں کلاسیکی سانچوں کو توڑتے ہوئے دونوں شعرا نے یعنی ایس۔ ٹی۔ کالرج اور ولیم ورڈزورتھ نے انگلستان میں ایسی شاعری کی بنیاد رکھی جو فطرت کے قریب تر تھی اس میں نئے اسلوبیات تلاش کرنے کی کوشش کی گئی جس میں نئے موضوعات پر بات کی گئی تھی وہ موضوعات جو کبھی اردو شاعری کے یا یوں کہہ لیجئے کہ کسی بھی شاعری کے قابل تصور ہی نہیں کیے جاتے تھے کہ ان لوگوں کے خیال میں اس وقت کلاسیکی شعراء کے خیال میں بھی موضوعات ادب کے لیے درست تھے ہی نہیں کیونکہ ان میں ادبیت نہیں پائی جاتی تھی لیکن ایس۔ ٹی۔ کالرج اور ولیم ورڈزورتھ نے کچھ ایسا رواج دیا کہ یہ موضوعات باقاعدہ ایک تحریک کی صورت ڈھال گئے۔

پھر ولیم بلیک، پی۔ وی۔ شیلے اور ایسے بہت سے ایسے شعرا پیدا ہوئے جنہوں نے رومانوی تحریک میں نام پیدا کیا۔ ہم نے مطالعہ اقبال کے پہلے لیکچر کے دوران تذکرہ کیا تھا ولیم ڈیوس کا، جن کا دور کم و بیش ۱۸۷۰ء سے ۱۹۴۰ء کے لگ بھگ بنتا ہے۔ انھوں نے اس دور میں پھر سے رومانوی پر زور دینے کی کوشش کی اور اس کو زندہ کرنے کی کوشش کی جب میتھیو آرنلڈ کے افکار کے نتیجے میں آہستہ و آہستہ رومانویت کم یا ختم ہی ہوتی جا رہی تھی۔

بہر حال اردو ادب نے رومانویت کو اس وقت لیا جن مغرب اس پیراہن کو استعمال کر کے چھوڑ چکے تھے۔ ۱۹۰۱ء میں رسالہ ”مخزن“ کا اجرا ہوا۔ سر عبد القادر اس کے مدیر اعلی تھے اس رسالے سے اردو ادب یں رومانویت کی ایک ایسی لہر اٹھی کہ کم و بیش تین دہائیوں تک پھر شعرا اردو ہو یا نثر نگاران اردو سب لوگ رومانویت کے خیالستانوں میں کھو گئے۔ حفیظ نے جب شاعری کا آغاز کیا تو رومانیت کا دور تھا لہذا کچھ عجب نہیں کہ حفیظ نے اسی رنگ میں شعر کہنے شروع کیے۔ وہ رومانویت جس میں کوئی بھی شاعر حقیقت سے فرار حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ہمیں ابتدائی شاعری میں بلکہ بعد کی شاعری میں بھی یہ اثرات ملتے ہیں خاص طور پر اردو اور اردو ادب دونوں بالحیث المجموعی رومانویت کے رنگ میں رنگا ہوا تھا اور اس وقت کے اثرات بعد کے اثرات سے کہیں زیادہ بھی تھے۔

جب اردو ادب پر ترقی پسندیدیت نے غلبہ کیا یعنی ۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۳ء کے دور جب یک لخت رومانی شعرا کے برعکس ایک ایسے طبقے نے جنم لیا اور انھوں نے

کہا کہ رومانوی شاعری تو محض ادب برائے ادب ہے، یہ ایک ایسا ادب ہے جس سے طبع حساس کی تسکین تو ممکن ہے لیکن مقصریت بہر حال اس میں مفقود ہے لہذا اس کا فائدہ معاشرے کو نہیں ہو سکتا۔ وہ ترقی پسندیت جو کارل مارکس کے افکار کے نتیجے میں اردو ادب میں آرہی تھی ان ترقی پسندوں نے یہ محسوس کیا کہ اگر شاعری افسانہ ناول یا من حیث المجموعی ادب ہمیں کوئی فائدہ نہیں دیتا۔ ہم اس کے کوئی مقصد حاصل نہیں کرتے۔ اگر اس میں ہمیں اپنی معاشرت کی زندگی نظر نہیں آتی، اگر یہ ادب حقیقت کے قریب نہیں ہے یہ ادب تو پھر یہ ادب بے سود ہے۔ لہذا ترقی پسندوں نے انقلاب۔ حقیقت، جدلی مادیت، جنگ وجدل گویا اس قسم کے موضوعات کو اردو ادب میں جگہ دی۔ جو کہ رومانویت کے نزدیک اہم تصور نہیں کیے جاتے تھے۔ یقیناً حفیظ پہ اس کا بھی اثر ہوا ہو گا۔ لیکن وہ رنگ جو ابتدا میں ان کی شاعری میں آ گیا تھا موضوع خواہ کتنا ہی ترقی پسند ہو جائے۔ خواہ کیسی ہی انقلاب کرتے لگے حفیظ لیکن ان کا اسلوب بہر حال رومانوی ہی رہا۔

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس رومانویت میں نشیب و فراز آتے رہے، زیر و بم آئے ہو گئے کبھی کم اور کبھی زیادہ۔ لیکن یہ رومانویت ان کے ہاں ہمیں آخری دم تک ملتی ہے اور سب سے بڑا اعجاز جس کا سب سے پہلے تذکرہ کیا گیا گیت وہ صنف کہ جس کا تعلق ہماری اپنی سرزمین سے ہے ہم اس کے لیے فارسی، عربی یا مغربی ادبیات کے رہین احسان نہیں ہیں۔ یہ وہ صنف ہے جو ہمارے لوگوں نے یہاں برصغیر کے لوگوں نے تخلیق کی۔ بس فرق یہ تھا کہ اس میں مسلمانوں کا حصہ نہیں تھا۔ کیوں کہ یہ مسلمانوں سے کہیں پہلے کہ جب ہندو بھجنوں کے ذریعے اپنے مختلف النوع عبادات کے طریقہ ہائے کار کے ذریعے گیتوں کے موتیوں کے ذریعے بات کرتے تھے اپنے اوتاروں کو راضی کرنے کی کوشش کرتے تھے، اپنے معبودوں کے سامنے سجدہ ریز ہوتے ہو گئے۔ بہر حال وہ طریقہ کار جو ہندوؤں نے عبادت کے لیے اختیار کیا وہ آہستہ آہستہ ادب میں بھی در آیا۔

ہمارے ادب میں یا یوں کہہ لیجئے کہ ہماری ثقافت میں قوالی اسی گیت کا ایک رنگ تھا لیکن ہمارے شعرا نے جوں جوں ادبی مسافت کا سفر طے کیا۔ گام بہ گام اگے بڑھے آپ دیکھئے تازہ گوئی کی تحریک جو ۱۷۰۲ء سے ۱۷۴۴ء تک اردو ادب پر چھائی رہی۔ اس میں شعوری طور پر کوشش کی گئے کہ اس میں مقامی اثرات کو چھوڑ دیں ہم ہندی الفاظ کو کم سے کم استعمال کریں۔ ہم مقامی تشبیہات و استعارات کو چھوڑ کر فارسی اور عربی پر گزرا کریں خواہ یہ بات کتنی ہی درست ہو، خواہ آج ہمیں ہندی الفاظ کتنے ہی کھردرے محسوس ہو لیکن بہر حال ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے یہ بات ہمارے پیش نظر رہنی چاہئے کہ ہماری مٹی بہر حال برصیغر کی مٹی تھی۔ ہم زبان نہ اپنے ساتھ لا سکتے تھے نہ لائے تھے مسلمانوں نے یقیناً یہاں کی تہذیب وثقافت پر بہت سے اثرات چھوڑے ہوں گے لیکن یہاں جو کچھ تھا اس کے اثرات بھی مسلم ثقافت پر پڑے تھے یہ ایک اختلاطی تہذیب تھی، ایک مخلوط تہذیب تھی جس میں ایران کے اثرات بھی تھے افغانستان کے اثرات بھی تھے، عربوں کے اثرات بھی تھے اور بعد ازاں اس نے مغربی اثرات بھی قبول کئے اگر ہم مغربی اثرات کو مانتے ہیں، اہل فارس کے اثرات کو مانتے ہیں تو بہر حال ہمیں اپنی مٹی کے اثرات کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہئے۔

لیکن افسوس ناک بات ہے کہ ہمارے ہاں گیت کی صنف جو واحد صنف ہے کہ جس کو ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ہماری اپنی ہے ہم نے اسے سب سے زیادہ فراموش کر دیا۔ اس فراموشی ہی کے رد عمل میں ہی حفیظ کو بالخصوص گیت نگار شامل کیا گیا ہے جیسا کہ ہم نے ابتدا میں گذارش کی تھی کہ حفیظ کی شاعری کا ایک بہت بڑا وصف، ان کا ایک بہت بڑا کمال "شاہنامہ اسلام" ہے جسے پڑھنا یقیناً آپ کے افادے کی بات ہو گئی۔ لیکن یہاں ہم گیت نگاری کے حوالے سے اس لیے بات کریں گئے کہ یہ وہ صنف ہے کہ جس میں نہ صرف حفیظ سے پہلے نہ کسی نے سنجیدگی کا مظاہرہ کیا ہے اور نہ ہی حفیظ کے بعد ہی اس صنف کو پذیرائی ملی اور ناقدین نے گیت نگاروں کی تعریف کے سلسلے میں بہت ہی کنجوسی سے کام لیا یا کوشش یہی کی گئی کہ ان کو ادب میں مقام ہی نہ دیا جائے۔ یہ کہا گیا کہ فلمی دنیا رنگین دنیا ہے اور رنگوں کی دنیا میں کہے جانے والے بول دراصل خواہ کتنے ہی رنگین کیوں نہ ہوں ان میں ادبیت نہیں ہوتی۔ حالانکہ بغور مطالعہ کریں تو آپ دیکھے گے کہ یہ گیت بھی اچھی خاصی ادبیت سے چاشنی سے شرینی سے بھرپور ہیں۔

اگر غزل عورتوں سے باتیں کرنے کا نام تھا یا واردات قلبی کے بیان کا نام تھا، محبت کے بیان کا نام تھا تو پھر گیتوں میں بھی تو یہی کچھ ہوتا ہے۔ گیت جو بلاواسطہ طور پر عورتوں کے متعلق کہے جاتے ہیں۔ جس میں عورت کا پیار اس کی محبت، اسے حاصل کرنے کی جستجو یا عورت کی محبت اس کی خواہشات و احساسات کی بات ہوتی ہے تو جب ہم غزل میں اس موضوع کو ادبی مانتے ہیں تو ہم نے گیت کو اس قدر غیر ادبی تصور کیوں کر لیا؟ بہر حال جب ہم مطالعہ کریں گئے حفیظ جالندھری کا اور ہم ان کے گیت دیکھے گئے تو ہم خود جان جائیں گے کہ ہلکے پھلکے انداز میں اپنی مقامی بولیوں کو ساتھ لیتے ہوئے مقامی رنگ کو ساتھ لیتے ہوئے حفیظ نے جس طرح گیت کو اردو میں ڈھالا۔ اب ہم بات کرتے ہیں حفیظ جالندھری کے گیتوں کی اہم خصوصیات کے حوالے سے، اس میں ہم زیادہ تر انھیں خصوصیات کا تذکرہ کریں گئے جن کا تعلق گیتوں کے حوالے سے ہے لیکن شروع میں ان کی غزل نگاری اور نظم نگاری پر بھی بات کریں گئے تاکہ ایک وسیع تصویر ہمارے سامنے آجائے۔

توسب سے پہلے ہم بات کریں گئے حفیظ کے ہاں پائے جانے والے تغزل کی، شاعری میں غزل کے آہنگ کو تغزل کہا جاتا ہے یعنی غزل کی سی چاشنی، شیرینی اس کے اسلوب میں موجود ہونا یا اگر موضوعاتی اعتبار سے بات کریں تو وہ التزامات، تراکیب، استعارات، تلمیحات یا ان الفاظ کا زیادہ تر استعمال خواہ وہ فکری اعتبار سے ہوں یا اسلوبیاتی انداز سے یعنی ایسی کیفیات اور ایسے احساسات کے ساتھ ساتھ وہ اسلوب قائم کرنا جو غزل میں ہمیں نظر آتا تھا اور وہ غزل جیسے ہم روایتی غزل یا کلاسیکی غزل کہتے ہیں۔

حفیظ کے ہاں اگر ہم تغزل کے حوالے سے بات کریں تو ہمیں کہیں کہیں کلاسیکی رنگ دیکھنے کو ملتا ہے وہ موضوعات جو ان سے پہلے کہے گئے وہ الفاظ وہ تراکیب جو حفیظ سے پہلے استعمال کی گئی تھیں حفیظ کے ہاں ہمیں ملتی ہیں لیکن ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ آہستہ آہستہ ان سے سفر کر کے آگے بڑھتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھئے: وہ کہتے ہیں کہ

یوں میں نے کھیلی الفت کی بازی
ایک بار کھیلا، سو بار ہارا

\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-

ہاں یہ ویرانہ، یہ دل، یہ آرزوؤں کا مزار
تم کہو تو پھر اسے آباد کر لیتا ہوں میں

\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-\-

صبح دم اپنی اپنی راہ لگے
شمع کے جان نثار پروانے

پہلے شعر کی بات کی جائے تو بالکل روایتی قسم کی بات ہے محبوب سے مخاطب ہونا یہ کہنا کہ ہمارے پاس تو کچھ نہیں رہا۔ ہاں یہ ہے کہ ہم اس عشق کی بازی میں ایک بار قدم رکھ گئے تو پھر بارہا ہمیں نقصان اٹھانا پڑا۔ بارہا ہمیں بے وفائیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ پھر دوسرا شعر بھی کم و بیش روایتی نوعیت کا ہے کہ اسے پھر سے آباد کیا جا سکتا ہے اگر محبوب اپنا عہد ایفا کرنے پر راضی ہو جائے لیکن تیسرے شعر میں دیکھئے کہ وہ کہتے ہیں کہ صبح دم اپنی اپنی راہ لگے شمع کے جتنے بھی پروانے تھے وہ اپنے اپنے رستے پر اپنے اپنے کاموں پر لگ گئے۔ حالانکہ روایتی غزل کی بات کی جائے تو حفیظ کے ہاں اس کے مقابلے میں بوالہوسی کا ایک تاثر ملتا ہے۔

یعنی وہ بتانا چاہتے ہیں کہ وہ عاشق صادق جو کبھی شمع پر مر جانے اور مٹ جانے پر تلے ہوتے تھے روایتی شاعری میں یا ماضی میں، اب یہاں پر وہ عاشق صادق

نہیں ملتے۔ یعنی وہ لوگ جورات کے وقت شمع محفل کے سامنے جھکے جاتے ہیں اپنے عشق کا اظہار کرتے ہیں وہ لوگ اپنے اپنے کاموں پہ نکل جاتے ہیں یعنی ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ایک طرف ماضی کی نسبت قدرے حقیقت نگاری کا تصور مل رہا ہے۔ یعنی ماضی کی غزل میں کچھ ایسا لگتا تھا کہ شاید عاشق عشق کے سوا کچھ کرتا ہی نہیں یا محبوب کو بے وفائیوں کے سوا اور کوئی کام ہی نہیں ہوتا لیکن یہاں پہ ہم دیکھتے ہیں کہ ٹھیک ہے کہ عشق زندگی کا ایک اہم ترین حصہ ہے، عشق زندگی کا ایک اہم ترین ولولہ ہے اس سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن بہر حال ساتھ ساتھ زندگی چلتی ہے۔ وہ پروانے جو شمع پہ قربان ہوئے چلے جاتے ہیں۔ دن کے وقت بہر حال اپنی زندگی جیتے ہیں۔ یعنی ایک وقت محبت کا ہے لیکن غم دوراں چھوڑا نہیں جاسکتا۔

اس اعتبار سے ہم اس رنگ تغزل کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ عشاق کے حوالے سے منفی ہے اور یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ عشاق کو حقیقت کے آئینے میں مطمئن کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ٹھیک ہے اگر محبوب بے وفا ہو سکتا ہے کہ ہر عاشق مجنوں کی طرح صحرا کی خاک ہی چھانتا پھرے۔ زندگی میں اسے بھی اور بہت سے کام ہو سکتے ہیں۔

تغزل کے بعد اگر دوسرے بڑے وصف کی بات کی جائے تو وہ ہے حفیظ کی غزلوں میں پایا جانے والا ترنم۔ اور یہ ترنم ان کے ہاں آتا ہے خاص موسیقت سے بھرپور ہندی بحور کے استعمال سے، یعنی شاعری میں وہ ان اوزان کا استعمال کرتے ہیں جس کے نتیجے میں شاعری میں آہنگ آتا ہے، موسیقت بھر جاتی ہے۔ یہاں ان کی شاعری اس گیت کی صنف کے قریب آجاتی ہے خواہ یہ غزل ہو یا نظم بہر حال گیت کے قریب آجاتی ہے جو موسیقت سے بھرپور ہوتی ہے۔ خواہ اسے سر اور لے کے بغیر ہی تحت الفظ میں ہی پڑھا جائے۔ تو اس میں بھی ایک خاص طرح کی تال اور تھاپ محسوس کی جاسکتی ہے۔

حفیظ کی غزلوں میں یہ مترنم بحریں جو موسیقت سے بھرپور ہوتی تھیں واضح طور پر ہم دیکھ سکتے ہیں مثال کے طور پر حفیظ کی یہ غزل دیکھئے:

غم موجود ہیں، آنسو بھی ہیں، کھا تو رہا ہوں، پی تو رہا ہوں

جینا اور کسے کہتے ہیں، اچھا خاصا جی تو رہا ہوں

خون جگر آنکھوں سے نہ ٹپکا، شعلہ بن کے منہ سے لپکا

شعبدہ گر ہوں مجھ پہ ہنسئے، میں بھی ہنستا ہی تو رہا ہوں

ہاں میں حفیظ ہوں تیرا بندا، بت خانے کے اندر اب تک

میری نیت پوچھتا کیا ہے، تیری مشیت تھی تو رہا ہوں

دیکھئے انتہائی سنجیدہ بات اور غزل کا روایتی موضوع بھی نہیں، معاشرتی نوعیت کی بات یعنی غم و آلام بھی ہیں لیکن اس کے باوجود جینا بھی پڑ رہا ہے پھر بھی لوگ طعنے دیتے ہیں، پھر بھی بُرا بھلا کہا جاتا ہے پھر بعد میں کہتے ہیں کہ میں بھی تو دوسروں پہ ہنستا رہا دوسروں کے غم و آلام کو دیکھ کر، دوسروں کو مسائل میں دیکھ کر۔ تو آیئے اب میری باری ہے کل میں تماشائی تھا آج میں تماشا ہوں، کل میں تماشائی بن کر تالیاں بجاتا تھا آج میں تماشا ہوں تو پھر مجھ پہ بھی ہنسا جائے اور پھر آخری شعر میں وہ بلند و بانگ لہجہ یا جس میں رب تعالیٰ سے بھی تصادم بھی کرتے ہیں شاعر۔ حفیظ کہتے ہیں کہ اگر کچھ بھی رب تعالیٰ کے حکم کے بغیر نہیں ہو سکتا تو اگر میں بت خانے میں پڑا رہا اگر مجھ پہ حقیقت آشکار نہ ہوئی تو اس میں جتنا عمل دخل میری نیتوں کا ہوگا اس سے کہیں زیادہ رب تعالیٰ کی ذات کا بھی ہوگا۔ لہٰذا میری نیت پوچھنے سے قبل اپنی مشیت پر غور کرنا بھی ضروری ہے۔

سو آپ نے دیکھا کہ انتہائی مختلف موجوعات پر ایک ہی غزل میں بات کرنا ایک فن ہے کیونکہ یہ عمومی موضوعات نہیں۔ حفیظ نے ان موضوعات پر بات کی لیکن مترنم۔ موسیقت یہ ہندی بحور ہیں ہم زیادہ ٹیکنیکل باتوں میں الجھنا نہیں چاہتے لیکن اس میں رواں قسم کی بحر استعمال کی گئی ہے وہ بحر جس میں روانی پائی جاتی ہے عموماً ہندی کے گانے۔ نغمے، بھجن، مختلف قسم کے عبادت کے طریقہ کار ان بحور میں ہوتے تھے۔ ہندی میں یہ محبوب بحر ہے اور ہندی میں ہر گانے

کو گانے کی کوشش کی جاتی تھی گو ااس میں ایک خاص ترنم پایا جاتا تھا۔

حفیظ نے اسی ترنم کو سنجیدہ اور متین موضوعات کے لیے استعمال کیا۔ اگر ہم کہیں کہ حفیط کے ہاں تغزل پایا جاتا تھا۔ حفیظ کے ہاں مترنم بحریں تھیں تو پھر حفیظ کی تیسری خصوصیت روانیء بیان، سلاست ان کے ہاں پایا جانے والا ایک منطقی سا عمل بن جاتا ہے۔ یہ مصرعے دیکھئے:

کھیتوں کا ہر چرندہ، باغوں کا ہر پرندہ

کوئی گرم خیز، کوئی نغمہ ریز

سبک اور تیز

پھر ہو گیا ہے زندہ

باغوں کا ہر پرندہ

یعنی سیدھے سے انداز میں حفیظ روانی کے ساتھ اپنی بات کہنے پر قادر ہیں۔ حفیظ کی شاعری کی اگلی بڑی خصوصیت ان کے ہاں ہندی الفاظ کا استعمال ہے ظاہر ہے جو شخص یہاں کی خاص ٹھیٹ یہاں کی صنف کو اپنی شاعری میں شامل کرے گا یا ان بحور پر اپنی شاعری کو استوار کرنے کی کوشش کرے گا تو اس کے ہاں وہ الفاظ بھی آئے گئے جو اس صنف میں عموماً استعمال کیے جاتے ہیں یعنی ہندی الفاظ۔ اور ہم وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ آج بھی ہندی الفاظ کا اردو میں شامل ہونا کوئی عیب کی بات نہیں کیونکہ بہر حال اردو کا اپنا تشخص آج قائم ہے کل رہے گا۔ آپ جانتے ہیں کہ آج ہمارے پڑوس میں لکھے جانے والے گانے، پڑھی جانے والی غزلیں یا حتی کہ ان کے ڈراموں یہاں تک کہ ان کی فلموں کے سکرپٹ ۹۰ فی صد تک اردو میں ہی ہوتے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج دنیا کی تیسری بڑی بولی جانے والی زبان اردو ہے۔ یہ صرف ہم پاکستانی نہیں بولتے یا بنگلہ دیش کے لوگ نہیں بولتے، بلکہ وہ عرب یا عربوں سے زاید ہندووءں یا ہندوستانی جہاں پہ ہندی رائج ہیں وہ بھی دراصل بولنے کی حد تک اردو کو ہی وسیلہ اظہار بناتے ہیں۔ رسم الخط نے اردو اور ہندی کو الگ کر دیا ہے لیکن اردو اور ہندی شاید نہ ایک دوسرے سے الگ ہو سکتے ہیں اور نہ ان کو اس طرح سے الگ کر کے دیکھنا چاہئے کیونکہ زبان تشخص کو متاثر نہیں کرتی اگر جداگانہ تشخص کے باقی عناصر پر ہم قائم و دایم رہ جائیں۔ ہم بات کر رہے تھے حفیظ کی شاعری میں پائے جانے والے ہندی الفاظ کی تو اس کی یہ مثال دیکھئے:

پر گئی دلوں میں پھوٹ، کیا بجوگ پڑ گیا

پرتھوی یہ چار کوٹ، کیا سوگ پڑ گیا

سرنگوں ہے شیش ناگ، جاگ سوز عشق جاگ

یا حفیظ کو وہ گیت جیسے ہم "پریت کا گیت" کے نام سے یاد کرتے ہیں، اس میں ہندی الفاظ بخوبی دیکھے جا سکتے ہیں:

اپنے من میں پریت

بسالے

اپنے من میں پریت

کرودھ کپٹ کا اتراڈیرا

چھایا چاروں کونٹ اندھیرا

شیخ، برہمن دونوں راہزن

ایک سے بڑھ کر ایک

ظاہر داروں کی سنگت میں

کوئی نہیں ہے سنگی تیرا

کوئی نہیں ہے سنگی تیرا

من ہے تیرا میت

بسا لے

اپنے من میں پریت

(پریت کا گیت)

اب اس گیت میں صرف پیار محبت یا رومانوی فضا نہیں ہے اسے آپ ایک ایسے شخص کا نوحہ بھی تصور کر سکتے ہیں جو تمام تر لوگوں کے درمیان ہونے کے باوجود خود کو تن تنہا محسوس کر تا ہے۔ بیسویں صدی کا وہ المیہ کہ جس کے تحت ہم سب لوگوں میں موجود ہوتے ہوئے بھی اپنے آپ کو اکیلا سمجھتے ہیں کیونکہ ہماری شناخت ختم ہوتی جا رہی ہے۔ انسانوں کا ایک ایسا سمندر معرض وجود میں آ گیا ہے کہ جس میں ٹھاٹیں مارتی ہوئی موجیں تو نظر آتی ہیں لیکن قطرہ اپنا وجود قایم رکھنے پر بھی قائم نہیں رہا۔ حفیظ کے نزدیک اس کا واحد حل پریت، پیار، محبت، بھائی چارہ اور اخوت جیسے انھوں نے ہندی الفاظ اور بحور کا استعمال کرتے ہوئے انتہائی موثر انداز میں بیان کیا ہے۔

اگر ہم آگے بات کریں کہ حفیظ نے جہاں ہندی کو وسیلہ اظہار بنایا وہیں حفیظ اردو کے شاعر تھے۔ اردو روایت ان کے سامنے تھی انھوں نے اپنے استاد غلام قادر سروری سے بنیادی طور پر فارسی کی تعلیم لی تھی، عربی کی تعلیم لی تھی لہذا ان کے ہاں جہاں ہندی الفاظ ملتے ہیں وہیں فارسی بھی بخوبی نظر آتی ہے۔ عربی کے الفاظ بھی ملتے ہیں، یوں ایک ایسا شاعر جو مقامی روایت کے ساتھ ساتھ خارجی روایت کو بھی ساتھ ملا دیتا ہے یا بیرونی روایت یا اندوری روایت کے امتزاج سے دونوں کی گھلاوٹ سے ایک ایسا اسلوب ترتیب دیتا ہے کہ جس میں زندگی چلتی پھرتی دوڑتی بھاگتی، ہنسی کھیلتی نظر آتی ہے حفیظ کے یہ مصرعے دیکھئے:

حسن جلوہ ریز ہوں

ادائیں فتنہ خیز ہوں

ہوائیں عطر بیز ہوں

تو شوق کیوں نہ تیز ہوں

ابھارتے ہیں عیش پر

تو کیا کرے کوئی بشر

یوں ہندی اور فارسی اسلوب کی گھلاوٹ سے حفیظ نے اپنے نغموں کو، اپنے گیتوں کو اور من حیث مجموعی اپنی شاعری کو ایک انفرادی رنگ دیا کیونکہ حفیظ کے گیتوں کے حوالے سے بات کر رہیں ہیں تو جب گیت مقامی ہے تو حفیظ کے گیتوں میں مقامی رنگ کا ہونا بھی ایک مرتبہ ہے یعنی حفیظ کے گیتوں کا اگلا وصف مقامی رنگ کی موجودگی ہے وہ پھلوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو جہاں کے مقامی، روایات کی بات ہوتی ہے تو وہ بھی مقامی، ثقافت کی بات ہوتی ہے تو ہندوستانی ثقافت وہ ہندوستانی ثقافت جو قبل از وقت دراصل مجموعی ہند اسلامی ثقافت کہلانے کی، اس کا واضح اثر ہمیں حفیظ کی شاعری میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثال کے طور پر وہی نوجوان لڑکے وہ الھڑ لڑکیاں جو جوانی میں قدم رکھتی ہیں اور ساون کا موسم آتا ہے تو ان کی کیفیات کیا ہوتی ہیں اس میں حیا شرم بھی قایم رہتی ہے، وقار بھی قایم رہتا ہے اور خواہشات کا اظہار بھی ہوتا ہے حفیظ کے یہ مصرعے اس تمام بات کی ترجمانی کرتے ہیں:

آموں کے نیچے ڈالے ہیں جھولے
مہ پیکروں نے، سیمی تنوں نے
برق افگون نے
گیت ان کے پیارے، میٹھے، رسیلے
ہلکی صدائیں، سادہ ادائیں
گل پیرہن ہیں، غنچہ دہن میں
خود مسکرانہ، خود منہ چڑانا
پھر جھینپ جانا، الہڑ پنے سے
اٹھلا رہی ہیں، اترا رہی ہیں،
خوبان ہندی، حوران ارضی
رونق گھروں کی
نازک دوپٹے، رنگین حلقے
سر پہ سنبھالے، شانوں پہ ڈالے
مینہ لاکھ برسے، شوہر کے ڈر سے
اپنی نظر سے شرما رہی ہیں
اٹھلا رہی ہیں، اترا رہی ہیں

آپ واضح طور پر دیکھ سکتے ہیں کہ ہمارے سامنے جو منظر آتا ہے وہ نہ صرف مکمل، زندہ یعنی ان گوشت پوست کے انسانوں کا منظر ہے بلکہ اس میں موجود تمام کے تمام کردار ہماری تہذیب سے تعلق رکھتے ہیں لڑکیاں، لوگ جن کی خواہشات بڑھ رہی ہیں اور نئے آنے والے ساون میں وہ کچھ نیا کرنا چاہتی ہیں امنگیں جاگتی ہیں لیکن اظہار محدود ہے، اظہار میں حجاب کو ہمیشہ برقرار رکھا جاتا ہے کہ یہی مشرقی عورت کا زیور ہے۔ حفیظ کی نظموں میں بھی گیت کا رنگ ملتا ہے اور یہی وجہ کہ حفیظ طبعاً گیت نگار ہی تھے اور اگر وہ اردو کی بجائے ہندی کو وسیلہ اظہار بناتے یا کسی مقامی زبان میں بات کرتے تو یقیناً وہ پورے کے پورے گیت نگار ہی ہوتے۔ لیکن بہر حال حفیظ اردو شاعری کی روایت سے آگاہ تھے۔ فارسی عربی کے اثرات بہر حال ان پر بھی پڑے لہذا انھوں نے نظمیں کہیں اور غزلیں کہیں فارسیت کا سہارا بھی لیا۔ مثال کے طور پر یہ نظم دیکھئے کہ جس میں وہ ایک انتہائی معاشرتی نوعیت کی بات کر رہے ہیں لیکن اسلوبیات اور انداز گیت کا سا ہی ہے۔

بن ہو گئے ویران
برباد گلستان
سکھیاں ہیں پریشان
دریا کا کنارہ
سنسان ہے سارا

طوفان ہے خاموش

موجوں میں نہیں جوش

لو تجھ سے لگی ہے

حسرت ہی یہی ہے

اے ہند کے راجہ!

اک بار پھر آجا

دکھ درد پھر مٹا جا

ابر اور ہوا سے

بلبل کی صدا سے

پھولوں کی ضیاء سے

یوں حفیظ نے نظمیں کہیں تو ان میں بھی گیتوں کا رنگ نظر آیا، غزلیں کہیں تو مترنم بحروں نے انھیں گیتوں کا سا بنا دیا گویا ہر اعتبار سے تو گیت تھے ہی گیت۔ اگر ہم ان کے تمام کے تمام مطالعے کو یا ان کے اوصاف ک شعری کو سمیٹنے کی کوشش کریں تو ہم یہ کہیں گئے کہ حفیظ کے ہاں رنگ تغزل، مترنم بحروں کا استعمال، ہندی، عربی اور فارسی الفاظ کا استعمال، مقامی رنگ اور نظموں میں گیتوں کا رنگ ان کی شاعری کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ یہ بات ہمیں ذہن میں رکھنی چاہیئے تو انسان مختلف انداز میں آتا ہے جو اپنا امتیاز برقرار رکھتا ہے اسے بہت سی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے لوگ اسے مانتے نہیں غالب کے حوالے سے بھی ہم نے دیکھا اور نہ جانے اور کتنے لوگوں کا یہی حال ہوا ہو گا۔ آپ جانتے ہیں کہ میر کو بھی اپنے دور میں دربدری کا سامنا رہا غور کیجئے تو حفیظ کے ساتھ بھی ایسا ہی تھا۔ حفیظ نے ایک مرتبہ اپنے شعر میں خود سے کہا

حفیظ اہل جہاں کب مانتے تھے

بڑے زوروں سے منوایا گیا ہوں

دراصل لوگ بالکل اسی طرح جیسے غالب کو ان کے دور میں نہیں مانتے تھے یا بالخصوص نظیر اکبر آبادی کو ان کے دور میں نہیں مانا گیا اور یہ کہا جاتا تھا کہ ان کی شاعری میں ادبیت ہی نہیں ہے۔ حفیظ کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی تھا۔ لیکن حفیظ نے ثابت کیا کہ جو وہ کہہ رہے ہیں وہ واقعی ہی مضبوط ہے وہ واقعی ہی پر تاثیر ہے کہ آج جب ہم حفیظ کا وہ شعر پڑھتے ہیں:

کیا پابند نے نالے کو میں نے

یہ طرز خاص ہے میری

تو ہم مانتے ہیں کہ واقعی کہ گیت نگاری کو بالخصوص حفیظ نے زندہ کیا۔ وہ آہ و فریاد جیسے کبھی غزل میں کبھی نوحہ گری میں کبھی مرثیوں میں کیا جاتا تھا۔ حفیظ نے اسے پابند نے کر دیا اسے موسیقی میں زندہ کر دیا۔ عزیز طلبہ کوشش کیجئے کہ ہم اپنی روایات سے کچھ کشید کریں اپنی مٹی سے کچھ نکالیں کہ یہ مٹی انتہائی زرخیر ہے، انتہائی زندہ ہے نا جانے کتنی ہستیوں کا خون، کتنی ہستیوں کی ہڈیاں اس زمیں میں، اس مٹی میں مٹی ہو چکی ہیں اور غالب نے کہا تھا:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں

خاک میں کیا صورتیں ہو گئی کہ پنہاں ہو گئیں

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر: ۱۲ حفیظ جالندھری کا شعری مطالعہ

حصہ شعر کے سفر میں ہم بیسویں صدی تک پہنچ چکے ہیں۔ گذشتہ لیکچر میں ہم نے بات کی حفیظ جالندھری کی شعری خصوصیات پر۔ ہم نے دیکھا کہ ان کی زندگی کن عروج وزوال سے گزری؟ ان کی زندگی میں کون سے مختلف پڑاؤ آئے، کس قسم کی تبدیلیاں آئیں اور ان کی شاعری کے اوصاف پر ان تبدیلیاں پر کس نوعیت کے اثرات وقوع پذیر ہوئے آج کے اس لیکچر میں ہم متنی مطالعہ کریں گئے اور نصاب میں شامل حفیظ کی نظم چاند کی سیر پڑھیں گئے۔ لیکن اس سے قبل ہم اس نظم کی باقاعدہ قرات کریں۔ ہم اپنی بات کو وہی سے شروع کریں گئے جہاں سے گذشتہ لیکچر میں چھوڑی تھی۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کی شاعری کا ایک بہت بڑا وصف یا ان کا ایک بہت بڑا اعزاز "شاہنامہ اسلام" ہے۔ جس میں انھوں نے اسلام کی تاریخ کو بانگ دہل یا جذبات سے سرشار ہو کر، جنوں خیزی میں، اضطراب میں، ولولہ انگیزی کے ساتھ مرتب کیا تھا۔ اس کے علاوہ ان کا دوسرا بڑا اعزاز پاکستان کا قومی ترانہ ہے۔ لیکن ان کی ایک بہت بڑی انفرادیت ان کی گیت نگاری ہے، قومی وملی شاعری ان سے پہلے حالی اور اکبر بھی کر چکے تھے۔ اور پھر علامہ اقبال نے جو آپ سب جانتے ہیں کہ قومی اور ملی میدان میں کی انقلاب بپا کیے۔ لیکن حفیظ کی انفرادیت گیت نگاری میں ہے۔ انھوں نے شاعری میں وہ موسیقت پیدا کی، وہ ترنم پیدا کیا، وہ آہنگ دیا اس غنائی لہجے کے ساتھ سامنے آئے کہ ان کی موسیقت کا مقابلہ آج بھی شاید اس انداز میں نہیں کر سکتا۔

اور گیت وہ صنف ہے جو دراصل ہماری دھرتی سے ہے، ہماری مٹی سے ہے اس کا خمیر ہماری ثقافت سے ہے۔ ہمارے ہاں سے اٹھا تھا لہذا ہمیں اس صنف ادب کو قطعاً فراموش نہیں کرنا چاہئے جیسا کہ ہمارے آج کے ناقدین نے بہت سے لوگوں نے گیت اور گیت نگاروں کو ادب کے ذیل سے ہی نکال دیا، اس پر گفتگو ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی کی تھی۔ آج قبل اس کے کہ ہم باقاعدہ طور پر نصاب میں شامل "چاند کی سیر" کا مطالعہ کریں ہم کچھ روشنی گیت کی صنف پر ڈالنا چاہئے گئے اور دیکھئے گے کہ اس صنف نے اردو میں کس طرح سے ترقی پائی۔ تو سب سے پہلے ہم یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ گیت ہے کیا؟

ہر تہذیب میں فوک لوک ہوتے ہیں جنہیں ہم فوک گیت بھی کہتے ہیں۔ ایک لوک ورثہ ہوتا ہے جس میں خاص طور پر ثقافت، تہذیب اور روایات کے حوالے سے بات ہوتی ہے اور یہ گیت دراصل ہر ادب کا حصہ ہوتے ہیں اور مقامیت کا عنصر لیے ہوئے ہوتے ہیں یعنی اگر ہم روسی گیتوں کی بات کریں یا اسی طرح سے ہسپانوی، برطانوی یا جاپانی اور جرمنی گیتوں کی بات کریں تو ان سب کا تعلق اپنی اپنی تہذیبوں سے ہو گیا۔ اسی طرح سے اردو گیت کا تعلق برصغیر کی مٹی سے ہے۔ یہ گیت مٹی کے وجود کے ساتھ ہی سامنے آتے ہیں کبھی سنسکرت کے روپ میں، کبھی دکنی زبانوں کے روپ میں، کبھی گوجری اور کبھی برج بھاشا کے راپ میں۔ لیکن بہر حال گیت ہر اعتبار سے مقامی رنگ کی عکاسی کرتا ہے۔

بعد میں جب مسلمانان ہند نے اپنا رنگ جمایا، عربی اور فارسی کے زیر اثر اردو کا رواج ہوا اور مقامی زبانیں دب گئی تو گیت اپنی پہنچان کسی حد تک کھو گیا۔ ہم نے ابتدائی لیکچر میں بات کی تھی کہ جب اردو ادب پر تازہ گوئی کی تحریک آئی۔ اٹھارویں صدی کے تیسرے یا چھوتھے عشرے میں یہ تحریک آئی تو شعوری طور پر یہ کوشش کی گئی کہ اردو سے مقامی الفاظ کو یا رنگوں کو خارج کر دیا جائے اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو پر عربی اور فارسی کے اثرات تو مرتب ہو گئے لیکن اس کا رشتہ اپنی مٹی سے کسی حد تک ٹوٹ گیا۔ گیت نگاری جاری وساری رہی لیکن لکھنوی سٹیج پر ڈرامانگاروں نے ڈرامے کے فن کے لیے ڈرامے کے مقاصد کو کرنے کے لیے یا یوں کہہ لیا جائے کہ تجارتی اغراض کو پورا کرنے کے لیے گیتوں کو ڈرامے کا لازمی جزو بنا لیا گیا تو بے جا نہ ہو گا۔

ہوا یہ کہ پہلے واجد علی شاہ کے دور میں جب امانت لکھنوی نے "اندر سبھا" لکھی تو اس میں گیت شامل ہوئے۔ پھر اس کے بعد ڈرامہ فارسی تھیٹر کے پاس چلا گیا۔ تو تجارتی اغراض کے تحت گیتوں کو ڈرامے کا باقاعدہ طور پر حصہ بنایا گیا۔ تاکہ لوگوں کو جذباتی طور پر ڈرامے کی طرف راغب کیا جائے اسی چیز کو آغا حشر بھی آگے لے کر چلے۔ لیکن افسوس کی بات ہی ہے کہ اس زمانے کے ذوق اور مزاج کے مطابق گیتوں میں پیش کیے جانے والے خاصے سفلی، گھٹیا اور عامیانہ نوعیت کے تھے اور گیت جیسے ادب کا ایک حصہ ہونا چاہئے تھا اس میراج کو گیت پہنچ ہی نہیں سکا۔

لیکن پھر بیسویں صدی میں عظمت اللہ بیگ نے سب سے پہلے اور بعد ازاں اختر شیرانی نے گیت کو کسی حد تک ادبیت دی اور پھر حفیظ جالندھری نے اسے بام ثریا تک پہنچایا۔ یعنی گیت کے میدان میں حفیظ نے وہ کارنامہ انجام دیا جو ان سے پہلے کسی نے نہیں دیا تھا۔

اس ضمن میں ہم بات کریں گئے گیت کے عوامل پر کہ وہ ہیں کیا؟ گیت کن عناصر سے بنتا ہے؟ ناقدین گیت کو تین عناصر میں تقسیم کرتے ہیں۔ ایک نسوایت، دوسرا ہندوستانیت، تیسرا غنائیت۔ ڈاکٹر وزیر آغا اپنی کتاب ''اردو شاعری کا مزاج'' میں لکھتے ہیں:

''گیت، مزاجاً نسوایت کے غنائی اظہار کی صورت ہے''

یعنی نسوانیت تو اس میں پائی جاتی ہے۔ گیت بنیادی طور پر غزل کی طرح عورتوں کے اپنے حوالے سے یا عورتوں کے اپنے حوالے سے یا ان کا بلاواسطہ اظہار ہے اس میں تشبیہات واستعارات کا سہارہ نہیں لیا جاتا۔ اس میں کھلے عام اپنی بات دوسریوں تک پہنچانے کی بات ہوتی ہے۔ اور اسے نسائی لہجے سے منسوب کیا جاتا ہے:

'' اس (گیت) کی شناخت دراصل اس رتمدنی اور تہذبی مزاج سے ملتی ہے
جیسے ہم بجاطور پر دیسی مزاج سے تعبیر کرسکتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا
سکتا ہے کہ ہمارے زیادہ تر گیت ہندی یا ہندی الاصل بحروں میں لکھے
گئے ہیں۔''

(اصناف سخن اور شعری ہیئتیں: شمیم احمد)

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ہندی یا ہندی الاصل بحروں کی بات کرتے ہیں تو عزیز طلبہ ہم آخری لیکچر میں بات کریں گے اردو کی اصطلاحات کے حوالے سے تو اس میں ہم بحر یا وزن پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی جائے گی۔ لیکن اس وقت آپ کو سمجھنے کے لیے یہ عرض کریں گئے کہ ہندی الاصل بحروں سے مراد شاعری یا مصرعے کو ناپنے کا وہ طریقہ یا پیمانہ جو ہمارے ہاں آج عموماً عربی بحور سے ماخوذ ہے یا فارسی بحور سے ماخوذ ہے گیت اس کے مقابلے میں ہندی الاصل ہے۔ یعنی گیت میں پائی جانے والی بحریں، آہنگ، موسیقی دراصل ہندویت ہے۔ اب رہ گئی بات اس میں موسیقی کے حوالے سے تو ابوالاعجاز اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

گیت بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے۔ چنانچہ اس کی تخلیق میں موسیقی کا دخل
دوسری اصناف کی نسبت بہت زیادہ ہے۔ گیت میں ایسی موسیقی بھی ہو سکتی
ہے جو ساز اور آواز دونوں کا ساتھ دے سکے''

(کشاف تنقیدی اصطلاحات)

ہم نے یہ بات پہلے ہی کر دی تھی کہ گیت گانے کی چیز تو ہے۔ گیت کا تعلق موسیقت سے تو ہے لیکن جب ابوالاعجاز حفیظ صدیقی یہ کہتے ہیں کہ گیت میں ایسی موسیقی بھی ہو سکتی ہے جس میں ساز اور آواز کو بھی ساتھ لے کر چلا جا سکے۔ تو اس سے ہمیں پتہ یہ چلتا ہے کہ گیت بالکل ایسے ہی ہے جیسے ادبی ڈراما۔ یعنی ڈراما بنیادی طور پر کر کے دکھانے کی چیز ہے لیکن اگر تحریری صورت میں وہ ہمارے سامنے آئے تو اگر اس میں بھی رنگ و آہنگ مکمل ہو اگر اس کی بحور میں بھی موسیقیت پائی جاتی ہو اگر اس کو پڑھتے وقت اس میں ایک خاص لے کا، ردھم کا احساس ہو تو تحت الفظ میں پڑھنے کے باجود گیت اپنی موسیقت برقرار رکھ سکتا ہے۔

بہر حال گیت ہندوستانی ہو، نسائی ہو یا موسیقی سے وابستہ ہو گیت نے ہر اعتبار سے برصغیر کی تہذیب سے اس کا لوک ورثہ جس کی تہذیب بہت مضبوط تھی

لیکن بعد ازاں اردو کے فارسی اور عربی لہجے نے گیت کو قدرے پیچھے کر دیا اور دوسری اصناف اس سے آگے آ گئی لیکن پھر حفیظ جالندھری نے گیت کو ایسا زندہ کیا کہ آج کے گیت نگاروں کو کوئی تسلیم کرے یا نہ کرے لیکن کوئی شخص ایسا نہیں جو حفیظ کی، اور حفیظ کے گیتوں کی مداح سرائی نہ کرے۔ اس سے دو باتیں ہمارے سامنے آتی ہیں ایک تو یہ کہ حفیظ کی شاعری میں ادبیت تھی یعنی وہ نظم کہیں، غزل کہیں یا گیت یا کسی بھی اور صنف میں جیسے کہ انھوں نے مربہ میں شاعری کی جیسے کہ انھوں نے مثنوی میں ''شاہنامہ اسلام'' لکھی۔ جس بھی صنف میں وہ شاعری کریں ان کے ہاں ادبی شکوہ پایا جاتا ہے۔

سادگی سلاست اور بے ساختگی کا ہونا جس کا ذکر گذشتہ لیکچر میں کیا گیا اپنی جگہ درست ہے لیکن ادبی شکوہ کہ جس میں زبان دانی پر مہارت کا پتہ چلتا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ حفیظ پنجاب سے ہونے کے باوجود اردو زبان پر مکمل عبور رکھتے ہیں اور ان لوگوں سے زیادہ عبور رکھتے ہیں جو اردو کی عربیت اور فارسیت سے زیادہ جانتے ہیں۔ حفیظ نے اردو میں یہ اضافہ کیا کہ اردو میں سنسکرت اور ہندی الفاظ کا استعمال اس طرح کیا کہ وہ الفاظ ہمیں اردو زبان کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔

لیکن جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا کہ قومی شاعر تو بہت سے گزرے اور تغزل کے حوالے سے بات کریں تو بہت سے شعرا کے ہاں ہمیں تغزل نظر آتا ہے لیکن گیت میں حفیظ نے وہ مقام پیدا کیا جس کا ثانی آج بھی ہم تلاش نہیں کر سکتے اسی بنا پر ہم کے نصاب میں حفیظ کو بطور گیت نگار شامل کیا گیا ہے اور ہم جس نظم کا مطالعہ کریں گے ہم دیکھیں گے کہ اس پہ ہم بآسانی گیت کا گمان کر سکتے ہیں۔ حفیظ کی بہت سی ایسی منظومات ہیں یا ایسے فن پارے ہیں جس میں واضح طور پر انھوں نے نشاندہی کر دی ہے کہ یہ گیت ہیں لیکن ناقدین کا کہنا یہ ہے کہ اگر ان کے گیتوں پر یا دیگر منظومات پر یہ نہ لکھا ہو کہ یہ گیت ہیں تو بھی آسانی کے ساتھ ان میں گیتوں کا آہنگ دیکھا جا سکتا ہے۔

کیونکہ ان کے ہاں پایا جانے والا تکرار لفظی، تکرار حرفی اور پھر ٹیپ کے مصرعے کا استعمال واضح طور پر اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ حفیظ نظم میں بھی گیت کا رنگ لانا چاہتے تھے اور اگر ہم بات کریں حفیظ کے گیت کے حوالے سے تو ڈاکٹر عنوان چشتی لکھتے ہیں؛

حفیظ اردو شاعری میں گیت کے موجد نہیں، البتہ گیت کی جدید ہیئت کو بھرپور اور باشعور انداز میں برتنے کا سہرا حفیظ کے سر ہے۔ ان کے گیتوں میں موسیقیت کا آبشار ہے، الفاظ کے ترنم، بحروں کی موسیقی اور جذبہ کی شدت اور غنائیت نے ان کے گیتوں میں نغمے کا حسن اور حسن کی اشاریت کا جادو جگا دیا ہے۔ حفیظ کے گیتوں کا دائرہ بھی وسیع بھی ہے۔ اس میں عورت کی دل کی دھڑکن کا سوز و گداز بھی ہے اور کرشن بھگتی، وطن پرستی اور مناظر فطرت کا رنگ و رپ بھی۔''

(اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے)

جیسا کہ ڈاکٹر عنوان چشتی نے کہا کہ انھوں نے موضوعات بڑھا دیے یعنی ان سے پہلے عورت سے وصل کی بات کی جاتی تھی حسن و عشق کے قصے بیان کیے جاتے تھے لیکن حفیظ نے ان کو وسیع کنیوس دیا اس میں انھوں نے وطن پرستی کو بھی جگہ دی، مناظر فطرت کو بھی بیان کیا اور آپ کی شامل نصاب نظم بھی مناظر فطرت کے حوالے سے دیدنی ہے اس میں واضح طور پر موسیقیت تو موجود ہے اس میں غنائیت تو ہمیں ملتی ہے، جذبات کا اظہار تو ملتا ہی ہے لیکن فطرت اپنے تمام تر رنگوں کے ساتھ، اپنی تمام تر رعنائی کے ساتھ، خوشبوں کے ساتھ اور حسن و جمال کے ساتھ اس نظم میں ملتی ہے۔

عطر بیز لالہ زار نغمہ ریز جوئبار

حشر خیز آبشار

کیف موج بے قرار چاندنی میں کوہسار تھا بہار در بہار

میں یہ شان کردگار

دیکھتا چلا گیا
شہر اور بن خموش دشت اور چمن خموش
تن خموش من خموش
سب جہاز راں خموش کشتی رواں خموش بحر بے کراں خموش
اور میں بھی ہاں خموش
دیکھتا چلا گیا
دور اور قریب چُپ ہر طرف عجیب چُپ
خوشنما مہیب چُپ
کائنات پر سکوت سارا خشک و تر سکوت شور کا اثر سکوت
کچھ نہیں مگر سکوت
دیکھتا چلا گیا
حسن شانِ ناز میں غرق احتراز میں
عاشقی نیاز میں
اس کی خود فروشیاں اور سخت کوشیاں اس طرف خموشیاں
صبر، گرم جوشیاں
دیکھتا چلا گیا
رنجشیں کدورتیں برہمی کی صورتیں
ساری آشنائیاں ظاہری صفائیاں باطنی برائیاں
صلح اور لڑائیاں
دیکھتا چلا گیا
دوست کے فراق میں جوش اشتیاق میں
پائے چست وچاق میں
گردشوں کو باندھ کر محوِ کلفتِ سفر اک جوانِ بے جگر
دل بھر آیا، میں مگر
دیکھتا چلا گیا
بادشاہ کا مزار جس سے عبرت آشکار
بے کسی بھی سوگوار
اور گدا کی قبر پر جمع سینکڑوں بشر میں یہ فقر کا اثر

اور مآل مال وزر

دیکھتا چلا گیا

حل لغت

الفاظ: معنی

عطر بیز: خوشبو سے بھرپور

لالہ زار: باغ، چمن

نغمہ ریز: نغمے بکھیرتی ہوئی

جوئے بار: ندی

کیف: سرور، پرسکون، لطف

کردگار: کرنے والا یعنی اللہ تعالیٰ

بن: جنگل، ویرانہ

دہشت: صحرا

بحر بے کراں: وسیع سمندر، جس کے کنارے نظر نہ آئیں

مہیب: خوفناک، ڈراؤنا

سکوت: خاموشی

احتراز: پرہیز کرنا، کنارہ کشی اختیار کرنا، جھجک

نیاز: عاجزی، عقیدت

سخت کوشیاں: مصیبتیں یا مشکلیں برداشت کرنا

کدورت: کسی کے لیے دل میں نفرت کا جذبہ رکھنا

برہمی: ناراضی

باطنی: اندرونی

فراق: جدائی

اشتیاق: شوق

پائے چست وچاق: تیز رفتار چال

کلفت سفر: سفر کی مصیبتیں

دل بھر آنا: غم زدہ ہونا

آشکار: ظاہر ہونا

مآل: انجام

اس نم میں واضح طور پر آپ موسیقت دیکھ سکتے ہیں اس کے علاوہ الفاظ کی تکرار اور خاص طور پر تکرار حرفی یعنی ایک حرف کا انتخاب کر کے بار بار اس کا استعمال کرنا اور چھوٹی بحر کو استعمال کیا گیا ہے یعنی تین یا چار الفاظ کا ایک مصرع ہے اس کے باوجود ایک خاص روانی ہے ایک خاص آہنگ ہے جو اسے گیت کے قریب لے آتا ہے اور خاص طور پر آخر میں ' دیکھتا چلا گیا' کی بار بار تکرار ہے۔ یہ وہ ٹیپ کا مصرع ہے جو گیتوں کا خاصا ہوتا ہے یعنی وہ مصرع جو عموما بار بار دہرایا جاتا ہے وہ ہم واضح طور پر اس نظم یا گیت میں دیکھ سکتے ہیں۔ اس سے پہلے کہ ہم تشریح کی طرف بڑھیں ہم دیکھئے گئے نظم کے عنوان یعنی " چاند کی سیر " اور ٹیپ کے مصرعے کا۔ چاند کی سیر اور دیکھتا چلا گیا، یہاں حفیظ جالندھری چاند کو بطور ناظر لے رہے ہیں، وہ وجود یعنی چاند جو کائنات میں پھیلی ہوئی ہر شے کو دیکھ رہا ہے اور اسے محسوس کر رہا ہے چاند کا سفر ایک طرف سے شروع ہوتا ہے اور دوسری طرف سے ختم اور آبشاروں سے ہوتا، میدانوں سے ہوتا، صحراوں اور دریاؤں سے ہوتا ہوا یوں کہہ لیجئے کہ درختوں، پھولوں اور مرغزاروں کو غرض مناظر فطرت کو دیکھتا ہوا، سب کو اپنی دودھیا کرنوں میں ڈبوتا ہوا بالآخر صبح کے آنے پہ ختم ہو جاتا ہے۔

لیکن رات کی وہ سیاہی جس میں بہت سے لوگ سوچتے ہیں کہ سب چیزیں چھپ جاتی ہیں چاند ایک ایسا ناظر ہے جو ان تمام حرکات و سکنات پر، ان تمام وجودوں پر، ان عناصر پر نظر رکھتا ہے آیئے اب ایک ایک بند کی تشریح کرتے ہیں:

عطر بیز لالہ زار نغمہ ریز جوئبار

حشر خیز آبشار

کیف موج بے قرار چاندنی میں کوہسار تھا بہار در بہار

میں یہ شان کردگار

دیکھتا چلا گیا

اس بند میں حفیظ کہتے ہیں کہ چاند شام ڈھلنے کے بعد طلوع ہوتا ہے اور صبح کے طلوع ہونے سے پہلے غروب ہو جاتا ہے وہ رات کے وقت ایک طرف سے سفر شروع کرتا ہے تو مناظر فطرت اس کی نظروں کے سامنے ہوتا ہے وہ معطر باغات سے بھی گزرتا ہے، نغمے بکھیرتی ہوئی ندیوں سے بھی گزرتا ہے اور حشر برپا کرتی ہوئی آبشاروں کو بھی دیکھتا ہے، اور وہ موجیں جو ایک خاص سرور میں، رات کے ایک خاص پہر میں آ کر ٹھہراؤ کا شکار ہو جاتی ہیں ان کو بھی دیکھتا ہے، چاندنی میں ڈوبے ہوئے کوہساروں کو بھی دیکھتا ہے اور پھر اس کی نظر ان مناظر پر بھی پڑتی ہے کہ جہاں ہر طرف بہار اپنے جلوے جمائے نظر آتی ہے۔ اور چاند رب تعالیٰ کی کارستانیوں کو، اس کے اعجاز اور معجزات کو دیکھتا ہوا گزرتا چلا جاتا ہے۔ اور وقت کے بہاؤ کا یہ سلسلہ جاری و ساری رہتا ہے۔

اس بند میں جو شے قابل غور ہے وہ ہے چاند کا سفر اور مناظر فطرت کا دیکھا جانا۔ اور یہاں ہر ناظر واضح طور پر شاعر نہیں ہے لیکن آپ نے اس نظم کو پڑھتے ہوئے یہ بات ہمیشہ ذہن میں رکھنی چاہئے کہ یہاں چاند اور شاعر ہم معنی ہیں۔ یہ دونوں لفظ چاند اور شاعر پوری نظم میں کہیں نہیں آتے لیکن 'دیکھتا چلا گیا' سے ہم یہ دیکھتے ہیں کہ علامتی طور پر چاند اور ظاہری طور پر شاعر اپنے جذبات اور کائنات کے مناظر کو واضح کر رہا ہے۔

شہر اور بن خموش دشت اور چمن خموش

تن خموش من خموش

سب جہاز راں خموش کشتی رواں خموش بحر بے کراں خموش

اور میں بھی ہاں خموش

دیکھتا چلا گیا

اس بند میں بھی رات کے منظر کی عکاسی ہے۔ رات کی دو بنیادی سی خصوصیات ہیں۔ ایک سیاہی اور دوسری خاموشی، رات کا سیاہ ہونا اور رات کا خاموش ہونا۔ کیونکہ ساری دنیا سو جاتی ہے، شہروں کی بات ہو تو تمام کی تمام بستیاں سو جاتی ہیں، جنگلوں کی بات ہو تو چرند پرند اپنے گھونسلوں میں اپنی کچھاروں میں، اپنے بلوں میں، اپنے غاروں میں جہاں جس کو جگہ ملتی ہے سو جاتا ہے اور دنیا پر ایک خاص قسم کی خاموشی کا طلسم طاری ہو جاتا ہے، سب کچھ ایسا لگتا ہے کہ بے لفظ ہو گیا ہے۔ جنگل، باغ، صحرا کی طبات کی جائے تو فطرت کا حسن موجود ہوتا ہے لیکن خاموشی ایک ایسا جادوئی سما پیدا کر دیتی ہے جس میں ایک خاص قسم کا خوف بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

دوسری طرف حفیظ اپنی بات کو شہروں تک، جنگلوں تک، باغات تک یا صحراوں تک محدود نہیں رکھتے بلکہ وہ اسے وسیع پیمانے پر سمندروں تک بھی دیکھتے ہیں۔ جب وہ یہ کہتے ہیں سب جہاز راں کاموش، سب رواں کشتیاں خاموش۔ یعنی جہاز اپنے سفر پر گامزن ہیں لیکن خاموشی کے ساتھ، کشتی اپنے سفر پر روانہ ہے لیکن خاموشی کے ساتھ، بحر بے کراں سمندر اتنا وسیع سمندر جس کے کنارے بھی نہیں دیکھے جاسکتے وہ بھی ایسا لگتا ہے کہ وہ بھی رات کی سیاہی میں سو گیا ہے۔ اور چاند بھی تو بذات خود خاموش ہی رہتا ہے اور وہ اس سارے مناظر کو، سارے کے سارے رازہائے دنیا کو، اس ارضی کے، اس دنیا کے، رازوں کو دیکھتا ہے لیکن خاموشی کے ساتھ اپنا سفر جاری و ساری رکھتا ہے اس کا کام دیکھنا ہے لیکن اظہار کرنا نہیں۔ اگلے بند میں خاموشی کے تسلسل کو قائم رکھتے ہوئے حفیظ کہتے ہیں:

دور اور قریب چُپ ہر طرف عجیب چُپ

خوشنما مہیب چُپ

کائنات پر سکوت سارا خشک و تر سکوت شور کا اثر سکوت

کچھ نہیں مگر سکوت

دیکھتا چلا گیا

پچھلے بند میں خموش کی تکرار تھی اور اس شعر میں چُپ اور سکوت کی تکرار ہے۔ اب وہاں پہ شہر، بن، دہشت و دمن، چمن، چمن زار سب کچھ خاموش ہے بے لفظ ہے، سفر جاری و ساری ہے تحرک جاری ہے لیکن خاموشی ہے اور یہاں پہ کیا ہے کہ دور سے بھی کوئی آواز نہیں ہے۔ قریب سے بھی کوئی آواز نہیں آتی۔ ہر طرف عجیب و غریب نوعیت کی طلسماتی قسم کی خموشی چھائی ہوئی ہے اور یہ خاموشی ایک طرف مسحور کن ہے۔ ایک طرف جادوئی ہے۔ ایک طرف سکون دیتی ہے۔ ایک طرف یہ لطف کا باعث ہے۔ دوسری طرف یہ خاموشی مہیب ہے ڈراونی ہے خوف ناک ہے کیونکہ خموشی ایک حد تک سکون دیتی ہے لیکن وہی خاموشی اگر ضرورت سے زیادہ بڑھ جائے کہ آپ کو اپنی سانس اور اپنی دھڑکن محسوس ہونے لگے تو پھر کچھ دیر بعد یہی خاموشی خوف کا باعث بن جاتی ہے۔

حفیظ کہتے ہیں کہ صرف زمیں پہ ہی نہیں بلکہ کل کائنات پر سکوت طاری ہے اس سکوت کا تعلق دہشت و دمن سے، شہروں یا بن سے یا سمندروں سے نہیں بلکہ تمام کی تمام کائنات سکوت میں ڈوب چکی ہے، ساقط ہو چکی ہے ڈوب چکی ہے۔ ایک جگہ پہ رک گئی ہے، پچھلے بند میں تحرک نظر آتا تھا لیکن سکوت خاموشی کا استعارہ بھی ہے اور جمود کا بھی۔ اور اب یہاں جمود صرف دنیا کا نہیں، مناظر فطرت کا نہیں۔ بلکہ یہ وہ جمود بھی ہے جس کا ذکر اقبال نے بھی کیا۔ آپ کو بتایا گیا تھا کہ رومانی تحریک کے محرکات کیا تھے۔ جب انسان حقیقت میں سکون نہیں لے پاتا، جب انسان کو راحت نہیں ملتی تو پھر وہ اپنی دنیا بسا لیتا ہے، اپنے خیالستان آباد کرتا ہے اور پھر یہاں موجود دنیا پر سکوت طاری ہو جاتا ہے یعنی لوگ اپنے کاروبار حیات کو جاری تو رکھتے تو ہیں لیکن کھوئے ہوتے ہیں اپنے افکار میں اور اسی میں ان کو سکون ملتا ہے۔ چاند صرف رات کے سکوت کو بیان نہیں کر رہا بلکہ اس دور کے سکوت کو بیان کر رہا ہے، جو اس وقت برصغیر

پر طاری تھا جہاں کے لوگ بیرونی سامراجوں کے ہاتھوں محکوم ہو چکے تھے۔ برصغیر ہر انگریزوں نے قبضہ کر لیا تھا اب وہ لوگ جدوجہد تو کرنا چاہتے تھے لیکن ان میں ابھی اتنی ہمت نہیں تھی ان پر قنوطیت کا غلبہ تھا۔

وہ قنوطیت جو انسان کو جمود کا شکار کر دیتا ہے لیکن جب وہی سکوت ٹوٹتا ہے تو پتہ چلتا ہے کہ زیر زمیں لاوا پک رہا تھا اور وہ لاوا جب باہر آیا تو وہ سب کچھ بہا کر لے گیا اور ایک ایسا انقلاب بپا ہوا کہ سب نے دیکھا کہ محکوم حاکم ہو گئے اور سامراجوں کو یہ وطن یہ دیس چھوڑنا پڑا۔ تو اس بند کے سطحی معنی دیکھے تو رات کی خاموشی اور رات کی تاریکی ہے لیکن وسیع معنوں مین ی ان حالات کا بھی استعارہ ہے جو قیام پاکستان سے پہلے برصغیر کے مسلمانوں نے دیکھے۔

حسن شانِ ناز میں غرق احتراز میں

عاشقی نیاز میں

اس کی خود فروشیاں اور سخت کوشیاں اس طرف خموشیاں

صبر، گرم جوشیاں

دیکھتا چلا گیا

اس بند میں حفیظ بالکل اسی انداز میں جیسے کوئی غزل گو آزادی سے مختلف موضوعات پر بات کرتا ہے اور ہر شعر میں الگ موضوع پر بات کرتا ہے اس نظم میں حفیظ نے بھی الگ موضوع چھیڑا۔ جہاں وہ چاند کے سفر کو چاند کے طور رہی لیتے ہیں ان کے نزدیک چاند سے کوئی شے چھپی نہیں رہتی، جس سے کوئی شے پنہاں نہیں رہتی وہ سب کچھ دیکھتا ہے گھروں کے اندر، گھروں کے باہر دریاوں اور سمندروں کے کناروں پر جو کچھ ہوتا ہے وہ دیکھتا چلا جاتا ہے اور محفوظ کرتا چلا جاتا ہے۔

حفیظ کہتے ہیں کہ وہ اس سفر میں ان خوبان خوبرو کو بھی دیکھتا ہے، ان محبوبوں بھی جو اپنے حسن پر احساس تفاخر کرتے ہیں لیکن اپنے آپ کو محفوظ رکھنا چاہتے ہیں، اپنے عاشق سے دور رہتے ہیں اور دوسری طرف عاشقی نیاز مندی میں ہے، عشق اپنے محبوب کا وصل چاہتا ہے لیکن محبوب اپنے حسن کے احساس تفاخر میں خود کو عشق سے دور رکھتا ہے۔ ایک طرف خود فروشی ہے بے خودی ہے، دوسری طرف خامشی ہے ایک طرف صبر ہے دوسری طرف گرم جوشی ہے اور یہ کشمکش جاری و ساری ہے اور چاند اسے دیکھتا چلا جاتا ہے اور وقت گزر جاتا ہے۔

رنجشیں کدورتیں برہمی کی صورتیں

ساری آشنائیاں ظاہری صفائیاں باطنی برائیاں

صلح اور لڑائیاں

دیکھتا چلا گیا

اس بند میں حفیظ ہمارے باطنی احساسات و جذبات کی بات کرتے ہیں۔ زندگی محض ظواہر پر مبنی نہیں ہے یہ درست ہے کہ آبشار، بہتے ہوئے جھرنے، دریاوں کا جوش و خروش، کشتیوں کا رواں دواں ہونا یا چرند پرند کا رات کے وقت سو جانا، انسانوں کا بستیوں سے غیر حاضر ہو جانا یہ باتیں درست۔ لیکن انسان کے احساسات و کیفیات کے بغیر سفر مکمل نہیں ہوتا، چاند صرف ظاہر پر نظر نہیں رکھتا، چاند ایک ایسا وجود ہے ایک ایسا استعارہ ہے جیسے آپ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے ظاہر و باطن دونوں کی خبر رکھتا ہے۔

اب چاند بات کرتا ہے رنجشوں کی، کدورتیں کی، برہمی کی، ناراضگی کی، لڑائی کی، صلح کی کہ زندگی مسرتوں کی، خوشیوں کی، مصائب و آلام سب سے عبارت ہے ایک طرف ہم لوگوں سے ناراض ہوتے ہیں۔ پھر ہمارے دلوں میں کینہ پروری پائی جاتی ہے، کبھی ہم لوگوں سے ملنا چھوڑ دیتے ہیں، ترک وفا پر اتر آتے

ہیں، کبھی ہم ظاہری طور پر اپنے آپ کو پاک باز ظاہر کرتے ہیں حالانکہ ہمارے اندر بہت سی برائیاں پائی جاتی ہیں، کبھی ہم لڑتے ہیں اور کبھی ہم صلح پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ زندگی کا سفر ہے تو اس میں یہ سب کچھ ہو گا۔ اسے یونہی چلنا ہے۔ کبھی فصل خزاں دیار ہستی پہ ڈیرے ڈال لے گئی، کبھی موسم گل کا راج ہو گا۔ کبھی پت جھڑ کے پیلے پتوں کی طرح انسان ریزہ ریزہ ہو کر اس زمین پر بکھر جائے گا، کبھی سر سبز ہو کر خوشیوں کا استعارہ بن جائے گا۔

گویا انسان کی زندگی میں یہ تمام عروج وزوال یہ تمام مسرتیں جاری وساری رہتا ہے اور ایک آفاقی ناظر چاند کی صورت میں۔ خدائی طاقت کی صورت میں، صحرانورد شاعر کی صورت میں اس تمام زیر وبم کو دیکھتا چلا جاتا ہے۔

دوست کے فراق میں جوش اشتیاق میں

پائے چست وچاق میں

گردشوں کو باندھ کر محوِ کلفتِ سفر اک جوانِ بے جگر

دل بھر آیا، میں مگر

دیکھتا چلا گیا

چوتھے بند میں ہم نے وصل کا موضوع دیکھا تھا جس میں حفیظ نے کہا تھا' حسن شانِ ناز میں، غرق احتراز میں 'یعنی حسن کی جلوہ نمائی ہوئی عاشق کی عاجزی تھی، عاشق محبوب کا قرب چاہتا تھا، محبوب اپنے جذبہ افتخار میں تھا۔ یہاں ہجر کی بات ہے چاند زمین کے کسی ایک کونے کا سفر نہیں کرتا، چاند پوری زمین پر پھیلا ہوا ہے، چاند کا سفر کرہ زمین پر مکمل ہوتا ہے وہ ررہ زمین جو صرف وصل سے ہی عبارت نہیں اس میں دونوں سلسلے ہمہ وقت جاری وساری رہتے ہیں۔ ایک طرف شادمانی ہوتی ہے تو دوسری طرف غم و آلام کا میدان بپا ہوتا ہے تو اگر انھوں نے وصل کی صورت دیکھی تو ہجر کی مثالیں بھی نظر آتی ہیں۔

حفیظ کہتے ہیں کہ ایک جوان سفر کی مصیبتوں کو جھیلتا ہوا اپنے سفر کی طرف جاری وساری ہے۔ وہ ہجر کی الفتوں سے گزر رہا ہے۔ اس پر ہجر کی مصیبتوں کے پہاڑ ٹوٹے ہیں لیکن اب بھی اسے محبوب کے وصل کا شوق ہے جنون ہے، اس کی تیز رفتار اسے ہر لحظہ منزل کی طرف لے کر جارہی ہے۔ اور وہ اپنے پاوں میں اتنی ہی گردشوں کو، کتنے ہی مسائل کو زنجیر کی طرح باندھ کر اپنے سفر کی طرف رواں دواں ہے۔ وہ سفر کی تمام تر مشکلات کو برداشت کرتا ہے اور ان تمام تر مشکلات کو دیکھ کر اس نوجوان کی حالت کو دیکھ کر دل بھر آتا ہے لیکن کیا کیجئے کہ وقت کے دھارے کو بہتے چلے جانا ہے۔ آپ کسی غم گذار کو ہمیشہ غم میں اور کسی خوشیاں مناتے ہوئے شخص کو ہمیشہ مسکراتے ہوئے نہیں دیکھ سکتے۔ کہ وقت ہمیشہ ایک سا نہیں رہتا۔ اسے چلتے جانا ہے یہ وقت کا قاعدہ ہے یہی کائنات فطرت کا اصول ہے۔

بادشاہ کا مزار جس سے عبرت آشکار

بے کسی بھی سوگوار

اور گدا کی قبر پر جمع سینکڑوں بشر میں یہ فقر کا اثر

اور مآل مال وزر

دیکھتا چلا گیا

آخری بند میں حفیظ یک لخت موضوع بدل دیتے ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم پچھلے بند میں ہجر کا منظر دیکھتے ہیں۔ ہجر کی کیفیت دیکھتے ہیں اس سے پہلے وصل کی بات کی اور اس سے پہلے فطرت کی عکاسی کی۔ یوں حفیظ آہستہ آہستہ ظاہری حقائق سے باطنی حقائق کی طرف آتے ہیں اور آخر میں زندگی کا ایک مکمل پہلو پیش کرتے ہیں، زندگی کا ایک مکمل فلسفہ، وہ کہتے ہیں کہ ایک طرف چاند بادشاہ کے مزار کو دیکھتا ہے جس سے عبرت آشکار ہوتی ہے جس سے

عبرت پکڑی جاسکتی ہے کہ وہاں پہ کوئی نہیں جو فاتحہ خوانی کرے۔ وہاں کوئی نہیں جو بادشاہ اور بادشاہ کے شکوہ کو یاد کرنے کے لیے موجود ہو وہ بادشاہ جس کے ایک حکم سے لوگوں کی گردنیں کٹ جاتی ہوگئی جس کے ایک حکم سے لوگوں کی زندگیاں بدل جاتی ہوگئی لیکن اس کی موت کے بعد اسے پوچھنے والا کوئی نہیں۔

اور دوسری طرف ایک فقیر ایک گدا ایک درویش جس کی قبر پر سینکڑوں لوگ جمع رہتے ہیں شاعر کہتا ہے کہ چاند جیسا کہ پہلے بھی واضح کیا گیا کہ چاند اور شاعر ایک ہی ہم ذات کے طور پر سامنے آئے ہیں وہ کہتا ہے کہ ایک طرف وہ پر شکوہ قسم کی عمارت جیسے دیکھ کر انسان کو رشک آئے لیکن وہ مقبرہ اندر سے خالی، تو دوسری طرف ایک عام سی قبر کہ جس میں کوئی شکوہ نہیں ظاہری اعتبار سے اس میں کوئی حسن نہیں لیکن وہاں سینکڑوں لوگ جمع ہیں وہاں اس درویش کو اس گدا کو یاد کرنے والے آج بھی سیکڑوں لوگ موجود ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ فقری کا یہ اثر فقری کا یہ سحر اور جادو دیکھا میں نے اور دوسری طرف میں نے مال و زر یعنی دولت کا مآل یعنی انجام اور نتیجہ میں نے دیکھا۔ ایک طرف دولت کے ہونے کے باوجود تنہائی اور خاموشی دیکھی اور دوسری طرف غربت و افلاس کے باوجود لوگوں کا ہجوم غفیر، شاعر کہتا ہے کہ اس سے ہمیں حقیقت پتہ چلتی ہے سچی بات تو یہ ہے کہ اس سے ہم زندگی کا راز پالیتے ہیں۔ زندگی جاہ و حشم، دولت و سروت سے عبارت نہیں بلکہ زندگی آپ کے افکار سے عبارت ہے۔ زندگی ظاہری شان و شوکت سے نہیں بلکہ زندگی باطنی صفائی سے ہے، زندگی عرفان ذات حاصل کرنے کا نام ہے۔

وہ لوگ جو اپنی زندگی رب کائنات کی خوشنودی کے لیے گزارتے ہیں، رضائے الہیٰ میں کوشاں رہتے ہیں۔ جو زندگی سے لو نہیں لگاتے جن کے نزدیک زندگی کا حسن زندگی کا مال و زر اہم نہیں ہوتا انھیں ان کی زندگی کے بعد بھی دنیا یاد رکھتی ہے اور وہ لوگ جو اپنی دولت اور جاہ و حشم کو ہی سب کچھ تصور کرتے ہیں ان کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کے مزار خالی رہتے ہیں ان کو پوچھنے والا، ان کی قبر پر آکر فاتحہ خوانی کرنے والا، ان کی مغفرت کی دعا کرنے والا، ان کی موت کے بعد ان کی عظمت کا اعتراف کرنے والا کوئی نہیں ہوتا۔

حفیظ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ زندگی ظاہری شان و شوکت سے عبارت نہیں ہے ہم لوگ دولت کے پیچھے بھاگتے ہیں۔ مادیت پرستی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم ساری کی ساری زندگی دولت کے حصول میں کوشاں رہیں۔ ہم اختیار کی طاقت چاہتے ہیں، ہم مختار کل ہونا چاہتے ہیں

لیکن جب یہ حقیقت ہے کی ہر ذی روح نے موت کا ذائقہ چکھنا ہے تو پھر ہمیں حقیقت کا راز پانے کی کوشش کرنی چاہئے کہ دراصل عظمت پر شکوہ ہونے میں، راحت تمکنت میں نہیں بلکہ گدائی میں ہے۔ عظمت عجز و انکساری میں ہے، عظمت نیاز مندی میں ہے یہی عاجزی ہمیں بلند کرتی ہے۔ انسان جیس حد تک اوپر اٹھتا ہے اس کا مقام اسی حد تک رفیع ہوتا ہے۔ اسی حد تک وہ بلندیوں کا سفر طے کرتا ہے۔

اس کا سب سے بڑا ثبوت حفیظ جب یہ کہتے ہیں کہ چاند کائنات کے مختلف ظواہر سے سفر کرتے کرتے بادشاہ کے مزار پر پہنچتا ہے تو پھر وہ دیکھ کر حیران بھی ہوتا ہے اور اس پر یہ راز آشکار بھی ہوتا ہے کہ دراصل زندگی کی حقیقت حسن و رعنائی میں یا جمال اور جلال میں نہیں بلکہ زندگی کی حقیقت عجز و انکساری میں ہے یہی وجہ ہے کہ ایک طرف بادشاہ کے مزار پر کوئی نہیں وہاں سے صرف عبرت آشکار ہے۔ لیکن وہ شخص جس نے اپنی اصل کو اپنی زندگی میں پالیا تھا اس کی عظمت کا اعتراف اس کی زندگی میں ہو یا نہ ہو لیکن بعد میں لوگ اس کی عظمت کا اعتراف ضرور کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ درویش جو اپنی ساری زندگی اپنی حقیقت کو جان لینے کے بعد غربت و افلاس میں تو گزار دیتا ہے لیکن اپنی خودی کا سودا نہیں کرتا وہ شخص اپنی ساری کی ساری زندگی مشکلات میں تو گزار دیتا ہے لیکن اپنی ذات سے کسی کو تکلیف نہیں آنے دیتا۔ وہ شخص ہی دراصل عظمت کے عہدے پر فائز ہوتا ہے اور اس کی زندگی کے بعد اسے یاد کرنے والے تو بہت سے ہوتے ہیں لیکن بادشاہ کی روداد پڑھنے والا کوئی نہیں ہوتا۔

یوں مجموعی طور پر ہم دیکھتے ہیں کہ ہم اس مترنم قسم کی نظم میں حفیظ چار مختلف قسم کی صورتیں لاتے ہیں ایک مناظر فطرت دوسرا وصل، تیسرہ ہجر اور چوتھا

فلسفہ زیست، مناظر فطرت ہے تو وہ اپنے رنگ و رعنائی سے ساتھ مکمل ہے لیکن رات کی خامشی اور رات کی سیاہی نے ان پر عجیب قسم کا طلسم طاری کیا ہوا ہے وصل ہے تو اس میں کشمکش جاری و ساری ہے ہجر ہے تو اس سہی ہے، کوش ہے، جد و جہد ہے اور فلسفہ زیست ہے تو ایک خاص طرح کا سبق ہے کہ ہمیں زندگی گزارنی ہے تو عجز و انکساری کے ساتھ۔ اگر ہم اپنی موت کے بعد بھی زندہ رہنا چاہتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ جو لوگ تمکنت کا شکار ہوتے ہیں مات کے بعد ان کی حقیقت کو جان جاتے ہیں اور ان پہ یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ شخص صرف اپنی تمکنت کے باعث زندہ تھا لوگ اس کی چاقت کی وجہ سے اس کے آگے جھکتے تھے ورنہ ان کے دل میں ان کی محبت نہیں تھی اور دوسری طرف جو شخص عاجزی کے ساتھ زندگی گزارتا تھا۔ لوگ ہمیشہ اس کی عظمت کا راگ الاپتے ہیں یہی وجہ ہے جکہ وہ اپنی زندگی کے بعد بھی یاد رکھا جاتا ہے۔

لہزا حفیظ کی نظموں اور غزلوں پر بھی گیتوں کا اطلاق کیا جاسکتا ہے کیونکہ ان میں موسیقیت اور ترنم پایا جاتا ہے جو کہ گیت کی نمایاں خصوصیات میں سے ہیں ہم اپنی بات کو پنڈت ہری چند اختر کی اس بات پر ختم کریں گئے:

”حفیظ کا فن یہ ہے کہ ’لفظ‘ دوسرے لفظ پر ’مصرع‘ دوسرے مصرعے پر ’شعر
‘ اور شعر دوسرے شعر پر اس طرح اضافہ کرتا ہے جس سے دیدہ دل کے
سامنے پوری تصویر بے نقاب ہوتی جاتی ہے اور یہ سب کچھ اس لطافت،
سادگی اور دل آویزی کے ساتھ کے ساتھ کہ اس میں شاعر کی اپنی ذات
اور گرد و پیش کی خصوصیتیں ذائل نہیں ہونے پاتیں۔“

(دیباچہ سوز و ساز)

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق:۱۳مجید امجد اور ان کے حالات زندگی

آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے اردو ادب کے ایک اور ناقابل فراموش شاعر مجید امجد کے حوالے سے۔ مجید امجد اردو شاعری کی روایت کے وہ شاعر ہیں جنہوں نے اردو نظم کو رواج دیا بالخصوص اردو میں آزاد نظم کو رواج دیا۔ نظم معریٰ کی بات کی اور نظم گوئی میں وہ تجربات کیے جو نہ ان سے پہلے کیے گئے اور نہ ان کے بعد۔ ہیئت کے تجربات یعنی مصرع سازی، اوزان اور بحور کے حوالے سے جو انھوں نے تجربات کیے وہ ان سے پہلے نہیں کیے گئے تھے یہ مجید امجد کی ہی دین تھی کہ آج آزاد نظم غزل کے بعد مقبول ترین صنف بن چکی ہے قبل اس کے کہ ہم ان کی شاعری کے حوالے سے بات کریں اس سے پہلے دیکھتے ہیں کہ ان کی زندگی کیسے گزری۔

سوانحی خاکہ:

مجید امجد ۲۹جون ۱۹۱۴ء کو جھنگ میں میاں محمد علی کے ہاں پیدا ہوئے۔ مجید کی پیدائش کے کچھ عرصے بعد ہی ان کے والد نے دوسری شادی کر لی۔ لہذا مجید کی ابتدائی تعلیم وتربیت اپنے نانا میاں نور محمد کے زیر سایہ ہوئی۔ نانا سے فارسی وعربی اور طب کی ابتدائی کتب پڑھنے کے بعد جھنگ سے ہی میٹرک اور ایف۔اے کے امتحانات پاس کیے اور پھر اسلامیہ کالج لاہور سے بی اے کیا۔ کئی سال تک نیم سرکاری رسالہ ''عروج'' کے مدیر رہے۔ پھر روزگار کے سلسلے میں ساہیوال چلے گئے جہاں تقریباً ۲۹ سال قیام کیا اور اسسٹنٹ فوڈ کنٹرولر کے عہدے سے ریٹائر ہوئے۔

مجید کی زندگی زیادہ خوشگوار نہ تھی۔ گو ان کی بیگم بھی ایک تعلیم یافتہ خاتون تھیں اس کے باوجود ان دونوں کی کبھی نہ بنی۔ مجید کی وفات انتہائی صبر آزما حالات میں ہوئی۔ ۱۱مئی ۱۹۷۴ء کو جب پرانا رفیق علی محمد حسب معمول گھر کے باہر تالا لگا کر کام کو گیا تو واپسی پر مجید امجد کی لاش فرش پر پڑی پائی۔ میت جھنگ لائی گئی۔ کوئی شاعر، ادیب یا مداح وقدردان ساتھ نہ تھا۔ بالآخر ۱۲مئی ۱۹۷۴ء کو بیس پچیس افراد کی موجودگی میں ان کو سپرد خاک کر دیا گیا۔

محاسن کلام:

کچھ شخصیات شائد دنیا میں نہیں بستیں بلکہ دنیا ان میں بستی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جس طرح ہر طرف دنیا کے ہنگامے تو نظر آتے ہیں لیکن کرّے کے غیر محسوس وجود کی طرح ان شخصیات کا وجود گم نامی کی پہنائیوں ہی میں رہ جاتا ہے۔ مجید امجد کے ساتھ بھی کم وبیش ایسا ہی ہوا۔ وہ ایک زندگی گزار گئے لیکن کسی کو احساس تک نہ ہوا کہ کوئی شاعر قطرہ قطرہ گزر رہا ہے۔ مگر ان کے بعد ناقدین کو فنی اعتبار سے ان کی نظم میں اسلوبیاتی جدت بھی نظر آنے لگی اور ہیئتی تجربات بھی۔ مجید کی نظم کے موضوعات تصور وقت، منظر نگاری، اپنے دور سے احساس اجنبیت اور عصری شعور ہیں۔ مجید امجد میدان ادب میں ایک غیر محسوس جھونکے کی طرح آئے اور کم وبیش اسی گوشہ گمنامی میں دار فانی سے کوچ کر گئے لییکن آج اردو نظم کی تاریخ مجید امجد کے نام کے بغیر مکمل نہیں ہوتی۔

ایک ایسا شخص جو اپنی شناخت چاہتا تھا، جو اپنا پتا چاہتا تھا لیکن بدقسمتی کہ ہم نے کچھ ایسا اسے کھو دیا ہم اپنے مصائب میں کچھ ایسے الجھے رہے کہ ہمیں کچھ پتہ ہی نہیں چلا کہ ہمارے درمیان انتہائی حساس انسان موجود ہے جو اپنی شناخت چاہتا ہے بہر حال شاید یہ پہلی مرتبہ نہیں ہوا۔ کتنے ہی لوگ ہو گئے جو ہمارے درمیان سے گزر جاتے ہو گئے لیکن ہم اپنی خوشیوں اور اپنی پریشانیوں میں اپنی زندگی کے دن پورے کرتے ہوئے شاید دائیں بائیں دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کرتے۔ ہم یہ جانتے ہی نہیں کہ لوگ ہماری توجہ کے طالب ہیں۔ لوگ ہم سے اپنا غم shair کرنا چاہتے ہیں۔ اپنے احساس ناتمامی کو دوسروں سے مل کر کم کرنا چاہتے ہیں۔

لیکن وہ لوگ ناتمام آتے ہیں نہ تمام چلے جاتے ہیں وہ شاید گوشہ گمنامی میں آتے ہیں اور شاید گوشہ گمنامی میں ہی چلے جاتے ہیں اور ہم لوگ جو خود کو زندوں میں شمار کرتے ہیں ہمارا وہ خیال کہ ہم زندہ ہیں، ہم جانتے ہیں حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ہم کچھ بھی نہیں جانتے مجید امجد وہ شاعر ہیں جنہیں ہم احساس کمتری کا شکار تو نہیں کہہ سکتے لیکن اس زمانے سے اس قدر خوف زدہ تھے بیسویں صدی کی وہ دنیا جو شاید ان سے ہضم ہی نہیں ہو سکی تھی اس کی کیا وجہ تھی، آپ نے

حالات زندگی کا مطالعہ کرتے ہوئے دیکھا کہ ان کے خانگی حالات کسی طور بھی نارمل نہیں تھے۔
جب ہم کسی شاعر کی تحلیل نفسی کرتے ہیں تو ہم یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس میں نفسیاتی طور پر کیا محرکات تھے جو ان کی شخصیت میں تھیں اور وہ اس کی شاعری میں تردیدی یا توصیفی صورت میں ہمیں نظر آئیں تو اگر ہم اس حوالے سے مجید امجد کی بات کریں تو ایک تو یہ کہ ان کو والدین کی طرف سے خانگی مسائل دیکھنے کو ملے۔ کہ ان کے والد کی پہلی شادی ناکام ہوگئی اور ان کا زیادہ تر عرصہ اپنے ننھیال میں گزرا پھر اپنی شادی ہوئی تو حالات پھر کچھ ویسے ہی ہو گئے۔ اور پھر اس کے بعد بڑا المیہ یہ ہوا کہ وہ کچھ کہتے تھے اس کے متعلق شور و غوغا کرنے کی قدرت نہیں رکھتے تھے۔ یعنی اگر انھیں کوئی پہچان جائے۔ جب ہم نے میر پر بات کی تھی تو حوالہ دیا گیا تھا میر کے ایک شعر کا:

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

تو اس قدر عجز اس قدر عاجزی اور انکساری ان کے مزاج میں پائی جاتی تھی کہ اگر کوئی پوچھ لیتا تو یہ شاید اسے بتا ہی دیتے۔ لیکن بدقسمتی یہ ہے کہ کسی نے پوچھا ہی نہیں۔ ہم مجید امجد پر بات کرتے ہوئے سیاسی اور سماجی پہلوؤں پر بات کرنا زیادہ مناسب نہیں سمجھتے کیونکہ ابھی ہم نے گزشتہ لیکچر زمین حفیظ کا مطالعہ کیا ان کا دور ۱۹۰۰ء سے ۱۹۸۲ء تک کا دور تھا اور مجید کا دور ۱۹۱۴ء سے ۱۹۷۴ء تک کا دور تھا یہ وہ دور ہے جو حفیظ کے دور کے برابر کا تھا یعنی وہی دور تھا اور یہ شعرا معاصر شعرا تھے، ایک دور میں دونوں گزرے لہذا وہی سیاسی اور سماجی حالات جن سے سابقہ حفیظ جالندھری سے پڑا تھا۔ ظاہر ہے کہ مجید کو بھی ویسے ہی حالات دیکھنے کو ملے ہوں گے۔

فرق صرف اتنا ہے کہ جب مجید امجد نے شاعری کا آغاز کیا اس وقت ترقی پسندیدیت کے اثرات غالب ہونے لگے تھے اور جب حفیظ نے شاعری کا آغاز کیا اس وقت اردو ادب پر رومانویت کا غلبہ تھا۔ بہر حال اگر ہم بات کریں مجید کی شاعری کے حوالے سے تو مجید کی شاعری میں واضح طور پر یہ بات دیکھی جا سکتی ہے کہ گھبرایا ہوا شخص جو اس دنیا کو دیکھ کر گھبرا جاتا ہے افراد کا ایک ایسا جم غفیر کہ شاید اس میں وہ اپنی ہستی، اپنی شخصیت اور شاید اپنا وجود بھی کھو دے گا اور ایک دن ایسا ہوتا ہے وہ اپنا وجود کھو دیتا ہے دوپہر کے وقت ان کا دوست جو انھیں گھر چھوڑ کے جاتا ہے اسے نہیں معلوم کہ جب وہ واپس آئے گا اور گھر کا تالا کھولے گا اور مجید امجد جو کبھی ہنستا بولتا، زندہ و جاوید شخص تھا اسے واپسی پر ایک لاش کی صورت میں ملے گا۔ ایک تحیر سی زندگی اور ایک ایسا ہی خاتمہ، وہ خاتمہ جس کے متعلق ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ آخر کیا ہوا۔ آنکھ خود بند ہوئی، خودکشی کر لی گئی، جو بھی ہوا سانسوں کی ڈوری ٹوٹ گئی۔

ہم اگر مجید کی شاعری کا مطالعہ کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اس میں بھی یہی احساس تحیر، یہی خوف، یہی ڈر، یہی اجنبیت، یہی احساس تنہائی ہمیں بخوبی ملتا ہے حالانکہ یہ تصور کیا جاتا ہے کہ شاعر لوگ خود بین ہوتے ہیں ان میں نرگسیت پائی جاتی ہے، خود پسند ہوتے ہیں لیکن یہ بات مجید کی شاعری کے حوالے سے درست ثابت نہیں ہوتی۔ وہ کسی بھی موڑ پر یہ محسوس نہیں کرتے کہ وہ کوئی بہت ہی افلاطونی چیز ہیں۔ ہاں انھیں یہ قلق ضرور رہا کہ انھیں دنیا نے نہیں پہچانا اور شاید اس قلق کی ایک بہت بڑی وجہ شاید کو بذات خود تھے۔ ان کا وہ ہچکچایا ہوا انداز، وہ گھبراہٹ شاید دنیا میں آشکار ہونے کے نتیجے میں ان کا رہا سہا وجود بھی ریزہ ریزہ نہ ہو جائے یہ خوف شاید ان کو دنیا کے سامنے لا ہی نہ سکا۔ اور دنیا ان کے متعلق جان ہی نہیں سکی۔

ان کی سب سے پہلی کتاب ''شب رفتہ'' کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے فلیپ پر ان کی تحریر دوبارہ اسی طرف اشارہ کرتی ہے، جس میں انھیں احساس ناتمامی تو ہے ہی۔ لیکن ہمارے سامنے ایک گھبراہوا شاعر آتا ہے جیسے یہ احساس ہے یہ خطرہ ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا، جو اس کے ذہن میں تھا، جو اس کی فکر میں تھا، جو اس کے لہو میں دوڑ رہا تھا شاید وہ نہیں کہہ پایا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شب رفتہ کے فلیپ پر لکھتے ہیں:

''میری داستانِ عجز یہی ہے، فکر خود سوز کے لہو سے لتھڑے یہی چند اوراق ہیں،

سب سے بڑھ کر خلش اس بات کی ہے کہ یہ بات نامکمل اور یہ اظہار نہ تمام:
جس کی بنیاد محض تسکین ذوق تھی، فن کی ان بلندیوں کو نہ پہنچ سکا جو میرا مقصود
نظر تھا۔ میں اسی ذوق طلب کا مارا ہوا، کانپتے اور جھجکتے حروف کے یہ سفینے
آج وقت کی لہروں کے حوالے کرنے آیا ہوں"

آپ نے پڑھا کہ مجید آخری دم تک خوف زدہ تھے اور جو وہ کہنا چاہتے تھے وہ کہہ نہ سکے کیونکہ تعین یقینی طور پر ہو نہیں سکا تھا اور جب تعین نہیں ہوتا، جب ہم خود کو پہچانتے نہیں خود کو جانتے نہیں تو اس کا نتیجہ کہا ہوتا ہے کہ ہم ہر وقت ایک خاص قسم کی حیرت میں مبتلا رہتے ہیں۔ مجید کی شاعری کی بات کی جائے تو یہ ان کی شاعری کا پہلا وصف ہے یعنی حیرت۔ ایسا شخص کائنات کو حیران کن انداز میں دیکھتا ہے۔ کائنات کی وسعتیں، نکلتا ہوا سورج، ٹمٹماتے ہوئے ستارے، چاند کی چاندنی، کھلتے ہوئے پھول، بہتے ہوئے دریا یہ سب اسے حیران کرتے ہیں، یہ کارخانہ زیست کیوں چل رہا ہے اور اس پہ انسانوں کے رویے، وہ انسان جیسے آج تک کوئی سمجھنے کا دعویٰ ہی نہیں کر سکتا۔

مجید امجد جیسا حساس شاعر، بیسویں صدی کا انسان جو پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا جا رہا تھا، کو سمجھنے کی قدرت ہی نہ رکھتے تھے یا شاید وہ اس انسان میں سے وہ خالص انسان تلاش کرنا چاہتے ہوں۔ جس کا وجود بہت عرصہ پہلے مشینی انقلاب کے بعد ختم ہوتا جا رہا تھا بہر حال کوئی بھی وجہ ہو، محرک کوئی بھی ہو ہمارے سامنے مجید ایک حیران شاعر کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ ایک ایسا شاعر جو ہے وقت حیرت میں مبتلا ہے ان مصروں میں مجید کی حیرت واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے:

عمر اس الجھن میں گزری
کیا شے ہے حرف و بیان کا
عقدہ مشکل، صورت معنی؟ معنی صورت
اکثر گرد سخن سے نہ ابھرے
وادی فکر کے لیلاؤں کے
جھومتے محمل
طے نہ ہوا ویرانہء حیرت
(حرف آغاز)

یعنی کوشش کی گئی لیکن جس نتیجے پر پہنچنا چاہتے تھے، جس ثمرے تک پہنچنا چاہتے تھے، جو پھل لینا چاہتے تھے وہ مل نہ سکا کیونکہ ہر لمحہ ہر لحظہ ہر دوسرے قدم پر ان کے سامنے ایسا دھندلکا چھا گیا تھا کہ جس میں ہیولے تو تھے لیکن وجود تراشا مجید امجد کی چشم بینا اور چشم بصیرت دونوں کے لیے ممکن نہیں تھا۔ بہر حال مجید حیرتوں کے سفر پر روانہ ہوئے، مسافت زیست طے کرنے لگے تو ہر راہ میں راہ گیر ان کے لیے تحیر کا باعث بن گیا مثلاً اپنی نظم راہ گیر میں مجید امجد کہتے ہیں کہ:

کوئی تو مجھ کو بتائے یہ راہ گیر ہے کون
حسین انکھڑیوں میں حسن شش جہات لئے
خزاں کی سلطنتوں میں ہے ایک پھول رواں

ہر ایک خار سے امید التفات لئے

لگی ہے اس کو لگن جانے کس ٹھکانے کی

بھٹک گئی ہو گئی نہ ٹھوکر کوئی زمانے کی

(راہ گیر)

حیرت کی بات یہ ہے کہ جو شخص اپنے گرد و نواح سے خوف زدہ ہو، جو اپنے ساتھ رہنے والوں سے ہچکچاتا ہو وہ جب فلسفہ زیست کی بات کرتا ہے تو پھر اس نے آخر کار پریشان ہی ہونا ہے یعنی وہ شخص جو زندگی کی عام حقیقتوں کو نہیں سلجھا پاتا اگر وہ زندگی کی اتھاہ گہرائیوں میں کھونے کی کوشش کرے یا فلسفہ زیست کو سلجھانے کی کوشش کرے وہ گورکھ دھندہ جسے آج تک کوئی فلسفی بھی نہیں سمجھا پایا تو اس کا نتیجہ کیا ہو گا؟ اس کا نتیجہ بس یہی ہو گا کہ وہ حیرت سے اپنے سفر کا آغاز کرے گا اور حیرانی پہ ہی یہ معاملہ ختم ہو جائے گا کیونکہ زندگی تو بہر حال ختم ہونی ہی ہے۔ مجید اپنی مشہور نظم "پنواڑی" میں ایک شخص کی زندگی کا ذکر کرتے ہیں وہ شخص جو آپ کے ہمارے دائیں بائیں کوئی بھی ہو سکتا ہے۔ مجید امجد کے نزدیک یہ ایک پنواڑی کا کردار ہے۔ لیکن کوئی پان والا ہو، حجام ہو، درزی ہو یا کوئی بھی متوسط طبقے سے تعلق رکھتا ہو یا زیریں طبقے سے تعلق رکھنے والا شخص جو ہماری زندگیوں میں ہر لحظہ موجود ہوتا ہے لیکن ہم اسے بطور انسان اسے محسوس ہی نہیں کر پاتے، اس کی شناخت ہی نہیں کر پاتے۔ اس نظم میں مجید زندگی کے حوالے سے اپنی حیرت کا اظہار کرتے ہیں اور اپنی حیرت اسی بات پہ ختم ہوتی ہے کہ زندگی ختم ہو جاتی ہے لیکن حیرانی جانے کا نام نہیں لیتی۔ نظم کے یہ مصرے دیکھئے وہ کہتے ہیں کہ:

کون اس گتھی کو سلجھائے دنیا ایک پہیلی

دو دن ایک پھٹی چادر میں دکھ کی آندھی جھیلی

دو کڑوی سانسیں لیں، دو چلموں کی راکھ انڈیلی

اور پھر اس کے بعد نہ پوچھو، کھیل جو ہونی کھیلی

پنواڑی کی ارتھی اٹھی، بابا اللہ بیلی!

مجید کہتے ہیں کہ زندگی کی گھتیوں کو سلجھنا، اس کے گورکھ دھندوں کو سلجھنا، میرے بس کا روگ نہیں اور شاید میرا کیا کسی بھی انسان کے بس کا روگ نہیں ہوتا کیا ہے انسان آتا ہے مشکلات سہتا ہے، غم و آلام کا مقابلہ کرتا ہے، آہ و زاری کرتا ہے شکستگی کا شکار ہوتا ہے یا شاید کچھ لوگ جز وقتی طور پر خوشی و مسرت سے ہم کنار بھی ہوتے ہوں گے لیکن بہر حال ایک دن موت کا فرشتہ آتا ہے اور سب کچھ بالکل یہی رہ جاتا ہے اور ہمارا سفر آگے کو شروع ہو جاتا ہے۔ وہ آگے کا سفر جس کے متعلق ہم کچھ بھی نہیں جانتے۔ سو ایک حیرت کو ختم کرتے کرتے انسان ایک دوسری حیرت میں شامل ہو جاتا ہے۔

وہ شخص جو حیرت کا شاعر تھا جس کے ہاں ہر دوسرے لمحے احساس تحیر پایا جاتا تھا۔ اس کے ہاں اداسی ایک منطقی سی بات ہے کیونکہ جب ہم زندگی کی حقیقتوں کو پا نہیں سکتے۔ یا جب ہم زندگی کے مسائل حل نہیں کر سکتے۔ ہمارے سامنے زندگی اپنے اصل روپ میں سامنے نہیں آتی تو پھر ہم پہلے حیراں ہوتے ہیں اور پھر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اداس ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ ہمیشگی حیرت میں بھی ہوتی ہے اور جب ہم کچھ سمجھ نہ پائیں تو پھر اداسی ہمارا مقدر بن جاتی ہے۔

مجید امجد جو اپنی شناخت کے لیے نکلے ہوں گے۔ شاید لوگوں کو کچھ پیغام دینا چاہتے ہوں۔ لیکن گھر سے نکلتے ہی رنگ رنگ کے لوگ، دنیا کے رنگ رنگ کے رویے مزاج اختلاطی تعلقات اور پھر اس اختلاط کے نتیجے میں ہونے والا تصادم جو مجید کی اپنی زندگی میں بھی ہوا۔ مجید کے والدین کی زندگی میں بھی ہوا۔ اس کے نتیجے میں ان کے ہاں ایک خاص قسم کی اداسی آ گئی۔ یہ نظمیں جن کی ہم بات کر رہے ہیں۔ وہ ان میں خواہ وہ دنیا کی بات کریں، اپنی ذات کی بات کریں، خارج سے ان کا واسطہ ہو، داخلیت کی بات ہو ہر اعتبار سے وہ قدرے پریشان، اداس، نڈھال ہمارے سامنے آتے ہیں مثال کے طور پر مجید کی نظم کا یہ

ٹکرا دیکھئے:

یہی پھولوں کی زیست کا ماحصل ہے

کہ اس کا تبسم، اس کی اجل ہے

یہ دنیا ہے میری یا مرقد ہے میرا

یہاں بھی اندھیرا، وہاں بھی اندھیرا

یعنی روشی کی تلاش تو مجید کو ہے، لیکن زندگی ان کے سامنے کچھ ایسے سامنے آئی ہے کہ انھیں زندگی کے اجالے معلوم ہی نہیں ہوتے۔ انھیں موت ہی کا خیال رہتا ہے:

موت کتنی تیرہ و تاریک ہے

ہو گئی: لیکن مجھ کو اس کا غم نہیں

قبر کے اندھے گڑھے کے اس طرف

اس طرف، باہر: اندھیرا کم نہیں

بالکل وہی بات جو اوپر کے مصروں میں مجید نے کہی تھی کہ انھیں زندگی اور موت میں کوئی فرق محسوس ہی نہیں ہوتا کیونکہ زندگی کی رعنائی ان کے سامنے رعنائی کی صورت میں آتی ہی نہیں ہے۔ زندگی میں رعنائی ہو گئی لیکن ان کا مزاج، ان کا رجحان اور ان کے بچپن سے لے کے، زندگی کے درمیان اور آخر تک ساتھ رہنے والی ان کی حیرانی، ان کا احساس تحیر، بنیادی طور پر انھیں کسی بھی طور پر خوشیوں کے قریب نہیں جانے دیتا اور وہ ہر لحظہ خود کو اداس پاتے ہیں اور اداسی کا نتیجہ تنہائی ہوتا ہے۔

یعنی مجید امجد کی شاعری کا تیسرا وصف احساس تنہائی ہے کہ جس میں وہ خود کو ہمیشہ اکیلا محسوس کرتے ہیں۔ ایک طرف ان کے سامنے وہ لوگ ہیں جو لوگوں کے جمگھٹے میں کھڑے ہیں، ان کا آٹوگراف لینے کو ترس رہے ہیں وہ لوگوں کے لیے مرکز نگاہ ہیں اور دوسری طرف مجید امجد جن کے پاس لوگوں کو دینے کے لیے بہت کچھ تھا، فکر کی سطح پر، معنویت کی سطح پر، جذبے کی سطح پر لیکن لوگ شاید مادیت کے پیچھے اس قدر لگ گئے ہیں کہ ان کے لیے جذبے کی ترقی، فکر کی ترقی یا معنویت کی وسعت کوئی اہمیت ہی نہیں رکھتی۔ مجید اپنی ایک نظم میں اپنے آپ کو ایک باولر کے ساتھ مقابلتاً پیش کرتے ہیں۔ اور محسوس کرتے ہیں کہ وہ باولر ان سے کہیں بہتر ہے کہ کم از کم لوگ اس کی طرف متوجہ تو ہوتے ہیں، اس کی طرف التفات تو کیا جا ہے، اسے مرکز نگاہ تصور کیا جاتا ہے۔

مجید اس کے سامنے خود کو بالکل اکیلا اور تنہا محسوس کرتے ہیں وہ کہتے ہیں:

وہ ایک باؤلر مہوشوں کے جمگھٹے میں گھر گیا

وہ صفحہ بیاض پر، بصد غرور کلک گوہریں پھری

حسین کھلکھلاہٹوں کے درمیان وکٹ گری

(آٹوگراف)

یعنی باؤلر بہت خوش قسمت ہے کہ لوگ اسے دیکھنا چاہتے ہیں، اس کا آٹوگراف لینا چاہتے ہیں لیکن جب یہی بات مجید امجد اپنے حوالے سے کرتے ہیں تو پھر اکیلا محسوس کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

میں اجنبی، میں پا بہ گل

نہ رفعت مقام ہے، نہ شہرت دوام ہے

یہ لوح دل، یہ لوح دل

نہ اس پہ کوئی نقش ہے، نہ اس پہ کوئی نام ہے

(آٹو گراف)

یعنی وہ باؤلر جو ایک وکٹ گرا کے مرکز نگاہ بن جاتا ہے۔ مجید کہتے ہیں کہ وہ کتنا عظیم ہے یا یوں کہہ لیجئے کی کتنا خوش قسمت ہے کہ اس کی طرف لوگوں کی توجہ تو ہو جاتی ہے۔ مجید جو اپنے تخلیقی کارناموں کے ذریعے کہیں زیادہ مشہور ہو سکتے تھے، کہیں زیادہ معروف ہو سکتے تھے۔ اور آج جب وہ ہم میں موجود نہیں ہیں۔ تو ہمارے ناقدین اس بات کا ادراک بھی کر چکے، اس بات کو تسلیم بھی کرتے ہیں کہ وہ اپنے دور ہی کے نہیں بلکہ اردو ادب کی تاریخ کے ایک ناقابل فراموش شاعر ہیں۔

اپنے دور میں انھیں کسی کی طرف سے کوئی توجہ نہیں ملی۔ نتیجہ احساس محرومی، اداسی اور تنہائی۔ جن پر ہم بات کر چکے۔ ان ہم بات کریں گئے مجید کی ان دو بنیادی اور بڑی خصوصیات کے بارے میں جو انھیں اپنے دور کے دیگر شعراپر فوقیت بھی دیتی ہیں اور ان سے ممیز بھی کرتی ہیں۔ پہلی خصوصیت مجید کی محاکات نگاری، محاکات نگاری سے مراد یہ ہے کہ وہ شخصیاوہ شاعر جو لفظوں کے بل بوتے پر ایسی تصویر ہمارے سامنے کھینچ دے کہ اس کی شاعری کو سامنے رکھتے ہوئے باقاعدہ پینٹنگ تیار کی جاسکے۔ مصوری کے اعلیٰ نمونے بنائے جاسکے۔ منظر نگاری اور محاکات نگاری میں کوئی خاص فرق نہیں ہوتا۔ فرق صرف اتنا سا ہوتا ہے کہ منظر صرف خارج سے متعلق ہوتا ہے جبکہ محاکات داخل اور خارج، یعنی باطن اور ظاہر دونوں کی تصویر کشی کرتے ہیں۔

مجید کے ہاں محاکارت نگاری اور منظر کشی اس قدر ملتی ہے کہ انھیں Land skape کا شاعر بھی کہا جاتا ہے۔ یعنی ان کی نظر اتنی باریک بین ہے کہ ان کے سامنے سے کوئی منظر کوئی حرکت کچھ اس طرح سے نہیں گزرتی کہ حساس شاعر اس پر نظر نہ رکھ سکے۔ اسے محسوس نہ کر سکے، اس کی لطافت کو اپنے شعروں میں بیان نہ کر سکے۔ مثال کے طور پر مجید اپنی ایک نظم میں تتلی کے پھول سے چمٹے رہنے کی بات کرتے ہیں، اس کی اس کیفیت کو بیان کرتے ہیں، وہ کہتے ہیں کہ:

بارہا تند ہوائیں چلیں

طوفان آئے

لیکن ایک پھول سے چمٹی ہوئی تتلی نہ گری

یعنی بڑی باریک سی بات ہے، عام سا منظر ہے شاید وہ لوگ جنہیں ادب میں بہت زیادہ دل چسپی نہ ہو اور یہ سوچے کہ اگر طوفان وئے تو آئے اور تتلی نہ گرے تو اس سے فرق کیا پڑ جاتا ہے لیکن اس سے فرق پڑتا ہے تتلی کو اگر غور سے دیکھا جائے تو ہمارے سامنے وہ ایک ایسے وجود کے استعارے کے طور پروتی ہے جس میں ہم مجید کے ساتھ کو بھی دیکھ سکتے ہیں ایک کمزور، ناتواں وجود تتلی اور مجید امجد۔ ایک ایسا وجود جو ہمارے اندر موجود رہتا ہے لیکن ہم اس کی طرف توجہ کرنا زیادہ ضروری نہیں سمجھتے۔ تتلی اور مجید امجد۔ ایک ایسا وجود جو مسلسل ناتوانی اور کمزوری کے باوجود زندگی کا مقابلہ کرتا ہے اور آخر میں پھر بے نام ونشان رہ جاتا ہے۔ تتلی اور مجید امجد۔ گویا ایک عام سے منظر کو، ایک عام سی کیفیت کو، صرف تصویر کے روپ میں نہیں، تصور کے روپ میں بھی ہمارے سامنے لائی۔ اسی طرح ایک اور نظم "ایک کوہستانی سفر کے دوران" ہے جس میں مجید نخل بلند کو پیش کرتے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ نخل بلند یعنی ایک بلند و بالا درخت، ایک درخت نہیں بلکہ صدیوں سے پہاڑوں میں، وادیوں میں رہنے والا ایک ایسا تنہا انسان ہے جو اپنی تنہائی میں مطمئن بھی ہے اور ایک قایم و دایم قسم کی زندگی بھی گزار رہا ہے؛

تنگ پگڈنڈی سر کوہسار بل کھاتی ہوئی
نیچے دونوں جانب گہرے غار منہ کھولے ہوئے
آگے ڈھلوانوں کے پار اک تیز موڑ اور اس کی جگہ
اک فرشتے کی طرح نورانی پر کھولے ہوئے
جھک پڑا ہے آ کے رستے پر کوئی نخل بلند
(ایک کوہستانی سفر کے دوران)

ہمارے سامنے ایک مکمل منظر آتا ہے اور ایک ایسا منظر جو غیر متحرک نہیں یعنی پہاڑ، وادیاں کھایاں، بل کھاتے ہوئے راستے اور بل کھاتے ہوئے راستوں پر اچانک ایک جھکا ہوا درخت۔ سو ہمارے سامنے ایک ایسا منظر آتا ہے جو کشید کیا ہوا نہیں لگتا، ترتیب دیا ہوا نہیں لگتا بلکہ فطرت کا ایک ایسا منظر جو باقاعدہ طور پر روئے زمین پر موجود ہے جیسے مجید کی آنکھ نے دیکھا اور صفحہ پر اتار دیا۔ ایسی ہی ایک اور متحرک صورت دیکھئے:

پیڑوں کی لچکیلی بانہیں
کونپلوں کے کنگن پہنے
جھک جھک کی جھیل کے پانی برسے
چننے آتی ہیں پیلے پیلے پتے
بھورے بھورے بادل
(گھور گھٹاؤں کے نیچے)

اس ٹکرے میں بھی مجید امجد صرف منظر نہیں بیان کرتے بلکہ پیلے پتے، بھورے بادل، لچکیلی بانہیں باقاعدہ طور پر ان میں انسانی احساسات پائے جاتے ہیں پیلے پتے خزاں کی علامت ہیں، خزاں اردو شاعری میں احساس غم کی علامت ہیں۔ بہر حال ہر اعتبار سے مجید کا ہر منظر کچھ ایسا مکمل، ایسا زندہ اور ایسا متحرک ہے کہ اس کی مثال دوسرے شعرا کے ہاں بآسانی نہیں ملتی جبکہ مجید کی ہر دوسری نظم میں یہ مناظر بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔

مجید کی شاعری کا ایک اہم پہلو ان کا تصور وقت ہے۔ مجید کے ہاں یہ وقت ایک ایسا دھارا ہے جس پر نہ انھیں قابو ہے، نہ جس کا سرا ان کے ہاتھ آتا ہے، بس یہ احساس ہے کہ وقت گزرتا جا رہا ہے ایک ایسا تسلسل ہے جس کے تحت شب وروز کا یہ چکر چلتا چلا جا رہا ہے اور مجید اور دوسرے لوگ اس چکر میں اپنا وجود کھو دیتے ہیں لیکن ہاتھ کچھ نہیں آتا مثال کے طور پہ "توسیع شہر" کا یہ ٹکرا جو آپ کے سامنے کا اس کا ہم مطالعہ کریں تو اس میں دو تین مختلف اوصاف یا دو تین مختلف خصوصیات ہمیں واضح طور پر دیکھنے کو ملتے ہیں:

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے ادوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانکے پہرے دار
گھنے، سہانے، چھاؤں چھڑکتے بور لدے چھتنار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار

اگر ہم غور کریں تو اس ٹکرے میں منظر مکمل طور پر ملتا ہے وہیں ہمیں وقت کے تبدیل ہونے کا پتہ چلتا ہے یعنی وہ شجر جو کبھی ہرے بھرے تھے، نوجوانوں کی طرح کھڑے تھے۔ ان کی چھاؤں ہمیں سکون دیتی تھی۔ ان کو صرف بیس ہزار میں بیچ دیا۔ اب یہاں بیس ہزار کی اہمت صرف اس حوالے سے ہے کہ

وقت بدل گیاتو وہ فطرت کو پسند کرنے والے، فطرف کے ساتھ زندگی گزارنے والے اس قدر مادیت پرست ہو گئے کہ انھوں نے اس چھاؤں کو بیس ہزار میں بیچ ڈالا۔ ولیم ڈیوس نے اپنی ایک نظم Leisure میں کہا تھا کہ:

care of full if , life this is What

We have no time to stand and stare

No time to stand beneath the boughs

And stare as long as sheep and cows

(Leisure: William Davies)

اگر یہ زندگی غم و آلام سے بھرپور ہے تو پھر یہ کیا ہے۔ ہمارے پاس تو وقت ہی نہیں کہ ہم فطرت کے ساتھ اس طرح سے وقت گزار سکیں جس طرح گائیں اور بھیڑیں گزراتی ہیں۔ اب اگر جانوروں کا منفی پہلو نہ لیں تو ولیم ڈیوس کہنا یہ چاہتے ہیں کہ ہم فطرت سے دور ہوتے جا رہے ہیں ہم فطرت سے کنارہ کشی اختیار کر رہے ہیں اس کو نتیجہ یہ ہے کہ ہم دراصل مادیت پرست ہو رہے ہیں یہی بات مجید امجد اپنی نظم کے اس ٹکرے میں کہہ رہے ہیں کہ ہمیں وہ درخت جو کبھی چھاؤں دیتے تھے، سکون دیتے تھے ہم نے محض بیس ہزار میں روپیوں میں بیچ ڈالا۔ اور بیس کی بیس برسوں کی ساری چھایہ سارا کا سارا سکون گویا غارت ہو کر رہ گیا۔ یہاں وقت ہمارے سامنے ایک ظالم کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ ایک ایسے پہلو کے حوالے سے ہمارے سامنے آتا ہے جو ایک انسان کی خصوصیات، اوصاف، مثبت رویے اور رجحانات ان سے چھینتے چلے جا رہے ہیں۔ دوسری طرف وقت ایک ایسے سکوت کی صورت میں بھی ہمارے سامنے آتا ہے کہ جس میں خواہ بچپنا ہو، نوجوانی ہو بڑھاپا ہو نقطہ ارتکاز کنے ہی نہیں پاتا۔ صدیاں گزر جاتی ہیں لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید ہم وہی پہ کھڑے ہیں جہاں سے ہم نے مسافت زیست کی ابتدا کی تھی۔ مثال کے طور پر وہ نظم کے اس ٹکرے میں کہتے ہیں کہ:

طلوع مہر، شگفتِ سحر، سیاہی شب

تری طلب، ترے پانے کی آرزو، ترا غم

یعنی چلچلاتی ہوئی دھوپ ہو، چاہے سحر کی شگفتگی ہو یارات کی تاریکی۔ مجھے ساری زندگی میں بس ایک ہی مسلہ رہا اور وہ محبوب کے وصال کا تھا، جو نہ ماضی میں ہمارے ہاتھ آیا، نہ حال میں اور شاید نہ مستقبل میں ہمارے ہاتھ آپائے۔ اسی طرح وقت کا ایک اور پہلو مجید کی نظموں سے ہمارے سامنے آتا ہے اور وہ ہے اس کے طولانی ہونے کا، اس کے افاقی ہونے کا یعنی From un-known to un- known، گمنامی سے گمنامی تک، مجید کہتے ہیں کہ:

پلٹ پڑا ہوں شعاعوں کے چیتھڑے اوڑھے

نشیب زینہء ایام پر عصا رکھتا

شعاع اور عصا نظم کے اس ٹکرے کو وسیع کر دیتا ہے۔ کلیم اللہ رب تعالیٰ سے ہم کلام ہونے کے لیے طور پر جایا کرتے تھے ان کی ملاقات، ان کا کلام اللہ تعالی سے ہوتا تھا۔ نور حق کی ایک جھلک پڑی تو وہ طور جل کر سیاہ ہو گیا۔ شعاعوں کے چیتھڑے اڑنے سے مراد دراصل وہی واقعہ ہے۔ کہ عصا ٹیکتے ٹیکتے زینہء ایام گزرتے گزرتے اس ملاقات سے جب حضرت موسیٰ اللہ تعالیٰ سے ہم کلام ہوتے تھے۔ تب سے انسان سفر کرتا کرتا آج کی حالت کو پہنچ گیا، اس دور کو پہنچ گیا کہ جس میں کچھ بھی نہیں رہا۔ شعاعوں کے چیتھڑوں نے جسم کو بھی جلا کر خاکستر کر ڈالا۔ لیکن وقت ہے سفر ہے کہ جاری و ساری ہے مجید ایک اور جگہ پہ لکھتے ہیں:

میں روز ادھر سے گزرتا ہوں، کون دیکھتا ہے

میں جب ادھر سے نہ گزروں گا، کون دیکھے گا

تڑخ کی گرد کی تہہ سے اگر کچھ پھول

کھلے بھی، کوئی تو دیکھے گا، کون دیکھئے گا

مجید کہتے ہیں کہ انسان آتے ہیں، چلے جاتے ہیں وقت کا دھارا ہے بہتا چلا جاتا ہے، وقت کا چکر ہے چلتا چلا جائے گا۔ ہم اجنبی ہیں گم نام ہیں، ہم ریت کے زرے ہیں، ہم دریا کے پانی کے قطرے ہیں کہ جن کا وجود کوئی پہچان ہی نہیں پاتا۔ لوگ سمندروں کی وسعتوں کا تذکرہ کرتے ہیں۔ لوگ دریاوں کے طوفانوں کی بات کرتے ہیں، لوگ ریت کے غباروں کی بات کرتے ہیں لیکن ذرات کو کوئی نہیں جانتا۔ قطروں کو کوئی نہیں جانتا۔ ہم ماہ و سال کی بات کرتے ہیں، صدیوں کی بات کرتے ہیں لیکن ان ساعتوں کی حقیقت کو کوئی نہیں پہنچ سکتا

سو مجید امجد کے نزدیک وقت ایک ہمہ دم بہنے والا دریا ہے، ایک ہمیشہ جاری و ساری رہنے والا چکر اور اس میں انسان کا وجود بالکل ایسے گم نام ہے۔ بالکل ایسے بے نام ہے جیسے دریا میں قطرہ یا صحرا میں ریت کے زرے۔ مجید ایک نظم میں کہتے ہیں کہ:

کتنی چھنا چھن ناچتی صدیاں، کتنے گھنا گھن گھومتے عالم

کتنے مراحل، جن کا مآل، اک سانس کی مہلت

یعنی وقت ہے کہ بہتا چلا جا رہا ہے، صدیاں دوڑتی چلی جا رہی ہیں، رات دن کے پیچھے ہے اور دن کے اجالے راتوں میں کھو جاتے ہیں۔ بہار خزاں میں، خزاں بہاروں میں بدلتی رہتی ہیں اور وقت چلتا رہتا ہے اور ہم خاموشی سے ایک سانس کے انتظار میں اپنی زندگی سے ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں ہم چند لمحات کے لیے آتے ہیں اور ہمیشہ ہمیشہ کے لیے کھو جاتے ہیں یہ نظم دیکھئے:

اور اک نغمہء سرمدی کان میں آ رہا ہے، مسلسل کنواں چل رہا ہے

پیاپے، مگر نرم رو، اس کی رفتار پیہم، مگر بے تکان اس کی گردش

عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک، بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش

نہ جانے لیے اپنے دولاب کی آستینوں میں، کتنے جہان، اس کی گردش

رواں ہے رواں ہے، تپاں ہے تپاں ہے

یہ چکر یونہی جاوداں چل رہا ہے

کنواں چل رہا ہے

وقت نے گزرنا ہے اور گزرتے چلے جانا ہے بالکل اسی طرح جس طرح کنواں چل رہا ہے، اور چلتا چلا جا رہا ہے پانی نکل رہا ہے۔ اسی طرح وقت گزرتا جائے گا۔ یوں مجید کے ہاں وقت کا یہ تصور ہمیں ماورایت کی طرف بھی لے کر جاتا ہے۔ یعنی قید و بند کی صعوبتوں سے آزاد، اور دوسری طرف ہمیں اپنی بے مائیگی کا احساس بھی دلاتا ہے کہ یہ وقت تو جاوداں ہے لیکن میری اور آپ کی اس میں کوئی اہمیت نہیں۔

سو اگر مجموعی طور پر بات کریں تو مجید امجد نے ایک تو اردو نظم کو آزاد نظم کا آہنگ دیا۔ انھوں نے ہیئت کے تجربات کیے اس کی ہم نے علاحدہ سے کوئی مثال نہیں دی لیکن اگر آپ لیکچر میں شامل مختلف منظومات کا مطالعہ کریں تو اس کی مثالیں دیکھ سکیں گئے۔ مصرعوں کو توڑنا، مصرعوں کو باندھنا نئی بحور کا استعمال کرنا، الفاظ کا ایک خاص التزام۔ یہ وہ خاص خصوصیات ہیں جو ان کے ہئیتی تجربات کے باعث دیکھنے کو ملتی ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر مجید امجد ایسے شاعر تھے جو اپنے آپ کو تلاشنا چاہتا تھا جو اپنی شناخت چاہتا تھا۔ لیکن وہ شناخت اسے حتیٰ المقدور کوششیوں کے باوجود مل نہ سکی۔ اور آخر کار جب ۱۹۷۴ء میں اسے سپرد

خاک کیا گیا تو حالت یہ تھی کہ اس کے جنازے پر شاید پچیس تیس سے زائد افراد بھی نہ تھے۔ ہمیشہ اپنے وجود کا طالب بالآخر دائمی نیند سو گیا لیکن آرزوئیں بر نہ آسکیں۔ ہم آخر میں ایک شعر کا حوالہ دینا چاہتے ہیں کہ جس سے مجید امجد کی شخصیت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے، انھیں خود اس بات کا احساس ہے کہ انھیں اس زندگی میں۔ اس دنیا میں تو انھیں خوشیاں نہ مل سکی لہذا وہ دعا کرتے ہیں کہ انھیں آئندہ زندگی میں کم از کم بہاریں نصیب ہو جائیں اور دیکھئے کہ کیسی بات ہے کہ ہم ان کی زندگی میں تو انھیں نہ پہنچان سکے۔ ان کی موت کے بعد بھی بہت سے لوگ انھیں جانتے یہ جو شعر جس کا حوالہ دیا جا رہا ہے اس کے دوسرے مصرعے کو تھوڑا سا بدل کر 'میری' کی جگہ 'تیری' لگا کر وہ عموماً قبروں پر کتبوں کی صورت میں مجید امجد کو یاد کرتے ہیں:

کٹی ہے عمر بہاروں کے سوگ میں امجد
میری لحد پہ کھلیں جاوداں بہار کے پھول

آج میری لحد کے پھول کی جگہ تیری لحد پہ کھلیں جاوداں بہار کے پھول کی صورت میں مجید قبرستان یا شہر خموشاں کے کتبوں پر تو زندہ نظر آتے ہیں لیکن ادب کا عام طالب علم ان کے متعلق کوئی آگاہی نہیں رکھتا۔ لہذا آپ اپنے گرد نواح پہ نظر رکھئیے کہ کوئی عظیم شخص قطرہ قطرہ تو اپنی زندگی نہیں گزار رہا کیونکہ یہی انسانیت ہے اور یہی انسان کی اصل میراث ہے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق: ۱۴ مجید امجد کا شعری مطالعہ

ہم نے گذشتہ لیکچر میں مجید کے شعری اوصاف پر بات کی۔ ان کے حالات زندگی کا مطالعہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کی مجید ایک ایسی بکھری ہوئی طبیعت کے مالک تھے کہ جنہیں ابتدائی عمری میں بھی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ کہ ان کے والدین کی خانگی زندگی خوشگوار نہ تھی، عملی زندگی میں قدم رکھا تو خود کو کم و بیش ایسی ہی زندگی کا سامنا کرنا پڑا۔ اور پھر معاشرتی اعتبار سے انھیں یہ احساس رہا کہ معاشرہ انھیں پہچان نہیں سکا، انھیں جان نہیں سکا۔ دراصل اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مستقلاً کھوئے ہوئے رہے، دنیا سے دور اور الگ تھلگ رہے۔ اور اس علاحدگی کا نتیجہ یہ ہوا کہ اداسی، احساس تنہائی، احساس محرومی اور احساس ناتمامی ہمیں ان کی شاعری میں جابجا دیکھنے کو ملتی ہے۔

مجید کی شاعری میں ایک ایسا اداس شخص سامنے آتا ہے جو سب لوگوں کے اندر موجود ہوتے ہوئے بھی، ایک بھیڑ کے اندر رہتے ہوئے بھی خود کو بالکل ایسے ہی تن تنہا محسوس کرتا ہے کہ جیسے آباد چمنستان میں کوئی بے ثمر درخت، ایک ایسا درخت جس کے سائے تلے کوئی بھی آنے کو تیار نہیں کہ اس کے پاس کوئی ایسا سبز پھول، گلہائے سر سبز موجود ہی نہیں کہ جن سے لوگ تمانیت محسوس کر سکیں، سکون حاصل کر سکیں۔ حالانکہ کی مجید کی شاعری اپنی تمام تابانی کے ساتھ، اپنی تمام تر رنگارنگی کے ساتھ موجود تھی لیکن اس کا کسی کو احساس نہ ہو سکا۔

ہوتا یہ ہے کہ بسا اوقات وہ جو کچھ محسوس کرتے ہیں اپنے حوالے سے، وہ شاید دوسروں تک اس طرح پہنچا نہیں پاتے۔ یا قسمت نے ہمارے لیے لکھا کچھ ایسا ہوتا ہے کہ ہم اپنی تمام تر توانیاں صرف کر دینے کے باوجود لوگوں کو کچھ محسوس کروا ہی نہیں پاتے حالانکہ ہم میں بہت کچھ ہوتا ہے۔ مجید امجد کی شاعری اور ان کی شخصیت دونوں کا اگر مطالعہ کیا جائے تو صورت حال کم و بیش ایسی ہی سامنے آتی ہے۔ آج کے اس لیکچر میں ہم مجید امجد کی ایک نمائندہ نظم کا مطالعہ کریں گئے۔

اب دیکھئے کہ مجید کی وہ شعری صورت حال عملاً ہمیں اس نظم میں کس طرح نظر آتی ہے قبل اس کے کہ ہم مجید کی اس نظم ”پنواڑی“ کا مطالعہ کریں اور س کے معنی و مفاہیم میں جھانکنے سے پہلے اس کی ایک قرات کر لیتے ہیں:

بوڑھا پنواڑی، اس کے بالوں میں مانگ ہے نیاری
آنکھوں میں جیون کی بجھتی اگنی کی چنگاری
نام کی ایک ہٹی کے اندر بوسیدہ الماری
آگے پیتل کے تختے پر، اس کی دنیا ساری
پان، کتھا، سگریٹ، تمباکو، چونا، لونگ، سپاری

عمر اس بوڑھے پنواڑی کی پان لگاتے گزری
چونا گھولتے، چھالیہ کاٹتے، کتھا پگھلاتے گزری
سگریٹ کی خالی ڈبیوں کے محل سجاتے گزری
کتنے شرابی مشتریوں سے نین ملاتے گزری
چند کسیلے پتوں کی گتھی سلجھاتے گزری

کون اس گتھی کو سلجھائے دنیا ایک پہیلی
دو دن ایک پھٹی چادر میں دکھ کی آندھی جھیلی
دو کڑوی سانسیں لیں، دو چلموں کی راکھ انڈیلی
اور پھر اس کے بعد نہ پوچھو، کھیل جو ہونی کھیلی
پنواڑی کی ارتھی اٹھی، بابا، اللہ بیلی!

صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے
ایک چتا کی راکھ ہوا کے جھونکوں میں کھو جائے
شام کو اس کا کم سن بالا بیٹھا پان لگائے
جھن جھن، ٹھن ٹھن، چونے کی کٹوری بجتی جائے
ایک پتنگا دیپک پر جل جائے، دوسرا آئے

حل لغت

الفاظ: معنی

پنواڑی: پان بیچنے والا

نیاری: الگ

جیون: عمر زندگی

ہٹی: دکان

بوسیدہ: پرانا

کتھا، چونا: پان کے اجزاء

مشتری: قسمت کا ستارہ

کسیلا: بد مزہ، ایسا ذائقہ جو حلق اور تالو کو پکڑ لے

ارتھی: جنازہ

منوہر: خوب صورت

کم سن: کم عمر

اس نظم پر مختلف انداز میں بات ہو سکتی ہے، یعنی موضوعاتی اعتبار سے، فنی اعتبار سے، اسلوبیاتی وعتبار سے اور ہیئتی اعتبار سے۔ ہم سب سے پہلے ہیئتی اعتبار سے بات کریں گئے کی نظم لکھنے کا انداز یا نظم کی بنت۔ ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی بتایا تھا کہ مجید کا ایک بڑا کارنامہ یا مجید کا ایک امتیازی وصف یہ ہے کہ انھوں نے اردو نظم میں ہیئت کے مختلف تجربات کئے۔ نظم کی مختلف بنت ہمارے سامنے پیش کی۔ ان سے پہلے آزاد نظم لکھی جانے لگی تھی اور اگر سچ پوچھئے تو اس کا آغاز محمد حسین آزاد ہی سے ہو گیا تھا جب انھوں نے انجمن پنجاب میں حالی کے ساتھ مل کے جدید شاعری کی بنیاد ڈالی تو آزاد نے پابند نظم سے ہٹ کے نظم

لکھی جیسے آج ہم نظم معریٰ کہتے ہیں۔

یعنی ایسی نظم جس میں ردیف اور قافیے کی پاسداری نہیں کی جاسکتی یا ردیف اور قافیے کی پابندی نہیں کی جاتی تھی۔ اس میں آزاد نے کچھ لکھا لیکن بیسویں صدی تک آتے آتے اس طریقہ کار کو کچھ ایسا رواج ہوا کہ نظم آزاد سے نظم معریٰ تک معاملہ پہنچ گیا۔ یعنی آزاد نے ردیف قافیے سے آزادی اختیار کی چونکہ ان کے مصرعوں کا وزن یکساں نوعیت کا تھا، یعنی ہر مصرعے کی لمبائی، اگر ہم شعری زبان میں بات کریں تو ہر مصرعے کے ارکان یکساں تھے لہذا ہم اسے نظم معریٰ کہتے ہیں جبکہ آزاد نظم میں کچھ ایسا ہوا کہ نظم کے مصرعے ایک جیسی یکسانیت میں نہ رہے یعنی ارکان کم ہونے لگے یا بڑھنے لگے۔ مجید امجد نے اس سلسلے میں خاص طور پر بہت اہم کام کیا۔ انھوں نے نظم معریٰ لکھی، نئی بحور کا استعمال کیا، وہ بحور جو ان سے پہلے آزاد نظم میں مستعمل نہیں تھیں یعنی اس میں بہت سی ہندی بحریں بھی تھی، فارسی بحور کا استعمال بھی کیا۔

اور سب سے بڑھ کر ارکان سے متعلق کیے گئے تجربات بہت اہمیت کے حامل ہیں یعنی وہ بسا اوقات ایسا کرتے کہ ایک مصرع بہت چھوٹا، آدھا سمجھ لیجئے وَپ اپنی آسانی کے لیے مثلاً ایک بحر ہے مفاعل، مفاعل، مفاعل، مفاعل ہے تو وہ کیا کرتے مفاعل، مفاعل، فعول، یعنی مصرعے کو درمیان سے توڑ دینا، اس کے نتیجے میں ایک خاص قسم کا آہنگ پیدا ہوتا تھا، ایک خاص قسم کا ترنم، اور ایک ایسا ترنم جس میں ایک یک لخت آنے والا وقفہ دراصل ایک نیا تاثر پیدا کرتا تھا۔ اسی طرح انھوں نے ایسی بحور کا استعمال کیا جو خاص طور پر ہندی میں مستعمل تھے۔

جس نظم کا مطالعہ ہم اس وقت کرنے جارہے ہیں یہ بھی ہندی بحر میں ہے۔ ایک ایسی بحر جس میں ایک خاص طرح کی موسیقیت دیکھنے کو ملتی ہے۔ لیکن اس نظم کے آخری مصرعے میں وہ پوری بنت سے ہٹ کر مصرع قدرے طویل لکھتے ہیں جس کے نتیجے میں ہم اس کو پابند نظم نہیں کہتے یعنی آپ دیکھئے کہ ہر مصرع پانچ ٹکروں پر مشتمل ہے۔ اگر پابند نظم کا قصہ ہوتا تو شاید ہم اسے مخمس کہتے۔ لیکن آخر میں یک لخت مصرع توڑ دینے سے یا مصرعے کے ارکان میں اضافہ کر دینے سے ہم اسے مخمس سے تعبیر نہیں کرتے بلکہ ہم اسے نظم معریٰ کے ذیل میں لاتے ہیں یا آزاد نظم کہہ دیتے ہیں یہ تو تھی ہیئتی تجربے کی بات۔

اسلوبیاتی اعتبار سے بات کی جائے تو اس نظم میں اردو اور ہندی الفاظ کی آمیزش نظر آتی ہے مثلاً نیاری کا استعمال، انگنی کا استعمال، پھر آخر میں چتا، ارتھی، بھجن، منوہر یہ وہ سارے کے سارے الفاظ ہیں جو نہ صرف ہندی کے الفاظ ہیں بلکہ ان کا تعلق ہندی تہذیب سے بھی ہے۔ اس نظم میں مجید نے گو حوالہ نہیں دیا کہ وہ مسلمانوں کے حوالے سے بات کر رہے ہیں یا ہندوؤں کے حوالے سے لیکن اس کا کرداد ہندو کردار ہے۔

اب اگر ہم اس کے فن پر بات کریں تو اس کا ایک نیا پن اس میں پائی جانے والی افسانویت یا ڈرامائیت ہے۔ یعنی آپ دیکھئے کہ نظم ایک خاص ارتقا سے گزرتی ہے۔ ایک آغاز ہے جس میں شاعر ہمیں ایک کردار سے متعارف کرواتا ہے یعنی پنواڑی کا کردار، پان والے کا کردار، ہماری تہذیب میں ہمارے کلچر میں پان یا پان والے کی بڑی اہمیت رہی ہے، بڑا منفرد اور ممیز قسم کا ایک کردار رہا ہے۔ اگرچہ اس کا تعلق زیریں یا متوسط طبقے سے ہی رہا لیکن اس کے باوجود اس کا کردار بڑا نمایاں قسم کا ہے۔

آپ دیکھئے کہ مجید اس کردار سے ہمیں متعارف کرواتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ایک بوڑھا پنواڑی جس کی ایک واضح نوعیت کی، بالکل سیدھی مانگ نکلی ہوتی تھی، آنکھیں اس کی بڑھاپے کے باعث بجھتی چلی جارہی تھی لیکن اس کے باوجود وہ اپنے کام میں مستعد تھا۔ مستقل اسے اپنے کام کی فکر رہتی تھی۔ اگر آپ نے پرانی فلمیں دیکھی ہوں یا پرانی تصاویر دیکھی ہوں تو اس میں پان والا باقاعدہ طور پہ ہمارے سامنے ایک کردار کے طور پہ سامنے آتا ہے کہ بالوں میں تیل لگا ہوا، مانگ نکلی ہوئی، چست لباس پہنے ہوئے، صاف ستھرا سا لباس زیب تن کیے وہ اپنے کام میں مصروف نظر آتا ہے۔ مجید نظم کے پہلے حصے میں اس کا مکمل تعارف دیتے ہیں۔ اس کے بعد ہمیں پتہ چلتا ہے کہ مجید ساری کہانی بیس مصروں میں کہہ گئے۔ ایک ایسی کہانی جس کا تعلق ہم سے، آپ سے، ہماری

معاشرت سے بلاواسطہ ہے۔

ہمارے درمیان ایسے بہت سے کردار ہیں جنہیں ہم مثلاً درزی کے، حجام کے، باورچی کے جانتے ہیں لیکن ہم نے کبھی یہ محسوس کرنے کی کوشش نہیں کی کہ ان کے اندر ایک انسان بھی موجود ہے۔ بہر حال اگر ہم افسانوی نوعیت کی بات جاری رکھیں تو ایک کہانی سامنے آتی ہے کہ بوڑھا پنواڑی ہے جس کی ساری عمر پان لگانے میں گزر گئی، سارا عرصہ وہ اسی جہد وجہد مسلسل میں لگا رہا، فکر معاش میں اس کی زندگی گزر گئی۔ اس کا کام صبح سویرے صاف ستھر الباس زیب تن کر کے دکان کھولنا، دکان کھول کے رزق کی تلاش کرنا، پان لگانا، چھالیہ کاٹنا، چونا گھولنا اور اسی طرح کے دیگر کام کرنا، یعنی پان سے متعلق تمام کی تمام چیزوں کو بیان کیا گیا۔

اس کے بعد ہمارے سامنے تیسرے ٹکرے میں یا بند میں کہہ لیجئے ہمارے سامنے ایک فلسفیانی کیفیت آتی ہے۔ مجید ایک سادہ سی کہانی نہیں بتا رہے بلکہ وہ بتانا یہ چاہتے ہیں کہ یہ زندگی کچھ ایسی ہے کہ ہر شخص اپنا اپنا کردار ادا کر کے یہاں سے چلا جاتا ہے لیکن آج تک کوئی شخص اس زندگی کے گورکھ دھندے کو سمجھنے میں کامیاب نہیں ہوا۔ ہر شخص اپنی بساط کے مطابق، اپنی حیثیت کے مطابق اپنا کردار ادا کرتا ہے اور پھر ایک وقت آتا ہے کہ موت اسے آن لیتی ہے اور اگلے ہی روز اگلا منظر زندگی کو جاری و ساری رکھنے کے لیے موجود ہوتا ہے کہ اس کا بیٹا اسی کرسی پر، اسی گدی پر اسی بوسیدہ دکان پر وہی کام کرنے لگتا ہے اور وقت کا یہ چکر جاری و ساری رہتا ہے۔ اب ہم الگ الگ اس نظم کے ٹکروں کا مطالعہ کرتے ہیں:

بوڑھا پنواڑی، اس کے بالوں میں مانگ ہے نیاری

آنکھوں میں جیون کی بجھتی اگنی کی چنگاری

نام کی ایک ہٹی کے اندر بوسیدہ الماری

آگے پیتل کے تختے پر، اس کی دنیا ساری

پان، کتھا، سگریٹ، تمباکو، چونا، لونگ، سپاری

یعنی اگر ہم اس کی تشریح کریں تو ہم یوں کہے گے کہ مجید امجد ہمیں نظم کے اس حصے میں ایک پان والے سے متعارف کرواتے ہیں۔ وہ پان والا جو بڑھاپے میں داخل ہو چکا لیکن وہ جانتا ہے کہ اسے دنیا کے سامنے کس طرح سے آنا ہے۔ وہ صبح سویرے صاف ستھر الباس پہنے اپنی دکان کھولتا ہے اس کی آنکھوں میں بجھتی ہوئی زندگی کی ہلکی سی رمق ابھی باقی ہے۔ اس کی دکان گویا ایک نام کی دکان ہے، ایک ایسا کھنڈر نما کھوکھا جس پر باقاعدہ طور پر دکان کا گمان نہیں ہو سکتا۔

لیکن بہر حال یہی اس کا سرمایہ حیات ہے اور اس میں ایک پرانی سی الماری ہے۔ اس کے سامنے ایک پیتل کا تختہ ہے جس پر اس کی ساری دنیا موجود ہے اس تختے پر پان، سگریٹ، تمباکو، کتھا، لونگ، چونا اور سپاری یعنی وہ سب اشیا، وہ سب عناصر جو اس کی روزی روٹی کا باعث ہیں۔ اگر سادہ انداز میں بات کی جائے تو ایک عام سا کردار، ایک ایسا کردار جس سے روز ہمارا سامنا ہوتا ہے لیکن ہم نے کبھی محسوس کرنے کی کوشش نہیں کی کہ اس کی بجھتی ہوئی آنکھوں میں، اس کے کپکپاتے ہوئے ہاتھوں میں، اس کے لرزتے ہوئے ہونٹوں پر غالباً کتنی ہی آرزوئیں ہو گئیں، کتنی ہی تمنائیں ہو گئیں۔ لیکن وہ ان تمام تر تمناؤں کو سمیٹتا ہے اپنے دل میں رکھتا ہے اور جہد مسلسل سے گزرتا چلا جاتا ہے۔

شاعر کہتا ہے کہ ایک ایسے زیریں طبقے کا شخص جو زندگی کی وسعتوں کو نہیں جانتا، زندگی کی الجھنوں کو نہیں جانتا وہ بس یہ جانتا ہے کہ اسے روز اپنی دکان کھولنی ہے اور توقع رکھنی ہے کہ اللہ تعالیٰ اس کے بچوں کے لیے اس کے لیے روزی روٹی کا بندوبست کرے گا لیکن اس کے ہاں ہمیں مایوس کن صورت حال نظر نہیں آتی، جتنی اس کی ظاہری صورت حال میں نظر آتی ہے۔ یعنی ظاہری صورت حال تو یہ بتا رہی ہے کہ ایک بوڑھا آدمی ہے جس کے پاس اتنی طاقت

نہیں، اس کے پاس اتنا پیسہ نہیں کہ وہ اپنے بچوں کے روشن مستقبل کا تعین کر سکے لیکن اس کے باوجود وہ مطمئن ہے۔
اگر ہم غور کریں تو اس میں بہت سی اداسی، بہت سا غم محسوس کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ظاہری طور پر وہ ہمیں ایک ایسے کردار سے روشناس کروارہا ہے جو ان مشکل حالات میں بھی، اس اندوہ ناک حالت میں بھی اپنی زندگی سے مایوس نہیں ہوتا بلکہ روز یہ یقین ہوتا ہے کہ ہر آنے والا دن اس کے لیے کوئی نہ کوئی خوشی لے کر آئے گا۔ حالانکہ اس کی آنکھیں وقت کے ساتھ ساتھ بجھتی جارہی ہیں۔ وہ آنکھیں جو کبھی روشنیوں کے خواب دیکھا کرتی تھیں، وہ آنکھیں جن میں کبھی آرزوئیں ہوتی تھیں ان آہستہ آہستہ بجھ رہی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ مستعد ہے وہ جانتا ہے کہ اس کا کام محض کوشش کرنا ہے۔ اس سے زیادہ نہ وہ کچھ کر سکتا ہے اور نہ وہ اس سے زیادہ کچھ کرتا نظر آتا ہے۔

عمر اس بوڑھے پنواڑی کی پان لگاتے گزری
چونا گھولتے، چھالیہ کاٹتے، کتھا پگھلاتے گزری
سگریٹ کی خالی ڈبیوں کے محل سجاتے گزری
کتنے شرابی مشتریوں سے نین ملاتے گزری
چند کسیلے پتوں کی گتھی سلجھاتے گزری

نظم کے اس حصے میں شاعر ہمیں بوڑھے پنواڑی کی زندگی کا خلاصہ بتاتا ہے وہ کہتا ہے کہ اس پنواڑی کی ساری زندگی پان لگانے میں گزر گئی اس کا کام چونا گھولنا، چھالیا کاٹنا، کتھا پگھلانا ہے اور یہی اس کا کام تھا ظاہر ہے اس کا پیشہ ہی یہی تھا۔ پھر وہ کہتا ہے یہ پنواڑی صبح سویرے آتا، پان کھولتا گاہکوں کی توقع رکھتا۔ ہر آنے والا لمحہ اس کی امید کو بڑھاتا کہ شاید اس کی زندگی میں اب کوئی بہتر لمحہ آئے، کوئی بہترین صورت پیدا ہو۔ پھر صبح سویرے اپنے پیشے کی بنیادی تیاری کر لینے کے بعد چونا گھول لیا، چھالیا کاٹ چکا، کتھا پگھلا چکا، سب کچھ ہو چکا تو پھر انتظار کام کا، اس انتظار کے دوران اس کی آرزوئیں ایک مرتبہ اسے پھر اپنی طرف کھینچتیں تو وہ سگریٹ کی خالی ڈبیوں سے محل بنانے لگتا، یعنی سگریٹ کی خالی ڈبیوں سے کھلواڑ کرنا۔
آپ نے اکثر دیکھا ہو گا کہ یہ جو سگریٹ پان کے کھوکے ہوتے ہیں۔ اس پر کوئی دکان دار جب فارغ ہوتا ہے یعنی کوئی گاہک اس کے پاس موجود نہیں ہوتا تو وہ اسی قسم کے کام کرتا ہوا ہمیں نظر آتا ہے اور عموماً پان کی دکانوں میں ہمیں خالی ڈبیاں ملتی ہیں جن سے مختلف قسم کی سجاوٹیں کی گئی ہوتی ہیں۔ دراصل یہ سجاوٹیں اگر نفسیاتی اعتبار سے دیکھئے تو کسی بھی پان والے کی ان آرزوں کا عکس ہیں جو حقیقت میں پوری نہیں ہو سکتیں یا حقیقت میں پوری نہیں ہو پاتیں۔ تو وہ اس سادہ سے انداز میں اپنی ناپوری ہونے والی آرزووں کو اس صورت میں پوری کرتا ہے اور اپنے آپ کو تسلی دیتا ہوا نظر آتا ہے۔
حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ مجید کہتے ہیں کہ حال کیا تھا؟ کیا بس زندگی یہی تھی کہ وہ پان کے کسیلے پتے، جو شاید بہت سے لوگوں کے لیے بدذائقہ ہوں اور ممکن ہے کہ اس پان والے کے لیے خود بھی بدذائقہ ہوں۔ لیکن وہ ساری زندگی وہ پان کے ان پتوں کو سلجھتا، ان کی گتھی کھولتا، ان پان کے پتوں کو کاٹ کر، سنبھال کر، سنوار کر، سجا کر رکھتا اور پھر امید پر قائم و دایم ہو جاتا کہ یہی اس کا پیشہ تھا، یہی اس کا حال تھا۔ لیکن اگر ہم کسیلے پتوں کی حقیقت جاننے کی کوشش کریں تو یہاں مجید صرف پنواڑی کے پیشے کے حوالے سے بات نہیں کر رہے، بلکہ وہ بتا رہے ہیں کہ کسیلے پتے دراصل پان کے نہیں تھے، بلکہ کسیلا پتا اس کے اس طبقے کا تھا جو ہمیشہ مایوسی، قنوطیت اور ہر مانصیبی کی زندگی گزارتے ہیں۔ وہ کسیلے پتے وہ ہر اعلیٰ طبقہ کی طرف سے ادنیٰ طبقے کو چبھانا پڑتے ہیں۔ وہ چاہیں یا نہ چاہیں انھیں زندگی کے کسی نہ کسی مرحلے میں، کسی نہ کسی صورت میں گزرنا پڑتا ہے۔
سو مجید نظم کے اس بند میں، اس ٹکرے میں ہمیں بتاتے ہیں کہ زیریں طبقے کے لوگ جن کی زندگی کے بارے میں آپ نے یا ہم نے کبھی سوچنے کی بھی ضرورت محسوس نہیں کی۔ وہ لوگ ایک خاص چکر میں ایک خاص تسلسل میں اپنی زندگی گزار جاتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود ان کی زندگی کے بہت سے

ایسے لمحات ہوتے ہیں جن سے ہم مشاہدہ زیست کرتے ہوئے فلسفہ زیست کے متعلق بہت سے آفاقی نوعیت کے نتائج اخذ کر سکتے ہیں۔ ہم نے کبھی ان پر غور کرنے کی کوشش ہی نہیں کی۔

کون اس گتھی کو سلجھائے دنیا ایک پہیلی
دو دن ایک پھٹی چادر میں دکھ کی آندھی جھیلی
دو کڑوی سانسیں لیں، دو چلموں کی راکھ انڈیلی
اور پھر اس کے بعد نہ پوچھو، کھیل جو ہونی کھیلی
پنواڑی کی ارتھی اٹھی، بابا، اللہ بیلی!

نظم کے اس حصے میں مجید امجد اپنا اصل مدعا بیان کرتے ہیں۔ یعنی ایک ڈرامائی صورت حال، ایک افسانوی صورت حال تو چل ہی رہی ہے، ایک پنواڑی کی کہانی تو چل ہی رہی ہے لیکن اس نظم کا مرکزی خیال دراصل نظم کے اس حصے میں پنہاں ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ کون اس مسلے کو سلجھائے، کون اس الجھن کو سلجھائے۔ دنیا ایک ایسی پہیلی ہے کہ سب لوگ اس میں سے گزرتے ہیں۔ اپنی قسمت کی، اپنے حصے کی سانسیں لیتے ہیں۔ لیکن ہم کبھی سمجھ نہیں پاتے کہ دنیا ہے کیا۔ کیونکہ یہ دنیا ایک لگے بندھے سانچے کے مطابق نہیں ہر ایک کے لیے دنیا وہی ہے جو وہ جیتا ہے۔

ہم اپنے تجربات کا اطلاق جزوی طور پر دوسروں پر کر سکتے ہیں لیکن مکمل طور پر ایسا نہیں ہو سکتے۔ میرے تجربات آپ کے لیے اور آپ کے تجربات میرے لیے مفید نہیں ہو سکتے۔ ممکن ہے وہ چیز جس نے آپ کو زندگی میں آسانی دی ہو میرے لیے مشکل کا باعث بن جائے یا جس چیز سے میں لطف اندوز ہوتا ہوں وہ آپ کے لیے مشکل کا باعث ہو۔ زندگی کا وہ رخ جو میں نے دیکھا ہو سکتا ہے آپ کے سامنے نہ آئے اور جو آپ کے سامنے آئے اس سے میں آشنا نہ ہوں۔ گویا ایک ایسا گورکھ دھندا، ایک ایسی الجھن، ایک ایسا دھندلکا جو ہر ایک کے سامنے تو آتا ہے لیکن دھند صاف ہونے پر تصویر کوئی اور ہی نکلتی ہے۔ بس ایک آفاقی حقیقت ہے جس سے ہم سب یکساں طور پر دوچار ہوتے ہیں اور ہم سب اپنے حصے کی سانسیں لیتے ہیں اور پھر اس دنیا سے رخصت ہو جاتے ہیں یعنی اس سفر کا آغاز انجانے میں ہوتا ہے اور انجام بھی انجانے میں۔ گم نامی میں اس کی ابتدا ہوتی ہے اور گوشہ گمنامی میں ہی اس کی انتہا ہوتی ہے۔

یعنی کہ جیسا کی مجید نے کہا" دو دن ایک پھٹی چادر میں دکھ کی آندھی جھیلی"۔ ہم دکھوں کا سامنا کرتے ہیں، مسائل سے گزرتے ہیں اور پھر جو کچھ ہونا ہوتا ہے ہو کے رہتا ہے۔ ہم لوگ اس دنیا سے رخصت ہو جاتے ہیں۔ نہ ہمیں اپنے آنے کا پتا تھا کہ ہم کہاں سے آئے اور اس پر قدرت رکھتے ہیں کہ موت کے بعد کہاں چلے جائیں گئے۔ میر تقی میر نے کہا تھا:

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

میر تقی میر کے حوالے سے بات کی جائے یا مجید امجد کے حوالے سے بات کی جائے تو دونوں اپنے اپنے شعری انداز میں بات یہی کرنا چاہتے ہیں کہ ہم ایک مسلسل سفر سے گزر رہے ہیں، ہم مسلسل ایک گردش میں ہیں، موت ایک ایسے لمحے کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہے کہ جس کے نتیجے میں ہمارا وجود ہماری ہیئت اور ہماری آئندہ کی منازل بدل جاتی ہیں، صورت حال بدل جاتی ہے لیکن وجود کا سفر جاری وساری رہتا ہے وہ عدم میں ہو یا ہستی میں۔ بہر حال سفر ہر لمحہ ہر لحظہ جاری وساری رہتا ہے۔

سو اگر ہم اس بند کی طرف واپس آئیں تو مجید کہتے ہیں کہ زندگی ایک ایسی پہیلی ہے جسے آج تک کوئی جان نہیں سکا۔ بس ایک حقیقت ہے کہ ہم لوگ کچھ وقت کے لیے دنیا میں آتے ہیں اور پھر ہمیشہ کے لیے رخصت ہو جاتے ہیں اور دوسری حقیقت یہ ہے کہ ہم میں سے کوئی بھی ہو، اسے اپنے اپنے انداز میں،

اپنی اپنی سطح پر اپنی اپنی استعداد کے مطابق زندگی غم والام سے دوچار کرتی ہے، مشکلات سے گزارتی ہے۔ ہم بھی انہیں مشکلات کا حصہ بنتے ہیں۔ دکھوں کو جھیلتے ہیں پھر وہ کام جو سب کے ساتھ ہونا ہے یعنی موت ہمیں آگھیرتی ہے۔ اور ہم اس دنیا فانی کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے چھوڑ جاتے ہیں اور ایسا ہی اس بوڑھے پنواڑی کے ساتھ ہوا کہ جو ساری زندگی اس امید میں کہ شاید آنے والا دن گزرے ہوئے دن سے بہتر ہو جائے شاید اس کی زندگی میں کوئی تبدیلی آجائے۔ شاید اس کے بچے مختلف زندگی گزاریں ان خواہشوں، ان تمناؤں اور اس آس کے ساتھ بالآخر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس دنیا سے رخصت ہو جاتا ہے اور دنیا کا کھیل اپنی سطح پر جاری وساری رہتا ہے۔

صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے

ایک چتا کی راکھ ہوا کے جھونکوں میں کھو جائے

شام کو اس کا کم سن بالا بیٹھا پان لگائے

جھن جھن، ٹھن ٹھن، چونے کی کٹوری بجتی جائے

ایک پتنگا دیپک پر جل جائے، دوسرا آئے

گزشتہ شام پنواڑی موت کی آغوش میں چلا جاتا ہے۔ اس کی ارتھی اٹھا دی جاتی ہے۔ شمشان گھاٹ کے اٹھتے ہوئے شعلے اس کے وجود اور اس کی ندگی کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے خیر آباد کہہ دیتے ہیں اور اگلی صبح ایک نئی زندگی کی صبح ہوتی ہے۔ ایک نیا دور جس میں نہ پنواڑی کا وجود رہتا ہے نہ آرزوئیں۔ ایک نیا سُر ہوتا ہے ایک نئی موسیقی، خوبان خوب رواس کا آغاز کرتے ہیں۔ اور ان کی سریلی تانیں کانوں کو مسحور کیے جاتی ہیں۔ ادھر شمشان گھاٹ کی بجھتی چتا یا آگ بنیادی طور پر اس بات کا علان ہوتی ہیں کہ ایک زندگی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم ہوگئی۔ وہ وجود جو امید رکھتا تھا جس کی بہت سی آرزوئیں تھی۔ جو بہت سی تمنائیں رکھتا تھا۔ جس کے بہت سے خواب تھے اب وہ وجود وجود ہی نہیں رہا یعنی بوڑھا پنواڑی نہ صرف زندگی سے ہار گیا بلکہ اس کا وجود جلتی ہوئی چتا میں راکھ ہو گیا اور وہ راکھ بھی ایک جگہ اکٹھی نہ رہی بلکہ ہوا کے جھونکوں نے اسے کچھ ایسا بکھیر دیا کہ اس کا وجود عدم محسوس ہونے لگا گویا ایسا تھا ہی نہیں اور ایسا لگا کہ وہ وجود اپنی جگہ پہ کبھی موجود ہی نہیں تھا اور کہانی کچھ ختم ایسی ہوئی کہ صبح اس کی راکھ کے ذرے بکھرے اور اگلی شام کو اگلا کردار۔ نئ کہانی شروع تھی کہ اس کا بیٹا اسی کرسی پر اسی گدی پر بیٹھا تھا، اسی طرح سے وہ پان بنانے کی کٹوری بج رہی تھی اور زندگی ایک مرتبہ پھر جاری وساری ہو چکی تھی۔ یوں مجید امجد کی یہ نظم اپنے اختتام کو پہنچ جاتی ہے۔ لیکن آخری بند میں وہ ہمارے سامنے ایک ایسی سخت اور سفاک حقیقت سامنے لے کر آتے ہیں۔ جو سچ پوچھئے جو ہر شخص کو قدرے زندگی سے بے بہرہ کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

یعنی وہ زندگی جو ہم بڑے مان سے، بڑے ذوق وشوق سے جیتے ہیں اس کی حقیقت محض اتنی سی ہے کہ ہم آتے ہیں اور چلے جاتے ہیں۔ ہماری زندگی میں یا اس کائنات میں ہمارا کردار ختم ہو جاتا ہے لیکن زیست کا چکر رواں دواں رہتا ہے۔ نہ کسی کو ہمارے آنے کی پرواہ ہوتی ہے اور نہ ہمارے جانے سے کسی کو فرق پڑتا ہے کیونکہ شائد خالق کائنات نے یہ دینا یا یہ قصہ بنایا ہی کچھ ایسا تھا۔ اگر کسی کے آنے سے یا کسی کے جانے سے رہنے والوں کی زندگیاں رک جاتیں یا ماقوف ہو جاتیں تو شاید یہ کاروبار حیات چل ہی نہیں سکتا تھا۔

ہم نے گذشتہ لیکچر میں بات کی تھی مجید امجد کے تصور وقت کے حوالے سے۔ کہ وہ ہمارے سامنے ایک ایسا تصور وقت لے کر آتے ہیں جس کی کوئی حد نہیں۔ جس کا کوئی اختتام نہیں بلکہ جس میں کوئی تغیر بھی نہیں۔ تغیر وجود میں ہوتا ہے، تغیر اس میں آنے والی مختلف اقساط میں ہوتا ہے لیکن وقت کا دھارا ہے کہ وہ بہتا ہی چلا جاتا ہے۔ ولیم شیکسپیئر نے اپنے کھیل یا ڈرامے "As you like it" میں اپنے ایک کردار کی تقریر میں کہا تھا:

all the world is stage

and all the men and women

are merely players

یعنی تمام دنیا ایک اسٹیج ہے اور تمام مرد وزن اس میں کھلاڑی ہیں یا اداکار ہیں۔ ان کی آمد اور رخصت طے شدہ ہیں یعنی ہم اس دنیا میں آتے ہیں اور چلے جاتے ہیں ہمارا رول اس اسٹیج سے ختم ہو جاتا ہے لیکن اس بڑے کھیل کو اس عظیم شان ناٹک کو تا قیامت چونکہ چلتے رہنا ہے۔ لہذا ہماری آمد یا ہماری رخصت سے اس کو کوئی فرق نہیں پڑتا، اس کے رنگ کو کوئی فرق نہیں پڑتا کہ ایسے تا قیامت جاری وساری رہنا ہے۔

اس نظم کا مطالعہ مختلف انداز میں کیا جاسکتا ہے ابھی تک ہم نے جو گفتگو کی وہ اس کی سادہ سی تشریح کے حوالے سے تھی۔ تشریح میں ہم نے دیکھا کہ مجید امجد نے نظم میں ایک کردار پیش کیا۔ پنواڑی کا وہ کردار تشکیل دیا جس کی زندگی ہمارے سامنے بیس مصروں میں آگئی۔ پنواڑی کو ہم نے اپنی تمام تر جہد وجہد کے ساتھ دیکھ لیا، اپنی تمام تر غربت کے ساتھ، اپنی تمام تر امید کے ساتھ اور پھر اپنے صریح خاتمے کے ساتھ۔

اب اگر اس پنواڑی کی ہم علامتی حقیقت جاننے کی کوشش کریں تو مختلف نوعیت کی ہو سکتی ہے مثلاً پنواڑی کو ہم مجید امجد کی ہم ذات کے طور پر لے سکتے ہیں یعنی پنواڑی مجید کا ایک روپ ہے وہ مجید امجد جو ساری عمر اپنی شناخت کے لیے شاید لڑتے رہے اور لڑے بھی کیا اپنی شناخت کے لیے تڑپتے رہے۔ کسی کو اس بات کا احساس تک نہ ہوا کہ کوئی شخص اپنی شناخت چاہتا ہے۔ پنواڑی اپنے دائرے میں، اپنی حدود میں زندگی کی کشمکش سے گزرتا رہا۔ نہ مجید امجد کو اپنی شناخت ملی اور نہ ہی پنواڑی کو۔ پنواڑی اپنی ساری کی ساری زندگی جی لینے کے بعد مر گیا، ارتھی اٹھا دی گئی، چتا راکھ میں راکھ ہو گیا قصہ ختم ہو گیا، مجید امجد گوشہ گمنانی میں جیتے رہے۔

سو اس نظم کی ایک تشریح تو یہ ہو سکتی ہے کہ یہ پنواڑی کہ کہانی نہیں بلکہ مجید امجد پنواڑی کے روپ میں اپنا نوحہ بیان کر رہا ہے۔ اپنی زندگی بیان کر رہے ہیں اور اس حد تک بیان کر رہے ہیں جو نظم لکھتے ہوئے ان کو خود بھی معلوم نہیں ہوگئی کہ ان کا اپنا اختتام بھی کچھ ایسے ہی ہو جائے گا کہ دینا جاری وساری رہے گی کہ دنیا کا کھیل چلتا رہے گا۔ وہ شاعر جیسے آج آپ اور ہم اردو ادب کا ناقابل فراموش شاعر کہتے ہیں وہ شاعر کے جس کے حوالے سے بات کی جاتی ہے کہ اس نے ہیئت کے تجربات کیے اس نے اردو ادب کے کینوس کو وسیع کیا۔ اس کی اپنی زندگی کس طرح ختم ہو گئی۔ ایک موت پھر میونسپلٹی کے ٹرک میں ساہوال سے جھنگ کی طرف سفر اور پھر بیس پچیس لوگوں کی موجودگی میں تدفین اور زندگی ختم۔

پنواڑی کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا اور مجید امجد کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا۔ سو اس نظم کا ایک علامتی رخ یہ ہوا کہ مجید امجد نے اپنی ہی کہانی کہہ دی۔ اور اگر اس سے ایک قدم آگے بڑھا جائے تو مجید امجد اس زیریں طبقے کی تصویر کھینچ رہے ہیں کہ جو اپنی تمام تر کوشش کے باوجود، اپنی تمام تر کاوشوں کے باوجود، اپنے طبقے کے دھارے سے نہیں نکل پاتا۔ اس دائرے کو نہیں توڑ پاتا جو قدرت نے، قسمت نے اور سب سے بڑھ کے اس معاشرے نے اپنے ارد گرد اور اور مختلف طبقات نے ارد گرد کھینچ رکھا ہے۔

نہ زیریں طبقہ اعلیٰ طبقے کے برابر آپاتا ہے اور نہ ہی متوسط طبقے کے لوگ امرائے وقت کہلا پاتے ہیں۔ خاص طور پر زیریں طبقہ خدمت گزاری کرتے کرتے ساری کی ساری زندگی گزار دیتا ہے اور ہم اسے انسان کے طور پر محسوس ہی نہیں کرتے۔ سٹیفن لی کاک انگلش کے ایک رائٹر گزرے ہیں ان کے ایک کردار میں جو انھوں نے My Tailor کے نام سے لکھا ہے جو کہ انگریزی کے مختلف نصابات میں بھی شامل رہا۔ جس میں انھوں نے درزی کی تصویر پیش کی تھی جس کے متعلق سٹیفن لی کاک نے کہا تھا کہ وہ ہنستا کھیلتا تھا وہ میرا بہت خیال رکھتا تھا جب وہ ناپ لیتا تو اس طرح سے کہ مجھے کہتا، Half an inches chest is yours more growing یعنی اس بار چھاتی کو آدھا انچ بڑھا دینا چاہئے کیونکہ آپ کی چھاتی اب بھی بڑھ رہی ہے، یعنی مجھے تسلیاں دیتا تھا لیکن میں اپنے معاملات میں کچھ ایسا کھویا ہوتا تھا کہ میں نے اس درزی کو بطور انسان محسوس نہیں کیا تھا۔ اور پھر ایک دن ایسا آیا کہ میں اس کی دکان کے باہر سے

گزر رہا تھا کہ مجھے بتایا گیا کہ درزی وفات پا چکا ہے۔ پھر مجھے احساس ہوا کہ درزی زندگی اور موت سے بھی تعلق رکھتا تھا۔

یعنی کس قدر گہرا طنز ہے، ہمارے شعور پر، ہمارے سوچنے کے انداز پر کہ ہم اپنے گردونواح کے بہت سارے لوگوں کو بطور مشین تو لیتے ہیں۔ لیکن ہم نے کبھی یہ نہیں سوچا کہ کوئی پان لگانے والا یا باورچی جو ہمیں کھانا بنا کر دے دیتا ہے یا حجام جو ہمارے بال بناتا ہے اس کے سینے میں بھی بالکل ویسا ہی دل دھڑکتا ہے جیسے کہ ہمارے سینے میں دھڑکتا ہے۔ وہ بھی بالکل ایسی ہی آرزوئیں رکھتے ہوں گے جیسے ہم آرزوئیں رکھتے ہیں۔ لیکن ہم اپنے اغراض میں کچھ ایسے کھو چکے ہیں کہ ہم نے کبھی یہ سوچنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ سو نظم کا دوسرا علامتی رخ معاشرتی نوعیت کا ہے۔

نظم کے تیسرے رخ کی بات کی جائے تو حیات انسانی کا رخ ہے یعنی انسان کی زندگی۔ ہم اس پر گو پہلے بھی بات کر چکے ہیں لیکن خاص طور پر علامتی پیرائے میں بات کی جائے تو مجید امجد بتانا یہ چاہتے ہیں کہ زندگی کا دھارا بہتا چلے جانا ہے، کاروبار حیات کو جاری و ساری رہنا ہے۔ کائنات میں انسان کی کوئی اہمیت نہیں۔ بالکل ایسی طرح جس طرح بہار اور خزاں کے چکر میں بہت سے پتے بنتے ہیں، کھلتے ہیں سرسبز ہوتے ہیں اور پھر زرد پتوں میں بدل کر یا زردی مائل ہو کر راکھ میں راکھ ہو جاتے ہیں اور کسی کو پتہ تک نہیں چلتا۔ اسی طرح انسان اس وسیع و عریض جنگل میں اس پتے سے بڑھ کر اور کچھ بھی نہیں۔ جو درخت پر لگتا ہے سرسبز ہوتا ہے اور پھر راکھ میں راکھ ہو جاتا ہے۔ درخت نئی کونپلیں اگاتا ہے، نئے پتے ہوتے ہیں، نئے موسم آتے ہیں اور یوں بہار، خزاں اور موسموں کا یہ چکر چلتا چلا جاتا ہے۔

یوں مجید امجد نے اس نظم میں تین مختلف چیزوں کو پیش کیا۔ ایک ان کا اپنا نفسیاتی مطالعہ کیا جائے تو ان کا اپنا رخ۔ اگر معاشرتی حوالے سے بات کی جائے تو معاشرے کی عکاسی۔ اور اگر فلسفیانہ حوالے سے بات کی جائے تو فلسفہ زیست۔ آخر میں ہم مجید کے تصور وقت کے حوالے سے بات کریں گے جس پہ ہم نے گو گذشتہ لیکچر میں بھی بات کی تھی لیکن اس نظم مین بھی ان کا تصور وقت اسی چکا کوند کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ اور اسی تسلسل میں سامنے آتا ہے جو ان نظموں کے ٹکرے جن کے گذشتہ لیکچر میں حوالے دیئے تھے تو اس میں ہم نے دیکھا تھا۔ یعنی ہم نے دیکھا کہ ایک زندگی کا آغاز ہوا۔ زندگی اپنے تغیرات سے گزری، ایک کردار اپنے مختلف تغیرات سے گزرا اور پھر خاتمہ لیکن پھر زندگی کا خاتمہ، وقت کا کھیل جاری و ساری رہا۔

مجید امجد دراصل بتانا یہ چاہتے ہیں کہ وہ شخص یا وہ انسان جیسے ہم اس قدر بڑھا دیتے ہیں اور اس قدر اس کا مقام بیان کرتے ہیں کہ اسے اشرف المخلوقات بھی کہا جاتا ہے۔ اسے اس معاشرے نے اس قدر رائیگاں کر دیا ہے، اسے اس معاشرے نے اس قدر بے وقعت کر دیا ہے کہ اس کی اہمیت ہی کچھ نہیں رہی ہم سب لوگ وقت کے اس دھارے میں پھنس کر رہ گئے ہیں کہ جو گول گھومتا چلا جا رہا ہے۔ لیکن ہمیں اپنے وجود کا احساس کہیں نہیں ہوتا۔ جب مجید امجد اس نظم کے آخری مصرعے میں کہتے ہیں کہ ایک پتنگا دیپک راکھ پہ جل جائے دوسرا آئے یعنی ایک تسلسل رہتا ہے۔ ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی مختلف اشعار کا حوالہ دیا تھا جو ہم یہاں پر بھی دہرانا چاہیں گے:

کتنی چھنا چھن ناچتی صدیاں
کتنے گھنا گھن گھومتے عالم
کتنے مراحل، جن کا مآل
اک سانس کی مہلت

یعنی وقت گزر رہا ہے سب کچھ جاری و ساری ہے اور ہم ایک سانس کی بھیک کے لیے ترستے رہتے ہیں۔ ہمارا معاملہ صرف سانس کی اس دوڑی کے ساتھ وابستہ ہے جو یک لخت ان دیکھا ہاتھ، جو ان دیکھی طاقت اس ڈور کو توڑ دیتی ہے اور ہم بے وقعت، مٹی میں مٹی، راکھ میں راکھ اور خاک میں خاک ہو جاتے ہیں لیکن وقت کا چکر جاری و ساری رہتا ہے ایک اور جگہ مجید نے کہا تھا:

اور اک نغمہ ء سرمدی کان میں آرہا ہے، مسلسل کنواں چل رہا ہے

پیاپے، مگر نرم رو، اس کی رفتار پیہم، مگر بے تکان اس کی گردش

عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک، بدلتی نہیں اس کی گردش

نہ جانے لیے اپنے دولاب کی آستینوں میں، کتنے جہان، اس کی گردش

رواں ہے، رواں ہے، تپاں ہے تپاں ہے،

یہ چکر یونہی جاوداں چل رہا ہے

کنواں چل رہا ہے!

یعنی کردار آتے ہیں اور چلے جاتے ہیں۔ مجموعی طور پر مجید امجد نے جو زندگی گزاری ہم نے اس کا مطالعہ گذشتہ لیکچر میں کیا تھا اب اگر مجید سے ہٹ کر اگر ہم بات کریں جو کہ ادب کا یاک بہت بر او ظیفہ بھی ہے، بہت بڑا مقصد بھی ہے کہ ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اگر ایک ادیب بار بار اس کا تذکرہ کرتا ہے کہ انسانی زندگی رائیگانی کی طرف جارہی ہے، انسانی زندگی بے وقعتی کی طرف جارہی ہے تو دراصل خرابی کہاں ہے۔ کیا واقعی کائنات نے انسان کو اس قدر رائیگاں، اس قدر بے سود بنایا تھا۔ یقیناً نہیں تو پھر نوحہ کیا ہے، پھر ہمیں احساس کس بات کا کرنا ہے۔ ہمیں احساس اس بات کا کرنا ہے کہ دراصل بیسویں صدی جس پر ہم بہت احساس تفاخر کرتے ہیں۔ جیسے ہم بہت بڑا سمجھتے ہیں کہ ہم نے ستاروں کی تسخیر شروع کر دی، ہم خلاوں تک پہنچ گئے۔ ہم نے چاند پہ قدم رکھ لیا گویا چاند کو فتح کر لیا لیکن ہم وسعتوں میں بڑھتے ہوئے اپنے اندر کی حقیقت سے دور نکل گئے۔ اگر ہم نے اپنی عظمت اپنی حقیقت کو بھول گئے تو پھر ہم نے کسی چیز کو فتح نہیں کیا بلکہ ہم کسی بلندی کی طرف بڑھنے کی بجائے ہم پستی کی طرف گر گئے ہیں۔ ظاہری طور پہ تو ہم کائنات کی وسعتوں میں، خلاوءں میں ہیں لیکن باطن میں ہم بالکل اس اتھاہ پستی میں گر گئے ہیں کہ جس کے نتیجے میں ہم اپنی ہی ذات کو وہ ذات جس کے متعلق علامہ اقبال نے کہا تھا کہ؛

تو راز کن فکاں ہے اپنی آنکھوں پہ عیاں ہو جا

خودی کا راز داں ہو جا، خدا کا ترجماں ہو جا

یعنی وہ ذات جو عرفان الہیٰ کے قابل تھی وہ ذات ہم نے اپنے رویوں اور اپنے رجحانات سے بالکل رائیگاں کر دی ہے۔ بالکل بے وقعت کر دی ہے تو ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم اپنی ذات کو اپنی اہمیت کو پہچاننے کی کوشش کریں کہ ادب محض لطف لینے کا نام نہیں، طبع حساس کی تسکین کا نام نہیں۔ اس میں آنے والا ہر موضوع معاشرتی اصلاح کے لیے ہوتا ہے اور ادیب ہمیشہ خاص طور پر اسی بات پر مرثیہ گوئی کرتے آئے ہیں، اسی بات پر نوحہ گری کرتے آئے ہیں کہ ہم اپنے آپ کو کھوتے چلے جارہے ہیں۔ کائنات کی رعنایاں خواہ کتنی ہی ہم پہ آشکار ہو رہی ہوں لیکن اگر اس میں ہمارا وجود نہیں تو ہمارے لیے کائنات کا وجود نہ ہونے کے مترادف ہے، بے وقعت ہے، بے قیمت ہے کیونکہ میرے لیے زندگی کی رونقیں، کائنات کے رنگ اس وقت تک ہیں جب تک مجھے اپنی اہمیت کا احساس ہے اگر مجھے اپنے وجود کی اہمیت کا احساس نہیں تو پھر کائنات میں خواہ کتنے ہی رنگ ہوں، خواہ کتنا ہی حسن ہو بالکل اسی طرح بے سود اور بے کا رہے میرے لیے جس طرح میں کائنات میں۔ کوشش کیجئے کہ سائنس کی ترقی میں اپنے وجود کو قائم رکھئیے کہ یہی ہمارا اثاثہ ہے، زندگی اس میں کوئی شک نہیں کہ فانی ہے۔ اسے ختم ہو جانا ہے لیکن اس کو ایک ایسا کچھا نقش نہیں ہونا چاہئے کہ جیسے ہوا کا ایک جھونکا مٹا جائے، پانی پر بنایا گیا ایک ایسا نقش نہیں ہونا چاہیے کہ آنے والی نئی بحر آب رواں بن جائے اور نقش ختم ہو جائے۔ ہمارے نقوش ہمارے اعمال کی صورت میں، ہمارے افکار کی صورت میں زندہ رہتے ہیں اور زندہ رہنے چاہئے، یہی ہمارا مقصد حیات ہونا چاہئے اور یہی انسان کا منصب ہے۔

Back to Conversion Tool

[Back to Home Page](#)

سبق:۱۵فیض احمد فیض اور ان کے حالات زندگی

آج کے اس لیکچر میں جدید اردو شاعری کے اس ناقابل فراموش شاعر کے حوالے سے بات کرے گئے۔ جس کی شاعری کا جواب تو شاید بیسویں صدی آج تک نہیں دے سکی لیکن اس کی شخصیت تمام عمر متنازع رہی۔ اور آج بھی اس پر مختلف قسم کے سوالات اٹھائے جاتے ہیں۔ لیکن ہمارا تعلق ادب سے ہے اور ادب آج بھی اس کے معیار کا شاعر، اس کے معیار کا غزل گو، اس کے معیار کا نظم گو پیدا کرنے سے قاصر ہے۔

ہمارا آج کا لیکچر ہو گا بیسویں صدی کے ناقابل فراموش اردو شاعر فیض احمد فیض کے حوالے سے۔ اٹھارویں صدی کی بات کی جائے تو نظر میر تقی میر پر رکتی ہے۔ انیسویں صدی کی بات ہو تو نظر غالب پر آکر ٹھہرتی ہے۔ بیسویں صدی کی بات ہو تو علامہ اقبال دوسرے شعرا کے مقابلے میں ممیز، ممتاز اور بلند تر معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ۱۹۳۸ء میں علامہ محمد کی وفات کے بعد ہمارے سامنے کوئی ایسا بڑا شاعر نہیں آتا۔ جیسے ہم میر اور غالب کی طرح یا اقبال کی طرح شاعر کہ سکیں۔ اسی طرح احمد ندیم قاسمی، احمد فراز یا آج کے شعرا کی بات کی جائے تو امجدuncompairableدوسروں سے بالکل الگ یا یہ کہہ لیں کہ اسلام امجد یا ان سے پہلے ن۔م۔راشد، مجید امجد، حفیظ جالندھری کو دیکھ سکتے ہیں لیکن جو شان جو تخلیقی قوت یا تخلیقیت ہمیں فیض احمد فیض کے ہاں نظر آتی ہے وہ باقی شعرا کے ہاں اس حد تک نہیں۔

بیسویں صدی کے شعرا میں علامہ اقبال کے بعد اگر کسی کا نام آتا ہے تو وہ یقیناً فیض کا نام ہی ہے۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ہم کسی دوسرے شاعر کو کم تر گردانتے ہیں یا کسی دوسرے شاعر سے اختلاف کر رہے ہیں۔ بات یہ ہے کہ فیض نے اپنی شاعری کی بنیاد جدیدیت اور کلاسکیت پر کچھ ایسی رکھی یعنی جدیدیت اور کلاسکیت کا کچھ ایسا رچاؤ پیش کیا جس کی مثال کوئی بھی دوسرا شاعر دینے سے قاصر ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم حفیظ جالندھری کی بات کریں تو ان کے ہاں کلاسکیت پائی جاتی تھی، اگر ہم ن۔م راشد کی بات کریں تو فارسیت کی انتہا ان کے ہاں پائی جاتی تھی۔ موضوعاتی تنوع میں کوئی شک نہیں لیکن روایت پسندیدیت کو انھوں نے کچھ ایسا ترک کیا کہ پھر پیچھے مڑ کے بھی نہ دیکھا۔ اگر ہم میرا جی کی بات کریں تو اپنی تمام تر تخلیقیت کے باوجود ان کا ایک خاص رجحان۔ ایک خاص انداز ان کا وہ نفسیاتی مسلہ جس کے باعث وہ اپنی ذات سے باہر نہ نکل سکے، اور یہ چیز ان کو محدود کر گئی۔ لیکن فیض احمد فیض نے ایک طرف تو کلاسیکی روایت سے اپنا رشتہ جوڑا۔ اور دوسری طرف ان کی جدت طرازی ان کی فطرت کا حصہ تھی۔

لہذا کلاسکیت اور جدیدیت کا ایک ایسا خوبصورت امتزاج ہمیں نظر آتا ہے اور آج فیض کے فیض سے ہمارے تمام تر قارئین ادب مستفید ہوتے ہیں۔ فیض احمد فیض کی زندگی کیا تھی؟ کس نوعیت کے مسائل کا ان کو سامنا رہا۔ کس قسم کے متنازع خیالات ان کے حوالے سے پیش کیے جاتے ہیں۔ اس پر ہم تفصیلی گفتگو نہیں کر سکتے کیونکہ ایک لیکچر میں ان کی زندگی کا احاطہ بھی کرنا ہے اور ان کے شعری اوصاف کا بھی۔ لہذا ہم سب سے پہلے ان کی زندگی کا خلاصہ دیکھتے ہیں۔ اور بعد میں چند شعری اوصاف کی بات کرتے ہیں کیونکہ وہ تنازعات جو ان کی شخصیت کے حوالے سے تھے نا تو ان سے ان کا ادب متاثر ہوا۔ اور نہ ہی ادب کے طالب علم کو ان تنازعات سے الجھنا چاہئے۔ ان کا تخلیق کردہ ادب زندہ و جاوید تھا، زندہ و جاوید ہے اور آنے والی صدیوں میں بیسویں صدی کے ایک عظیم شاعر، ایک عظیم غزل گو، ایک انقلابی شاعر کے طور پر وہ ہمیشہ یاد کیے جائے گے سو ہم سب سے پہلے ہم نظر کرتے ہیں ان کے حالات زندگی پر:

حالات زندگی:

فیض احمد فیض ۱۳ فروری، ۱۹۱۱ء کو سیالکوٹ میں پیدا ہوئے۔ مرے کالج سیالکوٹ سے انٹر میڈیٹ کا امتحان پاس کرنے کے بعد گورنمنٹ کالج لاہور سے بی۔ اے اور پھر ایم۔ انگریزی و عربی کے امتحان پاس کیے۔ یہیں ادب خصوصاً شاعری سے دلچسپی ہوئی۔ ان دنوں پطرس بخاری، تاثیر، سالک اور مجید امجد لاہور کی ادبی سرگرمیوں کا محور تھے۔ زندہ دلان لاہور کے نام سے ایک ادبی مجلس قایم ہوئی۔ اہل زبان، پنجابی شعرا اور ادباء پر جو اعتراضات کرتے، یہ مجلس ان کا جواب دیتی۔ رسالہ "کارواں" اسی مجلس کے تحت لاہور سے جاری ہوا۔ نوجوان شاعر فیض نے اپنی شاعری کی ابتدا اسی پلیٹ فارم سے کی۔

۱۹۳۶ء میں ایم۔ اے۔ او کالج امر تسر میں انگریزی کے استاد مقرر ہوئے۔ یہاں صاحب زادہ محمود الظفر، سجاد ظہیر، ملک راج آنند، ڈاکٹر اشرف، زیڈ۔ اے احمد اور تاثیر کے ساتھ مل کر انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی۔ اسی سال فیض کا پہلا شعری مجموعہ "نقش فریادی" شائع ہوا تو ہندوستان کی ادبی فضا میں تہلکہ مچ گیا۔ اس زمانے میں "ادب لطیف" کی ادارت کے فرائض بھی انجام دیے۔ ۱۹۴۰ء میں ہیلے کالج آف کامرس میں لیکچرار تعینات ہوئے۔ جنگ عظیم دوم کا آغاز ہوا تو فوج میں بھی خدمات سرانجام دیں۔ یہ سلسلہ ۱۹۴۶ء تک جاری رہا۔ ۱۹۴۷ء کے آغاز میں "پاکستان ٹائمز" میں ملازمت اختیار کی ۔ "امروز" میں مدیر مسؤل رہے۔ اس وقت تک آپ ایک نامور صحافی اور شاعر کی حیثیت سے اپنی پہچان بنا چکے تھے۔

قیام پاکستان کے بعد ٹریڈ یونین فیڈریشن کے نائب صدر مقرر ہوئے۔ مزدور نمائندے کی حیثیت سے جنیوا اجلاس میں شرکت کی۔ ۱۹۵۱ء میں پاکستان سیفٹی ایکٹ کے تحت راولپنڈی سازش کیس میں گرفتار ہوئے۔ مقدمے کے بعد انہیں قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرنا پڑیں۔

ان کا دوسرا شعری مجموعہ "دست صبا" جیل میں ہی سپرد قلم ہوا۔ اس کے علاوہ تنقیدی مضامین کا مجموعہ "میزان" بھی جیل میں ہی سپرد قلم ہوا۔ انسان دوستی کی بنا پر ان کو لینن پیس پرائز سے سرفراز کیا گیا۔ رہائی کے بعد اسماعیل کالج کراچی کے پرنسپل کی حیثیت سے خدمات سرانجام دیتے رہے اس کے علاوہ نیشنل کونسل آف آرٹس کراچی سے منسلک رہے اور حکومت پاکستان کے ثقافتی مشیر بھی رہے۔ فیض ۲۰ نومبر، ۱۹۸۴ء کو خالق حقیقی سے جا ملے۔

محاسن کلام:

جدید اردو غزل اور اردو نظم کی روایت فیض کے بغیر مکمل نہیں ہوتی، انہیں رنگ تغزل اور رزمیہ نظم دونوں پر کمال مہارت حاصل تھی۔ رومان اور حقیقت کے بہترین امتزاج نے انھیں غزل میں نظم کا لہجہ اور نظم گوئی میں تغزل کی لطافت اختیار کرنے پر قادر کیا یہی وجہ ہے کہ وطن کے نوحوں پر محبوب کے فراق کے بیان کا گمان ہوتا ہے۔ اور محبوب کا وصل، وطن کی فصل گل کا ترجمان لگتا ہے۔ منفرد تصور عشق، عہد حاضرہ کی اقدار اور سیاسی رویوں پر تنقید، منفی معاشرتی رویوں کی تنسیخ اور انسان دوستی کی تبلیغ فیض کے محبوب موضوعات ہیں۔

فیض احمد فیض نے آنکھ کھولی تو مسلمانان ہند قدرے خواب غفلت سے بیدار ہونے لگے تھے۔ ہم حفیظ جالندھری کے باب میں برصغیر کے سیاسی حالات کے متعلق بات کر چکے ہیں اور حفیظ کا دور ۱۹۰۰ء سے ۱۹۸۲ء تک کا ہے لہذا ہم نے تقسیم ہند سے قبل کی بات بھی کی اور تقسیم ہند کے بعد کی بھی۔ اب اگر ادبی پہلوؤں کی بات کی جائے تو جب فیض احمد فیض نے شاعری کا آغاز کیا ہو گا یعنی پندرہ سولہ سال کی عمر میں یا پندرہ سے بیس سال کی عمر کے دوران تو اس وقت اردو ادب پر رومانویت کا غلبہ تھا یعنی وہ فطرت پسندیدیت کے جس کے تحت شعر احقائق سے دور ایک ایسی خیالی دنیا بسا کر تسکین حاصل کرنا چاہتے تھے کہ جس میں غم و اندوہ کا کوئی نشان نہ ہو، ہر شے مثالی نوعیت کی ہو۔ اس کی ایک وجہ تو ظاہر ہے کہ ہندوستان میں مسلمانوں کی محکومی یا غلامی تھی یا اہل ہند کی

غلامی تھی کیونکہ ہندوستان میں رہنے والے، ہندو بھی تو انگریزوں کے غلام تھے لہذا تمام تر ادبا خواہ وہ مسلمان ہوں یا ہندو دراصل اس غلامی کی زنجیروں کو توڑنے کی کوشش کر رہے تھے ار حقیقت سے دور جا کر اپنا خیالستان آباد کر رہے تھے۔

اس کے بعد ترقی پسندیدیت کا دور آیا تو انقلاب کے نعرے ہر طرف سے سنائی دینے لگے۔ پھر تقسیم ہند، پاکستان کا وجود، پاکستان کا قیائم اور پھر پاکستان کے مسائل۔ بہر حال ادب نے کبھی رومانویت کی چاشنی دیکھی، کبھی ترقی پسندیدیت کی ترشی اور پھر قیام پاکستان کے بعد اپنے ہی حاکموں کے ہاتھوں ادب کبھی دبایا گیا اور کبھی روندا گیا۔ فیض نے ان تمام تر ذائقوں سے اپنی شاعری کو ترتیب دیا۔

ہم دیکھتے ہیں کہ "نقش فریادی" کے پہلے حصے، جو فیض کی پہلی کتاب ہے، سر راہ ہم یہ بھی تذکرہ کرتے چلیں کہ ان کی تمام تر کتابیں یعنی مجموعے "نسخہ ہائے وفا" کی صورت میں محفوظ کر لیے گئے ہیں، کی نظمیں ۱۹۲۸ء، ۱۹۲۹ء سے ۱۹۳۳ء، ۱۹۳۴ء سے ہے۔ یہ وہ دور ہے جب اردو ادب میں رومانویت غالب تھی لہذا فیض کی ابتدائی شاعری میں بھی ہمیں روایتی کلاسکی لہجہ محسوس ہوتا ہے مثال کے طور پر یہ شعر دیکھئے:

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی

جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آجائے

جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے باد نسیم

جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آجائے

محبوب حقیقت میں موجود نہیں، وصل کی گھڑیاں نہیں، لیکن فیض کی قوت متخیلہ دراصل انھیں ایک ایسا ماحول تخلیق کرنے پر قادر کر دیتی ہیں کہ جس میں فرق بھی وصل کی گھڑیوں کی طرح رنگین، پر سکون اور مسرت بخش بن جاتا ہے۔ پھر وقت گزرا، ۱۹۳۵ء کے بعد ۱۹۳۶ء ترقی پسندیدیت کا باقاعدہ آغاز، وہ ترقی پسندیدیت جو روسی ترقی پسندوں اور مارکسزم کے نتیجے میں ہندوستان میں آرہی تھی۔ وہ ماکسزم جو جدلی مادیت پر اور طبقاتی کش مکش پر یقین رکھتا تھا۔ اس کے نزدیک سرمایہ داریت کے خلاف بغاوت ہی زیریں طبقے کا اول و آخر مقصد ہونا چاہئے تھا۔ اس ترقی پسندیدیت نے ادب کا رخ یک لخت بدل کے رکھ دیا۔ اس ترقی پسندیدیت کے نتیجے میں انقلابی شاعری کی گئی، انقلابی ادب تخلیق کیا گیا۔

فیض شروع سے ہی ترقی پسند تحریک کا حصہ تھے۔ انھوں نے بڑھ چڑھ کر اس تحریک میں حصہ لیا اور بعد میں شاید اسی کی پاداش میں بہت سے مصائب و آلام کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ لیکن اگر ادبی اعتبار سے ہم بات کریں تو وہ رومانویت جو فیض سمیت دیگر بہت سے اردو شعرا پر طاری تھی۔ ترقی پسندیدیت کے آجانے کے بعد چھٹ گئی۔

جب آپ خیالی زندگی سے نکل کر حقیقی زندگی میں آتے ہیں تو یک لخت زندگی کی تلخیاں آپ کو کچھ اس طرح متاثر کرتی ہیں کہ آپ کسی حد تک مایوس اور قنوطی ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ خیالی زندگی میں سب کچھ آپ کی مرضی کے مطابق ہوتا ہے لیکن حقیقت وہ ہوتی ہے جو وہ ہوتی ہے یعنی حقیقت آپ کی مرضی کے مطابق نہیں ہوتی۔ لہذا ہم ایک دم اس مایوسی کا شکار ہوتے ہیں کہ ہم نے جو سوچا تھا، ہم نے جس چیز کا خواب دیکھا تھا جب وہ ہمیں حقیقت میں نہیں ملتی تو ہم پر ایک غم و اندوہ کی کیفیت طاری ہوتی ہے اور وہ غم و اندوہ کی کیفیت ہمیں کسی حد تک مایوس کر دیتی ہے فیض کی نظم "یاس" اسی نوعیت کی کیفیت

ہمارے سامنے لاتی ہے:

بربطِ دل کے تار ٹوٹ گئے

ہیں زمیں بوس راحتوں کے محل

مٹ گئے قصہ ہائے فکر و عمل

بزمِ ہستی کے جام ٹوٹ گئے

چھن گیا کیفِ کوثر و تسنیم

انتظار فضول رہنے دے

(یاس)

فیض بالآخر یہ محسوس کرتے ہیں کہ جو کچھ انھوں نے سوچا تھا وہ اگر حقیقت میں مل نہیں سکتا تو پھر کس بات کا انتظار، جو حقیقت ہے اسی کو برداشت کرنا ہے تو پھر کیا خیال سجانا، کیا جام و سرور کی باتیں کرنی، کیا نشہ و صہبا کی بات کرنی، جو ہے وہ تو یہی ہے کہ ہمارے پاس کچھ بھی نہیں ہے۔ لیکن فیض کو حقیقت میں جس بات نے فیض بنایا وہ ان کی وہ تخلیقیت تھی۔ اس لیے ان کے ترقی پسند ہونے کے باوجود ادبی پیرائے میں، اپنے اظہاریے میں انھیں بنیادی طور پر کھوکھلا یا کھردرا قسم کا انقلابی نہیں ہونے دیا۔ یعنی ان کی شاعری میں خواہ کیسی ہی بغاوت کی بات ہو، خواہ کیسے ہی انقلاب کی بات ہو وہ مایوس تو ہوئے لیکن ایک لمحے کے لیے وہ بھی اس وقت جب رومانویت کا طلسم ٹوٹا،

لیکن بعد ازاں جب انھوں نے حقیقت میں قدم رکھا، جب عملی زندگی کی ترشی اور تلخی کا سامنا انھوں نے کیا تو انھوں نے محسوس کیا کہ ان کا اسی ترشی و تلخی کا بیان انھیں امر نہیں کر سکتا بلکہ ان کے بیانیے کو بھی متاثر نہیں بنا سکتا لہذا انھوں نے حقیقت کو بیان کیا اور رومانوی لہجہ اپنایا۔ یعنی ایک ایسا تاثر ایک ایسا امتزاج، ایک ایسا اختلاط جو بظاہر ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ یعنی رومانویت ہمیں خیالستان کی طرف لے کر جاتی ہے یا ایک مثالی دنیا کی طرف لے کر جاتی ہے۔

جب کہ حقیقت پسندی ہمیں جیسے ہیں، جس طرح ہے، کی بنیاد پر بیان پر اکساتی ہے، لیکن فیض نے دونوں میں سے کوئی بھی کام مکمل نہیں کیا۔ فیض نے رومانویت کو بھی نہیں چھوڑا اور حقیقت پسندی کو بھی نہیں چھوڑا۔ انھوں نے حقیقی احساسات و کیفیات کو بیان کیا زندگی کی تلخیوں کو اپنی زندگی کا حصہ بنایا لیکن رومانوی پیراہن پہنا کر، جس کے نتیجے میں ہم فیض کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے دیکھتے ہیں کہ فیض کے ہاں حقیقت اور رومان کا امتزاج ملتا ہے۔ "نقش فریادی" کا دوسرا حصہ اس کی بہترین مثال ہے۔ جس میں فیض کے ہاں وہ رومانوی انداز بھی نظر آتا ہے جو ۱۹۲۷ء، ۲۸ یا ۱۹۳۰ء، ۳۲ میں خالصتاً کلاسیکی نظر آتا ہوگا اور وہ فیض بھی نظر آتا ہے جس کا ہر لفظ نعرہ انقلاب بن جاتا ہے لہذا فیض کے ہاں ہم حقیقت اور رومان کا امتزاج دیکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھیے:

مجھ سے پہلی سی محبت، میرے محبوب نہ مانگ

جابجا بکھرے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم

خاک میں لتھڑے ہوئے

خون میں نہائے ہوئے

لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجئے

اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجئے

مجھ سے پہلی سی محبت، میرے محبوب نہ مانگ

(محبت)

شاعر محسوس کرتا ہے کہ ہر وقت ہجر و وصال کے قصے سنا دینا ہی کافی نہیں۔ زندگی محض غم جاناں میں گھولے جانے کا نام نہیں کیونکہ غم دوراں ناقابل فراموش ہے۔ ہم بہر حال محبوب کے ناز و ادا سے الگ پیٹ کی دوزخ کے لیے بھی زندگی جیتے ہیں۔ جب کوئی بھی شخص روزی کی فکر کرتا ہے تو وہ دراصل غم دوراں سے گزرتا ہے یوں فیض نے ۱۹۳۵ء سے ۵۲،۵۰ کے عرصے میں ایسی شاعری کی جس میں ہمیں رومان اور حقیقت کا امتزاج ملا۔

بعد ازاں فیض نے اسی رومان اور حقیقت کے امتزاج کو اپنی شاعری کا بنیادی وصف یا امتیازی خصوصیت بنالیا۔ فیض کے بعد کے تمام تر مجموعہ ہائے کلام میں ہمیں رومان اور حقیقت کا امتزاج ملتا ہے۔ اوپر جو مثال دی گئی ہے وہ نظم کے اعتبار سے، شعری ٹکرے کے اعتبار سے اور اس کے علاوہ یہ اہمیت رکھتی ہے کہ فیض نے محبوب اور معاشرت دونوں کو بیک وقت ساتھ چلایا ہے۔ فیض خود کو بھی اس بات کا احساس دلا رہے ہیں کہ صرف اور صرف محبت کے نشے میں مست ہو کر زندگی نہیں گزاری جا سکتی۔ اور اپنے محبوب کو بھی یہ ادراک کروانا چاہتے ہیں کہ اسے بھی اس بات کا یقین دلانا چاہتے ہیں کہ ہر وقت، ہر لحظہ محبت اور عہد وفا کی باتیں کرنا، پیمان وفا باندھنا یا محبوب کے ناز و ادا کی تعریف و توصیف بیان کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ کیونکہ یہ زندگی کی ایک تصویر تو ہو سکتی ہے لیکن زندگی محض اسی تصور سے عبارت نہیں ہے۔

فیض کی شاعری میں ہمیں احساس تحیر اس وقت نظر آیا جب فیض قیام پاکستان کے بعد راولپنڈی سازش کیس کے نتیجے میں جیل میں گئے۔ ہم بہت سے خواب رکھتے ہیں لیکن جب وہ خواب پورے نہیں ہو پاتے تو ہم اپنے طور پر بہت سی کوششیں کرتے ہیں کہ جو ہم چاہتے تھے وہ ہو جائے۔ جو ہم چاہتے تھے وہ ہم حقیقت میں پا لیں فیض کے یہ مصرعے دیکھئے:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ شب

وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

دراصل فیض نے ۱۹۴۷ء کے بعد یہ محسوس کر لیا تھا کہ ہم جو کچھ حاصل کرنا چاہتے تھے، جو دراصل ہماری منزل ہونی چاہئے تھی، ہم اس طرف کو نہیں بڑھ رہے تھے۔ یعنی ۱۴، اگست ۱۹۴۷ء کی وہ صبح جو ہم نے دیکھ تو لی تھی لیکن ہم نے یہ محسوس نہیں کیا تھا کہ اس کی شفق کی سرخی میں کتنے بے گناہوں کا لہو شامل تھا۔ وہ لکیر جس نے ہندوستان کو پاک و ہند میں تقسیم کر دیا تھا، اس لکیر میں کتنے نوجوان، بوڑھے، بچے شامل تھے کہ جن کی لاشیں اس لکیر پہ گری تھیں۔ وہ

بنیاد جس نے پاکستان کو آزاد مملکت بنایا تھا، اس بنیاد میں کتنے لوگوں کا لہو شامل تھا۔ ہم لوگ اس بات کو فراموش کرتے جا رہے تھے اور اس کا نتیجہ یہ تھا۔ ہمارے ہاں جو بڑے طبقات جو تھے وہ دراصل اپنی خواہشات کی تسکین تو کر رہے تھے لیکن مملکت پاکستان جس مقصد کے لیے قائم کی گئی تھی۔ یہ وطن عزیز جس لیے حاصل کیا گیا تھا فیض اور ان کے رفقا کا خیال تھا کہ ہم اس طرف آگے نہیں بڑھ رہے۔ نتیجتاً انھوں نے اپنے طور پر کچھ کوششیں کیں۔ اس وقت ہم ان کی تفصیل میں نہیں جاتے کہ وہ درست تھیں یا غلط تھیں لیکن بہر حال ان کا نتیجہ یہ ہوا کہ ۱۹۵۲ء کے بعد انھیں قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرنا پڑیں۔

فیض کو جب قید و بند کی صعوبتوں کا سامنا کرنا پڑا تو ان کی شاعری میں ایک تبدیلی آئی۔ تبدیلی یہ تھی کہ فیض احمد فیض جو رومان کی آنکھ سے دیکھتے تھے اب متحیر ہو گئے، حیرت میں پڑ گئے کہ ہم جو چاہتے تھے ہمیں وہ تو حاصل نہیں ہو سکا۔ تو یہ سب کچھ کیا ہے؟ آخر اس کا نتیجہ کیا ہو گا؟ لیکن فیض نے ان کیفیات کے بیان کے لیے اظہاریہ یا ابلاغ کا راستہ پھر وہی رومان کا اختیار کیا۔ فیض کی نظمیں جو ہمیں ''دست صبا'' میں ملتی ہیں۔ ان میں ہم یہ واضح طور پر یہ محسوس کر سکتے ہیں کہ فیض قدرے متحیر انداز میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

لیکن اپنی حیرانی کو وہ انتہائی رومانوی انداز میں ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ نظم جس کا نام ''زنداں کی ایک شام'' ہے، کا یہ ٹکڑا دیکھئے کہ جس پر ہم بعد میں بات کریں گے کہ فیض اپنی پریشانی کو، اپنے مسائل کو بھی رومان کے انداز میں پیش کر رہے ہیں۔ اور ان کے ہاں ایک حیرت پائی جاتی ہے:

شام کے پیچ و خم ستاروں سے

زینہ زینہ اتر رہی ہے رات

یوں صبا پاس سے گزرتی ہے

جیسے کہہ دی کسی نے پیار کی بات

صحن زنداں کے بے وطن اشجار

سرنگوں محو ہیں بنانے میں

دامن آسماں پہ نقش و نگار

(زنداں نامہ)

آسمان کے دامن پر نقش و نگار انسان کو متحیر کرتے ہیں۔ کیونکہ ان نقوش تک نہ تو ہماری پہنچ ممکن ہے اور نہ ہم واضح طور پر ان کے متعلق کچھ کہہ سکتے ہیں۔ فیض ان مصروں میں ہمارے سامنے اس قیدی کے روپ میں سامنے آرہے ہیں کہ جو جیل کو بلند و بانگ دیواروں سے باہر تو نہیں جاسکتے ہاں آسمان پر بننے والے نقوش سے کچھ نتیجے اخذ کرتا ہے۔ زندگی کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ فلسفہ زیست کی حقیقت کو جاننے اور پہچاننے کی کوشش کرتا ہے۔

لیکن اس قید و بند میں جو آغاز کے دن تھے، فیض کے ہاں یہاں بھی رومانویت ہے لیکن بعد ازاں ''زنداں نامہ'' میں جب یہ قید بڑھتی چلی جاتی ہے تو پھر فیض کے ہاں رومانویت تو قایم رہتی ہے لیکن مایوسی کا غلبہ کسی حد تک زیادہ ہو جاتا ہے۔ ان کی نظم ''اے روشنیوں کے شہر'' میں یہ صورت واضح طور پر دیکھی جا

سکتی ہے:

سبزہ سبزہ سوکھ رہی ہے پھیکی زرد دوپہر

دیواروں کو چاٹ رہا ہے تنہائی کا زہر

دور افق تک گھٹتی بڑھتی، اٹھتی گرتی رہتی ہے

کہر کی صورت بے رونق دردوں کی گدلی لہر

بستا ہے اس کہر کے پیچھے روشنیوں کا شہر

اے روشنیوں کے شہر!

(اے روشنیوں کے شہر!)

گذشتہ ٹکرے میں ہم نے دیکھا کہ فیض اپنی قید کو رومانی انداز میں بیان کر رہے ہیں۔ یہاں پر فیض مایوس ہو جاتے ہیں۔یعنی وہ اس زندانی سے قدرے چھڑتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ایک ایسا انداز، ایک ایسا طریقہ کہ جس میں وہ اپنی قید کے قدرے تنگ آتے ہوئے محسوس ہو رہے ہیں۔اور اب انھیں امید کی کرنیں بھی کم نظر آتی ہیں۔یعنی صبح کی روشنی میں انھیں امید کی کرن نہیں آتی بلکہ ان کے لیے تو ہر طلوع ہونے والا سورج زرد دوپہر کا پیغام لاتی ہے۔ان کے لیے ہر اترنے والی صبح سیاہیوں کا پیغام لاتی ہیں۔باہر روشنی ہوتی ہے تو ہوتی رہے۔ لیکن اندر تنہائی ہے، اندر قید ہے، اندر تاریکی ہے۔

یہ وہ دور ہے جب فیض احمد فیض حیدر آباد جیل میں قید تھے اور اس وقت کراچی کو روشنیوں کا شہر کہا جاتا تھا۔اس نظم میں وہ کراچی سے خطاب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ سب کچھ ہو گا اور ہے بھی۔ لیکن فیض کے لیے نہیں۔ تمام تر مثبت خیالات رکھنے کے باوجود ان کے لیے ہر نیا آنے والا دن دوپہر کا پیغام لاتا ہے۔ان کی تنہائی انھیں کھائی جاتی ہے کیونکہ ان کے لیے امید کی کوئی کرن نہیں ان کے لیے جیل کی دیواروں سے باہر جھانکنا ممکن نہیں۔لہذا وہ ہمیں قدرے مایوس نظر آتے ہیں۔یوں فیض کی زندگی اور ان کی شاعری دونوں ارتقائی مراحل سے گزریں اور ان میں تبدیلیاں آتی رہیں۔ہم نے دیکھا کہ فیض کی شاعری پہلے رومان میں ڈھلی۔ پھر ترقی پسندوں کا دور آیا تو انھوں نے انقلاب کے نعرے بھی لگائے۔اور پھر پاکستان کے قیام کے بعد وہ ایک پختہ تر شاعر کے طور پر سامنے آئے۔تو انھوں نے رومان اور حقیقت کا طریقہ اختیار کیا۔انھوں نے ایک ایسا اسلوب اپنایا کہ اس کی مثال آج تک کوئی بھی شاعر اس پختگی کے ساتھ نہ اپنا ہی نہ سکا۔

یوں فیض کی شاعری ارتقائی مراحل سے گزری۔ پہلی رومانوی ہوئی پھر حقیقت پسندی کی طرف بڑھی اور پھر پختہ تر ہو کر رومان اور حقیقت کا امتزاج بن گئی۔

یہ تو تھا فیض کی شاعری کا ارتقائی پہلو۔اب ہم بات کرتے ہیں فیض کی کچھ مجموعی خصوصیات پر۔فیض کی شاعری کا ایک بڑا وصف ان کا منفرد تصور عشق ہے۔ منفرد تصور عشق سے مراد یہ ہے کہ فیض کے ہاں میر کا سادھیما پن بھی پایا جاتا ہے اور غالب کی سی انانیت بھی۔فرق یہ ہے کہ فیض میر کی طرح دھیمے بہت کم عرصے کے لیے رہتے ہیں، زیادہ تر ان کے ہاں غالب کی انانیت دیکھی جا سکتی ہے۔

میر کو بھی اپنی ذات پر فخر تھا لیکن وہ اس کا اظہار اس انداز میں نہیں کر پائے جیسا کہ غالب نے کیا۔میر کے نزدیک عشق ایک بہت بڑا جذبہ تھا لیکن وہ جذبہ

انسان کو دوسروں کے سامنے جھکا دیتا ہے، اطاعت کروانے پر مجبور کرتا ہے، جیسا کہ وہ کہتے تھے:

دور بیٹھا غبار میر ان سے

عشق بن یہ ادب نہیں آتا

ان کے نزدیک عشق انسان کو تعظیم سیکھاتا ہے، جب کہ غالب کے نزدیک عشق میر کی طرح بہت بلند وبانگ تھا لیکن غالب اس عشق کے نتیجے میں اپنی ذات کی نفی برداشت نہیں کر سکتے تھے یا کسی کے سامنے جھکنا پسند نہیں کرتے تھے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہمیں فیض کے ہاں ایک ایسا ہی عشق ملتا ہے۔ جس طرح غالب کے ہاں عشق کا بنیادی مصرف اپنی ذات اور اپنے جذبے کی تسکین تھا اسی طرح فیض کے ہاں بھی یہ عشق بھی کسی دوسرے کی تسکین یا محبوب کو راضی کرنے کا نام نہیں تھا بلکہ اپنی تکمیل اپنی تسکین تھا۔ فیض کہتے ہیں:

اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں

ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا

تجھ سے بھی دل فریب ہیں غم روزگار کے

گر بازی عشق کی بازی ہے جو چاہو لگا دو ڈر کیسا

گر جیت گئے تو کیا کہنا ہارے بھی تو بازی مات نہیں

کسی بھی صورت میں فیض دوسرے کے لیے بات نہیں کر رہے۔ ان کے نزدیک عشق کا جذبہ ایک ایسا عظیم ترین جذبہ ہے جو نا جانے محبوب پر کس طرح کے اثرات مرتب کئے گا۔ دراصل ان کو اس بات کا یقین ہے کہ عشق ایک ایسا مضبوط اور موثر قسم کا جذبہ ہے جو انسان کی ذات کو مکمل کر دیتا ہے۔ لہذا ان کا تصور عشق غالب کی طرح انانیت سے بھرپور بھی ہے اور وہ عشق کا لازمی بھی تصور کرتے ہیں۔ دیکھئے اس شعر کا حوالہ دیا گیا کہ:

اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں

ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں

اسی طرح غالب بھی یہی کہتے ہیں کہ:

وفاداری، بشرط استوری اصل ایماں ہے

مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

عشق پر قایم رہنا ضروری ہے، کس سے کیا گیا، کیوں کیا گیا یہ ضروری نہیں لہذا جذبہ میرا ہے میں اس کو جس پہ بھی فدا کروں۔ دراصل میرے لیے یہ

ضروری ہے کہ میں نے اپنے آپ کو سکون دیا کہ نہیں۔ ایک اور جگہ غالب کہتے ہیں کہ:

مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا، تیرے پیچھے

تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا، میرے آگے

یعنی غالب کے لیے بھی مسلہ ان کی ذات تھی اور فیض کے لیے بھی اہمیت ان کی اپنی ذات کی ہے۔ یوں فیض ایک ایسے منفرد تصور عشق کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں جو بیسویں صدی میں دوسرے شعرا کی نسبت منفرد اور الگ ہیں۔

فیض کی شاعری کا دوسرا اہم وصف سیاسی حالات کا بیان تھا یعنی انھوں نے بہت جلد محسوس کر لیا تھا کہ صرف رومان ادبی عظمت کا ذریعہ نہیں ہوتا لہٰذا انھوں نے معاشرے پر نظر کی۔ ادب برائے زندگی کو محسوس کیا، ادب برائے مقصد کی بات کی۔ یہ وہ بنیادیں ہیں جو دراصل ترقی پسند تحریک کو فراہم ہوئیں تو وہ آج بھی زندہ ہیں۔ یعنی ترقی پسندوں نے یہ محسوس کیا کی صرف ادب برائے ادب تخلیق کر لینا عظمت کی دلیل نہیں ہوتا۔ صرف طبع حساس کی تسکین کی بات کرنا کوئی بڑی بات نہیں۔ وہ ادب جو معاشرے کے لیے فائدہ مند نہیں اس کا بھی کوئی فائدہ نہیں وہ ادب جس میں معاشرہ چلتا پھرتا نظر نہ آئے، وہ ادب جس میں حسن و جمال کے ساتھ معاشرے کی تصویر نہ ہو وہ ادب کبھی ہمیشہ ہمیشہ زندہ نہیں رہ سکتا۔ لہٰذا فیض نے اس بات کو آدرش سمجھتے ہوئے گو کہ رومانوی لہجہ اختیار کیا لیکن انھوں نے حقیقت کے ساتھ رشتہ جوڑا اور رومان اور حقیقت کے امتزاج سے اپنی شاعری کو وسعت دی اور معاشرتی حالات کا ذکر کیا:

نہ گنواؤ ناوک نیم کش، دل ریزہ ریزہ گنوا دیا

جو بچے ہیں سنگ سمیٹ لو، تن داغ داغ لٹا دیا

ان کی نظر میں کیا کریں، پھیکا ہے اب بھی رنگ

جتنا لہو تھا صرف قبا کر چکے ہیں ہم

فیض کہتے ہیں کہ نہ گنواؤ ناوک نیم کش، دل ریزہ ریزہ گنوا دیا۔ اگر اس کا مطالعہ سطحی طور پر کیا جائے تو یہ رنگ تغزل میں لکھا گیا شعر ہے۔ لیکن اگر تھوڑا سا غور کر کے اس کا مطالعہ کیا جائے تو تن داغ داغ لٹا دینے کا مطلب یہ ہے کہ ہم جتنی کوشش کر سکتے تھے، جتنی جدوجہد کر سکتے تھے ہم نے کر لی لیکن ہم نے مسائل کو، معاشرتی بدحالی کو راہ راست پر نہیں لا سکے، درست نہیں کر سکے۔ اسی جدوجہد میں، اسی کوشش میں دراصل ہمارے پاس خون کی جتنی بوندیں تھیں وہ ہم نے لٹا دیا، ہمارے لہو کا ایک ایک قطرہ لٹ گیا۔ تن داغ داغ ریزہ ریزہ ہو گیا۔ لیکن معاشرہ درست نہ ہو سکا۔

دوسری مثال 'جتنا لہو تھا صرف قبا کر چکے ہیں ہم' میں فیض کہتے ہیں کہ جتنی ہم میں سکت تھی ہم نے کر دیا لیکن جس سحر کی ہمیں تلاش تھی وہ حاصل نہیں ہو سکی تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ دراصل تغزل میں محبوب سے مخاطب نہیں ہیں وہ معاشرتی نوحے کی بات کر رہے ہیں جیسے مثال کے طور پر کسی نے کہا تھا کہ

ہم کہتے کہتے قصہ غم رو دیئے لہو

اس نے مسکرا کر کہا کہ بس یہی ہوا

یعنی ہم اپنی طرف سے جو کوشش کر سکتے تھے وہ ہم نے کر دی لیکن محبوب پر بد قسمتی سے اس کا کوئی اثر نہیں ہوا۔ اب معاشرتی احوال اس میں اس لیے بیان ہوتا ہے کہ یہاں پر مخاطب محبوب نہیں بلکہ معاشرہ ہے۔ جس کے لیے ہم نے خواہ کتنی ہی کوششیں کر لیں لیکن اس کے باوجود ہم اسے درست نہ کر سکے۔

فیض کی شاعری کا تیسرا اہم پہلو ان کے ہاں پایا جانے والا سوز و گداز ہے۔ ادب سوز اور گداز سے ہی عبارت ہے۔ کوئی بھی ادب پارہ اس وقت تک موثر نہیں ہو سکتا یا زندہ و جاوید نہیں ہو سکتا جب تک اس میں سوز و گداز نہ پایا جائے۔ سوز و گداز سے مراد یہ ہے کہ جب میں کوئی بات کروں تو اس میں ایسی تاثیر ہو ایسا درد ہو کہ آپ کو وہ بات آپ کی لگے۔ میرا نوحہ آپ کو آپ کا نوحہ لگے۔ میرا مسلہ آپ کو اپنا مسلہ لگے۔ اس کا بیان کچھ اس انداز میں ہو کہ میرا ذاتی تجربہ میرا ذاتی نہ رہے بلکہ پوری معاشرت کا تجربہ بن جائے۔ ہر ایک کو اسے پڑھ کر اسے سن کر اپنے غموں کا ازالہ ہوتا محسوس ہو، اسے اپنے غموں کی کہانی میرے غموں میں نظر آنے لگے۔ سو فیض کے ہاں یہ رنگ، یہ لہجہ، یہ اسلوب ہم بآسانی مختلف جگہوں پر دیکھ سکتے ہیں:

نہ کسی پہ زخم عیاں کوئی، نہ کسی کو فکر رفو کی ہے

نہ کرم ہے ہم پہ حبیب کا، نہ نگاہ ہم پہ عدو کی ہے

قفس اداس ہے یارو، صبا سے کچھ تو کہو

کہیں تو بہر خدا آج ذکر یار چلے

ان اشعار میں آپ دیکھئے کہ بیان کرنے کا انداز تجربے کو آفاقی بنا دیتا ہے۔ بیسویں صدی میں ہم اپنی رائیگانی کو مختلف انداز میں محسوس کرتے ہیں کہ ہم لوگوں میں زندگی گزارتے ہیں لیکن نہ کوئی ہم سے ناراض نہ کوئی ہم سے راضی، ایک رائیگانی کا احساس ہے۔ نہ کوئی ہم سے خوش، نہ کوئی ہم سے خفا بس زندگی ہے کہ گزرتی جارہی ہے اسی طرح سے 'قفس اداس ہے یارو، صبا سے کچھ تو کہو' کہ ہم بھی حالت ہجراں میں پیار کے دور میں ایسی ہی کیفیات سے گزرتے ہیں اور ایسے ہی سوز و گداز کو محسوس کرتے ہیں جس کا اظہار ہمیں فیض کی شاعری میں ہمیں نظر آرہا ہے۔

فیض کی شاعری کا ایک اور بڑا وصف ان کے ہاں وطن اور محبوب کی یکسانیت ہیں۔ دراصل اگر ہم اسے رومان اور حقیقت کے پیرائے میں دیکھیں تو بات سمجھ میں آسکتی ہے۔ لیکن فیض کے ہاں ہمیں وطن اور محبوب ایک سے محسوس ہوتے ہیں یعنی جب شاعر وطن کی بات کرتا ہے تو اس پر ہمیں محبوب کا گمان ہوتا ہے اور جب فیض محبوب کی بات کرتے ہیں تو اس پر ہم بآسانی وطن کا گمان کر سکتے ہیں۔ یوں فیض نے گوشت پوست کے محبوب کو وطن میں کچھ یوں ضم کر دیا ہے کہ رومان اور حقیقت کی بہترین مثالیں ہمارے سامنے آگئی ہیں۔ لہجہ بالکل عشقیہ، بیان بالکل معاشرتی۔ لہجہ رومان انگیز اور بیان حقیقت پسندانہ۔ فیض کی نظم کے یہ اشعار دیکھئے جن میں وہ کہتے ہیں کہ:

تیرے ہونٹوں کی پھولوں کی چاہت میں ہم

دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے

تیرے ہاتھوں کی شمعوں کی حسرت میں ہم
نیم تاریک راہوں میں مارے گئے
جب گھلی تری راہوں میں شام ستم
ہم چلے آئے، لائے جہاں تک قدم
لب پہ حرف غزل، دل میں قندیل غم
اپنا غم تھا گواہی تیرے حسن کی
دیکھ قائم رہے اس گواہی پہ ہم

اس حصے میں فیض اپنے محبوب سے مخاطب ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ محبوب کے پیرائے میں وطن سے شکوہ کر رہے ہیں کہ ہم نے تیرے لیے کیا کچھ نہیں کیا، جہاں تک ہم جاسکتے تھے خواہ اس سلسلے میں ہمیں اپنی انگلیاں خون دل میں ڈبونی پڑیں ہو یا ہمیں پابہ زنجیر ہونا پڑا وہ ہم نے کیا لیکن تیرا وصل، تیرا تبسم ہمیں نصیب نہ ہوسکا۔ فیض کے حوالے سے کوئی بھی بات کی جائے اس میں کوئی شک نہیں کیا جاسکتا کہ وہ ہر لحظہ وطن سے محبت کرتے تھے۔ ان کے نزدیک انھیں وطن اتنا ہی عزیز تھا جتنا کہ انھیں اپنا محبوب ہو سکتا تھا۔ بصد افسوس وطن نے انھیں اسی طرح غم دیئے۔ ان سے اسی طرح کج ادائی کی جیسا کہ کوئی محبوب عاشق صادق کے ساتھ کرتا ہے۔ اسی بناپر فیض انقلابی ہوگئے۔ یعنی فیض کی شاعری میں کسی حد تک بغاوت کا رنگ آنے لگا۔ لیکن ہم اسے بغاوت سے زیادہ انقلاب سے تعبیر کرسکتے ہیں کہ انھوں نے جو کچھ دیکھا کہ جو پاکستان اسلام کے نام پر حاصل کیا گیا تھا، جیسے جمہوری ہونا تھا، جب اس میں آمر آ گئے، جب اس میں کچھ ایسے لوگوں نے اپنا کردار ادا کرنا شروع کیا جو شائد نہ ان کو زیب دیتا تھا اور نہ پاکستان کا وہ مقصد تھا۔ لہذا فیض نے پاکستان کو، عوام کو ان ظالموں سے ان جابروں سے آزاد کروانے کے لیے انقلاب کی شاعری کی۔

وہ انقلاب کی شاعری کہ جس میں وہ عوام کو ابھارنا چاہتے تھے کہ وہ اپنے حق کو کہ جو انھیں دیا جانا چاہئے، اگر نہیں مل سکا تو انھیں آگے بڑھ کر چھین لیں۔ پھر ہمارے سامنے فیض کی وہ نظمیں بھی آئیں کہ جس میں انھوں نے کہا کہ:

بول کہ لب آزاد ہیں تیرے
بول کہ تھوڑا وقت بہت ہے

پھر وہ نظمیں بھی آئیں جس میں انھوں نے کہا کہ:

لازم ہے کہ ہم بھی دیکھئے گئے
ہم دیکھئے گئے جب راج کرے گی خلق خدا

پھر ان کے ہاں وہ نظمیں بھی ملیں کہ جس میں انھوں نے کہا کہ:

اے خاک نشینو! اٹھ بیٹھو

وہ وقت قریب آ پہنچا ہے
جب تخت گرے جائیں گئے
جب تاج اچھالے جائیں گئے
اب ٹوٹ گریں گی زنجیریں
اب زندانوں کی خیر نہیں
جو دریا جھوم کے اٹھے ہیں
تنکوں سے نہ ٹالے جائیں گے
کٹتے بھی چلو، بڑھتے بھی چلو
بازو بھی بہت ہیں، سر بھی بہت
چلتے بھی چلو کہ اب ڈیرے
منزل پہ ہی ڈالے جائیں گے

انقلاب اور ایسا انقلاب کہ جس کے بعد انھیں یقین تھا کہ اگر ایک مرتبہ عوام کا جم غفیر، اگر عوام کا سمندر ان کے ساتھ ہو گئے تو پھر وہ عوام کے لیے، عوام کے حقوق کے لیے آمر ان وقت سے ملک آزاد کروا ہی لیں گئے۔

ہم فیض کے حوالے سے رومان کی بات کریں، حقیقت کی بات کریں، ان کے تصور وطن کی بات کریں، تصور محبوب کی بات کریں یا انقلاب کی۔ ہر لحظہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ کسی بھی قیمت پر فن پر سودا نہیں کرتے۔ یعنی ان کو الفاظ پر کچھ ایسی قدرت ہے کہ وہ کلاسیکی رچاؤ کو بھی ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ خاص طور پر غالب کی زمینیں، غالب کی اصطلاحات، غالب کی تراکیب یعنی آپ "نقش فریادی" کی بات کر لیں یا "دست تہہ سنگ" کی بات کر لیں یا "زنداں نامہ" ہو یا "دست صبا" یا "سر وادی سینا" وہ ساری کی ساری تراکیب ہیں یہ دراصل انھوں نے غالب سے مستعار لی تھیں۔

ان کے پہلے مجموعے کا نام "نقش فریادی" تھا تو غالب کے دیوان کی پہلی غزل 'نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا' ہے یعنی ان کے ہاں کلاسیکیت موجود تھی۔ دوسری طرف جدیدیت کی بات کی جائے تو انھوں نے آزاد نظم میں اپنی بات کہی۔ انھوں نے نہ صرف آزاد نظم کو وسیلہ اظہار بنایا بلکہ انھوں نے غزلیں کہیں تو کچھ ایسے انداز میں کہ ان کی غزل پر نظم کا گمان ہوتا تھا۔ اور ان کی نظم کی بات کی جائے تو ان کی نظم پر غزل کا گمان ہوتا تھا۔

اگلے لیکچر میں جب ہم شامل نصاب متن کا مطالعہ کرئے گئے تو آپ دیکھئے گا کہ ان کی نظم جو ہم نے آپ کے لیے منتخب کی اور غزل جو آپ کو پڑھائی جائے گی ان دونوں میں آپ نظم پر غزل کا اور غزل پر نظم کا گمان کر سکتے ہیں یوں فیض نے اپنی بات بھی کہی اور شعری تجربات بھی کیے۔ کلاسیکیت کو بھی ساتھ رکھا ۔یوں یہ ساری کی ساری باتیں مل کر فیض کو جدید اردو شاعری میں ناقابل فراموش کر گئی۔

آج کے اس لیکچر میں ہم نے بات کی فیض احمد فیض کی شاعری کے حوالے سے۔ ہم نے دیکھا کہ انھوں نے رومانویت سے آغاز کیا اور ترقی پسندیت کی

طرف بڑھے، زنداں کی صعوبتیں سہی تو قنوطیت ان پر بھی طاری ہوئی پھر انھوں نے انقلابی انداز تخاطب کو اختیار کیا۔ اور پاکستانی قوم کے لیے انقلاب کی خواہش کرتے کرتے، انقلاب کے نعرے لگاتے لگاتے بالآخر اس دنیا سے کوچ کر گئے لیکن ان کی شاعری آج بھی ہمارے دلوں کو گرماتی ہے۔ آج بھی جب کوئی شخص سنتا ہے کہ لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیئے گئے تو واقعی ہمارے دل کے جذبات بھی بھڑک اٹھتے ہیں اور انہی جذبات کو بھڑکانے کے لیے فیض نے یہ شاعری کی تھی۔ ہمیں دیکھنا یہ ہے کہ اگر کوئی شخص ہمیں ہمارا حق نہیں دیتا تو کیا ہم یہ حق نہیں رکھتے کہ ہم اپنا حق چھین لیں۔ یہ وہ آدرش تھا جو فیض نے ہمیں دیا تھا۔ اے کاش آج پھر ہم اس آدرش کو محسوس کر لیں تو شاید ہمارے آج کے بہت سے غم و آلام کا آزالہ ہو سکتا ہے۔

سبق: ۱۶ فیض احمد فیض کا شعری متن

گذشتہ لیکچر میں ہم نے فیض احمد فیض کے حوالے سے گفتگو کی۔ ہم نے ان کے حالات زندگی کا خلاصہ دیکھا۔ اس کے بعد ہم نے ان کے محاسن کلام کا جائزہ لیتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ فیض کی امتزاجی فکر اور ان کے اختلاطی تصور فن نے انھیں وہ امتیازی مقام دیا کہ جس کی مثال آج بھی بیسویں صدی دینے سے قاصر ہے۔ علامہ اقبال کی عظمت تو نا قابل فراموش ہے ہی۔ لیکن ان کے بعد مجید امجد ہوں، ن۔م۔ راشد ہوں، میرا جی ہوں یا بعد کے جدید شاعر جن میں منیر نیازی، احمد فراز، شہزاد احمد شہزاد اور دوسرے بہت سے شعرا کا نام لیا جا سکتا ہے۔ لیکن جو بات، جو آہنگ، جو بلند و بانگ لہجہ ہمیں فیض کے ہاں ملتا ہے وہ آج بھی جدید اردو ادب میں کسی اور کے ہاں نہیں دیکھا جا سکتا۔

فیض نے دراصل کچھ ایسا اسلوب اختیار لیا۔ فن اور فکر کو کچھ ایسے ضم کیا کہ آج بھی ان کے الفاظ بتاتے ہیں کہ وہ فیض کے الفاظ ہیں۔ ہمیں فیض کی شاعری پڑھتے ہوئے یہ جاننے کی ضرورت نہیں پڑتی کہ ان کا شاعر کون ہو گا۔ کیونکہ ان کا موضوع، ان کی آواز، ان کا آہنگ خود ان کے وجود کی دلیل ہے۔ آج ہم نصاب میں شامل ان کے نمونہ ہائے کلام کا مطالعہ کرتے گئے اور آپ دیکھئے گا کہ فیض احمد فیض جنہیں صرف اردو ادب تک محدود کر کے دیکھا جاتا ہے انھوں نے ہماری موسیقی، ہماری غزلیات پر کس قدر انمنٹ نقوش چھوڑے ہیں۔ نصاب میں نمونے کے طور پر ان کی جو نظم شامل کی گئی ہے وہ آپ نے بخوبی سنی ہو گئی، سب سے پہلے ہم اس کی قرات کر لیتے ہیں:

ڈھاکہ سے واپسی پر

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی ملاقاتوں کے بعد
پھر بنیں گے آشنا کتنی مداراتوں کے بعد
کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی بہار
خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد
تھے بہت بے درد لمحے ختم درد عشق کے
تھیں بہت بے مہر صبحیں مہرباں راتوں کے بعد
دل تو چاہا پر شکست دل نے مہلت ہی نہ دی
کچھ گلے شکوے بھی کر لیتے مناجاتوں کے بعد
ان سے جو کہنے گئے تھے فیض جاں صدقہ کیے
ان کہی ہی رہ گئی وہ بات سب باتوں کے بعد

حل لغت

الفاظ: معنی

مدارات: خاطر تواضع

ختم درد عشق: عشق کے درد کا خاتمہ

بے مہر: محبت سے عاری، سورج کے بغیر

ان کہی: جو بات کہی نہ جائے

اس نظم کا عنوان "ڈھاکہ سے واپسی پر" ہے، فیض نے یہ نظم ڈھاکہ سے واپس آنے پر اس وقت لکھی جب وہ ڈھاکہ ۱۹۷۴ء سے محض تین برس قبل پاکستان کا حصہ تھا اب وہ بنگلہ دیش بن چکا تھا۔ اس نظم کا پس منظر بھی یہی ہے کہ دراصل فیض احمد فیض نے یہ نظم سقوط ڈھاکہ کے بعد اس سے ہونے والے اثرات پر جو ان کی شخصیت پر مرتب ہوئے۔ فیض اپنی دھرتی سے، وطن سے، ملک سے انتہائی محبت کرتے تھے اور اس وطن پر ہونے والا ہر ظلم و ستم ان کے دل کو بہت زیادہ جلاتا تھا۔ لیکن اس تمام تر جلن کے باوجود فیض کو اس کا صلہ یہ ملا کہ بار ہا انھیں پابہ زنجیر بھی ہونا پڑا اور زنداں کی صعوبتیں بھی برداشت کرنا پڑیں۔ بہر حال غزل کی ہیئت میں لکھی گئی اس نظم میں کہتے ہیں:

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی ملاقاتوں کے بعد

پھر بنیں گے آشنا کتنی مداراتوں کے بعد

جیسا کہ پہلے گذارش کی گئی کہ یہ نظم غزل کی ہیئت میں لکھی گئی۔ اور فیض نے دراصل رنگ تغزل صرف ہیئت تک محدود نہیں رکھا بلکہ ابتداء سے آخر تک فیض غزل کے پیرائے میں نظم کا موضوع بیان کریں گئے۔ یہی وجہ ہے کہ ان اشعار پر غزل کے انداز میں بھی بات ہو سکتی ہے اور نظم کے انداز میں بھی۔ ہمیں ہر شعر میں تغزل بھی ملتا ہے اور واردات قلبی کا بیان بھی محسوس ہوتا ہے اور اجتماعی نوحہ بھی لگتا ہے۔

فیض کہتے ہیں کہ اتنی ملاقاتوں کے بعد، اتنا عرصہ اکٹھا نبا لینے کے باوجود ہم اجنبی کے اجنبی ہی رہے اور تمام تر تعلقات کے بعد، تمام تر قرابت داری کے باوجود ہم ایک مرتبہ پھر اجنبی ہو گئے تو آخر کس قدر خاطر تواضع کرنا ہو گی، کیسی آؤ بھگت کرنا ہو گی، کس طرح سے اپنے محبوب کو لبھانا ہو گا کہ ہم اجنبیت سے آشنائی کا سفر طے کر سکیں۔

اب اگر ہم غزل کے پیرائے میں بات کریں یا واردات قلبی کے حوالے سے بات کریں یا غم جاناں کے حوالے سے بات کریں تو ہم یوں کہے گئے کہ فیض احمد فیض دراصل اپنے محبوب سے خطاب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ہم نے تجھے منانے کے کتنے جتن کئے، ہم تیرے قریب آئے، کتنا عرصہ ہمارا اکٹھا گزرا۔ لیکن اس کے باوجود آج کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ترک پیمان وفا کے بعد ہم بالکل اجنبی ہیں۔ وہ دور جو ہم نے اکٹھے گزارا، لمحات مسرت جن میں ہم ایک دوسرے کے پاس تھے تو ایسا محسوس ہوتا تھا کہ شاید ہم ایک روح دو قالب ہیں۔ لیکن جب ہم ایک دوسرے سے الگ ہوئے تو اب ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم میں آشنائی کا کوئی رشتہ ہی نہیں تھا۔ تو اگر اتنی دیر اکٹھی گزار لینے کے بعد، اتنا عرصہ ایک دوسرے کے قریب رہنے کے بعد اور ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار ہونے کے بعد بھی اگر ہم اجنبی ہیں تو آخر وہ کیا طریقہ ہو گا، وہ کیا انداز ہو گا، وہ کیا راستہ ہو گا کہ یہ اجنبیت آشنائی میں بدل جائے۔

یعنی شاعر کہنا یہ چاہتا ہے کہ تمام تر جتن کر لینے کے باوجود بھی اگر اسے محبوب کا قرب یا محبوب کی حقیقی محبت حاصل نہیں ہو پائی تو پھر شاید ممکن ہی نہیں اور کوئی طریقہ ہی نہیں کہ وہ اپنے محبوب کی خوشنودی حاصل کر سکے، اسے راضی کر سکے۔ مومن خان مومن نے کہا تھا کہ:

اثر اس کو ذرا نہیں ہوتا

رنج، راحت فزا نہیں ہوتا

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے

ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

یعنی تمام تر جتن کر لینے کے بعد محبوب راضی نہ ہو سکا۔ یہ تو تھا اس کا روایتی مطلب۔ دراصل فیض نے یہ نظم ڈھاکہ کے پس منظر میں لکھی تو اگر اس کے سیاسی اور معاشرتی پس منظر کے حوالے سے بات کی جائے تو پھر ہم یہ کہے گئے کہ شاعر اس شعر میں کہنا یہ چاہتا ہے کہ وہ لوگ جو کبھی

ہمارا حصہ تھے، جو ہمارے وطن میں شامل تھے، ہم ایک تھے، اور آج سے نہیں ایک عرصہ دراز سے ایک تھے۔ اگر تاریخی پس منظر میں بات کی جائے تو آل انڈیا مسلم لیگ کا قیام ۱۹۰۶ء میں بنگال میں عمل میں آیا تھا۔ ڈھاکہ میں آل انڈیا مسلم لیگ بنی تھی وہی مسلم لیگ جس نے بالآخر ۱۹۴۷ء میں پاکستان کا حصول ممکن بنایا تھا۔ تو اس وقت تک تو یہ لوگ ایک تھے۔ ایک قوم تھے ہم لوگ، ایک وطن کا حصہ تھے ہم لوگ، لیکن اتنا طویل عرصہ اکٹھا گزار لینے کے بعد آج اچانک ایک سقوط ہوا، ایک جنگ ہوئی اور اس کے نتیجے میں، وہ وطن جو کبھی ایک تھا وہ دو میں تقسیم ہو گیا تو اگر اتنی ملاقاتوں کے بعد، اتنی دیر تک ایک قوم کا حصہ رہنے کے بعد اگر ہم ایک نہیں ہو پائے تو وہ کون سا لمحہ ہو گا، وہ کون سا وقت ہو گا جو ہمیں حقیقت میں ہمیں آشنا بنائے۔ اتنے طویل عرصے کے بعد نسل در نسل اکٹھا رہنے کے بعد اگر ہم اکٹھے نہیں رہ سکیں یا ایک نہیں ہو سکے یا ہم میں اتحاد نہیں ہو سکا۔ ان کون سی طاقت ہو سکتی ہے جو ہمیں متحد کر دے۔

کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی بہار
خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد

فیض نے جب سے آنکھ کھولی تب سے فیض نے مشکلات دیکھیں۔ ہم فیض کی ذاتی زندگی کے اعتبار سے بات نہیں کر رہے اجتماعی اعتبار سے بات کر رہے ہیں یعنی معاشرتی حوالے سے فیض نے مشکلات دیکھیں۔ فیض ۱۹۱۱ء میں پیدا ہوئے تو پہلی جنگ عظیم کا آغاز ہوا ۱۹۱۴ء میں، درست ہے کہ وہ اس وقت ہوش میں نہیں ہوں گے لیکن جب تک یہ جنگ ختم ہوئی ہو گی تو اس وقت لڑکپن میں قدم رکھنے والے فیض نے ضرور سوچا ہو گا کہ انسانی زندگی اس قدر رائیگاں کیوں ہے کیا شروع سے آخر تک ہم نے لہو کے مناظر ہی دیکھنا ہیں۔ کیا گلابوں کو اپنے خون سے ہی سرخی دینی ہے۔ کیا شفق کا رنگ یونہی انسانوں کے خون سے سرخ رہے گا۔

پھر عمر گزرتی چلی گئی، بڑھے ہوتے چلے گئے۔ مختلف رموز کائنات ان پر آشکار ہوتے رہے اور معاشرتی اعتبار سے وہی جنگ و جدل، وہی جدلی مادیت، وہی طبقاتی کشمکش، پھر ۱۹۳۹ء سے دوسری جنگ عظیم کا آغاز، ۱۹۴۷ء میں تقسیم کے بعد ہونے والے فسادات، تو اس کے بعد کیا وطن حاصل ہو بھی گیا۔ تمام تر جدوجہد جس لیے کی تھی اس منزل کا حصول ہو بھی گیا لیکن نہ آزاد افکار، نہ آزاد اظہار، تو پھر یہ مسائل آخر ختم کب ہو گے۔

معاشرتی اعتبار سے فیض اس شعر میں دراصل اس مسلسل بربریت کے خلاف دعائیہ انداز میں کہہ رہے ہیں یا آرزو کر رہے ہیں کہ کب وہ وقت آئے گا کہ جب حقیقی بہار آئے گی وہ بہار جس میں پھول کھلیں، جس میں مسکراہٹیں ہوں، جس میں محبتیں بانٹیں جائیں، جس میں خلوص ہی خلوص ہو، ایک ایسا ماحول، ایک ایسا معاشرہ جیسے ہم فردوسِ بریں جیسا معاشرہ کہہ سکیں، جیسے ہم جنت نظیر کہہ سکیں۔ موسم گل تو آتے ہیں لیکن ہر موسم گل ایک نیا پیام لے کر تا ہے، ایک ایسا پیام کہ آنے والا موسم گل اس سے بھی زیادہ خون آلود ہو گا تو ایسی بہاروں کا ہمیں کیا فائدہ۔ فیض نظم کے اس شعر میں کہنا یہ چاہتے ہیں کہ ہم نے کیا کچھ نہیں کیا۔ ہم نے اس وطن کے حصول کے لیے جانوں کی قربانی دی۔ کتنی ہی مائیں، بہنیں اور بیٹیاں اپنی عزت سے ہاتھ دھو بیٹھیں۔ کتنے بوڑھوں کا کوئی سہارا نہیں رہا لیکن اس کے باوجود ہر آنے والی بہار خون آلود ہے تو آخر وہ لمحہ کون سا ہو گا، وہ وقت کب آئے گا کہ ہماری زندگی میں بھی بہار آئے گی۔ وہ بہار جس کے ماتھے پر خون کے دھبے نہ ہوں۔ بلکہ اس کے ماتھے پر مسرتوں کا نشان ہو۔ وہ نشان کہ جس کی ضو ہر دل کو منور کر کے رکھ دے۔ جیسے مثال کے طور پر کسی نے کہا تھا:

ہم پہ جاری یہ ظلم کے تازیانے کب تلک
لب مقفل، دل مقفس، یہ فسانے کب تلک

خون سے لکھے گئے رنگیں فسانے کب تلک
ایک ساعت کی خامشی کے بہانے کب تلک
کب تک بہتا رہے گا بے گناہوں کا لہو

یعنی تمنا اس بات کی جا رہی ہے کہ ہم جو کچھ کر سکتے تھے ہم میں جتنی سکت تھی، ہم نے تو کیا لیکن یہ ظلم کا، یہ زیاتیوں کا، یہ بالائی طبقے کا زیریں طبقے کا استحصال یہ آخر کب تک جاری و ساری رہے گا۔ اگر اس کو فیض کے روایتی اشتراکی رویے سے تعبیر کرئے تو ظاہر ہے اس پہ ہنسا جا سکتا ہے یا ٹھیک ہے کہ جو چاہے اس کا کرشمہ حسن ساز کرئے۔ لیکن ہم ذاتی طور پر یہ کہے گے کہ اگر ہم غیر جانب دارانہ انداز میں اگر ہم اپنی تاریخ کا مطالعہ کریں، اگر ہم اپنی سیاست کا مطالعہ کریں تو کوئی تو ایسا گداز دل رکھنے والا ہونا چاہیئے تھا جو واقعی اس ظلم کے خلاف، اس آمریت کے خلاف، اس ذہنی غلامی کے خلاف کوئی تو ہوتا جو آواز اٹھاتا اور اگر فیض نے یہ آواز اٹھائی۔

اگر فیض نے یہ بیڑا اٹھایا تو پھر ہم ان پر صرف اس بنیاد پر کہ وہ روسی اشتراکیت کے قدرے قریب تھا۔ ہم یہ کہتے ہیں کہ دراصل فیض کسی غریب کے حق میں آواز نہیں اٹھا رہے بلکہ وہ کارل مارکس کے اس نظریے کی تبلیغ کر رہے ہیں کہ جس کے تحت اس نے کہا تھا کہ زیریں طبقے کو چاہیئے کہ اگر وہ خوشیاں چاہتا ہے تو وہ بالائی طبقے کو تہس نہس کر کے رکھ دے۔ یعنی ہم اسے ہمیشہ بغاوت سے تعبیر کرتے ہیں۔

ہم یہ سوچنے کی کوشش نہیں کرتے کہ وہ گداز دل رکھنے والا شخص یہ چاہتا تھا کہ اس ملک و قوم کو وہ صبح بھی نصیب ہو جائے جس کے لیے اتنی جدوجہد کی تھی، اتنی کوشش کی تھی، اتنی قربانیاں دی تھیں لیکن افسوس کہ اتنا کچھ ہو جانے کے بعد ۱۹۴۷ء کا وہ واقعہ جس نے ہمیں اور تمھیں آزادی تو بخش دی تھی لیکن اس کے نتیجے میں کتنے ہی لوگ اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھے۔ اس کے بعد ہم نے ذاتی مفادات کے لیے ہم نے اس ملک کو حقیقی معنوں میں وہ ملک بننے ہی نہیں دیا جس کا خواب کبھی مفکر پاکستان نے، بانی قائد اعظم رحمتہ علیہ نے دیکھا۔

فیض نظم کے اس شعر میں اپنی اس آرزو کا اظہار کر رہے ہیں کہ شاید انھیں بھی اس بہار کو دیکھنے کا موقع ملے جو حقیقتاً ملک و قوم کے لیے فصل گل یا بہار کہلانے کے قابل ہونی چاہیئے۔

تھے بہت بے درد لمحے ختم درد عشق کے
تھیں بہت بے مہر صبحیں مہربان راتوں کے بعد

یہ وہ شعر ہے جیسے میرے ذاتی خیال کے مطابق تغزل میں یا واردات قلبی میں زیادہ دیکھا جانا چاہیئے۔ ہم اس کا اطلاق غم دوراں کے حوالے سے کر سکتے ہیں لیکن اگر غم جاناں کے حوالے سے بات کریں تو شاعر کہنا یہ چاہتا ہے کہ جب ترک وفا ہوا، عہد وفا ترک کیا گیا تو وہ لمحے واقعتاً جان لیوا تھے، سخت گیر تھے اور پھر ترک وفا کے بعد طلوع ہونے والی صبحیں سیاہ تھی کہ ان سے پہلے وہ راتیں گزری تھیں، وہ وصل کے لمحات وہ خوشیوں کے دن، وہ مسرتوں کی دنیا کہ جس میں ایسا معلوم ہوتا تھا کہ گویا غم ہوتا ہی نہیں دنیا میں۔ گویا دنیا مسرتوں سے بھر پور تھی، احساس بہاروں سے بھر پور تھا، خیال میں رعنائی تھی حسن کی، جمال کی گویا سب کچھ درست تھا، سب کچھ مثبت معلوم ہوتا تھا۔ یہ سب کچھ دل کے جذبات کے عین مطابق تھا۔ لیکن محض ایک پیمان وفا کا ٹوٹنا تھا کہ سب کچھ ریزہ ریزہ ہو گیا، سب خوشیاں پارہ پارہ ہو گئیں۔ مسرتیں کرچی کرچی بکھر گئے۔ اور پھر ان راتوں کے بعد طلوع ہونے والی صبحیں کچھ ایسی سیاہ ہوئیں کہ کچھ سجائی ہی نہیں دیتا۔

اگر ہم واردات قلبی کے حوالے سے بات کریں تو پیمان وفا سے پہلے اور پیمان وفا کے بعد کے وقت کی تصویر بدل گئی۔ غالب نے کہا تھا کہ

وہ فراق اور وصال کہاں

وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں
تھی جو ایک شخص کے تصور سے
اب وہ رعنائی خیال کہاں

فیض بھی اس موضوع کو قدرے تبدیلی کے ساتھ بیان کرتے ہیں کہ انتہائی اچھے وقتوں کے بعد اب کچھ ایسے بُرے وقت آئے کہ صبح ضوفشاں ہونے کے باوجود ہمیں صبح ہی نہیں لگتی کیونکہ وہ شخص جس کے باعث یہ تمام کی تمام تر خوشیاں تھیں، جس کی وجہ سے یہ تمام تر مسرتیں تھیں اب ہماری زندگی میں نہیں رہا۔

اگر اس شعر کو ہم معاشرتی تناظر میں دیکھیے تو فیض کہتے ہیں کہ وہ لمحہ جب ہم ایک وطن سے دو میں تقسیم ہوئے، جب وطن عزیز کو دولخت کیا گیا تو اس کے بعد طلوع ہونے والی صبحیں انھیں سیاہ معلوم ہوئیں کہ یہ وہ خواب نہ تھا جو ہمارے اسلاف نے دیکھا تھا، جس کے لیے ہمارے ادباء نے کوشش کی تھی۔ اگر ان صبحوں کو ایسا ہی سیاہ ہونا تھا تو پھر اس پل صراط سے گزرنے کی کیا ضرورت تھی۔

دل تو چاہا پر شکست دل نے مہلت ہی نہ دی
کچھ گلے شکوے بھی کر لیتے مناجاتوں کے بعد

فیض کہتے ہیں کہ جدائی کے ان لمحات میں دل کچھ ایسا شکستہ ہوا، طبیعت کچھ ایسی بوجھل ہوئی کہ جو ہمیں کہنا چاہیے تھا ہم وہ بھی نہ کہہ سکے۔ ہم نے بہت تعریف و توصیف کی۔ ہم نے اپنے محبوب کو منانے کی بہت کوشش کی لیکن اس ترک وفا میں صرف ہمارا تو قصور نہیں تھا۔ قصور تو دوسروں کا بھی تھا۔

معاشرتی اعتبار سے اگر ہم بات کریں تو سقوط ڈھاکہ کے حوالے سے ہم جانتے ہیں کہ مغربی پاکستان اور مشرقی پاکستان کے مابین بہت سے مسائل ہو گئے یا بہت سے مسائل تھے بھی۔ واقعتاً ہمیں بحیثیت قوم اب اس بات کا احساس ہو چکا ہے کہ ہمیں جو کچھ کرنا چاہئے تھا ہم صحیح طور پر نہیں کر پائے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ دوسری طرف قدرے احساس محرومی پیدا ہوا تھا، انھیں احساس کمتری کا احساس ہونے لگا تھا لیکن سارا قصور ہمارا نہیں تھا۔

بہر حال قوم دونوں کے یکجا ہونے کے باعث ہی ایک قوم رہ سکتی تھی۔ لیکن بصد افسوس کچھ ایسے حالات پیدا ہو گئے تھے کہ دوسری طرف بھی بہت سی کوتاہیاں ہوئی تھیں لہذا ہم نے یہ تو بتا دیا کہ دوسروں نے ہمارے ساتھ کیا کیا، دوسرے فریق نے ہمارے لیے کیا کیا۔ ہم نے اس کی تعریف و توصیف تو کر دی۔ لیکن دل کی شکستگی کا عالم کچھ ایسا تھا، دل کچھ ایسا بجھ سا گیا تھا کہ وہ گلے شکوے جو شاید حقیقت پسند ہونے کی بنا پر ہمیں کر دینے چاہئے تھے۔ ہم ان سے وہ بھی بیان نہ کر سکیں اور وقت ختم ہو گیا۔

ان سے جو کہنے گئے تھے فیض جاں صدقہ کیے
ان کہی ہی رہ گئی وہ بات سب باتوں کے بعد

فیض جو ہم ان سے کہنا چاہتے تھے، جو ہم ان پر آشکار کرنا چاہتے تھے، جو بات ہمارے دل میں تھی، وہ جذبہ جو ہمارے دل میں دوبارہ گیا تھا، ہونٹوں سے پگھلنے سے پہلے ہی لب مقفل ہو گئے تھے، ہم جو ان سے کہنا چاہتے تھے وہ کہنے گئے اور ہم نے بہت کچھ کہا لیکن دل کی دل میں ہی رہ گئی، زبان تک آ ہی نہ سکی کیونکہ وقت نے اس کی مہلت ہی نہ دی۔

مجموعی طور پر فیض احمد فیض نے نظم ڈھاکہ سے واپسی پر میں مشرقی اور مغربی پاکستان کے تعلقات پر بات کی۔ اور کچھ ایسا طلسماتی سما قایم کیا کہ

جیسے مغربی پاکستان مشرقی پاکستان کا عاشق ہو۔ اور وہ پاکستان جو اب بنگلہ دیش میں بدل چکا تھا وہ ایک ایسا محبوب ہو جس کے ساتھ پیمان وفا نبھایا نہ جا سکا ہو۔ اس میں وہی غلطیاں ہوئیں، وہی کوتاہیاں ہوئیں جو شاید ایک شاعر اپنی تمام تر خشوع و خصوح اور خلوص کے باوجود خود میں بھی محسوس کرتا ہے اور خود کو ہمیشہ ان کا الزام بھی دیتا چلا جاتا ہے۔ یہ بات کوئی غور ہی نہیں کرتا کہ محبوب بھی ظالم ہو سکتا ہے۔ محبوب بھی کہیں غلط ہو سکتا ہے لیکن بہر حال فیض کا محبوب ان سے اس طرح جدا ہو گیا کہ جیسے ہم سے مشرقی پاکستان۔

ہم نے جو نظم پڑھی اس کا اطلاق ہم نے تغزل کے رنگ میں بھی کیا اور معاشرتی رنگ میں بھی کیا اب ہم جو غزل پڑھنے جا رہے ہیں اس میں آپ دیکھیے گے کہ اس میں نظم کا سا تسلسل بھی ہے اور غزل کی شرینی بھی۔ فیض کے اسی رنگ کو ہم ان کا انفرادی رنگ اور اختلاطی تصور فن کہتے ہیں۔

غزل

ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھیں تیری انجمن سے پہلے
سزا، خطائے نظر سے پہلے، عتاب جرم سخن سے پہلے
جو چل سکو تو چلو کہ راہ وفا بہت مختصر ہوئی ہے
مقام ہے اب کوئی نہ منزل، فراز دار و رسن سے پہلے
کرے کوئی تیغ کا نظارہ، اب ان کو یہ بھی نہیں گوارا
بصد ہے قاتل کے جانِ بسمل، فگار ہو جسم و تن سے پہلے
غرور سرو سمن سے کہہ دو کے پھر وہی تاجدار ہوں گے
جو خار و خس والیٔ چمن تھے عروج سرو و سمن سے پہلے
ادھر تقاضے ہیں مصلحت کے، ادھر تقاضائے درد دل ہے
زباں سنبھالیں کہ دل سنبھالیں، اسیر ذکر وطن سے پہلے

حل لغت

الفاظ: معنی

خطائے نظر: نظر کی کوتاہی

جرم سخن: زبان کھولنے کا جرم

راہ وفا: وفا کا رستہ

دار و رسن: تختہ اور پھانسی کا پھندا

تیغ: تلوار

فگار: زخموں سے بھرپور

غرور سرو سمن: سمن (ایک طرح کا پھول) خوشبو اور سرو کا غرور

مصلحت: احتیاط اور دانش مندی سے کام لینا

اسیر: قیدی

یہ غزل فیض نے ۱۹۵۴ء میں اس وقت لکھی جب وہ حیدر آباد جیل میں تھے۔ اس غزل میں ہم ان کی قید زندانی کی نفسیاتی کیفیت کو بخوبی محسوس کر سکتے ہیں۔

ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھیں تیری انجمن سے پہلے

سزا، خطائے نظر سے پہلے، عتاب جرم سخن سے پہلے

فیض کہتے ہیں کہ ستم تو عشاق پر ہوتا ہی رہا ہے یہ کوئی نئی بات نہیں لیکن تیری بزم آرائی سے پہلے یہ دستور نہ تھا کہ گستاخیء نظر سے پہلے ہی سزا مل جائے اور لب کھولنے سے پہلے ہی عتاب نازل ہو جائے۔ اگر ہم انتہائی تغزل کے رنگ میں بات کریں تو فیض روایت کے عین مطابق بات کر رہے ہیں یعنی وہ محبوب جو بزمیہ محبوب تھا۔ جو ذاتی نوعیت کا نہیں تھا۔ یعنی خلوت کا محبوب نہ تھا بلکہ جلوت کا محبوب تھا۔ جس پر تمام کے تمام عشاق پروانوں کی طرح جان نثار کرنے کے لیے تیار ہوتے تھے اور محبوب کے تمام تر ظلم و ستم انھیں اعزاز محسوس ہوتے تھے کہ ہر پروانہ بڑھ چڑھ کر جان دینے کے لیے تیار ہوتا تھا۔

فیض کہتے ہیں کہ محبوب کی طرف سے عشاق پر ستم کوئی نئی بات نہیں لیکن یہ کمال ہوا، یہ نئی بات ہوئی کہ ابھی نظر کوتاہی نہیں کرتی ابھی نظر خطا نہیں کھاتی لیکن سزا پہلے ہی لاگو کر دی جاتی ہے، سزا پہلی ہی دے دی جاتی ہے۔ ابھی لب کھلنے نہیں پاتے کہ عتاب نازل ہو جاتا ہے۔ یعنی کچھ کہنے سے پہلے ہی عتاب نازل ہو جاتا ہے۔

اب ہم بات کرتے ہیں اس کے معاشرتی پہلو پر۔ فیض جیسا کہ پہلے بھی گذارش کی گئی کہ قید زندانی میں تھے۔ اور قید اس راولپنڈی سازش کیس کی وجہ سے تھی کہ جس میں فیض پر اشتراکیت کا ٹھپا لگا کر، اشتراکیت پسند کا الزام لگاتے ہوئے اس سازش کے نتیجے میں جو شاید انھوں نے بُنی تھی یا نہیں بُنی تھی یہ ایک علاحدہ مسلہ ہو گا لیکن دراصل وہ سازش وطن عزیز کے لیے تھی۔ وہ منصوبہ وطن عزیز کی مسرتوں کے لیے تھا۔ کہ وہ خواب جو امرائے وقت پورے نہیں کر سکے تھے۔ شاید اس خواب کو کسی اور طریقے سے حقیقت میں بدلا جا سکے اور خواب کی تعبیر دیکھی جا سکے۔

لیکن اس سے پہلے کہ اس خواب کے لیے کچھ کیا جاتا، اس سے پہلے کہ اسے حقیقت کا روپ دینے سے پہلے کچھ کیا جاتا۔ اہل ظلم نے ظلم کے تازیانے برسانے شروع کر دیئے اور وہ لوگ جو اس کے لیے کوشاں تھے انھیں قید و بند کی صعوبتوں میں ڈال دیا۔ فیض دراصل انھیں صعوبتوں کے نتیجے میں اپنا ردعمل ظاہر کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ ٹھیک ہے کہ ہم نے قیام پاکستان سے قبل بھی ظلم سہے تھے بطور امت مسلمہ یا بطور مسلمان ہند۔ ہمیں پہلے بھی بہت سے مسائل کا سامنا تھا یہ کوئی بات نہیں لیکن اگر اپنے گھر میں اپنے ملک میں، اپنی دھرتی پر ہمیں اپنے حق کے لیے آواز اٹھانے پر سزائیں دی جائے گی تو ظلم کا یہ رواج آج سے پہلے نہیں تھا۔

یہ درست ہے کہ اس وقت اہل فرنگ مسلمانوں کو سزائیں دیتے تھے۔ لیکن بہر حال جرم کے بعد، خطا کے بعد، اب تو لب کھلتے نہیں کہ سزا کا پروانہ آجاتا ہے۔

جو چل سکو تو چلو کہ راہ وفا بہت مختصر ہوئی ہے

مقام ہے اب کوئی نہ منزل، فرازِ دار و رسن سے پہلے

فیض کہتے ہیں کہ اب راہ وفا بہت طویل نہیں۔ اب وفا کا قصہ طولانی نہیں۔ اب تو بہت مختصر سی بات ہے اس قدر مختصر کہ اب کسی منزل پر پڑاؤ کی تو بات ہی نہیں۔ اب تو قصہ صرف اتنا سا ہے کہ اگر میدان وفا میں قدم رکھنا ہے تو اگلے ہی قدم پر دار و رسن ہو گی۔ اگلے ہی قدم پر قربانی کا

تقاضا ہو گا، اگلے ہی قدم پر اپنی جان سے ہاتھ دھونا ہو گئے۔ اب وفا کا مطلب جان سے گزر جانا ہے۔

فیض نے دار و رسن کا ذکر اپنی شاعری میں بہت سی جگہ کیا ہے، مختلف منظومات میں کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ انقلاب کے شاعر تھے۔ وہ انقلاب کی بات کرتے تھے۔ انقلاب کی بات کرنے والا بزدل یا خوف زدہ ہو ہی نہیں سکتا۔ مثال کے طور پر فیض نے اپنی ایک اور غزل میں کہا تھا:

مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں

جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

یہاں وہ یہ کہہ رہے ہیں کہ اب راہ وفا طویل یا لمبی نہیں۔ اگر اس پر قدم رکھنا ہے تو اس بات کے لیے تیار ہونا ہو گا کہ اب اس کے اگلے ہی پڑاؤ پر کسی منزل، کسی سنگ میل یا کسی پڑاؤ یا درمیانی وقفے کی بات نہیں ہو گی بلکہ اگلے ہی لمحے پر جان سے گزرنا ہو گا۔ گویا اب راہ وفا پہ قدم رکھنا موت کے مترادف ہے۔ کیونکہ یہ راہ وفا عام یا ذاتی تجربے کی نہیں بلکہ یہ راہ وفا ہے اس وطن کی جس پر ہم نے گزشتہ لیکچر میں بھی بات کی کہ فیض وطن میں محبوب اور محبوب میں وطن کو دیکھتے تھے۔

یہی وجہ ہے کہ محبوب سے محبت کے نتیجے میں، محبوب سے خلوص کے نتیجے میں اسے نکھارنے اور سنوارنے کے پھل کے طور پر موت کا سامنا ہو گا، قربانی دینا ہو گی کہ اب وفا کا یہی دستور ہے۔

کرے کوئی تیغ کا نظارہ، اب ان کو یہ بھی نہیں گوارا

بصد ہے قاتل کے جانِ بسمل، فگار ہو جسم و تن سے پہلے

فیض کہتے ہیں کہ اب قاتل، ظالم یا جس کے پاس اختیار ہے وہ انتہائی مختلف ہے۔ اس قدر مختلف، اس قدر سفاک کہ وہ اب ہماری اس شجاعت یا اس ہمت کو داد دینا تو دور کی بات، اسے یہ بات بھی گوارا نہیں کہ ہم اپنی جان، اپنی گردن پر اٹھنے والی تلوار کو ایک نظر دیکھ بھی سکیں اس کی خواہش تو یہ ہے کہ دیکھنا تو دور، اس سے پہلے کہ تلوار اٹھے، اس سے پہلے کہ جان تن سے الگ ہو یا اس سے پہلے کہ روح تن سے جدا ہو جائے پہلے ہی ہمارا خاتمہ ہو جانا چاہئے۔

اس سے پہلے کہ جسم ریزہ ریزہ ہو، جان نکل جائے، اس سے پہلے کہ تلوار گردن پہ آ کے لگے، اس سے پہلے کہ تلوار گردن کو کاٹ دے جان پہلے ہی رخصت ہو جائے۔ مطلب یہ ہے کہ لب کھولنا تو دور کی بات، کچھ سوچنا تو دور کی بات، کچھ کوشش کرنا تو دور حق تو یہ ہے کہ خیال آنے سے پہلے ہی اس کی سزا مل جائے۔ یہ وہ وطن ہے کہ جس کے لیے فیض اور دوسرے بہت سے ان کے دوستوں نے کوششیں کی تھیں۔

وہ وطن جو چند ہی برسوں بعد آپ کے حق حریت کے خلاف ہو جائے تو پھر کوئی بھی حساس شاعر یہ بات کریں گا کہ اب کیا کیا جائے کہ اب تو ظلم اس حد تک بڑھ گیا کہ جان لینا یا دینا یہ تو یوں کہہ لیجئے کہ یہ تو طے ہی ٹھہرا۔ اصل بات تو یہ ہے کہ ہم تو اپنی موت کا نظارہ کرنے کے قابل بھی نہیں۔ ہمیں اس بات کو حق بھی نہیں کہ قاتل نے جب یہ طے کر لیا کہ ہمیں جان سے گزرنا ہے تو پھر ہمیں اسے خیال اور اس سوچ سے پہلے ہی ہماری جان نکل جانی چاہئے۔

غرور سرو سمن سے کہہ دو کے پھر وہی تاجدار ہوں گے

جو خار و خس والیٔ چمن تھے عروج سرو سمن سے پہلے

گزشتہ لیکچر میں بات کی تھی کہ فیض کو یہ احساس شروع سے ہی بہت زیادہ تھا کہ جس کے لیے کوشش کی گئی وہ ہوا نہیں۔ ابھی اسی لیکچر میں ہم نے فیض کی جو نظم پڑھی اس میں بھی ہم نے یہ احساس واضح طور پر دیکھا کہ فیض اس بات پر افسردہ ہیں کہ ہم نے جس کے لیے قربانی دی، ہم

نے جس کے لیے کوشش کی وہ ہو نہیں سکا تو پھر کس بات کا غرور، تو پھر کس بات کا احساس تفاخر، کون سی فصل بہار، کون سا ماہ روشن، کون سا خورشید تاباں کہ آج بھی وہی غلامی ہے۔

آج بھی زبان پر وہی تالے ہیں تو پھر کیا بہار، کیا آزادی، کیا حریت چنانچہ فیض کہتے ہیں کہ غرور سرو سمن سے کہہ دو کہ وہ فصل گل جو ہم سرو کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ فیض کہتے ہیں کہ ان سے کہہ دو بس ان کا کام ختم ہوا ان کی تابانی، ان کی رعنائی، ان کی رنگا رنگی جا چکی کہ اب پھر وہی خزاں رسیدہ موسم ہم پر ڈیرے ڈالنے والا ہے، وہی فصل خزاں یہاں ڈیرے ڈالنے والی ہے جو پہلے تھی، وہی خار و خس، وہی کانٹے پھر اب سے مالک ہوں گئے جو غرور سرو سمن سے پہلے تھے۔ فیض نے ایک اور جگہ پر کہا تھا:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر

وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

جس کے لیے کوشش کی گئی تھی یہ وہ نہیں بلکہ یہ وہ ہے جو اس صبح دل نواز سے پہلے تھا یعنی وہی اندھیرا، وہی ظلمتیں، وہی ظلم و بربریت، وہی ستم اور وہی اہل ستم تو اب کسی فصل بہار پر، کسی موسم گل پر احساس تفاخر کی ضرورت نہیں، اب پھر سے وہی دور واپس آ گیا ہے جو کبھی آزادی کے نام سے قبل تھا۔

ادھر تقاضے ہیں مصلحت کے، ادھر تقاضائے درد دل ہے

زباں سنبھالیں کہ دل سنبھالیں، اسیر ذکر وطن سے پہلے

ایک طرف تقاضا ہے مصلحت کا، احتیاط کا اور دوسری طرف درد دل کا تقاضا ہے، وہ درد دل جو کسی احتیاط کو کسی مصلحت کو نہیں مانتا بلکہ جو ہے اسے اظہار چاہئے ہوتا ہے۔ اب فیض یہ کہتے ہیں کہ ایک طرف معاملہ ہے مصلحت اندیشی کا تو دوسری طرف معاملہ ہے جنوں خیزی کا۔ تو پھر ہم کیا کریں کہ اپنی زبان پر تالے لگائیں، اپنی زبان کو محدود کریں یا اپنے دل کی بات کریں۔ آخر وہ لوگ جنہیں پابند سلاسل کر دیا گیا جب وہ وطن کا تذکرہ کرنا چاہتے ہیں تو وہ حکم حاکم کے مطابق زبان سنبھال کے بات کریں یعنی مصلحت سے کام لیں یا حق کی بات کریں۔ وہ حق کی بات جس پر دل اکساتا ہے۔ جس کے بیان پر ہمیں دل مجبور کرتا ہے، ہمارا جذبہ مجبور کرتا ہے کہ ہم مفاہمت کر کے ہم خود کو مجبور نہیں کر سکتے کیونکہ ہم نے حق بات کرنا سیکھا ہے۔

لیکن اب جو بات زبان پر آئے اسے آپ کا دل نہیں مانتا اور جو بات آپ کے دل میں ہے اسے کہنے کی اجازت نہیں دی جاتی تو پھر وہ شخص جو حق بات کا قایل ہو جو احساس محبت رکھتا ہو، وطن کے لیے، قوم کے لیے آخر وہ جائے تو کہاں جائے۔

یوں دونوں نمونہ ہائے کلام میں ہم نے دیکھا کہ فیض کلاسکیت کا دامن نہیں چھوڑتے، روایت کے ساتھ چلتے ہیں۔ کلاسیکی غزل کا رنگ ان میں دیکھا جاتا ہے خواہ وہ نظم ہو یا غزل لیکن موضوعاتی اعتبار سے وہ نظم اور غزل دونوں میں وسعت پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ نظم میں وسعت اس لحاظ سے کہ وہ غزل کے پیراہن میں معاشرے کے تلخ حقائق کو بیان کرنے پر قادر ہیں اور غزل میں وسعت اس طرح سے کہ وہ غزل جیسے کبھی عشقیہ موضوعات تک محدود سمجھا جاتا تھا، جیسے ہجر و وصال کے قصوں تک محدود سمجھا جاتا تھا اس میں وہ اسی انداز میں یعنی جس انداز میں ہجر و وصال کا ذکر کیا جاتا تھا عین اسی انداز اور لہجے میں اور اسی اسلوب میں فیض اس بات پر قادر ہوتے ہیں کہ وہ معاشرتی نوحے پڑھ سکیں، وہ اس آشوب کی بات کر سکیں جو ۱۹۴۷ء کے بعد ان کی طرح نا جانے کتنے حساس دل رکھنے والوں نے محسوس کیا تھا۔

یوں فیض نے اپنی شاعری کی بنیاد رومان پر رکھی۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ وہ حقیقت پسندی کے قریب آئے اور پھر حقیقت کی ترشی کو

انھوں نے رومان کی شرینی میں ملا کر ایک نیا ذائقہ بنایا۔ وہ ذائقہ جس میں شرینی بھی تھی اور ترشی بھی۔ جس میں تلخی بھی تھی اور نرمی بھی تھی۔ جس میں خلوص اور محبت بھی تھی اور بغاوت بھی۔ جس میں انقلاب بھی تھا اور آرزو بھی۔

یوں فیض نے اردو شاعری کو وہ آہنگ دیا جو آج بھی عالمی ادبیات میں فیض کی امتیازی خصوصیت مانا جاتا ہے۔ فیض نے مسافت زیست کا آغاز کیا تو کٹر مذہبی ماحول میں، گورنمنٹ کالج آئے تو ایم۔اے انگلش کیا۔ پھر مغربی ادبیات کا مطالعہ کیا۔ روسی مارکسزم تیزی کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھا یوں فیض اشتراکیت میں آئے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد پاکستان بنا تو انھیں وہ کچھ نہ ملا جس کی انھوں نے آرزو کی تھی اور جس کا انھوں نے خواب دیکھا تھا لہٰذا ان میں کسی حد تک انقلابی جذبات پیدا ہوئے اور بالآخر وہ شاعر جو شروع میں رومان کا شاعر تھا در میان میں حقیقت کا شاعر ہوا۔ بعد ازاں زندانی کی زندگی گزارنے کے بعد اسے یہ احساس ہوا کہ اگر ہمیں قوت گفتار ملی ہے تو یہ جب تک ہے ہمیں اس کا اظہار کرنا ہے۔ ہمیں اس کے ذریعے سچ اور حق کی بات کرنی ہے اور وہ آخری دم تک اپنے انداز، اپنے طور اور اپنے اسلوب پر قایم و دائم رہے اور شاید ان کا اپنے اسلوب اور اپنے تصور پر قایم و دائم رہنا ہی آج ان کی عظمت کی دلیل ہے۔

فیض کے بعد آج تک بہت سے شاعر اردو نظم میں پیدا ہو چکے ہیں۔ بہت سے غزل گو ہمیں نظر آتے ہیں لیکن فیض اپنا مقام دیگر شعرا سے شاید اس لیے بلند پاتے ہیں کہ انھوں نے جو کچھ چاہا جو کچھ سوچا اس کا بے باک اظہار کیا۔ ان کے نزدیک فن وسیلہ اظہار تھا۔ فن برائے فن کے وہ قایل نہیں تھے اور نہ ادب برائے ادب ان کا مقصود تھا بلکہ وہ تو بات کرنا چاہتے تھے وہ بات جو ہر ایک نہیں کر سکتا بلکہ شاید اگر کوئی اور یہ بات کرتا تو اس کی زبان پر تالے لگائے جاتے تو وہ دوبارہ بات کرنا مناسب نہ سمجھتا لیکن فیض نے اپنے جذبہ مستانہ سے روز اول سے یہی سیکھا تھا کہ ایک بات جس پر قایم ہو گئے اس پر قایم رہنا ہی اصل فتح ہے۔ کوشش کریں کہ ہم بھی یہ طریقہ اپنا لیں حق بات کہنے اور سننے کا جذبہ پیدا کریں آج ہمیں پھر اس کی ضرورت ہے۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

سبق: ۱۷ ناصر کاظمی اور ان کے حالات زندگی

آج ہم حصہ شعر میں شامل آخری شاعر کا مطالعہ کریں گے یعنی ہم بات کریں کے ناصر کاظمی پر۔ وقت ایک بہت ہی طلسماتی حقیقت کا نام ہے وہ حقیقت جس میں ہم ہر وقت جیتے ہیں لیکن ہم یہ کبھی محسوس نہیں کر پاتے کہ جس وقت کو ہم ماضی، حال اور مستقبل میں تقسیم کرتے ہیں اس میں سے ہمارے حصے میں، سچ پوچھئے تو صرف ماضی آتا ہے کیونکہ ہم مستقبل میں جھانکنے کی صلاحیت نہیں رکھتے کہ غیب کا علم ہمارے پاس نہیں ۔لمحہ موجود جس میں ہم رہتے ہیں، کا احساس ہمیں اس وقت ہوتا ہے جب وہ ماضی کا حصہ بن جاتا ہے۔

سو ہمارے پاس اثاثے کی صورت میں، خزانے کی صورت میں صرف رہتا ہے لیکن ہم میں سے بہت سے لوگ اس کا ادراک نہیں کرتے، اس بات کا احساس نہیں کر پاتے کہ دراصل یہ ماضی ہے کہ جس پر ہم احساس تفاخر بھی کر سکتے ہیں۔ اس کے متعلق ہم پچھتا بھی سکتے ہیں اور جیسے ہم لمحہ موجود اور مستقبل میں آگے بڑھنے کا سبق بھی سیکھ سکتے ہیں۔ یہ ہمیں بتاتا ہے کہ ہماری کوتاہیاں کیا تھیں۔ ہم کہاں پر غلط تھے، ہمیں کس لمحے پر کیا کرنا چاہئے تھا اور اب ہم اس سے سبق سیکھ کر کسی بھی صورت حال میں آئندہ کیا کر سکتے ہیں۔ لیکن ہم میں سے بہت کم لوگ ایسے ہوتے ہیں جو ماضی کے حوالے سے کچھ سیکھتے ہیں۔ بہت سے ایسے لوگ ہوتے ہیں جو یا تو مستقبل کے خوابوں میں زندگی گزار دیتے ہیں یا ان کے نزدیک لمحہ موجود ہی سب کچھ ہوتا ہے اور بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ وہ اپنے ماضی کی طرف نظر دوڑائیں اور دیکھیں کہ انھوں نے کون سے اوقات غلط انداز میں بسر کیے، کہاں پر ان کی غلطیاں تھیں، کہاں پر ان کی کوتاہیاں تھیں۔

اور بہت سے ایسے لوگ ہوتے ہیں جو اپنی تمام کی تمام زندگی ماضی کے دریچوں میں جھانکتے جھانکتے ہی گزار دیتے ہیں۔ انھیں مستقبل میں کچھ نظر نہیں آتا۔ لمحہ موجود انھیں سکون نہیں دیتا اور یہ ماضی ہی ہوتا ہے جس میں وہ پناہ تلاش کرتے ہیں۔ راحت اور مسرت کی تھوڑی سی رمق اور کرنیں نظر آتی ہیں۔ وہ ماضی میں ہی اپنا وقت گزار کے خود کو اطمینان دیتے ہیں ناصر کاظمی ایسے ہی لوگوں میں سے تھے جن کی کہا جائے کہ ساری ہی زندگی ماضی کو یاد کرتے ہوئے گزر گئی تو غلط نہ ہوگا، قبل اس کے کہ ہم ناصر کاظمی کی شخصیت اور ان کی نفسیات اور ان کے اوصاف شعری کا جائزہ لیں۔ آیئے سب سے پہلے نظر کرتے ہیں ان کے حالات زندگی کا:

سوانحی خاکہ:

ناصر کاظمی ۸ دسمبر ۱۹۲۵ء کو محلہ قاضی واڑہ، انبالہ میں پیدا ہوئے۔ انھوں نے ابتدائی تعلیم کے مدارج اپنے نانا اور دادا کی راہنمائی میں طے کئے اور میٹرک کا امتحان انبالہ سے پاس کرنے کے بعد اسلامیہ کالج لاہور میں داخلہ لیا۔ نامساعد حالات کے باعث سلسلہ تعلیم انٹرمیڈیٹ سے آگے نہ بڑھ سکا اور ناصر کو لڑکپن میں ہی تلاش معاش کے مسائل نے گھیر لیا۔ چنانچہ ناصر آل انڈیا ریڈیو لاہور سے منسلک ہو گئے اور سفینہ غزل کے نام سے پروگرام کرنے لگے۔ اس دور میں مختلف ادبی رسائل سے بھی وابستہ رہے۔

قیام پاکستان کے بعد ان کی پیشہ وارانہ زندگی کا ریڈیائی اور صحافتی سفر جاری رہا۔ ناصر کو طبعاً فلسفہ، موسیقی اور آرٹ سے لگاؤ تھا اور وہ مادی مفادات کی دوڑ دھوپ میں زندگی بے معنی نہیں کرنا چاہتے تھے۔ پس دوست احباب کی محافل سے لطف اندوز ہونا، راتوں کو سنسان سڑکوں پر گشت اور اپنے ماضی کی بازیافت میں سرگرداں رہنا ان کے محبوب مشاغل تھے اور اسی تلاش میں وہ ۱۲ مارچ ۱۹۷۲ء کو اس دار فانی سے کوچ کر گئے۔

محاسن کلام:

ناصر اردو غزل کا ایک ناقابل فراموش نام ہیں۔ انہوں نے اس وقت غزل کی ہیئت کو مضبوط کیا۔ جب جدید نظم کا سحر اردو شاعری پر طاری تھا اور اکثر شعرا غزل کو ترک کر کے نظم کی طرف مائل ہو رہے تھے۔ ناصر نے اپنی غزل گوئی کی بنیاد روایت پسندیدیت پر رکھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان

کے اسلوب اور انداز تخاطب پر میر کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔

فنی اعتبار سے سادگی وسلاست، مختصر بحور کا استعمال، روانی بیان اور دھیما لہجہ ناصر کی شاعری کے امتیازات ہیں۔ جبکہ فکری اعتبار سے احساس تنہائی، ماضی پرستی، واقعات ہجرت کے نوحے، معاشرتی اقدار کے انحطاط کا قلق اور مناظر فطرت کا بیان ان کے نمائندہ موضوعات ہیں۔

ناصر نے بہت طویل زندگی نہیں پائی اڑتالیس یا پچاس سال کی زندگی دیکھا جائے تو کوئی بہت زیادہ نہیں ہوتی لیکن یہ زندگی کچھ ایسے دور میں آئی کہ جو واقعات سے بھرپور تھا۔ ہم اس دور کے سیاسی، سماجی اور معاشرتی حالات کو مجید امجد کو پڑھتے ہوئے، فیض احمد فیض پر بات کرتے ہوئے یا حفیظ جالندھری پر بات کرتے ہوئے، اس پر خاصی بات کر چکے ہیں۔ ہم اس کا اعادہ اس وقت لازمی نہیں سمجھتے لیکن یہ ضرور بتانا چاہتے ہیں کہ اگر ناصر کی زندگی کو ناپنا چاہئے تو ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ناصر کی زندگی کے وسطی حصے میں تقسیم کا سانحہ ہوا اور ناصر کی زندگی کے آخر میں سقوط ڈھاکہ کا واقعہ ہوا۔

یہ وہ دو واقعات ہیں جن سے ناصر پوری زندگی باہر نہ آپائے۔ ناصر نے آنکھ کھولی تو اس وقت مسلمانان ہند آزادی کی جدوجہد پر کمر کس چکے تھے۔ جب وہ لڑکپن کی عمر سے گزر کر جوانی کی عمر سے گزرے یا یوں کہیں کہ پختہ عمر سے گزر رہے تھے تو تقسیم ہند کا واقعہ ہوا اور پھر چشم فلک نے وہ نظارے دیکھئے کہ آج بھی اختر ان سحر لہو روتے نظر آتے ہیں کہ اس دور میں وہ لوگ جو چند ماہ قبل ایک دوسرے کے ساتھ ہنسی خوشی زندگی رہے تھے تقسیم کے ایک واقعے نے ایک ہمسائے کو دوسرے کا دشمن بنا دیا۔ ساتھ رہنے والوں کو آشنا سے اجنبی کر دیا وہ لوگ جن کی زندگیاں ایک دوسرے سے نتھی تھیں، ایک دوسرے سے مل کر بنتی تھی، جن کی زندگیوں میں ایک دوسرے سے ملاقاتوں کے بعد رنگ آتا تھا۔ وہ نا صرف ایک دوسرے سے اجنبی ہوگے بلکہ کچھ ایسے اجنبی ہوئے کہ شاید سادہ اجنبیت ہوتی تو قدرے اطمینان بخش ہوتا۔ لیکن آشنائی اور پھر آشنائی سے اجنبیت اور پھر اجنبیت آشنائی میں بدل گئی۔

ناصر کی زندگی پر اس کے بہت گہرے اثرات ہوئے کیونکہ وہ شروع سے ہی اپنی دھرتی سے، اپنی مٹی سے، اپنی روئے زمین سے، اپنے وطن سے انتہائی محبت کرتے تھے اور وہ یہ نہیں برداشت کرسکتے تھے کہ وہ لوگ جو کبھی ایک دوسرے کے ساتھ رہ کر خوشیاں مناتے تھے اچانک ایک دوسرے کے دشمن کیوں ہوگئے اور جب وہ اس سانحہ کے اثرات سے باہر آنے والے تھے یا شاید ان کی روح اس سے کسی حد تک سکون پانے والی تھی۔ ان کے زخم مندمل ہونے والے تھے تو ۱۹۷۱ء میں ایک دوسرے سانحے کا سامنا ہوا۔ ایک مرتبہ پھر ہم ایک سے دو ہوگئے۔ ۱۹۴۷ء سے قبل برصغیر، برصغیر تھا لیکن بعد ازاں پاک و ہند میں بٹ گیا اور اس کے بعد پاکستان، پاکستان اور بنگلہ دیش میں بٹ گیا۔ وہ لوگ کہ جن کے نظریات اور افکار کبھی ایک ہوتے تھے، جن کی سوچنے کی سمتیں ایک ہوتی تھیں، یک لخت وہ ایک دوسرے سے الگ ہوگئیں اور کچھ ایسی مختلف ہوئیں کہ بنگالی پاکستانیوں کو اور پاکستانی بنگالیوں کو نہ صرف اپنے سے الگ کر کے سوچنے لگے بلکہ نفرت کے کچھ ایسے احساسات بھی ان میں ایسے جا گزیں ہوئے کہ جس کے بعد دوستی، بھائی چارے اور ایک دوسرے کے قریب آنے کا کوئی موقع باقی نہ رہا۔

بہر حال بہت سے شعرا اس دور میں گزرے ہوں گے لیکن ہر شخص اپنی خاص نفسیات رکھتا ہے۔ ہر ایک انسان اپنا سوچنے کا انداز رکھتا ہے۔ ایک واقعے میں ہر انسان کا دل مختلف انداز میں رد عمل ظاہر کرتا ہے۔ ناصر کاظمی کا یہ المیہ ہوا کہ وہ ان واقعات سے باہر نہ آسکے۔ اور اگر تاریخی تناظر میں بات کی جائے تو آپ جانتے ہیں کہ ۱۹۲۵ء سے ۱۹۷۵ء کے درمیان صرف یہی دو واقعات نہیں جس نے اس حساس شاعر کو متاثر کیا ہو بلکہ اگر آپ دیکھے تو ۱۹۴۷ء سے قبل دوسری عالمی جنگ اور پھر پاکستان اور پاکستان کے بعد آمریت اور اس کے علاوہ ۱۹۶۵ء کی جنگ، اس کے علاوہ وہ پاکستان جو جمہوریت کے نام پر اسلام کے نام پر حاصل کیا گیا تھا وہاں پر کچھ ایسے قدم آئے، کچھ ایسے واقعات پیش آئے کہ اس کے بعد

حریت فکر بھی بند ہو گئی، حریت فکر پر تالے پڑ گئے اور لوگ جو سوچتے تھے، جو چاہتے تھے، جو خواب انھوں نے دیکھے تھے وہ ان کو پورے ہوتے نظر نہ آئے۔

ایسی صورت میں ناصر کی شاعری پر جو اثرات پڑ سکتے تھے ان کی تصویر ان کے کلام میں ہمیں بخوبی دیکھنے کو ملتی ہے۔ ناصر ماضی پرست تو تھے ہی۔ وہ ماضی میں خوشیاں تو تلاش تو کرتے تو تھے ہی۔ لیکن حال نے انھیں کچھ اس طرح متاثر کیا، کچھ اس طرح ان پر منفی اثرات چھوڑے کہ انھیں واقعتاحال میں کچھ نظر نہ آیا۔ بہر حال اگر ہم ناصر کی ماضی پرستی سے ہٹ کر ان کے شعری سفر کی بات کریں تو ناصر کی شاعری پر ناقدین کے مطابق، ابتدائی شاعری پر بالخصوص اقبال اور پھر بعد فراق گورکھ پوری اور میر کے اثرات انھیں نظر آتے ہیں۔

علامہ محمد اقبال بیسویں صدی کے وہ عظیم شاعر اور عظیم مفکر تھے جن کے افکار کے اثرات ہمیں اردو شاعری کے شعرا پر ہمیں نظر آتے ہیں لیکن آپ اس کو راقم کی ذاتی رائے کہیے کہ ناصر کی شاعری اور ان کی شخصیت بھی اقبال کی شاعری اور اس کے افکار سے بہت مختلف تھی۔ ہم یہ نہیں کہنا چاہتے کہ ناصر کے ہاں قومی اور ملی شعور نہیں تھا جو اقبال کے ہاں بہت زیادہ پایا جاتا تھا لیکن ہم یہ ضرور کہنا چاہتے ہیں کہ ناصر اپنی دھن میں رہنے والا انسان تھا۔ ناصر انفرادی نوعیت کے شخص تھے وہ انفرادی شخص جو بطور مورخ، بطور ناظر کے اس دنیا کو دیکھتا تو تھا، اس کے سیاسی و سماجی حالات اسے متاثر تو کرتے تھے لیکن اس کے پیش نظر اس کے پاس کوئی فلسفہ نہیں تھا۔ وہ کبھی بھی یہ نہیں چاہتا تھا یا اس کا خیال یہ نہیں تھا کہ وہ اپنی شاعری کے ذریعے یا اپنے افکار کے ذریعے قوم کی کایا پلٹ دے گا۔ وہ تو محض اپنے خیالات و افکار کا اظہار کرنا چاہتا تھا۔

اور وہ شخص جو خود کو تلاشتے تلاشتے خود کو بیتا دے اس کے حوالے سے اقبال کے سے قومی اور ملی شعور کو ملا دینا درست نہیں۔ بہر حال اقبال کے بعد ناصر کی شاعری پر فراق گورکھ پوری کے اثرات ہیں۔ فراق ایک غزل گو شاعر تھے ان کے ہاں تصور غم کلاسیکی شعرا کا سا تھا جن کی لفظیات کلاسیکی شعرا سے ملتی تھیں ان کے ہاں غزل کا وہی انداز تھا جو انیسویں صدی کے شعرا کے ہاں اور خاص طور پر میر کے ہاں دیکھ سکتے ہیں کیونکہ فراق گورکھ پوری کے خود میر سے متاثر تھے۔ اگر ہم یہ کہیں کہ ناصر فراق کے توسط سے میر تک پہنچے اور پھر انھوں نے میر کی شاعری سے جو اثرات قبول کیے وہ ان کی تمام شاعری کا احاطہ کر گئے تو بات غلط نہ ہو گی۔ اب بجائے اس کے کہ اقبال، فراق اور میر کے اثرات ناصر کاظمی کی شاعری پر دیکھائے جائیں اور ان شعرا کا تقابل کیا جائے چونکہ یہ ہمارا موضوع بحث نہیں ہے۔ یہاں میر اور ناصر کے ملتے جلتے آہنگ کی چند مثالیں دی جاتی ہیں۔ مثال کے طور کہا یہ جاتا ہے کہ میر کے ہاں عصری شعور تھا۔ ان کی شاعری ان کے عہد کی نمائیدگی کرتی ہے۔ ان کی شاعری میں ان کا عہد زندہ نظر آتا ہے۔ بالکل اسی طرح ناصر کے ہاں بھی آتا ہے، ناصر کے ہاں بھی ہم ان کے عہد کی تصویریں دیکھ سکتے ہیں اور جو چیز جو میر کو ناصر کے قریب لاتی ہے وہ اپنی دھرتی سے محبت ہے۔ میر نے کہا تھا کہ:

اب خرابہ ہوا جہاں آباد
ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

دلی جو ایک شہر تھا عالم میں انتخاب
ہم رہنے والے ہیں اسی اجڑے دیار کے
(میر تقی میر)

ناصر کے ہاں بھی دہلی اور اپنی دھرتی کے حوالے سے کچھ ایسے ہی افکار ملتے ہیں:

گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ

دلّی اب کہ ایسی اجڑی، گھر گھر پھیلا سوگ

سہمے سہمے سے بیٹھے ہیں راگی اور فنکار

بھور بھئے اب ان کی گلیوں میں کون سنائے جوگ

(ناصر کاظمی)

یوں ناصر کے ہاں وہی عصری شعور اور سماجی نوحے ملتے ہیں جو میر کی شاعری کا بھی خاصا تھے۔ اب ہم بات کریں گے ناصر کی شاعری میں پائے جانے والے سب سے اہم عنصر کی۔ جس پر ہم نے لیکچر کے آغاز میں بھی بات کی یعنی ناصر کی ماضی پرستی۔ جب ہم لمحہ موجود میں سکون نہیں پاتے تو ہم کبھی خیالی تصویر بناتے ہیں، ایسے خیالستان ترتیب دیتے ہیں کہ جن سے ہماری روح کو سکون مل سکے اور کبھی ہم ماضی کے دریچوں میں جھانکتے ہیں۔ اور گزرے ہوئے وقت ہمیں کچھ ایسے لافانی نوعیت کے موسم بہار معلوم ہوتے ہیں کہ جن پر کبھی خزاں ڈھیرے نہیں ڈالتی۔ کیونکہ جو کچھ ہوتا ہے وہ گزر چکا ہوتا ہے لہذا ہم جب ماضی پر نظر کرتے ہیں تو اس میں سے ہم بآسانی وہ لمحے، وہ ساعتیں چن لیتے ہیں کہ جن میں ہمیں کچھ سکون مل سکے، جن میں ہم پناہ تلاش کر سکیں کیونکہ لمحہ موجود انھیں سکون نہیں دیتا۔ ناصر کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی تھا۔

ناصر کی شاعری کا سب سے بڑا وصف ان کی ماضی پرستی اور ان کا ماضی ہے۔ مثال کے طور پر ہم ماضی پرستی کے حوالے سے بات کریں گو کہ اس حوالے سے ہمیں مثالیں تلاش کرنے کی ضرورت نہیں۔ اگر ہم کلیات ناصر کا مطالعہ کریں تو جابجا ہمیں ماضی کے متعلق ہمیں شعر مل جاتے ہیں مثال کے طور پر ان کی یہ غزل دیکھئے جس میں وہ کہتے ہیں کہ:

رونقیں تھیں جہاں میں کیا کیا کچھ

لوگ تھے رفتگاں میں کیا کیا کچھ

اب کی فصل بہار سے پہلے

رنگ تھے گلستاں میں کیا کیا کچھ

کیا کہوں اب تمہیں خزاں والو!

جل گیا آشیاں میں کیا کیا کچھ

انھیں تمام کی تمام رونقیں، تمام کے تمام رنگ، فصل بہار کی رعنایاں نظر آتی ہیں تو ماضی میں۔ اگر وہ اب کے فصل بہار کی بات بھی کرتے ہی تو انھیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس فصل بہار میں پہلی سی رعنائی نہیں، پہلے سے رنگ نہیں۔ شبنم کے قطرے پھولوں کی پیشانیوں پر چمکے۔ جھرنوں نے اپنا رقص دکھایا۔ لیکن باد صبا میں وہ پہلی سی مسرت نہیں۔ پہلا سا سکون نہیں کہ ان وہ کچھ نہیں جو کچھ پہلے تھا شاید وہ خلوص، وہ سچائی وہ اصلیت جو پہلے لوگوں کے رویئوں میں، موسموں میں، فطرت اور ماحول میں انھیں نظر آتی تھی وہ اب انھیں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ یہی وجہ ہے کہ اب خواہ لوگ کیسے ہی موسم گل کے لمحات سے گزر رہے ہوں۔ انھیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید اس موسم گل کا اگر ماضی سے موازانہ کیا جائے تو یہ پہلے کے موسم خزاں جیسا ہے۔ اور وہ کہتے ہیں کہ یہ موسم بہار جو ہے وہ سو ہے لیکن مجھے تو یاد آتا ہے وہ دور جس میں سب کچھ حسین تھا، سب کچھ پر امن تھا لیکن وقت نے پلٹا کھایا۔ موسم خزاں آیا یعنی ماضی حال میں بدلا تو سب کچھ تباہ وبرباد ہو گیا۔ سب کچھ تخت وتاراج ہو گیا اور اب بقول ناصر کے ہمارے پاس کچھ نہیں رہا کہ جو کچھ تھا وہ ماضی میں خاک اور رفتگاں میں خاک ہو گیا۔

ماضی ناصر کی شاعری کا ایک بہت بڑا استعارا ہے وہ صرف ماضی کو یاد کر کے رنجور نہیں ہوتے، جیسا کہ پہلے بھی کہ گیا کہ جب انسان لمحہ موجود میں سکون نہیں پاتا تو وہ ماضی کی طرف جاتا ہے، تو وہ خیالستان آباد کرتا ہے کبھی رومانوی انداز میں اور کبھی ماضی کو یاد کر کے۔ ناصر کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہے ان کی شاعری واضح طور پر اس بات کا عکس ہے کہ وہ ماضی میں اس لیے نہیں جاتے کہ وہ ماضی پرست تھے، ایک ایسا ماضی پرست جو حال کو دیکھنا ہی نہیں چاہتا۔ ماضی کے لوگوں نے قربانیاں دی تھیں، جدوجہد کی تھی۔ ایک ایسی آزاد مملکت کے لیے جس میں وہ خوشی اور مسرت سے سانس لیں سکیں۔ جو مساوات پر مبنی ایک معاشرہ ہو لیکن وہ یہ دیکھتے ہیں کہ ماضی کے بعد حال میں بھی ویسی ہی برائیاں ہیں۔ حال میں بھی ویسے ہی مسائل ہیں تو پھر وہ ویسا ہی سوچتے ہیں کہ اگر ایسا ہی ہونا تھا تو پھر ماضی ہی بہتر تھا:

یہ آپ ہم تو بوجھ ہیں زمیں کا
زمیں کا بوجھ اٹھانے والے کیا ہوئے

کراں تا کراں ظلمتیں چھا گئیں
وہ جلوے، طبق در طبق اب کہاں
بجھی آتش گل، اندھیرا ہوا
وہ اجلے سہنرے ورق اب کہاں

جب وہ ماضی کا حال کے ساتھ موزانہ کرتے ہیں تو وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ وہ لوگ جو انسانی فلاح کے لیے کام کرتے تھے وہ لوگ کہ جن میں خلوص پایا جاتا تھا وہ اب نہیں ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جو دراصل زمین کا بوجھ اٹھائے ہوئے تھے یعنی جو اشرف المخلوقات ہونے کا حق ادا کر رہے تھے، جو نائب حق ہونے کا حق ادا کر رہے تھے۔ وہ لوگ تو اب موجود نہیں۔ ہم تو اس زمین پر بوجھ ہیں۔ ایک وقت تھا کہ ہمارے اسلاف نے اس زمیں کو فردوس بریں بنا دیا تھا۔ ہمارے اسلاف نے اس زمیں کو جنت النظیر بنا دیا تھا۔ لیکن آج کا انسان تو زمین کا بوجھ ہے۔ وہ جلوے، رعنائیاں جو پہلے انھیں نظر آتی تھیں وہ آج کے انسان میں نظر نہیں آتیں بقول ناصر:

ڈیرے ڈالے ہیں بگولوں نے جہاں
اک طرف چشمہ رواں تھا پہلے

جہاں آج خزاں ڈیرے ڈالے ہوئے ہیں۔ آج جہاں مٹی اور غبار کے سوا کچھ دیکھائی نہیں دیتا وہاں چشمہ رواں تھا۔ وہاں زندگی اپنی تمام تر رعنائیوں اور توانائی کے ساتھ موجود تھیں لیکن آج صرف غبار ہے۔ آج خاک اٹھ رہی ہے ان خوابوں کی جو اسلاف نے دیکھے تھے اور ان کی تعبیر انھیں راکھ کی صورت میں ملی لہذا وہ اگر کہتے ہیں کہ:

پرانی صحبتیں یاد آرہی ہیں
چراغوں کا دھواں دیکھا نہ جائے

بنیادی طور پر وہ اس لیے ماضی میں جھانکتے ہیں کہ انھیں حال میں سکون نہیں ملتا اور کہتے ہیں کہ مجھے پرانی صحبتیں ہی بہتر ہیں کیونکہ اس میں جو کچھ تھا کم از کم ہماری خواہشوں کے مطابق تو تھا۔ کم از کم خلوص تو تھا، انسان کا احساس تو زندہ تھا، جذبات کی قدرت کی جاتی تھی لیکن اب تو مادیت نے ہوس پرستی نے اور انسان کے وہ منفی عوامل جس نے دور خاصر کے انسان کو مشینی بنا کر رکھ دیا ہے۔ اس وقت کا انسان کم از کم انسان کہلانے

کے قابل تو تھا آج کے انسان کو ابن آدم تو کہا جا سکتا ہے لیکن انسان جس کی پہچان محبت، انس، پیار، خلوص اور جذبات و احساسات تھے وہ تو اب انھیں دور خاصر میں نظر ہی نہیں آتے۔ ناصر ماضی میں سکون تلاش کرتے ہیں اور حال میں ماضی کو ہی لئے پھرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ:

آنکھوں میں چھپائے پھر رہا ہوں
یادوں کے بجھے ہوئے سویرے

اگر وہ اپنے آپ کو حال کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں تو انھیں جا بجا احساس ہوتا ہے کہ وہ لمحہ موجود کے آدمی ہی نہیں یا لمحہ موجود میں کچھ ایسی خرابیاں ہیں کہ وہ اس کے مطابق ہو ہی نہیں سکتے لہٰذا وہ ماضی اور حال کے درمیان بھٹکتے پھرتے ہیں:

میں بھٹکتا پھرتا ہوں دیر سے یونہی شہر شہر، نگر نگر
کہاں کھو گیا میرا قافلہ، کہاں رہ گئے میرے ہم سفر

ناصر خود کو اہل ماضی سے جوڑتے ہیں اور اب جب وہ لوگ جا چکے، اب وہ ان سے بہت دور ہو گئے تو وہ خود کو اکیلا محسوس کرتے ہیں کہ وہ تو اس قافلے کے لوگ تھے یا وہ اس قافلے کا حصہ تھے جو اب ان کے ساتھ نہیں رہا تو وہ خود کو سنگ گراں کی طرح پیچھے پڑا ہوا محسوس کرتے ہیں کسی شاعر نے کہا تھا:

کارواں جا چکا، میں کہاں رہ گیا
میں یہاں مثل سنگ گراں رہ گیا

ناصر کی شاعری کا ایک اور وصف ہجرت اور فسادات کا بیان ہے۔ اسے ہم ناصر کی شاعری میں آنے والے معاشرتی عوامل کے اثرات بھی کہہ سکتے ہیں۔ ناصر کی شاعری میں ہمیں جا بجا عصری شعور ملتا ہے جس کی وضاحت میر کے ساتھ موازنے میں پیش بھی کی گئی۔ ناصر کے ہاں بالکل ایسا ہی عصری شعور پایا جاتا ہے جو میر کا خاصا تھا۔ اگر میر کی زندگی میں مغلیہ سلطنت زوال کا شکار تھی اور شکست و ریخت زیادہ تھی اور تعمیر کم اور اگر ہم یہ کہیں کہ تعمیر صرف ادب میں تھی تو بے جا نہ ہو گا کیونکہ معاشرتی اعتبار سے، سیاسی و تہذیبی اور ثقافتی اعتبار سے ہندوستانی معاشرہ میر کے دور میں زبوں حالی کا شکار ہی تھا لیکن اگر ہم ناصر کے حوالے سے بات کریں تو بیسویں صدی کا یہ دور جس میں انسانی اقدار بہت تیزی سے بدل رہی ہو اور انسان کبھی مارکسی نظریے کے پیچھے بھاگے، ایک طرف فرائڈ کی نفسیات سوچ کو بدل رہی تھی تو دوسری طرف جدیدیت اور نو آبادیت کے بعد مابعد جدیدیت اور اس کے بعد ساختیات اور پس ساختیات وہ تبدیلیاں تھیں جو انسانی فکر کو متاثر کر رہی تھیں۔

اور اگر برصغیر تک محدود رہیں تو پھر مسلمانان ہند کی مشکلات، پھر تقسیم اور پھر پاکستان کے وہ حالات کہ جن میں مشکل حالات کا سامنا اس قوم کو کرنا پڑا اور اس قوم کے معماروں نے بدقسمتی سے مسلمانوں اور پاکستان کو سہارہ دینے کی بجائے اس کے لیے بہت سے نئے مسائل کھڑے کر دیئے۔ وہ نظریات جن کی بنیاد پر یہ ملک حاصل کیا گیا تھا اس سے ہم ہٹ گئے ہم یک لخت ۱۹۴۷ء کے بعد بدلنے لگے اس تبدیلی سے ناصر جیسے حساس شاعر پر اثرات مرتب ہونے تھے چنانچہ ہمیں ان کی شاعری میں ان تمام تغیرات اور تبدیلیوں کا حوالہ بخوبی دیکھنے کو ملتا ہے جیسے یہ شعر دیکھئے کہ:

انہیں صدیوں نہ بھولے گا زمانہ
یہاں جو حادثے کل ہو گئے ہیں

آہ! وہ خلوتوں کے سرمائے

مجمع عام میں لٹائے گئے

منزل نہ ملی تو قافلے نے

رستے میں جما لیے ڈیرے

جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو

بستی سے چلے تھے منہ اندھیرے

ان اشعار میں ناصر تقسیم ہند اور سقوط ڈھاکا دونوں کے حوالے سے بات کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اگر اس بات سے قطع نظر کر کہ یہ اشعار کب لکھے گئے تھے تو ہم ان پر ان دونوں حوادث کا اطلاق کر سکتے ہیں۔ جیسے وہ کہتے ہیں کہ انھیں صدیوں نہ بھولے گا زمانہ، یعنی یہاں پر ہونے والے حادثات کچھ ایسے انداز میں ملتے ہیں جن کا ذکر ہمیں عام تواریخ میں ملتا ہی نہیں بلکہ اگر آپ ان کی حقیقت یا ان کا کرب جاننا چاہئیں تو اس کے لیے برصغیر کی تاریخ، اردو ادب اور افسانے، ناول، منظومات کا بالحیث المجموعی مطالعہ کرنا ہو گا۔ جس تفصیل سے تقسیم پاکستان کے احوال ہمیں ان میں ملتے ہیں اب تواریخ ان کو اس طرح رقم نہیں کرتیں۔ کیونکہ بدقسمتی سے تواریخ تو بادشاہوں اور امرائے وقت کی لکھی جاتی ہیں۔ لیکن وہ گم نام کردار جن کا خون ہمارے ملک کی سرحدوں میں شامل ہے۔ جن کے خون سے یہ لکیر کھینچی گئی تو یہ دو ملک معرض وجود میں آئے۔ وہ خون یقیناً ان گم نام کرداروں کا تھا جو ہر ایک اپنی الگ کہانی رکھتا ہے لیکن تاریخ ان کہانیوں کو محفوظ نہیں کرتی۔ یہ ادبیات ہیں یہ نظم و نثر ہیں جو ایسے حوادث کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے امر کر جاتی ہیں۔

ناصر ان حوادث کا تذکرہ کر رہے ہیں جو ۱۹۴۷ء کے بعد اور سقوط ڈھاکا کے نتیجے میں ہوئے تھے۔ روئے زمیں نے وہ اندوہ ناک مناظر دیکھے تھے کہ شاید جنہیں برداشت کرنا آج کے ناثر کے لیے بھی ممکن نہ ہو۔ ان لوگوں کی کیفیات سوچیے جو ان واقعات کے کردار ہیں۔ اگر ان واقعات کو ہم بطور ناظر نہیں دیکھ سکتے تو ان پر کیا گزری ہو گی جو ان واقعات کے کردار تھے۔ اسی طرح سے یہ شعر آہ! وہ خلوتوں کے سرمائے، مجمع عام میں لٹائے گئے، ان دختران اختر کے نام ہے کہ جو شرم و حیا کا پیکر تھیں، انھیں مشرقی تہذیب کا بہترین نمونہ کہا جاتا تھا لیکن وقت نے ان کے ساتھ کچھ ایسا سلوک کیا، کچھ ایسے طوفان ان پر بپا ہوئے کہ وہ اپنی حرمتوں کی خاطر کنواں کود گئی اور کبھی انھوں نے ظلم و تشدد سہا اور کبھی خودکشیاں کرلیں۔ انھوں نے اپنی حرمتوں کی حفاظت حتی المقدور کوشش کی لیکن اس کے باوجود ان میں سے بہت سی اپنی حرمتوں کو بچا بھی نہ پائیں وہ خلتوں کے سرمائے تھے جنہیں مجمع عام میں لٹایا گیا۔

وہ لوگ جو تقسیم پاکستان کے وقت ایک قافلے کی صورت میں نکلتے تو پاکستان پہنچتے پہنچتے چند افراد رہ جاتے۔ وہ خاندان جن کی ماں، دادی، دادا، نانا، نانی، بہن، بھائی سب ساتھ ہوتے تھے یہاں پہنچتے پہنچتے چند ایک رہ جاتے تھے لیکن ملک سے محبت تھی، نئے ملک کا چاؤ تھا۔ اس چاؤ کے نتیجے میں کبھی انھیں جنگلوں میں ڈیرے ڈالنے پڑے۔ کبھی ہندوؤں، سکھوں اور کبھی اپنے ہی مسلمان بھائیوں کے ہاتھوں اپنی جانیں دینی پڑیں لیکن اس کے باوجود انھوں نے اپنا سفر ختم نہیں کیا کیونکہ انھیں تو ایک نئے ملک میں آنا تھا۔ لیکن نئے ملک نے انھیں کیا دیا۔ ابھی ان کے خاندان کے پچھلے غم ختم نہیں ہوئے تھے کہ سقوط ڈھاکہ ہو گیا اور پھر ایک نئی ہجرت، ایک نیا فساد، ایک نیا ظلم۔ تو ناصر ان تمام فسادات کو بخوبی رقم کرتے ہیں اور اس کے بعد:

اب وہ دریا، نہ وہ بستی، نہ وہ لوگ

کیا خبر، کون، کہاں تھا پہلے

ایک وقت تھا جب یہ لوگ اکٹھا رہتے تھے۔ جب ان کی خوشیاں، جب ان کے مسائل جب ان کے غم اکٹھے تھے، ایک دوسرے سے وابستہ تھے لوگ دریا کنارے آتے، کسی مذہب کی تفریق کے بغیر بیٹھے، فطرت سے لطف اندوز ہوتے۔ وہ بستیاں جن میں منافقت نہیں پائی جاتی تھیں، جن میں نفرت تک کا نشان نہیں تھا۔ پھر کیا ہوا کہ ایک گھر دوسرے کا دشمن بن گیا اور اگر ہم تقسیم سے ہٹ کر بات کریں تو پھر انھیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ جس مقصد کے لیے، اور یاد رہے کہ ہم یہاں کسی سیاسی مقصد کی بات نہیں کر رہے، ہم یہاں قومی مقصد کی بھی بات نہیں کرتے، ہم بات کرنا چاہتے ہیں معاشرت کی۔ ہم اس ملک میں اپنے لوگوں کے ساتھ خوش اسلوبی سے، سلوک سے اتحاد اور یگانگت کے ساتھ رہنا چاہتے تھے۔ ہم انسانی اقدار کو فروغ دینا چاہتے تھے۔ خواہ کوئی بھی کسی بھی مذہب سے تعلق رکھتا ہو لیکن ہم اس کے ساتھ بھائی چارے سے پیش آنا چاہتے ہیں۔

اگر آپ تواریخ سیاسیات اٹھا کر دیکھیں کہ خواہ وہ بانی پاکستان قائداعظم رحمتہ اللہ ہوں یا مصور پاکستان علامہ محمد اقبال ہوں ان کے ہاں کسی بھی طور پر کوئی تعصب نہیں پایا جاتا تھا۔ نہ نسلی تعصب، نہ فرقہ واریت، نہ مذہبی تعصب۔ بلکہ وہ لوگ بطور قوم اس ملک کو دیکھنا چاہتے تھے یہاں کے باسیوں کو بطور قوم دیکھنا چاہتے تھے لیکن ہم تو عمومی انسانی رویوں سے بھی ہٹ گئے وہ رویے جو اسلامی معاشرے کے قیام کے لیے ضروری ہوتے ہیں تو اگر ناصر یہ کہتے ہیں کہ:

کس سے کہوں کوئی نہیں، سو گئے شہر کے مکین

کب سے پڑی ہے راہ میں میت شہر بے کفن

تو وہ بالکل ٹھیک کہتے ہیں کیونکہ ہم بطور قوم جو ۱۹۴۷ء ابھرے تھے تو تب ہمارا پاس دعویٰ یہ تھا کہ ہمارے پاس ایک نظریہ ہے جو چودہ سو سال قبل کامیابی سے آزمایا جا چکا ہے لیکن جب ہم بطورر قوم معرض وجود میں آئے، جب یہ ملک بنا تو پھر ایسا لگا کہ کبھی ہم اہل مغرب کے سرمایہ دارانہ نظام کی طرف دیکھ رہے ہیں تو کبھی ہم اشتراکیوں کی طرف مڑ گے۔ کبھی ہم نے اسلام کو سرماداریت سے ملانے کی کوشش کی تو کبھی اشتراکیت سے۔ تو پھر وہ یہ کہیں کہ میت شہر بے کفن پڑی ہے۔ ہم جنہیں کہ ایک نظریہ کے تحت زندگی گزارنا تھی ہم تو بالکل ہی اپنے رستے سے جدا ہو گے اور ہمارا وہ مقصد حیات تو کہیں فوت ہو رہ گیا اور اس کے بعد ہم نے اس کی میت تک کی بھی پروا بھی نہ کی، تو کوئی غلط بات نہیں واقعتاً پاکستان کے ساتھ کچھ ایسا ہی ہوا۔

اب ہم بات کریں گے ناصر کی شاعری کے ایک اور وصف ''رات'' کے استعارے کی۔ جیسا کہ لیکچر کے شروع میں کہا گیا کہ وقت ایک بہت بڑی طلسماتی حقیقت ہے اسی طرح سے رات بھی ایک جادوئی حقیقت ہے۔ سیاہی ایک طرف تو خوف کا نشان ہے تو دوسری طرف سکوت شب سکون کی علامت بھی ہو سکتا ہے۔ ایک طرف ٹمٹماتے ہوئے ستارے مسافروں کو راہ دکھاتے ہیں تو دوسری طرف قافلوں کو احساس تنہائی بھی رات کے وقت ہوتا ہے۔

ایک طرف رات ہجر کی ہو تو انسان تکالیف میں اسے بسر کرتا ہے، اس کا ایک ایک لمحہ گزرنا مشکل ہو جاتا ہے اور دوسری طرف وہی رات وصل کی ہو تو اس جیسی اور کوئی رات نہیں ہوتی گویا رات بذات خود مثبت یا منفی نہیں ہوتی، اچھی یا بُری نہیں ہوتی بلکہ ہماری کیفیات، احساسات یا صورت حال اس رات کو مشکل یا آسان بنا دیتی ہیں۔ ناصر کی راتیں کیسی بیتی ہوں گی۔ اب تک کی گفتگو کے بعد آپ اس چیز کا اندازہ بخوبی کر

سکتے ہیں۔ وہ شخص جو دن بھر غم دوراں جھیلتا اپنی زندگی گزرتا تھا اور جس کی آنکھیں ہمیشہ ماضی پر لگی رہتی تھیں اسے راتوں کو سکون کیونکر آتا ہوگا۔ نہ تو ناصر کی زندگی میں کوئی وصل کی رات تھی اور جن سے ان کو وصل ہو سکتا تھا تو وہ ماضی میں گزر چکے تھے لہذا نہ اس کا کوئی سفر تھا کیونکہ وہ مستقبل کی طرف تو دیکھتا ہی نہیں تھا وہ تو ماضی کا انسان تھا اور انسان بد قسمتی سے واپسی کا سفر نہیں کر سکتا۔ صرف اسے یاد کر سکتا ہے اسے یاد کر کے رو سکتا ہے، اس کی بازیافت کی کوشش کر سکتا ہے اور خیالوں میں خود کو کچھ عرصہ کے خود کو کھو سکتا ہے لیکن پھر واپس آنے پر وہی سکوت ،وہی سیاہی وہی تنہائی، وہی اکیلا پن، وہی رات کا ناگن۔ لہذا ناصر کے ہاں رات کا مضبوط استعارہ ملتا ہے:

میں ہوں، رات کا ایک بجا ہے

خالی رستہ بول رہا ہے

ساری بستی سو گئی ناصر

تو کیوں اب تک جاگ رہا ہے

ناصر تو اس وجہ سے جاگتا تھا کہ شاید دن کے ہنگاموں میں جن کی بازیافت وہ نہ کر سکا شاید رات کے سناٹے میں ہو جائے لیکن ایسا نہ ہو سکتا تھا اور ایسا ہو بھی نہیں سکا۔ اسی طرح سے رات کے حوالے سے ہی ناصر کہتے ہیں کہ؛

اس شہر بے چراغ میں جائے گی تو کہاں

آ، اے شب فراق! تجھے گھر ہی لے چلیں

چاند نکلا تھا مگر رات نہ تھی پہلی سی

یہ ملاقات، ملاقات نہ تھی پہلی سی

ان دونوں اشعار میں ناصر رات کے حوالے سے تھوڑا سا مختلف رویہ اپناتے ہیں ایک طرف انھیں بھی رات انھیں اپنی طرح بے چاری اور کسمپرسی کی حالت میں نظر آتی ہے ناصر اپنی تو بے چارگی اور کسمپرسی کو تو ختم نہیں کر سکے لیکن سوچتے ہیں کہ رات کی کسمپرسی کو ختم کر دیا جائے لیکن اگر معنویت کی گہرائی میں جائے تو رات دراصل ہم راہی میں نہیں آسکتی۔ لہذا جب ناصر رات کی کسمپرسی کی بات کرتے ہیں تو وہ اپنی ہی کسمپرسی کو بیان کر نا چاہ رہے ہیں۔ اسی طرح جب وہ یہ کہتے ہیں کہ یہ ملاقات، ملاقات نہ تھی پہلی سی، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اب اگر ان کو راتوں میں سکون میسر آ بھی جائے تو اس وقت بھی ان کا ماضی انھیں آلیتا ہے اور وہ راتیں آج قدرے رنگین، پر سکون ہو سکتی ہیں تو ان کی ماضی پرستی انھیں جنجھوڑ کر مشکل کا شکار کر دیتی ہے۔

ناصر کی شاعری کا ایک اور وصف ان کا احساس تنہائی ہے۔ جو شخص ماضی میں زندگی بسر کرتا ہو۔ جیسے دور حاصر کے ہنگامے سکون نہ دیتے ہوں ظاہر ہے اپنے آپ کو اداس اور تنہا و اکیلا محسوس کرے گا۔ کیونکہ لوگ خواہ کیسے ہی ہوں، کتنے ہی اچھے ہوں کیونکہ ان میں پہلے سا خلوص نہیں۔ وہ پہلی سی رواداری، مروت، وفا اور خلوص نہیں لہذا اسے وہ لوگ نہیں بھاتے، لہذا وہ محفل میں ہوتا ہوا بھی خود کو اکیلا محسوس کرتا ہے اور جب اکیلا ہوتا ہے تب تو تنہائی تو اسے ڈستی ہی ہے۔ بہر حال ناصر ان لمحوں کو یاد کرتے ہیں کہ جب انھیں بھی وصل حاصل تھا اور ان کی زندگی میں بھی مسرتیں تھیں لیکن آج وہ کہتے ہیں کہ وہ اکیلے ہیں اور ماضی کی یاد ہی انھیں سکون دیتی ہے:

تیرے خیال سے لو دے اٹھی ہے تنہائی

شب فراق ہے یا تیری جلوہ آرائی

کہاں ہے تو کہ ترے انتظار میں اے دوست
تمام رات سلگتے ہیں دل کے ویرانے

ایک سمے تیرا پھول سا نازک ہاتھ تھا میرے شانوں پر
ایک یہ وقت کہ میں تنہا اور دکھ کے کانٹوں کا جنگل

یوں مختلف انداز میں ہم ان کی شاعری میں تنہائی اور اکیلے پن یا احساس محرومی کو بخوبی دیکھ سکتے ہیں۔ ناصر کی شاعری کا ایک اور دلچسپ وصف ان کے ہاں ایک خاص طرح کی ایک خاص بے زاری بھی ہے۔ ایک شخص جو خود کو ہمیشہ پارہ پارہ چن کر اکٹھا کرتا ہے۔ کبھی لوگوں سے مل کر، کبھی نئے عہد و پیمان باندھ کر۔ لیکن ایک خاص موقع پر وہ ماضی، حال، مستقبل سے بے بہرہ ہو کر ایک ایسا احساس بھی ہمارے سامنے لاتا ہے کہ ہم اسے دنیا سے بے زار ہوتا ہوا بھی محسوس کرتے ہیں:

جدا ہوئے ہیں بہت لوگ ایک تو بھی سہی
اب اتنی بات پہ کیا زندگی حرام کرنی

نیت شوق بھر نہ جائے کہیں
تو بھی دل سے اتر نہ جائے کہیں

یہ کیا کہ روز ایک سا غم، ایک سی امید
جی چاہتا ہے کہ اب کوئی تیرے سوا بھی ہو

ان اشعار میں ہم دیکھتے ہیں کہ ناصر موجودہ اور بڑتے ہوئے دائرے کو توڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ دائرہ جس میں خود کو سمیٹے سمیٹے، چنتے چنتے وہ تنگ آجاتے ہیں اور اس دائرے سے پھلانگنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ انسان کب تک ماضی کے ساتھ جی سکتا ہے، انسان کب تک اس دکھ کا پرچار کر سکتا ہے کہ آج کا دور درست نہیں۔ وہ لوگ جن کے عشق میں وہ مبتلا تھے۔ وہ احساس جو ان کی زندگی کو لہو دیتا تھا۔ وہ جذبہ جس سے وہ خود میں تحرک محسوس کرتے تھے۔ اگر نہیں تو پھر نہ سہی، کوئی نیا جذبہ ہو، کوئی نیا احساس ہو اور نئی قدریں جو انھیں سکون دے سکیں۔

یوں مجموعی طور پر ناصر ہمارے سامنے ایک ایسے شخص اور شاعر کے طور پر سامنے آتے ہیں جو ماضی کی بازیافت چاہتا تھا اور وہ ہوس پرستی، مادیت پرستی جس نے دور حاضر کی زندگی کو اجیرن کر دیا وہ اس کے برعکس ماضی کا خلوص اور جذبات، اخوت، مساوات اور بھائی چارہ اور پیار محبت ہی تلاش کرتا کرتا ہم سے رخصت ہو گیا۔ بہر حال ناصر نے اردو غزل کو اس دور میں سہارا دیا جب آزاد نظم، نظم معریٰ اور پھر آہستہ آہستہ نثری نظم اردو شاعری کو کچھ اس طرح متاثر کر رہی تھی کہ اردو غزل قدرے کمزور ہوتے نظر آتی تھی لیکن ناصر نے اپنی مختصر سی شاعری سے، اپنی چھوٹی سی زندگی میں اردو غزل کو ایک ایسا لہجہ دیا، ایک ایسی آواز دی، ایک ایسی زندگی کی روح پھونک دی غزل میں جو ہمیں کمزور ہوتی نظر آتی تھی

ایک مرتبہ پھر تندرست اور توانا ہوئی۔ اور ایسی توانا ہوئی کہ اس میں آج بھی نت نئے تجربات کیے جا رہے ہیں۔
ناصر اس دور سے اجنبی تھے اور اجنبی رہے ناصر نے کہا تھا: ناصر کتنا اجنبی ہے تو، لیکن اپنے احساس اجنبیت کے باوجود وہ ہمیں ایک بھرپور ، صحت مند غزل کی روایت دے گیا کہ جس میں کلاسیکیت کی چاشنی بھی تھی، دور حاضر کے نوحے بھی اور جدید تجربات کے امکانات بھی۔
اگلے لیکچر میں ہم ناصر کی شامل نصاب غزل کا مطالعہ کریں گے اور یوں ہم حصہ شعر کو مکمل کریں گے۔ چند جملوں میں ہم آپ کو یہ بھی بتانا چاہے گے کہ ادب ہمیں سلیقہ سیکھاتا ہے، ہمیں رواداری، محبت، خلوص اور پیار کا درس دیتا ہے خواہ کوئی ماضی کے دریچوں میں جھانک کر جذبات کو تلاش کرے یا حال میں رہ کر ان کا پرچار کرے۔ خواہ کوئی اپنی احساس ناتمامی کی بات کرے یا انقلاب یا بغاوت کا اعلان کرے لیکن شاعری ہمیشہ انسان دوستی کا درس دیتی ہے۔ کوشش کیجئے کہ ہم ایک دوسرے کے کام آئیں، ایک دوسرے کے قریب آئیں۔ انسان جو انس سے ہے اسے پیار ، محبت اور خلوص کے ساتھ رہنا چاہیے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق: ۱۸ ناصر کاظمی کا شعری مطالعہ

ہم گزشتہ سترہ لیکچرز میں اردو شاعری پر بات کرتے ہوئے بیسویں صدی میں ناصر کاظمی تک پہنچ چکے ہیں۔ آج اس لیکچر میں ہم نصاب میں شامل ناصر کے کلام کا مطالعہ کریں گے اور یوں ہمارا حصہ شعر مکمل ہو جائے گا۔ گذشتہ لیکچر میں ہماری گفتگو کا زیادہ تر مرکز رہی ناصر کی ماضی پرستی، آپ کے نصاب میں شامل غزل اسی حوالے سے ہے لیکن اس سے پہلے کہ ہم اس غزل کی طرف بڑھیں ہم پہلے ناصر اور ماضی کے حوالے سے کچھ بات کریں گے۔

ناصر کے ہاں ماضی کا حوالہ سیاسی اور سماجی پہلوؤں کے حوالے سے بھی تھا ان کی نفسیات کے حوالے سے بھی اور ہمارے عمومی رویوں کے حوالے سے بھی ۔ اگر ہم ادبی پیرائے میں بات کریں تو بیسویں صدی میں پہلے رومانویت اور اس کے بعد ترقی پسندیت نے اردو ادب کو کچھ اس طرح متاثر کیا تھا کہ پرانے سانچے اور روایت کو شاعر تقریباً ختم کرتے جا رہے تھے۔ اردو غزل جس کے حوالے سے غالب نے ہی یہ اظہار کر دیا تھا کہ ان کے خیالات کے اظہار کے لیے غزل قدرے محدود صنف ہے۔ بیسویں صدی تک آتے آتے غزل کے سانچوں کو توڑ کر نظم اور پابند نظم کو چھوڑکر شاعر آزاد نظم کی طرف بڑی تیزی سے بڑھ رہے تھے۔

غزل میں ذات یا انفرادیت کا بیان جو شاعر عمو ماً کرتے تھے وہ بھی آہستہ آہستہ کم ہوتا جا رہا تھا۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ انسان جس طرح سے مادیت پسندیدیت کی طرف بڑھ رہا تھا۔ جس طرح سرمایہ داریت نے انسان کو بدل کر رکھ دیا تھا اور انسان ایک خاص ہوس کے تحت چیزوں کے پیچھے بھاگنے کا عادی ہو گیا تھا اور دوسری طرف جب اشتراکیت نے انسان کو اجتماعیت کا درس دیا تو پھر انسان ذات سے بالکل بے بہرہ ہوتا محسوس ہو رہا تھا۔ خاص طور پر اگر ہم چین کی بات کریں جہاں پہ کارل مارکس کے نظریے کے نتیجے میں انقلاب بھی آیا تھا ہوا یہ کہ انسان اپنی ذات کے سمندر میں کچھ ایسا گم ہو رہا تھا کہ اس کی اپنی انفرادیت کم ہوتی جارہی تھی۔

چنانچہ غزل جو ذاتی تجربے کے حوالے سے زیادہ پہچانی جاتی تھی اس میں قدرے کمی آ رہی تھی۔ جیسا کہ بات کی گئی نظم کے عروج کے حوالے سے تو جب انجمن پنجاب کے بعد پابند نظم ختم ہوئی اور نظم معریٰ اور آزاد نظم جن کوفیض اور حفیظ نے راہ دکھائی۔ بعد ازاں میرا جی۔ن۔ م۔ راشد اور دیگر شعرا نے اس کو وسیع کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ لوگ نظم کے تجربات کی طرف راغب ہو رہے تھے۔ یہ درست ہے کہ بڑے شعرا نے نظم کے ساتھ ساتھ غزل کو بھی زندہ رکھا ۔ بہرحال نظم کو زیادہ عروج ملنے لگا۔ ایسے میں ناصر ، فراق گورکھ پوری، ساغر صدیقی اور ایسے دیگر شعرا نے غزل کے میدان کو اپنایا۔ ان لوگوں نے کچھ نظمیں کہیں لیکن ان لوگوں کا اصل میلان اور میدان غزل تھا۔ چنانچہ انھوں نے غزل کی روایت کو زندہ کیا اور کلاسیکیت کو بھی زندہ کیا اور اسے دور حاضر کے مطابق کچھ ایسی مضبوطی عطا کی کہ آج بھی غزل اردو شاعری کی اہم ترین صنف شمار کی جاتی ہے۔

ناصر کی شاعری کی بات کریں تو اس میں ماضی پرستی ملتی ہے۔ظاہر ہے جہاں ماضی پرستی ملے گی وہاں روایت کی پاسداری تو ہو گی لیکن ناصر نے ایک اجتہاد ضرور کیا۔ یہ اجتہاد گو ذاتی نوعیت کا نہیں ، یعنی ان سے پہلے بھی شاعر اجتہاد کر چکے تھے۔ یہ نیا پن پہلے بھی کیا جا رہا تھا غزل کو ،لیکن اگر ناصر کے اجتہاد کی بات کریں تو اس میں انتہائی سادگی ملتی ہے۔ سادی و سلاست وہ پہلو ہے جن کا تذکرہ خصوصی طور پر نصاب میں شامل تقریباً ہر شاعر کے حوالے سے کرتے ہیں۔ ہم نے میر کی بات کی تو ہم نے اس میں سادگی و سلاست تلاشی ہم نے غالب کی بات کی تو مشکل پسند ہونے کے باوجود ہم نے ان میں سادگی و بر جستگی کی بات کی، علامہ اقبال ہوں یا ان سے پہلے اکبر و حالی، مجید امجد اور فیض یا دیگر شعرا ہر ایک کے ہاں سادگی وسلاست ملتی ہے۔ لیکن بہرحال وہ اگر کسی حد تک مشکل ہو بھی جاتی ہے تو وہ مشکل پسندیدیت بھی ہمیں ناصر کے ہاں نہیں ملتی۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہو سکتا ہے کہ آج جو نظم ہم پڑھنے جا رہے ہیں اس میں کوئی بھی مشکل لفظ نہیں ہے۔ ناصر کی شاعری کو کوئی بھی قاری آسانی سے سمجھ سکتا ہے۔لہٰذا ہم پہلے شامل نصاب غزل کا مطالعہ کر لیتے ہیں:

وہ ساحلوں پہ گانے والے کیا ہوئے
وہ کشتیاں جلانے والے کیا ہوئے
وہ صبح آتے آ تے رہ گئی کہیں
جو قافلے تھے آنے والے کیا ہوئے

میں جن کی راہ دیکھتا ہوں رات بھر
وہ روشنی دکھانے والے کیا ہوئے
وہ کون لوگ ہیں میرے ادھر اُدھر
وہ دوستی نبھانے والے کیا ہوئے
عمارتیں تو جل کر راکھ ہو گئیں
عمارتیں بنانے والے کیا ہوئے
یہ آپ ہم تو بوجھ ہیں زمین کا
زمیں کا بوجھ اٹھانے والے کیا ہوئے

اس غزل میںآپ واضح طور پر دیکھ سکتے ہیں کہ ناصر ماضی میں ہی جھانکتے ہوئے نظر آتے ہیںیہ غزل ناصر کی ماضی پرستی کی عمدہ مثال ہے وہ جو کچھ بھی تلاش کر رہے ہیں وہ ماضی میں ہے اور اس غزل کا ردیف یعنی ‘‘ کیا ہوئے’’ اس بات کا غماز ہے کہ جو کچھ بھی تھا اب نہیں ہے۔ ناصر غزل کے مطلعے میں کہتے ہیں کہ:

وہ ساحلوں پہ گانے والے کیا ہوئے
وہ کشتیاں جلانے والے کیا ہوئے

اس شعر میں اشارہ ہے اندلس کے معرکے کی طرف کہ جس میں طارق بن زیاد نے کشتیاں جلا کر اپنے فوجیوں کو اس جنگ کی طرف اکسایا تھا اس معرکے کی طرف اکسایا تھا کہ ان کے پاس پسپائی کا کوئی راستہ نہیں تھا۔ جرات، شجاعت اور دلیری کا ایک بہترین نمونہ ایک بہترین مثال یعنی یا لڑ لو یا مر جاؤ۔ یہ وہ موقع تھا کہ مسلمانان عالم نے نہ صرف اندلس بلکہ بہت سے دیگرمقامات پر ایسی فتوحات حاصل کی تھیں کہ جنہیں ہم کسی معجزے سے کم نہیں کہہ سکتے۔ وہ مسلمان جو ہر جگہ ، ہر معرکے میں دشمن سے طاقت اور تعداد میں کہیں کم تھے لیکن اس کے باوجود یہ ان کی جرات تھی، یہ ان کا جذبہ تھا جس کے نتیجے میں وہ جانتے تھے کہ جس رستے میں وہ قدم رکھ رہے ہیں اس رستے سے واپسی ممکن نہیں یا ان کی قسمت فاتح ہونی چاہئیں یا انھیں جام شہادت نوش کرنا ہے کہ دونوں صورتوں میں وہ امر ہو جائیں۔
ناصر کہتے ہیں کہ وہ لوگ کہاں گے جو کبھی ساحلوں پر گاتے تھے، جو کشتیاں جلا کر دشمنوں کا مقابلہ کرتے تھے، جو یہ جانتے تھے کہ اس کے بعد ان کے پاس واپسی کا کوئی راستہ نہیں ہے۔ جو معرکہ انھوں نے سر کرنا ہے۔ اگر انھیں زندگی عزیز ہے تو انھیں اس معرکے میں کامیابی و کامرانی چاہئے۔ اگر وہ اس معرکے میں کامیاب نہیں ہو سکتے تو انھیں خون کے آخرئی قطرے تک لڑنا ہے، کہ زندگی اس کی دی ہوئی ہے جیسے ہم قادر مطلق کہتے ہیں اور قادر مطلق کا یہ کہنا ہے کہ جو شخص حق کی راہ میں لڑتے ہوئے اپنی جان دیتا ہے وہ دراصل مرتا نہیں ہے۔ وہ زندہ و جاوید ہوتا ہے وہ شہید جیسے ہم اپنے گردو نواح میں محسوس نہیں کر سکتے لیکن وہ موجود ہوتا ہے تو ناصر کہتے ہیں کہ وہ لوگ اب ہمیں کیوں نہیں ملتے ۔
وہ جذبہ وہ ولہانہ پن، وہ غیر متزلزل قسم کے عزائم، وہ لوگ کہ جن کے پایہ استقلال میں لغرزش نہیں آتی تھیں وہ لوگ اب کہاں گے۔ اب ہم اپنے ارادوں سے پھر کیوں جاتے ہیں، ہم اب اپنی بات پر قائم کیوں نہیں رہتے، ہم اتنی جلدی خوف زدہ کیوں ہو جاتے ہیں۔ اب حق ہمیں اس قدر ستاتا کیوں نہیں، اب حق ہمارے دلوں کو گرماتا کیوں نہیں۔ آخر ایسا کیا ہوا جو لوگ کشتیاں جلا کر مقابلہ کرنے کی قدرت رکھتے تھے اور بلاخر کامیاب و کامران ہوتے تھے، آج وہ لوگ پیدا کیوں نہیں ہوتے۔
ہمارا احساس، ہمارے اقدار، ہمارے رویے، ہمارے نظریات، ہمارا فلسفہ و فکر بدل گیا ہے یوں اس شعر میں ایک طرف تو ناصر اسلاف کو خراج تحسین پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف اس بات پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں کہ ہم ہمارے خون میں ویسی گرمی ہمارے دلوں میں ویسے جذبات نہیں رہے۔ اگلے شعر میں ناصر کہتے ہیں کہ:

وہ صبح آتے آ تے رہ گئی کہیں
جو قافلے تھے آنے والے کیا ہوئے

وہ صبح جس کا انتظار تھا، جس کی کسک میں ،جس کی تڑپ میں، جس کے حصول کی خاطر ہم سب نے قربانیاں دی تھیں۔ وہ قربانیاں جن کا ذکر گذشتہ لیکچر میں بھی ہو چکا ہے، وہ قربانیاں جو اگر آج بھی یاد کی جائے تو سچی بات ہے کہ رونگھٹے کھڑے ہو جائیں، رواں رواں جلنے لگتا ہے کہ آخر وہ لوگ کون تھے جنہوں نے ملک پاکستان کے لیے تن من دھن کی بازی لگا دی تھی۔ لیکن کیا ہوا کہ ۱۹۴۷ء کا سورج طلوع ہو گیا لیکن وہ صبح نہ آئی۔ وہ صبح آتے آتے رہ گئیں کہاں۔ وہ صبح جس کے لیے ہم نے ملک پاکستان حاصل کیا، وہ صبح جیسے مسرتوں کا پیامبر ہونا تھا۔ وہ صبح جیسے ایک نئی صبح کی نوعید سنانا تھی۔ وہ صبح آنے

والی تھی، سنا تھا کہ صبح طلوع ہو گا، سنا تھا، احساس تھا کہ اب وہ دور قریب آ گیا جب ہماری امیدیں اور آرزوئیں بر آئیں گی لیکن پھر صبح صادق تو پھوٹی لیکن اس کے بعد سورج نہ نکلا۔ صبح آتے آتے پھر ظلمتوں میں بٹ گئی۔ پھر سے سیاہیوں نے فلک پر ڈیرے ڈال لیے۔ روئے زمیں ایک مرتبہ پھر روشنی سے محروم ہو گئی۔ اس کی وجہ کیا ہوئی؛ اس کی وجہ یہ ہوئی کہ ہمیں جن سمتوں میں جانا تھا، ہمارے لیے جن سمتوں کا تعین کیا گیا تھا ہم ان سے ہٹ گے تھے وہ قافلے جنہوں نے ہماری راہ نمائی کرنا تھی۔ مستقبل میں وہ لوگ جنہوں نے ہمیں آزادی دلانے کے لیے جدوجہد کی تھی وہ کہیں پیچھے رہ گے۔

زندگی اور موت یہ آفاقی حقیقتیں ہیںیہ بات درست ہے۔ اگر ہم قدرے سیاسی حوالے سے بات کریں تو یہ بات درست ہے کہ قائد اعظم ۱۹۴۸ء میں وفات پا گئے تو قدرت کو یہ منظور تھا۔ ادھر اگر دوسری طرف دیکھا جائے تو نہرو ساٹھ کی دہائی تک زندہ رہے جس شخص نے اپنی قوم کے لیے اتنی جدوجہد کی تھی اس کو موقع مل گیا کہ اس نے اپنی قوم کو ایک خاص دھارے پر ڈال دیا۔ لیکن ہم اس حوالے سے بد قسمت رہے کہ وہ شخص جس نے تنِ تنہا مسلمانان ہند کو متحد کیا تھا ان میں کچھ ایسے حریت کی روح بھر دی تھی کہ وہ اپنی منزل کے حصول سے پہلے کہیں روکے ہی نہیں۔ بدقستمی سے قدرت نے اسے اتنا وقت ہی نہیں دیا کہ وہ ملک جس کے لیے اس نے اپنی زندگی داؤ پر لگا دی۔ جس کے لیے اس نے اپنا سب کچھ چھوڑ کر، اپنا پیشہ اپنے خیالات کو بدل کر خود کو ملک و قوم کے لیے وقف کر دیا، اسے اتنا موقع نہ ملا کہ وہ اس ملک کی سرحدوں کو مضبوط کر سکے۔ اس ملک کو فکری اور نظریاتی طور پر مضبوط کر سکے کیونکہ ملک کا حصول کافی نہیں ہوتا۔

مسلہ یہ ہوتا ہے کہ ہم بہت سے مراتب حاصل تو کر لیتے ہیں لیکن کیونکہ ہم ان کو دیکھ نہیں پاتے، ہم ان پر ٹھہر نہیں پاتے لہذا ہم اس سے بھی کہیں زیادہ اتھاہ گہرائیوں میں گر جاتے ہیں جہاں ہم پہلے ہوتے ہیں تو بدقسمتی سے ہمارے ساتھ ایسا ہوا کہ وہ مفکر عظیم، حکیم الامت ، مصور پاکستان کہ جس نے پاکستان کا خواب دیکھا تھا، جس نے سب سے پہلے پاکستان کی تصویر کشی کی تھی۔ اپنے لفظوں میں خطبہ الہ آباد میں وہ قیام پاکستان سے نو ماہ قبل ہی چل بسے۔ پھر پاکستان بنا تو بانی پاکستان کو قدرت نے ایک سال سے زیادہ کی مہلت نہ دی۔

ناصر کہتے ہیں کہ جو صبح طلوع ہونا تھی، جیسے ہماری آزادیوں کا پیامبر ہونا تھا وہ کہاں رہ گئی ۔ وہ قافلے جنہوں نے ہمارے راستوں کا تعین کرنا تھا۔ جنہوں نے ہمیں خوشیوں کا پیام دینا تھا وہ قافلے کہاں رہ گے کبھی قدرت نے ان کو مہلت نہ دی اور کبھی ہمارے اپنے رویوں نے۔ وہ لوگ جنہوں نے پاکستان کے حصول کے لیے قربانیاں دیں کچھ لوگوں نے ذاتی مفادات کے لیے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ امور مملکت سے دور کر دیا گیا ۔ وہ لوگ جو آگے آگے وہ پاکستان کے ساتھ کس قدر وفا دار تھے۔ بہرحال وقت اس بات کا غماز ہے کہ ان لوگوں نے ان نظریات پر پاکستان کے مستقبل کو استوار نہیں کیا جس پر اسے ہونا چاہئے تھا۔ لیاقت علی خان کی تقریر جو مختلف نصابات میں شامل رہ چکی ہے اور لیاقت علی خان کے بیانات میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ وہ تقریر جو انھوں نے اعزازی ڈگری کے حصول کے وقت کی تھی۔ انھوں نے اس میں کہا تھا کہ ہمارے پاس وہ نظریہ حیات موجود ہے جو ۱۴۰۰ء سال پہلے کامیابی کے ساتھ ازمایا جا چکا تھا۔

لہذا ہم ایشیا کی دیگر نو آبادیاتی مملکت کی طرح سے غیر مطمن نہیں رہے گے۔ صرف کھوکھلی آزادی کے لیے نہیں بلکہ اس نظام کو نافذ کرنے کے لیے جو نیانظام نہیں بلکہ ۱۴۰۰ء سال پہلے کامیابی سے اس کا اطلاق ہو چکا، اس کے عملی نمونے لوگوں کے سامنے ہیں ہم اسی نظام کو نافذ کرنا چاہتے ہیں۔ بہرحال ناصر اسی کا نوحہ بیان کرتے ہیں کہ وہ صبح طلوع ہونا تھی وہ قافلے جو آنے تھے وہ کہیں رہ گئے وہ پہنچ نہیں پائے۔ فیض نے کہا تھا کہ:

ے یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ شب
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

ناصر اسی بات کو اپنے انداز میں بیان کرتے ہیں اگلے شعر میں ناصر کہتے ہیں کہ:

میں جن کی راہ دیکھتا ہوں رات بھر
وہ روشنی دکھانے والے کیا ہوئے

پچھلے شعر کے حوالے سے جو ہم نے تشریح کی اس کا اطلاق ہم اس شعر پر بھی کر سکتے ہیں ناصر کہتے ہیں کہ میں جنہیں رات بھر تلاش کرتا ہوں کہ وہ آئیں کہ ان کے علم سے ، ان کے نظریات کے نور سے، ان کے افکار کی ضو سے ایک خورشید نو طلوع ہو وہ آخر کہاں رہ گے، میں انتظار کر رہا تھا، میرا انتظار کل بھی تھا، آج بھی ہے لیکن جنہیں آنا تھا وہ نہیں آ پائے۔ آخر وہ کہاں رہ گئے۔آخر ایسا کیا ہوا کہ ہم منزل کی طرف بڑھتے بڑھتے منزل سے ہی دور ہو گئے۔ جب ہمیں ہمارا حدف سامنے نظر آنے لگا لیکن جب ہم نے

دیکھ لیا کہ ہم نے کس سمت جانا ہے۔ ہماری سمتوں کا تعین ہوچکا تو پھر ایسا کیا ہوا کہ پھر ایک مرتبہ اچانک صبح پھوٹتے پھوٹتے ظلمتیں ہمارا مقدر بن گئیں کہ ہمارے سامنے تھا سب کچھ ہم یہ جانتے تھے کہ ہم یہ حاصل کر لیں گے لیکن اس کے باوجود ایسا کیا ہوا کہ روشنی دکھانے والے خود اندھیروں میں کھو گئے۔

وہ کون لوگ ہیں میرے ادھر اُدھر
وہ دوستی نبھانے والے کیا ہوئے

بیسویں صدی میں انسان بہت تیزی سے مادیت پسندیدیت کی طرف بڑھ رہاتھا۔ ایک طرف سرمایہ داریت نے استحصال کا وہ نمونہ ہمارے سامنے رکھ دیا تھا کہ ہر شخص دوسرے کے حصے پر چڑھ دوڑا تھا۔ دوسری طرف اشتراکیت نے اجتماعیت کے بھیس میں انفرادیت کی موت کی کوشش کی جارہی تھی تو ناصر یہ کہتے ہیں کہ آخر ایسا کیا ہوا یہ لوگ جو آج ہمیں اپنے گردو نواح میں نظر آتے ہیں، یہ وہ لوگ تو نہیں ہیں جو دوستیاں نبھانا جانتے تھے جو پر خلوص تھے جو کسی کا استحصال نہیں کرنا جانتے تھے، جو اپنے ساتھ لے کر چلنا چاہتے تھے، جو قوم کے ساتھ چلنا چاہتے تھے، جن کا مطمع نظر سرمایہ داریت نہیں تھا جو دراصل اشتراکیت میں گم نہیں ہونا چاہتے تھے لیکن بہرحال ہم کبھی سرمایہ داریت کی طرف جھک گئے، ہم نے کبھی اشتراکیت کو دیکھنا شروع کر دیا اور وہ نظریہ حیات جیسے ہم لے کر چلے تھے، جو دراصل بنیادی طور پر تحریک پاکستان اور مسلمانان ہند کا معاشرتی اعتبار سے حدف تھا، مطمع نظر تھا وہ کہیں پیچھے رہ گیا۔ اگر کبھی سیاسی امور پر بات ہوئی تو شاید ہم آپ کو بہتر انداز میں بتا پائیں کہ پاکستان کے ساتھ کیا ہوا؟

ہم نے اس ملک کو اسلامی جمہوریہ بنانا تھا۔ ۱۹۵۶ء تک اس ملک کو کوئی آئین نہ مل سکا۔ وہ ملک جس کے معماروں کا یہ دعویٰ تھا کہ ہم ۱۴۰۰ سال پہلے کا مظام نافذکرنا چاہتے ہیں۔ نو سال تک وہ اس نظام کو عملی طور پر نافذ نہ کر پائے۔ اور اگر نافذ ہوا بھی تو کیا ہوا کہ ہم نے ۱۹۳۵ء کے ایکٹ میں بہت سی تبدیلیاں کیں تو اس کا نتیجہ کیا ہونا تھا۔ اس کا نتیجہ یہی ہونا تھا جو پاکستان کے ساتھ ہوا کہ اگر ہم ۱۹۷۰ء سے پہلے پاکستان کی تاریخ کی بات کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ کبھی ہم سرمایہ داریت کی طرف جھک جاتے ہیں اور کبھی ہم ساٹھ کی دہائی میں روس کے قریب جا کر اشتراکیت کی طرف جھکتے ہیں اور اسّی کی دہائی میں ہم اسلا م ازم کی بات کرتے ہیں۔

گذشتہ بیس سال کی اگر بات کی جائے تو کیا ہو رہا ہے یہ ہم سب جانتے ہیں بہرحال وہ دوستی وہ اخوت کہ جس کا پیغام اسلام دیتا ہے وہ دوستی جس کے لیے یہ ملک حاصل کیا گیا تھا ۔ جس کے متعلق قائد اعظم نے کہا تھا کہ کوئی مسلمان ہو یا ہندؤ اگر وہ پاکستان میں رہتا ہے تو وہ پاکستانی ہے۔ لہذا ہم سب نے پاکستانی ہونا تھا، اسلام ہمارا تھا ہمیں اس پہ عمل کرنا تھا۔ لیکن اس انداز میں نہیں کہ ہم کسی دوسرے کے حق پر ڈاکا ڈالیں، دوسرے کی مذہب کو یا کسی کو ہم نقصان پہنچانے کی کوشش کریں کیونکہ ہمارا اسلام ہمیں یہ درس نہیں دیتا اور پاکستان صرف ہمارا پاکستان نہیں ہونا تھا دیگر مذاہب سے تعلق رکھنے والے لوگ بہرحال اس میں تھے۔ لیکن وہ اخوت، بھائی چارہ، محبت، وہ نصب العین ، وہ تنظیم، وہ ایمان جس کا پیغام ہمارے اسلاف نے دیا تھا۔ ہم نے اسے بھلادیا لہذا ناصر کاظمی اسی کا نوحہ روتے ہوئے کہتے ہیں کہ وہ لوگ جو دوستی نبھانا جانتے تھے وہ تو نہ جانے کہاں چلے گے، وہ تو کب کے عنقا ہو گے، یہ لوگ جو میرے ادھر اُدھر ہیں یہ تو وہی لوگ ہیں جن کا اپنا کوئی نظریہ نہیں ۔ جن کا اپنا کوئی فلسفہ نہیں۔ یہ تو کبھی سرمایہ داریت کی طرف جھکتے ہیں اور کبھی اشتراکیت کی طرف جھکتے ہیں، کبھی مغرب کی طرف دیکھتے ہیں کبھی مغرب و مشرق کا اختلاط چاہتے ہیں کہ جن ذاتی نفع ہو سکے، جس میں اپنا مفاد ہو سکے تو یہ وہ لوگ تو نہیں کہ جو ہمیں متحد کر سکیں، ہمیں ایک دوسرے کے قریب لا سکیں۔

عمارتیں تو جل کر راکھ ہو گئیں
عمارتیں بنانے والے کیا ہوئے

یہاں پر عمارتیں کنکریٹ کی عمارتیں نہیں یعنی اینت، مٹی اور گارے سے بننے والی عمارتیں نہیں کہ جنہیں زلزلے ریزہ ریزہ کر دیتے ہیں یہاں نہ ان عمارتوں کا تذکرہ ہے اور نہ ہم ان زلزلوں کی بات کر رہے ہیں بلکہ یہ عمارتیں ہیں افکار کی، نظریات کی اور یہ زلزلے ہیں ہماری بغاوتوں کے، ہمارے اندورنی، باطنی کھوکھے پن کے، اندر کی عمارتوں کو ریزہ ریزہ کر دیتے ہیں۔ یہاں ناصر کسی ایسی عمارت کا رونا نہیں رو رہے کہ جو اینٹ ،بجری، سیمنٹ سے بنی تھی بلکہ ان عمارتوں کے گر جانے کی بات کر رہے ہیں جو ہمارے نظریات اور فلسفہ حیات کی تھیں تو کہتے ہیں عمارتیں تو راکھ ہو گئیں، عمارتیں خاکستر ہو گئیں تو وہ لوگ جنہوں نے یہ فلسفہ حیات ترتیب دیا تھا اے کاش! کہ وہ لوگ بھی ہوتے اور دیکھتے کہ آج ہم ان کے ترتیب کردہ، مرتبہ

نظریات کے ساتھ کر کیا رہے ہیں۔ناصر کو حال میں وہ معمار قوم، وہ راہ کامل نظر ہی نہیں آتے کہ ان کے تمام خیالات ماضی سے تعلق رکھتے ہیں۔

یہ آپ ہم تو بوجھ ہیں زمین کا
زمیں کا بوجھ اٹھانے والے کیا ہوئے

اس شعر کا حوالہ ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی دیا گیا۔ اس وقت بھی ہم نے یہ کہا تھا کہ ناصر اس شعر میں کہنا یہ چاہتے ہیں کہ آج کا انسان دراصل زمیں کا بوجھ بن گیا ہے۔ آج کا انسان تو وہ کچھ کر ہی نہیں رہا جس کے لیے اسے اشرف المخلوقات بنایا گیا تھا۔ جس کے لیے اسے سب سے بہترین مخلوق گردانا جاتا تھا۔ ہم تو وہ کچھ کر ہی نہیں رہے۔ وہ لوگ جو انسانی فلاح کے لیے بھیجے گئے تھے وہ تو کب کے جا چکے اے کاش! کہ وہ یہاں ہوتے تو اس روئے زمین کا نقشہ ہمارے سامنے کچھ نئے رنگ ڈھنگ سے ہمارے سامنے ہوتا، کسی اور رنگ میں ہوتا، کسی اور انداز میں ہوتا۔ یوں مجموعی طور پر ناصر نے اس غزل میں عظمت رفتگاں کو یاد کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ عظمت رفتگاں جو تہذیبی حوالے سے، ثقافتی حوالے سے، قوم و ملت کے حوالے سے، سیاسی اور معاشرتی حوالے سے انھیں آج سے دور حاضر سے کہیں زیادہ مضبوط نظر آتے ہیں۔ ناصر اگر ماضی کی بات کرتے تو وہ غلط بھی نہیں ہم صرف انھیں قنوطی نہیں کہہ سکتے کہ وہ مایوس نہیں افسردہ ہیں۔ مایوس اس لیے نہیں کہ وہ یہ نہیں کہتے کہ اب کچھ ممکن نہیں بلکہ انھیں افسوس اس بات پر ہے کہ وہ قوم ، وہ معاشرہ جس کے پاس ایسے عظیم لوگ تھے، وہ عظیم لوگ جو اپنی مثال آپ تھے جو تمام تر میدانوں میں ،مختلف الجہات میں۔ لیکن ان لوگوں کے جانشین ہونے کے باوجود، ایسے اسلاف رکھنے کے باوجود اگر آج ہم معاشرتی اعتبار سے کمزور ہیں۔ آج اگر ہم ملی اور قومی اعتبار سے کمزور ہیں تو پھر ہمیں واقعی نوحہ گری کرنی چاہیے، واقعی ماتم کدے سجنے چاہیے۔ کہ یہ قوم جو اس قدر مضبوط اثاثہ رکھتی ہے اس کے باوجود اگر کمزور ہے تو پھر ہمیں واقعی ا فسوس کرنا چاہئے کیونکہ ہم نے اپنے پیروں پر مضبوط ہونے کی کوشش نہیں کی۔

ناصر کاظمی اپنے مخصوص آہنگ، اپنے مخصوص رنگ میں دور حاضر کی بات کرتے ہیں، دور حاضر کے کھوکھلے پن کا اظہار کرتے ہیں، دور حاضر میں پائی جانے والی کمزوریوں کی بات کرتے ہیں اور جب وہ ہر شعر کے ردیف یہ '' کیا ہوئے'' کی بات کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ایک طرف وہ اس خلا کو محسوس کر رہے ہیں جو آج کے معاشرے میں ہمیں نظر آتا ہے تو دوسری طرف وہ آرزو مند بھی ہیں کہ اے کاش! ان جیسا کوئی آئے۔ اے کاش! کوئی ان جیسا آئے جو ساحلوں پر گاتے تھے جو کبھی کشتیاں جلاتے تھے جو کبھی ہماری راہبری کرتے تھے، ہماری راہ نمائی کرتے تھے۔ کبھی دوستی، محبت اور خلوص کا درس دیتے تھے، کبھی عمارتیں بنا کر نظریات کا پر چار کر کے، فلسفہ زیست ہمیں نیا دے کر ہمارے لیے روشنی کی کرن بنتے تھے اور کبھی زمیں کا بوجھ اٹھا کر دراصل انسانی فلاح کا کام کر کے اپنا منصب بھی پورا کرتے تھے، اپنا مقصد بھی پورا کرتے تھے اور انسانیت کی بہتری کے لیے کام بھی کرتے تھے۔

یوں یہ نظم ناصر کے لہجے کی، ناصر کے آہنگ کی بہترین مثال بھی ہے اور شاید دور حاضر میں اس کی تفہیم کی ضرورت بھی ہے۔ ہم نے آپ کے نصاب میں شامل تمام شعرا کا مطالعہ مکمل کر لیا۔ ہم نے تیسرے لیکچر سے خصوصی مطالعات کا آغاز کیا تھا۔جس میں ہم نے میر تقی میر ، غالب،حالی، اکبر الہ آبادی، ڈاکٹر علامہ محمد اقبال ، حفیظ جالندھری، مجید امجد، فیض احمد فیض اور ناصر کاظمی کا مطالعہ کیا۔ اٹھارویں صدی سے شروع ہونے والا یہ سفر بیسویں صدی تک پہنچا تو اردو شاعری عالمی ادبیات میں کسی بھی زبان کا مقابلہ کرنے کے قابل ہو گئی۔ آج کسی بھی مغربی صنف شعر سے اردو شاعری کا تقابل کر سکتے ہیں۔ سب جانتے ہیں کہ میر غالب، اقبال ، فیض اور ایسے بہت سے شعرا کے انگیریزی، جرمن، فرانسیسی ، روسی اور دیگر بہت سی زبانوں کے تراجم ہوئے جو بذات خود اس بات کی دلیل ہیں ، اس حقیقت کے ترجمان ہیں کہ اردو ادب آج عالمی ادبیات میں کسی بھی زبان کا مقابلہ کر سکتا ہے۔

ہم نے جب اردو شاعری کی روایت پر بات کی تو ہم نے آغاز کیا چودھویں ، پندرھویں صدی سے، وہ دور کہ جب دکنی عہد میں اردو شاعری نے ابتدائی قدم اٹھانے سیکھئے، اپنے پیروں پر کھڑے ہونے کی کوشش کی، عہد طفولیت سے گزری اور پھر شمالی ہند میں آئی تو میر و سودا نے اس شاعری کو امر کر دیا۔ پھر غالب و مومن، حالی و اکبر، اقبال اور پھر بیسویں صدی کے شعرا کا ایک سمندر۔

ہم نے ابتدائی لیکچر میں بھی یہ بات کی تھی اور اب بھی یہی کہے گے کہ محض آٹھ، دس شعرا کا مطالعہ کر لینے سے ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہم نے اردو شاعری کی روایت کا احاطہ کر لیا کوئی بھی نصاب یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس میں کسی تاریخ کا، کسی روایت کا، کسی ارتقا کا مکمل طور پر احاطہ کیا گیا ہے مختلف تواریخ ادب لکھی جاتی ہیں ان میں مختلف شعرا کا ذکر ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود کوئی بھی مورخ یہ دعویٰ

نہیں کر سکتا کہ اس نے شروع سے لے کر آج تک کے تمام شعرا کا احاطہ کر لیا۔ ظاہر ہے کہ ہمیشہ نمایاں شعرا کا ہی احاطہ کیا جاتا ہے اور نمایاں شعرا ہی زندہ رہتے ہیں اور یاد رہے کہ تواریخ ادب ہو یا تواریخ سیاست یا تہذیب وثقافت کی تاریخیں ہمیشہ تاریخ زندوں کی ہوتی ہے۔ وہ زندہ لوگ جو اپنے دور میں زندہ رہتے ہیں اور ان کو لوگ جانتے ہیں۔
گم نام کردار صرف پانی کے قطرے ہوتے ہیں جو سمندر میں موجود تو ہوتے ہیں لیکن انھیں جانتا کوئی نہیں۔ ہم سمندر میں پانی کے قطرے نہیں دیکھتے ، ہم لہریں دیکھتے ہیں اور یہ نمایاں شعرا دراصل لہریں ہوتی ہیں اور نصاب کی بات کی جائے تو نصاب میں ہم وقت کی قلت کے پیش نظر انتہائی مختصر اور چنیدہ لوگوں کو ہی شامل کر سکتے ہیں۔ آپ جانتے ہیں کہ آپ کا یہ کورس تین کریڈٹ کا ہے جس کو پنتالیس لیکچرز میں تقسیم کیا گیا ہے۔ لہذا ہم اس میں پندرہ بی شعرا کو شامل نہیں کر سکتے تھے۔
جو شاعر ہم نے شامل کیے ان کی خصوصیت یہ ہے کہ اٹھارویں صدی جو کہ میر و سودا سے عبارت ہے اور اس صدی میں میر کو میر کارواں ہونے کا شرف حاصل ہے اگر ہم انیسویں صدی کی بات کریں تو اس صدی میں بہت سے شعرا آئے ہو ں گے ہم نے جب غالب کی بات کی اور خصوصی طور پر اردو شاعر ی کے ارتقا کی بات کی تو اس وقت تذکرہ کیا گیا تھا کہ غالب کے علاوہ مومن، شاہ نصیر دہلوی ، داغ دہلوی یا بہادر شاہ ظفر، ابراہیم ذوق اور ایسے دوسرے بہت سے شعرا کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے۔ لیکن جب ہم امتیاز کی بات کرتے ہیں۔ جب ہم نمائیدہ شاعر کی بات کرتے ہیں تو نظر انیسویں صدی میں سب سے پہلے غالب پر آ کر ٹکتی ہے ۔
اس کے بعد اگر جدیدیت کی بات کی جائے تو اس دور کا احاطہ کرنے کے لیے ہم نے حالی و اکبر کا مطالعہ کیا۔ یہ وہ دور تھا جب مسلمانان ہند اصلاحی دور سے گزر رہے تھے ایک طرف سرسیدکی تحریک تھی تو دوسری طرف ‘‘ ادوھ پنچ’’ میں لوگوں کا اپنا مخصوص انداز تو ہم نے حالی اور اکبر کا مطالعہ کیا۔ اور ہم نے آپ کو اس لیکچر میں بھی بتایا تھا کہ حالی نے ماضی کی عظمت کی بازیافت کی اور اکبر نے قوم کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا طنز و ظرافت کے انداز میں۔
اس کے بعد بیسویں صدی کی بات ہوئی تو ہم نے تذکرہ کیا علامہ محمد اقبال کا۔ اقبال وہ نابغہ روز گا ر ہستی ہیں کہ اگر ہم نصابی صورت حال کے حوالے سے بات کریں تو تاریخ کے طالب علم بھی پڑھتے ہیں، سیاسیات کے طالب علم بھی اقبال کے مطالعے کے بغیر مسلم افکار کو سمجھ نہیں پائیں گے اور اگر معاشرے کی بات کی جائے تو شو شیالوجی کے طالب علم بھی اقبال کو نظر انداز نہیں کر سکتے اور ادب تو وہ موضوع ہے جیسے اقبال نے اپنا وسیلہ اظہار بنایا وہ خواہ سیاسی افکار ہو یا مذہبی افکار ہوں یا معاشرتی نوعیت کے افکار ہوں۔ اقبال نے دراصل شاعری کے ذریعے ان تمام افکار کا پرچار کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انھوں نے نثر کے میدان میں بھی کچھ کام کیا لیکن ہمارے پاس شاعر اقبال پہلے پہنچتا ہے ہم شاعر اقبال سے آشنا ہو کر ان کے نثری افکار تک جاتے ہیں لہذا ہم نے اقبال کی شاعری کا مطالعہ کیا۔
پھر بیسویں صدی میں رومانوی تحریک تھی تو رومانوی تحریک کے نمائیدہ شاعر حفیظ کا مطالعہ کیا تاکہ ایک طرف ہم رومانویت کے متعلق جان سکیں اور دوسری طرف اردو شاعری کی وہ صنف جیسے آج ہم تقریباً بھلا چکے ہیں۔ آج اسے ہم ادبیت میں جگہ ہی نہیں دیتے۔ ہم بات کر رہے ہیں گیت کی جس میں ہم دیکھ سکتے ہیں کہ حفیظ نے اسے کس مقام پر پہنچا دیا۔ حفیظ کا گیت آخر کیوں اتنا مضبوط تھا کہ انھیں ہمیشہ ادبی روایت میں شامل کیا جاتا ہے۔
پھر اس کے بعد ہم نے مجید امجد کا مطالعہ کیا ان کے ہیئتی تجربات کے حوالے سے، آزاد نظم میں ان کے مقام کے حوالے سے، ان کے مخصوص نظریہ وقت کے حوالے سے اور پھر ہم نے بات کی فیض پر، وہ فیض جنہوں نے رومان اور حقیقت کے امتزاج کی بہترین مثال پیش کی اور آخر میں ہم نے بات کی ناصر کاظمی پر۔ ہمارے سفر کا آغاز بھی ایک دھیمے لہجے کے شاعر سے ہوا اور اختتام بھی ایک دھیمے لہجے کے شاعر پر ہوا۔
یہ روایت آج بھی جاری ہے اردو شاعر ی ناصر پر ختم نہیں ہوئی اور نہ ہی ان آٹھ نو شاعروں کے علاوہ اردو میں اور کوئی بڑا نام نہیں۔ بلکہ اگر ہم بات کریں غزل کی تو غزل کے میدان مین احمد ندیم قاسمی یا فراق گورکھ پوری، فانی بد ایونی، ساغر صدیقی اور ان کے بعد دور حاضر کی بات کی جائے تو احمد شہزاد، فراز، منیر نیازی اور ایسے بہت سے شعرا کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے۔
اگر ہم نظم کی بات کریں تو ہم نے فیض اور مجید کی بات تو کر لی لیکن ن۔م۔ راشد، میرا جی،اختر الایمان، جیلانی کامران، اور ان کے بعد اگر آج کی ہم بات کریں تو امجد اسلام امجد اور ایسے بہت سے شعرا کا تذکرہ

کیا جا سکتا ہے اس کے علاوہ اگر نسائی لہجے کی بات کی جائے جس نے وقت کے ساتھ ساتھ ترقی کی اور ہمارے سامنے فہمیدہ ریاض، نوشی گیلانی، پروین شاکر، کشور ناہید اور ایسے بہت سے دوسرے نام آئیں گے۔ لیکن بات یہ ہے کہ جب بھی نمایاں شاعری یا شعرا کی بات ہو گی تو آپ کے نصاب میں وہ شاعر شامل کیے گے جن کو جان کے آپ اردو شاعری کے اہم موضوعات سے، اردو شاعری کے ارتقا سے بنیادی نوعیت کا علم کماحقہ حاصل کر سکتے ہیں۔ بہرحال انسان کی ایک فطرت ہے کہ ہم وقت گزرنے کے بعد عظمتوں کا تعین کرتے ہیں۔ بہت کم شاعر ہوتے ہیں جنہیں ان کی زندگی میں ان کا مقام مل جاتا ہے۔ یہ خوش قسمتی میر کو حاصل ہوئی کہ وہ اپنے زمانے ہی میں میر کاروانِ غزل ہو گے۔ یہ خوش قسمتی اس حکیم الامت کی تھی جیسے قدرت نے نام کا نہیں بلکہ افکار کا اور فن کا اقبال بھی کر دیا۔ یہ خوش قسمتی اس باغی کو حاصل ہوئی کہ جس کے معنی و مفاہیم کا فیض آج بھی جاری و ساری ہے اور وہ اسم بامسمیٰ ہو کر فیض ہو جا تاہے۔
بہت سے شاعر ہیں جیسے کہ ہم نے مجید امجد کا تذکرہ بھی کیا کہ انھیں اپنے دور میں کوئی پہنچان نہیں پاتا اب دیکھنا یہ ہے کہ موجودہ دور ہمیں کیا دیکھتا ہے۔ آج بھی بہت سے بڑے شاعر ہمارے درمیان موجود ہیں۔ بہت سے بڑے نام ماضی قریب میں ہم سے جدا ہو گے آنے والا وقت یہ طے کرئے گا کہ فراز کون ہے۔ آنے والا وقت یہ بتائے گا کہ کون محسن تھا، محسن ادب کون ہوا۔ بہرحال ہم تفصیلات میں جانے کے نہ متحمل ہو سکتے ہیں اور منہ ہی ایسا ہو سکتا ہے لیکن نظر رکھیئے اردو ادب پر دیکھئے معانی ومفاہیم کا ایک گہرا سمندر، ایک ایسا نہ ختم ہونے والا سلسلہ کہ جس سے آپ اپنی زندگی کے متعلق، اپنی منشا کے مطابق آپ بہت کچھ اخذ کر سکتے ہیں، بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں اور کوشش کیجئے کہ ہم مل کر اس تصور کو بدلنے کی کوشش کریں کہ ہم کتبوں پر سے عظمت کے نشانات نہ ڈھونڈیں۔ ہم زندہ چہروں پر روشنیوں کے نور یا زندوں چہروں پر عظمت کا ٹیکا لگا سکیں۔ موت کے بعد ہم بہت سے لوگوں کی عظمت کا اعتراف کر لیتے ہیں لیکن زندگی میں انھیں نہیں پہنچان پاتے۔ کوشش کیجئے کہ ہم زندہ چہروں کے ساتھ، چلتی سانسوں کے ساتھ اور لہو کی روانی کے ساتھ عظمت کا اعتراف کریں۔ آئیدہ لیکچر میں ہم اردو نثر پر بات کریں گے اور دیکھے گے کہ اردو نثر نے اپنا سفر کن مدارج سے طے کیا اور آج وہ کس مقام پر ہے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۱۹

ہم اس کورس کے تقریباًوسط میں پہنچ چکے ہیں اور ابتدائی لیکچر میں ہم حصہ شعر کو مکمل کر چکے ہیں۔ حصہ شعر کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم نے اردو شاعری کی روایات میں اٹھارویں صدی سے بیسویں صدی تک کا سفر کیا اور شاملِ نصاب شعرا کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم نے مختلف رجحانات کا جا ئزہ لیا آج کے لیکچر سے ہم آغاز کر رہے ہیں اردو کی نثری روایت کا شاعری چنیدہ الفاظ کے بیان کا نام ہے نثر بھی تخلیق کی متقاضی ہوتی ہے لیکن نثر میں وہ موسیقیت وہ آہنگ نہیں پایا جاتا جو شاعری کا طرہ ہے یا شاعری کا خاصا ہے نثر ہر عمل میں عموماً شاعری کے بعد ہی شروع ہوئی اور اگر ہم اردو شاعری یا اردو نثر کا جائزہ لیں تو ہم دیکھتے ہیں اردو میں بھی نثر کا آغاز شاعری کے بعد ہوا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ محققین جو اپنی تحقیقی سفر میں نکلتے ہیں تو وہ اردو نثر یا اردو شاعری قدیم دور میں بھی دریافت کر لیتے ہیں لیکن ہم ذاتی طور پر سمجھتے ہیں کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ میں اپنی تحقیقات کو بدلتے رہنا چاہیے اپنے نتائج کو اسرِ نو دیکھنا چاہیے کہ وقت کے ساتھ ساتھ جب زبان مختلف اِرتقائے مراحل سے گزرتی ہے تو پھر اس میں کچھ ایسی تبدیلیاں آجاتی ہیں کہ وہ روایت وہ نقطہ آغاز یا وہ نقشہ اول کہ جسے ہم اول قرار دے سکتے ہیں وقت گزرنے کے ساتھ وہ گوشہءگم نامی میں چلا جاتا ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجیے کہ زبان آج سے سو سال پہلے یوں محسوس ہوتا تھا دکنی اسلوب کے باوجود اردو محسوس ہوتی تھی۔

اگر ہم اس کا جائزہ لیں تو وہ ہمیں اردو سے زیادہ مقامی بولیوں سے زیادہ متاثر ہوتی نظر آتی ہے فی الحال اس سلسلہ میں ہم گہرے یا عمیق تحقیقی مطا لعہ میں نہیں جا سکتے لہذا ہم اپنی بحث کو وہیں تک رکھیں گے جہاں تک اب تک کے ناقدین اور محققین نے اسے رکھا یہاں یہ بات میں ضرور کہے گے کہ ہمیں اس امر کو ماننے کے لئے اس حقیقت کے لئے تیار ضرور رہنا چاہیے کہ وقت میں صرف حال یا مستقبل کا تعین نہیں کیا جاتا بلکہ ہم ما ضی میں اخذ کردہ نتائج کو بھی ایک مرتبہ پھر دیکھ سکتے ہیں اُن پر عمل کر سکتے ہیں ان پر ریویو کی گنجائش بہرحال ہوتی ہے۔

اردو نثر پر جب ہم نے پہلا لیکچر دیا تھا تو ہم نے یہ بات کی تھی کہ اردو زبان کا آغاز مسلمانانِ ہند کے بعد ہوا۔ اردو نے جداگانہ تشخص ہندوستان میں مسلمانوں کے بعد شروع کیا۔ سلاطین کے دور میں اردو آہستہ آہستہ اپنے ارتقائی مراحل سے گزر رہی تھی لیکن اس وقت تک اسے جداگانہ طور پر ایک الگ زبان کہنا آسان بات نہیں تھی کیونکہ پنجاب میں اس پر ہریانوی اور گجری اثرات تھے اور جنوب ہند پر اس اردو دکنی اثرات اس حد تک غالب تھے کہ اردو کا گمان کرنا قدرِ مشکل تھا۔ ہوا کچھ یہ کہ فارسی اور پنجابی اور عربی ان تین زبانوں نے اردو کو بہت متاثر کیا۔

آج کے اس لیکچر میں ایک بنیادی سی بات اور کرنا چاہے گے یا اضافہ کرنا چاہے گے کہ ہمارے ہاں عموماً یہ خیال کیا جاتا ہے کہ اردو، عربی، فارسی اور مقامی زبانوں کے اختلاط سے وجود میں آئی اس کوئی شک نہیں کہ یہ بات حقیقت ہے لیکن اس بات کو دیکھنا یا اس بات کو پرکھنے کے مختلف انداز ہو سکتے ہیں ایک طریقہ کار یہ ہے کہ مقامی اثرات نے یا مقامی زبانوں نے فارسی، عربی کے کچھ الفاظ تراکیب، جملاتی ساخت اخذ کی اور ایک نئی زبان بن گئی یا دوسرا طریقہ کار یہ ہے کہ فارسی اور عربی نے پنجابی کچھ لیا اور نئی زبان بن گئی یہ دو مختلف زاویہ نگاہ ہیں پہلے زاویے نگاہ کے مطا بق ہم یہ کہتے ہیں کہ بنیادی طور پر اردو کا خمیر ہندوستان کی مٹی سے اُٹھا پھر دوسرے نظریے میں ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ دراصل اردو کی پیدائش کا باعث عربی اور فارسی کا مقامی زبانوں سے اختلاط تھا اس سے یہ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے کہ شاید اردو بنیادی طور پر عربی اور فارسی سے نکلی ہے حالا نکہ ایسی بات نہیں بنیادی طور پر اردو مقامی ہے اور ہمیں اسے مقامی ہی رکھنا چاہیے۔

شاید یہی وہ غلطی ہے کہ جس کے نتیجے میں ہم نے ہر اس صفت کو ہر اس رجحان کو جس میں مقامیت زیادہ پائی جاتی تھی عموماً اردو ادبیات میں ہم نے اسے رد کیا۔ ہم نے ابتداء میں عرض کی تھی خاص طور پر اردو ارتقاء پر جب ہم نے بات کی تھی کہ ہم نے گیت کو رد کیا حفیظ پر بات کرتے ہو

ئے ہم نے اس بات کا تذکرہ کیا کہ گیت کو آج کے دور میں ادبی صفت کم ہی گردانا جاتا ہے اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ گیت خالصتاً مقامی صنف شعر ہے۔

بہر حال جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اردو بنیادی طور پنجابی، ہریانوی اور دکنی زبان سے مل کر معرض وجود میں آئی۔اس پر جب عربی اور فارسی کے اثرات پڑے تو اس کا جداگانہ تشخص بن گیا تو اس مطلب یہ ہوتا ہے کہ اردو بہر حال کتنی ہی فارسیت کے قریب ہو خواہ کتنا ہی اس میں عربی کا لہجہ پایا جائے لیکن اس کے باوجود اردو ہماری مقامی زبان ہے۔

جیسے اس کو سادہ سی دو مثالوں سے سمجھتے کی کوشش کرتے ہیں کہ اگر ہم بولتے ہیں کہ" یہ کتاب میری ہے" اب اگر ہم فارسی ترجمہ کریں تو جملہ کچھ یوں ہو گا کہ "ایں کتاب من است" جبکہ اسی جملے کا ہم پنجابی میں ترجمہ کریں تو یہ ہو گا کہ "اے کتاب میری اے" اب ان تینوں جملوں کو دیکھئے کہ یہ کتاب میری ہے، ایں کتاب من است اور اے کتاب میری اے اب تینوں جملوں میں جو الفاظ مشترک ہیں وہ ہیں تینوں میں اسمائے ضمیر یا اسمائے اشاروی"یہ، اے یا ایں" یہ بنیادی طور پر پہلے آرہے ہیں اس کے بعد کتاب دونوں میں کتاب ہے۔"من است' میری ہے" ٹھیک ہے تینوں جملے درست ہو گئے اب ہم اردو، پنجابی اور فارسی کو اس بنیاد پر ایک دوسرے کے اتنے قریب سمجھتے ہیں کیونکہ اس میں جملاتی ساخت با لکل یکساں ہے 'ایک جیسی ہے لیکن ہم اگر اردو اور پنجابی کا مطالعہ کریں زبان کا لسانیاتی اعتبار سے تو ان دونوں جملوں کو اردو اور پنجابی یوں بھی بنا تی ہے کہ پنجابی میں" یہ میری کتاب ہے یا اے میری کتاب اے" یعنی اس میں ہمارے جو اسمائے ضمیر ہیں وہ مفعول سے پہلے بھی آجاتے ہیں۔ جبکہ فارسی میں ہمارے پاس ایسا کوئی طریقہ نہیں فارسی میں خواہ اسمائے ضمیر منفصل کی بات کریں یا متصل کی بات کریں دونوں صورتوں میں وہ بعد میں آتے ہیں جبکہ اردو اور پنجابی ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہیں اس سادہ سے جملے اس سادہ سی مثال کا مقصد یہ بتانا تھا کہ بہر حال اردو نے پنجابی سے مقامی زبانوں سے زیادہ اثرات قبول کیے ہیں اپنی جملاتی ساخت کے لحاظ سے خاص طور پر جداگانہ تشخص دینے میں اس میں کوئی شک نہیں فارسی نے ایسا اہم کردار ادا کیا یا شاید وہ جو ہمارے ہندوستان کے لوگوں کی جو بنیادی طور پر جو حس رہی ہے یا ان کا طرزِ عمل رہا ہے' با ہر سے آنے والی روایت کو زیادہ قبول کرتے ہیں خواہ وہ مغرب کی ہو یا مشرق یعنی اہل فارس کی ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ اردو زبان مقامی اثرات کے بہر حال زیادہ قریب ہے ہمیں یہ بات ہمیشہ ذہین میں رکھنی چاہیے کہ مقامی اثرات اردو کے لحاظ سے صحت مند بھی ہیں موثر بھی ہیں اور مضبوط بھی موثر بھی۔

ہم اس لئے کہہ رہے ہیں کہ جب آپ اپنی مٹی کی خوشبو محسوس کرتے ہیں جب آپ اپنی روایات کی حقیقت کو جانتے ہیں تو آپ کا ادب زیادہ مو ثر ہو جاتا ہے زیادہ متحرک ہو جاتا ہے لیکن ہماری تہذیب 'ہماری ثقافت اور ہماری معاشرت ان سے مختلف ہوتی ہے زبان ادب ہمیشہ تہذیب ثقافت اور معاشرت کے عکاس ہوتے ہیں بہر حال یہ وہ بنیادی نقطہ تھا جسے ہم آپ کے گوش گزار کرنا چاہتے تھے اس لیے کہ جب ہم اردو نثر کے ارتقاء کا جائزہ لیں گے تو ہم بارہا مواقع پر یہ محسوس کریں گے کہ بیرونی اثرات نے اردو کو ترقی دی اردو نثر کو ارتقائی مراحل کی طرف گا مزن کیا اور اردو نثر نے اپنے پاؤں پر کھڑے ہونے کا فن سیکھا۔

یہی وہ وسباب ہیں یا یہی وہ محرکات ہیں جسے ہم عموماً بیرونی اثرات سے مشروط کر دیتے ہیں حالانکہ جہاں تک زبان کا تعلق ہے یہ بنیادی طور پر مقا می لہجوں مقامی انداز میں کافی عرصے سے برصغیر میں بولی جاتی تھی اس سے آگے بڑھیں تو ہم بات کریں گے اردو نثر کے اِرتقاء پر یعنی اردو نثر کا آغاز اور پھر اردو نثر کے ترقیاتی مراحل کی۔

اردو نثر کی ترقی ابتدا میں بطور ادبی زبان کی نہیں ہوئی۔ فاتحین برصغیر میں آئے مقامی زبانوں سے بیرونی زبانوں کا اختلاط ہوا وقت گزرنے کے

ساتھ ساتھ جداگانہ حیثیت حاصل کرنا شروع کی تو تب تک ادب اردو زبان کا مقصود ہی نہیں تھا اب تک یہ زبان رابطے کی زبان تھی میل جول کی زبان تھی ایک ایسی زبان جس میں باہر سے آنے والے یہاں کے مقامی لوگوں کے ساتھ با آسانی ابلاغ کر سکیں۔ یہ زبان ان دونوں معاشروں کو وسیلہ اظہار فراہم کر سکیں۔

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ آہستہ آہستہ زبان کا سانچہ بنتا چلا گیا زبان کے سانچے تشکیل پاتے گئے اور پھر آہستہ آہستہ شاعری کے بعد اردو کی ادبی روایت کو رواج ملتا گیا۔ ابتداء میں کیا ہوا؟ ابتداء میں اردو نثر کو تحریری زبان کا درجہ دیا تو علماء کرام نے ' صوفیا کرام نے 'خاص طور پر اس سلسلہ میں صوفیا کرام کی خدمات کو ہم نظر انداز نہیں کر سکتے کیونکہ ان صوفیا کرام کے مذہبی رسائل تھے ان کے مریدین کے جمع کردہ ملفوظات تھے جس کے نتیجے میں اردو زبان آہستہ آہستہ اپنی جداگاہ حیثیت کی طرف بڑھتی چلی گئی اس سلسلہ میں " عین الدین گنج العلم "جن کی زندگی ۱۳۰۶ء سے ۱۳۹۲ء تک ہے ان کا نام سب سے پہلے لیا جاتا ہے ہماری تحقیقات میں اسے اتفاق کی بات یا دلچسپ بات کہیے کہ ہر تاریخ ادب میں اس کا تذکرہ تو ملتا ہے لیکن عموماً ناقدین یہ ضرور کہتے ہیں اس کے متعلق ہم تیعقن سے نہیں کہہ سکتے، ہم یقین سے نہیں کہہ سکتے کہ ان کی تحریریں کون سی تھی یا انہوں نے کیا کچھ لکھا تھا ان کے رسائل نمونے ہمیں آج تک صحیح طور پر دستیاب نہیں ہو سکے۔

ان کے بعد نام آتا ہے "جناب خواجہ بندہ نواز گیسو دراز " کا جن کی کتاب " معراج العاشقین " کو اردو زبان میں لکھی جانے والی پہلی نثری کتاب کا درجہ بھی حاصل ہے ان کے بعد نام لیا جا سکتا ہے " حضرت شاہ میراں جی "کا جن کی چار تصانیف کا تذکرہ ملتا ہے اور انھیں میں ایک تصنیف "سب رس " بھی ہے شاہ میراں جی ۱۴۹۲ء میں فوت ہوئے۔

ان کے بعد دکنی عہد میں اردو نثر علمائے کرام کے فیض سے ہی آگے بڑھتی ہے اور ہمیں نام ملتے ہیں "برھان الدین جانن "کے پھر ان کے بعد " میراں جی یعقوب " اور پھر "میراں جی خدا نما " یہ وہ نام ہیں جن کا تذکرہ خاص طور پر صوفیا کرام کے حوالے سے اور تصوف کی تعلیمات کے حوالے سے کیا جاتا ہے اور تصوف کے روایت کے لوگ ان کے ناموں سے ان کی خدمات سے ان کے خیالات سے بخوبی آگاہ ہیں لیکن یہ تمام لوگ نہ ادب کو تخلیق کر رہے تھے اور نہ ہی ادب ان کا مطمع نظر تھا۔ بلکہ انہوں غیر شعوری طور پر اردو کے ارتقاء پر اہم کردار ادا کیا۔

ان کے بعد جس تصنیف کو اردو کی پہلی ادبی تصنیف کہا جاتا ہے جس کا تذکرہ ہم کریں گے وہ ہے ملا وجہی کی " سب رس " ۔ ملا وجہی اردو شاعری کی روایت کے حوالے سے بھی اہم ہیں انہوں نے قصیدہ گوئی بھی کی اور مرثیہ گوئی بھی اور غزل گوئی میں بھی خاصی مہارت تھی لیکن اردو کے پہلے نثر نگار ہونے کا مقام اور مرتبہ ملا وجہی کو حاصل ہے اردو شاعری میں ان سے پہلے بہت سے نام آتے ہیں لیکن اردو کی ادبی نثر کا آغاز ملا وجہی سے ہوا ڈاکٹر فرمان فتح پوری اپنی کتاب اردو نثر کا ارتقاء میں لکھتے ہیں کہ:

" نثر صرف تمثیل اور داستان نگاری تک محدود نظر آتی ہے اور اس میں ملا وجہی کی
سب رس، جس میں حسن عشق کو بطور کردار پیش کر کے ایک خوب صورت
داستان بنا دیا گیا، اردو نثر کی پہلی مکمل ادبی کتاب قرار پائی ہے سب رس چونکہ
عہدِ اکبری کی تصنیف ہے اس لیے اس لیے اردو کی نثری تاریخ چار سو سال سے
زیادہ پرانی کہلانے کی مستحق ہے "

ٍ نثر وجہی کی کیا خصوصیات ہیں اور ادب میں اس کی کیا اہمیت ہے اس پر ہم ابھی بات کریں گے آئیندہ منٹوں میں۔ ایک بات م ہم ایہاں ضرور کہنا چاہیں گے کہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے یہ لکھا تھا کہ ملا وجہی کی یہ کتاب، ملا وجہی کی یہ داستان عہدِ اکبری کی تصنیف ہے جبکہ حقیقت یہ ہے کہ تمام

تر مورخین اور تمام تر محققین اس بات پر متفق ہیں کہ ملا وجہی نے یہ کتاب یعنی سب رس ۱۶۳۵ء میں مکمل کی۔ اور تاریخ یا سیاسیات کا مطالعہ کرنے والے جانتے ہیں کہ عہدِ اکبری ۱۶۵۸ء سے لے کر ۱۷۰۵ء تک محدود ہے اس کے بعد جہانگیر یا پھر شاہ جہاں کا دور ہو گا جب ملا وجہی نے اپنی یہ کتاب مکمل کی تھی۔ ہم یہاں یہ نہیں کہنا چاہتے کہ ڈاکٹر موصوف سے یہ غلطی شعوری سطح پر ہوئی ہو گی چونکہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے ایک ضخیم کام اس حوالے سے کیا ہے اس میں انہوں نے تفصیلاً وجہی کے حالاتِ زندگی اور ان کی تصانیف پر بات کی ہے لیکن یہاں ہم آپ لوگوں کو یہ بتانا چاہتے ہیں کہ بعض اوقات ناقدین یا محققین غیر شعوری طور پر کچھ ایسی غلط Statement دے جاتے ہیں جیسا کہ اب اس میں یہ کہا گیا ہے کہ کیونکہ اس کا تعلق عہدِ اکبری سے ہے۔ اب ایک بات جو شاید ڈاکٹر موصوف یہاں واضح کر سکتے تھے کہ عہدِ اکبر میں شاہ میراں جی کی ایک کتاب تھی جس کا نام سب رس تھا اس کا تعلق حسن و دل سے نہیں تھا' حسن کے اس قصے نہیں تھا لیکن بہر حال اسی نام کی ایک کتاب انہوں نے لکھی تھی ممکن ہے ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس کا ذکر کرنا چاہتے ہوں گے لیکن بہر حال ایک جملے کے نتیجے میں ابہام ضرور پیدا ہو جاتا ہے۔

ہم ملا وجہی کی سب رس کا تذکرہ ہم کر رہے تھے ملا وجہی نے ایک کتاب جیسا کہ ہم نے پہلے گزارش کی کہ ۱۶۳۵ء میں مکمل کی ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے بیان میں بھی آپ نے دیکھا کہ یہ کتاب تمثیلی داستان ہے۔ تمثیلی داستان ہم اس داستان کو کہتے ہیں یا تمثیلی قصہ ہم اس قصہ کو کہتے ہیں جس میں قصہ گو یا داستان گو خصوصیات یا اوصاف کو' غیر مرئی حرکات کو یعنی صفات کو کرداروں کی صورت میں پیش کرتا ہے جیسا کہ اس قصے میں ملا وجہی نے عقل، حسن اور عشق جیسے اوصاف کو بطور کردار پیش کیا ہے یہی وجہ ہے کہ ہم اسے تمثیل کہتے ہیں۔ یہ قصہ دراصل سب رس ملا وجہی کی اپنی تصنیف نہیں ہے۔ یوں کہہ لیجئے طبع زاد تصنیف نہیں بلکہ یہ فارسی قصے، قصہ حسن و دل کا ماخوذ ترجمہ ہے ایک ایسا ماخوذ ترجمہ جسے ماخوذ سے زیادہ آزاد ترجمہ بھی کہا جا سکتا ہے یعنی اس میں لفظی یا محاورتاً قصہ حسن و دل کی پیروی نہیں کی گئی بلکہ بنیادی کہانی سے ماخوذ کر کے اسے اپنے ہندوستانی بیان کے مطابق کر دیا گیا ہے لیکن وجہی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اس وقت کی اردو زبان میں جو آج جیسی قدرت نہیں رکھتی تھی جس میں آج کی طرح روز مرہ محاورات کا عام استعمال نہیں تھا جسے ادبی زبان تصور ہی نہیں کیا جاتا تھا بلکہ اسے محض بول چال کے لیے وسیلہ اظہار مانتے تھے لیکن جب کبھی ادب کی بات ہوتی تو شاعری کی حد تک اردو کو وسیلہ اظہار تصور کیا جاتا تھا لیکن تب نثر اردو کو ادبی تصور نہیں کیا جاتا تھا لیکن ملا وجہی نے اس کتاب میں نظم اور نثر کو کچھ ایسا گھلا ملا کر پیش کیا' کچھ ایسا اختلاطی عمل کیا کہ جس کے نتیجے میں ان کا سلوب بھی انفرادی بن گیا اور انہیں اردو کے پہلے ادبی نثر نگار ہونے کا مرتبہ بھی مل گیا۔ اب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ کس نوعیت کی نثر تھی جس کے باعث ہم وجہی کو اردو نثر نگاری کا موجد کہتے ہیں اس کی ایک مثال ہم آپ کو دیں گے مثلاً ایک جگہ پر وجہی لکھتے ہیں کہ:

''جس دل ربا شہر میں یو دل آرام باغ ہے اس دل ربا شہر کا ناؤں دیدار، اس دل آرام
باغ کا لقب رخسار ہے، اس باغ میں ایک چشمہ، اس چشمے کا ناؤں دہن، منموہن،
جگ جیون' بھوتیچ میٹھا جوں نبات' اس چشمے توں منتا سوں آبِ حیات۔ اس چشمے پر
جاوے گا تو پاوے آب حیات۔''

(سب رس: ملا وجہی)

اس اقتباس میں آپ کو چند الفاظ نامانوس معلوم ہوئے ہوں گے ظاہر ہے کہ یہ اقتباس آج کا نہیں آج سے ایک سو سال پرانا نہیں بلکہ یہ اقتباس کم و بیش تین ساڑھے تین سو سال پرانا ہے لہذا اس میں وہ دکنی الفاظ بخوبی دیکھے جا سکتے ہیں جو اس وقت کی اردو زبان کا خاصا تھے۔ آج اس زبان پر ہمیں بدوی اثرات بھی محسوس ہوتے ہیں یا ہم اس میں اجنبیت بھی محسوس کرتے ہیں ہر حال نقش اول ایسے ہی دھندلے ہوا کرتے ہیں ہمیں

اس بات کا احساس رکھنا چاہیے کہ آج سے تقریباً تین چار سو سال قبل جس شخص نے اردو نثر کے میدان میں قدم رکھا تھا اس کے سامنے کوئی نمو نہ کوئی مثال نہیں تھی بلکہ وہ اپنے فن کا خود ہی موجد بھی تھا اپنے فن کا خود ہی خاتم۔

بہر حال وجہی نے اردو نثر کو ابتدائی نقوش دیئے۔ اس نے پہلا سنگِ بنیاد رکھا اس کے بعد سولھویں سترھویں صدی میں کوئی اور خاص ادبی نثر کی مثال نہیں ملتی اس دور میں بعد ازاں یعنی وجہی کے بعد بھی مذہبی رسائل کا سلسلہ جاری و ساری رہا پھر قرآن کی تفاسیر بھی ہمارے سامنے آئی لیکن ان ادبی نثر بہر حال مفقود ہی رہی۔

وجہی کے بعد ادبی نثر کا دوسرا سنگِ میل آتا ہے ۱۷۳۱ء میں فضل علی فضلی کی تصنیف ''دہ مجلس / کربل کتھا'' فضلی کے اس تصنیف کے مصنف کے متعلق اختلاف پایا جاتا۔ اس کے متعلق کچھ ناقدین کا یہ کہنا ہے کہ یہ ۱۷۳۱ء سے معرضِ وجود میں آئی اور کچھ کا یہ کہنا ہے کہ فضلی نے یہ تصنیف ۱۷۳۹ء میں مکمل کی، بہر حال ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اٹھارویں صدی کی چوتھی دہائی میں فضلی نے کربل کتھا یا دہ مجلس کے نام سے اپنی تصنیف مکمل کی، جیسا نام ہی سے ظاہر ہے اس تصنیف میں واقعاتِ کربلا کو بیان کیا گیا ہے اس سے قبل واقعاتِ کربلا کا بیان مرثیہ گوئی کی صورت میں نظم کیا جا رہا تھا مگر نثر میں ایسا نہیں کیا جاتا تھا کیونکہ اس وقت شاعری بھی بہر حال کوئی بہت زیادہ ترقی یافتہ صورت تک نہیں پہنچی تھی لہذا مرثیہ معروضیت پر مبنی تھا اس میں جذبات، احساسات اور کیفیت کو موثر انداز میں پورا پیش نہیں کیا جاتا تھا جس کے نتیجے میں ''بین'' میں کوئی امتیاز یا وہ اثر نظر نہیں آتا تھا۔

ملا وجہی نے اس خیال کے پیشِ نظر کہ ان سے پہلے نثر کے اس قصے کو کسی نے بیان نہیں کیا اور شاید وہ نثر میں وہ رنگ پیدا کر پائیں جو شاعر اب تک نہیں کر پا رہے تھے لہذا انہوں نے واقعاتِ کربلا کو کربل کتھا / دہ مجلس کے نام سے نثر میں محفوظ کیا۔ ان کو اپنی اس اولیت کا احساس خود بھی تھا کہ انہوں نے لکھا کہ:

> '' لہذا پیش ازیں کوئی اس صفت کا نہیں ہوا مخترع۔ اور اب تک ترجمہ فارسی بزبان ہندی
> نثر نہیں ہوا مستمع۔ اس اندیشہء عمیق میں غوطہ کھایا اور بیان تاّمل و تدبیر میں سرگشتہ ہوا۔
> لیکن راہ مقصود نہ پائی۔ ناگاہ نسیم عنایت الٰہی گلشن افکار پر احتراز میں آ، یہ بات آئینہ خاطر
> میں یوں دکھلائی کہ یہ فکر عظیم بغیر امداد ارواح مقدس حسنین علیہم السلام حسب خواہش محبوں
> کے سرانجام نہ پاوے۔''

آپ نے دیکھا کہ یہ اندازِ تخاطب عام طالبِ علموں کے لئے یا آج کل کے اردو کے طالب علموں کے لیے بھی سمجھنا قدرِ دشوار ہے۔ ہم دیکھتے ہیں اس میں جملہ عموماً مصرعے کی طرف زیادہ جھک جاتا ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ قریب آ جاتا ہے یا یوں کہہ لیجیے کہ جملہ معروضی سطح پر نامکمل سا محسوس ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے جملہ بعض اوقات طویل ہو جاتا ہے' معروضی سطح پر اس میں خاص طرح کی نامکملیت پائی جاتی ہے۔ کہیں فارسیت زیادہ غالب ہو جاتی اور کہیں مقامی اثرات زیادہ اوپر آ جاتے ہیں۔ آج کی اردو سے یہ اقتباس بھی بہر حال آپ کو مختلف لگا ہو گا لیکن اردو نثر کے ارتقاء میں اس کی اہمیت یہی ہے کہ وجہی کے بعد یعنی کم و بیش ایک سو سال کے بعد دوسرا نثری نمونہ تھا جس پر ادبی نثر کا اطلاق کیا جا سکتا ہے اس کے بعد اس دور میں ہمیں چند ایک تحریریں ملتی ہیں۔ مذہبی میدان میں تفاسیر اور قرآنی آیات کا سلسلہ جاری ہوتا نظر آتا ہے لیکن ان ادبی میدان خالی ہی نظر آتا ہے۔

اس سلسلے میں اگلا اہم قدم ''میر عطا حسین خان تحسین'' کی ''نو طرزِ مرصع'' ہے، یہ کتاب ۱۷۷۵ء میں مکمل ہوئی۔ نو طرزِ مرصع معروف فارسی

قصے" چہار درویش " کا ترجمہ ہے۔ حصہ چہار درویش میں فارسی لکھائی نے چار درویشوں کی داستان مرتب کی تھی، میر عطاحسین خان تحسین نے اسی قصے کو اردو کا روپ دیا، اردو کا پیراہن دیالیکن یہ اردو کی مثال فارسیت کے لحاظ سے بہت قریب چلتی جاتی ہے۔ اور اس میں بعض اوقات اس قدر ثقالت آتی ہے کہ بقول مولوی عبدالحق پڑھنے والے کو متلی آنے لگتی ہے بہر حال ہم آپ کے سامنے ایسی ہی کوئی مشکل مثال پیش تو نہیں کریں گے لیکن جو مثال ہم آپ کے سامنے پیش کرنے جارہے ہیں اس میں پائی جانے والی فارسیت سے آپ بخوبی اندازہ کرسکتے ہیں کہ عموماً یہ تحریر کیسی ہوگی۔ کیونکہ یہ جو مثال ہم آپ کو دے رہے ہیں اسے عموماً نوطرزِ مرصع کی ادامثالوں میں شمار کرتے ہیں۔ جیسے میر عطاحسین خان تحسین لکھتے ہیں:

"کہ بعد ایک لمحہ کے وہ ماہِ شب چہار دہم رونق افزاء حدیقہء فردوس نما کے ہو کر اوپر مسند زبفت نقرئی کے جلوہ آراء ہوئی۔"

آپ دیکھ سکتے ہیں کہ اس میں فارسیت کا غلبہ ہے۔ یہ غلبہ وقت گزرنے ساتھ ساتھ اس وقت کم ہوا جب ایک مرتبہ پھر فارسی اور عربی کے بعد مغربی لوگوں نے اس زبان کو متاثر کیا، ہم تذکرہ کررہے ہیں اٹھارہ سو میں معرض وجود میں آنے والے ادارے فورٹ ولیم کالج کا، یہ ادارہ انگریزوں نے یہاں کی زبان سیکھنے کیلئے قائم کیا تھا اس ادارے کا صرف یہی مقصد نہیں تھا کہ یہاں پر اردو کو رواج دیا جائے یا اردو کی ترقی کیلئے کام کیا جائے بلکہ انگریز مقامی زبانوں پر کام کرنا چاہتے تھے، انہوں نے ایک عاقل اور دانا حاکم کے روپ میں ایسے مفکر کے روپ میں یہ محسوس کرلیا تھا کہ اگر ہم ہندوستان پر حکومت کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں ان کی زبان آنی چاہیے، گویہ ہمارا اس وقت موضوع نہیں لیکن آپ اندازہ کرسکتے ہیں کہ زبان کی اہمیت قوموں میں اس حد تک زیادہ ہوتی ہے، وہ قومیں اس وقت تک ترقی نہیں کرپاتی جو اپنی زبان سے محبت نہ کریں، انگریز جب باہر سے آئے تو وہ ایک تاجر کی حیثیت سے آئے تھے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جب انہوں نے یہ محسوس کیا کہ یہاں کے حکمران کمزور ہو رہے ہیں اور یہاں ہم حکومت قائم کرسکتے ہیں تو انہوں نے سب سے پہلے یہ محسوس کیا کہ حکومت کرنے کے لئے ہندوستان پر غلبہ حاصل کرنے کیلئے لازم ہے کہ ہم یہاں کی زبان سیکھیں۔ اور کیونکہ اردو زبان کو دوسری زبانوں پر فوقیت حاصل تھی لہٰذا مستشرقین نے یعنی اہلِ مغرب نے جنھوں نے مشرقی علوم اور مشرقی رسائل پر کام کیا انہوں نے سب سے زیادہ زور اپنے علم کو سیکھانے پر دیا۔ فورٹ ولیم کالج میں سب سے اہم ترین نام آتا ہے ڈاکٹر جان گل کرسٹ کا ان کے متعلق ہمارے محققین ایک طویل عرصے تک یہ خیال کرتے رہے کہ شاید وہ فورٹ ولیم کالج کے پرنسپل تھے اور بعد ازاں ہم پر یہ حقیقت یوں کہہ لیجئے کہ آشکار ہوئی ڈاکٹر جان گل کراسٹ فورٹ ولیم کالج کے پرنسپل نہیں تھے بلکہ (شعبہء ہندوستانی جو اس وقت اردو کا نام تھا) وہ شعبہ ہندوستانی کے سربراہ تھے۔ انہوں نے اردو کی ترقی کیلئے جو کام کیا بہت افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ ہمارے اپنے لوگوں نے نہیں کیا، انہوں نے اردو قواعد پر کتابیں لکھی، انہوں نے اردو لغت کے حوالے سے کام کروایا، اور اردو کی ساخت کے اصول وضوابط کو مرتب کیا اور اردو زبان کو سیکھنے کا وہ رواج دیا جو اس سے پہلے ہمارے لوگوں اس کی طرف توجہ ہی نہیں دی تھی۔ بہر حال فورٹ ولیم کالج نے اردو نثر کا ارتقاء اردو نثر کی ترقی میں ناقابلِ فروش کردار ادا کیا، فورٹ ولیم کالج میں ساٹھ یا اس سے زائد کتابیں لکھی گئی جس میں میر بہادر علی حسینی کی "اخلاقِ ہندی"، "سید حیدر بخش حیدری کی" طوطا کہانی، گلشن ہند" اور" آرائشِ محفل" میر امن دہلوی کی" باغ وبہار "مظہر علی ولا کی" بیتال پچیسی "للولال قوی کی" "سنگھاسن بتیسی"، میر شیر علی افسوس کی" آرائشِ محفل" "، "باغِ اردو" اور ایسے دوسرے نام خاصے معروف ہوئے۔ ان کتابوں کا بنیادی مقصد یہی تھا کہ انہیں نصاب میں شامل کرکے انگریزوں کو پڑھایا جائے تاکہ وہ اردو سے واقفیت حاصل کرسکیں۔ لیکن اردو نثر کو اور من حیث الجموعی اردو ادب کو ان سے فائدہ ہو کہ اا ردو ادب کو ایک اچھا چھاپہ خانہ میسر آیا، اردو ادب میں لو

گوں میں نثر لکھنے کا رواج پیدا ہوا، لوگ جو ایک طویل عرصے تک یہ سوچتے تھے کہ شاید اردو زبان شاعری کیلئے تو موزوں ہے اردو زبان میں شاعری تو کی جانی چاہیے لیکن نثری ادب کو ادبی تصور نہیں کیا جاتا تھا، اس سے فائدہ یہ ہوا کہ اردو ادب سے نثر کو بھی مقام مل گیا اور نثری تحریریں بھی ادب میں شامل کی جانے لگی۔ دوسرا اس نثر کا فائدہ یہ ہوا کہ مشکل پسندیدت پر مبنی نہیں تھی۔ ظاہر ہے کہ جس نثر کا بنیادی مقصد ہی یہی تھا کہ جس کے تحت زبان سیکھانا مقصود تھا تو اس میں مشکل پسندی زیادہ جگہ نہیں پا سکتی تھی۔ چنانچہ فورٹ ولیم کالج کا سب سے بڑا تحفہ اردو ادب کیلئے، اردو نثر کیلئے یہی تھا کہ سب سے پہلے اس ادارے نے اردو نثر کو آسان روی اور سادگی کی راہ سیکھائی اور اس سلسلے میں سب سے پہلا اور سب سے بڑا نام ہے میر امن دہلوی اور ان کی کتاب "باغِ بہار" ہے۔ یہ کتاب انہوں نے ۱۸۰۲ء میں مکمل کی۔ میر امن دہلوی نے اس باغِ بہار میں نوطرزِ مرصع کو ہی نقل کیا اور حصہ چہار درویش کا ہی انتخاب کیا لیکن یہ انتخاب محض نکالی پر مبنی نہیں تھا یہ ارسطو کے نظریہ تقلید کے مطابق نقل در نقل نہیں بلکہ اس میں انہوں نے کچھ ایسی تخلیقیت بھر دی کہ انہوں کا اپنا اسلوب اور اس میں ان کا پیش کردہ متن زندہ و جاوید ہو گیا ۔ آج بھی باغِ بہار پر با آسانی طبع زاد تصنیف ہونے کا گمان صرف اس وجہ سے کیا جاسکتا ہے حالانکہ یہ قصہ فارسی ہے۔ اس میں تمام تر تہذیبی عوامل تمام تر ثقافتی عوامل بالکل دہلوی ہیں، کچھ ایسے دہلوی ہیں کہ اس میں بعض اوقات قصہ ہونے کا گمان ہی نہیں ہوتا، اور رہی بات اسلوب کی تو جیسے کہ ہم نے کہا کہ فورٹ ولیم کالج کا اسلوب یا فورٹ ولیم کالج میں شائع ہونے والی کتابوں کا مقصد ہی یہ تھا کہ آسان روی اختیار کی جائے ، آسان زبان اختیار کی جائے تا کہ انگریز اسے سیکھ سکیں لہٰذا اس میں آسان روی، سادگی سلاست میں بے ساختگی اور برجستگی کو میر امن ہر لمحہ ملحوظِ خاطر رکھا۔ اس کی ایک مثال دیکھئے ایک جگہ پر وہ لکھتے ہیں کہ:

" اس محنت سے وہ گلاب سا بدن سارا پسینے پسینے ہو رہا ہے جس تِس طرح سے شام
ہوئی اور دن پہاڑ سے چھاتی پر سے ٹلا، میں دور کر پروانے کی طرح جیسے شمع کے گرد
پھرتا ہے تصدیق ہوا۔ اس عرصے میں بادل پھٹ گیا اور چاند نکل آیا۔"

وہ روایت جس کا آغاز میر امن سے میر امن کی اس باغِ بہار سے ایک سو سرسٹھ سال پہلے یعنی ۱۶۲۱ء میں ملا وجہی کی کتاب سب رس سے ہوا تھا ایک سو سرسٹھ سال کے عرصے میں اس قدر تیزی سے بدل گئی۔ وجہی کی وہ مثال یا کربل کتھا کی وہ مثال جو آپ کو ہم نے ابھی تھوڑی دیر پہلے دی تھی اردو زبان پر چھائی ہوئی قدامت اور اجنبیت اور فارسیت بخوبی دیکھی جاسکتی ہے لیکن میر امن کے ہاں ہمیں سادہ اور سلیس اور بے ساختہ اور صاف شگفتہ زبان ملتی ہے۔ دراصل اس کا ایک بنیادی محرک ایک تو یہ تھا کہ انگریزوں کو زبان سیکھانا مقصود تھا اور دوسری طرف اس کا ایک بڑا محرک یہ تھا کہ میر امن نے خود یہ محسوس کر لیا تھا کہ دراصل جاویدانی اسی میں ہے کہ آپ اس زبان میں بات کریں یا آپ اس زبان میں تخلیق کریں جو دراصل عام بازاروں میں یا انہوں نے جیسا اپنے دیباچے میں لکھا تھا کہ دہلی کی جامع مسجد کی سیڑیوں میں بولی جانے والی زبان کو انہوں نے اس ضابطہ تحریر میں لانے کی کوشش کی۔ ظاہر ہے کہ عام بازار گھاٹ میں بولی جانے والی کتاب مرصع یا مشکل نہیں ہوتی۔ دراصل سادگی اور سلاست کے حوالے سے ہم بات کریں تو یہ سادگی اور سلاست میر امن کی ہی تصنیف میں نہیں یہ پائی جاتی تھی بلکہ فورٹ ولیم کالج کی لکھی جانے والی تصانیف میں بھی یہ بات دیکھی جاسکتی ہے۔ جیسا کہ مثال کے طور پر اخلاقِ ہندی کی جو بہادر علی حسینی کی تصنیف ہے تو اس میں بھی یہ بات آپ واضح طور پر محسوس کر سکتے ہیں لکھتے ہیں کہ

"تب براہمن یہ کہہ کر اٹھ کھڑا ہوا کہ اے دوستو! میں اس گاؤں میں نہ رہو گا
کس واسطے کہ یہی ایک لڑکا میرا تھا۔ سو خدا کی راہ میں گیا۔ اب مجھے بستی سے

کیا کا۔ بَن باسی رہوں گا۔"

یعنی آپ نے دیکھا کہ شاعری کی طرح ہونے والی عبارت کی بجائے اس میں بھی سادگی اور سلاست کو ملحوظ رکھا گیا۔ فورٹ ولیم کالج کے بعد اردو نثر کو رواج ہونے لگا تھا، اردو نثر میں داستانیں لکھی جانے لگی تھی لیکن میر امن جیسی نثر کسی اور کے بس کا روگ نہیں تھی جو شہرت میر امن کو حاصل ہوئی اس کے دو طرح کے اثرات تھے ایک طرف اس کی تقلید کی جانے لگی اور دوسری طرف اس کی تردید میں ' اس کی مخالفت میں ایک نئی روایت کو جنم دینے کی کوشش کی گئی۔ اور اس میں نام آتا ہے رجب علی بیگ سرور کا جو لکھنؤ کے رہنے والے تھے اور ہم شاعری روایت میں بھی پڑھ چکے ہیں کہ لکھنوی تہذیب 'لکھنوی ثقافت یا شعریات کے حوالے سے بات کی جائے تو لکھنوَی اسلوب تصنع، بناوٹ اور تکلف پر مبنی تھا جس کی جھلک ہم نے اردو شاعری کے ارتقاء کے لیکچر میں بھی دیکھی اور ابھی جب میں رجب علی بیگ سرور کی بات کرتے ہوئے مثال دے گے تو اس میں بھی آپ بخوبی دیکھیں گے کہ لکھنوی لوگ بنیادی طور پر اس بات پر یقین رکھتے تھے کہ اعلیٰ ادبی معیار یا اعلیٰ ادبی مثال وہی نمونہ وہی تحریر ہو سکتی ہے جس میں تصنع، بناوٹ، لفظی بازی گری یا تراکیب سازی کچھ ایسی ہو کہ اسے پڑھتے ہی بندہ واہ واہ کر اٹھے یا اس قسم کی نثر لکھنا ہر ایک کے بس کا روگ نہ ہو۔ یعنی ان کے نزدیک تخلیقیت کی اساس مشکل پسندی پر تھی وہ مشکل پسندی جو فارسی اور عربی تراکیب کے بغیر حاصل ہی نہیں ہو سکتی تھی۔ چنانچہ رجب علی بیگ سرور نے ۱۸۲۴ء میں باغِ بہار کے مقابلِ میں اپنی تصنیف لکھی" فسانہ ءعجائب" کے نام سے۔ فسانہ ء عجائب میں سرور نے میر امن دہلوی کی باغ بہار یا قصہ ء چہار درویش سے کسبِ فیض کیا لیکن اسلوبیاتی اعتبار سے یہ تصنیف باغ و بہار کی مکمل رد تھی یہ اس سے الٹ تھی۔

اگر میر امن دہلوی کا رویہ سادہ اور سلیس تھا تو سرور کا نظریہ تصنع اور بناوٹ تھا۔ اگر میر امن دہلوی بے ساختگی پر یقین رکھتے تھے تو فسانہ ء عجائب میں سرور نے تصنع' تکلف، بناوٹ اور لفظی بازی گری کو ترجیح دی، چنانچہ فسانہ ء عجائب کی زبان ہر لحاظ سے مشکل ہے۔ اس کے باوجود کیونکہ میر امن کی باغ و بہار کے برعکس سرور نے لکھنوی تہذیب کو اُجاگر کیا لہٰذا باغ و بہار کے مقابلے میں ہمیشہ اگر کوئی نام آتا ہے تو وہ اسی داستان یعنی فسا نہ ء عجائب کا آتا ہے۔ میر امن نے باغ و بہار میں دہلوی تہذیب کو امر کیا تو سرور نے فسانہ ء عجائب میں لکھنوی تہذیب کو زندہ و جاوید کر دیا۔ بہر حال اسلوبیاتی اعتبار سے ہم بات کریں تو فسانہ ء عجائب ایک مشکل تر تصنیف ہے۔ مثال کے طور پر یہ نمونہ دیکھئے اس میں سرور کہتے ہیں کہ:

"آتشِ رخسارِ گل شبنم نے بجائی تھی۔ باغ میں بھی جاڑے کی دہائی تھی۔ اوس
برگ و بار کی صفت پرور دگار کی دکھاتی تھی، مرصع کاری ایک لخت نظر آتی تھی۔
دانا ہائے شک شبنم خواہ بڑے یا ریزے تھے۔ ہر شجر کے پتے اور شاخ میں
الماس اور موتیوں کے آویزے تھے۔"

آپ نے دیکھا کہ اس مثال میں وہی شعریت نظر آئی ہے جو میر عطا حسین کے نوطرزِ مرصع میں تھی۔ لیکن نثر لکھنے کے باوجود نثر لکھنے والا شاعر ی کا متمنی نظر آتا ہے پھر اسی طرح اسلوبیاتی اعتبار سے فارسیت اردو اسلوب پر غالب ہے اور جا بجا یہ گمان ہوتا ہے کہ فارسی اردو لکھنے کی کوشش کی گئی۔

بہر حال سرور کیا مقصد ہی یہی تھا کہ وہ باغ و بہار کا رد چاہتے تھے اور باغ و بہار کا رد اسی صورت میں ممکن تھا کہ دہلویت کی بجائے لکھنویت کو ترجیح دی جائے۔ چنانچہ سرور کے اور ان کے نظریے سے بات کی جائے تو وہ اس میں کافی حد تک نہیں بلکہ مکمل طور پر کامیاب بھی رہے۔ اس کے بعد اردو کا اگلا سنگِ میل ہے دہلی کالج، ۱۸۳۲ء میں دہلی کالج قائم ہوا تو اس بعد اس میں کام کرنے والے وہ لوگ وہ مستشرقین تھے یعنی یورپ سے آ

نے والے لوگوں نے اردو کے لئے جو کام کیا اس کی اہمیت ناقابلِ فراموش ہے۔ جس طرح فورٹ ولیم کالج میں ڈاکٹر جان گل کرائسٹ کی کوششوں سے داستان نگاری کو'داستان گوئی کو اردو نثر میں رواج ہوا تھا اسی طرح دہلی کالج میں سپر نگر، جان شیکسپیئر اور ایسے لوگوں کی بدولت اردو نثر کے قواعد، اصولِ وضوابط اور لغت کو خاصی ترقی میں ملی۔

اگر افسانوی نثر کی بات کریں یا ادبی نثر کی بات کریں تو اس کے بعد غالب اور سرسید احمد خان نے اردو نثر میں ناقابلِ فراموش کردار ادا کیا۔ اور انہیں دونوں بزرگوں کی مدد سے ہی اردو نثر باقاعدہ طور پر اردو کا حصہ بن گئی۔ غالب، سرسید یا اس کے بعد ڈپٹی نذیر احمد یا پریم چند ایسے نابغہء روزگاہ ہستیوں کا مطالعہ ہم اس نصاب میں بھی کریں گے۔ لیکن ہم یہاں یہ ضرور بتانا چاہیں گے کہ غالب نے بنیادی طور پر خطوط لکھے تھے، ہم سب جانتے ہیں کہ غالب شاعر بھی تھے اور خط ایک ذاتی نوعیت کی تحریر ہوتی ہے لیکن ان ذاتی تحریروں میں غالب نے ایسی تخلیقیت بھر دی کہ انہیں اردو نثر کے ارتقاء میں ناقابلِ فراموش اہمیت حاصل ہے۔

اس حصے میں یعنی حصہ نثر میں ہم مختلف اصناف کا مطالعہ کریں گے۔ خطوط نویسی کا مطالعہ کریں گے اور غالب کے خطوط کا جائزہ لیں گے، مضمون نویسی پر بات ہو گی اور سرسید کے مضمون کو پڑھیں گے، ناول پر بات ہو گی اور نذیر احمد کے ناول کا تذکرہ کریں گے، منشی پریم چند کی افسانہ نگاری پر بات کرتے ہوئے اردو افسانہ نگاری پر نظر کریں گے، سفر نامہ نگاری پر بات کرنے کیلئے شفیق الرحمن کے سفر نامہ دجلہ پر بات ہو گی اور پھر اردو مزاح نگاری پر بات کرتے ہوئے، مشتاق احمد یوسفی کے مزاح سے لطف اندوز ہونگے۔ دہلی کالج پر بات ہم نے روک اس وجہ سے دی کہ اس کے بعد اردو نثر باقاعدہ طور پر رواج پانے لگی تھی، وہ نثر جو لوگ لکھنا اپنی توہین یا اپنے لئے کم تر تصور کرتے تھے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اردو ادب میں رواج پانے لگی تھی۔ لیکن اس موقع پر جہاں ہم اپنی گفتگو ختم کریں گے وہاں یہ بات بھی ہم آپ کو ضرور محسوس کروانا چاہتے ہیں کہ اردو ادب کا آغاز بیرونی حملہ آوروں کی مدد سے ہوتا ہے۔ اردو نثر کی ترقی کا تذکرہ ہوتا ہے تو ہم سب سے پہلے ہم فورٹ ولیم کالج کا نام لیتے ہیں جس میں انگریزوں کے توسط سے انگریزوں کے وسیلے سے اردو نثر کو ترقی ملی۔ اس کے بعد دوسرا ادارتی نام آتا ہے تو دہلی کالج کا۔ دوبارہ انگریزوں نے اردو کو ترقی دی۔ آپ غور کیجئے کہ کتنا ضروری سمجھتے ہیں بیرونی حملہ اور اس چیز کو کہ اگر انہیں کسی جگہ پر حکومت کرنی ہے اگر انہیں کسی جگہ پر قابض ہونا تو ان کے لئے ضروری ہے کہ وہ زبان سیکھیں لیکن افسوس ہم اپنے دورہ حاضر میں اسی سرمائے کو کمزور کر رہے ہیں ۔ آج ہم مغربی علوم کی بات کرتے ہیں تو ہم چاہتے ہیں کہ انگریزی یا دیگر زبانوں کی بات کریں، ادبیات کی بات کرتے ہیں تو چاہتے ہیں کہ ہم مغربی ادبیات کی بات کریں لیکن ہم اپنی زبان کی طرف توجہ نہیں دیتے۔ ہم اپنے ادب کو کم تر گردانتے ہیں۔ ہم اپنی زبان کو کم تر محسوس کرتے ہیں اور انگریزی کو وسیلہ اظہار بناتے ہیں اور کبھی ان مغربی زبانوں کو وسیلہ اظہار بناتے ہیں جو دراصل ہماری اپنی نہیں۔ اور جس زبان پر فخر ہونا چاہیے اس کی ترقی کیلئے ہمیں کام کرنا چاہیے اس کی طرف توجہ دینا ہی نہیں چاہتے۔ یہی وجہ ہے وہ ادب جو کبھی میر اور غالب کے مطالعات سے بھرپور تھا جس میں فیض، اقبال، مجید امجد اور ناصر کاظمی جیسے شاعر پیدا ہوئے۔ جس نے ہمیں سعادت حسن منٹو جیسے افسانہ نگار دیئے۔ منشی پریم چند جیسا افسانہ نگار دیا، اس میں قرۃ العین حیدر جیسے ناول نگار پیدا ہوئے، اور اگر ہم تذکرہ کرنے پر آئیں ناول نگاری سے ہٹ کر سفر نگاری پر تو محمود نظامی یا بیگم اختر ریاض الدین' شفیق الرحمن یا اگر ہم ناول سے ہٹ کر افسانے سے ہٹ کر ڈرامہ کی بات کریں تو سید امتیاز علی تاج یا آج کے دور میں اصغر ندیم سید اور دوسرے بہت سے لوگ جو اس ادب کو آگے لے کر چلنا چاہتے تھے اس ادب میں آج بھی کام کرنا چاہتے ہیں ان کو آج محض یہ احساس کھائے جاتا ہے کہ ہم اپنی زبان سے دور ہو رہے ہیں۔ ہم نے تو کبھی اپنی زبان کو اہمیت دینے کی بات ہی نہیں کی ایسے میں کہاں کا ادب، کہاں کی نثر، کہاں کی شعری روایت۔ کوشش کیجئے کہ ہم اپنی زبان پر فخر کریں۔ وہ لوگ جو اپنی زبان پر فخر کرنا بھول جا

تے ہیں وہ ہمیشہ محکوم ہی رہتے ہیں آپ ہندی بولنے والے ہندوستانیوں کی بات لے لیجئے یا اردو سے دور ہونے والے مسلمانوں کی، دونوں اعتبار سے آپ دیکھیں گے کہ جو اپنی زبان سے دور گیا اس نے بلا آخر اپنا سرمایہ بھی کھو دیا اور بعد ازاں اپنا جداگانہ تشخص بھی۔ تو آج اگر ہم اپنے جداگانہ تشخص کو برقرار کھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اپنی زبان پر افتخار سیکھنا ہو گا۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۲۰

گذشتہ لیکچر سے ہم نے شاملِ نصاب حصہ نثر کا آغاز کر دیا تھا اس سے قبل ہم حصہ شاعری کے شاملِ نصاب شعرائے کرام کا مطالعہ کر چکے اور گذشتہ لیکچر میں ہم نے اردو زبان پر فارسی' عربی اور ابتدائی دور میں پنجابی کے اثرات کا جائزہ لیا اور اس بات کا تعین کرنے کی کوشش کی کہ دراصل اردو کا خمیر مقامی زبانوں سے ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ اسے جداگانہ تشخص دکھانے میں فارسی اور عربی نے بہت اہم کردار ادا کیا ۔اس کے بعد ہم نے دیکھے اردو زبان میں لکھی گئی نثر کے ابتدائی نمونے۔ ہم نے ادبی نثر کی سب سے پہلی مثال ملا وجہی کی تصنیف "سب رس" کے حوالے سے بات کی بعد ازاں ہم نے فضل علی فضلی کی کربل کتھا یا دہ مجلس پر بات کی اس کے بعد ۱۷۷۵ میں منصہ شہود پر آنے والی میر عطا حسین خان تحسین کی نوطرز مرصع پر بات ہوئی یہ وہ ابتدائی نثری نمونے تھے جن پر کہیں مقامیت کا رنگ زیادہ غالب تھا اور مقامی الفاظ کی اس قدر بھرمار تھی کہ آج اکیسویں صدی میں اس نثر پر اردوئیت کا گمان کرنا قدرے مشکل نظر آتا ہے۔

تو بعد ازاں ۱۷۷۵ء میں نوطرزِ مرصع تک پہنچتے پہنچتے اردو نثر فارسیت کے اس قدر غلبے تلے آ گئی کہ اس پر فارسیت کے باعث اردوئیت کا گمان قدرے مشکل ہو گیا اور مولوی عبد الحق نے تو یہاں تک کہا کہ اس نثر کو پڑھتے پڑھتے جا بجا متلی کا احساس ہونے لگتا ہے کیونکہ میر عطا حسین نے اس میں کچھ ایسا رنگ اختیار کیا تھا' کچھ ایسا اسلوب بیان اختیار کیا تھا کہ جس میں انتہائی نامانوس فارسی تراکیب' عربی ضرب الامثال اور ایسے فارسی الفاظ پائے جاتے تھے جن پر بہر حال جن کو اردو کا حصہ ہم نہیں کہہ سکتے یا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ نثر بنیادی طور پر اردو میں لکھی گئی ہم یہ ضرور کہیں گے کہ یہ ایک ایسی مرصع نوعیت کی نثر ہے جس پر زیادہ اثرات فارسی کے ہیں اور کم اثرات اردو کے ہیں۔

اس کے بعد ہم نے گذشتہ لیکچر ہی میں اردو نثر کے پہلے معیاری سنگِ میل یعنی فورٹ ولیم کالج کا تذکرہ کیا۔ ۱۸۰۰ء میں معرض وجود میں آنے والے اس کالج کا بنیادی مقصد انگریزوں کو اردو زبان سکھانا تھا اس سلسلہ میں ایک ادارہ قائم کیا گیا ایک چھاپہ خانہ لگایا گیا اور خاص طور پر ڈاکٹر جان گل کرسٹ جو اس وقت اس کالج کے شعبہ ہندوستانی کے سربراہ تھے ان کی کاوشوں کے نتیجے میں اردو میں بہت سی کتابیں ترجمہ کی گئیں اور خوش قسمتی سے اردو نثر کو اس دور میں بالخصوص میر امن دہلی نے جیسے نثر نگار میسر آئے انہوں نے صاف' شائستہ' بے ساختہ اور برجستہ اردو نثر کو رواج دیا اس کے بعد ہم نے بات کی فسانۂ عجائب کے حوالے سے جو دراصل باغ و بہار کی تردید میں لکھی گئی اور یہ دونوں قصے قصۂ چہار درویش کا ترجمہ تھے سرور نے بنیادی طور پر باغ و بہار کے مقابلے میں فسانۂ عجائب لکھی اگر میر امن دہلوی نے سادگی کو رواج دیا تو سرور کی فسانۂ عجائب میں ہمیں تصنع نظر آیا اگر میر امن دہلوی نے بے ساختگی اور برجستگی کو اپنایا تو فسانۂ عجائب میں مرصع سازی نظر آئی اگر میر احمد دہلوی نے اپنی باغ و بہار میں دہلوی تہذیب کو زندہ کیا تو سرور نے بڑی کامیابی سے انتہائی معیاری انداز میں لکھنوی تہذیب کی زندہ تصویریں ہمارے سامنے پیش کر دیں۔

اس کے بعد ہم نے تذکرہ کیا دہلی کالج کا۔ یہ تذکرہ بڑا مختصر سا تذکرہ تھا کیونکہ دہلی کالج کا اردو نثر کے حوالے سے کردار یہ رہا کہ مستشرقین یعنی اہلِ یورپ نے اردو کی ترقی کے لیے جو کام کیا اس کا ایک بڑا حصہ دہلی کالج کے حوالے سے تھا ب پھر ہم نے تذکرہ کیا کا جان شیکسپیئر کا اور ایسے دوسرے مستشرقین کا' جنہوں نے قواعد اردو کے حوالے سے اردو لغت کے حوالے سے یا اردو لسانیات کے حوالے سے کام کیا ان کاوشوں کا مقصد بہر حال اردو کی ترویج نہیں تھا انگریز ایک خاص مقصد کے تحت برصغیر میں آئے تھے اور اس مقصد کے لیے انہوں نے اس بات کا احساس کر لیا تھا کہ جب تک ہم زباں دانی پر عبور حاصل نہیں کرتے، جب تک ہم یہاں کی بنیادی اور مرکزی زبان کو نہیں سیکھ لیتے تب تک اس قوم پر حکومت کرنا مشکل ہو جائے گا۔

گذشتہ لیکچر میں بھی اس حوالے سے بیان کیا گیا تھا کہ دراصل وہ قومیں جو اپنی زبان کو زندہ رکھنے کی کوشش کرتیں ہیں وہ کبھی زوال کا شکار نہیں ہوتیں انہوں نے سوچا کچھ یوں کہ اس وقت کے مسلمان officially یا معیاری درجے پہ بالائی طبقات میں فارسی کے زیادہ قریب تھے لہٰذا اردو کو رواج دینے کا مقصد دراصل اردو سے محبت نہیں تھا بلکہ وہ مسلمانوں کو ان کی اس زبان سے محروم کرنا چاہتے تھے یا اس زبان سے قدرے دور لے جانا چاہتے تھے جو ان کے عروج کا باعث ہو سکتی تھی جس میں ان کی تہذیب و ثقافت کے نمونے محفوظ تھے اور جس میں ان کی تاریخ محفوظ تھی لہٰذا انہوں نے اردو کو رواج دیا اپنے مخصوص مقاصد کے تحت اسے رواج دیا۔ لیکن ہم اس حوالے سے ان کے ممنون ہیں کہ ان کی اپنے ارادے سے کی گئی کاوشوں کے نتیجے میں اردو کو رواج ضرور ہوا اور یہ وہ نقطہ تھا جہاں پہ گذشتہ لیکچر ختم ہوا تھا اور اس میں بتایا گیا تھا کہ اگلے لیکچر سے باقاعدہ طور حصہ نثر میں شامل اصناف کے ذریعے اردو نثر کے مختلف معیارات، مختلف رجحانات کا جائزہ لیا جائے گا۔

اس سلسلہ میں بات کی جائے گی خطوط نویسی کی اور شاملِ نصاب غالب کے خطوط کا مطالعہ کیا جائے گا اس کے بعد سر سید احمد خان کی صنف مضمون نویسی ہو گی اور بعد ازاں ڈپٹی نذیر احمد کا تذکرہ کرتے ہوئے اردو ناول کا ارتقاء اور ان کے شاملِ نصاب ناول اقتباس کا مطالعہ کیا جائے گا۔ اس کے بعد افسانہ نگاری پر بات کرتے ہوئے افسانہ نگاری کے ارتقاء کا جائزہ لیا جائے گا۔ منشی پریم چند کی افسانہ نگاری کی خصوصیات کا ذکر ہو گا اور ان کا شاملِ نصاب افسانہ کا مطالعہ کیا جائے گا اس کے بعد ڈرامہ نگاری کے حوالے سے بات کرتے ہوئے حجاب امتیاز علی پر بات کی جائے گی اردو ڈرامے کے ارتقاء کی بات ہو گی اور امتیاز علی تاج کے ڈرامہ نگاری کے فن کا جائزہ لیا جائے گا پھر شفیق الرحمٰن کے حوالے سے، اردو سفر نامے کا ارتقاء دیکھا جائے گا شفیق الرحمٰن کے سفر ناموں کی خصوصیات پر بات کی جائے گی اور شاملِ نصاب متن کا مطالعہ ہو گا اور اس حصہ کے آخر میں مشتاق احمد یوسفی کے حوالے سے بات ہو گی اور اردو میں مزاح نگاری کا تذکرہ کیا جائے گا اور ان کے شاملِ نصاب متن کو پڑھ کر دیکھا جائے گا کہ مشتاق احمد یوسفی نے اردو مزاح میں وہ کیا ایسا کارنامہ سر انجام دیا کہ ان کے مقابل آج دور دور تک کوئی اور مزاح نگار نظر نہیں آتا۔

اس لیکچر میں ہم اسد اللہ خان غالب کی بات کریں گے ان کا بنیادی تعارف حصہ شعر میں بیان کر دیا گیا ہے لہٰذا ایک دفعہ پھر ان کا سوانحی خاکہ بیان نہیں کیا جائے گا بس اتنا ذکر کیا جاسکتا ہے کہ اسد اللہ خان غالب ۱۷۹۷ء میں پیدا ہوئے اوائلِ عمری ہی سے انہیں مختلف قسم کے مسائل کا سامنا رہا پہلے والد اور پھر چچا داغِ مفارقت دے گئے اور راہی ملک عدم ہوئے اس کے بعد غالب کا زیادہ تر عرصہ اپنے ننھال میں گزرا۔ ننھال آسودہ حال تھا لیکن غالب کو مختلف النوع قسم کے مسائل کا سامنا رہا اگر یہ کہا جائے کہ تمام عمر (اس کے باوجود کے ان کے ننھال آسودہ حال تھے) انہیں معاشی مسائل کا سامنا رہا تو یہ غلط نہ ہو گا پھر بعد ازاں ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ اور پھر احساسِ تنہائی، احساسِ محرومی اور پھر زندگی کا خاتمہ۔ غالب فروری ۱۸۶۹ئمیں ہم سے جدا ہو گئے۔ غالب نے شاعری میں جو کیا اس حوالے سے حصہ شعر میں بات ہو گئی۔ اس لیکچر میں غالب کے خطوط نگاری کا تذکرہ کیا جائے گا۔

خطوط نگاری یا خط ایک ذاتی نوعیت کی تحریر ہوتا ہے اسے لکھتے وقت ہر شخص یہ نہیں سوچتا کہ وہ کسی ادب پارے یا فن پارے کی تخلیق کر رہا ہے یہی وجہ ہے کہ عموماً! مکتوب نگاری کو یا خطوط نگاری کو ادبی صنف بسا اوقات نہیں گردانا جاتا لیکن یہ لکھنے والے کا اسلوب ہوتا ہے، اس کا اندازِ تخاطب ہوتا ہے جو اس کے الفاظ کو اس کی تحریر کو ادبیت کا مرتبہ دے دیتا ہے اور غالب نے تو اپنے خطوط میں ایسا اسلوب اختیار کیا کہ جسے اگر ہم یہ کہیں کہ فورٹ ولیم کالج کے بعد جدید اردو کا نقشِ اول خطوط غالب تھے تو بے جا نہ ہو گا کیونکہ غالب کی نثر کے بعد کچھ ایسا سیلابِ آیا، کچھ سادگی و سلاست اور برجستگی کا ایسا طوفان آیا کہ تمام کی تمام مرصع کاریوں، تمام کی تمام الفاظ آرائیوں اور لفظی بازی گری کو بہا کر لے گیا۔

غالب نے اپنے خطوط سے اردو نثر کو ایک ایسا اسلوب دیا کہ جس کے نتیجے میں اس میں وسیع المعنی ابلاغ کے امکان پیدا ہوئے اور اگر یہ کہہ دیا

جائے کہ افسانوی نثر یعنی ڈرامہ، افسانہ یا ناول کے امکانات بھی دراصل خطوطِ غالب سے ہی روشن ہوئے تو کوئی غلط بات نہ ہوگی یہاں یہ بتانا مقصود ہے کہ خطوط غالب نے اردو نثر کو جدید اصناف کی راہ دکھادی۔ غالب اپنے دور کے مطابق ۱۸۵۰ء سے قبل فارسی ہی میں خط لکھتے تھے اس وقت اردو میں نثر لکھنا کوئی زیادہ معیار کی بات تصور نہیں کی جاتی تھی یہی وجہ ہے کہ غالب کے ہاں بھی فارسی خطوط دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اس سے پہلے ان کے کچھ خطوط ہیں لیکن وہ بہت تنگ ہیں اور ان کی اس طرح سے ادبی یا جدید اردو نثر کی اصناف کے حوالے سے وہ اہمیت نہیں جو ۱۸۵۰ء میں لکھے گئے خطوط میں ملتی ہے اور اس کے بعد تو سچی بات ہے کہ غالب نے ایسی نثر لکھی ایسے خطوط لکھے کہ غالب کو شاعری میں غالب ہونا تو بیسویں صدی میں کہیں جا کر نصیب ہوا اور صحیح طور پر ہم پر غالب کی شاعری بیسویں صدی میں منکشف ہوئی اور ہمیں اندازہ ہوا کہ غالب کس قدر عظیم اور بڑے شاعر تھے لیکن خطوط اور خطوط کا اسلوب وہ زندہ تحریریں تھیں، وہ زندہ خطوط تھے، وہ زندہ مکاتیب تھے کہ جنہوں نے انہیں ان کی زندگی ہی میں خاصی شہرت دلا دی تھی۔

ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کے خطوط کا ایک مجموعہ ان کی زندگی ہی میں چھپ گیا تھا اور ان کے طلبا کو یا ان کے شاگردوں کو اس بات کا احساس ہو چکا تھا کہ غالب اپنے خطوط کے ذریعے اردو نثر کو ایک زندہ و جاوید قسم کا اسلوب دے کر جانے والے ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کے خطوط جمع بھی کیے گئے اور ان کی زندگی ہی میں ان کا ایک مجموعہ شائع بھی ہو گیا آج غالب کے خطوط کے بہت سے مجموعے مختلف مدون شائع کر چکے ہیں جس میں ان کے اپنے دور کے حوالے سے بات کی جائے تو" اردوئے معلٰے" ان کے اپنے دور میں اس کا پہلا حصہ آ ہی گیا تھا اس کے علاوہ "عودِ ہندی" اور پھر کبھی "مکاتیبِ غالب" کے نام سے "مولانا امتیاز علی عرشی "نے ان کا مجموعہءِ خطوط مرتب کیا کہیں "خطوطِ غالب" کے نام سے" مولانا غلام رسول مہر "نے ان کے خطوط کا مجموعہ مرتب کیا پھر "خلیق انجم" کا تین جلدوں میں "خطوطِ غالب" کے حوالے سے مجموعہ سامنے آیا۔ سو غالب کے خطوط کے بہت سے مجموعے ہمارے سامنے آ چکے ہیں اب دیکھنے کی بات یہ ہے کہ آخر غالب نے اپنے خطوط میں ایسا کون سا اسلوب اختیار کر لیا تھا کہ جس کے باعث نہ صرف بعد کے محققین اور مدونین دونوں نے ان کے خطوط کو جمع کیا بلکہ ہر نقاد ہر محقق اور ہر محقق ادب اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ جدید اردو نثر کا نقشِ اول خطوطِ غالب اور نقاشِ اول اسد اللہ خان غالب ہیں۔ سو اب ہم غالب کے خطوط کے اسلوب کے حوالے سے بات کریں گے۔

جیسے کہ پہلے بیان کر دیا گیا ہے کہ خطوط بنیادی طور پر ذاتی تحریر ہے ہم جب خط لکھتے ہیں تو ہم یہ نہیں سوچتے کہ ہم یہ خط چھپوانے جا رہے ہیں اور وہ لوگ جو اس خیال سے خط لکھتے ہیں کیونکہ ہمارے سامنے بہت سے مجموعۂ خطوط آتے ہیں جو آج چھپ چکے ہیں لیکن وہ لوگ جو اس خیال سے خطوط لکھتے ہیں انہیں بعد ازاں ان خطوط کو چھپوانا ہے تو ان میں ایک خاص قسم کا تصنع ایک خاص قسم کی بناوٹ یا مصنوعی احساس ہمیں بخوبی دیکھنے کو مل سکتا ہے کیونکہ شعوری طور پہ وہ یہ احساس کرتے ہیں کہ یہ خطوط بعد ازاں چھپنے ہیں لہٰذا ذات کا وہ انکشاف جو شاید ایک ذاتی تحریر میں ہونا چاہئے ان کے خطوط میں ہمیں اس طرح نہیں ملتا اسلوب کی چاشنی تو ہم دیکھ سکتے ہیں لیکن ذات کا انکشاف اور تحلیلِ نفسی ان خطوط میں ہمیں واضح طور پر نظر نہیں آتی لیکن غالب نے نہ کبھی ایسا سوچا تھا نہ انہیں اس بات کا شوق تھا نہ کوئی تمنا تھی کہ ان کے خطوط چھاپے جائیں ان کی اسلوبیاتی عظمت کا اعتراف کیا جائے وہ اس بات کا ادراک تو رکھتے تھے کہ وہ اک نیا اسلوب ایجاد کر رہے ہیں وہ ایک نیا طرزِ بیان اختیار کر رہے ہیں لیکن بہر حال انہیں اس کی تمنا نہیں تھی یہ تو ان کے شاگرد تھے جنہوں نے ان پر زور دیا، ان کے دوست احباب تھے جنہوں نے ان پر زور دیا اور ان کے خطوط کا مجموعہ معرضِ اشاعت میں آ گیا۔ بہر حال غالب کے خطوط کو کن اسلوبیاتی خصوصیات نے زندہ و جاوید کیا؟ کیوں انہیں جدید نثر کا نقاشِ اول کہا جاتا ہے؟ اب ہم ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کے حوالے سے بات کریں گے۔

غالب کے خطوط کی سب سے پہلی اور سب سے بڑی خصوصیت القاب و آداب کا خاتمہ ہے۔ القاب و آداب سے مراد یہ ہے کہ جب ہم خط کا آغاز کرتے ہیں تو جس کو ہم مخاطب کر رہے ہوتے ہیں ہم اس کے حوالے سے مختلف القاب، مختلف النوع قسم کے استعارے ' تشبیہات اور کچھ ایسی الفاظ آرائی کرتے ہیں کہ جس کے ذریعے اس کی عزت و حرمت کو بڑھا چڑھا کر بیان کیا جائے آج خطوط میں تو ایسا نہیں ہو تا لیکن غالب سے قبل خاص طور پر اسے خاصی توجہ دی جاتی تھی، خصوصی اہتمام سے القاب و آداب لکھے جاتے تھے اور یوں کہہ لیجئے کہ خطوط کا ابتدائی پیرا گراف یا ابتدائی اقتباس طویل ہو تا ہی اس وجہ سے تھا کہ لوگ القاب و آداب پر بہت زیادہ توجہ دیتے تھے جس کا منطقی نتیجہ یہ ہو تا تھا کہ نفسِ مضمون یا بنیادی محرک جس کے باعث وہ خط لکھا جا رہا ہے اس پر لکھنے والے کی زیادہ توجہ نہیں رہتی تھی ہاں یہ ضرور ہو تا تھا کہ القاب و آداب زیادہ سے زیادہ لکھ کر، طویل لکھ کر، فارسی اور عربی تماثیل کا اظہار کر کے لکھنے والا اپنی اسلوبیاتی عظمت کا اعتراف کرواتا ہوا ضرور محسوس ہو تا تھا۔

لیکن غالب نے یہ محسوس کیا کہ خط پیغام رسانی ہے، خط دوسرے تک اپنی ذات کا انکساف کرنا ہے۔ خط کے ذریعے اگر ہم واقعی سچے ہیں، اگر واقعی ہم صداقت پر یقین رکھتے ہیں تو اپنی ذات اپنے باطن کو دوسروں پر منکشف کرنا خط ہے۔ تو اس میں کسی قسم کا تصنع، کسی قسم کی بناوٹ کی کوئی جگہ نہیں بنتی۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کہ ہاں القاب و آداب بہت مختصر سے ملتے ہیں یعنی مثال کے طور پر

''میاں''، ''برخوردار''، ''بندہ پرور''، ''مہاراج''،

''پیر و مرشد''، ''بھائی صاحب''

اگر تھوڑا زیادہ لکھتے تو کہتے

''میری جان کے چین، میاں سرفراز حسین۔۔۔''

''میرے مہربان، میری جان، مرزا تفتہ، سخن دان۔۔۔''

یعنی غالب نے القاب و آداب کو کم و بیش ختم کر دیا کیونکہ وہ بنیادی بات کرنے کے تمنائی ہوتے تھے ان کے پاس کہنے کو شاید بہت کچھ تھا خاص طور پر ان کے دل میں وہ بڑا اس جو ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد نکال نہیں پائے تھے وہ خطوط کے ذریعے نکالنا چاہتے تھے لہٰذا وہ ابتدائی نوعیت کے لوازمات پر توجہ دینا زیادہ ضروری نہیں سمجھتے تھے یہی وجہ ہے کہ ان کے خطوط میں برجستگی پائی جاتی ہے، بے ساختگی پائی جاتی ہے مثلاً وہ کئی دفعہ یوں آغاز کرتے:

''ہاں صاحب! تم کیا چاہتے ہو؟''

یا

''مار ڈالا یار تیری جواب طلبی نے۔۔۔۔''

یعنی یہ وہ ساختہ اور برجستہ انداز ہے جس میں پڑھنے والا فوری طور پر اس کیفیت کو محسوس کر لیتا ہے جس میں لکھنے والا ہو تا ہے۔

غالب کے خطوط کی دوسری خصوصیت دعا سلام اور تاریخ وغیرہ کے حوالے سے وہ انتظام ' وہ اہتمام جو پہلے کیا جاتا تھا اس کا خاتمہ ہو گیا یعنی جیسے کہہ لیجئے غالب القاب و آداب میں بہت بخیلی سے کام لیتے ہیں یا بہت اختصار سے کام لیتے ہیں اسی طرح دعا سلام کے حوالے سے بھی ان کے ہاں اختصار اور برجستگی پائی جاتی ہے مثلاً وہ یوں خط میں لکھتے ہیں

''نور چشم، راحتِ جان، میرے سرفراز حسین، جیتے رہو اور خوش رہو۔،،

یا لکھتے

''ناوکِ بے داد کا ہدف، پیر خرف، یعنی غالب! آداب بجالاتا ہے۔''

یا

''قبلہ کبھی آپ کو یہ بھی خیال آتا ہے کہ کوئی ہمارا دوست جو غالب کہلاتا ہے،
وہ کیا کھاتا پیتا ہے اور کیونکر جیتا ہے''۔

یوں آپ دیکھئے کہ دعا سلام بھی ہو جاتی ہے اور کیفیتِ قلبی کا بیان بھی شروع ہی سے ہونے لگتا ہے۔

غالب کے خطوط کی تیسری بڑی خصوصیت مکالماتی انداز ہے۔ خط، مراسلہ یا پیغام رسانی کا ایک ذریعہ تھا جس کے ذریعے لکھنے والا یا کچھ سوال کرتا یا اپنے حالات وواقعات کو بیان کرتا تھا لیکن غالب نے اس میں ایک خاص زندگی پیدا کی یعنی کچھ ایسا محسوس ہونے لگا جس کو، جس شخص کو وہ خط لکھ رہے ہیں یعنی مکتوب کو، وہ ان کے سامنے موجود ہو یعنی اس سے مکالماتی انداز اختیار کرتے تھے اور ایک ایسا بالواسطہ انداز کہ ان کے خطوط کو پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب خط نہیں لکھ رہے بلکہ اپنے مکتوب سے باتیں کر رہے ہیں اور اس بات کا احساس غالب کو بذاتِ خود خاصی حد تک تھا کیونکہ کئی ایسے خطوط ملتے ہیں جن میں وہ خود اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ یہ دراصل خط نہیں لکھا جارہا بلکہ میں تو تم سے باتیں کر رہا ہوں جیسا کہ وہ لکھتے ہیں:

''پیر و مرشد، یہ خط لکھنا نہیں، باتیں کرنی ہیں''۔

یا ایک اور جگہ پر لکھتے ہیں

'' بھائی، مجھ میں تم میں نامہ نگاری کا ہے کو ہے، مکالمہ ہے۔''

پھر ایک اور جگہ لکھتے ہیں

'' اب حضرت سے باتیں کر چکا، خط کو سرنامہ کر کے کہار کو دیتا ہوں''۔

یعنی کسی بھی موقع پر انہوں نے یہ نہیں کہا کہ وہ خط لکھ رہے ہیں۔ بلکہ خط لکھتے وقت ان کو یہ احساس ہوتا تھا خاص طور پر گوشہ تنہائی میں، ایک ایسا شخص کہ جس کے پاس بڑھاپے میں کوئی زیادہ دوست احباب بھی نہ رہے ہوں، ایک ایسا شخص جو بزم آرائیوں کا قائل تھا، جو محفل آرائی کا قائل تھا جب اس کے پاس کوئی زیادہ لوگ موجود نہیں رہتے تو پھر گوشۂ تنہائی میں وہ جس کو خط لکھتا ہے اس کو گویا اپنے پاس محسوس کرتا ہے اس کی قربت کو محسوس کرتا ہے اور پھر وہ اسے غیب میں یا اسے فاصلے سے ' دور سے خط نہیں لکھتا بلکہ اس سے باقاعدہ طور پر، بالواسطہ طور پر چشمِ تخیل کے بل بوتے پر اس سے باتیں کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اب آپ کے سامنے جو مثال آئے گی اس میں باقاعدہ طور پر ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ شاید غالب کوئی ڈرامے کا سکرپٹ لکھ رہے ہیں جس میں ایک صورت بھی ہے اور مکالماتی انداز بھی وہ لکھتے ہیں:

''محمد علی بیگ ادھر سے نکلا، بھئی محمد علی بیگ! لوہارو کی سواریاں روانہ ہو گئیں؟

حضرت ابھی نہیں۔

کیا آج نہ جائیں گے؟

آج ضرور جائیں گے۔ تیاری ہو رہی ہے۔۔۔''

آپ نے دیکھا کہ ایک خاص ڈرامائی انداز ہے اور پھر اس مکالمے میں غالب جدت کچھ یوں پیدا کرتے ہیں کہ بسا اوقات جس سے بات کر رہے ہوتے ہیں اسی کو (یعنی واحد حاضر ' یا جمع حاضر ' یا سامنے والے بندے سے جس سے بات کر رہے ہیں مکالماتی انداز میں) وہ بیک وقت واحد بھی

رکھتے ہیں یا second person بھی رکھتے ہیں اور third person کے طور پر غائب بھی کر دیتے ہیں مثلاً واحد غائب کا استعمال کرتے ہیں جیسے مثال کے طور پر وہ کہتے ہیں

"میر مہدی جیتے رہو۔ آفرین، صد ہزار آفرین! اردو لکھنے کا کیا اچھا ڈھنگ پیدا کیا ہے
کہ مجھے رشک آنے لگا ہے۔ سنو، دلی کی تمام مال و متاع و زر گوہر کہ لوٹ
پنجاب کے احاطے میں کی گئی ہے۔ یہ طرزِ عبارت خاص میری دولت تھی،
سو ایک ظالم پانی پتی انصاریوں کے محلے کا رہنے والا لوٹ لے گیا۔"

آپ نے دیکھا کہ وہ میر مہدی سے بات شروع کرتے ہیں اور بعد ازاں پانی پت کے انصاریوں کا تذکرہ کرنے لگتے ہیں حالانکہ وہ مخاطب میر مہدی ہی سے ہیں یوں ہمیں احساس ہوتا ہے کہ شاید وہ کسی third person کے حوالے سے بات کر رہے ہوں گے لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ میر مہدی ہی سے مخاطب ہیں اور دوسری بات جو اس اقتباس سے واضح طور پر نوٹس کی جاسکتی ہے، محسوس کی جاسکتی ہے وہ یہ ہے کہ غالب کو بذاتِ خود اس بات کا احساس تھا وہ جانتے تھے کہ جو طرزِ احساس انہوں نے ایجاد کیا ہے یا اختیار کیا ہے وہ دراصل ان سے پہلے اختیار نہیں کیا جاتا تھا عموماً لوگ اس سادگی اس برجستگی اور اس شائستگی کے ساتھ خط قلم بند نہیں کرتے تھے بلکہ عموماً اس میں تصنع اور بناوٹ پائی جاتی تھی تو غالب میر مہدی سے کہتے ہیں کہ یہ طرزِ عبارت جو میں نے ایجاد کیا تھا وہ انہوں نے اپنا لیا یعنی میر مہدی مجروح نے اپنا لیا تو اس کا مطلب کیا ہے کہ ایک ایسا طرزِ عبارت ہے یہ جس کا اتباع ابھی شروع ہو گیا ہے جسے شہرت بھی ملنے لگی ہے۔

غالب کے خطوط کی ایک بڑی خصوصیت شوخی اور ظرافت ہے غالب کی شاعری پر بات کرتے ہوئے ہم نے یہ کہا تھا کہ غالب کی شاعری کی ایک بڑی خصوصیت احساسِ طرب یا شوخی و ظرافت ہے دراصل بات یہ ہے کہ شوخی و ظرافت اسلوبیاتی خصوصیت نہیں اس کا تعلق ہماری نفسیات سے ہے یعنی ہمارا مزاج کیسا ہے؟، ہم سوچتے کیا ہیں؟، ہمارا اندازِ تخاطب کیا ہے؟، ہماری overall life کا pettern کیا ہے؟ اس سے ہم دراصل تعین کرتے ہیں کہ کسی کی طبیعت میں سنجیدگی زیادہ پائی جاتی ہے یا شوخی و ظرافت پائی جاتی ہے یا کوئی ہنس مکھ ہیں؟ تو چونکہ شوخی و ظرافت غالب کے مزاج کا حصہ تھی لہٰذا یہ خصوصیت ہمیں ان کی شاعری میں بھی بخوبی ملتی ہے اور ان کے خطوط بھی اس خصوصیت سے بھر پور ہیں شوخی و ظرافت کی ایک قسم بلیک ہیومر ہوتی ہے یعنی ایسا ہیومر ایسا مزاح جس کو پڑھ کر جس کو سن کر ایک لمحے کے لیے لبوں پہ تبسم تو آتا ہے لیکن بعد ازاں ایک خاص غم و اندوہ کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے یعنی ایک ایسا طنز کہ جو لبوں پر تبسم، مسکراہٹ تو لاتا ہے لیکن اس کے بعد ایک لمحے کو سوچنے پر ہمیں اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ یہ شخص تو اپنے ہی آپ کو طنز کر رہا ہے، یہ شخص تو مزاح کے پیرائے میں اچھی خاصی سنجیدہ بات کر رہا ہے تو غالب کے خطوط میں سادہ شوخی و ظرافت کی مثالیں تو ملتیں ہی ہیں ان کے ہر دوسرے خط میں یا عموماً خطوط میں بلیک ہیومر کی مثالیں بھی دیکھنے کو ملتیں ہیں یہاں جس اقتباس کا حوالہ دیا گیا ہے یہ آپ کے نصاب میں بھی شامل ہے لہٰذا اگلے لیکچر میں بھی اس کا ذکر ہو گا لیکن یہاں صرف مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھئے غالب نواب علاؤالدین احمد سے گفتگو کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"شیر اپنے بچوں کو شکار کا گوشت کھلاتا ہے۔ طریق صید افگنی سکھاتا ہے۔ جب جوان ہو
جاتے ہیں، آپ شکار کر کھاتے ہیں۔ تم سخن ور ہو گئے، حسنِ طبع خداداد رکھتے ہو، ولادت
فرزند کی تاریخ کیوں نہ کہو؟ اسم تاریخی کیوں نہ نکال لو، کہ مجھ پیر غم زدہ، دلِ مردہ کو تکلیف
دو۔ علاؤالدین احمد خان، تیری جان کی قسم! میں نے پہلے لڑکے کا جو اسمِ تاریخی نظم کر دیا تھا

،اور وہ لڑکا نہ جیا، مجھ کو اس وہم نے گھیر اہے کہ وہ میرے نحوستِ طالع کی تاثیر تھی۔ میرا ممدوح جیتا نہیں۔

نصیر الدین حیدر اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیئے۔ واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے، پھر نہ سنبھل سکے۔ جس کی مدح میں دس، بیس قصیدے کہے گئے وہ عدم سے بھی پرے پہنچا۔ نہ صاحب، دہائی خدا کی! میں نہ تاریخ ولادت لکھوں گا، نہ نام تاریخی ڈھونڈوں گا"۔

آغاز میں ہلکے پھلکے سے انداز میں کہ ایک بندہ جو خود اس بات کی صلاحیت رکھتا ہے، سخن ور ہے وہ خود بھی کہہ سکتا ہے لیکن اس کے بعد خود پر طنز، خود پر طعن وتشنع کرتے ہیں اور اپنی ہی کمتری، اور بنیادی طور پہ اپنی ہی محرومیوں کا احساس دلاتے ہوئے کہ شاید حالات کچھ ایسے ہو گئے ہیں یا قسمت نے کچھ ایسا ڈسا ہے کہ مجھ سے نام تاریخی لکھوانے کے نتیجے میں شاید پیدا ہونے والا اس دنیا ہی میں نہ رہے۔ ایک لطیف سی تبسم لیکن انتہائی اندوہ ناک اختتام۔ بات یہ ہے کہ جس شخص نے تمام کی تمام عمر اس جدوجہد میں گزار دی ہو وہ خود کو تسلیم تو کروالے، کوئی اس کی حقیقت کا، کوئی اس کی عظمت کا احساس تو کرلے وہ آخر میں جا کر ایسا ہی دراصل ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی ذات کو بھی طنز سے خارج تصور نہیں کرتا۔

غالب کے خطوط کی ایک اور بڑی خصوصیت ان کے ہاں پایا جانے والا اپنے حالات کا بیان ہے یعنی وہ اپنے حالات کو اپنے خطوط میں محفوظ کر لیتے ہیں جیسا کہ شروع میں آپ کو بتایا گیا تھا کہ خط ذاتی تحریریں ہوتیں ہیں لہٰذا ذات کا بیان ان میں کیا جاتا ہے لیکن غالب کے خطوط کی اہمیت یہ ہے کہ اگر ہم غالب کی زندگی کے متعلق معلومات حاصل کرنا چاہیں، اگر ہم غالب کے حالات وواقعات کو جاننا چاہیں تو ان کے خطوط کسی بھی دوسرے حوالے کے مقابلے میں ان سے معتبر بھی ہیں اور مکمل بھی۔ ایک تو بات یہ کہ غالب نے بہت سے خطوط لکھے اور دوسری بات یہ کہ وہ خطوط میں خیالی باتیں کرنی کی بجائے، لفظ آرائی کرنے کی بجائے وہ حقیقت پسند تھے' حقیقت کے قریب رہتے تھے اور اپنے گردونواح کے حالات اور اپنے حالات مکمل طور پر بیان کرتے تھے اگلے لیکچر میں جب ہم غالب کا پہلا خط پڑھیں گے جو انہوں نے مرزا ہر گوپال تفتہ کے نام لکھا تھا اس میں آپ دیکھیں گے کہ غالب نے اپنے گردونواح کے حالات بیان کیے جبکہ دوسرا خط جو نواب علاؤالدین علائی کے نام لکھا گیا' میں آپ یہ دیکھیں گے کہ غالب نے کس طرح سے اپنے متعلق روشنی ڈالی تھی سو غالب کے خطوط ان کی اپنی آپ بیتی بھی ہیں، ماخذ بھی ہیں اور معتبر حوالا بھی۔ غالب اپنے خطوط میں لکھتے ہیں

"میرا حال مجھ سے کیا پوچھتے ہو، ایک آدھ دن میں ہمسایوں سے پوچھنا"۔

آپ دیکھ سکتے ہیں کہ غالب شروع سے آخر تک اپنے متعلق روشنی ڈالتے تھے ظاہر ہے کہ لکھنے والا ان سے پوچھتا ہو گا یا دریافت کرتا ہو گا کہ ان کی خیر وعافیت ہے؟ ان کی صحت کیسی ہے؟ ان کے حالات وواقعات کیسے جا رہے ہیں؟ ان کے معاشی حالات کیسے ہیں؟ ان کے خانگی حالات کیسے ہیں؟ کس نوعیت کی کیفیات نے آج کل ان پر غلبہ کیا ہوا ہے؟ تو غالب جب ان تمام سوالات کا جواب دیتے ہوں گے تو ان کے خطوط ان کی آپ بیتی کا ایک بہت بڑا حوالہ ایک بہت بڑا ماخذ بن جاتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر جو اردو تنقید میں ایک بڑا نام رکھتے ہیں (خاص طور پر نفسیاتی تنقید کے حوالے سے)، کہتے ہیں کہ کسی بھی شخص کے حوالے سے اگر ہم نفسیاتی تنقید پر بات کرنا چاہیں یعنی اگر ہم اس کی تحلیلِ نفسی کرنا چاہیں مگر یہ جائزہ لینا چاہیں کہ دراصل اس فن پارے میں نفسیاتی اعتبار سے کون سے مطالعاتی پہلو نکلتے ہیں تو خطوط اس کا ایک بہت بڑا ذریعہ ہیں کیوں کہ دراصل کوئی بھی شخص اپنے اس persona سے باہر ہوتا ہے، جو غلاف ہم اپنے اوپر چڑھا لیتے ہیں جس کے باعث ہماری ذات ہماری شخصیت

حقیقتاً دوسرے کے سامنے نہیں آتی ہم کبھی مثال کے طور پر اگر میں اپنی بات کروں تو ہم کبھی بطور معلم معاشرے کے سامنے آتے ہیں اگر ہم تعلیمی سفر میں ساتھ ساتھ ہیں تو دوسرے ہی مقام پر متعلم ہوں گے پھر اگر ہم خانگی زندگی کی بات کریں تو ہم باپ ہو سکتے ہیں، بیٹے ہو سکتے ہیں، بھائی ہو سکتے ہیں پھر اسی طرح سے دوست احباب میں ہوں گے تو ہم اپنا ایک خاص status برقرار رکھنے کی کوشش کریں گے۔ سو شاید اصل انسان مثلاً فیصل کمال حیدری کی حقیقت کیا ہے؟ میں باپ ہو سکتا ہوں، بھائی ہو سکتا ہوں، استاد ہوں، شاگرد ہوں لیکن بذاتِ خود وہ شخص، وہ انسان کہاں موجود ہے مجھ میں، اس کا اظہار ہمیں خطوط کے ذریعے یا ان ذاتی تحریروں کے ذریعے ہمیں ملتا ہے جو معرضِ اشاعت میں نہیں آتیں یا کم از کم ہم ان تحریروں کو رقم کرتے ہوئے یہ نہیں سوچتے کہ یہ کبھی معرضِ اشاعت میں آجائے گی۔

سو ڈاکٹر سلیم اختر یہ کہتے ہیں کہ خطوط کسی کی ذات کے انکشاف کا بہت بڑا ذریعہ ہیں اور تحلیلِ نفسی میں خطوط کی اہمیت نفسیاتی تنقید میں ماخذ کے طور پر بہت زیادہ ہے۔ بہر حال ہم بات کر رہے تھے غالب کے خطوط کی اسلوبیاتی خصوصیات پر۔ تو غالب کے خطوط کی ایک بہت بڑی خصوصیت ان میں پائی جانے والی تاریخ ہے۔ حصہ شعر میں میر تقی میر پر بات کرتے ہوئے ہم نے خاصا حوالہ دیا اس بات کا کہ میر کا عصری شعور بہت زیادہ تھا میر کی نظر اپنے گردونواح میں بہت زیادہ رہتی تھی وہ اپنی دھرتی سے بہت زیادہ محبت کرتے تھے یہی وجہ تھی کہ ان کہ ہاں ہمیں بہت سے ایسے شعر ملتے ہیں جن میں دراصل دہلی کے اجڑنے کا ذکر کرتے ہیں کبھی اپنی قوم کے روبہ زوال ہونے کی بات کرتے ہیں کبھی نئی تبدیلیوں کا تذکرہ کرتے نظر آتے ہیں سو ان کے ہاں عصری شعور کے باعث ان کے عہد کے نمونے 'ان کے عہد کے حالات ان کے اشعار میں محفوظ نظر آتے ہیں۔

غالب کے ہاں شاعری میں تو بہر حال یہ صورتحال کچھ بہت زیادہ محسوس نہیں ہوتی لیکن غالب کے خطوط اپنے دور کی تاریخ کے حوالے سے خاصی اہمیت رکھتے ہیں خاص طور پر یہ اس دور میں لکھے گئے تھے جب مغلیہ سلطنت زوال کا شکار ہونے کے بعد ختم ہو چکی تھی اس کا چراغ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے گل ہو چکا تھا اور اب نئے حالات تھے نیا زمانہ تھا اور حاکم کیونکہ بالکل نئے تھے لہٰذا ظلم بھی زیادہ تھا پابندیاں بھی زیادہ تھیں تو ایسے میں کسی کے لیے بھی کھل کر بات کرنا کوئی آسان بات نہیں تھی ان حالات میں غالب کے خطوط ہمیں اس دور کی غیر رسمی تاریخ کے حوالے سے ہمارے لیے بہت معاون ہوتے ہیں یا ہماری بہت مدد کرتے ہیں دیکھئے عموماً محققین جب کسی واقعات کے حوالے سے بات کرے ہیں تو تاریخ عموماً بالائی طبقات تک محدود نظر آتی ہے تاریخ کے حوالے سے عموماً یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ تاریخ بنیادی طور پر شہنشاہوں کی ہوتی ہے' بادشاہوں کی ہوتی ہے تاریخ تو دراصل حکومتوں کے الٹنے، حکومتوں کے بننے، ان کی شکست وریخت، ان میں آنے والے انتشار کا نام ہے ان کی عوام جن میں بہت سے واقعات ہوتے ہیں جو خوشیاں منانے کا ایک خاص انداز رکھتے ہیں جن کے مخصوص رسم ورواج ہوتے ہیں ان کی تاریخ عموماً تحریروں میں آ ہی نہیں پاتی ان کی عوام تو وہ گمنام کردار ہیں کہ جو روزِ ازل سے شاید تا قیامت اپنی زندگی جیئے گے نہ ان کے آنے کا کسی کو پتا چلتا ہے اور نہ جانے کا۔

یوں کہہ لیجئے کہ شاید عوام گہرے سمندروں کے وہ قطرے ہیں کہ جو کبھی موجوں کی صورت میں ساحل تک پہنچ ہی نہیں پاتے وہ گہرے سمندروں ہی میں غرق ہو جاتے ہیں انہی میں بنتے ہیں اور انہی کا حصہ بن جاتے ہیں اور پھر نہ کوئی ان کے آنے کے حوالے سے جان پاتا ہے نہ ان کے جانے کے حوالے سے۔ تو غالب کے خطوط اس حوالے سے ہمارے لیے اہم ہیں کہ ان میں ہمیں بالائی طبقات کی یا تغیراتِ زمانہ کی تاریخ تو ملتی ہی ہے لیکن ان بہت سے لوگوں کے حالات بھی پڑھنے کو مل جاتے ہیں، ان کے متعلق بہت سی معلومات مل جاتیں ہیں جو گمنام کردار تھے جو عام لوگ تھے جن کا تذکرہ شاید نہ ہمیں کسی تاریخِ ادب میں ملے گا نہ کسی سیاسی تاریخ میں مل پائے گا کیونکہ ان کے اثرات حکومتوں پر نہیں تھے

ان کے اثرات تہذیب و ثقافت پر بھی نہیں تھے لیکن ان کی ایک شخصیت تھی جو شاید منصۂ شہود پر آ ہی نہ پاتی اگر غالب انہیں خطوط میں محفوظ نہ کر دیتے۔ سو غالب کے خطوط تاریخ کے حوالے سے بڑی اہمیت رکھتے ہیں اپنے دور کی ایک زندہ و جاوید تاریخ ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں ۔

غالب کے خطوط کی ایک بڑی خصوصیت اس میں پائی جانے والی منظر نگاری ہے۔ یہ خصوصیت بھی خطوط سے متعلق نہیں لگتی خط لکھنے کا مقصد اپنی بات دوسرے تک پہنچانا، اپنی کیفیت کو دوسروں تک پہنچا دینا تو ہو سکتا ہے لیکن اپنے گردونواح کے متعلق لکھنا کہ آپ کن حالات میں لکھ رہے ہیں؟ آپ کے دائیں بائیں کیا ہو رہا ہے؟ منظر کیا ہے؟ کیا صورت ہے؟ اس کی جزئیات کیا ہیں؟ غالب کے خطوط میں ہم دیکھتے ہیں کہ یہ تمام تر تفصیلات ہمیں ملتیں ہیں اس کی شاید ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ جیسا کہ ہم نے پہلے کہا تھا کہ غالب بنیادی طور پر جسے خط لکھتے ہیں اس غائب تصور نہیں کرتے، اسے اپنے سے دور نہیں مانتے بلکہ وہ اسے اپنے قریب اپنے ساتھ محسوس کرتے ہیں لہٰذا وہ تمام باتیں جو شاید کسی کی موجودگی میں گردونواح کے حوالے سے، منظر نگاری کے حوالے سے، جزئیات کے حوالے سے ہو سکتی تھیں وہ تمام خط میں لکھنا ضروری سمجھتے ہیں پھر اس کا ایک اور محرک یہ ہو سکتا ہے کہ غالب یہ چاہتے تھے کہ پڑھنے والا جب ان کی بات کو پڑھے تو وہ واقعتاً کلیتاً، حقیقتاً وہ اس کیفیت، اس وقت، اس صورتحال کو پالے کہ جس میں یہ الفاظ ضابطہ تحریر میں لائے گئے چنانچہ غالب کے خطوط میں منظر نگاری ہمیں بخوبی دیکھنے کو ملتی ہے۔
غالب کے خطوط کی ایک بڑی خصوصیت اس میں پائی جانے والی ڈرامائیت ہے ابھی ہم نے منظر نگاری کا تذکرہ کیا اُس سے پہلے مکالماتی انداز کے حوالے سے بات کی تھی اگر ان دونوں خصوصیات کو ملا لیا جائے تو اس کے نتیجے میں ڈرامائیت معرضِ وجود میں آتی ہے یعنی آپ پورے طریقے سے ایک منظر بیان کرتے ہیں، جزئیات بیان کرتے ہیں اور پھر اس کے بعد ڈائلاگ کرتے ہیں تو لکھے ہوئے الفاظ متحرک تصویروں کا روپ دھار لیتے ہیں غالب کے خطوط میں یہ ڈرامائیت ہمیں بخوبی دیکھنے کو ملتی ہے جیسا کہ ہم نے پہلے بھی کہا تھا کہ کبھی وہ مخاطب کو واحد غائب میں لے جاتے ہیں اور کبھی مخاطب سے بات کرتے ہوئے third person کو متعارف کروا کر اس سے مکالماتی انداز شروع کر دیتے ہیں مثال کے طور پر یہ خط کا ٹکڑا دیکھئے کہ جس میں وہ خط کسی اور کو لکھ رہے ہیں اور بات کسی اور سے کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ

"اے میرے صاحب! السلام علیکم"۔

"حضرت آداب!"

"کہو صاحب، آج اجازت ہے میر مہدی کو خط کا جواب لکھنے کی؟"

"حضور، میں کیا منع کرتا ہوں؟ مگر میں اپنے ہر خط میں آپ کی طرف سے دعا لکھ دیتا ہوں،
پھر آپ کیوں تکلیف کریں؟"

"نہیں میرن صاحب! اس کے خط کو آئے ہوئے بہت دن ہوئے ہیں، وہ خفا ہوا ہو گا۔ جواب
لکھنا ضرور ہے۔"

"حضرت، وہ آپ کے فرزند ہیں، آپ سے خفا کیا ہوں گے"۔

"بھائی، آخر کوئی وجہ تو بتلاؤ کہ تم مجھے خط لکھنے سے باز رکھتے ہو"۔

سبحان اللہ! اے لو حضرت، آپ تو خط نہیں لکھتے، اور مجھے فرماتے ہیں کہ تو باز رکھتا ہے۔۔۔۔"

اب دیکھئے کہ یہ خط لکھا جا رہا ہے لیکن ہر لحظہ یہ احساس ہوتا ہے کہ شاید کسی معاملے کو، کسی واقع کو رپورٹ کیا جا رہا ہے بہر حال غالب کے ہاں اس

اندازِ تخاطب کو، اس اندازِ بیان کو ہم غالب کے ہاں پائی جانے والی ڈرامائیت سے تعبیر کرتے ہیں۔ غالب نے اپنے خطوط کے ذریعے، اپنے خطوط کے خاص اسلوب کے ذریعے دراصل افسانوی ادب کو ایک نیا راستہ دکھایا تھا ان سے قبل داستان نویسی، داستان نگاری جاری وساری تھی لوگ داستان گوئی کرتے تھے طویل قصے کہانیاں لکھے جاتے تھے نظم میں مثنویات کی صورت میں لکھے گئے تھے بعد ازاں خاص طور پہ فورٹ ولیم کالج کے متعارف ہو جانے کے بعد نثر بھی لکھے جانے لگے پھر فسانۂ عجائب کی صورت میں ایک مشکل پسند قسم کا داستان گوئی کا اسلوب بھی ہمارے سامنے آیا لیکن جدید افسانوی نثر جو ناول ڈرامے یا افسانے سے عبارت ہے اس میں جو منظر نگاری درکار تھی، جو ڈرامائیت درکار تھی جس نوعیت کے مکالمات اس میں ہونے چاہئیے تھے وہ ہمیں دراصل غالب کے خطوط میں ابتدائی صورتوں میں مل جاتے ہیں ہم یہاں یہ نہیں کہنا چاہتے کہ ہم غالب کے خطوط پر کسی افسانے کا یا کسی ڈرامے کا اطلاق کر سکتے ہیں یا اس پر گمان کیا جا سکتا ہے کہ یہ ڈرامہ یا افسانہ تھے لیکن جب ہم یہ کہتے ہیں کہ کوئی چیز کسی چیز کا یا کسی مستقبل میں آنے والے نظریہ یا theory یا اسلوب کا بنیادی طور پر نقشِ اول ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ہم اس سے بہت کچھ حاصل کرتے ہیں اس کے ہیولے ہمیں اس میں ملتے ہیں بعد ازاں وہ مکمل تصویر کا روپ دھارتے دھارتے کس نتیجے پر پہنچتے ہیں یا کس صورتحال پر پہنچتے ہیں یہ ایک الگ بات ہے لیکن وہ ڈرامائیت جو بعد ازاں ہمیں افسانوں میں دیکھنے کو ملی ڈراموں کا خاصا رہی یا وہ مکالماتی انداز جو ڈراموں میں ہمیں دیکھنے کو ملتا ہے یا افسانوں کی بھی اس میں کسی حد تک خصوصیت ہوتی ہے وہ غالب کے ہاں ہمیں خطوط ہی سے مل جاتا ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ تمام ناقدین اور محققین اس بات پر متفق ہیں کہ غالب کے خطوط جدید اردو نثر کا نقطۂ آغاز ہیں یا اس کا پہلا سنگِ میل ہیں۔

خط ایک ذاتی تحریر ہے وہ تحریر کہ جس سے پیغام رسانی کا کام لیا جاتا تھا آج دور بہت آگے نکل گیا ہے اور شاید اگر آج ہم یہ کہیں کہ خطوط اور خاص طور پر ذاتی خطوط کا سلسلہ موقوف ہو کر رہ گیا ہے تو غلط نہیں ہوگا کیونکہ وہ لوگ جو آج سے ڈیڑھ سو سال زندہ تھے ان کے پاس ٹیلی فون یا موبائل فون یا انٹرنیٹ جیسی سہولیات موجود نہیں تھیں لہٰذا انہیں خطوط پر انحصار کرنا پڑتا تھا آج وہ دور آگیا ہے کہ جس میں ہمیں ان سہولیات کے بعد شاید خط کی ضرورت ہی نہیں ہے لہٰذا آپ کے نصاب میں غالب کے خطوط کو شامل کرنے کا مقصد عمومی روایات سے ہٹ کر یہ نہیں ہے کہ آپ کو یہ بتایا جائے کہ خط کیسے لکھا جاتا ہے؟ بلکہ آپ کے نصاب میں خطوط اس لیے شامل کیے گئے ہیں کہ ہم یہ دیکھ سکیں کہ وہ نثر نگار جس نے اپنے خطوط کے ذریعے اردو نثر کو جدید اسالیب کی راہ سجھائی تھی اس کا اسلوب کیا تھا؟ نہ ہمارا مطمع نظر یہ دیکھنا ہے کہ آپ خط کیسے لکھتے ہیں یا آپ غالب کے طریقۂ اسلوب کو اپنا پاتے ہیں یا نہیں بلکہ یہاں پر صرف یہ تاثر دینا اس بات کا احساس دلانا مقصود تھا کہ ہم یہ دیکھ سکیں اردو نثر جو آج تمام کے تمام تر ارتقائی مراحل سے گزرنے کے بعد عالمی ادبیات کے مقابلے کی صورت میں ہمیں نظر آتی ہے عالمی ادبیات کا مقابلہ کرنے کے قابل ہو چکی ہے اس کا آغاز کہاں سے ہوا تھا۔

ہم نے گذشتہ لیکچر میں مجموعی طور پر ابتدائی نمونوں کی بات کی تھی اور اس لیکچر میں غالب کے خطوط کے اسلوب پر روشنی ڈالنے کا بنیادی مقصد بھی یہی تھا کہ ہم دیکھیں کہ ان ابتدائی نمونوں کے بعد اردو نثر کس بنیاد پر کھڑی ہوئی اردو نثر کی عمارت کس بنیاد پر کھڑی کی گئی اور یہ عمارت کیا تھی یہ عمارت تھی اس بنیادی اسلوب کی جو غالب نے اپنے شاعری میں اختیار کیا تو جدید شاعری کا آغاز ہو گیا اور جب وہ تخلیقی اسلوب نثر میں ڈھلا تو اردو نثر کو جدیدیت کی راہ مل گئی بہر حال دونوں صورتوں میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ غالب نے اردو ادب پر ان مٹ نقوش مرتب کیے شاید ہر شخص کے بس میں نہیں ہوتا کہ وہ ایک صدی پر نہیں بلکہ ایک ادب پر غالب ہو جائے کیونکہ ادب وقت یا سال یا مہینے یا ہفتوں یا لمحات کا متقاضی نہیں ہوتا اس میں اسے محدود نہیں کیا جا سکتا ادب شروع ہو جائے تو پھر اس کا سفر جاری وساری رہتا ہے۔

اور آج ہم دیکھ سکتے ہیں کہ وہ نثر جو کبھی مقامی اثرات میں تھی کبھی اس پر فارسیت کے اثرات غالب ہو گئے کبھی اس میں تصنع اور بناوٹ کے

ایسے نمونے ہمارے سامنے لائے گئے کہ جن پر خواہ کتنا ہی رشک کیا جائے جنہیں پڑھ کر خواہ کتنی ہی داد و تحسین دی جائے کہ ایسی نثر لکھنا ہر ایک کے بس کا روگ نہیں لیکن اس کے باوجود ہم اس میں وہ بلاغت وہ فصاحت وہ تاثیر محسوس نہیں کرتے لیکن آج جو نثر ہمارے سامنے موجود ہے اس کی بنیاد اس شخص کے اسلوب پر ہے یا اس کے طرزِ بیان پر ہے کہ جو اس بات کو جان چکا تھا (خاص طور پر ۱۸۵۰ء کے بعد جب غالب نے اردو خطوط کا آغاز کیا تب وہ دیکھ چکے تھے) کہ مشکل پسندی کے کیا نتائج ہوتے ہیں مشکل پسندی کے نتیجے میں آپ کس طرح isolation کا شکار ہو جاتے ہیں لوگوں سے الگ تو ہو جاتے ہیں انفرادیت تو قائم ہو جاتی ہے امتیاز کا حصول تو ہو جاتا ہے لیکن بہر حال کیونکہ اس پہ بلاغت اس طرح نہیں پائی جاتی وہ کلام یا وہ بیان اس قدر فصیح نہیں ہوتا لہٰذا عظمت کا معیار اسے تصور نہیں کیا جا سکتا پھر غالب نے یہ بھی دیکھ لیا تھا کہ آنے والا دور فارسی کا دور نہیں ہے آپ دیکھئے کہ غالب کا دیوان ہو فارسی کا یا خطوطِ غالب ہوں غالب ۱۸۵۰ء کے بعد یعنی وہ دور کہ جب وہ دربار سے منسلک ہوئے جب ان پر یہ باتیں واضح طور پر منکشف ہو گئیں کہ اب دور بدلنے کو ہے جیسا کہ انہوں نے ایک شعر میں بھی کہا تھا کہ:

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر

کعبہ میرے پیچھے ہے کلیسا میرے آگے

تو ان کو یہ بات منکشف ہو گئی تھی کہ اب مشرقی تہذیب پر مغربی تہذیب غالب آنے کو ہے اب پرانے اسالیب ختم ہونے کو ہیں اب نئے اسالیب کے لیے نئے طرزِ بیان کے لیے ایک خلاء پیدا ہو چکا ہے جسے غالب نے بخوبی محسوس کیا انہوں نے ۱۸۵۰ء کے بعد فارسی شاعری بھی کم و بیش ترک کر دی ۱۸۵۰ء کے بعد انہوں نے فارسی میں خطوط نویسی بھی تقریباً ختم کر دی اور پھر آئندہ امثال میں انہوں نے شاعری کے اعتبار سے اور نثر دونوں کے اعتبار سے انہوں نے اردو ادب کی وہ خدمت کی، اردو کو اسالیب سے نوازا کہ جو شعریت کے حوالے سے ہوں یا نثر کے حوالے سے جدیدت کا نقطہ آغاز ہمیں دیوانِ غالب اور خطوطِ غالب ہی نظر آتے ہیں۔

آئندہ لیکچرز میں ہم بات کریں گے ناول نگاری، مضمون نگاری اور مختلف دیگر آنے والی اصناف کے حوالے سے۔ غالب کے خطوط اسلوبیاتی اعتبار سے اس اہمیت کے حامل ہیں ان میں ہمیں کیا ملتا ہے اس پر تو کافی بات ہو چکی لیکن اب آخر میں صرف آپ سے اس خواہش کا اظہار کرنا چاہے گے کہ آپ غالب کے شاملِ نصاب خطوط کے علاوہ بھی غالب کے خطوط کو پڑھ کر دیکھیں تو آپ کو احساس ہو گا کہ آپ ایک ایسی شخصیت سے مل رہے ہیں ایک ایسی شخصیت آپ کے سامنے روبرو ہے کہ جو تمام تر عظمت کے باوجود جو تمام تر تخلیقیت کے باوجود بذاتِ خود کس قدر تنہا تھی بذاتِ خود کس طرح کی احساسِ محرومی میں پڑی تھی بذاتِ خود اسے کس نوعیت کے مسائل کا سامنا تھا ایک ایسا شخص جو ہمیشہ مسکراہٹیں بکھیرتا تھا ایک ایسا شخص کہ جس کی تحریر شوخی و ظرافت سے بھرپور تھی وہ شخص کہ جو انانیت سے بھرپور تھا وہ آخری عمر میں بڑھاپے میں آکر کس قدر تنہا ہو گیا تھا لیکن اس کے باوجود اس کی غیرت اس کی حمیت' اس کی انانیت اس کے ساتھ ہمیشہ موجود تھی وہ کچھ بھی کر سکتا تھا لیکن اپنی انانیت پر سودا نہیں کر سکتا تھا وہ کچھ بھی دیکھ سکتا تھا لیکن خود کو سرِ بازار رسوا ہوتے دیکھ نہیں سکتا تھا اس کی رگوں میں وہ خون دوڑ رہا تھا کہ جو منگولوں کا خون تھا وہ منگول کہ جنہوں نے کبھی شکست کو تسلیم نہیں کیا تھا غالب ایک ایسی شخصیت ہے کہ جس کا مطالعہ ادب فن تخلیقیت اور اسلوبیاتی امتیاز سے ہٹ کر بطور شخصیت بھی ہمارے لیے بہت مفید ہو سکتا ہے بہت کار آمد ہو سکتا ہے ہم ان کے خطوط کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی شخصیت کا انکشاف کھل کر کرتے ہوئے ہم اپنے لیے بہت سے اسباق سیکھ سکتے ہیں ہمارے لیے اس میں بہت سے اسباق موجود ہیں ہمیں مستقبل کے لیے اپنا لائحہ عمل ترتیب دینے میں بہت معاونت ہو سکتی ہے سو نصاب تک محدود نہ رہیے کوشش کیجئے کہ توضیحی مطالعہ کیجئے نصاب سے ہٹ کر غالب کا مطالعہ کریں آپ پر معنی و مفاہیم کے نئے در وا ہوں گے اور آپ جان پائیں گے کہ وہ شخص کہ جس نے یہ کہا تھا کہ:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کے غالب میرے اشعار میں آوے
اس کی شاعری میں آنے والا لفظ ہی نہیں بلکہ اس کی نثر میں آنے والے الفاظ بھی گنجینۂ معنی کا طلسم تھے اگلے لیکچر میں ہم غالب کے شاملِ نصاب خطوط کے حوالے سے بات کریں گے۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

سبق نمبر ۲۱: غالب کے خطوط کا متنی مطالعہ

حصہ نثر کے مطالعات کے سلسلہ میں ہم نے گذشتہ لیکچر میں بات کی غالب کے خطوط کے اسلوب کے حوالے سے۔ ہم نے دیکھا غالب نے اردو نثر کو خطوط کے ذریعے ایک ایسا زندہ و جاوید، منفرد اور امتیازی اسلوب عطا کیا کہ دیکھتے ہی دیکھتے اردو نثر میں وسعت کے امکان روشن ہو گئے۔ اور وہ اردو نثر جس پر کبھی کوئی لکھنا گوارا نہیں کرتا تھا اس کے متعلق یہ خیال کیا جاتا تھا کہ شاید نثر میں لکھنا ادبی مراتب کے خلاف ہو گا۔ جس پر فارسی، عربی کے اثرات غالب تھے اور جو مرصع سازی سے بڑھ کر اور کچھ نہیں تھی اور ایک ایسا وقت آیا کہ پھر اردو نثر میں تاریخ بھی لکھی گئی، سوانح عمریاں بھی، تنقید بھی اور افسانوی نثر بھی اور پھر افسانوی نثر کا آغاز ہوا تو بات ناول، ڈرامے، افسانے سے بڑھتے ہوئے کہیں آگے نکل گئی۔ پھر اردو نثر ہر قسم کے تجربات کے قابل ہو چکی تھی۔

ہم نے گذشتہ لیکچر میں غالب کے حوالے بات کرتے ہوئے کہا تھا کہ شامل نصاب غالب کے دو خطوط اس بات کو ذہن میں رکھتے ہوئے منتخب کیے گے ہیں کہ ہم ان خصوصیات کا عملاً عکس دیکھ سکیں جن کا تذکرہ ہم نے گذشتہ لیکچر میں کیا سو آج اس لیکچر میں ہم غالب کے دو خط پڑھیں گے پہلا خط مرزا ہر گوپال تفتہ کے نام لکھا گیا ہے۔

مرزا تفتہ، مرزا غالب کے ہم عمر تھے۔ غالب سے کم و بیش ایک یا دو سال چھوٹے تھے۔ ان کی وفات غالب سے بعد میں ہوئی۔ لہٰذا ان کی عمر غالب سے زیادہ ہے۔ غالب ۱۷۹۷ء میں پیدا ہوئے اور محققین کا کہنا ہے کہ مرزا ہر گوپال تفتہ ۱۷۹۹ء یا ۱۸۰۰ء میں پیدا ہوئے۔ اس حوالے سے خطوط غالب جو مولانا غلام رسول مہر نے مرتب کئے ہیں اس میں انہوں نے غالب کے شاگرد مرزا تفتہ کے حوالے سے خاصی تفاصیل بیان کی ہیں۔ ان کے مطابق تفتہ بہت بلند پایہ شاعر تھے۔ انہوں نے چار دیوان مرتب کئے ہیں۔ سخن فہم تھے۔ غالب کے شاگردوں میں غالب کو سب سے زیادہ عزیز تھے اور غالب نے سب سے زیادہ خطوط مرزا تفتہ کو ہی لکھے ہیں۔

دوسرا خط جو ہم پڑھیں گے وہ نواب علاؤالدین علائی کو لکھا گیا ہے نواب علاؤالدین خاندانِ لوہاروں سے تھے۔ لوہاروں کے رؤسا میں سے تھے۔ خاندانِ لوہاروں نے طویل عرصے تک لوہاروں پر حکومت کی۔ ان کے تعلقات شروع دن سے ہی غالب کے خاندان سے جڑے ہوئے تھے۔ چنانچہ علاؤالدین غالب کے قرابت داروں میں سے بھی تھے۔ ان دونوں خطوط میں یہ بات ملحوظ خاطر رکھی کہ غالب کے خطوط اپنے دور کی تاریخ کس طرح تھے۔ اور ان کے خطوط ان کی آپ بیتی کا معتبر حوالہ کس طرح تھے۔ پہلا خط جو غالب نے ہر گوپال تفتہ کے نام لکھا تھا اس میں انہوں ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد کے حالات بڑی تفصیل اور بڑے مؤثر انداز اور زندہ تحریر میں رقم کئے ہیں۔ اس کے لیے پہلے ہم غالب کے خطوط کا رتھوڑا تھوڑا کر متن پڑھیں گے تا کہ اس کے معنی و مفاہیم تک رسائی حاصل کی جاسکے۔

مکتوب غالب

(منشی ہر گوپال تفتہ کے نام)

صاحب! تم جانتے ہو کہ کیا معاملہ ہے اور کیا واقع ہوا؟ وہ ایک جنم تھا کہ جس میں ہم تم باہم دوست تھے اور طرح طرح کے ہم میں تم میں معاملات مہر و محبت در پیش آئے۔ شعر کہے 'دیوان جمع کیے۔ اسی زمانے میں ایک بزرگ تھے کہ وہ ہمارے تمہارے دوست دلی تھیا ور منشی نبی بخش ان کا نام اور حقیر تخلص تھا۔ ناگاہ وہ زمانہ رہا' نہ وہ اشخاص' نہ وہ معاملات' نہ وہ اختلاط' نہ وہ انبساط۔ بعد چند مدت کے پھر دوسرا جنم ہم کو ملا۔ اگرچہ صورت اس جنم کی بعینہ مثل پہلے جنم کے ہے۔ یعنی ایک خط میں نے منشی نبی بخش صاحب کو بھیجا' اس کا جواب مجھ کو آیا اور ایک خط تمہارا کہ تم بھی موسوم بہ منشی ہر گوپال اور متخلص بہ تفتہ ہو۔

آج آیا اور میں جس شہر میں ہوں اس کا نام بھی دلی اور اس محلے کا نام بلی ماروں کا محلہ ہے۔ لیکن ایک دوست اس جنم کے دوستوں میں سے نہیں پایا جاتا۔ واللہ ڈھونڈھنے کو مسلمان اس شہر میں نہیں ملتا۔ کیا امیر ' کیا غریب ' کیا اہل حرفہ۔ اگر کچھ ہیں تو باہر کے ہیں، ہنود البتہ کچھ کچھ آباد ہو گئے ہیں۔

آپ نے خط کا ابتدائیہ ملاحظہ کیا اب ہم اس کے مشکل الفاظ کے معنی دیکھ لیتے ہیں اور اس کے بعد ہم بات کریں گے اس کے معنی و مفاہیم کے حوالے سے:

حل لغت

الفاظ: معنی

مہرومحبت: خلوص ' پیار ' اتفاق

اختلاط: میل میلاپ

انبساط: خوشی ' مسرت

اہل حرفہ: پڑھے لکھے لوگ ' دانا

موسوم: رکھا گیا نام یعنی جس کا نام ہو ' وہ شخص جس کا نام ہو (یہ اسم مفعولی ہے)

ہنود: ہندو کی جمع

غالب نے پنے اسی روایتی انداز میں خط کا آغاز کیا ہے۔ غالب القاب و آداب کا استعمال نہیں کرتے۔ ہم نے دیکھا کہ انہوں نے براہ راست صاحب سے بات شروع کی اور پھر مدعا پر آ گئے اور پھر مدعا کا بیان دیکھیے کہ وہ کہتے ہیں ایک جنم تھا بعد میں کہتے ہیں کہ اب ایک اور جم آیا۔ یعنی وہ ڈرامائیت اگر فنی اعتبار سے بات کروں تو ایک القاب و آداب کا اختصار اور دوسرا خط میں پائی جانے والی ڈرامائیت.

ہم اس خط کے مفہوم کی بات کریں تو ایک ایسا شخص جس کا کوئی سیاسی پس منظر نہیں جس کا کوئی سیاسی ایجنڈا نہیں وہ اپنے دور کے سیاسی حالات کو اس طرح مرتب کر رہا ہے جس طرح سے دیکھا۔ اس میں کوئی مبالغہ نہیں اس میں کوئی کمی نہیں، کوئی تعصب یا جانبداری نہیں۔

غالب کہتے ہیں کہ تم جانتے ہو کہ یہ معاملہ کیا ہے یعنی کون نہیں جانتا تھا کہ اس دور میں کیا ہوا تھا۔ وہ لوگ جو ایک وقت میں برِ صغیر پر حکومت کر رہے تھے۔ خواہ وہ ہندو ہو یا مسلمان، اس میں کوئی شک نہیں کہ بنیادی طور پر مسلمانوں نے برِ صغیر پر حکومت کی تھی۔ مگر ایک ہزار سال اکٹھے رہنے انگریزوں کی آمد سے قبل ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوؤں اور مسلمانوں میں ایسا کوئی مسئلہ اور اختلاف نہیں تھا۔ وہ کہتے ہیں تم جانتے ہو ایک پہلا جنم تھا۔ یعنی پہلے جنم سے مراد غدر سے پہلے کا دور جب دنیا خوشیوں اور مسرتوں سے عبارت تھی۔ جب محفل آرائی ہوتی تھی جب بزم آرائیاں ہوتی تھیں، ہونٹوں پر مسرتیں بکھرتی تھیں۔ ہم لوگ خوشیاں مناتے تھے اور سب کچھ مسرت اور خوشی سے عبارت تھا۔ غالب نے اپنے شعر میں اس طرح بیان کیا ہے

وہ فراق اور وہ وصال کہاں وہ شب و روز ماہ و سال کہاں
تھی وہ اک شخص کے تصور سے، اب وہ رعنائی خیال کہاں

ایک جنم تھا کہ جس میں خوشی اور مسرت سے عبارت تھا۔ پھر ایسا وقت آیا کہ سب کچھ ختم ہو گیا اور وہ لوگ جو حاکم ہوا کرتے تھے انہوں نے کبھی سوچا نہ ہو گا کہ وہ کبھی محکوم ہوں گے وہ بھی غلام کی زندگی گزاریں گے۔

غالب کہتے ہیں کہ اس جنم کی صورت بھی بالکل پہلے کے جنم جیسی ہے یعنی لوگ موجود ہیں وہ کہتے ہیں مثال کے طور پر نبی بخش جو غالب کے دوست تھے پرانے دوست تھے۔ بقول غلام رسول مہر قیاس کیا جاسکتا ہے کہ وہ بچپن سے غالب کے دوست تھے۔ وہ کہتے ہیں کہ بالکل ویسے ہی نبی بخش کا خط آیا۔ میں نے اس کا جواب دیا۔ اور تم مرزا جو تفتہ تخلص رکھتے ہیں۔ یعنی متخلص کے معنی ہیں جو تخلص کرتا ہے تم بھی ہو، نبی بخش بھی ہیں۔ لیکن سچ بات یہ ہے کہ پہلے جنم کا سا کوئی دوست ڈھونڈے نہیں ملتا۔ یعنی وہ شکست وریخت وانتشار جو غدر میں ہوا تھا۔ اس کے نتیجے میں وہاں کسی کو رہنے ہی نہیں دیا جاتا۔ کچھ لوگ اس تباہی وبربادی سے تنگ آکر وہاں سے چلے گئے اور کچھ لوگوں کو مختلف جرموں کی پاداش میں وہاں سے نکال دیا گیا مختلف سازشوں میں ملوث ہونے کی وجہ سے نکال دیا گیا۔

اب حالت یہ ہے کہ وہاں پر غالب کہتے ہیں کہ کوئی مسلمان میسر نہیں آتا۔ مگر ہنود یعنی ہندو کسی حد تک آباد ہوگئے۔ سو غالب خط کے ابتدائیے میں یا اس اقتباس میں بنیادی طور پر دو باتوں سے آگاہ کرتے ہیں۔

ایک غدر سے پہلے ہندوستان کے یا دہلی میں کیا حالات تھے۔ سب کچھ خوشی اور مسرت سے عبارت تھا۔ اور جب انگریزوں نے دہلی پر قبضہ کیا مغلیہ سلطنت کا خاتمہ ہو گیا تو اس کے نتیجے میں حالات کیا ہوئے؟ بہادر شاہ ظفر کو جلاوطنی کے بعد رنگون بھیج دیا گیا اس کے بعد دہلی کے حالات کیا ہوگئے۔ آپ لوگ جانتے ہوں گے کہ ہم نے تذکرہ کیا تھا کہ عملاً 1800 کے بعد انگریز دہلی پر قابض ہو چکے تھے۔ مغلیہ سلطنت لال قلعے تک محدود ہو گئی تھی۔ لیکن اس کے باوجود باقاعدہ طور پر ہندوستان پر قبضے سے قبل سانس لینے کی گنجائش تھی لوگ ابھی بھی مسکرانا جانتے تھے۔ خوشیاں ان پر وارد ہوا کرتی تھیں۔ لیکن جب انگریز غالب ہوگئے۔ انگریز حاکم ہوگئے تو پھر انہوں نے مسلمانوں کے ساتھ کیا کیا کہ ان کے لئے دہلی میں رہنا مشکل کر دیا۔ نتیجتاً غالب کہتے ہیں کہ اب آہستہ آہستہ حالات یہ ہوتے جارہے ہیں کہ مسلمان دہلی میں ڈھونڈے سے نہیں ملتے۔ وہ لوگ یعنی جنہوں نے انگریزوں کو خوش آمدید کہا تھا وہ لوگ کچھ اس طرح سے حاوی ہوگئے ہیں شہر میں کہ اب مسلمان تو نہیں ہاں ہنود آباد ہو رہے ہیں اور ان کی آباد کاری میں انگریزوں کا عمل دخل تھا کہ وہ چاہتے تھے کہ دارالحکومت میں وہ لوگ موجود ہوں جو ان کے حمایتی ہوں جن سے وہ یعنی مطمئن ہوں۔

نتیجتاً غالب اس بات پر پہنچتے ہیں۔ یا اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ اب حالات پہلے سے نہیں رہے۔ اب ہم یہ نہیں کہیں گے کہ حالات بدل گئے ہیں بلکہ شاید ایک نیا جنم آ گیا۔ غالب کو کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک نئی دنیا آباد ہوگئی ہے۔ ایک نیا جہان ہے۔ جس کے اصول، جس کا دستور جس کا آئین، جس کے رسوم ورواج اور جس کے ضوابط بالکل نئے ہوں گے ان نئے ضوابط میں مسلمانوں کے لئے کوئی میدان نہیں ہوگا۔ جس میں مسلمانوں کے لئے کوئی کشادگی نہیں ہوگی۔ کوئی ایسے حالات اور کوئی ایسا ماحول نہیں ہوگا کہ جس میں پرسکون انداز میں زندگی گزار سکیں کیونکہ اب حاکمیت ختم ہوئی اور محکومی کی زندگی شروع ہوئی۔

بقیہ خط کا متن

اب پوچھو تو کیوں کر مسکن قدیم میں بیٹھا رہا؟ صاحب بندہ! میں حکیم محمد حسن خاں مرحوم کے مکان میں نو دس برس سے کرایے کو رہتا ہوں اور یہاں قریب کیا دیوار بہ دیوار ہیں گھر حکیموں کے اور نوکر ہیں راجہ نرندر سنگھ بہادر والئی پٹیالہ کے۔ راجا صاحب نے صاحبانِ عالی شان سے عہد لیا تھا کہ بروقت غازت دہلی یہ لوگ بچے رہیں۔ چنانچہ بعد فتح راجا کے سپاہی یہاں آبیٹھے اور یہ کوچہ محفوظ رہا ورنہ میں کہاں اور یہ شہر کہاں؟ مبالغہ نہ جاننا امیر غریب سب نکل گئے۔

جو رہ گئے تھے وہ نکالے گئے۔ جاگیر دار' پنسن دار' دولت مند' اہل حرفہ کوئی بھی نہیں ہے۔ مفصل حالات لکھنے سے ڈرتا ہوں۔ ملازمان قلعہ پر

شدت ہے۔ باز پرس اور دارو گیر میں مبتلا ہیں مگر وہ نوکر' جو اس ہنگام میں نوکر ہوئے ہیں اور ہنگامے میں شریک رہے ہیں۔

حل لغت

الفاظ: معانی

مسکن قدیم: پرانا گھر

صاحبانِ عالی شان: اعلی مرتبے والے اہل اقتدار' اشارہ ہے انگریزوں کی طرف

بروقت غارت دہلی: دہلی کی تباہی کے وقت یعنی دہلی پر حملے کے وقت

مبالغہ: بڑھا چڑھا کر پیش کرنا

پنسن دار: پنشن لینے والے

باز پرس: پوچھ گچھ

دارو گیر: پکڑ دھکڑ' مواخدہ

ابتدائی روشنی کے بعد غالب اپنی بات کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ اگر یہ پوچھا جائے کہ میں مسکنِ قدیم میں یعنی اپنے پرانے گھر میں ایسے کیوں رہ رہا ہوں۔ اگر دہلی میں واقعی یہ حالات ہیں کہ وہاں کسی مسلمان کو رہنے کی اجازت نہیں وہاں کسی کے لئے زندگی گزارنا آسان نہیں رہا۔ وہ دہلی چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ تو پھر سوال ہوا کہ میں یہاں پر کیسے رہ گئے تو غالب بتاتے ہیں کہ قصہ کچھ یوں ہے کہ وہ آٹھ، نو، دس برس سے حکیم محمد حسن خاں مرحوم کے مکان میں رہتے ہیں۔ ایک ساتھ بہت سے گھر حکیموں کے ہیں جو بنیادی طور والی پٹیالہ راجہ نرندر سنگھ کے ملازمین میں شمار ہوتے ہیں اور راجہ نرندر سنگھ نے انگریزوں سے یہ معاہدہ کیا تھا کہ جب دہلی کا انتشار ہو رہا ہو جب دہلی میں حکومت کی تبدیلی آئے تو ان کے گھروں کو یعنی ان کے ملازمین کے گھروں کو محفوظ رکھا جائے۔

سو غالب کہتے ہیں کہ ہوا کچھ یوں کہ جب غدر برپا ہوا معاملات ختم ہوئے غدر کے، تو پھر راجہ صاحب یعنی راجہ نرندر سنگھ وہاں ٹھہر گئے اور یوں یہ محلہ محفوظ ہے وہ کہتے ہیں اگر اس کے علاوہ اس محلے سے ہٹ کر بات کی جائے تو حالات بہت ہی مخدوش ہیں۔ ہوا کچھ یوں ہے کہ لوگوں کو پکڑ پکڑ کر سزائیں دی جا رہی ہیں۔ باہر نکالا جا رہا ہے۔ لیکن مہربانی راجہ نرندر کی کہ اس کے باعث ابھی تک وہ وہاں پر پُرسکون انداز میں قیام پذیر ہیں۔ وگرنہ سچی بات یہ ہے کہ کسی مسلمان کا وہاں پر آسانی سے قیام ممکن نہیں رہا۔

غالب تفتہ سے کہتے ہیں اسے مبالغہ مت سمجھنا لیکن حقیقت یہ ہے عوام ہو یا خواص، کوئی پنشن لینے والے ہوں یعنی جو لوگ پہلے سے پنشن لے رہے تھے۔ یا جاگیر دار، یا امیر غریب کوئی بھی ہو کیسے بھی ہوں ان کے لئے اب دہلی میں رہنا آسان کام نہیں ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ حالات تو یہاں تک ہیں کہ بالخصوص وہ لوگ جو قلعے کے ملازمین تھے۔ ان پر تو خاص مصائب ہیں۔ ان پر تو خاص مشکلات ہیں۔ ان کے متعلق ہر لحظہ یہ قیاس کیا جاتا ہے کہ شاید وہ مغلیہ سطنت یا مغلیہ فرمانروا کے جاسوس ہوسکتے ہیں۔ ان کے مخبر ہوسکتے ہیں ان کے حمایتی ہوسکتے ہیں۔ لہٰذا ان سے خاص طور پر تفتیش کی جا رہی ہے۔ ان پر خاص طور پر مظالم ڈھائے جا رہے ہیں۔ ان کو پوچھ گچھ کے لئے بُلا لیا جاتا ہے۔ کبھی ان میں سے بہت سارے لوگوں کو قید و بند کی صعوبتوں میں ڈال دیا جاتا ہے۔ کبھی ان کو پابہ زنجیر کیا جاتا ہے ان پر تو خاص طور پر مشکلات ہیں۔ لیکن وہ کہتے ہیں کہ ہوا کچھ یوں کہ میں دہلی میں بھی موجود ہوں اور محفوظ ہوں میں قلعے کا ملازم بھی تھا۔ اس کے باوجود محفوظ ہوں تو وہ کہتے ہیں کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب میں نے قلعے کی ملازمت اختیار کی تھی۔ یعنی جب غالب بہادر شاہ ظفر کے کہنے پر تاریخ تیموریہ لکھنے پر مامور ہوئے تھے۔ تو ظاہر ہے کہ

غالب قلعے کے ملازم تھے۔ اس کے بعد بہادر شاہ ظفر نے ان سے شعری اصلاح بھی لینا شروع کر دی۔ جب ذوق کی وفات ہو گئی تھی تو ظاہر ہے غالب، بادشاہ کے قریب بھی تھے۔ تاریخ تیموریہ بھی لکھ رہے تھے۔ قلعے کے ملازم بھی تھے۔ لیکن اس کے باوجود میں اس وجہ سے محفوظ رہ گیا ہوں کہ دراصل میں نے کبھی سیاسی معاملات میں حصہ نہیں لیا مجھے جو ذمہ داری دی گئی تھی تاریخ تیموریہ لکھنے کی۔ وہ نبھاتا رہا یا پھر یہ ہوا کہ شاعری میں بادشاہ کو اصلاح دیتا رہا۔ نہ اس سے بڑھ کر کہ نہ اس سے کم، نہ کبھی سیاسی امور میں نہ بدلتے حالات میں کیونکہ کوئی حصہ ہی نہیں لیا۔ لہٰذا میرے اوپر وہ آفت نہیں آئی۔ لیکن باقی لوگوں کی بات کی جائے تو واقعی ان کے لئے زندگی گزارنا انتہائی مخدوش اور دشوار ہو گیا تھا۔

بقیہ خط کا متن

میں غریب شاعر' دس برس سے تاریخ لکھنے اور شعر کی اصلاح دینے پر متعلق ہوا ہوں۔ خواہ اس کو نوکری سمجھو' خواہی مزدوری جانو۔ اس فتنہ و آشوب میں کسی مصلحت میں' میں نے دخل نہیں دیا۔ صرف اشعار کی خدمت بجالاتا رہا اور نظر اپنی بے گناہی پر شہر سے نکل نہیں گیا۔ میرا شہر میں ہونا حکام کو معلوم ہے۔ مگر چونکہ میری طرف بادشاہی دفتر میں سے یا مخبروں کے بیان سے کوئی بات نہیں پائی گئی لہٰذا طلبی نہیں ہوئی' ورنہ جہاں بڑے بڑے جاگیر دار بلائے ہوئے یا پکڑے ہوئے آئے ہیں میری کیا حقیقت تھی۔ غرض کہ اپنے مکان میں بیٹھا ہوں۔ دروازے سے باہر نہیں نکل سکتا۔ سوار ہونا اور کہیں جانا تو بہت بڑی بات ہے۔ رہا یہ کہ کوئی میرے پاس آوے' شہر میں کون ہے جو آوے؟ گھر کے گھر بے چراغ پڑے ہیں۔ مجرم سیاست پاتے ہیں۔ جرنیلی بندوبست یازدہم مئی سے آج تک یعنی شنبہ پنجم دسمبر ۱۸۵۷ء تک بدستور ہے۔ کچھ نیک و بد کا حال مجھ کو معلوم نہیں' بلکہ ہنوز ایسے امور کی طرف حکام کی توجہ بھی نہیں۔ دیکھئے انجام کار کیا ہوتا ہے۔ یہاں سے باہر اندر کوئی بغیر ٹکٹ کے آنے جانے نہیں پاتا۔ تم زنہار یہاں کا ارادہ نہ کرنا۔ ابھی دیکھا چاہئے مسلمانوں کی آبادی کا حکم ہوتا ہے یا نہیں۔ بہر حال منشی صاحب کو میرا سلام کہنا اور یہ خط دکھا دینا۔ اس وقت تمہارا خط پہنچا اور اسی وقت میں نے یہ خط لکھ کر ڈاک کے ہرکارے کو دے دیا۔

(شنبہ ۵ دسمبر ۱۸۵۷ء)

حل لغت

الفاظ: معنی

فتنہ و آشوب: ہنگامہ' فساد' بغاوت

بے چراغ: اجاڑ' ویران

جرنیلی بندوبست: فوج کی حکمرانی' مارشل لاء

یازدہم: گیارہ

شنبہ: ہفتہ

پنجم: پانچ

ہنوز: اب تک یا ابھی تک

زنہار: کسی کام کے کرنے یا نہ کرنے کی تاکید

ہرکارہ: اہل کار' مراد ہے ڈاکیا

اس حصے میں غالب دہلی کے حالات کا بیان جاری و ساری رکھتے ہیں جیسا کہ میں نے پہلے کہا تھا وہ بتاتے ہیں کہ دراصل وہ صرف اس واسطے محفوظ

رہ گئے کہ وہ کسی سیاسی معاملے میں دلچسپی نہیں لیتے تھے۔ وہ صرف وہی کام کر رہے تھے جو ان کو سونپا گیا تھا۔ وگرنہ باقی لوگوں کے لئے زندگی اجیرن ہو گئی ہے۔ اس فتنہ آشوب نے کسی کو بھی نہیں چھوڑا کوئی امیر ہو غریب ہو اعلیٰ ہو ارفع ہو یا کمتر ہو حالات سب پر ایک جیسے ہیں۔

وہ کہتے ہیں کہ ابھی مستقبل کا تو کچھ پتا نہیں کیا ہو گا کیا نہیں ہو گا۔ وہ نصیحت کرتے ہیں تُفتہ کو ابھی فی الحال یہاں پر آنا بالکل تمہارے لئے درست نہیں ہو گا کیونکہ یازدہم مئی یعنی 11 مئی سے بنیادی طور پر غدر کا خاتمہ ہونے کے بعد انگریزوں کی حکومت ہم پر قائم ہو گئی تھی۔ وہ کہتے ہیں تب سے لے کر اب تک یعنی پانچ دسمبر تک حالات بالکل ایسے ہیں جرنیلی بندوبست ہے یعنی فوج ہر طرف دوڑتی بھاگتی نظر آتی ہے۔ پکڑ دھکڑ جاری و ساری ہے۔ کوئی شخص اپنی زندگی میں امن محسوس نہیں کر سکتا۔ ہر لحظہ یہی خدشہ ہے کہ آنے والا لمحہ، آنیوالی ساعت نہ جانے کیا دکھائے۔

سو وہ کہتے ہیں کہ ابھی یہاں پر آنا تمہارے لئے بہتر نہ ہو گا کیونکہ کون جانے کہ یہاں پر مسلمانوں کو آبادی کی اجازت ملے گی بھی یا نہیں۔ کیا خبر مجھے بھی یہاں سے کوچ کرنا پڑ جائے۔ لہٰذا ابھی یہاں مت آنا کون جانے آگے ہماری قسمت میں، ہماری زندگی میں کیا دیکھنے کو پڑا ہے۔

آخر میں غالب بہت دلچسپ انداز میں اس خط کا اختتام کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ اس وقت تمہارا خط پہنچا اور اسی وقت میں نے یہ خط لکھ کر ڈاک کے ہرکارے کو دیا۔ یعنی آپ دیکھیے کہ غالب کے خطوط کی ہمیں ایک خصوصیت کی پتا چلتی ہے۔ کہ غالب خط کا جواب دینے میں بہت مستعد اور بہت فعال ہیں۔ اس کی دو وجوہات ہو سکتی ہیں کہ ایک تو یہ کہ وہ اپنے عزیزوں کو اپنے سے مطلع رکھنا چاہتے ہیں دوسرا جب کسی کے پاس کرنے کو کچھ نہ رہ جائے نہ دوست، نہ ساتھی، نہ مونس غم تو پھر سوائے خط کے اور سوائے خط کا جواب دینے کے علاوہ کر بھی کیا سکتا ہے۔

سو مجموعی طور پر غالب اس خط میں ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد دہلی کے حالات پر روشنی ڈالتے نظر آتے ہیں۔ ہمیں اس خط میں تاریخی حوالے معروضات نہیں ملتے۔ یعنی ہمیں یہ پتا چلتا کہ اس وقت فوجی بندوبست بھی تھا۔ وہ کس کی قیادت میں تھا۔ دراصل اس وقت کون حکمران ہو کر آیا تھا۔ یا اس قسم کے دوسرے معروضات لیکن ہمیں معاشرتی اعتبار سے جو اس غدر کے اثرات ہوئے تھے۔ ان پر خاص روشنی پڑتی ہے۔ خاصا اس حوالے علم ہوتا ہے کہ دراصل انگریزوں نے حکومت میں آتے ہی سب سے پہلا کام یہی کیا کہ انہوں نے چُن چُن کر مسلمانوں کو شہر سے نکالنا شروع کیا اور ہندوؤں کو وہاں پر آباد کرنا شروع کیا۔ تاکہ وہ خود کو محفوظ اور مضبوط کر سکیں۔ کیونکہ ہندوؤں نے انہیں خوش آمدید کیا تھا۔ جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا تھا تو وہ چاہتے تھے کہ وہ مسلمان جو ان کے خلاف ہو سکتے ہیں۔ خاص طور پر ایسے مسلمان جو غدر کے حوالے سے کسی نہ کسی طور پر ملوث تھے۔ یا اس میں کسی نہ کسی صورت ہاتھ تھا۔ ان کو وہاں رہنے کی اجازت نہ دی گئی حالت تو یہ تھی کہ غالب اس حوالے سے بھی پُر یقین (Sure) نہیں تھے کہ آنے والا وقت انہیں بھی اس بات پر مجبور کر دے کہ وہ بھی آخری عمر میں دہلی چھوڑ کر یہاں سے چلے جائیں۔

کیونکہ وہ کہتے ہیں کہ کوئی عام و خاص، امیر غریب کوئی نہیں جو اس ہنگامے سے متاثر ہوئے بغیر رہ سکا ان کی قسمت کہ وہ حکیم حسن محمد خاں کے مکان میں رہتے تھے۔ جو دراصل اس علاقے میں تھا۔ جس کے حوالے سے راجہ نریندر نے ایک معاہدہ کیا تھا اور وہ علاقہ محفوظ تھا۔ لیکن غالب کہتے ہیں کہ کیا خبر کہ آئندہ مسلمانوں کی رہائش کا یہاں حکم ہی نہیں رہتا ان کے حوالے سے یہ فیصلہ ہو جاتا ہے کہ انہوں نے یہاں پر رہنا ہی نہیں ہے۔ ممکن ہے کہ انہیں بھی یہاں سے جانا پڑے۔

یوں مجموعی طور پر ہم دیکھتے ہیں کہ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد کے حالات غالب کے اس خط میں ہمیں بخوبی ملتے ہیں اور یہ اس بات کی دلیل اور اس بات کا ثبوت بھی ہے کہ غالب کے خطوط اپنے دور کی تاریخ کا ایک معتبر حوالہ ہیں۔ اب ہم غالب کے دوسرے خط کی طرف بڑھتے ہیں۔

دوسرا خط علاؤالدین علائی کے نام

غالب کا یہ خط نواب علاؤالدین علائی کے نام ہے جو خاندان لوہاروں سے تعلق رکھتے تھے رئیس تھے اور غالب کے قرابت داروں سے تھے۔

غالب اس خط میں نواب علاؤالدین علائی سے کیا کہتے ہیں۔ یہ تو ہم خط کا متن پڑھ کر جان ہی لیں گے۔ دراصل یہ خط تاریخ سے بڑھ کر غالب کے اپنے حالات پر روشنی ڈالتا زیادہ محسوس ہوتا ہے۔ ہمیں پتا چلتا ہے کہ غالب کی زندگی میں ذاتی نوعیت کے کیا آشوب تھے اور ان کے نتیجے میں غالب کے افکار پر غالب کی نفسیات اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے۔

آیئے پڑھتے ہیں نواب علاؤالدین علائی کا شامل نصاب غالب کا دوسرا خط

خط کا متن

مولانا نسیمی!

کیوں خفا ہو؟ ہمیشہ سے اسلاف و اخلاف ہوتے چلے آئے ہیں۔ اگر نیرؔ خلیفہ اول ہے تو تم خلیفہ ثانی ہو' اس کو عمر میں تم پر تقدم زمانی ہے۔ جا نشین دونوں' مگر ایک اول اور ایک ثانی ہے۔

شیر اپنے بچوں کو شکار کا گوشت کھلاتا ہے۔ طریق صید افگنی سیکھاتا ہے۔ جب وہ جوان ہو جاتے ہیں آپ شکار کر کھاتے ہیں۔ تم سخنور ہو گئے ۔ حسن طبع خداداد رکھتے ہو۔ ولادت فرزند کی تاریخ کیوں نہ کہو؟ اسم تاریخ کیوں نہ نکال لو کہ مجھ پیر دل غم زدہ کو تکلیف دو؟

علاؤالدین خاں' تیری جان کی قسم' میں نے پہلے لڑکے کا نام اسم تاریخی نظم کیا تھا اور وہ لڑکا نہ جیا۔ مجھ کو اس وہم نے گھیرا ہے کہ میری نحوست طالع کی تاثیر تھی۔ میرا ممدوح جیتا نہیں۔ نصیر الدین حیدر اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیئے۔ واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے' پھر نہ سنبھل سکے۔ جس کی مدح میں دس بیس قصیدے کیے گیے وہ عدم سے بھی پرے پہنچا۔ نہ صاحب دہائی خدا کی' میں نہ تاریخ ولادت کہوں گا' حق تعالیٰ تم کو اور تمہاری اولاد کو سلامت رکھے اور عمر و دولت و اقبال عطا کرئے۔

سب سے پہلے اس اقتباس کے مشکل الفاظ کے معانی دیکھتے ہیں۔

حل لغت

الفاظ: معانی

اسلاف: سلف کی جمع' یعنی باپ دادا' آباؤ اجداد

اخلاف: اولاد' نسل

نیرؔ: مراد ہے ضیاالدین احمد نیرؔ جو علاؤالدین علائی کے چچا تھے

خلیفہ ثانی: دوسرا خلیفہ

تقدم زمانی: زمانے میں پہلے ہونا یعنی عمر میں بڑے ہونا

طریق صید افگنی: شکار کا طریقہ

سخن ور: ادیب یا شاعر' زبان دان

حسن طبع خداداد: خوبصورت یا خداداد صلاحیت

تاریخ کہنا: کسی واقعے کو نظم یا نثر میں بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ کا چناؤ جن کے حروف کے اعداد جمع کرنے سے اس واقعے کی تاریخ نکل آئے۔

اسم تاریخی: تاریخ کے مطابق نام

پیر: بوڑھا

طالع: قسمت

ممدوح: جس کی تعریف کی جائے

نصیر الدین حیدر: اودھ کے نواب

امجد علی شاہ: اودھ کے نواب

واجد علی شاہ: اودھ کے نواب

متحمل ہونا: برداشت کرنے کی صلاحت رکھنا

عدم: اگلا جہان

اس اقتباس میں جو ابھی آپ نے سماعت فرمایا اور دیکھا بھی۔ اس میں غالب، کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نواب علاؤالدین علائی کو شروع میں مناتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ مولانا نسیمی! کیوں خفا ہو تم۔ بات یہ ہے کہ آباواجداد اور پھر اولاد یہ تو زندگی کا کھیلا ہے۔ یہ تو زندگی کا کھیل ہے۔ ایسا طریقہ کار ایک ایسا اصول جو آفاقی نوعیت کا ہو۔ آج جو بچہ ہے کل اسے بڑے ہونا ہے۔ آج جو دور حاضر کا حصہ ہے۔ کل اسے ماضی کا قصہ بن جانا ہے۔ سو آج جو اولاد شمار ہوتی ہے۔ کل اسے باپ دادا ہونا ہے۔ سو اس میں کوئی ایسی بات نہیں یہ تو زندگی کا دستور ہے کہ پہلے جنم لینے والا شخص بڑا ہو گا۔ بعد کا شخص چھوٹا ہو گا۔ سو اس بات سے خفامت ہو کہ میں ضیاء الدین احمد نیئر کو خلیفۂ اول کہتا ہوں بات یہ ہے کہ وہ عمر میں تم سے بڑا ہے سو وہ خلیفہ اول ہو گیا اور تم خلیفۂ ثانی۔ چونکہ تم اس سے چھوٹے ہو۔

لیکن وہ کہتے ہیں اس میں مقام و مرتبے کو متاثر کرنا مقصود نہیں پھر غالب آگے بات بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ دیکھو بات یہ ہے کہ شیر اپنے بچوں کو گوشت کھلاتا ہے۔ یعنی پال پوس کر بڑا کرتا ہے ان کو سکھاتا کہ انہیں شکار کیسے کرنا ہے اور پھر ایک وقت متعین میں وہ بچے بڑے ہو جاتے ہیں بذات خود شکار کے قابل ہو جاتے ہیں اور پھر آزاد، انفرادی، الگ زندگی گزارتے ہیں۔ غالب کہتے ہیں کہ تم سخنور ہو گئے ہو یہ درست کہ تم نے میری شاگردی اختیار کی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تمہیں میں نے سکھایا اصلاح دی لیکن اب تو وہ دور آگیا کہ تم بذات خود شعر کہہ سکتے ہو۔ اب تم بذات خود شعر فہم ہو۔ معانی مفاہیم کو جاننے، معانی مفاہیم کی گہرائی تک پہنچنے کی خود سے قدرت رکھتے ہو۔ تو پھر بچے کا اسم تاریخی مجھ سے کیوں لکھواتے ہو۔

جیسا کہ ہم نے الفاظ کے معانی بتاتے ہوئے بھی گزارش کی تھی کہ اسم تاریخی کہنا، اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ آجکل تو ہم اس پر بہت زیادہ غور کرتے ہیں یا نہیں کرتے۔ باقاعدہ طور پر لاحقے، سابقے، یا علم الاعداد ایک مکمل علم ہے حرفوں کا ایک علم ہے جس کے مطابق پہلے دور میں اس کا اہتمام کیا جاتا تھا کہ تاریخ نکالی جاتی تھی۔ شعر کہتے ہوئے جملہ کہتے ہوئے جس سے سن ظہور کسی واقعہ کا پتا چلتا تھا تو ہوا کچھ یوں تھا کہ علاؤالدین علائی غالب سے اپنے بیٹے کا اسم تاریخی لکھوانا چاہتے تھے لیکن غالب یہ کہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ تم بذات خود سخن فہم ہو، سخن ور ہو، تم خود کہہ سکتے ہو۔

اب غالب اسم تاریخی کیوں نہیں کہنا چاہتے! وہ بات ہے سچی بات ہے کہ ہم سب کو غم زدہ بھی کر دیتی ہے کہ ایسا شخص کہ جس کے حوالے سے آج ہم یہ کہتے ہیں کہ اس کی مثال اردو ادب نہیں دے سکتا اس کی نظیر اس کے علاوہ اردو ادب کوئی پیش نہیں کر سکتا اس کو زندگی نے شروع سے غم و آلام دیے پہلے کیا ہوا جیسا کہ میں کہہ رہا تھا کہ ان کے والد ان کے چچا وفات پا گئے اوائل عمری میں ہی جب غالب بچے ہی تھے جب غالب

خود عملی زندگی میں آئے تو ہوا کیا۔ کہ انہیں اللہ تبارک و تعالیٰ نے اولاد تو نصیب کی لیکن لڑکپن سے پہلے ہی فوت ہو جاتی۔ سو غالب یہ کہتے ہیں کہ بھئی بات یہ ہے کہ میں نے اپنے لڑکے کا اسم تاریخی کہا تھا۔ لیکن وہ وفات پا گیا۔ لہٰذا اب میں یہ سمجھتا ہوں کہ دراصل اس کو میری بد قسمتی کھا گئی میری بد قسمتی کے سائے اس پر حاوی ہو گئے تھے۔ لہٰذا میں نہیں چاہتا کہ اب میں کسی اور کے لئے اسم تاریخی کہوں اور اس کے ساتھ بھی ایسا ہو۔ میں تمہارے اور تمہارے بچوں کا خیر خواہ ہوں ان کے لئے دعا گو ہوں اللہ تعالیٰ تمہیں اور تمہارے بچوں کو صحت دے تندرستی دے، طویل عمر، درازئ عمر دے۔ تو یہ کام تم خود ہی کر لو تو بہتر ہے۔

اس کے بعد بڑے دلچسپ انداز میں اس غم و اندوہ کی کیفیت سے باہر آ کر کہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ میں جس کی تعریف و توصیف کرتا ہوں وہ بچتا نہیں ہے۔ امجد علی شاہ کے لئے قصیدہ کہا تو ایک قصیدے کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ چل بسے پھر واجد علی شاہ قدرے مضبوط نکلے لیکن تین قصیدوں سے زیادہ وہ زور نہ سہہ سکے یا وہ برداشت نہ کر سکے۔ پھر ان کی حالت ایسی ہوئی کہ وہ بھی کبھی نہ سنبھلے سو بات یہ ہے کہ جب میں نے جس کے لئے دس، پندرہ قصیدے کہہ دیے تو وہ اس دنیا میں کیا عدم کیا اس سے بھی کہیں آگے نکل گیا۔ یعنی اپنی اسی بات کو جس کو پڑھ کر شاید ہم غم زدہ ہو سکتے ہیں۔

اس کو ایک ایسا ہلکا پھلکا سا تاثر دیتے ہیں۔ اس پر ایک ایسی ہلکی پھلکی سی چوٹ کرتے ہیں کہ جس سے لبوں پر بہر حال مسکراہٹ ضرور آتی ہے۔ لیکن ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی اس اقتباس کو آپ کے لئے پیش کیا تھا اور میں نے کہا تھا کہ یہ بلیک ٹیومر ہے ایک ایسا مزاح جس کو پڑھتے ہوئے مسکراتے تو ہم ہیں لیکن اس کی حقیقت غالب کی نفسیاتی اندوہ ناک کیفیات کو بیاں کرتی ہے۔ ہم دیکھتے ہی کہ غالب خط کے اگلے حصے میں کیا کہتے ہیں۔

بقیہ خط کا متن:

سنو صاحب ' حسن پرستوں کا ایک قاعدہ ہے کہ امرد کو دو چار برس گھٹا کر دیکھتے ہیں۔ جانتے ہیں کہ جوان ہیں لیکن بچہ سمجھتے ہیں۔ یہ حال تمہاری قوم کا ہے۔ قسم شرعی کھا کر کہتا ہوں کہ ایک شخص ہے کہ اس کی عزت اور نام آوری جمہور کے نزدیک متحقق اور ثابت ہے اور صاحب تم بھی جانتے ہو مگر جب تک اس سے قطع نظر نہ کرو اور اس مسخرے کو گمنام و ذلیل نہ سمجھ لو' تم کو چین نہ آئے گا۔ پچاس برس سے دہلی میں رہتا ہوں۔ ہزارہا خط اطراف و جوانب سے آتے ہیں۔ بہت لوگ ایسے ہیں کہ محلہ سابق کا نام لکھ دیتے ہیں۔

حکام کے خطوط فارسی ' انگریزی یہاں تک کے ولایت سے آئے ہوئے ' صرف شہر کا نام اور میرا نام۔ یہ سب مراتب تم جانتے ہو اور ان خطوط کو تم دیکھ چکے ہو اور پھر بھی مجھ سے پوچھتے ہو کہ اپنا مسکن بتا؟ اگر میں تمہارے نزدیک امیر نہیں ' نہ سہی ' اہل حرفہ میں سے نہیں ہوں کہ جب تک محلہ اور تھانہ نہ لکھا جائے ہرکارہ میرا پتہ نہ پاوے۔ آپ صرف دہلی لکھ کر اور میرا نام لکھ دیا کیجئے ' خط پہنچنے کا میں ضامن۔

(پنج شنبہ ۴ ماہ اپریل ۱۸۶۱ء) غالب

حل لغت

الفاظ: معانی

امرد: نو عمر ' لڑکا

نام آوری: شہرت

جمہور: عوام

متحقق: ثابت شدہ

ولایت: یورپ' انگلستان یا مغربی دنیا

مراتب: مرتبے کی جمع

ضامن: ضمانت دینے والا

خط کے دوسرے حصے میں غالب ایک نئے انداز میں خود پر طنز کرتے ہیں پہلے تو خیر وہ پچھلے موضوع کے حوالے سے بات کرتے اور یہ کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں حسن پرستوں کا ایک قاعدہ ہے کہ عموماً لڑکوں کی عمر قدرے کم بتائی جاتی ہے۔ گو کہ آج قدرے مذکوریا حالات بدل گئے لیکن بہر حال غالب یہ کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں حسن پرست عموماً یہ کرتے ہیں کہ لڑکوں کی عمر قدرے کم بتاتے ہیں۔ اور ان کو کم ہی تصور کیا جاتا۔ وہ کہتے ہیں کہ یہی حال ہماری قوم کا بھی ہے۔ یعنی ہم حقیقت سے زیادہ خواب کی دنیا میں رہتے ہیں۔ اور اپنی تمناؤں پر حقیقت کا پیراہن اوڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ پھر غالب کہتے ہیں کہ سب لوگ جانتے ہیں کون کیا ہے؟ کس کی حقیقت کیا ہے؟ دراصل غالب یہاں اپنی طرف اشارہ کر رہے ہیں اس کے مراتب کیا ہوں گے اس کی عظمت کیا ہے اس کی حقیقت کیا ہو گی لیکن وہ کہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ تم کیا! سبھی لوگوں کا خیال ہے کہ جب تک اس کو ذلیل ورسوا نہ کر لیا جائے اس کی برائی نہ کر لی جائے اس کے خلاف بات نہ ہو جائے تب تک سکون نہیں آتا۔

تم جانتے ہو۔ تم نے خطوط وہ دیکھ رکھے ہیں جو میرے نام پر آتے رہے اور اہانت اس میں یہ تھی کہ اس میں میرے پچھلے محلے کا نام لکھ دیا جاتا تھا۔ یعنی (معلومات) خط کا پتا مکمل طور پر نہیں لکھا جاتا تھا۔ لیکن میری شہرت شہر میں کچھ ایسی ہے کہ مجھے لوگ جانتے ہیں۔ لہٰذا محض خط پر غالب لکھ دینا اور دہلی لکھ دینا کافی ہے۔ وہ خط میرے تک پہنچ جائے گا لیکن اس کے باوجود تم میرا پتا پوچھتے ہو۔ سچی بات ہے میرا پتہ بس اتنا ہی ہے کہ تم غالب اور دہلی لکھ دو۔ وہ خط پہنچنے کا میں ضامن ہوں یعنی میں ضمانت دیتا ہوں کہ خط پہنچ جائے گا۔

ابتدائی اور آخری نقطے سے ہٹ کر میں درمیان سے اگر بات کروں یعنی جس میں غالب یہ کہتے ہیں جب تک اس مسخرے کو ذلیل اور گمنام نہ کر لیا جائے۔ دیکھیے بات یہ ہے کہ غالب کی ساری زندگی، ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی بات کی تھی کہ ان کی ساری زندگی اس بات میں گزر گئی کہ کوئی ان کی حقیقت کو جانے لیکن آخر تک آتے آتے ان کو پتا چل گیا تھا کہ شاید اب وقت گزر چکا ہے۔ جس بات کی تمنا تھی وہ اس حد تک تو پوری ہو گئی کہ لوگ کسی حد تک خطوط تو پہنچنے لگ گئے۔ لیکن اس کے باوجود ادبی محافل میں ادبی مراتب میں ان کو وہ مقام حاصل نہیں ہو سکا تھا۔ لہٰذا وہ خود پر بھی طنز کرتے ہیں اور اردو کے ایک نقاد مجتبیٰ حسین نے کہا تھا وہ شخص دوسروں پر تنقید کا حق نہیں رکھتا جو اپنی تہذیب نہیں کرتا ہے۔ یا یوں کہہ لیجئے کہ وہ شخص جو دوسروں پر تنقید نہیں کر سکتا وہ یہ حق نہیں یا اس میں یہ صلاحیت ہی نہیں کہ وہ اپنی طرف بھی دیکھ سکے کیونکہ جو شخص خود پر تنقید کرنا جانتا ہو۔ جو شخص خود کی برائیاں کرنا جانتا ہے جو شخص اپنے آپ کو طنز کا نشانہ بنانا جانتا ہے اس سے زیادہ حقیقت پسند اور کوئی ہو ہی نہیں سکتا۔

بہر حال اگر مجموعی طور پر میں ان دونوں خطوط کے حوالے سے بات کروں تو آپ نے دیکھا کہ ایک طرف غالب اپنے دور کے مؤرخ نظر آتے ہیں تو دوسری طرف یہ خطوط ان کی ذات کے ان کی شخصیت کا پرچار کرتے نظر آتے ہیں۔ ان خطوط میں غالب نے اپنی ذہنی کیفیات بھی بیاں کی۔ اپنے گردو نواح کی کیفیات بھی بیان کیں۔ یوں غالب کے خطوط ان کی ذات اور ان کی معاشرت کا نمونہ ہی نہیں بلکہ ان کی ذات اور ان کی معاشرت کے مفسر اور نمائندہ بن کر ہمارے سامنے آئے۔

خط وہ ذاتی تحریریں جو پہلے بنیادی حوالے کی چیز ہے آج حالات یہ ہو گئے جیسا کہ میں نے پہلے کہا تھا کہ آج خطوط نویسی کسی حد تک، خاص طور پر

ذاتی خطوط نویسی موقوف ہوتی چلی جارہی ہے۔ کیونکہ ہمارے پاس جدید سہولیات ہیں اور ذاتی طور پر اگر میں بات کروں تو اس میں کوئی منفی بات نہیں وقت کا دھارا بہتا جاتا ہے اس میں کبھی رکاوٹ، کبھی ٹھہراؤ نہیں آسکتا۔ لہٰذا ہمیں وقت کے ساتھ ساتھ بدلنا ہے۔ آج آپ Massages services سے بخوبی آشنا ہیں اور آج سے پانچ سال قبل مجھے یاد ہے کہ میں نے ایک کلاس میں خطوط نویسی پر بات کرتے ہوئے یہی کہا تھا کہ اب وہ دور دور نہیں جب ہم خطوط کے اصول و ضوابط کی بجائے یہ بتائیں گے کہ SMS کے اصول کیا ہیں اب بہت دور نہیں کہ ان کے ذریعے اشتہار سازی بھی ہوگی اور ان کے ذریعے رسمی کارروائیاں بھی ہوں گی۔ وہ لیکچر Lively تھا امیں ہوا ہوگیا۔

لیکن آپ دیکھ سکتے ہیں کہ آج SMS، اشتہار سازی کا بہت بڑا ذریعہ ہے۔ آج آفیشلاز کیا جاتا ہے بہت سی چیزوں کو SMS کے ذریعے۔ سو آج یہ بات ریکارڈ کی جاسکتی ہے کہ اب واقعتاوہ وقت دور نہیں کہ ہمیں شاید اس کے اصول وضوابط پر غور کرنا چاہیے۔ کیونکہ ہمیں وقت کے ساتھ ساتھ خود کو بدلنا ہے۔ وہ چیز جو موقوف ہو چکی، موقوف ہوگئی، اب ہمیں آگے بڑھنا ہے۔ بجائے اس کے ہم وہ اصول وضوابط پڑھائیں جو عملاً ہمارے درمیان موجود ہی نہیں رہیں ماسوائے چند ایک رسمی قسم کے خطوط کے علاوہ اب ہمیں اس چیز کو پڑھنا چاہیے۔ جس سے ہم گزر رہے ہیں۔ وقت کے ساتھ بدلنا منفی بھی ہوتا ہے اور مثبت بھی۔ منفی اس طرح ہم اگر ماضی کو قصۂ پارینہ تصور کرتے ہوئے بالکل رد کر دیں تو پھر ہم اپنی روایات سے دور چلے جائیں گے۔ لیکن مثبت اس طرح سے وہ قومیں جو بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ بدلنا نہیں جانتی ان کا وجود وقت کے ساتھ ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔

آپ کے کورس میں غالب کے خطوط انہیں دو عوامل کو پیش نظر رکھتے ہوئے شامل کئے گئے۔ ہم نے جیسا کہا کہ وقت کے ساتھ بدلنا پڑتا ہے۔ تو غالب کے خطوط اب کے ہم نے اس لئے شامل نہیں کئے کہ غالب کے خطوط کے ذریعے خطوط کے اصول وضوابط سمجھائیں۔ گویا ہم بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ بدل رہے ہیں۔ لیکن ہم مثبت اعتبار سے اس کو Follow ایسے کر رہے ہیں کہ یہاں اب غالب کے خطوط بطور صنف کی اہمیت نہیں بلکہ غالب کے اسلوب کیا اہمیت ہے۔ چنانچہ ہم منفی اور مثبت دونوں اعتبارات کو سامنے رکھتے ہوئے چلیں۔ یعنی میں نے جیسا کہ ابھی گزارش کی تھی ہم اگر صرف ماضی پرست ہو جائیں تو پھر سکوت طاری ہو جاتا ہے۔ پھر ہم میں آگے بڑھنے کی صلاحیت نہیں رہتی وقت کے ساتھ وفا نہیں کرتا اور اگر ہم اس قدر سبک رفتاری سے سفر کریں کہ ہم پیچھے والوں کو بالکل فراموش کر دیں بالکل بھول جائیں تو پھر اپنی روایات سے روگردانی کرتے ہوئے ہم کھوکھلے ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ وہ قومیں جن کی روایات مضبوط نہیں رہتیں وہ کبھی مضبوط نہیں رہا کرتیں سو ہم نے آپ کے نصاب میں خطوط شامل کئے غالب کے، اس لئے کہ ہم اپنی روایات پر چلتے ہوئے۔ یہ دیکھ سکیں کہ ہمارا قدیم اسلوب کیا تھا۔ ہم نے جدید اسلوب کی طرف کیسے سفر شروع کیا۔ جدید اسلوب کا نقاش اول کون ہے لیکن اب ہمیں خطوط بطور صنف غور نہیں کرنا اب ہمیں صرف اسلوب کو دیکھنا ہے۔

سو عزیز طلبہ! وقت کے ساتھ بدلنا سیکھیے۔ وقت کے ساتھ نئے دھاروں کو اپنانا سیکھیے جو قومیں نئے وقت پر یا بدلتے ہوئے وقت کے تقاضوں کے مطابق خود کو نہیں ڈھالتیں وہ وقت کے بہاؤ میں پیچھے رہ جاتی ہیں۔ وہ قومیں جو وقت کے بہاؤ کے ساتھ کچھ یوں بہتی ہیں کہ ابن الوقت ہو جاتی ہیں۔ انہیں وقت نہیں چھوڑتا۔

لہٰذا ہمیں اپنے ماضی کو بھی ساتھ لے کر چلنا ہے اور مستقبل کی طرف بھی بڑھنا ہے۔ آگے بڑھنا سیکھیے۔ تاکہ ہم بدلتے ہوئے تقاضوں کا مقابلہ کرسکیں اور روایات کا دامن تھامے رکھیں تاکہ ہم ان قوموں میں شمار نہ ہو جائیں جو اپنی حقیقت بھول جاتی ہیں۔ کیونکہ وہ قومیں جو روایات کو ترک کرتی ہیں وہ اپنے صراط مستقیم سے ہٹ جاتی ہیں۔ صراط مستقیم سے ہٹ جانے والی قوموں کو کبھی عروج نہیں ہو سکتا زوال ہی ہوتا ہے۔

چنانچہ ایک ایسی لچک اپنے میں لے کر آیئے کہ جس کے نتیجے میں ہم پیچھے دیکھتے ہوئے، پیچھے ماضی کو ساتھ لے کر ہم آگے بڑھنے کا فن سیکھ لیں۔ ہنر سیکھ لیں۔ یہ بھی زندہ قوموں کی نشانی ہے اور یہی ہمارا مطمع نظر ہونا ہے۔ ہم نے غالب کے خطوط کا مطالعہ کیا۔ اب ہم آئندہ لیکچر میں سرسید پر بات کریں گی۔ انہوں نے اپنی قوم کو کس طرح آگے بڑھنے کا درس دیا اور کس طرح انہوں نے اپنی قوم کو روایت پسند بنانے کی بات کی۔

[Back to Conversion Tool]

[Back to Home Page]

سبق نمبر:۲۲ سر سید احمد خان کے مضامین

ہم حصہ نثر کے مطالعات سے گزر رہے ہیں گذشتہ لیکچرز میں ہم نے خطوط غالب کے اسلوبیات پر بات کی اور پچھلے لیکچر میں ہم نے نصاب میں شامل غالب کے دو خطوط کا مطالعہ کیا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم مضمون کی صنف پر بات کرتے ہوئے سر سید احمد خان کے نثر کی خصوصیات کا جائزہ لیں گے۔اس سے پہلے کہ ہم سر سید کے اسلوبیات خصائل خصائص پر بات کریں یا مضمون نویسی کیا ہے؟اس سوال کا جواب تلاشنے کی کوشش کریں ہم بات کریں گے کہ سر سید احمد خان کے حالات زندگی اور ان کے دور پر تو سب سے پہلے ہم دیکھتے ہیں سر سید احمد خان کا سوانحی خاکہ -:

سوانحی خاکہ

سر سید احمد خانسر سید احمد احمد خان ۱۲۔اکتوبر ۱۸۱۷ء کو دہلی میں پیدا ہوئے۔ان کے والد کا نام میر تقی میر تھا جو ایک متوکل اور پرہیز گار آدمی تھے۔انھوں نے سر سید کی تعلیم و تربیت میں اہم کردار ادا کیا۔حصول علم کے بعد سر سید احمد خان ۱۸۳۸ء میں سر رشتہ دار مقرر ہوئے۔بعد ازاں منشی ' مصنف ' اور صدر امین کے عہدوں پر متمکن رہے۔سانحہ ۱۸۵۷ء کے بعد سر سید احمد خان نے مسلمانان ہند کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔اس سلسلے میں ۱۸۶۰ء میں غازی پور میں سائینٹفک سوسائٹی قائم کی اور ایک انگریزی سکول کی بنیاد رکھی۔۱۸۶۴ء میں علی گڑھ میں سوسائٹی کا ایک رسالہ ''علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ'' جاری کیا۔

۱۸۷۰ء میں انگلستان سے واپسی پر ''تہذیب الاخلاق'' کا اجراء کیا۔۱۸۷۵ء میں علی گڑھ میں ایم۔اے۔او سکول کی بنیاد رکھی جیسے بعد ازاں کالج اور ان کی وفات کے بعد یونی ورسٹی کا درجہ ملا۔سر سید نے ۱۸۹۸ء میں وفات پائی۔

مضامین سر سید کی خصوصیات-:

سر سید احمد خان ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔مسلمانان ہند کے لیے ان کی تعلیمی ' سیاسی ' معاشرتی اور ادبی خدمات محتاج بیان نہیں۔انہوں نے پہلی مرتبہ اردو میں سنجیدہ اور مقصدیت پسند ادب کا آغاز کیا۔یہ ان کی مضمون نویسی کے اثرات ہی ہیں کہ مولانا حالی ' نذیر احمد ' شبلی ' آزاد ' محسن الملک ' ذکا اللہ اور ایسے دوسرے رفقانے ادب میں مقصدیت پسندی کی راہ لی۔یوں اردو میں تاریخی ' تنقیدی ' فلسفیانہ ' مذہبی اور معاشرتی موضوعات کو جگہ ملی۔

اسلوبیاتی اعتبار سے سادگی وسلاست ' قدیم الفاظ کا استعمال ' انگریزی الفاظ اور طویل جملہ سازی ''مضامین سر سید'' کی نمائیدہ خصوصیات ہیں۔ جبکہ مقصدیت ' اصلاحِ معاشرت ' قومی اور ملی شعور کی بیداری اور منفی روایات پر تنقید ' سر سید کے مضامین کے محبوب موضوعات ہیں۔

!انیسویں صدی کا دور'جس سے سر سید احمد خان کا تعلق ہے اس پر ہم حصہ شعر میں بھی بات کر چکے۔پھر جب ہم نے نثر کے ابتدائی لیکچر میں بات کی۔تب بھی ہم نے اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے دور پر خاصی بات کی تھی۔اس تمام گفتگو کا اعادہ یہاں پر لازمی نہیں۔ہاں یہ ضرور ذہن میں رکھنا چاہئے کہ دراصل یہ وہ دور تھا جب حالات بدل رہے تھے۔مغلیہ سلطنت زوال کا شکار ہو چکی تھی۔انگریز باقاعدہ طور پر اس بات کو جان چکے تھے کہ اب کچھ ہی روز کی بات ہے۔چند ہی سال گزریں گے کہ وہ ہندوستان پر حکومت کر رہے ہوں گے اور پھر وقت کے مؤرخ نے وہ دور بھی دیکھا جب ۱۸۵۷ء میں جنگ آزادی کے بعد مغلیہ سلطنت کا ٹمٹماتا چراغ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے گُل ہو گیا اور مسلمانان ہند جو کم و بیش ایک ہزار سال سے اس سرزمین پر حاکم تھے'محکوم ہو گئے۔

ایسے میں مسلمان قوم کی کیا حالت ہو سکتی تھی وہ لوگ جنہوں نے کبھی سوچا ہی نہیں تھا کہ وہ بھی محکومی کا شکار ہوں گے۔ان پر کیا گزری ہو گی۔

یہ ہم سب بخوبی محسوس کر سکتے ہیں۔ سرسید احمد خان نہ کسی باقاعدہ ادبی گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ اور نہ ہی کسی بھی مضمون میں ہم یہ محسوس کرتے ہیں یا کسی بھی کتاب میں یہ محسوس کرتے ہیں کہ سرسید احمد خان ادب برائے ادب تخلیق کرنے کے خواہش مند ہوئے۔ بلکہ وہ تو اپنی قوم کی اصلاح چاہتے تھے۔ جب انہوں نے عملی زندگی میں قدم رکھا ۱۸۳۸ء میں تو تب انہیں اس وقت ہی یہ احساس ہو گیا تھا کہ یہ قوم زبوں حالی کا شکار ہے۔ یہ قوم رُوبہ زوال نہیں بلکہ زوال پا چکی ہے پھر ۱۸۵۷ء کی جنگ کا ہنگامہ ہوا اس کے بعد کیا ہوا تمام کی تمام تاریخ کی کتابیں پاکستان کے حوالے سے لکھی گئی کوئی بھی ایسی تاریخ کی جس میں مسلمانانِ ہند کا تذکرہ ملتا ہے۔ اس میں دفتر کے دفتر اس بات پر سیاہ کئے جا چکے کہ اس وقت مسلمانوں کی کیا حالت تھی۔ کون سی قنوطیت کیسی قنوطیت ان پر چھائی ہوئی تھی ایسے میں سرسید احمد خان نے مسلمانانِ ہند کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا اور سچی بات ہے کہ کچھ اس انداز میں انہوں نے یہ ذمہ داری قبول کی کہ آج ہم اگر ”علم التعلیم“ پڑھ رہے ہوں تو سرسید احمد خان کی تعلیمی خدمات کے بغیر نصاب مکمل نہیں ہوتا۔ اگر ہم مطالعہ پاکستان کے طالب علم ہوں تو سرسید احمد خان کی سیاسی خدمات ہمیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔

سیاسیات کے مطالعے میں بھی ایسی صورت ہے۔ اگر ہم صحافت کی بات کریں تو سرسید احمد خان کی صحافتی خدمات کے بغیر صحافتی تاریخ مکمل نہیں ہوتی۔ یوں سرسید احمد خان نے ہر میدان میں ہر ممکنہ حد تک کوشش کی کہ وہ مسلمانوں کو غم اندوہ کی مایوسی کی اور زبوں حالی کی اتھاہ گہرائیوں سے نکال کر باہر لائیں اور اسے ایک مرتبہ پھر وہ قوم بنائیں کہ جس کے لئے جانی پہچانی جاتی تھی۔ وہ شناخت اس کو ایک مرتبہ پھر دیں کہ جو اس قوم کا طرّہ امتیاز تھا۔ لیکن اس سلسلے میں صرف معاملہ کچھ کرنے کا نہیں تھا۔ سوال یہ تھا کہ کیا کیا جائے۔

یہ وہ دور تھا جب مسلمانوں کے حق میں آواز اٹھانا بھی مشکل تھا۔ ہر وہ شخص جو مسلمانوں کے لئے آواز اٹھاتا۔ اسے انگریزوں کی ظلم و بربریت کا سامنا کرنا پڑتا۔ انگریزوں کی مخالفت جھیلنا پڑتیں۔ ایسے میں سرسید احمد خان نے وہ طریقہ اختیار کیا جو شاید سب مسلمانانِ ہند کے لئے بہترین تھا۔ مگر بدقسمتی کی بات ہے کہ اس طریقے کے نتیجے میں ہمیں سرسید احمد خان کو وہ سرسید احمد خان کہ جنہیں آج ہم نظریہ پاکستان کا بانی بھی کہتے ہیں آج ہم مملکت خداداد پاکستان کا حقیقی بانی بھی کہتے ہیں۔ وہ سرسید اس وقت مسلمانوں کے ہاتھوں ہی بُرے تصور کئے گئے مسلمانوں نے ان پر تنقید کی۔ انہیں حرف تنقید بنایا۔ ان پر طعن و تشنیع کی کیوں؟ کیونکہ مسلمانوں نے یہ تصور کر لیا تھا کہ شاید سرسید احمد خان انگریزوں کے ہرکارے بن کر رہ گئے ہیں۔ سرسید احمد خان انگریزوں کے ایجنٹ کے طور پر مسلمانوں کو ان کے ورثے سے اسلاف کی روایت سے دور لے کر جانا چاہتے ہیں۔ حالانکہ وقت نے یہ ثابت کیا کہ نہ تو سرسید احمد خان کا یہ مطمع نظر تھا اور نہ ان کے امور ان کے افکار نظریات کسی طور بھی اس بات کے غماز نہیں۔ آج یہ بات سب پر واضح ہے اور ہر باشعور آدمی ہر باشعور طالب علم اور ہر باشعور معلم اس بات کا اقرار کرتا ہے اعتراف کرتا کہ سرسید احمد خان نے اس دور میں مسلمانانِ ہند کو صحیح طور خواب غفلت سے بیدار کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

یہ کردار ہمہ جہت نوعیت کا تھا جیسا کہ ہم نے پہلے بھی گزارش کی کہ سرسید کی تعلیمی خدمات سرسید کی صحافت کی خدمات ان کی سیاسی خدمات ادبی خدمات ہر ایک پر اگر بات کی جائے تو شاید ہم ایک لیکچر میں اس بات کو سمیٹ نہیں پائیں گے۔ بہر حال مختصر انداز میں ہم کوشش کریں گے۔

سرسید احمد خان نے ۱۸۵۷ء کے فی الفور بعد محسوس کیا کہ سب سے پہلے یہ ضروری ہے کہ انگریزوں کے ہاں پائی جانے والی مسلمانوں کے حوالے سے منافرت کو ختم کیا جائے یا کم از کم کچھ ایسا کیا جائے کہ اس میں کمی آجائے۔ لہٰذا انہوں نے ”اسباب بغاوت ہند“ کے نام سے ایک رسالہ لکھا۔ جس میں انہوں نے وہ تمام اسباب جمع کئے جس کے نتیجے میں ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ ہوا۔ اس میں انہوں نے انگریزوں کو اس بات کا احساس دلانے کی کوشش کی کہ دراصل اس ہنگامے کی ساری کی ساری ذمہ داری صرف مسلمانوں پر عائد نہیں ہوتی بلکہ اس میں بہت سی غلطیاں انگریزوں کی بھی تھیں۔ پھر اس میں مسلمانوں کے ساتھ ہندو بھی شریک تھے۔ اسی طرح انہوں نے مسلمانوں کی تعلیمی بہتری کے لئے کوشش

کرنے کا سوچا۔ انہوں نے غازی پور میں ایک مدرسہ قائم کیا پھر مراد آباد میں مدرسہ قائم کیا پھر اس کے بعد سائیٹفک سوسائٹی کا قیام عمل میں آیا۔ پھر ہم نے دیکھا کہ محمڈن اینگلو اورینٹل سکول معرض وجود میں آیا۔ بعد ازاں وہیں سکول کالج بنا اور پھر ان کی وفات کے بعد اسی کالج کو یونیورسٹی کا درجہ دیا گیا اور مسلم یونیورسٹی آف علیگڑھ نے دراصل پاکستان کی تحریک میں تحریک پاکستان میں ناقابل فراموش کردار ادا کیا۔

سرسید احمد خان نے تعلیمی خدمات مسلمانوں کے لئے وقف کیں۔ پھر صحافتی خدمات کی اگر بات کی جائے تو" تہذیب الاخلاق 'علیگڑھ انسٹیٹیوٹ گزٹ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ جس میں انہوں نے مضامین لکھے اور اس انداز میں مضامین لکھے کہ صحافت کو ایک نیا رستہ سُجھائی دیا ایک ایسا راستہ کہ جس میں وسعت پذیری کے امکانات تھے۔ جس میں مسلمان صحافیوں پر یہ واضح کیا کہ انہیں کس طریقہ کار سے کس اسلوب سے کس انداز سے دراصل اپنی صحافتی سرگرمیوں کو جاری وساری رکھنا چاہیئے۔

علیگڑھ انسٹیٹیوٹ گزٹ اور بالخصوص تہذیب الاخلاق یہ وہ رسائل ہیں جو ان کی ادبی خدمات کے حوالے سے بھی زیر بحث آتے ہیں۔ کیونکہ سرسید احمد خان کے تقریباً تمام تر مضامین اور مقالات انہی رسائل میں چھپے تھے۔

سو سرسید احمد خان ہمارے سامنے ہر اعتبار سے ایک مکمل نجات دہندہ کے طور پر آتے ہیں خواہ صحافتی میدان ہو تعلیمی میدان ہو ادبی میدان ہو یا سیاسی میدان ہو۔ سرسید احمد خان نے کوئی کسر نہ اٹھا رکھی کہ وہ کسی طریقے سے خواب غفلت میں پڑی ہوئی اس قوم کو بیدار کر سکیں آج جب ہم سرسید احمد خان کے مضامین کی بات کرتے ہیں۔ تو ہم دیکھتے ہیں کہ بسا اوقات لوگ یہ کہتے ہیں کہ ان مضامین میں ادبیت نہیں پائی جاتی۔ ان مضامین کا اسلوب ادبی نہیں ہے۔ تو اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک کبھی بھی ادب تخلیق تھا ہی نہیں بلکہ وہ تو مسلمانوں کو خواب غفلت سے بیدار کرنا چاہتے تھے۔ آج اگر ان کے اسلوب سے ہم نے نئے اسالیب سیکھ لئے تو دراصل سرسید کا مطمع نظر یہ نہ تھا۔ سرسید تو اپنا کام کر رہے تھے۔ یہ ان کی تخلیقی شخصیت کہہ لیجئے یا ان کا کمال کہہ لیجئے۔ وہ کام جس کے متعلق شاید انہوں نیشعوری طور پر سوچا بھی نہیں تھا۔ وہ بھی بعد ازاں فائدہ مند ثابت ہوئی۔ بہر حال اگر ہم اپنی گفتگو کو سمیٹتے ہوئے حقیقی موضوع کی طرف آئیں۔ یعنی سرسید احمد خان کی مضمون نویسی تو ہمیں سب سے پہلے یہ دیکھنا ہو گا کہ مضمون کیا ہے۔

مضمون ایک بڑی دلچسپ صنف کا نام ہے۔ اس کی آج تک کوئی واضح یا جامع تعریف نہیں کی جا سکی۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ "ایک ایسی نثری تحریر جس میں افسانویت نہیں پائی جاتی بلکہ Logically یعنی منطقی انداز میں لکھنے والی اپنی بات کو بیان کرتا ہے۔" بہر حال مختلف جگہوں پر مختلف انداز مضمون کی تعریفیں ملتی ہیں مثلاً انسائیکلوپیڈیا بریٹینکا میں لکھا گیا:

"ادب کی ایک صنف کی حیثیت سے مضمون اوسط لمبائی کا ایک ایسا ادب پارہ ہے جو عموماً نثر
میں ہوتا ہے اور اس میں سہل اور سرسری انداز میں کسی موضوع سے اور سچ پوچھیئے تو صرف اسی
موضوع سے بحث کی جاتی ہے جو لکھنے والے کو متاثر کرتا ہے"

(انسائیکلوپیڈیا بریٹینکا)

اب یہ دیکھیے اس میں واضح طور پر کوئی صنف یا کوئی ہیئت کا تعین کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ بس یہ بتایا گیا ہے کہ مضمون ایک ایسی صنف ہے جس میں سرسری انداز میں مضمون نویس اپنی مرضی کے موضوع پر اظہار خیال کرتا ہے۔ بہر حال یہ بات ہمارے لئے قدرے تعجب کی بھی ہے کہ اس میں لکھا گیا کہ یہ عموماً نثر میں ہوتا ہے۔ ہم کسی مضمون کو نہیں جانتے جو نظم میں مرتب کیا گیا ہو۔ کیونکہ بہر حال شاعری مضمون نویسی سے بالکل مختلف نوعیت کی چیز ہے۔ بہتر حال اس بات سے ہٹے ہوئے۔ اگر ہم ایسے مضمون کی تعریف کی طرف نظر دوڑائیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ

بنجمن اے۔ ہیڈرک اپنی کتاب ٹاپس آف ایسے میں بیان کرتے ہیں کہ:

''مضمون کی خصوصیات کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نثر کا ایک چھوٹا سا ٹکڑا ہے جو اپنے موضوع سے مکمل اور منطقی طور پر بحث نہیں کرتا بلکہ موضوع کے متعلق مصنف کے خیالات کو ظاہر کرتا ہے۔ خیالات جو سنجیدہ بھی ہوسکتے ہیں اور نہیں بھی۔ لیکن جن کے اظہار میں بڑی صناعی سے کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر مصنف کی شخصیت کا کسی نہ کسی حد تک انکشاف کرتا ہے اور اس لحاظ سے یہ شاعری میں گیت سے مشابہہ ہے''

(بنجمن اے۔ ہیڈرک اپنی کتاب ٹاپس آف ایسے)

دیکھیے اب اگر ہم یہ کہنا چاہیں کہ یہ شاعری میں Lyrics (گیت) سے مشابہہ ہے۔ تو یہ بتاتا چلوں کہ Lyrics کا اردو ترجمہ گیت ہے۔ گیت کو ہم Loose Poetry کہتے ہیں۔

Loose Poetry کی اگر منفی senses نہ لی جائیں Loose Poetry سے مراد ہلکی پھلکی شاعری' جس میں Directly بلاواسطہ طور پر محبت کی بات کی جاتی یا عاشق اور محبوب کے قصے دیکھنے کو ملتے ہیں ان کی محبت کا اظہار ملتا ہے۔ تو مضمون اس سے بہت زیادہ مختلف ہے مضمون بسا اوقات اس قدر سنجیدگی کا حامل ہوتا ہے کہ اس میں تمام کے تمام فلسفیانہ گورکھ دھندوں کو نمٹانے کی کوشش کی جاتی ہے۔

ایسے میں بہر حال اسے Lyrics سے مشابہہ قرار دینا قرین قیاس معلوم نہیں ہوتا۔ مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایسی عام عمومی سی تحریر ہے۔ جس میں نثر نگار یا مضمون نویس اپنی مرضی کے موضوع پر اپنی مرضی کے مطابق اظہار خیال کرتا ہے۔ اس میں ضروری نہیں ہوتا کہ وہ کسی موضوع پر مکمل روشنی ڈالے۔ ہاں کسی موضوع کے چند پہلوؤں یا منتخب پہلوؤں پر روشنی مضمون میں ڈالی جاسکتی ہے۔

اس کے بعد اگر ہم بات کریں مضمون کے اقسام کی تو معاملہ کم و بیش اس کی تعریف جیسا ہی ہے۔ مضمون کی اقسام مختلف انداز میں بیان کی جاسکتی ہیں۔ یعنی بسا اوقات ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تعریفی مضامین سائنسی مضامین یا تجزیاتی مضامین یا فلسفیانہ مضامین وغیرہ۔

لیکن Types of Essay ہی میں ہیڈرک نے مضمون کی چھ اقسام بیاں کی گئی ہیں جو درج ذیل ہیں:

مضمون کی اقسام

شخصی مضمون بیانیہ مضمون کرداری خاکہ / مضمون

تنقیدی مضمون ادارتی مضمون مفکرانہ مضمون

ا۔ اب دیکھیے شخصی مضمون وہ مضمون ہے جس میں کسی شخصیت پر روشنی ڈال سکتے ہیں۔ یعنی کسی شخصیت کا خاکہ ہم نہیں پیش کرتے ہیں۔ لیکن اوصاف پر بات کرتے ہیں۔

۲۔ بیانیہ مضمون وہ مضمون ہے جس میں خاص موضوع پر ہلکے پھلکے انداز میں کسی بحث و تمحیص کے بغیر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔

۳۔ کرداری خاکہ یا کرداری مضمون اس مضمون کو کہتے ہیں جس میں مضمون نویس کسی شخصیت کا سراپا پیش کرتا ہے۔ اس کے کردار کی خصوصیات پر روشنی ڈالتا ہے۔ کچھ اس کی ہیئت کچھ یوں ترتیب دیتا ہے کہ ہمارے سامنے اس شخصیت کا مکمل خاکہ آجاتا ہے اس کے متعلق بنیادی آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ جس پر مضمون نویس لکھ رہا ہوتا ہے۔

۴۔ تنقیدی مضمون اس مضمون کو کہتے ہیں جس میں کسی بات کا کسی موضوع کا تجزیہ کیا جاتاہ۔ یعنی اس کے محاسن و معائب پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ یا اس کی تشریح و توضیح کی جاسکتی ہے۔ اس کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ یعنی محاسن و معائب' اچھائیاں اور برائیاں۔ توضیح و تشریح و وضاحت۔ یعنی اس کو آسان الفاظ میں پیش کرنا کسی مشکل موضوع کو آسان روی سے بیان کرنا تنقیدی مضمون کہلاتا ہے۔

۵۔ ادارتی مضمون

Typical صحافتی چیز ہے۔ جس میں ایک اداریہ لکھا جاتا ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ اخبارات کے شروع میں ہی اداریہ ہوتا ہے۔ جس میں مدیر اخبار کا اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ یہ خیالات سیاسی نوعیت کے بھی ہو سکتے ہیں۔ کھیلوں کے متعلق بھی ہو سکتے ہیں۔ معاشرت کے متعلق بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن بہر حال ان میں ہلکا پھلکا انداز اختیار جاتا ہے۔ فلسفیانہ بات چیت نہیں ہوتی۔ پھر آخر میں

۶۔ مفکرانہ مضمون یہ وہ مضامین ہیں جس میں فلسفہ حیات سے بات ہوتی ہے۔ جس میں فلسفے کے گورکھ دھندے سمیٹنے یا نمٹانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ مضمون خاصے گاڑھے نوعیت کے ہوتے ہیں۔ ہر ایک کے لئے ان کو سمجھنا تاوقتیکہ اس کی دلچسپی اس موضوع سے نہ ہو پڑھنے والے کی۔ اس وقت تک انہیں سمجھنا مشکل ہو سکتا ہے کسی عام قاری کے لیے۔

بہر حال مضامین کی اقسام جیسا کہ میں نے پہلے گزارش کی تھی کہ اس سے علاوہ بھی ہو سکتی ہیں۔ جیسے سائنسی مضامین وہ مضامین ہیں جس میں خاص طور پر سائنس سے بات کی جاتی ہے۔ یا تاریخی مضامین وہ مضامین جس میں تاریخ کے واقعات یا تاریخ کے کسی حصے پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ یا ایسے کچھ اور مضامین جس میں مثال کے طور پر روداد جس میں کسی واقعہ کی Reporting کی جاتی ہے۔ کسی واقعہ کا آنکھوں دیکھا حال بیان کیا جاتا ہے۔ تو مضامین کو ہم مختلف اقسام میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ چھ اقسام جن کا ہم نے تذکرہ کیا۔ یہ بنیادی طور پر ناقدین کے مطابق زیادہ اہم ہیں۔

اب اگر ہم آئیں سر سید احمد خان کی مضمون کی نویسی اس کی اسلوب کی خصوصیات کی طرف تو سر سید نے تمام ان اقسام کے حوالے سے مضمون لکھے۔ جن کا تذکرہ میں نے ابھی کیا۔ یعنی سر سید کے ہاں ہمیں شخص مضامین بھی مل جاتے ہیں۔ بیانیہ مضامین بھی ہیں اور مفکرانہ مضامین بھی۔ گویا سر سید کے ہاں ہمیں متنوع قسم کے مضامین ملتے ہیں کیونکہ جیسا کہ میں نے پہلے کہا کہ سر سید سیاسی تعلیمی ادبی معاشرتی ہر اعتبار سے مسلمانوں کی اصلاح چاہتے تھے۔ لہٰذا انہوں نے ہر طرح کے مضامین لکھے۔ رہی بات اسلوبیاتی خصوصیات کی تو سر سید کی اسلوبیاتی خصوصیات میں ان کے بہت سے خوبیاں بھی ہیں خامیاں بھی ہیں۔ اور بہت سی وہ خصوصیات بھی ہیں جنہوں نے اردو نثر میں مستقبل میں نئے اسالیب کے امکان روشن کئے۔

سر سید احمد خان کی مضمون نویسی کی سب سے پہلی اور بڑی خصوصیت ان کی سادگی و سلاست ہے۔ یعنی وہ سادہ اور سلیس عام فہم انداز میں گفتگو کرنا چاہتے تھے۔ عام فہم انداز میں لکھنا چاہتے تھے۔ اس کا ایک محرک تو یہ ہے کہ سر سید احمد خاں ادبی جانچ پھٹک یا یوں کہہ لیجئے ادبی زیبائش یا آرائش کے قائل نہیں تھے۔ وہ تو اپنا مدعا بیان کرنا چاہتے تھے وہ شخص جو مقصد کی بات کرنا چاہتا ہو۔ اس کے لئے یہ ضروری نہیں ہو تا کہ اس کی تحریر کس قدر خوبصورت ہے۔ لفظی اعتبار سے اس میں کیسی حسن آرائی پائی جاتی ہے۔ تشبیہات و استعارات کے گورکھ دھندے اس میں ہیں یا نہیں۔

بہر حال اس سادہ سے انداز میں اپنی بات کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ سر سید احمد خان کے مضمون نویسی کی سب سے بڑی اور پہلی خصوصیت اس میں پائی جانے والی سادگی اور سلاست ہے۔

مضمون نویسی کی دوسری خصوصیت قدیم الفاظ کا استعمال ہے۔ سرسید احمد خان کے ہاں ہم دیکھتے ہیں کہ بسا اوقات ایسے الفاظ ملتے جو اس دور میں متروک ہوگئے تھے۔ یا لوگ ان کو چھوڑتے چلے جا رہے تھے۔ مثال کے طور پر آوے' جاوے یا اس طرح کے پرانے الفاظ جو کہ بعد ازاں جیسے آوے' آئے میں بدل چکا تھا۔ جاوے' جائے میں بدل چکا تھا۔ لیکن اسی طرح سے تئیں' اپنے آپ سے' بدل چکا تھا۔ لیکن سرسید احمد خان کے ہاں ہمیں یہ الفاظ مل جاتے ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ سرسید طبعاً ناقدین کے مطابق کسی حد تک قدامت پسند تھے۔ ان کے ہاں وہ قدیم اسلوب کم از کم ان کو اگر یوں کہہ لیجئے کہ محبوب نہیں تھا تو فطری طور پر ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ لہٰذا ہم ان کے ہاں قدیم الفاظ کا استعمال بھی دیکھتے ہیں پھر سرسید احمد خان کی مضمون نویسی کی ایک بڑی خصوصیت اس میں پائے جانے والے انگریزی الفاظ کا استعمال ہے۔

سرسید احمد خاں نے کیونکہ بھانپ لیا تھا کہ اب وقت بدل رہا ہے۔ اب فارسی اسلوب یا فارسی الفاظ کے استعمال کی بجائے ہمیں انگریزی کی طرف رجوع کرنا ہے۔ ذاتی طور پر ہم یہ سمجھتے ہیں کہ وقت کے ساتھ ساتھ جب تبدیلی آتی ہے تو ہمیں نئے رجحانات کو ماننا چاہئے۔ نئے رجحانات کو قبول کرنا چاہیے کیونکہ بہر حال زمانوں میں وسعت اسی طرح پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ سرسید احمد خان کے ہاں جیسے مثال کے طور پر نیچر کا لفظ ملتا ہے Behavior کا لفظ ہمیں ان کے ہاں ملتا ہے یا پولیٹکس Politics کا لفظ ہمیں ان کے ہاں ملتا ہے۔ اسی طرح سے بہت سے اور الفاظ ہیں۔ حالانکہ اردو میں ان کے لیے ہمارے پاس نیچر کی جگہ پر فطرت یا Behavior کی جگہ پر رویہ' پولیٹکس کی جگہ پر سیاست یا نیشن Nation کی جگہ پر قوم ہمارے پاس الفاظ موجود ہیں لیکن سرسید احمد خان نے ان الفاظ کا استعمال بہر حال کیا۔

سرسید احمد خان کے اسلوب کی چوتھی خصوصیت مقصدیت تھی۔ مقصدیت سے مراد ایسا ادب تخلیق کرنا ہے کہ جس میں ہم مقصد کو پیش نظر رکھیں جس کا مقصد ادب برائے ادب نہ ہو یا جس کا مقصد محض طبع حساس کی تسکین نہ ہو۔ یعنی ہم اس لئے ادب تخلیق نہ کریں۔ کہ ہم لوگوں کو خوش کرنا چاہتے ہیں ہم لوگوں کی طبیعتوں پر حسن و جمالیاتی احساس کو پیدا کرنا چاہتے ہیں بلکہ مقصدیت سے مراد یہ ہے کہ تحریر میں کوئی نہ کوئی بات ایسی ہو' کوئی نہ کوئی موضوع ایسا ہو کہ جس سے کوئی فائدہ ہو سکے جس کا کوئی مقصد ہو۔ چنانچہ سرسید احمد خان جن کے حوالے سے ہم بہر حال یہ کہہ چکے کہ وہ تو قوم کی اصلاح چاہتے تھے۔ چنانچہ ان کی تحریروں میں مقصدیت کا ہونا ایک منطقی سی بات ہے۔ اس حوالے سے آپ مختلف مضامین دیکھ سکتے ہیں جیسے "حب ایمان' حب انسانی" پھر اسی طرح سے "اپنی مدد آپ" یا "غیر مذہب کے پیشواؤں کا ہم کو ادب کرنا چاہیے" یا "انسان کے خیالات" یہ وہ مضامین ہیں جس میں سرسید مختلف انداز میں مختلف النوع مقاصد کا حصول چاہتے تھے جیسے "حب ایمانی اور حب انسانی" نام ہی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایمان سے محبت اور انسان سے محبت کی بات کر رہے ہیں۔ اور وہ اس بات کا پرچار کرنا چاہتے تھے کہ دراصل انسان سے اگر ہم محبت کریں تو ہمارا ایمان بذات خود مضبوط ہو جائے گا۔ یا اپنی مدد آپ کی بات کریں تو اس میں ان کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کو اس بات کا احساس دلائیں کہ وہ دوسروں پہ تکیہ نہیں کر سکتے بلکہ انہیں اگر بہتر ہونا ہے اگر انہیں ترقی کرنی ہے۔ تو انہیں خود پہ بھروسہ کرنا ہوگا۔ سو سرسید احمد خان کے ہاں ہمیں مقصدیت ملتی ہے۔ کم و بیش ان کے تمام تر مضامین میں کیونکہ وہ ہر مضمون سے کوئی نہ کوئی پیغام دینا چاہتے تھے۔

سرسید کی مضمون کی اگلی خصوصیت ہے "اصلاح" یعنی قوم اور معاشرت کی اصلاح سرسید احمد خان اپنے مضامین کے ذریعے قوم اور معاشرے کی اصلاح چاہتے تھے۔ وہ اس دور میں مضمون نویسی کر رہے تھے کہ جب قوم کو ہر حوالے سے خواہ تہذیبی حوالہ جات کی بات ہو' ثقافتی حوالہ جات کی بات ہو۔ سیاسی یا تاریخی حوالوں کی بات ہو اپنے رویوں کی بات ہو۔ تو ہم کو اصلاح کی ضرورت تھی۔ چنانچہ سرسید احمد خان کے مضامین میں ہم اصلاح کا پہلو واضح طور پر دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس سلسلے میں ہم

''مذہب اور معاشرت''

''رسم ورواج کی پابندی کے نقصانات''

''راہ سنت اور ردِّ بدعت''

''طریقہ زندگی''

جیسے مضامین کی مثال دے سکتے ہیں۔ یہ وہ مضامین ہیں جس میں مختلف نوعیت سے' مختلف انداز سے سرسید احمد خان نے یعنی جیسے ''مذہب اور معاشرت'' کی میں بات کروں تو انہوں نے بتایا کہ مذہب اور معاشرت کا آپس میں کیا تعلق ہے؟ مذہب کو معاشرت میں کیا اہمیت ہے؟ اسی طرح سے ''رسم ورواج کی پابندی کے نقصانات'' کی بات کی جائے تو انہوں نے بتایا کہ دراصل وہ لوگ جو اپنے رسوم ورواج میں پھنس کر رہ جاتے ہیں اور آگے نہیں بڑھ پاتے تو ان لوگوں کا حال کیا ہوتا ہے۔

یوں سرسید احمد خان نے قوم کی اصلاح کے لیے مختلف نوعیت کے مضامین لکھے۔ پھر سرسید کے مضامین کی ایک بڑی خصوصیت قومی اور ملی فلاح ہے۔ وہ قوم کی فلاح چاہتے تھے۔ اب یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہم نے کہا ان کے ہاں مقصدیت پائی جاتی ہے۔ ان کے ہاں اصلاح کا جذبہ تھا تو ظاہر ہے۔ اس کا منطقی نتیجہ بھی فلاح ہی ہوگا۔ لیکن اس بات کو الگ سے بحث کرنے کا' الگ سے اس کو mention کرنے کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ سرسید احمد خان نے بہت سے ایسے انداز میں مضامین لکھے کہ ہم اصلاح اور فلاح دونوں کو الگ کر کے دیکھ سکتے ہیں۔ یعنی ایک طرف وہ ہمیں یہ بتاتے تھے کہ ہم کیا غلط کر رہے ہیں۔ یہ ہے اصلاح اور جب وہ یہ ہمیں بتاتے تھے کہ ہمیں کیا کرنا چاہیے تو یہ ہے فلاح اس انداز سے اگر بات کریں اس تناظر میں اگر بات کریں تو ہم دیکھ سکتے ہیں ان کے مضامین مثلاً

''ایک تدبیر مسلمانوں کے خاندانوں کو تباہی اور بربادی سے بچانے کی''

''خوشامد''

''عورتوں کے حقوق''

''خود غرضی اور قومی ہمدردی''

''مذہب قوموں کی پیروی''

یہ وہ مضامین ہیں جس میں واضح طور پر وہ ہمیں فلاح کا رستہ بتاتے ہیں۔ وہ بتاتے ہیں کہ ہم غلط تو ہیں۔ یا ہم نے غلطیاں جو کرنی تھیں وہ کر لیں۔ اب ہم کیا کر سکتے ہیں۔ کہ ہم بہتری کی جانب گامزن ہو سکیں۔ سرسید کے مضامین کی ایک بڑی خصوصیت ان کے متنوع موضوعات ہیں۔ یعنی سرسید احمد خان نے عام سے لے کر خاص تک' سیاست سے لے کر تعلیم تک' عوام سے لے کر خواص تک' نفسیات سے لے کر سماجیات تک ہر حوالے سے بات کی۔ ان کے ہاں ہمیں قومی موضوعات بھی ملتے ہیں نجی موضوعات بھی ملتے ہیں معاشرتی موضوعات بھی ملتے ہیں۔

مثال کے طور پر ایک طرف وہ بات کرتے ہیں دین و دنیا کے حوالے سے تو ہمارے سامنے ان کا مضمون آتا ہے۔ ''دین و دنیا کا رشتہ'' پھر وہ معاشرتی اور مذہبی تہواروں کی بات کرتے ہیں تو ان کا مضمون ''عید کا دن'' یا پھر جب وہ مسلمانوں کی حالتِ زار دیکھتے ہیں تو پھر وہ لکھتے ہیں ''افسوس مسلمانوں کے حال پر'' یا اسی طرح سے ''بیوہ عورتوں کے نکاح نہ کرنے کا نتیجہ'' یہ وہ مضامین ہیں جو اپنے موضوع کے اعتبار سے بالکل مختلف ہیں۔ پر ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ ایک شخص نے مختلف موضوعات پر کیوں کر سوچ سکتا ہے۔ پھر اسی طرح ''کاہلی'' پر لکھتے ہیں۔ طریقہ'' تناول وطعام'' پر لکھتے ہیں۔ یعنی کھانے پینے کے طریقے تک پر وہ لکھتے ہیں یعنی کوئی ایسا موضوع کوئی ایسی بات رہ نہ جائے کہ جس

حوالے سے وہ اپنی قوم کو راہ راست پر لانے کی کوشش نہ کریں۔یوں سرسید احمد خان کے ہاں ہمیں متنوع موضوعات دیکھنے کو ملتے ہیں۔

سرسید کی مضمون نویسی کی ایک اور خصوصیت ان کا تمثیلی انداز ہے۔جب میں حصہ نثر کے پہلے لیکچر میں بات کی تھی تو اس وقت ہم نے ملاوجہی کی "سب رس" کا تذکرہ کیا تھا۔ ملاوجہی کی سب رس کو ہم نے ایک تمثیلی قصہ کہا تھا۔ تمثیلی قصے سے مراد ایسا انداز ہے جس میں نثر نگار خصوصیات یا صفات کو کرداروں کے طور پر پیش کرتا ہے۔یعنی ملاوجہی نے عقل، عشق، حسن اور طمع، لالچ، حرص وغیرہ کو بطور کردار پیش کیا تھا۔ تو سرسید احمد خان کے ہاں بھی ہمیں کبھی نیکی، کبھی امید گویا اس کے اوصاف، اس طرح کی خصوصیات ہمیں کرداروں کی صورت نظر آتے ہیں۔ پھر سرسید احمد خان کا ایک اور خاصہ یہ ہے کہ وہ ان کرداروں کو کچھ اس انداز میں کہانی میں ڈھال دیتے ہیں کہ باقاعدہ طور پر ان کے چند مضامین پر افسانوں کا گمان بھی بآسانی کیا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ افسانہ ہم اس نثر پارے کو کہتے ہیں جس میں کہانی پائی جاتی ہے۔اس میں ایک خاص قصے کو ایک خاص واقعہ کو یا چند واقعات کو مصنف لے کر آگے بڑھتا ہے۔اور پھر وہ واقعات ایک خاص منتہائے مقصود پر پہنچ کر کلائمکس پر پہنچ کر ختم ہو جاتے ہیں جو افسانے کا اختتامیہ ہوتا ہے۔

سرسید کے مضامین میں ہمیں یہ تمثیلی انداز بھی ملتا ہے اور ان کے ہاں ہمیں ان کے اسلوب کے باعث افسانیت بھی ملتی ہے۔اس سلسلے میں "گزرا ہوا زمانہ" "بحث و تکرار" "وحشیانہ نیکی" اور "امید کی خوشی"

جیسے مضامین کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ جس میں باقاعدہ طور پر وہ ایک کہانی گھڑتے ہیں۔ایک حکایت گھڑتے ہیں۔ کبھی وہ حکایت فارسی ادبیات سے ماخوذ ہوتی ہے۔ کبھی انگریزی ادبیات سے ماخوذ ہوتی ہے۔ یا کبھی خود ساختہ طبع زاد، لیکن ان کا بنیادی مقصد کہانی گھڑنا نہیں ہوتا ان کا بنیادی مقصد افسانوی حالات یا افسانوی ماحول پیدا کرنا نہیں ہوتا بلکہ وہ بنیادی طور پر اپنے اس مقصد کو نئے انداز میں لے کر آگے چلتے ہیں جو شاید بسا اوقات انہیں مضمون کی صورت میں سپاٹ یا کھردرا یا بے مزہ یا بے لطف محسوس ہو سکتا۔ چنانچہ سرسید احمد خان نے اپنے مضامین میں تمثیلی تجربات بھی کیے۔

سرسید کی مضمون نویسی کی ایک اور خصوصیت ان کی پُر تاثیر اثر انگیزی ہے۔اثر انگیزی کو ہم نے سرسید احمد خان کی اسلوبیاتی یا مضمون نویسی کی خصوصیت اس لئے گردانا کہ سرسید کے اسلوب نے سرسید کے مضامین نے اردو نثر کو بہت کچھ دیا۔ منفی یا یوں کہہ لیجئے توثیقی اعتبار سے بھی اور تردیدی اعتبار سے بھی۔

توثیقی اعتبار سے اس طرح سے کہ سرسید احمد خان نے جب اپنے مضامین تہذیب الاخلاق میں خاص طور پر چھاپے ان کے مضامین شائع ہوئے۔ تو ان کے نتیجے میں سرسید کو ایک خاص حلقۂ احباب میسر آیا۔ جس میں آپ جانتے ہیں کہ سرسید کے رفقائے کار میں خاص طور پر مولانا الطاف حسین حالی، مولانا شبلی نعمانی، ڈپٹی نذیر احمد، محمد حسین آزاد، مولوی ذکاء اللہ اور ایسے دوسرے وحید الدین سلیم پھر بعد ازاں سیکنڈری صنف کی بات کریں تو نواب محسن الملک، نواب وقار الملک اور ایسے بہت سے دوسرے ہمارے ہاں ادیب آتے ہیں جنہوں نے سرسید کی پیروی کی۔ انہوں نے سرسید کی اس روح کو محسوس کیا کہ یہ کرنا کیا چاہتے ہیں۔ کیونکہ سرسید کا مقصد اصلاح تھا۔ لہٰذا وہ تمام لوگ جو ان کے مکتبۂ فکر سے تعلق رکھتے تھے۔ جو ان کی طرح سوچتے تھے وہ ان کے ساتھ مل گئے اور پھر ہم نے دیکھا کہ سرسید کی مضمون نویسی نے ایک پوری تحریک کو جنم دیا۔ جسے ہم علیگڑھ تحریک کہتے ہیں۔ وہ علیگڑھ تحریک کہ جس کے سیاسی اثرات بھی تھے۔ سماجی اثرات بھی، ادبی اور معاشرتی اور صحافتی اثرات بھی۔ ہم اس وقت اپنے موضوع بحث کو اگر محض ادبی اثرات تک محدود رکھیں تو ہم یہ کہیں گے کہ سرسید احمد خان کی مضمون نویسی تھی کہ جس نے حالی کو سوانح عمریوں کی طرف ابھارا جس نے محمد حسین آزاد کو تنقید نگاری یا تاریخ نگاری کی طرف ابھارا اور باقی مولوی ذکاء اللہ یا وحید الدین سلیم یا

مولوی چراغ حسن جیسے لوگوں نے مضمون نویسی کے ذریعے ان کے مقصد کو آگے بڑھایا۔ یوں یہ سر سید تھے کہ جنہوں نے ایک پوری تحریک کو جنم دیا۔ وہ تحریک کے جس نے ایک نیا اسلوب بیان معرض وجود میں آیا۔ وہ اسلوب بیان جو صرف سر سید کا خاصہ نہیں تھا۔ بلکہ متذکرہ تمام شخصیات کا خاصہ تھا۔ اس میں ہمیں کسی حد تک تبدیلی ملتی ہے۔ یا کسی حد تک اختلاف مل سکتا ہے۔ لیکن بنیادی طریقۂ کار وہی تھا جو سر سید احمد خان نے اختیار کیا۔ مثال کے طور پر اگر آپ مولانا الطاف حسین حالی کی سوانح عمریوں کا مطالعہ کریں۔ یعنی "حیات جاوید" سر سید احمد خان پر ہی لکھی گئی تھی۔ یا "حیات غالب" جو اسد اللہ خان غالب پر لکھی گئی یا "حیات سعدی" ان سب تحریروں میں ان سب سوانح عمریوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ سادگی اور سلاست کو خاص طور پر ملحوظ خاطر رکھا گیا۔ حالی بالکل سر سید احمد خان کی طرح مقصدیت کو اپنے پیش نظر رکھتے ہیں۔ منطقیت ہمیشہ ان کا طرّہ رہتی ہے وہ کبھی خیالی باتیں نہیں کرتے اور ان کی ہر بات میں امید اور اصلاح واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے اگر آپ ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کا مطالعہ کریں۔ تو ان میں سے ہر ناول ہمیں اصلاح کے لئے لکھا نظر آتا ہے اور شاید یہی وہ وصف ہے جو ڈپٹی نذیر احمد کو کسی حد تک ناکام ناول نگار بھی بناتا ہے۔ یعنی اگر شاید ان کے پیش نظر صرف کہانی گھڑنا ہوتا۔ اگر شاید وہ ناول ہی لکھنا چاہتے تو اس سے زیادہ بہتر ناول لکھ سکتے تھے۔ لیکن بات یہ تھی کہ وہ چاہتے نہ چاہتے سر سید احمد خان کے زیر اثر تھے۔ وہ چاہتے نہ چاہتے اصلاح پر قائم تھے۔ وہ چاہتے نہ چاہتے اس قوم کو بیدار کرنا چاہتے تھے۔ خواہ انہوں نے شعوری طور پر ایسا سوچا ہو یا نہ سوچا ہو لیکن سر سید احمد خان کے اثرات کچھ اس طرح کے تھے کہ کوئی بھی شخص اس دور میں بالخصوص ان سے بچ نہیں پایا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ابن الوقت میں۔ وہ واضح طور پر لے کر آتے ہیں ایک ایسا کردار کہ جو وقت کے دھارے کے ساتھ بہہ جاتا ہے۔ تو اس کے پاس کچھ نہیں رہتا۔ یا "مراۃ العروس" جو کہ انہوں نے اپنی بچیوں کے لئے' اپنی بیٹیوں کی اصلاح کے لئے لکھا تھا۔ اس میں وہ بتاتے ہیں کہ ہمارے مسلمان بچیوں کو کس طرح کے عادات واطوار اپنانے چاہئیں اسی طرح سے "فسانہ مبتلا یا بنات النعش' یا توبتہ النصوح" یہ وہ تمام ناول ہیں ڈپٹی نذیر احمد کے جس میں وہ بہر حال کسی نہ کسی طور پر اصلاحی رویے پر ہی ہمیں نظر آتے ہیں۔

پھر اگر ہم بات کریں شبلی نعمانی کی تو انہوں نے سیرت نگاری کے ذریعے مسلمانوں کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا۔ انہوں نے ایک ضخیم کتاب جو مختلف جلدوں پر مشتمل ہے۔ یعنی "سیرت النعمان" کی ہم بات کر رہے ہیں جس میں انہوں نے حضور اکرمؐ کی مکمل سیرت لکھی اور ایک ایسی شخصیت نے حضور اکرمؐ کی شخصیت لکھی جو Typical مولویت سے پاک تھا۔ شبلی مذہب کے قریب تھے۔ لیکن انہوں نے جدید تقاضوں اور جدید انداز کو مد نظر رکھتے ہوئے پیش نظر رکھتے ہوئے سیرت النعمان لکھی۔ پھر اسی طرح سے اگر سیرت النعمان کے علاوہ اگر ہم بات کریں تو حضرت عمرِ فاروقؓ کی سیرت انہوں نے لکھی۔ پھر انہوں نے عمر بن عبد العزیزؒ کی سیرت لکھی۔ یوں انہوں نے مختلف عظیم ہستیوں کی' اسلامی تاریخ کی عظیم ہستیوں کی سیرت لکھ کے مسلمانوں کو وہ آئینہ دکھانے کی کوشش کی۔ جس سے وہ روگردانی کر رہے تھے۔ انہوں نے مسلمانوں کو یہ دکھانے کی کوشش کی کہ ان کا ماضی کیا تھا اور اب وہ کیا ہو گئے۔

اگر ہم محمد حسین آزاد کی بات کریں تو محمد حسین آزاد نے تاریخ نویسی کی۔ یعنی انہوں نے "آب حیات" کے نام سے کتاب لکھی جسے ہم اردو کی کسی طور پر پہلی تاریخ بھی کہہ سکتے ہیں یا ایسی کتاب کہہ سکتے ہیں۔ جو تذکروں اور تاریخ کے درمیان کی چیز تھی۔ جس میں باقاعدہ طور پر اردو میں تاریخ نویسی کا آغاز ہوا۔ ادبی تاریخ نویسی کی طرف لوگوں نے توجہ شروع کی۔ پھر ان کے مضامین یعنی "نیرنگ خیال" میں پائے جانے والے' نیرنگ خیال میں شامل تمثیلیں کہ جس میں انہوں نے معنوی اسلوب میں اپنے خاص مقاصد کو حاصل کرنے کی کوشش کی۔ یہاں وہ سر سید سے اختلاف تو کرتے نظر آتے ہیں عملاً۔ یعنی ان کے تمام تر مضامین سر سید کے برعکس قدرے صناعی پر مبنی ہیں۔ اس میں کسی حد تک رومانویت پائی

جاتی ہے۔ تشبیہات واستعارات کا کھیل نظر آتا ہے لیکن ان کے تمام تر مضامین کسی خاص مقصد کے تحت لکھے گئے اور یہ سرسید احمد خان کی تحریک' سرسید احمد خان کی فکر کا پہلا نکتہ تھا۔ اس کا پہلا سبق تھا۔ یوں ہم دیکھتے ہیں کہ سرسید احمد خان کے مضامین میں اردو نثر کو توصیفی اعتبار سے بہت کچھ دیا۔

اگر میں اس کے برعکس بات کروں یعنی تردیدی اعتبار سے تو بھی ہمارے سامنے بہت سے نمونے ہیں۔ جیسے مثال کے طور پر سب سے پہلا نام اس سلسلے میں اکبر الہ آبادی کی شاعری کے حوالے سے لیا جاسکتا ہے کہ جو تمام عمر سرسید احمد خان کے مخالفوں میں شمار کئے گئے۔ آپ دیکھتے ہیں کہ ان کے مختلف قطعات ایسے ہیں جس میں وہ سرسید احمد خان پر تنقید کرتے نظر آتے ہیں جب ہم نے اکبر الہ آبادی پر لیکچر دیا تھا۔ تو اس میں ہم نے اس نکتے پر خاص طور پر بات کی تھی۔ لیکن وہ بھی سرسید احمد خان کے کام سے اختلاف نہیں کرتے تھے۔ انہیں ان کے انداز سے اختلاف تھا۔ لیکن اس اختلاف سے یہ فائدہ ہوا کہ ایک نئی طرز کا ادب ہمارے سامنے آیا۔ یعنی طنز وظرافت پر مبنی ادب طنز وظرافت پر مبنی ادب وہ ادب تھا جس میں خاص طور پر اکبر الہ آبادی ان کا نام آتا ہے۔" منشی سجاد حسین" جنہوں نے "اودھ پنچ" میں بھی کام کیا تھا۔ ان کا نام آتا ہے اور اودھ پنچ اخبار بذات خود یعنی اودھ پنچ ایک ایسا اخبار تھا جو سرسید تحریک کی یا کسی حد تک ہم کہہ سکتے ہیں کہ رد میں سامنے آیا تھا۔ اس کو رد کرنے کے لئے آیا تھا۔ اس نے اس انداز میں ہمارے لئے مزاحیہ اگر طنز وظرافت پر مبنی ادب پیش کیا کہ اس دور کو ہم عموماً الگ دور کے طور پر یا اودھ پنچ اخبار میں لکھنے والوں کو ایک الگ تحریک کارکنان کے طور پر شمار کرتے ہیں۔ پھر آپ دیکھتے ہیں کہ انیسویں صدی کے بعد بیسویں صدی کا آغاز ہوا تو علی گڑھ تحریک کے رد عمل میں رومانوی تحریک ابھری۔

رومانوی تحریک دراصل علیگڑھ تحریک کا رد تھی۔ یعنی علی گڑھ تحریک نے جس طرح ہمیں کھردے پن کی طرف راغب کر دیا تھا۔ سپاٹ تحریروں کی طرف راغب کر دیا تھا۔ ادب پر اس قدر مقصدیت چھاگئی تھی کہ اس کا حسن جاتا رہا۔ تو رومانویت اردو ادب میں آئی' علیگڑھ تحریک یا سرسید احمد خان کے رد میں۔

یوں مجموعی طور پر اگر بات کی جائے تو ایک شخص نے اردو نثر کو کچھ ایسا متاثر کیا یا اگر ہم یہ کہہ دیں کہ اردو ادب کو ایسا متاثر کیا کہ پورے کے پورے ادب کا ڈھانچہ یا اس کا رجحان ہی بدل گیا تو بے جا نہ ہو گا۔ ایک طرف ایسا ادب ہمارے سامنے آیا کہ جو اصلاح پر مبنی تھا۔ تو دوسری طرف ایک ایسی تحریک کا آغاز ہو گیا جو ادب برائے ادب کی علمبردار تھی۔ یعنی وہ ادب جس کی بنیاد اصلاح تھی۔ اسے ہم علی گڑھ تحریک کے تناظر میں دیکھتے ہیں اور وہ ادب جو ادب برائے ادب کا علمبردار تھا وہ رومانوی تحریک کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ بہر حال ہر اعتبار سے علیگڑھ تحریک اور سرسید احمد خان کا اسلوب نگارش سرسید احمد خان کا تصور ادب یہ وہ ادب تھا یہ وہ تصور فن تھا کہ جس نے ایسی اثر انگیزی دکھائی کہ اس کا رد ہوا تو ایک تحریک بنی جس کی توثیق ہوئی تو ایک اور تحریک بنی سو سرسید احمد خان کی ادبی اہمیت اسی بات میں مضمر ہے۔ خواہ ہم ان کے ہاں ان کی تحریروں میں ادبیت پائیں یا نہ پائیں۔ ان کے ادب کو ان کے مضامین کو ہم حسن کاری کے طور پر فوقیت نہ دیتے ہوں لیکن اس کے باوجود ان کی ادبی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ نے اپنی کتاب "وجہی سے عبدالحق تک" میں لکھا تھا جس کا مفہوم کچھ یہ تھا

کہ سرسید احمد خان کے مضامین کی ادبی جسامت کچھ ہو یا نہ ہو لیکن بہر حال ان کی عظمت سے انکار ممکن نہیں یعنی اگر ہم اس بیان کی تفہیم کریں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم ان کے ادب پہ اعتراض کر سکتے ہیں۔ کیونکہ ان کے ہاں کبھی قدیم الفاظ کبھی انگریزی الفاظ کبھی سپاٹ لہجہ' کھردرا لہجہ' لمبے لمبے جملے'

ابھی جب ہم لوگ خاص طور پر اگلے لیکچر میں جب ہم ان کا مطالعہ کریں گے تو آپ خود بھی دیکھیں گے کہ بسا اوقات ہمیں طویل جملے ملتے ہیں۔ لفظوں کی تقدیم و تاخیر ملتی ہے۔ بعض لفظ ہمیں جملوں کے عین مطابق نہیں ملتے کئی دفعہ اور کا استعمال بہت زیادہ ہوتا ہے یا کا استعمال بہت زیادہ ہو گا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کوئی شخص اپنی بات کرنا چاہ رہا ہے۔ اس کے پاس اس کو الفاظ مل رہے ہیں یا نہیں مل رہے۔ لیکن وہ اپنی قوم کو اپنا پیغام دینا چاہتے ہیں اسی لیے ایک عجیب حصل بصل بسا اوقات ان کے مضامین میں نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عبد اللہ صاحب کہتے ہیں کہ ان کی ادبی جسامت پر خواہ ہم لوگ اعتراض کر سکتے ہیں۔ لیکن ان کی عظمت سے انکار نہیں۔ ان کی عظمت سے انکار اس لئے ممکن نہیں کہ یہ دراصل سر سید احمد خان کے مضامین تھے۔ جنھوں نے مسلمانوں کے روح میں' مسلمانوں کے افکار میں' ایک ایسا طوفان بپا کر دیا۔ یا ان میں یوں کہہ لیجئے کہ ایسی تلاطم خیزی ڈال دی کہ اس کے بعد آہستہ آہستہ لوگ خواب غفلت سے بیدار بھی ہوئے۔ انہوں نے سیاسی جدوجہد میں حصہ بھی لیا۔ پھر ہمارے سامنے اس کا پھل' اس کا ثمر بھی دیا۔ ہمیں ایک مرتبہ پھر آزاد فضاؤں میں سانس لینے کا موقع بھی ملا۔ تو سر سید کے ادب کی اہمیت سر سید کے مضامین کی اہمیت صرف ہئیتی یا فنی اعتبار سے نہیں۔ اس کی زیادہ اہمیت اس کے موضوع اس کے content اور اس کے فکر کے حوالے سے حامد حسن قادری اپنی کتاب "داستان تاریخ اردو" میں لکھتے ہیں:

"ان کی زندگی سراسر عمل اور جہد وجہد تھی۔ انھوں نے حالی اور شبلی کی طرح کوئی شوقیہ کتاب نہیں لکھی۔ ان کی تمام تصانیف مقصدی تھیں اور مقصد تھا مناظرہ اور مباحثہ' اصلاحِ اعمال' اخلاق' اشاعت علم و تعلیم' فلاحِ قوم و مذہب۔ اس لیے تقریباً ہر جگہ ان کی تحریر میں خطابت و صحافت نمایاں ہیں اور ہر جگہ ان کی قدامت جلوہ گر ہے"

(حامد حسن قادری: "داستان تاریخ اردو")

حامد حسن قادری نے دو بنیادی عوامل کی طرف اشارہ کیا ہے اور تو ان کے اس بیان سے واضح طور پر ہمیں یہ پتا چلتا ہے جیسا کہ میں نے پہلے کہا تھا کہ وہ محض ادب تخلیق نہیں کرنا چاہتے یا یوں کہہ لیجئے کہ وہ ادب تخلیق ہی نہیں کرنا چاہتے تھے۔ انہوں نے صرف تحریر کو الفاظ کو وسیلۂ اظہار بنایا تھا اور پھر دوسری بات وہ یہ کہتے ہیں کہ ان کے ہاں خطابت اور صحافت نمایاں ہے اور ہر جگہ ان کی قدامت جلوہ گر ہے۔

کیسی دلچسپ بات ہے کہ ہم سر سید احمد خان کو عموماً ایک جدید انسان کے طور پر دیکھتے ہیں۔ ایک ایسا انسان جو نئی سوچ رکھتا ہے۔ لیکن بات یہ ہے کہ جیسا کہ میں نے غالب کے گزشتہ لیکچر میں کہا تھا۔ کوئی بھی ایسی جدیدیت جو ماضی کو ترک کر کے آئے۔ وہ قوموں کی فلاح نہیں ہو سکتی۔ چنانچہ سر سید احمد خان قدامت اور جدت دونوں کو ساتھ لے کر چلنا چاہتے تھے۔

سر سید نے اپنی تحریک سے جو کچھ کیا اپنے مضامین سے مسلمانان ہند کو جو کچھ دیا۔ وہ دراصل الفاظ کا متقاضی نہیں' محتاج بیان نہیں ہم سب جانتے ہیں بس ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم اپنے اسلاف کی تعلیم سے اپنے اسلاف کے افکار سے کیسے سبق سیکھیں۔ کہ ہمیں ضرورت ہے کہ پھر سے ہم میں وہی روح آئے۔ جو ۱۸۵۷ء میں مایوسی اور قنوطیت میں پڑ جانے کے باعث سر سید کے افکار کے نتیجہ میں ہم میں آئی کہ شاید آج یہی ہماری ترقی اور یہی ہماری فلاح کی ضامن ہو سکتی ہے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر:۲۳ سر سید احمد خان کے مضمون "تکمیل" کی وضاحت

گذشتہ لیکچر میں ہم نے بات کی سر سید احمد خان کی مضمون نویسی کے حوالے سے اس سے پہلے ہم نے مضامین کی اقسام اور مضمون نویسی کی نوعیت کے حوالے سے بات کی اور سر سید احمد خان کی اسلوبیاتی خصائص پر بات کرتے ہوئے ہم نے یہ جانا کہ سر سید احمد خان نے مختلف النوع انداز سے ادب، صحافت، معاشرت، سیاست تعلیم گویا ہر میدان میں مسلمانِ ہند کی فلاح، اصلاح کی اور انہیں خواب غفلت سے بیدار کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی کہا کہ سر سید احمد خاں کی اہمیت ادب برائے ادب کے حوالے سے نہیں۔ یا ان کا تصور فن ایک ایسا تصورِ فن نہیں جس میں ہم طبع حساس کی تسکین کے عناصر تلاش کر سکیں۔ بلکہ ان کا تصورِ فن خالصتاً مقصدیت پر مبنی تھا۔ وہ چاہتے تھے کہ ہر تحریر بلکہ ہر جملہ اور ہر لفظ کسی کام میں آئے۔ کسی فائدے سے ہو۔ ان کا یہ خیال تھا کہ جو تحریریں محض طبع حساس کی تسکین کے لئے ہیں جنہیں پڑھ کے ہم لطف حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن تجرباتی طور پر ہمیں اس سے کوئی فائدہ نہیں ہو گا۔ ظاہر ہے کہ وہ ہماری فلاح یا اصلاح میں ہمارے کام نہیں آسکتا۔ سو سر سید احمد خان نے اپنے مضامین میں مختلف اعتبار سے، مختلف موضوعات پر بات کرتے ہوئے مسلمانوں کی فلاح واصلاح کی بات کی۔

آج کے اس لیکچر میں ہم نصاب میں شامل سر سید احمد خان کے ایک مضمون کا مطالعہ کریں گے۔ جس کا نام "تکمیل" ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ اس مضمون بھی سر سید احمد خان ہمیں ایک درس دے رہے ہیں۔ اور وہ درس یہی ہے کہ خود کو کبھی مکمل تصور نہیں کرنا چاہئے کہ ہر شخص میں غلطیاں ہو سکتی ہیں۔ ہر شخص میں کمزوریاں ہو سکتیں ہیں۔ اور جو لوگ اپنی کمزوریوں کو ختم نہیں کرنا چاہتے وہ خود کو مکمل سمجھتے ہیں۔ اور یہی مکمل ہونے کا احساس بالا آخر ان کے زوال کا سبب بنتا ہے۔ آیئے ہم آج کے مضمون کا مطالعہ کرتے ہیں۔ اور دیکھتے ہیں سر سید احمد خان اس میں کیا کہہ رہے ہیں۔ ہم اس مضمون کا مطالعہ کچھ اس طرح سے کریں گے کہ ہم مختلف اقتباسات میں اس کو پڑھیں گے کہ ہم آپ کو ان الفاظ کے معنی بتائیں گے اور پھر ہم اس کے معنی ومفاہیم سے بحث کریں گے۔ آیئے دیکھتے ہیں کہ "تکمیل" میں سر سید احمد خان کیا کہتے ہیں۔

"ایک فارسی مشہور مثل ہے کہ "ہر کمالے رازوالے" مگر اس کے معنی اور اس کی وجہ بخوبی سمجھ میں نہیں آئی تھی۔ ایک بڑے حکیم نے اسی مطلب کو نہایت عمدگی اور وضاحت سے بیان کیا ہے۔ اس کا یہ قول ہے کہ "ہم کو اپنے تیئں درجہ کمال تک پہنچا ہوا سمجھنا ہی زوال کی نشانی ہے" اور بلاشبہ ایسا ہی ہوتا ہے اس لیے کہ جب کوئی شخص یا قوم کسی بات میں اپنے تیءں کامل سمجھ لیتی ہے تو اس میں سعی اور کوشش اور زیادہ تخلیقات اور نئی نئی باتوں کے ایجاد سے باز رہتی ہے اور رفتہ رفتہ اس چیز میں جس کو کامل سمجھا تھا زوال آجاتا ہے۔

کامل مطلق بجز ذات باری کے اور کوئی نہیں ہے ' پس جو کچھ کہ خدا نے کیا یا کہا وہ تو اپنی قسم میں کامل ہے اور اس کے سوا کوئی اور چیز جو انسان کی ہو یا کہی ہو کامل نہیں ہے کیونکہ قابل سہو خطا ہونا انسان کی شان سے ہے۔ اگر یہ بات اس طرح پر نہ ہوتی تو انبیا علیہم الصلواۃ والسلام پر وحی نازل ہونے کی ضرورت نہ رہتی۔ پس ان تمام چیزوں کو جو انسان سے ایجاد ہوئی ہیں یا نتائج عقل انسانی ہیں ان کو کامل سمجھ لینا ہماری ٹھیٹ غلطی اور ہمارے تنزل وادبار کی ٹھیک نشانی ہے۔"

سب سے پہلے اس اقتباس کے الفاظ کے معانی دیکھتے ہیں:

الفاظ: معانی

ہر کمالے رازوالے: ہر کمال کو زوال ہے

تیءں: اپنے آپ کو

سعی: کوشش

کامل مطلق: مکمل اور یکتا

بجز: سوائے

سہو: غلطی

ٹھیٹ: خالصتاً

تنزل وادبار: زوال اور مفلسی یا نحوست

سر سید احمد خان اپنے اس مضمون کا آغاز ایک مثل کے حوالے سے کرتے ہیں اور وہ مثل ہے "ہر کمالے رازوالے" وہ کہتے ہیں کہ اس کی صیح طور پر سمجھ نہیں آ سکی تھی۔ ہاں ایک حکیم نے یعنی ایک دانا نے اس کی وضاحت کچھ یوں کی کہ جو شخص خود کو مکمل تصور کر لیتا ہے۔ تو وہیں سے اس کا زوال شروع ہو تا ہے۔ کیونکہ جب ہم خود کو مکمل مان لیتے ہیں۔ تو پھر ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ہم میں غلطی کی گنجائش نہیں۔ ہم میں کوئی کو تاہی 'کوئی کمزوری نہیں ہو سکتی۔ لہذا ہمارا آئندہ کا سفر، ہماری آئندہ کی جدوجہد ختم ہو جاتی ہے۔ کیونکہ ہم خود کو مکمل مان لیتے ہیں۔ اور جب کوئی شخص اپنے آپ کو مکمل تصور کر لے۔ تو یقینی طور پر نہ وہ کوشش کرئے گا۔ نہ جدوجہد ہو گی نہ نئی راہوں کا انکشاف ہو گا۔ اس پر نہ نئے درواہوں گے۔ اس پر سو اس کا اپنا کمال یا اس کا احساس کمال، کہ وہ کمال کی حدود کو مکمل ہونے کی حد کو پہنچ گیا۔ دراصل اس کے زوال کا باعث بن جائے گا۔

سر سید احمد خان کہتے ہیں کہ دراصل مکمل ہونا یا مکمل مطلق یعنی مکمل اور یکتا ہونا صرف رب تعالیٰ کو زیب دیتا ہے۔ اللہ تبارک و تعالیٰ کی ذات مکمل ہے۔ یکتا ہے۔ اس کی کوئی نظیر اس کی کوئی مثال نہیں ہو سکتی۔ لہذا ہم یہ مانتے ہیں کہ سوائے اللہ تبارک و تعالیٰ کی ذات کے کوئی اور مکمل نہیں۔ اگر ہم اس بات کا حوالہ دینا چاہیں کہ اللہ تعالیٰ کے علاوہ بھی کوئی مکمل ہے۔ تو اس سے یقینی طور پ اللہ تبارک و تعالیٰ کی یکتائی challange ہو گی۔ اس کا ایک ہونا challange ہو تا ہے۔ اگر اسکی طرح کوئی اور مکمل ہو جائے تو یقینی طور پر واحد ھو لا شریک کا تصور غلط ثابت ہو جائے گا اور اس کا ثابت ہونا ممکن نہیں ہم اگر کلام پاک سے رجوع کریں۔ ہم حدیث مبارکہ کی بات کریں یا حتیٰ کہ ہم منطق یا فلسفے کی رو سے بھی دیکھیں تو اللہ تبارک و تعالیٰ کا وجود، اللہ تبارک و تعالیٰ کی ذات نہ صرف مکمل ہے۔ بلکہ اس کی تکمیل اس کی اکملیت اپنی اس صفت میں یکتا ہے۔ اور اس جیسا کوئی اور نہیں ہو سکتا۔

سر سید احمد خان یہ کہتے ہیں کہ دراصل جب ہم اللہ تبارک و تعالیٰ کو یکتا مان لیتے ہیں۔ تو ہمیں ساتھ ہی ساتھ یہ بھی ماننا چاہیئے کہ اگر وہ یکتا ہے تو ہم پر ظاہر ہے کہ اس کے علاوہ کوئی نہیں۔ لہذا اس کی اکملیت یکتائی میں ہے اور ہم غلطی کے پتلے ہیں۔ اب اگر ہم غلطی کے پتلے ہیں۔ تو پھر ظاہر ہے کہ ہمیں کبھی بھی خود کو کامل نہیں سمجھنا چاہیئے۔

سر سید احمد خان کہتے ہیں کہ یہی وجہ تھی کہ اللہ تبارک و تعالیٰ نے انبیا کرام پر وحی نازل کی یعنی وحی کیونکہ رب تعالی کی طرف سے تھی۔ لہذا اس میں غلطی کا امکان نہیں تھا۔ چنانچہ ہمیں بالحیث المجموعی چاہیے کہ ہم اللہ تبارک و تعالیٰ کے علاوہ اس کے فرمودات کے علاوہ یہ تسلیم کر لیں اس بات کا احساس کر لیں کہ تمام وہ افکار، تمام وہ اعمال جو انسان کے خود کے ہوتے ہیں۔ یا انسان خود کرتا ہے۔ یعنی انسان افکار رکھتا ہے۔ اور اعمال کرتا ہے۔ تو اس کے افکار اور انسان کے اعمال میں تو غلطی ہو سکتی ہے۔ لیکن رب تعالیٰ کی ذات میں اس کے فرمودات میں کسی سہو کسی کوتاہی کے امکان نہیں۔ اس کے سوا ہر وہ فکر جو انسان نے دی 'ہر وہ عمل جو انسان نے کیا۔ اس میں مختلف قسم کی غلطیاں پائی جا سکتی ہیں ہمیں ان غلطیوں کا اعتراف کر لینا چاہئے۔ یوں سر سید احمد خان اس حصے میں بتاتے یہ ہیں کہ اللہ تبارک و تعالیٰ کی ذات غلطیوں سے مبرا ہے مکمل ہے 'یکتا ہے۔ اور

اس کے علاوہ کوئی اور شخص اس کیفیت اور ایسے مقام و مرتبے کا مدعی نہیں ہو سکتا۔ لہذا ہمیں کسی اور کے عمل کو بطور حُجت اس وقت تک تسلیم نہیں کر لینا چاہئے۔ تاوقتیکہ وہ بمطابق حکم ربی ہو۔ اب دیکھتے ہیں سر سید احمد خان اس بات کے بعد کیا کہتے ہیں۔

''کسی شخص یا کسی قوم کو کسی چیز میں کامل سمجھ لینا بہت سی خرابیوں اور نقصانوں کا باعث ہوتا ہے۔ جو چیز جو کہ حقیقت میں کامل نہیں ہے ہم اسے غلطی سے کامل سمجھ لیتے ہیں۔ ہم میں ایک استغنا پیدا ہوتا ہے جس سے سوائے اس کے اور کسی بات یا تخلیقات کو حقارت سے دیکھتے ہیں اور اس بات کے فائدے سے محروم رہتے ہیں۔ لوگوں کے اعتراضوں کے سننے کو گوارا نہیں کرتے اور اس سبب سے اپنی غلطیوں پر متنبہ نہیں ہوتے اور جہل مرکب میں پھنسے رہتے ہیں۔ کوشش سے جو ایک ترقی کا فائدہ ہے اس کو ہاتھ سے کھو بیٹھتے ہیں۔''

الفاظ: معنی

استغنا: بے پرواہی

متنبہ: خبر دار کرنا

جہل مرکب: جہالت

اس سلسلے میں سر سید احمد خان کہتے ہیں کہ جب ہم خود کو غلطیوں سے مبرا تصور کر لیتے ہیں تو اس کا نتیجہ کیا ہوتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم پھر کسی نئی بات کو قبول نہیں کرتے۔ ہم ایک خاص بے نیازی میں پڑ جاتے ہیں۔ اور وہ لوگ جو ہمیں خبر دار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہم انہی کو غلط تصور کرنے لگتے ہیں ہم پر ایک ایسا ہذیان طاری ہوتا ہے ہم پر ایک ایسی ہذیان کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے کہ ہم پھر کسی دوسرے کی بات کو سننا ہی نہیں چاہتے کیونکہ ہمارے خیال میں ہم مکمل ہوتے ہیں۔ نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے جو یقینی تبدیلیاں ہمارے اندر رونما ہوتی ہیں اور نہ ہی خود کو ان تبدیلیوں کے مطابق یا ان تبدیلیوں سے ہم آہنگ کر پاتے ہیں۔ اب دیکھنے والی بات یہ ہے کہ جب ہم اس Inactivity سکوت اس جمود کی کیفیت میں آتے ہیں۔ تو پھر ہمارا سب سے بڑا نقصان کیا ہوتا ہے۔ ہمارا سب سے بڑا نقصان یہ ہوتا ہے کہ ہم سے جدوجہد، کوشش اور سعی کا جذبہ جاتا رہتا ہے یعنی ہم مزید کی کوشش نہیں کرتے۔ ہم اس پر قناعت کر لیتے ہیں۔ جو کہ ہم میں موجود ہے۔ جس سٹیج پر ہم ترقی کے اعتبار سے کھڑے ہوتے ہیں وہیں ٹک جاتے ہیں۔ جس سٹیج پر ہم اپنے ادبی رجحانات ادبی رویوں کے حوالوں سے ہوتے ہیں۔ ہم وہ رہ جاتے ہیں۔ جس سٹیج پر ہم معاشرتی اعتبار سے ہوتے ہیں۔ اس حوالے سے کوئی تبدیلی نہیں آتی اور مجموعی طور پر کیا ہوتا ہے کہ معاشرہ جمود کا شکار ہو جاتا ہے اور جمود آپ جانتے ہیں کہ موت ہوتی ہے کیونکہ جب تحرک نہیں رہتا تو زندگی اور موت کا فرق ختم ہو جاتا ہے۔ لہذا سر سید احمد خان کہنا یہ چاہتے ہیں کہ ہمیں غلطیوں کو ماننے، اعتراف کرنے کا ہم میں حوصلہ ہونا چاہیے کہ یہی حوصلہ ہمیں انہیں سدھارنے کی طرف راغب کرتا ہے اور ہم اپنی غلطیوں پر قابو پا کر ہی دراصل آگے بڑھتے ہیں۔ اب ہم دیکھتے ہیں کہ سر سید احمد خان آگے کیا کہتے ہیں۔

''خدا نے جو عقل ہم کو دی ہے اور جس کا یہ فائدہ ہے کہ جہاں تک ہو سکے ہم اس کو کام میں لاویں! اوروں پر بھروسہ کر کر اس کو بیکار کر دیتے ہیں۔ ایسا کرنے میں ہم صرف اپنا ہی نقصان نہیں کرتے' بلکہ آئندہ نسلوں کو بھی بہت بڑا نقصان پہنچاتے ہیں۔ کیونکہ ہماری اور ہماری آئندہ نسلوں کی عقل اور جودت طبع اور تیزیء ذہن اور طاقت انتقال ذہنی اور قوت ایجاد سب مٹ جاتی ہے اور صرف اوروں کی ٹٹکاری پر ہماری چال رہ جاتی ہے اور ہم ٹھیک اس مثل کے مصدق ہو جاتے ہیں'' چارپائے بروکتابے چند''

الفاظ معنی

جودت طبع: طبیعت کی جدت

طاقت انتقال ذہنی: فکر یا سوچ کے اگلی نسل کو منتقل ہونے کی صلاحیت یا قوت

ٹٹکاری: ہانکنا یا اشارہ کرنا

چار پائے بر و کتابے چند: ایسا جانور جس پر کتابیں لدی ہوں (مثل)

اس اقتباس میں سر سید احمد خان خود کو کامل تصور کر کے نتیجہ میں ہونے والے نقصان کا تذکرہ کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ جب ہم خود کو کامل مان لیتے ہیں۔ مکمل مان لیتے ہیں تو پھر جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا تھا کہ تو ہم میں جدت کو تسلیم کرنے کا حوصلہ نہیں رہتا یا ہم اس کے لئے تیار ہی نہیں ہوتے کیونکہ ہم تو یہ تصور کرتے ہیں کہ ہم مکمل ہو گئے ہیں۔ اس کے بعد کچھ اور ہو ہی نہیں سکتا۔ تو ایک تو ہم پر سکوت طاری ہوتا ہے۔ دوسرا ہوتا یہ ہے کہ جو کچھ ہم میں ہے ظاہر ہے ہمارے سے اگلی نسل بھی کیونکہ اسی جمود کا شکار ہے۔ لہٰذا جو کچھ افکار ہمارے پاس ہیں وہ آئندہ نسل کو منتقل بھی نہیں ہو پاتے۔ یوں افکار کے اعتبار سے 'تعلیمات کے اعتبار سے وہ سفر جو سینہ بہ سینہ چلتا ہے وہ رک کر رہ جاتا ہے۔ پھر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ ہماری آنے والی نسلوں کے سامنے کوئی نظریۂ حیات ہی نہیں ہوتا۔ پھر ان کے پاس اس کے سوا اور کوئی چارہ نہیں ہوتا کہ وہ دوسروں کے ہانکنے جانے پر ہانکنے جائیں۔ بالکل بھیڑوں کے اس ریوڑ کی طرح سے جو اپنا راستہ خود نہیں جانتیں بلکہ ان کو ہانکا جاتا ہے۔ سو سر سید کہتے ہیں جب ہم میں خود کو غلط تصور کرنے کا، اپنی غلطی کا اعتراف کرنے کا حوصلہ یا ادراک نہیں رہتا تو پھر ہماری نوعیت ہماری صورت ' خیال ایسی ہوتی ہے کہ ہمارے پاس کوئی فکر نہیں رہتی اور پھر ہم دوسروں کی طرف دیکھتے ہیں کہ وہ ہماری راہ نجات کا کوئی سبب پیدا کریں۔ اس کا کوئی طریقہ کار اختیار کرے۔ اس کے لئے کوئی حل تلاش کرے۔ نتیجتاً ہم اپنے نظریات سے ہم اپنیافکار سے، بالکل دور ہو جاتے ہیں۔ اور ہماری صورت حال اس جانور کی سی ہو جاتی ہے کہ جس پر چند ایک کتابیں لدی ہوئی ہوتی ہیں لیکن وہ ان میں موجود علم سے بالکل بے خبر ہوتا ہے۔ میر تقی میر نے ایک شعر میں کہا تھا

اے میر سچ مثل ہے جو عالم ہے بے عمل

گویا وہ اک گدھا ہے کتب سے لدا ہوا

یعنی جو لوگ عمل نہیں کرتے اس علم پر جو وہ جانتے ہیں تو وہ بالکل ایسے ہو جاتے ہیں گویا کہ جیسے ایک گدھا کہ جس پر جتنی کتابیں لاد دو اس پر ان کتابوں میں موجود علم کا کوئی اثر نہیں ہو سکتا کیونکہ وہ جانور ہے۔ وہ عقل کی دولت نہیں رکھتا اس میں کچھ سمجھنے یا سیکھنے کی صلاحیت نہیں ہے۔ تو سر سید احمد خان بھی کچھ ایسی ہی بات کرتے ہیں کہ جب ہم اپنی غلطیوں کو ماننے کی ہمت ہی نہیں رکھتے یا ہم اپنی غلطیوں کو ماننے کو تیار ہی نہیں ہوتے تو ظاہر ہے ہم اپنے علم سے فائدہ نہیں اٹھاتے اور جب ہم اپنے علم سے فائدہ نہیں اٹھاتے۔ تو ہم بے عمل ہو جاتے ہیں اور بے عمل شخص بالکل ایسا ہی ہے جیسا کہ ایک جانور جس پر کتنی ہی کتابیں لاد دو۔ اس کو اُن میں موجود علم سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

سو سر سید احمد خان دوبارہ ایک اور انداز میں تاکید کرتے ہیں کہ ہمیں اپنے علم سے فائدہ اٹھانا چاہیے۔ وہ علم جو ہمیں حقیقت کے قریب کرتا ہے وہ حقیقت جو ہمیں ہماری اچھائیوں اور برائیوں سے آگاہ کرتی ہے اور یہی آگہی ہے جو ہمیں دراصل اپنے آپ میں سدھار اور نکھار لانے پر قادر کرتی ہے۔ آگے چل کر سر سید احمد خان کہتے ہیں:

''ہم مسلمانوں نے اپنے میں اس نقص کو نہایت درجہ پر پہنچا دیا ہے اور جو نقصان دینی اور دنیوی اس سے ہم نے اٹھائے ہیں ان کی کچھ انتہا نہیں۔ بھلا دینی باتوں کو اس وقت رہنے دو اور صرف اس بات پر غور کرو کہ دینوی علوم اور دنیوی کاروبار اور دنیا کی باہمی معاشرت اور مجالست اور رسوم و عادات اور طریقۂ تعلیم اور تربیت اور ترقی علم مجلس میں کیوں ہم کوشش نہ کریں اور جس طرح اور قوموں نے ان باتوں میں ترقی کی

ہے ہم بھی اسی طرح کیوں نہ ترقی کریں۔"

اس اقتباس میں سر سید احمد خان اس کوتاہی یا اس کمزوری کا اطلاق مسلمانوں پر کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ہم نے خود کو کامل سمجھنے کی غلطی سے بہت نقصان اٹھایاہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ہماری ترقی کا عمل بالکل رک کر رہ گیاہے۔ ہم زوال پر آمادہ ہوگئے ہیں۔ کیونکہ ہمارا یہ خیال ہے جو کچھ ہم تک پہنچ گیا۔ اب اس میں بہتری کی کوئی گنجائش نہیں۔

ایک اعتبار سے دیکھا جائے یہ بات درست بھی ہے اور غلط بھی کیونکہ بلاشبہ مذہبِ اسلام نے جو کچھ ہمیں دے دیا ہے اس کے بعد مزید روشنی کا مزید مینارِ نور ہونے کا کوئی اور دعوے دار ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا ہماری موجودہ حالت اس قابل ہے کہ ہم خود کو یہ تصور کرلیں کہ ہم اسلام کی بہترین تعلیمات کی عملی تصویر ہوگئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ نہیں ہوئے۔ ہم نے مذہبِ اسلام کو دراصل غلط اس طرح کیا کہ معاشرتی رویوں کے ذریعے 'کہ کبھی ہم ہندوی تہذیب میں شامل ہوگے اور یوں ہم نے اسلام کو ہندوی تہذیب میں خلط ملط کیا۔ تو کبھی ہم مغربیت کے پروردہ ہوئے۔ تو ہم اس کا شکار ہوگئے اور اسلام جو واقعتاً بے نظیر ہے۔ جو واقعتاً بے مثال ہے۔ جس کو اگر ہم تعلیمات کو صحیح طور پر نہیں لیا۔ اور ہم نے اُن میں اپنی مرضی کے مطابق علوم اور رسوم ورواج کو مِلا جُلا دیا' رَچا بسا دیا۔ تو اس کے نتیجے میں اگر ہم یہ تصور کریں کہ اب ہم اکملیت پر ہیں تو یہ بات درست نہیں ہوسکتی۔ کیونکہ بات یہ ہے کہ جب ہم نے کسی چیز کو کسی دین کو غلط کر دیا تو اس کو درست کرنے کی ضرورت ہے اور درستی اسی وقت ممکن ہوگی جب ہم اپنی اکملیت سے روگردانی کریں یا اکملیت سے ہٹیں۔ اس بات کا اعتراف کریں، تسلیم کریں کہ ہم غلطی پر ہیں۔

سر سید احمد خان کہتے ہیں کہ چلئے اس وقت ہم دینی علوم کی بات نہیں کرتے ہم معاشرتی علوم کی بات کرتے ہیں ہم دنیاوی علوم کی بات کرتے ہیں تو کہتے ہیں کہ مسلمان قوم دنیاوی علوم کے حوالے سے، دنیاوی رسم ورواج کے حوالے سے، اپنے صحیح رستے سے بہت دور جاچکی ہے۔ لہٰذا لازم ہے کہ وہ اس بات کا اعتراف کرے' اس بات کو مانے کہ وہ غلطی پر ہے۔ وہ کوتاہی پر ہے اس کو اپنے رسوم ورواج میں تبدیلی کی ضرورت ہے۔ اس کو اپنے میل ملاپ میں تبدیلی کی ضرورت ہے۔ معاشرتی رویوں میں تبدیلی کی ضرورت ہے۔ سو سر سید احمد خان اس اقتباس میں اپنی اس بنیادی تھیوری کا اطلاق مسلم قوم پر کر رہے ہیں کہ اب مسلم قوم کی حالت یہ ہوگئی ہے کیونکہ ہم خود کو اکمل تصور کرتے ہیں۔ کامل تصور کرنے لگ گئے۔ لہٰذا ہم میں بہتری کی گنجائش ختم ہوگئی اور ہم خود جمود کا شکار ہوکر زوال آمادہ ہوگئے۔ اب دیکھتے ہیں کہ سر سید احمد خان اس کے بعد کیا کہتے ہیں۔

"ارسطو کچھ ہمارا مذہبی پیشوا نہ تھا جو ہم اس کے علوم اور اس کے فلسفے اور اس کی الٰہیات کو ناقابل غلطی کے سمجھیں۔ بوعلی سینا کچھ صاحب وحی نہ تھا کہ اس کی طب کے سوا اور کسی کو نہ مانیں۔ جو علوم دینوی ہم عرصہ دراز سے پڑھتے آتے ہیں اور جو اپنے زمانے میں ایسے تھے کہ اپنا نظیر نہیں رکھتے انہی پر پابند رہنے کے لیے ہم پر کوئی حکم نہیں آیا تھا پھر کیوں ہم اپنی آنکھ نہ کھولیں اور نئے نئے علوم اور نئی نئی چیزیں جو اللہ تعالیٰ کی عجائب قدرت کے نمونے ہیں اور جو روز بروز انسان پر ظاہر ہوتی جاتی ہیں ان کو کیوں نہ دیکھ لیں۔"

الفاظ: معنی

الٰہیات: روحانی علوم جن میں خدائی حقائق کی بات ہو

نظیر: مثال

عجائب قدرت: قدرت کے کرشمے

اس حصے میں سر سید احمد خان کہتے ہیں کہ ارسطو جو ایک بہت بڑا عالم بہت بڑا دانا ایک مفکر ایک بہت بڑا فلسفی تصور کیا جاتا ہے۔ ہمارے لئے حجت نہیں ہے۔ اسی طرح بو علی سینا کا علم، علم طب، ہمارے لئے مکمل نہیں ہے۔ یعنی ٹھیک ہے کہ ارسطو کی عظمت اپنی جگہ پر یہ مانتے ہیں کہ سیاسیات کی بات ہو، طب کی بات ہو، قانون کی بات ہو، معاشرت کی بات ہو، ادب کی بات ہو ہم ہر اعتبار سے، ہر حوالے سے، ارسطو کی تعلیمات سے کسبِ فیض کرتے ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ ارسطو کے فرمودات اور ارسطو کے بیانات مکمل ہیں۔ اس کے بعد تبدیلی کی گنجائش نہیں۔ اس میں بہت سی کمیاں، کوتاہیاں ہو سکتی ہیں۔ اسی طرح اس میں کوئی شک نہیں کہ ماہر طب بو علی سینا نےعلم طب میں بہت سی ترقی کی۔ اس نے بہت سے نئے نظریات دیے اور اس کے نظریات کو آج بھی بڑی حد تک مانا جاتا ہے۔ لیکن againاس کا یہ مطلب نہیں کہ اس کے بعد علمِ طب میں ترقی کی کوئی گنجائش ہی نہیں رہتی۔ یا اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ اس کے بعد علمِ طب مکمل ہو گیا۔ ظاہر ہے کہ اس سے ہمیں سبق کیا ملتا ہے یا اس سے دراصل سر سید احمد خان کہنا کیا چاہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ ہم کسی بھی مفکر کو، کسی بھی ماہر کو، کسی بھی فلسفی کو اٹھا کر دیکھیں ان کی تعلیمات سے ہم کسب فیض تو کر سکتے ہیں۔ ہم ان سے روشنی تو حاصل کر سکتے ہیں لیکن اس کا یہ ہر گز مطلب نہیں کہ ان کے بعد میں آنے والے مفکرین کی آراء ہمارے لئے ضروری نہیں رہتی۔ آپ جانتے ہیں کہ ایک وقت تھا کہ افلاطون نے ادب کے حوالے سے "نظریہ تقلید" کا ایک تصور دیا تھا' یعنی اس نے یہ کہا تھا کہ شاعری کیونکہ نقل کی نقل ہے۔ لہٰذا یہ ایک مثبت فعل نہیں۔ یعنی اس کا کہنا یہ تھا کہ ایک عالم مثال ہے خیال کی ایک دنیا ہے جو کہ اصل دنیا ہے۔ جو اصل عالم ہے ہم جس عالم میں جیتے ہیں۔ یہ اس کی نقل ہے کیونکہ شاید عالم مثال کی نقل، یعنی اس دنیا کو دیکھتا ہے۔ پھر اس کی نقل تیار کرتا ہے یعنی اس کی شعری تخلیق یا اس کا ادب پارہ، لہٰذا نقل کی نقل میں حسن اصلی تلاشنہ ممکن نہیں۔ اس لئے اس کا ادب اس کے نزدیک خاص طور پر شاعری ایک مفید عمل نہیں تھا۔ لیکن ہم نے دیکھا کہ بعد ازاں ارسطو آیا۔ اور اس نے کہا شاعری محض نقل نہیں۔ شاعری صرف تقلید نہیں بلکہ جب وہ یہ کہتا ہے

.A poet presents his work as it was or it is or it shoud be

اگر ہم اس کیاصل الفاظ کی بات کریں تو وہ یہ کہتا ہے کہ شاعر ہمارے سامنے کسی چیز کو یوں لاتا ہے کہ جیسے وہ تھی' جیسے وہ ہے یا جیسے اسے ہونا چاہیے۔ اب یہ جو اضافہ ہے" ہونا چاہیے کا" یہ تقلیدِ محض میں تخلیقیت بھر دیتا ہے۔ سر سید کے افکار کے مطابق اگر ہم صرف افلاطون کی بات پر ٹھہر جاتے تو ظاہر ہے کہ ہم ادب میں اس تخلیقیت کو محسوس نہیں کر سکتے تھے۔ یوں سر سید احمد خان کہنا یہ چاہتے ہیں کہ اس اقتباس میں کہ ہمیں کسی بات کو کسی بھی چیز کو حجت نہیں مان لینا چاہیے۔ ہمارے سامنے بہت سی مثالیں آتی ہیں۔ عجائباتِ قدرت ہیں جو ہم پر پہلے آشکار نہیں ہوئے تھے۔ تو ہمیں ان کو ماننے کے لئے، نئے حقائق کو تسلیم کرنے کے لئے تیار رہنا چاہیے۔ کہ اسی میں ہماری کامیابی و کامرانی ہے اس کے بعد سر سید احمد خان کہتے ہیں

"یہ جو کچھ ہم نے کہا یہ خیالی ہی باتیں نہیں ہیں بلکہ اس وقت دنیا میں ہمارے سامنے اس کی مثالیں موجود ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ دنیا میں دو قسم کی قومیں ہیں جن میں سے ایک نے اپنے باپ دادا کو درجہ کمال پر پہنچا ہوا نا قابل سہو و خطا سمجھ کر ان کے علوم و فنون اور طریق معاشرت کو کامل سمجھا اور اسی کی پیروری پر جمتے رہے اور اس کی ترقی اور بہتری پر نئی چیزوں کے اخذ ایجاد پر کچھ کوشش نہیں کی اور دوسری نے کسی کو قابل نہیں سمجھا اور ہمیشہ ترقی میں اور نئے نئے علوم و فنون و طریقہ معاشرت کے ایجاد میں کوشش کرتے رہے۔ اب دیکھ لو کہ ان دونوں میں کیا فرق ہے اور کون تنزل اور کون ترقی کی حالت میں ہے۔ ہندو اور مسلمان دو قومیں ہیں جو پچھلی لکیر کو کامل سمجھ کر اسی کو پیٹتے آتے ہیں۔ انگریز' فرنچ اور جرمن ایسی قومیں ہیں جو ہمیشہ ترقی کی کوشش میں ہیں۔ ایک زمانہ تھا کہ وہ پہلی قومیں علم وہنر و تہذیب و شائستگی میں اپنے دور میں اپنی ہم عصر

قوموں سے مقدم اور اعلیٰ تھیں اور شاید مسلمانوں کو بھی یہ عزت تھی کہ وہ یورپ کی بعض قوموں کے لیے بمنزلہ استاد کے گنے جاتے تھے مگر اسی عیب نے جو ان قوموں میں تھا اور اب بھی ہے اور اسی خوبی نے جو پچھلی قوموں میں تھی اور اب بھی ہے 'ٹھیک ٹھیک معاملہ بالعکس کر دیا ہے۔ اب یورپ کی قومیں ایشیا کی قوموں سے علم و ہنر و تربیت و شائستگی میں اعلیٰ ہیں۔"

الفاظ: معنی

نہ قابل سہو و خطا: غلطی سے پاک

فرنچ: فرانسیسی

مقدم: برتر

بمنزلہ استاد: بطور استاد یا استاد کے مقام پر

بالعکس کر دینا: بالکل ویسا کر دکھانا

اب آپ دیکھئے کہ اس اقتباس میں سرسید احمد خان کہتے یہ ہیں کہ دونوں طرح کی قومیں ہوتی ہیں ایک وہ قوم جو خود کو مکمل تصور کر لیتی ہے اور دوسری وہ جو خود کو کامل نہیں مانتی بلکہ ہمیں نئی سچائیوں کے ادراک یا نئی سچائیوں کو تلاشنے میں سرگرداں رہتی ہیں۔ اس کے لئے تیار رہتی ہے۔ نتیجہ کیا ہوتا ہے کہ وہ قوم جو خود کو مکمل تصور کر لیتی ہے۔ وہ زوال آمادہ ہو جاتی ہے۔ وہ زوال کا شکار ہو جاتی ہے اور وہ قوم جو خود کو مکمل نہیں مانتی۔ جو یہ مانتی ہے کہ ہم میں کوتاہیاں ہم میں کمیاں ہو سکتی ہیں اس قوم کے پاس ترقی کے chances ہوتے ہیں وہ ترقی کی طرف گامزن ہوتی ہے اس پر نئے در وا ہوتے ہیں۔ وہ اپنی کوتاہیوں کو مانتی ہے نئی سچائیوں کو تسلیم کرتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے۔ وہ ہر لحظہ ہر لمحہ ترقی پر گامزن رہتی ہیں وہ کہتے ہیں کہ یہ سب خیالی باتیں نہیں ہیں۔ اس کا ہم باقاعدہ طور پر اطلاق کر سکتے ہیں۔ ہندو اور مسلمان قوم پر اور اس کے دوسری طرف یورپین اقوام جیسے انگریز، فرنچ یعنی فرانسیسی اور جرمن یا اہلِ جرم پر۔ وہ کہتے ہیں ہندوستانی اقوام یعنی مسلمان اور ہندو وہ لوگ ہیں جو لکیر کو پیٹنے والے ہیں وہ لوگ ہیں جو قدامت پسند ہیں جو اپنے خول سے اپنے اس گڑھے سے باہر نہیں آ پا رہے کہ اب وقت بدل گیا ہے۔ اب ترقی نئی ہو رہی ہے۔ اب ہمیں آگے بڑھنا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جو ایک نقطے پر مرتکز ہو کر رہ گئے ہیں۔ وہ نکتہ جو اہلِ رفتگان نے انہیں دیا تھا۔ وہ یقیناً اس وقت کے لئے درست ہو گا۔ لیکن اب سرسید احمد خان کہتے ہیں کہ اب انہیں تبدیلی کی ضرورت ہے۔ اس میں change لانے کی ضرورت ہے۔ سرسید احمد خان کہتے ہیں کہ دیکھیے ایک وقت تھا کہ مسلمان مغربی اقوام پر غالب تھے۔ یہ وہ دور تھا جسے آج بھی اہلِ مغرب داغ سے تعبیر کرتے ہیں یعنی وہ دور جب مغرب کا سورج ڈوبا ہوا تھا اور اہلِ مشرق سورج کی تابانی میں تھے۔ علم کا سورج، فکر کا سورج فلسفے کا سورج۔ خواہ علمِ نجوم کی بات ہو۔ یا علمِ ہندسہ کی بات ہو۔ ریاضیات کے علاوہ فلسفیات کی بات ہو۔ سماجیات یا تاریخ کا تذکرہ ہو۔ ہر اعتبار سے مسلمان مغربی اقوام سے کہیں آگے تھے۔ لیکن پھر کیا ہوا مسلمان تنزلی کا شکار ہوئے اور وہ ترقی کی طرف گامزن ہوئے۔ اس کی وجہ کیا تھی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ مغربی اقوام نے اپنی غلطیوں پر غور کیا۔ انہوں نے اس بات کا احساس کیا کہ ہم لوگ غلط ہیں یا ہم لوگوں میں جو کمزوریاں ہیں انہیں درست کرنا چاہیے۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ جو کچھ مسلمان عالموں نے مسلمان فلاسفہ نے مسلمان سائنس دانوں نے جو کچھ کام کیا تھا۔ جو کام کئے تھے۔ انہوں نے اسے اپنی Language میں Translate کیا انہوں نے ان تمام علوم سے فائدہ تھا۔ ان علوم کو بنیاد بناتے ہوئے انہوں نے آگے کا سفر شروع کیا۔ اور جب انہوں نے اس علم کو بنیاد بنایا تو ظاہر ہے انہیں اپنے بہت سے نظریات اپنے بہت سے فکر و فلسفے سے روگردانی بھی کرنا پڑی۔ اپنی غلطیوں کو تسلیم بھی کرنا پڑا۔ لیکن کیونکہ وہ کشادہ دل تھے۔ کیونکہ وہ ترقی پر گامزن ہونا چاہتے تھے۔ کیونکہ وہ محض لکیر

کو پیٹنے کے عادی نہیں تھے۔ بلکہ وہ بلندیوں کا سفر کا کرنا چاہتے تھے۔ لہٰذا ہوا کیا وہ انگریز وہ جرمن وہ فرانسیسی جو کبھی ہم میں ہر علم کے حوالے سے تقریباً پیچھے تھے۔ پھر کیا ہوا وہ لوگ ہم سے آگے نکل گئے۔ اور آج وہ مسلمان قوم کو جس نے انگریزوں کو کبھی سائنسی علوم میں ترقی کا راستہ سمجھایا تھا جو ستاروں پر کچھ ایسی کمندیں ڈالے بیٹھے تھے۔ کہ علم نجوم ان سے بہتر کوئی نہیں جانتا تھا۔ کہ وہ لوگ جو ریاضیات پر مکمل طور پر دسترس رکھتے تھے کہ وہ لوگ جو علم طب میں کمالات دکھائے تھے۔ ان ہی کی آنے والی نسلیں آج اپنے ان تمام علوم کے لئے اہل مغرب کی طرف دیکھتی ہیں کیوں؟ کیونکہ مسلمانوں نے اپنی غلطیوں سے نہیں دیکھا۔ مسلمانوں نے یہ سوچا کہ شاید ہمارے اسلاف نے جو کچھ کر لیا ہے اس کے بعد کوئی بہتری کی گنجائش نہیں۔ اور جو کارہائے نمایاں ہمارے اسلاف نے سر انجام دے دیے۔ ہماری تمام کی تمام تر زندگی تا قیامت ان پر بھروسہ کرتے ہوئے ان کی بنیاد پر عظمت کے معیار پر فائز رہ سکتے ہیں لیکن سر سید کہتے ہیں کہ کیونکہ یہ حقیقت نہیں۔ کیونکہ یہ درست رویہ نہیں۔ لہٰذا وقت نے ثابت کیا کہ مسلمان لکیر پیٹتے رہ گئے۔ اور وہ کارواں، جو اہل مغرب کا کارواں تھا جو کبھی مسلمانوں کی رہنمائی میں چل رہا تھا ایک وقت آیا کہ مسلمان اس کارواں سے کہیں پیچھے رہ گئے یعنی رہبر کہیں پیچھے گئے اور کاروان کہیں آگے نکل گیا۔ کیونکہ رہبر جمود کا شکار ہو گئے اور جمود ایسا جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا تھا کہ موت کے مترادف ہوتا ہے اور موت کبھی آگے بڑھنے کا سلیقہ نہیں دے سکتی۔ آخری اقتباس میں سر سید احمد خان کہتے ہیں:

''پس میرا مطلب صرف یہی ہے کہ ہماری قوم کو بھی چاہئے کہ اپنے دماغ کو ان بے ہودہ اور لغو خیالات سے جنہوں نے ان کی عقل اور سمجھ کو بالکل خراب کر رکھا ہے اور ان کی تم کی تمام خوبیوں کو خیالات فاسد کے کیچڑ میں لتھڑ پتھڑ کر دیا ہے' خالی کر دیں اور علوم و فنون اور تہذیب و شائستگی میں ترقی کرنے کی کوشش کریں اور انصاف سے دیکھیں کہ ان کی تہذیب اور شائستگی میں نقصان ہونے کے سبب سے ان کی قوم کی کیسی بدنامی ہے اور ان عمدہ اخلاق اور قوائد کو جو اللہ نے مذہب اسلام کی بدولت ان کو دیئے تھے' بُری طرح استعمال میں لانے اور ان کو بدصورت کر دینے سے غیر قومیں اسلام کو ہماری نالائقی کی بدولت کیسی حقارت اور نفرت سے دیکھتی ہیں۔ اور کیسے خندہ زن اشارات اور کنایات اس پر کرتی ہیں اور ہماری شامت اعمال کو نتیجہ مذہب اسلام ٹھہراتی ہیں،۔ ان کا ایسا کہنا کچھ بیجا نہیں ہے۔ اسلام کوئی مٹی کا پتلا نہیں جس کو کوئی دیکھ سکے۔ مسلمانوں کی حالت اور ان کے چال چلن سے اسلام کی صورت دکھائی دیتی ہے۔ سو انھوں نے اس کو ایسا بدصورت بنایا ہے کہ کوئی نفرت کرے کوئی تعجب نہیں۔ پس اب میری یہ خواہش ہے کہ مسلمان تہذیب اور شائستگی کی درستی میں کوشش کرا ور اپنے حال اور چال چلن کو درست اور عمدہ کر کر اسلام کی جو اصلی صورت ہے وہ دنیا کو دکھادیں۔

الفاظ: معنی

لغو: بے ہودہ' بے کار

خیالات فاسد: بُرے' فحش خیالات

لتھڑ پتھڑ کر دینا: گھول دینا' خاک میں ملادی

خندہ زن: ہسنی اڑانا' ہسنی اڑانے والا

اشارات و کنایات: بالواسطہ طور پر یا اشاروں میں

شامت اعمال: اعمال کا نتیجہ

بے جا: بے سبب

سر سید احمد خان Conclusive Remarks میں کہتے ہیں کہ اب ان کی خواہش یہ کہ اب ہم خود اپنا احتساب کریں۔ ہم خود دیکھیں کہ ہم میں کیا ہونا چاہیے تھا اور ہم کیا ہیں وہ کہتے ہیں کہ ہمارے پاس تو وہ نظام حیات تھا جو ہمیں تمام قوموں سے افضل تر کرتا تھا۔ لیکن ہوا کیا ہے آج ہماری اپنی کمزوریوں کے نتیجے میں ہمارا مذہب اسلام بھی بدنام ہو رہا ہے۔ سر سید کہتے ہیں ایسا کیوں نہ ہو۔ ظاہر ہے اسلام کوئی مٹی کا پتلا نہیں۔ جسے دیکھا جا سکے۔ یعنی اسلام مجرد ہے 'یہ ہم ہیں' ہمارے اعمال ہیں ہمارے طور اطوار ہیں جو اسے منفی اور مثبت لوگوں کے لئے بنا سکتے ہیں۔ سو سر سید احمد خان کہتے ہیں کہ اب ہمیں چاہیے کہ ہم اپنے اسلاف کی تعلیمات سے سبق سیکھیں۔ ہم اپنی غلطیوں اور کوتاہیوں پر غور کریں۔ اور پھر ایسا معاشرہ آباد کرنے کی کوشش کریں جو عین تعلیمات اسلام کے مطابق ہو۔

تعلیماتِ اسلام چودہ سو سال پہلے سے ہی عبارت نہیں ہے۔ اسلام نے ایک بنیادی کنجی ایک بنیادی راستہ جو بدلتے ہوئے وقتوں کے ساتھ بدلنے کا ہمیں دیا تھا وہ اجتہاد، اجتہاد وہ دولت ہے جس کی بنیاد پر ہم کسی بھی دور میں کسی بھی بدلتے ہوئے تقاضوں کے مطابق اپنے آپ کو ڈھال سکیں۔ تو سر سید احمد خان کہتے ہیں کہ ہمیں چاہیے کہ ہم اپنے آپ کو بدلتے ہوئے اوقات کے مطابق بدلیں۔ بدلتے ہوئے رویوں اور بدلتے ہوئے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالنے کی کوشش کریں کہ یہی وہ صورت ہے کہ جس کے نتیجے میں ہم صحیح مذہب اسلام کو لوگوں کے سامنے پیش کرنے کے قابل ہوں گے اگر ہم خود صحیح طور پر مذہب اسلام پر چلیں گے تو یقیناً ہمیں کچھ اور Follow کرنے کی کچھ نئے راستے پر چلنے کی ضرورت نہیں ہو گی۔ لیکن اس کے لئے ہمیں یہ ضرور ماننا ہو گا کہ اس وقت ہم نے مذہب اسلام کو یا تو صحیح طور پر سمجھا نہیں۔ یا اسے مغربی خیالات میں خلط ملط کر دیا۔ یا ان میں گھول میل دیا۔ یعنی مغربی روایات کو مغربی رسوم کو اسلامی رسوم و رواج میں کچھ ایسا ملا دیا کہ نہ ہم مغرب کے ہو سکے اور نہ اسلام میں۔

اگر ہم اس مضمون 'تکمیل'' پر مجموعی طور پر بات کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ سر سید احمد خان ایک بڑی سادہ عام فہم لیکن ایک بہت اہم ترین کوتاہی اور کمزوری کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ اس دور کی بات ہے جب ہم غلام تھے۔ جب ہم نے ایک طویل عروج دیکھنے کے بعد زوال دیکھا۔ جب ہم یہ سوچتے تھے کہ شاید ہم کبھی محکوم ہو ہی نہیں سکتے۔ یا ہمیں اپنے اسلاف کی تعلیمات پر مان تو تھا۔ لیکن ہم انہیں آگے بڑھانے کے لیے تیار نہیں تھے۔ جب ہم نے سعی اور کاوش پیہم کے رستے کو چھوڑ کے عیش و عشرت اور سہل پرستی اختیار کر لی۔ جب ہم تن آسان ہو گئے تھے تو اس وقت ظاہر ہے کہ ہم نے خود کو ایسا مکمل اور ایسا کامل تصور کر لیا تھا کہ شاید ہمارے نزدیک ہم میں بہتری کی گنجائش ہی نہیں تھی۔ حالانکہ حقیقت یہ تھی نہ تو ہم اپنے اسلاف کی تعلیمات کے مطابق تھے۔ نہ ہم اپنے اطوار، اپنی روایات، اپنی رسوم کے مطابق تھے اور نہ ہم اپنی تہذیب کو صحیح طور پر آگے لے کر چل رہے تھے۔ بلکہ ہم پر ایک ہذیانی کیفیت طاری تھی۔ وہ ہذیانی کیفیت کہ جس نے ہمیں فکری اعتبار سے بے مصرف کر کے رکھ دیا تھا۔ ہم یہ دیکھ ہی نہیں پا رہے تھے کہ ہم کیا تھے اور کیا ہونا چاہیے ایسے میں سر سید احمد خان نے اس مضمون کے ذریعے مسلمان قوم کو سادہ عام فہم انداز میں، لیکن تاکیداً، آپ دیکھیے کہ اس مضمون کا اگر ہم خلاصہ تیار کریں۔ تو سادہ سی بات ہے کہ سر سید احمد خان کہنا یہ چاہتے ہیں کہ وہ قوم یا وہ فرد جو خود کو مکمل تصور کر لے اس کا زوال وہیں سے شروع ہو جاتا ہے۔ اللہ تبارک و تعالیٰ کے علاوہ کوئی اور شخص کوئی اور وجود اکملیت کا دعوے دار نہیں ہو سکتا اور اکملیت کا تصور کرنے والے لوگ دراصل ایک ایسے قوم کو جنم دیتے ہیں۔ جو زوال آمادہ ہوتی ہے اور یہ زوال آمادہ قوم دراصل کبھی بھی کامیابی کا منہ نہیں دیکھ سکتی کیونکہ یہ لوگ عقل اور دانائی سے کام لینا بھول جاتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ مسلمان ایسی ہی ایک قوم ہے کہ جس نے خود کو اکمل تصور کر لیا۔ حالانکہ اگر دیکھا وہ کہتے ہیں اگر ہم ارسطو اور بو علی سینا جیسی شخصیت کی طرف دیکھیں تو ان کا علم خواہ کتنا ہی عظیم ہو مکمل نہیں۔ لہٰذا ہمیں آگے کا سفر کرنا چاہیے۔ لیکن ہم نے ایسا نہ کیا۔ جبکہ

دوسری طرف یورپین اقوام ہیں کہ جنہوں نے خود کو صحیح کرنے کی کوشش کی وہ جب dark ages سے نکلے جب ان کی نشاطِ ثانیہ کا دور آیا۔ تو انہوں نے یک لخت ایسی جست بھری کہ وہ کبھی مسلمانوں سے کہیں پیچھے تھے اور کہیں آگے نکل گئے اور ہم پیچھے کے پیچھے رہ گئے۔ تو ہمیں چاہیے کہ ہم اپنی رسوم ورواج، اپنی بنیادوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے، سامنے رکھتے ہوئے۔ آگے کا سفر کریں اور آگے کا سفر تب ہی ممکن ہے کہ ہم اپنی کوتاہیوں اور کمزوریوں کا اعتراف کرلیں۔ ان کو محسوس کرلیں لیکن اتنی سی بات کے لئے سرسید احمد خان نے کم وبیش پانچ ساڑھے پانچ صفحات پر مشتمل یہ مضمون لکھا۔ جب کسی قوم کو بیدار کرنا مقصود ہوتا ہے جب ہم یہ چاہتے ہیں کہ کسی کو خواب غفلت سے بیدار کریں ان کو راہِ راست پر لائیں تو ایک بات بار بار کرنی پڑتی ہے تاکیداً کرنی پڑتی ہے۔ مختلف انداز میں کرنی پڑتی ہے آپ دیکھیے کہ وہ ایک ضرب المثل سے آغاز کرتے ہیں۔ خدائے بزرگ وبرتر کی بات کرتے ہیں۔ اقوام تک آتے ہیں اور پھر مسلمان قوم پر اپنے نفس مضمون کا اطلاق کرتے ہیں۔ پھر تقابل کرتے ہیں۔ مشرقی اقوام اور مغربی اقوام کا اور پھر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ہمارے پاس مینارہ نور موجود ہے۔ ہم روشنی پاسکتے ہیں مذہب اسلام سے جسے ہم نے اپنے ہی اعمال کے ذریعے اپنی غلط کاریوں کے ذریعے بدنام کردیا ہے آج ہم اگر اسے دوبارہ سے اگر اس کی عزت بحال کرنا چاہتے ہیں اگر ہم دوبارہ سے اس کا نام بلند کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں خود کو تبدیل کرنا ہوگا۔ کیونکہ اسلام مجرد حقیقت ہے اسے مجسم ہمارے اعمال بناتے ہیں۔

اگر غور کیا جائے تو حالات آج بھی کچھ ایسے ہیں ہم نے جہاں سے سفر کیا تھا۔ ہمیں جہاں ہونا چاہیے تھا ہم وہاں نہیں ہیں۔ ہم خود کو کامل تصور کر رہے ہیں یا نہیں کر رہے لیکن یہ ایک علیحدہ بحث ہے بہر حال ہم اب بھی مغربی اقوام کی طرف ہم بالکل جیسا کہ سرسید نے کہا تھا کہ ہم اس چارپائے کی مانند ہوگئے ہیں۔ اس چوپائے کی مانند ہوگئے جو دراصل ہانکا جاتا ہے۔ دوسروں کی خاطر، ہم بھیڑوں کا وہ ریوڑ ہوگئے ہیں۔ جو از خود اپنی منزل نہیں تلاش سکتے۔ شاید ہمیں ایک مرتبہ پھر ضرورت ہے کہ ہم سرسید کے مضمون تکمیل کا مطالعہ کریں۔

اور یہ دیکھیں کہ ہم کہاں غلطی کر رہے ہیں۔ ہم میں کون سی کمزوریاں پائی جاتی ہیں۔ یقین کیجئے ہم اگر اس مضمون کا مطالعہ کریں یا سرسید احمد خان کے دیگر مضامین کا مطالعہ کریں۔ تو شاید ہم یہ کہنے پر حق بجانب ہوں گے کہ ہم عین اسی صورت میں ہیں۔ عین اسی صور تروایات، اپنی رسوم کے مطابق تھے اور نہ ہم اپنی تہذیب کو صحیح طور پر آگے لے کر چل رہے تھے۔ بلکہ ہم پر ایک ہذیانی کیفیت طاری تھی۔ وہ ہذیانی کیفیت کہ جس نے ہمیں فکری اعتبار سے بے مصرف کرکے رکھ دیا تھا۔ ہم یہ دیکھ ہی نہیں پار ہے تھے کہ ہم کیا تھے اور کیا ہونا چاہیے ایسے میں سرسید احمد خان نے اس مضمون کے ذریعے مسلمان قوم کو سادہ عام فہم انداز میں، لیکن تاکیداً، آپ دیکھیے کہ اس مضمون کا اگر ہم خلاصہ تیار کریں۔ تو سادہ سی بات ہے کہ سرسید احمد خان کہنا یہ چاہتے ہیں کہ وہ قوم یا وہ فرد جو خود کو مکمل تصور کرلے اس کا زوال وہیں سے شروع ہوجاتا ہے۔ اللہ تبارک وتعالیٰ کے علاوہ کوئی اور شخص کوئی اور وجود اکملیت کا دعوے دار نہیں ہوسکتا اور اکملیت کا تصور کرنے والے لوگ دراصل ایک ایسے قوم کو جنم دیتے ہیں۔ جو زوال آمادہ ہوتی ہے اور یہ زوال آمادہ قوم دراصل کبھی بھی کامیابی کا منہ نہیں دیکھ سکتی کیونکہ یہ لوگ عقل اور دانائی سے کام لینا بھول جاتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ مسلمان ایسی ہی ایک قوم ہے کہ جس نے خود کو اکمل تصور کرلیا۔ حالانکہ اگر دیکھا وہ کہتے ہیں اگر ہم ارسطو اور بوعلی سینا جیسی شخصیت کی طرف دیکھیں تو ان کا علم خواہ کتنا ہی عظیم ہو مکمل نہیں۔ لہٰذا ہمیں آگے کا سفر کرنا چاہیے۔ لیکن ہم نے ایسا نہ کیا۔ جبکہ دوسری طرف یورپین اقوام ہیں کہ جنہوں نے خود کو صحیح کرنے کی کوشش کی وہ جب dark ages سے نکلے جب ان کی نشاطِ ثانیہ کا دور آیا۔ تو انہوں نے یک لخت ایسی جست بھری کہ وہ کبھی مسلمانوں سے کہیں پیچھے تھے اور کہیں آگے نکل گئے اور ہم پیچھے کے پیچھے رہ گئے۔ تو ہمیں چاہیے کہ ہم اپنی رسوم ورواج، اپنی بنیادوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے، سامنے رکھتے ہوئے۔ آگے کا سفر کریں اور آگے کا سفر تب ہی

ممکن ہے کہ ہم اپنی کوتاہیوں اور کمزوریوں کا اعتراف کر لیں۔ ان کو محسوس کر لیں لیکن اتنی سی بات کے لئے سر سید احمد خان نے کم و بیش پانچ ساڑھے پانچ صفحات پر مشتمل یہ مضمون لکھا۔ جب کسی قوم کو بیدار کرنا مقصود ہوتا ہے جب ہم یہ چاہتے ہیں کہ کسی کو خواب غفلت سے بیدار کریں ان کو راہِ راست پر لائیں تو ایک بات بار بار کرنی پڑتی ہے تاکید اً کرنی پڑتی ہے۔ مختلف انداز میں کرنی پڑتی ہے آپ دیکھیے کہ وہ ایک ضرب المثل سے آغاز کرتے ہیں۔ خدائے بزرگ و برتر کی بات کرتے ہیں۔ اقوام تک آتے ہیں اور پھر مسلمان قوم پر اپنے نفس مضمون کا اطلاق کرتے ہیں۔ پھر تقابل کرتے ہیں۔ مشرقی اقوام اور مغربی اقوام کا اور پھر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ہمارے پاس مینارہ نور موجود ہے۔ ہم روشنی پا سکتے ہیں مذہب اسلام سے جسے ہم نے اپنے ہی اعمال کے ذریعے اپنی غلط کاریوں کے ذریعے بدنام کر دیا ہے آج ہم اگر اسے دوبارہ سے اگر اس کی عزت بحال کرنا چاہتے ہیں اگر ہم دوبارہ سے اس کا نام بلند کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں خود کو تبدیل کرنا ہو گا۔ کیونکہ اسلام مجرد حقیقت ہے اسے مجسم ہمارے اعمال بناتے ہیں۔

اگر غور کیا جائے تو حالات آج بھی کچھ ایسے ہیں ہم نے جہاں سے سفر کیا تھا۔ ہمیں جہاں ہونا چاہیے تھا ہم وہاں نہیں ہیں۔ ہم خود کو کامل تصور کر رہے ہیں یا نہیں کر رہے لیکن یہ ایک علیحدہ بحث ہے بہر حال ہم اب بھی مغربی اقوام کی طرف ہم بالکل جیسا کہ سر سید نے کہا تھا کہ ہم اس چارپائے کی مانند ہو گئے ہیں۔ اس چوپائے کی مانند ہو گئے جو دراصل ہانکا جاتا ہے۔ دوسروں کی خاطر، ہم بھیڑوں کا وہ ریوڑ ہو گئے ہیں۔ جو از خود اپنی منزل نہیں تلاش سکتے۔ شاید ہمیں ایک مرتبہ پھر ضرورت ہے کہ ہم سر سید کے مضمون تکمیل کا مطالعہ کریں۔

اور یہ دیکھیں کہ ہم کہاں غلطی کر رہے ہیں۔ ہم میں کون سی کمزوریاں پائی جاتی ہیں۔ یقین کیجیے ہم اگر اس مضمون کا مطالعہ کریں یا سر سید احمد خان کے دیگر مضامین کا مطالعہ کریں۔ تو شاید ہم یہ کہنے پر حق بجانب ہوں گے کہ ہم عین اسی صورت میں ہیں۔ عین اسی صورتحال میں ہیں۔

جہاں پر آج سے پہلے سر سید احمد خان کی قوم تھی۔ یعنی کم و بیش سوا سو سال قبل کی وہ قوم جو مایوسی کا شکار تھی۔ اسے کوئی راستہ سجھائی نہیں دیتا تھا۔ اس کے سامنے کوئی نصب العین نہیں تھا۔ لیکن ایک عجیب و غریب تفاخر تھا۔ ایک غرور تھا کہ ہم سب سے بہتر ہیں۔ حالانکہ حقیقت یہ تھی کہ ہم محکوم ہو چکے تھے۔ آج وقت کچھ اس سے بہت زیادہ مختلف نہیں۔ آج بھی ہم اپنے مسلمان ہونے پر فخر کرتے ہیں۔ ہمیں ہونا بھی چاہیے۔ لیکن ہم یہ نہیں دیکھتے کہ ہم تعلیماتِ اسلام پر عمل کر رہے ہیں کہ نہیں کر رہے۔ واقعی ہمیں جو احکامات دیے گئے تھے ہم ان کے مطابق چل رہے ہیں کہ نہیں۔ ہمیں دراصل اپنے لئے کن راستوں کا انتخاب کرنا چاہیے۔ ہمیں کن منازل کا تعاقب کرنا چاہیے۔ ہمارا ہدف کیا ہے؟ ہم نے اپنا احتساب کرنے کی کبھی کوشش ہی نہیں کی۔ اسے تکمیل یعنی سر سید احمد خان کے مضمون تکمیل کے مطابق بحیثیت قوم ہٹ دھرمی کہیے کہ بے حسی، بہر حال اتنی بات یقینی ہے کہ ہمارے تنزل کا یقینی سبب یہی ہے۔ سو کوشش کیجئے کہ ہم اپنے اسلاف کی تعلیمات سے فائدہ اٹھائیں۔ اپنے

اسلام کی تعلیمات کا اس طرح مطالعہ کریں کہ واقعی ہم ان سے کچھ اخذ کر سکیں۔ ہم بطور نصاب بہت ساری چیزوں کو پڑھتے ہیں۔ لیکن ہمارا یہ منفی رویہ ہے کہ ان سے ہم کچھ حاصل نہیں کرتے۔ کیونکہ ہمارا یہ خیال ہوتا ہے کہ ہم نصاب کو بطور نصاب پڑھ رہے ہیں۔ ہم تعلیم ڈگری حاصل کرنے کے لئے حاصل کرتے ہیں۔ لیکن دراصل نہ تو ہم نصاب کا یہ مقصد ہوتا ہے اور نہ تعلیم کا بنیادی وظیفہ یہ ہے۔ ہم آپ کے لئے نصاب میں جو چیزیں شامل کرتے ہیں۔ ان کا بنیادی وظیفہ ان کا بنیادی مقصد ہم موجودہ حالات میں خود کو کیسے بہتر کر سکتے ہیں۔ ہمارے اسلاف نے ہمارے لئے کون سی راہوں کا تعین کیا تھا۔ ہمارے بزرگوں نے ہمیں ایسے حالات سے نبرد آزما ہونے کے لئے کیا طریقہ کار بتایا تھا۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ہم اس تناظر میں پڑھنے کی کوشش نہیں کرتے۔

کوشش کیجئے اب سے ہم اس انداز میں اس نکتہ نظر کے تحت حصول علم کریں۔ خاص طور پر آپ وہ لوگ ہیں کہ جنہوں نے آئندہ آنے والی نسلوں کو علم کے زیور سے آراستہ کرنا ہے۔ آپ وہ لوگ ہیں کہ جنہوں نے اپنے لئے معلمی کے پیشے کو اختیار کیا ہے۔ وہ پیشہ جو پیشۂ پیغمبری ہے۔ تو کوشش کیجئے کہ ہم روایتی انداز میں نصاب برائے نصاب پر چلتے ہوئے سند کے لئے تعلیم حاصل نہ کریں۔ بلکہ علم کے حصول کی کوشش کریں کہ علم کا نور ہی ہمیں یہ صلاحیت دیتا ہے۔ کہ ہم ان غلطیوں کو ان کمزوریوں کو رفع کرنے کی کوشش کریں۔ میں امید کرتا ہوں کہ آپ آئندہ تعلیم علم کے لئے حاصل کریں گے کہ یہی ہمارا بنیادی مقصد ہے اور یہی تعلیم کا بنیادی وظیفہ۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر: ۲۴ سوانح عمری اور اس کی روایت

حصہ نثر کے سلسہ میں آج کے اس لیکچر میں ہم سوانح عمری کی صنف پر بات کریں گے۔ سوانحِ عمری پر بات کا یہ سلسلہ تین لیکچرز پر مشتمل ہو گا۔ اس لیکچر میں ہم دیکھیں گے کہ سوانح عمری سے کیا مراد ہے۔ اس کے اصول وضوابط کیا ہوتے ہیں اور کسی سوانحِ نگار سے 'جب وہ سوانح عمری لکھنے بیٹھتا ہے' تو کیا توقع کی جاتی ہے۔ اور اس کے بعد اسی لیکچر میں ہم اردو میں سوانح عمریاں کے موضوع پر بات کریں گے۔

اگلا لیکچر ہو گا مولانا شبلی نعمانی کی سوانح عمری، مولانا روم کے اقتباس کے حوالے سے، جو کہ متن کا حصہ ہے۔ اور ہم بات کریں گے مولانا روم کے اخلاق وعادات کے حوالے سے اور تیسرے لیکچر میں بات کریں گے مولانا شبلی نعمانی کی سیرت نگاری کی۔ یوں سوانح عمری کے حوالے سے تین لیکچر کا یہ سلسلہ مکمل ہو گا۔ سو اپنی گفتگو کا باقاعدہ آغاز کرتے ہیں اور یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ سوانح نگاری یا سیرت نگاری سے مراد کیا ہے۔ ہم بطور صنفِ ادب اس کو کس طرح لیتے ہیں۔ اس کے بنیادی اجزا اور عناصر کیا ہیں اور ایک سوانح نگار سے کیا توقع کی جاتی ہے جب وہ سوانح لکھنے بیٹھتا ہے تو آیئے سب سے پہلے دیکھتے ہیں کہ سوانح نگاری یا سوانح عمری ہے کیا۔

سوانح عربی زبان کا لفظ ہے جو دراصل سانحہ کی جمع ہے۔ آپ سب جانتے ہیں کہ سانحہ سے مراد ہے حادثہ ہے۔ جب ہم اسی لفظ کو وسیع معنوں میں لیتے ہیں یعنی اس کے معنوں کو آگے بڑھاتے ہیں یا وسعت دیتے ہیں تو سانحہ یا سوانح صرف حادثے تک محدود نہیں رہتا کسی ایسے ناخوشگوار واقعہ تک محدود نہیں رہتا۔ جو اچانک ہماری زندگی میں گزر جاتا ہے۔ بلکہ سوانح یا سانحہ کا مطلب واقعات، حالات اور سفر زیست بھی ہو جاتا ہے۔ یعنی پھر توسیعی اعتبار سے سوانح سے مراد پوری زندگی لیتے ہیں۔ کسی بھی شخص کا وہ سفر جو وہ محد سے لحد تک طے کرتا ہے۔ روزِ اول سے روزِ آخر تک کا تمام تر سفر جب کوئی لکھاری یا مصنف اپنی تحریر میں صفحہ قرطاس پر اتار دیتا ہے۔ تو پھر ہم اس تحریر کو سوانحی نگاری کہتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ جب کوئی مؤرخ کسی کے حالات وواقعات کو جمع کرتا ہے تو ہم اس تحریر کو سوانحِ نگاری نہیں کہتے۔ بلکہ اسے ہم روزنامچہ کہہ سکتے ہیں یا اسے ہم ڈائری کہہ سکتے ہیں۔ اسے تاریخی اعتبار سے حالات وواقعات کا بیان کہہ سکتے ہیں۔ لیکن سوانح نگاری یا سوانح عمری صرف حالات وواقعات کو محفوظ کر لینے کا نام نہیں۔ یہ کوئی ایسی ڈائری یا کوئی ایسی بیاض نہیں جس کے ذریعے کوئی مؤرخ کسی شخص کے یا اپنے ممدوح کے حالات وواقعات کو یا بادشاہوں کی زندگیوں کو جمع کیا کرتے تھے۔

بلکہ سوانح عمری میں ضروری ہے کہ اس میں خاص طرح کی ادبیت ہو جب ہم ادبیت کی بات کرتے ہیں تو ادبیت سے مراد یہ نہیں ہوتا کہ اس میں شعریت پائی جائے یا اس میں خیالات کے طوطے، مینا (جیسا کہ آزاد کے بارے میں کہا جاتا ہے) اڑائے جائیں بلکہ اس کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ اس کی زبان' اس کا بیان اس کا اسلوب اور واقعات کی تزئین وترتیب کچھ اس انداز میں ہو کہ اس میں ادبی شان وشوکت پائی جائے۔ پڑھنے والا اسے پڑھ کر لطف اندوز بھی ہو اور اس کی طبع حساس کی تسکین بھی ہو۔ کیونکہ ادب کا بنیادی وظیفہ ہمیشہ سے طبع حساس کی تسکین ہی رہا ہے۔ اب یہاں پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ طبع حساس کی تسکین سے کیا مراد ہے۔ طبع حساس کی تسکین سے مراد یہ ہے کہ جب ہم زندگی کے مشاغل سے زندگی کے معائب سے یا یوں کہہ لیجئے کہ مصروفیاتِ زمانہ سے ایک لمحے کو نظر چرا کر یا ایک لمحے کو ان سے جان چھڑا کر جب ہم گوشہ نشین ہو کر جب ہم تنہائی میں بیٹھتے ہیں تب ہم یہ چاہتے ہیں کہ ہم کسی طور اپنی مشکلات سے یا ان ذہنی تھکاوٹوں ہم چھٹکارا حاصل کر سکیں۔ کچھ دیر کو ایسی خیالی دنیاؤں میں جا سکیں ایسے لوگوں سے مل سکیں 'ایسی شخصیات سے متعلق جان سکیں جہاں پر ہم نہیں جا پاتے۔ تاکہ ہم خود کو ان زمانوں میں اور ان شخصیات کے ساتھ محسوس کر کے اپنی روزمرہ روٹین سے قدرے دور ہو سکیں اور ہمیں سکون مل سکے۔ اب ظاہر ہے جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ادبیت پائی جائے 'طبع حساس کی تسکین ہو۔ تو پھر ہم ایک رائٹر سے یا ایک مصنف سے یہی

توقع کرتے ہیں کہ وہ جو کچھ بھی لکھے۔ وہ اس انداز میں لکھے کہ قاری اس کے ساتھ خود کو محسوس کرے اور جب ہم سوانح عمری پر اس بات کا اطلاق کرتے ہیں تو پھر ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ سوانح نگار ممدوح یا صاحبِ سوانح کو کچھ اس انداز میں پیش کرے کہ پڑھنے والا خود کو اس سے دور محسوس نہ کرے۔ اسے ایسا محسوس نہ ہو کہ وہ کوئی اجنبی دور کا، اجنبی انسان یا اجنبی شخص سے ملاقات کر رہا ہے۔ بلکہ اسے ایسا محسوس ہو کہ واقعی وہ اس کے ساتھ ہمہ وقت، لحظہ بہ لحظہ اس شخصیت کے ساتھ سفر کر رہا ہے۔

سب سے پہلے اس نقطے یا اس مرحلے پر "کہ سوانح عمری اصطلاحی اعتبار سے یا مختلف ناقدین کے نزدیک کی کیا ہے، یا مصنف سوانحی عمری کو کس طرح تعبیر کرتے ہیں۔ ہم بات کرتے ہیں "اردو جامع انسائیکلوپیڈیا" کے حوالے سے، اردو جامع انسائیکلوپیڈیا میں سوانح عمری کی تعریف کرتے ہوئے لکھا گیا ہے کہ:

"سوانح عمری تاریخ کو وہ شکل ہے جو انسانی نسلوں اور گروہوں سے نہیں بلکہ افراد سے تعلق رکھتی ہے۔
قدیم زمانے میں سوانح عمری کا اصل مقصد کسی شخص کے حالات لکھ کر اس کے کارناموں یا اس کی
خوبیوں کو نمایاں کرنا ہے۔ اس زمانے میں سوانح عمری کا موضوع صرف بڑے لوگ ہوتے تھے
مگر اب یہ روایت بدل چکی ہے۔ ان سوانح نگار کا فرض یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ سوانح عمری کے متعلق
صحیح صحیح حالات اس طرح پیش کرے کہ وہ قاری کے سامنے زندہ شخصیت کے روپ میں سامنے آجائے۔"

جیسا کہ انسائیکلوپیڈیا میں کہا گیا ہے کہ پہلے ہم لوگ کارناموں پہ یقین رکھتے تھے۔ یعنی بڑی بڑی شخصیات کے بڑے بڑے اعمال بڑے بڑے کارناموں کا ذکر کیا جاتا تھا، مؤرخ اور ادیب، یا ادبی تاریخ یا سیاسی تاریخ میں فرق کیا ہوتا کہ مؤرخ ہمیشہ بادشاہوں کے حالات و واقعات کو قلم بند کر دیتے ہیں۔ اب جس دور کی سوانح عمریوں کا تذکرہ انسائیکلوپیڈیا میں یہاں پر کیا گیا ہے یا کرنا چاہا گیا ہے۔ وہ دراصل سوانح عمری سے زیادہ کسی بادشاہ کسی امیر وقت کے سلاطین کے یا سلطانوں کے بادشاہوں کے امراءِ وقت کے اکابرین کے، دراصل وقت بڑے بڑے واقعات اور کارناموں کے ہیں جن میں کوئی عام شخص ظاہر ہے کہ قدم ہی نہیں رکھ سکتا۔ لیکن سوانح عمری کا بنیادی مقصد بادشاہوں یا امرائے وقت کی زندگیوں کو محفوظ کرنا نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ بعد ازاں آگے چل کر لکھا گیا کہ آج کے دور میں معاملات بدل گئے ہیں۔ اب یہاں پر یہ ضروری نہیں کہ آپ بڑے بڑے واقعات کی بات کریں کوئی بھی انسان آپ جانتے ہیں کہ جتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو۔ بہر حال اس کی زندگی میں معمولی واقعات بھی ہوتے ہیں۔ اس کی شخصیت دراصل ان معمولی واقعات کے ذریعے ہی بن رہی ہوتی ہے۔ وہ معمولی واقعات کہ جن کو شاید ہم اپنی زندگی شاید بھی نہ رکھ پاتے ہوں تو دراصل سوانح عمری کا مقصد ایکشخصیت کا مکمل خاکہ آپ کے سامنے لانا ہے اور وہ خاکہ اس وقت مکمل نہیں ہو سکتا جب تک آپ اس کے واقعات کو، اس کے حالات کو، اس کے عادات و خصائل کو صحیح صحیح، سچ اور صداقت کے ساتھ پیش نہیں کرتے۔ مثال کے طور پر کوئی شخص بہت تساہل کا مارا ہوا ہو، یا سست رو ہو اور ہم یہ کہیں کہ جناب وہ ہر وقت بستر پر پڑا رہتا تھا۔ کیونکہ وہ کتاب خوانی کا بہت زیادہ شوقین تھا۔ اب اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہم نے اس کی سستی اور تساہل کو چھپانے کی کوشش کی ہے۔ یعنی ہم نے صداقت کے بجائے 'صداقت پر ایک ایسا غلاف چڑھانے کی کوشش کی جس کے باعث اس کی یہ خامی جو دراصل اس کا عیب ہے وہ خوبی میں بدل جائے تو ہم نے حق ادا نہیں کیا۔ بلکہ ہم نے جھوٹ بول دیا اور اس جھوٹ کے نتیجے میں اس شخصیت کا وہ تصور جو قاری تک پہنچنا چاہیے۔ وہ بالکل odd انداز میں، بالکل الٹ انداز میں پہنچے گا۔ لہٰذا آج کے دور میں یہ توقع کی جاتی ہے کہ صرف سوانح عمری کا مقصد صرف قصیدہ خوانی نہیں تھا۔ تعریف و توصیف نہیں۔ لہٰذا اس میں محاسن و معائب دونوں کی نشاندہی کی جانی چاہیے۔ ڈاکٹر عبد القیوم اسی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

اب سوانح محض انسان کی پیدائش ' خاندان ' تعلیم اور مشاغل زندگی اور وفات کا بیان ہی نہیں
بلکہ کسی فرد کے ظاہر و باطن ' عادات واطوار ' اخلاق و معاشرت ' وراثت اور نفسیاتی کیفیت اور
اس کی زندگی کے نشیب و فراز کی داستان بن گئی ہے۔"

(اردو نثر کا فنی ارتقا: ڈاکٹر فرمان فتح پوری)

اب حالات بدل گئے ہیں۔ اب لکھنے والے سے صرف قصیدہ خوانی کی توقع نہیں کی جاتی ہم نے پہلے بھی کہا تھا کہ سوانح عمری میں نہ یہ توقع کی جاتی ہے کہ ہم کسی کی پیدائش کے متعلق مختلف روایات سے پتا چلائیں۔ اور نہ ہی یہ کہ جناب کوئی شخص کہاں پیدا ہوا تھا۔ کب پیدا ہوا تھا۔ اس کا خاندان کیا تھا۔ اس کا حسب و نسب کیا تھا۔ اس نے تعلیم کس طرح حاصل کی۔ اس کے مشاغل زندگی کیا تھے۔ پھر بالآخر وہ فوت کیسے ہو گیا۔ یہ دراصل روزنامچہ ہے۔ اب توقع یہ کی جاتی ہے کہ جب آپ کسی کی سوانح لکھنے کے لئے بیٹھے تو آپ اس کے ظاہر و باطن کی بات کریں۔ یعنی وہ شخص کیسا تھا؟ صرف شکل وصورت کے حوالے سے نہیں بلکہ دنیا میں لوگوں کے ساتھ اس کا سلوک کیا تھا۔ اپنے ملنے والوں کے ساتھ وہ ملتا جلتا کیسا تھا اور اس کا باطن کیا تھا۔ یعنی وہ persona کون سا تھا جو اس نے اپنے اوپر چڑھا رکھا تھا۔ جس کے باعث اس کی شخصیت یا اس کی اندرونی شخصیت میں یعنی external اور internal یعنی بیرون اور اندرون کا وہ فرق آپ میں اور ہم سب میں ہوتا ہے۔ اس فرق کو بیان کرنا ایک سوانح نگار کا بڑا کام ہو گیا ہے۔ اور وہ کس طرح ہمارے سامنے آئے گا۔ جب ہم اس کے عادات و اطوار بتائیں گے۔ جب ہم اس کی کیفیات بتائیں گے جب ہم اس کے اخلاق و خصائل پر روشنی ڈالیں گے۔ جب ہم اس کی نفسیاتی کیفیات کا جائزہ لیں گے اسکی تحلیل نفسی کریں گے اور یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ اس کے اعمال جو تھے سو تھے۔ اس کی وہ کون سی خواہشات تھیں۔ وہ کون سی یا یوں کہہ لیجئے ناآسودگیاں تھیں جس کے باعث وہ بہت بے چین رہتا تھا۔ اضطراب رہتا تھا۔ جن کو پورا کرنا چاہتا تھا۔ جو پوری نہیں ہو پائی تھیں۔ نہ پوری ہونے والی خواہشات ہی دراصل کسی شخصیت کے caliber کا تعین کرتی ہیں۔ ہم سب کچھ کرنا چاہتے ہیں اس میں سے بہت کچھ ہم کر لیتے ہیں۔ لیکن ناکامی کی صورت میں ہمارا رویہ کیسا ہوتا ہے کامیابی کی صورت میں ہمطرح سے رد عمل کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ یہ وہ تاثرات ہیں جو دراصل کسی شخصیت کی تحلیل نفسی کے کام آتی ہے۔ اس کے ذریعے ہم اس کے نفسی خصائص تک پہنچتے ہیں۔ اس کے باطن تک پہنچتے ہیں اور ہم یہ جان پاتے ہیں کہ کوئی شخص بیرونی طور پر فیاض یا یوں کہہ لیجئے کہ شاہ خرچ نظر آتا تھا۔ تو کیا وہ اندرونی طور پر واقعی ہی ایسا تھا یا پھر وہ اپنے آپ کو بڑا ثابت کرنے کے لئے ایسا کرتا تھا۔ اگر وہ شخص ہمیں یوں نظر آتا ہے کہ اس کی شیلف میں ہر وقت کتابیں ہی پڑی رہتی ہیں اور وہ apearantly یہ کہتا ہے کہ جناب میں روز پڑھے بغیر سوتا نہیں ہوں تو کیا واقعی اس کی شخصیت سے یہ بات جھلکتی تھی کہ اس میں علم اتنا پایا جاتا تھا۔

سو یہ ظاہر و باطن کا مطالعہ بقول ڈاکٹر عبدالقیوم کے کسی بھی شخص کی زندگی سادہ نہیں ہوتی۔ کوئی یک رنگی اس میں نہیں پائی جاتی ہم خوشیاں بھی مناتے ہیں۔ ہم غم و آلام کا سامنا بھی کرتے ہیں۔ ہم بہت سی چیزوں میں کامیاب ہوتے ہیں۔ بہت سی چیزوں میں ہمیں ناکامی ہوتی ہے۔ اب یہ کامیابیاں اور ناکامیاں ہماری زندگی میں اتار چڑھاؤ کا باعث بنتی ہیں۔ زیر و بم کا باعث بنتی ہیں۔ نشیب و فراز کا محرک بنتی ہیں تو ان نشیب و فراز کی تصویر کشی کی جاتی ہے سوانح نگاری میں تو پھر ہمارے سامنے آتا ہے کہ واقعی اس شخصیت کا مکمل رخ کیا ہے۔ ایک چیز ہے خاکہ جو دراصل Essay کی یا مضمون کی ایک قسم بھی شمار ہوتی ہے کہ جس کو ہم Character Essay یا کرداری مضمون بھی کہتے ہیں خاکہ اور سوانح عمری میں بنیادی فرق یہ ہے کہ خاکہ نگار کا کام ایک مختصر سے انداز کسی کے عادات و خصائل پر روشنی ڈالنا ہے جس کے ذریعے ہمارے سامنے اس کا سراپا بھی آجاتا ہے۔ اس کے عادات و خصائل بھی کسی حد تک آجاتے ہیں۔ لیکن پوری شخصیت پوری زندگی سوانح عمری میں ہی ہوتی ہے۔ آپ غیر

افسانوی نثر کی اس صنف کو یعنی سوانح عمری اور خاکہ نگاری کو یوں سمجھ سکتے ہیں جیسا کہ ہم ناول اور افسانے کو سمجھتے ہیں۔ یعنی ناول ایک وسیع قسم کی چیز ہے۔ جبکہ افسانہ Smaller قسم کی چیز ہے ایک Berief قسم کی چیز ایک مختصر نوعیت کی کہانی ہے۔ یعنی ناول میں ہم ایک مکمل کہانی کو ایک خاندان کی کہانی زیادہ کرداروں کی کہانی کو پیش کرتے ہیں لیکن افسانے میں ہم وحدتِ تاثر کو قائم رکھنے کے لئے ہم چند ایک کرداروں ہم یا یوں کہہ لیجیے کہ کم و بیش ایک کردار یا ایک سے دو کرداروں کی مکمل طور پر تصویر کشی کرتے ہیں کیونکہ اس میں اختصار پایا جاتا ہے۔

اسی طرح سے سوانح عمری میں کسی شخصیت کی مکمل زندگی کا حال ہوتا ہے جبکہ خاکہ اس کی زندگی کے چند پہلوؤں کی نشاندہی کرتا ہے۔ سو سوانح نگار کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ جب لکھنے بیٹھے تو وہ کسی بھی شخصیت کو اس وقت تک اس کا تعین نہ کرے اس کا انتخاب نہ کرے۔ جب تک کہ اسکی پوری زندگی کا احاطہ کرنے کے قابل خود کو محسوس نہ کرلے۔ اب اس مرحلے پر آکر ہم یہاں پہنچ جاتے ہیں۔ یا اس نکتے پر پہنچ جاتے ہیں کہ سوانح نگار کو سوانح لکھتے وقت کس شخصیت کا تعین کرنا چاہیے یا شخصیت کے تعین میں سوانح نگار کے سامنے کون سی باتیں ہونی چاہئیں۔

اس حوالے سے دو مختلف آرا پائی جاتی ہیں۔ ایک رائے تو یہ تھی کہ سوانح نگار صرف بڑے لوگوں کی شخصیت کی بات کریں۔ یعنی معروف لوگوں کی شخصیت کی بات۔ وہ لوگ کہ جن کے حوالے سے لوگ پڑھنا چاہتے ہیں جنہیں لوگ جانتے ہیں اور ماضی میں ایسا ہوتا بھی رہا تھا۔ لیکن آج کے دور میں ضروری نہیں کہ سوانح نگار کسی بڑی شخصیت کو بطور موضوع چنے۔ بلکہ وہ کسی بھی عام شخص کی زندگی کا حال بھی بیان کر سکتا ہے۔ لیکن یہ ضروری ہے وہ شخص جس کی سوانح لکھی جارہی ہو۔ اس کی زندگی بہر حال واقعات س اس قدر بھرپور ہو کہ اس میں دلچسپی کا عنصر بھی رہے۔ پڑھنے والے کو کوئی فائدہ حاصل ہو یعنی فائدے سے مراد کہ پڑھنے والا اس سے کچھ منقطی طور پر، اخلاقی طور پر، سیاسی اعتبار سے، سماجی اعتبار سے، ثقافتی اعتبار سے، یا کم از کم کسی بھی پہلو سے، ذاتی پہلو سے کم از کم اس سے کچھ سیکھ سکے۔ کیونکہ جب تک ہم ممدوح کے حوالے سے یعنی جس کی تعریف کی جارہی ہے۔ جس کے اوپر روشنی ڈالی جارہی ہے۔ جب تک ہم لوگ اس سے کچھ اخذ نہیں کرتے ہم اپنے آپ کو اس سے منسلک نہیں کرتے۔ لہٰذا بنیادی نکتہ یہ نہیں کہ آپ کسی بڑے شخص کی سوانح لکھ رہے ہیں یا چھوٹے شخص کی سوانح لکھ رہے ہیں۔ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ آپ اس کو اس انداز میں اجتماعیت کا روپ پہنا دیں کہ اس کی عادات و خصائل میں کچھ ایسا رنگ بھر دیں۔ کچھ ایسی فنکاری سے اس کو پیش کریں کہ پڑھنے والا خود کو اس سے منسلک کر سکے۔ یار محمد گوندل جنہوں نے بنیادی طور پر غالب کی سوانح "غالب پر سوانحی کتب و مضامین کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ" مرتب کیا۔ وہ اس حوالے سے اظہار کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

سوانح نگاری کا موضوع ضروری نہیں معروف شخصیت ہی ہو' ایک گمنام انسان بھی سوانح عمری کا موضوع ہو سکتا ہے کیونکہ عام انسان کا طرزِ حیات بھی اپنے اندر گوں ناگوں نشیب و فراز اور مشاہدات و تجربات سموئے ہوئے ہوتا ہے۔ لہٰذا سوانح عمری کے لیے ضروری نہیں کہ وہ شخص نامور مصلح' اولوالعزم جنگ جو' معروف ادیب یا غیر معمولی شہرت کا مالک حکمران ہو بلکہ معمولی اور گمنام انسان بھی سوانح عمری کا موضوع بن سکتا ہے کیونکہ چھوٹے سے چھوٹے انسان کے سفر حیات کی اگر صحیح اور فنکارانہ عکاسی کی جائے تو اس کی زندگی قاری کی دلچسپی کا باعث ہو سکتی ہے۔"

(غالب پر سوانحی کتب و مضامین کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ: ڈاکٹر یار محمد گوندل)

گویا بنیادی نکتہ یہی ہے کہ دلچسپی کا عنصر قائم رہنا چاہیے۔ کیونکہ جب تک دلچسپی نہیں ہوگی تب تک کوئی بھی قاری اسے پڑھنا نہیں چاہے گا موضوع کے حوالے سے ظاہر ہے کہ سوانح عمری کے حوالے سے جب ہم موضوع کی بات کرتے ہیں۔ تو شخصیت ہی ہمارا بنیادی طور پر Target

ہوتی ہے۔ موضوع کے حوالے سے مختلف آرا پائی جاتی ہیں۔ جیسا کہ میں نے ابھی آپ کے سامنے محمد یار گوندل کی ایک رائے بیان کی ہے کہ وہ یہ کہتے ہیں کہ ضروری نہیں کوئی بڑی شخصیت ہو۔ کوئی عام چھوٹی شخصیت بھی سوانح عمری کا موضوع بن سکتی ہے۔ یعنی ضرورت اس بات کی ہے کہ دلچسپی کا عنصر ہونا چاہیے۔ لیکن ہمارے ہاں کچھ ایسے کلاسیکی نوعیت کے لوگ بھی ہیں۔ جیسے ڈاکٹر امیر اللہ شاہین صاحب ان کا یہ خیال ہے کہ بہر حال شخصیت بڑی ہونی چاہیے۔ اب بڑی شخصیت سے ان کی مراد کیا ہے۔ پہلے ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی رائے کیا ہے پھر ہم اس بات کی وضاحت کریں گے کہ ان کے نزدیک بڑی شخصیت سے مراد معروف شخصیت ہے یا کہ بڑی شخصیت، یہ دونوں باتیں مختلف ہو سکتی ہیں یا متصادم بھی ہو سکتی ہیں۔ لیکن پہلے ہم ان کی رائے دیکھتے ہیں پھر اس پر بات کریں گے۔

''سوانح موضوع کردار اور کارناموں سے مرکب ہو اور اس قابل ہو کہ آنے والی نسلوں کی دلچسپی کو متحرک کر سکے۔ یقیناً کردار اور کارنامے کے امتزاج ہی سے ایک عظیم شخصیت بنتی ہے اور وہی سوانحی نگاری کے لیے مناسب موضوع ہے۔''

فن سوانح نگاری و دیگر مضامین: ڈاکٹر امین اللہ شاہین)

ظاہری طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ کوئی بڑی شخصیت ہو اس کے بہت سے کارنامے ہوں۔ یعنی اس نے فتوحات حاصل کی ہوں اور کردار اس قابل ہو کہ اس کو پیش کیا جا سکے۔ پھر اس ذیل میں ظاہر ہے ڈاکٹر محمد علامہ اقبال جیسے لوگ، یا قائد اعظم یا غالب یا بڑے بڑے ادیب اور بڑے بڑے فاتحین ہی آئے گے، ان کے علاوہ اور کوئی آ ہی نہیں آ سکتا۔ لیکن اگر تھوڑا سا غور کریں تو ڈاکٹر صاحب صرف یہ نہیں کہنا چاہ رہے ہے کہ وہ شخصیت ایسی معروف ہو بات یہ ہے کہ بہت سے لوگ ہیں جو گمنامی میں زندگی گزار رہے ہیں۔ بہت سے ایسے لوگ ہیں جو بہت زیادہ معروف نہیں ہیں۔ لیکن ان کا کردار ایسا مثالی ہوتا ہے۔ ان کے کارہائے نمایاں ایسے ہوتے ہیں جو شاید معاشرتی اعتبار سے بہت بڑے کارنامے نہیں ہوتے۔ لیکن اگر ایک مدرس خشوع و خضوع کے ساتھ تعلیم دیتا ہے بچوں کو اور ایسا مدرس ہو جیسا کہ مثال کے طور پر اگر بات کریں ڈاکٹر علامہ محمد اقبال کی بجائے ان کے اساتذہ کی، مولوی حسن کیتو ان کو بہت کم لوگ جانتے ہیں جبکہ علامہ اقبال کو ہر شخص جانتا ہے۔ ہر پاکستانی بچہ جانتا ہے بلکہ پاکستانی بچہ کیا اہل فارس بھی بہت اچھی طرح جانتے ہیں۔ آپ جانتے ہوں گے کہ اہل فارس میں علامہ اقبال کو قومی شاعر کا درجہ دیا جاتا ہے تو انہیں تو ہر کوئی جانتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ مولوی میر حسن کو ہر کوئی جانتا ہے۔ حالانکہ مولوی میر حسن وہ شخصیت ہیں جنہوں نے علامہ اقبال کی تربیت کی اور دراصل وہ فکرِ اقبال کی وہ عمارت جو آج بلند و بام نظر آتی ہے۔ آج جس پر بیسیوں بلکہ ہزاروں کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔ اس شخصیت کی بنیادی تربیت و تزئین تو مولوی میر حسن نے کی تھی۔ تو کیا ہم یہ نہیں سمجھتے کہ مولوی میر حسن پر بھی سوانح عمری لکھی جاتی چاہیے۔ ان کے حالات و واقعات ان کے سفر زیست کا حال بھی تفصیلاً بیان کیا جانا چاہیے کہ ان کا ایک کارنامہ یعنی شخصیت اقبال کی تعمیر و تشریح ہی بہت سے دوسرے لوگوں کے کارناموں سے خاصا بڑا ہے۔

سو ضروری نہیں ہوتا کہ کوئی شخص واقعی بڑا ہو یا اس کا کردار بڑا معروف ہو۔ بسا اوقات ایسا بھی ہوتا کہ کوئی شخص گمنامی میں گوشۂ گمنامی میں کچھ ایسے کام کر جاتا ہے کہ جس کا بیان شاید باقی قارئین کے لئے بہت مفید اور دلچسپ ہو سکتا ہے۔ سو ڈاکٹر شاہین کے اس بیان کو جس کا ابھی کچھ دیر پہلے حوالہ دیا تھا کا مطلب یہ ہے کہ گوشہءگمنامی میں موجود شخص بھی کارنامہ سرانجام دے سکتا ہے۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ کسی اوسطاً درجے کے شخص کی سوانح لکھی جائے۔ ہاں یہ ضروری ہے کہ اس کی اپنی زندگی میں فنکارانہ صلاحیت ہو۔ اس کی اپنی زندگی میں کچھ ایسے واقعات ہوں کہ جن کا بیان، جن کا پڑھنا، واقعی قارئین کے لئے دلچسپی کا باعث بن سکتا ہے جس سے کچھ نہ کچھ وہ اخذ کر سکتے ہیں۔ یہاں ہم اس بات کو یہی کہتے

ہوئے ختم کریں گے کہ گویا سوانح نگار کے لیے ضروری نہیں کہ وہ معروف شخصیت ہو۔ لیکن سوانح نگار کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ کسی ایسی شخصیت کی بات ضرور کرے جس کو پڑھنے پر لوگ دلچسپی کا اظہار ضرور کریں۔ جس کو پڑھ کر لوگ اس کی زندگی سے، اس کے واقعاتِ زندگی سے اس کے کارناموں سے اس کے اعمال سے، ان کی ان کامیابیوں سے جو اس کو حاصل ہوئیں یا اس کی ناکامیوں سے جو اسے حاصل نہیں ہو سکیں سے کچھ نہ کچھ اخذ کر سکے۔

موضوع کا تعین کرتے وقت ایک اور بات جو ہمیشہ ہمارے ذہن نشین ہونی چاہیے وہ یہ ہے کہ جس بھی موضوع پر سوانح نگار قلم اٹھانے جا رہا ہے جس پر سوانح نگاری ہونے جا رہی ہے۔ ممدوح جو طے پایا ہے اس سے لکھنے والے، سوانح نگار کا تعلق خاص ضرور ہو۔ تعلقِ خاص سے کیا مراد ہے۔ لفظی اعتبار سے ہم اسے یوں کہیں گے کہ جس شخص سے اس کا دلی تعلق ہو۔

بات یہ ہے کہ مثال کے طور پر آج میں اپنے ساتھ کے لوگوں کو جن کے ساتھ میں نے زندگی گزاری ہے۔ جو میرے دوست احباب میں آتے ہیں جو ان کے حوالے سے زیادہ بہتر جانتا ہوں۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ سوانح عمری میں ظاہر و باطن کی بات ہونی چاہیے۔ تو ظاہر ہے کہ میں اسی شخص پر زیادہ بہتر روشنی ڈال سکتا ہوں جس کو قریب سے دیکھا ہے۔ جس کے ساتھ زندگی کے لمحات گزارے ہیں۔ لہٰذا یہ کہا جاتا ہے کہ ضروری ہے کہ جب آپ کچھ لکھنے بیٹھیں تو بہر حال اس شخص کے متعلق لکھنے کی کوشش کریں جس سے متعلق آپ کو آگہی ہے۔ جس کے ساتھ آپ نے شب و روز گزارے ہیں۔ جس کے ساتھ آپ نے زندگی کی مشکلات اور زندگی کی آسانیاں اور زندگی کی ناخوشگواریاں اور زندگی کے خوشگوار رنگ جس کے ساتھ آپ نے دیکھیں ہیں کیونکہ جب تک آپ نے اس کے ساتھ زیر و بم سے، جب تک آپ اس کے ساتھ نہیں گزرے ہوں گے جس کے اوپر آپ لکھنے جا رہے ہیں۔ تب تک آپ کا اس کا روپ حقیقت بہ صداقت بیان نہیں کر سکتے۔

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی اس حوالے سے بات کرتے ہوئے ہیں

''سوانح نگار کے لیے ہیرو کی شخصیت سے تعلق خاطر ضروری ہے۔ کیونکہ ذاتی دلچسپی کے بغیر وہ اس کے حالات و واقعات معلوم کرنے میں کاوش و محنت اور تحقیق و جستجو سے کام نہیں لے گا۔ شخصیت سے مصنف کا جذباتی لگاؤ سوانحی عمری کو معیاری اور بلند پایہ بنانے میں مددگار ثابت ہوتا ہے''۔

(اصناف ادب اردو: ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی)

بات یہ ہے کہ اس کے باوجود ہم یہ دیکھتے ہیں کہ بہت سی سوانح عمریاں ایسے لوگوں پر لکھی گئی جن کے ساتھ نہ صرف سوانح نگار نے وقت نہیں گزارا بلکہ بہت سازمانی بُعد پایا جاتا تھا۔ مثال کے طور پر آپ آج سے سینکڑوں ہزاروں سال پہلے کے شخص کے متعلق کچھ لکھنے بیٹھ گئے ہیں۔ یقینی طور پر آپ کے پاس دستاویزی حقائق کے سوا اور کچھ نہیں۔ آپ کے پاس اس سے متعلقہ تحریریں ہو سکتی ہیں۔ یا اس کی اپنی تحریریں ہو سکتی ہیں۔ لیکن آپ نے اس کے ساتھ وقت نہیں گزارا تو ایسی صورت میں تعلق سے مراد کیا ہو گی ایسی صورت میں تعلق سے مراد یہ ہو گی کہ کم از کم آپ کا اس کے موضوع سے اس کی دلچسپیوں سے کوئی نہ کوئی تعلق ہو۔ یا یوں کہہ لیجئے کہ اس کے میدان سے آپ کی کوئی دلچسپی رہی ہو۔ یعنی مثال کے طور سے، فرض کیجئے کہ میں اپنے آپ میں شاعری کی کوئی حس محسوس نہیں کرتا میں محسوس یہ کرتا ہوں کہ میں شاعری کا بندہ نہیں ہوں۔ شاعری کے میدان کا کھلاڑی نہیں ہوں اور میں یہ چاہوں کہ میں غالب کی سوانح عمری لکھوں تو کچھ صورت ہی نہیں بنے گی۔ ظاہر ہے اگر میں سوانح عمری لکھنے میں کامیاب ہو بھی گیا۔ تو یا تو میں یہ کروں گا کہ مختلف سوانح عمریاں جو غالب سے متعلق لکھی جا چکی ہیں۔ ان کی خوشہ چینی کروں گا' ان سے چراؤں گا کچھ۔ لیکن اس میں حقیقت نہیں ہو گی۔ اس میں وہ چاشنی نہیں ہو گی کہ اسمیں وہ صداقت نہیں ہو گی جو کسی ایسے

شخص کی لکھی ہوئی سوانح عمری میں ہو گی۔ جو شاعری سے شغف رکھتا ہو گا۔ جو معنویت غالب پر روشنی ڈال سکتا ہو گا جو گنجینہء معنی کا طلسم، جو کہ غالب نے خود غالب نے اپنی شاعری کے حوالے سے کہا تھا وہ اُس طلسم کو توڑ سکتا ہو گا۔ اس کی وضاحت کر سکتا ہو گا۔ وہی شخص دراصل غالب پر سوانح لکھنے کا صیح طور پر اہل ہو گا۔ سو موضوع کا تعلق جس پر آپ لکھنے جا رہے ہے انتہائی ضروری ہے۔ اسکے بعد مواد کا مرحلہ آتا ہے یعنی آپ نے یہ تعین کر لیا کہ آپ کس شخصیت پر لکھنے جا رہے ہیں۔ اس لئے ہم نے یہ دیکھ لیا کہ شخصیت کا موضوع معروف ہونا ضروری ہے یا نہیں۔ ہم نے یہ طے کیا کہ شخصیت کے لئے معروف ہونا ضروری نہیں۔ جس سے قاری کی دلچسپی قائم رہے۔ پھر اسکے بعد ہم نے یہ طے کر لیا کہ تعلق خاطر ہونا ضروری ہے۔ جس پر لکھا جا رہا ہے اس سے کم از کم روحانی تعلق ہو۔ یعنی موضوعاتی تعلق ہو۔ کم از کم دونوں کی دلچسپیاں ایک دوسرے سے ملتی جلتی ہوں۔ اگر دونوں کا زمانہ ایک ہو تو بہت ہی اچھی بات ہے۔ کیونکہ اس صورت میں تجربات اور اس کے مشاہدات، یا عادات و خصائل پر روشنی ڈالنا ذرا قدرے آسان ہو گا۔ لیکن اگر آپ کسی ایسے موضوع یا ایسے ممدوح پر لکھنے جا رہے ہیں۔ جو بہت قدیم دور سے تعلق رکھتا ہے۔ جیسے شبلی جن پر ہم اگلے لیکچر میں بات کریں گے۔ ان کی تمام کی تمام سوانح عمریاں جو ہیں وہ تاریخ اسلام کے ہیروز پر ہیں۔ ماضی کے لوگوں پر ہیں۔ جن سے ظاہر ہے کبھی وہ ملے نہیں ہوں گے ان سے چار، پانچ سو سال پہلے کے وہ لوگ ہیں یا خاص طور پر جب ہم بات کرتے ہیں "سیرتِ نبویؐ" کے حوالے سے تو یہ شبلی نعمانی نے بیسویں صدی میں لکھی۔ جبکہ حضور اکرمؐ کا دور ان سے چودہ سو سال پہلے کا ہے۔ اس کے باوجود تعلقِ خاطر ایک عقیدت یا واقعی وہ تمام کی تمام شخصیات جن پر انہوں نے سوانح لکھی ان سے انہیں عقیدت تھی۔ ان سے انکا تعلق تھا۔ آپ ان کی علمیت کے حوالے سے، ان کے مشاغل کے حوالے سے، ان کی دلچسپیوں کے حوالے سے، ان کے موضوعات کے حوالے سے۔ ان کے فلسفے کے حوالے سے شبلی دلچسپی رکھتے تھے۔

اور اب ہم بات کرنے جا رہے ہیں مواد کے حوالے سے۔ ظاہر ہے جب آپ کچھ لکھنے جا رہے ہیں۔ تو یہ ضروری ہے کہ آپ کو یہ پتا ہو کہ کوئی شخص کب پیدا ہوا تھا۔ اس کی زندگی کے واقعات کس نوعیت کے تھے۔ اس کی دلچسپیاں کیا تھیں۔ اس کے لئے آپ کو ظاہر ہے کہ اس کی خود نوشتوں کو دیکھنا پڑے گا۔ یا اس کے خطوط کو دیکھنا پڑے گا۔ ان ڈائریوں کا سہارا لینا پڑے گا جس میں اس کے حوالے سے معلومات ملتی ہیں۔ اگر فرض کیجئے کہ آپ کے دور کا وہ شخص جس پر آپ لکھ رہے ہیں تو آپ اس کے قرابت داروں سے ملیں گے۔ آپ کا اپنا اس کے حوالے سے جو تجربہ رہا۔ آپ اس حوالے سے مواد کو اکٹھا کریں گے۔ پھر اس کے بعد جا کر آپ اس کے اوپر کچھ لکھ پائیں گے۔ کیونکہ جب تک آپ یہ نہیں جانتے کہ آپ جس کے اوپر کچھ لکھ رہے ہیں جس کے اوپر آپ بات کر رہے ہیں۔ اس کا تعلق کن شعبہ جاتِ زندگی سے تھا، اس کی دلچسپیاں کیا تھیں، وہ کب پیدا ہوا تھا، اس کو بچپنے میں کس نوعیت کے نفسیاتی مسائل کا سامنا تھا۔ جب اس نے لڑکپن میں قدم رکھا تو اس کی زندگی میں کس نوعیت کے نئے در وا ہوئے تھے۔ پھر بڑھاپے میں جا کر اسکی زندگی کس نوعیت کی تھی۔ یہ ساری کی ساری وہ باتیں ہیں جس کے لئے آپ کو مواد کی ضرورت ہے۔ یہاں پر! سوانح نگاری تحقیقی مقالہ لکھنے کے خاصہ قریب پہنچ جاتا ہے۔ یعنی جب آپ بات کر رہے ہیں آپ نے کسی شخص کے اوپر پوری کی پوری ایک Life history تیار ہو گی۔ شروع سے لے کر آخر تک آپ کو ساری کی ساری اس کی زندگی کے واقعات تو نہیں مل سکتے۔ آپ کو اس کی زندگی کے چند ایک واقعات ملیں گے۔ نہ تو میں اپنی زندگیکے سارے واقعات یاد رکھ سکتا ہوں نہ آپ کو یاد ہوں گے۔ لیکن آپ کو وہ تمام واقعات ضرور یاد ہوں گے جو آپ کی زندگی پر نقش ہوئے ہیں۔ جن سے آپ کی زندگی میں کوئی تبدیلی آئی ہوتی ہے۔ مثبت اور منفی واقعات جنہوں نے آپ کو متاثر کیا تھا۔ آپ کو ذہنی، فکری، جسمانی، روحانی انداز سے متاثر کیا تھا۔ وہ واقعات آپ کو یاد ہوں گے اور وہی واقعات سوانح نگار کے لیے لازم ہوتے ہیں کہ ان کے بغیر وہ زندگی کے تغیرات آپ کو اپنی کتاب میں نہیں دے پائے گا۔

جب مواد کی جمع آوری ہو چکتی ہے تو اس کے بعد مرحلہ آتا ہے چھانٹ پھٹک کا، یعنی آپ بے ترتیب سے انداز میں، مختلف واقعات کو جمع کر چکے اگر ان کو اس طرح سے چھاپ دیا جائے تو ایک تصویر صحیح طور پر بن نہیں پاتی۔ لہٰذا ان کو ترتیب دیا جاتا ہے۔ ان سے غیر ضروری باتوں کو نکال دیا جاتا ہے۔ ضروری باتوں کو شامل کر لیا جاتا ہے۔ کتنی چیز کو، کس بات کو، کتنا طول دینا مقصود ہے۔ پھر اس کے بعد ترتیب دینی ہوتی ہے۔ کوئی بھی شخص لکھنے بیٹھتا ہے اور پھر اس کو جو بات ذہن میں رکھنا ہوتی ہے وہ انداز بیان ہوتا ہے۔

یعنی بیانِ موضوع، یوں ہم تین حصے سوانح عمری کے تخلیقی مرحلے میں شمار کر سکتے ہیں۔ سب سے پہلے موضوع کا تعین کیا جائے کہ آپ کیا لکھنے جا رہے ہیں کس پر لکھنے جا رہے ہیں۔ اس کے بعد مواد یعنی تحقیق کی جائے کہ آپ اپنے ممدوح کے حوالے سے، صاحب سوانح کے حوالے سے معلومات اکٹھی کر لیں اور پھر مواد کے مرحلے میں ظاہر ہے کہ آپ پہلے مواد اکٹھا کرتے ہیں۔ پھر چھانٹ پھٹک کرتے ہیں۔ پھر اس کو ترتیب دیتے ہیں اور پھر موضوع کا بیان۔

پھر مرحلہ آتا ہے کسی بھی شخص کی یا سوانح نگار کی تخلیقی صلاحیتوں کا۔ ہم نے شروع میں بھی بات کی تھی کہ تنقید، تخلیق اور تحقیق۔ یہ تینوں چیزیں جب تک اکٹھی نہیں ہوں گی۔ تب تک کوئی سوانح نگار مکمل سوانح نگار نہیں بنے گا۔ تحقیقی مواد کے دور میں، تنقید انتخاب کے دور میں، اور تخلیق لکھتے وقت یہ ضروری ہے تاکہ سوانح نگاری یا سوانح عمری جو آپ لکھنے جا رہے ہیں۔ وہ مکمل طور پر کسی شاہکار کی صورت میں سامنے آئے۔ اس کے بعد ہم آئیں گے اردو سوانح عمری کے ارتقاء کی طرف لیکن اس سے پہلے کہ میں اردو سوانح عمری کے ارتقا کی باقاعدہ طور پر یہ بات کروں ایک دلچسپ بیان ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کا ہے جس سے ہمیں سوانح عمری کے فن پر بھی روشنی ملتی ہے اور اردو سوانح عمریوں کے حالات کا بھی پتا چلتا ہے۔

کسی انسان کی صحیح مرقع کشی کے لیے سوانح نگار کو بیک وقت محقق' مورخ' مبصر' ماہر نفسیات ور ادیب ہونا چاہیئے۔
ان اوصاف کا اجتماع شاذ و نادر ہی ہوتا ہے۔ اس کے لیے دنیائے ادب میں معمولی انسانوں کی اعلیٰ سوانح
عمریاں بہت کم اور عظیم شخصیتوں کی نہایت ادنیٰ سوانح عمریاں بہت زیادہ ہیں۔ اردو میں اول الذکر
کے نمونے موجود نہیں' ہاں ثانی الذکر کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔"
(مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و اثار' ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی)

ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کے اس بیان سے ہمیں دو تین نکات واضح طور پر پتا چلتے ہیں۔ ایک تو انہوں نے وہی بنیادی سی بات کی کہ جس سے ہم گزر چکے کہ سوانح نگار کو کیا کیا ہونا چاہیے۔ اس میں کون کون سی خصوصیات ہونی چاہیے۔ اب وہ کہتے ہیں کہ ایک سوانح نگار کو بیک وقت ایک محقق ہونا چاہیے۔ یقینی طور پر اس نے مواد تلاش کرنا ہے ایک مؤرخ ہونا چاہیے۔ اس کو اس بات کا علم ہو کہ اس نے تاریخی تناظر میں کس طرح کو آگے لے کر چلنا ہے۔ ایک مبصر ہونا چاہیے کہ وہ واقعات سے نتائج اخذ کر سکے۔ ان پر تبصرہ کر سکے۔ پھر ماہر نفسیات ہونا چاہیے۔ ہم نے شروع میں بھی بحث کی تھی کہ ظاہر و باطن پر روشنی ڈالنا مقصود ہے تاکہ اصلیتِ شخصیت تک ہم پہنچ سکیں۔ پھر ایک ادیب ہونا چاہیے کہ ساری کی ساری بات کو ادبیت کے ساتھ پیش کیا جاسکے۔ اب وہ کہتے ہیں کہ ظاہر ہے یہ ساری کی ساری خصوصیات کسی ایک شخصیت میں بیک وقت بہت کم یا بہت مشکل ہی سے ملتی ہیں۔ لہٰذا اچھی سوانح عمریاں، عظیم شخصیات کی اچھی سوانح عمریاں ہمیں بہت کم ہی ملتی ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہوتا ہے۔ کہ بہت ادنیٰ درجے کی معمولی نوعیت کی سوانح عمریاں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ ڈاکٹر صاحب تو یہ کہتے ہیں کہ اول الذکر یعنی کہ شخصیات کی اعلیٰ سوانح عمریاں مثالی نوعیت کی سوانح عمریاں تو ہمیں ملتی ہی نہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ہمارے پاس ایسی سوانح عمریاں موجود ہی نہیں کہ جنہیں ہم لوگ

مثالی نوعیت کی سوانح عمری کہہ سکیں۔ جیسا کہ انہوں نے کہا تھا کہ معمولی انسانوں کی اعلیٰ سوانح عمریاں۔ یعنی ہم نے شروع میں بات کی تھی کہ سوانح عمری کے لئے ضروری نہیں کہ شخصیت بڑی ہو۔

وہ یہ کہتے ہیں ہمیں معمولی انسان کی مثالی نوعیت کی سوانح عمریاں تو ملتی نہیں ہاں بڑی شخصیات پر سوانح عمریاں لکھی گئی ہیں۔ لیکن ان میں سے بہت سی ایسی ہیں جنہیں ہم ادنیٰ درجے کی یا معمولی نوعیت کی سوانح عمریاں کہہ سکتے ہیں۔ اس کی وجہ کیا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں تحقیق کے اتنے مواقع بھی نہیں تحقیق کے اتنے ذرائع بھی نہیں۔ اور بدقسمتی سے ہمارے ہاں تحقیقی نکتہ نظر سے سوانح عمریوں کو اتنا زیادہ لیا بھی نہیں گیا۔ بہر حال اس کا جائزہ تو ہم تب لیں گے جب ہم سوانح نگاری کے ارتقا پر بات کریں گے۔ اس وقت ہمیں سب سے پہلے یہ دیکھنا ہے کہ اردو میں سوانح نگاری کا آغاز کیسے ہوا۔

اردو میں سوانح نگاری کا آغاز ہوا تذکرہ نویسی سے۔ اب آپ کے لئے یہ اصطلاح انتہائی نئی ہو گی کہ لفظ تذکرے سے تو سارے ہی لوگ واقف ہیں۔ اس سے مراد کسی بھی شخص کا ذکر کرنا ہے۔ لیکن بطور صنفِ ادب' تذکرہ' کیا ہے اس سے آپ کو زیادہ آگہی نہیں ہو گی۔ تذکرہ دراصل کسی دور میں، جب باقاعدہ طور پر اردو میں تنقید اور تاریخ کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ اس وقت لوگ یہ کرتے تھے کہ ایک کتاب مرتب کرتے تھے۔ جس میں شاعر کے حالات و واقعات کسی حد تک جمع کئے جاتے تھے۔ اس کے اوپر کچھ تنقیدی آرا دی جاتی تھیں۔ یا کم از کم اس کے شعری حصے کو یا نمونۂ کلام کو جمع کر لیا جاتا تھا۔ اس کو ہم تذکرہ کہتے ہیں۔ اس عموماً الف۔ ب یعنی الف بائی ترتیب سے لکھا جاتا تھا۔ جس سے ہمیں ادب کے ارتقا کے متعلق تو کچھ نہیں پتا چلتا تھا۔ ہاں جستہ جستہ شخصیات کے متعلق ہم تھوڑا تھوڑا سا جان لیتے تھے۔ لیکن وہ بھی بہت زیادہ نہیں جانتے تھے۔ ہاں لیکن اسے سوانح عمریوں کا نقش اول ضرور کہا جاتا ہے۔ ہاں اس کے علاوہ وہ ملفوظات یعنی صوفیائے کرام جب تعلیم دیتے تھے۔ جب درس دیتے تھے۔ تو ان کے درس کے دوران ان کے شاگرد جو تھے۔ وہ ان کے حالات و واقعات کو ان کے اقوال کو، ان کے خیالات اور فرمودات کو جمع کر لیتے تھے اور ان سے شخصیت کا ایک تعارفی سا نقشہ ہمارے سامنے آ جاتا تھا۔ سو تذکرہ اور ملفوظات ان دونوں کو سوانح عمری کا نقشِ اول کہا جا سکتا ہے۔ کہ ان میں سوانح عمری کے بنیادی سی خصوصیات پائی جاتی تھیں۔ یعنی کے حالاتِ زندگی کے حوالے سے، عادات و خصائل، یا اس کے فرمودات کے حوالے سے ہمیں معلومات مل جاتی تھیں۔ لیکن اس سے ہم باقاعدہ طور یہ سوانح عمری بہر حال نہیں کہہ سکتے۔ ہم اردو میں پہلے سوانح نگار کہتے ہیں مولانا الطاف حسین حالی کو، مولانا الطاف حسین حالی نے کل مِلا کر تین سوانح عمریاں لکھیں۔ ایک "حیاتِ سعدی" جو ۱۸۸۲ء میں معرضِ اشاعت میں آئی۔ دوسری "حیاتِ جاوید" جو ۱۸۹۷ء میں معرضِ اشاعت میں آئی۔ اور تیسری "یادگارِ غالب"۔ یادگارِ غالب دراصل ان کی ایک ایسی تصنیف ہے۔ جس سے انہیں خاصی شہرت ملی۔ شاید اس کا بنیادی محرک یہ تھا کہ غالب بذاتِ خود ایک بہت بڑی شخصیت تھے۔ یعنی اس میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سوانح عمری ایسی تھی کہ نہیں تھی۔ اس کے متعلق تو زیادہ بات نہیں لیکن جس پر لکھی گئی تھی کیونکہ وہ بہت بڑا شخص تھا۔ لہٰذا سوانح نگار نے تو معروف ہونا ہی تھا۔ لیکن بہر حال اگر ہم فن کے حوالے سے بات کریں تو حالی کی تینوں سوانح عمریاں یعنی حیات سعدی، حیات جاوید، یادگارِ غالب، ان میں ایک خاص طرح کی نیاز مندی پائی جاتی ہے۔

حالی بنیادی طور پر منکسر المزاج آدمی تھے۔ بہت عجز رکھتے تھے۔ اور ان کی سوانح عمریوں میں نیاز مندی کا تاثر پایا جاتا ہے جب انہوں نے حیات سعدی لکھی تو بھی اس میں یہ بات واضح طور پر ہمیں دیکھنے کو ملی کہ وہ شیخ سعدی کے افکار سے ان کے خیالات سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ لہٰذا انہوں نے سوچا اور انہوں نے تحقیق کی کہ وہ اس شخص کا حال اپنی قوم تک پہنچائیں کہ جس کی حکایات جس کے افکار جس کے فرمودات سے آج کی قوم کو بہت فائدہ ہو سکتا ہے۔ بہت سی وہ باتیں جو ہماری قوم میں بُری پائی جاتی ہیں۔ بہت سے نقائص جن کی درستی ضروری ہے۔ اس کے لئے

حیات سعدی کو سامنے لانا ضروری ہے۔ شیخ سعدی کے افکار کو لوگوں کے سامنے لانا ضروری ہے۔ تا کہ ایک بہتری کی صورت پیدا کی جا سکے۔ لوگوں کو خواب غفلت سے بیدار کیا جا سکے۔

اسی طرح سے جب انھوں نے حیات جاوید لکھی تھی۔ حیات جاوید سر سید احمد خان کی سوانح عمری ہے۔ ان کے حالات زندگی کو بیان کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے الطاف حسین حالی سر سید احمد خان سے بہت زیادہ متاثر تھے۔ علیگڑھ تحریک کا باقاعدہ وہ حصہ تھے اور علیگڑھ تحریک ظاہر ہے آپ جانتے ہیں کہ سر سید احمد خان کی ہی ایجاد تھی۔ انھی ہی دریافت تھی۔ انھوں نے ہی اسے ترتیب دیا تھا۔ لہٰذا حالی علیگڑھ تحریک کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اور سر سید کے افکار سے متاثر ہوتے ہوئے بھی۔ اس سوانح عمری میں ہمیں انتہائی نیاز مندی سے نظر آتے ہیں۔ وہ باقاعدہ طور پر معروضی انداز میں کسی شخصیت کی مرقع کشی کرنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ ایسا لگتا ہے کہ وہ وکالت کر رہے ہیں اور '' یادگار غالب '' میں ظاہر ہے غالب کے الطاف حسین حالی شاگرد تھے۔ وہی نیاز مندی کا ایک تاثر 'وہی عاجزی کا ایک تاثر' جو ہمیں باقی سوانح عمریوں میں بھی ملتا ہے اس میں بھی ملتا ہے۔ بات یہ ہے کہ ۱۸۸۲ء میں حیات سعدی لکھی گئی ۱۸۹۷ء میں یادگارِ غالب معرضِ اشاعت میں آئی۔ اور پھر سر سید احمد خاں کی وفات کے بعد حیاتِ جاوید۔ تینوں میں عظمت کو بنیادی طور پر حالی نے اپنے ذہن میں رکھا۔

بنیادی طور پر حالی عظمت پر بات کرنا چاہتے تھے خواہ وہ سعدی کے حوالے سے ہو یا غالب کے حوالے سے ہو خواہ سر سید احمد خان کے حوالے سے۔ حالی نے ایک بات اور جو واضح طور پر ہمارے سامنے پیش کی وہ ان کی انگریزی سے رغبت یا انگریزی کا تاثر تھا یا انگریزی تقلید تھی۔ جو ان کے ہاں پائی جاتی محسوس ہوتی ہے۔ وہ باقاعدہ طور پر ایسا محسوس ہوتا تھا کہ جو کچھ بھی کرنا چاہ رہے ہیں۔ جو کچھ بھی ہمارے سامنے لانا چاہ رہے ہیں۔ وہ انگریزی تقلید میں لا رہے ہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ سوانح عمری کا فن ضروری نہیں کہ انگریزوں سے ہی حاصل کریں ہمارے ہاں تاریخ چونکہ عربوں میں پائی جاتی تھی۔ اہل فارس میں پائی جاتی تھی۔ تو تاریخ سے سوانح عمری خاصی ملتی جلتی ہے۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے تھے کہ اسے ہم نے اہل فارس سے اہل عرب سے حاصل کیا۔ لیکن کیونکہ پہلے سوانح نگاروں نے، حالی اور شبلی دونوں نے اس بات کو واضح طور پر بارہا اس بات کا اعادہ کیا کہ یہ فن انگریزوں سے ہی یہاں پر آیا۔ لہٰذا انگریزی سٹائل کو اپنانے کی کوشش تو کی گئی۔ لیکن وہ معروفیت جو انگریزوں کے ہاں پائی جاتی تھی وہ حالی کے ہاں نہیں ملتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس معروفیت کے لیے قدرے غیر جانبدار ہونا ضروری ہوتا ہے۔ آپ کو نیاز مندی سے ہٹنا پڑتا ہے۔ آپ کو کسی کے معائب پر بھی روشنی ڈالنا پڑتی ہے۔ لیکن یہاں پر متاثر ہونے کا مسئلہ تھا۔ یہاں پر عقیدت رکھنے کا، ارادت مندی کا مسئلہ تھا۔ لہٰذا سعدی کی زندگی ہو، غالب کے حالات و واقعات ہوں یا سر سید کی۔ تینوں میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ بہر حال نیاز مندانہ انداز میں ان کے کارہائے نمایاں کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بجائے اس کے کہ اصلیت کو واضح کیا جا سکے۔

حالی کے بعد نام آتا ہے شبلی نعمانی کا۔ مولانا شبلی نعمانی پر تفصیلی گفتگو تو ہم آئندہ لیکچر میں کریں گے۔ نصاب میں بھی دراصل شبلی نعمانی کا ایک اقتباس شامل ہے۔ جو اگلے لیکچر میں پڑھیں گے اور اس کے بعد مولانا شبلی نعمانی کی سیرت نگاری پر تفصیلاً بات ہو گی۔

تعارفی سطح پر ہم آپ کو بتائیں گے کہ انہوں نے مختلف سوانح عمریاں لکھیں اسلامی تاریخ کے مشاہیر کے حوالے سے انہوں نے ''المامون'' کے نام سے ایک سوانح عمری لکھی جو خلیفہ مامون الرشید کے حالات و واقعات پر مبنی تھی۔ پھر انہوں نے ''سیرت النعمان'' لکھی جو امام ابو حنیفہ کے حوالے سے تھی۔ پھر '' الفاروق '' لکھی جو فاروق اعظمؓ کے حوالے سے تھی۔ اسی طرح ان کا سلسلہ رہا'' سوانح مولانا روم '' کے حوالے سے۔ اسی کا ایک اقتباس آپ کے اس نصاب میں بھی شامل ہے۔ مولانا روم کے حوالے سے جو ایک بہت بڑے صوفی، درویش گزرے ہیں۔ تصوف پر ان کے خاصے اثرات پائے جاتے ہیں۔ پھر آخر میں انہوں نے ''سیرتِ نبویؐ'' پر لکھنا شروع کیا۔ یہ وہ کتاب ہے جسے شبلی نعمانی مکمل نہیں

کر سکے۔ اس کی دو جلدیں ان کی لکھی ہوئی ہیں جبکہ باقی کا حصہ مولانا سید سلمان ندوی نے لکھا تھا۔ لیکن بہر حال یہ وہ ساری کی ساری تحریریں ہیں جو تاریخ اسلام کے مشاہیر سے تعلق رکھتی ہیں۔ حالانکہ وہ سر سید تحریک کا حصہ تھے اور بعد میں وہ اس سے الگ ہو گئے کیونکہ سر سید احمد خان سے ان کے اختلافات ہو گئے تھے۔ لیکن سر سید احمد خان کی طرح وہ بھی اپنے لوگوں کی اپنی قوم کی اصلاح چاہتے تھے۔ لہٰذا انہوں نے یہ تمام کی سوانح عمریاں اسی ارادے سے لکھیں کہ لوگوں پر، معاشرے پر، اپنی قوم پر یہ واضح کیا جا سکے کہ ہمیں اہلِ مغرب کی طرف دیکھنے کی بجائے اگر ہم اپنے اسلاف کی طرف دیکھیں اگر ہم اپنے ماضی پر نظر دوڑائیں تو ہماری شخصیات ان شخصیات سے یا ان معاشروں سے جن سے آج ہم بڑھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ کہیں بہتر ہے۔ بہر حال ہوا یہ کہ اس کے بعد ہمارے سامنے کوئی

بہت زیادہ بڑی سوانح عمریاں نہیں آئی۔ ڈاکٹر انور سدید اس حوالے سے کہتے ہیں۔

"حالی اور شبلی نے سوانح نگاری کا جو بلند معیار قائم کیا اسے معدودے چند ادبا ہی آگے بڑھا سکے۔ چنانچہ

سوانح نگاری کا فن اب ایک مجدد کے انتظار میں ہے جو اس کے ارتقا کو مزید منور کر سکے۔"

(اردو کی مختصر تاریخ: ڈاکٹر انور سدید)

اس کے بعد مختلف لوگوں نے سوانح عمریاں لکھیں تو مگر ان میں وہ ادبی چاشنی، ادبی شکوہ جس کا تذکرہ ہم کر رہے تھے۔ یا وہ تو تحقیق و تنقید جو شاید ہونی چاہیے تھی۔ سوانح عمریوں میں وہ نہیں پائی گئی یہی وجہ ہے کہ سوانح عمریاں بہت کم ہی معروف ہوئیں اور بہت تیزی سے اردو میں خود نوشت لکھنے کا، آپ بیتی لکھنے کا رواج آیا۔ آپ جانتے ہیں رشید احمد صدیقی نے اپنی آپ بیتی لکھی۔ فرحت اللہ بیگ نے لکھی یا ان کے علاوہ احسان دانش نے اور ایسے اور بہت سارے نام ہمارے سامنے آتے ہیں۔ لیکن سوانح عمری میں جو نام ہمارے سامنے آتے ہیں وہ کوئی بہت زیادہ معروف نہیں۔ یعنی جیسے مثال کے طور پر سخاوت مرزا ہیں، محمد ابرار حسن ہیں۔ معین الدین ندوی ہیں محمد امین زبیری ہیں یا ڈاکٹر وحید قریشی کا نام اس سلسلے میں لیا جاتا ہے۔ یہ وہ ساری کی ساری سوانح عمریاں ہیں۔ تنویر علوی کا کا نام اس حوالے سے لیا جا سکتا ہے۔ قلبِ علی خان کا نام لیا جا سکتا ہے۔ یہ سوانح عمریاں ہیں جن میں ہمیں ممدوح کے حوالے سے یا صاحب سوانح کے حوالے سے معلومات تو مل جاتی ہیں کہ ان کا ادبی مرتب نہیں۔ اگر ہم ادبی مرتبے کے حوالے سے تلاش کرنا چاہیں تو ہمیں خاکوں میں کسی حد تک ملتا ہے۔ میں نے شروع میں خاکے کا تذکرہ کیا تھا کہ وہ مختصر نوعیت کا مضمون جس میں کسی شخص کے حالات و واقعات پر کسی حد تک روشنی ڈالی جائے۔

تو خاکہ نگاری میں ہمیں بہر حال رشید احمد خان کے خاکے "گنج ہائے گراں مایہ" مولوی عبد الحق کے "چند ہمعصر" چراغ حسن حسرت نے بھی خاکے لکھے۔ اسی طرح عبد المجید سالک نے خاکے لکھے۔ شوکت تھانوی کے خاکے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ عصمت چغتائی یا منٹو نے بھی خاکے لکھے۔ شاہد احمد دہلوی کی "گنجینۂ گوہر" اس حوالے سے خاصی مشہور ہے۔ خاکوں میں ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ صورت حال قدرے بہتر ہے۔ لیکن سوانح عمری شبلی اور حالی کے بعد اس معیار کی بہر حال آج تک ہمارے سامنے نہیں آ سکی یہی وجہ ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ بہت تیزی سے آپ بیتیاں لکھنے کا رواج ہوا اور آج اردو ادب کا آپ بیتی کے حوالے سے سرمایہ انتہائی بھرپور بھی ہے اور مضبوط بھی ہے۔ لیکن اس کے باوجود کیونکہ حالی اور شبلی نے ایک نئی صنف پہ کام کیا اور کچھ اس انداز میں کیا تھا کہ مبتدی ہونے کے باوجود یعنی ابتدائی تحریر کار ہونے کے باوجود اس صنف کے انہوں نے ایسے معیارات متعین کر لئے تھے جنہیں آج تک کوئی چھو نہیں پایا۔ لہٰذا یہ ضروری تھا کہ آپ لوگ جان پائیں کہ سوانح عمری کے فن میں دراصل ہمارے سامنے کون سے بڑے نام آتے ہیں۔ سوانح عمری کا فن دراصل کیا ہے۔ تو آج کے اس لیکچر میں ہم نے مختصر سے انداز یہ جاننے کی کوشش کی کہ سوانح عمری کا فن کیا ہے اور اردو میں سوانح عمری کی صورت حال کیا ہے۔ اگلے لیکچر میں ہم بات

کریں گے مولانا شبلی نعمانی کی شاملِ متن اقتباس کے حوالے سے یہ اقتباس سوانح مولانا روم میں سے ہے۔ مولانا روم کے اقتباس کے حوالے سے اور پھر اس کے بعد بات ہو گی شبلی نعمانی کی سیرت نگاری یا سوانح نگاری کی بنیادی خصوصیات پر۔

اس لیکچر کا بنیادی مقصد تھا تعارفی سطح پر سوانح عمری کی صنف سے آگاہ کرنا تھا۔ اور اردو ادب میں اس کی نوعیت اور اس کے ارتقاء کے حوالے سے مختصر سی روشنی ڈالنی تھی۔ آئندہ لیکچر میں تفصیلاً بات ہو گی شبلی نعمانی کی سیرت نگاری کے حوالے سے، ہم متن کا مطالعہ بھیکریں گے اور تعین کریں گے کہ آخر وہ کون سے اصول وضوابط تھے وہ کون سی تحقیق و تنقید تھی شبلی نعمانی نے کی اور جس تک آج بھی کوئی پہنچ نہ سکا اور دراصل ہم کیا کر سکتے ہیں ہم اس فن کو اردو ادب میں ایک مرتبہ پھر زندہ کر سکیں۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر ۲۵ شبلی نعمانی کا متنی مطالعہ

گذشتہ لیکچر میں ہم نے سوانح عمری کے فن پر بات کرنے کے بعد اردو ادب میں سوانح عمری کی صورت حال کا مختصر سا جائزہ لیا تھا اور ہم نے گذشتہ لیکچر ہی میں بتایا تھا کہ ہم اگلے لیکچر میں شاملِ نصاب متن کا مطالعہ کریں گے اور متن کے سلسلہ میں ہم نے مولانا شبلی نعمانی کی کتاب سوانح مولانا روم کا ایک اقتباس آپ کے نصاب میں شامل کیا ہے۔ جسے آج کے اس لیکچر میں ہم پڑھیں گے۔

مولانا شبلی نعمانی نے مختلف سوانح عمریاں لکھیں تھیں۔ جس میں (جیسا کہ گذشتہ لیکچر میں بھی تذکرہ کیا تھا) المامون تھی، سیرت النعمان تھی، الفاروق، الغزالی اور اسی طرح سے سیرتِ نبویؐ اور سوانح مولانا روم اور اس کے علاوہ ان کے کچھ مقالات بھی ہیں۔ جن میں ہمیں سیرت نگاری کے مختلف نمونے ملتے ہیں۔

آپ کے لئے سوانح مولانا روم سے ایک اقتباس شامل نصاب کیا گیا ہے یہ اقتباس معروف، صوفی، درویش شاعر مولانا روم کے اخلاق وعادات کے حوالے سے ہے۔ یہ کتاب مولانا شبلی نعمانی نے دو حصوں میں تقسیم کی ہے۔ ایک حصہ وہ ہے جس میں وہ مولانا روم کے حالات وواقعات، ان کے حسب ونسب ان کے خاندان ان کے سلسلہ تعلیم پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ان کے اخلاق وعادات پر بات کرتے ہیں۔ اگلے حصے میں ان کی تصانیف کا تعارف کرواتے ہوئے علم الکلام کے حوالے سے بات کرتے ہیں۔ مولانا روم کی سب سے معروف تخلیق "مثنوی روم" ہے۔ جس میں انہوں نے طریقت اور تصوف کے مختلف مراحل کا تذکرہ کیا ہے۔ یہ وہی مثنوی ہے جس نے مولانا روم کو دنیائے ادب میں بھی امر کیا، تصوف تو ان کا میدان تھا ہی، لیکن آج اس مثنوی کا مطالعہ صرف تصوف کے حوالے سے ہی نہیں بلکہ ادب اور علم الکلام سے بھی کیا جاتا ہے۔ اور مولانا شبلی نعمانی نے دراصل مولانا روم کی تخلیقات کا جائزہ ان کے فکر سے زیادہ علم الکلام کے حوالے سے ہی لیا ہے۔ بہر حال اختصار کے پیش نظر ' وقت کی قلت کو دیکھتے ہوئے ہم اس کا ایک اقتباس ہی شامل کر پائیں ہیں کیونکہ کل کتاب کو پڑھنا اور اس کی مکمل تفہیم ظاہر ہے کہ ایک لیکچر میں ممکن نہیں ہے۔ لہٰذا آپ کے لئے صرف اس کتاب کے ایک عنوان، یعنی مولانا روم کے اخلاق وعادات کا انتخاب کیا گیا ہے جس کا مطالعہ آج کے اس لیکچر میں ہم کریں گے۔ ہمارا طریقہ کار وہی ہو گا جو گذشتہ لیکچرز میں بھی رہا کہ ہم مختلف ٹکڑوں میں اقتباس کو پڑھیں گے۔ اس کے بعد الفاظ معانی بتائے جائیں گے یعنی مشکل الفاظ کے معانی پر روشنی ڈالی جائے گی۔ پھر مختصر انداز میں اس اقتباس کے ٹکڑے کی تفہیم کی ایک ناتواں سی کوشش کریں گے۔ واضح رہے کہ ایسے لیکچرز میں ہم مکمل تفہیم نہیں کر پاتے۔ مقصد صرف اس بات کا ہوتا ہے کہ آپ کو بنیادی اشارات دے دیے جائیں۔ جن پر چلتے ہوئے، جن کی روشنی میں آپ معنی ومفاہیم میں مختلف پرت کھول سکیں۔ آیئے بڑھتے ہیں نصاب میں شامل اس سبق کی طرف بڑھتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ مولانا روم کے عادات وخصائص ان کا طرز حیات کیا تھا۔

مولانا روم اور ان کے اخلاق وعادات

مولانا کے اخلاق وعادات اس تفصیل سے تذکرہ نویسوں نے لکھے ہیں کہ ترتیب سے الگ الگ عنوان قائم کیے ہیں ' اس لیے جستی جستہ جن باتوں کا پتہ لگ سکا ہے ' ہم بلا ترتیب لکھتے ہیں۔

"مولانا جب تک تصوف کے دائرے میں نہیں آئے ان کی زندگی عالمانہ جاہ وجلال کی شان رکھتی تھی۔ ان کی ساوری جب نکلتی تھی تو علما اور طلبہ بلکہ امراء کا ایک بڑا گروہ رکاب میں ہوتا تھا۔ مناظرہ اور مجادلہ جو علما کا عام طریقہ تھا ' مولانا اس میں اوروں سے چند قدم آگے تھے۔ سلاطین اور امرا کے دربار سے بھی ان کو تعلق تھا ' لیکن سلوک میں داخل ہونے کے ساتھ یہ حالت بدل گئی۔ یہ امر مشتبہ ہے کہ ان کی صوفیانہ زندگی کس تاریخ سے شروع ہوتی ہے ' لیکن اس قدر مسلم ہے کہ وہ پہلے سید برہان الدین محقق کے مرید ہو چکے تھے اور نو دس برس تک ان کی صحبت میں

فقر کے مقامات طے کیے تھے۔ مناقب العارفین وغیرہ میں ان کے کشف و کرامات کے واقعات اسی زمانے میں شروع ہوتے ہیں۔ جب وہ تحصیل علم کے لیے دمشق تشریف لے گئے تھے۔ مولانا کی صوفیانہ زندگی کی شمس تبریز کی ملاقات سے شروع ہوتی ہے۔ درس و تدریس ' افتاء اور افادہ کا سلسلہ اب بھی جاری تھا ' لیکن وہ پچھلی زندگی کی محض ایک یادگار تھی ' ورنہ وہ زیادہ تر تصوف کے نشے میں سرشار رہتے تھے۔ ریاضت اور مجاہدہ حد سے زیادہ تھا۔ سپہ سالار برسوں ساتھ رہے ' ان کا بیان ہے کہ میں نے کبھی ان کو کبھی شب خوابی کے لباس میں نہیں دیکھا۔ بچھونا اور تکیہ بالکل نہیں ہوتا تھا۔ قصداً لیٹتے نہ تھے ' نیند غالب ہوتی تو بیٹھے بیٹھے سو جاتے۔ سماع کی مجلسوں میں مریدوں پر جب نیند غالب ہوتی تو ان کے لحاظ سے دیوار سے ٹیک لگا کر زانوں پر سر رکھ لیتے کہ وہ بے تکلف ہو کر سو جائیں۔ وہ لوگ پڑ کر سو جاتے تو خود اٹھ بیٹھتے اور ذکر و شغل میں مصروف ہوتے۔ روزہ اکثر رکھتے تھے۔ آج لوگوں کو مشکل سے یقین آئے گا ' لیکن معتبر رواۃ کا بیان ہے کہ متصل دس دس ' بیس بیس دن کچھ نہ کھاتے تھے۔ نماز کا وقت آتا تو فوراً قبلے کی طرف مڑ جاتے اور چہرے کا رنگ بدل جاتا۔ نماز میں نہایت استغراق ہوتا تھا۔ سپہ سالار لکھتے ہیں کہ بارہا میں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے کہ اول عشاء کے وقت نیت باندھی اور دو رکعتوں میں صبح ہو گئی۔

مزاج میں انتہا درجے کی زہد و قناعت تھی ' تمام سلاطین اور امراء نقدی اور ہر قسم کے تحائف بھیجتے تھے ' لیکن مولانا اپنے پاس کچھ نہیں رکھتے تھے۔ جو چیز آتی اسی طرح صلاح الدین زرکوب یا چلپی حسام الدین کے پاس بھجوا دیتے۔ کبھی کبھی ایسا اتفاق ہوتا کہ گھر میں نہایت تنگی ہوتی اور مولانا کے صاحبزادے سلطان ولد اصرار کرتے تو کچھ لیتے۔ جس دن گھر میں کھانے کا سامان نہ ہوتا ' بہت خوش ہوتے اور فرماتے کہ آج ہمارے گھر میں درویشی کی بو آتی ہے۔ معمول تھا کہ ہمہ وقت منہ میں بلبلہ رکھتے تھے ' اصلی سبب معلوم نہیں ' لوگ طرح طرح کے قیاس لگاتے تھے۔ چلپی سے لوگوں نے پوچھا تو انھوں نے کہا " مولانا ترک لذات کی وجہ سے یہ بھی نہیں چاہتے کہ منہ کا مزا بھی شریں رہے " لیکن ہمارے نزدیک یہ قیاس صحیح نہیں۔ استغراق اور محویت اور چیز ہے ' لیکن مولانا کے حالات اور واقعات سے ان کی ' رہبانیت کی شہادت نہیں ملتی۔ فیاضی اور ایثار کا یہ حال تھا کہ کوئی سائل سوال کرتا تو عبا یا کرتہ جو کچھ بدن پر ہوتا اتار کر دیتے۔ اسی لحاظ سے کرتہ ' عبا کی طرح سامنے سے کھلا ہوتا تھا کہ اتارنے میں زحمت نہ ہو۔ باوجود عظمت و شان کے نہایت درجہ بے تکلف ' متواضع اور خاکسار تھے۔ ایک دفعہ جاڑوں کے دن میں حسام الدین چلپی کے پاس گئے۔ چونکہ ناوقت ہو چکا تھا ' دروازے سب بند تھے۔ وہیں ٹھہر گئے۔ برف گر گر کر سر پر جمتی جاتی تھی ' لیکن خیال سے کہ لوگوں زحمت نہ ہو ' نہ آواز دی ' نہ دروازہ کھٹکھٹایا۔ صبح کو بواب نے دروازہ کھولا تو حالت دیکھی۔ حسام الدین کو خبر کی۔ وہ آ کر پاؤں پر گر پڑے اور رونے لگے۔ مولانا نے گلے سے لگا لیا اور ان کی تسکین کی۔

حل لغت

الفاظ: معنی

جستہ جستہ: کہیں کہیں ' کم کم

رکاب: گھوڑے پر سواری کے لیے استعمال ہونے والا پائیدان یہاں مراد ہے ساتھ ہونے والے سے

سلوک: شریعت کی پیروی کرنے کا عمل

مشتبہ: مشکوک

افتاء: فتوی دینا

مناظرہ و مجادلہ: مذہبی بحث و تمحیص

مجاہدہ: محنت ومشقت اور اپنی خواہشات پر قابو پانا

سماع: ذکر اذکار کی محفل

رواۃ: جمع ہے روای کی یعنی روایت کرنے والا

متصل: مستقل ' مسلسل

استغراق: محویت

ہلیلہ: ایک جڑی بوٹی

قیاس: اندازہ

ترک الذات: خود سے بیگانہ ہونا

رہبانیت: غیر مسلموں بالخصوص عیسائیوں کا وہ طریقہ ءعبادت جس میں وہ دنیا کو بالکل ترک کر دیتے ہیں

متواضع: خاطر مدارت کرنے والا

بواب: دربان

بلاترتیب: بے ترتیب ' ترتیب کے بغیر

فقر: درویشی

اقتباس کے اس حصے میں مولانا شبلی نعمانی سب سے پہلے تو ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ مولانا روم کے حوالے سے ہمیں بہت زیادہ معلومات فراہم نہیں ہو پائیں۔ کیونکہ عموماً کتب میں ان کی تصانیف کے حوالے سے ان کے علوم کے حوالے، ان کے تصوف اور ان کے طریقت سے حوالے سے تو بہت کچھ ملتا ہے یہ تو ہمیں بہت پتا چلتا ہے ان کے کشف و کرامات کیا تھے۔ ان کی شخصیت میں تصوف کا کیا عالم تھا وہ کس نوعیت کے استغراق میں پائے جاتے تھے۔ کس طرح انہوں نے تصوف کے مراحل اور تصوف کی منازل طے کیں۔ لیکن ان کے اخلاق وعادات اور ان کی زندگی کے حوالے سے ہمیں بہت زیادہ کچھ نہیں ملتا۔ بہت کم لوگ ہیں جنہوں نے ان پر لکھا۔ ان کے کچھ مصاحبین تھے جن میں معین الدین پروانہ شامل ہیں ' فرید الدین سپہ سالار شامل تھے اور اس طرح سے کچھ اور لوگ شامل تھے جنہوں نے ان کے اخلاق وعادات پر کچھ روشنی ڈالی۔ اور شبلی نعمانی نے انہیں کو جستہ جستہ جو کچھ ان کو مِلا انہیں بالکل ویسے ہی، جیسا کہ انہوں نے خود کہا کہ بِلا ترتیب ان کو پیش کرتے گئے ہیں۔ یعنی ان واقعات میں کوئی ترتیب نہیں ہے زمانی یا مکانی اعتبار سے ان میں ترتیب نہیں ہے۔ اب اس سے پہلے کہ ہم اس متن پر روشنی ڈالیں اگر ہم سوانح عمری کے فن کے حوالے سے بات کریں تو اگرچہ یہ بات فن کے خلاف ہے۔ ہم نے گذشتہ لیکچر میں تذکرہ کیا تھا کہ جب آپ مواد کو حاصل کر لیں۔ تو اس کے بعد آپ کا یہ کام ہوتا ہے کہ آپ اسے ترتیب میں لائیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ ایک بات میں نے یہ بھی عرض کی تھی کہ بسا اوقات ہم لوگ دیکھتے ہیں کہ سوانح ان لوگوں کے متعلق ان افراد کے متعلق لکھی جاتی ہے۔ جو ہمارے زمانے سے تعلق نہیں رکھتے اور یہی زمانی بُعد بہت سے مسائل پیدا کر دیتا ہے۔ ہمارے لئے مشکل ہو جاتا ہے کہ ہم تمام تر واقعات کو بالخصوص عام واقعات کو وہ واقعات جس سے شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے۔ جس سے شخصیت پر روشنی تو پڑتی ہے لیکن وہ عمومی نوعیت کے واقعات ہوتے ہیں۔ ان کو زمانی ترتیب میں ان کو محفوظ کرنا بہت مشکل ہو گا چنانچہ علامہ شبلی نعمانی نے اس کمی کا اعتراف شروع میں ہی کر لیا اور بتا دیا کہ انہوں نے یہ واقعات بے ترتیب یا بِلا ترتیب شامل کر لیے ہیں۔

اب یہ پڑھنے والے پر ہے۔ کہ وہ پڑھ کے مولانا روم کے حوالے سے کس نوعیت کی شخصیت اپنے ذہن میں بناتا ہے۔ یا ان واقعات کو پڑھ کے پڑھنے والے کے ذہن میں کس نوعیت کی مولانا رومؒ کی شخصیت بن جاتی ہے۔

سو اس حصے میں شبلی بتاتے ہیں کہ جب تک مولانا روم تصوف کے میدان میں نہیں آئے تھے۔ تب تک وہ اپنے دور کے بہت بڑے عالم دین تھے۔ اور اس دور کے عین رواج کے مطابق وہ بھی مختلف مناظروں میں مجادلوں میں شرکت کیا کرتے تھے۔ یہ وہ مناظرے ہیں جن کو ہم منفی انداز سے بھی کسی حد تک لے سکتے ہیں۔ ان میں اس نوعیت کے دینی مباحث چھیڑے جاتے تھے۔ اس نوعیت کی بحثیں ہوتی تھیں۔ جس نے مذہب اسلام کو قدرے، کسی حد تک نقصان بھی پہنچایا۔

ہمارے علامہ ان مباحث میں یوں کہہ لیجئے کہ ملوث ہو جاتے تھے ان میں وہ بہت سی حقیقی باتیں بہت سے حقیقی مواد کی طرف امتِ مسلمہ کی توجہ ہونی چاہیے تھی۔ اس دور میں نہیں ہو پائی۔ سو یہ اس دور کا رواج تھا۔ بہر حال عالم، علماء دین اس میں شرکت کرتے تھے۔ مولانا روم بھی تصوف کے میدان میں جانے سے پہلے ان میں شرکت کیا کرتے تھے۔ لیکن ان میں بھی بقول شبلی نعمانی ان کا طریقہ کار قدرے مختلف تھا۔ یعنی وہ ایسے نہیں تھے کہ صرف استدلال کے ذریعے اپنا نکتہ ثابت کرنا چاہیں۔ وہ ہمیشہ صحیح کے لئے جدوجہد کرتے تھے۔ اگر کوئی مان جاتا تو ٹھیک ورنہ بہت زیادہ استدلال نہیں کرتے تھے۔ یہ ایک الگ بات ہے کہ ان کا استدلال اس دور میں اس قدر مضبوط ضرور ہوتا تھا کہ ان کے سامنے کسی دوسرے کا ٹھہرنا کوئی آسان بات نہیں تھی۔ لیکن بہر حال جب وہ تصوف کی طرف راغب ہوتے تو پھر انہوں نے آہستہ آہستہ مناظروں اور مجادلوں سے بالکل کنارہ کشی اختیار کر لی۔ پھر تصوف کی سرشاری میں کھو کر رہ گئے۔

تصوف کیا ہے؟ تصوف دراصل دین ہی کی ایک صورت ہے۔ رستہ ہے ایک اسلام کا اللہ تبارک و تعالیٰ کے عرفان کا۔ وہ طریقہ کار کہ جس میں انسان دنیاداری میں تو ہوتا ہے لیکن اپنے نفس کو سوخت کرتا ہے۔ اپنی خودی کو زیادہ سے زیادہ محو کرتا ہے 'ختم کرتا ہے۔ عموماً صوفیا کرام کے نزدیک اس کی یہ خودی ہے جو یاانسان کی انانیت ہے جو اسے عرفانِ ذات سے دور رکھتی ہے۔ یعنی یہ وہ درمیانی پردہ ہے۔ رب اور انسان کے درمیان، جو اللہ سے انسان کو دور رکھتا ہے۔ اگر انسان اپنی انانیت کو ترک کر دے اگر فنا ہونے کا سبق سیکھ لے تو انسان رب تعالیٰ کا عرفان حاصل کرے گا۔ تو مولانا روم نے جب تصوف کے مراحل میں قدم رکھا تو پھر انہوں نے دنیاداری کے وہ روایتی مناظرے وہ مباحثے بالکل ترک کر دیے اور آہستہ آہستہ رب تعالیٰ کی تلاش میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے محو ہو گئے۔ پھر ہم دیکھتے ہیں کہ وہ جب محو ہو گئے پھر اس کے بعد کیا ہوا۔ اس کے بعد وہی شخص جو دنیاداری کے معاملات میں الجھا رہتا تھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ استغراق میں چلا گیا۔ یعنی سماع کی محافل میں بھی وہ ہمیشہ اللہ تبارک و تعالیٰ کی یاد میں کھویا رہتا تھا اور عام لوگوں کی طرح جیسا کہ ہم لوگ ہیں ہم نیند پسند کرتے ہیں ہم سوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ لیکن ایک صوفی کیونکہ اپنی انا کو اپنی خواہشات کو، اپنی نفسانی خواہشات کو اور آرزوؤں کو تلف کرنا چاہتا ہے۔ ختم کرنا چاہتا ہے۔ لہٰذا وہ اس کے لئے مختلف النوع قسم کے طریقے اختیار کرتا ہے کبھی وہ اپنی نیند پر قابو پاتا ہے تاکہ وہ مجبور ہو جائے اور اس کو استغراق میں، اس کو محویت میں کھونے کی عادت پڑ جائے۔ لہٰذا وہ نیند پر قابو کرتا ہے۔ جیسا کہ مولانا روم کے حوالے سے ہم دیکھتے ہیں۔

پھر اس کے بعد جیسا کہ شبلی نعمانی نے کہا کہ آج تو اس پر کوئی یقین نہیں کرے گا کہ وہ دس دس، بیس بیس روزے مستقل رکھتے تھے۔ اب یہ بات نہ تو کسی عام انسان کے لیے ہے اور نہ ہی کوئی عام انسان اس پر عمل پیرا ہو سکتا ہے لیکن وہ شخص جو اپنی خواہشات کو سوخت کرنا چاہتا تھا۔ وہ شخص جو اپنی نفسانی آرزوؤں کو مارنا چاہتا تھا۔ جو یہ جانتا تھا کہ جب تک اپنے نفس سے آزاد نہیں ہوں گے ہم تب تک دراصل رب تعالیٰ کا وصل حاصل نہیں کر سکتے۔ لہٰذا وہ شخص ان تمام تر مشکلات پر، ان تمام تر مشکل باتوں پر بھی قادر ہو جاتا ہے۔

پھر اس کے بعد آپ نے دیکھا کہ وہ جب نماز میں غرق ہوتے تھے تو پھر انہیں دنیا و مافیہا کی بالکل خبر نہیں رہتی تھی اور اس سارے کے سارے تجربات کے بعد، ان سارے کے سارے اعمال کے بعد ہمارے سامنے ایک ایسا شخص آتا ہے جو لوگ تحائف پیش کرتے ہیں۔ جس کو لوگ زیادہ سے زیادہ مال و متاع دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن کیونکہ اس کی زندگی ان تحائف سے، ان آلائشوں سے بالکل پاک ہو چکی تھی۔ اس کے دل میں سے حرص و ہوس بالکل ختم ہو چکا تھا۔ لہٰذا وہ ان تحائف کو اپنے پاس رکھتے ہی نہیں تھے اور اس کے ساتھ ساتھ پھر آپ نے دیکھا کہ کس نوعیت کی عاجزی و انکساری ان کے اندر پائی جاتی تھی۔ وہ اگر کسی کے گھر گئے اور انہوں نے محسوس کر لیا کہ بہت دیر ہو گئی تو پھر وہ خود تو برف میں کھڑے رہے۔ وہ خود تو سردی میں ٹھٹھرتے رہے لیکن انہوں نے ان گھر والوں کو تنگ نہیں کیا۔ یہ باتیں آج کے انسان کو یا آج کے عام طالبِ علم کو بہت عجیب لگیں گی۔ یا شاید منطق سے عاری لگیں لیکن وہ لوگ جو رب تعالیٰ کے رستے پر نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ جن کا اول و آخر مقصد صرف رب تعالیٰ کی تلاش بن جاتا ہے ان کے لئے یہ منازل اور یہ مراحل اور یہ طریقہ حیات کوئی مشکل بات نہیں رہتی آگے دیکھتے ہیں اس کے بعد مولانا شبلی نعمانی مولانا روم کے حوالے سے کیا بتاتے ہیں۔

اقتباس

ایک دفعہ بازار میں جا رہے تھے ' لڑکوں نے دیکھا تو ہاتھ چومنے کے لیے آگے بڑھے۔ آپ کھڑے ہو گئے۔ لڑکے ہر طرف سے آتے اور ہاتھ چومتے جاتے۔ مولانا بھی ان کی دلداری کے لیے ان کے ہاتھ چومتے۔ ایک لڑکا کسی کام میں مشغول تھا ' اس نے کہا'' مولانا اور ٹھہر جایئے میں کام سے فارغ ہو لوں۔'' مولانا اس وقت تک وہیں کھڑے رہے] کہ لڑکا فارغ ہو کر آیا اور دست بوسی کی عزت حاصل کی۔

ایک دفعہ سماع کی مجلس تھی۔ اہل محفل اور خود مولانا پر وجد کی حالت طاری تھی۔ ایک شخص بے خودی کی حالت میں تڑپتا تو مولانا سے جا کر ٹکر کھاتا۔ چند دفعہ یہی اتفاق ہوا لوگوں نے بزور اس کو مولانا سے ہٹا کر دور بٹھا دیا۔ آپ نے ناراض ہو کر فرمایا:'' شراب اس نے پی ہے اور بدمستی تم کرتے ہو۔''

قونیہ میں گرم پانی کا ایک چشمہ تھا۔ مولانا کبھی کبھی وہاں غسل کرنے کے لیے جایا کرتے تھے۔ ایک دن وہاں کا قصد کیا۔ خدام پہلے ہی جا کر ایک خاص جگہ متعین کر آئے لیکن قبل اس کے کہ مولانا پہنچیں ' چند جذامی پہنچ کر نہانے لگے، خدام نے ان کو ہٹانا چاہا مولانا نے خدام کو ڈانٹا اور چشمے میں اسی جگہ سے پانی لے کر اپنے بدن پر ڈالنا شروع کیا جہاں جذامی نہا رہے تھے۔

ایک دفعہ معین الدین پروانہ کے گھر سماع کی محفل تھی ' کرجی خاتون نے شرینی کے دو طبق بھیجے۔ لوگ سماع میں مشغول تھے اتفاق سے ایک کتے نے آ کر طبق میں منہ ڈال دیا۔ لوگوں نے کتے کو مارنا چاہا۔ مولانا نے فرمایا کہ اس کی بھوک تم لوگوں سے زیادہ تھی ' اس نے کھایا تو اسی کا حق تھا۔

ایک دفعہ حمام میں گئے اور فوراً نکل آئے۔ لوگوں نے سبب پوچھا ' میں جو اندر گیا تو حمامی نے ایک شخص کو جو پہلے سے نہا رہا تھا میری خاطر سے ہٹانا چاہا۔ اس لیے میں باہر چلا آیا۔ مولانا جس زمانے میں دمشق میں علوم کی تحصیل میں مصروف تھے ' ایک دن مولانا کے والد شیخ بہاؤالدین کا ذکر چھڑا۔ فقہانے کہا کہ خواہ مخواہ یہ شخص سلطان العماء کہلاتا ہے اور اپنے آپ کو مقدس جتاتا ہے۔ مولانا چپکے سنا کیے۔ صحبت ختم ہونے کے بعد ایک شخص نے ان فقہاء سے کہا کہ آپ لوگوں نے ایک شخص کے باپ کو اسی کے سامنے بُرا کہا ' شیخ بہاؤالدین مولانا کے والد ہیں۔ فقہانے مولانا سے جا کر معذرت کی۔ مولانا نے فرمایا:'' تمہیں معذرت کی ضرورت نہیں۔ میں بار خاطر ہونا نہیں چاہتا۔'' ایک دفعہ مولانا کی زوجہ کرا خاتون نے اپنی لونڈی کو سزا دی' اتفاق سے مولانا بھی اسی وقت آ گئے ' سخت ناراض ہوئے اور فرمایا کہ اگر وہ آقا ہوتی اور تم لونڈی تو تمہاری کیا حالت

ہوتی۔ درحقیقت تمام آدمی ہمارے بھائی بہنیں ہیں۔ کوئی شخص خدا کے سوا کسی کا غلام نہیں۔ کرا خاتون نے اسی وقت اسکو آزاد کر دیا اور جب تک زندہ رہیں' غلاموں اور کنیزوں کو اپنا جیسا کھلاتی اور پہناتی رہیں۔

ایک دفعہ مریدوں کے ساتھ راہ میں جارہے تھے' ایک تنگ گلی میں ایک کتا سر راہ سو رہا تھا' جس سے رستہ رک گیا تھا۔ مولانا وہیں رک گئے اور دیر تک کھڑے رہے۔ ادھر سے ایک شخص آرہا تھا اس نے کتے کو ہٹا دیا۔ مولانا نہایت آزردہ ہوئے اور فرمایا کہ ناحق اس کو تکلیف دی۔

ایک دفعہ دو شخص سر راہ لڑ رہے تھے اور ایک دوسرے کو گالیاں دے رہے تھے۔ ان میں سے ایک نے کہا کہ او لعین! تو ایک کہے گا تو دس سنے گا۔ اتفاق سے مولانا کا ادھر سے گزر ہوا۔ آپ نے اس شخص سے فرمایا کہ بھائی جو کچھ کہنا ہے مجھ کو کہہ لو۔ مجھ کو اگر ہزار کہو گے تو ایک بھی نہ سنو گے۔ دونون مولانا کے پاؤں پر گر پڑے اور آپس میں صلح کر لی۔ ایک دفعہ قلعے کی مسجد میں جمعہ کے دن وعظ کی مجلس تھی' تمام امراء اور صلحا خاصر تھے۔ مولانا نے قرآن مجید کے وقائق اور نکات بیان کرنے شروع کیے۔ ہر طرف سے بے اختیار واہ واہ اور سبحان اللہ کی صدائیں بلند ہوئیں ۔اس زمانے میں وعظ کا طریق یہ تھا کہ قاری' قرآن کی چند آیتیں پڑھتا تھا اور واعظ انہی آتیوں کی تفسیر بیان کرتا تھا۔ مجمع میں ایک فقیہہ صاحب بھی تشریف رکھتے تھے ان کو حسد پیدا ہوا بولے کہ آیتیں پہلے سے مقرر کر لی جاتی ہیں' ان کے متعلق بیان کرنا کون سی کمال کی بات ہے؟ مولانا نے ان کی طرف خطاب کر کے کہا کہ آپ کوئی سورۃ پڑھیں میں اس کی تفسیر بیان کرتا ہوں۔ انہوں نے "والضحیٰ" پڑھی۔ مولانا نے اس سورۃ کے وقائق اور لطائف بیان کرنے شروع کیے تو صرف "والضحیٰ" کے "واو" کے متعلق اس قدر شرح وبسط سے بیان کیا کہ شام ہو گئی۔ تمام مجلس پر ایک وجد کی حالت طاری تھی۔ فقیہہ صاحب ایسے شرمسار ہوئے کہ کپڑے پھاڑ ڈالے او ع مولانا کے قدموں میں گر پڑے۔ اس جلسے کے بعد مولانا نے پھر واعظ نہیں کیا۔ فرمایا کرتے تھے جس قدر میری شہرت بڑھتی جاتی ہے' میں بلا میں مبتلا ہوتا جاتا ہوں' لیکن کیا کروں' کچھ تدبیر بن نہیں پڑتی۔

حلِ لغت

الفاظ: معنی

وجد: بے خودی سرمستی

جذامی: کوڑھ کے مریض

طبق: تھال

سلطان العماء: عالموں کا بادشاہ

لعین: جس پر لعنت کی جائے

دقائق: دقیقہ کی جمع یعنی باریک' نازک نکتے یا باتیں

شرح وبسط: تشریح ووضاحت

فقہاء: فقیہہ کی جمع یعنی فقہ کا عالم' قانون دان

اس حصے میں شبلی نعمانی مختلف واقعات لے کر آئے ہیں مولانا روم کی زندگی کے، عام سے، مختصر سے واقعات جس پر شاید کوئی عام شخص غور بھی نہ کرنا چاہے۔ مگر ان تمام تر واقعات کو مجتمع کیا جائے تو ہمارے سامنے مولانا روم کی ایک شخصیت آتی ہے۔ وہ شخصیت جس کا سب سے پہلا، یا سب سے بڑا یا یوں کہہ لیجئے کہ وصف در گزر کا آتا ہے۔ صبر واستقلال کہ کسی کو تکلیف میں نہیں دیکھنا چاہتے۔ اس کی وجہ سے خود تکلیف میں آنا

گوارا کر لیتے ہیں۔ جیسا کہ وہ بتاتے ہیں کہ ایک دفعہ یہ ہوا کہ بہت سے لڑکے ان کا ہاتھ چومنا چاہ رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس دور کے لوگ ان کی عزت کرتے تھے ان کا احترام کرتے تھے۔ تو ایک شخص نے کہا کہ میں کچھ کام کر لوں تو میرا کچھ انتظار کر لیں۔ شاید کوئی عام آدمی ہو تو یہ گوارا نہ کرے۔ لیکن اللہ والے وہ لوگ جو صرف اللہ تبارک و تعالیٰ کو دیکھتے ہیں کہ ان کے نزدیک اس کی رضا ہی کامیابی کا واحد چارہ ہے۔ اور وہ جانتے ہیں کہ دراصل اگر رب تعالیٰ کو راضی کرنا ہے تو اس کے بندوں کو راضی کرنا ہو گا۔ اس وقت بندوں کی شکایت گوارا نہیں ہو گی۔ لہٰذا وہ اس لڑکے کا انتظار کرتے رہتے ہیں کہ وہ آئے اور اپنی عقیدت کا اظہار کرے۔ پھر اسی طرح سے مختلف قسم کے واقعات ہمارے سامنے آتے ہیں۔ جس میں ہم دیکھتے ہیں کہ لوگ ان سے ٹکرانے والے لڑکے کو دور کرتے ہیں تو وہ کہتے ہیں کہ شراب اس نے پی ہے اور بدمست تم ہو رہے ہو۔ اس کا مطلب یہاں پر، شراب سے مراد شراب نہیں تصوف میں، اہل طریقت میں عموماً شراب کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ جس سے مراد وہ محویت ہے وہ سرشاری ہے جو تصوف سے بندوں پر طاری ہوتی ہے جس سے وہ دنیا مافیہا سے خود کو آزاد تصور کرتے ہیں۔ وہ عام لوگوں کی طرح عمل نہیں کرتے۔ کیونکہ انہیں خود پر قابو نہیں ہوتا۔

یہاں جب وہ کہتے ہیں کہ سماع کی محفل میں وہ لڑکا بار بار، وہ بندہ بار بار ان سے ٹکرا رہا تھا۔ اس وجد کے عالم میں تو لوگوں نے اسے منع کیا تو مولانا نے کہا کہ شراب تو اس نے پی ہے اور بدمست تم ہو رہے ہو۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ تو اپنی محویت کے عالم میں، اسے اپنی ذات پر اس وقت قابو نہیں ہے۔ لہٰذا اس پر کوئی خطا، اس پر کوئی سزا لاگو نہیں ہوتی۔ لیکن تم جو اسے اس سے منع کرتے ہو۔ تو اس کا مطلب یہ ہے کہ تم بے راہ روی کا شکار ہو رہے ہو۔ وہ تو اپنی منزل پر، وہ تو اپنے رستے پر جاری و ساری ہے۔ چلتا جا رہا ہے۔ تم منع کر کے گناہ کے مرتکب اس طرح سے ہو گے۔ کہ تم اس کے وجہ میں، تم اس کی محویت میں خلل انداز ہوتے ہو۔ پھر اس کے بعد آپ نے دیکھا کہ مختلف واقعات جزامیوں کے نہانے کا واقعہ، یا حمام میں ان کے نہانے کا واقعہ، اس طرح سے کتے کا رستے میں سونا اور ان کا کافی دیر تک وہاں پر کھڑے رہنا۔ یہ سارے کی ساری چیزیں اسی لئے بیان کی گئی ہیں کہ ایک ایسا شخص جو دوسروں کی خاطر خود پر مشکلیں جھیلنا پسند کرتا تھا۔ لیکن دوسروں کو تکلیف میں نہیں دیکھنا چاہتا تھا۔ اپنی وجہ سے دوسروں کو مشکل میں نہیں ڈالنا چاہتا تھا۔ یہ وہ باتیں ہیں جیسا کہ ہم نے پہلے بھی کہا تھا کوئی عام دنیادار افسانوی سی باتیں سمجھتا ہے۔ لیکن وہ لوگ جو اللہ تبارک و تعالیٰ سے لو لگا لیتے ہیں۔ جو لوگ اسکی یاد میں کھو جاتے ہیں ان میں صبر بھی آ جاتا ہے۔ اور انھیں درگزر کا سلیقہ اور قرینہ بھی آ جاتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ رضائے الٰہی کا یہ واحد راستہ ہے کہ ہم اللہ تبارک و تعالیٰ کے بندوں کو خوش کریں۔ جب تک وہ خوش نہیں ہوں گے۔ تب تک کامیابی و کامرانی مقدر نہیں بنے گی۔ تب تک سکون نہیں آئے گا۔ پھر اسی حصے کے آخر میں وہ ایک اور واقعہ بیان کرتے ہیں۔ جس میں وہ وعظ فرما رہے ہیں، وعظ یعنی خطبہ دینا، وضاحت کرنا، مولانا حضرات آجکل بھی وعظ فرماتے ہیں۔ پرانے دور میں خاص طور پر یہ طریقہ کار تھا کہ خاصے طویل نوعیت کے وعظ ہوا کرتے تھے۔ جس میں قرآن پاک کی مختلف آیاتِ مبارکہ پڑھنے کے بعد ان کی تفسیر کی جاتی تھی۔ اب کسی نے یہ کہہ دیا کہ وعظ کرنا تو کوئی مشکل بات نہیں کیونکہ آیات تو پہلے ہی منتخب ہوتی ہیں۔ ان کا انتخاب کر لیا جاتا ہے۔ لو مولانا روم اگر اسی اعلیٰ و ارفع نوعیت کی تفسیر کر رہے ہیں تو اس میں کوئی کمال کی بات نہیں۔ تو مولانا نے فرمایا کہ ٹھیک ہے۔ اگر آپ ایسا سوچتے ہیں تو آپ مجھے کوئی سورت بتا دیں جو آپ کہیں گے میں اس پر وعظ کروں گا۔ پھر مولانا نے جب وعظ کیا۔ تو وہ ایسا وعظ تھا جس کا جواب کسی کے پاس ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ اور تھا بھی نہیں۔ والضحیٰ کا حوالہ دیا۔ اس فقیہہ نے جس نے اعتراض اٹھایا تھا۔ مولانا روم نے شبلی کی روایت کے مطابق اسکی کچھ ایسی وضاحت کی۔ والضحیٰ کے صرف "واو" کی وضاحت کرتے کرتے شام ہو گئی۔ اور ان کا وعظ ختم نہ ہوا۔ اس فقہیہ کو بھی اپنے کہے پر شرمندگی ہوئی۔ لیکن مولانا روم نے اس کے بعد وعظ نہیں کیا کیونکہ وہ اپنی شہرت نہیں چاہتے تھے۔ انھیں تو اس رب کی تلاش تھی کہ جو نہ کسی

کو نظر آتا ہے۔ اور نہ غرور کو پسند کرتا ہے۔ لیکن وہ کہتے ہیں کہ میں اس شہرت سے تنگ تو ہوں۔ لیکن جتنی یہ شہرت ہوتی چلی جارہی ہے۔ میں خود کو بلا میں مصیبت میں محسوس کرتا ہوں۔ لیکن میرے پاس اسکا کوئی حل نہیں۔ کیونکہ جس حد تک انسان تصوف کی، طریقت کے، مراحل طے کرتا چلا جاتا ہے۔ اس کے عقیدت مند بھی اتنے زیادہ ہوتے چلے جاتے ہیں اور اسکی خواہش اس قدر ہوتی ہے کہ وہ دنیا سے آزاد ہو جائے۔ دنیاداری سے دور ہو جائے۔ اور اپنے رب کی یاد میں محو ہو جاتے۔ اس کو تلاش کرپاتے۔ لیکن دنیاوالے ہوتے ہیں کہ اسے اس رستے سے ہٹاتے ہیں۔ حالانکہ وہ اپنی ہی عقیدت کا اظہار کر رہے ہوتے ہیں۔ لیکن کیونکہ اس شخص کا بنیادی نکتہ نظر ہی بدل چکا ہوتا ہے۔ لہٰذا وہ اس عقیدت کو بھی اپنے لئے مصیبت کے مترادف تصور کرتا ہے۔ اور ہم دیکھتے ہیں کہ اس حصے میں جب وہ یہ کہتے ہیں کہ جس قدر میری شہرت ہو رہی ہے میں بلا میں مبتلا محسوس کرتا ہوں خود کو۔ اس کا دراصل مطلب ہی یہ ہے کیونکہ جس قدر انسان کی شہرت ہوتی چلی جاتی ہے۔ اسے پھر دنیامافیہا سے آزاد ہونے میں مشکل ہو جاتی ہے۔ بہر حال بنیادی مطمع نظر یہاں پر مولانا روم کا یہی ہے یا شبلی نعمانی کا ان واقعات کو سامنے لانے کا یہی ہے کہ جب کوئی انسان مراحل درویشی یا مراحل تصوف کرنے لگ جاتا ہے۔ تو پھر صبر واستقلال درگزر اور استقامت اس میں آتی چلی جاتی ہے اور پھر وہ صرف یہی چاہتا ہے کہ نمبر ایک وہ حقوق العباد پورے کرے۔ وہ رب تعالیٰ کی مخلوق پر رحم کرے۔ ان کے ساتھ عنایت سے پیش آئے۔ ان کے ساتھ مہربانی کرے کہ وہ جانتا ہے کہ جب تک وہ اللہ تبارک وتعالیٰ کے بندوں کو خوش نہیں کرے گا۔ تب تک خشیت الٰہی ممکن نہیں اور اس کا دراصل سفر خشیت الٰہی کے بعد، رب تعالیٰ کے عرفان کی طرف ہوتا ہے۔ لہٰذا جب تک وہ اپنے محبوب کو راضی ہی نہیں کرپائے گا۔ تب تک اس کا حصول، اس کا وصل کس طرح ممکن ہوسکے گے۔ سو اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ مولانا روم ایک صابر وشاکر اور معاف کر دینے والی شخصیت کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اور ایک ایسی شخصیت کے روپ میں سامنے آتے ہیں جو دوسروں کو خوش دیکھنا چاہتے ہیں۔ جو کسی قسم کی تفریق پر یقین نہیں رکھتیں۔ جو یہ جانتی ہے کہ رضائے الٰہیٰ صرف مخلوق الٰہی کو ہی خوش کر کے ہی ہوسکتی ہے اس کے بعد اگلے حصے میں شبلی نعمانی ہمیں کیا بتاتے ہیں آیئے دیکھتے ہیں:

ایک دفعہ شیخ صدر الدین قونوی کی ملاقات کو گئے۔ شیخ نے بہت تعظیم وتکریم سے لیا اور اپنے سجادے پر بٹھایا۔ آپ ان کے سامنے دوزانو ہو کر مراقبے میں بیٹھے۔ خاصرین میں سے ایک درویش نے جس کا نام حاجی کاشی تھا' مولانا سے پوچھا کہ؛ ''فقر کس کو کہتے ہیں؟ مولانا نے کچھ جواب نہ دیا۔ تین دفعہ اس نے یہی سوال کیا۔ مولانا پھر بھی چپ رہے۔ جب اٹھ کر چلے آئے تو شیخ نے کاشی کی طرف مخاطب ہو کر کہا کہ بے ادب! یہ کیا سوال کا موقع تھا؟

چپ رہنے سے مولانا کا مقصد یہ تھا کہ الفقیر اذا عرف اللہ کل لسانہ یعنی فقر جب خدا کو انسان پہچان لیتا ہے تو ان کی زبان بند ہو جاتی ہے۔ یہ مناقب العارفین کی روایت ہے۔ ممکن ہے کہ شیخ کا قیاس صحیح ہو لیکن بظاہر مولانا کے سکوت کی وجہ یہ تھی وہ شیوخ' محدثین اور صوفیہ کے سامنے جواب میں تقدیم نہیں کرتے تھے۔ شیخ صدر الدین کا وہ اس قدر لحاظ کرتے تھے کہ ان کے ہوتے کبھی نماز نہیں پڑھاتے تھے۔

ایک دفعہ مدرسہ اتابکیہ میں مجمع تھا۔ شمس الدین مارونی مسندِ درس پر درس دے رہے تھے۔ قاضی سراج الدین اور شیخ صدر الدین دائیں بائیں تشریف رکھتے تھے۔ تمام امرا' مشائخ اور علما ترتیب سے بیٹھے ہوئے تھے۔ دفعتاً مولانا کسی طرف سے آنکلے اور سلام علیک کر کے فرش کے کنارے' جہاں نقیب کھرا ہوتا ہے' بیٹھ گئے۔ یہ دیکھ کر معین الدین پروانہ اور مجد الدین اتابک اور دیگر امراء اپنی جگہ سے اٹھ اٹھ کر مولانا کے پاس آبیٹھے۔ قاضی سراج الدین بھی اٹھ کر آئے اور مولانا کے ہاتھ چوم کر بڑی خوشامد سے مسند کے قریب لے جا کر بٹھایا۔ شمس الدین مارونی نے بہت عذر خواہی کی اور کہا کہ ہم سب آپ کے غلام ہیں۔

سراج الدین قونوی بڑے رتبے کے فاضل تھے لیکن مولانا سے ملال رکھتے تھے۔ کسی نے ان سے کہا کہ مولانا کہتے ہیں کہ میں تہتروں مذہبوں سے متفق ہوں۔ انہوں نے ایک مستعد شاگرد کو بھیجا کہ مولانا سے پوچھنا کہ واقعی آپ کا یہ قول ہے؟ اور اگر وہ اقرار کریں تو ان کی خوب خبر لینا۔ اس نے بھرے مجمع میں مولانا سے سوال کیا۔ آپ نے کہا: "ہاں! یہ میرا قول ہے" اس نے مغلظ گالیاں دینی شروع کیں۔ مولانا نے ہنس کر فرمایا کہ جو آپ فرماتے ہیں' میں اس سے بھی متفق ہوں۔ وہ شرمندہ ہو کر چلا گیا۔

معاش کا یہ طریقہ تھا کہ اوقاف کی مد سے پندرہ دینار ماہوار' روزینہ مقرر تھا۔ چونکہ مولانا صفت خودی کو نہایت ناپسند کرتے تھے' اس لیے اس کے معاوضے میں فتوے لکھا کرتے تھے۔ مریدوں پر تاکید تھی کہ اگر کوئی فتوے لائے تو گو میں کسی حالت میں ہوں' ضرور خبر کرو' تاکہ یہ آمدنی مجھ پر حلال ہو۔ چنانچہ معمول تھا کہ عین وجد اور مستی کی حالت میں مرید قلم اور دوات ہاتھ میں لیے رہتے تھے۔ اس حالت میں کوئی فتویٰ آجاتا تو لوگ مولانا سے عرض کرتے اور مولانا اسی وقت جواب لکھ دیتے۔

ایک دفعہ اسی حالت میں ایک فتویٰ لکھا۔ شمس الدین مارونی نے اس فتویٰ کی تغلیط کی۔ مولانا نے سنا تو کہلا بھیجا کہ فلاں کتاب کے فلاں صفحے میں یہ مسلہ موجود ہے چنانچہ لوگوں نے تحقیق کی تو جو مولانا نے کہا تھا وہی نکلا۔

ایک دفعہ کسی نے کہا کہ شیخ صدرالدین کو ہزاروں روپے کا وظیفہ ملتا ہے اور آپ کو کل پندرہ دینار ماہوار ملتے ہیں؟ مولانا نے کہا: شیخ کے مصارف بھی بہت ہیں اور حق یہ ہے کہ یہ پندرہ دینار بھی انہی کو ملنے چاہئیں۔

حل لغت:

الفاظ: معنی

مراقبہ: گہری سوچ میں ڈوبنا

سکوت: خاموشی

مسند دار: تعلیم دینے کی نشست

مغلظ: غلیظ

تغلیط: غلطی نکالنا

مصارف: مصرف کی جمع یعنی ضروریات

تقدیم: پہل کرنا

نقیب: منادی کرنے والا' خبر دینے والا' دربان

عذرخواہی؛ معذرت چاہنا

روزینہ: اجرت' تنخواہ

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ مولانا روم کی شخصیت میں عاجزی وانکساری بہت تھی وہ کس طرح سے اپنے جیسے دوسرے لوگوں کا' علمائے دین کا یا مشائخ کا احترام کرتے تھے۔ ان کو اس بات کا احساس نہیں تھا کہ وہ تصوف کی راہ میں تھے لہذا وہ کوئی بڑے آدمی تھے بلکہ وہ احترام جانتے تھے دراصل بات یہ ہے کہ کوئی بھی صوفی یا درویش اس وقت تک اکملیت کو نہیں پا سکتا جب تک اسے احترام نہیں آتا جب تک اسے جھکنا نہیں آتا' اطاعت نہیں آتی اور یہی اطاعت ہے جو اسے بلند تر کر دیتی ہے۔ یہی جھکنا ہے جو اسے رفیع تر کر دیتا ہے۔ شبلی بتاتے ہیں کہ وہ اپنے جیسے یا اپنے

سے بڑے صوفیاء کرام اور مشائخ دین کے سامنے نہایت عاجزی سے پیش آتے تھے۔ جیسے شیخ صدر الدین سے ملاقات کے لیے جاتے ہیں تو وہ انتہائی عاجزی کے ساتھ ان کے سامنے بیٹھتے ہیں تو دنیادار لوگ اس بات سے لطف اندوز ہوتے ہیں یا تنگ کرتے ہیں یا مختلف انداز میں بے عزتی کرتے ہیں جس سے کسی کی شخصیت کو نقصان پہنچایا جا سکتا ہے۔ ان میں سے ایک سوال کرتا ہے کہ یہ کیا ہے لیکن مولانا کی شخصیت کا یہ خاصا تھا کہ وہ اپنے سے بڑوں کے سامنے کبھی پہل نہیں کرتے تھے وہ اپنی علمیت کا رعب نہیں جھاڑنا چاہتے تھے لہذا یہ سوال تین دفعہ دہرایا جاتا ہے کہ فقر کیا ہے لیکن مولانا جواب نہیں دیتے۔ اور وہ جب وہاں سے چلے جاتے ہیں تو شیخ صدر الدین بذات خود اس شخص سے خطاب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ تم نے یہ سوال کیوں کیا تم جانتے نہیں ہو کہ وہ ایک ایسے درویش کامل ہیں کہ جس پر جب رب تعالیٰ کے راز کھل جاتے ہیں تو اس کی زبان بند ہو جاتی ہے تو وہ ایسے سوالات کا جواب نہیں دیتا۔ لیکن شبلی یہاں ایک دلیل لے کر آتے ہیں اور یہی ایک سوانح نگار کا کمال ہوتا ہے کہ وہ مختلف واقعات سے مختلف حقائق سے کچھ نتائج بھی اخذ کرتے ہیں۔ شبلی کہتے ہیں کہ بہر حال یہ بات درست ہے کہ شیخ صدر الدین نے یہ بیان دیا لیکن بات یہ ہے کہ اس خامشی کا سبب یہ نہیں تھا کہ وہ درویش کامل ہو گے تھے اور وہ ان باتوں سے پردہ نہیں اٹھانا چاہتے تھے۔ اصل میں بات یہ ہے کہ وہ اپنے سے بڑوں کے سامنے بولتے نہیں تھے وہ حفظ مراتب کا خیال رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ شبلی نے ہمیں بتایا کہ وہ انہوں نے صدر الدین کی موجودگی میں کبھی نماز بھی نہیں پڑھائی تھی۔ اور اس واقعہ کے بعد جو واقعہ ہمارے سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ ایک مرتبہ مختلف مشائخ اور علما بیٹھے تھے۔ شمس الدین مارونی درس و تدریس میں مصروف تھے اب مولانا روم وہاں آنکلے اور اس جگہ کے بالکل آغاز میں بیٹھ گئے جہاں دربان بیٹھے ہیں حالانکہ مولانا روم کو اپنے مرتبے کا احساس تھا لیکن وہ یہ جانتے تھے کہ مراتب تو دنیاداری کی باتیں ہیں۔ جب بڑے علما دین بیٹھے ہوں تو ان کی قرابت داری اختیار کرنا کوئی ضروری نہیں کیونکہ مراتب کا تعین کرنے کا اختیار رب تعالیٰ کا ہے لہذا وہ یہ نہیں دیکھتے کہ مسند اولیٰ پر کون ہے اور فرش پر کون ہے۔ لہذا وہ نقیب اور دربان کی جگہ پر بیٹھ جاتے ہیں دوسرے لوگ ان کے پاس آکر بیٹھ گئے اور جب مصاحبین ان کو آگے لے گئے اور شمس الدین نیا اور دیگر علمانے ان سے معذرت کی تو انہوں نے کہا کہ اس میں کوئی ایسی بات نہیں ہے۔ بات سادہ سی یہ ہے کہ جب باقی لوگ بیٹھے ہیں ایک معاملہ شروع ہو چکا ہ تو اس میں آگے بیٹھ جانے میں یا پیچھے بیٹھ جانے سے کوئی فرق نہیں پڑتا تو انہوں نے معذرت پر بھی علما کی تسکین کی اور کہا کہ اس میں برا منانے کی کوئی ایسی بات نہیں۔

سراج الدین جو قدرے ان سے حسرت کرتے تھے یا ن پہ نکتہ چینی کرتے تھے انھوں نے کہا کہ سننے میں آیا ہے کہ مولانا روم تہتروں مذہبوں پر یقین رکھتے ہیں۔ اسلام میں پائے جانے والے فرقہجات کے متعلق ہم اور آپ جانتے ہیں اور مختلف روایات کے مطابق اسلام کے تہتر فرقے ہیں لیکن اگر ہم اس بات کو محاروۃ بھی لے لیں کہ مختلف فرقے ہیں یا مختلف طبقات ہیں ہر شخص کسی ایک فرقے کی تقلید کرتا ہے۔ ظاہر ہے کوئی ایسا شخص تو نہیں ہونا چاہئیں جو سب کی تقلید کرتا ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ سب کی تقلید کرنے والے مولانا رومی ہیں وہ اس طرح سے کہ تمام کے تمام فرقے فروغی نوعیت کے اختلاف کے باعث ہیں بنیادی طور پر اسلام ایک دین ہے طریق کار مختلف ہو سکتے ہیں لیکن منزل ایک ہی ہے لہذا وہ لوگ جن پر حقیقت آشکار ہو جاتی ہے جو راز حقیقت کو پالیتے ہیں وہ اس مسائل میں خود کو الجھا کر وقت ضائع نہیں کرتے اور اپنی منزل سے بھٹکنا گوارا نہیں کرتے۔

لہذا سراج الدین نے جب اپنے ایک شاگرد کو بھیجا اور مولانا روم سے پوچھے کہ کیا واقعی ہی وہ سارے فرقوں پر یقین رکھتے ہیں تو جب وہ گئے تو سراج الدین کے کہنے کے عین مطابق اگر وہ اس بات کا اقرار کر لیں تو وہ ان کی خوب خبر لے یعنی ان پر طعن و تشنع کی جائے اب اس شاگرد نے ایسا ہی کیا مولانا سے پوچھا مولانا نے اقرار کیا تو اس نے اپنے انداز میں ان کی خبر گیری کی اور مولانا نے مسکرا کر کہا کہ جو کچھ آپ فرماتے ہیں میں

اس سے بھی اتفاق کرتا ہوں دراصل بہتر یا تہتر فرقوں کی بات نہیں بات یہ ہے کہ یہ فروعی سے معاملات ہیں ان میں پڑنا ضروری نہیں لہٰذا مولانا ان باتوں پر یقین ہی نہیں رکھتے اس میں سب کی پیروی کرنے یا نہ کرنے کا جواز نہیں ہے ظاہر ہے یہ سن کر مولانا کو شرمندگی ہوئی۔ اس سے آگے شبلی مولانا کے واقعات پر روشنی ڈالتے ہوئے کیا کہتے ہیں یہ اقتباس دیکھئے:

مولانا کے زمانے میں کیقاد المتوفی ۶۳۴ھ غیاث الدین کخیسرو بن کیقاد المتوفی ۶۵۶ھ رکن الدین قلیج ارسلام یکے بعد دیگرے قونیہ کے تحت سلطنت پر بیٹھے۔ یہ سلاطین مولانا کے والد اور خود مولانا کی خدمت میں خاص ادارت رکھتے تھے۔ اکثر حاضر خدمت ہوتے۔ کبھی کبھی شاہی محفل میں سماع کی مجلس منعقد کرتے اور مولانا کو تکلیف دیتے۔ رکن الدین کے دربار میں سیاہ وسفید کا مالک معین الدین پروانہ تھا جو دربار میں حجابت کے عہدے پر مامور تھا۔

اس کو مولانا سے خاص عقیدت تھی اور اکثر نیاز مند خاصر ہوتا لیکن مولانا کو بالطبع امرا و سلاطین سے نفرت تھی' صرف حسن خلق کی وجہ سے ان سے مل لیتے تھے ورنہ ان کی صحبتوں سے کوسوں بھاگتے۔ ایک دفعہ ایک امیر نے معذرت کی کہ اشغال سے فرصت نہیں ہوتی اس لیے کم حاضر ہوتا ہوں معاف فرمائیے گا۔ فرمایا کہ معذرت کی ضرورت نہیں' میں آنے کی بہ نسبت نہ آنے سے زیادہ ممنون ہوتا ہوں۔

درباریوں نے آگے بڑھ کر شیخ کو خبر دی' لیکن وہ خبر نہ ہوئے، حسن میمندی جو وزیر تھا اس نے کہا کہ حضرت! قرآن میں واطیعو اللہ واطیعو الرسو ل واولی الامر منکم آیا ہے اور سلطان تو اولوالامر ہونے کے ساتھ عادل اور نیک سیرت بھی ہے۔ شیخ نے فرمایا کہ مجھ کو ابھ واطیعو اللہ سے فرصت نہیں کہ واطیعو الرسول میں مشغول ہوں' اولوالامر کا کیا ذکر ہے۔ معین الدین اور تمام امراء یہ حکایت سن کر رونے لگے اور اٹھ کر چلے آئے۔

مولانا پر اکثر استغراق و وجد اور محویت کی حالت طاری رہتی تھی۔ یکبارگی اٹھ کھڑے ہوتے اور رقص کرنے لگے' کبھی کبھی چپکے کسی طرف نکل جاتے اور ہفتوں غائب رہتے۔ لوگ ہر طرف ڈھونڈتے پھرتے' آخر کسی ویرانے میں پتا لگتا۔ مرید ان خاص وہاں سے جا کر لاتے۔ سماع کی مجلسوں میں کئی کئی دن گزر جاتے کہ ہوش میں نہ آتے۔ راہ میں چلے جارہے ہیں جکسی طرف سے کوئی آواز کانوں میں آگئی وہیں کھڑے ہو گئے اور مستانہ رقص کرنے لگے۔

معین الدین پروانہ نے ایک فاضل کو قونیہ کا قاضی کرنا چاہا' انہوں نے تین شرطیں پیش کیں۔ رباب (باجے کا نام ہے) سرے سے اٹھا دیا جائے' عدالت کے تمام پرانے چپڑاسی نکال دیے جائیں اور جو نئے مقرر ہوں ان کو حکم دیا جائے کہ کسی سے کچھ لینے نہ پائیں۔ معین الدین نے شرطیں منظور کیں۔ لیکن پہلی شرط اس وجہ سے قبول نہ کی کہ خود مولانا رباب سنتے تھے۔ فاضل مذکور بھی ہٹ کے پورے تھے' قضا قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ مولانا نے سنا تو فرمایا کہ رباب کی ادنی کرامت یہ ہے کہ فاضل صاحب کو قضا کی بلا میں پڑنے سے بچا لیا۔

حل لغت

الفاظ: معنی

بالطبع: مزاجاً

اولوامر: واجب اطاعت' اہل حکومت

واطیعو اللہ واطیعو الرسول واولی الامر منکم: اور اطاعت کرو اللہ اور اس کے رسول کی اور ان کی جو تم میں امر والے ہیں

یکبارگی: اچانک

ہٹ: ضد.

ادنیٰ: معمولی

ارادت: عقیدت

مولانا تصوف کے میدان کے بندے تھے وہ دنیا کے معاملات میں خود کو الجھانا نہیں چاہتے تھے لہذا وہ مجالس میں اور خاص طور پر امراء کی مجالس میں نہیں جاتے تھے صرف وہی نہیں ان کے بعد کے بھی بہت سے صوفیا بھی دنیاوی مجالس کو پسند نہیں کرتی تھے۔ کوئی بھی وہ آدمی جو رب تعالیٰ کی تلاش چاہتا ہے جو دراصل عرفان الہیٰ چاہتا ہے وہ اس قسم کے معاملات میں یا دنیاوی شان و شوکت کے معاملات سے دور بھاگتے ہیں اور ظاہر ہے امرا وقت ان کو اپنے دربار میں بلاتا ہے اور مختلف قسم کے تقاضے کرتا ہے لہذا یہ لوگ ان تقاضوں میں الجھنے کیبجائے رب تعالیٰ کی یاد کو اہم سمجھتے ہیں اب یہاں پر وہ اپنی بات ثابت کرنے کے لیے شبلی نے اس واقعے کی طرف نشاندہی کی کہ معین الدین پروانہ ایک دفعہ ان سے ملنے گے تو وہ چپ گئے اور نہ ملے لیکن جب وہ ملنے گے تو انھوں نے واعظ کیا' انھوں نے کلام فرمایا تو انھوں نے معین الدین پروانہ کے اس سوال کا جواب دے دیا کہ محمود غزنوی ایک مرتبہ ابو خرقانہ سے ملنے گے۔ اب خرقانہ نے ان سے ملنے سے انکار کر دیا تو جو جواب خرقانی نے دیا اس کا حوالہ مولانا روم نے یہاں پر دیا کہ ابھی تو اللہ تعالیٰ کی اطاعت کے مرحلے کو پورا نہیں کر پایا اور پھر بعد میں مجھے رسول اللہ کی اطاعت کرنی ہے تو اولوامر تو ابھی دور کی بات ہے یعنی مسلہ یہ ہے کہ ابھی تو اطاعت کا پہلا مرحلہ ہی پورا نہیں ہو پایا اور اس ترتیب میں اولوامر تو تیسرے نمبر میں آتا ہے' پہلے ایک کی اطاعت تو پوری ہو جائے بعد میں دوسروں کی باری آئے گی۔

پھر اسی سلسلے میں ان کی محویت اور استغراق کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ معین الدین پروانہ ایک فاضل کو قاضی کے عہدے پر فائز کروانا چاہتے تھے اور انھوں نے جو شرائط رکھیں ان میں سے ایک شرط معین الدین پروانہ نے نہ مانی یعنی رباب کا استعمال۔ اب فاضل جانتے تھے کہ رباب مولانا کی پسند ہے لہذا ان کی باعث اسے قائم رکھا جارہا ہے لہذا انھوں نے ضد میں آکر قضا قبول کرنے سے انکار کر دیا تو اس پر مولانا نے کہا کہ رباب کے حوالے سے تو بات درست ہوئی کہ فاضل قضا کی کرسی پر تو نہ بیٹھے ان کی اس بات کو آپ تفنن طبع میں بھی لے سکتے ہیں۔

مجموعی طور پر ہم نے آپ کے سامنے ایک خاکہ سا پیش کرنے کی کوشش کی اس سبق میں بہت سے واقعات ہیں لیکن ہم نے چند ایک واقعات کو آپ کے سامنے پیش کیا اس سے ہم مولانا روم کی جو تصویر بناتے ہیں وہ یہ ہے کہ ایک ایسا عالم' ایک ایسا صوفی منش انسان جو تصوف میں قدم رکھنے سے پہلے عام لوگوں کی طرح مناظرہ و مجادلہ میں شرکت تو فرماتے تھے لیکن ان کا انداز بحث و تلمیحص جیسا نہیں تھا ایک دفعہ جدوہ تصوف کی راہ پر چل نکلے تو پھر سرشاری اور استغراق ان کا اصل شعار حیات بن گیا اور پھر صبر' شکر اور درگذری اس کی زندگی کے وہ عناصر بن گئے کہ جن کے بغیر وہ اپنی زندگی کو نامکمل تصور کرتے تھے کیونکہ وہ ان کے بغیر وہ رب تعالیٰ کا عرفان اور وصل حاصل نہیں کر سکتے تھے۔ یہ اس سبق کا خلاصہ ہے جو ہم ان مختلف واقعات کو پڑھ کر حاصل کرتے ہیں کیونکہ ہم اس ایک لیکچر میں اس کی پوری کی پوری معنویت سمیٹ نہیں سکتے تھے لہذا اس کا ایک تعارفی سا مطالعہ آپ کے سامنے پیش کیا۔ اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے مولانا شبلی نعمانی کی سیرت نگاری کی خصوصیات کے حوالے سے۔ ہم کوشش کریں گے کہ اس لیکچر میں بھی اس کے حوالے سے مختصر سی بات کر کے اس لیکچر کی تشنگی کو ختم کر سکیں۔ یہاں مقصد یہی تھا کہ آپ جان سکیں کہ سیرت نگاری کا ایک انداز یہ بھی ہے۔

[Back to Conversion Tool]

[Back to Home Page]

سبق نمبر۔۲۶ شبلی نعمانی کی سوانح نگاری کی خصوصیات

آج کا یہ لیکچر سوانح عمری کا تیسرا لیکچر ہے گذشتہ لیکچرز میں ہم سوانح عمری کے فن پر بات کی اور شبلی نعمانی کی سوانح نگاری کا متنی مطالعہ کیا جس میں ہم نے مولانا روم کی سیرت و شخصیت کو جانا اور شبلی نعمانی کی سوانح نگاری کی خصوصیات کا جائزہ لیا اس لیکچر میں مولانا روم کے اخلاق و عادات پر مختصر سی بات کریں گے تاکہ وہ تشنگی جو پچھلے لیکچر میں وقت کی قلت کے باعث رہ گئی تھی اسکو ختم کیا جاسکے۔ جب ہم نے شبلی نعمانی کی سوانح مولانا روم کا مطالعہ کیا اور اس اقتباس کا خصوصی طور پر مطالعہ کیا جو آپ کے نصاب کا حصہ تھا تو ہم نے یہ دیکھا کہ مختلف واقعات ہمارے سامنے آئے۔ شبلی نے خود اس بات کا اعتراف کیا کہ یہ واقعات بلاترتیب ہیں یعنی کسی ترتیب کے بغیر ہیں۔ مختلف نوعیت کے واقعات ایک کے بعد دوسرا ہمارے سامنے آتے ہیں۔ واقعات بلاترتیب ہونے کے باعث ہم ایک تصویر ضرور اخذ کر لیتے ہیں۔ بسا اوقات سوانح نگار ہمارے سامنے تصویر کے مختلف عکس رکھ دیتا ہے جس کو پڑھنے والا اپنی عقل فہم اور سمجھ بوجھ کے مطابق اخذ کرتا ہے جیسا کہ ہم مولانا شبلی کے مجموعی اخلاق و عادات کی بات کریں تو اس متن کی روشنی میں جو کہ آپ کے نصاب میں شامل ہے اس کے حوالے سے ہم مولانا روم کے متعلق کہیں گے کہ مولانا روم ایسے درویش منش انسان تھے جو شریعت اور طریقت دونوں پر چل رہے تھے۔ وہ ان مجذوب لوگوں میں سے نہیں تھے جنہیں شریعت کی پروا نہیں ہوتی یا وہ شریعت سے بالکل بے گانہ ہو جاتے ہیں بلکہ وہ ان لوگوں میں سے تھے جو تصوف کے عالم میں عرفان الٰی کے منصب پر فائز ہونے کے بعد اگر رب تعالیٰ کا وصل چاہتے ہیں تو دس دس بیس بیس روزے مسلسل رکھتے تھے۔ رب تعالیٰ کے بتائے ہوئے طریقے کے مطابق اپنی ذات کو سوخت کرنا اپنی انانیت کو ختم کرنا۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ وہ استغراق کی حالت میں نماز پڑھتے تھے اور جب نماز کا وقت آتا تھا تو ان کے چہرے کا رنگ بدل جاتا تھا پھر وہ دو دو رکعت عشاء سے شروع کرتے تھے تو فجر کا وقت آجاتا تھا تو اس کا مطلب یہی ہے کہ وہ اپنی ذات کو اپنی نفسانی خواہشات کو بالکل ختم کرنا چاہتے تھے لیکن اس طریقے سے جو رب تعالیٰ نے بتایا ہے۔

پھر اس کے بعد جب چھوٹے چھوٹے مختلف نوعیت کے معاشرتی واقعات آئے تو آپ نے دیکھا کہ ہر جگہ درگذر' ہر جگہ معاف کر دینا' ہر جگہ صبر و استقلال اور ہر ظلم اپنی ذات پر سہہ لینا اور دوسروں کے لیے آسانیوں کی کوشش کرنا تو پھر انسانوں کی کیا جانوروں کی بھی آسانی دیکھنا اور کوشش کرنا کہ کوئی مشکل ان کو پیش نہ آئے' ان کو تنگ نہ کیا جائے بلکہ اپنی ذات پر سب کچھ سہہ لیا جائے۔ یہ وہ محاسن ہیں یا یہ وہ اوصاف ہیں جو تصوف کے خاصا ہوتے ہیں اور اگر ہم ان چند واقعات کو ہی سامنے رکھ لیں تو ہمارے سامنے مولانا روم کی مکمل شخصیت آجائے گی۔ یہاں یہ ضروری نہیں کہ ہم یہ بات کریں کہ ان کی تصانیف کیا تھیں اور ان میں ان کے افکار کیا تھے وہ کہاں پیدا ہوئے انھوں نے تعلیم کے مختلف مراحل کس طرح سے طے کیے پھر عالم دین سے صوفی درویش کا سفر کیسا تھا اور "مثنوی مولانا روم" کی تفہیم کریں یقیناً ہم مختصر سے وقت میں سب نہیں جان سکتے۔ لیکن یہ وہ بنیادی تعارف ہے جو آپ کے لیے رستہ ہموار کر دیتا ہے کہ اگر آپ شبلی کی لکھی ہوئی سوانح پڑھیں یا آپ مولانا کے حوالے سے کوئی اور تحریر پڑھیں تو آپ کو پتہ ہو گا کہ مثنوی مولانا روم جو کہ مولانا روم کی ایک ناقابل فراموش تخلیق ہے وہ کہنے والا دراصل کس شخصیت کا حامل ہے تو اس مختصر سے اقتباس میں ہمیں کم از کم یہ آگاہی ضرور ملتی ہے کہ درویشی پر چلنے والے کیسے ہوتے ہیں اور تصوف کی راہ اختیار کرنے کے بعد مولانا روم اپنا سلسلہ زندگی کس طرح آگے بڑھاتے ہیں؟ کس طرح دنیا میں رہتے ہوئے وہ دنیا سے دور ہو گے ۔کس طرح رہبانیت سے بچتے ہوئے وہ تارک الدنیا ہوئے۔ رہبانیت وہ طریقہ کار ہے کہ جس کے مطابق خاص طور پر غیر مسلم یہ تصور کرتے ہیں کہ اگر آپ نروان چاہتے ہیں اگر آپ حقیقت تک رسائی چاہتے ہیں' اگر عرفان الٰہی مقصود ہے تو اس کے لیے دنیا کو ترک کرنا پڑے گا۔ لیکن یہ دین اسلام ہے جو ہمیں یہ بتاتا ہے کہ ترک الذات کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ ہم دنیا کو ترک کر دیں چونکہ اسلام دنیا اور دین کو اکٹھا

اور ساتھ لے کر چلتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا شبلی نعمانی نے ایک جگہ لکھا کہ وہ بقول شخصے عموماً ہلیلہ رکھتے تھے اور اس کی وجہ یہ بتائی کہ وہ ترک الذات کے باعث اپنی منہ کی شیرینی کو بھی برقرار نہیں رکھنا چاہتے تھے۔ لیکن شبلی نے اس بات کی وضاحت کی کہ مولانا روم کے مجموعی حالات وواقعات اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ وہ ترک الذات کے قائل تو تھے وہ فنافی اللہ کے لیے اپنی ذات کو سوخت کر سکتے تھے لیکن اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں تھا کہ وہ کسی طور بھی رہبانیت کی طرف چلے جائیں۔ بہر حال مجموعی طور پر مولانا روم کی شخصیت ہمارے سامنے آجاتی ہے۔
شبلی کی سوانح نگاری کی خصوصیات کو دیکھنے سے پہلے ہم شبلی کے حالات زندگی کا مختصر سا جائزہ لیتے ہیں:

مولانا شبلی نعمانی

سوانحی خاکہ:

مولانا شبلی نعمانی ۸ مئی ۱۸۵۷ء کو اعظم گڑھ کے ایک گاؤں میں بندوالی میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام حبیب اللہ تھا جو کہ الہ آباد ہائی کورٹ میں وکالت کرتے تھے۔ بچپن نہایت ناز و نعم میں گزرا۔ فطرتاً ذہین تھے۔ ابتدائی تعلیم گھر میں ہی ہوئی اور اس مقصد کے لیے راج پور کے بزرگ حکیم عبداللہ کی خدمات حاصل کی گئیں، پھر مولانا شکر اللہ اعظم اللہ اعظم گڑھی اور ناظم اعلیٰ مدرسہ عربیہ ' فیض اللہ سے اعظم گڑھ میں عربی کی کتب پڑھیں۔ مولانا محمد چڑیا کوٹی سے فلسفہ ' ادب ' منطق ' اور ریاضی کی تعلیم پائی اور درس حدیث وفقہ کی تحصیل مولوی عبدالحق خیر آبادی سے کی۔

والد کی خواہش پر وکالت کا امتحان پاس کرنے کے بعد مزید تعلیم کے لیے رام پور چلے گئے جہاں مولوی ارشاد حسین رام پوری ' مولانا فیض الحسن سہارن پوری اور مولانا احمد علی سہارن پوری سے بالترتیب فقہ ' عربی زبان وادب اور علم حدیث کی مزید تعلیم پائی۔

وکالت کا امتحان پاس ضرور کیا تھا مگر طبیعت ادھر نہیں آئی اور والد کے ساتھ تجارت میں ہاتھ بٹانے لگے۔ چونکہ طبیعت حصول علم کی طرف مائل تھی اس لیے یہ سلسلہ بھی زیادہ دیر جاری نہ رہا چنانچہ وہ علی گڑھ کالج سے وابستہ ہو گئے ' جہاں مغربی علوم سے آگہی حاصل ہو ' یہاں ان کو پروفیسر آرنلڈ کا ساتھ میسر آیا ' ان سے ہی فرانسیسی زبان سیکھی۔ پھر یہ مراسم اس حد تک بڑھے کہ پروفیسر موصوف جب انگلستان گئے تو مولانا رپورٹ سعید تک ان کے ہمراہ تھے۔

قسطنطنیہ میں تین ماہ قیام کیا اور علمی وادبی مراکز کا نہایت قریب سے مشاہدہ کیا۔ ترکی سے بیت المقدس اور وہاں سے ہوتے ہوئے قاہرہ گئے اور جامعہ ازہر میں قیام کیا۔ ترقی میں قیام کے دوران حکومت ترکی نے انہیں تمغہ مجیدیہ سے نوازا اور مراجعت کے وقت حکومت برطانیہ نے شمس العماء کے خطاب سے سرفراز کیا۔

سرسید کی وفات کے بعد علی گڑھ کالج چھوڑ کر اعظم گڑھ چلے گئے وہاں چند خانگی مسائل کے باعث زیادہ نہ ٹھہر سکے اور پھر علی گڑھ آگئے۔ مولوی سید علی بلگرامی کے کہنے پر ریاست حیدر آباد میں نظامت علوم وفنون کا عہدہ سنبھالا۔ ۱۹۰۵ء میں یہاں سے سبکدوش ہو کر ندوۃ العلماء لکھنو کے معتمد مقرر ہوئے۔ کچھ عرصہ بعد اعظم گڑھ واپس آگئے۔ جہاں اعلیٰ درجے کے تعلیمی وتحقیقی ادارہ "دار المصنفین" کی بنیاد رکھی اور اس مقصد کے لیے اپنی تمام جائیداد وقف کر دی۔ علامہ نے ۱۹۱۴ء میں وفات پائی۔

شبلی کا اسلوب:

مولانا شبلی نعمانی کی زندگی تحصیل علم کے ذوق سے بھرپور گزری۔ ان کی شخصیت کی کئی جہات ہیں۔ وہ بیک وقت انشاپرداز ' سوانح نگار ' مورخ ' نقاد ' صحافی ' سیرت نگار ' محقق ' مکتوب نگار ' شاعر ' مضمون نویس اور سفرنامہ نگار ہیں۔ شبلی نے جس صنفِ تحریر پر قلم اٹھایا ' اس کا پورا

پورا حق ادا کیا۔

مسلمانانِ ہند کی اصلاح اور نشاۃِ ثانیہ کے لیے شبلی نے تاریخ اسلام کا سہارا لیا اور الفاروق ' المامون ' الغزالی اور ایسی دیگر سوانحی تحریروں کے ذریعے مختلف مشاہیر تاریخ اسلام کو از سر نو زندہ و جاوید کیا۔ شگفتگی بیان 'جزئیات نگاری ' تحقیقی استدلال ' ماخذ کی نشان دہی اور مقصدیت ان کی سوانح تحریروں کی نمائندہ خصوصیات ہیں۔

ہم دیکھتے ہیں کہ شبلی کی زندگی مختلف مراحل سے گزرتی ہے ایک وقت تھا جب وہ علی گرھ تحریک کا حصہ تھے پھر اس کے بعد ندوۃ الاسلام چلے گئے پہلے وہ سر سید کے قریبی رفقا کار میں سے تھے بعد میں ان میں کسی حد تک اختلافات بھی پیدا ہو گے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اختلاف کے باوجود دونوں کا مطمع نظر ایک تھا' منزل ایک تھی بس فرق یہ تھا کہ دونوں کا اس منزل تک پہنچنے کا راستہ مختلف تھا یعنی سر سید احمد خان مغرب کے اتباع سے قوم کی فلاح چاہتے تھے۔ سر سید اپنے ماضی کی طرف نہیں جھانکنا چاہتے تھے بلکہ ان کے نزدیک یہ ضروری تھا کہ اب مسلمان بے دار ہونا چاہیں اگر ان مسلمان اپنا کھویا ہوا مقام حاصل کرنا چاہیں تو انہیں مغرب کی طرف دیکھنا ہو گا۔ شبلی نے اسی کامیابی و کامرانی کو تاریخ اسلام میں تلاش کرنا چاہا۔ سر سید احمد کی اہمیت اس بات میں ہے کہ انھوں نے مختلف جہات میں تحریریں رقم کیں تاکہ مسلمانوں کو بے دار کیا جا سکے تو شبلی نعمانی کا حال بھی یہی تھا۔ علی گڑھ تحریک کے ذریعے مضمون نویسی کا آغاز ہوا' سوانح عمریوں کا آغاز ہوا' تنقید کا آغاز ہوا' ناول کا آغاز ہوا تو شبلی کو ان مختلف اصناف میں قدرت حاصل تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں مضمون کے حوالے سے سر سید کا نام آتا ہے۔ پہلی تنقیدی کتاب حالی نے لکھی۔ تاریخ کی بات کریں تو سب سے پہلے ہمیں "آب حیات" نظر آتی ہے جو کہ "آزاد" کی تصنیف ہے۔ اگر سوانح نگاری کی بات کی جائے تو مولانا الطاف حسین حالی کی "حیات سعدی" بہت اہم ہے اس کے باوجود ناقدین اور محققین اس بات پر متفق ہیں کہ ان مختلف اصناف میں جو کام شبلی نے کیا وہ ان سے پہلے "آزاد اور حالی" جیسے لوگ نہیں کر سکے ان کی عظمت مبتدی یعنی پہلے ہونے میں تو ہے لیکن اس فن کو صحیح طور پر آسمان کی بلندیوں پر پہنچانے کا کام شبلی نے کیا۔ حامد حسن قادری "داستان تاریخ اردو میں لکھتے ہیں:

" اصول تذکرہ شعراء سب سے پہلے آزاد نے لکھا۔ جامع سیرت سب سے پہلے حالی نے مرتب کی۔
اصول تنقید اور نمونہ تنقید سب سے پہلے حالی نے پیش کیے لیکن جب شبلی نے ان چیزوں پر قلم اٹھایا تو اس زمین کو آسمان کر دیا۔ اردو میں پہلی مرتبہ یہ بات نظر آئی کہ ذوق سلیم سیرت اس طرح مرتب کرتا ہے اور تنقید اس طرح سے لکھتا ہے۔"

(حامد حسن قادری۔ داستان تاریخ اردو)

یعنی ہمیں پہلی مرتبہ پتہ چلا کہ تنقید یا سیرت صحیح طرح سے لکھنے کا کیا طریقہ ہے۔ شبلی زمانی اعتبار سے حالی یا آزاد کے بعد آتے ہیں لیکن اگر عظمت کی بات کی جائے تو تاریخ نویسی میں ' تنقید اور سوانح نگاری میں شبلی کا مقام مجموعی طور پر حالی اور آزاد سے بڑا ہے۔ بہر حال یہاں ہمیں حالی کی سیرت نگاری کے حوالے سے بات کرنی ہے کیونکہ اگر ہم ان کی تاریخ نویسی یا تنقید حوالے سے بات کرنا چاہے تو اس مختصر لیکچر میں ایسا ممکن نہیں۔

سیرت نگاری کے حوالے سے جو پہلی کتاب شبلی کی ہمیں نظر آتی ہے وہ ہے "المامون" یہ کتاب ۱۸۸۹ء میں منظر عام پر آئی پہلی بار جب یہ اشاعت میں تو ہاتھوں ہاتھ لی گئی اور اگلے سال ایسے دوبارہ شائع کیا گیا۔ یہ خلیفہ مامون الرشید کی سوانح عمری ہے اسے شبلی نعمانی نے دو حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلے حصے میں خلافت عباسیہ کے قیام کے حوالے سے حالات و واقعات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور مامون الرشید کے دور کی مختلف خانہ

جنگیوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ جبکہ دوسرے حصے میں شبلی ہمیں بتاتے ہیں کہ مامون الرشید کا نظامِ سلطنت کیا تھا۔ اس کے اپنے اخلاق وعادات کیا تھے۔ اس کی سماجی زندگی کیسی تھی۔ اس کی اپنی علمیت کیسی تھی۔ گویا اس کی ذاتی سیرت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

اس کے بعد شبلی کی دوسری سوانح عمری ۱۸۹۳ء میں شائع ہوئی اس کا نام ہے "سیرت النعمان"۔ یہ سیرت یا سوانح عمری امام ابو حنیفہ پر لکھی گئی ہے۔ شبلی خود بھی حنفی تھے۔ لہٰذا ابو حنیفہ سے خاصی عقیدت رکھتے تھیاور اس سوانح عمری میں خاص طور پر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ عقیدت یا نیاز مندی کا رنگ خاصا غالب ہے۔ شبلی نے امام ابو حنیفہ کے عادات وخصائل پر اور ان کی زندگی پر خاصی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ اور پھر دوسرے حصے میں اصول فقہ کے حوالے سے اور حنفی فقہ کے حوالے سے انہوں نے جامع نوعیت کی گفتگو کی ہے اور علم الکلام سے بحث کی ہے۔

شبلی کی تیسری سوانح عمری ہے "الفاروق" یہ سوانح عمری ۱۸۹۸ء میں معرضِ اشاعت میں آئی۔ حضرت عمر فاروقؓ کے حالات وواقعات ان کی طریقۂ خلافت، ان کی جنگوں کے حوالے سے تفصیل سے بات کی گئی ہے۔ دوسری سوانح عمریوں کی طرح اسے بھی شبلی نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں حالاتِ زندگی بیان کئے گئے ہیں۔ ملکی فتوحات کا تذکرہ کیا گیا ہے اور پھر دوسرے حصے میں ملکی انتظام وانصرام اور ذاتی کمالات پر قلم اٹھایا گیا ہے۔ یہ وہ کتاب ہے جسے خاصی زیادہ شہرت حاصل ہوئی اور ایسا کتابوں کی جان دوسرا حصہ ہی تھا دراصل جو مولانا شبلی نے لکھی۔

شبلی کی المامون کی بات کر لیں یا سیرت النعمان کی بات کر لیں یا الفاروق کی بات کر لیں۔ ان تینوں کتابوں کے دوسرے حصے جو ہی ان میں ہمیں علمیت کے زیادہ جوہر نظر آتے ہیں۔ دراصل اس حصے میں ہی شخصیت پر کھل کر بات کی گئی ہے۔ اس کے بعد شبلی کی ایک اور سیرت کے حوالے سے کتاب ہے جس کا نام ہے "الغزالی"، اس کتاب میں انہوں نے امام غزالیؒ کے حالات وواقعات پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور اس کے بعد آتی ہے "سوانحِ مولانا روم" جس پر ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی بات کی۔ اس لیکچر کے آغاز میں بھی ہم نے اس کا تذکرہ کیا۔ مولانا روم جو اپنے دور کے بہت بڑے صوفی، درویش گزرے ہیں۔ اور ان کی مثنوی روم آج بھی پڑھی اور سنی جاتی ہے۔ شبلی نعمانی کی اس تصنیف کی خصوصیت یہ ہے کہ اس مختصر سی سوانح عمری میں، انہوں نے مولانا روم کی فکر سے زیادہ تصانیف پر روشنی ڈالتے ہوئے۔ انہوں نے ان کے افکار سے زیادہ، فن پر زیادہ بات کی ہے۔ اسے آپ ان کی سیرت نگاری کی خامی کو کہہ سکتے ہیں لیکن بہر حال سیرت نگار کو کچھ آزادی یا کچھ اس کی اپنی منشا بھی ہوتی ہے۔ چونکہ شبلی نعمانی ذاتی طور پر علم الکلام پر لکھنے کے خاصے شوقین تھے۔ اس کا آغاز تو گو کہ سرسید احمد خان نے کیا تھا لیکن یہاں پر بھی ان کو یہ اہمیت حاصل تھی کہ جس جامعیت سے علم الکلام پر مباحث شبلی کے ہاں ہمیں ملتے ہیں وہ سرسید کے ہاں ہمیں نہیں ملتے اور شاید سرسید احمد خان اس کے متحمل بھی نہیں ہوسکتے تھے۔ کیونکہ اس کے زبان اور لسانیات پر جو عبور چاہیے تھا۔ وہ شبلی کے پاس تو تھا۔ سرسید احمد خان فارسی اور عربی پر اس طرح دسترس نہیں رکھتے تھے۔ جس قدر شبلی نعمانی کو حاصل تھی۔

شبلی نعمانی کی اگلی سیرت کی کتاب "سیرت النبویؐ" ہے۔ اس کتاب کے لکھنے کا ارادہ انہوں نے ۱۹۰۶ء میں کیا تھا اور وہ اس سلسلہ میں بڑی جامع معینت کی سیرت دینا چاہتے تھے۔ اردو میں اس وقت کم از کم اتنی زیادہ جامع سیرت موجود نہیں تھی۔ حضورؐ کے حوالے سے اگر میں بات کروں تو۔ اردو میں اس کی تشنگی محسوس کی جاتی تھی۔ لیکن بد قسمتی سے زندگی نے ساتھ نہ دیا۔ پہلے تو ۱۹۰۶ء میں یہ ارادہ کچھ دیر کے لئے ملتوی کرنا پڑا۔ بعد ازاں انہوں نے پھر اس کا ارادہ کیا اور اس کے لئے انہوں نے پانچ حصے تجویز کئے۔ لیکن ان پانچ حصوں میں سے صرف پہلا حصہ شبلی بذات خود مکمل کر پائے تھے کہ وہ دارِ فانی سے کوچ کر گئے اور اس سیرت کی اس کتاب کو بعد ازاں ان کے ایک بہت اعلیٰ اور بہت عظیم شاگرد ابن الرشید سید سلمان ندوی نے مکمل کیا۔ لیکن میں یہاں آپ کو بتانا ضرور چاہوں گا کہ شبلی نعمانی اس سیرت میں، اس جامع سیرتِ النبویؐ میں کن

پانچ حصوں پر بات کرنا چاہتے تھے۔ ان میں انہوں نے تقسیم کچھ یوں کی تھی۔

شبلی کی سیرت نبوی ﷺ کے مجوزہ موضوعات

۱۔ عرب و کعبہ کی تاریخ اور آنحضرت ﷺ کے حالات 'غزوات' اخلاق اور اولادِ اطہار اور ازواجِ مطہرات

۲۔ منصب نبوت و فرائض واحکام

۳۔ قرآن مجید: تاریخ اور حقائق واسرار

۴۔ معجزات جی حقیقت و تحقیق

۵۔ یورپین تصانیف سیرت پر تنقید

جیسا کہ ہم نے پہلے گزارش کی کہ اس میں سے پہلا حصہ شبلی نعمانی خود مکمل کر پائے تھے۔ جو دو جلدوں میں شائع ہوا۔ باقی ان کے شاگرد سید سلمان ندوی نے مکمل کیا۔ لیکن اس سلسلہ میں بھی پانچواں حصہ یعنی یورپین مصنفین نے جو کتابیں لکھیں تھیں سیرت کے حوالےسے ان پر جو تنقید چاہتے تھے۔ ان میں جو غلط بیانیاں کی گئی تھیں۔ ان میں جو Feak اور غلط قسم کے بیانات دی گئے تھے شبلی نعمانی ان پر تنقید چاہتے تھے' ان کا جواب چاہتے تھے۔ لیکن بد قسمتی کی بات یہ ہے کہ انہیں عمر نے اجازت نہ دی اور بعد میں ان کے شاگردِ رشید سید سلمان ندوی نے سیرتِ نبویؐ تو مکمل کر لی لیکن وہ اس حد تک نہ پہنچ سکے جہاں شبلی نعمانی اپنی سیرت کو پہنچانا چاہتے تھے۔ لیکن اس کے باوجود سیرت کی دو جلدیں جو شبلی نعمانی نے بذات خود لکھی تھیں وہ آج بھی سیرت النبویؐ پر لکھی جانے والی کتابوں میں معیاری اور مثالی نوعیت کی کتابوں کا درجہ رکھتی ہے۔

اگر ہم مجموعی طور پر ان کتابوں کا جائزہ لینے کی کوشش کریں تو ان سب سے پہلی خصوصیت جس نے شبلی نعمانی کی سوانح عمریوں کو دوسری سوانح عمریوں سے بالاتر اور ممیز کیا ان میں سب سے پہلی اور بڑی بات ان کا شگفتہ بیان ہے۔ یعنی دیکھیں بات یہ ہے کہ سیرت اور تاریخ میں بہت تھوڑا سا فرق ہوتا ہے۔ سوانح نگار بھی کوائف جمع کرتا ہے اور تمام کی تمام باتوں کو ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے تا کہ کسی شخص کو اس کے متعلق مکمل طور پر آگہی حاصل ہو سکے اور تاریخ دان یا مؤرخ کا بھی یہی کام ہے۔ لیکن تاریخ دان یا مؤرخ اور سوانح نگار میں فرق یہ ہوتا ہے کہ مؤرخ صرف واقعات کو اور حقائق کو جمع کرتا ہے جبکہ سوانح نگار ان حقائق کو واقعات کو اس طرح جمع کرتا ہے کہ ان میں دلچسپی کے عناصر پیدا ہوتے ہیں۔

شبلی سے پہلے حالی نے سوانح عمریاں لکھی ہیں۔" حیاتِ جاوید" کی بات کر لیں۔ حیاتِ سعدی کی یا" یادگارِ غالب" کی کسی کی بھی بات کر لیں۔ ان میں واقعی ہمیں دلچسپی کے عناصر بھی کسی حد تک مل جاتے ہیں۔ لیکن کیونکہ حالی کے ہاں بہت زیادہ نیاز مندی اور انکسار پایا جاتا تھا اور وہ دراصل یوں کہہ لیجئے کہ اپنے ممدوح کی وکالت کرنا شروع کر دیتے تھے۔ اس کے باعث اس میں دلچسپی اور حقیقت کا وہ رنگ نہیں رہتا تھا۔ جو شاید سوانح عمری کا خاصا ہونا چاہیے۔

لیکن شبلی نعمانی کو چونکہ اسلوب پر خاصی دسترس حاصل تھی زبان کے حوالے سے، لسانیات کے حوالے سے وہ کافی مضبوط تھے۔ فارسی اور عربی پر ان کی دسترس بہت زیادہ مضبوط تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بیان میں ہمیں بہت شائستگی ملتی ہے وہ کسی کی بھی سیرت کے حوالے سے بات کر رہے ہوں وہ اپنے بیان کو دلچسپی سے عاری نہیں ہونے دیتے اور یہ دلچسپی واقعات کے، بیان کے، انداز کے حوالے سے بھی ہے اور تشبیہ واستعارہ کے حوالے سے بھی ہے۔ تراکیب کے حوالے سے بھی ہے۔ شستہ اور شائستہ زبان کے حوالے سے بھی ہے کہ ان کی تحریر ہمیشہ دلچسپی قائم رکھتی ہے اور قارئین اسے آگے سے آگے اور بہتر طور پر جاننا چاہتا ہے۔ اسے پڑھنا چاہتا ہے۔ سرسید احمد خان ان کی سی خصوصیت کا تذکرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"اردو زبان نے بہت کچھ ترقی کی ہے مگر اس بات کا بہت کم لحاظ رکھا گیا ہے
کہ ہر فن کے لیے زبان کا طرز بیان جداگانہ ہے تاریخ کی کتابوں میں
ناول کو تاریخانہ طرز کو کیسی ہی فصاحت و بلاغت سے برتا گیا ہو' دونوں کو
برباد کرتا ہے۔ ہمارے لائق مصنف (شبلی نعمانی) نے اس کا بہت خیال
رکھا ہے اور باوجود تاریخانہ مضمون ہونے کے ایسی خوبی سے اس کو ادا کیا ہے
کہ عبارت بھی فصیح اور دلچسپ ہے اور تاریخانہ اصلیت بدستور اپنی اصلی
صورت پر موجود ہے۔"

(سرسید احمد خان بحوالہ داستان تاریخ اردو: حامد حسن قادری)

یعنی سرسید احمد خان کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں ہوا یوں کہ ناول کو تاریخ اور تاریخ کو ناول میں ضم کرنے کی کوشش کی گئی۔ یعنی جب تاریخ لکھنے بیٹھے تو جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ محمد حسین آزاد کا اسلوب کچھ اس نوعیت کا تھا کہ اس پر تخلیقیت کا گمان زیادہ ہوتا تھا۔ اگر ہم لوگ آبِ حیات پڑھیں۔ تو اس میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بسا اوقات محمد حسین آزاد شعراء کے حالات و واقعات بیان کی بجائے کسی ناول میں شعراء کی کردار سازی کر رہے ہیں اور اسی طرح سے اگر ہم ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کی بات کریں یا شرر کے ناولوں کی خاص طور پر بات کریں تو ان ناولوں میں ہمیں تاریخ کا گمان ہونے لگتا ہے۔ ناول نگار یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ ناول لکھ رہے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ تاریخ لکھنے پر اتر آتے ہیں۔

لیکن سرسید احمد کے بقول شبلی نعمانی نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ تاریخ، تاریخ ہے اور ناول، ناول ہے۔ لہٰذا جب انہوں نے سیرت کی کتابیں لکھیں تھی تو حالانکہ ان کا بنیادی مضمون یا ان کا بنیادی موضوع تاریخ تھا۔ یعنی کسی بھی شخص کی مکمل تاریخ اور واقعات کو بیان کرنا۔ لیکن اس کے باوجود انہوں نے دلچسپی قائم رکھی۔ لیکن اس تاریخ کو، اس سوانح کو، سیرت کو انہوں نے ناول نہیں ہونے دیا۔ اس کو افسانوی ادب نہیں ہونے دیا۔ اور یہ ہی ان کی دلچسپی کا سب سے بڑا (یوں کہہ لیجئے) محرک ہے کہ ہم ان کو پڑھتے ہوئے سپاٹ تحریر بھی محسوس نہیں کرتے کہ ان کی اور ہمیں کہیں پر بھی یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ کہیں تاریخ سے ہٹ کر وہ افسانیت پر اتر آئیں ہیں۔ باقاعدہ طور پر وہ سوانح کا فن اور اس کا حق ادا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

شبلی نعمانی کی سیرت نگاری کی دوسری بڑی خصوصیت جزئیات ہے۔ جب ہم کسی شخص پر روشنی ڈالنا چاہتے ہیں خاص طور پہ وہ شخصیات جو سینکڑوں سال پہلے کی تھیں۔ جو آج ہمارے درمیان موجود نہیں۔ ان کے حالات و واقعات آج سے بالکل مختلف تھے۔ ظاہر ہے ان کا رہن سہن، تہذیب و ثقافت، ان کے اٹھنے بیٹھنے کا انداز ان کا کلام، ان کے افکار، ان کے نظریات، ان کے عقائد ان کے عادات و خصائل سب سے بہت زیادہ مختلف تھے اور خاص طور پر شبلی کی سوانح کی بات کی جائے تو ان میں سے عموماً زیادہ طرح کا تعلق عرب کے، عربی علاقوں سے ہے۔

ظاہر ہے کہ ان کی تہذیب و ثقافت، ان کا رہن سہن اور ان کے عادات و خصائل خاص طور سے ہمارے برصغیر کے لوگوں سے بالکل مختلف تھا یا خاصی حد تک مختلف تھا۔ ایسے میں یہ ضروری تھا کہ جس بات کو بیان کیا جائے اس پر کھل کر روشنی ڈالی جائے۔ اس کو جامع انداز میں پیش کیا جائے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ پڑھنے والا تشنہ کام رہ جائے کہ بات تو ہمارے سامنے آگئی لیکن یہ کیونکر ہوئی۔ اس کے محرکات کیا ہو سکتے تھے۔ اس کی جزئیات کیا تھیں؟ کیا اس میں کوئی فلاں کام فلاں انداز میں کیوں ہوا۔ جبکہ ہمارے ہاں تو ایسا نہیں ہوتا۔ شاید پڑھنے والا یہ بھی سوچتا کہ شبلی نے یہ بات لکھ تو دی۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہوگا۔ لہٰذا ضروری تھا کہ جو بات بھی یہاں کی جائے اسے تمام تر جزئیات کے ساتھ مکمل طور پر بیان

کیا جائے۔ یوں بھی سوانح عمری اس وقت تک مکمل نہیں ہوتی جب تک اس کا مکمل تاثر پڑھنے والے پر آشکار نہ ہو جائے۔ لہٰذا شبلی نعمانی نے اپنی تحریروں میں اس بات کو قائم و دائم رکھا اور جیسا کہ میں نے پچھلے نکتے میں عرض کیا تھا کہ (دلچسپی، شگفتگی بیان کے حوالے سے) دراصل شگفتگی اور دلچسپی بھی بیان میں اسی وقت آتی ہے جب آپ تمام تر جزئیات کو تسلسل کے ساتھ، مکمل طور پر جامع انداز میں بیان کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر حضرت عمرِ فاروقؓ کے دور میں جنگ کے ایک منظر کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں

"اب بہادروں کی حوصلہ آزمائی کا موقع ملا اور اس زوروں کا رن پڑا کہ نعروں
کی گرج سے زمین دہل پڑتی تھی۔ چنانچہ اسی مناسبت سے اس معرکے کو
لیلتہ الہدیر کہتے ہیں۔ ایرانیوں نے فوج نئے سرے سے ترتیب دی۔ قلب
میں اور دائیں بائیں تیرہ' تیرہ صفیں قائم کیں۔ مسلمانوں نے بھی تمام فوج کو
سمیٹ کر یکجا کیا اور آگے پیچھے تین پڑے جمائے۔ سب سے آگے سواروں کا
رسالہ' ان کے بعد پیدل فوجی اور سب سے پیچھے تیر انداز۔"

(الفاروق۔ شبلی)

اب دیکھیے کہ سینکڑوں سال پہلے کا منظر بلکہ کم و بیش ہزار سال پہلے کا منظر ہمارے سامنے کچھ اس انداز میں آتا ہے کہ جیسے سوانح نگار اس منظر کو خود دیکھ رہا ہے۔ ظاہر ہے وہ اس منظر کو بذاتِ خود دیکھ نہیں رہا۔ لیکن وہ ہمارے سامنے چشمِ تخیل کی بنیاد پر، وہ ہمارے اس منظر کو کچھ اس انداز میں زندہ و جاوید انداز میں اور اس کی تمام تر جزئیات کو بیان کر کے کچھ اس طرح مکمل طور پر لے کر آتا ہے کہ نہ صرف ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سوانح نگار جب اس واقعہ کو لکھ رہا تھا یا جب یہ واقعہ وقوع پذیر ہو رہا تھا۔ تب سوانح نگار وہاں پر موجود تھا اور ہم جب اس واقعہ کو آج پڑھتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ گویا یہ واقعہ ہماری اپنی نظروں کے سامنے ہو رہا ہے۔ یوں پتا یہ چلا کہ جزئیات کا صحیح طور پر بیان، یا استعمال دراصل کسی بھی منظر کو کسی بھی معلومات کو زندہ و جاوید اور متحرک صورت میں ہمارے سامنے لے آتا ہے اور یہی وہ بات ہے جو کسی بھی سوانح نگار کو عظیم کر دیتی ہے اور اس کی سوانح عمری بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لئے زندہ و جاوید ہو جاتی ہے۔

شبلی کی سوانح عمری نگاری کی اگلی خصوصیت استدلال ہے۔ استدلال دراصل علیگڑھ تحریک کے دیگر مصنفین کا بھی خاصہ تھا۔ اگر ہم بات کریں سر سید احمد خان کی تو انہوں نے اس کا آغاز کیا۔ یعنی وہ ایک خاص مقصد کے تحت چل رہے تھے اور وہ مقصد تھا قوم کی فلاح کا لہٰذا وہ جو بات بھی کرتے تھے۔ اس پر منطقی طور پر دلائل بھی لے کر آتے تھے۔ اور یہی طریقہ کار ہم ان کے بعد یا ان کے ساتھ حالی میں بھی دیکھتے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد میں بھی دیکھتے ہیں اور یہی چیز ہمیں شبلی نعمانی کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ وہ مختلف مقامات پر جب داخلی شواہد کے ذریعے کوئی نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یعنی جب وہ اس طریقہ سے (اگر ہم داخلی شواہد کا بتانا چاہیں) تو داخلی شواہد سے مراد یہ ہوتی ہے کہ جب آپ کے پاس بات کا باقاعدہ طور پر ثبوت نہیں اور آپ اس کے باوجود کوئی نتیجہ اخذ کرنا چاہتے ہیں تو آپ مختلف نوعیت کے واقعات کا مطالعہ کرتے ہیں آپ مختلف نوعیت کی باتیں یا کسی کے اعمال و عادات و خصائل کو دیکھتے ہیں اور ان کی روشنی میں یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ فلاں واقعہ یا فلاں بات یا فلاں حکم جو کسی بھی شخص سے موسوم کیا جا رہا ہے کیا واقعی اس کے اخلاق و عادات و خصائل اس بات کی اجازت دیتے تھے کہ وہ اس قسم کا عمل کریں اور اس قسم کی بات کریں یا فلاں حکم دیں تو ہم اس طریقہ کار کو داخلی شہادت کہتے ہیں۔ یعنی ہمارے پاس راویوں کے ذریعے ہمارے مختلف قسم کے مؤرخین یا محدثین کے حوالے سے کوئی ثبوت نہیں ہوتا لیکن مجموعی حالات و واقعات اس بات کی طرف اشارہ کرتے کہ وہ بندہ یا وہ

شخص جس کی ہم کوئی بات بتا رہے ہوں وہ کوئی کام کر سکتا یا نہیں کر سکتا تو داخلی شہادتوں پر خاص طور پر شبلی نعمانی نہایت استدلال سے کام لیتے تھے۔ اور انتہائی کوشش کرتے تھے کہ جس بات کا وہ دعویٰ کر رہے ہیں اس بات کو وہ ثابت کریں تاکہ وہ صرف پڑھنے والے ٹھونس دیں اور پڑھنے والا اسے صرف اس واسطے قبول کر لے کہ وہ شبلی نعمانی نے کہی ہے یہی وہ طریقہ کار ہے جو ان کے بیان کردہ معلومات کو مضبوط بھی کر دیتا ہے۔ اس کو یقین بھی آجاتا تھا۔ ظاہر ہے اگر کوئی بھی بات اسے کسی ثبوت کے بغیر کسی دلیل کے بغیر پیش کی جاتی تو اس سے متعلق اس کے ذہن میں مختلف شکوک وشبہات آسکتے تھے جیسا کہ ہم نے گذشتہ لیکچر میں پڑھا تھا۔ تو ہم نے بات کی تھی کہ سپہ سالار کا یہ کہنا تھا کہ مولانا روم جو تھے وہ ہلیلہ زبان پر اس وجہ سے رکھتے تھے کہ وہ ترک الذات کے باعث منہ کا ذائقہ بھی میٹھا برداشت نہیں کرتے تھے۔ کہ منہ کو بھی وہ بد ذائقہ رکھنا چاہتے تھے کہ وہ اپنی خواہشات کو بالکل ختم کرنا چاہتے تھے۔ اب شبلی نعمانی نے اس کے فوراً بعد جو جملہ لکھا ہے وہ یہ ہے کہ بہر حال یہ بات اپنی جگہ پر درست ہو سکتی ہے۔ لیکن ان کے مجموعی عادات وخصائل یا اخلاقیات اس بات کی دلالت کرتے ہیں کہ ان کا یہ ترک الذات اس طرح کی رہبانیت نہیں تھی۔ جس طرح کی رہبانیت کا اشارہ سپہ سالار کا بیان کرتا ہے کیونکہ مولانا بہر حال ترک الذات تو کر رہے تھے۔ لیکن وہ بالکل دنیا اور مافیہا سے آزاد نہیں ہو رہے تھے۔ یعنی تصوف کی سرشاری انہیں دنیا سے دور تو لے کر جاتی تھی۔ لیکن وہ جانتے تھے کہ بہر حال دین ودنیا کو ساتھ لے کر چلنا ہی کامیابی وکامرانی ہے۔ سو اس کے نتیجے میں شبلی نعمانی نے داخلی شواہد کے ذریعے استدلال کیا کہ ہلیلہ رکھنے کی کوئی بھی اور وجہ ہو سکتی ہے۔ ایک شوق ہو سکتا ہے اسے ترک الذات سے تعبیر کرنا درست نہیں ہے۔

شبلی نعمانی کی سیرت نگاری کی ایک اور خصوصیت ہے ماخذ کی نشاندہی یعنی آپ جب بھی لکھ رہے ہیں۔ خاص طور پر ایسے لوگوں سے متعلق جو آپ کے دور سے بہت پرانے جو کافی پہلے کے ہیں۔ ہم نے سوانح کے پہلے لیکچر میں بھی گزارش کی تھی کہ ایسی صورت میں ہمارے پاس صرف ایک ذریعہ ہوتا ہے اور وہ ہوتی ہیں وہ دستاویزات جو کافی عرصہ گزرنے کے بعد ہمارے تک پہنچتی ہیں۔ ظاہر ہے ان میں استبزاد کا بھی مسئلہ ہوتا ہے اور یہ بات مشکل بات ہوتی ہے کہ کس روایت کو صحیح تصور کیا جائے۔ کس کو غلط تصور کیا جائے۔ کس روایت کو دوسری پر کیوں فوقیت دی جائے۔ ان ساری کی ساری باتوں کو طے کرنے کے لئے اسلام نے اسماء الرجال کے نام ایک بہت مضبوط نوعیت کا علم دیا چونکہ ہمارا اس وقت یہ موضوع نہیں۔ لیکن مختصر سے انداز میں اگر ہم آپ کو بتائیں کہ اس علم کے ذریعے یہ بتایا جاتا ہے کہ کس راوی یا کس جمع کرنے والی بات کو ماننا ہے اور کس کو نہیں ماننا اس میں راویوں کے مختلف اوصاف بھی بیان کیے گئے ہیں ان کی خصوصیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

شبلی نعمانی جب ماخذ بیان کرتے ہیں تو وہ یہاں پر ساتھ ہی ساتھ یہ بتا جاتے ہیں کہ یہ ماخذ درست ہیں یا نہیں ہیں۔ مضبوط ہیں یا نہیں اگر مضبوط نہیں ہیں تو ان پر کس حد تک ہمیں بھروسہ کرنا چاہیے مولانا روم کے اخلاق وعادات جیسا کہ آپ کے نصاب میں شامل تھا۔۔ اس کا پہلا جملہ ہی یہ تھا کہ تذکرہ نویسوں نے بہت زیادہ کچھ نہیں لکھا ہاں جو کچھ معلوم ہو پایا۔ اس کو بلا ترتیب درج کئے جا رہے ہیں۔ لہٰذا اس سے یہ توقع نہ رکھی جائے کہ یہ حقائق بعینہ ایسے ہی ہیں جیسا کہ لکھے گئے ہیں جس طرح ملے ان کو تقریباً ویسا ہی نقل کر لیا گیا اور شبلی کے ہاں مختلف مقامات پر ساتھ ہی ساتھ ان تمام کے تمام تر ماخذات کی نشاندہی بھی ہمیں مل جاتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ کچھ جگہوں پر ایسا بھی ہوا ہے کہ بعد میں ناقدین نے نشاندہی کی ہے کہ جن ماخذ کی نشاندہی شبلی نے کی تھی وہ ماخذ درست نہیں تھے۔ اس حوالے سے ہمیں بہر حال کسی بھی مصنف کو اتنا حسنِ ظن دینا چاہیے کہ وہ بھی غلطی کر سکتا ہے ظاہر ہے آج سے سو سال قبل ایک بندہ جو لکھ رہا تھا اور اپنے سے چار، پانچ سو یا ہزار سال قبل کے لوگوں پر لکھ رہا تھا۔ اسے آج کے مقابلے میں وہ تحقیقی ذرائع حاصل نہیں تھے جو آج ہمیں حاصل ہیں۔ لہٰذا اگر ہمیں اس نے کوئی دعویٰ کر دیا یا ماخذ کا تذکرہ کیا۔ آج ہمیں پتا چلتا ہے کہ وہ شبلی کے سامنے نہیں آیا ہو گا۔ یا

شبلی نے جو کچھ اس ماخذ کی رو سے روایت کی تھی۔ وہ اس ماخذ میں تھا ہی تو ممکن ہے انہوں نے بھی کسی ایسے ماخذ کا سہارا لیا ہو جس میں ایسا لکھا ہو۔ لیکن بعد کی تحقیق نے اسے غلط ثابت کر دیا۔ تو اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ شبلی نے جان بوجھ کر ایسا کیا تھا۔ تحقیق کا سفر ہمیشہ جاری و ساری رہنا ہے۔ جو کچھ میں آج کہہ رہا ہوں یا جو کچھ آج کی صداقت ہے ضروری نہیں کہ یہ کل بھی ایسی ہی رہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ لمحۂ موجود میں کی گئی بات کو صرف اس وجہ سے رد کر دیا جائے کہ بعد میں یہ غلط ثابت ہو گئی تھی۔ اس وقت تک کی تاریخ، یا اس وقت تک کی تحقیق کے مطابق جو نتائج تھے۔ اگر مصنف نے ہم تک وہ پہنچا دیے۔ تو اس کی تحقیقی صلاحیتوں پر ہمیں بہر حال شک نہیں کرنا چاہیے۔

شبلی کی سوانح نگاری کی اگلی خصوصیت عزیز بنیادی تفاصیل سے آگہی۔ بنیادی تفاصیل سے آگہی سے مراد یہ ہے کہ مثال طور پر کسی بھی شخص کی جائے پیدائش کا تذکرہ اس کی پیدائش کے دور کا تذکرہ، پھر اس کے خاندان، اس کی تعلیم، اس کے حسب و نسب کا تذکرہ اس کی جوانی، بڑھاپے اور موت کا تذکرہ۔ وہ بنیادی تفاصیل جو اس کی شخصیت کو واضح کر سکتی تھی۔ یعنی اس کے خیالات، اس کے افکار، ان تمام تر چیزوں سے جب ہم لوگ سمیٹے ہیں تو ایک جامع نوعیت کی سوانح عمری ہمارے سامنے آتی ہے اور شبلی کی تمام تر سوانح میں ہم دیکھتے ہیں کہ وہ کہیں بھی یہ کوشش نہیں کرتے کہ مختصر سے انداز میں بات کی جائے اور آگے نکل جائے۔ وہ خاص طور پر حسب و نسب، خاندان اور اس دور کے شاہ، امراء اس دور کے سوچنے کے انداز اس دور کے نظریات ان کا تذکرہ بھی عموماً ہمارے سامنے وہ کر لیتے ہیں۔ سو ان کی سوانح کی یہ ایک بہت بڑی خصوصیت بن جاتی ہے کہ وہ کسی تفصیل کو چھوڑنا نہیں چاہتے۔ کم از کم کسی ایسی تفصیل کو وہ قطعاً چھوڑنا نہیں چاہتے۔ خواہ وہ مثبت ہو یا منفی جو ان کے علم میں آگئی ہو اور اس کی جو بنیادی سی صورت ہے۔ آج کے لیکچر میں بھی ہم نے یہ بات کی ان کی تمام تر سوانح عمریوں میں یہ تناظر ایک اصول کے طور پر ہمیں ملتا ہے۔ اسی طرح سے شبلی کی سوانح عمریوں کی اگر ہم بات کریں تو ان کا ایک بہت بڑا نکتہ یا ان کا ایک بہت بڑا وصف ان کے وہ سوانحی مضامین ہیں جو ان کے مقالات میں شائع ہوئے۔ شبلی کے مقالات کے میرا خیال ہے کہ اب تک جو میرے سامنے سے گزرے یا اب تک کی جو تحقیق نے واضح کئے۔ آٹھ جلدیں اسکی چھپ چکی ہیں۔ مستقبل میں ممکن ہے باقیاتِ شبلیکسی اور صورت میں چھپ جائیں۔ لیکن اب تک آٹھ جلدیں اس کی شائع ہو چکی ہیں اور ان آٹھ جلدوں میں مختلف نوعیت کے سوانحی مضامین ہمیں ملتے ہیں اور سیرت نگاری کے حوالے سے سوانح عمریوں کے حوالے سے باقاعدہ کتب کے علاوہ ان سوانحی مضامین کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ ہم دیکھتے ہیں حتیٰ کہ ان مختصر نوعیت کے مضامین میں بھی انہوں نے ان بنیادی تفاصیل سے آگہی لازمی تصور کی ہے۔ کیونکہ وہ جانتے تھے کہ کسی بھی ممدوح یا کسی بھی شخصیت کا مکمل خاکہ اس وقت تک سامنے نہیں آسکتا جب تک یہ بنیادی نوعیت کی تفاصیل واضح نہ کر دی جائیں۔

شبلی نعمانی کا ایک اور بہت بڑا وصف ان کی سوانح عمریوں کا ایک بہت بڑا مقصدیت تھا۔ وہ اپنے دوسرے رفقائے کار یعنی سر سید احمد خان یا مولانا الطاف حسین حالی یا آزاد یا ڈپٹی نذیر احمد کی طرح وہ بھی اس بات کو جانتے تھے کہ وہ کسی خاص مشن سے کام کر رہے ہیں۔ ایک خاص مقصد کے تحت کام کر رہے تھے۔ لہٰذا ان کا کوئی سوانحی مضمون یا ان کی کوئی سوانح عمری صرف اور صرف لطفِ طبع کے لئے نہیں لکھی گئی۔ آپ دیکھتے ہیں کہ ان کی تمام کی تمام سوانح عمریاں تاریخ اسلام کے مشاہیر سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان بڑی ہستیوں سے، ان علماء سے، ان مشاہیر اسلام سے تعلق رکھتی ہیں کہ جنہوں نے ترقی میں اسلام کی سربلندی میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ مولانا شبلی ہمیشہ ان شخصیات پر قلم اٹھاتے ہیں۔ تو اس کا مقصد کیا تھا؟ اس کا مقصد ظاہر ہے یہ تھا کہ ہم عموماً مغرب کو بڑا تصور کرتے ہیں ہم عموماً مغرب کی تقلید کرتے ہوئے یہ بات بھول جاتے ہیں کہ جب مشرق کا آفتابِ علم طلوع تھا۔ جب مشرق کا سورج اپنی تابانی سے دنیا کو روشن کر رہا تھا۔ اس وقت اہلِ مغرب تاریکیوں میں جہالت کی تاریکیوں میں کھوئے ہوئے تھے۔ یہ وہی تاریکیاں ہیں جسے آج اہل مغرب Dark ages کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ اور یہ ہمارا یہ اہل مشرق کا آفتاب علم

تھا کہ جس کی کرنوں نے بلآخر اہلِ مغرب کو روشنی اور وہاں صبح درخشندہ نمودار ہوئی۔ آج ہم ان تمام باتوں کو بھول جاتے ہیں کہ دراصل مشرق نے علم کی شمعیں یا مغرب نے علم کی شمعیں، مشرق ہی سے لے کر جلائی تھیں۔ لیکن آج ہم ہر بات میں ان کے اتباع کی کوشش کرتے ہیں۔ ہم ان کی پیروی کی کوشش کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ ہم ہی تھے جن سے دراصل اہلِ مغرب نے عظمت کا سبق سیکھا تھا۔ تو شبلی نعمانی کا اپنی تحریروں کے پیچھے ایک بنیادی مقصد ظاہر ہے کہ تھا قوم کی فلاح کی جائے۔ قوم کو بیدار کیا جائے۔ لیکن اس سلسلے میں وہ سرسید کے برعکس کرنا کیا چاہتے تھے۔ وہ بتانا یہ چاہتے تھے کہ ہمیں آج بھی اپنی نشاۃ ثانیہ کے لئے اہلِ مغرب کی طرف دیکھنے کی ضرورت نہیں اگر ہم ایک مرتبہ پھر عظمتوں کا سفر طے کرنا چاہتے ہیں۔ یا ہم عروج کی طرف بڑھنا چاہتے ہیں۔ رفعتوں کی طرف بڑھنا چاہتے ہیں تو ہم اہلِ مشرق سے اور ان کے علوم سے اکتساب کرسکتے ہیں۔ ہم ان کے علوم سے استفادہ کرسکتے ہیں اور یہ علوم اور یہ شخصیات یقیناً ہمیں رفعتوں کی راہ سمجھائیں گی۔ اس بات کا اظہار کرتے ہوئے وہ اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

ایک نکتہ دان شخص نے کس قدر سچ کہا تھا کہ ہم کو صرف یہی رونا نہیں ہے کہ ہمارے زندوں کو یورپ کے زندوں نے مغلوب کرلیا ہے بلکہ یہ رونا بھی ہے کہ ہمارے مردوں پر بھی یورپ کے مردوں نے فتح پالی ہے۔ ہر موقع اور ہر محل پر جب شجاعت ' ہمت ' غیرت ' علم و فن غرض کسی کمال کا ذکر آتا ہے تو اسلامی ناموں کی بجائے یورپ کے ناموروں کا نام لیا جاتا ہے۔۔۔ یہ
سلسلہء مضامین اسی غرض سے قائم کیا گیا ہے کہ جن لوگوں کو عربی زبان پر دسترس نہ ہونے کی وجہ سے اسلاف کے کارناموں سے اطلاع نہیں وہ رفتہ رفتہ ان واقعات سے واقف ہو جائیں۔"

(مقالات شبلی 'جلد پنجم: علامہ شبلی)

یوں مجموعی طور پر اگر ہم دیکھیں تو شبلی نعمانی کا یہ بیان اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ وہ ایک خاص مقصد کے تحت یہ سوانح عمریاں ترتیب دے رہے ہیں۔ خواہ کتابوں کی بات کی جائے یا سوانحی مضامین کی دونوں میں دراصل وہ اہل اسلام کے ذکر کے ذریعے ان کے کارہائے نمایاں کے ذریعے ان کے علوم کے ذریعے وہ اپنی قوم کو بیدار کرنا چاہتے تھے۔ اسلام اور اہلِ اسلام کی نشاۃ الثانیہ چاہتے تھے۔

یوں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سرسید احمد خان کا بنیادی مقصد یہ تھا یا ان کا نظریہ تھا کہ قوم کی فلاح اسی میں ہے کہ اب وہ اپنی روایات سے کس حد تک ہٹ جائیں اور اہلِ مغرب سے سیکھیں کہ کس طرح بلندیوں کا سفر کیا جاتا ہے۔ جبکہ شبلی نعمانی کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ ہم اسلام اور تاریخِ اسلام کے ذریعے اپنی کامیابی و کامرانی کی شمعیں جلا سکیں۔

! شبلی نعمانی نے مختلف سوانح عمریوں اور سوانحی مضامین کے ذریعے مسلمان قوم کو بیدار کرنے کی کوشش کی آج کے لیکچر میں ہم نے شبلی نعمانی کی مختلف سوانح عمریوں کا تعارف دیا اور اس کے بعد مجموعی طرپر ہم نے اس بات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی کہ شبلی نعمانی کی سوانح نگاری مجموعی نوعیت کے اوصاف کیا ہیں۔ اور ہمیں پتا چلا کہ وہ شگفتگی بیان، اپنی جزئیات نگاری، منطقیت، استدلال، مقصدیت اور سب سے بڑھ کر ماخذ کی تفاصیل بتانے اور پھر ان ماخذ کے مطابق چلنے کے باعث اردو سوانح نگاروں میں اپنا ایک الگ، ممیز اور بلند مقام رکھتے ہیں۔ شبلی نعمانی نے اس دور میں سوانح نگاری کا آغاز کیا۔ جب ان کے سامنے کوئی مثال موجود نہیں تھی۔ انہوں نے اپنے مختلف سوانح مضامین میں یا اپنے مقالات میں۔ اس

بات کا اظہار تو کیا کہ وہ کارلائل یا ایسے سوانح نگاروں کو پڑھ چکے ہیں۔ لیکن آج کا ناقد اس نتیجے تک پہنچ چکا ہے کہ شبلی ہو یا حالی ہو۔ باقاعدہ طور پر یہ لوگ انگریزی سے بہت زیادہ روشناس نہ تھے۔ ان کو مہارت نہ تھی انگریزی زبان پر۔ لہذا یہ انگریزی مضامین یا انگریزی کتب سن کر، پڑھتے تھے۔ چنانچہ یہ کہنا کہ انہوں نے باقاعدہ طور پر مغربی سوانح نگاری کی روشنی میں اپنی سوانح نگاری کی بنیاد رکھی۔ یہ بات درست نہیں۔

محل پر جب شجاعت ٗہمت ٗغیرت ٗ علم و فن غرض کسی کمال کا ذکر آتا ہے تو
اسلامی ناموں کی بجائے یورپ کے ناموروں کا نام لیا جاتا ہے۔۔۔ یہ
سلسلہء مضامین اسی غرض سے قائم کیا گیا ہے کہ جن لوگوں کو عربی زبان پر
دسترس نہ ہونے کی وجہ سے اسلاف کے کارناموں سے اطلاع نہیں وہ رفتہ
رفتہ ان واقعات سے واقف ہو جائیں۔"
(مقالات شبلی ٗجلد پنجم: علامہ شبلی)

یوں مجموعی طور پر اگر ہم دیکھیں تو شبلی نعمانی کا یہ بیان اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ وہ ایک خاص مقصد کے تحت یہ سوانح عمریاں ترتیب دے رہے ہیں۔ خواہ کتابوں کی بات کی جائے یا سوانحی مضامین کی دونوں میں دراصل وہ اہل اسلام کے ذکر کے ذریعے ان کے کارہائے نمایاں کے ذریعے ان کے علوم کے ذریعے وہ اپنی قوم کو بیدار کرنا چاہتے تھے۔ اسلام اور اہلِ اسلام کی نشاۃ الثانیہ چاہتے تھے۔

یوں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سرسید احمد خان کا بنیادی مقصد یہ تھا یا ان کا نظریہ تھا کہ قوم کی فلاح اسی میں ہے کہ اب وہ اپنی روایات سے کس حد تک ہٹ جائیں اور اہلِ مغرب سے سیکھیں کہ کس طرح بلندیوں کا سفر کیا جاتا ہے۔ جبکہ شبلی نعمانی کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ ہم اسلام اور تاریخِ اسلام کے ذریعے اپنی کامیابی و کامرانی کی شمعیں جلا سکیں۔

! شبلی نعمانی نے مختلف سوانح عمریوں اور سوانحی مضامین کے ذریعے مسلمان قوم کو بیدار کرنے کی کوشش کی آج کے لیکچر میں ہم نے شبلی نعمانی کی مختلف سوانح عمریوں کا تعارف دیا اور اس کے بعد مجموعی طرپر ہم نے اس بات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی کہ شبلی نعمانی کی سوانح نگاری مجموعی نوعیت کے اوصاف کیا ہیں۔ اور ہمیں پتا چلا کہ وہ شگفتگی بیان، اپنی جزئیات نگاری، منطقیت، استدلال، مقصدیت اور سب سے بڑھ کر ماخذ کی تفاصیل بتانے اور پھر ان ماخذ کے مطابق چلنے کے باعث اردو سوانح نگاروں میں اپنا ایک الگ، ممیز اور بلند مقام رکھتے ہیں۔ شبلی نعمانی نے اس دور میں سوانح نگاری کا آغاز کیا۔ جب ان کے سامنے کوئی مثال موجود نہیں تھی۔ انہوں نے اپنے مختلف سوانح مضامین میں یا اپنے مقالات میں۔ اس بات کا اظہار تو کیا کہ وہ کارلائل یا ایسے سوانح نگاروں کو پڑھ چکے ہیں۔ لیکن آج کا ناقد اس نتیجے تک پہنچ چکا ہے کہ شبلی ہو یا حالی ہو۔ باقاعدہ طور پر یہ لوگ انگریزی سے بہت زیادہ روشناس نہ تھے۔ ان کو مہارت نہ تھی انگریزی زبان پر۔ لہذا یہ انگریزی مضامین یا انگریزی کتب سن کر، پڑھتے تھے۔ چنانچہ یہ کہنا کہ انہوں نے باقاعدہ طور پر مغربی سوانح نگاری کی روشنی میں اپنی سوانح نگاری کی بنیاد رکھی۔ یہ بات درست نہیں۔

ہاں یہ ضرور ہے کہ انہوں نے سن سنا کر کسی حد تک استفادہ تو کیا تھا۔ لیکن یہ حالی یا شبلی جیسے سوانح نگاروں کی اپنی تخلیقیت تھی کہ جس نے انہیں ایسی امر نوعیت کی سوانح عمریاں لکھنے پر قادر کیا۔ لیکن شبلی نے حالی سے ایک قدم آگے بڑھ کر اپنے تخلیقی شعور اور اپنے تخلیقی اسلوب کی بنا پر وہ سوانح عمریاں لکھیں کہ جنھیں آج بھی اردو ادب کی، اردو زبان کی بے مثال اور معیاری نوعیت کی سوانح عمریاں قرار دیا جاتا ہے اور تمام تر ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ ان کے بعد شبلی کے بعد آج تک اردو ادب کو اس معیار کا سوانح نگار میسر نہیں آیا۔

بہر حال ہم یوں سوانح نگاری اور سوانح عمری کے سلسلے کے آخری لیکچر کے خاتمے پر پہنچ جاتے ہیں۔ ہم نے ان تین لیکچر میں مختصر سے انداز سے

سوانح عمری کے فن، متنی مطالعے اور شبلی نعمانی کے سوانح کے فن پر بات کرنے کی کوشش کی۔ ہم امید کرتے ہیں کہ ہم اس صنف کے حوالے سے کم از کم تعارفی نوعیت کی گفتگو مکمل کرنے میں کامیاب ہو گئے۔

آئندہ لیکچرز میں ہم افسانوی ادب کا آغاز کریں گے۔ اور ناول، افسانے اور اس کے بعد ڈرامے پر بات کریں گے۔ اور پھر سفر نامہ نگاری اور اردو میں مزاح کا تذکرہ ہو گا۔ اور یوں حصہ نثر اپنے اختتام کو پہنچ جائے گا۔ امید ہے ان لیکچرز سے تعارفی سطح پر کم از کم آپ لوگ اردو ادب اور نثری ارتقا سے کسی حد تک آگاہ ہو جائیں گے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر: ۲۷

ہم آج کل حصہ نثر کے خصوصی مطالعات سے گزر رہے ہیں اس سلسلے میں ہم اب تک بات کر چکے ہیں تین اصناف کی۔ ہم نے بات کی خطوط نویسی پر، اور اس سلسلہ میں ہم نے غالب کے خطوط کا متن بھی پڑھا اور ان کے نثری امتیازات کا جائزہ بھی لیا۔ بعد ازاں ہم نے سر سید احمد خاں کی اسلوبیاتی خصوصیات کا جائزہ لیا اور ان کا مضمون تکمیل پڑھا اور گذشتہ تین لیکچرز میں ہم نے بات کی سوانح عمری کے فن کے حوالے سے ہم نے جائزہ لیا سوانح عمری کے فن کا، اردو میں سوانح عمری کے ارتقا کا۔ پھر ہم نے شبلی نعمانی کا منتخب متن پڑھا۔ اور اس کے بعد شبلی نعمانی کے فن سوانح عمری کے حوالے سے بات کی۔

آج سے ہم ناول نگاری پر اپنی گفتگو کا آغاز کریں گے۔ یہ سلسلہ تین لیکچرز پر مشتمل ہو گا۔ آج کے لیکچر میں ہم بات کریں گے ناول کے فن پر اور اردو ناول کے ارتقا پر، اگلے لیکچر میں بات ہو گی منتخب متن کے حوالے سے ہم مراۃ العروس سے لیا گیا ایک اقتباس پڑھیں گے۔

اور تیسرے لیکچر میں ہم ڈپٹی نذیر احمد کے ناول کے فن کا جائزہ لیں گے۔ تو بات کرتے ہیں ناول کے فن اور اردو ناول کے ارتقا کے حوالے سے۔ نثر کو بنیادی طور پر دو شاخوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک افسانوی ادب اور دوسرا غیر افسانی ادب

افسانوی ادب

افسانوی ادب ہم اس ادب کو کہتے ہیں جس میں داستان، ناول افسانہ اور ڈراما جیسی اصناف آتی ہیں۔

غیر افسانوی ادب

غیر افسانوی ادب وہ ادب ہوتا ہے جس میں مضمون نویسی، انشا پردازی، رپورٹ رائٹنگ Report writing روداد نویسی، خطوط نویسی یا ایسی دوسری اصناف آتی ہیں۔ جس میں افسانیت نہیں پائی جاتی۔

یہ سوال بڑی بنیادی نوعیت کا ہے کہ افسانوی ادب یا غیر افسانوی ادب کا بنیادی فرق کیا ہے۔ اس کا فرق ہم یوں سمجھ سکتے ہیں کہ افسانی ادب کی بنیادی روح کہانی ہے۔ خواہ ہم بات کریں داستان کی ناول کی، یا افسانے کی، چاروں اصناف میں ہم دیکھتے ہیں کہ کہانی بنیادی نکتے کے طور پر سامنے آتی ہے۔ یعنی آپ ناول کی بات کر لیں، افسانے کی بات کر لیں، ڈرامے کا تذکرہ کر لیں۔ یا داستان کی بات کریں۔ ہر حوالے سے کہانی کا ہونا بہت ضروری ہے۔

اب یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کہانی کیا ہے؟ ایک بہت سادہ سا، عام سا، معمولی سا لفظ جس سے آپ ہم لوگ شاید بچپن ہی سے آگاہ ہیں۔ اگر میں یہ کہوں کہ از منۂ قدیم کا انسان بھی کہانی کے فن سے یا کہانی کی ہیئت سے یا کہانی کی نوعیت سے بخوبی آگاہ تھا تو بے جا نہ ہو گا۔ کیونکہ شاید کہانی کا فن سکھایا نہیں جاتا۔ کہانی کا فن سیکھنا نہیں پڑھتا بلکہ ہر شخص اپنے طور پر کہانی کہنا اور کہانی بنانا جانتا ہے۔ تو کہانی اگر عام الفاظ میں یا اس کی لغت کے اعتبار سے تعریف کریں یا نصابی اعتبار سے جو اس کی تعریف کرنے کی کوشش کریں تو کہانی کا مطلب ہے واقعات کا تسلسل یا کسی ایک واقعہ کی جزئیات کا بیان۔ یعنی ایک ایسا واقعہ جس میں ایک خاص ابتداء موجود ہو۔ جس میں وسطھو جس میں نقطہ عروج اور نکتہ اختتام ہو۔ یہ وہ اجزا ہیں جو ایک کہانی کو مکمل کرتے ہیں۔ اب یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے اگر داستان، ناول، ڈراما، افسانہ چاروں اصناف میں کہانی موجود ہے پھر وہ کون سے امتیازات ہیں دراصل جو ایک صنف کو دوسری سے الگ کرتا ہے۔ ہم آنے والے لیکچرز میں افسانے اور ڈرامے پر باقاعدہ طور پر بات کریں گے۔ لہٰذا فی الحال ہم افسانے، ڈرامے یا ان دونوں کا تقابل ناول سے نہیں کریں گے اور دونوں اصناف کی تعریف الگ سے بیان نہیں کریں گے۔ داستان اور ناول تک ہم اپنی بات کو محدود رکھیں گے۔

ہم نے ابھی گزارش کی تھی چاروں اصناف میں کہانی موجود ہوتی ہے۔ اب ہمیں دیکھنا یہ ہے کہ داستان کو ناول سے الگ کرنے والی چیز کون سی ہے تو بات یہ ہے کہ انسان روزِ اول سے (جیسا کہ میں نے پہلے کہا تھا) کہانی کہنے اور کہانی بنانے پر قادر رہا ہے اور جب آج کے جیسے تفریح طبع کے مواقع موجود نہیں تھے تو انسان کے پاس قصہ بیان کرنے کے علاوہ اور کوئی راستہ نہ تھا کہ وہ اپنی تفریح کے مواقع تلاش کر سکے اور جب راتیں بہت تاریک ہو جاتی تھیں اور انسان کے پاس تفریح کے لئے کچھ نہیں ہوتا تھا تو کہا جاتا ہے کہ از منۂ قدیم کے لوگ آگ کے الاؤ کے گرد بیٹھ کے قصہ گوئی سے محظوظ ہوا کرتے تھے۔ یہ وہ آغاز تھا جہاں سے انسان نے حکایات کہنا سیکھا۔

یہ وہ داستانیں ہیں جو ضابطہ تحریر میں نہیں آتی تھیں بلکہ سینہ بہ سینہ انسان کے ساتھ آئندہ نسلوں تک پہنچتی چلی جاتی تھیں اور ان میں سے بہت سی داستانیں ایسی ہیں جنہیں ہم آج اپنی لوگ داستانوں کا درجہ بھی دیتے ہیں۔ اس کے بعد وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تحریر یا طریقۂ تحریر ایجاد ہوا تو پھر وہی قصے وہی داستانیں ضابطہ تحریر میں آنے لگیں۔ اور پھر ان داستانوں کے محفوظ ہونے کا ایک مضبوط رستہ نکل آیا۔ یہ داستانیں آج بھی پڑھیں اور سنی جاتی ہیں۔ لیکن یہ بات حقیقی ہے کہ یہ داستانیں اب ماضی کا قصہ بن گئی ہیں یا یوں کہہ لیجئے ہمارا تہذیبی یا ثقافتی سرمایہ بن گئی ہیں۔ جنہیں ہم تہذیبی سرمائے کے طور پر، ثقافتی ورثے کے طور پر تو جمع کرتے ہیں۔ لیکن آج داستان گوئی کا رواج ختم ہو گیا ہے۔

داستان کو ناول سے الگ کرنے والا' اگر ہم کہیں کہ ایک ہی نکتہ ہے تو غلط نہیں ہوگا اور وہ نکتہ ہے ترتیب اور تسلسل، جیسا کہ میں نے پہلے کہا تھا کہ پہلے داستان زبانی طور پر کہی جاتی تھی۔ قصہ گوئی کی صورت میں۔ بعد ازاں داستانیں لکھی جانے لگیں۔ لیکن دونوں صورتوں میں ایک مسئلہ تھا کہ داستان گو تفصیل میں کچھ اس طرح چلے جاتے تھے۔ طوالت کچھ ایسی اختیار کرتے تھے کہ بسا اوقات انہیں خود یاد نہیں رہتا تھا کہ پچھلے قصے میں انہوں نے کیا کہا تھا۔ ناقدین اور محققین ایک دلچسپ بات اس حوالے سے بیان کرتے ہیں کہ

ایک ایرانی داستان گو کو کہیں جانا تھا اور اس نے دربار میں ایک داستان شروع کر رکھی تھی۔ لہٰذا وہ اپنے شاگرد کو یہ کہتے ہوئے کہ داستان کا باقی حصہ تم آگے چلاؤ اور میری واپسی تک اس کو جاری و ساری رکھنا تو شاگرد نے پوچھا استاد محترم داستان کا قصہ تو میں چلالوں گا لیکن مجھے یہ بتا دیں کہ مجھے کہاں سے کہاں تک جانا ہے۔ تو استاد نے جواب دیا کہ بات یہ ہے کہ میں نے اب تک دلہا کی بارات کو دلن کے گھر تک پہنچایا ہے تم یہاں کے واقعات بیان کرو تب تک میں واپس آجاؤں گا۔

کہا یہ جاتا ہے وہ شاگرد دلہن کے گھر پر بارات کے واقعات بیان کرتا رہا۔ اب آپ خود سوچ سکتے ہیں کہ ایسے واقعات جو مہینوں تک چلتے ہیں۔ ان میں تسلسل بھی نہیں ہوگا اور ان میں تفصیل کچھ ایسی ہوگی کہ اسے مرتب بھی نہیں کیا جاسکتا۔ نتیجتاً داستانیں انتشار کا شکار ہوتی تھیں۔ داستانوں میں بکھراؤ پایا جاتا تھا۔ جب ایک داستان کو کہنے والے سینکڑوں ہو جائیں یا بہت سے لوگ ہو جائیں تو یقیناً اس سے ترتیب کی توقع رکھنا خاص محال ہو جاتا ہے۔ سو داستانوں کا ایک سب سے بڑا نقص، ناول اور داستان کا ایک سب سے بڑا فرق غیر ترتیبی یا تسلسل سے دور ہونا ہے۔ اس کے علاوہ داستانوں کا دوسرا بڑا نقص یا دوسرا بڑا فرق جو اسے ناول سے الگ کرتا ہے وہ ہے ان میں پائے جانے والے مافوق الفطرت عناصر، یعنی وہ غیر حقیقی عناصر جن پر جادوئیت کا یا طلسمات کا خاص رجحان ملتا ہے۔ وہ داستانوں کا خاصا تھی۔ اب ''الف لیلیٰ'' پڑھ لیجئے آپ ''داستانِ امیر حمزہ'' پڑھ لیجئے۔ ''طلسم ہوشربا'' پڑھ لیجئے۔ ان داستانوں میں ہمیں طلسماتی ماحول ملتا ہے۔ اور یہی طلسماتی ماحول انہیں حقیقت سے بہت دور لے جاتا ہے اور یاد رہے جو چیز حقیقت سے دور ہو۔ وہ ہماری تسکین کا باعث تو ہو سکتی ہے وہ کچھ لمحے کے لئے مزہ یا لطف تو دے سکتی ہے لیکن بہر حال نہ ہماری زندگی پر اس کا مثبت اثر ہو سکتا ہے اور نہ ہی داستانوں کے ذریعے ہوا۔

بہر حال داستانوں کا ایک بہت بڑا فائدہ یہ تھا کہ داستانوں نے ہماری تہذیب اور ہمارے ثقافتی ورثے کو محفوظ کیا۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ داستانوں

میں طوالت اختیار کی جاتی تھی تو ظاہر ہے اس پر معاشرتی قصے، معاشرتی واقعات، تہذیبی وثقافتی رسوم ورواج اور روایات کو دل کھول کر بیان کیا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے جب ہم خاص طور پر باغ وبہار یا فسانہ عجائب جیسی داستانوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو ان میں تسلسل کی کمی تو اپنی جگہ بر قرار رہتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اول الذکر یعنی باغ و بہار کو ہم دہلوی تہذیب کا عکاس اور ثانی الذکر یعنی فسانہ عجائب کو ہم لکھنوی تہذیب کا عکاس کہتے ہیں۔ کیونکہ میر امن دہلوی اور رجب علی بیگ سرور نے اپنی دونوں داستانوں میں بالترتیب دہلوی اور لکھنوی تہذیب کو کچھ ایسا جمع کر دیا کہ شاید اس سے بہتر تہذیب وثقافت کی مثالیں ہمیں کسی اور تہذیب میں نظر نہیں آتیں۔ لیکن اپنی طوالت، اپنی بے ترتیبی اور تسلسل کی کمی کے باعث داستانیں وقت کے ساتھ ساتھ ماند پڑ گئیں اور پھر انسان نے یہ محسوس کیا کہ اب نہ تو ہمارے پاس اتنا وقت ہے کہ ہم ضخیم نوعیت کی کتابیں پڑھ سکیں اور نہ ہم ایسے بے ترتیب قصوں سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جن کا ہماری زندگی سے کوئی تعلق نہ ہو۔ یا جو ہمیں کچھ سبق نہ دے سکیں۔ جس سے کوئی مقصد پورا نہ ہو سکے۔

سو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ داستانیں زوال کا شکار ہوئیں اور آہستہ آہستہ ناول کو عروج ملا یہاں یہ بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ صرف طوالت داستان کو ناول سے الگ نہیں کرتی۔ ناول کے کچھ خاص اجزاء ہیں کچھ خاص عناصر ہیں جن کا ہونا دراصل کسی کامیاب ناول کے لئے ضروری ہوتا ہے۔ لیکن اجزا پر بات کرنے سے پہلے ہم یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ ناول کی لغوی تعریف کیا ہے ناول، عام طور پر آپ یہ جانتے ہیں کہ ناول انگریزی زبان کا لفظ ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ انگریزی سے اردو میں آیا ہے۔ لیکن یہ لفظ بنیادی طور پر انگریزی کا نہیں ہے یہ لفظ اطالوی ہے جس کے معنی ہیں "نئے" کے۔ اطالوی میں اسے Novela کہا جاتا ہے۔ آج ہماری اردو زبان میں ہم عموماً ایک اصطلاح استعمال کرتے ہیں نیا نویلا۔ دراصل یہ نویلا اردو میں (ناولہ) Novela سے لیا گیا۔ یعنی اس دور میں یہ ایک ایسی صنف تھی ایک ایسا انداز تھا جسے لوگوں نے نیا تصور کیا۔ جسے لوگوں نے مختلف تصور کیا یوں تقریباً آج سے ایک ہزار سال قبل ناول کی Novela کی صورت میں ابتداء ہوئی۔ لیکن اس دور کا ناول آج کے دور کے ناول سے بہت مختلف تھا۔ اگر ہم یہ کہیں اس دور کا ناول، داستان کے بہت قریب تھا تو یہ غلط نہ ہو گا۔ لیکن بہر حال اس کے باوجود یہ ناول وہ ناول تھا جس میں مافوق الفطرت عناصر جو داستانوں کا خاصہ تھے۔ وہ بہر حال بہت کم پائے جاتے تھے۔ اس کے بر عکس یہی قصہ گوئی کا انداز فرانس میں پہنچا تو اس میں دوبارہ خیالاتی عناصر آ گئے، تخیلات آ گئے مافوق الفطرت عناصر آ گئے۔ جس سے ایک نئی صنف (جسے وہاں پر Romanico کہا جاتا تھا) کا آغاز ہو گیا۔ جسے ہم اردو میں رومانس کہتے ہیں۔ واضح رہے یہ رومانس وہ پیار، محبت یا عشق کے قصوں کا بیان نہیں۔ بلکہ یہ رومانس وہ رومانس ہے جس میں مافوق الفطرت عناصر خاصی حد تک پائے جاتے تھے۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی کتاب "اردو نثر کا فنی ارتقاء" میں ناول اور رومانس کا فرق بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں

ایسا نثری قصہ جو حقیقت نگاری کا حامل ہوتے ہوئے بھی واقعی حالات انسانی کا
بیان ہو' عام گفتگو میں اور ادبی تنقید میں نمایاں طور پر ناول کہلانے کا مستحق
ہے۔ ایسا نثری قصہ جو زندگی کو غلط یا غیر معمولی طریقے سے پیش کرے یا
جہاں عجیب وغریب ماحول یا ناممکن الوقوع حالات پیش آ جائیں یا جہاں
فطرت انسانی کی خیر اور شر کے مثالی رنگ میں ابھارا گیا ہو' رومانس کہلاتا ہے۔
(ڈاکٹر فرمان فتح پوری "اردو نثر کا فنی ارتقاء)

آپ نے دیکھا کہ حقیقت اور غیر حقیقت یا یوں کہہ لیجئے کہ حقیقت یا تخیلات کا فرق ناول اور رومانس کا امتیاز ہے۔ یہی وہ امتیاز ہے جو داستان کو

ناول سے الگ کرتا ہے۔

اس کے بعد ہم بات کریں گے ناول کے مقصد کے حوالے سے۔ بات یہ ہے کہ جب ہم ادب کی بات کرتے ہیں تو اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب بنیادی طور پر تسکین کا، لطف کا، سکون کا اور تفریح طبع کا نام ہے۔ لیکن بہر حال ادب کے کچھ مقاصد ہونے چاہئیں۔ ادب کے کچھ نظریات ہوتے ہیں۔ ادب لکھنے کا ادب تحریر کرنے کے کچھ اسباب ہوتے ہیں اور ہمارے کچھ نظریات ایسے ہونے چاہئیں کہ ہم کس طرح سے معاشرے کو متاثر کر سکتے ہیں یا متاثر کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے بات کی جائے تو ہم خواہ اس اصطلاح پر کہ ادب کے مقاصد، یا ادب برائے مقصد پر کیسی ہی تنقید کیوں نہ کر لیں۔ اس کے باوجود ہم اس سے جان نہیں چھڑا سکتے۔ اس سے ہم دامن نہیں چھڑا سکتے۔ کیونکہ بہر حال وہ ادب جو کسی مقصد کے بغیر تحریر کیا جاتا ہے ہو دیر پا یا جاوداں کبھی نہیں ہوتا۔ لہٰذا ہم ناول کے حوالے سے بھی جب بات کریں گے تو ہم دیکھیں گے کہ ناول کا بنیادی طور پر مقصد کیا ہے؟

جب ایک صنف تفریح طبع کے لئے انسان داستان گوئی کی صورت میں استعمال کر رہا تھا اور وہ انسان کو خاصہ محظوظ بھی کر رہی تھی تو اس کے باوجود انسان کو ناول کی ضرورت پیش آئی۔ یا انسان نے داستان کی بجائے ناول کی طرف زیادہ رجوع کر لیا اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ داستانیں بالآخر زوال کا شکار ہونے کے بعد اب کم و بیش ختم ہو چکی ہیں تو ان کا مقصد کیا تھا۔ جس نے داستان سے انسان کو ناول کی طرف مبذول کر دیا۔ تو اس حوالے سے بات کرتے ہوئے اپنی کتاب دی ناول ٹوڈے میں فلپ ہینڈرسن کہتے ہیں:

"یہ امر مسلمہ ہے کہ عظیم ترین ناول کا مقصد جیسا کہ ہمیشہ رہا ہے آج بھی انسانیت کا انقلاب
ہے۔ تاکہ اس انسانیت کے انقلاب سے سوسائٹی یا سماج کو بدلا جاسکے۔ لہٰذا اس الم ناک
اور انقلابی دور میں جس میں سے ہم گزر رہے ہی اور جہاں ہمارے بہترین دل و دماغ رکھنے
والے بھی اخلاقیات اور مذہب کے مسائل کے مقابلے میں سیاست سے مغلوب ہو چکے ہیں۔
یہی امید کی جاتی ہے کہ ہمارا سب سے موثر ناول نگار جس انقلاب کی کوشش کرے گا وہ بھی
خالص سیاسی ہو گا۔ دوسری طرف وہ اوسط درجہ کے مصنف ہیں جو زندگی کو صرف اس جامد یا
مردہ سطح پر قائم رکھنا چاہتے ہیں جس کے وہ عادی ہیں۔"

(دی ناول ٹوڈے۔ فلپ ہینڈرسن)

انقلاب سیاسی ہو یا مذہبی فلپ ہینڈرسن کی بات اپنی جگہ درست لیکن بہر حال ہر ناول کا مقصد نہ انقلاب ہوتا ہے اور نہ ہونا چاہیے یہ الفاظ واضح طور پر اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ فلپ دراصل ماکسی مکتبِ ادب سے تعلق رکھتے ہیں۔ یا ماکسی فکرِ تنقید سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ ماکسیت جس میں ہمیشہ بات یہ جاتی تھی کہ انسان بنیادی طور پر روزِ اول سے جبلی مادیت کے سلسلے سے گزر رہا ہے۔ یعنی طبقاتی کشمکش کا شکار ہے اور نچلا طبقہ اوپری طبقے کے خلاف انقلاب کی کوششوں میں لگا رہتا ہے اور اوپری طبقہ ہمیشہ زیریں طبقے کو دبانے کی کوشش کرتا ہے۔

بہر حال یہ بات درست ہے کہ اشرافیہ زیریں طبقے کو دباتے ہیں۔ زیریں طبقہ اپنے حقوق کی جنگ لڑتا ہے۔ لیکن ہر ناول کا یہ منتہائے مقصود ہوتا نہیں ہے ہاں یہ درست ہے کہ ماکسی ادب کے قائل لوگ اسی کو بنیادی مقصد تصور کرتے تھے اور ان کے نزدیک صرف ناول کا ہی یہ مقصد نہیں تھا بلکہ ان کے نزدیک ادب کا یہ مقصد تھا۔ اگر ہم فلپ ہینڈرسن کی بات کو قدرے Light انداز میں لیں۔ ایک تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں انقلاب سے مراد اصلاحی انقلاب ہے۔ یعنی ہر ناول کا کم از کم یہ مقصد یا مطلب یہ ضرور ہونا چاہیے کہ وہ معاشرے کی بُری روایات کو پلٹ دے۔

یعنی ایک ایسی انقلابی صورتحال ہمارے سامنے لائے کہ جس کے نتیجے میں معاشرے کی بُری عادات و مسائل، معاشرے کے بُرے رجحانات یا منطقی رجحانات اور روایات کو ختم کیا جاسکے۔ یا کم از کم ان پر تنقید کی جاسکے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے۔ تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناول کا ایک مقصد معاشرے کی اصلاح ہے۔ اور اردو ادب میں ناول کا آغاز دراصل اصلاحی ناولوں سے ہی ہوا۔

جب ڈپٹی نذیر احمد نے اپنے اصلاحی ناولوں کے ذریعے ایک طرف تو اپنے گھر والوں تو دوسری طرف وسیع پیمانے پر معاشرے کی اصلاح کے لئے مختلف نوعیت کے ناول لکھے۔ ہم ان پر بات بعد میں کریں گے۔ کیونکہ ہمارا پہلا نکتہ یا اس سے قبل ہمیں ناول کے اجزاء پر بات کرنی ہے۔ لیکن یہاں مقصد پر بات کرتے ہوئے میں یہ ضرور کہنا چاہوں گا کہ یہ ہمیں ذہن میں رکھنا چاہیے کہ ناول لکھنا یا کوئی بھی تحریر لکھنا۔ کسی بھی صنف پر کام کرنا بجائے خود ایک مقصد بھی ہوتا ہے۔ یعنی وہ لوگ جو ادب برائے ادب کے قائل ہیں۔ جو اس بات کے قائلہیں کہ دراصل ادب کو طبع حساس کی تسکین کا باعث ہونا چاہیے۔ وہ لوگ اس کا سب سے بڑا مقصد یہ بیان کرتے ہیں کہ دراصل ادب کا مقصد یا ادب کا بنیادی مصرف یہی ہے کہ وہ انسان کو خوش کرے۔ انسان کی مسرت اور خوشی کا باعث بنے۔ یہ وہ نظریہ ہے جو رومانوی ادب نے دیا یا جو ادب برائے زندگی کے مخالفوں نے دیا۔ کوئی بھی چیز بذات خود ایک مقصد بھی ہوتی ہے۔ کیونکہ ہم صرف اور صرف یہ کہہ دیں کہ دراصل ناول کا مقصد یا کسی بھی صنف کا مقصد یہ ہے کہ انسان کی اصلاح کی جائے۔ تو ظاہر ہے وہ پند و نصائح کے قصوں سے بڑھ کر کچھ بھی نہیں رہ جائے گا۔ لہٰذا ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ناول کا بھی کوئی مقصد ہے تو اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کوئی بھی ناول نگار ادبیت کو یا ادبی چاشنی کو اسلوبیاتی شگفتگی اور چاشنی کو اپنے مقاصد کو کچھ ایسا قربان کردے کہ وہ کسی خطیب کا خطاب تو معلوم ہو، کسی وعظ کا وعظ تو معلوم ہو۔ کسی ناصح کی نصیحتیں تو معلوم ہوں لیکن اس میں ادبیت یا نویلاپن جو دراصل کسی بھی ناول کا خاصہ تھا وہ مفقود ہو جائے۔ یہ رویہ بہر حال کسی بھی طور پر قابلِ قبول نہیں ہو سکتا اور اس کا پرچار بھی ہمارے لئے ممکن نہیں۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناول ایک ایسی ادبی تحریر ہے جس میں ناول نگار ادبیت کو قائم رکھتے ہوئے معاشرے حوالے سے مختلف نوعیت کے مقاصد کے حصول کی کوشش کرتا ہے۔

اب ہم بات کرتے ہیں ناول کے اجزاءِ ترکیبی پر۔ یعنی اس حصے میں ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ دراصل اردو ناول کے اور دنیا کے کسی بھی ناول کے بنیادی عناصر کیا ہوتے ہیں۔ تو اس سلسلے میں ہم بات شروع کریں گے 'پلاٹ سے۔

ادبی اصطلاح میں پلاٹ سے مراد واقعات کی کڑی در کڑی وہ زنجیر ہے جو ایک کہانی کو مسلسل کرتی ہے۔ جو کہانی میں تسلسل کا باعث بنتی ہے۔ ہم نے پہلے بات کی تھی کہ کہانی دراصل ہر افسانوی ادب میں موجود ہوتی ہے۔ کہانی ایک واقعہ ہو سکتی ہے۔ طویل واقعہ یا مختلف واقعات کا مجموعہ، جس میں ابتداء سے اختتامیہ تک کا تاثر موجود ہو جب ہم پلاٹ کہتے ہیں تو دراصل وہ کہانی کے خاصہ قریب ہوتا ہے۔ لیکن یہاں میں یہ نہیں کہنا چاہتا کہ وہ ایک مکمل کہانی ہوتی ہے۔ بلکہ پلاٹ ایک ایسا غیر محسوس وجود ہے جس کے ذریعے کوئی بھی افسانوی ادب تحریر کرنے والا ادیب دراصل کرتا کیا ہے کہ واقعات کو تسلسل دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے کہا کہ واقعات کی کڑی در کڑی وہ زنجیر جو دراصل تسلسل کا باعث بنتی ہے۔ اب پلاٹ مختلف طرح کے ہو سکتے ہیں۔ جیسے مثال کے طور پر ہم ایک پلاٹ کی قسم ہے جیسے ہم مستقیم پلاٹ کہتے ہیں۔ مستقیم پلاٹ کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کہانی ایک خاص نکتے سے شروع ہوتی ہے اور سیدھی چلتے چلتے طویل قصے کے بعد بالآخر کسی اور کسی اپنے منطقی انجام کو پہنچتی ہے۔

دوسرا ایک محوری پلاٹ ہوتا ہے جس میں کہانی ایک خاص مرکز کے گرد گھومتی ہے اور جس نکتے سے کہانی شروع ہوتی ہے ایک دائرہ بناتے ہوئے ایک مکمل دائرہ بناتے ہوئے بالآخر اسی نکتے پر آکر ختم ہو جاتی ہے۔ اسی طرح سے بہت سے سادہ پلاٹ ہوتے ہیں۔ جس میں بالکل سیدھی

سادی سی کہانی ہوتی ہے۔ کچھ پیچیدہ پلاٹس کہلاتے ہیں۔ بہر حال آپ کی سطح پر یہی جاننا کافی ہے کہ پلاٹ واقعات کی کڑی در کڑی زنجیر ہے۔ جس کے ذریعے دراصل ناول نگار یا افسانوی ادب کا کوئی بھی ادیب تسلسل پیدا کرتا ہے۔ اپنے واقعہ اور اپنے قصے میں اب پلاٹ کے کچھ اجزاء ہوتے ہیں۔

مثلاً ابتدائیہ یا ابتداء یعنی جہاں سے بات شروع ہوتی ہے۔ پھر نکتہ عروج یعنی وہ حصہ جہاں پہ ناول نگار سسپنس قائم کرتا ہے۔ اور قاری یا ناظریہ دیکھنے کی یا جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ آخر اس کے بعد کیا ہونے والا ہے اور پھر اختتامیہ یا انتہا۔ جس میں ناول نگار اپنی کہانی کو ختم کرتا ہے۔ یعنی وہ واقعات جو ابتدا کے بعد بکھرائے گئے تھے 'بکھیرے گئے تھے ان کو سمیٹتا ہے اور کچھ اس انداز میں سمیٹتا ہے کہ کہانی اپنے منتہائے مقصود کو پہنچ جاتی ہے۔ اس کے بعد دوسرا عنصر یا دوسرا جز جو ناول کے لئے ضروری ہے 'وہ ہے کردار، کوئی بھی کہانی کرداروں کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی افلاطون نے کہا تھا:

شاعری تقلید کی تقلید ہے۔ نقل کی نقل ہے۔ ایک عالم مثال ہے جس تک ہمارا تصرف نہیں۔ ہم وہاں تک نہیں پہنچ سکتے۔ ہاں اس کی نقل یہ دنیا ہے جسے ہم دیکھتے ہیں۔ جس میں ہم رہتے ہیں اور جب کوئی شخص صفحۂ قرطاس پر کسی واقعے کو ناول، افسانے یا رزمیے یا المیے یا طربیہ کی صورت میں اتارتا ہے تو دراصل وہ اس دنیا کی نقل کر رہا ہوتا ہے اس دنیا کے واقعات کی نقل کر رہا ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ جو کچھ بھی اٹھاتا ہے اس دنیا سے ہی اٹھاتا ہے۔ اس کی ہر کہانی کا خمیر دراصل ہمارے ماحول سے ہماری تہذیب و ثقافت سے، ہماری معاشرت سے ہی ہوتا ہے۔ لہٰذا بقول افلاطون عالم مثال کی نقل، دنیا کی نقل ہے۔ جو کہ ادب پارے کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہمارا یہاں پر مقصد افلاطون کے نظریہ تقلید کو زیر بحث لانا نہیں۔ لہٰذا یہاں سے تیزی سے آگے بڑھتے ہوئے یہ ضرور کہوں گا کہ جب معاشرے کے کردار، چنے جائیں گے تو بہر حال وہ کردار انسان ہوں گے۔ کوئی شخص جانوروں، پرندوں کے متعلق کوئی کہانی نہیں لکھے گا۔ اگر وہ کہانی لکھ بھی لے گا تو وہ تمثیلی قصہ تو ہو سکتا ہے لیکن اسے ناول نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ ناول جیتے جاگتے انسانوں کے کرداروں کا نام ہے۔ سو ناول کا دوسرا اہم ترین جز و کردار نگاری ہے۔

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ کون سے کردار کتنے کردار، کس نوعیت کے کردار یعنی وہ کون سے کردار ہوں گے جو کسی ناول کو مضبوط بنائیں گے۔ کتنے کردار ناول نگار اپنے ناول میں شامل کر سکتا ہے۔ اور کرداروں کا رویہ کس نوعیت کا ہونا چاہیے تو اس کا جواب یہ ہے کہ پہلی تو بات یہ کہ کردار زیادہ سے زیادہ حقیقت کے قریب ہونے چاہئیں۔ ارسطو نے ایک نظریہ دیا تھا جسے ہم نظریۂ امکان کہتے ہیں۔ اس میں ہم دیکھتے یہ ہیں کہ کوئی واقعہ حقیقتاً وقوع پذیر ہوا ہو یا نہ ہوا ہو لیکن اس کے وقوع پذیر ہونے کے امکانات ضرور ہوں۔ ہم نے ایک مرتبہ پہلے بھی تذکرہ کیا تھا جب ہم یہ کہتے ہیں کہ تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ چیزیں ہوئی نہیں۔ وہ معاملات وہ واقعات ہوئے نہیں 'نہ ہو رہے ہیں۔ بلکہ ہونے چاہئیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ واقعات ہو سکتے ہیں۔ تو کرداروں کو دراصل حقیقت کے اتنا قریب ہونا چاہیے کہ ان پر مافوق البشر ہونے کا اطلاق نہ کیا جا سکے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ ہم نے ایک نظریہ دیا تھا مافوق البشر کا جسے ہم سپر مین کے حوالے سے یاد کرتے ہیں۔ لیکن وہ سپر مین خواہ کیسا ہی سپر کیوں نہ ہو۔ وہ روئے زمین پر موجود نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ کرداروں کی سب سے پہلی خصوصیت تو یہ ہونی چاہیے کہ وہ حقیقت میں ہوں۔ واقعتاً وہ ہمارے گرد اگرد نظر آئیں۔ دوسری بات یہ کہ کردار بہت زیادہ نہیں ہونے چاہئیں۔ کیونکہ ہم نے ناول کو داستان سے الگ کرتے ہوئے اس بات کا تعین کیا تھا کہ ناول میں تسلسل ہوتا ہے اور تسلسل کے لئے ضروری ہے کہ چند ایک کردار ہوں منتخب کردار ہوں ورنہ ہو گا یہ کہ بہت سے کرداروں کی کردار نگاری کرتے ہوئے کردار نگار کسی ایک بھی کردار کو مکمل طور پر ہمارے سامنے پیش نہیں کر پائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ ناول کا ایک ہیرو اور ایک ہیروئن اور چند ایک مرکزی characters یعنی کردار ہوتے ہیں اور باقی ضمنی کردار ہوتے ہیں یا

ذیلی کردار ہوتے ہیں اور ان ذیلی کرداروں کی موجودگی دراصل ان کرداروں کی شخصیت کو نمایاں کرنے کے لئے نہیں ہوتی۔ بلکہ ان کی موجودگی بنیادی یا مرکزی کرداروں کو واضح کرنے کے لئے ہوتی ہے تاکہ ان ذیلی کرداروں کی مدد سے مرکزی کرداروں کی شخصیت کو واضح طور پر ہمارے سامنے لایا جاسکے۔

سو کردار نگاری کے حوالے سے ہم نے تین چیزیں طے کیں۔ ایک وہ حقیقی نوعیت کے ہوں -2 تعداد میں محدود ہوں اور منتخب ہوں اور -3 ذیلی کردار ہوں لیکن مرکزی کردار بہت کم ہوں اور ذیلی کرداروں کا کام مرکزی کرداروں کی شخصیت اور کہانی کو واضح کرنا ہو نہ ان کا اپنا ایسا مقام ہو کہ جس کو اضح کرنے میں یا منطقی انجام تک پہنچانے کے سلسلے میں ناول نگار یا تو ناول کو غیر ضروری طور پر طویل کردے۔ یا اس کے مرکزی کردار کسی حد تک کم کردے اس کے بعد ناول کا اگلا نکتہ یا جزو ہے۔ ماحول یا زماں و مکاں

کہا یہ جاتا ہے کہ ناول کو ایک خاص دور کی تصویر کشی کرنی چاہیے۔ یعنی وہ داستانیں جس میں ہمیں اچانک ایک ہزار سال پہلے کے دور کے لوگ نظر آئے تھے۔ پھر اس کے بعد آج کے دور کے لوگ نظر آئے تھے۔ پھر وہ مافوق الفطرت قسم کے کردار، جو دراصل نہ ہمارے دور سے تعلق رکھتے تھے۔ نہ ماضی کے دور سے، بلکہ ان کا روئے زمین سے کوئی تعلق ہی نہیں ہوتا تھا۔ تو ناول میں یہ ضروری ہے کہ وہ کسی ایک دور کا عکاس ہو اور اسی طرح سے مکانی اعتبار سے وہ کسی خاص معاشرت کا عکاس ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید ناول نگاروں نے یا جدید ادیبوں نے افسانوی ادب میں بہت سے نئے تجربات کئے۔ جس میں ایک بہت بڑا تجربہ شعور کی رو کا تجربہ ہے۔ اس کے ذریعے ناول نگاروں نے یا افسانوی ادب کے ادیبوں نے خود کو اس قابل کیا کہ وہ یک لخت ماضی سے مستقبل اور پھر مستقبل سے حال میں چھلانگ لگا کر مختلف ادوار کو ہمارے سامنے پیش کردیتے ہیں۔ اس کی مثال ہمیں قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں مل سکتی ہے۔ اور اگر ہم قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں بھی کسی ایک ناول کا تعین کریں تو اس کی بہترین مثال ہمیں "آگ کا دریا" میں مل جاتی ہے۔ جس میں انہوں نے کم و بیش ساڑھے چار ہزار سال کی تہذیب کو ہمارے سامنے پیش کر دیا ہے۔ ہندوستان کی ساڑھے چار ہزار سال کی تاریخ ہماری نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔

بہر حال شعور کی رو پر کام کرنا نہ تو ہر ایک کے بس کا روگ ہے اور نہ ہر شخص اس پر قدرت حاصل کر سکتا ہے۔ لہٰذا وہ لوگ جو اس سے ہٹ کر بات کریں تو ان کے لئے کم از کم تعین کرنا ضروری ہے کہ وہ کسی خاص دور کی بات کریں۔ کسی خاص معاشرت کی بات کریں۔ تاکہ اس خاص دور اور اس خاص معاشرت کو کم از کم مکمل طور پر قارئین کے سامنے لایا جاسکے۔

اس کے بعد مکالمات، ہم نے پہلے بات کی تھی کرداروں کی۔ ظاہر ہے جس ناول یا کہانی میں کردار موجود ہوں گے۔ وہ بات بھی کریں گے۔ وہ محو گفتگو ہوں گے۔ ان کی گفتگو کہانی کو آگے بڑھائے گی۔ وہ مختلف موضوعات پر روشنی ڈالیں گی۔ اس سے ایک طرف تو ناول نگار کے نظریات کا پرچار ہو گا تو دوسری کہانی آگے بڑھے گی۔ ظاہر ہے وہ کردار جنہیں ہم حقیقت کے قریب تر دیکھنا چاہتے ہیں۔ اگر وہ بولیں گے نہیں تو ان کا ایک بڑا حقیقی عنصر ختم ہو کر رہ جائے گا۔ لہٰذا کردار نگاری کے ساتھ ساتھ ناول نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ مضبوط مکالمات تخلیق کرنے پر قدرت رکھتا ہو۔ یہاں ہمیں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی ہے کہ مکالمات کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ نہ تو اتنے کم ہوں کہ ماضی الضمیر بیان نہ ہو پائے اور نہ اتنے زیادہ کہ ناول پر ڈرامے کا گمان ہو جائے۔

ہم جب ڈرامے کی صنف پر آئندہ لیکچرز میں بات کریں گے تو ہم آپ کو بتائیں گے کہ ناول کے مکالمات اور ڈرامے کے مکالمات میں فرق کیا ہوتا ہے۔ لیکن یہاں صرف اتنا بتانا ضروری ہے کہ ناول کے مکالمات کہانی کا بنیادی جز نہیں بلکہ ایک سوانحی جز ہے۔ جبکہ ڈراما آگے بڑھتا ہی مکالمات اور عمل کے ذریعے سے ہے۔ کیونکہ ناول بنیادی طور پر ایک بیانیہ ہے۔ جبکہ ڈراما ایک عمل کا نام ہے۔ لہٰذا مکالمات اتنے ہونے چاہئیں

کہ وہ کہانی کو آگے بڑھانے میں معاونت تو کریں لیکن ناول نگار صرف مکالمات کے چنگل میں پھنس کر نہ رہ جائے۔

دوسری بات یہ کہ مکالمات مختصر نوعیت کے ہوں طویل مکالمات ظاہر ہے خطابیہ انداز پیدا کر دیں گے۔ ایسا محسوس ہو گا کہ ہر کردار اپنی اپنی تقریر کر رہا ہے۔ اس کے بعد وہ منظر سے غائب ہو جاتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ مکالمات فطری نوعیت کے ہونے چاہئیں۔ ظاہر ہے کہ ایک کردار فرض کر لیجئے کہ ناول میں ڈاکٹر کا کردار ہے۔ تو ہم اس سے توقع کر سکتے ہیں کہ اس کی زبان پڑھی لکھی نوعیت کی ہو گی۔ آج کے دور کی بات کریں تو وہ اپنی زبان میں انگریزی الفاظ کا استعمال بھی کرے گا۔ اسے زبان پر قدرے قدرت ہو گی۔ اس کے برعکس اگر کسی دکاندار کی بات کریں گے تو اس سے ہم فکر و فلسفہ کے موضوعات پر روشنی کی بات نہیں کر سکتے۔ لہٰذا ضروری ہے کہ مکالمات حقیقت پر مبنی ہوں ایسا نہ ہو کہ فرض کر لیجئے کہ کسی درجہ چہارم کے ملازم سے یہ سن رہے ہوں کہ وہ افلاطون کے نظریات پر بات کر رہا ہے۔ یا ہم یہ تصور کر لیں کہ ایک ڈاکٹر بالکل ہی ایسی عامیانہ گفتگو کر رہا ہے۔ جس کی اس سے توقع ہی نہیں کی جا سکتی ہو۔ مکالمات کے لئے ضروری ہے کہ وہ مختصر ہونے کے ساتھ ساتھ realisticہوں۔

اس کے بعد باری آتی ہے منظر نگاری کی۔ کہانی کو آگے بڑھانے میں کردار اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ مکالمات کا ہونا ضروری ہے۔ اسی طرح منظر کا ہونا بھی بہت ضروری ہے۔ یعنی وہ ماحول جس میں کوئی ناول لکھا گیا ہے۔ ظاہر ہے اگر اس ماحول سے آشنائی نہیں ہو گی۔ اگر اس دور کی تصویریں لفظی طور پر ہمارے سامنے نہیں ہوں گی تو کوئی بھی قاری چشمِ تخیل کے بل بوتے پر خود کو اس ماحول کا حصہ محسوس نہیں کر پائے گا۔ اسے یہ تو محسوس ہو جائے گا کہ وہ کس دور کی کہانی پڑھ رہا ہے لیکن وہ یہ محسوس نہیں کر پائے گا کہ وہ اس میں خود موجود ہے۔ اور کوئی بھی قصہ اس وقت تک پُر لطف نہیں ہوتا جب تک ہم خود کو اس کا حصہ اپنے آپ کو محسوس نہیں کرتے۔ یعنی جب تک ہم اس میں جذب نہیں ہو جاتے۔ لہٰذا منظر نگاری پر قدرت ناول نگار کے لئے بہت ضروری ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ناول، ناول ہے ڈراما نہیں۔ لہٰذا اس میں منظر بھی بیانیہ نوعیت کے ہوں' محدود ہوں یہ نہ ہو کہ ناول نگار کے ناول کو پڑھتے وقت قاری یہ تو محسوس کرے کہ وہ ایک انتہائی مسحور کن نوعیت کے ماحول میں ہے یا اس ماحول کو تو وہ پورے طور پر محسوس کرے لیکن کہانی رک رک کر آگے بڑھے۔ اس سے اس کا تسلسل متاثر ہوتا ہے۔ سو ناول میں منظر کا ہونا لیکن انتخاب سے، احتیاط سے، اور چناؤ کے منظر نگاری کا ہونا نہایت ضروری ہے۔ یہ تو تھے ناول کیعناصر۔ ناقدین ان کے علاوہ بھی مختلف عناصر کی بات کرتے ہیں جیسے ناول نگار کی شخصیت کا پر تو یا مقصد کا تعین وغیرہ۔

لیکن ادبی اعتبار سے یا تکنیکی اعتبار سے ناول کے عناصر یہی ہیں۔ یعنی پلاٹ، کردار، ماحول، مکالمات اور منظر نگاری۔

اس کے بعد ایک نکتہ جس پر ہمیں بات کر لینی چاہیے وہ صرف بیانیہ یا اسلوب ہو سکتا ہے کہ ناول کا اسلوب اس نوعیت کا ہونا چاہیے کہ وہ آسان ہو۔ بے ساختگی اور سلاست اس میں پائی جائے اور ایسا حقیقی نوعیت کا تاثر ہو کہ ہر پڑھنے والا اسے اپنے دور کا حصہ سمجھ سکے اسے سمجھنے کے لئے لغت کا بہت زیادہ سہارا نہ لینا پڑے کیونکہ ورنہ وہ لفظی بازی گری تو ہو جائے گی لیکن معنی و مفاہیم کی تفہیم مشکل ہو جانے کے باعث ناول کا مقصد بھی فوت ہو جائے گا اور ناول کی جاذبیت میں بھی خاصی کمی آ جائے گی۔ سو ناول کے عناصر یہ بات کر لینے کے بعد اب ہم بات کریں گے اردو ناول کے ارتقاء کی۔

پہلے داستان گوئی کا آغاز ہوا اور بعد ازاں ناول شروع ہوئے۔ دنیائے ادب میں بھی ایسا ہی ہوا۔ یعنی اطالوی ناولوں کی اگر ہم بات کریں یا فرانسیسی ناولوں کے بعد یورپین ناولوں کی بات کریں تو اس سے پہلے بھی داستانیں لکھی جاتی تھیں۔ جیسا کہ یونانی دور کی وہ داستان ہے۔ جس میں مختلف لوگوں نے جیسے سٹائلس نے یا یوپی پڑیز نے مختلف نوعیت کے ڈرامے پیش کئے۔ لیکن اگر ہم سچی بات کریں تو ہومر کی اوڈیسی قدیم ترین

داستان کہلاتی ہے اور ایسی طویل ترین داستانیں تھیں جن کو کبھی ڈرامے کے روپ میں پیش کیا ہی نہیں جا سکتا۔ اس کے بعد یورپ میں کہیں بعد میں جا کے کم و بیش پندرہ سو سال کے بعد جا کے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ناول کا آغاز ہوا، اسی طرح اردو ادب میں بھی داستان گوئی کا رجحان شروع سے تھا اور بعد ازاں ناول نے داستان کی جگہ لے لی۔

ابتدائی لیکچر میں جب ہم نے مثنوی پر بات کی تھی تو آپ کو بتایا تھا کہ نظامی کی مثنوی "پدم راؤ قدم راؤ" جسے اردو کی قدیم ترین مثنوی ہونے کا، اردو کی پہلی کتاب ہونے کا بھی کم و بیش اعزاز حاصل ہے اس میں ایک قصہ بیان کیا گیا تھا۔ ایک داستان منظوم انداز میں بیان کی گئی تھی۔ اس کے بعد مثنویات کا سلسلہ تو اردو ادب میں جاری و ساری رہا اور خاص طور پر دکنی دور میں تو رہا ہی تھا۔ میر و سودا کے دور میں بھی بہت سی کامیاب مثنویاں لکھی گئیں۔ جس پر ہم نے تبصرہ کیا تھا، میر حسن کی "سحر البیان" کا۔ اور پھر اس کے بعد پنڈت دیا شنکر نسیم کی" گلزارِ نسیم" کا۔ یہ تمام کے تمام منظوم قصے بنیادی طور پر داستانیں ہی تھے۔ لیکن اس دور تک، یعنی خاص طور پر میر و سودا کے دور تک، اردو میں نثر میں داستان لکھنے کا رواج زیادہ مقبول نہیں تھا۔

اردو نثر کی جب بات کی تھی تو ہم نے حوالہ دیا تھا ملا وجہی کی " سب رس" کا، ہم نے بات کی فضلی کی " کربل کتھا" اور میر عطا حسین خان کی " نو طرز مرصع" کی بات کی، یہ داستانیں نثر میں لکھی گئیں تھیں۔ لیکن ان داستانوں پر فارسیت یا مقامی اثرات بہت زیادہ تھے۔ اس کے باعث ہم باقاعدہ طور پر اردو نثر کا فورٹ ولیم کالج سے منسوب کرتے ہیں۔ فورٹ ولیم جو دراصل انگریزوں نے اپنی تحسین کے لئے یا اردو زبان سیکھنے کے لئے قائم کیا تھا۔ اس کالج نے اردو نثر اور بالخصوص اردو داستانوں کی ترقی میں اہم کردار ادا کیا۔ اور باغ و بہار جو اردو نثر یا اردو ادب بلکہ زندہ و جاوید داستانوں میں شمار کی جاتی ہے۔ دراصل فورٹ ولیم کالج ہی میں لکھی گئی۔ اس کے بعد مختلف قصے جیسے قصہ بے نظیر یا طوطا کہانی، چھوٹی چھوٹی کہانیوں کا مجموعہ جس کو حیدر بخش حیدری نے مرتب کیا تھا اور ایسی مختلف نوعیت کی داستانیں لکھی گئیں۔ جس سے اردو ادب میں داستان گوئی کو رواج ہوا۔ میر امن کی باغ و بہار کے مقابلے پر رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عجائب لکھی، باغ و بہار میں سادگی و سلاست رکھی گئی تھی۔ فسانۂ عجائب میں تصنع اور بناوٹ اپنائی گئی تھی۔ لیکن بہر حال یہ داستانیں اپنی جاذبیت اپنی تہذیبی عناصر کے باعث آج بھی زندہ و جاوید ہیں اور مختلف نصابات میں شامل بھی ہیں۔

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جس طرح داستان گوئی دنیائے ادب میں زوال کا شکار ہوئی۔ ایسا ہی اردو ادب میں بھی ہوا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد جب مسلمان محکوم ہو گئے۔ انگریز کا راج قائم ہو گیا۔ تو پھر مغرب کے اثرات اردو پر تیزی سے پڑنے لگے۔ ان اثرات کے نتیجے میں آہستہ آہستہ ناول نے اردو میں جگہ بنائی۔ اردو کے پہلے ناول نگار کون تھے؟ اس سوال کا جواب تلاشتے ہوئے محققین نے 'پیارے لال آشوک' اور ایسے چند دوسرے لوگوں کا نام لیا۔ لیکن ان کے افسانوی قصوں کو داستان تو کہا جا سکتا ہے ان پر ناول کا گمان کم ناقدین ہی کرتے ہیں اور زیادہ تر ناقدین اس امر سے متفق ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد اردو کے سب سے پہلے ناول نگار ہیں۔ جن کے ہاں ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ قصہ گوئی کے عناصر زیادہ ملتے ہیں ان کی کردار نگاری اتنی مضبوط نہیں جس کا تقاضا اردو ناول نگاری کرتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود نقاش اول ہونے کے باعث ان کو ہم کچھ استثنیٰ دیتے ہیں۔ کچھ مستثنات کے باعث ہم یہ کہتے ہیں کہ خرابیوں یا کچھ نقائص کے باوجود اردو ناول کے نقاشِ اول ڈپٹی نذیر احمد ہیں جنہوں نے ۱۸۶۹ء میں مراۃ العروس کے نام سے ایک ناول لکھا۔ جس سے اردو میں ناول نگاری کی بناء پڑی۔

! مراۃ العروس وہ ناول ہے جو ڈپٹی نذیر احمد نے دراصل اپنی بیٹیوں کی تربیت کے لئے لکھا۔ ڈپٹی نذیر احمد سرسید تحریک کا حصہ تو تھے ہی اردو ادب کے، اردو نثر کے ان ارکان خمسہ میں (جن میں سرسید احمد خان، مولانا شبلی نعمانی، الطاف حسین حالی، محمد حسین آزاد کے ساتھ) ڈپٹی

نذیر احمد کا شمار تو ہوتا ہی ہے لیکن اس ناول کا مقصد جہاں وسیع پیمانے پر معاشرتی اصلاح ہو سکتا ہے وہیں اس کا ایک بنیادی مقصد اپنی بیٹیوں کی تعلیم و تربیت بھی تھا۔ لیکن اس قصے میں ڈپٹی نذیر احمد بہر حال ایک ایسا رنگ پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے کہ اسے بہت جلدی مقبولیت بھی حاصل ہوئی۔

پھر اسی کی طرز کے کچھ قصے لکھے جانے لگے۔ اس قصے کا حال کیا تھا۔ اس پر ہم تفصیل سے بات اگلے لیکچر میں کریں گے۔ کیونکہ آپ کے نصاب میں شامل اقتباس دراصل ڈپٹی نذیر احمد کے اسی ناول یعنی مراۃ العروس سے لیا گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ڈپٹی نذیر احمد کی خصوصیت کا خلاصہ پیش کریں تو ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کا ایک مسئلہ یہ تھا کہ ان کے کردار عموماً جامد تھے یعنی ان میں ارتقاء نہیں تھا۔ اگر کوئی کردار بُرا تھا تو مستقلاً بُرا تھا۔ اور اگر کوئی کردار اچھا تھا تو مستقلاً اچھا تھا۔ جبکہ ہم جانتے ہیں کہ انسان اور فرشتوں میں یہی فرق ہے کہ ہم غلطی کرتے ہیں۔ غلطی ہمارا خاصہ ہے۔ غلطی ہماری فطرت میں شامل ہے۔ لہٰذا کسی کردار کو اگر آپ بالکل ایک سا پیش کریں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ کردار کم اور کٹھ پتلی زیادہ بن جاتا ہے۔ جو ناول کے آرٹ میں قدرے مختلف بات ہے۔ اس کے علاوہ ماحول کی عکاسی پر ڈپٹی نذیر احمد کو خاصی قدرت حاصل تھی۔ ان کے ناولوں کا مقصد اصلاح تھا۔ اخلاق اور پند و نصائح تھا۔ پھر اسی طرح سے انہوں نے اپنے ناولوں میں محاورات کا بے محابا استعمال کیا۔ اسلوبِ نگارش حالانکہ ان کا سادہ تھا۔ لیکن بسا اوقات عربی کا ایک ایسا (Trans) ٹرانس آتا تھا کہ وہ اچانک عربی کی اصطلاحات، عربی کی ضرب الامثال عربی کے محاورے کچھ ایسے نئے آتے تھے کہ بہر حال ایک سادہ اور سلیس اسلوب میں قاری پر خاصے گراں گزرتے تھے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اپنے مختلف ناولوں کے ذریعے ڈپٹی نذیر احمد نے اردو ناولوں کی نہ صرف بِنا رکھی بلکہ آنے والے نثر نگاروں کو ایک نیا اسلوبِ تحریر دیا اور ان کے لئے افسانوی ادب میں ایک نیا رستہ نکالا۔

ان کے بعد نام ہے رتن ناتھ سرشار کا، ۱۸۶۹ء میں ڈپٹی نذیر احمد کے مراۃ العروس کے معرضِ اشاعت میں آنے کے کچھ دیر بعد ہی رتن ناتھ سرشار نے بالاقساط اخبار میں "فسانۂ آزاد" کے نام سے ایک ناول لکھنا شروع کیا۔ اس کا بالاقساط ہونا ہی اس کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ یہ ناول کچھ ایسا طویل ہو گیا کہ آج اس کی چار جلدیں بن گئی ہیں۔ یعنی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ناول ہوتے ہوئے بھی داستان سے خاصہ قریب ہے۔ آج کل کے دور میں آپ عموماً ٹیلی ویژن پر سوپ ڈرامے دیکھتے ہیں۔ وہ سوپز جو ہفتے میں تین یا چار دن اقساط آتی ہیں اور جن کا قصہ یا ان کا سلسلہ کچھ ایسا طولانی ہو جاتا ہے کہ آپ چند مہینے ان کو چھوڑ بھی دیں تو اس کے باوجود جہاں سے آپ پکڑتے ہیں تو آپ کو احساس ہوتا ہے کہ معاملہ وہیں پر ٹھہرا ہوا ہے۔ بالکل اس دلہے کی بارات کی طرح جو مہینوں تک ٹھہری رہی اور داستان گو کوئی جگہوں سے چکر لگا کر کئی ملکوں سے ہو کر واپس بھی آ گیا یہ سوپز دراصل افسانوی ادب کی پرانی قسم داستان تھی۔ جس میں غیر مرتب انداز میں تسلسل سے دوسری کہانیاں چلتی چلی جاتی تھیں اور سوپ دراصل اسی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔

رتن ناتھ سرشار کے فسانۂ آزاد میں خاص طور پر ہم یہ عمل دیکھتے ہیں کیونکہ ان کے ناول میں ترتیب نہیں۔ ایسے کردار بسا اوقات غیر مرتب ہو جاتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سرشار بھول ہی جاتے ہیں کہ بعض اوقات کہ وہ پہلے کسی کردار کو کیسا پیش کر رہے تھے۔ بعد ازاں اس کا ایک اور رخ ہمارے سامنے آتا ہے۔ پھر کچھ ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شخص مار دیا جاتا ہے اور چند اوراق کے بعد یا چند ابواب کے بعد وہ اچانک پھر سے زندہ ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے یہ عنصر اسے حقیقت سے دور لے جاتا ہے۔ پھر کردار نگاری قدرے کمزور ہے۔ وہ اتنے زیادہ کردار اپنے ناول میں لے آتے ہیں کہ کوئی بھی کردار اپنی شناخت صحیح طور پر نہیں کر پاتا۔ پھر مصنوعی زبان ہے۔ لوگ کہتے ہیں یا ناقدین کہتے ہیں کہ اسے فسانۂ عجائب جو رجب علی بیگ سرور نے لکھا تھا۔ اس کی ایک ترقی یافتہ شکل کہہ سکتے ہیں۔

اس کے بعد بات کریں گے شرر کے ناولوں کے حوالے سے، شرر نے تاریخی ناول لکھے۔ "فردوسِ بریں" اور "منصور ور جینا"۔ ان کے معروف ناول تھے۔ ان کے ناولوں میں کردار نگاری قدرے کمزور ملتی ہے۔ لیکن پلاٹ کے حوالے سے بہتری آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور وہ بہتر انداز میں منظر نگاری کرتے اور قصے کو بہتر انداز میں آگے بڑھانا جانتے ہیں۔

پھر باری آتی ہے اودھ پنچ کے ناولوں کی۔ جن کو تاریخی اہمیت تو حاصل ہے منشی سجاد حسین یا نواب آزاد یا جوالہ پرشاد کے ناولوں کا تذکرہ ہم کرسکتے ہیں۔ ان میں مزاح ملتا ہے۔ طنز ملتا ہے۔ لیکن ارتقائی حصہ یا ارتقائی عمل ناول کا بہر حال کوئی بہت زیادہ آگے بڑھتا ہوا ہمیں محسوس نہیں ہوتا۔ اصل میں ناول میں پہلا معیاری اور مثالی نمونہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ وہ مرزا ہادی رسوا کی کتاب یا مرزا ہادی رسوا کے ناول "امراؤ جان ادا" سے آتا ہے۔ یہ وہ ناول ہے جو آج بھی پڑھا بھی جاتا ہے اور بارہا فلمایا بھی جا چکا ہے۔ جس کے باعث آج کے ناظرین بھی بخوبی اس سے آگاہ ہیں۔ آج کی نوجوان نسل بھی بخوبی اس سے آگاہ ہے۔ اس میں مرزا ہادی رسوا نے بخوبی انداز میں بڑے مثالی انداز میں اور بڑے معیاری انداز میں ایک کردار کی نفسیاتی حالت کو، ایک کردار کی باطنی کیفیت کو ہمارے سامنے پیش کیا اور یہی وجہ ہے کہ اسے اردو کا پہلا معیاری ناول کہا جاتا ہے۔

اس کے بعد ہم بات کرسکتے ہیں راشد الخیری کے حوالے سے لیکن ان کے ہاں بھی ہمیں ناول کی کوئی زیادہ بہتر صورت حال محسوس نہیں ہوئی۔ کیونکہ وہ عورتوں کی مظلومیت کا زیادہ تذکرہ کرتے ہیں اور ڈپٹی نذیر احمد کی اپنے مقصد یا اصلاحی رویے سے باہر نہیں آپاتے۔ لیکن بہر حال تاریخی اعتبار سے ان کا کردار ناقابلِ فراموش ہے۔

ناول میں ایک بڑا نام پریم چند کا ہے انہوں نے افسانہ نویسی پہ بھی کام کیا اور بے مثال کام کیا۔ ان کے ناولوں کی سب سے بڑی خصوصیت حقیقت پسندی ہے۔ وہ دیہاتی قصوں سے اپنے ناول کے پلاٹ کا خمیر اٹھاتے ہیں۔ مقامی رنگ کو بخوبی واضح کرتے ہیں۔ ان کے ناولوں میں کوئی نفسیاتی کشمکش ہمیں زیادہ نظر نہیں آتی۔ کیونکہ وہ قصے سے زیادہ بحث کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ فارسیت یا ہندویت کا اختلاط اسلوب کو ایک نئی چاشنی دیتا ہے۔ مجموعی طور پر ان کا اسلوب بھی سادگی اور سلاست سے ہی عبارت ہے۔

اس کے بعد ترقی پسند ناول آتے ہیں۔ اس دور تک اردو ناول باقاعدہ طور پر ارتقائی مراحل طے کرتا ہوا۔ ترقی یافتہ شکل کی طرف بڑھ رہا تھا۔ اس دور میں سجاد ظہیر یا ان کے بعد علی عباس حسینی، عزیز احمد، کرشن چندر، عصمت چغتائی اور ایسے دوسرے ناول نگاروں کے نام آپ لے سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ہم بات کرسکتے ہیں قدرت اللہ شہاب کے حوالے سے یا قرۃ العین حیدر کے حوالے سے اور پھر اس کے بعد ناول باقاعدہ طور پر اردو میں رواج پاجاتا ہے۔ حتیٰ کہ اس دور کے ناولوں میں بھی دیکھتے ہیں کہ باقاعدہ طور پر پختگی دیکھی جاسکتی ہے۔ کیونکہ اس دور کے ناول نگار مغربی ناولوں کا مطالعہ بخوبی کر چکے تھے۔ ان پر یہ بات آشکار ہو چکی تھی کہ ایک اچھا ناول، ایک جاذب نظر ناول لکھنے کے لئے ناول کے عمومی رجحانات اور عمومی عناصر کون سے ہیں۔ ایک پختہ ناول لکھنے کے لیے ان کو کن باتوں کا خیال رکھنا چاہیے۔ لہٰذا ان کے ہاں ہمیں مجموعی طور پر ناول کی ترقی یافتہ شکل نظر آنے لگتی ہے۔ گو کہ زیادہ تر ناولوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ پروگریسو موومنٹ Progressive movement کے تحت طبقاتی کشمکش کا تذکرہ ہمیں ان ناولوں میں زیادہ ملتا ہے۔ اور اس کے بعد تقسیم ہند کے وقت ہونے والے واقعات اور اس سے متعلق لکھے ہوئے ناول اور پھر جدید ناول۔

مجموعی طور پر نذیر احمد سے یہ سلسلہ شروع ہوا۔ رتن ناتھ سرشار، شرر، ہادی رسوا، راشد الخیری اور پریم چند سے ہوتا ہوا ترقی پسند تحریک تک پہنچا اور پھر قیامِ پاکستان کے بعد بے شمار ناول لکھے گئے۔ اس مختصر سے اجمالی جائزے کا مقصد محض اتنا سا تھا کہ کم از کم آپ لوگ اردو ناول کے

ارتقاء سے آگاہ ہو سکیں۔ اور کم از کم یہ جان لیں کہ وہ کون سے نام ہیں جنہوں نے اردو ادب یا اردو ناول کی ترقی میں اہم کردار ادا کیا۔ آئندہ لیکچر میں ہم بات کریں گے ڈپٹی نذیر احمد کے ناول مراۃ العروس کے حوالے سے، شاملِ نصاب اقتباس کا مطالعہ کریں گے اور اگلے لیکچر میں ہم دیکھیں گے کہ ان کے ناول کا فن کیا تھا۔ اس وقت آپ جان پائیں گے کہ آغاز والا، یا نقاشِ اول کس نوعیت کی خرابیوں کا حامل ہو سکتا ہے اور ان سے ہم کیا سبق سیکھ سکتے ہیں تو دیکھیں گے کہ نذیر احمد ہمارے سامنے ناول نگار کی حیثیت سے کیسے آتے ہیں۔

[Back to Conversion Tool]

[Back to Home Page]

سبق نمبر:۲۸ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول کا متنی مطالعہ

گذشتہ لیکچر میں ہم نے ناول کے فن کے حوالے سے بات کی۔ ہم نے دیکھا کہ ناول کیا ہے۔ داستان اور ناول کا فرق کیا ہے؟ اور ناول کے اجزا کون کون سے ہوتے ہیں؟ اور آخر میں ہم نے مختصراً جائزہ لیا اردو ناول کے ارتقا کا اور اس سلسلہ میں ہم نے مختصر سی بات کی ڈپٹی نذیر احمد سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کے ناولوں کی ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ ڈپٹی نذیر احمد سے لے کر راشد الخیری تک لکھے گئے ناول، ناول کی تاریخ پر مکمل تو نہیں اترتے تھے۔ لیکن آہستہ آہستہ اردو میں ناول نگاری کا آغاز ہو رہا تھا۔ اردو میں ناول نگاری کو رواج مل رہا تھا۔ اس کے بعد ہم نے دیکھا کہ پریم چند کے ناولوں میں حقیقت پسندی خاصی حد تک در آئی۔ ناول قدرے پنپنے لگا اپنا جداگانہ تشخص قائم کرنے لگا۔ پھر ترقی پسند تحریک نے جہاں دیگر بہت ساری اصناف کو عروج دیا وہیں جدید اصناف میں اردو ناول کو بھی ایک جداگانہ اور ایک باوقار مقام مل گیا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم نذیر احمد کے ناول مراۃ العروس سے ایک اقتباس کا مطالعہ کریں گے اور دیکھیں گے کہ ڈپٹی نذیر احمد اس میں کہنا کیا چاہتے ہیں۔ عزیز طلبہ! نصاب سازی کے دوران بسا اوقات ایسا کیا جاتا ہے کہ ہم وقت کی قلت اور اختصار کے باعث پورا ناول شامل نہیں کر پاتے۔ لہٰذا ہم ناول کا ایک اقتباس شامل کرتے ہیں اور اس اقتباس کے ذریعے ہم یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ مجموعی طور پر ناول نگار نے اس ناول میں کیا کہنا چاہا ہو گا۔ تو آج ہم ڈپٹی نذیر احمد کے ناول مراۃ العروس کے آخری باب کا مطالعہ کریں گے جس کے لئے ہم نے عنوان تجویز کیا ہے۔ لالچ کا انجام، یہ ناول (جیسا کہ میں نے پہلے بھی بتایا تھا) ڈپٹی نذیر احمد نے اپنی بیٹیوں کی تعلیم و تربیت کے لئے لکھا تھا۔ وہ یہ چاہتے تھے کہ آئندہ زندگی میں ان کو پیش آنے والے مسائل جن سے بہت سی لڑکیاں نمٹنے میں ناکام ہو جاتی ہیں یا مشکل کا شکار کم از کم ہو جاتی ہیں۔ ان کی بیٹیوں کو اس سے سابقہ نہ پڑے وہ انہیں پہلے ہی اس قسم کے مسائل سے آگاہ کرتے ہیں۔ تو اس ناول کا پہلا مقصد تو ظاہر ہے اپنے خاندان کے افراد کی تربیت ہے۔ وسیع پیمانے پر دیکھا جائے تو اس کا ایک بڑا مقصد اس دور کی بیٹیوں، بہنوں کی تربیت تھا اور معاشرے میں وہ دیکھنا یہ چاہتے تھے کہ کس طرح سے ہم اپنی بہو، بیٹیوں کو سلیقہ شعاری کا درس دے سکتے ہیں۔ اس ناول کا نام "مراۃ العروس" ہے۔ اس کا مطلب ہے "دلہن کا آئینہ" مراۃ یا مرۃ کا مطلب ہے عربی میں آئینے کو کہا جاتا ہے۔ جبکہ عروس کے لفظی معنی ہیں دلہن۔

قبل اس کے کہ ہم متنی مطالعہ شروع کریں۔ ہم آپ کو اس ناول کا مختصر سا تعارف پیش کرئے گے تا کہ آپ سیاق و سباق سے آگاہ ہو جائیں۔ جیسا کہ بیٹیوں کے لئے لکھا گیا یہ ناول، معاشرتی اصلاح کے لئے تھا۔ اس کی کہانی کچھ یوں ہے کہ اکبری، اصغری دو بہنیں ہیں ان کا باپ ایک تحصیلدار ہے۔ دونوں بہنوں کی خصوصیات بالکل مختلف ہیں۔ بڑی بیٹی اکبری کافی حد تک پھوہڑ ہے۔ سلیقہ شعاری اس کے پاس سے نہیں گزری اور وہ اپنی ان خرابیوں کے باعث اپنی ان کمزوریوں کے باعث زندگی بھر مشکلات کا شکار رہتی ہے۔ دوسری طرف اصغری ہے جو انتہائی سلیقہ شعار لڑکی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ گھریلو زندگی کس طرح گزاری جاتی ہے۔ گھریلو زندگی کے مسائل سے کس طرح نمٹا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ایک مثالی کردار کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ بنیادی طور پر قصہ اصغری اور اکبری کے گرد ہی گھومتا ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم نے ناول نگاری کے اجزا پر بات کرتے ہوئے عرض کیا تھا کہ ناول نگار مرکزی کرداروں کے ساتھ ساتھ کچھ ذیلی کردار شامل کرتا ہے۔ جس کے ذریعے وہ اپنا مقاصد پورا کرنا چاہتا ہے۔ اور اسی طرح سے بنیادی یا مرکزی کرداروں پر مکمل طور پر روشنی ڈالنے کے لئے بھی ان ذیلی کرداروں کا ہونا ضروری ہوتا ہے۔ اس ناول کے ذیلی کرداروں میں کامل ہے جو اصغری کے شوہر ہیں۔ محمد عاقل ہے جو اکبری کا شوہر ہے۔ پھر اصغری کے سسر یعنی مولوی فاضل حسین ہیں۔ پھر اس کے علاوہ ماما عظمت ہم جسے اس ناول کی ولن کہہ سکتے ہیں یا نذیر احمد کا معتوب کردار ہے۔ جس کی بد دیانتیوں کے ذریعے وہ ہمیں سبق دیتے ہیں کہ ہمیں کس طرح سے لوگوں سے بچنا چاہیے۔ اب پورے کے پورے ناول میں مختلف قسم کے واقعات

ہوتے ہیں۔ جن کی تفصیل کا ظاہر ہے کہ یہ وقت نہیں ہے۔

لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ایک طرف ناول نگار اکبری کی حماقتوں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ دوسری طرف اصغری کی سلیقہ شعاری کا ہمیں درس دیتے ہیں۔ یا ان کے متعلق ہمیں بتاتے ہیں۔ اور پھر بالآخر آخری باب میں ہم سمٹاؤ کی طرف بڑھتے ہیں۔ جیسا کہ ہم نے پچھلے لیکچر میں بھی کہا تھا کہ ناول نگار آخر میں نکتہ انتہا پر پہنچتے ہوئے 'نتہائے مقصود تک پہنچتے ہوئے' کرتا کیا ہے؟ کہ وہ واقعات جنہیں ابتداء کے بعد بکھیرا گیا تھا۔ آہستہ آہستہ پھر ان واقعات کو سمیٹتا ہے تو اس باب میں جس کا ہم مطالعہ کرنے جارہے ہیں۔ واقعات سمٹ کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس میں ناول اپنے نتیجہ تک پہنچتا ہے منطقی اختتام ہوتا ہے۔ اور ہم دیکھتے ہیں وہ اصغری جو اپنی سلیقہ شعاری کے باعث مشہور تھی۔ اور سسرال میں اس کی عزت تھی۔ کس طرح اپنے سسرال کا خیال کرتے ہوئے سسرال کا بھلا سوچتے ہوئے کس قدر سلیقہ شعاری سے ماما عظمت سے جو کہ کافی عرصے سے اپنی بد دیانتیوں کے باعث گھر کا نقصان کر رہی تھی۔ حتیٰ کہ اصغری کی زندگی میں اس نے بہت سے مسائل پیدا کئے تھے۔ ماما عظمت سے کس طرح سے چھٹکارا حاصل کرتی ہے اور یوں ہمارے سامنے ناول کا مقصد اور ناول کا بنیادی سبب بھی ہمارے سامنے آجاتا ہے اور ہم ایک نتیجہ اخذ کرنے کی پوزیشن میں آجاتے ہیں۔ تو اب چلتے ہیں ناول کے اقتباس کی طرف عنوان ہے اس کا "لالچ کا انجام" اور دیکھتے ہیں کہ اس اقتباس میں لالچ کس طرح اپنے بُرے انجام کو پہنچتا ہے۔

اقتباس

شب برات کے بعد اصغری کے باپ کی آمد شروع ہوئی اور نو دس دن بات کی بات میں گزر گئے۔ رمضان سے چار دن پہلے دور اندیش خاں صاحب دہلی میں داخل ہوئے۔ اصغری نے پہلے سے اپنے باپ کی سن رکھی تھی اور ساس اور میاں سے ٹھہر گیا تھا کہ جس دن تحصیل دار صاحب آئیں گے اسی دن میں ان سے ملنے جاؤں گی۔ جب اصغری کو باپ کے آنے کی خبر معلوم ہوئی تو فوراً ڈولی منگا جا پہنچیں۔ باپ نے گلے سے لگایا اور آبدیدہ ہوئے۔ دیر تک حال پوچھتے بتاتے رہے اور اصغری نے کہا آپ کے حکم کے مطابق خیر اندیش خاں لاہور گئے ہیں اور انشاالله کل یا پرسوں سمدھی صاحب کو لے کر داخل ہوں گے۔ ان کا ایک خط بھی مجھ کو راہ میں ملا تھا۔ سمدھی صاحب کو رخصت مل گئی ہے۔

غرض اس رات بھر اور اگلے دن بھر اصغری ماں کے یہاں رہی اور شام کے قریب باپ کو کہا اگر اجازت دیجئے تو آج میں چلی جاؤں۔

باپ نے کہا "ابی ایک ہفتہ تو رہو۔ ہم سمدھن کا کہلا بھجیں گے"

اصغری نے کہا" جیسا آپ ارشاد فرمائیں تعمیل کروں لیکن اباجان کے آنے سے پہلے گھر میں میرا موجود رہنا مصلحت معلوم ہوتا ہے۔

باپ نے سوچ کر کہا "ہاں بات تو ٹھیک ہے۔"

غرض اصغری باپ سے رخصت ہو' مغرب سے پہلے گھر آموجود ہوئی۔ اگلے دن کھانے کے وقت مولوی محمد فاضل صاحب (محمد کامل کے باپ) بھی آپہنچے۔ یہ مولوی صاحب لاہور کے

ایک رئیس کی سرکار میں مختار تھے۔ پچاس روپے مہینا تنخواہ مقرر تھی اور مکان اور سواری رئیس کے ذمے۔ خیر اندیش خاں اصغری کی تحریر کے موافق لاہور گیا اور اصغری کا خط مولوی محمد فاضل صاحب کو دیا۔ مولوی صاحب بہو کا خط دیکھ کر باغ باغ ہو گئے اور یوں شائد رخصت نہ بھی لیتے ' اب بہو کے دیکھنے کے اشتیاق میں رئیس سے بہت کہہ سن کر ایک مہینے کی رخصت لے کر خیر اندیش کے ساتھ ہو لیے۔

چونکہ اصغری بیاہ کر سسرے کے سامنے نہیں ہوئی تھی ' سسرے کو آتا دیکھ کر کوٹھے پر جا بیٹھی۔ محمد کامل کی ماں حیرت میں تھی کہ یہ کیونکر آ گئے۔ غرض کھانے کے بعد باتیں شروع ہوئیں مولوی صاحب نے بیوی سے کہا "سنو صاحب ٗمجھ کو تمہاری چھوٹی بہو نے کھینچ بلایا ہے۔" پھر سب حال خط کا اور خیر اندیش خاں کے جانے کا بی بی سے بیان کیا اور کہا کہ بہو کو بلاؤ۔

ساس کوٹھے پر گئیں اور کہا "بیٹی چلو۔ شرم کی کیا بات ہے۔ تم ان کی گودوں میں کھیلی ہو۔" ساس کے کہنے پر اصغری اٹھ کر ساتھ ہو لی اور سسرے کو جھک کر سلام کیا اور ادب سے علیحدہ بیٹھ گئی۔ مولوی صاحب نے کہا "سنو بھائی! ہم تو صرف تمہارے بلائے ہوئے ہیں۔ تمہارا خط دیکھ کر ہمارا جی بہت خوش ہوا۔ خدا تمہاری عمر اور نیک بختی میں برکت دے۔ حقیقت میں ہمارے گھر کے اچھے نصیب ہیں جو تم ہمارے گھر میں آئیں اور مجھے یقین ہوا کہ اس گھر کے کچھ دن پھرے۔ ان شاء اللہ تمہاری مرضی اور تمہاری رائے کے موافق سب انتظام کیا جائے گا۔"

حلِ لغت

الفاظ: معنی

ٹھہر جانا: طے پانا

سمدھن: دولہا اور دلہن کی مائیں آپس میں سمدھن کہلاتی ہیں

مصلحت؛ بھلائی یا دانش مندی کی باتیں

موافق: مطابق

بات کی بات میں: باتوں باتوں میں ' اسی دوران میں

باغ باغ ہونا: خوش ہو جانا

اشتیاق: شوق

سسرے: سسر

یہ اقتباس کا ابتدائیہ ہے جس میں ہم دیکھتے ہیں جیسا کہ ہم نے سیاق و سباق بیان کرتے ہوئے کہا تھا کہ ماما عظمت اصغری کے سسرال میں اپنی بد دیانتیوں کے باعث بہت سے مسائل کا باعث بن رہی تھی۔ بالآخر اصغری یہ فیصلہ کرتی ہے کہ وہ اپنے سسر کو بلائے اور اس کا حساب بے باک کر کے اس کو گھر سے نکال دیا جائے۔ کیونکہ اس کے علاوہ اس کا کوئی چارہ نہ تھا۔ اور دوسری بات یہ تھی کہ وہ مسائل جو اصغری کے لئے اپنے

سسرال میں پیدا ہو رہے تھے۔ ان کا حل بھی ضروری تھا اور اس کے لئے بھی یہ بات ضروری تھی کہ مولوی فاضل حسین آئیں اور وہ بذات خود حقیقت جان لیں تا کہ اکبری کے بر عکس اصغری جو ایک سلیقہ شعار خاتون ہے۔ وہ خود کو صاف کر سکے ' اپنی صفائی پیش کر سکے اور دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی ہو جائے ' تو اصغری کیا کرتی ہے کہ اپنے باپ یعنی دور اندیش خان کے ذریعے اپنے سسر کو ایک خط لکھتی ہے اور وہ خط دور اندیش خان صاحب خیر اندیش کو دیتے ہیں وہ خط فاضل حسین صاحب کے پاس پہنچتا ہے اور وہ اپنے گھر آنے کی تیاری کرتے ہیں۔

اس سے قبل کیا ہوتا ہے کہ دور اندیش اپنے گھر پہنچتے ہیں تو جب بیٹی کو یہ پتا چلتا ہے کہ باپ اپنے گھر آیا ہے تو وہ کچھ دن کے لئے اپنے باپ سے ملنے کے لئے اپنے سسرال سے اجازت لے کر آجاتی ہے۔ اب ایک دن جب اس کی ملاقات ہو جاتی ہے اپنے باپ سے تو وہ اپنے باپ سے کہتی ہے کہ اسے اپنے سسر کے واپس آنے سے قبل اپنے گھر پہنچ جانا چاہیے۔ اگر چہ باپ اس بات کے لئے بنیادی طور پر تیار نہیں ہوتا۔ لیکن بالآخر اس بات کو محسوس کرتے ہوئے کہ شاید اصغری جو کچھ کہہ رہی ہے اس میں مصلحت ہے۔ اسی میں بھلائی اور اسی میں دانش مندی ہے۔ کیونکہ اصغری نے اپنے سسر کو معاملات کو درست کرنے کے لئے بلایا تھا۔ اب ہوتا کیا ہے کہ اصغری اپنے گھر یعنی اپنے سسرال میں واپس چلی جاتی ہے۔ سسر سے چونکہ اسکی پہلی ملاقات ہوتی ہے۔ سسر اس کو دیکھ کر بہت خوش ہوتا ہے۔ اصغری اس سے ملتی ہے۔ حالات و واقعات اس تک پہنچائے جاتے ہیں اور باپ یعنی کہ کامل کا باپ یعنی اصغری کا سسر اس کو یہ تسلی دیتا ہے کہ جو کچھ بھی ہو گا تمہاری مرضی اور تمہاری رائے کے عین مطابق ہو گا۔ کیونکہ وہ جانتا ہے کہ اس کی یہ بہو انتہائی سلیقہ شعار ہے اور اگر یہ کسی بات پر اعتراضکر رہی ہے یا اس کے کوئی شکوک و شبہات ہیں تو یقیناً اس میں کچھ نہ کچھ حقیقت ہو گی یہ ابتدائی حصہ ہے جس میں نذیر احمد واقعات کو سمیٹ رہے ہیں۔ یعنی وہ واقعات جو پچھلے ابواب میں بکھراؤ کا شکار تھے۔ جس میں ہمارے سامنے کشمکش آرہی تھی۔ سچ اور جھوٹ کی، صحیح اور غلط کی مثبت اور منفی کرداروں کی یعنی کہ عظمت، اور اصغری کی وہ اب اپنے انجام کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اس کے بعد کیا ہوتا ہے

اقتباس

غرض دو چار دن تو مولوی صاحب ملنے ملانے میں رہے ' پھر اول کے دو چار روز روزے کے سبب گھر کے کام کی طرف متوجہ نہ ہوئے۔ ایک دن بہو کو بلا کر پاس بیٹھایا اور ماما عظمت سے کہا "ماما ہمارے رہتے سب حساب کر لو۔ جس کو دینا ہے سب لکھ دو تا کہ جس کو جتنا مناسب ہو دیا جائے اور جو باقی رہ جائے ' اس کی قسط بندی کر دی جائے۔"

ماما نے کہا "ایک حساب ہو تو یاد رکھا جائے بنیا 'بزار 'قصائی 'کنجڑا 'حلوائی 'سب کا ہی دینا ہے اور ہزاری مل کا بڑا بھاری حساب الگ ہے۔ جس کو جتنا دینا ہو 'مجھ کو دیجئے ' کہ جا کر آپ کے نام جمع کرا دوں۔

مولوی صاحب تو سیدھے سادے آدمی تھے ' دینے کو آمادہ ہو گئے۔ اصغری نے کہا "یوں علی الحساب دینے سے کیا فائدہ؟ پہلے ہر ایک کا قرضہ معلوم ہو ' تب اسے سوچ سمجھ کر دینا چاہئے۔"

ماما نے کہا "کھانے سے فراغت پاؤں تو جا کر ہر ایک سے پوچھ آؤں گی۔"

اصغری: پوچھ آنے سے کیا ہو گا ' جس کو لینا ہو یہاں آکر حساب کر جائے۔

ماما: بیوی آپ نے تو ایک بات کہہ دی۔ اب میں کہاں کہاں بلاتی پھروں اور وہ لوگ

اپنے دھندے سے کب چھٹی پاتے ہیں جو میرے ساتھ چلے آئیں گے ؟

اصغری: کوئی روز روز کا بلانا نہیں ہے۔ ایک دن کی بات ہے۔ جا کر بلا لاؤ۔ شام کے کھانے کا کچھ بندوبست ہو جائے گا۔ تم آج یہی کام کرو اور لینے والے تو دینے والے کا نام سن کر ہی دوڑیں گے۔ ہزاری مل تابش کرنے دو دو کوس کچہری پر تو گیا' یہاں آتے کیا اس کے پاؤں پر مہندی لگی ہے؟ اور دور کون ہے؟ کنجڑا' قصائی' بنیا' حلوائی سب اسی گلی میں ہیں۔ صرف بزاز اور ہزاری مل دور ہیں۔ ان کو کل پر رکھو۔ یہ پھٹکل حساب آج طے ہو جائے۔

ماما عظمت کی کسی طرح مرضی نہ تھی کہ حساب نہ ہو لیکن اصغری نے باتوں میں ایسا دبایا کہ کچھ جواب نہ بن پڑا۔ سب سے پہلے حلوائی آیا' پوچھا" لالہ تمہاری کیا پانا ہے؟

حلوائی: تیس روپے۔

پوچھا گیا" کیا کیا چیز تمہارے یہاں سے آئی؟ تیس روپے تو بہت زیادہ بتاتے ہو۔"

حلوائی: صاحب تیس روپے بھی کچھ بہت زیادہ ہوتے ہیں۔ ایک رقم دس سیر شکر تو اس شب برات کو آئی۔

محمد کامل کی ماں: ارے! کیسی شکر؟ اب کے ہمارے گھر میں جو کچھ پکا پکایا بازار سے نقد آیا۔ یہ سن کر ماما کا رنگ فق ہو گیا اور حلوائی سے بولی" وہ دس سیر شکر تو نے ان کے حساب میں لکھ لی؟ وہ تو میں ان کے واسطے لے گئی تھی اور تجھ کو جتا بھی دیا تھا۔"

حلوائی: مجھ سے تم نے کسی گھر کا نام نہیں لیا۔ اسی سرکار کے نام سے لائی ہو۔ ورنہ مجھے کیا فائدہ تھا کہ دوسرے کی چیز ان کے نام لکھ لیتا؟ اور مجھ سے تو کسی اور سرکار کی اجابت بھی نہیں۔

غرض ماما کھسیانی باتیں کرنے لگی۔ مولوی صاحب نے کہا" بھلا؛ شکر کی رقم تو رہنے دو اور چیزیں بتاؤ۔"

غرض اس نے بہت سی چیزیں بتائیں جو عمر بھر گھر میں نہیں آئی تھیں۔ چار سیر بالوشاہی مولود شریف کے واسطے اور مزہ یہ کہ یہاں کسی نے مولود کی مجلس نہیں کی صرف چھ سات روپے تو سچ نکلے' باقی سب جھوٹ۔ مولوی صاحب کا جی جل گیا اور بے طرح ان کو غصہ آیا۔ پوچھا کیوں ری نمک حرام! ایسا ہی دنیا بھر کا قرض تو نے اس گھر پر رکھا ہے اور یوں اس گھر کو تو نے خاک میں ملایا ہے؟"

حلوائی ہو چکا تو کنجڑا آیا۔ اس نے کہا" میاں میرا حساب تو معمولی ہے۔ دو آنے کی

روز ترکاری۔"

محمد کامل کی ماں: ارے! سیر بھر کی ترکاری میرے گھر میں آتی ہے۔ دو آنے روز کے کیسے ہوئی؟"

کنجڑا: حضرت ماما میری دوکان سے تین سیر لاتی ہے۔

ماما: ہاں تین سیر لاتی ہوں۔ سیر بھر تمہارے نام سے' سیر بھر اپنی بیٹی کے واسطے اور سیر بھر دوسرے گھر کے واسطے۔ میں کیا مکرتی ہوں؟ یہ مواسب تمہارے نام بتاتا ہے

کنجڑا: اری بڑھیا بے ایمان! ہمیشہ تو اسی گھر کے حساب سے تین سیر لاتی رہی اور جب روپیہ ملا تو اسی گھر سے ملا۔

قصائی اور بنئے کا حساب ہوا تو میں بھی ہزاروں فریب نکلے اور ثابت ہوا کہ ماما اسی گھر کے سودے میں اپنی بیٹی خیراتن اور اپنی دو تین ہمسائیوں کے گھر پورے کرتی ہے۔ اسی گھر کے نام سے سودا لاتی اور دوسری جگہ بیچ ڈالتی۔ غرض شام تک پھٹکل حساب ہوا اور اب بزاز اور ہزاری مل باقی رہے۔ مولوی صاحب نے کہا "اب ناوقت ہو گیا ہے۔ آج ملتوی کرو کل دیکھا جائے گا۔" لیکن مولوی صاحب نے آہستہ سے یہ بھی کہا کہ ایسا نہ ہو کہ عظمت بھاگ جائے۔

اصغری: گھر بار' لڑکے بچے' مکان چھوڑ کر کہاں بھاگ جائے گی؟ ہاں شاید غیرت مند ہو تو کچھ کھا پی لے۔ مگر ایسی غیرت مند ہوتی تو ایسا کام کیوں کرتی؟ تاہم حفاظت ضرور ہے لیکن فقط اسی قدر کہ باہر آتی جاتی کو کوئی دیکھتا رہے۔

حل لغت

الفاظ: معنی

بنیا: پرچون فروش

بزاز: کپڑے کا تاجر

کنجڑا: سبزی فروش

نالش: مقدمہ کرنا' پیروی کرنا

اچاپت: ادھار' لین دین

رنگ فق ہونا: ڈر جانا' گھبرا جانا

مولود شریف: میلاد کی محفل

موا: غصے یا نفرت کا تاثر' کم بخت' نامراد

خاک میں ملانا: برباد کر دینا

جتا دینا: یاد دہانی کرانا

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ مولوی صاحب جو ہیں وہ اپنے گھر واپس آ گئے۔ یعنی مولوی فاضل حسین اپنے گھر واپس آ گئے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ دن ملنے ملانے میں گزرتے ہیں اور اس کے بعد رمضان کا مہینہ آ جاتا ہے۔ پہلے دو چار روزے رمضان کی آمد آمد میں گزر جاتے ہیں اس کے استقبال میں گزر جاتے ہیں اور پھر اس کے بعد مولوی صاحب یہ کہتے ہیں کہ بھئی جس کو بلانا ہے جس جس کا ہمیں قرض ادا کرنا ہے۔ سب کو بلالیا جائے۔ تاکہ ہم سب کے پیسے ادا کر سکیں۔ اب ہوتا یہ ہے کہ ماما عظمت اس بات کے لئے تیار نہیں کہ وہ گھر بلائے۔ لہٰذا وہ کہتی ہے کہ ایسا کرتے ہیں کہ میں جا کر پتا کر لیتی ہوں جسکا جتنا دینا ہے تو اس حساب سے آپ مجھے پیسے ادا کر دیجئے۔ جو جو آپ کہیں گے میں ویسا کر لوں گی۔ ایسے میں اصغری اس بات کو نہیں مانتی کیونکہ وہ جانتی ہے کہ اگر پھر یہ ترکیب آزمائی گئی تو ماما عظمت کا راز نہیں کھل پائے گا۔ وہ بات جس کا عیاں ہونا ضروری ہے' وہ حقیقت جس کا واشگاف ہونا ضروری ہے' جس کا آشکار ہونا ضروری ہے سب پر وہ نہیں ہو پائے گی۔ لہٰذا وہ کہتی ہے کہ ایسا نہیں ہو گا پیسے نہیں دیئے جائیں گے۔ بلکہ ہم یوں کریں گے کہ جس جس کو پیسے لینا ہیں۔ ہمارے گھر آ جائیں تو ہم اس کا حساب چکتا کر دیں گے' حساب چکا دیں گے۔ ماما عظمت ایسے میں کہتی ہے کہ ان لوگوں کے پاس تو وقت نہیں ہو گا۔ لہٰذا میری بات ہی مان لیں۔ لیکن اصغری اس پر زور دیتی ہے' اصرار کرتی ہے کہ نہیں ایسا کیجئے کہ انہی کو بلا لیجئے شام کے کھانے کا بندوبست ہم ان کا کر دیں گے۔ تو آپ ان کو بُلا لیں۔ جس کو جتنا ہم نے دینا ہو گا وہ ہم دے دیں گے۔ ظاہر ہے ماما عظمت کو مجبوراً اصغری کی بات ماننا پڑتی ہے۔ کیونکہ مولوی صاحب اصغری کی بات سے اتفاق کرتے ہیں اب ہوتا کیا ہے کہ جن لوگوں سے عام طور پر قرضہ لیا جاتا ہے یا جن سے ادھار گھر کی اشیاء خورد و نوش منگائی جاتی ہیں وہ گھر پر آ جاتے ہیں۔ ان سے حساب کا آغاز ہوتا ہے اور ہر ایک کے حساب میں پتا یہ چلتا ہے کہ بہت سے پیسے زائد شامل کر لئے گئے تھے۔

یعنی مثال کے طور پر حلوائی آتا ہے تو وہ بتاتا ہے کہ دس کلو شکر منگوائی گئی تھی یا بالو شاہی منگوائی گئی تھی جو کہ حقیقی طور پر اس گھر میں آئی ہی نہیں۔ اب ایسے میں ظاہر ہے مولوی صاحب کے لیے یہ بات ناقابل برداشت ہے کہ وہ چیزیں جو انہوں نے منگوائی ہی نہیں وہ ان کے حساب کے حصے میں کیوں لکھی گئی ہیں۔ یہی وہ بات تھی جو اصغری دراصل اپنے سسرال والوں پر واضح کرنا چاہتی تھی کہ یہ عورت جس پر کافی عرصے سے وہ اعتبار کئے چلے جا رہے تھے۔ وہ ان کے ساتھ اچھی نہیں۔ ان کے ساتھ وہ دیانت داری سے نہیں چل رہی۔ اب ہوتا کیا ہے کہ ہر ایک کا مثال کے طور پر بنیے کا، حلوائی کا، قصائی کا، کنجڑے کا حساب کتاب کیا جاتا ہے تو پتا یہ چلتا ہے کہ تقریباً (آپ یہ کہہ لیجئے کہ) ایک چوتھائی حقیقی قرض تھا باقی تین چوتھائی وہ تھے جو کہ ماما عظمت نے اپنے کھاتے میں یا اپنے حصے کے پیسے بھی اسی گھر سے منسوب کر دیے تھے۔ اپنی بیٹی کے حصے کے معاملات بھی وہ اسی خرچے پر چلا رہی تھی وہ بھی اس نے انہی سے منسوب کر دیے۔ اب سارا حساب کتاب ہو جاتا ہے۔ پتا چل جاتا ہے کہ حقیقت کیا ہے لیکن ہزاری مل یعنی مہاجن جس سے سود پر پیسے لیے جاتے ہیں اسے اور بزاز یعنی کپڑے کا تاجر (جیسا کہ بتایا تھا کہ) ان دونوں کو نہیں بُلایا جاتا کیونکہ وہ قدرے دور رہتے ہیں۔ تو مولوی صاحب کہتے ہیں کہ اب کافی وقت ہو گیا ہے۔ لہٰذا ان دونوں کو کل بلا لیا جائے گا اور ان کا حساب کل چکتا کیا جائے گا۔ اب مولوی صاحب کو یہ خوف ہوتا ہے کہ شاید کہیں ایسا نہ ہو کہ یہ ماما عظمت ان کے آنے سے قبل گھر سے بھاگ جائے۔ یا کہیں چلی جائے اصغری کہتی ہے کہ یہ ایسا نہیں کرے گی۔ اگر غیرت مند ہو گی تو شاید کچھ کھا پی کر مر جائے۔ باقی ورنہ بچوں کو یا اپنے مکان کو چھوڑ کر یہ کہاں جائے گی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس کی نگرانی کی جانی چاہیے۔ چنانچہ مولوی صاحب اپنے ساتھ آئے ہوئے خدمتگاروں میں سے کسی ایک کو اس پر لگا دیتے ہیں۔ نگرانی کے لئے کہ وہ کہیں نہ جائے۔ لیکن اس کے علاوہ اس کو قید نہیں کرتے۔ اس کو محدود نہیں کرتے اور

دراصل یہ بھی ایک چال تھی اس بات کی کہ پتا چلے کہ اب یہ کیا کرتی ہے اب وہ کرتی کیا ہے اس کا ماجرا آتا ہے اگلے حصے میں۔ تو دیکھتے ہیں کہ اس کے بعد کیا ہوتا ہے۔

اقتباس

مولوی صاحب کے خدمتگار جو ساتھ آئے تھے ' ایک کو چپکے سے کہہ دیا کہ ماما کو آتے جاتے دیکھتے رہو۔ جب کھانے سے فارغ ہوئی ' ماما چپکے سے اٹھ باہر چلی۔ خدمت گار دبے پاوءں پیچھے پیچھے ساتھ ہوا۔ ماما پہلے تو اپنے گھر گئی اور وہاں سے کچھ بغل میں مار اور تیر کی طرح سیدھی بزار کے مکان پر جا کر اس کو آواز دی۔ بزاز گھبرا کر باہر نکلا کہ بڑی بی تم اس وقت کہاں؟

عظمت: مولوی صاحب آئے ہوئے ہیں۔ جس جس کا دینا ہے سب کا حساب ہوتا ہے کل تم بھی بلائے جاؤ تو ایسی بات مت کرنا جس سے میری فضیحت ہو۔

بزار: حساب میں تمہاری فضیحت سے کیا بات؟

ماما: لالہ تم تو جانتے ہو لالچ بہت بُرا ہوتا ہے۔ سرکار کے حساب میں اپنے واسطے بھی تمہاری دکان سے کبھی کبھی لٹھا نین سکھ اور دریس لے گئی ہو؟

بزاز: کیا معلوم تم اپنے واسطے کیا لے گئی ہو؟

ماما: مجھ کو اس وقت تو حساب کرنے کا ہوش نہیں لیکن دو چار تھان دریس اور لٹھے نین سکھ کے اور دس گز اوداقند میرے حساب میں نکلے گا تو میرے ہاتھ کی چوڑیاں سولہ روپے کی ہیں گھس گھسا کر ایک روپیہ کم ہو گیا ہو گا۔ پندرہ روپے میرے حساب سے کم کر دینا اور دو چار روپے جو میرے نام سے نکلیں گے ' میں دینے کو موجود ہوں۔

بزاز: چوڑیاں تم دیتی ہو۔ خیر میں لیے لیتا ہوں لیکن رات کا وقت ہے۔

عظمت: اس وقت میری عزت تمہارے ہاتھ میں ہے جس طرح ہو سکے بچاؤ بزاز سے رخصت ہو کر سیدھی ہزاری مل کے گھر پہنچی۔ وہ بھی حیران ہوا اور بولا کہ تم اس وقت کہاں؟ اس کے پاؤں پڑ کر رو کر کہنے لگی کہ مجھ سے ایک خطا ہو گئی ہے

ہزاری مل: وہ کیا؟ عظمت: تم وعدہ کرو کہ معاف کر دو گے تو میں کہوں۔

ہزاری مل: بات تو کہو۔

عظمت: چار مہینے ہوئے لاہور سے خرچ آیا تھا اور مولوی صاحب نے سو روپے تم کو بھیجے تھے ' وہ میرے پاس خرچ ہو گئے اور سرکار میں ڈر کے مارے میں نے ظاہر نہیں کیا۔ اب مولوی صاحب آئے ہوئے ہیں۔ تم کو حساب کے واسطے طلب کریں گے۔

میں اس روپے کا ٹھکانہ لگا دوں گی۔ تم اس رقم کو ظاہر نہیں کرنا۔

ہزاری مل: دو چار روپے کی بات ہوتی تو میں چھپا بھی لیتا' اکھٹے سو روپے تو میرے کیے چھپ نہیں سکتے۔

ماما: کیا سو روپے کا بھی میرا اعتبار نہیں؟

ہزاری مل: صاف بات تو یہ ہے کہ تمہارا ایک کوڑی کا بھی اعتبار نہیں۔ جس گھر سے تم نے عمر بھر پرورش پائی' ان ہی کے ساتھ تم نے یہ سلوک کیا تو دوسرے کے ساتھ کب چوکنے والی ہو۔

عظمت: ہاں لالہ جب برا وقت آتا ہے تو اپنے دشمن ہو جاتے ہیں۔ خیر اگر تم کو اعتبار نہیں تو لو' یہ میری بیٹی کی پہنچیاں اور جوشن رکھ لو۔

ہرازی مل: یہ معاملے کی بات ہے لیکن دن ہو تو مال پرکھا جائے۔ تب معلوم ہو کتنے کا ہے لیکن اٹکل سے تو سب مال پچاس ساٹھ کا ہو گا۔

ماما: اے ہے لالہ! ایسا غضب تو مت کرو۔ ابھی چار مہینے ہوئے نو عدد بنوائے تھے۔

ہرازی مل: اس میں بُرا ماننے کی کیا بات ہے۔ تمہاری چیز سو کی ہو یا دو سو کی۔ کوئی نکالے لیتا ہے؟ تلوانے سے جتنی ٹھہرے معلوم ہو جائے گی۔

حل لغت

الفاظ: معنی

تیر کی طرح: بالکل سیدھا' فوراً

فضیحت: بدنامی' رسوائی' ذلت

دریس: ململ کی طرح کا کپڑا

ادا قند: ایک قسم کا کپڑا

پہنچی: کلائی میں پہننے کا زیور

جوشن: کڑے جیسا زیور

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ ماما عظمت اپنے بچاؤ کی کوشش کرتی ہے۔ وہ یہ کوشش کرتی ہے کہ بزاز اور ہزاری مل جن کو ابھی نہیں بلایا گیا ان کے گھر جائے اور ان سے معاملات کچھ اس طرح سے طے کر لے کہ اگلے دن جب ان کو بلایا جائے تو اسے مزید ہزیمت نہ اٹھانی پڑے۔ کیونکہ پہلے ہی اس کے لئے معاملات مشکل تر ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ اس حصے میں ہم دو باتیں دیکھتے ہیں کہ تو بات یہ کہ جب کسی پر مشکل آ جاتی ہے۔ تب اسے اس بات کا احساس ہو جاتا ہے کسی حد تک کہ اسے ایسا نہیں کرنا چاہیے تھا۔ لیکن یہ کہا جاتا ہے کہ اب پچھتاوے کیا ہووت جب چڑیاں چگ گئیں کھیت، یعنی جب وقت گزر گیا پھر پچھتانے کا کیا فائدہ۔ جو کچھ ہونا تھا وہ تو ہو چکا۔ لہٰذا اب جو بھی کوشش کر لی جائے شاید بچت کا راستہ کوئی بھی نہ نکلے۔ کچھ ایسا ہی ہم دیکھتے ہیں کہ ادھر بھی ہوتا ہے۔ ہزاری مل اور بزاز دونوں اس کے دیئے ہوئے زیورات تو لے لیتے ہیں لیکن

ساتھ ہی ساتھ یہ کہتے ہیں کہ بھئی رات کا وقت ہے اگر دن کا وقت ہوتا تو ہم بازار یا مارکیٹ میں جا کر ان کی قیمت لگوا لیتے تو پھر ہمیں اندازہ ہوتا کہ اس میں وہ رقم پوری ہوتی بھی ہے کہ جسے چھپائے جانے کا تقاضا کیا جا رہا ہے۔ لیکن بہر حال وہ کیا کرتے ہیں کہ وہ اس سے لے تو لیتے ہیں۔ وہ چوڑیاں، وہ جوش، وہ پہنچیاں وغیرہ لیکن اگلے دن جب وہ آتے ہیں تو معاملہ انتہائی مختلف ہوتا ہے۔ معاملہ ہوتا کیا ہے کہ بات بن نہیں پڑتی لیکن وہ تو بات اگلے حصے میں آئے گی۔ لیکن اس حصے میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد کس قدر چابکدستی سے تمام تر واقعات کو سمٹا رہے ہیں۔ ناول کو واپس اختتامیہ کی طرف لے کر جا رہے ہیں اور وہ راز جو ناول کے درمیان میں نہیں کھل رہے تھے۔ وہ اب آہستہ آہستہ ہم پر کھلنے لگتے ہیں۔ اور آپ دیکھیے کہ کس قدر سلیقہ شعاری سے قصے کو انہوں نے بڑھایا کہ رات کے وقت وہ باہر نکلتی ہے۔ اور پھر وہ خدمت گار جو مولوی صاحب نے اس پر مقرر کیا تھا۔ وہ پاؤں دباتے ہوئے ان کو سارے کا سارا قصہ بتاتا ہے۔ یعنی کہانی باقاعدہ روانی کے ساتھ آگے بڑھتی ہے اور ہمیں کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ قصہ خواں یا قصہ گو یا ناول نگار نے شعوری طور پر یہ کوشش کی ہے کہ وہ کسی راز کو کھول دے۔ جس کو پہلے چھپایا جا رہا تھا۔ بلکہ ہم دیکھتے ہیں کہ فطری طور پر کہانی اپنے منطقی انجام کی طرف بڑھتی ہے۔ اب منطقی انجام کیا ہوتا ہے اس کے لئے ہم اقتباس کا آخری حصہ دیکھتے ہیں۔

اقتباس

یہ سب بندوبست کر کے ماما گھر واپس آئی۔ مولوی صاحب کے خدمت گار نے پاؤں دبانے میں یہ سب حال مولوی صاحب سے بیان کیا اور محمد کامل کی ماں کے ذریعے سے اصغری کو معلوم ہوا۔ صبح ہوئی تو بزاز اور ہزاری مل طلب ہوئے۔ حساب میں کچھ حجت ہونے لگی۔ ماما چڑھ چڑھ کر بولتی تھی۔ بزاز نے کہا "تو بڑھیا ٹر کیوں کرتی ہے؟ اٹھا اپنی چوڑیاں۔ تو پندرہ روپے کی بتاتی ہے' بازار مین نو روپے کی آنکتے ہیں۔ ہزاری مل نے پہنچیاں اور جوشن سامنے رکھ دیئے اور عظمت سے کہا "نہیں صاحب! یہ مال ہمارے کام کا نہیں۔" مولوی صاحب نے بزاز اور ہزاری مل دونوں سے پوچھا "کیوں بھائی! یہ چیزیں کیسی ہیں؟ تب دونوں نے رات کی حکایت بیان کی اور عظمت کے منہ پر گویا لاکھوں جوتیاں پڑ رہی تھیں۔ جب حساب طے ہو گیا اور مولوی صاحب نے دینے کو روپیہ نکالا تو جتنا واجبی تھا سب کو آدھا آدھا دے دیا اور کہا کہ میں نے لاہور سے روپیہ منگایا ہے' دس پانچ دن میں آتا ہے تو باقی بھی دے دیا جائے گا۔ سب لوگوں نے پوچھا کہ ماما کی طرف جو ہمارا نکلا وہ ہم کس سے لیں؟"

مولوی صاحب نے لوگوں سے کہا کہ جو ماما سے لینا ہے وہ ماما سے لو اور عظمت کی طرف متوجہ ہو کر بولے۔ "حضرت ان کا روپیہ ادا کرو۔"

عظمت نے نیچی آنکھیں کر کے کہا "میرے پاس بیٹی کا زیور ہے۔ اس میں یہ لوگ اپنا اپنا سمجھ بوجھ لیں۔ بیٹی کا تمام زیور کنجڑے' قصائی' بنئے' بزاز کے حساب میں داموں لگ گیا۔ ہزاری مل کے سو روپے کے واسطے رہنے کا ٹھیکرا گروی رکھنا پڑا۔ لکھا پڑی پکے کاغذ پر ہو کر چار بھلے

مانسوں کی گواہی ہوگئی۔ مولوی صاحب نے عظمت سے کہا "بس اب آپ خیر سے سدھاریئے تم جیسے نمک حرام' دغاباز' بے ایمان آدمی کا ہمارے گھر میں کچھ کام نہیں۔"

اصغری: ان میں نمک حرامی کے علاوہ ایک صفت اور بھی تھی۔ وہ کہ گھر میں فساد دلوانے کی فکر میں تھیں۔ کیوں عظمت! وہ کڑاھی کی بات یاد ہے جو محمودہ کے بھائی نے فرمائش کی تھی اور تونے میری طرف سے جھوٹ جاکر کہہ دیا کہ بہو کہتی ہیں میرے سر میں درد ہے؟ بول تو سہی' کب تم نے مجھ سے کہا تھا اور کب میں درد کا عذر کیا تھا؟

عظمت: بیوی' تم کوٹھے پر قرآن پڑھ رہی تھیں۔ میں کہنے کو اوپر گئی۔ تم کو پڑھتے دیکھ کر الٹی پھر آئی۔

اصغری: اور دردسر کی بات اپنے دل سے بنائی۔

عظمت: میں نے سوچا کہ صبح سے اب تک پڑھ رہی ہو' اب کہاں چولہے میں سر کھپاؤ گی۔

اصغری: بھلا پہاڑ پر جانے والی بات تونے کس غرض سے کہی تھی؟ میں نے تجھ سے صلاح کی تھی یا تونے مجھ کو کہتے سنا تھا؟ اس کا کچھ جواب عظمت کو نہ آیا۔ پھر اصغری نے اشتہار نکال کر مولوی صاحب کے سامنے ڈال دیا اور کہا "دیکھئے یہ بیوی عظمت ان گنوں کی ہیں خود تو محلے کے پھاٹک سے اشتہار اکھاڑ لائی اور خود اماں جان کو کہنے کو دوڑی گئی۔"

اصغری یہ باتیں کہہ رہی تھی اور مولوی صاحب کا چہرہ سرخ ہوتا جاتا تھا۔ مولوی صاحب نے کہا "تجھ کو نکالنا ہی کافی نہیں تو بڑی بدذات عورت ہے۔" یہ کہہ کر اپنے خدمت گار کو آواز دی اور کہا "بہار د! اس ناپاک کو کوتوالی لے جا۔ رقعے میں اس کا سب حال ہم لکھے دیتے ہیں۔"

اصغری نے مولوی صاحب سے کہا کہ بس' اب یہ اپنی سزا کو پہنچ گئی۔ کوتوالی سے اس کو معاف رکھئے اور ماما کو اشارہ کیا کہ "چل دے" بلکہ دروازے تک ماما کے ساتھ گئی۔

غرض ماما عظمت اپنے کوتکوں کے پیچھے یہاں سے نکالی گئی۔ گھر پہنچی تو بیٹی بلا کی طرح لپٹی "میں نہ کہتی تھی اماں! ایسی تونہ مچاؤ۔ سودن چور کے تو ایک دن شاہ کا۔ ایسا نہ ہو کہ کسی دن پکڑی جاؤ۔ تم کسی کی نہ مانتی تھیں۔ خوب ہوا جیسا کیا ویسا پایا۔ اب سسرال میں میرا نام تو بدمت کرو۔ جہاں تمہارا خدا لے جائے چلی جاؤ میرے گھر میں تمہارا کام نہیں۔ زیور کو میں نے صبر کیا۔ تقدیر میں ہوگا تو پھر مل رہے گا۔" اس طور خدا خدا کر کے اصغری نے اپنے دشمن کو نکال پایا اور گھر کو عذاب سے نجات دی۔

حل لغت

الفاظ: معنی

چڑھ چڑھ کر بولنا: جارحانہ انداز میں بولنا

آنکنا: کہنا' بتانا

رہنے کا ٹھیکرا: رہنے کی جگہ' چھوٹا سا مکان

لکھا پڑھی کرنا: لکھت پڑھت کرنا' تحریری طور پر طے کرنا

پکا پیپر: اسٹامپ پیپر

گن: صلاحیت' قابلیت

کوتکے: بُرے کام' بُری حرکات

عذر: بہانہ کرنا

کوتوالی: تھانہ

یہ تھا اختتامیہ اس میں کہانی اپنے منطقی انجام کو پہنچتی ہے۔ ماما عظمت رات کے اندھیرے میں اپنی طرف سے بندوبست کر کے آجاتی ہے کہ شاید صبح اسے مزید ہزیمت نہیں اٹھانی پڑے گی۔ لیکن صبح ایک نئے پیغام کے ساتھ آتی ہے۔ کیونکہ کہانی کو اپنے اختتامیہ تک پہنچنا ہے' کہانی کو ختم ہونا ہے لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ وہ بزاز جسے چوڑیاں دی گئیں تھیں۔ یا وہ ہزاری مل، مہاجن جس کو پہنچیاں، جوشن دیے گئے تھے۔ وہ اس کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ اور کہتے ہیں کہ وہ اتنے کا نہیں جتنے کا کہا گیا تھا۔ یعنی چوڑیوں کے متعلق اسے کہا گیا تھا کہ یہ پندرہ روپے کی ہوں گی تو وہ نو روپے کی نکلتی ہیں اور وہ پہنچیاں اور جوشن جس کے متعلق سوا سو کی بات کی تھی۔ وہ بھی ہزاری مل کہتا ہے کہ یہ ہمارے کام کا نہیں ہے یہ بھی اصلی نہیں ہے۔ اس کی قیمت اتنی نہیں جتنا کہ دعویٰ کیا گیا تھا۔

نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مولوی صاحب کے سامنے سارے کا سارا راز فاش ہو جاتا ہے۔ ان پر یہ آشکار ہو جاتا ہے کہ جو کچھ کہا جا رہا تھا وہ واقعی سچ تھا۔ یعنی جو کچھ اصغری نے خط میں لکھا تھا جس کے لئے ان کو بلایا گیا تھا۔ وہ واقعی حقیقت تھی۔ چنانچہ اب ہوتا کیا ہے کہ اصغری کے سسر انتہائی غصے میں آجاتے ہیں اور وہ کہتے ہیں کہ اسے کوتوالی کے حوالے کر دیتے ہیں۔ اسے تھانے بھیج دیا جائے۔ اب اصغری بہر حال ایک عورت ہے وہ ماما عظمت کو اس کے کرتوتوں اس کے کرموں کا پھل تو دینا چاہتی ہے۔ اس کی غلطیوں کی سزا تو دینا چاہتی ہے لیکن وہ اس کی ذلت بھی نہیں چاہتی۔ لہذا وہ کہتی ہے کہ اس کے ساتھ جو کچھ ہونا تھا وہ ہو گیا ہے۔ اس کے لئے اتنی سزا ہی کافی ہے کہ اس کو یہاں سے نکال دیا جائے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ، اس کے پہلے کہ وہ اسے نکلوانے کی بات کرے۔ وہ ان چند واقعات کا تذکرہ کرتی ہے جو ظاہر ہے اس اقتباس میں تو شامل نہیں۔ لیکن اس سے پہلے آئے تھے۔ جیسے مثال کے طور پر وہ کہتی ہے اپنے سسر سے کہ اس میں کچھ اور گن بھی ہیں' اس میں کچھ اور بھی صلاحیتیں ہیں۔ وہ یہ ہیں کہ یہ جان بوجھ کر اپنی طرف سے بہانے بازی کر کے گھر کے افراد میں تفرقہ ڈلوانا چاہتی تھی۔ جیسے وہ بتاتی ہے کہ محمودہ کا وہ قصہ جو اس کے بھائی نے اصغری سے کڑھائی کی فرمائش کی تھی۔ لیکن ماما عظمت اوپر گئیں اور نیچے آکر یہ کہہ دیا کہ چھوٹی بہو یہ کہہ رہی ہے کہ ان کے سر میں درد ہے۔ لہذا وہ یہ کام نہیں کر سکتی۔

حالانکہ ماما عظمت نے اصغری سے یہ بات کی ہی نہیں کہ نیچے اسے بلایا جا رہا ہے۔ اسی طرح سے اشتہار کا قصہ، اس میں آپ کو تھوڑا سا بتاتا چلوں کہ ہوا یہ تھا ایک باب میں کہ ماما عظمت جانتی تھی کہ بہت سارے ادھار چکانے کے معاملات بڑھتے چلے جا رہے ہیں۔ لہذا اسے پیسوں کی ضرورت تھی۔ وہ چاہتی تھی کہ گھر والوں کو کچھ ایسی پریشانی دی جائے ان کو ایسی جلدی ڈالی جائے کہ وہ اس کو پیسے دے دیں۔ وہ اپنی مرضی کے

مطابق جن لوگوں کو قرض دینا ہے ان کا منہ بھی بند کر دیا جائے۔ وہ پیسے لے جائے اور چلی جائے۔ اب ہوتا یہ ہے کہ ماما عظمت بھی ان پڑھ ہے۔ وہ پڑھنا لکھنا نہیں جانتی۔ شہر میں ایک اشتہار لگتا ہے کہ شہر کی صفائی کی جائے۔ گھر والوں کو کہا جاتا ہے حکم ہوتا ہے کہ اپنی اپنی گلیوں اور محلے کی صفائی کریں۔ ماما عظمت یہ سوچتی ہے کہ یہ اشتہار اگر کوئی اور دیکھے گا تو یقیناً یہی سوچے گا کہ شاید ان کے خلاف ہے یعنی مولوی فاضل حسین صاحب کے خلاف ہے۔ لہٰذا وہ کرتی یہ ہے کہ وہ اشتہار کو لا کر گھر کے دروازے کے باہر لگا دیتی ہے اور اندر جا کر یہ شور ڈالتی ہے کہ ہزاری مل مہاجن نے نالش کر دی۔ مقدمہ کر دیا ان پر پیسوں کے حوالے سے۔ اب اس کا یہ خیال ہوتا ہے کہ گھر میں تو کوئی پڑھنے لکھنے والا ہے نہیں۔ لہٰذا اس کی بات پر یقین کر لیا جائے گا۔ لیکن چونکہ اصغری پڑھنا لکھنا جانتی ہے۔ لہٰذا وہ اس اشتہار کو اندر منگواتی ہے ایک لڑکی کے ذریعے اور اس اشتہار کو پڑھتی ہے اور اسے یہ پتا چل جاتا ہے کہ دراصل یہ اشتہار نالش کا نہیں ہے۔ یہ اشتہار محلے کی صفائی کا ہے۔ چنانچہ اسے یقین ہو جاتا ہے ماما عظمت نے اس کے گھر کو لوٹنے کی کوشش کی ہے' اس کے گھر والوں کو دھوکا دینے کیکوشش کی ہے۔

کہانی یا ناول کا یہ اقتباس جو نصاب میں شامل کیا گیا تھا۔ یہاں پر ختم ہو جاتا ہے اور ناول بھی اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ لیکن نذیر احمد جو درس دینا چاہتے تھے اپنی بیٹیوں کو، جو درس دینا چاہتے تھے اپنے ملک و قوم کی بیٹیوں کو وہ دینے میں بخوبی کامیاب ہو جاتے ہیں۔ کہ اگر انسان پڑھا لکھا ہو۔ یعنی بہو بیٹیاں جن کے حوالے سے اس دور میں یہ قیاس کیا جاتا تھا کہ لڑکیوں کو پڑھانا کوئی ضروری نہیں ہے۔ یہاں وہ اس نکتے کی وضاحت کرتے ہیں کہ بہر حال بہو، بیٹیوں کو پڑھانا انتہائی ضروری ہے۔ ورنہ ایسے مسائل آن پڑتے ہیں جن سے وہ نبرد آزما نہیں ہو پاتی۔ یعنی ہم دیکھتے ہیں کہ اگر وہ نہ پڑھی لکھی ہوتی تو ماما عظمت جو اشتہار کے ذریعے گھر والوں سے مزید پیسے لینا چاہتی تھی۔ اگر وہ پڑھی لکھی نہ ہوتی تو واقعی ماما عظمت اس میں کامیاب ہو جاتی۔ پھر وہ مختلف قسم کی چالیں جو ماما عظمت چل رہی تھی۔ شاید وہ صحیح طور پر ان سے عہدہ برآ نہ ہو پاتی اگر وہ پڑھی لکھی نہ ہوتی۔

پھر اسی طرح سے ہم دیکھتے ہیں کہ آخری حصے میں جہاں پر ماما عظمت کو نکال دیا جاتا ہے۔ وہ اپنی بیٹی کے پاس جاتی ہے اور بیٹی بھی اسے یہی کہتی ہے کہ اب میرے گھر میں تمہارا گزارہ ہونے کا نہیں۔ کیونکہ تم نے زیور تو مجھ سے لے لئے۔ ظاہر ہے کہ زیور اسے لٹانا پڑے کیونکہ اس کے بغیر ادھار والوں سے اس کی جان نہیں چھوٹ سکتی تھی اور اب وہ کہتی ہے کہ تم یہاں رہی۔ تو میرے سسرال میں بھی مسئلہ ہو گا۔ لہٰذا تم یہاں سے بھی جاؤ۔ سو نذیر احمد بتاتے یہ ہیں کہ نذیر احمد اگر ہم دھوکہ دہی سے کام لیں گے تو بہر حال اس کا انجام اچھا نہیں ہو گا۔ یہ درست ہے کہ ہم ایک طویل عرصے تک اس بات سے لطف اٹھاتے رہیں گے لیکن آخر کار ہمارا انجام بُرا ہو گا۔ اور آپ یہ دیکھتے ہیں کہ ماما عظمت جو پورے کے پورے ناول میں مولوی صاحب کے گھر پر اپنی مرضی کا کام کرتی رہتی ہے۔ اپنی مرضی کے مطابق ان کو دھوکا دیتی رہتی ہے۔ اور وہ اس کے دھوکے میں آتی چلی جاتی ہے۔

لیکن جب اصغری ان کے گھر آتی ہے تو وہ کیونکہ پڑھی لکھی ہے۔ کیونکہ وہ سلیقہ شعار ہے وہ جانتی ہے کہ ایسے حالات سے کیسے نبرد آزما ہوا جا سکتا ہے۔ وہ ایک دانشمند خاتون ہے۔ حالانکہ وہ چھوٹی بہن ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ اپنی بڑی بہن کے بالکل برعکس، الٹ ہے۔ جو انتہائی پھوہڑ ہے جو کام کرنا نہیں جانتی۔ جو گھر کو چلانا نہیں جانتی، سلیقہ شعار نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے سسرال سے بہت جلدی لڑ کے الگ ہو جاتی ہے۔ اور الگ ہو کر بھی بہت سارے نقصانات کرتی ہے۔ لیکن اس کے برعکس اصغری موقع محل کے مطابق ان پر قابو کرنا جانتی ہے۔ لہٰذا وہ آہستہ آہستہ ایک ایسا پھندہ تیار کرتی ہے ایک ایسا جال بناتی ہے۔ جس میں ماما عظمت پھنستی چلی جاتی ہے۔ بالآخر ہم دیکھتے ہیں کہ ماما عظمت کا اختتام کیا ہوتا ہے۔ ایک اختتام تو ہے اصغری کے گھر سے ماما عظمت کا رخصت ہونا' یعنی اصغری کے سسرال سے رخصت کا۔ دوسرا اختتامی نکتہ

ہے ماما عظمت کی وسیع پیمانے پر ذلت ورسوائی اور اس کا بے یارو مددگار ہو جانا۔ بڑھاپے کی حالت میں جب اس کی اپنی بیٹی یہ دیکھتی ہے کہ وہ اس گھر سے نکال دی گئی۔ جہاں پر ہوتے ہوئے وہ نہ صرف خود بہت زیادہ entertain ہو رہی تھی بلکہ اس کی بیٹی کو بھی اس کے وہاں ہونے سے بہت فائدہ ہو رہا تھا۔ جب وہ دیکھتی ہے کہ اب تو وہ گھر ہی نہیں رہا۔ یا اب وہ خزانہ ہی نہیں رہا جس کو دونوں مل کر لوٹ رہی تھیں۔ تو اب ایسے میں اپنی ماں کو وہ اپنے اوپر بوجھ کیوں بنائے۔ لہٰذا ماما عظمت کا ٹھکانہ بھی جاتا ہے۔ اس کا خزانہ بھی ہاتھ سے نکل جاتا ہے۔ وہ چھوٹا سا مکان جہاں پر وہ رہا کرتی تھی وہ بھی رہن رکھنا پڑتا ہے۔ گروی رکھنا پڑتا ہے۔ نتیجتاً اس کے پاس کچھ بھی نہیں رہتا۔

تو نذیر احمد بتاتے یہ ہیں کہ بہر حال کسی بھی صورت میں ہمیں اپنی بیٹیوں کو تعلیم دینی چاہیے اور ہمیں کسی بھی صورت میں کسی بھی حال میں کام کرتے ہوئے لالچ نہیں کرنی چاہیے۔ کیونکہ بہر حال بُرائی کا انجام کا بُرائی پر ہی ہوتا ہے۔ اگلی لیکچر میں ہم نذیر احمد کے آرٹ کے متعلق بات کریں گے۔ لیکن اس ناول پر اگر ہم بات کریں تو آپ دیکھیے کہ ہم بارہا یہ لفظ ڈھونڈتے ہیں کہ غرض ایسا ہوا۔ غرض ویسا ہوا یعنی کہانی کا سا انداز۔ یعنی داستان کا سا انداز ہے۔ کیونکہ نذیر احمد کے پاس اس سے قبل ناول کی کوئی مثال موجود نہیں تھی۔ وہ انگریزی پر بہت زیادہ دسترس تو رکھتے نہیں تھے کہ انہوں نے مغربی ناولوں کا مطالعہ کیا ہو۔ لہٰذا وہ داستانوی انداز میں ایک نئی صنف کا آغاز کر رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں بارہا کئی مقامات پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ ناول کم اور داستان زیادہ ہے۔ یعنی ایک ایسی داستان کہ جس میں قصہ گوئی تو ہے لیکن کردار نگاری نہیں ہے۔ جس میں مکالمہ نویسی ہوتی ہے تو بسا اوقات اتنی طویل ہو جاتی ہے کہ وہ تقریریں معلوم ہونے لگتی ہے۔ اور نہیں ہوتی تو بالکل ہی نہیں ہوتی۔ ہاں ایک چیز جو نذیر احمد کی ہر تحریر میں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہے۔ وہ ہے ان کا اسلوب۔

اسلوبیاتی اعتبار سے نذیر احمد کے ہاں سادگی وسلاست پائی جاتی ہے روانی پائی جاتی ہے۔ وہ قصہ گوئی کے فن سے بخوبی آگاہ ہیں لیکن کردار نگاری میں وہ انتہائی کمزور ہیں۔ اس کی وجہ کیا ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ نام رکھتے ہوئے بھی چاہتے ہیں کرداروں کے نام ہی ان کی خصوصیات کے عکاس ہوں۔ یعنی آپ دیکھیے کہ اصغری کا نام اس لئے اصغری نہیں کہ نذیر احمد کی یا اس کے باپ کی یہ خواہش ہو گی بلکہ اصغری اس لئے ہے کہ وہ چھوٹی ہے اصغر کا مطلب چھوٹا ہے۔ اکبری کا نام اس وجہ سے اکبری ہے کہ وہ بڑی ہے۔ اسی طرح محمد کامل،

ایک انتہائی شریف اور باکردار آدمی ہے۔ اس حوالے سے مکمل ہے۔ لہٰذا وہ کامل ہو گیا یا محمد عاقل یعنی کہ عقلمند، پھر اصغری اور اکبری کے باپ دوراندیش، دوراندیش کا مطلب ہوتا ہے وہ شخص کو دوربین ہوتا ہے۔ وہ شخص جس کی نظر مستقبل پر ہوتی ہے۔ اب نذیر احمد کا عکس ہم دوراندیش خان میں دیکھ سکتے ہیں۔ وہ دوراندیش خان کہ جس نے اپنی بیٹیوں کی تربیت نہایت اچھے انداز میں کی۔ تو وہ دوراندیش تھے یا مستقبل پر ان کی نظر تھی۔ وہ جانتے تھے کہ ان کی بچیوں کی اچھی تعلیم وتربیت ان کے لیے ضروری ہے۔ لہٰذا انہوں نے خاص طریقے کار اختیار کئے۔ گو اکبری اس حوالے سے اچھی ثابت نہ ہوئی یا اس پر ان کے اثرات زیادہ نہ ہوئے۔

لیکن اصغری ان کی بہترین مثال بن گئی۔ سو کرداروں کے ناموں تک بھی جب کوئی ناول نگار یہ انداز اختیار کرے کہ ان کی صلاحیتیں یا ان کی نوعیت، ان کے ناموں سے ظاہر ہونے لگے تو اسے ہم تمثیلی انداز کہتے ہیں، یعنی تمثیل سے سے مراد وہ وجود جس کا گوشت پوست کا ہونا یا جس کا انسان ہونا ضروری نہیں۔ بلکہ صلاحیتیں از خود زباں پا جائیں۔ یعنی اکبری بڑی ہے۔ اصغری چھوٹی ہے۔ کامل مکمل ہے۔ عاقل، عقل مند ہے۔ دوراندیش، دوربین ہے۔ سو کرداروں کے نام انہیں تمثیلوں کی صورت دے دیں۔ لہٰذا ہم یہ کہتے ہیں کہ نذیر احمد کردار نگاری کے حوالے سے قدرے کمزور ہیں۔ پھر ایک اور مسئلہ جو ان کے ہاں اس ناول میں بھی ہم دیکھتے ہیں۔ بعد ازاں انکے آرٹ میں بھی بات کریں گے کہ ان کے معتوب کردار یعنی ان کے بُرے کردار اس قدر بُرے ہوتے ہیں کہ ان میں کوئی اچھائی پائی ہی نہیں جاتی اب اگر وہ اکبری کو بُرا دکھانا چاہ رہے

تھے تو اس میں کوئی ایک بھی اچھی عادت نہیں تھی۔ شروع سے وہ شرارتی لڑکی تھی۔ بعد ازاں سسرال گئی تو وہاں مسائل پیدا کئے۔ وہاں سے الگ ہوئی تو اپنا گھر اجاڑ بیٹھی۔ لیکن عقل بہر حال اسے پھر بھی نہ آئی۔ سو بہر حال انسان اگر غلط ہو۔ اگر انسان قدرے کمزور ہو ذہنی سطح پر وہ سوچ نہ سکتا ہو اس میں سلیقہ شعاری نہ ہو تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ پورے کا پورا ہی جاہل ہو جائے۔

دوسری طرف اصغری ہے تو وہ بالکل ٹھیک ہے سو کردار جامد ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نذیر احمد کے کرداروں کے حوالے سے عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ نذیر احمد کے کردار متحرک نہیں ہوتے۔ جامد ہوتے ہیں اور خاص طور پر ان کے محبوب کردار ان کی کٹھ پتلیاں ہوتے ہیں۔ کیونکہ ان کے معتوب کرداروں میں کسی حد تک تحرک پایا جاتا ہے۔ لیکن مراۃ العروس اس کی مثال نہیں۔ کیونکہ یہاں پر کرداروں میں ہم تحرک بہر حال نہیں دیکھتے۔ اب ماما عظمت ہے اگر وہ بُری ہے تو وہ شروع سے لے کر آخر تک بُری ہی ہے۔ سو نذیر احمد کا یہ ناول دراصل اپنی بیٹیوں کے لئے لکھا گیا تھا۔ اصلاحی حوالے سے بات کی جائے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک بہت اچھا قصہ ترتیب دینے میں وہ کامیاب ہو گئے۔ جس سے وہ اپنے مقصد کے حصول میں بھی کرنے میں وہ کامیاب رہے۔ یہ ناول معروف بھی خاصہ ہوا اور ایک وقت یہ تھا کہ یہ عورتوں کو جہیز میں دیا جاتا تھا۔ خیال یہ تھا کہ اسے پڑھ کر وہ سبق سیکھ سیکھتی ہیں اپنی آئندہ زندگی میں کہ انہیں زندگی کیسے گزارتی ہے لیکن آرٹ کے حوالے سے ظاہر ہے کہ یہ پہلا نمونہ تھا۔ اردو ناول کے نذیر احمد نقاشِ اول ہیں۔ مراۃ العروس نقشِ اول ہے۔ لہٰذا اس میں ہمیں وہ مکمل عناصر نہ ملتے ہیں نہ ہی ہمیں تلاش کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ کیونکہ بہر حال کوئی بھی نقاشِ اول مکمل نہیں ہو سکتا۔ نقشِ اول، نقشِ کامل نہیں ہو سکتا اس کے باوجود نذیر احمد کو ہمیں خراجِ تحسین پیش کرنا چاہیے کہ انہوں نے اس دور میں ایک نئی صنف کی بنیاد ڈالی کہ جب ایک طرف سر سید احمد خان اصلاحی تحریک میں کچھ ایسے گم تھے کہ وہ افسانوی ادب یا افسانویت کی طرف توجہ ہی نہیں دینا چاہتے تھے مولانا حالی کا یہ میدان نہیں تھا۔ محمد حسین آزاد کا اسلوب اس قدر گاڑھا تھا وہ اسلوبیاتی مسائل کی طرف زیادہ توجہ دیتے تھے کہ وہ افسانوی ادب کے متحمل ہو ہی نہیں سکتے تھے۔ سو نذیر احمد نے اس دور میں اردو ادب کو وہ نئی صنف دی جو بعد ازاں اردو نثر کا اردو ادب کا باقاعدہ سرمایہ بن گئی۔

بہر حال نذیر احمد کے آرٹ پر ہم اگلے لیکچر میں بات کریں گے اس لیکچر میں ہم دیکھیں گے کہ مجموعی طور پر نذیر احمد نے جو مختلف ناول لکھے۔ انہوں نے مراۃ العروس کے بعد بنات النعش بھی لکھا۔ پھر توبۃ النصوح معرضِ اشاعت میں آیا۔ ابن الوقت آیا، رویائے صادقہ اور فسانہ مبتلا اور ایسے ناول، ہم دیکھیں گے کہ مجموعی طور پر نذیر احمد کا آرٹ کیا تھا ان کی اچھائیاں کیا تھیں۔ یعنی کے ان کے اوصاف کیا تھے۔ کہاں پر وہ کمزور تھے اور مجموعی طور پر ہم یہ تعین کرنے کی کوشش کریں گے اور اردو ناول کے نقاشِ اول کی حیثیت سے ان کا مقام کیا ہے۔ سو اگلے لیکچر میں بات ہو گی نذیر احمد کے ناول نگاری کے فن پر اس میں ہم دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ انکا اصلاحی رویہ بھی مقصدیت بھی اور اسلوبیات کا بھی جائزہ لیا جائے گا۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر:۲۹ڈپٹی نذیر احمد کی ناول نگاری

گذشتہ دو لیکچر سے ہم بات کر رہے ہیں ناول نگاری کی صنف کے حوالے سے۔ ہم پہلے ناول نگاری کے فن کا جائزہ لے چکے ہم نے ناول نگاری کی تاریخ دیکھی اور پھر اس کے اجزاء کا جائزہ لیا۔ اردو میں ناول کے ارتقا پر بات ہوئی اور گذشتہ لیکچر میں ہم نے متنی مطالعہ کرتے ہوئے مراۃ العروس کے ایک اقتباس کا مطالعہ کیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کی اس تحریر میں ہم نے دیکھا کہ کس طرح انہوں نے بچیوں کی اصلاح کے لیے ایک ناول لکھا اور اس سے کس طرح اپنے مقاصد کا حصول کیا۔ آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے ڈپٹی نذیر احمد کی زندگی کے حوالے سے اور گفتگو رہے گی ان کے ناول نگاری کے فن پر۔ سب سے پہلے ہم دیکھتے ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد کا سوانحی خاکہ اور ان کے اسلوبیات کا تعارف۔

مولوی نذیر احمد -:

حالات زندگی:

مولوی نذیر احمد کے والد کا نام سعادت علی تھا۔ آپ (مولوی نذیر احمد) کے نانا نے مولوی سعادت علی کو گھر داماد بنایا تھا۔ اسی لیے وہ بجنور سے ہجرت کر کے موضع ریہڑ کی تحصیل نگینہ میں تھے۔ یہیں علی احمد اور نذیر احمد کی ولادت بالترتیب ۱۸۳۰ء اور ۱۸۳۶ء میں ہوئی۔ نذیر کے نانا قاضی غلام علی شاہ کی وفات کے بعد جائیداد کی تقسیم پر تنازعات شروع ہوئے تو ان کے والد نگینہ کو خیر آباد کہہ دوبارہ بجنور آبسے اور گزر اوقات کے لیے خاندانی پیشہ معلیٰ اختیار کیا۔

مولوی نذیر احمد کی تربیت والد نے کی۔ گھریلو ماحول کے باعث کم سنی میں ہی کتب بینی ان کی فطرت ثانیہ بن گئی۔ فارسی کتب انہوں نے اپنے والد سے پڑھیں اور آٹھ نو سال کی عمر میں موجود بیشتر کتب پڑھ لی۔ اسی دور میں ان کو مولوی نصر اللہ خورجوی جیسی نادر روزگار ہستی سے کسب فیض کا موقع ملا۔ مولوی صاحب (نصر اللہ خورجوی) سرکاری افسر تھے لیکن سرکار کی گوناگوں مصروفیات کے باوجود آپ ایک عالم دین' مصنف' شاعر اور ذوق تصوف بھی رکھتے تھے۔ انہی امتیازات کے باعث نذیر احمد کے دادا نجابت علی کو مولوی صاحب سے گہری عقیدت تھی۔ بجنور میں بطور ڈپٹی کلکٹر آئے تو نذیر احمد نے ان سے عربی' فلسفہ اور منطق کا علم حاصل کیا۔

کچھ عرصہ بعد نذیر احمد کو دہلی میں مولوی عبد الخالق کے مدرسہ میں داخل کروا دیا گیا۔ انھوں نے بھرپور محنت سے تعلیم حاصل کی۔ یہ زمانہ ان کی زندگی کا سخت ترین دور تھا۔ گھروں سے کھانا مانگ کر لاتے۔ خود بھی کھاتے اور مولوی صاحب کے گھر والوں کی گزر اوقات بھی ایسے ہی ہوتی۔ اس کے بعد حصول علم کی غرض سے دہلی کالج میں داخل ہوئے۔ یہاں ان کو صدر الدین آزردہ سور مولانا مملوک علی جیسی ہستیوں سے کسب فیض کا موقع ملا۔ انگریزی سیکھنی شروع کی لیکن والد کی مخالفت پر ترک کر دی۔ البتہ عربی' فارسی اور ریاضی میں مہارت حاصل کی۔ مولوی ذکا اللہ' حالی اور آزاد بھی ان کے ہم سبق تھے۔

فارغ التحصیل ہونے کے بعد آپ کنجاہ ضلع گجرات میں ۷ اروپے ماہوار پر ملازم ہوئے۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں ایک انگریز میم کی جان بچائی اور انعام واکرام پایا۔ الہ آباد میں ڈپٹی انسپکٹر تعینات ہوئے۔ وہیں میر ناصر علی خان کی وساطت سے سر ولیم میسورے ملاقات ہوئی اور انڈین پینل کوڈ کے ترجمے کا آغاز کیا۔ ۱۸۲۳ء میں کلکٹر ہوئے' ۱۸۷۷ء میں حیدر آباد کے نواب سالار جنگ نے ناظم بندوبست مقرر کیا اور صدر تعلق داری کے عہدہ پر فائز ہوئے۔ سالار جنگ کی وفات کے بعد استعفیٰ دے کر دلی چلے آئے۔ علی گڑھ تحریک کے مبلغ و مبصر کی حیثیت سے شہرت پائی۔ آخری عمر میں ضعفِ بصارت کے باعث مطالعہ ختم ہو گیا لیکن تصنیف و تالیف کا کام جاری رہا۔ اپریل ۱۹۱۲ء میں فالج کے حملہ کے باعث ہسپتال میں داخل ہوئے اور اسی بیماری سے انتقال ہوا۔

نذیر احمد کی ناول نگاری:-

ڈپٹی نذیر احمد کا شمار تحریک علی گڑھ کے ارکان خمسہ میں ہوتا ہے۔ انہوں نے سر سید احمد خان' حالی' آزاد اور شبلی کے ہمراہ مسلمانان ہند کی اصلاح کے لیے تخلیقی اور شعوری سطح پر کوششیں کیں۔ اس سلسلہ میں دیگر تحریروں کے ساتھ ساتھ معاشرتی اصلاح کے لیے ڈپٹی نذیر احمد نے ناول کی صنف کا سہارا لیا۔ یہی وجہ ہے کہ مراۃ العروس' بنات النعش' ابن الوقت' توبہ النصوح اور دیگر ناولوں پر اصلاح کا رنگ غالب نظر آتا ہے۔ یہی رنگ اس وقت ڈپٹی صاحب کا طرہ امتیاز قرار پایا اور آج ان کے ناولوں کا سب سے بڑا سقم شمار ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر سادگی وسلاست' جزئیات سے بھرپور منظر نگاری' طویل مکالمات' کامیاب نسوانی کردار نگاری' مقصدیت' محاورہ بندی' عربی ضرب الامثال اور محاروات کا استعمال ان کی ناول نگاری کی خصوصیات ہیں۔

آپ نے دیکھا ڈپٹی نذیر احمد شروع ہی سے مذہبی ماحول میں پلے تھے وہ دور جس سے ان کا تعلق ہے مسلمانوں کی زبوں حالی کا دور ہے۔ سر سید کے باب میں مرزا اسد اللہ غالب کے باب میں اور اردو شاعری کا ارتقائی جائزہ لیتے ہوئے ہم انیسویں صدی کے اس دور کا بخوبی احاطہ کر چکے ہیں۔ لہٰذا ہم اس کا احاطہ دوبارہ سے نہیں کریں گے لیکن بہر حال جب کوئی قوم زبوں حالی کا شکار ہو تو ایسے میں احتلاطی عمل سے گزرتے ہوئے بہت سے نئے نظریات پرانے نظریات سے ٹکراتے ہیں۔ اور ہم بہت سے نئے نظریات کو قبول کرتے ہوئے بھی پرانے نظریات کا پرچار ہی چاہ رہے ہوتے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں میں ہم ایسی صورت حال بخوبی دیکھتے ہیں۔ ان کی ادبی زندگی پر اگر ہم بات کریں تو انہوں نے صرف ناول نگاری نہیں کی۔ اس کے علاوہ انہوں نے کلام پاک کا ترجمہ بھی کیا۔ اسی طرح انہوں نے " تعزیرات ہند " کا ترجمہ بھی کیا۔ گویا انہیں زبان پر خاصہ عبور تھا۔ اس عبور کو انہوں نے ادبی پیرائے میں خاص طور پر ناول نگاری میں استعمال کیا۔ انہوں نے مختلف قسم کے ناول لکھے۔ مختلف ناولوں میں ان کے موضوعات تو مختلف تھے۔ لیکن جو بات ہمیں مشترک نظر آتی ہے وہ ہے ان کا اصلاحی رجحان۔ سر سید تحریک کا وہ ایک ناقابل فراموش رکن تھے۔ محمد حسین آزاد نے اپنے انداز میں اصلاح کی کوشش کی۔ مولانا حالی نے مسدسِ حالی لکھی اور اس کے علاوہ حیاتِ جاوید، حیات سعدی، یادگار غالب جیسی سوانح عمریاں لکھیں۔ پھر مقدمہ شعر وشاعری میں انہوں نے اپنے تنقیدی رجحانات کا اظہار کیا۔ یوں اردو ادب میں سوانح عمری کا آغاز ہو گا اور پھر تنقید نگاری کی بنا پڑی۔ سر سید احمد خان تو اپنے انداز میں اپنے مضامین کے ذریعے اصلاح کا بیڑہ اٹھائے ہی ہوئے تھے۔ ان کے علاوہ شبلی نعمانی نے سیرتِ نبویؐ پر ایک کتاب لکھی جس میں انہوں نے اپنے خاص نظریات کا پرچار کیا۔ اگر ہم بات کریں ڈپٹی نذیر احمد کے حوالے سے تو انہوں نے ناول کے حوالے سے بات کرتے ہوئے یا انہوں نے ناول پر زور دیتے ہوئے خاص طور پر افسانوی ادب میں اپنا کردار ادا کیا۔ ان کا پہلا ناول جیسا ہم نے پہلے تذکرہ کر چکے جو مراۃ العروس تھا جو ۱۸۶۹ء میں معرضِ اشاعت میں آیا اس کا بنیادی مقصد کیا تھا۔ ہم اس پر بھی روشنی ڈال چکے ہیں یہاں ہم ان کے اس ناول کے دیباچے کا اقتباس نقل کریں گے جس سے اس ناول کے بنیادی محرکات پر بخوبی روشنی پڑتی ہے۔

> مجھ کو ایک ایسی کتاب کی جستجو ہوئی جو اخلاق ونصائح سے بھری ہوئی ہو اور ان معاملات میں جو عورتوں کی زندگی میں پیش آتے ہیں اور عورتیں اپنے توہمات اور جہالت اور کجرائی کی وجہ سے ہمیشہ ان میں مبتلائے رنج ومصیبت رہا کرتی ہیں' ان کے خیالات کی اصلاح اور ان کی عادات کی تہذیب کرے اور کسی دلچسپ پیرائے میں ہو جس سے ان کا دل نہ اکتائے' طبیعت نہ گھبرائے۔"

(دیباچہ مراۃ العروس، مولوی نذیر احمد)

آپ دیکھ سکتے ہیں کہ اس سے ہمیں واضح طور پر پتا چلتا ہے کہ اس قصے کے پیچھے ناول نگاری، مقصد نہیں تھا۔ وہ تو محض اپنی بچیوں کی تعلیم و تربیت کرنا چاہتے تھے۔ لیکن بہر حال اس سے اردو ادب میں باقاعدہ طور پر ناول نگاری کا آغاز ہوا۔ بعد ازاں رتن ناتھ سرشار نے (جیسا کہ ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی تذکرہ کیا تھا) فسانۂ آزاد لکھا اور نذیر احمد کے ناول وقتاً فوقتاً آتے رہے۔ گویا اس ناول کا مقصد اپنی بچیوں کی اصلاح تھا۔ اس سے اگلا ناول جس کا نام "بنات النعش" ہے۔ وہ اسی ناول کی extension ہے اسی ناول کی توسیع ہے۔ جس میں چھوٹی بیٹی یعنی اصغری جو مراۃ العروس میں تھی۔ وہ بعد ازاں عورتوں کی تعلیم و تربیت کا بندوبست کرتی ہے۔ اور ہم دیکھتے ہیں کہ زمین کی کشش، زمین کی جسامت اور مختلف قسم کے اصول وضوابط، لوازماتِ شہریت اور معاشرت، ہمیں کچھ اسی طرح ملتے ہیں کہ یہ ناول سے زیادہ علمیت کا ایک دریا معلوم ہوتا ہے۔ وہ نقائص جو مراۃ العروس میں تھے وہ بنات النعش میں گو کہ قدرے زیادہ محسوس ہوتے ہیں۔ کیونکہ نذیر احمد اپنا وہ روایتی خطیبانہ انداز یا اپنا تبلیغی نظریہ یا اپنا تبلیغی انداز کو یہاں زیادہ اختیار کر جاتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ اس ناول کے ذریعے بھی انہوں نے معاشرتی اصلاح کی۔ اور ناول نگاری کا سفر قدرے آگے بڑھایا۔ پھر اس کے بعد ۱۸۷۷ء میں انہوں نے ناول شائع کیا جس کا نام تھا توبۃ النصوح۔ یہ ناول آٹھ افراد پر مشتمل ایک خاندان کا قصہ ہے۔ نصوح اس خاندان کا سربراہ ہے۔ جو ایک خواب دیکھتا ہے اور اس کے بعد اپنے کئے پر پچھتاتا ہے اپنی گذشتہ زندگی پر شرمندہ ہوتا ہے اور عہد کرتا ہے کہ آنے والے دنوں میں اپنی زندگی کو سنوارنے کی کوشش کرے گا۔ اور یوں اپنے بچوں کو بھی راہِ راست پر لائے گا۔ سلیم اور ظاہر دار بیگ اس کے لافانی کردار ہیں اور خاص طور پر ظاہر دار بیگ جو اگرچہ نذیر احمد کے نزدیک معتوب کردار ہے ایک بُرا کردار ہے۔ لیکن ناول کے فن کے حوالے سے اگر ہم بات کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ ایک زندہ کردار ہمارے سامنے آتا ہے۔

بہر حال اس ناول کا بنیادی مصرف بھی معاشرتی اصلاح ہے۔ وہ کمزوریاں جو ہمیں دیگر ناولوں میں ملتی ہیں۔ یعنی کرداروں کے وہ نام جو انہیں تمثیل بنا دیتے ہیں۔ جیسے نصوح جو ہمیشہ نصیحت کرتا ہے جیسے کلیم وہ باتونی ہے اور باتوں پر بہت زیادہ عبور رکھتا ہے۔ یعنی گفتگو اس کی بہت زیادہ چاشنی سے بھرپور ہوتی ہے۔ یا ظاہر دار بیگ جو بنیادی طور پر ظاہر دار آدمی ہے۔ یعنی کہ appearance قائم ودائم رکھتا ہے۔ لیکن حقیقی طور پر وہ ایک کھوکھلا آدمی ہے۔ اس کے بعد انہوں نے ایک ناول لکھا فسانۂ مبتلا، یہ ناول ۱۸۸۵ء میں معرض اشاعت میں آیا۔ یہ ایک سے زائد شادیوں کے نقصانات پر مبنی ہے۔ اس ناول میں انہوں نے بتایا کہ جب ہم لوگ ایک سے زائد شادیاں کرتے ہیں تو اس کے کیا نقصان ہوتے ہیں۔ پھر ان کا شہرہ آفاق ناول ابن الوقت ہے۔ یہ ان کا پہلا ناول ہے جسے ناول نگاری کی تاریخ میں پچھلے ناولوں کے مقابلے میں قدرے فوقیت اس لئے ہے کہ یہ ناول کے فن پر قدرے زیادہ پورا اترتا ہے۔ اس میں ایک ایسے شخص کی کہانی پیش کی گئی ہے جو انگریزوں کی تقلید کرتا ہے۔ اس خیال سے کہ شاید انگریز اسے اچھا تصور کریں گے۔ اس کی خوشیوں میں اضافہ ہوگا اس کی زندگی بہتر ہو جائے گی انگریزوں کی خوشنودی حاصل ہو جائے گی وہ بہت سی مراعات حاصل کرے گا۔ لیکن نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ نہ تو انگریز اسے تسلیم کرتے ہیں۔ کیونکہ وہ یہ دیکھ لیتے ہیں کہ وہ بہتے ہوئے دھارے میں بہتا چلا جارہا ہے۔ اور نہ اہل مشرق اسے پسند کرتے ہیں۔ کیونکہ وہ ان کے مخالف جانے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں وہ نہ گھر کا رہتا ہے نہ گھاٹ کا نام۔

ابن الوقت بذاتِ خود اس بات کا غماز ہے کہ وہ شخص جو وقت کے دھارے پر بہہ جاتا ہے نہ اسے خدا ملتا ہے نہ وصال صنم۔ اس کے بعد انہوں نے ناول لکھا "ایامیٰ" کے نام سے۔ یہ ناول ۱۸۹۱ء میں معرضِ وجود میں آیا۔ اس ناول میں بیوہ عورتوں کی کسمپرسی کے حالات بیان کئے گئے ہیں اور بتایا گیا ہے کہ ان کی دوبارہ شادی کیوں ضروری ہے۔ اسی طرح ان کا ایک اور ناول ہے۔ رویائے صادقہ جس میں انہوں نے جدید تعلیم پر

تنقید کی ہے اوراوہام باطلہ کی تردید کی ہے۔ اور دینداری اور اخلاقیات کادرس دیا ہے۔ ان تمام ناولوں کا اگر ہم خلاصہ کریں۔ یاان کامرکزی خیال تلاش کرنے کی کوشش کریں تو ہمیں پتا یہ چلتا ہے کہ نذیر احمد بنیادی طور پر ہر حوالے سے عورتوں کے معاملات ہوں، جوانوں کے معاملات ہوں ' اربابِ اختیار کے معاملات ہوں۔ وہ معاشرے کی اصلاح چاہتے تھے اور بہر حال انکا جھکاؤ جدیدیت کی طرف تھا۔ ان کے نزدیک معاشرے کی اصلاح اہم تھی۔ بہر حال ان کا جھکاؤ مشرقیت کی طرف تھا۔ ان کے نزدیک معاشرتی اصلاح یا مشرقی روایات کی پاسداری میں پنہاں ہے۔ لہٰذا ان کے تمام ناولوں میں کسی نہ کسی روایت کا پرچار ملتا ہے۔ اور وہ تمام کے تمام تر ناولوں میں کہیں پر بھی ناول نگاری کو اپنے مقصد پر فوقیت نہیں دیتے۔ یہی وہ سبب جس کے باعث ان کے ناول کمزور ہو جاتے ہیں۔ ان کے ناول وہ ناول نہیں رہ پاتے جو انہیں ہونا چاہیے۔ وہ نذیر احمد کے خطابات یا نذیر احمد کی بڑی بڑی تقریریں یا نذیر احمد کے وعظ بن کر رہ جاتے ہیں۔ اس کے باوجود نذیر احمد کے یہ مختلف ناول، اردو ناول کی تاریخ میں اس لئے اہم ہیں کہ نذیر احمد کو دیکھتے ہوئے دوسرے ناول نگاروں نے ناول لکھنے کا آغاز کیا۔

اگر ہم بات کریں نذیر احمد کی ناول نگاری خصوصیات کی تو جیسا کہ اب تک کی گفتگو میں، پچھلے لیکچر کی گفتگو میں یہ بات واضح رہی کہ مقصدیت ان کے پیش نظر ہمیشہ رہتا تھا تو نذیر احمد کی ناول نگاری کا سب سے پہلا امتیاز یا سب سے پہلے ان کی خصوصیت تھی مقصدیت وہ سرسید تحریک سے تعلق رکھتے تھے۔ وہ سرسید تحریک جس کے نزدیک ادب کا اچھا ہونا، ادب کا شائستہ اور شستہ ہونا، ادب میں تخیل آمیزی کا ہونا تشبیہ واستعارہ کے کھیل کا ہونا، یا لفظی بازی گری کا ہونا ضروری نہیں تھا۔ ان کے نزدیک ادب ایسا ہونا چاہئے جو معاشرے کو درست کردے۔ ظاہر ہے ہم اس سے اختلاف نہیں کرسکتے کہ یہ ایک مثبت بات تھی ناول کے پہلے لیکچر میں کہا گیا تھا۔ مقصد بہر حال ہونا چاہیے لیکن مقصد ادب کی ادبیت پر حاوی ہو جائے تو ظاہر ہے مقصد خواہ کیسا ہی ہو۔ خواہ کتنا ہی مضبوط ہو ادب کی خدمت زیادہ اچھے انداز میں نہیں ہو پاتی۔ سرسید کے مضامین میں بھی ہم یہی صورت حال دیکھتے ہیں۔ کہ ان کی اسلوبیات بسا اوقات ادبیت سے ہٹ جاتی ہے۔ یا اس میں ادبی چاشنی نظر نہیں آتی۔ لیکن وہ اپنا مقصد ضرور پورا کرجاتی ہے۔ نذیر احمد کے ہاں بھی یہی حالات ہیں کہ ان کے ناول، ناول نگاری کی تعریف پر پورا اتریں یا نہ اتریں ان میں ناول نگاری کے تمام تر اجزا آئیں یا نہ آئیں لیکن وہ اپنے مقصد سے ہمیشہ جڑے رہتے ہیں۔ ان کے ناول نگاری کی دوسری اہم خصوصیت ہے حقیقت پسندی۔ ہم نے جب ناول کی تعریف پر بات کی تھی اور داستان اور ناول کے فرق کی بات کی تھی تو ہم نے کہا تھا کہ ناول کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہونی چاہیے کہ وہ حقیقت پر مبنی ہو اس میں وہ کہانی ہو جو ہمارے معاشرے سے تعلق رکھتی ہو۔ جس میں ہمیں اپنے جیسے کردار ملیں جس کی کہانی مافوق الفطرت عناصر پر مبنی نہ ہو۔ جس میں جن، بھوتوں یا طلسمات کا تذکرہ نہ ہو۔ تو نذیر احمد کی کہانیاں، نذیر احمد کے ناول اس حوالے سے مکمل ہے کہ وہ حقیقت پر مبنی ہے۔ ہم ان میں کوئی غیر فطری یا مافوق الفطرت قسم کا کردار نہیں دیکھتے بلکہ ہر پیمانے پر وہ ہمارے سامنے کٹر حقیقت پسند کے روپ میں آتے ہیں۔ ایک ایسا حقیقت پسند جو کسی نہ کسی طریقے سے بلکہ ہر طریقے سے لوگوں کی اصلاح چاہتا ہے۔ وہ معاشرے کو درست کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ مقصدیت کے بعد ان کے ناول نگاری کا دوسرا اہم ترین وصف ان کی حقیقت پسندی ہے۔

نذیر احمد کی ناول نگاری کا تیسرا اہم وصف ہے۔ ان کی عوامی زبان، یعنی وہ عام زبان میں، عوام کی زبان میں بات کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ ہم نے جب ناول نگاری سے قبل اردو نثر کے ارتقا کا جائزہ لیا تھا۔ تو ہم نے بات کی تھی اردو میں لکھی جانے والی داستانوں کے حوالے سے۔ ہم نے بات میر عطا حسین خان کی کتاب " نوطرز مرصع " کے حوالے سے کی۔ ہم نے بات کی فسانہ عجائب کے حوالے سے، فضلی کی کربل کتھا یا سب رس جو ملا وجہی کی تھی۔ اس کے حوالے سے اور ہم نے ہر حوالے سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ان کے ہاں مرصع سازی پائی جاتی تھی۔ یعنی لفظی بازی گری زیادہ ہوتی تھی۔ وہ ایسی زبان کا استعمال کرتے تھے جو عموماً ہمیں معاشرے میں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ لیکن نذیر احمد نے ایسی زبان اختیار نہیں

کی۔ اس کے بجائے انہوں نے میر امن دہلوی کا اتباع کیا ہے جو سادگی و سلاست پر یقین رکھتے تھے۔ عام فہم اور عوامی زبان پر یقین رکھتے تھے۔ یوں نذیر احمد کا انداز، نذیر احمد کا اندازِ تخاطب خواہ کیسا ہی ہو جائے۔ وہ عوامی زبان سے نہیں ہٹتے ڈاکٹر سید عبد اللہ ان کے اسی وصف پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"ان کی زبان عامیانہ نہ تھی 'عوامی تھی اور عوامی زبان وہ نہیں جو
درجہ ادب سے گری ہوئی ہو۔ بلکہ وہ زبان ہوتی ہے جس کو
عوام اور خواص دونوں طبقے سمجھتے ہوں اور زندگی کے عام استعمال
میں لاتے ہوں' یہ زبان صرف مخصوص اشرافوں کی نہیں ہوتی۔ نہ یہ
زبان ایسی ہوتی ہے کہ اشرافی منہ لگانا نہ پسند کرے۔ یہ عام استعمال
کی زبان ہوتی ہے جو بات چیت' بحث ومباحثہ اور معاملہ واستدلال
کے ہر موضوع میں استعمال ہو جاتی ہے۔"
(ڈاکٹر سید عبد اللہ)

یعنی ایک ایسی بان نہ تو اتنی گری ہوئی ہوتی ہے کہ اچھے لوگ یا مہذب لوگ اسے پسند نہیں کرتے اور نہ ہی اس قدر تصنع سے بھر پور ہوتی ہے کہ عوام اسے سمجھ ہی نہ پائیں۔ ایک ایسا درمیانی انداز جو عوام اور خواص نہ صرف دونوں استعمال بھی کرتے ہیں بلکہ اسے سمجھ بھی سکتے ہیں سو نذیر احمد کے اسلوب کا، نذیر احمد کے ناول نگاری کا ایک وصف ان کی عوامی زبان ہے۔

نذیر احمد کا اگلا وصف ان کا خطابیہ انداز ہے۔ یعنی وہ انداز کہ جس میں وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ ناول تحریر کر رہے ہیں بلکہ وہ ایک ایسے انداز پر اتر آتے ہیں کہ جس میں وہ ایک خطیب ایک واعظ معلوم ہوتے ہیں۔ خاص طر پر ابن الوقت کی لمبی لمبی تحریریں اور پھر توبۃ النصوح میں نصوح کے فرمودات خطابیہ انداز کی بہترین مثال ہیں۔ جس میں نذیر احمد ابن الوقت کے حوالے سے بات کی جائے یا نصوح کے حوالے بات کی جائے۔ دونوں کرداروں میں وہ کچھ ایسی لمبی لمبی تقریریں کرتے ہیں۔ ایسے لمبے لمبے مکالمات لکھتے ہیں کہ ہم بہر حال یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ مکالمات ہیں۔ وہ واضح طور پر نذیر احمد کے اپنے نظریات ہیں وہ نظریات کہ جہاں کہیں وہ کسی چیز کا پرچار کرنا چاہ رہے ہیں کہیں وہ کسی چیز کو نکھارنا چاہتے ہیں کسی چیز کی وضاحت کرنا چاہتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں وہ ایسے لمبے مکالمات استعمال کرتے ہیں کہ بہر حال بات مکالمہ سازی یا مکالمہ نگاری سے نکل کر خطابت پر پہنچ جاتی ہے۔

نذیر احمد کی ناول نگاری کا اگلا وصف معاشرتی اصلاح یا معاشرتی عکاسی ہے۔ یعنی ان کے ناولوں میں ہمیں وہ کردار ملتے ہیں۔ جو ان کی معاشرت سے کم از کم خاصی حد تک لگّا کھاتے ہیں۔ یعنی وہ کردار جن میں اچھائیاں بھی ہیں جن میں برائیاں بھی ہیں۔ جو عام سے لوگ ہیں جو ہمارے گرد ا گرد ہمیں بھی مل سکتے ہیں۔ وہ تمام کے تمام تر افراد ہماری معاشرت کا حصہ ہیں۔ لہٰذا وہ معاشرت کی عکاسی پر خاصی مہارت رکھتے تھے۔ ان کی صلاحیت اس بات میں خاصی زیادہ تھی کہ انہوں نے دہلوی معاشرت وہ لوگ جو اس وقت مغرب کا اتباع کر رہے تھے۔ وہ لوگ جو اس وقت مشرقیت کی بات کر رہے تھے۔ ان تمام کرداروں کو بخوبی ہمارے سامنے پیش کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ بسا اوقات ناقدین یہ کہتے ہیں کہ شاید انہوں نے ابن الوقت میں سر سید کا چربہ بنایا ہے۔ یعنی ابنالوقت کا کردار دراصل سر سید کے کردار کی عکاسی ہے کیونکہ سر سید احمد خان بالکل ابن الوقت کی طرح انہوں نے جنگِ آزادی میں ایک انگریز کی جان بچائی۔ پھر انہوں نے وقت کے ساتھ ساتھ اپنے نظریات بدلے۔

سرسید احمد خان وہ پہلے شخص تھے کہ جنہوں نے انگریزوں کی تعلیم پر زور دیا۔ انہوں نے پہلی مرتبہ مغربیت کو مثبت انداز میں پیش کیا۔ سو ابن الوقت کی تمام تر خصوصیات ہمیں بخوبی ان میں دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔ ڈاکٹر عبدالحق نے ایک مرتبہ نذیر احمد پر بات کرتے ہوئے کہا تھا اور ان کی ناول نگاری پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا تھا۔

''ایک مسلمان پڑھنے والے کو رہ رہ کر یہ شبہ ہوتا ہے کہ کہیں اس کے خاندان کے راز تو نہیں کھلنے والے''

(ڈاکٹر عبدالحق)

یہ احساس انسان کو تب بھی ہوتا ہے جب وہ اس تحریر کو پڑھ رہا ہو جس کے کردار اس کے مطابق ہوں اس کی معاشرت کے مطابق ہوں تو سرسید کے مطابق بات کی جائے یا ہم لوگ رویائے صادقہ کی بات کریں یا نصوح کی بات کریں یا اسی طرح سے ہم نے پچھلے لیکچر میں بات کی تھی اصغری کی اور ماما عظمت جیسے کرداروں کی، اکبری کی، یہ وہ کردار ہیں جو ہمیں اپنے گردونواح میں بخوبی مل جاتے ہیں۔ ابن الوقت کو ہم سرسید کا چربہ تسلیم کریں یا نہ کریں۔ اس کے باوجود ہمارے ہاں ایسے بہت سے کردار موجود ہیں۔ ہم اپنے گرد اگرد ایسے بہت سے کردار دیکھ سکتے ہیں۔ جو نئی تہذیب کے پروردہ ہو کر اپنی تہذیب سے کچھ ایسا دور چلے جاتے ہیں کہ بہر حال نہ دنیا ان کی رہتی ہے اور نہ آخرت۔ اس اعتبار سے ہم البتہ ضرور یہ بات ضرور کہیں گے کہ سرسید کا چربہ ابن الوقت تھا یا نہیں تھا۔ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ سرسید احمد خان نے مسلمانوں کی اصلاح کے لئے کام کیا۔ مسلمانوں کو راہِ راست پر لانے کے لیے کام کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے مغربی اتباع کی بات بھی کی۔ لیکن ایک طرف ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ نذیر احمد ارکانِ خمسہ یعنی سرسید احمد خان کی تحریک کے ارکانِ خمسہ کا ناقابل فراموش جزو ہیں۔

دوسری طرف ہم یہ کہتے ہیں کہ ابن الوقت میں نذیر احمد نے سرسید کا چربہ بنایا تو ہمارے نزدیک یہ دونوں باتیں ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ اگر ایک شخص کسی دوسرے شخص کا مشن لے کر چل رہا ہے۔ اگر اس کے خیالات کا پرچار چاہتا ہے تو وہ اسے بُرے انداز میں کیوں پیش کرے گا۔ بہر حال ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ یہ کردار سرسید کے کردار سے خاصی مماثلت رکھتا ہے۔ لیکن ڈپٹی نذیر احمد کے پیش نظر سرسید کو برا بھلا کہنا' سرسید کو معطون کرنا تھا یا نہیں۔ اس کے متعلق ہم حتمی رائے نہیں دے سکتے۔

سرسید کے بعد اگر ہم ڈپٹی نذیر احمد پر واپس آئیں اور ہم ان کی ناول نگاری کی بات کریں۔ تو ان کی اگلی خصوصیت ہے محاورہ سازی۔ ہم نے گذشتہ لیکچر میں جب مراۃ العروس کا اقتباس پڑھا تو دیکھا کہ جگہ جگہ پر اس میں محاورات آجاتے ہیں۔ وہ محاورات آسان بھی ہوسکتے ہیں وہ محاورات مشکل بھی ہوسکتے ہیں۔ نامانوس بھی ہوتے ہیں اور مانوس بھی، لیکن ڈپٹی نذیر احمد کو محاورے کے استعمال کا خاصہ شوق تھا۔ یہی وجہ ہے کہ فرحت اللہ بیگ نے ایک مرتبہ لکھا:

''محاوروں کی بھرمار کے متعلق اکثر میرا ان سے جھگڑا ہوا کرتا تھا۔ میں ہمیشہ کہا کرتا تھا
کہ آپ کسی نہ کسی طرح محاورہ کو کسی نہ کسی جگہ پھنسا دینا چاہتے ہیں' خواہ اس کی گنجائش
ہو یا نہ ہو۔''

(فرحت اللہ بیگ)

یوں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد کے ہاں محاورات بہت زیادہ ملتے تھے۔ اور ان کے شاگرد یعنی فرحت اللہ بیگ بذاتِ خود اس بات کا احساس بھی کرتے ہیں اور اس اعتبار سے انہیں قدرے غلط بھی تصور کرتے ہیں کہ یہ ضروری نہیں ہوتا کہ اگر آپ کوئی ناول لکھ رہے ہیں یا کوئی بات کر رہے ہیں تو اس میں برمحل اگر کوئی محاورہ آرہا ہے تو ہر جگہ محاورے کو استعمال بھی کیا جائے۔ سچ تو یہ ہے کہ ناقدین ان کی محاورہ سازی پر تنقید

کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ انہوں نے قرآن کریم کا ترجمہ کرتے ہوئے بھی محاورات سے پرہیز نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ بسا اوقات مفہوم بدل گیا' یا مفہوم کا تاثر بدل گیا۔

ناول کا اسلوب انتہائی اہم ہوتا ہے۔ کیونکہ آپ کو ہمیشہ یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ آپ غیر افسانوی ادب تخلیق نہیں کر رہے۔ آپ کوئی مضمون نہیں لکھ رہے۔ آپ کوئی قواعد و انشاء کی کتاب نہیں لکھ رہے۔ آپ ایک تخلیقی قصہ لکھ رہے ہیں۔ اور اس تخلیقی قصے میں حقیقی تاثر ہونا ضروری ہے۔ اگر لوگ اپنی گفتگو میں محاورات کا استعمال کرتے ہیں۔ لیکن بہر حال ایسا نہیں ہوتا کہ ہمارا ہر دوسرا جملہ محاورے کے ساتھ آئے یا ہمارے ہر دوسرے جملے میں ضرب المثل کا استعمال ہو۔ ہم عام فہم انداز میں جملوں یا رواں جملوں میں گفتگو کرتے ہیں لہذا ہمیں ناول لکھتے ہوئے بھی محاورات کا استعمال کرنا چاہیے۔ خاص طور پر جب آپ عورتوں کی باتیں کر رہے ہوں۔ عورتوں کے قصے بیان کر رہے ہوں یا گھریلو واقعات پر روشنی ڈال رہے ہوں تو اس میں محاورات آسکتے ہیں۔ لیکن ضرورت سے زیادہ محاورات کا آنا اسلوب کو بھی بناوٹی کر دیتا ہے۔ اور گفتگو اور بات چیت کو بھی قدرے مشکل اور بوجھل کر دیتا ہے۔ تو نذیر احمد کے ہاں محاورہ سازی ہمیں ملتی ہے یہ ان کے اسلوب کی خصوصیت تو ہو سکتی ہے لیکن ناول نگاری میں زیادہ محاورات کا استعمال ان کے اسلوب کو کسی حد تک متاثر ضرور کرتا ہے۔

نذیر احمد کی ناول نگاری کی اگلی خصوصیت ہے عربی الفاظ و محاورات کا استعمال۔ ہم نے جب ان کے حالات زندگی کا اس لیکچر کے آغاز میں جائزہ لیا تو ہم نے دیکھا کہ نذیر احمد شروع میں مدرسے میں پڑھتے تھے۔ انہوں نے عربی تعلیم حاصل کی، عربی پر انہیں خاصہ عبور تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے قرآنِ پاک کا ترجمہ بھی کیا۔ اور خاصہ مؤثر ترجمہ کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ محاورات ہونے کے باث اس کے مفہوم میں کچھ فرق پڑا۔ لیکن اس کے باوجود ان کے ترجمے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا سبب یہی تھا کہ انہیں عربی زبان پر خاصی مہارت حاصل تھی اور وہ عربی کا استعمال بخوبی جانتے تھے۔ لیکن مسئلہ یہ ہو گیا کہ انہوں نے ناول نگاری میں عربی ضرب الامثال کا استعمال کیا۔ عربی محاورات کا استعمال کیا۔ عربی کے الفاظ کو اس طرح سے استعمال کر گئے کہ ناقدین کہتے ہیں کہ بسا اوقات وہ عربی کا استعمال کرتے ہوئے سادہ اور رواں اسلوب میں گڑھے نہیں بلکہ پہاڑ کھڑے کر گئے۔ یعنی وہ پہاڑ عربی کے بھاری بھر کم اصطلاحات ضرب الامثال، محاورات، جنہیں ظاہر ہے کوئی شخص اس وقت سمجھ نہیں سکتا تھا۔ جب تک وہ عربی سے کماحقہ واقفیت نہ رکھتا ہو۔ سو ڈپٹی نذیر احمد کا یہ وصف خواہ ان کا لسانیاتی مہارتوں کا وصف ہو ان کا امتیازی وصف ہو۔ لیکن ناول نگاری میں یہ ایک مسئلہ بن جاتا ہے ایک سقم کے طور پر سامنے آتا ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد کا اگلا وصف ان کے ہاں پائی جانے والی ظرافت ہے۔ اگرچہ اس بات کی توقع ڈپٹی نذیر احمد سے بہت کم ہی رکھی جا سکتی تھی کہ ان کے ہاں ظریفانہ لب و لہجہ پایا جائے۔ لیکن بات یہ ہے ایک ایسا مصلح جس کے پیشِ نظر یہ بات شروع دن سے ہو جو کچھ کہنا ہے دلچسپ پیرائے بیان میں کہنا ہے۔ اس کے ہاں ظرافت کا ہونا کچھ ایسے تعجب کی بات نہیں۔ اگر ہم توبۃ النصوح کا مطالعہ کریں تو اس میں خاص طور پر مرزا ظاہر دار بیگ کا کردار اور پھر مراۃ العروس میں اکبری کا کردار یا ماما عظمت کا کردار، یہ وہ کردار ہیں جن میں بخوبی ظرافت کے کچھ نمونے دیکھ سکتے ہیں اور نذیر احمد کی خوبی اس سلسلہ میں یہ ہے کہ جب وہ اپنے کرداروں سے کوئی ظریفانہ جملہ نکلوانا چاہتے ہیں۔ یا جب کوئی ظریفانہ بات کی جاتی ہے تو وہ اس حوالے سے مکمل طور پر بھر پور انداز میں سامنے آتی ہے۔ یعنی ایک ایسا شخص جس کے پیشِ نظر معاشرتی اصلاح تھی جو مقصدیت کا دامن کبھی نہیں چھوڑتا تھا اور اس حد تک مقصدیت کے ساتھ رہتا تھا کہ وہ ناول کے فن کو بھی بسا اوقات اس پر قربان کر جاتا تھا لیکن ظرافت کے اعتبار سے وہ انتہائی زندہ دل اور بھر پور آدمی کے طور پہ اور ایک مزاح نگار کے طور پہ سامنے آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم انہیں باقاعدہ طور پر مزاح نگار یا شوخی و ظرافت کا اسلوب رکھنے والا شخص نہیں کہہ سکتے۔ لیکن پھر بھی جیسا کہ میں نے ابتدا میں ایک حوالہ دا تھا۔ مراۃ

العروس کے دیباچے کا اس میں انہوں نے کہا تھا کہ پیرایۂ بیان اس طرح کا اختیار کیا جائے کہ طبیعت نہ اکتائے۔ کوئی گھبرائے نہیں۔ سو اچھی اصلاح اسی صورت میں ممکن ہے یا اصلاح اسی صورت میں مؤثر ہوتی ہے جب وہ بور نہ ہو بے رنگ نہ ہو۔ سپاٹ نہ ہو جائے یہ وہ بات ہے جس کا مظاہرہ سرسید کے ہاں بھی بخوبی دیکھنے کو ملتا ہے کہ وہ عموماً مقصدیت میں ایسے کھو جاتے ہیں کہ ان کی نثر انتہائی کھردری سپاٹ اور بے رنگ ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نثر کے حوالے سے ادبی شبہات کئے جاتے ہیں کہ کیا یہ نثر ادبی زمرے میں آنے کے قابل ہے بھی کہ نہیں۔ لیکن ڈپٹی نذیر احمد کی بات کی جائے تو ان کی نثر کو بخوبی بآسانی ادبی نثر گردان سکتے ہیں۔ کیونکہ اس میں مقصدیت، اصلاح پسندی اور خطیبانہ انداز کے باوجود ہمیں ظرافت کی کچھ جھلکیاں اور کچھ اوصاف واضح طور پر دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔

سرسید احمد خان تحریک کا ہر شخص دراصل مقصدیت پسند تھا۔ سرسید احمد خان بنیادی طور پر خود معاشرے کی اصلاح کے متمنی تھے۔ لہٰذا جو لوگ ان کے ساتھ شامل ہوئے ان کے اصلاح کا پایا جانا دراصل ایک واجبی ہی نہیں بلکہ ایک فرضی عمل تھا۔ ڈپٹی نذیر احمد نے سرسید تحریک کو شوری طور پر اپنایا۔ یا یوں کہہ لیجئے کہ ڈپٹی نذیر احمد جب اپنے کالج کے زمانے میں مولانا حالی سے ملے، مولوی ذکاء اللہ سے ملے یہ وہ لوگ ہیں جو بعد ازاں سرسید تحریک کا حصہ بنے تو ڈپٹی نذیر احمد کا بھی اس تحریک کا حصہ بننا ایک فطری سی بات تھی۔ ہم نے شروع میں بات کی تھی کہ ابن الوقت کسی کا چربہ ہے۔ کیا نذیر احمد نے سرسید کا چربہ اڑایا یا کوئی اور شخص ان کے ذہن میں تھا۔ تو یہاں پر ہمیں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے۔ اگر سرسید احمد خان نے اپنے دور میں کسی انگریز کی جان بچائی تھی تو اس کے بعد ان کو انعام واکرام سے بھی نوازا گیا۔ اس کے بعد انہیں بہت ساری مراعات بھی حاصل ہوئیں تو یہی حال ڈپٹی نذیر احمد کا بھی تھا۔ یوں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد نے ابن الوقت میں سرسید کا نہیں بلکہ اپنا ہی خاکہ بنایا ہے۔ بہر حال وہ خاکہ کسی کا بھی ہو۔ ڈپٹی نذیر احمد کی ناول نگاری کا ایک بہت بڑا وصف ہمارے سامنے یہ ضرور آتا ہے کہ وہ اپنی شخصیت کا پرتو بھی ناول میں شامل کرتے ہیں۔ یعنی آپ دیکھیے اگر ہم مراۃ العروس کا مطالعہ کریں تو اصغری نذیر احمد کا ہی پرتو ہے۔ یعنی جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں جو کچھ وہ سکھلانا چاہتے ہیں اپنی بچیوں کو، اپنی بیٹیوں کو، بہوؤں کو وہ دراصل اصغری کی زبان کے ذریعے سکھاتے ہیں اور دراصل اصغری نذیر احمد کی زبان بولتی ہے۔ پھر اسی طرح سے اسی ناول میں پرتو کی بات کریں تو ناول نگار کی شخصیت کا پرتو، تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ دوراندیش خان بذاتِ خود ڈپٹی نذیر احمد کا خاکہ ہے یعنی ایک ایسا شخص جو انگریزوں کی ملازمت کر رہا ہے۔ لیکن وہ اپنی بیٹیوں کی تربیت کرتا ہے اچھے انداز میں تربیت کرتا ہے۔ تو ہم واضح طور پر کہہ سکتے ہیں کہ اس ناول میں اگر ہم نذیر احمد کو تلاش کرنا چاہیں تو ہم دوراندیش خان یا اصغری کے کرداروں میں انہیں تلاش کر سکتے ہیں۔

اسی طرح سے اگر توبۃ النصوح کی بات کی جائے تو واضح طور پر نصوح دراصل نذیر حمد کا خاکہ ہے۔ ایک ایسا شخص جو یہ جان چکا ہے کہ وہ راہ راست پر نہیں۔ لہٰذا اسے اپنے آپ کو اور اپنے خاندان کو راہِ راست پر لانا ہے بالکل ایسی طرح سے جیسے ڈپٹی نذیر احمد اپنے خاندان اور من الحیث الجموعی معاشرے کو راہِ راست پر لانا چاہتے تھے۔ تو توبۃ النصوح میں نصوح دراصل نذیر احمد کا پرتو ہے۔ اسی طرح سے ابن الوقت کی اگر بات کریں بآسانی تو ابن الوقت پر بذاتِ خود نذیر احمد کا اطلاق کیا جا سکتا ہے۔ سو نذیر احمد کی ناول نگاری کی اور ایک اہم خصوصیت جو ہم گردان سکتے ہیں وہ ہے ان کی اپنی شخصیت کا پرتو۔

ناول نگار کا نفسیاتی مطالعہ کریں تو وہ کسی نہ کسی کردار کے ذریعے یا کسی نہ کسی صورت میں اپنے خیالات کا اظہار چاہتا ہے۔ اور خاص طور پر وہ ناول نگار جو اپنے مقاصد کا پرچار کرنا چاہتا تھا۔ وہ ناول نگار جو قوم کی اصلاح چاہتا تھا اس کے ہاں اس قسم کا تاثر ملنا ایک فطری سی بات ہے۔ سو یہ وہ وصف ہے جو بعد کے ناول نگاروں کے ہاں بسا اوقات نہیں ملتا۔ اردو ناول جب ترقی یافتہ شکل اختیار کر گیا تو اس میں ناول نگار کی شخصیت کا پرتو

ہمیں قدرے پیچھے جاتا ہوا محسوس ہوا۔ پھر بالخصوص جب یہ ہوا کہ ترقی پسند تحریک کے بعد جب اردو ناول جدید ادبی نظریات سے آشنا ہوا جب اس میں formlessness کی باتیں ہونے لگیں۔ جب ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نظریات کے نتیجے میں تخلیق کار پیچھے چلا گیا۔ پھر آج کے دور کی اگر ہم بات کریں تو Reader response theory نے تو یہ کہہ دیا کہ "تخلیق کار دراصل تخلیق کے ساتھ ہی مر جاتا ہے" یعنی ہمارا واسطہ بالکل صرف تخلیق سے پڑتا ہے۔ ہم تخلیق کو جانتے ہیں لہذا ہمیں تخلیق کار کی شخصیت سے متعلق آگہی نہ حاصل کرنے کی ضرورت ہونی چاہیے، اور نہ ہمیں تخلیق میں سے وہ کردار تلاشنے چاہیے جو دراصل تخلیق کار کا آئینہ یا تخلیق کار کا عکس ہو سکتے ہیں

لیکن جب نذیر احمد نے اپنی ناول نگاری کا آغاز کیا تھا اس وقت یہ Reader response theory یا ٹی ایس ایلیٹ کے نظریات ظاہر ہے کہ آئے ہی نہیں تھے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ نے اپنے نظریات کا پرچار بیسویں صدی میں کیا تھا۔ جبکہ ہم بات کر رہے ہیں انیسویں صدی کے ناولوں کی۔ اسی طرح سے Reader response theory نذیر احمد کے بعد کی تخلیق ہے۔ سو نذیر احمد کے ہاں شخصیت کا پر تو ملنا ناولوں میں اس لئے فطری سی بات ہے کہ وہ مقصدیت پسند تھے اور اس لئے کہ وہ ابتدائی ناول نگار تھے۔ ارتقائی مراحل سے جب ایک صنف گزر رہی تھی تو اس وقت جو انہوں نے محسوس کیا جو انہوں نے اچھا سمجھا وہ لکھ دیا۔ بہر حال آج کے ناول میں یا ترقی یافتہ ناول میں مثبت یا مضبوط یا مؤثر قسم کا عمل تصور نہیں کیا جاتا۔ آج کے ناول نگار اپنے ناولوں میں اپنی شخصیت کا خاکہ بھی پیش کر دیں۔ لیکن ڈپٹی نذیر احمد کے ہاں ہم یہ وصف بخوبی دیکھتے ہیں۔

ڈپٹی نذیر احمد کی ناول نگاری کے فن کی بات کی جائے تو ان کا ایک اور بہت بڑا وصف نسوانی کردار ہیں۔ نذیر احمد کو نسوانی گفتگو اور نسوانی کرداروں کی تخلیق پر خاصی مہارت تھی۔ اگر ہم مجموعی طور پر ان کے تمام ناولوں کا جائزہ لیں تو آپ دیکھیں گے کہ مردانہ کرداروں کے مقابلے میں ان کے نسوانی کردار ہمیں زیادہ مضبوط موثر اور کسی حد تک متحرک نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگر صرف مراۃ العروس کی مثال ہی کافی ہو گی۔ اکبری کی زبان ہو یا اصغری کی زبان، دونوں کا اسلوب، دونوں کی کردار سازی واضح طور پر اس بات کی غماز ہے ان کا بادشاہ گر یا ان کا معمار یا ان کا سنگ تراش خاص طور پر نسوانی اعتبار سے مہارت رکھتا ہے۔ نذیر احمد کے یہ کردار ان کے مردانہ کرداروں کے مقابلے میں زندہ و جاوید اس لئے ہیں کہ ان کرداروں میں ان کا اسلوب ان کرداروں کی زبان ان کرداروں کے عادات و اطوار، ان کے سوچنے کا انداز، ان کی نفسیات اس حوالے سے نذیر احمد خاصے ماہر اور خاصے مکمل ناول نگار کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

مجموعی طور پر نذیر احمد کو نسوانی مکالمہ نگاری میں کوئی بہت زیادہ مہارت نہیں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بسا اوقات ان کے مکالمات خاصے زندہ اور حقیقی معلوم ہوتے ہیں لیکن یہ وہی مقامات ہوتے ہیں جہاں پر مکالمات مختصر ہوں۔ کیونکہ ناول نگاری کا بنیادی وصف یہ ہی ہے جیسا کہ ہم نے گذشتہ لیکچرز میں بات کی تھی کہ مکالمات ناول میں ہونے تو چاہئیں وہ ناول کا حصہ تو ہیں۔ لیکن اگر ہم طویل مکالمات کر دیں تو پھر وہ مکالمات نہیں رہتے تقریریں بن جاتی ہیں۔ جیسا کہ ابن الوقت میں خاص طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ لیکن جہاں کہیں نذیر احمد مختصر مکالمات کا استعمال کرتے ہیں وہاں پر وہ ہمارے سامنے ایک کامیاب اور ایک موثر ناول نگار کے روپ میں آتے ہیں۔ لیکن جہاں کہیں وہ وعظ پر اتر آتے ہیں یا انہیں یہ خیال آ جاتا ہے کہ انہیں اپنے مقصد کا حصول کرنا ہے تو پھر ناول کہیں پیچھے رہ جاتا ہے۔ مکالمہ کہیں دور نکل جاتا ہے اور بات تقریر، وعظ اور خطاب تک پہنچ جاتی ہے۔ اگر ناول کے اجزا اور ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کا تقابل کیا جائے تو واقعہ نگاری کے حوالے سے ڈپٹی نذیر احمد تو کسی حد تک اس لئے کامیاب ہیں کہ بہر حال وہ ناول کے اجزا سے واقفیت رکھتے ہوں یا نہ رکھتے ہوں انہیں قصہ کہنے پر خوب مہارت حاصل ہے۔ انہیں خوب پتا ہے کہ کس طرح قصے کو موڑ دیا جاتا ہے۔ خاص طور پر مراۃ العروس کی مثال ہم بخوبی دے سکتے ہیں۔ اس میں آپ جا بجا

دیکھتے ہیں کہ وہ واضح طور پر قصہ گو کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس میں بعض اوقات یہ نقصان تو ضرور ہوتا ہے کہ وہ ناول کی بجائے کہانی کہتے ہوئے داستان کہتے ہوئے قصہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن بہر حال اس سے فائدہ یہ ضرور ہوا کہ بعد کے ناول نگاروں کو ناول میں قصے کو سمیٹنے کا طریقہ کار آ گیا۔ انہیں یہ پتا چل گیا کہ کہانی کو Twist کیسے دیا جائے گا۔ انہیں یہ پتا چل گیا کہ کہانی کو کس موڑ پر کس انداز سے کس طرح کس انجام تک پہنچانا ہے۔

سو قصہ گوئی کے حوالے سے واقعہ نگاری کے حوالے سے نذیر احمد کو ہم مؤثر ہی گردانیں گے۔ اگر میں نذیر احمد کے پلاٹ کی بات کروں تو نذیر احمد کے پلاٹ بالکل سادہ اور یوں کہہ لیجئے صراط مستقیم پر چلتے ہوئے یا مستقیم جس کی ہم نے ابتداء میں بات کی تھی (گذشتہ لیکچر میں) ان کے پلاٹ مستقیم ہیں۔ یعنی ایک دائرہ نہیں بنتا۔ لیکن کہانی ایک خاص آغاز لیتی ہے۔ پھیلاؤ آتا ہے کہانی کے وسط میں اور پھر ایک خاص انجام کو پہنچ جاتی ہے کہانی اور اس کا نکتہ آغاز سے اس طرح تعلق نہیں ہوتا۔ جس طرح بعد کے ناولوں میں مثال کے طور پر ہم مرزا ہادی رسوا کے ناول امراؤ جان ادا کی بات کریں۔ تو ہم دیکھتے ہیں کہ ناول جہاں سے شروع ہوتا ہے ختم بھی وہی ہوتا ہے۔ حالات، واقعات، نوعیت، نفسیات اور کردار کی حیثیت اور اصلیت بہت زیادہ بدل جاتی ہے۔ لیکن ناول کا آغاز اسی بستی سے ہوتا ہے جہاں پر ناول ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن ڈپٹی نذیر احمد کے کردار ایک خاص انداز سے شروع ہوتے ہیں اور ختم ہوتے ہوتے ان کی صورت یا کہانی کی صورت خاص طور پر بہت زیادہ بدل جاتی ہے۔ یعنی ایک مستقیم پلاٹ، سیدھا پلاٹ۔

پھر یہ پلاٹس پیچیدہ نہیں ہیں۔ ان میں کسی قسم کا الجھاؤ نہیں ہے کہانی بآسانی سمجھ آ جاتی ہے۔ کیونکہ نذیر احمد نفسیاتی اعتبار سے قدرے کمزور تھے یا ان کا تحلیل نفسی مطمع نظر ہی نہیں تھا۔ لہٰذا وہ کرداروں کی نفسیات سے بحث ہی نہیں کرتے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پلاٹ خاصہ سادہ اور عام فہم سا ہمیں معلوم ہوتا ہے۔ ناول نگار یا اردو ناول نگاری یہ دونوں وہ باتیں ہیں جنہیں ہم مختصراً انداز میں بیان نہیں کر سکتے۔ مراۃ العروس پھر اس کے بعد بنات النعش، پھر اس کے بعد توبۃ النصوح یا ابن الوقت یا رویائے صادقہ، فسانہ مبتلا ہر ناول کی اپنی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ ہم نے آج کی اس گفتگو میں بات کی ڈپٹی نذیر احمد کی مجموعی خصوصیات کے حوالے سے یہ گفتگو قدرے تشنہ کام بھی محسوس ہو سکتی ہے۔ لیکن اگر ہم الگ الگ ناول نگار کا جائزہ لینے لگ جائیں، ناول کے حوالے سے تو شاید ہم ایک گفتگو میں بات سمیٹ نہیں سکتے۔ لہٰذا کہا یہ جاتا ہے کہ ہم ان امتیازی خصائص کو لیتے ہیں جو دراصل ہر ناول میں ہمیں نظر آ سکتے ہیں۔ تو وہ خصوصیات جن پر آج ہم نے بحث کی وہ ڈپٹی نذیر احمد کے کسی ایک ناول کا خاصہ نہیں بلکہ وہ ڈپٹی نذیر احمد کے تمام تر ناولوں کا خاصہ ہیں۔

اگر ان خصوصیات کا مجموعی جائزہ لیا جائے اور ایک جملے میں بات کی جائے تو ہر نقاد یہ ضرور مانتا ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد کے ہاں بہت سی کمزوریاں تھیں۔ لیکن اس کے باوجود ان کی ادبی حیثیت ان کمزوریوں کے باعث کم نہیں ہوتی۔ اس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ وہ اردو ناول کے نقاشِ اول ہیں۔ نقاش اول میں نے پہلے بھی کہا تھا کہ کبھی بھی مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس میں سقم پائے جاتے ہیں لیکن آپ دیکھیے کہ ان تمام اسقام کے باوجود، ان تمام تر کمزوریوں کے باوجود جو ڈپٹی نذیر احمد کے ہاں پائی جاتی تھیں بعد کے ناول نگاروں نے کسی حد تک ان کا اتباع کیا۔ عبد الحلیم شرر نے جو ناول لکھے۔ اگرچہ انہوں نے ناولوں میں تاریخی ناولوں کو اہمیت دی اور ان کے زیادہ تر ناول تاریخی ہیں۔ جیسا کہ "فردوس بریں" ہے۔ وہ دراصل فرقہ باطنیہ کے حوالے سے لکھا انہوں نے اور بتایا کہ کسی طرح سے فرقہ باطنیہ پھیلا اور کس طرح سے ختم ہوا۔ لیکن ان میں بھی واضح طور پر ہم دیکھتے ہیں کہ نذیر احمد کی خصوصیات، نذیر احمد کی ناول کی خصوصیات ہمیں بخوبی نظر آتی ہیں۔ مثال کے طور پر جب ہم نے کرداروں کی بات کی تھی تو ہم نے یہ بات کی تھی کہ ان کے کرداروں کا ایک مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ کرداروں کے نام اسم بامسمیٰ ہوتے ہیں۔ یعنی نام کردار کی

خصوصیات کا عکاس بھی ہوتا ہے۔ جیسے اصغری، اکبری، کلیم، یا ظاہر دار بیگ یا ابن الوقت جیسے کرداروں کا ہم نے تذکرہ کیا تھا۔ شرر کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے یعنی ان کا کردار زمر دیعنی ایک حسین و جمیل لڑکی یا مثال کے طور پر حسین بذات خود ایک جنگجو قسم کا آدمی۔ جو شروع میں جنگیں لڑتا ہے اور بعد میں قید ہو جاتا ہے تو کمزور آدمی کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یا اس طرح سے "منصور ور جینا" کے ناول میں ہوتا ہے اس کے کردار بھی ہمیں اسم با مسمیٰ لگتے ہیں۔ اسی طرح بات کریں گے راشد الخیری کی ناول نگاری کی تو ان کے یہاں بھی نذیر احمد کی طرح عورتوں سے متعلق لکھے گئے ناول ملتے ہیں۔ وہ عورتوں کی مظلومیت کا رونا روتے ہیں اور عورتوں کے مسائل کی بات کرتے ہیں بالکل نذیر احمد کی طرح وہ بھی اصلاح پسند ہیں اور ان کے نزدیک بھی ناول کا فن اتنا اہم نہیں جتنا ان کا اصلاحی رویہ اور اس میں ان کا اپنا وعظ۔ سو مجموعی طور پر ڈپٹی نذیر احمد ناول میں کمزور ہونے کے باوجود، ناول نگاری کے فن میں کمزور ہونے کے باوجود ہمارے سامنے ایک ایسے ناول نگار کے روپ میں آتے ہیں۔ جن کا اتباع بہر حال بعد ازاں کیا گیا۔ اور اگر میں ان کے اسلوب کی بات کروں تو سچی بات یہ وہ اسلوب ہے جس کا اتباع بعد کے نثر نگار کے لیے شاید آسان بات نہیں۔ اس لئے کہ یہ اسلوب کمزور تھا۔ بلکہ اس لئے کہ اس میں پائی جانے والی محاورہ سازی، اس کے چست جملے، اس میں پائی جانے والی روانی، بے ساختگی اور سلاست، عربی اور فارسی کا اختلاط، یہ وہ خوبیاں تھیں جو ہر نثر نگار کے بس کا روگ ہو ہی نہیں سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ سبطِ حسن نے کہا تھا:

> "ان کو اظہار مطلب پر بڑی قدرت ہے۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں تشبیہ و استعارہ کا سہارا لیے بغیر کہہ دیتے ہیں۔ وہ بات کو گھما پھرا کر کہنے کے قائل نہیں۔ نہ ان کے خیالات میں الجھاؤ' پیچیدگی اور ابہام ہے۔ یہی وہ خوبیاں ہیں جن کے باعث مولانا اردو کے صاحب طرز ادیب مانے جاتے ہیں۔"
>
> (سبطِ حسن)

صاحب طرز ادیب وہی ہوتا ہے جس کا اتباع بعد کے لوگوں کے لئے آسان ہو۔ یعنی ایک ایسا طرز تخاطب، ایک ایسا اسلوب جس کا موجد بھی وہ خود ہو اور جس کا خاتم بھی وہ خود ہو۔ نذیر احمد دراصل ایک ایسا اسلوب رکھتے تھے جو انہوں نے خود ایجاد کیا تھا۔ کیونکہ ان سے پہلے ناول نگاری کے اسلوب کی کوئی مثال نہ تھی۔ ان سے پہلے داستانیں تو بہت سی لکھی گئی تھیں۔ لیکن ان داستانوں کا اسلوب رومانوی اور تخیلاتی نوعیت کا تھا۔ عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کی کچھ ایسی بھرمار کر دی جاتی تھی۔ اس اسلوب میں کہ اسے اردو کم ہی کہا جاسکتا تھا۔ نذیر احمد نے نہ صرف کچھ ایسا اسلوب دیا اردو نثر کو جس میں اردویت تھی۔ بلکہ ایک ایسا اسلوب دیا کہ بعد کے ناول نگاروں نے ان سے سیکھا کہ قصہ کہتے ہوئے کس طرح ادبیت قائم رکھی جاتی ہے۔ کس طرح دلچسپی قائم رکھی جاتی ہے۔ شیریں بیان، شگفتگی و شائستگی ناول میں کیا ہوتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناقدین جو لوگ خاص طور پر ادب برائے ادب کے قائل ہیں۔ وہ ان پر بہت سے اعتراضات بھی کرتے ہیں۔ لیکن میں ہمیشہ اس بات کا قائل رہا ہوں کہ ہمیں معمارِ اول کو تھوڑا سا ground تھوڑی سی space دینی چاہیے۔ کیونکہ بہر حال جو کچھ بھی کیا اس نے بغیر کسی نمونے کے کیا۔ آج اگر ہمارے سامنے قرۃ العین حیدر جیسے ناول نگار ہیں۔ اگر ہمارے سامنے جمیلہ ہاشمی جیسے ناول نگار ہیں۔ یا عبد اللہ حسین جیسے ناول نگار ہیں تو ان کی تعریف و توصیف اور ان کی عظمت سے انکار بالکل ممکن نہیں۔ مگر ہمیں یہ بات ملحوظِ خاطر رکھنی چاہیے کہ بہر حال ان کے سامنے ناولوں کے نمونے تھے۔ انہوں نے مغربی ادبیات کا مطالعہ کیا۔ انہوں نے دیکھا کہ مشرقی ناول یا اردو ناول جو لکھے گئے وہ کس نوعیت کے تھے۔ ان میں کیسی کمزوریاں تھیں۔ لہٰذا ان تمام تر مطالعات کے بعد وہ اس بات پر قائل ہوئے تھے یا اس امر کے قابل ہوئے تھے کہ وہ تخلیقیت کے ساتھ

ہمارے سامنے آئیں وہ جدت کے ساتھ ہمارے سامنے آئیں۔ ان کے مضامین نادر ہوں ان کے کردار مکمل ہوں ان کے پلاٹ ترقی یافتہ صورت کے ہوں۔ ان کی منظر نگاری محدود لیکن مؤثر ہو۔ ان کے مکالمات مختصر اور زندہ وجاوید قسم کے ہوں۔ تو انہوں نے جو کچھ بھی کیا۔ انہوں نے معیارات کو سامنے رکھتے ہوئے کیا۔ جبکہ ڈپٹی نذیر احمد نے اپنی طرز خود اختیار کی۔

ان کے ناولوں پر ایک الزام یہ بھی ہے کہ وہ انگریزی سے ماخوذ ہیں کیسی حیرت انگیز بات ہے ایک شخص جو انگریزی سے بہت زیادہ واقفیت نہیں رکھتا تھا۔ شروع میں اور اس کی حالت یہ تھی کہ جب اس نے دلی کالج میں انگریزی سیکھنا شروع کی تو گھر والوں کی طرف سے مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔ اس کے باوجود بہر حال وہ جدید علوم حاصل کرنا چاہتے تھے۔ انہیں انگریزوں سے نفرت ہو سکتی ہے۔ انہیں مغربی تہذیب سے نفرت ہو سکتی ہے۔ لیکن بہر حال وہ جدید علوم کے خلاف تو نہیں تھے۔ بہر حال ایک شخص جو اتنی later ageمیں انگلش سیکھتا ہے۔ اگر وہ کسی ناول کا مطالعہ کرنے پر قادر نہیں تو اس سے یہ توقع کرنا کہ اس نے انگریزی ناولوں کا ترجمہ کیا۔ ظاہر ہے یہ خاصی بعید از قیاس سی بات لگتی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ انہوں نے کچھ ناولوں سے استفادہ کیا۔ انہوں نے ان ناولوں کو پڑھا اور انہوں نے اس سے سیکھا کہ کس طرح سے ہم ناول کو اردو میں ڈھال سکتے ہیں۔ لیکن ان میں بہت سے ناول ایسے تھے جن کا انہوں نے ترجمہ سنایا جن کو انہوں نے کسی سے ان کی کہانی سن لی اور اس کے مطابق انہوں نے خود کو ڈھال لیا۔ تو ہمیں اس تنقید سے پہلے بہر حال یہ بات بھی ضرور ذہن میں رکھنی چاہیے کہ کس قدر کوشش، کس قدر جدوجہد اور کس نوعیت کی مشکلات کے بعد وہ اردو ادب کو ایک نئی صنف دینے پر قادر ہوئے تھے۔ اور میرے نزدیک ان کی تمام تر کمزوریوں پر بات حاوی ہے اور حاوی ہونی چاہیے کہ انہوں نے اردو ادب کو ایک بڑی اور جدید صنف سے روشناس کرایا۔

گذشتہ تین لیکچرز میں ہم نے ناول کے حوالے سے بات کی۔ پہلے ناول میں ہم نے ناول نویسی یا ناول نگاری کے فن اور ارتقا کا تذکرہ کیا۔ دوسرے لیکچر میں ہم نے متنی مطالعہ کیا۔ اور تیسرے لیکچر میں ہم نے ڈپٹی نذیر احمد کی زندگی اور ناول کے فن پر بات کی۔ آئندہ لیکچرز میں ہم اصنافِ ادب کا یہ مطالعہ جاری وساری رکھیں گے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر: ۳۰ افسانہ اور افسانے کا ارتقا

گذشتہ تین لیکچرز میں ہم نے ناول کی صنف پر تفصیل سے گفتگو کی۔ سب سے پہلے ہم نے دیکھا کہ ناول کا فن کیا ہے؟ اس کے اجزائے ترکیبی کون کون سے ہیں؟ اور بعد ازاں ہم نے مختصراً اردو ناول کے آغاز اور ارتقا کا جائزہ لیا۔ اس کے بعد ہم نے نذیر احمد کے ناول "مراۃ العروس" سے منتخب کردہ اقتباس، جو آپ کے نصاب میں شامل ہے، کا مطالعہ کیا۔ اور گذشتہ لیکچرز میں ہم نے نذیر احمد کے حالات زندگی اور ان کے ناول کے فن پر بات کرتے ہوئے دیکھا کہ ان کے ناول لکھنے کا اسلوب کیا تھا؟ ان کے محبوب کردار کون کون سے تھے؟ ان کے نمائندہ موضوعات کیا تھے؟ ان کے ہاں کون سی وہ خوبیاں تھیں جو ناول کے ارتقاء کا باعث بنیں؟ اور وہ کون سے نقائص تھے جن کے باعث آج بھی ان پر کسی حد تک تنقید کی جاتی ہے

ناول کے سلسلے کے پہلے لیکچر میں ہم نے بات یہ کی تھی کہ اردو نثر کو با آسانی دو ذیلی شاخوں یعنی افسانوی نثر اور غیر افسانوی نثر میں تقسیم کیا جاسکتا ہے اور دیگر تمام تر اصناف دراصل انہی دو شاخوں میں سے کسی ایک سے تعلق رکھتی ہیں۔ جیسے مثال کے طور پر ہم نے یہ کہا تھا کہ

داستان، ناول، افسانہ اور ڈرامہ، دراصل افسانوی نثر میں شامل ہوتے ہیں جبکہ خطوط نویسی، مضمون نویسی، سیرت نگاری یا سوانح عمری جس کا دراصل ہم گذشتہ لیکچر میں مطالعہ کر چکے ہیں، غالب، شبلی اور سرسید کے حوالے سے، یہ غیر افسانوی نثر میں آتی ہیں۔ تو آج ہم افسانوی نثر کی دوسری منتخب صنف یعنی افسانوی ادب کی بات کریں گے۔

افسانہ نا صرف دنیائے ادب کی بلکہ اردو نثر کی معروف ترین صنف ہے اور اگر ہم یہ کہیں اردو ادب میں سب سے زیادہ تیزی سے ترقی دراصل ااسی صنف میں ہوئی تو کوئی غلط بات نہ ہوگی۔ اردو افسانہ محض ایک صدی پرانا ہے۔ لیکن آج ہم دیکھ سکتے ہیں کہ کرداری، نفسیاتی اور معاشرتی نوعیت کے افسانوں سے لے کر تجریدی، علامتی اور formlessness تک کے افسانوں تک اس صنف کا اثر پہنچ چکا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ دراصل بیسویں صدی میں مغربی علوم یا مغربی کتب تک ہمارے ادیبوں کی رسائی قدرے آسان ہو گئی تھی اور پہلے کے مقابلے میں اب یہ قدرے آسان بات تھی کہ وہ لوگ انگریزی ادب کے اقتباس کے ذریعے انگریزی ادب سے کسب فیض کرتے ہوئے وہ دراصل ان ادب کا یا ان اصناف کا یا دراصل ان تحریروں کا مطالعہ کر سکتے تھے جو پہلے کے ادیبوں کے لیے قدرے مشکل بات تھی۔

یہی وجہ تھی کہ ارتقائی عمل میں ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ دیگر اصناف ادب کے مقابلے میں اردو ادب میں تیزی سے ترقی کے عمل سے گزرا۔ افسانہ کیا ہے؟ یہ دراصل ایسا سوال ہے جس کا جواب آج تک مؤثر انداز میں یا جامع انداز میں کوئی نہیں دے سکا۔ افسانے کے حوالے سے سب سے معروف بات جو عموماً عالمی ناقدین کرتے ہیں وہ "ایڈگر ایلن پو" کا وہ بیان ہے کہ جس میں انہوں نے کہا تھا کہ افسانہ وہ تحریر ہے جس میں انہوں نے کہا تھا کہ افسانہ وہ تحریر ہے جو دس منٹ میں مکمل ہو جائے۔ اب دس منٹ سے یہ تعصب پڑتا ہے کے شاید وہ مختصر کہانی کی بات کرنا چاہتے ہیں لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا آپ کے پڑھنے کا انداز، میرے پڑھنے کا انداز اور کسی کے پڑھنے کا انداز، ہماری رفتار، ہماری سہولت، دراصل جس سہولت سے افسانے کو پڑھتے ہیں یا کسی بھی چیز کو پڑھتے ہیں کیا وہ ایک جیسے ہوسکتے ہیں؟

ممکن ہے کہ آپ دس منٹ میں آٹھ صفحات پڑھ لیں اور میں چار سے زائد صفحات نہ پڑھ سکوں تو پھر یہ تعین کرنا خاصا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان دس منٹ سے مراد کیا ہے؟ لیکن ہم اپنی آسانی کے لیے کہہ سکتے ہیں کہ دراصل وہ افسانے کے اختصار پر روشنی ڈالنا چاہتے تھے کہ ان کا افسانے کے حوالے سے، افسانے کی ہیئت کے حوالے سے سب سے زیادہ دھیان اس کے اختصار پر تھا۔ پھر اس سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا صرف اختصار نے ناول کو افسانہ بنا دیا؟ اور اسی طریقے سے کیا یہ اختصار تھا جس نے داستان کو ناول میں بدل دیا؟ تو ظاہر ہے کہ اس کا جواب صرف نفی

میں ہی دیا جاسکتا ہے۔

ہم نے ناول کے سلسلہ میں بات کرتے ہوئے بھی کہا تھا کے دراصل داستان اور ناول کو ایک دوسرے سے الگ کرنے والی چیز محض اختصار نہیں تھا بلکہ وہ مافوق الفطرت، وہ غیر حقیقی واقعات، وہ تسلسل کی کمی، جو داستانوں کا خاصہ تھی ناول نے ان تمام آسائشوں سے ہٹتے ہوئے یا دور ہوتے ہوئے ایک ایسا حقیقی ماحول دیا، ایک ایسا مقصدیت کا راستہ دیا، حقیقت پسندی کو اختیار کیا جس میں مافوق الفطرت عناصر یا وہ غیر حقیقی عناصر جن پر ہم طلسماتی ماحول کا اطلاق کر سکتے ہیں، ان کو دراصل اس نے ختم کیا۔ یوں حقیقت پسندی بذات خود، داستان اور ناول کو ایک دوسرے سے الگ کرنے کی بنیاد بنی۔ اب یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر حقیقت پسندی کا سفر افسانوی نثر میں داستان سے ناول تک پہنچتے ہوئے ہی کر لیا تھا تو پھر ناول کے بعد افسانے اور ناول کو ہم دراصل ایک دوسرے سے کس طرح جدا کریں گے؟

اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ جس طرح "ایڈگر ایلن پو" نے کہا ایک اختصار اور دوسرا منتخب کرداروں کا چناؤ زیادہ ضروری ہے' یعنی اگر ہم ناول میں پندرہ یا بیس کرداروں کے متحمل ہو سکتے ہیں تو شاید ہم افسانے میں دو' تین یا چار سے زیادہ کرداروں کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اسی طرح سے زماں و مکاں کی تحریر یعنی اگر ہم ناول میں صدیوں کے واقعات رقم کر سکتے ہیں تو ظاہر ہے کہ آٹھ یا دس صفحات میں ایک مختصر سی تحریر میں ہم صدیوں کے واقعات پر اگر روشنی ڈالیں تو یہ تشنہ کام ہو گا۔ اس سے ہم دراصل کچھ حاصل نہیں کر سکیں گے یا جو تاثر ہم قائم کرنا چاہتے ہیں وہ قائم نہیں ہو سکے گا۔ سو ناول اور افسانے کو ایک دوسرے سے الگ کرنے والی چیز صرف اختصار نہیں ہے ناول کے بعد افسانہ اردو ادب میں ہی نہیں بلکہ عالمی ادب میں بھی ایک جدید صنف ہے۔ ناول کے بعد "معافصہ" نے فرانس میں، روس میں "اینٹن شکاف" نے اور انگریزی ادبیات میں "ایڈگر ایلنپو" نے افسانے کے ابتدائی نقوش کو ابھارنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اور اس کے بعد بیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے ہم نے دیکھا کہ اردو افسانہ معرض وجود میں آ گیا۔

اب یہاں یہ سوال بھی ہے کہ اردو افسانہ بیسویں صدی میں ہی کیوں؟ اس سے پہلے مختصر کہانی کا وجود ہمارے ادب میں نہیں تھا؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب ہم با آسانی نفی میں نہیں دے سکتے کیوں کہ اگر اپ فورٹ ولیم کالج میں معرض اشاعت میں آنے والی کتابوں کا مطالعہ کریں تو ہم دیکھتے ہیں کے حیدر بخش حیدری کی "طوطا کہانی"۔ "بیتال پچیسی" یا اس طرح کی وہ کتابیں جن میں ہم مختصر حکایتیں یا مختصر کہانیاں دیکھتے ہیں، با آسانی ہم ان پر بھی افسانے کا اطلاق کر سکتے ہیں یا اگر ہم لوگ اس نوعیت کی کہانیوں پر افسانے کا اطلاق کرنے کی بات کریں تو کیا ہم شیخ سعدی کی حکایات پر افسانے کا اطلاق نہیں کر سکتے کہ جن میں ایک مکمل کہانی بھی ملتی ہے، ارتقاء بھی ملتا ہے، پھیلاؤ بھی ہے اور عروج بھی ملتا ہے اور سب سے بڑھ کر ان میں اخلاق آموزی بھی ہمیں ملتی ہے۔ اخلاقیت کا درس بھی ہمیں ملتا ہے تو کون سی ایسی چیز ہے جس کے باعث ہم یہ کہتے ہیں کہ افسانہ بیسویں صدی میں اردو میں آیا؟

اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ جیسے ہم نے ابھی بیتال پچیسی کی بات کی تو اس میں اگرچہ مختصر نوعیت کی کہانیاں یا حکایتی نوعیت کی چیزیں ہمیں ملتی ہیں لیکن بات یہ ہے کہ ان میں مافوق الفطرت عناصر کی کثرت اور تسلسل کی کمی ہے، تسلسل کی کمی سے یہ مراد ہے کہ اگر داستان گو کا یہ دل کر آیا کہ وہ کسی چیز پر روشنی ڈالنا شروع کرے یا کوئی منظر بیان کرنے لگے تو وہ یہ اس بات کا احساس کئے بغیر دس صفحات پر مشتمل ایک حکایت یا ایک کہانی کہہ ڈالی۔ دراصل تناسب کیا ہونا چاہئے منظر کا، مکالمے کا، بیانیے کا، اس بات کو قطع نظر کرتے ہوئے، وہ اپنے جولانیء طبع کے مطابق لکھتے چلے جاتے تھے جس سے ایک تو تحریر کا تناسب خراب ہو جاتا دوسرا کہانی کہیں پیچھے رہ جاتی تھی، تسلسل ٹوٹ جاتا تھا۔

اگرچہ فرض کیجئے کہ ہم فورت ولیم کالج کی" طوطا کہانی" جیسی کتابوں کی بات نہیں کرتے تو پھر کیا وجہ ہے کہ ہم سرسید احمد خان کے مضامین

جیسے مثال کے طور پر "گزرا ہوا زمانہ" یا "بحث و تکرار" یا اس نوعیت کے دوسرے وہ مضامین جن میں با قاعدہ طور پر کہانی ہے، ایک ابتدائیہ ہے ہم ان پر افسانے کا اطلاق کیوں نہیں کرتے یا محمد حسین آزاد کی کتاب "نیرنگ خیال" جو بنیادی طور پر تمثیل پر مشتمل ہے جسے ہم تمثیل کا نام دے دیتے ہیں۔ ان کے مضامین میں با قاعدہ طور پر کردار نگاری بھی ہمیں ملتی ہے، مکالمات بھی ملتے ہیں تو اس کا جواب یہ ہے کہ دراصل یہ تمثیلیں ہیں افسانے نہیں۔ تمثیل اور افسانے میں فرق دراصل یہ ہوتا ہے کہ افسانے میں ہم حقیقی ہو کر کرداروں کے ذریعے، گوشت پوست کے انسانوں کے ذریعے کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ جبکہ سرسید کی تمثیلیں ہوں یا محمد حسین آزاد کی تمثیلیں، ان میں دراصل کردار ہے، اوصاف ہے، خوبیاں ہیں، انسانی امتیازات ہیں ہمارے جذبات، ہماری کیفیات اور وہ غیر مرئی وجود جنہیں ہم دیکھ نہیں سکتے صرف محسوس کر سکتے ہیں۔ لیکن آزاد یا سرسید نے اپنے مخصوص مقاصد کے حصول کے لیے دراصل ان کو متشکل کر دیا، ان کو متجسم کر دیا۔ ہمارے سامنے کرداروں کی صورت میں پیش کر دیا بہر حال اردو افسانہ تمام تر ناقدین، محققین اور مورخین ادب، اس بات سے متفق ہیں کہ اردو افسانہ بیسویں صدی کی ایجاد ہے کیونکہ اس سے پہلے اور کوئی مضامین لکھے گئے، جن میں کہانیاں ملتی تو ہم ان پر تمثیلوں کا اطلاق کرتے ہیں اگر اس سے پہلے چلے جائیں ۱۸۰۰ کی بات کریں تو اس میں مافوق الفطرت عناصر اور تسلسل کی کمی کے باعث ہم ان پر افسانوں کا اطلاق نہیں کر سکتے۔

لیکن بیسویں صدی کا آغاز دراصل وہ نقطۂ آغاز ہے جہاں سے افسانے نے اپنے پاؤں پر چلنا سیکھا یا افسانے کا آغاز ہوا ایک طویل عرصہ تک یہ خیال کیا جاتا رہا ہے کہ پریم چند جو آپ کے کورس کا حصہ بھی ہیں آپ کے نصاب میں بھی آئندہ لیکچرز میں ہم ان کا ایک افسانہ پڑھیں گے۔ تو انہیں ایک طویل عرصہ تک اردو کا پہلا افسانہ نگار شمار کیا جاتا رہا۔ ان کی پہلی کہانی ۱۹۶۰ میں معرض اشاعت میں آئی لیکن اس کے بعد تحقیقات نے ثابت کیا دراصل سجاد حیدر کی کہانی یا ان کا افسانہ "نشے کی پہلی ترنگ" پریم چند کے مذکورہ افسانے سے کہیں پہلے ۱۹۰۱ میں علی گڑھ سے شائع ہوا تھا۔ اب اس بات سے قطع نظر کہ یہ افسانہ ہے کہ نہیں یہ ایک علیحدہ بات ہو گی لیکن اگر تاریخی اعتبار سے بات کی جائے تو یقیناً یہ ۱۹۶۰ کے مقابلے میں ۱۹۰۱ میں وجود میں آنے والا افسانہ تب آزاد افسانہ نہیں تھا یعنی دراصل سجاد حیدر کی اپنی تخلیق نہیں تھی یا اپنی ایجاد نہیں تھی بلکہ ایک ترکی افسانہ نویس تھے "کلیل مشتق" جن کا انہوں نے ترجمہ کیا تھا لیکن ڈاکٹر معین الرحمٰن نے "مطالعہ یلدرم" کے نام سے سجاد حیدر کے حوالے سے کتاب لکھی۔ اسی طرح انہوں نے ان کا افسانوی مجموعہ "خیالستان" کے نام سے جو شائع ہوا تھا کافی پہلے اس کی تدوین کی اور یہ دعویٰ کیا کہ دراصل اس افسانے کو ہم مکمل افسانے کا نام دے سکتے ہیں یقیناً تاریخی اعتبار سے پریم چند کی کہانیوں سے کہیں پہلے کی ایجاد ہے یا اس کا وجود اس سے کہیں پہلے سے ہے لہٰذا یہ اردو کا پہلا افسانہ ہے اور اس کے تخلیق کار ہونے کی حیثیت سے سجاد حیدر یلدرم اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں ان کے مطابق

"یہ کرداری افسانہ تاثر کی وحدت،، کشمکش، ابتداء، عروج اور انجام کے واضح تصور
یا با الفاظ دیگر اپنی افسانویت کے لحاظ سے بڑا موثر اور بھرپور ہے"

اب ڈاکٹر معین الرحمٰن واضح طور پر اس مختصر سے بیان میں یہ دعویٰ کرتے نظر آ رہے ہیں کہ اس افسانے میں یعنی کہ نشے کی پہلی ترنگ میں دراصل افسانے کے تمام کے تمام عناصر موجود ہیں۔ اب ہم اس افسانے کے عناصر کی بات کریں تو بہر حال ہمیں اس بیان اسے ایک مدد ضرور ملتی ہے کہ ہم افسانے کے عناصر پر قدرے بات کر سکتے ہیں یعنی افسانے کے عناصر میں جیسا کہ پہلے انہوں نے کہا کہ تاثر کی وحدت یعنی ایک تاثر افسانے میں ہونا چاہئے پھر اس کے بعد انہوں نے خاص کشمکش جس میں قاری کی دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ ایک خاص قسم کا sespense جو کہانی میں پایا جاتا ہے پھر اس کے بعد ایک خاص عروج یعنی کہانی اپنے عروج کو جا پہنچے جہاں ہم یہ محسوس کریں کہ آگے کیا ہونے والا ہے اور اس کا ایک

منطقی انجام ہو یہ ساری کی ساری چیزیں بقول ڈاکٹر معین الرحمٰن کے افسانہ "نشے کی پہلی ترنگ" میں موجود ہیں۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ جیسا کہ ہم نے پہلے بھی کہا کہ یہ ایک ترجمہ ہے طبع زاد فسانہ نہیں۔ اس اعتبار سے ہم یہ ضرور کہیں گے کہ سجاد حیدر نے مترجمہ افسانے کا آغاز کیا یا اردو کا پہلا مترجمہ افسانہ یا اردو افسانے کے پہلے مترجم کہہ لیجئے کہ سجاد حیدر یلدرم ہیں۔ اب یہ ایک الگ بات ہے کہ ان کے بعد باقی افسانوں میں یا اس افسانے میں واقعی افسانے کہ یہ تمام عناصر مکمل طور پر ملتے بھی ہیں کہ نہیں۔ "خیالستان" یعنی سجاد حیدر کا وہ مجموعہ جس میں تیرہ (۱۳) مختلف نوعیت کے نثر پارے موجود ہیں اسے اردو ادب کا یا اردو نثر کا یا اردو افسانے کا پہلا افسانوی مجموعہ کہا جائے۔ ان تیرہ (۱۳) نثر پاروں میں سے چار (۴) نثر پارے ترکی سے تراجم ہیں، ایک نثر پارہ انگریزی افسانے کا ترجمہ ہے اور اس کے علاوہ آٹھ (۸) ایسی تحریریں ہیں جن پر ہم اصل ہونے کا اطلاق کرسکتے ہیں۔ ابھی یہ بات پایۂ اسناد کو نہیں پہنچی کہ واقعی وہ تو اصل ہیں کہ یا نہیں۔ فرض کرلیجئے کہ وہ اصل ہیں بھی تو ان میں سے بہت سی کہانیاں یا بہت سے ایسے نثر پارے مثال کے طور پر حکایات "لیلیٰ مجنوں" یا مثال کے طور پر "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" یا اس طرح کے ایک دو خط۔ اب ان نثر پاروں پر باقاعدہ طور پر افسانے کا اطلاق بھی کرسکتے ہیں یا نہیں۔ کیونکہ محض ایک تحریر میں دو خط جوڑ دینا یا حکایات لیلیٰ مجنوں کو جدید کر کے پیش کر دینا یا باقاعدہ طور پر کوئی آغاز اور اختتام بھی نہ ہو جیسا کہ "چڑی چڑے کی کہانی" جس پر با آسانی ہم ایک حکایت کا اطلاق بھی کرسکتے ہیں۔ بات یہ ہیکہ اگر اس نوعیت کی حکایات یا اس نوعیت کے انشائیوں کی بنیاد پر ہم نے کسی افسانہ نگار/کسی ادیب کو افسانہ نگار یا اولین افسانہ نگار قرار دینا ہے تو یقینی طور پر پھر ہماری نظر سر سید احمد خان کی تمثیلوں یا محمد حسین آزاد کی تمثیلوں یا حیدر بخش حیدری کی طوطا کہانی پر بھی ہماری نگاہ جانی چاہیئے۔

بہر حال ناقدین اس بات کے حوالے سے متفق ہیں کہ ہم یہ ضرور کہیں گے کہ سجاد حیدر کا اردو افسانے کے ارتقاء میں کردار تاریخی نوعیت کا ضرور ہے، تاثیری نوعیت کا نہیں ہے یعنی یہ وہ کردار نہیں جس کے حوالے سے ہم یہ کہہ سکیں کہ اس میں اردو افسانے کو پنپنے میں بہت زیادہ مقام عطا کیا یا اس کے حوالے سے یا اس کی وجہ سے ارود افسانہ بہت تیزی سے آگے کو بڑھنے لگا۔ دراصل یہ کہانیاں تین بنیادی سی نوعیت کی ہیں جس میں سجاد حیدر نے یہ اہتمام کرنے کی کوشش کی کہ وہ افسانے کی روایت میں اردو ادب کے ابتدائی نقوش ابھارنے میں اپنا کردار ادا کریں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ سجاد حیدر کے افسانے جیسا کہ مثال کے طور پر "خیالستان وگلستان" جس میں وہ ایک فطری جذبے کی بات کرتے ہیں، ایک جنسی جذبے کی بات کرتے ہیں جس کے بغیر کوئی بھی انسان اپنا وجود برقرار نہیں رکھ سکتا۔ اسی طرح سے وہ یہ کوشش کرتے ہیں کہ وہ اس بات کا درس دیں کہ ہم کسی کو فطرت سے دور رکھتے ہوئے زندہ رہنے پر قادر نہیں کرسکتے۔ یا اسی طرح سے ان کا تیسرا محبوب موضوع یہ ہے کے ہم معاشرے میں کس طرح سکون، اطمینان، امن اور مسرت یا خوشی کو زیادہ سے زیادہ بڑھا سکتے ہیں۔ دراصل افسانے میں سجاد حیدر نے جو کردار ادا کیا وہ ایک الگ بات ہے لیکن ان کا ایک بہت بڑا کارنامہ اردو ادب میں رومانوی تحریر کو فروغ دیتا ہے

ہم نے جب اقبال پر بات کی تھی یا جب حفیظ جالندھری پر بات کی تھی تو تب بھی رومانوی تحریر کا پس منظر پیش کیا تھا۔ لہٰذا یہاں پر اس کا آعادہ ضروری نہیں لیکن وہ خیالی باتیں، وہ رومان انگیز ماحول، وہ فطرت پسندی، وہ فطری عناصر یا مناظر کا بیان، انسان کے فطری جذبات اور کیفیات کا بیان، جو ہمیں رومانوی تحریر میں ملتا ہے وہ ہم خیالستان کے صفحات پر جا بجا بکھرا ہوا دیکھ سکتے ہیں اور بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ سجاد حیدر کا بہت اہم کردار ہے

اس کے بعد اہم ترین کردار اردو افسانے کی ترقی میں منشی پریم چند نے ادا کیا۔ ان کی پہلی کہانی ۱۹۶۰ میں معرض شاعت میں آئی۔ کتنی دلچسپ بات ہے کے پریم چند اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں جس میں رومانوی تحریر بنی بھی اور ترقی بھی کی۔ لیکن اس کے باوجود ہم پریم چند کی تحریروں پر

رومانویت کا اطلاق بہت کم کرتے ہیں یا بہت کم کر سکتے ہیں۔ ہم یہ طے نہیں کرتے کہ انہوں نے رومانویت سے کوئی اثر ہی قبول نہیں کیا یا ان کے ہاں اس حوالے سے ایسی کوئی بات نہیں ملتی لیکن بات یہ ہے کہ نہ تو رومانویت ان کا نقطۂ نظر تھی نہ وہ اس نظریے پر بہت زیادہ یقین رکھتے تھے۔ شاید ان کی پرورش بھی کچھ ایسے حالات وواقعات میں ہوئی تھی کہ وہ رومانوی ماحول کو اپنی تحریروں کا بہت زیادہ جزو بنا نہیں سکتے تھے۔ اردو افسانے میں پریم چند کی تخلیقات کی اہمیت ابتدا کے حوالے سے بھی ہے اور ترقی کی تحریک کے حوالے سے بھی ہے۔ کیونکہ یہ آپ کے نصاب میں بھی شامل ہے اور آگے ترقی پسند افسانے کے حوالے سے بھی ان پر گفتگو ہوگی۔

جب پریم چند نے افسانہ نویسی کا آغاز کیا تو اس سے بنگالی میں افسانہ معرض اشاعت میں آنے لگا تھا اور دراصل اردو کے ادیب بنگالی افسانے کے ذریعے، افسانے کی ہیئت، افسانے کی صنف، اس کے مزاج اور اس کے تقاضوں سے بخوبی آشنا ہو چکے تھے۔ چنانچہ پریم چند نے دراصل جو افسانہ لکھا وہ بنگالی افسانہ کے زیر اثر تھا یعنی اس پر وہ رومانویت کے آثار تو تھے ہی، کسی حد تک جزوی سے، دس بیس فیصد کہہ لیجیے لیکن دراصل وہ اس معاشرتی پس منظر میں لکھا گیا تھا جس میں ہم نے عام انسان کے غم، دکھ، مصائب و آلام، دیہاتی زندگی، دیہی زندگی میں کسانوں اور مزدوروں کے مسائل اور اس قسم کی دوسری چیزیں، ہمیں ان کے ہاں بہت زیادہ ملتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ پریم چند اپنے افسانوں میں کہانی کی بنت پر کتنی توجہ دیتے ہیں تو ایک الگ بات ہوگی۔ لیکن ان کے ہمیشہ پیش نظر یہ بات ضرور ہوتی ہے کہ انہوں نے معاشرت کی عکاسی کرنی ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوں کے ذریعے کسی نہ کسی نوعیت کی اصطلاح کا کام بھی لینا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کئی مرتبہ ایسا ہوتا ہے کہ وہ اپنے افسانے کے آرٹ پر کم اور اصطلاح پر زیادہ توجہ دیتے ہیں لیکن کیونکہ شاید ان کی طبیعت میں تخلیقیت، نذیر احمد سے کہیں زیادہ تھی یا یوں کہہ لیجیے کہ وہ تخلیقی اعتبار سے بہت بھرپور اور بہت زرخیز واقع ہوئے تھے۔ لہٰذا نذیر احمد کی طرح ناول کا فن ان کی مقصدیت کی بھینٹ نہیں چڑھا بلکہ یہاں پر افسانے کے فن کو بھی پریم چند بخوبی نبھانے میں کامیاب ہو گئے۔ اور اپنی مقصدیت کو بھی کیونکہ ان کے ہاں ہمیں معاشرت کی عکاسی ملتی ہے، اصطلاح کا رویہ ملتا ہے اور ایک ایسا ادیب ہمارے سامنے آتا ہے جو معاشرت کو اپنے خیالات کے مطابق بہت سی خرابیوں سے دور کرنا چاہتا ہے بہت سی خرابیاں اس معاشرے سے ختم کرنا چاہتا ہے۔ یوں مقصدیت، اصطلاح اور تخلیقیت، تینوں چیزوں کو ساتھ لے کر چلتا ہے اور ہمارے سامنے بقول سلیم اختر کہ ایک commited ادیب کے روپ میں آیا۔ ڈاکٹر سلیم اختر، پریم چند کی اس خصوصیت کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> "جدید ادبی مباحث میں کمٹمنٹ کا بہت چرچا ہے اور اس کے ڈانڈے
> جنگ عظیم دوم میں یورپ کی زیر زمین تحریکوں سے ملائے جاتے ہیں
> جبکہ اردو ادب میں کمٹمنٹ کی اولین مثال پریم چند کی صورت میں ملتی
> ہے۔ اور انہی مقاصد کے حصول کے لیے وہ قلم کو بطور ہتھیار استعمال
> کرتا ہے اور یہی کام پریم چند نے اس زمانے میں کیا جب
> نہ شوشلزم کا تصور تھا، نہ ترقی پسندی تھی۔ کمٹمنٹ کی اصطلاح۔"

ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں کہ دراصل کمٹمنٹ کا آغاز اردو ادب میں پریم چند سے ہوا شاید بہت سے ناقدین اس بات سے اختلاف بھی کر سکتے ہیں۔ شاید جس قدر کمٹڈ سر سید احمد خان تھے اپنے ادب سے یا جس قسم کی کمٹمنٹس ہمیں نذیر احمد کے نقطۂ نظر کے حوالے سے نظر آئی اتنی زیادہ کمٹمنٹ پریم چند نے نہیں دی۔ کیونکہ یہ دو بزرگ یعنی سر سید احمد خان اور ڈپٹی نذیر احمد وہ لوگ ہیں کہ جنہوں نے اپنے کمٹڈ رویے پر دراصل آر

ٹ تک کو قربان کر دیا تھا لیکن ڈاکٹر سلیم اختر کی بات سے ہم اس حوالے سے ضرور اتفاق کریں گے کہ اس حوالے سے ان کی بات بہت زیادہ موثر ہے کہ پریم چند ایک ایسے ادیب تھے جو اپنی کمٹمنٹس کو بھی ساتھ لے کر چلے اور کسی بھی موقع پر، کسی بھی پیمانہ پر ہم یہ نہیں دیکھتے کہ ان کا فن ان کے ہاتھ سے نکل گیا، ان کے پیش نظر نہیں رہا۔ کیونکہ افسانے کے تمام تر عناصر، افسانے کے تمام تر اجزاء، اس کی تمام تر خصوصیات اور بہتر نوعیت کے افسانے ہمیں پریم چند کے ہاں بخوبی دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ سو ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے کے مطابق پریم چند ایک ایسے کمٹڈ آدمی ہیں جو یہ جانتے ہیں کہ اصطلاح کیا ہے؟ معاشرت کی عکاسی کیا ہے؟ اور آرٹ کا تقاضہ کیا ہے؟ لہٰذا وہ اپنے آرٹ کے ساتھ بھی اتنے ہی کمٹڈ ہیں جتنے اپنے نظریۂ حیات کے حوالے سے۔ پریم چند کے افسانوں کو ناقدین بنیادی طور پر دو ادوار میں تقسیم کر دیتے ہیں ایک ابتداء سے ۱۹۳۲ تک اور دوسرا ۱۹۳۱ سے ۱۹۳۶ تک کا دور ہے۔ لیکن بہر حال چونکہ ان کے افسانے کا فن ایک خاص ارتقائی عمل سے گزرا اور ابتدائی افسانہ نگار ہونے کہ ناطے وہ بہت سی خرابیاں یا بہت سی کمزوریاں جو ان کی ابتدائی نوعیت کی کہانیوں میں ہمیں قدرے دیکھنے کو مل سکتی ہیں، وہ آہستہ آہستہ ان کو درست کرتے چلے گے۔ لہٰذا یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کے پہلے دور میں دراصل تین ذیلی دور بنائے جاسکتے ہیں۔

یعنی پہلا وہ دور کہ جس میں انہوں نے ابتداء کی کہانی نویسی یا افسانہ نویسی کی اور یہ دور ۱۹۰۹ تک محیط ہے۔ اس کے بعد دوسرا وہ دور جسے ہم ۱۹۰۹ سے ۱۹۲۰ تک محیط کر سکتے ہیں جس میں وہ معاشرت کی عکاسی پر قدرے زیادہ قادر نظر آتے ہیں اور بہتر انداز میں اپنے اصطلاحی رویے کو بھی پیش کرتے ہیں۔ تیسرا وہ دور ہے جسے ہم ۱۹۲۰ سے ۱۹۳۲ تک محدود کر سکتے ہیں۔ اس دور میں ملازمت سے استعفیٰ دے دینے کے بعد پریم چند کے افسانوں میں سیاسی اصطلاحی رنگ قدرے بہتر انداز میں ہمیں دیکھنے کو ملتا ہے اور ''جیل'' یا ''بھاڑے کا ٹٹو'' اور ''قاتل'' وغیرہ اس دور کہ معروف افسانے کہے جاسکتے ہیں۔ اس کہ بعد ہم ذیلی ادوار کو اگر مکمل ادوار تصور کر لیں تو چوتھا دور یا صریحاً حقیقتاً بات کی جائے تو دوسرا دور ان کا ۱۹۳۲ سے ۱۹۳۶ تک محیط ہے۔ یہ دور وقت کے اعتبار سے بہت مختصر معلوم ہوتا ہے کہ ہم ان سے پہلے دور کو تقریباً پچیس تیس (۲۵،۳۰) سالوں تک محیط کر رہے ہیں اور دوسرے دور کو ہم صرف چار (۴) سالوں تک محیط کرتے ہیں لیکن مسئلہ یہ ہوا کہ ۱۹۳۲ کا سن بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس دور میں افسانوں کا ایک مجموعہ معرض اشاعت میں آیا۔ جس کا نام ہے ''انگارے'' انگارے ایک ایسا افسانوی مجموعہ ہے جس میں سجاد ظہیر، رشید جہاں، محمود الظفر اور احمد علی نے مل کر تشکیل دیا۔ یعنی اس مجموعے میں ان چاروں افسانہ نویسوں کے افسانے ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں ۔''انگارے'' اسم بہ مسمیٰ تھا یعنی واقعی اس مجموعے نے اردو ادب کی دنیا میں آگ لگا کر رکھ دی۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ ایک تہلکہ برپا کر دیا۔ اس کے مضامین یعنی اس کے موضوعات، اس کا انداز، اس کی اسلوبیات پہلے کے افسانے سے بالکل مختلف تھی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس سے پہلے اردو افسانہ رومانوی تحریر میں زیادہ تر ڈوبا ہوا تھا اور صرف ایک پریم چند تھے جو اس رومانوی سمندر کے ساتھ ایک جداگانہ لہر کی صورت میں چل رہے تھے وگرنہ باقی افسانہ نویس جو ہمیں نظر آتے ہیں، جن میں ہم شامل کر سکتے ہیں مختلف نوعیت کے افسانہ نویسوں کو جیسے مثال کے طور عظمت اللہ بیگ یا اسی طرح کے دوسرے افسانہ نویس جن میں ہم شامل کر سکتے ہیں مثال کے طور پر حجاب امتیاز علی جو دراصل امتیاز علی تاج کی زوجہ تھیں یا حیدر علی جوش، سلطان حیدر علی جوش کو بھی اس میں شامل کر سکتے ہیں یہ وہ افسانہ نویس تھے کہ جنہوں نے زیادہ تر افسانے کو رومانویت دی تھی۔ یعنی رومانوی انداز میں یہ لکھتے تھے ان میں نیاز فتح پوری بھی شامل تھے مجنوں گورکھ پوری نے بھی رومانوی تحریر میں اہم کردار ادا کیا۔ لیکن پریم چند تن تنہا، بالکل اکیلے افسانے کی حقیقت پسندی کی روایت کو ساتھ لے کر چل رہے تھے۔ لیکن انگارے جب وجود میں آیا جس میں چار افسانہ نویسوں نے حصہ ڈالا، اس سے اردو افسانے کے ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ یعنی کہ پریم چند کے افسانوں کا ایک نیا دور شروع ہوا۔

اس سے نا صرف پریم چند کا افسانہ بلکہ پورا اردو افسانہ، اردو افسانے کی روایت اس دور میں بدل گئی تھی۔ ہوا یہ تھا کہ انگارے میں رشید جہاں نے ، محمود الظفر نے، سجاد ظہیر اور علی احمد نے کیا یہ کہ اردو افسانے کو نئے نئے موضوعات دیئے۔ یعنی انقلاب کی بات کی، باغیانہ انداز تخاطب کو اپنایا، اسلوبیات میں قدرے سختی آگئی، ترشی آگئی۔ اس کے نتیجہ میں اردو افسانہ دیکھتے ہی دیکھتے رومانویت کی مخمور فضاؤں سے نکل کر ترقی پسندیدیت کے دشت وصحرا میں سفر کرنے لگا۔ سو ظاہر ہے کہ جب پورے اردو افسانے پر اثرات مرتب ہوں گے تو پریم چند پر بھی اثرات مرتب ہونا ہی تھے۔ چنانچہ ۱۹۳۲ کے بعد کے افسانوں میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ پریم چند ایک خاص انقلابی اندز اپنا لیتے ہیں اور قدرے منفرد انداز میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

اس دور کے افسانوں میں ''کفن'' ان کا بہت معروف افسانہ ہے۔ اس کے علاوہ ''زادراہ'' بھی ان کا معروف افسانہ ہے۔ اسی طرح سے ''واردات'' ، زادراہ میں شامل ہیں یہ مجموعوں کے نام ہیں انھوں بہت سے افسانے اسی دور میں لکھے گئے۔ اگر پریم چند کے بعد ہم کرشن چندر کا نام لے سکتے ہیں، عصمت چغتائی کی بات ہو سکتی ہے، قاضی نسیم کے حوالے سے گفتگو ہو سکتی ہے۔ ہم سعادت حسن منٹو کے ذکر کے بغیر اردو افسانے کی روایت اور تاریخ کو مکمل نہیں کر سکتے، عزیز احمد نے اردو افسانے کی ترقی میں بہت اہم کردار ادا کیا، احمد علی جن کا ابھی میں نے تذکرہ کیا ہے کے انہوں نے بنیادی طور پر انگارے کے نام سے جو کتاب آئی اس میں کچھ افسانے لکھے۔ اسی طرح سے ممتاز مفتی یا حسن عسکری یا احمد ندیم قاسمی، یہ وہ سارے نام ہیں جنہوں نے ترقی پسند تحریک میں بڑھ چڑھ کر حصہ ڈالا اور پھر ان میں بہت سارے وہ نام ہیں جیسے غلام عباس، احمد ندیم قاسمی یا سعادت حسن منٹو کا، یہ وہ لوگ تھے جن کے ساتھ اردو افسانہ تقسیم کے بعد پاکستان میں داخل ہوا۔ لیکن ابھی ہم پاکستان کے بعد کے افسانوں کا یہاں تذکرہ نہیں کریے گے کیونکہ اس سے ہماری گفتگو بہت پھیل جائے گی۔

اگر ہم سجاد حیدر یلدرم سے شروع ہونے والی تاریخ پر بات کرتے ہوئے اردو افسانے کی ترقی پسند اور ترقی پسند تحریک کے دور کی بات کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند کے بعد ایک بڑی آواز، ایک مکمل موثر آواز جو ہمیں ملتی ہے وہ کرشن چندر کی ہے۔ کرشن چندر کا تذکرہ ہم دیگر افسانہ نگاروں کے مقابلے میں خاص طور پہ امتیازی حوالے سے اس وجہ سے کر رہے ہیں کہ باقی افسانہ نویسوں کے ہاں تو وہ بہت سے ترقی پسندیدیت کے اجزاء یعنی کہ مقصدیت، باغیانہ پن، انقلاب کی بات، طبقاتی کشمکش کو دکھانا، یہ ہمیں باقی افسانہ نگاروں کے ہاں مجموعی طور پر ملتے ہیں لیکن کرشن چندر اور باقی افسانہ نویسوں میں ایک فرق یہ ہے کہ جو انہیں دوسروں سے قدرے بڑھا بھی دیتا ہے اور ان میں امتیاز بھی آجاتا ہے وہ یہ ہے کہ ان کی شاعرانہ زبان، یعنی کرشن چندر ایک ترقی پسند افسانہ نویس تھے کہ جن کے موضوعات انقلابی ہیں، ترقی پسند ہیں، تحریک کے عین مطابق ہیں۔ لیکن ان کا اسلوب شاعرانہ ہے ان کے افسانے کسی حد تک رومانویت کے قریب بھی لے جاتا ہے۔ یوں رومانیت اور ترقی پسندیدت کے بہترین امتزاج کو اردو افسانے میں دیکھنا مقصود ہو تو ہم بات کریں گے کرشن چندر کی۔ کیونکہ ناقدین ان کو اردو افسانے کا سب سے بڑا شاعر بھی کہتے ہیں۔ انہیں کشمیر سے شدید محبت تھی اور کشمیر کے حوالے سے بہت سی کہانیاں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ان کے نمائندہ افسانوں میں ' جہلم ناؤ پر ہے'' ، ''بالکونی'' شامل ہیں دراصل تکنیک کے اعتبار سے ' جو ان کا دوسرا امتیاز ہے تکنیک کے اعتبار سے انہوں نے افسانے کو بہت زیادہ وسعت دی۔ ممتاز شیریں اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتی ہیں جن میں وہ دراصل بالکونی کا جائزہ لیتی ہیں اور ہمارے سامنے کرشن چندر کے افسانے کی بہت سی خصوصیات آجاتی ہیں کہ

'' بالکونی بھی ایک طرح کا خاکہ ہی ہے گل مرگ کے ایک ہوٹل کا کراس سیکشن، ہوٹل کے کمرے، ان کمروں میں رہنے والے، اوبرائن، مینیجر، بہشتی اور بیرے۔ کرشن چندر نے ان سب کرداروں

کا ایک الگ خاکہ کھینچا ہے۔ یعنی زندگی ازل سے ہے اور ابد تک رہے گی۔"

ممتاز شیریں کے ایک مختصر سے بیان سے پتا چلتا ہے کہ کرشن چندر کو کردار نگاری پر خاصا عبور تھا۔ یعنی وہ جس شخص کا تذکرہ کرتے تھے اس شخص کا خاکہ بخوبی کھینچ کر رکھ دیتے تھے۔ اسی طرح سے انہیں اس بات پر بھی عبور تھا کہ وہ اپنے منظر کو واضح طور پر بیان کر سکیں اور پھر موضوعات کا تنوع، تکنیک کے حوالے سے ان کی گرفت، یہ وہ خصوصیات تھیں جنہوں نے کرشن چندر کو ان ترقی پسند افسانہ نویسوں سے جداگانہ مقام دلایا جو کہ آپ یوں کہہ لیجیے کہ عموماً ترقی پسند افسانہ نویس تھے وہ انقلاب کی ایک ہی لہر میں بہہ نکلے تھے لیکن کرشن چندر نے افسانے کے فن، اپنے ذاتی نظریے اور ترقی پسند نظریے تینوں کو لے کر چلنے کا ہنر دیا، دکھایا بھی اور عملی طور پر نہ صرف اس چیز کا مظاہرہ کیا بلکہ دوسرے افسانہ نویسوں کو ان سے سیکھنے کا موقع ملا کہ کس طرح سے آپ تینوں چیزوں کو ساتھ لے کر چلتے ہیں ظاہر ہے ایک اجتماعیت ہے جس کے حوالے سے کوئی بھی فکر یا کوئی بھی نظریہ یا کوئی بھی فلسفۂ زیست جب بہت زیادہ معروف ہو جاتا ہے تو تمام کے تمام تر لوگ شعوری یا غیر شعوری طور پر اس کی row میں کسی حد تک بہتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہمارا اپنا بھی ایک ذاتی نظریہ ہونا چاہیے ہمیں اس حوالے سے بھی سوچنا چاہیے کہ ہم اپنا امتیاز کیسے قائم کریں گے۔ ہماری شخصیت کا برتاؤ کیونکر ہماری تحریر میں آئے گا پھر تیسری بات تخلیق یعنی جس صنف پہ ہم کام کر رہے، ہیں جس کے حوالے سے ہم بات کرتے ہیں، جس نے دراصل بعد ازاں ہمیں زندہ رکھنا ہے، اس کی تکنیک میں کس حد تک مہارت حاصل ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کرشن چندر کے ہاں ہمیں یہ تینوں چیزیں ملتی ہیں، تکنیک پر ان کی مضبوط گرفت ہے، وہ اجتماعی نظریات پر ذاتی نظریات یا ذاتی انداز تخم کو قربان نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا اسلوب ترقی پسند ہونے کے باوجود شاعرانہ نظر آتا ہے اور ظاہر ہے کہ اجتماعیت ان کے ہاں بھی ہے لہٰذا وہ بھی ترقی پسند موضوعات پر لکھتے ہیں اور بخوبی لکھتے ہیں۔

کرشن چندر کے بعد جس افسانہ نویس کا نام آتا ہے وہ اردو افسانے کا سب سے معروف نام بھی ہے اور سب سے متنازعہ نام بھی، ہم بات کر رہے ہیں سعادت حسن منٹو کے حوالے سے، سعادت حسن منٹو کٹر ترقی پسند ادیب تھے اور ان کے افسانوں میں ہم کسی طور بھی رومانیت کی کوئی رمق نہیں دیکھتے وہ لکھتے تھے اور کھل کر لکھتے تھے اور اس حد تک کھل کر لکھتے تھے کہ ان کی تمام تر آفادیت ان کی تمام تر عظمت اور ان کی تمام تر آرٹ کی مضبوطی کے باوجود ان کی شخصیت متنازعہ ہی رہی کیونکہ انہوں نے حقیقت کا وہ رخ ہمارے سامنے پیش کیا کہ جس کو پیش کرتے ہوئے شاید کوئی ادیب ان سے پہلے بہت زیادہ ڈرتا تھا یا انہوں نے ان موضوعات پر قلم اٹھایا کہ جن کے حوالے سے ہم عموماً یہ خیال کرتے تھے کہ شاید ان پر بات کرنا یا یوں کہہ لیجیے کہ ان پر خلوت میں تو بات کی جا سکتی ہے لیکن اسے معرض اشاعت میں لانا یا عوام تک پہنچانا کسی کے لیے قابل قبول نہ تھا لوگ اپنے حوالے سے ڈرتے تھے لیکن سعادت حسن منٹو نے حقیقت کی وہ کری تصویر ہمیں دکھائی اور خوب دکھائی۔ ان کے افسانے کا کہا جاتا ہے کہ سب سے بڑا موضوع طوائف تھی۔ حالانکہ کہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ان کے بہت سے ایسے افسانے ہیں جن میں طوائف نہیں ہے مثال کے طور پر "نیا قانون" جو کہ انہوں نے ۱۹۳۵ کے ایکٹ کے تناظر میں لکھا تو وہ استاد منگو کے کردار پر مبنی ہے۔ ایک ایسا کردار جو تانگہ چلاتا تھا مثال کے طور پر "ٹوبہ ٹیک سنگھ" کی جو دراصل ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جس پر تقسیم نے بہت برے یا بہت عجیب وغریب اثرات مرتب کیے سو سعادت حسن منٹو ہمارے سامنے صرف طوائف کا کردار نہیں لاتے اس کے علاوہ بھی ان کے موضوعات بکھرے ہوئے ہیں متنوع موضوعات، ان کے ہاں ہمیں ملتے ہیں لیکن بہر حال اس حوالے سے ان پر تنقید ہوئی اور خوب تنقید ہوئی۔ خیر سعادت حسن منٹو نے اپنی افسانہ نویسی کا ترجمے سے آغاز کیا۔ انہوں نے روسی تراجم بھی کیے اور انگریزی بھی، پھر ۱۹۴۷ تک ان کے چار مجموعے افسانوں کے سامنے آ چکے تھے اور ان کے نمائندہ افسانوں میں نیا قانون، حد تک، دس روپے، خوشیا، دھواں اور پہچان جیسے افسانے تھے۔ اس کے بعد بھی انہوں نے اپنے

افسانوں کا سلسلہ جاری وساری رکھا اور پاکستان کے قیام کے بعد بھی افسانے لکھتے رہے۔ لیکن بہر حال ہر افسانے میں ایک نئی حقیقت، ایک کری حقیقت ایک ایسی حقیقت کہ جس پر شاید ہر شخص بات کرنے کی جرأت نہیں رکھتا انیس ناگی ان کی افسانہ نویسی کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

''ہتک، نیا قانون، کالی شلوار، پہچان، سجدہ، دھواں، دس روپے، خوشیا وغیرہ
اردو افسانے کی تاریخ میں ایک نئے اسلوب کو متعارف کرواتے ہیں۔
ان کے موضوعات غیر روایتی اور چونکا دینے والے تھے۔ ان میں وہ لسانی
اسلوب مخترع کیا گیا تھا جو اردو افسانے کے لیئے بالکل نیا تھا منٹو کے
افسانے اپنے عہد کے تناظر سے منسلک ہیں اس کے کرداروں کی
نفسیاتی حالتیں اور ان کے عوامل و محرکات ان کی معاشرت میں ہیں''

ایک ایسا شخص جس نے ہمیں ایک نیا اسلوب دیا نئے موضوعات دیئے جن پر بعد ازاں بہت سا کام ہوا، افسانے میں ہوا ناول میں ہوا، movies بنائی گئیں۔ تو ایک ایسا شخص جس نے اس کا آغاز کیا ہم صرف اس وجہ سے اس پر تنقید کرتے ہیں شاید وہ شوقیا طور پر جانتے بوجھتے ہوئے یا عامیانہ لطف اندوزی کے لیے ایسا کرتا تھا، تو ظاہر ہے کہ ایسا نہیں تھا۔ سعادت حسن منٹو بذات خود یہ کہتے ہیں کہ میں وہ کچھ دکھاتا ہوں جو میں دیکھتا ہوں جو ہمارے معاشرے میں ہے تو ہم نے بہر حال اتنی جرأت ضرور ہونی چاہیئے یا اتنی قوت یا اتنی برداشت ضرور ہونی چاہیے جو ہم اپنی خلوتوں میں کرتے ہیں جو ہم چھپ کر کرتے ہیں اگر کوئی شخص ہمارے سامنے لائے یا ہمارا آئینہ بن جائے تو پھر کم از کم ہم اسے سننے کا حوصلہ تو خود میں پائیں۔ ظاہر ہے کہ آپ بھی جانتے ہیں اور میں بھی جانتا ہوں کہ اس بات کا اندازا بخوبی ہو جاتا ہے کے کہ کوئی شخص لطف اندوزی کی کوشش کر رہا ہے اور کہاں کوئی شخص کسی کری تصویر کے ذریعے ہم پر حقیقت آشکار کرنا چاہتا ہے مثال کے طور پر عصمت چغتائی کے متعلق بھی یہ الزام لگایا جاتا ہے ان کے افسانوں میں بھی زیادہ تر وہی موضوعات ملتے ہیں اور اس میں کسی حد تک اس بات سے متفق ہوں کہ عصمت چغتائی نے شعوری طور پر یہ کوشش کی کہ وہ اپنے افسانوں میں وہ موضوعات لے کر آئیں جن میں جبلت اور جنس زیادہ تھی۔ بہر حال ہم یہ نہیں کہیں گے کہ ان کے پورے کے پورے افسانے یا ان کے تمام کے تمام تر افسانے اس کی مثال تھے لیکن ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ ان کے ہاں کئی دفعہ ایسے موضوعات یا کئی دفعہ ایسا تاثر ملتا ہے کہ جس میں شاید اس تصویر کا کوئی خاص مقصد نہ تھا جو برہنہ صورت میں ہمارے سامنے پیش کر دی گئی ۔ لیکن اگر میں آرٹ کے حوالے سے بات کروں تو انہیں مکالمہ نگاری پر خاصا عبور تھا وہ بے رحمانہ انداز میں حقیقت ہمارے سامنے لے کر آتی تھیں۔ ''بہو بیٹیاں'' اور ''لحاف'' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

ان کے بعد ایک بہت بڑا نام جن کے بغیر شاید ۱۹۴۷ سے پہلے کی افسانے کی روایت مکمل نہیں ہوتی وہ ہے راجندر سنگھ بیدی کا نام ہے۔ راجندر سنگھ بیدی ترقی پسند تحریک سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ایک ادیب ہیں کہ جنہوں نے موضوعات کا تنوع یا اردو افسانے کو تکنیک کی مضبوطی دکھائی ، معاشرت کی کشمکش دکھائی، طبقات کو ایک دوسرے سے الجھتے ہوئے دکھایا، جبلی مادیت کا فلسفہ پیش کیا، حقیقت کی تصویریں ہمارے سامنے لائے اور افسانے کو اس نہج پر پہنچا دیا جس کے بعد شاید کبھی بھی اردو افسانے کو زوال نہیں آئے گا وہ اپنے ہی افسانے پر بات کرتے ہیں۔ ان کا ایک افسانہ تھا ''دس منٹ بارش میں'' جس پر بات کرتے ہوئے وہ خود کہتے ہیں کہ ان کی یہ مختصر سی تحریر دراصل ان کی افسانوی خصوصیات کو ہمارے سامنے لے آتی ہے۔

'افسانہ "دس منٹ بارش میں" مجھے اس لیے پسند ہے کہ اس میں طبقاتی کشمکش
اور سرمایہ دار کی ہوس رانی اور غریب کی بے چارگی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے
اور یہ افسانہ تکنیک کے اعتبار سے مغربی معلوم ہونے کے باوجود پس منظر کے
نقطۂ نگاہ سے ایک خاص مشرقی چیز ہے۔"

ایک بات اس کے اندر طبقاتی کشمکش ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ مغربی معلوم ہونے کے باوجود مشرقی ہے پس منظر کے اعتبار سے اب آپ یہ دیکھیئے کہ ایک افسانہ نگار خود ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اس کا سب سے محبوب موضوع کیا ہے؟ طبقاتی کشمکش اور ترقی پسند تحریک کا محور و مرکز تھا۔ کیونکہ مارکس نے اپنے نظریات کا پرچار کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ معاشرے کی سب سے بڑی حقیقت ہی یہی ہے کہ دراصل زیریں طبقے اور بالائی طبقے کے درمیان ہمیشہ جنگ رہے گی۔ یہ لوگ ایک دوسرے کو دبانے کی کوشش کرتے رہیں گے۔ کیونکہ سرمایہ دار طبقہ ہمیشہ زیریں طبقے کو دباتا ہے اور دراصل انقلاب اسی وقت آتا ہے جب زیریں طبقہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے اور بالائی طبقے کا تختہ الٹ دیتا ہے۔ تو ان کا محبوب موضوع طبقاتی کشمکش تھا اور یہی بات انہیں 'دس منٹ بارش میں" افسانے میں پسند آئی۔ دوسری بات مغربی ہونا یعنی اس سے ہمیں یہ پتا چلتا ہے کہ وہ یہ چاہتے تھے کہ ان کے افسانے کی تکنیک مغربیت کے عین مطابق ہے۔ عام طور پر ہمارے برصغیر کے ادیبوں یا ہماری عام سوچ کے مطابق جو ہماری ایک اجتماعی سوچ ہے کہ جو چیز مغرب سے آتی ہے تو ظاہر ہے کہ ہمیں زیادہ اچھی لگتی ہے۔ ہم یہ تصور کرتے ہیں کہ شاید وہ زیادہ ترقی یافتہ شکل ہے۔ تو وہ کہتے ہیں کہ اس کی تکنیک مغربی ہے لیکن کیونکہ پس منظر مشرقی ہے۔ لہٰذا یہ بات اچھی ہے یعنی ہمارے سامنے تین باتیں آگئی ایک طبقاتی کشمکش کا ہونا، دوسرا مغربی تکنیک کا ہونا اور تیسرا مشرقی پس منظر کا ہونا۔ راجندر سنگھ بیدی اپنے افسانوں کی بنت کیسی کرنا چاہتے تھے ؟ وہ یہ چاہتے تھے کہ ان کے افسانوں میں حقیقت پسندی ہو، انقلاب کی باتیں ہوں، بتایا جائے کہ کشمکش طبقوں میں کس طرح ہوتی ہے۔ افسانے کی نوعیت، افسانے کی بنت جو ہے 'وہ مغرب کے عین مطابق ہو کہ ان کے نزدیک وہ معیار کا ہوگا کہ ان کے افسانے کا پس منظر مشرق ہو کیونکہ دراصل جو کچھ انقلاب آنا ہے، جو بغاوت ہونی ہے، جو تبدیلی لانا مقصود ہے وہ دراصل مشرق میں ہے لہٰذا طبقاتی کشمکش مغربی تنقید یا مغربی تکنیک اور مشرقی پس منظر ان کے افسانوں کا خاصہ بن جاتے ہیں اس کے بعد اردو افسانے نے ترقی کا عمل تیزی سے شروع کیا، وہ ترقی کا راستہ، وہ عروج جو پریم چند اور ان کے بعد کے ترقی پسند ادیبوں نے اردو افسانے کو دکھادیا تھا۔ شاید اس کے بعد اس سے واقعتاً جیسا کہ ہم نے پہلے بھی گذارش کی تھی کہ اس کو زوال نہیں آسکتا تھا۔ کیونکہ ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے کے موضوعات کو خاصی وسعت دی تھی۔ خاندانی زندگی سے لے کر اجتماعی معاشرتی زندگی تک، اجتماعی معاشرت کی زندگی سے لے کر سیاسی عبور، سیاسی عبور سے لے کر امرائے وقت کی ذاتی زندگی، امرائے وقت کی ذاتی زندگیوں سے لے کر طوائف اور پھر وہ بدنما طبقات یا وہ بدنما دھبے زندگی کے، جنہیں شاید ہم دیکھنا نہیں چاہتے، وہ سب کچھ اردو افسانے میں در آئے تھے۔ اب اس کے بعد جب ۱۹۴۷ کا واقع ہوا جب تقسیم ہند کا عمل ہوا تو اردو افسانے کو بہت سے نئے موضوعات ملے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناول کی بات کی جائے یا اردو نظم کی یعنی شاعری کی بات کی جائے ہر ایک کو دراصل ہر صنف ادب کو بہت سے نئے موضوعات ملے تھے۔ چونکہ تقسیم ایک بہت بڑا واقع ہو گیا تھا ایک طرف کہ مسلمانان ہند کے لیے مسرتوں کی نوید تھی کہ انہیں آزاد فضاؤں میں سانس لینے کا موقع مل جائے گا تو دوسری طرف تقسیم کے عمل کے نتیجے میں ہجرت کے دوران بہت سے ایسے واقعات ہوئے تھے جنہیں ضابطۂ تحریر میں لایا جاسکتا تھا اور لایا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ جب بھی ہم کسی بھی صنف ادب کی بات کرتے ہیں تو ہم زمانی اعتبار سے تقسیم کریں ہم ۱۹۴۷ کو ایک الگ نقطے کے طور پر لیتے ہیں۔ کیونکہ اس دور میں ایک دو سال یا تین سال کے عرصہ میں ۱۹۴۷ سے لے کر اگر آپ فرض کرلیں

۱۹۵۲،۱۹۵۰تک کی بات کرلیں تو بہت سے واقعات ہوئے انفرادی زندگی کے وہ بہت سے گمنام کردار جن کا تذکرہ گذشتہ لیکچرز میں بھی کیا تھا کہ جن کے ناموں سے ہم واقف نہیں ہیں۔ جن کے متعلق ہم کچھ جانتے نہیں ہیں۔ لیکن ان پر وہ قیامتیں گزری تھیں وہ حشر برپا ہوئے تھے کہ جنہیں افسانہ نویسوں نے قلم سے امر کر دیا۔ جنہیں ناول نگاروں نے تفصیلی انداز میں بیان کر کے کم از کم ان کے نام نہیں تو ان کی کیفیات، ان پر ہونے والے وہ مظالم، ان کے وہ دکھ کہ جن سے شاید آج میں اور آپ آگاہ بھی نہ ہو پاتے، ہم آشنا بھی نہ ہو پاتے اور شاید اس کے نتیجے میں ہمیں اس اہمیت کا، تقسیم کی اس اہمیت کا احساس ہی نہ ہو پاتا جو شاید آج ہمیں ہے۔ یہ تقسیم، یہ آزادی ہمیں کس قدر مشکلوں سے ملی ہے۔ آپ سعادت منٹو کے افسانے پڑھیئے۔ یعنی جس کا میں نے ابھی ذکر کیا تھا "ٹوبہ ٹیک سنگھ" یا ان کا افسانہ "کھول دو" یا اسی طرح سے آپ عصمت چغتائی کے افسانے یا احمد ندیم قاسمی یا غلام عباس اور دیگر افسانہ نگاروں کے کسی بھی افسانہ نویس کے کسی بھی افسانے کو آپ اٹھا کہ دیکھ لیجیے۔ ۱۹۵۰، ۱۹۵۲ کے دوران جو لکھا گیا ہو اس میں آپ کو پتا چلے گا کہ کسی فیملی پر یا کسی خاندان پر یا کسی فرد پر، تقسیم نے کیا اثرات مرتب کیے تھے؟ سو تقسیم کے بعد اردو افسانے کو ایک بہت بڑا موضوع تقسیم ہند کا ملا۔ اور پھر اس کے بعد جدید افسانہ جس نے علامت کا فن سیکھا اور آج افسانہ اس مقام پر کھڑا ہے کہ جس میں ہمارے سامنے اشفاق احمد، بانو قدسیہ، امتیاز حسین، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور یا قراۃ العین حیدر اور ایسے چند دوسرے ناموں کو پڑھ لیں تو کو کم از کم یہ احساس ہو جائے گا کہ اردو افسانہ وہ صنف ہے جس کا تقابل ہم عالمی ادبیات میں کسی بھی افسانے سے کر سکتے ہیں، کسی بھی زبان کے افسانے سے کر سکتے ہیں سو اردو افسانے کا آغاز بیسویں صدی کے آغاز یعنی ۱۹۰۱ میں جب بقول ڈاکٹر معین الر حمٰن "نشے کی پہلی ترنگ"، سجاد حیدر کا افسانہ معارف علی گڑھ میں شائع ہوا۔ اس کے بعد پریم چند نے اسے پاؤں پاؤں چلنا سکھایا اور پھر رومانوی تحریک کے ذریعے اردو افسانے نے اپنے ارتقائی مراحل طے کیے اور بعد میں "انگارے" نے اردو افسانے کی صنفوں کو بدل کر رکھ دیا اور ترقی پسند تحریک میں اردو افسانہ گویہ صنفی اور تکنیکی دونوں اعتبار سے ترقی کی بلندیوں تک جا پہنچا اور آج اردو افسانہ عالمی ادب میں فخریہ انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ روسی، جرمن، فرانسیسی، ترکی اور انگریزی اور دیگر فارسی زبانوں میں اس کے ترجمے اس کی زندہ مثال بھی ہیں اور شہادت بھی۔

ہم امید کرتے ہیں کہ آپ اس لیکچر میں اردو افسانے کے رجحان ساز افسانہ نویسوں کے ناموں سے واقف ہو پائے ہوں گے۔ چند ایک کے بنیادی رجحانات آپ پر آشکار ہوئے ہوں گے اور آپ کوشش کریں گے کہ خود سے ان کا مطالعہ کریں اور دیکھیں کہ موضوعات، افکار اور کہانیوں کا کیسا سمندر ہمیں ملتا ہے؟ کیسی سمندر کی وسعت ہمیں ملتی ہے۔ اردو افسانے کی روایت میں اگلے لیکچرز میں ہم بات کریں گے کہ نصاب میں شامل منشی پریم چند کے افسانے" جج اکبر کے حوالے سے۔

[Back to Conversion Tool]

[Back to Home Page]

سبق نمبر ۱۳ پریم چند کا متنی مطالعہ

گذشتہ لیکچر میں ہم نے بات کی افسانے کے فن کے حوالے سے اور پھر ہماری گفتگو ختم ہوئی اردو افسانے کے آغاز و ارتقا پر۔ اس سلسلہ میں ہم نے ۱۹۰۱ سے لے کر ۱۹۴۷ تک کے افسانہ نویسوں کا مختصراً جائزہ لیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اردو افسانہ اردو افسانوی نثر میں سب سے تیزی سے سفر کرنے والی صنف تھا اور اس نے دیکھتے ہی دیکھتے ایک سو سال کے عرصے میں وہ مقام حاصل کر لیا کہ آج عالمی ادب میں ہم کسی بھی زبان میں لکھے افسانے سے اردو افسانے کا تقابل کر سکتے ہیں آج اس لیکچر میں ہم نصاب میں شامل منشی پریم چند کے افسانے "حج اکبر" کا مطالعہ کریں گے اور دیکھیے گے کہ منشی پریم چندنے اردو افسانے میں کیا کردار ادا کیا؟ اور بالخصوص اس افسانے کے معنی و مفاہیم اور اس کے پیچھے ان کا مقصد کیا تھا؟ سب سے پہلے ہم بڑھتے ہیں منشی پریم چند کے افسانے "حج اکبر" کی طرف جس کا ہم مختلف اجزا میں مطالعہ کریں گے ہم آپ کو اس کے مشکل الفاظ کے معانی بتائیں گے اور پھر ہم ان کے معانی و مفاہیم کے سمندر میں غوطہ زن ہونے کی کوشش کریں گے منشی پریم چندنے یہ افسانہ خود ہی چھ حصوں میں تقسیم کر کے لکھا ہے، چھ مختلف ٹکروں میں یہ افسانہ لکھا گیا ہے اور ہم ایک ایک کر کے ہر ایک کا مطالعہ کریں گے تو آیئے سب سے پہلے دیکھتے ہیں کہ افسانے کہ پہلے حصے میں کیا کہتے ہیں:

پہلا حصہ

منشی صابر حسین کی آمدنی کم تھی اور خرچ زیادہ۔ اپنے بچے کے لیے دایا رکھنا گوارہ نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن ایک تو بچے کی صحت کی فکر اور دوسرے اپنے برابر والوں سے ہیٹے بن کر رہنے کی ذلت اس خرچ کو برداشت کرنے پر مجبور کرتی تھی۔ بچہ دایا کو بہت چاہتا تھا ہر دم اس کے گلے کا ہار بنا رہتا۔ اسی وجہ سے دایا اور بھی ضروری معلوم ہوتی تھی۔ مگر شاید سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ وہ مروت کے باعث دایا کو جواب دینے کی جرأت نہ کر سکتے تھے۔ بڑھیا ان کے یہاں تین سال سے نوکر تھی۔ اس میں ان کے اکلوتے بچے کی پرورش کی تھی اپنا کام دل و جان سے کرتی تھی۔ اسے نکالنے کا کوئی حیلہ نہ تھا۔ اور خواہ مخواہ کیچڑ نکالنا صابر جیسے حلیم شخص کے لیے غیر ممکن تھا مگر شاکرہ اس معاملے میں اپنے شوہر سے متفق نہ تھی۔ اسے شک تھا کہ دایا ہم کو لوٹے لیتی ہے۔ جب دایا بازار سے لوٹتی تو وہ دہلیز میں چھپی رہتی کہ دیکھوں کہ آٹا چھپا کر تو نہیں رکھ لیتی ، لکڑی تو نہیں چھپا دیتی، اس کی لائی ہوئی چیز کو گھنٹوں دیکھتی، بار بار پوچھتی اتنا ہی کیوں؟ کیا بھاؤ ہے؟ کیا اتنا مہنگا ہو گیا؟ دایا کبھی تو ان بدگمانیوں کا جواب ملائمت سے دیتی لیکن جب بیگم زیادہ تیز ہو جاتیں تو وہ بھی کڑی پڑھ جاتی تھی، قسمیں کھاتی، صفائی کی شہادتیں پیش کرتی تردید اور حجت میں گھنٹوں لگ جاتے۔ قریب قریب روزانہ یہی کیفیت رہتی تھی اور روز یہ ڈرامہ دایا کی خفیف سی اشک ریزی کے بعد ختم ہو جاتا تھا۔ دایا کا اتنی سختیاں جھیل کر پڑے رہنا شاکرہ کے شکوک کی آبریزی کرتا تھا۔ اسے کبھی یقین نہ آتا تھا کہ یہ بڑیا محض بچے کی محبت سے پڑی ہوئی ہے۔ وہ دایا کو ایسے لطیف جذبے کا اہل نہیں سمجھتی تھی۔

سب سے پہلے ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کہ اس حصے میں کون سے مشکل الفاظ استعمال کرتے ہیں؟ اور ان کے معانی و مفاہیم کیا ہیں؟

حل لغت

الفاظ معنی

ہیٹا یا ہیٹے ہونا کم تر ہونا، گھٹیا ہونا

اشک ریزی آنسو بہانہ

حجت بحث، دلیل

خفیف ہلکی، معمولی سی

آبریزی بڑھاوہ دینا، مضبوط کرنا

دہلیز میں چھپنادروازے کی اوڑ میں چھپنا

آپ نے دیکھا کہ ہمارے سامنے ایک کہانی کھل رہی ہے، ایک کہانی کا آغاز ہورہاہے۔ اس حصے میں ہمارے سامنے بنیادی طور پر چار کردار آتے ہیں۔ ایک صابر حسین جو پیشے کے اعتبار سے منشی ہے اور متوسط یا ذیلی متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ شاکرہ ان کی بیوی جو ایک روایتی گھریلو خاتون ہے دایہ جو کہ ان کے بچے نصیب کی دیکھ بھال کرتی ہے اور اس سے بہت محبت کرتی ہے۔ اور نصیر جس کا تعارف بعد کے حصوں میں آئے گا وہ صابر حسین اور شاکرہ کا بیٹا ہے۔ منشی پریم چند بتاتے ہیں کہ صابر حسین ایک زیریں طبقے سے تعلق رکھتے تھے یا متوسط ذیلی طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ اور وہ مختلف وجوہ کی بنا پر دایہ رکھنے پر مجبور تھے۔ ایک تو وجہ یہ تھی کہ وہ طبقاتی کشمکش میں خود کو دوسروں سے نیچے نہیں دیکھنا چاہتے تھے۔ دوسری بات یہ تھی کہ بچہ دایا سے محبت کرتا تھااور تیسری بات یہ تھی کہ وہ مروت کے مارے ایک اچھی خاصی کام کرنے والی دایہ کو نکالنا نہیں چاہتے تھے۔

اس حصے میں کہانی دراصل اوپن ہورہی ہے اس میں کوئی سسپینس یا ایسی کوئی گہری بات نہیں۔ ہاں ہمیں یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ ایک فیملی ہے جس میں ایک دایہ رکھی گئی ہے اور دراصل اس فیملی کی خاتون یعنی کہ صابر حسین کی جو زوجہ ہیں وہ ایک گھریلو خاتون ہونے کے باعث وہ بالکل اسی طرح سے اس دایہ کے ساتھ سلوک کرتی ہیں جیسا کے ہمارے گھر کی عموماً خواتین اپنی نوکرانیوں کیساتھ پیش آتی ہیں اس بات سے قطع نظر کہ وہ دایہ نصیر کے ساتھ جو کہ صابر اور شاکرہ کا بیٹا ہے، کس قدر محبت کرتی ہے وہ ہر لحظہ اس تلاش میں رہتی ہے کہ کون سا ایسا موقع ہو، کون سی ایسی بات ہو کیا ایسا طریقۂ کار اختیار ہو جائے کہ اس دایہ کو گھر سے نکالا جائے یہی وجہ ہے کہ وہ عموماً اس پہ مختلف قسم کے شکوک کرتی ہے یا یہ سوچتی ہے کہ شاید وہ گھر کا سودا سلف لاتے ہوئے اس میں سے کچھ کھا پی جاتی ہو گی یا اس میں سے کچھ اپنے لیے بچا لیتی ہو گی جیسا کہ ہم نے ڈپٹی نذیر احمد کا جب ناول کا مطالعہ کیا تھا تو ماما عظمت کے حوالے سے یہ تحفظات تھے کہ لیکن وہ تحفظات بہر حال درست تھے۔ لیکن یہاں پر ہم دیکھتے ہیں کہ ایک ایسی دایہ ہے جو پرخلوص انداز میں واقعی بچے سے محبت کرتی ہے لیکن شاکرہ کا یہ خیال ہے کہ ایک دایا اس لطیف جذبے کی اہل نہیں ہو سکتی یعنی ایک دایہ وہ تو نوکری کر رہی ہے لہٰذا اسے اس بات سے کیا عمل دخل یا کیا کام کہ وہ بچے سے کیوں محبت کرنے لگی وہ تو صرف اپنی نوکری کو بہتر انداز میں نبھا رہی ہے حالانکہ افسانے میں بعد میں ہمارے اوپر یہ بات آشکار ہوتیہے کہ وہ دایہ واقعتاً اس بچے سے شدید محبت کرتی تھی اگلے حصے میں پریم چند اپنی کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں اور بتاتے ہیں

دوسرا حصہ

اتفاق سے ایک روز دایہ کو بازار سے لوٹنے میں ذرا دیر ہو گئی۔ وہاں دو کنجڑنوں نے بڑے جوش وخروش سے مناظرہ تھا۔ ان کا مصور طرز ادا، ان کا اشتعال انگیز استدلال، ان کی متشکل تضحیک، ان کی روشن شہادتیں اور منور روائتیں، ان کی تعریض اور تردید سب بے مثال تھیں، زہر کے دو دریا تھے یا دو شعلے جو دونوں طرف سے امنڈ کر باہر گتھ گئے تھے۔ کیا روانی زبان تھی گویا کوزے میں دریا بھرا ہو۔ ان کا جوش اظہار، ایک دوسرے کے بیانات کو سننے کی اجازت نہ دیتا تھا۔ ان کے الفاظ کی ایسی رنگینی، تخیل کی ایسی نوعیت، اسلوب کی ایسی جدت مضامین کی ایسی، آمد تشبیہات کی ایسی موزونیت اور فکر کی ایسی پرواز پر ایسا کون سا شاعر ہے جو رشک نہ کرتا۔ صفت یہ تھی کہ اس مباحثہ میں تلخی یا دلآزاری کا

شائبہ بھی نہ تھا۔ دونوں بلبلیں اپنے اپنے ترانوں میں محو تھیں۔ ان کی متانت، ان کا ضبط، ان کا اطمینان قلب حیرت انگیز تھا۔ ان کے ظرف دل میں اس سے کہیں زیادہ کہنے کی اور بدرجہا زیادہ سننے کی گنجائش معلوم ہوتی تھی۔ الغرض یہ خالص دماغی، ذہنی مناظرہ تھا۔ اپنے اپنے کمالات کے اظہار کے لیئے ایک خالص زور آزمائی تھی اپنے اپنے کرتب اور فن کے جوہر کھانے کے لیے۔ تماشائیوں کا ہجوم تھا وہ متنذل کنایات واشارے جن پر بے شرم کو شرم آتی، وہ کلمات رقیق جن سے عفونت بھی دور بھاگتی، ہزاروں رنگین مزازوں کے لیے محض باعث تفریح تھے۔ دایہ بھی کھڑی ہوگئی کہ دیکھوں کیا ماجرہ ہے پر تماشہ اتنا دلآویز تھا کے اسے وقت کا مطلق احساس نہ ہوا۔ یکایک نو بجنے کی آواز کان میں آئی تو سحر ٹوٹا۔ وہ لپکی ہوئی گھر کی طرف چلی شاکرہ بھری بیٹھی تھی۔ دایہ کو دیکھتے ہی تیور بدل کر بولی: کی "آ! بازار میں کھوگئی تھی دایہ نے خطاوارانہ انداز سے سر جھکالیا اور بولی "بیوی ایک جان پہچان کی ماما سے ملاقات ہوگئی اور باتیں کرنے لگی شاکرہ جواب سے اور بھی برہم ہوئی "یہاں دفتر جانے کو دیر ہو رہی ہے تمہیں سیر سپاٹے کی سو جھی ہے۔ مگر دایہ نے اس وقت دبنے میں خیریت سمجھی۔ بچہ کو گود میں لینے چلی پر شاکرہ نے جھڑک کر کہا: "رہنے دو تمہارے بغیر بے حال نہیں ہوا جاتا" دایہ نے اس حکم کی تعمیل ضروری نہ سمجھی۔ بیگم صاحب کا غصہ فرو کرنے کی اس سے زیادہ کارگر کوئی تدبیر ذہن میں نہ آئی۔ اس نے نصیر کو اشارے سے اپنی طرف بلایا۔ وہ دونوں ہاتھ پھیلائے، لڑکھڑاتا ہوا اس کی طرف چلا۔ دایانے اسے گود میں اٹھالیا اور دروازے کی طرف چلی لیکن شاکرہ باز کی طرح جھپٹی اور نصیر کو اس کی گود سے چھین کر بولی: "تمھارہ یہ مکر بہت دنوں سے دیکھ رہی ہوں۔ یہ تماشے کسی اور کو دکھایئے یہاں طبیعت سیر ہوگئی۔ دایہ نصیر پر جان دیتی تھی اور سمجھتی تھی کہ شاکرہ اس سے بے خبر نہیں ہے اس کی سمجھ میں شاکرہ اور اس کے درمیان یہ ایسا مضبوط تعلق تھا جسے معمولی ترشیاں کمزور نہ کرسکتیں تھیں۔ اسی وجہ کے باوجود شاکرہ کی سخت زبانیوں سے اسے یقین نہ آتا تھا کہ وہ واقعی مجھے نکالنے پر آمادہ ہے۔ پر شاکرہ نے یہ باتیں کچھ اس بے رخی سے کہیں اور بالخصوص نصیر کو اس بے دردی سے چھین لیا کہ دایہ سے ضبط نہ ہوسکا بولی: "بیوی! مجھ سے کوئی ایسی بڑی خطاء تو نہیں ہوئی۔ بہت ہو گا تو پاؤ گھنٹا کی دیر ہوئی ہوگی۔ اس پر آپ اتنا جھلا رہی ہیں۔ صاف صاف کیوں نہیں کہہ دیتیں کہ دوسرا دروازہ دیکھو۔ اللہ نے پیدا کیا ہے تو رزق بھی دے گا مزدوری کا کال تھوڑا ہی ہے۔"

شاکرہ: "یہاں تمھاری کون پرواہ کرتا ہے۔ تمہاری جیسی ماما ئیں گلی گلی ٹھوکریں کھاتی پھرتی ہیں۔"

دایہ: "ہاں! خدا آپ کو سلامت رکھے۔ ماما ئیں دائیاں بہت ملیں گی۔ جو کچھ خطا ہوئی ہو، معاف کیجیے گا۔ میں جاتی ہوں۔"

شاکرہ: "جا کر مردخانے میں اپنی تنخواہ کا حساب کرلو۔"

دایہ: "میری طرف سے نصیر میاں کو اس کی مٹھائیاں منگوادیجئے گا۔"

اتنے میں صابر حسین بھی باہر آگئے، پوچھا: "کیا ہے؟"

دایہ: "کچھ نہیں، بیوی نے جواب دے دیا ہے، گھر جاتی ہوں۔"

صابر حسین خانگی تردداتِ سے یوں بچتے تھے جیسے کوئی برہنہ پا کانٹوں سے بچے۔ انہیں سارے دن ایک ہی جگہ کھڑے رہنا منظور تھا پر کانٹوں میں پیر رکھنے کی جرأت نہ تھی۔ چیں بہ جبیں ہو کر بولے: "بات کیا ہوئی؟"

شاکرہ: "کچھ نہیں، اپنی طبیعت۔ نہیں جی چاہتا نہیں رکھتے، کسی کے ہاتھوں بک تو نہیں گئے۔"

صابر: "تمہیں بیٹھے بٹھائے ایک نہ ایک کھچڑ سوجھتی رہتی ہے۔"

شاکرہ: "ہاں مجھے تو اس بات کا جنون ہے۔ کیا کروں خصلت ہی ایسی ہے۔ تمہیں یہ بہت پیاری ہے تو لے جا کر گلے باندھو! میرے یہاں ضرورت

نہیں۔"

دایہ گھر سے نکلی تو اس کی آنکھیں لبریز تھیں۔ دل نصیر کے لیے تڑپ رہا تھا کہ ایک بار بچے کو گود میں لے کر پیار کر لوں۔ پر یہ حسرت لیے اسے گھر سے نکلنا پڑا۔

حل لغت

الفاظ معنی

کنجڑن سبزی بیچنے والی

متشکل شکل دینا، تشکیل دینا

تضحیک مضحکہ، مذاق اڑانا

تعریض طنز کرنا

مبتذل گھٹیا، عامیانہ

شائبہ شک، گمان

کلمات رقیق گھٹیا باتیں، باعث شرم باتیں

ترددات تردد کی جمع یعنی پریشانی میں پڑھنا

موزونیت موزوں، مناسب ہونا

فرو کرنا دور کرنا

طبیعت سیر ہونا جی بھر جانا

چیں بہ جبیں ہونا تنگ آنا، ناراضی کا اظہار

عفونت بدبو

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند اپنی کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں اور قدرے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک غیر ضروری واقع کو خاصی تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ شاید ان کے ذہن میں یہ بات تھی کہ وہ اپنے منظر نگاری کے حق کو ادا کرنا چاہتے ہیں۔ منظر نگاری جو افسانے کا ایک بہت اہم جزو ہے، اس کا حق ادا کرنا چاہتے ہیں۔ وہ دکھاتے ہیں کہ دایہ ایک دن بازار جاتی ہے جہاں پر دو سبزی فروش خواتین سے اس کا سامنا ہوتا ہے جو آپس میں لڑ رہی ہوتیں ہیں۔ اب ان کی لڑائی کے کلمات ہمارے سامنے نہیں آ رہے۔ انہوں نے کیا کہا ان کے باقاعدہ مکالمات ہمارے سامنے نہیں آ رہے لیکن منشی پریم چند ہمیں یہ ضرور بتاتے ہیں کہ ان کی لڑائی انتہائی دلچسپ تھی۔ وہ بہت ایک دوسرے کی تذلیل کے لیے ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کے لیے مختلف نوع قسم کے کلمات رقیق یعنی گھٹیا کلمات کا استعمال بھی کر رہی تھیں لیکن حیرت انگیز بات ہے کہ ایک جگہ پر وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ اس میں انہیں اپنے آپ پر ضبط بھی تھا۔ بہر حال یہ عبارات آپس میں مل سکتیں ہیں۔ لیکن کیونکہ یہ افسانے کا کوئی لازمی جزو نہیں ہے یا افسانے کی کہانی کا لازمی یا اہم حصہ نہیں ہے۔ اس میں محض یہ دکھانا مقصود تھا کہ دایہ کو ایک روز گھر پہنچنے میں دیر ہو گئی۔ جس کا نتیجہ کیا ہوا کہ شاکرہ جو دراصل موقع تلاش کر رہی تھی اس بات کا کہ وہ کسی نہ کسی طریقے سے اس دایہ سے جان چھڑا لے یا پھر دایہ کو اپنے گھر سے نکال دے۔ کیونکہ بہر حال شاکرہ ایک عورت تھی دایہ بھی ایک عورت تھی اور ایک عورت جو حقیقی ماں تھی وہ یہ دیکھ رہی تھی کہ

اس کا بچہ اس کے مقابلے میں اس دایہ سے جو اس کی حقیقی ماں نہیں ہے، کہیں زیادہ محبت کر رہا تھا۔ آج ہوا کچھ یوں کہ شاکرہ کو وہ موقع جس کی اسے تلاش تھی اس کے ہاتھ آ گیا تو اتنی سی بات پر اس نے دراصل دایہ کو گھر سے نکال دیا اب ہوتا یا ہے۔ دایہ یہ سوچتی یہ کہ شاید یہ اتنا بڑا عذر نہیں ہے، اتنا بڑا کوئی بہانہ نہیں ہے۔ دوسرا دایہ کے نزدیک ان کا ایک ایسا تعلق تھا۔ یعنی نصیر کے باعث جس میں چھوٹی سی ترشیاں، چھوٹے چھوٹے سے مسائل اتنے زیادہ سنجیدہ نہیں ہوسکتے تھے کہ وہ اسے گھر سے نکال دیا لیکن بہر حال ایسا ہم نے دیکھا کہ ہو گیا۔ دایہ نے بہت کوشش کی کہ وہ نصیر کو منا کر اپنے پاس لے جائے یوں شاید بیگم صاحب کا غصہ ہلکہ ہو جائے لیکن بیگم نہ چونکہ طے کر لیا تھا۔ لہٰذا وہ اپنے فیصلے پر قائم رہی اور بالآخر ہم نے دیکھا کہ دایہ کو وہ گھر چھوڑنا پڑا۔

تیسرا حصہ

نصیر دایہ کے پیچھے پیچھے دروازے تک آیا۔ لیکن جب دایہ نے دروازہ باہر سے بند کر دیا تو مچل کر زمین پر لیٹ گیا اور انا انا کہہ کر رونے لگا۔ شاکرہ نے چمکارا، پیار کیا، گود میں لینے کی کوشش کی، مٹھائی کا لالچ دیا، میلہ دکھانے کا وعدہ کیا، اس سے کام نہ چلا تو بندر اور سپاہی اور لولو اور ہوا کی دھمکی دی۔ مگر نصیر پر مطلق اثر نہ ہوا۔ یہاں تک کہ شاکرہ کو غصہ آ گیا اس نے بچے کو وہیں چھوڑ دیا اور گھر کے دھندوں میں مصروف ہو گئی۔ نصیر کا منہ اور گال لال ہو گئے، آنکھیں سوج گئیں، آخر وہ وہیں زمین پر سسکتے سسکتے سو گیا۔ شاکرہ نے سمجھا تھوڑی دیر میں بچہ رو دھو کے چپ ہو جائے گا پر نصیر نے جاگتے ہی پھر انا کی رٹ لگائی۔ تین بجے صابر حسین دفتر سے آئے اور بچے کی یہ حالت دیکھی تو بیوی کی طرف قہر کی نگاہوں سے دیکھ کر اسے گود میں لے لیا اور بہلانے لگے۔ آخر نصیر کو جب یقین ہو گیا کہ دایہ مٹھائی لینے گئی ہے تو اسے تسکین ہوئی مگر شام ہوتے ہی اس نے پھر چیخنا شروع کر دیا، انا مٹھائی لائی؟ اس طرح دو تین دن گزر گئے۔ نصیر کو انا کی رٹ لگانے اور رونے کے سوا کوئی کام نہ تھا۔ وہ بے ضرر کتا جو ایک لمحے کے لئے اس کی گود سے جدا نہ ہوتا تھا، وہ بے زبان بلی جسے طاق پر بیٹھے دیکھ کر وہ خوشی سے پھولا نہ سماتا تھا، وہ طائر بے پرواز جس پر وہ جان دیتا تھا، سب اس کی نظروں سے گر گئے۔ وہ ان کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی نہ دیکھتا۔ انا جیسی جیتی جاگتی، پیار کرنے والی، گود میں لے کر گمانے والی، تھپک تھپک کر سلانے والی، گا گا کر خوش کرنے والی چیز کی جگہ ان بے جان، بے زبان چیزوں سے پر نہ ہو سکتی تھی۔ وہ اکثر سوچتے سوچتے چونک پڑتا اور انا انا پکار کر رونے لگتا۔ کبھی دروازے پر جاتا اور انا انا پکار کر ہاتھوں سے اشارے کرتا گویا اسے بلا رہا ہے۔ انا کی خالی کوٹھڑی میں جا کر گھنٹوں بیٹھا رہتا۔ اسے امید ہوتی تھی کہ انا یہاں آتی ہو گی۔ اس کوٹھڑی کا دروازہ بند پاتا تو جا کر کواڑ کھٹکھٹاتا کہ شاید انا اندر چھپی بیٹھی ہو۔ صدر دروازہ کھلتے سنتا تو انا انا کہہ کر دوڑتا۔ سمجھتا کہ انا آ گئی۔ اس کا گدرایا ہوا بدن گھل گیا۔ گلاب کے سے رخسار سوکھ گئے۔ ماں اور باپ دونوں اس کی موہنی ہنسی کے لئے ترس ترس کر رہ جاتے۔ اگر بہت گدگدانے اور چھیڑنے سے ہنستا بھی تو ایسا معلوم ہوتا کہ دل سے نہیں محض دل رکھنے کے لئے ہنس رہا ہے۔ اسے اب دودھ سے رغبت نہ تھی نہ مصری سے۔ نہ میوہ سے نہ میٹھے بسکٹ سے، نہ تازی امرتیوں سے۔ ان میں مزہ تھا جب انا اپنے ہاتھوں سے کھلاتی تھی۔ اب ان میں مزہ نہ تھا۔ دو سال کا ہونہار لہلہاتا شاداب پودا مرجھا کر رہ گیا۔ وہ لڑکا جسے گود میں اٹھاتے ہی نرمی گرمی اور وزن کا احساس ہوتا تھا اب استخواں کا ایک پتلا رہ گیا تھا۔ شاکرہ بچے کی یہ حالت دیکھ کر اندر ہی اندر کڑھتی اور اپنی حماقت پر پچھتاتی۔ صابر حسین جو فطرتاً خلوت پسند آدمی تھے اب نصیر کو گود سے جدا نہ کرتے تھے۔ اسے روز ہوا کھلانے جاتے نت نئے کھلونے دلاتے، پر مرجھایا ہوا پودا کسی طرح نہ پنپتا تھا۔ دایہ اس کی دنیا کا آفتاب تھی۔ اس قدرتی حرارت اور روشنی سے محروم ہو کر سبزی کی بہار کیونکر دکھاتا؟ دایہ کے بغیر اسے چاروں طرف اندھیر اسناٹا نظر آتا۔ دوسری انا تیسرے ہی دن رکھ لی تھی، پر نصیر اس کی صورت دیکھتے ہی منہ چھپا لیتا تھا گویا وہ کوئی دیونی یا بھتنی ہے۔ عالم وجود میں دایہ کو نہ دیکھ کر نصیر اب زیادہ تر عالم خیال میں رہتا۔ وہاں اس کی اپنی انا چلتی پھرتی نظر آتی تھی۔ اس کی وہی گود تھی،

وہی محبت، وہی پیاری باتیں وہی پیارے گیت، وہی مزے دار مٹھائیاں، وہی سہانا سنسار، وہی دلکش لیل ونہار، اکیلے بیٹھے انا سے باتیں کرتا۔ "انا کتا بھونکتے"۔ "انا گائے دودھ دیتی"۔ "انا اجلا اجلا گھوڑا دوڑتا"۔ سویرا ہوتے ہی لوٹا لے کر دایہ کی کوٹھڑی میں جاتا اور کہتا "انا پانی پی"۔ دودھ کا گلاس لے کر اس کی کوٹھڑی میں رکھ آتا اور کہتا "انا دودھ پلا"۔ اپنی چارپائی پر تکیہ رکھ کر چادر سے ڈھانک دیتا اور کہتا "انا سوتی"۔ شاکرہ کھانا کھانے بیٹھتی تو رکابیاں اٹھا اٹھا انا کی کوٹھڑی میں لے جاتا اور کہتا "انا کھانا کھائے گی"۔ انا اب اس کے لئے ایک آسمانی وجود تھی جس کی واپسی کی اسے مطلق امید نہ تھی۔ وہ محض گذشتہ خوشیوں کی دلکش یادگار تھی جس کی یاد ہی اس کا سب کچھ تھی۔ نصیر کے انداز میں رفتہ رفتہ طفلانہ شوخی اور بے تابی کی ایک جگہ ایک حسرت ناک توکل، ایک مایوسانہ خوشی نظر آنے لگی۔ اس طرح تین ہفتے گزر گئے۔ برسات کا موسم تھا کبھی نشدت کی گرمی، کبھی ہوا کے ٹھنڈے جھونکے۔ بخار اور زکام کا زور تھا۔ نصیر کی نزاکت ان موسمی تغیرات کو برداشت نہ کر سکی۔ شاکرہ احتیاطاً اسے فلالین کا کرتا پہنائے رکھتی اسے پانی کے قریب نہ جانے دیتی، ننگے پاؤں ایک قدم نہ چلنے دیتی مگر رطوبت کا اثر ہو ہی گیا، نصیر کھانسی اور بخار میں مبتلا ہو گیا۔

حل لغت

الفاظ معنی

استخوان ہڈیاں

انا دایا

گدرایا ہوا جسم بھرا ہوا جسم

عالم وجود حقیقی دنیا

رکابی پلیٹ، تھالی

مطلق بالکل، ہرگز

توکل بھروسہ

اس سلسلے میں ہم دیکھتے ہیں کہ نصیر کوشش یہ کرتا ہے کہ وہ دایا کو روک لے اس کے پیچھے پیچھے دروازے تک جاتا ہے لیکن کیونکہ اس کی ماں کا حکم تھا لہٰذا دایہ کے پاس اس کے سوا کوئی چارانہ تھا لہٰذا دایہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اس گھر سے چلی جاتی ہے اس حصے میں ہمارے سامنے نصیر کا کا کردار واضح طور پر آتا ہے جیسا کہ میں نے شروع میں کہا تھا کہ پہلے حصے میں مصنف ہمیں صابر حسین کے کردار سے آگاہی داتا ہے شاکرہ ہمارے سامنے آتی ہے اور کافی حد تک دایہ لیکن نصیر کا کردار اس حصے میں یعنی تیسرے حصے میں کھل کر ہمارے سامنے آتا ہے ہم دیکھتے ہیں کہ نصیر کوشش کرتا ہے کہ اسے روک لے ظاہر ہے کہ دو سال کا ایک بچہ کس حد تک کوشش کر سکتا ہے وہ اس کے پیچھے پیچھے جاتا ہے اور بالآخر اسے احساس ہو جاتا ہے کہ یہ ممکن نہیں ہے وہ وہاں سے چلی جاتی ہے نصیر اچھا خاصا روتا رہتا ہے، بلکتا ہے لیکن ماں اس وقت بچے کی کیفیت صحیح طور پر سمجھ نہیں پاتی وہ یہ سوچتی ہے کہ شاید بچے کی فطرت ہے کہ وہ ایک مرتبہ آشنا ہو جاتا ہے جس کے قریب آجاتا ہے اس کے لئے خاصا وہ تڑپتا ہے لیکن بہر حال بچہ جلد ہی بہت سی باتوں کو بھول بھی جاتا ہے لہٰذا وہ اپنے کاموں میں مصروف ہو جاتی ہے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ نصیر تو واقع ہی اس دایہ سے والہانہ محبت کرتا ہے صرف یہ محبت دایہ کی طرف سے نہیں تھی بلکہ یہ رشتۂ محبت ایک ماں اور بیٹے کا سا رشتۂ محبت دایہ اور نصیر دونوں میں یکساں تھا دونوں ایک دوسرے کی طرف کھنچتے تھے یہی وجہ ہوتی ہے کہ شاکرہ کے خیالات کے بالکل

برعکس ہم دیکھتے ہیں کہ نصیر چند روز کیا چند ہفتوں کے بعد بھی اسے بھول نہیں پاتا بلکہ منشی پریم چند یہ کہتے ہیں کہ ایک وقت ایسا آجاتا ہے کہ بچہ اسے خیالوں میں محسوس کرنا شروع کر دیتا ہے یہاں ہم منشی پریم چند کے اسلوب پر ان کے انداز تحریر پر کسی حد تک رومانویت کے اثرات بھی دیکھ سکتے ہیں کیونکہ یہ افسانہ ۱۹۰۹ سے ۱۹۲۰ کے دوران لکھا گیا تھا یہ وہ دور تھا جب اردو افسانہ رومانوی تحریک کے دور سے گزر رہا تھا شاید غیر شعوری طور پر ان سے یہ ہو گیا بہر حال واضح طور پر وہ لکھتے ہیں کہ جب نصیر احمد یہ محسوس کر لیتا ہے کہ اب وہ عالم وجود میں اسے نہیں پا سکتا تو پھر وہ اس کے عالم خیالات میں غرق ہو جاتا ہے اور جب وہ حقیقت میں اسے محسوس نہیں کرتا تو اسے اپنے خیالوں میں اپنے ساتھ محسوس کرنے لگتا ہے اب بہر حال ایک دو سال کے بچے کی یہ کردار نگاری کرتے ہوئے ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیئے شاید کہ دو سال کا ایک بچہ اتنا پختہ کردار یا اتنا پختہ خیالات کا مالک مشکل ہی سے ہو سکتا ہے لیکن بہر حال ہم یہ ہمیشہ مانتے ہیں کہ افسانہ ہو یا ناول ہو اس میں حقیقت مکمل نہیں ہوتی کسی نہ کسی طرح incomplete انداز میں ہمارے سامنے آتی ہے کیونکہ افسانہ نگار یا ناول نگار ہمیشہ اس کہانی یا اس کردار کے ذریعے چند خاص مقاصد کو پورا کرنا چاہ رہا ہوتا ہے تو ہم یہ دیکھتے ہیں کہ نصیر خیالات میں کھو کر اس انا کو اس دایہ کو اپنے پاس محسوس کرتا ہے اس کے لئے دودھ لے کر جاتا ہے، اس کے لئے پانی لے کر جاتا ہے۔ ماں اس کو اس خیال سے ہٹانے کی حتیٰ المقدور کوشش کرتی ہے لیکن نہ صرف اس کے خیالات سے باہر نہیں آپاتا بلکہ تیزی سے اس کی صحت کمزور ہونے لگتی ہے اور پھر بالآخر ایک دن ایسا آتا ہے کہ وہ بخار اور کھانسی کے مرض میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

حصہ چہارم

صبح کا وقت تھا نصیر چارپائی پر آنکھیں بند کئے پڑا تھا۔ ڈاکٹروں کا علاج بے سود ہو رہا تھا۔ شاکرہ چارپائی پر بیٹھی اس کے سینہ پر تیل کی مالش کر رہی تھی۔ صابر حسین صورت غم بنے ہوئے بچہ کو پر درد نگاہوں سے دیکھ رہے تھے۔ اب وہ شاکرہ سے بہت کم بولتے تھے۔ انہیں اس سے ایک نفرت سی ہو گئی تھی۔ وہ نصیر کی اس بیماری کا سارا الزام اسی کے سر رکھتے تھے۔ وہ ان کی نگاہوں میں نہایت کم ظرف ُسفلہ مزاج، بے حس عورت تھی۔

شاکرہ نے ڈرتے ڈرتے کہا: ''آج بڑے حکیم صاحب کو بلا لیتے، شاید انہیں کی دوا سے فائدہ ہو۔''

صابر حسین نے کالی گھٹاؤں کی طرف دیکھ کر ترشی سے جواب دیا: ''بڑے حکیم کیا لقمان بھی آئیں تو اسے کوئی فائدہ نہ ہو گا۔''

شاکرہ: '' تو کیا اب کسی کی دوا ہی نہ ہو گی۔''

صابر حسین: ''بس اس کی ایک ہی دوا ہے وہ نایاب ہے۔''

شاکرہ: ''تمہیں تو وہی دھن سوار ہے، کیا عباسی امرت پلا دے گی؟''

صابر: ''ہاں تمہارے لئے چاہے زہر ہی ہو لیکن بچے کے لئے امرت ہی ہو گی۔''

شاکرہ: ''میں نہیں سمجھتی کہ اللہ کی مرضی میں اسے اتنا دخل ہے۔''

صابر: ''اگر نہیں سمجھتی ہو اور اب تک نہیں سمجھا تو روؤ گی۔ بچے سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔''

شاکرہ چپ بھی رہو کیسا شگن منہ سے نکالتے ہو۔ اگر ایسی جلی کٹی سنانی ہیں تو یہاں سے چلے جاؤ۔''

صابر: ''ہاں تو میں جاتا ہوں۔ مگر یاد رکھو اس کا خون تمھاری گردن پر ہو گا۔ اگر لڑکے کو پھر تندرست دیکھنا چاہتی ہو تو اس عباسی کے پاس جاؤ ، اس کی منت کرو، التجا کرو، تمہارے بچے کی جان اسی کے رحم پر منحصر ہے۔''

شاکرہ نے کچھ جواب نہ دیا اس کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔

صابر حسین نے پوچھا: ''کیا مرضی ہے؟ جاؤ؟ اسے تلاش کروں؟''

شاکرہ: ''تم کیوں جاؤ گے، میں خود چلی جاؤ گی۔''

صابر: ''نہیں معاف کرو، مجھے تمہارے اوپر اعتبار نہیں ہے۔ نہ جانے تمھارے منہ سے کیا نکل جائے کہ وہ آتی بھی ہو تو نہ آئے۔''

شاکرہ نے شوہر کی طرف نگاہ ملامت سے دیکھ کر کہا: ''ہاں اور کیا! مجھے اپنے بچے کی بیماری کا قلق تھوڑے ہی ہے۔ ہیں نے شرم کے مارے تم سے کہا نہیں لیکن میرے دل میں بار بار یہ خیال پیدا ہوا ہے کہ اگر مجھے دایہ کے مکان کا پتہ معلوم ہوتا تو میں اسے کب کی منالائی ہوتی۔ وہ مجھ سے کتنی ہی ناراض ہو لیکن نصیر سے اسے محبت تھی، میں آج ہی اس کے پاس جاؤ گی اس کے قدموں کو آنسوؤں سے تر کردوں گی اور وہ جس طرح راضی ہو گی اسے راضی کروں گی۔''

شاکرہ نے بہت ضبط کر کے یہ باتیں کہیں مگر امڈتے ہوئے آنسو اب نہ رک سکے۔

صابر حسین نے بیوی کی طرف ہمدردانہ نگاہ سے دیکھا اور نادم ہو کر بولے: ''میں تمہارا جانا مناسب نہیں سمجھتا۔ میں خود ہی جاتا ہوں۔''

حل لغت

الفاظ معنی

سفلہ مزاج گھٹیا

جلی کٹی سنانا برا بھلا کہنا

قلق دکھ

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ آگے بڑھتا ہے اور نصیر باقاعدہ طور پر بیمار پڑھ جاتا ہے پہلے حصے میں منشی پریم چند کرداروں کا تعارف کرواتے ہیں دوسرے حصے میں وہ کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں اور وہ دایہ جس سے نصیر محبت کرتا ہے اور نصیر کی محبت میں وہ دایہ مبتلا تھی اسے گھر سے نکال دیا جاتا ہے تیسرے حصے میں ہمارے سامنے آتا ہے نصیر کا کردار، جس میں اس کی نفسیات پر روشنی پڑتی ہے اور ہمیں پتا چلتا ہے کہ نصیر بالآخر بیمار پڑھ جاتا ہے چوتھے حصے میں افسانہ اپنے سمٹاؤ کی طرف آتا ہے نصیر انتہائی بیمار ہوتا ہے اس کے والدین اس کی فکر میں ہلکان ہوئے جاتے ہیں ان پر یہ بات آشکار ہو جاتی ہے کہ شاید اس کی بیماری کا علاج اب کسی اور حکیم کے پاس ہو ہی نہیں سکتا اب اس کا علاج ہو گا تو وہ دایہ ہی ہو گی صابر حسین سے شاکرہ کہتی ہے کہ بڑے حکیم صاحب کو بلا لیجئے شاید ان کی دوا سے کوئی فرق پڑھ جائے تو صابر حسین کہتے ہیں کہ اب تو حکیم لقمان کے پاس بھی اس کا علاج نہیں ہو گا پھر ان کا آپس میں بحث و مباحثہ ہوتا ہے، تکرار ہوتی ہے صابر حسین پہلی مرتبہ کھلے لفظوں شاکرہ کو یہ احساس دلاتے ہیں کہ شاید یہ وہی تھی یا اس کی حماقت تھی، غلطی تھی کہ جس نے ان کے بچے کو یہ دن دکھائے اب شاکرہ کو بھی اس بات کا احساس ہو جاتا ہے تو وہ کہتی ہے کہ ٹھیک ہے کہ ہم اسے ڈھونڈ نکالتے ہیں صابر حسین پہلے تو اس پر حیل وحجت کرتے ہیں بعد میں جب شاکرہ یہ کہتی ہے کہ ٹھیک ہے میں خود اسے ڈھونڈنے چلی جاؤں گی تو پھر صابر حسین کہتے ہیں کہ نہیں میں اس

بات کو مناسب نہیں سمجھتا لہٰذا بہتر ہے کہ میں خود ہی جاؤں ایک تو اس وجہ سے کہ تمہارا گھر سے باہر نکلنا اور اس کی تلاش کرنا کوئی اچھی بات نہیں اور دوسری بات یہ یہ تم عورتوں کا کیا بھروسہ کے اب کے اسے کیا کہہ ڈالوں اور بجائے اس کے کہ بات بنے بات بگڑ جائے سو اس چوتھے حصے میں کہانی سمٹاؤ کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے

پانچواں حصہ

عباسی دنیا میں اکیلی تھی۔ کسی زمانے میں اس کا خاندان گلاب کا سرسبز وشاداب درخت تھا مگر رفتہ رفتہ خزاں نے سب پتیاں گرادیں۔ بادحوادث نے درخت کو پامال کر دیا اور اب یہی ایک سوکھی ٹہنی ہرے بھرے درخت کی یادگار باقی تھی۔

مگر نصیر کو پا کر اس کی سوکھی ٹہنی میں جان سی پڑھ گئی تھی۔ اس میں ہری ہری پتیاں نکل آئیں تھیں۔ وہ زندگی جو اب تک خشک اور پامال تھی اس میں پھر رنگ وبو کے آثار پیدا ہو گئے تھے۔ اندھیرے بیابان میں بھٹکتے ہوئے مسافر کو شمع کی جھلک نظر آنے لگی تھی۔ اب اس کا جوئے حیات سنگ ریزوں سے نہ ٹکراتا تھا۔ وہ اب ایک گلزار کی آبیاری کرتا تھا۔ ان اس کی زندگی مہمل نہیں تھی، اس میں معنی پیدا ہو گئے تھے۔

عباسی نصیر کی بھولی بھالی باتوں پر نثار ہو گئی مگر وہ اپنی محبت کو شاکرہ سے چھپاتی تھی اس لئے کہ ماں کے دل میں رشک نہ ہو۔ وہ نصیر کے کئے ماں سے چھپ کر مٹھائیاں لاتی اور اسے کھلا کر خوش ہوتی۔ وہ دن میں دو دو تین تین بار اسے ابٹن ملتی کہ بچہ خوب پڑوان چڑھے۔ وہ اسے دوسروں کے سامنے کوئی چیز نہ کھلاتی کہ بچے کو نظر نہ لگ جائے۔ ہمیشہ دوسروں سے بچے کی کم خوری کا رونا رویا کرتی۔ اسے نظر بد سے بچانے کے لئے تعویز اور گنڈے لاتی رہتی۔ یہ اس کی خالص مادرانہ محبت تھی جس میں وہ اپنے روحانی اختلاط کے سوا اور کوئی غرض نہ تھی۔

اس گھر سے نکل کر عباسی کی وہ حالت ہو گئی جو تھیٹر میں یکایک بجلی کے گل ہو جانے سے ہوتی ہے۔ اس کی آنکھوں کے سامنے وہی صورت ناچ رہی تھی۔ کانوں میں وہی پیاری پیاری باتیں گونج رہی تھیں، اسے اپنا گھر پھاڑے کھاتا تھا، اس کال کوٹھڑی میں دم گھٹتا جاتا تھا۔

رات جوں توں کر کے کٹی۔ صبح کو وہ مکان میں جھاڑو دے رہی تھی۔ یکایک تازہ حلوے کی صدا سن کر بے اختیار باہر نکل آئی۔ معاً یاد آ گیا، آج حلوہ کون کھائے گا؟ آج گود میں بیٹھ کر کون چہکے گا؟ وہ نغمۂ مسرت سننے کے لئے جو حلوا کھاتے وقت نصیر کی آنکھوں سے، ہونٹوں سے اور جسم کے ایک ایک عضو سے برستا تھا، عباسی کی روح تڑپ اٹھی۔ وہ بے قراری کے عالم میں گھر سے نکلی کہ چلوں نصیر کو دیکھ آؤں پر آدھے راستہ سے لوٹ گئی۔ نصیر عباسی کے دھیان سے ایک لمحہ کے لئے بھی نہیں اترتا تھا۔ وہ سوتے سوتے چونک پڑتی؛ معلوم ہوتا تھا نصیر ڈنڈے کا گھوڑا دبائے چلا آتا ہے۔ پڑوسنوں کے پاس جاتی تو نصیر ہی کا چرچا کرتی؛ اس کے گھر کوئی آتا تو نصیر کا ذکر کرتی؛ نصیر اس کے دل اور جان میں بسا ہوا تھا۔ شاکرہ کی بے رخی اور بدسلوکی کے ملال لے لئے اس میں جگہ نہ تھی۔

وہ روز ارادہ کرتی کہ آج نصیر کو دیکھنے جاؤں گی: اس کے لئے بازار سے کھلونے اور مٹھائیاں لاتی؛ گھر سے چلتی لیکن آدھ راستے سے لوٹ آتی کبھی دو چار قدموں سے آگے نہ بڑھا جاتا۔ کون منہ لیکر جاؤں؟ جو محبت کو فریب سمجھتا ہو، اسے کون منہ دکھاؤں؟ کبھی سوچتی کہیں نصیر مجھے نہ پہچانے تو، بچوں کی محبت کا اعتبار؟ نئی دایہ سے پرچ گیا ہو؟ یہ خیال اس کے پیروں پر زنجیر کا کام کر جاتا تھا۔

اس طرح دو ہفتے گزر گئے۔ عباسی کا دل ہر دم اچاٹ رہتا جیسے اسے کوئی لمبا سفر درپیش ہو۔ گھر کی چیزیں جہاں کی تہاں پڑی رہتیں۔ نہ کھانے کی فکر نہ کپڑے کی۔ بدنی ضروریات بھی خلاء دل کو پر کرنے میں لگی ہوئی تھیں۔

اتفاق سے اسی اثنا میں حج کے دن آ گئے۔ محلہ میں کچھ لوگ حج کی تیاریاں کرنے لگے۔ عباسی کی حالت اس وقت پالتو چڑیا کی سی تھی جا قفس سے نکل کر پھر کسی گوشہ کی تلاش میں ہو۔ اسے اپنے تیءں بھلا دینے کا یہ ایک بہانہ مل گیا۔ آمادہ سفر ہو گئی۔

حل لغت

الفاظ معنی

بادحوادث زمانے کا گرم سرد

مہمل بے معنی

اختلاط مزہ پانا

معاً اچانک

قفس قید خانہ، پنجرہ

کم خوری کم کھانا

اس حصے میں دایہ کا مکمل کردار ہمارے سامنے آتا ہے یہ قدرے حیرت انگیز بات ہے کہ پانواں حصہ جہاں افسانہ اپنے عروج کی طرف جارہا ہے وہاں پر آکر ہمیں پتا چلتا ہے دایہ کا نام حالانکہ دایہ کا کردار پہلے حصے ہی سے شروع ہو جاتا ہے اور دراصل اس افسانے کے دو بنیادی کردار یا مرکزی کردار دایہ اور نصیر یعنی شاکرہ اور صابر کا بیٹا ہی ہیں پہلے چار حصوں میں افسانہ نگار دایہ کو دایہ ہی کہتا ہے یا نوکرانی کو دایہ ہی کہتا ہے اس کا نام ہمارے سامنے نہیں آتا لیکن چوتھے حصے کے آخر میں اور پانچویں حصے میں باقاعدہ طور پر کہ دایہ کا نام عباسی تھا بہر حال دایہ بذات خود ہمارے سامنے ایک دکھوں اور غموں کو سہتی ہوئی خاتون کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے پتا یہ چلتا ہے کہ ایک وقت تھا کہ ان کے گھر شاکرہ اور صابر کے گھر آنے سے پہلے وہ دراصل غم وآلام میں گری ہوئی تھی اور ایک سوکھی ٹہنی کی مانند ہو گئی تھی لیکن اس گھرنے اور بالخصوص نصیر نے اس کی زندگی کو ایک دفعہ پھر بدل کر رکھ دیا تھا وہ زرائیں کہ جنہوں اس کی زندگی پر ڈیرے ڈال لئے تھے وہ ایک دفعہ پھر فصل گل میں بدل گئی تھی کیونکہ وہ اب ایک نازک پودے کی پرورش کر رہی تھی اس کو ممتا کا احساس تھا اس کی ممتا ایک دفعہ پھر جاگ اٹھی تھی اور اب وہ اپنے خوابوں کو نصیر میں پورا ہوتا دیکھنا چاہتی تھی لیکن ہوا کیا کہ اسے اس گھر سے نکال دیا گیا اس حصے میں کہانی آگے نہیں بڑھتی بلکہ یہ بتایا جاتا ہے کہ دایہ یعنی عباسی کی حقیقت کیا تھی وہ کس طرح سے نصیر کی پرورش کر رہی تھی اور وہ خیالوں میں نصیر کو اپنے پاس محسوس کرتی ہے اس کے متعلق سوچتی ہے اپنے گھر پر آنے والوں سے اس کا تذکرہ کرتی ہے یا کہیں جاتی ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کی نظریں نصیر کو ڈھونڈ رہی ہیں اگر کوئی باہر تازہ حلوے والا آجاتا ہے تو اسے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ وہ بچہ نجانے کیا کھاتا ہو گا اب یہ تازہ حلوہ کون کھائے گا یعنی ہر لحظہ اسے اب نصیر کی کمی محسوس ہوتی تھی جب کچھ اور نہیں بن پڑتا تو پھر وہ حج کا ارادہ کرتی ہے کہ شاید رب تعالیٰ کے کی حاضری سے اس کے اس غم میں، اس کی اس بے چینی میں، اس کے اضطراب میں کوئی کمی آجائے یوں بھی اس گھر کے بعد

اس کے کرنے کو کچھ بھی نہیں تھا لہٰذا وہ حج کا ارادہ کرتی ہے ادھر نصیر کی طبیعت دن بدن بگڑتی چلی جاتی ہے

آخری حصہ

آسمان پر کالی گھٹائیں چھائی ہوئیں تھیں اور ہلکی ہلکی پھواریں پڑ رہی تھیں۔ دہلی اسٹیشن پر زائرین کا ہجوم تھا کچھ گاڑیوں میں بیٹھے تھے کچھ اپنے گھر والوں سے رخصت ہو رہے تھے۔ چاروں طرف ایک کہرام سا مچا ہوا تھا۔ دنیا اس وقت بھی جانے والوں کے دامن پکڑے ہوئے تھی۔ کوئی بیوی سے تاکید کر رہا تھا: "دھان کٹ جائے تو تالاب والے کھیت میں مٹر بو دینا اور باغ کے پاس گیہوں"؛ کوئی اپنے جوان لڑکے کو سمجھا رہا تھا: اسامیوں پر بقایا لگان کی نالش کرنے میں دیر نہ کرنا اور دو روپیہ سود ضرور مجرا کر لینا"۔

ایک بوڑھے تاجر صاحب اپنے منعم سے کہہ رہے تھے: "مال آنے میں دیر ہو خود چلے جایئے گا اور چلتو مال لیجیے گا، ورنہ روپیہ پھنس جائے گا"۔ مگر خال خال ایسی صورتیں بھی نظر آتی تھیں جن پر مذہبی ارادت کا جلوہ تھا۔ وہ یا تو خاموش آسمان کی طرف تاکتی تھیں یا محو تسبیح خوانی تھیں۔ عباسی بھی ایک گاڑی میں بیٹھی سوچ رہی تھی، ان بھلے آدمیوں کو اب بھی دنیا کی فکر نہیں چھوڑتی، وہی خرید و فروخت، لین دین کے چرچے۔ نصیر اس وقت یہاں ہوتا تو بہت روتا۔ میری گود سے کسی طرح نہ اترتا۔ لوٹ کر ضرور اسے دیکھنے جاؤں گی۔

یااللہ!کسی طرح گاڑی چلے گرمی کے مارے کلیجہ بھنا جاتا ہے۔اتنی گھٹا امنڈی ہوئی ہے برسنے کا نام ہی نہیں لیتی۔معلوم نہیں یہ ریل والے کیوں دیر کر رہے ہیں؟جھوٹ موٹ ادھر ادھر دوڑتے پھرتے تھے۔یہ نہیں کہ چٹ پٹ گاڑی کھول دیں مسافروں کی جان میں جان آئے۔یکا یک اس نے صابر حسین کو بائیسکل لیے پلیٹ فارم پر آتے دیکھا۔ان کا چہرہ اترا ہوا تھا اور کپڑے تر تھے۔وہ گاڑیوں میں جھانکنے لگے۔عباسی صرف یہ دکھانے کے لئے کہ میں بھی حج کرنے جارہی ہوں، گاڑی سے باہر نکل آئی۔صابر حسین اسے دیکھتے ہی لپک کر قریب آگئے اور بولے:"کیوں عباسی!تم بھی حج کو چلی؟"

عباسی نے فخریہ انکسار سے کہا:"ہاں!یہاں کیا کروں؟زندگی کا کوئی ٹھکانا نہیں۔معلوم نہیں کب آنکھیں بند ہو جائیں۔خدا کے یہاں منہ دکھانے کے لیے بھی تو کوئی سامان چاہیے۔نصیر میاں تو اچھی طرح ہیں؟"

صابر:"اب تو تم جارہی ہو نصیر کا حال پوچھ کر کیا کروگی۔اس کے لئے دعا کرتی رہنا۔

عباسی کا سینہ ڈھڑکنے لگا۔گھبرا کر بولی:"کیا دشمنوں کی طبیعت اچھی نہیں ہے؟"

صابر:" اس کی طبیعت تو اسی دن سے خراب ہے جس دن تم وہاں سے نکلیں۔کوئی دو ہفتہ تک تو شب و روز انا انا کی رٹ لگا تا رہا اور اب ایک ہفتہ سے کھانسی اور بخار میں مبتلا ہے۔

ساری دوائیں کر کے ہار گیا کوئی نفع ہی نہیں ہوتا۔میں نے ارادہ کیا تھا چل کر تمھاری منت سماجت کر کے لے چلوں، کیا جانے تمہیں دیکھ کر اس کی طبیعت کچھ سنبھل جائے۔لیکن تمہارے گھر آیا تو معلوم ہوا کہ تم حج کرنے جارہی ہو، اب کس منہ سے چلنے کو کہوں۔تمھارے ساتھ سلوک ہی کون سا اچھا کیا تھا کہ اتنی جرات کر سکوں اور پھر کار ثواب میں رخنہ ڈالنے کا بھی خیال ہے۔جاؤ اس کا خدا حافظ ہے حیات باقی ہے تو صحت ہو جائے گی۔ورنہ مشیت ہو ایزدی سے کیا چارہ؟"

عباسی کی آنکھوں میں اندھیرا چھا گیا۔سامنے کی چیزیں تیرتی ہوئی معلوم ہوئیں۔دل پر ایک عجیب وحشت کا غلبہ ہوا۔دل سے دعا نکلی،"اللہ میری جان کے صدقے میرے نصیر کا بال بیکا نہ ہو" رقت سے گلا بھر آیا۔میں کیسی سنگ دل ہوں، پیارا بچہ رو رو کر ہلکان ہو گیا اور اسے دیکھنے تک نہ گئی۔شاکرہ بد مزاج سہی، بد زبان سہی۔نصیر نے میرا کیا بگاڑا تھا؟میں نے ماں کا بدلہ نصیر سے لیا۔یا خدا!میرا گناہ بخشیو۔پیارا نصیر میرے لئے ہڑک رہا ہے۔(اس خیال سے عباسی کا کلیجہ مسوس اٹھا اور آنکھوں سے آنسو بہ نکلے)۔

مجھے کیا معلوم تھا کہ اسے مجھ سے اتنی محبت ہے ورنہ شاکرہ کی جوتیاں کھاتی اور گھر سے قدم نہ نکالتی۔آہ!نہ معلوم بچارے کی کیا حالت ہے؟بہ انداز وحشت بولی:"دودھ تو پیتے ہیں نا؟"

صابر تم دودھ پینے کو کہتی ہو، اس نے دو دن سے آنکھیں تو کھولی نہیں۔"

عباسی:"یا میرے اللہ!ارے او قلی۔قلی بیٹا!آکے میرا اسباب گاڑی سے اتار دے۔اب مجھے حج وج کی نہیں سوجھتی۔ہاں بیٹا!جلدی کر۔میاں دیکھئے!کوئی یکہ ہو تو ٹھیک کر لیجئے۔"

یکہ روانہ ہوا۔سامنے سڑک پر کئی بگھیاں کھڑی تھیں۔گھوڑا آہستہ آہستہ چل رہا تھا۔عباسی بار بار جھنجھلاتی تھی اور یکہ بان سے کہتی تھی ،بیٹا!جلدی کر، میں تجھے کچھ زیادہ دے دوں گی۔راستے میں مسافروں کی بھیڑ دیکھ کر اسے غصہ آتا تھا اور اس کا جی چاہتا تھا کہ گھوڑے کے پر لگ جاتے۔لیکن جب صابر حسین کا مکان قریب آگیا یوں عباسی کا سینہ زور سے اچھلنے لگا۔بار بار دل سے دعا نکلنے لگی'خدا کرے سب خیر وعافیت ہو'۔یکہ صابر حسین کی گلی میں داخل ہوا دفعتاً عباسی کے کان میں کسی کے رونے کی آواز آئی۔اس کا کلیجہ منہ کو آگیا۔سر تیورا گیا۔معلوم ہوا دریا میں

ڈوبتی جاتی ہوں۔ جی چاہا یکہ سے کود پڑوں مگر ذرا دیر میں معلوم ہوا کہ عورت میکہ سے بدا ہو رہی ہے۔ تسکین ہوئی۔

آخر صابر کا مکان آ پہنچا۔ عباسی نے ڈرتے ڈرتے دروازے کی طرف تاکا جیسے کوئی گھر سے بھاگا ہوا یتیم لڑکا شام کو بھوکا پیاسا گھر آئے اور دروازے کی طرف سہمی ہوئی نگاہ سے دیکھے کہ کوئی بیٹھا تو نہیں ہے۔

دروازے پر سناٹا چھایا ہوا تھا۔ باورچی بیٹھا حقہ پی رہا تھا۔ عباسی کو ذرا ڈھارس ہوئی۔ گھر میں داخل ہوئی تو دیکھا کہ نئی دایہ بیٹھی پولٹس پکا رہی ہے۔ کلیجہ مضبوط ہوا۔ شاکرہ کے کمرے میں گئی تو اس کا دل گرما کی دوپہری دھوپ کی طرح کانپ رہا تھا۔ شاکرہ نصیر کو گود میں لئے دروازے کی طرف ٹکٹکی لگائے تاک رہی تھی، غم اور یاس کی زندہ تصویر۔

عباسی نے شاکرہ سے کچھ نہیں پوچھا۔ نصیر کو اس کی گود سے لیا اور اس کے منہ کی طرف چشم پرنم سے دیکھ کر کہا: بیٹا نصیر! آنکھیں کھولو۔"

نصیر نے آنکھیں کھولیں۔ ایک لمحہ تک دایہ کو خاموش دیکھتا رہا۔ تب یکایک دایہ کے گلے سے لپٹ گیا اور بولا "انا آئی، انا آئی۔"

نصیر کا زرد مرجھایا ہوا چہرہ روشن ہو گیا جیسے بجھتے ہوئے چراغ میں تیل جائے، ایسا معلوم ہوا گویا وہ کچھ بڑھ گیا ہے۔

ایک ہفتہ گزر گیا۔ صبح کا وقت تھا۔ نصیر آنگن میں کھیل رہا تھا۔ صابر حسین نے آکر اسے گود میں اٹھا لیا اور پیار کر کے بولے: تمہاری انا کو مار کر بھگا دیں؟"

نصیر نے منہ بنا کر کہا "نہیں! روئے گی۔"

عباسی بولی: "کیوں بیٹا! مجھے تو نے کعبہ شریف نہ جانے دیا، میرے حج کا ثواب کون دے گا؟"

صابر حسین نے مسکرا کر کہا: "تمہیں اس سے کہیں زیادہ ثواب ہو گیا اس حج کا نام حج اکبر ہے۔"

حل لغت

الفاظ معنی

زائرین کسی مقدس مقام کی زیارت کرنے والے

چلتو مال زیادہ بکنے والا

ڈھارس تسلی

دھان چاول

گیہوں گندم

لگان زرعی ٹیکس

نالش مقدمہ کرنا

مجراء کرنا جاری کرنا

رخنہ ڈالنا دخل اندازی کرنا

ہڑکنا تڑپنا

کلیجہ مسوس اٹھنا رنجیدہ ہو جانا

مشیت ایزدی اللہ کی مرضی

یکا تانگہ

سر تیو راجانا چکرا جانا

صابر حسین بالآخر عباسی یعنی اس دایہ کی تلاش شروع کرتے ہیں اس کے محلے میں جاتے ہیں انہیں پتا چلتا ہے کہ دایہ تا دراصل حج کے لیے روانہ ہو رہی ہے چنانچہ وہ جلدی جلدی اسٹیشن کی طرف جاتے ہیں کیونکہ ان کو یہ بتایا جاتا ہے کہ کچھ دیر قبل ہی وہ اسٹیشن کی طرف روانہ ہوئی ہیں اور ہم دیکھتے ہیں اسٹیشن پر حج کے لئے روانہ ہونے والوں کا حال۔ حالانکہ یہ افسانے کا مضبوط حصہ نہیں ہے لیکن ہر افسانے کا، ہر اچھی تخلیق کا دراصل ایک بنیادی مقصد ہوتا ہے اور ایک ذیلی مقصد۔ بنیادی مقصد تو اس افسانے کا جو ہے اس پر ہم آخر میں گفتگو کریں گے ادھر ذیلی مقصد کے طور پر منشی پریم چند ہمیں بتاتے ہیں کہ وہ کہ وہ لوگ جو گھر میں اللہ تعالیٰ کے حضور حاضری کے لیے جاتے ہیں رب

تعالیٰ کے حکم کی بجا آوری کے لئے جاتے ہیں وہ لوگ بھی آخری دم تک زندگی کے مسائل سے نہیں نکلتے یعنی جب ہم حج کے لیے گھر سے روانہ ہو گئے ہیں تو اصول تو یہ کہتا ہے کہ یا منطق یہ کہتا ہے کہ ہمیں اس وقت صرف اپنی عبادات یاد ہونی چاہیں ہمیں وہ رب یاد آنا چاہیے جیسے ہم اپنی عام زندگی میں بالکل بھلا دیتے ہیں لیکن ہوتا کیا ہے ہوتا یہ ہی ہے کہ وہ لوگ جو حج کے لئے اسٹیشن پر موجود ہیں ٹرین کے چلنے کا انتظار کر رہے ہیں وہ آخری لمحہ بھی اپنی انہی مادی زندگی سے دور نہیں ہونا چاہتے کوئی شخص اپنے گھر والوں یہ بتاتا ہے کہ جب دھان کی فصل ہو جائے تو فلاں چیز اگا لینا کوئی یہ کہتا ہے کہ جی اب چلتو مال لینا یعنی کہ وہ مال لینا جو بکاؤ ہو ورنہ یہ مسئلہ ہو گا کے پیسہ رل کے رہ جائے گا۔ کوئی اپنے خاندان کے حوالے سے آخری بات کرتا ہے یعنی مختلف نوعیت کے معاملات چل رہے ہوتے ہیں جو بات یاد ہونی چاہیے وہ ہم بھول جاتے ہیں یعنی یاد کیا ہونا چاہیے کہ ہم رب تعالیٰ کے حضور حاضری دینے کے لیے جا رہے ہیں لیکن ہم آخری لمحے تک اپنے مسائل اپنی مادی زندگی کے معاملات ہی سے نہیں نکل پاتے
۔

بہر حال ہوتا یہ ہے کہ صابر حسین اسٹیشن پر پہنچ جاتے ہیں عباسی یعنی دایہ اسے دیکھ لیتی ہے اور پھر وہ ان کو یہ دکھانے کے لئے کہ میں بھی حج کو جا رہی ہوں کیونکہ وہ تو نہیں جانتی کہ صابر حسین کس ارادے سے وہاں آئے ہیں اسے ڈھونڈتے یا اسے تلاش کرتے ہوئے وہاں تک آئے ہیں وہ گاڑی سے باہر نکل آتی ہے صابر حسین سے اس کی ملاقات ہوتی ہے وہ اسے بتاتی ہے کہ وہ حج کو جا رہی ہے صابر حسین سے نصیر کے متعلق پوچھتی ہے اور نصیر کے متعلق صابر اسے بتاتے ہیں کہ بھئی اب تو تم حج پر جاتی ہو تو تمہیں اس کے حال کے متعلق کیا بتانا بس یہ ہے کہ دعا کر دینا
تفصیلات معلوم کرنے پر پتا یہ چلتا ہی کہ نصیر انتہائی بیمار ہے اور دایہ کی وہی محبت جو دراصل اسے کہیں چین نہیں لینے دیتی اسے کہیں سکون نہیں لینے دیتی وہ ایک مرتبہ پھر بھڑک اٹھتی ہے اور وہ یہ احساس کرتی ہے کہ شاید اس کے لئے حج سے زیادہ اس بچے کی نگہداشت ضروری ہے چنانچہ وہ قلی کو آواز دیتی ہے اور حج کا ارادہ ترک کرتے ہوئے وہ صبر حسین کے ہمراہ واپس گھر جانے کی تیاری کرتی ہے، گھر کو روانہ ہو جاتی ہ صابر حسین کے گھر جاتی ہے تا کہ وہ نصیر کا حال دیکھ سکے نصیر کو ایک مرتبہ دیکھ سکے آہستہ آہستہ تانگہ چلا چلتا ہے بالآخر صابر حسین کا گھر قریب آ جاتا ہے اسے گلی سے رونے کی کچھ آواز آتی ہے آپ یہ دیکھیے کہ افسانے کے ابتدائی دور میں بھی منشی پریم چند کو اس بات کا احساس ہے کہ ایک یک لخط موڑ جو ہے کہانی میں بہت اچھا ایک حسن پیدا کرتا ہے ایک سسپینس پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے تجسس پیدا کرتا ہے اب آپ یہ دیکھئے کہ ہوتا کیا ہے کہ گلی میں داخل ہوتے ہی اسے یعنی دایہ کو رونے کی آواز آتی ہے لوگوں کے رونے کی آواز آتی ہے شدایداسے یہ گمان ہوتا ہے کہ

خدانخواستہ نصیر اس دنیا سے چل بسا ہے لیکن بعد ازاں پتا یہ چلتا ہے کہ دراصل ایک لڑکی کی وِدائی کا وقت تھا لہٰذا اس کے گھر والے اہل خانہ رو رہے تھے بہر حال وہ بالآخر گھر پہنچتی ہے گھر جا کر نصیر کو دیکھتی ہے اور نصیر کو دیکھتے ہی اس کا چہرہ کھل اٹھتا ہے اور ایک ہفتے کے دوران ہی ہم دیکھتے ہیں کہ نصیر چند دن کے اندر صحت یاب ہو جاتا ہے پھر ایک دن دایہ نصیر سے کہتی ہے کہ تو نے تو مجھے حج بھی نہیں کرنے دیا تو اس کا ثواب اب مجھے کون دے گا تو صابر حسین یہ کہتے ہیں کہ جو کام تم نے کیا ہے وہ "حج اکبر" کے مترادف ہے یہاں پر یہ افسانہ ختم ہو جاتا ہے

مجموعی طور پر یہ بات واضح طور پر ہمارے سامنے آتی ہے کہ منشی پریم چند اس افسانے میں بنیادی طور پر انسان دوستی کا سبق دینا چاہتے ہیں وہ یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اس میں کوئی شک نہیں کہ عبادات بہت ضروری ہیں فرائض اللہ تبارک و تعالیٰ نے ہم پر عائد کئے ہیں ان کی بجا آوری بہت ضروری ہے لیکن اگر ہم انسانوں کی خدمت کریں اگر ہم کسی کی جان بچا لیں تو وہ کسی بھی حج سے بڑھ کر ہے یہی وجہ ہے کہ صابر حسین کہتے ہیں کہ یہ حج اکبر ہے سو ایک تو یہ مقصد اس افسانے کو لکھنے میں بنیادی طور پر جو منشی پریم چند کے پیش نظر تھا۔ اس پر ہم قدرے اور بات کریں گے لیکن اس سے پہلے اگر ہم مجموعی طور پر افسانے کا جائزہ لیں افسانے کے فن کے لحاظ سے تو آپ دیکھئے کہ چھ حصوں میں چھ نثر پاروں میں تقسیم ہے آج کا جدید افسانہ ایسا نہیں ہوتا تاہم پیراگرافس میں لکھتے ہیں ہم نمبرز پر نہیں لکھتے کیونکہ کہانی کا ایک حصہ دوسرے حصوں سے جڑا ہوا ہوتا ہے ایک واقع دوسرے سے کچھ اس طرح سے جوڑ دیا جاتا ہے کہ اس میں ہمیں نمبرز دینے کی ضرورت نہیں پڑتی لیکن شاید یہ ایک ابتدائی حصہ تھا یا پھر ایک تو ابتدائی دور تھا تو پریم چند نے یہ ضرورت محسوس نہ کی دوسری بات یہ کے پریم چند ہمیں مختلف حصوں میں مختلف کرداروں کے متعلق تفصیل سے بتاتے ہیں یعنی پہلے حصے میں پورے طور پر ہمارے سامنے صابر حسین اور شاکرہ کا کردار آتا ہے یعنی صابر حسین ایک ایسا شخص ہے جو کم گو ہے جو زیادہ تر خانگی معاملات میں حصہ نہیں لینا چاہتا وہ اس حوالے سے زیادہ bother نہیں کرتا اس کا یہ خیال ہے کہ خواتین کو ہی ایسے معاملات کو ڈیل کرنا چاہیے وہ ایک مروت پسند آدمی ہے وضع دار آدمی ہے جو کسی نوکرنی کو یا کسی نوکر ملازم کو کسی وجہ کے کسی سبب کے بغیر نکالنا نہیں چاہتا کیونکہ اس کی وضع داری اس کی تہذیب اور اس کی اخلاقیات اسے اس بات کی اجازت نہیں دیتیں دوسری طرف شاکرہ کا کردار ہے جو کہ دراصل ایک گھریلو خاتون ہے جو کسی حد تک حاسد عورت کے روپ میں بھی سامنے آتی ہے کہ اس کی نوکرانی اس کے مقابلے میں اس کے بچے سے زیادہ محبت کرنے لگی اور اس کا بچہ اپنی ماں کے مقابلے میں اس کی طرف زیادہ مبذول ہوتا ہے پھر اسی طرح سے خواتین کی طرح شک کرنا چھوٹی چھوٹی باتوں کا بتنگڑ بنا لینا اور اس سے نقصان اٹھانا یہ عموماً زیریں اور متوسط زیریں طبقے کی خواتین کی خصوصیات ہوتی ہیں جو کہ ہمیں شاکرہ میں دیکھنے کو ملتیں ہیں۔

اس کے بعد تیسرے حصے میں ہمارے سامنے نصیر کا کردار آتا ہے اور پانچویں حصے میں ہمارے سامنے دایہ کا کردار آتا ہے ہوں شاید پریم چند نے کہانی کو مختلف کرداروں میں مختلف حصوں میں اس وجہ سے تقسیم کیا کہ وہ مختلف کرداروں پر مکمل طور پر روشنی ڈالیں پھر ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ غیر ضروری اجزاء افسانے میں در آتے ہیں جیسے دوسرے حصے میں سبزی فروشوں کی لڑائی یا چھٹے حصے میں حاجیوں کے عمومی خیالات یا پانچویں حصے میں دایہ کی رومان انگیز قسم کی کیفیات کہ جس میں وہ نصیر کی غیر موجودگی میں بھی اس سے محبت کرتی نظر آتی ہے اور یوں اسی طرح سے تیسرے حصے میں جس میں ایک چھوٹا سا بچہ جو ہے وہ ہمارے سامنے ایک مضبوط ایک پختہ کار قسم کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے جس کہ مکمل نفسیات رکھتا ہے کسی کی جدائی کو محسوس کرتا ہے وہ ایک عام ایسا بچہ نہیں ہے کہ جسے کسی کے چلے جانے کے چند روز بعد بھول جائے بلکہ وہ مکمل طور پر اسے یاد رکھتا ہے سو کردار کو خاص طور پر ہر کردار کو پریم چند پورے طور پر پیش کرتے ہیں اور اس کوشش میں بسا اوقات کہانی سے دور بھی جاتے ہیں یوں افسانہ قدرے غیر ضروری انداز میں طویل ہو جاتا ہے جہاں تک رہی بات مقصد کی تو ہم نے جیسا کہ آپ سے کہا کہ ایک

تو ان کا مقصد بنیادی تھا یہ بتانا کے انسان کو انسانوں کے کام آنا چاہیے یقیناً رب تعالیٰ یہ کہتے ہیں کہ شاید حقوق اللہ تو معاف ہو جائیں لیکن حقوق العباد نہیں لہٰذا ہمیں اللہ تبارک و تعالیٰ سے حقوق اللہ کے حوالے سے تو استغفار کرنی چاہیئے ہمیں معافی مانگنی چاہیئے کہ وہ مغفرت کر دے گا کہ وہ غفور الرحیم ہے لیکن ہمیں انسانوں کے کام لازمی آنا چاہیئے کہ اسی صورت میں ہماری بقاء ہماری سلامتی اور ہماری کامیابی ہے دوسرا آپ دیکھئے کہ پہلے ہی حصے میں وہ بتاتے ہیں کہ تین چار مقاصد ہیں جس کے باعث وہ دایہ کو نہیں نکالتا ایک یہ کہ وہ دوسروں سے کم تر نہیں ہونا چاہتا طبقاتی کشمکش حالانکہ اس وقت ترقی پسند تحریک شروع نہیں ہوئی تھی لیکن پریم چند کے شعور نے محسوس کر لیا تھا کہ دراصل یہ طبقاطی کشمکش انسان سے بہت کچھ کرواتی ہے جو کچھ وہ نہیں بھی کرنا چاہتا۔

تیسری بات کہ وہ بچہ اس سے محبت کرتا تھا یعنی کہ وہ اپنے بچے کی محبت میں وہ خرچ بھی اٹھانے کو تیار تھا جو کہ وہ عموماً برداشت نہیں کر سکتا تھا گویا والدین کی بچوں سے والہانہ محبت سو مجموعی طور پر پریم چند اس افسانے میں جو مقصد حاصل کیے اس میں ایک تو یہ دکھایہ کہ زیریں طبقہ کس طرح مجبور ہو کر بھی اپنی خوشیوں کو اور اپنی ضروریات کو بسا اوقات ناچاہتے ہوئے بھی پورا کرتا ہے کہ وہ دوسروں سے خود کو کمتر نہیں شو کرنا چاہتا تھا دوسری بات کہ ہماری حماقتیں بسا اوقات جنہیں ہم عام سی حماقتیں ہم سمجھتے ہیں وہ کس قدر ہمارے لیے عذاب بن سکتیں ہیں اور تیسری بات یہ کہ کوئی نوکر ملازم خواہ کتنا ہی گھٹیا درجے کا ہو خواہ کتنا ہی زیریں طبقے سے تعلق رکھتا ہو اس کے سینے میں بھی انسانی دل ڈھرکتا ہے اور وہ بھی محبت کر سکتا ہے وہ صرف روپے پیسے کے لیے نہیں کام کرتا بلکہ اس میں بھی انسانیت کے جذبات ہو سکتے ہیں اور آخر میں وہی بات کہ اگر ہم انسان کے کام آئیں اگر انسان انسان کے کام آ جائیں تو پھر اس سے بڑھ کر اس سے زیادہ فضیلت نہیں ہو سکتی سو اس افسانے میں ہمیں انسان دوستی انسانی جذبات کی قدر کرنے کا درس دیا ہے۔

اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے منشی پریم چند کے حالات زندگی کے بارے میں اور ہم دیکھیں گے کہ افسانے کے حوالے سے ان کا اسلوب کیا تھا ان کے نمائندہ موضوعات کون کون سے تھے ان کے افسانوں کی بنیادی خصوصیات کیا تھیں؟

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۳۲

گذشتہ دو لیکچرز سے ہم افسانوی اور اردو افسانے کے ارتقاء پر بات کر رہے ہیں۔ پہلے لیکچر میں ہم نے اردو افسانے کے فن پر بات کی۔ اور بعد ازاں ہم نے جائزہ لیا اردو افسانے کے آغاز و ارتقاء کا اور دوسرے لیکچر میں ہم نے شامل نصاب افسانہ " حج اکبر " پڑھا۔ جس کے تخلیق کار منشی پریم چند ہیں۔ ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ منشی پریم چند حالانکہ ابتدائی افسانہ نگاروں میں آتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کے ہاں فن کی پختگی بھی ملتی ہے، کردار نگاری کا نکھار بھی ملتا ہے، منظر نگاری بھی ملتی ہے اور اسلوبیاتی اعتبار سے بھی وہ ایک پختہ کار افسانہ نویس کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ابتدائی افسانہ نگار ہونے کے باعث کہیں کہیں ان کے ہاں کئی مسائل بھی ملتے ہیں کچھ نقائص کی نشاندہی بھی کی جا سکتی ہے لیکن ایسا ہمیں ان کے ابتدائی ادوار میں جسے ہم ابتدا سے ۱۹۰۹ تک یا ۱۹۰۹ سے ۱۹۲۰ تک محدود کر سکتے ہیں۔ ان میں ہمیں قدرے کچھ نقائص ملتے ہیں لیکن بعد ازاں وہ بہت تیزی سے ایک پختہ کار افسانہ نویس کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے ان کے حالات زندگی کے حوالے سے، ان کی زندگی پر اور پھر اس کے بعد ہم جائزہ لیں گے کہ ان ان کی افسانہ نویسی کی امتیازی خصوصیات کا اور ان کے تصور خلق کا۔ تو سب سے پہلے آیئے دیکھتے ہیں کہ منشی پریم چند کے شب و روز کس طرح گزرے۔

سوانحی خاکہ:۔

منشی پریم چند کا اصل نام دھپت رائے تھا۔ وہ ۳۱ جولائی ۱۹۸۰ کو بنارس میں پیدا ہوئے۔ ان کی ابتدائی تعلیم روایتی طریقہ کے مطابق ہوئی۔ منشی پریم چند کا بچپن اور لڑکپن مشکلات میں گزرا۔ سات سال کی عمر میں والدہ اور سولہ سال کی عمر میں والد داغ مفارقت دے گئے۔

والد کی وفات کے بعد وہ سلسلۂ تعلیم جاری نہ رکھ سکے اور انٹر میڈیٹ ادھورا چھوڑ دیا، اور سوتیلی ماں اور بہن بھائیوں کی ذمہ داری پریم چند کے ناتوں کندھوں پر آ گئی۔ اگلے سال انہوں نے انٹر میڈیت کا امتحان پاس کر لیا لیکن کالج میں داخلہ نہ لے سکے۔ کچھ عرصہ ایک اسکول میں بطور معلم فرائض سرانجام دیئے اور اس دوران ہی انہوں نے گرایجوایشن کا امتحان پاس کر لیا۔ چودہ سال کی عمر میں ان کی پہلی شادی ہوئی جو کامیاب نہ ہو سکی اور نوبت علیحدگی تک آ گئی۔ ۱۹۰۹ میں دوسری شادی ایک بیوہ سے کی، اس بنا پر اس کو مخالفت کا سامنا بھی کرنا پڑا۔

۱۹۲۱ میں انہی وجوہات کی بناء پر مالی حالات خراب ہونے کے باوجود ملازمت سے استعفیٰ دے دیا۔ فرنگی سامراج سے آزادی کے لے انہوں نے دوار دوروزناموں "تحقیق" اور "سودیش" میں لکھنا شروع کیا۔ بعد ازاں وہ رسالہ "مریادا" کے مدیر مقرر ہوئے: اس کے بعد "کاشی ودیاپتھ" اسکول کے پرنسپل، کے عہدے پر فائز ہوئے۔ انہوں نے ایک چھاپہ کھانہ بھی کھولا۔ جو مالی لحاظ سے منفعت بخش ثابت نہ ہوا۔ پھر دو سالہ "مادھوری" کے مدیر مقرر ہوئے۔ چھ سال لکھنؤ میں قیام کیا اور "ہنس" کے نام سے ایک رسالہ جاری کیا جو بنارس سے شائع ہوتا تھا۔ ۱۹۳۲ میں وہ بنارس واپس آ گئے اور ایک اور رسالہ ہفت روزہ "جگر ان" جاری کیا۔ لیکن دونوں کو ایک ساتھ لے کر نہ چل سکے۔ ان رسائل نے ان کو بہت مقروض کر دیا تھا اور اسی قرض سے بجات حاصل کرنے کے لئے انہوں نے ممبئی کی ایک فلم کمپنی کے لئے اسکرپٹ لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۳۶ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی اور اس کے پہلے صدر مقرر ہوئے۔ انہوں نے ۸ اکتوبر ۱۹۳۶ کو ۵۶ سال کی عمر میں وفات پائی۔

پریم چند کی افسانہ نگاری:۔

داستانوی ادب بچپن ہی سے پریم چند کو بہت محبوب تھا۔ اور بہت سی قدیم داستانے اور مقامی کہانیاں انہوں نے بچپن میں ہی پڑھ لیں تھیں۔ ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۰۱ میں مضمون نویسی سے ہوا، تاہم فطری میلان چونکہ افسانوی ادب کی طرف تھا، لہٰذا مضمون نویسی کا یہ سلسلہ زیادہ دیر جاری نہ رہا اور پریم چند افسانہ اور ناول کی طرف متوجہ ہو گئے۔ بیسویں صدی کے پہلے عشرے میں اردو ادب تیزی سے رومانویت لے سحر میں گرفتار ہو

رہا تھا لیکن پریم چند نے اس مسحور کن رویئے کے بجائے اپنے افسانوں اور ناول کی بنیاد حقیقت پسندی پر رکھی اور معاشرے کے وہ نقوش کہانیوں کی صورت میں سپرد قلم کئے جو ان کے ہم عصر ادیبوں کے ہاں کافی حد تک مفقود تھے۔ فنی اعتبار سے سادگی و سلامت، جزئیات سے بھرپور منظر نگاری، موثر مکالمہ نگاری اور مضبوط کردار نگاری پریم چند کے افسانوں کا خاصا ہے۔ جبکہ فکری اعتبار سے دیہی زندگی، منفی معاشرتی روایات پر تنقید، کسانوں اور مزدوروں کے مسائل اور زیریں طبقے کا استحصال پریم چند کے نمائندہ موضوعات ہیں۔

منشی پریم چند ایک متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ ایک زیریں طبقے سے، تو بے جا نہ ہوگا۔ کیونکہ ان کی زندگی بہت زیادہ متدول نہ تھی۔ انہوں نے زندگی جینے کا فن خود اختیار کیا، خود سیکھا، انہیں زندگی سے لڑنا آتا تھا، ان کی زندگی میں بہت سے مسائل بھی آئے ۔ لیکن کیونکہ وہ ایک وسیع النظر آدمی تھے، وہ ایک پختہ فکر رکھتے تھے لہٰذا انہوں نے مشکل کے موسموں میں بھی آسانیوں اور راحت و فرحت کی ہواؤں کے جھونکے ڈھونڈ ہی نکالے۔

اگر ہم ان کے فن کے حوالے سے بات کریں تو منشی پریم چند نے افسانہ نویسی بھی کی، ناول نگاری بھی کی، ان کے مقالات بھی ہیں لیکن ناول اور افسانے کے اعتبار سے منشی پریم چند اردو ادب کا ایک ناقابل فراموش نام ہے۔ ہمارا موضوع بحث اس لیکچر میں ان کی افسانہ نویسی تک محدود رہے گا کہ ہمیں نصاب سے تعلق رکھنے والی چیز یعنی نصاب میں ہم نے ان کا افسانہ "حج اکبر" پڑھا تھا تو ہم ان کی افسانہ نویسی تک محدود رہیں گے کیونکہ ایک لیکچر میں ان کے دونوں اصناف پر یا ان کی دونوں جہات پر بات کرنا اور پھر بات کا حق ادا کرنا ممکن نہیں۔ منشی پریم چند کی افسانہ نویسی کے حوالے سے بات کی جائے تو ہم نے افسانہ نویسی کے ارتقاء کے حوالے سے جب بات کی تھی تو تب بھی ہم نے کہا تھا کہ ان کی افسانہ نویسی کو ناقدین بنیادی طور پر دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ پہلا حصہ ابتدا سے ۱۹۳۲ تک کی کاوشوں پر مشتمل ہے اور دوسرا دور ۱۹۳۲ سے ۱۹۳۶ تک کا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ کم و بیش تمام ناقدین اس بات پر بھی متفق ہیں کہ ان کے پہلے دور کے تین ذیلی ادوار بنائے جاسکتے ہیں۔ ان کی افسانہ نویسی کا پہلا ذیلی دور ابتدا سے ۱۹۰۹ تک کا ہے یہ وہ دور ہے جب افسانہ آہستہ آہستہ اردو ادب میں اپنی جگہ بنا رہا تھا اردو کے ادیبوں کے پاس اردو زبان میں افسانے کی بہت زیادہ مثالیں موجود نہیں تھیں۔

سجاد حیدر یلدرم کے فن پارے ہمارے سامنے تھے راشد الخیری نے کچھ کوششیں کیں لیکن بنگال میں بنگالی افسانہ ابتدائی مراحل سے گزر کر ٹیگور کے کے فیض سے خاصہ ترقی پا چکا تھا چنانچہ پریم چند نے ٹیگور کے افسانہ نویسی کے فن سے کسب فیض کیا اور افسانہ نویسی کی بنیاد انہی کے تصور فن پر رکھی پھر ہوا کچھ یوں کہ اگر ہم جائزہ لیں ابتداء سے ۱۹۰۹ تک کی کوششوں کا اس میں ہم اس دور کے سیاسی عوامل کو بھی نظر انداز نہیں کرسکتے آپ جانتے ہیں کہ ۱۹۰۵ میں انگریزوں نے بنگال کو تقسیم کر کہ دو صوبوں میں بانٹ دیا تھا۔ ایک صوبے میں مسلمانوں کی اکثریت تھی اور دوسرے صوبے میں ہندوؤں کی اکثریت تھی۔ مسلمانوں کے لیے قدرے یہ بات سکون کی تھی یا انہوں نے چین کا سانس لیا کہ انہیں یہ توقع پیدا ہوئی تھی کہ شاید اب ان کے لئے بھی کسی حد تک ترقی کے موقع ہونگے۔

لیکن پھر کیا ہوا کہ ۱۹۱۱ء میں تقسیم بنگال کی تنسیخ کر دی گئی کیونکہ اس چھ سال کہ عرصہ میں ہندوؤں نے آسمان سر پر اٹھا لیا اور مستقل اس بات کی جدوجہد کی کہ اس تقسیم کی تنسیخ کر دی جائے۔ اس تقسیم کو ختم کر دیا جائے۔ اس سے جہاں بہت سے نقصان ہوئے ہونگے، بہت سے فسادات ہوئے ہونگے وہیں یہ فائدہ ہوا تھا اہل ہند میں اپنے حق کے لیے لڑنے کا شعور پیدا ہوا تھا اگرچہ یہ لڑائی اس وقت حاکم کے خلاف نہیں تھی اس لڑائی کا بنیادی نقطہ ہندوؤں اور انگریزوں کے باہمی منافرت پر تھی لیکن اس کے باوجود اہل ہند مجموعی طور پر اپنے حقوق کے لئے لڑنا آیا تھا یہی وہ دور ہے جب ۱۹۰۶ میں آل انڈیا مسلم لیگ کا قیام عمل میں آیا تھا اور مسلمانوں نے پہلی دفعہ اس نے جدوجہد کا رنگ ڈھنگ اختیار کیا اور سیاسی

جدوجہد کا آغاز کیا تھا سو اس دور کی اہمیت اس حوالے سے بہت زیادہ ہے کہ پہلی مرتبہ ٹھہرے پانیوں میں ہلچل ہوہ تھی وہ ٹھہرے پانی جو ۱۸۵۷ کی جنگ آزادی میں ناکامی کے بعد مسلمانوں کی زبوں حالی مایوسی کے باعث بالکل جمود کا شکار تھے جب کوئی ایسی جدوجہد کرنے کی مسلمانوں میں ہمت یہ تھی اور پھر سرسید احمد خان نے اپنی تعلیمات میں تبلیغ بھی اسی بات کی کی تھی کہ ابھی مسلمانوں کو دراصل سیاسی معاملات میں الجھنا نہیں چاہیے بلکہ اس سے پہلے انہیں خود کو مضبوط کرنا چاہیے فکری اعتبار سے، عملی اعتبار سے، تعلیمی اعتبار سے اور معاشرتی اعتبار سے کہ اس کے بغیر وہ سمجھتے تھے کہ ایک کمزور قوم کبھی بھی یوں کہہ لیجئے کہ سامراج کا مقابلہ نہیں کر سکتی کیونکہ سامراج کا مقابلہ کرنے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ آپ کا سیاسی شعور بیدار ہو، آپکو پتا ہو کہ آپ کا حقیقی دوست کون ہو سکتا ہے، آپ کا درپردہ دشمن کون ہے؟ اور اس دشمن سے نمٹنے کا طریقہ کار کیا ہو سکتا ہے؟ چنانچہ اس پانچ سال کے عرصہ میں یعنی کہ ۱۹۰۵ سے ۱۹۱۱ مسلمانوں اور ہندوؤں کی باہمی منافرت بیسویں صدی میں ہی پہلی مرتبہ منظر عام پر آئی تھی اور پھر اس کا نتیجہ یہ ہوا تھا کہ ہندوؤں اور مسلمانوں نے اپنے اپنے حقوق کے لئے جدوجہد شروع کر دی تھی۔

سو ادب کے لیے ایک نیا موضوع آ گیا تھا۔ افسانہ چونکہ ایک نئی صنف تھی۔ لہٰذا افسانہ نویسوں نے اس پر لکھنا شروع کیا۔ لیکن کیونکہ زیادہ تر لوگ اس وقت رومانوی تحریک میں شامل تھے اور رومانوی ادب کی ہی تخلیق کر رہے تھے۔ لہٰذا اس دور میں بہت زیادہ حقیقت پسندی کے حوالے سے نہیں لکھا گیا۔ صرف پریم چند ہیں جنہوں نے اس بات پر غور کیا اور ان حالات سے اپنے افسانوں کے موضوعات کشیدہ کیے۔ بہر حال یہ دور کیونکہ ان کا اپنا ابتدائی دور تھا، ان کی ابتدائی کاوشیں تھیں لہٰذا اس دور میں ان کے ہاں کسی حد تک رومانویت بھی نظر آتی ہے۔ یم دیکھتے ہیں کہ ان کے ہاں وطن پرستی کے جذبات بھی ہیں اور افسانے کی تکنیک کو اپنانے کی کوشش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں" سوز وطن" اسی دور کی تخلیق ہے ان کی افسانہ نویسی کا دوسرا دور ۱۹۰۹ سے ۱۹۲۰ تک کا ہے یعنی جیسا کہ میں نے پہلے کہا تھا کہ ہم ان کے پہلے دور کے تین ذیلی ادوار بناتے ہیں تو یہ دوسرا ذیلی دور ہے۔ اس دور میں پریم چند نے "پریم پچیسی، پریم بتیسی، پریم چالیسی" جیسے بہت سے افسانے لکھے اور حب الوطنی قدیم ہندی روایات اور قدیم ہندویت کی عظمت اور قدیم قومی روایات کا اور رجحانات کا پرچار ان کے ہاں ان افسانوں میں ہمیں بخوبی دیکھنے کو ملتا ہے۔ منشی پریم چند کو اپنے ہندو ہونے پر اور اپنی ہندوی روایات پر اور تہذیب پر خاصا فخر تھا جس کا اظہار اس دور میں خاص طور پر دیکھنے میں ملتا ہے۔ مسود حسین خان ان کی اسی خصوصیت پر لکھتے ہیں:

"اکثر جگہ جذبات کا طوفان پلاٹ کے کناروں پر سے ہو کر بہہ نکلا ہے
اور اس طرح اس کی شکل کو مسخ کر دیا ہے۔"

یعنی ہوتا کیا تھا کہ وہ اپنی روایات، اپنی تہذیب کے پرچار کے لیے ابتدائی دور میں افسانے کے فن سے بہت زیادہ ان کو رغبت نہیں رہتی تھی۔ وہ اس کے پرچار کے پیچھے افسانے کے فن کو قربان کر دیتے تھے یا شاید غیر شعوری طور پر ان سے ایسا ہو جاتا تھا بہر حال منظر نگاری اس دور میں ہمیں کمال کی ملتی ہے، تشبیہات و استعارات پریم چند کا میدان نہ تھا کسی حد تک وہ تشبیہات و استعارات سے کام لیتے ہیں لیکن عموماً انہیں واضح طور پر، صاف الفاظ میں، سادہ اور سیدھے پیرائے میں کیونکہ ہر بات کہنے پر قدرت تھی لہٰذا وہ تشبیہات و استعارات کے گورکھ دھندوں میں جانے کی بجائے سادہ اور عام فہم انداز میں اپنا مقصد بیان کرنے کی قدرت رکھتے ہیں۔

"حج اکبر"۔ "سوتیلی ماں"، "نجات"، "مندر" اور "مستعار کا گھر" اور "بازیاف" اس دور کے نمائندہ افسانے ہیں۔ ہم نے گذشتہ لیکچر میں حج اکبر کا مطالعہ کیا تھا اور آپ نے دیکھا کہ اس میں منظر نگاری بھی خوب ملتی ہے اور کہانی کی بنت پر بھی کم و بیش کافی حد تک قدرت رکھتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ میں کوئی شک نہیں کہ وہ کہانی کو جوڑنے کی کوشش میں sometimes numbers کا سہارا لیتے ہیں یعنی کہ آج کے افسانے

میں ہم جو بات پیرا گراف میں کر لیتے ہیں اس کے لیے وہ اپنی تحریر کو مختلف ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتے تھے۔شاہد انہیں ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اس کے بغیر ان کا تسلسل بر قرار نہیں رہے گا یا وہ تسلسل کو پوری طرح قائم نہیں کر پائیں گے۔ لہٰذا وہ نمبرز میں تقسیم کرتے۔اسی طرح سے ان کا ایک اور افسانہ تھا"ادیب کی عزت"اس میں بھی انہوں نے اپنے افسانے کو نمبرز میں تقسیم کیا تھا یعنی کہ پیرا گرافس کو انہوں نے numbering دے دی تھی گو کہ جدید افسانے میں ایسا ہمیں نہیں ملتا اگر ہم پریم چند کے بعد کے دور کے افسانوں کا مطالعہ کریں تو ان میں بھی ہمیں یہ صورت حال بہت کم ہی دیکھنے کو ملتی ہے۔

پریم چند کے افسانہ نویسی کا تیسرا ذیلی دور ہے ۱۹۲۰ سے ۱۹۳۲ تک کا دور ہے اس دور میں انہوں نے ملازمت سے استعفیٰ دے دیا اور ادبی زندگی اختیار کر لی۔اس دور کے افسانوں میں اصطلاح اور سیاسی رنگ نظر آتا ہے لیکن اس سیاسی رنگ میں انقلاب یا کشمکش نظر نہیں آتی،وہ باغیانہ پن،وہ ایک طرح سے کہہ لیجئے کہ جارحانہ رویہ اور جارحانہ اسلوب نگاری جو بعد ازاں ہم دیکھتے ہیں ترقی پسند تہذیب کے دور میں یا ۱۹۳۲ کے بعد کے دور میں،وہ ہمیں یہاں پر نثر نہیں آتا ہاں یہ ضرور ہے کہ اس کی ابتدائی جھلکیاں یا اس کے ابتدائی نقوش دیکھ سکتے ہیں جیسا کہ"جیل"، "بھاڑے کا ٹٹو" اور"قاتل وغیرہ جیسے افسانوں میں یہ صورت حال واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔۱۹۳۲ سے ۱۹۳۶،یہ ان کی افسانہ نویسی کا بنیادی طور پر دوسرا دور ہے اور اگر ہم یہ کہیں کہ اگر پہلے تین ادوار کو ذیلی ادوار تصور کریں تو یہ ان کا چوتھا دور قرار پائے گا بہر حال ۱۹۳۲ سے ۱۹۳۶ تک کی تقسیم جیسا کہ ہم نے افسانے کے پہلے لیکچر میں گذارش کی تھی یہ دور وہ دور ہے کہ جب اردو افسانہ نویس تیزی سے رومانویت کے نشے سے نکل کر حقیقت پسندی کی طرف آرہے تھیاور اب ان کا پڑاؤ ترقی پسند تحریک ہونا تھی ترقی پسند تحریک سے قبل گہرے پانیوں میں پتھر کا کام یا کنکر کا کام کیا تھا"انگارے"نے جس کا تذکرہ میں ہم گذشتہ لیکچر میں بھی کیا تھا رشید جہاں،محمود الظفر اور احمد علی اور ان کے ساتھ سجاد ظہیر نے افسانوں کا ایک ایسا مجموعہ شائع کیا تھا جس میں انقلاب،بغاوت اور جارحانہ اسلوب نگاری استعمال کیا تھا یہ چاروں مصنفین دراصل روسی ادب سے بہت زیادہ متاثر تھے۔روس کا ۱۹۱۷ کا انقلاب اور اس کے بعد کے عوامل بھی اہل ہند کے سامنے تھے ادیب ان سے بھی بہت کچھ سیکھ رہے تھے اور شعوری اور غیر شعوری سطح پر ان پر ان کے اثرات بھی مرتب ہو رہے تھے پھر مارکسی فلسفے کا پرچار بھی عام تھا اور بہت سے لوگ مارکسی فلسفے سے کچھ زیادہ ہی متاثر ہو رہے تھے اور اس حد تک متاثر ہو رہے تھے کہ اس چکر میں وہ اپنی اصل تہذیب،اپنے اصل موضوعات اور اپنے اصل فلسفۂ حیات کو بھولتے چلے جا رہے تھے۔

یہی وجہ ہے کہ بعد کی ترقی پسند تحریک میں ہم دیکھتے ہیں کہ بہت سے مقامات پر اصل بات کو یا اصل معنی کو فراموش کرتے ہوئے صرف ادب اس وجہ سے تخلیق کیا گیا کہ اس میں انقلاب کی بات ہو جائے،اس میں باغیانہ عناصر کو پیش کر دیا جائے جوش ملی آبادی اس دور کے ایک بہت بڑے شاعر گزرے ہیں جن کے حوالے سے یہ کہا جاتا تھا کہ جوش کی شاعری کچھ ایسی شاعری ہے کہ وہ نعرہ لگاتے لگاتے کہیں آگے نکل جاتے ہیں اور قافلہ ان سے کہیں پیچھے رہ جاتا ہے اور پیچھے مڑ کر جب وہ دیکھتے ہیں تو وہ خود کو تن تنہا ہی پاتے ہیں اس کا مطلب ہی ہے کہ وہ لوگ انقلاب کے نشے میں مست ہونے لگے تھے یعنی جب آپ کسی چیز کو شعوری طور پر اپناتے ہیں تو پھر اس میں کسی خاص حد تک مصنوعی بہر حال اس میں آجاتی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ آپ کا ادب متاثر ہوتا ہے اور ہم نے دیکھا کہ ترقی پسند تحریک میں بہت سے ادیبوں کا ادب صرف اس وجہ سے متاثر ہوا کہ وہ شعوری طور پر ترقی پسند ہونا چاہتے تھے۔

ترقی پسندیدیت اپنی ذات میں یا اپنے احساس میں یا اپنی نوع میں منفی فکر نہیں آج بھی ہم بہت سے افسانہ نگاروں کے ہاں،ناول نگاروں کے ہاں نظم گو کے ہاں یہ دیکھ سکتے ہیں کہ ان کے ہاں ترقی پسند فکر پائی جاتی ہے لیکن اب اس میں وہ شعوری کاوش نہیں رہی اب یہ ہمارے فطری جذبات

یا فطری کیفیات کا ایک حصہ بن گئیں ہیں اور یہی ترقی پسندیدیت اصل ترقی پسندیدیت ہے بہر حال پریم چند کے چوتھے دور کا آغاز انگارے کے بعد ہوا اور پھر ہم نے دیکھا کہ انہوں نے بالکل اشتر کی رنگ اختیار کیا ''زادراہ''، ''واردات'' ان کے افسانوں کے دو مجموعے ہیں اس کے علاوہ کچھ اور متفرق افسانے انہوں نے لکھے جن میں ہمیں نفسیاتی نقوش بھی ملتے ہیں مثلاً ''بڑے بھائی صاحب'' یا ''کفن'' میں ''گیسو'' اور ''مادھو'' کے کرداروں کی نفسیاتی کیفیات کو بڑے جامع انداز میں پیش کیا گیا ہے ہوا کچھ یوں تھا کہ اس دور میں سگمنڈ فرائڈ اور پھر اس کے بعد کے نفسیاتی تبلیغ اور ان کے مطالعات اور ان کی کتابیں اور اب کے افکار عام طور پر سامنے آنے لگے تھے اور لوگ دیکھ رہے تھے کہ ادب میں نفسیات کے لیے بہت جگہ ہے کیونکہ ادب خاص طور پر افسانوی نثر کی بات اگر کی جائے تو اس میں کیونکہ ہم مختلف کردار پڑھتے ہیں 8 مختلف کردار ہمارے سامنے آتے ہیں تو ان کی نفسیات کو اگر مکمل طور پر بیان کیا جائے تو اس سے بھی بہت سے نئے معنی و مفاہیم کشید کیے جاسکتے ہیں سو ہم پریم چند کے ہاں بھی اس قسم کی کیفیات دیکھتے ہیں جیسا کہ ہم نے ابھی کہا کہ اس سلسلہ کی بہترین مثال ''بڑے بھائی'' ہو سکتی ہے یا ان کا ایک اور افسانہ ''کفن'' یا اسی طرح سے ان کا ایک افسانہ تھا ''نئی بیوی''۔ اب نئی بیوی دراصل انہوں نے لکھا تھا بوڑھے مرد اور نوجوان لڑکیوں کی شادی کے نقصانات پر مشتمل ہے۔ اب اس میں وہ لہجہ دیکھنے کو ہمیں ملتا ہے کہ شاید اس سے پہلے پریم چند بذات خود اختیار کرنے کی جرات نہیں کر سکتے تھے مثال کے طور پر اس افسانے میں ایک جگہ وہ کہتے ہیں کہ

''اس نے جلدی سے سر پر آنچل کھینچ لیا اور نوکر سے یہ کہتے ہوئے اپنے کمرے میں چلی۔

لالا کھانا کھا کر چلے جائیں گے۔ تم ذرا آجانا۔''

ظاہر ہے کہ یہ لب و لہجہ اس سے قبل پریم چند کے ہاں ہمیں نہیں ملتا تھا وہ اصطلاح کرنا چاہتے تھے وہ منفی روایات کی تنسیخ چاہتے تھے لیکن اس کے باوجود وہ اس قدر مضبوط نہیں تھے لیکن جب انہوں نے دیکھا کہ روسی ادب میں کیا ہو رہا ہے جب انہوں نے دیکھا کہ انگارے میں کیا ہوا تھا جب انہوں نے دیکھا کہ جدید افسانہ نویس اس نوعیت کا اسلوب اختیار کر رہے ہیں تو انہوں نے خود کے لئے بھی یہ لازم سمجھا کہ اب شاید وہ وقت آگیا ہے کہ ہم اپنی حقیقتیں جو پہلے یوں کہہ لیجئے کہ مجمع عام میں عام نہیں کر سکتے تھے اب ان کو بر سر بازار کہنے کا وقت آگیا ہے بہر حال یہ ایک مختصر سا جائزہ تھا ان کے ذہنی اور فکری ارتقاء کا۔

اس کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ ہم جان سکیں کہ پریم چند کی افسانہ نویسی کی تاریخ میں یا ان کی زندگی میں کون سے زیر و بم آئے کس نوعیت کے نشیب و فراز سے ان کا یہ فن گزرا اور بالآخر اس کی اجتماعی تصویر کس نوعیت کی بنتی ہے اب ہم بات کریں گے پریم چند کے مجموعی اسلوب نگارش کے حوالے سے اور دیکھیں گے کہ ان کی افسانہ نویسی میں ہمیں نمائندہ موضوعات کون کون سے ملتے ہیں

سب سے پہلی بات جو ہم پریم چند کے حوالے سے اہم ہے ان کے اسلوب میں پائی جانے والی سادگی و سلاست۔ سادگی و سلاست دراصل غالب کے دور ہی سے اردو نثر کا خاصہ بننے لگی تھی لیکن اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کی نثر میں کہیں کہیں سر سید احمد خان کی نثر ہیں اور بعد ازاں ڈپٹی نذیر احمد کی نثر میں ہمیں مقامی الفاظ زیادہ تر ملتے تھے یا یوں کہہ لیجئے کہ قدیم الفاظ کا استعمال ملتا تھا جیسے کہ جاوے کا استعمال ہو گیا آوے کا استعمال ہو گیا اور پھر یہ بھی ہوتا تھا کہ خاص طور پر ڈپٹی نذیر احمد کے حوالے سے اگر بات کریں تو تو ان کے ہاں عربی ضرب الامثال کا استعمال بہت زیادہ مل جاتا تھا لیکن مجموعی طور پر سادگی کا آغاز غالب کی نثر ہی سے ہو چکا تھا پریم چند نے اسی سادگی و سلاست کو اختیار کیا یہ سادگی و سلاست سر سید احمد خان کی سادگی و سلاست نہ تھی کہ جس میں ادبیت کم ہو جاتی تھی بلکہ یہ سادگی و سلاست مرزا اسد اللہ خان کی سادگی و سلاست نہیں تھی یہ سادگی و سلاست مولانہ حالی کی سی سادگی و سلاست تھی کہ جس میں متانت ملتی ہے ہمیں جس میں ہمیں ادبیت تو ملتی ہے

لیکن اس ادبیت کو ظاہر کرنے کیلئے کوئی افسانہ نویس یا کوئی بھی ادیب مشکل پسندی اختیار نہیں کرتا سو پریم چند کے ہاں بھی ہمیں ایسا ہی ملتا ہے وہ بسا اوقات مقامی زبان کے الفاز کا استعمال بھی کرتے ہیں ہندی الفاظ کا استعمال بھی کرتے ہیں لیکن یہ الفاظ وہ الفاظ نہیں جو ہماری اردو کے لئے غیر مانوس ہوں یا متروک ہو چکے ہوں بلکہ وہ انہی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جو اس دور کی معاشرت میں بالخصوص عام تھے ان کے ہاں ہمیں مقامی بولیوں کے کچھ رنگ بھی ملتے ہیں جیسے مثال کے طور پر ان کے ہاں ہندی الفاظ اور بسا اوقات پنجابی الفاظ کا استعمال بھی ملتا ہے کیونکہ ان کے حوالے سے جب ہم آگے جا کر بات کریں گے تو وہ ہمیشہ اسی کردار کی زبان میں بات کرنا پسند کرتے تھے جس کی وہ تشکیل کر رہے ہوتے تھے ظاہر ہے کہ اگر وہ زیریں طبقے کی بات کرتے ہیں یا دیہات کی بات کرتے ہیں تو یقینی طور پر اس میں دیہی زبان کا آنا ایک فطری سی بات تھے اگر وہ اپنے کرداروں کو فطرت کے زیادہ قریب کرنا چاہتے تھے اگر وہ اپنے کرداروں کو زیادہ تر حقیقی بنانا چاہتے تھے تو ان کے لئے لازم تھا کہ وہ مقامی الفاظ کا کسی حد تک استعمال کریں لیکن انہوں نے اس سلسلے میں بہر حال نامانوس الفاظ کا استعمال کبھی نہیں کیا کیونکہ وہ جانتے تھے کہ ادب وہی زندہ رہتا ہے جو اپنی اسلوبیات کے اعتبار سے آنے والی نسلوں کے لیے بھی قابل قبول ہو لہٰذا ہم یہ کہتے ہیں کہ ان کی سادگی وسلاست ادبی نوعیت کی تھی وہ کرداروں کی اصل زبان میں بات کرتے تھے اور اس سلسلے میں لفظی بازی گری کے قائل نہیں تھے۔

ان کی افسانہ نویسی کا دوسرا اہم ترین پہلو ہے معاشرت کی عکاسی۔ اردو افسانے کے ارتقاء پر بات کرتے ہوئے اس پر مختصر سی بات کی تھی ہم نے آپ کو بتایا تھا کہ مزدوروں کی زندگی ہو، سیاست دانوں کی زندگی ہو، خانگی زندگی ہو یا بسا اوقات اہل مغرب کی زندگی ہو، وہ سب پر بات کرتے تھے لیکن وہ یہ بات ذہن میں رکھتے تھے کہ اگر مغرب کے لوگوں کی بات کرنا ہے تو وہ مغرب کے ان لوگوں کا تذکرہ کریں گے جو ہماری معاشرت سے تعلق رکھتے ہوں گے یعنی وہ حکام بالا جو دراصل ہندستان میں آکر آباد ہو گئے تھے اور ہندستانیوں کی زندگی کو انہوں نے اجیرن بنا دیا تھا ان کے ہاں بہت سے مقامات پر وہ احتجاج ملتا ہے جو ۱۹۱۰ سے ۱۹۳۰ کے افسانوں کے دوران ہمیں کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملتا ہم دیکھتے ہیں کہ وہ مزدوروں کی بات کرتے ہیں، سیاست دانوں کی زندگی کی بات کرتے ہیں خانگی زندگی کی بات کرتے ہیں تو ہر لحظہ وہ اپنی معاشرت سے جڑے رہتے ہیں ہر لحظہ وہ ان موضوعات کو چنتے تھے، ان معاشرتوں کی بات کرتے تھے جو ہمیں ہندستان کی مختلف دیہاتوں میں نظر آتی ہے ہمیں ہندوستان کے دور افتادہ علاقوں میں نظر آتی ہے اور ہمیں خاص طور پر زیریں طبقے میں نظر آتی ہیں اور اس کا مقصد یہ تھا کہ وہ یہ چاہتے تھے کہ وہ ان لوگوں کی تربیت کریں جو لوگ دراصل شہری زندگی سے اور شہری تقاضوں سے صحیح طور پر آگاہ نہیں جو زیور تعلیم سے زیادہ آراستہ نہیں تا کہ ان لوگوں کو شعور دیا جائے۔

ادب کا ایک بنیادی اور شاید سب سے اہم ترین وظیفہ کہ ہم ان لوگوں تک پہنچیں جو رسمی تعلیم کے ذریعے جدید تقاضوں تک نہیں پہنچ پاتے جو رسمی تعلیم کے ذریعے دراصل ترقی کا سفر طے نہیں کر پاتے اور انہیں یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اب معاشرہ ان سے کیا تقاضا کرتا ہے، اب اپنے حقوق کے حصول کے لیے انہیں کس نوعیت کی جدوجہد کرنا ہے کون سے طریقہ ہائے کار اختیار کرنے ہیں لہٰذا انہوں نے خاص طور پر دیہی زندگی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا اور ان لوگوں کو ان کے حقوق سے آشنا کروایا اور دراصل ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کہ وہ ایک مشن سے تھے ،ایک مشن لے کر چل رہے تھے کہ میں کسی نہ کسی طریقے سے ان لوگوں کو بھی بنیادی طور پر مرکزی دھارے میں لائیں تا کہ شاید ان کی تحریروں کے ذریعے وہ لوگ جو اپنے حقوق سے آشنا ہی نہیں ان کا ادراک ہو ان کا ادراک کر سکیں اور ان کے لئے جدوجہد کر سکیں ڈاکٹر سلیم اختر نے اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہا تھا:

”جدید ادبی مباحث میں لمٹمنٹ کا بہت چرچا ہے اور اس کے ڈانڈے جنگ عظیم دوم

میں یورپ کی زیر زمین تحریکوں سے ملائے جاتے ہیں جبکہ اردو ادب میں کمٹمنٹ کی اولین مثال پریم چند کی صورت میں ملتی ہے ایک کمٹڈ ادیب اپنے اثر اور معاشرہ اور سیاسی صوتحال میں تبدیلی کا خوہاں ہوتا ہے اور انہی مقاصد کے لیے وہ قلم کو بطور ہتھیار استعمال کرتا ہے۔ اور یہی کام پریم چند نے اس زمانے میں کیا جب نہ شوشلزم کا تصور تھا نہ ترقی پسندی تھی اور نہ ہی کمٹمنٹ کی اصطلاح۔"

دیباچہ: مجموعہ منشی پریم چند

اس اقتباس کا حوالہ ہم نے افسانے کے پہلے لیکچر میں بھی دیا تھا اس وقت اس پر ہم نے مختصر سی بات کی تھی لیکن اس کا آعادہ اس وجہ سے کیا کہ اب میں اس پر قدرے تفصیل سے بات کر سکیں دیکھئے کمٹڈ ادیب، ہر ادیب اپنے اعتبار سے کمٹڈ ہوتا ہے یعنی جس مکتبہ فکر٬ سے بھی وہ تعلق رکھتا ہے وہ اس سے کمٹڈ ہوتا ہے جیسے مثال کے طور پر اگر اختر شیرانی رومانوی تحریک سے کمٹڈ تھے تو تو رومانویت کی جھلک ہمیں ان کے ہاں جابجا دیکھنے کو ملتی ہے اگر فیض احمد فیض انقلاب سے کمٹڈ تھے تو ان کی ہر دوسری نظم میں، ہر دوسری غزل میں انقلاب، بغاوت، اپنے حقوق کی بات ملتی ہے اگر ہم یہ بات کریں کہ " حبیب جالب" میں یہ بات تھی تو ان کی شاعری پوری کی پوری اس سے بھری ہوئی ہے اگر علامہ اقبال کے قومی وملی شعور کی بات کریں تو آپ جانتے ہیں کہ انہوں نے اپنی شاعری کے ذریعے کس طرح سے مسلمانان ہند کو بیدار کیا تھا تو ہر ادیب اپنے اعتبار سے کمٹڈ ہوتا ہے لیکن دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ کہ وہ کمٹڈ ہے کس حوالے سے۔ یعنی کچھ لوگ اس حوالے سے کمٹڈ ہوتے ہیں کہ وہ ادب برائے ادب تخلیق کریں ایسا ادب تخلیق کریں کہ جس کو پڑھ کر قارئیں کے طبع حساس کی تسکین ہو سکے جسے پڑھ کر مسرت پوشی کے احساس و جذبات ابھارے جا سکیں، جسے پڑھ کر احساس لطافت ابھرے اور کچھ ادیب وہ ہوتے ہیں جو اصطلاح چاہتے ہیں اب اصطلاح پسند ادیبوں کی بات کریں جیسے مثال کے طور پر سر سید احمد خان یا مولانا حالی یا ڈپٹی نذیر احمد یا شبلی نعمانی جیسے ادیب جو ملک و قوم کی، اس ملک وملت کی اصطلاح چاہتے ہیں اب پریم چند بھی اصطلاح چاہتے ہیں اس حوالے سے وہ بھی کمٹڈ تھے اور ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ان کے ہر دوسرے افسانے میں ہمیں کوئی نہ کوئی سبق، کسی نہ کسی اخلاقیارت کا درس بھی دیکھنے کو ملتا ہے اب ڈاکٹر سلیم اختر یہ کہتے ہیں کہ وہ سب سے پہلے کمٹڈ ادیب ہیں تو کمٹڈ ادیب جیسے میں نے ابھی یہ بات کی تھی کہ وہ اس حوالے سے ان کو کمٹڈ ادیب ہیں کہ وہ ایسے کمٹڈ ادیب ہیں کہ وہ کسی بھی موقع پر ادب کو بھی اپنے ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے، ادب کا دامن بھی نہیں چھوڑتے تھے اور معاشرتی مقاصد کا حصول بھی ہمیشہ ان کے پیش نظر رہتا تھا اور یہاں پر جو انہوں نے بات کی کہ انہوں نے اس وقت کمٹمنٹس کی بات کی جب شوشلزم کی بات نہیں ہوئی تھی جب ترقی پسندیدیت کا راگ نہیں الاپا جا رہا تھا جب کمٹمنٹ کی اصطلاح نہیں نکلی تھی تو اس کی اہمیت دراصل یہ ہے کہ کہ ہم لوگ ہر چیز کو مغرب سے منسوب کرتے ہیں جب ہمارے ہاں ترقی پسندیدیت آئی تو ہم نے کہا کیونکہ کال مارکس کے نظریات عام ہو چکے تھے کیونکہ ۱۹۱۷ میں روسی انقلاب ہمارے ادیبوں کے سامنے تھا کیونکہ انہوں نے دیکھ لیا تھا کہ کال مارکس کینظریات کے نتیجے میں کس طرح تبدیلی آگئی ہے تو شاید ہندستان میں بھی انہی نظریات کو اپنا کر تبدیلی لائی جا سکتی ہے حالانکہ ترقی پسند تحریک یا ترقی پسند فکر صرف کال مارکس کی ہی نہیں نے احسان نہیں کیا اگر آپ غور کریں تو سر سید تحریک ساری کی ساری ترقی پسند تحریک ہے کیوں؟ کیونکہ اس میں بھی اصطلاح کی گئی ہو اس میں بھی مروجانہ رجحان سے ہٹ کر بات کی گئی تھی ادب کا ڈانڈا ہی بدل کر رکھ دیا گیا تھا ادب کا تناظر ہی بدل کر رکھ دیا گیا تھا اور پہلی مرتبہ اس بات کو فروغ دیا گیا تھا کہ وہ ادب ہمارے لیے مفید نہیں کہ جس میں صرف اور صرف تسکین کی بات ہو جو صرف محبوب کو رجانے اور لبھانے کی بات کریں تو صرف محبوب کے ہجر وو صال کے قصے رقم

کیے جائیں نازوادا کی بات کی جائے بلکہ ہمارے لئے وہ ادب مفید ہے، ہمارے لئے وہ شاعری اچھی ہے، ہمارے لیے وہ نثر بہتر ہے کہ جس میں ہم کوئی مقصد حاصل کریں ہماری قوم جو اس وقت مشکلات کا شکار ہے اسے اس مایوسی کے گڑھے سے نکالا جا سکے ہماری ادبی تحریروں کے ذریعے۔ تو یہ بذات خود ایک ترقی پسند فکر تھی لیکن ہمارے ہاں جب کبھی بھی بات ہوتی ہے تو ترقی پسند تحریک کے پس منظر کی، ہم اس کے ڈانڈے یا اس کے ماخذ ہمیشہ تلاش کرتے ہیں مارکسیزم میں، ہمیشہ تلاش کرتے ہیں ماہرین عمرانیات کی تحریروں میں جو یورپ سے آئی تھی۔

تو ڈاکٹر سلیم اختر کہنا یہ چاہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ ادیب صرف دوسرے زبانوں کے ادب سے متاثر نہیں ہوتا ادیب دوسرے فلاسفروں سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ اس کی اپنی سوچ بھی ہوتی ہے اور اس کے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ وہ کسی نئی سوچ کو امپورٹ کریں کسی نئی سوچ کو باہر سے آنے دیں بلکہ اس کی اپنی تخلیق طبع بھی اس کو اس بات پر عموماً قادر کر دیتی ہے۔

بہر حال اس سے ہمیں پتا یہ چلا کہ منشی پریم چند کی افسانہ نویسی کا دوسرا اہم ترین پہلو معاشرت کی عکاسی تھا۔ منشی پریم چند کی افسانہ نویسی کا تیسرا پہلو ان کی کامیاب مکالمہ نگاری ہے جیسا کہ ہم نے اسلوب نگارش کے حوالے سے بات کرتے ہوئے شروع میں کہا تھا کہ وہ سادگی و سلاست کو پیش نظر رکھتے تھے اور اس سلسلہ میں ہر اس کردار کے لہجے میں بات کرتے تھے جس کی وہ تشکیل کر رہے ہوتے تھے ہم دیکھتے ہیں کہ اس سلسلہ میں وہ کبھی انگریزی کردار تراشتے ہیں تو ان کی اردو یا اس کی زبان گلابی اردو کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے جب وہ کبھی دیہی کردار کی تشکیل کرتے ہیں تو تو اس کی اردو میں وہ دیہی انداز ہمیں دیکھنے کو ملتا ہے مثال کے طور پر اگر ''کفن'' کی بات کریں جو ان کا ایک معروف افسانہ ہے جس میں وہ مادھو اور گیسو دیہاتی علاقے سے تعلق رکھتے ہیں ان کا لب ولہجہ بالکل ویسا ہی ہے اگر ''زادراہ'' کی بات کریں تو وہ پنڈتوں کے اوپر لکھا گیا تھا لہٰذا ان کی زبان یہاں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہے یا اگر ''حج اکبر'' کی بات بھی کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ ایک متوسط طبقے کے اوپر لکھا گیا تھا ایک ایسا متوسط طبقہ جو کہ کسی حد تک پڑھا لکھا بھی تھا وہ شہری تھا اور شہری زبان بولتا تھا تو آپ نے دیکھا کہ اس میں صابر حسین ہو یا شاکرہ ہو یا دایہ عباسی ہو ان کے ہاں ہمیں بالکل نارمل سی بالکل سادہ سی سلیس کی ایسی زبان ملتی ہے کہ جو مشکل الفاظ کا استعمال بھی نہیں اس میں مقامی الفاظ بھی نہیں کیونکہ وہ قدرے پڑھے لکھے ہیں لیکن کہیں پر بھی ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ مثال کے طور پر دایہ کسی فلسفی کی زبان بولنے لگے یا شاکرہ کسی خاتون پروفیسر کی زبان بولنے لگے یا صابر حسین کسی ایسے ادیب کی زبان بولنے لگے جس میں جگہ جگہ جملوں میں ہمیں تخلیقیت نظر آئے بلکہ بالکل گھریلو نوعیت کی زبان ہمیں دیکھنے کو ملتی ہے اسی طرح سے جیسا کے میں نے کفن کا حوالہ دیا جو کہ دیہی لوگوں پر لکھا گیا تھا ان میں آپ دیکھئے کہ گیسو اور مادھو آپس میں کیسی زبان استعمال کرتے ہیں کیونکہ وہ جو فری طور پر وہ ادا کر سکتا ہے اور دوسرا اس کی کردار نگاری میں، اس کے اوصاف میں، اس کی کیفیات اس کے سوچنے کا انداز اس کے جذبات، اس کے رہن سہن کا انداز، یہ ساری کی ساری چیزیں جو ہیں کسی بھی کردار کو مؤثر اور بھرپور بنا دیتیں ہیں ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند جو کردار بھی تراشتے ہیں اس کی شعوری طور پر وضاحت کرتے ہیں جیسا کہ ابھی گذشتہ لیکچر میں ہم نے پڑھا تھا حج اکبر میں نے اس وقت بھی کہا تھا کہ وہ شروع میں ہی اپنے کرداروں کو مکمل طور پر قاری کے سامنے لاتے ہیں یعنی اگر گذشتہ لیکچر کے مطابق حج اکبر کے آغاز میں صابر حسین کی شخصیت کو سامنے لانا مقصود تھا یا شاکرہ کی شخصیت کو سامنے لانا مقصود تھا تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہ مکمل طور پر ان کا شروع ہی میں تعارف کروا دیتے ہیں پھر جب وہ نصیر کی بات کرتے ہیں تو جو کہ دو سال کا ایک بچہ ہے تو اس کی کردار نگاری بھی وہ مکمل طور پر کرنا چاہتے ہیں اس کے اٹھنے بیٹھنے کا انداز جیسا کہ اس میں کہا گیا کہ جب دایہ جا رہی تھی تو تو وہ ہاتھ پھیلائے لڑکھڑاتا ہوا اس کی طرف گیا یا بعد از اں دایہ کے کردار کی جب انہوں نے تصویر کھینچی تو اس کے مکمل شب و روز، اس کے مکمل سوچنے کا انداز، اس کا اٹھنا بیٹھنا، اس کی حرکات و سکنات کی تصویر کشی مکمل طور پر کرتے ہیں یوں کردار نگاری اچھی کردار نگاری ہم کہتے ہی اسے ہیں کہ وہ جو کردار بھی

تراشے اسے نامکمل نہ چھوڑیں یعنی اگر آپ اس کے اوپر بات کرنا چاہتے ہیں تو اس کے اوپر مکمل طور پر بات کریں کہ اسی صورت میں کسی کردار کا مکمل تعارف قاری کو ملتا ہے اور جب تک قاری کو کسی کردار کا مکمل تعارف نہیں ملتا وہ اسے چشم تخیل کے بل بوتے پر دیکھ نہیں سکتا کیونکہ ہمارے سامنے تو صفحات ہوتے ہیں ہم تو پڑھ رہے ہوتے ہیں ہمارے سامنے وہ کردار موجود نہیں۔

اگر آج ہم سو سال بعد پریم چند کے افسانے پڑھتے ہیں تو ظاہر ہے وہ بہت سی صورتحال، وہ بہت سا ماحول، ان کے بولنے چالنے کا انداز آج کے انداز سے بالکل مختلف ہو چکا ہے لیکن اگر انہوں نے اپنے کرداروں کو زندہ کیا ہے تو اس کا بنیادی نقطہ ہی یہی ہے کہ ان کی تمام ترجزیات ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں جس کے نتیجے میں ہمارے سامنے وہ کردار چلتا پھرتا یا حقیقی روپ میں ہمارے سامنے آجاتا ہے سو کرداروں میں آپ دیکھ لیجئے کفن گیسو یا مادھو ہو، حج اکبر کی دایہ ہو یا نجات یا عید گاہ کا بچہ ہو ہمارے سامنے ہر کردار مکمل طور پر آتا ہے پریم چند کی افسانہ نویسی کا اگلا پہلو ان کی حقیقت پسندی، مقصدیت یا اصطلاح جیسے پہلوؤں پر بات کر لینے کے بعد شاید حقیقت پسندی کی بہت زیادہ ضرورت نہیں رہتی لیکن اس کا تذکرہ اس لیے ضروری ہے کہ پریم چند نے حقیقت پسندی اس دور میں اختیار کی تھی جب اردو افسانہ رومانویت میں محور تھا جب لوگ فطری جذبات کی بات کرنا تو پسند کرتے تھے جب انسان کے فطری احساسات اور جبلی خواہشات کو پورا کرنے کی بات تو کرتے تھے جب ہمیں کھلے وسیع و عریض لہلہاتے ہوئے مناظر تو نظر آتے تھے جب ہم فطرت کی رنگا رنگی تو دیکھتے تھے لیکن ہم یہ بھول جاتے تھے کہ حقیقت تو اس سے کہیں زیادہ تلخ ہے ہم اس معاشرے سے تعلق رکھتے ہیں اگر میں اس دور کی بات کروں اس وقت ہم اس معاشرے میں تھے یا پریم چند اور دیگر ادیب اس معاشرے میں جی رہے تھے جو ایک محکوم معاشرہ تھا جس میں غریبوں کا استحصال کیا جا رہا تھا جس میں زیریں طبقے کو اس کے حقوق نہیں مل رہے تھے تو ایسے میں آپ خواہ کیسی ہی جبلی خواہشات کو پورا کرنے کی بات کر لیں خواہ کیسے ہی دل نشین اور دل پذیر قسم کے منظر کھینچ لیں بات یہ ہے کے جب کوئی بھی قاری اس خیالی دنیا سے، اس رنگ و نور سے بھرپور دنیا سے آتا تھا تو تلخیاں اس کے سامنے ہوتی تھیں پھر کوئی پھول اسے نظر نہیں آتا تھا بلکہ اسے اپنی زندگی خیالستانی لگتی تھی تو ایسے میں صرف اور صرف زندگی کے ایک پہلوں کی نشاندہی کر دینا کہ جس کے متعلق ہم شاید ہم اپنی خلوتوں میں تو سوچتے ہوں گے لیکن زندگی کا کاروبار کہیں تلخ تھا ایسے میں پریم چند نے اس مروجہ رجحان کے باوجود انہوں نے اپنا ایک الگ راستہ اختیار کیا اور انہوں نے حقیقت پسندی سے کام لیا وہ حقیقت پسندی کہ جس کے کے نتیجے میں انہوں نے اپنے مقاصد کا حصول بھی کیا اور معاشرے کی اصطلاح بھی۔ مولوی عبد الحق اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"ہندوستانی ادب پر پریم چند کے بڑے احسانات ہیں۔ انہوں نے ادب کو زندگی کا
ترجمان بنایا ہے، زندگی کو شہر کے تنگ گلی کوچوں میں نہیں بلکہ دیہات کے لہلہاتے
کھیتوں میں جا کر دیکھا ہے۔ انہوں نے بے زبانوں کو زبان دی اور ان کی بولی میں
بولنے کی کوشش کی پریم چند کے نزدیک ادب ایک کھونٹی تھا حقیقت کو لٹکانے کے
لیے۔"

(مولوی عبد الحق)

یوں پریم چند نے حقیقت پسندی اختیار کی اور بہت لوگوں کو جو اپنا حق لینا نہیں جانتے تھے اپنا حق چھیننے کا فن نہیں رکھتے تھے پریم چند کے افسانوں کا ایک اور اہم پہلو "موضوعات کا تنوع" ہے۔ وہ جاگیرداروں، سیاست دانوں یا معاشرتی برائیوں اور رسم و رواج، ہندوی طبقات، مسلمانوں کے حالات و واقعات ہر حوالے سے بات کرتے تھے۔ پریم چند نے موضوعات کو وسعت دے کر دراصل ترقی پسندوں کے لیے بہت زیادہ رستہ

ہموار کیا تھا آج جسے ہم کہتے ہیں کہ یہ کارل مارکس کے نظریات کی دین ہے۔ ہمیں اس موقع پر یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے ان کی ناول نگاری کی بات ہو یا افسانہ نویسی کی بات ہو پریم چند نے بھی دراصل زیریں طبقے کی نشاندہی کرکے، زیریں طبقے کی تصور کشی کرکے ہمیں بہت سے نئے موضوعات دیئے ایک ایسا ادیب جو زندگی کو حقیقت کی عینک سے دیکھنے کی کوشش کرتا تھا اس کا تصور فن ظاہر ہے برائے زندگی ہی ہوگا اور پریم چند کا تصور فن بھی یہی تھا انہوں نے اپنے افسانوں کے ذریعے یہ ثابت کیا کہ وہ ادب جو ہماری زندگی میں معاون نہیں وہ ہمارے کام کا نہیں اور جب ترقی پسند تحریک کا آغاز اور انہیں اس کی پہلی کانفرنس کی صدارت کے لیے چنا گیا تو اس کے صدارتی خطبے میں بھی انہوں نے یہی کہا تھا اس کا ایک ٹکڑا آپ کے لئے پیش کیا جارہا ہے جس سے آپ کو بخوبی اس بات کا اندازا ہو جائے گا کہ پریم چند کا تصور فن تھا کیا:

''جس ادب سے ہمارا ذوق بیدار نہ ہو، روحانی اور ذہنی تسکین نہ ملے،
جسم میں قوت و حرکت پیدا نہ ہو، ہمارا جذبۂ حسن نہ جاگے، جو دل مہر
میں سچا ارادہ اور مشکل پر فتح پانے کے لیے سچا استقلال پیدا نہ کرے
۔۔۔۔وہ آج ہمارے لئے بے کار ہے۔ اس پر ادب کا اطلاق نہیں
ہو سکتا۔''

وہ کسی بھی ایسے ادب کو، کسی بھی ایسے اسلوب کو، کسی بھی ایسی تخلیق کو ادب کا درجہ نہیں دینا چاہتے کہ جس میں زندگی دوڑتی، پھرتی، چلتی ہوئی نظر نہ آئے کیونکہ ایسا ادب ہمیں تسکین تو دے سکتا ہے لیکن ہماری رہبری کی طرف نہیں آسکتا اور اب بقول ان کے اس دور میں وہ وقت تھا کہ جس میں ہمیں آگے بڑھنا تھا اور آگے بڑھنے کے لیے ادب برائے زندگی ہی ہمارا رہبر ہو سکتا تھا مجموعی طور پر پریم چند نے اردو افسانے میں اور اردو ناول میں حقیقت پسندی کو رواج دیا اور بعد ازاں انہی خطوط پر، انہی راستوں پر چلتے ہوئے بعد میں ترقی پسند تحریک کے لوگوں نے اپنے موضوعات کو انہیں موضوعات سے دراصل کشید کیا:

''شرافت پریم چند کے قلم کی جان اور روحانیت کی بیداری اس کے افسانہ کا عنوان ہے۔
اس کے افسانے اس کام کے نہیں کہ نوجوانوں کے نفسیاتی خیالات کو بھڑکائیں، اکسائیں
، وہ اس غرض کے لیے ہیں کہ روح کی پاکیزگی کو جگائیں گرمائیں؛ منظر کیسا ہی گندا ہو،
اس کی نظر انتخاب ہمیشہ انہی عصروں کو چن لیتی ہے جو نفس کو نہیں روح کو تڑپائیں، جذبے
کے سلفی نہیں علوی حصے کو گرمائیں، اور بدی کی نہیں، نیکی کی قوت کو حرکت میں لائیں۔''

(مضامین ماجد: عبدالماجد دریابادی)

مجموعی طور پر ہر اعتبار سے دیکھا جائے تو پریم چند نے ہمیں اخلاقی، معاشرتی اور سیاسی اعتبار سے بیدار کرنے کی کوشش کیا اور دراصل یہ انہی کی کاوش تھی کہ بعد میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا اور پھر ہم نے دیکھا کہ وہ ادب جو رومانوی دور میں صرف تسکین کا ایک ذریعہ بن گیا تھا بعد ازاں قوموں کو بیدار کرنے کے لیے استعمال ہوا اور ہم نے سیکھا کہ اپنا حق چھینا کیسے جاتا ہے آج بھی ہمارے سامنے ایسے بہت سے ادیب موجود ہیں جو ہمیں حق چھیننے کا درس دیتے ہیں صرف ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم ادب سے استفادہ کریں اور اپنی زندگیوں میں اس کے افکار کو اپنانے کی کوشش کریں۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۳۳

آج کے اس لیکچر سے ہم ڈرامہ کی صنف کا آغاز کریں گے۔ یہ تین لیکچر زپر مشتمل ہو گا اس میں آج ہم بات کریں گے اور دیکھے گے کہ اردو ادب میں اس صنف کا آغاز وارتقاء کیونکر ہوا۔ اگلے لیکچر میں بات ہو گی امتیاز علی تاج کے ایک ڈرامے "نئے سال کے تحفے" کے حوالے سے۔ ہم دیکھیں گے کہ وہ ڈرامے کے فن پر کیونکر بات کرتے ہیں اور ڈرامے کے فن کو کس طرح نبھاتے ہیں اور تیسرا لیکچر ہو گا امتیاز علی تاج کے حالات زندگی کے حوالے سے اور ڈرامے کے حوالے سے ان کے امتیازی خصائص بھی۔ جیسا کہ ہم نے پہلے کہا کہ آج کے لیکچر میں ہمیں بات کرنا ہے ڈرامے کے فن کے حوالے سے۔ تو ڈرامہ کیا ہے؟

ڈرامے کے مختلف نام

۱۔ رہس

۲۔ ناٹک

۳۔ جلسہ

۴۔ ناٹیا

۵۔ کھیل

یہ نام ڈرامہ میں عموماً مستعمل رہے ہیں یہ وہ اصطلاحات ہیں جو مختلف ادوار میں اردو نثر میں اس صنف کو دی گئیں۔ انگریزی میں "لفظ ڈرامہ انگریزی زبان کے لفظ 'Draw' سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں کر کے دکھانا، کھینچنا، یا عمل کرنا۔" کر کے دکھانہ، عمل کرنا، کھینچنا۔ یعنی یہ وہ امتیازی خصائص ہیں دراصل جو ڈرامے کی صنف کو افسانوی نثر یعنی داستان، ناول اور افسانے سے ممیز کرتے ہیں۔ آپ جانتے ہیں کہ داستان ،ناول اور افسانے میں کہانی بنیادی محرک کے طور پر سامنے آتی ہے۔ یعنی یہ کہانی ہی ہے جو دراصل کسی نثر پارے کو افسانوی نثر میں تبدیل کرتی ہے وہ کبھی ہمارے سامنے ناول کے روپ میں آتی ہے، کبھی ہمارے سامنے افسانے کی طرز پر آجاتی ہے اور کبھی ہم دیکھتے ہیں کہ طویل داستانوں کا روپ دھار کر ہمارے سامنے کہانی نت نئے تلسمات دکھاتی ہے ڈرامہ بھی کہانی کے بغیر مکمل نہیں ہوتا لیکن فرق یہ ہے کہ ڈرامہ دراصل پڑھنے کی نہیں، دیکھنے کہ چیز ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ ڈرامہ دراصل ضابطۂ تحریر میں لانے سے پہلے کر کے دکھانے کی چیز ہے اور یہی وہ بات ہے جو افسانوی نثر سے ڈرامے کی صنف کو کسی قدر الگ کر دیتی ہے۔ ورنہ داستان ہو، ناول ہو، افسانہ ہو، ڈرامہ ہو یا فلم ہر ایک کا بنیادی محرک، بنیادی عنصر ،داستان یعنی کہانی ہے کوئی بھی صنف خاص کر داستان، ناول، ڈرامہ، افسانہ، یا فلم ہو، کہانی کے بغیر، قصے کے بغیر مکمل نہیں ہوتی۔ بہر حال ڈرامہ ان دوسری اصناف سے اس لیے مختلف ہے کہ اس میں کچھ بھی سنایا نہیں جاتا یا لکھ کر نہیں دکھایا جاتا بلکہ کر کے دکھایا جاتا ہے۔ یہ عملیت دراصل اس صنف کو افسانوی نثر کی دوسری اصناف سے الگ کر دیتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس میں ہم زیادہ آرائش، زیادہ تصنع، تکلف یا بناوٹ یا یوں کہہ لیجئے کہ مقفیٰ و مسجع قسم کی زبان کا استعمال نہیں کرتے بلکہ عام فہم اور عمومی عوامی زبان کا استعمال کیا جاتا ہے اگر ہم باضابطہ طور پر ڈرامے کے فن کے حوالے سے بات کریں تو دیگر مختلف علوم کی طرح یا دیگر مختلف اصناف کی طرح ڈرامے کے فن کے حوالے سے بھی ہمیں سب سے پہلی روشنی اہل یونان سے ملتی ہے ہم دیکھتے ہیں کہ ارسطو نے افلاطون کے جب مختلف افکار کا جواب دیا یعنی جب افلاطون نے اپنی کتاب republic یا جمہوریہ میں یہ کہا کہ شاعر کیونکہ لوگوں کے جذبات کو برانگختہ کرتے ہیں، لوگوں کے جذبات کو انتہا کی طرف لے کر جاتے ہیں۔ اشتہا کی طرف لے کر جاتے ہیں تو ارسطو نے بعد ازاں اپنی ایک کتاب، جس کا عربی میں ترجمہ کیا گیا "بوطیقا" کے نام سے اور بعد ازاں اسی

نام سے یہ کتاب اردو میں بھی رواج پا گئی ارسطو نے دراصل جواب دیا افلاطون کا، ان کے اعتراضات کا اور ان اعتراضات کے جواب کے ذریعے ہمارے سامنے باقاعدہ طور پہ شاعری پر لکھی گئی یا اصولِ شاعری پر لکھی گئی تنقید کی پہلی کتاب آگئی اور اسی کتاب میں یعنی بوطیقا میں ارسطو نے ڈرامے کے مختصر عناصر کا تجزیہ کیا یا تجربہ کیا اور ہمیں بتایا کہ دراصل کون سا ڈرامہ کس طرح کا ڈرامہ کامیاب ڈرامہ ہے؟ اس نے اگرچہ اپنی کتاب میں ڈرامے کے فن پر بات کرتے ہوئے ڈرامے کی مختلف اقسام کا بھی تذکرہ کیا۔ اس میں اس نے بات کی المیہ پر، غنائیہ پر، طربیہ پر، لیکن بد قسمتی سے ہمارے سامنے بوطیقا کے تمام تر حصے نہیں آسکے بہت سے صفحات وقت کی دھول میں کچھ ایسے اٹ گئے کہ ہم ان تک پہنچ ہی نہ پائے لیکن بہر حال المیہ کے عناصر کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم ڈرامے کے مختلف عناصر تک پہنچ سکتے ہیں یا ہمیں پتا چل جاتا ہے کہ دراصل ڈرامے کے بنیادی عناصر کون کون سے ہوتے ہیں؟ تو ارسطو اپنی کتاب بوطیقا میں ڈرامے کے مختلف عناصر پر بات کرتے ہوئے چھ عناصر کی نشاندہی کرتے ہیں۔

۱۔ کہانی

۲۔ کردار

۳۔ الفاظ

۴۔ خیال

۵۔ آرائش

۶۔ موسیقی

بعد ازاں ناقدین نے ڈرامے کے فن پر بات کی اور کچھ مزید عناصر کو اس کا حصہ بنایا اور یوں 'پلاٹ"۔ "مکالمہ"۔ "آغاز"۔ "انتہا"۔ "انجام"۔ "تذبذب"۔ "تصادم" جیسے عناصر بھی ڈرامے کے لازمی عناصر قرار پا گئے۔ اب اگر ہم ان دونوں طرح کے عناصر کا جائزہ لیں تو ہم کہتے ہیں کہ کہانی ارسطو کے نزدیک ڈرامے کا پہلا عنصر تھی تو بعد کے ناقدین کا میں نے حوالہ دیا تو انہوں نے کہا کہ پلاٹ ضروری ہے تو ظاہر ہے کہ کہانی اور پلا ایک دوسرے کے بہت قریب ہیں کیونکہ پلاٹ واقعات کے تسلسل کا نام ہے اور کہانی بھی دراصل واقعات کے رچاؤ کو ہی کہتے ہیں سو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ارسطو اور بعد کے ناقدین کہ یہ بیان کردہ عناصر ایک دوسرے سے بالکل الٹ یا مختلف نہیں ہیں جب ارسطو کرداروں کی اور الفاظ کی بات کرتا ہے اور بعد کے ناقدین مکالمے کی بات کرتے ہیں ہم تو یقینی طور پر مکالمات کردار ہی ادا کرتے ہیں زبان کا استعمال دراصل کردار ہی کر رہے ہوتے ہیں پھر جب وہ آرائش یا موسیقی کی بات کرتا ہے تو دراصل وہ ڈرامے کے ان صوری عناصر اور صوتی عناصر کا تذکرہ کر رہا ہوتا ہے ان کے بغیر کوئی ڈرامہ مکمل نہیں ہوتا یعنی صوری عناصر سے مراد کہ آپ دیکھتے کیا ہیں؟ آپ کے سامنے سٹیج پر کوئی چیز آئے گی تو اس کا تاثر کچھ اور ہوگا۔ اگر آپ کے سامنے ایک آرائشی قسم کا سٹیج آئے گا تو اس کا تاثر کچھ اور ہوگا۔ اگر آپ بیابان قسم کا کوئی منظر بیان دکھانا چاہتے ہیں تو اس کے لئے وہ بیابانی اپنے سٹیج یا اپنے کیمرہ سے شوٹ کرنا ہوگی۔

تو ارسطو نے آرائش کا تذکرہ کیا اور بعد کے ناقدین نے اسے منظر یا یوں کہہ لیجئے کہ تصادم اور پلاٹ کے اندر مکس کر کے دکھا دیا۔ بہر حال اگر مختصر انداز میں بات کی جائے تو ڈرامے کے بنیادی طور پر ہم تین عناصر گنوا سکتے ہیں۔ یعنی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تین وہ بنیادی عناصر ہیں جو ڈرامے کے لیے لازمی ہیں ظاہر ہے کہ ہم اسلوب کے حوالے سے پہلے بات کر چکے جب ہم نے افسانوی ادب یا افسانوی نثر میں، افسانے پر، ناول پر بات کی، اسی طرح سے ہم نے تذکرہ لیا کرداروں کا ظاہر ہے کہ وہ بھی ضروری ہے پھر ہم نے مکالمات کی بات کی، منطقی انجام کی بات کی۔ یہاں پر

تین چیزوں پر بات ہو گی۔ ایک پلاٹ، دوسرا کردار اور تیسرا مکالمہ۔ ہم پلاٹ کردار اور مکالمہ کا اعادہ کیوں کر رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ہم ناول اور افسانے میں بھی اس پر بات کر چکے ہیں۔ اس کے باوجود ہمیں دیکھنا یہ ہے کہ کس طرح سے ڈرامے کا پلاٹ، ناول اور افسانے سے مختلف ہے؟ کس طرح ڈرامے کے کردار، ناول اور افسانے سے قدرے مختلف ہو جاتے ہیں؟ اور کس طرح مکالمات افسانے کے مقابلے میں ڈرامے کے لئے روح کا کردار ادا کرتے ہیں۔

توسب سے پہلے پلاٹ۔ اتنی بات تو ہم نے پہلے بھی کی کہ پلاٹ واقعات کا تسلسل ہے، منطقی ربط ہے، اسکے ذریعے کہانی آگے بڑھتی ہے اور اگر کسی کہانی کا یا کسی ڈرامے کا یا ناول، افسانے کا پلاٹ مضبوط نہ ہو تو دراصل یہ اصناف افراط و تفریط کا شکار ہو جاتی ہیں، واقعات بکھر کر رہ جاتے ہیں ایک تاثر باقاعدہ طور پر قائم نہیں ہو پاتا لیکن ڈرامے کے پلاٹ کے حوالے سے بات کرتے ہیں۔ بات یہ ہے کے ناول اور افسانے میں چونکہ ناول نگار اور افسانہ نویس نے کچھ بھی قاری کو دکھانا ہوتا ہے یا جو کچھ بھی قاری پر وہ آشکار کرنا چاہتا ہے وہ صرف ضابطۂ تحریر کے ذریعے ہو رہا ہوتا ہے ۔اس میں آپ کی سٹیج کی ضروریات، آپ کی شوٹنگ کی ضروریات اور اگر ریڈیائی ڈرامہ ہے تو صوتی ضروریات ناول نگار یا افسانہ نگار کے سامنے نہیں ہوتیں جبکہ ایک ڈرامہ نگار کو اس بات کو ذہن میں رکھنا پڑتا ہے کہ یہ اگر سٹیج کے لیے لکھا جا رہا ہے تو ظاہر ہے کہ واقعات کا تسلسل ضروری ہے لیکن واقعات کی وقوع پذیر ہونے کی جگہ کچھ ایسی نہیں ہونی چاہئے کہ وہ سٹیج پر ہم دکھا نہ سکیں چونکہ ایک سٹیج بہر حال بہت سے مختلف مناظر کو دکھانے کا متحمل نہیں ہو سکتا لہٰذا پلاٹ میں ان واقعات کو شامل کیا جاتا ہے جن میں کم سے کم مختلف مناظر آئیں آپ دیکھتے ہیں کہ بسا اوقات سٹیج ڈرامہ میں اہم ہوں' بھی دیکھتے ہیں کہ پورا کا پورا ڈرامہ ایک ایک ڈیڑھ ڈیڑھ گھنٹے کا ڈرامہ ہم دیکھتے ہیں کہ ایک یا دو کمروں میں آجاتا ہے کیوں؟ دراصل ضرورت اس امر کی ہوتی ہے کہ واقعات کو اس انداز میں جوڑا جائے کہ کشمکش تو آجائے ربط تو آجائے لیکن ہمیں زیادہ مناظر کی تخلیق نہ کرنی پڑے کیوں کہ ہم سٹیج پر بہت زیادہ مناظر afford نہیں کر پاتے سو واقعات کا تسلسل پلاٹ میں تو ضروری ہے جیسا کہ ناول اور افسانے میں بھی تھا لیکن ڈرامے کے پلاٹ میں ہمیں اس بات کا خیال رکھنا ہوتا ہے کہ اس میں زیادہ مناظر نہ آئیں۔ پھر پلاٹ میں کشمکش ہو گی ،داخلی کشمکش اور خارجی کشمکش۔ یعنی داخلیت سے مراد جیسے مثال کے طور پہ نیکی اور بدی کے درمیان ہونے والی کشمکش جو ایک انسان میں باطنی طور پر جاری ہوتی ہے۔ ایک افسانہ نویس یا یا ناول نگار جب داخلی کشمکش پر بات کرتا ہے تو وہ اپنے انداز تخاطب سے دراصل اس داخلی کشمکش کو بیان کرتا ہے جبکہ ایک ڈرامہ نگار کیونکہ سوچ کو دکھا نہیں سکتا۔ لہٰذا اس کے لئے یہ لازمی ہوتا ہے کہ وہ مکالمات کا سہارہ لے یا وہ خود کلامی کا سہارہ لے کر دراصل اس کشمکش کو دکھاتا ہے۔ لہٰذا یہ کشمکش پلاٹ میں اس حد تک ہونی چاہیے۔ جسے ہم سٹیج پر دکھا سکیں پھر ایک ہوتی ہے داخلی کشمکش، یہ تو ہم نے بات کر لی۔

اب خارجی کشمکش کی ہم بات کریں تو خارجی کشمکش سے مراد ہے کہ جیسے مثال کے طور پر ایک شخص کے سامنے دو رستے ہیں۔ اس میں سے اس نے ایک رستے کا تعین کرنا ہے۔ جیسے مثال کے طور پر اگر ہم محبت کی بات کریں تو وطن اور محبوب کی محبت کے درمیان کشمکش یعنی والدین اور محبوب کے درمیان ہونے والی کشمکش، جو عموماً ہمارے ڈراموں میں ہماری فلم میں دیکھنے میں آتا ہے کہ والدین کی محبت اور ان کا احترام ہوتا ہے تو دوسری طرف محبوب کی محبت اور عشق کا مسئلہ ہوتا ہے تو ایسے میں کردار مختلف نوعیت کی کشمکش سے گزرتا ہے تو ضروری ہوتا ہے کہ کشمکش ایسی ہی ہو جو سٹیج پر صحیح طور پر، مؤثر انداز میں دکھائی جا سکے۔ ایسا محسوس نہ ہو کہ ہم کچھ چیزوں کا صرف تاثر دے رہے ہیں۔ جیسا کہ عموماً ہوتا ہے کہ ہم مختلف چیزوں کا تاثر دیتے ہیں حقیقت میں وہ ہمارے سامنے نہیں آتیں لیکن ڈرامہ ایک مکمل چیز ہے۔ لہٰذا اس میں ہر چیز کا تعین واضح اور مکمل ہونا ضروری ہے

اس کے بعد ہم بات کرتے ہیں کردار کی۔ کردار پر ناول نگاری اور افسانہ نویسی کے باب میں بھی ہم بات کر چکے۔اب دیکھنا ہے کہ ڈرامے کے کردار، افسانے اور ناول کے کردار سے کیوں کر مختلف ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم ڈرامے کے پلاٹ کو قدرے محدود پاتے ہیں ناول اور افسانے کے مقابلے میں اسی طرح سے کردار بھی دراصل افسانے اور ناول کے مقابلے میں محدود ہوتے ہیں نہ صرف اپنی تعداد میں بلکہ اپنی حرکات وسکنات کے حوالے سے ان کرداروں کی جب ہم کردار نگاری کرتے ہیں تو حرکات وسکنات کے حوالے سے بھی ان کو محدود ہونا پڑتا ہے۔ جیسے مثال کے طور پہ ایک کردار ہمارے سامنے افسانے میں آ آتا ہے تو وہ نت نئے لباس بھی بدل سکتا ہے، اس کا میک اپ بھی مختلف نوعیت کا ہو سکتا ہے اس کا تاثر مختلف نوعیت کا ابھارا جا سکتا ہے کیونکہ جو کچھ بھی کرنا ہے بہر حال وہ الفاظ کے ذریعے کرنا ہے جبکہ ڈرامے میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ہمیں ہر شے دکھانی ہے۔

اب فرض کیجئے کہ ایک ڈرامہ ہے جس میں دو کردار ہیں ایک سٹیج پر وہ یہ ڈرامہ پلے کر رہے ہیں تو ظاہر ہے کہ وہ افورٹ نہیں کر سکتے کہ وہ تھوری دیر بعد لباس بدل کہ آئیں اگر ان میں سے کوئی بھی لباس بدلنے جاتا ہے تو دوسرے کردار تو یا تو خود کلامی کرنا ہوگی یا ایک خاص نوعیت کی سپیچ کا سا تاثر دینا ہو گا جو بار بار ڈرامے میں افورٹ نہیں کیا جا سکتا لہٰذا کردار نگاری کرتے ہوئے ڈرامے کی خاص طور پر کردار نگاری کرتے ہوئے یہ بات ذہن میں رہنی چاہیے کہ ڈرامے کے کرداروں کا لباس، ان کی شخصیت یا ان میں آنے والا تغیر جو ہے، وہ فی الفور ہونا چاہئے اگر وہ سٹیج ہے تو اسے تبدیل کیا جا سکے اور اگر کیمرہ ہے تو اس کے لئے کم از کم وہ ضروریات ہم با ہم پہنچا سکیں جو اس کے تاثر کو بدلنے کے لئے ضروری ہیں پھر اگر مکالمات کے حوالے سے بات کریں تو جیسا کہ افسانے اور ناول کا بھی حصہ ہے لیکن ناول اور افسانہ بنیادی طور پر بیانیے ہیں یعنی ایک ایسی کہانی ہے جو ہمارے سامنے راوی لے کر آتا ہے راوی یعنی ناول نگار یا افسانہ نویس یعنی وہ شخص جو ہمیں کہانی سنا رہا ہے خواہ وہ راوی third person singular کی صورت میں آئے یا واحد متکلم کی یعنی کہ میں کی صورت میں آجائے یعنی افسانے اور ناول کا کردار بن جائے لیکن وہ ہمارے سامنے کہانی کھول رہا ہوتا ہے، ہمارے سامنے کہانی لیکر آتا ہے جبکہ ڈرامے میں کہانی لے کر کوئی نہیں آتا بلکہ خود کہانی ہمارے سامنے آتی ہے اور ڈرامہ نگار کے پاس بیانیہ والی خصوصیت یا بیانیہ والا اختیار نہیں ہوتا اس کے پاس یہ راستہ نہیں ہوتا کہ وہ آکر narate کرے جو کچھ بھی ہے وہ دو صورتوں میں ہمارے سامنے آئے گا ایک جو کچھ عمل کیا جائے گا اور دوسرا جو کچھ بولا جائے گا واڈرامے میں مکالمات کی حیثیت کلیدی نوعیت کی ہو جاتی ہے مثال کے طور پہ فرض کر لیجئے کہ ایک افسانہ ہے جس کا ابتدائیہ کچھ یوں ہے کہ فرض کریں کہ سورج ڈوب رہا تھا پرندے چہچہا رہے تھے سورج کے سائے درختوں کے سائے آہستہ آہستہ طویل ہوتے جا رہے تھے کہ علی اپنے کمرے سے نکلا اور باغ میں آرام کرسی پر آکر بیٹھ گیا اب یہ افسانے کا ابتدائیہ ہے لیکن ڈرامہ نگار یہ بیانیہ، یہ اطلاع ظاہر ہے کہ افورٹ نہیں کر سکتا اس نے جو کچھ بھی ہے وہ دکھانا ہے۔ فرض کیجئے کہ یہ ایک کیمرہ شوٹ ہے یعنی ٹیلی ویژن یا بڑی سکرین سلور سکرین پر دکھایا جانے والا ایک شوٹ ہے تو اس کو جب ہم ڈرامے کے سکرپٹ میں اسی ابتدائیے کو بدلیں گے تو ہم اسے منظر کا روپ دے دیں گے جو صرف سکرپٹ میں تو لکھا ہو گا لیکن ناظر کے سامنے سکرین کی صورت میں آئے گا یعنی مثال کے طور پر ہم ایک ڈرامے کے سکرپٹ کے حوالے سے اگر بات کریں تو اوپر لکھا جائے گا ”منظر“ اور اس کے بعد ہو گا کیا نمبر ایک سورج ڈوب رہا ہے، نمبر ۲ طویل سائے، نمبر ۳ آرام کرسی، نمبر ۴ علی کمرے سے نکلتا ہے اور آرام کرسی پر بیٹھ جاتا ہے اب یہ سین جو کہ دراصل لکھنے میں ۴ یا ۶ سطور لیتا ہے دکھانے میں صرف ایک یا دو یا پانچ سیکنڈ میں آجاتا ہے کیونکہ ظاہر ہے کہ اس میں کوئی مکالمہ نہیں سو افسانہ نویس اور ناول نگار کے برعکس ڈرامہ نگار ایک تو مناظر کا سہارا لیتا ہے اور دوسرا مکالمات کا۔

اب ہم بات کر رہے تھے مکالمات کے حوالے سے تو اگر ڈرامہ نگار، افسانہ نویس اور ناول نگار کہ ذہن میں کوئی کشمکش ہے جو کرداری کشمکش کی

صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے جیسے میں نے تھوڑا پہلے بھی لکھا تھا کہ اب وہ کشمکش ناول نگار تو یہ کہہ سکتا ہے کہ مثال کے طور پر وہ سوچ رہا تھا کہ آخر اسی کے ساتھ ایسا کیوں ہوتا ہے اس کے لیے اس قسم کے مسائل کیوں پڑتے ہیں زندگی اسی سے اس قسم کے بدلے کیوں لیتی ہے یہ سارا کا سارا بیانیہ ڈرامے میں افورٹ نہیں کی جا سکتا اس کے لئے ہو گا کیا کہ مکالمات کا سہارا لینا پڑے گا یا ڈرامہ نگار دو کریکٹرز کی تشکیل کرے گا جو آپس میں بات کریں گے یا ہمارے سامنے کسی ایک کردار کی ذہنی کشمکش آجائے گی یا ہو گا کیا کہ ایک کردار مثال کے طور پر فرض کر لیجئے کہ آئینے کے سامنے کھڑا ہو کے یا کسی بھی خاص اضطرابی کیفیت میں چلتے پھرتے ہوئے کسی جگہ پر بیٹھ کر خود کلامی کرے گا تو اس کے مکالمے کے ذریعے دراصل ہمارے سامنے اس کی ذہنی کشمکش آئے گی تو ہم نے اخذ کیا کیا؟ ہم نے اخذ یہ کیا کہ پلاٹ دیگر افسانوی نثر کے مقابلے میں ڈرامے کا محدود ہونا چاہیے کیونکہ ہم زیادہ تر مناظر، واقعات کے لئے مختلف قسم کی جگہوں کے انتخاب کے متحمل نہیں ہو سکتے دوسرا کردار اس نوعیت کے ہوں کہ انہیں فوری طور پر تبدیل کیا جا سکے تغیرات سے وہ گزر سکے خاص طور پر اگر سٹیج پلے ہے تو، اور دوسرا محدود ہوا اپنے تغیرات میں اور تیسرا مکالمہ یعنی مکالمات بنیادی روح ہیں کیونکہ اور ڈرامے کی کہانی انہیں مکالمات کے ذریعے منکشف ہونا ہے لہٰذا مکالمات مختصر ہوں، مکالمات مؤثر بھی ہوں اور مکالمات ایسے ہوں کہ وہ کہانی کو آگے بڑھائیں نہ کہ صرف ایک بات ایسی کریں جو ایک منظر کے لیے تو مکمل ہو لیکن کہانی کو آگے نہ بڑھا سکے کیونکہ کہانی بیانیے کے ذریعے نہیں مکالمے کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔ تو یہ تو تھے بنیادی وہ عناصر جن کا ہم نے تذکرہ کرنا تھا ڈرامے کے حوالے سے۔

ظاہر ہے کہ افسانوی نثر کے باقی عناصر یعنی جس میں ہم نے منتہائے مقصود کا تذکرہ بھی کیا تھا، تصادم کا تذکرہ بھی کیا تھا وہ ساری کی ساری چیزیں یقینی طور پر ان کا اطلاق افسانوی ادب کے ساتھ ڈرامے کی صنف میں بھی با آسانی کر سکتے ہیں۔ اب ان پر ہم آتے ہیں ڈرامے کے ارتقاء کی طرف۔ اگر میں یہ کہوں کہ ڈرامہ دنیائے ادب کی قدیم ترین صنف ہے تو یہ بات غلط نہیں ہو گی حضرت انسان روز ازل ہی سے تقلید اور نقل کرنے کا شائق رہا ہے آپ جانتے ہیں کہ پیدا ہونے والا بچہ جب عہد طفولیت سے گزرتا ہے تو دراصل یہ نقل کرنے کی صلاحیت یا حرص ہے جو اسے اس بات پر قادر کرتی ہے کہ وہ اپنے والدین اپنے، بہن بھائیوں اور اپنے گرد و نواح کے لوگوں کی طرح حرکات و سکنات کرنی سیکھتا ہے وہ بولنا سیکھتا ہے وہ زبان جسے آپ اور میں آج اگر سیکھنے بیٹھیں تو ہمیں بہت مشکل لگے گی اگر کوئی بھی زبان جو ہمیں نہیں آتی تو ہمارے لیے اس کو سیکھنا مشکل ہو گا لیکن آپ دیکھئے کہ بچہ دیکھتے ہی دیکھتے وہ زبانیں بہت تیزی سے سیکھ لیتا ہے جو ہم بڑے ہو کر مشکل سے سیکھتے ہیں کیونکہ نقل کرنے کی صلاحیت، تقلید کی صلاحیت دراصل بچوں میں بڑوں سے کہیں زیادہ ہوتی ہے آپ جانتے ہیں کہ بچے مختلف خاص طور پر سکولوں اور کالجوں کے بچے مختلف جگہوں پر جب الوداعی تقاریب ہوتی ہیں یا خوش آمدیدی تقاریب ہوتی ہیں تو اس میں ہم دیکھتے ہیں کہ اساتذہ کی نقل کرنا یا والدین کی یا مختلف لوگوں کی نقل کرنا مختلف خاکوں کی صورت میں خاص طور پر اس میں شامل ہوتا ہے کیونکہ انسان نقل کرتے ہوئے دیکھنا اور بذات خود نقل کرنا جبلی طور پر پسند کرتے ہیں اور یہ بات آج نہیں کچھ عرصہ پہلے سے نہیں بلکہ انسان میں از منہ ءقدیم سے ہے سو ڈرامے کا آغاز نقل کے حوالے سے تو شاید ہزاروں سال قبل ہو گیا تھا اور اس وقت ہم یہ بھی نہیں جانتے تھے کہ نقل کا یہ فن جو انسان نے فطرت سے کشید کیا ہے فطرت سے حاصل کیا ہے بالآخر بعد ازاں جا کر باقاعدہ طور پر ایک صنف کی صورت اختیار کر جائے گا بہر حال اگر ہم ڈرامے کے فن کے حوالے سے بات کریں تو فنی طور پر ڈرامے کا آغاز اہل یونان سے ہوا جہاں "سفوکلیز"، "سکائلز"، "یوریپڈیز" اور ایسے دوسرے بہت سے ڈرامہ نگار ہمارے سامنے آئے اور پھر بعد ازاں ارسطو نے باقاعدہ طور پر بوطیقا میں ڈرامے کے مختلف عناصر کی وضاحت کر کے ڈرامے کو ایک صنف کے طور پر باقاعدہ ایک مکمل صنف کے طور پر، فن کے طور پر ابھارنے میں اہم کردار ادا کیا یوں چھٹی صدی قبل از مسیح میں ڈرامہ اہل یونان میں آیا

بعد ازاں اس کی اصول وضوابط کا تعین کیا گیا افلاطون نے تو اس کو بیان کیا تھا اس کے نتیجے میں ارسطو کو یہ موقع ملا کہ وہ اس ڈرامے کو واضح طور پر ہمارے سامنے لائے ایک جداگانہ فن کے طور پر ہمارے سامنے لائے اور پھر بعد ازاں آہستہ آہستہ یہ فن اٹلی میں پہنچا پھر جرمنی میں پہنچا اور دسویں سے بارھویں صدی عیسوی کے دوران یہ فن سپین، فرانس اور انگلستان میں پھیل گیا اور یوں یورپ میں ڈرامے کا باقاعدہ طور پر آغاز ہو گیا اگر ہندستان کی بات کی جائے تو ہندستان میں ڈرامہ اہل یورپ سے نہیں آیا عموماً لوگ یہ بات کرتے ہیں کہ ڈرامہ یا دوسری بہت سی اصناف جیسا کہ مثال کے طور پر افسانہ نگاری یا مضمون نویسی یا ایسی دوسری اصناف دراصل ہم لوگوں نے اہل یورپ سے حاصل کئے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ڈرامہ واقعتاً باقاعدہ طور پر اہل یونان کی دین ہیں یہ بات درست ہے کہ ۱۸۵۷ کے بعد ہم ان کے محکوم ہو گئے تو پھر ہم نے اپنے فنون کو یا اپنے بنیادوں کو ترک کر کے اہل مشرق کی روایات کو بھولتے ہوئے ہم نے اہل مغرب سے بہت کچھ حاصل کیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ ڈرامہ ہمارے ہندستان میں اگر ہم بات کریں قدیم ڈراماز کی مثال کے طور پر کالی داس کا ''شکنتلا'' یا مہابھارت یا دوسرے ڈرامے تو یہ وہ قصے ہیں یہ وہ داستانیں ہیں جس میں ڈراموں کے عناصر موجود ہیں اور جب ہمیں یہ پتا چلتا ہے کہ قدیم زمانوں میں بہت سارے نغمات بہت سارے گیت، رقص کی صورت میں پرفارم کیے جاتے تھے، گائے جاتے تھے، رقص ہوتا تھا مختلف خواتین مختلف لڑکیاں دیویوں کے مختلف پریوں کے رولز ادا کرتی تھیں، کردار موجود ہوتے تھے، تو ہمیں واضح طور پر یہ ماننا ہو گا کہ ڈرامے کے نقوش ہمیں سنسکرت کے ان داستانوں میں یا ان مذہبی رسوم میں بھی مل جاتے ہیں جو دراصل آج سے پانچ چھ ہزار سال پہلے قبل یا کم از کم اگر ہم لوگ ویدوں کا تذکرہ کر لیں تو چار ہزار قبل یہ باتیں ہیں جو بہر حال اہل یونان سے کہیں پہلے کے قصے ہیں

اس میں کوئی شک نہیں کہ دراصل یہ داستانیں یا یہ داستانوی نوعیت کے قصے جن میں رقص بھی تھا جن میں گیت بھی شامل ہوتے تھے ان میں ڈرامے کے نقوش ملتے ہیں فنی اعتبار سے انہیں ہم ڈرامہ نہیں کہہ سکتے کیونکہ اہل یونان نے جب بات کی تو انہوں نے اسے بطور فن لیا ڈرامے کی صنف کو کو ایک فن کے طور پر لیا لیکن جو ہم قدیم قصوں یا داستان کی بات کر رہے ہیں ان میں ڈرامے کے نقوش تھے یعنی ان میں رقص ہوتا تھا ، کردار یا کسی حد تک مکالمہ نویسی یا کہیں گیت ہمیں مل جاتے تھے تو وہ نقوش تھے لیکن اگر باقاعدہ طور پر پہلے ڈرامے یا اردو کے پہلے ڈرامے کی بات کریں تو ہمیں شکنتلا یعنی کالی داس کے قصے شکنتلا کا حوالہ نہیں دینا چاہیے کیونکہ یہ نہ تو اردو میں تھا اور ظاہر ہے کہ نہ اس میں ڈرامے کے مکمل نقوش تھے بہر حال نواز نے اس قصے کو بھاشا میں ڈالا اور پھر بعد ۱۸۰۰ میں جب فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں آیا تو کاظم علی جوان نے اس کا اردو میں ترجمہ کیا لیکن وہ ترجمہ داستان کی صورت میں تھا یہی وجہ ہے کے ناقدین اس شکنتلا کو اردو کا پہلا ڈرامہ نہیں کہتے البتہ اس کے برعکس ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ واجد علی شاہ جو ولی اول تھے انہوں نے بہت سے ناٹک خود تحریر کیے خود لکھے اور ان کا سب سے پہلا اس سلسلہ کا قصہ یا ڈرامہ ''رادھا کنہیا''' کو کہا جا سکتا ہے جو ۱۸۴۲ سے ۱۸۴۶ کے درمیان کھیلا گیا

دراصل یہ وہ قصے تھے ' یہ وہ ڈرامے کے ابتدائی نقوش تھے جو واجد علی شاہ نے خود در تحریر کیے تھے اور اس طرح کے انہوں نے تقریباً انتیس رہس لکھے تھے جس میں ڈرامے کے باقاعدہ عناصر ہوں یا نہ ہوں لیکن کیونکہ اس سٹیج پر باقاعدہ طور پر نہیں کئے جاتے تھے لکھنو کا شاہیہ سٹیڈیم قصوں کے لئے سجتا تھا اس میں واجد علی شاہ بذات خود رول پلے کرتے تھے اور ان کے گرد مختلف پریوں کی صورت میں لڑکیاں ہوتی تھیں جن کے رقص بھی ہوتے تھے جو ان پر اپنی جانیں فدا کرتیں تھیں واجد علی شاہ ان کے لئے اپنے عشق کو ظاہر کرتے تھے تو اس میں قصے کا روپ بھی تھا اس میں منظر نگاری بھی تھی اس میں کردار بھی تھے مکالمات بھی تھے لیکن بہر حال وہ ربط اور تسلسل جو جدید ڈرامے کی باقاعدہ طور پر لوازمات ہیں وہ ان رہسوں میں نہیں پائے جاتے تھے یہی وجہ ہے کہ ناقدین یہ کہتے ہیں کہ انہیں ہم ڈرامے کے ابتدائی نقوش کہہ سکتے ہیں یعنی

ڈرامہ ویدوں اور سنسکرت میں سے نکل کر با قاعدہ طور پر فن کی طرف بڑھنے تو لگا تھا لیکن با قاعدہ پہلا ڈرامہ یا پہلے قصے انہیں نہیں کہنا چاہیے جلسے کہنا چاہیے کیونکہ نہ تو فن ان ڈراموں کا مقصد تھا اور نہ ہی وہ عناصر جو ڈرامے میں ہونے چاہیئے تھے وہ ان میں پائے جاتے تھے ان میں قصہ اور گیتوں کی بھرمار دراصل ان ناٹکوں کو رہس یا جلسہ بنا دیتی ہیں اس کے بعد یعنی واجد علی شاہ کے قصوں اور خاص طور پر رادھا کنہیا" کے بعد اردو ڈرامے کی تاریخ میں نام آتا ہے "اندر سبھا" کا جو کہ "امانت لکھنوی" نے لکھا۔ یہ قصہ یا یہ ڈرامہ دراصل واجد علی شاہ کے لئے ہی تحریر کیا تھا اور یہ لکھنؤ کے پہلے شاہی سٹیج پر پلے کیا گیا اور بعد ازاں عوامی سٹیج پر بھی آیا اس میں اگرچہ ابتدائی قصوں کی سی وہی خرابیاں ہیں کہانی میں تسلسل نہیں پایا جاتا کہیں گیتوں کی بھرمار ہے اور دیومائیت اس میں پائی جاتی ہے لیکن اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ امانت نے پہلی مرتبہ ربط قائم کرنے کی کوشش کی انہوں نے کوشش کی کہ قصے میں اداکاری کا مارجن نکالا جاسکے ایکٹنگ کا مارجن ہو سکے یوں کرداروں کے نقوش بھی کسی حد تک واضح ہو جاتے ہیں لیکن بہر حال نقائص زیادہ تھے انہوں نے کوشش کی کہ قصے میں اداکاری کا مارجن نکالا جاسکے ایکٹنگ کا مارجن ہو سکے یوں کرداروں کے نقوش کسی حد تک واضح ہو گئے لیکن بہر حال نقائص زیادہ تھے اور بہتری یا خوبیاں کم لیکن اس کے باوجود اس میں دلچسپی کے عناصر کچھ انہوں نے ایسے پیدا کیے کہ اندر سبھا کے بعد بہت سی سبھائیں لکھی گئیں یعنی بہت سے اس نوع کے ڈرامے لکھے گئے بنگال میں ڈرامے کو رواج ملا تو وہاں پر بھی بہت سی سبھائیں مختلف ناموں سے لکھی گئیں اسی طرح سے ممبئی میں مدراس میں بھی اس طرح کی بہت سی سبھائیں لکھی گئی اور پروفیسر سید وقار عظیم تو کہتے ہیں کہ دراصل ۱۸۵۴ سے لے کر آغا حسن کاشمیری کے ڈراموں تک کم و بیش ۱۹۰۰ یا ۱۹۰۱ یا ۱۹۰۲ تک جب آغا حسن نے اپنے ڈرامے دکھانا شروع کیے اور آغا حسن اپنے ڈراموں کے ساتھ ہمارے سامنے آئے تب تک کے دور کو پروفیسر وقار عظیم تو کہتے ہیں کہ ہمیں ڈرامے کی تاریخ میں اس دور کو اندر سبھائی دور کہنا چاہیے کیونکہ کوئی بھی ڈرامہ بنیادی طور پر اس تاثر سے یا اس کے اثر سے اس کے طلسم سے صحیح طور پر باہر نہیں آ پایا تھا بہر حال اس میں بہت سی خرابیاں تھیں لیکن انہی چند ایک خوبیوں کے باعث یا کم از کم اپنی شہرت کے باعث اسے اردو کا پہلا مؤثر ڈرامہ کہا جاتا ہے ڈاکٹر انور سدید اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

" اس قصہ کے اجزائے ترکیبی میں 'سحر البیان' اور 'گلزار نسیم' کے عناصر موجود ہیں۔
پلاٹ، مستعار اور کردار، چربہ ہیں۔ ڈرامے میں حقیقی زندگی کی حرارت بھی موجود
نہیں، وصل کے آخری منظر کے سوا کہیں جذباتی تمکنت نظر نہیں آتا لیکن یہ ڈرامہ
چونکہ اس صنف کے ابتدائی دور میں لکھا گیا تھا، اس لیے اسے کامیابی حاصل ہوئی
اور تاریخی اعتبار سے بھی شہرت حاصل ہوئی۔"

بات یہ ہے کہ جب بھی کوئی چیز ابتدائی نوعیت کی ہو گی تو یقینی طور پر اس میں خرابیاں بھی ہوں گی بہت سی کمزوریاں بھی ہوں گی لیکن اس کے باوجود اگر ہمیں کسی حد تک اس میں وہ عنصر مل جائے جس صنف کے لیے کام کیا جا رہا ہے تو ہم اسے پہلا یا اولین نقش ضرور کہہ لیتے ہیں اس کے بعد با قاعدہ طور پر اردو میں ڈرامے کا یا ناٹک کا آغاز ہو گیا ان ڈراموں میں بہت ساری ناکامیاں یا بہت سارے نقائص تو پائے جاتے تھے لیکن اس کے باوجود مختلف تھیٹریکل کمپنیز نے بہت تیزی سے ڈرامے پیش کرنا شروع کیے اور دراصل ممبئی میں ڈرامہ کو با قاعدہ طور پر عروج ملا اس دور کو کچھ لوگ پارسی تھیٹر کا نام بھی دیتے ہیں کیونکہ ممبئی میں زیادہ تر لوگوں نے با قاعدہ طور پر اس پر کام کیا وہ پارسی تھے اس سلسلے میں ہم اصل تھیٹریکل کمپنی کا نام لے سکتے ہیں وکٹوریل ناٹک منڈلی یا ایلفرڈ تھیٹریکل کمپنی اور اس سلسلے میں اگر ہم لوگ ڈرامہ نگاروں کی بات کریں تو رونق بناسی کی بات ہو سکتی ہے طالب بناسی کا نام لیا جا سکتا ہے احسن لکھنوی کا نام لیا جا سکتا ہے لیکن ان کیعلاوہ جتنے بھی ڈرامہ نگار ہمارے سامنے آتے ہیں

ان میں وہی خصوصیات اور اوصاف پائے جاتے ہیں جو دراصل ان تین ناموں کا خاصا تھے یعنی ہم دیکھتے ہیں کہ ڈرامے میں عشق کے قصے زیادہ تر بیان کیے جاتے ہیں ہم دیکھتے ہیں کہ ان میں گیتوں کی بھرمار ہوتی ہے کہانی میں کوئی بہت زیادہ ربط نہیں ہوتا بسا اوقات مختلف کردار افراط و تفریط کا شکار ہو جاتے ہیں کیونکہ ڈرامے میں کرداروں کی صحیح تعداد کا خیال نہیں رکھا جاتا پھر بہت سے ڈرامے جب ترجمہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو اس میں وہ صحیح طور پر ترجمے کا حق ادا نہیں کر پاتے ہم دیکھتے ہیں کہ ان میں کیا ہوتا ہے کہ ٹریجڈی اور کامیڈی کو بسا اوقات ساتھ ملا کر پیش کیا جاتا ہے اب ظاہر ہے کہ ٹریجڈی اور کامیڈی کو ساتھ ملانے کا مطلب سمپل سی بات یہی ہے کہ ہم رات اور دن کے منظر کو گویا ملانے کی کوشش کریں ظاہر ہے کہ ٹریجڈی المیاتی ڈرامے کا نام ہے یعنی وہ ڈرامہ کہ جس میں ہم کسی کردار کو کسی المیے سے دوچار ہوتا ہوئے دکھاتے ہیں لیکن جب ہم لوگ المیے اور مزاحیہ نوعیت کے ڈرامے جو کہ تفریح طبع کے لیے لکھا جاتا ہے تو پھر ہم کرتے کیا ہیں کہ رنجیدگی اور تفنن کو جب ملا دیتے ہیں تو اس کے نتیجے میں بہر حال تاثر قائم نہیں ہو پاتا نہ تو ناظرین مکمل طور پر ڈرامے سے محظوظ ہو پاتے ہیں اور نہ ہی ان کا کتارسسز ہو پاتا ہے جو دراصل کسی بھی المیاتی ڈرامے کا منتہائے مقصود ہوتا ہے اگر ہم بات کریں ابتدائی نوعیت کے ڈراموں کی یعنی آغا حسن سے پہلے کے ڈراموں کی تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ابتدائی ڈراموں میں ادبیت کی کمی ہوتی تھی، گیتوں کی زیادتی ہوتی تھی، نظم کا رنگ ہوتا تھا یعنی زیادہ تر چیزیں نظم کے آہنگ میں کہنے کی کوشش کی جاتی تھی اور کردار نگاری کافی کمزور ہوتی تھی اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا تھے کہ وحدتِ تاثر صحیح طور پر قائم نہیں ہو پاتا تھا لیکن بعد ازاں ایک نام آیا، ایک انسان آیا، ایک ایسا فنکار آیا کہ جس نے اردو ڈرامے کے ایک نئے دور کا آغاز کیا اور وہ شخص تھا آغا حشر کاشمیری۔

آغا حشر کاشمیری کو اردو کا شیکسپیئر بھی کہا جاتا ہے اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ کہ ان کے اسلوب اور ان کی تخلیقیت اور ان میں ان کے پیش رووں کے مقابلے میں کہیں زیادہ تھی یعنی ان سے پہلے ڈراموں کم اور رہس یا جلسہ زیادہ ہوتا تھا جس کا بنیادی مقصد ہی عیش و عشرت تھا اس میں کہانی کی طرف توجہ ہی بہت کم دی جاتی تھی یا شاید فنکاروں میں وہ فنکارانہ صلاحیتیں ہی موجود نہ تھیں لیکن آغا حسن کاشمیری نے باقاعدہ طور پر ڈرامے کے فن کو فنی اصول و ضوابط لانے کی اور ناپنے کی کوشش کی اس سلسلہ میں نیو الفرڈ کمپنی کا نام لیا جاتا ہے جہاں سے آغا حسن کی ڈرامہ نگاری کا آغاز ہوا بعد ازاں انہوں نے شیکسپیئر تھیریکل کمپنی بھی قائم کی جو ان کی خود کی قائم کردہ تھی لیکن مختلف کمپنیوں میں کام کرتے ہوئے انہوں نے کوشش کی کہ وہ عوام کے مزاج اور ڈرامے کے فن دونوں کو ساتھ لے کر چلیں اس سلسلہ میں انہوں نے ڈرامے کا آغاز تراجم سے کیا یعنی مختلف تراجم شیکسپیرین تراجم بھی تھے انگلش کے دوسرے ڈرامہ نگاروں بھی اس میں شامل تھے اور پھر بعد ازاں انہوں نے تو اصل ڈرامے بھی لکھے اور بہت سے ایسے ڈرامے تھے جو تو نقل بھی نہیں اور پورے ترجمے بھی نہیں یعنی کہانی اڑا لی گئی ہے جو دراصل پہلے کے ڈرامہ نگاروں کا خاصا تھی ایک کہانی وہ اڑا لیتے تھے اور اسے وہ اپنے ماحول کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتے تھے لیکن شیکسپیئر کی طرح آغا حشر کاشمیری نے کہانی کو بہر حال ڈرامے کے آہنگ میں ڈرامے کے سانچے میں پہلے کے ڈرامہ نگاروں کے مقابلے میں خاصا بہتر انداز میں ڈھالا ان کے معروف ڈراموں میں "شہیدِ ناز، مرید شک، اسیر ہوس، خوبصورت بلا، سفید خون، سورداس، گیتا بن باس، گنگا اترن، رستم و سہراب، ترکی حور، میٹھی چھری عرف دورنگی دنیا، صیدِ ہوس، یہودی کی لڑکی" اور ایسے بہت سے ڈرامے مشہور ہوئے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ آغا حسن کے ڈرامے معروف بھی ہوئے ان میں فنی اعتبار سے بہت سی خوبیاں بھی پائی جاتی تھیں یعنی ان میں جذبات کی شدت وحدت پائی جاتی تھی اور پھر نظم و نسق کا ایک ایسا آہنگ تھا جو پہلے ڈراموں میں قدرے کم ملتا تھا پہلے ڈرامے جو تھے وہ زیادہ تر نظم میں ہی ہوتے تھے پھر آغا حشر کاشمیری نے کیا کیا کہ انہوں نے کہانی کو اور کرداروں کو بڑھا دیا کسی حد تک مکالمات کو بڑھا دیا کافی حد تک اور گیتوں کو

کم کر دیا۔

آپ دیکھئے کہ پہلے ایک وقت تھا کہ جب ڈیڑھ دو گھنٹے یا اڑھائی گھنٹے کے ڈرامے میں تقریباً پچاس ساٹھ گیت ہوا کرتے تھے اب آپ خود سوچ سکتے ہیں کہ فرض کریں کہ اگر ایک گیت تین چار منٹ کا بھی ہو تو دو سوا دو گھنٹے تو گیتوں پر ہی گزر جاتے تھے کیونکہ ڈرامہ دراصل کہانی سے زیادہ یا مکالمات سے زیادہ گیتوں کے ذریعے آگے بڑھ رہا ہوتا تھا اور ظاہر ہے کہ یہ ڈرامے کا بنیادی وظیفہ تھا ہی نہیں لہٰذا آغا حشر نے کیا کیا کہ گیتوں کی تعداد کو بہت کم کر دیا اس کے باوجود بہر حال آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں 8 میں کچھ ناقدین بہت عیوب کی نشاندہی بھی کرتے ہیں ان کے نقائص کی بات کرتے ہیں ظاہر ہے کہ جہاں ہم ان کی تعریف و توصیف کرتے وہاں ہمیں ان کے چند ایک عیوب کا تذکرہ بھی کرنا چاہیے اور اگر میں یہ کہہ دوں کہ ان کے وہی خصائص ان کے کسی حد تک جو تعریفی کلمات تھے کے حوالے سے ہیں وہی ان کے نقائص بھی ہیں یعنی ہم نے تذکرہ کیا تھا جذبات کی شدت کے حوالے سے۔ اب جذبات کی شدت میں کس اعتبار سے آغا حشر کے ڈراموں کو خوبی دی' ظاہر ہے کہ کردار کے نقوش صحیح طور پر سامنے آئے لیکن وہی نقوش جذبات کی زیادتی کے باعث عموماً تصنع اور بناوٹ کا شکار ہو جاتے تھے یعنی کردار میں زندگی باقی نہیں رہتی تھی ایک آئیڈیل نوعیت کا کردار تو بن جاتا تھا لیکن ہمارے گردونواح میں پھرنے والے ہمارے گردونواح میں آنے جانے والے لوگ جو ہمیں اپنے معاشرے میں نظر آتے ہیں وہی کردار ان کرداروں سے ذرہ ہٹ جاتے تھے پھر ہوتا کیا تھا کہ گیتوں کو تو آغا حشر نے کم کر دیا لیکن وہ دراصل شاعری کے دلدادہ تھے لہٰذا ان کے ہاں ہمیں کرداروں کے مکالمات میں شعر بہت سے مل جاتے تھے یعنی اشعار میں باتیں کرنے لگتے تھے ظاہر ہے کہ ڈراموں میں یہ بات بھی قدرے تصنع ہی شمار کی جاتی ہے کہ میں ہم لوگ آپ لوگ جب مکالمات کرتے ہیں تو ہمارے مکالوں میں کہیں اکا دکا بر محل اگر کوئی شعر ہو تو آجاتا ہے لیکن عموماً ہماری گفتگو شاعری میں نہیں ہوتی پھر اسی طرح سے ان کے ڈراموں کا ایک بڑا نقص یہ تھا کہ ان کے ہاں دو پلاٹ ایک ڈرامے میں ہمیں عموماً مل جاتے تھے یعنی دو مختلف کہانیاں ایک ڈرامے میں یکجا ہو جاتی تھیں اس کا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ ڈرامہ کافی حد تک ناتاثر ہو جاتا تھا ظاہر ہے کہ اگر آپ دو مختلف کہانیوں کو ساتھ لے کر چلیں گے تو آپ محدود وقت میں limitation کو سامنے رکھتے ہوئے آپ کسی بھی ایک کہانی کو صحیح تاثر کے ساتھ پیش نہیں کر پائیں گے آپ نبھانے کی کوشش کریں گے کہ آخر میں کہانی سمٹ بھی جائے منتہائے مقصود کو بھی پہنچ جائیں ایک منطقی انجام بھی کہانی کو مل جائے لیکن اس میں تاثر آ پایا یا نہیں' آ پایا ظاہر ہے کہ اس حوالے سے آپ فیصلہ نہ کر پائیں گے اور نہ ہی دراصل کوئی مضبوط تاثر بن گا چنانچہ آغا حشر نے اس میں کوئی شک نہیں کہ اندر سبھائی دوڑ کو توڑ دیا یعنی جیسا کہ ہم نے پروفیسر وقار عظیم کا حوالہ دیا تھا کہ انہوں نے آغا حشر سے پہلے کے تمام ڈراموں کو اندر سبھائی دور کہا تھا اس اندر سبھائی طلسم کو انہوں نے توڑ دیا گانوں یا گیتوں کی تعداد کم کر دی کردار نگاری کے نقوش کو کسی حد تک واضح کیا مکالمات قدرے بہتر ہوئے لیکن اپنے عیوب کے باعث مثلاً شاعری کا اضافہ پھر دو طرح کے مختلف پلاٹس کا اضافہ یا تصنع اور بناوٹ یا جذبات کی شدت وحدت، اس کے باعث ان کے ڈرامے کسی حد تک کمزور بھی ہوئے لیکن بہر حال مجموعی طور پر اردو ڈرامہ ارتقائی مرحلے سے گزرتا ہوا اگلے سنگِ میل تک ضرور پہنچ گیا سید وقار عظیم ان کے فن پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

> ''اچھے فنکار کا منصب جہاں ایک طرف یہ ہے کہ وہ زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے غافل نہ ہو، دوسری طرف اس کا یہ بھی فرض ہے کہ وہ زمانے کے مذاق میں جِلا پیدا کرے۔ چنانچہ آغا حشر کی عظمت اور ان کی حد سے زیادہ شہرت اور دوام کا راز انہی صفات میں پوشیدہ ہے۔ انہوں نے اپنی ڈرامہ نگاری کے ہر

دور میں زمانے کا کو وہی چیزیں دیں جو اس نے ان سے طلب کیں۔"

یہ وہ آخری نقص اور آخری خوبی ہے جو ہم نے دراصل پروفیسر وقار عظیم کی رائے کہ روشنی کے لیے چھوڑ دی تھی دیکھئے ڈرامہ نگار کا جہاں ایک یہ وظیفہ ہے کہ وہ فن کے تقاضے پورے کرے وہیں بہر حال ڈرامہ پیش کیا جاتا ہے عوام کے لئے، ناظرین کے لئے اور آپ وہ چیز نہیں پیش کر سکتے جو ناظرین دیکھنا نہیں چاہتے لیکن اس کے ساتھ ساتھ آپ کا بطور ڈرامہ نگار یہ فرض بھی ہوتا ہے کہ آپ معاشرے کا مزاج بنائیں اگر کبھی آپ کا مقدمۂ شعر و شاعری الطاف حسین حالی کی کتاب پڑھنے کا اتفاق ہو تو اس میں وہ ان دونوں عناصر یا لوزمات کی بات کرتے ہیں یعنی شاعری کا معاشرے پر اثر اور معاشرے کا شاعری پر اثر کیونکہ ادب صرف معاشرے کو متاثر کرتا نہیں ہے ادب معاشرے سے متاثر ہوتا بھی ہے لہٰذا ایک ادیب یا ایک ڈرامہ نگار جب کسی فن پر بات کرتا ہے تو اس نے یہ بھی دیکھنا ہوتا ہے کہ وہ عوام کے تقاضے بھی پورے کرے آپ دیکھنا کیا چاہتے ہیں آپ پڑھنا کیا چاہتے ہیں اس کے مطابق بھی لکھیں اور ساتھ ہی ساتھ آپ مزاج کی تربیت بھی کریں کہ آپ کو کیا دیکھنا چاہیے آپ کو کیا پڑھنا چاہئے یہ وہ باتیں ہیں جو آغا حشر کاشمیری کے ہاں ہمیں یکجا ملتی ہیں اور یہی وہ بات ہے جس کے حوالے سے بعض لوگ ان پر تنقید بھی کرتے ہیں جبکہ آغا حشر ڈرامے کے فن سے بخوبی آگاہ تھے جب وہ ڈرامے کے فن کو بہتر کر رہے تھے تو آخر انہوں نے وہ سوخیانہ مذاق کیوں اپنے ڈراموں میں پیش کیا جو شاید اخلاقی حدود سے قدرے گرا ہوا تھا تو اس کا جواب پروفیسر وقار عظیم نے بھی یہی کہا کہ انہوں نے زمانے کو وہی کچھ دیا جو زمانے نے ان سے طلب کیا تو وہ خامی یا وہ کمزوری یا وہ نقص جس کے حوالے سے عموماً بات کی جاتی ہے کہ انہوں نے وہ سوخیانہ پن یا اخلاق سے گری ہوئی باتیں ڈرامے میں پیش کیوں کیں تو اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ دراصل اس وقت لوگوں کی ڈیمانڈ یہی تھی پھر خاص طور پر اگر آپ بات کریں بیسویں صدی کے آغاز کی اور ۱۹۲۰ کے بعد کی تو یہ وہ دور تھا کہ جب برصغیر میں فلم بھی آ رہی تھی یعنی آہستہ آہستہ سٹیج سے لوگ ہٹ کر فلم کی طرف متوجہ ہو رہے تھے تو لوگوں کو سٹیج تک رکھنے کے لئے ڈرامے کو زندہ رکھنے کے لئے آغا حشر نے ایسی ایسی چیزیں بھی اپنے ڈراموں میں شامل کر دیں جو شاید ان کو خود بھی پسند نہ ہوں لیکن عوامی مزاج کی تحت انہوں نے کیں لیکن مجموعی طور پر ہم یہ ضرور کہیں گے کہ انہوں نے ڈرامے کی صنف کو ڈرامے کے فن کو آگے بڑھانے کیلئے ناقابل فراموش کردار ادا کیا۔

ان کے بعد ہم بات کریں گے سید امتیاز علی تاج کی یہ وہ نام ہے جس نے اردو ڈرامے کو صحیح معنوں میں ترقی دی اس کے فن کے تقاضے بھی پورے کئے اسے جدید ضروریات کا اہل بھی بنایا اور وہ ڈرامہ جو سٹیج تک محدود تھا اسے ادبیت ملی بعد ازاں ریڈیو اور ٹیلی ویژن آیا تو اسے ریڈیو ٹیلی ویژن کے قابل بھی بنایا امتیاز علی تاج پر ہماری زیادہ تر گفتگو تو آئندہ دو لیکچرز میں رہے گی لیکن اس لیکچر میں اس حد تک ہم آپ کو بتائیں گے کہ امتیاز علی تاج نے ڈرامے کو مغربی سطور پر استوار کیا یعنی ڈرامہ دراصل ان سے پہلے بھی ترجمہ ہونے لگا تھا یہ سلسلہ تو احسن لکھنوی 'تاباں یا رونق بناسی ہی سے شروع ہو گیا تھا آغا حشر نے شیکسپیئر کے بہت سے ڈراموں کا ترجمہ کیا مختلف ڈراموں کو ملا کر بھی پیش کیا تو یہ تو کوئی نئی بات نہیں تھی لیکن فن کے وہ تقاضے جو شاید ان سے پہلے کے ڈرامہ نویس پورے نہیں کر پا رہے تھے تاج نے ان تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے ترجمے بھی کئے تو اصل ڈرامے بھی لکھے وہ ڈرامے بھی لکھے جو سٹیج پر پلے کئے جا سکتے تھے اور وہ ڈرامے بھی لکھے جو سٹیج پر تو پلے نہ ہوئے لیکن ادبی ڈرامے کی صورت میں یعنی کتابی صورت میں قارئین کے سامنے آئے اور ان کو پڑھا بھی گیا ان کو شہرت بھی ہوئی اور ان کو قبولیت بھی ملی ان کا معروف ترین ڈرامہ "انار کلی" جس نے دراصل اردو ڈرامے کی روایت میں تہلکہ مچا دیا اور بعد ازاں آپ جانتے ہیں کہ ہندستان کی بات ہو اس میں مختلف فلمز بھی بن چکی ہیں اور ایک سے زائد فلمز بن چکی ہیں ٹیلی ویژن ڈرامز کی صورت میں بھی اس پر مختلف ڈرامز بن چکے ہیں یہ بنیادی طور پر امتیاز علی تاج کی تخلیق تھی جنہوں نے انار کلی کے قصے تھے خواہ وہ حقیقی تھا یا نہیں تھا اس میں ہم آئندہ لیکچرز میں بات کریں گے لیکن انہوں نے انار کلی کے قصے

کو بہر حال ایسا زندہ و جاوید کر دیا کہ آج بھی لاہور کے سول سیکٹریٹ میں موجود مقبرے پر عموماً یہ گمان کیا جاتا ہے کہ یہ اسی انار کلی کا مقبرہ ہے جسے جلال الدین اکبر نے سنگسار کر دیا تھا حالانکہ اس کی حقیقت کیا ہے اس کے حوالے سے ہم آج بھی حتمی رائے قائم نہیں کر سکتے یہ کہانی تاج کی اپنی تھی یا نہیں تھی لیکن اس کا حقیقت سے اتنا ہی تعلق تھا جتنا کسی ادیب کا امکانِ صداقت یا امکانِ وقوع کا نظریہ جو ارسطو نے پیش کیا ؛ نظریہ تھا کہ ''آپ بات کریں وہ جو خواہ حقیقت ہو یا نہ ہو لیکن اس میں اتنی حقیقت ضرور ہو کہ اس پر یقین کیا جا سکے "یعنی probability کی تھیوری یعنی وہ امکان جو منطق کے عین مطابق ہو تا ہے تو انار کلی میں تاج نے وہ رنگ پیدا کر دیا کہ آج بھی ہم اسے حقیقت بعین حقیقت ہی تصور کر لیتے ہیں بہر حال ان کے ڈراموں کی مجموعی خصوصیات کیا تھیں اس پر تو طویل بات ہو گی صرف اس وقت میں یہاں ان کے مختلف خصائص کا احاطہ کرتے ہوئے یا ان کے مختلف خصائص کا خلاصہ کرتے ہوئے جو ڈاکٹر رشید احمد گوریجہ نے ان کے حوالے سے کہا ان کی یہ رائے نقل کروں گا جس میں وہ کہتے ہیں کہ

'' تاج زبان کی شگفتگی کے ساتھ ہماری روزانہ زندگی کی کشمکشوں کو بڑے ہلکے پھلکے انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے کردار غیر فطری باتیں کرتے ہوئے اسٹیج پر نہیں آتے۔ ان کے پلاٹ میں کسی قسم کی پیچیدگی یا الجھن نہیں ہوتی لیکن پلاٹ کی استواری میں بھی ایک نیا انداز پنہاں ہوتا ہے۔ وہ زندگی کو بحیثیت مجموعی ایک ڈرامہ سمجھتے ہیں جہاں فطرت انسانوں کے ساتھ نت نئے کھیل کھیلتی ہے۔ ان کے کردار زندگی کی سچائیوں کو پیش کرتے ہیں۔''

امتیاز علی تاج کے دور تک اردو ڈراما باقاعدہ طور پر اردو زبان و ادب میں رائج ہو چکا تھا ڈرامے کی صنف سٹیج اور ادب سے بڑھ کر ریڈیو اور ٹیلی ویژن تک پہنچ گئی تھی اور پھر اردو ڈرامہ مختلف مراحل سے گزرا ان بلندیوں تک پہنچا کہ آج آپ جانتے ہیں کہ ٹیلی ویژن ڈرامے کا تقابل ہم کسی بھی دنیا کے نشریاتی ادارے یا کسی بھی الیکٹرانک میڈیا کے ڈرامے سے کر سکتے ہیں آپ جانتے ہیں کہ جدید دور میں اشفاق احمد ، بانو قدسیہ ، صفدر میر ، فاطمہ ثریا بجیا ، حسینہ معین۔ یہ وہ نام ہیں کہ جن کی فہرست سازی ہم شروع کریں تو ختم ہونے پر نہیں آتی شوکت صدیقی نے ڈرامے لکھے ، انور مسود نے ڈرامے لکھے اور پھر ہم باقی لوگوں کی بات کریں تو آپ کے سامنے پنجاب کے ، سندھ کے ، بلوچستان کے ، سرحد کے مختلف النوع قسم کے ڈرامہ نگار آتے ہیں ہر صوبے نے اپنے اپنے طور پر ڈرامہ لکھے خاص طور پر اگر ہم بات کریں ۱۹۶۴ کے بعد تقریباً ۲۰۰۳ تک کے دور کی جب ٹیلی ویژن ڈرامے کو شہرت ملی جب سرکاری ٹی۔ وی پر ڈرامے پیش کئے جاتے تھے تو ہر ٹیلی ویژن مرکز میں کراچی مرکز ہو ، لاہور مرکز ہو یا پشاور مرکز ہو ہر ایک نے اپنے اپنے طور پر ڈرامے لکھے اور ہر مرکز سے ہمارے سامنے وہ پیشہ ورانہ ڈرامہ نگار آئے کہ جن میں سے ہر ایک اپنی مثال آپ ہے اسی طرح یہ وہ ڈرامہ نگار تھے جنہوں نے ابتداء میں ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھے اور پھر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہی لوگ ٹیلی ویژن کی طرف متوجہ ہو گئے یوں ریڈیو ڈرامہ کی تاریخ میں بھی ان لوگوں کے نام بہت اہم ہیں اور ٹی۔ وی ڈرامے کی تاریخ بھی ان کے بغیر ہم مکمل تصور نہیں کر سکتے۔ بات یہ ہے کہ ڈرامہ ہم سب کی یا انسانوں کی فطرت میں شامل ہے ہم سب کسی نہ کسی صورت میں نقل کے مرحلے سے گزرتے ہیں اور یہی نقل ہمیں اصل کے قریب اسی وقت نظر آتی ہے جب بطور ڈرامہ ہم اس نقل کو کرتے ہیں یعنی نقل اگر میں ، آپ ، ہم لوگ معاشرتی اعتبار سے کریں تو شاید وہ اتنی اصلی محسوس نہیں ہوتی اتنی حقیقی محسوس نہیں ہوتی جتنی کہ ڈرامے کے فن میں ، فنکار جب ہمارے سامنے جب اداکاری کی صورت میں ادا کرتے ہیں تو وہ ہمیں قریب الاصل نظر آنے لگتی ہے اور بسا اوقات � آپ جانتے ہیں کہ نقل پر بھی

اصل کا گمان ہونے لگتا ہے اردو ادب کی یہ وہ صنف ہے کہ آج بھی ادب کو زندہ رکھنے کی ضامن ہے تو غلط نہ ہو گا لیکن بد قسمتی یہ ہے کہ آج کے دور میں ہم ڈرامے کو یا بالخصوص ٹیلی ویژن ڈرامے کو ہم ادب کا حصہ تصور ہی نہیں کرتے یہی وجہ ہے کہ بہت کم یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ ہم ادیبوں میں فاطمہ ثریا بجیا یا حسینہ معین جیسے لوگوں کو ادیبوں میں شامل کریں ہم یہ کہتے ہیں کہ یہ لوگ ڈرامہ رائٹرز ہیں، یہ ٹی۔وی ڈرامہ رائٹرز ہیں، یہ سکرپٹ رائٹرز ہیں حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ آج جبکہ ادب کو پرفارم کرنے کی ضرورت ہے آج جبکہ لٹریچر پرفارمنگ آرٹ کے ذریعے زندہ رہنا ہے تو ہمیں ماننا ہو گا کہ وہ ناولز، وہ افسانے جو ضابطۂ تحریر میں آنے کے بعد کتابوں میں محفوظ ہو کر طاق نسیاں پر رکھیں تو کوئی شخص اسے جلدی پڑھنا گوارہ نہیں کرتا آج اگر وہ افکار، وہ نظریات اور وہ فن پارے اگر ہم زندہ کرنا چاہتے ہیں تو ان کا واحد طریقہ یہی ہے کہ ہم انہیں ڈرامے میں ڈھال کر ان کی کہانی کو ڈرامے کا حصہ بنا کر ان کو اور ان کے کرداروں کو زندہ وجاوید کر دیں کوشش کریں کہ ہم ادب کے نئے زاویے تلاش کرنے کی کوشش کریں کوشش کریں کہ ہمیں ادب کا وہ نقطۂ نظر ملے جو اسے جدید تقاضوں سے آہنگ کر دے اور جدید ضروریات کے عین مطابق بنا دے اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے سید امتیاز علی تاج کے ڈرامے "نئے سال کے تحفے" کے حوالے سے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۳۴سید امتیاز علی تاج کے ڈرامے نئے سال کے تحفے کا متنی مطالعہ

گذشتہ لیکچر میں ہم نے ڈرامے کی صنف پر بات کا آغاز کیا تھا اور ہم نے ڈرامے کے فن کے حوالے سے بات کرنے کے بعد اردو ڈرامے کے آغاز وارتقاء اور اس کی ترقی کے مختلف مدارج کا جائزہ لیا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے متنی مطالعہ کے حوالے سے اور اس سلسلہ میں نصاب میں شامل سید امتیاز علی تاج کے ڈرامے "نئے سال کے تحفے" کے حوالے سے۔ نئے سال کے تحفے امتیاز علی تاج کا ایک یکبابی ڈرامہ ہے یعنی ایک ایسا مختصر ڈرامہ جس میں محدود کرداروں کے ذریعے امتیاز علی تاج نے کہانی کو مکمل کیا۔ ۱۹۲۵ میں امتیاز علی تاج نے ایک کہانی لکھی تھی کہ کرسمس کے تحفے کے نام سے اور یہ کہانی دراصل مغربی رائیٹر او۔ ہنری کی کہانی گف فف جائی کا اردو ترجمہ تھی بعد ازاں امتیاز علی تاج نے اسی کہانی کو ڈرامائی شکل دی اور نئے سال کے تحفے کے نام سے لکھا۔

آج ہم اسی ڈرامے کا مطالعہ کریں گے یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ امتیاز علی تاج نے اس بات کا تذکرہ تو نہیں کیا کہ یہ ڈرامہ دراصل ترجمہ ہے یا ماخوذ ہے یا ان کی اپنی تخلیق ہے لیکن اس کے کرداروں یعنی ڈیلا، میگی یا جیمز کے ناموں سے بھی یہ بات واضح ہے کہ یہ دراصل ان کی تو اپنی تخلیق نہیں ہے دوسرا اس کا ماحول بھی اس بات کی عکاسی کرتا ہے کہ یہ مشرقی ماحول کی کہانی نہیں ہے۔ اس کے باوجود اس کہانی کو شامل کرنے کے دو مقاصد ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم دیکھ سکیں کہ ہم کسی دوسرے ادب سے یعنی ایسا ادب جس کا تعلق ہماری تہذیب و ثقافت سے نہیں ہوتا جب ہم کسی کہانی کو اخذ کرتے ہیں تو اس سے ہمیں کس نوعیت کے مسائل سے واسطہ پڑتا ہے اور دوسرا یہ کہ دراصل اس کہانی میں مختصر انداز میں ایک خاص موضوع کی نشاندہی کرنے میں امتیاز علی تاج کامیاب ہوئے ہیں جس پر اس لیکچر میں آگے چل کر بات ہو گی لیکن یہ دو مقاصد تھے جن کے تحت اس ڈرامے کو آپ کے متن میں شامل کیا گیا اس میں کوئی شک نہیں کہ امتیاز علی تاج کا سب سے معروف ڈرامہ انار کلی ہے لیکن کورس کی محدودیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہمیں کسی ایسے مختصر ڈرامے کا انتخاب کرنا ہوتا ہے جو مکمل بھی ہو اور کوئی خاص واضح اور مضبوط تاثر بھی رکھتا ہو انہی نکات کے پیشِ نظر آپ کے نصاب میں یہ ڈرامہ شامل کیا گیا ہے۔ تو سب سے پہلے ہم ڈرامہ پڑھیں گے اور پھر ہم جان پائیں گے کہ اس میں دراصل امتیاز علی تاج کہنا کیا چاہتے ہیں؟ ہمارا طریقۂ کار وہی ہو گا جو گذشتہ لیکچرز سے اپنائے ہوئے ہیں کہ ہم ٹکڑوں میں تقسیم کر کے فن پارے کا مطالعہ کرتے ہیں بعد ازاں ہم ان کے الفاظ معنی پر روشنی ڈالتے ہیں اور پھر مجموعی طور پر بات ہوتی ہے فن پارے کے حوالے سے تو بڑھتے ہیں ڈرامہ "نئے سال کے تحفے" کی طرف:

کردار

ڈیلا: نوبیاہتا بیوی

جیمز: ڈیلا کا میاں

میگی: ڈیلا کی پڑوسن

منظر

ڈیلا: (تنہا بیٹھی نقدی گن رہی ہے) ایک۔ دو۔ تین۔ چار۔ پانچ۔ چھ۔ سات۔ آٹھ۔ نو پنس؛ نو پنس اور شلنگ کتنے؟ ایک۔ دو۔ تین؛ کل ہوئے تین شلنگ اور نو پنس۔ تین شلنگ اور نو۔

(دروازے پر دستک ہوئی)

ڈیلا: آجاؤ۔

میگی: ہیلو ڈیلا!

ڈیلا: تم ہو میگی! کہاں تھی اتنے دن سے میگی!

میگی: الفرڈ بیمار تھا۔ سارا سارا دن اور رات رات بھر اس کی تیمارداری کرنی پڑی۔ ذرا سی دیر کو بھی گھر سے نہ نکل سکی۔

ڈیلا: اوہو! تم نے خبر بھی نہ کی۔ کوئی اندیشہ ناک بیماری تھی کیا؟

میگی: نمونیہ۔ ڈاکٹر کہتا تھا کہ بائیں پھیپھڑے پر اثر ہو گیا ہے۔ کل سے ٹمپریچر نارمل ہوا، تو جان میں جان آئی۔ میں تیمارداری کر کر کے تھک گئی تھی۔ اس وقت نو بجے کے لیے گھر سے نکل کھڑی ہوئی۔ تم اتنے بہت پنس سامنے رکھے کیا کر رہی ہو؟

ڈیلا: گنتی۔

میگی: اتنے بہت پنس آئے کہاں سے؟

ڈیلا: نہ جانے کن کن مصیبتوں سے، کتنی کتنی دیر تک کاری والے اور پنساری سے بحث کر کر کے اور لڑ لڑ کے جمع کیے ہیں۔

میگی: بڑی کفایت شعاری سے گھر چلاتی ہو۔

ڈیلا: مگر کفایت شعاری سے بنتا کیا ہے! ذرا سی آمدنی میں بچت کتنی ہو جاتی ہے! شادی ہوئے دو مہینے ہونے آئے ہیں۔ ان دو مہینوں کی بچت، تین شلنگ اور نو پنس سے زیادہ نہیں ہونے پائی۔

میگی: برا آغاز تو نہیں کہا جا سکتا۔

ڈیلا: (آہ بھر کر) ہاں، کہیں اور بھی ملاقات کو جو جانا ہے، جو ٹوپی پہن کر نکلی ہو؟

میگی: ٹوپی، تکلف کے لئے نہیں، ضرورت سے پہنی ہے۔

ڈیلا: ضرورت کیسی؟

میگی: سر چھپانا چاہتی تھی۔

ڈیلا: کیوں؟

میگی: میرے بال نہیں رہے۔

ڈیلا: کیا ہوئے؟

میگی: بیچ ڈالے۔

ڈیلا: بیچ ڈالے یہ کیا بات ہوئی؟

میگی: تمہیں بتایا ناں کہ الفریڈ بیمار تھا۔ اس کے علاج کے لئے، میرے پاس کچھ بھی نہ تھا۔ کہیں سے قرض ملنے کی صورت بھی نہ تھی۔ ایک دکان دار کا اشتہار دیکھا۔ بالوں سے بنی ہوئی چیزیں بیچتا ہے۔ انہیں بنانے کے لئے، اچھے داموں پر، بال خرید لیتا ہے۔ ایک پاؤنڈ میں، اس کے ہاتھ بیچ ڈالے۔

ڈیلا: اوہ، بے چاری میگی!

میگی: ضرورت سب کچھ کرا دیتی ہے۔ (آہ بھر کر) خیر چھوڑوں، میرے ان دکھڑوں کا تذکرہ۔ تم اپنی کہو۔ جیمز اچھی طرح ہیں؟

ڈیلا: جتنے اچھے ہو سکتے ہیں۔

میگی: پچھلے دنوں کہہ رہے تھے کہ تنخواہ بڑھنے کی امید ہے۔

ڈیلا: ابھی تک تو امید ہی امید ہے۔

میگی: بیچارہ لڑکا! اتنا اپنی خاطر سے نہیں، جتنا تمہاری خاطر چاہتا ہے کہ آمدنی زیادہ ہو جائے۔ بے حد محسوس کرتا ہے کہ تمہارے لئے سنگھار کی چیزیں اور دوسرے تحفے نہیں لا سکتا۔

ڈیلا: اور کیا میں کم محسوس کر رہی ہوں کہ ان کو کوئی تحفہ نہیں دے سکتی۔

میگی: تحفے دینا مرد اپنے فرائض میں شامل سمجھتا ہے۔

ڈیلا: عام حالات میں۔ لیکن کل تو نیا سال ہے۔ ہماری شادی کے بعد پہلا نوروز۔

میگی: اونہہ۔ نئے سالوں پر تحفوں کا تبادلہ۔ یہ آدمیوں کے چونچلے ہیں۔

ڈیلا: جیمز بھی تو پچھلے سال تک امیر تھا۔ وہ جس موٹر کمپنی میں تھا۔ اگر اس کا دیوالیہ نہ نکلتا، تو اب بھی فارغ البال ہوتا۔ وہ ان سب چونچلوں کا عادی ہے۔

میگی: جہاں تک میں اسے جانتی ہوں۔ تم سے تحفہ نہ پا کر اسے مایوسی نہ ہو گی۔

ڈیلا: مگر تحفہ پا کر اسے خوشی کس قدر ہو سکتی ہے!

میگی: ہاں۔ یوں تو تحفہ پا کر ہر ایک ہی خوش ہوتا ہے۔

ڈیلا: مگر میرے پاس ہیں، صرف تین شلنگ اور نو پنس۔

میگی: تو اتنے داموں میں تو کئی چھوٹی موٹی چیزیں آ سکتیں ہیں۔

ڈیلا: لیکن چھوٹی موٹی چیزیں دینا جو نہیں چاہتی۔

میگی: کیا ضروری بھی ہے کہ تحفہ قیمتی بھی ہو؟

ڈیلا: دینے اور لینے والے کے شایانِ شان ضرور ہونا چاہئے۔

میگی: پر کیا جیمز کو اپنی حیثیت معلوم نہیں ہے۔

ڈیلا: میں چاہتی تھی، شادی کے بعد، پہلے نوروز کو، اسے مجھ سے جو تحفہ ملے، اس سے اسے میری محبت کی حیثیت معلوم ہو۔

میگی: وہ تو ٹھیک ہے۔ تمہاری طرف سے تحفہ، لتا، تو جیمز کی خوشی کا ٹھکانہ نہ رہتا، لیکن دام ہی پاس نہ ہوں، تو کیا کیا جا سکتا ہے؟

حل لغت

الفاظ معنی

پنس پاؤنڈ کا سب سے چھوٹا یونٹ

شلنگ پاؤنڈ کا بڑا یونٹ

تیمارداری عیادت

اندیشہ ناک پریشان کن

کفایت شعاری بچت، دیکھ بھال کے خرچ کرنا

نوروز نئے سال کا پہلا دن

چونچلے ناز نخرے، لاڈ پیار

دیوالیہ نکل جانا تباہ ہو جانا

فارغ البال ہونا خوشحال ہونا

شایانِ شان کسی کی حیثیت کے مطابق

ڈرامے کے اس پہلے حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے سامنے دو کردار آتے ہیں ڈیلا اور میگی۔ ڈیلا ایک نو بیاہتا بیوی ہے جو اپنے شوہر کو خوش کرنے کے لئے نئے سال کے موقع پر اسے کوئی تحفہ دینا چاہتی ہے لیکن متوسط یا زیریں متوسط طبقے سے تعلق رکھنے کے باعث اس کے پا اتنی پیسے نہیں کہ وہ اپنے شوہر کے لئے کوئی تحفہ لے سکے، اپنے شوہر کو کوئی تحفہ دے سکے جبکہ دوسری طرف ہمارے سامنے میگی کا کردار آتا ہے۔ جو عمر میں ڈیلا سے قدرے بڑی ہے۔ وہ اسے بتاتی ہے کہ وہ کافی روز اس کی طرف اس وجہ سے نہیں آ پائی کہ اس کا شوہر الفریڈ بیمار تھا اور اس کی بیماری پر بہت خرچ آ رہا تھا جس کے باعث اسے اپنے بال بیچنا پڑے۔ اب ایک تو ہم یہ آپ کو یہ بات بتاتے ہیں کہ کو ہنری کی وہ کہانی جس کا ہم نے شروع میں تذکرہ کیا تھا اس میں میگی کا کردار نہیں تھا میگی کا کردار دراصل امتیاز علی تاج نے اس وجہ سے شامل کیا تھا کہ کہ ڈیلا افسانے کی صورت میں تو اپنی خواہشات کا اظہار کر سکتی تھی یا short story کے ذریعے بیانیئے کے ذریعے بھی خواہشات کا اظہار کروایا جا سکتا تھا لیکن جیسا کہ ہم نے گذشتہ لیکچر میں بھی یہ بات کی تھی کہ دراصل ڈرامہ میں جو کچھ بھی واضح کرنا مقصود ہوتا ہے، جو کچھ بھی ناظر تک پہنچانا مقصود ہوتا ہے ، اسے یا تو دکھایا جاتا ہے یا سنایا جاتا ہے۔ کیونکہ یہاں پر ڈیلا کی ذہنی کیفیت کو دکھایا جانا مقصود تھا لہٰذا میگی کا ایک اضافی کردار اس میں شامل کیا گیا تا کہ دونوں کی گفت وشنید سے ڈیلا کے مالی حالات پر یا اس کی ذہنی کیفیت پر روشنی پڑ سکے اب ہو تا کچھ یوں ہے کہ ڈیلا میگی سے مشورہ کرتی ہے کہ میرے پاس پیسے تو نہیں ہیں اتنے کہ میں اپنے شوہر کے لئے کوئی اچھا تحفہ خرید سکوں لیکن بہر حال وہ خواہش رکھتی ہے کہ کہ وہ اپنے شوہر کو نئے سال کے موقع پر تحفہ دے کیونکہ ان کی شادی کے بعد ان کی زندگی میں آنے والا یہ پہلا نیا سال ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ ہمارے ہاں نئے سال کو منانے کا اگرچہ یہ کوئی خاص طریقہ کار اس طرح کا نہیں ہوتا لیکن مغربی تہذیب میں نئے سال کو خاص طور پر منایا جاتا ہے میگی ڈیلا کو سمجھاتی ہے کہ ایسی کوئی ضروری بات بھی نہیں اگر تم تحفہ نہیں دے پاتی تو اس میں کوئی مسئلہ نہیں لیکن بات ہے جذبے کی، احساس کی۔ ایک بات جس پر انسان کا ایک نقطہ، جس پر انسان کا ذہن ٹک جاتا ہے تو بسا اوقات کوئی غیر ضروری یا یوں کہہ لیجئے کہ عام سی بات بھی آپ کے لیے ناگزیر بن جاتی ہے اور یہی صورتحال ہم دیکھتے ہیں ڈیلا کے کردار میں۔ اب اس کے بعد کیا ہوتا ہے آیئے پڑھتے ہیں:

ڈیلا: تین شلنگ اور نو پنس۔ اس میں تو کوئی معمولی سی چین بھی نہ آ سکے گی؟

میگی: چین کیسی؟

ڈیلا: جیمز کے پاس اپنے بزرگوں کی ایک نشانی، ایک بہت قیمتی گھڑی ہے۔ وہ اسے بے حد عزیز رکھتا ہے۔ میں چاہتی تھی۔ اسے اس نوروز پر تحفے میں، اس گھڑی کی ایک چین دیتی۔

میگی: تحفہ تو تم نے بہت اچھا سوچا۔ جیمز کو اپنی اس گھڑی سے بہت محبت ہے۔ ہمیشہ بڑے فخر و ناز سے جیب سے نکالتا ہے، بلکہ ایسا بھی معلوم ہوتا ہے کہ کوئی اس سے وقت پوچھ لے تو اپنی گھڑی ایک بار پھر دیکھنے کے خیال سے بڑی خندہ پیشانی سے وقت بتاتا

ہے، لیکن تین شلنگ اور نو پنس میں تو کوئی اچھی چین نہ آسکے گی۔

ڈیلا: (اٹھ کر ٹہل جاتی ہے) کیا کروں؟

میگی: مجبوری کا نام صبر۔

ڈیلا: میرے پاس کوئی ایسی چیز بھی نہیں، جو معقول قیمت پر بک سکے۔

میگی: بیچاری بچی!

ڈیلا: کاش! کوئی ایسا واقف ہوتا جو مجھے قرض دے سکتا۔

میگی: میرے پاس کچھ ہوتا تو دلی خوشی سے قرض دے دیتی، لیکن میں نے تو بتایا کہ پچھلے دنوں علاج کے لئے بھی بال بیچ کر کام چلایا تھا۔

ڈیلا: تمہاری آمدنی ہم سے بھی کم ہے۔ تم روپیہ کیوں کر دے سکتی ہو؟ میں تو دوسرے دوستوں پر بھی غور کر رہی تھی۔

میگی: واقفوں میں اپنی ضرورت سے زیادہ پیسہ کس کے پاس دھرا ہے؟

ڈیلا: تم نے بتایا تھا، تمھارے بال کتنے میں بکے تھے؟

میگی: ایک پاؤنڈ میں۔

ڈیلا: مگر جیمز میرے بالوں کو کس قدر چاہتا ہے! بڑی حسرت سے کہا کرتا ہے، کاش میں ان بالوں کے لئے مناسب زینت کا سامان بہم پہنچا سکتا۔

میگی: ایک بار مجھ سے بھی تعریف کر رہا تھا۔

ڈیلا: مگر بال لمبے ہونے میں چند مہینوں سے زیادہ عرصہ نہیں ہوتا ہوگا۔

میگی: کم سے کم دو سال۔

ڈیلا: ذرا تم اپنے بال دکھانا مجھے۔ دیکھوں تو کیسے معلوم ہوتے ہیں؟

میگی: بال تو شوق سے دیکھ لو، مگر یہ سمجھ لو تمھارے بال کٹانے سے جیمز کو صدمہ ہوگا۔ لو دیکھو!

ڈیلا: برے تو معلوم نہیں ہوتے۔ بہت سی عورتیں تو ہمیشہ اسی طرح کے بال بوب کرائے رکھتی ہیں۔

میگی: پسند ہے اپنی اپنی۔

ڈیلا: میں تو جانوں۔ میں بھی بیچ ہی ڈالوں۔

میگی: دیوانی ہوگئی ہے۔

ڈیلا: آخر رکھا کیا ہے بالوں میں! ان کی نشو و پرداخت میں اتنا وقت اڑ جاتا ہے۔ کٹ گئے تو فراغت بھی زیادہ مل سکے گی۔ سینے پرونے اور بننے بنانے کے لئے زیادہ وقت مل جائے گا۔ اور پھر بال ایسی چیز بھی نہیں کہ ایک بار کٹ کر دوبارہ نکلتے نہ ہوں۔ اِتنا ہی ہے جلدی نہیں تو دیر میں نکل آئیں گے اور پھر جیمز خود نہیں سوچ سکتا کہ میں نے اس کی پسند میں بال کٹائے تو کس خیال سے؟ اسی کی محبت کے لئے۔ اسی کو تحفہ دینے کی غرض سے تو۔ اور پھر مجھے تمھارا چہرہ، بال کٹنے کے بعد بھی تو برا معلوم نہیں ہوتا۔

میگی: میں تو ایسی معمولی ضرورت کے لئے، کبھی بال کٹانے کا ارادہ نہ کرتی۔

ڈیلا: تمھاری شادی ہوئے زمانہ گزر چکا۔ تمہیں کیا پتا؟ نئی نئی شادی کے بعد اپنے پیارے شوہر کو تحفہ دینا کیسی اشد ضرورت ہے!

میگی: تم جانو۔

ڈیلا: جانوں وانوں نہیں۔ مجھے اس وقت اس دکان پر لے چلو، جو بال خریدتی ہے۔ میں شام کو، جیمز کی واپسی تک اس کے لئے تحفہ خرید لانا چاہتی ہوں۔ نکال سکو گی وقت؟

میگی: اس میں کون سے گھنٹے لگتے ہیں۔ دکاندار تو انتظار ہی میں بیٹھے ہوتے ہیں کہ کب کوئی بال بیچنے آتا ہے۔ بال کاٹتے ہی قیمت حوالے کر دیتے ہیں۔ بس انہیں جا کر اتنا ہی تو کہنا ہے کہ۔۔۔۔۔۔

حل لغت

الفاظ معنی

خندہ پیشانی خوش دلی سے

معقول مناسب

زینت آرائش، خوبصورتی

بہم پہنچانا مہیا کرنا

بال بوب کٹ کرانا بال چھوٹے کروانا

نشو و پرداخت دیکھ بھال

اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ ڈیلا میگی کو یہ بتاتی ہے کہ اس کے پاس صرف تین شلنگ اور نو پنس ہیں ظاہر ہے کہ یہ کوئی بہت زیادہ رقم نہیں تھی جس سے وہ اپنے شوہر کے لئے خاص چیز جو وہ چاہتی ہے وہ خرید سکے۔ اب چونکہ اسی دوران میگی اس کو بتا چکی ہے کہ اس نے اپنے شوہر کا علاج دراصل بال بیچ کر کروایا تھا تو ڈیلا کے ذہن میں بھی یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ کیوں نہ وہ اپنی دلی تمنا وہ اسی طریقے سے پوری کر لے یعنی اپنے بال بیچ کر، اپنے شوہر کے لئے تحفہ خرید لے۔ اب ظاہر ہے کہ بات بڑی عجیب سی لگتی ہے کہ تحفہ اپنے بالوں کو بیچ کر خریدا جائے گا یعنی وہ چیز جسے دراصل پسند کرتا ہے بہت زیادہ اس کا شوہر جیمز۔ لیکن حال کیا ہے یا وجہ کیا ہے اس سارے معاملے کی کہ ڈیلا کسی بھی قیمت پر کسی بھی صورت میں اپنے شوہر کو خوش دیکھنا چاہتی ہے۔ لہٰذا وہ میگی کے ساتھ جانے کا ارادہ کرتی ہے میگی اس پر راضی ہو جاتی ہے، وہ مان جاتی ہے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ اس سے بہتر یا ایسی صورت میں اس کے علاوہ اور کوئی چارہ اس بات کا نہیں ہو سکتا کہ ڈیلا some how or the other اپنی خوشیوں کو بھی پورا کر لے اور اپنے شوہر کو جو کچھ وہ دینا چاہتی ہے وہ دے بھی دے دیکھئے کہانی یہاں پر پھیلاؤ کا شکار ہے۔ جب ہم نے گذشتہ لیکچر میں ڈرامے کے عناصر پر بات کی تھی تو ہم نے یہ بھی کہا تھا کہ پلاٹ میں کشمکش ہوتی ہے، ایک طرح کا تصادم یا تذبذب ہوتا ہے تو یہاں پر ہم اس کشمکش کی کیفیت سے گزر رہے ہیں جہاں پر ایک طرف ڈیلا کے سامنے ہے وہ بال کہ جنہیں جیمز پسند کرتا ہے اور دوسری طرف وہ خواہش جسے وہ پورا کرنا چاہتی ہے تو امتیاز علی تاج پلاٹ کے اس حصے میں، ڈرامے کے اس حصے میں دراصل کردار کی اس باطنی کشمکش سے آگاہ کرتے ہیں اس کی باطنی کشمکش ہم پر آشکار ہوتی ہے جس سے کہ دراصل تاج کا بنیادی کریکٹر اس ڈرامے کا ڈیلا دوچار ہو رہا ہے۔ اس کے بعد کیا ہوتا ہے؟ آئیے پڑھتے ہیں:

(منظر بدلتا ہے، پس پردہ گلی کا شور)

ڈیلا: میں اپنے بال بیچنا چاہتی ہوں۔

میگی: ٹوپی اتار کے پہلے ان خاتون کو اپنے بال تو دکھاؤ۔

ڈیلا: یہ لو۔

میگی: آپ کو یاد ہو گا۔ پچھلے دنوں میں نے اپنے بال بیچے تھے۔ ان کے بال میرے بالوں سے ڈیوڑھے ہوں گے۔

ڈیلا: مجھے معاوضہ کیا مل سکے گا؟

میگی: جو شرح مجھے بتائی تھی اس لحاظ سے ڈیڑھ پاؤنڈ سے کم نہ ہوں گے۔ ٹھیک کہتی ہوں نا؟ دیکھا۔

ڈیلا: مجھے منظور ہے۔

میگی: جلدی سے کاٹ دو۔

(قینچی چلنے کی آواز آتی ہے)

(منظر بدلتا ہے، پس پردہ گلی کا شور مزید بڑھتا ہے)

میگی: اب اس ڈیڑھ پاؤنڈ کا کرنا ہے؟

ڈیلا: کہا تھا نہ۔ گھڑی کی چین خریدنا چاہتی ہوں۔

میگی: اے لو، میں تو بھول ہی گئی تھی۔ گھڑی کی چین تو اس کے سامنے کی دکان سے مل جائے گی۔

ڈیلا: ان کے ہاں گھڑی کی اچھی چین ہو گی؟

(منظر بدلتا ہے، پس پردہ گلی کا شور)

ڈیلا: کیسی اچھی چین ہے یہ!

میگی: مگر مہنگی کتنی ہے۔

ڈیلا: سستا تحفہ دینا ہوتا، تو میں اپنے بال ہی کیوں بیچتی؟

میگی: یہ چین لی تو بالوں کی قریباً ساری قیمت اسی تحفے میں اڑ جائے گی۔

ڈیلا: پھر کیا ہوا؟ جیمز کی گھڑی کے رنگ اور سائز کے اعتبار سے چین موزوں کتنی نظر آتی ہے! جیمز دیکھ کر خوش ہو جائے گا۔

میگی: جیسا تمھیں مناسب معلوم ہو۔

ڈیلا: بس یہی چین لے لیتی ہوں۔

میگی: تو قیمت ادا کرو اور پیک کراؤ۔ مجھے گھر سے نکلے بہت دیر ہو چکی ہے۔

ڈیلا: میں خود جیمز کی واپسی سے پہلے گھر پہنچنا چاہتی ہوں۔

(منظر بدلتا ہے اور گلی کا شور ختم ہو جاتا ہے)

ڈیلا: خدا کا شکر ہے جیمز اب تک نہیں آیا۔

میگی: میں اب چلتی ہوں، الفریڈ منتظر ہو گا۔

ڈیلا: جیمز کی واپسی تک نہیں ٹھہرو گی؟

میگی: بہت دیر ہو چکی ہے۔ کیوں؟ آئینہ دیکھ کر اداس کیوں ہو گئیں؟ صدمہ ہو رہا ہے کہ بال کیوں کٹوا ڈالے؟

ڈیلا: اپنے لئے نہیں، جیمز کے لئے۔ میرے کٹے ہوئے بالوں کو دیکھ کر، نہ جانے کیا کہے؟

میگی: میں نے کہا نہیں تھا؟

ڈیلا: مگر پھر میں کرتی کیا؟ تین شلنگ اور نو پنس میں تو کچھ بھی نہ آ سکتا تھا۔

میگی: تو میں اب چلوں۔

ڈیلا: جیمز کے آنے سے پہلے، گھنگرو ڈالنے والی قینچی سے، نالوں کے سرے موڑلوں کہ رہے سہے بال، جتنے خوش نما بن سکتے ہیں، بن جائیں۔

میگی: گڈ بائی!

ڈیلا: گڈ بائی!

(قدموں کی آواز)

جیمز: ہیلو میگی! گڈ ایوننگ!

میگی: گڈ ایوننگ جمی!

جیمز: کہاں تھیں اتنے دن سے؟

میگی: الفریڈ کی بیماری کی وجہ سے نہ آ سکی۔ اب تو جا رہی ہوں۔

جیمز: اتنی جلدی کیوں؟

میگی: بہت دیر سے آئی ہوئی ہوں۔

جیمز: اور ڈیلا کہاں ہے؟

میگی: ساتھ کے کمرے میں۔

جیمز: کل نوروز کی چھٹی ہے۔ میں اور ڈیلا آئیں گے تمھارے ہاں۔

میگی: تھینک یو۔ گڈ بائی!

جیمز: گڈ بائی!

(میگی کا جانا اور جیمز کا بڑھنا)

حل لغت

الفاظ معنی

ڈیوڑھے ہونا ڈیرھ گنا ہونا

شرح تناسب

ہم دیکھتے ہیں کہ اس حصے میں ڈیلا اس دکاندار کے پاس پہنچ جاتی ہے جہاں پر میگی نے اپنے بال کٹوا کر بیچے تھے اس کے بال کٹ جاتے ہیں، اس کو پیسے مل جاتے ہیں، اس کے بعد میگی اور ڈیلا دونوں ایک دوسری دکان پر جاتے ہیں اور وہ اپنے شوہر کے لئے وہ تحفہ لیلیتی ہے جو وہ لینا چاہتی ہے

۔اور وہ تحفہ کیا تھاوہ گھڑی جس کا تذکرہ پہلے بھی ڈرامے میں آپ نے سنا۔وہ گھڑی جو دراصل جیمز کے آباؤاجداد کے یایوں کہہ لیجئے کہ اسے اپنے باپ سے ورثہ میں ملی ہے، جس کے لیے اس کے پاس چین نہیں ہے۔ڈیلا کو اس بات کا احساس ہے کہ اس کا شوہر اس گھڑی کو بہت عزت یایوں کہہ لیجئے کہ اس کے لئے وہ گھڑی بہت اہم ہے،وہ اسے بہت اہمیت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔اس کے پاس کیوں کہ چین نہیں ہے لہٰذا وہ اس کو اس انداز سے پہن نہیں پاتا اور اس انداز میں لوگوں کو وہ دکھا نہیں پاتا جس طرح سے شاید اس کی خواہش ہو۔

یوں ڈیلا یہ چاہتی ہے کہ وہ اپنے شوہر کی اس خواہش کو پورا کرے اور وہ افتخار جو وہ اس گھڑی کو پہن کر حاصل کرنا چاہتا ہے وہ واقعی اسے نصیب ہو سکے چنانچہ وہ اپنے بال کٹوا دیتی ہے اسے اس کے بدلے میں ڈیڑھ پاؤنڈ مل جاتے ہیں۔وہ جاکر گھڑی کی چین خرید لیتی ہے اور دونوں جلدی جلدی گھر واپس آجاتی ہیں۔گھر واپس پہنچتے ہیں تو ڈیلا اس بات پر اطمینان کا اظہار کرتی ہے کہ ابھی تک جیمز نہیں آیا۔چنانچہ اب اس کے لئے وہ تحفہ دینا اور وہ سرپرائز برقرار رکھنا، جو وہ رکھنا چاہتی تھی، وہ ممکن ہو جاتا ہے۔میگی جب اپنا اصل کام کر چکتی ہے تو ظاہر ہے کہ اس کردار کے آنے کا وقت آجاتا ہے۔چنانچہ میگی اسے گھر پر چھوڑ کر واپس جانے کا ارادہ کرتی ہے۔ابھی وہ گھر سے نکلی نہیں ہوتی کہ جیمز وہاں پر آجاتا ہے۔ اور پھر ہم دیکھتے ہیں کہ جیمز کی ملاقات میگی سے ہوتی ہے۔میگی سے جیمز کہتا ہے کہ وہ کل یعنی جب اگلے سال کا نیا دن ہو گا تو کیوں کہ اس دن عام تعطیل ہو گی۔لہٰذا وہ اس کے گھر پر آئیں گے۔یوں اب ڈرامہ اپنے اختتامیے کی طرف بڑھ رہا ہے۔ایک پلاٹ ایک کہانی جس کا آغاز ہوا تھا ڈیلا کی بے چینی سے کہ جب وہ اپنے پاس پڑے ہوئے چند پنس کو اور شلنگ کو گن رہی تھی اور یہ تاثر دے رہی تھی کہ اس کے پاس موجود رقم اس کی خواہش کو پورا کرنے کے لئے ناکافی ہے۔اس کے بعد کہانی پھیلاؤ کا شکار ہوئی۔ہمیں پتا چلا کہ ڈیلا دراصل پریشان کیوں تھی پھر ہمیں یہ پتا چلا کہ میگی نے اس کو ایک راستہ سجھائی دیا اور اس حصے میں ہم نے دیکھا کہ اس رستہ پر عمل کرتے ہوئے ڈیلا نے وہ تحفہ جو دراصل وہ اپنے شوہر کے لئے خریدنا چاہتی تھی وہ خرید لیا۔اب آخری حصے میں ہم نقطۂ عروج کو بھی پہنچتے ہیں اور پھر ہمارے سامنے اس ڈرامے کا انجام بھی آتا ہے۔وہ کیا ہے؟

جیمز: ڈیلا! ڈیلا!

ڈیلا: (دور اندر سے) ہاں جیمز!

جیمز: کہاں ہو؟

ڈیلا: ابھی آئی ایک منٹ میں۔

جیمز: کر کیا رہی ہو؟

ڈیلا: ایک بہت ضروری کام۔

جیمز: مگر مجھے اس سے بھی ضروری کام ہے۔

ڈیلا: کیا؟

جیمز: ڈیلا! تمھیں ایک تحفہ دینے کے لئے بے قرار ہوں۔نئے سال کا تحفہ۔

ڈیلا: او جیمز!

جیمز: بوجھ سکتی ہو، وہ تحفہ کیا ہے؟

ڈیلا: مگر شاید تم بھی نہ بوجھ سکو کہ تمہارے لئے میرے پاس کیا تحفہ ہے؟

جیمز: میرے لئے تحفہ؟ اوڈیلا! تحفے کے لئے تمہیں بھی میرا خیال رہا۔

ڈیلا: تم سمجھتے ہو میں بھول سکتی ہوں کہ ہماری شادی کے بعد یہ پہلا نوروز ہے۔

جیمز: ایک منٹ ہو چکا۔ اب مجھے اور بے صبر مت بناؤ۔

ڈیلا: (دروازہ کھول کر) لو! میں آ گئی۔۔

(وقفہ)

جیمز: ڈیلا!

(خاموشی)

ڈیلا: جیمز! یہ تم کس طرح مجھے تکنے لگے؟ کیا ہوا؟ میرے بالوں کو کٹا ہوا دیکھ کر پریشان ہو گئے؟ میں نے اپنے بال کٹا کر بیچ دیے ہیں۔ پھر کیا کرتی؟ تمہیں نئے سال کا تحفہ جو دینا چاہتی تھی۔ کتنے دن کی بات ہے، پھر نکل آئیں گے۔ میرے بال بڑی جلدی بڑھتے ہیں۔ خیر تم مجھ سے ناراض تو نہیں ہوئے نا؟ بھلا جب جانوں۔ اگر بوجھ لو کہ بال بیچ کہ تمھارے لئے میں کیا تحفہ لائی ہوں؟

جیمز: تم نے اپنے بال کٹوا دیے؟

ڈیلا: کیوں؟ بدصورت معلوم ہو رہی ہوں کیا؟ میں ڈیلا ہوں۔ بال کٹ جانے سے بدل تو نہیں گئی؟

جیمز: تم نے اپنے بال کٹوا دیے!

ڈیلا: یہ دیوانوں کی طرح، کمرے میں کیا دیکھنے لگے؟ کہا تو، میں بال کٹوا کر بیچ آئی ہوں۔ تمھاری محبت کے سامنے بھلا بالوں کی کیا حقیقت تھی؟ تمہیں میرے بال مجھ سے بھی زیادہ پسند تھے؟

جیمز: اوڈیلا! یہ تم نے کیا کیا؟

ڈیلا: کیوں بال کٹوانے سے میرے لئے تمھاری محبت کم ہو گئی؟

جیمز: کیسی باتیں کرتی ہو! میں کسی اور خیال سے پریشان ہو گیا ہوں۔ اس تحفے کے پارسل کو کھول دیکھو گی تو تمہیں معلوم ہو جائے گا۔

ڈیلا: پارسل؟ (پارسل کھولتی ہے) وہ جیمز! میرے اللہ! یہ کیا! کنگے، کنگھیاں، پنیں اور فیتے۔ وہ سب چیزیں جن کے لئے ترسا کرتی تھی۔ آہ! کس قدر بصورت کنگھیاں ہیں! یہ جڑاؤ کنگھیاں، میرے بالوں کے رنگ کی کنگھیاں، جنہیں دکانوں کے شوکیس میں رکھا دیکھ کر میں اور تم بے تاب ہو جایا کرتے تھے۔ آہ جیمز پیارے!

جیمز: اوہ ڈیلا! یہ چیزیں آئیں بھی تو کب! جب وہ گیسو ہی نہ رہے جنہیں ان سے زینت دینا تھا۔

ڈیلا: مگر میرے بال، بہت جلد بڑھ جاتے ہیں۔ یہ چیزیں اکارت نہ جائیں گی۔

جیمز: مگر ڈیلا پیاری! تم نے یہ کیا کیا؟ کیوں اپنے بال کٹوا ڈالے؟

ڈیلا: اوہ جیمز! اپنا تحفہ دینا تو بھول ہی گئی۔ کہاں گیا میرا کوٹ؟ وہ رہا۔ میں تمھاری گھڑی کے لئے ایک زنجیر لائی ہوں۔

جیمز: گھڑی کے لئے زنجیر؟

ڈیلا: (آتے ہوئے) دیکھو تو! اس قدر نفیس ہے۔ تمام شہر کی دکانیں دیکھ کر میں نے تلاش کی ہے۔

جیمز: گھڑی کی زنجیر؟

ڈیلا: (قریب جا کر) اسے لگا کر، دن میں کم از کم سو دفعہ، وقت دیکھنا ہو گا۔ سمجھ گئے؟

جیمز: گھڑی کا وقت؟

ڈیلا: لاؤ، مجھے دو گھڑی! دیکھوں تو گھڑی کے ساتھ کیسی معلوم ہوتی ہے؟

جیمز: اوہ ڈیلا!

ڈیلا: کیوں؟

جیمز: آؤ ہم دونوں اپنے اپنے نئے سال کے تحفے کسی آئندہ موقع پر دینے کے لئے رکھ چھوڑیں۔ اس وقت دونوں کے تحفے بے کار ہیں۔

ڈیلا: بے کار؟ تمھاری گھڑی کہاں ہے؟

جیمز: تمھاری کنگھیاں وغیرہ خریدنے کے لئے میں نے اپنی گھڑی گروی رکھ دی ہے؟

ڈیلا: گروی؟ اپنے بزرگوں کی نشانی؛ گھڑی، گروی؟

جیمز: میں تمہیں نئے سال کا تحفہ جو دینا چاہتا تھا۔

ڈیلا: میرے اللہ!

جیمز: (آہ بھر کر) کچھ مضائقہ نہیں۔ اس نوروز پر، ہم ایک دوسرے کو تحفے نہیں دے سکے۔ لیکن ہم نے تحفوں سے بھی زیادہ قیمتی چیز ایک دوسرے کو دے دی۔ ایک دوسرے کی گہری محبت کا اعتماد۔ آؤ چائے پیئیں۔

حل لغت

الفاظ معنی

گیسو بال

گروی کسی شے کے بدلے میں قرض لینا

اکارت بے کار، رائیگاں

آپ نے دیکھا کہ ڈرامہ ایک انتہائی دلچسپ موڑ پر آ کر ختم ہو جاتا ہے۔ اس حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ جیمز ایک تحفہ لے کر آیا ہے۔ وہ ڈیلا کو دکھانا چاہتا ہے اس کے لئے بذاتِ خود جیمز بھی بے چین ہے دوسری طرف ڈیلا اس فکر میں ہے کہ اس نے تحفہ تو لے لیا لیکن اس کے لئے وہ بال جو دراصل جیمز کو بہت پسند تھے ان سے اسے ہاتھ دھونا پڑے۔ اب ڈیلا شروع میں جیمز کے سامنے نہیں آتی کیونکہ وہ ان بالوں کو سنوار رہی ہے جو بچے کچے بال ہیں یوں کہہ لیجئے جو بال کٹوا چکی ہے وہ ان کو وہ سنوار رہی ہے تاکہ کم از کم وہ جس قدر بھی خوبصورت یا حسین نظر آ سکتی ہے اتنی تو وہ آ جائے۔

جبکہ دوسری طرف جیمز بے چین ہے اس بات کے لئے کہ وہ اسے اپنا تحفہ دکھائے۔ اب climax میں ہم دیکھتے ہیں کہ جیمز اپنا تحفہ اسے دکھاتا ہے۔ وہ تحفہ کیا ہوتا ہے۔ وہی جس کا پہلے ہم نے تذکرہ کیا تھا کنگھیاں یا ربنز یا کلپس وغیرہ جو وہ دراصل اس کے بالوں کی آرائش کے لئے لے کر آیا تھا کیونکہ ڈیلا ہمیشہ پریشان رہتی تھی اس حوالے سے کہ وہ ان کو سنوار نہیں پاتی اور جیمز بھی ان بالوں سے بہت محبت کرتا ہے یا اسے وہ بال بہت پسند تھے لہٰذا وہ ان کو آرائشی حالت میں دیکھنا چاہتا تھا ان کو ہر ممکن بہتر حالت میں دیکھنا چاہتا تھا جن میں کہ انہیں ہونا چاہیے تھا۔

دوسری طرف ڈیلا ہے جو اپنا تحفہ اسے دکھانا چاہتی ہے لیکن وہ دراصل دو مختلف صورتوں میں پھنس گئی ہے۔ ایک طرف تو اسے یہ خوشی ہے کہ اس نے اپنے شوہر کے لئے گھڑی کی وہ چین لے لی جس کہ وہ متمنی تھی تو دوسری طرف اسے یہ پریشانی ہے کہ جیمز اس کے بالوں کو دیکھ کر دراصل کیا ردِ عمل ظاہر کرے گا۔ اب ایک طرف دی کشمکشیں ہیں یا یوں کہہ لیجئے کہ تذبذب کی کیفیت ہے تو دوسری طرف ایک کشمکش ہے جیمز کو۔ اور وہ کشمکش سے زیادہ یوں کہہ لیجئے کہ ایک patinate قسم کی یا sentimental قسم کی feelings ہیں کہ وہ اپنی بیوی کے لئے تحفہ لے آیا ہے situation ہم پر اس وقت آشکار ہوتی ہے کہ جب ایک طرف جیمز یہ دیکھتا ہے کہ وہ بال جن کے لئے وہ کنگھیاں اور ربن یا کلپس وغیرہ لے کر آیا تھا وہ بال ہی نہیں رہے تو اب وہ اسے وہ تحفہ کیا دکھائے لہٰذا وہ کہتا ہے کہ تم خود ہی دیکھ لو کہ پارسل میں کیا ہے تو تمہیں سمجھ آجائے گی کہ میں کس بات سے پریشان ہوں۔

اب جب ڈیلا دیکھتی ہے تو ظاہر ہے اسے بھی اس بات کا افسوس ہوتا ہے کہ اس نے تو اپنے بال بیچے ہی صرف اس وجہ سے تھے کہ وہ اپنے شوہر کے لئے کوئی تحفہ لے لے جبکہ اب ہوا کیا کہ جیمز کی محبت انہیں بالوں کے لئے ہی تو تھی لہٰذا اس کا تحفہ تو شاید اس کے ذہن میں یہ آتا ہے کہ کسی فائدے کا ہو لیکن جیمز کا تحفہ تو ضائع ہو گیا لیکن صورت حال اس وقت نقطۂ عروج کو پہنچ جاتی ہے، ہم مکمل climax کو چھو جاتے ہیں جب یہ پتا چلتا ہے کہ دراصل جیمز نے وہ آرائشی سامان گھڑی کو بیچ کے خریدا ہے جس کے لئے ڈیلا چین لے کر آئی تھی یوں ایک طرف کیا ہوتا ہے کہ ڈیلا کے بال نہیں رہتے جن کے لئے جیمز تحفہ لے کر آیا تھا تو دوسری طرف کیا ہوتا ہے کہ جیمز کی گھڑی نہیں رہتی جس کے لئے ڈیلا چین لے کر آئی تھی سو دونوں کے تحفے ظاہری طور پر اکارد ہو جاتے ہیں، بے کار ہو جاتے ہیں دونوں پر ایک خاص طرح کا غم یا یوں کہہ لیجئے کہ ایک رنجیدگی طاری ہو جاتی ہے کہ دونوں نے ایک دوسرے کو خوش کرنے کی کوشش کی لیکن دونوں اپنے مقاصد میں پوری طرح کامیاب نہ ہو سکے۔

یہ وہ نقطہ ہے سچ پوچھئے تو جس کی وجہ سے میں نے یہ پلے آپ کے نصاب میں شامل کیا یہاں ہمیں دو باتوں پر غور کرنا ہے۔ نمبر ایک کہ کیا واقع دونوں کے تحفے بے کار چلے گئے اور نمبر دو کہ کیا واقعی ایک دوسرے کو اپنی محبت کا احساس دلانے کے لئے تحائف ہی واحد ذریعہ تھے۔ ہم پہلے بات کرتے ہیں پہلے نقطے کی۔ یعنی کہ کیا تحفے بے کار ہو گئے؟ تو ظاہر ہے کہ اس کا جواب اگر مادی اعتبار سے دیا جائے تو یقیناً ہو گئے کیوں کہ دونوں تحفے اب استعمال نہیں ہو سکتے تھے۔ وہ بال نہیں رہے تھے جن کے لئے وہ کنگھیاں یا کلپس لائے گئے تھے اور وہ گھڑی بھی نہیں رہی تھی جس کے لئے وہ چین خریدی گئی تھی۔

لیکن حقیقت کیا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ یہ تحفے بے کار نہیں گئے کیونکہ معاملہ تھا محبت کے اظہار کا اور احساس دلانے کا اور بہر حال دونوں اس سے زیادہ کامیاب نہیں ہو سکتے تھے کہ دونوں نے ثابت کیا کہ قربانی دے کر وہ ایثار کے جذبے کے تحت، وہ دراصل اپنی چیزیں جن سے دونوں اپنی اپنی جگہ پر بہت زیادہ محبت کرتے تھے اور دونوں کی وہ چیزیں جن سے بنیادی طور پر ایک دوسرے سے محبت کرتے تھے اگر ڈیلا اسے چاہتی تھی تو اس کی گھڑی اسے محبوب تھی۔ اگر جیمز ڈیلا کو چاہتا تھا تو جیمز کو اس کے بال محبوب تھے لیکن ہوا کیا کہ دونوں نہیں رہے ظاہری طور پر تحفے ضائع ہو گئے لیکن وہ محبت جس کا احساس دلانہ مقصود تھا وہ احساس وہ پیار، جس کا احساس دلانا مقصود تھا شاید اس سے بہتر انداز میں دلایا نہیں جا سکتا تھا سو ایک تو ہم یہ کہیں گے کہ تحائف نہ ملنے کے باوجود دونوں اپنے احساس کے ملاپ میں اپنے جذبات کے اظہار میں دراصل پوری طرح کامیاب ہو گئے اور شاید وہ خوشی جو انہیں رنجیدہ ہونے کے بعد حاصل ہوئی ہو گی شاید وہ مسرت جو انہوں نے نقصان اٹھا کر حاصل کی ہو گی وہ انہیں عام حالات میں حاصل نہیں ہو سکتی اور دوسری بات کہ کیا محبت کا احساس دلانے تحائف کا ہونا ضروری ہے۔

محبت وہ فلسفہ ہے جس پر بہت سی کتابیں لکھی جا چکی ہیں بہت سے لوگوں نے اپنے اپنے انداز میں اس پر اظہارِ خیال ہے اسے وہ جذبہ بھی کہا جاتا

ہے جسے دولت سے خریدا نہیں جاسکتا اسے وہ جذبہ بھی کہا جاتا ہے کہ جس کا کوئی اور مقابل نہیں ہو سکتا اسے وہ جذبہ بھی کہتے ہیں جو دراصل زمین و آسمان ہر حاکمیت کا سلیقہ سکا دیتا ہے انسان کو لیکن ہوا یہ ہے کہ ہمارے مادی رویوں نے ہماری طبقاتی کشمکش نے اور یوں کہہ لیجئے کہ ہمارے حریص قسم کے مزاجوں نے ہمیں محبت میں بھی مادیت تلاش کرنے پر مجبور کر دیا ہے اور خاص طور پر مغربی تہذیب اور مغربی ثقافت کی روایات نے ہم سے یعنی اہل مشرق سے کہیں آگے نکل گئے ہیں اور ان کا خیال یہی ہوتا ہے کہ دراصل کسی بھی جذبے کا اظہار کسی بھی احساس کا اظہار دراصل مادی طریقوں سے یا مادی وسائل کے ذریعے ہی ہو سکتا ہے حالانکہ آپ جانتے ہیں کہ جذبہ محسوس کرنے کی چیز ہے، محبت محسوس کی جاتی ہے دیکھی نہیں جاتی لہٰذا محبت ان عوامل کی یا ان عناصر کی متقاضی کہ جنہیں صرف دیکھا جاسکے کہ محبت تو دل میں ہوتی ہے اور اسے دل ہی محسوس کرتے ہیں۔ اس کے لئے بصارت کی نہیں بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ظاہری حسن کی متقاضی نہیں ہوتی بلکہ باطنی حسن اس کی تسکین کا باعث ہوتا ہے۔

لیکن افسوس یہ ہے کہ ہم اپنی محبتوں کے اظہار کے لئے بھی مادیت پسندی کا شکار ہو جاتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم نا وصالِ صنم کو پا پاتے ہیں اور نہ ہی ہمیں خدا کا وصل حاصل ہوتا ہے۔ ایک انگریزی رائٹر ہے جیمز جوئس انہوں نے کہانی لکھی تھی ارادی کے نام سے اس میں بھی ہم کچھ ایسی ہی صورتحال سے دوچار ہوتے ہیں کہ ایک لڑکا اپنی محبوبہ کو تحفہ دینا چاہتا ہے تاکہ وہ اس پر اپنی محبت آشکار کر سکے لیکن کیونکہ اس کے پاس پیسے نہیں ہوتے لہٰذا اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کیونکہ اب اظہار کے لئے اس کے پاس تحفہ نہیں لہٰذا اب اس کی محبت ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ناکام ہو جائے گی اور اس ڈرامے میں بھی آپ یہ دیکھتے ہیں کہ دونوں کا یہ خیال ہے کہ وہ خود کو بیچ کر، اپنی محبوب ترین چیزوں کو بیچ کر بھی some how or the other ایک دوسرے کو تحفہ نہیں دے پائیں گے تو دراصل محبت کا احساس نہیں ہو پائے گا حالانکہ حقیقت اس سے بالکل مختلف ہے۔

لیکن جدید دور میں ہمیں پتا یہ چلتا ہے کہ ہم نے احساسات کو ناپنا شروع کر دیا ہے آج اگر کوئی شخص یہ سوچتا ہے کہ اس نے مادیت کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرنا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ خلاؤں میں نہیں رہتا، وہ کسی افسانوی دنیا میں نہیں رہتا یہ ہمارے ہی معاشرتی رویے ہیں، ہی ہمارے ہی رجحانات ہیں، یہ ہماری ہی اقدار ہیں جو ہم نے غلط انداز میں یوں اپنالی ہیں کہ دراصل جو چیز ہمارے لئے محسوس کرنے کی تھی، جو چیز ہمارے لئے دراصل محسوس کرنے کی یا یوں کہہ لیجئے کہ دل سے اس کیفیت تک پہنچنے کی تھی ہم نے اسے بالکل یوں کہہ لیجئے کہ رائیگاں کر دیا جب ہم نے اس کی پیمائش کا ارادہ کیا، جب ہم نے یہ سوچا کہ شاید جب تک ہم اپنے جذبے کو وجود نہیں دیں گے، جب تک ہم اپنے جذبے کو ناپ کر نہیں دکھائیں گے، جب تک ہم دوسرے پر یہ ثابت نہیں کر دیں گے کہ میں تم سے زیادہ ہوں یا میں تم سے زیادہ احساس کے حوالے سے پختہ ہوں تب تک ہم اپنی محبت کا اظہار نہیں کر پائیں گے تو دراصل ہم نے نہ صرف غلط اقدار اپنالیں بلکہ وہ جذبہ جو دراصل اتنا قیمتی تھا کہ جسے انمول کہا جاتا تھا ہم نے اس انمول تحفے کو گویا بے بول کر دیا۔ اب ایک تو ہم نے محبت کو یوں کہہ لیجئے کہ انمول سے بے مول کر دیا تو دوسری طرف ہم نے کیا کیا کہ وہ آسودگی، وہ سکون جو ہمیں دراصل صحیح اقدار پر عمل کرنے کے باعث ملتا ہے جو دراصل ہمیں محبت کی حقیقت جو جان لینے کے باعث حاصل ہو سکتا تھا ہم نے اس سکون کو اپنے ہی ہاتھوں سے تباہ و برباد کر دیا بالکل اسی طرح کہ شاید اگر ڈیلا اور جیمز کسی ایسے انداز میں اپنی محبت کا اظہار کرتے ہیں کسی ایسے انداز میں اپنی محبت کو دوسرے تک پہنچا دیتے ہیں جس میں انہیں کچھ مادی طور پر کھونا نہیں پڑتا تو شاید ان کی خوشیاں نوروز پر یا نئے سال کے پہلے دن پر شاید دوچند ہوتیں لیکن اب ان کی خوشیاں دوچند تو کیا رنجیدگی میں بدل گئیں دوسری طرف اسی بات کو پلٹ کر یا لوک ورثہ کہتے ہوئے ہم یوں بھی دیکھ سکتے ہیں کہ مادیت پسندی ان کے جذبات کے اظہار کا وسیلہ تو بنتا تھی لیکن اسی مادیت پسندی

نے ان پر یہ بھی آشکار کیا کہ قربانی کا جذبہ دراصل وہ ایک دوسرے کے لئے کس حد تک رکھتے ہیں کہ وہ اپنی عزیز ترین شے کو بھی دوسروں کے لئے قربان کر سکتے ہیں سو یہ وہ بات ہے جو کسی حد تک پچھلے نقطے کو یعنی جس کے تحت میں نے بات کی تھی کہ یعنی آپ یوں کہہ لیجئے کہ theory of materialism in love یعنی محبت میں مادیت پسندی کی تھیوری، اس تھیوری کو کسی حد تک یہ بات ثابت کرتی ہے لیکن بہر حال اس کا اولین نقطہ یہی ہے کہ انہیں شروع سے لے کر آخر تک کیونکہ یہی یقین تھا کہ تحفے کے بغیر گویا ان کی محبت رائیگاں ہے لہذا ان کو یوں لگا کہ تحفہ لانا ضروری ہے وگرنہ بات وہی ہے جو ہم پہلے بھیکر چکے کہ محبت نہ ناپی جاسکتی ہے اور نہ ہمیں کوشش کرنی چاہیے کہ ہم اس کی پیمائش کریں کیونکہ جب کبھی بھی ہم اس جذبے کی پیمائش کرتے ہیں تو اس میں ہمیں نہ صرف ناکامی ہوتی ہے بلکہ سچ پوچھیے تو محبت کی تقدیس بھی اس سے متاثر ہوتی ہے۔

بہر حال اگر ہم فنی اعتبار سے اس ڈرامے کے حوالے سے بات کریں تو دیکھیے کہ مختصر مناظر ہیں یعنی مختصر ماحول ہے ڈرامے کا آغاز ڈیلا اور میگی کی گفتگو سے ہوتا ہے ایک کمرہ ہے جس میں دونوں بیٹھی گفتگو کر رہی ہیں اور ڈیلا کے سامنے نو پنس اور تین شلنگ پڑے ہیں اس کے بعد جب منظر بدلتا ہے تو وہ ہیئر ڈریسر کے پاس جا کر بال کٹواتیں ہیں اور پھر واپس گھر کا منظر اور وہیں پر ڈرامہ ختم ہو جاتا ہے یعنی اس ڈرامے کو اگر آپ سٹیج کرنا چاہیں تو آپ کو بہت زیادہ سیٹنگ کرنی نہیں پڑے گی با آسانی یہ ڈرامہ سٹیج کیا جاسکتا ہے اگر آپ اس ڈرامے کو ریڈیائی ڈرامے میں یوں کہہ لیجئے ڈھالنا چاہیں اس میں تمام کی تمام چیزیں آپ کو صوتی آہنگ سے ظاہر کرنا ہے تو اس میں کوئی ایسی صوری چیز نہیں ہے جب آپ اس کا متن پڑھیں گے اپنی کتاب کے ذریعے تو آپ دیکھیں گے کہ اس میں امتیاز علی تاج نے آوازوں کے ذریعے سہارا لیا ہے اپنی بات کو واضح کرنے کا یعنی مثال کے طور پر جب پہلے منظر کے اختتام پر ڈیلا اور میگی جاتیں ہیں بازار میں تو صرف سٹریت کی یا گلی میں آنے والی آوازوں کے حوالے سے اس کو واضح کیا گیا ہے اسی طرح سے واپسی پر بھی یہی تاثر ہے سو اگر آپ اس کو ریڈیو میں ڈالنا چاہیں تو آپ کے لئے کوئی مشکل بات نہیں کہ صرف اس میں صوتی تاثر اہم ہے صوتی تاثر اتنا زیادہ اہم ہے ہی نہیں In a same way اگر آپ اس کو ٹیلی ڈرامے میں ڈالنا چاہیں تو یقینی طور پر ٹیلی ڈرامے میں تو سٹیج کی لیمٹس بھی نہیں ہوتیں اور ریڈیائی لیمیٹیشنز بھی نہیں ہوتیں لہٰذا اس میں آپ با آسانی بالکل آسانی سے، بلکہ اگر میں یہ کہہ لوں کہ اس کو سٹوڈیوس میں بھی شوٹ کیا جاسکتا ہے تو کوئی غلط بات نہیں ہوگی۔

یوں تینوں اعتبار سے ایک ڈرامے کا سکرپٹ امتیاز علی تاج نے لکھا اس میں کچھ ایسی جامعیت پائی جاتی ہے کہ تینوں انداز پر سکرپٹ پورا اترتا ہے اگر ہم بات کریں اس کی اسلوبیات کے حوالے سے تو اس میں عموماً زیادہ تر ڈائیلاگ رواں ہیں برجستہ ہیں بے ساختہ ہیں لیکن کہیں کہیں جیسے مثال کے طور پر شاید ہمیں ترجمہ کرتے ہوئے نوروز کا لفظ استعمال نہیں کرنا چاہیے تھا ہم نئے سال کا پہلا دن ہی استعمال کرتے تو شاید بہتر تھا اس کی وجہ یہ ہے کہ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس میں شامل کردار مغربی تہذیب سے تعلق رکھتے ہیں ڈیلا اور میگی تو یقینی طور پر پڑھنے والا یا دیکھنے والا ان کی زبان سے عربی یا فارسی اصطلاح کا سننا گوارا نہیں کرتا یا قبول نہیں کرتا کہ ڈیلا نام کی ایک خاتون نوروز کا لفظ بولے گی یا میگی یا جیمز جو ہے وہ نوروز کا لفظ بولے گا تو شاید بہتر ہوتا کہ اس میں ہم نئے سال کے پہلے دن خاصا مناسب ہو سکتا تھا چونکہ ایک ایسا شخص یا ایک ایسا کردار جو ہماری تہذیب سے تعلق نہیں رکھتا اس کو بالکل آسان سی زبان ہی بولنی چاہیے اور شاید کیا ہی بہتر تھا کہ امتیاز علی تاج اگر simply new year کا لفظ بھی استعمال بھی کر لیتے تو ہمارے لوگوں کے لیے نیو ایئر کا لفظ بھی شاید نوروز کے مقابلے میں کہیں زیادہ یوں کہہ لیجئے کہ مانوس ہے اور جانا پہچانا ہے اسی طرح سے آپ دیکھیے کہ وہ درمیان میں جب آگے بڑھتے ہیں تو میگی کہتی ہے کہ مجبوری کا نام صبر۔ اب یہ محاورہ بہر حال یوں نہیں آپ جانتے ہیں کہ مجبوری کا نام شکریہ ہوتا ہے اسی طرح سے جیمز آخر میں آکر کہتا ہے کہ مجھے مزید بے صبر مت کرو۔ اب مجھے مزید بے صبر مت

کرو۔ ظاہر ہے کہ کہنا وہ یہ کہہ رہا ہے کہ مجھے مزید بے چین مت کرو یا مجھے مزید انتظار مت کراؤ جب آپ ایک ایسا ترجمہ کر رہے ہوتے ہیں جس میں آپ یہ بھی نہیں بتا رہے کہ آپ نے یہ ڈرامہ یا کہانی دراصل کہاں سے اڑائی ہے یا کہاں سے آپ نے لی ہے آپ کا ماخذ کیا ہے تو میرا خیال ہے کہ تھوڑا سا بدل کر دینے سے اسلوبیاتی اعتبار سے ہم یہ بات جانتے ہیں کہ او ہنری نے دراصل شارٹ سٹوری لکھی تھی اسے ایڈورٹائز کیا گیا اسے ڈرامائی شکل دی گئی تو ظاہر ہے کہ ڈائیلاگ بدلے بھی گئے اور مزید بھی بدل سکتے تھے جب آپ نے ڈرامے کی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے میگی کا کردار اندر ڈال لیا جو کہ اصل میں اصل سٹوری میں نہیں تھا تو کیا ایسی وجہ ہوئی کہ آپ نے اسلوبیاتی اعتبار سے اس کو ہمارے ماحول سے، ہماری تہذیب سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کیوں نہ کی یا کم از کم اس میں تصنع یا بناوٹ کا ایک عنصر ہمیں جو نظر آتا ہے اس کو با آسانی میرا خیال ہے کہ رفع کیا جا سکتا تھا اسی طرح سے ڈرامے کے درمیان میں ایک جگہ پر یوز کرتے ہیں وہ ٹرم جب میگی ڈیلا کی بے چینی پر اظہارِ غم کرتے ہوئے کہتیں ہیں پیاری بچی با ظاہر ہے کہ نہ تو میگی ڈیلا سے بہت بڑی ہے کہ وہ اس کو بچی کہے اور دراصل یہ اس کا ترجمہ ہے با آسانی شاید انہوں نے کیا ہو گا oh! my poor little girl اب اس کا ترجمہ ظاہر ہے کہ ہم بیچاری کے معنوں میں بھی کر دیتے تو شاید کافی تھا لیکن امتیاز علی تاج نے بہر حال پیروی کرنے کی کوشش میں غلباً ایسا کر لیا۔ لیکن شاید ترجمہ کرتے وقت ہمیں ان باتوں کا خیال رکھنا چاہئے کہ ہم جب ترجمہ کرتے ہیں تو ہمیں نامانوس الفاظ کا استعمال یا بناوٹی الفاظ کا استعمال نہیں کرنا چاہئے جس سے ڈرامے کے مکالمات کسی حد تک متاثر ہو جائیں بہر حال مختصر سے انداز میں ایک مؤثر اور ایک مضبوط موضوع کو امتیاز علی تاج ہمارے سامنے لانے میں کامیاب ہوئے ہیں ظاہر ہے کہ کوتاہیاں یا کمی کسی بھی رائٹر کے ہاں دیکھی جا سکتی ہے لیکن ہمیشہ ان کی نشاندہی کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ ہم اگر اس مرحلے سے گزریں تو ہم اسے کس طرح بہتر کر سکتے ہیں۔ اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے مجموعی طور پر سید امتیاز علی تاج کے ڈرامے کے فن کے حوالے سے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۳۵

گذشتہ دو لیکچرز میں ہم نے بات کی ڈرامے کی صنف کے حوالے سے۔ ہم نے ڈرامے کے فن پر غور کیا۔ اس کے عناصرِ ترکیبی کا جائزہ لیا اور پھر اردو ادب میں ڈرامے کے آغاز و ارتقاء اور آج کی صورتحال پر مختصراً بات کی۔ جبکہ گذشتہ لیکچر میں ہم نے نصاب میں شامل سید امتیاز علی تاج کا ڈرامہ پڑھا" نئے سال کے تحفے" اور ہم نے دیکھا کہ ڈرامے کی صنف میں امتیاز علی تاج نے کیا کردار ادا کیا۔ جبکہ آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے سید امتیاز علی تاج حالاتِ زندگی کے حوالے سے اور زیادہ تر گفتگو کا مرکز رہیں گی ان کی وہ خصوصیات جن کے باعث اردو ڈرامے میں ان کا نام ناقابلِ فراموش ہے۔

سید امتیاز علی تاج نے بیسویں صدی میں اردو ڈرامے کو جدید تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ جب انہوں نے ڈرامہ نگاری کا آغاز کیا اس وقت تقریباً کم و بیش ستر اسی سال قبل سے اردو ڈرامہ باقاعدہ طور پر اردو ادب کا حصہ تو بن چکا تھا۔ لیکن ہوا کچھ یوں تھا کہ اس میں رہس جلسوں کا جیسا کہ ہم نے گذشتہ لیکچر میں تذکرہ کیا اس میں زیادہ رنگ پایا جاتا تھا، تسلسل بہت کم تھا' کردار نگاری پر بہت زیادہ توجہ نہیں دی جاتی تھی۔ آغا حشر کاشمیری نے اس سلسلے میں بہت بہتر کام کیا انہوں نے ڈرامے کی صنف کو آگے بڑھایا لیکن وہ نقائص، وہ عیوب جو ان سے پہلے کے ڈرامہ نگاروں میں پائے جاتے تھے کسی حد تک ان میں بھی موجود تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ڈرامہ ترقی تو کر رہا تھا لیکن باقاعدہ طور پر معیاری اردو ڈرامہ ابھی تک پیش نہیں کیا جا سکا تھا۔ ہوتا کچھ یوں تھا کہ اِدھر اُدھر سے کہانی پکڑ کے یعنی کبھی مغربی ادبیات سے کہانی پکڑ لی جاتی کبھی مغربی و مشرق کا کچھ خاص امتزاج کر دیا جاتا یا کبھی دو یا تین کہانیوں کو ملا جلا کر ایک کہانی بنانے کی کوشش کی جاتی جس کے نتیجے میں ایک ڈرامہ تو بن جاتا تھا لیکن وحدتِ تاثر اس میں اس طرح سے پیش نہیں کی جاتی تھی جو دراصل بنیادی تقاضا ہوتی ہے۔

لیکن امتیاز علی تاج نے بیسویں صدی میں اردو ڈرامے کو عالمی معیارات کے مقابل کر دیا انہوں نے ڈرامے میں کردار نگاری پر توجہ دی، مکالمہ نگاری پر توجہ دی۔ ان کے پلاٹ زیادہ مضبوط تھے، انہوں نے معاشرتی رویے دکھائے، انہوں نے معاشرتی رویوں پر تنقید بھی کی، کرداروں کی نفسیاتی صورتحال بھی ہمارے سامنے آئی اور ڈرامے کے حوالے سے اردو ادب پہلی مرتبہ مالا مال ہو گیا۔ امتیاز علی تاج نے یک بابی ڈرامے بھی لکھئے' سہ بابی ڈرامے بھی لکھے اور طویل ڈرامے بھی لکھے۔

اس سے پہلے کہ ہم گفتگو کریں امتیاز علی تاج کی ڈرامائی خصوصیات پر۔ سب سے پہلے ہم یہ دیکھیں گے کہ یک بابی ڈرامہ ہوتا کیا ہے؟ یک بابی ڈرامے کو ایک تو آپ کو یہ کہہ سکتے ہیں کہ مختصر ڈرامہ ہوتا ہے۔ لیکن یہاں پر عموماً ناقدین اس حوالے سے مختلف نظریات کے حامل ہو جاتے ہیں یا ان میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ یہ بالکل اس طرح جیسے کہ ہم نے کہا تھا کہ ناول ایک طویل چیز تھی تو افسانہ اس سے مختصر ہو گیا تو اسی طرح سے سہ بابی یا طویل ڈرامہ ایک طویل چیز تھیں تو یک بابی ڈرامہ اس سے مختصر ہو گیا تو صرف اختصار کیا واقعی ایک صنف کو یا ایک چیز کو دوسری سے الگ کر سکتا ہے۔ اس حوالے سے ناقدین مختلف آراء رکھتے ہیں لیکن من حیث المجموعی جب ہم ان کے اختلافات کا ان کے مباحث کا جائزہ لیتے ہیں تو بہر حال ہم پہنچتے اسی نتیجے پر یہ ہیں کہ اختصار یک بابی ڈرامے کی خوبی ہے، خصوصیت ہے، اس کے بغیر کوئی بھی یک بابی ڈرامہ، یک بابی ہو نہیں سکتا۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ یک بابی یا جسے انگلش میں ہم one act کہتے ہیں اس سے مراد کیا ہے؟ ہوتا یہ ہے کہ جب ہم لوگ کسی ڈرامہ میں زیادہ acts شامل کرتے ہیں یا زیادہ ابواب شامل کرتے ہیں تو اس میں زیادہ منظر ہوتے ہیں مختلف النوع قسم کی کیفیات ہوتی ہیں جن کو کہ ڈرامہ نگار ایک ڈرامے میں سمیٹتا ہے۔ جیسے فرض کر لیجئے کہ ایک ڈرامہ ہے جس میں ہم نے لاہور کا ایک منظر پیش کیا، ایک فیملی کا تعلق لاہور سے ہے، دوسری کا تعلق فرض کر لیجئے کہ کراچی سے ہے تو دونوں کی سیٹنگ، دونوں کے حالات و واقعات ایک دوسرے سے

مختلف ہوں گے لہٰذا انہیں ایک باب میں یا ایک مختصر صورت حال میں جمع کرنا آسان کام نہ ہو گا واضح رہے کہ ہم یہاں پر بات کر رہے ہیں سٹیج ڈرامے کو ذہن میں رکھتے ہوئے۔ آج کے جدید ڈرامے نے یعنی ٹیلی ویژن ڈرامے نے تو ہمارے لیے ہر بات ممکن بنا دی ہے ہم با آسانی نا صرف دو مختلف شہروں یا ملکوں کو دکھا سکتے ہیں بلکہ زماں و مکاں کی قید سے بھی ڈرامہ کافی حد تک آزاد ہو چکا ہے۔ ہم ماضی اور حال کو بیک وقت مختلف مناظر کے ذریعے دکھانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں لیکن جس دور کی ہم بات کر رہے ہیں یعنی بیسوی صدی کے آغاز کی اور خاص طور پر لکھے گئے ڈراموں کی جن کی ادبی حیثیت بھی مسلم ہے ان میں ہمیں وحدتِ زمان و مکان قائم رکھنے کے لئے ہمیں مناظر کی تحدید کے لئے ڈراموں کو مختلف ابواب میں تقسیم کرنا پڑتا تھا اور یک بابی ڈرامہ بہر حال وہی ڈرامہ کہلاتا تھا جس میں مناظر کم سے کم ہوں، مختلف صورت حال یا ماحول زیادہ نہ ہو بلکہ ایک یکسانیت پائی جائے یا ایسا ماحول یا ایسے مناظر ہوں جنہیں ہم سمیٹ کر سمٹاؤں کے ساتھ اختصار کے ساتھ پیش کر سکیں۔ ڈاکٹر رشید احمد گوریجہ نے اس حوالے سے ایک مقالہ ضبط تحریر کیا اس کا عنوان بھی بنیادی طور پر اردو ڈرامے کی تاریخ تھا لیکن اس میں انہوں نے بات کی یک بابی ڈراموں کے حوالے سے اور مختلف ناقدین کی آراء کی روشنی میں انہوں نے یک بابی ڈرامے کی مختلف خصوصیات بیان کیں جن کا خلاصہ کچھ یوں ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:

ا۔ یک بابی ڈرامے میں کسی نقطۂ خیال کو زندگی کے کسی ایک رخ میں پیش کیا جاتا ہے۔

۲۔ یک بابی ڈرامے کو افسانوی ادب سے ممیز کرنے والی خصوصیات مکالماتی کہانی کی اداکاری ہے جو ایک مختصر وقت میں پیش کی جاتی ہے۔

۳۔ یک بابی ڈرامے میں عناصر ترکیبی وحدتوں سے کسی تشویش انگیز صورت حال کی پوشیدہ قوت ارادی کے عمل اور رد عمل سے پیدہ شدہ نقطہ عروج کو پیش کیا جاتا ہے۔

آپ دیکھئے کہ ہر حوالے سے ہم اختصار دیکھتے ہیں یعنی ایک نقطۂ خیال کے ایک رخ کو پیش کرنا۔ ظاہر ہے اختصار کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پھر جو تیسری انہوں نے بات کی کہ وحدتوں کو کسی تشویش صورت حال میں پیش کیا جاتا ہے اور ہوتا کیا ہے کہ عمل کا ایک ایسا رخ ہمارے سامنے آتا ہے یعنی کہانی کا ایک ایسا رخ ہمارے سامنے آتا ہے جس سے تاثر بہر حال ایک ابھرتا ہے کیوں؟ کیونکہ دراصل ہم مختلف نوعیت کے تاثرات کو یک بابی ڈرے میں جمع نہیں کر پاتے۔ اس کے برعکس سے بابی ڈرامے یا طویل ڈرامے جس میں تین ابواب سے زیادہ بعض اوقات چھ ابواب اور بعض اوقات بارہ تیرہ ابواب بھی ہوتے ہیں ان کو ہم کہتے ہیں کہ اب میں ہم مختلف مناظر بھی پیش کر سکتے ہیں طویل نوعیت کی کہانیوں کو بھی ان میں سمیٹا جا سکتا ہے اور ہم نے دیکھا کہ آج کے جدید دور میں ٹیلی ویژن ڈرامہ کے حوالے سے خاص طور پر اگر ہم بات کریں تو اس میں ناولوں کی ڈرامائی تشکیل بھی ہوئی، افسانوں کی ڈرامائی تشکیل بھی ہوئی افسانے ہمارے سامنے طویل دورانیے کے کھیلوں کی صورت میں آئے۔ ناول ہمارے سامنے سلسلہ وار کھیلوں کی صورت میں آئے اور یوں آپ جانتے ہیں کہ مثال کے طور پر ''افشاں'' کا تذکرہ یہاں پر کیا جا سکتا ہے ایک معروف ڈرامہ تھا یا ''شاہین'' کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے جو ایک معروف ڈرامہ تھا اور اسی طرح سے اے۔ آر۔ خاتون کے مختلف ناولوں کو ڈرامائی تشکیل دی گئی سعادت حسن منٹو کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل ہوئی۔ سو افسانوں اور ناولوں کو ہم نے ڈرامائی صورت میں پیش کیا اور ناولوں کی ڈرامائی تشکیل ہوئی تو وہ طویل دورانیے کے سلسلہ وار کھیل بن گئے اور جب ہم نے فسانے کی ڈرامائی تشکیل کی تو کیونکہ وہ ایک قسم میں ایک نشست میں مکمل ہو جاتا تھا تو اسے ہم یک بابی ڈرامے کی ایک جدید صورت کہہ سکتے ہیں بہر حال اگر امتیاز علی تاج کے حوالے سے بات کی جائے تو امتیاز نے یک بابی ڈرامے بھی لکھے 'سہ بابی ڈرامے بھی لکھے اور طویل یعنی جو سہ ابواب، تین ابواب سے زیادہ تھے انہوں نے وہ ڈرامے بھی لکھے۔ اگر ہم ان کی ڈرامائی خصوصیت کی بات کریں تو اگرچہ ہم یک بابی اور سہ بابی ڈرامے میں الگ الگ خصوصیات بھی تلاش کر سکتے ہیں لیکن کیونکہ ہمیں اس گفتگو

کو ایک نشست میں سمیٹنا ہے لہٰذا اہم مجموعی خصوصیات کا جائزہ لیں گے لیکن قبل اس کے کہ ہم ان کی مجموعی خصوصیات اور ڈرامہ نگاری کی طرف بڑھیں آیئے ہم دیکھتے ہیں کہ انہوں نے اپنے شب و روز کیسے گزارے اور ان کے فن کی مختلف جہات کیا تھیں:

سوانحی خاکہ:۔

سید امتیاز علی تاج نے ۱۳ اکتوبر ۱۹۰۰ کو دیوبند، ضلع سہارنپور کے ایک ادب دوست گھرانے میں آنکھ کھولی۔ ان کے والد سید ممتاز نے عورتوں اور بچوں کی اصلاح کے لئے "تہذیبِ نسواں" اور "پھول" کے نام سے رسائل جاری کئے۔ سید ممتاز نے "تفصیل البیان فی مقاصد القران" کے نام سے بے مثل تفسیر لکھی جو سات جلدوں پر محیط ہے۔ امتیاز کی والدہ محمدی بیگم بھی اسی ذوق سلیم کی مالک تھیں۔ تہذیبِ نسواں کی ترتیب و تدوین میں ذاتی طور پر دلچسپی لیتیں تھیں۔ وہ امتیاز کو سلانے کے لئے بھی ادب کا سہارہ لیتی تھیں اور مختلف کتب و رسائل سے لوریاں اور گیت وغیرہ ان کو سناتیں۔ پھر انہیں لوریوں پر مشتمل ایک کتاب بھی امتیاز کے نام سے منسوب کر کے شائع کی۔ ننھے امتیاز کی نشوونما اسی علمی و ادبی ماحول میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم کے لئے کنیئرڈ اسکول میں داخل ہوئے۔ چوتھی جماعت کا امتحان پاس کرنے کے بعد سنٹرماڈل اسکول، لاہور میں داخل ہوئے۔ اسکول کے رسالہ "راہنمائے تعلیم" میں مضمون نگاری کا سلسلہ اسی مدرسے سے شروع کیا جو ان کے تخلیقی ذوق کی بنیاد بنا۔

۱۹۱۵ میں میٹرک کرنے کے بعد گورنمنٹ کالج، لاہور میں داخلہ لیا، سائنس کی طرف فطری میلان نہ ہونے کے باعث فیل ہو گئے اور بعد میں انٹر میڈیٹ کا امتحان آرٹس کے مضامین کے ساتھ پاس کیا۔ ۱۹۱۸ میں رسالہ "کہکشاں" جاری کیا۔ اس کی مجلس ادارت میں عبدالمجید سالک ان کے ساتھ تھے۔ دیگر لکھنے والوں میں راشد الخیری، سر عبدالقادر، پطرس، شرر، قاضی عبدالغفار اور نیاز فتح پوری شامل تھے۔ یہ رسالہ جلد ہی مقبول ہو گیا۔ پھر عبدالمجید "زمیندار" اخبار سے منسلک ہو گئے اور امتیاز بھی اس طرف توجہ نہ دے پائے اور رسالہ بند ہو گیا۔ انہی دنوں انہوں نے اپنا شاہکار ڈرامہ "انارکلی" تحریر کیا۔ بی۔ اے کرنے کے بعد تاج نے والد کے ادارہ لاشاعت کی تمام تر ذمہ داری سنبھالی اور "تہذیبِ نسواں" اور "پھول" کی ادارت بھی کی۔ "پھول" کی ادارت کے دوران "چچا چھکن" کے نام سے مزاحیہ کردار تخلیق کیا اور مضامین لکھے ۱۹۳۴ میں معروف ادیب خاتون حجاب سے شادی ہوئی۔ امتیاز کی تمام زندگی کتب و رسائل کے بیچ گزری۔ پنچولی آرٹ کمپنی کے لئے کامیاب فلم "خاندان" لکھی۔ اس کے علاوہ زمیندار، شہر سے دور، پت جھڑ، پگڈنڈی، جھمکے، چن وے، گلنار، انتظار اور زہر عشق وغیرہ ان کی کامیاب فلمیں ہیں۔ ریڈیو کے لئے بے شمار ڈرامے لکھے۔ اہم ڈراموں 8 میں قرطبہ کا قاضی، کمرہ نمبر ۵، اور خوشی شامل ہیں۔ مجلس ترقئ ادب کی نظامت کے دوران قریباً دو سو کتب شائع کیں۔ حکومت پاکستان نے ان کی علمی و ادبی خدمات کے اعتراف میں انہیں ستارۂ امتیاز اور صدارتی ایوارڈ سے نوازا۔ ۱۹ اپریل ۱۹۷۰ کی شب دو نقاب پوشوں نے ان پر حملہ کیا، جس سے جانبر نہ ہو پائے اور داعی اجل کو لبیک کہا۔

امتیاز کی ڈرامہ نگاری:۔

امتیاز کی پیشہ ورانہ اور ادبی زندگی تغیرات سے بھرپور ہے۔ صحافتی زندگی کا آغاز رسالہ "کہکشاں" سے ہوا اور پھر سلسلۂ تحریر بچوں کے ادب سے ہوتا ہوا فلم اور ڈرامہ نگاری تک پھیل گیا۔ آخری چند برسوں میں مجلس ترقی ادب کی نظامت کرتے ہوئے قدیم ڈراموں کے متن ترتیب و تدوین کے بعد شائع کئے۔ یوں بطور مدون بھی اپنی پہچان بنائی۔ تاہم امتیاز علی تاج کا اصل امتیاز ڈرامہ نگاری ہے۔ ان کے معروف ڈراموں میں انارکلی، قرطبہ کا قاضی، کمرہ نمبر ۵، خوشی، بیگم کی بلی اور شاملِ نصاب ڈرامہ نئے سال کے تحفے وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے ڈرامے کی فنی خصوصیت کردار نگاری، مؤثر مکالمہ نگاری، تخیل کی بلندی، خطیبانہ انداز، تخلیقی تراجم اور فنی ارتقاپذیری ہیں۔ تاج جدید اردو ڈرامہ کے اسکول کے بانی ہیں۔

وہ ایک مؤثر ڈرامہ نگار تھے بلکہ انھوں نے صحافتی خدمات بھی سرانجام دیں۔ انہوں نے بچوں کے لئے بھی بہت کچھ لکھا۔ انھوں نے فلم نگاری

بھی کی۔ وہ مختلف النوع جہات میں کام کرتے ہمیں نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہیں ایک ہمہ جہت شخصیت کہا جاسکتا ہے۔ ایک ایسی شخصیت جو مختلف پیمانوں پر مختلف انداز میں کام کر سکتی تھی۔ پھر ان کا ایک بہت بڑا کارنامہ جو انہوں نے قدیم ڈراموں کی تدوین کر کے سر انجام دیا، وہ بھی ناقابلِ فراموش ہے یعنی انیسوی صدی کے وہ ڈرامے جو شاید کبھی لوگوں کو یاد بھی نہ رہتے یا تاریخ کی گرد کچھ ان پر ایسی جم جاتی کہ ہم رفتہ رفتہ بھول جاتے یا فراموش کر جاتے کہ ہمارے ڈرامے کی تاریخ کیا ہے؟ اور ڈرامے کے ابتدائی نقوش کس طرح نمودار ہوئے تھے؟ ڈرامے نے وقت کے ساتھ ساتھ کس طرح مختلف مدارج طے کئے تھے؟ شاید ہمارے لئے ان سب باتوں کو یاد رکھنا بھی ممکن نہ رہتا لیکن یہ امتیاز علی تاج کا خاصا تھا کہ انہیں جب قدرت نے موقع دیا تو انہوں نے باقاعدہ طور پر مختلف قدیم ڈراموں کی تدوین کی اور اور انہیں شائع کر کے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے محفوظ کر دیا۔ اگر ہم ان کی اپنی ڈرامہ نگاری کی بات کریں تو انہوں نے طویل ڈراماز بھی لکھے، یک بابی ڈراماز بھی لکھے، جن کی مجموعی خصوصیات کا جائزہ ہم اس لیکچر میں لینے کی کوشش کریں گے اور کوشش کریں گے کہ ایک تاثر قائم کیا جاسکے کہ مجموعی طور پر امتیاز علی تاج کے ڈرامے کن خصوصیات اور کن اوصاف کے حامل تھے؟ سب سے پہلے ہم بات کریں گےحقیقت پسندی کی۔

امتیاز علی تاج کے ڈراموں کا سب سے بڑا وصف اور سب سے پہلی خصوصیت، ان کے ہاں پائی جانے والی حقیقت پسندی ہے۔ بیسوی صدی تک حقیقت پسندی کوئی امتیازی خصوصیت نہیں رہی تھی ہم دیکھتے ہیں کہ جب ہم نے ناول نگاری کی بات کی تو ڈپٹی نزیر احمد کے ہاں حقیقت پسندی کا تذکرہ ہوا۔ ہم نے جب افسانہ نویسی کی بات کی تو پریم چند کے ہاں افسانہ نگاری کے تذکرے کئے لیکن ڈرامے کے حوالے سے ہم اسے ایک امتیازی خصوصیت کے طور پر اس لئے لیتے ہیں کہ ان سے قبل آغا حشر کاشمیری تک بھی ڈرامے میں قدرے دیو مالائیت پائی جاتی تھی۔

خاص طور پر اگر ہم اندر سبھائی دور کی بات کریں یا پارسی تھیٹر کی بات کریں تو ان میں مافوق الفطرت عناصر پائے جاتے تھے ان میں غیر حقیقی عناصر پائے جاتے تھے یا اگر ہم حقیقت کی بات بھی کر لیں تو حقیقت کافی محدود ہو گئی تھی یعنی ڈرامہ بادشاہوں کے قصوں تک محدود تھا ،ڈرامہ امرائے وقت کے قصوں تک محدود تھا۔ اس میں وسیع معاشرے کی تصویر ہمیں نظر بہت کم ہی آتی تھی۔ آغا حشر کاشمیری نے اس بات کا آغاز تو کر دیا تھا لیکن چونکہ وہ ایک بلند آہنگ آدمی تھے، کیونکہ ان کے نزدیک جذبات کی بڑی اہمیت تھی لہٰذا ان کے ہاں بھی معاشرے کے زیریں طبقے کی تصویریں خاص طور پر ہمیں بہت کم دیکھنے کو ملتی تھیں۔

جبکہ امتیاز علی تاج نے مختلف موضوعات پر قلم اٹھایا۔ انہوں نے مزدوروں کے متعلق بھی بات کی، کسانوں کے متعلق بھی بات کی، ان کے ہاں درس و تدریس سے متعلق قصے بھی ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ پھر سیاست بھی ان کے قلم سے نہیں بچ پاتی، پھر معاشرتی رویے، وہ رویے جو ہمارے معاشرے میں مختلف نصائص کا باعث بنتے ہیں، مختلف خرابیوں کا باعث بنتے ہیں، ان پر تنقید بھی ہمیں ان کے ہاں ملتی ہے اور ہر قصہ ایک حقیقت پسندی کے ساتھ ہمارے سامنے آتا ہے کہ ہم محسوس کر لیتے ہیں کہ واقعی یہی وہ واقعات ہیں، یہی وہ رجحانات ہیں اور یہی وہ رویے ہیں جو ہمیں اپنے گردونواع میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ڈرامہ "ورجینا" میں وہ دکھاتے ہیں کہ بیٹے کی زندگی پر اس کی ناموس کو اہمیت دی جاتی ہے یا "قرطبہ کا قاضی" میں وہ یہ دکھاتے ہیں کہ انصاف پسند حکمران بسااوقات اپنے بیٹوں کو بھی تختۂ دار پر جھولنے پر مجبور کر دیتے تھے کہ ان کے نزدیک انصاف ناقابلِ فرموش تھا خواہ وہ کسی دوسرے کے لئے ہو یا اپنے خون کے لئے۔ سو امتیاز علی تاج کے ہاں ہمیں حقیقت پسندی ملتی ہے اور حقیقت پسندی کچھ ایسی ترش اور تلخ صورت میں بھی ہمارے سامنے آتی ہے کہ بسااوقات واقعی ہم یقین نہیں کر پاتے لیکن کیونکہ معاشرے میں ایسا ہوتا ہے لہٰذا امتیاز علی تاج حقیقت کی تصویر ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ امتیاز علی تاج کے ڈرامہ نگاری کی دوسری اہم خصوصیت ان کی کردار نگاری ہے۔ کردار نگاری کیا ہوتی ہے؟ اس پر ہم نے ناول اور افسانے کے باب میں بھی بات کی تھی اور ڈرامے کے باب

میں ڈرامے کے ابتدائی لیکچر میں ہم نے اس کا تذکرہ کیا تھا اور ہم نے کہا تھا کہ کردار نگاری مؤثر اسی صورت میں ہوتی ہے جن ایک تو ڈرامہ نگار ہمارے سامنے ہر طرح کے کردار لے کر آئے اور دوسرا اس کے کردار حقیقت سے عین مطابق ہوں، حقیقت سے مطابقت رکھتے ہوں۔ اب جب کوئی ڈرامہ نگار یہ کہتا ہے کہ وہ حقیقت پسند تھا، جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس کے ہاں حقیقت پسندی اس کا خاصا تھی تو یقینی طور پر اس کے کردار بھی بعین حقیقت ہوتے تھے۔ اب ایسے میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر ہم الگ سے حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ کردار نگاری کا الگ سے تذکرہ کیوں کرتے ہیں؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ دیکھئے مثال کے طور پر فرض کر لیجئے استاد کا ایک کردار ہے۔ تو استاد کا کردار یقینی طور پر حقیقی ہے، حقیقت کے قریب ہو گا لیکن کردار نگاری میں جب ہم الگ سے تذکرہ کریں گے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ کردار کو اس کی عین صورتحال، اس کی اصلی کیفیات اور اس کے اصل احساسات و جذبات کے ساتھ دکھایا جائے یعنی اگر کوئی استاد ہے تو واقعی اس کی زبان اس کی حرکات و سکنات، اس کا اٹھنا بیٹھنا، اس کی نشستوں پر دراصل مرتبۂ تدریس یا مرتبۂ مدرس کے عین مطابق ہو۔

اگر کوئی شخص زیریں طبقے سے تعلق رکھتا ہے تو اس کی حرکات و سکنات، سوچنے کا انداز یقینی طور پر کسی پڑھے لکھے شخص سے مختلف ہو گا۔ اگر وہ ناخواندہ ہے تو ظاہر ہے کہ اس کا سوچنے کا انداز، اس میں توہم پرستی بھی پائی جا سکتی ہے، قدیم روایات کی پاسداری بھی پائی جا سکتی ہے، وہ کچھ ایسے رجحانات کا متحمل بھی ہو سکتا ہے جو شاید آج کے معاشرے میں قابلِ قبول نہ ہو۔ سو اس کردار کو بعین اس کی سوچ، اس کی کیفیات اور اس کے جذبات کے مطابق ہونا چاہئے۔ جو ہم امتیاز علی تاج کے ہاں بخوبی دیکھ سکتے ہیں کہ اگر وہ کسی ہندی کردار کو پیش کر رہے ہیں تو اس کے ہاں ہمیں باقاعدہ طور پر ہندی الفاظ بھی ملیں گے اس کے سوچنے کا انداز بھی ویسا ہو گا اس کے رجحان بھی ویسے ہوں گے اگر وہ کسی مسلمان معلم یا قاضی کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس کا سوچنے کا انداز، اس کے کردار کے تمام تر نقوش، اس کے عین مطابق ہوں گے۔

سو امتیاز علی تاج نے ڈرامہ نگاروں کو کرداروں کے نقوش واضح کرنے کا فن سکھایا۔ ان کی ڈرامہ نگاری کی تیسری خصوصیت فارس ہے۔ فارس انگریزی کی ایک ٹرم ہے جس کا مطلب مزاح یعنی وہ مزاح جس میں ہم تفنن طبع کی بات کرتے ہیں وہ ڈرامہ جو لطف اندوزی کے لئے لکھا جاتا ہے جس میں ہنسی مذاق ہوتا ہے جس میں مزاح کے عناصر پائے جاتے ہیں وہ فارس کی ذیل میں آتا ہے۔ اس سلسلے میں امتیاز علی تاج کے ڈرامے " آرام و سکون " کا مسکین میاں جو ہر وقت عاجز اور منکسر المزاج ہو کر اپنی بیوی کے سامنے آتا ہے یا اسی طرح سے آپ جانتے ہیں " گونگی جورو " کا شوہر جو ہمارے سامنے ہمیشہ لاچار اور بے بس آدمی کی صورت میں ہی آتا ہے یا "بیگم کی بلی " میں شوہر کی جو صورتحال ہمارے سامنے آتی ہے اسی طرح سے " سازش "میں تو دونوں میں بیوی کی صورتحال جو ہمارے سامنے آتی ہے وہ دراصل لطف اندوزی کے لئے ہے ان کا بنیادی طور پر اس کا کوئی بہت زیادہ مقصد نہیں ہے لیکن وہ صرف مزاح پیدا کرنے کے لئے، لطف اندوزی کے لئے پیش کئے جاتے ہیں۔

ایک وقت تھا جب ڈرامہ لکھا جاتا تھا تفریح طبع کے لئے تو تب اس میں گیتوں کا سہارہ لیا جاتا تھا۔ اس میں غزلیں شامل کی جاتی تھیں۔ اس میں رقص ہوتے تھے۔ امتیاز علی تاج کے ڈراموں میں جن کا خاص طور پر میں نے تذکرہ کیا ان میں ہمیں کوئی گیت یا کوئی غزل یا نغمہ یا کوئی رقص نہیں ملتا۔ اس میں وجہ کیا ہے؟ وجہ یہ ہے کہ پہلے تفریح طبع کو ہم عیش و عشرت کے یوں کہہ لیجئے کہ مماثل تصور کرتے تھے 'مترادف تصور کرتے تھے کیونکہ اگر ہم تفریح طبع کی بات کر رہے ہیں تو اس میں عیش و نشاط کا پہلو ہونا چاہئے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مصنفین پر یہ بات واضح ہو گئی تھی کہ تفریح طبع صرف عیش و نشاط کے ذریعے نہیں ہو سکتی بلکہ اس میں مزاح، ظرافت اور شوخی یا ہلکے پھلکے انداز میں کوئی کہانی تخلیق کر کے کوئی کردار تشکیل کر کے بھی ہم دراصل تفریح طبع کا کام لے سکتے ہیں۔

سو امتیاز علی تاج نے مزاحیہ ڈرامے لکھے ظریفانہ ڈرامے لکھے اور جن ڈراموں کا میں نے تذکرہ کیا ان کے علاوہ وہ ڈرامے جن میں ہم سنجیدگی

دیکھتے ہیں جن میں کسی خاص موضوع پر بحث کی گئی ہے جس میں کسی خاص معاشرتی رویے پر تنقید کی جانی مقصود ہے ان میں بھی ہمیں ایسے کردار بسا اوقات مل جاتے ہیں یا کسی کردار کا کوئی خاص مکالمہ ہمیں ایسا مل جاتا ہے جو ماحول کی رنجیدگی اور سنجیدگی کو توڑتا ہے اور قاری یا دیکھنے والے میں ناظر میں دلچسپی کے عناصر پیدا ہوتے ہیں۔

امتیاز علی تاج کے ڈراموں کی تیسری خصوصیت ان کے ڈراموں کا عنوان ہے۔ عنوان کسی بھی چیز کو دینا ایک بہت مشکل بات ہوتی ہے۔ یعنی آپ جانتے ہیں کہ ایک طویل کہانی ایک بندے نے تشکیل کی یا ایک طویل مضمون لکھا۔ اب اس کا عنوان کیسا ہونا چاہئے؟ اس حوالے سے عموماً ایک رائے یہ پائی جاتی ہے اور جو شاید درست بھی ہے کہ مضمون یا ڈرامے یا افسانے یا کسی بھی تخلیق کا عنوان دراصل ایسا ہونا چاہئے جس سے ہمیں اس کی کہانی یا اس کے موضوع کے متعلق آشنائی ہو جائے۔ ہم یہ جان لیں کہ دراصل اس میں کس نوعیت کی بات ہو گی یا یہ ڈرامہ اگر ہے تو یہ کس نوع کا ہو گا اگر یہ کوئی مضمون یا ناول یا افسانہ ہے تو اس میں کس نوعیت کی باتیں کی گئیں ہوں گی لیکن امتیاز علی تاج کے ہاں ہمیں یہ صورت نہیں ملتی۔ مثال کے طور پر ان کا ایک ڈرامہ ہے "شیخ برادران"۔ اب اس سے تاثر یہ پڑتا ہے کہ شاید یہ بھائیوں کی کہانی ہو گی یا تجارت سے متعلق کوئی کہانی ہو گی یا عموماً ہم یہ تصور کرتے ہیں شیخ تجارت یا پیشہ ورانہ طور پر کاروباری نوعیت کے ہوتے ہیں تو اس میں ایسا کوئی تذکرہ ہو گا لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ڈرامہ بیویوں کے ظلم و ستم یا ان شوہروں کے متعلق لکھا گیا ہے جو بیویوں سے یوں کہہ لیجئے کہ قدرے دبے دبے سے رہتے ہیں۔ لیکن عنوان اس کی طرف بالکل اشارہ نہیں کرتا۔

بالکل ایسا ہی "سازش" میں بھی ہے یہ ڈرامہ بھی دراصل خانگی زندگی کے متعلق لکھا گیا ہے لیکن دیکھئے کہ سازش نام سے ہمیں یہ تاثر پڑھتا ہے کہ شاید یہ کوئی سنجیدہ نوعیت کی سازش ہے یوں کہہ لیجئے کہ بغاوت یا انقلاب کے حوالے سے لکھا گیا ہو گا لیکن ڈرامہ بالکل خانگی نوعیت کا ہے۔ اسی طرح سے ان کا ایک ڈرامہ ہے "تلی پھٹ گئی"۔ اب اگر آپ سچ پوچھئے تو یہ نام اخلاقی اعتبار سے قدرے صوتی اعتبار سے درست نہیں لگتا یا مناسب نہیں لگتا کیونکہ اس ڈرامے کا تعلق اس ڈرامے کا عنوان کا تعلق کہانی سے محض اتنا ہی ہے کہ ایک شخص اپنے ملازم کو قتل کر دیتا ہے اور ڈاکٹر کیونکہ اس شخص سے پیسے لے لیتا ہے، رشوت لے لیتا ہے یا اس کے دباؤ میں آ جاتا ہے اور وہ یہ لکھ دیتا ہے کہ اس کی موت دراصل غیر طبعی نہیں، غیر فطری نہیں بلکہ تلی پھٹنے سے ہوئی ہے۔ حالانکہ اس ڈرامے کا نام یقیناً کچھ اور بھی رکھا جا سکتا تھا جو شاید ڈرامے کی کہانی کو بھی بیان کر دیتا لیکن انہوں نے ایک بالکل odd نام چنا۔

اب اس بات کو ہم ان کی خوبی بھی کہہ سکتے ہیں ان کی خامی بھی۔ یعنی خوبی اس اعتبار سے کہ ڈرامہ جب آپ دیکھتے ہیں، عنوان جب اس کا دیکھتے ہیں تو آپ پر تاثر کچھ اور ابھرتا ہے اور جب آپ اس کی کہانی سے آشنا ہوتے ہیں تو آپ کے تاثرات بدل جاتے ہیں۔ سوچونکا دینے کا ایک عنصر اس میں پایا جاتا ہے لہٰذا یہ خوبی ہو سکتی ہے۔ لیکن خامی اس طرح سے ہے کہ بہر حال ہمیں کسی کے نروز کو یا اعصاب کو آزمانا نہیں چاہئے کیونکہ جو کچھ ہم اسے دکھانا چاہتے ہیں اگر ہمارا عنوان اس سے مطابقت رکھتا ہو تو شاید ہر ناظر یا قاری صرف اسی چیز کو پڑھے گا جسے وہ پڑھنا چاہتا ہے لیکن ایسے میں اس کا سابقہ بہت سی ایسی تحریروں یا بہت سی ایسے ڈراموں سے بھی پڑ جائے گا جو شاید وہ بعد ازاں پہلے منظر یا دوسرے منظر کے بعد اپنا ارادہ بدل دے کہ شاید اس کی یہ خواہش نہ ہو جو آپ اسے دکھا رہے ہیں۔

سو امتیاز علی تاج کے ڈراموں کے عنوانات مروجہ روایات سے قدرے مختلف تھے۔ امتیاز علی تاج کے ڈراموں کی ایک اور خوبی، ایک منظر کا ہونا ہے یعنی خاص طور پر یک بابی ڈرامے تو بسا اوقات پورے کا پورا ڈرامہ ایک ہی منظر میں ختم ہو جاتا تھا یعنی ایک منظر شروع ہوا ایک سیٹنگ ہوئی مکالمات کا آغاز ہوا ڈرامے کی کہانی انہی مکالمات کے ذریعے آگے بڑھی اور خود بخود انہی پر ختم ہو گئی۔ نہ کوئی سیٹنگ تبدیل ہوئی، نہ کوئی کسی

منظر کو بدلنے کی ضرورت پڑی، نہ ہی تیسرا چوتھا یا وہ کردار جو شروع سے ڈرامے میں متعارف نہیں ہوئے تھے بعد ازاں کوئی نیا کردار نہیں آیا ایک سین سیٹنگ، ایک ماحول اور مکالمات کے ذریعے کہانی کچھ اس قدر تیز رفتاری سے آگے بڑھی کہ ڈرامہ میں ایک ہی منظر نے کام تمام کر دیا ۔

یہ دراصل امتیاز علی تاج کی وہ خوبی ہے جو خاص طور پر سٹیج کئے جانے کے حوالے سے بہت مناسب تھی۔ یعنی جیسا کہ ہم نے پہلے لیکچر سے تذکرہ کیا تھا کہ ہم افورٹ نہیں کر سکتے سٹیج پر زیادہ منظر کا دکھایا جانا۔ لہٰذا سٹیج کے لئے لکھنے والے ڈرامہ نگار کو یہ ذہن میں رکھنا چاہئے کہ اس کے ڈراموں میں زیادہ منظر نہ ہوں اور امتیاز علی تاج نے سٹیج کے ڈرامہ رائٹرز کو دراصل اپنے ڈراموں کے ذریعے یہ فن سکھایا کہ آپ ایک منظر میں ،ایک situation میں پوری کی پوری کہانی کس طرح بیان کر سکتے ہیں۔ آپ دیکھئے کہ ان کے ڈرامے بسا اوقات اس طرح شروع ہوتے تھے ،ان کا پہلا مکالمہ کچھ ایسا ہوتا تھا کہ لگتا یوں تھا کہ ڈرامہ کہیں پہلے سے شروع ہوا ہوا ہے اور ناظر نے بعد ازاں دیکھنا اسے شروع کیا ہے۔ مثال کے طور پر ''بیگم کی بلی'' میں پہلا ڈائیلاگ کیا ہے؟ امیدوار ظاہر ہوتا ہے اور اسے کہا جاتا ہے:۔ '' میاں یہ ہے وہ بلی''۔
اسی طرح عمل کے لئے لازمی ہے کہ آپ دیکھئے کہ پہلا کریٹر کیا کہتا ہے؟'' اداکار: ہوں! ڈرامہ لکھ مارا تم نے!'' ۔ اس کے علاوہ ایک تجربہ جو ان کا ڈرامہ تھا اس میں بھی ہمارے سامنے کچھ ایسا ہی ہوتا ہے وہ کردار کہتا ہے کہ: ''یہاں ڈراپ کرنا ہے اور جنابِ من، پہلا ایکٹ ختم ہو جاتا ہے۔'' آپ دیکھئے کہ ڈرامے کا آغاز انتہا برجستہ انداز میں، بے ساختہ انداز میں ہوتا ہے۔ کیونکہ ڈرامہ نویس مناظر کے یوں کہہ لیجئے کہ الجھاؤ میں نہیں پڑنا چاہتا۔ وہ صرف ایک منظر سے کہانی شروع کرتا ہے۔ یہ تینوں ڈرامے جن کا ہم نے تذکرہ کیا۔ ان میں بہت زیادہ مناظر نہیں پائے جاتے یعنی عمل کے لئے لازمی اور ایک تجربہ تو وہ ڈرامے ہیں جن میں تقریباً پورا کا پورا ایک ہی منظر ہے پورے ڈرامے میں اور اسی میں کہانی ختم ہو جاتی ہے ۔

سو یک بابی ڈرامے کی جو ایک بہت بڑی خوبی ہونی چاہیئے کہ اس میں زیادہ مناظر نہ ہوں۔ وہ امتیاز علی تاج کے ڈراموں میں خاص طور پر ہمیں ملتی ہے۔ اور ہم بہت سے ایسے ڈرامے دیکھتے ہیں جن میں وہ پوری کی پوری بات ایک ہی منظر میں سمیٹ ڈالتے ہیں امتیاز علی تاج کے ڈراموں کی اگلی خصوصیت ہے ''منطقیت''، ''منطقی ربط''۔ منطقی ربط سے مراد یہ ہے کہ ان کے پلاٹ انتہائی مضبوط ہوتے تھے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے ہاں کئی مرتبہ ایسا ہوتا ہے کہ کہانی عین اسی حالت پر آ کر ختم ہوتی ہے، جہاں سے کہانی شروع ہوئی تھی۔ ایسے پلاٹ کو ہم دائروی پلاٹ کہتے ہیں یعنی کہانی ایک مدار میں گومتی ہے، ایک دائرے میں گھومتی ہے اور جہاں سے شروع ہوتی ہے وہیں پہ گھوم کے آ کے ختم ہو جاتی ہے۔
سو امتیاز علی تاج پلاٹ کی بنت میں دراصل بڑی مہارت رکھتے تھے یہی وجہ ہے کہ انہیں اس بات پر قدرت تھی کہ وہ ایک کہانی کو ایک خاص نقطے سے شروع کریں، اس میں پھیلاؤ آئے، اس میں دراصل ایک دلچسپی کا عنصر پیدا ہو، اس میں قاری کے لئے کشمکش یا ناظر کے لئے کشمکش موجود ہو اور پھر خود بخود کہانی اسی نقطے پر آن کے کھڑی ہو جائے جہاں سے شروع ہوئی تھی۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں منطقیت بھی قائم رہتی ہے، ربط بھی قائم رہتا ہے اور دلچسپی بھی اچھی خاصی پیدا ہوتی ہے۔ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ کہانی مختلف مدارج طے کرتی ہوئی، مختلف مراحل سے گزرتی ہوئی، مختلف موڑ آتے ہیں اس کے درمیان، اور خود بخود کہانی وہیں پر ختم ہو جاتی ہے جس سے چونکا دینے کا ایک عنصر پیدا ہوتا ہے جو دراصل ڈرامے کی ایک بہت بڑی خوبی ہے کہ ڈرامہ جس کے ڈائیلاگ کا ابھی ہم نے حوالہ بھی دیا تھا۔
اس میں بھی کچھ ایسی صورت ہے کہ مصنف دراصل ایک کریکٹر سے ایک رول کروانا چاہ رہا ہے۔ اسے بتاتا ہے کہ تمہیں اس کریکٹر میں رونا دھونا ہے۔ وہ ایکٹر یہ کہتا ہے کہ بھئی میں اس میں بہت زیادہ رونا دھونا نہیں ڈال سکتا کیونکہ ایک تو یہ میری فطرت کے خلاف ہے۔۔ مصنف کہتا

ہے کہ بھئی بات یہ ہے کہ ہم شرط لگا کر دیکھ لیتے ہیں کی واقعتاً فطری صورتحال میں بھی ایسا ہی ہوتا ہے۔ پھر وہ مصنف سے ویسی ہی صورتحال اپنے ایک اور رشتہ دار کے ذریعے پیدا کر کے دکھاتا ہے اور ڈرامے کا آخری حصہ جب ہمارے سامنے آتا ہے تو ہم دیکھتے ہیں کہ واقعی وہی صورتحال جس کا تقاضا مصنف نے ڈرامے کے آغاز میں ایکٹر سے کیا تھا وہی صورتحال فطری طور پر وہاں پر وقوع پذیر ہو جاتی ہے اور ڈرامہ عین اسی صورتحال میں کہ وحید اپنے سینے پر ہاتھ رکھ کہ صوفے پر گر جاتا ہے یہیں سے ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے اور یہیں ڈرامہ اختتام پر پہنچ جاتا ہے اور ڈرامہ نگار وہ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے کہ جو حالات اس نے ڈرامے میں پیدا کی ہے وہ دراصل فطری نوعیت کے ہے یوں یہ کہانی مدار میں چلتی ہے، گھومتی ہے اور اسی نقطے پر آکر ختم ہو جاتی ہے جہاں سے گویا شروع ہوئی تھی۔

امتیاز کے ڈرامے کی اگلی خصوصیت ان کی ڈرامہ نگاری کا اگلا وصف ہے ان کی مؤثر نوعیت کی مکالمہ نگاری۔ ہم نے جب ڈرامے کی صنف پر اپنی گفتگو کا آغاز کیا تھا تو کہا تھا کہ افسانے اور ناول کے مقابلے میں ڈرامے میں مکالمہ نگاری انتہائی نازک اور ضروری اس لئے ہے کہ ڈرامہ کی کہانی دراصل انہیں مکالمات، انہیں جملوں کے ذریعے آگے بڑھتی ہے جو مختلف کردار ادا کرتے ہیں۔ اب ایسے میں آپ دیکھئے کہ ناول میں یا افسانے میں تو قدرے طویل مکالمات کا متحمل ہو سکتا ہے ادیب کیونکہ اس میں کوئی چیز کر کے نہیں دکھائی جا رہی ہوتی۔ بہرحال سب کچھ قاری پڑھ ہی رہا ہوتا ہے لیکن کیونکہ ڈرامے میں سب کچھ کر کے دکھایا جاتا ہے لہٰذا اگر ایک کردار طویل تمہید شروع کر دے یا خطاب شروع کر دے جیسا کہ خاص طور پہ آغا حشر کے ڈراموں میں پایا جاتا تھا یا ان سے پہلے کے ڈراموں میں بسا اوقات پایا جاتا تھا تو ظاہر ہے کہ ڈرامائی تاثر زائل ہو جاتا ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آپ کو کوئی قصہ گو داستان سنا رہا ہے، کہانی سنا رہا ہے یا پھر ڈرامے کا بنیادی وظیفہ کر کے دکھانا ہے لہٰذا ڈرامے میں مکالمات کی نوعیت یا مکالمات کی اہمیت بنیادی ہوتی ہے۔

امتیاز علی تاج نے اس بات کو خاص طور پر محسوس کیا تھا کہ ان کے مکالمے کا کہیں بھی بڑے یا طویل نہ ہونے پائیں۔ مثال کے طور پر ''برف کی ایک رات'' کا یہ مکالمات دیکھئے:

عورت: تمھارے لئے سو جانا ممکن ہے؟

مرد: نیند، بھوک سے بہت مختلف ہے؟

عورت: کہا جو ایک روٹی اور تھوڑی سی دال رکھی ہے۔

مرد: مجھے معلوم ہے۔

عورت: تو آدھی لے لو!

مرد: ابھی میں درندگی سے نیچے نہیں پہنچا۔

عورت: ننھے کے لئے صبح کو آدھی کافی ہو گی۔

مرد: چپ ہو جاؤ، ابھی قدرت مجھے پاگل نہیں دیکھنا چاہتی۔

عورت: میں ہار رہی ہوں۔

مختصر انداز میں ایک ایک سطر کے ڈائیلاگنگ میں وہ اپنی کہانی کو آگے بھی لے کر جاتے ہیں، ہمارے سامنے ایک تاثر ابھرتا ہے کہ ایک مرد جو باہر سے آیا ہے۔ وہ قدرے بے زاری کی کیفیت میں ہے۔ غربت انھیں مجبور کر رہی ہے اور عورت some how or the other کوشش کر رہی ہے کہ کم از کم وہ بھوکا نہ سوئے لیکن مرد کو تمام باتوں کا خیال رکھنا ہے، اپنے بچوں کا خیال بھی رکھنا ہے، اپنی شخصیت کو بھی برقرار رکھنا ہے

اور آخری ڈائیلاگ میں عورت کہتی ہے کہ میں ہار رہی ہوں۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس کے بس میں دراصل کچھ بھی نہیں ہے۔ یوں اس کی نفسیاتی کیفیت بھی ہمارے سامنے آجاتی ہے اور ڈرامے کی کہانی بھی آگے بڑھ جاتی ہے۔

امتیاز کے یک بابی ڈراموں میں تو یہ خصوصیت پائی ہی جاتی ہے۔ ان کے طویل ڈراموں میں بھی ہم یہی خصوصیات دیکھتے ہیں۔ اب تک میں نے جو خصائص بیان کئے ہیں ان کا اطلاق دراصل آپ یوں کہہ لیجئے کہ ان کے ہر طرح کے ڈرامے ہر کر سکتے ہیں۔ اب تھوڑی سی بات ہم کریں گے ان کے طویل نوعیت کے ڈراموں پر۔ امتیاز علی تاج نے سہ بابیءنوعیت کے ڈرامے بھی لکھے اور طویل ڈرامے بھی لکھے۔ ان کے یک بابی ڈراموں کی تعداد کم و بیش انچاس ہے اور سہ بابی ڈرامے پندرہ شمار کئے جاتے ہیں اور ان پندرہ ڈراموں میں انہوں نے طویل کہانیوں کو بیان کرنے کا مظاہرہ کیا اور دکھایا کہ کس طرح سے ہم طویل کہانیوں کو بیان کر سکتے ہیں۔ اس طرح کے ڈراموں میں معروف ڈرامے رتناولی، پورس، قسمت، پرتھوی راج اور ایسے دوسرے ڈرامے یا خاص طور پر انارکلی ہیں۔

ان ڈراموں میں ہم دیکھتے ہیں کہ امتیاز علی تاج ایک خاص انداز میں کہانی کا آغاز کرتے ہیں یعنی ہم دیکھتے ہیں کہ تناولی میں یا پورس میں کہانی کچھ اس انداز میں شروع ہوتی ہے کہ اس کے کچھ واقعات بعد ازاں ڈائیلاگز کے ذریعے ہم پر منکشف ہوتے ہیں کیونکہ ان ڈراموں کی کہانی خاصی طویل تھی اور مثال کے طور پر پورس میں یا پھر پرتھوی راج میں کیونکہ جنگ وجدل کے واقعات کو پورے انداز میں بیان نہیں کیا جاسکتا، مکمل طور پر بیان نہیں کیا جاسکتا۔ ڈرامے میں سٹیج پر نہیں دکھایا جاسکتا۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ واقعات پہلے وقوع پذیر ہو چکے ہوتے ہیں اور دراصل ڈرامہ شروع ہوتا ہے تو ڈائیلاگز کے ذریعے، کریکٹر کی حرکات و سکنات، ان کی کیفیات کے ذریعے، ہمیں پتا چلتا ہے کہ امتیاز علی تاج کی کہانی جو پہلے منظر میں ہمارے سامنے آئی دراصل وہ اس سے پہلے کہیں شروع ہو چکی تھی۔

اگر امتیاز کی اسلوبیاتی خصوصیات پر بات کریں تو اگرچہ مکالمہ نگاری کے حوالے سے ہم نے کسی حد تک اس پر بات کر لی لیکن اگر اس مقام پر الگ سے ہم بات کرنا چاہیں تو ہم یہ کہیں گے کہ امتیاز علی تاج کو ہر طرح کا اسلوب لکھنے پر خاصی مہارت تھی۔ یعنی ہم جب قرطبہ کا قاضی کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہ گاڑھی نوعیت کی یوں کہہ لیجئے کہ ذرا مشکل الفاظ کا استعمال کرنے کی قدرت بھی رکھتے ہیں ہمیں نظر آتے ہیں۔ اسی طرح سے ان کے دوسرے ان ڈراموں میں، جن میں وہ علما کی بات کرتے ہیں، جن میں وہ کسی سکالر کو دکھاتے ہیں یا کسی نواب کی بات کرتے ہیں تو ان کی گفتگو بالکل ان کا اسلوب عین ان کی گفتگو کے مطابق ہوتا ہے۔ یعنی اس میں ہمیں فارسی اور عربی الفاظ کا استعمال بھی ملتا ہے۔ ان میں ہمیں بسا اوقات محاورات بھی ملتے ہیں، مشکل الفاظ بھی ملتے ہیں لیکن جب وہ زیریں طبقات کی بات کرتے ہیں تو بالکل ان کی زبان عام فہم اور آسان روی کا سفر اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ اسی طرح سے تناولی یا پرتھوی راج جیسے وہ ڈرامے جن میں انہوں نے ہندی کریکٹرز تشکیل دیئے ، ہم واضح طور پر دیکھتے ہیں کہ وہ باقاعدہ طور پر ہندی اسلوب پر بھی اتنی ہی مہارت رکھتے ہیں جتنی کہ اردو میں۔ مثال کے طور پر ''پرتھوی راج '' کا ایک کردار تھا سورج۔ اب دیکھئے کہ وہ کس طرح سے مخاطب ہوتا ہے جب وہ سنجوگتا جو کہ ایک فیمیل کردار ہے، اس سے جب وہ بات کرتا ہے تو اس کی زبان میں ہندی زبان کی آمیزش دیکھئے:

سورج سنگھ آتا ہے اور کہتا ہے۔

''سورج سنگھ: سنجوگتا! کشما۔ مجھ پر جو اپرادھ ہوا، تمہارے لئے ہوا۔ میں نے اگر رن بھوم میں
جان بچائی تو کس لئے؛ تمہارے چرنوں میں ارپن کے لئے۔ میں نے اگر تم کو فریب دیا تا
کس لئے؛ تمہاری نظروں سے نا گرنے کے لئے۔ کشما کرو۔ مجھے ایک مرتبہ اپنی محنت

ثابت کرنے کا موقع دو۔"

کشما کا استعمال یعنی معافی دینا، چرنو کا، ارپن کا، جو اپرادھ کا۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو ہندی مکالمات میں یا ہندی کی عام بول چال کا حصہ ہیں۔ امتیاز علی تاج کیونکہ ایک ہندو کی کریکٹرائزیشن کر رہے تھے لہٰذا ان کے لئے ضروری تھا کہ وہ ہندی الفاظ کا استعمال کریں لیکن اگر یہ استعمال شعوری نوعیت کا ہوتا تو اس میں شاید ہم وہ الفاظ دیکھتے جو عموماً عام ہندی میں نہیں بولے جاتے لیکن کیونکہ امتیاز علی تاج کو اس زبان پر بھی خاصی مہارت حاصل تھی، ملکہ تھا لہٰذا انہوں نے عین اسی زبان کا استعمال کیا جو ہندو لوگ یا ہندو کریکٹرز اپنی عام بول چال میں استعمال کرتے ہیں۔

اس کے بعد عزیز طلبا امتیاز علی تاج کے حوالے سے اگر ہم بات کر رہے ہوں اور ہم انار کلی کا تذکرہ نہ کریں تو بات مکمل نہیں ہوتی۔ انار کلی ان کا وہ لازوال ڈرامہ ہے جو انہوں نے ۱۹۳۰،۲۹ کے لگ بھگ لکھا اور بیس سال تک یہ ڈرامہ کھیلا نہ جاسکا۔ اسڈرامے کو سٹیج نہ کیا جاسکا۔ لیکن اس کے باوجود اس کی مقبولیت کچھ ایسی ہوئی کہ آج بھی یہ زندہ و جاوید ہے اور جب اسے ایک مرتبہ سٹیج کیا گیا تو پھر اس کے بعد یہ بارہا سٹیج ہوا اور پھر ایک وقت ایسا آیا کہ آپ جانتے ہیں، ہم نے پہلے بھی اس کا تذکرہ کیا تھا، کہ اس پر ہندستان میں پاکستان میں مختلف ڈرامے بھی بنائے گئے، مختلف فلمیں بھی بنائی گئیں اور آج بھی ان کی یہ کہانی اسی دلچسپی سے دیکھی جاتی ہے جیسے کہ آج سے کم و بیش اسی سال یا بیاسی سال پہلے تھی انار کلی کا قصہ کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس پر ہمیں بات کرنے کی زیادہ ضرورت نہیں۔ سب جانتے ہیں کہ یہ جلال الدین اکبر کے بیٹے سلیم اور اکبر کی کنیز انار کلی کے عشق پر مبنی ایک کہانی ہے لیکن اس کہانی کی اصل اہمیت انار کلی اور سلیم کا عشق ہی نہیں۔ اس کی ایک اہمیت اکبر کا جاہ و جلال ہے۔ اس کی ایک اہمیت سلیم کا عشق ہے۔ دوسری طرف انار کلی کا حسن اور اس کی معصومیت اور اس کی عاجزی اور اس کی لاچاری ہے۔

پھر دوسری طرف اس میں ایک بہت بڑا سوال۔ کیونکہ امتیاز علی تاج نے تمام کے تمام حالات کو کچھ اس قدر حقیقی انداز میں پیش کیا تھا کہ ایک بہت بڑا سوال یہ اٹھ گیا کہ کیا یہ کہانی حقیقی ہے؟ اس کا جواب دینے کے لئے بہت سے تحقیقی مقالات دراصل لکھے جاچکے ہیں۔ اور آج تک یہ بات زیرِ بحث آتی ہے کہ کیا امتیاز علی تاج کا یہ کریکٹر انار کلی حقیقی تھا یا نہیں تھا؟ اس کا ایک جواب تو محققین نے دیا کہ یہ کسی حد تک حقیقی تھا بھی اور نہیں بھی۔ مثال کے طور پر اگر ہم لوگ قدیم تواریخ کا مطالعہ کریں تو سترھویں صدی میں تین مختلف سیاح ہندستان آئے۔ جنہوں نے تذکرہ یہ کیا کہ دراصل انار کلی ایک زوجہ تھی، بیوی تھی اکبر کی۔ جس پر سلیم نے نظر التفات کیا۔ جس کے نتیجے میں سلیم کو بھی سزا ملی اور اس زوجہ کو بھی دراصل سنگسار کر دیا گیا۔

لیکن اس کے بعد تقریباً دو سو سال تک تاریخ اس کے حوالے سے خاموش رہی۔ پھر تحقیقات سے اس کا حوالہ ملا تو بات بالکل بدل گئی اور آیا کہ یہ ایک کنیز تھی، انار کلی ایک کنیز تھی جس پر سلیم کی نظر التفات ہوئی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بادشاہ کے لئے یہ بات قابلِ قبول نہ تھی اور ظاہر ہے کہ اس کا جو منطقی انجام ہوا وہ آپ جانتے ہیں۔ لیکن بات یہ ہے کہ محققین نے جب جائزہ لیا تو انہوں نے یہ بھی ثابت کیا کہ ۱۵۹۹ میں جب کا یہ قصہ بیان کیا جاتا ہے تب سلیم بنیادی طور پر اس نو عمری کی حالت میں تھا ہی نہیں۔ یعنی سلیم اس وقت تک ۳۱ سال کا ہو چکا تھا اور اس کی تین شادیاں بھی ہو چکی تھیں جبکہ اس ڈرامے میں ہم ایسی کوئی صورت نہیں دیکھتے۔ سو بارہا ایسے ایسے مقامات ہیں جہاں پر واضح طور پر یہ پتا چلتا ہے کہ یہ واقعی حقیقی کردار نہیں اور جب انار کلی حقیقی کردار نہیں تو یقیناً کہانی بھی مکمل طور پر حقیقی نہیں تھی۔ اس سے بھی انکار ممکن نہیں ہے۔ لیکن بات یہ ہے کہ بسا اوقات جیسا کہ ہم نے اس ڈرامے کے پہلے لیکچر میں کہا تھا کہ ایک نظریہ ہے جس کو ہم theory of propability کہتے ہیں، امکان وو قوع کا نظریہ جسکا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ہم بہت سے کردار ایسے بھی پیش کرتے ہیں جو حقیقت تو نہیں ہوتے، جن کی حقیقت سے انکار تو با آسانی کیا جاسکتا ہے لیکن ان کے اصل کے قریب، ان کے propable ہونے سے انکار نہیں کیا جاسکتا یعنی اگر کوئی کریکٹر ہے ' لیکن اگر

کوئی کریکٹر نہیں بھی ہے تو اس کو اس انداز میں پیش کیا جائے کہ اس ہونے پر کوئی شک نہ رہ جائے۔ منطقی طور پر ہم یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جائیں کہ اگر یہ کریکٹر ہوتا تو ایسا ہوتا اور بسا اوقات یہ ادبی تخلیق کا کمال ہوتا ہے کہ وہ ہمیں بہت سے ایسے کریکٹرز ہمارے سامنے لے آتی ہے کہ جو نہ ہوتے ہوئے بھی ہمارے لئے زندہ و جاوید ہو جاتے ہیں اور تاریخ کے بہت سے ایسے کریکٹرز ہیں جنہیں ہم کچھ اس انداز میں جانتے ہیں کہ شاید وہ حقیقت میں ایسے تھے ہی نہیں۔ لیکن ہم نے ان کی ہیبت کچھ ایسی جمالی، ہم نے ان کو کچھ اس انداز میں پیش کیا، دکھا دیا کہ آج کا ناظر، آج کا قاری اگر انہیں جانتا ہے تو اس ڈرامے کی بدولت، اس فلم کی بدولت یا اس کہانی کی بدولت۔ چنانچہ اس کا تاثر بھی بالکل ویسا ہی بنتا ہے، جیسا کہ اس ڈرامے میں دکھایا گیا حالانکہ حقیقت میں ہو سکتا ہے کہ وہ واقعتاً ویسا ہو ہی نہ۔ اس حوالے سے پطرس بخاری نے ایک بات کہی تھی جس کا ہم مختصر سا حوالہ یہاں پر دینا چاہیں گے۔ انہوں نے کہا تھا:

"ڈرامہ نویس یا کوئی انشا پرداز اس بات کا حق رکھتا ہے کہ کسی تاریخی
شخصیت کو جس طرح چاہے پیش کرے۔"

اب جس طرح چاہیں ہم مختلف مطالب نکال سکتے ہیں۔ یعنی ایک ادبی محقق یا یوں کہہ لیجئے ایک ادیب میں اور محقق میں فرق یہ ہے کہ ایک ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ کریکٹرائز کرے جبکہ ایک محقق کا کام یہ ہے کہ وہ بعین اسی جیسی تصویریں اس نے دیکھیں یا جو کچھ معلومات اس تک پہنچیں ان کو بالکل ویسا ہی بیان کرے اب ادیب کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ کسی شخصیت کو مختلف انداز میں پیش کرے۔ کیوں؟ کیونکہ دراصل تاریخ نویسی اس کا کام نہیں ہے۔ وہ کسی کریکٹر کے ذریعے اپنے افسانوی ادب کو یا اپنے ڈرامے کے سکرپٹ کو مضبوط کر رہا ہوتا ہے۔ پطرس بخاری نے آگے جا کر یہ بھی کہا تھا کہ اگر وہ شخص کسی شخصیت کو صحیح طور پر پورٹریٹ نہیں کرتا تو ہم زیادہ سے زیادہ یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ تاریخی اعتبار سے وہ سچا نہیں یا تاریخی اعتبار سے اس کی بات میں صداقت نہیں۔

جیسا کہ عبدالحلیم شرر نے تاریخی ناول لکھے۔ ان میں بہت سے کرداروں کی صحیح شخصیت انہوں نے پیش نہیں کی، اپنی مرضی کے مطابق ان کو ڈھال لیا تو ان کے تاریخی حیثیت نہیں یا ان کے تاریخی روپ سے تو ہم انکار کر سکتے ہیں لیکن ان کی کریکٹرائزیشن کے حوالے سے ہم قطعاً شبہ نہیں کر سکتے یا ان پر کوئی اعتراض نہیں کر سکتے کیونکہ دراصل ایک ادیب کا بنیادی متمع نظر ہمارے سامنے ایک موثر اور مضبوط کردار لانا ہے خواہ اس کے نقوش حقیقی ہوں یا غیر حقیقی۔ کیونکہ اس کا ناظر جو کچھ دیکھتا ہے وہ خود اس بات کا تعین کر لیتا ہے کہ یہ کریکٹر ایسا تھا یا اس کو ایسا ہونا چاہیے تھا۔ دیکھئے ایسا تھا یا ایسا ہونا چاہئے تھا میں فرق یہ آجاتا ہے کہ فرض کر لیں کہ انارکلی کا کریکٹر واقعی ایسا نہ ہو جیسا کہ امتیاز علی تاج نے ہمارے سامنے پیش کیا تو ہمیں اس سے فرق اس وجہ سے کوئی نہیں پڑتا کہ ہم نہ اس دور میں موجود ہیں نہ ہم اس دور کے حوالے سے حقیقی معلومات لیکن ہمارے لئے یہ اہمیت کی بات ضرور ہے کہ امتیاز علی تاج نے ایک کریکٹر تشکیل دیا اس میں وہ حقیقی رنگ بھر دیا، اس میں زندگی کی وہ یوں کہہ لیجئے کہ روح پھونک دی کہ وہ کردار موجود بھی تھا کہ نہیں اس کے باوجود آج بھی ہر شخص یہ جانتا ہے، ہر شخص یہ مانتا ہے کہ انارکلی کا کریکٹر تھا اور اس کا اور سلیم کا ایک سلسلۂ عشق شروع ہوا تھا جس کا انجام انتہائی اندوہ ناک نوعیت کا تھا اور یہ اندوہ ناکی ہی ہے جس سے ایک اور سوال اسی ڈرامے کے حوالے سے اٹھایا جاتا ہے کہ یہ دراصل المیہ کس کا ہے؟ یہ المیہ اس سلیم کا ہے کہ جو عشق میں مبتلا ہوا ساری زندگی اس عشق کے تحت مجبور رہا اپنے باپ کے بالمقابل کھڑا ہوا، اپنے باپ سے بغاوت بھی کر گیا لیکن اس کے باوجود اس کا عشق اسے حاصل نہ ہو سکا یا یہ المیہ اس انارکلی کا ہے کہ جو ایک کنیز تھی جسے سلیم کی محبت نے عظمت تو دے دی، جسے سلیم کی عظمت نے نمایاں تو کر دیا یعنی اس میں امتیاز یا باقی کنیزوں کے مقابلے میں اس میں فرق تو آ گیا اسے مقام و مرتبہ تو حاصل ہو گیا لیکن اس عشق کے نتیجے میں اسے اپنی جان سے ہاتھ دھونا پڑے یا

اس اکبر کا جو مغل اعظم کہلاتا تھا، جس کا ڈنکا کابل سے دکن تک بجتا تھا، جسے پوری سلطنت پر حکومت تھی، جس کا حکم، جس کی بات قانون تھی، جس کا حکم آخری حکم تھا، جسے ظل الٰہی بھی کہا جاتا تھا، وہ اکبر اپنے بیٹے سے ہار گیا، وہ اکبر اس بیٹے کو نہ راہ راست پر لا سکا کہ جو پوری سلطنت پر تو اپنا قانون چلاتا تھا لیکن اپنے بیٹے کے آگے اسے منتیں کرنا پڑیں، اپنے بیٹے کے آگے اسے آہ وزاری اور اشک بہانا پڑے تو یہ المیہ ہے کس کا؟
اس کا جواب مختلف ناقدین اپنی اپنی طبیعت اور اپنے اپنے نظریات کے مطابق دیتے ہیں لیکن اگر مجھ سے پوچھئے تو میں یہ کہتا ہوں کہ یہی اس ڈرامے کی خوبی اور یہی اس ڈرامے کا حسن ہے، یہی بیک وقت کسی ایک کریکٹر کا نہیں بلکہ ان تینوں اہم ترین کریکٹر کا المیہ ہے اور یہی المیہ کی صورتحال ان کریکٹرز کو ہی نہیں بلکہ اس مکمل ڈرامے کو ایک جامع المیہ بنا دیتی ہے۔ ایک ایسا جامع المیہ کہ جس میں سلیم انارکلی کی محبت میں گرفتار ہے، انارکلی سلیم کو چاہتی ہے، اکبر سلیم کا باپ ہونے کے باعث سلیم کی محبت میں گرفتار ہے دوسری طرف ایک ذیلی کریکٹر دل آرام سلیم کو چاہتی ہے اور چاروں اپنی اپنی صورتوں میں کچھ بھی حاصل نہیں کر پاتے۔ انارکلی جان سے چلی جاتی ہے، سلیم انارکلی کو کھو دیتا ہے، اکبر سلیم کے دل سے اپنی محبت کو کھو دیتا ہے اور دل آرام بالکل تنہا رہ جاتی ہے اور یہی ایک جامع المیہ ہونے کی خصوصیت ہونی چاہیے کہ ہر کریکٹر مکمل بھی ہو اور المیہ کی صورتحال سے بھی دوچار ہو جائے۔
سو مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ امتیاز علی تاج نے اردو ڈرامے کو وہ تخلیقیت عطا کی کہ آج یہ ڈرامہ جو ٹیلی ویژن ڈرامے کی صورت میں زندہ ہے کسی بھی دنیا کے، کسی بھی زبان میں لکھے گئے ڈراموں کا مقابلہ کر سکتا ہے اور آپ جانتے ہیں کہ پاکستان کا ٹیلی ڈرامہ آج بھی پاکستانی ٹیلی ویژن کی اور ڈرامہ تاریخ کی دراصل پہچان ہے۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

لیکچر نمبر ۳۶ سفر نامے کا فن اور ارتقا

مطالعہ اردو ادب کے اس کورس میں ہم اردو نظم و نثر کے حوالے سے گفتگو کر رہے ہیں ۔ اس سلسلہ میں حصہ شعر کے بعد حصہ نثر میں ہم نے غیر افسانوی نثر کے سلسلہ میں خطوط، مضمون نویسی اور سیرت نگاری کا مطالعہ کیا اور اس کے بعد افسانوی نثر کے سلسلہ میں ناول اور افسانے کا مطالعہ کیا اور اس کے بعد ڈرامے پر لیکچرز ہوئے ۔اب حصہ نثر میں ہم اردو کے معروف صنف سفر نامہ اور اردو میں مزاح نگاری کے حوالے سے گفتگو کرنا ہے اور ہر صنف کی طرح سفر نامے پر بھی تین لیکچر ہو ں گے پہلے لیکچر میں ہم بات کریں گے اردو کی صنف سفرنامہ کے فن اور اس کے آغازو ارتقا کے حوالے سے ۔ اگلے لیکچر میں متنی مطالعہ ہو گا اور آخری لیکچر میں ہم بات کریں گے سفر نامہ نگار یا اس صنف کے اس شخص کے حوالے سے جسے ہم نے شاملِ متن یا شاملِ نصاب کیا ہو گا ۔

آج کے لیکچر میں ہم بات کریں گے سفر نامے کے فن اور اردو کے آغاز و ارتقا کے حوالے سے اگلا لیکچر ہو گا شفیق الرحمٰن کے معروف سفر نامہ دجلہ پر، جس کا ایک اقتباس آپ کے نصاب میں شامل کیا گیا ہے اور تیسرے لیکچر میں ہماری گفتگو ہو گی شفیق الرحمٰن کے سفر نامے کے فن کے حوالے سے۔ آئیے گفتگو کا آغاز کرتے ہیں سفر نامے کے حوالے سے ۔

انسان نئی منازل کی تلاش ، نئے دیاروں کی تسخیر اور ان جہانوں تک رسائی کا روزِ اول سے خواہاں رہا ہے ۔ ہم چاہتے ہیں کہ ہم نئی دنیاؤں کی تلاش کریں ۔ اجنبی دیاروں تک ہماری رسائی ہو ۔ وہ دنیائیں ،وہ معاشرتیں، وہ تہذیب و ثقافت جن سے ہم آشنا نہیں ، ہم وہاں تک پہنچ جائیں اور شاید یہی وہ ذوق و شوق تھا ،یہی وہ جبلی شعور تھا کہ جس نے انسان کو سیر و سیاحت پر ابھارا اور سیروسیاحت کے اسی شوق سے تہذیب و ثقافتوں کا اختلاط ہوا اور پھر ہم نے دیکھا کہ ایک تہذیب جب دوسری میں ملی تو اس سے ٹکراؤ بھی پیدا ہوا اور اختلاط بھی۔ اس سے تصادم اور نئی تہذیبوں نے بھی نے جنم بھی لیا اور یہی وجہ ہے کہ آج اس اختلاف ، تصادم ، ٹکراؤ اور اختلاط کے نتیجے میں بالآخر ہم ے بہت سے نئی معاشرتیں ، بہت سی نئی تہذیبیں اور بہت سی تہذیبی ترقی کے حامل ہو چکے ہیں ۔

اگر ہم یہ کہیں کہ اس سب کچھ کی بنیاد سفر تھا تو ظاہر ہے کہ کوئی غلط نہ ہو گا کیونکہ اگر ہم اپنے اپنے دیاروں میں ، اگر ہم اپنی اپنی بستیوں میں قیام کیے رہتے تو شاید نہ انسان دوسرے معاشرتوں سے مل پاتے اور نہ معاشرتوں کا اختلاط ہوتا اور معاشرتوں کا اختلاط نہ ہوتا تو شاید نئی دنیاکا وجود یا نئی چیز یا نئی تہذیب یا ثقافت کا وجود ہم دیکھ ہی نہ پاتے ۔ انسان ایک جگہ سے دوسری جگہ گیا تو اس کے نتیجے میں اس پر نئے راز افشاں ہوئے ، اس پر نئی روایات آشکار ہوئیں اور اس نے بہت کچھ سیکھا ،منفی اعتبار سے بھی اور مثبت اعتبار سے بھی۔ لیکن اس سب کا بنیادی محرک کیا تھا ؟ یقیناًایک جگہ سے دوسری جگہ پر مراجعت ، مہاجرت اور سفر ۔وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جب تحریر ایجاد ہوئی پھر انسان نے اپنی یاداشتوں کو جمع کرنا شروع کیا ۔ یہ یاداشتیں جب قدرے ادبی یایوں کہہ لیجئے کہ سانچے میں ڈھل گئیں یا ان میں ادبی اسلوب آگیا تو پھر ہم نے اس تحریر کو کہ جس میں انسان دوسرے دیاروں کی یاد اشتیں جمع کرتا تھا ، ہم نے اس تحریر کو سفر نامے کا نام دے دیا ۔ سفر نامہ اور روز نامچہ ، اس میں بہت کم فرق ہوتا ہے ۔ روزنامچے میں ہم اپنی معمول کی زندگی کے یوں کہہ لیجئے کہ مختلف کام جو ہم روز انجام دیتے ہیں ، ہم انہیں شامل کرتے ہیں جبکہ سفر نامے میں یقینی طور پر جب ہم سفر پر نکلتے ہیں تو وہاں پر جو کچھ ہم دیکھتے ہیں ، جنمراحل سے ہم گزرتے ہیں ، ہم انہیں محفوظ کرتے ہیں ۔ اب دونوں صورتوں میں ہم اپنے روزانہ کے معمولات ، اپنے تجربات کو ،اپنے مشاہدات کودراصل صفحہء قرطاس پر اتار رہے ہوتے ہیں تو پھر ایسے میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ روزنامچہ ، سفر نامے سے الگ کس طرح ہو جاتا ہے ؟ دیکھئے آپ جانتے ہیں کہ ہم بات کرتے ہیں، ہم گفتگو کرتے ہیں ، لکھتے ہیں ، دفتری امور کے حوالے سے ، اپنی خانگی زندگی کے حوالے سے ، اپنے ماحول کے حوالے سے، ہرگفتگو کو ہر تحریر کو ہم ادب پارے کا نام نہیں دیتے یا ادبی گفتگو کا نام نہیں دیتے حالانکہ ان میں لفظ موجود ہوتے ہیں ۔ دراصل ادبی تحریر ’ادبی گفتگو یا ادبیت کہتے ہی اس چیز کو ہیں کہ جن میں چنیدہ الفاظ کا استعمال ہو ، جن میں طبع حساس کی تسکین ہو ، جسے پڑ ھ کے ہم قدرے تسکین حاصل کر سکیں۔جس سے ہم روز مرہ کی سطحی زندگی سے قدرے ہم اوپر اٹھ سکیں ، ایک ایسی تسکین جس سے ہمیں احساس ہو سکے کہ یہ عام سطح سے یا اوسط سے درجے سے قدرے بالا تر ہیں وہ تحریر، وہ لفظ ، جب ہمارے سامنے آتے ہیں تو ہم انہیں ادب پاروں کا نام دیتے ہیں ان پر ادبیت کا اطلاق کرتے ہیں اور یہی سلسلہ روز نامچے اور سفر نامے کے فرق میں ہے ۔ کہ روزمرہ کا ، تحریر کی صورت میں لایا جانا کہ جس میں8 ہم

محض معروضی انداز میں ہم ایک چیز کو بتا دیتے ہیں کہ میں نے اس وقت میں یوں کیا، اس وقت پر یوں کیا ، اس وقت میں ایسی کیفیت میں تھا یا ان جذبات یا ان کیفیات سے گزر رہا تھا یا ان نئے دیاروں کو دیکھ کر مجھ پر یہ گزرا ۔ اگر ہم ان تمام تر تفاصیل کو معروضی صورت میں جمع کر دیں تو وہ محض روزنامچہ ہو گا ، وہ ہمارا روزمرہ کا ایک ایسا یوں کہہ لیجئے کہ ریکارڈ ہو گا جوہمیں مستقبل میں اپنے ہی ماضی کو یاد کرنے میں ہماری مدد کرے گا لیکن ادبی اعتبار سے اس کی کوئی خاص زیادہ اہمیت نہیں ہو گی ۔

اب یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر وہ کون سا روز نامچہ ہے یا اپنے واقعات ، اپنے تجربات، اپنے مشاہدات اور اپنی کیفیات دوسرے دیاروں میں جانے کی صورت میں کس طرح مرتب کیا جائے تو ہم اسے سفر نامے کا نام دیں؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ابوا لاعجازحفیظ صدیقی کہتے ہیں :

ایک سیاح جب اپنے جغرافیائی اور سماجی گرد و پیش سے نکل کر کسی دوسرے مقام’’

پر پہنچتا ہے تو اسے وہ تمام چیزیں جو اس کے اپنے مولودومنشاکے مانوس ماحول سے

مختلف ہوتی ہیں، اختلافِ ماحول اور اختلاف معاشرت کے باعث دلچسپ ہوتی

ہیں وہ انہیں دوسروں (بالخصوص اپنے ہم وطنوں) کے لئے قلم بند کر لیتا ہے ۔ایسی

تحریر کو ہم ادبی صطلاح میں سفر نامہ کہتے ہیں۔‘‘

جب ہم دوسری منازل کا سفر کرتے ہیں اَن دیکھی ہوئی دنیا کو دیکھتے ہیں ، نئی دنیاؤں سے آشنائی حاصل کرتے ہیں تو یقینی طور پہ ہمیں بہت ساری چیزے نئی لگتی ہیں، بہت ساری چیزیں اجنبی لگتی ہیں ، بہت ساری چیزوں پر ہم احساس تحیر کا شکار ہوتے ہیں ، بہت ساری چیزوں پر ہم تعجب کا شکار ہوتے ہیں کیونکہ وہ ہماری تہذیب و معاشرت سے تعلق نہیں رکھتیں، ہماری ثقافت سے تعلق نہیں رکھتیں حتیٰ کہ بسا اوقات ہمارے نقطہ نظرسے تعلق نہیں رکھتیں کیونکہ ہمارا نقطہ نظرہماری روایات اور معاشرت کے عین مطابق ہوتا ہے اور جب آپ دوسری تہذیب اور دوسری معاشرتوں کا سفر کرتے ہیں تو یقینی طور پر آپ کو دوسری روایات یا مختلف رسوم سے آپ کا سابقہ ہوتا ہے تو ایسی صورتمیں نقطۂ نظر میں بھی بہت سی تبدیلی آتی ہے لہٰذا وہ تمام تبدیلیاں ، وہ تمام تر اچھوتا پن، وہ تمام نویلا پن ، وہ ہمیں حیران بھی کرتی ہے جیسا کہ اعجاز حفیظ کہتے ہیں کہ ہمیں حیران بھی کرتی ہے ، دلچسپ بھی ہمیں لگتی ہے اور ہم انہیں اپنے ہم وطنوں کے لئے جب تخلیقی انداز میں اس طرح قلم بند کرتے ہیں کہ اس میں قوت متخیلہ بھی ہو، جس میں چنیدہ الفاظ کا استعمال بھی ہو ، اس میں ہمیں تخلیقیت بھی نظر آئے تو پھر وہ تحریر روزنامچے سے بڑھ کر سفر نامے کی صورت اختیار کر جاتی ہے کیونکہ وہ تحریر غیر ادبی کی بجائے ، ادبی روپ دھار لیتی ہے ۔

اب یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہر تخلیقی اعتبار سے نوٹ کی گئی معلومات کو ہم سفر نامہ کہہ سکتے ہیں؟ تو یقینی طور پر اس کا جواب نہیں ہی ہے کیونکہ ہر تخلیقی تحریرپر ہم سفر نامے کا اطلاق جس میں کہ کسی سفر کا حال یا دوسرے دیاروں کی معلومات بیان کی گئیں ہوں ہم اس ہر تحریر کو سفر نامہ نہیں کہہ سکتے ۔ سفر نامہ کیا ہے؟ اس کا جواب دیتے ہوئے ابوالاعجاز حفیظ کہتے ہیں :

اچھا سفر نامہ وہ ہے جس میں مشاہدے کی گہرائی ، ثقافتی مطالعہ کا طریقہ ، اختلاف کے’’

باوجودبنی نوع انسان کی سیاسی وحدت کا شعور اور اجنبی دیاروامصار کی زندگی کا ایسا صحیح

تعارف شامل ہو جو مبنی پر صداقت ہونے کے علاوہ قارئین کے لئے دلچسپ، خیال انگیز

اور بصیرت افروز ہو۔‘‘

مختصر سے اقتباس سے ہم باقاعدہ طور پر باآسانی سفر نامے کے عناصر یوں کہہ لیجئے کہ کشید کر سکتے ہیں ۔ سب سے پہلے وہ یہ کہتے ہیں کہ ایسی تحریر کو ہم سفر نامہ کہتے ہیں جس میں مشاہدے کی گہرائی،یعنی سفر نامہ نگار کے لئے لازمی ہے کہ وہ باریک بین ہو وہ اپنے گرد و نواح پر اس کیمرے کی طرح بالکل نظر رکھے کہ جس کے سامنے آنے والی ہر شے ریکارڈ ہو جاتی ہے ، ہر شے کا عکس اس میں اتر آتا ہے، وہ اسے محفوظ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ کیمرے سے بڑھ کر سفر نامہ نگار کے لئے ضروری ہے کہ کیمرہ کسی بھی چیز کومن و عن ، بالکل اسی طرح محفوظ کرتا ہے، جبکہ سفر نامہ نگار کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ وہ اسے اپنے قارئین کے مطابق کرے یعنی اس کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ اگر وہ کوئی تصویر دیکھتا ہے، اگر وہ کوئی منظر دیکھتا ہے، اگر وہ کوئی حالت یا یوں کہہ لیجئے کہ کیفیت دیکھتا ہے تو اسے اس من و عن انداز میں بیان نہ کر دے ، اسے بعین ہی بیان نہ کر دے بلکہ اسے اپنی تہذیب و معاشرت کے عین مطابق بنا کر ، کہ وہ منظر ان کے لئے قابلِ قبول بھی ہو اور دلچسپ بھی ہو۔

اس کے لیے ضروری نہیں کہ وہ ایک اچھی نظر رکھتا ہو بلکہ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ایک بہت اعلیٰ ذوق رکھتا ہو ، کہ وہ ہر نظر آنے والی چیز کو محفوظ کرنے کی بجائے انتخاب کی صلاحیت رکھتا

ہو پھر دوسری بات یہ کہ اس کا اپنا ثقافتی مطالعہ بہت اچھا ہونا چاہئے کیونکہ جب ہم کوئی سفر نامہ لکھتے ہیں تو بہرحال ہم اس میں معاشرت کا ، تہذیب کا ،ثقافت کا ، اقدار کا ، اخلاقیات کا ، روایات کا ، رسوم کا ، ادوار کا طرزِ زندگی کا ہم تذکرہ کرتے ہیں اس کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ سفر نامہ نگار جن دیارو ں کا تذکرہ کرنے جا رہا ہے نہ صرف اس کی ثقافت سے اس کو آشنائی ہو بلکہ اس کے صحیح طور پر بیان کا سلیقہ بھی ہو پھر اسی طرح سے ظاہر ہے کہ جب کوئی سفر نامہ نگار کسی زندگی کا یا کسی معاشرت کو بیان کرتا ہے تو وہ ہماری معاشرت سے مختلف ہوتی ہے لیکن سفر نامہ نگار کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ اسے یوں پیش نہ کرے کہ گویا ایسافورٹ ولیم کالج کے قیام کے بعد اردو میں نثر لکھنے کا رواج تیزی سے بڑھتا جا رہا تھا ۔ یہ وہ دور تھا جس میں‘‘ یوسف خان کمبل پوش’’ نے انگلستان کا ایک سفر کیا اور اپنی یاداشتوں کو ‘‘تاریخِ یوسفی’’ کے نام سے مشہور کیا ۔ ۱۸۴۶ میں انہوں نے یہ تاریخ یوسفی مکمل کی۔ جسے بعداز اں ‘‘منشی نول کشور ’’جنہوں نے بہت سی دوسری ادبی کتابیں بھی چھاپی ہیں، انہوں نے اسے‘‘ عجائباتِ فرنگ ’’کے نام سے ۱۸۷۲ میں شائع کیا ۔ جس میں انہوں نے بہت سی تبدیلیں بھی کیں ، اور بہت سی اسلوبیاتی تغیرات بھی دکھائے یا اپنی یوں کہہ لیجئے کہ تخلیقی جوہر بھی دکھائے۔

لہٰذا ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ تاریخِ یوسفی بنیادی طور پریوسف خان کمبل پوش کی تحریر تھی ، جس میں منشی نول کشور نے مختلف ترامیم کیں ، مختلف ترجیحات کیں ، ، اور پھر۱۸۷۲ میں عجائباتِ فرنگ کے نام سے شائع کیا لیکن عجائباتِ فرنگ یا تاریخِ یوسفی کو ہم اردو کا پہلا سفر نامہ یا اردو سفر نامے کا پہلا نقش اسے کہہ سکتے ہیں کہ بہرحال ۱۸۴۶ میں لکھی جانے والی تاریخِ یوسفی سے پہلے کوئی سفر نامہ نہیں لکھا گیا تھا ۔ اس کے بعد جب یہ عجائباتِ فرنگ کی صورت میں شائع ہوئی ،اس وقت تک چند سفر نامے آچکے تھے لیکن کیونکہ عجائباتِ فرنگ کا پہلا مسوّدہ تاریخِ یوسفی کی صورت میں ۴۶ ۱۸ء میں آیا تھا لہٰذا ہم یوسف خان کمبل پوش کو اردو کا پہلا سفر نامہ نگار اور تاریخِ یوسفی کو اردو کا پہلا سفر نامہ کہتے ہیں ۔

اس کے بعد دوسرا سفر نامہ ہے‘‘ تاریخِ افغانستان ’’ ہے اور اس کے سفر نامہ نگار ہیں‘‘ سید فدا حسین عرف نبی بخش’’ ۔ یہ سفر نامہ داستانوی نوعیت کا ہے یعنی اس پر داستانوی رنگ غالب ہے اور مقابلتاً تاریخ یوسفی یا عجائبات فرنگ کے مقابلے میں یہ قدرے ثقیل ہے ، اس میں جو زبان استعمال کی گئی ہے قدرے مشکل ہے۔

اس کے بعد‘‘ مرزا طالب اسفحانی’’ کا سفر نامہ‘‘ سفرِ فرنگ’’ ہے جو ۱۸۶۳ میں شائع ہوا ۔ طالب ا سفحانی’’نے کافی عرصہ انگلستان میں گزارا تھا ۔اس سفر نامے میں ہمیں ہندستانی مزاج ملتا ہے یعنی قدرے سفر نامے کے عناصر ابھر نے لگتے ہیں ۔ اگرچہ انہوں نے سفرِ فرنگ میں دراصل یقینی طور پر فرنگ سے مراد انگلستان یا یورپ کا ایریا ہے تو انہوں نے یورپ کا سفر کا حال لکھا تھا لیکن اس میں قدرے مسئلہ یہ ہو گیا کہ انہوں نے انگلستان پر ہندستان کا گمان زیادہ کر دیا تھا یا یوں کہہ لیجئے کہ انہوں نے سفر کو کچھ اس انداز میں بیان کیا کے بجائے اس کے کہ بیرونی دیاروں یا اجنبی دیاروں سے ہمارا تعارف کرواتے ، انہوں نے زیادہ تر اس میں ہندستانی بات چیت کی اور ہندستانی لب و لہجہ استعمال کیا اور قاری پڑھتے ہوئے یہ محسوس نہیں کرتا کہ وہ دراصل مغرب کے کسی سفر کا حال پڑھ رہا ہے کہ اسے یہی احساس ہوتا ہے کہ اس میں مشرقیت ہی زیادہ پائی جاتی ہے تو ہم یہ کہیں گے کہ اس سفر نامے سے قدرے اردو میں سفر نامے کو رواج بھی مل رہا تھا یا نقوش تو واضح ہو رہے تھے لیکن آرٹ کے اعتبار سے ابھی تک سفر نامہ فن پر پورے طریقے سے یا فن کی کسوٹی پر پورے طریقے سے اترنے کے قابل نہیں ہوا تھا بہرحال آہستہ آہستہ سفر نامہ آگے ضرورر بڑھ رہا تھا۔

اس کے بعد نام آتا ہے سرسید احمد خان کے سفر نامہ‘‘ مسافرانِ لندن ’’کا ۔ سر سید نے انگلستان کا۱۸۶۹ میں ایک سفر کیا تھا ۔ جس کے بعد انہوں نے واپس آکر دو تین نئے کام کیے ۔ ایک تو انہوں نے وہاں پر جب ٹیکلر اور سپیکٹیٹر جیسے جریدے پڑھے تو انہیں یہ خیال آیا کہ اس طرح کا کوئی جریدہ ہندستان میں بھی شروع کیا جانا چاہیے ، برصغیر میں بھی اس کا کوئی آغاز ہونا چاہیے لہٰذا انہوں نے یہاں آکر‘‘ علی گڑھ انسٹیٹیوٹ گزٹ’’ کا آغاز کیا اور اسی طرح سے انہوں نے جب ایک طویل سفر کیا انگلستان کا اور وہاں پر وہ نئی ثقافت سے اور نئیتہذیب سے روشناش ہوئے ،ان کی تہذیب ، ان کی مختلف النوع قسم کی روایات کے درپے ہوئے تو انہوں نے اپنی یاداشتوں کو مسافرانِ لندن کے نام سے سفر نامے کی صورت دی ۔ یہ سفر نامہ علی گڑھ انسٹیٹیوٹ گزٹ میں چھپنا شروع ہوا لیکن باوجود یہ مکمل نہ ہو سکا لیکن بہر حال اس کے باوجود اردو سفر نامے کی تاریخ میں اس کا نام اس وجہ سے ضرور لیا جاتا ہے کہ جہاں سر سید احمد خان نے یقینی طور پر تہذیبی حوالے سے بہت کچھ کیا ، مذہبی حوالے سے کیا ادبی حوالے سے جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ادبی تحریک جو سرسید احمد خان کی تھی جسے ہم علی گڑھ تحریک کا نام بھی دیتے ہیں اس نے ناول نگاری کا آغاز بھی کیا، اس نے تاریخ نویسی کا آغاز بھی ہوا، سوانح عمری کا آغاز بھی ہوا ، اس سے مضمون نویسی کا آغاز بھی

ہوا تو ایک بات یا ایک صنف جو سفر نامے کے حوالے سے ہے تو یقینی طور پر کیونکہ انہوں نے خود ایک سفر نامہ لکھا گو یہ نامکمل تھا لیکن اس کے باوجود اصناف کے اعتبار سے اگر ہم لوگ علی گڑھ تحریک کے آنے والی مختلف اصناف کا تذکرہ کریں تو بہرحال ہم سر سید احمد خان کے اس سفر نامے جس کا نام ظاہر ہے کہ میں نے آپ کو بتایا کہ مسافرانِ لندن ہے ،

اس سے اور پھر بعد میں مولانا شبلی نے جو سفر نامہ لکھا تھا جس کا بعداز اں ہم تذکرہ کریں گے ''سفر نامہ روم و مصر وشام ''کے حوالے سے ان دونوں سفر ناموں کی بنیاد پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ علی گڑھ تحریک نے جہاں ناول، ڈرامے ، تاریخ، سوانح عمری اورمضمون نویسی پر کام کیا ، وہیں اس نے سفر نامہ نگاری پر بھی کسی حد تک کچھ کام کیا تھا۔ اس کے بعد سفر نامہ میں جس کا نام آتا ہے وہ ہے'' ایڈورڈ ہنری پامور'' یہ مشتشرق ہیں اس سے مراد ہے کہ ایک ایسا یورپی یا کوئی بھی ایسا مغربی ادیب یا مغربی عالم جو مشرقی علوم پر کام کرتا ہے یعنی وہ لوگ جو بنیادی طور پر ہندستانی نہیں ہیں ، بنیادی طور پر برصغیر سے تعلق نہیں رکھتے لیکن وہ برصغیر کی تہذیب وثقافت یا مشرقی رسوم و رواج یا روایات پر وہ بات کر یں یا تحقیق کریں یا ان کے علوم اس حوالے سے ہمارے سامنے آتے ہیں تو ان لوگوں کو ہم مشتشرقین یا orientalist کہتے تھا وہ کبھی ہندستان نہیں آیالیکن اس کا سفر نامہ اردو اخبار لکھنؤ orientalist ہیں ۔ تو ایڈور ہنری پامور ایک میں چھپتا رہا یہ سفر نامہ بھی مکمل نہیں ہے لہٰذا ادبی روایت میں یا ارتقائی روایت میں اس کی اہمیت تاریخی ہے تاثیری نہیں ہے اس کا نام صرف ہمیں مل جاتا ہے ۔

اس کے بعد آتے ہیں محمد حسین آذاد کے دو سفر نامے جس میں شامل ہیں ایک تو ''وسطی ایشیاء کی سیر'' اور دوسرا'' سیرِایران'' ۔ آپ جانتے ہیں کہ محمد حسین آزاد اردو کے ایک صاحبِ طرز انشاء پرداز تھے ۔ وہ تخلیقی انشاء پرداز کہ جو نہ صرف سب کچھ کہنے کی قدرت رکھتے تھے بلکہ ہر بات کو اپنے خاص مزاج اور رومانوی طبیعت کے مطابق رومانوی اسلوب میں ڈھال کر کہنے قدرت انہیں کو بخوبی حاصل ہے یہی وجہ ہے کہ انہوں نے جب تنقید پر بھی قلم اٹھائے یعنی تنقید پر بھی کام کیا تو آبِ حیات میں انہوں نے ایسا اسلوب اختیار کر لیا جس پر ہم رومانویت کا اطلاق زیادہ کرتے ہیں جس کے باعث ان کے تنقیدی مرتبے میں اور مقام میں قدرے فرق آگیا بہرحال ان کی اسلوب کی چاشنی سے کوئی شخص انکار نہیں کر سکتا ۔ انہوں نے سفر نامے دو لکھے وسطی ایشیا کی سیر ، اور سیر ایران پہلا سفر نامہ تو آپ نے یوں کہہ لیجئے کہ روزنامچے کی طرز کا ہے یعنی جس میں انہوں نے تفصیلات زیادہ نہیں بتائی صرف معروضی سا مطالعہ کیا لیکن دوسرا سفر نامہ قدرے بہتر ہے حالانکہ سیر ایران کا ظاہری مقصد طالب علمانہ تحقیق تھا اور باطنی مقصدجاسوسی تھا کیونکہ اس وقت وہ حکومت کے لئے بھی کسی حد تک کام کر رہے تھے لیکن بہرحال ان کے اسلوب کے باعث ، ان کے خاص اندازِ بیان اور انشا پردازی کے باعث اس سفر نامے میں خاصی بہتریہمیں نظر آتی ہے پہلے یعنی وسطی ایشیا کی سیر کے مقابلے میں، سیر ایران کا سفر نامہ جو ہے، یہ خاصہ بہتر ہے۔

اس کے بعد نام آتا ہے مولاناشبلی نعمانی کا ، ان کا سفر نامہ ہے'' روم و مصر و شام'' ، انہوں نے روم ، مصر اور شام جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے ،کا سفر کیا اور وہاں کے کتب خانوں سے متعلق، وہاں کے علماء کے متعلق 'وہاں کے علوم کے متعلق انہوں نے وہ معلوما ت پہنچائیں جو شاید ہمیں دوسرے ذرائع سے کم ملتی ہیں یا دوسرے سفر ناموں سے بہت کم ملتی ہیں چونکہ اس سفر کو عموماً علمی سفر کی داستان ہی کہہ دیا جاتا ہے ۱۸۴۹ میں معرض اشاعت میں آنے والے اس سفر نامے کا دراصل جو مسئلہ ہوا یا جو اس میں قباحت پائی جاتی ہے یا کسی حد تک جسے ہم نقص کہہ سکتے ہس میں دلچسپی کا عنصر کم اور علمیت زیادہ ہے ۔ جب ہم نے سفر نامے کے فن کے حوالے سے بات کی تو بتایا گیا کہ سفر نامے میں دلچسپی کا عنصر ہونا ضروری ہے کیونکہ قاری کو جب ہم سفر نانہ پیش کرتے ہیں یا سفر نامہ دیتے ہیں تو وہ اگر اسے پڑھے گا تو وہ اس میں دلچسپی کے عناصر کی وجہ سے پڑھے گا،یا اسے اس میں کوئی چیز کچھ اپنے مطابق ،کچھ اپنے متعلق، کچھ اپنی دلچسپی کے عوامل کے حوالے سے ملیں گے ورنہ یقینی طور پر اسے پڑھنے کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ معروضی معلومات ہی اگر اکٹھا کرنا مقصود ہے تو شاید کسی محقق ،کسی معیاری کتاب کا مطالعہ کر لے تو سفر نامے سے بہت بہتر ہو گا کیونکہ بہرحال جیسا کہ ہم نے شروع میں اس فن پر بات کرتے ہوئے کہا تھا اسے سفر نامہ نگار کو اپنے فن میں مبنی بر صداقت باتیں تو کرنی ہوتیں ہیں لیکن دلچسپی کا عنصر قائم رکھنے کے لئے بسا اوقات اس میں افسانویت بھی شامل کرنی پڑتی ہے لیکن اگر شبلی کے سفر نامے کو سامنے رکھا جائے تو کیونکہ وہ علی گڑھ تحریک کا حصہ تھے ،وہ علی گڑھ تحریک جس سے حقیقت پسندی کا راگ الاپہ جاتا تھا ، اس حد تک حقیقت پسندی کی بات کی جاتی تھی کہ بعض اوقات ادبیت کو بھی قربان کر دینے پر خاص طور پر سر سید احمد خان تو فی الفور تیار ہو جاتے تھے ۔

شبلی نعمانی کے ہاں یہ معاملہ ہمیں قدرے کم ضرور ملتا ہے لیکن بہرحال علمی سفر یا علمی سفر نامہ اس کو اس وجہ سے کہا گیا ہے کہ اس میں انہوں نے علماء اور اور مختلف علوم کی داستانیں یا مختلف علوم کی معلومات تو بہم پہنچا دیں ہیں لیکن قدرے عمومی معاشرے کے حوالے سے ان کے ہاں ہمیں کچھ زیادہ معلومات ملتی نہیں بہرحال یہ وہ دور تھا کہ جب اردو سفر نامے میں مختلف قسم کی مثالیں سامنے آچکی تھیں ۔
پھر اس کے بعد ہم نے دیکھا کہ خواجہ حسن نظامی، عبدالقادر ، ان کے علاوہ قاضی عبدالغفار یا اسی طرح سے سر رضا علی پھر شوکت عثمانی اور ایسے دوسرے نام ہمارے سامنے آگئے تھے۔ اس کے بعد سفر نامہ نگاری کی تاریخ میں ایک تجربہ کیا محمد حمزہ فاروقی نے ۔ تجربہ یہ تھا کہ انہوں نے خطوطِ اقبال کو کچھ اس طرح مرتب کیا کہ انہیں ایک سفر نامے کی صورت دے دی ۔ یعنی علامہ اقبال نے بالخصوص مختلف سفروں کے دوران خطوط لکھے تھے خاص طور پر جب انہوں نے مدینہ منورہ کا دورہ کیا ، سعودی عرب کا جب انہوں نے دورہ کیا تو اس دوران انہوں نے بہت سے خطوط لکھے ۔ اسی طرح سے ظاہر ہے کہ انہوں نے ۱۹۰۵ سے ۱۹۰۸ کے دوران یورپ کا سفر کیا تھا ، انگلستان میں بھی رہے تھے ، جرمنی میں بھی رہے تھے ظاہر ہے کہ انہوں نے وہاں سے بھی بہت سے خطوط لکھے ہوں گے اور جب کوئی بھی شخص بیرونی دنیا سے خط لکھتا ہے تو یقینی طور پر بعض اوقات وہ اس کے حالات و واقعات پر روشنی ڈالتا ہے تو حمزہ فاروقی نے یہ کیا کہ انہوں نے علامہ اقبال کے خطوط کو مرتب کیا ،اور اس انداز میں مرتب کیا کہ انہیں سفر نامے کی صورت دے دی ۔ یہ سفر نامہ نگاری کی تاریخ میں کیا جانے والا یہ تجربہبہت زیادہ مقبول تو نہ ہو سکا لیکن خطوطِ اقبال کو مرتب کرنے کا ایک نیا طریقہ ضرور تھا ۔
سفر نامے کی تاریخ کا اہم ترین نام ہے ، سب سے بڑا نام ہے محمود نظامی کا ۔ محمود نظامی سے پہلے ہم نے تذکرہ کیا ''عجائباتِ فرنگ ''کا ، پھر اس کے بعد ہم نے بات کی'' مسافرانِ لندن کے حوالے سے ، سفر نامہ روم و مصر و شام کے حوالے سے ۔ ان سفر ناموں میں سفر نامے کا رنگ تو بہرحال تھا اس سے تو آپ اختلاف نہیں کر سکتے لیکن تمام تر فنی محاسن پر یہ سفرنامے پورا نہیں اترتے تھے یعنی ابتدائی سفر ناموں کا یہ مسلہ تھا کہ ان میں داستانوی رنگ تھا ، اسلوب کے حوالے سے قدرے ثقالت پائی جاتی تھی ، علی گڑھ تحریک میں لکھے گئے سفر ناموں کا یہ مسئلہ تھا کہ ان میں مقصدیت زیادہ پائی جاتی تھی ،کہیں ہم روزنامچوں کا تاثر دیکھتے ہیں ، کہیں ہم علمی مباحث پر زیادہ روشنی پڑتے دیکھتے ہیں لیکن مسئلہ یہ آرہا تھا کہ سفر نامے میں جو فنی محاسن دراصل ہونے چاہئے وہ ہمیں نظر نہیں آتے تھے یعنی شبلی کی مشاہداتی صلاحیتوں سے کسی کو اختلاف نہیں ہے ظاہے کہ جس طرح سے انہوں نے مشاہدہ کیا لائبریریز کا تو وہ یقینی طور پر مناظر کا مشاہدہ بھی کر سکتے تھے لیکن مسئلہ یہ تھا کہ ان کا رویہ اس نوعیت کا نہیں تھا ، ان کا رجحان یہ نہیں تھا وہ تو علمی مباحث کی طرف ان کا میلان تھا وہ اپنی قوم کے لئے سب کچھ کر رہے تھے دراصل جو کچھ بھی کر رہے تھے وہ تو نشاطِ ثانیہ کے لئے کر رہے تھے ، اپنی قوم و ملت کو بیدار کرنے کے لئے کر رہے تھے لہٰذا وہ منظر جو کسی قاری کو بہت رنگین اور حسین و جمیل اور دلچسپ اور دلنشین نظر آسکتے ہیں یا ہو سکتے ہیں قاری کے لئے ،ان کی طرف ان کی توجہ ہی نہیں تھی وہ تو یہ چاہتے تھے کہ ہم کس طرح سے اپنی قوم و ملت کو جگا سکیں لہٰذا ان سفر ناموں میں مجموعی طور پر ہمیں کہیں اصطلاحی پہلو ملتا ہے ،کہیں داستانوی پہلو ہے، کہیں ان پر روزنامچے کا سا گمان ہوتا ہے یہ دراصل محمود نظامی کا سفر نامہ تھا جس کا نام ہے ''نظر نامہ'' ہے جو ۱۹۵۲ میں معرض اشاعت میں آیا تھا ۔ جس سے اردو سفر نامے کے فنی محاسن صحیح طور پر ہمارے سامنے ابھر کے آئے ۔ محمود نظامی دراصل ملازمت کے سلسلے میں باہر گئے تھے۔ باہر کے ممالک کا ان کا دورہ کیا تھا اور وہاں انہوں نے کچھ ایسی یاداشتیں جمع کیں جو نظر نامے کی صورت میں امر ہو گئیں
ان کے علاوہ جی۔علانہ نے'' دیس بدیس'' کے نام سے ایک سفر نامہ لکھا ۔ اس سفر نامہ میں کوئی شک نہیں کہ اپنی مثال آپ ہے لیکن اس کا مقابلہ بہرحال ہم نظر نامہ سے نہیں کر سکتے ۔ نظر نامہ میں تخیل کی جو جولانی محمود نظامی نے دکھائیں ہیں اور اسی طرح سے جغرافیہ اور تاریخ کا امتزاج جواس میں پایا جاتا ہے۔ یعنی جغرافیائی حالا ت کے حوالے سے بات کی جائے تو وہ ہمیں جن سفروں کی داستانیں سناتے ہیں، وہ ہمیں جن علاقوں کی داستانیں سناتے ہیں ، ان کے محلِ وقوع ، ان کے گرد و نواح ، ان کے حوالے سے مکمل ،معلومات فراہم کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں اور جب وہ تاریخ کے دریچوں میں جھانکتے ہیں تو آپ دیکھئے کہ کس کس طرح کے پرانے ، قدیم مناظر ہمارے سامنے کچھ اس طرح لا کر کھڑے کر دیتے ہیں کہ نہ صرف قاری ان مناظر کو پڑھے ہوئے یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ مناظر واقعی اس کے دور میں ، اس کی آنکھوں کے سامنے ہو رہے ہیں بلکہ وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ کس طرح سے محمود نظامی نے اب تمام تر مناظر کو

ہزاروں سال قدیم ہونے کے باوجود کس قدر واضح انداز میں ، کس قدر مکمل جزیات کے ساتھ ہمارے سامنے یا قاری کے سامنے لانے میں وہ کامیاب ہوئے۔
شبلی کے برعکس محمود نظامی کیاکرتے تھے کہ وہ جغرافیہ پر صرف معروضی سطح کی روشنی نہیں ڈالتے تھے یعنی معروضی سطح سے مرادیہ بتا دینا کہ کسی علاقے کے شمال مشرق میں کیا ہے ؟جنوب مغرب میں کیا ہے؟ یا مغرب و مشرق میں یا شمالاً جنوباً کیا ہے؟ یہ محض معروضی سطح کی معلومات ہیں جو کوئی جغرافیہ دان دے سکتا ہے یہ کسی جغرافیہ کی کتاب سے بھی کوئی طالبِ علم حاصل کر سکتا ہے ۔ محمود نظامی کرتے یہ تھے کہ وہ باطن میں جھانکتے تھے یعنی ایک طرف تو علاقے کے متعلق جغرافیائی معلومات معروضی سطح پر پہنچائی جاتی تھیں تو دوسری طرف کیفیات ، احساس و جذبات اور سوچنے کے انداز تک کو وہ پڑھ کر صفحہ قرطاس پر کچھ یوں اتارتے تھے کہ داخل اور خارج دونوں کی تصویریں قارئین کے سامنے آجاتیں تھیں ۔ ڈاکٹروزیر آغا اپنی ایک کتاب میں لکھتے ہیں کہ :
سیاح کا امتیازی وصف یہی ہے کہ وہ اپنے سفر میں وطن، نام اور ’’
پیشے سے یکسرمنقطع اور بے نیاز ہو کرکسی غیر مادی شے کی
طرح سبک اور لطیف ہو جاتا ہے اور بندھنوں اور حد بندیوں کو تج
کر ایک آوارہ جھونکے کی طرح آزادہروی کا مظاہرہ کرتا ہے۔‘‘
اس بات کا مطلب کیا ہے؟ اس بات کا مطلب یہ ہے کہ ایک سفر نامہ نگار جب لکھتا ہے تو اس کے لئے یہ ضروری نہیں ہونا چاہئے کہ وہ اپنے پیشے کو مدِنظر رکھ کے لکھے، وہ اپنے کردار اور اپنے رجحانات کو مدِ نظر رکھ کے لکھے بلکہ اس کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ اس ناظر کی صورت میں ، اس ہوا کے جھونکے کی صورت میں ’ جو تعصبات سے پاک ، اپنے ذاتی رویے اور رجحانات سے پاک ہو کر ہر چہرے کو ، ہر شے کو اپنی قداختگی سے محظوظ بھی کرتا ہے، مسحور بھی کرتا ہے اور مخمور بھی کرتا ہے ۔تو ایک سفر نامہ نگار کا کام بھی یہ ہے کہ وہ غیر جانبدارنہ انداز میں ، غیر مادی انداز میں چیزوں کو کچھ اس طرح سے دیکھے اور پھر اس طرح سے اپنے قارئین کو دکھائے کہ انہیں یہ احساس نہ ہو کہ وہ کسی کمنٹری سے گزر رہے ہیں ۔ محمود نظامی کے ہاں یہ صورتحال ہم زیادہ نہیں دیکھتے کیونکہ وہ ہر دوسرے مقام پر ہمارے سامنے خود آجاتے ہیں لیکن اس کے باوجود انہوں نے اپنے نظریات کو ، اپنے افکار کو، سفر نامے پر حاوی نہیں ہونے دیا ۔انہوں نے مصر کا سفر کیا ، لبنان کا سفر کیا ، اٹلی، فرانس، برطانیہ،امریکہ، میکسیکواور ایسے دوسرے بہت سے ممالک میں گئے ،کل ملا کر انہوں نے گیارہ مختلف ممالک کا سفر کیا لیکن اس سفر نامے میں انہوں نے ہمارے سامنے جو صورت حال وہ لے کر آئے، وہ خاصی محدود نوعیت کی ہے ۔ وہ خود یہ کہتے ہیں ہے کہ انہوں نے ساری کی ساری معلومات ہم تک نہیں پہنچائیں بلکہ صرف وہ معلومات ہی پہنچائیں ہیں جو انہیں پسند تھیں یعنی ایک جگہ پر انہوں نے لکھا تھا کہ میں نے بہت سے شہروں کا سفر کیا لیکن صرف میں ان معلومات کو پہنچارہا ہوں جو میرے دل سے گزریں یعنی ہر شہر کی معلومات ہمیں بہم نہیں پہنچائیں یعنی انہوں نے طوالت کو ملحوظِ خاطر نہیں رکھا بلکہ وہ صرف ان باتوں کو ملحوظِ خاطر رکھ رہے تھے جن کا بیان معیاری نوعیت کا ہو ، جن میں اسلوبیاتی چاشنی کے جوہر دکھائے جا سکیں ،جس میں فلش بیک کی صورت میں ماضی کا سفر کیا جا سکے، ماضی کے دریچوں میں جھانکا جا سکے ۔ سو محمود نظامی انتخاب اور اخذ کا فن بھی بخوبی جانتے تھے ۔ محمود نظامی کے سفر نامے کی ایک اور خصو صیت یہ ہے کہ وہ ہر لحظہ ہمیں اپنے ساتھ لے کر چلتے ہیں یعنی ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ ہر لحظہ ہمارے ساتھ بطور گائیڈ موجود ہوتے ہیں ۔ دراصل انہوں نے سفر نامے کے دیباچے میں خود کہا تھا :
یہ دستاویز آپ کوسفر نامے سے زیادہ مسافر نامہ نظر آئے گی’’
کیونکہ اس میں مختلف مقامات کی تفصیل کی بجائے ، میں
کے لفظ کی تکرار زیادہ ہے۔‘‘
یعنی ہر لحظہ ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہمارے ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ، وہ ہماری رہبری کر رہے ہیں ، ایک ایسا شخص جو کہ ہمیں بتا رہا ہے کہ یہ یوں ہوا یہ ہوں ہوا لیکن کمنٹری کے باوجود ان کا تعصب، ان کی ذاتی فکر کہ کسی موقع پر بھی ہمیں یہ محسوس نہیں ہو پا رہا کہ منظر یا کیفیت سفر نامہ نگار کے باعث محدود ہو گئی ہے بلکہ سفر نامہ نگار کی موجودگی اس منظر کی وسعت کو اور اس منظر کی جامعیت کو اور اس منظر کے رنگوں کو کہیں زیادہ حقیقی کر دیتی ہے ۔ اس سفر نامے کے عنوانات میں بازارِ مصر ، روم نامہ، برسبیلِ لندن، شبِ طلوعِ پیرس، میکسیکو جیسے عنوانات شامل ہیں ۔ آپ دیکھ سکتے ہیں کہ ان عنوانات سے ہی ان کے اسلوب کا خاصا اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ ہر مقام کو بھی یعنی مثال کے طور پر برسبیلِ لندن یا شبِ طلوعِ پیرس، یہ وہ نام کا انداز ہے ، اسلوب کا وہ انداز ہے جو بخوبی ہماری اس طرف کو توجہ د لاتا ہے

کہ وہ باقاعدہ طور پر رومانوی اسلوب میں لکھنے پر خاصی قدرت رکھتے ہیں ۔ اس سفر نامے کی ایک بہت بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ صرف حاضر کی باتوں کا تذکرہ نہیں کرتے بلکہ قوتِ متخیلہ کی بنا پر وہ ماضی کا سفر کرنے پر بھی خاصی قدرت رکھتے ہیں جیسا کے مثال کے طور پر ایک جگہ پر وہ لکھتے ہیں :

''میں غور کر رہا تھا کہ اپنی خوبی تعمیر کے بیس سال کے دوران
میں اس مینار نے نا جانے انسانی ظلم و شقاوت، ذلت و بے آبروئی اور
ازیت و درد کے کیسے کیسے جگر خراش المیے اور نمائش و ثروت
اور نمودِ شوکت کی کیسے کیسے دل فریب مناظر دیکھے ہوں گے۔''

اہرامِ مصر عجائباتِ دنیا میں شمار کیے جاتے ہیں ۔ ان کی تعمیر واقعی کسی معجزے سے کم نہیں اب ان اہرامِ مصر کو دیکھ کر محمود نظامی پر کیا گزرتی ہے اس کا حال ابھی آپ نے دیکھا اور قوتِ متخیلہ کے طور پر ،قوتِ متخیلہ کے زور پر انہوں نے کچھ ایسا منظر ظاہر کیا کہ واقعی ایسا لگتا ہے کہ مینار یا اہرام بنتے وقت واقعی بہت ظلم و جور ہوا ہو گا ، واقعی بہت تشدد ہوا ہو گا کہ آگے چل کر جب فلش بیک کی بنا پر یعنی ' یک لخط جب وہ ماضی میں پہنچ جاتے ہیں اور خود کو ماضی کا حصہ دیکھتے ہیں تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ واقعی ان کے خیال ، ان کا خیال جو ان کے زہن میں آیا تھا یا یک لخط ایک دم کسی چیز کو دیکھتے ہی ہم کوئی چیز جو ہماری ہوتی ہے، وہ اس کے حوالے سے ایک مکمل first thinking یا first feeling سوچتے ہیں تو جو ہے اس میں وہ flash back نظریہ رکھتے تھے اوران کے سفر نامے کی خاص طور پر جو اگلی خصوصیت اسی خیال کو زیادہ منفرد انداز میں ہمارے سامنے لاتے ہوئے کہتے ہیں کہ جب انہوں نے اہرامِ مصر دیکھا تو انہیں کیا محسوس ہوا :

''اور پھر میرے چشمِ تصور کے سامنے وہ تمام انسان جو چھ ہزار
سال قبل اس عمارت کی تعمیر پر معمور تھے،زندہ اور متحرک نظر
آنے لگے ۔غربت و افلاس اور محنت و مشت کے مارے ہوئے سیاہ
فام، ننگ ڈھڑنگ مزدوروں اور غلاموں کی بیسیوں لمبی لمبی
قطاریں جو آگ برسانے والی سورج کی شعاعوں کے نیچے تپتی ریت
پر پسینے میں شرابور ، تھکن سے چور ، زخموں سے نڈھال سنگِ خار
کے بڑے بڑے ٹکڑوں کو رسوں اور نجیروں کی مدد سے کھنچتے ہوئے
دانتوں اور مشقت سے پھولی ہوئی رگوں کے ساتھ کنارۂ نیل کی جانب
صحرا میں گھسیٹ رہے تھے۔''

آپ نے دیکھا کہ فلش بیک کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے محمود نظامی ہمارے سامنے ہزاروں سال پرانے منظر کو کچھ اس حقیقی انداز میں لے کر آتے ہیں کہ واقعی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جب مشینیں نہیں ہوں گی ، جب جدید ٹیکنالوجی ، جو آج ہمیں میسر ہے ، وہ نہیں ہو گی تو کس طرح سے یہ اس قسم کا ، اتنا بڑا اہرامِ مصر کی صورت میں ہمارے سامنے عجوبہ آتا ہے، وہ کس طرح تعمیر ہوا ہو گا لیکن اس کے ساتھ ساتھ آپ دیکھئے کہ ایسا محسوس ہو تا ہے کہ محمود نظامی یہ سمجھتے ہیں کہ یہ دراصل جو عجوبہ ہمارے سامنے آج آگیا ہے ' کسی بہت نڑے ظلم و جور اور جبر کے نتیجے میں آیا ہو گا کہ غلام اور مزدور نڈھال ہوتے ہوں گے ،مر رہے ہوتے ہوں گے لیکن کیونکہ ان کے پاس فراعینِ وقت سے دور جانے کا یا فراعینِ وقت سے آزاد ہو جانے کا ان کے پاس کوئی راستہ نہیں تھا لہٰذا وہ مجبوراً استحصال ہونے کے باوجود وہ کام کرنے پر مجبور تھے۔ لہٰذا یہ سب کچھ ظلم کی صورت میں ہو رہا تھا، جبر کی صورت میں ہو رہا تھا بہرحال اس پر ہم اپنے اگلے لیکچر میں بھی کسی حد تک بات کریں گے جب ہم شفیق الرحمٰن کا سفر نامہ دجلہ پڑھیں گے تو ان کا بھی سفر' مصر کا ہوا تھا اور انہوں نے بھی دراصل اہرامِ مصر کی تعمیر کا نقشہ اپنے انداز میں کھینچنے کی کوشش کی ہے تو پھر ہم اس پیراگراف کو یا اس اقتباس کو ان کے انداز سے موازنہ کرنے کی کوشش کریں گے کہ سفر نامے کو یا کسی بھی ایک چیز کو ، ایک سفر نامہ نگار کس طرح دیکھتا ہے اور دوسرا اسے کیسے دیکھتا ہے بہرحال محمود نظامی کا نظر نامہ اردو کا پہلا معیاری نوعیت کا سفر نامہ کہلاتا ہے اور یہی وہ سفر نامہ تھا کہ جس نے بعدازاں سفر نامہ لکھنے کا باقاعدہ طور پر ایک رواج سا قائم کر دیا اور اس سے پہلے یعنی محمود نظامی کے نظر نامہ سے پہلے ہمارے سامنے چند ایک نام آتے ہیں جو ہم نے ابھی کچھ دیر پہلے آپ کو بتائیں لیکن محمود نظامی کے اس سفر نامے کے بعد بہت سے اچھے ، کم اچھے اور کسی حد تک برے بھی سفر نامے لکھے گئے ہم ہر سفر نامے پر ادبی سفر نامہ ہونے کا اطلاق تو نہیں کر سکتے لیکن بہر حال نظر نامے وہ سفر نامہ تھا کہ جس نے اردو میں سفر نامہ لکھنے کی خاصی ترغیب دی لوگوں کو اس طرف راغب کیا جس کے نتیجے میں ہمارے سامنے بیگم اختر ریاض الدین کا نام آیا ،مستنصر

حسین تارڑ جیسے لوگوں کے سفر نامے آئے پھر اس کے علاوہ ہم نے دیکھا کہ جمیل الدین عالی نے سفر نامے لکھے اور ایسے دوسرے سفر نامہ ناگاروں نے ،جو شاید ادب میں بہت زیادہ مقام نہ رکھتے ہوں لیکن بہرحال انہوں نے اپنے سفر ناموں کو مرتب کر کے شائع ضرور کیا ، اپنی سفری داستانوں کو شائع ضرور کیا اس سے بہر حال اچھے یا بریجیسے بھی ہوں اردو سفر نامے میں یوں کہہ لیجئے کہ اردو سفر نامے کے ذخیرے میں کافی اضافہ ہوا ۔ اس سلسلے میں جس کو ہم باقاعدہ ،جنہیں ہم اپنی گفتگو میں شامل کر سکتے ہیں ان میں سب سے پہلے ہم تذکرہ کریں گے بیگم اختر ریاض الدین کا ۔

بیگم اختر ریاض الدین ''کے دو سفر نامے یعنی ''ساتِ سمندر پار'' اور'' دھنک پر قدم'' خاصے معروف '' ہیں ۔ ان دونوں سفر ناموں کی خصوصیت یہ ہے کہ بیگم اختر ریاض الدین خاصا تخلیقی نوعیت کا شعور اور اسلوب رکھتیں ہیں ، ان کے ہاں ہمیں بہت زیادہ فلاسیفکل انداز ملتا ہے اور فلش بیک کا انداز محمود نظامی کی نسبت قدرے کم ملتا ہے وہ حال میں زیادہ رہتیں ہیں وہ لمحۂ موجود میں جینے کی عادی ہیں لہٰذا اسی دور کی وہ ہلکے پھلکے سے انداز میں چیزیں ہمیں زیادہ تر بتاتیں ہیں اور معروضی سی ، تھوڑی تھوڑی سی معلومات ہمیں بہم پہنچاتی چلی جاتی ہیں لیکن سفر نامے میں موجود شگفتگی وظرافت اور کسی حد تک اور یوں ان کا زندہ اسلوب ، ان کے سفر ناموں کو دیگر سفر نامہ نگاروں کے مقابلے میں نمایاں کر دیتا ہے ان کے بعد نام ہے مستنصر حسین تارڑ کا ۔ تارڑ صاحب نے افسانے بھی لکھے' ناول بھی لکھے' کالم بھی وہ لکھتے ہیں اور اسی طرح سے انہوں نے سفر نامے بھی لکھے جن میں ''اندلس میں اجنبی ، خانہ بدوش ، نکلے تیری تلاش میں اور پیار کا پہلا شہر ''جیسے سفر نامے خاصے معروف بھی ہیں اور پسند بھی کیے گئے ۔ بنیادی طور پر اس وقت مستنصر صاحب ایک بہت اعلٰی نوعیت کے سیاح ہیں ، سیرو سیاحت کا بہت زیادہ شوق ہے اور انہوں نے نہ صرف بیرونی ممالک کی داستانوں کو رقم کیا ہے بلکہ اندرونی ممالک کی وہ داستانیں جو وہ مختلف نوعیت کی پہاڑیاں سر کرتے ہوئے انہوں نے تحریر کیں تھیں ، وہ بھی ہمارے سامنے ان کے سفر موں میں آتی ہیں ۔

ان کی سفر نامہ نگاری کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں کہہ جاتے ہیں وہ بے باک لکھنے کے عادی ہیں ،پھر وہ کردار تراشتے ہیں جن کی حقیقت کوئی ہو یا نہ ہو لیکن بہر حال ان کے ذریعے کہانی میں کچھ دلچسپی بھی پیدا ہو جاتی ہے اور یوں کہہ لیجئے کہ انہیں اپنی بات کو کہنے کا سلیقہ بھی آجاتا ہے اور وہ بہت سی معلومات جو شاید وہ اپنے ذریعے واحد متکلم کے ذریعے نہیں پہنچا سکتے ، ان کرداروں کے ذریعے ہم تک پہنچا دیتے ہیں

ان کے بعد نام آتا ہے ابنِ انشا کا۔ انہوں نے ''چلتے ہو تو چین کو چلئے ، ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں اور دنیا گول ہے'' جیسے سفر نامے لکھے اور سچ پوچھئے تو یہ ابنِ انشا ہی تھے کہ جنہوں نے اردو سفر نامے کو شگفتگی کا فن سکھایا تھا اور بتایا کہ سفر نامے میں مزاح اور ظرافت کو اگر قائم و دائم رکھا جائے تو قاری کی دلچسپی کس طرح ازخود قائم رہتی ہے ۔

پھر ان کے علاوہ ہم نام لے سکتے ہیں ''جمیل الدین عالی ''کا کہ جنہوں نے ''دنیا میرے آگے ، اور تماشا میرے آگے'' جیسے سفر نامے لکھے ۔ ان سفر ناموں پر قدرے کسی حد تک سنجیدگی کا عنصر زیادہ غالب ہے ، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عالی صاحب مزاح پیدا کرنا چاہتے ہیں ، ظرافت پیدا کرنا چاہتے ہیں لیکن کیونکہ یہ بنیادی طور پر ان کا میدان نہیں ہے لہٰذا وہ معلومات تو اچھی فراہم کرتے ہیں لیکن ان کے سفر نامے انشا اور خاص طور پر بیگم اختر ریاض الدین جیسے سفر نامہ نگاروں کے مقابلے میں قدرے سنجیدہ نوعیت کے ہیں ۔

ان کے علاوہ ایک بہت بڑا نام جو آپ کے کورس میں شامل بھی ہے یعنی شفیق الرحمٰن کا ہے ۔ انہوں نے'' دجلا''کے نام سے ایک سفر نامہ لکھا وہ باقاعدہ طور پر ایک مزاح نگار ہیں اگلے لیکچر ز میں جب ہم لوگ اردو مزاح کی بات کریں گے تو شاید اس وقت ہماریذہن میں نصاب تیار کرتے ہوئے یہ بھی تھا کہ ہم شفیق الرحمٰن کو بطور مزاح نگار شامل کریں لیکن کیونکہ ذاتی طور پر ہم یہ چاہتے تھے کہ ہم مزاح نگار کے طور پر یوسفی کا مطالعہ بھی کریں ، یوسفی کا مطالعہ بھی نصاب میں شامل کیا جائے لہٰذا ہم نے سفر نامے میں شفیق الرحمٰن کو شامل کیا سو شفیق الرحمٰن بنیادی طور پر ایک ایسے مزاح نگار ہیں جو باریک بین ہیں ، جو باقاعدہ طور پر عمیق نوعیت کا مشاہدہ رکھتے تھے لہٰذا انہوں نے دجلہ لکھا جو چار حصوں پر مشتمل ہے یعنی نیل ، دھند، ڈینوب اور دجلہ۔ ان کی تفصیلات کیا ہیں اس پر تو ظاہر ہے کہ ہم اگلے لیکچر ز میں گفتگو کریں گے جب ہم ان کا متنی مطالعہ کریں گے یا باقاعدہ طور پر شفیق الرحمٰن پر بات کریں گے لیکن اس وقت مختصر اًیہ بتا سکتے ہیں کہ شگفتگی ، سادگی بیان ، تخیل اور مشاہدے کی عتیق گہرائی ، ان کی بنیادی خصوصیات ہیں ۔ اور کردار نگاری کا فن کے حوالے سے یہ اپنی طرف سے خود سے بھی کرداروں کوتلاش

کرلیتے ہیں اور پھر ان کو باقاعدہ طور پر ساتھ لے کر آگے چلتے ہیں یہ وہ خصوصیات ہیں جو ہم دجلہ کی اور شفیق الرحمٰن کی سفر نامہ نگاری کی نمائندہ خصوصیات کہہ سکتے ہیں اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے متنی مطالعے کے حوالے سے اور پھر اس کے بعد شفیق الرحمٰن کی سفر نامہ نگاری کی خصوصیات ہوں گی اور آج کے لیکچر میں جیسا کہ آپ نے دیکھا کہ ہم نے سفر نامہ نگاری کا فن اور اردو میں سفر نامہ نگاری کے آغاز و ارتقاء پر مختصر سی گفتگو کی اور ہم نے دیکھا کہ ۱۸۴۶ میں تاریخِ یوسفی ، جو یوسف خان کمبل پوش نے لکھی تھی وہاں سے سفر نامہ نگاری کا اردو میں آغاز ہوا اور یہ سلسلہ آج تک جاری و ساری ہے ۔ شفیق الرحمٰن کے سفر نامے میں کیا ہو ا؟ ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کیا ہیں ؟ اور نصاب میں ان کا کون سا متن شامل کیا گیا ہے ؟ یہ سب کچھ ہم جان پائیں گے آئندہ دو لیکچرز میں ۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۳۷

گذشتہ لیکچر میں ہم نے سفر نامہ نگاری کے حوالے سے بات شروع کی تھی۔ گذشتہ لیکچر میں ہم نے دیکھا کہ سفر نامہ کا فن کیا ہوتا ہے؟ اور پھر اس کے بعد مختصراً گفتگو رہی اردو میں سفر نامہ نگاری کے آغاز و ارتقاء کے حوالے سے۔ سفر نامے پر بات کرتے ہوئے ہم نے اس بات کو دیکھا یا اس نقطے کو نوٹ کیا کہ سفر نامے اور تاریخ میں بنیادی فرق یہ ہوتا ہے کہ سفر نامے میں بیان کردہ صداقت ضروری نہیں کہ معروضی حد تک ہو یعنی بنیادی صداقت کا ہونا تو ضروری ہے کہ کون کس دور میں تھا؟ لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کے حوالے سے بیان کیا گیا ہر جملہ یا اس کے حوالے سے دی گئی ہر معلومات بعین ایسی ہی ہو جیسا کہ سفر نامہ نگار بتا رہا ہے۔ جبکہ محقق کے لئے یہ بات لازمی ہوتی ہے کہ نہ صرف وہ سنین کے اعتبار سے یعنی زمانی اعتبار سے تمام تر معلومات کو مرتب کرے بلکہ مکانی اور کیفیاتی اور کرداری، نفسیاتی اعتبار سے بھی اس کی فراہم کردہ معلومات مکمل اور غیر جانبدرانہ ہو۔

دوسری بات یہ ہے کہ سفر نامہ نگاری کا قطعاً یہ مقصد نہیں کہ کسی بادشاہ کی یا مختلف ممالک کی تاریخ مرتب کی جائے۔ بلکہ سفر نامہ نگار تو محض اپنی اس سفر کی داستان کو مرتب کر رہا ہوتا ہے جو وہ کسی خاص مقصد کے تحت یا تفریحِ طبع کے لئے یا سیاحت کے پیشِ نظر سفر سے وہ گزرتا ہے۔ سو سفر نامے میں جو کوئی معلومات بھی دی جاتی ہے اس کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ بالکل درست ہو، وہ حتمی ہو، ہاں یہ ضرور ہے کہ سفر نامہ نگار سے بھی یہ توقع رکھی جاتی ہے کہ وہ جان بوجھ کر معلومات کو غلط ملط نہ کرے یعنی جان بوجھ کر معلومات کو اس طرح سے پیش کرنے کی کوشش نہ کرے کہ پڑھنے والا اس سے غلط معنی اخذ کر لے۔

مثال کے طور پر قبل از مسیح کی تاریخ بیان کرتے ہوئے کسی سفر نامہ نگار کو یہ نہیں چاہئے کہ وہ کسی دور کے بادشاہ کو یا کسی خاص کردار کو، تاریخ کے کسی خاص کردار کو اس طرح پیش کرے کہ وہ دورِ حاضر کا کردار لگنے لگے یا کسی دورِ حاضر کے کردار کو اس طرح پیش نہ کرے کہ کوئی قاری یہ سمجھ بیٹھے کہ گویا وہ ہزاروں سال پہلے کا کردار ہے۔ سو سفر نامہ نگار کے لئے یہ تو ضروری ہے کہ وہ امکانی صورتحال کو یا ادبی صداقت کو تو مدِ نظر رکھے۔ لیکن سفر نامے سے کبھی مرتب تاریخ کا تقاضا کرنا درست بات نہیں ہوتی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ دجلہ میں شفیق الرحمٰن نے چار مضامین پیش کئے ہیں۔ پہلا مضمون نیل کے عنوان سے ہے، جس میں مصر کی تاریخ اور اس کی ثقافت، اس کے تہذیب و تمدن پر روشنی ڈالی گئے ہے۔ اس کے بعد دھند ہے جو دراصل کسی سفر کی داستان نہیں ہے، کسی حقیقی سفر کی داستان نہیں ہے بلکہ اس میں ایک خیالی سفر کو بیان کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں شفیق الرحمٰن نے مختلف کردار گڑھے ہیں جس میں ڈاکٹر کا کردار ہے، فلاسفر کا کردار ہے، انجینئر کا کردار ہے تہمیدہ، مرغوبہ یا شیطان مقصود یا ایسے دوسرے کردار ہمارے سامنے آتے ہیں بنیادی طور پر یہ مضمون ظرافت کے لئے لکھا گیا تھا۔ اس مضمون کا مقصد کسی سفری داستان کو بیان کرنا نہیں تھا لیکن چونکہ شفیق الرحمٰن نے اس مضمون کو سفر نامے میں شامل کیا ہے لہٰذا اس مضمون کی بنت کچھ اس طرح سے ہے کہ اس میں بھی وہ ایک پہاڑی کیمپ کے سفر کو بیان کرتے ہیں۔ اب یہ سفر واقعی حقیقی تھا یا نہیں۔ اس کے حوالے سے شفیق الرحمٰن نے کوئی روشنی نہیں ڈالی۔ ہاں ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ اس میں شامل کردار اس بات کے غماز ہیں کہ یہ حقیقی سفر نہیں تھا لیکن اسے ہم ایک خیالی سفر ضرور کہہ سکتے ہیں۔ اس کے بعد تیسرا مضمون ہے ڈینیوب کے حوالے سے۔ ڈینیوب ایک دریا ہے جس کے ذریعے شفیق لرحمٰن

نے جرمنی کی تہذیب و ثقافت اور معاشرت کو قلم بند کیا ہے۔ اس کے بعد آخری مضمون ہے دجلہ کا یعنی جس کے ذریعے دریائے دجلہ کے حوالے سے بات ہوئی ہے اور عراق کی تہذیب کو صفحۂ قرطاس پر محفوظ کیا گیا ہے۔ آپ کے نصاب میں اختصار کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ہم نے شفیق الرحمٰن کے اس سفر نامے کا پہلا مضمون نیل چنا ہے اور وہ مضمون بھی پورا نہیں کیونکہ قلتِ وقت کے باعث ظاہر ہے کہ ہم لوگ پورا

مضمون یہاں پر نہیں پڑھ سکتے لہٰذا نیل کا ایک اقتباس آپ کے متن میں شامل کیا گیا ہے، جس کا مطالعہ آج ہم کریں گے ہمارا طریقۂ کار بالکل وہی ہوگا کہ ہم مختلف ٹکڑوں میں اس مضمون کو پڑھیں گے اور پھر دیکھیں گے کہ شفیق الرحمٰن نے سفر نامے میں یا اس مختصر سے اقتباس میں کس طرح سفر نامے کے مختلف عناصر کو نبھانے کی کوشش کی ہے تو آیئے سب سے پہلے بڑھتے ہیں نیل کے پہلے حصے کی جانب۔

نیل

"میں نے میوزیم دیکھنے کی خواہش کی۔ میرے دوست نے ٹیلی فون کر کے ایک نہایت قابل گائیڈ کا انتظام کیا جسے تاریخ پر مکمل عبور تھا۔ پروگرام کے مطابق اسے زیادہ سے زیادہ بیس منٹ میں آجانا چاہئے تھا۔ جب تین گھنٹے گزر گئے تو میرے اصرار پر دوبارہ ٹیلی فون کیا گیا۔ معلوم ہوا کہ گائیڈ تو کسی یورپین کے ساتھ ابھی ابھی باہر نکل گیا ہے لیکن اس کی بھتیجی یا بھانجی (ٹیلی فون پر NIECE سنا تھا) جو تاریخ کی سکالر ہے اور جسے سکالرشپ بھی ملتا ہے، ہماری طرف آرہی ہے۔ تھوڑی دیر میں ایک شخص آیا جو خفیہ پولیس کا آدمی معلوم ہوتا تھا جس نے سر سے پاؤں تک مختلف قسم کے کپڑوں سے جسم کو ڈھانپ رکھا تھا۔ اس نے زنانہ آواز میں علیک سلیک کیا اور ہمارے پاس آکھڑا ہوا۔ غور سے دیکھا تو یہ عورت تھی۔ یہ آنسہ ثانیہ تھی، جس نے skirt، لبادہ، تہمد، شال وغیرہ سب کچھ لپیٹ رکھا تھا۔ سادہ عینک پر سیاہ شیشے چڑھا رکھے تھے اور چہرے پر اس قسم کی جالی تھی جو دکاندار عموماً مٹھائیوں کو ڈھانپنے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ رسمی تعارف کے بعد ہم میوزیم پہنچے۔ ثانیہ نے بڑے عالمانہ انداز میں بتایا کہ۔۔۔" جب تک کسی ملک کے جغرافیائی حالات کا علم نہ ہو تاریخ کا مطالعہ بے سود ہے۔ غالباً آپ مصر او نیل کے متعلق کچھ نہ کچھ تو جانتے ہی ہوں گے؟" میں نے سفری تھیلے سے کئی کتابچے اور پمفلٹ نکال کر سامنے رکھ دئے۔ ان میں سے کچھ سیر وسیاحت کی کمپنیوں کے تھے اور چند قاہرہ میں طبع ہوئے تھے۔ میرے جغرافیہ اور تاریخ بلکہ سارے مضمون ہمیشہ کمزور رہے ہیں۔ تم ہی ان میں سے کچھ پڑھ کر اسے سنا دو۔" میرے دوست نے سرگوشی کی۔ (ناجانے کیوں اسے سرگوشیوں کی عادت ہے)۔"

حل لغت

لفظ معنی

niece : انگریزی میں بھانجی یا بھتیجی کے لئے مستعمل ہے۔

آنسہ : دوشیزہ، عربی میں miss کے لئے استعمال ہوتا ہے۔

جغرافیہ : کسی جگہ کا محل وقوع، ارد گرد

پمفلٹ : چھوٹے، تشہیری کتابچے، جیسے بلز یا بروشر وغیرہ

اس حصے میں شفیق الرحمٰن ایک بات کا آغاز کر رہے ہیں۔ شفیق الرحمٰن کے سفر نامے کی ایک بہت بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں وہ کردار گڑھتے ہیں تاکہ اس میں ایک کہانی کا سا رنگ پیدا کیا جاسکے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم بسا اوقات یہ بھی کہتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن کے دجلہ کی ایک امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں انہوں نے کسی حد تک افسانوی نثر کا سا انداز اپنایا یعنی کہانی کے سے انداز میں وہ بات کو آگے بڑھاتے ہیں اور اس کہانی کو مکمل کرنے کے لئے اس میں وہ کردار بھی ڈالتے ہیں، پھر ان کے مکالمات بھی ہوتے ہیں تو یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن جب قاہرہ پہنچ گئے اور اپنے دوست سے مل لئے تو اس کے بعد سفر نامے کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ آپ جانتے ہیں کہ جب بھی ہم کہیں اجنبی دنیاؤں میں جاتے ہیں تو ہمیں سب سے زیادہ ضرورت ہوتی ہے کسی گائیڈ کی، جو ہمیں صحیح طور پر کماحقہ اس ملک کے، اس دنیا کے، اس جہان کے ماحول کے متعلق بتا سکے، اس کے جغرافیے کے متعلق بتا سکے، اس کی تاریخ کے متعلق بتا سکیں لہٰذا شفیق الرحمٰن نے اپنے دوست سے درخواست کی کہ

ان کے لئے کسی گائیڈ کا بندوبست کیا جائے۔ ان کے دوست نے ان کے لئے گائیڈ کا بندوبست کیا۔ گو مطلوبہ گائیڈ تو نہ آیا لیکن اس کی بھانجی یا بھتیجی جیسا کہ آپ نے ابھی پڑھا کہ انہوں نے کہا کہ انہوں نے ٹیلی فون پر niece سنا تھا یعنی اس کی بھانجی یا بھتیجی تھی اس گائیڈ کی جگہ پر آ گئی وہ بذاتِ خود تاریخ کی طالبہ تھی اور سکالرشپ پر پڑھ رہی تھی۔

اب یہاں پر اس حصے میں اس کے علاوہ ہمارے سامنے کوئی بات نہیں آتی، ہاں ہمیں یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ باقاعدہ طور پر ایک سبق، ایک بات یا ایک قصہ یا معلومات کا ایک دور شروع ہونے جا رہا ہے اور اس معلومات کے دور کو شروع کرنے کے لئے انہوں نے باقاعدہ ایک کہانی گڑھی ہے جس میں تین کردار ہیں یعنی شفیق الرحمٰن بذاتِ خود واحد متکلم کے طور پر، پھر ان کے علاوہ ان کا دوست اور پھر تیسری آنسہ ثانیہ، جو کہ تاریخ کی طالبہ ہیں اور بطور گائیڈ یہاں پر شفیق الرحمٰن اور اس کے دوست کی رہنمائی کرنے کے لئے آئی ہے۔ اب اس کے بعد کیا ہوتا ہے یہ ہم دیکھتے ہیں سفر نامے کے یا نیل کے اس اقتباس کے دوسرے حصے میں۔

"میں نے پمفلٹ کھولے اور صفحوں کو الٹنا شروع کیا۔" kippling نے کہا تھا کہ مصر کے ملک کو درحقیقت ملک نہیں کہا جا سکتا۔ یہ تو ایک بل کھاتا ہوا ابھرا ابھرا بازار ہے۔ اور کپلنگ نے بالکل سچ کہا تھا کہ مصر میں بارش بہت کم ہوتی ہے، بلکہ ہوتی ہی نہیں۔ سارے ملک کا فقط اٹھائیسواں حصہ قابلِ کاشت ہے، وہ بھی نیل کی بدولت، کیونکہ اگر نیل نہ ہوتا تو مصر سو فیصد صحرا ہوتا۔ اور یہ اپنے دہانے سے چار ہزار میل دور جھیل وکٹوریا سے نکلتا ہے۔ اس شور مچاتے ہوئے نیل کو بحر الغزل کہا جاتا ہے۔ ایک اور جھاگ اڑاتی ہوئی پہاڑی ندی بحر الجبل اس سے ملتی ہے تو بحر الابیض یعنی چٹا نیل ظہور میں آتا ہے، جو فقط خرطوم تک سفید رہتا ہے۔ کیونکہ وہاں نیلا نیل یعنی بحر الارزق اس کا منتظر ہوتا ہے۔ جب دونوں ملتے ہیں تو اصلی نیل بنتا ہے۔ اس طرح نیل بننے کے عمل میں اسے کافی مسافت طے کرنا پڑتی ہے لہٰذا مصر کے میدانوں میں بہنے کے لئے اسے فقط پانچ سو میل ملتے ہیں۔ قاہرہ سے آگے یہ دو شاخوں میں بٹ جاتا ہے، جو ایک دوسرے سے دور ہوتی جاتی ہیں۔

حتٰی کہ جب بحیرہ روم میں گرتیں ہیں تو ان کے درمیان ڈیڑھ سو میل کا فاصلہ ہوتا ہے۔ اور یہ کہ کتابوں میں نیل کو کھجور کے درخت سے تشبیہ دی گئی ہے جس کی جڑیں سمندر میں ہوں اور ٹہنیاں پہاڑوں پر۔ لیکن میری حقیر رائے میں نیل کھجور سے ہرگز نہیں ملتا اور نہ کھجور نیلسے ملتی ہے۔ اگر زبردستی اس تشبیہ کو صحیح مان لیا جائے تو پھر اس قسم کی کھجور کافی ٹیرھی ترچھی ہوگی۔ لہٰذا کھجور نہیں کچھ اور چیز ہوگی نیل نے مصر کی جغرافیائی پوزیشن کو کافی خراب کر رکھا ہے۔ یعنی نقشوں میں مصر کا اوپر والا حصہ نچلا نیل کہلاتا ہے اور زیریں حصہ بالائی مصر! یہ اس لئے ہے کہ شاید مصر اتنا اہم نہیں جتنا کہ نیل۔

طلبا کی سہولت کے لئے اسے درست کر دینا چاہیئے۔ ورنہ پھر نیل کو الٹی سمت میں بہنا چاہیئے۔ جنوبی گرم ہوائیں خمسین اپریل مئی میں شروع ہو جائیں تو جیسا کہ نام سے ظاہر ہے پچاس دن چلتی ہیں اور نیل کے گردونواح میں اتنی ناخوشگوار تبدیلی لے آتی ہیں کہ لوگ نہایت چڑچڑے اور جھگڑالو ہو جاتے ہیں۔ ترک اتنے سمجھدار ہیں کہ جب وہ مصر کے حکمران تھے تو استنبول سے یہاں کے مجسٹریٹوں کو ہدایت ملی ہوئی تھیں کہ خمسین کے دوران جو جرائم ہوں ان کی سزائیں اس منحوس موسم کو مدِ نظر رکھتے ہوئے دی جائیں۔ باقاعدہ گرمیوں میں حبشہ سے مون سون آتی ہیں تو نیل میں سیلاب آتا ہے اور راتوں رات نیل کی سطح بیس پچیس فٹ اونچی ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد پندرہ بیس میل تک سرخی مائل پانی پھیل جائے گا اور ہر جگہ نیل ہی نیل ہوگا۔ گرم ملکوں میں کسان بارش کے انتظار میں عمودی رُخ میں یعنی آسمان کی طرف دیکھتے ہیں کہ بوندیں کب پڑتی ہیں۔ لیکن مصیوں کی نگاہ آسمان کی طرف نہیں بلکہ افقی سمت میں ہوتیں ہیں کہ طغیانی کب آنی ہے۔ ہمارے ہاں نماز مغرب کی طرف منہ کر کے پڑھتے ہیں لیکن مصر میں جنوب مشرق کی طرف۔ مصر کے سکندریہ کے علاوہ سکندرِ اعظم نے ہمارے ہاں بھی دو تین سکندریہ آباد کئے

ہوں گے۔ بہر حال ایک سکندریہ اب تک باقی ہے۔ یہ زمانے کی گردش سے چھوٹا ہوتا چلا گیا اور اب اُچ کی شکل میں پنجند کے قریب دیکھا جاسکتا ہے۔

حل لغت

لفظ معنی

کپلنگ: جوزف رڈیارڈ کپلنگ (۱۹۳۶۔۱۸۶۵) انگریزی شاعر و ادیب

خمسین: عربی میں پچاس کو کہتے ہیں

اس دوسرے حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن بذاتِ خود نیل کے متعلق ابتدائی معلومات فراہم کرتے ہیں۔ آنسہ ثانیہ شفیق الرحمٰن سے کہتیں ہیں کہ کسی بھی ملک کے متعلق جاننے کے لئے سب سے پہلے ضروری ہوتا ہے کہ اس کی تاریخ اور جغرافیہ کے متعلق کچھ جانا جائے۔ دیکھئے بات یہ ہے کہ سفر نامے کا بنیادی محرک بیں بنیادی وظیفہ ہی یہ ہے کہ وہ اس دنیا یا اس دیار کے متعلق جہاں کا سفر نامہ نگار نے سفر کیا تھا اس کے تاریخ اور جغرافیہ کے متعلق ہمیں دلچسپ انداز میں کچھ بتائے۔

اب چونکہ شفیق الرحمٰن اس سلسلے کا آغاز کرنا چاہتے تھے لیکن انہوں نے باقاعدہ طور پر مضمون کی سی صنف کو اختیار نہیں کیا یا انہوں نے مضمون کی سے انداز میں اس بات کو بیان کرنے کے بجائے جیسا کہ ہم نے کہا تھا کہ کردار گڑھے ہیں لہٰذا ثانیہ یہ کہتی ہیں کہ ضروری ہے کہ جغرافیہ اور تاریخ کے متعلق آپ کو کچھ پتا ہو لیکن اس سے قبل کہ بات شروع کی جائے دیکھنا یہ چاہئے کہ آپ اس کے متعلق کیا جانتے ہیں؟ چنانچہ شفیق الرحمٰن اپنے تھیلے سے کچھ سفری کتابچے اور پمفلٹ نکالتے ہیں۔ آپ جانتے ہیں کہ جب بھی کوئی شخص دوسرے ملک میں جاتا ہے تو عموماً اس کے پاس کوئی ٹریول بک یا گائیڈ بک قسم کی چیز ہوتی ہے جس میں اس ملک کے متعلق بنیادی سی معلومات دی گئی ہوتیں ہیں۔ اب جیسا کہ گذشتہ لیکچر کے اختتام پر بھی ہم نے کہا تھا کہ شفیق الرحمٰن ہر لحظہ مزاح کو برقرار رکھتے ہیں تو آپ دیکھئے کہ یہاں پر بھی وہ تھیلہ نکالتے ہیں تو ان کا دوست کہتا ہے کہ بھئی بات یہ ہے کہ میں تو تاریخ اور جغرافیہ کے متعلق کچھ جانتا نہیں ہوں میرے یہ علوم قدرے کمزور رہے ہیں بلکہ یہ کیا تمام علوم ہی کمزور رہے ہیں لہٰذا تم ہی کچھ بول دو۔

اب شفیق الرحمٰن نیل کے متعلق معلومات دینا شروع کرتے ہیں اور یہ وہ حصہ ہے جہاں سفر نامہ باقاعدہ طور پر اپنے ارتقائی مراحل سے گزرتا ہے سب سے پہلے ہمیں پتا چلتا ہے کہ نیل کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ آپ سب جانتے ہیں کہ نیل ایک دریا کا نام ہے ایک بہت بڑے دریا کا نام دنیا کے چند بڑے دریاؤں میں اس کا شمار ہوتا ہے۔ شفیق الرحمٰن بتاتے ہیں کہ نیل وکٹوریا جھیل سے نکلتا ہے اور پھر وکٹوریا جھیل سے نکلنے کے بعد اس کا سفر مختلف دریاؤں اور مختلف ندیوں سے ہوتا ہوا بالآخر نیل تک پہنچتا ہے یعنی پہلے یہ بحر الالغزل کا حصہ ہوتا ہے پھر اس کے بعد بحر الالجبل میں آتا ہے پھر ایک انہوں نے جس کو ہم چٹا نیل یا جس کو لوگ اگر کہیں تو وائٹ نیل یا سفید نیل کا حصہ بنتا ہے پھر اس کے بعد بحر الارزق میں پہنچتا ہے تو بلیو نیل میں شامل ہو جاتا ہے اور شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ خرطوم وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر نیل واقعتاً نیل بنتا ہے یعنی اپنی اصل صورت میں آتا ہے اور پھر پانچ سو میل تک مصر کے میدانوں میں بہتا چلا جاتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے جو ہمیں انہوں نے اس میں بتائی کہ نیل نہ ہوتا تو مصر محض اِک صحرا ہوتا۔ کیوں کہ یہ وہ ملک ہے جہاں پر بارش بھی بہت زیادہ نہیں ہوتی اور نیل کے علاوہ اس کے پاس پانی کا کوئی بہت بڑا ذریعہ بھی نہیں ہے۔ تو وہ یہ بتاتے ہیں کہ مصر کا صرف اٹھائیسواں حصہ ہے جس پر کاشت ممکن ہے، جس پر کھیتی باڑی کی جاسکتی ہے وگرنہ نیل صحرا ہے اور کچھ بھی نہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ کپلنگ نے کہا تھا نیل ایک ہرا بھرا

بل کھاتا ہوا بازار ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مصر میں بہت کم ایسے علاقے ہیں جہاں پر کھیتی باڑی کر سکتے ہیں جیسا کہ ہم نے ابھی کہا کہ اٹھائیسواں حصہ ہے جو قابل کاشت ہے تو باقی سارا شہری علاقہ ہے، یہاں پر زیادہ تر آبادیاں ہیں۔ تو شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ انہوں نے ٹھیک کہا تھا کیونکہ اگر یہاں پر یہ سہولت نہ ہوتی، نیل مصر میں موجود نہ ہوتا، تو شاید یہ جو تھوڑا سا ایریا جو ہمیں کھیتی باڑی کے قابل نظر آتا ہے وہ بھی نہ ہوتا پھر اس کے بعد وہ نیل کے مختلف مدارج اور مراحل کا تذکرہ کرتے ہیں اور بعد ازاں وہ مختصر سے انداز میں جغرافیہ پر بات کرتے ہیں اور وہ بتاتے ہیں کہ دلچسپ بات یہ ہے کہ مصر کا بالائی حصہ زیریں نیل کہلاتا ہے۔ یعنی دلچسپ بات یہ ہے کہ الٹ معاملہ لگتا ہے۔ وہ یہ کہتے ہیں کہ ہونا یہ چاہئے تھا کہ یا تو نیل کو اپنی سمت بدل لینی چاہئے یا پھر طلبا کو یہ بات بتا دینی چاہئے کہ نیل الٹی سمت میں بہتا ہے بہر حال یہ تو ایک تفنن طبع کی بات تھی۔

اس کے بعد وہ بتاتے ہیں کہ خمسین کے حوالے سے۔ جیسا کے الفاظ کے معنی میں بھی آپ کو بتایا گیا تھا کہ عربی میں خمسین پچاس کو کہتے ہیں ۔ ہوتا یہ ہے کہ اپریل مئی میں مصر میں گرم ہوائیں چلتیں ہیں اور کچھ ایسی گرم ہوائیں ہوتیں ہیں کہ وہ جن سے لوگوں کے مزاج بدل جاتے ہیں لوگ چڑچڑے ہو جاتے ہیں اور شفیق الرحمٰن بتاتے ہیں کہ ترکوں نے یہ اصول رائج کیا تھا کہ خمسین کے دنوں میں، ان گرم ہواؤں کے دنوں میں اگر کسی سے کوئی جرم ہو جائے، کوئی غلطی ہو جائے تو وہاں کے مجسٹریٹ کو یا وہاں کے سفیر کو یہ کہا گیا تھا کہ اس بات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے انہیں سزائیں دی جائیں کہ یہ موسم چڑچڑے مزاج کا موسم ہے، اس موسم میں کسی بھی شخص سے کوئی غلطی سرزد ہو سکتی ہے لہٰذا اس چیز کو مدِ نظر رکھ کر سزا کا تعین کیا جائے کہ اس جرم میں یا اس غلطی کی سزا دینے میں موسم کو بھی مدنظر رکھا جاتا ہے جو اس کا سبب ہو سکتا ہے وہ تو ہو گا ہی۔

لیکن ایک بہت بڑا سبب اس وقت کا موسم ہے اس کے بعد وہ ہمیں بتاتے ہیں کہ پھر حبشہ سے مون سون آتا ہے اس میں دلچسپی کا عنصر کیا ہے؟ کہ مون سون تو آتا ہے ہوائیں تو چلتی ہیں لیکن لوگ مون سون میں بارشوں سے زیادہ دریائے نیل کی طغیانی سے پریشان ہوتے ہیں یعنی وہ دوسرے گرم ممالک کے کسانوں کی طرح یہ نہیں کرتے کہ وہ آسمانوں کی طرف دیکھیں کہ بارش کب آرہی ہے بلکہ وہ نیچے کی طرف زمین کو دیکھتے ہیں یعنی دریا کو دیکھتے ہیں کہ اس میں طغیانی کب آئے گی اور وہ طغیانی جب آتی ہے تو شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ ہر طرف پانی ہی پانی ہوتا ہے دیکھتے ہی دیکھتے دریا کی سطح بیس پچیس فٹ تک بلند ہو جاتی ہے اور پھر بقول شفیق الرحمٰن ہر طرف نیل ہی نیل ہوتا ہے۔ اسے دونوں معنی میں لیا جا سکتا ہے یعنی ایک وہ نیل جو دریا کی صورت میں بہہ نکلتا ہے اور ایک وہ نیل جسے ہم لوگ کپڑے دھونے کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ہر طرف نیل ہی نیل ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ پانی جو بکھر کر رہ جاتا ہے جیسا کہ کپڑے دھونے کے بعد پانی ہر طرف بکھر جاتا ہے۔

پھر اس کے بعد آخر میں وہ بات کرتے ہیں کہ افراط کیا ہے؟ یعنی زیادتی کس چیز کی ہے زیادتی ہوتی ہے پانی کی، ہر طرف پانی بکھرتا ہے، ہر طرف یعنی کہ یوں کہہ لیجئے کہ کھیت کھلیان سب طغیانی کا شکار ہو جاتے ہیں اور لوگ سیلاب سے تنگ آ جاتے ہیں اور جو لوگ فراغت کے ماحول میں زندہ رہنے کے قائل ہوتے ہیں ان پر بھی یہ پریشانی آجاتی ہے کہ سیلاب اس دفعہ ان کو تباہ نہ کر دے۔ بہر حال آپ کی اطلاع کے لئے ہم یہ ضرور بتانا چاہے گے کہ ہوا کچھ یوں کہ ۱۹۷۰ میں ایک ڈیم وہاں پر آسمان کے نام سے تعمیر کیا گیا تھا، جس کے بعد سیلابی صورتحال کافی حد تک تھم گئی ہے۔ اس کے علاوہ اس حصے میں شفیق الرحمٰن نے بتایا تھا کہ نیل کو کھجور سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ اور بتایا یہ تھا کہ کھجور سے اس طرح تشبیہ دی جاتی ہے کہ جس کی جڑیں سمندر میں اور شاخیں پہاڑوں پر ہیں ہم نے آپ کو جیسے شروع میں بتایا تھا کہ نیل وکٹوریا جھیل سے نکلتا ہے اور پھر

مختلف بل کھاتے ہوئے انداز میں یہ آگے بڑھتا بڑھتا قاہرہ پہنچتا ہے اور پھر قاہرہ میں ایسا اسکے ساتھ ہوتا ہے کہ یہ دو حصوں میں یا دو شاخوں میں بٹ جاتا ہے اور آخر میں جب یہ شاخیں الگ الگ بحیرہ روم میں گرنے لگتی ہیں تو ان کے درمیان میں جیسا کہ شفیق الرحمٰن نے ابھی بتایا کہ ڈیڑھ سو میل کا فاصلہ ہو جاتا ہے تو اس طویل فاصلے کو اگر آپ دیکھیں کہ کھجور کی جڑیں جو ہوتی ہیں وہ زمین میں بہت دور دور تک پھیلی ہوتی ہیں تو شاید شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ اس وجہ سے اسے کہا گیا ہو گا لیکن وہ کہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ اگر نیل کو کھجور سے تشبیہ دینا مقصود ہے تو بہر حال ایسی کھجور کافی ٹیڑھی ہو گی۔ خیر اس کے بعد جیسا کہ ہم نے بتایا کہ موسموں کا تذکرہ کرتے ہیں اور اس کے بعد وہ کیا کہتے ہیں آیئے دیکھتے ہیں:۔

''تم نے حیوانات و جمادات کا ذکر نہیں کیا'' میرا دوست بولا

''وادیٔ نیل میں اونٹ اور گدھے افراط سے ملتے ہیں۔ اونٹ تو خیر اوسط درجے کے ہیں لیکن گدھے نہایت مضبوط، صحت مند اور مسرور ہیں۔ ایسے تندرست و توانا گدھے کہیں اور دیکھنے میں نہیں آتے۔ قاہرہ میں چوک کا سپاہی چمکیلی لمبی امریکن کاروں کو گزار چکتا ہے تو دوسری طرف اشارہ کرتا ہے کہ اب وہ گدھے گزر جائیں جن پر سوٹ اور ہیٹ پہنے ہوئے حضرات بیٹھے ہیں۔ فرعونوں کے مقبرے میں اونٹ کی تصویر نہیں ہے، نہ کہ ان کے لٹریچر میں ان کا ذکر ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ اونٹ یہاں عربوں نے رائج کیا تھا۔

فرعونوں کے زمانے میں یہاں لوگ چھوٹا سا تہمند باندھتے تھے۔ لیکن اب یہاں نہایت ہی لمبی قمیص کا رواج ہے جو دور سے نارمل قمیص اور تہمد کا مرکب معلوم ہوتی ہے۔ چونکہ سارے جسم پر ایک ڈیلا ڈھالا کپڑا ہوتا ہے لہٰذا گرمیوں میں بدن کو ایئر کنڈیشن کرنے کے لئے اس سے بہتر لباس نہیں ہو سکتا۔''

''بس بس کافی ہے۔'' ثانیہ نے ٹوکا۔ ''چلئے اندر چلیں۔''

حل لغت

لفظ معنی

مرکب: دو چیزوں سے مل کر بننے والی چیز

اس حصے میں شفیق الرحمٰن ہمیں حیوانات، جمادات اور ادھر کے لباس کے حوالے سے بتاتے ہیں۔ سفر نامہ نگار کا ایک بہت بڑا وظیفہ یہ ہے کہ وہ جس بھی ملک یا جس بھی شہر کے متعلق روشنی ڈال رہا ہو اس کے تہذیب و ثقافت اور اس کے طرز بود و باش پر بھی روشنی ڈالے۔ تو آپ دیکھئے کہ وہی کہانی کا سا انداز، بات سے بات نکالنے کا وہ خاص طریقہ جو شفیق الرحمٰن کے سفر نامے کا خاصا ہے، شفیق الرحمٰن کا دوست ان کو روک کر کہتا ہے کہ تم نے حیوانات اور جمادات کا ذکر نہیں کیا۔ اب اس کے بعد شفیق الرحمٰن اپنی بات حیوانات کے حوالے سے شروع کرتے ہیں اور پھر وہ ان کے لباس کے حوالے سے بتاتے ہیں، مصریوں کے لباس پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اب اگر وہ یہ بات براہ راست بھی بتا دیتے جیسے پچھلے حصے میں ہم نے دیکھا تھا کہ انہوں نیل، دریائے نیل کا تذکرہ کیا پھر اس کے جغرافیے پر روشنی ڈالی۔ پھر اس کے بعد موسموں کی بات کی۔ پھر اگر وہ چاہتے تو یہاں پر وہ براہ راست بھی آ سکتے تھے لیکن اگر ہم بات سے بات نکال کر آگے چلیں تو قاری کی دلچسپی قائم و دائم رہتی ہے۔ اس مختصر سے حصے میں وہ گدھوں اور اونٹوں کے متعلق بتاتے ہیں۔ اور یہاں پر گدھوں سے مراد اگر ہم لوگ بین السطور دیکھیں اور خاص طور پر شفیق الرحمٰن کے طنزیہ اور مزاحیہ لہجے کو ملحوظِ خاطر رکھیں تو وہ یہاں پر گدھوں سے مراد عوام یا زیریں طبقہ لے رہے ہیں ایک تو وہ یہ بات بتاتے ہیں کہ اونٹ مصری تہذیب کا حصہ نہیں۔ پھر وہ بتاتے ہیں کہ فرعونوں کے مقبروں میں یا دوسرے میوزیمز میں قدیم دور کی تاریخ کا اگر مطالعہ کیا جائے تو فرعونوں کے ہاں اونٹ کا تصور نہیں ملتا، کوئی ایسی تصویر نہیں کہ جس سے ہمیں پتا چلے کہ وہاں پر اونٹ پائے جاتے تھے۔ ہاں! وہ یہ کہتے ہیں کہ

یہ اونٹ دراصل عربوں نے یہاں آکر رائج کیے تھے۔ بعد ازاں فرعونوں نے کہیں بعد میں جا کر آباد کیا تو پھر اس تہذیب پر عربی اثرات بہت آگئے حالانکہ یہ عربی اثرات قدرے مختلف ہیں۔ اس عرب دنیا سے جو سعودی عرب یا عراق میں ہم دیکھتے ہیں یا اس کے گردونواح میں ہم دیکھتے ہیں کیونکہ بہر حال مصر افریقی تہذیب کے بھی خاصا قریب چلا جاتا ہے۔ لیکن وہ ہمیں بتاتے ہیں کہ اونٹ دراصل یہاں پر مسلمانوں نے، عربوں نے آکر رائج کیا تھا جو آج یہاں کا ایک بہت بڑا نشان بن چکا ہوا ہے۔ پھر وہ وہاں کے لباس کے حوالے سے بتاتے ہیں، وہی اپنا ایک مخصوص طنزیہ سا انداز کہ لباس یہاں کا ایک اچھا خاصا بڑا سا چوغہ سا ہوتا ہے لیکن چوغے میں اور مصریوں کے لباس میں فرق یہ ہے کہ چوغہ آگے سے کھلا ہوتا ہے لیکن مصیوں کا لباس ایک طویل لمبی سی قمیص کی مانند ہوتا ہے۔ شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ اگر اس قمیص کو دور سے دیکھا جائے تو اس پر با آسانی تہمد کا گمان بھی کیا جا سکتا ہے لیکن بہر حال آخر میں وہ یہ کہتے ہیں کہ یہ لباس اس قدر اچھا ضرور ہوتا ہے کہ گرمیوں میں جسم کو ایئر کنڈیشن کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی کیونکہ جسم کو کھلی ہوا لگتی رہتی ہے۔ یہ وہ پوائنٹ ہوتا ہے جس پر ثانیہ قدرے چڑ جاتی ہے کیونکہ وہ تو تاریخ پر بات کرنا چاہتی ہے، جغرافیہ پر بات کرنا چاہتی ہے، وہ تو گائیڈ ہے، اس کا بنیادی کام تو یہ ہے کہ وہ علمی نوعیت کی بات کرے، وہ ایسی معلومات فراہم کرے جو شاید شفیق الحمٰن یا اس کے دوست کو حاصل نہ ہوں گی لیکن دونوں یعنی شفیق الرحمٰن اور ان کا دوست ہلکے پھلکے موڈ میں ہیں اور وہ کسی سنجیدہ بات کی طرف ابھی شاہد جانا نہیں چاہتے لیکن ثانیہ بہر حال ان سے کہتی ہے کہ اتنا کافی ہے باقی کی بات بعد میں کریں گے، اندر چلتے ہیں۔

سو یہاں پر شفیق الرحمٰن مختصر سے انداز میں وہاں کے بود و باش کے حوالے سے بات کرتے ہیں جیسا کہ اس حصے کے شروع میں وہ یہ کہتے ہیں کہ جو قاہرہ کا سارجنٹ ہے، وہ جب چمکیلی گاڑیوں کو نکال چلتا ہے تو پھر وہ گدھوں پر بیٹھے ہوئے کوٹ پہنے ہوئے، ہیٹ لئے ہوئے لوگوں کو کہتا ہے کہ اب تم لوگ نکل جاؤ۔ یعنی طبقات کی وہی تقسیم جو ہمارے ہاں بھی پائی جاتی ہے، وہ طبقاتی تقسیم جسے شاید انسانی معاشرہ پتا نہیں کبھی قبول بھی کر پائے گا یا نہیں لیکن وہ بالکل اسی طرح سے ہے جیسا کہ ہمارے ہاں ہوتا ہے۔ کہ امیروں کو اور امراء کو پہلے گزرنے کا موقع دیا جاتا ہے اور بعد ازاں گدھے پہ بیٹھے عام لوگوں کو یعنی مطلب کیا ہوا کہ عوام الناس کو بعد میں جانے دیا جاتا ہے۔

سو اس مختصر سے اقتباس میں شفیق الرحمٰن نے وہاں کے بدوباش کی طرف بھی اشارہ کیا اور وہاں کے لباس کی طرف بھی۔ یوں ان دونوں حصوں میں یعنی کہ پچھلے حصے میں ہم نے جو نیل کا تعارف پڑھا تھا اور اس حصے میں، دونوں حصوں میں شفیق الرحمٰن نے قاہرہ کی تاریخ مرتب کی۔ یعنی انہوں نے بتایا کہ دورِ حاضر میں وہاں پر کس نوعیت کے موسم ہیں؟ نیل کس طرح سے بہتا ہے وہاں کے لوگ کس طرح سے رہتے ہیں؟ وہ کس نوعیت کا لباس پہنتے ہیں؟ کیونکہ سفر نامے کی صرف یہی خصوصیت نہیں ہوتی کہ وہ ماضی پر روشنی ڈالے، وہ ماضی کے دریچے میں جھانکنے، بلکہ سفر نامہ نگار کے لیے یہ بھی لازم ہوتا ہے کہ وہ حال پر بھی روشنی ڈالے۔ لہٰذا شفیق الرحمٰن نے ان دونوں حصوں میں آپ نے دیکھا کہ انہوں نے حال پر بات کی۔ یعنی دریائے نیل کے موجودہ حالات کا بتایا اور پھر وہاں کے بدوباش کو بیان کیا۔ یوں مختصر سے انداز میں 'ہلکے پھلکے سے انداز میں، دلچسپی کو قائم رکھتے ہوئے، شفیق الرحمٰن نے تہذیب و ثقافت اور جغرافیے کو سمیٹا۔ اب اس کے بعد وہ کیا کہتے ہیں آئیے پڑھتے ہیں:

''اس نے ایک لبادہ سا اتارا، اور سر سے لپٹا ہوا رومال کھینچ لیا۔ اب تاریخ کا سبق شروع ہوا۔ ثانیہ نے ایک کتاب کے صفحے الٹے اور کہنے لگی ۔''اس سے پہلے کہ اثارِ قدیمہ کا باقاعدہ ذکر ہو، اہرام اور ابوالہوال کے متعلق جاننا ضروری ہے۔ خوفو کے ہرم کی بنیاد تیرہ ایکڑ میں پھیلی ہوئی ہے ۔اس کی تعمیر پر اڑھائی اڑھائی ٹن کے تیس لاکھ پتھر استعمال ہوئے۔ اگر یہ سب پتھر خطِ استوا کے ساتھ ساتھ ایک قطار میں رکھ دیئے جائیں تو دو تہائی دنیا کو محیط کر لیں گے۔ ہرم کی چوٹی ہواؤں اور آندھیوں سے گھس گھس کر تیس فٹ کم ہو چکی ہے پھر بھی ساڑھے چار سو فٹ بلند ہے ایک

لاکھ انسانوں نے بیس برس تک کی محنت کی تب یہ مکمل ہوا۔"

"بیس بر تس تک کھیتی باڑی بند رہی ہو گی؟" میں نے پوچھا۔

"نہیں۔ خوفو، فلاحین سے ہر سال فقط تین مہینے کام لیتا تھا۔ جب نیل میں طغیانی آتی تھی تب۔"

"بڑا اچھا فرعون تھا۔ سیلاب کے دنوں میں فلاحین ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے رہتے ہوں گے۔ ان کی ضیافتِ طبع کے لیے خوفو نے اچھا مشغلہ بہم پہنچایا۔" میرے دوست نے کہا۔ لیکن ثانیہ نے کوئی نوٹس نہیں لیا۔ وہ ہمیں بتا رہی تھی کہ" خوفو کے ہرم کے بعد خفرے نے اپنا ہرم ایک اونچے ٹیلے پر بنوایا۔ اس استادی سے کہ اس کا ہرم جو در حقیقت خوفو کے ہرم سے چھوٹا ہے، دیکھنے میں بڑا دکھائی دیتا ہے۔"

" بے حد ذہین فرعون تھا۔ اس طرح پچپیس تیس فٹ بھی بچا گیا اور ناک بھی اونچی رکھی۔" میں نے لقمہ دیا۔ ثانیہ نے بڑا سا منہ بنایا اور گلے میں بندھا ہوا ایک سکارف اتار کر اپنے بیگ میں رکھ لیا۔

میرے دوست نے شرارتاً میری طرف دیکھا۔

ثانیہ بیان کر رہی تھی۔" تیسرا ہرم منکرے کا ہے۔ ویسے نیل کے کنارے چھوٹے بڑے سب ملا کر ستر اہرام ہیں۔"

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہر فرعون کی سب سے بڑی خواہش تھی کہ ممی بن کر ہرم میں دفن ہو تو جیون سپھل جائے۔ یعنی لافانی بننے کے لئے فانی جسم کی حفاظت اشد ضروری تھی۔ لہٰذا ہر فرعون سروع ہی سے اسی چکر میں رہتا ہو گا کہ جوانی میں ہی اپنے ہاتھوں اپنا مقبرہ تیار کر لے۔ ہرم مکمل ہونے پر شاید چیف انجینیئر مؤدبانہ عرض کرتا ہو گا کہ حضور مقبرہ تیار ہے اور حسب منشا ذرا اسے نوٹس پر استعمال کیا جاسکتا ہے۔"

ثانیہ کے چہرے پر خفگی کے آثار تھے اور میرے دوست کے چہرے پر مسرت کے۔ وہ کہہ رہی تھی۔" اہرام فنِ تعمیر کا شاہکار سمجھے جاتے ہیں۔ آج تک کوئی یہ معلوم نہ کر سکا کہ یہ کیونکر بنائے گئے تھے۔"

"لیکن کچھ لوگ انہیں نرے پتھروں کے ڈھیر سمجھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ہر شخص ہرم بنا سکتا ہے۔ پتھروں کی تہیں اس طرح جمائی جائیں کہ ہر اوپر والی تہہ نچلی تہہ سے طولاً عرضاً ذرا چھوٹی ہو، تو لازمی طور پر ایک مخروطی عمارت بن جائے گی جس کے گرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔"

"کون ہیں وہ لوگ؟" ثانیہ نے پوچھا۔

" میں ان میں سے نہیں ہوں۔ یوں ہی سنی سنائی کہی ہے۔ لیکن فرعون کے بعد جو فاتحین آئے انہوں نے ہر مرتبہ انہیں ملبے کے ڈھیر سمجھا اور ان کے پتھر اکھاڑ اکھاڑ کر نئی عمارتوں کے لئے استعمال کئے۔"

" آپ نے اور کیا کیا سنا ہے؟"

"یہ کہ فرعون دن بھر فرعونیت سے کام لیتا تھا لیکن رات کی تنہائی میں سجدے میں گر کر گڑگڑایا کرتا تھا کہ خدایا معاف کرنا، یہ سب دکھاوا ہے اور مجبوراً کرنا پڑتا ہے۔؟"

حل لغت

لفظ معنی

اہرام: فراعین کے تکونے مقبرے

ابوالہول: خوف کا باپ۔ اس کے لفظی معنی ہیں

جبکہ ابوالہول ایک مجسمہ ہے جو یوں کہہ لیجئے کہ عورت کا سر اور شیر کے

دھڑ کا عظیم مقبرہ، جس کا سر عورت کی شکل پیش کرتا ہے اور دھڑ شیر کا ہے اور اس کو دیکھ کر خاصا خوف آتا ہے۔

خطِ استوا: زمین کو دو حصوں میں تقسیم کرنے والی ایک لکیر یا آپ یوں کہہ لیجئے کہ جغرافیائی اعتبار سے زمین پر کھینچی ہوئی ایک لکیر جو اسے دو حصوں میں تقسیم کرتی ہے۔

خوفو: مصری تہذیب کے عہدِ زریں کا دوسرا فرعون ۳۱۶۲-۴۹۴۶ قبل از مسیح

فلاحین: فلاح کی جمع، کسان

ضیافتِ طبع: تواضع

خفرے: فراعین کے اس سلسلے کا پانچواں فرعون

منکرے: خفرے کے بعد چھٹا فرعون

ممی: انگریزی میں مسالہ لگا کر محفوظ کی گئی لاش کو کہتے ہیں

سپھل: کامیاب

حسبِ منشا: خواہش کے مطابق۔

آپ کے نصاب میں جو حصہ شامل ہے یہ اس کا آخری ٹکڑا تھا۔ ہم نے دیکھا کہ سب سے پہلے شفیق الرحمٰن نے ہمیں بتایا نیل کے متعلق، پھر اس کے جغرافیہ پر مختصر سی روشنی ڈالنے کے بعد انہوں نے ہمیں وہاں کے موسموں کے متعلق بتایا، پھر بعد ازاں مصر کے لوگوں کے بود و باش پر اور ان کے رہن سہن یا ان کے لباس پر مختصر سی گفتگو ہوئی۔ اس حصے میں جیسا کہ وہ خود بھی کہتے ہیں "کہ پھر تاریخ کا سبق شروع ہوا" یعنی سفر نامے کا ایک اہم ترین پہلو یا سفر نامے کا اہم ترین عنصر سامنے آتا ہے۔ اب ثانیہ کا اصل کام شروع ہوا۔ ابھی تک ہم شفیق الرحمٰن کے ذریعے بہت سی معلومات حاصل کر رہے تھے لیکن اب ہمیں پتا چلا کہ مصر کی تاریخ کیا ہے؟ اور یہ بات ثانیہ نے شروع کی۔

ثانیہ نے بتایا کہ مصر میں بہت سی چیزیں یوں تو اہم ہیں لیکن سب سے پہلے یا سب سے زیادہ اہم بات ہے اہرامِ مصر اور ابوالہول کا مجسمہ۔ ابوالہول کے مجسمے پر تو بعد ازاں زیادہ روشنی نہیں ڈالی گئی جیسا کہ الفاظ کے معنی والے حصے میں بھی تھا کہ کہ ابوالہول ایک بہت خوفناک قسم کا مجسمہ ہے جو قدیم مصریوں نے بنایا تھا اس کا دھڑ شیر کے مانند ہے اور چہرہ خوفناک عورت کی مانند ہے یہی وجہ ہے کہ اسے ابوالہول کا نام دیا گیا ہے جس کے معنی ہیں خوف کا باپ۔ اہرامِ مصر پر ثانیہ روشنی ڈالتی ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ اہرامِ مصر کا شمار عجائباتِ زمانہ میں کیا جاتا ہے دنیا کے سات بڑے عجوبے ہیں ان میں سے ایک عجوبہ اہرامِ مصر ہے اور خوفو کا سب سے بڑا ہرم ہے۔ فرعون ایک نہیں تھا بلکہ بہت سے فرعون تھے یہاں ہم بات صرف خوفو کی کر رہے ہیں۔ اس کے بعد جیسا کہ ثانیہ نے خفرے کا تذکرہ بھی کیا منکرے کا بھی تذکرہ کیا لیکن یہ خوفو وہ ہے جس کا ہرم سب سے بڑا سب سے بلند تر ہے۔ ثانیہ بتاتی ہے کہ اس ہرم کی تعمیر میں اڑھائی ہزار ٹن کے تیئیس لاکھ پتھر لگائے گئے تھے۔ اب آپ اندازہ کر سکتے ہیں کہ آج سے پانچ ہزار سال قبل یہ پتھر یہاں پر کیسے پہنچے ہوں گے؟ ان کی تعمیر کیونکر ممکن ہوئی ہو گی؟ اس قدر وزنی پتھروں کو اس قدر بلندی تک کیسے پہنچایا گیا ہو گا؟ اس کا ایک خیالی نقشہ محمود نظامی نے پیش کیا تھا کہ مزدور ننگ دھڑنگ، پہلوان صفت کے مزدور تھے وہ نڈھال ہوتے ہوئے لیکن اس کے باوجود اپنے کام کو جاری و ساری رکھتے ہوئے اور اور رسوں اور زنجیروں سے یہ پتھر لے کر آتے ہوں گے۔ اب ہم یہ بات

تسلی سے یا حقیقت سے یا واقعتاً حتمی طور پر ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ طریقہ ایسا ہی ہو گا لیکن ہم نے تب بھی کہا تھا کہ سفر نامہ نگار یا ادیب کی صداقت تاریخی صداقت سے مختلف ہوتی ہے لہٰذا ہم اس بحث میں نہیں اُلجھتے کہ یہ پتھر یہاں کیونکر پہنچے ہوں گے۔ بہر حال ثانیہ یہ بتاتی ہے کہ ان پتھروں کی تعداد اور ان پتھروں کا حجم اتنا زیادہ ہے کہ اگر انہیں خطِ استوا میں قطار میں رکھ دیا جائے تو دو تہائی دنیا cover ہو جائے۔ آپ دیکھیں کہ اس قدر قدیم دور میں کسی مشین کے بغیر کسی جدید ٹیکنالوجی کے بغیر فرعونوں نے واقعی وہ چیز بنائی جسے آج بھی ہم عجائباتِ زمانہ میں یا دنیا کے سات بڑے عجوبوں میں شامل کرتے ہیں۔

بہر حال ثانیہ بتاتی ہے کہ خوفو کے مقبرے کی اُس کے ہرم کی بلندی ساڑھے چار سو فٹ ہے ساتھ ہی ساتھ اس نے یہ بھی بتایا کہ وہ دراصل تیس فٹ ہوا کے باعث یا ہواؤں کے باعث، طوفانوں کے باعث وقت کے دھول میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ گھس گئے لیکن اس کے باوجود آج بھی یہ اس قدر بلند تر ہیں۔ اب آپ دیکھئے کہ آگے بات بڑھانے سے پہلے شفیق الرحمٰن ایک چٹکلا چھوڑتے ہیں، مزاح کی بات کرتے ہیں پھر اس کے بعد آگے بات چلتی ہے پھر خفرے کا تذکرہ آتا ہے پھر منکرے کی بات ہوتی ہے لیکن ہر لحظہ وہ تاریخ کی بات بھی جاری و ساری رکھتے ہیں اور دلچسپی کو بھی قایم رکھتے ہیں۔ پھر اس کے بعد باقاعدہ طور پر خوفو کا تذکرہ کرنے کے بعد با آسانی بات خفرے کی ہو سکتی تھی لیکن شفیق الرحمٰن کو اس بات کا باقاعدہ طور پر احساس تھا کہ وہ قاری کو کسی بھی موقع پر بور نہیں کرنا چاہتے لہٰذا جب ثانیہ یہ کہتی ہے کہ یہ ہرم یعنی خوفو کا ہرم بیس سالوں میں مکمل ہوا ایک لاکھ لوگوں نے اس کے لئے محنت کی تو آگے سے جملہ سننے کو کیا ملتا ہے کہ ان بیس سالوں میں کھیتی باڑی گویا نہیں ہوئی ہو گی؟ لیکن پھر ثانیہ یہ بتاتی ہے کہ بات یہ تھی کہ فلاحین سے یعنی مزدوروں سے خوفو صرف تین ماہ کام لیتا تھا ان دنوں میں جب سیلاب آیا ہوا ہوتا تھا اب یہ معلومات براہ راست بھی فراہم کی جا سکتی تھی لیکن صرف دلچسپی کے عنصر کو قایم و دایم رکھنے کے لئے شفیق الرحمٰن نے ایک ایسی بات کر دی جس سے قاری کسی بھی موقع پر یہ محسوس نہ کرے کہ سفر نامہ یا ان کا مضمون یا اس کا بیان خشک ہوتا چلا جا رہا ہے لیکن کیونکہ بنیادی طور پر تاریخ کا درس دیا جانا مقصود تھا لہٰذا ثانیہ اپنی بات جاری و ساری رکھتی ہے اور وہ بتاتی ہے کہ خوفو کے بعد دوسرا ہرم جو ہے وہ خفرے کا ہے اب وہ یہ بتاتی ہے کہ خفرے کا ہرم بنیادی طور پر خوفو کے ہرم سے چھوٹا ہے لیکن قصہ کیا ہے کہ کیونکہ خفرے کا ہرم ایک ٹیلے پر بنایا گیا ہے لہٰذا اونچائی میں اگرچہ یہ اس سے چھوٹا ہے لیکن ٹیلے پر ہونے کے باعث خوفو کے ہرم سے اونچا معلوم ہوتا ہے چنانچہ دوبارہ جملہ آگے سے یہ دیا جاتا ہے کہ کتنی زبردست بات ہے کہ بیس پچیس فٹ بھی بچا لئے اور ناک بھی اونچی رکھ لی یعنی دوبارہ دلچسپی کا عنصر برقرار رکھا گیا۔

پھر اس کے بعد ثانیہ خفگی کا اظہار کرتی ہے اور اپنی بات جاری رکھتی ہے پھر وہ منکرے کے ہرم کے متعلق بتاتی ہے اور پھر بتاتی ہے کہ کل ملا کر ستر اہرام ہیں جو مصر میں مختلف مقامات پر ایک دوسرے کے قریب پائے جاتے ہیں جس سے بنیادی طور پر آگے سے کہا یہ جاتا ہے کہ اس کا مطلب ہے کہ ہر فرعون کو اپنی زندگی میں اپنی موت کی فکر ہو گی یعنی ہر فرعون کیونکہ اپنی زندگی میں چاہتا تھا کہ وہ اپنا مقبرہ تعمیر کر لے تو اس کا مطلب تو یہی ہے کہ اسے اپنی زندگی سے زیادہ اپنی موت کی فکر ہو گی گویا لافانی ہونے کے لئے فانی جسم کی حفاظت کرنا ضروری تھا۔ اگر یہ جملہ تفنن طبع کے لئے لے لیا جائے تو ظاہر ہے تب بھی دلچسپی تو قائم رہتی ہے، لیکن حقیقت دیکھئے کہ انسان جب تکبر کا شکار ہوتا ہے، انسان جب حقیقت سے ہٹ جاتا ہے تو پھر اس کی سب سے پہلی خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ لافانی ہو جائے اور وہ جانتا ہے کہ وہ کچھ بھی کر لے وہ موت کو شکست نہیں دے سکتا لہٰذا وہ ایسے طریقے اختیار کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ جن کے ذریعے وہ بہر حال موت پر غالب آ جائے اور اس کے مرنے کے بعد بھی وہ خود کو لافانی اور جاویدہ قرار دے۔ یا کم از کم تاریخوں میں ہمیشہ کے لئے محفوظ ہو جائے۔ بہر حال ثانیہ اپنی بات جاری رکھتی ہے اور وہ کہتی ہے کہ ہرم کیوں بنائے گئے تھے اس سے متعلق ابھی تک واضح طور پر یا قطعاً کوئی بات نہیں کہی جا سکتی ہاں عجائبات میں ان کا

شمار ضرور ہوتا ہے۔ اس پر آگے سے جواب یہ آتا ہے بات یہ ہے کہ اس کا سبب ظاہر ہے کہ اپنے آپ کو لافانی کرنا تو پھر یہ سوال کوئی اتنا ضروری نہیں کہ یہ کیوں بنائے جاتے تھے؟ ظاہر ہے کہ ہر شخص یہ چاہتا تھا ہر فرعون یہ چاہتا تھا کہ وہ خود کو لافانی کرلے اور پھر آگے آپ نے دیکھا وہی دوبارہ مزاح یا دلچسپی کے عناصر، کہ انجینیئر بنا دیتے ہوں گے اور ان کی زندگی میں ہی وہ فرعون سے کہتے ہوں گے کہ مقبرہ تیار ہے اور حسبِ خواہش تھوڑے سے نوٹس پر آپ اس میں جا بھی سکتے ہیں۔ بہر حال ثانیہ اپنی بات کو جاری رکھتی ہے، شفیق الرحمٰن دوبارہ اس کی بات میں مداخلت کرتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ ایسا دور بھی گزرا کہ جب ان اہرام کو غیر ضروری تصور کیا جاتا تھا یعنی ان کی کوئی اہمیت مانی نہیں جاتی تھی یہ وہ دور تھا کہ جب فاتحین مصر میں آئے تو انہوں نے اِدھر سے پتھر اٹھا اٹھا کر مختلف عمارات میں استعمال کئے ۔ظاہر ہے کہ مصری خاتون کے لئے، ثانیہ کے لیے، جس کے نزدیک اہرامِ مصر کی بہت تاریخی عظمت ہے اس کے لئے یہ بات سننا کوئی آسان کام نہیں تھا لہٰذا اس نے قدرے چڑ کر کہا کہ اس کے علاوہ آپ نے اور کیا سنا ہے تو شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ اس کے علاوہ میں نے یہ سنا ہے کہ فرعون جس کی ہیبت دنیا پہ طاری تھی، جو خدائی کا دعویدار ہونا چاہتا تھا اس کی حقیقت یہ تھی کہ وہ راتوں کے وقت چھپ کر ربِ تعالیٰ سے معافی مانگتا تھا، گڑگڑا کر روتا تھا کہ اے ربِ تعالیٰ! میں جانتا ہوں کہ میں غلط ہوں لیکن دنیا داری ہے، دنیا والوں کے لئے ایسا کرنا پڑتا ہے۔ یہ بات تاریخی حقیقت ہو یا نہ ہو لیکن اس اعتبار سے اس کی اہمیت ضرور ہے کہ ہمارے ہاں وہ لوگ جو خود کو با اختیار تصور کرتے ہیں، جو خود کو مطلق العنان بادشاہ تصور کرتے ہیں جو یہ تصور کرتے ہیں کہ شاید ان کی حکومت کبھی ختم نہیں ہوگی بہر حال کبھی نہ کبھی کسی نہ کسی لمحے ان کے ذہن میں بھی یہ آتا ہے کہ وہ جو کچھ بھی کہتے ہیں، وہ جو کچھ بھی کرتے ہیں وہ جھوٹ ہے، وہ سب کچھ کھوکھلا ہے اور اس کی اہمیت ریت کے گھر سے کچھ زیادہ نہیں کہ صرف ایک روح کے خارج ہو جانے سے، ایک روح کے نکل جانے سے مٹی کے ڈھیر کے سوا انسانی جسم اور کچھ نہیں رہ جائے گا۔ لہٰذا اندرونی طور پر انسان ضرور محسوس کرتا ہے یہ بات فرعونوں کے حوالے سے بیان کی گئی اسے تاریخی صداقت کے طور پر تو نہیں لینا چاہئے۔ ہاں! ان شہنشاہوں کے حوالے سے ضرور لینا چاہئے کہ جو لوگ اپنی حکومت کو اور اپنی زندگی کو ظاہری طور پر لافانی تصور کرواتے ہیں یا اس کا ڈھنکا بجواتے ہیں لیکن حقیقت بہر حال وہ بھی جانتے ہیں۔

سو مجموعی طور پر آپ نے دیکھا کہ ایک مختصر سا اقتباس جو ہم نے آپ کے کورس میں شامل کیا تھا اس میں بھی شفیق الرحمٰن کی تمام تر سفر نامے کی خصوصیات سمٹ آتی ہیں یعنی سب سے پہلی بات کہ ہر بات میں مزاح کا عنصر نکالنا پھر کردار نگاری کرنا پھر اس کے بعد دورِ حاضر کے حوالے سے معلومات فراہم کرنا، جغرافیہ پر روشنی ڈالنا، بود و باش اور تہذیب و ثقافت کے متعلق بتانا اور پھر تاریخ کا علم اور سب یہ باتیں دلچسپی کے عنصر کو، دل کشی کے بنیادی یونٹ کو قائم و دائم رکھنے کے لیے کہ جاتی ہیں۔ گویا شفیق الرحمٰن نے نہ صرف اپنے سفر نامے کے ذریعے مصر، جرمنی یا عراق کی تہذیب کو زندہ کیا ہے بلکہ انہوں نے ہمارے لئے مزاحیہ نثر کا ایک بہترین فن پارہ بھی تشکیل کر دیا ہے۔

سو شفیق الرحمٰن کی جاویدانی اسی بات میں ہے کہ وہ صرف مزاح برائے مزاح تخلیق نہیں کرتے بلکہ اس میں معنویت بھی ہوتی ہے، اس میں فکر بھی ہوتی ہے، اس میں سوچنے کا بھی بہت سا مواد پایا جاتا ہے اور ہم اس سے بہت کچھ سیکھ بھی سکتے ہیں اور وہی تحریریں زندہ رہتیں ہیں جن میں بہر حال وہ باتیں ہوں جو ہمیں فکر پر اکسائیں۔ آپ جب یہ دیکھتے ہیں کہ وہ ہمارے مشرقی علوم پر طنز کرتے ہیں یا جب وہ مغرب کے حوالے سے بات کرتے ہیں یا ہماری احساسِ کمتری پر بات کرتے ہیں یا جب وہ عظمتِ رفتگاں کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ وہ ہمیں یاد دلانا چاہتے ہیں کہ ہم کیا تھے یا ہمارے آباؤ اجداد کس نوعیت کے تھے۔ آج رسوم و رواج اور ان کی اقدار کیسی ہو گئی ہیں، جب وہ دراصل مشرق کے لوگوں پر طنز کرتے ہیں تو وہ ان کو راہِ راست پر لانا چاہتے ہیں۔ سو مجموعی طور پر اس سفر نامے میں ایک طرف تو جا بجا مزاح نظر آتا ہے تو

دوسری طرف وہ ہمیں دعوتِ فکر دیتے ہیں، سوچنے کی دعوت دیتے ہیں کہ ہم سوچیں اور سیکھیں کہ دراصل ہمارا صحیح رستہ، ہمارا صحیح طرزِ زندگی کیا ہونا چاہیے؟
اگلے لیکچر میں ہم شفیق الرحمٰن کے حالاتِ زندگی اور دجلہ کی مجموعی خصوصیات کا جاءزہ لیں گے اور یوں سفر نامے کی صنف بھی اپنے اختتام کو پہنچ جائے گی اور اس کے بعد حصہ نثر کا آخری حصہ ہو گا یعنی اردو نثر میں مزاح۔ اس حوالے سے ہم اردو نثر میں مزاح کا ارتقا بھی دیکھیں گے اور پھر مشتاق احمد یوسفی کے متن پر بات ہو گی اور مشتاق احمد یوسفی کی اسلوبیاتی خصوصیات کا جائزہ ہو گا۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

لیکچر نمبر ۳۸

گذشتہ دو لیکچرز سے ہم نے سفر نامہ کی صنف کا مطالعہ شروع کیا تھا۔ پہلے لیکچر میں ہم نے سفر نامے کے فن پر بات کی اور اردو سفر نامے کے آغاز وارتقا کا مختصراً جائزہ لیا اور اگلے لیکچر میں ہم نے شفیق الرحمٰن کے سفر نامے دجلہ سے اقتباس پڑھا جو دراصل آپ کے نصاب میں شامل کیا گیا ہے ۔ آج کے اس لیکچر میں ہم بات کریں گے مجموعی طور پر شفیق الرحمٰن کے سفر نامہ دجلہ کی اسلوبیاتی اور فکری نوعیت کی خصوصیات کے حوالے سے ۔ جب ہم کسی سفر نامہ نگار کو پڑھتے ہیں تو ظاہر ہے اس کے فن کا یا اس کے فن کے مراتب کا تعین کرتے ہوئے ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنا ہوتی ہے کہ ان کا فن اپنی تمام تر اسلوبیاتی چاشنی یا افکار کے باوجود کیا وہ سفر نامے کی کسوٹی پر پورا اترتا ہے؟ یعنی ہمیں یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ خواہ کسی کا اسلوب کتنا ہی تخلیقی کیوں نہ ہو، خواہ کسی کے ہاں بہت زیادہ انشاپردازی کے جوہر ہمیں نظر آئیں لیکن سوال یہ ہے کہ جس صنف میں وہ شخص کام کر رہا ہوتا ہے کیا واقعی اس کا فن، اس کی خصوصیات، اس کے اوصاف، اس فن سے بھی لگا کھاتے ہیں یا نہیں؟ تو آج کے اس لیکچر میں ہم جہاں یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ شفیق الرحمٰن کی اسلوبیاتی خصوصیات کیا ہیں؟ ان کے سفر نامے کی خصوصیات کیا ہیں؟ وہیں ہم یہ بھی دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ واقعی کیا وہ سفر نامے کے فن پر پورا بھی اتر پاتے ہیں یا نہیں؟

شفیق الرحمٰن

سوانحی خاکہ:۔

شفیق الرحمٰن ۹ نومبر ۱۹۲۰ء کو، بہاولپور کے ایک قصبہ، روہتک میں پیدا ہوئے۔ اور ابتدائی تعلیم وہیں سے حاصل کی۔ ۱۹۴۲ء میں کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج، لاہور سے ایم بی بی ایس کا امتحان پاس کرنے کے بعد انہوں نے آل انڈیا میڈیکل کے کور میں شمولیت اختیار کی اور دوسری جنگِ عظیم کے دوران مختلف محاذوں پر خدمات سرانجام دیں۔ تقسیمِ ہند کے بعد وہ پاک فوج میں شامل ہوئے اور میجر جنرل، کے عہدہ پر ریٹائرڈ ہوئے۔ انہوں نے ۱۹۵۲ میں ایڈنبرا سے ٹراپیکل میڈیسن اور پبلک ہیلتھ میں پوسٹ گریجوایشن کا امتحان پاس کیا۔ وہ ۱۹۸۰ء سے ۱۹۸۵ء تک پاکستان اکیڈمی آف لیٹرز کے چیئرمین بھی رہے۔ اکیڈمی آف لیٹرز میں ان کے قیام نے ادارے کو پاکستان کے ادبی مراکز میں ایک نئی ادبی جہت سے متعارف کروایا۔ انہوں نے لکھنے کا سلسلہ اپنی وفات ۱۹ مارچ ۲۰۰۰ء تک جاری رکھا۔ ان کی فوجی اور سول خدمات کے اعتراف میں حکومتِ پاکستان نے ان کو بعد از وفات ۲۳ مارچ ۲۰۰۱ء کو ستارۂ امتیاز سے نوازا۔

شفیق الرحمٰن بطور سفر نامہ نگار:

اردو طنز و مزاح کی روایت میں شفیق الرحمٰن کا شمار بیسویں صدی کے صفِ اول کے مزاح نگاروں میں ہوتا ہے طبیعت میں تخلیقی جوہر کم سنی میں ہی پایا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی پہلی تصنیف 'کرنیں' زمانۂ طالبعلمی میں ہی معرض اشاعت میں آگئی۔ پیشہ ورانہ مصروفیات کے باوجود، شفیق الرحمٰن کو ہنسنے اور ہنسانے کا فن کچھ ایسا محبوب تھا کہ انہوں نے یکے بعد دیگرے اپنے دوستوں اور قارئین کے لئے گیارہ تصانیف سپردِ قلم کر ڈالیں۔

دجلہ، ایسی ہی زعفران زاد تحریروں میں سے ایک ہے۔ نیل، ڈینیوب، دجلہ اور دھند جیسے چار مضامین پر مشتمل اس سفر نامے میں نہ صرف انہوں نے قارئین اردو ادب کو مزاح کے بہترین نمونے دیئے بلکہ سفر نامہ نگاری کے فن کو بجا طور پر ایک نئی جہت دی۔ روانیٔ بیان اور برجستگی، جزئیات نگاری، طنز و مزاح، لطیفہ گوئی، موثر منظر نگاری، عمیق تاریخی مطالعہ، معلومات کی شگفتہ بیانی اور انسانی رویوں پر تنقید ان کے سفر نامہ دجلہ کی نمائندہ خصوصیات ہیں۔

آپ نے دیکھا کہ شفیق الرحمٰن ایک ہمہ جہت نوعیت کے حامل شخص تھے۔ انہوں نے پہلے میڈیکل کی تعلیم لی، ایم بی بی ایس کیا، پھر بعد میں انڈین سول سروس میں انہوں نے ملازمت کی اور پھر قیامِ پاکستان کے بعد ہم نے دیکھا کہ وہ فوج میں چلے گئے اور پھر میجر جنرل کے عہدے سے ریٹائرڈ ہوئے۔ بعد ازاں انہیں اکادمِ ادبیات کے چیئرمین کے طور پر بھی خدمات سرانجام دینے کا موقع ملا۔ سو آپ دیکھئے کہ ایک طرف سائنس کا ایک شخص یعنی ڈاکٹر، پھر دوسری طرف انڈین سول سروس میں جانا اور پھر فوج۔ ایک ایسی زندگی کہ جو نصب العین سے بھری ہوئی ہوتی ہے، ایک ایسی زندگی جو کہ ذمہ داریوں سے شروع ہوتی ہے اور اسی پر ختم ہو جاتی ہے، لمحات گنے جاتے ہیں، وقت کا تعین کیا جاتا ہے اور ہر شے ایک خاص نظم وضبط سے کی جاتی ہے اور پھر اس کے بعد ادب یعنی اکادمِ ادبیات کی چیئرمین شپ۔ سو تینوں چیزیں ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ انہوں نے افسانے بھی لکھے، انہوں نے مزاح پر مختلف نوعیت کی کتابیں لکھی اور یعنی ایک آدھی کتاب نہیں کم وبیش نو، دس کتابیں ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔

سو شفیق الرحمٰن کی زندگی کے حوالے سے، اگر ہم ان کی زندگی کی روشنی میں، ان کا تجزیہ کرنا چاہیں، ان کے حوالے سے کوئی رائے دینا چاہیں تو ہم یہ کہیں گے کہ ایک ایسا شخص کہ جسے مختلف النوع قسم کے تجربات حاصل تھے، جس کا مشاہدہ بہت وسیع تھا، وہ اپنی طبیعت میں، فطرت میں مزاح، شوخی اور ظرافت کے عناصر رکھتا تھا یہی وجہ ہے کہ فوج میں ہونے کے باوجود، یہی وجہ ہے کہ سائنس کا طالبعلم ہونے کے باوجود وہ ادب میں زندہ وجاوید نوعیت کا مقام رکھتے ہیں اور ناقدین تو یہاں تک کہتے ہیں کہ کرنل خان محمد اور پطرس بخاری کے بعد اگر کسی کا نام لیا جانا چاہئے تو وہ شفیق الرحمٰن ہی ہونے چاہئیں کیونکہ ان کی تحریر میں ہم دیکھتے ہیں کہ انہوں نے کبھی شعوری طور پر مزاح پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ لکھتے ہیں اور مزاح ازخود ان کی تحریروں میں آجاتا ہے اور یہی فطری مزاح، فطری ظرافت دراصل انہیں اردو نثر نگاروں میں ممیز مقام دیتی ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ اردو مزاح کے نثر نگاروں مس ان کا مقام ومرتبہ بلند تر کر دیتی ہے۔ اب ہم کیونکہ ایک لیکچر میں ان کی مختلف کتابیں یعنی "حماقتیں، مزید حماقتیں" یا اس طرح کی دوسری کتب، ہم سب کا مطالعہ نہیں کر سکتے اور نہ ہی یہ کتابیں سفر نامے سے متعلق ہیں لہٰذا اگر ہم اپنی گفتگو کو نصابی ضروریات کے مطابق محدود رکھیں اور ہم صرف سفر نامے کے حوالے سے بات کریں تو آج کے اس لیکچر میں ہم اب کی صرف ایک کتاب یعنی دجلہ کا مطالعہ کریں گے یا یوں کہہ لیجئے کہ دجلہ کی امتیازی خصوصیات کا مطالعہ کریں گے، اس کا ایک متن جو آپ گذشتہ لیکچر میں پڑھ ہی چکے ہیں جو نیل کے نام سے ہم نے آپ کے کورس میں شامل کیا تھا آج ہم دجلہ کا مکمل طور پر احاطہ کرنے کی کوشش کریں گے اور دیکھیں گے کہ وہ کون سے امتیازی خصائص ہیں جن کے باعث شفیق الرحمٰن کا یہ سفر نامہ، سفر نامہ کی تاریخ میں بھی اور اردو مزاح کی تاریخ میں بھی امر تصور کیا جاتا ہے۔

"دجلہ" گذشتہ لیکچر میں ہم بات کر چکے ہیں کہ بنیادی طور پر یہ چار مضامین پر مشتمل ایک سفر نامہ ہے جس میں نیل، دھند ڈینیوب اور دجلہ جیسے عنوان ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ہم نے گذشتہ لیکر میں بھی بتایا تھا کہ نیل، ڈینیوب اور دجلہ دریاؤں کے نام ہیں اور دھند بنیادی طور پر کسی سفر کی داستان نہیں بلکہ یہ بنیادی طور پر ایک مزاحیہ مضمون ہے جو انہوں نے ایک پہاڑی کیمپ کے سفر کے دوران لکھا جس کا نام ہمارے سانے نہیں آتا۔ یوں یہ ایک سفری داستان تو ہے لیکن اس پر ہم حقیقت کا گمان یا اس پر ہم حقیقت کا اطلاق اس وجہ سے نہیں کرتے کہ ہم نہیں جانتے کہ یہ سفر واقعی وقوع پذیر ہوا تھا یا شفیق الرحمٰن نے مزاح کی خاطر اس سفر کو تخلیق کیا ہے کیونکہ اس میں سامنے آنے والے کردار مثال کے طور پر ڈاکٹر کا کردار یا فلاسفر کا کردار یا ایک انجینئر، پھر شیطان اور خاص طور پر ملعوبہ اور تحمیدہ جیسے کردار شاید حقیقی نہیں یہ دراصل شفیق الرحمٰن نے اپنے مزاح کے لئے تخلیق کئے تھے۔

بہر حال اگر ہم over all بات کریں شفیق الرحمٰن کے سفر نامہ دجلہ کی تو اس کی سب سے پہلی خصوصیت جس کا ہم یہاں تذکرہ کرنا چاہے گے وہ ہے ہی دراصل ان کے ہاں پائی جانے والی کردار نگاری۔ آپ دیکھئے کہ سفر نامہ بنیادی طور پر ایک سفر کی داستان ہے یعنی ایک ایسا سفر جسے آپ اپنے طریقۂ تحریر سے، اپنے اسلوبِ نگاری سے امر بنا دیتے ہیں، وہ سفر کہ جس میں آپ مختلف مقامات کی کہانیاں سناتے ہیں، مختلف مقامات پر اپنے تجربات کو شیئر کرتے ہیں، مشاہدات کے حوالے سے بات کی جاتی ہے لیکن سفر نامے میں کردار نگاری کوئی زیادہ ضروری چیز نہیں۔ ہم نے اس سلسلے کے پہلے لیکچر میں محمود نظامی کے نظر نامہ کے حوالے سے بات کی تھی جس میں ہم دیکھتے ہیں کہ وہ بطور گائیڈ ہمارے ساتھ رہتے ہیں دوسرے کردار اس میں آتے تو ہیں یعنی جب وہ مختلف لوگوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو یقینی طور پر ان کی کردار نگاری تو ہو ہی جاتی ہے لیکن وہ نہ تو محمود نظامی کے لئے اہم تھے اور نہ ہی انہوں نے ان کو تراشنے کی کوشش کی لیکن یہاں پر دجلہ میں شفیق الرحمٰن کے ہاں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ وہ جو کردار پیش کرتے ہیں با قاعدہ طور پر ان کا تعارف کرواتے ہیں۔ جیسے ہم نے گذشتہ لیکچر میں کہا تھا جب ہم نے نیل کا مطالعہ کیا تھا تو ہم نے دیکھا کہ شفیق الرحمٰن کے علاوہ ان کا ایک دوست اور ثانیہ، یعنی اب یہ کردار، شفیق الرحمٰن تو چلیں ٹھیک ہیں ہو گئے، وہ تو سفر نامہ لکھ رہے ہیں یا وہ تو ہمارے سامنے واحد متکلم کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں لیکن ان کا دوست کون ہے؟ اس کا نام کیا ہے؟ یہاں پر یہ ضروری نہیں، اب یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ حقیقی کردار تھا یا شفیق الرحمٰن نے اپنی بات کو واضح کرنے کے لئے پیدا کر لیا اسی طرح سے آنسہ ثانیہ جو ہیں وہ واقعی وہاں پر موجود تھی یا نہیں تھی، ہم نہیں جانتے لیکن سفر نامہ نگار نے یہ محسوس کیا کہ شگفتگی کو قائم و دائم رکھنے کے لئے وہ یعنی شفیق الرحمٰن اور ان کا دوست دراصل کام کریں گے اور اپنی تاریخی معلومات فراہم کرنے کے حوالے سے یا جغرافیہ کے حوالے سے بتانے کے لئے کردار کو شامل کریں گے، جیسا کہ تہذیب و ثقافت اور علمی نوعیت کے مباحث کو چھیڑنے کے لئے انہوں نے ثانیہ کے کردار کو شامل کیا جس سے فائدہ یہ ہوا کہ ایک طرف تو سفر نامے کی شگفتگی، شیرینی اور شائستگی یا ظرافت بر قرار رہی اور دوسری طرف ہم نے یہ دیکھا کہ ہمیں تاریخ، جغرافیہ اور تہذیب و ثقافت کے حوالے سے بھی مکمل اور مختلف قسم کی مکمل معلومات حاصل ہو گئیں۔

سو شفیق الرحمٰن کے سفر نامے دجلہ کی پہلی خصوصیت ہے اس میں پائی جانے والی کردار نگاری ہے جو اس میں کسی حد تک افسانوی نثر کا تاثر بھی پیش کر دیتی ہے کیونکہ اس میں ہم کردار بھی دیکھتے ہیں پھر ظاہر ہے کردار ہوں گے تو اس میں مکالمات بھی ہوں گے۔ اب مکالمات ہیں تو بات آگے بڑھتی ہے تو واقعات کا تسلسل بھی بن جاتا ہے تو ایک خاص کہانی کے روپ میں جب وہ کسی بات کو آگے لے کر چلتے ہیں تو ہم با آسانی یہ کہہ سکتے ہیں کہ خاص طور پر دھند جو شفیق الرحمٰن کے دجلہ کا دوسرا مضمون ہے، دوسرا موضوع ہے، عنوان ہے، خاص طور پر اس پر مزاحیہ نوعیت کے قصے یا افسانے کا اطلاق بھی کر سکتے ہیں تو شفیق الرحمٰن کے دجلہ کی پہلی خصوصیت ان کے ہاں پائی جانے والی کردار نگاری ہے جو ان کے سفر نامہ کو غیر افسانوی صنف سے نکال کر افسانوی نثر کے کسی حد تک قریب لے جاتی ہے۔ ان کے سفر نامے کی دوسری خصوصیت ہے اس میں پائی جانے والی روانی اور برجستگی۔ جب آپ کسی بھی بات کو شروع کرتے ہیں، کہانی کو شروع کرتے ہیں یا ہم اپنی بات کریں ہم لیکچرز کو شروع کرتے ہیں تو ہم اس میں ابتدائی کلمات بولتے ہیں خاص طور پہ جو ہماری نصابی ضروریات کے مطابق ہو سکتے ہیں، ہمارے جامعات سے متعلق ہو سکتے ہیں اپنا تعارف دیا جانا پھر اس کے بعد موضوع کا تعارف دیا جانا اور پھر اس کے بعد بات کا با قاعدہ طور پر آغاز کیا جانا لیکن یہ روانی میں نہیں آتا لیکچر کی ضروریات یا تقاضے کچھ اور ہوتے ہیں تحریروں کے تقاضے کچھ اور ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود ہم کوئی مضمون پڑھتے ہیں تو اس میں با قاعدہ طور پر مضمون نویسی میں بھی ہم نے بات کی تھی تو اس میں ہم نے بتایا تھا کہ تعارفی حصہ ہوتا ہے سب سے پہلے یعنی آپ یہ بتاتے ہیں کہ آپ جس پر بات کرنا چاہ رہے ہیں جس موضوع پر آپ گفتگو کرنے جا رہے ہیں اس کے موضوع کا تعارف کیا ہے وہ ہے کیا؟ لیکن برجستگی اس سے

برخلاف چیز ہے یعنی آپ تعارف کے تمہیدی کلمات میں پڑنے کے باعث، ابتدائی نوعیت کی بات چیت چھیڑنے کی بجائے اِدھر ادھر سے بات کرتے کرتے فوراً یا اچانک آپ اپنے موضوع پر آتے ہیں اور اپنی بات شروع کر دیتے ہیں اور یہ بات قارئین پر چھوڑ دیتے ہیں کہ وہ خود سے اندازہ کر لیں کہ کہ دراصل کہانی شروع کہاں سے ہوئی تھی؟ اور مصنف ہمیں کس طرف کو لے کر جانے والا ہے؟ ہم دیکھتے ہیں کہ دجلہ میں صرف باقاعدہ طور پر وہ برجستہ سے انداز میں ' بے ساختہ سے انداز میں 'کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے کہانی کہیں پہلے سے ہی جاری وساری تھی اور اچانک شفیق الرحمٰن کے بیانئے کو یا شفیق الرحمٰن کی داستان کو یا ان کی سفری داستان کو، سفری قصے کو ہم نے اچانک اس وقت join کیا جب وہ ضابطۂ تحریر میں آیا لیکن اس کے باوجود ہمیں کچھ نامکمل نہیں لگتا کیونکہ ان کے بیان کی روانی تمام کے تمام تر باتوں کو ساتھ ساتھ واضح بھی کرتی چلی جاتی ہے۔ مثال کے طور پہ روانی اور برجستگی کو اگر ہم دیکھنا چاہیں تو ہم دیکھ سکتے ہیں کہ سفر نامے کا آغاز یعنی پہلا جملہ ہی باقاعدہ طور پر ایسا ہوتا ہے کہ کہانی کہیں پہلے سے شروع تھی جو ہم نے بعد میں join کی۔ سو ایک خاص طرح کی برجستگی دیکھنے کو ہمیں ملتی ہے۔ مثال کے طور پر دجلہ کا آغاز کچھ یوں ہوتا ہے:۔

قاہرہ پہنچ کر اپنے مصری دوست کو ٹیلی فون کیا۔ اس نے نعرہ
لگایا، کہاں ہو؟ میں نے بتایا کہ مصر میں ہوں بلکہ قاہرہ میں۔ بولا
:" بس ایک منٹ میں پہنچتا ہوں۔ تم کہیں ادھر ادھر مت جانا۔
زیادہ سے زیادہ مجھے پانچ منٹ لگیں گے۔"

سیدھا وہ قاہرہ پہنچ گئے اور اس کے بعد انہوں نے اپنی بات شروع کر دی اور اس کے بعد باقاعدہ طور پر آغاز ہو گیا۔ سو انہیں کسی قسم کی تمہید کی ضرورت نہیں پڑی، کسی قسم کے ابتدائی کلمات کی ضرورت نہیں پڑی، ایسا محسوس ہوا کہ فطری طور پر ہر چیز آگے کو چلی گئی یعنی فطری طور پر باتوں سے باتیں نکلنا شروع ہو گئیں اور داستان در داستان قصہ آگے بڑھتا چلا گیا، سفر کا حال بھی معلوم ہو گیا کردار بھی اندر آ گئے مکالمہ سازی یا مکالمہ نگاری بھی ہو گئی اور معلومات کی فراہمی بھی جاری وساری رہی۔

سو ہم دیکھتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن کے ہاں دجلہ میں بے ساختگی اور برجستگی پائی جاتی ہے اور برجستگی اور بے ساختگی کبھی بھی تصنع، بناوٹ اور آرائشی الفاظ کے ذریعے نہیں آتی لہٰذا ہم یہ بھی کہیں گے کہ یہی بے ساختگی اور برجستگی ان کے اسلوب کو سادہ و سلیس بھی بناتی ہے اور رواں ھی کرتی ہے۔

دجلہ کی دوسری بڑی خصوصیت ہے جزئیات نگاری۔ جزئیات نگاری کے حوالے سے گذشتہ لیکچرز میں جب ہم نے ناول پڑھا تھا یا افسانہ پڑھا تھا تو تب بھی ہم نے بتایا تھا کہ جزئیات نگاری کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ آپ جو کچھ بیان کریں اسے الگ الگ مکمل طور پر اس طرح بیان کریں کہ پڑھنے والا واقعی اس چیز کو اس شے کو، اس کیفیت کو یا اس احساس کو محسوس کر لے اور اسے یہ احساس نہ ہو کہ وہ کسی کی دی ہوئی تحریر پڑھ رہا ہے، جس سے اسے نامکمل سا کا تعصب مل رہا ہے بلکہ وہ یہ احساس کرے کہ واقعی جو اس کو تحریر کی صورت میں لفظوں کی صورت میں دکھایا یا بتایا یا سنایا جا رہا ہے، وہ بالکل ویسا ہی اس کے سامنے وقوع پذیر ہو رہا ہے، موجود ہے اور ایک سفر نامہ نگار کے لئے یہ بات اس لئے زیادہ اہم ہوتی ہے کہ وہ اپنے قارئین کو ان دیکھی دنیاؤں کا سفر کرواتا ہے۔ وہ خود تو اس دنیا میں جاتا ہے لیکن اس کے قارئین اپنے گھروں میں بیٹھ کر اپنی لائبریریز میں بیٹھ کر، سکون سے اپنے دفاتر میں بیٹھ کر ان دنیاوں کی سیر کرتے ہیں لہٰذا سفر نامہ نگار کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ ان تمام تر جزئیات کو مکمل طور پر بیان کرے تاکہ کوئی بات کوئی احساس تشنہ کام نہ رہ جائے، نامکمل نہ رہ جائے ڈاکٹر انور سدید اس حوالے سے بات کرتے ہوئے ایک اہم

نقطہ کی نشاندہی کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ:۔

''فنی طور پر سفر نامہ وہ بیانیہ ہے جو ایک سیاح دورانِ سفر یا اختتامِ سفر پر اپنے مشاہدات و تاثرات اور کیفیات اور اکثر اوقات اپنی قلبی واردات کو مرتب کرتا ہے۔ اس صنف ادب کا تمام مواد، منظر کے گردوپیش کی صورت میں بکھرا ہوا ہوتا ہے۔ لیکن سفر نامہ نگار صرف خارجی ماحول کا مشاہدہ ہی نہیں کرتا بلکہ بیانیہ کو ہمہ جہت، بامعنی، مدلل اور دستاویزی بنانے کے لئے بہت سی دوسری جزئیات کو بھی سمیٹتا چلا جاتا ہے۔ چنانچہ سفر نامہ نویس کی نظر جتنی باریک بین ہو گی، جزئیات اتنی ہی تفصیل سے اس کے مشاہدہ میں آئیں گی۔''

بات یہ ہے کہ صرف ایک داستان کو سفری داستان کو بیان کر دینا مقصود نہیں ہوتا بلکہ مقصود یہ ہوتا ہے کہ آپ ہر وہ بات جو کسی قاری کے لئے اجنبی دیاروں کے حوالے سے جاننا ضروری ہو گی آپ اس تک پہنچانے میں کامیاب ہوں۔ اس کے لئے ضروری یہ ہے کہ آپ کا اپنا مشاہدہ وسیع ہو۔ ہر شخص جب کسی چیز کو دیکھتا ہے تو وہ ایک جیسے خیالات نہیں رکھتا اور نہ ہی وہ شخص یا ہر شخص اس بات پر قادر ہوتا ہے کہ وہ کسی چیز کو دیکھ کر مختلف دنیاؤں کے تاثرات یا مختلف نوعیت کے تاثرات اس منظر میں سمیٹ سکے یعنی آپ اگر ایک پھول کو دیکھتے ہیں تو ممکن ہے کہ آپ کا خیال صرف اس پھول تک محدود رہے لیکن اگر ایک ادیب اس پھول کو دیکھے گا تو وہ اس پر محبوب کا گمان بھی کر سکتا ہے، اس کے حوالے سے اس گلاب کو دیکھ کر اسے فصلِ گل بھی یاد آسکتی ہے، فرض کر لیجئے کہ کھلے ہوئے گلاب کو دیکھ کر اسے فصلِ خزاں بھی یاد آسکتی ہے کہ آج یہ پھول کھلا ہے لیکن کل اس کی پتیاں بکھر کر ریزہ ریزہ ہو جائیں گی۔ سو ایک بات کو ایک وجود کو دیکھ کر دوسری کا خیال آنا اور پھر اس کی جزئیات کو مکمل طور پر بیان کرنا، یہ کسی ادیب کا کام ہی ہو سکتا ہے اور خاص طور پر سفر نامہ نگار کے لئے یہ بات اس وجہ سے ضروری ہے کہ وہ اگر کوئی نامکمل بات کرے گا تو قاری شاید اس کے متعلق سوچتا رہ جائے گا اور سفر نامہ نگار کہیں آگے نکل جائے گا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن کے سفر نامے میں ہمیں یہ خصوصیت بدرجہ اتم نظر آتی ہے مثلاً وہ کہتے ہیں کہ:۔

'' میں نے دور بین سے نیل کو دیکھا۔ ریت کے وسیع سمندر میں اس افق کے اس کنارے سے اِس کنارے تک سبز لکیر کھینچی ہوئی تھی۔ ایک طرف میمفس اور سقرہ کے اہرام ہیں۔ پھر فسطاط نظر آتا ہے جہاں فاتح مصر عمرو بن عاص کی مسجد ہے۔ بائیں کو وہٹ پر قاہرہ شروع ہو جاتا ہے۔ ایک اونچے ٹیلے پر سلطان صلاح الدین ایوبی کا قلعہ ہے اور محمد علی مسجد۔ وہیں چاہِ یوسف بھی ہے جہاں ایک روایت کے مطابق حضرت یوسف علیہ السلام کو قید کیا گیا تھا۔ قریب ہی زلیخا کے روایتی

محل کے نشانات ہیں۔ پرانے شہر میں بے شمار تاریخی مسجدیں
ہیں جنہیں جامع کیا جاتا ہے"

آپ نے دیکھا کہ وہ دریائے نیل کا تعارف کروا رہے ہیں اور انہوں نے جب یہ کہا کہ میں نے دور بین لگا کر دریائے نیل کو دیکھا تو اس کا مطلب ہے کہ دریائے نیل کے گردو نواح میں خاص طور پر جب دریائے نیل مصر میں داخل ہو جاتا ہے تو اس وقت اس کے گرو نواح میں جو کچھ ہو سکتا ہے وہ اپنے قارئین کو پورا پورا مکمل طور پر بیان کرنا چاہتے ہیں وہ بتانا چاہتے ہیں کہ اس کے کس طرف کو اہرام مصر ہے، اس کے کس طرف کو زلیخا کے محلات ہیں یا یوسف علیہ السلام کے حوالے سے جو چاہِ یوسف کا قصہ بیان کیا جاتا ہے کہ کنواں یوسف یعنی وہ کنواں جس میں یوسف علیہ السلام کو گرایا گیا تھا اور وہاں پر وہ قید رہے تھے اس کا وہ قصہ یا بیان پھر اس کے علاوہ دیگر تمام کی تمام تر معلومات جو اس دریائے نیل کے حوالے سے ضروری ہیں وہ ایک ہی پیرا گراف میں ایک ہی اقتباس میں مکمل طور پر بیان کر دیتے ہیں یوں جزئیات کا حق بھی ادا ہو جاتا ہے اور قاری جو کچھ پڑھ رہا ہے اس پر مکمل طور پر آشکار بھی ہو جاتا ہے کہ وہ کس نوعیت کے ماحول میں زندہ ہے وہ کس نوعیت کی دنیاؤں کا سفر کرنے جا رہا ہے ۔ سو سفر نامہ نگار نے اپنے سفر نامہ دجلہ میں جزئیات کے فن کو نبھا کر ایک طرف تو معلومات کو مکمل طور پر پہنچانے کا حق ادا کیا تو دوسری طرف سفر نامے کے فن کے حوالے سے بھی بات مکمل ہو گئی۔ شفیق الرحمٰن جیسا کہ ہم نے پہلے کہا تھا کہ بنیادی طور پر مزاح نگار ہیں شاید انہوں نے جب یہ سفر نامہ لکھا ہو گا تو ان کے نزدیک سفر نامہ سے زیادہ مزاح ضروری ہو گا لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے ہاں فن کی صلاحیت کہہ لیجئے، ان کی فطری قابلیت کہہ لیجئے جس سے انہوں نے سفر نامے کا فن بھی نبھا لیا اور مزاح کا فن بھی نبھا لیا لیکن بہر حال سفر نامے کی ایک بہت بڑی خوبی مزاح ضرور بن گئی کہ ہمیں سفر نامہ پڑھتے ہوئے ہر دوسرے لحظہ پر، ہر دوسرے لمحہ پر یہ احساس ہوتا ہے کہ شاید سفر نامہ نگار صرف مزاح ہی پیدا کرنا چاہتا ہے

لیکن بعد ازاں وہ تاریخ کے حوالے سے معلومات بھی فراہم کرتا ہے، وہ جغرافیہ کے حوالے سے محل و قوع بھی بتاتا ہے، وہ تہذیب و ثقافت کا تذکرہ بھی کرتا ہے، وہ ماضی میں بھی جھانکتا ہے، وہ حال کے حالات بھی بیان کرتا ہے، سو سفر نامہ ساتھ کے ساتھ چلتا چلا جاتا ہے لیکن یہ سب کچھ مزاح کے لطیف پیرائے میں بیان ہوتا ہے۔ کہیں یہ مزاح خالصتاً مزاح کے طور پر سامنے آتا ہے کہیں یہ بلیک ہومر کے طور پر سامنے آتا ہے ' کہیں شفیق الرحمٰن لطیفہ گوئی کا فن پیدا کرتے ہوئے ہمیں نظر آتے ہیں لیکن بہر حال ہر لحظہ مزاح ساتھ ساتھ چلتا ہے، معلومات فراہم ہوتی چلی جاتی ہیں لیکن کسی بھی موقع پر قاری بور نہیں ہوتا۔ مزاح کی اگر ہم بات کریں کہ مثالیں تلاش کی جائیں تو سچی بات ہے کہ صفحے پر مزاح کی مثالیں تلاش کرنے کی ضرورت نہیں ہرتی، ہر دوسرے پیرا گراف میں کوئی نہ کوئی ایسی بات آجاتی ہے کہ جس سے زیر لب تبسم آتا ہے اور پھر آئندہ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ تبسم جلد ہی قہقہوں میں بدل جاتا ہے۔ مثال کے طور پہ صرف ایک اقتباس آپ کے سامنے لائیں گا جس میں وہ اہرامِ مصر کا دراصل تذکرہ کر رہے ہیں لیکن وہ کہتے کیا ہیں؟ وہ کہتے ہیں کہ:۔

"ویسے مضبوط اور بڑھیا کوالٹی کے اہرام وہیں ہیں جو شروع
کے فرعونوں نے اپنی ذاتی نگہبانی میں بنوائے۔ بعد میں معار
گرتا گیا۔ یہاں تک کہ کئی اہرام ایسے بھی بنے جن میں ذرا
سا پتھر لگایا ہے ورنہ اندر ریت اور مٹی ہے۔ یہ ضرور ٹھیکیداروں
سے بنوائے گئے ہوں گے۔ اور عرض یہ ہے کہ فرعون نہ میرے کچھ

لگتے تھے، نہ آپ کے۔ بھلا آپ کیوں خفا ہو رہی ہیں۔"

مزاح کا ایک لوازمہ لطیفہ گوئی بھی ہوتا ہے لیکن ہر شخص کو لطیفہ کہنے پر قدرت نہیں ہوتی بہر حال ہم دیکھتے ہیں کہ شفیق الرحمٰن کو یہ قدرت بخوبی حاصل ہے سو ہم جا بجا دیکھتے ہیں کہ یا تو وہ مختلف باتوں میں مزاح کے عناصر نکال لیتے ہیں اور اگر ایسا انہیں ممکن نہیں لگتا تو پھر باقاعدہ طور پہ وہ لطیفے گڑھنا بھی شروع کر دیتے ہیں یوں ان کا یہ سفر نامہ مختلف لطائف بھی ہمارے سامنے پیش کرتا ہے جیسے مثال کے طور پہ ایک جگہ پر وہ لکھتے ہیں کہ:۔

"مجد ہی کہنے لگا:" طبی مشوروں کے متعلق ایک واقعہ
سناتا ہوں۔ ایک خاتون کو بے خوابی کی شکایت تھی۔
معالج نے بتایا کہ رات کا کھانا خوب اچھی طرح کھایا کرو،
نیند ضرور آئے گی۔ ڈیڑھ مہینے بعد وہ پھر اسی معالج کے
پاس گئی اور نیند کی کمی کی شکایت کی۔ اتفاق سے وہ
مریضہ کو بھول چکا تھا۔ اس نے مشورہ دیا کے رات کا کھانا
بالکل ہلکا پھلکا ہونا چاہیے پھر آپ مزے سے سوئیں گی۔
خاتون نے یاد دلایا کہ ڈیڑھ ماہ پہلے تو آپ نے بالکل الٹ بتایا
تھا! اس پر معالج نے فوراً جواب دیا: خاتون، آپ نہیں جانتیں
کہ اس ڈیڑھ مہینے میں میڈیکل سائنس نے حیرت انگیز ترقی
کی ہے۔"

دیکھئے بات یہ ہے کہ ظاہر ہے کہ اس بات کا تعلق سفر نامے سے یا سفر نامے کی معلومات سے بالکل نہیں اور یقینی طور پر اس بات کا حقیقی یا غیر حقیقی ہونا بھی ضروری نہیں لیکن ایک مہذب سے انداز میں، ایک مہذب سا لطیفہ، ایک شائستہ سا لطیفہ گڑھنے میں شفیق الرحمٰن کامیاب ہو گئے جس سے قاری کی دلچسپی بہر حال سفر نامہ میں قائم و دائم رہتی ہے اور اگر ویسے ہم اس پر حقیقت کا اطلاق کرنا چاہیں تو یہ ہمارے ان نیم حکیموں پر ایک طنز بھی ہو سکتا ہے جن پر جارج برناڈ شاہ نے بھی جب ایک مضمون ڈاکٹر مین آف سائنس تو اس میں بھی یہی کہا تھا کہ ہمارے ہاں عام طور پر ڈاکٹرز جو ہیں وہ quacks کی طرح کا ہی رویہ اپنائے ہوتے ہیں quacks کی طرح سے ہی اپنی پریکٹیسز کر رہے ہیں۔

ہم ان کے اس لطیفے کا اطلاق اس حوالے سے بھی کر سکتے ہیں کہ انہوں نے لطیف سے پیرائے میں ہمارے ڈاکٹرز کے اس رویے پر تنقید کی ہے کسی حد تک کہ جو دراصل بیماری کو تشخیص نہیں کر رہے ہوتے بلکہ اپنے اندازوں سے ہی مریض کا علاج کر رہے ہوتے ہیں جس کے نتیجے میں بسا اوقات ایسی عجیب و غریب سی صورتحال سے سابقہ پڑتا ہے جس میں اپنی ہی تجویز کردہ دوائی اپنے ہی تجویز کردہ طریقے سے وہ انحراف کر لیتے ہیں شاید یہی وجہ ہے کہ ہمیں عموماً ڈاکٹر کی طرف سے یہ مشورہ دیا جاتا ہے کہ پچھلی مرتبہ کی پرچی کو ساتھ رکھا جائے۔ پرچی شاید ہماری اپنی صحت کے مطابق ضروری ہو نہ ہو ان کی یاداشت کے لیے زیادہ ضروری ہوتی ہے۔

بہر تو حال جب مزاح جب بات کی جائے تو ایک طرف تو ظریفانہ عناصر ان کے ہاں ملتے ہیں تو دوسری طرف ہم نے یہ کہا کہ وہ لطیفہ گوئی کے فن کو بھی ساتھ ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ ان کے سفر نامے کی تیسری بڑی خصوصیت منظر نگاری ہے ابھی کچھ دیر قبل ہم نے ڈاکٹر انور سدید کے ایک

اقتباس کا حوالہ دیا تھا جس میں انہوں نے کہا تھا کہ مناظر کے گرد و پیش پر بنیادی طور پر سفر نامہ مشتمل ہوتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اگر آپ کسی کو ایسی دنیا کا کوئی منظر دکھانا چاہتے ہیں جس کے متعلق وہ شخص کچھ نہیں جانتا یا جس کے متعلق وہ بہت زیادہ معلومات نہیں رکھتا تو وہ منظر اگر نامکمل ہو گا تو یقینی طور پر جیسا کہ ہم نے جزئیات کے متعلق بات کرتے ہوئے کہا تھا تو ظاہر ہے کہ کچھ بھی ہاتھ نہیں آئے گا نہ آپ دوسرے پڑھنے والے کو پوری معلومات فراہم کر پائیں گے اور نہ ہی وہ شخص یا پڑھنے والا ان دنیاؤں کے متعلق پورا حال معلوم کر پائے گا لہٰذا سفر نامہ نگار جیسا کہ ہم نے پچھلے لیکچر میں بھی کہا تھا کہ کیمرہ مین کی طرح سے کام کرتا ہے، وہ تمام کے تمام تر مناظر کو کیپچر کر کے پھر ان میں سے چنتا ہے ان مناظر کو جو دراصل بعد ازاں قارئین کے لئے مفید ہو سکتے ہیں ان کی دلچسپی کا باعث بھی ہو سکتے ہیں اور پھر جس منظر کو چنا جاتا ہے لازمی ہوتا ہے کہ وہ منظر کم از کم مکمل ہو وہ اپنے تمام کے تمام تر رنگوں میں مکمل ہوں تو شفیق الرحمٰن کے دجلہ میں ہم دیکھتے ہیں کہ بیان کردہ تمام تر مناظر مکمل بھی ہیں، دلچسپ بھی ہیں اور تمام تر رنگوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں اور یہ مناظر still photography کے وہ مناظر نہیں کہ جس میں زندگی کی روح نہ ہو بلکہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ یہ تمام تر مناظر اسی طرح زندہ و جاوید ہیں جس طرح کائنات کے مظاہر مختلف جگہوں پر بکھرے پڑے ہیں۔ مثال کے طور پر شفیق الرحمٰن کا بیان کردہ یہ منظر دیکھئے کہ جس میں وہ کہتے ہیں کہ:۔

"تمہیں چھٹی کے وہ دن یاد ہیں جو ہم نخلستانوں میں گزارہ
کرتے تھے۔ صحرا کے ان دیکھے راستوں اور سرسبز خطوں میں
کتنی جاذبیت تھی۔ ڈھلتے سورج کی پیلی پیلی دھوپ، نور میں
ڈوبی ہوئی وادیاں، دریا کے کناروں کا ملائم لہلہاتا ہوا سبزہ،
چمکتا ہوا نیلا آسمان اور حسین پر اسرار دنیا۔ جب ویرانے نغموں
سے گونج اُٹھتے تھے۔ ایک ایک ذرے میں زندگی سانس لیتی تھی
اور زندگی کہاں نہیں تھی! سورج سے لیکر زمین تک، دریا سے
صحرا تک، اس افق سے اُس افق تک! ہر شے میں کتنی تازگی تھی،
کتنا نکھار تھا۔ ایسے دن پھر نہیں آئیں گے۔"

آپ نے دیکھا کہ بیان میں منظر تو مکمل ہو ہی گیا لیکن ہر منظر میں یا ہر منظر کے عنصر میں یہ کہنا کہ ہر منظر میں کتنی زندگی تھی اور خاص طور پر آخری جملے میں یہ کہنا کہ ایسے دن پھر نہیں آئیں گے دراصل یہ جملہ علامتی ہے، یہ جملہ کیفیاتی بھی ہے اور احساساتی بھی۔ یعنی اس سے ہمیں پتا یہ چلتا ہے کہ ہم نے جو منظر دیکھا وہ صرف ایک اجنبی منظر نہیں تھا، وہ صرف سورج یا دریا یا پھولوں یا دھوپ کے حوالے سے ایک بیانیہ نہیں تھا، یہ عناصر ایسے عناصر تھے کہ جن کے درمیان وہ لوگ زندگی بھی گزار رہے تھے، ان کی یادیں بھی ان مناظر سے وابستہ تھیں لہٰذا پڑھنے والا ہر لحظہ یہ محسوس کرتا ہے کہ واقعی جو مناظر بیان کیے جا رہے ہیں وہ حقیقی ہیں کیونکہ ان مناظر کو پڑھ کر، ان عناصر کو دیکھ کر اسے بھی بہت سے مواقع یاد آجاتے ہیں جب کبھی ڈھلتی ہوئے شاموں میں بہتے ہوئے دریاؤں کے کنارے، سرسبز لہلہاتی ہوئی گھاس پر، اس نے بھی بہت سے ایسے ہی لمحات گزارے ہوں گے اور یہ دراصل یاد آوری اس کی دلچسپی کو سفر نامے میں ہر لحظہ قائم و دائم رکھتی ہے۔

سفر نامے کی ایک اہم خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں تاریخ کے متعلق کماحقہ معلومات فراہم کی جائیں یعنی پڑھنے والا صرف دلچسپی سے یا تفریح طبع کے لئے ایک تحریر کو نہ پڑھے بلکہ اسے معلومات بھی فراہم ہوں اس کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ سفر نامہ نگار بذاتِ خود اتنا علم رکھتا

ہو کہ وہ تاریخ ثقافت، تہذیب وتمدن، سیاست اور معاشرت پر روشنی ڈال سکے کیونکہ اسے ان معاشرتوں سے اپنے قارئین کو آگاہ کرنا ہوتا ہے، آشنا کرنا ہوتا ہے جن کے متعلق قارئین بہت کچھ نہیں جانتے لہٰذا ضروری ہوتا ہے کہ سفر نامہ نگار کا علم کم از کم اتنا وسیع ہو کہ وہ تاریخ کے موضوع پر صحیح طور پر روشنی ڈال سکے۔ شفیق الرحمٰن جیسا کہ ہم نے شروع میں گزارش کی تھی، آپ نے ان کے حالاتِ زندگی میں بھی سنا کہ وہ ایک پڑھے لکھے آدمی تھے اور ان کا علم ہمہ جہت نوعیت کا تھا۔ اگر ہم دیکھیں تو ایم بی بی ایس ہونا یا فوج میں ہونا اس بات کی طرف اشارہ نہیں کرتا کہ کسی شخص کو تاریخ یا سیاست یا ثقافت یا تہذیب وتمدن یا معاشرت سے بہت زیادہ آشنائی ہو لیکن شاید انہیں کتابیں پڑھنے کا اتنا زیادہ شوق تھا کہ وہ جن دنیاؤں میں گئے ان کے متعلق ہمیں کسی کتابچے' جو شائع کیے جاتے ہیں، کمپنیوں کی طرف سے کتابچے جو شائع کیے جاتے ہیں جو ٹریول بکس یا گائیڈ بکس کی صورت میں ہوتے ہیں ان کا نالج ان ٹریول بکس یا گائیڈز بکس تک محدود نہیں تھا بلکہ وہ واقعی حقیقی باریک بینی کی ساتھ وہ تمام تر معلومات کو جانتے تھے جو دراصل کسی قاری تک پہنچانا ضروری ہیں چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ جب نیل کے حوالے سے مصر کی بات کرتے ہیں تو وہ مصری تہذیب پر روشنی ڈالتے ہیں جب وہ ڈینیوب کی بات کرتے ہیں تو وہ جرمنی کے حوالے سے پوری روشنی ڈالتے ہیں جب وہ دجلہ کی بات کرتے ہیں تو وہ عراق کی تہذیب کے حوالے سے مکمل علم رکھتے ہوئے نظر آتے ہیں سو انہیں تاریخ کے علم پر خاصی قدرت تھی جس کی جابجا مثالیں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہیں ہم آپ کے سامنے یہاں پر صرف ایک مثال پیش کریں گے جس سے ہمیں پتا چلے گا کہ کس طرح سے وہ تاریخ پر روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ:

"یونان کے عہدِ زریں سے صدیوں پہلے جب دنیا کے باشندے
غاروں اور جھونپڑوں میں رہتے تھے تب مصر کے بادشاہوں کے
دل میں لافانی بننے کی خواہش پیدا ہوئی۔ کسی قسم کی
مشینوں کی مدد کے بغیر انسان نے سینکڑوں میل دور پہاڑوں
سے پتھر کاٹے، نیل میں کشتیاں چلیں، پتھر آئے تو تراش کر
محض بازوؤں کی قوت سے ایک دوسرے کے اوپر تہوں میں نفاست
سے چنا گیا۔ بیس برس لگے لیکن انتظار کیا گیا اور چٹیل میدان
میں پہاڑ کھڑا کر دیا گیا۔"

معلومات فراہم کرنے کے بہت سے طریقے ہوتے ہیں اگر آپ سر سید احمد خان کی "آثار والصنادید' کا مطالعہ کریں تو باقاعدہ طور پر پتا چلتا ہے کہ وہ تاریخ پر کام کر رہے ہیں یا اگر ہم مختلف محققین کی کتاب کو پڑھیں یا طارق رحمان کی کوئی کتاب پڑھیں جو باقاعدہ طور پر تاریخ کے موضوع پر لکھی گئی ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اب میں بھی معلومات فراہم کی جاتی ہیں اور خاصی طویل اور جامع نوعیت کی، تفصیلی نوعیت کی معلومات فراہم کی جاتیں ہیں لیکن ان میں اور ان معلومات میں فرق یہ ہے کہ سفر نامہ نگار ہر لحظہ یہ احساس رکھتا ہے کہ معلومات کسی بھی موقع پر خشک سپاٹ یا بے رنگ نہ ہوں یہی وجہ ہے کہ وہ معلومات فراہم کے ساتھ ساتھ ایک خاص نوعیت کا شگفتہ اسلوب اختیار کرتا ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو دراصل اس کے سفر نامے کو یا دوسرے سفر ناموں سے یا ان کے سفر ناموں کو تاریخ کی کتابوں سے الگ کرتا ہے۔

شفیق الرحمٰن بنیادی طور پر مزاح نگار تھے لہٰذا ان کے لئے اس شگفتگی کو قائم رکھنا کوئی زیادہ مشکل بات نہیں تھی۔ اب جو اقتباس آپ کے سامنے آئے گا، آپ دیکھئے گا کہ اس میں وہ معلومات بھی فراہم کر رہے ہیں اور دلچسپی بھی قائم رکھتے ہیں مختلف نوعیت کے فراعین کا تذکرہ

کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ:۔

"اور یہ کہ قدیم مصری باشندے خوفو اور خفرے سے بے
حد خفا تھے کہ ان سے زبردستی اہرام بنوائے اور سب کو
مدتوں عذاب میں گرفتار رکھا۔ ان دنوں ان دونوں کا نام لینا
بھی گناہ سمجھا جاتا تھا خفرے کا لڑکا منکرے ذرا رحمدل
نکلا اور رعایا کی بہبودگی کی طرف متوجہ ہوا۔ چنانچہ
اس کا ہرم اپنے باپ کے ہرم سے نصف رہا۔ منکرے کا بیٹا
اور بھی شریف تھا۔ لوگوں نے اس کا حکم ماننے سے انکار کر
دیا کہ فرعون ہو کر اتنی اچھی طرح پیش آتا ہے۔ اس غریب
کا کوئی ہرم نہ بن سکا۔"

آپ دیکھئے کہ اس مختصر سے اقتباس میں انہوں نے بنیادی طور پر دو، تین باتوں کی طرف اشارہ کیا۔ ایک تو ہمیں پتا چلا کہ خوفو کے بعد خفرے آیا تھا پھر اس کے بعد کون تھا پھر منکرے کون تھا خفرے کس نوعیت کا بادشاہ تھا خوفو کس طرح کا بادشاہ تھا۔ یعنی ہمیں ایک طرف تو یہ پتا چلا کہ فرعون ایک نہیں تھا۔ بہت سے لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ ہمارے ہاں کم پڑھے لکھے یا جن لوگوں کا تاریخ کے حوالے سے بہت زیادہ علم نہیں کہ فرعون ایک تھا حالانکہ فرعون ایک نہیں تھا یہ ایک سلسلۂ بادشاہت کا نام ہے جس میں مختلف نوعیت کے مختلف بادشاہ گزرے تھے جن میں کم سخت لوگ بھی تھے یا یوں کہہ لیجئے کہ کم سفاک بھی تھے، زیادہ سفاک بھی تھے کچھ قدرے رحمدل بادشاہ تھے، کچھ بہت زیادہ ظلم پرور تھے یا ظلم کرنے والے بادشاہ تھے سو فراعین تھے، فرعون نہیں تھا ہم صرف عموماً یہی کہتے ہیں کہ جب ہم لفظ فرعون بولتے ہیں تو ہم یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں یا ہمارا اشارہ یہی ہوتا ہے کہ ہماری فرعون سے مراد وہی فرعون ہے جو حضرت موسیٰ علیہ السلام کیمقابل آیا تھا حلانکہ وہ ایک بادشاہ تھا بادشاہ مختلف تھے، اور بھی بادشاہ تھے تو اس طرح سے شفیق الرحمٰن نے ایک طرف تو ہمیں یہ معلومات دیں کہ فرعون کو صرف ایک تصور نہیں کرنا چاہیے دوسری طرف انہوں نے ہمیں معروف فرعونوں کے نام بھی بتا دیئے اور تیسری طرف انہوں نے یہ بھی بتا دیا کہ کون سا فرعون زیادہ سخت تھا اور کون سا قدرے رحمدل تھا اور چوتھی طرف ان تمام تر باتوں کو شگفتہ انداز میں ہم تک پہنچایا کہ ہمیں یہ احساس نہیں ہوا کہ تاریخ کی کوئی کتاب پڑھ رہے ہیں بلکہ ہمیں بخوبی یہ احساس رہا کہ سفر نامہ نگار شگفتہ سے انداز میں معلومات ہم تک پہنچا رہا ہے۔

شفیق الرحمٰن کے سفر نامہ دجلہ کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں اہلِ مشرق میں پائے جانے والے احساس کمتری کا مختلف جگہ پر تذکرہ کیا ۔اب دیکھئے کہ ہم لوگ عموماً اپنے بہت سے علوم کو اہلِ مغرب سے منسلک کرتے ہیں یا جب کبھی بھی کوئی ترقی کی بات ہوتی ہے تو ہم پہلے اہلِ مغرب کا نام لیتے ہیں حالانکہ ہم جانتے ہیں یا ہمیں جاننا چاہیے کہ دراصل وہ بہت کچھ جو آج اہلِ مغرب کے پاس ہے وہ ہمارے یہاں مشرق سے برصغیر سے، ہندستان سے، ایران سے، عرب سے دراصل وہاں پر پہنچا ہے لیکن ہم عموماً ہر اس شے کو ترقی یافتہ یا بہتر گردانتے ہیں جو کہ مغرب سے مشرق کی طرف آتی ہے۔ یہ وہ رویہ ہے جس نے دراصل اہلِ مشرق کو عروج وزوال بھی دیا اور آج بھی ہم اس رویے کے باعث نقصان اٹھا رہے ہیں کیونکہ یہ رویہ من حیث المجموعی مشرقی معاشرت کا ہے لہٰذا سفر نامہ نگار جب مغربی دیاروں کا سفر کرتا ہے تو وہ اس رویے پر بھی روشنی ڈالتا ہے تا کہ ہم ایسے منفی رویوں کو چھوڑ سکیں مثال کے طور پر شفیق الرحمٰن کہتے ہیں کہ:۔

ِ"افسوس کی بات تو یہ ہے لیکن کیا کیا جائے یہ حقیقت ہے
کہ مشرق کو سمجھنے کے لئے ہمیں مغرب کی طرف دیکھنا
پڑتا ہے۔ دوسرے موضوع تو رہے ایک طرف، خود ہمارے علوم
ہم سے بہتر جانتے ہیں۔ مشرق پر ریسرچ اکثر برٹش میوزیم
میں کی جاتی ہے۔ ابنِ خلدون، رازی، بو علی سینا، ابنِ بطوطہ،
بابر اور دیگر شہرۂ آفاق ہستیوں کی تصانیف ہم پہلے انگریزی
میں پڑھتے ہیں۔۔۔۔۔"

اب دیکھیئے کہ وہ ایک خاص حقیقت کی طرف نشاندہی کر رہے ہیں کہ ایک ہمارے ہاں رواج چل نکلا ہے حالانکہ یہ بری بات ہے یہ وائرس ہے لیکن اس کے باوجود وہ کہتے ہیں کہ کیا کیا جائے اگر ہمیں کسی چیز کو عظیم یا بڑا اگر دانا ہے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ ہم اسے مغرب کے راستے سے لیں۔ ظاہر ہے کہ اس کی نشاندہی کرتے ہوئے سفر نامہ نگار شفیق الرحمٰن دراصل ہمارے معاشرتی رویوں پر تنقید بھی کر رہے ہیں اور ہمیں ان کی درستگی کا سبق بھی دے رہے ہیں۔

سفر نامہ کی اگلی خصوصیت ہے انسانی رویوں پر تنقید۔ یہ تنقید محض تنقید برائے تنقید نہیں بلکہ اصطلاح کی طرف اشارہ بھی ہے ہم مختلف نوعیت کے رویے رکھتے ہیں ہم مختلف انداز میں زندگی گزارتے ہیں، ہماری بہت ساری نفسانی خواہشات ہوتیں ہیں، ہم منفیخواہشات بھی رکھتے ہیں مثبت بھی رکھتے ہیں لیکن وہ بتاتے یہ ہیں کہ ہمیں اپنے رویوں میں دور بین ہونا چاہئے ہمیں اپنے رویے مسلط نہیں کرنے چاہئے کہ ہم لوگ محض ایک لمحاتی شوق یا ہمیں ایک لمحاتی اشتہا کے نتیجے میں ہم ایسے فیصلے نہ کریں جو بعد ازاں ہماری زندگی کے لئے بہت بڑا عذاب بن جائیں مثال کے طور پر شادی کے موضوع پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ:۔

"اگرچہ میں شادی کے قضیے سے بالکل مبراء ہوں اور تم لڑکوں
کو بھی یہی مشورہ دوں گا کہ اپنی کمر پر زین نہ کسوانا۔ لیکن
اگر خدانخواستہ پھنسنے لگو تو جذبات کے دھارے میں مت بہ
جانا۔ ایسا چہرہ چننا کہ جس کی کشش اور دلربائی دیرپا ہو۔
شاید تم نہیں جانتے کہ گزرتے ہوئے ایام چہروں کے ساتھ کیا
سلوک کرتے ہیں اور محض دس، پندرہ سال کا وقفہ چہروں میں
کیسی کیسی تبدیلیاں لا سکتا ہے۔"

ہم اپنی زندگی کے بہت سے فیصلے بہت عجلت میں، بہت جلدی میں کر لیتے ہیں اور بعد میں ہم پر یہ بات آشکار ہوتی ہے کہ دراصل جو ہم نے سوچا تھا یا جو ہمیں کرنا چاہئے تھا ہم نے وقت پر اس کا احساس نہیں کیا تو اس ہلکے پھلکے سے انداز میں ظاہر ہے کہ اس بات کا تعلق صرف شادی کے معاملے سے نہیں لیکن شاید شفیق الرحمٰن نے شادی کا موضوع اس لئے اس بات کو بیان کرنے کے لئے چنا ہو گا کہ ہلکے پھلکے انداز میں دلچسپ انداز میں وہ ایک بہت بڑی حقیقت کی طرف ہماری توجہ دلانا چاہتے تھے کہ ہم اپنے ساتھ کے لوگوں کا خواہ وہ ہمارے شریکِ زندگی ہوں یا ہمارے دوست ہوں ہمیں انتخاب کرتے وقت احتیاط سے کام لینا چاہئے یہ جملہ بہت بامعنی اور ذو معنی ہے کہ چہرے بدل جاتے ہیں ظاہر ہے کہ

یہاں چہرے بدلنے سے مراد صرف چہرے کے ظاہری خدوخال نہیں ہیں بلکہ چہرے بدلنے سے مراد انسانوں کے رویوں کی تبدیلیاں ہیں جس کے حوالے سے وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہمیں ہمیشہ احتیاط کرنی چاہئے کہ ہم اپنے گرد کون کون سے لوگ جمع کر رہے ہیں۔ بہر حال مجموعی طور پر شفیق الرحمٰن اس پورے سفر نامے میں مزاح کو قائم ودائم رکھنے میں بھی کامیاب ہوئے انہوں نے مختلف نوعیت کے لطیفوں کی پھل جھڑیاں بھی چھوڑیں ظرافت کے زعفران زار بھی بسائے اور ہمارے سامنے تاریخ کے وہ علوم یاوہ در بھی وا کر دیئے جو شاید ایک عام ادب کا طالبعلم ہونے کے باعث ہم پر آشکار ہو ہی نا پاتے، ہم پر وہ معروضی معلومات بھی آشکار ہوئیں جو شاید ہم ادب کے طالبعلم ہونے کے ناطے جن کی طرف ہماری توجہ نہیں جاتی، جغرافیے کے حوالے سے، محلِ وقوع کے حوالے سے اور وہ بہت سی عام معلومات جو جرمنی، مصر، ڈینیوب، نیل یا دجلہ یا عراق کے متعلق ہمیں حاصل نہیں ہو پاتیں، وہ معلومات بھی ہمیں مل گئیں اور ہماری دلچسپی قائم رہنے کے باعث تفریح طبع کا مقصد بھی پورا ہو گیا سو شفیق الرحمٰن نے سفر نامہ دجلہ میں مزاح کے ان مٹ نقوش بھی چھوڑے، مزاح کے بے مثال نمونے بھی دیئے ہمیں اور اس کے ساتھ ساتھ تاریخ کے بے مثل اور لازوال نوعیت کا علم بھی ہمیں دیا اور ہمیں روشناس کروایا ان تہذیبوں سے، تہذیبوں کے ان شہرۂ آفاق لوگوں سے اور ان معاشرتوں سے جو آج سے صدیوں پہلے، ہزاروں سال پہلے گزر چکی ہیں اور سفر نامہ نگار کا یہی وصفِ خاص ہے کہ وہ ان معلومات تک ہماری رسائی ممکن بناتا ہے جو شاید ایک محقق پہنچا ہی نہیں سکتا۔ کوشش کیجئے کہ مطالعہ کریں کہ مطالعہ بہت سے وہ در واہ کرتا ہے کہ جن کے متعلق ہم کبھی سوچ بھی نہیں سکتے حالانکہ وہ ہماری بنیادی ضرورت ہوتے ہیں۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر ۳۹

وقت کا دھارا بہتا چلا جاتا ہے اور ہم دیکھتے ہی دیکھتے صدیوں کا سفر طے کر لیتے ہیں۔ اور معلوم ہی نہیں ہوتا کہ ہم چند ہی مہینوں میں قرات کے ذریعے، افہام و تفہیم کے ذریعے 'تدریسی مراحل کے ذریعے اور علم کی تحصیل کے ذریعے ہم ہزاروں سال کا سفر طے کر لیتے ہیں۔ آج سے کم و بیش دو ڈھائی ماہ قبل ہم نے مطالعہِ اُردو کا آغاز کیا تھا اور آپ سوچیں کہ ہم نے اپنے لیکچر میں کم و بیش ایک ہزار سال قبل کی تاریخ سے آغاز کیا ،اُردو زبان کی تاریخ پر غور و خوص کیا اور نتائج اخذ کیے۔ پھر حصہ شعر کا مطالعہ کیا اور پھر حصہ نثر کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم دور حاضر تک پہنچ چکے ہیں۔ ہمارا یہ سفر جو اس بات سے شروع ہوا تھا کہ اُردو زبان کہاں سے شروع ہوئی تھی ؟ اُردو زبان کی جائے پیدائش کون سی تھیں ؟ اور ہم مختلف اصناف نثر پر غور و خوص کرنے کے بعد اُن کا اجمالی جائزہ لینے کے بعد شامل نصاب مشاہیر ادب کا مطالعہ کر لینے کے بعد ہم آج دور حاضر تک پہنچ چکے ہیں۔ اور آج کے اس لیکچر سے ہم حصہ نثر کے سلسلے کے آخری لیکچر کا آغاز کریں گے۔ یعنی آپ جانتے ہیں کہ ہم نے حصہ نثر میں مختلف اصناف کا مطالعہ کیا اور اس سلسلہ میں ہم نے نصاب میں شامل مختلف مصنفین کے متون کو پڑھا اور ہم نے دیکھا کہ اُن کی نثر کی اسلوبیاتی خصوصیات کیا ہیں ؟ اُن کے فن کی خصوصیات کیا ہیں ؟ اُن کے افکار کیا کہتے ہیں ؟ آج کے اس لیکچر میں ہم مزاح، طنز اور ظرافت پر بات کریں گے۔

طنز و ظرافت ادب کی صفت ہے لیکن ہمارا طریقہ کار گزشتہ لیکچر کی طرح وہی ہو گا کہ آج کے اس لیکچر میں ہم اس کے آغاز و ارتقا پر گفتگو کریں گے۔ یعنی ہم یہ دیکھیں گے کہ طنز اور ظرافت سے کیا مراد ہے ؟ اور بات ہو گی اُردو میں طنز اور ظرافت کی آغاز وارِ تقا پر اور دورِ حاضر میں اس کی صورت حال کے حوالے سے۔ اگلے لیکچر میں ہم شامل نصاب مشتاق احمد یوسفی کا متن پڑھیں گے۔ اور پھر اس سلسلہ کا آخری لیکچر ہو گا مشتاق احمد یوسفی کے فن پر۔ تو آیئے آج کی گفتگو کا باقاعدہ آغاز کرتے ہی اور دیکھتے ہیں کہ طنز اور ظرافت یا مزاح کیا ہے ؟

زندگی مسائل سے 'مصائب و آلام سے بھرپور ہے۔ ہم مختلف قسم کی مصیبتوں سے گزرتے ہیں اور ایسا محسوس کرتے ہیں کہ یہ موسم شاید چند ہی لمحوں کیلئے آتا ہے اور پھر فصل خزاں ہمیشہ ہمیشہ کیلئے دائرہ ہستی پر ڈھیرے ڈال لیتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ مسرتوں کے کھلنے والی کلیاں یا مسکراہٹوں کی پتیاں چند لمحوں کے لئے نہیں ہوتی۔ بات یہ ہے کہ انسان فطری طور پر مشکلات کو، مصائب الام کو اور مسائل کو کچھ زیادہ محسوس کرتا ہے اور ویسے بھی آج کا یہ دور مشکلات سے بھرپور ہے یا مصائب الام سے بھرپور ہے۔ یا ہمیں یہ لگتا ہے کہ زندگی میں مسرتیں آتی ہی نہیں۔ کیونکہ ہمیں مسکرانے کا موقع تو بہت کم ملتا ہی ہے لہذا قہقہوں کا تصور قدرِ دور کی بات ہی ہوتی چلی جارہی ہے۔ لیکن اس کے باوجود زندگی مسرتوں اور مصیبتوں دونوں سے عبارت ہے۔ جب ہم ہنستے مسکراتے ہیں تو ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید ہمارے گرد و نواح میں مصائب و آلام یا مصیبتیں ہیں ہی نہیں۔ اور جب ہم پر غم و آلام کے موسم طاری ہوتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ محبوب فضاؤں میں مسکراہٹوں کے ہوا کے جھوکے کبھی آ ہی نہیں پائیں گے۔ لیکن زندگی عزیز طلبہ مسکراہٹوں اور آہٹوں دونوں سے مزین ہے ۔ دونوں سے مل کر بنتی ہے ان کا اختلاط ہی یقیناً زندگی کو جنم دیتا ہے۔ اس اختلاط میں سے وہ پھول جو مسرتوں کی صورت میں ہمیں ملتے ہیں وہ کلیاں جو مسکراہٹوں کی صورت میں کھلتی ہیں اُنھیں ہم مِزاح یا ظرافت کے پیرائے میں دیکھتے ہیں۔ اور وہ باتیں جو ہمیں سنجیدہ کرتی ہیں وہ احساسات جو ہمیں رنجیدہ کرتے ہیں وہ کیفیات جن کی بنا پر ہم پر غم و آلام کی کیفیات طاری ہو جاتی ہیں وہ سنجیدگی 'سنجیدہ لٹریچر کی ذیل میں آتی ہیں۔

بہر حال طنز اور مِزاح یا ظرافت کو چند لفظوں میں اس طرح بیان نہیں کہ جیسا کہ ہم نے شروع میں کہا تھا کہ ظرافت یا مزاح ایک صفت ہے ،ایک رجحان ہے۔ یعنی وہ رجحان یا ایسی تحریر کہ جسے پڑھ کر زیرِ لب تبسم آتا ہے۔ ہم مسکرا اُٹھتے ہیں اور بسا اوقات یہ تبسم قہقہوں میں بدل جاتا

ہے اور ہم کھل کر ہنس دیتے ہیں۔ چند لمحوں کیلئے مسرت حاصل کرتے ہیں، طبعِ حساس کی تسکین ہوتی ہے ہمارے لئے یہ تحریریں تسکین کا باعث بنتی ہیں یا اس کیلئے ہم کچھ بھی ایسے الفاظ استعمال کر سکتے ہیں لیکن عام الفاظ میں سیدھی سادی بات کی جائے تو وہ تحریر جسے پڑھ کر ہمیں خوشی محسوس ہوتی ہے، ہم سکون پاتے ہیں جو ہماری مسکراہت یا قہقہوں کا باعث بنتی ہیں وہ ظریفانہ تحریر یا مزاحیہ تحریر کہلاتی ہے۔ جبکہ وہ تحریر جسے پڑھ کر ہم خوش ہوتے ہیں اس سے ہماری طبع حساس کی تسکین ہوتی ہے اور ہمیں وہ تحریریں فکر کی طرف اُبھارتی ہیں۔ ہم اُسے پڑھ کر یہ محسوس کرتے ہیں کہ شاید ہمارے معاشرے کی ہلکے پھلکے پیرائے میں کسی خامی کی نشان دہی کی گئی ہے۔ وہ خامی جسکی نشا ن دہی شاید سنجیدہ انداز میں کی جاتی تو ہم اُس کا بُرا منا لیتے۔ ہمیں وہ تحریر پسند نہ آتی یا ہم پر تلخ گزرتی اُس بات کو یوں کہہ لیجئے کہ چاشنی کا لباس پہنا کر ُجب میٹھی چاشنی میں ڈُبو کر جب وہی تلخ بات ہم تک پہنچائی جاتی ہے تو ہم اُسے طنز کے پیرائے میں دیکھتے ہیں۔

ڈاکٹر اشفاق احمد ورک طنز و مِزاح کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں۔۔۔

"ایک عام آدمی معاشرتی ناہمواریوں اور کجرویوں کو دیکھ کر اُن کا عادی ہو جاتا ہے
اور پھر جھنجھلاہٹ کا شکار ہو کر گالی گلوچ پر اُتر آتا ہے۔ لیکن ایک فنکار کا طریقہ کار
مختلف ہوتا ہے۔ وہ معاشرے میں موجود اُن چھوٹی چھوٹی خامیوں کو خوردبینی آنکھ
سے دیکھتا ہے اور انھیں انلارج کر کے قارئین کے سامنے پیش کرتا ہے۔ جسکی نمایاں
اور بگڑی ہوئی صورت دیکھ کر مضحکہ خیزی بھی پیدا ہوتی ہیں اور سوچ کی نئی راہیں بھی
متعیّن ہوتی ہیں۔"

اِن میں پہلی صورتحال مزاح سے پیدا ہوتی ہے۔ جبکہ دوسری صورت طنز کے نتیجے میں وجود پذیر ہوتی ہے۔ اور آپ دیکھیں کہ ایک صورت ہے مضائقہ خیزی یعنی ایسی صورتحال جسے دیکھ کر آپ صرف لطف اُٹھاتے ہیں، صرف مزاق اڑایا جاتا ہے اس میں کوئی ایسی بات کی جاتی ہے جس کے نتیجے میں قہقہے اُٹھتے ہیں جس کے نتیجے میں مسکراہٹیں کھلتی ہیں لیکن اس میں کوئی سبق موزی نہیں ہوتی اس میں کوئی ایسی بات نہیں ہوتی جس سے ہم کسی چیز غلط یا صحیح ثابت کر سکیں۔ یہ ہمارے لیے محض تفنن طبع کا باعث بنتی ہے۔ تو ایسی بات، ایسی تحریر ، ایسا انداز کہ جس کے نتیجے میں ہم صرف لطف اُٹھاتے ہیں اسے ہم ظرافت یا مزاح میں لیتے ہیں وہ تحریر جیسا کہ اشفاق احمد ورک نے کہا کہ دوسری صورتحال وہ ہے جس سے سوچ کی نئی صورتیں متعین ہوتی ہے جسے پڑھ کر یا جسے دیکھ کر ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ شاید کسی غلطی یا کسی کمزوری یا کسی خامی کی نشان دہی کی گئی ہے جسے ہمیں دور کرنے کی کوشش کرنی چاہیئے ایسی تحریر کو ہم طنز کے پیرائے میں دیکھتے ہیں بات یہ ہے کہ طنز، ظرافت یا مزاح دراصل ایک دوسرے کیلئے لازم و ملزوم ہے یہ ممکن تو ہے کہ کوئی تحریر صرف مزاح سے بھرپور ہو اُس میں کوئی سبق کا موضوع نہ ہو یا اس میں طنز کا عصر نہ پایا جائے لیکن طنز صرف ظریفانہ انداز میں نہ ہو تو پھر طنز 'طنز' نہیں رہتا پھر وہ طعنہ زنی بن جاتا ہے یعنی کوئی بھی ایسی سخت بات جیسے ہم ہستے مسکراتے نہیں کہتے واقعی سنجیدگی میں کہتے ہیں تو وہ بات طنز نہیں بلکہ طعنہ زنی یا نقطہ اعتراض بن جاتی ہے۔ لہذا اگر مزاح بے فائدہ ہو گا، بے مقصد ہو گا تو وہ کھوکھلی ظرافت یا مزاح تو ہو سکتی ہے لیکن طنز کیلئے ضروری ہے کہ اس میں ظرافت موجود ہو اور اچھا مزاح بھی دراصل وہی ہوتا ہے کہ جس میں سبق کا موضوع ہو یا کسی بات کا درس دیا جائے ایسا نہ ہو کہ ہم ٹھٹھوں میں ، قہقہوں میں کسی بات کو سن کر اُڑا دیں لہذا ضروری ہے کہ اچھا مزاح پیدا کیا جائے ایسی صورت میں کہ اس میں کوئی سبق آموز موضوع ہو وہ مزاح، وہ ظرافت زیادہ دیر تک قائم رہے گی۔ اب ہم طنز و ظرافت کی تعریف سے آگے بڑھ کر یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ مزاح کے عنا

صر کیا ہیں تو ڈاکٹر وزیر آغا مزاح کے عناصر پر بات کرتے ہوئے بیان کرتے ہیں۔

1 رعایت لفظی

2 مزاحیہ صورت واقعہ

3 مزاحیہ کردار

4 پیروڈی

5 طنز

رعایت لفظی یعنی لفظوں کے ذریعے مزاح پیدا کرنا۔ لفظوں کی تھوری سی ترتیب بدل کر ،لفظوں کا تلفظ بدل کر ،لفظوں کی معنویت کو بدل کر ،لفظوں کو نئے معنی نئے پہنا کہ جو مزاح پیدا کیا جاتا ہے اُسے ہم رعایت لفظی کہتے ہیں۔ ہم آگے چل کر اس کے آغاز ارتقا کے حوالے سے بات کریں گے جب مشتاق احمد یوسفی کا متن پڑھیں گے تو اس وضاحت خاصی حد تک ہو جائے گی۔

اگر مزاحیہ صورت واقعہ کا تذکرہ ہو تو اس سے مراد یہ ہے کہ ہم واقعی کچھ ایسا کرتے ہیں یا کوئی ایسی صورتحال پیدا کرتے ہیں جو کہ مضحکہ خیز ہو تی ہے جس سے مزاح پیدا ہو تا ہے۔ مزاحیہ کردار جو کہ خود لفظ سے ظاہر ہو تا ہے کہ وہ کردار جو عام معاشرے سے ہٹا ہو تا ہے جو عمومی روایت سے ہٹ کر ہو تا ہے اس کا لباس، اس کا بولنے چالنے کا انداز، اس کا رہن سہن، اس کا سوچنے کا طریقہ، لوگوں کو دیکھنے کا انداز ایک ایسا مکمل کردار جو ان روایات سے ہٹا ہو تا ہے جن پر آج کل ہم زندگی گزار رہے ہیں یا جن پر کسی متعن وقت میں آپ زندگی گزارتے ہیں وہ روایات قدرے ہٹا ہوا ،نارمل صورت حال سے ہٹا ہوا جسے دیکھ کر ہم چوک جاتے ہیں وہ مزاحیہ کردار کے زمرے میں آتا ہے۔ جبکہ پیراڈی مثال کے طور پر کسی نظم کی یا کسی غزل کی یا کسی رائے کو مزاحیہ کر دینا طنزیہ انداز یا یوں کہہ لیجئے کہ اس کی نقل تیار کرنا اور ایسی نقل تیار کرنا جس میں مزاح کا عنصر پایا جائے تو اسے ہم پیراڈی کہتے ہیں۔ جبکہ طنز وہ بات ہے جو اس انداز میں کی گئی ایسی سنجیدہ بات کہ جسے اگر سنجیدگی کے پیرائے میں کیا جائے تو تلخ ہوتی ہے اور اگر مزاح کے پیرائے میں کیا جائے تو ایسا سوچنے سے، سمجھنے سے نئے در واہوں تو وہ انداز طنز کہلاتا ہے۔ اور یہی وہ پانچ عناصر ہیں جو مزاح یا طنز کو مکمل کرتے ہیں۔ طنز اور ظرافت کا یہ رجحان ہمارے سامنے باقاعدہ طور پر ایک فن کی صورت میں آتا ہے۔ ہم لوگ روزِ اوّل سے ہسنے مسکرانے کے عادی ہیں۔ بہر حال ادب کے اعتبار سے ہم بات کریں تو یہاں بہت سی دوسری اصناف کا آغاز یونان سے ہوا تھا و ہی طربیہ جسے انگلش میں ہم کامیڈی کہتے ہیں جس کی آسان اردو آج کل ہم طنز و ظرافت کر لیتے ہیں۔ طربیہ کا آغاز بھی یونان ہی سے ہوا تھا لیکن یہ ارسطو کی کتاب بوطیقا جس کا ہم گذشتہ لیکچر میں تذکرہ کر چکے ہیں اس میں صرف المیے کے عناصر مکمل ملتے ہیں المیے پہ پوری بحث ملتی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس کے نزدیک یعنی ارسطو کے نزدیک المیہ ادب کی اعلیٰ ترین یا شاعری کی اعلیٰ ترین صورت ہے۔ جبکہ طربیہ اس کے نزدیک گھٹیا یا نچلے درجے کی ایک قسم تھی یہی وجہ تھی کہ اس نے المیے کے عناصر پر تفصیل سے بات کی اور دوسری وجہ یہ تھی کہ ناقدین کا یہ بھی ماننا ہے کہ شاید بوطیقا میں ارسطو نے باقی تمام تر اقسام یعنی طربیہ ،رزمیہ اور غنائیہ پر بات کی۔ ارسطو نے اپنے طور پہ واضح کیا تھا لیکن بد قسمتی سے ہم تک جو چیز پہنچی ہے یا اس رسالے کا یا اس کتاب کا جو حصہ ہم تک پہنچا ہے اس میں المیے کے عناصر تو تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں باقی اقسام پر جزوی نو عیت کی بات کی گئی ہے۔ ان کے عناصر یا ان کے فن کی باقاعدہ طور پہ خصوصیات ہمارے سامنے نہیں آتیں۔ لیکن اس سے یہ ضرور پتہ چل جاتا ہے کہ یونان میں المیاتی ڈرامے یا المیاتی شاعری جس کو کہ ڈرامے کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے وہ باقاعدہ طور پہ تھی۔ لیکن بہر حال آخری قسم کے ڈرامے پیش کیے جاتے تھے جن کا بنیادی مقصد عزیز طلبہ کہا یہ جاتا ہے کہ دیوی دیوتاؤں کو منانا ہو تا تھا یہ کردار مختلف قسم کی ہٹی ہوئی اب

نارمل حرکات و سکنات کے ذریعے مضحکہ خیز صورت حال کے ذریعے دیوی دیوتاؤں کو منانے کی کوشش کرتے تھے اور قوت گزرنے کے ساتھ ساتھ مزاح، طنز اور ظرافت ادب کا حصہ بنتا گیا اور آج دنیا کے ہر ادب میں طنز و مزاح کو باقاعدہ طور پر ایک رجحان اور ایک صفت کے طور پر تسلیم بھی کیا جاتا ہے پڑھا بھی جاتا ہے اور پسند بھی کیا جاتا ہے۔

اُردو میں طنز اور ظرافت کا آغاز ادب کے ساتھ ہی ہو گیا تھا اور ہم دیکھتے ہیں اردو ادب میں طنز و ظرافت ہمیں روز اول سے ہی نظر آتا ہے۔ اگر آپ "سب رس "کا مطالعہ کریں جس کے متعلق ہم نے آپ کو دوسرے لیکچر میں بتایا تھا خاص طور پر جب ہم نے حصہ نثر کا آغاز کیا تھا تب ہم نے بتایا تھا کہ اردو نثر کی پہلی داستان ہونے کا درجہ "سب رس" کو حاصل ہے لیکن ظرافت کے عناصر اُس میں ہمیں مل جاتے ہیں۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اس نثر کو ہم آج باقاعدہ طور پر اردو نثر کہہ ہی نہیں سکتے کیونکہ اس میں خاص دکنی الفاظ اور مقامیت کا رنگ بھی اس میں پایا جاتا ہے نظم ضبط کا اس میں ایسا ایک نظام ہے کہ نہ ہم باقاعدہ طور پر نظم میں ڈالتے ہیں اسے ہم نثر میں دیکھتے ہیں پھر اس کا ایک مسلہ یہ ہے کہ اس میں فارسی اور عربی کا کچھ اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ وہ آج کے طالب علم کو سمجھ ہی نہیں آپاتی۔

بہر حال داستان گوئی کے ساتھ باقاعدہ طور پہ طنز و ظرافت کا اردو میں آغاز ہو گیا تھا اور جب ہم خاص طور پر فورٹ ولیم کالج سے چھپنے والی داستا نوں کا تذکرہ کرتے ہیں جس میں " باغ و بہار " بھی آجاتی ہے جس میں "طلسم ہوش ربا" بھی آجاتی ہے، قصہِ بے نظیر بھی آجاتا ہے ان تمام تر داستانوں میں ہمیں کسی نہ کسی صورت میں طنزیہ اور مزاحیہ نوعیت کے کردار مل جاتے ہیں لیکن اس وقت کے داستان گویوں کے ذہین میں با قاعدہ طور پر یہ نہیں تھا کہ وہ اس رجحان کو پڑوان چڑھانا چاہ رہے ہیں بلکہ اس وقت یہ کردار زندگی کے لازمی عناصر کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ حتیٰ کہ ہماری عام زندگی میں بھی ہماری عام بول چال میں بھی ہمارے سامنے بہت سے ایسے کردار ہوتے ہیں جنہیں ہم باقاعدہ طور پہ مسخریے یا بھانڈ تو تصور نہیں کرتے لیکن ان کی Wit) وٹ (ان کی حس مزاح کے باعث ان کو ہم یہ ضرور کہتے کہ خاصا ظریف نوعیت کا آدمی ہے یا اس کی گفتگو میں ایسا مزاح پایا جاتا۔ بہر حال اردو کے کرداروں کو داستانی سرمائیوں میں داستان گویوں نے ہمارے لئے بہت کچھ کیا تھا اگر ہم وٹی ہونے کی بات کریں تو داستانوی سرمائے کے سب سے اہم ترین نام جو ہے وہ مرزا اسد اللہ خان غالب کا ہے۔ آپ جانتے ہیں جب ہم نے ان کی شاعری کا مطالعہ کیا تو تب بھی ہم نے احساس طرب کی بات کی تھی اور جب ہم نے خطوط پر لیکچر دیئے تھے تب بھی ہم نے ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کا ایک اہم ترین جز ان کے ہاں پایا جانے والا طنز و ظرافت کہا تھا اور طنز و ظرافت افت کے حوالے سے ہم نے اس دن یہ بھی بتایا تھا کہ مولانا الطاف حسین حالی نے یہاں تک کہا تھا کہ غالب حیوان ناطق نہیں "حیوان ظریف "ہیں۔ یعنی ان کی تحریروں نے ہمیں باقاعدہ طور پر طنز و ظرافت دیکھنے میں ملتا ہے تو ہم نے اُن کا نصاب میں شامل خط پڑھا تھا وہ خط جو نواب علاؤالدین کے نام لکھا تھا اس میں طنز و ظرافت کی نمایاں خصو صیات ہمیں نظر آئی تھی جیسے ہم نے بلیک ہومر کے نام سے تعبیر کیا تھا پھر آگے چل کے جب ہم نے مشتاق احمد یوسفی کے فن کے حوالے سے بات کی تب بھی بلیک ہومر کے حوالے سے بات ہو گی۔ تو خطوط میں ہمیں رعایت لفظی کے حوالے سے بلیک ہومر کی صورت میں اور طنز کی صورت میں مزاح ملتا ہے کیونکہ یہ غالب کی شخصیت کا حصہ تھا ان کے ہر دوسرے جملے میں 'ہر چوتھے شعر میں ' ہمیں مختلف انداز میں احساس طرب دیکھنے کو مل جاتا ہے لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ غالب باقاعدہ طور پر شعوری انداز میں ظرافت کے رجحان کو اردو ادب میں جنم دے رہے تھے اور آگے بڑھا رہے تھے۔ ظرافت ان کی فطرت کا حصہ ہی تھا

اس کے بعد ناقدین کہتے ہیں کہ سر سید احمد خان کے ہاں بھی طنز و ظرافت کی کچھ صورتیں پائی جاتی ہیں۔ اگر ہم اپنی ذاتی رائے دیں تو اس سے اس حد تک اختلاف رکھتے ہیں کہ ان کے ہاں اصلاح اور مقصدیت کسی حد تک زیادہ غالب نظر آتی ہے ' استدلال پر زور دیتے ہیں تو ان کے جملے بہت

طویل ہو جاتے ہیں ان کے جملوں کی ساخت اس نوعیت کی ہوتی ہے کہ ادبیت کو ڈھونڈنا کافی دفعہ مشکل ہو جاتا ہے۔ سپاٹ یا کھر دری نوعیت کی ان کی نثر ہوتی ہے لیکن بہر حال ناقدین یہ کہتے ہیں مضامین جیسے مثال کے طور پر" بحث و تکرار" کہ جس میں انہوں نے کتوں کی آپس کی لڑائی کے ذریعے ہمیں ایک درس دینے کی کوشش کی تھی اس میں ہم ظرافت کے عناصر محسوس کر سکتے ہیں حالی نے جب ان کے متعلق "حیاتِ جاوید" کے نام سے سوانحی عمری لکھی تھی تو انہوں نے کہا تھا کہ ان کی طبیعت میں شوقِ ظرافت پایا جاتا تھا اور وہ کسی بھی موقع کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے لیکن عملی طور پر ہمیں ان کی تحریروں میں طنز و ظرافت اگر کہیں مل بھی جاتا ہے تو ظاہر ہے کہ بہت کم ہے اور آپ جانتے ہیں کہ طنز کسی بھی شخص کی بات میں، کسی بھی شخص کی تحریر میں ہمیں کسی نہ کسی صورت میں مل تو سکتا ہے لیکن اس میں مزاح کتنا ہے یا کتنا نہیں ہے ؟ ہم نے اندازہ اس بات سے لگانا ہوتا ہے کہ کیا ہم واقعی اس کے ہاں ایک اسلوبیاتی خصوصیت کے طور پہ ایک رجحان کے طور پہ اس کے ادب کی یا اس کی تخلیقات کی صفت کے طور پہ طنز و ظرافت کو بیان کر سکتے ہیں یا نہیں ؟ بہر حال ناقدین یہ مانتے ہیں کہ ان کی تحریروں میں کسی حد تک طنز و ظرافت ہمیں ملتا ہے اور ہم بھی اسے اسی حد تک ہی تسلیم کر سکتے ہیں بس سر سید احمد خان نہ صرف ایک سنجیدہ ادیب تھے بلکہ ان کے پیشِ نظر تو قوم کی اصلاح تھی۔ اور جس شخص کے پیشِ نظر قوم کی اصلاح ہو اسے اتنی فرصت نہیں ہوتی کہ وہ طنز و ظرافت میں وقت ضائع کر سکے۔ حالی نے ایک مرتبہ حیاتِ جاوید میں ایک جگہ پر یہ بھی لکھا تھا کہ ان کی حالت تو کم و بیش ایسے شخص کی تھی کہ جس کے گھر پہ آگ لگی ہو اور وہ بے تابانہ لوگوں کو اس آگ کو بجھانے کے لئے بلا رہا ہو تو ظاہر ہے ایسے شخص سے یا ایسی فطرت رکھنے والے سے والے مزاح یا طنز کی کوئی بہت زیادہ توقع نہیں رکھ سکتے۔

اردو نثر میں طنز و ظرافت کی با قاعدہ پہلی مثال ہمیں ملتی ہے اودھ پنچ سے۔ اودھ سے نکلنے والا یہ اخبار دراصل سر سید تحریک کے ردِ عمل میں سامنے آیا تھا۔ یعنی سر سید احمد خان کا خاص فکر جس کے تحت وہ مسلمانوں کو اس بات کا درس دے رہے تھے کہ انہیں ابھی سیاست میں حصہ نہیں لینا چاہیئے، انہیں ابھی مشرقیت پر اس طرح سے زور نہیں دینا چاہیے بلکہ ضرورت اس امر کی ہے کہ وہ مغربی تعلیم حاصل کریں، وہ انگریزوں سے تعلقات اچھے کریں، افہام و تفہیم کے انداز میں چلیں، مل جل کر امن کے ساتھ چلنے کی کوشش کریں کہ سب سے پہلے انہیں تعلیم کے زیور سے آراستہ ہونا ہو گا تا کہ وہ قومی اور ملی شعور کی بیداری کے بعد وسیع النظری کے ساتھ مسلمانوں کے حقوق کا تحفظ کر سکیں لیکن دوسری طرف کچھ ایسی تحریکیں تھیں، کچھ ایسے لوگ تھے جو دراصل ان کے اور ان کے نظریات کے خلاف تھے، لہٰذا انہوں نے مختلف انداز میں اپنے افکار کا پرچار شروع کیا اور انہوں نے سر سید احمد خان پر تنقید شروع کی۔ لہٰذا اگر ہم اپنی پچھلی گفتگو کو جاری رکھیں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سر سید احمد خان کے ہاں تو مزاح زیادہ نہیں پایا جا سکتا ہاں ان کی شخصیت ان کے افکار اور ان کی تحریریں اردو میں طنز و مزاح یا طنز و ظرافت کی با قاعدہ روایت کا باعث ضرور بنی جب "اودھ پنچ" کے نام سے ایک اخبار نکلا جس کے مدیر تھے منشی سجاد حسین تھے، انہوں نے ایک طرف تو اپنے اداریوں میں طنزیہ اور مزاحیہ انداز میں مختلف افکار کو ابھارا جس سے با قاعدہ طور پر اردو میں طنز و ظرافت کو رواج ملا، عروج ملا، اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے "حاجی بغلول" یا" احمق الدین" یا" پیاری دنیا" ، "کایا پلٹ" ، "میٹھی چھری" جیسے ناول بھی لکھے جس کے نتیجے میں اردو میں با قاعدہ طور پہ طنز و مزاح کا ایک رجحان بنا، یعنی اس سے پہلے مزاح انفرادی نوعیت کے رجحانات یا انفرادی نوعیت کی اسلوبیاتی خصوصیت کی صورت میں تو چل رہا تھا ہم یہ تو کہہ سکتے تھے کہ داستان گوئیوں کے ہاں ظرافت پائی جاتی ہے، غالب کے ہاں طنز و ظرافت پایا جاتا تھا یا احساسِ طرب سر سید کے ہاں ہمیں شاذ ہی یا کم و بیش کہیں کہیں مل جاتا ہے لیکن ایک رجحان کے طور پہ پہلی دفعہ ایسا ہوا تھا کہ اودھ پنچ کے ذریعے اردو میں طنز و ظرافت کی روایت پروان چڑھی تھی جس نے ظاہر ہے کہ سب سے پہلے اور سب سے فرنٹ رول ادا کیا تھا "منشی سجاد حسین" نے، جن کے ناول بھی مزاحیہ

نوعیت کے تھے، جن کی صحافتی تحریریں بھی مزاحیہ نوعیت کی تھیں اور پھر ان کو دیکھ کر ان کے ساتھ جو لوگ تھے جن میں مرزا بیگ شامل تھے جن کے ہاں محاورہ بندی بہت اچھی پائی جاتی تھی وہ محاورات کے ذریعے مزاح پیدا کرتے تھے لکھنوی تہذیب کے اوپر ان کے ہاں تنقید بھی پائی جاتی تھی اور اس کی خصوصیات بھی ان کے آرٹیکلز کے ذریعے، کالمز کے ذریعے ہمارے سامنے آتی تھی پھر جوالہ پرشاد' منشی احمد علی شوق یا سید ممتاز حسین اسی طرح سے مولوی سید عبدالغفور شہباز کے نام سامنے آتے ہیں یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے اپنے اپنے انداز میں اودھ پنچ میں مختلف نوعیت کے آرٹیکلز لکھے، مضامین لکھے جن سے اردو میں باقاعدہ طور پر طنزیہ، مزاحیہ یا ظریفانہ نوعیت کی تحریروں کو رواج ملا اور آج بھی جب ہم لوگ اردو طنز و ظرافت کے روایت کی بات کرتے ہیں تو سب سے پہلی طنزیہ اور مزاحیہ تحریر کے طور پہ جب کبھی بھی نام آتا ہے تو وہ ہمیشہ اودھ پنچ کا ہی آتا ہے وہ اخبار جو اودھ سے نکلتا تھا اور جس میں ان مذکورہ لوگوں نے اپنے اپنے انداز میں اپنی اسلوبیاتی چاشنی کے ذریعے طنز اور ظرافت کی مختلف نوعیت کی پھلجڑیاں چھوڑی تھیں جو آج کے قارئین کے لئے بھی خاصی مفید نظر آتی ہیں۔ ان کے بعد منشی رتن ناتھ شرشار کا نام آتا ہے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کا تذکرہ جب ہم نے ناول کا مطالعہ کیا تھا یا جب ناول کے ارتقاء پر جب ہم نے بات کی تھی تو اس وقت'' فسانۂ آزاد'' کے حوالے سے ہم نے کیا تھا۔ داستانوی نوعیت کا ایک ایسا ناول کہ جس میں ربط تو قدرے کم پایا جاتا ہے 'تسلسل بھی نہیں ہے 'پلاٹ بکھراؤ کا شکار ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کردار جو ہیں افراط و تفریق کا شکار ہو ہیں لیکن انہوں نے اپنی کردار نگاری کے ذریعے اور خاص طور پر ان کا کردار'' خوجی'' تھا اس کے ذریعے انہوں نے ایک ایسی صورتحال ضرور پیدا کر دی تھی کہ جو ان کے ناول کو طنزیہ اور مزاحیہ روایت کے سلسلے میں امر کر گئی یعنی ان کا یہ کردار'' خوجی'' اپنی حرکات و سکنات کے ذریعے، اپنے افکار کے ذریعے، اپنے سوچنے کے انداز کے ذریعے جو مزاح پیدا کرتا ہے واقعتاً اردو میں اس سے پہلے اس نوعیت کا کردار بہر حال بہت کم ہی دیکھنے کو ملا تھا یوں'' فسانۂ آزاد'' میں ناول کے طور پر کیسی ہی خامیاں موجود ہوں اس میں ربط پایا جا رہا ہو یا نہ پایا جا رہا ہو۔ رتن ناتھ سرشار نے اپنے اس کردار کی تخلیق کے ذریعے اور اس کے کچھ دوسرے کرداروں کی تخلیق کے ذریعے انہوں نے طنزیہ اور مزاحیہ روایت میں اس ناول کو اور خود کو ہمیشہ کے لئے امر ضرور کر لیا تھا۔ یہ ناول بھی اودھ اخبار ایک نکلتا تھا اودھ پنچ کے مقابلے ہی میں یہ اخبار رتن ناتھ سرشار نے نکالا تھا اور اس اخبار میں یہ والا ناول دراصل اقساط کی صورت میں بالاقساط آتا رہا اور بعد میں اسے مرتب کر کے شائع کیا گیا تھا۔

اس کے بعد بیسویں صدی کا دور آیا۔ اور آپ جانتے ہیں کہ بیسویں صدی میں رومانوی تحریک شروع ہی سے اردو زبان و ادب پر غالب ہو گئی تھی اس دور میں ہمیں طنز و ظرافت کے حوالے سے بہت زیادہ نام تو نہیں ملتے جنہیں ہم باقاعدہ طور پہ ظریف لوگ یا جنہیں باقاعدہ طور پہ ہم ظریفانہ ادیب یا مزاحیہ ادیب کہہ سکیں لیکن ظاہر ہے کہ ایک فطری عنصر کے طور پہ' ایک رجحان کے طور پہ ہمیں رومانوی تحریک میں کہیں کہیں مزاح کے عناصر مل جاتے ہیں یا اس دور میں یعنی کہ بیسویں صدی کے آغاز سے لے کے تیسرے چوتھے عشرے تک کے لوگوں میں جو لوگ یا مصنفین جن کا خاص طور پہ ذکر کیا جا سکتا ہے ان میں درج ذیل نام شامل ہیں:

میر محفوظ علی بدایونی

مولوی عبدالحق

مہدی افادی

خواجہ حسن نظامی

پریم چند

سجاد حیدر یلدرم

میاں عبد العزیز فلک پیما

سجاد علی انصاری

اور ایسے دوسرے لوگ ہمیں ملتے ہیں جنہوں نے اپنے انداز میں اردو میں طنزومزاح کی روایت کو قدرے آگے بڑھایا۔

یہاں یہ بات ہم آپ کو بتاتے چلیں کہ عبد الحق کی بات کر لی جائے یا پریم چند کی بات کر لی جائے یا سجاد حیدر یلدرم کی ہم بات کر لیں ان کے ہاں طنز یا ظرافت بنیادی طور پر نہیں پایا جاتا تھا یا خاص طور پہ پریم چند کے ہاں پائے جانے والے طنز کی اگر ہم لوگ بات کریں تو وہ اس قدر پھیکا ہوتا تھا کہ اسے طنز سے زیادہ تنقید کہا جانا چاہئے اسے طنز سے زیادہ طعن و طشنیع کہا جانا چاہئے کیونکہ اس میں کوئی ایسا شوگر کوٹڈ نوعیت کا اسلوب شامل نہیں ہوتا تھا اس میں ظرافت کے عناصر بہر حال بہت کم پائے جاتے تھے لیکن یہ وہ لوگ ہیں جن کے ذریعے اس دور میں اردو میں طنز و مزاح کی روایت آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہی تھی۔ اسی طرح سے عبد الحق کی اگر ہم بات کریں تو ان کے ہاں بھی، ان کی تحریروں کو تو باقاعدہ طور پہ سنجیدہ تحریریں کہا جاتا ہے لیکن جو انہوں نے خاکے لکھے تھے ان خاکوں میں کسی حد تک تھوڑا تھوڑا ہمیں کہیں کہیں مزاح کی صورتحال مل جاتی ہے۔

ہاں اگر ہم بات کریں " حسن نظامی " کی تو ان کے ہاں بہر حال ہمیں کسی حد تک مزاح ملتا ہے۔ "مہدی آفادی " کے بہت کم ایسے نمونے ہیں جن میں ہم لوگ مزاح تلاش کر سکتے ہیں لیکن کیونکہ باقاعدہ طور پہ مزاحیہ نوعیت کا ادب نہیں تھا یہ اگر ہم بات کریں "عبد العزیز فلک پیما" کی تو ان کے ہاں ہمیں مزاح مل جاتا تھا لیکن ایسی جزوی سی الگ الگ سی تحریریں ہمیں ملتی ہیں جن میں ہم لوگ مزاح اور طنز کے عناصر تو تلاش کر لیتے تھے لیکن اودھ پنچ جیسی روایت موجود نہیں تھی یا منشی سجاد حسین جیسا باقاعدہ وہ ادیب نہیں تھا جسے ہم لوگ طنز و مزاح کے دائرے میں لے کر آئیں۔

طنز و مزاح کے حوالے سے جو ہمیں اس دور میں سب سے بڑی مثال ملتی ہے اور جس کے بغیر اردو طنز و مزاح یا ظرافت کی روایت پوری نہیں ہو سکتی وہ ہے "مرزا فرحت اللہ بیگ " ۔ڈپٹی نذیر احمد کے یہ طالبعلم تھے اور انہوں نے کچھ اس انداز میں طنز و مزاح کو پیش کیا کہ ان کے بغیر مزاح کی روایت مکمل نہیں ہوتی، " مضامینِ فرحت " کے نام سے ان کی کتاب ہے یا اسی طرح سے ان کی ایک کتاب " میری داستان " کے حوالے سے ہے انہوں نے اپنی ان تحریروں میں طنز و مزاح کو اس انداز میں لیا کہ باقاعدہ طور پہ محسوس ہوتا ہے کہ ایک ادیب شعوری طور پر اس رجحان کو اپنانا چاہتا ہے اور وہ اپنے آپ کو ایک ظریف ادیب کے طور پہ پیش کرنا چاہتا ہے۔ اب ان کے مضامین جیسے مثال کے طور پہ " ڈپٹی نذیر احمد کی کہانی " ہو یا "مردہ بدستِ زندہ ہو " یا "میری بیوی " ہو یا " ایک نواب کی ڈائری " یہ سارے کے سارے وہ مضامین ہیں یا اس کے علاوہ " دہلی کا ایک یادگار مشاعرہ " یہ سارے مضامین ہیں جس میں ہم باقاعدہ طور پہ طنزیہ صورت حال بھی دیکھتے ہیں اور ظرافت کے عناصر بھی ہمیں ملتے ہیں اور وہ عناصر جو شروع میں ہم نے عرض کئے تھے وہ تمام کے تمام تر عناصر ہمیں ان کی تحریروں میں بخوبی مل جاتے ہیں۔ ان کی تحریروں کی سب سے پہلی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ماضی کی زیادہ تر بات کرتے ہیں شاید بہت ماضی پرست نوعیت کے انسان تھے اس وجہ سے یا ان کا ماضی کچھ ایسا تھا جو ان کو واقعات سے بھرپور لگتا تھا اور ان کو ان کا حال اتنا دل کش نہیں لگتا تھا شاید اس وجہ سے وہ ماضی کی بات کرتے ہوں لیکن بہر حال ان کے ہاں ہمیں تحریروں میں واقعیت ملتی ہے ایسا لگتا ہے کہ وہ واقعہ گڑھتے ہیں یا اپنے تجربات کو بیان کرتے ہیں جو ماضی کا حصہ تھے، ہمیں ان کے ہاں زیادہ تر باتیں ماضی سے منسلک لگتی ہیں "میری داستان " کی بات کر لیجئے، "ڈپٹی نذیر احمد کی کہانی " کی بات کر لیجئے یا " میری بیوی " جیسی کہانیوں کی یا مضامین کی بات کر لیجئے سب میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ past سے related بات کر رہے ہیں بہر حال یہ ضرور ہے

کہ انہیں ہم با قاعدہ طور پر اودھ پنچ کے ادیبوں کے بعد، اودھ پنچ کے لکھنے والوں کے بعد مرزا فرحت اللہ بیگ وہ پہلے بندے ہیں جنہیں باقاعدہ طور پہ طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں کا خالق کہہ سکتے ہیں۔ ان کی تحریروں میں مزاح کو تلاش کرنے کے لئے ہمیں صفحات بدلنے نہیں پڑتے، صفحات پلٹنے نہیں پڑتے بلکہ ہر دوسری لائن پر ہر دوسرے پیراگراف میں ہمیں طنزیہ اور مزاحیہ صورتحال دیکھنے کو مل جاتی ہے جیسے مثال کے طور پہ تعلیم کے حصول کے بعد جب کوئی شخص نوکری کی تلاش میں نکلتا ہے تو اس صورت کو بیان کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ:۔

''تعلیم کے جرم کی تکمیل کرنے کے بعد فکر ہوتی ہے کہ کسی بڑے جیل خانے کی تلاش کی جائے تاکہ وہاں سزا کی معیاد پوری کی جا سکے۔ اس کے لئے سب سے پہلے اقبالِ جرم کیا جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ ہم نے تعلیم پانے کا جرم کتنا، کہاں، کس طرح اور کس خوبی سے کیا۔ اس تحریر کو عرف عام میں ملازمت کی درخواست کہا جاتا ہے لیکن افسوس ہے کہ اکثر و بیشتر یہ ساری کاروائی اکارت جاتی ہے اور ہر جگہ سے یہی جواب ملتا ہے کہ جیل خانے میں گنجائش اتنی نہیں کہ آپ کے لئے کوئی کونہ نکل سکے۔ کسی دوسرے جیل خانہ کی تلاش کی جائے۔''

(میری داستان: مرزا فرحت اللہ بیگ)

اب دیکھئے کہ ایک سنجیدہ بات کو یعنی ایک سنجیدہ حقیقت کو، جو ان کے دور کی حقیقت بھی تھی ہمارے دور کی حقیقت بھی ہے کہ ہمارے ہاں نوکریوں کا حصول 'ملازمتوں کا حصول مشکل ہو جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ملازمت کو جیل خانے سے تشبیہ دی یعنی ایسا قید خانہ جس میں انسان چاہے نہ چاہے اس کو جانا تو پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عملی زندگی کا حصہ ہے پیشہ ورانہ زندگی میں آپ کو جانا ہوتا ہے لیکن وہ کہتے ہیں کہ اگر اسے جیل خانہ بھی تصور کر لیا جائے تو بطور جرم یا بطور سزا بھی ہمیں ملازمت ملنا بہت دشوار ہو جاتا ہے۔ یہ وہ تحریر کا انداز جسے آپ طنز کے پیرائے میں لاتے ہیں کہ ہمارے دور میں روزگار کے مواقع جو ہمیں میسر نہیں آتے ان پر ہلکے پھلکے انداز میں طنز کیا گیا ہے۔

فرحت اللہ بیگ کے بعد بڑا نام ہے'' رشید احمد صدیقی کا''۔ علی گڑھ سے فارغ التحصیل رشید احمد صدیقی نے ''آشفتہ بیانی میری'' میں بھی' جوان کی آپ بیتی ہے اس میں بھی اور اپنی باقی تحریروں میں مختلف انداز میں مزاح کی صورت پیدا کی ہے۔ بس ہوا یہ ہے کہ ان کے ہاں بسا اوقات' ظاہر ہے کہ وہ علی گڑھ سے پڑھے ہوئے تھے اور ان کے ہاں سرسید احمد خان کے اثرات کسی نہ کسی صورتحال میں بہر حال ہمیں ملتے ہیں یا علی گڑھ کے طلبا جو بعد میں ایک خاص فکر کے ساتھ آگے بڑھ رہے تھے ان کے ہاں علی گڑھ کے اثرات بہت زیادہ ہیں۔ سو صدیقی صاحب کے ہاں بھی وہ اثرات ہمیں ملتے ہیں اور اسی کا نتیجہ ہے کہ بسا اوقات وہ اچھی خاصی تحریر میں فلسفیانہ موضوعات، استدلالیت یا منطقیت یا اس نوعیت کی سنجیدگی پہ اتر آتے ہیں جس کے نتیجے میں مزاح کا عنصر کہیں پیچھے رہ جاتا ہے لیکن بہر حال یہ ضرور ہے کہ جب وہ مزاح لکھنا چاہتے ہیں تو پھر باقاعدہ طور پر محسوس ہوتا ہے کہ ان کی طبیعت، ان کی فطرت، ان کی اسلوبیاتی خصوصیات، ان کا رجحان طنز و مزاح کی طرف مائل تھا اور انہیں طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں پر خاصی قدرت تھی آپ جانتے ہیں کہ علامہ اقبال کا ایک مصرع ہے کہ

جدا ہو دین سے سیاست تو رہ جاتی ہے چنگیزی

یعنی اگر دین کو سیاست سے جدا کر دیا جائے تو تو پیچھے چنگیزی، ظلم و تشدد رہ جاتا ہے۔ اب بعد میں ہم نے یہ صورتحال بھی دیکھی کہ بہر حال ہمارے مذہبی سکالرز نے مذہب کو کچھ اس انداز میں پیش کیا کہ جس کے نتیجے میں بذاتِ خود دنیا ظلم و تشدد شروع ہو گیا تو رشید احمد صدیقی علامہ

اقبال کے اس مصرے کی بنیاد پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:۔

"سوچتا ہوں کہ دین کو اور سیاست کو ایک دوسرے سے جدا رکھنے پر جس چنگیزی کا
سامنا ہو گا وہ قابلِ قبول ہے یا دین کو سیاست سے جوڑنے سے جس چنگیزی سے
سابقہ ہو گا وہ قابلِ ترجیح ہے"۔

(آشفتہ بیانی میری: رشید احمد صدیقی)

سو اپنے انداز میں رشید احمد صدیقی طنز و مزاح کی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور جو مثال ہم نے آپ کے سامنے ابھی پیش کی ہے اس سے بھی آپ کو بخوبی اندازہ ہو گیا ہو گا کہ رشید احمد صدیقی کے ہاں پایا جانے والا مزاح خاصا ناپا تلا، پڑھا لکھا اور علمی نوعیت کا ہے اور یہی ان کی طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں کی خوبی بھی ہے۔

رشید احمد صدیقی کے بعد اردو طنز و مزاح کی روایت کا ناقابلِ فراموش نام ہے احمد شاہ پطرس بخاری کا۔ بخاری صاحب کے نام کے بغیر دراصل ہم اردو طنز و مزاح کی تاریخ کو بیان ہی نہیں کر سکتے۔ انہوں نے اپنی مختصر سی کتاب کے ذریعے جسے "مضامینِ پطرس" کے نام سے شائع کیا گیا تھا اس کتاب کے ذریعے انہوں نے اپنے نام کو طنزیہ اور مزاحیہ نثر ہی میں نہیں بلکہ اردو ادب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے امر کر لیا۔ وہ بذاتِ خود شعبہ تدریس سے وابستہ تھے۔ ان کا اردو زبان و ادب سے تعلیمی رشتہ نہ تھا، علمی رشتہ تھا۔ انہوں نے تعلیم کی غرض سے یاڈگری کی غرض سے ایم اے اردو یا ایم فل وغیرہ نہیں کیا تھا۔ وہ بنیادی طور پر انگریزی کے استاد تھے لیکن اس کے باوجود ان کی تحریروں میں پایا جانے والا طنز و مزاح و ظرافت، ان کی اسلوبیاتی خصوصیات، ان کا مزاح کسی بھی صاحبِ زبان سے کم نہیں ہے۔ شاید ان کی انگریزی تدریس ہی تھی کہ جس کے باعث ان پر یہ الزام بھی لگایا جاتا ہے یا ان کے حوالے سے یہ بات بھی کی جاتی ہے کہ ان کی تحریروں میں مغربی نوعیت کا مزاح ملتا ہے۔

ایک تو یہ بات ہم آج تک نہیں سمجھ سے کہ مزاح میں مغربیت یا مشرقیت کیا ہوتی ہے؟ لیکن بہر حال شاید ناقدین یہ کہنا چاہتے ہوں گے کہ مغربی مزاح وہ ہوتا ہے کہ جس میں ہم لوگ مغربی اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں، مغربی نوعیت کے کریکٹرز کو ہم لوگ لے کر آتے ہیں تو بہر حال کریکٹر کریکٹر ہوتا ہے اگر آپ جیسے ان کا ایک مضمون ہے "میبل اور میں"۔ اب اگر کسی نے میبل کا تذکرہ کیا تو میبل ظاہر ہے کہ پاکستانی معاشرے میں بھی ہو سکتی ہے اس پہ ضروری نہیں کہ آپ مغربیت کا اطلاق کریں۔ ان کے چھوٹے چھوٹے جملے، ان کی چست نوعیت کی اسلوبیاتی تراکیب ہیں اس میں آپ کو وٹ زیادہ ملتی ہے شاید اس وٹ کے باعث ہم کہتے ہیں کہ انگریزی نوعیت کا یا مغربی نوعیت کا ان کے ہاں کا مزاح پایا جاتا ہے۔ بہر حال میبل اور میں کے علاوہ اس بات کا اطلاق ان کی اسلوبیات پر مشکل سے ہی کیا جا سکتا ہے۔ ان کے معروف مضامین جن میں "کتے" بہت زیادہ معروف ہے "مرحوم کی یاد میں" پھر" مرید پور کا پیر" یا" لاہور کا جغرافیہ" یہ وہ مضامین ہیں جنہیں آج بھی لوگ پڑھتے ہیں اور ایک دفعہ نہیں کئی کئی بار پڑھتے ہیں اور ہر دفعہ پڑھ کر نئی لذت 'نئی تسکین' نیا لطف ملتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کے ہاں دیگر مزاحیہ ادیبوں کی طرح مبالغہ پایا جاتا تھا۔ مبالغہ شاید ظرافت کی یا مزاح کی ایک بہت بڑی خصوصیت ہے۔ کیونکہ آپ اگر چیزوں بالکل معمولات کے عین مطابق کر دیں سب کچھ تو ظاہر ہے پھر مزاح پیدا نہیں ہو گا مزاح سادہ تحریر کا نام ہو ہی نہیں سکتا لہٰذا اس میں ابلاغ اور اس میں مبالغے کا ہونا کوئی ایسی حیران کن بات نہیں۔ پطرس بخاری صاحب کا ایک اور بڑا کارنامہ "اردو کی آخری کتاب" ہے۔ پطرس بخاری کا یہ مضمون اردو کی آخری کتاب دراصل محمد حسین آزاد نے ایک کتاب لکھی تھی "اردو کی پہلی کتاب"، یہ نصابی نوعیت کی کتاب تھی اس کی پیروڈی کے طور پر، اس کی تحریف کے طور پر پطرس بخاری صاحب نے یہ کتاب لکھی جس میں انہوں نے طنزیہ اور مزاحیہ حالات کو مختلف انداز میں ہمارے لئے پیش

کیا اور بتایا کہ دراصل آج اردو کا حال کیا ہو گیا ہے اور اردو کی صورت ہے کیا؟ اگر ان کے مزاح کی ایک مثال دوں تو آپ کو بخوبی ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کا اندازہ ہو جائے گا کہ وہ طنز نہیں کرتے ان کے ہاں زیادہ مزاح پایا جاتا ہے اور مزاح بھی لفظی نوعیت کا مزاح، واقعاتی مزاح، یعنی جب ہم نے مزاح کے عناصر کی بات کی تھی تو ہم نے کہا تھا مزاحیہ صورتِ واقع، یعنی واقعیت میں، واقعات کے اندر ایک خاص نوعیت کا مزاح پیدا کرنا۔ ان کا ایک بہت معروف مضمون ہے "کتے"، جس میں وہ رات کے وقت کتے ایک دوسرے کے بعد یکے بعد دوسرے بولنا شروع کرتے ہیں اس کا منظر بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:۔

"کل ہی کی بات ہے کہ رات گیارہ بجے ایک کتے کی طبیعت ذرا گدگدائی تو انہوں نے باہر سڑک پر آکر طرح کا ایک مصرع دے دیا۔ ایک آدھ منٹ بعد سامنے بنگلے میں سے ایک کتے نے مطلع عرض کر دیا۔ ان جناب ایک کہنہ مشق استاد کو جو غصہ آیا تو ایک حلوائی کے چولہے سے باہر لپکے اور بھنّا کر پوری غزل مقطع تک کہہ گئے۔ اس پر شمال مشرق کی طرف سے ایک قدر شناس کتے نے زوروں کی داد دی۔ اب تو حضرت وہ مشاعرہ گرم ہوا کہ کچھ نہ پوچھیے۔ بعض تو دو غزلے، سہ غزلے لکھ لائے تھے۔ کئی ایک نے فی البدیہہ قصیدے کے قصیدے پڑھ ڈالے۔ وہ ہنگامہ گرم ہوا کہ ٹھنڈا ہونے میں نہیں آتا۔ ہم نے کھڑکی میں سے ہزار دفعہ آرڈر، آرڈر پکارا لیکن ایسے موقعوں پر پردھان کی کوئی نہیں سنتا۔"

(کتے؛ مضامینِ پطرس: احمد شاہ پطرس بخاری)

اس میں موجود مزاح اور مزاح کی صورت حال کی وضاحت کرنے کی ضرورت نہیں اور مزاح کو وضاحت کی ضرورت بھی نہیں ہوتی کیا جائے اگر وضاحت کی جائے تو تو مزاحیہ صورت حال ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے لئے ضروری یہ ہوتا ہے کہ آپ کو زبان پر کم از کم اتنا عبور ہو کہ آپ یہ جان سکیں کہ طرح کا مصرع کیا ہوتا ہے یعنی کہ وہ مصرع جس کے اوپر بسا اوقات ایک مصرے پہ غزلیں لکھنے کے لئے کہی جاتیں ہیں یا مقطع اور مقطع کیا ہوتا ہے؟ اس پر آئندہ لیکچرز میں جب ہم لوگ اصلاحات پر بات کریں گے تب بھی روشنی ڈالیں گے اور حصہ شعر میں ہم اس پر قدرے بات کر بھی چکے ہیں تو یعنی کتوں کے بھونکنے کو یا کتوں کے بولنے کو یکے بعد دیگرے انہوں نے ایک مشاعرتی صورتحال سے تشبیہ دے کر مزاح کی صورت حال پیدا کی ہے۔

بہر حال احمد شاہ پطرس بخاری کے بعد جن کا نام ہم طنز و مزاح کی روایت میں لیتے ہیں وہ ہیں ابنِ انشاء۔ آپ جانتے ہیں کہ ابنِ انشا کا تذکرہ ہم نے سفر نامے کے ارتقا میں بھی کیا تھا اور ہم نے بتایا تھا کہ انہوں نے " ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں "اور" چلتے ہو تو چین کو چلئے" اور " دنیا گول ہے " جیسے سفر نامے لکھے ان کے علاوہ ان کی ایک کتاب تھی " اردو کی آخری کتاب "نے احمد شاہ بخاری نے ایک مضمون لکھا تھا اردو کی آخری کتاب کے نام سے۔ جبکہ ابنِ انشا نے اسی نام سے ایک پوری کتاب لکھی ہے یہ بھی بالکل اسی طرح تحریف کا ایک نمونہ ہے تحریف سے مراد اصل کی بجائے ایک نقل بنانا اور ایک سنجیدہ بات کو ایک طنزیہ اور مزاحیہ بات میں تبدیل کر دینا ہے۔ جیسا کہ پطرس بخاری کے حوالے سے ہم نے کہا تھا کہ انہوں نے "اردو کی آخری کتاب" کے نام سے ایک مضمون لکھا یا" لاہور کا جغرافیہ" ان کا ایک مضمون تھا جو ایک پنجابی کا جغرافیہ کے نام سے کتاب ایک آئی تھی اس کی پیروڈی تھی یا اس کی تحریف تھی اسی طرح سے ابنِ انشا نے ان سفر ناموں کے علاوہ جن کا تذکرہ ہم نے گذشتہ

لیکچرز میں سفر نامے کے حوالے سے بھی کیا تھا اور ابھی بھی جیسا کہ ہم نے بتایا تھا کہ ان سفر نامے" چلتے ہو تو چین کو چلیے" ،"ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں" ، "دنیا گول ہے" ایسے سفر ناموں میں ان کے ہاں طنز و مزاح تو تھا ہی، انہوں نے تحریف میں بھی نام پیدا کیا اور کتاب لکھی" اردو کی آخری کتاب" جس میں ہمارے سامنے ان کے مزاح اور طنز کے خاصے جوہر کھل کے سامنے آجاتے ہیں۔ یہاں ہم ایک مثال پیش کریں گے:

شاہ اورنگ زیب عالم گیر بہت لائق اور متدین بادشاہ تھا۔ دین اور دنیا دونوں پر نظر رکھتا تھا۔ اس نے کبھی کوئی
نماز قضا نہ کی اور کسی بھائی کو زندہ نہ چھوڑا بعض لوگ اعتراض بھی کرتے ہیں 'موخر الذکر بات پر۔ حالانکہ یہ
ضروری تھا۔ اس کے سب بھائی نالائق تھے جیسا کہ ہر بادشاہ کے بھائی ہوتے ہیں۔ نالائق نہ ہوں تو خود
پہل کر کے بادشاہ کو قتل نہ کر دیں"

یہ ابن انشا کا تعارف تھا کیونکہ ہم اردو مزاح کے یا کسی بھی صنف کے آغاز وارتقا پر بات کرتے ہیں تو ہم تعارفی نوعیت کی بات ہی کر پاتے ہیں آپ نے دیکھا کہ مختصر سے انداز میں انھوں نے اورنگ زیب عالمگیر کہ جو خصوصیات جو واقعتاً مثبت تھیں وہ بھی بتادیں اور دوسری بات ویسے تو وہ بھی حقیقت ہی ہے کہ اورنگ زیب نے اپنے تینوں بھائیوں کو ہلاک کر دیا تھا اور تخت مغلیہ پر خود براجمان ہوا تھا اور اپنے باپ کو بھی اس نے قید خانے میں ڈالا جو بعد ازاں آٹھ سال تک قید خانے میں ہی رہا اور وہیں پر شاہ جہان کی وفات بھی ہوئی یہ وہ حقائق ہیں کہ جنہیں شاید ہم سنجیدہ انداز میں بیان کریں تو وہ سیاست کی بات بن جاتی ہے جو کہ ابن انشا نہیں لکھ رہے تھے۔ اگر ہم تلخ انداز میں کہیں کہ وہ اپنے بھائیوں کا قاتل تھا تو یہ بات منفی لگتی ہے لہذا انھوں نے باقاعدہ یہ جملہ لکھا' اگر آپ نوٹ کریں کہ اس نے کوئی نماز قضا نہیں کی اور کسی بھائی کو زندہ نہیں چھوڑا۔ سو یہ وہ انداز ہے جس کے ذریعے ہم بہت سے تلخ حقائق کو اپنے قارئین تک پہنچا سکتے ہیں۔ اس طرح معلومات کی ترسیل بھی ہو جاتے ہے اور بات کا حق بھی ادا ہو جاتا ہے اور یہی ایک طنز نگار اور مزاح نگار کا وظیفہ بھی ہوتا ہے۔

اس کے بعد اردو مزاح کی روایت میں "کرنل محمد خان" کا نام آتا ہے۔ انہوں نے مختلف نوعیت کے مضامین لکھے۔"بزم آرائیاں" کے نام سے ان کی ایک کتاب ہے اس کے علاوہ "بجنگ آمد" ایک کتاب ہے ان دونوں میں انھوں نے مزاح کے انداز میں بات کی ہے۔ ان کے مزاح کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان کے ہاں معاشرتی حقائق بہت زیادہ ملتے ہیں۔ اور معاشرے پر بہت زیادہ طنز ملتا ہے یعنی وہ مغرب و مشرق کے حوالے سے بات کرتے ہیں اور مختلف النوع قسم کی معلومات فراہم کرتے ہوئے ہمیں احساس دلاتے ہیں کہ ہمارے معاشرے میں کیا ہو رہا ہے اور اصل میں کیا ہونا چاہئے۔ جیسا کہ ان کا ایک مضمون "خیالات پریشاں" ہے جس میں وہ ہمیں اس رجحان کے متعلق بتاتے ہیں جس میں ہم اپنے بچوں کی انگریزی تعلیم پر بہت زیادہ زور دیتے ہیں۔

ہم دیکھتے ہیں کہ ہم اپنے بچوں کو ابتدائی تعلیم میں بھی اردو کی بجائے انگریزی تعلیم دیتے ہیں جو کہ کسی زندہ قوم کی خوبی نہیں ہے مغرب میں کوئی بھی ایسا ملک نہیں ہے جو اپنی مادری' یا پیدائشی زبان کو ترک کرتے ہوئے صرف عالم گیریت کے تحت مغربی زبان میں تعلیم دیں۔ لیکن ہمارے ہاں ایسا ہوتا ہے لہذا "خیالات پریشاں" میں ایک انگریزی دوست ان سے ملتے آتا ہے جو اس انگریزی طرز تعلیم پر تنقید کر رہا ہے اور اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

"بھائی آپ کی ہمت قابل قبول ہے' جو اپنے بچوں کو غیر زبان کے ذریعے تعلیم دے رہے ہو۔
اگر میں انگلستان میں انگریز بچوں کو اردو کے ذریعے تعلیم دینے کی سفارش کروں تو وہ مجھے یقیناً

اگلی رات کسی دماغی ہسپتال میں کاٹنی پڑے گی۔ آپ واقعی بہادر قوم ہیں۔"

آخری جملے میں پایا جانے والا طنز کس قدر تیز ہے لیکن کس قدر حقیقت پر بھی مبنی ہے۔ بہر حال ان کے بعد ہم تذکرہ کرتے ہیں "شفیق الرحمن" کا۔ یہ اردو طنز و ظرافت کے میدان میں اپنی مثال آپ ہیں۔ ان کی ایک نہیں بہت سی کتابیں ہیں۔ اور ہر ایک کتاب خواہ "حماقتیں" کا تذکرہ کریں یا "مزید حماقتیں" کا تذکرہ کریں یا "دجلہ" پر بات کریں تو ان کے ہر دوسرے جملے میں پایا جانے والا مزاح فطری نوعیت کے مزاح کی بہترین مثال ہے۔ شفیق الرحمن کا ہم نے متنی مطالعہ بھی کیا اور ان کی فنکارانہ صلاحیتوں کا مجموعی جائزہ بھی لیا لہذا ان کے اسلوب پر ہم زیادہ بات نہیں کریں گے۔ لیکن ہم یہاں یہ ضرور کہیں گے کہ جدید ادب میں مزاح کے حوالے سے دو نام ہیں ایک شفیق الرحمن کا اور دوسرا "مشتاق احمد یوسفی" کا۔ ہم نے آپ کے نصاب میں ان دونوں کا اہتمام کیا ہے اور شفیق الرحمن کو سفر نانے کی ذیل میں رکھا اور مشتاق احمد یوسفی کو مزاح کی ذیل میں کیا جس کا تذکرہ ہم آئندہ لیکچرز میں کریں گے۔

ہم یہاں پر یہ ضرور کہیں گے کہ جو قومیں اپنے مزاح کو مضبوط نہیں کرتیں ' جو مہذب انداز میں ہنسنا نہیں جانتیں ' جو تہذیب اور شائستگی کے ذریعے طنز پر یقین نہیں رکھتیں ان قوموں کی غلطیاں ان قوموں کی کمزوریاں اور ان قوموں کے مسائل کبھی حل نہیں ہوتے کیونکہ وہ قومیں سنجیدہ انداز میں خود پر سوچ نہیں سکتیں یا اپنی کمزوریوں کو حل نہیں کرنا چاہتی کہ ان سے ان کی تلخیاں نمایاں ہو جاتی ہیں اور ان کا مزاح انھیں اس بات کی اجازت نہیں دیتا کہ وہ اپنی کمزوریوں یا اپنی کوتاہیوں پر نظر کر سکیں لہذا وہ قومیں کمزور سے کمزور تر ہوتی چلی جاتی ہیں لہذا اپنے آپ پر ہنسنا سیکھیں ' اپنے آپ پر طنز کرنا سیکھیں کہ اسی صورت میں سوچ کی نئی راہیں کھلتی ہیں ہم یہ جان پاتے ہیں ہم میں کیا خرابی ہے اور جاننے کا یہ عمل ہمارے لیے پریشانی کا باعث نہیں بنتا کہ یہ مزاح کے انداز میں ہم تک پہنچتا ہے لیکن وہ لوگ جو اس انداز کو اپنانا نہیں جانتے وہ لوگ سچ پوچھئے عالم گیر تہذیب میں آگے نہیں بڑھ سکتے۔ لہذا کوشش کیجئے کہ ہم اپنے طنز کو ' اپنی ظرافت کو ' اپنے طبع حساس کو تہذیب کے دائرے میں لائیں اور مضحکہ کی بجائے مزاح پیدا کریں۔ یعنی بات یہ ہے کہ لطائف کہنا اور بات ہوتی ہے مزاح کرنا اور بات ہوتی ہے لیکن مضحکہ اٹھانا اور بات ہوتی ہے۔ مثبت انداز میں مذاق کیجئے اور لطف اٹھائیے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر ۴۰

ہم حصہ نثر کے آخری مرحلے پر پہنچ چکے ہیں۔ اس حصہ میں ہم نے نثر کی مختلف اصناف کا مطالعہ کیا۔ اس سے پچھلے لیکچر میں ہم نے اردو ادب میں مزاح کے حوالے سے بات کی۔ ہم نے دیکھا کہ طنز و مزاح سے کیا مراد ہے اور پھر مختصراً اس بات کا تعین کرنے کی کوشش کی کہ اردو میں مزاح نگاری کا ارتقا کیسے ہوا۔ آج کے اس لیکچر میں ہم اردو کے ایک ناقابل فراموش مزاح نگار "مشتاق احمد یوسفی کی کتاب "چراغ تلے" کے مقدمے کا مطالعہ کریں گے۔ مقدمہ کیا ہے اور ہم نے اسے نصاب میں شامل کیوں کیا۔ ان باتوں پر ہم بعد میں روشنی ڈالیں گے۔ ہم نے گذشتہ لیکچر میں بات کی تھی کی طنز و مزاح کیا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی دور خاصر کے وہ مزاح نگار ہیں جنہوں نے بذات خود طنز و مزاح کے معنوں کا تعین کیا۔ انھوں نے باقاعدہ طور پر طنز و مزاح کی کوئی تعریف نہیں کی۔ لیکن وہ معیار یا انداز تخاطب جو انھوں نے اختیار کیا ہے وہ بذات خود اس بات کا غماز ہے کہ حقیقتاً مزاح کے معنی کیا ہوتے ہیں ہم نے اس سلسلہ میں متنی مطالعہ کے لیے یوسفی کی کتاب "چراغ تلے" کا مقدمہ پیش کیا ہے ۔ یہاں اس بات کو جواب دینا ضروری ہے کہ مقدمہ شامل کیوں کیا گیا ہے۔ اس کتاب میں کم و بیش بارہ (۱۲) مضامین ہیں اور ایک مقدمہ ہے۔ اسے شامل کرنے کا مقصد یہ ہے کہ آپ پر واضح ہو جائے کہ مقدمہ سے کیا مراد ہے اور دوسری بات یہ کہ ضروری نہیں کہ ہم ان مضامین کا مطالعہ کریں جن پر مزاح کا ٹھپہ لگا ہو۔ مشتاق احمد یوسفی نے اپنی کتابوں کے دیباچوں میں بھی طنز و ظرافت کی وہ مثالیں پیش کی ہیں جو کہ پڑھنے کے قابل ہیں۔

ہم یہ چاہتے ہیں کہ اس کے ذریعے آپ نہ صرف یہ جان لیں کہ اس میں کس نوعیت کا مزاح پایا جاتا ہے اور یہ بھی بتا دیں کہ مقدمہ کیا ہے اور مقدمہ نگاری سے کیا مراد ہے؟ جب ہم متنی مطالعہ کریں گے تو آپ اچھی طرح سے جان پائیں گے کہ مقدمہ کیا ہوتا ہے لیکن تعریف کے طور پر ہم آپ کو یہ بتانا چاہیئے گے کہ لفظ "مقدمہ" لفظ "مقدم" سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں "پہلا"۔ مقدمہ کسی بھی کتاب کے آغاز میں دیا جاتا ہے جس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ آپ پر یہ واضح ہو جائے کہ کتاب میں کیا ہے اور کتاب کو لکھنے والا کون ہے لیکن ہمارے ہاں ادب میں ایک روایت ایسی چل نکلی ہے کہ ہم کتاب سے زیادہ مقدمہ نگاری پر زیادہ زور دیتے ہیں اور کوشش یہ کرتے ہیں کہ اعلیٰ سے اعلیٰ شخصیت سے مقدمہ لکھوایا جائے تاکہ اس بات کی ضمانت ہو جائے اگر کسی بڑے نقاد نے مقدمہ لکھا ہے تو یقیناً کتاب بھی اچھی ہو گی۔ یعنی ہم کتاب کے متن کی بجائے' کتاب کے اشتہار کے ذریعے اسے بڑا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس کی طرف مشتاق احمد یوسفی نے اس متن میں نشان دہی کی ہے۔ مشتاق احمد یوسفی بجائے اس کے کہ کسی اور سے مقدمہ لکھواتے انھوں نے اس کتاب کا مقدمہ خود لکھا۔ اس کا نام انھوں نے "پہلا پتھر" رکھا ہے اور اسی نام سے یہ تحریر آپ کے نصاب میں بھی شامل ہے: آیئے متن کا مطالعہ کرتے ہیں:

پہلا پتھر

مقدمہ نگاری کی پہلی شرط یہ ہے کہ آدمی پڑھا لکھا ہو۔ اسی لیے بڑے بڑے مصنف بھاری بھاری رقمیں دے کر اپنی کتابوں پر پروفیسروں اور پولیس سے مقدمے لکھواتے اور چلواتے ہیں۔ اور حسب منشا بدنامی کے ساتھ بری ہوتے ہیں۔ فاضل مقدمہ نگار کا ایک پیغمبرانہ فرض یہ بھی ہے کہ وہ دلائل و نظائر سے ثابت کر دے کہ اس کتاب مستطاب کے طلوع سے قبل' ادب کا نقشہ مسدس حالی کے عرب جیسا تھا۔

"ادب" جس کا چرچا ہے یہ کچھ وہ کیا تھا
جہاں سے الگ اک جزیرہ نما تھا

اس میں کوئی شک نہیں کہ کوئی کتاب بغیر مقدمہ کے شہرت عام اور بقائے دوام حاصل نہیں کر سکتی۔ بلکہ معرکتہ الاراء کتابیں تو سراسر مقدمے

ہی کی چاٹ میں لکھی گئی ہیں۔ برنارڈ شاہ کے ڈرامے (جو در حقیقت اس کے مقدموں کے ضمیمے ہیں) اسی ذیل میں آتے ہیں اور دور کیوں جائیں۔ خود ہمارے ہاں ایسے بزرگوں کی کمی نہیں جو محض آخر میں دعا مانگنے کی لالچ میں نہ صرف یہ کہ پوری نماز پڑھ لیتے ہیں بلکہ عبادت میں خشوع و خضوع اور گلے میں رندھی رندھی کیفیت پیدا کرنے کے لیے مالی مشکلات کو حاضر و ناظر جانتے ہیں۔ لیکن چند کتابیں ایسی ہیں جو مقدمہ کو جنم دے کر خود دم توڑ دیتی ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر جانسن کی ڈکشنری ' جس کا صرف مقدمہ باقی رہ گیا ہے۔ اور کچھ ایسے بھی مصنف گزرے ہیں جو مقدمہ لکھ کر قلم توڑ دیتے ہیں۔ اور اصل کتاب کی ہوا تک نہیں دیتے۔ جیسے شعر و شاعری پر حالی کا بھرپور مقدمہ جس کے بغیر کسی کو شعر و شاعری کی تاب و تمنا ہی نہ رہی۔ بقول مرزا عبدالودود بیگ ' اس کتاب سے مقدمہ نکال دیا جائے تو صرف سرورق باقی رہ جاتا ہے۔

تاہم اپنا مقدمہ بقلم خود لکھنا کار ثواب ہے کہ اس طرح دوسرے جھوٹ بولنے سے بچ جاتے ہیں۔ دوسرا فائدہ یہ کہ آدمی کتاب پڑھ کر قلم اٹھاتا ہے ورنہ ہمارے نقاد عام طور سے کسی تحریر کو اس وقت تک غور سے نہیں پڑھتے جب تک انہیں اس پر سرقہ کا شبہ نہ ہو۔ پھر اس بہانے اپنے متعلق چند ایسے نجی سوالات کا دندان شکن جواب دیا جاتا ہے جو ہمارے ہاں صرف چالان اور چہلم کے موقع پر پوچھتے جاتے ہیں۔ مثلاً تاریخ پیدائش وہی ہے جو میٹرک کے سرٹیفکیٹ میں درج ہے؟ حلیہ کیا ہے؟ مرحوم نے اپنے "بینک بیلنس" کے لیے کتنی بیویاں چھوڑی ہیں؟ بزرگ افغانستان کے راستے سے شجرہ نسب میں کب داخل ہوئے؟ نیز موصوف اپنے خاندان سے شرماتے ہیں یا خاندان ان سے شرماتا ہے؟ راوی نے کہیں آزاد کی طرح جوش عقیدت میں ممدوح کے جد امجد کے کانپتے ہوئے ہاتھ سے استرا چھین کر تلوار تو نہیں تھما دی؟

چنانچہ اس موقع سے جائز فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنا مختصر سا خاکہ پیش کرتا ہوں۔"

حل لغت

الفاظ: معنی

حسب منشا: مرضی یا خواہش کے مطابق

دلائل: دلیل کی جمع

نظائر: نظیر کی جمع یعنی مثال

کتاب مستطاب: پاک یا مقدس کتاب

بقائے دوام: ہمیشہ رہنے والی زندگی

سراسر: بالکل

چاٹ: شوق

خشوع و خضوع: خلوص کے ساتھ

تاب و تمنا: ہمت اور آرزو

سرورق: کتاب یا رسالے کا بیرونی صفحہ 'ٹائٹل

سرقہ؛ دوسرے کے مضمون یا کلام کو اپنے کلام میں شامل کر لینا' نقل کر لینا

نجی: ذاتی

دندان شکن جواب: منہ توڑ جواب

راوی: روایت کرنے والا

ممدوح: جس کی تعریف کی جائے

جدامجد: باپ دادا' آباوءاجداد

یہاں پر ہم دیکھتے ہیں کہ مشتاق احمد یوسفی اپنی تحریر کا آغاز کر رہے ہیں وہ مقدمہ نگاری کی پہلی شرط بتاتے ہیں جس میں وہ رائج الوقت طریقہ کار کی بات کرتے ہیں۔ وہ بتاتے ہیں کہ ہمارے ہاں یہ طریقہ کار اختیار کر لیا گیا ہے کہ ہم کتاب سے زیادہ توقع یہ کرتے ہیں کہ کوئی بڑا پروفیسر ہماری کتاب کا مقدمہ لکھ دے گا تو کتاب کی عظمت کی دلیل از خود قائم ہو جائے گی۔ اپنے روایتی ظریفانہ انداز میں وہ کہتے ہیں کہ عموماً بڑے بڑے پروفیسروں سے یا پولیس سے مقدمے لکھوائے جاتے ہیں اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لوگ اپنی منشا کے مطابق یا اپنی مرضی یا خواہش کے مطابق بدنامی حاصل کر کے بری ہو جاتے ہیں۔

پھر وہ کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں مقدمہ نگار کا عموماً یہ فرض سمجھا جاتا ہے کہ وہ صاحب کتاب کے حوالے سے اتنے بڑے بڑے الفاظ میں تعریف و توصیف کرے اور ایسی مثالیں اور نظیر لے کر آئے اور ایسے دلائل لے کر آئے جس سے یہ معلوم ہو کہ اس کتاب سے پہلے اس نوع کی کتاب آئی ہی نہیں اور وہ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جائیں کہ یہ کتاب ہمارے ادب میں اضافہ نہیں بلکہ اپنی نوعیت کی واحد اور یکتا کتاب ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ کتاب منفرد نوعیت کی ہو لیکن ہر کتاب کا منفرد یا یکتا نوعیت کا ہونا ضروری نہیں۔ عموماً ہمارے مقدمہ نگار کوشش یہ کرتے ہیں کہ ہر کتاب کو ایسی واحد' یکتا کتاب ثابت کر دیا جائے کہ ہر شاعر اقبال یا فیض کا ہم پلہ ہو جائے۔ ہر ناول نگار بانو قدسیہ یا عبداللہ حسین بن جائے۔ ہر افسانہ نگار کو ہم عصمت چغتائی یا منٹو یا قراۃ العین جیسا دیکھ سکیں۔ یعنی ہم ہر ایک ادیب کو اپنے میدان میں یکتا بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر مقدموں کا مطالعہ کیا جائے تو لگتا ہے کہ مقدموں میں کم از کم ایسا ہی ہے۔

پھر یوسفی کہتے ہیں کہ مقدمہ نگار کرتا کیا ہے کہ مقدمے میں دکھاتا یہ ہے کہ اس کتاب سے پہلے ادب کا حالی کی مسدس میں اسلام سے قبل عرب کا حال تھا۔ ہم نے گذشتہ لیکچرز میں مسدس حالی کا مطالعہ کیا تھا اور ہم نے آپ کو بتایا تھا کہ انھوں نے تاریخ اسلام کو منظوم انداز میں پیش کیا تھا۔ اس میں انھوں نے کہا تھا کہ آج جس عرب کا ہر سو چرچا ہے ایک وقت تھا کہ وہ دنیا سے کٹا ہوا تھا وہ ایک ایسا جزیرہ نما تھا جس کا دنیا سے کوئی تعلق ہی نہیں تھا۔ اور ہمارے مقدمہ نگار کوشش یہ کرتے ہیں کہ وہ اس کتاب سے ثابت یہ کر دیں کہ زیر نظر کتاب سے پہلے ادب کا بھی کچھ ایسا ہی حال تھا جس کو کوئی پوچھتا نہیں تھا' تو یہ کتاب آگئی جس نے ادب کا مقام و مرتبہ بلند کر دیا۔

پھر وہ کہتے ہیں کہ مقدمہ کچھ ایسا مضبوط نوعیت کا ہو کہ شاید کتاب پڑھنے کی نوبت ہی نہ آئے جیسے وہ کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں بہت سے بزرگ ایسے ہوتے ہیں کہ دعا کے شوق میں پوری نماز ادا کر دیتے ہیں کہ ایسی صورت میں کم از کم انھیں دعا کرنے کا موقع مل ہی جائے گا۔ لیکن کچھ مقدمے یا مقدمہ نگار ایسے ہوتے ہیں جو ایسے مقدمے لکھتے ہیں کہ مقدمے کے بعد ہی کتاب ختم ہو جائے جیسا کہ وہ کہتے ہیں کہ جانسن کی ڈکشنری کا حال ہے۔ جس میں ڈکشنری تو نظر نہیں آتی لوگوں کو اس کا مقدمہ ہی ملتا ہے۔ اسی طرح حالی کا مقدمہ شعر و شاعری کو جو انھوں نے "مسدس حالی" کے آغاز میں لکھا تھا۔ لیکن آج اس مقدمے کی اہمیت مسدس سے اس لحاظ سے زیادہ ہے کہ اسے اردو کی پہلی تنقیدی کتاب کہا جاتا ہے۔ حالی نے مقدمہ اتنا طویل نوعیت کا لکھا کہ اس میں انھوں نے بتایا کہ شاعری کی ماہیئت کیا ہے یا شاعری اور معاشرے کا تعلق کیا ہے' معاشرے پر شاعری کس طرح سے اثر انداز ہوتی ہے یا معاشرہ شاعری پر کس طرح سے اثر انداز ہوتا ہے' آمد اور آورد سے کیا مراد ہے' اچھے شعر کی خوبیاں کیا ہوتی ہیں' اچھے شعر کے اوصاف کیا ہوتے ہیں؟ پھر اس کے بعد انھوں نے مختلف اصناف پر بھی بات کی جبکہ یہ بنیادی طور پر

مسدس کا مقدمہ تھا۔ تو یوسفی کہتے ہیں کہ یہ ایسے مقدمات ہوتے ہیں کہ جن کے بعد شاید مقدمہ نگار قلم ہی توڑ دیتا ہے اور بقول ان کے ہم زاد کے 'یعنی عبد الودود کی' جس کی انھوں نے بعد ازاں وضاحت بھی کی' کہ عبد الودود ان کا ہمزاد ہے یعنی اس کی زبان یوسفی کی اپنی زبان ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اگر مقدمہ شعر و شاعری سے مقدمہ نکال دیا جائے تو شاید سر ورق ہی باقی رہ جائے۔

پھر وہ بتاتے ہیں کہ اگر کتاب لکھنے والا خود مقدمہ نہ لکھے اور دوسروں سے لکھوائے تو ہمارے ہاں کچھ لگے بندھے سانچے ایسے ہیں جن کے متعلق بڑے بڑے نقاد یا پروفیسر کتاب کا متن پڑھے بغیر ہی کتاب کا مقدمہ لکھ دیتے ہیں کیونکہ اگر کوئی شاعر ہے تو اس میں شاعری کی خصوصیات گنوا دی جاتی ہیں جن کا ہم عموماً بہت سے شعراء پر اطلاق کر سکتے ہیں۔ اور عموماً کتاب کو اس وقت پڑھا جاتا ہے جب اس پر سرقہ کا شبہ ہو۔ ہم نے الفاظ معنی پر روشنی ڈالتے ہوئے آپ کو بتایا تھا کہ سرقے سے یہ مراد ہوتا ہے کہ کسی کے کلام یا مضمون کو اپنی کتاب میں شامل کر لیا جائے۔ ہمارے ادب کی بد قسمتی کہ اس میں ایک روایت یہ بھی رہی کہ مضمون میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے' تحریف کر کے کسی کے موضوع یا کلام کو اپنا کلام یا مضمون گردان لینا۔ جیسے مثال کے طور پر کنگن کو پہنچی سے بدل کر کسی کی شاعری کو یا کسی کے خیال کو اپنی شاعری یا اپنا خیال بنا لینا تو یہ وہ نکتہ ہے کہ اگر کہیں ناقدین کو یہ شبہ گزر جائے کہ اس میں سرقہ کیا گیا ہے اور اس میں تنقید ممکن ہے تو لوگ کتاب پڑھتے ہیں۔ ورنہ مقدمات کتاب کو پڑھے بغیر ہی لکھ دیئے جاتے ہیں۔

اس کے بعد یوسفی بتاتے ہیں کہ انھوں نے اپنی کتاب کا مقدمہ کسی سے لکھوانے کی بجائے خود کیوں لکھا۔ وہ کہتے ہیں کہ ایک تو یہ کارِ ثواب ہے کیونکہ دوسرے لوگ جھوٹ بولنے سے بچ جاتے ہیں کہ بجائے اس کے کہ دوسرے لوگ کتاب کی یا صاحب کتاب کی تعریف و توصیف کریں اگر مقدمہ نگار بذات خود مقدمہ نگار ہی ہو تو ظاہر ہے کہ وہ اپنی کتاب کی تعریف نہیں کریں گے وہ عام سی بات کریں گے اور وہ ضروری سی وضاحتیں کریں گے جو کتاب کے حوالے سے ہونی چاہئیں وہ اپنی تعریف زاید نہیں کریں گے یا اپنی قصیدہ خوانی کے پل نہیں باندھے گے یا یہ ثابت کرنے کی کوشش نہیں کرے گے کہ یہ اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے اور دوسرے وہ کہتے ہیں کہ وہ سوالات جن کا جواب ہمیں عموماً چہلم کے وقت ہی دینے کا موقع ملتا ہے یعنی کوئی یہ پوچھے گا کہ مرحوم کس نوع کے آدمی تھے؟ وہ کس خاندان سے تعلق رکھتے تھے ان کی روایات کیا تھیں اور اس موقعے پر بات چیت کرتے ہوئے عموماً ہوتا کیا ہے کہ ممدوح کی تعریف کے کچھ ایسے پل باندھے جاتے ہیں کہ جیسا کہ وہ کہتے ہیں کہ راوی نے استرا کی بجائے تلوار تھما دی تاکہ ممدوح کی بہادری کا قصہ صحیح طور پر بیان کیا جا سکے۔

یوسفی کہتے ہیں کہ میں نے ان چیزوں سے بچنے کے لیے سوچا کہ میں ان سوالات کا جواب خود ہی سے کیوں نہ دے دوں کہ میرا خاندان کیا ہے؟ حسب و نسب کیا ہے؟ کس نوعیت کا میں انسان ہوں تو وہ ان وضاحتوں کے بعد اپنا تعارف خود کرواتے ہیں تو وہ ہم اگلے حصے میں دیکھتے ہیں:

نام:

سرِ ورق پر ملاحظہ فرمایئے۔

خاندان:

سو پشت سے پیشۂ آباء سپہ گری کے سوا سب کچھ رہا ہے۔

تاریخ پیدائش:

عمر کی اس منزل پر آ پہنچا ہوں کہ اگر کوئی سنِ ولادت پوچھ بیٹھے تو اسے فون نمبر بتا کر باتوں میں لگا لیتا ہوں۔ اور یہ منزل بھی عجیب ہے۔ بقول صاحب ''کشکول'' ایک وقت تھا کہ ہمارا تعارف بہو بیٹی قسم کی خواتین سے اس طرح کروایا جاتا تھا کہ فلاں کے بیٹے ہیں۔

فلاں کے بھانجے ہیں اور اب یہ زمانہ آ گیا ہے کہ فلاں کے باپ ہیں اور فلاں کے ماموں۔ اور ابھی کیا گیا ہے۔ عمر رسیدہ پیش روز بانِ حال سے کہہ رہے ہیں کہ اس سے آگے مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں۔

پیشہ:

گو کہ یونیورسٹی کے احمقوں میں اول آیا، لیکن سکول میں حساب سے کوئی طبعی مناسبت نہ تھی۔ اور حساب میں فیل ہونے کو ایک عرصہ تک اپنے مسلمان ہونے کی آسمانی دلیل سمجھتا رہا۔

اب وہی ذریعہ معاش ہے۔ حساب کتاب میں اصولاً دو اور دو کا قائل ہوں۔ مگر تاجروں کی دل سے عزت کرتا ہوں کہ وہ بڑی خوش اسلوبی سے دو اور دو کو پانچ کر لیتے ہیں۔

پہچان:

قد: پانچ فٹ ساڑھے چھ انچ (جوتے پہن کر)

وزن: اور کوٹ پہن کر بھی دبلا دکھائی دیتا ہوں۔ عرصے سے مثالی صحت رکھتا ہوں۔ اس لحاظ سے کہ جب لوگوں کو کراچی کی آب و ہوا کو برا کرنا مقصود ہو تو اتمام حجت کے لئے میری مثال دیتے ہیں۔

جسامت: یوں سانس روک لوں تو ۳۸ انچ کا بنیان بھی پہن سکتا ہوں۔ بڑے لڑکے کے جوتے کا نمبر سات ہے جو میرے بھی فٹ آتا ہے۔

حلیہ: اپنے آپ پر پڑا ہوں۔

پیشانی اور سر کی حد فاصل اڑ چکی ہے۔ لہٰذا منہ دھوتے وقت سمجھ نہیں آتا کہ کہاں سے شروع کروں۔ ناک میں بذاتہ قطعی کوئی نقص نہیں مگر بعض دوستوں کا خیال ہے کہ بہت چھوٹے چہرے پر لگی ہوئی ہے۔

پسند:

غالب، ہاکس بے، بھنڈی

پھولوں میں، رنگ کے لحاظ سے سفید گلاب اور خوشبو میں نئے کرنسی نوٹوں کی خوشبو بہت مرغوب ہے۔ میرا خیال ہے کہ سبز سبز، تازہ تازہ اور کرارے کرارے کرنسی نوٹوں کا عطر نکال کر ملازمت پیشہ حضرات اور ان کی بیویوں کو مہینے کی آخری تاریخوں میں سنگایا جائے تو گرہستی جنت کا نمونہ بن جائے۔

پالتو جانوروں میں کتوں سے پیار ہے۔ پہلا کتا چوکیداری کے لئے پالا تھا۔ اسے کوئی چرا کے لے گیا۔ اب محض بربنائے وضع داری پالتا ہوں کہ انسان کتے کا بہترین رفیق ہے۔

بعض تنگ نظر اعتراض کرتے ہیں کہ مسلمان کتوں سے بلاوجہ چڑھتے ہیں حالانکہ اس کی نہایت معقول اور منطقی وجہ موجود ہے۔ مسلمان ہمیشہ سے ایک عملی قوم رہے ہیں۔ اور وہ کسی ایسے جانور کو محبت سے نہیں پالتے جسے ذبح کر کے کھا نہ سکیں۔

گانے سے بھی عشق ہے۔ اسی وجہ سے ریڈیو نہیں سنتا۔

چڑ:

جذباتی مرد، غیر جذباتی عورتیں، مٹھاس، شطرنج۔

مشاغل:

فوٹو گرافی، لکھنا پڑھنا

تصانیف:

چند تصویر بتاں، چند مضامین و خطوط

حل لغت

لفظ معنی

پیشۂ آباء: آباؤ اجداد کا پیشہ

عمر رسیدہ: بوڑھا

پیش رو: پچھلی نسل کے لوگ

آہ و فغاں: چیخ و پکار، فریاد کرنا، رونا دھونا

خوش اسلوبی: اچھے انداز میں

اتمام حجت: کوئی بات سمجھانے کی آخری کوشش، فیصلہ کن بات

حدِ فاصل' دو چیزوں کو جدا کرنے والی حد یا چیز

بذاتہہ: خود، بنفسِ نفیس

قطعی: بالکل ہو گز

ہاکس بے: کراچی کے ساحل پر ایک سیر گاہ

مر غوب: پسند

گر ہستی: گھریلو

بر بنائے وضع داری: روایتاً، روایت کے مطابق

اس حصے میں عزیز طلبا مشتاق احمد یوسفی انتہائی دلچسپ انداز میں اپنا خاکہ کھینچتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ خاکہ میرا کیا ہے؟ نام اگر آپ جاننا چاہتے ہیں تو سرِ ورق ملاحظہ کیجئے۔ ظاہر ہے کہ سرِ ورق پر، ٹائٹل پر نام لکھا ہی ہو گا۔ پھر خاندان، تو وہ کہتے ہیں کہ بھئی پاؤں پشت سے سپہ گری کے علاوہ ہر پیشہ میرے خاندان والوں نے اپنایا تھا۔ دراصل غالب کا ایک شعر تھا کہ

سو پشت سے ہے پیشہ آباء سپہ گری

شاعری ہی ذریعۂ شہرت نہیں مجھے

تو وہ کہتے ہیں کہ میرے آباء کا پیشہ سپہ گری نہیں تھا۔ ہاں! باقی سب کچھ تھا۔ پھر تاریخ پیدائش کے حوالے سے وہ کہتے ہیں کہ حالت یہ ہو گئی ہے کہ عمر کے اس حصے میں میں پہنچ گیا ہوں جس میں اگر کوئی شخص مجھ سے میری عمر پوچھ لیتا ہے تو میں فون نمبر بتا کر اسے دائیں بائیں باتوں میں ٹالنا شروع کر دیتا ہوں۔ کیونکہ میں اپنی عمر بتانا نہیں چاہتا۔ ایک وقت تھا جب ہمارے ہاں یہ طریقہ کار ہوتا تھا کہ بہو، بیٹیوں سے تعارف یوں کروایا جاتا تھا کہ بھئی یہ لڑکا فلاں کا بیٹا ہے یا فلاں کا بھتیجا، بھانجا ہے اور اب یہ حالت ہو گئی ہے کہ بتایا جاتا ہے کہ یہ بندہ فلاں کا ماموں یا یا فلاں کا باپ یا فلاں کا چچا ہے۔ اور وہ کہتے ہیں کہ عمر رسیدہ لوگ تو ہمیں آگے کے نوشتے بھی سنا رہے ہیں کہ آگے مقامات آہ و فغاں اور بھی ہیں یعنی ابھی یہ

سلسلہ یہاں تک بھی پہنچے گا کہ یہ بزرگ فلاں کے دادا یا فلاں کے نانا ہیں لیکن بہر حال عمر کافی ہو چکی ہے۔
پھر وہ اپنا سراپا بتاتے ہیں اس میں وہ بتاتے ہیں کہ قد کیسا ہے۔ قد پانچ فٹ ساڑھے چھ انچ ہے لیکن جوتا پہن کر۔ اب یہ ہلکا پھلکا سا مزاح ہے جو ان کی تحریر میں ہم مسلسل ہر دوسرے جملے میں دیکھ سکتے ہیں۔ اب اس کا مطلب کیا ہے؟ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے ہاں عموماً ایک روایت ہے کہ خاص طور پر خواتین کے حوالے سے کہ وہ اونچی ایڑھی والا جوتا پہن کر یہ تصور کرتیں ہیں کہ شاید ان کا قد واقعی بڑھ گیا ہے یا قد واقعی بڑا ہو گیا ہے۔
پھر وہ اپنی صحت کے متعلق بتاتے ہیں کہ ان کی صحت ایسی ہی ہے کہ کراچی کی آب و ہوا کی برائی کرنا ہو تو اتمام حجت کے طور پر یعنی آخری دلیل کے طور پر انہی کی دلیل دی جاتی ہے، انہی کی بات کی جاتی ہے کہ مشتاق احمد یوسفی کو دیکھ لیں کراچی کی بری آب و ہوا کی سب سے بری دلیل وہی ہیں کہ دبلے پتلے سے ہیں۔ آگے جا کر وہ اپنی صحت کے حوالے سے بھی بات کرتے ہیں، وہ بتاتے ہیں کہ ان کے ماتھے کے اوپر بال جو ہیں یعنی سر کے بال جو ہیں وہ کافی حد تک گر چکے ہیں لہٰذا حالات یہ ہیں کہ اب یہ سمجھ میں نہیں آپا تا کہ منہ دھونا ہو تو کہاں سے شروع کیا جائے۔
پھر اس کے بعد اپنی پسند اور ناپسند کا تذکرہ کرتے ہیں اور دیکھیں کہ اب اس میں مزاح نہیں ہے لیکن صرف الفاظ کے التزام سے انہوں نے مزاح پیدا کیا ہے کہ وہ کہتے ہیں کہ پسند غالب، ہاکس بے اور بھنڈی ہے۔ اب ظاہر ہے کہ بظاہر غالب، ہاکس بے اور بھنڈی کا کوئی تعلق نہیں ہے لیکن صرف ان تین الفاظ کو اکھٹا کر کے انہوں نے ہلکے پھلکے سے انداز میں مزاح پیدا کیا ہے۔
پھر آگے وہ بتاتے ہیں کہ پھولوں میں رنگ کے اعتبار سے سفید رنگ کا پھول، سفید رنگ کا گلاب ان کی پسند ہے۔ پھر اس کے بعد خوشبو کے بعد جب بات کرتے ہیں کہ نئے نوٹوں کی خوشبو دراصل مجھے بہت پسند ہے اور ان کا یہ خیال ہے کہ سرکاری ملازمین جو ہیں ان کو خاص طور پر آخری تاریخوں میں نئے نوٹوں کی خوشبو کا عطر اگر سونگھا دیا جائے تو ان کی گھریلو زندگی کافی پر سکون ہو سکتی ہے۔
پھر اسی طرح سے آگے جا کر اپنی پسند ناپسند کا سلسلہ جاری و ساری رکھتے ہیں، بتاتے ہیں کہ کتا انہوں نے پالا تھا، پالا انہوں نے چوکیداری کے لئے تھا لیکن کتے کو کوئی چرا کرلے گیا۔ اب یہ ہے کہ اخلاقاً وہ کتا پال لیتے ہیں۔ مسلمانوں کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دراصل بات یہ ہے کہ مسلمان کتے کو اس وجہ سے ناپسند کرتے ہیں کہ مسلمان بڑی عملی نوعیت کی قوم ہیں اور عملی قوم کا المیہ یہ ہوتا ہے کہ وہ کسی ایسی چیز کو نہیں پالنا یا کسی ایسی چیز کو اپنے پاس رکھنا پسند نہیں کرتے جس کا کوئی فائدہ نہ ہو سکے لہٰذا مسلمان صرف اس جانور کو پالتے ہیں شوق سے، جس کو ضرورت پڑنے پر ذبح کر کے کھایا جا سکے۔ کتے کے ساتھ تو ایسا نہیں ہو سکتا۔ تو اس طرح سے مشتاق احمد یوسفی اپنی پسند اور ناپسند کا بتاتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ان کا مزاح جاری و ساری رہتا ہے اس کے بعد وہ کتاب کے حوالے سے کچھ بات کرتے ہیں اور طنز و مزاح پر کسی حد تک روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ کیا کہتے ہیں؟ آیئے پڑھتے ہیں:۔
کیوں لکھتا ہوں؟
ڈزریلی نے اس کے جواب میں ہا تھا کہ جب میرا جی عمدہ تحریر پڑھنے کو چاہتا ہے تو ایک کتاب لکھ ڈالتا ہوں۔ رہا یہ سوال کہ یہ کھٹ مٹھے مضامین طنزیہ ہیں یا مزاحیہ یا اس سے بھی ایک قدم آگے۔ یعنی صرف مضامین، تو یہاں صرف اتنا عرض کرنے پر اکتفا کروں گا کہ وار ذرا اوچھا پڑے، یا بس ایک روایتی آنچ کی کسر رہ جائے گی تو لوگ اسے بالعموم طنز سے تعبیر کرتے ہیں، ورنہ مزاح ہاتھ آئے تو بت، ہاتھ نا آئے تو خدا ہے۔
اور جہاں یہ صورت ہو تو خام فنکار کے لئے ایک طنز ایک مکمل جھنجھلاہٹ کا اظہار بن کر رہ جاتا ہے۔ چنانچہ ہر وہ لکھنے والا جو سماجی اور معاشرے کو دیکھتے ہی دماغی باؤٹے میں مبتلا ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے، خود کو طنز نگار کہنے کا اور کہلانے کا سزاوار سمجھتا ہے لیکن سادہ و پرکار طنز ہے بڑی جان

جوکھوں کا کام۔۔ بڑے بڑوں کے جی چھوٹ جاتے ہیں۔ اچھے طنز نگار تنتے ہوئے رسے پر اترا اترا کر کرتب نہیں دکھاتے بلکہ "رقص یہ لوگ کیا کرتے ہیں تلواروں پر"۔

اور اگر ژاں پال سارتر کی مانند" دماغ روشن و دل تیرہ و نگہ بیباک" ہو تو جنم جنم کی یہ جھنجھلاہٹ آخر ہر بڑی چیز کو چھوٹی کر دکھانے کا ہنر بن جاتی ہے۔ لیکن یہی زہرِ غم جب رگ و پے میں سرایت کر کے لہو کو کچھ اور تیز و تند و توانا کر دے تو نس نس سے مزاح کے پھوارے پھوٹنے لگتے ہیں۔ عملِ مزاح اپنے لہو کی آگ میں تپ کر نکھرنے کا نام ہے۔ لکڑی جل کر کوئلہ بن جاتی ہے اور کوئلہ راکھ۔ لیکن اگر کوئلے کے اندر کی آگ باہر کی آگ سے تیز ہو تو وہ راکھ نہیں بنتا، ہیرا بن جاتا ہے۔ مجھے احساس ہے اس ننھے سے چراغ سے نہ کوئی الاؤ بھڑک سکا اور نہ کوئی چتا دہکی۔

میں تو اتنا جانتا ہوں کہ اپنی چاک دامنی پر جب اور جہاں ہنسنے کو جی چاہا ہنس دیا۔ اور اب اگر آپ کو بھی اس ہنسی میں شامل کر لیا تو اس کو اپنی خوش قسمتی تصور کروں گا۔ میرا یہ دعویٰ نہیں کہ ہنسنے سے سفید بال کالے ہو جاتے ہیں، اتنا ضرور ہے کہ پھر وہ اتنے برے نہیں معلوم ہوتے۔ بالفعل، اس سے بھی غرض نہیں کہ اس خندہ مکرر سے میرے سوا کسی اور کی اصلاح بھی ہوتی ہے یا نہیں۔ ہنسنے کی آواز فی نفسہ تقریر کی آزادی سے کہیں زیادہ مقدم و مقدس ہے۔ میرا عقیدہ ہے کہ جو قوم اپنے آپ پر جی کھول کر ہنس سکتی ہے وہ کبھی غلام نہیں ہو سکتی۔

یقین کیجئے، اس سے اپنے علاوہ کسی اور کی اصلاح و فہمائش مقصود ہو تو روسیاہ۔ کارلائل نے دوسروں کی اصلاح سے غلو رکھنے والوں کو بہت اچھی نصیحت کی تھی کہ" بڑا کام تو یہ ہے کہ آدمی اپنی ہی اصلاح کر لے۔ کیونکہ اس کا مطلب یہ ہو گا کہ دنیا سے کم از کم ایک بدمعاش تو کم ہوا۔' میری رائے میں (جو ضروری نہیں کہ ناقص ہی ہو) جس شخص کو پہلا پتھر پھینکتے وقت اپنا سر یاد نہیں رہتا، اسے دوسروں پر پتھر پھینکنے کا حق نہیں۔

حل لغت

لفظ: معنی

اوچھا: ہلکا

بالعموم: عام طور پر

دماغی باؤٹا: دماغ میں خلل آجانا

سزاوار: حقدار، مستحق

ژاں پال سارتر: ایک معروف فرانسیسی ڈرامہ نگار، نقاد، ناول نگار ۱۹۵۰-۱۹۰۵

رگ وپے میں: جسم کے روئیں روئیں میں اتر جانا' سرایت کرنا

بالفعل: فی الحقیقت' حقیقت میں

قندِ مکرر: مستقل ہنسی

اصلاح: درستگی

فی نفسہ: بذاتِ خود

مقدم: پہلے

فہمائش: تعریف

رہ سیاہ: منہ کالا کرنا یا مجرم

غُلو: مبالغے کی انتہائی حد

اس حصے میں وہ بتاتے ہیں کہ انہوں نے مزاح سے کیا مرادلی یاان کے نزدیک طنز کے کیا معنی ہیں؟ پہلے تو وہ یہ کہتے ہیں کہ سوال یہ ہے کہ میں لکھتا کیوں ہوں؟ توڈرزیلی نے کہا تھا کہ جب میرا دل یہ کرتا ہے کہ جب میں کوئی اچھی تحریر پڑھوں تو میں خود لکھنے بیٹھ جاتا ہوں یا ایک کتاب لکھ لیتا ہوں یعنی اس کا ایک مطلب تو یہ نکالا جا سکتا ہے کہ کیونکہ ان کی پسند کی کوئی کتاب نہیں ہوتی لہذا وہ خود سے لکھنا شروع کر دیتے ہیں تو مشتاق شاید یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ان کا بھی کچھ ایسا ہی حال ہے۔

پھر وہ کہتے ہیں رہا یہ سوال کہ ان کے ظریفانہ مضامین کا مقصد کیا ہے یا واقعی ان میں طنز و مزاح پایا جاتا ہے یا نہیں۔ تو اس پر وہ روشنی ڈالتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ بات یہ ہے کہ طنز ہمارے ہاں صحیح طور پر سمجھا نہیں جاتا۔ اس لیکچر کے شروع میں بھی آپ کو بتایا گیا تھا کہ یوسفی نے باقاعدہ طور پر طنز کا ایک معیار مقرر کرنے کی خود سے کوشش کی ہے اور وہ یقیناً بہت کامیاب اور بلند وبانگ یا بلند وبالا قسم کا وہ معیار ہے جسے ہر کوئی چھو نہیں سکتا۔ وہ کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں عموماً یہ خیال کر لیا جاتا ہے کہ اگر کسی نے کسی پر چوٹ کرنے کی کوشش کی وہ چوٹ بہت زیادہ سخت انداز میں نہیں ہوئی تو ٹھیک ہے اسے طنز نگار یا اس کی بات کو طنز تصور کر لیا جاتا ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ کہ طنز بہت مشکل چیز ہے اور اس میں کوئی شک بھی نہیں۔

وہ کہتے ہیں کہ طنز دراصل تنے ہوئے رسے پر کرتب دکھا کر چلنے والے کا نام نہیں ہے بلکہ طنز نگار دراصل رقص کرتے ہیں تلواروں پر۔ یعنی طنز ایک ایسی نازک چیز ہوتی ہے جس کے حوالے سے یہ طے کرنا کہ یہ کوئی طنز کس وقت طعنہ بن جائے اور کوئی طنز کس وقت پھیکا رہ جائے یہ بہت مشکل بات ہوتی ہے۔ وہ بات کہ جس کو آپ کریں تو دوسرا اسے برا بھی نہ منائے اور واقعی اس کی کی گئی بات جو ہے وہ دوسرے کو سوچنے پر بھی مجبور کر دے، وہی صحیح معنوں میں طنز ہوتی ہے۔ اور رہی بات مزاح کی تو مزاح وہ یہ کہتے ہیں کہ ہاتھ آئے تو بت نا ہاتھ آئے تو خدا۔ یعنی جیسے میں آپ کو بتا رہا ہوں، یوسفی نے جو چراغ تلے کا مقدمہ پہلا پتھر کے نام سے لکھا ہے۔ اب تمام کے تمام ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اس مقدمے میں اچھا خاصا مزاح پایا جاتا ہے، ظرافت پائی جاتی ہے لیکن جب ہم اسی ظرافت کو واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو پھر اس میں سے مزاح غائب ہو جاتا ہے کیونکہ مزاح ایک ایسی بنت ہے، الفاظ کا ایسا انتخاب اور الفاظ کی ایسی ترتیب ہے کہ جب آپ اسے تشریح میں لے کر آتے ہیں تو آپ اس کے معنی تو بتا سکتے ہیں جیسے ہم اس وقت آپ کو بتانے کی کوشش کر رہے ہیں، لیکن آپ اس کا مزاح قائم نہیں رکھ سکتے کیوں کہ مزاح کا ایک لفظ اگر دوسرے لفظ کی طرف آجائے، ایک لفظ ہٹ جائے اپنی جگہ سے، ترتیب بدل جائے، وضاحت میں ہم لوگ پڑ جائیں تو پھر مزاح مزاح نہیں رہتا۔

وہ یہ کہتے ہیں کہ لکڑی جل کر کوئلہ ہوتی ہے اور کوئلہ جل کر راکھ ہو جاتا ہے لیکن اگر کوئلے میں آگ سے زیادہ گرمی ہو تو پھر وہ کوئلہ ہیرا بن جاتا ہے۔ اسکا مطلب یہ ہے کہ دراصل مزاح نگار اگر خود پر طنز، خود کی حقیقت جانتا ہو اور اس کی خود کی گرمی 'جس قدر اس کے جذبات اس میں زیادہ ہو کہ وہ واقعی باتوں کو جو وہ سوچتا ہے انہیں اس انداز میں بیان کر سکے تو ہی صحیح اور صحتمند قسم کا مزاح پیدا ہوتا ہے۔ اور یہ مزاح کوئی عام بندہ پیدا نہیں کر سکتا ہے اور نہ اس کا دعویدار اصولی طور پر ہو سکتا ہے اور نہ ہی ہونا چاہیئے۔ وہ کہتے ہیں کہ میرے مضامین کا مطلب یا میرے مضامین کا مقصد اگر کوئی یہ سمجھتا ہے کہ اصلاح ہے تو یہ بات درست نہیں۔ کیونکہ وہ یہ کہتے ہیں کہ بقول کارلائل جو کہ ایک سیرت نگار تھے، ایک مغربی ادیب تھے، انہوں نے یہ کہا تھا کہ بات یہ ہے کہ بجائے اس کے کہ آپ دوسروں کی اصلاح کا بیڑہ اٹھائیں، اگر آپ خود کو درست کر لیں، خود کی اصلاح کر لیں، خود کو ٹھیک کر لیں تو کم از کم اس کا یہ مطلب ضرور ہو گا کہ دنیا سے ایک بدمعاش کم ہو گیا یعنی اگر ہم اپنی اصلاح کر

لیں، ہر شخص اپنی اپنی اصلاح کرنے چل پڑے تو ظاہر ہے کہ پورا کا پورا معاشرہ من حیث المجموعی بالاخر، ایک وقت آئے گا کہ پورا کا پورا معاشرہ اپنی اصلاح پر آجائے گا، صحیح راستے پر آجائے گا۔

تو وہ یہ کہتے ہیں کہ اگر کوئی یہ سوچتا ہے کہ ان مضامین کا مقصد اصلاح ہے تو بالکل غلط ہے، اگر کوئی سوچتا ہے تو میں اس کا مجرم ہوں گا میں نے تو اپنی زندگی میں جو کوتاہیاں، کمیاں، جو یوں کہہ لیجئے کہ غلط باتیں یا غلط کام جو میں نے اپنی زندگی میں دیکھے' میں نے تو ان کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے شاید میں ان سے اپنے آپ کو درست کر پاؤں، اگر کوئی یہ سوچتا ہے کہ ان کا مقصد دوسروں کی بھلائی یا دوسروں کو درست کرنا ہے تو کم از کم میری ذاتی خواہش یہ نہیں میں تو خود پر تکذیب کی ہے، میں نے تو اپنے آپ کی غلطیوں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے کہ میں ان کو دور کر سکوں۔

بات یہ ہے کہ کوئی بھی شخص جو خود پر طنز کرنا نہیں جانتا، جو اپنی غلطی کو نوٹ کرنا نہیں جانتا وہ دراصل دوسروں پر تنقید کا یا دوسروں پر طنز کا حق ہی نہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جو قوم اپنی ذات پر، اپنے آپ پر ہنسنا جانتی ہے وہ قوم دراصل کبھی غلام نہیں ہو سکتی، وہ شخص جو دوسروں پر پتھر پھینکنے کا ارادہ کرتا ہے اور اس کے ذہن میں اپنا ماتھا یا اس کی سوچ میں اپنا ماتھا سب سے پہلے نہیں آتا اسے کوئی حق نہیں کہ وہ دوسروں کی بات کرے۔

اور مزاح، طنز، ظرافت یہ باتیں اپنی جگہ درست۔ لیکن اگر ایک لمحے کو غور کیا جائے تو واقعی ہمیں، اگر ہم اس کہاوت کو یا اس مقولے کو جس کے مطابق ہم کہتے ہیں کہ خیرات کا آغاز دراصل اپنے گھر سے ہوتا ہے تو اسی طرح سے تنقید کا آغاز، طنز کا آغاز، اپنا مضحکہ اڑانے سے ہی ہوتا ہے۔ اور ہم اگر اس حقیقت کو جان لیں کہ جب تک ہم اپنے اوپر تنقید برداشت نہیں کریں گے، جب تک ہم خود پر تنقید کا حوصلہ نہیں رکھتے ہمیں کوئی حق نہیں پہنچتا کہ ہم دوسروں پر تنقید کریں کیونکہ دراصل اپنی تنقید کے نتیجے میں ہم اپنی اصلاح کرتے ہیں اور ہر شخص اگر اپنی اپنی اصلاح کرنے لگ جائے تو پورا کا پورا معاشرہ راہِ راست پر لایا جا سکتا ہے۔ تو اس مقدمے میں ایک طرف یوسفی نے مقدمہ نگاروں کی روایت پر روشنی ڈالی، دوسری طرف انہوں نے طنز اور مزاح کے معنی بتائے اور تیسری بات کہ ساتھ ہی ساتھ انہوں نے یہ کہنے کے باوجود کہ ان کے مقدمے یا ان کے مضامین کا مقصد اصلاح نہیں لیکن ایک اچھے خاصے مضبوط انداز میں، مؤثر انداز میں انہوں نے ہمیں بتایا کہ دراصل زندگی گزارنے کا صحیح رویہ کیا ہے؟ آخری حصہ میں یوسفی کہتے ہیں:۔

مخدومی و مکرمی جناب شاہد احمد دہلوی کا تہہ دل سے سپاس گزار ہوں کہ انہوں نے یہ مضامین، جو اس سے پہلے مختلف رسائل میں شائع ہو چکے تھے پڑھوا کر بکمال توجہ سے سنے۔ اور نا صرف اپنی گھمبیر چپ سے کمزور حصوں کی نشاندہی کی بلکہ جو لطیفے بطورِ خاص پسند آئے ان پر گھر جا کر بہ نظر حوصلہ افزائی کی اور ہنسے بھی۔ اگر اس کے باوجود وہ زبان و بیان کی لغرشوں سے پاک نہیں ہوئے (اشارہ مضامین کی طرف ہے) تو اس میں ان کا قصور نہیں۔ یوں بھی میں قبلہ شاہد احمد یوسفی صاحب کہ باوقار سنجیدگی کا اس قدر احترام کرتا ہوں کہ جب وہ اپنا لطیفہ سنا چکتے ہیں تو احتراماً نہیں ہنستا۔

لیکن ایک دن یہ دیکھ کر کہ میرا ایک مضمون پڑھ کر "الٹی ہنسی" (جس میں بقول ان کے، آواز حلق سے باہر نکلنے کی بجائے الٹی اندر جاتی ہے) ہنس رہے ہیں، میں خوشی سے پھولا نہ سمایا۔

پوچھا "دلچسپ ہے؟"

فرمایا "جی! تذکیرو تانیث پر ہنس رہا ہوں۔

پھر کہنے لگے "حضرات! آپ پنگ پانگ کو مونث اور پٹ بال کو مذکر لکھتے ہیں۔"

میں نے کھسیانے ہو کر جھٹ اپنی پنسل سے فٹ بال کو مونث اور پنگ پانگ کو مذکر بنا دیا تو منہ پھیر کر "سیدھی" ہنسی ہنسنے لگے۔
دوستوں کا حساب گو دل میں ہوتا ہے لیکن رسماً بھی اپنی اہلیہ ادریس فاطمہ کا شکریہ ضروری ہے کہ
"خطا" شناش من است و منم زبزن دانش
ان مضامین میں جو غلطیاں آپ کو نظر نہیں آتیں، اور وہ جو اب بھی نظر آرہی ہیں، ان کا سہرا بالترتیب ان کے اور میرے سر ہے۔ رخصت ہونے سے قبل مرزا عبدالودود کا تعارف کراتا جاؤں۔ یہ میرا ہمزاد ہے۔ دعا ہے کہ خدا اس کی عمر و اقبال میں ترقی دے۔

حل لغت

لفظ: معنی

سپاس گزار ہونا: شکر گزار ہونا

گمبھیر: سنجیدہ

لغزش: غلطی

مقدمے کے آخری حصے میں یوسفی شاہد احمد دہلوی کا تذکرہ کرتے ہیں جو اردو خاکہ نگاری کا ایک ناقابلِ فراموش نام ہے، "گنجینۂ گوہر" کے خاکے اپنے طنز، اپنے مزاح اور ظریفانہ اسلوب کے باعث آج بھی پڑھے اور پسند کیے جاتے ہیں۔ یوسفی بتاتے ہیں کہ دراصل یہ کتاب انہوں نے جب چھپوانے کا ارادہ کیا تو ان کی بہت بڑی معاونت یا ان کی بہت بڑی مدد اس میں شاہد احمد دہلوی نے کی۔
اب دیکھئے کہ ایک مزاح نگار کا اپنا ایک انداز ہے۔ اس حصے کو اگر کوئی عام طالبِ علم پڑھے یا اگر ہم اس کو تنگ نظری سے پڑھیں تو ہم اس کو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ شاید وہ شاہد احمد دہلوی پر بین السطور تنقید کر رہے ہیں یا انہیں طنز کا نشانہ بنا رہے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ مزاح کے انداز میں ان کی تعریف و توصیف ہی کر رہے ہیں کیونکہ وہ آغاز ہی اپنی بات کا آغاز اس بات سے کرتے ہیں کہ مخدومی اور مکرمی جناب شاہد احمد دہلوی کے وہ بہت زیادہ شکر گزار ہیں، سپاس گزار ہیں کہ انہوں نے یہ مضامین پڑھوائے۔ بات یہ ہے کہ وہ کہتے ہیں شاہد احمد دہلوی ایک بہت دلچسپ آدمی ہیں انہوں نے ان کے مضامین کو سنا، ان کی غلطیوں کی نشاندہی کی اور وہ کہتے ہیں کہ حال ان کا یہ ہے کہ وہ میرے مضامین پر میرے سامنے کبھی ہنستے نہیں تھے۔
ہاں! گھر جا کر میری حوصلہ افزائی کے لئے میرے لطائف پر ہنس ضرور دیتے تھے۔ اور ایک دن جب وہ کہتے ہیں کہ میں نے ان کو اپنی تحریر پڑھتے ہوئے، میری تحریر پڑھتے ہوئے جب وہ ہنس پڑے تو مجھے بڑا اطمینان ہوا کہ چلئے کوئی بات تو میں نے ایسی لکھی ہے جس میں مزاح پایا جاتا ہے تو وہ اس بات پر نہیں ہنس رہے تھے کہ اس میں مزاح ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ آپ نے پنگ پانگ کے بال اور فٹ بال کو ایک کو مذکر اور دوسرے کو مونث لکھ دیا ہے تو وہ کہتے ہیں کہ میں بہت شرمندہ ہوا، میں نے اٹھ کر یہ کیا کہ میں نے ایک دوسرے کو یعنی فٹ بال کو مذکر کر دیا پنگ پانگ کو مونث کر دیا تو اس پر وہ پھر سے ہنس دیئے کیونکہ غلطی تذکیر و تانیث کی تھی 'مذکر اور مونث کی تھی اور نشاندہی کرنا یہ مقصود تھا کہ دراصل دونوں مذکر ہوتے ہیں۔
بہر حال اسی طرح سے وہ بتاتے ہیں کہ میں بھی شاہد احمد دہلوی کا بہت زیادہ احترام کرتا ہوں اور جب بھی وہ مجھے لطائف سناتے ہیں تو میں ان کے احترام میں اس پر ہنستا ہی نہیں۔ اسی طرح سے اس کے بعد وہ شکر گزار ہوتے ہیں اپنی زوجہ کے، اپنی بیوی کے۔ اور وہ بتاتے ہیں کہ دراصل بہت سی غلطیاں جو اس میں نظر نہیں آتیں اور جو نظر آتیں ہیں وہ بالترتیب ان کے اور میرے باعث ہیں یعنی جو غلطیاں نظر نہیں آتیں اس میں ان

کی زوجہ کا ہاتھ ہے کہ انہوں نے نشاندہی کر دی کہ جو جو غلطیاں نظر آجاتیں ہیں اس میں مشتاق احمد یوسفی کا اپنا ہاتھ ہے کہ انہوں نے ان غلطیوں کو درست نہیں کیا

اور آخر میں وہ بتاتے ہیں عبدالودود کے متعلق۔ عبدالودود ان کا ایک بہت معروف کریکٹر ہے، معروف کردار ہے جو ان کے بعد کے مضامین میں یعنی پہلی کتاب سے لیکر آخری کتاب تک ہر کتاب میں ہم اسے بار بار پڑھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ میرا اہم راز ہے۔ اور اللہ کرے کہ اس کی عمر اور اس کے اقبال میں بلندی آئے۔ ایک مزاح نگار کی عاجزی اور انکساری کہ وہ اپنے لئے دعا بھی کر جاتے ہیں اور اپنے لئے دعا نہیں بھی کرتے۔ کیونکہ بظاہر انہوں نے اپنے ایک کریکٹر کے لئے دعا کی لیکن جب وہ یہ کہتے ہیں کہ یہ میرا ہمزاد ہے تو دراصل یہ دعا کسی کریکٹر کے لئے نہیں ہے۔ بلکہ ان کے اپنے لئے ہے۔

مجموعی طور پر اگر آپ اس کا مطالعہ کریں پہلا پتھر کا تو جابجا آپ یہ دیکھ سکتے ہیں کہ اس میں طنز کے تیر بھی ملتے ہیں خاص طور پر پہلے حصے میں جہاں انہوں نے مقدمہ نگاروں پر طنز کیا ہے۔ پھر اس میں ہمیں مزاح کا پہلو بھی ملتا ہے۔ جب وہ شاہد احمد دہلوی کا تذکرہ کرتے ہیں تو یا جب وہ اپنا خاکہ پیش کرتے ہیں مثال طور پر جیسے ابھی کچھ دیر پہلے ہم نے گذارش کی تھی کہ وہ امنے سر کے بالوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو بتاتے ہیں کہ وہ بال اُڑ چکے ہیں جب وہ اپنی صحت کا تذکرہ کرتے ہیں تو وہ بتاتے ہیں کہ میری بری صحت اس قدر ہے کہ کراچی کی بری آب وہوا کی مثال میری صحت بن چکی ہے پھر وہ اپنی تعلیم کا جب وہ بتاتے ہیں تو وہ بتاتے ہیں کہ میں فیل ہو گیا تھا اور ایک دفعہ نہیں حساب میں کئی دفعہ فیل ہوا لیکن اب حالات یہ ہیں کہ پیشہ ہی میرا حساب کتاب ہے یعنی بینکنگ کا میرا پیشہ ہے پھر اسی طرح سے جب وہ اپنی عمر کے متعلق بتانا چاہتے ہیں یا جب وہ اپنی ناپسند یعنی کہ جن چیزوں سے ان کو چڑ ہے تو وہ کہتے ہیں کہ مجھے چڑ کن باتوں سے ہے جذباتی مردوں سے اور غیر جذباتی عورتوں سے۔ یعنی مختلف انداز میں ہلکے پھلکے طور پر وہ مزاح کو پیش کرتے ہیں۔

لیکن مزاح جیسا کہ ہم نے پہلے کہا کہ جب بھی ہم مزاح کی تشریح کریں گے، جب بھی ہم مزاح کی وضاحت کریں گے تو پھر ہمیں مزاح کا عنصر محسوس نہیں ہو گا ظرافت محسوس نہیں ہو گی۔ لیکن اس کے لئے ضروری یہی ہوتا ہے کہ آپ متن کو اسی تناظر میں اسی ترتیب میں، الفاظ کی اسی نشت و برخاست، تمام تر نشستوں کے ساتھ پڑھیں جس میں کہ وہ لکھی گئی ہو اور اسی صورت میں آپ کو اندازہ ہو پاتا ہے کہ کسی مزاح نگار نے کس مشقت سے کس جان جوکھوں کے عمل سے گزرنے کے بعد دراصل یہ تحریر صفحۂ قرطاس پر اتاری ہے۔ اور یہی وہ بات ہے جس کا تذکرہ یوسفی نے اپنے اس مقدمہ میں بھی کیا کہ دراصل صحیح معنوں میں طنز کرنا، مؤثر نوعیت کا مزاح لکھنا کوئی آسان کام نہیں۔ مجموعی طور پر مشتاق احمد یوسفی کی یہ تحریر مزاح کے حوالے سے، طنز کے حوالے سے خاصی مؤثر کہی جاسکتی ہے اور جب ہم اس پر یہ دیکھتے ہیں کہ یہ دراصل ان کا مضمون نہیں یا ان کی کتاب کا باقاعدہ متن کا حصہ نہیں، ان کا مقدمہ تھا، دیباچہ تھا جس میں انہیں کتاب پر بھی روشنی ڈالنا تھی اپنے آپ کا تعارف بھی انہیں خود کروانا تھا اور یہ بھی بتانا تھا کہ دراصل یہ ایک مزاح نگار کا مقدمہ ہے تو ہم یہ جان لیتے ہیں کہ واقعی انہوں نے نا صرف مقدمے کا حق ادا کیا، ایک مؤثر مزاح نگار ہونے کا حق ادا کیا بلکہ انہوں نے بتایا کہ انہیں مزاح پر بھی اتنی ہی دراصل دسترس حاصل ہے جتنی کہ انہیں سنجیدہ لکھنے میں حاصل ہے۔

اگلے لیکچرز میں جب ہم مشتاق احمد یوسفی کے محاسن کلام کی بات کریں گے یا ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کا تذکرہ کریں گے تو تب بھی ہم یہ بات دیکھیں گے کہ مشتاق احمد یوسفی کی سب سے بڑی خصوصیت ہی یہ ہے کہ جب وہ چاہتے ہیں تو اپنے قارئین کو ہنسنے پر مجبور کر دیں۔ اور جب وہ چاہتے ہیں تو ان کی آنکھوں سے آنسو بھی جاری کروا دیتے ہیں اور یہی ایک مؤثر مزاح نگار کا کام ہوتا ہے کہ صرف قہقہے بکھیر دینا یا مسکراہٹیں

بکھیر دینا صرف مزاح نگار کا کام نہیں ہوتا کیونکہ اسے بہر حال بین السطور کسی نا کسی طور پر معاشرے کی اصلاح کا بیڑا بھی اٹھانا ہوتا ہے، اسے معاشرے کی اصلاح کا کام بھی کرنا ہوتا ہے لہٰذا اسے سنجیدہ لکھنے پر بھی قدرت ہونی چاہیے۔

مشتاق احمد یوسفی حالانکہ اس دیباچے میں کہتے ہیں کہ میرا مقصد اصلاح نہیں لیکن ان جیسا پڑھا لکھا آدمی، ان جیسی مؤثر روایات رکھنے والا آدمی یقیناً بین السطور ہمیں بہت سے پیغانات دیتا ہے ہمیں ہماری اصلاح کے بہت سے راستے ہمیں بتاتا ہے اور ہماری بہت سیان روایات، ان اقدار ،ان اخلاقیات اور ان معیارات یا ان ہمارے رجحانات پر تنقید بھی کرتا ہے جو کہ غلط ہے اور جب وہ یہ تنقید کرتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ وہ چاہتا ہے کہ وہ روایات، وہ اقدار جو ہم غلط اپنا رہے ہیں ان کو ہم ترک کر دیں چنانچہ خواہ کوئی مصنف یہ کہہ بھی دے کہ اس کا مقصد اصلاح نہیں تو اس کا یہ مطلب ہر گز یہ نہیں لینا چاہئے کہ اس کی تحریریں محض لطائف کا مجموعہ ہوں گی یا ان کو پڑھ کر ہم صرف ہنس سکیں گے، مسکرا سکیں گے بلکہ بہر حال اس کی تحریروں میں اصلاح کا پہلو ہوتا ہے کیونکہ کوئی بھی مزاح نگار یہ جانتا ہے کہ اگر اس کی کتاب کو' اس کی تحریر کو صرف لطائف کا مجموعہ ہی ہونا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ بہت سے جو کرز یا بھانڈ ہیں جو کہ لوگوں کو ہنسانے کا کام کرتے ہیں ان میں اور کسی ادبی مزاح نگار میں پھر فرق نہیں رہ جائے گا۔ اور یوسفی دراصل اپنی تحریروں کے ذریعے ثابت یہی کرنا چاہتے ہیں کہ ایک مزاح نگار کو کسی بھی صورت یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ وہ ایک ادیب ہے۔ وہ جو کچھ تخلیق کر رہا ہے وہ ادب پارہ ہے، اسے بعد ازاں ادبی معیارات کا تعین کرنا ہے لہٰذا اس کی تحریروں میں کچھ بھی ہو جائے کہیں بھی سوقیانہ عناصر نہیں آنے چاہئیں، عامیانہ پن نہیں آنا چاہئے اور آپ دیکھیں چراغ تلے کا مطالعہ کر لیجئے" حاکم بدہن" کی بات کر لیجئے،" آبِ گم" کی بات کیجئے یا" زد گزشت" کی یہ کتابیں اب تک مشتاق احمد یوسفی کی معرضِ اشاعت میں آچکی ہیں ان میں کسی میں بھی ہمیں سوقیانہ پن، عامیانہ پن کا احساس نہیں ہوتا ہر لحظہ ادبیت بھی قائم و دائم رہتی ہے مزاح بھی ساتھ ساتھ چلتا ہے اور کہیں کہیں ہمیں طنز کے تیر بھی مل جاتے ہیں۔

آج کے اس لیکچر میں ہم نے مشتاق احمد یوسفی کا شاملِ نصاب متن پڑھا اور متن تھا ان کی کتاب چراغ تلے کا مقدمہ "پہلا پتھر"۔ اگلے لیکچر میں ہم بات کریں گے مشتاق احمد یوسفی کے مجموعی اسلوبیات کے حوالے سے، ہم دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ بطور مزاح نگار ان کے ہاں کون سی خصوصیات پائی جاتیں ہیں؟ ان کے امتیازی اوصاف کون سے ہیں؟ اور دراصل وہ کون سے نکات ہیں، وہ کون سے خصائص ہیں کہ جنہوں نے یوسفی کو آج کے دور کا اس قدر بڑا مزاح نگار بنا دیا ہے کہ ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ ہم عہدِ یوسفی میں رہتے ہیں یعنی ایک شخص اکیلا ہی پورے کے پورے مزاح پر دورِ حاضر کے مزاح پر، اردو نثر کے مزاح پر غالب آگیا ہے۔ آخر وہ کون سے اوصاف ہیں کہ یوسفی کو اپنی زندگی ہی میں اس قدر بڑا مقام مل گیا ہے۔ انشااللہ تعالیٰ ہم اگلے لیکچر میں یہ تلاش کرنے کی کوشش کریں گے اور ان اوصاف پر روشنی ڈالیں گے۔

[Back to Conversion Tool](#)

[Back to Home Page](#)

لیکچر نمبر ۱۴۱

عزیز طلبا یہ لیکچر اردو میں طنز و مزاح کے سلسلے کا تیسرا لیکچر ہے۔ ہم اس سے قبل اردو میں طنز و مزاح کے حوالے سے گفتگو کر چکے ہیں اور گذشتہ لیکچر میں ہم نے مشتاق احمد یوسفی کا نصاب میں شامل متن پڑھا۔ اور ہم نے دیکھا کہ مشتاق احمد یوسفی کو مزاح پیدا کرنے میں دقت کا سامنا نہیں ہوتا، انہیں شعوری طور پر کوشش نہیں کرنا پڑتی کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں؟ اور اپنی بات میں کس طرح مزاح پیدا کر سکتے ہیں بلکہ بات یہ ہے کہ مزاح، ظرافت اور طنز ان کی فطرت کا حصہ ہیں۔ لہٰذا وہ با آسانی فطری انداز میں روانی کے ساتھ، بے ساختگی اور برجستگی کے ساتھ مزاح پیدا کرتے چلے جاتے ہیں اور ان کا پڑھنے والا پہلے زیرِ لب تبسم کا شکار ہوتا ہے اور پھر قہقہے پھوٹ پڑتے ہیں یوسفی کے فن پر بات جاری رہے گی لیکن آیئے دیکھتے ہیں مشتاق احمد یوسفی کا سوانحی خاکہ:۔

سوانحی خاکہ:

مشتاق احمد یوسفی نے ۴ اگست ۱۹۲۳ کو راجستھان کے شہر ٹونک کے ایک علم دوست گھرانے میں آنکھ کھولی۔ ان کے والد عبدالکریم خان یوسفی، جے پور میونسپلٹی کے چیئرمین تھے اس کے علاوہ انہوں نے جے پور مجلسِ قانون ساز کے اسپیکر کے طور پر بھی خدمات سرانجام دیں۔ مشتاق احمد نے ابتدائی تعلیم راجپوتانہ میں حاصل کی اور بی۔ اے آگرہ یونیورسٹی سے کیا۔ اس کے بعد ایم۔ اے فلسفہ اور ایل ایل بی کے امتحان آگرہ یونیورسٹی سے پاس کیے۔

تقسیمِ ہند کے بعد مشتاق احمد اپنے خاندان کے ہمراہ کراچی چلے آئے۔ اور یہیں ان کی پیشہ ورانہ زندگی کا آغاز ایک بینک کار کی حیثیت سے ہوا۔ مشتاق احمد اب تک پاکستان کے مختلف بینکوں میں اعلیٰ عہدوں پر اپنی خدمات سرانجام دے چکے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ قومی سطح کے مختلف مالیاتی اداروں کے سربراہ بھی رہے ہیں۔ ان کی ان ہی خدمات کے پیشِ نظر حکومتِ پاکستان نے انہیں قائداعظم میڈل سے نوازا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی ادبی کاوشوں کے اعتراف میں حکومتِ پاکستان انہیں ادب کے اعلیٰ ترین اعزازات ستارۂ امتیاز اور ہلالِ امتیاز سے بھی سرفراز کر چکی ہے۔

یوسفی کی مزاح نگاری:۔

مشتاق احمد یوسفی دورِ حاضر کے سب سے معتبر مزاح نگار کے طور پر پہچانے جاتے ہیں۔ گذشتہ پانچ دہائیوں میں ان کی تحریریں بلا مبالغہ اپنے معاصر مزاح نگاروں سے کہیں زیادہ متاثر کن اور مؤثر رہی ہیں۔ وہ ان چند ادیبوں میں سے ہیں جنہیں ان کی زندگی میں، ان کا مستحق مرتبہ میسر آیا۔ ناقدین کا بجا طور پر کہنا ہے کہ ہم اردو مزاح کے عہدِ یوسفی میں زندہ ہیں۔ برجستگی و بے ساختگی، شگفتہ کردار نگاری، مسحور کن سراپا نگاری، بلیک ہیومر، مزاح میں سنجیدگی، طنز اور ندرتِ بیان یوسفی کی تحریروں کے نمائندہ اوصاف ہیں۔ ان کا ادبی سفر آج بھی جاری و ساری ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کے مزاح کا سلسلہ ۱۹۶۱ میں اس وقت شروع ہوا جب انہوں نے پہلی کتاب "چراغ تلے" کے نام سے مرتب کی یہ کتاب بارہ مضامین پر مشتمل ہے اور اس کا دیباچہ "پہلا پتھر" کے نام سے ہے اس کتاب کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مضامین تو مشتاق احمد یوسفی نے ہی لکھے بلکہ روایات کے برخلاف اس کا دیباچہ بھی انہوں نے بذاتِ خود ہی لکھا۔ اس کا ہر مضمون اپنی مثال آپ ہے اس میں کوئی شک نہیں لیکن جو بات مزے کی ہے یا لطف کی ہے یا قابلِ تحسین ہے وہ یہ ہے کہ اس کا دیباچہ جو پہلا پتھر کے نام سے مشتاق احمد یوسفی نے خود لکھا۔ وہ بذاتِ خود مزاح کی ایک بہت زبردست مثال ہے جس میں انہوں نے بڑے مختصر سے انداز میں لیکن انتہائی دلچسپ انداز میں انہوں نے یہ بتایا کہ انہوں نے یہ دیباچہ خود کیوں لکھا؟ ان کو تصورِ فن مزاح کے حوالے سے کیا ہے؟ اور وہ اس کتاب میں ہمارے سامنے کس نوعیت کے موضوعات لے

کر آتے ہیں؟ان سب پر انہوں نے بڑے شگفتہ انداز میں، بڑے دلچسپ انداز میں روشنی ڈالی ہے۔ ہمارے ہاں ایک بڑا عجیب وغریب کہہ لیجئے یا قدرے کسی حد تک ہم کہہ سکتے ہیں کہ منفی یہ تصور ہے کہ ہم دیباچہ کسی دوسرے سے لکھواتے ہیں اور اس کا بنیادی مقصد یہ ہوتا ہے کہ کتاب کی تعریف وتوصیف ہو چکے۔ بہت کم یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ دیباچہ نگار یا مقدمہ نگار کسی کتاب کے حوالے سے منفی آراء کا اظہار کرے۔ وہ بھی یہ جانتا ہے کہ اس کا یہ مقدمہ اس کتاب کے متن کے ساتھ ہی شائع ہو گا لہٰذا عموماً کتاب کی تعریفوں کے پل باندھے جاتے ہیں، صاحبِ کتاب کی تعریف توصیف کی جاتی ہے اور شاید وہ حق جو ادا کیا جانا چاہیے کسی کتاب کے حوالے سے، وہ ہو نہیں پاتا اور مشتاق احمد یوسفی کے الفاظ میں اگر بات کی جائے تو یہ صرف جھوٹ کا پلندہ ہوتا ہے۔ لیکن مشتاق احمد یوسفی نے اپنا یہ دیباچہ خود لکھا اور اس کا محرک بڑے دلچسپ انداز میں وہ یوں بیان کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ

"تاہم اپنا مقدمہ بقلم خود لکھنا کار ثواب ہے اس طرح دوسرے جھوٹ بولنے سے بچ جاتے ہیں۔ دوسرا فائدہ یہ کہ آدمی کتاب پڑھ کر قلم اٹھاتا ہے ورنہ ہمارے نقاد عام طور سے کسی تحریر کو اس وقت تک غور سے نہیں پڑھتے جب تک انہیں اس پر سرقہ کا شبہ نہ ہو۔"

("پہلا پتھر"؛ دیباچہ چراغ تلے: مشتاق احمد یوسفی)

سرقہ کا مطلب ہوتا ہے نقل کرنا۔ یعنی اس طرح سے نقل کرنا کہ اس میں آپ حوالہ نہیں دیتے کہ اس کو سامنے رکھتے ہوئے اس کے سانچے پر آپ مزید تخلیق کر لیتے ہیں۔ تو اس میں آپ یہ دیکھیں کہ دلچسپ انداز میں انہوں نے یہ بھی بتا دیا کہ فائدہ یہ ہوتا ہے کہ انسان کتاب پڑھ کر لکھتا ہے جبکہ ہمارے ہاں عموماً مقدموں میں یا دیباچوں میں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ کتاب پڑھے بغیر ہی ناقدین لکھ دیتے ہیں کیونکہ چند ایک جملے تعریف وتوصیف کے بولنا یا کسی کی تعریف وتوصیف کے پل باندھنا شاید کسی پڑھے لکھے آدمی کے لئے خاص طور پر ادب کے طالب علم کی لئے بہت زیادہ مشکل بات نہیں ہوتی لہٰذا وہ کرتے کیا ہیں کہ وہی چند ایک لگی لپٹی باتیں کہ اس میں بے ساختگی و برجستگی پائی جاتی ہے۔ اس کے موضوعات یہ ہیں۔ اس میں اس طرح کا مزاح پایا جاتا ہے۔ اس میں اس نوعیت کا طنز پایا جاتا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی اس طرح سے اچھے ہوں گے اس طرح دوسروں سے الگ ہیں۔ یہ وہ باتیں ہیں جن کے لئے ہمیں صرف fillers چاہئے ہوتے ہیں کہ ہم نام بدل دیتے ہیں ورنہ شاید ہم کچھ باتیں کسی بھی یوں کہہ لیجئے کہ مزاح نگار یا تخلیق کار کے حوالے سے باآسانی کر سکتے ہیں۔ لیکن یوسفی صاحب پہلا پتھر ہی میں یعنی اپنے دیباچے ہی سے اس دلچسپ صورتِ بیان کا اس دلچسپ اسلوبِ بیان کا آغاز کر دیتے ہیں جو ہمیں بعد کے بارہ مضامین "پڑھئے گر بیمار" کی صورت میں یا "یادش بخیر" کی صورت میں یا ایسے دوسرے مضامین کی صورت میں جن سے ہمارہ پالا پڑتا ہے اس صورتحال کا آغاز ان کے دیباچے سے ہی ہو جاتا ہے اور یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ لطیف سے پیرائے میں وہ دلچسپ صورت بھی قائم کر لیتے ہیں اور ہمارے اس منفی رویے کی نشاندہی بھی کر دیتے ہیں کہ جس کے نتیجے میں ہم یہ تصور کرتے ہیں کہ شاید دیباچے کا مطلب توصیف ہے، شاید دیباچے کا مطلب صرف مداح سرائی ہے حالانکہ اصول یہ کہتا ہے دیباچے کو کتاب کے معروضات پر روشنی ڈالنی چاہئے اور ہمیں اس سے پتا چلنا چاہئے کہ اس میں کون سے معائب ہیں؟ کون سے محاسن ہیں؟ صرف محاسن پر بات کر دینے کا مطلب یہی ہے کہ ہم نے نثر میں گویا ایک قصیدہ سا کہہ دیا لیکن اس کے برعکس مشتاق احمد یوسفی نے اپنا دیباچہ خود ہی لکھا تا کہ بقول ان کے کہ کسی کو جھوٹ بولنے کی ضرورت نہ ہو جو کچھ بھی لکھا جائے خود لکھا جائے اور کم از کم یہ فائدہ ہو گا کہ کیونکہ یہ کتاب انہوں نے خود لکھی ہے لہٰذا وہ جو کچھ بھی لکھ رہے ہوں گے وہ جانتے بوجھتے ہوئے لکھ رہے ہوں گے وہ ان لگے لپٹے سانچوں پر بات نہیں کریں گے جیسا کہ ہم نے ابھی کچھ دیر پہلے گزارش کی تھی کہ ناقدین عموماً یہ کرتے ہیں لہٰذا انہوں نے دیباچے ہی سے اپنے

اس دلچسپ اسلوب بیان کا آغاز کر دیا جو آئندہ کے بارہ مضامین میں قارئین کو پڑھنے کو ملتا ہے اور ان مضامین پر روشنی ڈالتے ہوئے احمد جمال پاشا کہتے ہیں کہ:۔

"چراغ تلے کا کوئی بھی مضمون کمزور، یا پھس پھسا نہیں ہے۔ طنز و ظرافت کی کسوٹی اور فن
کی جانچ پر یہ سب بلا کم و کاست پورا اترتے ہیں۔ اردو کی مزاحیہ نثر خوش قسمتی سے یہ پہلا
مجموعۂ ظرافت ہے کہ جس کو اس فضیلت اور برتری کا شرف حاصل ہے۔۔"

(مشتاق احمد یوسفی؛ ایک مطالعہ: احمد جمال پاشا)

اس میں کوئی شک نہیں کہ چراغ تلے جو مشتاق احمد یوسفی کا پہلا مجموعہ تھا اسی سے معلوم ہو گیا تھا کہ ہمارے اردو ادب کو ایک ایسا عظیم مزاح نگار میسر آ گیا ہے کہ جسے بعد ازاں بذاتِ خود، اکیلے ہی، انفرادی طور پہ ایک دبستان کا درجہ حاصل ہو جائے گا اور بعد کے ناقدین نے واقعتاً یہ لکھا کہ ہم عہدِ یوسفی میں زندہ ہیں۔ کیونکہ آج یوسفی صاحب جو مزاح ہمارے لئے پیش کر رہے ہیں جو ان کی مختلف تصانیف میں ہمارے سامنے آیا ہے اس کی ٹکڑ کا کوئی اور مزاح نگار یا اس کی ٹکڑ کی کوئی اور تحریر ہمیں آج تک میسر نہیں آ سکی۔ یوسفی صاحب کی دوسری کتاب ہے "خاکم بدہن"۔ یہ کتاب ۱۹۶۹ میں معرض وجود میں آئی۔ آٹھ مضامین کا یہ مجموعہ ہے اور اسے آدم جی ایوارڈ بھی ملا۔ اور ناقدین یہ کہتے ہیں کہ یہ ایوارڈ دراصل یوسفی کے لئے قابلِ اعزاز تو ہو گا ہی اس اعزاز کے لئے بھی یہ بات باعثِ صد افتخار ہے کہ یہ مشتاق احمد یوسفی کو نصیب ہوا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ کوئی چھوٹی سی بات نہیں کوئی بھی کتاب کوئی بھی مصنف تو عظیم ہوتا ہی ہے لیکن سچی بات ہے کہ بسا اوقات ایوارڈز بذاتِ خود اس وجہ سے عظیم ہو جاتے ہیں کہ وہ کچھ ایسی عظیم ہستیوں کو ملتے ہیں کہ جن کے باعث وہ ایوارڈز بھی امر ہو جاتے ہیں ورنہ نہ جانے کتنے ایوارڈز ہیں کتنی باتیں ہیں کتنے اعزازات ہیں لیکن کوئی نہیں جانتا کہ وہ کیا ہیں یا ان کا مقصد یا ان کا مرتبہ کیا ہے بلکہ ہم لوگ اس بات سے اندازہ کرتے ہیں کہ اگر مشتاق احمد یوسفی کو یا فلاں کو یا فلاں مستنصر حسین تارڑ کو یا کسی بھی اور ABC کو اگر کوئی اعزاز ملا ہے تو ہمیں اس شخصیت سے اس اعزاز کی عظمت کا اور بڑے پن کا احساس ہوتا ہے۔ اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے ظہیر فتح پوری کہتے ہیں:۔

"اس دیباچے (المعروف بدستِ زلیخا) کی داد نہ دینا بھی کفر ہو گا۔ مضامین کے ساتھ
ساتھ اس کی کافر ادائیں بھی ایسی ہوتیں ہیں کہ غیر تو غیر خود مصنف بھی اپنے آپ پر
رشک آ جائے ہے، والی کیفیت سے دوچار ہوا ہو گا۔ اس کتاب کے آٹھ مضامین آٹھ
سال میں لکھے گئے اور اس طرح یوسف نے مقدار سے معیار کی طرف جو سفر طے کیا
وہ بہت مسرت بخش ہے۔۔۔۔۔۔ ہم اردو مزاح کے عہدِ یوسفی میں جی رہے ہیں۔"

("مشتاق احمد یوسفی کا نیا مجموعہ": ڈاکٹر ظہیر فتح پوری: فنون)

آپ نے دیکھا کہ ڈاکٹر ظہیر فتح پوری نے بالکل اسی طرح جس طرح کہ میں نے خاکم بدہن سے پہلے چراغ تلے کا تذکرہ کیا تھا کہ اس دیباچہ بذاتِ خود اپنی مثال آپ ہے اسی طرح اس کتاب میں یعنی خاکم بدہن میں ہم دیکھتے ہیں کہ باقی آٹھ مضامین تو قابلِ تحسین ہیں ہی، لیکن وہ دیباچہ جسے انہوں نے "بدستِ زلیخا" کا نام دیا ہے وہ بھی اپنی مثال آپ ہے اور اس کی بھی ایک ایک سطر قابلِ تعریف ہے اس کا بھی ایک ایک مضمون قابلِ صد تعریف ہے اور سچی بات ہے یہی وہ مثال ہے 'یہی وہ بنیاد ہے کہ جس کے نتیجے میں ہم یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ہم لوگ عہدِ یوسفی میں زندہ ہیں یہ دراصل انہی کا کمال تھا' یہ ان کا فن ہے کہ آج تک ان مثال، ان کی کتابوں کی مثال، ان کی تحریروں کی مثال ہمیں کہیں اور نہیں

ملتی۔اس کا ہر مضمون اپنی مثال آپ ہے اس میں پیش کی گئی کیفیات، اس میں پیش کئے گئے لطائف، اس کا اسلوبِ بیان واقعتاً اپنی مثال آپ ہے ۔اس کے لئے ہمیں مختلف مثالیں نہیں تلاش کرنا پڑتیں بلکہ ہم کسی بھی مثال کو آپ کے سامنے پیش کرسکتے ہیں مثال کے طور پر ان کا یہ بیان پڑھیے:۔

''اپنے نج کے بزرگوں کو اپنے لائق نہیں سمجھتے۔ مگر اپنے اصیل کتے کا شجرۂ نسب پندھویں پشت تک فر فر سناتے۔ اس کے آباؤاجداد پر اس طرح فخر کرتے گویا ان کا خالص خون ان کی ناچیز رگوں میں دوڑ رہا ہے۔۔۔۔ایک دن تخلیے میں اپنا ٹیپ ریکارڈ پر موجود، کتے کے والد محترم کا بھونکنا سنایا''۔

(سیزر، ماتاہری اور مرزا: مشتاق احمد یوسفی)

بات یہ ہے کہ ہم نے اردو طنز و مزاح کے ارتقا پر بات کی تھی تو اس وقت ہم نے پطرس بخاری کا ایک مضمون پیش کیا تھا 'مضمون کی مثال آپ کے لئے پیش کی تھی اور ان کے مضمون کا نام بھی ''کتے'' تھا۔ دراصل ان کا یہ مضمون اس قدر اردو طنز و مزاح میں مشہور ہوا کہ آج بھی یہ کہا جاتا ہے، بلکہ مشتاق احمد یوسفی نے اپنے اسی مضمون میں یعنی سیزر ماتاہری اور مرزا، جس کا ابھی ایک ٹکڑا ہم نے آپ کے سامنے پیش کیا ہے اسی مضمون میں مشتاق احمد یوسفی نے بھی اس کا تذکرہ کیا اور کہا کہ دراصل کتوں کی جو تخلیق تھی اس کا بنیادی مقصد ہی گویا یہ تھا کہ احمد شاہ پطرس بخاری اس کے اوپر کوئی مضمون لکھیں اور دیکھئے کہ مشتاق احمد یوسفی نے نا صرف یہاں پر مزاحیہ صورت پیدا کی ہے، بلکہ انہوں نے احمد شاہ پطرس بخاری کی عظمت کا اعتراف بھی کیا۔ لیکن ایک بڑا مزاح نگار دکھاتا ہے کہ اس سے پہلے جو کچھ ہوا صورتحال وہاں پر ختم نہیں ہو گئی، وہ حرفِ آخر نہیں تھا بلکہ اس کے بعد بھی اس موضوع پر لکھنے کی گنجائش تھی یا لکھا جا سکتا تھا اور مشتاق احمد یوسفی نے سیزر ماتاہری اور مرزا میں ، جس کا ایک ٹکڑا ہم نے ابھی پیش کیا اس میں کتوں پر ہی مضمون لکھا اور واقعتاً ہم یہ کہہ دیں کہ اگر احمد شاہ پطرس بخاری کا مضمون بے مثال ہے تو یہ مضمون باقاعدہ طور پر بے نظیر ہے کیونکہ احمد شاہ پطرس بخاری نے صورت واقعہ کے ذریعے مزاح پیدا کیا اور مشتاق احمد یوسفی نے اپنے اس مضمون میں خاکے کا رنگ بھی پیدا کر دیا، افسانے کا رنگ بھی پیدا کر دیا اور گویا واقعتاً مزاح بھی آ گیا' کرداری مزاح بھی آ گیا اور انشائی مزاح تو ظاہر ہے اس میں تھا ہی۔ اور اگر آپ کو کبھی اس کو پڑھنے کا اتفاق ہو تو آپ دیکھیئے گا کہ اس پہ جو افسانوی صورت حال ہے یعنی ایک خاص انداز میں مضمون شروع ہوتا ہے اور جب ختم ہوتا ہے تو وہ مزاح 'وہ تفننِ طبع 'وہ قہقہے وہ تبسم 'جو پہلے پھوٹتے ہیں جابجا پھوٹتے ہیں آخر میں جا کر سب کچھ ایک خاص سنجیدگی میں بدل جاتا ہے اور وہ لوگ جو ان کے مضمون کو پڑھ کر یا قارئین جو ان کے مضمون کو پڑھ کر پہلے ہنس رہے ہوتے ہیں مضمون کے اختتام پر ان کی آنکوں میں آنسو تیرنے لگتے ہیں اور یہی دراصل ایک مزاح نگار کا کمال ہوتا ہے کہ جب وہ چاہے تو سنجیدہ چہروں پر مسکراہٹوں کے پھول بکھیر دے اور جب وہ چاہے تو مسکراہٹوں کو اشکوں میں بدل دے۔ اس مضمون کے علاوہ اس کتاب میں شامل مضامین subway and sons by focal club اور چند تصویریں بتاں جیسے مضمون بھی واقعی پڑھنے کے قابل ہیں۔ اس کتاب کے بعد مشتاق احمد یوسفی کی تیسری کتاب'' آب گم'' کے نام سے ۱۹۹۰ میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب اپنی مثال آپ اس طرح ہے کہ اسے ہم کسی صنف میں نہیں ڈھال سکتے، اس پر کسی حد تک سوانح عمری کا گمان بھی ہوتا ہے، انشائیہ کا گمان بھی ہوتا ہے، اس میں ہمیں افسانویت بھی محسوس ہوتی ہے، اور خاکے کا رنگ بھی اس پر غالب آتا ہوا نظر آتا ہے یعنی ہم اس کتاب پر کسی ایک صنف کا اطلاق نہیں کرسکتے اور اگر ہم اسے انشائیے میں شامل کرتے ہیں تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ ہم اس کی ہیئت کی بنیاد پر اس کو انشائیہ میں شامل کرتے ہیں بلکہ اس کا بنیادی محرک یا بنیادی سبب یہ ہے کہ

مشتاق احمد یوسفی نے آغازِ کتاب میں اسے انشائیہ یا مضمون کی صنف کا نام دیا ہے ورنہ یہ کتاب کسی بھی صنف کی صورت میں پڑھی جا سکتی ہے اور شاید یہی اس کی سب سے بڑی خوبی بھی ہے۔ اور اس کتاب میں ہم جو اس کی دوسری بڑی خوبی دیکھتے ہیں وہ یہ ہے کہ اس میں مزاح اور سنجیدگی دوش بدوش چلتے ہیں یہاں وہ صرف مزاح ہمارے سامنے پیش نہیں کرتے بلکہ بہت سی ایسی صورت حال ہمارے سامنے آتی ہیں جن پر انتہائی سنجیدگی کا گمان ہوتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ کوئی مزاح نگار نہیں بلکہ کوئی معاشرتی نقاد ہے جو معاشرے پر اپنے سخت انداز میں تنقید کر رہا ہے۔ یہ تین کتابیں جن کا ہم نے ابھی تذکرہ کیا انہیں عموماً انشائیے کی ذیل میں لایا جاتا ہے جیسے کہ ہم نے ابھی کہا کہ " آبِ گم "کو انشائیے کے طور پر ہم اس لئے لیتے ہیں کہ مشتاق احمد یوسفی نے انہیں خود انشائیہ کہا تھا اور ظاہر ہے کہ " خاکم بدہن " یا " چراغ تلے "کیونکہ مضامین کے مجموعے ہیں لہٰذا وہ تو انشائیے میں آتے ہی ہیں۔

ان کے علاوہ مشتاق احمد یوسفی کی ایک کتاب جسے ہم خاکوں کی کتاب یا سوانح عمری یا آپ بیتی میں لاسکتے ہیں وہ ہے "زرگزشت "۔ زرگزشت ۱۹۷۶ میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب دراصل سرگزشت کی تحریف ہے یعنی تحریف نگاری پر اس کتاب کا نام ہے انہوں نے سرگزشت کو بدل کر زرگزشت کر دیا ہے اور آپ محسوس کر سکتے ہیں کہ زرگزشت کے معنی میں مزاح ہے اور بذاتِ خود اس میں بھی مزاح بھی ہے اور طنز بھی ہے موجودہ دور کی مادیت کے حوالے سے۔ بہر حال اگر ہم ان کتب سے ہٹ کر مجموعی طور پر مشتاق احمد یوسفی کی اسلوبیاتی خصوصیات کا احاطہ کرنے کی کوشش کریں تو ظاہر ہے کہ وہ بنیادی سی خصوصیات تو ان کے ہاں مل ہی جاتی ہیں جن کا اطلاق ہم کسی بھی مزاح نگار پر کر سکتے ہیں لیکن بات یہ ہے کہ اس کے لئے جو ہم مثالیں دیں گے یا اس کے لئے جو ہم لوگ نظائر لے کر آئیں گے آپ دیکھیں گے کہ وہ نظائر واقعی ان خصوصیات پر یا ان عنوانات پر پوری اترتی ہیں۔ مثال کے طور پر ایک بڑی خصوصیت کسی بھی مزاح نگار کی یہ ہوتی ہے کہ اس کے ہاں روانی پائی جانی چاہئے ' بے ساختگی اور برجستگی ہونی چاہئے کیونکہ مزاح دراصل مزین تو ہوتا ہے ہر چیز کا مزین ہونا بہت ضروری ہوتا ہے لیکن روانی مزاح کی روح ہے۔ اگر ہم کسی چیز کو بہت زیادہ بنا کر پیش کریں تو اس میں تصنع یا تکلف آجائے گا جو مزاح کے رستے میں رکاوٹ کا کام کرے گا ہم اس کی تشبیہ و استعارات لطف اٹھا سکیں گے لیکن ہو گا کیا کہ ہم اس روانی میں اچانک، یک لخت ایک جملے کے اندر جو ایک وٹ کے ساتھ ایک مزاح پیدا ہوتا ہے، وہ مزاح اس میں نہیں پائے سکے گے ' اگر اس میں روانی کی کمی ہو گی یا لکھنے والا اسے بہت بنا سنوار کے لکھے گا۔

لہٰذا مزاح نگار کی ایک بنیادی خصوصیت بے ساختگی اور برجستگی ہونی چاہیے اور مشتاق احمد یوسفی کے ہاں ہم یہ برجستگی اور روانی بخوبی دیکھ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر ہم آپ کو ان کا ایک مضمون جو "پڑھئے گر بیمار" کے عنوان سے انہوں نے لکھا تھا، اس کے ایک ٹکرے کی مثال دیں تو آپ دیکھیں گے کہ واضح طور پر یک لخت ایک جملہ آتا ہے جس سے مزاح کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک شخص بیمار پڑا ہوا ہے اور اس کی بیوی اس کے پاس ہے اب دیکھئے کہ واقعے کے بعد مزاح پیدا کیسے ہوتا ہے۔ ایک ملاقاتی اس سے ملنے کے لئے آتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:۔

"ملاقاتی: اے صاحب! مانو تو، اب آپ بالکل ٹھیک ہیں، اٹھ کر منہ ہاتھ دھوئیے "۔

مریض کی بیوی (روہانسی ہو کر) "دو دفعہ دھو چکے ہیں، صورت ایسی ہی ہے "۔

(پڑھئے گر بیمار؛ چراغ تلے: مشتاق احمد یوسفی)

اب دیکھئے کہ تیمار داری کے لئے ایک شخص گیا ہے ان کے پاس اور ظاہر ہے کہ صرف ایک حصہ جملے کا کہ دو دفعہ دو چکے ہیں صورت ہی ایسی ہے تو یک لخت ایک سنجیدہ سی صورت سے مزاح کو نکالنا اسے ہم برجستگی کا نام دیتے ہیں۔ اسی طرح سے جب وہ مختلف لوگوں کی تعریف و توصیف کرتے ہیں وہ مختلف لوگوں کے یوں کہہ لیجئے خصائص کو بیان کرتے ہیں تو بھی برجستگی کی مختلف صورتیں ہمارے سامنے آتیں ہیں مثال کے طور پر

یہ چند ایک مثالیں دیکھئے

"اختر شیرانی وصل کی اس طور فرمائش کرتے ہیں گویا کوئی بچہ ٹافی مانگ رہ ہو"

یا" جوش ملیح آبادی۔۔۔۔۔زبان ان کے گھر کی لونڈی اور وہ اس کے ساتھ
وہی سلوک کرتے ہیں"۔

کردار نگاری، مزاح نگاری کی دوسری بڑی خصوصیت ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم خواہ مضمون لکھیں یا افسانہ لکھیں یا ناول یا کوئی بھی تحریر لکھیں، اس میں کردار کسی نہ کسی صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ بس ہوتا کیا ہے کہ ایک انشائیہ نگار بسا اوقات اپنے کرداروں پر بہت زیادہ روشنی ڈالنا مناسب نہیں سمجھتا۔ ظاہر ہے کہ اس کے نزدیک اس کا موضوع کرداروں سے زیادہ اہم ہوتا ہے لیکن وہ انشائیہ نگار جو تاثراتی نوعیت کے مضامین لکھنے کا عادی ہو یعنی وہ تاثراتی مضامین جس میں مختلف تاثرات، کیفیات، جذبات اور احساسات کے ذریعے اپنی بات کو وضع کرنا مقصود ہو ،اس کے ہاں کسی حد تک افسانویت آجاتی ہے اور بہر حال افسانویت کرداروں کے بغیر مکمل نہیں ہوتی اور اگر کرداروں کا تعارف یا کرداروں کا نقشہ واضح نہ ہو تو پھر صورت حال بہت زیادہ دلچسپ یا دل پذیر ہو نہیں سکتی لہٰذا مشتاق احمد یوسفی کی ایک بہت بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کا مکمل تعارف کرواتے ہیں ان کی عادات وخصائل یا ان کے سوچنے کے انداز پر پوری روشنی ڈالتے ہیں مثال کے طور پر یہ ٹکڑا دیکھئے جس میں وہ اپنے کردار کو متعارف کروا رہے ہیں وہ کہتے ہیں کہ:۔

"دشمنوں نے اڑا رکھی تھی کہ آغا جن لوگوں سے ملنے کے متمنی رہے، ان تک رسائی نہ ہوئی،
اور جو لوگ ان سے ملنے کی خواہش مند تھے ان کو منہ لگانا انہوں نے سرِ شان سمجھا۔ انہوں
نے اپنی ذات کو ہی انجمن خیال کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مستقل اپنی ہی صحبت نے ان کو خراب
کر دیا"۔

(مشتاق احمد یوسفی)

کردار نگاری کا ایک اہم وصف سراپا نگاری ہوتا ہے یعنی ابھی جو ہم نے آپ کے سامنے مثال پیش کی اس کا تعلق کسی کردار کے سوچنے کے انداز سے ہے یا عادات وخصائل کے حوالے سے تو ہے لیکن کردار نگاری کا ایک بہت بڑا رُخ سراپا ہے یعنی جس کردار کے متعلق آپ پڑھ رہے ہیں جس کے عادات وخصائل آپ پر واضح ہو رہے ہیں اگر آپ نے چشمِ تخیل سے اسے دیکھنا ہے یا واقعی اسے حقیقی محسوس کرنا ہے اور میں یہ واقعی میں یہ ایک حقیقی کردار ہے جس کی حقیقی حرکات وسکنات آپ کے سامنے آرہی ہیں یا اس کے سوچنے کا انداز ایسا ہے اس کے عادات وخصائل ایسے ہیں اور اس کی شکل وصورت بھی آپ پر واضح ہونی چاہئے اور اب ایک مزاح نگار کے لئے یہ ضروری ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ بھی بیان کر رہا ہے خواہ وہ شکل وصورت ہے یا عادات وخصائل ہیں انہیں مکمل بھی کریں اور اس انداز میں کریں کہ مزاح کا دامن بھی ہاتھ سے نہ چھوٹے۔ تو دیکھئے کہ مشتاق احمد یوسفی سراپہ نگاری کیسے کرتے ہیں، اپنے کردار کا نقشہ کیسے بیان کرتے ہیں:۔

"ماموں کے کان 'ط' کی مانند تھے۔۔۔۔ناک فلپس کے بلب جیسی، آواز میں بینک بیلنس
کی کھنک، جسم خوبصورت صراحی کی طرح، یعنی وسط سے پھیلا ہوا۔ انہوں نے مونچھیں رکھ لیں
تھیں جو برابر تاؤ دیتے دیتے کاک کھولنے کے اسکریو جیسی ہو گئی تھیں"۔

(مشتاق احمد یوسفی)

آپ نے دیکھا کہ اپنے کردار کا نقشہ بھی واضح کر دیا اور مزاح کا تاثر بھی برقرار رہ گیا اور آپ کو پتا چل گیا کہ آپ کے سامنے جو کردار آنے جا رہا ہے وہ ایک abnormal نوعیت کا کردار ہے ایک ایسا کردار جسے آپ اوسط درجے کے لوگوں میں یا عام لوگوں میں شامل نہیں کر سکتے۔

مزاح کی ایک اور بڑی خصوصیت ندرتِ بیان ہے یعنی ندرتِ بیان کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ آپ نئے نئے نکتے نکالیں عام فہم انداز میں، سیدھے سادھے انداز میں، جیسا پچھلی مثال میں ہم نے دیکھا کہ بھئی کسی بھی شخص کا ناک نقشہ بیان کرنا ہے تو سنجیدہ انداز میں بھی کہا جا سکتا ہے یعنی جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ان کے کان" ط" جیسے تھے تو ظاہر ہے کانوں کو سنجیدہ انداز میں بھی بیان کیا جا سکتا ہے یا جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ناک فلپس کے بلب کی طرح ہے تو ظاہر ہے کہ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ بڑی ناک والا یا جب وہ بینک بیلنس کی کھنک آوازیں محسوس کرواتے ہیں تو اس کا مطلب ہے کہ رعب دار آواز تھی۔ اچھا پھر اسی طرح سے صراحی جیسا جسم یعنی کہ وسط سے پھیلا ہوا اب ظاہر ہے کہ ہر بات حقیقت پر مبنی بھی ہے کسی بھی شخص کی جسامت کسی کا نام موٹا ہونا یا کسی کا جسم پھیلا ہوا ہونا وسط سے یہ کوئی ایسی انوکھی بات نہیں لیکن اس کا بیان اسے عام کرداروں سے الگ کر دیتا ہے اور ہمیں باقاعدہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ کوئی abnormal یا ہٹا ہوا کردار ہمارے سامنے ہے، امتیازی نوعیت کا کردار ہمارے سامنے آ رہا ہے۔ اب جب ہم ندرتِ بیان کی بات کرتے ہیں تو ہر بات کرنے کے لئے عام فہم انداز کی بجائے قدرے ہٹا ہوا طریقہ کار اختیار کرنا یعنی نئے انداز سے کسی بات کو کہنے کا فن سیکھنا۔ اب یہ جو مثالیں ہم آپ کو یہاں پر چھوٹی چھوٹی سی دینے جا رہے ہیں۔ آپ ان میں دیکھیں گے کہ بالکل عام سی بات ہے، سیدھی سی بات ہے لیکن اس کو بیان کرنے کے مختلف انداز میں اسے نادر اسلوب کا یا ندرتِ بیان کا بہترین نمونہ بنا دیا ہے۔ ان مختلف مثالوں میں یہ صورتحال آپ دیکھ سکتے ہیں:۔

"بیشتر صفحات کے کونے کتے کے کانوں کی طرح مڑے ہوئے تھے"۔

"چال جیسے قرۃ العین حیدر کی کہانی، پیچھے مڑ مڑ کر دیکھتی ہوئی"۔

"ایک کسان بکری کا نوزائیدہ بچہ گردن پر مفلر کی طرح ڈالے ادھر سے گزرا"۔

"بیوی کو پیرس ڈھو کر لے جانا ایسا ہی ہے جیسے کوئی ایورسٹ سر کرنے نکلے اور
تھرماس میں گھر سے برف کی ڈلی رکھ کر لئے جائے"۔

"ان کی بنو کے چہرے کو اگر واقعی چاند سے تشبیہ دی جا سکتی تھی تو یہ وہ چاند تھا
جس میں بڑھیا بیٹھی چرخہ کاتتی نظر آتی ہے"۔

آپ دیکھ سکتے ہیں کہ سادہ سی بات ہے وہ مختلف قسم کی صورت حال بیان کر رہے ہیں یعنی کہیں پہ کسی کی کانوں کا تذکرہ کیا گیا ہے کہیں پہ کسی کی چال کو بیان کیا گیا ہے کہیں پہ کسی کے چہرے کو بیان کرنا مقصود ہے لیکن اس کے لئے ہر دفعہ جو تشبیہ گڑھی جاتی ہے یا اس کی وضاحت کے لئے ہر دفعہ جو situation نکالی جاتی ہے وہ عام سی بات کو، سیدھی سی بات کو مختلف انداز میں نئے انداز میں پیش کرتی ہے ظاہر ہے کہ جیسے مثال کے طور پر ابھی انہوں نے کہا کہ ان کی بنو کے چہرے کو اگر چاند سے تشبیہ دی جائے تو چاند ایسا ہو گا کہ اس میں بڑھیا چرخہ کاتتی ہے اس کا مطلب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے چہرے پر داغ ہوں گے فرض کیجئے، یا سادہ سے انداز میں یہ بھی کہا جا سکتا تھا کہ داغ تھے اس کے چہرے پر یا نشان تھے اس کے چہرے پر ایک اور مزاح نگار نے اسی بات کو کچھ یوں بیان کیا تھا اس کے چہرے پر روشنائی کے نقطے پڑے ہوئے تھے۔ اب روشنائی کے نقطے یعنی کہ ink یا سیاہی کے نقطے جس کو ہم لوگ عام الفاظ میں کہہ لیتے ہیں تو یہ بھی کسی بھی شخصیت کے چہرے کے تلوں کی نشاندہی کر سکتے ہیں لیکن چاند چہرے کی خوبصورتی کو بیان کرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مشتاق احمد یوسفی اس کی خوبصورتی پر روشنی ڈالنے جا رہے ہیں لیکن جب

وہ یہ کہتے ہیں کہ ایسا چاند اسے تصور کیا جا سکتا ہے جس میں بڑھیا چرخہ کات رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک زیرِ لب تبسم ہمارے آ ہی جاتا ہے اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ واقعی کوئی مستند بات ہمارے سامنے آئی ہے۔

ایک بات ہے یا ایک term ہے کسی بات کو باقاعدہ بنا کر لانا؛ دو ایسی باتوں کو آپس میں ملا دینا جن کا شاید واضح طور پر یا ظاہری طور پر آپس میں کوئی تعلق بنتا نہ ہو۔ یہ دراصل مزاح کی ضد ہے کیونکہ مزاح میں روانی ہونی چاہئے' برجستگی ہونی چاہئے لہٰذا آپ اپنی بات کو بہت زیادہ بنا نہیں سکتے بہت زیادہ دور کی کوڑی لائیں گے تو شاید آپ کی بات اچھوتی تو ہو جائے گی، مختلف تو ہو جائے گی لیکن اس میں مزاح کا تاثر نہیں آپائے گا لیکن مشتاق احمد یوسفی کی یہ خوبی ہے کہ جسے بسا اوقات ان کے ناقدین ان کی خامی بھی کہتے ہیں کہ وہ اسے استعمال کرتے ہیں لیکن میرے نزدیک یہی ان کی خوبی ہے کہ وہ بات بنا بھی لیتے ہیں بہت دور کی کوڑی بھی لے آتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کی روانی و برجستگی متاثر نہیں ہوتی یہی وجہ ہے کہ جو شاید عام مزاح نگاروں کی ایک خامی ہو گی ان کے ہاں پائے جانے والا ایک سقم ہو گا۔ یوسفی کے ہاں یہ سقم بھی ایک خوبصورتی کی صورت میں یا ایک خوبصورتی کے انداز میں یا ایک یوں کہہ لیجئے کہ tool of wit یا tool of humor کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے ایک ایسا ذریعہ جس کے ذریعے یا جس کے ذریعے وہ مزاح پیدا کرتے ہیں مثال کے طور پہ چند ایک ٹکڑے دیکھئے:۔

"اس کے کان اس کی ٹانگوں سے لمبے ہوتے ہیں اور ٹانگیں اتنی چھوٹی کہ زمین تک نہیں
پہنچ پاتیں۔ دو ہفتے تو بچے دن دن بھر اسے گود میں لئے بھونکنا سکھاتے رہے مگر اب اس
سے ان کو ذرا دور ہی رکھتا ہوں۔ کیونکہ جمعہ کو چھوٹے بچے نے کھیلتے ہوئے اسے کاٹ کھایا
، اپنے پہلے دانت سے۔ ابھی تک پلے کو پنسلین کے انجکشن لگ رہے ہیں:::۔
(سیزر، ماتا ہری اور مرزا: مشتاق احمد یوسفی)

اب آپ دیکھئے کہ انہوں نے وہ چھوٹی جسامت کے کتوں کی جو نسل ہے، اس پر روشنی ڈال رہے ہیں دراصل یہ مثال بھی سیزر ماتا ہری سے ہی لی گئی تھی جس میں انہوں نے مختلف نوعیت کے کتوں کی مثالیں دی ہیں یا ان کے خاندان ان کی نسلوں کا تذکرہ کیا ہے۔ آپ دیکھئے کہ کس طرح انہوں نے صورت حال کو الٹ کر دیا ہے۔ اپنا واقعہ بھی بنا لیا اور آپ لوگوں میں سے وہ لوگ جو ابلاغِ عامہ کے طالبعلم ہوں گے یا جنہوں نے صحافت پڑھ رکھی ہو گی وہ جانتے ہوں گے کہ ایک mass communication کی ایک سکالر نے کہا تھا کہ " خبر یہ نہیں کہ کتے نے کسی آدمی کو کاٹ دیا بلکہ خبر یہ ہوتی ہے کہ آدمی نے کتے کو کاٹ لیا"۔ تو ہو سکتا ہے کہ یوسفی صاحب یا ان کیلا شعور میں یہی بات ہو لہٰذا انہوں نے واقعہ بھی گڑھ لیا، دور کی بات بھی لے آئے اور مزاح بھی اپنی جگہ باقاعدہ طور پر برقرار ہے۔

غالب پر لیکچر میں 'یعنی غالب کی شاعری پر لیکچر اور ان کی نثر پر لیکچر ان دونوں میں تذکرہ کیا گیا تھا مزاح کی قسم کا جسے ہم بلیک ہومر کہتے ہیں یعنی وہ مزاح جو ظاہراً کسی حد تک ہمیں مزاح لگتا ہے لیکن ہلکا سا سوچیں تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اس میں مزاح نہیں بلکہ اس میں انتہائی سنجیدہ بات ہے۔ وہ بات کہ جسے سوچ کر ہم رنجیدہ ہو جائیں گے، ہنسیں گے نہیں لیکن اپنی ظاہری وضع قطع میں اپنے ظواہر میں وہ بات ہمیں مزاحیہ یا یوں کہہ لیجئے کہ مضحکہ خیز کی سی نظر آئے گی ایک ایسی تصویر، ایک ایسی صورت ہمارے سامنے آئے گی جو مضحکہ خیز ہو گی لیکن دراصل اس کے درپردہ ایک ایسی سنجیدہ بات ہو گی جو شاید ہمیں صرف رنجیدہ نہیں کرے گی۔ انسان کی صورتحال پہ اشک بہانے پر بھی ہمیں مجبور کر دے گی ہماری آنکھوں میں آنسو بھی آجائیں گے۔ کوئی بھی بڑا مزاح نگار صرف کھوکھلا مزاح پیدا نہیں کرتا اس کا مقصد صرف یہ نہیں ہوتا کہ وہ لوگوں کو ہنسائے، یعنی ان کے قہقہے نکل آئیں، وہ ہنسنے پر مجبور ہو جائیں یا ان کی پسلیوں میں بل پڑ جائیں۔

بات یہ ہوتی ہے کہ اسی مزاح کے پیرائے میں بہت سے تلخ حقائق کو بھی سامنے لانا مقصود ہوتا ہے۔ وہ تلخ حقائق جب ہم کسی پر چوٹ کرتے ہیں توان کو ہم طنز کا نام دیتے ہیں جس پہ بعد میں بات ہوگی۔ لیکن وہ انداز جس میں عجیب وغریب سی abnormal سی ایک مضحکہ خیز سی تصویر ہمارے سامنے کھینچی جائے جو تصویری صورت میں مضحکہ خیز لگے لیکن بنیادی طور پر اس کے پیچھے ایک بہت گہری بات ہو، بہت سنجیدہ بات ہو اسے ہم مزاح کی بلیک ہیومر کہتے ہیں یعنی مزاح کی وہ قسم جس میں مزاح کے پیرائے میں سنجیدہ بات ہو۔

اپنی مثال میں آپ کو ہم جو مشتاق احمد یوسفی کے مختلف فن پاروں میں سے دینے جارہے ہیں یہ دراصل ان کی بلیک ہیومر کی ہی ایک مثال ہے کہ جس میں ایک عجیب وغریب سی یوں کہہ لیجئے کہ کسی حد تک ہمیں اس تصویر کو دیکھ کر، اسے تصویری طور پر سوچ کر ہمیں قدرے کراہت بھی ہوتی ہے لیکن اگر ذرا غور کریں تو بہت سنجیدہ بات ہے، بہت افسوس ناک بات ہے مشرقی پاکستان کے لوگوں کی صورتحال کا ایک نقشہ انہوں نے کھینچا ہے جس سے ہمیں پتا چلتا ہے کہ وہ کس غربت وفلاس کے عالم میں اپنی زندگی گزار رہے تھے:۔

"۱۹۶۶ میں ہمیں کار اور فیری سے مشرقی پاکستان کا دورہ کرنے کا اتفاق ہوا۔ چھ سات سو میل کے سفر میں کوئی فرلانگ ایسا نہ تھا جس میں اوسطاً پانچ، چھ آدمی سڑک پر پیدل چلتے نظر نہ آئے ہوں۔ اوسطاً بیس میں سے ایک پیر میں چپل ہوں گے۔ نہ ہمیں کسی کے پورے تن پر کپڑا نظر آیا؛ سوائے میت کے۔ راستے میں تین جنازے ایسے دیکھے جن کے کفن کی چادر دو مختلف رنگوں کی لنگیاں جوڑ کر بنائی گئی تھی۔۔۔"

"بینک کے دفتر کے سامنے چار فٹ اونچے تھڑے پر ایک شخص مچھلی بیچ رہا تھا۔ اس کے بنیان میں بے شمار آنکھیں بنی تھیں۔ اس کے ہاتھوں پر مچھلی کے خون اور آلائش کی تہہ چڑھی ہوئی تھی۔ ہاتھ بہت گندے ہوجاتے تو وہ انہیں لنگی پر رگڑ کر تازہ گندگی کو پرانی گندگی سے پونچھ لیتا تھا۔"

(آبِ گم: مشتاق احمد یوسفی)

آپ دیکھئے کہ بنیان میں آنکھوں کا بننا یا بنیان میں سوراخوں کا ہونا ظاہر ہے کہ اس کا بیانیہ شاید اسے کسی حد تک مزاح بنا سکتا ہے لیکن وہ حقیقت جو مشتاق احمد یوسفی اس پیراگراف میں یا اس ٹکڑے میں، اس اقتباس میں ہمارے سامنے لارہے ہیں وہ واقعی انتہائی اندوہ ناک ہے۔ نصاب کے قلیل ہونے کے باعث یہ پیراگراف آپ کے سامنے پورا نہیں لایا گیا کیونکہ آگے چل کر اس سے بھی زیادہ تڑپا دینے والی صورت ہمارے سامنے آتی ہے لیکن اس میں بھی کہیں کہیں ہلکے سے انداز میں، ہلکے پھلکے سے انداز میں بین السطور مزاح کی چاشنی اپنی جگہ پر موجود ہے لیکن دراصل تکلیف، درد، رنج اور یوں کہہ لیجئے کہ مصائب و آلام وافلاس کی ایک ایسی بے درد نوعیت کی تصویر ہے کہ جس کے باعث ہماری توجہ مزاح سے زیادہ اس سنجیدہ بات کی طرف چلی جاتی ہے جس کی طرف دراصل مشتاق احمد یوسفی اشارہ کرنا چاہتے ہیں۔

اگر اسی تسلسل میں ہم بات کریں تو مزاح نگار کی ایک بہت بڑی خوبی سنجیدگی بھی ہوتی ہے۔ کیسی دلچسپ بات ہے کہ ہم بات کررہے ہیں مزاح پر اور ہم یہ کہہ رہے ہیں کہ مزاح نگار کی ایک بہت بڑی خوبی سنجیدگی ہے۔ ہم نے اس سلسلہ کے ابتدائی لیکچر میں تذکرہ کیا تھا کہ صرف مزاح نگار کا کام یہ نہیں کہ وہ ہنسانا جانتا ہو کوئی بھی بانڈ یا مسخرہ یہ کام باآسانی کرسکتا ہے تو پھر سوال یہ ہوتا ہے کہ ایک اچھے، معیاری، مثالی نوعیت کے مزاح نگار میں اور ایک بانڈ یا مسخرے میں فرق کیا ہوگا؟ تو ظاہر ہے کہ وہ فرق یہی ہوتا ہے کہ اسے اپنے پڑھنے والوں کے نروپر مکمل قابو ہوتا ہے، وہ جانتا ہے کہ اسے انہیں کس وقت ہنسانا ہے اور کس وقت رُلانا ہے کیونکہ اگر کوئی شخص رونے کا فن نہیں جانتا تو اس کے لئے ہنسنا ممکن نہیں

ہے۔ بالکل اسی طرح کہ اگر ہمیں سیاہیوں کا ادراک نہ ہوتا تو شاید ہم سفیدی کی زوفشانی سے آشنا ہی نہ ہو پاتے، اگر ہم پر رات کی تاریکی کھل کر سامنے نہ آتی تو ہمیں دن کی روشنیوں کی عظمت کا احساس ہی نہ ہوتا اسی طرح ایک مزاح نگار کے لئے بھی ضروری ہے کہ رلانا بھی جانتا ہو جب وہ رُلائے گا تو اس کے بعد ہی مسرتوں کی کلیاں کھل پائیں گی۔

مشتاق احمد یوسفی کی یہ خصوصیت ہے کہ جو بلیک ہیومر کے تذکرے میں بھی آپ کے سامنے آئی ہو گی کہ وہ صرف ہنسانا نہیں جانتے وہ سنجیدگی کا بیان بھی جانتے ہیں اور جب وہ سنجیدہ کرتے ہیں تو اس حد تک سنجیدہ کرتے ہیں کہ واقعی آنکھوں سے آنسو بہہ نکلتے ہیں اب مثال جو ہم آپ کے سامنے پیش کرنے جارہے ہیں وہ کہنے کو ایک جانور کی موت کی مثال ہے وہ جانور جو شاید ہمارے گرداگرد روز مرتے رہتے ہیں لیکن ہم نے کبھی احساس ہی نہیں کیا اب دیکھئے کہ اس کی موت اس کی قطرہ قطرہ جاتی ہوئی زندگی کو وہ کس قدر مضبوط انداز میں بیان کرتے ہیں کہ وہ مضمون جسے شروع میں پڑھ کر ہمارے قہقہے پھوٹتے ہیں ہماری پسلیوں میں بل پڑتے ہیں وہی مضمون پڑھتے پڑھتے یک لخت ہمیں احساس ہوتا ہے کہ انہیں مسکراہٹوں میں سے کہیں انجانے سے انداز میں ہماری آنکھوں سے آنسو بھی بہہ پڑتے ہیں اور وہی آنسو ہماری مسکراتے ہوئے ہونٹوں کو سی دیتے ہیں کہ شاید اب وقت ہنسی کا نہیں رنجیدگی کا ہے۔ اب دیکھئے کہ وہ ایک جانور کی موت کو یا وقتِ نزاع کو کس طرح بیان کرتے ہیں؟ وہ کہتے ہیں کہ:۔

"اس کی زندگی دل کی ہر ایک ڈھڑکن کے ساتھ رس رہی تھی۔ ضرب بہ ضرب قطرہ بہ قطرہ،
دم بہ دم۔ ہر ایک اسے چھو چھو کر انگلیوں کی پوروں سے دل کی ڈھڑکن سن رہا تھا۔۔۔۔
وہ ڈھڑکن جو دوسری ڈھڑکن تک ایک نیا جنم، ایک نئی جُون بخشتی ہے۔ کس کس سے کہوں
کہ اس کا آب و دنا اُٹھ چکا تھا اور وہ رخصت ہو رہا تھا۔ اس ہمت، اس حوصلے، اس سکون
کے ساتھ، جو صرف جانوروں کا مقدر رہے بغیر کراہے، بغیر تڑپے، بغیر ہراساں ہوئے"۔
(سیزر، ماتا ہریا اور مرزا: مشتاق احمد یوسفی)

واضح طور پر آپ محسوس کرسکتے ہیں کہ اس تحریر کو پڑھنے والا یا الگ سے اس تحریر کو پڑھنے والا کبھی یہ گمان نہیں کرسکتا کہ یہ کسی مزاح نگار کی تحریر ہے لیکن یہ اس مزاح نگار کی تحریر ہے کہ جو اپنے ذات میں عہد ہے، یہ اس مزاح نگار کے الفاظ ہیں کہ جس کی مثال آج دورِ حاضر دینے سے قاصر ہے اور شاید مستقبل قریب میں بھی ہم اس کے جوڑ کا، ٹکڑ کا کوئی مزاح نگار دیکھ نہیں پائیں گے یہ اس مزاح نگار کی تحریر ہے جو ہمیں یک لخت رولا دیتا ہے اور یہی جیسا کہ ہم نے پہلے کہا تھا کسی بھی مزاح نگار کی کامیابی ہوتی ہے کہ اسے آپ کے نروز پر، قارئین کے نروز پر قابو ہوتا ہے بہر حال یہ چند ایک خصوصیات ہیں جو ہم نے آپ کے سامنے پیش کیں ورنہ شاید اگر ہم لوگ مشتاق احمد یوسفی کی چاروں کتب کا مجموعی مطالعہ کریں تو ہم ہر کتاب کی الگ الگ بیسیوں خصوصیات نکال سکتے ہیں۔

وہ رعایت لفظی ہو، منظر نگاری ہو موازنہ ہو، کردار نگاری یا سراپہ نگاری یا ایسی بہت سی دوسری خصوصیات جن کا تذکرہ ہم کرسکتے ہیں لیکن مجموعی طور پر یہ وہ خصوصیات ہیں جنہوں نے یوسفی کو ایک مزاح نگار نہیں ایک عہد ساز مزاح نگار بنا دیا ہے اور یہی وہ خصوصیات ہیں جن کے باعث ان کی شخصیت اور ان کا اسلوب واقعی انفرادی ہے ' ممیز ہے اور دوسرے تمام تر اسلوب نگاروں سے، دوسرے تمام تر مزاح نگاروں سے بالکل الگ کر دیتا ہے۔ عزیز طلبا ہم اپنے حصہ نثر کے اس سلسلے کے اختتام کو پہنچ جاتے ہیں۔

ہم نے آج سے تقریباً بیس پچیس لیکچرز قبل جب حصہ نثر کا آغاز کیا تھا تو تب بھی ہم نے کہا تھا، جب ہم نے حصہ شعر کا اختتام کیا تھا تو بھی ہم نے

کہا تھا کہ نصاب میں شامل چند ایک شخصیات کے ذریعے، چند ایک شعرا کے ذریعے یا مصنفین کے ذریعے ہم یہ دعویٰ نہیں کرسکتے کہ ہم کسی شاعری کی یا کسی زبان کی نثر کی مکمل روایت کا احاطہ کر چکے ہیں مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ آپ کو بتایا جاسکے کہ کسی ادب کے، کسی نظم و نثر کے دراصل رجحان ساز ادیب کون سے ہیں؟ آپ کو یہ احساس دلایا جاسکے، آپ پر یہ بات واضح کی جاسکے کہ دراصل وہ کون سے لوگ ہیں کہ جن کے باعث ادب میں وسعت پیدا ہوئی؟ اگر بات شاعری کی ہو تو ہم شعرا کو شامل کرتے ہیں جیسا کہ آپ کے نصاب میں شامل کئے گئے کم و بیش آٹھ نو شعرا، اسی طرح سے اگر بات نثر کی ہو تو آپ کے نصاب میں چند نثر نگار شامل کئے گئے۔ ان کا مقصد صرف یہی تھا کہ آپ جب کل کو خود معلمی کا پیشہ اپنائیں، جب آپ بذاتِ خود اسی کرسی پر بیٹھے ہوں اور طلبا آپ کے سامنے موجود ہوں تو آپ کم از کم انہیں ہمارے اردو کے، ہمارے ادب کے رجحان ساز لوگوں کے متعلق کم از کم تعارفی نوعیت کی معلومات ضرور فراہم کرسکیں۔ ادبی تدریس محض دو جمع دو چار کرنے کا نام نہیں بلکہ اس کا بنیادی مقصد وسعتِ فکر پیدا کرنا ہے، وسعتِ نظر پیدا کرنا ہے لہٰذا ہم آپ کے سامنے مختلف نوعیت کے ادبا لاتے ہیں یعنی جب ہم نے نثر کا سفر شروع کیا تھا تو سب سے پہلے میں نے غالب کے خطوط آپ کے سامنے پیش کئے۔ ہم نے دیکھا کہ غالب کے خطوط میں غالب کی نثر کیسی ہے ان کا سوچنے کا انداز کیا ہے؟ سرسید احمد خان پر بات ہوئی تو بات بالکل ان سے مختلف نکلی یعنی غالب کے ہاں جو ادبیت پائی جاتی تھی وہ سرسید کے ہاں نہیں تھی لیکن سرسید کی عظمت اپنی مقصدیت میں تھی۔ سو اسی طرح سے سلسلہ آگے بڑھتا چلا گیا کہیں شبلی کی سیرت پر بات کی، کہیں ہم نے ڈپٹی نذیر احمد کے ناول کی بات کی اور یوں افسانہ، ڈرامہ سفر نامہ پر بات کرتے کرتے ہم لوگ آج مزاح تک پہنچ گئے۔ ظاہر ہے کہ مضمون نگاری میں سرسید احمد خان کے علاوہ بھی بہت سے لوگ موجود تھے اگر سیرت نگاری کی بات کی جائے تو سیرت نگاروں میں شبلی کے علاوہ بہت سے لوگ موجود ہیں ناول میں ڈپٹی نذیر احمد تو ابتدائی ناول نگار تھے ان کے بعد ناول نے بہت سے مختلف مدارج طے کئے جن کا تذکرہ ہم نے دراصل ناول کی ضمن میں ناول کے آغاز و ارتقاء کے حوالے سے بھی کیا تھا۔ اسی طرح سے افسانے، ڈرامے، سفر نامہ اور مزاح میں بھی یہی معاملہ ہے لیکن بات کیا ہوئی کہ آپ نے کم از کم اتنا جان لیا کہ آپ کی اردو زبان و ادب میں کون سے لوگ اپنی اپنی مختلف اصناف کے حوالے سے ممیز ہیں، ممتاز ہیں اور امید کی جاتی ہے کہ جب کل کو آپ اس پیشۂ پیغمبری میں آئیں گے، جب آپ تدریس کو اپنائیں گے تو آپ اپنے طلبا سے ان حوالہ جات سے ان کے متعلق صحیح طور پر گفتگو کرپائیں گے اور اس گفتگو کا مقصد صرف یہ نہیں کہ بس یہاں پر بات ختم ہوگئی۔ وہ شخص جو تدریس کے شعبے سے وابستہ ہوتا ہے اس کے علم کا اس کی ترسیلِ علم کا سلسلہ کبھی بھی ختم نہیں ہوتا اور نہ ہی ایسا ہونا چاہئے۔
ہم توقع کرتے ہیں جو اقتباسات آپ کے لئے ہم نے اس نصاب میں مثالوں کے طور پر شامل کئے، جو اشعار ہم نے آپ کو مثالوں کے طور پر دیئے ان کی بدولت ان کے ذریعے آپ ان متون کو مکمل طور پر پڑھنے کی کوشش کریں گے کہ علم جداگانہ طور پر کچھ نہیں ہوتا علم ٹکڑوں میں کچھ نہیں ہوتا آپ چیزوں کو ان کی مکمل صورت میں دیکھنے کی کوشش کیجئے۔ قلتِ وقت کے باعث ہم صرف نظائر پیش کرسکتے ہیں باقی تکمیل کی توقع آپ سے کی جاتی ہے اب ہمارا یہ سلسلہ کم و بیش اپنے اختتام کے قریب ہے آئندہ لیکچرز میں ہم کچھ ادبی اصلاحات کے بارے میں گفتگو کریں گے، گفتگو رہے گی کچھ گرائمر کے موضوعات کے حوالے سے اور پھر یہ سلسلہ اپنی تکمیل کو پہنچ جائے گا لیکن میں امید کرتا ہوں کہ ان لیکچرز سے اردو ادب کا ذوق و شوق جو آپ میں پیدا ہوا ہوگا جو تفہیم کا طریقہ آپ جان پائیں گے اس طرح سے اردو کے حوالے سے دلچسپی آپ میں پیدا ہوئی ہوگی وہ شوق وہ ذوق اور وہ لگن آپ میں جاری و ساری رہے گی اور وہ نام جو ہم نے صرف ناموں کی حد تک محدود کر دیئے آپ ان کی تخلیقات پڑھیں گے اور اپنی فکر کو وسیع کریں گے ہمارے لیکچرز کا یہ سلسلہ جاری رہے گا اور ہم ادبی اصطلاحات پر آئندہ لیکچرز میں گفتگو کریں گے۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر نمبر ۴۲

ہم اس کورس کے آخری مرحلے میں داخل ہو چکے ہیں شروع میں ہم نے اردو زبان کے آغاز اور ارتقاء پر بات کی۔ پھر اردو کی کچھ تاریخی اصناف کا تعارف پیش کیا گیا۔ اور اس کے بعد حصہ شاعری اور حصہ نثر کا مطالعہ ہوا۔ اور اب بقایا تین لیکچرز میں سے پہلے لیکچر میں ہم بات کریں گے ادبی اصطلاحات کے حوالے سے پھر اس کے بعد ایک لیکچر میں ہم رموز و اوقاف اور جملے کی ساخت کیحوالے سے بات کریں گے اور پھر ہو گا اختتامی لیکچر۔

اس لیکچر میں ہم کچھ ادبی اصطلاحات پر بات کریں گے اور یہ سلسلہ اگلے لیکچر میں بھی جاری رہے گا دراصل یہ وہ ادبی اصطلاحات ہیں جن کا جاننا کسی بھی طالبِ علم کے لیے اس لیے ضروری ہے کہ جب ہم اردو ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں مختلف نوعیت کی اصطلاحات سے واسطہ ہوتا ہے جیسے مثال کے طور پر مقطع، مطلع، ردیف، قافیہ، تشبیہ، استعارہ، تلمیح یا ایسی دوسری اصطلاحات جن کا تذکرہ ان دو لیکچرز میں رہے گا تو آپ کے لیے یہ ضروری ہے کہ آپ ان کے حوالے سے ابتدائی نوعیت کی تفہیم ضروری کریں کیونکہ ان کے بغیر آپ دراصل ادب کو صحیح معنوں میں سمجھ نہیں پائیں گے اگرچہ یہ اصطلاحات مختلف شاخوں سے لی گئیں ہیں جیسے مثال کے طور پر اگر ہم لوگ مقطع، مطلع، ردیف، قافیہ کی بات کریں تو ان کا تعلق علم العروض سے ہے اگر ہم تشبیہ، استعارہ، تلمیح کی بات کریں تو ان کا تعلق علم البیان سے ہے اور اسی طرح سے فصاحت ،بلاغت عینیت، آفاقیت یا علامتیت وغیرہ کا تعلق شاعری اور نثر سے ہے۔ (دراصل ہم کریں گے یوں کہ ہم انہیں مختلف علوم کی بجائے آپ کے لیے منتخب اصطلاحات چونکہ نصاب میں شامل کی گئی ہیں) انہیں بطور ادبی اصطلاحات پڑھنے کی کوشش کریں گے اور ہم آپ کو بتائیں گے کہ ان اصطلاحات کا تعلق بنیادی طور پر شاعری یا نثر کے حوالے سے علم کی کن شاخوں سے ہے؟ لیکن بنیادی طور پر آپ کے نصاب میں انہیں مختلف علوم میں تقسیم کر کے نہیں بلکہ منتخب ادبی اصطلاحات کے طور پہ دیکھا گیا ہے اور آپ سے توقع یہی کی جاتی ہے کہ آپ انہیں ادبی اصطلاحات کے طور پر ہی لیں آج کے لیکچر میں میں ردیف، قافیہ، مطلع، مقطع، تشبیہ، استعارہ اور تلمیح پر بات ہو گی۔

اور اگلے لیکچر میں بھی ایسی ہی چند اور مختلف ادبی اصطلاحات پر گفتگو رہے گی تو آیئے سب سے پہلے بات کرتے ہیں ردیف پر:

ردیف دراصل علم العروض سے ہے علم العروض وہ علم ہے جس میں شاعری کے اوزان اور بحور کے حوالے سے بات ہوتی ہے اوزان جمع ہے وزن کی اور بحور جمع ہے بحر کی۔ وزن کا لفظی مطلب "تولنا" ہوتا ہے لیکن جب ہم ادبی اصطلاح کے حوالے سے بات کرتے ہیں تو وزن سے مراد دراصل الفاظ میں شامل حروف کا تحرک اور ان کی تعداد ہے جیسے مثال کے طور پر ہم اگر سمجھانے کے لیے بات کریں تو باہر (ب، الف، ہ، ر) یا اندر (الف، ن، د، ر) ابتر (الف 'ب 'ت ' ر) یہ سارے کے سارے لفظ، تینوں لفظ ایک وزن پر اترتے ہیں یعنی ان میں ہم حروف کا تعین کرتے ہیں حروف کی تعداد کتنی ہے حروف کا تحرک کیا ہے یعنی کس حرف پر زبر، زیر، پیش آرہا ہے کس حرف پر نہیں آرہا یہ آپ کی سطح پر اتنا جاننا ضروری نہیں آپ کے لیے اتنا جاننا بہر حال ضروری ہے کہ وزن سے مراد لفظ میں شامل حروف کی تعداد اور ان پر آنے والی حرکات و سکنات ہوتیں ہیں یعنی ان پر آنے والی حرکات ہوتیں ہیں زبر، زیر، پیش یا جزم جن کو ہم حرکات کہتے ہیں جبکہ بحر دراصل اصطلاح میں مصرے کی لمبائی ناپنے کا ایک علم، ایک طریقہ کار ہے یعنی ہم لوگ عموماً جب بچے یا بچپنے میں جب لوگ شاعری کرتے ہیں تو عموماً یہ ہوتا ہے کہ وہ الفاظ کی تعداد گنتے ہیں حالانکہ دراصل کسی شعر کے وزن میں ہونے کی بنیادی شرط یہ نہیں کہ اس میں شامل الفاظ کی تعداد، دونوں مصروں کے الفاظ کی تعداد ایک جیسی ہو دراصل اس کے لیے ضروری یہ ہوتا ہے کہ مصرے کی لمبائی، الفاظ اور حرورف کے حوالے سے same ہو یعنی

۱) وزن میں ہو

same 2) حروف کی تعداد ہو، حرف کی تعداد میں فرق قابلِ قبول وزن میں بحر ہو نہیں سکتا

بہر حال ہم نے جیسا کہ آپ سے کہا تھا کہ آپ کے نصاب میں علم العروض کے وزن اور بحور شامل نہیں آپ کے نصاب کا حصہ ردیف ہے تو میں اپنی گفتگو کو آگے بڑھاتے ہوئے ردیف کی طرف آئے گے کہ علم العروض کا ایک حصہ ہے ردیف۔ اب ردیف کے معنی کیا ہیں آیئے دیکھتے ہیں۔

ردیف

"ردیف عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لفظی معنی "گھوڑے پر کسی کے پیچھے سوار ہونے والے کے ہیں" ۔اسی طرح یہ لفظ "ساتھی، رفیق، ہم نوا "کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔

"شعری اصطلاح میں وہ الفاظ جو غزل یا قصیدے کے پہلے دونوں مصرعوں کے آخر میں

اور پھر ہر دوسرے مصرے کے آخر میں دہرائے جاتے ہیں، ردیف کہلاتے ہیں۔"

مثال کے طور پر یہ شعر دیکھئے

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا

خورشید میں بھی اس ہی کا ذرہ ظہور تھا

(میر)

یا

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل

جو آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

چپک رہا ہے بدن پر لہو سے پیراہن

ہماری جیب کو اب حاجتِ رفو کیا ہے

(غالب)

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد

مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

(اقبال)

پہلے شعر میں لفظ "تھا" دونوں مصرعوں میں دہرایا گیا ہم نے پھر ہم نے دو غالب کے شعروں کی مثال دی جن میں آپ نے دیکھا کہ ہر دوسرے مصرے میں "کیا ہے" دہرایا گیا تو یہ الفاظ جو کہ repeat ہو رہے ہیں، دہرائے جا رہے ہیں یہ ردیف ہیں کیونکہ ہم نے کہا تھا کہ غزل یا قصیدے کے پہلے شعر کے دونوں مصروں میں اور اس کے بعد ہر دوسرے مصرے میں ایک جیسے الفاظ ردیف کہلاتے ہیں۔ آپ نے پہلی مثال دیکھی جس میں "تھا" پہلے دونوں مصرعوں میں دہرایا گیا لہٰذا "تھا" ردیف ہے۔ اسی طرح سے اگلے دو اشعار میں جو غزل کے درمیان سے لیے گئے ہیں ان میں ہر دوسرے شعر میں "کیا ہے" کی repeatition ہے جو کہ ردیف ہے۔ جبکہ اس کے بعد ہم نے ایک تیسرے شعر کا حوالہ دیا

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد

مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

اب اس میں آپ دیکھئے کہ اس میں کوئی ایک لفظ repeat نہیں ہو رہا۔ اس کو مثال میں شامل کرنے کا مقصد تھا کہ ہم بتا سکیں کہ بسا اوقات غزل یا قصیدہ ردیف کے بغیر بھی ہو سکتا ہے ایسی صورت میں صرف ایک حرف ردیف کا کام دیتا ہے یعنی یہاں پر "دال" ردیف ہے لیکن بات اگر موٹی موٹی بات کی جائے یا آپ کی سطح پر صرف سمجھانے کے لیے بات کی جائے تو ہم یہ کہتے ہیں کہ اقبال کی اس غزل میں ردیف کے طور پر کوئی لفظ نہیں آیا سو ردیف کیا ہوا؟ وہ لفظ جو کہ ہر دوسرے مصرعے میں یا پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں اور بعد ازاں ہر دوسرے مصرعے میں repeat ہوتا ہے ردیف کہلاتا ہے۔ پہلی دو مثالوں میں "تھا"، "کیا ہے" ردیف ہیں جبکہ آخری مثال میں ردیف نہیں لہٰذا "د" حرفِ ردیف ہے۔

قافیہ

"قافیہ کے لفظی معنی پیچھے آنے والے یا پے در پے آنے والے کے ہیں۔"

"شعری اصطلاح میں وہ ہم وزن اور ہم آواز الفاظ جو غزل اور قصیدے کے پہلے
مصرعوں میں اور بعد ازاں ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں ردیف سے پہلے آتے
ہیں؛ قافیہ کہلاتے ہیں۔"

ہم نے کہا کہ غزل یا قصیدے کے پہلے دونوں مصرعوں میں اور بعد ازاں ہر دوسرے مصرعے میں آنے والے وہ الفاظ جو ردیف سے پہلے آتے ہیں اور ہم وزن اور ہم آواز ہوتے ہیں۔ اب ردیف تو وہ لفظ یا وہ الفاظ ہیں جو من و عن دہرائے جاتے ہیں جیسا کہ ہم نے پچھلی مثال میں دیکھا "تھا" یا "کیا ہے" وغیرہ۔ لیکن قافیہ وہ الفاظ ہیں جو بدلتے رہتے ہیں لیکن ان کا ہم وزن اور ہم آواز ہونا ضروری ہے ہم وزن سے مراد یہ جیسا کہ ہم نے آپ سے وزن کی مثال کی وضاحت کرتے ہوئے کہا تھا کہ الفاظ میں حروف کی تعداد same ہو اور ان کی حرکات ایک جیسی ہوں زبر، زیر، پیش کا تعلق جو ہے وہ ایک جیسا ہو ایک جیسی تعداد میں ہو زبر، زیر، پیش مختلف ہو سکتیں ہیں لیکن ان کا تعداد میں ایک ہونا ضروری ہے جیسے مثال کے طور پہ لفظ ہے وفا، جفا، برا، حیا، دیا وغیرہ۔ اب اس میں آپ دیکھئے کہ وفا، جفا اس میں تو (واؤ، ف، الف) تین حروف ہیں اور اسی طرح سے (واؤ پر زبر' ف پر زبر' یا ج پر زبر اور ف پر زبر) دونوں میں same حرکات ہیں لیکن بُرا (ب پر پیش، ر پر زبر' الف پر زبر) لیکن اس کے باوجود یہ ہم وزن اور ہم آواز ہیں کیونکہ آخری حرف دونوں میں یا تینوں میں "الف" کا آ رہا ہے اور تینوں الفاظ میں حروف کی تعداد same ہے یعنی کہ تین تین حروف ہیں اور حرکات تینوں الفاظ میں دو دو آ رہی ہیں اب اس کے برعکس اگر ہم مثال کے طور پر ایسا یعنی "وفا" کے ساتھ ہم "ایسا" ملانے کی کوشش کریں تو یہ اس وجہ سے قافیہ نہیں ہو گا کیونکہ وفا میں تین حروف ہیں جبکہ ایسا میں چار حروف ہو جاتے ہیں لہٰذا یہ ہم وزن نہیں رہتا سو قافیہ وہ الفاظ ہیں جو ہم وزن اور ہم آواز ہوتے ہیں جیسے ہم نے ابھی کہا تھا یا مزید مثال دی جا سکتی ہے بشر، اِدھر، اُدھر، ہنر وغیرہ۔ اب ان قافیوں کی اگر ہم لوگ مثال دیکھنا چاہیں تو ہم یہ شعر دیکھ سکتے ہیں

تابہ مقدور انتظار کیا

دل نے اب زور بے قرار کیا

(میر)

یا یہ مثال

وہ اپنی خُو نہ چھوڑیں گے، ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں
سبک سر بن کہ کیا پوچھیں کہ ہم سے سر گراں کیوں ہو؟
وفا کیسی، کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل! ترا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو؟
(غالب)

یا
ستم کے رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھیں تری انجمن سے پہلے
سزا، خطائے نظر سے پہلے؛ عتاب، جرم سخن سے پہلے
غرور سرو سمن سے کہہ دو پھر وہی تاجدار ہوں گے
جو خار و خس والئی چمن تھے، عروج سرو سمن سے پہلے
اب پہلی مثال میں جس میں ہم نے میر کی مثال دی کہ
تا بہ مقدور انتظار کیا
دل نے اب زور بے قرار کیا (میر)
اب اس میں " انتظار اور بے قرار" یہ قوافی ہیں' ہم آواز بھی ہیں اور ہم وزن بھی ہیں اور دونوں "کیا" سے پہلے آرہے ہیں یعنی ردیف سے پہلے آرہے ہیں پھر غالب کے جن دو اشعار کا ہم نے حوالہ دیا
وہ اپنی خُو نہ چھوڑیں گے، ہم اپنے وضع کیوں چھوڑیں
سبک سر بن کہ کیا پوچھیں کہ ہم سے سر گراں کیوں ہو؟
وفا کیسی، کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل! ترا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو؟
(غالب)
ان دونوں اشعار میں" سر گراں اور آستاں" یہ دراصل قوافی ہیں جو ردیف سے یعنی کہ "کیوں ہو" سے پہلے آرہے ہیں اسی طرح سے یہ جو فیض کی میں نے مثال دی کہ
ستم کے رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھیں تری انجمن سے پہلے
سزا، خطائے نظر سے پہلے؛ عتاب، جرم سخن سے پہلے
اب اس شعر میں انجمن اور سخن اور پھر اگلے شعر میں سمن
غرور سرو سمن سے کہہ دو پھر وہی تاجدار ہوں گے
جو خار و خس والئی چمن تھے، عروج سرو سمن سے پہلے
اب یہ مثال ہم نے اس وجہ سے دی کہ آپ دیکھئے کہ انجمن، سخن، اور سمن ظاہری طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ' انجمن' میں پانچ حروف ہیں

جبکہ ''سخن' میں تین حروف ہیں، ''سمن'' میں تین حروف ہیں لیکن ہم نے دیکھنا یہ ہے کہ اگر ہم 'انجمن' کے آخری تین حروف دیکھیں یعنی (جیم، میم، نون) تو ہمیں پتا یہ چلتا ہے کہ (ج، م، ن) تین ہوئے، (س، خ، ن) تین ہوئے، (چ، م، ن) بھی تین ہوئے سو یہ تینوں same ہو گئے ایک برابر کے ہو گئے اور اگر حرکات کی بات کی جائے تو تینوں میں دو دو حرکات ہیں پہلی صورت میں (ج پیش، م زبر) یعنی دو حرکات ہوئیں سخن میں (س پیش، خ زبر) اور تیسرے میں (چ زبر، م زبر) یعنی ہمیں دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ لفظ کی حرکات same ہوں اور لفظ میں شامل حروف جو ہیں وہ same ہوں گے تو وہ ہم وزن ہو جائے گا اور جب تینوں کے آخر میں ہم نے دیکھا کہ 'ن' آ رہا ہے تو ہمیں پتا چلا کہ تینوں کی آخری آواز بھی same ہے تو یہ ہم آواز بھی ہو گئے سو دہرائی کے لیے ہم نے کہا کہ وہ الفاظ جو ہم وزن ہوں اور ہم آواز ہوں ردیف سے پہلے آئیں وہ قوافی کہلاتے ہیں۔

مطلع:

''مطلع عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی طلوع ہونے کی جگہ'' کے ہیں۔

''غزل اور قصیدے کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ اور
ہم ردیف ہوتے ہیں۔ اگر اگلا شعر بھی اسی مناسبت سے ہو تو اسے مطلع ثانی کہتے ہیں۔''

آپ یہ دیکھ چکے ہیں کہ ردیف کیا ہے؟ اور قافیہ کیا ہے؟ ردیف وہ لفظ یا الفاظ جو پہلے دونوں مصرعوں میں اور بعد میں دونوں مصرعوں میں من و عن دہرائے جا رہے ہیں قافیہ وہ جو پہلے دونوں مصرعوں میں اور بعد ازاں ہر دوسرے مصرے میں ردیف سے پہلے ہم وزن اور ہم آواز الفاظ کی صورت میں آ رہا ہے اب مطلع کیا ہو گا؟

(1 پہلا شعر قصیدہ یا غزل کا

(2 ردیف اور قافیہ اس میں موجود ہوں مثال کے طور پر

وہ ساحلوں پہ گانے والے کیا ہوئے
وہ کشتیاں جلانے والے کیا ہوئے
(ناصر کاظمی)

یا

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے
تمہی کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے
(غالب)

اب ان دونوں شعروں میں آپ دیکھئے کہ ناصر کی مثال میں '' گانے اور جلانے'' اب جلانے اور گانے قافیہ ہو گیا اور '' والے کیا ہوئے'' ردیف ہو گیا اسی طرح سے غالب کی مثال میں '' تو اور گفتگو'' قافیہ ہو گیا ''کیا ہے'' ردیف ہو گیا دونوں مصرعوں میں قافیہ بھی موجود ہے ردیف بھی موجود ہے لہٰذا یہ غزل کا مطلع ہے

اسی طرح سے میر کی یہ مثال دیکھئے تا کہ آپ کو جیسا کہ ہم نے مطلع کی تعریف میں کہا تھا کہ اگر اگلا شعر بھی ردیف اور قافیہ کی پابندی سے ہو تو اسے ہم ''مطلع ثانی'' کہتے ہیں

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا

خورشید میں بھی اُس ہی کا ذرہ ظہور تھا

ہنگامہ گرم کُن جو دلِ ناصبور تھا

پیدا ہر ایک نالے سے شورِ نشور تھا

(میر)

ان چاروں مصرعوں میں آپ دیکھئے کہ ردیف اور قافیے کی پابندی پائی گئی ہے یعنی پہلے مصرعے کے آخر میں آپ دیکھئے "نور تھا" دوسرے مصرعے کے آخر میں "ظہور تھا" تیسرا مصرع" ناصبور تھا" اور چوتھا" نشور تھا" یعنی کیا ہوا کہ نور، ظہور، ناصبور اور نشور قافیے ہو گئے اور "تھا" اس کا ردیف ہو گیا تو یہ مطلع ثانی یعنی کہ دوسرا شعر جو اس میں آیا یہ مطلع ثانی کہلائے گا

مقطع:

مقطع عربی زبان کے لفظ "قطع" سے ماخوذ ہے جس کے معنی "کاٹنے" کے ہیں۔

"شعری اصطلاح میں غزل کا قصیدے کا وہ آخری شعر جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرے، مقطع کہلاتا ہے۔"

اب یہ بات واضح رہے کہ غزل یا قصیدے کا وہ آخری شعر جس میں شاعر تخلص استعمال کرتا ہے وہ مقطع ہوتا ہے یعنی بہت سی ایسی غزلیات بھی ہمیں ملیں گی جس میں شاعر آخری شعر میں اپنا تخلص استعمال نہیں کرتے تو اسے ہم مقطع نہیں کہتے مثال کے طور پہ

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر

مذہب عشق اختیار کیا

(میر)

یہ غزل کا آخری شعر ہے اور اس میں میر نے اپنا تخلص استعمال کیا ہے لہٰذا یہ مقطع ہے

اسی طرح سے

ہوا ہے شہہ کا مصاحب، پھرے ہے اتراتا

وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

(غالب)

اس میں غالب نے اپنا تخلص استعمال کیا لہٰذا یہ مقطع ہے

جبکہ اس کے برعکس یہ شعر دیکھئے غزل کا آخری شعر ہے آپ کے نصاب میں شامل ہے

یہ آپ ہم تو بوجھ ہیں زمین کا

زمیں کا بوجھ اُٹھانے والے کیا ہوئے

(ناصر)

اب یہ غزل کا آخری شعر تو ہے لیکن ناصر نے اس میں اپنا تخلص استعمال نہیں کیا لہٰذا ہم اسے مقطع نہیں کہیں گے۔ سو ہم نے اب تک کی گفتگو

میں چار اصطلاحات دیکھیں جن کا تعلق علم العروض سے تھا جو ہم نے آپ کو شروع میں بتایا تھا ردیف غزل یا قصیدے میں پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں اور بعد میں ہر دوسرے مصرعے میں آنے والے وہ الفاظ جو same دہرائے جائیں۔ قافیہ ہم آواز اور ہم وزن الفاظ جو پہلے دونوں مصرعوں میں اور بعد میں ہر دوسرے مصرعے میں ردیف سے پہلے آئے پھر مطلع غزل یا قصیدے کا وہ پہلا شعر جس میں ہم قافیہ اور ردیف ہو اور پھر مقطع غزل یا قصیدے کا وہ آخری شعر جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرے تو یہ چار اصطلاحات تو تھیں علم العروض کے حوالے سے اب ہم جن تین اصلاحات کا تذکرہ کریں گے یعنی تشبیہ استعارہ اور تلمیح کا ان کا تعلق علم البیان و بدیع سے ہے لیکن قبل اس کے کہ ہم یہ دیکھیں کہ تشبیہ، استعارہ اور تلمیح کیا ہے؟ ہم پہلے جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ علم البیان و بدیع ہے کیا؟

علم بیان

''علم بیان اپنی بات کو مؤثر انداز میں بیان کرنے کا علم ہے۔ یعنی مؤثر انداز میں بات کرنے کے اصول وضوابط پر روشنی ڈالنے والا علم، علم بیان ہے۔''

علم بیان و بدیع دونوں کا تعلق دراصل الفاظ اور معنی سے ہے یعنی الفاظ کا چناؤ اور ان سے معنویت کا draw کرنا، ان سے معنویت نکالنا۔ دراصل بات یہ ہے کہ کہ اگر ہم نثر میں بات کریں تو یا شاعری میں بات کریں دونوں صورتوں میں ضروری یہ ہوتا ہے ایک اچھے فن پارے کے لیے کہ ان میں الفاظ زاید نہ ہوں ہم اپنی گفتگو میں بہت سے وضاحتی لفظ بولتے ہیں جیسا کہ، یعنی، مثلاً، دراصل، درحقیقت یہ وہ تمام کے تمام تر الفاظ ہیں جنہیں ہم تحریری صورت میں اپنے ادب پاروں کا بہت زیادہ نہیں بناسکتے کیونکہ اگر ہم انہیں بنادیں تو پھر نثر یا شاعری توضیحی نوعیت یا تشریحی نوعیت کی ہو جاتی ہے اس میں روانی، سبک رفتاری نہیں رہتی اگر روانی متاثر ہو جائے تو ظاہر ہے کہ نثر پارہ ہو یا کوئی شاعری کا ٹکڑا ہو تو وہ فصیح و بلیغ نہیں رہتا۔ فصیح و بلیغ سے کیا مراد ہے یعنی کہ بہت زیادہ مؤثر معنویت اس میں نہیں رہتی فوری طور پہ جو کچھ آپ کہنا چاہتے ہیں یا فرض کیجئے کہ جو ہم کہنا چاہتے ہیں وہ آپ تک فوری طور پہ اس طرح نہیں پہنچ پائے گا۔

سو یہ گفتگو میں تو تشریحی نوعیت کے توضیحی نوعیت کے الفاظ قابلِ قبول ہو سکتے ہیں لیکن جب ہم تحریری صورت میں ادب پارے کی بات کرتے ہیں خواہ وہ نثر سے ہو یا نظم سے دونوں صورتوں میں ہم اس قسم کے الفاظ کو زیادہ برداشت نہیں کرپاتے اور اس حوالے سے جو علم ہماری رہنمائی کرتا ہے وہ علمِ بیان و بدیع ہے کہ ہم الفاظ کا بہترین چناؤ کریں ہم ان الفاظ کا چناؤ کریں جن سے بہترین اور مؤثر انداز میں معنی کشید کیے جاسکیں تا کہ ہماری بات بعین ہی ویسے ہی دوسروں تک سامعین تک یا قارئین تک پہنچے جیسا کہ ہم کرنا چاہتے ہیں اب اس میں مختلف قسم کی چیزیں شامل ہیں جیسے تشبیہ، استعارہ، مجازِ مرسل، کنایہ، یا پھر بدیع کی اگر ہم لوگ بات کریں تو صنائع بدائع لیکن آپ کے نصاب میں صرف تین اصطلاحات شامل کی گئی ہیں سب سے پہلے تشبیہ پھر استعارہ اور پھر تلمیح۔

تشبیہ:

تشبیہ کا مطلب ہے کسی شے کو کسی دوسری شے کے مانند قرار دینا۔

''علم بیان کی روح سے مشترک خصوصیات یا صفات کی بنا پر ایک شے کو دوسری شے جیسا قرار دینا، تشبیہ کہلاتا ہے۔''

بات یہ ہے کہ تشبیہ کا لفظی معنی'' مانند قرار دینا'' ہے یعنی مانند ہونا، ایک جیسا ہونا، ملتا جلتا ہونا۔ اب علم بیان کی رو سے ہم نے کہا کہ دو چیزوں کی خصوصیات مشترک ہوں تو ان میں کسی ایک کو دوسرے جیسا قرار دینا ظاہر ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ ادب میں ہم عموماً چیزوں کو ان کی بہترین

صورت میں یا مؤثر ترین صورت میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں ہم کبھی کسی کے حسن و جمال کی تعریف و توضیح کرنے کی کوشش کرتے ہیں کبھی کسی کی صفات کو بیان کرنا چاہتے ہیں کبھی کسی کی اخلاقیات یا اقدار کا بیان چاہتے ہیں تو اس کے لیے ہم اپنے بیان کو مؤثر کرنے کے لیے ہم مختلف اشیا کا، مختلف شخصیات کا سہارہ لیتے ہیں جس کے ذریعے ہمارا بیان مضبوط ہوتا ہے جیسے مثال کے طور پر

عمر، شیر کی طرح بہادر ہے

شاہین، چاند کی طرح خوبصورت ہے

شبنم کے قطرے موتیوں جیسے معلوم ہوتے ہیں

یا اگر ہم لوگ شعر کی کوئی مثال دینا چاہیں تو اقبال کا وہ شعر جو آپ کے نصاب میں بھی شامل تھا

پانی کو چھو رہی ہو جھک جھک کے گل کی ٹہنی

جیسے حسین کوئی، آئینہ دیکھتا ہو

اب ان مثالوں میں دیکھیے کہ ہم نے عمر کو شیر کی طرح بہادر قرار دیا۔ ہم نے شاہین کو چاند کی طرح خوبصورت قرار دیا۔ شبنم کے قطروں کو موتیوں جیسا قرار دیا یا گُل کی ٹہنی کو ایک حسین و جمیل چہرے سے تشبیہ دے دی۔ اب ان تینوں صورتوں میں مقصد کیا تھا کہ عمر کی بہادری کو صحیح طور پہ پیش کیا جا سکے۔ شاہین کی خوبصورتی کو صحیح طریقے سے پیش کیا جا سکے۔ شبنم کے قطروں کی چمک کو مؤثر انداز میں پیش کیا جا سکے یا پھول کی ٹہنی کو ایک حسین و جمیل شخصیت کے روپ میں پیش کیا جا سکے سو ان تینوں صورتوں میں ہم نے اپنے بیان کو مؤثر کرنے کے لیے اپنے بیان کو مؤثر بنانے کے لیے ہم نے اشیا تلاش کیں وہ اشیا جو کہ ہمارے لیے بہادری، خوبصورتی، چمک اور حسن کی مثال بن سکیں یعنی اس کے لیے ہمیں عمر کے مقابلے میں شیر زیادہ بہادر لگا لہٰذا ہم نے شیر کو عمر سے تشبیہ دے دی پھر حسن کی مثال تھی خوبصورتی کو دکھانا مقصود تھا تو ہم نے چاند کو استعمال کیا شاہین کی خوبصورتی کے لیے اسی طرح سے موتیوں کو شبنم کے لیے اور پھر حسین و جمیل چہرے کو گل کی ٹہنی کے لیے۔

سو جب کبھی بھی ہم ایک شے کو دوسری شے کے مانند قرار دیتے ہیں تو اس میں بنیاد کیا ہوتی ہے کہ دونوں میں کچھ مشترک خصوصیت پائی جائے یعنی ہم یہ ہیں کہہ سکتے کہ مثال کے طور پہ عمر بکری کی طرح بہادر ہے یقینی طور پہ بکری بہادر نہیں ہوتی لہٰذا اگر ہم دو مماثلتیں تلاش کریں گے تو ہمیں اس کے لیے یہ دیکھنا ہو گا کہ خصوصیات واقعی مماثل ہوں مشترک ہوں جو ہم بیان کرنا چاہ رہے ہیں وہ ایک جیسی ضرور ہوں لہٰذا مشترک ہونے کی صورت میں ہم نے ایک شے کو دوسری شے سے تشبیہ دے دی اب ہم بات کریں گے ارکانِ تشبیہ کے حوالے سے یعنی تشبیہ کے ارکان کیا کیا ہوتے ہیں تو اس سلسلہ میں سب سے پہلے ہے مشبہ

مشبہ

"جس شے کو کسی دوسری شے کے مانند قرار دیا گیا ہو، مشبہ کہلاتی ہے"

یعنی جو مثالیں ہم نے ابھی آپ کو دیں ان میں عمر کو شیر کے مانند قرار دیا گیا تو اس میں عمر مشبہ کہلائے گا اسی طرح شاہین کو چاند کی طرح خوبصورت قرار دیا گیا تو اس میں شاہین مشبہ یا شبنم کے قطروں پر موتیوں کو گمان کیا گیا تو شبنم کے قطرے مشبہ ہو گئے

اسی طرح سے "مشبہ بہ" تشبیہ کا دوسرا رکن ہے

مشبہ بہ

"جس کی مانند پہلی شے کو قرار دیا جائے، مشبہ بہ کہلاتی ہے"

یعنی عمر کو ہم نے شیر کی مانند قرار دیا تھا تو شیر یہاں پہ مشبہ بہ ہو گیا یا شاہین کو چاند کی مانند تو شاہین مشبہ ہو گیا اور چاند مشبہ بہ ہو گیا سو جس شے کے لیے ہم basically کوئی تشبیہ تراشتے ہیں وہ مشبہ ہوتی ہے اور جس شے سے تشبیہ دی جاتی ہے جیسا یا مانند قرار دیا جاتا ہے وہ شے مشبہ بہ ہوتی ہے

پھر اس کے بعد ہے مشترک خصوصیت یعنی وجہ شبہ تشبیہ کا تیسرا رکن پہلا رکن مشبہ دوسرا مشبہ بہ اور تیسرا وجہ شبہ

وجہ تشبیہ:

"وہ مشترک صفت جو تشبیہ کا باعث بنتی ہے وجہ تشبیہ کہلاتی ہے۔"

یعنی وہ مشترک خصوصیت جس کے باعث ہم نے ایک شے کو دوسری جیسا قرار دیا۔ یعنی اوپر دی گئی مثالوں میں پہلی مثال کے مطابق بہادری ،دوسری مثال کے مطابق حسن، تیسری مثال کے مطابق چمک اور چوتھی مثال کے مطابق حسن و جمال یہ وہ اوصاف ہیں یا وہ خصوصیات ہیں جو ایک شے کو دوسری شے کے مانند قرار دینے کا باعث بنیں انہیں ہم کہیں گے "وجہ شبہ"

استعارہ:

استعارہ عربی زبان کے لفظ، مستعار سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں" ادھار لینا۔"

علم بیان کی رو سے کسی چیز کے لوازمات یا اس کی خصوصیات کو کسی دوسری شے سے منسوب کر دینا، استعارہ کہلاتا ہے۔"

بات یہ ہے کہ ہم نے ابھی تشبیہ کا مطالعہ کیا تو ہم نے ایک شے کو دوسری شے کے مانند قرار دے دیا جبکہ استعارہ میں ہم نے ایک شے کو دوسری شے سے منسوب کر دیا یعنی مثال کے طور پہ جب ہم نے یہ کہا کہ عمر شیر کی طرح بہادر ہے تو یہ تشبیہ ہے لیکن اگر ہم عمر کی بجائے directally یہ کہہ دیں کہ وہ شیر ہے تو یہ استعارہ ہو جائے گا بہر حال علم بیان کی رو سے اس بات کی مزید وضاحت کے لیے اس کے معنی دیکھیں تو مزید وضاحت یوں ہوتی ہے کہ

"،علم بیان کی روح سے جب کوئی لفظ اپنے مجازی معنوی میں اس طرح بیان ہو کہ حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق ہو تو اسے استعارہ کہتے ہیں۔"

اب دیکھئے یہاں پہ ہم نے دو مزید الفاظ سیکھے ایک مجازی معنی اور ایک حقیقی معنی۔ بات یہ ہے کہ ہر لفظ یا بہت سے الفاظ کے حقیقی اور غیر حقیقی معنی ہوتے ہیں۔ مجازی معنی یعنی کہ غیر حقیقی معنی جیسے مثال کے طور پہ اگر ہم کسی شخص کو کہتے ہیں کہ وہ' شیر' ہے تو یہاں پر لفظ 'شیر' تو آیا لیکن یہ بطور جانور نہیں آیا بلکہ انسان کو represent کر رہا ہے یہاں پہ تو دراصل یہاں پہ لفظ شیر اپنے مجازی معنوں میں استعمال ہوا ہے نہ کہ حقیقی معنوں میں اور لیکن ہوا کیا کہ لفظ شیر کا جب ہم نے مجازی معنوں میں استعمال کیا تو حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا ایک رشتہ قائم ہوا کہ ہم نے ایک شخص کی بہادری کی بنیاد پر اسے شیر کیا ہے یعنی مشترک خصوصیت کی بنا پر اسے شیر کہا ہے اور مشترک خصوصیت کی بنا پر ایک شے کو دوسری بنانا یا دوسری جیسی قرار دینا جیسا کہ ہم نے پہلے بات کی تھی تشبیہ کہلاتا ہے لہٰذا دونوں میں حقیقی معنی میں اور غیر حقیقی یا مجازی معنی میں شیر آیا بہادری کے لیے مجازی معنوں میں آیا لہٰذا یہ دراصل تشبیہ کا تعلق بنا تو ہم نے اسے استعارہ کہا جیسے مثال کے طور پر آپ یہ شعر دیکھئے کہ

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے

رن چیز ہے کیا، چرخِ کہن کانپ رہا ہے

(میر انیس)

میر انیس اس شعر میں دراصل حضرت امام عالی مقام امام حسین رضی اللہ عنہ کا تذکرہ کر رہے ہیں اور وہ بتاتے ہیں کہ کس شیر کی آمد ہے کون سا ایسا عظیم شیر آرہا ہے کہ میدانِ جنگ کپکپا اُٹھا ہے اور میدانِ جنگ کیا چرخِ کہن یعنی آسمان بھی کانپ رہا ہے اب یہاں پر شیر سے مراد واقعی حقیقی شیر نہیں بلکہ وہ بہادری 'شجاعت کا سب سے بڑا استارہ یعنی کہ امام عالی مقام ہیں جن کی بہادری کو بیان کرنے کے لیے شیر کو بطور مجازی معنی استعمال کیا گیا ہے اب یہ تشبیہ کیوں نہیں؟ کیونکہ اس میں یہ نہیں کہا گیا کہ امام عالی مقام شیر کی طرح بہادر ہیں بلکہ بعین ہی شیر کہہ دیا گیا ہے طرح یا مانند مماثلت نہیں تراشی گئی ایک شے کو دوسری شے کے لیے ادھار لے لیا گیا ہے اس کی صفات یا اس کی خصوصیت کی بنا پر اب مثال کے طور پہ ایک اور شعر دیکھئے

آنکھوں سے گر نہ جائیں یہ موتی سنبھال لو
دنیا کے پاس دیکھنے والی نظر کہاں

اس شعر میں آنکھوں سے موتیوں کے گرنے کی بات ہے یقینی طور پہ آنکھوں سے حقیقی موتی نہیں گر رہے آنکھوں سے آنسو ہی گر رہے ہیں لیکن آنسوؤں کی قیمت اور آنسوؤں کی چمک کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنے کے لیے شاعر نے انہیں بعین ہی موتی کہا ہے موتیوں جیسا نہیں کہا موتی کہا ہے لہٰذا یہ استعارہ ہے یعنی کہ موتیوں کی چمک اور آنسوؤں کی چمک کو تشبیہ کے تعلق سے ملایا گیا اور پھر آنسو کی قدر و قیمت کو بڑھا کر بیان کرنے کے لیے انہیں موتیوں جیسا قرار نہیں دیا گیا بلکہ بعین ہی موتی بنا دیا گیا تشبیہ کی طرح استعارہ کے بھی مختلف ارکان ہیں البتہ تشبیہ کے چار ارکان تھے جبکہ استعارہ کے تین ارکان ہیں

استعارہ کا سب سے پہلا رکن ہے:

مستعار لہ:

"وہ شے ہے جس کے لیے لفظ ادھار لیا جاتا ہے یا جس کی خصوصیت واضح کرنا مقصود ہوتا ہے۔"

یعنی آپ یوں سمجھ لیجئے کہ تشبیہ میں جو مشبہ تھا یعنی جس کی خصوصیت کو یا جس کی صفت کو بنیادی طور پر اصلاً بیان کرنا مقصود تھا وہ استعارہ میں مستعار لہ کہلاتا ہے کیونکہ اس کہ لیے دوسرا لفظ اپنے مجازی معنوں میں ادھار لیا جا رہا ہے

مستعار منہ:

"وہ شے جس کی خصوصیت ادھار لی جاتی ہے یعنی جو اپنے مجازی معنوں میں استعمال ہوتی ہے۔"

اگر تشبیہ کے تعلق میں بات کی جائے تو مشبہ بہ اور استعارہ کے تعلق میں بات کی جائے تو مستعار منہ یعنی جس کی خوبیوں کو ستعار لیا گیا جس کی خوبیوں کو ادھار لیا گیا

وجہ جامع:

"وہ سبب یا صفت جس کی بنا پر ایک شے کو دوسری شے بنا کر پیش کیا جاتا ہے یعنی مشترک
خصوصیت، وجہ جامع کہلاتی ہے۔"

اگر ہم لوگ تشبیہ کے تعلق پر بات کریں تو وجہ شبہ یہاں پر آکر وجہ جامع کہلاتی ہے یعنی تشبیہ میں وجہ شبہ اور استعارہ میں وجہ جامع۔ اب آپ دیکھئے کہ تشبیہ اور استعارہ تشبیہ کا پہلا رکن مشبہ وہی شے جس کی حسن و خوبی کو بیان کرنا مقصود ہے جب استعارہ میں آتی ہے تو مستعار لہ بن جاتی

ہے مشبہ بہ تشبیہ میں وہ شے جس کی خصوصیت کو ادھار لیا جاتا ہے یا جس کے مانند قرار دیا جارہا ہے جب وہ استعارہ میں آتی ہے تو وہ مستعار منہ بن جاتی ہے پھر تشبیہ میں وہ بنیادی خصوصیت جو ایک شے کو دوسری شے جیسا قرار دینے کا باعث بنی تھی وہ جب استعارہ میں آتی ہے تو وہ وجہ جامع بن جاتی ہے اب فرق تشبیہ اور استعارہ میں یہ ہے کہ ایک میں دوسری شے جیسا قرار دے دیا جاتا ہے جبکہ دوسرے یعنی استعارے میں same بعین ہی وہی شے ہو بہو بنا کہ پیش کر دیا جاتا ہے لہٰذا تشبیہ کا چوتھا رکن جس کا ہم نے وہاں تذکرہ نہیں کیا تھا اس کا ہم یہاں تذکرہ کرے گے اور وہ ہے حرفِ تشبیہ۔

حرفِ تشبیہ۔

"یعنی وہ حروف یا وہ الفاظ جو ایک شے کو دوسری شے کی مانند قرار دینے کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔"

جیسے مثال کے طور پر کی طرح، طرح، مانند، جیسا اور سا وغیرہ یہ وہ الفاظ ہیں جو ایک شے کو دوسری شے جیسا قرار دینے کے لیے استعمال ہوتے ہیں لہٰذا انہیں ہم حرفِ تشبیہ کہتے ہیں چونکہ استعارہ میں ہم کسی ایک شے کو دوسری جیسا قرار نہیں دیتے بلکہ ہو بہو دوسری شے بنا کر پیش کر دیتے ہیں لہٰذا استعارہ میں حرفِ جامع نہیں ہوتا

تلمیح:

"تلمیح کے لفظی معنی اشارہ یا رمز کے ہیں۔"

"جبکہ ادبی اصطلاح میں جب کوئی شاعر یا نثر نگار کسی قرآنی آیت، حدیث مبارکہ، تاریخی واقعے، یا کسی کے قول کا چند لفظوں میں اس طرح حوالہ دے کہ ان الفاظ کو سمجھے بغیر شعر یا جملے کی درست تفہیم ممکن نہ رہے، تو ایسے الفاظ کا استعمال صنعتِ حسنِ تلمیح کہلاتا ہے۔"

یعنی ہم لوگ بسا اوقات ایسی بات کرتے ہیں کہ جس میں ہم چند ایک الفاظ میں دو ایک الفاظ میں تین چار الفاظ میں ہم کسی بڑے واقع یا قرآن پاک کے کسی واقع یا کسی روایت یا کسی کے قول حوالہ دے جاتے ہیں مکمل حوالہ نہیں ہم دیتے صرف اشارتاً بات کرتے ہیں جیسے مثال کے طور پر غالب کا یہ شعر

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب

آؤ نا ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی

یا اقبال پر جب میں نے لیکچر دیا تھا تو میں نے بات کی تھی اقبال کے حوالے سے اور ایک شعر کا حوالہ دیا تھا

تو رازِ کُن فکاں ہے اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا

خودی کا راز داں ہو جا، خدا کا ترجماں ہو جا

تو ان دونوں شعروں میں آپ دیکھیں کہ غالب کے شعر میں آیا "کوہ طور" اقبال کے شعر میں آیا "کُن فکاں" اب کوہِ طور جب ہمارے سامنے لفظ آتا ہے تو ہمارے ذہن میں فوری طور پر وہ قرآنی واقعہ پورا کا پورا گھوم جاتا ہے جس میں حضرت موسیٰ علیہ السلام کوہِ طور پر جا کر ربِ کائنات کا وصل چاہتے تھے ربِ کائنات کو دیکھنا چاہتے تھے لیکن اللہ تبارک و تعالیٰ نے فرمایا تھا کہ تو میری جھلک برداشت نہیں کر سکتا تو غالب نے کہا کہ کیا ضروری ہے کہ سب کو ایک سا جواب ملے آؤ کہ ہم بھی کوہِ طور پر جائیں اور ربِ تعالیٰ کے وصل کی تمنا کریں ممکن ہے کہ ہمیں وہ مقام مل جائے جو موسیٰ کو نہیں مل سکا اب یہاں پر ہماری بحث اس بات سے نہیں کہ موسیٰ والا مقام غالب کو مل سکتا ہے یا نہیں مل سکتا مقصد کیا ہے کہ ایک لفظ

یا ایک ترکیب کے ذریعے پورے واقع کی طرف اشارہ کر دیا گیا اور جب تک کوئی طالب علم یا کوئی پڑھنے والا جو قاری جب تک کوہِ طور کر صحیح معنوں میں نہیں سمجھ پائے گا تب تک اس پر یہ شعر واضح نہیں ہو پائے گا اسی طرح سے اقبال کے شعر کن فکاں کا استعمال ہے یعنی قرآنِ پاک کی آیت ہے

انما اذا اراد اشیاًایقول لہ کن فیکون

یعنی کن فیکون کن ہو جا فیکون پس ہو گیا تو اقبال نے کن فکاں کا حوالہ دے کر پوری آیت ہمارے ذہنوں میں زندہ کر دی جس کی تفہیم کے بغیر جسے صحیح معنوں میں جانے بغیر ہم اس شعر کی تفہیم نہیں کر سکتے اسی طرح سے غالب ہی کا ایک اور شعر ہے کہ

کیا کیا خضر نے سکندر سے

اب کسے رہنما کرے کوئی

اب یہ کوئی قرآنی واقعہ نہیں ہے کوئی تاریخی واقعہ نہیں ہے لیکن ایک روایت ہے کہا جاتا ہے کہ جب کہ حضرت خضر علیہ السلام جنہیں جاوید اں قسم کی زندگی حاصل ہے اور انہوں نے سکندر سے کہا کہ وہ انہیں پانی پلائیں گے آبِ حیات دیں گے جس کے نتیجے میں اسے بھی ایک جاوید اں قسم کی زندگی مل جائے گی لیکن عین اس وقت جب سکندرِ اعظم جب پیالہ اپنے ہونٹوں سے لگانے ہی والا تھا آبِ حیات کا تو خضر نے وہ پیالہ توڑ دیا تو غالب اب کہتے ہیں کہ

کیا کیا خضر نے سکندر سے

اب کسے رہنما کرے کوئی

کا مطلب یہ ہے کہ اگر خضر نے سکندر کے ساتھ وفاداری نہیں کی خضر نے اگر سکندر کے ساتھ وفا نہیں نبھائی تو ہم کس کی رہنمائی میں چلیں گے کہ اب تو ہمارا رہنما کوئی نہیں ہو سکتا اگر خضر جیسا رہنما جو ہے وہ راہ زنی کر سکتا ہے تو خضر جیسا رہنما اپنے عہد سے پھر سکتا ہے تو پھر تو کوئی بھی پھر سکتا ہے کوئی بھی دوسرا شخص ایسا کر سکتا ہے کیونکہ خضر سے اس بات کی توقع نہیں جاتی اب ظاہر ہے کہ یہ کوئی حقیقی واقعہ نہیں ہے یہ صرف روایت ہے لیکن خضر اور سکندر کی اس روایت جو جب تک آپ نہیں جانیں گے تب تک آپ کو شعر کی صحیح تفہیم نہیں ہو پائے گی سو تلمیح دراصل چند الفاظ میں کسی قرآنی واقعہ، کسی حدیثِ مبارکہ، روایت جیسا کہ ہم نے کہا، تاریخی واقعہ یا کسی کے قول کی طرف اس طرح سے اشارہ کرنا ہے کہ اسے سمجھے بغیر آپ کو شعر کی یا نثر پارے کی صحیح طور پر تفہیم حاصل نہیں ہو سکے گی۔

یوں عزیز طلبا آج کے اس لیکچر میں ہم نے کُل ملا کر سات اصطلاحات پر بات کی جیسا کہ ہم نے شروع میں کہا تھا کہ ہم اصطلاحات کو مختلف علوم میں نصابی صورتحال میں ہم اصطلاحات کو مختلف علوم میں تقسیم نہیں کریں گے آپ کے نصاب میں یہ اصطلاحات صرف آپ کی بنیادی سی تفہیم کے لیے شامل کی گئیں ہیں لہٰذا علم العروض میں یا علم البیان میں یا علم بدیع میں پڑنے کی بجائے ہم سادہ سے انداز میں یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ تشبیہ استعارہ تلمیح یا مطلع، مقطع، ردیف، قافیہ ہے کیا۔ اس پر ہم نے اس لیکچر میں مختصر سے انداز میں روشنی ڈالی اب قبل اس کے کہ ہم اس لیکچر کو ختم کریں میں مختصر اُدہرائیں گے ان سات کی سات اصطلاحات کی تا کہ ایک دفعہ مختصر انداز میں آپ جان پائیں اور آپ کو ذہن نشین ہو جائے کہ دراصل ان اصطلاحات سے ہماری مراد کیا ہے؟ سب سے پہلے ہم نے بات کی ردیف کی یعنی وہ لفظ یا الفاظ جو غزل یا قصیدے کے پہلے دونوں مصرعوں کے آخر میں اور بعد میں ہر دوسرے مصرعے کے آخر میں من وعن دہرائے جاتے ہیں بدلتے نہیں ہیں اس کے بعد ہم نے بات کی قافیہ پر اور ہم نے کہا کہ ہم وزن اور ہم آواز الفاظ جو غزل اور قصیدے کے پہلے مصرعوں میں اور بعد ازاں ہر شعر کے دوسرے

مصرعے میں ردیف سے پہلے آتے ہیں جیسے ہم وزن اور ہم آواز کو واضح کرنے کے لیے ہم نے وفا، برا، جزا، سزا، جیسے الفاظ کی مثالیں دیں پھر ہم نے بات کی مطلع کی غزل یا قصیدے کا وہ پہلا شعر جس میں ردیف اور قافیہ پائے جاتے ہیں یعنی جو ہم ردیف اور ہم قافیہ جو مصرعے پہلے دونوں ہوتے ہیں وہ مطلع کہلاتے ہیں اس کے بعد ہم نے بات کی مقطع کی اور ہم نے کہا کہ غزل یا قصیدے کا وہ آخری شعر جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے وہ شعر جو غزل یا قصیدے کا آخری تو ہو لیکن اس میں شاعر اپنا تخلص استعمال نہ کرے مقطع نہیں کہتے اس سے پہلے ہم یہ بھی بتاتا چلیں کہ مطلع میں ہم نے یہ گزارش بھی کی کہ اگر پہلے شعر کے بعد دوسرے مصرعے میں بھی دوسرے شعر میں بھی ردیف اور قافیہ دونوں آئیں دونوں مصرعوں میں تو دوسرا شعر بھی مطلعِ ثانی کہلائے گا یعنی پہلا شعر مطلع ہو جائے گا یا مطلعِ اولا ہو جائے گا اور دوسرا شعر مطلعِ ثانی کہلائے گا پھر ہم نے بات کی تشبیہ، استعارہ اور تلمیح کے حوالے سے۔ تشبیہ میں ہم نے کہا کہ ایک شے کو دوسری شے کے مانند قرار دینا اور ایسی صورت میں ایک شے کو دوسری شے کی مانند قراد دینا کہ دونوں کی خصوصیات یا صفات مشترک ہوں یعنی ملتی جلتی ہوں۔ استعارہ پر جب ہم نے بات کی تو ہم نے کہا کہ استعارہ ایک شے کو دوسری کے بعینہ پیش کرنا۔ جیسے عمر شیر کی طرح بہادر ہے تشبیہ ہو گی اور عمر شیر ہے 'استعارا ہو گا۔ پھر ہم نے تشبیہ کے ارکان یعنی "مشبہ ' مشبہ بہ ' وجہ شبہ اور حرف تشبہ پر بات کی اور استعارہ میں "مستعار لہ ' مستعار منہ اور حرف جامع کا ذکر کیا اس کے بعد ہم نے تلمیح پر بات کی اور ہم نے کہا کہ تلمیح کے لفظی معنی اشارا کے ہیں۔ جب نثر نگار یا شاعر ایک یا دو الفاظ میں کسی تاریخی واقعے یا آیت مبارکہ یا حدیث یا کسی کے قول یا روایت کا حوالہ دے اور اس انداز میں دے کہ ان الفاظ کی صحیح تفہیم کے بغیر ہم معنی و مفاہیم تک نہ پہنچ پائیں تو اسے ہم تلمیح کہتے ہیں۔ اگلے لیکچر میں ہم اسی ہی مزید چند ادبی اصطلاحات شامل کریں گے اور اس کے بعد ہم اصطلاحات کے سلسلے کو ختم کر دیں گے۔

لیکچر نمبر ۴۳

گذشتہ لیکچر میں ہم نے ادبی اصطلاحات کا مطالعہ شروع کیا تھا اور ہم نے بتایا تھا کہ یہ سلسلہ دو لیکچرز پر محیط ہو گا گذشتہ لیکچر میں ہم نے ابتدائی نوعیت کی ادبی اصطلاحات یعنی ردیف، قافیہ، مطلع، مقطع، تشبیہ، استعارہ اور تلمیح پر بات کی تھی اور ہم نے بتایا تھا کہ ردیف، قافیہ، مطلع، مقطع کا تعلق تو بالخصوص شاعری سے ہے جبکہ تشبیہ، استعارہ اور تلمیح کا اطلاق ہم شاعری کے ساتھ ساتھ نثر پر بھی کر سکتے ہیں آج کے اس لیکچر میں ہم اسی سلسلے کو آگے بڑھائیں گے اور آج ہم آمد، آورد، خارجیت، داخلیت، حقیقت نگاری، اور عینیت جیسی اصطلاحات پر بات کریں گے اور ہم دیکھیں گے کہ ان کے معنی و مفاہیم کیا ہیں اور کس اصطلاح کا اطلاق ہم صرف شاعری پر کرتے ہیں اور وہ کون سی اصطلاحیں ہیں جنہیں ہم شاعری اور نثر دونوں میں دیکھ سکتے ہیں۔ ہوتا کچھ یوں ہے کہ جب ہم عموماً تنقیدی اعتبار سے بات کرتے ہیں تو شاعری کا لفظ زیادہ تر سننے میں آتا ہے اس کہ وجہ یہ ہے کہ جب تنقید کا آغاز ہوا تھا خاص طور پہ اگر ہم یونانی عہد کے حوالے سے بات کریں تو تنقید کا جب آغاز ہوا تھا اس وقت نثر کے میدان میں کام زیادہ نہیں ہوتا تھا یعنی جو ڈرامے لکھے جاتے تھے یا پرفارم کیے جاتے تھے وہ بھی دراصل منظوم ہوتے تھے اور خاص طور پہ داستانیں جیسے ہومر کی داستانیں "اوڈیسی ہو یا ایلیڈ" دونوں منظوم نوعیت کی ہوتی تھیں سو نقاد عموماً جب بھی بات کرتے تھے تو یہی کہتے تھے شاعری کو یوں ہونا چاہیے۔ شاعری کے اوصاف ایسے ہونے چاہئے۔ شاعری ان خصوصیات کی حامل ہوتی ہے حالانکہ دورِ حاضر میں ہم بہت سی ان اصطلاحات کا اطلاق دراصل نثر پر بھی کرتے ہیں جن کے حوالے سے ماضی میں صرف شاعری میں بات کی جاتی تھی یا شعری اسلوب کے حوالے سے بات کی جاتی تھی سو آج کے اس لیکچر میں جب ہم بات کریں گے تو آمد اور آورد پر۔ ان دونوں اصلاحات کا تعلق تو بالخصوص شاعری ہی سے ہو گا لیکن اس کے بعد جب ہم لوگ داخلیت کی بات کریں گے یا خارجیت کی بات کریں گے یا بالخصوص جب ہم لوگ حقیقت نگاری اور عینیت کا تذکرہ کریں گے تو ان اصطلاحات کو ہم نثر میں بھی اسی طرح لاگو کر سکتے ہیں ان کا مطلب نثر میں بھی اسی طرح دیکھا جا سکتا ہے جیسا کہ ہم لوگ شاعری میں دیکھتے ہیں بہر حال ہم آغاز کریں گے اپنی گفتگو کا آمد اور آورد سے:

آمد اور آورد:

آمد فارسی زبان کا لفظ ہے؛ یہ آمدن سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں 'آنا'۔

فارسی لفظ آورد، آوردن سے ہے جس کے معنی ہیں 'لانا'

یعنی اس اعتبار سے اگر دیکھیں تو آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ آمد اور آورد دونوں ایک دوسری کی ضد ہیں یعنی ایک دوسرے کے متضاد ہیں۔ ادبی اصطلاح میں جب ہم لوگ آمد یا آورد کا تذکرہ کرتے ہیں تو ہم اس شاعری کو جو دراصل بے ساختہ نوعیت کی ہوتی ہے یا جس کے حوالے سے یہ کہا جاتا ہے کہ جس میں کوشش نہیں کرنی پڑتی بلکہ شاعری شاعر پر گویا الہامی صورت میں عائد ہوتی ہے' نزول ہوتی ہے تو اس شاعری کو ہم آمد کی شاعری کہتے ہیں جبکہ اس کے برعکس آورد کی شاعری وہ شاعری ہوتی ہے جس کے لیے شعوری سطح پر تگ و دو کرنی پڑتی ہے جس میں، تصنع پایا جاتا ہے' بناوٹ پائی جاتی ہے جان بوجھ کے شاعر زیادہ سے زیادہ دور بین قسم کے یا دور از کار قسم کے خیالات کو اپنی شاعری کا حصہ بناتا ہے الفاظ سے شاعری کو سجاتا ہے' کانٹ چھانٹ بہت زیادہ کرتا ہے گویا شعوری طور پر چاہتے ہوئے کسی مضمون کو کسی خاص انداز میں باندھا جاتا ہے اس شاعری کو ہم لوگ آورد کی شاعری کہتے ہیں اب اس حوالے سے مختلف ناقدین یا مختلف محققین یا ادب کے علماء مختلف انداز میں بات کرتے ہیں جیسے محمد حسین آزاد شاعری اور شاعر کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"شاعر کو ایک خاص نسبت عالم بالا سے ہے کہ بہ وساطت اور بہ اسباب ظاہری

کے، ادھر سے اپنا سلسلہ جاری کرتا ہے۔فی الحقیقت شعر ایک پرتوروح القدس کا
اور فیضان رحمتِ الٰہی کا ہے کہ اہلِ دل کی طبیعت پر نزول کرتا ہے۔
(نظم اور کلامِ موزوں: محمد حسین آزاد)

اب آپ دیکھئے کہ شاعروں پر شاعری کا نزول ہوتا ہے یا اہلِ دل پر نزول ہوتا ہے ایسی شاعری کو ہم آمد کی شاعری کہتے ہیں یعنی آپ کو کسی چیز کے لیے کوشش یا کاوش نہیں کرنی پڑتی بلکہ شعر آپ پر وارد ہو جاتے ہیں جیسا کہ غالب نے اپنے ایک شعر میں کہا تھا کہ

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب تحریرِ خامہ نوائے سروش ہے

یعنی وہ کہتے ہیں کہ مضامین' موضوعات اور معنویت دراصل مجھ پر غیب سے وارد ہوتی ہے لہٰذا میرا خامہ یعنی میرا قلم دراصل نوائے سروش ہے فرشتوں کی آواز ہے اب اس شاعری کو ہم آمد کی شاعری کہتے ہیں حالانکہ اگر ہم دیکھیں تو غالب کی شاعری میں بعض اوقات نہیں بلکہ عموماً ہمیں بہت سے مقامات پر کانٹ چھانٹ ملتی ہے وہ محققین جنہوں نے غالب کے مسودات دیکھتے ہیں' غالب کے مخطوطات دیکھتے ہیں ان کا یہ کہنا ہے کہ غالب اپنی شاعری کو بارہا تلف کرتے تھے نئے الفاظ کا ان میں اضافہ کرتے تھے پرانی شاعری کو یا پرانے الفاظ کو حذف کرتے تھے یوں ان کی شاعری میں کانٹ چھانٹ پائی جاتی تھی لیکن اس کے باوجود وہ یہ کہتے ہیں کہ ان کے ذہن میں آنے والے مضامین دراصل غیب کے مضامین ہیں کیونکہ ان کو خود معلوم نہیں ہوتا کہ انہیں کس وقت کون سی شاعری کرنی ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ کہ وہ اپنی شاعری کے حوالے سے یہ دعویٰ کرنا چاہتے ہیں کہ یہ مضامین کسی عام انسان کے مضامین نہیں یا صرف انسانی فکر کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ مضامین تو نزول ہو رہے ہیں 'الہامی صورت میں اتر رہے ہیں 'وارد ہو رہے ہیں ایک مغربی نقاد پال ویلیری اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''اعلیٰ کلام میں اکثر اوقات اتنی ہمواری، اتنی روانی اور اتنی بے تکلفی ہوتی ہے کہ
پڑھنے والا یہ سمجھتا ہے کہ گویا وہ تمام و کمال آمد کا نتیجہ ہے یعنی کس خارجی قوت نے
شاعر کو اپنا آلۂ کار بنا کر اس سے کہلوایا ہے۔اس کا نام عرفِ عام میں وجدان،
الہام، القاء، آمد وغیرہ ہے۔اس عقیدے کی انتہائی صورت یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام
کے معنی سے خود بھی آشنا نہیں ہوتا۔اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ اگر شاعرانہ الہام
چاہے تو شاعر سے ایسی زبان میں شعر گوئی کرا سکتا ہے جس سے وہ نابلد ہو۔
(پال ویلیری)

اب اگر ہم فاضل نقاد کی رائے کا احاطہ کرنے کی کوشش کریں اور اس کے اصل معنی تک پہنچنے کی کوشش کریں تو وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ آمد سے مراد اگر واقعی وجدانی کیفیت، اگر واقعی الہامی کیفیت ہے تو پھر ظاہر ہے کہ شاعر کو خود بھی اس پر کنٹرول نہیں ہونا چاہئے یہ بات درست بھی ہے کیونکہ اگر واقعی ہم پر کچھ نزول ہو رہا ہے تو یقینی طور پر انگریزی زبان میں اردو کے شاعر کو ہو سکتا ہے یا ایسی زبان میں ہو سکتا ہے جس کے حوالے سے کوئی شاعر بالکل آگاہ ہی نہ ہو' آشنا ہی نہ ہو اس کو وہ زبان آتی ہی نہ ہو کیونکہ بھئی اس پر تو نزول ہو رہا ہے اس پر تو الہام ہو رہا ہے تو الہام کسی بھی زبان میں ہو سکتا ہے لیکن عملی طور پر ایسا نہیں ہوتا یہی وجہ ہے کہ عموماً شعرا یہ کہتے ہیں کہ جس شاعری کو ہم آمد کی شاعری یا بے ساختہ شاعری یا وہ شاعری کہ جو شاعر پر گویا نزولی کیفیت میں یک لخت طاری ہو گئی اور اسے صفحہ قرطاس پر اتار لیا وہ شاعری بھی دراصل مکمل

نزولی نوعیت کی نہیں ہوتی شاعر بہر حال اس میں کانٹ چھانٹ بھی کرتا ہے اس میں تبدیلیاں بھی لاتا ہے اور پھر اسے سنوار کر' نکھار کر اپنے اسلوب اپنے انداز اور اپنے بنیادی مکتبۂ فکر کے مطابق ڈھال کر اسے ہمارے سامنے پیش کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ ہر شاعر کا ہر شعر ہمارے سامنے نہیں آتا بلکہ ہمارے سامنے صرف وہ کچھ آتا ہے جو شاعر دراصل لانا چاہتا ہے اور ہم 'میں' آپ تو یہ جانتے بھی نہیں کہ واقعی شاعر نے پہلی دفعہ میں کچھ کہا بھی تھا کہ نہیں۔ ہمارے سامنے تو کوئی بھی شے چھپی ہوئی صورت میں آتی ہے اس سے پہلے وہ کس نوعیت کی تبدیلیوں سے گزری اس پر کس نوعیت کے تغیرات برپا ہوئے ہم تو اس سے آگاہ ہی نہیں ہوتے یہی وجہ ہے کہ عموماً ناقدین یہ کہتے ہیں کہ بہر حال آمد کی شاعری میں بھی آورد کا کسی نہ کسی حد تک ہاتھ ضروری ہوتا ہے اب ابنِ رشیق اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"جب شعر سرانجام ہو جائے تو اس پر بار بار نظر ڈالنی چاہئے اور جہاں تک ہو سکے اس
میں خوب تنقیح و تہذیب کرنی چاہئے۔ پھر بھی اگر شعر میں جودت اور خوبی پیدا نہ ہو تو
اس کے دور کرنے میں پس و پیش نہ لانی چاہیے۔
(ابنِ رشیق)

یعنی وہ یہ کہتے ہیں کہ بہر حال جب ایک شعر مکمل ہو جائے تو ہمیں اس کو نکھارنا چاہئے کیونکہ محض صرف اس لیے کہ ہم یہ ثابت کر دیں کہ یہ شعر مجھ پر نازل ہو گیا اور ہم نے من و عن اس کو اپنے قارئین کے سامنے پیش کر دیا' سامعین کو سنا دیا تو صرف ہمارا مقصد اپنی قادرالکلامی کو ثابت کرنا تو نہیں یا ہم یہ تو ثابت کرنا نہیں چاہتے کہ ہم پر گویا وجدانی کیفیت دوسروں کے مقابلے میں زیادہ طاری ہوتی ہے ہماری یہ وجدانی کیفیت شعر کی صورت میں الفاظ میں ڈھل جاتی ہے مقصد یہ ہے کہ آپ لوگوں کے سامنے ایک معیاری نوعیت کا ادب لائیں اور معیاری نوعیت بہر حال اس وقت تک نہیں ہو گی جب تک آپ اپنے ادب کو اپنے اسلوب کو اپنے فکر کو اور موضوعات کو نکھارنے کی کوشش نہیں کریں گے خواجہ حیدر علی آتش نے یہی وجہ ہے کہ کہا تھا کہ:

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا
(حیدر علی آتش)

یعنی آپ جب کوئی شعر کہتے ہیں تو وہ بالکل ایسا ہی مشکل کام ہے جیسا کہ کوئی جوہری دراصل نگوں کو جڑ کر زیورات بناتا ہے نگوں کو سما کر' نگوں کو جما کر زیور تیار کرتا ہے۔ اسی طرح سے الفاظ جب تک اپنی مطلوبہ جگہ پر نہیں بیٹھتے تب تک ایک پُر لطف نوعیت کا شعر یا جاویدہ نوعیت کا کلام معرضِ وجود میں نہیں آ سکتا یہ تو ہے آمد اور آورد کا ایک عمومی تاثر مولانا حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں جو دراصل مدوجزر اسلام (ان کی معروف نظم جو انہوں نے تاریخ اسلام کے حوالے سے لکھی تھی) کے مقدمے میں شاعری کی اہمیت 'شاعری کی ماہیت 'شاعری کی خوبیاں اور خامیاں 'اچھے شعر کے اوصاف' شاعر اور معاشرے کے آپس کے اثرات کے حوالے سے بات کی اور پھر انہوں نے آمد اور آورد پر بھی بات کی ہم اسی مقدمہ شعر و شاعری کا تذکرہ کر رہے ہیں۔ جسے آج ہم اردو کی پہلی تنقیدی کتاب کے طور پر بھی جانتے ہیں اور ناقدین ان کی اس کتاب کو اردو کی بوطیقا کہتے ہیں، بوطیقا وہ کتاب ہے جو ارسطو نے لکھی تھی اس کا ترجمہ بوطیقا ہے تو اردو کی بوطیقا حالی کی مقدمہ شعر و شاعری کو کہتے ہیں اس میں وہ آمد اور آورد کے حوالے سے بات کرتے ہیں:

"اکثر لوگوں کی رائے ہے کہ جو شعر، شاعر کی زبان یا قلم سے بے ساختہ ٹپک پڑتا ہے

وہ اس سے زیادہ لطیف اور بامزہ ہوتا ہے جو بہت دیر میں غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔ پہلی صورت کا نام انہوں نے آمد رکھا ہے اور دوسری کا نام آورد۔

(مقدمہ شعر و شاعری: مولانا الطاف حسین حالی)

جو شعر فی الفور بے ساختہ طور پر ٹپک پڑا اسے آمد اور جس میں غور و فکر کیا گیا اسے آورد کہا جاتا ہے اور حالی نے کہا کہ غور و فکر کے بعد معرضِ وجود میں آنے والا شعر کوئی اچھا شعر نہیں ہے یعنی معیاری شعر نہیں ہے یا مقابلتاً معیاری شعر نہیں ہے حالانکہ آگے جا کر وہ جب آمد اور آورد کے حوالے سے توضیحی نوعیت کی بات کرتے ہیں تو وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ بہر حال یہ بھی حقیقت ہے کہ جو شعر یک لخت آپ کی زبان پر آجاتا ہے وہ ضروری نہیں کہ واقعی یک لخت آیا ہو یہ ممکن ہے باقاعدہ طور پہ کہ اس کے حوالے سے آپ کا ذہن کافی عرصے سے کام کر رہا ہو یا لاشعوری طور پہ وہ موضوع آپ کے ذہن میں آ رہا ہو یا چل رہا ہو لیکن یک لخت اسے الفاظ ایسے مل گئے موقع محل کی مناسبت سے اسے الفاظ ایسے مل گئے' آہنگ ایسا مل گیا کہ وہ زبان پر اچانک آ گیا سو اچانک آنے والا شعر بھی بہر حال فی الفور ذہن میں نہیں ہوتا پہلے کہیں وہ چل رہا ہوتا ہے وہ لکھتے ہیں کہ:

بعضے اس موقع پر یہ مثال دیتے ہیں کہ جو شیرہ انگور سے خود بخود ٹپکتا ہے وہ اس شیرہ سے زیادہ لطیف اور بامزہ ہوتا ہے جو انگور سے نچوڑ کر نکالا جائے۔

(مقدمہ شعر و شاعری: مولانا الطاف حسین حالی)

یعنی جس کو ہم خود کشید کریں گے وہ ظاہر ہے کہ اتنا میٹھا اتنا تاثیر یں نہیں ہوگا کیونکہ جب انگور پک جاتا ہے تو ایک موقع ایسا آتا ہے کہ اس سے شیرہ خود باہر آجاتا ہے لیکن حالی یہ کہتے ہیں کہ دراصل بات یہ ہے کہ شیرہ پک کر ٹپک پڑتا ہے کیونکہ ایک طویل عرصے سے اس میں پکنے کے عمل سے مکمل ہونے کے عمل سے گزر رہا ہوتا ہے لہٰذا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ شیرہ یک لخت اچانک اس میں جمع ہو گیا اور ٹپک پڑا وہ بھی بہر حال غیر شعوری سطح پر اس میں موجود ہوتا ہے سو جب کوئی شاعر اچانک کوئی شعر کہتا ہے تو یا تو ہمارے سامنے اس کی کوئی صورت آتی ہے تو وہ بھی لا شعور میں کسی نہ کسی صورت میں' وہ موضوع جاری و ساری ہوتا ہے لہٰذا ہمیں یہ نہیں کہنا چاہئے کہ کوئی بھی شعر بالکل ہی معرضِ وجود میں آ گیا اور یہی آمد اور آورد کا صحیح تصور ہے یعنی آمد کی شاعری وہ شاعری ہے کہ جو بے ساختہ انداز میں آپ کی زبان پر آجائے اور آورد کی شاعری وہ شاعری ہے جس کے لیے آپ کو تصنع' بناوٹ اور تکلف سے کام لینا پڑے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم صرف بے ساختہ شاعری کو اعلیٰ شاعری کہیں کیونکہ بہر حال مدوجزر اسلام حالی کی نظم ہو یا اقبال کی ''شکوہ' جوابِ شکوہ'' ہو یا ایسی وہ بہت سی نظمیں جو اصلاحی اغراض و مقاصد کے لیے لکھی گئیں اس کے لیے تو شاعر سوچ کر بیٹھے تھے پھر وہ لازوال نظمیں کیوں ہو گئیں کیونکہ وہ موضوع جو ان کے ذہن میں طویل عرصہ سے چل رہا تھا جب اس کو یک لخت الفاظ ملے تو اس آورد کے انداز کو بھی ہم نے آمد کا انداز کہا یعنی اگر کوئی شعر آپ کی زبان سے اچانک نکل آتا ہے تو اس میں آپ کو کانٹ چھانٹ کرنی چاہیے یہی دراصل جاوید قسم کی شاعری کو جنم دیتا ہے۔

اب دیکھئے کہ غالب کا مطالعہ جب ہم لوگ کر رہے تھے تو اس وقت ہم نے شاملِ نصاب غزل کا مطالعہ کیا تھا وہ دراصل آمد کی ایک بہترین مثال ہے اس واقعہ کی تفصیلات میں ہم پھر سے نہیں جائیں گے آپ یہ جانتے ہیں کہ غالب کو دربار میں وہ جگہ وہ مقام نہیں ملتا تھا جو کہ ذوق کو مل رہا تھا تو ذوق پر ایک مرتبہ بازار میں غالب نے چھوٹ کی تھی جس کے نتیجے میں انہیں ایک پوری طویل غزل بادشاہ کی موجودگی میں ایک کہنی پڑی تھی۔ غالب کے متن کے حوالے سے جو ہمارا لیکچر تھا اگر آپ اس کا مطالعہ کریں تو اس حوالے سے تفصیل سے بات ہوئی تھی لیکن ہم یہاں پر

صرف ان اشعار کا حوالہ دے رہے ہیں جس میں انہوں نے کہا تھا کہ:

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے
تمھی کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟
رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جو آنکھ سے ہی نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے
ہوا ہے شہہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

یہ وہ اشعار ہیں جو غالب نے اچانک کہے یا ان کو اچانک کہنے پڑے لیکن آمد کے باوجود ان کی تخلیقیت سے آپ انکار نہیں کر سکتے لیکن اگر غالب کے مکمل دیوان کا مطالعہ کیا جائے اور خاص طور پر ان کے حقیقی نسخوں کے ساتھ 'ان کے مخطوطات کے ساتھ مطالعہ کیا جائے تو غالب کی شاعری میں ہمیں بارہا مقامات پر کانٹ چھانٹ ملتی ہے سو نتیجہ کے طور پہ ہم یہ کہیں گے کہ آمد بے ساختہ نوعیت کی شاعری ہے جو فی الفور کی جاتی ہے اور آورد وہ شاعری ہے جس پہ تصنع سے کام لیا جاتا ہے لیکن اعلیٰ اور معیاری شاعری وہی ہوتی ہے کہ جسے بہر حال کسی حد تک نکھار کر سنوار کر قارئین اور سامعین کے سامنے پیش کیا جائے کہ ادب کا مقصد صرف اپنی قادر الکلامی کا ثبوت نہیں دراصل ادب کا محرک اور ادب کا حقیقی مقصد معیاری نوعیت کی تحریر سامعین اور قارئین کے سامنے لانا ہے اب ہم بڑھیں گے اپنی اگلی اصطلاح کی طرف جو ہے داخلیت۔

داخلیت:

"داخلیت، داخل کا اسم ہے جس کے معنی اندر، باطن اور اندر پہنچا ہوا کے ہیں۔ ادبی اصطلاح کے طور پر داخلیت کا مفہوم یہ ہے کہ کلام میں ذاتی واردات و کیفیات، نازک احساسات اور لطیف جذبات کو پیش کیا جائے۔

(منتخب ادبی اصلاحات: ڈاکٹر فخر الحق نوری)

یعنی وہ تحریر یا بالخصوص وہ شاعری جس میں ذاتی واردات کو پیش کیا جائے جس میں دل کی بات کی جائے نہ کہ جہان کی۔ جس میں اندر کی بات کہ جائے نہ کہ باہر کی۔ جس میں جذبہ آبشاروں کے بہاؤ سے جھرنوں کے شور سے یا دریاؤں کی موجوں سے یا کھلتے ہوئے پھولوں سے بہت زیادہ اہم ہو یعنی شاعر اگر چاند کو دیکھے تو چاند کی تعریف کرنے سے زیادہ اپنے احساس کا بیان اس پر زیادہ غالب ہوی۔ ہ ضروری نہ ہو کہ وہ منظر کیا دیکھ رہا ہے بلکہ یہ ضروری ہو کہ یہ منظر اس پر اثر کیا کر رہا ہے کیونکہ بہر حال جب ہم یہ کہتے ہیں کہ احساس کی بات کریں 'جذبات کی بات کریں یا محسوسات کی بات کریں تو وہ یقینی طور پہ وہ منظر سے ' ظواہر سے باہر کی دنیا سے بالکل کٹ نہیں سکتی۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ اس شاعری میں اس کلام میں یا اس تحریر میں اہم منظر ہے یا منظر کے نتیجے میں شاعر یا ادیب پر طاری ہونے والا جذبہ یا احساس ہے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا اس حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"داخلیت سے مراد یہ ہے کہ شاعر باہر کی دنیا سے غرض نہیں رکھتا بلکہ اپنے دل کی دنیا میں جھانک کر اس کی واردات کا اظہار کرتا ہے۔ اگر باہر کی دنیا کے بارے میں کچھ کہتا ہے تو اسے بھی شدید داخلیت میں ڈبو کر پیش کرتا ہے۔

(ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا؛منتخب ادبی اصلاحات:ڈاکٹر فخر الحق نوری)

یعنی اگر کوئی شاعر باہر کے مناظر فطرت کا تذکرہ کرتا بھی ہے تو اس کے نزدیک وہ مناظرِ فطرت اہم نہیں ہوتے بلکہ ان کے نتیجے میں اس پر طاری ہو جانے والی کیفیت اس کے لیے زیادہ اہم ہوتی ہے داخلی شاعری خاص طور پر ہمیں دہلوی دبستان میں ملتی ہے یعنی ہم تذکرہ کر رہے ہیں میر کی شاعری کا 'درد کی شاعری کا یا بعد کے شعرا کی بھی اگر ہم بات کرلیں تو داغ دہلوی کی یا مومن خان مومن کی بہادر شاہ ظفر اور ایسے بہت سے دوسرے شعرا کیونکہ دہلوی شاعری میں احساس جذبے اور کیفیت کی بہت زیادہ اہم تھی شاید حالات ہی کچھ ایسے ہو گئے تھے کہ مغلیہ سلطنت کے زوال نے خاص طور پر اہلِ دہلی کو بہت زیادہ دروں بین بھی کر دیا تھا کہ ان کے پاس باہر دیکھنے کے لیے کچھ تھا ہی نہیں یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں جذبات واحساسات کا متنوع قسم کا اظہار ہمیں لکھنوی شاعری کے مقابلے میں کہیں زیادہ ملتا ہے کہ وہاں پر بہت زیادہ تصنع اور بناوٹ پائی جاتی تھی ' وہاں پہ امن تھا عیش و عشرت میں لوگ مشغول تھے وہاں پر عیش ونشاط کا زیادہ دو دورہ تھا خوشیاں وہاں پر کچھ زیادہ تھیں۔ مسرت میں لوگ کچھ ایسے ڈوبے ہوئے تھے کہ ان کے ہاں ظواہر سے زندگی تعبیر ہوتی تھی ان کی زندگی مادیت سے تعلق زیادہ رکھتی تھی بجائے اس کے کہ وہ احساس اور جذبے کی بات کریں وہ مادیت میں کچھ ایسے کھوئے ہوئے تھے کہ وہ ہر چیز کو چشمِ بصارت سے دیکھنا چاہتے تھے وہ بصیرت پر بصارت کو زیادہ ترجیح دیتے تھے ان کے مقابلے میں ہم دیکھتے ہیں کہ اہلِ دہلی کی شاعری میں ہمیں داخلیت اور خاص طور پر اگر ہم میر تقی میر کی بات کریں یا میر درد کی بات کریں۔ میر درد کے ہاں تصوف کی شاعری ملتی ہے اور یقینی طور پر تصوف کا تعلق تو ہے ہی دروں بینی سے۔ لیکن میر جو آپ کے نصاب میں شامل بھی تھے اگر ہم ان غزلیات کا ہی حوالہ دیں جو کہ دراصل ہم گذشتہ لیکچر میں پڑھ چکے ہیں تو آپ دیکھئے کہ جیسے مثال کے طور پر میر کا یہ شعر جس میں وہ کہتے ہیں کہ:

آتش بلند دل کی نہ تھی ورنہ اے کلیم!

یک شعلہ برقِ خرمنِ صد کوہِ طور تھا

اب یہاں پر وہ ظاہراً بات کر رہے ہیں حضرت موسیٰ علیہ السلام کے اس واقعہ کی جس میں وہ اللہ تبارک وتعالیٰ سے ملاقات کے متمنی تھے ظواہر کی بات 'لیکن اہم کیا ہے کہ آتش بلند دل کی نہ تھی ورنہ اے کلیم! گویا یہاں مناظرِ فطرت جیسا کہ ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا نے پہلے کہا تھا ظاہر کا اگر تذکرہ کرے گا بھی تو بھی داخلیت میں ڈبو کر پیش کرے گا جبکہ اس شعر سے ہٹ کے اگر ہم اسی غزل کے آخری شعر یعنی مقطع کی بات کریں تو وہ کہتے ہیں کہ:

تھا وہ تو رشکِ حورِ بہشتی ہمیں میں میر

سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

یعنی حوروں کا رشک ' ربِ کائنات کی بات ہو رہی ہے وہ دراصل ہمیں میں موجود تھا اندر کی بات باطن کی بات ' خاص طور پہ جب ہم عرفانِ ذات کی عرفانِ الٰہی کی بات کرتے ہیں تو پھر آپ اندر کی بات کرتے ہیں داخلی جذبے کے احساس کی اور اس کیفیت کی کہ جب آپ پر یہ راز وا ہوتا ہے کہ وہ رب جسے ہم باہر تراشتے پھرتے ہیں وہ دراصل ہمارے اندر موجود ہے ہماری ذات کا حصہ ہے دراصل عرفان کی ضرورت ہے دراصل چشم 8 بصیرت کی ضرورت ہے یوں کہہ لیجئے کہ اس چشمِ بینا کی ضرورت ہے کہ جو بظاہر فطرت پر نظر نہیں رکھتی بلکہ اندر جھانکتی ہے انسان کو اس کی حقیقت کا پتا دیتی ہے ہم نے پہلے بھی جب میر کا یہ شعر پڑھ رہے تھے تو تب بھی اس کا حوالہ دیا تھا اس حوالے سے بات کرتے ہوئے ہم نے کہا تھا کہ خواجہ میر درد جو تصوف کے شاعر ہیں جو دراصل صوفی شاعر تھے جو عرفانِ ذات کی بات کرتے تھے وہ ہمیشہ داخلیت کی

شاعری پر ہی یقین رکھتے تھے ان کی شاعری میں خارجیت کا احساس بہت کم ہمیں ملتا ہے جیسا کہ انہوں نے اپنے ایک شعر میں کہا تھا کہ:

ڈھونڈتے ہیں آپ سے اس کو پرے

شیخ صاحب چھوڑ گھر، باہر چلے

شیخ صاحب زاہد و عابد لوگ اپنے اندر جھانکنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ ربِ کائنات کو اپنے سے باہر تلاش کرتے ہیں نتیجہ کیا ہوتا ہے کہ انہیں عرفانِ ذات حاصل نہیں ہو پاتا کیونکہ درد کے نزدیک بھی داخلیت دراصل ضروری ہے اپنے اندر کا ادراک انسان کو ہو جائے تو ربِ کائنات کی حقیقت اس پر آشکار ہو ہی جاتی ہے اسی طرح سے اگر میر کی شاملِ نصاب دوسری غزل کا آپ مطالعہ کریں تو اس کا مقطع جس میں وہ کہتے ہیں:

تا بہ مقدور انتظار کیا

دل نے اب زور بے قرار کیا

اب اس شعر میں بھی وہ دراصل اپنی کیفیت کا تذکرہ کر رہے ہیں یوں یہ بھی داخلیت کا شعر ہے اس کے بعد ہم بات کریں گے خارجیت پہ داخلیت اور خارجیت ایک دوسرے کے متضاد ہیں جیسا کہ لفظ ہی سے واضح ہو جاتا ہے نصابی اعتبار سے اگر خارجیت کی تعریف کریں تو ہم یہ کہیں گے کہ:

خارجیت:

"خارجیت، خارج کا اسم صفت ہے جو داخل کی ضد ہے۔ خارجیت کے معنی، ظاہر داری، ظاہریت اور باہر پر زور دینے کے بنتے ہیں۔ ادبی اصطلاح میں خارجیت کا مفہوم یہ ہے کہ مخصوص داخلی دنیا کی واردات اور جذبات و احساسات اور کیفیات کے اظہار کی بجائے ظاہری حسن کے بیان، سراپا نگاری اور محبوب کے خدوخال کی تصویر کشی پر زور دیا جائے۔

(منتخب ادبی اصطلاحیں: ڈاکٹر فخر الحق نوری)

یعنی خارجیت سے مراد مناظرِ فطرت کی عکاسی ہے خارجیت سے مراد مادی دنیا پر بات کرنا ہے خارجیت سے مراد بصیرت کی بجائے بصارت پر زور دینا ہے جیسا کہ ہم نے شروع میں کہا تھا کہ دراصل خارجیت داخلیت کی ضد ہے۔ داخلیت میں اگر ہم لوگ اندرون کی بات کرتے ہیں اگر ہم لوگ باطن کی بات کرتے ہیں تو یقینی طور پر جب کوئی چیز کسی ایک خاص چیز کسی خاص شے کا متضاد ہے تو وہ پھر باہر کی بات ہو گی یعنی باطن کی بات ایک طرف ہے تو دوسری طرف باہر کی بات ہو گی اگر ایک طرف احساس کی بات ہے تو دوسری طرف منظر کی بات ہو گی اگر ایک طرف کیفیت کی بات ہے تو دوسری طرف ظواہر کی بات ہو گی مادیت کی بات ہو گی گویا اگر ہم اسے آسانی سے یوں ہی سمجھ لیں کہ داخلیت کی ضد خارجیت ہے اندروں کی ضد بیرون ہے تو پھر ہمیں بات بآسانی سمجھ آجائے گی جیسا کہ ہم نے ابھی حوالہ دیا تھا میر تقی میر کے اشعار کا خواجہ میر درد کے اشعار کا تو ہم نے دیکھا تھا کہ وہ عموماً دل پر زور دیتے ہیں یعنی دل صرف ایک گوشت کے لوتھڑے کا نام نہیں بلکہ یہاں دل وہ جگہ ہے وہ مقام ہے کہ جہاں پر ربِ کائنات کا ظہور ہوتا ہے وہ جگہ ہے کہ جہاں پر ربِ کائنات رہتا ہے بقول شعرا دل وہ جگہ ہے کہ جہاں سے جذبے پھوٹتے ہیں اور دراصل زندگی کی رمق یہاں سے پھوٹتی ہے زندگی کا جو کہ ضامن ہے تمام کی تمام تر احساسات تمام کی تمام تر کیفیات و جذبات اسی دل کے رہینِ احسان ہیں۔ چنانچہ داخلیت کے پیروکار ہونے کے باعث داخلیت کے پرستار ہونے کے باعث میر تقی میر، درد اور باقی کے دہلوی شعرا دل اور احساس کی بات کرتے ہیں جبکہ وہ شاعر جو خارجیت کی بات کرتے ہیں اور خاص طور پر ان میں وہ شاعر شامل ہیں جو رومانوی دور سے تعلق رکھتے

تھے کہ جن کے نزدیک فطرت کی عکاسی اور مناظرِ فطرت کا بیان شاعری میں بہت ضروری تھا وہ لوگ خارجیت کے شاعر کہلاتے ہیں اس کے علاوہ لکھنوی دبستان جس کے شاعر عموماً محبوب کے سراپے پر بہت زیادہ زور دیتے تھے اور سطحی نوعیت کی محبت کے قائل تھے یعنی ان کی شاعری میں ہمیں تصوف یا اخلاق یا اقدار کی بات کم ملتی ہے ان کے ہاں ہمیں واردات اور معاملاتِ محبت کا بیان زیادہ ملتا ہے ظاہر ہے وہ لوگ داخلیت کی بجائے خارجیت کے زیادہ تر پیرو تھے یہاں پر مثال کے طور پر ہم آپ کے سامنے آپ کے نصاب میں شامل حفیظ جالندھری کے اس ایک بند کا حوالہ دیں گے۔ جو ہم نے ان کی نظم "چاند کی سیر" سے لیا ہے جو آپ کے نصاب میں بھی شامل ہے آپ دیکھئے کہ اس بند میں حفیظ باقاعدہ طور پہ مناظر کی بات کرتے ہیں اس سے وہ جذبات جو کسی بھی شاعر پر طاری ہو سکتے ہیں وہ کیفیت جو کسی بھی شاعر پر حاوی ہو سکتی ہے اس کا تذکرہ نہیں بلکہ خالصتاً مظاہرِ فطرت کا تعلق یا مظاہرِ فطرت کا بیان ہمیں اس بند میں دیکھنے کو ملتا ہے وہ کہتے ہیں کہ

عطر بیز لالہ زار نغمہ ریز جوئبار

حشر خیز آبشار

کیفِ موجِ بے قرار چاندنی میں کوہسار تھا بہار در بہار میں یہ شان کردگار

دیکھتا چلا گیا

یعنی یہاں دیکھنے کے نتیجے میں شاعر میں کون سا احساس وارد ہوا اس پر کون سے جذبات طاری ہوئے یہاں وہ بات اہم نہیں یہاں صرف ان مناظر کا بیان اہم ہے یہ قاری پر ہے کہ وہ خود سے طے کرے کہ ان مناظر کو دیکھ کر ان مظاہر کو دیکھ کر اس پر کیفیت کیا طاری ہوتی ہے اس کے احساسات کس حد تک ان سے متاثر ہوتے ہیں چنانچہ جذبے کی بات کرنا داخلی شاعری ہے اور مظاہرِ فطرت کی بات کرنا خارجی شاعری ہے اس کے بعد ہم تذکرہ کریں گے ہمارے نصاب میں شامل اگلی اصطلاح کا اور وہ ہے حقیقت نگاری۔

حقیقت نگاری:

حقیقت نگاری ایک بہت سادہ سی اصطلاح ہے اگر آپ سے اس کے معنی پوچھے جائیں تو آپ بھی بآسانی بتا سکتے ہیں کہ یعنی عمومی طور پر بات کی جائے تو وہ تحریر یا وہ شاعری جس میں حقیقت کا بیان ہو جس میں خیالستان آباد نہ کیے گئے ہوں بلکہ جو کچھ ہے جیسا ہے اس کو ویسا ہی بیان کیا جائے اسے ہم حقیقت نگاری کہتے ہیں نصابی سطح پر:

لغوی اعتبار سے حقیقت کے معنی "اصلیت، اصل اور حال، سچائی، صداقت" کے ہیں۔

ادبی طور پر حقیقت نگاری کی یا حقیقت نگار کی تعریف کرتے ہوئے ڈاکٹر فخر الحق نوری لکھتے ہیں:

> "حقیقت نگار خیالی یا مثالی دنیا میں رہنے کی بجائے گردوپیش کی نظر آنے والے
> ٹھوس مادی دنیا کو موضوع بناتا ہے۔ حقیقت پسند ادیب تخیل پر امرِ واقعہ کو ترجیح دیتا
> ہے اور ماضی کی بجائے حال کے مسائل و معاملات کو اہم جانتا ہے۔ چونکہ زندگی کی
> معروضی تصویر کشی اس کا مقصود ہے اس لیے وہ اپنی ذات کو ادب پارے میں نمایاں
> کرنے سے اجتناب کرتا ہے۔"
>
> (منتخب ادبی اصطلاحیں؛ ڈاکٹر فخر الحق نوری)

یعنی حقیقت نگاری سے مراد ایسی تحریریں ہیں یا ایسا ادب ہے کہ جن میں ہم جو کچھ ہے جیسا ہے اس کی اصلی صورت میں پیش کر دیا جائے

۔ حقیقت نگاری اردو ادب میں دراصل اگر ہم یہ کہیں کہ سر سید احمد خان کے دور سے ہی آئی تو یہ بات غلط نہ ہو گی کیونکہ ان سے پہلے ہمارے سامنے ایسا ادب آتا ہے جس کا مقصد محض طبع حساس کی تسکین تھا جس میں یہ ضروری نہیں تھا کہ ہم اس سے کوئی مقاصد حاصل کریں لہٰذا حقیقی دنیا پر روشنی ڈالنے کی بجائے عموماً چیزوں کو ایسا دکھایا جانا چاہئے تھا جیسا کہ ادیب دکھانا چاہتا ہے یعنی وہ حقیقت میں واقعی ایسا ہو یا نہ ہو لیکن اگر ادیب چاہتا ہے تو وہ اسے ویسا دیکھا دیتا تھا دوسری بات یہ کہ عموماً ہمارا ادب معاشرت سے بہت دور تھا۔

یعنی اگر آپ داستانوں کی بات کریں تو ان میں عمومی زندگی ہمیں بہت کم ملتی ہے اگر ہم لوگ قصیدہ کی بات کریں تو ان میں ہمیں عموماً ہمیں بادشاہوں اور بڑے بڑے لوگوں کے قصے ملتے ہیں اگر ہم لوگ غزل کی بات کریں تو اس میں ہمیں احساسات و جذبات ملتے ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری میں زیادہ تر ایک شخص کی بات کی جاتی تھی اگر میر اور درد کے علاوہ بات کی جائے تو شاعری میں عمومیت بہت کم پائی جاتی تھی لیکن خاص طور پر نثر میں حقیقت نگاری کا آغاز ہوا سر سید احمد خان کے دور سے ' کہ جب انہوں نے قوم کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا جب انہوں نے یہ طے کیا کہ اب تک بہت ہو چکا۔ اب ہم ادب کے ذریعے یہ دکھائیں کہ زندگی کیسی ہونی چاہئے اب یہ وقت ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ اصلاً سب کچھ کیا ہے؟ حقیقتاً کیا ہو رہا ہے؟ ہمارہ معاشرہ کیا تھا؟ اور اب کیا ہو چکا ہے؟ اور جب ہم یہ ادراک کر لیں گے کہ ہمارا معاشرہ کیا ہو چکا ہے تو تب ہی ہم اسے سدھارنے کی کوشش کر سکتے ہیں چنانچہ انہوں نے حقیقت نگاری پر زور دیا اور ان کے بعد اگرچہ نذیر احمد جیسے ناول نگاروں نے حقیقت پر زور دیا۔ بعد کے ناول نگاروں نے دوبارہ حقیقت سے قدرے انحراف کیا لیکن بعد میں پریم چند نے خاص طور پر حقیقت نگاری کا پہلا مؤثر نمونہ ہمارے سامنے اپنے افسانوں کی صورت میں پیش کیا اسی طرح سے راشد الخیری کے افسانے بھی حقیقت نگاری کی بہترین مثال تھے گو اس کے بعد اردو ادب ایک مرتبہ پھر رومانویت میں کھو گیا یا یوں کہہ لیجئے کہ ایک طرف حقیقت نگاری کی ایک لہر چل رہی تھی خاص طور پر پریم چند کی بدولت۔ تو دوسری طرف رومانوی افسانہ نگار اور رومانوی شعر اخیالستان آباد کر رہے تھے جیسا کہ سجاد حیدر یلدرم کی کتاب کہ جس کا نام ہی خیالستان ہے۔ لیکن ۱۹۳۰ ئمیں جب ترقی پسند جذبات آہستہ آہستہ پروان چڑھے تو پھر سجاد ظہیر ' احمد علی اور علی سردار جعفری اور کرشن چند اور راجندر سنگھ بیدی اور بعد میں سعادت حسن منٹو اور بہت سے دوسرے افسانہ نگار آئے کہ جنہوں نے حقیقت کو حقیقی روپ میں پیش کیا۔

ابھی ہم نے جملہ کہا کہ حقیقت کو حقیقی روپ میں پیش کرنا دیکھئے بات یہ ہے کہ مثال کے طور پر آپ کسی گھر کی کہانی پیش کرتے ہیں جس میں کوئی متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والا گھرانہ یا کنبہ ہے اب آپ اگر اس کی واقعی حقیقت پیش کرنا چاہتے ہیں تو پھر آپ کو یوں نہیں کرنا چاہئے کہ آپ مثال کے طور پہ اس توجہ یا اس تناظر میں کہ وہ گھرانہ آپ کے ادب پارے کا حصہ بن رہا ہے آپ اس کے کرداروں کو خاص رنگ وروپ دے دیں یعنی مصالحت پسندی کی طرف چلے جائیں آپ اس کو متوسط تو دکھا دیں آپ ان کے مصائب تو دکھا دیں آپ ان کے مصائب و آلام تو دکھا دیں لیکن ان کی بات چیت ' ان کا رہنا ان کا اٹھنا بیٹھنا ویسا نہ ہو جیسا کہ ہونا چاہئے۔ حقیقتاً ہوتا یہ ہے کہ مثال کے طور پہ ایک کم پڑھا لکھا بندہ بہت زیادہ پڑھے لکھے بندے کے مقابلے میں اردو یا انگریزی یا کوئی بھی اپنی گفتگو میں الفاظ کا استعمال عمومی نوعیت کا کرتا ہے وہ الفاظ کہ جن میں بہت زیادہ ادبیت نہیں پائی جاتی لیکن جب آپ حقیقت کو حقیقی روپ میں پیش نہیں کرتے تو آپ کرتے کیا ہیں کہ آپ کسی نوکر کے منہ سے شاعری کرواتے ہیں آپ کسی ان پڑھ یا کم پڑھے لکھے بندے سے فلسفیانہ نوعیت کی گفتگو کرواتے ہیں اب اس کا حقیقی مقام تو ہو گیا وہ نچلے طبقے سے تعلق رکھتا ہے یا زیریں طبقے سے تعلق رکھتا ہے لیکن مشکل کیا ہوئی کہ آپ نے اس کی حقیقت کو اصلاً اسی حقیقت میں پیش نہیں کیا بلکہ آپ نے اس پر قدرے رنگ وروغن کر دیا اپنی ادبیت کا 'تو حقیقت کو حقیقی روپ میں پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ جیسے مثال کے طور پہ سعادت حسن منٹو کہ جن کا یہ دعویٰ تھا کہ میں وہ کچھ لکھتا ہوں جو میں دیکھتا ہوں اور پھر جب وہ دکھاتے تھے تو پھر اس قدر تلخ انداز میں دکھاتے تھے کہ حقیقت کی

اصلی تلخی واقعی زبان کے ذائقہ پر آجاتی تھی یہی وجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان پر اس حوالے سے بہت سے مقدمات بھی ہوئے ان پر تنقید بھی ہوئی کہ شاید اس قدر bold نہیں ہونا چاہیئے اس قدر واضح یا اس قدر یوں کہہ لیجئے کہ کچھ لوگ تو ان کے حوالے سے کہتے ہیں کہ ان کی افسانہ نگاری میں عریانی پائی جاتی تھی تو اتنا عریاں نوعیت کا نہیں ہونا چاہیئے لیکن ان کا یہ کہنا تھا کہ اگر آپ کا معاشرہ ایسا ہے تو پھر آپ اسے پڑھتے ہوئے یا آپ اسے سنتے ہوئے اس قدر یوں کہہ لیجئے کہ برانگیختہ کیوں ہوتے ہیں اس قدر غصے میں کیوں ہوتے ہیں اگر ہم حقیقت سے نظریں چرانا چاہیں تو ایک علیحدہ بات ہے لیکن اگر ایسا ہے تو پھر اسے پڑھنے میں یا اسے سننے میں ہمیں کوئی عار نہیں ہونا چاہئیے کہ اگر ہم انہیں پڑھیں گے سنیں گے تو ہی ہم انہیں سدھارنے کی کوشش کر سکتے ہیں تو حقیقت نگاری حقیقت کو اس کی تمام تر تلخیوں کے ساتھ پیش کرنے کا نام ہے اس کے بعد ہم بات کریں گے عینیت کی۔

عینیت:

عینیت بنیادی طور پر ایک فلسفیانہ اصطلاح ہے لیکن قبل اس کے کہ ہم اس کے فلسفے کی بات کریں ہم دیکھتے ہیں کہ اس کہ لغوی معنی کیا ہیں یا یہ لفظ اردو میں کس کے متبادل کے طور پر کس طرح استعمال ہوتا ہے

"اردو میں عینیت کی اصطلاح انگریزی کی اصطلاح Idealism کے ترجمہ کے طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ عینیت کا لفظ عین سے نکلا ہے جس کے معنی جوہر، حقیت یا ذات کے ہیں۔"

(منتخب ادبی اصطلاحیں؛ ڈاکٹر فخر الحق نوری)

یعنی عین سے مراد حقیقت اور ذات کے ہیں۔ اب اس سے تاثر یہ پڑتا ہے کہ شاید یہ حقیقت پسندی کا یا حقیقت نگاری کا کسی حد تک مترادف ہو گا جبکہ حقیقت یہ نہیں ہے حقیقت یہ ہے کہ عینیت یا مثالیت بھی اس کے حوالے سے اس کی ایک اصطلاح استعمال کی جاتی ہے اس کے مترادف کے طور پہ عینیت یا مثالیت بھی استعمال ہوتا ہے۔ عینیت یا مثالیت حقیقت نگاری کی ضد ہے اس کا متضاد ہے اس کی کیا وجہ ہے اسکی وجہ یہ ہے کہ جب ہم لوگ عین اصل حقیقت کی بات کرتے ہیں اور جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اردو میں عینیت دراصل انگریزی اصطلاح Idealism کے ترجمہ کے طور پر آئی ہے تو پھر ہمیں یہ پتا چلتا ہے کہ دراصل idealism کی اصطلاح کیا ہے پھر ہم یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ idealism کہاں سے آیا تھا تو اس سوال کا جواب ہمیں ملتا ہے ارسطو اور افلاطون کے فلسفے میں۔ افلاطون نے سب سے پہلے یہ دعویٰ کیا تھا کہ یہ دنیا جو ہم دیکھتے ہیں یہ اصلی دنیا نہیں ہے یہ عالم جو ہمارے سامنے موجود ہے یہ دراصل حقیقی نہیں ہے بلکہ حقیقی دنیا وہ ہے جو دراصل عالمِ مثال میں یا عالمِ خیال میں موجود ہے اس دنیا کے تمام تر ظواہر دراصل اس دنیا کا عکس ہیں اس دنیا کے عناصر کا اس دنیا کی اشیاء کا اس دنیا کے احساسات کا عکس ہے وہ سب کچھ جو ہم اس روئے زمین پر دیکھتے ہیں یہی وجہ ہے کہ جب افلاطون نے شاعری پر تنقید کی تھی تو اس نے یہ کہا تھا کہ کیونکہ یہ دنیا عالمِ مثال کی نقل ہے اور شاعر دراصل اس نقل کو دیکھ کر ایک اور نقل بناتا ہے یعنی کہ اپنی تحریر کی صورت میں ایک ایسی دنیا بساتا ہے جو کہ ایک نقل کی بھی نقل ہے تو وہ کہتا تھا کہ دراصل کیونکہ شاعری نقل در نقل ہے لہٰذا ہم شاعروں کو اعلیٰ مقام نہیں دے سکتے کیونکہ یہ وہ لوگ ہیں جو صرف نقل در نقل تیار کر کے عوام کو بے راہ روی کا شکار کرتے ہیں صحیح رستے سے ہٹا دیتے ہیں بلکہ بقول اس کے عوام کے جذبات کو برانگیختہ کرتے ہیں جذباتیت میں ان کو ملوث کرتے ہیں لہٰذا شاعروں کو اس نے اپنی ideal ریاست سے یا مثالی ریاست سے نکال دینے کا حکم دیا تھا اور جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس نے اپنی مثالی ریاست سے انہیں نکال دینے کا حکم دیا تھا تو اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں ہے کہ واقعی شعرا کو نکال دیا گیا تھا بات یہ

ہے کہ یہ اس کا ایک نظریہ ہے مثالی ریاست کا جو کبھی بھی حقیقت میں نہیں ہوا تھا حقیقت میں اس کا اطلاق نہیں ہوا تھا لہٰذا اس کا نظریہ تھا کہ جب کبھی بھی اس کی مثالی ریاست کو معرض وجود میں لانے کا موقع ملے گا تو اس میں شاعروں کو جگہ نہیں دی جائے گی۔ افلاطون کے بعد ارسطو نے مثالی ریاست کے نظریے میں کچھ تبدیلیاں لانے کی کوشش کی گو یہ مرحلہ اس وقت مثالی ریاست میں ارسطو کے نظریات کی بحث کرنے کا نہیں ہے لیکن ہوا کیا کہ افلاطون کے بعد جب ارسطو نے مثالی ریاست پر بات کی تو جہاں اس نے سیاسی امور کے حوالے سے مختلف قسم کی بات کی وہاں اس نے افلاطون کے وہ نظریات جو اس نے شاعروں اور شاعری کے حوالے سے دیے تھے ان پر بھی تنقید کی اور ان کی درستگی کرتے ہوئے اس نے یہ کہا کہ دراصل شاعری نقل در نقل نہیں ہے بلکہ شاعری کیا ہے کہ شاعر کسی بھی چیز کو اس طرح بیان کرتی ہے جیسا کہ وہ تھیں جیسا کہ وہ ہیں اور جیسا کہ انہیں ہونا چاہیئے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ جیسا کہ انہیں ہونا چاہیئے حقیقتاً وہ ویسی ہیں نہیں لیکن مشکل یہاں پہ کیا آتی ہے 'مشکل یہ آتی ہے کہ شاعری تو یوں بچ جاتی ہے لیکن مثالیت پسندیدیت جو ہے وہ قائم رہتی ہے شاعر چیزوں کو یوں پیش کرے جیسا کہ انہیں ہونا چاہیئے اس کا یہ مطلب ہوا کہ حقیقت پھر سے کم ہو گئی شاعر کا وظیفہ ایک تو یہ ہوا کہ جیسا کہ چیزیں تھیں ان کو ویسا ہی پیش کر دے دوسرا وہ یوں پیش کرے جیسا کہ وہ ہیں اور تیسرا وہ یوں پیش کرے کہ جیسا کہ انہیں ہونا چاہیئے جبکہ حقیقت نگار یہ کہتے ہیں کہ جیسی کہ وہ ہیں ان کو بس ویسا پیش کر دیا جائے یہاں پہ ادب اور ادیب کا وظیفہ ان کا مقصد اور ان کا منصب مکمل ہو جاتا ہے کیونکہ آپ کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ کیا ہونا چاہیئے اس کو ہم طے نہیں کر سکتے بقول حقیقت نگار مصنفین وہ یہ کہتے ہیں کہ آپ حقیقت کو من و عن پیش کر دیں آگے قاری کا یا سامع کا یہ کام ہے کہ وہ اس سے کس نوعیت کے نتائج اخذ کرتا ہے یا اس سے وہ کس نوعیت کی اصطلاح پا سکتا ہے جبکہ مثالیت پسند یہ کہتے ہیں کہ شاعروں کا یا ادیبوں کا کام یہ ہے کہ وہ چیزوں کو ایسے پیش کریں جیسا کہ انہیں ہونا چاہئے یہ وہ تصور تھا کہ جس کے نتیجے میں عینیت پسندی ادب میں بھی آئی کیونکہ ادب 'جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ادب معاشرے کا ایک بہت اہم وصف ہے کہ ادب معاشرے کو صحیح یا غلط رستے پر گامزن کر سکتا ہے مولانا حالی نے جب شاعری اور معاشرے کے آپس کے تعلق پر بات کی تو انہوں نے شاعری کے معاشرے پر اثرات کا تذکرہ بھی کیا اور معاشرے کے شاعری پر اثرات کا تذکرہ بھی کیا تو پھر کیا ہوا کہ ہم مثالیت پسندیدیت کے تناظر میں بات کریں تو عینیت پسندوں نے یہ کہا کہ ہمارا کام صرف یہ نہیں ہے کہ ہم یہ دکھائیں کہ معاشرہ ہے کیا بلکہ ہمیں یوں بھی دکھانا ہے کہ معاشرے کو کیسا ہونا چاہیے اس حوالے سے بات کرتے ہوئے ڈاکٹر ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کہتے ہیں کہ:

''ادب میں زندگی کو اس طرح پیش کرنے کی بجائے، جیسی کہ وہ ہے، اس طرح پیش کرنا
جیسا کہ اسے ہونا چاہیے، مثالیت یا عینیت (پسندی) کہلاتا ہے۔''
(کشاف تنقیدی اصطلاحات: ابوالاعجاز حفیظ صدیقی)

یعنی جیسا کہ اسے ہونا چاہیے جب کوئی ادیب ایسی بات کرے گا تو وہ مثالی ادیب ہو گا یا عینیت پسند ادیب ہو گا اردو میں جیسے مثال کے طور پر جب ہم نے ڈپٹی نذیر احمد کا مطالعہ کیا تھا تو ہم نے یہ کہا تھا کہ ان کے کرداروں میں تحریک نہیں ہوتی ان کے کریکٹرز میں زندگی نہیں ہوتی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کے کریکٹرز گویا لکڑی کے گھوڑے ہیں لکڑی کے کچھ ایسے پتلے ہیں جن کو کہ ڈپٹی نذیر احمد اپنی مرضی کے مطابق حرکت کروا رہے ہیں جیسے ہم نے دیکھا تھا کہ اصغری کا کردار تھا جو سراپا نیکی تھا۔ ماما عظمت کا کردار تھا جو سر تا پا برا تھا اسی طرح سے ان کے دیگر دوسرے ناولز میں کریکٹرز ہیں جیسے ظاہر دار بیگ کا ہم نے اس وقت تھوڑا سا تذکرہ کیا تھا یا ابن الوقت کا ہم نے تذکرہ کیا تھا کلیم کا تذکرہ کیا تھا یہ وہ تمام کے تمام تر کریکٹرز ہیں جو ساکت ہیں جو جامد ہیں جن میں زندگی کی روح نہیں کیوں کہ دراصل ڈپٹی نذیر احمد کے نزدیک اہم بات یہ تھی کہ وہ دکھا

ئیں کہ دراصل معاشرے کو کیسا ہونا چاہیے اگر ظاہر دار بیگ بُرا ہے یا ماما عظمت بُری ہے تو وہ ہے اور وہ شروع ہے اور آخر تک رہے گی کیونکہ نذیر احمد یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ یہ برائی ہوتی ہے اور نصوح جیسے مثال کے طور پر فرض کر لیجئے توبہ النصوح کے حوالے سے بات کریں ہم لوگ تو صحیح ہے وہ ہمیشہ ہی صحیح ہو گا مراۃ العروس میں اصغری صحیح ہے تو ہمیشہ ہی صحیح ہو گی چونکہ ان کریکٹرز کے ذریعے وہ یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ معاشرہ کیسا ہونا چاہیے اب مثالی ادب کی اگر ہم لوگ بات کریں تو اس میں ڈپٹی نذیر احمد کے علاوہ ہم باقاعدہ طور پہ آپ کی آسانی کے لیے علامہ اقبال کی مثال دے سکتے ہیں علامہ اقبال اس وجہ سے عینیت پسند تھے کسی حد تک کہ وہ بھی دراصل قوم کی اصلاح چاہتے تھے اور جیسا معاشرہ ہے ویسے کی تصویر کھینچنے کی بجائے انہوں نے اپنی شاعری میں زیادہ تر وہ بتانے کی کوشش کی کہ جیسا کہ معاشرے کو ہونا چاہیے اور کم و بیش یہی حال الطاف حسین حالی کے ہاں بھی ہمیں ملتا ہے اور کچھ بعد کے ان ادیبوں کے ہاں جو دراصل مصلح تھے اصلاح چاہتے تھے مثال کے طور پہ عبدالحلیم شرر کی تحریروں پر بھی اس بات کا اطلاق کیا جا سکتا ہے اور بعد کے کچھ رومانوی لوگوں پر بھی اس بات کا اطلاق کیا جا سکتا ہے کہ جو حقیقت سے بالکل دور ہو کر بالکل اپنی حقیقت کو فراموش کرتے ہوئے مناظرِ فطرت میں کھو کر اپنے فطری جذبات کو مکمل کرنا چاہتے تھے ان کی تسکین کرنا چاہتے تھے بالکل یہ جانے بغیر کہ حقیقت اس سے مختلف ہے یعنی کریکٹرز کو اس طرح خوش و خرم دکھانا جذبات سے بھرپور دکھانا کہ گویا ملک میں کوئی غلامی ہے ہی نہیں ملک میں کوئی مسائل ہے ہی نہیں ظاہر ہے کہ یہ حقیقت سے دوری ہے یہ صرف وہ کچھ ہے جو آپ دکھانا چاہتے ہیں چناچہ مختصر بات کو سمیٹتے ہوئے ہم یہ کہیں گے کہ حقیقت نگاری چیزوں کو من و عن دکھانے کا نام ہے اور مثالیت یا عینیت چیزوں کو اس طرح دکھانے کا نام ہے جیسا کہ ادیب چاہتا ہے یا ادیب کی خواہش ہوتی ہے ماورائی نوعیت کی باتیں جو روئے زمین سے یا زمینی حقائق سے تعلق نہیں رکھتیں۔

سو ہم نے آج کے اس لیکچر میں مختلف ادبی اصلاحات کی بات کی۔ ہم نے آمد اور آورد کی بات کی۔ اس کے بعد داخلیت اور خارجیت کا تعارفی سا مطالعہ کیا اور پھر آخر میں حقیقت پسندی یا حقیقت نگاری اور عینیت کی بات کی۔ آمد اور آورد بالخصوص شیریں نوعیت کی اصلاحات ہیں ان کا اطلاق صرف شاعری پر کیا جاتا ہے لیکن وسیع پیمانے پر آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر نثر کوشش سے لکھی جائے گی تو وہ بھی آورد کی نثر ہو گی اور اگر نثر بے ساختہ نوعیت کی ہو گی تو وہ آمد کی نثر ہو گی اسی بات کا اطلاق شاعری پر بھی ہوتا ہے۔

داخلیت اور خارجیت کی بات کی تو ہم نے کہا تھا کہ داخلیت دراصل ایسا ذاتی و جذباتی و کیفیاتی شاعری کا نام ہے جبکہ خارجیت مناظرِ فطرت کی عکاسی اور ظواہر کی بات کرنے کا نام ہے ظاہر ہے ان دونوں کا اطلاق عموماً شاعری پر کیا جاتا ہے لیکن نثر پر بھی اس کا اطلاق ہو سکتا ہے حقیقت نگاری اور عینیت کی بات کی تو ہم نے کہا حقیقت جیسی ہے اس کو من و عن دکھانا حقیقت نگاری ہے اور عینیت مثالیت یا خیال انگیزی کی بات کرنے کا نام ہے یعنی وہ حقائق جو روئے زمین پر موجود ہیں ان سے ہٹ کر ایسی باتیں کرنا کہ جیسا کہ دنیا کو ہونا چاہیے۔

مختصر سے انداز میں دراصل ہم ایک لیکچر میں ہم ان اصلاحات پر اتنی ہی بات کر سکتے تھے اس کے بعد آپ پر یہ لازم ہے کہ آپ یہ دیکھیں کہ ہم نے نصاب میں جو کچھ پڑھا ان میں ہم کس مصنف پر یا کس تخلیق پر کس اصطلاح کا اطلاق کر سکتے ہیں کہ اسی صورت میں آپ کو ادب کی اور ادیبوں کی صحیح تفہیم کا موقع ملے گا ہم نصاب کے تقریباً آخری مرحلے کے بھی آخری حصہ میں پہنچ چکے ہیں اس کے بعد ہم اگلے لیکچر میں کچھ گرائمر کے اصول کے حوالے سے ' قواعد کے حوالے سے بات کریں گے ہم رموز او قاف کا مطالعہ کریں گے اور جملے کی ساخت پر مختصر سی بات ہو گی اور پھر اس کے بعد اختتامی لیکچر ہو گا اور یوں یہ کورس ختم ہو جائے گا سو دیکھئے کہ اب نصابی اعتبار سے ہمارے آخری لیکچر میں ہمیں کیا پڑھنا ہے رموز او قاف سے کیا مراد ہے اور جملے کی ساخت کیا ہوتی ہے اس پر گفتگو رہے گی اگلے لیکچر میں۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

سبق نمبر۔۴۴ رموزِ اوقاف اور جملے کی ساخت

ورچوئل یونی ورسٹی کے سلسلہ تدریس میں بی۔ایڈ آنرز کے کورس مطالعہ اردو ادب میں ہم آپ کے ساتھ ہیں۔گذشتہ دو لیکچرز میں ہم نے ان چند ادبی اصطلاحات کا مطالعہ کیا جو حصہ شعر اور حصہ نثر کی تکمیل کے بعد اردو ادب کی تفہیم اور توضیحی و تشریحی امور کے اعتبار سے آپ کے لیے نہایت اہم ہیں۔ آج کے اس لیکچر میں ہم دو مختلف موضوعات پر مختصر اًبات کریں گے جن میں سب سے پہلے بات ہو گی رموزِ اوقاف کے حوالے سے اور اس کے بعد تذکرہ رہے گا جملے کی بنیادی ساخت اور ان بنیادی غلطیوں کا جو ہم عموماً اپنی گفتگو میں کرتے ہیں تو ہم سب سے پہلے بات کرتے ہیں رموز اوقاف پر:

رموز اوقاف:۔

"رموزِ اوقاف دو عربی الفاظ رموز اور اوقاف کا مرکب ہے۔رموز 'جمع ہے رمز کی' جس کے معنی ہیں" اشارہ کرنا یاراز "جب کہ اوقاف جمع ہے 'وقف کی' جس کے معنی ہیں" ٹھہراؤ"۔
اصطلاح میں رموزِ اوقاف سے مراد وہ علامات ہیں جو ایک لفظ کو دوسرے لفظ اور ایک جملے کو دوسرے جملے سے الگ کرتی ہیں اور عبارت کو بامعنی بنانے میں معاون ہوتی ہیں۔"

دراصل جب ہم بات کرتے ہیں تو ہم اپنی گفتگو میں مختلف قسم کے ٹھہراؤلاتے ہیں یعنی اگر ہم نے کوئی سوالیہ جملہ بولنا ہو تو عموماً ہمارے جملے کا آخری لفظ میں تناؤ ہوتا ہے۔ منفی جملہ بولنا چاہتے ہیں تو اس میں ہم نہ' مت یا نہیں جیسے الفاظ میں تناؤلاتے ہیں اسی طرح سے مختلف نوعیت کے جملوں میں ہم اپنی آواز میں اتار چڑھاؤ سے اپنی آواز کے زیرو بم سے اور اپنے لہجے کے ذریعے دراصل بہت سے معنی ومفاہیم واضح کرتے ہیں لیکن تحریر چونکہ بے جان نوعیت کی چیز ہے یعنی آپ یہ کہہ لیجئے کہ الفاظ صفحہ قرطاس پر بکھرے ہوئے تو ہوتے ہیں لیکن دراصل انھیں معنی دینے کے لیے نا صرف الفاظ کا بناؤ' یا ان کی بناوٹ یا ان کی ترتیب و تزئین ضروری ہوتی ہے بلکہ ان کے ساتھ چند ان علامات کا دیا جانا بھی ضروری ہے جو کہ ہمارے بولنے کی یا ہمارے لہجے کی عدم موجودگی کو درست کر سکیں' اس خلا کو پر کر سکے تو یہ علامات جن کا آج ہم مطالعہ کرنے جا رہے ہیں یہ علامات دراصل اسی لیے استعمال ہوتی ہیں کہ اس خلا کو پر کیا جائے جو تحریری صورت میں رہ جاتا ہے۔وہ خلا جو تحریری صورت میں اس لیے رہ جاتا ہے کیونکہ ہم دراصل بول نہیں رہے ہوتے ہم لفظ کو کھینچ کر یا تناؤ نہیں دے سکتے تو لہذا یہ علامات ہماری معاون ہوتی ہیں اس وقت جب تحریری صورت میں آپ کے سامنے کوئی بات یا عبارت کوئی گفتگو یا مکالمہ یا کوئی تحریر مجموعی اعتبار سے آپ کے سامنے آتی ہے مثال کے طور پر یہ جملہ دیکھئے:

روکو مت جانے دو(غیر واضح)

اب یہ جملہ بنیادی طور پر دو معنی دیتا ہے ایک یہ کہ کسی کو روک لیا جائے اور دوسرا کسی کو جانے دیا جائے۔اب اس جملے میں جب رموز اوقاف درست نہیں ہوں گے اس وقت تک آپ یہ طے نہیں کر سکتے کہ تحریری صورت میں جب یہ لکھا ہوا آیا یعنی روکو مت جانے دو تو اس کے معنی کسی کو جانے کی اجازت دینے کے ہیں یا کسی کو روکنے کے ہیں یعنی جملے میں روکو مت جانے دو سے بات واضح نہیں ہوتی۔

روکو' مت جانے دو۔

تو اس کا مطلب ہو گا کہ کسی کو روک لیا جائے اور اسے مت جانے دیا جائے لیکن اگر یہ جملہ یوں آجائے۔

روکو مت' جانے دو۔

تو اس کا مطلب یہ ہو گا کہ کسی کو جانے دیا جائے اور روکا نہ جائے۔ سو اس چھوٹے سے جملے سے آپ یہ سمجھ سکتے ہیں کہ اگر رموز او قاف کا صحیح استعمال نہ ہو تو ہم بآسانی کسی مثبت جملے کو منفی بنا سکتے ہیں' کسی مثبت جملے کو سوالیہ بنا سکتے ہیں یا کسی سوالیہ جملے پر مثبت یا منفی جملے کا اطلاق کر سکتے ہیں جس کے نتیجے میں مجموعی طور پر عبارت کا تاثر غلط ملط ہو کر رہ جائے گا یا عبارت کا تاثر تبدیل ہو جائے گا جس سے ہم درست معنی کی تفہیم نہیں کر سکیں گے چنانچہ اس اہمیت کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم آج کر اس لیکچر میں مختصراً طور پر مطالعہ کریں گے چند ان علامات کا جو رموز او قاف میں استعمال ہوتی ہیں۔

ختمہ:۔(۔)

"ختمہ کی علامت کسی بھی مثبت یا منفی جملے کے آخر میں آتی ہے جس کا مطلب یہ ہوتا ہے
کہ بات مکمل ہو گئی ہے۔ اس کی علامت ایک چھوٹے خط(۔) جیسی ہوتی ہے۔" مثلاً

ہم سب پاکستانی ہیں۔

میں آج اسکول نہیں جاؤں گا۔

بنیادی طور پر ختمہ یا فل سٹاپ کی علامت جملے کے اختتامیے کو ظاہر کرتے ہیں۔

سکتہ (')

اسے ہم انگلش میں "کوما" کہتے ہیں "ایک طویل جملے میں دو سے زاید ہم معنی یا مماثل
الفاظ یا مترادفات کے درمیان "سکتہ" کی علامت آتی ہے۔"

مثال کے طور پر:

پنجاب' سندھ' خیبر پختونخوا' بلوچستان اور گلگت بلتستان' پاکستان کے صوبے ہیں۔

طاہر ایک سنجیدہ' ذہین' دانا اور مہذب لڑکا ہے۔

یعنی جب جملے میں مماثل الفاظ آئیں گے یا مترادفات آئیں گے یا ہم معنی الفاظ آئیں گے تو ہم سکتہ کا استعمال کریں گے لیکن ہو گا کیا کہ " اور " سے پہلے سکتہ یا کومے کا استعمال نہیں کیا جائے گا۔ سکتہ کا دوسرا استعمال یہ ہے کہ:

"کسی کو مخاطب کرنے کے لیے بھی سکتہ کی علامت استعمال ہوتی ہے۔" مثلاً

دوستو' میری بات سنو۔

صاحب صدر' عزیز طلباء اور قابل صد احترام اساتذہ۔۔۔۔۔

اب ان الفاظ سے پہلے ہم نے کیا کیا کہ صاحب صدر' (سکتہ) عزیز طلباء اور قابل صد احترام اساتذہ۔ کیونکہ " اور " آ گیا تھا اس لیے ہم نے سکتہ کا استعمال نہیں کیا۔

"اسی طرح سے ہم مرتبہ الفاظ کے جوڑوں کے درمیان بھی سکتہ کی علامت آتی ہے۔"

اب جوڑوں کے مراد کیا ہے؟ یعنی جب ہم ایک جیسے الفاظ استعمال کرتے ہیں مثلاً:

دن ہو یا رات' سفر ہو یا خصر' صبح ہو یا شام وہ اپنی کتابوں میں مگن رہتا ہے۔

اب یہ وہ الفاظ کے جوڑے ہیں جن کے درمیان ہم سکتہ کا استعمال کرتے ہیں اور اگر یہ جوڑے دو یا چار ہو جائیں تو " اور " سے پہلے والے جوڑے

تک ہم سکتہ کا استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح سے سکتہ کا استعمال ایک اور طرح سے بھی ہوتا ہے۔

"ایک دوسرے کے بدل کے طور پر آنے والے الفاظ یا مرکبات کے درمیان بھی

سکتہ کی علامت استعمال کی جاتی ہے۔" مثلاً

مفکر پاکستان، حکیم الامت، علامہ محمد اقبال نے فرمایا:

یعنی یہ وہ الفاظ ہیں جو ایک دوسرے کی توضیح کے لیے آ رہے ہیں۔ اسی طرح اس کا ایک اور استعمال یہ ہے۔

"ایک بڑے جملے کے چھوٹے اجزاء کو الگ الگ کرنے کے لیے سکتہ کی علامت استعمال ہوتی ہے" مثلاً

ہم صبح سویرے اٹھے۔ منہ ہاتھ دھویا، نماز ادا کی اور سیر کو نکل گئے۔

وقفہ (؛)

"یہ علامت سکتہ سے زیادہ ٹھہراؤ کو واضح کرتی ہے۔ اس کا استعمال بھی مختلف انداز میں

ہوتا ہے۔ طویل جملے کو چھوٹے چھوٹے جملوں میں تقسیم کرنے کے لیے استعمال ہوتی ہے۔" مثلاً

ا۔ جب مغلیہ سلطنت زوال کا شکار ہو چکی؛ مسلمانوں کے دلوں میں مایوسی نے گھر کر لیا؛ چار سو اندھیرا نظر آنے لگا تو سر سید احمد خان نے قوم کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔

۲۔ مرزا ہادی رسوا کا امراؤ جان ادا؛ پریم چند کا میدان عمل؛ عبد اللہ حسین کا اداس نسلیں؛ قراۃ العین حیدر کا آگ کا دریا اور بانو قدسیہ کا راجہ گدھ؛ اردو کے لازوال ناول ہیں۔

وقفہ کو ہم انگریزی میں سیمی کولن کہتے ہیں اور اس کا استعمال جیسا کہ ابھی ہم جب "کوما یا سکتہ" کی بات کر رہے تھے تو آپ نے دیکھا کہ اس کا آخری جملہ یا اس کی آخری مثال جس پر ہم نے بات کی وہ اس کے خاصی قریب آ جاتی ہے اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ طویل جملے کو مختصر یا چھوٹے چھوٹے جملوں میں تقسیم کرنے کے لیے ہم سکتہ یا وقفہ یعنی کوما اور سیمی کولن کا استعمال ایک دوسرے کی جگہ استعمال کر سکتے ہیں۔

رابطہ (:)

"کسی کا قول نقل کرتے وقت رابطہ کی علامت استعمال ہوتی ہے۔"

یا کسی بات کی تفصیلات بیان کرتے ہوئے رابطہ کی علامت استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً

ارشاد ربانی ہے: "انسان کے لیے وہی کچھ ہے جس کی اس نے کوشش کی۔"

اب آپ نے دیکھا کہ ارشاد ربانی ہے: اس کے بعد ہم نے commas inverted جس پر ہم بعد میں بات کریں گے یعنی واوین کا استعمال کیا تو جب کبھی بھی ہم رابطہ یا کولن کی علامت کا استعمال کرتے ہیں تو اس کے بعد ہم کسی کی عبارت 'کسی کا قول' کسی کی روایت کو ہو بہو نقل کر رہے ہوتے ہیں لہذا اسے ہمیشہ کوماز میں دیا جاتا ہے جیسا کہ ابھی آپ نے دیکھا لیکن اگر ایسا ہو کہ Reported speach یعنی کہ قول پہلے آ جائے اور Reoporting speach یعنی کہ اس قول کو روایت کرنے والا بعد میں آئے تو پھر ہم لوگ کولن کا استعمال نہیں کرتے تو پھر ہم لوگ فل سٹاپ ہی استعمال کرتے ہیں۔ جیسے مثال کے طور پہ اگر ہم لوگ اسی مثال کو الٹ کر دیں تو پھر بالکل صورف حال تبدیل ہو جاتی ہے۔ ہو گا کیا؟ کہ ہم Reoporting speach کے بعد فل سٹاپ کی علامت لگا رہے ہو گے جیسے مثال کے طور پر:

"انسان کے لیے وہی کچھ ہے جس کی اس نے کوشش کی"، ارشاد ربانی ہے۔

یعنی انسان کے لیے وہی کچھ ہے جس کی اس نے کوشش کی یہ inverted commas میں آ گیا اس کے بعد ہم نے کوما لگایا کیونکہ جملہ پورا نہیں ہو رہا تھا اس کے بعد Reoporting speach آئی جس میں ہم نے کہا کہ اللہ تعالیٰ نے فرمایا اس کے بعد ہم کولن نہیں دے گے کیونکہ کولن یا رابطہ اس بات کی علامت ہوتا ہے جس کے بعد بات جاری ہے لیکن چونکہ Reoporting speach بعد میں آ گئی لہذا بات مکمل ہو گئی چنانچہ ہم لوگ یہاں پر رابطہ کی علامت استعمال نہیں کریں گے یعنی آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ

اگر Reoporting speach ' قول کے حوالے سے اگر ہم بات کر رہے ہین تو وہ اگر پہلے ہے تو پھر اس کر بعد کولن آئے گا اور پھر Reported speach ' اصل قول کا متن جو گا اسے ہم کوماز میں دیں گئے۔ بصورت دیگر آخر مین پل سٹاپ ہی یا ختمہ کی علامت ہی آئے گی۔

رابطہ کی علامت ''کسی بات کی تفصیلات بیان کرنے کے لیے'' بھی استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً

اس عبارت کی تفصیلات یہ ہیں:-------------------

تفصیلیہ (:۔)

''کسی قسم کی تفصیلات کا آغاز کرتے وقت یہ علامت استعمال کی جاتی ہے۔'' مثلاً

بجٹ کی تفصیلات یہ ہیں:۔

صدر کی تقریر کے مندرجات یہ ہیں:۔

انگریزی میں ہم اس کے لیے کولن ڈیش استعمال کرتے ہیں۔ اس کے بعد ہم نمبروار تفصیلات دے سکتے ہیں' پراگراف کی شکل میں دیکھتے ہیں اور اس کے بعد ہم اپنی بات کو جاری رکھتے ہیں جیسے مثال کے طور پر: صدر کی تقریر کے مندرجات یہ ہیں:۔

سوالیہ (؟)

''ہر سوالیہ جملے کے آخر میں یہ علامت آتی ہے۔''

تاکہ ہم یہ واضح کر سکیں کہ ہم یہاں پر سوال کر رہے ہیں مثال کے طور پر ہم بسا اوقات یہ کہتے ہیں:

کیا تم وہاں گئے تھے؟

اب ایسی صورت میں کیا کے ذریعے ہمیں یہ پتہ چل گیا کہ یہ سوالیہ جملہ ہے۔ ہم اپنی گفتگو میں اکثر یہ بھی کہتے ہیں

تم وہاں گئے تھے؟

اب بولنے کی حد تک ہم بات کریں تو ہمیں اپنے لہجے کے زیر و بم سے یہ بات ثابت ہو گئی کہ ہم سوال کر رہے ہیں لیکن تم وہاں گئے تھے اگر اس جملے کو تحریری صورت میں لکھا جائے تو اس وقت تک ہم یہ اندازہ نہیں کر سکتے کہ یہ سوالیہ جملہ ہے یا استفہامیہ یا ایک مکمل مثبت جملہ ہے جب تک اس کے آخر میں درست علامت کا استعمال نہ کیا جائے تو سوالیہ جملہ یا سوالیہ کی علامت اس صورت میں آتی ہے جب ہم لوگ کسی سے کوئی سوال کرتے ہیں یا جملے میں سوالیہ عناصر پائے جاتے ہیں۔

ندائیہ 'فجائیہ یا استعجابیہ (!)

ندائیہ کا لفظ ''ندا'' سے ہے یعنی آواز دینا؛ فجائیہ ''فجا'' سے ہے جس کے معنی ہیں ''حیرت'' اور استعجابیہ بھی اسی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے تو ندائیہ 'فجائیہ یا استعجابیہ پر اب ہم بات کریں گے۔

'' یہ علامت نفرت' خوشی' خوف' حیرت یا افسوس جیسے جذبات کی وضاحت کے لیے استعمال ہوتی ہے۔''

اب دیکھئے مثال کے طور پر:

اوہو! ہمیشہ میرے ساتھ ہی ایسا کیوں ہوتا ہے۔

آہا! کس قدر خوب صورت ہیں یہ پھول۔

اب ان دونوں جملوں میں اوہو! اور آہا! یہ دراصل الفاظ نہیں بلکہ تاثرات ہیں جو دراصل ہمارے جذبات کو بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتے ہیں سو ان تاثرات کے بعد' ان تاثراتی انداز کے بعد ہم یہ علامت استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح سے جیسے کہ ہم نے کہا تھا لہ اس کا استعمال تین مختلف انداز میں کیا جاتا ہے مثلاً ندائیہ کسی کو آواز دینے کے لیے استعمال ہوتا ہے یافجائیہ حیرت کے اور استعجابیہ بھی اسی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اب اس کا ایک اور استعمال کیا ہے کہ یہ:

"کسی سے خطاب کرتے ہوئے بھی اس علامت کا استعمال کرتے ہیں۔" اسی طرح سے جب

ہم کسی سے کسی خواہش کا اظہار کرنا چاہتے ہیں تو بھی ہم اس علامت کو استعمال کرتے ہیں۔

"کسی خواہش کا اظہار کرنے کے لیے" مثال کے طور پر دیکھئے:

کاش! ایسا ہو جائے۔

یعنی اس علامت کا استعمال مختلف انداز میں ہوتا ہے لیکن علامت بہر حال ایک ہی رہتی ہے۔

واوین(" ")

"کسی عبارت کو من وعن نقل کیا جائے تو اس کے گرد واوین کی علامت آتی ہے"

یعنی جب ہم کسی کا قول من وعن نقل کرتے ہیں جیسا کہ جب ہم نے رابطہ کی بات کی تھی تو بھی کہا تھا کہ قول سے پہلے تو کولن آگیا لیکن جب ہم قول کو نقل کریں گے یعنی اس کے آغاز میں' اس کے شروع میں اور آخر میں واوین کی علامت استعمال کریں گے۔ اس کے علاوہ بھی کچھ اور علامات ہیں جن پر بات ہو سکتی ہے لیکن یہ وہ بنیادی علامات ہیں جو عام طور پر زیادہ استعمال ہوتی ہیں جن کا ہم نے آپ کے سامنے مختصر سا خاکہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان علامات کا بنیادی مقصد یہی ہوتا ہے کہ جب کبھی بھی آپ کچھ پڑھ رہے ہوتے ہیں خاص طور پر جب آپ کوئی کرداری نوعیت کی کوئی چیز پڑھ رہے ہوتے ہیں بنیادی طور پر ناول' افسانہ اور بالخصوص ڈراما جس میں ہم لوگ مکالمات دیکھتے ہیں۔ ایسی صورت میں خاص طور پہ علامات کا استعمال نہایت ضروری ہو جاتا ہے۔ اب ہم آپ کے سامنے ایک عبارت پڑھیں گے اس میں آپ دیکھئے گے کہ ہم نے کسی رموز او قاف کا یا کسی علامت کا استعمال ہم نے نہیں کیا تو ایسی صورت میں معنوی تفہیم کس قدر مشکل ہو جاتی ہے اور اس کے بعد ہم اسی عبارت کو اصل رموز او قاف کے ساتھ پڑھیں گے تو ہم دیکھ پائیں گے کہ ہم کس طرح سے رموز او قاف کے نہ ہونے سے غلط معنوی تفہیم بآسانی کر سکتے ہیں اور صحیح مطلب تک ہمارے لیے مشکل ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں جب ہم نے سفر نامہ پر بات کی تھی تو شفیق الرحمن کے سفر نامہ دجلہ کے ایک اقتباس جو کہ "نیل" میں پڑھا تھا اسی حصے کے بعد کی ایک عبارت یہاں پیش کی جاتی ہے جو فی الحال آپ کے سامنے رموز او قاف کی پابندی کے بغیر آئے گی۔

ثانیہ نے ناراض ہو کر اپنی عینک سے کالے شیشے اتار لئے چہرے کی جالی ایک طرف کی
اور سر سے لپٹا ہوا رومال نمبر دو کھول لیا اب وہ تقریباً لڑکی معلوم ہو رہی تھی اگر آپ
دونوں نے صحیح طریقے سے تاریخ پڑھی ہوتی وہ منہ پھیر کر بولی تو آپ کو پتہ چلتا کہ یا تو

فرعونوں کے زمانے میں ہماری اپنی حکومت تھی یا اب ہے ورنہ یہاں ہزاروں برس غیر
ملکی حکمران رہے ہیں فاروق کا بزرگ محمد علی بھی تو البانیہ کا سوداگر تھا
مان لیا فرعون ہی اصلی بزرگ تھے لیکن انہیں گزرے ہوئے پانچ ساڑھے پانچ
ہزار سال ہو چکے۔ اس طویل عرصہ میں کئی قومیں مخلوط ہوئیں ہیں ویسے دیکھا جائے تو
فرعونوں کی وجہ سے اچھی خاصی آمدنی ہو جاتی ہے دور دور سے سیاح آتے ہیں میرے
دوست نے اقوام متحدہ کے نمائندے کی طرح بیان دیا
(دجلہ: شفیق الرحمن)

آپ نے یہ عبارت دیکھی اس میں رموز او قاف کی علامات نہیں تھیں اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہمیں یہ نہیں پتہ چل پایا کہ اس میں کتنے کردار تھے؟ کس کردار نے اپنی گفتگو کس وقت مکمل کی؟ عبارت میں کوئی سوالیہ جملہ ' تعجب انگیز بات یا حیرت انگیز بات یا کسی کی کوئی روایت یا من و عن کسی عبارت کو نقل کرنا' کسی کے بیان کو نقل کرنے کی صورت حال تھی یا نہیں تھی۔ اب ہم اس عبارت کو مکمل رموز و اقاف کے ساتھ پیش کریں گے اور صحیح تناسب کے ساتھ صورت حال کیا ہو گی آپ یہ دیکھئے گا کہ معنوی تفہیم میں باقاعدہ اچھا خاصا فرق پڑ جاتا ہے کم از کم یہ ضرور ہوتا ہے کہ بہت سے وہ جملے جو رموز او قاف کی پابندی کے بغیر یا زیر و بم کے بغیر ہم کوئی معنی اخذ ہی نہیں کر پاتے کم از کم یہ ضرور ہوتا ہے کہ علامات کے استعمال کے بعد آسانی ضرور پیدا ہو جاتی ہے۔ آیئے اب اسی عبارت کو ہم تمام تر علامات کے ساتھ پڑھتے ہیں:

" ثانیہ نے ناراض ہو کر اپنی عینک سے کالے شیشے اتار لئے۔ چہرے کی جالی ایک طرف کی
اور سر سے لپٹا ہوا رومال نمبر دو کھول لیا۔ اب وہ تقریباً لڑکی معلوم ہو رہی تھی۔ " اگر آپ
دونوں نے صحیح طریقے سے تاریخ پڑھی ہوتی"، وہ منہ پھیر کر بولی۔" تو آپ کو پتہ چلتا کہ یا تو
فرعونوں کے زمانے میں ہماری اپنی حکومت تھی یا اب ہے۔" ورنہ یہاں ہزاروں برس غیر
ملکی حکمران رہے ہیں۔ فاروق کا بزرگ محمد علی بھی تو البانیہ کا سوداگر تھا!
" مان لیا فرعون ہی اصلی بزرگ تھے لیکن انہیں گزرے ہوئے پانچ، ساڑھے پانچ
ہزار سال ہو چکے۔ اس طویل عرصہ میں کئی قومیں مخلوط ہوئیں ہیں۔ ویسے دیکھا جائے تو
فرعونوں کی وجہ سے اچھی خاصی آمدنی ہو جاتی ہے۔ دور دور سے سیاح آتے ہیں"، میرے
دوست نے اقوام متحدہ کے نمائندے کی طرح بیان دیا۔"
(دجلہ: شفیق الرحمن)

آپ نے دیکھا اس اقتباس میں تین کردار تھے ایک ثانیہ ' دوسرا راوی یعنی شفیق الرحمن اور تیسرا شفیق الرحمن کا دوست۔ جب ہم نے عبارت پہلی مرتبہ پڑھی تو اس صورت میں ہمیں یہ معلوم نہیں ہو پایا کہ ثانیہ نے کس وقت بات شروع کی اور اس کی بات کس وقت ختم ہوئی یا کس وقت شفیق الرحمن کے دوست نے بات شروع کی اور کس وقت شفیق الرحمن نے بذات خود اپنے حوالے سے خود بیان دیا لیکن جب ہم نے اسی عبارت کو علامات سے ساتھ پڑھا تو ہمیں اس بات کا پتہ چلا کہ دراصل اس میں تین مختلف کردار ہیں اور ایک کردار اکیلا گفتگو نہیں کر رہا تو مجموعی طور پر اس مختصر سی مثال سے بتانا یہ مقصود تھا کہ اگر رموز او قاف نہ ہو تو ہم دو مختلف کرداروں کے بیانات کے درمیان حد فاصل قائم نہیں رکھ سکتے اور

بسا اوقاف ایسا ہوتا ہے کہ ہم ایک کے بیان کا گمان دوسرے پر بآسانی کر لیتے ہیں جس کی بنا پر معنوی تفہیم اچھی خاصی متاثر ہو کر رہ جاتی ہے اور خاص طور پر جب صورت حال ڈرامائی نوعیت کی ہو۔ جب ایک کے بعد دوسرا اور دوسرے کے بعد تیسرا کردار اپنا اپنا رول کرتے ہوئے اپنی اپنی بات کر رہا ہو تو اس وقت باقاعدہ طور پر یہ گمان ہوتا ہے ' اس بات کا امکان ہوتا ہے کہ ہم کسی ایک کے جملے پر دوسرے کا گمان کرتے ہوئے ' کسی ایک کی بات کو دوسرے کی بات تصور کر سکتے ہیں۔ لہذا مجموعی طور پر ہم اس بات سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ رموز او قاف تحریری صورت میں معنویت کو صحیح طور پر واضح کرنے کے لیے انتہائی ضروری ہے۔

اس حصے کے بعد اب ہم اپنے لیکچر کے دوسرے حصے کی طرف بڑھیں گے جو کہ جملے کے ساخت کے حوالے سے ہے۔ جملہ کیا ہے؟ جملہ دراصل بنیادی طور پر مختلف اجزاء کا مجموعہ ہے وہ اجزا کیا ہوتے ہیں ظاہر ہے کہ حرف ہیں۔ حرف کیا ہیں ظاہر ہے کہ آواز کو جو شکل دی مثال کے طور پر آ' با' تا' اب یہ لفظ نہیں ہیں یہ معنوی اعتبار سے یونٹ نہیں ہیں یہ صرف آوازیں ہیں جنہیں ہم اصوات کہتے ہیں۔ جن کے ساتھ ہم نے مختلف علامات یا مختلف نشانات دراصل لگا لیے ہیں جن کے باعث جنہیں ہم اردو میں پڑھتے ہیں تو الف ' ب ' پ ' کر دیتے ہیں۔ جب ہم انہی آوازوں کو انگریزی میں پڑھتے ہیں تو الف 'اے(A) ہو جاتا ہے۔ ب ' بی(B) ہو جاتا ہے۔ پ 'پی(p) ہو جاتا ہے یا ف 'ایف(f) ہو جاتا ہے اور یوں بات آگے چلتی چلی جاتی ہے۔ بنیادی طور پر یہ تمام آوازیں ہیں جن کے لیے ہم نے مختلف نشانات کا استعمال کیا ہے اپنی تفہیم کے لیے ' اپنی آسانی کے لیے۔ اب ان نشانات سے ہم لفظ بناتے ہیں یعنی مختلف حروف سے ایک لفظ بنتا ہے اور پھر مختلف الفاظ کے ملاپ سے ایک جملہ مکمل ہوتا ہے۔

ماہرین لسانیات نے اپنی آسانی کے لیے اور لوگوں کو زبان دانی یا زبان پڑھانے کے لیے کچھ اصول وضوابط واضح کیے ہیں جنھیں ہم قوائد وانشا کہتے ہیں ان سب کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ ہم یہ بتا سکیں کہ جملہ کس طرح بنتا ہے اب جملے کو مختلف اجزا میں تقسیم کیا جاتا ہے ہم اس مرحلے کو نہ تو مکمل طور پر حل کر سکتے ہیں اور نہ ہی یہ اس چیز کا تقاضا کرتا ہے ہمارا آج کا یہ لیکچر کہ ہم تمام کے تمام اجزا پر بات کریں یعنی جملے کے اجزا میں فاعل ہے ' فعل ہے ' مفعول ہے ' اسم صفت ہے ' اسم مرکب ہے ' اسم ظرف ہے ' اسم مکان ' اسم ظرف زماں اور اس کے علاوہ بہت ساری چیزیں آجاتی ہیں۔

ہم یہاں مختصر سی بات کریں گے جملے کے بنیادی چار اجزا کے حوالے سے۔ ایک فاعل یعنی کام کرنے والا ' فعل یعنی کام اور مفعول جس پر کام کیا جاتا ہے اور صفت یعنی کئی خوبی ' کوئی صفت ' کوئی خاص بات یہ وہ چار چیزیں ہیں جن کے حوالے آج ہم جملے کی ساخت کے حوالے سے بات کریں گے اور ہم یہ بتانے کی کوشش کریں گے کہ ان کا ایک دوسرے سے مطابق ہونا کس لیے ضروری ہے اور ان کا آپس میں کیا تعلق ہے کیونکہ ہم انگریزی زبان کی بات کریں ' اردو زبان کی بات کریں یا کسی بھی زبان کی بات کریں ان بنیادی چار اجزا کی آپس میں مطابقت کا درست ہونا انتہائی ضروری ہوتا ہے کیونکہ بسا اوقات فعل کی مطابقت سے فاعل پر اثرات پڑتے ہیں۔ بسا اوقات مفعول کی مطابقت سے فعل پر اثرات پڑتے ہیں ' بسا اوقات صفت تعین کرتا ہے کہ فعل کی نوعیت کیا ہو گی تو اس مختصر سے لیکچر میں جملے کی ساخت ان چار مطابقتوں کو سمیٹنے کی کوشش کریں۔

سب سے پہلے ہم بات کریں گے فعل کی فاعل اور مفعول کے ساتھ مطابقت پر ' اس حصے میں ہم یہ دیکھیں گے کہ اسم کس وقت مذکر ہو جاتا ہے ' کس وقت مونث ہو جاتا ہے اور کیوں بسا اوقات واحد یا جمع میں تبدیل ہوتا ہے تو اس کا سب سے پہلا اصول یہ ہے۔

فعل کی فاعل اور مفعول کے ساتھ مطابقت:۔

فعل ' فاعل کی مناسبت سے مذکر اور مونث ہوتا ہے۔ مثلاً

خالد آیا۔

وہ آئی۔

اب ظاہر ہے کہ خالد فاعل ہے یعنی کہ subject ہے اور مذکر ہے لہذا اس کے ساتھ "آیا" بھی مذکر ہو جائے گا۔ دوسری طرف "وہ" یہاں پر علامت ہے مونث کی یا لڑکی کی طرف ہے لہذا جب ہم نے "آئی" کہا تو اس سے ہمیں یہ پتہ چل گیا کہ کیونکہ ہم نے verb تانیثی کر دیا یا مونث کر دیا لہذا وہ یہاں پر جو subject ہے وہ بھی لڑکی ہو گی سو ہمارا پہلا اصول کیا ہوا؟ کہ فعل ' فاعل کی مناسبت سے مذکر یا مونث ہو گا۔ اس کا دوسرا اصول یہ ہے کہ:

"جملے میں ایک یا ایک سے زائد فاعل ہونے کی صورت میں فعل زیادہ اہم فاعل کے مطابق واحد یا جمع اور مذکر یا مونث ہوتا ہے۔ مذکر یا مونث کا تعین دوسرے فاعل کی مناسبت سے کیا جاتا ہے۔"

یعنی اگر ایک جملے میں ایک سے زاید فاعل ہیں ' subject ایک سے زیادہ ہیں تو ہم کیا کرتے ہیں؟ نمبر (۱) ہم نے یہ کہا کہ زیادہ اہم فاعل کی مناسبت سے ہم یہ تعین کرتے ہیں کہ جملے کا verb ' فعل جو ہے وہ مذکر یا مونث ہو گا اور اسی طرح سے ہم نے دوسری وضاحت ہم نے یہ کی کہ عموماً اس چیز کا تعین دوسرے فاعل کی مناسبت سے کیا جاتا ہے مثال سے یہ بات قدرے واضح ہو پائے گی کہ:

ایک قلم 'چار دواتیں میز پر تھیں۔

بلبلاں اور کتے لڑ رہے تھے۔

اب ان دو مثالوں میں آپ غور کریں تو پہلے ہم نے کہا کہ ایک قلم ' قلم مذکر ہوتا ہے ' دوات مونث ہوتی ہے۔ اب ہوا کیا؟ کہ جے میں دو فاعل ہو گے یعنی کہ ایک قلم اور چار دواتیں اور آخر میں ہم نے کہا کہ میز پر تھیں اس کو مونث کر دیا حالانکہ قلم تو مذکر تھا تو ہمارے اصول کی وضاحت ہوئی کہ نمبر (۱) : ہم نے زیادہ اہم مقدار کے حوالے سے ' جیسا کہ یہاں پر دواتیں زیادہ ہیں اور نمبر (۲): دواتیں آ رہی ہیں جو کہ مونث ہے لہذا ہم نے فعل کو جملے کی مناسبت سے مونث کر دیا۔

اسی طرح ہم نے اگلے جملے میں دیکھا کہ بلبلاں اور کتے لڑ رہے تھے اب اس جملے میں اہمیت کا سوال نہیں ہے ظاہر ہے کہ دونوں کا مقام ہمارے نزدیک ایک ہے دونوں ہی جانور ہیں لیکن ہوا کیا؟ کیونکہ کتے جملے کا دوسرا فاعل ہیں لہذا ہم نے اس مناسبت سے لڑ رہے تھے کیا ہم نے لڑ رہی تھیں یا لڑ رہا تھا نہیں کیا۔ یقینی طور پر جب فاعل ایک سے زائد ہو گے تھے تو یقینی طور پر verb بھی جمع ہو جائے گا لیکن ہم نے مذکر اور مونث کا فیصلہ جو صادر کیا وہ ہم نے دوسرے فاعل کی روشنی میں کیا۔ اس کا اگلا اصول ہے کہ:

" دو فاعلوں کا فعل عموماً جمع ہوتا ہے۔ ان میں سے ایک مذکر اور دوسرا مونث ہو تو فعل مذکر ہی ہوتا ہے"

علم اور نیک چلنی انسان کا وقار بڑھا دیتے ہیں۔

اب آپ دیکھئے کہ علم مذکر ہے اور نیک چلنی مونث ہے لیکن ہم نے کیا کیا؟ "کہ وقار بڑھا دیتے ہیں" ہم نے مذکر کا استعمال کیا کیونکہ ہمارا اصول یہ کہتا ہے کہ جب جملے میں دو فعل ہوں اور ایک ان میں مونث ہو اور ایک ان میں سے مونث ہو تو اس صورت میں ہم فعل کو مذکر ہی رکھتے ہیں ۔ اس کا اگلا اصول یہ ہے کہ:

" تاہم ' اسم جمع (Collective Noun) ہونے کی صورت میں فعل واحد ہی رہتا ہے "

Collective Noun دوبارہ وہی والی بات کہ یہ باقاعدہ طور پر ہمارے لیکچر کا یہ موضوع نہیں لیکن اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اس پر مختصر سی روشنی ڈالیں دیکھئے اسم ظاہر ہے کہ آپ جانتے ہیں کہ یہ کسی شخص ' چیز یا جگہ کا نام ہوتا ہے۔ اب اسم جمع کیا ہوتا ہے؟ وہ اسم جو کہ مختلف چیزوں کا مجموعہ ہوتا ہے جیسے کہ مثال کے طور پر حکومت ' حکومت کسی ایک انسان پر مشتمل نہیں ہوتی یہ ایک ادارے کا نام ہے جس میں بہت سے لوگ ہوتے ہیں لیکن ہم حکومت کو ہم بطور واحد لیتے ہیں جیسے کہ پولیس جو کہ ایک ادارے پر مشتمل ہوتی ہے لیکن ہم ہمیشہ واحد لیتے ہیں ' جیسے فوج 'تو یہ ہیں اسم جمع ' ہم نے اصول کیا واضح کیا؟ کہ اگر اسم جمع ہو تو پھر ہم لوگ فاعل کے بعد فعل کو واحد رکھیں گے چونکہ جملے کا فاعل اسم جمع ہے مثال کے طور پر:

شہر میں فوج داخل ہو گئی ہے۔

سارا عملہ ہڑتال پر ہے۔

اب ان دونوں جملوں میں فوج اور عملہ اسم جمع ہے لیکن اصول کے مطابق ہم نے ان کے ساتھ واحد فعل کا استعمال کیا یعنی "شہر میں فوج داخل ہو گئیں" نہیں آیا بلکہ "ہو گئی" آیا ہے۔ اسی طرح ہم نے "سارے عملے" نہیں کیا بلکہ "سارا عملہ" کیا۔ اگلا اصول یہ ہے:

"فعل امر نہی کی صورت میں لازم نہیں کہ دوسرے افعال کی تذکیر و تانیث پر اثر پڑے۔"

فعل امر وہ فعل ہے جس میں ہم دوسروں کو حکم دیتے ہیں ' کوئی کام کرنے کو کہتے ہیں۔ فعل نہی وہ فعل ہے جس میں ہم کسی کو کوئی کام کرنے سے منع کرتے ہیں۔ ایسے جملوں میں کہا یہ جاتا ہے تذکیر و تانیث پر عموماً فرق نہیں پڑتا۔ جیسے مثال کے طور پر:

اپنا کام وقت پر کیا کرو

کیونکہ یہاں فاعل ہی واضح نہیں ہے یہاں پہ حکم دیا جا رہا ہے لہذا مطابقت کا سوال نہیں پیدا نہیں ہوتا۔ مطابقت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب فاعل موجود ہو کیونکہ فاعل ہو گا تو پتہ چلے گا کہ فاعل مذکر ہے یا مونث تو ہی ہم اس کی مناسبت سے فعل کو مذکر یا مونث بنائیں گے۔ چونکہ فعل امر اور نہی میں فاعل موجود نہ نہیں ہوتا لہذا اسی صورت میں تذکیر و تانیث یا واحد اور جمع کا سوال پیدا ہوتا ہی نہیں۔ اگلا ہمارا اصول ہے فعل اور ضمیر کے حوالے کی مطابقت کے حوالے سے۔

اسم ضمیر:۔

اسم ضمیر وہ فعل ہے جو کسی نام کی جگہ استعمال ہوتا ہے فعل پر ہم پہلے بھی بات کر چکے اب ہم بات کریں گے ضمیر پر ' یعنی اسم ضمیر پر۔ ضمیر سے مراد وہ اسما یا نام ہوتے ہیں جو ہم کسی فاعل یعنی subject کی جگہ پر استعمال کرتے ہیں۔ ذیل میں دی گئی مثالوں میں اسلم تو Proper Noun ہے لیکن جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس نے یہ کام کیا۔ وہ یہاں نہیں رہتا۔ تو اسلم ہیں جنہیں ہم انگلش میں Pronoun کہتے ہیں۔ اردو میں ان کے لیے اسم ضمیر یا ضمائر کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے

اسلم آیا۔

اس نے کام کیا۔

وہ یہاں نہیں رہتا۔

اب ہم یہاں پر دیکھئے گے کہ ضمائر کی حالتیں کون کون سی ہیں؟

اسم ضمیر کی حالتیں:

ا۔ جمع متکلم: ہم۔

۲۔ واحد حاضر: تم۔

جمع حاضر: آپ۔

۳۔ واحد غائب اور جمع غائب: وہ۔

یہ وہ تین صورتیں ہیں جو ضمیروں کے حوالے سے ذہن میں رکھنی چاہیے۔ اب اس پہ کون سا اصول لاگو ہوتا ہے سب سے پہلا اصول تو یہ ہے کہ:

''ضمیر، جمع متکلم (یعنی ہم) کی صورت میں فعل ہمیشہ جمع مذکر ہی ہوتا ہے۔'' مثلاً

ہم سب لڑکے وہاں موجود تھے۔

عورتوں نے کہا کہ ہم جا رہے ہیں۔

دیکھیئے پہلی مثال میں تو یقینی طور پر فاعل مذکر تھا اس لیے ہم نے کہا کہ ہم سب لڑکے وہاں موجود تھے۔ لیکن دوسری مثال میں آپ دیکھئے فاعل یعنی عورتیں مونث ہے اس کے باوجود چونکہ ہمارا اصل یہ کہتا ہے کہ جمع متکلم کی صورت میں جملے کا فعل مذکر ہی رہے گا لہذا ہم نے کہا ''عورتوں نے کہا کہ ہم جا رہے ہیں۔'' دوسرا اصول یہ ہے کہ:

''تم کی صورت میں فعل واحد ہوگا۔ جبکہ آپ کی صورت میں فعل جمع ہوگا۔''

اس کی وجہ ہی ہے کہ اردو زبان میں جب ہم کسی کو تم کہتے ہیں تو ہم واحد مراد لے رہے ہوتے ہیں حالانکہ اگر تم سے مراد جمع ہو تو پھر فعل جمع ہی ہوگا لیکن اس کے برعکس اگر ہم آپ کا استعمال کریں تو آپ بے شک واحد ہو یا جمع ہو فاعل ہم جمع واحد ہی کریں گے جیسا کہ ابھی ہم نے آپ کو اصول میں بتایا کہ تم کی صورت میں فعل واحد ہوگا آپ کی صورت میں فعل جمع ہوگا۔ لیکن وضاحت کے طور پر ہم نے یہ بتایا کہ اگر تم سے مراد جمع ہو تو فعل جمع ہو جائے گا تاہم اگر آپ سے مراد واحد ہو یا جمع ہو دونوں صورتوں میں فعل جمع ہی رہے گا۔ مثال کے طور پر:

تم کیا کر رہے ہو؟ آپ کیا کر رہے ہیں؟

اب یہاں پر ممکن ہے کہ ہمارا مخاطب ایک ہی ہو لیکن اگر ہم یہاں پر اس کے لیے تم کا فاعل استعمال کریں گے یا تم کا ضمیر استعمال کریں گے جیسا کہ ہم نے شروع میں کہا کہ Pronoun ہو تو اس صورت میں ''کیا کر رہے ہو'' Singular verb آئے گا لیکن آپ کیا کر رہے ہیں کی صورت میں verb جمع ہی ہوگا۔

فعل کی مطابقت صفت اور موصوف کے ساتھ:

''صفت' موصوف کی مطابقت سے مذکر اور مونث ہوتی ہے۔''

صفت Adjective' کوئی خصوصیت' اچھا' بڑا' بہتر' برتر' تیز' چست اور تیز وغیرہ۔

موصوف جس کی صفت بیان کی جا رہی ہو۔ یہاں یہ بات بھی ہم بتانا ضروری سمجھتے ہیں کہ ہمارے ہاں عموما! یہ تصور کیا جاتا ہے کہ لفظ صفت ہے جب کہ اصل میں لفظ صِفَت ہوتا ہے بہر حال اس کا پہلا اصول یہ ہے کہ فعل کی مطابقت صفت اور موصوف کے ساتھ:

''صفت' موصوف کی مطابقت سے مذکر یا مونث ہوتی ہے۔''

یعنی صفت کی تذکیر یا تانیث کا تعین موصوف سے ہو گا۔ جس کی یہ صفت بیان ہو رہی ہو گی اس کی مناسبت سے ہم تعین کریں گے کہ صفت مونث آئے گی یا مذکر۔ مثال کے طور پر

دیوار اونچی ہے۔

درخت اونچا ہے۔

اب ان دونوں مثالوں میں دیوار موصوف ہے اس کی صفت بیان کی جا رہی ہے کیونکہ دیوار مونث ہوتی ہے لہذا ہم نے کہا اونچی ہے۔ جب کہ درخت مذکر ہے اس کی صفت بیان کی جا رہی ہے جہاں پر درخت موصوف ہے ہذا ہم نے کہا درخت اونچا ہے۔ اگلا اصول یہ ہے کہ:

"موصوف جمع ہونے کی صورت میں اگر موصف مذکر ہو تو صفت' موصوف کی مطابقت

سے واحد یا جمع ہوتی ہے۔ لیکن موصوف مونث ہونے کی صورت میں واحد ہو یا جمع'

صفت واحد ہی رہے گی۔"

اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر موصوف جمع ہو تو ٹھیک ہے صفت موصوف کے مطابق مذکر رہے گی جیسے مثال کے طور پر:

عمارت بڑی ہے۔

عمارتیں بڑی ہیں۔

یا

ستارہ چمکتا ہے۔

ستارے چمکتے ہیں۔

اب ان دونوں مثالوں میں آپ دیکھیں کہ عمارت بڑی ہے۔ موصوف واحد ہے "عمارت" تو ہم نے "بڑی ہے" استعمال کیا۔ لیکن جب موصوف جمع ہوا "عمارتیں" تو بھی ہم نے کہا "بڑی ہیں" یہاں پر صفت واحد ہی رہی۔ دونوں جملوں میں "بڑی ہے" ہو یا "بڑی ہیں" تو دونوں صورتوں میں صفت واحد ہی رہی لیکن جب موصوف مذکر ہو یعنی "ستارا" چمکتا ہے اب ستارہ مذکر ہے لہذا ہم نے صفت کو مذکر تو کر دیا لیکن کیونکہ موصوف مذکر ہے لہذا واحد جمع کے حساب سے موصوف اگر مذکر ہو گا تو صفت اس کے واحد یا جمع کے مطابق تبدیل ہو جائے گی جیسے ستارے چمکتے ہیں۔ یعنی مونث ہونے کی صورت میں واحد جمع پہ کوئی اثر نہیں پڑا دونوں صورتوں میں واحد ہی رہی لین اگر موصوف مذکر ہو تو صفت اس کے مطابق واحد بھی ہو گی اور جمع بھی ہو جائے گی۔ اس کا اگلا اصول یہ ہے:

"فعل کا واحد یا جمع ہونا' موصوف پر منحصر ہوتا ہے"

ابھی جو ہم نے مثالیں دی ہیں ان میں آپ نے دیکھا کہ عمارت بڑی ہے تو "ہے" واحد۔ عمارتیں بڑی ہیں یعنی "عمارتیں" ہو گئی تو پھر "ہیں" ہو گیا۔ سو ہمیں ایک تو یہ پتہ چلا کہ موصوف مذکر ہو گا تو صفت واحد بھی ہو گی جمع بھی ہو گی لیکن اگر موصوف مونث ہو گا تو صفت واحد ہی رہے گی اور اس کے بعد ہم نے یہ کہا یہ تو صفت اور موصوف کی آپس میں مطابقت ہو گئی۔ اس کے بعد ہم نے یہ کہا کہ موصوف کی مناسبت سے صفت کے بعد جو فعل آئے گا وہ واحد اور جمع ہو گا۔

"فعل کا واحد یا جمع ہونا' موصوف پر منحصر ہے"

موصوف اگر واحد ہے تو فعل واحد ہو جائے گا اگر موصوف جمع ہے تو فعل جمع ہو جائے گا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم نے دو مختلف امور پر بات کی سب سے پہلے ہم نے بات کی رموز واو قاف کی علامات کے حوالے سے پھر اس کے بعد مطابقت کے اصولوں کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم نے دیکھا کہ فعل کی فاعل اور مفعول کے ساتھ کیا مطابقت ہوتی ہے پھر اس کے بعد ہم نے دیکھا کہ ضمیر کی فعل کے ساتھ کیا مطابقت ہے اور پھر آخر میں ہم نے صفت اور موصوف اور فعل کی آسپ میں مطابقت دیکھی۔ یہ بہت چھوٹی چھوٹی سی غلطیاں ہیں جو ہم اپنی تحریروں میں کرتے ہیں۔ انہی اگر ہم نظر انداز کر دیں تو عبارت کا حسن جاتا رہتا ہے بسا اوقات تو معنی ومفاہیم کی تفہیم مشکل ہو جاتی ہے لیکن بسا اوقات یہ ضرور ہوتا ہے کہ ہمیں معنی ومفاہیم تو پتہ چل جاتا ہے لیکن آپ کہہ لیجئے کہ صوری حسن تحریر کا متاثر ہوتا ہے۔ بسا اوقات ہماری معنویت متاثر ہوتی ہے اور بسا اوقات ہم یہ دیکھتے ہیں کہ معنی تو اخذ ہو جاتے ہیں لیکن وہ درست نہیں ہوتے یہ تین مختلف صورتیں ہیں یعنی پہلی صورت میں ہم نے یہ کہا کہ آپ کو معنی بھی سمجھ آ گئے مفہوم بھی درست رہا لیکن ظاہری خوبصورتی یا صوری حسن کا نام دیا تھا وہ متاثر ہو گی دوسری صورت میں ہم نے یہ کہا کہ ہمیں معنی پورے طور پر سمجھ آ ہی نہیں پائے ہمیں واضح ہی نہیں ہوا کہ کسی نے کیا کہنا چاہا ہے اور تیسری صورت میں ہم نے یہ کہا کہ معنی سمجھ تو آ گئے لیکن تفہیمی عمل غلط ہو گیا یعنی جو بات ہم سمجھ رہے تھے وہ بات نکلی نہیں جیسے مثال کے طور پر ہم نے شروع میں بات کی تھی کہ "روکو مت جانے دو" اب یہ چار لفظ ہیں ان چار الفاظ کا استعمال اگر کوئی شخص بولنے کی صورت میں ' تو ہم اس کے لہجے سے ' اس کے انداز تخاطب سے یا لفظوں کے زیر و بم سے اس کی بات سمجھ جائیں گےلیکن اگر یہی چار الفاظ تحریری صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں تو ہم یہ طے نہیں کر پائیں گے کہ اس میں کسی کو جانے دینے کی بات کی گئی ہے یا کسی کو روکنے کی بات کی گئی ہے یعنی ہمیں معنی سمجھ آ رہے ہیں لیکن غلط تفہیم کا شبہ رہتا ہے۔ سو ایسی صورت میں ہم مجموعی طور پر بات کریں تو ہم نے کہا کہ رموز او قاف کی علامات تحریری صورت میں انتہائی ضروری ہوتی ہیں۔

اس کے بعد جب ہم نے جملوں کی ساخت کے حوالے سے بات کی تو آپ نے دیکھا کہ ہم نے مثال دی کہ عورتوں نے کہا کہ ہم آتے ہیں جیسے ہم عمومی طور پر یہ کہتے ہیں کہ عورتوں نے کہا کہ ہم آ رہی ہیں۔ ظاہری طور پر ہمیں تفہیم ہو گئی لیکن اگر دیکھا جائے تو ہم نے لسانیاتی اصولوں کی خلاف ورزی کی۔ ہم نے وہ عام سی غلطی کی جو شاید تھوڑی سی توجہ کے نتیجے میں درست ہو جائے تو ہماری زبان کا حسن ظاہر ہے کہ خاصا بہتر ہو جائے گا۔

اسی طرح سے اگر ہم صفت کے حوالے سے بات کریں۔ فعل اور مفعول کی مطابقت کے حوالے سے بات کریں ہر اعتبار سے جملے کی تفہیم تو ہو جاتی ہے لیکن جیسا کہ ہم نے پہلے لیکچر میں کہا تھا کہ اس کورس کا مقصد ہی یہی ہے کہ نہ صرف آپ کو تفہیمی عمل میں آسانی ہو بلکہ آپ کو درست زبان بولنے پر بھی قادر کیا جائے چنانچہ اس خصوصی لیکچر پر ہم بات کریں تو اس کا مقصد یہ نہیں کہ آپ یہ سب جانتے نہیں ہیں یا ان کے بغیر آپ اپنی بات دوسرے تک پہنچا نہیں سکتے بلکہ اس لیکچر کا اصل میں مقصد ہی یہی تھا کہ ابلاغ بہر حال ہو جاتا ہے لین بسا اوقات موثر ابلاغ کا موثر ہونا انتہائی ضروری ہو جاتا ہے کیونکہ اصل میں ابلاغ یہ نہیں کہ ہم نے آپ کو کہا اور آپ نے سن لیا اصل ابلاغ یہ ہے کہ جو کچھ ہم نے کہا آپ کو ویسے ہی پہنچے۔

دیکھئے ہم نے آپ کی حد تک ہم نے مثال دی نثر کی کیونکہ اس حوالے سے عموماً نثر میں ہی بات کی جاتی ہے لیکن شاعری میں بھی بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ اگر آپ رموز واو قاف کا صحیح استعمال نہ کریں تو با قاعدہ طور پر معنی ومفاہیم میں تبدیلی آ سکتی ہے ' معنی ومفاہیم مختلف ہو سکتے ہیں اسی طرح سے آپ جانتے ہیں کہ با قاعدہ طور پر مصرعے کے آخر میں ایک خاص علامت ہوتی ہے اگر آپ اس علامت کا استعمال نہ کریں تو غزل میں شاید اتنی مشکل نہ ہو لیکن اگر ہم نظم کے حوالے سے بات کریں اور آپ نظم کے آخر میں مصرعے کے ختم ہونے کا نشان نہ لگائی تو آپ یقین

جانئے کہ آزاد نظم کے سلسلے میں ہم یہ طے ہی نہیں کر پائیں گے کہ مصرعہ ختم کہاں پر ہوا ہے کیونکہ اگر ایک مصرع بہت طویل ہو تو دوسرا مصرع عموماً بہت مختصر ہو جاتا ہے اس وقت ہم اس کی تفصیلات میں نہیں جائیں گے لیکن مجید امجد کے لیکچر کا مطالعہ کریں یا فیض احمد فیض کے لیکچر کا مطالعہ کریں یا حفیظ جالندھری اسے لیکچر کا مطالعہ کریں تو اس میں مصرعوں کی شناخت مشکل ہوتی ہے جب تک ہم علامات کا استعمال نہیں کرتے۔

سو اس لیکچر کا مقصد بنیادی طور پر یہی تھا کہ آپ ابلاغ کی تاثیر کے حوالے سے کچھ جان سکیں اور یہ دیکھ سکیں کہ ہماری تھوڑی سی توجہ سے ابلاغ کس قدر موثر ہو جاتا ہے۔ ہمیں ہمیشہ لفظ اور معنی سے بحث نہیں کرنی ہوتی ہمیں علامات بھی دیکھنی ہوتی ہیں کیونکہ ادب چنیدہ الفاظ کا مناسب انداز میں تخلیق نو کا اظہار ہے اور جب تک اس تخلیق نو میں مبادیات کا بنیادی نوعیت سے معلومات حاصل نہ کی جائیں اس وقت تک ہم صحیح تفہیم نہیں کر سکتے اور وہ جمالیاتی حس یا طب حساس کی تسکین جو کہ ادب کا ایک بہت بڑا وظیفہ ہے یہ اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتا۔

آج کے اس لیکچر تک اب تک ہم نے حصہ شعر اور نثر کا مطالعہ کیا اور اس کے بعد ادبی اصطلاحات پر بات ہوئی اور آج اس لیکچر میں کچھ تکنیکی نوعیت کی گفتگو ہوئی۔ ہم نے دیکھا کہ علامات کیا ہوتی ہیں اور ان کی ساخت کیا ہوتی ہے یوں ہم نے نصابی ضرورت کے تحت کورس کو مکمل کر لیا ہمارا اگلا لیکچر اختتامی لیکچر ہو گا جس میں ہم مجموعی طور پر پچھلے اسباق کا اعادہ بھی کریں گے ور دور خاصر میں اردو ادب کی مختصر سی روایت کا تعارفی نوعیت کا احاطہ کرنے کی کوشش بھی کریں گے۔ نصاب کی حد تک بات یہاں مکمل ہو جاتی ہے لیکن ادب نصاب سازی کے لیے نہیں ہوتا۔ ادب تفہیم کے لیے ہوتا ہے اور یہ سفر جس کا آغاز ہم نے تقریباً پندرھویں صدی سے کیا تھا بیسویں صدی میں آکر ختم نہیں ہو جاتا لہذا کورس کی حد تک خود کو محفوظ نہ رکھیں کوشش کریں نصاب سے نکل کر کتاب تک آئیں اور کتابینی کو اپنا شیوہ بنالیں کیونکہ یہ ہر لمحہ ہر لحظہ آپ کی راہ نمائی کرتی ہے اور کرتی رہے گی۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page

لیکچر ۴۵

گذشتہ چوالیس (۴۴) لیکچرز میں ہم نے اردو زبان وادب کے مختلف گوشوں پر تعارفی نوعیت کی گفتگو کرنے کی کوشش کی۔اس سلسلہ میں ہم نے اردو زبان کی پیدائش اور اس کے آغاز وارتقا کے حوالے سے بھی بات کی۔ ہم نے اردو شاعری کی کلاسیکی شاعری اور اصناف کا تعارف بھی حاصل کیا۔ اور اس کے بعد حصہ شعر اور حصہ نثر میں شامل ان مشاہیر ادب کا تعارفی مطالعہ کیا جو کہ آپ کے نصاب کا حصہ تھا اس سلسلہ میں ہم نے یہ بات کم و بیش ایک دو مرتبہ پہلے بھی دہرائی کہ اس روایت سے یا شامل نصاب مشاہیر ادب کے مطالعے سے یہ دعوی کرنا مقصود نہیں کہ ہم نے کل اردو ادب کی روایت کا احاطہ کر لیا۔ نصاب اپنی تمام تک محدودیت کے ساتھ تیار کیا جاتا ہے اس کا بنیادی مقصد ہمیشہ یہی ہوتا ہے کہ ہم یہ کوشش کر لیں کہ مبادیات یا بنیادی نوعیت کی معلومات کو مکمل کر لیا جائے۔ آپ وہ لوگ ہیں جنہیں کل اسی مسند پر، اسی کرسی پر دراصل طلبہ و طلبات کا سامنا کرنا ہے۔ اور اس کورس کا مقصد یہی تھا کہ آپ کو تیار کیا جائے کہ کم از کم اگر آپ کو اردو زبان وادب پڑھانے کا اتفاق ہو تو آپ اردو زبان وادب کی تدریس کے مرحلے سے گزریں تو آپ ان بنیادی سے سوالات کے جوابات دینے کے قابل ہوں۔

آپ اس قابل ہوں کہ آپ اپنے طلبہ کو بتا سکیں کہ اردو زبان کن ارتقائی مراحل سے گزرتے ہوئے دور جدید تک پہنچتی ہے۔ اسی طرح اس کورس کا ایک بڑا اور بنیادی مقصد یہ بھی تھا کہ آپ میں اردو زبان وادب کا ذوق وشوق پیدا کیا جائے۔ کوئی بھی استاد اس وقت تک کامیابی و کامرانی سے زبان وادب نہیں پڑھا سکتا کہ جب تک وہ اس کے متعلق نہ صرف بنیادی معلومات رکھتا ہو بلکہ اسے خود بھی اس زبان وادب سے شغف ہو۔ ہم امید کرتے ہیں کہ ان بنیادی سے معروضات کے پیش نظر جو ہم نے نصاب تیار کیا اور اس کی تقسیم اس انداز میں کی جس سے کم از کم آپ لوگوں میں اردو ادب کی بنیادی سی شد بد بھی پیدا ہوئی ہو گی اور آپ اردو زبان وادب کے مطالعے کے شایق بھی ہوئے ہوگے۔ ہم نے اردو ادب کے چند شعرا کو نصاب میں شامل کیا اور پھر بعد ازاں نثر کی مختلف اصناف کا مطالعہ کیا۔

اس سلسلہ میں دو ایک امور ہمیشہ ذہن میں رہنے چاہیئے کہ جب ہم نے حصہ شعر کے مطالعات کیے یا جب ہم حصہ شعر کے مطالعاتی سفر سے گزرے تو اس میں ہم نے میر سے لے کر ناصر تک کی شاعری کا احاطہ کیا۔ اس سلسلہ میں ہم نے شامل نصاب مشاہیر ادب کے حالات زندگی کا احاطہ کیا اور پھر ان کے شعری اوصاف یا امتیازی خصوصیات کا تذکرہ لیا گیا ان کے حوالے سے مختلف اشعار کے حوالے بھی دیئے گئے۔ ان کے سیاسی اور سماجی دور کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گی۔ پھر یہی سلسلہ جب ہم نے نثر کا مطالعہ کیا تب بھی رہا۔ نثر کے مطالعے میں یہ اضافی بات تھی کہ ہم نے مختلف اصناف کے آغاز وارتقا کا جائزہ بھی لیا۔ اس سے آپ کو نہ صرف یہ پتا چلا کہ مختلف اصناف کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ کوئی صنف کسی خاص حوالے سے کیونکر پہچانی جاتی ہے؟ ایک صنف دوسری صنف سے جدا کس طرح سے ہے؟ اور پھر شامل نصاب مشاہیر نثر کے حوالے سے بھی بات کی تو آپ نے یہ جانا کہ ان مصنفین کے اوصاف خاص کیا ہیں؟ ان کے محبوب موضوعات کون سے ہیں؟ ان کے ہاں کس نوعیت کی اسلوبیاتی چاشنی پائی جاتی ہے؟ ان کی اسلوبیاتی خصوصیات کیا ہیں اور پھر ہم نے بعد میں کچھ تین یا چار لیکچرز میں بات کی گرامر کے حوالے سے ' ادبی اصطلاحات کے حوالے سے ' اس سلسلہ میں آپ کے پیش نظر مختلف نوعیتکی ادبی اصطلاحات جن کا تذکرہ گذشتہ لیکچرز میں رہا۔ پھر ہم نے روزواوقاف اور جملوں کی ساخت کے حوالے سے بات کی تو آپ لوگوں نے یہ جانا کہ نحوی اصولوں کے مطابق یعنی جملاتی ساخت کے حوالے سے ہم لوگ بات کریں تو تحریر کی معنویت کو درست اور واضح انداز میں آپ قارئین یا سامعین تک کس طرح پہنچا سکتے ہیں۔ اردو ادب کی یہ روایت آج بھی جاری و ساری ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ناصر تک کا مطالعہ ہم نے کیا تو یقینی طور پر ناصر کے بعد بھی اردو شاعری کی روایت جاری و ساری ہے۔ ان کے دور میں بھی دوسرے بہت سے شعرا تھے جن کا کسی حد تک تو تذکرہ آیا لیکن ہم نصاب کی تحدید کے باعث سب شعرا

کا مطالعہ نہیں کر پائے۔ اسی طرح سے جب ہم نے نثر کے میدان میں مختلف اصناف کو پیش نظر رکھتے ہوئے ایک ایک مصنف کا مطالعہ کیا تو یقینی طور پر ان کے علاوہ مصنفین ہیں جو اپنی اپنی اصناف میں ید طولیٰ رکھتے ہیں لیکن نصاب کی تحدید کے پیش نظر ہم نے ایک ایک نثر نگار کو شامل کیا۔

آج کے اس لیکچر میں ہم مختصراً بات کریں گے اردو شاعری اور اردو نثر کے حوالے سے کہ شامل نصاب شعرا اور نثر نگاروں کے علاوہ وہ کون سے نام ہیں جن سے کم از کم آپ کو نام کی حد تک اور ان کی چند بنیادی خصوصیات کی حد تک آگاہی ہونی چاہئے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ایک لیکچر میں ہم کوشش کریں گے کہ نثر اور شاعری دونوں پر بات کریں تو یقینی طور پر ہم اصناف کے حوالے سے ہم الگ الگ زیادہ گفتگو نہیں کر سکتے۔

آج کے اس لیکچر میں ہم غزل پر تھوڑی سی بات کریں گے، پھر نظم کے بنیادی رجحانات پر بات کریں گے اور پھر افسانے اور ناول کا' دیگر اصناف اس مختصر سے لیکچر میں سمیٹی نہیں جا سکتیں۔ ہاں یہ وہ چار اصناف ہیں یعنی نظم' غزل' افسانہ اور ناول کہ جو ہمارے اردو ادب کی شان ہے۔ ہمارے اردو ادب کا اصل خزینہ ہیں اور ہمارا اردو ادب آج اگر عالمی ادبیات میں اپنا ایک خاص مقام رکھتا ہے تو وہ انہی چار اصناف کی بنا پر رکھتا ہے۔

سو اپنی گفتگو شروع کرتے ہیں غزل کے حوالے سے' غزل اردو روایت میں' شاعری کی روایت میں سب سے معروف ترین اور مضبوط ترین صنف ہے یہ وہ صنف ہے کہ جس نے جب سے آغاز کیا تو تب سے' ہم بات کر رہے ہیں ولی دکنی کے دور سے۔ ہم نے جب دوسرے لیکچر میں اردو شاعری کے ارتقا کا تذکرہ کیا تو ہمارا تذکرہ رہا ولی دکنی کے حوالے سے' ولی دکنی کے عہد سے لے کر آج تک اردو شاعری کی سب سے معروف اور محبوب ترین صنف اردو غزل رہی اور اپنی قافیہ پیمائی اور ردیف کی پابندی کے باعث اگر ہم یہ کہیں کہ اس میں تمام تر جدیدیت کے باوجود' اس میں تمام تر کیے گے تمام تر تجربات کے باوجود چند بنیادی سی وہ خصوصیات ہیں جن سے کوئی بھی شاعر نا پیچھا چھوڑا سکتا ہے اور نہ اس کا دامن اس سے چھوڑ سکا۔

ہم آج بھی دیکھتے ہیں کہ اردو شاعری میں' اردو غزل کے حوالے سے خاص طور پر اگر بات کی جائے تو محبوب کی تعریف و توصیف' معاملات محبت کا بیان' محبوب کے حسن کا بیان' ہجر و وصل کے قصے' یہ ہمیں پہلے بھی غزل میں ملتے تھے آج کی غزل میں بھی ملتے ہیں۔ ہم نے جب ناصر پر بات کی تھی ہم نے یہ کہا تھا کہ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیسویں صدی میں غزل کے رجحانات میں کچھ اضافہ ہوا' کچھ وسعت پیدا ہوئی۔ یعنی موجودات کے حوالے سے زیادہ بات کی جانے لگی' ہجرت کے واقعات نے دراصل جہاں افسانے کو متاثر کیا وہیں غزل پر بھی اس کے اثرات پڑے اور پھر ناصر کی شاعری کا ہم نے مطالعہ کیا تو ہم نے دیکھا کہ ان کی غزل میں ہجرت دراصل کسی بھی دوسرے شاعر کے مقابلے میں اور بالخصوص غزل گو کے مقابلے پر کہیں زیادہ ابھر کر سامنے آئی۔ ان کی شاعری میں کسی نہ کسی حوالے سے' کسی نہ کسی طور سے ہمیں ایک کے بعد دوسری یا دوسری کے بعد تیسری غزل میں ہمیں یہ ضرور احساس ہو کہ ناصر ماضی کی بات کرتے ہیں' ہجرت کے نتیجے میں ہونے والی تبدیلیوں پر بات کرتے ہیں' ماضی اور حال کے فرق کی بات کرتے ہیں تو ناصر کے ہاں ہجرت بہت زیادہ مضبوط موضوع کے طور پر سامنے آئی۔ لیکن اگر ہم دوسرے غزل گوئیوں کی بات کریں یعنی فیض احمد فیض کی تو ہم نے غزل کا بھی مطالعہ بھی کیا اور ان کی نظم کا مطالعہ بھی کیا۔ ان کے ہاں رومان' انقلاب اور حقیقت کی بات تو ہوئی۔ اگر ان سے ہٹ کر" شکیب جیلانی"

جیسے شعرا کہ بات کی جائے یا" ساغر صدیقی" کی بات کی جائے یا اسی طرح سے" احسان دانش" یا دوسرے شعرا یا دور حاضر کے شعرا کی اگر ہم بات کریں تو" امجد اسلام امجد" یا" شہزاد احمد شہزاد" یا" ظفر اقبال" یہ وہ شعرا ہیں کہ جن کے ہاں غزل کسی نہ کسی طور روایت کے ساتھ چپکی

ہوئی نظر آتی ہے۔ لیکن جب ہم یہ کہنا چاہئیں کہ رجحان ساز شاعر کون تھا؟ رجحان ساز غزل گو کون تھا؟ یا بیسویں صدی میں ناصر کے علاوہ وہ کون سا نام ہے جو ہمیشہ اردو ادب میں زندہ و جاوید رہے گا جس کے بغیر اردو غزل کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی۔ تو اس سلسلہ میں ہم ''منیر نیازی'' کا نام لیتے ہیں اور ''احمد فراز'' کے بغیر غزل کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی۔

''احمد ندیم قاسمی'' وہ شاعر ہیں کہ جن کا تذکرہ جب لوگ ترقی پسند تحریک پڑھتے ہیں تو بھی کیا جاتا ہے اور جب پاکستانی ادب کی بات کی جاتی ہے تو بھی ان کا ذکر کیا جاتا ہے اور اگر جدید رجحانات کے حوالے سے اگر تذکرہ کیا جائے تو احمد ندیم قاسمی کے بغیر اردو غزل کی بات یا گفتگو مکمل نہیں ہوتی۔ جب ہم ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم یہ دیکھتے ہیں کہ لفظیاتی اعتبار سے تو جدتیں آئی' فنی اعتبار سے کچھ نئے تلمیحات کا استعارات کا' نئی تشبیہات کا استعمال تو ندیم نے کیا لیکن بہت سی ایسی باتیں ہیں جن میں وہ علامہ اقبال یا غزل کی روایتی روایت کے بہت قریب رہے۔ علامہ اقبال کا حوالہ ہم نے خصوصاً ہم نے اس لیے دیا کہ علامہ اقبال کا وہ مرد مومن' علامہ اقبال کا وہ تصور شاہین یا علامہ اقبال کا وسعتوں کا وہ بیان کہ جس میں وہ انسان کو کہکشاؤں سے پرے دیکھنا چاہتے تھے کہ جس میں انھوں نے ہمیں یہ کہا کہ ستاروں سے آگے اور بھی بہت سے جہاں بھی ہیں کہ جن کی تسخیر انسان کو کرنی ہے۔ یہ وہ موضوعات ہیں جن کا مطالعہ جب ہم ندیم کی شاعری میں کرتے ہیں تو ہمیں یہ موضوعات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہم یہاں صرف ایک شعر کا حوالہ دیں گے جس میں وہ کہتے ہیں کہ:

پرواز کو محدود نہ کر شام و سحر تک

انسان کی ہیں مملکتیں حد نظر تک

(احمد ندیم قاسمی)

آپ دیکھیں کہ یہ بالکل اقبال کا سالب و لہجہ ہے۔ اس میں اقبال کے مقابلے پر سلاست زیادہ ہے لیکن موضوعاتی اعتبار سے وہ اقبال کے زیادہ قریب رہتے ہیں لیکن مجموعی طور پر ان کی غزل میں محبوب کا حسن' ان کا سراپا ہمیں مختلف انداز میں ملتا ہے۔ لفظیات جدید ہیں' آسان پیرائے بیان ہے اور غزل روایتی انداز میں آگے بڑھتی ہے' جیسے وہ کہتے ہیں کہ:

یاد آئے تیرے پیکر کے خطوط

اپنی کوتاہیِ فن یاد آئی

(احمد ندیم قاسمی)

جب بھی دیکھا ہے تجھے عالم نو دیکھا ہے

مرحلہ طے نہ ہوا تری آشنائی کا

(احمد ندیم قاسمی)

یہ وہ موضوع ہے جو غزل میں نیا نہیں ہے۔ یہی موضوع ہمیں ''عابد علی عابد'' یا دیگر شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ عابد علی عابد کا یہ شعر دیکھئے جس میں انھوں نے کہا:

دم رخصت وہ چپ رہے عابد

آنکھ میں پھیلتا گیا کاجل

(عابد علی عابد)

آستینوں میں شمع روشن ہے

کندنی سی کلائیاں ' توبہ

(عابد علی عابد)

یعنی محبوب کا سراپا بیان کرنا' محبوب کے حوالے سے اس کی حرکات وسکنات کا بیان' یہ وہ روایتی موضوعات ہیں جو اردو غزل کے شروع سے ہی خاصا تھے اور بعد ازاں بھی رہے۔ اگر ہم احمد ندیم سے ہٹ کر یا عابد علی عابد کے بعد بات کریں تو جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا کہ منیر نیازی وہ نام ہے جو غزل اور نظم دونوں حوالوں سے زندہ وجاوید ہے اور رہے گا۔ منیر چند ان شعرا میں سے ہیں کہ جنہوں نے اپنی زندگی میں ہی وہ عروج حاصل کر لیا تھا کہ اس بات کی دلیل ہو گئی کہ ان کا نام ان کی موت کے بعد بھی ہمیشہ قائم ودائم رہے گا اور آج بھی جب وہ ہم میں موجود نہیں ہیں تو ہم ان کے بغیر جدید اردو نظم اور جدید اردو غزل کو مکمل نہیں پاتے۔ منیر کی شاعری میں دھیما پن ہے۔ منیر کی شاعری میں گداختگی ہے اس میں ایک ایسا احساس ہے جس میں شاعر ہر لحظہ کچھ تلاش کر رہا ہے۔ ایک ایسا احساس ہے کہ جو شاید جو وہ چاہتا تھا وہ مکمل ہو نہیں سکا' یہ مثال دیکھئے:

میری ساری زندگی کو بے ثمر اس نے کیا

عمر میری تھی مگر اس کو بسر اس نے کیا

میں بہت کمزور تھا اس ملک میں ہجرت کے بعد

پر مجھے اس ملک میں کمزور تر اس نے کیا

(منیر نیازی)

آپ دیکھئے کہ ایک احساس ناتمامی کا شبہ یہاں پر ہوتا ہے کہ جو کچھ یہاں ہونا چاہئے تھا وہ نہیں ہوا اور یہ جدید اردو غزل کا ایک ایک محبوب موضوع ہے جس کا قدرے تفصیلی مطالعہ ہم نے ناصر کے بیان میں کیا تھا کہ جو چاہا گیا تھا جس بات کی خواہش تھی وہ مکمل طور پر شرمندہ تعبیر نہ ہوئی وہ خواب جو دیکھا گیا تھا وہ عملی صورت میں ڈھل نہ سکا۔ شاید بہت سے ایسے مسائل تھے جیسے سیاسی وسماجی حالات تھے کہ جن کے باعث جیسا ہونا چاہئے تھا وہ ہوا نہیں لیکن بہر حال اگر ہم منیر کی شاعری پر ہم مختصر سی بات کریں تو یہی احساس ناتمامی' یہی تحیر' یہی خوف' یہی گداختگی اور یہی دھیما پن ان کے ہاں ہمیں ہر دوسری غزل میں دیکھنے کو مل جاتا ہے۔

ان کے بعد اگر ہم فراز کی بات کریں تو فراز وہ شاعر ہیں کہ جنہیں ہم کہہ سکتے ہیں کہ فیض کے بعد جن کے ہاں انقلاب اور رومان ملا جلا سا نظر آتا ہے۔ فیض کا لہجہ' فیض کے موضوعات قدرے مختلف انداز میں ہمیں احمد فراز کے ہاں ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں جہاں شاعری رومان اور حقیقت امتزاج بن جاتی ہے۔ روایت اور رومان کے اس سنگم پر آجاتی ہے کہ جہاں دونوں حقیقتیں جھٹلائے نہیں جھٹلائی جاسکتیں لیکن اختتام اس حقیقت پر ہوتا ہے کہ غم دوراں غم جاناں سے کچھ بڑھ کے ہیں' جیسا کہ فراز کہتے ہیں کہ:

آفصیل شہر سے دیکھیں غنیم شہر کو

شہر جلتا ہو تو تجھ کو بام پر دیکھے گا کون

(احمد فراز)

وہ موج خوں اٹھی ہے کہ دیوار و در کہاں

اب کہ فصیلِ شہر کو غرقاب دیکھنا

(احمد فراز)

اب دیکھیں کہ دونوں چیزیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں لیکن غم دوراں بھاری ہے یہ غم دوراں محبتوں کو' الفتوں کو' چاہتوں کو' جذبات واحساسات کو کھاجاتا ہے۔جب غم دوراں انسان پر حاوی ہوتا ہے 'جب پیٹ کی بھوک انسان پر حاوی ہوجاتی ہے تو پھر حسن لطافت باقی نہیں رہتا۔پھر انسان محبتوں کے پیچھے نہیں بھاگتا۔زندگی ہوگی تو محبتوں کا پیام ملے گا۔اسی طرح فراز نے ایک اور چیز جو اردو غزل کو دی جو اس حوالے سے بہت اہم ہے کہ ان میں وہ بہت سے الفاظ یاالفاظ کاوہ انداز اور تشبیہات واستعارات جو اردو غزل میں ان سے پہلے نہیں تھے وہ اردو غزل میں آگئے اور پھر ان کے بعد کے اوران کے ساتھ کے غزل گویوں نے بھی ان کا استعمال کیا جیسے مثال کے طور پر خصرت عیسیٰؑ' خصرت موسیٰؑ اور خصرت مریمؑ کا یہ تلمیحی انداز جو کہ' ابن مریم ہوا کرے کوئی' میرے دکھ کی دوا کرے کوئی' کی صورت میں ہمیں ملتا ہے یا مختلف انداز میں ہمیں ملتا ہے یہ پہلے بھی تھا۔لیکن فراز نے اسی تلمیح کواس طرح استعمال کیا کہ دیکھئے:

ذکر اس غیرت مریم کا جب آتا ہے فراز

گھنٹیاں بجتی ہیں لفظوں کے کلیساؤں میں

(احمد فراز)

یعنی تلمیح پرانی ہے لیکن لفظیات نے دراصل بات کو نیا کردیا ہے لیکن پھر وہ غزل کے موضوع کو مزید وسعت دیتے ہوئے نظر آتے ہیں جب وہ کہتے ہیں کہ:

اب تیرا ذکر بھی شاید ہی غزل میں آئے

اور سے اور ہوئے درد کے عنوان جاناں

(احمد فراز)

یوں منیر' ندیم اور فراز نے اردو غزل کی کلاسیکی روایت کو برقرار بھی رکھا اور اس میں بہت سے اضافے بھی کیے اگر ہم اردو غزل سے ہٹ کر اردو نظم کی بات کریں تو اردو نظم میں بہت سے تغیرات بپا ہوئے یعنی جب آپ یہ دیکھیں ''میراجی'' کی نفسیات اپنا رنگ جما چکی۔جب ''ن۔م۔راشد''کا ''حسن کوزہ گر'' اپنی کارفرمایاں اور اپنا اعجاز دیکھا چکا جب فیض احمد فیض کا انقلاب اور رومان کا امتزاج اپنے عروج کو پہنچ چکا۔جب مجید امجد نے روئے زمین پر بکھرے ہوئے رنگوں کو صفحہ قرطاس پر بکھیر دیا تو اس کے بعد شعرا نے یہ قدرے یہ محسوس کیا کہ شاید اب ہمیں نئے رجحانات کی ضرورت ہے۔

اردو نظم میں یوں بھی اردو غزل کے مقابلے میں وسعت کی بڑی گنجائش تھی۔غزل ردیف کی پابندی کے باعث بہت زیادہ آزاد نہیں ہوسکتی تھی ۔فنی اعتبار سے بالخصوص اس میں ہیئت کے اعتبار سے تبدیلی کی اتنی زیادہ گنجائش نہیں تھی یہ ایک ایسی صنف ہے جس میں آپ دو مصرعوں سے زیادہ کسی شعر کو بنا ہی نہیں سکتے تھے اور ہر شعر کا الگ ہونا بات خود غزل کا وصف خاص تھا کہ جس کے باعث اس میں ایک خاص طرح کی وسعت تھی جیسے آپ شعری وسعت تو کہہ سکتے ہیں یعنی ایک یونٹ' دو مصروں کا ایک شعر جس میں آپ نے بات مکمل کردی اس کے بعد آپ نے دوسری بات کی۔ہیئتی اعتبار سے تجربے کی بہت زیادہ گنجائش اردو غزل میں نہیں تھی۔لیکن اردو نظم میں آزاد ہونے کے باعث' اردو نظم میں بحور کی قدرے آزادی کے باعث' اگر سادہ الفاظ میں بات کی جائے تو مصروں کے چھوٹے یا طویل ہونے کے باعث' جیسے ہم فنی نقطہ نظر سے

عموماً یوں کہتے ہیں کہ علم عروض کے حوالے سے اردو غزل میں وسعت کی خاصی گنجائش تھی یہی وجہ ہے کہ جیلانی کامران ' اختر الایمان اور ایسے دوسرے شعرا نے یہ دیکھا کہ اب ہمیں اردو م نظم میں کم از کم نئے موضوعات اور نئے آہنگ میں بات کرنی ہے اور یہی وہ پہلو تھا جس سے شاعری میں ایک نئے رجحان کا آغاز ہوا۔ اسے کسی حد تک جیلانی کامران اور بعد کے شعرا نے اسے ایک تحریک کا رنگ بھی دیا لیکن بہر حال یہ تحریک زور تو نہ پکڑ سکی لیکن نئی شاعری کے نتیجے میں اور نظم میں نئی علامات آئی' نیا انداز تخاطب آیا' نئی اسلوبیات آئیں اور وہ انداز جو بیسویں صدی کی انگریزی یا بالعموم اگر بات کریں مغربی شاعری کی تو جو رنگ اس میں پایا جاتا تھا کہ انسان کی اپنی شناخت' انسان کی رائگانی کا احساس اس قدرت کے کارخانے میں یا اس زندگی کے کھیل میں انسان کی ناتمامی کا احساس ہمیں جو خاص طور پر ہمیں مغربی شاعری میں ملتا تھا وہ ہمیں اردو شاعری میں بھی نظر آیا۔ مثال کے طور پر اختر الایمان کی یہ نظم جس کا عنوان تھا" بیتعلقی" اس کا ایک چھوٹا سا ایک ٹکرا دیکھئے:

شام ہوتی ہے' سحر ہوتی ہے
یہ وقت رواں' جو کبھی سر پہ میرے سنگ گراں بن کے گرا
راہ میں آیا کبھی مری ہمالہ بن کر
جو کبھی عقدہ بنا ایسا کہ حل ہی نہ ہوا
اشک بن کر مری آنکھوں سے کبھی ٹپکا ہے
جو کبھی خونِ جگر بن کے مژہ پر آیا
آج بے واسطہ یوں گزرا چلا جاتا ہے
جیسے میں کشمکشِ زیست میں شامل ہی نہیں
(بے تعلقی: اختر الایمان)

یعنی یک لخت بیسویں صدی کے حضرت انسان کو یہ احساس ہونے لگا کہ شاید یہ سب کچھ ہو رہا ہے اس میں انسان کا کوئی ہاتھ ہی نہیں۔ ایک جدید موضوع اور دورِ حاضر کا ایک محبوب موضوع کہ کارگہِ حیات میں وقت کے بہاؤ میں انسان کہاں موجود ہے انسان کی رائگانی کا احساس۔ اسی طرح سے وہ اس رائیگانی کو نہ صرف انسان کی رائگانی تک دیکھتے ہیں بلکہ ان کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ زمین و آسمان بھی مجبور ہیں شاید ان کا رول بھی وقت کے بہاؤ میں یا وسیع تر یوں کہہ لیجئے کہ قدرت کے کارخانے میں یہ بھی محض کردار ہیں یہ بھی محض رول ادا کر رہے ہیں اپنے اپنے وجود کا' جیسا کہ وہ "قدرِ مشترک" میں کہتے ہیں کہ:

شہر سب ایک سے ہوتے ہیں کہیں
قحبہ خانے ہیں بہت اور کہیں
راہ نما ڈھیر سے یا لوگ جرائم پیشہ
مختصر یہ ہے کہ ہماری یہ اللہ کی زمین
اپنی گردش کے علاوہ ہیں مجبور بہت
(قدرِ مشترک: اختر الایمان)

یعنی جب یہ زمین بھی مجبور ہے تو اس روئے زمیں پر بسنے والی مخلوقات کی رائگانی کا اندازہ کرنا کوئی مشکل بات ہی نہیں اور اگر سب کچھ ایسا پابند

سلاسل ہی ہے ' اگر سب کچھ مجبور اور پابہ زنجیر ہی ہے تو پھر شاید ہمیں نئے سانچے تراشنے ہیں۔ ہمیں نئے کی تلاش کرنی ہے کچھ نیا وہ نیا جو شاید ہمیں آزاد کر سکے پرانے رشتوں سے ' پرانے سانچوں سے اور ہمارے مقام و مرتبے کا ایک بار پھر تعین کر سکیں۔ اختر الایمان اپنی ایک نظم میں کہتے ہیں کہ:

نیا آہنگ ہوتا ہے مرتب لفظ و معنی کا

میرے حق میں ابھی کوئی فیصلہ صادر نہ فرمانا

میں جس دن آؤں گا تازہ لغت ہمراہ لاؤں گا

(اختر الایمان)

یعنی اب لفظ اور معنی کا رشتہ بھی دوبارہ سے طے کرنا ہو گا۔ الفاظ کی اپنی حقیقت کچھ نہیں ہے اگر ہم کسی چیز کو کوئی یہ خاص نام دیتے ہیں تو ظاہر ہے کہ یہ نام ان سے وابستہ نہیں اور حقیقت کا عکاس نہیں بلکہ اس شے کا نام اس سے طے کر دیا اس سے منسوب کر دیا یعنی اگر ہم کاغذ کو کاغذ کہتے ہیں تو اس کو ہم صرف اس لیے کاغذ نہیں کہتے کہ اس میں حقیقتاً کوئی کاغذی شے ہے بلکہ اس لیے اسے کاغذ کہتے ہیں کیونکہ اس کا نام ہم نے کاغذ رکھا ہے اسے اگر کوئی پیپر کہہ دے یا اس کے علاوہ کوئی اور نام اس سے منسوب کر دے جاپانی ' جرمن یا کسی دوسری زبان میں تو یقینی طور پر نام بدل جائے گا ' لفظ بدل جائے گا لیکن معنی اور شے وہی رہے گی۔ گویا ہم نے معنی کو الفاظ کا پیراہن پہنا دیا ہے لیکن یہ پیراہن ہمارا ہی دیا ہوا ہے لہٰذا الفاظ اور معنی کا رشتہ بدلنے کا وقت آ گیا ہے اب ہمیں نئی حقیقتوں کو کشید کرنا ہے اور یہ نئی حقیقوں کی کشید عزیز طلبہ جدید اردو نظم کا بہت محبوب موضوع ہے اور وہی شعرا دراصل اس حوالے سے امتیازی مقام رکھتے ہیں کہ جنھوں نے اس نئے پن کو ' اس جدیدیت کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔

اردو نظم کی جدیدیت کے حوالے سے اگر ہم بات کریں تو جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا کہ غزل کے مقابلے میں اردو نظم میں تجربے کی بہت گنجائش تھی اس میں کچھ مثبت تجربے بھی ہوئے اور اس کے نتیجے میں کچھ منفی تجربے بھی ہوئے اس حوالے سے ہم یہ ضرور کہیں گے یہ ہماری ذاتی رائے بھی ہو سکتی ہے لیکن بہر حال منفی تجربے اس طرح سے ہوئے کہ ہم ان سے نئی ہیئتیں تو تلاش کیں ' نئے اسلوب تو تلاش کیے لیکن شاید اسے اردو کی ادبیت متاثر ہوئی عزیز طلبہ ہمارا اشارہ ہے نثری نظم کی طرف۔ ہم نہیں جانتے کہ اس سے پہلے آپ نے یہ اصطلاح سن رکھی ہے یا نہیں لیکن نثری نظم اصطلاح ہی ایسی ہے جس کی حقیقت یا جامیت کو نام سنتے ہی یا عنوان سنتے ہی دل کہتا ہے کہ کوئی چیز یا نظم ہوتی ہے یا نثر ہوتی ہے۔

لیکن ہمارے شعرا اردو نے چند ایسی اصناف دریافت کیں جن میں آزاد غزل کا بھی راگ الاپا گیا لیکن نثری نظم پر بہت عرصہ پہلے کام ہوا۔ '' شگفتہ اعجاز '' '' فہمیدہ ریاض '' '' قمر جمیل '' '' محمد سلیم الرحمن '' جیسے دوسرے بہت سے شعرا نے کام کیا نثری نظم ہے کیا؟ یہ ایک مثال دیکھیے کہ اس پر آپ نثر کا اطلاق کرنا چاہیے یا نظم کا اطلاق دونوں کر سکتے ہیں بہر حال اوزان سے خالی جو بھی شے ہو اس پر نظم کا اطلاق شاید نہیں کیا جانا چاہیے ہاں! شعری نثر کا یا شعریت والی نثر کا اطلاق ہم ضرور کر سکتے ہیں لیکن باقاعدہ شاعری بھی ایسے کہنا شاید مناسب نہیں ہو گا۔

ہر طرف شور ہی شور ہے

اپنی آواز کیسے سنوں

دوسروں کو سناؤں

کہ گوش سماعت سے میرے لبوں تک

فقط شور ہی شور ہے

معنویت سے عاری

دماغوں میں ہلچل مچاتا ہوا

ہر نئے شہر مین صبح سے شام تک پھیلتا پھیلتا

دھول کے شامیانے کی مانند چھایا ہوا ہے

(انیس ناگی)

اب اس نثری نظم کے ٹکرے پر نثر کا اطلاق بھی ہو سکتا ہے بہر حال یہ وہ نیا تجربہ تھا جس سے آپ کو آگاہ کرنا مقصود تھا اس کی افادیت ' اس کی عظمت اور اس کی حقیقی معنویت کو ہم آپ پر ہی چھوڑتے ہیں کہ کوئی شے جو نثر اور نظم کے درمیان ہو گی اسے آپ کیا کہے گے۔اس کے بعد ہم بات کریں گے اردو نثر کے حوالے سے:

اردو نثر میں جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا کہ ہم محدود رہے گے ناول اور افسانے تک ' جب ہم نے ناول کا مطالعہ کیا تھا تو اس کے ارتقائی حصے میں ہم نے بات کی تھی کہ ناول کا آغاز ''ڈپٹی نذیر احمد'' سے ہوا پھر بعد ازاں شرر ' اور رسوا کے ناول امراؤ جان ادا سے ہوتے ہوئے علامہ راشد الخیری کے ناول پھر رومانوی تحریک سے حقیقت نگاری پر مشتمل ناولوں تک پہنچ گیا۔ اور پھر قیام پاکستان کے بعد اس میں مختلف نوعیت کی ترقیاں دیکھنے کو آئیں اردو ناول کی اگر ہم لوگ بات کریں تو ناول میں بدقسمتی سے حقیقت یہ ہے کہ بہت زیادہ ترقی ناول نے نہیں کی۔ ناول میں آج بھی اگر ہم بات کریں تو چند ایک نام ہیں جن کا حوالہ ہم دے سکتے ہیں جیسے مثال کے طور پر'' قرۃ العین حیدر'' جن کے ناولوں میں'' آگ کا دریا'' یا'' میرے بھی صنم خانے'' پھر'' آخر شب کے ہم سفر'' وغیرہ۔ یہ وہ ناول ہیں جن میں قرۃ العین نے اپنے ایک نئے اسلوب کے ذریعے ایک نئی تکنیک کے ذریعے اردو ناول کو وسعت دی خاص طور پر'' آگ کا دریا'' کا حوالہ دیا جاتا ہے یہ وہ ضخیم ناول ہے جس میں انھوں نے کم و بیش ساڑھے چار ہزار سال کی تاریخ کو محفوظ کر دیا ہے برصغیر کی ساڑھے چار ہزار سال کی وہ تاریخ جس میں انھوں نے اشوکا سے لے کر قیام پاکستان تک کو اس انداز میں محفوظ کیا ہے کہ ہمیں کسی بھی لحظہ یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ہم ہزاروں سال پہلے کی بات کر رہے ہیں یا آج کی بات کر رہے ہیں۔ پلک جھپکنے میں ہم کبھی ماضی کے اندھیاروں میں کھو جاتے ہیں اور کبھی ہم حال کی روشنایوں میں آجاتے ہیں یہ وہ روشنی ہے کہ جس میں تمام تر چیزیں اپنی مکمل چکاچوند کے ساتھ نظر آتی ہیں لیکن پھر ہم ماضی میں جاتے ہیں تو ماضی اپنے تمام تر جاہ و جلال اور پر شکوہ انداز میں ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ ہم بات کر رہے ہیں'' شعور کی رو'' کی۔ ایک ایسی جدید تکنیک جس سے آج بھی ہمارے اردو ادب کے ناول نگاروں یا افسانہ نویسوں نے کوئی بہت زیادہ فائدہ نہیں اٹھایا لیکن قرۃ الین حیدر نے اس تکنیک میں یوں کہہ لیجئے کہ ناول نگاری کا حق ادا کر دیا ہے۔

ناول'' آگ کا دریا'' کا جب آغاز ہوتا ہے تو وہ ڈھائی تین ہزار سال قبل مسیح کا عرصہ ہے۔ اس دور کی جزئیات ' اس دور کی معلومات ' اس دور کے معروف کردار پھر ان کرداروں کا رہن سہن قرۃ العین حیدر نے کچھ ایسے انداز میں اپنے ناول میں محفوظ کیا ہے کہ محسوس ہوتا ہے کہ شاید کیمرے کی آنکھ ہے جو وقت کے پردوں کے پیچھے سے جھانکتی ہوئی ماضی کی اتھاہ گہرائیوں تک پہنچ جاتی ہے اور ہر چیز کو اس انداز میں محفوظ کرتی ہے کہ وہ ہمیں آج کی شے معلوم ہوتی ہے لیکن اس میں اپنی قدامت ' اس کی اپنی رفتگی باقاعدہ طور پر برقرار رہتی ہے۔

'' میرے بھی صنم خانے'' قرۃ العین حیدر کا وہ ناول ہے جس میں گھریلو نوعیت کی زندگی بیان کی گئی ہے اور اسے ناقدین قرۃ العین حیدر کی سوانح

عمری بھی کہتے ہیں اسے ان کی اپنی کہانی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس کے آخر میں انھوں نے جو موجودہ تہذیب کا جو زوال پیش کیا ہے اس کی مثال شاید ہمیں افسانوی ادب میں کہیں ملے۔ یہ تہذیب کہ جس نے وہ عروج دیکھا کہ جس کی مثال شاید کسی اور تہذیب میں ہم دے ہی نہیں سکتے' تلاش ہی نہیں کر سکتے جب رو بہ زوال ہوئی تو سب کچھ پارہ پارہ ہو گیا' سب کچھ بکھر کر رہ گیا' کچھ بھی نہیں رہا اور آج ہم اس زوال آمادہ تاریخ یا اس زوال آمادہ تہذیب کا حصہ ہیں کہ جو اپنے پیچھے ایک بہت وسیع بہت مضبوط سرمایہ رکھتی ہے لیکن ہمارے ہی اجدادنے کچھ اپنے ورثے کو اس طرح نظر انداز کیا اس سے کچھ ایسی بے اعتنائی برتی کہ پھر نہ ہمارے پاس وہ اثاثہ رہا نہ ہماری عظمت باقی رہی۔

بہر حال قرۃ العین حیدر کے ناول اپنے اسلوبیات کے باعث' اپنی جزئیات کے باعث اور اپنی تجرباتی ہیئت کے باعث آج بھی اردو ناول کا اثاثہ ہیں اور جب ہم جدید اردو ادب یا جدید اردو ناول کی بات کرتے ہیں تو قرۃ العین حیدر کے بغیر ہم تاریخ مکمل ہی نہیں کر سکتے۔ قرۃ العین حیدر کے علاوہ اردو ناول کا دوسرا بڑا نام "عبداللہ حسین" کا ہے۔ یوں تو انھوں نے مختلف ناول لکھے لیکن اس سلسلے میں ان کا ناول "اداس نسلیں" اپنی مثال آپ ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی طرح یہ ناول بھی ہمارے سامنے برصغیر کی تاریخ کو اور بالخصوص ۱۹۴۷ء کی تاریخ کو سامنے لاتا ہے لیکن اس ناول میں اور آگ کے دریا میں ایک بنیادی سا فرق یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر ایک ٹھیٹھ اردو ادیب کی بیٹی تھیں ہمارا اشارہ ہے' سجاد حیدر یلدرم' کی طرف۔ جنہوں نے اردو میں مختصر افسانے کی بنیاد رکھی۔ وہ اردو زبان کو شاید کسی بھی دوسرے ماڈرن اردو ادیب سے بہت بہتر جانتی تھیں انھوں نے اردو زبان پر دسترس کا ثبوت نے ناولوں میں دیا انھیں قدرت تھی زبان و بیان پر' جب وہ ہزاروں سال کی تاریخ کو بیان کرتی ہیں تو ان میں بھی ان کی لفظیات کہیں بے چارگی کا یا کم مائیگی کے احساس سے آشنا نہیں ہوتی۔ بلکہ ہر لحظ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہر موقع کو ہر عہد کو ہر معاشرت کو بیان کرنے کے لیے ان کے پاس الفاظ کلا ایک وسیع ذخیرہ موجود ہے ان کے برعکس جب ہم عبداللہ حسین کے ناول بالخصوص "اداس نسلیں" کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اس کی لفظیات سے کچھ ایسا لگتا ہے کہ یہ ناول انگریزی زبان سے ترجمہ شدہ ہے اس کی بنیادی وجہ کیا ہے کہ عبداللہ حسین بنیادی طور پر انگریزی زبان کے استاد تھے نتیجتاً انھوں نے شاید اردو ادب سے بھی زیادہ انگریزی کا مطالعہ کیا ہو اور اردو ناولوں کی بجائے انگریزی ناولوں سے وہ زیادہ مضبوطی سے اثر انداز ہوئے ہو اس کی جھلک ہمیں اداس نسلیں میں ہمیں ملتی ہے لیکن اگر ایسے اسلوبیاتی کمزوری کہیں تو شاید عبداللہ حسینکے ساتھ زیادتی ہو گی لیکن اس اسلوبیاتی امتیاز کے علاوہ ان کے اس ناول میں ہمیں جو برصغیر میں مسلمانوں کی جوجہد وجہد اور خاص طور پر مسلم معاشرت کے حالات اور نئی تہذیب اور پرانی تہذیب کے جھگڑے ہمیں اس ناول میں بخوبی دیکھنے کو ملتے ہیں۔

عبداللہ حسین کے بعد ایک اور ناول نگار جن کا تذکرہ کیے بغیر دور خاصر کی اردو ناول کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی وہ شوکت صدیقی ہیں ان کے دو ناول "خدا کی بستی" اور "جانگلوس" کم از کم آپ سے پچھلی نسل کو بخوبی یاد ہو گے کہ یہ ناول نہ صرف اپنے دور میں نہ صرف بہت مقبول ہوئے بلکہ آج سے تین دہایاں یا چار دہایاں قبل ان دونوں ناولوں پر پاکستان ٹیلی وژن نے ڈرامے بنائے۔ یہ وہ ناول ہیں جن میں شوکت صدیقی نے زیریں طبقے کی عکاسی کی ہے یعنی یہ معاشرتی نوعیت کے یہ ناول ہیں۔ خدا کی بستی میں باقاعدہ زیریں طبقے کے متعلق انھوں نے دکھایا اور بتایا کہ کس نوعیت کے مسائل کا سامنا اس زیریں طبقے کو رہتا ہے کس نوعیت کی کشمکش سے اس زیریں طبقے کو گزرنا پڑتا ہے کہ اپنے آپ کو برقرار رکھ سکیں' کس نوعیت کی برائیاں اس زیریں طبقے میں پائی جاتی ہیں اس میں حل پیش نہیں کیے گے کیونکہ شوکت صدیقی کا مسلک اصلاحی ناول نگار کا نہ تھا وہ ادیب تھے ایک مکمل ادیب جو آپ کے سامنے نقشہ پیش کرتا ہے اس میں سے غلط یا صحیح کا کشید کرنا آپ پر ہے یعنی قارئین اور سامعین پر ہے۔

شوکت صدیقی کے علاوہ ہمارے سامنے بانو قدسیہ کے ناول ہیں اس کا ناول ''راجہ گدھ'' یا ''حاصل گھاٹ'' اور ایسے اور چند ناول ان میں بانو قدسیہ نے حقیقت اور فلسفے دونوں کو ملا دیا ہے خاص طور پر اگر ہم راجہ گدھ کے حوالے سے بات کریں تو یہ ایک ایسی کہانی ہے جو فلاسفی کو بیان کرنے کے لیے لکھی گئی یعنی دو طرح کی کہانیاں ہو سکتی ہیں ایک وہ کہانیاں جو بنیادی طور پر کہانیاں ہوتی ہیں لیکن ان میں فلسفہ بیان کیا جاتا ہے اور کچھ کہانیاں ایسی ہوتی ہیں کہ انھیں گھڑا ہی اس لیے جاتا ہے کہ اس میں فلاسفی ہوتی ہے یعنی فلاسفی کہانی کی تلاش میں اور کہانی فلاسفی کی تلاش میں۔ اب اول الذکر صورت بانو قدسیہ کے ناول ''راجہ گدھ'' میں دیکھنے کو ملتی ہے کہ اس میں ان کی ایک فلاسفی تھی جو رزق حلال کے حوالے سے تھی کہ رزق حلال اگر ہم لیں گے تو اس کی جھلک ہمیں آئیدہ نسلوں میں ہمیں نظر آئے گی اس کی جھلک ہمیں ہماری شخصیت میں نظر آئے گی اور بصورت دیگر رزق حرام کے انداز میں ہماری شخصیت میں منعکس ہو گا کیونکہ ہماری جینز میں وہ سب کچھ شامل ہوتا ہے جو حلال اور حرام کی صورت میں ہم پر اثر انداز ہو سکتا ہے یعنی حلال اور حرام بذات خود ہماری شخصیت پر اس لیے اثر انداز ہوتی ہے کہ یہ ہماری جینز کا حصہ بنتے ہیں سو یہ اردو ناول کا سلسلہ آج بھی جاری و ساری ہے۔ ڈاکٹر انور سجاد' ممتاز مفتی اور اس میں دوسرے بہت سے ناول نگاروں کے نام لیے جا سکتے ہیں ''جمیلہ ہاشمی'' کا اس سلسلہ میں نام لیا جا سکتا ہے اور اسی طرح سے اگر ہم آج کے ناول نگاروں کی بات کریں تو اس میں ''عمیرہ احمد'' کا نام بھی آ جاتا ہے لیکن بات یہ ہے کہ آج کے دور میں ہم ان ناول نگاروں کو پڑھتے ہیں یا کچھ ناول نگار جو آج سے کچھ پہلے وفات پا گئے جیسے جمیلہ ہاشمی یا ممتاز مفتی جیسے لوگ ان کی عظمت کا معیار آنے والا وقت طے کرے گا ہم ان کے حوالے سے ہم فی الحال کوئی مہر ثبت نہیں کر سکتے کہ ان میں رجحان ساز کون اور کس حد تک تھا؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ ممتاز مفتی اور جمیلہ ہاشمی جیسے ناموں کے بغیر اردو ناول کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی ہے لیکن آج کے ناول نگاروں میں کون زندہ رہے گا اس کی عظمت کس پر فوقیت حاصل کرے گی اس کا فیصلہ آنے والا وقت کرے گا اور وقت کی باتوں کو ہمیں شاید کے ساتھ زیادتی ہو گی لیکن اس اسلوبیاتی امتیاز کے علاوہ ان کے اس ناول میں ہمیں جو برصغیر میں مسلمانوں کی جوجہد وجہد اور خاص طور پر مسلم معاشرت کے حالات اور نئی تہذیب اور پرانی تہذیب کے جھگڑے ہمیں اس ناول میں بخوبی دیکھنے کو ملتے ہیں۔

عبداللہ حسین کے بعد ایک اور ناول نگار جن کا تذکرہ کیے بغیر دور خاصر کی اردو ناول کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی وہ شوکت صدیقی ہیں ان کے دو ناول ''خدا کی بستی'' اور ''جانگلوس'' کم از کم آپ سے پچھلی نسل کو بخوبی یاد ہو گے کہ یہ ناول نہ صرف اپنے دور میں نہ صرف بہت مقبول ہوئے بلکہ آج سے تین دہایاں یا چار دہایاں قبل ان دونوں ناولوں پر پاکستان ٹیلی وژن نے ڈرامے بنائے۔ یہ وہ ناول ہیں جن میں شوکت صدیقی نے زیریں طبقے کی عکاسی کی ہے یعنی یہ معاشرتی نوعیت کے یہ ناول ہیں۔ خدا کی بستی میں باقاعدہ زیریں طبقے کے متعلق انھوں نے دکھایا اور بتایا کہ کس نوعیت کے مسائل کا سامنا اس زیریں طبقے کو رہتا ہے کس نوعیت کی کشمکش سے اس زیریں طبقے کو گزرنا پڑتا ہے کہ اپنے آپ کو برقرار رکھ سکیں' کس نوعیت کی برائیاں اس زیریں طبقے میں پائی جاتی ہیں اس میں حل پیش نہیں کیے گے کیونکہ شوکت صدیقی کا مسلک اصلاحی ناول نگار کا نہ تھا وہ ادیب تھے ایک مکمل ادیب جو آپ کے سامنے نقشہ پیش کرتا ہے اس میں سے غلط یا صحیح کا کشید کرنا آپ پر ہے یعنی قارئین اور سامعین پر ہے۔

شوکت صدیقی کے علاوہ ہمارے سامنے بانو قدسیہ کے ناول ہیں اس کا ناول ''راجہ گدھ'' یا ''حاصل گھاٹ'' اور ایسے اور چند ناول ان میں بانو قدسیہ نے حقیقت اور فلسفے دونوں کو ملا دیا ہے خاص طور پر اگر ہم راجہ گدھ کے حوالے سے بات کریں تو یہ ایک ایسی کہانی ہے جو فلاسفی کو بیان کرنے کے لیے لکھی گئی یعنی دو طرح کی کہانیاں ہو سکتی ہیں ایک وہ کہانیاں جو بنیادی طور پر کہانیاں ہوتی ہیں لیکن ان میں فلسفہ بیان کیا جاتا ہے اور

کچھ کہانیاں ایسی ہوتی ہیں کہ انھیں گھڑا ہی اس لیے جاتا ہے کہ اس میں فلاسفی ہوتی ہے یعنی فلاسفی کہانی کی تلاش میں اور کہانی فلاسفی کی تلاش میں۔ اب اول الذکر صورت بانو قدسیہ کے ناول ''راجہ گدھ'' میں دیکھنے کو ملتی ہے کہ اس میں ان کی ایک فلاسفی تھی جو رزق حلال کے حوالے سے تھی کہ رزق حلال اگر ہم لیں گے تو اس کی جھلک ہمیں آئیدہ نسلوں میں ہمیں نظر آئے گی اس کی جھلک ہمیں ہماری شخصیت میں نظر آئے گی اور بصورت دیگر رزق حرام کے انداز میں ہماری شخصیت میں منعکس ہو گا کیونکہ ہماری جینز میں وہ سب کچھ شامل ہو تا ہے جو حلال اور حرام کی صورت میں ہم پر اثر انداز ہو سکتا ہے یعنی حلال اور حرام بذات خود ہماری شخصیت پر اس لیے اثر انداز ہوتی ہے کہ یہ ہماری جینز کا حصہ بنتے ہیں سو یہ اردو ناول کا سلسلہ آج بھی جاری و ساری ہے۔ ڈاکٹر انور سجاد' ممتاز مفتی اور اس میں دوسرے بہت سے ناول نگاروں کے نام لیے جاسکتے ہیں ''جمیلہ ہاشمی'' کا اس سلسلہ میں نام لیا جاسکتا ہے اور اسی طرح سے اگر ہم آج کے ناول نگاروں کی بات کریں تو اس میں ''عمیرہ احمد'' کا نام بھی آ جاتا ہے لیکن بات یہ ہے کہ آج کے دور میں ہم ان ناول نگاروں کو پڑھتے ہیں یا کچھ ناول نگار جو آج سے کچھ پہلے وفات پا گئے جیسے جمیلہ ہاشمی یا ممتاز مفتی جیسے لوگ ان کی عظمت کا معیار آنے والا وقت طے کرے گا ہم ان کے حوالے سے ہم فی الحال کوئی مہر ثبت نہیں کر سکتے کہ ان میں رجحان ساز کون اور کس حد تک تھا؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ ممتاز مفتی اور جمیلہ ہاشمی جیسے ناموں کے بغیر اردو ناول کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی ہے لیکن آج کے ناول نگاروں میں کون زندہ رہے گا اس کی عظمت کس پر فوقیت حاصل کرے گی اس کا فیصلہ آنے والا وقت کرے گا اور وقت کی باتوں کو ہمیں شاید کی بات کی جائے یہ لوگ بھی باقاعدہ طور پر فلسفی تھے لیکن علامہ اقبال کا کمال یہ تھا کہ انھوں نے شاعری میں تمام تر افکار کو سموڈالا تھا جو کہ شاید کسی عام شاعر کے بس کا روگ نہیں ہو سکتا تھا بالکل اسی طرح اشفاق احمد نے اپنے افسانوں میں ان بہت سارے موضوعات کو سمیٹا جو کسی عام افسانہ نگار کے لیے یقیناً ممکن نہیں ہو سکتے تھے کیونکہ یہ وہ موضوعات تھے جن کا بیان عموماً غیر افسانوی تحریروں میں فلسفے کی صورت میں کیا جاتا ہے اور یہ غیر افسانوی تحریریں کبھی مضامین کی صورت میں ہوتی ہیں اور کبھی انشائیوں کی صورت میں کہیں تنقیدی اور تحقیقی موضوعات یا مقالات کی صورت میں ہمیں ملتی ہیں۔ اشفاق احمد نے ان تمام موضوعات کو افسانویت کا رنگ دے کر' کہانی کا رنگ دے کر عام قاری کے لیے اس کو نہ صرف آسان کیا بلکہ اردو افسانے میں اپنے لب و لہجے کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے امر بھی کر دیا۔

اشفاق احمد کے بعد'' انتظار حسین'' کا نام آتا ہے جو کہ اردو افسانے کا ایک ناقابل فراموش نام ہے انتظار حسین نے اردو افسانے کو علامت کا حسن دیا وہ باتیں جو بلاواسطہ طور کرنا ممکن نہیں تھا انتظار حسین نے علامت اور اساطیر کے رنگ میں کی۔ ان کے باعث افسانے کا اسلوب تو قدرے مشکل ہو گیا لیکن ہر شخص کے لیے افسانے کو سمجھنا ممکن نہیں رہا لیکن اگر افسانے کے موضوعاتی اعتبار سے اگر ہم بات کریں تو افسانے میں موضوعاتی وسعت اور تکنیک کے اعتبار سے جدیدیت انہی کی بدولت آئی ان کے علاوہ ''ممتاز شریں'' کا نام لیا جاتا ہے ''قدرت اللہ شہاب'' کا نام لیا جاتا ہے یہ وہ افسانہ نگار ہیں جن کا نام کسی ترتیب کے بغیر لیے گئے ہیں ان کا مقصد آپ کو آگاہ کرنے کے لیے ہے یہ وہ نام ہیں جو انیسویں صدی کی ساٹھ کی دہائی کے بعد دیکھنے کو ملے۔

وقت کا دھارا جاری و ساری رہنا ہے یہ وہ حقیقت ہے جیسے کوئی بھی جھٹلا نہیں سکتا آج بہت سے افسانہ نگار' شاعر اردو ادب کو اپنے افکار سے اپنی اسلوبیات سے 'اپنی فنی خصائص سے مالا مال کر رہے ہیں۔ کون کل کیا ہو گا؟ تاریخ کسی کو کس طرح سے یاد کرے گی؟ کون امر ہو گا اور کون وقت کے دھارے میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے معدوم ہو جائے گا؟ یہ کوئی نہیں جانتا یہی وجہ ہے کہ ہم نے آج کے اس لیکچر میں بھی اور گذشتہ لیکچرز میں بھی دور خاصر کے حوالے سے کوئی حتمی بات کرنے کی کوشش نہیں کی اس بات کا فیصلہ بذات خود وقت کرتا ہے کہ کون عظیم تھا؟ ہم صرف

اندازہ لگا سکتے ہیں ہم قیافے لگا سکتے ہیں لیکن شاید ہمیں کسی وقت سے پہلے یا یوں کہہ لیجئے کہ مناسب وقت سے پہلے ہمیں کسی بات کا دعویٰ نہیں کرنا چاہئے۔

آج اردو ادب کے حوالے سے بات یہ کی جاتی ہے کہ اردو ادب روبہ زوال ہے اردو ادب میں وہ ترقی نہیں ہو رہی جو عالمی ادبیات میں ہو رہی ہے تو اس کا ذمہ دار کوئی اور نہیں بذات خود ہم ہیں۔ ادیب ' قارئین اور سامعین اور پھر ناظرین بھی۔ اکیسویں صدی کا یہ دور کہ جس میں ہم ہر چیز کو متحرک صورت میں دیکھنا چاہتے ہیں ہر چیز کو باقاعدہ حقیقت کے روپ میں دیکھنا چاہتے ہیں ہم اگر ان تقاضوں سے اردو ادب کو مالا مال نہیں کریں گے ان تقاضوں کو اردو ادب میں مکمل نہیں کریں گے تو ظاہر ہے کہ ہمارا ادب واقعی روبہ زوال ہی رہے گا آپ جانتے ہیں کہ ٹیکنالوجی کے آجانے کے بعد ہر چیز میں تبدیلی آگئی ہے کل تک وہ چیز جیسے ہم پڑھ سکتے تھے محض سن سکتے تھے آج ہم اسے متحرک صورت میں دیکھ سکتے ہیں یہی وجہ ہے کہ آج تحریری صورت کی نسبت ڈرامائی شکل کو زیادہ پزیرائی ملتی ہے۔ اسی طرح سے وہ شاعری جیسے کتابی صورت میں محفوظ کیا جاتا ہے اس کے مقابلے میں وہ کلام جیسے گایا جاتا ہے جیسے موسیقی کا آہنگ دیا جاتا ہے ' جسے موسیقی کا پراہن دیا جاتا ہے وہ زیادہ زندہ ہو جاتی ہے تو جدید دور میں ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم اپنے ادب کو Performing Art کا حصہ بنائیں آپ جانتے ہیں کہ آج بھی ہمارے بہت سے ٹی۔وی سٹیشن بہت سے افسانوں اور ناولوں کو ڈرامائی روپ میں ڈھال رہے ہیں ' ان کی ڈرامائی تشکیل کر رہے ہیں ہمارے بیسویں صدی کے شاعروں کی شاعری کو گایا جا رہا ہے یہی آج ادب کو محفوظ رکھنے کا ' آیندہ نسلوں تک پہنچانے کا یہ ایک بہترین ذریعہ ہے وہ لوگ جو آج سے پہلے میر یا غالب کے ناموں سے پہلے آگاہ نہیں تھے آج اگر ان کو جانتے ہیں تو ان کا ایک بہت بڑا سبب یہی ہے کہ انھیں گایا گیا۔ اگر آج سعادت حسن منٹو ' اشفاق احمد ' بانو قدسیہ اور ایسے دوسرے ادیبوں کے نام زندہ ہیں تو اس کی ایک بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ ان کی تحریروں کو ڈرامائی صورت میں ڈھالا گیا۔

سو ہمیں دیکھنا یہ ہے کہ ہم ایسا ادب تحریر کریں جیسے ٹیلی ویژن پر دکھایا جا سکے ' جیسے ریکارڈ کیا جا سکے یا جسے پرفوم کیا جا سکے یہی صورت اس کی زندگی کا بہت بڑا ثبوت ہو گی۔ ہم نے ان لیکچرز میں مختلف انداز میں 'مختصراً انداز میں کوشش یہ کی کہ آپ کو اردو ادب کے مختلف لہجوں سے مختلف آہنگ سے آگاہ کر سکیں ہم نہیں جانتے کہ ہم اس کوشش میں کس حد تک کامیاب ہوئے ہوں گے لیکن ہمیں اس بات کا یقین ضرور ہے کہ آپ میں اردو ادب کو پڑھنے کا اور بہت وہ کچھ جاننے کا ' جو ہم نہیں بتا پائے یا جس کی وضاحت ہم مکمل طور پر نہیں کر پائے خواہ وہ ہماری کوتاہی یا کمزوری کے باعث ہو یا اختصار کے باعث ہو لیکن ہم امید رکھتے ہیں بلکہ ہمیں یقین ہیں کہ آپ کم از کم ان تفصیلات کو جو ہم cover نہیں کر پائے اپنی کسی کمزوری یا قلت وقت کے باعث آپ ان تفصیلات کو جاننے کے شائق ضرور ہوئے ہوں گے۔ تجسس بذات خود آگے بڑھنے پہ ابھارتا ہے اور یہ تحیر ہی ہے کہ غاروں میں رہنے والا انسان آج ستاروں پہ کمندیں ڈالنے پر قادر ہو گیا ہے۔

کوشش کیجئے کی کتاب دوستی کو زندہ کریں۔ کتاب دوستی وہ عمل ہے جو سینکڑوں سال قبل کے خزینوں کو آپ پر وا کرتا ہے یہ وہ دراصل ایک سلیقہ ہے ' رجحان ہے رویہ ہے جو انسان پر کائنات کے اسرار و رموز آشکار کرتا ہے ہم نے اس کاوش میں اس بات کو پیش نظر رکھا کہ ہمارے طالب علم کل کے استاد ہیں اور آپ آئندہ مطالعات میں اس حقیقت کو پیش نظر رکھیے کہ کل آپ کی تعلیمات کے ہاتھوں طلبہ نے فیض پا کر قوم کا نام روشن کرنا ہے قوم کی ترقی میں اپنا کردار ادا کرنا ہے لہذا اس کے لیے ضروری ہے کہ آپ اپنے آپ کو علم کے نور سے سرشار کریں آپ خود کو علم کے اسلحے سے لیس کریں یہی وہ طاقت ہے جو ہماری اور ہماری قوم کی ترقی کی ضامن ہے اللہ کرئے کہ آپ پر علم کے در وا ہوتے چلے جائیں اور آپ زندگی کے اسرار و رموز سے آشنائی کا یہ سلسلہ جاری و ساری رکھیں اور ترقی کے زینوں پر قدم رکھتے چلے جائیں۔

Back to Conversion Tool

Back to Home Page