www.khayaban.pk eISSN 2072-3666 ISSN 1993-9302

ششماہی تحقیقی مجلہ

خیابان

مدیر: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

جامعہ پشاور
بہار ۲۰۱۵ء

www.khayaban.pk eISSN 2072-3666 ISSN 1993-9302

ششماہی تحقیقی مجلہ

خیابان

مدیر: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

جامعہ پشاور
بہار ۲۰۱۵ء

(جملہ حقوق بحق خیابان محفوظ ہیں)

سرپرست اعلیٰ	ڈاکٹر محمد رسول جان	رئیس الجامعہ، جامعہ پشاور
سرپرست	ڈاکٹر محمد سید الحسنات	ڈین مطالعات اسلامیہ وعلوم شرقیہ، جامعہ پشاور
مدیر اعلیٰ	ڈاکٹر سلمان علی	صدر شعبہ اردو، جامعہ پشاور
مدیر	ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری	ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جامعہ پشاور
مدیران پینل	ڈاکٹر روبینہ شاہین، سہیل احمد،	پروفیسر، اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جامعہ پشاور
نام:	خیابان	
ISSN	ISSN 1993-9302	eISSN 2072-3666
ICI/ISI	The Linguestlist, Ulrich's Periodicals Directory،DOAJ	
دورانیہ	ششماہی	
سال اشاعت	۲۰۱۵ء بہار	
تعداد	۲۰۰	
سرورق	شہزاد احمد	
کمپوزر اور ڈیزائنر:	ابت یوسف محمود	
ناشر	جامعہ پشاور	
پرنٹر	دی پرنٹ مین پرنٹرز اینڈ پبلشرز، پشاور	
ویب سائٹ	www.khayaban.pk	
ای میل	badshahmunir@upesh.edu.pk....یا....editor@khayaban.pk	
قیمت	۴۰۰ روپے اندرون ملک/۳۰ ڈالر بمع ڈاک خرچ بیرون ملک	

اس شمارے میں شامل سارے تحقیقی مضامین مجلس مشاورت/ایڈیٹوریل بورڈ کے اراکین سے منظور کروائے گئے ہیں۔

(ادارہ کا کسی بھی مضمون کے نفس مضمون اور مندرجات سے متفق ہونا ضروری نہیں ہے)

مضامین، خطوط، کتابیں برائے تبصرہ اس پتے پر ارسال کریں۔

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری، مدیر خیابان، جامعہ پشاور، خیبر پختونخوا، پاکستان

رابطہ:

فون وفیکس:92-91-5853564 موبائل:92-3005675119

مجلس مشاورت/ایڈیٹوریل بورڈ

ڈاکٹر ابن کنول	صدر شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر ایلینا بشیر	ڈیپارٹمنٹ آف ساؤتھ ایشین لینگویجز اینڈ سویلائزیشن، دی یونیورسٹی آف شکاگو، امریکہ
ڈاکٹر ڈونوٹا سٹیک	صدر شعبہ ڈیپارٹمنٹ آف ساؤتھ ایشین سٹڈیز وارسا یونیورسٹی پولینڈ
ڈاکٹر کیومرثی	صدر شعبہ اردو، تہران یونیورسٹی، ایران
ڈاکٹر خلیل طوق آر	صدر شعبہ اردو، استنبول یونیورسٹی، ترکی
ڈاکٹر عبدالحق	سابق صدر شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، انڈیا
ڈاکٹر محمد زاہد	علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، انڈیا
ڈاکٹر شاہد حسین	جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی، انڈیا
ڈاکٹر مظفر عباس	سابق ڈائریکٹر ڈویژن آف آرٹس اینڈ سوشل سٹڈیز، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور
ڈاکٹر معین الدین عقیل	پروفیسر اردو (ر) کراچی
ڈاکٹر جاوید اقبال	صدر شعبہ اردو سندھ یونیورسٹی، جام شورو
ڈاکٹر یوسف خشک	ڈین و صدر شعبہ اردو شاہ لطیف یونیورسٹی خیر پور، سندھ
ڈاکٹر شفیق احمد	سابق صدر شعبہ اردو اقبالیات اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور
ڈاکٹر رشید امجد	سابق صدر شعبہ اردو نمل یونیورسٹی اسلام آباد
ڈاکٹر نذیر تبسم	پروفیسر اردو (ر) پشاور

اداریہ

خیابان کا بتیسواں شمارہ حاضر خدمت ہے۔ یہ شمارہ آن لائن بھی شائع ہو رہا ہے۔ خیابان اردو کا پہلا تحقیقی مجلہ ہے جو مکمل یونی کوڈ آن لائن آ رہا ہے۔ جدید دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر کے ہماری کوشش ہے کہ خیابان کے معیار کو اور بہتر بنایا جائے۔

خیابان اردو جامعاتی تحقیق کو سامنے لانے کی سعی کر رہا ہے۔ اس سلسلے میں ہمیں بے شمار مضامین اور مقالے موصول ہو رہے ہیں لیکن اردو کے محقق سہل پسند ہیں۔ مقالوں کے پروف، انگریزی ابسٹریکٹ، حوالہ جات کے طریقہ کار اور ضخامت کا خیال نہیں رکھا جا رہا، براہِ کرم مقالہ بارہ صفحات سے زیادہ طویل نہ ہو اور مقالے میں جملہ تحقیقی اصول مدنظر رکھے گئے ہوں۔ کتابوں کے ابواب، تھیسس کے مکمل حصے اور کہیں اور شائع شدہ مواد نہ بھجوائیں تا کہ ہم سہولت کے ساتھ ان محققین کے علمی اور تحقیقی کام کو اردو دنیا کے سامنے لاسکیں جو مختلف جامعات میں ہو رہا ہے۔

خیابان آپ کی تحقیق کو دنیا تک پہنچانے کا ذریعہ ہے۔ ہمیں اپنے مقالات بروقت ارسال کریں، معیاری تحقیق کے حامل مقالات جات ریفری کرنے کے بعد شائع کیے جائیں گے۔ مقالہ کے لیے سرورق کے پشت پر ہدایات درج کر دی گئی ہیں جن پر عمل پیرا ہو کر مقالے کو تحقیقی اصولوں کے مطابق اور خیابان میں قابل اشاعت بنایا جاسکتا ہے۔ آپ کا مقالہ جونہی بذریعہ برقی ڈاک موصول ہوگا آپ کو مقالے کے قابل اشاعت ہونے یا نہ ہونے اور ریفری کی رپورٹ سے بھی ازخود بذریعہ سافٹ ویئر آگاہ کر دیا جائے گا۔

تبصرے کے لیے ہمیں اپنے حالیہ کتب ارسال فرمائیں۔ اور خیابان کی بہتری کے لیے اپنی آراء بذریعہ خط، ای میل ہمیں ضرور ارسال کریں تا کہ ہم اپنے معیار کو خوب سے خوب تر بنا سکیں۔

ہم خیابان کی اشاعت کے لیے جامعہ پشاور کے رئیس الجامعہ جناب پروفیسر ڈاکٹر محمد رسول جان صاحب کے شکر گزار ہیں۔

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

مدیر خیابان

فہرست

۱ غالب کی شاعری میں قاتل کے استعارے کا تحقیقی اور تخلیقی تناظر	ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار	۱
۲ غلام محمد قاصر کی شاعری میں وجودیت کے عناصر	سید عطاء اللہ شاہ	۱۲
۳ افسانوی ادب میں کردار نگاری کی اہمیت	انوار الحق	۲۴
۴ اردو کی اولین گرامر کے خالق جان جوشوا کیٹلر کی لسانی خدمات	ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری	۳۸
۵ اردو غزل میں انگریز سامراج کے خلاف مزاحمت کی مختلف صورتیں	سہیل احمد	۴۷
۶ ناصر کاظمی کی شاعری میں ''رات'' کا تصور	ڈاکٹر محمد عباس	۷۰
۷ مشتاق احمد یوسفی کے مزاحیہ نسوانی کرداروں کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ	ڈاکٹر روبینہ شاہین / عبدالمتین	۷۸
۸ فنِ رزمیہ گوئی کے تناظر میں میر انیس کے مرثیوں کی اہمیت	ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری / ڈاکٹر ولی محمد	۹۷
۹ صبح ہوتی ہے............ایک تحقیقی و تنقیدی جائزہ	محمد اویس قرنی	۱۱۷
۱۰ مشتاق احمد یوسفی کا اُسلوبِ مزاح (شامِ شعر یاراں کے آئینے میں)	شوکت محمود	۱۳۳
۱۱ فنِ مکتوب نگاری کی تاریخ و ارتقاء	عبدالخالق	۱۴۵
۱۲ شہزاد احمد کی انشائیہ نگاری کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ	عمر قیاز خان قائل	۱۵۵
۱۳ قیامِ پاکستان کے ابتدائی مسائل اور غزل	ذکاء اللہ خان	۱۷۱
۱۴ علامہ اقبال کے اہم تصورات و افکار	افضل ضیاء	۱۸۲
۱۵ فراز کی شاعری میں پس نو آبادیات کے خلاف مزاحمت	ڈاکٹر سلمان علی / محمد اسرار خان	۱۹۱
۱۶ داغ دہلوی............روایت سے استعمار دشمنی کے نقطۂ آغاز تک	فرحانہ قاضی	۲۰۵
۱۷ کتابوں پر تبصرہ		۲۲۳

غالب کی شاعری میں قاتل کے استعارے کا تحقیقی اور تخلیقی تناظر

ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار

ABSTRACT

Urdu has always produced poets of great stature and value. Mirza Asadullah Khan Ghalib,a strong piller of this building,is an evergreen tree that is still spreading its fragrance around,not only in sub-continent but also in the whole world.He bestowed Urdu Ghazal with the light of innovative variety Thougths,fertile idead and a variety of deep thematic substance.Ghalib not only created Ghazal but also promoted the cultural values of Urdu poetry.In his Ghazal he used matchless metaphor,tradetional ethics and univarsal creative wisdom,that proved a guideline for his predecessors.His Ghazal is a representation as well as a reflection of various symbolic aspects of life."QATIL"(Killer)is one of the important symbol of Ghalib's Ghazal,not only it represents the cultural and historical role of beloved but also discover,the real face of international explioters.

دنیا کی بعض دیگر معتبر ادبی ہستیوں کی مانند مرزا اسداللہ خان غالب کی شخصیت اور شاعری دونوں علمی اور متعصبانہ تنازعات سے محفوظ نہیں تاہم اس سلسلے میں خوش آئند امر یہ ہے کہ تحقیقی تجربات کے بعد (بعض عیوب سے قطع نظر) موصوف سے متعلق کوئی بھی حوالہ کسی نہ کسی جہت سے ان کی تخلیقی عظمتوں کی بازگشت ثابت ہوتا رہا ہے۔ ہنروارانہ تنوعات کی ایک فراواں دنیا اور بوقلمونیوں کا ایک معنوی سلسلہ مرزا غالب کی شاعری میں آباد دکھائی دیتا ہے جو وقت گزرنے کے ساتھ اپنے تخلیقی زاویوں کو اظہار کے اُفق پر پھیلاتا رہتا ہے گویا غالب کی شاعری یا وقت کے ساتھ تبدیل ہوتی رہی ہے یا تبدیل کرتی رہی ہے۔

ٹی۔ایس۔ایلیٹ کہتے ہیں: ترجمہ

''شاعری ہمیشہ الفاظ کے معانی میں تبدیلیاں کرتی ہیں اور ان کے نئے نئے مجموعے اور رابطے بناتی رہتی ہے۔ سائنس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ الفاظ کے معنی کو متعین کرے۔ اور ان کے تعبیری مطالب کو استقلال وثبات بخشے۔ اس کے برخلاف شاعری ہمیشہ ان میں خلل انداز ہوتی رہتی

ہے۔شاعری کے الفاظ ہمیشہ اپنے لغوی معانی سے گریز کرتے اوران کا جامہ اتار کر پھینکتے رہتے ہیں۔''(۱)

تخلیقی عمل کے اندر تبدیلیاں پیدا کرنے کی توانائی لحۂ تخلیق سے متصل نہیں ہوتی بلکہ بعداز تخلیق بھی اس کے اندر انقلابات اور تغیرات آتے رہتے ہیں۔ڈاکٹر ریاض مجید رقمطراز ہیں:

''جب زندگی بدلتی ہے تو ادب کے اندر بھی اس تبدیلی کا ارتعاش ہونا محسوس ہوتا ہے بعض اوقات یہ تبدیلی خبر میں بعد میں آتی ہے مگر ہنر میں اس کی چاپ کچھ عرصہ پہلے سے آنا شروع ہوجاتی ہے۔''(۲)

اس حقیقت کو سامنے رکھ کر جب غالب کا مطالعہ کیا جائے گا تو واقعی وہ تبدیلیاں بھی حجابات اٹھاتی نظر آئیں گی جو وقت اور ادب کی مصلحتوں میں دب کر رہ گئی تھیں۔''قاتل'' جو بادی النظر میں غالب کے یہاں روایتی محبوب کا استعارہ سمجھا گیا وہ جب بدلتے ادوار کے ذائقوں کو محسوس کرنے لگتا ہے تو اس کے دامن میں اتنی کشادگی سما جاتی ہے جس میں تاریخ کے بطن میں جذب کئی سماجی، معاشرتی اور سیاسی نیرنگیاں مرتعش ہوتی دکھائی دیتی ہیں۔

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا (۳)

بظاہر یہاں زود پشیماں ایک روایتی قاتل ہے۔جو اپنے عاشق پر بے انتہا مظالم ڈھاتا ہے جس کے نتیجے میں عاشق موت کو گلے لگالیتا ہے لیکن قاتل کی ندامت بھی اس شعر میں معنوی ندرت اور ہنری جدت کی وہ کیفیت پیدا نہیں کررہی ہے جو تخلیقی آگہی کے پیچھے مضطرب رہ کر اپنے اظہار کے لیے راستہ تلاشتی رہتی ہے۔اس کا طرز یہ پیرایہ دلکش اور دلفریب سہی لیکن اس کے اندر وہ وسعتیں موجود نہیں جو تخلیق کار کی تجرباتی اور مشاہداتی دنیا میں انقلابات برپا کرتی رہتی ہیں اور اضطراب کے سمندر میں تموج کا باعث بنتی ہیں۔دراصل یہ شعر جس غزل کی مجموعی تخلیقی فضا کا عطیہ ہے اس غزل کی لفظیات اسے اوسط درجے کا روایتی شعر ثابت کرنے میں مانع ہیں۔جبکہ''قاتل'' وہ روایتی محبوب ماننے سے گریزاں ہیں جو خدوخال اور جسمانی خوبی و جمال کو کل اثاثہ سمجھ کر مشق ستم کرتا رہتا ہے۔ملاحظہ کیجیے وہ لفظیات جسے غزل کی تخلیقی وحدت اپنے ساتھ لائی ہے۔آدمی کو انساں میسر نہ ہونا، آسان کاموں کا دشوار ہونا، شمشیر کی عریانی، عشرت قتل، خاک میں تمنائے نشاط لے جانا، عاشق کے گریباں کی قسمت، یہ وہ بلیغ اشارے ہیں جو قاتل کو عام مفہوم سے الگ کر کے دکھاتے ہیں۔عہد کے تناظر میں یہاں قاتل وہ نظام ہیں جس نے ان کی عزت نفس، ذاتی پہچان اور قومی تشخص کو داو پر لگایا اور اس کی توبہ اپنی حکمرانی کو مستحکم بنانے کی ایک گھناونی چال اور سازش ہے۔

چہرے اور شخصیتیں یہاں قاتل نہیں بلکہ یہ تو قاتل نظام کے مختلف روپ اور بہروپ ہیں۔ غالبؔ نے لفظِ قاتل کے استعمال کے بغیر بھی اس قاتل کو اپنی شاعری میں تمام عصری تلازمات اور معنوی صداقتوں کے ساتھ اُجاگر کیا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

زخم نے داد نہ دی تنگیٔ دل کی یا رب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پر افشاں نکلا (۴)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری شعر کی شرح میں لکھتے ہیں:

''غالبؔ عشق میں زخمِ ناکارہ کے نہیں زخم کاری کے قائل ہیں۔'' (۵)

غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ زخم کاری سے مراد بھی صرف بدنی اور جسمانی جراحتیں نہیں کیوں کہ یہ تو ایک عام مقتول کے حصے میں بھی آسکتی ہیں بلکہ اس سے مراد وہ جذباتی گھاؤ ہیں جو عزت نفس کی پائمالی کے بعد جنم لیتے ہیں اور جو انفرادی سے زیادہ اجتماعی شکستگی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ رہا یہ احتمال کہ اجتماعی زوال کی طلب کرنا مجرمانہ سرگرمی ہے جو غالبؔ کی شخصیت کی عظمت کو مخدوش کرتی ہے لیکن اس تناظر میں قاتل سے بے رحمی کا تقاضا وہ سلسلہ ہے جس میں غالبؔ کا احتجاج چھپا ہوا ہے اور جس کی مدد سے غالبؔ قاتلانہ نظام کے اندھے جبر کے راز کو رسوا کرنا چاہتے ہیں۔ اس نوعیت کے یہ اشعار دیکھیے جو قاتل کے الفاظ سے عاری ہیں لیکن ان کا مفہوم قاتل کے استعارے کی حد میں توسیع ضرور کرتا ہے۔

غنچہ پھر لگا کھلنے، آج ہم نے اپنا دل
خون کیا ہوا دیکھا، گم کیا ہوا پایا (۶)

غالبؔ کے معروف شارح ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس شعر کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس شعر میں غالبؔ نے ایک ماہر نفسیات کی حیثیت سے اس نکتے سے فائدہ اُٹھایا ہے کہ جب ایک چیز پر نظر پڑتی ہے تو ماضی کے تجربوں کی روشنی میں اس سے ملتی جلتی ساری چیزیں سامنے آجاتی ہیں اور تلازمۂ خیال کی مدد سے ماضی کے سارے واقعات مشاہدے میں آجاتے ہیں چناں چہ اسی نفسیاتی نکتے کو ذہن میں رکھ کر غنچے کے کھلنے اور سرخ گلاب میں ڈھل جانے کے عمل پر غور کیجیے تو غنچے کی رعایت سے دل اور سرخی کی رعایت سے دل کے خون ہونے کا واقعہ تلازمۂ خیال کی مدد سے سامنے آجائے گا۔'' (۷)

غالبؔ کو ماہر نفسیات ماننے کے بعد اس حقیقت کو بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ غالبؔ نے فقط ماضی کے تجربوں کو

تلازمہ خیال کی مدد سے محسوس کیا، جس میں ایک روایتی طرز حکومت کے زوال کی کہانی تمام تر تفصیلات کے ساتھ متحرک تھیں بلکہ حال کی شکستگی اور آئندہ کی بے یقینی کو بھی تلازمہ خیال کے دیگر قمقموں کے ساتھ ایک قطار میں دیکھا اور اس وجدان کے ساتھ دیکھا کہ غنچے کے کھل جانے نے انہیں دل کے خون ہونے کی بیچارگی سے دوچار کیا۔ کس نے دل کا خون کیا ہے قاتل کی نشاندہی نہیں کی گئی تاہم قاتل کا ایک ایسا تصور اجاگر کیا گیا جو اُسے ایک شخص یا علاقے تک محدود نہیں کیا کرتا بلکہ اس کی اس رسم کو بلاتعین پوری انسانیت اور انسانی اقدار کی بے توقیری کرنے تک وسعت دینے لگتا ہے۔ ثبوت کے طور پر غالب کا یہ شعر دیکھئے۔

''اسد بسمل ہے کس انداز کا قاتل سے کہتا ہے
تو مشق ناز کر، خون دو عالم میری گردن پر (۸)

قاتل سے مشقِ ناز کے لئے اور پھر خونِ دو عالم کو اپنے سر لینا قاتلانہ فعل کی عمومیت کی طرف معنی خیز اشارہ ہے جس سے مراد وہ جابرانہ نظام ہی ہوسکتا ہے جس نے لوگوں پر عرصۂ حیات تنگ کر رکھا ہوتا ہے۔ غالب کا اس شعر میں غیر روایتی بانکپن اور قاتل سے بے تکلف ہونے کا انداز، آبلا گلے لگ کے مصداق ہی تو ہے۔

ہوائے سیرِ گل آئینہ بے مہریٔ قاتل
کہ اندازِ بہ خوں غلتیدن بسمل پسند آیا (۹)

اگر اس شعر سے روایتی تصورِ محبوب کو ایک طرف کر کے رکھ دیا جائے (جو ضروری بھی ہے) تو شعر کے منظر نامے میں وہ تاریخی واقعات ایک ایک کر کے نظر آنے لگیں گے جو سامراجی نظام کی تجارت سے حکومت تک کی سازشوں کا نتیجہ رہے ہیں۔ بہانہ سیر گلشن کا بنایا جارہا ہے اور مقصد دم توڑتے ہوئے زخمیوں کا تماشہ کرنا ہے کیا یہ سب سلسلے قاتل کے استعارے کو نئے تناظر میں اجاگر نہیں کررہے ہیں۔

ژونگ کے بقول: ترجمہ

''خواب کی تعبیر کا ایک ایجابی پہلو بھی ہوتا ہے اور وہ ہے مستقبل کی سمت کی طرف اشارہ، اس اشارے کے حوالے کے بغیر خواب کی تعبیر مکمل نہیں ہوسکتی۔'' (۱۰)

تعبیر، راستہ اور منزلیں یہ سارے حوالے غالب کے قاتل کے استعارے میں مضمر و پوشیدہ اور ظاہر و نمایاں ہیں۔ غالب کی شاعری کا قاتل خوش نما بھی ہے اور بے رحم بھی، درد بھی دیتا ہے اور احسان مند بھی رکھنا چاہتا ہے، مارتا بھی ہے اور منصف بھی کہلوانا پسند کرتا ہے۔ غالب خواب کو تعبیر کے دوراہے پر لاکر سمت کی نشاندہی کرتے ہیں لیکن جب تعبیر تکمیل سے پہلے خون کی سُرخی میں دھندلی پڑ جاتی ہے تو وہ قاتل کے چہرے پر اپنے اندیشوں کی فصل اگانے

لگتے ہیں جو عہد کی ایمان شکن سچائی کو اپنے وجود کے نشو ونما میں جذب کر لیتی ہے اور پھر درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا ہر آنکھ کی تحریر اور ہر ساعت کی تقدیر سی بن جاتا ہے۔

غالب کے قاتل کا استعارہ ایک تو تخلیق در تخلیق کے عمل سے دو چار رہ کر معنوی وسعت حاصل کرتا ہے تو دوسری جانب غالب کے بعض شاعرانہ بیانات اس تصویر کو نئی جہتوں سے مکمل کرتے ہیں۔

نہ آئی سطوت قاتل بھی مانع، میرے نالوں کو

لیا دانتوں میں جو تنکا، ہوا ریشہ نیستاں کا (۱۱)

یہاں سطوتِ قاتل اور ریشۂ نیستاں میں تہذیبی تفاوت کا ایک باریک اور خفیف سا رشتہ موجود ہے یقیناً بانس کے درختوں کا جنگل تخت شاہی کے وقار کے بالمقابل آنا تمدن کے دو مختلف روپ دکھاتا ہے لیکن جابرانہ نظام قتل کے ارتکاب کے باوجود اپنی ہیبت اور دھاک کو نسبتاً غیر مہذب اور کم تمدن افراد پر بٹھانے میں ناکام رہا نتیجتاً ردعمل کا احساس باغیانہ حد تک شدید ہوا اور خاموشی فریاد میں بدل گئی اور دراصل غاصب کے سامنے فریاد کرنے کا شعور مزاحمت کی اولین منزل ہوا کرتی ہے، یہاں قاتل اپنی سطوت شاہانہ اور حاکمانہ جبروت کے باوصف بھی مضطرب اور غیر مطمئن ہے اس لیے کہ محکوم معاشرے کا ذہن اس کے قاتلانہ فریب سے سمجھوتا نہیں کر رہا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کہتے ہیں:

''غالب اگرچہ زمانہ انحطاط کے شاعر تھے مگر انہوں نے مغلوں کی جمالی اور قاہرانہ سپرٹ کا احیا کرنا چاہا تھا اس لیے ان کی فارسی شاعری میں طنطنہ ہے۔'' (۱۲)

فارسی شاعری پر ہی موقوف نہیں لیکن غالب کی اُردو شاعری کو بھی عمرانی شعور کے ساتھ سمجھنے کے بعد قاری کو یہ ایقان حاصل ہو جاتا ہے کہ غالب اُسی جلالی اور جمالی احساس کو سامنے رکھ کر پہلے سے وضع شدہ استعاروں اور علامتوں کو نئی سیاسی روح سے نہ صرف ہم آہنگ کر رہے ہیں بلکہ یہ آہنگ ان کی شاعری میں آہنگ حیات بن کر ابھرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ قاتل انہیں مارتا بھی ہے اور زندہ بھی کرتا ہے کیونکہ موت کے شعور سے معرا معاشرہ زندگی کے انہاک سے بھی محروم ٹھہرتا ہے۔ قاتل کا استعارہ غالب کے عہد کو تمام تر ہنگاموں کے ساتھ متحرک کرنے کا ایک تخلیقی اشارہ ہے۔ ایسا فصیح و بلیغ اشارہ جو شعور اور لاشعور کو وحدت و اتصال کے مواقع فراہم کرتا ہے۔ معروف ماہرِ نفسیات ژونگ کہتے ہیں:

''وہ اشارہ جو لاشعور سے جنم لیتا ہے اور فرد کے لیے صحیح معنوں میں مفید ہے وہی ''زندہ'' اشارہ ہے کیونکہ صرف اس اشارے کی وجہ سے ہی وہ بیرونی دنیا کا ایک خاص انداز سے ادراک حاصل کرتا ہے۔ یہ اشارہ معنی کا مخزن ہوتا ہے۔ جب تک اس کے معنی فرد کے لیے مشعل راہ

بنتے رہتے ہیں اس وقت تک یہ اشارہ ''زندہ'' ہے لیکن جب ایسا نہ ہو سکے تو اشارہ اپنی سماجی حیثیت کھو کر ''مردہ'' ہو جاتا ہے۔'' (۱۳)

غالب کی شاعری میں قاتل کا استعارہ بھی وہ اشارہ ہے جو معنوی انکشافات کے کسی بھی پہلو کو مخفی اور پوشیدہ رکھنے کا روادار نہیں ہے چونکہ اس کے زندہ رہنے پر جبلتوں کی دو انتہاؤں کا انحصار ہے۔ اس لیے یہ استعارہ اپنے فنی تقاضوں اور سماجی ذمہ داریوں کو ترک کر کے موت کو گلے نہیں لگاتا۔ سچائی اور معروضی صداقتوں پر اعتبار اور زیادہ مستحکم کرتا رہتا ہے۔ غالب کے لاشعور سے جنم لینے والے چند قاتلانہ استعاروں اور مسیحانہ اشاروں کی شہادتیں ملاحظہ کیجیے جو بقا کے سفر میں خوف و بزدلی کو نقشِ کفِ پا سے زیادہ حیثیت نہیں دیتیں۔

عشرتِ قتل گہ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا (۱۴)

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لائیں گے کیا (۱۵)

مرنے کی اے دل اور ہی تدبیر کر کہ میں
شایانِ دست و بازوئے قاتل نہیں رہا (۱۶)

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا (۱۷)

آتا ہے میرے قتل کو پر جوشِ رشک سے
مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر (۱۸)

مرتا ہوں اس آواز پہ ہرچند سر اُڑ جائے
جلاد کو لیکن وہ کہے جائے کہ ہاں اور (۱۹)

غیر کی منت نہ کھینچوں گا پئے توقیرِ درد
زخم مثلِ خندۂ قاتل ہے، سر تا پا نمک (۲۰)

ابھی ہم قتل گہہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
نہیں دیکھا شناور جوئے خوں میں تیرے توسن کو (۲۱)

بچتے نہیں مواخذۂ روزِ حشر سے
قاتل اگر رقیب ہے تو تم گواہ ہو (۲۲)

سادگی سے اس کی مرجانے کی حسرت دل میں ہے
بس نہیں چلتا کہ پھر خنجر کفِ قاتل میں ہے (۲۳)

اپنی گلی میں مجھ کو نہ کر دفن بعدِ قتل
میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے (۲۴)

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجیے
کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیے (۲۵)

شرع و آئیں پر مدار سہی
ایسے قاتل کا کیا کرے کوئی (۲۶)

لڑتا ہے مجھ سے حشر میں قاتل کہ کیوں اٹھا
گویا ابھی سنی نہیں آواز صور کی (۲۷)

فلک نہ دور رکھ اس سے مجھے کہ میں ہی نہیں
دراز دستیِ قاتل کے امتحاں کے لیے (۲۸)

مذکورہ اشعار میں دو ایک مقامات سے قطع نظر قاتل کا استعارہ معروض کے پورے سلسلے کو مخصوص معنویت اور فنکارانہ جدتوں کے ساتھ اجاگر کر رہا ہے۔ تاہم یہ کہنا کہ کلامِ غالبؔ کے استعاروں کو تاریخی قطعیت کے ساتھ منسلک کر کے دیکھنا ضروری ہے۔ تو یہ اس تخلیقی وراثت کو بانٹنے کے مترادف ہوگا جس کے ایک سرے پر ماضی زندہ دکھائی دیتا ہے تو دوسرے پر مستقبل نئے خوابوں نئی تعبیروں کے ساتھ باہیں کھولے مسکرا رہا ہے۔ لہٰذا تخلیق کی نگاہ جس طرح اشیاء کی ساخت اور تشکیل سے بغل گیر ہوتی ہے اس تناظر کو تاریخیت سے زیادہ واقعیت اور سچائی کا حامل گردانا ضروری ہے۔ کیونکہ لمحات کی ترتیب سے بڑھ کر لمحات کی تحریک ہوا کرتی ہے لیکن اس سچائی کو سمجھنے کے لیے خونِ جگر درکار ہوتا

ہے۔ژونگ کے مطابق:

ترجمہ

''بعض تجربات اور خیالات ایسے ہیں جو آپ کتنی ہی توجہ سے کیوں نہ کریں، شعور کی سطح پر نہیں آتے انہیں شعور میں لانے کے لیے خاص کاوش اور کوشش کرنی پڑتی ہے۔'' (۲۹)

ظاہر ہے خاص کاوشوں سے مراد تخلیقی آگہی سے ہم آہنگ ہونے کی سعی ہے جس کے لیے ذوق کی رہنمائی کے ساتھ ساتھ مطالعے کی بھی ضرورت پیش آتی ہے۔

بہر حال ''قاتل'' کا استعارہ ایک طرف پوری لفظی صراحت کے ساتھ کلامِ غالب میں عہد کی نفسیات کی پردہ دری کرتا ہے اور روایتی نقطہ نظر کو بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے دوسری طرف لفظی موجودگی کے بغیر بھی عہد کے انقلابی منظرنامے کو ابھارتا ہے۔مثلاً:

تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا (۳۰)

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا (۳۱)

نہ مارا جان کر بے جرم، غافل! تیری گردن پر
رہا مانند خونِ بے گنہ حق آشنائی کا (۳۲)

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اٹھ جائیں کیا (۳۲)

بہ نیم غمزہ ادا کر حقِ ودیعت ناز
نیامِ پردۂ زخمِ جگر سے خنجر کھینچ (۳۲)

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری، چبھو مژہ گر خوں چکاں نہیں (۳۳)

ان تمام اشعار میں ''قاتل'' کا لفظ نہیں ہے تاہم اپنے مفاہیم کے اعتبار سے ان کا حاصل قاتل ہی ہے جو اپنی

آغوش میں قاتل کے استعارے کو توسیعی شکلیں دیتا رہتا ہے۔ کلامِ غالبؔ میں اس نوع کے اشعار نا پید نہیں ہیں جو شہادت، موت، وجود کی پائمالی اور انا کی بے توقیری کی کہانی نہ سناتے ہوں اور پھر نہ صرف ہر کہانی قاتل کے استعارے کو سمجھنے کے لیے حقیقی اور تخلیقی مواد فراہم کرتی ہے بلکہ اس ماحول کو بھی متشکل کر دیتی ہے جہاں اپنے خون میں نہلاتی لاشیں زبانِ حال سے قاتل کے جبر اور استبداد کو امکانی صداقتوں کے تناظر میں اجاگر کرتی ہے۔

''قاتل'' کا استعارہ غالبؔ کے لاشعور میں چھپے اس خوف سے پردہ اٹھاتا ہے جس نے سائے سے نقش بننے تک کئی خوشنما پیکروں کو ہیولوں میں تبدیل کر کے دکھایا ہے۔ ''قاتل'' کا استعارہ غالبؔ کے اردو کلام میں خود سے مماثل استعارے پیدا کر کے بھی اپنی ''زندگی'' بلکہ اپنی ہمہ گیر زندگی کے تحفظ کا سامان کرتا ہے۔ چناں چہ ''صیاد''، ''باغبان'' ''جلاد'' اور گل چین وغیرہ کے استعارے قاتل کے اس چہرے سے پردہ اٹھا دیتے ہیں جو غاصبانہ نظام کا آلہ کار بن کر انسانی روایات، معاشرتی اقدار، سماجی رشتوں، تہذیبی نشانیوں اور ثقافتی دلآویزیوں کو موت کے گھاٹ اتارنے کے لیے طے شدہ لائحہ عمل کے مطابق قدم اٹھاتے ہیں۔ گویا ''قاتل'' عہدِ غالبؔ کا وہ آئینہ ہے جس میں غاصب حکام کی بربریت کی ہر جھلک پوری نفسیاتی وسعتوں کے ساتھ محفوظ ہے۔ غالبؔ نے یوں تو نہیں کہا ہے:

رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے (۳۶)

ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار، اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، اسلامیہ کالج پشاور

حوالہ جات

۱۔ محمد ہادی حسین، مغربی شعریات، مجلس ترقی ادب، لاہور، مارچ ۱۹۸۴ء، ص:۱۸۹

۲۔ سہیل احمد (مرتب) پاکستانی ادب ۱۱/۹ کے اثرات، ادارہ ادبیات اردو، فارسی ولسانیات، جامعہ پشاور، ۲۰۱۰ء، ص:۸

۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، شرح ومتن، غزلیات غالب، بیکن بکس، اردو بازار، لاہور ۲۰۰۵ء، ص:۵۵

۴۔ ایضاً، ص ۲۷

۵۔ ایضاً، ص ۲۹

۶۔ ایضاً، ص ۲۴

۷۔ ایضاً، ص ۲۴

۸۔ ایضاً، ص ۱۴۴

۹۔ ایضاً، ص ؟؟؟

۱۰۔ محمد اجمل، ڈاکٹر، تحلیلی نفسیات، بیکن بکس، اردو بازار، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص:۱۱۹

۱۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، شرح ومتن، غزلیات غالب، بیکن بکس، اردو بازار، لاہور ۲۰۰۵ء، ص:۳۸

۱۲۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، ولی سے اقبال تک، سنگ میل، پبلیکیشنز: لاہور، ۲۰۰۰ء، ص:۲۲۷

۱۳۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تین بڑے نفسیات دان، سنگ میل، پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص:۱۴۴

۱۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، شرح ومتن، غزلیات غالب، بیکن بکس، اردو بازار، لاہور ۲۰۰۵ء، ص:۵۵

۱۵۔ ایضاً، ص ۶۰

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۰۱

۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۳۵

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۴۱

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۶۱

۲۱۔ ایضاً، ص ۲۴۱

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۴۹

۲۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، شرح ومتن، غزلیات غالب، بیکن بکس، اردو بازار، لاہور۲۰۰۵ء، ص:۳۰۰
۲۴۔ ایضاً، ص۳۰۵
۲۵۔ ایضاً، ص۳۹۷
۲۶۔ ایضاً، ص۴۰۳
۲۷۔ ایضاً، ص۴۲۳
۲۸۔ ایضاً، ص۴۴۹
۲۹۔ محمد اجمل، ڈاکٹر، تحلیلی نفسیات، بیکن بکس، اردو بازار، لاہو، ۲۰۰۵ء، ص:۱۱۹
۳۰۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، شرح ومتن، غزلیات غالب، بیکن بکس، اردو بازار، لاہور۲۰۰۵ء، ص:۳۰
۳۱۔ ایضاً، ص۵۳
۳۲۔ ایضاً، ص۷۱
۳۳۔ ایضاً، ص۱۱۰
۳۴۔ ایضاً، ص۱۲۶
۳۵۔ ایضاً، ص۱۸۳
۳۶۔ جوش ملسیانی، دیوان غالب (مع شرح)، مرکز تصنیف وتالیف، نکودر (جالندھر) س۔ن، ص:۲۸

غلام محمد قاصر کی شاعری میں وجودّیت کے عناصر

سید عطاء اللہ شاہ

ABSTRACT

This article focuses on the existentialistic traits of Ghulam Muhammad Qasir's poetry. Ghulam Mahammad Qasir is a poet of unique, expression, distinguished nature, belongs to D.I.Khan and has a chiselled notch for himself in the domain of urdu poetry in Khyber Pukhtoon Khwa. He has epitomised all the existential qualities in his poetry. He deliberates upon the meaninglessness and purposelessness of life. He laments the useless and pointless existence in this void universe. The different collections of the author are under the focus of this research article, includes. a) Tasalsul 1977. b) Aatwan Aasman Bhi Neela Hay (1988) c). Darya-e-Guman (1996). d) Khoshbu Grifte-Aks may (2009). e) Tamanaon kay Sahefay (2009). His whole Anthology (Kolyat). "Ek Sher Abhi Tak Rehta Hay"(2009).

غلام محمد قاصر صوبہ خیبر پختونخواہ کے جدید اور سر برآوردہ اُردو شعراء میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اِن کی اُردو کی غزل اور نظم اپنا ایک علیحدہ اور منفرد اسلوب رکھتی ہیں لیکن غزل ان کی خصوصی پہچان ہے۔ جس پر ان کے نشان دست ثبت ہو گئے ہیں۔ اس لیے اِن کو جدید شعراء میں ایک طرفہ انفرادیت حاصل ہے۔ ان کا لب ولہجہ نرم وملائم خیالات دل کو چھو لینے والے، اندازِ بیان خون میں سرایت کرنے والا ایسا کہ عہدِ جدید کے عظیم غزل گو شاعر ظفر اقبال ان کی غزل کے بارے میں کہتے ہیں کہ میری غزل جہاں ختم ہوتی ہے وہاں سے غلام محمد قاصر کی غزل شروع ہوتی ہے۔ عام فہم تشبیہات واستعارات کے روایتی حسن کو ساتھ لے کر نئی تشبیہیں اور جدید استعارات کو گڑنے اور تخلیق کرنے کا ایک ملکہ غلام محمد قاصر کو خصوصی طور پر ودیعت کیا گیا ہے۔ فطرت نے ان کو تخیل کا ایک وسیع ذخیرہ عطا کیا ہے اور وہ اس کا بھرپور استعمال کرتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

جذبوں کا دم گھٹنے لگا ہے، لفظوں کے انبار تلے
پہلے نشاں زد کر دینا تھا، جتنی بات ضروری تھی (۱)

یا پھر

بغیر اُس کے اب آرام بھی نہیں تھا
وہ شخص جس کا مجھے نام بھی نہیں آتا
کروں گا کیا جو محبت میں ہو گیا ناکام
مجھے تو اور کوئی کام بھی نہیں آتا (۲)

لیکن اس مقالے میں غلام محمد قاصر کی غزل اور نظم دونوں میں وجودیت کے عناصر کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ وجودیت کیا ہے۔؟ اور اس کے کون کون سے وظائف ہیں۔ مغربی فلاسفہ میں کن کن فلاسفہ کے خیالات وجودیت پر منحصر ہیں۔ اور جیسا کہ ڈاکٹر شاہین مفتی نے جدید اُردو نظم میں وجودیت کے عناصر دریافت کیے ہیں اور اس پر ایک وقیع مقالہ تحریر کیا ہے اور ثابت کیا ہے کہ اُردو کے بڑے بڑے بطل ہائے جلیل شعراء کی شاعری میں وجودیت کے عناصر وافر مقدار میں موجود ہیں۔ جن میں اقبال، راشد، میراجی، فیض، احمد ندیم قاسمی، مجید امجد، منیر نیازی، وزیر آغا اور انیس ناگی کی شاعری کو موضوع بنایا گیا ہے۔ موجودہ کوشش کو اس مقالے کا ایک ضمیمہ سمجھا جا سکتا ہے۔ غلام محمد قاصر کے کلیات "اک شعر ابھی تک رہتا ہے" (۲۰۰۹) کا مطالعہ کرنے سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ غلام محمد قاصر کی شاعری میں بھی وجودیت کے عناصر پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہیں۔ لیکن پہلے وجودیت کی تعریف واضح کرنے کی کوشش کی جائے گی اور اس کے مقتضیات کا ذکر کیا جائے گا۔

وجودیت ایک مرض ہے جو انسان کو مختلف قسم کے احساسات کا شکار کر دیتی ہے۔ کاملیت، انقلابیت، ابہامیت، لایعنیت، عدمیت، بے دلی، لاتعلقی، بے گھری بے دری، تنہائی، بے وفائی، خود غرضی، بے حسی، خود تحقیری، خود آزاری، ایذا دہی اور ایذا پسندی جیسے موضوعات وجودیت کا عنوان بنتے ہیں۔ اس فلسفے کو مغربی دنیا میں بہت فروغ حاصل ہوا۔ اور اس فلسفے کے تحت فلاسفۂ مغربی نے اپنے اپنے فرمودات کا اظہار اپنی تصانیف میں گاہے گاہے کیا۔ رینے ڈیکارٹ (۱۵۹۶تا۱۶۵۰) کو اس فلسفے کا بانی تصور کیا جاتا ہے۔ اُس کی تصنیف Rule for the Direction of Mind جو ۱۷۰۱ء میں شائع ہوئی وجودیت کی انجیل سمجھی جاتی ہے۔ ڈیکارٹ نے اس تصنیف میں ہابز اور بیکن کی طرح ارسطو کو رد کر دینے کا مشورہ دیا ہے اور کہا کہ "میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں"، یا پھر "انسانوں کو اپنے بارے میں سوچنا اور جاننا چاہیئے"، اس کے معروف اقوال ہیں۔ پاسکل (۱۶۲۳ تا ۱۶۶۲ء)، امانوئیل کانٹ (۱۷۲۴تا۱۸۰۴ء)، ہیگل (۱۷۷۰ تا ۱۸۳۱ء)، کریگارڈ (۱۸۱۳تا۱۸۵۵ء)، فریڈرک نٹشے (۱۸۴۴تا۱۹۰۰ء)، کارل جیسپرز (۱۸۸۳تا۱۹۶۹ء)، مارٹن ہائیڈگر (۱۸۸۹تا۱۹۷۶ء)، جبرئیل مارسل (۱۸۸۹تا۱۹۷۳ء)، ژاں پال

سارتر (۱۹۰۵ تا ۱۹۸۰ء)، سیمون ڈی بوار (۱۹۰۸ تا ۱۹۸۶ء)، البرٹ کامیو (۱۹۳۱ تا ۱۹۶۰ء) کولن ولسن (۱۹۳۱۔ زندہ ہے) وغیرہ فلاسفہ اس جدید فلسفے کو مسالہ فراہم کرنے کا موجب بنے۔ اوران سب نے کسی نہ کسی طرح انسان کی اس پریشانی اور ذہنی کرب کا اندازہ لگانے کی کوششیں کیں اور اپنی گراں قدر تصانیف میں اس کا اظہار کیا۔ ۱۳۴۴ء جو جیفری چاسر کی تاریخِ پیدائش ہے کو مغرب میں دورِ نشاطِ ثانیہ (Renaissance) کا آغاز شمار کیا جاتا ہے۔ یہاں تک پہنچ کر مغربی دنیا عیسائیت اور تقریباً ہر قسم کی مذہبیت سے بیزار ہو چکی تھی۔ چونکہ عیسائی چرچ نے مغربی دنیا کا استحصال کرنے میں کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا تھا۔ اور پوری مغربی دنیا نے اپنی نشاطِ ثانیہ کرانے کا اعلان کر کے مذہب کو دائرہ قانون سے ہٹا کر صرف پوجا پاٹ تک محدود رکھنے کا داعیہ ظاہر کیا اور مکمل طور پر انسان کی آزادی اور نفس پرستی کو جائز قرار دے دیا۔ جس کا پھل آج ہمیں مغرب میں مردوں اور عورتوں دونوں میں ہم جنسی کے رجحان کی شکل میں میسر آیا ہے۔ جس سے آج پوری انسانیت کی نگاہیں شرم سے نیچی ہونی چاہیے تھیں۔ لیکن بدقسمتی سے اس فعلِ بد پر فخر کیا جارہا ہے۔ لیکن ایک طور پر اسے ہم مغرب کی انتہا درجے کی اخلاقی انقلابیت (Moral Revolt) قرار دے سکتے ہیں، انسان نے آہستہ آہستہ اپنے آپ کو ہر قسم کی جکڑ بندیوں سے آزاد کر دیا۔ بہر طور برٹرینڈ رسل "فلسفۂ مغربی کی تاریخ میں" ڈیکارٹ کے خیال کی یوں وضاحت کرتے ہیں:

> ''میں جس کے وجود کا ہونا ثابت ہو گیا ہے، میں سوچتا ہوں، اسلئے کہ میں ہوں اور صرف اُس وقت ہوں۔ اگر سوچنا ختم کر دوں تو میرے وجود کی کوئی دلیل نہ رہے گی۔ میں وہ شے ہوں جو سوچتی ہے، ایک جوہر ہے جس کی کل فطرت یا روح سوچنے پر مشتمل ہے۔ اور اسے اپنے وجود کے لئے کسی مادی شے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس لیے روح جسم سے کلی طور پر مختلف ہے اور اسے جسم کی بہ نسبت جاننا زیادہ آسان ہے۔ جو کچھ یہ ہے یہ اُس وقت بھی رہے گی جب کوئی جسم نہ ہو گا۔۔۔۔۔ ایک شے جو سوچتی ہے، جو شک کرتی ہے، سمجھتی ہے، تصور کرتی ہے، تصدیق کرتی ہے، انکار کرتی ہے، ارادہ کرتی ہے، تخیل میں لاتی ہے اور محسوس کرتی ہے۔ کیونکہ محسوس کرنا جیسے خواب میں ہوتا ہے سوچنے کی ایک صورت ہے۔ چونکہ سوچ ذہن کا جوہر ہے اس لیے ذہن ضرور ہمیشہ سوچتا ہے، گہری نیند میں بھی۔'' (۳)

یعنی اصل انسان وہ ہے جو اپنی حیثیت کا قائل ہو جائے، کہ ہاں میں ہوں۔ اور میں ہی ہوں جو روحانی طور پر ہر وقت محوِ خرام رہتا ہوں۔ یعنی میرا ذہن ہر وقت سوچتا رہتا ہے چاہے میں سو ہی کیوں نہ جاؤں۔ پھر کیوں نہ میں اپنے ہونے کو مان لوں کہ میں ہوں اسلئے دکھ درد مصیبت خوشی غمی محسوس کرتا ہوں۔ میری اپنی ایک جبلت ہے جس کے اپنے

تقاضے ہیں جس کا پورا ہونا میرا حق ہے۔ کیوں میری زندگی چند روزہ ہے، مجھے ہیشگی کیوں عطا نہ کی گئی، میری زندگی اُدھوری کیوں ہے۔ فطرت میرے ساتھ ہر وقت کیوں نبرد آزما رہتی ہے۔ آخر میرا قصور کیا ہے۔ اگر میری خواہشیں اور آرزوئیں پوری کیوں نہیں ہوتیں تو توبہ ہے میری ایسی زندگی سے جو سراسر عذاب ہو، سراسر مصیبت ہو۔ میں کچھ بھی نہ ہو کر سارے جہاں کا بوجھ اُٹھائے ہوئے ہوں۔ کیا میری زندگی میں خواہشوں اور آرزوؤں کی کوئی قدر و قیمت نہیں۔ اسی ادھوری اور بے ہنگم زندگی کو میرے حوالے کر کے مجھے اس دنیا میں پھینکا گیا تھا جہاں اب میرا کوئی پرسانِ حال نہیں۔

وجودیت کے بارے میں ڈاکٹر شاہین مفتی لکھتی ہیں:

''کہا جا سکتا ہے کہ وجودیت نہ تو صرف فلسفہ ہے، نہ فلسفیانہ ردعمل (Revolt) بلکہ یہ اس کائنات میں اپنی موجودگی کا ایک اعلان ہے۔ یہ فلسفیانہ طور پر اس فردی شعور (Self-Conciousness) کا نوحہ ہے جو مارسل کی ٹوٹی پھوٹی دنیا (Broken World) ڈی بوار کی کائناتِ لایعنی (Ambiguous World) مارلوپونٹی کی دنیائے منتشر (Dislocated World) میں اپنی جگہ ڈھونڈتا پھرتا ہے۔۔۔۔۔۔۔ وہ ہمیشہ اس مخمصے میں گھرا رہتا ہے کہ وہ کون ہے اُسے اس دنیا میں کون لایا ہے۔ اس کا خالق اس کی نظروں سے اوجھل کیوں ہے؟ اسے اس دنیا میں لانے سے پہلے اس سے مشورہ کیوں نہ لیا گیا؟ اسے موت ہی سے ہمکنار ہونا ہے تو پھر زندگی کا جواز کیا ہے؟ اس کے ذاتی فیصلوں کی حیثیت کیا ہے؟ اس کا مقصد کیا ہے؟ اس کی قسمت کیا ہے؟ انسان اور فطرت کی مشترک قدریں کیا ہیں؟ حرکت، توانائی، اشیاء، اعمال و افکار کے تضادات کیا ہیں؟ اس کثیر المقاصد دنیا میں تنہا انسان کا وجود کیا ہے؟''(۴)

غلام محمد قاصر (۱۹۴۱ تا ۱۹۹۹ء) جس کی شاعری میں اسی وجودیت کے عناصر آسانی سے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے ان کے تخلص کے بارے میں کہا تھا کہ جس طرح ان کا تخلص قاصؔر ہے اپنی شاعری اور اظہار میں قطعی طور پر قاصر نہیں بلکہ پوری طرح کامل ہیں۔ بالکل یہی بات قاصر کی شاعری پر صادق آتی ہے کہ وہ اس فن کے کاملوں میں سے ہیں۔ غلام محمد قاصر اپنے طرزِ اظہار پر پوری طرح قدرت رکھتے ہیں۔ ہاں وہ ایک عام انسان ہیں، وہ بھی انسان کی اس لایعنی اور بے ہنگم زندگی پر شرمسار ہیں اور برملا اس کا اظہار کرتے ہیں۔ غلام محمد قاصر کا پہلا مجموعۂ کلام "تسلسل" ۱۹۷۷ء میں چھپا۔ لیکن کتاب چھپنے سے پہلے ہی وہ علمی و ادبی دنیا میں اپنی شناخت قائم کر چکے تھے۔ "تسلسل" کے گیارہ سال بعد اُن کا دوسرا مجموعۂ کلام "آٹھواں آسمان بھی نیلا ہے" ۱۹۸۸ء میں چھپا۔ پھر ۸ سال کی مدت کے بعد اُن کا آخری مجموعۂ کلام "دریائے گماں" ۱۹۹۶ء میں منظرِ عام پر آیا۔ پھر ۱۹۹۹ء میں شاعر کا شدید کینسر کے باعث ریٹائرمنٹ سے دو سال قبل انتقال ہو گیا۔ قاصر کے دو ہونہار بیٹوں عماد اور عدنان نے اپنے والدِ گرامی کی کل

شاعری کو اکٹھا کیا اور "اک شعر ابھی تک رہتا ہے" کے عنوان سے اِسے ۲۰۰۹ء میں شائع کروایا۔ان مذکور بالا تین مجموعوں کے علاوہ دو مزید مجموعہ ہائے کلام بھی شامل کر دئیے گئے تھے۔جو ابھی مکمل نہیں تھے لیکن اپنے خالق کی بے وقت موت کی وجہ سے ادھورے رہ گئے۔"خوشبو گرفتِ عکس میں" اور "تمناؤں کے صحیفے" بھی ان کی کلیات کا حصہ ہیں۔ جس سے کلیات کی قدر و قیمت میں مزید اضافہ ہو گیا ہے۔

وجودیت کیا ہے اور اس کے حدود اور امکانات کہاں تک ہیں۔اس حوالے سے ڈاکٹر شاہین مفتی لکھتی ہیں:

''انسانی لایعنیت اور کائناتی لایعنیت کے معانی تلاش کرنے کا یہ خلا بے مائیگی کا وہ تجربہ ہے جس کے بطن سے نئی معنویت جنم لیتی ہے۔انسانی وجود موت کی دہشت سے فرار حاصل کرنے کی سوچی سمجھی سازش کے مطابق لا مکان کی دہشت کے سمندر میں بے مایہ وجود کی طرح ہاتھ پاؤں مارتا ہے اور پھر کوئی چارہ نہ پا کر کسی سزا یافتہ کی طرح شش جہت کی نظر نہ آنے والی دہلیز پر سر نیہوڑا کر بیٹھ جاتا ہے۔''(۵)

غلام محمد قاصر کے احساسات کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں اسی لاادریت اور لایعنیت کے عناصر صاف طور پر دکھائی دیتے ہیں جو اس عہد کے دوسرے شاعروں کے ہاں بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔لیکن قاصر کا لہجہ دھیما اور پُر سوز ہے۔اُس میں روانی بھی ہے اور عظمتِ کلام بھی ہے۔

شوق برہنہ پا چلتا تھا اور رستے پتھریلے تھے
گھستے گھستے گھس گئے آخر کنکر جو نوکیلے تھے
سرد ہواؤں سے تو تھے ساحل کی ریت کے یارانے
لُو کے تھپیڑے سہنے والے صحراؤں کے ٹیلے تھے
سارے سپیرے ویرانوں میں گھوم رہے ہیں بین لئے
آبادی میں رہنے والے سانپ بہت زہریلے تھے
کون غلام محمد قاصر بیچارے سے کرتا بات
یہ چالاکوں کی بستی تھی اور حضرت شرمیلے تھے (۶)

زمیں کے ہونٹوں پہ پیاس مچلے گی اور دیوار آسماں پر
سمندروں کی سخاوتوں کا سحاب سا اشتہار ہو گا (۷)

دل میں خواہش کی شاخیں ہوئیں بے ثمر
گھر میں لٹتے ہوئے قافلے دیکھنا
گل کے پنجرے میں جو بے سبب قید ہیں
ان بہاروں کو اُڑتے ہوئے دیکھنا (۸)

میں بدن کو درد کے ملبوس پہناتا رہا
روح تک پھیلی ہوئی ملتی ہے عریانی مجھے (۹)

آیا ہے اک راہ نما کے استقبال کو اک بچہ
پیٹ ہے خالی، آنکھ میں حسرت، ہاتھوں میں گلدستہ ہے
لفظوں کا بیوپار نہ آیا اس کو کسی مہنگائی میں
کل بھی قاصد کم قیمت تھا آج بھی قاصد سستا ہے (۱۰)

شاعر چونکہ نہ صرف اپنے ذاتی جذبات کا اظہار شبدوں میں کرتا ہے بلکہ پورے گروہِ انسانی کی ترجمانی بھی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ درد کی کسک، انسان کے بے توقیری، بے حسی اور ایک بہت بڑے گروہِ انسانی کی بدقسمتی کا نوحہ جب ہر لمحہ کسی شاعر کے ہونٹوں پر ہو تو لگتا ہے اُس کو اور اُس کے جنس کو شدید طور پر تر سایا جا رہا ہے اور شاعر کی نگاہیں ہر وقت غم والم کے آنسوؤں سے تر رہتی ہیں۔ ڈاکٹر شاہین مفتی وجودیت کی مزید وضاحت کرتی ہوئی فرماتی ہیں:

''عدم انصاف اور اپنی مصیبتوں کے لئے روئیں روئیں سے فردِ واحد کائنات کے اس مصیبت کدے کا نوالہ بنتے ہوئے "لا" کی صورت اختیار کرتا ہے۔ اس کی امید اور یقین بنا وضاحت کے اپنی موت آپ مرجاتے ہیں۔ اور اس کے حصے کی جنت ارضی وسماوی خیال خام ثابت ہوتی ہے جو کوئی اس اجتماعی کاملیت کے ڈھونگ سے منحرف ہوتا ہے سوسائٹی اُسے باغی Rebellion کا نام دیتی ہے۔ یہ باغی خدا، تاریخ، تہذیب اور جغرافیئے پر یقین نہیں رکھتا اور کہتا ہے کہ وہ ان لوگوں کے لئے جیئے گا جو اس طرح کی شرمندگی کیلئے زندہ نہیں رہ سکتے۔ اُس کا کہنا ہے کہ لمحۂ موجود میں زندگی ہے اور زندگی کی گواہی دینے کے لئے اس لمحۂ موجود سے انکار ممکن نہیں۔ اس تصورِ عدمیت سے نئی روشنی پھوٹتی ہے جو اعلان کرتی ہے کہ یہ زمین انسانوں کی پہلی اور آخری محبت ہے۔''(۱۱)

غلام محمد قاصر، خدا، رسول، قرآن اور روزِ آخرت پر پکا ایمان رکھتے ہیں، لیکن باوجود اس کے ان کے ہاں بھی

اسی بغاوت کے آثار دیکھے جا سکتے ہیں۔ وہ پکے شیعہ ہیں۔ غمِ شبیر اور غمِ حسینؓ اُن کے مطمعِ ہائے نظر ہیں لیکن پھر بھی اسی لاادریت اور لایعنیت کے شکار نظر آتے ہیں اور یہ بھی وجودیت کا ایک جز رہا ہے۔ بہت سے فلاسفر جیسے نٹچے جبرئیل مارسل اور سارتر وغیرہ بھی خدا اور رسول کے قائل روزِ آخرت پر عقیدہ رکھنے والے، لیکن جبریئت کی قید سے نکلنے کے لئے ہر لحہ لرزہ براندام۔۔۔۔۔۔۔غلام محمد قاصر بھی اسی یقین اور بے یقینی کے درمیان آویزاں نظر آتے ہیں۔ بے مائیگی وجود کا احساس اُن کو کسی لحہ قرار لینے نہیں دیتا۔

فرماتے ہیں:

دعائے وصل تو دونوں کی عادت بن گئی ورنہ
نہ خواہش میرے سینے میں، نہ حسرت اُس کے چہرے پر (۱۲)

تلاشِ حُسن میں محوِ سفر ہیں ایک مدت سے
جوانی میری آنکھوں میں محبت اُس کے چہرے پر (۱۳)

وجودی فلسفیوں میں یہ ایک عجیب تضادِ فکر دیکھنے کو ملتا ہے کہ ایک طرف وہ مذہب وملت پر بُری طرح فریفتہ نظر آتے ہیں تو دوسری طرف زمانے کی بے قدری اور انسان کی بے توقیری سے بُری طرح نالاں بھی ہیں۔ غلام محمد قاصر بھی کچھ اسی قسم کا مزاج لے کر آئے ہیں۔ کہتے ہیں:

دل کے محاذ پہ فتح و شکست کا ہر معیار اضافی ہے
میں آگے کو بڑھتا جاؤں، شوق کہے پسپائی ہے (۱۴)

جو تاریک گھروندوں والے قحط ضیاء کی زد میں ہیں
سورج تو خادم ہے اُن کا، لیکن دھوپ پرائی ہے (۱۵)

برہمی جذبات میں اتنی کمی ذات میں
شہر کے سارے حسیں لگتے ہیں پیارے مجھے (۱۶)

چار جانب سربُریدہ حسرتوں کے مقبرے
آرزو ہمزاد کی تسخیر کا ایک باب ہے (۱۷)

ہر شب طلوعِ خوف کی تصویر بن گئی
بطنِ اُفق میں صبحِ بشارت نہیں رہی

اس فرش سے شعاعیں لپٹتی ہیں اس طرح
دیوار و در پہ جیسے کبھی چھت نہیں رہی (۱۸)

جن میں احوال تھے گزرے ہوئے سیلابوں کے
بہہ گئیں اب وہ کتابیں بھی در و دام کے ساتھ (۱۹)

زرد لمحات کا اعجاز سکھایا تُو نے
گُل کو انجام کا احساس دلایا تو نے
برگ کو خاک کی مسند پہ بٹھایا تُو نے
شاخ کو وقت کے قدموں پہ جھکایا تُو نے (۲۰)

جہاں ٹھہر نہیں سکتی شعاعِ مہر اک پل
مری نگاہ وہی زندگی گزار آئی (۲۱)

بنا سکے نہ شکستوں کو فتح گو ہم نے
سفینے ساحلِ امید پر جلائے بہت (۲۲)

ترے بخشے ہوئے اِک غم کا کرشمہ ہے کہ اب
جو بھی غم ہو مرے معیار سے کم ہوتا ہے (۲۳)

یہ بھی اِک رنگ ہے شاید مری محرومی کا
کوئی ہنس دے تو محبت کا گماں ہوتا ہے (۲۴)

یوں تو عمرِ رواں کا ہر لمحہ اک الجھن میں ڈال گیا ہے
لیکن دل پر نقش رہے گا ہجر کا یہ جو سال گیا ہے (۲۵)

جنہیں تختِ دل پہ بٹھائے گا، اُنہیں خاک میں بھی ملائے گا
وہی فیصلوں کا مجاز ہے، جسے ضد ہے اپنے چناؤ سے (۲۶)

برٹرینڈ رسل شوپنہار کی وجودیت پر تبصرہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''مسرت نام کی کوئی شے نہیں ہے۔ پوری نہ ہونے والی خواہش باعث اذیت ہوتی ہے اور پوری ہو جانے والی خواہش صرف آسودگی لاتی ہے۔ جبلت انسانوں کو تولید پر آمادہ کرتی ہے۔ جو دکھ اور موت کے لئے ایک نیا موقع فراہم کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جنسی عمل کے ساتھ شرم وابستہ ہوئی ہے، خودکشی بے سود ہے۔ نظریہ آواگون اگر لفظی طور پر صحیح نہ بھی ہو ایک متھ (Myth) کی صورت میں سچائی کا اظہار کرتا ہے۔'' (۲۷)

یعنی انسان کی زندگی ازلی اور ابدی طور پر امتحانات اور پریشانیوں کا نمونہ ہے۔ انسان مشکلات کی ان اتھاہ گہرائیوں میں روح اور جسم دونوں کی خوشی کا متمنی ہے لیکن دونوں تشنۂ نروان ہیں اور انسان اس پر ہر لحہ نوحہ کناں ہے۔

اُجالے چین سے سوئے ہوئے ہیں
چراغوں میں دلِ بے تاب جاگے
مرے کچے گھروندے کی صدا پر
کبھی بارش کبھی سیلاب جاگے (۲۸)

وہ اپنی ایک نظم " کاش کبھی دل ایسے ہوں " کے عنوان سے لکھتے ہیں:

کاش کبھی دل ایسے ہوں/ جو جی چاہے وہی خریدوں/ جیب میں اتنے پیسے ہوں/ رنگ برنگے کپڑے میرے/ نئے نئے ہوں جوتے میرے/ جیسے سوچوں ویسے ہوں/ کاش کبھی دل ایسے ہوں۔ (۲۹)

۱۹ فروری ۱۹۸۷ء کو پرائمری سکول گڑھی قمردین پشاور میں دھماکے سے بے شمار بچے ہلاک ہوئے۔ قاصر اُن کی بے جا ہلاکت پر نوحہ لکھتے ہوئے فرماتے ہیں۔

جنہیں ہم اپنی دعاؤں کے ساتھ چھوڑ آئے
وہ لوٹ کر نہیں آئیں گے لوگ کہتے ہیں
یہ ٹوپیاں ہیں انہی کو سنبھال کر رکھنا
اب ان کے سر نہیں آئیں گے لوگ کہتے ہیں (۳۰)

غلام محمد قاصر صوبہ خیبر پختونخوا کے شعرا میں شمار کئے جاتے ہیں ان کی اردو کی غزل اور نظم اپنا ایک علیحدہ اور منفرد اسلوب رکھتی ہیں لیکن غزل ان کی خصوصی پہچان ہے۔ اس لیے ان کو جدید شعرا میں ایک طرفہ انفرادیت حاصل ہے ان کا لب ولہجہ نرم وملائم اور خیالات کل کو چھو لینے والے انداز بیان خون میں سرایت کرنے والا آسان اور عام فہم تشبیہات واستعارات کے روایتی حسن کو ساتھ لے کر نئے مفاہیم پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو شاعر کی قادر الکلامی

اور فن کاری پر دلالت کرتے ہیں۔ اور اس میں وجودیت کے عناصر بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔

برٹرینڈ رسل، شوپنہار کی وجودیت پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شوپنہار اپنی کائناتی حیثیت کو خدا کی عینیت سمجھتا ہے اور ہمہ اوست کا نظریہ پیش کرتا ہے جو سپائی نوزا کے نظریے سے مختلف نہیں جس میں نیکی نام ہے رضائے الٰہی سے مطابقت رکھنے کا۔ لیکن اس نقطے پر اس کی قنوطیت اسے ایک مختلف اظہار کی طرف لے جاتی ہے۔ کائنات مشیت شر ہے اور مشیت سراسر شر ہے۔ یا ہر صورت میں ہمارے تمام نہ ختم ہونے والے دکھوں کا ماخذ ہے۔ دکھ تمام حیات کی اصل اور علم کے اضافے کے ساتھ دکھ میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے۔''(۳۱)

غلام محمد قاصر کی شاعری کا مجموعی جائزہ لیتے ہوئے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ ان کے ہاں رومانیت بھی کہیں نہ کہیں جھلک جاتی ہے۔ لیکن بنیادی طور پر وہ اس دور کے انسان کے وجود کی لایعنیت اور اس کی بے حسی پر حد درجہ غمگین وملول ہیں اور وہ اس لایعنی زندگی سے حد درجہ ناراض نظر آتے ہیں اور یہی وجودیت کا بنیادی اور مرکزی محور ہے۔

سید عطاء اللہ شاہ، لیکچرار شعبہ اردو، اسلامیہ کالج پشاور

حوالہ جات

۱۔ غلام محمد قاصر۔اک شعر ابھی تک رہتا ہے،از: دریائے گماں، ایلیا بکس راولپنڈی، ۲۰۰۹ء ص ۳۰۵

۲۔ غلام محمد قاصر۔اک شعر ابھی تک رہتا ہے،از: تمناؤں کے صحیفے، ص ۴۶۲

۳۔ برٹرینڈ رسل۔ فلسفہ مغربی کی تاریخ، ترجمہ: محمد بشیر، پروفیسر، پورب اکیڈمی اسلام آباد۔۲۰۰۶ء، ص ۶۵۰، ۶۵۱

۴۔ شاہین مفتی ڈاکٹر۔اردو نظم میں وجودیت، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور۔۲۰۰۱ء ص ۱۳، ۱۴

۵۔ ایضاً، ص ۵

۶۔ غلام محمد قاصر۔اک شعر ابھی تک رہتا ہے،از: تسلسل ص ۴۳، ۴۴

۷۔ ایضاً، ص ۵۵

۸۔ ایضاً، ص ۵۶

۹۔ ایضاً، ص ۵۸

۱۰۔ ایضاً، ص ۵۹

۱۱۔ شاہین مفتی ڈاکٹر۔اردو نظم میں وجودیت، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور۔۲۰۰۱ء ص ۶

۱۲۔ غلام محمد قاصر۔اک شعر ابھی تک رہتا ہے،از: تسلسل ص ۶۱

۱۳۔ ایضاً، ص ۶۰

۱۴۔ ایضاً، ص ۶۶

۱۵۔ ایضاً، ص ۶۷

۱۶۔ ایضاً، ص ۶۸

۱۷۔ ایضاً، ص ۷۳

۱۸۔ ایضاً، ص ۷۴

۱۹۔ ایضاً، ص ۷۹

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۲۸، ۱۲۹

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۵۱

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۵۴

۲۳۔ غلام محمد قاصر۔اک شعر ابھی تک رہتا ہے،از: تسلسل

۲۴۔ غلام محمد قاصر۔اک شعر ابھی تک رہتا ہے،از: آٹھواں آسمان بھی نیلا ہے، ص۱۶۲

۲۵۔ ایضاً،ص۱۷۰

۲۶۔ ایضاً،ص۱۸۰

۲۷۔ برٹرینڈ رسل۔فلسفہ مغربی کی تاریخ،ترجمہ:محمد بشیر،پروفیسر،پورب اکیڈمی اسلام آباد۔۲۰۰۶ء،ص۸۶۱

۲۸۔ غلام محمد قاصر۔اک شعر ابھی تک رہتا ہے،از: آٹھواں آسمان بھی نیلا ہے، ص۱۶۸

۲۹۔ ایضاً،ص۲۳۷

۳۰۔ ایضاً،ص۲۴۲

۳۱۔ برٹرینڈ رسل۔فلسفہ مغربی کی تاریخ،ترجمہ:محمد بشیر،پروفیسر،پورب اکیڈمی اسلام آباد۔۲۰۰۶ء،ص۸۶۱

افسانوی ادب میں کردار نگاری کی اہمیت

انوار الحق

ABSTRACT

The character's are very much important in fiction. A great and classic story contains the powerful characters.Short stories,Novel, Drama and Fables contains specific type of character's. The technical and artistic creation and building of these character's require some technical skill's.In this research paper the scholar has analyzed different types of characters found in Urdu fiction.

ادب انسانی زندگی کی ایک دلچسپ، مؤثر اور مستند تاریخ ہے۔ انسان جو خُدا اور کائنات کے مابین سب سے اشرف و اکرم حوالہ ہے آسمانی کتابوں اور الہامی صحائف کے مطابق تمام کاروبار کائنات کو اسی کے مرہون وجود میں لایا گیا، اسی لئے یہی انسان ازل سے تا امروز اسی کاروبار کائنات کو چلانے میں کچھ اس انداز سے مصروف ہے کہ مختلف جغرافیائی حدود، رنگ و نسل، زبانوں کے امتیاز، پیشوں کی نسبت اور رشتوں کے تعین نے اسے ہزاروں لاکھوں ناموں سے نہ صرف یاد کیا بلکہ اسے تقسیم بھی کیا یوں انسان کاروبار حیات کے مختلف شعبہ جات میں عملی طور پر سرگرم رہنے کے علاوہ دنیا بھر کے ادب میں مختلف شخصی خوبیوں اور تعین کے حوالے سے جھلکتا نظر آتا ہے۔ یہ شخصی خوبیاں اور تعین نفسیات کی زبان میں کردار کہلاتی ہیں یوں ادب کا سارا منظر نامہ انسان کی کرداری خوبیوں کے سبب رنگ روپ پکڑتا ہے۔

کردار کا لفظ یا کردار نگاری کی اصطلاح جوں ہی ہماری سماعتوں سے ٹکراتی ہے ہمارا ذہن فوراً افسانوں ادب کی طرف لپک جاتا ہے۔ داستان، ناول، افسانہ اور ڈراما افسانوی ادب کی مختلف ہیئتیں ہیں، افسانوی ادب خواہ وہ داستان کی شکل میں ہو یا ناول اور افسانے کی ہیئت میں ہو یا ڈرامے کی صورت میں، ان سب کا جنم کہانی کے بطن سے ہی ہوا، اس لیے کہانی پن مذکورہ بالا اصناف کے اولین لوازمات میں ہے اور جہاں کہانی یا قصہ گوئی کا وجود آجائے وہاں کردار کی موجودگی ناگزیر ہے۔ ادب کی کہانی سے وابستگی اور کہانی سے انسان کی دلچسپی زمانۂ قدیم سے چلے آرہے ہیں۔ سید وقار عظیم کے مطابق:

> ''کہانی سے انسان کی دلچسپی اور اس مشغلے سے اس کا لگاؤ اس کی اجتماعی زندگی کی ایسی حقیقت ہے جسے تاریخ کی سنجیدگی اور اس کے فکر کی منطق نے پورے وثوق کے ساتھ تسلیم کیا۔''(۱)

یہ بات نطے ہے کہ کہانی مختلف واقعات کا مجموعہ ہوتی ہے اور کہانی کے وہ واقعات کرداروں کے عمل کے

ذریعے انجام پاتے ہیں اس لیے کہانی جونہی پیدا ہوتی ہے، مختلف کردار بھی اس کی گود میں ضرورت کے مطابق جنم لے لیتے ہیں، اس لئے ایک کامیاب اور زندہ کہانی میں کردار کی اہمیت غیر معمولی طور پر اہم اور مسلم ہے۔ داستان، ناول، افسانہ اور ڈراما افسانوی ادب کی مختلف اقسام ہیں۔ان مختلف اقسام میں کردار یا کردار نگاری کی اہمیت علی الترتیب ملاحظہ ہو:

داستان اردو کے قدیم نثری اصناف میں غیر معمولی اہمیت کی حامل صنف ہے بقول وقار عظیم:

''مشرق ہمیشہ سے داستان سراؤں کا گھر اور داستان سرائی کا مقام رہا۔''(۲)

داستان سے ہماری رغبت محض ایک ادبی صنف کے ہی نہیں بلکہ یہ ہمارا عظیم تہذیبی ورثہ بھی ہے جسے ہر عہد اور ہر دور میں تمام اساتذۂ فن اور قارئین نے بطورِ ایک بزرگ صنف کے سر آنکھوں پر بٹھایا۔ چونکہ داستان کسی خیالی اور مثالی دُنیا کی وہ کہانی ہوتی ہے جو محبت، مہم جوئی، سحر و طلسم جیسے عناصر پر مشتمل ہوتی ہے۔اس لیے داستانوں کا خمیر مافوق الفطری عناصر سے اُٹھتا ہے تاہم وہاں اشیاء، مقامات اور واقعات کے علاوہ کردار بھی مافوق الفطری اور مثالی ہوتے ہیں۔

داستان نگاروں نے ضرورت کے مطابق بے شمار کردار تراشے مگر ان میں بنیادی طور پر چار قسم کے کردار واضح طور پر پائے جاتے ہیں۔

(i) بادشاہوں، وزیروں، امیروں، شہزادوں، نوابوں، سوداگروں، جادوگروں، نجومیوں، لونڈیوں، کنیزوں، بہادروں اور جنگ جوؤں کے کردار جس کی وجہ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے یوں بیان کی ہے:

''داستانوں کا دور چونکہ عوام کا دور نہیں تھا بلکہ بادشاہوں، امراء اور نوابین کا دور تھا، اس لیے داستان کے کرداروں میں بادشاہوں، وزیروں، شہزادیوں اور شہزادوں کے کردار نظر آتے ہیں۔''(۳)

(ii) داستانوں میں مافوق الفطرت کرداروں کی بھرمار ہوتی ہے جن میں دیوی، دیوتاؤں، جنوں، پریوں، بھوت پریت، جادوگروں، جادوگرنیوں کے کرداروں کے ساتھ قدم قدم پر واسطہ پڑتا ہے جو قاری کے لئے غیر معمولی فرحت و انبساط کا سامان کرتے ہیں۔ان کرداروں کی اہمیت و وسعت اور مقبولیت کے بارے میں فرمان فتح پوری فرماتے ہیں:

''ان عناصر (مافوق الفطرت) کی مقبولیت و وسعت کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہو سکتا ہے کہ مذاہب عالم کی تمام کتابوں میں ان کا دخل پایا جاتا ہے۔ گیتا پران، انجیل، تورات، قرآن، زبور اور ان سب میں مافوق الفطری قوتیں کام کرتی نظر آئیں گی۔''(۴)

(iii) داستانوں میں اکثر دانشور جانور اور ناطق پرندے ہوتے ہیں جو قدم قدم پر ہیرو یا مصائب زدہ کرداروں کی مدد کے لئے پہنچ جاتے ہیں۔ داستانوں میں اس قسم کے کرداروں کی توجیہہ ڈاکٹر سلیم اختر نے یوں کی ہے:

''داستان میں ناطق پرندے اور دانشور جانور ملتے ہیں اس کا سبب قطعی طور پر بتانا تو ممکن نہیں تاہم یہ توجیہہ قرین قیاس ہے کہ عہد عتیق کا انسان فطرت کے ان متنوع مظاہر اور جنگل کے باسیوں سے جذباتی رابطہ رکھتے ہوئے شجر و حجر اور چرند پرند بھی کو انسانی کردار سے متصف سمجھتا تھا۔''(۵)

(iv) داستانوں کے کرداروں میں غیر معمولی مثالیت پائی جاتی ہے چونکہ خارقِ عادت اور مافوق الفطرت عناصر کے باعث داستانوں میں زندہ کردار کی تخلیق کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے۔ کرداروں کی اس مثالیت کے حوالے سے فرمان فتحپوری فرماتے ہیں:

''جو نیک ہے وہ نیکیوں کی ان سب خصوصیات کا حامل ہے جو انسان کے تصور میں آسکتی ہیں جو بد ہے وہ بدی کا ایسا مجسمہ ہے کہ شیطان بھی اس سے پناہ مانگتا ہے۔''(٦)

جدید سائنسی ذہن ان کرداروں کے وجود کا یکسر انکار کرے یا بعض ظاہر بین محض اسے ذہنی عیاشی کا نام دیں لیکن اگر عالمی ادب پر گہری اور وسیع نظر دوڑائی جائے تو یہ اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے کہ تمام ادب العالیہ اور کلاسیکی شاہکار فوق الفطری کرداروں سے بھرے پڑے ہیں لہٰذا فرمان فتح پوری اردو کی معروف داستان ''طلسمِ ہوشربا'' کے بارے میں فرماتے ہیں:

''وہ دیوؤں اور پریوں کی داستان نہیں بلکہ اپنے ہزاروں کرداروں میں ہمارے لئے وہی قدیم سرمایہ فراہم کرتی ہیں جس پر صدیوں کے بعد علم النفس کی بنیادیں رکھی گئیں۔''(۷)

لہٰذا ہماری قدیم داستانوں میں نوطرزِ مرصع، قصہ مہر افروز و دلبر، باغ و بہار، فسانہ عجائب، بوستانِ خیال، طلسمِ ہوشربا وغیرہ ان تمام داستانوں میں فوق الفطری اور مثالی کردار ہی ان کی جان ہیں البتہ ایک بات قابلِ ذکر ہے کہ داستان کے کردار جتنے بھی مافوق الفطرت اساطیری اور مثالی ہو جائیں، ان میں انسانی احساسات و جذبات کی جھلک ضرور دکھائی دیتی ہے۔ بقول فرمان فتح پوری:

''داستان میں مافوق الفطرت عناصر کا استعمال صناعانہ چابکدستی سے کیا جاتا ہے کردار جن ہو یا بھوت، دیو ہو یا پری، اصلاً اور احساساً انسان ہوتے ہیں۔''(۸)

اور غور سے دیکھا جائے تو ادب کا مقصد ہی انسانی احساسات و جذبات کا بیان، اس کی تشخیص اور ترویج ہے لہٰذا تمام تر بحث سے ثابت ہوتا ہے کہ داستانوں میں کردار نگاری نہ صرف غیر معمولی استادانہ مہارت اور فنی چابکدستی کی

متقاضی ہے بلکہ غیر معمولی اہمیت کی حامل بھی ہے۔

ناول کی خاص تکنیک، ہیئت اور مواد کی وجہ سے ناول میں کردار نگاری کی ضرورت اور خاص اہمیت پر تمام اساتذۂ فن اور نقاد پوری طرح متفق اللسان ہیں بلکہ بسا اوقات تو اعلیٰ کردار نگاری ہی ناول کی کامیابی کی ضمانت بن جاتی ہے مگر اس سے قطع نظر اعلیٰ کردار نگاری کے بغیر ایک مکمل اور اعلیٰ پایہ ناول کے وجود کا تصور عبث ہے۔

بقول عابد علی عابد:

''کرداروں کے انتخاب ہی سے ناول نگار کے سلیقے کا اندازہ ہوتا ہے۔''(۹)

جب کہ اردو میں ترقی پسند افسانے کے امام اور معروف ناول نگار پریم چند کے مطابق تو ناول کا بنیادی مقصد ہی انسانی کردار کی مصوری ہے۔ اس ضمن میں وہ فرماتے ہیں

''میں ناول کو انسانی کردار کی مصوری سمجھتا ہوں انسان کے کردار پر روشنی ڈالنا اور اس کے اسرار کھولنا ہی ناول کا بنیادی مقصد ہے۔''(۱۰)

اسی لئے عمدہ کردار نگاری کی وجہ سے عموماً لوگ ناول تو بھول جاتے ہیں مگر کردار یاد رکھتے ہیں لیکن ناول میں عمدہ کردار نگاری ایک مشکل فن ہے کیوں کہ ناول کے کرداروں کی نوعیت داستان کے کرداروں سے یکسر مختلف ہوتی ہے۔ ناول کے کردار مافوق الفطری اور مثالی ہونے کے بجائے ہمارے معاشرے کے جیتے جاگتے، چلتے پھرتے زندگی کی حرارت سے انتہائی حد تک پُر ہوتے ہیں یہی خوبی ناول کو داستان اور اخلاقی تمثیلوں سے مختلف کرتی ہے۔ اس ضمن میں ابوالاعجاز حفیظ صدیقی فرماتے ہیں:

''ناول اخلاقی تمثیلوں سے ان معنوں میں مختلف ہے کیوں کہ ناول کے کردار اپنی تمام تر انفرادیت کے باوجود ہمارے گرد و پیش کی دُنیا میں بسنے والے لوگوں میں سے ہوتے ہیں نہ خیر مجسم، نہ شر مجسم، نہ فرشتے، نہ شیطان بلکہ عام آدمی جو خوبیاں بھی رکھتے ہیں اور خامیاں بھی، عزائم بھی اور مجبوریاں بھی، وہ مختلف موضوعات کا مرکب ہوتے ہیں۔''(۱۱)

اسی لیے تو پروفیسر عابد علی عابد نے جیتے جاگتے کرداروں کی تخلیق کو ایک بڑا فن کہا ہے۔ وہ فرماتے ہیں:

''جیتے جاگتے کردار کی تخلیق منجملہ اسرارِ رموزِ فن ہے۔''(۱۲)

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ناول کا کردار بھی بالکل عام لوگوں کی طرح سیدھا، سپاٹ اور بے رنگ ہو بلکہ وہ اسی معاشرے کا کردار ہوتے ہوئے اور متعدد انسانی خصوصیات رکھتے ہوئے بھی خاص انفرادیت کا حامل ہو۔ بقول فرمان فتح پوری:

''اعلیٰ درجہ کے ناول نگاری کا تقاضا یہ بھی ہے کہ ہر کردار انسانی سرشت میں شامل ہوتے ہوئے بھی ان خصوصیات کا امتیازی نشان یا ٹھپہ لئے ہوئے ہو، جنھیں ناول نگار اس کے ذریعے پیش کرنا چاہتا ہو۔'' (۱۳)

ناول میں کردار نگاری کا یہی تقاضا اور ناول کا یہی وظیفہ ہوتا ہے۔ اس لئے ناول نگار کے ہاتھ میں مصور کا قلم ہونا چاہیے تاکہ وہ کرداروں کی جان دار تصویر پیش کر سکے، یوں ناول کے کردار روزمرہ زندگی کے کرداروں سے زیادہ دلچسپ ہوتے ہیں کیوں کہ ناول نگار کی قوتِ متخیلہ اس کو نئی قوتوں اور شوخ رنگوں سے واضح تر کرتی ہے اور وہ عام لوگوں سے زیادہ پر کیف بن جاتے ہیں، اس لئے تو ہنری جیمس ''فکشن کا فن'' میں یوں خامہ فرسا ہوئے،

''کونسی تصویر یا ناول ایسا ہو سکتا ہے جس میں کردار اہم نہ ہو، ہم اس کے سوا اس میں کیا تلاش کرتے ہیں۔'' (۱۴)

ابتداء میں ناول میں کرداروں کی نسبت پلاٹ کو زیادہ اہمیت دی جاتی تھی لیکن مغرب میں سترھویں صدی اور مشرق میں انیسویں صدی میں پلاٹ کی نسبت کردار کی اہمیت بڑھ گئی۔ اس حوالے سے وقار عظیم کی رائے بھی درج کرنے کے قابل ہے، وہ فرماتے ہیں:

''ناول کے نئے فن میں مرکزی حیثیت واقعات کے بجائے کرداروں کو حاصل ہوتی جا رہی ہے، زندگی ان کرداروں کے گرد گھومتی ہے۔'' (۱۵)

درج بالا دعوے کی تائید ڈاکٹر خورشید الاسلام کے اس بیان سے بھی بخوبی کی جاسکتی ہے:

''ترگی نیوف کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس کے نزدیک کہانی کی بنیاد پلاٹ پر نہیں ہوتی، پلاٹ اس کے سلسلۂ خیال کی آخری کڑی ہوتی ہے۔ کہانی اس کے دماغ میں ہمیشہ کسی شخص یا چند اشخاص کے مجموعے کی صورت یا روپ میں آتی ہے۔'' (۱۶)

قدرے باریک بینی سے دیکھا جائے تو یہ اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے کہ ناول کے واقعات (جو پلاٹ کی تعمیر کرتے ہیں) خاص اعمال کا نتیجہ ہوتے ہیں اور اعمال کرداروں ہی سے سرزد ہوتے ہیں لہٰذا پلاٹ اور کردار کی حیثیت واضح ہے بلکہ علی عباس حسینی کے مطابق نفسیاتی ناول کا وجود ہی کردار اور معاشرے پر تخلیق کرتا ہے۔ وہ فرماتے ہیں:

''نفسیاتی ناول وہ ناول ہوگا جس میں (اصلاً) معاشرت اور سیرت و کردار سے بحث کی گئی ہو۔'' (۱۷)

پلاٹ سے زیادہ کردار کی اہمیت اور کرداری ناولوں کے بارے میں ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کی رائے کچھ یوں ہے:

''دو خصوصیات ایسی ہیں جنھیں ناول کے لئے لازم و ناگزیر قرار دیا جاتا ہے یعنی پلاٹ اور کردار

نگاری، ناول میں کچھ اشخاص کی ضرورت ہوتی ہے جن کو بعض واقعات پیش آئیں اور کچھ واقعات کی ضرورت ہوتی ہے جو اشخاص کو پیش آئیں چنانچہ پلاٹ اور کردار دونوں کی حیثیت مسلمہ ہے لیکن دورِ جدید میں بعض ایسے ناول بھی کامیاب ناول قرار پائے جن میں پلاٹ نہ ہونے کے برابر ہے ایسے ناولوں میں قاری کی تمام تر دلچسپی کرداروں میں ہوتی ہے۔''(۱۸)

ناول میں سچی اور حقیقی کردار نگاری کا تقاضا اور اس کی اہمیت ہر دور میں مسلمہ رہی، اردو کے پہلے ناول نگار نذیر احمد جنھیں کردار نگاری کا ''نقاشِ اول'' بھی کہتے ہیں۔ ان سے اکثر نقاد اس لئے نالاں ہیں کہ ان کے کرداروں میں غیر معمولی مثالیت پائی جاتی ہے۔ بقول آل احمد سُرور:

''نذیر احمد کردار نگاری کے گُر سے پوری طرح واقف نہیں، ان کے کردار فرشتے ہوتے ہیں یا شیطان۔ نذیر احمد کا تعارف انھیں زندہ رکھتا ہے۔ وہ اپنے عمل سے زندہ نہیں رہتے۔''(۱۹)

ان کی یہی مثالیت نقادوں کو بے حد چبھتی ہے۔ ڈاکٹر سنبل نگار فرماتی ہیں!

''مولوی صاحب ایک غضب اور کرتے ہیں وہ ہر کردار کا نام ایسا رکھتے ہیں جس سے اس کی عادات مزاج اور خصلت کا شروع ہی سے پتہ لگ جاتا ہے۔''(۲۰)

البتہ بعد کے ناولوں میں نعیم، مبتلا اور ابن الوقت کے کرداروں میں کردار نگاری کے تقاضوں کو نبھایا گیا ہے، اس کے بعد رتن ناتھ سرشار کے ہاں کردار کسی حد تک یکسانیت کے شکار ہیں مگر ان میں زندگی کی بھرپور حرارت موجود ہے بلکہ اُنھوں نے خواجہ بدیع الزماں عرف خوجی کی شکل میں اردو ادب کو پہلا مزاحیہ کردار عطا کیا جس کی تعریف وقار عظیم نے ان الفاظ میں کی ہے:

''یہ کردار ناول نگاری کے فن کی روایت کا ایک ناقابلِ فراموش عنصر ہے اس کردار نے مستقبل کی ناول نگاری کو ایک بہت ضروری سبق سکھایا (ہر اچھے ناول کے ساتھ ایک ناقابلِ فراموش کردار کی تخلیق)۔''(۲۱)

البتہ مرزا ہادی رسوا کا ناول ''امراؤ جان ادا'' جہاں فکر وفن کا جہانِ دیگر نظر آتا ہے، وہاں ان کی کردار نگاری بھی اوجِ ثریا پر ہے، ان کے مرکزی اور ضمنی دونوں قسم کے کردار اہم ہیں، ناول کے مرکزی کردار امراؤ جان کے بارے میں عابد علی عابد یوں خامہ فرسا ہیں:

''امراؤ جان ادا، ہنستی بولتی، باتیں کرتی، ڈھلتی دھوپ کی طرح رنگ افروز نظر آتی ہیں۔ اس کے بانکپن کی سادگی اور اس کی سادگی کا بانکپن ہمیں ہر وقت اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔''(۲۲)

امراؤ جان ادا نے نہ صرف اردو ناول کی پوری روایت کو قوت و صلابت بخشی بلکہ امراؤ جان کے کردار نے پورے ایک عہد کو آج تک زندہ رکھا ہوا ہے۔امراؤ جان کے کردار کو دیکھ کر ہی تو رضیہ فصیح احمد نے فرمایا تھا:

''کردار اور ماحول کا بھی ساتھ رہا ہے۔زیادہ تر کردار اپنے ماحول کی تخلیق ہوتے ہیں اس لئے کردار اپنے وقت کی سوسائٹی کو زندہ کر دینے کی اہلیت رکھتے ہیں۔''(۲۳)

عبدالحلیم شرر اردو میں تاریخی ناول نگاری کی وجہ سے خاص شہرت رکھتے ہیں لیکن وہ بھی اکثر فن کو مقصد پر قربان کرتے نظر آتے ہیں۔ان کی کردار نگاری کے بارے میں وقار عظیم لکھتے ہیں:

''ہمارے پرانے ناول نگاروں میں شرر نسبتاً پلاٹ اچھا بناتے ہیں لیکن ان کے ہاں کردار نگاری اتنی ناقص ہے کہ پلاٹ کی تاثیر اکثر زائل ہو جاتی ہے۔''(۲۴)

کرداروں کا تعلق چونکہ زماں و مکاں سے انتہائی گہرا ہوتا ہے اور تاریخی ناولوں میں تو یہ ذمہ داری اور بھی بڑھ جاتی ہے مزید برآں شرر تاریخی شخصیتوں کو بھی زندہ نہ رکھ سکے اور وہ اس لیے کہ شرر اور ان (تاریخی شخصیتوں) کے درمیان صدیوں کا فاصلہ تھا، یوں ان کے کردار اکثر یکساں اور سپاٹ نظر آتے ہیں۔جدید ناول نگاروں میں پریم چند نے اردو ناول کو ہر لحاظ سے خوبصورت اور زندہ کردار عطا کئے۔اس کے علاوہ اردو میں سعید احمد، قرۃ العین حیدر، عزیز احمد، عصمت چغتائی اور کرشن چندر وغیرہ نے بہترین کردار نگاری کا ثبوت دیتے ہوئے لازوال کردار تخلیق کیے۔اس تمام بحث سے ناول میں کردار نگاری کی ضرورت و نوعیت کے علاوہ اس کی بے پناہ اہمیت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔

کردار نگاری ایک مکمل، خوبصورت اور بہترین افسانے کے لئے نہ صرف غیر معمولی طور پر اہم ہے بلکہ یہ افسانہ نویسی کی فنی زنجیر کی ایک ناگزیر کڑی بھی ہے۔بقول ڈاکٹر سنبل نگار:

''کردار نگاری فکشن کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔''(۲۵)

داستان، اس کے بعد ناول اور پھر افسانہ فکشن کے سفر کے تین اہم پڑاؤ ہیں لیکن ادب یا افسانوی ادب جس ہئیت میں بھی رہا، اس کا موضوع انسان یا افراد ہی ہوتے ہیں اور جہاں تک افسانے کا تعلق ہے، تو اس ضمن میں ڈاکٹر سلیم اختر یوں رقم طراز ہیں:

''افسانہ افراد کو موضوع بناتا اور اُن ہی سے مکالمہ کرتا ہے۔''(۲۶)

افسانے میں کردار نگاری کی اہمیت کو مزید واضح تر صورت میں دیکھنا ہو تو سید وقار عظیم کی تعریف کے مطابق ایک کردار ہی پورے افسانے کو لپیٹ میں لے لیتا ہے۔

''کسی ایک کردار کی زندگی کے سب سے اہم موقع کو ڈرامائی صورت میں مختصر طور پر پیش کرنے کا

نام افسانہ ہے۔''(۲۷)

وقار عظیم کی اس تعریف کو مبالغہ نہ سمجھا جائے کیوں کہ افسانے کے باب میں حقیقتاً اور واقعتاً کردار ایک غیر معمولی اہمیت کا حامل عنصر ہے اور انیسویں صدی میں تو کردار کی اہمیت کافی سے بھی کچھ زیادہ بڑھ گئی۔ بقول ثمینہ ندیم:

> ''کسی بھی فن کی وحدت اور زندگی کے لئے سبھی عناصر کا ہونا ضروری ہے لیکن انیسویں صدی سے کہانی میں یقیناً کردار کو برتری حاصل ہے۔''(۲۸)

ڈاکٹر ثمینہ کا یہ دعویٰ شاید کسی کو انتہا پسندی پر مبنی نظر آئے لیکن حقیقتِ حال تو یہ ہے کہ اس دعوے میں غیر معمولی صداقت پائی جاتی ہے۔افسانے میں کردار نگاری کا حق ادا کرنا غیر معمولی فنی مہارت اور قلمی چابک دستی کا متقاضی ہے۔داستان، ناول یا ڈرامے کی نسبت افسانہ میں کردار نگاری کیوں مشکل ہوتی ہے، اس حوالے سے ڈاکٹر سنبل نگار کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''افسانہ کا بیانہ مختصر ہونے کے سبب افسانہ نگار کی دشواریاں زیادہ ہیں ناول نگار کو مختلف زاویوں سے کردار پر روشنی ڈالنے اور اسے اجاگر کرنے کا موقع ملتا ہے جب کہ افسانہ نگار کردار کا کوئی ایک پہلو کامیابی سے پیش کر سکتا ہے افسانہ نگار کو بڑی محنت کر کے کردار کو اس طرح تراشنا پڑتا ہے کہ وہ قاری کے دل میں گھر کر سکے۔ناول میں کردار کا ارتقاء آسانی سے دکھایا جا سکتا ہے جب کہ افسانے میں اس کی گنجائش کم ہوتی ہے۔''(۲۹)

افسانے کے کردار بھی ناول کی طرح فطری یعنی حقیقی انسانوں سے ملتے جلتے یا بالفاظِ دیگر ''مدور یا Round'' ہونے چاہئیں۔افسانہ نگار کو کردار پر غیر معمولی عبور حاصل ہونا چاہیے تاکہ قاری سے اسے انتہائی حد تک متعارف کرا سکے اور مختلف طبقوں، علاقوں اور قوموں کے کردار تراشتے وقت ان کے مزاج، عمر، ذہنی سطح، علمی لیاقت کو مدِ نظر رکھ کر کردار تخلیق کر سکے، اس لیے کامیاب کردار نگاری نہ صرف غیر معمولی قلمی ریاض اور فنی مہارت کی متقاضی ہے بلکہ انسانی نفسیات سے گہری واقفیت اور ہمہ گیر مشاہدے کی طالب بھی ہے اور سب سے اہم خاصیت یہ کہ کردار زندگی کی حرارت سے انتہائی حد تک پُر ہو، اردو کے معروف افسانہ نگار غلام عباس اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''جہاں تک میری افسانہ نویسی کا تعلق ہے، میں خام مواد بڑی حد تک زندگی سے لیتا ہوں، کہانی لکھنے کے لئے سب سے پہلے مجھے ایک کردار کی جستجو ہوتی ہے، یہ کردار سچ مچ کا یعنی گوشت اور پوست کا بنا ہوا ہونا چاہیے۔''(۳۰)

افسانہ میں افسانہ نگار کردار کو تشریحی یا بیانیہ انداز میں لاتا ہے جس میں مصنف کردار کو خود متعارف کرواتا ہے

لیکن یہ انداز قابلِ ستائش نہیں اس کے علاوہ کردار کو ڈرامائی صورت یا خود ان کے مکالموں کے ذریعے پیش کرنا کردار نگاری کا حق ادا کرنا ہے لیکن جس انداز میں بھی ہو کردار کو ماحول اور فضا کے موافق ہونا چاہیے۔

بقول وقار عظیم:

''کردار افسانہ نگار کے ہاتھ میں کٹھ پتلی معلوم ہوتی ہے جب تک فنی تربیت کی مدد سے اسے ماحول اور فضا کے مطابق نہ بنایا جائے۔''(۳۱)

لیکن افسانے کا کینوس چونکہ محدود ہوتا ہے اس لیے کردار نگاری کرتے وقت مصنف کی بار بار مداخلت بھی افسانے کے فنی عیوب میں آتا ہے۔موپاساں کے افسانے مشرق ومغرب میں کلاسیک کی حیثیت رکھتے ہیں اپنے افسانوں میں فنی وفکری محاسن کے علاوہ انھوں نے کردار نگاری پر غیر معمولی توجہ دی،ممتاز شریں اُن کے بارے میں لکھتی ہیں:

''وہ لکھتے ہوئے موضوع میں ڈوب ڈوب جاتا ہے۔۔۔اپنے کرداروں کے جذبات واحساسات اور کیفیات کو اپنے اوپر اس طرح طاری کر سکتا تھا جیسے وہ خود اس تجربے سے گزر رہا ہو۔''(۳۲)

لیکن ان کا کمال یہ ہے کہ کرداروں میں ڈوب کر بھی ان سے علیحدہ رہتا ہے۔اس حوالے سے ممتاز شریں آگے لکھتی ہیں:

''انسان کی حیثیت سے وہ اپنے کرداروں میں گھل مل جاتا تھا لیکن ایک فن کار کی حیثیت سے علیحدگی برابر قائم رکھتا تھا جو ایک بڑے فن کار میں ہونا چاہیے۔''(۳۳)

اردو میں موپاساں کے طرز کا لکھنے والا فن کار منٹو ہی ہے ان کے ہاں بھی یہ خوبی نبھاتے ہوئے غیر معمولی صفائی، چابک دستی اور مہارت پائی جاتی ہے۔ممتاز شیریں ان کے بارے میں یوں خامہ فرسا ہیں:

''جنس،شہوانیت،ظلم،ایذا،قتل وخوں،تیز ہیجانی جذبات،غیر معمولی انوکھے کرداروں کے ساتھ،منٹو نے چونکا دینے والے افسانے تخلیق کیے۔''(۳۴)

اس کے علاوہ پریم چند نے نہ صرف ناولوں بلکہ افسانوں میں بھی لازوال کردار تراشے ہیں۔ترقی پسند افسانہ جو کہ اردو ادب میں اپنی ذات کے اندر ایک دبستان کی حیثیت رکھتا ہے۔ترقی پسند نظریات کے علاوہ خاص قسم کے کرداروں نے بھی اس کا رخ متعین کیا۔بہر حال تمام بحث ومباحثہ،دلائل واسناد اور اساتذۂ فن اور نقادوں کے بیانات سے بخوبی یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ کردار نگاری ایک خوبصورت مکمل اور کامیاب افسانے کی جان ہوتی ہے۔اس لئے اردو کے بزرگ اور قد آور افسانہ نگاروں نے اردو ادب کو جو کردار عطا کیے مثلاً گیسو اور مادھو (پریم چند)، بابو گوپی ناتھ اور استاد منگو (منٹو)، درزی (امتیاز علی تاج)، مولوی ابل اور مائی تاجو (احمد ندیم قاسمی)،منشی صاحب (غلام

عباس)، حرام جادی (حسن عسکری)، آپا (ممتاز مفتی) وغیرہ آج بھی ضرب المثل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

کرداروں کا وجود ایک خوبصورت، کامیاب اور بہترین ڈرامے کی جان ہے۔ بزمِ ہستی کے پہلے ڈرامے کو خواجہ حسن نظامی یوں نقل کرتے ہیں:

''خدا! ہم زمین پر انسان کو اپنا خلیفہ بنا رہے ہیں۔

فرشتے! بارالہٰ! یہ تو وہاں قتل و خون ریزی کرے گا اور فساد پھیلائے گا۔ اس منصب کے مستحق تو ہم ہیں کہ تری تسبیح کرتے ہیں۔

خدا! جو ہم جانتے ہیں! تم نہیں جانتے، سجدہ کرو اس کی طرف، تمام فرشتے سجدہ کرتے ہیں۔

ہاں! عزازیل! تم نے سجدہ کیوں نہیں کیا؟

عزازیل! میں اسے سجدہ نہیں کروں گا کیوں کہ یہ مٹی سے بنا ہے اور میری خلقت آگ سے ہے جو مٹی سے افضل ہے۔

خدا! ہم تمہیں اس نافرمانی پر راندہ درگاہ قرار دیتے ہیں۔ نکل جاؤ یہاں سے!

''یہ ہے وہ بزمِ ہستی کا پہلا ڈرامہ جو محفلِ قدس میں انسان کی خلقت کے موقع پر کھیلا گیا ہوگا۔''(۳۵)

ڈرامے میں کردار نگاری کی کتنی اہمیت ہے، اس کا اندازہ دنیا کے اس پہلے ڈرامے سے بخوبی ہو جاتا ہے جس میں خدا، فرشتوں انسان اور عزازیل کے کردار نمایاں طور پر دکھائی دیتے ہیں۔ ڈراما ہر بڑے ادب اور ہر تہذیب یافتہ کلچر کا ممتاز حصہ رہا ہے۔ قدیم یونانی تہذیب سے پہلے مصری اور چینی تہذیب میں بھی اور یونان کے بعد رومن، لاطینی، انگریزی، سنسکرت اور اردو زبان و ادب میں اس کا بھرپور وجود پایا جاتا ہے۔ ہر دور میں کرداروں کے ذریعے ہی اس کی ترجمانی کی گئی۔ بقول کلٹن!

''ڈراما ایک کہانی ہے جو اداکاروں کے ذریعے ناظرین کے سامنے سٹیج پر پیش کیا جاتا ہے۔''(۳۶)

لیکن اصل میں یونانیوں نے اسے اوجِ ثریا پر پہنچایا۔ یونان میں اسکائی لیس، سوفوکلیز، یورپیڈیز اور ارسٹوفیز وغیرہ بڑے ڈراما نگار تھے مگر ان میں سب سے عظیم اور قدآور ڈراما نگار ''ایلیڈ اور اوڈیسی'' کے خالق ہومر ہیں۔ بقول احمد عقیل روبی!

''ہومر نے کرداروں کی کیفیات بیان کرتے ہوئے عام زندگی کے مشاہدے سے بڑا کام لیا، کہنے کو تو یہ ایک جنگی کہانی ہے مگر اس میں یونانی فکر اور یونانی کردار پوری طرح جلوہ گر دکھائی دیتے ہیں۔''(۳۷)

ایلیڈ کلاسیکی کرداروں پر مشتمل عظیم ترین رزمیہ ڈراما ہے جس میں مرد کرداروں میں اکلیز ، اوڈیسی لیس، آگامیمنون، اتجکس، پیئر کلس ہیکٹر، میلنس جب کہ نسوانی کرداروں میں ہریام کی ملکہ Hucubia، انڈروما ئیکی اور کینڈرا جیسے عظیم اور نا قابلِ فراموش کردار مصروف عمل ہیں۔ یونانی ڈراموں میں ہمیں انسانی کرداروں کے علاوہ آسمانی دیوتا، چڑیلیں، نیک و بد روحیں اور مافوق الفطرت کردار بھی کثرت سے ملتے ہیں۔ یونانی ڈرامے میں ارسطو نے پلاٹ کو کرداروں پر ترجیح دی ہے۔ ارسطو نے یہ موقف کیوں اختیار کیا؟ اور یہ کہاں تک صداقت پر مبنی ہے اور کس حد تک قابلِ تقلید ہے؟ اس حوالے سے ڈاکٹر جاوید اقبال کا ایک خوبصورت اقتباس ہمارے ذہن کے تمام عقدے کھول دیتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''جب ہم ناٹک کے متعلق سوچتے ہیں تو معاً چند کرداروں کی شبیہیں تصور میں آجاتی ہیں اور ان کرداروں کی باہمی چپقلش کا خیال آتا ہے لیکن یونانیوں کے لئے ڈرامہ کے معانی مختلف تھے۔ ان کے خیال میں کردار پلاٹ کے مقابلے میں ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ ثانوی حیثیت کرداروں کو صرف اس لئے دی جاتی ہے کہ وہ بالواسطہ یا بلاواسطہ پلاٹ سے متاثر ہوتے تھے اور ان کی حرکات پلاٹ کے زیرِ اثر سرزد ہوتی تھیں، ارسطو خود پلاٹ کو ناٹک کی روح تصور کرتا ہے مگر جہاں تک اس کے قول کا تعلق ہے، اس کا اطلاق صرف یونانی فنِ تمثیل نگاری پر ہوسکتا ہے، یونانی المیہ کے متعلق یہ معیار ٹھیک ہے لیکن ہمارے موجودہ المیے اس معیار پر پورے نہیں اترتے۔'' (۳۸)

ڈاکٹر جاوید اقبال کے اس دعوے میں غیر معمولی صداقت پائی جاتی ہے کیوں کہ فی الحقیقت ہمارے جدید ادبی رویوں اور سائنٹفک مسائل پر یونانی تشریحوں کا مکمل اطلاق بالکل ناممکن ہے، اس لئے بعد کے ڈراما نگاروں نے ارسطو کے اس اصول سے انحراف کرتے ہوئے بھی لازوال ڈرامے تخلیق کیے۔ انگریزی ڈرامے کی طرف اگر دیکھا جائے تو اس میں ورڈز ورتھ، بائرن، شیلے، کیٹس اور جارج برناڈ شاہ وغیرہ جیسے اعلیٰ پایہ ڈراما نگار موجود ہیں لیکن ان سب میں انگریزی زبان کا سب سے بڑا عالمی شہرت یافتہ آفاقی شاعر و ڈراما نگار ولیم شیکسپئر ہے۔ ان کے تمام ڈراموں کو عالمی و آفاقی شہرت ملی مگر ان کے چار ڈرامے ہیملٹ، اوتھیلو، میکبتھ اور کنگ لیئر ضرب المثل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ خود کرداروں کو پلاٹ پر ترجیح دیتا تھا اور اس نے نا قابلِ فراموش کردار تخلیق کئے۔ بقول احمد عقیل روبی:

''یونانی المیہ میں پلاٹ کو بہت اہمیت حاصل تھی جب کہ شیکسپئر کے المیہ میں سب سے زیادہ اہمیت کردار کی تھی۔ ہیملٹ، کنگ لیئر، اوتھیلو، میکبتھ، جولیس سیزر قلوپطرہ کنگ جان کے کردار اس بات کی وضاحت کے لئے کافی ہیں'' (۳۹)

شیکسپیئر کے علاوہ کولرج انگریزی ادب کا عظیم شاعر، اعلیٰ پایہ نقاد اور قد آور ڈراما نویس ہے، اس کے بارے میں سجاد باقر رضوی لکھتے ہیں۔

'' بہر حال کولرج کردار کو ڈرامے کا اہم اور پلاٹ کو غیر اہم عنصر تصور کرتا ہے شیکسپیئر کے ڈراموں پر تنقید کرتے ہوئے بھی وہ بیشتر کرداروں ہی کا تجزیہ کرتا ہے۔'' (۴۰)

اس کے بعد اردو ڈرامے پر اگر نظر دوڑائی جائے تو ہماری نظر براہِ راست امتیاز علی تاج کی شاہکار تخلیق انارکلی (۱۹۲۲) پر پڑتی ہے جس میں انھوں نے مرکزی اور ضمنی دونوں قسم کے کرداروں کی تخلیق میں غیر معمولی فنی مہارت کا مظاہرہ کیا ہے اور اکبر، سلیم، انارکلی اور دلآرام جیسے شاہکار کرداروں سے اردو ادب کو نوازا۔ اس کے علاوہ خواجہ معین الدین اور اشفاق احمد وغیرہ نے اہم اور کامیاب ڈرامے لکھے۔

اشفاق احمد نے اپنے ڈراموں کے بارے میں ایک انٹرویو میں کہا:

''میں اپنے ڈراموں میں پلاٹ پر کبھی زور نہیں دیتا اور نہ مجھے یہ پسند ہے بلکہ میری تمام تر توجہ کردار پر ہوتی ہے جو معاشرے کے جیتے جاگتے کردار ہیں اور کردار ہی پلاٹ اور کہانی مرتب کرتے ہیں۔'' (۴۱)

لہٰذا کردار نگاری ڈراما نویسی کی فنی زنجیر کی نہ صرف ایک ناگزیر اور بنیادی کڑی ہے بلکہ یہ ڈرامے کے قصرِ عظیم کے لئے غیر معمولی طور پر اہم ہے۔

داستان، ناول، افسانہ اور ڈراما کہانی کی وہ چار ٹھوس، واضح نکھری، ستھری اور سلجھی ہوئی شکلیں ہیں جنھیں علمائے ادب نے ''افسانوی ادب'' کے نام سے موسوم کیا اور تمام مذکورہ اصناف کی آنکھ کہانی کی گود میں کھلتی ہے۔ پھر تمام بحث و مباحثے اور دلائل و اسناد سے بھی ثابت ہوا کہ جہاں کہانی کا وجود آجائے وہاں کردار کا وجود ناگزیر ہے اس کے علاوہ جہاں ادب تخلیقی تجربے کا بہترین اظہار ہے۔ وہاں کہانی اس اظہار کا وہ موثر ترین طریقہ ہے جو بیک وقت صداقت و مسرت کا مجموعہ ہوتے ہوئے بے پناہ وسعتوں کا حامل ہے، یوں زمانہ قدیم سے انسان کی کہانی سے وابستگی اور دل چسپی کی منطقی وجہ ہی یہی ہے کہ ان ہی قصوں کہانیوں میں وہ اپنے ٹوٹتے جذبات کی بے تابانہ انگڑائیاں، کرچی کرچی احساسات کے دل گداز نوحے، کھلتے مسکراتے چہروں کی تر و تازگی، کامیابیوں کے بام پر رقصاں پل، ناکامیوں کے بھیڑ میں لنگڑاتے لمحے، ظلم و جبر، استحصال اور تقدیر کی چکی میں پستی گھڑیوں اور سرخوشی و سرمستی اور مدہوشی سے لبریز سنسناتے ساعتوں کے ہلکے ہلکے سُر کہانی کے راگوں سے کرداروں کے زیر و بم کی صورت میں ہی نکلتے ہیں یوں دنیا بھر کے افسانوی ادب کا پورا منظر نامہ ناقابل فراموش کرداروں سے بھرا پڑا ہے۔

انوار الحق، پی ایچ ڈی ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ وقار عظیم، سید، داستان سے افسانے تک، کراچی اردو اکیڈمی سندھ، طبع چہارم صفحہ ا

۲۔ عابد علی عابد، سید، اصولِ انتقادِ ادبیات، لاہور سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶، ص ۵۷۴

۳۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتبہ) کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵، ص ۱۸۴

۴۔ فرمان فتح پوری، اردو نثر کا فنی ارتقاء، کراچی اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۹، ص ۸۸

۵۔ سلیم اختر ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، لاہور سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱، ص ۲۸۹

۶۔ اردو نثر کا فنی ارتقاء، ص ۸۹

۷۔ ایضاً، ص ۹۰

۸۔ ایضاً، ص ۹۱

۹۔ اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۲۷۲

۱۰۔ عتیق احمد، پروفیسر (مرتب) مضامین پریم چند، مضمون، ناول کا فن، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۱ء، ص ۲۰۹

۱۱۔ کشاف تنقیدی اصطلاحات، ص ۱۹۲

۱۲۔ اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۲۷۲

۱۳۔ اردو نثر کا فنی ارتقاء، ص ۵۶

۱۴۔ خالدہ حُسین، ترتیب انتخاب، مقالات، اسلام آباد، نیشنل بک کونسل، س ن، ص ۵۰۱

۱۵۔ داستان سے افسانے تک، ص ۱۶۹

۱۶۔ خورشید الاسلام، ڈاکٹر، تنقیدیں، انجمن ترقی اردو، س ن، ص ۹۴

۱۷۔ بحوالہ اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۴۹۹

۱۸۔ کشاف تنقیدی اصطلاحات، ص ۱۹۲

۱۹۔ بحوالہ اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۶۵

۲۰۔ سنبل نگار، ڈاکٹر، اردو نثر کا تنقیدی مطالعہ، لاہور، دارالنوادر، ۲۰۰۳، ص ۹۵

۲۱۔ داستان سے افسانے تک، ص ۶۵

۲۲۔ اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۵۱۳

۲۳۔ ترتیب انتخاب، مقالات، ص۱۰۵

۲۴۔ داستان سے افسانے تک، ص۱۷۱

۲۵۔ اردو نثر کا تنقیدی مطالعہ، ص۱۲۴

۲۶۔ اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، ص۵۰۵

۲۷۔ وقار عظیم، سید، فن افسانہ نگاری، لاہور، اردو مرکز، ۱۹۵۶ء، ص۲۵

۲۸۔ ثمینہ ندیم، ڈاکٹر، اردو غزل کے کردار، تحقیقی و تنقیدی جائزہ، (غیر مطبوعہ مقالہ پی، ایچ، ڈی) شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی لاہور، ۲۰۱۰ء، ص۳۷

۲۹۔ اردو نثر کا تنقیدی مطالعہ، ص۱۴۷

۳۰۔ سویا مانے یاسر، ڈاکٹر، غلام عباس، سوانح و فن کا تحقیقی جائزہ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، طبع اول، ص۲۰۶

۳۱۔ فن افسانہ نگاری، ص۲۹

۳۲۔ ممتاز شیریں، معیار، نیا ادارہ لاہور، بار اول، ۱۹۶۳ء، ص۵۷

۳۳۔ ایضاً، ص۵۸

۳۴۔ ایضاً

۳۵۔ کمال احمد رضوی، منتخب اردو ڈرامے، لاہور، مطبع علی پرنٹنگ پریس، ۱۹۶۰ء، ص۶

۳۶۔ ایضاً

۳۷۔ احمد عقیل روبی، عقل و دانش کے معمار، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۱ء، ص۱۸، ۱۹

۳۸۔ جاوید اقبال، ڈاکٹر، ارسطو کا تصور المیہ، مقالات جاوید، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص۳۳۵

۳۹۔ عقل و دانش کے معمار، ص۲۰۸

۴۰۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، مغرب کے تنقیدی اصول، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۵ء، ص۲۳۹

۴۱۔ لالہ رُخ، ایک محبت سو افسانے کا تنقیدی جائزہ، (غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم، اے اردو) شعبہ اردو جامعہ پشاور، ۲۰۰۶ء، ص۳۰

اردو کی اولین گرامر کے خالق جان جوشوا کیٹلر کی لسانی خدمات

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

ABSTRACT

The oldest grammar of the Hindustani language was written in Dutch by Ketelaar, in 1698 It has never been published and was until 1935 considered to have been lost. The grammar is even more than an invaluable document for the history and development of the Hindustani grammatical tradition. It reveals an era of linguistic adventurism and romanticism in the history of the linguistic sciences in general and Indic linguistics in particular. It takes us back to that time in European history when the quest for the exotic worlds of Asia and Africa was as urgent, compelling,and challenging as the search for extraterrestrial intelligence may become in our time. Ketelaar was the first of a series of European professionals-army officers, diplomats, judges, medical men-who, out of their passion for exotic languages,laid the groundwork for a new era of grammatical scholarship in India, scholarship which might be termed the alien grammatical tradition. This article based upon Ketelaar linguistically work and contribution in the light of his grammar.

ہندوستان آنے والے مستشرقین نے سنسکرت پر علمی اور تحقیقی کام کیا ہے، سنسکرت پر تحقیق نے ہی انہیں اس بات کا باور کرایا کہ سنسکرت اور یورپی زبانوں میں بہت سارے لسانی رابطے اور مماثلتیں ہیں اور یوں آریائی خاندان کا تصور وجود میں آیا اور تقابلی لسانیات کی بنیاد پڑی مگر سنسکرت ایک مردہ زبان تھی عوام کی سطح پر بولی نہیں جاتی تھی اس پر صرف تحقیق ہو سکتی تھی مگر تحقیق کے ساتھ ساتھ مغرب سے آنے عیسائی مبلغین اور تاجروں کے لیے یہاں کے رابطے کی زبان سے شناسائی بھی ضروری تھی اور اس ضرورت کے پیش نظر مستشرقین کے ایک گروہ نے مختلف ادوار میں یہاں کی مقامی زبان ہندوستانی (اردو) پر بھی کام کیا اور اس کی لغات اور مینول ترتیب دیئے۔

اردو زبان کی اولین گرامر لکھنے والے جان جوشوا کیٹلر ہیں، (Instructie of onderwijsinghe

(der Hindoustanse en Persiaanse taalen) کے عنوان سے یہ گرامر ولندیزی زبان میں ۱۶۹۸ء میں لکھی گئی تھی (۱) ۱۹۳۵ء تک اسے گمشدہ قرار دیا جاتا تھا لیکن اس کا تذکرہ سب کرتے تھے اور اس کی اہمیت بھی تھی کہ یہ اردو زبان کی پہلی لغت تھی، ڈیوڈمل نے اس سے نوٹس لیکر اپنی کتاب میں شامل کیے، گریرسن نے اس کا تذکرہ کیا (۲) مگر اس کی پہلی تفصیل چٹرجی کے ایک مضمون میں ۱۹۳۳ء میں منظر عام پر آئی (۳) یہ ابتک تین مخطوطوں کی شکل میں Utrecht یونیورسٹی اور ہالینڈ کے دوسرے کتب خانوں میں موجود ہیں جس میں سب سے معروف مخطوطے کے ۱۵۹ صفحات ہیں، اردو کے چند مورخوں نے جان جوشوا کیٹلر کا تذکرہ کیا ہے مگر بیشتر نے انہیں پرتگالی قرار دیا ہے اور ان کی ولندیزی زبان میں لکھی گئی گرامر کو بھی پرتگالی میں اردو کی گرامر کہا ہے، دراصل مشہور مستشرق ڈیوڈمل نے جو ۱۶۹۲ء میں پیدا ہوئے اور ۱۷۵۶ء میں وفات پا گئے تھے، ڈیوڈمل اتریخت یونیورسٹی ہالینڈ میں تھیالوجی اور اورئینٹل زبانوں کے پروفیسر تھے۔ ان کی مشہور زمانہ کتاب ''Dissertationes Selecte'' (۴) جسے ہمارے ہاں منتخبات کے نام سے Vechoor (۵) نے اردو میں ترجمہ کر کے ۱۹۲۴ء میں چھاپا۔ اس میں جان جوشوا کیٹلر کے کام کا تذکرہ ہے، اسی کتاب کا دوسرا ایڈیشن جو ۱۷۴۳ء میں چھپا اس میں جان جوشوا کیٹلر کے ہندوستانی زبان یعنی اردو کی گرامر کے کچھ حصے شائع کیے گئے، جس میں ڈیوڈمل یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ جان جوشوا کیٹلر کے کام کو پہلی مرتبہ شائع کر رہے ہیں وہ ان کے کام میں کچھ ترامیم اور اضافہ بھی کرتے ہیں۔ کیٹلر کا تذکرہ ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کے آرکائیوز میں موجود ہے اور ان کی کچھ دیگر کتابیں وہاں سے شائع بھی ہوئی ہیں، اس کا تذکرہ Vogel نے بھی اپنی کتاب میں کیا ہے (۶)۔ اس کے آخری سفر کا احوال اس کے ساتھی Johann Gotlieb Worms نے تحریر کیا ہے (۷) اس تحقیقی مقالے میں اسی اولین اردو کے گرامر کا تحقیقی جائزہ پیش کیا جائے گا۔

جان جوشوا کیٹلر ۱۶۵۹ء میں ایلبنگ جو ڈانزنگ جو اب گڈانسک کہلاتا میں پیدا ہوئے یہ خطہ اس زمانے میں جرمن بولنے والا پولینڈ کہلاتا تھا، ان کے والد ایک جلد ساز تھے اور ان کے والد کی یہ خواہش تھی کہ وہ بھی اس کام میں ان کا ساتھ دیں، مگر ۱۶۸۰ء میں جوشوا نے جہاں وہ ملازمت کرتا تھا وہاں چوری کی اور پکڑے جانے کے خوف سے اپنے مالک اور اس کے ایک مہمان کو بیئر میں زہر ملا کر دیا، جنہیں ڈاکٹر نے بمشکل بچایا اور اس پاداش میں جوشوا کو واپس ڈینزنگ بھیج دیا گیا جہاں وہ ایک دوسرے جلد ساز کے ساتھ کام کرنے لگا، یہاں سے بھی وہ اس جلد ساز سے پیسے چرا کر سٹاک ہوم فرار ہو گیا۔ ۱۸۶۲ء میں جان جوشوا ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی میں کیٹلر کے نام سے ایمسٹرڈیم میں شامل ہوا، ایک برس بعد اسے ہندوستان بھیجا گیا جہاں وہ باناویہ کے راستے سورت پہنچ گیا وہاں پہ اس نے اپنے مستقبل کے لیے تگ و دو شروع کی، ۱۶۸۷ء میں وہ کلرک سے اسسٹنٹ اور ۱۶۹۶ء میں اکاؤنٹینٹ بن گیا، بعد میں وہ نائب معتمد تجارت بن گیا اور اس کی پوسٹنگ احمد آباد کر دی گئی، ۱۷۰۰ء میں اسے تجارت کا سربراہ بنا دیا گیا اور اسے آگرہ میں تعینات کر دیا گیا، ایک برس بعد ۴۲ برس کی عمر میں

اسے جونیئر مرچنٹ بنادیا گیا ۱۷۰۶ء میں وہ کافی خریدنے کے مشن پر مُخا یمن بھی گئے واپسی پر فرانسیسیوں کے حملہ میں وہ بال بال بچے اور بمشکل جان بچا پائے ان کی بہادری کو دیکھتے ہوئے انہیں مرچنٹ کے عہدے پر ترقی دے دی گئی، وہ باٹاویہ (حالیہ جکارتہ جو اس زمانے میں ڈچ تجارتی شہر تھا) میں ایک لٹریری سوسائٹی ''سم چیک'' کے سرکردہ رکن تھے جو اس زمانے میں شاعری کو فروغ دے رہے تھے۔ (۸) ۱۷۰۸ء میں ان کو ایک مرتبہ پھر مُخا یمن بھیجا گیا اس مرتبہ وہ بطور سینئر مرچنٹ کے گئے تھے ان کے تجربہ اور مورس (اردو) زبان پر قدرت اور مقامی معاشرت اور تہذیب سے شناسائی کی بنا پر انہیں سورت میں تجارتی سربراہ مقرر کیا گیا، انہیں ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کا سب سے بڑا ماہر لسان بھی قرار دیا گیا، کیٹلر کو سفیر بنا کر بہادر شاہ ظفر اول کے دربار لاہور بھیجا گیا جہاں وہ دس ہاتھیوں اور چھبیس گھوڑوں اور قیمتی تحائف سمیت گیا، وہ اودیھ پور کے راستے گیا جہاں ایک مقامی مصور نے ان کی ایک تصویر بھی بنائی (۹) وہ دس ماہ کی طویل مسافت طے کر کے بہادر شاہ ظفر اول کے دربار پہنچا وہاں ان کی موجودگی میں بہادر شاہ ظفر کا انتقال ہوتا ہے اور کیٹلر جہاندار شاہ کے ساتھ ۱۷۱۲ء میں واپس دارالحکومت آتے ہیں جہاں جہاندار شاہ سے طویل ملاقاتوں کے بعد ان سے تجارتی مراعات حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور وہاں سے واپسی پر مختلف لڑائیوں اور حملوں کے بعد جب وہ اپنے تجارتی علاقوں میں پہنچے تو انہیں معلوم ہوا کہ جہاندار شاہ اپنے بھتیجے کے ہاتھوں شکست کھا کر ہلاک ہو چکے ہیں اور وہ مراعات جو بہت مشکل سے انہوں نے حاصل کیے تھے سارے ضائع ہو گئے ہیں۔ ان سب کا ذمہ دار کیٹلر کو ٹھہرایا گیا لیکن اس کے باوجود انہیں ۱۷۱۵ء میں اصفہان ایران بھیجا گیا، وہاں قیام کے دوران وہ بیمار پڑ گئے اور واپسی کے لیے جب وہ بندر عباس کے بندرگاہ پر پہنچے تو وہیں ان کا انتقال ۱۷۱۸ء میں ہوا اور وہیں دفن ہوئے۔ (۱۰)

ایک طویل عرصہ تک محققین جان جوشوا کیٹلر کے کام کو ڈیوڈ مل (David Mill) کی توسط سے جانتے آئے ہیں، ڈیوڈ مل ان کے بارے میں لکھتے ہیں کہ جوشوا کیٹلر (John Joshua Keteleer) ہالینڈ کا باشندہ تھا اور لوتھر کا پیرو تھا۔ ہالینڈ کی سفارت کے سلسلے میں ۱۷۰۸ء سے ۱۷۱۲ء تک بہادر شاہ اول اور جہاں دار شاہ کے درباروں میں رہا۔ اس کے بعد ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کا ناظم تجارت ہو کر سورت چلا گیا۔ ۱۷۱۶ء تک وہ سورت میں رئیس التجار رہا۔ بعد میں ایران کا سفیر مقرر کیا گیا اور وہیں اس کا انتقال ہو گیا۔ (۱۱)

۱۷۴۳ء میں ''منتخبات'' کے نام سے مستشرق ڈیوڈ مل نے اپنے لسانیاتی مضامین کو جب دوبارہ شائع کیا تو اس کتابچہ میں ایک حصہ متفرق مشرقی مباحث پر بھی رکھا۔ اس حصے میں اس نے کیٹلر کے صرف ونحو اور لغات شائع کرنے کے ساتھ ساتھ ہندوستانی زبان پر بھی بحث کی ہے۔

وان کو پر فیلڈ اس کتابچہ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''ڈیوڈ مل نے کیٹلر کے ہندوستانی زبان کے قواعد ولغت لاطینی کو از سر نو مرتب کیا اور اس میں

موجود خامیوں کو دور کر کے شائع کیا اور زبان ہندوستانی کے حوالے سے یہ خیال عام تھا کہ یہ فارسی اور سنسکرت کے ملاپ سے وجود میں آئی ہے مگر ڈیوڈمل نے پہلی مرتبہ اس قضیے کو حل کیا اور زبان ہندوستانی کو ایک الگ اور مکمل زبان قرار دیا اور اس کی پیدائش بجائے فارسی و سنسکرت کے مقامی خام بولیوں یعنی پراکرتوں کو قرار دیا اور ہندوستانی اور یورپی بولیوں میں کچھ قدر مشترک کی طرف بھی توجہ دلائی۔ اور اس زبان کو سنسکرت سے بالکل مختلف ایک زبان قرار دیا اور اس کے قواعد نحو کو لاطینی کے اصولوں سے قریب تر قرار دیا۔''(۱۲)

ڈیوڈمل نے اپنی کتاب منتخبات میں کیٹلر کے کام کو از سر نو ترتیب دیا۔ لاطینی زبان میں لکھی گئی کتاب میں ہندوستانی (اردو) الفاظ اور عبارتیں رومن حروف میں لکھی گئی ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ حروف ہندوستانی جدول میں ہندوستانی الفاظ اردو املا میں درج ہیں۔ ان الفاظ کا املا ولندیزی زبان کے مطابق ہے۔

گریرسن نے لنگوسٹک سروے آف انڈیا میں لکھا ہے کہ اس کتاب میں دیوناگری رسم الخط کے کچھ نمونے بھی ہیں اور ہندوستانی زبان میں (رومن رسم الخط میں) انجیل کے چند اقتباسات کا ترجمہ بھی دیا گیا ہے۔ (۱۳)

اس کتاب کی فنی حیثیت کے بارے میں ڈاکٹر ابواللیث صدیقی مولوی عبدالحق کی رائے پیش کرتے ہوئے فرماتے ہیں۔

> ''کیٹلر نے اپنی قواعد میں حرف ''نے'' کا جو زمانہ ماضی میں حالت فاعلی کے ساتھ استعمال ہوتا ہے ذکر نہیں کیا ہے حالانکہ اس زمانے میں اس کا استعمال ملتا ہے۔ مولوی عبدالحق کا بیان ہے کہ کیٹلر نے علاوہ ''ہم'' کے ''آپ'' کو بھی جمع متکلم کی ضمیر بنایا ہے۔ یہ گجراتی تو ہے لیکن مجھے اس دور کی اردوئے قدیم میں اس کی یقینی مثال نہیں ملتی ہے۔ ہو سکتا ہے سورت میں قیام کی وجہ سے اس نے گجراتی لفظ کو اردو بولنے والوں سے اس طرح سنا ہو اور اسے سند مان کر درج کر لیا ہو۔''(۱۴)

کیٹلر کے کام کو ڈیوڈمل نے انگریزی دان طبقے تک پہنچایا اور یوں دنیا ہندوستانی (اردو) سے متعارف ہوئی اور اس زمانے کے یورپ میں ہندوستانی سیکھنے کا رواج پڑا اور ولندیزیوں کے لیے یہ کتاب سیکھنے کا واحد ذریعہ بنی۔

ڈیوڈمل نے اپنی کتاب ''منتخبات'' میں ہندوستانی کی تاریخ پر بھی مختصر روشنی ڈالی ہے جس سے زبان کے بارے میں لسانیاتی پہلو سے تو کچھ خاص معلومات حاصل نہیں ہوتیں مگر ہندوستانی اور سنسکرت کے فرق کو پہلی مرتبہ وضاحت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے اور ساتھ ہی پہلی مرتبہ ہندوستانی کو مقامی پراکرتوں کے مرہون منت اور فارسی و عربی سے مزین بتایا ہے۔ یوں ڈیوڈمل کے اس ممکنہ حد تک تاثراتی تبصرے نے آنے والے محققین کے لیے تحقیق کی راہیں

کھول دیں۔ ڈیوڈمل کا دور مشنری ازم کا دور تھا اس لیے انہوں نے بھی زبان سے زیادہ عیسائیت کی تبلیغ پر زور دیا ہے اور زبان کی اہمیت جتانے کی بجائے مذہبی روایات اور پند ونصائح کو بطور مثال پیش کیا ہے۔ ان کی کتاب مین زبان سے زیادہ انجیل کے ترجمہ پر توجہ دی گئی ہے مگر یہ حقیقت بھی عیاں ہے کہ ہندوستانی زبان پر پہلا با قاعدہ لسانی کام جان جوشوا کیٹلر نے کیا جسے ڈیوڈمل نے لوگوں تک پہنچایا چونکہ اس دور میں جدید لسانیات کا سلسلہ شروع نہیں ہوا تھا، زیادہ زور قواعد اور لغت سازی اور زبان سیکھنے پر ہوتا تھا اور خاص کر کتابیں ان نو وارد یورپین کے لیے لکھی جاتی تھیں جو ہندوستان آتے تھے۔ اس لیے ضرورتاً زبان کے بول چال پر مکمل توجہ دی جاتی تھی۔

ڈیوڈمل کی کتاب (Dissertion and Selections) کی اہمیت ہمیشہ اردو زبان کی تاریخ اور لسانیات کے حوالے سے رہے گی۔ اس کتاب میں ایک حصہ مشرقی مباحث پر ہے۔ چند صفحات میں لاطینی، ہندوستانی اور فارسی لغت ہے اور اس کے بعد ہندوستانی، فارسی اور عربی الفاظ کو مقابلتاً دکھایا گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر آغا افتخار حسین، اس نے ہندوستانی ابجد کے جدول میں رومن املا دی ہے۔ املا کا طریقہ ولندیزی تلفظ کے مطابق ہے۔ نیز ہندوستانی زبان لکھنے کے لیے فارسی، عربی حروف کی صراحت بھی کی ہے۔ باقی تمام کتاب لاطینی زبان میں ہے۔ (۱۵)

۱۸۹۵ء تک یہ خیال کیا جاتا تھا کہ اردو کی پہلی گرامر بنجمن شلز کی تحریر کردہ ہے لیکن شلز نے بھی اپنی کتاب میں جان جوشوا کیٹلر کا تذکرہ کیا ہے، جس کو بنیاد بنا کر گریرسن نے تحقیق کی اور ڈیوڈمل کی کتاب دریافت کی اور پھر اس کتاب کی توسط سے کیٹلر کا کام سامنے آیا۔ ۱۹۳۶ء میں ولندیزی مستشرق Phillipe Vogel نے ایک آرٹیکل شائع کیا جس میں انہوں نے بتایا کہ نیشنل ارکائیوز میں کیٹلر کی ہندوستانی گرامر کا مخطوطہ پڑا ہے، اس مخطوطہ اور ڈیوڈمل کے شائع شدہ ''منتخبات'' میں کیٹلر کے کام میں بہت زیادہ فرق بھی انہوں نے دکھایا ہے، اس دور تک لوگوں کا خیال تھا کہ ڈیوڈمل کی کتاب ہی وہ واحد ذریعہ ہے جس سے ہندوستانی زبان تک رسائی مل سکتی ہے مگر محقق Phillipe Vogel نے کیٹلر کے ہندوستانی گرامر کے دو اور نسخے بھی دریافت کیے، ان نسخوں میں دیونگری رسم الخط میں بھی چیزیں لکھی ہوئی تھی جو Jsaacq Van der Hoeve نے لکھنؤ میں ۱۶۹۸ء میں لکھی تھیں، اس کاتب کے بارے میں مزید معلومات دستیاب نہیں ہیں، مگر دیوناگری میں لکھی گئی عبارتیں ڈیوڈمل نے اپنی کتاب میں شامل ہی نہیں کیں شاید اس کی وجہ ان کی دیونگری رسم الخط سے نابلد ہونا ہو، Pillip Vogel نے اس دیوناگری میں تحریر شدہ مواد کو بھی ولندیزی میں ترجمہ کر کے اس کو اپنے تحقیقی مقالہ میں شامل کیا۔ یہاں یہ تذکرہ بھی بے حد ضروری ہے کہ ڈیوڈمل نے اپنی سمجھ بوجھ کے مطابق کیٹلر کے ہندوستانی گرامر میں تبدیلیاں اور اضافے کیے ہیں، ان کا Phillipe Vogel نے تذکرہ کیا ہے اور اس پر اپنی رائے دی ہے کہ یہ اضافے غیر ضروری تھے اور بہت سارے مقامات پر ان تبدیلیوں کی وجہ سے کیٹلر کا

حقیقی کام مشکوک ہوا ہے۔ چونکہ ڈیوڈمل کبھی ہندوستان نہیں گئے وہ ہالینڈ میں بیٹھ کر علم حاصل کرتے رہے اور اسی علم کی روشنی میں وہ ان کتابوں کو دیکھتے رہے پھر وہ دینیات کے ماہر تھے اور جو چیز دینیات سے باہر تھی وہ انہیں غیر ضروری لگی اور انہوں نے اسے اپنی کتاب میں جگہ نہیں دی یوں ڈیوڈمل کی کتاب میں شامل کیٹلر کے کام کو مولوی عبدالحق اور گریرسن نے سطحی نوعیت کا کام قرار دیا ہے، ڈیوڈمل نے ۱۵۹ صفحات میں سے صرف ۵۲ صفحے اپنی کتاب میں شامل کیے ہیں۔

پہلے مخطوطہ کا اگر جائزہ لیا جائے تو اس کو ۵۳ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے، جس میں کچھ ابواب خالصتاً مسیحی دعاؤں اور تعلیمات پر ہیں، تین میں سے دو جو بعد کے قلمی نسخے ہیں کو لکھنو میں لکھا گیا ہے اس میں کچھ اضافی نوٹس بھی لکھنے والے نے اپنی سہولت کے لیے ہیں، یہ مخطوطے کینگ ولیم نامی شخص نے لندن میں ۱۸۲۲ء کی ایک نیلامی میں خریدے تھے، ان مخطوطات میں سے چار کاپیاں بنائی گئیں اور اس کے بعد اعلان کیا گیا کہ یہ ہندوستانی زبان کی پہلی گرامر ہے، پھر اتریخت یونیورسٹی نے اس کے حقوق حاصل کیے اور اس کی عکسی کاپی آن لائن بھی شائع کر دی۔ (۱۶)

دوسرے مخطوطہ کے سرورق پر لاطینی میں بھی لکھا ہوا ہے کہ یہ قلمی نسخہ ممتاز اسکالر جوز جوشوا کیٹلر جو ڈچ ایسٹ انڈیا کے سفیر تھے مغل دربار میں اور سورت میں ڈائریکٹر تھے انہوں نے یہ مخطوطہ اپنے زمانہ آگرہ کے قیام میں لکھا ہے، یہ کاپی سورت میں ۱۷۱۴ء میں مکمل کی گئی، اس پر دستخط بھی موجود ہیں، اس مخطوطے کو ہالینڈ لانے والے Gideon Boudaan تھے جو تجارتی عہدے پر داشیمہ جاپان میں ۱۷۱۵ء تا ۱۷۱۶ء تعینات تھے، وہ ۱۷۱۷ء میں واپس ایمسٹرڈیم آئے جہاں انہیں یہ قیمتی دستاویز روٹرڈیم کے قریب کہیں دکھی جسے انہوں نے خرید لیا، یہ کافی مالدار شخص تھے انہوں نے بڑی جاگیر خریدی اور لارڈ کہلائے وہ اتریخت شہر کے کونسل کے ممبر بھی رہے ۱۷۴۷ء میں جب اس کی جاگیر اس کی بیوی اور بیٹی نے فروخت کی تو یہ مخطوطہ Custodia Library کو دیا گیا جہاں یہ اب بھی موجود ہے۔ (۱۷)

تیسرا مخطوطہ کافی بعد میں دریافت ہوا اس کی وجہ یہ تھی کہ اس مخطوطہ کا عنوان دوسرے دو مخطوطات سے قدرے مختلف ہے، اس میں ہندوستانی کی جگہ مورس لکھا گیا ہے اور جان جوشوا کیٹلر کا نام بھی لان لوسوا کیٹلر لکھا گیا ہے جسے بعد میں قلم زد بھی کیا گیا ہے اس مخطوطہ سے نام کیوں ہٹایا گیا اور کس نے ہٹایا اس کی معلومات دستیاب نہیں ہیں، Anna Pytlowany، جنہوں نے ان مخطوطات پر کام کیا ہے انہوں نے QHI یعنی (Quantitive Hyperspectral Imaging) کے ذریعہ نام کو دوبارہ پڑھنے کے قابل بنایا، اس کے باوجود اس پر کاتب کا نام درج نہیں ہے اور نہ ہی اس بات کا تعین کیا جا سکتا ہے کہ یہ لکھائی کیٹلر کی اپنی ہے اس لیے کہ ان کی اپنی لکھائی کا ثبوت دستیاب نہیں ہے، اس مخطوطہ میں ایک ولندیزی نظم جو بارہ مصرعوں کی ہے شامل کی گئی ہے، یہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ یہ کیٹلر کی Suum Cuique لیٹریری سوسائٹی کے ممبر شپ کے دور میں کہی گئی ہے۔ یہ مخطوطہ ۵۲ ابواب پر مشتمل ہے، اس میں صفحات کی تعداد میں کچھ اغلاط ہیں مگر یہ باقی دو مخطوطات کے مقابلہ میں زیادہ مکمل ہے، یہ مخطوطہ مشرقی زبانوں کے اتریخت یونیورسٹی میں پروفیسر

Adriaan Reeland (1676-1718) کی لائبریری سے دستیاب ہوا ہے۔(۱۸)

ڈیوڈل نے اپنی کتاب ''منتخبات'' میں کیٹلر کا جو کام شامل کیا ہے اس کے متعلق Anna Pytloany نے تحقیق کی ہے ان کا ماننا ہے کہ ڈیوڈل نے دوسرے مخطوطہ سے مواد لیا ہے اور عین ممکن ہے کہ ۱۷۴۳ء سے کچھ پہلے انہوں نے یہ قلمی نسخہ دیکھا ہو اور اس سے چیزیں اخذ کی ہوں اس لیے کہ اگر یہ قلمی نسخہ ان کی دسترس میں ہوتا تو وہ سارا نسخہ ہی اپنی کتاب میں شامل کرتے اور اس کے بہت سارے اہم حصے جو اس کی کتاب میں شامل نہیں کو کبھی بھی یوں نہ چھوڑتے، قرین قیاس یہ ہے کہ اسے اس قلمی نسخہ سے نوٹس لینے پڑے ہوں گے اور ان نوٹس کو پھر ترتیب دے کر انہوں نے اپنی کتاب میں پیش کیا ہے۔

کیٹلر کی گرامر آگرہ میں لکھی گئی ہے اور ہمیں معلوم ہے کہ کیٹلر اپنے ساتھی Isasc van der Hoeven کے ساتھ ۱۶۹۶ تا ۱۶۹۷ء آگرہ میں تھے اسی ساتھی نے ۱۶۹۸ء میں لکھنؤ میں اس گرامر کی کتابت کی (۱۹) تو اس سے ثابت ہوتا ہے کہ کیٹلر کی گرامر جو ہندوستان کی بولی جو اس وقت آگرہ میں رائج تھی کے مطابق لکھی گئی، یہ بولی اس دور میں مغل دہلی، آگرہ اور لاہور میں بولتے تھے، کیٹلر کو تین مختلف قلمی نسخے لکھنے کی ضرورت اس لیے پیش آئی ہے کہ وہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنی اس گرامر میں ضروری اضافے کرتے رہے اور اسے بہتر بنانے کی کوشش کرتے رہے، البتہ تیسرے نسخے میں ایک مکمل نظم الگ سے شامل کی گئی ہے جس کا تفصیلی تذکرہ میں کر چکا ہوں۔

کیٹلر نے اپنی گرامر کے مقدمے ''Ad lectorum benevolum'' میں اپنے اس کام کی اہمیت اور اس کی ضرورت پر اظہار خیال کیا ہے۔(۲۰)

اس گرامر کے تین قلمی نسخے تیار کرنا اور اس مشکل کام کو بطریق احسن پورا کرنا اس دور میں ایک بہت بڑا کارنامہ تھا، ان قلمی نسخوں کو دیکھ کر کیٹلر کی اردو زبان پر عبور کا اندازہ ہوتا ہے اور فن گرامر نویسی میں بھی ان کی مہارت کا اندازہ ہوتا ہے، اس گرامر کو لسانی اور تحقیقی ترتیب سے لکھا گیا ہے۔ اس عظیم مستشرق کے سارے کام پر ابھی تحقیق ہونا باقی ہے لیکن یہ ایک کام کہ اس نے ہندوستانی زبان کی پہلی مکمل گرامر ترتیب دی ان کی اہمیت اور مرتبہ کو ظاہر کرتا ہے۔

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری، ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

1. Tej K. Bhatia, The Oldest Grammar of Hindustani,Syracuse Scholar (1979-1991), Volume 4 Issue 2 fall 1983, http://surface.syr.edu/ suscholar/ vol4/iss2/10,dated 12/10/2015 time 2:35 pm.
2. Sir George Grierson, Linguistic Survey of India, vol. 9, pan 1 (New Delhi: Motilal Banarsidass, 1916).
3. Chatterji, " The Oldest Grammar."
4. David Mills, ed., "Grammatica Hindustanica," in Dissertationes Selectae, 2nd ed., ed. David Mills (Leiden: C. Wishoff and G.]. Wishoff, 1743). he first edition of Mills's work was published in 1725. The only surviving copy of the 1725 edition is in the Library of Congress, Washington , D.C.
5. Methew Vechoor, ed., Hindz-ke tin pn1rambhik vyakara1Ja (Three early Hindi grammars) (Allahabad : St. Paulus Prakashana, 1976).
6. Vogel, J.P., 'Joan Josua Ketelaar of Elbing, author of the first Hindustani grammar'. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies 8 (1936), p.817-822
7. Weisen, C. (ed.), Johann Gotlieb Worms, Ost-Indian- und persianische Reisen, oder: Zehnjährige auf Groß-Java, Bengala, und im Gefolge Joann Josua Kötelär, holländischen Abgesandtens an den Sophi in Persien geleistete Kriegs-Dienste (Dresden and Leipzig, 1737; Frankfurt and Leipzig, 1745); third edition, anonymus, entitled Der ergötzende und lehrende Passagier [The feasting and learning passenger] (Frankfurt and Leipzig, 1748).
8. Bostoen, Karel, 'Rederijkerij te Batavia'. In: De zeventiende eeuw 8 (1992), p.108.
9. Lunsingh Scheurleer, P.C.M., 'De Maharana van Udaipur ontvangt de V.O.C.-gezant J. J. Ketelaar in het voorjaar van 1711, India, Udaipur, ca 1711'. In: Bulletin van het Rijksmuseum 37 no. 3 (1989), p. 242-245.
10. Vogel, J.P., 'Joan Josua Ketelaar of Elbing, author of the first Hindustani

grammar'. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies 8 (1936), p.823

11. Linguistics Survey of India, vol.ix part 1 introduction

۱۲۔ وان کو پر فیلڈ کیٹلر کی علمی خدمات اورینٹل جرنل آف آرٹ اینڈ کلچر شمارہ ۲۲/۱

13. Linguistics Survey of India, vol.ix part 1 introduction, p.3,4

۱۴۔ ایضاً

۱۵۔ رضیہ نور محمد، ڈاکٹر مس جامع القواعد، ص ۱۵۴۔۱۵۵ بحوالہ اردو زبان اور ادب میں مستشرقین کی علمی خدمات کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ، ص ۲۰

16. Bhatia, Tej Krishan. A history of the Hindi grammatical tradition. Hindi-Hindustani grammar, grammarians, history andproblems (Leyden, 1987), pp.23-45

17. Paris, Hôtel Turgot, Fundation Custodia library, Institut Néerlandais, Inv. no. 1991-A615 (p.183)

18. Utrecht University Library, Ms. 1478 (1 E 21) (179 p.:iv (introduction)+154+21 (index))

19. Bostoen, Karel, 'Rederijkerij te Batavia'. In: De zeventiende eeuw 8 (1992), p.115-120.

20. Utrecht University Library, Ms. 1478 (1 E 21) (179 p.:iv (introduction)+154+21 (index))

اردو غزل میں انگریز سامراج کے خلاف مزاحمت کی مختلف صورتیں

سہیل احمد

ABSTRACT

Urdu Ghazal contains specific symbolic and metaphoric style. Unfortunately the critiques and researchers of Urdu Ghazal have not understand the indirect meaning of its symbols and metaphors. Urdu Ghazal has felt the political and societal changes starting from the Mughul Empire to the present age. In this research paper the researcher has shed light on Urdu Ghazal from this new dimension.

اردو غزل اپنا ایک مخصوص مزاج رکھتی ہے۔ غزل کے اسی مزاج نے علامتی، استعاراتی اور اشاراتی اسلوب مرتب کیا۔ غزل کے اسی اشاراتی عمل کو درست انداز میں نہ سمجھنے کی وجہ سے اسے صرف گل و بلبل، عشق و محبت کی حکایت تصور کیا گیا اور معروض سے اس کے رابطہ کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اردو غزل نے ہر دور میں سیاسی و سماجی رویوں سے رشتہ قائم رکھا مگر اس کی تفہیم دقتِ نظر کا مطالبہ کرتی ہے۔

اردو غزل نے مغلیہ عہد کی سیاسی، سماجی اور معاشرتی تبدیلیوں کو محسوس کیا اور اس زوال کو مختلف اشاروں میں پیش کیا۔ بہار، خزاں، قفس، گلشن، گل چیں، صیاد، محتسب، شیخ کے استعاروں میں سیاسی زوال کی صورتوں کو بیان کیا گیا۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کا ذکر کرتے ہوئے غزل گو شعراء نے کہیں بین السطور کہیں واضح طور پر انگریزوں کی اس زوال میں شمولیت کا تذکرہ کیا ہے۔ تاہم مجموعی طور پر اردو غزل میں کسی خاص قوت کا نام لیے بغیر اشاروں، کنایوں میں زوال کی ذمہ دار قوتوں اور عناصر کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ غزل کے اس علامتی طرزِ عمل کے بارے میں ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار لکھتے ہیں:

> ''بہ نظر غائر دیکھا جائے تو اس داستانِ درد کی علامات و رموز میں انہوں نے اپنے عہد کے جذبات و احساسات کی پوری تاریخ بیان کر دی ہے۔ شاعر جہاں گلستان، باغ، چمن اور آشیاں کا ذکر کرتا ہے تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ کنایۃً اپنے ملک وطن اور گھر بار کا ذکر کر رہا ہے۔ اس طرح ظالموں، قاتلوں، لٹیروں اور غارت گروں کو کبھی گل چیں اور کبھی صیاد کے لقب سے یاد کرتا اور چمن کے باسیوں کو غنچہ، گل، پھول پھل اور بلبل سے تشبیہ دیتا ہے۔ اس طرح دورِ امن و خوش حالی کو بہار اور دورِ انتشار و اضطراب کو خزاں سے۔''(۱)

ڈاکٹر جمیل جالبی نے بھی اردو غزل کے الفاظ اور ان کے علامتی مفاہیم پر بحث کی ہے۔ اس ضمن میں

شکست، ظلم، قتل، درد، قفس، صیاد، آشیانہ جیسے الفاظ کا ذکر کیا ہے اور ان کی علامتی و اشاراتی نوعیت واضح کی ہے۔(۲)

اردو غزل گو شعراء نے کہیں علامتوں کی زبانی کہیں واضح طور پر سلطنت کے زوال کی عکاسی کی ہے جس میں سلطنت کی کمزوری، بادشاہوں، امراء کی باہمی کشمکش، ہندوستان میں فسادی قوتوں کا اثر اور ان کے سلطنت پر پڑنے والے منفر اثرات کا تجزیہ کیا ہے۔ سلطنت کا زوال، اندرونی و بیرونی حملوں سے پیدا ہونے والی صورتِ حال، بادشاہوں اور امراء کی سازشیں اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ابتری کا نقشہ غزل میں پیش کیا ہے۔ غزل زوال کی اس مجموعی صورت حال کو پیش کرتی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ملک ہرگز نہیں رہے آباد
تخب سیں جس کے شہر یار گیا ولی(۳)

ملک دکھن بیچ دی دلی کے سب شیروں کو کشت
مرہٹا اب ہند میں پھیلا ہے اس مہرے کی خیر شاکر ناجی(۴)

شاعر جب اس زوال کا نوحہ تحریر کرتا ہے تو مختلف گروہوں کے بجائے ان کی پیدا کردہ صورت حال پر توجہ دیتا ہے۔ کہیں کہیں مخصوص گروہوں اور ان کے کردار کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ یہ وہ مقامات ہیں جہاں کہیں اشارۃً اور کہیں براہ راست مغربی استعمار کا ہندوستانی سیاست میں کردار، ان کی ریشہ دوانیوں اور ظلم و جبر پر مبنی پالیسی کا اظہار ہوا ہے۔ مغربی استعمار کی اس عہد میں بنائی ہوئی پالیساں زیادہ واضح نہیں تھیں۔ اپنی حکمت عملی ترتیب دینے اور اسے رائج کرنے کے لیے وہ مغل بادشاہوں کا سہارا لیا کرتے تھے۔ اس لیے ان کی پالیسیاں پوری طرح بے نقاب نہیں ہوسکیں۔ افراتفری کے اس دور میں شعراء مغربی استعمار کی حکمت عملی اور آئندہ کی منصوبہ بندی کا مکمل احاطہ نہیں کر سکے۔ اس لیے کہیں واضح اور کہیں اشارۃً انگریزوں کے کردار کو ابھارا گیا ہے مگر اسے اردو شاعری کا مربوط یا متصل تجربہ اور محاکمہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس عہد کے غزل گو شعراء نے جس صورتِ حال کو پیش کیا اس سے اس دور کی سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی بدحالی کا نقشہ مرتب کیا جاسکتا ہے:

قفس میں بند ہیں یہ عندلیبیں سخت بے بس ہیں
نہ گلشن دیکھ سکتی ہیں نہ اب وے آشیاں اپنا تاباں(۵)

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تاباں
نہیں مقدور کہ جا چھین لو تختِ طاؤس تاباں(۶)

اے عندلیب زمزمہ کر لے پکار کے
آئی خزاں چمن سے چلے دن بہار کے فغاں(۷)

چمن خراب کیا ہو خزاں کا خانہ خراب
نہ گل رہا ہے نہ بلبل، ہے باغباں تنہا شاہ حاتم(۸)

ایسی ہوا بہی کہ ہے چاروں طرف فساد
جز سایۂ خدا کہیں دارالاماں نہیں شاہ حاتم(۹)

کیوں کر نہ ملک داری میں باہم ہو کشت و خوں
یاں زندگی و مرگ کا حاصل زمین ہے سودا(۱۰)

اب خرابا ہوا جہاں آباد
ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا میر(۱۱)

جس جا کہ خس و خار کے اب ڈھیر لگے ہیں
یاں ہم نے انھی آنکھوں سے دیکھی ہیں بہاریں میر(۱۲)

تلوار کے تلے ہی گیا عہد انبساط
مر مر کے ہم نے کاٹی ہیں اپنی جوانیاں میر(۱۳)

کچھ دل ہی باغ میں نہیں تنہا شکستہ دل
ہر غنچہ دیکھتا ہوں تو ہے گا شکستہ دل درد(۱۴)

ان اشعار میں قفس، گلشن، عندلیب، خزاں، بہار، گل، بلبل، باغبان جیسی لفظیات کو علامتی مفاہیم میں استعمال کر کے اس دور کی ویرانی، قید و بند، بدحالی اور فساد کو بیان کیا گیا ہے۔

غزل گو شعراء کے کلام میں کہیں کہیں واضح طور پر انفرادی قوت رقوم کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ انگریزوں کے تسلط کی پہلی اہم کڑی پلاسی کی جنگ میں ان کی فتح یابی تھی۔ اس جنگ میں نواب سراج الدولہ کی انگریزوں کے خلاف مزاحمت سے ہندوستان میں مزاحمت کی تاریخ کا آغاز ہوتا ہے۔ نواب سراج الدولہ کی شہادت پر راجہ رام نرائن موزوں کا یہ مشہور شعر انگریزوں کے خلاف مزاحمت کا آغاز قرار دیا جاتا ہے:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانا مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

لیکن اس سے پہلے تاباں جس کا سنِ وفات ڈاکٹر جمیل جالبی نے ۵۲۔۱۷۴۹ء کے درمیان متعین کیا ہے(۱۵) کے یہاں بھی علامتی انداز میں غیر ملکی اقوام کے اقتدار کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر ابوالخیر کشفی کے مطابق تاباں کو نادری حملے اور دہلی کی تباہی سے سخت رنج ہوا تھا۔ تاباں کے خیال میں شخصی حکومت کی سب سے بڑی خامی حکمران اور عوام کے درمیان رابطے کی کمی ہے جس کی وجہ سے غیر ملکی اقوام کو آزادی سلب کرنے کا موقع ملا ہے۔ ڈاکٹر ابوالخیر کشفی کے نزدیک بلبل اور باغبان میں ربط کا فقدان صیاد کے لیے دعوت ہے اور تاباں نے انہیں اشاروں کی مدد سے حقیقت کا اظہار کیا ہے۔(۱۶) اس حوالے سے تاباں کے ان اشعار کی معنویت پر غور کیا جا سکتا ہے:

مجال کیا ہے کہ صیاد باغ میں آوے
جو عندلیب کے تئیں ہوئے باغباں سے ربط (۱۷)

بلبلو کیا کرو گے اب چھٹ کے
گلستاں تو اجڑ چکا کب کا (۱۸)

کیا بُری ساعت تھی جو صیاد آیا باغ میں
ایک دم میں آشیاں بلبل کا ویراں ہوگیا (۱۹)

اس دور کی غزل میں آزادی کے سلب ہونے اور غلامی کے احساس کو اجاگر کرنے کا جو علامتی بیان ہے وہ انگریزوں کے ہندوستان میں تسلط قائم ہونے اور عوام پر اس کے اثرات کا نفسیاتی تجزیہ پیش کرتا ہے۔ ان کیفیات کا اظہار علامتی اظہار بیان کے ساتھ فرنگ کے لفظ کے استعمال سے بھی ہوا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے غزل کی لفظیات کی علامتی معنویت پر بحث کرتے ہوئے جن الفاظ کی فہرست مرتب کی ہے اس میں بنیادی لفظ فرنگ کا ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق:

''اس دور میں شمال سے لے کر دکن تک فرنگی غلبہ تیزی سے ہو رہا تھا۔ میر و سودا اور دوسرے معاصر شعراء کے ہاں فرنگ کا لفظ بار بار استعمال ہوا ہے یہ لفظ جب غزل کے مزاج میں عشق کا اشارہ بن کر شامل ہوا تو اس دور کے تعلق سے معاشرے کے دلی احساسات کی ترجمانی کرنے لگا۔''(۲۰)

اس ضمن میں ڈاکٹر جمیل جالبی نے جو اشعار درج کیے ہیں وہ حسب ذیل ہیں:

دین و آئینِ فرنگی سب کیے ہیں اختیار

پھر عبث کیوں رسم خوک و مے گلہ باقی رہے (شاہ تراب)

غلبۂ قوم نصارا بسکہ دِستا ہر طرف
کر ظہور اپنا شتاب اے مہدی آخر زماں (شاہ تراب)

حسرت کے دل کو بند کیا چار سوسے گھیر
کیا تیری زلف میں بھی ہے قیدِ فرنگ شوخ (جعفر علی حسرت)

قیدِ فرنگ زلف نہ کافر کو ہو نصیب
جو واں پھنسا ہمیشہ گرفتار ہی رہا (حسرت عظیم آبادی)

ہمارا حال نپٹ اب تو تنگ ہے صیاد
قفس ہے یا کہ یہ قیدِ فرنگ ہے صیاد (حسرت عظیم آبادی)

نہ چھٹا اس کی زلف میں جو پھنسا
سچ ہے قیدِ فرنگ کے مانند (شاہ محمود بیدار)(۲۱)

ولی دکنی کی غزل میں بھی یہ لفظ کافری کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

کفارِ فرنگ کوں دیا ہے
تجھ زلف نے درس کافری کا (۲۲)

میؔر کے عہد کے ایک اہم شاعر جن کا تذکرہ ادبی تاریخ کی کتابوں میں کم ملتا ہے، قاسم علی خان آفریدی ہیں۔ان کی شاعری کا زمانہ اٹھارویں صدی کے اواخر کا ہے۔انہوں نے بھی فرنگ کا لفظ استعمال کیا ہے۔فرنگ شراب کا تذکرہ کیا ہے اور اس کے ساتھ خونِ جگر کا ذکر کر کے فرنگی نظام کی حقیقت واضح کی ہے:

مباح ہووے گی اُوس کے تئیں فرنگ شراب
پیا کرے ہے جو خونِ جگر برنگِ شراب (۲۳)

فرنگ کا لفظ اگرچہ عشقیہ تصورات کی ذیل میں استعمال ہوا ہے مگر ان اشعار میں غلبۂ فرنگ ،قیدِ فرنگ ، کافری اور خونِ جگر پینے کا ذکر اور اسے کافری کے مترادف کے طور پر لانا غلبہ فرنگ اور ان کی قید میں گرفتار قوم کی بے بسی ظاہر کرتا ہے۔فرنگ کے لفظ کا علامتی استعمال مغربی استعمار کے خلاف مزاحمت کا ایک انداز ہے۔

اردو غزل نے اشاروں، کنایوں، علامتوں اور استعاروں میں انگریزی تسلط کے خلاف مزاحمت کا رویہ اپنایا ہے جو اس دور میں ظلم و ستم اور زبان پر مہر لگنے کی صورت کی عکاسی کرتا ہے۔ اس تناظر میں میرؔ کے عہد کے شعراء کا مطالعہ کیا جائے تو مغربی استعمار کے خلاف مزاحمتی رویہ ظاہر ہو جاتا ہے:

فغاںؔ:

جب تلک ہم رہے چمن میں فغاںؔ
تب تلک جورِ باغباں دیکھا (۲۴)

دل بستگی قفس سے یہاں تک ہوئی مجھے
گویا میرا چمن میں کبھی آشیاں نہ تھا (۲۵)

میں نے طفلی میں بھی گہوارہ نہ دیکھا جز قفس
کب کھلے تھے بال و پر، یہ صید کب آزاد تھا (۲۶)

ہو کر تیرے قفس سے میں آزاد کیا کروں
بے بال و پر ہوں اے میرے صیاد کیا کروں (۲۷)

صیاد راہِ باغ فراموش ہو گئی
کنجِ قفس سے مت مجھے آزاد کیجیو (۲۸)

آخری شعر کو ڈاکٹر ابوالخیر کشفی نے غلامی کی نفسیات کا گہرا مطالعہ قرار دیا ہے۔ بال و پر اور قوتِ عمل سے محروم ہو کر تو میں غلامی کو عافیت اور سکون کا سبب سمجھنے لگتی ہیں۔ غلامی کی یہ تمنا راہِ باغ کو فراموش کرنے کا نتیجہ ہے۔(۲۹)

شاہ حاتم، سودا، میر اور درد نے بھی ان اشاروں اور علامتوں کی مدد سے اپنے عہد کی سیاسی و سماجی صورت حال کو پیش کیا ہے۔

شاہ حاتم:

اے حاتم یاد کر حالِ شہیداں
شفق سے جب کہ ہوتا ہے گگن سرخ (۳۰)

بلبل کے مشتِ پر کو بہت جا ہے کنجِ باغ

صیاد سے بچے تو کرے آشیاں وسیع (۳۱)

در و دیوار چمن آج ہیں خوں سے لبریز
دستِ گل چیں سے مبادا کوئی دل ٹوٹا ہے (۳۲)

سودا:

صبا سے ہر سحر مجھ کو لہو کی باس آتی ہے
چمن میں آہ گل چیں نے یہ کس بلبل کا دل توڑا (۳۳)

دامانِ شفق آج خوں آلودہ میں دیکھا
چلتی ہے ترے عہد میں شمشیر ہوا پر (۳۴)

درد:

اے گل تو رخت باندھ اٹھاؤں میں آشیاں
گل چیں تجھے نہ دیکھ سکے باغباں مجھے (۳۵)

میر:

چمن کا نام سنا تھا ولے نہ دیکھا ہائے
جہاں میں ہم نے قفس ہمیں زندگانی کی (۳۶)

ان اشعار میں بلبل، گل، باغ، آشیاں، صیاد، چمن، قفس جیسی علامات کے استعمال سے ہندوستان میں انحطاط کی صورتوں کی طرف اشارہ کیا ہے اور اس زوال کا نقشہ کھینچا ہے جس میں بہت سی طاقتیں شریک تھیں۔ جس میں مغربی استعمار کا کردار سب سے نمایاں تھا۔ استعارۂ صیاد اور گل چیں کے ذکر سے انگریز استعمار اور دوسری فسادی قوتوں کا ذکر کیا گیا ہے۔

میر تقی میرؔ کے کلام میں انگریز استعمار کے خلاف مزاحمت کا رویہ زیادہ واضح ہے۔ انہوں نے کئی اشعار میں سلطنت کے چھن جانے اور استعمار کے مظالم کا ذکر کیا ہے۔ انگریزی اقتدار کے نتیجے میں پھیلنے والی اقتصادی بدحالی کا بھی تجزیہ کیا ہے:

نام آج کوئی یاں نہیں لیتا ہے انھوں کا
جن لوگوں کے کل ملک یہ سب زیرِ نگیں تھا (۳۷)

دلی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انھیں
تھا کل تلک دماغ جنھیں تاج و تخت کا (۳۸)

غیر نے ہم کو ذبح کیا، نے طاقت ہے نے یارا ہے
اس کتے نے کر کے دلیری صیدِ حرم کو مارا ہے (۳۹)

ڈاکٹر معین الدین عقیل نے میرؔ کے اس آخری شعر کے بارے میں لکھا ہے:

''میرؔ کا یہ شعر کھل کر اس کی ''اس غیر'' سے نفرت کو ظاہر کر رہا ہے۔ جس کے استعماری قدم اس کے ملک پر تسلط جما رہے تھے۔'' (۴۰)

عہدِ میر کی غزل کا یہ رویہ استعمار کے خلاف مزاحمت کی مختلف صورتیں پیش کرتا ہے۔ اس عہد کے ایک قابل ذکر شاعر قاسم علی خان آفریدی کی غزل میں بھی انگریزی سامراج کے خلاف مزاحمتی رجحانات ملتے ہیں۔ خیال بخاری کے مطابق قاسم علی خان آفریدی نے انگریزوں کے خلاف مزاحمتی رویہ اختیار کیا۔ انہوں نے اپنے پشتو دیوان میں فرخ آباد کا طویل قصیدہ لکھا۔ جس میں انگریزوں اور ان کے بڑھتے ہوئے اقتدار کی مخالفت کی گئی۔ خیال بخاری نے اس حوالے سے قاسم علی خان آفریدی کا بیان نقل کیا ہے:

''مگر اب یہی بات افسوس اور غم والم ہے کہ اب ہمارا فرخ آباد میں رہنا مشکل ہو گیا ہے۔ کیونکہ اب یہاں نصاریٰ کی حکومت قائم ہو گئی ہے اور انگریز کے طنبور وطرم بجتے ہیں۔ اب پشتونوں کی حکومت یہاں نہیں رہی اور اب انگریز یہاں عدالت کر رہے ہیں۔ اب اشراف اور کمینے میں کوئی فرق باقی نہیں رہا اور ادنیٰ اور اعلیٰ سب ایک لاٹھی سے ہانکے جا رہے ہیں۔ غیرت مندوں کی غیرت وحمیت کیا کرے۔ جبکہ یہاں کے نوابوں کے حوصلے پست ہو گئے ہیں۔ بغیر تلوار چلائے اپنا ملک فرنگیوں کے حوالے کر دیا۔ میں فرخ آباد کے سرداروں کے حق میں کیا کہوں۔ اس سے زیادہ نامردی اور کیا ہو گی کہ فرخ آباد کے رہنے والے اب محکوم ہو چکے ہیں۔'' (۴۱)

قاسم علی خان آفریدی کا یہ بیان ان کی انگریزوں سے نفرت ظاہر کرتا ہے۔ ان کی یہ نفرت غزل میں بھی ظاہر ہوتی ہے۔ قاسم علی خان آفریدی کی غزل میں فرنگی غلبہ کا ذکر ہے۔ گلستان، گل، بلبل، قفس، بہار، خزاں کے استعاروں میں فرنگی غلبہ کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال کو پیش کیا ہے:

نہیں معلوم کس نے آگ دی جا کر گلستاں میں
کہ جائے گل شرر بلبل کے اندر آشیاں دیکھا

گیا گر فصلِ گل کیا غم ، قفس کے کنج میں ہم نے
کہ اشک لالہ گوں اپنا بہارِ خزاں دیکھا (۴۲)
خطِ زنگی نے کیا غلبہ فرنگی رخ پر
ہے عجب آوے یہ ظالم بھی وہ عادل جاوے (۴۳)

قاسم علی خان آفریدی نے اس دورِ تسلط میں ماحول کی تبدیلی کو سب سے بڑا المیہ قرار دیا ہے۔ انہوں نے اس دور میں ہونے والی تباہی کا ذکر علامتی انداز میں کیا ہے۔ کئی اقتدار کو ظالمانہ اور منفی قرار دیا ہے۔ وہ پرانے سماج کو یاد کرتے ہیں اور نئے دور میں تشکیل پانے والے معاشرہ کو شہرِ خموشاں کی شکل میں دیکھتے ہیں:

دیکھ یہ حالات اپنا دل ہوا ہے مضطرب
کیا ہوئیں وہ صورتیں سابق یہاں تھا جن کا راج
شہرِ خاموشاں کو جاتا ہوں برائے فاتحہ
چھوڑ دینے کو وہاں دل چاہتا دنیا کا کاج (۴۴)

عندلیباں اوڑ گئیں باغِ خزاں کو بوجھ کر
سرو پر شمشاد پر دیکھے کہ ہیں بیٹھے کلاغ
ایک دن وہ تھا بہم گلگوں شرابِ ناب تھا
آج وہ محفل کہاں اور وہ کہاں گلزارِ باغ
راگ قانونو و بربط زیر و بم کا اور گیا
رینگتے ہر جا گدھے جن سے تعفن ہو دماغ (۴۵)

اٹھارویں صدی کے اواخر تک انگریزوں کے قبضے میں ہندوستان کے بعض علاقے (بنگال، میسور) آچکے تھے اور ان کی عمل داری آہستہ آہستہ دوسرے علاقوں میں بھی قائم ہو رہی تھی۔ شمالی ہند میں اقتدار کی رسہ کشی اور اندرونی بیرونی شورشوں کے باوجود دہلی اور لکھنؤ کی مقامی قیادت اپنی اپنی حکومتوں کو بچانے کی فکر میں تھی۔ شمالی ہند میں اقتدار بہ ظاہر دیسی قوتوں کے ہاتھ میں تھا۔ انگریز ان علاقوں میں آہستہ آہستہ اپنی عمل داری قائم کر رہے تھے مگر ان کے قدم ابھی تک مضبوطی سے جم نہیں پائے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے غزل گو شعراء نے انگریزوں کے بڑھتے ہوئے اثر کی مخالفت تو کی ہے لیکن ان کے قیام کی صورتوں اور ہندوستانی سیاست میں ان کے کردار کو پوری وضاحت کے ساتھ پیش نہیں کیا۔ اس عہد کا شاعر انگریزی اقتدار کے حوالے سے تذبذب میں مبتلا تھا۔ جب مرہٹوں کو شکست دے کر

انگریزوں نے شاہ عالم ثانی کو اپنے قبضہ میں لیا اور وہ مرہٹوں کی قید سے نکل کر انگریزوں کی قید میں آ کر ان کا وظیفہ خوار بن گیا۔ ۱۸۰۳ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی افواج دہلی میں داخل ہوئیں تو ان کے اقتدار کی حقیقت تسلیم کی گئی۔ ہندوستان کے وسیع علاقے پر انگریزی تسلط کے بعد معاشرے میں نسبتاً سکون کی فضا پیدا ہوئی۔ بہت سی شورشیں جنہوں نے ہندوستان کا امن وسکون تہہ و بالا کر رکھا تھا ایک قوت کے بااثر ہونے کے بعد دب گئیں۔ معاشرہ بیرونی طور پر امن و سکون سے آراستہ ہوا مگر اندرونی طور پر بے چینی، بے سکونی اور شکست کا احساس موجود تھا۔ انگریزوں کے بڑھتے ہوئے اثرات کو تسلیم کرنے کے بعد ذہنی سطح پر شکست وریخت کا سلسلہ شروع ہوا۔ مسلم حکومت کے خاتمے اور غلامی کا سلسلہ شروع ہونے کے احساس نے اندرونی خلش کو جنم دیا۔ اس عہد کی غزل میں انتشار، نوحے کی فضا اور غم کا وہ شدید احساس نہیں پایا جاتا جو اٹھارویں صدی کی غزل میں تھا۔ معاشرے میں سکون اور اطمینان کی فضا قائم ہونے سے شاعری بھی شدید تناؤ سے باہر نکل آئی۔ مگر سلطنت کے چھن جانے اور غلامی کے احساس نے اندرونی شکست وریخت کی کیفیت پیدا کی جو پرانی یادوں کو جمع کرنے، صبحِ عشرت اور شامِ وصل کو یاد کرنے کی صورت اختیار کر گئی۔ انیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں سلطنت کے چھن جانے اور پرانی یادوں کو جمع کرنے کا رجحان قوی تر ہے۔ جس میں غیروں کے تسلط پر غم وغصہ کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس موضوع نے تفکر کی وجہ سے علامتی اور فلسفیانہ اندازِ فکر اختیار کیا ہے۔

اس حوالے سے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار لکھتے ہیں:

> ''بزمِ آخر کی شاعری میں جو فلسفیانہ عنصر پیدا ہوا ہے وہ اپنے سیاسی اور سماجی ماحول کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ یہ ماحول جو بظاہر بڑا پرسکون نظر آتا تھا اپنے دامن میں سینکڑوں اضطراب لیے ہوئے تھا۔ امن وامان کے قیام اور نظم ونسق کی بحالی نے لوگوں کو مسلسل بدامنی اور انتشار سے نجات دلا دی تھی۔ اس پرسکون فضا نے ذہنوں کو غور وفکر کا ایک نادر موقع دیا اور لوگوں کو پہلی بار یہ سوچنے اور سمجھنے کی مہلت ملی کہ وہ کہاں تھے؟ بساطِ ہند پر انہیں کیا مقام حاصل تھا اور گذشتہ ایک ڈیڑھ صدی کے حادثات وانقلابات نے انھیں کہاں سے کہاں پہنچا دیا تھا.............اب ان کا ملک ان کا نہیں رہا تھا بلکہ اجنبیوں کے قبضے میں جا چکا تھا وہ خود محکومی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تھے۔ اپنے متعلق سوچ تو وہ اب بھی سکتے تھے............لیکن عملاً کر کچھ نہیں سکتے تھے۔ اس نارسائی کے نتیجے میں تخیل اور حقیقت کی کشمکش بڑی تیز ہو گئی تھی۔ بزمِ آخر کی شاعری میں فلسفیانہ عنصر آرزو اور شکستِ آرزو کی اسی کشمکش سے عبارت ہے۔'' (۴۶)

یوں محسوس ہوتا ہے جیسے شاعر اجتماعی سطح پر کشمکش کے احساس سے دوچار ہونے کے بعد پچھلے عہد کی یادوں

میں منہمک ہو گیا ہے جس نے ناسٹلجیا کو جنم دیا ہے۔ سلطنت کے چھن جانے اور شکست کے احساس نے اس دور کی شاعری میں ایک ایسے رنگ کو نمایاں کیا ہے جو پچھلے دور سے مختلف، استعمار کے خلاف مزاحمت کا ایک نیا علامتی اور فلسفیانہ اظہار رکھتا ہے۔ اس نئی صورت کو اس عہد کے شعراء کے کلام سے سمجھا جا سکتا ہے۔

مومن:

صبح عشرت ہے وہ نہ شام وصال
ہائے کیا ہو گیا زمانے کو (۴۷)

اس چمن زار کا حسرت سے نظارہ کر لے
اے نگۂ دیدۂ ہر سو نگراں ہونے تک (۴۸)

ذوق:

بلبل یہ ترے واسطے فریاد غضب ہے
فریاد نہ کر دیکھ کہ صیاد غضب ہے (۴۹)

سلطنت چھن جانے، غلطیوں کی خلش اور شکست کا احساس اس عہد کے دیگر شعراء کی نسبت غالبؔ اور بہادر شاہ ظفرؔ کے یہاں زیادہ نمایاں ہے۔ غالبؔ کی غزل میں اس رجحان کی بنیاد ان کے فلسفیانہ شعور پر استوار ہے۔ غالبؔ فلسفیانہ مزاج کے باعث قوم کے عروج و زوال پر غور کرتے ہیں اور قوم کی موجودہ حالت کو تاریخ کے تناظر میں دیکھتے ہیں۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے جس شکست اور شکست آرزو کی بات کی ہے اس نے فلسفیانہ شعور سے جنم لیا ہے جو سب سے توانا صورت میں غالب کے یہاں نمایاں ہوا ہے۔ غالب کے یہاں اس عہد کی شکست و ریخت کے بیانیے کی نوعیت اجتماعی اور تاریخی ہے:

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز (۵۰)

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاقِ نسیاں ہو گئیں (۵۱)

ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے
ایک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اِک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے (۵۲)

خزاں کیا، فصلِ گل کہتے ہیں کس کو، کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں، قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے (۵۳)

ڈاکٹر آفتاب احمد نے غالب کے سیاسی شعور پر بحث کرتے ہوئے ملکی حالات کے حوالے سے ان کے اس شعر:

گلشن میں بندوبست بہ رنگ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

کا بطورِ خاص ذکر کیا ہے اور اس شعر کی سیاسی تفسیر پیش کی ہے۔ جس میں سلطنتِ مغلیہ کے لال قلعہ تک محدود ہونے اور باقی تمام مقامات پر اغیار کا قبضہ ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ (۵۴)

ڈاکٹر ابوالخیر کشفی نے بھی غالب کی شاعری میں سیاسی مسائل کے بیان کا تجزیہ کرتے ہوئے دیگر اشعار کے علاوہ مذکورہ شعر بھی درج کیا ہے اور لکھا ہے انھیں گلشن کے ''بندوبست برنگِ دگر'' کا پوری طرح احساس ہے''۔ (۵۵)

بہادر شاہ ظفر مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے ہندوستان پر تسلط سے براہ راست متاثر ہوئے تھے۔ سلطنت کی بقا، ان کی ذات، خاندانِ مغلیہ اور اس کی عزت و آبرو کے تحفظ کی علامت تھی مگر مغل سلطنت بہادر شاہ ظفر تک آتے آتے بدحالی اور کمزوری کا شکار ہو چکی تھی۔ اب اسے تحفظ دینا، اسے پرانی حیثیت میں بحال کرنا اور اس کے عزت و وقار اور جاہ و جلال کو قائم رکھنا ان کے بس میں نہیں تھا۔ وہ برائے نام بادشاہ تھے۔ نام ان کا چلتا تھا اور اختیار سرکار بہادر کے ہاتھ میں تھا جو آخری مغل تاجدار کو زوال کی نشانی بنانا چاہتے تھے۔ ایسے عالم میں بہادر شاہ ظفر انگریزی اقتدار کی زنجیروں میں جکڑے ایک بے بس انسان تھے جنھیں اپنی موجودہ حیثیت کا بھرپور ادراک تھا۔ اس لیے بہادر شاہ ظفر کی غزل اپنی قید، پابندی و بے اختیاری کا نوحہ ہے۔

گلزار حسین کے مطابق انگریزوں کے اختیار اور اپنی بے اختیاری کو بہادر شاہ ظفر نے شاعری میں بیان کیا ہے۔ (۵۶) خواجہ تہور حسین نے ظفر کے غم کو جاہ جلال، شان و شوکت اور خاک میں ملی ہوئی عزت و عظمت کا غم قرار دیا ہے۔ (۵۷) اسلم پرویز نے ظفر کی حالتِ زار پر بات کرتے ہوئے انھیں بلبلِ قفس سے تعبیر کیا ہے۔ (۵۸)

بہادر شاہ ظفر کی غزل میں سلطنت مغلیہ کے زوال، انگریزی اقتدار کے پھیلاؤ اور اپنی بے اختیاری کا دکھ بیک وقت موجود ہے۔ انہوں نے علامتی زبان میں ہندوستان کی تاریخ کے ان اہم پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ جس میں انگریز جابر و ظالم، بادشاہ مظلوم، بے بس اور صوفی منش دکھائی دیتا ہے بہادر شاہ ظفر کے یہ اشعار اس بے بسی کو ظاہر کرتے ہیں:

نہ تنگ کیوں ہمیں صیاد یوں قفس میں کرے
خدا کسی کو کسی کے یہاں نہ بس میں کرے (۵۹)

جب پھڑک بھی نہ سکے طاقتِ پرواز کہاں
دیے صیاد نے اس صید کے پر کھینچ کے باندھ (۶۰)

آزاد کب کرے ہمیں صیاد دیکھئے
رہتی ہے آنکھ بابِ قفس پر لگی ہوئی (۶۱)

بہادر شاہ ظفر کے کلام میں صیاد اور قفس کی علامتیں خاص مفاہیم رکھتی ہیں۔ اس دور کی غلامی کی عکاسی ان علامات کے ذریعے کی گئی ہے۔ بہادر شاہ ظفر کی غزل میں بے بسی، قید اور غلامی کے اس احساس کے ساتھ اس کے خلاف ردعمل بھی ملتا ہے۔ جو انگریز استعمار کی غلامی سے آزادی حاصل کرنے کے باب میں یہ تصورات بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

بہار آئی اسیرانِ قفس آپس میں کہتے ہیں
پھڑک کر توڑتا ہے گر قفس تیار ہو جاؤ (۶۲)

قفس میں ہے کیا فائدہ شور و غل سے
کرو کچھ اسیرو رہائی کی باتیں (۶۳)

بہادر شاہ ظفر کی غزل میں بعض اشعار ایسے ہیں جن میں واضح انداز میں سلطنت کے خاتمے، انگریزوں کے تسلط، ان کے ظلم وستم اور ان کے ہاتھوں مغل بادشاہوں کی بے توقیری کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ ان کی شاعری کا وہ حصہ ہے جو معروضی انداز میں استعمار مخالف جذبات لیے ہوئے ہے جو مغربی استعمار کے خلاف ہونے والی اس مزاحمتی شاعری کو بنیاد فراہم کرتا ہے جس نے ہندوستان میں ۱۸۵۷ء کے بعد مزاحمتی رنگ و آہنگ اپنایا ہے:

بے تمیزی ہے یہاں تک کہ زمانے میں ظفر
نہ وہ تعظیم کی شے ہے نہ وہ آداب کی چیز (۶۴)

اعتبار صبر و طاقت خاک میں رکھوں ظفر
فوجِ ہندوستان نے ساتھ ٹیپو کا دیا (۶۵)

گور سے شاہانِ پیشین کے نکلتی ہے صدا
تھا جو وہ قبضے میں اپنے ملک فانی کیا ہوا (۶۶)

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے آخری عہد مغلیہ کی حالت اور بے چارگی کی مثال بہادر شاہ ظفر کی غزل کو قرار دیا ہے اور اس سلسلے میں ظفر کی غزل:

نے خرد نے ہوش نے تدبیر پر شاکر ہیں ہم
دوستو اپنی فقط تقدیر پر شاکر ہیں ہم

کا خصوصی طور پر ذکر کیا ہے ان کے مطابق بے بسی اور بے چارگی کی وہ ساری کیفیات اس غزل میں موجود ہیں جو آخری مغل تاجدار کو سیاسی نشیب و فراز میں پیش آئیں۔(۶۷)

اسلم پرویز نے بہادر شاہ ظفر کی غزل ''یا مجھے افسرِ شاہانہ بنایا ہوتا'' کا تجزیہ کرتے ہوئے اسے مغلیہ سلطنت کے زوال کی عکاسی قرار دیا ہے۔ اسلم پرویز کے مطابق یہ غزل ظفر نے اپنی بادشاہت کے زمانے میں نہیں لکھی، لہٰذا ''مجھے'' اور ''مرا'' کے الفاظ اپنے لیے نہیں بلکہ زوال پذیر مغل حکومت کے لیے استعمال کیے ہیں۔ اس طرح ظفر کی یہ غزل پوری مغل تہذیب کے زوال کا اشاریہ بن جاتی ہے(۶۸)

دہلی ہندوستان کا مرکز تھا اس لیے مغل سلطنت کے زوال سے براہِ راست متاثر ہوا تھا۔ اندرونی اور بیرونی حملوں سے دہلی کئی بار اجڑی، اس شہر نے بہت سے فسادات دیکھے، کشت و خون کی صورت حال سے کئی مرتبہ دو چار ہونا پڑا۔ اس لیے دہلی کے شعراء نے نوحہ و غم کی حکایت لکھی۔ انگریزی عمل داری کو دیگر انقلابات کی طرح درد و غم کے لہجے میں بیان کیا۔ لیکن ریاست اودھ کی صورتِ حال نسبتاً مختلف تھی۔ لکھنو تہذیب و ثقافت کا مرکز ہونے کے ساتھ عیش و عشرت کا مرقع بھی تھا۔ نواب شجاع الدولہ سے واجد علی شاہ کے عہد تک لکھنو نے عیش پرستی کی بہاریں دیکھی تھیں۔ طوائفوں کے کوٹھے آباد تھے۔ راگ و رنگ، حسن کی نیرنگیاں، رقص و سرود کی محفلیں، شراب و شباب کے نغمے اس کی پہچان اور تہذیب کی علامت تھے۔ یہ ساری صورتِ حال اودھ کی معاشرت کا صرف ظاہری رخ پیش کرتی ہے۔ اندرونی طور پر یہ معاشرت انگریزی اثرات اور ان کے ظلم و ستم کے باعث بدحالی کے دور سے گزر رہی تھی۔ ان کی لوٹ کھسوٹ کی اقتصادی پالیسی نے اودھ کے خزانے خالی کر دیے۔ انگریزی افواج کے اخراجات اور ایسٹ انڈین کمپنی کے روز بروز بڑھتے ہوئے مطالبات نے اقتصادی صورت حال پر برا اثر ڈالا تھا۔ خوشحال معاشرہ انگریزوں کی ریشہ دوانیوں کی وجہ سے شکست و ریخت کا شکار ہو چکا تھا۔ انگریزوں کے بڑھتے ہوئے اقتدار، ان کی لوٹ کھسوٹ کی پالیسی اور نوابین کے ساتھ ان کے ظالمانہ رویے نے مزاحمت کی لہر پیدا کی۔ لکھنو کے امراء انگریزوں کے زیر اثر پھیلنے والی معاشی بدحالی اور ریاست کی تباہ کن صورتِ حال کے لیے ذہنی طور پر تیار نہیں تھے۔ لہٰذا جب معاشی بدحالی معاشرت کی جڑوں میں اُترنے لگی، تو اس کے خلاف اودھ میں شدید قسم کا ردِعمل پیدا ہوا۔ جس کی بڑی وجہ انگریزوں کی اقتصادی حکمت عملی اور توسیع پسندانہ پالیسی تھی۔ شعراء بھی ان حالات سے متاثر ہوئے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ دہلی کی نسبت لکھنو میں زیادہ واضح انداز میں انگریز استعمار کے خلاف مزاحمت کا رویہ

اختیار کیا گیا۔ کہیں کہیں اشارہ و علامت کی زبان میں بھی مزاحمتی رجحانات پیش کیے گئے لیکن بیشتر اشعار میں وضاحت کے ساتھ استعماری پالیسیوں کی مذمت کی گئی۔

لکھنوی غزل میں استعمار کے حوالے سے دو رویے ملتے ہیں۔ ایک طرف انگریزی تہذیب کی حمایت کی گئی اور دوسری طرف مخالفت کا انداز اختیار کیا گیا۔ پہلے رویے کے تحت انگریزوں کی غلامی قبول کی گئی۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی یہ دربارِ سرکار کا رویہ ہے جس کی نمائندگی انشاء اللہ خان انشاء کرتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس رویے کی وضاحت کرتے ہوئے انشاء اللہ خان انشاء کے مندرجہ ذیل اشعار درج کیے ہیں:

ٹیپو سلطان کا قصہ وہ سنا ہووے گا
کر کے کیا کام بھر اوھاں جو گیا تھا رجمن
قوم انگریز یہ ہیں ایسے کہ جن سے کانپے
آوے گر فوجِ عفاریت سمیت آہرمن
کمپنی نور کی جب تک کہ رہے یہ قائم
بادشاہی رہے اس کی بھی بہ وجہِ احسن (۶۹)

دوسرا رویہ انگریزوں کے خلاف مزاحمت کا ہے جو لکھنوی غزل گو شعراء میں سب سے زیادہ مصحفی کے یہاں ملتا ہے۔ مصحفی کی غزل میں مخالفت کہیں اشاروں کنایوں میں اور کہیں وضاحت کے ساتھ ملتی ہے۔ مصحفی نے جہاں اشاروں کی زبان میں مزاحمت کی ہے وہاں بھی موضوع بڑی حد تک واضح ہے۔ انہوں نے انگریزوں کے ظلم و ستم، اقتصادی لوٹ کھسوٹ کی پالیسی کو اجاگر کیا ہے۔ مصحفی کے تجزیئے کا دائرہ کار انگریزوں کی سیاسی اور اقتصادی پالیسیوں کا احاطہ کرتا ہے:

تیری دہشت سے باغ میں صیاد
مرغ سب آشیاں چھوڑ گئے (۷۰)

اب ہم غلام اور وہ صاحب ہیں بانصیب
ملنے سے جن کے اپنے غلاموں کو ننگ تھا (۷۱)

یہ طرفہ کہ ہم کو ہی کرو قتل
اور الٹا ہمیں سے خوں بہالو (۷۲)

اے مرغ چمن نہیں نہ کر شور
میراث ہے گلستاں کسی کا (۷۳)

ان اشعار میں باغ، صیاد، مرغ، چمن کے استعاروں میں سیاسی صورتِ حال بیان کی گئی ہے۔ یہاں واضح اشارے انگریز سامراج کے طرزِ عمل اور ان کی پالیسیوں کی طرف کیے گئے ہیں۔ بعض اشعار میں مصحفی نے براہ راست انداز اختیار کرتے ہیں اور مغربی استعمار کی اقتصادی لوٹ مار، ان کے ہاتھوں ہندوستان میں پھیلنے والی معاشی بدحالی کا ذکر کرتے ہیں۔ فرنگی، نصاریٰ، کمپنی اور لندن کے شاہ کا تذکرہ کیا ہے جس سے مصحفی کے کلام میں مغربی استعمار کے خلاف نفرت ظاہر ہوتی ہے:

ہندوستاں میں دولت و حشمت جو کچھ بھی تھی
کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی (۷۴)

افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے
یوں ہاتھ سے اس فرقۂ اسلام کی روٹی (۷۵)

ان اشعار میں مصحفی نے انگریزوں کے خلاف جو مزاحمتی رویہ اپنایا ہے اور ان کی اقتصادی پالیسیوں پر جس طرح اعتراض کیا ہے اس نے مصحفی کو ایک قومی شاعر کا درجہ عطا کیا ہے۔

مصحفی کے علاوہ اس عہد کے دیگر شعراء نے بھی انگریزوں کے خلاف مزاحمتی طرزِ عمل اپنایا ہے اور اس کے لیے کہیں علامتی انداز اور کہیں وضاحتی انداز اختیار کیا ہے۔

قلندر بخش جرأت:

ہر گل کی جیب چاک ہے بلبل ہے نوحہ گر
ماتم سرا سے کم نہیں عشرت سرائے باغ (۷۶)
صیاد اس قدر بھی ستم تک قفس مرا
لے جا خدا کے واسطے تو بوستاں تلک (۷۷)
اس صیدِ گرفتار کی کیا کہیے کہ صیاد
سونپے ہے قفس میں جسے اور توڑے ہے پر بھی (۷۸)
گل کو کیا روتی ہے تو اے بلبل
یہ گلستاں نہیں ہے رہنے کا (۷۹)

آتش:

پر کترنے سے تو صیاد چھری ہی پھیرے
قصہ کوتاہ کرے حسرتِ پرواز اپنا (۸۰)

مبارک کشتیاں ے کی بتانِ ہند کو ہوویں
جہازوں میں فرنگستاں سے آبِ آتشیں آیا (۸۱)

ہشیاری رنج دیتی ہے قیدِ فرنگ کا
دیوانگی نشانہ بناتی ہے سنگ کا (۸۲)

ناسخ:

دل ملکِ انگریز میں جینے سے تنگ ہے
رہنا بدن میں روح کو قیدِ فرنگ ہے (۸۳)

تہلکہ ہے جان کو ہر آن زیرِ آسماں
جلد نکلا چاہیے اس قصرِ بے بنیاد سے (۸۴)

لکھنوی شعراء میں مرزا تقی ہوس نے بھی قفس، صیاد، گل و بلبل بہار و خزاں، گلستان اور زنداں کے استعاروں میں اس عہد کی سیاسی صورتِ حال کا تجزیہ کیا ہے۔ ملک کو قفس قرار دیتے ہوئے عہدِ غلامی میں صلاحیتوں کے مٹنے کا نوحہ لکھا ہے۔ پرانے ماحول اور یادوں کی جمع آوری کی ہے۔ انھیں افسوس اس بات کا ہے کہ ''وہ رنگِ گلستاں نہ رہا'' انھوں نے وطن کو زنداں کہا ہے ان کے کلام میں صیاد، گل، گلستان، مرغانِ قفس کے کردار سیاسی ماحول کا نقشہ کھینچتے ہیں۔ وہ آزادی اور غلامی کے درمیان ہونے والی کشمکش کی تصویر کشی یوں کرتے ہیں:

نہ کوہ نہ صحرا نہ بیاباں وطن اپنا
اک عمر سے ہے گوشۂ زنداں وطن اپنا
مرغانِ قفس کہتے ہیں صیاد سے رو کر
کیا دن تھے جو تھا صحنِ گلستاں وطن اپنا

......

جھڑ گئے لالہ و گل بادِ خزاں کے ہاتھوں
حیف صد حیف کہ وہ رنگ گلستاں نہ رہا

......

کبھی اس بستی میں مسکن تھا پری زادوں کا
کشورِ دل کو میں کس طرح سے ویراں دیکھوں

......

جو اگلے برس زمزمہ سنجانِ چمن تھے
افسوس تہہ دام ہیں وہ اب کے برس میں (۸۵)

آزادی کے چھن جانے اور معاشی بدحالی کے پیدا ہونے کا دکھ لکھنوی غزل گو شعراء کے یہاں نمایاں ہے۔ دہلی کی طرح لکھنوی شعراء کو بھی شکست کا احساس ہونے لگا تھا۔ اس لیے وہ پرانی یادوں اور سلطنت کی آزادی کے دنوں کو ایک خواب کی طرح بیان کر رہے تھے۔ یہ کیفیت مصحفی اور آتش کے کلام میں زیادہ بھرپور انداز میں سامنے آتی ہے۔ ہوس لکھنوی نے بھی شکستگی کے احساس کو اجاگر کیا ہے۔ آزادی کے ختم ہونے کے احساس نے لکھنوی شاعری کو خارجیت سے داخلیت کی طرف موڑ دیا اور عیش پرستی کو غم کے احساس میں تبدیل کر دیا۔ انہی احساسات نے لکھنوی شاعری کا آخری زمانے میں رنگ تبدیل کر دیا تھا۔ دبستانِ لکھنو کے آخری دور کے شعراء نے رونقوں کے رخصت ہونے کا ماتم کیا ہے۔ آشیاں کے مٹنے، بلبل کے بے نشاں ہونے کا منظر پیش کرتے ہوئے صیاد کے برباد ہونے کی دعا مانگی ہے۔ سید محمد رند نے اس سارے فساد کی جڑ انگریزوں اور ان کی ''پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو'' کی پالیسی کو ٹھہرایا ہے:

لڑوا رہے ہیں شیخ و برہمن کو بے جہت
درپردہ کر رہے ہیں یہ سارے فتور آپ (۸۶)

رند نے اس دور میں انگریزوں کے ظلم اور زبان بندی کے جبر کا ذکر کیا ہے اور فساد کی علامت تخلیق کر کے انگریزوں کے ہندوستان پر جبر کی منظر کشی کی ہے۔

کھلی ہے کنجِ قفس میں مری زباں صیاد
میں ماجرائے چمن کیا کروں بیاں صیاد

......

تعلق حسرتِ پرواز کا تا قطع ہو جائے
گرفتارِ قفس منقار سے خود پر کترتے ہیں

......

حق بولنا محال ہے جھوٹوں کے دور میں
سولی چڑھائیں گے جو کہوں گا خدا لگی (۸۷)

اجاڑ موسمِ گل ہی میں آشیاں میرا
الٰہی ٹوٹ پڑے تجھ پہ آسماں صیاد
چمن میں رکھا نہ بلبل کا نام تک باقی
خدا کرے یوں ہی ہو جائے بے نشاں صیاد (۸۸)

۱۸۵۷ء تک کی غزل کا یہ مطالعہ شاعری کی سیاسی وسماجی جہت واضح کرتا ہے۔ مغلیہ سلطنت کے دورِ زوال میں غزل نے علامتی اور استعاراتی انداز میں اِس عہد کے سیاسی نشیب وفراز کی داستان رقم کی ہے۔ مجموعی زوال کی تصویر کشی کرتے ہوئے اس شکست وریخت میں مختلف قوتوں کے سیاسی کردار پر بحث کی ہے۔ اس سیاسی عمل میں انگریزوں کا یہ کردار رہا کہ انہوں نے اپنی سیاسی اور اقتصادی پالیسوں پر عمل کرتے ہوئے ہندوستان کو غلام بنایا۔ یہاں کے وسائل پر قبضہ کر کے بے روزگاری اور مفلسی کی صورت حال پیدا کی۔ انہی سیاسی اور اقتصادی پالیسیوں کے منفی اثرات پر غزل شعراء نے بحث کی اور اس معاشرتی ردعمل کو تخلیقی صورت عطا کی۔ اردو غزل کا یہ رویہ اس کے سیاست، سماج اور معاشرت سے تعلق کو ظاہر کرتا ہے اور اس استعماری نقطۂ نظر کی نفی کرتا ہے کہ غزل صرف جاگیردارانہ نظام کی علامت، گل وبلبل کی حکایت اور عشق وعاشقی کے تذکرے تک محدود ہے۔ غزل کے انہی رجحانات سے انگریز سامراج کے خلاف مزاحمت کا آغاز ہوتا ہے۔ ڈاکٹر رشید امجد نے عہد مغلیہ کے زوال کے اردو غزل پر پڑنے والے اثرات کا تجزیہ کیا ہے۔ ان کے خیال میں شعراء نے اِس صورت کو محض بیان نہیں کیا، اس کا تجزیہ بھی کیا ہے جس کی وجہ سے غزل المیاتی رنگ میں ڈھل گئی ہے۔ (۸۹)

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ۱۸۵۷ء تک تخلیق ہونے والی غزل نے اس دور کے سیاسی نشیب وفراز کو موضوع بنایا ہے مغلیہ دور کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی زوال کے نقشے مرتب کیے ہیں اور اس زوال میں انگریزوں کے کردار سے بھی بحث کی ہے یوں بحیثیت مجموعی غزل کا موضوع اس دور میں عہد معلیہ کا زوال اور اس کی وجوہات سے متعلق ہے تاہم اس زوال میں انگریزوں کا کردار اور ان کی سیاسی واقتصادی حکمت عملی بھی غزل میں ایک اشارے کے طور پر نمایاں ہوئی ہے جو انگریز سامراج کے خلاف ان مزاحمتی رویوں کو بنیاد فراہم کرتی ہے جس پر اگلے ادوار میں مزاحمتی شاعری کی عمارت تعمیر ہوئی۔

سہیل احمد، اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، اردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر، سنگ میل لاہور ۱۹۹۸ء، ص ۵۵۔۱۵۴

۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخِ ادب اردو جلد دوم، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع چہارم ۲۰۰۵ء، ص ۴۹۳

۳۔ ولی دکنی، کلیات ولی (مرتب: ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی)، ضمیمہ اول انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۵۴ء، ص ۴

۴۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو جلد دوم، ص ۲۵۴

۵۔ میر عبدالحیٰ تاباں، دیوانِ تاباں (مرتب: مولوی عبدالحق)، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد (دکن) ۱۹۳۵ء، ص ۲

۶۔ ایضاً، ص ۶۶

۷۔ اشرف علی فغاں، دیوانِ فغاں (مرتب: عبدالرحمٰن علیگ)، انجمن ترقی اردو پاکستان، طبع اول ۱۹۵۰ء، ص ۱۴۶

۸۔ ظہورالدین حاتم، دیوان زادہ، (تدوین: ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار)، مکتبہ خیابان ادب لاہور، ۱۹۷۵ء، ص ۱۱۶

۹۔ ایضاً، ص ۱۶۹

۱۰۔ سودا، کلیات سودا، جلد اوّل، (غزلیات) مرتبہ: ڈاکٹر شمس الدین صدیقی مجلس ترقی ادب لاہور طبع اول جنوری ۱۹۷۳ء، ص ۴۲۷

۱۱۔ میر، کلیات میر، دیوان اوّل، جلد اول، مرتبہ: کلب علی خان فائق مجلس ترقی ادب لاہور طبع دوم ۱۹۸۶ء، ص ۱۸۲

۱۲۔ ایضاً، ص ۳۴۹

۱۳۔ ایضاً، ص ۳۳۴

۱۴۔ درد، دیوانِ درد (اردو) مرتبہ: خلیل الرحمان داودی، مجلس ترقی ادب لاہور طبع اول فروری ۱۹۶۲ء، ص ۴۱

۱۵۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو جلد دوم، ص ۳۸۶

۱۶۔ ڈاکٹر ابوالخیر کشفی، اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر، نشریات لاہور ۲۰۰۷ء، ص ۴۸۔۱۴۷

۱۷۔ دیوانِ تاباں، ص ۴۷

۱۸۔ ایضاً، ص ۷

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۸

۲۰۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ص ۴۹۴

۲۱۔ ایضاً، ص ۹۵۔۴۹۴

۲۲۔ کلیاتِ ولی، ص ۲۷

۲۳۔ قاسم علی خان آفریدی، دیوانِ قاسم علی خان آفریدی، ترتیب و تدوین خیال بخاری پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی بار اول۱۹۷۱ء،ص۴۲

۲۴۔ دیوانِ فغاں،ص۸۴

۲۵۔ ایضاً،ص۹۳

۲۶۔ ایضاً،ص۹۲

۲۷۔ ایضاً،ص۱۱۵

۲۸۔ ایضاً،ص۱۲۳

۲۹۔ ڈاکٹر ابوالخیر کشفی ،اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر،ص۱۵۱

۳۰۔ شاہ حاتم ،دیوان زادہ،ص۱۵

۳۱۔ ایضاً،ص۵۱

۳۲۔ ایضاً،ص۹۲

۳۳۔ کلیات سودا،جلد اوّل،ص۸۶

۳۴۔ ایضاً،ص۱۹۱

۳۵۔ دیوانِ درد،اردو،ص۱۰۱

۳۶۔ کلیاتِ میر،جلد اوّل،ص۴۲۳

۳۷۔ ایضاً،ص۹۸

۳۸۔ ایضاً،ص۱۶۴

۳۹۔ ایضاً،ص۴۸۴

۴۰۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل،تحریکِ آزادی میں اردو کا حصہ،انجمن ترقی اردو پاکستان اشاعت اول۱۹۷۶ء ص۱۶۲

۴۱۔ خیال بخاری،دیباچہ دیوانِ قاسم علی خان آفریدی،ص۱۵

۴۲۔ دیوانِ قاسم علی خان آفریدی،ص۱۲

۴۳۔ ایضاً،ص۲۳۷

۴۴۔ ایضاً،ص۵۵

۴۵۔ ایضاً،ص۱۰۷

۴۶۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، اردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر، ص ۳۰۹
۴۷۔ کلیاتِ مومن، جلد اول، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول ۱۹۶۴ء، ص ۱۸۴
۴۸۔ ایضاً، ص ۱۲۰
۴۹۔ کلیاتِ ذوق، جلد اول مرتبہ تنویر احمد علوی، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول جنوری ۱۹۶۷ء، ص ۳۶۴
۵۰۔ دیوانِ غالب، مکتبہ علم و فن لاہور، بار اول جنوری ۱۹۸۴ء، ص ۴۶
۵۱۔ ایضاً، ص ۴۷
۵۲۔ ایضاً، ص ۱۲۱
۵۳۔ ایضاً، ص ۱۱۰
۵۴۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، غالب آشفتہ نوا، مکتبہ دانیال کراچی، دسمبر ۱۹۹۷ء، ص ۲۱۳
۵۵۔ ڈاکٹر ابوالخیر کشفی، اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر، ص ۲۱۲
۵۶۔ گلزار حسین، بہادر شاہ ظفر کے دور کی شاعری مشمولہ صحیفہ، جنوری۔ مارچ ۱۹۹۷ء (شمارہ: ۱۵۰) ص ۶۴
۵۷۔ خواجہ تہور حسین، بہادر شاہ ظفر فن اور شخصیت، اردو اکیڈمی سندھ بار اول ۱۹۶۵ء، ص ۱۱۰
۵۸۔ اسلم پرویز، بہادر شاہ ظفر، نفیس اکیڈمی کراچی، طبع اول ۱۹۸۹ء، ص ۳۵۵
۵۹۔ بہادر شاہ ظفر، کلیات ظفر جلد سوم، چہارم، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۵۷۷
۶۰۔ ایضاً، کلیات ظفر، عبداللہ اکیڈمی لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۲۹۳
۶۱۔ ایضاً، ص ۱۲۸۲
۶۲۔ ایضاً، ص ۲۸۳
۶۳۔ ایضاً، کلیات ظفر جلد سوم، چہارم، سنگ میل لاہور، ص ۱۱۳
۶۴۔ ایضاً، کلیات ظفر عبداللہ اکیڈمی لاہور، ص ۱۵۱
۶۵۔ ایضاً، ص ۸۴
۶۶۔ ایضاً، کلیات ظفر، جلد دوم، سنگ میل لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۱۸
۶۷۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، اردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر، ص ۳۰۳
۶۸۔ اسلم پرویز، بہادر شاہ ظفر، ص ۳۶۴
۶۹۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اور جلد سوم، مجلس ترقی ادب لاہور طبع اول جون ۲۰۰۶ء، ص ۵۵

۷۰۔ کلیات مصحفی، دیوان سوم، مرتبہ: نورالحسن نقوی، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول اپریل ۱۹۷۱ء ص ۲۰۳

۷۱۔ ایضاً، ص ۵۰

۷۲۔ ایضاً، دیوانِ اوّل مرتبہ: ڈاکٹر نورالحسن نقوی، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول جون ۱۹۶۸ء، ص ۳۵۵

۷۳۔ ایضاً، ص ۷

۷۴۔ کلیات مصحفی، دیوان سوم، ص ۴۱۱

۷۵۔ ایضاً، دیوان پنجم مرتبہ: ڈاکٹر نورالحسن نقوی، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول جون ۱۹۸۳ء، ص ۲۷۳

۷۶۔ کلیاتِ جرأت، جلد اول مرتبہ: ڈاکٹر اقتدا حسن، مجلس ترقی ادب لاہور طبع اول اگست ۱۹۶۸ء، ص ۳۶۸

۷۷۔ ایضاً، ص ۳۷۶

۷۸۔ انتخاب دیوان جرأت، مرتبہ: محمد عتیق، شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور، س ن، ص ۲۶۳

۷۹۔ کلیات جرأت، جلد اول، ص ۱۲۶

۸۰۔ کلیاتِ آتش، جلد اول مرتبہ: سید مرتضیٰ حسین فاضل مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول ۱۹۷۳ء، ص ۳۷

۸۱۔ ایضاً، ص ۱۷۱

۸۲۔ ایضاً، ص ۲۱۸

۸۳۔ کلیات ناسخ، جلد دوم، حصہ دوم، ترتیب: یونس جاوید، مجلس ترقی ادب لاہور طبع اول اگست ۱۹۸۹ء، ص ۲۴

۸۴۔ ایضاً، جلد اول، ترتیب: یونس جاوید، مجلس ترقی ادب لاہور طبع اول اپریل ۱۹۸۷ء، ص،د۴۰

۸۵۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو جلد سوم، ص ۳۶۱

۸۶۔ ایضاً، ص ۸۷۷

۸۷۔ ایضاً، ص ۸۷۷

۸۸۔ ڈاکٹر ابوالخیر کشفی، اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر، ص ۲۷۷

۸۹۔ ڈاکٹر رشید امجد، شاعری کی سیاسی اور فکری روایت، دستاویز مطبوعات لاہور، بار اول ۱۹۹۳ء، ص ۱۳

ناصر کاظمی کی شاعری میں ''رات'' کا تصور

ڈاکٹر محمد عباس

ABSTRACT

Nasir Kazmi is one of the famous Urdu Poets of the 20th century. Critics have labled his poetry as the poetry of grief and sorrow. But as a matter of fact his poetry also relfects many realistic dimentions of his age. He has used many similes, metephors and symbolic words in his poetry. Which not only reflects the traditional use and meaning of these words, but also shows new dimentions and psyche of Nasir Kazmi. In this article the author has tried to search reasons due to which Nasir Kazmi loves to use the word "Night" (Raat) in his poetry.

شاعر اور اس کی شاعری کو زندگی سے الگ کر کے دیکھا نہیں جا سکتا، کیونکہ اس کا ہر شعر اس کی ذات اور زمانے کی تصویر ہوتا ہے۔ وہ لاکھ انکار کرتا رہے لیکن اس حقیقت سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا کہ کسی لفظ یا خیال کا بیان کوئی نہ کوئی زمانی اور زمینی صداقت ضرور رکھتا ہے۔ ناصر کاظمی کا شمار بیسویں صدی کے اردو کے نامور شعرا میں ہوتا ہے۔ آپ کی شاعری اگر ایک طرف دلچسپی کے عناصر رکھتی ہے تو دوسری طرف اس میں بعض الفاظ اور استعارات وغیرہ کی ایسی کثرت ہے جو ان کی ذہنی کیفیت اور نفسیاتی عوامل کا پتا بھی دیتی ہے۔

اسی حوالے سے دیکھا جائے تو ''رات'' کا لفظ ناصؔر کے ہاں جس کثرت سے اور جن مختلف معنی میں استعمال ہوا ہے وہ قابل توجہ ضرور ہے۔ ناصؔر کی ذاتی زندگی اور دوست احباب کی معلومات کے حوالے سے بات کی جائے تو ''رات'' سے ان کی دلچسپی کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔ مثلاً ان کے دوست اور خاکہ نگار احمد عقیل روبی لکھتے ہیں:

> ''ناصر کا دن تو رات ۱۲ بجے طلوع ہوتا ہے۔''(۱)
>
> ''رات ہوتے ہی ناصر کاظمی گم سم ہو جاتے تھے اور ایسے حالات میں تنہائی کے علاوہ انہیں کوئی ہم سفر نہیں بھاتا تھا۔''(۲)

انہی رتجگوں کے بارے میں انتظار حسین کہتے ہیں کہ ناصر کاظمی کا خیال تھا:

> ''رات ایسی شے نہیں کہ اسے چھت کے نیچے ضائع کیا جائے۔''(۳)

ڈاکٹر حسن رضوی ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''قیام پاکستان کے بعد ناصر جس کمرے میں رہتا تھا وہ ایک معمولی سا کمرہ تھا جہاں دن میں بھی بقول انتظار حسین رات کا گماں ہوتا تھا۔''(۴)

ان مذکورہ حوالوں سے ناصر کاظمی کی ''رات'' سے دلچسپی اور محبت کا پہلو ضرور سامنے آتا ہے۔ ناصر کے ہاں رات محض ایک استعارے کے طور پر سامنے نہیں آتی بلکہ دھنک کے کئی رنگوں کی سی صورت لئے ہوئے ہے۔ یہ کبھی اداسی کی علامت ہے تو کبھی خوشی کا وسیلہ، کبھی ہجر کا حوالہ تو کبھی وصال کا لمحہ، کبھی غمگسار تو کبھی اشکبار، لیکن ان سب سے ہٹ کر یہ رات ناصر کاظمی کے لئے تخلیقِ فن کی وجہ بھی ہے۔ انتظار حسین کے ساتھ ان کا مکالمہ ملاحظہ ہو:

''اصل میں رات میری شاعری میں بہت اہمیت رکھتی ہے۔ اس کی وجہ رات، اندھیری رات نہیں یا وہ جسے ہمارے جدید شاعر ایک تاریکی کا استعارہ کہتے ہیں۔ رات تخلیق کی علامت ہے۔ دنیا کی ہر چیز رات میں تخلیق ہوتی ہے۔ پھولوں میں رس پڑتا ہے۔ سمندروں میں تموج ہوتا ہے رات کو۔ رات کو خوشبوئیں جنم لیتی ہیں۔''(۵)

اس بات سے انکار نہیں کہ واقعی کسی فنکار کی تخلیق کے لیے یکسوئی انتہائی ضروری ہوتی ہے اور رات کی خاموشی اور اندھیرے سے بڑھ کر توجہ اور یکسوئی کے اسباب نہیں ہو سکتے، لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ محض یہی ایک وجہ رات سے محبت اور دلچسپی کی نہیں ہو سکتی۔ اس لفظ کے پیچھے ناصر کے ماضی، ماحول اور شخصیت، تمام کا ہاتھ نظر آتا ہے۔ نفسیاتی پہلوؤں سے دیکھا جائے تو کسی شخص کی کسی لفظ سے دلچسپی اس کے ماضی کا کوئی نہ کوئی حوالہ ضرور رکھتی ہے۔ پسند ناپسند کی بظاہر آسان نظر آنے والی وجوہات اپنے اندر اتنی لاشعوری گہرائیاں رکھتی ہیں کہ شاید کوئی شخص خود اپنی ذاتی پسند و ناپسند کی توجیہہ بھی وثوق سے نہ کر سکے۔ اس لیے ناصر کی ذاتی وضاحتوں سے ہٹ کر اگر نفسیاتی حوالے سے دیکھا جائے تو اس ''رات'' کے کچھ اسباب ایسے بھی نظر آتے ہیں کہ جن کی طرف ناصر نے خود بھی شاید توجہ دلانے کی کوشش نہیں کی ہے۔

ناصر کاظمی کی عادات واطوار پر اگر غور کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ انہیں جھوٹ بول کر لوگوں کو حیران کر دینے کی عادت تھی، بڑے بڑے لوگوں سے اپنے گہرے دوستانہ مراسم کا تذکرہ بھی بڑے شوق سے کرتے تھے، اپنے خاندان کی امارت اور تفاخر کا احساس بھی لوگوں کو دلاتے رہے، یہ اور ان جیسی کئی باتوں کا تذکرہ ان کے خاکہ نگار احمد عقیل روبی اور محقق ڈاکٹر حسن رضوی کے ہاں کئی مقامات پر ملتا ہے۔ ان عادات واطوار کو ذہن میں رکھ کر اگر ناصر کی شخصیت کو دیکھا جائے تو وہ نرگسیت اور بعض نفسیاتی الجھنوں کے شکار نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر حسن رضوی کے مطابق:

''گھر میں بہت لاڈلے تھے۔ والد کی معقول تنخواہ تھی۔ سو انھوں نے اپنے بیٹے کو لاہور تعلیم حاصل کرنے کے لیے بھیجا۔ کہا جاتا ہے کہ اس زمانے میں ناصر نے ہوسٹل میں باقاعدہ اپنا ایک ذاتی ملازم بھی رکھا ہوا تھا۔''(۶)

ان حالات میں نرگسیت کا پیدا ہو جانا یقینی سی بات ہے۔ اس کے علاوہ ناصر کی شاعرانہ عظمت اور اہمیت کا اعتراف بھی نرگسیت کی وجہ ہو سکتی ہے۔ اسی نرگسیت کا ایک روپ تنہائی پسندی، الگ تھلگ رہنے کی عادت اور محفل سے دوری بھی تصور کی جاتی ہے۔ بقول ڈاکٹر سلام سندیلوی:

''نرگسی انسان اہلِ دنیا سے تعلقات منقطع کر لیتا ہے۔۔۔۔۔ جب دنیا اس کے مطالبات کو تسلیم نہیں کرتی تو وہ مغموم رہتا ہے۔۔۔ اسی بنا پر وہ خلوت پسند ہو جاتا ہے۔'' (۷)

اس پہلو سے دیکھا جائے تو رات سے بڑھ کر خلوت اور تنہائی کا کوئی دوسرا اتنا آسان اور فوری دستیاب ذریعہ نہیں ہو سکتا۔ عقیل روبی نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ راہ چلتے چلتے اچانک اجنبی بن جاتے، مشاعرہ میں شعر سنانے کی باری قریب آجاتی تو باہر چلے جاتے، کہیں معمولی رکھ رکھاؤ میں گڑبڑ ہو جاتی تو ناصر کاظمی ناراض ہو جاتے۔ یہ نازک مزاجی اور تنہائی پسندی کے عناصر دراصل نرگسیت اور کمتری الجھاؤ ہی کا ثبوت ہیں۔ یہ وہ الجھاؤ ہیں جن کی جڑیں بچپن میں پیوست ہیں اور بعد کے مشکل حالات اور پریشانیوں نے مزید ہوا دی ہے۔ بقول عقیل روبی:

''خود قینچی سگریٹ پیتے تھے۔ لیکن جب خوش ہوتے تو ہمارے لیے تھری کاسل کی ڈبیہ خریدتے تھے۔ دراصل اس محبت اور ایثار کے پیچھے ایک جذبہ یہ بھی کارفرما تھا کہ میں چھوٹا آدمی نہیں۔ میں نے اچھے دن دیکھے ہیں۔ میں اب بھی طاقتور ہوں .... یہ ثابت کرنے کے لیے وہ ایک دلیل یہ دیتے تھے کہ سارے سی ایس پی اور پی سی ایس افسر میرے دوست ہیں۔ فوج میں میرے ہزاروں آشنا اور مداح ہیں۔'' (۸)

چونکہ تمام تر الجھاؤ لاشعوری ہوتے ہیں اس لیے ان کی اکثر خصوصیات ملتی جلتی ہیں اور انہیں بڑی باریکی سے ایک دوسرے سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ کمتری الجھاؤ کے شکار لوگ بھی عموماً تنہائی پسند اور لوگوں سے الگ تھلگ رہنے کی عادت رکھتے ہیں۔ چونکہ کمتری الجھاؤ بچپن کی محرومیوں جبکہ نرگسیت بچپن کے بعد کی محرومیوں کے نتیجے میں جنم لیتا ہے، اس لیے ان کی بعض خصوصیات بھی ملتی جلتی ہیں۔ ناصر کے ہاں رات کے ساتھ اکثر شب ہجراں اور شب فرقت کا تذکرہ ملتا ہے جو بذات خود محرومی کا حوالہ ہے:

محرومِ خواب دیدۂ حیراں نہ تھا کبھی
تیرا یہ رنگ اے شب ہجراں نہ تھا کبھی (۹)

کچھ اپنا ہوش تھا نہ تمہارا خیال تھا
یوں بھی گزر گئی شب فرقت کبھی کبھی (۱۰)

کون اٹھاتا شبِ فراق کے ناز
یہ بلا آشنا ہمیں سے ہوئی (۱۱)

اس کے علاوہ ناصر کے ہاں رات نویدِ صبح اور بدلتے آئینِ جہاں کا ایک وسیلہ بھی ہے۔ بیسویں صدی کا میر تقی میر کہلانے والے ناصر کے ہاں رات کی یہ تعبیر بڑی حیران کن ہے۔ لیکن یہاں ان کے انتظارِ حسن کے ساتھ اس مکالمے کی سچائی پر یقین کرنا پڑتا ہے جس میں انہوں نے دوسرے شعرا کی طرح رات کو محض تاریکی کا استعارہ قرار دینے سے نہ صرف انکار کر دیا تھا بلکہ اسے تخلیق کی علامت بھی قرار دیا تھا۔

گلشنِ فکر کی منہ بند کلی
شبِ مہتاب کو وا ہوتی ہے (۱۲)

مایوس نہ ہو اداس راہی
پھر آئے گا دورِ صبح گاہی
اے منتظرِ طلوعِ فردا
بدلے گا جہانِ مرغ و ماہی
آئینِ جہاں بدل رہا ہے
بدلیں گے اوامر و نواہی (۱۳)

مایوس مسافر اور طلوعِ فردا کا منتظر دونوں رات ہی کے مارے ہیں، لیکن ناصر جس تخلیق کے منتظر ہیں وہ بدلتا آئینِ جہاں ہے۔ رات سے ناصر کی دلچسپی کا یہ عالم ہے کہ اکثر و بیشتر ہر غزل میں اس کا تذکرہ ضرور کرتے ہیں اور اگر ایسا نہ ہو تو سونے، جاگنے، سونی شام، اندھیروں، سناٹوں، خواب اور رات سے متعلق کسی اور حوالے کا اشارہ ضرور کرتے ہیں۔

ناصر اگر ایک طرف رات سے محبت کرتے ہیں تو دوسری طرف اس سے گھبرا بھی جاتے ہیں لیکن ان عوامل کی وجوہات مختلف ہیں۔ انہیں رات کو حسن کے زاویہ سے دیکھنا ہو تو اسے یار کی گھنی زلف قرار دیتے ہیں، اگر یار کی نگری سے دور ہوں تو اسی رات کے کٹنے کا خوف لاحق رہتا ہے۔ اگر بستی والوں سے چھپ کر دل کا بوجھ ہلکا کرنا ہو تو رات کا پچھلے پہر مناسب معلوم ہوتا ہے۔

عشق میں جیت ہوئی یا مات
آج کی رات نہ چھیڑ یہ بات
رنگ کھلے صحرا کی دھوپ

زلف گھنے جنگل کی رات
یار کی نگری کوسوں دُور
کیسے کٹے گی بھاری رات
بستی والوں سے چھپ کر
رو لیتے ہیں پچھلی رات
پھر جاڑے کی رُت آئی
چھوٹے دن اور لمبی رات (۱۴)

ایک ہی غزل میں رات کے اتنے زاویے اور رُوپ اردو کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتے۔

کہاں ہے تو کہ ترے انتظار میں اے دوست
تمام رات سلگتے ہیں دل کے ویرانے (۱۵)

یہی وہ آگ ہے جس کی تپش ناصر کو سونے نہیں دیتی اور کسی کی یاد ادھورے پن کی تکمیل کی خاطر وہ تمام رات تن تنہا گھومتے پھرتے گزار دیتے ہیں۔ ناصر کی رات کی پسندیدگی کی ایک وجہ بظاہر چاند بھی ہے۔ جس سے ناصر کو عشق ہے، جس کی اداسی کی خاطر وہ کئی کئی میل پیدل چل کر اس سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ ایسے خاموش رفیق کی پسندیدگی میں بھی دراصل نرگسیت اور خود پسندی کی اس نفسیاتی کیفیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جس میں نرگسیت کا شکار شخص کبھی بھی انکار کا لفظ سن نہیں سکتا۔ اور اپنے آپ کو ہی مرکزِ نگاہ مان کر سب کو اپنا ہم نوا بنانے پر تُلا ہوتا ہے۔ غور کیا جائے تو چاند سے تن تنہا گفتگو بھی یہی معنی رکھتی ہے کہ جو ناصر سنانا چاہتے ہیں چاند خاموشی سے سنتا ہے اور جو اس سے سننا چاہتے ہیں اس کی بھی تعبیر خود ہی کر لیتے ہیں۔ ایسے میں چاند سے بڑھ کر کوئی محبوب کہاں ہو سکتا ہے۔ اسی لیے تو ناصر کے فن کے تمام سوتے شب مہتاب میں ہی پھوٹتے ہیں:

تُو شریکِ سخن نہیں ہے تو کیا
ہم سخن تیری خامشی ہے ابھی (۱۶)
شب کی تنہائیوں سے پچھلے پہر
چاند کرتا ہے گفتگو ہم سے (۱۷)

رات کے مسافر چاند اور ستاروں سے ناصر کی دلچسپی کے اسباب ہم نوائی کے علاوہ رہنمائی کے بھی ہیں کہ ان کی روشنی ناصر کو منزل تک پہنچانے کا سبب بھی بنتی ہے:

رین اندھیری ہے اور کنارہ دُور
چاند نکلے تو پار اتر جائیں (۱۸)

جس طرح عشق میں غم سے لطف لینے کی منزل کا تصور ہے اسی طرح ناصر کے ہاں بھی تنہائی کو وہ کسی نعمت سے کم نہیں جانتے، اور اسی تنہائی کی تلاش میں انہیں رات اور اس کے متعلقات سے محبت ہے۔ اور یہی محبت انہیں ورات بھر جاگنے پر مجبور کرتی ہے:

یوں تو ہر شخص اکیلا ہے بھری دنیا میں
پھر بھی ہر دل کے مقدر میں نہیں تنہائی
رات بھر جاگتے رہتے ہو بھلا کیوں ناصر
تم نے یہ دولت بیدار کہاں سے پائی (۱۹)

ناصر سے کہے کون کہ اللہ کے بندے
باقی ہے ابھی رات ذرا آنکھ جھپک لے (۲۰)

ناصر کے ہاں رات سے متعلق کئی منفرد حوالوں کے ساتھ ساتھ بعض روایتی حوالے بھی ملتے ہیں، جن میں ہجر وفراق کے غم کے علاوہ رات کا سرور وسرود بھی شامل ہے:

یارانِ زُود نشہ کا عالم یہ ہے تو آج
یہ رات ڈوب جائے گی جامِ شراب میں (۲۱)

تم آگئے ہو تو کیوں انتظار شام کریں
کہو تو کیوں نہ ابھی سے کچھ اہتمام کریں (۲۲)

رات کی طوفانی بارش میں
تُو مجھ سے ملنے آیا تھا (۲۳)

رات سے دلچسپی کے اسباب میں سے ناصر کی محبتوں کے ماضی کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا:

سر کھلے، پا برہنہ، کوٹھے پر
رات اسے ماہتاب میں دیکھا (۲۴)

مقطع نفسیاتی لحاظ سے اس لیے بھی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ اس میں شاعر خاص اپنی ذات کو مرکز بنا کر کسی خیال کا اظہار کرتا ہے۔ ناصر کاظمی کے ہاں اکثر غزلوں کے مقطع میں رات یا اس سے متعلق کسی موضوع کا ذکر ضرور ملتا ہے۔ اس سے بھی ناصر کی دلچسپی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

ابھی تو رات ہے کچھ دیر سو ہی لے ناصرؔ
کوئی بلائے گا تو میں تجھے جگا دوں گا (۲۵)

آج کی رات نہ سونا یارو
آج ہم ساتواں در کھولیں گے (۲۶)

اب تو آنکھ لگا لے ناصرؔ
دیکھ تو کتنی رات گئی ہے (۲۷)

دراصل ناصرؔ کو رات سے بڑھ کر رات کی تنہائی اور نکلنے والے چاند سے دلچسپی ہے۔ ورنہ محض رات کے اندھیروں کو تو وہ بھی خوف کی نظر سے دیکھتے ہیں:

میں ہوں رات کا ایک بجا ہے
خالی رستہ بول رہا ہے
کیسی اندھیری رات ہے دیکھو
اپنے آپ سے ڈر لگتا ہے (۲۸)

ناصر کے ہاں بعض غزلوں کی ردیف تک شام فراق، رات کٹے اور اس جیسے الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے، جو تمام غزل کو تاریکی کے اس سحر سے باہر نہیں آنے دیتی جس میں ناصرؔ اسے رکھنا چاہتے ہیں:

چھوڑ آئے ہو سرِ شام اسے کیوں ناصرؔ
اُسے پھر گھر سے بلا لاؤ کہ کچھ رات کٹے (۲۹)

اس تمام بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ناصر کاظمی کے ہاں ''رات'' محض ایک تاریکی کا استعارہ بن کر سامنے نہیں آتی بلکہ یہ اگر ایک طرف ان کی نرگسیت اور کمتری الجھاؤ کے بعض عناصر کی نشاندہی کرتی ہے تو دوسری طرف دھنک کے رنگوں کی طرح مختلف موضوعات اور زاویوں سے ایک ایسی کہکشاں بھی تخلیق کرتی ہے جس کے سبھی رنگوں سے ناصرؔ کو جنون کی حد تک محبت ہے اور اس محبت میں وہ دوسروں کو بھی بھرپور طور پر شریک کرنا چاہتے ہیں۔

ڈاکٹر محمد عباس، اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، اسلامیہ کالج پشاور

حوالہ جات

۱۔ احمد عقیل روبی — مجھے تو حیران کر گیا وہ، ورڈ آف وزڈم القرطبہ کمپلیکس لاہور ۱۹۹۴ء، ص ۱۹

۲۔ احمد عقیل روبی — مجھے تو حیران کر گیا وہ — ص ۲۳

۳۔ احمد مشتاق — ہجر کی رات کا ستارا (مرتبہ) نیا ادارہ لاہور ۱۹۷۳ء — ص ۳۳

۴۔ حسن رضوی ڈاکٹر — وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر، سنگ میل لاہور ۱۹۹۶ء — ص ۷۶

۵۔ انتظار حسین — بحوالہ حسن رضوی، وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر — ص ۷۴

۶۔ حسن رضوی ڈاکٹر — وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر — ص ۹۹

۷۔ سلام سندیلوی ڈاکٹر — اردو شاعری میں نرگسیت، نسیم بک ڈپو لکھنو ۱۹۷۴ء — ص ۷۱

۸۔ احمد عقیل روبی — مجھے تو حیران کر گیا وہ — ص ۹۹

۹۔ ناصر کاظمی — برگ نے، جہانگیر بکس لاہور — ص ۵۱

۱۰۔ ایضاً ص ۱۸

۱۱۔ ایضاً ص ۵۱

۱۲۔ ایضاً ص ۳۴

۱۳۔ ایضاً ص ۲۳، ۲۴

۱۴۔ ایضاً ص ۳۹، ۴۰

۱۵۔ ایضاً ص ۳۸

۱۶۔ ایضاً ص ۳۶

۱۷۔ ایضاً ص ۶۷

۱۸۔ ایضاً ص ۳۵

۱۹۔ ایضاً ص ۴۲

۲۰۔ ایضاً ص ۵۰

۲۱۔ ایضاً ص ۵۴

۲۲۔ ایضاً ص ۵۷

۲۳۔ ناصر کاظمی — پہلی بارش، جہانگیر بکس لاہور — ص ۷۰

۲۴۔ ناصر کاظمی — دیوان — ص ۷۹

۲۵۔ ایضاً ص ۸۱

۲۶۔ ایضاً ص ۷۴

۲۷۔ ایضاً ص ۶۸

۲۸۔ ایضاً ص ۸۸

۲۹۔ ایضاً ص ۲۸

مشتاق احمد یوسفی کے مزاحیہ نسوانی کرداروں کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ

ڈاکٹر روبینہ شاہین/عبدالمتین خان

ABSTRACT

The female humorous characters of Mushtaq Ahmad Yousufi have also a great importance in his humor. These character's have inhance the effect of his humorous essay's. The names of the female character's of yousufi's are Miss Anisa, Mrs schuarz,Mrs Jim,Miss Rator,Bewa Meem,Miss Ramzdon,Tameezan,Miss Marjry Bald and Madam Robina Shaheen. The researchers have enlighten the salient feathers of these specific humorous characters of Yousufi.

مشتاق احمد یوسفی کے ہاں جہاں دیگر کردار اپنے پورے آب وتاب کے ساتھ جلوہ دکھا رہے ہیں وہاں اُن کے ہاں کچھ نسوانی کردار بھی موجود ہیں، وہ اِس معاشرے میں رہتے ہوئے مردانہ کرداروں کو پیش کرتے ہوئے بھلا اِس کائنات کی تصویر میں رنگ بکھیرنے والیوں کو کیسے نظر انداز کر سکتے تھے، اُن کے نسوانی کرداروں میں مس آنسہ سمتا فرزوق، مسز شوارز، مسز جم، مس راٹھور، بیوہ میم، مس ریمزڈن، تمیزن، مس مارجری بالڈ اور میڈم روبینہ شاہین کے کردار مرکزی اور بہت اہم ہیں، ذیل میں مشتاق احمد یوسفی کے اِن مرکزی نسوانی کرداروں کا جائزہ لیا جا رہا ہے۔

آنسہ سمتا فرزوق کا کردار:

پروفیسر قاضی عبدالقدوس جب ''پروفیسری'' چھوڑ کر ''بنک آف چاکسو'' سے وابستہ ہوئے تو بنک کے لیے کاغذ، اشتہارات، رجسٹروں، فارموں اور دیگر سامان کی چھپائی کے ٹھیکے کے حصول کے لیے اخبارات ورسائل کے مدیروں نے روابط بڑھانے شروع کیے، اِن لوگوں نے ٹھیکے کے حصول کے لیے ہر حربہ پروفیسر کے اُوپر آزمالیا، یہاں تک کہ اگر پروفیسر اِس ضمن میں صاف انکار کر دیتے تو اُنھیں ''بلیک میل'' بھی کرتے، اور ایسے میں اُن کا پچیس سال پہلے لکھا گیا مقالہ ''موازنۂ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ وشیخ امام بخش ناسخ'' جس میں اُس نے مولے کو شہباز سے لڑایا تھا اُسے چھاپنے کی دھمکی دے دیتے تھے، بعض دفعہ مدیروں نے اِس دھمکی کو عملی جامہ بھی پہنایا، جس کے ذَف میں پروفیسر شہر کے تمام بک اسٹالوں سے کاپیاں خرید کر جلا دیتے تھے، تاکہ کوئی ''موازنہ'' نہ پڑھ سکے، اِس سلسلے میں رسالہ ''نیا اُفق''، خواتین کے رسالوں میں رسالہ ''مینا بازار'' اور رسالہ ''آنچل'' اور بچوں کے لیے رسالہ ''بازیچۂ اطفال'' وغیرہ کافی متحرک رہے۔ آنسہ سمتا فرزوق رسالہ ''بازیچۂ اطفال'' کی ایڈیٹر تھی، مشتاق احمد یوسفی اُن کی لباس

اور ظاہری شکل وصورت کے بارے میں یوں لکھتے ہیں:

''سفید شلوار، سفید قمیص، سفید دوپٹہ، سیدھی مانگ، ننگے ہاتھ، ننگے کان، ہمیں تو وہ کسی طرف سے ایسی نہیں لگتی تھیں کہ آدمی کے پانچوں حواس پر ڈاکہ ڈال سکیں، یا پہلی ہی ملاقات میں پروفیسر کے قلعۂ ایمان کی اینٹ سے اینٹ بجادیں۔۔۔''۔(۱)

بس آنسہ سمتا فرزوق نے اپنے مقصد کے حصول کے لیے پروفیسر کے پاس بنک آکر یہ مُژدہ سُنایا کہ اُس نے بچوں کے لیے ''موازنہ'' کا آسان اُردو میں ترجمہ کیا، جسے وہ مقالہ نگار (پروفیسر عبدالقدوس) کے انٹرویو کے احوال اور تصویر کے ساتھ چھاپ دینا چاہتی ہے۔ پروفیسر نے مصروفیات کا بہانہ کر کے انٹرویو کو ٹال دینا چاہا تو سمتا فرزوق کی آنکھوں میں آنسو آئے، اور پروفیسر کسی بھی عورت کی آنکھوں میں آنسو سہار نہیں سکتے تھے، لہٰذا انٹرویو دینے سنیچر کی شام چائے پہ سمتا فرزوق کے گھر آنے کا عہد کیا، وہاں دورانِ انٹرویو جو سوالات اور جوابات ہوئے وہ تو پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں، لیکن ایک موقع پر پروفیسر نے اپنی پسندیدہ چیزوں میں ''موتیا'' کا ذکر کیا، دوران انٹرویو پروفیسر نے مدیرہ کے دائیں کان کی خوب صورتی کا اظہار بھی کیا، آخر میں دورانِ انٹرویو پروفیسر سو بھی گئے، مرزا اُنھیں جگا کر گھر لے آئے، لیکن دوسرے دِن مذکورہ مدیرہ سمتا فرزوق کانوں میں موتیا کی کلیوں کی بالیاں پہنے پھر بنک آکر یہ اطلاع دی کہ کل ''ٹیپ ریکارڈر'' کے کسی پُرزے کی خرابی کے باعث انٹرویو ٹھیک سے ریکارڈ نہیں ہوا ہے، لہٰذا دوبارہ چائے پر آنے کی زحمت فرمائیں۔

مشتاق احمد یوسفی نے آنسہ سمتا فرزوق کے کردار کے سلسلے میں اُسلوبیاتی تکنیکی لحاظ سے حُلیہ نگاری، منظر نگاری، رعایتِ لفظی اور مکالمہ نگاری وغیرہ کے تکنیک سے کام لیا ہے۔

مسز شوارز کا کردار:

مسز شوارز ایک جرمن خاتون تھیں، جس نے خود اینڈرسن کو دو سال پہلے اپنی عمر ''۳۵'' سال بتائی تھی، اُس کے شوہر ''کھلنا'' میں تعینات تھے، اب وہ ایک جرمن مال بردار بحری جہاز (کارگو بورٹ) سے پاکستان آرہی تھی، اینڈرسن نے مصنف اور یعسوب الحسن غوری کو اِس ''مہمانی'' کا ویسٹ وہارف پر شایانِ شان استقبال کرنے پر مامور کیے گئے۔ کافی صلاح مشوروں کے بعد دونوں گوٹے کے ہار کرائے پر لے کر ویسٹ وہارف پہنچے تو جہاز کے عملے سے مسز شوارز کے بارے میں دریافت کیا، تو عملے کے افراد کے جوابات کچھ یوں تھے:

''بولا! رات کے تین بجے تک تو اُس کی نائٹی کپتان کی کھونٹی پر ٹنگی دیکھی گئی تھی، وہ بھی کہیں نزدیک ہی پڑی ہوگی۔۔۔ کل تک تو ''SAILORS'' اسے باسکٹ بال کی طرح اُٹھائے

اُٹھائے پھر رہے تھے، اِسی کی وجہ سے جہاز دو دن سے برتھ پر نہیں لایا گیا۔ تیسرے نے کہا!
آپ اِس FRAGILE CARGO (شکستنی مال) کی ڈلیوری لینے آئے ہیں؟ تَری
(بحری۔ سمندری) کے خزانے کو خشکی پر اُتارنا چاہتے ہو۔۔۔''۔(۲)

آخر کار اُن کو مسز شوارز کا کیبن مل گیا جس کے دروازے پر اپنا سر دونوں ہاتھوں سے تھامے کھڑی تھی، لیکن اُن کو دیکھ کر اندر چل کر برتھ پر لیٹ گئی، وہ اُس وقت نشے میں دُھت تھی، یعسوب الحسن غوری آگے بڑھ کر اِس لیٹی ہوئی ''مہمانی'' کو ہار پہنانے جھکے تو مہمانی نے اُس کی گردن میں اپنی بانہیں ڈال دیں اور سارا وزن اُس کی گدی پر ڈال کر اُٹھنے کی کوشش کی، مشتاق احمد یوسفی نے اِس لمحہ اُن کی تصویر یوں کھینچی ہیں:

''اُس کے بائیں شانے پر ایک تازہ نیل تھا، پنڈلیوں پر مہین مہین سُنہری رواں جیسا کھٹ مِٹھے آڑو پر ہوتا ہے، ناخن اتنے نکیلے گویا انگلیاں پنسل شارپنر میں ڈال کر نوکیں بنائی ہیں، ایک ناخن ٹوٹا ہوا تھا۔ عمر پینتیس سے اوپر ہی ہوگی کہ انداز و آواز میں ایک ٹھسک آگئی تھی، مُنہ سے عجیب طرح کے بھبکے نکل رہے تھے۔۔۔ وہ بُری طرح لڑکھڑا رہی تھی۔۔۔''۔(۳)

مسز شوارز نے اُن کے استقبال کے لیے اینڈرسن کے نہ آنے کی وجہ تو مصنف نے اُنھیں بتایا گیا کہ اُسے کہیں کاک ٹیل پارٹی پر جانا تھا، لہٰذا اُن کی طرف سے میں اور پاکستان کی طرف سے یعسوب الحسن غوری آپ کے استقبال کے لیے مامور کیے گئے ہیں، دونوں نے مسز شوارز کے گلے میں گوٹے کے ہار ڈالتے ہوئے ''ویلکم ٹو پاکستان'' کہا، اُس نے بھی مغربی جرمنی کی جانب سے نیک خواہشات کا اظہار کیا، پھر دونوں کے کندھوں پر ہاتھ رکھ کر پنڈولم کی طرح جُھولتے ہوئے منزلِ مقصود کی طرف روانہ ہوگئی، اُسے ''بیچ لگژری ہوٹل'' کے کمرہ نمبر ''۳۷'' تک پہنچایا گیا۔ مصنف کو لاؤنج میں بٹھا کر خود اپنے کمرے جا کر اپنا حُلیہ اور لباس تبدیل کرنے لگی، کوئی آدھ گھنٹہ بعد اُسے بیرے کے ذریعے کمرے میں بُلوا کر یہاں تک لانے کا واجبی سا شکریہ ادا کیا، تھکن سے چُور ہونے کی شکایت کی، یہاں ''فرنچ برانڈی'' کی دست یابی کا پوچھا، کہا کہ بس جہاز کا کپتان آنے ہی والا ہوگا، مسز شوارز کو بھی ''کُھلنا'' ٹرک کال کرنی ہے، کل سہ پہر جہاز چلا جائے گا، پرسوں صبح کی فلائٹ سے ڈھاکہ جانا ہے، کل شام کو تم میرے ساتھ کھانا کھاؤ، میں ساڑھے دس بجے سے پہلے ڈنر کو ہاتھ نہیں لگا سکتی، ڈرنکس کا ستیاناس ہو جاتا ہے، اِس پر مصنف نے جواب دیا کہ اس وقت تو وہ بنک میں ہوں گے، تو کِھل اُٹھی اور ''کراچی اِز اے وَنڈرفُل سٹی'' کہنے کے ساتھ ''گڈ نائٹ'' کہہ دیا۔

مشتاق احمد یوسفی نے مسز شوارز کے کردار کی جنسی آوارگی کی محض ایک چھوٹے سے جملے سے ایسی جاندار

تصویر کھنچی ہے کہ اُس کی ساری جنسی آزادہ روی، بے راہروی اور بے قاعدگیوں سے پردہ اُٹھ گیا ہے، مصنف نے اُسے ''ہریال'' عورت کہہ کر پکارا ہے، واضح رہے کہ ''ہریال'' اُس آوارہ گائے یا بھینس کو کہتے ہیں جسے ہر کوئی انتہائی باآسانی یا یوں کہیے کہ اپنی ہی بارغبت ورضا سے ہر وقت اور ہر جگہ دوہ سکتا ہے۔

مشتاق احمد یوسفی نے مسز شوارز کے کردار کو پیش کرنے کے اُسلوبیاتی تکنیکی لحاظ سے حلیہ نگاری، منظر نگاری، مزاحیہ صورتِ واقعہ، تشبیہات، اصل ضرب الامثال یا پھر اس میں ترمیم وتحریف، اشعار، اصل اشعار اور مصرعے یا پھر دونوں میں تحریف اور علامات وغیرہ حربوں سے کام لے کر اِس کردار کی خارجی اور داخلی کیفیات کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے، جس میں وہ پوری طرح کامیاب ہوئے ہیں۔

مسز جم (امریکن خاتون) کا کردار:

مشتاق احمد یوسفی کے کرداروں میں ایک بے نام لیکن مسٹر جم کی امریکن بیوی کا کردار بھی موجود ہے، اِس کے شوہر مسٹر جم ایک امریکن کمپنی کے منیجر تھے، اُس کے شوہر کبھی کسی دورے پر جاتے تو اُس کے سیکرٹری اور دو سیٹھ اُن کی بیوی کے ساتھ رَمی کھیلنے اُن کے پاس آتے، اس خاتون کو اِن افراد کے مدعا کا بخوبی علم تھا، اُن کے بقول اِن لوگوں کو اُن کے شوہر کی کمپنی کی ایجنسیاں چاہئیں۔ اِس خاتون سے مصنف کی ملاقات مسٹر میکفرن کے ذریعے کاک ٹیل پارٹی میں ہوئی تھی، جو میکفرن کے بقول شُعلہ بدن، ڈپلومیٹک کور کی پارٹیوں کی جان، پاک امریکی دوستی کی حامی اور ریاست ہائے متحدہ امریکہ کی خیر سگالی کا مظاہرہ گھر پر ڈھیلی گرہ کالا جا باندھ کر کرتی ہے، مصنف نے اُس کے لباس و انداز کے بارے میں یوں تحریر کیا ہے:

> ''مردوں میں ستر بے مہار پھر رہی تھی۔۔۔ ایک تنکے میں پرویا ہوا کھٹا زیتون کھا رہی تھی، ہاتھ ملایا تو محسوس ہوا گویا اُسے ''۱۰۵'' ڈگری بُخار ہے، باتوں میں بھی سرسامی کیفیت۔ سمندری نیلے رنگ کے چُست لباس پر سے نگاہیں اور چُست تر فقرے پھسل رہے تھے۔ واشگاف ''V'' نیک لائن نے سمندر جھاگ گھاٹی میں ایسی آدمی ڈباؤ ڈبکی لگائی تھی کہ، جو تیرنے والا شرمندہ اور ڈوبنے والا ناز کرے، پیٹھ بھی انگریزی کے ''U'' کی طرح تاحدِ ادب کُھلی ہوئی۔'' (۴)

مشتاق احمد یوسفی نے اِس امریکی خاتون کی جنسی بے راہ روی اور اُس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے امراض کی طرف دَبے الفاظ میں اشارہ کیا ہے، یہ خاتون نشے میں دُھت تھی اور مصنف سے گفت گو کرتے ہوئے خُود یوں کہہ رہی ہے:

> ''جم، میرا میاں، مارچ میں بیروت گیا تو '' D V'' لگالایا، ہفتوں چھدرا چھدرا چلتا رہا، جیسے

تمھارے ہاں قیدی بیڑی پہن کر ''ZIG.ZAG'' کرتے ہیں، مجھ سے چُھپایا، وہ تو ڈاکٹر بٹر فیلڈ نے مجھے بتا دیا، مگر اِس بدذات (ڈاکٹر بٹر فیلڈ) کا خیال ہے کہ جم کو یہ انفکشن مجھی سے لگا۔ ہاہاہا! ابدی مثلّث! متعدی مثلّث۔'' (۵)

مشتاق احمد یوسفی نے اپنے دیگر نسوانی کرداروں کی طرح مسز جم کے کردار کی جنسی ناہمواریوں کو بے نقاب کیا ہے، اور اِس ضمن میں اُسلوبیاتی تکنیکی لحاظ سے منظر نگاری، حُلیہ نگاری، تشبیہ اور اعداد و علامات کے استعمال سے مزاح پیدا کیا گیا ہے۔

مِس راٹھور کا کردار:

مِس راٹھور کرسچین لڑکی تھی، جو بنک میں مسٹر لطیفی کی سیکرٹری تھی، اور اُس نے مسٹر لطیفی کو پوری طرح اپنے ناز و ادا سے قابو میں کر لیا تھا، اور اب معاملہ یہاں تک پہنچ چکا تھا:

''یار لوگوں نے مشہور کر رکھا تھا کہ یہ اسٹینو گرافر دِن بھر سامنے بیٹھی اپنے باس کو فرمائشیں ڈکٹیٹ کرواتی رہتی ہے۔۔۔'' (۶)

مشتاق احمد یوسفی کے اپنے ہم کاروں میں شاید مسٹر لطیفی ہی واحد کردار ہے، جس سے اُن کا نظریاتی اختلاف تھا، اور اِس ضمن میں مصنف مسٹر لطیفی کے معتوبین میں سے تھے، اُس کا حال اور داخلی جذبات کی کیفیات مسٹر لطیفی کے کردار کے سلسلے میں بیان ہوئے ہیں، لیکن اِس ضمن میں مِس راٹھور بھی اپنے باس اور آقا سے کچھ پیچھے نہ رہی، وہ بھی ہر وقت مصنف کے خلاف زہر گھولتی رہتی تھی، وہ شاید اپنے آقا کے اشارے یا اُن کی خوش نودی کے لیے مصنف کی دِل شکنی میں ہمہ وقت لگی رہتی، اُسے بے جا تنگ کرتی رہتی، مشتاق احمد یوسفی نے اِس طرف اپنے مخصوص علامتی انداز میں یوں اشارہ کیا ہے:

''مصیبت یہ تھی کہ ہم سدا سے زبان کے پھوہڑ ٹھہرے اور وہ چُغل خور نکلی۔۔۔'' (۷)

مصنف کے ساتھ مِس راٹھور کے باس مسٹر لطیفی کی بالکل نہیں بنتی تھی، لیکن اِس ضمن میں مِس راٹھور بھی مصنف کی نفرت اور ''طنز'' کی زد میں آئی ہے، اور اُسے ''مِس رنتھمبور'' کا لقب دیا ہے، اور پھر اُسے ''قلعۂ رنتھمبور'' سے تشبیہ دے کر اُس کی جنسی ناہمواریوں پر یوں چوٹ کی ہے:

''قلعۂ رنتھمبور کے بارے میں اتنا یاد پڑتا ہے کہ اِس پر ہر بادشاہِ وقت نے لشکرکشی کی ہے، کسی نے منجنیق سے کیا، کوئی اسپ تازی کو ایڑ لگا کے خندق پھلانگ گیا، کوئی سنگلاخ فصیل ڈھاتے ڈھاتے خود ڈھے گیا، کسی نے شب خون مارا، اور کوئی دِن دہاڑے فولادی میخوں کی اَنی کو

بلونت ہاتھیوں کے مستک سے موڑتا توڑتا صدر دروازے کو ریلتا دھکیلتا پھریرا اُڑاتا ہوا قلعہ میں داخل ہوگیا۔ ہم نے تو بس ان معدودے چند بادشاہوں کے نام رَٹ لیے تھے جنھوں نے اِس قلعہ پر دھاوا نہیں بولا۔۔۔''۔(۸)

مشتاق احمد یوسفی نے مِس راٹھور کے جنسی ناہمواریوں اور اِس ضمن میں اُن کے داخلی جذبات کی تصویر کو ایک مصرع میں تحریف کر کے خوب آشکارا کیا ہے، اصل مصرع کچھ یوں ہیں:

ع: چوں مرگ آید تبسّم برلبِ اوست

مصنف کے بقول یہاں اِس مصرع میں لفظ''مرگ'' کی بجائے لفظ''مرد''پڑھا جائے تو مصرع مِس راٹھور پر چسپاں ہو جاتا ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کے اِس مِس راٹھور کے کردار میں''مزاح'' کی بجائے''طنز'' کا عنصر نمایاں ہے، نسوانی کرداروں میں یہ واحد کردار ہے جس کی ناہمواریوں اور بے اعتدالیوں کے نتیجے میں قاری کو اُس سے''نفرت'' سا ہونے لگتا ہے، اِس کی وجہ خود تخلیق کار کا اِس کردار سے بے زاری کا نفرت کا نتیجہ ہے۔ مصنف نے اِس کردار کے کردار کو نمایاں کرنے کے لیے اُسلوبیاتی تکنیکی لحاظ سے علامت نگاری اور تشبیہ کے حربے اور تکنیک استعمال کیے ہیں۔

مِس ریمزڈن کا کردار:

مِس ریمزڈن اینگلو انڈین خاتون تھیں، جسے اینڈرسن نے بنک میں رکھوالیا تھا، اینڈرسن کے بقول اُن کے والد کراچی کے راجہ اور کلکٹر تھے، کسی نے کہا کہ کسی زمانے میں یورپین مڈوائف بھی رہ چکی ہے، مصنف نے اِس کے جسمانی حدود حال یوں بیان کیے ہیں:

''نہ حسین نہ کم رُو، مُسن نہ جوان، سنہری بالوں کی ایک لٹ نقرئی ہو چلی تھی جس کے بارے میں مشہور تھا کہ خود''بلیچ'' کرتی ہے، شکل وصورت سے اینگلو انڈین نہیں انگریز لگتی تھی، زردی مائل دانت، کرنجی آنکھیں، ٹھینگا دکھاتی ہوئی مخصوص برٹش ناک، کَسا باندھا پنڈا۔۔۔کم آمیز، کم گو، بھرے بھرے بازو، بھاری آواز، اِس سے بھاری تیڑ (کمر سے لے کر گھٹنوں تک کا حصّہ) جُملہ حقوق ہنوز غیر محفوظ۔۔۔''۔(۹)

اگرچہ اینڈرسن بنک میں لڑکیوں کو ٹائپسٹ اور اسٹینوگرافر کے علاوہ کوئی کسی اور اسامی پر رکھنے کے سخت مخالف تھے، لیکن نہ جانے کیوں اُس نے مِس ریمزڈن کو''فارورڈ فارن ایکسچینج'' کے کام پر مامور کیا، اور اُسے یہ کام سکھانے کے لیے مصنف کو اُس کا اُستاد ہونے کا شرف بخشا گیا، لیکن چوں کہ یہ کام بنکاری کے شُعبے میں کافی مشکل

سمجھا جاتا ہے، یہ جان جوکھوں اور مغز ماری کا کام ہے، الہٰذا مس ریمزڈن نے اپنے مصنوعی دِل کے دَورے کا سوانگ رچایا، جس کے باعث وہ اِس مشکل کام سے ہٹا کر ہلکے پھلکے کام پر مامور کی گئی۔

اینڈرسن اکثر بڑے فخریہ انداز میں کہتے تھے کہ ''عورت'' اور ''پیسہ'' کبھی اُن کی کم زوری نہیں رہی ہیں، لیکن پتہ نہیں کیسے مس ریمزڈن نے اُنھیں شیشے میں اُتار لیا، ایک طرف مس ریمزڈن بن سنور کر بنک آنے کے ساتھ ہلکے پھلکے کپڑے، بوائے کٹ بال اور سگرٹ پیتے نظر آنے لگی، اب اُس کا نام پیار سے ''L.L'' (LADY LOVE) رکھا گیا، بعد ازاں سگرٹ چھوڑ کر وہسکی پینے لگی، دورانِ گفت گو بھی پرس سے آئینہ اور لپ اسٹک نکال کر میک اپ کرنے لگی، اور پیار سے اینڈرسن کو ''اینڈی'' کہہ کر بُلانے لگی، تو دوسری اینڈرسن خُود کو کم عمر ثابت کرنے کے لیے طرح طرح کے جتن کرنے لگے، گنجے سر پر بڑی دیدہ ریزی سے فرضی مانگ نکالنے لگے، طبیعت میں خُوش مزاجی کا عنصر دَر آنے لگا اور ایل ایل کے پسندیدہ ''گرے'' رنگ کے تین سوٹ سلوا لیے، ایسے میں ایک دن چپراسی نے اطلاع دی کہ آج دونوں ایک نہ صرف ایک کار میں بنک آئے بلکہ کار کے ایک ہی دروازے سے باہر بھی نکلے، اور کچھ ہی دنوں بعد اُسی چپراسی نے بنک میں یہ خبر بھی پھیلا دی:

> ''میں اتوار کو صبح ڈاک دینے اینڈرسن کے گھر گیا تو کیا دیکھتا ہوں کہ ایل ایل سر سے تولیہ باندھے بال سُکھا رہی ہے۔۔۔ سنیچر کو کنواں خُود چل کر آتا ہے اور اپنے آپ کو پیاسے پر اُنڈیل دیتا ہے۔۔۔'' (۱۰)

اور جب اینڈرسن پاکستان چھوڑ کر اسکاٹ لینڈ میں اپنے آبائی گاؤں ''بلیٹر'' (BATTATER) جا رہے تھے تو مس ریمزڈن بھی اُن کے ساتھ دو سو سال پُرانے پُل کا معائنہ کرنے جا رہی تھی۔

مشتاق احمد یوسفی نے مس ریمزڈن کی کردار کشی کے سلسلے میں اُسلوبیاتی تکنیکی لحاظ سے حلیہ نگاری، صورتِ واقعہ، عددی علامات، منظر نگاری، مکالمہ نگاری، تشبیہات اور رعایتِ لفظی سے کام لے کر اُس کے کردار کو اِس انداز میں اُبھارا ہے کہ اُن کی شخصی ناہمواریوں کے باوجود قاری کو اُن سے نفرت کی بجائے ہم دردی اور اُنس پیدا ہو جاتا ہے۔

بیوہ میم کا کردار:

بشارت نے جب گھوڑا اور تانگے کو ٹھکانے لگا دیا تو کچھ عرصہ بعد جب اُن کے پاس کچھ رُوپے پیسے جمع ہو گئے تو کچھ شوق اور کچھ کاروباری ضرورت کے تحت سیکنڈ ہینڈ کار خریدنے کا فیصلہ کیا، وہ اِس ضمن میں کار کی تلاش میں کافی عرصہ مارے مارے پھرتے رہے۔ ایک دن کسی نے اُنھیں بتایا کہ ایک برٹش کمپنی کے انگریز آفسر کا دو مہینے قبل انتقال ہوا تھا، اُس کی چھ سلنڈر کی بہت بڑی کار تھی، جسے اب اُس کی جوان بیوہ اونے پونے ٹھکانے لگانا چاہتی

ہے، بشارت جب کار دیکھنے چلے گئے تو محض ''بیوہ میم'' کو دیکھتے ہی ہر صورت میں کار خریدنے کا فیصلہ کرلیا۔ کمپنی کے اکاؤنٹنٹ نے ''۱۱۔۱۰۔۳۴۸۳'' رُوپے کے عوض کار لے جانے کو کہا، اور یہی وہ رقم تھی جو یہ کمپنی ایک عرصہ سے بشارت کی مقروض تھی، خُوب صورت میم جس کے بیوہ ہونے سے بشارت ناخُوش نہ تھے، اُنھیں ''بیوہ'' کہتے ہوئے اُن کا کلیجا مُنہ کو آتا تھا، اُس نے یہ شرط اور لگادی کہ جب وہ تین مہینے بعد ''Batori'' جہاز سے لندن جائے گی، تو بشارت اُس کے سامان کی پیکنگ کے لیے مفت کریٹ مع کیلوں اور ترکھان کے سپلائی کرنے ہوں گے۔ بشارت نے نہ صرف یہ کہ اِس شرط کو حرف بہ حرف قبول کیا بلکہ اپنی طرف سے یہ اضافہ بھی کرلیا:

''میں روزانہ آپ کے بنگلے آ کر آپ کی اور اپنی نگرانی میں بنفسِ نفیس (بنفسِ نفسانی) پیکنگ کراؤں گا۔۔۔''۔(۱۱)

بشارت نے بیوہ میم سے فریاد کی کہ کار کی قیمت بہت زیادہ ہے، نیز اُس کی ہمدردی حاصل کرنے کے لیے یہاں تک کہا کہ غریب آدمی ہوں اور تلے اُوپر سات آٹھ بچے ہیں، اِن کے علاوہ ''تیرہ'' بھائی بہن مجھ سے چھوٹے ہیں، یہ سنتے ہی بیوہ میم کے چہرے پر حیرت، ہمدردی اور ستائش کا ملاجُلا ایکسپریشن آیا اور بشارت سے یوں کہنے لگی:

"0h!dear,dear!i see what you mean.Your Parents too were poor but passionate..."(۱۲)۔

اِس کے بعد بیوہ میم مزید بولی کہ اِس قیمت پر یہ کار مہنگی نہیں ہے، اِس سے زیادہ تو میرے شوہر کے ٹیک (ساگوان) کے تابوت کی لاگت آئی تھی، اِس پر سیلز مین شپ کی جوش میں بشارت کے مُنہ سے بے ساختہ یوں نکل گیا:

''میڈم! آئندہ آپ بالکل یہ چیز ہم سے آدھے داموں میں لے لیجیے گا۔۔۔''۔(۱۳)

یہ سنتے ہی بیوہ میم مسکرادی اور یوں بشارت اور اُن کے مابین کار کا سودا ''۱۰۱۱۔۳۴۸۳ رُوپے میں ہوگیا، اِس واقعے کے بعد بشارت کے دل پر ایسا اثر ہوا کہ آئندہ کسی گاہک کے نام بل بناتے تو اِس بات کا لحاظ ضرور رکھتے:

''کم سے کم قیمت پر مال بیچیں تاکہ کم سے کم رقم ڈوبے، اور اگر مرحوم نادہندہ کی حسین بیوہ سے رقم کے عوض کوئی چیز لینی پڑے تو کم سے داموں ہاتھ لگ جائے۔۔۔''۔(۱۴)

بشارت کار خریدنے کے بعد اِس زعم میں مُبتلا تھے کہ اُس نے سستے داموں کار خریدی ہے، جب کہ حقیقت یہ تھی کہ اُس نے اپنے کھوٹے گھاٹے سے بیچے تھے، لیکن خوش فہمی اور مغالطے سے دل خوش ہوجائے تو کیا حرج ہے۔ کار ایک مہینے تک چلتی رہی، بعدازاں مستقل خراب رہنے لگی، کوئی پُرزہ دُرست معلوم نہیں ہوتا تھا، صرف Rear View Mirror یعنی پیچھے آنے والی گاڑیوں دکھانے والا آئینہ صحیح کام کر رہا تھا، ایک پُرزے کی مرمّت کرواتے تو دوسرا جواب دے دیتا، جتنا پٹرول جلتا، اُتنا ہی موبل آئل اور اِن دونوں سے زیادہ دُگنا بشارت کا اپنا خون جلتا تھا، بعض اوقات کار کی رفتار گدھا گاڑی

سے بھی سُست ہو جاتی، جس کی وجہ یہ تھی کہ وہ اُس سے باندھ کر کشاں کشاں لائی جاتی تھی۔

بشارت تھک ہار کر واپس بیوہ میم کے پاس چلے گئے اور منت سماجت کی خدارا! یہ کار پانچ سو روپے کم ہی میں واپس لے لیجیے، لیکن بیوہ میم کسی طرح نہ مانی، بشارت نے اپنی فرضی مفلوک الحالی اور بیوہ میم نے اپنی ''بیوگی'' کا واسطہ دیا، جب انصاف کی توقع اُٹھ گئی تو رحم کی درخواست میں زور پیدا کرنے کی غرض سے دونوں خود کو ایک دوسرے سے زیادہ مسکین اور بے آسرا ثابت کرنے لگے، دونوں پریشان، دُکھی اور مصیبت زدہ تھے، دونوں جذباتی طور پر ایک دوسرے کے لیے ''موم'' سے زیادہ نرم اور کاروباری لحاظ سے ''پتھر'' سے سخت دل رکھتے تھے، بشارت نے اپنی آواز میں مصنوعی رقت پیدا کرنی کی کوشش کی اور بار بار رومال سے ناک پونچھی۔ اس کے جواب میں بیوہ میم سچ مُچ رو پڑی، بشارت نے جلدی جلدی پلکیں پٹ پٹا کر آنکھوں میں آنسو لانے چاہے مگر رونے کی بجائے اُسے اُلٹی ہنسی آئی، اُس نے دو تین دردناک مگر بالکل فرضی مناظر مثلاً مکان اور دُکان کی قُرقی اور نیلام، ٹریفک کے حادثے میں اُن کی بے وقت موت، بیگم کا جھٹ سے سفید موٹی ململ کا دوپٹہ اوڑھ کر چھن چھن چوڑیاں توڑنا اور رو رو کر اپنی آنکھیں سُجا لینا وغیرہ آنکھوں میں بھر کر خود پر رقت طاری کرنے کی کوشش کی، مگر نہ دل پسیجا نہ آنکھ سے آنسو ٹپکا۔ زندگی میں پہلی مرتبہ اُنھیں اپنے سنّی ہونے پر سخت غصہ آیا، دفعتاً اُنھیں اپنے انکم ٹیکس کے نوٹس کا خیال آ گیا اور اُن کی گھگھی بندھ گئی، اُنھوں گڑگڑاتے ہوئے کہا کہ میں آپ سے سچ مُچ عرض کرتا ہوں کہ اگر یہ کار کچھ دن اور میرے پاس رہ گئی تو میں بالکل پاگل ہو جاؤں گا، یا بے موت مر جاؤں گا، یہ سنتے ہی میم پگھل گئی، آنکھوں میں دوبارہ آنسو بھر کے یوں بولی:

> ''آپ کے بچوں کا کیا بنے گا، جن کی صحیح تعداد کے بارے میں آپ کو شک ہے کہ سات ہیں یا آٹھ۔ سچ تو یہ ہے کہ میرے میاں کی ہارٹ اٹیک سے موت بھی اِسی منحوس کار کی وجہ سے ہوئی، اور اِسی میں۔ اسٹیرنگ ویل پر دَم توڑا۔۔۔''۔(۱۵)

یہ سنتے ہی بشارت کے مُنہ سے بے ساختہ نکلا کہ اِس سے تو بہتر تھا کہ میں گھوڑے کے ساتھ ہی گزارا کر لیتا، اِس پر بیوہ میم چونکی اور مشتاقانہ بے صبری سے کہا:

> ''میرے پہلے شوہر کی موت گھوڑے پر سے گرنے سے واقع ہوئی تھی، وہ بھلا چنگا پولو کھیل رہا تھا کہ گھوڑے کی ہارٹ فیل ہوگیا، گھوڑا اُس پر گرا، وہ مجھے بڑے پیار سے ''Stupid Cow'' کہتا تھا۔۔۔''۔(۱۶)

یہ کہتے ہی بیوہ میم کی اینگلو سیکسن نیلو گرے آنکھوں میں سچ مُچ آنسو تیرنے لگے، بشارت ویسے بھی رقیق القلب واقع ہوئے تھے، جوان عورت کو اِس طرح آب دیدہ دیکھ کر اُن کے دل میں اُس کے آنسوؤں کو ریشمی رومال

سے پونچھنے اور اُس کی حالتِ بیوگی کو فی الفور ختم کرنے کی شدید خواہش پیدا ہوئی، تو دوسری طرف جانے کب سے اِس خواہش کے اظہار کی تمنا تھی۔

مشتاق احمد یوسفی نے اِس کردار کی کردار سازی میں اُسلوبیاتی تکنیکی لحاظ سے مکالمہ نگاری، منظر نگاری، وغیرہ سے کام لے کر انتہائی کم الفاظ میں بیوہ میم کے کردار کو اُبھارا ہے۔

تمیزن کا کردار:

تمیزن جو خلیفہ کی پڑوسن تھی، اور عمر میں اُن سے کافی بڑی تھی، خود تمیزن کا خاوند اُن سے عمر میں پندرہ بیس برس بڑا تھا، خلیفہ نے جوانی اور پڑوسی کے گھر میں جوایک ساتھ قدم رکھا تو اُس میں ایک تمیزن بھی تھی، جس سے ملنے خلیفہ جایا کرتا تھا، خود خلیفہ کا بیان تھا کہ کسی زمانے میں تمیزن پر اُن کے چچا جان قبلہ بڑے مہربان تھے، واضح رہے کہ خلیفہ کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے تمیزن اُسے گزک اور حلوا بنا بنا کر کھلاتی رہتی تھی، مشتاق احمد یوسفی نے خلیفہ کی زبانی اُن کا حُلیہ یوں بیان کیا ہے:

> ''عمر میں مجھ سے بیس نہیں تو پندرہ برس ضرور بڑی ہوگی، پر بدن جیسے کسی کسائی ڈھولک، ہوا بھی چُھو جائے تو بجنے لگے۔۔۔''۔(۱۷)

خلیفہ ایک دن مکان کی چھت پر پتنگ اُڑا رہا تھا، تمیزن کا خاوند جو اُن سے عمر میں بیس نہیں پندرہ برس ضرور ہوگا وہ اولاد کا تعویذ لینے فرید آباد گیا ہوا تھا، خلیفہ موقع دیکھ کر چار پتنگیں کٹوا کر چرخی بغل میں دبائے چھت پر سے اُتر کر تمیزن کے گھر کے صحن میں اُترا تو دیکھا کہ تمیزن چھدرے بانوں کی چارپائی کی آڑ کر کے نہارہی تھی، اُس نے خلیفہ کو دیکھا تو چُھپ جانے کی بجائے الف کی طرح ننگی کھڑی ہوگئی، یہ منظر دیکھ کر خلیفہ کی رَگ رَگ میں پھلجھڑیاں چھوٹنے لگیں، بعد ازاں اُس نے خلیفہ کو گھڑی بھر میں موزے کی طرح اُلٹ کے رکھ دیا، ساتھ ساتھ اُن سے خلیفہ کو ''آتشک'' کی موذی مرض بھی لاحق ہوئی، جب خلیفہ کی بیماری کا بھانڈا پھوٹا تو اُن کے والد بڑے غصہ ہوئے، اور انھیں بطورِ علاج ریلوائی گارڈ سے بھی زیادہ لہولہان رنگ کا تہبند بندھوا کر نیم کی ٹہنی کی بجائے اُن کے قد سے بھی بڑا پودا خود اُن کے ہاتھ میں تھمادیا۔

مشتاق احمد یوسفی نے تمیزن کا حُلیہ محض دو جملوں میں بیان کیا ہے، لیکن اس کے باوجود ان دو جملوں کی معنویّت کے سبب تمیزن کی تصویر قاری کی آنکھوں کے سامنے پھیر جاتی ہے، مصنف نے انتہائی مختصر الفاظ سے تمیزن کے کردار پر روشنی ڈالی ہے، لیکن یہاں اُس نے تمیزن کی زندگی کے محض ایسے نمائندہ واقعات چُن لیے ہیں جن سے اُن کا مکمل کردار سامنے آیا ہے، مصنف نے اِس کردار کو اُبھارنے میں اُسلوبیاتی تکنیکی لحاظ سے حُلیہ نگاری، مبالغہ، منظر نگاری، رعایتِ لفظی، علامتی

انداز اور بیانیہ کی تکنیک سے کام لے کر انتہائی کم الفاظ میں تمیزن کے کردار کے نقوش اُبھارے ہیں۔

مِس مارجری بالڈ کا کردار:

مِس مارجری بالڈ سینٹ جانس کالج آگرہ میں مشتاق احمد یوسفی کی اُستانی رہی، وہ ''رومانوی شاعری'' پڑھایا کرتی تھی، اُن کے متعلق مشہور تھا کہ وہ کیمبرج یونی ورسٹی میں لیکچرر تھی، اور معروف انگریزی شاعر شیلے (Shelley) پر اتھارٹی اور اُن کا فرمایا ہوا سند کا درجہ رکھتی ہے، ہندوستان کی سیاحت اور تاج محل دیکھنے آگرہ آئی تھی، لیکن اِس دوران جنگ عظیم دوم چھڑ گئی، جس کے باعث اُن کی واپسی کی تمام راہیں مسدود ہو گئیں، لہٰذا یہیں پڑ رہی، اور اب وہ سینٹ جانس کالج سے وابستہ ہو کر ''شاعری'' پڑھاتی ہے، اُن کے شعروشاعری پڑھانے پر مصنف چوٹ کرتے ہوئے یوں لکھتے ہیں:

> ''مرد کا عورت سے شاعری پڑھنا ایسا ہی ہے جیسے عورت، مرد سے دُودھ پلانا سیکھے، خُوب صورت عورت سے بیٹنکر صرف ایک ہی ڈھنگ کی بات سیکھ سکتا ہے، ''نہ'' کہنے کا سلیقہ۔'' (۱۸)

مِس مارجری بالڈ دورانِ تدریس کتابی تنقید سے احتراز کرتی، مسرور حسن خاں کے بقول مِس مارجری بالڈ وکاہر تبصرہ اور یجنل ہوتا ہے، کبھی کسی نقاد کو ''کوٹ'' نہیں کرتی، مصنف نے اُن کی ظاہری شکل وصورت پر یوں روشنی ڈالی ہیں:

> ''جس زمانے میں ہمارے آپ کے Nappy بندھی اور مُنہ میں چُسنی ہوگی، یہ خاتون جوان اور حسین رہی ہوں گی، بالوں میں ہمیشہ سُرخ رِبن باندھتی ہے، کبھی اُس کو ٹاپس، ہار یا انگوٹھی پہنے نہیں دیکھا۔۔۔''۔ (۱۹)

ایک مرتبہ مِس بالڈ نے اپنے شاگرد اور مصنف کے ہم جماعت اور دوست کو کوئی کتاب پڑھنے کو دے دی، جس پر مِس بالڈ کے دستخط ہوئے تھے، اور اُس کے نیچے: ۱۹۲۲ء کی کوئی تاریخ بھی رقم تھی، شاگرد بار بار اس دستخط اور سن پر اُنگلی پھیرتے جا رہے تھے، مصنف نے ایسا کرنے کی وجہ پوچھی تو وہ یوں کہنے لگا:

> ''مِس بالڈ نے یہ دستخط بھری جوانی میں کیے تھے۔۔۔آپ بھی اِس پر اُنگلی پھیر دیکھیں تو سہی۔۔۔''۔ (۲۰)

مِس بالڈ ایک مرتبہ کلاس میں انگریزی شاعر ''ورڈز ورتھ'' کی شاعری پڑھاتے پڑھاتے کہنے لگی کہ کلاس رُوم میں ورڈز ورتھ کی شاعری پڑھانا خُود شاعر اور نیچر دونوں کے ساتھ صریحاً زیادتی ہے، لہٰذا بقیہ شاعری کل ''Baker'' پارک چل کر گھنے درختوں کے سائے، پھولوں کی خوش بُو میں رچی بسی اور تتلیوں سے سجی فضا میں پڑھیں گے۔ کل طلبا مقررہ وقت سے دو گھنٹے قبل ہی باغ پہنچ گئے، مِس بالڈ نے سارے باغ کے معائنے کے بعد ایک ہرا بھرا

کُنج منتخب کر کے وہاں طلبا کو بیٹھنے کا کہا، لیکن ابھی تمام طلبا بیٹھے بھی نہیں تھے کہ اُن پر شہد کی مکھیوں نے یلغار کر دی، ایسا لگتا تھا کہ کسی نے شرارتاً چھتّے کو چھیڑا ہے، لڑکے اُس نامعلوم شرارتی اور مکھیوں کو ماں اور بہن کی گالیاں دیتے ہوئے بھاگ گئے، لیکن وہاں ساڑھی میں ملبوس دولڑکیوں کا جو حال ہوا وہ مصنف یوں بیان کرتے ہیں:

''دولڑکیاں ساری میں تھیں، وہ ایسے زِگ زیگ بھاگیں جیسے کوئی خونی عمر قیدی ڈنڈا بیڑی پہنے فرار ہو رہا ہوں۔۔۔''۔(۲۱)

اور اِس ساری واردات، افراتفری اور بھاگ دوڑ میں نہ جانے کیوں مِس بالڈ باوقار پوز بنائے وہیں کھڑی رہی، مکھیوں کے ڈنک سے اُس کا پورا چہرہ چِتری ہو گیا، جس کے سبب چار دن ہسپتال میں رہی، ہسپتال میں صحت مند قرار دے کر وہاں سے فارغ کیے جانے کے بعد بھی کالج سے تین دن کی چُھٹیاں کیں، اور اُس کے بعد جب کالج آ کر کلاس میں داخل ہوئی تو ورڈز ورتھ کی بجائے شَیلے پر لیکچر دیا۔

مشتاق احمد یوسفی نے مِس مارجر بالڈ کے کردار کو پیش کرنے میں اُسلوبیاتی تکنیکی لحاظ سے قدرے حُلیہ نگاری، بیانیہ انداز، مضحک واقعات، صورتِ واقعہ، رعایتِ لفظی اور قدرے علامت نگاری سے کام لے کر اِس کردار کو قاری کے لیے پُرکشش بنا دیا ہے۔

میڈم روبینہ شاہین کا کردار:

میڈم روبینہ کا شمار مشتاق احمد یوسفی کے حلقۂ معتقدین میں ہوتا ہے، اِس کے علاوہ وہ ''یوسفی شناسی'' میں بھی اپنا ایک منفرد مقام رکھتی ہیں، مشتاق احمد یوسفی نے میڈم کی طبیعت اور خیر خیریّت دریافت کرنے کے لیے اُن کے گھر فون کیا، تو اُن کے شریکِ حیات جناب پروفیسر شاہ جہان نے اُسے بتایا کہ اِس وقت یہاں دُھواں دھار بارش برس رہی ہے، اور میڈم اوپر چھت پر بارش میں نہا رہی ہیں، مصنف نے استفسار کیا کہ آخر چھت پر ہی کیوں، کیا آپ کے ہاں نہانے کے لیے چھت کے علاوہ کوئی اور مناسب اور معقول انتظام نہیں ہے، تو اِس سوال کا جواب پروفیسر شاہ جہان نے ہنستے ہوئے یوں دیا:

''چوبیس گھنٹوں میں جتنی بار بارش ہو، اُتنی ہی دفعہ (میڈم) اپنا تھیسس، پتیلی پر سے اُبھنتا ہوا دُودھ، گولڈ فش، چہیتے Love Bird (ننھی منّی رنگ برنگی چڑیاں) اور مجھے چھوڑ کر اُوپر نہانے چلی جاتی ہیں۔۔۔دن ہو یا رات، وہ چھت پر وہی لباس، مع سینڈلز پہن کر غسل کرتی ہیں جسے زیبِ تن کر کے یونیورسٹی جاتی ہیں۔۔۔''۔(۲۲)

بعد ازاں جب مصنف کی خُود میڈم سے بات ہوئی اور اُس نے موسلا دھار بارش میں اُوپر چھت پر جانے کی

وجہ پوچھی تو میڈم نے یوں تنک کر جواب دیا:

''گویا آپ کو معلوم نہیں، چھت پر شریف گھرانوں کی بہو بیٹیاں کا ہے کو جاتی ہیں۔۔۔''۔(۲۳)

مشتاق احمد یوسفی کے بقول اُس نے میڈم کو کسی شاگرد یا خاوند کے کان لپیٹتے ہوئے کبھی نہیں دیکھا لیکن وہ یہ کام ''کتاب'' کے ساتھ ضرور کرتی ہیں، اُنھیں جہاں جہاں مصنف کے کُتب میں طرزِ نگارش واشگاف یا کُھلا ڈلا لگے تو وہ اُس گستاخ صفحے کا کان یعنی کونا مروڑ دیا کرتی ہیں، لہٰذا اِس ضمن میں اُس نے ''زرگزشت'' کے تمام صفحوں کے کان مروڑ دیے ہیں، ان میں بعض صفحے تو ایسے بھی ہیں جن کا نہ صرف اُوپر والا کان بلکہ نیچے والا کان بھی تادیباً مروڑ دیا ہے، مصنف اِس ضمن میں مزید یوں رقم طراز ہیں:

''کراچی اور پشاور کے درمیان ایک ہزار میل کا فاصلہ ہے، اور میڈم کے دستِ سبق آموز کی لمبائی زیادہ سے زیادہ ''۳۰'' انچ ہوگی، ورنہ اُن سے بعید نہ تھا کہ یہ سلوک تصنیف کی بجائے صاحبِ تصنیف کے ساتھ کرتیں، تاکہ بقیہ مصنفین بھی کان اور عبرت پکڑیں۔۔۔''۔(۲۴)

مشتاق احمد یوسفی کے مطابق دورانِ گفت گو میڈم اُن کے طنزیہ و مزاحیہ فقروں پر قرأت اور مردانہ کھرج کے ساتھ ''سبحان اللہ'' کہتی ہیں لیکن فوراً دوسری ہی سانس میں اُسی فقرے ''استغفر اللہ'' بھی کہہ دیتی ہیں، مصنف نے تکلف بالائے طاق رکھتے ہوئے پوچھا کہ آپ اِس ضمن میں کنفیوز کیوں ہیں، یک سُو ہو کر یا کھلم کھلا داد دیجیے، یا پھر ''لاحول'' پڑھ لیجیے، تو میڈم نے بے ساختہ یوں جواب دیا:

''بے ساختہ داد دینا میرے ذوقِ سلیم اور مجلسی آداب کا تقاضا ہے، پھر اُسی پر لاحول پڑھنا میری تربیت اور تدریسی فرائض کا تقاضا ہے۔۔۔''۔(۲۵)

مشتاق احمد یوسفی کا: ۱۹۵۳ء کے آس پاس پشاور آنا جانا رہا، پھر اِس کے بعد تقریباً نصف صدی تک یہ سلسلہ منقطع رہا، لیکن جب ماضی کی یادوں اور احباب کے دعوت ناموں نے شدت اختیار کر لی تو آخراً سے پشاور آنا ہی پڑا، اور پھر میڈم کو ہی یہ شرف حاصل ہوا کہ مصنف اُسی کے مہمان بنے۔ مہمان نے اُن سے ''چوک یادگار'' اور ''قصہ خوانی'' بازار دکھانے کی شدید فرمائش اور خواہش کا اظہار کیا، کیوں کہ اُس نے یہ جگہیں: ۱۹۵۳ء کے آس پاس یعنی نصف صدی قبل دیکھ کر دِل پر منقش ہو گئی تھیں، اب وہ اِس جگہوں کو پھر دیکھنا چاہتے تھے، لیکن وہاں اُسے اُس حلوائی کی دُکان نظر نہ آئی جہاں سے وہ شتر مرغ کے انڈے کے برابر کالی گلاب جامن لے کر کراچی لے گیا تھا، اُنھیں قصہ خوانی بازار میں اُس حلوائی کی دُکان بھی نظر نہیں آئی جس کی ''پوری'' کراچی کے ''پراٹھے'' کے برابر ہوتی تھیں، البتہ وہ اُس جگہ کو ڈھونڈنے اور پہچاننے میں کامیاب ہو گئے جہاں سے وہ نصف صدی قبل گھسے (دیسی۔ سلیم شاہی سے ملتے جلتے جوتے) خریدتا تھا، میڈم اپنے

مہمان کو ''بازارِ دل گراں'' دکھانے لے گئیں، مصنف نے اِس بازار کے نام پر تعجب کا اظہار کیا کہ ''پٹھان'' ''دال'' کھاتے ہی نہیں تو پھر ایک بھرے پھرے بازار کا نام کیوں رکھ دیا ہے تو میزبان میڈم نے انھیں یوں جواب دیا:

> ''اِس کا نام اصل میں ''بازارِ دل گراں'' ہے، میں نے بے ادبی سے بچنے کے لیے ''دٗ'' اور ''ل'' کے بیچ میں ''الف'' کی پچر لگا کے ''دال'' بنا دیا ہے۔'' (۲۶)

مشتاق احمد یوسفی نے پشاور کا معروف بازار ''بازارِ مِس گراں'' بھی دیکھا جس پر میزبان میڈم نے فوراً کہا کہ ''مِس'' کا مطلب وہ نہیں جو آپ سمجھ رہے ہیں، نیز جب میزبان اور مہمان پشاور کے معروف اور مصروف علاقے ''سکندر پورہ پہنچے تو میڈم نے مہمان سے بازار کا تعارف کراتے ہوئے اُن پر یوں چوٹ کی:

> ''یہ آپ کی دِل چسپی کی جگہ ہے، سکندر پورہ، یہاں آپ کے تمام امراض، یعنی ہر مرض کی دوا ملتی ہے۔۔۔''۔(۲۷)

مصنف کو پشاور کی سیر کے دوران وہ مسجد نظر نہیں آئی جس کی دیوار پر ''عُرفی'' کا شعر اور اس کی شرح خوب صورت خطاطی میں تحریر کی گئی تھی، اُسے کتابوں کی وہ دُکان بھی نظر نہیں آئی جہاں سے اُس نے نصف صدی قبل وہ ڈھیر ساری کتابیں خریدنے کے بعد اُس کے جیب میں صرف ڈھائی رُوپے بچ گئے تھے، مصنف نے اپنے میزبان سے فرمائش کی اُسے ''ڈینز ہوٹل'' دکھایا جائے، جگ بیت گئے وہاں کے ''کیبرے''(CABARET) نہیں دیکھا تو اُسے یوں غیر متوقع اور مایوس جواب ملا:

> ''اب وہاں کوئی کیبرے ضیبرے نہیں ہوتا، یہ سب جیب اور پیٹ بھرے لوگوں کے شاؤ چونچلے ہیں، اب وہاں شریفانہ محفلیں، سنجیدہ FUNCTIONS اور سیمی نار ہوتے ہیں۔'' (۲۸)

مصنف کو وہ دُکان بھی نظر نہیں آئی جس کے جوان اور ذہین اور پوٹھوہاری مالک کے ساتھ اُن کے تعلقات بینکر اور کسٹمر کے دائرے سے نکل کر بہت جلد دوستی کے رشتے میں بدل گئے تھے، وہ ایک پردہ نشین پٹھان لڑکی کی محبت میں گلے گلے ڈوبا تھا، مشتاق احمد یوسفی اُس کے عشق اور اُس کے نتیجے میں داخلی جذبات وکیفیات کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''انگریزی میں شاعری کرتا، مگر سوچتا اُردو میں اور محسوس پوٹھوہاری میں کرتا تھا، ہر نظم کی مخاطب اور موضوع وہی لڑکی ہوتی تھی۔۔۔''۔(۲۹)

مشتاق احمد یوسفی اور میڈم روبینہ کے مابین پہلی باقاعدہ ملاقات: ۱۹۹۶ء میں ہوئی، میڈم مصنف کو دیکھتے ہی ایسے کھل کھل کے ہنسیں کہ مصنف کو اپنی شکل وصورت کے بارے میں طرح طرح کے شکوک وشبہات ہونے

لگے، مصنف کو بعد میں پتہ چلا کہ میڈم ہنسی کو چھینک کا درجہ دیتی ہیں، وہ ہنسی کو کبھی روکنے یا خواہ مخواہ باادب باملاحظہ اور مختصر کرنے کی سعی نہیں کرتیں، وہ بات بے بات ہنستی رہتی ہیں لہٰذا کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ اپنی گھنگھرالی ہنسی کو وقفہ تفکر کے طور پر استعمال کرتی ہیں، لیکن یہ بات بھی بالکل صاف ہے کہ اُن کی ہنسی طنز اور استہزا سے مبرّا ہے، مصنف اِس ضمن میں اُس کی ہنسی کے متعلق مزید یوں رقم طراز ہیں:

''ایسی ہنسی میں کنوار پتے کی بے ساختہ کھلکھلاہٹ اور جوانی زور دکھاتی ہیں جو شفاف اور خالص ہنسی کی پہچان ہے، یہ سنگلاخ چٹان کی دراڑ سے جھانکتی ہوئی کونپل کی طرح پھوٹتی ہے، اِس کی محرک نہ کوئی مضحک صورتِ حال ہے نہ ہدف۔۔۔''۔(۳۰)

میڈم روبینہ شاہین کا خاکہ ڈاکٹر ظہور احمد اعوان نے بڑا جان دار لکھا ہے، جس میں اُسے ''آنسوؤں کی شہزادی، اور ''گڑیا'' وغیرہ صفاتی ناموں سے نوازا گیا ہے، مشتاق احمد یوسفی اِس ضمن میں ڈاکٹر ظہور احمد اعوان سے متفق ہو کر کہتے ہیں کہ میڈم واقعی گڑیا ہی کی طرح خُوب صورت، کامنی، سجی سجائی، معصوم اور بے ضرر ہے، میڈم کی شخصیت سے متعلق مصنف یوں رقم طراز ہیں:

''یہ گڑیا کسی اور ہی خمیر اور مادے سے بنی ہے، نہ کسی سے ڈرتی ہے نہ رعب میں آتی ہے، بوٹا سے قد کی یہ پٹھانی جو ایم فل اور پی ایچ ڈی کی کلاس لیتی ہے اور صورت سے فرسٹ ائر کی ہونہار طالب علم لگتی ہے، بڑے بڑوں سے پنگا لینے سے ذرا نہیں جھجکتی۔۔۔''۔(۳۱)

میڈم اگرچہ کسی سے نہیں ڈرتی سوائے ''چھپکلی'' کے، چھپکلی دیکھ کر اُس کی جان ہی نکل جاتی ہے، چھپکلی دیکھتے ہی اپنے خاوند شاہ جہان کو فوراً فون کر کے کہتی ہیں کہ جلد از جلد ایک جان لینے اور دوسری جان کو بچانے کے لیے پہنچ جاؤ، مصنف اُس کی ظاہری شکل وصورت اور خدوخال اِن الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''گوری چٹک دار بل بل کرتی رنگت اور جلد، روشن آنکھیں، چہرہ کُھلی کتاب، حد درجہ حساس اور ہر جذبہ کی جلی تحریر کا آئینہ دار، پل پل میں رنگ بدلتا رنگ، گلابی عنابی تک منزلیں طے کرتے۔ اللہ تعالیٰ نے حُسنِ صورت کے ساتھ اُسے حد سے زیادہ حُسنِ سیرت بھی عطا کر رکھا ہے۔۔۔اُسے دیکھ کر ''نسوانی'' سے زیادہ ''ملکوتی'' تقدس کا تصور جاگتا ہے، اُسے دیکھتے ہی ایک اچھے انسان کا خیال آتا ہے، جنس وجسم، ذات وشخصیت سے بلند وارفع، اُسے دیکھ کر مجھے خیال آتا ہے کہ میں کسی بھلائی اور نیکی کو مجسم دیکھ رہا ہوں۔۔۔''۔(۳۲)

مشتاق احمد یوسفی کے مطابق میڈم کا کتابیں، کپڑے، جوتے اور پرس خریدنے سے جی کسی طرح نہیں بھرتا،

اُس کی خُوش لباسی اور جامہ زیبی کے چرچے ہر طرف پھیلے ہوئے ہیں، وہ دوپٹہ ایک خاص انداز سے سر کے اوپر "8" کی شکل میں ڈالتی ہیں، میڈم کا شمار اُن معدودے چند خواتین میں ہوتا ہے جو کھانا بڑے شوق اور اہتمام سے پکاتی اور کھلا کر خوش ہوتی ہیں اُنھیں کوئی ڈھنگ سے داد دے تو دوبارہ اور سہ بارہ بھی کھلا دیتی ہیں۔

مشتاق احمد یوسفی رقم طراز ہیں کہ جو خواتین کھانا پکانے، ریندھنے، آٹا گوندھنے، پیاز کترنے لہسن چھیلنے اور چولھا جھونکنے کو بیگار اور سزائے زوجیت سمجھتی ہیں، تو قدرت اُن کے ہاتھ سے لذت اور برکت دونوں خُوبیاں چھین لیتی ہیں، لیکن اس ضمن میں اللہ تعالیٰ نے میڈم روبینہ کے ہاتھ میں بڑی لذت رکھ دی ہے، خُدا نے اُنھیں پکانے اور کھلانے کا ایسا ملکہ دیا ہے جو بہت کم خواتین کے حصے میں آیا ہے، اُن کا کھانا پکانے اور کھلانے کے ساتھ ساتھ "ادبی" شغل بھی جاری رہتا ہے، مثلاً ایک مرتبہ مصنف نے اُنھیں بتایا کہ جس کڑھی میں پُھلکیاں نہ ہوں اُسے "رانڈ کڑھی" کہتے ہیں، یہ سن کر رانڈاپے کی اس اطلاقی صورت سے میڈم بہت محظوظ ہوئیں، لیکن اس کے جواب میں کچھ دنوں کے بعد مصنف کو کڑھی بھجوا کر اُس کے ساتھ یہ رقعہ آویزاں کر دیا:

"سہاگن کڑھی کے ہم راہ اس کے بارہ عدد غیر منکوحی سرتاج بھی علاحدہ ڈبّے میں پیش خدمت ہیں، (اشارہ گرم پکوڑوں کی طرف تھا)۔۔۔"۔ (۳۳)

ایک مرتبہ مصنف نے میڈم کو بتایا کہ اگلے وقتوں میں لکھنؤ کے شرفا کا دستور تھا کہ دعوت میں پیدل جاتے تو ایک دونے میں بالائی ساتھ لے جاتے تھے تا کہ زردے پر تہہ جما کر کھائیں، میڈم نے اسے میزبان کی کُھلی توہین قرار دی، لیکن ساتھ کچھ دنوں کے بعد مصنف کو زردہ بھجوا کر اُن کے ساتھ درج ذیل رقعہ روانہ کر دیا:

"یہ زردہ خود پکایا ہے، گزارش ہے کہ حسبِ دستور شرفائے قدیم ذرا برنس روڈ پیدل جا کر اس کا کام چلاؤ دونے میں بالائی لے آیئے گا۔۔۔ مگر آ ںکہ واپسی میں ہاتھ میں دونا لیے کسی پٹھان بستی سے نہ گزریے گا، بصد ادب احتیاطاً و انتباہً عرض ہے۔۔۔"۔ (۳۴)

میڈم صوم و صلوٰۃ کی نہایت پابند ہے، اس کے علاوہ نوافل اور مَنّتی روزے بھی بہت زیادہ رکھتی ہیں، لیکن دوسری طرف اُن کا ذوق و شوق اور مشاغل قدرے مختلف ہیں، اس ضمن میں مصنف اُن پر بڑے مزاحیہ انداز میں چوٹ کرتے ہوئے یوں رقم طراز ہیں:

"روبینہ کی کھنکتی کِھل کھلاتی ہنسی، رنگ برنگے پرس، چھپکلی سے خوف اور ممتاز مفتی سے عقیدت حائل نہ ہوتی تو ہم اُنھیں "مُلّانی" کہہ سکتے تھے"۔ (۳۵)

غرض یہ کہ مشتاق احمد یوسفی نے میڈم روبینہ کے کردار کو کچھ اس طرز اور شان سے اُبھارا ہے جیسے دونوں میں

باہم جنم جنم کی شناسائی ہو، مصنف نے اُن کی شخصیت کو اندرون اور بیرونِ خانہ دونوں حالتوں کی تصویر پیش کرنے کی سعی کی ہے، مصنف نے میڈم کے کردار کو اُبھارنے میں جس اُسلوبیاتی تکنیک سے کام لیا ہے اُن میں حلیہ نگاری، مکالمہ نگاری، رعایتِ لفظی اور علامت نگاری سے کام لے کر اِس کردار کو ایسا دِل چسپ اور دِل فریب بنا دیا جو قاری کے دل ودماغ پر ہمیشہ مُنقش رہے گا۔

مشتاق احمد یوسفی کے دیگر ضمنی نسوانی کرداروں میں خُود اُس کی اپنی بیگم کا کردار، سامنے کے فلیٹ میں رہنے والی اسٹینوگرافر خاتون، صبغے کی دُکان پر آنے والی کتب بین لڑکی کا کردار جو دونوں ہتھیلیوں کی رحل بنا کر اس پر اپنا کتابی چہرہ رکھ کر کسی ایسے ناول کی فرمائش کر رہی تھی جو اُس کی راتوں کی نیندیں حرام کر دیں، بس میں سوار چوڑی چکلی خاتون جو عادتاً بس کے دروازے سے اُلٹی اُترتی تھی، صبغے کی دُکان کے سامنے گزرنے والی چینی قمیص، سرخ رِبن اور بھرے بھرے پچھائے والی لڑکی، بیرسٹر الیس کے ڈین کی اینگلو انڈین بیوی جو بھری پُری خاتون تھی، سوئمنگ پول میں پیر لٹکائے مصر کا بازار کھولے بیٹھی انگریز لڑکی، مرزا عبدالودود بیگ کی تیارداری کرنے والی نرس، بنک میں پروفیسر قاضی عبدالقدوس کی خاتون سیکرٹری، خواتین کے رسالے ''مینا بازار'' کی خاتون ایڈیٹر، خواتین کے رسالے ''آنچل'' کی خاتون مدیرہ، سائیں گلمبر شاہ کی عرس پر گانے والی حیدرآبادی طوائف، چھوٹی بچی ناجیہ جو اپنی بلی ''سیفو'' کی قدِ آدم تصویر کھنچوانا چاہتی ہے، اسکنڈل سوپ کی اشتہاری تصویر والی ماڈل لڑکی، امریکن ٹورسٹ خاتون جس کے ساتھ مصنف کی سائیکل ٹکرائی تھی، ڈپلومیٹک کور کی پارٹیوں کی جان امریکی شعلہ بدن خاتون، اسٹرین کیبرے ڈانسر خاتون، تھیٹریکل کمپنی کی ہیروئن سونے کی دانت والی لڑکی، دھیرج گنج کے تحصیل دار کی نوعمر خُوش شکل خادمہ نازو، نیہا ٹکر جی، گُل نار، منی بیگم، گوہر جان، مختار بیگم اور مول گنج کی وحیدن بائی وغیرہ جیسی طوائفیں ایسے نسوانی کردار ہیں جو عرصہ تک قاری کے دل ودماغ میں تازہ رہتے ہیں۔

ڈاکٹر روبینہ شاہین، شعبۂ اُردو جامعۂ پشاور

عبدالمبین خان، پی ایچ ڈی اُردو اسکالر۔ شعبۂ اُردو جامعۂ پشاور

حوالہ جات

۱۔ مشتاق احمد یوسفی، خاکم بدہن، مکتبۂ دانیال کراچی: ۲۰۱۳ء، ص:۹۹
۲۔ ایضاً، زرگزشت، مکتبۂ دانیال کراچی: ۱۹۸۳ء، ص:۱۷۰
۳۔ ایضاً، ص:۱۷۱
۴۔ ایضاً، ص:۲۴۰
۵۔ ایضاً، ص:۲۴۲
۶۔ ایضاً، ص:۲۶۶
۷۔ ایضاً، ص:۲۶۷
۸۔ ایضاً، ص:۲۶۷
۹۔ ایضاً، ص:۳۱۵
۱۰۔ ایضاً، ص:۳۲۲
۱۱۔ ایضاً، آبِ گم، جہانگیر بکس لاہور: ۲۰۱۴ء، ص:۱۴۳
۱۲۔ ایضاً، ص:۱۴۳
۱۳۔ ایضاً، ص:۱۴۳
۱۴۔ ایضاً، ص:۱۴۴
۱۵۔ ایضاً، ص:۱۵۱
۱۶۔ ایضاً، ص:۱۵۲
۱۷۔ ایضاً، ص:۱۵۵
۱۸۔ ایضاً، زرگزشت، مکتبۂ دانیال کراچی: ۱۹۸۳ء، ص:۲۹۳
۱۹۔ ایضاً، شامِ شعرِ یاراں، جہانگیر بکس لاہور: ۲۰۱۴ء، ص:۱۲
۲۰۔ ایضاً، ص:۱۲
۲۱۔ ایضاً، ص:۱۳
۲۲۔ ایضاً، ص:۳۷۳
۲۳۔ ایضاً، ص:۳۷۳

۲۴۔ ایضاً،ص:۳۸۲
۲۵۔ ایضاً،ص:۳۸۲
۲۶۔ ایضاً،ص:۳۸۹
۲۷۔ ایضاً،ص:۳۸۹
۲۸۔ ایضاً،ص:۳۹۴
۲۹۔ ایضاً،ص:۳۹۷
۳۰۔ ایضاً،ص:۴۰۲
۳۱۔ ایضاً،ص:۴۱۱۔۴۱۰
۳۲۔ ایضاً،ص:۴۱۲
۳۳۔ ایضاً،ص:۴۲۴
۳۴۔ ایضاً،ص:۴۲۷
۳۵۔ ایضاً،ص:۴۳۰

فنِ رزمیہ گوئی کے تناظر میں میر انیس کے مرثیوں کی اہمیت

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

ڈاکٹر ولی محمد

ABSTRACT

Marsias ar the most important classical genre of Urdu poetry .According to Khwaja Zakriya it is a compound genre of Urdu Nazam in which we can found the features of most of all other genres of Urdu poetry. The critiques claims that Urdu Marsias are closest to the epic due to its nature,subject,extraordinary characters,their achievements and its grand and serious style. On the basis of these key points related to the Art of epic,this research article critically investigates the importance of Mir Anees Marsia's.

رزمیہ کے فن کی مناسبت سے جو مباحث سامنے آئے ہیں اس کی رو سے رزمیہ اس نظم کو کہتے ہیں جو طویل ہو۔ بیانیہ تکنیک میں ہو، بحر شروع سے لے کر آخیر تک ایک ہی ہو۔(۱)۔ مضمون اور موضوع سنجیدہ اور عظمت کا حامل ہو۔ کسی بلند درجہ شخص کے غیر معمولی اور شجاعانہ کارناموں کو بیان کرے۔ اس کے اسلوب میں سادگی، متانت، خلوص، اور صداقت کے عناصر موجود ہوں اور وہ موضوعاتی حوالوں سے وسعت، اثر انگیزی اور آفاقیت کی حامل ہو۔ اس میں مذہبی روح موجود ہو۔ نفسِ مضمون عبرت انگیز اور سبق آموز ہو۔ واقعات میں تنوع اور بوقلمونی کا رجحان پایا جاتا ہو تا کہ نظم قاری کی اکتاہٹ کا باعث نہ بنے۔ اس کا دائرہ کار محدود نہ ہو بلکہ اس میں اپنے دور اور اپنے ماحول کے لوگوں کی اکثریت کے جذبات اور احساسات کی ترجمانی کی گئی ہو۔ اس کے مضامین تہذیبِ نفس اور تطہیرِ نفس کا ذریعہ بنتے ہوں۔ فلسفیانہ اور تمثیلی کہانیاں اور دیومالا وغیرہ کی موجودگی بھی رزمیہ نظموں میں پائی گئی ہے۔ جاہ و جلال اور عظمتِ انسانی دکھانے کے لیے مافوق الفطرت عناصر اور خلافِ قیاس واقعات بھی اس کا حصہ بن سکتے ہیں۔ ہیرو کے کارنامے اتنی عظمت و شوکت کے حامل ہوں، جنہیں سرانجام دینا عام انسانوں کے لیے ناممکن حد تک مشکل ہو۔ اور یہ کسی قوم کی تاریخ کے ایسے دور سے متعلق ہو جب وہ قومی اور ملی شناخت کے لیے جدوجہد میں مصروف ہو۔

احتشام حسین کے بقول معنوی حیثیت سے اعلیٰ مقصد، بلند اخلاق، خیر و شر کی کشمکش، ایک بڑے پیمانہ پر بڑی طاقتوں کے تصادم، اخلاق کے اچھے اور برے نمونوں کی نمائش رزمیہ کے لیے ضروری قرار دی گئی ہیں اور یہ سارے عناصر مرثیہ میں موجود ہوتے ہیں:

''یہاں بھی بڑے پیمانے پر خیر و شر کا تصادم ہے۔ انسانیت اور بہیمیت کا مقابلہ ہے۔ صبر و استقلال کے مقابلے میں بہیمانہ قوتوں کی صف آرائی اور نا قابلِ بیان مصائب کے ہجوم میں امام حسینؑ اور ان کے رفقاء کی بلندیٔ کردار کے نمونے ہیں۔ اس لیے مرثیے کو کچھ باتوں میں ایپک کا مماثل قرار دینا کوئی ایسا گناہ نہیں ہے جس پر جبیں شکن آلود ہو جائیں۔'' (۲)

مرثیوں کے موضوع کی عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے امداد امام آثر انہیں ایلیڈ پر فوقیت دیتے ہیں:

''میر صاحب (میر انیس) کو سبجیکٹ یعنی شاعری کا موضوع ایک ایسا واقعہ بزرگ ہاتھ لگا ہوا ہے جس کا جواب دنیا میں نظر نہیں آتا۔ اس واقعۂ عظیمہ کے ساتھ ٹرائے (ہومر کی ایلیڈ کے واقعہ) کو کوئی نسبت نہیں ہے۔ شاہزادہ ٹرائے کا قصہ ایک ناپاک قصہ ہے اور ہر گونہ قابلِ نفرین ہے۔ یہ ہومر ہی کی قابلیتِ شاعری تھی جس نے اُسے قابلِ توجہ بنا دیا ہے ورنہ شاہزادہ ٹرائے کے قصہ میں کوئی ایسی عظمت کی بات نہیں پائی جاتی ہے۔ جس طرف اہلِ مذاق کو کسی طرح کی رغبتِ خاص پیدا ہو سکے۔ برخلاف اس کے کربلا کا معاملہ ہے کہ نہایت اعلیٰ درجہ کے امورِ دین و اخلاق، امور تدبیر المنزل اور امور سیاست مدون وغیرہ پر مشتمل ہے۔'' (۳)

اس میں کوئی شک نہیں کہ کربلا کے واقعہ میں فکری حوالے سے اہل فکر و نظر کے لیے بہت سے امکانات موجود ہیں۔ لیکن اس موضوع کے برتنے کا جہاں تک تعلق ہے۔ ہمارے مرثیہ گو شاعروں نے اس معاملہ میں بہت زیادہ لاپرواہی برتی ہے۔ یہ بے شک ہومر کا کمال تھا جس نے ایک معمولی قصے کو اپنے فن کی وجہ سے بلندیوں تک پہنچا دیا اور یہ بے شک مرثیہ گو شاعروں (بشمول میر انیس) کی کمزوری ہے کہ انہوں نے اتنے عظیم واقعے کو وقتی اور ہنگامی ضرورتوں کی بھینٹ چڑھا کر بحیثیتِ رزمیہ اسے ادبِ عالیہ کا حصہ بننے سے محروم کر دیا۔ انہوں نے عوام کے مذاق، ماحول اور وقتی ضرورتوں کو فن پر قربان کر کے اس عظیم الشان موضوع کو بہت حد تک نقصان پہنچایا ہے۔ بقول کلیم الدین احمد انہی وقتی اور عوامی مذاق کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے مرثیوں میں تاریخ کا کھلواڑ بنانے کی کوشش کی ہے۔ خود میر انیس کے زمانے میں بھی اکثر اس قسم کے اعتراضات کیے گئے تھے کہ واقعات تاریخ کے متضاد ہیں اس پر میر انیس نے یہ جواب دیا تھا کہ تاریخی حیثیت قائم رکھنے سے رقت نہ ہوگی۔ (۴)

صرف رقت کی کیفیت طاری کرنے کی غرض سے انہوں نے اس بات کا خیال نہیں رکھا کہ عقل اور منطق کے کیا تقاضے ہیں اور مذاقِ سلیم کس قسم کے واقعات کا تقاضا کرتا ہے۔؟ جتنے بھی واقعات جیسی بھی صورت میں موجود تھے قبول کر کے مرثیوں کی زینت بنا دیے گئے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ شیعہ اور سنی مسلک کے ہاں روایات کا جتنا بھی ذخیرہ موجود ہے ان سب کی صحت یقینی ہو۔ ان میں کانٹ چھانٹ کی ضرورت ہے۔ بدقسمتی سے یہ دونوں مسلک اس معاملے میں لچک کا بہت ہی کم مظاہرہ کرتے ہیں۔ مرثیوں میں بھی ایسی ضعیف روایات موجود ہیں جس کی وجہ سے حضرت امام

حسینؓ اور ان کے ساتھیوں کی قدر و منزلت میں اضافہ ہونے کی بجائے کمی واقع ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ بعض روایات میں رسول اللہ ﷺ کی شان کے منافی بھی بہت کچھ کہا گیا ہے۔ مثلاً،

امام حسینؓ کی پیدائش پر جبریل امین آتے ہیں۔ (بحوالہ مرثیہ:۔ یا رب چمنِ نظم کو گلزار ارم کر) حضرت امام حسینؓ کی مبارک صورت دیکھ کر فرماتے ہیں کہ یا رسول اللہ ﷺ یہ تو آپ کے عین مشابہ ہے۔ اس نور کو ہم عرش پر بھی دیکھ چکے ہیں۔ یہ نور آدم سے بھی پیشتر عرش پر موجود تھا۔ اس کی قسمت میں مظلومی اور غربت لکھی ہوئی ہے۔ اور اس کے انجام پر ساری دنیا روئے گی۔ ظالم اسے بے جرم و خطا ذبح کریں گے۔ اور سجدے کی حالت میں اس کے گلے پر چھری چلے گی۔ محرم کے مہینے میں یہ دلدوز واقعہ پیش آئے گا۔ محرم کی دسویں تاریخ کو جمعہ کے دن گمراہ اسے نیزے پر چڑھائیں گے۔ سر کٹنے کے بعد لاش کے ساتھ بھی ظلم روا رکھا جائے گا۔ اور گھوڑوں سے اس کا جسم روندھا جائے گا۔ (۵) مستقبل کے حوالے سے ایک ایک لمحہ کی تفصیل اس روایت کی صحت کو غیر یقینی بنا دیتا ہے۔ ان باتوں سے رسول اللہ ﷺ پر کیا حالت طاری ہوتی ہے، ملاحظہ کریں۔

چلائے محمدؐ کہ میں بسمل ہوا بھائی — اے وائے اخی ! کیا یہ خبر مجھ کو سنائی
دل ہل گیا برچھی سی کلیجے میں در آئی — یہ واقعہ سن کر نہ جئے گی مری جائی
ممکن نہیں دنیا میں دوا زخمِ جگر کی
کیوں کر کہوں ، زہراؑ سے خبر مرگِ پسر کی (۶)

رسول اللہ ﷺ کی پر وقار شخصیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے ''چلائے محمد ﷺ'' کتنا بھدا اور غیر موزوں معلوم ہو رہا ہے۔ شخصیت شناسی اور مزاج شناسی کی غیر موجودگی میں ایسا ہی ہوا کرتا ہے۔ پھر حضرت جبریلؑ کو اپنا بھائی کہنا اور اس کے ساتھ ایسے انداز میں تعزیت کرنا جیسا کہ عام لوگ ایک دوسرے کے ساتھ کرتے ہیں۔ عقلِ سلیم اور رسول اللہ ﷺ کی شخصیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے بالکل ہی غیر مناسب ہے۔ آپ ﷺ کا پہاڑوں جیسا مضبوط حوصلہ اس کا متحمل ہو ہی نہیں سکتا کہ آپ ﷺ اپنے نواسے کی شہادت کی پیشین گوئی پر اس قسم کے ردِ عمل کا مظاہرہ کریں۔ اس قسم کا جذباتی ردِ عمل آپ ﷺ کی پر وقار اور مہذب و شائستہ شخصیت کے ساتھ بھی لگا نہیں کھاتا۔ ظاہر ہے کہ یہ انداز ہی یہ بتانے کے لیے کافی ہے کہ یہ اپنی طرف سے گھڑی ہوئی بات ہے جسے حقیقت سے دور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ اگر یہ بات مان لی جائے تو اس صورت میں نعوذ باللہ رسول اللہ ﷺ کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ محض اپنے ہی خاندان سے محبت کرنے والے شخص کی ہے۔ اور اس شخصیت کی نہیں جس نے اسلام کی خاطر گراں بہا قربانیاں دے کر اپنے پیروکاروں کی ایک ایسی جماعت پیدا کی تھی جو آپ ﷺ کی دعوت پر والہانہ انداز میں لبیک کہتی ہوئی میدانِ جنگ میں کود پڑی تھی۔ یہ اس پیغمبر ﷺ کی بھی تصویر نہیں ہے جو ہر معرکہ میں کسی بھی نامی گرامی پہلوان کے مقابلے میں اپنے ہی چچا حضرت حمزہؓ اور

اپنے چچازاد بھائی اور داماد حضرت علیؓ کو مبارزت کے لیے بھیجتے رہے ہیں۔ اگر اسلام کے معاملے میں آپ ﷺ کو کنبہ پروری کا احساس ہوتا، یا آپ ﷺ ایک ایسی شخصیت ہوتے جو اپنے نواسے کی اسلام کی خاطر شہادت کی خبر سن کر غیر شائستہ انداز میں چلا چلا کر روتے تو نعوذ باللہ اتنی کمزور شخصیت کے لیے تاریخِ انسانی کا اتنا عظیم انقلاب برپا کرنا ناممکن تھا۔؟ اس موقع پر یہ خبر سن کر حضرت فاطمہؓ کا طرزِ عمل بھی ملاحظہ کیجیے۔

جس وقت سنی فاطمہؓ نے یہ خبرِ غم　　شادی میں ولادت کی بپا ہو گیا ماتم
چلاتی تھی سر پیٹ کے وہ ثانیٔ مریمؑ　　بیٹی پہ چھری چل گئی یا سید عالم ﷺ
خنجر کے تلے چاندی سی تصویر کی گردن
کٹ جائے گی ہے ہے مرے شبیرؑ کی گردن (۷)

اور پھر ''اماں کے رلانے کو یہ آئے ہیں جہاں میں'' ''ہم چاندی صورت پہ نہ شیدا ہوئے ہوتے'' ''اے کاش مرے گھر میں نہ پیدا ہوئے ہوتے'' جیسے مصرعوں میں حضرت فاطمہؓ یعنی رسول اللہ ﷺ کی بیٹی، حضرت علیؓ کی زوجہ اور حسنین کی ماں کی جو تصویر بنتی ہے وہ اس کی شخصیت کے بالکل بھی شایانِ شان نہیں ہے۔ جن کے والدِ صد احترام رسول اللہ ﷺ کی پوری زندگی حق کے لیے مسلسل قربانیوں، جدوجہد اور جنگوں میں گزری ہو۔ جن کے شوہر کی زندگی بھی اسلام کی خاطر لڑی جانے والی جنگوں میں خطرات کا مقابلہ کرنے، مختلف، سخت اور جان لیوا قسم کے مواقع سے ہمکنار ہوتے گزری ہو۔ وہ اپنے بیٹوں کے لیے اس باعثِ صد افتخار پیشن گوئی پر اس قسم کے سطحی ردِعمل کا مظاہرہ کیسے کر سکتی ہے؟ کیا اسے احساس نہیں تھا کہ بدر، احد، خندق اور حنین جیسی خونریز جنگوں میں ان کے والد یا شوہر کی جان بھی جا سکتی تھی۔؟ لیکن ان مواقع پر اس حوالے سے اس کے دل میں کسی بھی قسم کے خوف کا ذکر تک بھی نہیں ہے۔ ان کو اندازہ تھا کہ ان کے شوہر، بیٹوں اور بھائیوں سے زیادہ اس مقصد کا حصول قیمتی ہے جس کے لیے وہ میدانِ جنگ میں نکلے ہیں۔ ان کی تربیت کچھ بہت ہی مختلف انداز سے ہوئی تھی۔ لہٰذا اگر یہ پیشن گوئی واقعی جبریلِ امین کے ذریعے آئی تھی، جس پر یقین کر لینا مشکل ہے تو پھر اس پیشن گوئی کو سن کر مذکورہ ردِعمل پر تو یقین کیا ہی نہیں جا سکتا۔ اس قسم کا ردِعمل تو کسی عام عورت کی طرف سے ہی آ سکتا ہے نہ کہ ایسی جلیل القدر بیٹی، بیوی اور ماں کی طرف سے۔

رسول اللہ ﷺ اور حضرت فاطمہؓ کے ساتھ ساتھ حضرت زینبؓ کے کردار کو بھی مرثیوں میں کافی حد تک نقصان پہنچایا گیا ہے۔ اس کی شخصیت میں اس وقار، صبر اور حوصلے کو تلاش کرنا مشکل ہے جو یزید کے دربار میں اپنی جرأت مندانہ تقاریر سے مخالفین کے منہ بند کر دیتی ہے۔ اور جس کے لب و لہجے کی گن گرج کی وجہ سے یزید کے بلند و بالا شاہی ایوانوں میں سکوت چھا جاتا ہے۔ میر انیس کے ہاں حضرت زینبؓ کی جو تصویر بنتی ہے۔ اس کا اندازہ ذیل کی مثالوں سے لگایا جا سکتا ہے۔

خالی نظر پڑا جو اسے ذوالجناح شاہ چلائی سر کو پیٹ کے میں ہو گئی تباہ
ہے ہے گرا زمیں پہ شہِ عرشِ بارگاہ اے کربلا کدھر ہے محمد ﷺ کا رشکِ ماہ
دیکھی جو اس نے تیغ گلے پر امام کے
ریتی پہ گر پڑی وہ کلیجہ کو تھام کے

چلائی اُٹھ کے خاک سے نانا مدد کو آؤ بھائی مرا ہے تیغ تلے یا علیؑ بچاؤ
اماں خدا کے واسطے تشریف جلد لاؤ یا مجتبیٰ ﷺ حسینؑ کو آغوش میں اُٹھاؤ
ہے ہے کوئی نہیں جو سنبھالے حسینؑ کو
اے ذوالجناح تو ہی بچا لے حسینؑ کو(۸)

اس کا ریت پر گرنا، رسول اللہ ﷺ اور اپنے والدِ محترم حضرت علیؑ کو مدد کے لیے پکارنا، اور پھر آخر میں ذوالجناح سے کہنا کہ وہ اس کے بھائی کو بچالے اگرچہ کسمپرسی اور عاجزی کی تصویر کھینچ کر رکھ دی گئی ہے۔ لیکن مظلومیت کے اس زاویہ کو اُبھارنے کے لیے حضرت زینبؑ کا کردار بہت حد تک مجروح بھی ہو کر رہ گیا ہے۔ اسی طرح مرثیہ ''لہو سے لال جورن میں علی لال ہوا'' میں بھی حضرت زینبؑ کے منہ ایسی باتیں کہلوائی گئی ہیں جو اس کی شخصیت کے ساتھ لگا نہیں کھاتیں۔

واقعۂ کربلا محض ایک اتفاقی واقعہ نہیں تھا۔ اس کے عوامل بھی پہلے سے معلوم تھے۔ حالات بھی جس سمت جا رہے تھے۔ وہ کوئی اچھا شگون نہیں تھا۔ ایک ایک لمحہ ایک زبردست اور آخری تصادم کی پیشین گوئی کر رہا تھا۔ یزید کی بیعت سے انکار کا مطلب کھلی بغاوت کے سوا اور کچھ بھی نہیں تھا۔ جس کا نتیجہ بھی بالکل صاف اور واضح تھا۔ لیکن اس مرثیہ میں دیکھا جائے تو بات اس کے بالکل اُلٹ نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اتفاقاً حضرت امام حسینؑ اور اس کے ساتھی غلط فہمی کی بنیاد پر یزیدی فوج میں گھر گئے ہیں۔ اس لیے کہ جس قسم کا ردِعمل حضرت زینبؑ کی طرف سے سامنے آ رہا ہے۔ اس سے یہ بالکل نہیں لگ رہا کہ ان کے ذہن میں بیعت سے انکار کے بعد اس قسم کی صورتحال پیدا ہونے کے متعلق خدشہ تک بھی موجود ہو۔ حالانکہ مدینہ سے مکہ، مکہ سے کوفہ اور کوفہ سے کربلا تک کا سفر اس بات پر گواہ ہے کہ حالات بہت پہلے سے نازک تھے اور کسی بھی سنگین نتیجہ کی نشاندہی کر رہے تھے۔ جس مؤقف کی خاطر یہ جماعت مدینہ سے نکلی تھی، ذیل کی مثال میں میر انیسؔ اس کا بھی خون کر دیتے ہیں۔ حضرت زینبؑ جب امام حسینؑ کو قاتلوں کے نرغے میں دیکھتی ہے۔ تو کہتی ہے:

میں اب نکلتی ہوں خیمے سے سر کے کھولے بال نہ لو امامؑ کے خوں کا تم اپنے سر پہ وبال
غریب و بے کس و بے آس ہے رسول ﷺ کا لال بس اب نہ وار کرو، زخمی ہو چکا ہے کمال
عیال لے کے کسی اور سمت جاوے گا
تمہارے ملک کے سرحد میں اب نہ آوے گا(۹)

اپنے اہل وعیال کو لے کر کسی اور سمت جانے اور ان کے ملک کے سرحد میں نہ آنے کی بات دونوں تاریخی حقائق کی نفی کرتی ہیں۔ حضرت امام حسینؓ میدانِ کربلا تک آئے تھے تو سارے معاملے پر پوری طرح سے کلئیر تھے۔ جس وقت وہ شہید کیے جا رہے تھے تو اس وقت ان کے اہل وعیال میں سوائے چند نفوس کے اور بچا ہی کیا تھا۔؟ کیا حضرت زینبؓ کو اپنے بھائی کے مزاج کا پتہ نہیں تھا کہ آپؓ حق کی خاطر ڈٹتے ہیں تو پھر چاہے قیامتیں ٹوٹیں، جان جائے، خاندان تباہ و برباد ہو جائے اس کی کوئی پروا نہیں کرتے۔ کیا دشمن سے اہل وعیال کو لے کر اس ملک کی سرحد سے دور جانے کی بات پہلے نہ کی جا سکتی تھی۔ اگر اس قسم کی پیشکش پہلے کر دی جاتی تو یزیدی فوج اسے بغیر کسی ہچکچاہٹ کے قبول کر لیتی اور یوں انہیں اپنے زبردست حریف حضرت امام حسینؓ سے اس انداز سے نجات مل جاتی کہ بغیر کسی مزاحمت کے ان کے لیے میدان ہموار ہو جاتا۔ حضرت زینبؓ کی زبان سے اس قسم کی بات کربلا کے میدان تک کا پورا سفر بے معنی بنا دیتی ہے۔ اس مقصد کو بھی بے معنی بنا دیتی ہے جس مقصد کی خاطر وہ ہجرت کر کے گھر سے نکلے تھے۔ اگر حضرت امام حسینؓ کو حق کے راستے میں اپنی یا اپنے اہل وعیال کی کوئی فکر لاحق ہوتی تو پھر آپؓ کبھی بھی یزید کے ہاتھ پر بیعت سے انکار کر کے اپنے لیے مفت میں مشکلات پیدا کرنے کی کوشش نہ کرتے۔ خاموش رہ کر اور شاید یزید سے مادی فوائد حاصل کر کے بڑے چین سے زندگی بسر کرتے۔ عراق اور کوفہ کا یہ طویل سفر اس لیے نہیں تھا کہ جوں ہی اپنی جان پر آ پڑی تو اپنے مؤقف سے دستبردار ہو گئے۔ لہٰذا حضرت زینبؓ جیسی باشعور مومنہ سے بھی یہ توقع نہیں رکھی جا سکتی کہ قربانی کے تسلسل کو قائم رکھتے ہوئے جب آخری اور مرکزی شخصیت کی زندگی ختم ہونے کو ہو تو وہ فوراً اپنے مؤقف سے پیچھے ہٹنے کے حوالے سے کوئی بات کرے۔

یہی معاملہ حضرت امام حسینؓ کا ہے۔ مرثیوں میں ہماری ملاقات جس امام حسینؓ سے ہوتی ہے۔ وہ کچھ عجیب تضادات و مسائل کا شکار نظر آتے ہیں۔ ویسے یہ تو مرثیوں کے ہر جنگجو کا خاصا ہے کہ رجز میں ایک طول طویل تمہید باندھتا ہے۔ (۱۰) اور شاعر اس کی زبان سے کافی مبالغہ آمیز تقریر کہلواتا ہے۔ یہ کیفیت ہمیں امام حسینؓ کے کردار بھی نظر آتی ہے۔ حضرت امام حسینؓ (مرثیہ: شمشادِ بوستانِ رسالت حسینؓ ہے) کی زبان سے اپنی اور اپنے خاندان کی مدح میں ایک طویل رجز ادا کی گئی ہے۔ اس میں جن باتوں پر فخر کا اظہار کیا گیا ہے ان میں سے کچھ چیدہ چیدہ باتیں یوں ہیں۔

۔ اس کے والد حضرت علیؓ رسول اللہ ﷺ کے وزیر تھے۔ اس کے نانا دنیا میں بشیر اور نذیر تھے۔

۔ حضرت امام حسینؓ کو رسول اللہ ﷺ کے دوشِ مبارک پر سوار ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ حضرت علیؓ نے خیبر کو فتح کیا۔ تمام زور آوروں کو زیر کیا۔ سخاوت میں ان کا کوئی مثل نہیں تھا۔

۔ حضرت علیؓ کے ہاتھ کو خدا تعالیٰ نے اپنا ہاتھ کہا ہے۔

۔ حضرت علیؓ اولین ایمان لانے والوں میں سے تھے۔

۔ آپؓ (حضرت علیؓ) ولی خدا کے نام سے جانے جاتے ہیں۔

۔ حضرت علیؓ کی تلوار نے جبریل کے پر کاٹے ہیں۔

۔ان کا مقابلہ دیو اور جن بھی نہیں کر سکتے تھے۔اور وہ آپؑ ہی تھے جو زیرِ زمین بھی تین دن تک لڑے۔
۔عمرو ابن عبدود کا خاتمہ۔جنگِ حنین، جنگِ خندق، جنگِ بدر، کو آپؑ ہی کی تلوار نے سر کیا ہے۔
۔مرحب کو آپؑ ہی نے موت کے گھاٹ اتار دیا۔آپ نے پیمبروں کی مدد کی۔آدم سے پہلے عرش پر آپؑ ہی کے نور کا ظہور تھا۔(۱۱)
۔حضرت علیؑ سے سورج سات بار ہمکلام ہوا ہے۔اور میں اسی کا بیٹا ہوں۔اور پھر اس مناسبت سے اپنی بات آگے بڑھاتے ہیں۔اپنے آپ کو شاہوں کا شاہ کہتے ہیں۔اپنی بہادری کے متعلق فرماتے ہیں کہ

نعرہ کیا کہ او پسرِ سعدِ نابکار — لے دیکھ تین روز کے پیاسے کی کارزار
آیا علیؑ کا شیر خبردار ہو شیار — دیکھوں تو روکتے ہیں مجھے کس طرح سوار
مجھ سے کسے جہاں میں مجالِ ستیز ہے
برہانِ قاطع ایک مری تیغِ تیز ہے

آفاق میں نہیں مری شمشیر کی پناہ — جوہر کھلیں تو بند ہوں امن و اماں کی راہ
قوت وہ ہے کہ کوہ کو کاٹوں مثالِ ماہ — ہل جائے آسماں جو کروں غیظ سے نگاہ
دریا سموم مہر سے میرے سراب ہو
نعرہ کروں تو زہرۂ مریخ آب ہو(۱۲)

ان اشعار میں جو مبالغہ ہے۔وہ ناقابلِ یقین ہے۔تلوار سے پہاڑ کو کاٹنا، غضب کی ایک نگاہ سے آسمان کا ہل جانا۔ایک نعرہ سے مریخ کا زہرہ آب ہو جانا، مبالغہ کے اس قدر استعمال کی وجہ سے رجز نے ایک مصنوعی رنگ اختیار کیا ہے۔اسی طرح رجز کی تمہید میں جن مناقب کا ذکر کیا گیا ہے وہ بھی طوالت اختیار کر چکی ہیں۔یہ سب اپنی جگہ لیکن اس کے بعد شاعر کے لیے ضروری تھا کہ وہ اس عظیم کردار کو سنبھالا دینے کی کوشش کرتا۔اتنی مبالغہ آمیز رجز کے بعد جب ایسے جنگجو کو روتے بسورتے، منت سماجت کرتے دکھایا جائے گا تو ایک ایسی کیفیت پیدا ہوگی، جسے مضحکہ خیزی کے علاوہ کوئی اور نام بہ مشکل ہی دیا جا سکتا ہے۔لیکن میر انیس اس حقیقت کا بہت ہی کم خیال رکھتے ہیں۔اور اس سے اگلے ہی لمحہ وہ حضرت امام حسینؑ کی ایسی تصویر دکھاتے ہیں جس سے یہ رجز نعوذ باللہ ایک زبانی جمع خرچ یا پھر محض بہادروں کی نقالی معلوم ہونے لگتا ہے۔یہ حقیقت پیشِ نظر رکھنی چاہیئے کہ اس وقت ہماری نظر میں میر انیس کے مرثیوں میں موجود امام حسینؑ ہیں، جن کی تصویر پیش کرتے ہوئے عقیدت کی رو میں بہہ کر انصاف سے کام نہیں لیا گیا۔اسی وجہ سے حضرت امام حسینؑ کی شخصیت مرثیوں میں جتنی مسخ شدہ صورت میں موجود ہے اس کی مثل ڈھونڈنا ناممکن ہے۔آپ مندرجہ ذیل اشعار پڑھیں اور پھر تصور میں لائیں کہ کیا اس شخصیت کا میدانِ جنگ میں یہ رنگ ہونا چاہیئے تھا جو مثلاً یہاں دکھائی دے رہا ہے۔امام حسینؑ پر یزیدی فوج حملے کر رہی ہے۔آپؑ کا جسم لہولہان ہے۔اس موقع پر آپؑ کی فریاد سنیے۔

نہ مارو مجھ کو دو عالم کا بادشاہ ہوں میں		خدا گواہ ہے سید ہوں بے گناہ ہوں میں
ڈرو خدا سے ذرا اے گروہِ ظلم پسند		نہیں سمجھتے، نہ سمجھو رسول ﷺ کا فرزند
کیا قبول کہ حیدرؓ کا بھی نہیں دل بند		بتولؓ کے بھی کلیجے کا میں نہیں پیوند
اسیرِ رنج محن ہوں بلا نصیب تو ہوں
میں کلمہ گو تو ہوں، مہماں تو ہوں، عزیز تو ہوں
امام سمجھو نہ اک بندۂ خدا سمجھو		غریب و بے کس و بے یار و آشنا سمجھو
علیؓ کا لال نہ زہراؑ کا دلربا سمجھو		عیالدار مصیبت کا مبتلا سمجھو
کلیجہ سوزِ عطش سے کباب ہے یارو
پلانا پیاسے کو پانی ثواب ہے یارو(۱۳)

اس قسم کے اشعار کے ذکر سے تو بہتر تھا کہ امام حسینؓ کے ہاتھوں اپنے موقف سے دستبرداری کے لیے معافی نامہ لکھ دیا جاتا۔ جتنی باتیں کہی گئی ہیں ان میں سے کوئی ایک بات حضرت امام حسینؓ کی شخصیت سے لگا نہیں کھاتی۔ اور پھر اس فریادی مصرع میں تو انتہا کر دی گئی ہے۔ ''میں کلمہ گو تو ہوں، مہماں تو ہوں، عزیز تو ہوں'' مسلمان، مہمان، اور عزیز و رشتہ دار ہونے کا واسطہ دے کر امام حسینؓ یزیدی لشکر سے رحم کے طالب ہوتے ہیں۔ جو منتیں جان بچانے کے لیے نہیں کی گئی تھیں وہ اتنی بڑی شخصیت محض ایک گھونٹ پانی کے لیے کیسے کر سکتی ہے۔؟ پھر ان تینوں حوالوں کی باطل لشکر کی نظر میں کوئی وقعت ہی نہیں ہے۔ رحم بھی اس مرحلہ پر مانگا جاتا ہے۔ جب حضرت عباسؓ، حضرت علی اصغرؓ، حضرت علی اکبرؓ اور حضرت قاسمؓ سمیت ستر تک کی تعداد میں لوگ شہید کیے جا چکے ہیں۔ اور خود بھی اتنے زخم لگ گئے ہیں کہ بچنے کا کوئی امکان نہیں۔ حضرت امام حسینؓ کا اپنے آپ کو بادشاہ کہنا بھی خود ان کی زبان سے اچھا نہیں لگتا۔ اپنے آپ کو سید کہہ کر رحم کی خواستگاری بھی آپؓ کی شخصیت کے ساتھ لگا نہیں کھاتی۔ اس گروہ کو خدا سے ڈرنے کی بات کرنا جو بچوں، نوجوانوں اور معصوموں کو قتل کرنے سے گریز نہیں کرتی، اپنے دشمن کے مزاج سے عدم شناسائیت کا ثبوت ہے۔ اگر آپؓ کا دشمن خدا سے ڈر رہا ہوتا تو وہ آپؓ کا پیچھا کرتے کرتے کربلا تک نہ پہنچتا بلکہ آپؓ کے اصولی مؤقف کے ساتھ متفق ہو کر آپؓ کی حق بات کو حق تسلیم کر لیتا اور اپنے باطل دعوے سے دستبردار ہو جاتا۔ امام نہ سمجھو، اک بندۂ خدا سمجھو، فاطمہ کا لال نہ سہی، لیکن عیالدار تو ہوں، اور پھر اپنے جانی دشمنوں، اپنے اہل و عیال کے قاتلوں، اسلامی نظامِ حیات کی بیخ کنی کرنے والوں کو ''یارو'' سے مخاطب کر کے پکارنے کی کون سی تک بنتی ہے۔؟ صرف اس مقصد کے لیے کہ شہادت کے وقت سوکھے گلے کو پانی میسر ہو۔ ان کی اس خوشامدانہ اور مسکینانہ انداز سے منت سماجت نے امام حسینؓ کے جاندار کردار کو اپنے قارئین کی رہی سہی توجہ سے بھی محروم کر دیا ہے۔ ''مومنو خانۂ زہراؑ پہ تباہی ہے آج'' والے مرثیہ کا یہ بند بھی توجہ کا طالب ہے۔

رو کے کہنے لگے رہوار سے شاہِ دو جہاں اب تو بے کس ہوں میں وہ چاہنے والے ہیں کہاں
سر پہ نانا ہیں، نہ بابا ہیں، نہ اب ہیں اماں دوست سب گلشنِ ہستی سے گئے سوئے جناں
یاس و اندوہ سے ہے فرق توانائی میں
کوچ دنیا سے ہے کس عالمِ تنہائی میں(۱۴)

''سر پہ نانا ہیں، نہ بابا ہیں، نہ اب ہیں اماں'' میں آپ دیکھ رہے ہیں کہ یہ وہی امام حسینؓ ہیں ہی نہیں جو میر انیس کے دوسرے مرثیوں میں گرجدار انداز میں اپنے حسب نسب کی تعریف اور اپنی بہادری کی شان میں مبالغہ آمیز تقریر کرتے نظر آتے ہیں۔ اصل میں مرثیہ نگاروں نے امام عالی مقام کی شخصیت کے مظلومانہ پہلو ذرا زیادہ ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ کلیم الدین احمد کے بقول مرثیوں میں امام حسینؓ کو اتنا رلایا گیا ہے کہ وہ مجسم آنسو بن گئے ہیں۔ حیرانگی ہوتی ہے کہ کیا یہ وہ شخصیت ہیں جس نے حق کی خاطر اتنی بڑی قربانی دی ہے۔(۱۵)

مرثیہ بعنوان ''ہفتم کو ہوا بند جو پانی شہہ دیں پر''۔ میں بھی وہ تمام خامیاں نظر آتی ہیں جو مراثی انیس کی رزمیہ حیثیت مشکوک بناتی ہیں۔ حضرت عباسؓ شہید ہوتے ہیں۔ تو عزیزوں کی باری آتی ہے۔ اس موقع پر امام حسینؓ کے عزیزوں کی جنگ اور حضرت آپؑ کا عمل اور ردعمل کس قسم کا ہے۔ ملاحظہ کیجیے۔

جب آئی عزیزوں کے جدا ہونے کی باری/خونِ جگر آنکھوں سے ہوا شاہ کی جاری/فرماتے تھے ہر بار کہ جو مرضیٔ باری/گہ شکر ادا کرتے تھے گہ گریہ وزاری/سادات کے حملوں سے قیامت ہوئی رن میں/بس عصر تلک سب کی شہادت ہوئی رن میں۔(۱۶)

اس موقع پر رونا، تقدیر پر شاکر رہنا، اور شکر ادا کرنا۔۔۔۔اس عظیم شخصیت کا یہ عمل، سوچ اور ردعمل کچھ عجیب بھی ہے اور غیر مناسب بھی۔ اسلامی نظام کا خاتمہ ہونے والا ہے۔ خلافت ملوکیت میں تبدیل ہونے والی ہے۔ ناکامی اور شکست عین سامنے ہے، احباب قتل ہوئے ہیں ان سب کو تقدیر کے ساتھ وابستہ کرنا اور پھر اس پر شکر ادا کرنا کچھ زیادہ ہی عجیب معلوم ہوتا ہے۔ یہاں پر اس وقار کی بھی شدید کمی ہے جو رزمیہ کے ہیرو کا اعتماد بحال کر کے اسے قارئین کے دلوں میں اپنے لیے جگہ بنانے کے قابل بناتا ہے۔ یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ رزمیہ کا ہیرو اگر ہماری طرح یعنی عام انسانوں کی طرح شخصی کمزوری کا مظاہرہ کرے تو اس کی شخصیت کا سحر خاک میں مل جاتا ہے۔ ہیرو کو مجسم آنسو نہیں بلکہ حوصلہ اور ہمت کی ایک سیسہ پلائی ہوئی دیوار کی مانند نظر آنا چاہیے۔ حضرت امام حسینؓ کی جرأت مندانہ زندگی ذہن میں رکھیں تو وہ بالکل اسی قسم کی ہوگی جو مکمل، بہادر اور پروقار جنگجو اور رہنما کی ہونی چاہیے۔ یہ ہماری بدقسمتی تھی کہ یہاں مرثیے میں جو چلن پروان چڑھا اس میں ہیرو کی مظلومیت کے زاویے ابھارنے پر ہی تمام تر توجہ اور توانائیاں صرف کی جانے لگی۔ لہٰذا اگر آپ اردو ادب میں مظلوم ترین، بے کس ترین، قابلِ رحم اور تضادات کے شکار کرداروں کو ڈھونڈنا

چاہیں گے تو وہ آپ کو مرثیہ میں ملیں گے جو ہمارے مرثیہ گو شاعروں کی ایک کمزوری ہے۔ مثلاً اسی مرثیے میں بھی تھوڑا سا آگے میر انیس امام حسینؑ کو دوبارہ رلاتے ہیں۔ پہچان کے مادر کی صدا رونے لگے شاہ رفرزندوں کے غم میں دلِ پردرد سے کی آہ۔ (۱۷) فنی حوالے سے دیکھیں تو یہاں ایک بہت بڑے تضاد نے سقم کی صورت اختیار کی ہے۔ سادات کے حملوں سے میدانِ جنگ میں قیامت کا سماں بندھتا ہے اور عصر تک سب شہید ہو جاتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں عقیدت مندانہ تخیل کے نتیجہ میں پیدا ہونے والا مبالغہ ہے اور دوسرے مصرعے میں ایک بہت بڑی مگر تلخ تاریخی حقیقت ہے۔ اصل میں میدانِ کربلا میں ایک شخص یا چند افراد کے ہاتھوں ہزاروں افراد کی ہلاکت ثابت کرنے سے یہ حقیقت نہیں بدلتی کہ یہ تمام سورما ایک ایک کر کے میدانِ جنگ میں شہید کئے گئے تھے اور بڑی بے دردی سے شہید کیے گئے تھے۔ مرثیہ گو شاعروں کا یہ بہت بڑا نفسیاتی مسئلہ ہے کہ وہ ایک سورما کے ہاتھوں ہزاروں اور لاکھوں لوگوں کو مارے بغیر چین سے نہیں بیٹھتے۔ ایسا کرنے سے تاریخی حقائق تو بدل نہیں جایا کرتے البتہ اتنا ضرور ہوتا ہے کہ واقعیت کی بجائے عدم واقعیت کا احساس ذرا زیادہ شدید ہونے لگتا ہے۔

مذکورہ مرثیے میں جب رجز کا مرحلہ ختم ہوتا ہے تو لڑائی شروع ہوتی ہے۔ آپؑ کی تلوار چلتی ہے۔ ہر ایک ضرب میں اسواروں کے سرتن سے جدا ہوتے ہیں۔ اعدا کی تلواریں اور کمانیں بے کار تھیں۔ آپؑ کی تلوار کے آگے سرتن سے، سپر ہاتھ سے اور روح بدن سے نکل جاتے تھے۔ اس خوف کے مارے دشمن منتیں کرنے لگتا ہے۔ انیس کے مطابق:

غل فوج میں تھا حیدرِ صفدر کی دوہائی راللہ کی فریاد، پیمبرﷺ کی دوہائی رمار و نہ ہمیں حضرت شبرؑ کی دوہائی ر اکبرؑ کی دہائی علی اصغرؑ کی دہائی رعاجز ہیں علیؑ کے سرِ مجروح کا صدقہ راب رحم کرو فاطمہؑ کی روح کا صدقہ رناگاہ صدا آئی نبیؐ کی کہ مری جاں راس ہاتھ کے اس ضرب کے اس تیغ کے قرباں ردشمن کی بھی مشکل کو تمہیں کرتے ہو آساں رامت پہ کرو رحم کہ مجھ پر ہے یہ احساں رخالق سے دمِ راز و نیاز آیا ہے بیٹا رسجدے کو جھکو وقتِ نماز آیا ہے بیٹا ریہ سنتے ہی اب اسلحہ حضرت نے اتارا راور گھوڑے سے اترا اسد اللہ کا پیارا رتھے دور جو قاتل انہیں اس طرح پکارا راب ہاتھ کسی پر نہیں اٹھے گا ہمارا رسر دینے کو موجود امامِ دو جہاں ہے ربھیجو اسے خنجر ہے کہاں شمر کہاں ہے۔ (۱۸)

آپ خود سوچیں کہ دس ہزار یا دو لاکھ کی فوج جب ایک شخص کے سامنے اتنی منت سماجت کرے گی تو وہ شخص جسے میدانِ جنگ کا عملی تجربہ ہے کیا اس پر یقین کر لے گا۔؟ پھر دشمنوں کو قتل کرنے میں قباحت ہی کیا ہے۔؟ یہ اچھا ہوتا کہ سارے کے سارے قتل کر دیے جاتے۔ ان کی منت و سماجت کی کوئی پرواہ نہ کی جاتی۔ لیکن جھوٹی بات چاہے سچ کے کتنے ہی زرنگار پردوں میں لپٹا کر پیش کی جائے اس کی نوعیت و کیفیت وہی رہتی ہے۔ مثلاً اس بند میں دشمن نے امام عالی مقام کو اس علی اصغرؓ اور حضرت علی اکبرؓ کی دہائی بھی دی ہے۔ حالانکہ اسی فوج میں اکثریت شامیوں کی تھی، ضروری نہیں ہے کہ انہیں امام حسینؓ کے بیٹوں کے نام تک کا پتہ ہو۔ اس طرح دشمن کو امت کہہ کر اس نفسیاتی کوفت سے بچنے کی

کوشش کی گئی جو جھوٹے مبالغہ کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی تھی۔ اور یوں اس مبالغہ کے گنجائش پیدا کر لی گئی کہ یزیدی لشکر تو ساری کی ساری حضرت امام حسینؓ کے ہاتھوں قتل ہونے والی تھی کہ ناگاہ نبی ﷺ کی صدا سے مزید لڑنے کے لیے جواز ختم کر دیا گیا۔ مرثیوں میں غالب دشمن مغلوبین سے اگر فریاد کرے گا تو قاری یہی سوچے گا کہ ان مقامات پر مرثیہ گو کے دماغ میں ضرور خلل آ گیا ہے۔ مثلاً غزوۂ احد کو جنگی حکمت عملی، شجاعت، صبر وضبط اور ہمت و حوصلے کے اعتبار سے عسکری تاریخ کا ایک شاہکار قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن وہاں پر بھی ہم دیکھتے ہیں کہ سرکار دو جہاں کو کفارِ مکہ کا گھیرا توڑنے کے لیے صحابہؓ کی ایک جماعت کا سہارا لینا پڑا۔ کئی ایک شہید ہوئے۔ کئی ایک زخمی ہو گئے اور خود رسالت مآب ﷺ کے دانت شہید ہو گئے۔ ران زخمی اور زرہ کی کڑیاں رخسارِ مبارک میں پیوست۔ آپ ﷺ کن جانکاہ مراحل سے گزر کر اس محاصرے کو توڑنے میں کامیاب ہو گئے، حفیظ کے شاہنامۂ اسلام میں اس کی تصویر کشی بڑے خوبصورت انداز میں کی گئی ہے۔ اس وقت رسول اللہ ﷺ اکیلے تمام فوج کو بھگاتے ہوئے دکھائی نہیں دیتے اور نہ ہی ایسا دکھایا جاتا ہے کہ آپ ﷺ نے اکیلے ہی سینکڑوں لوگوں کو قتل کر دیا حالانکہ خود حضرت علیؓ جیسے شجاع انسان اعتراف کرتے ہیں کہ ہم نے انسانوں میں آپ ﷺ سے بڑھ کر کسی کو بہادر نہیں دیکھا۔ سپہ سالارِ اعظم ﷺ کی تو یہ کیفیت ہے اور مرثیوں میں موجود امام حسینؓ کی جو کیفیت ہے اس کا ایک مظاہرہ آپ اوپر کی مثال میں ملاحظہ کر چکے ہیں۔ جو لوگ امام حسینؓ کے مدمقابل کھڑے تھے انہیں امت محمدیہ ﷺ کہا ہی نہیں جا سکتا۔ ایک ایسا گروہ جو اسلام کے اصولی اور بنیادی نظام کو درہم برہم کر دیتا ہے انہیں امام حسینؓ کی تلوار سے محفوظ و مامون بنانے کے لیے آسمانوں سے نبی ﷺ کی صدا آئے، بالکل ہی غیر یقینی معلوم ہوتا ہے۔ نبیؐ کی آواز حق کی تائید میں آنی چاہیے تھی باطل کی تائید میں نہیں۔ اور حق کا جہاں تک تعلق ہے وہ حسینی جماعت کے پاس تھا۔ روایت میں نماز کے لیے تلوار کو روکنے کا حوالہ موجود ہے جو غلط ہے۔ سیرت نبوی ﷺ کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ حقیقت کھلتی ہے کہ ایک دو مقامات پر جنگ کے وقت نماز کو موقوف کرنے اور اسے دوسرے وقت کی نماز کے ساتھ اکٹھا پڑھنے کا ذکر موجود ہے۔ لیکن دورانِ جنگ جب امام حسینؓ دشمنوں میں گھرے ہوئے ہیں، سے نماز کی خاطر ہتھیار ڈالنے کے لیے غیبی آواز کا آنا ناقابلِ یقین ہے۔ اسی طرح شمر کو اس انداز سے آواز دی جا رہی ہے جیسے نعوذ باللہ ایک باقاعدہ بنے بنائے منصوبے اور معاہدے کے مطابق سب کچھ ہو رہا ہے۔ پھر ایک شخص کسی کو اپنا سر کاٹنے کے لیے اس انداز سے آواز کیسے دے سکتا ہے۔؟ جہاں تک حقیقت ہے وہ یہی ہے کہ امام حسینؓ لڑتے لڑتے زخمی ہو جاتے ہیں۔ گھوڑے سے گر پڑتے ہیں۔ مزید لڑنے کی قوت اور توانائی باقی نہیں رہتی تو تلوار ہاتھ سے گر پڑتی ہے۔ اور جب دیکھتے ہیں کہ اب مزید لڑنا ناممکن ہے تو اپنی زندگی کو ایک ایسا حسین، متاثر کن، شاندار اور اقدار خیز موڑ دے دیتے ہیں کہ انسان حیران رہ جاتا ہے۔ اس انداز سے شہادت تاریخِ انسانی میں کسی کے حصے میں نہیں آئی ہوگی کہ ایک شخص اپنی زندگی کا خاتمہ سجدے پر کرے اور سجدے کی حالت میں اس کا سر کاٹا جائے۔ بہر حال حقیقت یہی

ہے۔ باقی جو کچھ بھی ہے وہ انسانوں کی اپنی خواہشات کی تجسیم ہے۔ یہ بھی تو ایک حقیقت ہے کہ امام حسینؓ کی قدر ومنزلت اس وجہ سے نہیں کہ آپؓ نے میدانِ جنگ میں بہت سے دشمنوں کا خاتمہ کیا ہے بلکہ اس میں ہے کہ ان کی زندگی کا ایک ایک لمحہ اسلامی اقدار کے مطابق گزرا اور جب اسلام کی خاطر جان کا نذرانہ پیش کرنے کی نوبت آئی تو آپؓ نے اپنے اور اپنے خاندان کی جانیں قربان کرنے سے دریغ نہیں کیا۔

خود میر انیس کے مرثیے مذکورہ روایت کی وجہ سے تضادات اور اختلافات کا شکار ہیں۔ مثلاً مرثیے کی مذکورہ بالا تفصیل ذہن میں رکھیں اور آئیے ان مرثیوں کی طرف جن میں امام حسینؑ کے لڑنے اور شہادت کا ذکر ہے۔ مرثیہ ''جب دولت سرور پہ زوال آگیا رن میں'' میں دشمن کی فوج کی فریاد کا کوئی ذکر موجود نہیں۔ ہاں صرف اس خواہش کے ساتھ امام حسینؑ نے خود ہی تلوار رکھ دی ہے کہ میری یہ حسرت ہے کہ میری جان سجدے کی حالت میں نکلے۔ اس وجہ سے آپ مزید لڑنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ (۱۹) مرثیہ بعنوان ''یارب کسی کا باغِ تمنا خزاں نہ ہو'' میں آپ بہادری سے لڑتے ہیں۔ تو عرش سے رسول اللہ ﷺ کی آواز آتی ہے۔ جس کی وجہ سے حضرت امام حسینؑ تلوار رکھ دیتے ہیں۔ شہادت کا شوق دل میں پیدا ہوتا ہے اور بغیر کسی مزاحمت کے تیروں اور تلواروں کی زد میں آجاتے ہیں۔ (۲۰)

''جب خیمے میں رخصت کو شہ بحر و بر آئے'' میں نہ تو رسول اللہ ﷺ کی ندا کا کوئی ذکر ہے۔ نہ ہی دشمنوں کی دہائی کا کوئی تذکرہ۔ بلکہ مختلف تفصیل ملتی ہے۔ آپ پانی پینے کے لیے نہر میں گھوڑا ڈالتے ہیں۔ خود پانی نہیں پیتے لیکن گھوڑے سے پانی پینے کی درخواست کرتے ہیں۔ گھوڑا بھی وفاداری کا مظاہرہ کر کے انکار کر دیتا ہے۔ پھر کچھ سوچنے کے بعد ہونٹ تر کرنے کے لیے چلو بھر پانی پینا چاہتے ہیں کہ ایک شامی دھوکے سے کہتا ہے کہ آپ پانی پی رہے ہو اور آپؑ کا گھر لٹ رہا ہے۔ آپؑ پانی دوبارہ نہر میں ڈال دیتے ہیں۔ باہر آتے ہیں۔ حضرت عباسؓ کی لاش سے دشمن کی طرف سے ستائے جانے کا ذکر کرتے ہیں۔ علی اصغرؑ اور علی اکبرؑ کو یاد کرتے ہیں اور دشمن کی تلواروں اور تیروں میں گر کر شہید ہو جاتے ہیں۔'' (۲۱)

''جب آمدِ سرکارِ دو عالم ہوئی رن میں'' میں اس مقام پر میر انیس لکھتے ہیں:

جب ضربتِ سرور کی لعیں لا نہ سکے تاب / چلائے کہ اے باغِ نبی ﷺ کے گلِ شاداب / ناداں تھے جنہوں نے نہ کیا آپ کا آداب / لے جاتے ہیں ہم نہر سے مشکیزۂ پر آب / جیتا یہ نہ چھوڑے گی کسی پیر و جواں کو / للہ بس اب روکیے تیغ دو زباں کو / حضرت سے برآئے گی نہیں ساری خدائی / فریاد علیؑ کی ہے محمد ﷺ کی دوہائی / شبیر بس اعداء نے سزا ظلم کی پائی / امت کو نہ برباد مری جان کرو تم / اب روحِ محمد ﷺ کی طرف دھیان کرو تم۔ (۲۲)

''جب جنگ کو میداں میں شہ تشنہ لب آیا'' فرشتے کی آواز کا ذکر ہے کہ اے امام حسینؑ بچپن کے کیے ہوئے وعدے کو ذہن میں رکھ کر لڑنا بند کر دو۔ تیری شہادت کے بدلے امت کے گناہ معاف ہو جائیں گے۔ ورنہ ہم نے تم کو وہ قوت عطا کی ہے کہ کوئی بھی تیرے مقابل آنے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ یہ سن کر امام حسینؑ صبر کی تصویر بن

جاتے ہیں۔ اور فرماتے ہیں:

تلواریں ہی اب کھاؤں گا گردن کو جھکا کر ر دیکھوں گا نہ قبضے کی طرف آنکھ اٹھا کر۔۔۔ شمر آئے گا گر پاس مرے کھینچ کے خنجر ر بے عذر جھکا دوں گا خوشی ہو کے وہیں سر ر ہاتھ اس کا اگر کانپے گا اے خالقِ اکبر ر رکھ دوں گا دمِ تیغ کو آپ اپنے گلے پر ربیتاب ہوں امت کی شفاعت کی خوشی ہے ر بچپن سے مجھے اپنی شہادت کی خوشی ہے۔ (۲۳)

جزئیات میں یہ اختلافات اور ان کا غیر منطقی پن خود اس بات کی دلیل ہے کہ میر انیس ان معاملات میں کس قدر افراط و تفریط کا شکار ہوئے ہیں۔ اس سے ایک تو یہ نقصان ہوا ہے کہ فریقِ مخالف عدم شناخت کا شکار ہو گئی جس کی وجہ سے رزمیہ کی حیثیت سے مرثیوں کی قدر و قیمت میں کمی آئی ہے دوسری بات یہ کہ اردو مرثیہ کردار نگاری کے حوالے سے افراط و تفریط کا شکار ہوا ہے۔ یہ اجتماع الضدین، بہادری اور مظلومی، مبالغانہ رجز اور ایک گھونٹ پانی کے لیے منت و سماجت، جیسی کیفیت نے امام عالی مقام کے کردار کو عجیب و غریب مخلوق بنا دیا ہے۔ جو ایک موقع پر اتنے بہادر اور حوصلہ مند نظر آتے ہیں کہ کفر کی کائنات کو درہم برہم کر رہے ہوتے ہیں اور دوسرے ہی لمحے اسی باطل قوت کے سامنے ایک بے بس سوالی کی طرح ایک گھونٹ پانی کے لیے ہاتھ پھیلائے نظر آتے ہیں۔ جس پر وقار انداز سے حضرت امام حسینؓ میدانِ کربلا میں شہید ہوئے ہیں اس کی مماثل مثالیں احد میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ یا اس کے علاوہ پیغمبر پاک ﷺ کی سرکردگی میں جتنی بھی جنگیں لڑی گئی ہیں ان ہی سے مثالیں اکٹھی کی جا سکتی ہیں۔ لڑتے لڑتے زخمی ہونا، گھوڑے سے گرنا، اور مزید لڑنے کی طاقت نہ پاتے ہوئے سجدے میں گر جانا اور عین سجدے کی حالت میں شمر کا خنجر سے سرِ مبارک کاٹنا اتنا پر اثر واقعہ ہے جو پڑھنے والے کو اپنے اثر میں لے لیتا ہے۔ لیکن اس میں ضعیف روایات کا سہارا لے کر مرنے سے پہلے پانی وغیرہ مانگنے اور اپنے آپ کو موت سے بچانے کے لیے منتیں سماجتیں کرتے ہوئے دکھانا، شجاعت کے ساتھ لڑنے اور ایک فرشتے کی طرف سے آواز آنے اور تلوار روک کر اپنے آپ کو شہادت کے حوالے کرنے یا رسول اللہ ﷺ کی صدا پر جنگ روکنے اور خود کو موت کے حوالے کرنے والی روایات کی پیشکش فنکارانہ غفلت ہے۔ جس سے حضرت امام حسینؓ کی شخصیت مجروح ہونے کے ساتھ ساتھ مرثیے کی پوری فضاء کو بھی نقصان پہنچا ہے اور جس کا ازالہ روایتی مرثیوں کی تجدید سے ہی ہو سکتا ہے۔ ایک ایسی تجدید سے جس میں امام حسینؓ کی شخصیت کو نئے انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی جائے۔ محض رونے رلانے کے مقصد کی خاطر تاریخ کی اتنی عظیم شخصیت کی اصلیت جس طرح سے مرثیوں میں مسخ ہوتی ہے۔ (۲۴) اس کی تلافی مرثیوں کی تجدید سے ممکن ہے۔ امام حسینؓ کی پاکیزہ اور منزہ شخصیت جب تک حقیقی صورت میں مرثیوں میں سامنے نہیں آئے گی۔ مرثیوں کے لیے بحیثیتِ رزمیہ کے وقار بحال کرنا ناممکن ہے۔ اس لیے کہ رزمیہ کی تعریف ہی یہ کی گئی ہے کہ یہ غیر معمولی انسانوں کے غیر معمولی کارناموں کا بیان ہوتا ہے۔ جب غیر معمولی انسانوں کو شاعر اپنی حماقت سے معمولی دکھائے گا تو اس کا خمیازہ بھی اسی کو بھگتنا پڑے

گا۔مرثیوں میں موجود امام حسینؑ کی شخصیت کی اس کمزوری کا مشاہدہ کرنے کے لیے ایک اور مثال بھی پیشِ خدمت ہے۔''جب تیغ ید اللہ کھنچی دشتِ وفا میں''میں میرانیس لکھتے ہیں:

تم نار ہو میں نورِ خدائے دو جہاں ہوں — تم ننگِ جہاں میں شرفِ کون و مکاں ہوں
تم جنگ میں روباہ ہو میں شیرِ ژیاں ہوں — تم کاہ سے کمزور ہو میں کوہِ گراں ہوں
لاکھوں ہو تو ہے فتح بہر کیف ہماری
کرتی ہے صفیں صاف سدا سیف ہماری

اس تیغ سے رستم سا دلاور نہیں بچتا — کن سے جو یہ چلتی ہے تو مغفر نہیں بچتا
مغفر نہ رہا فرق پہ جب سر نہیں بچتا — سر کیا ہے کہ اک ضرب میں پیکر نہیں بچتا
بجلی ہے یہ رکتے کبھی دیکھا نہیں اس کو
گر ہوں پر جبریل تو پروا نہیں اس کو(۲۵)

اس تلوار سے حضرت امام حسینؑ بے شمار حریفوں کو قتل کر لیتے ہیں۔سروں کے انبار پڑے ہوئے ہیں۔اس تلوار نے بہت سے ہتھیار کاٹ دیے تھے۔جو زمین پر ادھر اُدھر پڑے ہوئے تھے۔ (۲۶) لیکن مرثیہ کے اختتام پر خود صاحبِ تلوار کا کیا حال تھا۔وہ بھی میرانیس کی زبانی سنیے۔

جب مارتا تھا سنگ دہن پر کوئی غدار — فرماتے تھے فریاد ہے یا احمدِ مختارﷺ
پڑتی تھی قفا سے جو کوئی فرق پہ تلوار — سر تھام کے چلاتے تھے یا حیدرِ کرار
چھدتا تھا جو تیروں سے جگر شاہِ زمن کا
نعرہ لبِ خشکیدہ پہ تھا ہائے حسنؑ کا(۲۷)

جن مقامات پر میرانیس کے لیے ضروری تھا کہ وہ امام حسینؑ کے کردار کو اوپر اٹھانے کی کوشش کرتے۔وہ اکثر ان مقامات پر اسے مزید کمزور بنا دیتے ہیں۔خاص طور پر جب ان کی شہادت کا لمحہ قریب ہوتا ہے اور انہیں یقین ہوتا ہے کہ دشمن کے سامنے وہ مکمل طور پر بے بس ہیں۔تو امام حسینؑ کے کردار میں کئی ایک کمزوریاں سامنے آنے لگتی ہیں۔جو دراصل امام حسینؑ کی کمزوریاں نہیں ہیں بلکہ شاعر کی کمزوریاں ہیں۔جس کا مشاہدہ مندرجہ بالا بند میں بھی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔''حیدرِ کرار''فرما کر چلانا،فریاد کرنا،حسنؑ کو آواز دینا وغیرہ اس کردار کے مظلومانہ پہلو ابھار تو دیتا ہے۔لیکن اس موقع پر اس قسم کا ردعمل کسی عام اور معمولی انسان کا بھی ہو سکتا تھا۔اتنی غیر معمولی شخصیت کا ردعمل غیر معمولی ہونا چاہیے تھا۔

اس قسم کے غیر معمولی لوگ اگرچہ جغرافیہ اور رنگ و نسل کے تنگ و محدود دائروں میں قید نہیں ہوتے۔لیکن میرانیس نے ان کی زبان سے کچھ ایسے جملے بھی نکلوائے ہیں جو اسلامی تعلیمات کے بالکل منافی ہیں۔مثلاً ایک مقام پر

امام حسینؑ یزیدی لشکر کے ایک آدمی سے کہتے ہیں:

تو بھی ہے قریشی تجھے لازم ہے مرا پاس / تنہا ہوں نہ اکبرؑ ہے نہ اصغرؑ ہے نہ عباسؑ / (۲۸)

یزیدی لشکر کے کسی شخص کو قریشی ہونے کا حوالہ دے کر اس سے مدد اور رحم کے لیے درخواست کرنا اسلامی اقدار سے عدم شناسائیت کا ثبوت ہے۔ اس لیے کہ اسلام رنگ اور نسل کی تفریق ختم کرنے کے لیے آیا تھا۔ رسول اللہ ﷺ کا ارشاد مبارک ہے کہ میں نے رنگ اور نسل کے بت اپنے پاؤں تلے روند ڈالے ہیں۔ ایسی صورت میں اگر آپ ﷺ کے نواسے کی ایسی تصویر پیش کی جائے گی جو اپنے دشمن سے قریشی ہونے کا حوالہ دے کر رعایت کی طلب گار ہو تو ایسی صورت میں ع۔ ناطقہ سر بگریباں کہ اسے کیا کہیے۔ ایسی باتیں نعوذ باللہ امام حسینؑ سے منسوب کرتے ہوئے احتیاط سے کام لینا چاہیے تھا۔ اس طرح ان کرداروں کی ایک اور کمزوری ان کا ہندوستانی ثقافتی پس منظر میں پیشکش بھی ہے۔ جس سے ان کرداروں کی اوریجنلٹی بہت حد تک متاثر ہوئی ہے۔ بقول ابواللیث صدیقی

''مرثیوں میں جہاں کہیں عرب کے مردوں، عورتوں اور ان کے حالات و واقعات کا ذکر کیا گیا ہے، وہاں خالص لکھنوی تہذیب و معاشرت کا چربہ اتارا ہے۔ بہت سی وہ رسمیں جو بیشتر ہندوستانی یا ہندوانی ہیں عربوں کے کردار میں شامل کر دی گئی ہیں، جس سے کردار نگاری میں جگہ جگہ بھونڈا پن پیدا ہو گیا ہے اور تاثیر کی فضا کم ہو گئی ہے۔'' (۲۹)

ایک اور بات جو اس کی رزمیہ حیثیت مشکوک بناتی ہے وہ اس جنگ کا یک طرفہ ہونا ہے۔ واقعۂ کربلا سانحہ ضرور ہے لیکن جنگ نہیں ہے۔ جنگ ایک ہی سائیڈ سے لڑی گئی ہے۔ حسینی جماعت مظلومانہ انداز سے ایک ایک کر کے شہید ہو گئی ہے۔ انہوں نے جنگ کے کسی مرحلے میں فوجِ مخالف کے لیے نہ عسکری مشکلات پیدا کی ہیں اور نہ ہی ان کی طرف کوئی شدید اور نقصان دہ صورت کی مزاحمت سامنے آئی ہے۔ وہ کسی ایک مرحلے میں بھی یزیدی لشکر کے لیے دردِ سر نہیں بنے۔ بلکہ بڑی آسانی سے ایک ایک کر کے ان کا خاتمہ کر لیا گیا۔ رزمیہ میں جنگ کا شور و غوغا، تلواروں کی جھنکار، مبارزت، اور خون کے چھینٹوں کے ساتھ گرتے پڑتے انسان، ان کی آہیں، ان کا شور، ان کی فریاد، سپاہیوں کی منظم انداز سے حرکت، سوار، پیدل، گھڑ سوار، صف بندی کے مناظر الغرض یہ تمام کیفیات جب ملتی ہیں تو رزمیہ میں حسن اور جان پیدا ہوتی ہے۔ تاریخ کے صفحات میں محفوظ واقعہ کربلا میں اس قسم کی کیفیات محفوظ نہیں ہیں اس لیے مرثیہ گو شاعر کو رزمیہ کا آہنگ پیدا کرنے کے لیے مصنوعی بنا پڑتا ہے۔ بقول قمر اعظم ہاشمی:

''جنگ تو جب ممکن ہے کہ فریقین یکساں طور پر تیار اور مساوی طور پر اسلحہ سے آراستہ اور آمادۂ کار ہوں۔ یہاں جنگ کی تیاری یک طرفہ ہے۔ دوسری طرف حق پسندوں اور انصاف پسندوں کا ہیبت و جلال ہے۔ نیز یہ کہ لشکر کی زد میں معصومین کی ایک مختصر سی جماعت ہے۔ اس جماعت

کے پاس صرف بزرگی اور تقدس کا حربہ ہے، لیکن یہ وہ حربہ ہے جس سے طاغوتی قوت اپنے عظیم الشان خارجی وسائل کے باوجود خائف و ہراساں ہے۔'' (۳۰)

بات صرف مرعوب ہونے یا نہ ہونے کی حد تک نہیں بلکہ اصل مسئلہ رزمیہ کے لیے ایک اہم عنصر کی موجودگی ہے۔ کہ دونوں اطراف اگر ہم پلہ نہیں تو کم از کم اتنا تو ہو کہ کمزور جماعت زیادہ سے زیادہ مزاحمت کر سکے۔ رزمیہ کا حسن زبردست مزاحمت میں پوشیدہ ہے۔ جنگ جتنی شدت کی ہوگی رزمیہ کا حسن اتنا ہی دو بالا ہوگا۔ انیس کے مرثیوں میں جنگ والا حصہ کافی کمزور ہوتا ہے۔ سپاہیوں، ہتھیار و اوزار اور جنگ کے شدید مناظر کی کمی شاعر اپنی قوتِ متخیلہ سے بھرنے کی کوشش کرتا ہے نتیجہ کیا نکلتا ہے۔؟ بقول صالحہ عابدہ حسین:

''انیس کے کلام کا یہی وہ حصہ ہے جہاں آمد سے زیادہ آورد نظر آتی ہیں۔ اس میں شعری صناعیاں، فنی کمالات، شاعرانہ کرتب بازی، تشبیہوں اور استعاروں کا حد سے زیادہ استعمال، مراعاتِ لفظی کی کثرت، تخیل کی بے پناہ اڑان اور شاعرانہ مبالغہ کی انتہا نظر آتی ہے۔ گھوڑے اور تلوار کے ذکر میں زمین اور آسمان کے قلابے ملائے گئے ہیں۔ اور یہی وہ حصہ بھی ہے جس میں اکثر اس دور کی غزل کا رنگ جھلک اٹھتا ہے۔ بعض جگہ تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر ہیرو کے گھوڑے یا تلوار کا ذکر نہیں کر رہا، اپنے محبوب کا سراپا، یا حسن کا تذکرہ کر رہا ہے۔'' (۳۱)

بعض نقادوں کے مطابق مرثیہ میں رزمیہ عنصر کی کمی کی ایک وجہ اس میں بین کی موجودگی ہے۔ قمر اعظم ہاشمی کے بقول بغور دیکھا جائے تو مؤخر الذکر جز ولیعنی ''بین'' کو حذف کر دینے کے بعد بقیہ ساتوں اجزاء رزمیہ کی تخلیق میں معاون بن جاتے ہیں۔ (۳۲)

لیکن مسئلہ بین کو نکالنے یا نہ نکالنے کا نہیں ہے۔ بین کی موجودگی میں بھی مرثیہ ایک کامیاب رزمیہ بن سکتا ہے۔ دراصل کامیاب رزمیہ کی تخلیق میں کئی ایک عناصر بیک وقت حصہ لیتے ہیں۔ جن کے حوالے سے کچھ سوالات ذہن میں اٹھتے ہیں:

ا۔ جن شخصیات کو رزمیہ کا موضوع بنایا گیا ہے ان کے کارنامے غیر معمولی نوعیت کے ہیں یا نہیں؟

ب۔ رزمیہ کے کردار تضادات سے پاک اور یک رخے ہیں یا نہیں؟

ج۔ کیا کردار اپنے مؤقف پر کلئیر ہیں یا نہیں؟

د۔ کرداروں کی پیشکش میں تاریخی حوالوں سے انصاف سے کام لیا گیا ہے یا نہیں؟

ذ۔ تصادم شدید نوعیت کی ہے یا نہیں؟

ر۔ نظم میں طوالت موجود ہے یا نہیں؟

س۔ جنگ کے چلتے پھرتے مناظر موجود ہیں یا نہیں؟

ش۔ اس میں مذہبی روح موجود ہے یا نہیں؟

ص۔ واقعات تطہیر اور تزکیۂ نفس کا ایک ذریعہ بنتے ہیں یا نہیں۔؟

ض۔ کیا یہ کسی قوم کی تاریخ کے اس دور سے متعلق ہیں جب وہ قوم اپنی ملی شناخت کے لیے تگ و دو میں مصروف ہو؟

ط۔ کیا یہ نظم بیانیہ تکنیک میں لکھی گئی ہے؟

ظ۔ اس کے اسلوب میں شکوہ، متانت اور سنجیدگی کے عناصر موجود ہیں۔؟

ع۔ اور کیا یہ شروع سے لے کر اخیر تک ایک ہی بحر میں ہے۔؟

اگر کوئی فن پارہ ان سوالات کے تسلی بخش جوابات دیتا ہے۔ تو وہ رزمیہ کے مقررہ معیار پر پورا اترتا ہے۔ چاہے اس میں بین موجود ہو یا نہ ہو۔ میر انیس کے مرثیوں میں کردار نگاری کے سقم تو بڑی تفصیل کے ساتھ اجاگر کیے گئے ہیں۔ جہاں تک مقاصد کا تعلق ہے وہ غیر معمولی نوعیت کے ہیں۔ اتنے غیر معمولی کہ بدر، احد، خندق، حنین اور تبوک کے بعد اگر کسی جنگ میں عظمت کے عناصر موجود ہیں تو وہ واقعۂ کربلا ہی ہے۔ اس میں مذہبی روح بھی موجود ہے۔ اخلاقیات کا ایک بیش بہا ذخیرہ بھی ہے۔ لیکن جہاں تک کارناموں کا تعلق ہے تو اس کے متعلق ہمیں تھوڑا سا محتاط ہو کر بات کرنے کی ضرورت ہے۔ اگر کارنامہ کسی غیر معمولی مقصد میں کامیابی کے حصول کا نام ہے تو یہ عنصر واقعۂ کربلا میں بہت حد تک ناپید ہے۔ مبالغہ سے بچنے کی کوشش کی جائے اور حقیقت پسندی سے کام لے کر بات کی جائے تو باوجودیکہ

قتلِ حسینؓ اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

پھر بھی کربلا اور بدر میں فرق نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بدر میں جو مقاصد پیشِ نظر تھے سو فیصد حاصل کیے گئے اور کربلا میں جو مقاصد سامنے تھے، حاصل نہیں کیے جا سکے۔ ہمارے کہنے سے ناکامی کامیابی میں تبدیل نہیں ہو سکتی۔ حقائق اٹل ہوتے ہیں، سفاک بھی اور بے رحم بھی۔ وہ کسی کے جذبات کی قدر نہیں کرتے۔ بلکہ جذبات کو روند کر گزر جاتے ہیں۔ کربلا کی شکست ایک ایسی حقیقت ہے جس نے ہمارے مرثیہ گو شاعروں کی پاؤں میں بیڑیاں ڈال دی ہیں۔ میر انیس جذبات کی سطح پر انہیں نظر انداز کرنے کی کوشش کرتا ہے اور جہاں کہیں یہ کوشش موجود ہے، تصنع نے شعر کا حلیہ بگاڑ کر رکھ دیا ہے۔ میر انیس کے مرثیے رزمیہ کی ایک اور شرط کو پورا کرتے ہوئے بھی دکھائی نہیں دیتے۔ وہ یہ کہ ان میں وہ طوالت موجود نہیں جن کی وجہ سے مرثیے رزمیے کی حدود میں داخل ہو سکیں۔ ان مرثیوں کو جوڑ کر ایک لڑی میں پرونے کی بھی بات کی گئی ہے لیکن وہ بھی عملی طور پر ناممکن ہے۔ اس لیے کہ ہر ایک مرثیہ ایک علیحدہ موڈ میں لکھا

گیا ہے۔اور ہر تمام مرثیے ایک بحر یا ایک ہی زحاف میں نہیں لکھے گئے۔واقعات جن کا ذکر پچھلے کسی مرثیہ میں ہوا ہے اس کی تکرار کی گئی ہے۔لہٰذا طوالت ایک ایسا عنصر ہے جو مرثیوں میں (بشمول میر انیس) ناپید ہے۔مرثیوں میں جنگ کے حصے کی فنی کمزوری پر تو پہلے ہی بات کی گئی ہے جو انیس کے مرثیوں کے رزمیہ مزاج کو کمزور کر دیتی ہے۔اسی طرح ان مرثیوں کا تعلق ملتِ اسلامیہ کے اس دور سے بھی نہیں ہے جو اپنی شناخت کے لیے تگ و دو میں مصروف تھی۔یہ کیفیت بدر ،احد اور خندق میں تو نظر آتی ہے لیکن مرثیوں میں ایسا نہیں ہے بلکہ یہ اس دور سے متعلق ہیں جب ملت اسلامیہ کی امتیازی شناخت خطرے میں پڑ گئی تھی اور تباہی سے دوچار تھی۔یہ مرثیے بیانیہ تکنیک میں بے شک لکھے گئے ہیں۔اسلوب میں متانت بھی ہے لیکن بعض مقامات پر شکوہ اور وقار میں شدید کمی کا احساس ہوتا ہے۔لہٰذا اسلوب کا شان و شکوہ شروع سے لے کر آخر تک برقرار نہیں رہتا۔مرثیوں کے اس پہلو پر کسی اور تحقیقی مقالے میں تفصیل سے بات کرنے کی ضرورت ہے۔ لہٰذا رزمیہ نظموں کے معیار پر مرثیوں کو ناپنے تولنے سے اس کی قدر و قیمت میں اضافہ ہونے کی بجائے کمی واقع ہوتی ہے۔تو پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ میر انیس کے مرثیوں کی صحیح قدر و قیمت کس صنف کی مناسبت سے متعین کی جا سکے گی۔؟ اور کیا رزمیہ کے معیار پر پورا نہ اترنے کی صورت میں اس کی ادبی قدر و قیمت میں کمی واقع ہوتی ہے۔؟

اس طویل بحث سے تو اس نتیجہ تک پہنچا جا سکتا ہے کہ رزمیہ کے معیار کے مطابق مرثیہ کی ناپ تول اور پرکھ گمراہ کن ہے۔اور اسی وجہ سے قاری کو قدم بہ قدم مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔جہاں تک دوسرے سوال کا تعلق ہے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ مرثیوں کے رزمیہ ثابت نہ ہونے سے اس کی ادبی قدر و قیمت میں کوئی کمی پیدا نہیں ہوتی بلکہ مرثیوں کی طرف اس زاویے سے دیکھنے سے کئی ایک الجھنیں ضرور پیدا ہوتی ہیں۔خواجہ محمد زکریا کے بقول یہ ایک مرکب صنف ہے جس میں مختلف اصناف کی خصوصیات موجود ہیں۔(۳۳)اس کی فنی قدر و قیمت کا تعین اسی صنفی ہمہ گیریت کے تناظر میں ہونا چاہیے۔میر انیس کے مرثیوں میں اخلاقیات کا ایک بہت بڑا ذخیرہ بھی موجود ہے۔جو قارئین کی شخصیت سازی میں بڑا معاون ثابت ہوتا ہے۔الفاظ ،تراکیب، تشبیہات، استعارات، صنائع و بدائع اور زبان و بیان کی خوبیوں کا ایک بیش بہا خزانہ بھی موجود ہے۔جن سے آج کا شاعر بھی مستفید ہو سکتا ہے۔اور اگر مرثیہ میں ادبِ عالیہ کے عناصر موجود ہیں تو اس کے یہی حوالے بنتے ہیں۔ورنہ صرف رزمیہ حوالوں سے تو میر انیس کے مرثیے کوئی خاصے کی چیز نہیں ہیں۔

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری، ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

ڈاکٹر ولی محمد، لیکچرار شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ سید عابد علی عابد، اصولِ انتقادِ ادبیات، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ص ۱۱۳

۲۔ قمر اعظم ہاشمی، مرثیہ بطور رزمیہ، مشمولہ۔ اردو مرثیہ (سیمینار میں پڑھے گئے مقالات)، (مرتبہ) ڈاکٹر شارب ردلوی، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۱ء۔ ص، ۲۸۵

۳۔ امداد امام، اثر، سید، کاشف الحقائق (جلد دوم)، مکتبہ معین الادب، اُردو بازار، لاہور۔ جنوری ۱۹۵۶ء، ص ۴۷۷، ۴۷۸

۴۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، نوائے انیس، ص ۶۳

۵۔ میر انیس، مراثی انیس (جلد اول)، مرتب: نائب حسین نقوی، امروہوی۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز، پرنٹرز و پبلشرز، کشمیری بازار، لاہور۔ ۱۹۵۹ء، ص ۱۶

۶۔ ایضاً

۷۔ ایضاً

۸۔ میر انیس، مراثی انیس (جلد سوم)، مرتب: نائب حسین نقوی، امروہوی۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز، پرنٹرز و پبلشرز، کشمیری بازار، لاہور ۱۹۵۹ء، ص ۲۵۷

۹۔ ایضاً۔ ص، ۲۵۹

۱۰۔ کلیم الدین احمد، میر انیس، بہار اُردو اکادمی، اُردو بھون، اشوک راج پتھ، پٹنہ۔ ۴۔ ۱۹۸۸ء۔ ص، ۱۳۲

۱۱۔ میر انیس، مراثی انیس (جلد سوم)، مرتب: نائب حسین نقوی، امروہوی۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز، پرنٹرز و پبلشرز، کشمیری بازار، لاہور ۱۹۵۹ء، ص ۲۴۷، ۲۴۸

۱۲۔ ایضاً، ص، ۲۴۸

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۵۹

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۶۶

۱۵۔ کلیم الدین احمد، میر انیس، بہار اُردو اکادمی، اُردو بھون، اشوک راج پتھ، پٹنہ۔ ۴۔ ۱۹۸۸ء۔ ص، ۲۶۶

۱۶۔ میر انیس، مراثی انیس (جلد دوم)، مرتب: نائب حسین نقوی، امروہوی۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز، پرنٹرز و پبلشرز، کشمیری بازار، لاہور۔ ۱۹۵۹ء۔ ص ۵۱

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۵۲

۱۸۔ ایضاً،ص ۱۵۴،۱۵۳

۱۹۔ ایضاً،ص ۳۰۳

۲۰۔ ایضاً،ص ۳۱۸

۲۱۔ ایضاً،ص ۳۲۹

۲۲۔ ایضاً،ص ۳۴۱

۲۳۔ ایضاً،ص ۳۵۲

۲۴۔ کلیم الدین احمد، میر انیسؔ، بہار اُردو اکادمی، اُردو بھون، اشوک راج پتھ، پٹنہ ۴۔ ۱۹۸۸ء۔ص، ۲۶۷

۲۵۔ میر انیسؔ، مراثیٔ انیس (جلد سوم)، مرتب: نائب حسین نقوی، امروہوی۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز، پرنٹرز و پبلشرز، کشمیری بازار، لاہور۔ ۱۹۵۹ء۔ص، ۲۷۴

۲۶۔ ایضاً،ص ۲۷۶

۲۷۔ ایضاً،ص ۲۸۰

۲۸۔ میر انیس، مراثیٔ انیس (جلد دوم)، مرتب: نائب حسین نقوی، امروہوی۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز، پرنٹرز و پبلشرز، کشمیری بازار، لاہور۔ ۱۹۵۹ء،ص ۳۳۸

۲۹۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر لکھنو کا دبستانِ شاعری، شیخ غلام علی اینڈ سنز ۱۹۶۹ء،ص ۵۱۴

۳۰۔ ص ۲۸۶، قمر اعظم ہاشمی، مرثیہ بطور رزمیہ مشمولہ اردو مرثیہ (سیمینار میں پڑھے گئے مقالات)، (مرتبہ) ڈاکٹر شارب ردلوی، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۱ء

۳۱۔ صالحہ عابد حسین، مقدمہ مشمولہ انیس کے مرثیے (حصہ اول)، مکتبہ عالیہ لاہور ۱۹۸۶ء،ص ۳۵

۳۲۔ قمر اعظم ہاشمی، مرثیہ بطور رزمیہ مشمولہ اردو مرثیہ (سیمینار میں پڑھے گئے مقالات) (مرتبہ) ڈاکٹر شارب ردلوی، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۱ء،ص ۲۸۶

۳۳۔ ایضاً،ص ۲۳۱

صبح ہوتی ہے...........ایک تحقیقی و تنقیدی جائزہ

محمد اویس قرنی

ABSTRACT

In Urdu literature, the culture of the Reportage writing started with the progressive movement. Krishan Chandar's Reportage 'Poday' got wide fame in this regard. Earlier, he wrote Reportage named as 'Lahore Say Behram Gala Tak' that is included in his fiction collections. After 'Poday', Krishan Chandar penned another important Reportage 'Subah Hoti Hai' that is a well-sourced document of the conference of the southern Indian writers. This Reportage narrates the story of labourers, farmers, students, writers and poets of the 'Threechoore' and 'Wilore'. This research article critically investigates this Reportage.

تاریخ شاہد ہے کہ انسان نے غلامی کی زنجیریں توڑنے اور آبرومندانہ زندگی کے لیے اپنی جان پر کھیلتے ہوئے ہمیشہ عملی جدوجہد کا راستہ اپنایا۔ جب دولت کے وسائل اور اس کی تقسیم کے ذرائع ایسی طاقتوں کے زیرِ اثر ہوں جو استحصال کے کارخانوں میں مزدوروں کا پسینہ مشینوں کے زور سے نکالنے کو روا سمجھے۔ جو اپنی سیاسی اور اقتصادی برتری کے لیے لوٹ کھسوٹ کی پالیسی پر عمل پیرا ہو۔ جو انسانی محبت کے سرچشمے پر سِل رکھ کر اسے خشک کر دینا چاہتا ہو تو ایسے حالات میں مظلوم اور محکوم طبقے کی بیداری کے لیے کہیں نہ کہیں سے کوئی نہ کوئی آواز ضرور اٹھتی ہے گزشتہ صدی میں سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ ظلم کے خلاف یہ آواز ترقی پسند اور مزدور کسان تحریک کی صورت میں ابھری اس تحریک نے دیکھتے ہی دیکھتے پوری دنیا میں تہلکہ مچا دیا۔ اس کا واضح مقصد محنت کشوں کو اس خوابِ غفلت سے جگانا تھا جس کی بنا پر ان کی ساری محنت سرمایہ دار دنیا کی تجوریوں میں جا رہی تھی۔

اس ضمن میں تیر اور تحریر دونوں مورچوں سے لڑائی لڑی گئی۔ ترقی پسند تحریک نے طبقاتی شعور کو اجاگر کیا اور اس شعور نے مزدوروں، کسانوں اور متوسط طبقہ کو ایک پلیٹ فارم پر لاتے ہوئے ایک نئے رشتے کی بنیاد رکھی وہ رشتہ جو انسان دوستی اور زندگی کی ارتقاء پذیری پر یقین سے استوار ہوتا ہے۔ یہی سوچ تھی جس نے کرشن چندر جیسے لکھنے والوں کے دل میں مستبد طبقوں اور جاگیردارانہ ظلم کے خلاف بغاوت کے شعلے بھڑکا دیے۔ آزادی اور بغاوت کی یہ آواز ہمیں کرشن چندر کی رپورتاژ ''صبح ہوتی ہے'' میں ایک بھرپور نظریاتی تشخص کے ساتھ سنائی دیتی ہے۔ ''صبح ہوتی ہے'' ترچور

میں جنوبی ہند کے ترقی پسند ادیبوں، مزدوروں، کسانوں اور انقلابی سوچ رکھنے والے طالب علموں کی کانفرنس کی دستاویز ہے۔ دسمبر ۱۹۴۹ء میں منعقد کی گئی اس کانفرنس میں کرشن چندر بھی شریک ہوئے۔ کانفرنس کا مقصد ادبی قدروں کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ یہ دیکھنا تھا کہ ہمارا ادب عوام کے مسائل، ان کے جذبات اور ان کے شب و روز کی پیہم جدوجہد میں کس حد تک دلچسپی لیتا ہے اور کہاں کہاں ان کے احساسات اور ان کے مسائل سے صرفِ نظر کرتا ہے۔ اس کانفرنس میں اردو سمیت ہندوستان کی دوسری زبانوں کے ان ادیبوں نے حصہ لیا جو بقولِ کرشن چندر

''ادب کی تخلیق شوقیہ نہیں کرتے تھے۔ جیسے بٹیر بازی کی جاتی ہے۔ بلکہ اسے زندگی کی ایک اہم ضرورت سمجھتے ہیں۔ اور عوامی لڑائی میں اس کی ضرورت و افادیت کا احساس دل میں رکھتے ہوئے اپنے خونِ جگر سے اسے سینچتے ہیں۔''(۱)

اس سے قبل کرشن چندر کی لکھی گئی رپورتاژوں ''لاہور سے بہرام گلہ تک''، اور ''پودے'' کے مقابلے میں اس رپورتاژ کی فضاء پر مزاحمتی رنگ غالب ہے۔ تاہم رپورتاژ کی شروعات کچھ ایسے لبھا دینے والے انداز میں ہوئی ہے، جیسے کسی رومانی ناول کا آغاز ہوا چاہتا ہے۔ کرداروں کی زبان بھی کہانی کا رسیلا ذائقہ رکھتی ہے، مدراس ایکسپریس میں تریچور کے لیے سیٹ بک کرنے کی غرض سے جاتے ہوئے مصنف کی مڈبھیڑ سٹیشن کے کاؤنٹر پر ایک سندھی لڑکی سے ہوئی۔

''سندھی لڑکی نے ایک گجراتی بلاؤز پہن رکھا تھا جس کے کشیدے کے سرخ دائروں میں ننھے ننھے آئینے لگے ہوئے تھے۔''(۲)

''معمولی دوسرے درجے کے کاؤنٹر پر ایک غیر معمولی دلکش لڑکی کھڑی تھی۔ ماتھے پر چمکتا ہوا کم کم گول گندمی چہرے پر عفت کی چھاپ جیسے اصلی تمباکو پر ورجینیا کی چھاپ ہوتی ہے۔''(۳)

لیکن مصنف جس بھی کاؤنٹر پر ٹکٹ لینے جاتا ہے اسے مطلوبہ تاریخ کا ٹکٹ نہیں ملتا۔ تب وہ ڈویژنل ٹریفک منیجر کے پاس جا کر کہتا ہے کہ

''تریچور میں جنوبی ہند کے ممتاز ادیبوں کی ایک کانفرنس ہو رہی ہے اور میں اس کا صدر ہوں۔ اگر میں آج یہاں سے نہ چلا تو وہ میری صدارت سے محروم رہ جائیں گے۔''(۴)

یہ سن کر جلدی سے ہیڈ کلرک کو بلایا جاتا ہے اور اس سے کہہ کر راوی کے لیے سیٹ بک کرنے کا بندوبست کیا جاتا ہے۔ جب وہ ٹکٹ لے کر واپس سندھی لڑکی کے پاس پہنچتے ہیں تو لڑکی کی آنکھوں میں حیرت دیکھ کر لکھتے ہیں:

''حیرت تو مجھے بھی تھی مگر چپ رہا جیسے یہ بھی کوئی سرکاری راز ہو۔ دراصل یہ سرکاری راز ہی تو

تھا۔ بیچارے ٹریفک منیجر جانے مجھے سرکاری ادیبوں کی کانفرنس کا صدر یا جانے کیا سمجھ کر مجھے سیٹ دے بیٹھا۔ اگر اسے کہیں سے پتہ چلا کہ یہ ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس ہے تو مدراس ایکسپریس تو کیا مال گاڑی میں بھی جگہ نہ دیتا۔ خاص کر اس نئے سرکولر کے بعد جس میں سنا ہے کہ سرکار نے ہر محکمے کو ترقی پسند ادیبوں سے خبردار ہونے کو کہا ہے۔ اور یہ تنبیہہ کی ہے کہ اس سرکولر کے بعد کوئی سرکاری ملازم ترقی پسند ادیبوں کی انجمن کا ممبر بھی نہیں ہو سکتا۔ سوائے سی۔ آئی۔ ڈی کے آدمیوں کے۔'' (۵)

اس اقتباس کے آخری جملے میں کرشن چندر کا چبھتا ہوا طنز واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ جنوبی ہند میں کڑپہ کے علاقے سے ان کی گاڑی گزرتی ہے تو بھیکڑ کی جھاڑیاں دیکھ کر کرشن چندر کو کشمیر کی یادیں ستانے لگتی ہے۔ لیکن وہ یہ کہہ کر لوٹ آتے ہیں کہ

''پھر میں جنوبی ہند کی اس دلفریب وادی میں لوٹ آیا اور میں نے سوچا کہ یہاں تو امن ہے، یہ منظر کس قدر پر سکون ہے۔'' (۶)

اس جملے کے بین السطور کرشن چندر بہت کچھ کہہ گئے ہیں۔ انہیں کشمیر جنت نظیر میں ہونے والے مظالم کا ادراک تھا جس پر انہوں نے بعد میں افسانوں کے علاوہ ایک ناول ''طوفان کی کلیاں'' بھی لکھ ڈالا۔ سو یہاں بس مقامات کے ناموں کا فرق ہے ظلم کی داستان ایک جیسی ہے۔ جس نے کشمیر اور کیرلا کو دہکتا ہوا انگارہ بنا دیا۔ کرشن چندر کی تلخ نوائی نے اس رپورتاژ میں کسی سیاسی لیڈر کو نہیں بخشا۔ نند پور پہنچنے پر ایک رومن کیتھولک پادری اور اس کا ایک دیسی ساتھی اجازت لے کر کرشن چندر کے ساتھ برتھ میں جگہ بنا لیتے ہیں کچھ ہی دیر بعد گاڑی رکتی ہے اور بینڈ باجا کے ساتھ مدراس کے وزیر خوراک سپاہیوں، سرکاری ملازموں، پھلوں کی ٹوکریوں اور دوسری چیزوں سے لدے پھندے گاڑی میں داخل ہوتے ہیں۔ کرشن چندر ان ٹوکریوں اور ساز و سامان کے متعلق ساتھ بیٹھے پادری سے کہتے ہیں:

''یہ بھی وزیر صاحب کے ہمراہ ''زیادہ خوراک اُگاؤ'' مہم کے سلسلے میں تحقیقات کے لیے بھجوائی جا رہی ہیں۔ فادر میں نے کچھ زیادہ غلط نہیں سمجھا۔ بینڈ باجا بھی ایک پادری کو چھوڑنے آیا ہے۔ گاندھیائی مت کے ایک بہت بڑے پادری کو۔'' (۷)

آگے جاتے ہوئے سینکڑوں میلوں پر پھیلے ہوئے جنگلات راجا پیتم پور کی جاگیر میں شامل ہیں۔ کرشن چندر گلاب کے پھولوں کے تذکرے میں پیتم پور کے باغات کے بوڑھے مالی یاسین کو یاد رکھتے ہیں جس کی جوان بیٹی بیگم اس کے ساتھ جھونپڑے میں رہتی تھی۔ ایک روز پیتم پور کے ولی عہد شکار کھیلتے ہوئے وہیں سے گزرتے ہیں جہاں سے

بیگم کے حسن کا چرچا دور دور تک پھیل گیا تھا۔ دن بھر شکار کھیلنے کے بعد رات کو کنور بیر ندر سنگھ ولی عہد کی ضیافت کرتے ہوئے تجویز پیش کرتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں کچھ ہی دیر بعد ولی عہد بیگم کو اپنی خوابگاہ میں پاتا ہے۔ اس رات کے بعد ولی عہد کے آدمی بیگم کو اٹھا کر کہیں لے جاتے ہیں۔ جب سے اب تک سفید ڈاڑھی والا بوڑھا مالی اپنے ہاتھوں میں گلاب کے پھولوں کی ٹوکری لیے پلیٹ فارم کے آخری سرے پر روز آتا ہے اور ہر گاڑی کے ہر ڈبے میں جھانک کر پوچھتا ہے کیا بیگم اندر ہے۔؟ میں اس کے لیے پھول لایا ہوں۔ ایک دوشیزہ کے تقدس اور جوانی کا یہ انجام دیکھ کر کرشن چندر کا سدا بہار تخیل بیگم کے جھونپڑے کے باہر سجائے گئے باغیچے تک پہنچتا ہے۔

> ''کتنی جانفشانی سے بیگم نے گلاب کے ان خوبصورت پھولوں کو اپنے جھونپڑے کے اردگرد سجایا تھا۔ یاقوت کی طرح سرخ پھول اور شفق رنگ گلاب جن میں کنوارے ہونٹوں کی لالی تھی اور گلاب جن کی رنگت میں صبح کا سونا گھلا ہوا تھا۔ چاندنی رات کی برف کی طرح سفید اور معصوم گلاب اور پیلے پیلے گلاب اپنے قلب میں ہجر کی زردی اور تپش لیے ہوئے، گلاب جن کی خوشبو اس قدر تیز تھی کہ دور دور تک دھان کے کھیتوں میں پھیل جاتی اور گلاب جن کی خوشبو محبت کے خاموش راز کی طرح مدھم مدھم گہری اور پر اسرار تھی۔ وہ خوشبو جو مشکل سے اڑ کر دوسرے چہرے تک پہنچ سکتی ہے۔ ایسے سینکڑوں ہی گلاب تھے جو بیگم کے باغیچے میں کھلے ہوئے تھے، جو بیگم کے سیاہ بالوں کی زینت تھے، جو اس کے گلے کا ہار تھے اور اس کے جوڑے کی دلنوازیوں کا تبسم''(۸)

یہی کرشن چندر کا وہ سحر طراز شاعرانہ اسلوب ہے جو بقول شخصے شاعروں کو شرمندہ کر دیتا ہے۔ لیکن کرشن چندر نے صرف شعریت کا جادو نہیں جگایا وہ اس المیے کو پوری شدت سے محسوس کرتے ہیں جبھی تو مدراس سے حیدرآباد تک پھیلے ہوئے خونخوار جنگلوں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کے بیچ،

> ''ایک پھول قید ہے۔ کیا یہ پھول کبھی آزاد ہو سکے گا۔''(۹)

وہ خطہ جہاں یہ واقعہ پیش آیا تلنگانہ کے محنت کشوں کا علاقہ تھا۔ جاگیردارانہ ظلم کے خلاف تلنگانہ کی جدوجہد کو سامنے رکھتے ہوئے دیکھا جائے تو کرشن چندر کا یہ جملہ ایک نئی معنویت اور امید دیتا نظر آتا ہے۔

> ''میں نے سوچا کہ ایک دن یہ پھول ضرور آزاد ہوگا۔ تلنگانہ کے ہاتھ اور شاعر کا دل ضرور اس جنگل کو فتح کر لیں گے جو انسان کی روح کے اردگرد چھایا ہوا ہے۔''(۱۰)

اگرچہ کرشن چندر کی وابستگی ترقی پسند تحریک سے رہی۔ جہاں ٹھوس حقیقت پسندی پر زور دیا جاتا رہا۔ لیکن وہ فطرتاً رومان پسند تھے یہی وجہ ہے کہ وہ اسلوب اور فکر دونوں میں کبھی اس میلان سے کنارہ نہ کر سکے۔ اور یہی نکتہ ان کی مقبولیت کے راز میں بھی کارفرما رہا۔ لکھتے ہیں،

''میں حقیقت پسندی کو اختیار کرتے ہوئے ہمیشہ تھوڑا رومان پسند بھی رہا۔ خوبصورتی اور شاعری کا دامن مکمل طور پر کبھی نہ چھوڑ سکا۔ معاشیات کو میں محض انسان کی بنیادی ضرورتیں پوری کرنے کا وسیلہ نہیں سمجھتا میرے خیال میں معاشیات کو خوبصورت بھی ہونا چاہیے۔'' (۱۱)

اس رپورتاژ کی ایک خصوصیت کرشن چندر کا وہ طنزیہ انداز بھی ہے جو جا بجا اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ جب پادری ان جنگلوں میں شکار کھیلتے ہوئے ہاتھی نہ ملنے کی شکایت کرتا ہے تو کرشن چندر سامراجی طاقتوں پر وار کرتے ہوئے جواب دیتے ہیں۔

''ہاتھی تو یہاں بھی ملتا ہے مگر تم نے اسے کبھی شکار کرنے کی کوشش نہیں کی تم ہمیشہ غریب آدمیوں کا شکار کرتے ہو۔ اور ہاتھیوں کو جنگل میں اکیلا چھوڑ دیا۔ ورنہ ہاتھی تو ہندوستان ہی میں ملتا ہے۔ اور نیچے جاؤ تو سیلون میں بھی ملتا ہے۔ مگر وہاں اس کا رنگ سفید ہوتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ سفید ہاتھی بڑا متبرک ہوتا ہے اور بڑی مشکل سے ملتا ہے مگر میرا تو یہ خیال ہے کہ ایشیاء کا کوئی ملک ایسا نہیں کہ جہاں پر سفید ہاتھی نہ ملتا ہو حد تو یہ ہے کہ اب یہ سفید ہاتھی عرب، عراق، سیریا اور فلسطین کے ریگستانوں میں بھی ملنے لگا ہے۔ جہاں جہاں تیل کے چشمے ہیں، لوہے کی دکانیں ہیں، ربڑ اور چائے کے باغات ہیں وہاں یہ سفید ہاتھی پایا جاتا ہے۔'' (۱۲)

یہ سن کر ڈچ پادری کا رنگ اڑ جاتا ہے وہ ہونٹوں کو سختی سے بھینچتے ہوئے نفرت سے منہ پھیر لیتا ہے۔ کرشن چندر آگے کہتے ہیں:

''سفید اور کالے ہاتھیوں میں ہمیشہ لڑائی رہا کرتی تھی دونوں الگ الگ اپنے اپنے گلے بنا کر جنگل میں گھوما کرتے۔ مگر اب سنا ہے کہ آج کل کالے اور سفید ہاتھیوں میں بڑی ملی بھگت ہو رہی ہے اور دونوں ایک دوسرے کے گلے میں سونڈ ڈالے ایشیاء کے جنگلوں میں گھوم رہے ہیں۔'' (۱۳)

کرشن چندر ایک دوررس قلم کار ہیں۔ وہ بات سے بات بنانے میں مہارت تامہ رکھتے ہیں۔ ان کی جرأت اور پرزور تخیل، ان کی گل افشانئ گفتار کا سبب بنتا ہے۔ شونور کے مقام پر ان کے ڈبے میں دو بھائی بیٹھتے ہیں۔ ان میں سے ایک بزنس مین ہے جو اپنے کارخانے کے مزدوروں سے تنگ آتے ہوئے کہتا ہے:

''میرا بیٹا کہتا ہے ہم ان لوگوں کو ٹھیک کر دیں گے اور میرا بیٹا آپ جانتے ہیں کون ہے؟
کانگریس میں ہے؟ میں نے پوچھا:

نہیں!

ہندو مہا سبھائی ہے۔؟

نہیں نہیں!

تو آر ایس ایس والا ہوگا۔؟

نہیں صاحب! میرا بیٹا ملٹری میں سیکرٹری ہے۔''(۱۴)

کرشن چندر حیرت سے کہتے ہیں کہ ریاست کے کارخانوں میں ملٹری کا کیا کام۔ تو اس سے کوئی جواب نہیں بن پڑتا۔ لیکن پھر بھی وہ اپنی بات پر اڑے رہتا ہے۔ کافی بحث مباحثہ کے بعد وہ دونوں بھائی ناگواری سے کرشن چندر کو یوں دیکھتے ہیں جیسے انہیں جات باہر کر دیا ہو۔ تریچور پہنچنے پر کرشن چندر کا والہانہ استقبال ہوتا ہے جگہ جگہ ''مزدوروں اور ادیبوں کا اتحاد زندہ باد'' کے نعرے لگتے ہیں۔ اس رپورتاژ میں تریچور شہر میں عیسائی مبلغین کی آمد کا تذکرہ بھی ہے اور شیو جی کے مندر کی حقیقت بھی، عمارتوں کی کہنگی کا عکس بھی ہے اور مندروں پر یاتریوں کے چڑھاوے چڑھانے کے انتظام سے لے کر گرجوں میں دھڑے بندیوں اور جمہور کی دولت برباد ہونے کا بیان بھی۔

''عوام جو دولت پیدا کرتے ہیں اس کا آدھے کے قریب حصہ چرچ کی نذر ہو جاتا ہے، کچھ حصہ جاگیردار اور پھر حکومت کی نذر ہو جاتا ہے۔ غریبی بہت ہے لیکن پادری اور بشپ بڑے موٹے تازے دکھائی دیتے ہیں۔''(۱۵)

مندر کا بھی یہی حال ہے۔

''پجاریوں کے دو دھڑوں کا جھگڑا مذہبی نہیں ہوتا چڑھاوے کی تقسیم پر ہوتا ہے۔''(۱۶)

شیو جی مہاراج کے درشن پر لاکھوں کی تعداد میں لوگ آتے ہیں اور چڑھاوا چڑھاتے ہیں۔ کرشن کے مطابق:

''اور اس میں برا بھی کیا ہے۔ جب مذہب کے سہارے عوام کو لوٹا جا سکتا ہے۔ گولی چلانے کی کیا ضرورت ہے۔ گولی تو اس وقت چلائی جاتی ہے جب اپنا منافع کھرے ہونے کا اور کوئی ذریعہ سمجھ میں نہ آتا ہو۔''(۱۷)

کانفرنس کا انعقاد شہر ٹاؤن ہال میں ہوا۔ مندوبین میں ایسے لوگ بھی آئے جو ادب برائے ادب کے پروردہ تھے۔ اس موقع پر ان لوگوں کو آڑے ہاتھوں لیا گیا جو محض زبان کے چٹخارے کے لیے بے مقصد تحریروں پر وقت اور توانائیاں صرف کرتے ہیں۔ اچھوت کریپ ترقی پسند ادب کے مختلف رجحانات سے بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''ہم لوگ نظریاتی سچائی اور فکری رجحان اور اس کی صحت پر تو بڑا زور دیتے ہیں اور دیتے رہے ہیں

لیکن اسی عرصے میں ہم اپنے دشمن یعنی استحصال کرنے والے طبقے کو جو برسرِ اقتدار ہے بالکل بھول جاتے ہیں۔اور ایسا نہیں تخلیق کرتے جو اسے بے نقاب کرنے میں کامیاب ہو۔''(۱۸)

کھیت مزدور اشوک جو شاعر بھی ہے وہ ہریجن ہے۔اور پالیہ ذات کا ہے جسے ہندو سماج میں سب سے نچلے درجہ پر سمجھا جاتا ہے۔اپنی تقریر میں ادب کی طبقاتی اہمیت پر زور دیتے ہوئے کہتا ہے:

''ادب طبقوں سے باہر نہیں ہے۔وہ کسی نہ کسی طبقے کی طرف داری کرتا ہے۔چاہے صاف طور پر کرے چاہے چوری چھپے کرے۔ترقی پسند ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ صاف طور پر دیانتداری سے مزدور اور کسان طبقے کے لیے لکھے۔ان کی لڑائیوں میں حصہ لے۔''(۱۹)

کرشن چندر نے رپورتاژ لکھتے ہوئے کانفرنس میں کی گئی تقریروں میں اندو چوڑن کی تقریر کو خصوصی جگہ دیتے ہوئے اسے نقل کیا ہے۔جو اس موقع پر پیش کیے گئے منشور کی روشنی میں کہہ رہے تھے:

''یہ منشور ادیبوں اور فنکاروں کو کانگریسی سرکار کے خلاف احتجاج پر مجبور کرتا ہے۔کیونکہ کانگریس حکومت اب سماجی ترقی کی سب سے بڑی دشمن بن چکی ہے۔صوبہ مدراس کے ایک وزیر مادھومنین نے کچھ عرصہ ہوا کہا ہے کہ اشتراکیوں کو پرانے ادب کی عظمت کا کوئی پاس نہیں ہے اور وہ جمہور کے ادب میں کوئی دلچسپی نہیں رکھتے۔میں اس الزام کے جواب میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ یہ اشتراکی نہیں بلکہ کانگریسی سرکار ہے جو کلچر دشمنی اور عوام دشمنی پر اتر آئی ہے۔مدراس کی پولیس نے شمالی ملبار میں کتنے ہی کتب خانوں کو جلایا ان کتب خانوں میں سینکڑوں کتابیں تھیں۔رامائن سے لے کر موجودہ ترقی پسند ادب تک، یہ سب کتابیں جلادی گئیں۔جس طرح کبھی نازیوں کے برلن میں جمہوریت پسند ادیبوں کی کتابیں جلادی گئیں۔آج کون کلچر کا دشمن ہے۔؟ہم، یا وہ جو لائبریریاں جلاتے ہیں۔جو ہمارے ڈراموں اور کھیلوں پر پابندی عائد کرتے ہیں جو ترقی پسند رسالوں کی ضبطی کا حکم دیتے ہیں اور کتابوں اور رسالوں کو بھی ضبط کر لیتے ہیں۔جنہیں کبھی انگریزوں کی حکومت نے بھی ضبط نہیں کیا۔آج کیرلا کے درجنوں ترقی پسند ادیب جیل کی کوٹھڑیوں میں ڈال دیے گئے ہیں یہ سب کلچر کی محبت میں ہو رہا ہے۔میں کہتا ہوں جب تک ہندوستان کانگریس کی اس نئی غلامی سے آزاد نہیں ہوتا اس کا کلچر کبھی آزاد نہیں ہو سکتا۔''(۲۰)

یہاں ایک بات واضح ہونی چاہیے کہ ایک زمانہ وہ بھی گزرا ہے جب برصغیر کی سیاست اور سماج کے ایک خاص عہد میں ترقی پسند سوچ رکھنا گناہِ کبیرہ کا حکم رکھتا تھا۔جس کی پاداش میں سرحد کے دونوں جانب کے ادیب زیرِ عتاب آئے۔دونوں جانب علاقے کی مخصوص آب و ہوا کے تناظر میں جو بھی الزام وزن میں دکھائی دیا اسی کا لیبل

چسپاں کر کے ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں کو تاریک راہوں میں مار ڈالا گیا۔ یہ سامراج کی ایک بہت بڑی چال تھی، سرمایہ داری کے شکنجے میں ایک طویل عرصے تک ترقی پسندوں کی آواز کو دبانے اور ان کو دیوار سے لگانے کی کوشش کی گئی۔ تا کہ جمہور کی بیداری کے عمل کو روکا جا سکے۔ لیکن کرشن چندر ہمیں بتاتے ہیں کہ روشنی کے سفر کو کسی بھی صورت نہیں روکا جا سکتا۔ کانفرنس میں پریم جی کا لکھا ہوا ڈراما کلچرل پروگرام کا حصہ تھا۔ جس میں کسانوں کو پہلے اپنی زنجیروں سے محبت اور پھر علمِ بغاوت اٹھاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔

''جس منظر نے سارے ہال میں بجلی دوڑا دی وہ ایک چھوٹا سا دو منٹ کا منظر تھا جس میں وائیلور کے شہید پھر جاگتے ہیں۔ وہ چار سو مزدور جنھوں نے کیرلا کی آزادی کی خاطر سری پی سے ٹکر لی تھی اور جنھیں موجودہ دور سے قبل کانگریسی بڑے فخر سے شہید کہتے تھے۔'' (۲۱)

کرشن چندر یہاں سیاست دانوں کا پول کھولتے ہیں جنھوں نے ایک عہد کی قربانیوں کو تاریخ کی تختی سے مٹانے کی بھونڈی کوشش کی۔ حالانکہ انہی قربانیوں کی وجہ سے کانگریس نے ٹراونکور اور کوچین کے علاقوں میں حکومت حاصل کی۔ لیکن بعد میں انہوں نے نہ صرف یہ کہ ان قربانیوں کو بھلا دیا بلکہ اس کا مذاق اڑاتے نظر آئے۔ کرشن چندر لکھتے ہیں،

''آج کانگریسی رہنما اپنی طاقت اور حکومت کے نشے میں اندھے ہو کر یہ بھی بھول چکے ہیں کہ انہیں کامیابی کی منزل تک لے جانے میں وائیلور کے شہیدوں کا کتنا بڑا حصہ ہے۔ کئی کانگریسی وزیر اور رہنما اب بھی اوپری دل سے وائیلور کے شہیدوں کی تعریف کرتے ہیں مگر ان نظر بندوں کو رہا نہیں کرتے جو وائیلور کی لڑائی کے دوران سری پی کے وقت گرفتار ہوئے تھے۔ وہی سری پی جو کبھی کانگریس کے جانی دشمن تھے۔ اور آج دلی میں قومی وزیروں کی دعوتوں میں بلائے جاتے ہیں۔ ہندامریکی کانفرنس میں سرکاری مندوب کی حیثیت سے شریک ہوتے ہیں۔ اور مدراس ریڈیو پر کلچر کے متعلق تقریر نشر کرتے ہیں۔ ابھی تک وہ ہڈیاں وائیلور کی خاکِ پاک پر بکھری پڑی ہیں جہاں سری پی کے سپاہیوں نے وائیلور کے بہادر مزدوروں اور کسانوں پر گولیاں چلائی تھیں۔ ابھی تک ناریل کے درختوں کے سینوں میں ڈم ڈم کارتوسوں کے وہ نشان موجود ہیں جنھوں نے درختوں کے تنوں میں دس انچ گہرے اور چوڑے گھاؤ پیدا کر دیے ہیں۔ انسانی سینوں کا کیا حال ہوگا؟'' (۲۲)

یہاں کوئی نقاد یہ کہہ سکتا ہے کہ کرشن چندر نے رپورتاژ کے بیچ نظریاتی مباحث کو شد و مد سے چھیڑ کر اسی پر

سارا زور صرف کیا ہے۔ لیکن یہ حقیقت ذہن میں رکھنی چاہیے کہ گذشتہ صدی میں سیاست کی حشر سامانیوں سے ہمارے سماج کا کون سا حصہ محفوظ رہا۔ ایسے میں ادیب پر یہ قدغنیں لگانا کہ وہ حالاتِ حاضرہ کا بے لاگ تجزیہ کرنے سے باز رہے مبنی بر انصاف نہیں ہے یہ سچ ہے کہ ادب کوئی سیاسی اشتعال نامہ ہے نہ ہی کسی مخصوص گروہ کی نعرہ بازی یا شور و شغب کا نام ہے۔ لیکن ایک ادیب اندھیرے کو اجالا اور رات کو دن نہیں لکھ سکتا۔ عالمی سطح پر دیکھا جائے تو تاریخ کے ایسے ہی لمحے تھے جب ادیبوں کی تخلیقات میں مزاحمت کا پہلو ابھرنے لگا۔ ڈاکٹر عالم خان کا خیال ہے:

> ''وہ (کرشن چندر) معاشرتی فکر کی تبدیلی کے لیے اپنی آواز بلند کرتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ مزدور، کسان اور محنت کش ۔۔ جاگیرداروں اور وڈیروں کے خلاف آزادی کی جدوجہد کرے اور معاشرے میں انقلاب آ جائے یہ سب کچھ محض اس لیے ہونا چاہیے کہ فطرت کا حسن برقرار رہے۔ اور ایک خوبصورت دنیا اپنے تمام تر حسن کے ساتھ آباد ہو سکے۔''(۲۳)

کرشن چندر اپنے قاری کو بڑی فنکاری کے ساتھ ہمنوا بناتے ہوئے کانفرنس ہال میں اپنی ساتھ والی نشست پر جگہ دلاتے ہیں۔ جہاں ادب اور نظریے کی بحث میں سیاست کی دخل اندازی سے کانگریس کی دست درازی تک کا سارا منظرنامہ بالکل واضح ہو کر سامنے آ جاتا ہے۔ یہاں مزاحمتی تحریکوں کو دبانے اور ہیرو کو زیرو بنانے والی سیاست پردہ اپنا نقطۂ نظر بغیر کسی ہچکچاہٹ کے بیان کرتے ہیں۔ اس پروگرام کے دوسرے دن شہر میں خبر پھیل جاتی ہے کہ ترقی پسندوں کے پبلک جلسے کو غیر قانونی قرار دیا گیا ہے۔ اور اگر پھر بھی جلسہ ہوا تو گولی چلے گی۔ لیکن انجمن کے کارکن ان دھمکیوں کا کوئی اثر قبول نہیں کرتے۔ اور اپنی تیاریوں میں مصروف رہتے ہیں۔ وائیلور اور تلنگانہ میں جو ظلم ہوا اس سے بچ جانے والے مزدور (جن کے جسم پر ابھی تک زخموں کے نشان تھے۔) بھی اس جلسے میں شریک رہے۔ اس رپورتاژ میں کئی کلائیمیکسز ہیں جن میں سے ایک پبلک جلسے سے پہلے کا اعلان ہے۔ جس کے ساتھ سارے ہال میں سناٹا چھا جاتا ہے۔ اندو چوڑن پہلے تو پبلک جلسے کے بارے میں رائے پوچھتے ہیں تو سب بیک آواز کہتے ہیں ''جلسہ ہوگا''۔ پھر کہتے ہیں لیکن ہمیں اپنے معزز مہمان اور ساتھی کو بچانا ہے۔

> ''اب لوگ میری طرف دیکھ رہے تھے۔ اندو چوڑن نے کہا آپ اس کا مطلب سمجھتے ہیں مجھے والنٹیر چاہیے۔ جو اپنے سینے پر گولی کھا سکیں۔ خود گولی کھا کے مر جائیں لیکن کرشن چندر کو بچا لیں۔ ہال میں ایک ہزار آوازیں گونجنے لگیں پہلے ہم مریں گے پھر کرشن چندر کو کوئی ہاتھ لگائے گا۔''(۲۴)

ہال میں اس اعلان کے ساتھ کھلبلی مچ گئی تھی۔ اور سارے لوگ کھڑے ہو گئے تھے۔ ایک ہزار والنٹیر:

''ایک آدمی کی زندگی بچانے کے لیے ایک ہزار جانیں گنوانے کو تیار تھے۔'' (۲۵)

لیکن اندو چوڑن نے سب کو طریقہ بتایا کہ کس طرح منظم شکل میں جلسے کو کنٹرول کیا جائے گا اس نے مختلف دستے بنا کر انہیں ذمہ داریاں سونپیں۔ سب سے پہلے عورتوں کا دستہ ہال سے نکلا۔ تو بقول کرشن چندر:

''پورا ہال تالیوں سے گونج اٹھا۔ میری آنکھوں میں آنسو آ گئے۔ میں ہرگز ہرگز اس خلوص اور محبت کا مستحق نہ تھا۔ کوئی فرد بھی اتنی بڑی محبت اور اتنے گہرے اخلاص کا کیسے حقدار ہو سکتا ہے؟'' (۲۶)

اسی طرح تریچور کے ساتھیوں، شمالی ملبار کے مزدوروں، کسانوں، ٹراونڈرم کے بہادر طالب علموں، کوئی لون کے رفیقوں اور الپی کے مندوبین مختلف ٹولیوں کی صورت ہال سے نکلتے گئے۔

''ہم لوگ جب پبلک پارک پہنچے تو وہاں بیس ہزار آدمیوں کا ہجوم تھا۔ اور پولیس کا کہیں پتہ نہ تھا۔ بعد میں پتہ چلا کہ کچھ سوچ کر اور کچھ سمجھ کر انہوں نے ارادہ بدل دیا تھا۔'' (۲۷)

ایک سے بڑھ کر ایک کلائیمیکس اس رپورتاژ کی خوبی ہے۔ شمیم احمد لکھتے ہیں:

''وہ (کرشن چندر) ماضی کی اچھی روایات کا احترام کرتے ہیں۔ حال کی جدوجہد سے متاثر ہیں۔ اور مستقبل کی تابناکی سے پرامید نظر آتے ہیں ان کا یہ شعور اس وقت پوری طرح ابھر کر سامنے آتا ہے جب انہیں معلوم ہوتا ہے کہ پولیس نے پبلک جلسے پر پابندی لگا دی ہے لیکن اس کے باوجود بھی کانفرنس کے مندوبین اپنی تنظیم کے بے مثل اتحاد اور اپنی فولادی طاقت کے بل بوتے پر جلسہ گاہ میں پہنچ جاتے ہیں۔'' (۲۸)

کرشن چندر لکھتے ہیں:

''میرے سامنے بیس ہزار آدمی تھے۔ میرے پیچھے شیوجی کا مندر تھا۔ پیچھے ماضی، سامنے مستقبل۔ اور میں ان دونوں کے بیچ میں کھڑا سوچ رہا تھا کہ وہ کون سی طاقت ہے جو اتنے آدمیوں کو یہاں کھینچ لائی ہے۔ وہ کون لوگ ہیں جو یہ کہتے ہیں کہ عوام اپنے ادب سے پیار نہیں کرتے۔ یہ بیس ہزار آدمی یہاں کس لیے اکٹھے ہوئے تھے۔ یہ میری جانب اٹھے ہوئے بیس ہزار چہرے مجھ میں کیا ڈھونڈ رہے ہیں۔؟ یکایک میں نے محسوس کیا کہ ان میں ہر شخص ادیب تھا، ہر شخص اپنے چہرے پر ایک کہانی لکھ لایا تھا۔ یہ کہانی جو ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک ہی جیسی تھی۔ ناشاد آرزوؤں اور نارسیدہ امنگوں کی کہانی، ترسی ہوئی نگاہوں اور

جھلسے ہوئے ہونٹوں کی کہانی، صدیوں کے فاقوں کی بھوکی بوسیدہ گرسنہ کہانی، جس میں محبت مر گئی اور عصمت لٹ گئی اور معصومیت بھکاری بن گئی۔

یکا یک کسی نے کہا۔ انقلاب زندہ باد

پھر یکا یک جیسے یہ سارے چہرے بدل گئے۔ جیسے بیس ہزار چہروں سے ماضی کا غبار دھل گیا اور شام کے شفق رنگ سائے ان بیس ہزار چہروں پر ایسے چمکنے لگے جیسے آسمان میں اڑتے ہوئے سفید بادل یکا یک سورج کی کرنوں سے ٹکرا کے رنگین ہو جائیں۔ اب ہر چہرہ مسرت سے کندنی اور گلابی تھا۔''(۲۹)

کرشن چندر کا ٹھاٹھیں مارتا ہوا قلم جمہور کے انقلاب اور ان کے مستقبل کے باب میں امید کا نغمہ الاپ رہا ہے۔ انہیں معلوم ہے کہ جبر کی سیاہ رات خورشیدِ جہاں تاب کا مقابلہ نہیں کر سکے گی۔ وہ روحِ عصر کی ترجمانی کرتے ہوئے ان علاقوں میں جاتے ہیں جہاں ہوائیں سائیں سائیں کرتی ہوئی گزرتی ہیں۔ لیکن وہ آنکھیں بند کر کے نہیں جاتے۔ وائیلور کے شہیدوں کی ماؤں اور بہنوں کو سلام کرنے کی غرض سے جاتے ہیں۔ اور ان کو بتاتے ہیں کہ یہ قربانیاں رائیگاں نہیں جائیں گی۔ ان کا تاریخی شعور انہیں بتاتا ہے کہ طاقتوروں نے ہمیشہ نہتے لوگوں پر دندانِ حرص و آز تیز کرتے ہوئے ان کو اپنی ہوسِ قبضہ گیری کا نشانہ بنایا ہے۔ جاہ پرست بادشاہوں اور سالاروں کے ہاتھوں بندگانِ خدا پر ملکوں ملکوں قیامتیں ٹوٹی ہیں۔ لیکن نتیجے میں کچھ بھی ہاتھ نہ آیا کیونکہ آزاد روحوں کا نغمہ کوئی زنجیر نہیں کر سکتا۔ کرشن چندر کو اس سیاست سے نفرت ہے جس کی بنیاد دھوکہ بازی، منافقت اور انسان دشمنی پر ہو۔ موپلا کے مسلمانوں کی کسان بغاوت کو فرقہ وارانہ عصبیت کا رنگ دینے والی سیاست، شاعروں اور ادیبوں کی وفاداریاں خریدنے والی سیاست، ضمیر کی آواز پر چلنے والوں کو کچلنے والی سیاست، ادب دشمن سیاست، استحصالی طبقوں کی آلۂ کار سیاست اور مذہب کے نام پر فریب دینے والی اور مختلف گروہوں کو آپس میں لڑانے والی سیاست۔۔۔ کرشن چندر اس سیاست کی مذمت اور اس کی مخالفت کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ ان کا مسلک عالمی امن اور عافیت ہے۔ جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

''کرشن چندر کو جنگ و جدل سے نفرت ہے۔ جنگ جو محبت کی نفی کرتی ہے۔ تباہی اور بربادی کا پیغام لاتی ہے۔ انسانیت کے چہرے سے ہنسی اور مسکراہٹ چھین لیتی ہے۔''(۳۰)

دیکھا جائے تو ''صبح ہوتی ہے'' میں کرشن چندر نے حکومتِ وقت سے کھل کر ٹکر لی ہے۔ سرکار کی دوغلی پالیسیوں پر برملا تنقید کی ہے وہ شمالی ملبار کے وی کرشنا سے ملتے ہیں جس کو ادب میں دلچسپی ہے۔ جس کی لائبریری پر چھاپہ مار کر پولیس لے جاتی ہے، وہ لائبریری جو پندرہ سال کی مزدوری کا گہنا تھی۔ اس پر پولیس جھاڑو پھیرتی ہے۔ وی

کرشنا کا کہنا ہے:

''اس دن مجھے معلوم ہوا کہ ہمارا ادب کس قدر قیمتی ہے اور کس قدر خطرناک بھی۔ ملک معظم کی ملبار اسپیشل پولیس بھی اس سے خوف کھاتی ہے۔'' (۳۱)

اپنے افسانوں اور ناولوں کی طرح کرشن چندر نے یہاں بھی مندر کے دیوتا اور کرمچاری کو اپنے نشانے پر رکھا ہے۔

''جب ہمارے گھر والے ہی بھوکے مر رہے ہوں تو ہم لوگ مندر کے دیوتا اور اس کے کرمچاریوں کے لیے دھان کہاں سے دیتے۔ دھان انسانوں کے لیے تو کافی نہیں ہے۔ پتھر کے لیے ہم کہاں سے دیں۔'' (۳۲)

کرشن چندر نے حقائق کو توڑ مروڑ کر پیش کرنے کی روش نہیں اپنائی۔ انہوں نے کانگریسی لیڈروں کے نام لے کر ان کے وحشیانہ مظالم کا پردہ چاک کیا ہے۔ کسانوں کی تحریکوں کو خون میں نہلا دینے والوں کے چہروں کو بے نقاب کیا ہے۔

وہ پناپارا گاؤں پہنچتے ہیں جہاں سر سی پی کی مطلق العنانی کو ختم کرنے کے لیے کیرلا کے عوام نے اپنا پہلا مورچہ بنایا تھا۔ سر سی پی جو ٹرانکور کو برطانوی کامن ویلتھ کے اندر ہندوستان سے الگ اور خود مختار حکومت کا درجہ دینا چاہتا تھا۔ تاکہ وہ اپنی ڈکٹیٹر شپ ہمیشہ کے لیے قائم رکھ سکے۔ کرشن چندر نے وہ ساری سنسان راہیں دیکھیں جہاں لوگوں کو گولیوں سے بھون ڈالا گیا۔ ان کے گھر جلائے گئے، عورتوں کی بے حرمتی کی گئی۔

''کیونکہ مطلق العنانی اور جاگیرداری کی اپنی کوئی حرمت نہیں ہوتی وہ دوسرے کی محنت پر جیتی ہے۔ اور دوسرے کا لہو چوس کر خود کو زندہ رکھتی ہے'' (۳۳)

''وائیلور جنوبی ہند کا جلیانوالہ باغ ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ جلیانوالہ باغ میں ایک انگریز کے حکم سے گولی چلی تھی اور وائیلور میں اپنے ہی ہم وطن کے حکم سے قتلِ عام ہوا۔'' (۳۴)

مشہور مفکر پرنس کروپاٹکن لکھتے ہیں:

''اگر تمہارے دل میں بنی نوع انسان کا درد ہے تمہارے جذبات کا رباب اس کے دکھ سکھ کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا ہے اور اگر ایک حساس انسان کی طرح تم زندگی کے پیغام کو سن سکتے ہو تو تم ہر قسم کے ظلم کے خلاف ہو جاؤ گے۔ جب تم کروڑوں آدمیوں کی فاقہ کشی پر غور کرو گے، جب تم میدانِ جنگ میں لاکھوں بے گناہوں کے لاشے تڑپتے دیکھو گے، جب تمہارے بھائی قید و بند اور دار و رسن کے مصائب جھیلتے نظر آئیں گے اور جب تمہاری آنکھوں کے آگے دلیری کے

مقابلے میں بزدلی اور نیکی کے مقابلے میں بدی فتحیاب ہوگی تو ادیبو! اور شاعرو! اگر تم انسان ہو تو ضرور آگے آؤ گے۔ تم ہرگز خاموش نہیں رہ سکتے۔'' (۳۵)

یہی تڑپ اور کرب کرشن چندر کی اس تحریر میں بھی نمایاں ہے۔ اس سفر کے دوران ان کی ملاقات جنوبی ہند کے صحافی راجن سے ہوتی ہے جن کے اخبار پر اس لیے پابندی لگائی گئی کہ اس کے لفظ حکومتِ وقت کی سوچوں کا ساتھ نہیں دے رہے تھے۔ راجن کو اس اخبار کی بندش کا بڑا صدمہ تھا کہ اس ۸۴ سالہ پرانے اخبار کو اس کے بزرگوں نے اپنے خون سے سینچا تھا۔ کرشن چندر اسے حوصلہ دیتے ہیں کہ یہ اخبار پھر سے نکلے گا اس نام سے نہیں تو کسی اور نام سے نکلے گا۔ جس طرح جمہور ناموں کے اختلاف کے باوجود اپنا عمل جاری رکھتی ہے۔

''جمہور کا اخبار کبھی نہیں مرتا۔ اس کے اتنے ہی نام ہوتے ہیں جتنے عام لوگوں کے نام ہوتے ہیں وہ نام بدل بدل کر سامنے آتا رہتا ہے۔ اور بازاروں، گلیوں اور کوچوں میں اپنی صدا سناتا رہتا ہے۔ اور جب زمین کے اوپر جمہور کے دشمن اپنی طاقت سے اس کے لیے سارے دروازے بند کر دیتے ہیں تو یہ اخبار زمین کے نیچے چلا جاتا ہے۔ اور پھر وہاں سے ہری کونپل کی طرح پھوٹتا ہے اور دوسرے روز اس کے صفحے عوام کے دلوں میں پھیلتے جاتے ہیں۔ اور اس کی صدا گلیوں اور کوچوں اور بازاروں میں پھر سے سنائی دینے لگتی ہے۔ اور لوگ سرگوشیوں میں اس کا چرچا کرتے ہیں۔ اور طالب علم اور مزدور اور کسان اپنے وطن کی بھلائی چاہنے والے محب وطن اسے ایک ہاتھ سے دوسرے ہاتھ میں منتقل کرتے جاتے ہیں۔ جیسے شمع سے شمع جگمگا اٹھتی ہے۔ جیسے تبسم سے تبسم چمک اٹھتا ہے اسی طرح سے جمہور کا اخبار عوام کے دلوں کو انقلاب کی ضو سے جگمگاتا ہوا چاروں طرف پھیل جاتا ہے۔ اور پہرے داروں سے گھرے ہوئے بند کمروں کے اندر مظالم پھر سے چونک اُٹھتے ہیں۔ یہ اخبار پھر زندہ ہوگیا۔'' (۳۶)

شمیم احمد اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''یہ لمبا چوڑا جواب کرشن چندر نے راجن کو دیا ہو یا نہ دیا ہو مگر ''صبح ہوتی ہے'' کے صفحات پر یہ ضرور موجود ہے۔ اس میں مستقبل کے بارے میں کامل اعتماد کو بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ جمہوریت کے بلند اور مستحکم تصور کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ عوامی جدوجہد کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ فسطائی طاقتوں اور ظلم کی داستانوں کو بھی پڑھا جا سکتا ہے۔'' (۳۷)

صفیہ اختر لکھتی ہیں:

''اس میں شبہ نہیں کہ زاویۂ نگاہ کی وحدت خیالات کی یکسوئی اور تصور کی رمزیت کے ساتھ ساتھ اس رپورتاژ میں غیر معمولی وسعت اور بے پناہ گہرائی ہے۔دکن کے بدلتے ہوئے مناظر، وہاں کی طرزِ معاشرت، زبانیں، صورتیں، حلیے بشرے، مندر، کلیسا، جھونپڑیاں، محلات، سبھی کی جیتی جاگتی تصویریں ہمیں اس رپورتاژ میں ملتی ہیں۔اور ساتھ ہی معاشی اور سیاسی قوتوں کے مطالعے اور تجزیے ہر جگہ موجود ہیں۔پھیلاؤ کے باوجود مرکزی خیال کہیں نظر انداز نہیں ہونے پاتا۔''(۳۸)

کرشن چندر نے ''صبح ہوتی ہے'' کے صفحات پر چھوٹے سے چھوٹے سے اور بڑے سے بڑے واقعہ کو اہمیت دی ہے۔ممکن ہے دوسروں کی نظر میں یہ محض واقعات ہوں لیکن کرشن چندر کے لیے تاریخ کا ایسا پترا ہے جس کی روشنی مستقبل سے آگاہی کا عدسہ بن جاتا ہے۔بوڑھے مالی کی بیٹی، بیگم کی گمشدگی، تلنگانہ کے جیالوں کا تحرک، موپلا میں مسلمان مزارعین کی جدوجہد، وائیلور کے شہیدوں کو سلام، الپی شہر کی تہذیب وتمدن کے مرقعے، وقت کے بہتے ہوئے ریلے میں جنوبی ہند کی بدلتی ہوئی صورتحال زبانوں کا اختلاف، تامل، تلگوادیبوں اور طالب علموں سے ملاقاتیں اور ان کے عزم کی سرگزشت، تریچور کے دلفریب منظر، سڑکوں، عمارتوں، تفریح گاہوں اور تہذیب وتمدن کے دلآویز مرقع، لوگوں کے رہن سہن اور میل ملاپ کا بیان، اس رپورتاژ کو خاصے کی چیز بنا دیتی ہے۔شمیم احمد لکھتے ہیں:

''یہ رپورتاژ ترقی پسند تحریک سے متعلق رپورتاژوں میں سب سے اونچی جگہ کا مستحق ہے۔''(۳۹)

مجموعی طور پر یہ رپورتاژ ایک ایسے سفر پر محیط ہے جس کا ہر منظر انسان کی محنت اور جدوجہد کی خبر لاتا ہے۔یہاں افسانے اور ناول کے رنگ بھی ہیں اور سفرنامے کی سندرتا بھی۔لیکن حقیقت اور سچائی کے پہلو بہ پہلو۔یہی وجہ ہے کہ اس میں کسی ماورائی حکایت یا بے لگام تخیل کی قلابازیاں نظر نہیں آتیں۔یہاں محض واقعات ومشاہدات نہیں بلکہ ان کی معنویت کو اجاگر کرتے ہوئے اپنا نقطۂ نظر بھی واضح طور پر پیش کیا گیا ہے۔اس رپورتاژ کا مقصد ترقی پسندانہ خیالات سے آگاہی دلانے کے ساتھ اس جدوجہد کی سراہنا بھی ہے۔جہاں انسان حریتِ فکر اور آزادیٔ اظہار کی قیمت اپنی جان کا نذرانہ دے کر ادا کرتا ہے۔

محمد اویس قرنی، لیکچرار شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ کرشن چندر، صبح ہوتی ہے ص ۴۹ بک کارنر، جہلم ۱۹۷۹ء
۲۔ ایضاً، ص ۱۰
۳۔ ایضاً، ص ۱۱
۴۔ ایضاً، ص ۱۳
۵۔ ایضاً، ص ۱۵
۶۔ ایضاً، ص ۱۷
۷۔ ایضاً، ص ۲۰
۸۔ ایضاً، ص ۲۴۔۲۵
۹۔ ایضاً، ص ۳۳
۱۰۔ ایضاً، ص ۳۳
۱۱۔ کرشن چندر، دیباچہ، بندگلی کی منزل ص ۷ مشمولہ عصری ادب دہلی اپریل ۱۹۹۰ء
۱۲۔ کرشن چندر، صبح ہوتی ہے ص ۳۵ بک کارنر، جہلم ۱۹۷۹ء
۱۳۔ ایضاً، ص ۳۶
۱۴۔ ایضاً، ص ۴۰
۱۵۔ ایضاً، ص ۴۷
۱۶۔ ایضاً، ص ۴۷
۱۷۔ ایضاً، ص ۴۸
۱۸۔ ایضاً، ص ۵۳
۱۹۔ ایضاً، ص ۵۷۔۵۸
۲۰۔ ایضاً، ص ۵۸۔۵۹
۲۱۔ ایضاً، ص ۶۳
۲۲۔ ایضاً، ص ۶۴۔۶۵
۲۳۔ ڈاکٹر محمد عالم خان۔ اُردو افسانے میں رومانی رجحانات ص ۴۲۹ مجلس ترقی ادب لاہور، ۲۰۱۲ء

۲۴۔ ایضاً،ص ۶۹۔۷۰

۲۵۔ ایضاً،ص ۷۰

۲۶۔ ایضاً،ص ۷۱

۲۷۔ ایضاً،ص ۷۲

۲۸۔ شمیم احمد، کرشن چندر کا ایک رپورتاژ (صبح ہوتی ہے) ص ۳۷۰ مشمولہ کرشن چندر کا تنقیدی مطالعہ، نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۸۸ء

۲۹۔ کرشن چندر صبح ہوتی ہے ص ۷۳ بک کارنر، جہلم ۱۹۷۹ء

۳۰۔ جگدیش چندر ودھاون، کرشن چندر، شخصیت اور فن، کتابی دنیا دہلی ص ۷۵، ۷۴، ۲۷، کتابی دنیا دہلی، ۲۰۰۳ء

۳۱۔ ایضاً،ص ۷۵

۳۲۔ ایضاً،ص ۸۰

۳۳۔ ایضاً،ص ۱۸۷، ۱۸۶

۳۴۔ ایضاً،ص ۲۱۱

۳۵۔ پرنس کروپاٹکن (بحوالہ اختر حسین رائے پوری، ادب اور زندگی، مشمولہ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر) ص ۱۶۲، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۹۴ء

۳۶۔ ایضاً،ص ۱۳۵، ۱۳۴

۳۷۔ شمیم احمد، کرشن چندر کا ایک رپورتاژ (صبح ہوتی ہے) ص ۳۷۴ مشمولہ کرشن چندر کا تنقیدی مطالعہ، نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۸۸ء

۳۸۔ صفیہ اختر، انداز نظر، ص، ۳۶ (بحوالہ، شمیم احمد، مشمولہ کرشن چندر کا تنقیدی مطالعہ) ص ۳۷۳

۳۹۔ شمیم احمد، کرشن چندر کا ایک رپورتاژ (صبح ہوتی ہے) ص ۳۷۷ مشمولہ کرشن چندر کا تنقیدی مطالعہ، نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۸۸ء

مشتاق احمد یوسفی کا اُسلوبِ مزاح

(شامِ شعر یاراں کے آئینے میں)

شوکت محمود

ABSTRACT

Mushtaq Ahmad Yusfi is considered one of the most prominent and the most distinguished Urdu satirical and humorist writerss. His book, *SHAMA E SHAARAN YARAN* has been published this year. What are the literary traits which make him distinguished. of Under the light of the above mentioned book. the traits have been tried to be explored in this research.

برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں
تب ہم سا کوئی صاحب، صاحب نظر بنے ہے

میرؔ کے اس شعر کا اطلاق اردو نثر میں مشتاق احمد یوسفی پر بھی ہوتا ہے کیوں کہ اظہار کا شاید کوئی ایسا پیرایہ، فصاحت کا کوئی نادیدہ رمز، بلاغت کا کوئی نایافت پہلو، مزاح کا کوئی نادر حربہ، بیان کا کوئی قرینہ باقی بچا ہوگا جو اُن کے زر بار اور گہر افشاں قلم سے ادا ہو کر قارئین اردو ادب سے بے انتہا داد نہ وصول کر چکا ہو۔ میرؔ پر عروسِ غزل پوری طرح بے نقاب ہوئی تھی اس لیے کہ اُنہیں غزل سے جنون کی حد تک عشق تھا۔ عروسِ نثر جو کسی ایسے ہی مجنوں یا یوں کہہ لیں اردو کی زلیخائے نثر جو عرصے سے کسی یوسف کے نظرِ التفات کی مشتاق تھی، مشتاق احمد یوسفی کی شکل میں اُسے بالآخر وہ بر مل گیا کچھ اِسے زلیخا تو بعض یوسف کی بخت آوری پر محمول کرتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ادبی عقد اردو کی شگفتہ نثر کے ساتھ ساتھ اردو ادب کے باذوق قارئین کے لیے بھی نیک فال ثابت ہوا ہے۔ اکبر الٰہ آبادی نے ایسے عقد کے خوش گوار مستقبل کی پیشن گوئی کرتے ہوئے شریر انداز میں فرمایا تھا:

عاشقی قیدِ شریعت میں جو آجاتی ہے
جلوۂ کثرتِ اولاد دکھا جاتی ہے

آج جب کہ ہر طرف ''بچے دو ہی اچھے'' پر زور دیا جاتا ہے، اِس ادبی نکاح کا نتیجہ پانچ عدد نٹ کھٹ، شریر دُخترانِ نیک اختر کی صورت میں نکلا، آخری بیٹی جس کے تولد کو ابھی تھوڑا ہی عرصہ ہوا ہے، نام ''شامِ شعر یاراں'' ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کی اِس آخری معنوی اولاد جو ولادت کے اعتبار سے یقیناً پنجم نمبر پر ہے لیکن اِس کے خال وخط اس سے قبل منظر عام پر آ چکے تھے۔ زبان و بیان کا، جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا، شاید ایسا کوئی انوکھا انداز ہنوز بچا ہوگا جو اُنہوں نے اس کتاب کے مضامین میں برتا اور برت کر درجۂ کمال تک نہ پہنچا دیا ہو۔ وہ کیا ہے جو اُن کی باقی چار کتابوں کی طرح یہاں بھی موجود نہیں، میرؔ کی حزن آفرینی، سوداؔ کے لہجے کی کھنک، انیسؔ کی ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی ادا، دبیرؔ کی مشکل پسندی، غالبؔ کی نکتہ سنجی، شبلیؔ کا ایجاز، سرسید کا اطناب، آزاد کی فصاحت، ابوالکلام کی بلاغت، رشید احمد صدیقی کے قول محال کی برجستگی، جوشؔ کی لفاظی، حالیؔ کا خلوص، نیاز فتح پوری کی اُسلوبیاتی آرائش، ان سب کا لطیف رس اپنے پورے جوبن اور کمال شباب کے ساتھ آپ کو یہاں جلوہ آرا ملے گا۔ لگتا ہے اردو زبان کا وہ سفر جو صدیوں پہلے شروع ہوا تھا ان کی بے مثال نثر میں اپنی منزل کو پہنچ گیا ہے اُن کی نثر کے لیے پورے اردو ادب میں سے مثال ڈھونڈنی پڑے تو شاید رسواؔ کی ''امراؤ جان'' سے بہت کوئی اور نہ مل سکے۔ وہی حشر ساماں رکھ رکھاؤ، وہی تہذیبی رچاؤ، وہی علمیت کا وقار، وہی ذکاوت کی چمک، وہی نستعلیق ادائیں، وہی قاتل عشوے، چال میں ویسا ہی بانکپن، ہر ادا دلفریب، ہر انداز دلکش، وہی رچا ہوا مزاج، وہی دل گداز اور دل دوز حزن کہ پتھر کا کلیجہ موم پڑ جائے، وہی آتش فشانی پہلو دار طبیعت کہ اوپر چوٹی پر دیکھیں تو شگفتگی و دلجوئی کی برف پڑی نظر آئے اور اندر جھانکیں تو عزیزوں، دوستوں اور بہی خواہوں کے فراق کے کھولتے جذبات کا لاوا دل پگھلا دے، ڈاکٹر ظہیر فتح پوری نے سچ ہی تو کہا تھا:

> ''یوسفی گل چیں ہیں۔۔۔۔ ذہین اور باشعور گل چیں۔۔۔۔ رشید احمد صدیقی کا لفظ تراش، حرف تراش اور نقطہ تراش فن، غیر اہم کو اہم بنا دینے والا پطرس کا جوہر، مہدی حسن کی جامع مزاحیہ تنقید سے لدی پھندی لذیذ اور کٹیلی عبارت، محمد حسین آزادؔ کا متعصب مگر معصوم لہجہ اور مغرب کے کُھلے کُھلے شوخ وشنگ جمالیاتی نکتے۔ یوسفی نے ہر پسندیدہ چیز سے اپنی جھولی بھری لیکن تقلید سے بچتے ہوئے۔ جب وہ اپنے تخلیقی چمن میں پہنچے تو اُنہوں نے نئی قلمیں بھی لگائیں اور پُرانے انداز کے نئے گل بھی کھلائے اور اس میں شک نہیں کہ اکثر جگہ پچھلوں پر سبقت لے گئے۔''(۱)

اپنی پہلی چار کتابوں کی طرح اِس پانچویں کتاب میں بھی ہماری ملاقات ایک صاحب طرز مزاح نگار سے ہوتی ہے۔ جو اسلوب مزاح کے اب تک دریافت شدہ جُملہ حربوں کے ماہرانہ استعمال پر پوری طرح قادر نظر آتا ہے۔ وہ نہ تو پطرس بخاری کی طرح خالص مزاح نگار ہے اور نہ ہی رشید احمد صدیقی کی طرح خالص طنز نگار بلکہ وہ بیشتر ابن انشاء کی طرح ظرافت آمیز طنز نگار کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے ہاں یہ الگ بات ہے کہ اُن کا اُسلوب ابنِ انشاء

کی طرح سہل ممتنع نہیں ہے بلکہ انتہائی مرصع اور مغل کھانوں کی طرح بے حد مرغن اور مصالحے دار ہے۔'' شام شعر یاراں'' میں طنز اور مزاح کی آنکھ مچولی کو دیکھ کر داغ کے الفاظ میں کہنا پڑتا ہے کہ:

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

اس ضمن میں طارق حبیب کا یہ تجزیہ واقعی بصیرت کا حامل ہے:

''مشتاق احمد یوسفی کے ہاں خالص مزاح کی مثالیں بھی نکالی جاسکتی ہیں اور خالص طنز کی بھی لیکن طنز اور مزاح جہاں مل جاتے ہیں وہاں تفریق مشکل ہو جاتی ہے، مشتاق احمد یوسفی کے ہاں طنز و مزاح کی ایسی ہی دل آویز آمیزش موجود ہے۔''(۲)

مزاح (Humour) جیسے سٹیفن لی کاک نے زندگی کی ناہمواریوں کے ہمدردانہ شعور کے فنکارانہ اظہار سے تعبیر کیا تھا، مشتاق احمد یوسفی کی کتاب ''شامِ شعر یاراں'' کے ہر صفحے پر ہمیں خوش آمدید کہتا نظر آتا ہے۔ چند مثالوں سے شاید اس کی وضاحت ہو سکے:

''راجستھان پسماندہ علاقہ ہے لوگ ایروپلین کو چیل گاڑی کہتے ہیں۔''(۳)

فیض صاحب کے متعلق لکھتے ہیں:

''نازک مزاج ایسے کہ بور آدمی، خراب شعر اور نیک چلن عورت کو ایک منٹ بھی برداشت نہیں کر سکتے۔''(۴)

جیسا کہ طارق حبیب نے بھی اشارہ کیا کہ مشتاق احمد یوسفی کے ہاں خالص مزاح، خالص طنز اور مزاح و طنز کے امتزاج کی مثالیں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ مزاح کے بعد اب طنز کی جانب آتے ہیں۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے طنز (Satire) کو مختصر ترین لفظوں میں یوں واضح کرتے ہیں:

''زندگی کے مضحک، قابلِ گرفت اور تنفر انگیز پہلوؤں پر مخالفانہ اور ظریفانہ تنقید اصطلاح میں طنز کہلاتی ہے۔''(۵)

مشتاق احمد یوسفی کو آلو، ابوالکلام آزاد اور ایسی کئی چیزوں سے چڑ ہے وہ کئی باتوں کو ناپسند کرتے ہوئے اُن پر موقع بے موقع وار کر جاتے ہیں۔ اس سے جہاں مذکورہ شخص یا رویے سے اُن کی بیزاری کا پتا چلتا ہے۔ وہاں وہ وجہ بھی ہاتھ آجاتی ہے جس کے سبب انہیں اس سے چڑ ہوئی تھی۔

''شامِ شعر یاراں'' میں جگہ جگہ معاشرتی خامیوں اور شخصی رویوں کو طنز کا نشانہ بنائے جانے کے حشر ساماں

منظر دیکھے جاسکتے ہیں۔ ڈاکٹروں کا طبقہ کچھ سہل پسندی کچھ لاپرواہی کے باعث اتنا بدخط واقع ہوا ہے کہ مریض تو مریض کیمسٹ تک اُن کی تحریر پڑھنے سے قاصر رہتے ہیں ایسے میں ذہنی وجسمانی کوفت کے علاوہ غلط دوا کے باعث مریض کی جان تک خطرے میں پڑ سکتی ہے۔ مشتاق احمد یوسفی اس خامی پر یوں طنز کرتے ہیں:

''بدخط سدا کے بدنصیب، سہل انگار، خودرائے، خودسر اور ڈاکٹر ہوتے ہیں۔''(۶)

لندن میں بکنے رملنے والی روٹی پر یوں طنز کرتے ہیں:

''ہم تو ملنگ آدمی ہیں سوکھی باسی روٹی سے ناشتہ کریں گے ایسی روٹی فراہم کرنے میں چنداں دِقت نہیں ہوئی اس لیے کہ لندن میں جو تازہ روٹی ''گریک بریڈ'' یا ''یونانی نان'' کے نام سے ملتی اُس میں یہ دونوں خوبیاں روزِ اول سے موجود ہوتی ہیں۔''(۷)

اسی طرح علامہ اقبال کے ایک مشہور شعر پر منٹو کے قول کی روشنی میں یوں طنز کیا ہے:

''علامہ اقبال نے آج سے کم وبیش پچھتر برس پیشتر برصغیر کے فن کاروں اور لکھنے والوں سے گلہ کیا تھا:

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

سنا ہے اس پر سعادت حسن منٹو نے یہ فقرہ کسا تھا کہ مرد کے اعصاب پہ عورت نہیں تو کیا ہاتھی گھوڑے سوار ہوں گے۔''(۸)

مزاح اور طنز کی ان علیحدہ علیحدہ مثالوں کی موجودگی کے باوصف عموماً اُن کے ہاں دونوں کا امتزاج نظر آتا ہے یا یوں کہہ لیں کہ مزاح ہے تو طنز کی گہرائی اور عمق لیے ہوئے اسی طرح طنز ہے تو مزاح کی چاشنی اور شگفتگی لیے ہوئے نہ تو اُن کے ہاں اردو ادب میں پائے جانے والے خالص مزاح کا سطحی اور پایاب ٹھٹھول اور ٹھول پن ملتا ہے اور نہ ہی طنز نگاروں کے ہاں پائے جانے والے طنز کی تلخی اور کڑواہٹ اُن کے ہاں نظر آتی ہے۔ یہاں طنز اور مزاح کا ایک تفکر انگیز اور فکر خیز سنبھلا ہوا امتزاجی انداز دیکھنے کو ملتا ہے اس گنگا جمنی انداز کی ''شامِ شعر یاراں'' سے چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

''دنیا میں جتنی بھی لذیذ چیزیں ہیں اُن میں سے آدھی تو مولوی صاحبان نے حرام کر دی ہیں اور بقیہ آدھی ڈاکٹر صاحبان نے!''(۹)

''حالاتِ حاضرہ پر تبصرہ کرتے وقت جو شخص اپنے بلڈ پریشر اور گالی پر قابو رکھ سکے وہ یا تو ولی اللہ ہے یا پھر وہ خود ہی حالاتِ حاضرہ کا ذمہ دار ہے۔''(۱۰)

''جب کوئی شاعر دوسرے شاعر کو بے تحاشا داد دے کر اِس طرح بار بار مصرع پڑھوائے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اُسے شعر میں کوئی خامی یا فنی سقم نظر آ رہا ہے جسے وہ بزبانِ شاعر اجاگر کرانا چاہتا ہے۔''(۱۱)

مزاح نگاری کا ایک حربہ تشبیہات اور استعارات کے ذریعے مزاح پیدا کرنا بھی ہے۔ اس کا انحصار تخلیقی اور دریافتی قوتِ متخیلہ پر ہوتا ہے۔ متخیلہ سے کوئی نادر خیال ذہن میں آتا ہے جسے وسیع مطالعے اور گہرے مشاہدے کے باعث کسی تشبیہ یا استعارے میں پرو دیا جاتا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی نے اس حربے رتکنیک سے بھی شعر یاراں کی شام سجانے کا اہتمام کیا ہے۔ دو مثالوں سے اس کی بخوبی وضاحت ہو سکتی ہے:

''چائے سے پہلے میں نے سموسہ اُٹھانے کی بجائے بے دھیانی میں اپنی انگلیاں دہی بڑوں کے پیالے میں ڈبو دیں وجہ ظاہر ہے: تمام تر توجہ اور نظر تو ماتھے کی بندیا، زلفِ بنگال، سڈول ایڑی، خونِ تمنا سے بھی زیادہ سُرخ ناخنوں اور نروس آدمی کی طرح لرزتے آویزوں پر مرکوز تھی۔''(۱۲)

''یہ حقے کی مستقل صحبت ہی کا اثر ہوگا کہ خود بولتے تو اس طرح گُڑگُڑوانے لگتے کہ پہلی ملاقات میں پتا نہیں چلتا تھا کہ حقہ بول رہا ہے یا وہ خود!''(۱۳)

''ان کی عینک کے فریم میں بلّور کے دو پیپر ویٹ جڑے تھے۔''(۱۴)

تحریف یعنی پیروڈی (Parody) بھی اُسلوب میں ظرافت پیدا کرنے کا معروف ذریعہ سمجھی جاتی ہے۔ انور جمال ''ادبی اصطلاحات'' میں اس کے مفہوم کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''پیروڈی کا لفظ یونانی الاصل ہے اردو میں اس کے لیے تحریف کی اصطلاح رائج ہوئی کسی شاعر کے سنجیدہ کلام کو معمولی ردّ و بدل سے مضحکہ خیز بنا دیا یا کسی سنجیدہ کلام کا اس طرح نقل اتارنا کہ وہ مضحک بن جائے۔''(۱۵)

مشتاق احمد یوسفی نے حسبِ معمول اپنی اس پانچویں کتاب میں بھی جگہ جگہ معروف و مقبول شعروں رمصرعوں کو تحریف کی سان پر چڑھا کر اپنی نثر کو زعفران زار بنانے کا جتن کیا ہے۔ یہ حربہ اُنھوں نے بہ افراط استعمال کیا ہے۔ مشتے نمونہ از خروارے کے مصداق چند مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے:

یہ عالم ''سوگ'' کا دیکھا نہ جائے (۱۶)

بدل کر مریضوں کا ہم بھیس غالبؔ

تماشائے اہل مطب دیکھتے ہیں (۱۷)

غالبؔ کے بعد اب جون ایلیا کے شعر کی پیروڈی ملاحظہ ہو:

نظر پر بار ہو جاتا ہے چہرہ
جہاں جیو وہاں اکثر نہ جیو (۱۸)

آتش کے شعر کی تحریف تو بہت ہی مزیدار ہے:

سفر ہے شرط مسافر نواز بُہتیری
ہزار ہا زنِ اُمیدوار راہ میں ہے (۱۹)

قولِ محال (Paradox) کے استعمال سے بھی مشتاق احمد یوسفی نے ''شامِ شعر یاراں'' میں اپنے اسلوبِ مزاح کو ثروت مند بنانے کی نہایت کامیاب کوشش کی۔ طارق حبیب ''یوسفیات'' میں لکھتے ہیں:

''قولِ محال کسی مشکل یا بظاہر ناممکن بات کو کہا جاتا ہے ایسی بات جو بظاہر صحیح نہ لگے لیکن غور کرنے پر درست بھی ثابت ہو۔'' (۲۰)

یہ تفکر کی معراج اور تفلسف کی انتہا ہے کہ کوئی بالغ نظر ادیب دو چیزوں میں بادی النظر میں نظر نہ آنے والی وہ گہری مرموز حقیقت تاڑ جائے جو خاصے غور و فکر کے بعد دوسروں کو دکھائی دے۔ مشتاق احمد یوسفی بحرِ حکمت کے بھی غواص ہیں جبھی تو اتنی دور کی کوڑی ڈھونڈ کر لانے میں مہارت رکھتے ہیں۔ ''شامِ شعر یاراں'' کے بے شمار جملے قولِ محال کے زمرے میں شمار کیے جا سکتے ہیں۔ کیوں کہ یہ وہی گہری بصیرتوں کی چمک دمک لیے ہوئے ہیں۔ جو حکیمانہ غور و فکر کا نتیجہ ہوا کرتی ہے۔ اس سیاق سباق میں یہ مثالیں حاضرِ خدمت ہیں:

''سمجھدار آدمی نظر ہمیشہ نیچی اور نیت خراب رکھتا ہے۔'' (۲۱)

''مرد کی آنکھ اور عورت کی زبان کا دم سب سے آخر میں نکلتا ہے۔'' (۲۲)

''جب روپیہ اور ڈاکٹر دونوں جواب دے دیں تو ہومیو پیتھی سے بہت فائدہ ہوتا ہے۔'' (۲۳)

''آدمی کو جب تک صحیح وقت پر غلط صحبت نصیب نہ ہو، وہ انسان نہیں بنتا۔'' (۲۴)

مشتاق احمد یوسفی کے ہاں چوں کہ ماضی گرفتگی (Nostelgia) کا عمل دخل زیادہ ہے اس لیے وہ حال کی ذرا سی مشابہت یا مماثلت سے شہ پا کر زمانہ موجود کی نبضیں روک کر اور وقت کی گھڑیوں کو اُلٹی چابی دے کر ماضی کی کسی بھولی بسری گلی میں جا نکلتے ہیں اور تخیل میں گزری محافل کا نقشہ جما کر ہمیں بھی ماضی نمائی (Flash Back) کا خوش کن منظر دکھانے لگتے ہیں ہمیں نہ صرف اُن کی تحریر کے دریچے سے وہ سب مناظر اور کردار اپنی آنکھوں سے نظر آنے لگتے ہیں بلکہ ہم

اُن کے پُر لطف برجستہ مکالموں اور مزیدار برمحل جگتوں سے محظوظ بھی ہوتے ہیں۔''شامِ شعر یاراں'' کے پہلے مضمون ''قائداعظم فوجداری عدالت میں'' میں یادداشت کے ایسے کئی مجلسی مناظر دیکھے جاسکتے ہیں۔اس میں مشتاق احمد یوسفی اپنے ،سینٹ جانس کالج آگرہ کے کلاس فیلو مسرور حسین خان اور اپنے درمیان ہونے والی کئی ایسی مکالماتی ضلع جگتوں کا حال بڑے فرانے سے لکھ گئے ہیں، جس میں سارا لطف اور مزا اُسلوب اور الفاظ ہی نے پیدا کیا ہے، لکھتے ہیں:

''انتقال سے کچھ دن بیشتر آخری ملاقات ہوئی چار پانچ گھنٹے تکلیف دہ Dialysis کرا کے آئے تھے دونوں گردے فیل ہوگئے تھے۔۔۔میں نے اُن کا جی بہلانے کے لیے کہا'' حضرت ،میری گرانی طبع اور پریشانی کے با قاعدہ درجات ہیں:

متحیر، مبہوت، مکدر، منغض، منقبض، متردد، مشوش، متوحش، مضطرب، مخزون، متالم، بالآخر متحجر یعنی پتھر کا ہوگیا۔اب جو کرنا ہے کرلو۔''

ہلکی سی مسکراہٹ مہینوں سے پانی کو ترسے ہونٹوں پر آئی۔اشارہ کیا کہ اپنے کان میرے قریب لاؤ۔پھر کہنے لگے:

''سید صاحب! آپ آسان اردو میں پریشان نہیں ہوسکتے۔''(۲۵)

سہ حرفی صنعت(Alliteration) بھی تحریر میں مزاح پیدا کرنے کا معروف حربہ ہے اس کا برجستہ استعمال ہمیں رشید احمد صدیقی کے ہاں زیادہ دیکھنے کو ملتا ہے مشتاق احمد یوسفی بھی چوں کہ اِسی اُسلوبیاتی مکتبِ فکر (School of thought) کے ساختہ پرداختہ ہیں اس لیے''شامِ شعر یاراں'' کے صفحات میں اُنہوں نے اِس کا استعمال کمال چابکدستی سے کیا ہے۔جو اگر ایک طرف ظرافت پیدا کرنے کا سبب ہے تو دوسری طرف اُن کی لفظ دوستی کا منہ بولتا ثبوت بھی ہے۔سہ حرفی کی وضاحت شانِ اردو،شان الحق حقی یوں کرتے ہیں:

''سہ حرفی تمثال پیدا کرنا، ایک ہی حرف یا ملتی جلتی آواز سے شروع ہونے والے الفاظ کو کسی عبارت یا مصرے وغیرہ میں قریب لانا مثلاً Cool, Calm and collected۔''(۲۶)

اس صنعت کے استعمال سے مشتاق احمد یوسفی نے اپنے اُسلوب مزاح میں کیسی کیسی چکا چوند پیدا کی ہے۔ آیئے دیکھتے ہیں:

''آدمی کیسا ہی ہفت زبان ہو،گالی،گانے اور گنتی کے لیے اپنی مادری زبان ہی استعمال کرتا ہے۔''(۲۷)

''میں خوار و خراب وخستہ ہونے اور عزتِ سادات گنوانے کے لیے کوچۂ سُود خوراں میں جا

نکلا۔''(۲۸)

''زندگی کو خوش سلیقگی، خوش نظری اور خوش دلی سے گزار لے جانا''(۲۹)

بڑی سے بڑی اور باہم متضاد کیفیات کو کم سے کم اور ہم مخرج و ہم آواز لفظوں میں ادا کرنے کا شوق مشتاق احمد یوسفی کے ہاں سہ حرفی سے ہوتا ہوا چہار حرفی صنعت میں تبدیل ہوتا نظر آتا ہے۔ آیئے لگے ہاتھوں اس کا بھی نظارہ کرتے چلیں:

''آپ کے علم میں ہے کہ ملیریا، مچھروں، مخالفوں اور مولویوں کے خلاف جو زوردار مہم حکومت نے چلائی وہ کامیاب ہوئی۔''(۳۰)

''اداسی اور غمگینی کا علاج چار ''غ'' (غین) ہیں: غنا، غنودگی اور غزالی آنکھ مگر خالی پیٹ نہیں پہلے غذا!''(۳۱)

''پھر گھوڑا گلی، نتھیا گلی، جھانگا گلی یا اپنی ہی گلی کے کسی سیمینار میں ہم سے پڑھوا کر اپنے حسنِ انتخاب کی داد سمیٹیں۔''(۳۲)

مشتاق احمد یوسفی اپنی نثر کو بعض شاعرانہ وسائل سے بھی بامزا اور دلکش بناتے ہیں۔ لیکن ان کے استعمال میں مہارت اور کمال کا ثبوت وہ یہ دیتے ہیں کہ ان پر آمد کا گمان ہوتا ہے کہیں بھی ٹھونسا ٹھونسی کا احساس نہیں ہوتا یہ ہر کہیں یوں دبے پاؤں آ کے موقع و محل کی ضرورت کو پورا کر جاتے ہیں کہ ناگوار تو کیا سننے اور پڑھنے والا عش عش کر اٹھتا ہے۔ اس ضمن میں حسنِ تعلیل، تلمیحات، حسنِ تقابل اور موازنہ کو ''شامِ شعر یاراں'' میں خوب خوب برتا گیا ہے۔ شاعری میں ان صنائع اور بدائع کا استعمال حسن آفرینی اور شدتِ احساس کے لیے کیا جاتا ہے لیکن یوسفی کے ہاں ان کے استعمال کا مقصد مزاح آفرینی، نکتہ سنجی اور ظرافت پروری ہے۔ پہلے حسنِ تعلیل کو لیتے ہیں۔

''جس میں شاعر کسی واقعے کی اصل، منطقی، جغرافیائی یا سائنسی وجہ کو نظر انداز کر کے ایک تخیلاتی، جذباتی اور عین شاعرانہ وجہ بیان کر دیتا ہے ظاہر ہے کسی معلوم کے لیے شاعرانہ علت مبالغہ ہے لیکن جمال آفرین ہے۔''(۳۳)

''شامِ شعر یاراں'' میں شامل اپنے مضمون ''کیس ہسٹری'' میں وہ ایک جگہ پاکستان سوسائٹی آف فزیشنز کے سالانہ ڈنر میں ڈاکٹروں کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''ڈاکٹر تو بالعموم پبلسٹی اور نام و نمود سے بے نیاز ہوتے ہیں بلکہ سرجن تو منہ پر ڈھاٹا باندھ کے آپریشن کرتے ہیں تا کہ مریض اور اُس کے پسماندگان پہچان نہ پائیں۔''(۳۴)

ڈاکٹروں کے منہ پر کپڑا (Mask) باندھ کر آپریشن کرنے کی سائنسی وجہ یقیناً اور ہے لیکن یہاں یوسفی نے جو وجہ بیان کی ہے وہ مزاح پرور اور خندہ آور ہے۔

تلمیح (Historical Refrain) کو بھی نہایت دانش مندی اور فیاضی کے ساتھ مشتاق احمد یوسفی نے ''شامِ شعر یاراں'' میں کھپایا ہے جس سے اُن کے اُسلوب کی چمک دمک میں بے پناہ اضافہ ہو گیا ہے۔ ''کلام میں کوئی ایسا لفظ یا مرکب استعمال کرنا جو کسی تاریخی، مذہبی یا معاشرتی واقعے یا کہانی کی طرف اشارہ کرے، تلمیح، ہے۔'' (۳۵)

مشتاق احمد یوسفی کے ہاں تلمیح کے استعمال کا سلیقہ درج ذیل جملوں میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے:

''بعض دوائیں جو میں نے استعمال کیں اُنہوں نے مرض کے جراثیم کے حق میں آبِ حیات کا کام کیا۔'' (۳۶)

ڈاکٹروں میں پائی جانے والی انسان دوستی، محبت، ہمدردی، رحم دلی اور چارہ گری کا ذکر تلمیحات کے ذریعے کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کہیں کوئی قطرۂ خون نہیں گرتا اور کوئی آنسو آنکھ سے نہیں ٹپکتا جس میں یہ لرزاں نہ ہو۔ یہ ہر سقراط کے ساتھ زہر پیتی ہے اور عیسیٰ و منصور اور سرمد کے ساتھ دار پر چڑھتی ہے۔ یہ ابراہیمؑ کا خواب بھی ہے اور چھری بھی اور اسماعیل کا گلا بھی اور جب کہیں میدانِ کرب و بلا میں حسینؓ کی شہ رگ پہ شمشیر چلتی ہے تو یہ شہید بھی ہوتی ہے۔'' (۳۷)

موازنے اور تقابل (Comparison) سے بھی مشتاق احمد یوسفی نے ''شامِ شعر یاراں'' کے اسلوب کو نکھارنے کی کوشش کی ہے۔ طارق حبیب اِس حربے/تکنیک کے مفہوم پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''موازنے میں دو یا دو سے زیادہ مختلف چیزوں یا کیفیات میں متشابہ اور متضاد پہلوؤں کو اُبھارا جاتا ہے اور ایسی ناہموار سطح کو سامنے لایا جاتا ہے جو مضحک صورتِ حال کو جنم اور ہنسی کو تحریک دیتی ہے۔'' (۳۸)

اپنے مضمون ''کیس ہسٹری'' میں ڈاکٹروں اور قوالوں کے مابین دلچسپ موازنے سے مضحک صورتِ حال کو واضح کرتے ہوئے مشتاق احمد یوسفی لکھتے ہیں:

''ڈاکٹر بچارے کو تو ہر وقت فکر لاحق رہتی ہے کہ مریض مر نہ جائے قوال حضرات اس کا التزام کرتے ہیں کہ کوئی شاعر زندہ نہ بچے! عام قوال کو سات شاعروں کے خون معاف ہیں۔'' (۳۹)

مزاح نگاری کا ایک اہم حربہ لفظی مزاح ہے۔ اس کی پرانی شکل Pun ہے۔ Pun کے متعلق انگریزی لغت میں درج ہے کہ:

"Pun:(N) Humourous play upon words."(40)

دیگر چار کتابوں کی طرح ''شامِ شعر یاراں'' میں بھی رعایتِ لفظی، ایہام، تجنیس، پھبتی، لطیفے، ضلع جگت، قوانی، املا، ہندسوں، لفظوں وغیرہ کے ذریعے مزاح پیدا کرنے کے نہایت کامیاب نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ہندسوں کے استعمال سے مزاح پیدا کرنے کی مثال ملاحظہ کریں:

''ایک دن میں اپنے دائیں ہاتھ کو ۲ کے ہندسے کی مانند استادہ کیے، ہتھیلی پر ٹھوڑی رکھے، کچھ دل گرفتہ سا، کچھ سوچ میں گم اپنے دفتر میں بیٹھا تھا۔''(۴۱)

املا سے مزاح پیدا کرنے کی مثال دیکھیے:

''بیوروکریٹ کے املا میں ''کریٹ'' کی بے کے نیچے دو کے بجائے تین نقطے لگا دیے جائیں تو لفظ منہ سے بولنے بلکہ چغلی کھانے لگے گا۔''(۴۲)

صنعتِ تجنیس (ناقص) کا برجستہ استعمال یوں نظر آتا ہے:

''میں سیاسی مسائل پر نہ گہری نظر رکھتا ہوں نہ نظریہ''(۴۳)

یہ بحث طوالانی ہے اسے سمیٹتے ہوئے، جیسا کہ ابتداء میں بھی کہا گیا کہ مزاحیہ اُسلوبیاتی فن کاری کا شاید ہی کوئی حربہ، تکنیک یا پینترا رہ گیا ہوگا جس کا نہایت دلکش اور ماہرانہ استعمال ''چراغ تلے''، ''خاکم بدہن''، ''زرگزشت'' اور ''آبِ گم'' کے بعد ''شامِ شعر یاراں'' میں بھی دیکھنے کو نہ ملتا ہو۔ بات ندرت و کمال کے ساتھ خود کو مشتاق احمد یوسفی کے قلم اور زبان سے کہلوا کر آسودگی اور شادمانی محسوس کرتی ہوگی۔ صرف تفریح و تفنن ہی نہیں کہ تحریر و اُسلوب کی باریکیاں، زبان و بیان کی معجز نگاریاں اور فصاحت و بلاغت کی قلم کاریاں سیکھنے کے لیے بھی مشتاق احمد یوسفی کی تحریروں کو پڑھتے رہنا چاہیے۔ یہ اکتسابی سلسلہ جاری ہے اور تا ابد جاری رہے گا۔ مستقبل کے قارئین اُن کی تحریروں سے اُسلوبیاتی ہنرمندی سیکھیں۔ اُردو زبان مشتاق احمد یوسفی کے ہاں پائے جانے والے اپنے فصاحتی و بلاغتی معراج پر فخر کرے گی لیکن جو ناز و اعزاز ہمارے حصے میں آیا ہے اُس سے مستقبل کے قارئین اردو ادب یقیناً محروم رہیں گے اور وہ یہ کہ ہم عہدِ یوسفی میں جیے اور اس میں سانس لیا۔

شوکت محمود، پی ایچ ڈی ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ فتح پوری، ظہیر، ڈاکٹر، مشمولہ ''مشتاق احمد یوسفی: چراغ تلے سے آبِ گم تک'' مرتب: طارق حبیب الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص:۱۷۲/۱۷۳

۲۔ طارق حبیب، یوسفیات، دوست پبلی کیشنز اسلام آباد، ۲۰۰۳ء، ص ۱۳۱

۳۔ یوسفی، مشتاق احمد، شامِ شعر یاراں، جہانگیر بکس لاہور، س۔ن، ص ۳

۴۔ ایضاً، ص ۶۰

۵۔ حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز، کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۱۲۰

۶۔ یوسفی، مشتاق احمد، شامِ شعر یاراں، ص ۲

۷۔ ایضاً، ص ۵۷

۸۔ ایضاً، ص ۷۸

۹۔ ایضاً، ص ۳۶

۱۰۔ ایضاً، ص ۵۵

۱۱۔ ایضاً، ص ۶۰

۱۲۔ ایضاً، ص ۵

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۴

۱۴۔ ایضاً

۱۵۔ انور جمال، پروفیسر، ادبی اصطلاحات، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، ۲۰۱۴ء، ص ۶۰

۱۶۔ یوسفی، مشتاق احمد، شامِ شعر یاراں، ص ۴

۱۷۔ ایضاً، ص ۴۶

۱۸۔ ایضاً، ص ۸۷

۲۰۔ طارق حبیب، یوسفیات، ص ۱۶۷

۲۱۔ یوسفی، مشتاق احمد یوسفی، شامِ شعر یاراں، ص ۳۸

۲۲۔ ایضاً، ص ۳۸

۲۳۔ ایضاً، ص ۴۵

۲۴۔ ایضاً،ص ۸۷

۲۵۔ ایضاً،ص ۱۰

۲۶۔ حقی، شان الحق، The Oxford English Urdu Dictionary اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کراچی، ۲۰۰۷ (طبع ہفتم) ص ۳۷

۲۷۔ یوسفی، مشتاق احمد، شامِ شعر یاراں، ص ۳۸

۲۸۔ ایضاً،ص ۴۹

۲۹۔ ایضاً،ص ۴۷

۳۰۔ ایضاً،ص ۴۲

۳۱۔ ایضاً،ص ۹

۳۲۔ ایضاً،ص ۳۸۳

۳۳۔ انور جمال، پروفیسر، ادبی اصطلاحات، ص ۹۶

۳۴۔ یوسفی، مشتاق احمد، شامِ شعر یاراں، ص ۴۰، ۴۱

۳۵۔ انور جمال، پروفیسر، ادبی اصطلاحات، ص ۸۲

۳۶۔ یوسفی، مشتاق احمد، شامِ شعر یاراں، ص ۴۳

۳۷۔ ایضاً،ص ۵۰

۳۸۔ طارق حبیب، یوسفیات، ص ۱۳۹

۳۹۔ یوسفی، مشتاق احمد، شامِ شعر یاراں، ص ۴۳

40. "Twentieth Century Practical Dictionary Lahore , Urdu Bazar"-Kitabistan,, P:530

۴۱۔ یوسفی، مشتاق احمد، شامِ شعر یاراں، ص ۳۹

۴۲۔ ایضاً،ص ۶۹

۴۳۔ ایضاً،ص ۳۸

فنِ مکتوب نگاری کی تاریخ وارتقاء

عبدالخالق

ABSTRACT

Letter's were the main source of communication in the past. The modern technology i.e internet and mobile has finished this source of communication but it does not mean's that it has also reduced or finished the study and importance of those literary litters which are the master piece of Urdu, English, Arabic or any other language of the world. In this research article the scholar has elaborated the definition and art of letter's.He has explained the ways of sending letter's in the past history of the world. He has thrown a light on the tradition and history of letter's in Persian, Arabic,English and particularly in Urdu.he has also analyzed the literary value of Ghalib,Sir syed Ahmad khan, Hali,Shibli,Muhammad Hussain Azad,Mohsin ul mulk,Waqar ul mulk and Maulana Muhammad Hussain Azad's urdu letters.

مکتوب نگاری کی روایت کافی قدیم زمانے سے ہے۔کاغذ کی ایجاد سے قبل بھی مکتوب نگاری کے آثار ملتے ہیں۔لوگ پتھر، تانبے، موم اور لکڑی پر اپنا پیغام لکھ کر بھیجتے تھے۔غلام حیدر کے خیال میں اس قسم کے خطوط کی ابتداء حضرت عیسیٰ علیہ السلام کی پیدائش سے بھی کوئی ڈھائی ہزار سال پہلے ہو چکی تھی۔(۱)

قدیم زمانے میں مکتوب نگاری کی ترسیل کا نظام کافی سست تھا۔مواصلات کا نظام کمزور ہونے کی وجہ سے خطوط مہینوں میں پہنچتے تھے۔اس عمل کو تیز بنانے کے لیے بھی کئی قسم کے تجربات کیے گئے۔کبوتروں کی مدد سے ایک جگہ سے دوسری جگہ خط پہنچانے کا طریقہ ایجاد کیا گیا۔اس کے علاوہ اور کئی طریقوں کو بھی آزمایا گیا جس میں ایک طریقہ لوگوں کے جسموں پر خطوط لکھ کر بھیجنے کا بھی تھا۔بادشاہوں اور امیروں نے پتھر کی سلوں پر خط لکھنے اور ایک جگہ سے دوسری جگہ بھیجنے شروع کیے۔

> ''مصر بابل اور ایشیاء کے بہت سے علاقوں سے ایسے بہت سے خط زمین میں دبے ہوئے ملے ہیں جو سلیٹ کے پتھروں، سیسے، تانبے یا کانسے کی تختیوں پر آج سے تین چار ہزار سال پہلے لکھے گئے تھے۔''(۲)

وقتاً فوقتاً لوگوں نے اور کئی قسم کے خطوط لکھنے کے طریقے ایجاد کئے ان میں ایک موم کی چھوٹی بڑی تختیاں بھی شامل ہیں۔ پھر کاغذ کا زمانہ آیا۔ کاغذ کی تیاری بہت مشکل کام تھا اور کئی مراحل سے گزر کر کہیں کاغذ تیار ہو جاتا لیکن اس سے کم از کم خط لکھنے والوں کے لیے آسانی پیدا ہو گئی۔ کاغذ کی تیاری میں سب سے بڑا حصہ لکڑی کا ہے۔

مصر میں دریائے نیل کے کنارے ایک پودا اگتا ہے جسے پیپایرس (PAPYRUS) کہتے ہیں۔ اس کی لکڑی سے یہاں کے لوگ باریک باریک ورقیاں سی کاٹ لیتے تھے پھر انہیں ایک دوسرے پر اُڑا تر چھا رکھ کر اور چپکا کر سکھا لیتے تھے پھر انہیں چکنے پتھروں سے گھوٹا جاتا تھا لیجئے مویوں کا کاغذ تیار ہو گیا۔(۳)

انگریزی زبان میں چونکہ کاغذ کو پیپر (PAPER) کہتے ہیں اگر پیپایرس کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ آج کل استعمال میں آنے والی کاغذ چینیوں کی ایجاد ہے۔ آج سے کوئی اٹھارہ انیس سو سال پہلے چینی بادشاہ کے ایک وزیر سائی لون نے لگ بھگ اسی اصول پر کاغذ تیار کر لیا جس پر یہ آج بنتا ہے مگر اس کو ساری دنیا میں پھیلنے میں کئی سو سال لگ گئے۔(۴)

خطوط کی ترسیل کے لیے کئی ایک طریقے نکالے گئے جس میں ایک طریقہ گھوڑوں کی مدد سے خطوط پہنچانے کا بھی تھا۔ گھڑ سوار متعینہ مقامات پر تبدیل ہوتے تھے۔ گھوڑے بھی تبدیل ہو جاتے اور تازہ دم گھوڑے اور گھڑ سوار کافی تیزی کے ساتھ خطوط کو اپنی منزل تک پہنچانے کا انتظام کر لیتے۔ اس طریقہ کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ چین کا ایجاد کردہ تھا۔ مگر اس کا حال چین میں نہیں مل پاتا۔ تاریخ دانوں کا خیال ہے کہ اس طریقے کو سب سے پہلے ایرانی بادشاہوں بالخصوص سائیرس نے شروع کیا تھا۔ جو عیسیٰ علیہ السلام سے کوئی ساڑھے پانچ ہزار سال پیشتر ایران پر حکومت کرتا تھا۔(۵)

اگر قرآنی حوالوں کی مدد سے بات کی جائے تو خطوط نگاری کی روایت اس سے بھی قدیم زمانے تک جا پہنچتی ہے۔ قرآن کی بعض تفاسیر کی رو سے قدیم ترین خط وہ ہے جو حضرت یعقوب علیہ السلام نے حضرت یوسف علیہ السلام کو اس وقت لکھا تھا جب یوسف علیہ السلام عزیزِ مصر بنا دیے گئے تھے۔(۶) لیکن ان خطوط کے اصل نمونے ابھی تک سامنے نہیں آئے، اس وجہ سے ان کے متعلق کوئی حتمی بات نہیں کی جا سکتی۔ بعض محققین کے مطابق خط کا اولین نمونہ وہ ہے جو حضرت سلیمان علیہ السلام نے ملکہ بلقیس کو ارسال کیا تھا۔ یہ خط اپنے پورے متن کے ساتھ بجنسہٖ لفظ بہ لفظ قرآن پاک میں موجود ہے۔(۷)

دورِ نبوی ﷺ میں رسول اللہ ﷺ نے مختلف اوقات میں مختلف سربراہان اور دیگر افراد کو تبلیغی سلسلے میں جو خطوط لکھے وہ اب مرتب ہو کر کتابی شکل میں منظر عام پر آ چکے ہیں۔ ان خطوط کے دیگر زبانوں میں تراجم بھی ہو چکے ہیں۔ خلفائے راشدین کے دور میں بھی خطوط کی طرف خصوصی توجہ دی گئی۔

حضرت ابوبکر صدیق رضی اللہ عنہ کے عہد میں بھی خطوط تحریر ہوئے ان کی ترتیب و تدوین کا کام حضرت عمر فاروق رضی اللہ عنہ کے دور میں انجام پایا۔ انہوں نے باقاعدہ "دارالانشا" قائم کرنے میں دلچسپی لی۔ آپ رضی اللہ عنہ نے رسول اکرم ﷺ کے خطوط بھی مجتمع و محفوظ کرائے۔(۸)

حضرت علی کرم اللہ وجہ نے اپنے دور خلافت میں جو خطوط اپنی سلطنت کے گورنر اور دیگر افراد کو تحریر کیئے وہ بھی کتابی شکل میں منظر عام پر آچکے ہیں اور دیگر زبانوں میں ان کا اردو ترجمہ ملتا ہے۔

''بنو امیہ اور بنو عباس کے عہد میں انشا پردازی کا فن وجود میں آیا یاد رہے کہ انشا پردازی اور مکاتیب کا فن حکومت کے زیر اثر وجود میں آیا۔ حکومت نے "دیان الانشاء" کے باقاعدہ شعبے قائم کیئے رفتہ رفتہ مکتوبات کی جانب اس درجہ توجہ دی جانے لگی کہ خطوط کے فن پر باقاعدہ کتابیں لکھی گئیں۔ خطوط کی ہئیت، اسلوب، اقسام و مفاہیم متعین ہوئے اس صنف کو سیکھنے کی جانب لوگوں کی توجہ مبذول ہونے لگی۔ بہترین انشا پردازی کے خطوط کے مجموعے نصابی طور پر پڑھائے جانے لگے ہر درجے کے مخاطب کے ساتھ اس انداز کے القاب و آداب، اسلوب اور مضامین سامنے آئے اور خطوط نویسی باقاعدہ ایک فن کا درجہ اختیار کر گئی۔''(۹)

نسرین ممتاز اپنی کتاب تحقیق مکتوبات میں عربی انشا پردازی اور مکتوب نویسی کے متعلق لکھتی ہیں،

عربی انشا پردازی اور مکتوب نویسی کی تاریخ میں عبدالحمید بن یحیٰ کا نام سرفہرست ہے انہوں نے نہ صرف مکتوب نگاری کی ابتداء کی بلکہ موضوع، مضمون، نیز القاب و آداب میں جدت و ندرت بھی پیدا کی۔ حکومت کے محکمہ انشا اور کاروباری خطوط کے علاوہ عبدالحمید نے بہت سے نجی خطوط بھی لکھے۔ عربی زبان و ادب میں یہ پہلا مکتوب نگار ہے جس کے مکاتیب نجی اور ذاتی نوعیت کے ہیں اور ادبی حیثیت سے ترقی یافتہ شکل میں سامنے آئے ہیں۔(۱۰)

اس وقت بادشاہوں کے یہاں باقاعدہ ڈاک آتی تھی اور حکومت میں ڈاک کا ایک الگ دفتر بھی ہوتا تھا۔ اس کے بعد عرب اور مصر کے بادشاہوں نے بھی اپنے لیے ڈاک کا بڑا اچھا انتظام کیا۔ یورپی ممالک اٹلی، فرانس، برطانیہ وغیرہ کا سفر بھی کیا اور یوں سترھویں اور اٹھارویں صدی میں خطوط کی ترسیل میں تیزی نظر آنے لگی۔ مہنگے خط اور سستے خط کا دور بھی آیا اور پھر آخر میں ایک دور ایسا بھی کہ عام آدمی کے ہاتھوں میں بھی خطوط آسانی سے میسر آنے لگے اور ملکہ وکٹوریہ کے عہد میں دنیا کا پہلا ٹکٹ انگلستان سے جاری ہوا۔(۱۱)

انگریزی زبان میں ادبی مکاتیب لکھنے کا آغاز پندرھویں صدی میں ہوا۔ انگلستان میں اس سے قبل جو مکاتیب لکھے گئے وہ وہ تاریخ کا حصہ نہیں بنے۔ بلکہ وقت کی دھول نے انہیں نظروں سے اوجھل کر دیا۔ پندرہویں صدی

کے مکاتیب بیشتر واقعات کی صورت میں ہیں جن میں الفاظ کا ہجوم قیامت سے کم نہیں۔

''اٹھارویں صدی کے ادیب کا نام ولیم کوپر ہے اس زمانے میں دو اور مکتوب نگار ہوئے ہیں۔ ایک مشہور شاعر ہیں جس کی زندگی کا بیشتر حصہ کیمبرج یونیورسٹی کی منزلوں میں گزرا اور جس کے کردار کا سب سے نمایاں وصف اس کی فطری جھجک تھی۔ وہ ان لوگوں میں سے تھا جن کو انسان سے محبت ہوتی ہے لیکن اپنے خاص مذاق کے باعث خواص کے دائرے سے باہر نہیں جا سکتے اور عوام انھیں اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔'' (۱۲)

اس کے ساتھ ساتھ چارلس لیمب صرف اپنے مضامین کے لیے مشہور نہیں اس کے مکاتیب بھی ادب کا سرمایہ ہیں۔ لیمب کی زندگی اور اسلوب میں وہی بات ہے جو گرمیوں کی چاندنی میں ہوتی ہے۔ اس کے مزاج میں ہلکی سی افسردگی پائی جاتی ہے۔ لیمب نے موت کا ذکر اس انداز سے کیا ہے کہ انسانوں سے محبت کرنے کو جی چاہتا ہے۔

''چارلس لیمب کے بعد کیٹس کے خطوط ہیں۔ شیلی اور بائیرن کے خطوط ہیں۔ سیاست دانوں، نقادوں اور مذہبی پیشواؤں کے خطوط ہیں۔ لیکن جو نظر، ندرت اور نیرنگی کیٹس کے خطوط میں ہے وہ ان لوگوں کے یہاں کم یاب ہے۔'' (۱۳)

مختصراً ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ خطوط نویسی کی ابتداء جو سلطنت روما کے زیر سایہ ہوئی تھی وہ مختلف مراحل سے گزر کر آج ایک بہترین صورت میں بحیثیت ایک صنف نثر ہم تک پہنچی ہے۔ بقول ڈاکٹر خورشید الاسلام:

''دنیا کے بہترین خطوط عورتوں اور شاعروں کے مرہون منت ہیں۔'' (۱۴)

انگریزوں کے دور میں انگریزوں کے توسط سے ہی ہندوستان میں خطوط کی ترسیل کا انتظام شروع ہوا۔ جس کا سہرا لارڈ کلائیو کے سر جاتا ہے۔ وہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ایک نامی گرامی افسر تھے جنھوں نے ۱۷۶۶ء میں ڈاک کے نظام کو دوبارہ شروع کرنے کے لیے کوششیں کیں۔ (۱۵) آہستہ آہستہ ہندوستان کے تمام شہروں میں خطوط کا رواج عام ہونے لگا اور پھر ایک ایسا وقت آ گیا کہ ہندوستان میں ڈاک تک ہر امیر و غریب کی رسائی ممکن ہو گئی۔

مکتوب نگاری کا ایک ہی مقصد ہوتا ہے اور وہ یہ کہ ایک کے حال سے دوسرا باخبر ہو جائے لیکن کچھ لوگوں نے اپنے ہی حال کو کچھ ایسے ڈھنگ سے لکھا کہ وہ صرف ان کا حال نہیں رہا۔ بلکہ اس دور اور گرد و پیش کے مسائل کی بھی ان میں بڑی خوبصورتی سے نشاندہی کی گئی۔ مثلاً غالب کے خطوط سے ۱۸۵۷ء اور مابعد کے سیاسی، انتظامی اور سماجی حالات پر جو روشنی پڑتی ہے۔ اس حوالے سے اس دور کی کوئی بھی ادبی یا غیر ادبی تحریر اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ ظاہر بینی کے ساتھ ساتھ خطوط سے باطن بینی کا کام بھی بڑے موثر انداز سے لیا جا سکتا ہے۔ اس سے ہم اس دور اور شخصیت کے

باطن میں پیدا ہونے والی ہلچل کا بھی مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ شاید اسی وجہ سے مولوی عبدالحق نے لکھا ہے کہ:

''خط دلی خیالات و جذبات کا روزنامچہ اور اسرار حیات کا صحیفہ ہے۔''(۱۶)

خطوط نویسی کی اہمیت کے حوالے سے ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

''خطوط نگاری ایک معمولی کاروباری چیز ہے مگر یہ آرٹ بھی ہے۔۔۔۔۔ اس کا اولین مقصد ادب پیدا کرنا نہیں بلکہ یہ اپنی بنیادی حیثیت سے رسمی اور کاروباری چیز ہے۔ خطوط نگاری وہ آرٹ ہے جس میں دو آدمیوں کے درمیان چند باتیں ہو جاتی ہیں۔''(۱۷)

کاروباری حیثیت کے علاوہ خطوط کی ایک نجی حیثیت بھی ہے، جو اس کی خوبی بھی بنتی ہے اور خامی بھی۔ مکتوب کے لیے موضوع کی اہمیت کے سلسلے میں ڈاکٹر خورشید الاسلام لکھتے ہیں:

''جس طرح بات چیت کے لیے کسی موضوع کی ضرورت نہیں اور گفتگو میں کسی موضوع کا نہ ہونا اس کے ہونے سے زیادہ دلچسپ معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح خط میں اصول کی ضرورت نہ خیال کی ضرورت نہ موضوع کی ضرورت جس طرح زندگی اپنی راہیں خود بنالیتا ہے خط بھی اپنی باتیں خود بنالیتا ہے۔''(۱۸)

ناول، افسانہ یا ڈرامہ لکھتے وقت فنکار کے ذہن میں سامعین یا قارئین موجود ہوتے ہیں لیکن خط لکھنے والے کے ذہن میں مکتوب الیہ کے بغیر کوئی اور قاری یا سامع موجود نہیں ہوتا۔ ایک لکھنے والا ہوتا ہے اور دوسرا پڑھنے یا سننے والا۔ اس عمل میں بقول ڈاکٹر خورشید الاسلام:

''صرف دو انسانوں کی خودی بیدار ہوتی ہے اور صرف دو انسان زندہ ہوتے ہیں اس کے علاوہ ساری دنیا غنودگی کے عالم میں ہوتی ہے۔''(۱۹)

یہی وجہ ہے کہ انسان کے وہ دلچسپ، ذاتی، انفرادی اور نازک پہلو جو اس کے بلند ادبی کارناموں میں ظاہر نہیں ہوتے خطوط میں نمایاں ہو جاتے ہیں۔

یوں تو خطوط نویسی کی کئی ایک قسمیں ہیں مبارک باد کے خطوط، تنبیہی خطوط، تعزیت کے خطوط، ناصحانہ خطوط وہ خطوط جس میں کسی پر ملامت کی جائے اور وہ خطوط جن میں کسی کو تشفی دی جائے وغیرہ لیکن جو خطوط ہماری تحقیق کا موضوع ہیں وہ ادبی خطوط ہیں جو اردو ادب کی ایک اہم صنف کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔

خط بنیادی طور پر عربی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے معنی "سطر" یا "تحریر" کے ہیں لیکن عربی میں یہ لفظ اصطلاحی طور پر "تحریر" کے معنی میں استعمال ہوا ہے اور مکتوب یا مراسلے کے معنی میں بھی۔(۲۰) لغات میں مکتوب بہ

معنی نامہ، مراسلہ مرقوم، بھی مستعمل ہے۔ جن کے مطابق یہ وہ تحریر ہے جس میں مکتوب نگار اپنے خیالات، جذبات اور اپنا مؤقف لکھ کر مکتوب الیہ کو بھیجتا ہے۔ (۲۱)

خط دو افراد تک محدود رہنے والی تحریر ہوتی ہے اور مکتوب نگار کو اکثر یہ خیال ہوتا ہے کہ جو باتیں وہ مکتوب الیہ کو لکھ رہا ہے وہ ان دونوں کے درمیان صیغہ راز میں رہیں گی۔ اس لیے خط میں خیالات اور رائے کا اظہار بے باکانہ کیا جاتا ہے۔ مکتوب نگار غیر شعوری طور پر اپنا نقطہ نظر بلا کم و کاست اور بلا کسی جھجک کے پیش کر دیتا ہے۔

عربی کا مشہور قول ہے "المکتوب نصف الملاقات "یعنی خط آدھی ملاقات ہے۔ خط کے ذریعے ایک قسم کی ملاقات تو ہو جاتی ہے مگر یہ کچھ ایسی ہی ملاقات ہوتی ہے کہ خط لکھنے والا اپنے جذبہ و خیال کو الفاظ کی شکل میں صفحۂ قرطاس پر بکھیر دیتا ہے لیکن اسے اس کا قطعی پتا نہیں چلتا کہ مخاطب کے ذہن پر اس کے فوری اثرات کیا مرتب ہوں گے۔ یا مکتوب الیہ اس کے خیالات سے متفق ہو گا یا نہیں؟

ایک خیال یہ بھی ہے کہ خط کو نصف ملاقات" کی بجائے "بہتر از ملاقات" کہنا چاہئے کیوں کہ رو برو ملاقات میں بعض اوقات جو تلخیاں اور غلط فہمیاں پیدا ہو جاتی ہیں ان کی صفائی اور ازالے کا امکان خطوط ہی کے ذریعے ممکن ہے۔ خطوط کے دائرے میں وہ تمام موضوعات سموئے جا سکتے ہیں جن کا تعلق انسان کی ذہنی ارتقاء اور زندگی کے مختلف گوشوں سے ہے اور انہی موضوعات کو فکر و فن کے سانچے میں ڈھالنا اس لیے ضروری ہے کہ خط کا تعلق ہماری روزمرہ زندگی سے ہے۔

خطوط نگاری کی ایک خاص ادبی اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں عمومی زندگی اور روزمرہ کے مسائل زیر بحث آتے ہیں اور انتخاب کا وہ رویہ جو دوسری اصناف سخن میں اکثر پیش نظر رہتا ہے یہاں فکر و فرمائی شریک نہیں ہوتی۔ (۲۲)

عربی زبان کی طرح فارسی ادبیات میں بھی مکتوب نگاری کی روایت بہت پرانی ہے اور عہد قدیم سے سرکاری اور نجی خطوط کے نمونے ملتے ہیں۔

> ''مغلیہ دور میں ہندوستان میں فارسی میں خطوط لکھے جاتے تھے۔ اردو زبان و ادب نے جب اپنی حیثیت منوائی تو اردو میں بڑے مکتوب نگار کا نام مرزا اسد اللہ خان غالب ہے۔ بعض محققین اور ناقدین کے نزدیک مرزا غالب سے پہلے غلام غوث بے خبر نے اردو خطوط لکھے۔'' (۲۳)

اردو میں خطوط نویسی کی روایت کافی مستحکم ہو چکی ہے مشاہیر کے خطوط کے کئی ایک مجموعے مرتب ہو کر منظر عام پر آ چکے ہیں۔ مرزا غالب نے فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں خطوط لکھے ہیں ان کی زندگی ہی میں ان کے خطوط کا

مجموعہ "عود ہندی" کے نام سے شائع ہوا۔اس کے بعد ان کا دوسرا مجموعہ منظر عام پر آیا۔لیکن جب امتیاز علی خان عرشی نے خطوط حواشی و تعلیقات کے ساتھ ترتیب دیں تو خطوط غالب کے محاسن کے کئی گوشے سامنے آئے۔غالب کے فارسی خطوط کو پرتو روہیلہ نے اردو میں ترجمہ کیا ہے۔اس ترجمہ کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں فارسی کی اصل متن بھی رکھی گئی ہے۔غالب کے فارسی و اردو خطوط کا تقابلی جائزہ بھی لیا گیا ہے لیکن تقابلی مطالعے سے پہلے غالب کی حیات اور کارنامے مختصر اور جامع انداز میں لکھے گئے ہیں تاکہ مکاتیب کی تفہیم میں آسانی رہے۔

اردو میں غالب کے خطوط نے مکتوب نگاری کی ایک توانا روایت کی بنیاد رکھی اور اس کے بعد ان کے ہم عصروں اور آنے والے ادیبوں نے اس میں برابر حصہ لیا۔یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔غالب کے ہم عصروں کی بات کی جائے تو کئی ایک اہم نام ہمارے سامنے آتے ہیں جن میں مفتی صدر الدین آزردہ کا نام بے شک اہم ہے۔ان کے خطوط ۱۸۵۷ء کے بعد پیدا ہونے والے حالات کی بہترین عکاسی کرتے ہیں۔ان کے مکاتیب کا مجموعہ خواجہ احمد فاروقی کے مضمون کے ساتھ شائع ہو چکا ہے۔ان کے اسلوب پر فارسی طرزِ انشاء کا اثر ہے۔(۲۴) واجد علی شاہ کی بیگمات نے واجد علی شاہ (جب وہ مٹیا برج میں قید تھے) کو جو خطوط لکھے تھے اس سے نہ صرف اس دور کے "فسانہ عجائب زدہ" اسلوب کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ ہجر کے عالم میں شاہی بیگمات کے دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی ہوتی ہے۔واجد علی شاہ کے جوابی خطوط میں بہت سے سیاسی مسائل کی طرف توانا اشارے ملتے ہیں اور ۱۸۵۷ء کے حالات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔(۲۵) سرسید احمد خان نے کئی ایک اصناف کی آبیاری کے ساتھ ساتھ خطوط کی طرف بھی توجہ دی۔ان کے خطوط سے دردمندی اور اخلاص ٹپکتا ہے۔(۲۶) یہ مکاتیب ان کے مشن کی تکمیل کا حصہ ہیں۔ہندوستان کی مفلسی اور جہالت کا ماتم ہو یا مستقبل کے منصوبوں کا ذکر۔ان سب کا اظہار ان کے خطوط سے ہو جاتا ہے۔ان کے اسلوب میں طنز و ظرافت کے حربوں کی کارفرمائی بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔اور ان کی ادبی حیثیت کے ساتھ ساتھ علمی حیثیت بھی ہے۔

علی گڑھ تحریک سے وابستہ محسن الملک اور وقار الملک کے نام بھی خطوط نویسی کے حوالے سے اہم ہیں۔جن کے مکاتیب کے مجموعے مولوی محمد امین زبیری نے شمسی پریس آگرہ سے شائع کیے ہیں۔(۲۷) ان کی تاریخی اہمیت بھی ہے اور ان سے سرسید تحریک کے مقاصد کی تفہیم بھی آسان ہو جاتی ہے۔اس کے ساتھ ساتھ ان کی اپنی شخصیتیں ان خطوط میں جس طرح سے بے نقاب ہو کر سامنے آتی ہیں وہ ان کے مضامین کی روشنی میں ناممکن تھا۔حالی کے خطوط میں بھی تنوع کی کمی ہے۔جذبہ کا دھیمے پن، اور الفاظ کے پھیکے پن نے ان کے خطوط کے اسلوب کو بہت حد تک نقصان پہنچایا ہے نتیجتاً ایک بے رنگی اور بے کیفی کی کیفیت پیدا ہو چکی ہے لیکن ان کا خلوص ان تمام خامیوں پر قابو پا لیتا ہے۔(۲۸)

ڈپٹی نذیر احمد کے مکاتیب کا مجموعہ بھی "موعظہ حسنہ" کے نام سے منظرِ عام پر آچکا ہے۔(۲۹) انگریزی الفاظ کا استعمال اسلوب میں علی گڑھ تحریک کے دوسرے نثر نگاروں کی طرح ابھرے ہوئے انداز میں موجود ہے۔ مولوی محمد حسین آزاد کے خطوط کا مجموعہ بھی "مکاتیب آزاد" کی صورت میں سامنے آیا ہے۔(۳۰) جس سے ان کے ذاتی مسائل کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے۔ زمانہ کی شکایت، شاگردوں کے گلے اور اپنی قلندرانہ طبیعت و بے نیازی کا ذکر ان کے خطوط میں موجود ہے۔ اردو کے عناصرِ خمسہ میں سے شبلی نعمانی کے خطوط کا مجموعہ بھی مکاتیب شبلی کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ جن میں ان کی جذباتی شخصیت اپنی پوری آب وتاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ ان خطوط میں ایک رومانوی لے موجود ہے۔ یہ کاروباری نوعیت کے خطوط نہیں بلکہ ان کے اپنے ذوقِ نظر کے آئینہ دار ہیں۔ اثر و تاثیر اور دلچسپی ان خطوط کی جان ہے۔(۳۱) اکبرالٰہ آبادی کے خطوط بھی کتابی صورت میں شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے ساتھ علامہ اقبال کے خطوط کی بھی ادبی اور تاریخی حیثیت بنتی ہے۔ کلام اقبال اور فکرِ اقبال کی تفہیم کے سلسلے میں بھی یہ خطوط اہمیت کے حامل ہیں۔ داغ اور امیر مینائی کے خطوط بھی نثری وقار بحال کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن خطوطِ غالب کے بعد جو خطوط ادبی اور اسلوبیاتی حوالوں سے رجحان ساز ثابت ہوئے وہ مولانا ابوالکلام آزاد کے خطوط ہیں جو غبارِ خاطر کے نام سے اردو کی نثری تاریخ میں اپنے لیے ایک مستقل مقام اور نام پیدا کر چکے ہیں۔

عبدالخالق، پی ایچ ڈی ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ غلام حیدر، خط کی کہانی۔ نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا (نئی دہلی)، ۱۹۷۶ء، ص ۱۸

۲۔ ایضاً۔ ص ۲۰

۳۔ ایضاً۔ ص ۲۲

۴۔ ایضاً۔ ص ۲۲

۵۔ ایضاً۔ ص ۲۷

۶۔ انسائیکلوپیڈیا آف اسلام (جلد چہارم)، ن۔م۔ ۱۹۳۴ء، ص ۱۱۵۲

۷۔ قرآن مجید پارہ ۱۹، سورۃ النمل

۸۔ نسرین ممتاز بصیر، ڈاکٹر تحقیق مکتوبات، ن۔م۔ ص ۱۹

۹۔ ایضاً

۱۰۔ ایضاً

۱۱۔ غلام حیدر، خط کی کہانی۔ نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا (نئی دہلی)، ۱۹۷۶ء، ص ۶۱

۱۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر اردو نثر کا فنی ارتقاء، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۷۹ء، ص ۲۴۸

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۴۹

۱۴۔ رفیع الدین ہاشمی اصناف ادب سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۲۲۹

۱۵۔ غلام حیدر، خط کی کہانی نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا (نئی دہلی)، ۱۹۷۶ء، ص ۶۹

۱۶۔ رفیع الدین ہاشمی اصناف ادب سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۸ء، ۔ص ۱۷۴

۱۷۔ ممتاز منگلوری، طیف نثر لاہور اکیڈمی لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۸۲۔۸۱

۱۸۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر اردو نثر کا فنی ارتقاء اردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۷۹ء، ص ۲۴۵

۱۹۔ ایضاً۔ ص ۲۴۶

۲۰۔ فرہنگ آصفیہ (جلد دوم) مرتبہ مولوی سید احمد دہلوی نیشنل اکادمی دہلی، ۱۹۷۴ء، ص ۱۱۹

۲۱۔ (الف) مہذب اللغات (جلد دوم) مرتبہ مہذب لکھنوی، نامی پریس لکھنو، ۱۹۷۸ء، ص ۹۱۷

(ب) نور اللغات (جلد دوم) مرتبہ مولوی نور الحسن نیر نیشنل پریس لکھنو، ۱۹۵۹ء، ص ۶۳۹

(ج) القاموس الجدید (اردو عربی ڈکشنری تالیف وحید الزمان کیرانوی طبع دوم اشاعت القرآن دہلی، ۱۹۶۷ء

۲۲۔ نسرین ممتاز بصیر ڈاکٹر "خط کا مفہوم، تعریف اور اردو مکتوب نگاری کی روایت" مشمولہ تحقیق، مکتوبات نمبر (۱) شعبہ اردو سندھ یونیورسٹی جام شورو، جنوری، جون ۲۰۱۲ء، ص ۷

۲۳۔ پروفیسر ڈاکٹر وقار احمد رضوی بے خبر نے غالب سے پہلے اردو میں خطوط لکھے مشمولہ سرماہی ادبی صفحات پشاور شمارہ ۴ دسمبر ۲۰۱۰ء، ص ۷

۲۴۔ عبدالقیوم، ڈاکٹر، مکاتیب، مشمولہ، تاریخ مسلمانانِ پاک و ہند، جلد چہارم، پنجاب یونیورسٹی لاہور، فروری، ۱۹۷۲ء، ص ۴۵۹

۲۵۔ ایضاً۔ ص ۴۵۹

۲۶۔ ایضاً۔ ص ۴۶۱

۲۷۔ ایضاً۔ ص ۴۶۲

۲۸۔ ایضاً۔ ص ۴۶۵

۲۹۔ ایضاً۔ ص ۴۶۶

۳۰۔ ایضاً۔ ص، ۴۶۷

۳۱۔ ایضاً۔ ص ۴۶۸

شہزاد احمد کی اِنشائیہ نگاری کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ

عمر فیاز خان قائل

ABSTRACT

The tradition of research is very old in Urdu literature. Different writers and scholars have played a brilliant role in this aspect of the Urdu literature. The same is the case with the renowned poet Shehzad Ahmad also. He was born on 16th April, 1932 in Amritsar (India) and died on 1st August, 2012 in Lahore at the ripe age of about 80 years.He has been discussed a lot, but still there are many unexplored aspects of him as a poet.He is one of the most distinguished Urdu poets of Pakistan. Being the author and translator of many books, he gave a new touch to the Urdu poetry and especially to the Urdu ghazal, but at the same time he also kept alive the traditional and classical colour.Being a great scholar himself, he added to his poetry an extra touch of creative romanticism along with the modern and classical tendencies.He has displayed an equal greatness in the field of essay writing. The number of his essays is only nine, but these nine essays show booth his skill and power as a writer. He could become the greatest urdu Essay writer, if he continued writing essays, but the fact is that he was a multi-dimensional and all pervasive writer,who came before the urdu readers as a matchless writer, having all the Colours at its best.He deals with both the visible and invisible at the same time. He does not ignore the human psychology, which is the most important and complex aspect of human life. Keeping in view his multi-dimensional literary career, I request to be allowed to study and bring out the un-explored aspects of his poetry. It will be homage to Shehzad Ahmad on the one hand and a new addition to the Urdu literary research on the other.

اِنشائیہ نسبتاً نئی صنفِ نثر ہے، اِس لیے ذہنوں میں اِس کا مفہوم واضح نہیں ہے۔ اِنشائیہ ایک شخصی، مختصر اور بے ساختہ صنفِ نثر ہے، جس میں مصنف کی ذات سب سے اہم ہوتی ہے۔ اِنشائیے میں مضمون جیسی طوالت و سنجیدگی سے ہٹ کر ہلکے پھلکے انداز میں اِظہارِ خیال کیا جاتا ہے۔ اِنشائیہ کے متعلق وارث سرہندی علمی اردو لغت میں یوں لکھتے ہیں:

''انشائیہ (ع۔ا۔مذ) 1۔ جملے کی ایک قسم، جس میں صدق یا کذب کا احتمال نہ ہو۔ 2: ہلکا پھلکا

مضمون، غیر سنجیدہ مضمون انگریزی (Essay) کا ترجمہ۔"(۱)

اِنشائیہ انگریزی (Essay) ہی کی ایک شکل ہے۔ لیکن انشائیہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے مضمون سے الگ پہچانا جا سکتا ہے۔ اِنشائیہ کا انداز افسانہ، ناول یا مضمون کے برعکس غیر رسمی ہوتا ہے۔ اس میں روایتی ترتیب کا کچھ خاص خیال نہیں رکھا جاتا۔ اِنشائیہ نگار اپنی افتادِ طبع یا اندازِ تحریر کے مطابق کہیں سے آغاز کر کے کہیں بھی ختم کر سکتا ہے۔

اِنشائیہ کے متعلق پروفیسر انور جمال لکھتے ہیں:

"انشائیہ ایک ایسی نثری تحریر ہے، جس میں دانشمندانہ شگفتگی اور متنوع انداز اختیار کر کے زندگی کے معمولی واقعات و متعلقات سے لے کر اہم اور خصوصی حوالوں تک گفتگو کی جائے اور مانوس اشیا کے نامانوس پہلو تلاش کیے جائیں۔ انشائیے میں ذات کا حوالہ بڑا اہم ہے۔"(۲)

انشائیہ میں انشائیہ نگار اپنے ذاتی تجربات اور اِنفرادی احساسات پیش کرتا ہے۔ اس میں ادیب کی ذات اور شخصیت پوری طرح نمایاں ہوتی ہے۔ گویا اِنشائیہ میں داخلی رنگ بہت زیادہ ہوتا ہے۔ انشائیہ کی اپنی ذاتی کوئی ہئیت نہیں ہوتی، بلکہ یہ ناول، افسانہ، ڈراما یا کسی اور صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ انشائیہ کی بڑی صفت یہ ہے کہ اس میں اِختصار سے کام لیا جاتا ہے اور اس کا اسلوب سلیس، دلچسپ اور شگفتہ ہوتا ہے۔ اِنشائیہ نگاری کا لازمی عنصر ظرافت ہے، کیوں کہ شوخی اور شگفتگی اس کا خاص رنگ ہے۔ اس میں غیر رسمی بے ربط دلکشی کا انداز ہونا لازمی اور ضروری ہے۔ اس میں مصنف کو موضوع سے ہٹنے کی آزادی ہوتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ انشائیہ نگار کسی نتیجے پر پہنچنے کے بجائے ذہنِ انسانی کو یکا یک ایک نئی دنیا سے متعارف کراتا ہے۔ انشائیہ کی کامیابی کا راز اس حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ اس کے مواد اور ہئیت میں اِنشائیہ نگار کی روح جلوہ گر ہو۔

ایسی نثری تحریر، جس میں انشائی حسن موجود ہو، جو نظروں سے اوجھل رہنے والے پہلو سامنے لائے، جو شخصیت کا اظہار کرتی ہو انشائیہ کہلاتی ہے۔ عہدِ حاضر کے عظیم شاعر شہزاد احمد نہ صرف عظمت کے حامل غزل گو اور رفعت کے اہلِ نظم نگار تھے، بلکہ کامیاب مترجم اور خوب صورت نثر نگار بھی تھے۔ انھوں نے بعض انشائیے بھی لکھے،

شہزاد احمد کی انشائیہ نگاری کے متعلق ڈاکٹر انور سدید یوں رقم طراز ہیں:

"شہزاد احمد کی ادبی شخصیت ان کی (جس میں غزل اور نظم کی اصناف بالخصوص اہمیت رکھتی ہیں)۔ ترجمہ نگاری اور ان کی مجلسی تنقید سے عبارت ہے، بہت کم لوگوں کو معلوم ہوگا کہ انھوں نے: ۱۹۸۵ء میں اِنشائیہ کی طرف بھی بہ شوق و رغبت پیش قدمی کی تھی۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے رسالہ "اوراق" کے اِنشائیہ نمبر (۱۹۸۵ء) میں ان کے دو انشائیے: " آہٹ" اور " گھوڑا اور میں" شائع ہوئے تو اہلِ ادب نے ان کی طرف حیرت سے دیکھا۔ بظاہر نظر آتا تھا کہ شہزاد احمد

نے اپنی شاعری سے گریز کر کے اب اردو نثر کی اِس صنف کی طرف بھی توجہ دینے کا ارادہ کیا ہے، جو آزادی کے بعد نئے خدوخال کے ساتھ قبولِ عام حاصل کر رہی تھی اور ان کا اظہار انشائیہ کی طرف معنی آفریں انداز میں راہ پانے کا آرزومند تھا۔ انشائیہ شہزاد احمد کی ادبی شخصیت کا ایک بالکل نیا زاویہ تھا۔''(۳)

شہزاد احمد نے کل نَو انشائیے رقم فرمائے ہیں جس کی تفصیل کچھ یوں بنتی ہے:

۱۔	آہٹ	ماہنامہ "اوراق" (انشائیہ نمبر)، شمارہ۔4-5، اپریل/مئی:1985ء
۲۔	گھوڑا اور میں	ایضاً
۳۔	ایک انجانا دِن	مطبوعہ پاکستانی ادب ۱۹۹۰ء ''انتخاب نثر'' اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، اشاعت ۱۹۹۱ء
۴۔	ایک درخت	جدید اردو انشائیہ، اکبر حمیدی، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، اشاعت ۱۹۹۱ء
۵۔	ٹھہرا ہوا منظر	ماہنامہ "اوراق" سالنامہ اکتوبر، نومبر ۱۹۸۵ء
۶۔	معجزہ	ماہنامہ "اوراق" سالنامہ اکتوبر، نومبر:1985ء
۷۔	نیند سے پہلے	ماہنامہ "اوراق" خاص نمبر، اپریل، مئی:1987ء
۸۔	اماوس کی رات	ماہنامہ "اوراق" سالنامہ نومبر، دسمبر:1992ء
۹۔	ایک سوال	ماہنامہ "اوراق" خاص نمبر، اگست، ستمبر:1995ء

اِن میں فِکر کی تازگی بھی ہے اور فلسفے کی ندرت بھی، سائنس کا علم بھی ہے اور حکمت کا درس بھی، الفاظ کی خوب صورتی بھی ہے اور معنی کی خوب سیرتی بھی، یہاں علم بھی ہے اور عرفان بھی، یہاں عظمت بھی ہے اور رِفعت بھی، یہاں جمال بھی ہے اور جلال بھی، قصہ مختصر یہ کہ یہاں وہ تمام خوبیاں اِکٹھی ہو گئی ہیں، جو دیگر انشائیہ نویسوں کے ہاں ہمیں اِکادُکا دِکھائی دیتی ہیں تو گویا تنہا شہزاد احمد باقی تمام انشائیہ نگاروں پر بہت کم لکھ کر بھی حاوی ہیں کیوں کہ دیگر نرے انشائیہ نگار تھے زیادہ ہوا تو کوئی شاعر یا نقاد بھی ہو گیا، مگر شہزاد احمد بیک وقت شاعر بھی تھے اور مترجم بھی، ادیب بھی تھے اور ڈراما نگار بھی، نقاد بھی تھے اور دانش ور بھی، سائنس دان بھی تھے اور فلسفی بھی، ماہرِ نفسیات بھی تھے اور ماہرِ سماجیات بھی۔ انھوں نے انشائیوں میں اپنی شخصیت کا اظہار کیا ہے تو ظاہر اور ثابت ہوا کہ شخصیت ہی سے ادب کا مرتبہ گھٹتا یا بڑھتا ہے تو یہ کہنا کہ ادب اور شاعری شخصیت سے فرار ہے، سَراسر غلَط ہے۔

اِس تمہیدی تفصیل کے بعد اب شہزاد احمد کے مذکورہ نَو انشائیوں میں سے چار انشائیوں کا نمبر وار تجزیاتی انداز میں جائزہ لیا جائے گا تا کہ معلوم ہو سکے کہ شہزاد احمد کے انشائیے کِن کِن خوبیوں سے مالا مال ہیں۔

۱۔ آہٹ

" آہٹ" شہزاد احمد کا اوّلین انشائیہ ہے، جو اپریل مئی: 1985ء کے اوراق انشائیہ نمبر میں چھپا۔ یہ دراصل ایک فکری احساس کو الفاظ کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ ہم، جس کائنات میں زندگی گزار رہے ہیں وہ ہمہ وقت انسان کو کوئی پیغام دیتی، اس سے ہم کلام ہونے کی کوشش کرتی رہتی ہے۔ انسان کا اپنا وجود، اس کا اپنا ذہن، اس کا اپنا دل اسے ہر ہر منٹ پر کوئی پیغام دیتا سنائی دیتا ہے۔ شہزاد احمد نے اسی پیغام، اسی ہم کلامی اور اسی سرسراہٹ کو دراصل " آہٹ" کا نام دیا ہے۔ انشائیے کا آغاز بڑے خوب صورت انداز میں یوں ہوتا ہے:

''آپ نے سنا وہ آہٹ پھر آرہی ہے آپ تو جانتے ہی ہیں کہ دن اور رات میں کئی بار یہی آہٹ سنائی دیتی ہے رات کے سناٹے میں تو یہ اور بھی بلند آہنگ ہو جاتی ہے شاید کوئی اس آہٹ سے اپنے ہونے کا ثبوت فراہم کرتا ہے، مگر میرے پاس بھی تو اپنے وجود کی کوئی گواہی اس کے سوا نہیں کہ میں یہ آہٹ سنتا رہوں اور اس آہٹ کے درمیان وہی رشتہ موجود ہے، جو منظر اور آنکھ کے درمیان ہوتا ہے اگر آنکھ نہ ہو تو منظر کا وجود باقی نہ رہے اگر سننے والے کان نہ ہوں تو یہ آہٹ خلا کی وسعتوں میں ذرے کی طرح کھو جائے ایک ایسے ذرّے کی طرح، جو محض ذرۃ ہی نہیں ایک لہر بھی ہے ایک ایسا ارتعاش بھی ہے کہ اگر ساری کائنات یکا یک خاموش ہو جائے تو اس کی آواز کانوں کے پردے پھاڑ دے۔''(۴)

شہزاد احمد ایک صاحبِ علم انسان تھے اور علم سے محبت کرنے والا انسان ہر وقت حقائق کی تلاش میں رہتا ہے تو کائنات کی وسعتوں میں پھیلا یہ سب کچھ اسے حقائق جاننے کی دعوت دیتا رہتا ہے۔ اسی دعوتِ فکر کو شہزاد احمد آہٹ قرار دیتے ہیں۔ ایک جاہل، اَن پڑھ اور غافل انسان کے لیے کائنات ایک بے جان چیز ہے، مگر عالم اور بیدار انسان کے لیے یہ سراپا علم ہے۔ شہزاد احمد اس دوسرے گروہ سے تعلق رکھنے والے انسان تھے۔ اس لیے انھیں چاروں طرف آہٹ سنائی دیتی رہتی تھی۔

زندگی کے مختلف نام اور روپ ہیں کہیں یہ حرکت ہے، کہیں احساس ہے، کہیں جذبہ ہے، کہیں تنفس ہے، کہیں تولید ہے تو کہیں آواز۔ شہزاد احمد نے زندگی کا رشتہ آواز سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ انشائیے میں وہ اس رشتے پر یوں گوہر افشانی کرتے ہیں:

''دنیا کی ہر شے اپنا اظہار آوازوں کی وساطت سے کرتی ہے، اس میں حیوانات، نباتات، جمادات سبھی شامل ہیں۔''(۵)

اس انشائیے میں شہزاد احمد نے اسلوب پر خصوصی توجہ دی ہے۔ وہ بنیادی طور پر شاعر ہیں اس لیے، جب نثر بھی لکھتے ہیں تو اس میں بھی شاعری کی خوبیاں پیدا کر دیتے ہیں۔ تشبیہات اور استعارات تو ان کے غلام ہیں۔ وہ جب اور جہاں چاہیں اِن کو اپنی خدمت کا حکم دیتے ہیں۔ یہ جملے دیکھیے، یہ نثر نہیں شاعری ہے، بلکہ شاعری سے بھی آگے کی

چیز معلوم ہوتی ہے:

''دِھیمی آوازیں، آوازیں نہیں ہیں سرسراہٹیں ہیں، جیسے کوئی شہزادی نیا لباس پہن کر غلام گردش میں گھوم رہی ہو۔''(۶)

شہزاد احمد کا یہ خیال ہے کہ جنگل، صحرا اور دریا وغیرہ انسان سے ہم کلام ہوتے ہیں، جب کہ شہروں میں باوجود شور کے خاموشی ہی خاموشی ہے۔ اِس سارے احساس کو انھوں نے یوں بیان کیا ہے:

''ہم ازل سے خاموشی کے متلاشی ہیں اور اِسی لیے جنگلوں، صحراؤں یا دریاؤں کا رخ کرتے ہیں مگر اِن میں خاموشی کہاں؟ جنگلوں میں بڑے بڑے درخت، جَھاڑیاں، پرندے، درندے غرض ہر ایک ہم سے ہم کلام ہونا شروع کر دیتا ہے۔۔۔شہروں میں البتہ خاموشی ہے۔ یہ صِرف شہر ہی میں ممکن ہے کہ ہم تنہائی اور خاموشی تلاش کر سکیں کیوں کہ شہر میں کوئی شے ہم سے مخاطب نہیں ہوتی۔''(۷)

تو گویا یہ گھروں، سڑکوں، پارکوں، دفتروں اور کارخانوں سے نکلنے والی آوازیں، آوازیں نہیں، خاموشی کے نالے ہیں کیوں کہ یہ انسان سے ہم کلام نہیں ہوتیں، واقعی یہ بڑی عجیب صورتِ حال ہے، جسے شہزاد احمد جیسا حساس اور فلسفی دِماغ والا انسان ہی بیان کر سکتا تھا۔ دَورِ حاضر کے اِس المیے کو شہزاد احمد نے یوں الفاظ کا جامہ پہنایا ہے:

''یہ عجیب اتفاق ہے کہ ہم، جس عہد میں موجود ہیں وہاں سب کچھ ہوتا ہے مکالمہ نہیں ہوتا سبب یہ ہے کہ کوئی کسی کی زبان نہ سمجھتا ہے نہ سمجھنا چاہتا ہے۔''(۸)

شہزاد احمد کا یہ انشائیہ ایک فکر انگریز احساس پر مبنی ہے، جو یہ ہے کہ کائنات میں شور بہت ہے مگر کوئی حقیقت تک پہنچنے کے لیے فارغ نہیں، ہم دوسرے انسانوں کے باطن سے تعلق جوڑنے کے لیے تیار نہیں ہماری آوازیں صِرف آوازیں ہی ہیں ان میں یقین کی گہرائی نہیں، ہمارے شہر آباد ہیں مگر انسان کا باطن ویران ہے، انسانی آبادیوں سے تو جنگل اور صحرا بہتر ہیں، جو انسان کی روح سے ہم کلام ہونے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ واقعی یہ انشائیہ ہر لحاظ سے بے مثال ہے۔

۲۔ گھوڑا اور میں

شہزاد احمد کے دوسرے انشائیے کا نام " گھوڑا اور میں " ہے، جو اپریل مئی :1985ء کے "اوراق" انشائیہ نمبر میں شائع ہوا تھا۔ انشائیہ دراصل نام ہے کسی بھی چیز یا موضوع کے ایسے پہلو منظرِ عام پر لانے کا، جو اب سے پہلے نظروں سے پوشیدہ رہے ہوں۔ اِس انشائیے میں بھی شہزاد احمد نے گھوڑا کو مثال بنا کر بڑی گہری فلسفیانہ باتیں کی ہیں، جو ہر ایک سونے کے پانی سے چاندی کی تختی پر لکھنے کے لائق ہے اور ایسا کیوں اور کیسے نہیں ہوگا، جب کہ یہ فلسفی، سائنس دان اور ماہرِ نفسیات شہزاد احمد کے قلم سے نکلی باتیں ہیں۔

جس طرح اقبال نے کہا تھا کہ ہند کے شاعروں، صورت گروں اور افسانہ نویسوں کے اعصاب پر عورت

سوار ہے اِسی طرح شہزاد احمد کے اعصاب پر باوجود اِتنے علم اور فہم کے نہ جانے گھوڑا کیوں اور کیسے سوار ہو گیا؟ انشائیے کا آغاز بڑے دلچسپ اور قدرے مزاحیہ انداز میں یوں ہوتا ہے:

''نہ جانے کیوں گھوڑا ایک مدت سے میرے سر پر سوار ہے، حالاں کہ مجھے معلوم ہے کہ گھوڑا بوجھ اٹھانے کے لیے ہوتا ہے بوجھ بننے کے لیے نہیں!''(۹)

وہ عظیم ماہر نفسیات ژونگ کے نظریۂ اجتماعی لاشعور سے اِستفادہ کرتے ہوئے گھوڑے سے اپنی نسل در نسل شناسائی کی کہانی یوں سناتے ہیں:

> ''گھوڑے سے میرا تعارف بہت پرانا ہے اپنی پیدائش سے لاکھوں برس پہلے میں اور گھوڑا کسی جنگل یا کھلے میدان میں ایک دوسرے سے ملے تھے تب ہماری شکل وصورت بھی اب جیسی نہ تھی مگر وہ ملاقات مجھے ضرور یاد رہی۔ ماہرین کا خیال ہے کہ ایسی یاداشتیں نسل در نسل منتقل ہوتی رہتی ہیں اور ہم ہزاروں برس گزر جانے کے بعد بھی یہ دعویٰ نہیں کر سکتے کہ ہم ایک دوسرے کو نہیں جانتے اگر گھوڑے کا لاشعور ہوگا تو وہاں انسان کی حیثیت بھی ایک آرکی ٹائپ کی ہوگی۔''(۱۰)

اِس انشائیہ میں دیکھتے ہی دیکھتے شہزاد احمد نے تاریخ، علم الانسان اور نفسیات کے مباحث چھیڑ دیئے اور انسان اور گھوڑے کے تعلق کو ماقبل تاریخ اور پتھر و غار کے زمانے تک پیچھے لے گئے۔ واقعی انسان، جب پہلے پہلے غار سے نکلا ہوگا تو اس کا پہلا تعارف، جن جانوروں سے ہوا ہوگا ان میں ضرور گھوڑا بھی شامل ہوگا۔ اِسی لیے شہزاد احمد کے دِل و دِماغ پر اِتنا گھوڑا سوار ہے۔ یعنی اگر انسان یہ سب علوم حاصل کر کے غور کرتا چلا جائے تو وہ خیال میں ماقبل تاریخ کا زمانہ لا کر اِن جانوروں، پودوں اور کائنات کی دوسری چیزوں سے فطری قرب حاصل کر سکتا ہے، جس طرح شہزاد احمد اِتنی گہری غور وفکر کے بعد تاریخ میں اِتنے دور جا نکلتے ہیں۔ مغرب اور مشرق میں گھوڑے کا موجودہ مَصرف کیا ہے اور آج انسان فطرت اور کائنات سے کتنا دور ہوتا جا رہا ہے۔ اِس کا جواب دیتے ہوئے شہزاد احمد آگے لکھتے ہیں:

> ''مغربی ممالک میں گھوڑوں سے زیادہ تر بازی لگانے ہی کا کام لیا جاتا ہے مگر ہم اِس سے بھی بے نیاز ہیں۔ گھوڑا ہمارے لیے بس صرف تانگے یا گاڑی میں جوتنے کی چیز ہے یعنی اب ہم نے گھوڑے، خچر اور گدھے میں امتیاز کرنا چھوڑ دیا ہے۔ اگر آج کی جوان نسل کے سامنے تینوں کو کھڑا کر دیا جائے اور یہ پوچھا جائے کہ اِن میں سے گھوڑا کون سا ہے تو ممکن ہے تین نوجوان تین مختلف سمتوں میں اِشارہ کر دیں۔''(۱۱)

اِس انشائیے میں آورد کا احساس ہوتا ہے۔ بعض جملوں میں البتہ خوب صورتی موجود ہے اور اِن میں فکر کی گہرائی بھی پائی جاتی ہے۔ گھوڑے سے ہمارا تعلق مغرب کی نسبت کافی مضبوط ہے۔ کیوں کہ وہاں کی تہذیب تو موٹروں اور بسوں کی تہذیب ہے۔ ہمارے ہاں کہیں کہیں چھکڑے اور تانگے نظر آجاتے ہیں۔

اِسی اختلاف کوشہزاد احمد نے یوں بیان کیا ہے:

''خدا کا شکر ہے ہم تیسری دنیا کے پس ماندہ ممالک ابھی تک گھوڑے سے تھوڑی بہت دوستی نبھا رہے ہیں۔ دوستی بھی کیا،ضرورت ہے، جو رفاقت بنی ہوئی ہے ورنہ ترقی یافتہ ممالک میں تو گھوڑا محض قوت کی پیمائش کے کام آتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جاتا ہے کہ اِس موٹر کار کی قوت بیس گھوڑوں کے برابر ہے یہ موٹر گھوڑے کی آدھی یا چوتھائی قوت کے برابر کام کرتی ہے مگر یہ سمجھ نہیں آتا کہ ایسی قوت کا یہ پیمانہ بنایا کیسے گیا ہے۔ ماہرین کی رائے ہے کہ کوئی سے بھی دو گھوڑوں میں ایک جتنی قوت نہیں ہوتی پھر آخر وہ کون سا گھوڑا تھا، جس کو تمام گھوڑوں کا معیار مان لیا گیا۔'' (۱۲)

مختصر یہ کہ اِس انشائیے میں بھی شہزاد احمد نے گھوڑے کو موضوعِ بحث بنا کر فلسفے، تاریخ، سائنس کے بعض تصورات پر بحث کرنے کی کوشش کی ہے۔ اِس سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ انشائیہ نگار چاہے تو بڑے لطیف انداز میں مختلف علوم کو انشائیے میں زیرِ بحث لا سکتا ہے، لیکن شرط یہ ہے کہ وہ شہزاد احمد کی طرح انشائیے کو خشک ہونے سے بچائے رکھے۔

''مذکورہ دو انشائیے" آہٹ "اور" گھوڑا اور میں" کے متعلق ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''شہزاد احمد نے اپنے اِن دو انشائیوں سے ہی اپنی ایک خاص پہچان بنائی تھی۔ وہ فلسفے کے مطالعاتی حاصل کو اور تاریخی واقعات کو بالواسطہ طور پر انشائیے میں اِس طرح استعمال کرتے کہ اظہار نئی معنویت کا علمبردار بن جاتا۔ ان کا شاعر ہونا بھی انشائیے میں ان کے لیے بے حد مفید ثابت ہوا اور انھوں نے اپنی اِنشائی نثر کو شعریت سے لبریز کرنے کی پوری کاوش کی ہے۔ انھوں نے اِنشائیے کے وسیلے سے خیال کی اِس رَو کو ابھارا، جو ان کے باطن کے کسی اور کرے میں محفوظ پڑی تھی۔ شہزاد احمد نے اپنی شاعری کو بلا شبہ زیادہ اہمیت دی اور اِس میں ایسا مقام بھی حاصل کیا، جس پر وقت گرد نہیں ڈال سکتا۔ لیکن اِنشائیہ ان کے اظہار کی ایک ضمنی صنف ہی قرار دِی جا سکتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ، جب ان کے اظہار میں بہت وسعت آ گئی تھی تو موت نے ان کی زندگی پر شب خون مارا اور انھیں اپنے ساتھ اڑا لے گئی۔ چناں چہ، جو سخن ہائے گفتنی ناگفتہ رہ گئے اِن میں انشائیہ بھی شامل ہے۔ اِس سب کے باوجود میں" آہٹ "اور" گھوڑا اور میں" کو شہزاد احمد کے دو کامیاب انشائیے شمار کرتا ہوں جن کی تحسین ڈاکٹر وزیر آغا نے شہزاد کی زندگی میں کی تھی۔'' (۱۳)

۳۔ ایک انجانا دن

انشائیہ تازہ اسلوب میں نئے خیالات، نئی باتوں، نئی قسم کے جذبات اور عجیب محسوسات کو بیان کرنے والی صنف ہے۔ مضمون ہماری معلومات میں اضافہ کرتا ہے لیکن انشائیہ ہمیں ایک نئی دنیا میں لے جاتا ہے۔ مضمون کا

اسلوب خشک ہوتا ہے انشائیے کا اسلوب شوخ اور شگفتہ ہوتا ہے۔

شہزاد احمد کا یہ تیسرا انشائیہ ہے، جو ۱۹۹۰ء کے پاکستانی اَدب کے حِصّہ نثر میں شامل ہے۔ انشائیے کا آغاز ہی اِتنا حیران کن اور دِلچسپ ہے کہ قاری اچانک ایک نئی دنیا میں پہنچ جاتا ہے ایک ایسی دنیا، جو مانوس بھی ہے اور نامانوس بھی، دیکھی بھی ہے اور اَن دیکھی بھی، اِس میں دَورِ حاضر کی سہولیات پر اطمینان کا اظہار بھی ہے اور ان کے پیدا کردہ مسائل کے خلاف شِکایت بھی۔ اِس میں پختہ عمر کا ذِہن بھی بول رہا ہے اور بچّے کا معصوم ذِہن بھی کارفرما ہے، غرض انشائیہ کیا ہے عُمر و عیّار کی زَنبیل ہے، جس سے آن کی آن میں ایک سے بڑھ کر ایک اور پہلی سے بڑھ کر حیران کن اور انوکھی چیز نکل کر قاری کو جادوئی فضاء میں لے جاتی ہے، جہاں کسی چیز کی حکمرانی ہے تو بس حیرت کی ہے۔ اِبتدائی سطور انشائیے کی یوں ہیں:

> ''ہم لوگ شہروں میں رہتے ہیں ہم نے زندگی میں کسی اندھیرے کو دیکھا نہیں تھا۔ حتیٰ کہ لوڈ شیڈنگ ہوتی ہے تو ہم گھروں کو جزوی طور پر روشن رکھنے کے لیے جدید انتظامات کر لیتے ہیں۔ مجھے تو یہ بھی یاد نہیں کہ میں نے آخری بار آسمان کو کب دیکھا تھا شاید: 65ء کی جنگ کے دوران، جب مجھے ایک رات کے لیے شہر سے باہر جانا پڑا۔ اس رات مجھے اندازہ ہوا تھا کہ آسمان پر ستارے لاتعداد ہیں اِتنے ستارے شاید میں نے زندگی بھر شہر میں نہ دیکھے تھے، جتنے اس رات گاؤں میں دیکھ لیے۔'' (۱۴)

شہزاد احمد کا دِماغ بہت بڑے فلسفی کا تھا، سوچ عظیم مفکر کی، خیالات ماہرِ نفسیات کے تھے۔ اِن تمام خصوصیات کا عالی شان اِمتزاج ہمیں ان کے انشائیے "ایک انجانا دِن" میں نظر آتا ہے۔ ان کی باتیں اِتنی عجیب ان کے جذبات اِتنے شاعرانہ اور ان کا اندازِ پیشکش اِتنا خوب صورت ہے کہ ان کے انشائیوں پر قربان ہونے کو جی چاہتا ہے۔ اب دیکھیے اِس انشائیے میں وہ کتنی معصومیت کے ساتھ لکھتے ہیں:

> ''میں بے خوابی کا مریض ہوں مجھے جاگنے کے لیے کسی بہانے کی ضرورت ہوتی ہے مثلاً سونے سے پہلے اگر میں چائے کی پیالی پی لوں تو مجھے نیند نہیں آتی اور اگر نہ پیوں تو چائے کی طلب مجھے سونے نہیں دیتی۔'' (۱۵)

عظیم لوگوں کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ جب قومیں سو رہی ہوتی ہیں تو وہ اِس لیے بھی جاگ رہے ہوتے ہیں کہ قوم سو رہی ہوتی ہے اگر وہ بھی سو جائیں تو قوم کی ترقی کا کون سوچے گا؟ ان کے بہبود کے منصوبے کون بنائے گا؟ ان کے مسائل کا حل کون دریافت کرے گا؟ شہزاد احمد ایسے ہی عظیم مفکر، ادیب اور شاعر تھے۔ وہ جب راتوں کو جاگتے تو تخلیقی باتیں سوچتے، ایسے ایسے اِنقلابی خیالات سوچتے، ایسے ایسے عظیم کردار تخلیق کرتے کہ جن کی معاشرے، ملک اور قوم کو ضرورت تھی۔ انشائیے میں وہ آگے چل کر اِسی حقیقت کو یوں الفاظ کا زَریں جامہ پہناتے ہیں،

''میرے دِل کے اندر بھی ایک عجیب سا ہنگامہ مچا رہتا ہے بہت سے نا آشنا اور نامانوس لوگ مجھے ہر وقت گھیرے رہتے ہیں۔ مگر میں دوستوں کو تلاش کرتا رہتا ہوں اِتنی راتوں کی شب زندہ داری کے بعد بھی میں اِن لوگوں سے تعارف حاصل نہ کر پایا کچھ ایسے بھی جنھیں شاید میں نے خود تخلیق کیا ہے مگر اب میں اس دیوتا کی طرح ہوں، جو اپنی تخلیق کا غلام بن کر رہ جائے۔''(۱۶)

غالب نے کہا تھا ع: ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے، کچھ یہی حال شہزاد احمد کا بھی تھا۔ نئے تصورات، نئے نظریات، نئی سوچیں، نئے منصوبے انھیں ہر وقت گھیرے رہتے تھے۔ ان کا دِماغ اِتنا عالی شان، ان کی سوچ اتنی وسیع، ان کا دِل اِتنا بڑا، ان کا تخیل اِتنا لامحدود تھا کہ وہ اپنی ہی تخلیق کی ہوئی خیالی دنیا میں وہ گم ہو جاتے تھے۔ اِس کیفیت کو انھوں نے اِس انشائیے میں یوں بیان فرمایا ہے:

''مجھے اچانک احساس ہوتا ہے کہ پوری دنیا بے صَوت وصدا ہو گئی ہے، پھر دِل کے افق پر بہت سے چہرے ابھرتے ہیں، جو ایک دوسرے میں ضم ہوتے چلے جاتے ہیں مجھے یوں لگتا ہے کہ میں نے چہروں کے سمندر میں چھلانگ لگا دی ہے پھر میں تیرنے کی بے سود کوشش کرتا ہوں مگر ڈوبتا ہی چلا جاتا ہوں اگر آپ کو چہروں کے اندر سمندر میں ڈوبنے کا اتفاق ہوا ہو تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ آپ خود کو سرتاپا پانی میں شرابور محسوس کرتے ہیں یہ پانی سمندر کے پانی کی طرح تلخ اور بدذائقہ ہوتا ہے نمک کے پانی کی طرح، جو مجھ مریضِ دِل کے لیے زہرِ قاتل ہے، مگر چہروں کے اِس سمندر میں اِتنا پانی آتا کہاں سے ہے شاید وہ سبھی چہرے، جن کو میں اپنا دشمن سمجھتا ہوں اندر سے میری طرح دکھی ہیں اور رات کو تنہائیوں میں روتے رہتے ہیں اِس قدر روتے ہیں کہ خود اپنے آنسوؤں میں ڈوب جاتے ہیں۔''(۱۷)

جیسا کہ ابتدا میں اشارہ کیا گیا کہ شہزاد احمد کا دِماغ ایک بڑے اور عظیم مفکر کا دِماغ ہے۔ ایسا دِماغ، جو صدیوں بعد کسی کسی کو ملتا ہے۔ وہ، جب عہدِ حاضر کے انسانوں کے دکھوں اور مسائل پر دِماغ سے سوچتے ہیں تو انھیں اندازہ ہوتا ہے کہ آج کا انسان کتنا پریشان ہے۔ کتنا غریب ہے۔ کرپشن کا ڈسا ہوا ہے، بے روزگاری کا زخمی کیا ہوا ہے، ملاوٹ کا پیٹا ہوا ہے۔ یہ اور ایسے بے شمار مسائل ہیں، جو آج کے انسان کی زندگی کو برباد کر رہے ہیں۔ وہ، جب اِن دکھوں اور مسائل کو دِل سے محسوس کرتے ہیں تو عام انسانوں کے اس درد و غم کے سمندر میں وہ بھی اِن کے ساتھ ڈوب جاتے ہیں۔ اگر عام انسان دو آنسو بہاتے ہیں تو ہمارے ہمدرد شہزاد احمد چار چار، بل کہ آٹھ آٹھ آنسو روتے ہیں، وہ اگر سسکیاں لیتے ہیں تو یہ آہیں بھرتے ہیں وہ اگر فریاد کرتے ہیں تو یہ دھاڑیں مارنے لگتے ہیں وہ اگر فریاد کرتے ہیں تو یہ سینہ پیٹتے ہیں وہ بے دم ہوتے ہیں تو یہ بے ہوش ہو جاتے ہیں۔ ایسے انسان کے عظیم دِماغ کو سلام نہ کیا

جائے اور ایسے بے مثال انسان کی تعریف نہ کی جائے تو اور کیا کیا جائے؟ یہ انشائیہ واقعی شہزاد احمد اور اِس عہد کی آپ بیتی ہے۔ایک ایسی آپ بیتی، جس میں سچ بھی ہے اور سچائی بھی، مشاہدات بھی ہیں اور تجربات بھی، احساس بھی ہے اور جذبہ بھی، علم بھی ہے اور معلومات بھی، دکھ بھی ہے اور درد بھی، الفاظ بھی ہیں اور معنی بھی۔

شہزاد احمد دنیا میں رہتے ہوئے بھی دنیا سے الگ رہتے ہیں۔وہ بیک وقت دو دنیاؤں میں زندگی گزارتے ہیں ایک یہ حقیقی اور اصلی دنیا ہے، جس میں وہ کھاتے پیتے ہیں، لوگوں کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے ہیں، ملتے مِلاتے ہیں، غمی خوشی دیکھتے ہیں، بھوک اور پیاس برداشت کرتے ہیں، گرمی سردی کا لطف لیتے ہیں لیکن ان کی ایک اور دنیا بھی ہے خیال اور تصور کی دنیا، خواب اور فکر کی دنیا، جذبات اور محسوسات کی دنیا، جس میں وہ رات کو سوتے یا جاگتے میں زندگی گزارتے ہیں وہ اگر اجسام کی دنیا ہے تو یہ اَرواح کی دنیا ہے، وہ اگر اَبدان کی دنیا ہے تو یہ سایوں کی، وہ حقیقت ہے تو یہ اس کا عکس ہے، اِسی دنیا میں رہتے اور سایوں سے گفتگو کرتے کرتے وہ رات کاٹ دیتے ہیں اور دِن کو وہ پھر حقیقت کی دنیا میں آجاتے ہیں، جو ذِمہ داریوں اور فرائض کی دنیا ہے، نوکری اور ڈیوٹی کی دنیا ہے، معاش اور پیشے کی دنیا ہے، روٹی کپڑا اور مکان کی دنیا ہے، رشتوں اور ناتوں کی دنیا ہے، گھر اور باہر کی دنیا ہے، کھانے اور پینے کی دنیا ہے، کمانے اور خرچ کرنے کی دنیا ہے۔ان کی یہ دنیا اگر ان کی سوانح عمری ہے تو ان کی رات کی دنیا تخلیق کی دنیا کہلائی جاسکتی ہے۔اِسے ہم غزل، نظم، ڈراما اور انشائیہ کوئی بھی نام دے سکتے ہیں۔زیرِ مطالعہ انشائیہ ہمیں ان کی اِسی رات کی دنیا کی فلم دِکھاتا ہے۔یہ اِقتباس ملاحظہ ہو:

> ''کہتے ہیں ہماری کائنات کے ساتھ ایک اور کائنات موجود ہے، جو مادہ نہیں ہے ضدِ مادہ ہے کوئی ایسی شے، جو غیر مادہ ہو مگر روح نہ کہلا سکے سایا بھی روح تو نہیں ہوتا مگر اِس کا اپنا ایک ہیولا ضرور ہوتا ہے اپنے خدوخال ہوتے ہیں آپ اِسی دور ہی سے پہچان سکتے ہیں تھوڑی سی کوشش کرنے سے سایوں کے درمیان آسانی سے امتیاز بھی کیا جاسکتا ہے۔مجھے میرے ایک دوست نے بتایا کہ جب وہ چین گیا تو اسے سارے چہرے ایک، جیسے لگتے تھے مگر پھر آہستہ آہستہ اِس نے انھیں پہچاننا شروع کردیا۔میں بھی کبھی کبھی سایوں کے چین میں چلا جاتا ہوں مگر ابھی مجھے اِن کے درمیان امتیاز کرنے کا ہنر نہیں آیا شاید اِس کی وجہ یہ ہے کہ میں اپنا ایک جسم رکھتا ہوں، روح رکھتا ہوں مگر سائے، جسم اور روح دونوں نہیں ہیں۔'' (۱۸)

ہر تخلیق کار، مفکر اور عاشق کی زندگی تضاد کی زندگی ہوتی ہے۔حقیقت اور خیال کا تضاد، حقیقت اور خواہش کا تضاد، اندرون اور بیرون کی کشمکش، داخل اور خارج کی کھینچا تانی، مادے اور روح کی لڑائی، مشاہدات اور تصورات کی کشتی، صورت اور معنیٰ کا ٹکراؤ، شہزاد احمد کی زندگی بھی ایک تخلیق کار اور مفکر کی زندگی ہے اِسی لیے وہ دِن کو اَرسطو کے الفاظ میں ایک عام معاشرتی حیوان ہوتے ہیں۔لیکن ان کی رات ایک تخلیق کار اور مفکر کی رات ہوتی ہے، جہاں وہ

خوابوں کی سیاحت کرتے ہیں، تصورات کی تصویریں بناتے ہیں، خیالات کے پیچھے بھاگتے رہتے ہیں، جذبات کے جوہڑوں میں ڈبکیاں لگاتے ہیں، دِن کا اجالا انھیں عام انسانوں کی دنیا میں لے آتا ہے مگر رات کی سیاہی انھیں نئی دنیاؤں میں ابنِ بطوطہ اور البیرونی کی طرح سیاحت کراتی ہے۔ ان کا ہر دِن ویسا ہی دِن ہوتا ہے، مگر ان کی ہر رات نئی رات ہوتی ہے۔ انشائیے کا اختتام وہ اِن سطور میں کرتے ہیں:

> ''لیجیے دِن نکل آیا ہے اندھیرے چھٹ گئے ہیں رات کو جلنے والی تمام بتیاں بجھادی گئی ہیں مگر سورج ابھی نہیں نکلا۔ البتہ میں چہروں کے سمندر سے باہر آگیا ہوں۔ سایہ بھی دور دور تک دِکھائی نہیں دیتا۔ البتہ ایک طویل اور ختم نہ ہوسکنے والا دِن میرے سامنے ہے اور مجھے کچھ پتا نہیں کہ آج مجھ پر کیا گزرے گی۔''(۱۹)

انشائیہ بظاہر ختم ہوگیا ہے، مگر حقیقت میں وہ ختم کہاں ہوا ہے۔ وہ ہمیں ایک ایسے، جہاں میں چھوڑ گیا ہے، جہاں سے سوالات کا ایک ایسا سلسلہ شروع ہوتا ہے کہ جو کبھی ختم نہیں ہوسکتا۔

حیرت، تجسس، سوال، جواب یہ ساری باتیں تو اب شروع ہوئی ہیں اور جہاں سوال کا دروازہ کھلتا ہوا سے کوئی کہاں بند کرسکتا ہے۔ ایک تخلیق کار کی زندگی کا دِن کس کس تکلیف میں گزارتا ہے اور ایک مفکر کی زندگی کی رات کس کس خیال میں بسر ہوتی ہے اس کا جواب شاید خود تخلیق کار اور مفکر بھی نہ دے سکے۔ یہ ایسی حیرت ہے، جس کی حد معلوم نہیں، یہ ایسا تجسس ہے، جس کی پیاس کوئی نہیں بجھا سکتا۔ یہ اس معلوم دنیا سے بھی بڑی دنیا کی جانب اشارہ ہے۔ شہزاد احمد نے ایسی جگہ انشائیے کو ختم کیا ہے کہ، جہاں سے ہزاروں، لاکھوں، کروڑوں، اَربوں، کھربوں، بلکہ اِس سے بھی زیادہ انشائیے جنم لیتے دِکھائی دیتے ہیں۔ یہی تو چھوٹے اور بڑے ادیب کا فرق ہے کہ، جہاں وہ بات کو محدود کردیتا ہے یہ لامحدود کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

عوام کا اب یہی اوّلین فرض بنتا ہے کہ وہ اپنے تمام دیگر غیر اہم کام چھوڑ کر شہزاد احمد کے اٹھائے ہوئے اِن اہم سوالات کے لیے سر جوڑ کر بیٹھ جائیں اور ان کے جواب دینے کی کوشش کریں۔ کیوں کہ ایک تخلیق کار اور مفکر کے اٹھائے ہوئے سوالات سے اہم اور ضروری قوم کے لیے اور کچھ نہیں ہوتا۔ اگر ہم اِن سوالات کے جوابات ڈھونڈ نکالیں تو ہمیں اپنے تمام معاشی و معاشرتی، سیاسی و نفسیاتی، اَدبی و اخلاقی، تہذیبی و ثقافتی، عمرانی و سماجی، قومی و بین الاقوامی، اِستقرائی و اِستخراجی، منطقی و علم الکلامی، تعلیمی و تربیتی مسائل کا حل مِل جائے گا اور جس دِن ہمیں یہ حل مِل گیا اور اِن شاء اللہ ایک دِن ضرور ملے گا تو وہ دِن ہماری ترقی اور خوشحالی نیز شہزاد احمد کی عظمت کو سلام کرنے کا پہلا دِن ہوگا۔

۴۔ ایک درخت

"ایک درخت" شہزاد احمد کا چوتھا انشائیہ ہے، جو اکبر حمیدی کی مرتبہ کتاب "جدید اردو انشائیہ" میں: ۱۹۹۱ء کو اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد سے شائع ہوا۔

شہزاد احمد کا کمال یہ ہے کہ وہ غزل لکھ رہے ہوں یا نظم، ڈراما لکھ رہے ہوں یا مضمون، اسی طرح ترجمہ کر رہے ہوں یا انشائیہ تخلیق کرنے والے ہوں ہر جگہ، ہر مقام اور ہر موقع، پر فطرت سے دور نہیں جاتے۔ ہر جگہ وہ فطری انداز میں بات کرنے کے عادی ہیں بناوٹ اور مصنوعیت سے، جس طرح ان کی شخصیت پاک تھی اسی طرح ان کی تحریریں بھی اس خامی سے پاک ہیں۔

اِس انشائیے کا آغاز بھی وہ بالکل فطری انداز میں کرتے ہیں۔ ان کے منہ سے بات یا ان کے قلم سے جملہ یوں فطری انداز میں برآمد ہوتا ہے، جس طرح بادل سے بارش کا قطرہ یا گدگدانے پر بچے کے منہ سے ہنسی کی آواز برآمد ہوتی ہے۔ انشائیے کا آغاز بڑا متاثر کن اور دلچسپ ہے۔ وہ رقم طراز ہوتے ہیں:

> ''ہمارے ایک دوست صلاح الدین محمود کو یہ شکایت ہے کہ پاکستان کے حصے میں کوئی جنگل نہیں آیا۔ ان کا کہنا ہے، جس قوم کے پاس جنگل نہ ہو اس کی تکمیل میں کوئی نہ کوئی کمی ضرور رہ جاتی ہیں آپ اِن سے اختلاف کر سکتے ہیں ایسی بے شمار مثالیں دے سکتے ہیں کہ، جہاں جنگل نہ ہو وہاں تہذیب پروان چڑھتی ہے یہاں تک کہا جا سکتا ہے کہ اب تک، جس انسانی صورتِ حال کو سب سے بہتر گردانا گیا ہے وہ خانہ بدوش کی صورتِ حال ہے آپ اسے بدویت بھی کہہ سکتے ہیں، جب انسان نے شہر آباد کیے ہیں اِس سے دو مسائل پیدا ہوئے ایک زراعت اور دوسرا جرائم۔'' (۲۰)

آپ نے دیکھا شہزاد احمد نے اپنے ایک دوست صلاح الدین محمود کی بات کو بنیاد بنا کر اس سے کیسی کیسی پیاری اور فکر سے بھری ہوئی باتیں نکال لیں۔ فطری اور بڑے ادیب اور مفکر کا یہی تو کمال ہوتا ہے، جو چھوٹی سی معمولی سی بات سے بہت بڑی حقیقت برآمد کر لیتا ہے۔ جنگل ایک علاقے اور ملک کے لیے کتنا اہم ہوتا ہے اِس سے موسم، زمین اور ماحول پر کیا خوشگوار اثر پڑتا ہے، اِس سے کیسی عمارتی اور جلانے کی لکڑی حاصل ہوتی ہے، اِس سے کیسے کیسے پھول اور پھل ملتے ہیں، اِس کی جڑوں سے، تنوں سے، پتوں سے، شاخوں سے کون کون سی ادویات تیار کی جاتی ہیں، اِس میں کیسے کیسے خوب صورت، ہولناک، ڈراؤنے جانور گھر بناتے ہیں۔ یہ ساری باتیں اپنی جگہ، مگر شہزاد احمد کی باتوں کو کون جھٹلا سکتا ہے، جو صلاح الدین محمود سے اختلاف کرتے ہوئے فرما رہے ہیں کہ تہذیب جنگل کے بغیر بھی ترقی کر سکتی ہے۔ ایسی گہری فلسفیانہ بات صرف شہزاد احمد ہی سوچ سکتے تھے۔

شہزاد احمد چونکہ شاعر ہیں اور شاعر ہوں یا ادیب وہ لفظوں پر سوچنے اور اِن کے خوب صورت استعمال کے اتنے عادی ہو چکے ہوتے ہیں کہ وہ کسی بھی لفظ کو حقیقی کے بجائے مجازی، اَصلی کے بجائے مرادی، لغوی کے بجائے شاعرانہ معنوں میں استعمال کر سکتے ہیں۔ ان کے سامنے اگر گلاب کی پنکھڑی کا ذِکر کیا جائے تو وہ خدائے سخن میر تقی میر کی طرح اِس سے محبوب کے لب مراد لیتے ہیں۔ ستارے کا لفظ بولا جائے تو وہ اِسے آنسوؤں کے معنی میں لیتے ہیں،

شاہین کا نام لیا جائے تو وہ اس سے مَردِ مومن مراد لیتے ہیں۔ شہزاد احمد اب اپنے اِس انشائیہ میں عام شاعروں کی طرح "درخت" کو بھی مرادی اور مجازی معنوں میں مراد لے کر بات سے بات نکالیں گے۔ وہ آگے رقم طراز ہیں:

''انسان کا درخت کی طرح ایک جگہ قیام کرنا اس لیے سو مسائل پیدا کرتا ہے، بدویت اس لحاظ سے کشادگی کی علامت ہے کہ اس کے لیے لامحدود اور وقت بے پایاں ہو جاتا ہے، جب انسان کو باندھ کر ایک جگہ قید کر دیں تو اس کی جڑیں بھی پھیلتی ہیں اور شاخیں بھی۔ وہ زمین کی طرف رخ کرنا چاہتا ہے اور آسمان کی طرف بھی، مگر اس کے اندر دریاؤں، جیسی روانی اور جوش و خروش میں کمی آ جاتی ہے وہ ایک ٹھہرے ہوئے تالاب کی طرح ہو جاتا ہے، جس میں لوگ روز آ کر گندگی ڈال کر جاتے ہیں۔'' (۲۱)

شہزاد احمد ایک فطری شاعر تھے اس لیے وہ جب بھی کچھ لکھتے ہیں تو ان کے اندر بیٹھا ہوا شاعر بولنے اور چیخنے، بلکہ نعرہ لگانے لگتا ہے۔ اس انشائیے کے لفظ لفظ میں شاعر بول رہا ہے، بلکہ چیخ چیخ کر اپنے ہونے کا اعلان کر رہا ہے۔ درخت کو انھوں نے علامتی طور پر جمود کے معنوں میں لیا ہے۔ شہزاد احمد کو فطرت سے پیار تھا انھیں کسی گاؤں میں زمیندار یا شہر میں کسی باغ کے مالی کے گھر میں پیدا ہونا چاہیے تھا۔ تاکہ ان کا فطرت سے قریبی تعلق قائم رہتا، مگر بدقسمتی سے وہ شہر میں پیدا ہو گئے پھر روٹیاں پکانے اور سائیکلیں بنانے والی کمپنیوں میں کام کرنا پڑا، اس طرح ان کا فطرت سے رشتہ قائم نہ ہو سکا۔ اس کا افسوس انھوں نے اس انشائیے میں بھی کیا ہے۔ دیکھیں کتنے دکھ اور غم کے ساتھ وہ لکھتے ہیں:

''میں ایک شہر میں پیدا ہوا تھا کہ وہ ایک بے حد مصروف تجارتی شہر تھا اور ہم، جس محلّے میں رہتے تھے اس میں درخت لگانے کی گنجائش ہی کہاں تھی۔'' (۲۲)

آگے چل کر وہ انشائیے میں اپنے محلّے کے ایک درخت کا ذکر کرتے ہیں، جو مندر میں ہونے کی وجہ سے ان کے لیے خوف اور ڈر کی علامت بن گیا تھا۔ اس درخت اور اس سے وابستہ خوف کا ذکر کرتے ہوئے وہ فرماتے ہیں:

''ایک پرانے سے مَندر میں ایک درخت تھا، جو شاید صدیوں پرانا تھا اور اس کی ڈاڑھیاں زمین میں گڑ گڑ کر پھر سے تنے بن گئی تھیں۔ ہم اس درخت سے بہت سے خوف زدہ تھے وہ مَندر بھی ہمیں آسیب زدہ ہی لگتا تھا اپنے بوڑھے پجاری کی طرح جو شاید سو برس کا تو ہوگا مَندر والا درخت شہر کے عین وسط میں تھا، مگر شہر کا یہ ٹکڑا تو گویا ہمارے لیے ممنوعہ علاقہ بن چکا تھا ہم نے کئی بار دیکھا کہ، جب بھی پجاری کسی ضروری کام کے لیے مَندر سے باہر آتا تو لوگ راستہ چھوڑ دیتے اور میں نے کبھی کسی سے اِس پجاری کو بات کرتے ہوئے بھی نہیں دیکھا تھا۔ میں سوچا کرتا تھا کہ اگر اچانک یہ درخت انسان بننے کی دعا کرے اور خدا اس دعا کو قبول کر لے تو

اِس کی ہئیت بالکل اِس پجاری جیسی ہوگی، جو اِس درخت سے ملحق مندر میں مقیم تھا۔ میں زیادہ تو نہیں جانتا تھا مگر میں نے اِس مندر میں کسی کو آتے جاتے کم ہی دیکھا تھا۔ کچھ بوڑھی عورتیں کبھی کبھی پیتل کے تھال اٹھائے ہوئے مندر میں داخل ہوتی تھیں گھنٹیاں بجتی تھیں کچھ آوازیں تھوڑی دیر کے لیے آتی تھیں اور پھر وہی اَزلی خاموشی چھا جاتی تھی۔" (۲۳)

یہ ساری صورتِ حال، جو اِس انشائیے میں درخت کے متعلق بیان کی ہے۔ یہ بڑی عجیب بھی ہے، تھوڑی سی حیران کن بھی، ڈرانے والی بھی ہے اور متاثر کرنے والی بھی۔ ایسی بے شمار جگہوں اور مقامات سے ہم روز گزرتے ہیں مگر ہم ان کا نوٹس نہیں لیتے، مگر تخلیق کار، مفکر، سائنس دان ایسے مقامات سے ایسی عجیب اور حیران کن باتیں برآمد کرتے ہیں کہ پڑھنے والا حیرت میں ڈوب جاتا ہے۔ یہ درخت ہمارے لیے بالکل بھی اہم یا توجہ کے لائق نہ ہوتا، مگر شہزاد احمد کے لیے یہ اِتنا اہم تھا کہ انھوں نے نہ صرف اِس پر سوچا، بلکہ اِتنا خوب صورت انشائیہ بھی تخلیق کیا، جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا کہ شاعر کے لیے ہر لفظ، لفظ بھی ہوتا ہے اور ایک علامت بھی۔ شہزاد احمد اپنے محسوسات، جذبات اور افکار کے لیے پھر درخت کو علامت کے طور پر استعمال کریں گے۔ وہ آگے لکھتے ہیں:

"اب جب کہ اِس منظر کو دیکھے ہوئے چالیس برس سے بھی زیادہ مدت بیت چکی ہے مجھے کبھی کبھی لگتا ہے کہ یہ درخت ابھی تک میرے باطن میں کہیں اگا ہوا ہے اپنے پجاری سمیت اور میں کسی بوڑھی عورت کی طرح کبھی کبھی اِس کے اندر داخل ہوتا ہوں، گھنٹیاں بجتی ہیں اور پھر خاموشی چھا جاتی ہے۔ میں اِس خاموشی سے بہت تنگ آ چکا ہوں میرا جی چاہتا ہے کہ درخت بولے، مجھ سے گفتگو کرے، میرے دکھ سکھ میں شریک ہو اور گرمیوں کے دِنوں میں میرے سر پر چھتری بن کر کھل جائے اور سردیوں کی بارش میں مجھے محفوظ کرے، جیسے بچّہ ماں کی گود میں محفوظ ہو جاتا ہے۔" (۲۴)

شہزاد احمد ایک فلسفی کا دِماغ لیکر آئے تھے۔ فلسفی کا کام کائنات میں غور و فکر کرنا ہوتا ہے وہ ہر شے کی حقیقت دریافت کرنا چاہتا ہے اسے اگر پرندہ اڑتا ہوا دِکھائی دیتا ہے تو وہ یہ جاننا چاہتا ہے کہ یہ کیوں اور کیسے اڑتا ہے؟ آگ جلتی نظر آتی ہے تو وہ یہ معلوم کرنے کا خواہش مند ہوتا ہے کہ یہ کیوں اور کیسے جلتی ہے؟ اِسی طرح اگر اسے شہزاد احمد کی طرح درخت نظر آتا ہے تو وہ یہ پتا لگانا چاہتا ہے کہ یہ خاموش کیوں ہے؟ یہ مجھ سے باتیں کیوں نہیں کرتا اور مجھے مخاطب کیوں نہیں کرتا۔ اپنی بات کو جاری رکھتے ہوئے درختوں کے متعلق اپنے خیالات ہم تک یوں پہنچاتے ہیں:

"میں اب، جس گھر میں رہتا ہوں اِس میں بہت سے درخت ہیں۔ یہ سب میں نے اپنے ہاتھ سے لگائے ہیں۔ ان میں کچھ پھل دار ہیں، مگر میں اِن کے پھل کھانے سے معلوم نہیں کیوں گریز کرتا ہوں مجھے یوں لگتا ہے کہ یہ درخت میری اولاد ہیں اور مجھے اپنی اولاد سے نوالہ نہیں

چھیننا چاہیے، جہاں تک موجود درختوں کا تعلق ہے۔ماں کا کردار میں نیا ادا کرنا شروع کر دیا ہے مجھے اِن درختوں سے بہت سی شکایتیں ہیں وہ ہمیشہ اچھے بچوں کی طرح میری بات نہیں مانتے سردیوں میں، جب انھیں لباس کی شدید ضرورت ہوتی ہے تو وہ اپنا رہا سہا لباس بھی اتار پھینکتے ہیں اور کڑکتی ہوئی سردیوں میں آسمان کی طرف باہیں پھیلائے برف اور بارش کو اپنی طرف بلاتے رہتے ہیں۔ میں ان کو بہت سمجھاتا ہوں کہ تم ابھی نادان ہو اور سردی بہت ظالم شے ہے، مگر وہ جوانی یا شاید بچپن کے نشے میں چور ہیں اور کہتے ہیں کہ بچے اور جوان سردی اور گرمی سے بے نیاز ہوتے ہیں۔''(۲۵)

درختوں سے یوں بچوں کی طرح باتیں کرنا، ان کی گرمی سردی کا خیال رکھنا، ان کے لیے اِتنا زیادہ پریشان اور فکر مند ہونا، شہزاد احمد کے فطرت سے لگاؤ کو ظاہر کرتا ہے۔ وہ صرف فطرت ہی نہیں، انسانوں سے، علم سے، کتابوں سے، شاعری سے، فلموں سے، محفلوں سے، فلسفے سے، نفسیات سے غرض ہر چیز سے پیار کرتے تھے۔ان کی زندگی ایک عاشق کی زندگی تھی، جو ہر چیز پر محبت کی نظر ڈالتا ہے۔ان کے انشائیوں میں یہ انشائیہ اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اِس میں ان کی فطرت کے ساتھ محبت کھل کر سامنے آئی ہے۔

ایک بڑھئی درخت کو فرنیچر کی لکڑی کی حیثیت سے دیکھتا ہے، لکڑ ہارا جلانے والی لکڑی کی نظر سے، سائنس دان اِس کے حصّوں کا سائنسی مشاہدہ کرتا ہے، مصوّر اِس کی تصویر بناتا ہے، مگر شہزاد احمد درخت کو اپنی اولاد کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ یہ پیار اور یہ محبت بھلا کوئی بڑھئی، لکڑ ہارا، سائنس دان یا مصور درخت سے کہاں کر سکتا ہے، جو شہزاد احمد نے درختوں سے کی ہے۔ اِس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ پیار اور محبت والے انسان تھے، وہ محبت ہی کو دنیا میں عام کرنا چاہتے تھے۔ باقی شاعروں نے محبت پر نظمیں لکھیں، شعر لکھے۔لیکن شہزاد احمد نے درختوں سے بھی پیار اور محبت کر کے ثابت کر دِکھایا کہ محبت کے موضوع پر صرف خوب صورت نظمیں یا خوب صورت غزلیں ہی نہیں لکھی جا سکتیں خوب صورت انشائیے بھی لکھے جا سکتے ہیں۔ان کے انشائیے اردو انشائیوں میں منفرد مقام کے حامل ہیں۔ کیوں کہ اِن میں وہ خوب صورتی ہے، جو ہمیں کسی بھی انشائیہ نگار کے ہاں دیکھنے کو نہیں ملتی تو ثابت ہوا کہ شہزاد احمد عظیم شاعر ہی نہیں تھے عظیم انشائیہ نگار بھی تھے۔ انشائیہ نگاری کی کوئی بھی تاریخ ان کے ذِکر کے بغیر نامکمل اور ادھوری ہے۔ان کا نام اردو انشائیہ نگاری کی کتاب میں سرِ فہرست لکھا جائے گا اور اگر کوئی انھیں اِس مقام سے محروم رکھنے کی مذموم کوشش کرے گا تو وہ شہزاد احمد کے بجائے اردو انشائیے کے ساتھ ظلم کرے گا۔

عمر قیاز خان قائل، پی ایچ ڈی ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ وارث سرہندی، علمی اردو لغت، علمی کتاب خانہ، لاہور، طبع ۲۰۱۲ء، ص ۱۴۱

۲۔ پروفیسر انور جمال، اَدَبی اِصطلاحات، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع دوم ۱۹۹۸ء، ص ۱۵

۳۔ ڈاکٹر انور سدید، شہزاد احمد کے انشائیے، مشمولہ مخزن شہزاد احمد نمبر ۲۰۱۲ء، قائداعظم لائبریری، لاہور، ص ۶۵

۴۔ شہزاد احمد، آہٹ، مشمولہ ماہنامہ "اوراق"، انشائیہ نمبر، شمارہ نمبر ۵-۴، اپریل/مئی ۱۹۸۵ء، ص ۸۱

۵۔ ایضاً، ص ۸۱ ۶۔ ایضاً، ص ۸۱

۷۔ ایضاً، ص ۸۲ ۸۔ ایضاً، ص ۸۲

۹۔ شہزاد احمد، گھوڑا اور میں، مشمولہ ماہنامہ "اوراق"، انشائیہ نمبر ۵-۴، اپریل/مئی ۱۹۸۵ء،، ص ۸۳

۱۰۔ ایضاً، ص ۸۳

۱۱۔ ایضاً، ص ۸۳ ۱۲۔ ایضاً، ص ۸۴

۱۳۔ ڈاکٹر انور سدید، شہزاد احمد کے انشائیے، مشمولہ مخزن شہزاد احمد نمبر، ص ۶۹

۱۴۔ شہزاد احمد، ایک انجانا دِن، مشمولہ پاکستانی اَدَب، ۱۹۹۰ء انتخاب نثر، اکادمی اَدَبیات، اسلام آباد، ۱۹۹۱ء، ص ۳۶۵

۱۵۔ ایضاً، ص: ۳۶۵ ۱۶۔ ایضاً، ص: ۳۶۵

۱۷۔ ایضاً، ص: ۴۶۵/۳۶۵ ۱۸۔ ایضاً، ص: ۴۶۵

۱۹۔ ایضاً، ص: ۵۶۵

۲۰۔ شہزاد احمد، ایک درخت، مشمولہ جدید اردو انشائیہ از اکبر حمیدی، اکادمی اَدَبیات، اسلام آباد ۱۹۹۱ء، ص

۲۱۔ ایضاً، ص: ۵۱۱ ۲۲۔ ایضاً، ص: ۵۱۱

۲۳۔ ایضاً، ص: ۶۱۱ ۲۴۔ ایضاً، ص: ۶۱۱

۲۵۔ ایضاً، ص: ۱۱

قیام پاکستان کے ابتدائی مسائل اور غزل

ذکاء اللہ خان

ABSTRACT

Pakistan came into existence with horrible loss of life & property and the migration of million people.The cost was heavy in terms of human sufferings. An aesthetic shaping of the incidents and major issues of partition have been of deep concern to poets,especially those lived through the events. Urdu Ghazal is vested with the ability to accomodate and explain the happenings and feelings in true spirit. This article is focused on urdu ghazal which carved out the immediate situation of country after independence and projected the inner feelings and voices with special reference to the issues in re-settlement of refugees and difference of opinion about the diagnosis of issues by the authorities.

تحریک پاکستان سے وابستہ تمام لوگوں کے لئے ۱۴اگست ۱۹۴۷ء کا دن خوابوں کی تعبیر کا دن تھا جب ایک نظریہ کی بنیاد پر ایک نئی مملکت کا وجود عمل میں آیا۔ ایک اچھے اور خوشگوار مستقبل کی آرزو اور ایک آزاد مملکت کے قیام کا انتظار لیکن المیہ یہ ہوا کہ آزادی کے موقع پر انتقال آبادی اور اس کے دوران فسادات کی درندگی نے سارا منظر بدل دیا۔ آزادی کے وہ ثمرات جو زندگی کا اثاثہ بننے تھے، خون آلود ہو گئے۔ اگر چہ پاکستان مسلمانان برصغیر کی جدوجہد آزادی کا سب سے بڑا ثمر ہے، مگر اس نئے ملک کو درپیش مسائل اور مشکلات جن میں تاریخ کی سب سے بڑی ہجرت، لاکھوں بے گناہ لوگوں کے قتل وغارت کا المیہ، آئینی وسیاسی بحران، سیاسی بالغ النظر قیادت کا فقدان، گروہی تنازعات اور محلاتی سازشوں کا واضح عکس قیام پاکستان کے بعد ادبی منظر نامہ میں عام طور پر اور اردو غزل کے اشعار میں خاص طور پر نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے محمد عالم خان لکھتے ہیں۔

> ''پاکستان کا ادبی منظر نامہ اپنے ابتدائی دور میں سے سیاسی وسماجی شکست و ریخت کا شکار رہا ہے۔ قیام پاکستان کے اسباب ومحرکات کی تاریخی صداقت اپنی جگہ لیکن اس اکھاڑ پچھاڑ کے نتیجے میں جو خطہ ارضی آزاد ہوا ہے اس کے نتیجے میں فرد کی فکری صورت حال بری طرح مسخ

ہوئی۔ معاشرتی انتشار، مالی لوٹ کھسوٹ اور تمدنی ابتری نے فرد کو ریزہ ریزہ کر دیا۔ چنانچہ ۱۹۴۷ء کے بعد قائم ہونے والا معاشرہ فرد کی ذہنی، نفسیاتی پیچیدگیوں میں اضافہ کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے کہ فرد اپنی ذات میں عدم تحفظ کا شکار ہوا ہے۔ اور فرد ہجوم میں تنہا محسوس کرنے لگا۔ ایک ایسا انسان جسے آزادی کی قیمت چکانے کے لئے فکری جلاوطنی نصیب ہوئی اور اس کے بعد اب تنہا تنہا افراد پر مبنی ایک ایسی قوم تشکیل پائی ہے جو اپنا تمام مالی وفکری اثاثہ گنوا کر وقت کے بیگار کیمپ میں کسی کمک کی منتظر ہے۔"(۱)

یہ طے ہے کہ فقط قتل وخون کی وارداتوں، فسادات میں لوٹتے قافلوں، سیاسی مسائل پر انتہا پسندانہ اشعار لکھنے سے بڑا ادب پیدا نہیں ہو سکتا اور نہ ہی تلخ معاشرتی حقائق کو براہ راست اور سیاسی انداز میں پیش کرنے سے اعلیٰ ادب کو فروغ ملتا ہے۔ بڑے ادب کی جڑیں جذبات واحساسات اور ادیب کی ادبی سوچ میں پیوست ہوتی ہے۔ ادیب اپنی بصیرت وآگہی سے ہمہ گیر داخلی وخارجی مسائل کو سمجھتے ہوئے اور ان کی گرہیں کھول کر رہنمائی کا فرض انجام دیتے ہیں۔ اُس دور میں جب اردو شعراء نے ہنگام آزادی کے ساتھ ساتھ ہجرت، فسادات اور دیگر معاشرتی وسیاسی مسائل پر سوچنا شروع کیا تو انہیں اپنے شعری موضوعات کا حصہ بنانے میں ذمہ داری کا ثبوت بھی دیا۔ اگر چہ بعض شعراء کے ہاں جذباتیت اور اس کے نتیجے میں یاس وناامیدی بھی دکھائی دیتی ہے مگر ایسے شعراء بھی ہیں کہ جنہوں نے آرزوؤں کی شکست وریخت پر بددلی کا اظہار کرنے کی بجائے اپنے احساس میں امیدوں کے نئے چراغ جلائے اور عزم و استقامت کے ساتھ اگلی منزلوں کی طرف قدم بڑھائے ہیں۔

قیام پاکستان کے بعد ادبی منظر نامہ میں ایک عظیم سیاسی وسماجی بیداری کے تحت نیز فرد کی ذہنی وسعت کے باعث خاص طور پر غزل میں اردگرد کی سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کا احساس ابھرا۔ اور "رہبر"، "رہزن"، "منزل" وغیرہ علامات کی مدد سے شعراء نے بہت سے موضوعات کو غزل میں داخل کیا۔ اردو غزل میں سیاسی وسماجی اور آفاقی شعور کو داخل کرنے کی یہ روش صرف اُس دور کے شعراء تک ہی محدود نہیں بلکہ ساری جدید اردو غزل میں سرائیت کر گئی۔ اُس دور کے غزل گو شعراء نے حالات کے پیش نظر خارجی موضوعات کو علامتی رنگوں میں پیش کیا۔ پرانی علامات کو نئے مفہوم دینے کا رجحان شروع ہوا جس سے نیا طرز احساس پیدا ہوا۔

قیام پاکستان کے بعد جو حادثات رونما ہوئے۔ اُن کے اثرات نے فوری طور پر شاعروں کو اپنی گرفت میں لیا۔ یہی وجہ ہے کہ شروع شروع میں پاکستانی غزل پر غالب رُجحان فسادات کے خلاف ردعمل اور ہجرت کے کڑوے تجربے کا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد کی غزل میں داخلی کیفیت کے ساتھ خارجی معاملات کے اظہار کا رُجحان واضح شکل

میں موجود ہے۔ نئی مملکت کے قیام کے بعد عوام الناس نے ہر سیاسی فیصلے کو تنقیدی نظر سے دیکھنا شروع کیا۔ اُس دور کی غزلوں کے بہت سے مضامین عام سے ہیں اُن میں ایک غیر متوقع مایوسی کا احساس ملتا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ شعراء اور ادباء کو جس آزادی کی اُمید تھی وہ اُن کے لئے بہار ثابت نہ ہوئی بلکہ ہنگامہ خیز حالات پیدا کر دیئے۔ شعراء نے اپنا عصری آشوب مختلف تلمیحات، استعارات، داستانوں اور اساطیری کردار کی مدد سے بیان کیا۔ قدیم استعاروں اور علامتوں سے نئے حالات اور تقاضوں کا اظہار کیا۔ ان استعاروں میں اُس دور کی فضاء، ذہنی انتشار، سیاسی خلفشار، قیادت کا بحران، مسلسل حالات ناہموار اور حادثات کا ذکر یوں کیا گیا ہے کہ جس سے ایک پوری تاریخ مرتب ہو چکی ہے۔ ابواللیث صدیقی اُس دور کی غزل کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''آج کی غزل غم یار سے زیادہ غم روزگار سے متاثر ہے۔ اس میں ایک سیاسی شعور ہے۔ ایک قوم کی توقعات، اس کی امید و بیم جھلکتی ہے۔ آج کی غزل میں ایک مستقبل تعمیر کرنے کے لئے اس کی جدوجہد اور عزم و استقلال جھلکتا ہے۔''(۲)

۱۹۴۷ کے بعد جب غزل کے احیاء کی طرف توجہ دی گئی تو یہ محض غزل کے نقوش کو اُجاگر کرنے کا عمل نہیں تھا بلکہ اُس تہذیب اور تمدن کی بازیافت کا عمل بھی تھا جس نے غزل کی مخصوص فضا میں حصہ لیا۔ جدید غزل گو شعراء کے پاس محض نعرے اور نظریے نہیں تھے بلکہ شاعرانہ نظر بھی تھی اور دردمندی کا ایک گہرا احساس۔ ان شعرائے اردو نے عالمی تناظر، معاشرتی، سیاسی اور سماجی حالات کے پیش نظر اپنی سوچ اور نظریات پر اعتبار کرنا سیکھا اور تمثال کاری کے رجحان کو اپنی غزل گوئی کا حصہ بنایا۔ تقسیم ہند کے نتیجے میں پیش آنے والے حادثات نے سیاسی، سماجی اور تہذیبی سطح پر دیگر اصناف سخن کے مقابلے میں اردو غزل کو نسبتاً زیادہ متاثر کیا۔ یہی وجہ ہے کہ قیام پاکستان کے فوری بعد اردو غزل ایک طویل عرصہ تک ہجرت کے کرب سے دوچار ہونے والوں کا شاخسانہ بنی رہی۔

قیام پاکستان کے بعد ان ادیبوں اور شاعروں کے جذبات و احساسات بری طرح مجروح ہوئے جنہوں نے قومی آزادی کی جدوجہد میں بھرپور حصہ لیا۔ انہیں ملنے والی آزادی ان کی متوقع آزادی سے یکسر مختلف تھی بلکہ بعض صورتوں میں تو اس کی ضد تھی۔ وہ مسائل جو قیام پاکستان سے پہلے ہمارا خاص موضوع تھے، سلجھنے کی بجائے اور اُلجھ گئے اور معاشرت و معیشت کی افراتفری میں سوچنے سمجھنے والے ادیب بوکھلا کر رہ گے۔ آل احمد سرور کی غزل کا ایک شعر(۳)

کر نہ سکی بہار بھی چارہ گری کا حق ادا
موسم گل کا کیا کروں دل میں وہی شگاف ہے

قیام پاکستان کے بعد کا زمانہ سیاسی اعتبار سے امن کا زمانہ نہ تھا۔ عالمی سیاست کے اثرات تو الگ تھے لیکن

مقامی سیاست نے بھی سماجی صورت حال پر منفی اثر ڈالا۔ اس لئے امن کے دور میں بھی جنگ کی صورت حال درپیش رہی۔ اس مسلسل ذہنی اور نفسیاتی دباؤ کے نتیجے میں ادبی تخلیق کاروں کا متاثر ہونا فطری تھا۔ انہی حالات کے تحت قیام پاکستان کے بعد کا ادبی منظرنامہ سامنے آتا ہے۔ اس حوالہ سے ڈاکٹر عبارت بریلوی لکھتے ہیں۔

> ''کسی ایسے زمانے میں جو اپنے اندر جنگ کی سی کیفیت رکھتا ہو اور جس میں حزن و یاس اور رنج و الم کی فراوانی ہو، وہ لکھنے کے لئے تو بہت اچھا زمانہ ہوتا ہے اور لکھنے والے اس کے بارے میں اچھی طرح لکھ بھی سکتے ہیں لیکن اس زمانہ میں رہ کر لکھنا بدترین بات ہے۔ کیونکہ ایسے زمانے میں لکھنے والے کے لئے زیست مشکل ہو جاتی ہے۔ وہ انفرادیت کو برقرار نہیں رکھ سکتا۔ اس کے سامنے ان گنت موضوعات ہوتے ہیں۔ وہ ان موضوعات کو اپنی تخلیقات میں پیش بھی کرتا ہے۔ اعلیٰ درجے کی تخلیقات بھی اس کے ہاتھوں وجود میں آتی ہیں۔ لیکن خود اس پر عرصہ حیات تنگ ہو جاتا ہے۔ وہ مر مر کر جیتا ہے اور جینے کی کوشش میں مر جاتا ہے۔'' (۴)

اس ادبی منظرنامہ میں بدلتے حالات کے پیش نظر موضوعاتی اور فنی دونوں سطحوں پر بڑی تبدیلیاں آئیں۔ اپنی دھرتی سے وابستگی کے احساس اور رویے نے پاکستانی ادب میں پہلی بار اپنی زمین کی اہمیت کا احساس پیدا کیا۔ جس طرح قومی سفر کا رُخ اندر سے باہر کی طرف ہوا اسی طرح لکھنے والے بھی باطن سے خارج کی طرف دیکھنے لگے۔ تقسیم کے فوراً بعد تشکیل پانے والے ادبی منظرنامے کا تنقیدی جائزہ یہ ثابت کرتا ہے کہ دوسری اصناف سخن کے مقابلہ میں اردو غزل نے ہر عہد کے واقعات و سانحات، سیاسی مسائل اور فرد کے انفرادی و اجتماعی درد و کرب کو نہایت موثر اور حقیقت پسندانہ انداز میں سمیٹا ہے۔ اردو غزل نے اپنے عصر کی ترجمانی اور فکر و شعور کی عکاسی کا بھرپور حق ادا کیا ہے۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار اس حوالہ سے لکھتے ہیں:۔

> ''اُردو شعراء نے بھی ہنگامِ آزادی کے ساتھ ساتھ ہجرت، فسادات اور دیگر متعلقہ مسائل پر سوچنا شروع کیا۔ جشن آزادی کے اُجالوں کے ساتھ کچھ تیرگیاں بھی تھیں۔'' (۵)

ابتدائی دور کی اس غزل میں ہجرت، فسادات، شہروں کی ویرانی، تشدد پسندی، تنہائی کا دکھ، غریب الوطنی، بے بسی اور مایوسی کے تجربات دکھائی دیتے ہیں۔

کبھی جن کے خواب دیکھے تھے کہاں ہیں وہ سویرے
وہی روشنی کی حسرت، وہی تہہ بہ تہہ اندھیرے (۶)

وہ دلنواز ہے لیکن نظر شناس نہیں
مرا علاج مرے چارہ گر کے پاس نہیں (۷)

حساس اذہان کے لیے یہ واقعات سوہانِ روح تھے۔ اُس دور کے شعرائے اردو ان واقعات کو کیسے نظر انداز کر سکتے تھے۔ انہوں نے اپنی شاعری خاص کر غزل میں ان موضوعات کو تسلسل اور تواتر سے برتا۔ بدلتے ہوئے حالات کی سفاکی کے ضمن میں غزل گو شعراء نے قومی شعور پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اپنی فکر اور رویوں کو ہر رُخ سے غزل کی زینت بنایا۔ اس حوالے سے اشعار درج ذیل ہیں۔

کیا حماقت کی گرد راہ کے پیچھے پڑے
اسی طرف چلتے جدھر آثارِ منزل دیکھتے (۸)

کاروانوں میں شور منزل تھا
آئی منزل تو سب نے ہاتھ ملے (۹)

پھر بھیانک تیرگی میں آ گئے
ہم گجر بجنے سے دھوکہ کھا گئے (۱۰)

شہر در شہر گھر جلائے گئے
یوں بھی جشنِ طرب منائے گئے
اک طرف جھوم کر بہار آئی
اک طرف آشیاں جلائے گئے
کیا کہوں کس طرح سرِ بازار
عصمتوں کے دیئے جلائے گئے
وقت کے ساتھ ہم بھی اے ناصرؔ
خار و خس کی طرح بہائے گئے (۱۱)

انھیں صدیوں نہ بھولے گا زمانہ
یہاں جو حادثے کل ہو گئے ہیں (۱۲)

سیماب اکبر آبادی نے اپنے مجموعہ کلام (۱۳) میں اپنے احساسات اور اُس وقت کے حالات کو غزل میں یوں سمیٹا ہے:

انقلاب اس کا ذرا سوچ کے دے کوئی جواب
پوچھنے آئی ہے غربت کہ وطن کیوں چھوڑا (ص۔۱۸۶)

لتھڑی ہوئی ہے خون میں آزادئ وطن
اچھے رہے وہ لوگ جو زنداں میں رہ گئے (ص۔۱۹۴)

ملی تو مجھ کو آزادی مگر اس عالمِ نو میں
قفس کا سا ہی اک عالم فضائے آشیاں میں ہے (ص۔۲۰۱)

اُس دور میں مہاجرت اور تاریخ کی سب سے بڑی ہجرت نے شعرائے اردو کی غزل میں بے گھری کے احساس کو خوب اُجاگر کیا۔ انسانی زندگی کے امن وسکون، دربدری سے نجات، منزل پر پہنچنے کا عمل، کارواں سے بچھڑ کر تنہائی کی زندگی میں رہنے کا عمل، اہل خانہ سے بچھڑنے کا غم، عدم تحفظ کا خوف، ان سارے عوامل کو قیام پاکستان کے بعد غزل میں نئے نئے مضامین کی صورت میں شعراء نے اس طرح سمویا جس سے نہ صرف غزل کے دامن میں وسعت پیدا ہوئی بلکہ اُس دور کے سماجی حالات صاف دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں اس حوالے سے چند اشعار پیش کئے جا رہے ہیں جو ان شعراء کے سیاسی وسماجی بصیرت پر بھی دلالت کرتے ہیں۔

بہت دِنوں سے بہاروں کے خواب دیکھے تھے
کُھلی جو آنکھ تو دیکھا چمن میں آگ لگی (۱۴)

دھوکے میں آتشِ گل کے
آگ گلشن میں لگ گئی کیسے (۱۵)

جل اُٹھتے ہیں یادوں کے منڈیروں پہ سرِ شام
جو خواب بچا لائے تھے جلتے ہوئے گھر سے (۱۶)

جہاں بھی ہم نے صدا دی یہی جواب ملا
یہ کون لوگ ہیں پوچھو کہاں سے آئے ہیں (۱۷)

اس سفر میں راہزن کا خوف پہلے ہی سے تھا
لاکھ چِلاتا رہا شاعر مگر سب سو گئے (۱۸)

اردو غزل نے اُس عہد کے واقعات، سانحات اور درپیش مسائل ومناظر کو بڑے واضح اور حقیقت پسندانہ انداز میں اپنے دامن میں سمیٹا۔ شعرائے اردو نے روح عصر کی ترجمانی کا بھرپور حق ادا کیا۔ ہجرت وفسادات ایک بہت بڑا موضوع تھا جس کے خارجی ماحول کی کربناک جھلکیوں کو داخلی شعور کی پختگی کے ساتھ پیش کیا گیا۔

ماضی کی روایتیں اور اپنی تہذیبی وتمدنی یادیں اس ہجرت کے بعد بھی شعرائے اردو کی فکر سے مسلسل متصادم رہیں

اور یوں ان غزلوں میں ایک جذباتی وتہذیبی استقامت کی صورت بھی دکھائی دیتی ہے۔ ایک طرف آزادی کے ولولے تو دوسری طرف یہ الم انگیز سانحات تھے جنہیں دیکھ کر شعراء کی ذہنی کیفیت ایک عرصہ تک تلخی و شکستگی کی گرفت میں رہی۔

کم اپنے مقدر کا اندھیرا نہیں ہوتا
سورج تو نکلتا ہے سویرا نہیں ہوتا (۱۹)

اُسی دور کے شعراء نے جو کچھ دیکھا، جو کچھ جھیلا اور جس عذاب تنہائی سے گزرے اسے بے کم وکاست بیان کر دیا۔ یہ شعرائے اردو اپنے دور کے حقیقی ترجمان تھے۔ جنہوں نے ہجرت اور سیاست دوراں کی تمام تلخ صداقتوں کو غزل میں سمیٹ لیا۔ ان شعراء کے لب و لہجے، انداز بیان، ذہنی وفکری رویے اور بدلتے ہوئے حالات نے غزل کو نیا منفرد اور حالات و واقعات کے مطابق رکھنے والا اسلوب عطا کیا۔ اس حوالہ سے غزل میں گہری سوچ، سلگتے ہوئے ماحول اور زہر آلود فضا کا بیان بڑے خوبصورت انداز میں ہوا۔

قیام پاکستان سے قبل اردو غزل کے مضامین وموضوعات میں جو ٹھہراؤ سا آ گیا تھا، ان ستم رسیدہ حالات، بے چینی وانتشار، نئے مُلک کے مسائل، ہجرت کا کرب، ماضی کی بازیافت اور مستقبل سے رجائی امیدوں نے غزل میں موضوعات کا دائرہ وسیع کیا۔ غزل دوبارہ ایک نئی قوت کے ساتھ سامنے آتی ہے جن میں صرف ذات کی عکاسی ہی شامل نہیں بلکہ اُن حالات کا صحیح نقشہ پیش کر رہی ہے۔

ہر ایک گھر میں بپا روشنی کا ماتم ہے
چراغ کتنے بجھائے ہوا کو ہوش کہاں (۲۰)

ماضی کی بات وقت سے کرنے لگے نظر
ناگن سے پوچھتے ہو سپیرے کہاں گئے (۲۱)

پھر وہی ہم ہیں وہی تاریکیاں
ساتھ تھوڑی دُور تک راہبر چلے (۲۲)

مہربانی، ہائے میرِ کارواں کو کیا کہوں
راہزن کو بھی شریکِ کارواں رہنے دیا (۲۳)

ہزاروں قافلے تھے گامزن راہِ تمنا میں
مگر دیکھا تو کوئی بھی سرِمنزل نہیں ملتا (۲۴)

آزادی کے بعد پیدا ہونے والے وسیع تر مسائل نے پورے مُلک کو متاثر کیا۔ لہٰذا غزل کے منظرنامے کا

تبدیل ہونا ایک فطری امر تھا۔اُن مسائل اور حالات کے ساتھ ساتھ غزل میں جو فکری رویئے ہمارے سامنے آئے ہیں ان میں عصری حیثیت بہت نمایاں ہے۔

ایک مخلص اور سیاسی قیادت کے فقدان کے باعث داخلی طور پر سیاسی نوعیت کے درست فیصلے نہ ہو سکے۔ بلکہ عوام کو ذہنی اور جذباتی طور پر مفلوج بنانے کا ایک عمل شروع ہوا۔جس کی وجہ سے حکومت اور عوام کے درمیان کوئی ربط، ہم آہنگی یا اعتماد پیدا نہ ہو سکا۔عوامی طبقہ اپنے مقابلے میں امراء، جاگیرداروں، سرکاری حکام (بیوروکریسی) کے طبقہ کی واضح بالادستی کے سبب پہلے دن سے ہی ذہنی مایوسی اور احساس شکست کا شکار ہو گیا۔اس کے نتیجے میں رہنماؤں نے حاکم کی حیثیت حاصل کر لی اور دوسرا طبقہ محکوم ہو گیا۔یہ حاکم طبقہ ہمیشہ اپنے مفادات کے حصول کے لیے قومی مفادات سے کھیلتا رہا۔

تقسیم سے قبل ہمارے ادب کا سب سے بڑا موضوع آزادی کا حصول تھا۔سامراجی قوتوں سے نبرد آزمائی، بائیکاٹ اور عدم تعاون کی تحریکات آزادی کے ولولہ انگیز ترانے، حب الوطنی کا جذبہ قربانی و ایثار جیسے مضامین ہمارے ادب کی زینت تھے۔لیکن جب آزادی کی صبح طلوع ہوئی تو سیاست کی شوریدہ سری کے ہاتھوں عام تہذیبی اقدار کی جو بیخ کنی ہوئی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ سیاسی افراتفری کے علاوہ عقائد اور خوابوں کے بہت سے بت ریزہ ریزہ ہو گئے۔

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار لکھتے ہیں کہ

> ''ہنگامہ گزر گیا تو رفتہ رفتہ حالات کا طلسم بھی ٹوٹنے لگا۔لوگوں کے حواس بھی کچھ بجا ہوئے اور عقل نے بھی کچھ کام کرنا شروع کیا۔ باشعور لوگ آزادی کی حسرتوں کے ساتھ اس کی ذمہ داریوں کا بھی احساس کرنے لگے۔اردو شعراء نے بھی ہنگام آزادی کے ساتھ ساتھ ہجرت، فسادات اور دیگر مسائل پر سوچنا شروع کیا۔جشن آزادی کے اُجالوں کے ساتھ کچھ تیرگیاں بھی تھیں۔اس ملگجی فضا میں انہیں وہ ساری آرزوئیں شکستہ و پامال ہوتی نظر آئیں جو لوگوں نے صبح آزادی کے تصور کے ساتھ باندھ رکھی تھیں۔اس کا پہلا جذباتی ردعمل خاصا تلخ تھا۔''(۲۵)

غزل گو شعراء نے اُس دور کے سیاسی و سماجی مسائل کو اپنا موضوع بناتے ہوئے اپنی تخلیقی بصیرت سے غزل میں اظہار و بیان کے تجربات کو نئی معنویت دی۔اپنی عصری آگہی سے اُس منظر نامے کو پرکھا اور پھر سیاسی مسائل اور سیاسی قیادت کی قومی معاملات میں عدم دلچسپی کو غزل میں یوں پیش کیا ہے:

دشتِ جنوں میں ہو گئی ، منزلِ یار بے سراغ
قافلہ کس طرف گیا ، بانگِ درا کو کیا ہوا (۲۶)
پریشاں پھول، افسردہ شگوفے، منتشر کلیاں

بہار آئے تو رنگِ گلستاں ایسا بھی ہوتا ہے (۲۷)

یہ ذکر راس نہ آیا کبھی اسیروں کو
کریں ہم اہلِ قفس کیا بہار کی باتیں (۲۸)

بجھے بجھے ہیں ابھی تک چراغ لالہ و گل
خزاں نہ ہو گی یہ لیکن بہار بھی تو نہیں (۲۹)

عصری آگہی کا سب سے اہم پہلو سیاسی آگہی کو کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ روح عصر پر جو قوت سب سے زیادہ اثر انداز ہوتی ہے وہ سیاست ہی ہے۔ اگر سیاست کو وسیع تر معنوں میں دیکھنا مقصود ہو تو اُس دور کے ہر شاعر و ادیب کی تحریر میں اسے بخوبی پڑھا اور سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کوئی بھی شاعر اور ادیب اپنے عہد سے لاتعلق رہ کر نہیں لکھ سکتا۔ شاعری میں سیاسی واقعات، مسائل اور اُتار چڑھاؤ کو پیش کرنے کی روایت بہت پرانی ہے۔ یہاں بھی شعراء نے اپنے عہد کی سیاسی ابتریوں، رہنماؤں کے باہمی اختلافات اور ریشہ دوانیوں کا خوب مشاہدہ کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اُس دور کی غزل میں ایسے اشعار پڑھنے کو ملتے ہیں جو ان تمام واقعات پر اپنے شعراء کی سیاسی و سماجی بصیرت کی گواہی دیتے ہیں۔

دُعا یہ ہے رہِ منزل سے آشنا نکلیں
یہ رہنما جو ابھی کارواں میں آئے ہیں (۳۰)

پاکستان کے اس ابتدائی دور میں اپنے ماحول اور بدلتی ہوئی زندگی کے شعور کے ساتھ اردو غزل میں جدیدت کے نقوش بھی سامنے آئے۔ مجموعی طور پر اس دور میں داخلی کیفیات، شدید جذبات اور ذاتی احساسات کے مقابلہ میں خارجی معاملات اور عصری صورتحال کی مخصوص کیفیت کے اظہار پر زیادہ زور دیا گیا ہے لیکن ایسا بھی نہیں کہ خارجی حالات کی محض عکاسی کی گئی ہے بلکہ داخلیت کے سوز و گداز میں انہیں نمایاں کیا ہے۔ اُس دور کے شعری پیکروں اور استعاروں میں آئینہ، شہر، بہار، خزاں، جنگل، پرندے، خواب اور شکستِ خواب، زمین، گلستاں، صحنِ چمن، آشیاں وغیرہ شامل ہیں۔ اس دور کی غزل میں سب سے زیادہ نمایاں اور تکراری موضوع فسادات، ہجرت اور سیاست سے پیدا ہونے والے مختلف مسائل اور کیفیات ہیں جسے شعرا نے بڑی حساسیت اور دردمندی سے پیش کیا ہے۔ شعری نگارش اور اسلوب میں تنوع بھی ہے کہ ہر شاعر نے اپنے اپنے انداز یہ منظر دیکھا اور محسوس کیا ہے۔

ذکاء اللہ خان، ڈیرہ اسماعیل خان

حوالہ جات

۱۔ محمد عالم خان، چند نئے ادبی مسائل، بکس اینڈ لٹریری فاؤنڈر، لاہور، ۱۹۹۱، ص ۱۲۵
۲۔ ابواللیث، تقسیم کے بعد غزل کے نئے رجحانات، مشمولہ ماہ نو (استقلال نمبر) کراچی، ۱۹۵۲، ص ۲۵
۳۔ آل احمد سرور، افکار کراچی، شمارہ ۵۶، فروری ۱۹۵۶، ص ۵۳
۴۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، پاکستان کے تہذیبی مسائل، ادارہ ادب وتنقید لاہور، ۱۹۷۹، ص ۱۲۷
۵۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۸، ص ۳۹۶
۶۔ ادیب سہارن پوری، پاکستان میں اردو غزل کا ارتقاء (مصنف) ڈاکٹر انور صابر، اکیڈمی لاہور، ۲۰۰۲، ص ۱۷۷
۷۔ ناصر کاظمی، برگِ نے، فضل حق سنز لاہور، ۱۹۹۲، ص ۴۶
۸۔ احسان دانش، مشمولہ معاصر اردو غزل (قمر ائیس) اردو اکادمی دہلی، ص ۷
۹۔ احسان دانش، مشمولہ پاکستان میں اردو غزل کا ارتقاء (ڈاکٹر انور صابر) اردو اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۲۲۴
۱۰۔ احمد ندیم قاسمی، شعلۂ گل، مکتبہ ادب جدید لاہور، ۱۹۶۵، ص ۶۴
۱۱۔ ناصر کاظمی، برگِ نے، فضل حق اینڈ سنز لاہور، ۱۹۹۲، ص ۴۵
۱۲۔ ناصر کاظمی، برگِ نے، فضل حق اینڈ سنز لاہور، ۱۹۹۲، ص ۳۵
۱۳۔ سیماب اکبر آبادی، لوحِ محفوظ، سیماب اکیڈمی کراچی، ۱۹۸۳، ص ۲۱۳
۱۴۔ ادیب سہارن پوری، رنگ و آہنگ، مطبوعہ کلیم پریس، کراچی، ۱۹۵۱، ص ۴۷
۱۵۔ سید آلِ رضا، غزلِ معلیٰ، مکتبہ افکار کراچی، ۱۹۵۹، ص ۹۱
۱۶۔ امید فاضلی، دریا آخر دریا ہے، سیپ پبلی کیشنز کراچی، ۱۹۸۸، ص ۸۶
۱۷۔ اقبال عظیم، افکار کراچی، جولائی ۱۹۵۶، ص ۵۲
۱۸۔ حمایت علی شاعر، آگ میں پھول، پاک کتاب گھر کراچی، ۱۹۵۶، ص ۱۹۰
۱۹۔ ساقی امروہوی، افتاد، حیات اکیڈمی کراچی، ۱۹۹۲، ص ۷۸
۲۰۔ نازش حیدری، صدیوں کا سفر، آئیڈیل پکچرز کراچی، س ن ص ۶۸
۲۱۔ نظر حیدر آبادی، نغمہ کارواں، سلطان حسین اینڈ سنز کراچی، ۱۹۵۹، ص ۱۶
۲۲۔ ایضاً ص ۱۸
۲۳۔ نہال سیوہاروی، ساقی کراچی، اکتوبر ۱۹۵۰، ص ۹

۲۴۔ ہادی مچھلی شہری، صدائے دل، مکتبہ نیا دور کراچی، ۱۹۹۲، ص ۱۲۹

۲۵۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۸، ص ۱۶

۲۶۔ عبدالمجید سالک، افکار (منظومات نمبر) کراچی، مارچ ۱۹۹۵، ص ۱۶۷

۲۷۔ سیف الدین سیف، خمِ کاکل، مکتبہ کارواں، لاہور، ۱۹۷۶، ص ۸۵

۲۸ حامد لکھنوی، ماہنامہ جامِ جم کراچی، ۱۹۷۱، ص ۴۱

۲۹۔ رضا ہمدانی، صلیبِ فکر، آئینہ ادب لاہور، ۱۹۸۴، ص ۵۳

۳۰۔ احسان دانش، ماہ نو کراچی، مارچ ۱۹۶۵، ص ۲۵

علامہ اقبال کے اہم تصورات اور افکار

انثل ضیاء

ABSTRACT

Allama Iqbal's poetry is consisting greater diversity. His versatile mind and thoughts influence our feelings. Iqbal's poetry, deviating from the trends of the time, adopts innovative methods. In his Book "Baang-e-Dara" some of the poems are excellent examples of his love for nature. After the study of Iqbal realized that the movement in the particular of Universes kept the human life in continous action. This his philosophy of Self is the pivot of his complete thoughts. For which he found love a useful source and in his view love is the name of this natural survival which exists in each and every thing of the universe. Iqbla is the only singular poet who lifted women from the abysmal place of beloved to that of a daughter and mother. The idea of birth and death is the main focus of his imagination which is based solely on islamic foundations. Iqbal's Mard-e-Momin is the embodiment of hard work and struggles.

علامہ اقبال کی شاعری میں بڑا تنوع ہے ان کے ہمہ گیر افکار ہمارے جذبات اور ذہن دونوں کو متاثر کرتے ہیں۔ان کی شاعری کائنات کے حقائق پر مبنی ہے اور ہم پر کائنات کے رازوں کے درواکرتی ہوئی درجہ بہ درجہ آگے بڑھتی ہے۔ان کی شاعری اپنے عہد کی روایت سے انحراف کرتی ہوئی ایک نئے ڈھنگ کو اپناتی ہے اور پھر مطالعہ ذات، مطالعہ کائنات کے بعد عرفان الٰہی کے درجے پر پہنچ کر خودی کے راز کو آشکار کرتی ہے۔اقبال نے بھی شاعری کو ابتداء میں روایتی غزل کا تابع کیا اور رومانوی غزل سے شاعری کی ابتداء کی لیکن جلد ہی وہ اس قسم کی شاعری سے اُکتا گئے اور فطرت نگاری کی طرف راغب ہو گئے۔بانگ درا میں ان کی ابتدائی نظمیں فطرت اور نیچر سے لگاؤ کی عمدہ مثالیں ہیں جیسا کہ ''ہمالہ'' کا پہلا بند ہے۔

اے ہمالہ اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں
چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں

تجھ میں کچھ پیدا نہیں دیرینہ روزی کے نشاں
تو جواں ہے گردشِ شام و سحر کے درمیاں

ایک جلوہ تھا کلیم طورِ سینا کے لیے
تو تجلی ہے سراپا چشم بینا کے لئے (۱)

ان ابتدائی نظموں میں جہاں فطرت سے لگاؤ نظر آتا ہے وہاں مغربی شاعری کا اثر بھی ان کے افکار و تصورات پر واضح دکھائی دیتا ہے بلکہ اکثر نظموں کے تصورات انھوں نے مغربی شعراء سے اخذ کیے جیسا کہ ''ایک پہاڑ اور گلہری''، نظم ماخوذ از یمرسن میں وہ بچوں کے لئے جو لکھتے ہیں ان پر یہ اثر نمایاں ہے۔

کوئی پہاڑ یہ کہتا تھا اک گلہری سے
تجھے ہو شرم تو پانی میں جا کے ڈوب مرے (۲)

نہیں ہے چیز نکمی کوئی زمانے میں
کوئی برا نہیں قدرت کے کارخانے میں (۳)

یوں اقبال فطرت نگاری سے ہوتے ہوئے کائنات کا مطالعہ کرتے کرتے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کائنات کے ذرے ذرے میں کارفرما حرکت انسانی زندگی کو متحرک رکھے ہوئے ہیں۔ وہ اپنے دور کے انسان کی طرزِ زندگی اور اُن کے کارناموں سے مطمئن نہ تھے۔ وہ ایک نئی زندگی اور نئے دور کا خواب دیکھ رہے تھے۔ وہ بنی نوع انسان کو نئے فلسفہ حیات سے آگاہ کرنا چاہتے تھے جو شعور ذات اور اثبات ذات سے عبارت ہے اور جس کی بدولت انسان کائنات اور خالقِ کائنات کا صحیح ادراک حاصل کر سکتا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار سے بھی تصور کی وضاحت ہوتی ہے۔

تو رازِ کن فکاں ہے اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا
خودی کا رازداں ہو جا خدا کا ترجماں ہو جا (۴)

ڈاکٹر طالب حسین سیال اس بارے میں لکھتے ہیں۔

''اقبال کا نظریہ خودی اُن کے تمام افکار کا مرکز و محور ہے۔ اس نظریے سے انہوں نے انسان کی عظمت کو اجاگر کیا انسان کو باور کرایا کہ اس کی شخصیت میں بے پناہ خوبیاں اور صلاحیتیں چھپی ہوئی ہیں اپنی خوبیوں کی وجہ سے اللہ تعالیٰ نے انسان کو اپنا نائب بنایا اس کی ذہنی صلاحیتوں کو جلا بخشنے کے لئے اسے علم عطا کیا اور اسی لئے اس کو اختیار و تصرف عطا کیا گیا۔ انسان بااختیار ہستی

ہے وہ اپنا راستہ خود تلاش کر سکتا ہے۔۔۔۔۔اقبال خودی کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں۔''

خودی کیا ہے؟ رازِ درونِ حیات!
خودی کیا ہے؟ بیداریٔ کائنات
ازل اس کے پیچھے ابد سامنے!
نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے
زمانے کے دھارے میں بہتی ہوئی
ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی
ازل سے ہے یہ کش مکش میں اسیر
ہوئی خاکِ آدم میں صورت پذیر (۵)

اس طرح اقبال کا تصور خودی ہی ان کی فکر کا بنیادی مرکز ہے انھوں نے خودی کی اصطلاح کو نئے معنی سے روشناس کرایا وہ خودی کو بہ معنی غرور و تکبر کے نہیں بلکہ ادراک ذات کے طور پر نئے زاویے سے سامنے لاتے ہیں۔خودی کو مستحکم کرنے کے لئے عشق ایک عنصر کے طور پر سامنے آتا ہے۔عشق خودی کی حرکت کو قائم رکھنے کے محرک کا کام کرتا ہے۔اقبال کے تصور خودی کو تصورِ عشق سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا تربیت خودی کے لئے سب سے بڑا وسیلہ اقبال کے نزدیک عشق ہے۔اُن کا تصور عشق نظم و غزل دونوں حوالوں سے توانا و مضبوط نظر آتا ہے۔اس حوالے سے ڈاکٹر وقار احمد رضوی لکھتے ہیں۔

''عشق کائنات کی روح ہے عشق ہی نغمہ و لے ہے اور عشق ہی نشہ ہے۔آتش عشق سے ہر شے میں سوز و ساز ہے وہ فقر بھی ہے اور سلطانی بھی، عشق ہی اخلاق فاضلہ کا سرچشمہ ہے، عشق حرکت و اضطراب ہے لے کی دل گدازی اس لئے ہے کہ جوشِ عشق نے اس میں بالیدگی پیدا کر دی ہے۔اقبال عشق سے تسخیر فطرت کا کام لیتے ہیں عشق سے روح انسانی کو دوام ملتا ہے عشق سے کائنات کی رونق ہے.........وہ جذبات انسانی کا سرتاج ہے۔عشق سے زندگی اور گرمی حیات ہے۔کائنات کا نظم و ضبط عشق سے ہے یہی جذبہ انسان کو حیات سرمدی دیتا ہے۔عشق کے بغیر کائنات بے نور و بے جان ہے، عقل حیلہ ساز ہے اور وہم و گمان ہے عقل سود و زیان و نفع نقصان سے عبارت ہے۔بتوں کی دلکشی پھولوں کا حسن زندگی کا سوز و ساز عشق سے ہے۔''(۶)

اقبال کے نزدیک عشق اس فطری میلان بقا کا نام ہے جو کائنات کے ذرّے ذرّے میں موجود ہے۔

عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ
حلقۂ آفاق میں گرمیِ محفل ہے وہ (۷)

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اولیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بت کدۂ تصورات!
صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق (۸)

عشق کے ساتھ ساتھ اقبال کا تصورِ حسن بھی اہم ہے اقبال اپنی شروع کی شاعری میں حسنِ نسوانی سے بھی متاثر ہے لیکن ارفع کی منزل پر پہنچ کر انکے ہاں حسن کا ایک الگ رنگ سامنے آتا ہے حسنِ نسوانی میں بھی وہ جس چیز کی طرف راغب ہے وہ اس کا نورانی پہلو ہے ان کے تصورِ حسن کی دوسری منزل حسنِ فطرت ہے یہاں وہ حسنِ فطرت کا دلدادہ نظر آتا ہے اس حوالے سے نصیر احمد ناصر لکھتے ہیں۔

''علامہ اقبال کی نظروں میں اس عالمِ طبعی کی ہر چیز حسن و جاذبیت کا پیکر ہے چنانچہ جب وہ آفتابِ صبح کی جمال آرائیوں کو دیکھتے ہیں تو پکار اُٹھتے ہیں۔

شورشِ میخانہ انسان سے بالاتر ہے تو
زینتِ بزمِ فلک ہو جس سے وہ ساغر ہے تو (۹)

وہ مزید لکھتے ہیں۔

چشمۂ کہسار میں دریا کی آزادی میں حسن
شہر میں صحرا میں ویرانے میں آبادی میں حسن (۱۰)

اقبال کا نظریہ حسن بھی ارتقاء پذیر ہوتا رہا ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ ان کے افکار و تصورات کامل تر ہوتے گئے وہ حسن نسوانی سے حسنِ فطرت اور پھر حسن مطلق تک پہنچے۔ اسلامی فلسفے نے ان کی رہنمائی حسن کی جلالی پہلو سے آشنا کرنے میں کی۔ اقبال کے آخری دور میں حسن کا ایک نیا پہلو سامنے آتا ہے وہ ان کی فلسفہ قوت سے دلچسپی کی وجہ سے موت و ملال بھی حسن و جمال میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتشناک

مجھے سزا کے لئے بھی نہیں قبول وہ آگ
کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بیباک (۱۱)

تصور حسن کے علاوہ ان کا اہم تصور تصورِ زماں و مکاں یا وقت کا تصور ہے۔ اقبال کے زماں کے تصور اسلامی کے حامی ہے اور قرآن کریم کے بیشتر حوالوں سے اپنے خیال کو بیان کرتے ہیں۔ اقبال زماں کو ایک مسلسل حرکت تصور کرتے ہیں۔ اقبال نے اپنی نظموں میں زماں و مکاں کے تصور کو بڑی خوبصورتی سے واضح کیا ہے۔ جیسا کہ ''مسجد قرطبہ'' میں لکھتے ہیں۔

سلسلہ روز و شب نقش گر حادثات
سلسلہ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلہ روز و شب تار حریر دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلہ روز و شب ساز ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلہ روز و شب صیرفی کائنات (۱۲)

تصور حیات و ممات بھی اقبال افکار کی اہم صورت ہے اقبال کا تصور حیات و ممات خاص اسلامی بنیادوں پر استوار ہے یعنی موت کے بعد ایک اور زندگی جو کہ جمود پر مبنی نہیں بلکہ حرکت و عمل کا مظہر ہوگی کا تصور پیش کرتے ہیں۔

موت کو سمجھے ہیں غافل اختتامِ زندگی
ہے یہ شامِ زندگی صبح دوام زندگی (۱۳)

تصور عورت اقبال کی شاعری کا نمایاں پہلو ہے اقبال عورت کی تعلیم حقیقی آزادی اور عظمت کے قائل ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ قرآنی تعلیمات کے مطابق عورت کی زندگی میں اعتدال کے تصور کے بھی حامی ہیں۔ وہ عورت کے احترام کے قائل ہیں لیکن بے جا آزادی اور مغربی معاشرے کی پیروی کے مخالف ہیں۔

فساد کا ہے فرنگی معاشرے میں ظہور
کہ مرد سادہ ہے بیچارہ زن شناس نہیں (۱۴)

جس علم کی تاثیر سے زن ہوتی ہے نازن

کہتے ہیں اسی علم کو ارباب نظر موت!
بیگانہ رہے دیں سے اگر مدرسہ زن
ہے عشق و محبت کے لئے علم و ہنر موت! (۱۵)

نظم عورت میں لکھتے ہیں۔

وجودِ زن سے ہے تصویر کائنات میں رنگ
اسی کے ساز سے ہے زندگی کا سوزِ دروں
شرف میں بڑھ کر ثریا سے مشت خاک اس کی
کہ ہر شرف ہے اسی درج کا در مکنوں!
مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن
اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرار افلاطون (۱۶)

اقبال کے صنفِ نازک کے بارے میں خیالات وہی ہیں جو اسلام کے ہیں اور اسلام ہی عورت کی حفاظت کا ضامن ہے۔ اقبال اسی لئے عورت کا مقام اسلامی معاشرے کے مطابق بیان کرتے ہیں۔ عورت کے علاوہ اقبال کے ہاں مردمومن کا تصور ملتا ہے مردکامل کا تصور اقبال نے قرآن سے اخذ کیا ہے اللہ تعالیٰ نے انسان کو اشرف المخلوقات بنایا اور اسے نیابت کے بلند درجے پر فائز کیا۔

اقبال کا مردِ مومن سخت کوشی، جدوجہد، محنت وعمل سے اپنی خودی کی تکمیل کرتا ہے۔ اقبال نے مردِ مومن کے لئے جو اصطلاحیں استعمال کی ہیں وہ فقیر درویش، مردِ قلندر، مردِ مومن، مردِ مسلمان وغیرہ ہیں۔ اقبال نے اپنی شاعری میں مردمومن کا جا بجا ذکر کیا ہے بلکہ جہاں خودی یا تربیت خودی کا ذکر آیا ہے وہاں اس سے مراد ایسا انسان ہے جو روحانی تربیت اور تکمیل خودی کے بعد مردِ مومن کہلانے کا مستحق ہے۔ فقر و استغنا مردِ مومن کی امتیازی خصوصیت ہے۔ فقر ارتقائی خودی سے حاصل ہوتا ہے اور خودی کے لئے گدائی اور سوال موت ہے۔ اس طرح وہ شاہین کا تصور بھی اسی حوالے سے پیش کرتے ہیں۔ شاہین ایک بلند پرواز، بے نیاز، غیرت منداور محنت کش پرندہ ہے اور یہی خصوصیات اقبال کو مردِ مومن کی تشکیل کے لئے درکار ہیں۔ اس تصور پر خونریزی کا الزام بھی لگا لیکن اقبال اس کے مثبت پہلوؤں کا حامی ہے کہ انسان محنت وجدوجہد کر کے اپنا رزقِ حلال کمائے اور اس کے لئے وہ شاہین کو علامتی طور پر پیش کرتے ہیں۔

نہیں تیرا نشیمن قصر سلطانی کے گنبد پر
تو شاہین ہے! بسیرا کر پہاڑوں کی چٹانوں میں! (۱۷)

اقبال کے ہاں شروع کی شاعری میں تصوف کا اثر نظر آتا ہے۔اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ جس ماحول میں ان کی تربیت ہوئی وہ بڑی حد تک تصوفانہ تھا اس لئے ان کی ابتدائی شاعری میں روایتی تصوف کا رنگ ملتا ہے مگر آگے بڑھ کر اقبال نے تصوف کے اس نظریے پر اعتراض کیا جو انسان میں عمل کی صلاحیت کو مسخ کر دیتی ہے اس اسے بے عمل بنا دیتی ہے۔اقبال جب مسلمانوں کی بے عملی پر غور کرتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ نظریہ وحدت الوجود نے مسلمانوں کی قوت عمل کو فنا کر دیا ہے اسلام تو مسلمانوں کو جدو جہد اور محنت کی تعلیم دیتا ہے جس میں فرار کی گنجائش نہیں۔اقبال عجمی تصوف اور اسلامی تصوف میں فرق محسوس کرتے ہیں اسے اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں۔''ساقی نامہ'' میں وہ عجمی تصوف کی مخالف اشعار لکھتے ہیں۔

تمدن تصوف شریعت کلام
بتانِ عجم کے پجاری تمام
حقیقت خرافات میں کھو گئی
یہ امت روایات میں کھو گئی
لبھاتا ہے دل کو کلامِ خطیب
مگر لذتِ شوق سے بے نصیب
بیاں اس کا منطق سے الجھا ہوا
لغت کے بکھیڑوں میں الجھا ہوا
وہ صوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد
محبت میں یکتا حمیت میں فرد
عجم کے خیالات میں کھو گیا
یہ سالک مقامات میں کھو گیا
بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے
مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے (۱۸)

اسی طرح فلسفہ خیر وشر کے حوالے سے ابلیس کا تصور پیش کرتے ہیں۔اقبال کے ہاں شیطان خودی، لذت پرستی اور عقل کا ایک پیکر مجسم ہے۔اس کی روح محبت اور عقیدت یکسر عاری ہے۔اس کے ہاں نظم وضبط کی کمی ہے۔اقبال نے ابلیس کے کردار کو کائنات میں حرکت کے حوالے سے سراہا ہے اور بدی کا پیکر ہونے کے باوجود اس کا ذکر

احترام سے کیا ہے۔ اقبال شیطان کی ذات کو دنیا کی ساری رونق، حرکت اور کشمکش کا باعث سمجھتے ہیں۔ وہ شر کی قوتوں کے زوال کو خیر کی قوتوں کا زوال سمجھتے ہیں کیونکہ شر کے بغیر خیر کا وجود نہیں ہو سکتا اسی طرح ''ارمغانِ حجاز'' میں وہ ابلیس کو ایک سیاسی کردار کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو
کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشان روزگار، آشفتہ مغز، آشفتہ مو
ہے اگر کوئی خطر مجھ کو تو اس امت سے ہے
جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرار آرزو
خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ
کرتے ہیں اشک سحر گاہی سے جو ظالم وضو
جانتا ہے جس پہ روشن باطن ایام ہے
مزدکیت فتنہء فردا نہیں، اسلام ہے (۱۹)

اسُنل ضیا، پی ایچ ڈی ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ علامہ اقبال بانگِ درا الفیصل کتب لاہور، س ن ص ۹
۲۔ ایضاً، ص ۱۶
۳۔ ایضاً، ص ۱۷
۴۔ مطالب کلام اقبال اردو، غلام رسول مہر، شیخ غلام علی اینڈ سنز پرائیویٹ لمٹیڈ، ۲۰۰۰ء، ص ۴۵۴
۵۔ علم کا مسافر ڈاکٹر طالب حسین سیال ایمل مطبوعات اسلام آباد، ۲۰۰۰ء، ص ۶۰۔۵۸
۶۔ تاریخ جدید اردو غزل ڈاکٹر وقار احمد رضوی نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، ۲۰۰۰ء، ص ۵۴۴
۷۔ مطالب کلام اقبال اردو، غلام رسول مہر، شیخ غلام علی اینڈ سنز پرائیویٹ لمٹیڈ، ۲۰۰۰ء، ص ۱۶۹
۸۔ ایضاً، ص ۲۱۲
۹۔ اقبال اور جمالیات نصیر احمد ناصر اعتقاد پبلیشنگ ہاؤس دہلی، ۱۹۷۸ء ص ۸
۱۰۔ ایضاً، ص ۷۸
۱۱۔ مطالب کلام اقبال اردو، غلام رسول مہر، شیخ غلام علی اینڈ سنز پرائیویٹ لمٹیڈ، ۲۰۰۰ء، ص ۱۷۸
۱۲۔ ایضاً، ص ۱۶۵
۱۳۔ ایضاً، ص ۴۲۱
۱۴۔ ایضاً، ص ۱۳۸
۱۵۔ ایضاً، ص ۱۴۴
۱۶۔ مطالب ضرب کلیم، غلام رسول مہر، شیخ غلام علی اینڈ سنز پرائیویٹ لمٹیڈ ۲۰۰۰ء، ص ۱۴۱
۱۷۔ مطالب بال جبریل، غلام رسول مہر، شیخ غلام علی اینڈ سنز پرائیویٹ لمٹیڈ ۱۹۹۷ء، ص ۲۳۰
۱۸۔ ایضاً، ص ۲۳۶
۱۹۔ ایضاً، ص ۲۷۲

فرازؔ کی شاعری میں پس نو آبادیات کے خلاف مزاحمت

ڈاکٹر سلمان علی
محمد اسرار خان

ABSTRACT

The name of Ahmad Faraz is of high importance in the comity of Urdu poets. Though the readers of leterature consider him as a romantic poet, yet he has composed poetry of resistence. One aspect of his resistence poetry is a reaction against post colonial system. His resistence against post colonial system has been discused at lenght in this essay.

اُردو شاعری کا مزاحمتی حوالے سے تجزیہ کیا جائے تو یہاں آغاز ہی سے مختلف شعراء کے یہاں کسی نہ کسی رنگ میں مزاحمت موجود ہے۔ ولیؔ سے پہلے حسن شوقیؔ اور نصرتیؔ کی رزمیہ مثنویوں میں مزاحمتی عناصر نظر آتے ہیں، جبکہ ولیؔ اور ان کے بعد آنے والے شعراء بالخصوص، میرؔ، سوداؔ، ذوقؔ، غالبؔ، مومنؔ، اکبرؔ، اور اقبالؔ کے یہاں کثرت سے مزاحمتی عناصر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مزاحمت کا یہ سلسلہ قیام پاکستان کے بعد کی شاعری میں بھی برقرار رہا۔ پاکستانی مزاحمتی شعراء کی فہرست میں فیضؔ اور حبیب جالب کے علاوہ ایک بڑا نام احمد فرازؔ کا بھی ہے۔ اگر چہ عام قارئین اُن کو محبت کا شاعر گردانتے ہیں، لیکن اُنھوں نے بھر پور مزاحمتی شاعری بھی کی ہے، بلکہ اگر یوں کہا جائے کہ اُن کی شاعری کا مضبوط حوالہ مزاحمت ہے تو بے نہ ہوگا۔

فرازؔ کی شاعری میں دوسرے مختلف مزاحمتی عناصر کے ساتھ ساتھ ایک حوالہ پس نو آبادیات کے خلاف مزاحمت کا ہے۔ اُن کی شاعری میں پس نو آبادیات کے خلاف مزاحمت پر بات کرنے سے پہلے نو آبادیات، نو آبادیاتی نظام اور پس نو آبادت پر روشنی ڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

نو آبادیات کے لیے انگریزی میں کولونیل (Colonial) کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے جس کے معنی نو آبادیات، سمندر پار عمل داری سے تعلق رکھنے کے ہیں۔(۱) نو آبادیاتی نظام (Colonialism) کے معنی نو آبادیات پر قبضہ کرنے اور حکومت کرنے کی پالیسی، نو آبادیات یا کمزور اقوام کے اقتصادی استحصال کے ہیں۔(۲) نو آبادیاتی نظام سے مراد ایسا نظام حکومت ہے، جس میں طاقت ور اور غاصب قومیں اپنی جغرافیائی حدود سے باہر کمزور اور پس ماندہ اقوام پر ان کی رضامندی کے بغیر جبری طور پر قبضہ جماتی ہیں اور ان کو محکوم اور غلام بنا کر ان سے اپنے مفادات حاصل کرتی ہیں۔

نوآبادیاتی نظام میں مغرب کا کردار مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ مغرب نے ہمیشہ مشرق کو محکوم اور غلام رکھنے کی کوشش کی ہے، جس کے لیے اُس نے مختلف حیلے بہانے اور جواز ڈھونڈ نکالے ہیں۔ مثلاً یہ کہ مشرق غیر مہذب، غیر ترقی یافتہ، پس ماندہ، عقل وفکر سے عاری، بے امن اور تعلیم کے میدان میں بہت پیچھے اور مغرب ان تمام شعبوں میں ترقی یافتہ ہے، اس لیے مغرب کا مذہبی اور تہذیبی فریضہ بنتا ہے کہ ان غیر مہذب اور پس ماندہ اقوام کو ترقی سے روشناس کرایا جائے۔ لیکن دراصل یہی وہ جال ہے جس کو بچھا کر مغرب پس ماندہ اور کمزور اقوام کو اس میں پھنسا لیتی ہے اور مقصد ان کا ان پس ماندہ ممالک کو غیر مستحکم کر کے وہاں کے وسائل پر قبضہ کرنا ہوتا ہے۔ نوآبادیاتی نظام کے قیام کا جواز نسلی، تہذیبی اور معاشی برتری کے اصول پر قائم تھا۔ اس حوالے سے ڈاکٹر مبارک علی لکھتے ہیں:

> ''نوآبادی نظام ایک سوچ، نظریہ اور فکر کی پیداوار تھا۔ جس میں اس بات پر زور دیا گیا تھا کہ دنیا میں نسلوں اور قوموں میں فرق اور اختلاف ہے جس کی وجہ سے کچھ نسلیں اعلیٰ، برتر اور مہذب ہیں اور کچھ کم تر و غیر مہذب، لہٰذا اعلیٰ و مہذب نسلوں کی ذمہ داری ہے کہ وہ غیر متمدن نسلوں کو اپنی ماتحتی میں رکھ کر مہذب بنائیں اور ان کی زندگی میں مستقبل کو بہتر بنانے میں مدد دیں۔ مغربی تہذیب کو اس بات پر بھی ناز تھا کہ اس کی تہذیب اور کلچر میں سائنسی سوچ اور فکر ہے، جس کی وجہ سے انھوں نے جو نالج سسٹم تشکیل دیا ہے وہ سب سے بہتر ہے۔ لہٰذا دنیا کی ترقی کا دارومدار اس نالج سسٹم پر ہے۔'' (۳)

نوآبادیاتی نظام میں مغرب کی طاقتور قومیں کمزور اور پس ماندہ اقوام پر جبری طور پر تسلط جماتی تھیں اور وہاں اپنی فوجیں بھیج کر کمزور اقوام پر قابض ہو کر ان کو محکوم بناتی تھیں۔ فوج کے ذریعے قابض ہونے کی ایک مثال ہندوستان پر انگریزوں کا جبری تسلط ہے۔ یہ لوگ تجارت کی غرض سے ہندوستان آئے تھے، لیکن بہت جلد یہاں کی حکومت کو قبضے میں لے کر یہاں اپنی فوج اُتار کر عنانِ حکومت سنبھال لی۔ علاوہ ازیں ایشیا اور افریقہ کے مختلف ممالک میں دیگر یورپی اقوام بشمول انگریزوں نے نوآبادیاتی نظام رائج کر کے وہاں کے وسائل لوٹ چکے ہیں۔ لیکن جب دو عالمی جنگوں کی تباہ کاریوں نے دیگر مغربی اقوام کے ساتھ انگریزوں کو بھی اس قدر کمزور کر دیا کہ ان کے لیے اپنی نوآبادیوں پر مزید تسلط قائم رکھنا ممکن نہیں رہا تو انھوں نے محکوم ممالک کو آزاد کرنے کا اعلان کیا۔ مغربی استعماری قوتیں خود تو ان محکوم ممالک سے رخصت ہوگئیں، لیکن یہاں سوچے سمجھے منصوبے کے تحت ایسا نظام چھوڑ گئیں کہ آزادی کے بعد بھی یہ ممالک حقیقی معنوں میں آزاد نہ ہو سکے۔ انھوں نے نوآبادیوں پر حکومت اور انھیں اپنے زیرِ سایہ رکھنے کا طریقہ کار بدل دیا۔ جدید دور میں یہ بدلا ہوا طریقِ کار پس نوآبادیات، یا مابعد نوآبادیات کہلاتا ہے۔

پس نوآبادیاتی نظام میں بھی حالات وہی رہے، صرف طریقِ کار بدل گیا۔ جب یورپی اقوام کو ایشیا و افریقہ

کے محکوم ممالک میں فوجیں اُتار کر، وہاں پر قابض ہو کر حکمرانی کا سلسلہ ممکن نہ رہا، تو اُنھوں نے ان محکوم ممالک کو آزاد کرنے کا اعلان کر دیا۔ مغربی استعماری قوتوں نے محکوم ممالک کو آزاد تو کر دیا، لیکن صرف جغرافیائی حوالے سے۔ پہلے وہ خود محکوم ممالک میں بیٹھ کر حکومت کرتے تھے اور برائے نام آزادی کے بعد یورپ میں بیٹھ کر باگ ڈور اپنے ہاتھوں میں لے لیے۔ دراصل ان مغربی قوتوں نے جتنا عرصہ نوآبادیات میں گزارا اس میں انھوں نے غلامانہ ذہنیت کا معاشرہ پیدا کیا تھا، جو تقلید اور محکومی کے راستے پر چل رہا تھا۔ جو خود کو مغرب سے سیاسی، اقتصادی، ادبی، نسلی، لسانی، تہذیبی، اور ثقافتی طور پر کمتر تصور کرتا تھا۔ علاوہ ازیں مغرب نے ان محکوم ممالک کو قرضوں، امداد، فوجی طاقت وغیرہ کے ذریعے غلامی کی زنجیروں میں جکڑ لیا۔ بقول ڈاکٹر نعیم احمد:

> ''عالمی جنگوں کے اثرات سے نوآبادیاتی نظام کا خاتمہ ہو گیا۔ مغربی اقوام کے لیے یہ ممکن نہ رہا۔ کہ وہ عملی طور پر اپنی نوآبادیوں پر قبضہ و تسلط برقرار رکھ سکیں۔ یہی وجہ ہے کہ جنگِ عظیم دوئم کے بعد اکثر افریقی اور ایشیائی ممالک کو آزادی اور خودمختاری ملنا شروع ہو گئی۔ لیکن اب پرانے شکاری نیا جال لے کر آئے۔ کہیں جمہوریت کے فروغ، کہیں تعلیم بالغاں اور کہیں انسانی حقوق کے تحفظ کے نام پر انھوں نے ایسی پالیسیاں مرتب کیں۔ کہ کمزور اقوام آزاد اور خودمختار ہونے کے باوجود ان کے نادیدہ جال میں پھنس گئیں۔ پسماندہ اور ترقی پذیر ممالک کو تعمیرِ نو کے منصوبوں کے لیے بھاری قرضے جاری کیے گئے کہ پوری طرح استحصالی شکنجے میں جکڑے جائیں اس طرح امریکہ اور یورپی اقوام کی ضرورت نہ رہی کہ دوسرے ممالک میں اپنی فوجیں اتار کر انھیں اپنے تابع فرماں کریں۔'' (۴)

یورپ نے یہاں ایسا اشرافیہ طبقہ پیدا کر دیا تھا کہ ان کے جانے کے بعد انھوں نے حکومت کے باگ ڈور ان کے ہاتھوں میں دیے جو مغربی استعماری قوتوں کے ایما پر کام کر رہا تھا۔ اور یہی طبقہ آج بھی ان کے گماشتوں کی صورت میں مغرب کے لیے کام کر رہا ہے۔ علاوہ ازیں امن اور دہشت گردی کے خاتمے کے نام پر کچھ ممالک میں اپنی فوجیں بھی بھجوائیں لیکن پہلے اور اب کے طریقہ میں فرق یہ رکھا کہ پہلے خود حکومت کرتے تھے اور اب وہاں کے باشندوں کو اقتدار دیا جاتا ہے، لیکن باگ ڈور انہی استعماری قوتوں کے ہاتھوں میں ہی ہوتی ہے۔ وہاں مختلف طریقوں سے محکوموں کی تہذیب، ثقافت، ادب، مذہب، سیاسی و سماجی نظام کو اپنی خواہش کے مطابق ڈھالا جاتا ہے۔ محکوموں کو یقین دلایا جاتا ہے کہ ان پر مسلط کی گئی جنگ ان کے مفاد میں ہے کیونکہ اس طرح ان کے ملک میں امن آ جائے گا، لیکن اندر ہی اندر محکوموں کو حالتِ جنگ میں پہنچا کر ان کو مزید کمزور کیا جاتا ہے اور ان کے وسائل کو اپنے مفاد کے لیے کام میں لایا جاتا ہے۔

ملکوں پر خانہ جنگی مسلط کرنے اور انھیں وہاں پر اپنی مرضی کا نظام نافذ کرنے کا عمل سرد جنگ کے بعد شروع ہوا۔

جب یورپی سرمایہ دار استعماری قوتوں نے اشتراکیت کے بہتے دھارے کو روکنے کے لیے دنیا کے مختلف ممالک پر اپنی جنگیں مسلط کیں۔ جن میں کوریا، ویت نام اور افغانستان قابلِ ذکر ہیں۔ ان جنگوں کے اثرات آج بھی ان ملکوں پر محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ اس کے علاوہ اپنی جنگی صنعت کو فروغ دینے اور اپنے اسلحے کی فروخت کے لیے نئی نئی مارکیٹوں کی تلاش کا عمل بھی جدید نوآبادیاتی نظام کی اہم کڑی تصور کی جاتی ہے جس کی بنیاد پر افریقہ اور لاطینی امریکہ میں علاقائی تنازعات کو ہوا دے کر ملکوں کے درمیان جنگوں کا آغاز کیا گیا۔ اس کے علاوہ مختلف خطوں میں موجود وسائل تک رسائی اور ان پر قبضہ کرنے کے لیے بھی جنگوں کا سہارا لیا گیا اور آج عراق اور افغانستان میں جو کچھ ہو رہا ہے اسی سلسلے کی کڑی ہے۔

غرض نوآبادیاتی نظام میں بلاواسطہ اور پس نوآبادیاتی نظام میں بالواسطہ طور پر یورپی اقوام محکوم اقوام پر قابض ہو کر وہاں حکومت کرتی ہیں۔ امن کے نام پر، دہشت گردی کے خلاف جنگیں لڑ کر ایک طرف اپنے ہتھیار بیچتی ہیں، تو دوسری طرف محکوموں کو مزید غیر مستحکم کیا جاتا ہے۔ محکوموں میں مغربی تعلیم اور مغربی تہذیب و ثقافت کا ایسا پرچار کیا جاتا ہے کہ ان کو اس کی تقلید پر مجبور کیا جاتا ہے۔ غلامانہ ذہنیت کے لوگ حاکمانہ نظام سے اس قدر متاثر ہو جاتے ہیں کہ پھر ان کے لیے خود کو آزاد کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ محکوم طبقہ ان جیسا بننے کی کوشش میں تقلید میں مبتلا ہو جاتا ہے، مگر ان کے ساتھ برابری صرف خیالوں میں ہی رہ جاتی ہے۔ ایشیائی اقوام اور بالخصوص آج کا پاکستانی و ہندوستانی معاشرہ اس کی بہترین مثال ہے۔

پس نوآبادیات کے خلاف مزاحمت احمد فرازؔ کی مزاحمتی شاعری کی ایک کڑی ہے۔ اُن کے کلام میں مغربی غاصب قوتوں کے خلاف تاثرات شروع ہی سے یعنی ان کے پہلے شعری مجموعے ''تنہا تنہا'' میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان کے کلام میں مغربی استعماری قوتوں کی مخالفت آغاز میں مدھم سے اشاروں کنایوں میں ملتی ہے، جبکہ آخری مجموعے ''اے عشق جنوں پیشہ'' میں کھل کر ان استعماری قوتوں کی مخالفت کرتے نظر آتے ہیں۔ اُن کے خیال میں پاکستان میں برائے نام جمہوری حکومتیں اور نام نہاد جمہوریت کے راگ اُلاپنے والے دراصل مغرب کے پٹو ہیں۔ اس حوالے سے وہ اپنے خیالات کا اظہار ایک جگہ کچھ اس طرح کرتے ہیں:

> ''ہمیں یہ پیارا خوب صورت ملک مل تو گیا لیکن ہماری لیڈر شپ ہمیشہ خان بہادر ہی کی رہی۔ قائداعظم کے علاوہ جتنے بھی لوگ تھے کوئی نواب تھا، کوئی جاگیردار تھا تو کوئی زمیندار۔
> جب پاکستان بنا تو جاگیرداروں اور نوابوں نے اپنی اپنی سلطنتیں یہاں قائم کرلیں۔'' (۵)

فرازؔ نے ہمیشہ سے ان مغربی متحد قوتوں کی مخالفت کی ہے جن کا مرکزی کردار سپر پاور ہے۔ ان قوتوں کے ظلم وستم کے مختلف رنگ ہیں۔ اُن کے خیال میں پاکستان بھی آزادی کے بعد ان قوتوں سے صحیح معنوں میں خود کو آزاد نہیں کرسکا، وہ کل بھی غلام تھا اور آج بھی۔ فرازؔ ''تنہا تنہا'' کی ایک نظم ''اے بھوکی مخلوق'' جو ۱۴ اگست ۱۹۵۴ء کے موقع پر لکھی گئی ہے، میں ان قوتوں کے خلاف ردِعمل کا کچھ اس طرح اظہار کرتے ہیں:

آج تری آزادی کی ہے ساتویں سالگرہ
چار طرف جگمگ جگمگ کرتی ہے شہر پنہ
پھر بھی تیری روح بجھی ہے اور تقدیر سیہ
پھر بھی ہیں پاؤں میں زنجیریں ہاتھوں میں کشکول
کل بھی تجھ کو حکم تھا آزادی کے بول نہ بول
آج بھی تیرے سینے پر ہے غیروں کی بندوق اے بھوکی مخلوق(۶)

اُن کے خیال میں آزادی کے فوراً بعد جن ہاتھوں میں حکومت کی باگ ڈور آئی، اُن کو متحدہ ہندوستان میں رہ کر بھی اور آزادی کے بعد بھی مغرب کے یہی سوداگر بے وقوف بنا کر اپنے اشاروں پر نچواتے رہے۔ فرازؔ "تنہا تنہا" ہی میں ایک اور جگہ حکمرانوں کی نااہلی کے ساتھ ساتھ ان کرداروں کے پس پردہ مرکزی کردار کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

آشوب گہہ دہر کے سوداگر ہیں
مغرب کے کسی شہر کے سوداگر ہیں
تم آب حیات مانگتے ہو ان سے
جو لوگ فقط زہر کے سوداگر ہیں (۷)

ان متحدہ قوتوں کا ایک کارنامہ عالمی سطح پر تنظیم برائے حقوقِ انساں "سلامتی کونسل" کے نام سے ہے، جو پس نو آبادیاتی نظام میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ فرازؔ اپنے شعری مجموعے "نایافت" میں عالمی تنظیم برائے حقوقِ انساں کی بھر پور مذمت کرتے ہیں۔ وہ عالمی سطح پر انسانیت کی برائے نام تنظیم سلامتی کونسل کو "فتنہ گرِ دہر" قرار دیتے ہیں اور اس کے خلاف سخت مزاحمت کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ اپنی نظم "سلامتی کونسل" میں کہتے ہیں:

پھر چلے ہیں مرے زخموں کا مداوا کرنے
میرے غمخوار اُسی فتنہ گرِ دہر کے پاس
جس کی دہلیز پہ ٹپکی ہے لہو کی بوندیں
جب بھی پہنچا ہے کوئی سوختہ جاں کشتۂ یاس
جس کے ایوانِ عدالت میں فروکش قاتل
بزم آرا و سخن گستر و فرخندہ لباس
ہر گھڑی نعرہ زناں " امن و مساوات کی خیر"

زر کی میزان میں رکھے ہوئے انساں کا ماس
کون اس قتل گہہ ناز کے سمجھے اسرار
جس نے ہر دشنہ کو پھولوں میں چھپا رکھا ہے
جب بھی آیا ہے کوئی کشتۂ بیداد اُسے
مرہم وعدۂ فردا کے سوا کچھ نہ ملا
یہاں قاتل کے طرفدار ہیں سارے قاتل
کاہشِ دیدۂ پُرخوں کا صلہ کچھ نہ ملا
کاشمر کوریا ویت نام دومنکن کانگو
کسی بسمل کو بجز حرفِ دعا کچھ نہ ملا (۸)

فرازؔ کے خیال میں اس قسم کی تنظیمیں محض ڈھکوسلے ہیں۔ ان کے نزدیک اس قسم کی تمام تنظیمیں عقابوں کی شکل میں ناتواں اقوام کے نوالوں پر جھپٹتے ہیں۔ یہ وہ عفریت ہے جو تمام دنیا میں مظلوم اقوام کو انصاف مہیا کرنے کے بہانے انھیں نگل رہا ہے۔ انعام حسین ''سلامتی کونسل'' کی کارکردگی اور فرازؔ کا اس تنظیم پر تنقید کے حوالے سے کہتے ہیں:

''یہ نظم کل چودہ اشعار پر مشتمل ہے۔ جس میں بدترین عالمی عدالت کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ اس ادارے کے بھیس میں تمام یورپین اقوام، امریکہ بہادر کے زیرِ کمان، امن عالم کو مکمل تباہی و بربادی کی طرف لے کر بڑھ رہی ہیں۔''(۹)

مغربی استعماری قوتوں کے خلاف فرازؔ کی مزاحمت کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے اور ''شب خون'' کی کچھ نظموں میں بھی اس قسم کے تاثرات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جب ۱۹۶۵ء کی جنگ میں بھارت پاکستان پر حملہ کرتا ہے اور فرازؔ کے آبائی شہر کوہاٹ پر بمباری ہوتی ہے تو ان کو کوہاٹ کے ساتھ ساتھ پوری دنیا میں ظلم وستم کا گرم بازار یاد آتا ہے۔ اس وقت وہ صرف کوہاٹ کے غم میں نہیں، بلکہ پوری دنیا کے لیے فکر مند تھے، اور پوری دنیا میں ظلم وستم کے خلاف آواز اٹھانے والوں میں شامل تھے۔

فرازؔ کی انسان دوستی کا جذبہ اس وقت پھیلتا ہوا ہر اُس ملک تک پہنچتا ہے، جہاں انسانیت پر ظلم کے پہاڑ گرائے جا رہے تھے۔ ہیروشیما، ویت نام، وغیرہ کو وہ خاص توجہ کا مرکز بناتے ہیں۔ اُن کی شاعری کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ جنگ سے نفرت کرتے ہیں۔ وہ امن وآشتی کے دلکش نغموں کا پجاری ہے۔ (۱۰) نظم ''میں کیوں اُداس نہیں'' میں کہتے ہیں:

وہی ہوں میں، مرا دل بھی وہی، جنوں بھی وہی
کسی پہ تیر چلے جاں فگار اپنی ہو
وہ ہیروشیما ہو، ویتنام ہو کہ بٹ مالو
کہیں بھی ظلم ہو آنکھ اشکبار اپنی ہو (۱۱)

فرازؔ کے یہاں ۱۹۸۲ء میں بیروت پر اسرائیلی حملے کے خلاف بھی بھرپور مزاحمت ملتی ہے۔ وہ ''بیروت'' میں ہونے والے انسانیت سوز واقعات پر آنسو بہاتے ہیں۔ بیروت میں جس طرح انسانوں کے ساتھ جانوروں جیسا سلوک کیا گیا۔ اُنھیں قتل کیا گیا، جلایا گیا، ستایا گیا۔ معصوم بچوں کو بے دردی سے قتل کیا گیا اور ماؤں کے ساتھ درندوں جیسا سلوک کیا گیا، فرازؔ نے بیروت کے حوالے سے ان تمام مناظر کی تصویریں پیش کی ہیں۔ نظم ''بیروت۔۱'' میں کہتے ہیں:

یہ سر بریدہ بدن ہے کس کا
یہ جامۂ خوں کفن ہے کس کا
یہ زخم خوردہ ردا ہے کس کی
یہ پارہ پارہ صدا ہے کس کی

یہ کون بے آسرا ہیں
جو تیغِ قاتلاں سے
کٹی ہوئی فصل کی طرح

جا بجا پڑے ہیں
یہ کس قبیلے کے سر بکف جانثار ہیں
جن کو کوئی پہچانتا نہیں ہے
کوئی بھی پہچاننا نہ چاہے
کہ ان کی پہچان میں امتحاں ہے
کہ ان کی پہچان میں زیاں ہے
نہ کوئی بچہ، نہ کوئی بابا، نہ کوئی ماں ہے
محل سراؤں میں خوش مقدر شیوخ چُپ
بادشاہ چپ

حرم کے پاسبان

عالم پناہ چپ ہیں

منافقوں کے گروہ کے سربراہ چپ ہیں

تمام اہل ریا کہ جن کے لبوں پہ ہیں

لاالہ چپ ہیں (۱۲)

نظم کے آخر میں فرازؔ شدت جذبات میں تلخ لہجہ اختیار کرتے ہیں، اوران تمام قوتوں کے خلاف آواز اُٹھاتے ہیں، جو اس ظلم و جبر پر خاموش تماشائی بنے ہوئے ہیں۔ چاہے وہ مشرق وسطیٰ کی حکومتیں ہوں، یا اسلامی ممالک کی تنظیمیں ہوں، اقوام متحدہ ہو یا عالم اسلام کے باسی اور اہلِ حرم، جو منافقوں کے لباس میں ایک طرف تو مذہب کے نام پر حکومتوں میں بیٹھ جاتے ہیں، لیکن اندر ہی اندر کفر و الحاد کی قوتوں کا ساتھ دیتے ہیں اور مسلمانوں پر ہونے والے ظلم پر خاموش تماشائی بنے ہوئے ہیں۔ مغربی بربریت اور دو رکعت کے اماموں اور ان گفتار کے غازیوں کے بارے میں فرازؔ کہتے ہیں:

> ''ادھر امریکن قصاب لوگوں کو ذبح کر رہے ہیں۔ بچوں پر بم برسا رہے ہیں۔ عوام آگ میں جھلس رہے ہیں۔ بھری آبادیوں کو نشانہ بنایا جا رہا ہے۔ ان کی بندوقیں، توپیں آگ اُگل رہی ہیں۔ گلیاں بازار بارود کی بو اور لہو کی مہک سے بھرے پڑے ہیں۔ ایسے میں مسلمان بے رس اور بے حس اذان دے رہے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اذان دے لو، ساری مصیبت ٹل جائے گی۔ نماز پڑھ لو امن و سکون ہو جائے گا۔'' (۱۳)

فرازؔ یہاں انسان دوستی کے مفہوم کو سمجھانے کے لیے سرگرم عمل دکھائی دے رہے ہیں۔ وہ جنگ و جدل کے خطرناک اثرات سے بچنے کی تلقین کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ مغربی منافق، غاصب اور ظلم و جبر والی قوتوں کے چہروں سے نقاب الٹنے کی بھرپور کوشش کرتے ہیں تا کہ دنیا میں تعلیم مساوات دینے والوں کے دوہرے چہرے سے نقاب الٹ جائے۔ عالمی سطح پر فلسطین ہو کہ لبنان، افریقہ ہو کہ افغانستان ہو کہ عراق، جہاں کہیں انسانیت پر جبر و تشدد ہو فرازؔ تڑپ اُٹھتے ہیں۔ شمیم اکرام الحق کہتی ہیں:

> ''بغداد میں مسافرت کے دوران ایک دن ہم کربلائے معلیٰ کی زیارت کے لیے گئے۔ ان دنوں عراق جنگ زوروں پر تھی۔۔۔ جنگ میں شہید ہونے والوں کے جنازے ملک کے کونے کونے سے اس طرح آرہے تھے گویا بارش ہو رہی ہو۔۔۔ فرازؔ غائب، ڈھونڈنے پر ایک ستون کے ساتھ دم بخود، غم کی تصویر بنے، کھڑے نظر آئے، مجھے دیکھتے ہی بولے'' بھئی ہم

یہاں نہیں رکیں گے ، یہ کم بخت (صدام حسین) بے مقصد کی جنگ میں اپنے لوگوں کو مروا رہا ہے۔'' (۱۴)

یہاں انسانیت پر دکھ کے ساتھ ان کا سیاسی شعور بھی بول رہا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہی صدام جب بش کے زیرِ عتاب آتے ہیں تو فرازؔ ان کے حق میں بھی آواز اُٹھاتے ہیں، کیونکہ ان کے خیال میں پہلے انھیں استعمال کیا گیا اور بعد میں ان کو سزاوار ٹھہرایا گیا، یہ اُن کے ساتھ زیادتی تھی۔

فرازؔ کی نظم ''بیروت۔۲'' بھی ایسی ہی ایک نظم ہے۔ جس میں بے گناہوں کا خون پینے والے انسانیت کے سوداگروں کے بارے میں حقائق کا اظہار ملتا ہے۔ کہتے ہیں:

میرے بچوں کے جسموں پر زخموں کے پیراہن ہیں
ممتاؤں کی خالی گودیاں بن کتبوں کے مدفن ہیں

کچھ خیمے کچھ زندہ سائے اب میدان میں باقی ہیں
چند علم کچھ گیت ابھی تک اس طوفان میں باقی ہیں

تیل کے چشموں کے سوداگر اَن داتا خوش بیٹھے ہیں
محل سرا کی حرم سرا میں خواجہ سرا خوش بیٹھے ہیں (۱۵)

مذکورہ نظم میں ''تیل کے چشموں کے سوداگر'' کہہ کر فرازؔ نے بڑی خوب صورتی سے مغربی غاصبوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ عالمی جبر اور غاصب قوتوں نے جس طرح کمزور ملکوں پر قبضہ جمانے کی کوشش میں کشت و خون کا بازار گرم کر رکھا ہے، فرازؔ نے ہمیشہ ان کے خلاف آواز اٹھائی۔ ان غاصب قوتوں کی انسان دشمن پالیسیوں کے منفی اثرات بالخصوص مسلمان ملکوں پر زیادہ گہرے پڑے۔

عالمی سطح پر ہونے والے مظالم اور بالخصوص سپر پاور کے جبر و ظلم کے خلاف آواز فرازؔ نے ہمیشہ بانگ دہل اُٹھائی ہے۔ ''تنہا تنہا'' سے لے کر اب تک جہاں جہاں بھی اُنھوں نے سپر پاور کے ظلم و جبر کی جھلک محسوس کی تو اس کے خلاف بھرپور تحریری و تقریری طور سے مزاحمت کی۔ اُنھوں نے سپر پاور کی جنگی پالیسیوں کے خلاف بھرپور نظم'' کالی دیوار '' تخلیق کی، جس کا شمار اُن کی چند اہم نظموں میں ہوتا ہے۔ ''کالی دیوار'' کے بارے میں انور خواجہ کہتے ہیں:

''یہ وہ دیوار ہے جو واشنگٹن کے قبرستان میں تعمیر کی گئی، جس پر ان سپاہیوں کے نام لکھے ہیں جو ویت نام کی جنگ میں کام آئے اور ان کی لاشیں نہیں ملیں۔ ان کے ماں باپ وہاں آتے ہیں اور اپنے بچوں کے نام اس دیوار پر کندہ دیکھ کر دل کو تسلی دینے کی کوشش کرتے ہیں۔'' (۱۶)

فرازؔ کی دوسری چند بہترین نظموں کے ساتھ ساتھ نظم ''کالی دیوار'' بھی مغربی استعماری قوتوں کے خلاف مزاحمت کی بہترین مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہے۔ نظم کا لفظ لفظ ظالم کے خلاف مزاحمتی جذبات کا اظہار اور مظلوم کے ساتھ اظہارِ ہمدردی کا بہترین نمونہ ہے:

کل واشنگٹن شہر کی ہم نے سیر بہت کی یار — گونج رہی تھی سارے جگ میں جس کی جے جے کار
ملکوں ملکوں ہم گھومے تھے بنجاروں کی مثل — لیکن اس کی سج دھج سچ مچ دلداروں کی مثل

ایک سفید حویلی جس میں بہت بڑی سرکار — یہیں کریں سوداگر چھوٹی قوموں کا بیوپار
یہیں پہ جادوگر بیٹھا ہے جب کہیں کی ڈور ہلائے — ہر بستی ناگاساکی، ہیروشیما بن جائے (۷)

فرازؔ کے خیال میں ''سفید حویلی'' (وائٹ ہاؤس) میں سارے کے سارے بیوپاری بیٹھے ہوئے ہیں۔ ان کو انسانیت سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ وہ جابر اور درندے ہیں، جن سے وحشی بھی پناہ مانگتے ہیں۔ یہاں وہ جادوگر بیٹھے ہوئے ہیں، جو ہاتھ کے اشارے سے ظلم و فساد کا بازار گرم کر کے چھوٹی، کمزور اور مفلس قوموں پر ناجائز قبضہ جماتے ہیں۔ ان کے وسائل چھین کر ان کو بے بسی کے اندھے غار میں دھکیل دیتے ہیں۔

اس حویلی سے کچھ دور ہی اک کالی دیوار — لوگوں کی وہ بھیڑ لگی تھی چلنا تھا دشوار
اس کالی دیوار پہ کندہ دیکھے ہزاروں نام — ان ناموں کے بیچ لکھا تھا ''شہدائے ویتنام''
دور دور سے جمع ہوئے تھے طرح طرح کے لوگ — آنکھوں آنکھوں ویرانی تھی چہروں چہروں سوگ
بیکل بہنیں گھائل مائیں کرلاتی بیوائیں — ساجن تم کس دیس سدھارے پوچھیں محبوبائیں
اپنے پیارے دلداروں کا اوجھل مکھڑا ڈھونڈیں — اس کالی دیوار پہ ان کے نام کا ٹکڑا ڈھونڈیں
دلوں میں غم پلکوں پر شبنم ہاتھوں میں پھول اٹھائے — اس ناموں کے قبرستان کا بھید کوئی کیا جانے
نا تربت نا کتبہ کوئی نا ہڈی نہ ماس — پھر بھی پاگل نیناں کو تھی پیا ملن کی آس
کہیں کہیں دیوار پہ چسپاں ایک سفید گلاب — جیسے ماں کا کوئی آنسو جیسے باپ کا خواب
سبھی کے دل میں کانٹا بن کر کھٹکے ایک سوال — کس کارن مٹی میں ملائے ہیروں جیسے لال
پیلے دیس پہ ہم نے کیا کیا اندھیارے برسائے — اس کے جیالے تو کٹ مر کر روشنیاں لے آئے
لیکن اتنے چاند گنوا کر ہم نے بھلا کیا پایا — ہم بدقسمت ایسے جن کو دھوپ ملی نہ چھایا
مکھ موتی دے کر حاصل کی یہ کالی دیوار — یہ کالی دیوار جو بس ہے اک خالی دیوار
یہ کالی دیوار جو ہے ناموں کا قبرستان — واشنگٹن کے شہر میں دفن ہیں کس کس کے ارمان (۱۸)

فرازؔ ایک ہی سوال پوچھ رہے ہیں کہ کس کی خاطر ان لوگوں نے جان کے نذرانے پیش کیے۔ کتنی ماؤں کے لال فنا ہو گئے جن کو حسرتوں کے سوا کچھ نہیں ملا۔ بہنوں کو بھائیوں، بیواؤں کو شوہروں، معشوقوں کو عاشقوں اور ماؤں کو اپنے لاڈلے قربانی میں دے کر صرف ایک دیوار بدلے میں ملی۔ جو صرف ناموں کا قبرستان ہے۔ ان بے چاروں کے نہ تو یہاں کوئی مزار ہے نہ جسموں کی مٹی۔ افسوس کہ یہاں لوگ صرف نام پڑھ کر دل کو تسلی دیتے ہیں۔ فرازؔ بڑے دلدوز انداز میں شہداء اور پس ماندگان کے ساتھ اظہارِ ہمدردی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان کے جذبۂ انسان دوستی کے حوالے سے جی۔ ایم۔ چوہدری کہتے ہیں:

> ''ظلم و جبرویت نام میں ہو یا فلسطین اور افریقہ میں یا پھر وادیٔ کشمیر میں ہندو سامراج اپنے پنجے گاڑے ہوئے ہو، وہ (فرازؔ) تمام کی مذمت کرتا اور دنیا کی تمام مزاحمتی قوتوں اور تحریکوں کی حمایت اور فتح کے لیے اپنے قلم کو استعمال کرتا ہے۔''(۱۹)

۹/۱۱ کے بعد جب پاکستان کی آمرانہ قوتوں نے افغانستان کے خلاف مغرب کا ساتھ دیا تو فرازؔ کو بہت دکھ ہوا۔ انھوں نے آمرِ وقت کے اس منفی اقدام کے خلاف آخر دم تک بھرپور مزاحمت کی۔

کس کا گماشتہ ہے امیرِ سپاہِ شہر
کن معرکوں میں ہے صفِ لشکر لگی ہوئی (۲۰)

فرازؔ کی شاعری کا آغاز سے جائزہ لیا جائے تو واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ جب کبھی بھی وطنِ عزیز میں فردِ واحد کی حکمرانی آئی ہے اور آمریت نے جڑ پکڑلی ہے تو وہ اس کے خلاف ایک خاص لب ولہجہ میں مزاحمت کرتے نظر آئے ہیں۔ جنرل مشرف کے دور میں بھی کچھ ایسا ہی لب ولہجہ سامنے آتا ہے۔ مثلاً صبحِ کاذب، امیرِ شہر، شاہ، پاسبان وغیرہ جیسے الفاظ بالخصوص دورِ آمریت سے منسوب ہیں۔ آمرِ وقت کے غیر آئینی اقدامات کے علاوہ سب سے بڑی غلطی پاکستان کو دہشت گردی کی دلدل میں ڈالنا تھا۔ اُنھوں نے مغرب کی جنگ کو اپنے سر لے کر وطنِ عزیز کو تباہی کے دہانے پر پہنچا دیا۔ وہ کہتے ہیں:

غیروں سے کیا گلہ ہو کہ اپنوں کے ہاتھ سے
ہے دوسروں کی آگ میرے گھر لگی ہوئی
میرے ہی قتل نامے پہ میرے ہی دستخط
میری ہی مہر ہے سرِ محضر لگی ہوئی (۲۱)

آمرِ وقت نے جب مغرب کی جنگ اپنے سر لے کر افغانستان کے ساتھ ساتھ وطنِ عزیز کو بھی دہشت گردی

کے اندھے غار میں دھکیل دیا تو فرازؔ اور ان کے حامیوں نے اس کے خلاف زبردست احتجاج کیا، یہاں تک کہ مختلف موقعوں پر احتجاجی جلسے جلوس نکالے اور مغربی استعماری قوتوں اور ان کے ساتھی آمر وقت کو للکارا۔

مغرب اور آمر وقت کے اس اقدام پر چند گماشتوں کو چھوڑ کر ہر خاص و عام نے اس کی بھرپور مذمت کی۔ فرازؔ شروع سے مغربی متحد قوتوں کے سخت خلاف رہے، کیونکہ مغربی غاصب قوتوں کا ایک حربہ یہ ہے کہ وہ کمزور اقوام کو جنگ کی تباہ کاریوں میں مبتلا کر کے اپنا اسلحہ بیچتی ہیں۔ مغرب کی اسی چالاکی اور عیاری و مکاری کے بارے میں فرازؔ کہتے ہیں:

> ''سرمایہ دار اکثر جنگ کے ذریعے اپنے منافع کو بڑھانے کی کوشش کرتے ہیں، مثلاً امریکہ جہاں جہاں بھی جنگ کر رہا ہے اس کے پیچھے اس کے ہتھیار بنانے اور بیچنے والے کارخانہ دار ہیں۔''(۲۲)

فرازؔ کا سیاسی شعور بڑا پختہ اور نظر میں گہرائی تھی۔ انھوں نے مستقبل میں مغربی اتحاد کے عزائم کو بھانپ لیا تھا۔ ان کے خیال میں سپر پاور اور اس کے اتحادی ایک مداری کا کھیل رہے ہیں اور دوسرے کردار بھی اس کے اس ڈرامے میں شامل ہیں۔ ان کے مطابق کچھ لوگ ان کو مسیحا سمجھتے ہیں، لیکن دراصل وہ سب سے بڑا دشمن ہے۔ فرازؔ کے خیال میں اس اتحاد نے بصرہ، عراق اور افغانستان کو تو تباہ و برباد کر ڈالا، لیکن ان کا اگلا ہدف پاکستان ہے۔(۲۳)

برباد کر کے بصرہ و بغداد کا جمال
اب چشم بد ہے جانب خیبر لگی ہوئی (۲۴)

وہی جانے پسِ پردہ جو تماشا گر ہے
کب کہاں، کونسے کردار کو کیا بولنا ہے (۲۵)

غرض عالمی سطح پر پس نوآبادیات کے خلاف مزاحمت احمد فرازؔ کے کلام میں شروع سے لے کر آخر تک دیکھنے کو ملتی ہے۔ بیروت میں اسرائیلی جبر ہو، یا عراق و افغانستان میں مغربی اتحادی یلغار، پوری دنیا میں مغربی متحد قوتوں نے جہاں کہیں بھی پس نوآبادیاتی نظام کے تحت ظلم و ستم کا بازار گرم کیا ہوا ہے، فرازؔ اس کے خلاف بھرپور آواز اُٹھاتے ہیں۔ ان کے مطابق پوری دنیا میں جن قوتوں نے جنگ و جدل کا ماحول پیدا کر کے امن کو تباہ کیا ہے اس کا مرکزی کردار مغرب کی سامراجی قوتیں ہیں۔ ان جنگوں کو دنیا پر مسلط کر کے یہ قوتیں اپنے مقاصد حاصل کرنا چاہتی ہیں۔ فرازؔ ان تمام غاصب اور استعماری قوتوں کے خلاف آواز اُٹھاتے ہیں اور ان کا مکروہ چہرہ بے نقاب کرتے ہیں۔

ڈاکٹر سلمان علی، شعبہ اردو جامعہ پشاور

محمد اسرار خان، پی ایچ ڈی ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ The Oxford English Urdu Dictionary، مرتب و مترجم، شان الحق حقی، اکسفورڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۹۵ء، ص ۲۸۰

۲۔ ایضاً

۳۔ ڈاکٹر مبارک علی، برطانوی راج ایک تجزیہ، فکشن ہاؤس، لاہور، اشاعت دوم، ۲۰۰۵ء، ص ۹۶

۴۔ پروفیسر ڈاکٹر نعیم احمد، عالمگیریت اور ثقافتی استعماریت، مشمولہ، اقبال، جلد: ۵، شمارہ: ۳، جولائی، ستمبر ۲۰۰۴ء، ص ۵۳

۵۔ اشفاق حسین، احمد فراز، یادوں کا ایک سنہرا ورق، وجدان پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۸۶

۶۔ احمد فراز، تنہا تنہا، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء، ص ۸۷

۷۔ احمد فراز، ایضاً، ص ۱۰۴

۸۔ احمد فراز، نایافت، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۵۳۔۵۴

۹۔ انعام حسین، احمد فراز کی شاعری پر ایک نظر، مشمولہ، ماہِ نو، لاہور (فراز نمبر) جلد: ۶۲، شمارہ: ۱، جنوری ۲۰۰۹ء، ص ۱۳۹

۱۰۔ ڈاکٹر نیر صمدانی، اعتبارات، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۱۷۸

۱۱۔ احمد فراز، شب خون، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء، ص ۱۳

۱۲۔ احمد فراز، نابینا شہر میں آئینہ، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۱۱۸

۱۳۔ قرۃ العین طاہرہ کا فراز سے انٹرویو، مشمولہ، کتاب، بیادِ احمد فراز، جلد: ۴۰۔۴۱، اکتوبر ۲۰۰۸ء تا اپریل ۲۰۰۹ء، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ص ۱۹۸

۱۴۔ شمیم اکرام الحق، فراز ۔۔ ملامتوں اور محبتوں کے درمیان ایک شخص دلربا سا، مشمولہ، ادبیات (احمد فراز نمبر) جلد: ۱۸، شمارہ: ۸۱، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۸ء، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ص ۱۸۱

۱۵۔ احمد فراز، نابینا شہر میں آئینہ، ص ۱۱۹

۱۶۔ انور خواجہ، احمد فراز ۔۔ ایک سدا بہار شاعر، مشمولہ، زاویہ، امریکہ (احمد فراز نمبر) جلد: ۸، شمارہ: ۵۔۶، جنوری تا اگست ۲۰۰۹ء، ص ۶۹

۱۷۔ احمد فراز، خواب گل پریشاں ہے، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص ۸۴

۱۸۔ ایضاً

۱۹۔ جی ایم چوہدری، احمد فراز، حریتِ فکر کا امین، مشمولہ، ماہِ نو (احمد فراز نمبر)، ص ۳۱۷

۲۰۔ احمد فراز، اے عشق جنوں پیشہ، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء، ص ۱۵۷

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۵۸

۲۲۔ افتخار عارف اور حسن رضوی کا فراز سے انٹرویو، مشمولہ، احمد فراز شخصیت اور فن، مرتبین: زیتون بانو، تاج سعید، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، س ن، ص ۳۱۹

۲۳۔ احمد فراز، یار اغیار کے ہاتھوں میں کمانیں تھیں فراز، مشمولہ، ادبیات (احمد فراز نمبر)، ص ۲۹۸

۲۴۔ احمد فراز، اے عشق جنوں پیشہ، ص ۱۵۸

۲۵۔ ایضاً، ص ۹۵

داغ دہلوی...........روایت سے استعمار دشمنی کے نقطۂ آغاز تک

فرحانہ قاضی

ABSTRACT

Nawab Mirza Daagh Dahlavi is usually known for his classical poetry. The Prominent element of his Ghazal is pure romantic way of thinking and expression, That is why, he is famous as a complete traditional and classical lover's concept but no doubt in his poetry one can feel a mere glance of reaction and protest against the British Imperialism. Following is a brief study of the above mentioned concept.

غزل اُردو ادب کا طرۂ امتیاز ہی نہیں بلکہ برصغیر کی ہند ایرانی تہذیب کی شعری داستان کہلائی جاسکنے والی صنفِ سخن کا درجہ بھی رکھتی ہے۔ جس کے ذریعے ہندوستانی ذہن واحساس کی گزشتہ کئی صدیوں کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ بلاشبہ اپنے آغاز سے لے کر ایک طویل عرصے تک غزل اپنے اندر ایک کلاسیکی مزاج ہی کو پالتی رہی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل ایک جامد سانچے میں ڈھلتی گئی اور اس سے محض تفنن طبع کا کام لیا جاتا رہا یا پھر تصوف کے وسیلے سے کچھ حد تک اسے روحانی تربیت کا ذریعہ بنایا گیا مگر زندگی کے ہمہ پہلو مسائل ومعاملات سے نہ کلاسیکی غزل واقف تھی نہ اس کا کلاسیکی عاشق۔ لیکن انیسویں صدی پوری دنیا کے لیے بالعموم اور برصغیر کے لیے بالخصوص وہ زمانہ ہے، جس نے زندگی کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ یہی وجہ ہے کہ تاریخ کے اس موڑ پر اُردو غزل نے اپنا پرانا جوا اُتار پھینکا اور اس کے اندر تبدیلیوں کے آثار ملنا شروع ہوئے۔ گویا غزل کے ٹھہرے ہوئے پانی میں پہلی بار جو بڑا ارتعاش پیدا ہوا وہ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کا نتیجہ تھا۔ ۱۸۵۷ء کی جدوجہد کو صرف جنگ آزادی یا پھر بقول انگریز ''حکمرانوں کے خلاف بغاوت'' سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ یہ محض کچھ فوجی دستوں کی بغاوت نہ تھی بلکہ ہندوستان کی سیاسی بیداری کا نقطہ آغاز تھا اور اس سے بھی بڑھ کر فکری اور ذہنی تبدیلی کا ابتدائی مرحلہ۔ یہ فکر وخیال کے اس طویل سلسلے کی اہم ترین کڑی ہے جو ۱۹۴۷ء پر منتج ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ اس جنگ سے دیگر طبقوں کی طرح شعراء وادباء بھی متاثر ہوئے گویا کھڑے پانی میں پہلا پتھر پھینکا گیا جس کے بعد دائرے بننے کا نہ رکنے والا سلسلہ جاری ہوا۔

اگرچہ تاریخی اعتبار سے اس لڑائی میں ہندوستانیوں کو شکست ہوئی مگر سچ یہ ہے کہ اس شکست نے انہیں اندر سے جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور وہ سوچنے لگے کہ صدیوں کی قائم حکومت ختم ہونے کے اسباب کیا تھے؟ بالآخر غور وفکر کے نتیجے میں اور نئے حکمرانوں کے غیر انسانی سلوک نے انہیں جاگنے پر مجبور کر دیا اور وہ بے عملی چھوڑنے پر آمادہ ہوگئے۔ نیز

ہنگامے کے بعد نئے حکمرانوں نے بغاوت کرنے والوں کو جو سزائیں دیں اور جو بے دردانہ سلوک کیا وہ بجائے خود اہلِ ہند بالخصوص مسلمانوں کو احساس دلا رہا تھا کہ حالات کا مقابلہ پرانی تلواروں سے نہیں نئے ہتھیاروں سے کرنا ہوگا۔ اُس وقت کے نئے اہل اقتدار طبقے کے مظالم کا اندازہ مکمل طور پر تو شاید کبھی نہ ہو سکے لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد کی تصانیف اور تاریخ کی کتابوں سے بہت کچھ معلوم ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں شیخ محمد اسماعیل پانی پتی اپنے مضمون ''۱۸۵۷ء میں اہل علم پر کیا گزری'' میں بیان کرتے ہیں:

''ماہ مئی ۱۸۵۷ء میں آج سے ٹھیک ایک صدی پہلے جو تیز و تند آندھی دہلی میں چلی اس سے اس قدر تباہی اور غارت گری پھیلی جس کی انتہا نہیں۔ ہزاروں گھر برباد ہو گئے۔ محلے کے محلے صاف ہو گئے جو بازار نہایت آباد تھے ان کا نام و نشان نہ رہا۔ شہر کی اینٹ سے اینٹ بج گئی۔ امیر ذلیل ہو گئے، شریف دربدر مارے مارے پھرنے لگے۔ جن باعصمت دوشیزاؤں کو چاند نے بھی بے پردہ نہ دیکھا تھا وہ بحالِ تباہ ننگے پاؤں، ننگے سر جنگلوں میں ٹھوکریں کھانے لگیں۔ سینکڑوں معصوم بچے ذبح کر ڈالے گئے۔ ہزاروں عورتوں کی عصمت بری طرح لوٹی گئی۔ خاندان اُجڑ گئے۔ قبیلے تباہ ہو گئے، ہزاروں کو گولی سے اڑا دیا گیا۔ سینکڑوں کو تلوار کے گھاٹ اتار دیا گیا بہت سے بے گناہوں کو پھانسیوں پر لٹکا دیا گیا اور بہت سوں کو کالے پانی بھیج دیا گیا۔ ہزاروں پر بیدیں اور کوڑے ایسے پڑے کہ کھالیں اُدھڑ گئیں۔ بکثرت لوگوں کو جیلوں کی تنگ و تاریک کوٹھڑیوں میں ٹھونس دیا گیا۔ امراء کی جائیدادیں ضبط کر لی گئیں اُن کے محلات ڈھا دیئے گئے اور اُن کو یا تو شہر بدر کر دیا گیا یا گرفتار کر لیا گیا اور یا قتل کرا دیا گیا۔''(۱)

اِن حالات و واقعات سے ہندوستان کی پوری تہذیب و تمدن اور ذہن و فکر کے تمام تر شعبوں نے براہ راست اثر قبول کیا اور لوگ سوچنے لگے کہ اجنبی طاقت نے نہ صرف یہ کہ حکومت چھین لی بلکہ اس خطے کو سیاسی، سماجی، معاشی، مذہبی اور ذہنی طور پر مفلوج کر کے بھی رکھ دیا ہے۔ ان حالات کا واضح نتیجہ معاشرتی اور سیاسی زبوں حالی کی صورت میں نکلا۔ جس کے اثرات شعراء و ادبا پر بھی پڑے اور انہوں نے جان لیا کہ یہ واقعۂ انقلاب کوئی معمولی سانحہ نہیں جو قضائے مبرم کی طرح اچانک نازل ہوا اور اپنے پیچھے خاک و خون کے دلگداز مناظر چھوڑ کر گزر گیا بلکہ یہ تو گزشتہ حادثات کا قدرتی نتیجہ تھا۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''یہ اس المیے کا ''ڈراپ سین'' تھا جو ایک طویل عرصے سے برعظیم کی سٹیج پر کھیلا جا رہا تھا۔ علاوہ ازیں یہ واقعہ اسی عظیم تبدیلی کا مظہر تھا جو ایک عرصے پہلے وقوع میں آ چکی تھی لیکن ہنوز بعض ذہنوں نے اسے قبول نہ کیا تھا۔ واقعۂ انقلاب نے یہ تذبذب ختم کر دیا۔ خوش فہمیوں یا غلط

فہیوں کا غبار چھٹ گیا۔ لال قلعے کی شکل میں بظاہر جو ایک بھرم سا نظر آرہا تھا۔ وہ کھل گیا اور لوگوں کو تلخ حقیقت کا کڑوا گھونٹ حلق سے نیچے اتارنا ہی پڑا۔''(۲)

اس صورتحال نے آئندہ کے لیے نئی راہیں کھول دیں اور وہ طلسم توڑ دیا جس نے صدیوں سے اس خطے کے انسان کو گھیر رکھا اور حیات و کائنات سے بے گانہ کر دیا۔ گویا یہ نقطۂ آغاز تھا اُن بے شمار تبدیلیوں، تحریکات اور انقلابات کا جن سے برصغیر پاک و ہند انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے نصف اول میں دوچار ہوا، تبدیلی کا ایسا فطری عمل جس نے نجانے کتنے رنگ بدلے۔ یہ عمل مختلف مرحلوں سے گزرا، جن میں مختلف اور متنوع عناصر نے مل کر معاشرے کو کلاسیکی سے انقلابی بنا دیا۔ اس انقلاب اور کشمکش میں معاشرے کا ہر طبقہ اپنے اپنے طور پر حصہ لیتا رہا اور چونکہ شاعر اور ادیب بھی معاشرے سے تعلق رکھتے ہیں اس لیے انیسویں صدی کے نصف آخر میں ادباء و شعراء نے وقت کے تقاضے کو سمجھتے ہوئے صدیوں سے وجود میں آنے والی غزل کے روایتی مزاج کو تبدیلی سے ہم کنار کرنے کی کوشش کی۔ اس حوالے سے مرزا داغ دہلوی کا نام نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ ۱۸۵۷ء کے بعد کی اردو غزل میں نئی جہتیں اس اولین شکل میں داغ کی غزل میں ہی ملتی ہیں۔ داغ بلاشبہ انیسویں صدی کے نصف آخر کے سب سے معقول اور مشہور غزل گو ہیں جن کی غزل کی گونج ہندوستان کے طول و عرض میں سنائی دیتی رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعد کے شعراء کے ہاں ان کے رنگ کی پرچھائیں کافی حد تک ملتی ہیں۔ داغ اُن متنازعہ شاعروں میں سے ہیں جن کو بیک وقت عظمت کی معراج تک بھی پہنچایا جاتا ہے اور ازکاررفتہ غزل گو کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ اسی طرح ان کے تصورِ عاشق کو سب سے زیادہ حقیقی اور انسانی بھی کہا جاتا ہے اور مبتذل اور پھکڑپن کا شکار بھی۔ ایک طرح سے یہی تنازعہ اور بحث ان کی شہرت کی وجہ بنتی ہے۔

داغ کی زندگی کا ابتدائی اور اہم ترین حصہ قلعۂ معلی دہلی میں گزرا جس کا اثر ان کی شخصیت اور شاعری پر واضح طور سے پڑا ہے۔ تاریخ بتاتی ہے کہ اس وقت کا شاہی ماحول ماضی سے ناطہ جوڑے رکھنے کی حتی الوسع کوشش کرتا ہے مگر حالات کا ریلہ جس سمت میں بہہ چلا تھا اس کے بعد یہ ممکن نہ تھا کہ ان مغل روایات، شاہی کروفر اور کلاسیکی اقدار کو بعینہٖ جاری رکھا جا سکے۔ چنانچہ معاشرتی ڈھانچہ توڑ پھوڑ کا شکار ہونے لگتا ہے اور جب بہادر شاہ ظفر سے محض نام کی بادشاہت بھی چھین لی جاتی ہے تو زندگی کے دیگر شعبوں کی طرح شاعری اور لوگوں کے مزاجِ عشق و عاشقی میں بھی تبدیلی آجاتی ہے۔ کلاسیکی معاشرے کا فرد جو محبوب سے والہانہ عشق کرتا تھا اب اُسے یہ کام بے معنی معلوم ہونے لگتا ہے۔ جس عاشق کے دل میں محبت اور محبوب کے احترام کا جذبہ اس حد تک موجود تھا کہ وہ اُس کا ہر ظلم اپنے لیے اعزاز سمجھتا تھا وہ اب اس سے انکار کر دیتا ہے اور محبت کو برابری کی سطح پر لے آتا ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ وہ محبت کو جذبہ سمجھنا چھوڑ کر محض ایک تعلق کا نام دے دیتا ہے اور تعلق بھی صرف جسمانی اور جنسی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ معاشرہ روایتی محبت سے انکاری ہو جاتا ہے اور وہ وارفتگی و سپردگی جو اس سے پہلے عاشق کی شخصیت کی بنیادی خصوصیات تھیں، ختم ہو جاتی

ہیں۔اس باب میں ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''اس زمانے میں سیاسی افراتفری اور انتشار نے سماجی اور تہذیبی حالات میں ایسے انحطاط و زوال کی کیفیت پیدا کردی تھی جس نے اس دور کے لوگوں کے لیے زیست کے تمام راستے بند کردیئے تھے زندگی پر موت کے شہ پروں کا سایہ تھا۔۔۔عظمت اور بلندی ان حالات میں باقی نہیں رہتی لیکن افراد میں عظمت اور بلندی کے اظہار کا خیال بڑھ جاتا ہے جب انسان کے پاس کچھ موجود نہ ہو تو پھر اس کے خیال یا اظہار ہی سے اُسے تسکین ہوتی ہے زندگی کے بنیادی حقائق ان حالات میں نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ ہلکی پھلکی چیزوں سے دل چسپی بڑھ جاتی ہے کہ یہی انسان کے لیے جائے پناہ ہے۔تعیش پرستی اور لذتیت کا دور دورہ ہو جاتا ہے اور افراد اس میں کھو جانے کو زندگی کی معراج خیال کرتے ہیں۔زندگی میں کسی قسم کی گہرائی باقی نہیں رہتی۔ایک سطحیت اس کے ہر شعبے میں گھر کر لیتی ہے۔''(۳)

یہ رویہ اس دور کے کم و بیش تمام شعراء میں نظر آتا ہے۔چنانچہ عشق کا تصور اس زمانے میں مثالی سے انسانی بلکہ زیادہ واضح الفاظ میں مادی رجحان کی طرف بڑھتا دکھائی دیتا ہے جہاں عاشق انسان ہے اور انسان سے ہی محبت کرتا ہے۔اس طرح اس انسان میں دونوں طرح کی عکاسی ملتی ہے مٹی کے اثر میں سفلی یا بہتر لفظوں میں ارضی بھی اور روح کے اثر میں سماوی اور روحانی بھی۔داغ اس رجحان کے نمائندہ شاعر ہیں اور اُن کے اثر میں اس وقت کے دیگر شعراء بھی ان کی تقلید کرتے نظر آتے ہیں۔لہٰذا وہ جو کسی زمانے میں میرؔ اور سوداؔ کی بات ہوتی تھی اُس لحاظ سے اب شعراء ''داغی'' ہوئے جارہے تھے۔

بہرحال داغ کا یہ عاشق اپنے اندر ایک منفرد اور حقیقی کردار ہے اور اگر اسے عام انسانی تصور کے قریب تر عاشق کا نام دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔اگرچہ یہ درست ہے کہ یہ لکھنوی عاشق سے بھی زیادہ بدنام ہوا، زیادہ متنازعہ رہا مگر فی الواقع داغ کے زمانے ہی میں شعراء اس تصور سے متاثر ہوتے گئے اور لوگوں نے اسے مقبول عام بنایا۔اس مقبولیت کے پیچھے اس کردار کے واضح خدوخال کا ہاتھ ہے کیونکہ اس سے پہلے عہد بہ عہد جو تصوراتِ عاشق پنپتے رہے تھے وہ خوبصورت اور کلاسیکی سہی مگر غیر واضح تھے اور اُن کے خدوخال دھند میں چھپے ہوئے تھے۔یہی وجہ ہے کہ ان عشاق کے بارے میں نقادوں کی آراء میں اختلاف ملتا ہے لیکن داغ کا عاشق اپنی شخصیت اور کردار میں بالکل واضح ہے۔اُس نے اپنے اوپر تہذیب و اخلاق کے پردے ڈالے ہیں نہ مذہب کے۔وہ نہ معاشرے کی دوغلی اقدار کو نظر میں رکھتا ہے نہ محبوب کی بے جا تعظیم کا احمقانہ تصور پالتا ہے۔وہ نہ خود کو راستے کا پتھر سمجھتا ہے اور نہ محبوب کو آسمان پہ چمکتا ستارہ۔اس کے برعکس وہ خوب جانتا ہے کہ وہ اور محبوب دونوں انسان ہیں اور انسان بھی ایک جیسے جن میں نہ کوئی ادنیٰ ہے اور نہ کوئی

اعلیٰ بلکہ اگر برتری کسی کے نصیب میں ہے تو وہ عاشق ہے کیونکہ اس کے پاس جذبہ اور اس کے اظہار کے لیے حوصلہ ہے، جبکہ محبوب کے پاس صرف حسن کا مجرد خاصہ۔ لطف کی بات ہے کہ داغؔ کے اس عاشق کو ان سب باتوں کا خود بھی ادراک ہے اور وہ محبوب کو بھی یہ سب باور کراتا ہے تاکہ وہ کسی خوش فہمی یا غلط فہمی کا شکار نہ رہے۔ ایک اور خاصیت اس کا احساس تفاخر ہے جس کے سامنے محبوب کی حیثیت ثانوی رہتی ہے۔ ایک تو داغؔ پیدائشی نواب زادے تھے، پھر والد کی وفات پر ان کی والدہ کا بہادر شاہ ظفر کے بیٹے میرزا فخرو سے نکاح جس کے نتیجے میں داغؔ شاہی قلعے میں رہنے لگے یعنی ایک نوابی خون کا اثر، دوسرے شاہانہ ماحول میں پروان چڑھنا یہی وجہ ہے کہ احساس انا بڑھتے بڑھتے احساس تفاخر میں ڈھل گیا۔ اس چیز نے اِن کو وہ ذہنیت اور لہجہ دیا جس کے باعث وہ محبوب کو بھی خاطر میں لانے کو تیار نہیں۔ شاہانہ ماحول میں رہنے کا ایک اور اثر یہ ہوا کہ عام متوسط طبقے کی زندگی اور عوامی جذبات نظر نہیں آتے بلکہ اس کی جگہ ایک ایسے زوال آمادہ شاہی ماحول کی عکاسی ملتی ہے جو اس وقت کے قلعۂ معلیٰ میں موجود تھا۔ تاریخ شاہد ہے کہ زوال آمادہ معاشرے بالخصوص شاہی ماحول کے افراد انحطاطی حقائق سے آنکھیں چرا کر جام و مینا اور رقص و نغمہ میں دنیا کے تمام غموں اور فکروں کو بھلا دینا چاہتے ہیں۔ داغؔ بھی اسی عیش کوشی میں مبتلا تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزل میں بھی یہی رنگ موجود ہے۔ اس لیے عام تاثر یہ ہے کہ اس غزل کے عاشق میں کسی سنجیدہ فکر کی تلاش بیکار ہے۔ جبکہ عشق بازی، نغمہ و سرور، کیف و مستی معاملہ بندی و شاہد بازی، ہوسناکی و لذت پرستی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ اس بارے میں ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> ''داغؔ نے عاشق کا جو تصور پیش کیا ہے وہ درحقیقت ایک شاہد باز کا تصور ہے جو لذت اور تعیش کا حلقہ بگوش ہوتا ہے۔ جو اس لذت اور تعیش کے بغیر زندہ رہ ہی نہیں سکتا۔ وہ اسی کو زندگی کا مقصد سمجھتا ہے۔ اُن کے یہاں محبوب کی طرح محبت کرنے والا بھی ہرجائی ہے۔ وہ عشق و عاشقی کی کچھ مجرد اقدار اپنے پاس نہیں رکھتا۔'' (۴)

اس عاشق کی شخصیت پر لکھنوی اثرات بھی مرتب ہوئے اور اس کی خارجیت نے اسے ضرور متاثر کیا لیکن ایک چیز ایسی ہے جو اسے لکھنوی عاشق سے ممتاز بنا دیتی ہے اور وہ ہے اس کا چلبلا پن۔ یوں تو محبوب سے چھیڑ چھاڑ اور چھینا جھپٹی لکھنوی عاشق بھی کرتا تھا مگر اس میں بازاری اور سوقیانہ پن پایا جاتا تھا جبکہ داغؔ کا عاشق چلبلا ہے ایسا چلبلا عاشق جو محبوب سے چھیڑ چھاڑ بھی کرتا ہے، چھینا جھپٹی بھی، ڈانٹ بھی، حتیٰ کہ تلخ کلامی سے بھی باز نہیں رہتا مگر ان سب کے باوجود یہ سوقی نہیں کہلایا جا سکتا بلکہ یہ تو ایک عام انسانی معاشرے کا ایسا فرد معلوم ہوتا ہے جو محبت کرتا ہے، کسی حور شمائل یا پری تمثال سے نہیں اور کسی جلاد صفت حسینہ سے بھی نہیں بلکہ گوشت پوست کی ایک عورت سے۔ البتہ یہ عورت گھر کی عورت نہیں بلکہ طوائف ہے، بازار میں بیٹھتی اور عشوے بیچتی ہے جس کی محبت میں یہ عاشق کھل کھیلتا ہے اور خوب داد عیش دیتا ہے۔ اس بازاری محبوب نے عاشق کو شوخ اور جرأت مند بنا دیا ہے چنانچہ وہ بغیر ہچکچاہٹ اور پس و پیش کے

اظہار عشق کرتا اور محبوب کی لاپرواہی برتنے پر اسے جلی کٹی سناتا ہے۔ نیز اگر محبوب ہرجائی پن کا مظاہرہ کرتا ہے تو عاشق بھی شہد کی مکھی اور بھونرا بن جاتا ہے جو کلی کلی منڈلاتا پھر کر رس چوستا ہے اور کسی ایک شاخ یا پھول سے چپک کر نہیں رہ جاتا۔ کیونکہ یہ حسن اور شوخی کا شیدائی ہے لہٰذا جہاں کہیں خوبصورتی دیکھتا ہے فدا ہو جاتا ہے مگر فدا ہونے کا یہ جذبہ بھی افادی نوعیت کا ہے کیونکہ محبت سے اگر کچھ لطف ولذت نہ ملے تو اسے بھلا دینے میں لحہ بھی نہیں لگاتا۔ اگر نفسیاتی حوالے سے اس رجحان کا تجزیہ کیا جائے تو اس تصورِ عاشق کے پیچھے خود داغؔ کی اپنی شخصیت جھلکتی ہے۔ اُن کی شخصیت کے تانے بانے انھی عوامل سے مل کر بنے تھے جو اُن کے پیش کردہ عاشق کے کردار میں پائے جاتے ہیں۔ داغؔ سے متعلق ڈاکٹر حنیف فوق کا یہ کہنا بہت حد تک اُن کے تصورِ عاشق کو واضح کر دیتا ہے:

> ''داغؔ اُن خوش قسمت انسانوں میں سے ہیں جو زندگی کی رفتار سے مطمئن تھے۔ وہ اپنے دور کے سارے ہنگاموں کے باوجود زندگی کو، بسر کرنے، خوش رہنے اور عیش ونشاط کے ساغر سے آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کے لیے موزوں پاتے تھے۔ اس لیے وہ غم کے دن ہنس بول کر گزارنے کے قائل ہیں اور کہتے ہیں ''جان بھی نکلے تو میری جان ہنستے بولتے۔''(۵)

داغؔ کی اسی افتادِ طبع کے باعث ناقدین ان کے عاشق کو عشق والفت کا نمائندہ ہونے کی بجائے بوالہوسی کی علامت سمجھتے ہیں نیز ان پر الزام لگایا جاتا ہے کہ ایک طرف تو عاشق محبت کے اعلیٰ جذبے سے عاری ہے اور دوسری طرف اس کی محبوبہ بھی کوئی شریف باحیا اور پردہ نشین عورت نہیں بلکہ بیسوا ہے جس کے ساتھ باوفا عشق ہو ہی نہیں سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ عاشق ہر وقت اس سے ہاتھاپائی، طعن وتشنیع اور تلخ کلامی کرتا ہے اور اپنی مطلب برآری کرنا چاہتا ہے جس کے باعث اُردو غزل کے عاشق کا کردار مجروح اور عشق کا دامن آلودہ ہو گیا ہے۔ لیکن اگر ان سب باتوں کا مطالعہ اُن حالات اور ماحول کے تناظر میں کیا جائے جن میں داغؔ موجود تھے تو انصاف کا تقاضا کچھ اور ہوگا۔ حقیقت یہ ہے کہ اُس وقت لوگوں کا مذاق ہی ایسا تھا۔ زندگی کے بدترین انحطاط سے دوچار ہو کر اس وقت کے لوگ زندگی کے انھی رنگوں میں خود کو رنگنا چاہتے تھے یہ جاننے کے باوجود کہ یہ رنگ زیادہ دیر رہنے والے نہیں اور بہت جلد اتر جائیں گے۔ لیکن جب انسان کے پاس زندگی گزارنے کے ٹھوس اصول اور اپنانے کے لیے کوئی باضابطہ نظامِ حیات نہ رہے اور جب صدیوں سے مروج اقدار خشک پتوں کی طرح وقت کی تیز آندھی میں اُڑ جائیں تو ایسے میں ذہن ایک ہی اصول کو قابلِ عمل گردانتا ہے اور وہ ہے لمحۂ موجود سے حظ اُٹھانا اور پھر اُسے بھول جانا۔ یہی وجہ ہے کہ داغؔ نے عشق کا وہی روپ پیش کیا جو اس معاشرے کی اثر پذیری سے پیدا ہوا تھا۔ یہ دور ایسا نہ تھا کہ میرؔ کے زمانے کا افلاطونی عاشق لوگوں سے قبولِ عام کی سند حاصل کرتا بلکہ اس زوال پذیر معاشرے میں ایسا ہی ہوس پرستانہ تصورِ عاشق وعشق پنپ سکتا تھا جو داغؔ نے دیا۔

اس عاشق کا ایک وصف یہ ہے کہ گزشتہ ادوار کے عاشقوں کی طرح یہ محبوب سے خوفزدہ یا مرعوب نہیں اور نہ اس میں بناوٹی احترام کے جراثیم اتنے زیادہ ہیں کہ محبوب کے سامنے دیوار پر تصویر کی مانند ساکت و جامد رہے بلکہ اس کے برعکس یہ انتہائی بے خوفی اور اعتماد کے ساتھ اپنا مافی الضمیر بیان کرتا ہے اور اس سلسلے میں نہ لکنت کا شکار ہوتا ہے نہ گڑگڑا کر مانگنے کا قائل ہے بلکہ اس کا دعویٰ ہے کہ جب وہ محبت کرتا ہے تو محبوب کا فرض ہے کہ اس کا دل بہلائے اور محبت کا جواب محبت سے دے اور اگر ایسا نہیں تو پھر یہ راستہ بدلنے میں ذرا بھی گھبراہٹ اور ہچکچاہٹ محسوس نہیں کرتا اسی لیے کہتا ہے:

دباؤ کیا ہے سنے وہ جو آپ کی باتیں
رئیس زادہ ہیں داغؔ آپ کا غلام نہیں (۶)

دراصل داغؔ کا عاشق محبت میں رنج والم اُٹھانے کا قائل ہی نہیں اور ایسی غلط فہمی کا شکار بھی نہیں کہ رونے دھونے سے، ظلم وستم برداشت کرنے سے، بے رخی و بے وفائی کے باوجود وفا کا پتلا بنے رہنے سے اور محبوب کے در کا پتھر بن کر پڑے رہنے سے محبوب کا دل پسیج جائے گا اور بالآخر اس کی محبت رنگ لائے گی، نہیں بلکہ اس کے برعکس یہ عاشق عشق میں تکالیف برداشت کرنے اور پریشان ہونے کو بے معنی اور فضول چیز خیال کرتا ہے اور وہ بھی اس صورت میں کہ یہ سب کچھ صرف ایک شخص کے لیے ہو۔ چنانچہ یہ عاشق ایسے کسی خبط میں مبتلا نہیں اور نہ کسی ایک شخص کو محبوب بنائے رکھنے کا روادار ہے۔ اس کے خیال میں حسن اور شباب جہاں بھی ملے، چاہے جانے کی چیز ہے مگر صرف اس حد تک کہ اس سے لطف ملے۔ لہٰذا چاہ کے اس راستے میں دامن سے خار الجھتے ہوں یا پیروں میں کانٹے چبھتے ہوں تو پھر یہ ایسی حماقت کا مرتکب نہیں ہوتا۔ اصل میں یہ محبت کو نشاطی زاویے سے دیکھتا ہے اور اس کے پیچھے داغؔ کا رئیس زادہ ہونا نیز سیاسی وسماجی تبدیلیوں کا بھی ہاتھ ہے۔

علاوہ ازیں یہ دیگر شعراء کے عاشقوں کی طرح ہجر کا مارا بھی نہیں ہے بلکہ محبوب کیا محبوباؤں کے وصل کا لطف کشید کر چکا ہے اور نہ صرف ان ملاقاتوں کے مزے لوٹے ہیں بلکہ مزے لے لے کر انہیں بیان بھی کیا ہے گویا ایک تو وصل کے تجربے کا سرور، دوسرے تجربے کے بیان سے حاصل ہونے والا نشہ، گویا شراب اور وہ بھی دوآتشہ۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> ''محبوب کی ملاقات کے وقت سے لے کر رات گزارنے کے بعد صبح کو رخصت ہونے تک جتنے واقعات بھی ہو سکتے ہیں جتنی کیفیات بھی وجود میں آ سکتی ہیں ان سب کا بیان داغؔ نے بڑی بے باکی کے ساتھ کیا ہے اس بیان میں اس کے یہاں کسی ایک جگہ بھی جھجک کا احساس نہیں ہوتا وہ اس طرح ان باتوں کو بیان کرتے ہیں جیسے وہ عام زندگی کے واقعات ہوں اور ان کا بیان کرنا معیوب نہ ہو۔''(۷)

داغ کے اس طرزِ عمل سے ایک بڑا اہم نقطہ نکلتا ہے اور وہ یہ کہ ذہنی طور پر وہ ایک بہت کشادہ اور وسیع فکر رکھنے والے انسان تھے جن کے لیے صداقت و حقیقت اور قول و فعل نیز ظاہر و باطن کا ایک ہونا بہت اہم تھا۔ وہ دل کا وہ چور بڑی جگرداری سے نکالتے ہیں جو ہمارے تمام شعراء کے دلوں میں کم و بیش موجود تھا مگر نکالنے کا حوصلہ نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شاعران جذبوں کو دل سے نکال تو نہ سکے مگر راست طریقے سے بیان کرنے کی بجائے اِدھر اُدھر کی باتوں میں ظاہر کرنے کی کوشش ہمیشہ کرتے رہے جبکہ داغ نے یہ بناوٹی تہذیب نہ اپنائی۔ درحقیقت دوسرے لوگ طوائف سے تعلق کو تو برا نہیں سمجھتے تھے لیکن اس تعلق کا اعتراف اُن کے نزدیک ضرور برائی تھی جبکہ داغ نے اس رویے سے بغاوت کی کیونکہ ان کا اخلاقی رویہ دوسروں سے مختلف تھا اس نے طوائف کو چاہا اور اس کے برملا اظہار پر کوئی شرمندگی محسوس نہیں کی۔ بات یہ ہے کہ وہ نہ رائے عامہ سے گھبراتا ہے اور نہ طوائف کو بدکار سمجھتا ہے۔ وہ تو آزاد محبت کی تلاش میں رہتا ہے اور جہاں کہیں پاتا ہے اس سے لطف اٹھاتا ہے۔ لیکن مقید کرنے یا ہونے کی کوشش نہیں کرتا اور نہ ہی اس کا قائل ہے کیونکہ وہ عشق اور حسن دونوں کو آزادی کا حق دیتا ہے۔

ان خصوصیات کا تجزیہ کرنے سے یہ انوکھی بات سامنے آتی ہے کہ یہ شخص کہیں بھی غیر ضروری طور پر جذباتی ہونے کی کوشش نہیں کرتا نہ کسی ایسی حرکت کا مرتکب ہوتا ہے جو حقیقت کے قریب نہ ہو یا جس سے انسان کے بنیادی جذبات کی ترجمانی نہ ہوتی ہو۔ یہ ایک ایسا فرد ہے جو زندگی کو رنگین عینک سے دیکھتا ہو، جس کی زندگی میں ہمیشہ رنگینی کی تلاش رہتی ہو، جو محبت کرنے کا قائل تو ہو مگر محبوب کے کوچے کی خاک چھاننا اس کے لیے قابل عمل نہ ہو، جسے کسی ایک دیوار کے سائے میں عمر بتا دینا نہ آتا ہو اور جو محبوب کی قربت کا خواہاں تو ہو مگر اس کے لیے جان جوکھم میں ڈالنے کا قائل نہ ہو۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ اس نے محبوب سے ٹوٹ کر محبت نہیں کی۔ نہیں ایسا بالکل بھی نہیں، محبت اس نے یقیناً کی ہے مگر اسے دل کا روگ نہیں بننے دیا۔ لہٰذا محبت نہ کرنے کا یا عشق کی آبرو لٹانے کا الزام اس پر نہیں لگایا جا سکتا۔ کیونکہ اپنے طور پر اس نے جس جس سے بھی عشق کیا ٹوٹ کر کیا، کافی حد تک اسے نبھایا بھی لیکن جب محبوب نے تیور دکھانے شروع کیے تو اس نے بھی نظریں پھیر لینے میں دیر نہیں لگائی۔ اس کی وضاحت پروفیسر کامل قریشی بڑی خوبصورتی سے کچھ یوں کرتے ہیں:

> ''وہ تمام تر آرزوؤں کے حصول کے لیے کبھی روئے نہیں انہوں نے کل کے انتظار میں آج کو ضائع کرنا نہیں سیکھا تھا۔ وہ آج کی نعمتوں سے لطف اندوز ہونا اور کل کی دولت اگر مل جائے تو خوب ورنہ کوئی بات نہیں، پر عمل کرتے تھے۔۔۔ داغ معشوق کے ساتھ جس خودداری، جس طنطنے اور جس وقار کے ساتھ ہم کلام ہوتے ہیں اُس سے عشق کو آبرو اور عاشق کے کردار کو

عظمت ملی ہے۔ داغؔ کی نظر میں اگر حسن کو خود پر ناز ہے تو عشق بھی کسی سے ہیٹا نہیں اُسے بھی اپنی ذات پر فخر ہے۔'' (۸)

غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس عاشق نے اپنے چہرے پر کبھی کوئی مصنوعی نقاب ڈالنے کی کوشش ہی نہیں کی اور نہ اظہارِ محبت میں تصنع، بناوٹ اور جھوٹ یا دروغ گوئی سے کام لیا بلکہ جو کچھ محسوس کیا بغیر کسی لاگ لپیٹ کے صداقت، سچائی اور حقیقی انداز میں بیان کر دیا، نہایت بے تکلفی اور سادگی کے ساتھ۔ نیز اپنا مطلب نکالنے کے لیے اس نے کبھی محبوب کے سامنے بلند بانگ دعوے نہیں کیے نہ آسمان سے تارے توڑ کر لانے کی بات کی اور نہ پس مرگ عشق کی آگ میں تڑپتے رہنے کا طومار باندھا، بلکہ مرنے مارنے کی بات اور دنیا تیاگ دینے کا عمل تو درکنار اسے یہ ذکر بھی پسند نہیں۔ کیونکہ یہ ایک ایسا فرد ہے، دنیا کا دلدادہ ہے کل کے مقابلے میں آج کو اہمیت دیتا ہے اور جو ماورائی چیزوں کے مقابلے میں دیکھی ہوئی چیزوں کی قدر کرتا ہے چنانچہ اس کے خیال میں جو کچھ ہے اسی دنیا میں ہے اور بس۔ بلکہ اس کا کہنا ہے:

اپنے دم کو آدمی ہر دم غنیمت جان لے
خاک کا پھر ڈھیر ہے بعد فنا کچھ بھی نہیں (۹)

داغؔ کا فلسفۂ عشق جس کی تفصیل اوپر بیان کی گئی ہے حقیقی اور انسانی سہی اپنے دور کی سچی عکاسی سہی، بے حد دلچسپ و منفرد بھی سہی لیکن اس کے مطالعے سے ایک منفی نقطہ بھی سامنے آتا ہے اور وہ ہے اس کا تصور محبوب۔ یہ بات مسلم ہے کہ داغ کی محبوبہ طوائف ہے۔ اردو کے کئی دیگر شعراء نے طوائف ہی کو محبوب کی صورت میں پیش کیا لیکن اس کی سماجی حیثیت کو مانتے ہوئے جبکہ داغؔ کے ہاں ایسا نہیں اس کے برعکس یہ ایک ایسا عاشق ہے جس کے لیے اہمیت صرف اپنی ذات کی ہے جو گزشتہ تصورِ عشاق کی انفعالیت کے ردعمل میں ایک اور انتہا تک پہنچ گیا ہے یعنی پہلے اگر عاشق معشوق کے لیے تنکے کی بھی حیثیت نہیں رکھتا تھا تو اب معشوق (اور وہ بھی طوائف ہونے کی صورت میں عورت ہو کر) عاشق کی نظر میں کسی بھی سماجی حیثیت سے عاری ہے اور وہ چیز ہے جو اس تصور کو حقیقی اور معاشرتی ہونے کے باوجود مسخ کر دیتی ہے۔ یہ شخص طوائف کو محبوبہ بنانے کا حوصلہ تو کر لیتا ہے اور اس کا اعلان و اعتراف کرتے ہوئے بھی معاشرے سے ڈرتا نہیں مگر خود محبوب کے ساتھ زیادتی کر جاتا ہے اور وہ اس طرح کہ نہ اس کے دل کے نہاں خانے میں جھانکنے کی کوشش کرتا ہے نہ اس کی سوئی ہوئی نسائیت کو دیکھنے کی سعی اور نہ اس کے ذہن تک رسائی کی تگ و دو کرتا ہے۔ کیونکہ وہ اسے ایک شخص اور ذات تو سمجھتا ہی نہیں بلکہ ایک آلہ سمجھتا ہے جو عاشق کے دل بہلاوے کے لیے کار آمد ہے اور بس۔ اس کے علاوہ اس کی ایک منفی خاصیت یہ بھی ہے کہ اس کی محبت اور اس کے تقاضے کچھ اس نوعیت کے ہیں جن سے محبوب کی داخلی شخصیت پر روشنی نہیں پڑتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ عاشق ایسی صفات کا دلدادہ ہے جو محبوب کو کاروبار دلداری میں تو چمکا سکتی ہیں مگر اس سے زیادہ وہ کچھ نہیں کر سکتیں۔ افسوس کی دوسری بات یہ ہے کہ محبت نے اس عاشق کو وہ گداز

بھی نہیں دیا جس کی وجہ سے عاشق محبوب کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کی شخصیت کا احترام کرنا سیکھتا ہے چنانچہ ان چیزوں کی تلاش کرنا اس عاشق میں فضول اور بے کار ہوگا۔

اس رویے کی ایک وجہ ہے اور وہ یہ کہ داغ عورت کو کوئی سماجی حیثیت دیتے ہی نہیں ان کی پوری پوری غزلیں اٹھا کر دیکھ لیں، ان کے دیوان چھان لیں آپ کو محبوب کی حیثیت ایک کھلونے سے بڑھ کر نظر نہیں آئے گی۔ دراصل داغ اس افتادِ طبع کے فرد تھے جو عورت سے تعلق کو تو ضروری اور ناگزیر سمجھتے تھے لیکن اس تعلق کو محبت کا نام دے کر بھی وہ کسی تقدس اور پاکیزگی کے قائل نہ تھے اور اس کے باوجود وہ بضد ہیں کہ یہ عشق ہے۔ یہاں ایک دفعہ پھر دھیان اُن حالات اور معاشرتی اقدار کی طرف جاتا ہے جس میں وہ زندگی گزار رہے تھے۔ جہاں عورت کی ایک ہی تصویر تھی یعنی طوائف جو محبوب تو تھی مگر سماج کی کوئی اہم فرد نہیں۔ اس زاویے سے داغ کے پورے کلام کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے لیکن ذیل میں چند ایک اشعار استدلال کے طور پر درج کئے جارہے ہیں:

آپ کے سر کی قسم داغ کو پروا بھی نہیں
آپ کے ملنے کا ہوگا جسے ارماں ہوگا (۱۰)

ظاہر تو اختلاط کی باتیں ہوا کریں
دل میں اگر نہیں ہے محبت نہیں سہی (۱۱)

وہ ہر جائی اگر ہے داغ ہو تم بھی تو آوارہ
تمھیں کب صبر ہے بیٹھے ہوئے تم ایک پر کب ہو (۱۲)

کیا ملے گا کوئی حسیں نہ کہیں
جی بہل جائے گا کہیں نہ کہیں (۱۳)

اب خدا چاہے تو میں تم کو نہ چاہوں ہرگز
پھر یہ تقصیر ہو مجھ سے تو سزا دو مجھ کو (۱۴)

کیوں داغ کا نام آتے ہی نفرت ہوئی تم کو
اک شخص ہے وہ تم اسے سمجھے ہوئے کیا ہو (۱۵)

شب وصل ضد میں بسر ہو گئی

نہیں کہتے کہتے سحر ہو گئی
کہو کیا کرو گے مرے وصل کی
جو مشہور جھوٹی خبر ہو گئی (۱۶)

ساز یہ کینہ ساز کیا جانیں
ناز والے نیاز کیا جانیں
جو گزرتے ہیں داغؔ پر صدمے
آپ بندہ نواز کیا جانیں (۱۷)

تم کہتے ہو معشوق اطاعت نہیں کرتے
عاشق بھی تو معشوق کا نوکر نہیں ہوتا (۱۸)

تمہی کہو کہ کہاں تھی یہ وضع یہ ترکیب
ہمارے عشق نے سانچے میں تم کو ڈھال لیا (۱۹)

فسردہ دل کبھی خلوت نہ انجمن میں رہے
بہار ہو کے رہے ہم تو جس چمن میں رہے (۲۰)

دن گزارے عمر کے انسان ہنستے بولتے
جان بھی نکلے تو میری جان ہنستے بولتے (۲۱)

جس کی بغل میں شب کو وہ ہو اس کو دیکھیے
جس وقت آنکھ کھل گئی دیدار ہو گیا (۲۲)

ہم تو اس آنکھ کے ہیں دیکھنے والے دیکھو
جس میں شوخی ہے بہت اور حیا تھوڑی سی (۲۳)

راہ پہ اُن کو لگا لائے تو ہیں باتوں میں
اور کھل جائیں گے دو چار ملاقاتوں میں (۲۴)

مجھے تم جانتے ہو داغ ہوں میں
کہیں جاتا ہے خالی وار میرا (۲۵)

دنیا میں وضع دار حسیں اور بھی تو ہیں
معشوق اک تمہی تو نہیں اور بھی تو ہیں (۲۶)

یہ گستاخی یہ چھیڑ اچھی نہیں ہے اے دل ناداں
ابھی وہ روٹھ جائیں گے ابھی وہ من کے بیٹھے ہیں (۲۷)

تم نے بدلے ہم سے گن گن کر لیے
ہم نے کیا چاہا تھا اس دن کے لیے
چاہنے والوں سے گر مطلب نہیں
آپ پھر پیدا ہوئے کن کے لیے (۲۸)

داغ کی غزل کے ان سارے مثبت اور منفی پہلوؤں سے جو ایک خاص تصور بنتا ہے اس کی مثال پہلے کی غزل میں نہیں ملتی بلکہ غزل کیا پوری اُردو شاعری میں نہیں ملتی (چاہے دہلوی ہو یا لکھنوی)۔ ہم دیکھتے ہیں کہ غزل کے ابتدائی دور میں جو تصورِ عاشق ملتا ہے وہ بھی ایک منحنی اور کمزور فرد سے ملاتا ہے، ہندی گیت کے اثر میں جو تصورِ عاشق ہے وہ بھی نسوانی رنگ میں رنگا ہوا ہے، جبکہ داغ کا عاشق ایسا نہیں یہ ایک بھرپور مرد ہے، توانا اور مضبوط، نڈر اور بے باک، بے خوف اور جی دار، جو اگر محبت کرتا ہے تو محبوب کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات بھی کرتا ہے نیز لوگوں کے سامنے اپنی محبت کے دن رات پیش کرتے ہوئے ہچکچاتا بھی نہیں اور محبوب کی بدسلوکی اور بے وفائی پر برہمی کا اظہار بھی کرتا ہے۔ نیز کسی بھی قسم کے احساس کمتری کا شکار نہیں ۔ یہ نہ محبت کو جرم سمجھتا ہے اور نہ خود کو مجرم۔ اس رویے نے اسے ایک ایسی صفت عطا کی ہے جس کی طرف اکثر ناقدین نے دھیان نہیں دیا داغ عشق و عاشقی، حسن و شوخی اور ہوسناکی اور بوالہوسی کا شاعر کہہ دیا ہے جبکہ ان کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن سے ایک واضح قومی رجحان کی عکاسی ہوتی ہے اور ایک مجاہد عاشق کا تصور ابھرتا ہے۔ لہٰذا ضروری ہے کہ اس کو بھی داغ کی غزل کا توانا اور نمایاں عنصر سمجھا جائے اور اس کو بھی توجہ دی جائے کیونکہ داغ کے اس طرزِ عمل نے اُردو غزل کو ایک ایسے موڑ سے آشنا کیا ہے جہاں یا تو یہ روایتی تصور پر قائم رہتے ہوئے چبائے ہوئے نوالے کی جگالی کر کے، از کار رفتہ اور پیش پا افتادہ موضوعات و معاملات تک محدود رہتی، جس کے نتیجے میں وقت کی بے رحمی کا شکار ہو کر ماضی کی دھند میں کھو جاتی اور آئندہ اس سے کوئی مفید کام لینے کا امکان کم سے کم ہو جاتا یا پھر یوں ہوتا کہ پرانا جواء اُتار کر نیا پیکر تراشا جاتا اور حالات کے تقاضوں کو سمجھ کر اس کے مطابق ایک توانا

اور صحت مند عنصر کو راستہ دے دیا جاتا۔ وقت اور حالات کا تقاضا تھا کہ مؤخر الذکر کام پر توجہ دی جاتی لہٰذا داغ نے اسی پر عمل کیا۔ لیکن حیرت کی بات ہے کہ اُردو غزل کے عام ناقد کی نظر اس طرف گئی ہی نہیں یہی وجہ ہے کہ تا حال داغ کی فکر کے اس پہلو پر خاطر خواہ روشنی نہیں ڈالی جا سکی برخلاف اس کے ناقدین ہمیشہ یہ کہتے رہے ہیں کہ داغ کے عاشق کو عصری شعور حاصل نہیں اور وہ اپنی سرمستی و خوش وقتی کی دنیا میں ڈوبا ہوا انسان ہے جس کا پہلو نازک اندام و عشوہ کار محبوباؤں سے بھرا ہو تو اُسے کوئی پروا نہیں کہ اردگرد کیا مصائب و پریشانیاں ہیں۔ لیکن ایسا سوچنا ناانصافی ہوگی کیونکہ ہلکی ہی سہی اس عاشق کے دل میں زمانے کے حالات سے پیدا ہونے والے غموں کے باعث درد کی ٹیسیں اُٹھتی ہیں اور وہ اس بات سے آگاہ ہے کہ سال ہا سال سے قائم اس کے آبا و اجداد کے اقتدار اور صدیوں سے موجود تہذیبی اقدار کا انگریزوں نے آکر خاتمہ کر دیا ہے اور نہ صرف خاتمہ کیا ہے بلکہ معاشرے کے معزز اور محترم لوگوں اور معصوم عوام کے ساتھ وہ ذلت آمیز سلوک کیا ہے جس کے یہ لوگ کسی طرح بھی مستحق نہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے دل میں ان غاصبوں کے لیے غصے کے جذبات ملتے ہیں اور یہ اس موقع کی تاک میں ہے کہ کب ظالم سے اس کے ظلم کا بدلہ لیا جائے اور اس کو سمیت اس کے مذموم مقاصد کے، خاک میں ملا دیا جائے۔ اس نوعیت کے اشعار داغ کے ہاں کم سہی لیکن نئی جہت کو بھرپور انداز میں واضح ضرور کرتے ہیں۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو ان کی غزل میں اپنے دور کے ظلم و جبر اور اجنبی غاصبوں کی طرف کئی واضح اشارے ملتے ہیں۔ لیکن ایسے اشعار کو داغ کے اُس کلام کے ساتھ ایک ہی سانس میں پڑھنے اور پرکھنے کی وجہ سے ان کو بھی روایت اور ہوسناکی کی مثال سمجھ لیا جاتا ہے۔ حالانکہ مناسب یہ ہوگا کہ آنکھوں سے یہ مخصوص عینک اُتار کر کلامِ داغ کا مطالعہ کیا جائے۔ اس صورت میں ایک ایسے فرد سے شناسائی ہوگی جو اپنے معاشرے کی بدلتی اور کروٹ لیتی صورت حال سے کافی حد تک باخبر ہے چنانچہ اس کا دل حقیقت کی تلخی سے اندوہ اور رنج کا شکار ہی نہیں ہوتا بلکہ ایک طرح کی تلملاہٹ اور جھنجھلاہٹ کا اظہار بھی کرتا ہے کہ اس کی زمین جہاں وہ خوب کھل کر دادِ عیش دیتا رہا اور اس کے ہم وطن چین اور سکون کی بانسری بجایا کئے، وہاں ایک اجنبی غاصب آکر سب کچھ تہس نہس اور صدیوں سے قائم کلاسیکی نظام، خوبصورت تہذیب اور سانس لیتی ثقافت کو یکسر تہ و بالا کر دیتا ہے، جس کے نتیجے میں یہ اور اس کے ہم وطن ایک ایسی کریہہ اور وحشت ناک صورتِ حال سے دوچار ہو گئے ہیں جو نہ ان کے مزاج کے مطابق ہے، نہ پسند کے معیار پر پورا اُترتی ہے، نہ ان کے مقرر کردہ اندازِ زیست سے لگا کھاتی ہے اور نہ ان کی روایت سے تعلق رکھتی ہے۔ کلامِ داغ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انہیں اس کایا پلٹ کا سب سے زیادہ اثر قبول کرنا پڑا ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ اس ساری سیاسی الٹ پھیر کے اثرات سب سے زیادہ اور براہِ راست اُسی طبقۂ اشرافیہ پر پڑے تھے جس سے داغ کا بھی تعلق تھا۔ اس طرح کے اشعار اگرچہ کافی تعداد میں داغ کی غزلیات میں ملتے ہیں لیکن ذیل میں چند ایک مثالیں ہی دی جا رہی ہیں۔

ہم نے اُن کے سامنے پہلے تو خنجر رکھ دیا
پھر کلیجہ رکھ دیا ، دل رکھ دیا ، سر رکھ دیا (۲۹)

تری محشر خرامیاں دیکھیں
حشر ہے اک سنی سنائی بات (۳۰)

یہ بھی طرز خرام ہوتی ہے
ساری دنیا تمام ہوتی ہے (۳۱)

تری الفت کی چنگاری نے ظالم اک جہاں پھونکا
ادھر چمکی ، ادھر سلگی ، یہاں پھونکا وہاں پھونکا (۳۲)

مریضِ غم سے چلے پیش کیا طبیبوں کی
بغیر حکم الٰہی نفس نہیں چلتا (۳۳)

جلی ہیں دھوپ میں شکلیں جو ماہتاب کی تھیں
کھنچی ہیں کانٹوں پہ جو پتیاں گلاب کی تھیں (۳۴)

مرے دل میں برچھی چبھو کر کہا
خبردار تو نے اگر آہ کی (۳۵)

یہ اور اِن جیسے اشعار کی موجودگی میں کسی طرح بھی داغؔ کو خالص ہوسنا کی اور عشق بازی و معاملہ بندی کا شاعر نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ ان اشعار میں انگریز کے ناروا رویے، غیر مناسب اقدامات، ظلم و جبر اور غاصبانہ قبضے کی طرف اِک واضح شاعرانہ بیان ملتا ہے جو مزید انداز کا حسن بھی رکھتا ہے لیکن ساتھ ساتھ احتجاج اور مزاحمت کا رنگ بھی موجود ہے۔ داغؔ کے اس سماجی رویہ کے حوالے سے طارق ہاشمی کا استدلال بہت وزن رکھتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ان کی غزل میں اسمائے ضمیر کے اشارے اپنے عہد کے سماجی آشوب سے کس طرح پردہ اٹھا رہے ہیں نیز ان کی غزل کو محض ان مسائل سے علاقہ نہیں جن کے باعث ناقدین انھیں اردو شاعری کی تاریخ میں ایک حد تک اہمیت دیتے ہیں یا پھر سماجیات کے بعض نام نہاد دانش ور انھیں نہ صرف یہ کہ یکسر نظر انداز کرتے ہیں بلکہ ان کے گرد ملامتوں کا ایک ہالہ بھی بناتے

ہیں۔۔۔(دراصل) ہماری سماجی حالت یہ ہے کہ ہم اپنے عہد کا سچ ظاہر کرنے والوں کو شدید متنازعہ بنا دیتے ہیں (ورنہ) حقیقت صرف اتنی ہے کہ داغ کا کلام ہر خاص و عام کی پسند تھا اور اسی پسندیدگی کے پیش نظر طوائفیں ان کا کلام گاناپسند کرتی تھیں، رہا حجاب سے داغ کا معاشقہ تو کس شاعر کی زندگی میں عشق کا پہلو نہیں ہے۔''(۳۶)

اسی استدلال کی بنیاد پر آگے وہ اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

''راست گوئی یہ تقاضا کرتی ہے کہ ''نغمۂ بلبل کا راز'' نہ صرف یہ کہ سمجھا جائے بلکہ ادب کے طلبہ اور عام قارئین کو سمجھایا جائے کہ ان گھمبیر حالات میں ہمارے شعراء خاموش تماشائی تھے نہ ہی اپنی عیش و نشاط پرستیوں میں محو بلکہ اپنے سماجی حالات سے بہ خوبی آگاہ اور اپنا شعری فریضہ بھی ادا کرتے رہے تھے۔''(۳۷)

سچ تو یہ ہے کہ'' جلا کے راکھ نہ کردوں تو داغ نام نہیں۔'' جیسے اشعار کے علاوہ داغ کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں زیریں سطح پر ایک پُرعزم اور بلند حوصلہ مجاہد کا خاکہ بننا شروع ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ تصور زیادہ واضح نہیں مگر یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ وہ دور تھا جب غزل روایت سے دامن چھڑانے میں ابھی کامیاب نہیں ہوئی تھی۔ نیز معاشرے کی بحرانی صورتِ حال اسے کسی فکری منزل تک پہنچنے بھی نہیں دے رہی تھی۔ لہٰذا اپنے وقت میں ہلکی ہی سہی قومی شعور اور سیاسی بیداری کی رمق نظر آجانا بہت بڑی بات ہے۔ اس سلسلے میں اس عاشق کا یہ کہنا معنی سے خالی نہیں۔

جو رہِ عشق میں قدم رکھیں
وہ نشیب و فراز کیا جانیں (۳۸)

لے دے کے یہاں دل میں ہے بس ایک تمنا
سو تا بہ زباں خوف سے لائی نہیں جاتی (۳۹)

اب تو دوچار ہی نالوں کا رہا تھا جھگڑا
ہار دی حضرتِ دل آپ نے ہمت کیسی (۴۰)

ان اشعار کو پڑھنے کے بعد اندازہ ہو جاتا ہے کہ عاشق کے دل میں دھیرے دھیرے ایک جذبہ پنپ رہا ہے اور سیاسی بیداری کا شعور پیدا ہو رہا ہے نیز ملک پر آئے مشکل وقت کا احساس بھی اس کے دل میں جاگزیں ہو رہا ہے۔ کیونکہ ذاتی عشق اور محبت کے معاملے میں داغ کا عاشق نہ کبھی کسی تمنا کا اظہار کرنے سے کترایا ہے اور نہ محبت کی راہ کے نشیب و فراز برداشت کرنے کا قائل رہا ہے بلکہ ایسی صورتِ حال میں وہ ہمیشہ برملا اظہارِ تمنا کر دیتا ہے اور مشکلات

ونا ہمواری کی صورت میں راستہ بدل دیتا ہے۔لہٰذا واضح ہوا کہ یہ اشعار عاشق نے کسی فرد کی محبت میں نہیں بلکہ ملک وقوم کے درد، معاشرتی ابتری اور سیاسی زبوں حالی سے متاثر ہو کر کہے ہیں۔البتہ یہ درست ہے کہ خالص معاملہ بندی اور رندی وسرمستی والے اشعار کا تناسب نسبتاً زیادہ ہے جس کی وجہ سے حامد حسن قادری جیسے ناقدین کو یہ کہنے کا موقع ملا:

> ''داغ نے جو کچھ لکھا ہوسنا کی، عاشقی، نظر بازی، ادائیں، گھاتیں، لاگ، ڈانٹ جتنی لکھی اس میں سے ایک حصے کو نکال کر باقی سب شاعری ہے۔خالص شاعری، سچی شاعری، واقعی شاعری اور ایسی شاعری جو داغ کے حصے کی تھی نہ اس سے پہلے کسی کے حصے میں آئی نہ بعد کو۔''(۴۱)

یہ رائے اپنی جگہ درست لیکن متذکرہ تجزیے اور مطالعے سے ثابت ہوتا ہے کہ روایتی طرز کی غزل کے پہلو بہ پہلو ایسے اشعار بھی کلامِ داغ میں موجود ہیں جن کا لب ولہجہ روایتی ہے لیکن ان کے اندر نشریت اور رمزیہ انداز میں ایسے بلیغ اشارے بھی ہیں جن میں استعمار دشمنی کے واضح حوالے موجود ہیں مثلاً مغلیہ سلطنت اور عام آبادی نے اجنبی سوداگر سمجھ کر انگریز کو اپنی زمین پر جگہ دی، آہستہ آہستہ ان کے بڑھتے ہوئے اثر ورسوخ سے بے بس ہوتے گئے اور بالآخر سیاسی طور پر شکست کھا کر مغلوب ومحکوم ہو رہے۔کیا یہ بالکل ایسا نہ تھا جیسا کہ شاعر کہہ رہے ہیں کہ ہم نے پہلے خنجر رکھ دیا پھر یکے بعد دیگرے کلیجہ، دل اور بالآخر سر بھی یعنی مکمل طور پر حوصلہ ہار دیا۔حقیقت یہ ہے کہ یہ اور اس نوعیت کے تمام اشعار اپنے اندر ایک جہانِ معانی رکھتے ہیں اور ان کی حقیقت مغربی استعمار کے خلاف ایک حساس فنکار کے پُرکار قلم سے نکلے ہوئے بے مثل شہپاروں کی ہے جن کی معنویت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن اس کے باوجود بھی اگر داغ کی غزل پر خالص معاملہ بندی اور ہوسناکی کا ٹھپہ لگایا جائے اور اس قسم کے اشعار کی قدر وقیمت سے یکسر بے توجہی برتی جائے تو یقیناً یہ ادبی اور تحقیقی بددیانتی کے زمرے میں آنے والا عمل ہے حالانکہ ان اشعار کے ذریعے داغ آنے والے دور کے لئے ایک راہ کا تعین کر کے نقطۂ آغاز مہیا کرتے ہیں جس پر چل کر واضح منزلیں ڈھونڈی گئیں ہیں۔

فرحانہ قاضی، اسسٹنٹ پروفیسر ہوم اکنامکس کالج، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ شیخ محمد اسماعیل ، پانی پتی مضمون ۱۸۵۷ء میں اہل قلم پر کیا گزری، مشمولہ نقوش لاہور ص ۲۶۳
۲۔ غلام حسین ذوالفقار (ڈاکٹر)، اُردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر ص ۳۲۶
۳۔ عبادت بریلوی (ڈاکٹر)، روایت کی اہمیت ص ۲۶۸۔۲۶۶
۴۔ عبادت بریلوی (ڈاکٹر)، مضمون داغ کا تغزل اور اس کے سماجی محرکات، مشمولہ نقوش لاہور، ص: ۱۹۵
۵۔ حنیف فوق (ڈاکٹر)، مثبت قدریں ص: ۱۳۳
۶۔ کلیاتِ داغ ص: ۲۲۹
۷۔ عبادت بریلوی (ڈاکٹر)، روایت کی اہمیت ص: ۳۰۰
۸۔ کامل قریشی پروفیسر، تلاش وتنقید ص: ۹۵۔۹۳
۹۔ کلیاتِ داغ ص: ۴۳۸
۱۰۔ ایضاً، ص ۵۷
۱۱۔ ایضاً، ص ۴۷۷
۱۲۔ ایضاً، ص ۱۰۷۰
۱۳۔ ایضاً، ص ۷۰۵
۱۴۔ ایضاً، ص ۴۸۵
۱۵۔ ایضاً، ص ۲۶۲
۱۶۔ ایضاً، ص ۴۹۰۔۴۸۹
۱۷۔ ایضاً، ص ۲۰۴
۱۸۔ ایضاً، ص ۱۱۵
۱۹۔ ایضاً، ص ۶۰
۲۰۔ ایضاً، ص ۳۸۳
۲۱۔ ایضاً، ص ۱۰۸۳
۲۲۔ ایضاً، ص ۵۸
۲۳۔ ایضاً، ص ۷۹۸

۲۴۔ کلیاتِ داغ ص:۴۷۳

۲۵۔ ایضاً،ص ۴۵۴

۲۶۔ ایضاً،ص ۲۳۸

۲۷۔ ایضاً،ص ۴۷۵

۲۸۔ ایضاً،ص ۸۰۰

۲۹۔ ایضاً،ص ۱۰۰

۳۰۔ ایضاً،ص ۶۵۳

۳۱۔ ایضاً،ص ۵۱۹

۳۲۔ ایضاً،ص ۸۴

۳۳۔ ایضاً،ص ۴۵۲

۳۴۔ ایضاً،ص ۱۳۳۷

۳۵۔ ایضاً،ص ۱۰۷۶

۳۶۔ طارق ہاشمی، مضمون سقوطِ دہلی اور داغ کی غزل، مشمولہ ۱۸۵۷ کی جنگِ آزادی اور زبان و ادب، ص ۲۲۸

۳۷۔ طارق ہاشمی، مضمون سقوطِ دہلی اور داغ کی غزل، مشمولہ ۱۸۵۷ کی جنگِ آزادی اور زبان و ادب، ص ۲۲۹

۳۸۔ کلیاتِ داغ ص:۲۰۴

۳۹۔ ایضاً،ص ۲۷۷

۴۰۔ ایضاً،ص ۴۹۸

۴۱۔ حامد حسن قادری، مضمون ''داغ کے کلام میں نظریہ حسن وعشق''، مشمولہ ماہِ نو چالیس سالہ مخزن، ص ۱۰۱

کتابوں پر تبصرہ

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب: مطالعۂ راشد (چند نئے زاویے) مصنف: ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری سالِ اشاعت: ۲۰۱۰ء صفحات: ۲۶۲
پبلشر: مثال پبلشرز،، فیصل آباد قیمت: ۳۰۰ روپے تبصرہ ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

زیر تبصرہ کتاب ڈاکٹر فخر الحق نوری کے راشد پر پندرہ برسوں کے دوران لکھے گئے بصیرت افروز مضامین کا مجموعہ ہے۔ کتاب خوبصورت گیٹ آپ میں چھپی ہے۔ اسے راشد پر تنقید کے حوالوں سے ایک نیا اور خوبصورت اضافہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کے ذہن میں راشد کے ساتھ ہمدردانہ جذبہ موجود ہے۔ راشد پر ان کی پی ایچ ڈی کا مقالہ انہیں راشد پر مزید تحقیق و تنقید پر اُبھارتا رہا۔ اس کتاب میں یہ مضامین شامل ہیں: راشد کی شخصیت کے مذہبی رنگ، راشد اور خاکسار تحریک، راشد اور گورنمنٹ کالج لائل پور (فیصل آباد)، راشد کی مزاح نگاری، راشد کی نظمیں۔ راشد کے تراجم، راشد کی غزل گوئی، سانیٹ کا فن اور راشد کی سانیٹ نگاری، راشد اور نثری نظم، راشد کا ارتقائی سفر 'ماورا' سے 'گماں کا ممکن' تک، راشد۔ ایک عظیم رجحان ساز شاعر، راشد بطور غالب شناس، ایران میں اقبال شناسی کا ابتدائی دور اور راشد، ان موضوعات میں راشد کی شاعری اور اس کے فکری رجحانات کا خوبصورتی سے احاطہ کیا گیا ہے، کچھ شعراء اپنی شاعری سے زیادہ اپنے بغاوتی مزاج کی بنا پر زیادہ شہرت پاتے ہیں اس لیے ان کی زندگی کے دیگر پہلوؤں میں قارئین کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے اور یہ بات شعوری طور پر بھی مسلمہ ہے کہ راشد کی زندگی اور ان کی شاعری دونوں ہر دور میں تشریح طلب رہی ہیں۔ یہ کتاب اس ضمن میں ایک اچھا اضافہ ہے۔

فخر الحق نوری صاحب راشد سے محبت کرتے ہیں شاید اسی کا نتیجہ ہے کہ کتاب پڑھتے ہوئے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس نے راشد کا دفاع کرنے کی کوشش کی ہے۔ خاص طور پر مذہبی حوالوں سے مصنف نے راشد کو مذہبی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے بیگم راشد کے بیانات، مختلف خطوط، اور واقعات کے حوالوں سے ثابت کیا ہے کہ راشد مذہب سے نفرت نہیں کرتے تھے البتہ مذہبی ملائیت سے نفرت کرتے تھے۔ انہوں نے پاکپتن جانے، وہاں زردے کی دیگ خیرات کرنے، اسے اپنے ہاتھوں سے غرباء میں تقسیم کرنے اور قرآن خوانی کرنے کا حوالہ دے کر ان کی شخصیت کے اس اہم زاویے سے پردہ اٹھانے کی کوشش کی ہے۔ اگر چہ راشد کی شاعری کے بعض حوالے ان کی شخصیت کے اس حوالے کی کچھ زیادہ تائید کرتے ہوئے دکھائی نہیں دیتے۔ بہر حال راشد کی شخصیت کا یہ زاویہ تنقید و تحقیق کے چند نئے در وا کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ جس پر مزید کام کرنے کی ضرورت ہے۔ مصنف کے حوصلے کی داد دینی پڑتی ہے جنہوں نے تحقیق کے لیے ہر ممکنہ ذریعہ استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔

کتاب میں راشد کی ذاتی زندگی کے کئی ایک مزید گوشے بھی سامنے لائے گئے ہیں۔ راشد کی خاکسار تحریک

کے ساتھ دلی وابستگی اور پھر بعد میں آہستہ آہستہ اس سے علیحدہ ہونا، گورنمنٹ کالج لائل پور میں بحیثیت طالب علم ان کی تعلیمی اور ادبی سرگرمیاں، راوی میں چھپنے والے مزاحیہ ادب کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔ ان کی شاعری کا مطالعہ بھی کئی ایک حوالوں سے کیا گیا ہے۔ ان کے تراجم کا تنقیدی محاکمہ کیا گیا ہے۔ ان کی غزل اور سانیٹ پر غزل اور سانیٹ کے فن کی روشنی میں جائزہ لیا گیا ہے۔ ان کی نثری نظم بھی زیر بحث آئی ہے۔ اور ان کے شعری سفر کا درجہ بہ درجہ اور منزل بہ منزل ارتقائی تجزیہ بھی کیا گیا ہے۔ دراصل یہ مضامین کا مجموعہ ہے۔ جس میں ایک خاص تعداد ان مضامین کی بھی ہے جو مختلف ادبی اور تحقیقی رسالوں میں چھپ چکے ہیں۔ تحقیق اور تنقید کے لیے جس مخصوص اسلوب کی ضرورت ہوتی ہے کتاب اس معیار پر پورا اترتی ہے۔ کتاب اپنے موضوع، دلچسپ تحقیقی پہلوؤں اور تنقید راشد کے حوالے سے ایک اہم اضافہ ہے۔ ادب کے قارئین اور محققین کے لیے کتابوں کے ایک ایسے ہی سلسلے کی ضرورت ہے۔

بقول ڈاکٹر رشید امجد ''فخر الحق نوری کی ژرف نگاہی، وجدانِ خیال، ارتکازِ فکر و مناسباتِ قلم کا یہ اعجاز۔۔ بلاشبہ حق دار ستائش و لائق مبارک باد ہے''

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب: انتظار حسین: تحقیقی وتنقیدی مطالعہ مصنف: ڈاکٹر اورنگزیب عالمگیر سالِ اشاعت: ۲۰۰۵ء
صفحات: ۱۴۵ پبلشر: سنگت پبلشرز لاہور قیمت: ۱۲۰ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

مختصر افسانہ نے کم وبیش ایک صدی پر محیط جو سفر طے کیا ہے وہ نشیب وفراز کی ایک عجیب وغریب کہانی ہے۔ اردو ادب میں مختصر کہانی نے آغاز جس توانا بیانیہ انداز سے کیا تھا علامتی کہانی نے اس کا حلیہ ہی بگاڑ دیا۔ علامت کے ابہام میں فلسفہ تلاش کیا جانے لگا اور شعوری طور پر بجائے اس کے کہ علامتیں کہانی میں ضم ہو جاتیں، کہانی کو علامت کی بھینٹ چڑھایا جانے لگا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ کہانی موجودگی سے ناموجودگی کی گہری کھائی میں جا گری۔ ادب کی اس خدمت میں جو ادیب پیش پیش تھے، ان میں انتظار حسین کا نام بھی اہم ہے۔ بہرحال مختصر افسانہ کا یہ عجیب وغریب رنگ بھی افسانہ کی تاریخ کا عجوبہ رہے گا۔ کہانی کا ہر ایک رنگ چاہے وہ روایت کا حصہ بنے یا نہ بنے قابلِ احترام ہے۔ علامتی افسانے میں اپنی بساط، نہج اور اپچ کے مطابق معنویت ڈھونڈنے اور اس کا فکری وفنی مقام ومرتبہ متعین کرنے کے سلسلے میں تنقیدی کتابوں اور مضامین کا سلسلہ ہنوز جاری ہے اور جاری رہنا چاہیے۔ زیر نظر کتاب انتظار حسین پر کی جانے والی تنقید کے اعتبار سے ایک اہم کوشش ہے۔ مصنف اردو کی تدریس سے کافی عرصے سے وابستہ ہیں اور افسانہ کی تدریس ان کا میدان ہے، اس کتاب میں دو دہائیوں سے زائد کے عرصہ کا ان کا تنقیدی وتدریسی تجربہ منعکس ہو رہا ہے جو انتظار حسین کے فن اور فکر کو ہمارے لیے آسان تر بنا دیتا ہے۔

کتاب کے ابتدائی ابواب میں انتظار حسین کی زندگی کے کوائف، ان کی تصانیف اور ان کے افسانوں کے فن پر عمومی انداز سے بات کی گئی ہے۔ چوتھے باب سے لے کر تیرھویں باب تک ہر باب میں ان کے ایک افسانے کو نقل کیا گیا ہے اور پھر اس پر تنقید کی گئی ہے۔ لہٰذا منتخبہ پانچ افسانوں پر تنقید کے ساتھ ساتھ انتظار حسین کے اصل افسانوں کو بھی پڑھنے کا موقع ملتا ہے۔ تنقید کا معیار کچھ بلند نہیں۔ البتہ ایم اے اردو کے طلباء کے لیے یہ تنقیدی نوٹس مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ جن افسانوں پر تنقیدی نوٹس لکھے گئے ہیں ان میں زرد کتا، آخری آدمی، وہ جو کھوئے گئے، سیڑھیاں، اور شرم الحرم شامل ہیں۔

انتظار حسین کی افسانہ نگاری دوسرے افسانہ نگاروں سے قدرے مختلف ہیں، انتظار حسین کہانی کہنے کا فن نا صرف جانتے ہیں بلکہ اس فن کے ذریعہ قاری کو ہمیشہ اپنے ساتھ رکھتے ہیں، ان کے افسانوی مجموعے ''گلی کوچے''، ''کنکری''، ''آخری آدمی''، ''شہر افسوس''، ''کچھوے''، ''خیمے سے دور''، ''خالی پنجرہ'' کے نام سے چھپے ہیں وہ صرف افسانہ نگار ہی نہیں ہیں ان کے ناول ''چاند گہن''، ''دن اور داستان''، ''بستی''، ''تذکرہ''، ''آگے سمندر ہے'' بھی

چھپ چکے ہیں ان کی یادداشتیں ''چراغوں کا دھواں'' کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوئے، ان کے سفرنامے ''زمین اور فلک اور'' کے عنوان سے شائع ہوئے، انہوں نے درجنوں قدیم کتابیں مرتب کیں اور ہزاروں کالم لکھے، اس لیے انتظار حسین کا تجربہ بہت ہی وسیع ہے مگر ان کا اصل میدان ان کی افسانہ نگاری ہی ہے جس میں انہوں نے خالص کہانی بیان کی ہے اور فنی لحاظ سے ان کی کہانی بہت ہی مربوط اور مکمل ہوتی ہے۔ یہی وصف انہیں دوسروں سے ممتاز بنا دیتا ہے، اس کتاب میں ان کے منتخب افسانے بھی دیئے گئے ہیں اور ان پر توضیحی تنقید بھی کی گئی ہے۔ جس سے افسانہ کو نہ صرف بہتر انداز میں سمجھا جا سکتا ہے بلکہ ان لوگوں کے لیے جو افسانہ کی تنقید اور فن سے زیادہ آگاہ نہیں ہے ان کے لیے یہ بہت ہی فائدہ مند کتاب ہے۔

اس کتاب سے ادب کے طالب علم خصوصاً فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ انتظار حسین فہمی میں یہ ایک اچھا اضافہ ہے انتظار حسین پر اس پہلے کافی کتابیں لکھی جا چکی ہیں، گوپی چند نارنگ اور ارتضیٰ کریم کی کتابوں کے بعد یہ اہم کتاب ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب: اجازت ہو اگر جاناں | شاعر: حمید اللہ حزیںؔ | سالِ اشاعت: ۲۰۱۵ء صفحات: ۱۶۶
پبلشر: عروجِ ادب پبلیکیشنز راولپنڈی | قیمت: ۳۳۰ روپے | تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

زیرِ تبصرہ کتاب پر تبصرہ اس لیے ضروری محسوس کیا گیا کہ اس طرح کی بے شمار کتابیں خصوصاً شعری مجموعے چھپ رہے ہیں، جن میں شاعری کے نام پر جو دیا جا رہا ہے وہ کسی طور بھی مناسب نہیں ہے، ہر دور میں شاعروں کی ایک کھیپ کے ساتھ ساتھ متشاعروں کی بھی اچھی خاصی تعداد دیکھنے کو ملتی ہے۔ جن کی کتابیں منظرِ عام پر آتی ہیں اور اپنی طبعی عمر گزارنے سے پہلے ہی وقت کی لہروں کی نذر ہو جاتی ہیں۔ میری ذاتی رائے میں زیرِ نظر کتاب کو بھی اسی قبیل کا تصور کیا جانا چاہیے۔ جہاں تک شاعر کا تعلق وہ بھی بے نام سا ہے اور شاعری کی تو بات ہی کچھ اور ہے۔

شاعری میں ایک اہم مرحلہ الفاظ کے مناسب انتخاب کا ہوتا ہے۔ کولرج نے شاعری اور نثر کے درمیان فرق واضح کرتے ہوئے کہا تھا کہ نثر بہترین الفاظ کو ترتیب دینے کا نام ہے جبکہ شاعری بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کا نام ہے۔ ان کی اس بات سے کم از کم یہ نتیجہ تو نکلتا ہے کہ بہترین الفاظ نثر اور شاعری دونوں کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ لیکن متشاعروں کا مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بہترین الفاظ کا استعمال تو کیا ان کی شناخت کرنے کے اہل بھی نہیں ہوتے۔ ''اجازت ہو اگر جاناں'' میں الفاظ کے اس تمیز کی شدید کمی کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ شعر ملاحظہ کیجیے۔

اُس دلنواز جانِ تبسم کو الوداع!
اک عمر جس کے ہاتھ سے نامرد سا رہا
ان میں ہیں حزیںؔ اور غالبؔ بھی
ہیں فیضؔ، اقبالؔ اور جالبؔ بھی
خاموش گر رہے ہیں، یہ بزدلی نہیں تھی
یہ تو فقط تھا اپنا، اندازِ مومنانہ

''نامرد'' کا لفظ مذاقِ سلیم پر گراں گزرتا ہے۔ غالب، فیض، اقبال، اور جالب کے ساتھ اگر حسرت موہانی یا جون ایلیا یا فراز اپنا تخلص استعمال کر لے پھر بھی اچھا لگتا ہے۔ لیکن حزیں کا ذکر آئے تو کچھ زیادہ اچھا نہیں لگتا۔ آخر فرقِ مراتب اور احترام نام کی بھی کوئی چیز ہوتی ہے۔ بھارت کے ایٹمی دھماکوں کے جواب میں پاکستانی حکومت کی طرف سے دھماکوں کو اندازِ مومنانہ کہنا، حالانکہ پاکستان نہ تو اسلامی مملکت کی تصویر پیش کر رہا ہے اور نہ ہی یہاں مومنین کے رہنے کے کچھ نشانات نظر آتے ہیں۔

بعض مقامات پر وزن کا فرق بھی موجود ہے۔ مثلاً

میلی نظر سے دیکھا، آنکھیں نکال دیں گے
لبریز ہو چکا ہے، اب ضبط کا پیمانہ
حسینوں سے جب کوئی محفل ہو خالی
وہاں سے حزیںؔ اُٹھ گئے ہیں

پہلے شعر کا دوسرا اور دوسرے شعر کا پہلا مصرع وزن میں نہیں ہے۔ بہر حال شاعر نے اپنی طرف سے شاعری کی ایک کوشش ضرور کی ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب: تماشائے اہلِ کرم مصنف: سعد اللہ خان لالا سالِ اشاعت: ۲۰۱۱ء صفحات: ۱۴۰
پبلشر: کے اینڈ ایچ پبلیکیشنز اسلام آباد قیمت: ۲۰۰ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

کتاب مصنف کے اخباری کالموں کا دوسرا مجموعہ ہے۔ اس سے پہلے ۲۰۰۴ء میں بھی ''بازیچۂ اطفال'' کے نام سے ان کے کالموں کا ایک مجموعہ شائع ہو چکا ہے۔ اخباری کالموں کی عمر اخبار کی طرح اکثر و بیشتر ایک دن کی ہوا کرتی ہے۔ دن کے گزرتے ہی اس دن کے کالم بھی باسی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اور اگلے دن ہاتھ لگانے کے قابل نہیں رہتے۔ اس لیے کہ کام عموماً ہنگامی موضوعات کے اردگرد گردش کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں زیرِ نظر مجموعہ اس عنصر کی موجودگی کے باوجود بھی پڑھنے کے قابل ہے۔ اس لیے کہ اس مجموعہ میں ادبیت کی ایسی چاشنی موجود ہے جو قاری کی توجہ اپنی طرف کھینچے رکھتی ہے۔ مثلاً رومان ساغر کی وفات کے حوالے سے یہ جملے ملاحظہ کیجیے۔

''کوہاٹ کے ادبی دبستان کا ایک اور چراغ گل ہو گیا۔ پشتو شاعری کے چمن زار کا ایک اور پھول مرجھا گیا۔ تحقیق کے گھوڑے کو بگٹٹ دوڑانے والا ایک اور شہسوار چاروں شانے چت ایسے گرا کہ دوبارہ جی اٹھنے کی سکت بھی کھو گیا۔ غزل کے ساغر میں چھلکتا ہوا رومان قصہ پارینہ بن گیا۔ کچھ سمجھ نہیں آ رہی کہ وہ رومان سے لبریز ساغر تھا یا اس کے رومان میں ساغر کا نشہ اور خمار تھا یا شاید رومان اور ساغر کا نشیلا امتزاج تھا۔'' (رومان ساغر کی وفات پر)

مصنف الفاظ کے ساتھ کھیلنے کا ہنر جانتا ہے۔ وہ کئی ایک اسالیب بیان پر قدرت رکھتے ہیں۔ اپنے کالموں میں کہانی اور ڈراما کے اجزاء سے بھرپور فائدہ اٹھاتے ہیں۔ انہوں نے اپنی نثر میں جذبات کی ایک دنیا بسا رکھی ہے۔ لیکن ایک بنیادی خامی کا بہر حال ذکر کرنا دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ وہ یہ کہ کالم نگار اکثر مقامات پر جذباتی ہو جاتا ہے۔ نثر یا شاعری میں جذبات حسن کارانہ انداز سے سمونا فن ہے جبکہ جذباتی ہونے کو عیب ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔

کالم نگار اردگرد کے حالات پر گہری نظر رکھے ہوئے ہے۔ انہوں نے گذشتہ دس برس کے لکھے ہوئے کالموں کو اس مجموعہ کی صورت میں چھاپا ہے۔ یوں ان دس برسوں کا پورا سیاسی و سماجی منظر نامہ ہماری نگاہوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ اگرچہ مجموعہ انتہائی مختصر ہے۔ ۱۹۹۹ء کا ایک، ۲۰۰۶ء کے صرف دو کالم کتاب کی زینت بنے ہیں۔ صوبۂ خیبر پختونخوا کے افق پر سیاسی، سماجی اور مذہبی حوالوں سے ہلچل کی جو کیفیت اس عرصہ میں موجود ہے، ان کالموں میں اس کا عکس پوری طرح سے نظر آتا ہے۔ بعض مقامات پر کالم نگار کا لہجہ کافی تلخ ہے لیکن گذشتہ سالوں کی تلخی ذہن میں رکھی جائے تو کتاب کے اس پہلو کو نظر انداز کرنا ممکن ہو جاتا ہے۔ بہر حال کتاب اچھی خاصے کی چیز ہے، کالم نگاروں اور کالم کے قارئین کے لیے کتاب کا مطالعہ ہر حوالے سے مفید ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب: عجب اک سلسلہ ہے مصنفہ: ڈاکٹر قرۃ العین طاہرہ سالِ اشاعت: ۲۰۱۴ء صفحات: ۱۹۳
پبلشر: ڈاکٹر قرۃ العین طاہرہ قیمت: ۲۵۰ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

اس سے پہلے بھی مصنفہ کی کئی ایک کتابیں منظرِ عام پر آ چکی ہیں۔ جن میں ''دسترس میں آسمان''، ''سرحدِ ادراک سے آگے''، ''چالیس کے عدد کی کرشمہ سازیاں''، ''حضرت سلیمانؑ''، ''بے زبانی زباں نہ ہو جائے''، وغیرہ شامل ہیں۔ مؤخر الذکر کتاب حفیظ ہوشیار پوری کی شخصیت اور فن کے حوالے سے ہے۔ ''دسترس میں آسمان''، اور ''سرحدِ ادراک سے آگے'' سفرنامے ہیں۔ ''سرحدِ ادراک سے آگے'' عمرہ کے تاثرات کے حوالے سے ہے۔ زیرِ تبصرہ کتاب بھی ان کے حج اور عمرہ کے حوالے سے حرمین الشریفین اور متحدہ عرب امارات کا سفرنامہ ہے۔ یہ ایک عجیب بات معلوم ہوتی ہے کہ مصنفہ نے دو مختلف مقامات کے جذبات و احساسات کو ایک ہی سفرنامہ میں جمع کیا ہے۔ حرمین الشریفین کی زیارت کے ساتھ متحدہ عرب امارات کے سفری احوال کو جمع کرنا جذبے اور احساس کی سطح پر اجتماع الضدین کی ایک عجیب و غریب مثال ہے۔ میرے خیال میں بہتر ہوتا اگر حج اور عمرے کے احوال و کیفیات علیحدہ کتابی صورت میں چھاپ دیے جاتے اور متحدہ عرب عمارات کے سفری احوال علیحدہ۔

سفرنامہ نگار نے مختلف ذیلی عنوانات کے ذریعے اپنے سفری احوال کو آگے بڑھایا ہے۔ یہ عنوانات مشہور اشعار کے مصرعوں کا انتخاب کر کے دیے گئے ہیں۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ قاری ایک ایسا سفرنامہ پڑھنے کو ہے جس کا لکھاری ادبی ذوق رکھتا ہے۔ شروع میں احساس ہوتا ہے کہ شاید ممتاز مفتی کا سفرنامہ حج مصنفہ کے سامنے ہے۔ اور وہ اسی منصوبے کے مطابق اپنے سفرنامہ کو آگے بڑھانا چاہتی ہیں۔ لیکن جلد ہی یہ احساس اپنی طبعی موت آپ مرتا ہے۔ اور ہم جس کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں وہ اس سے بہت مختلف ہے۔ اگرچہ یہ سفرنامہ انتہائی سادہ قسم کا ہے۔ نپے تلے منصوبے کے مطابق آگے بڑھتا ہے۔ کوئی پیچیدگی اور الجھاؤ نہیں۔ اس میں لبیک کی طرح کی فکری گہرائی بھی ناپید ہے اور شوخی و گستاخی بھی۔ مصنفہ کا قلم سیدھے سادھے سپاٹ طریقے سے واقعات کا تانا بانا جوڑ کر آگے بڑھتا ہے۔ مصنفہ ایک مذہبی بیک گراؤنڈ رکھتی ہیں۔ جس کی گواہی ان کی دوسری کئی ایک تصانیف بھی دیتی ہیں۔ ان کا اسلامی مطالعہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سفرنامہ میں وہ احادیث اور نعتیہ اشعار نقل کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ پورا سفرنامہ ان یادداشتوں پر مبنی ہے جو سفر کے دوران ان کے ذہن میں محفوظ ہوتے چلے گئے۔ حرمین الشریفین کا گوشہ گوشہ مصنفہ کے ذہن میں محفوظ ہے۔ وہاں کا کوچہ کوچہ اور ان دونوں مساجد کی ہر ایک دیوار اور دروازہ سے ہمارا تعارف سفرنامہ میں ہوتا ہے۔ لہٰذا معلومات کے حوالے سے بھی اس کی اپنی ایک اہمیت ہے۔ اسلوب بھی متوازن ہے۔ فکر میں ''لبیک'' کی طرح کا ٹیڑھا پن موجود نہیں۔ اسلوب پر مردنی کی کیفیت چھائی ہوئی ہے لیکن پڑھتے ہوئے کم از کم اکتاہٹ کا احساس بھی نہیں ہوتا۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: ہماری داستانیں مصنف: پروفیسر وقار عظیم سالِ اشاعت: ۲۰۱۲ء صفحات: ۴۷۱
پبلشر: الوقار پبلی کیشنز، لاہور قیمت: ۹۹۵ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

کہانی پر تنقید کے اعتبار سے جب چوٹی کے نقادوں کا ذکر ہوتا ہے تو پروفیسر سید وقار عظیم کا نام سرِ فہرست آتا ہے۔ مختصر افسانے، ڈرامے اور ناول پر ان کی تنقید کی کئی ایک کتابیں منظرِ عام پر آ چکی ہیں جو اردو دان طبقہ کی توجہ کا مسلسل مرکز و محور بنی رہی ہیں۔ ''ہماری داستانیں'' داستانوں پر تنقید کے حوالے سے انتہائی اہم کتاب ہے۔ جس کی تازہ اشاعت خوبصورت گیٹ آپ کے ساتھ ہوئی ہے۔ یہ کتاب اردو کی اہم داستانوں کا فکری و فنی تجزیہ کرتی ہے۔ اردو ادب کی جن داستانوں پر طویل مقالے اس کتاب میں شامل کیے گئے ہیں اس میں باغ و بہار، رانی کیتکی کی کہانی، داستانِ امیر حمزہ، آرائشِ محفل، بتیال پچیسی، نورتن، فسانۂ عجائب، شرارِ عشق، شگوفۂ محبت، گل وصنوبر، قصہ اگر وگل، اور سرشار کی الف لیلہ شامل ہیں۔ باغ و بہار اور قبول عام کے عنوان سے شامل مضمون میں باغ و بہار کے اسلوب، تہذیب و معاشرت، اور کرداروں کے حوالے سے سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔ ''فسانۂ عجائب اور باغ و بہار کا قضیہ'' ان دو اہم داستانوں کے موازنے کے حوالے سے خاصے کی چیز ہے۔ یہ کتاب ان کی زندگی میں بھی دو مرتبہ چھپ چکی ہے۔ نایاب ہونے کی وجہ سے اس کی تیسری اشاعت بھی ضروری ہو گئی تھی۔ بلکہ اس قسم کی کتابوں کی اشاعت در اشاعت کا سلسلہ جاری رہنا چاہیے۔ اس لیے کہ یہ نہ صرف اردو ادب کے قارئین، محققین اور ناقدین کی ضرورت ہوا کرتی ہے بلکہ ایم۔اے اردو کے طلباء کی نصابی ضرورتوں کو بھی پورا کرتی ہے۔

سید وقار عظیم کا سلجھا ہوا اور متوازن ذہن، تجزیہ کی زبردست قوت، وسیع مطالعہ اور متوازن رائے کتاب کو اس قابل بناتی ہے کہ خریدی جائے، پڑھی جائے اور جامعاتی سطح پر موجود لائبریریوں کی زینت بنائی جائے۔ تاکہ اس سے استفادہ کا سلسلہ مسلسل جاری رہے۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: جہاں گرد کی واپسی (Odyssey) مترجم: سلیم الرحمٰن سالِ اشاعت: ۲۰۱۲ء صفحات: ۳۳۶
پبلشر: القاء پبلیکیشنز لاہور قیمت: ۳۹۵ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

سلیم الرحمٰن نے ''جہاں گرد کی واپسی'' کے نام سے ہومر کی شہرۂ آفاق نظم ''اوڈیسی'' کا ترجمہ کیا ہے۔ کتاب کے سرِ ورق پر لکھے گئے یہ الفاظ ''ایک لازوال رزمیہ کا بے مثال ترجمہ'' مبالغہ نہیں، بلکہ حقیقت کا اظہار ہے۔ ہومر کے کام کو اردو میں ترجمہ کرنے کی ضرورت شدت سے تھی۔ اس سے پہلے بھی پنجاب ریلی جیسی سوسائٹی لاہور نے ایلیڈ کا ترجمہ کیا تھا، لیکن وہ آج کل ناپید ہے۔ جہاں تک اوڈیسی کے ترجمہ کا تعلق ہے میرے خیال میں مصنف نے ترجمہ کا پورا پورا حق ادا کیا ہے۔ سادگی، روانی اور سلاست کے اعتبار سے جہاں گرد کی واپسی ہومر پر ہونے والے کام میں ایک معیاری اضافہ ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہومر کے دوسرے رزمیے ''ایلیڈ'' کا بھی کوئی معیاری ترجمہ کیا جائے تاکہ اردو دان طبقہ کی ہومر کے اس دوسرے عظیم رزمیہ تک بھی رسائی ممکن ہو سکے۔

مصنف نے ترجمہ میں تخلیقی لمس کو برقرار رکھنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ مثلاً اودسیوس مصائب جھیلنے کے بعد دریا کے دیوتا کی مہربانی سے ساحل تک پہنچتا ہے تو فائیا کویوں کی شہزادی ناؤسکائے اور اس کی سہیلیوں سے اس کا آمنا سامنا ہوتا ہے۔ اسے کپڑوں کی ضرورت ہے اور تحفظ کی بھی۔ لہٰذا وہ اس کے حسن کی تعریف شروع کرتا ہے۔ وہ اپولو کی قربان گاہ پر کھجور کے درخت کی خوبصورتی کی تعریف کرتے ہوئے بات شروع کرتا ہے۔

''دھرتی نے آج تک اس جیسے حسین اور نوخیز پودے کو جنم نہیں دیا۔ مجھے یاد ہے کہ میں بڑی دیر تک مسحور کھڑا اسے دیکھتے رہا تھا۔ اتنی ہی حیرت اور احترام سے، بانو، اب میں تمہیں دیکھ رہا ہوں۔ مجھ پر واقعی اتنا رعب چھایا ہوا ہے کہ سخت مشکل میں گرفتار ہونے کے باوجود تمہارے قدم چھونے کی ہمت نہیں پڑتی۔''

نظم کی کہانی ایک یونانی سورما کے اردگرد گھومتی ہے جو تروئے کی جنگ میں شریک ہوا اور دیوتاؤں بالخصوص پوسندون سے گستاخی کے نتیجہ میں دس سال تک در بدر مارا مارا پھرتا رہا۔ اس کی چالاکیاں، مصائب پر قابو پانے کا حوصلہ، حب الوطنی، بہادری، اپنے ساتھیوں سے محبت اور کسی حد تک جذباتی پن۔۔۔ کہانی میں ایک نئی جان ڈال دیتی ہیں۔ کہانی بحیثیت کہانی کے بھی پڑھنے کی چیز ہے۔ یونانی تہذیب اور دیومالا کے حوالے سے بھی اس کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ تاریخی حوالوں سے بھی اس رزمیہ کا پڑھا جانا ضروری ہے۔

اسے سلیس اردو میں منتقل کیا گیا ہے۔ پڑھتے ہوئے کسی الجھن یا پیچیدگی کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ اس لیے شروع سے لے کر آخر تک دلچسپی میں مسلسل اضافہ ہوتا ہے۔ رزمیہ کے ایک قابلِ تقلید نمونے کے طور پر بھی اس کا مطالعہ از بس ضروری ہے۔ اس لیے کہ اردو ادب میں سوائے شاہنامہ اسلام کے ڈھنگ کا کوئی رزمیہ ہے ہی نہیں۔ اس لیے عالمی سطح پر موجود کلاسیکی رزمیوں اور بالخصوص ہومر کے رزمیوں کا مطالعہ ہمارے ذہن میں رزمیوں کا صحیح وقار اور اعتماد بحال کر سکتا ہے۔ ان تمام حوالوں سے سلیم الرحمٰن صاحب کی یہ کاوش قابلِ تحسین ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: عروض سب کے لیے مصنف: کمال احمد صدیقی سالِ اشاعت: ۲۰۱۲ء صفحات: ۳۵۷
پبلشر: سیونتھ سکائی پبلی کیشنز، لاہور قیمت: ۲۵۰ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

اردو ادب میں ایک زمانے تک عروض سے متعلقہ کتابوں کی شدید کمی تھی۔ لے دے کے حکیم نجم الغنی رامپوری کی ''بحر الفصاحت'' میسر تھی۔ اب اس موضوع پر مسلسل کتابیں آ رہی ہیں۔ لیکن ان میں ایسی کتاب ناپید ہوتی ہے جو علمِ عروض کا ممکنہ حد تک مکمل طور پر احاطہ کرنے کی کوشش کرتی ہو۔ زیرِ تبصرہ کتاب اس حوالے سے ایک جامع کتاب ہے۔ کمال احمد صدیقی کو علمِ عروض کی باریکیوں کا درک ہے۔ اور بعض مقامات پر انہوں نے ایسے دعوے کیے ہیں جو علمِ عروض کے ماہرین کے لیے یقیناً حیران کن ہوں گے۔ مثلاً انہوں نے رباعی کے تمام چوبیس اوزان کو ایک ہی وزن ثابت کیا ہے۔

کتاب لکھتے ہوئے مصنف کا انداز آسان سے مشکل کی طرف رہا ہے۔ انہوں نے مصرع کے تین حصہ بتائے ہیں۔ صدر، حشو اور ضرب۔ افاعیل کی تفصیل بتائی ہے۔ زحاف کی تعریف کی ہے اور زحافات کا جدول بنا کر زحافات کے سمجھنے کے عمل کو آسان بنا دیا ہے۔ سات مفرد اور انیس مرکب بحروں کی تفصیل بتائی ہے۔ اور ایک ایک بحر میں لگنے والے زحافات کا بالتفصیل ذکر کیا ہے۔ دائرہ مشتبہ، دائرہ منعکسہ اور دائرہ مختلفہ کی شکلیں بنا کر ان دائروں میں آنے والی بحروں کا ذکر کیا ہے۔ رباعی کے اوزان کا تجزیہ کیا ہے۔ اور مثالیں دے کر ثابت کیا ہے کہ رباعی دراصل چوبیس مختلف اوزان میں نہیں ہوتی بلکہ ایک ہی وزن میں ہوتی ہے۔ زحافات کی تھوڑی بہت تبدیلی سے رباعی کے وزن میں کوئی فرق پیدا نہیں ہو جاتا۔ کتاب میں انہوں نے تقطیع کا طریقِ کار بتایا ہے اور عملی مثالوں سے تقطیع کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ مصنف کا طریقہ کار مدرسانہ ہے۔ وہ اپنے ساتھ قاری کی موجودگی ضروری سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی کوشش ہوتی ہے کہ قاری کو آہستہ آہستہ انگلی سے پکڑ کر اپنے ساتھ لے جایا جائے۔ کتاب کا مطالعہ نہ صرف بحور کے اوزان اور آہنگ کو سمجھنے کے لیے مفید ہے بلکہ قاری کے ذوق اور دلچسپی کے عنصر کا خیال رکھتے ہوئے معیاری اشعار کا انتخاب تقطیع کی غرض سے کیا گیا ہے۔ بحر الفصاحت کا طریقِ کار انتہائی روایتی اور مشکل ہے۔ جب کہ اس کے مقابلے میں ''عروض سب کے لیے'' ممکنہ حد تک آسان انداز سے لکھی گئی ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: شریمد بھگود گیتا		مترجم: دھنن جے داس		سالِ اشاعت: ۲۰۱۳ء صفحات: ۱۸۷
پبلشر: نگارشات پبلشرز اردو بازار لاہور		قیمت: ۲۸۰ روپے		تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

ہندومت کی کتابوں کا اثر ہندوستان کی تمام زبانوں کے ادب پر پڑا ہے۔خاص طور اردو ادب پر رامائن اور مہابھارت کے اثرات سے انکار مشکل ہے۔اس کے کردار اور مختلف واقعات نے ہماری شاعری اور نثر میں جگہ جگہ اپنے اثرات چھوڑے ہیں۔بھگود گیتا مہابھارت ہی کا ایک حصہ ہے،جس نے اب الگ ایک کتاب کی حیثیت اختیار کی ہے۔یہ دراصل کروکھشتیر کے میدان میں بھگوان شری کرشن مہاراج کا پانڈو کے سور ما ارجن کو وعظ ہے۔تا کہ جنگ سے دل برداشتہ اس سپاہی کو دوبارہ جنگ کے لیے آمادہ کرلیا جائے۔

بھگود گیتا سنسکرت زبان کے دو الفاظ کا مجموعہ ہے۔بھگود کے معنی ہیں'' بھگوان'' اور گیتا کے معنی ہیں'' گیت''۔یہ کتاب اٹھارہ ابواب پر مشتمل ہے اور ہر ایک باب میں اشلوکوں کی تعداد مختلف ہے۔یوں پوری بھگود گیتا میں کل اشلوکوں کی تعداد سات سو تک بنتی ہے۔

بھگود گیتا روحانیات کے حوالے سے ہندومت کی ایک نہایت ہی اہم کتاب ہے۔اس کتاب کا مقام و مرتبہ اس حوالے سے بھی بڑھ جاتا ہے کہ یہ بندے اور بھگوان کے درمیان براہِ راست مکالمہ ہے۔اس کا بنیادی موضوع زندگی کی بے معنویت اور اس کے نتیجہ میں دھرم کی خاطر تلوار اٹھا کر امر ہونے کے سپاہی کو عمل پر آمادہ کرنا ہے۔یہ انسان کو مایوسی، کاہلی، بزدلی اور احساسِ کمتری جیسے جذبات سے نکالنے کا پیغام دیتی ہے۔بھگود گیتا استقلال اور حوصلے کا درس ہے۔یہ کتاب یہ سبق دیتی ہے کہ دھرم کی خاطر قتل و قتال کرنا کوئی اخلاقی جرم نہیں اور حق کی خاطر اپنوں کو بھی بے دریغ قتل کیا جا سکتا ہے۔

بھگود گیتا کو اپنشد بھی سمجھا جاتا ہے۔یہ ویدک گیان کا نچوڑ اور ویدک ادب میں سب سے اہم اپنشدوں میں سے ایک ہے۔بھگود گیتا کے کئی ایک تراجم موجود ہیں۔رائے روشن لال نے بھی بھگوت گیتا کے نام سے اس کا ترجمہ کیا ہے۔لیکن اس ترجمہ کی ایک خصوصیت ایسی ہے جو اسے رائے روشن لال کے کیے گئے ترجمے کے مقابلے میں ممتاز بنا دیتی ہے۔اور وہ یہ کہ اس میں ایک ایک اشلوک کا ترجمہ نمبر وار کیا گیا ہے۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مترجم نے ترجمہ میں اصل اشعار کی ممکنہ حد تک پیروی کی ہے۔اسلوب کو بھی ممکنہ حد تک ہندی رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔یوں ان قارئین کے لیے جن کا تعلق ہندومت سے نہیں ہے، سمجھنے کے حوالے سے مسائل پیدا ہو چکے ہیں۔لیکن ایک فائدہ بھی ہوا ہے اور وہ یہ کہ کتاب کی اوریجنلٹی ترجمہ میں بھی ممکنہ حد تک برقرار رہ گئی ہے۔ہندومت کے بنیادی فلسفوں اور خاص کر تصورِ جنگ اور تصورِ حیات و ممات کو سمجھنے کے حوالے سے یہ مختصر کتاب قارئین کی کافی رہنمائی کر سکتی ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: اردو میں انشائیہ نگاری مصنف: ڈاکٹر بشیر سیفی سال اشاعت: ۲۰۱۰ء صفحات: ۲۹۶
پبلشر: نذیر سنز پبلشرز اردو بازار لاہور قیمت: ۳۰۰ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

انشائیہ اُردو نثر کی تازہ صنف ہے۔ اس کی تعریف بھی ایک مسئلہ اور اس کے آغاز سے متعلق تحقیق بھی دقت طلب مسئلہ ہے۔ لہٰذا یہ سوال بھی بہر حال موجود ہے کہ اس کے آغاز کا سہرا کس کے سر باندھا جائے۔ اگر چہ ان حوالوں سے مضامین اور تحقیقی مقالوں کا سلسلہ جاری ہے لیکن اس حوالے سے مبسوط کتاب کی ضرورت تھی۔ زیرِ تبصرہ کتاب اس کمی کو ممکنہ حد تک پورا کرتی ہے۔

کتاب میں انشائیہ کی تعریف اردو کے انشائیہ نگاروں اور نقادوں کی آراء کی روشنی میں متعین کی گئی ہے۔ مانتین، بیکن، ایڈیسن، اسٹیل، براؤن، لاک، سوفٹ، گولڈسمتھ، لی ہنٹ، لیمب، اور ورجینا وولف کے ایسیز کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ جسے مصنف نے انشائیہ کے ضمن میں شمار کیا ہے۔ مصنف نے عربی اور فارسی انشا پردازوں کی انشا پردازی کا اثر اردو نثر نگاروں پر دکھایا ہے۔ اردو کے اولین انشا پردازوں میر عطا حسین خان، رجب علی بیگ سرور، محمد بخش مہجور، غلام غوث بے خبر اور غلام امام شہید کے فنِ انشا پردازی پر بات کی ہے۔ مضمون کی تعریف بھی کی گئی ہے۔ مضمون اور انشائیہ کے درمیان فنی فرق پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دورِ سرسید کے انشا پردازوں کا تجزیہ بھی کیا گیا ہے۔ اسی دور کی ایک اور تحریک اودھ پنچ کے مزاح نگاروں کی نثر کا بھی انشائی حوالوں سے تجزیہ کیا گیا ہے۔

انشائیہ اور انشائے لطیف کے درمیان فرق پر بھی پانچویں باب میں کافی تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ انشائے لطیف کے لکھاریوں کے فنی نمونے مدنظر رکھ کر ان کا تنقیدی محاکمہ کیا گیا ہے۔ جدید دور کے انشائیہ نگاروں ڈاکٹر وزیر آغا، مشکور حسین یاؔد، مشتاق قمر، اکبر حمیدی، یونس بٹ کے فنِ انشائیہ کے حوالے سے بھی آخری باب میں بحث موجود ہے۔

کتاب دراصل مصنف کے پی ایچ ڈی کا تحقیقی مقالہ ہے جسے ضروری ترامیم کے ساتھ چھاپ دیا گیا ہے۔ چونکہ ان کا اصل موضوع ''اردو ادب میں انشائی ادب کا ارتقاء'' تھا۔ اس لیے پڑھتے ہوئے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کتاب انشائیہ نگاری تک محدود نہیں بلکہ انشا پردازی کی ایک مختصر تاریخ ہے جس میں انشائیہ کے فن کی تفہیم سے متعلق نقوش گہرا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو ادب کے طلباء کے لیے کتاب کا مطالعہ مفید ہو سکتا ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: اقبال کی فکری تشکیل (اعتراضات اور تاویلات کا جائزہ) مصنف: پروفیسر ڈاکٹر ایوب صابر

سالِ اشاعت: ۲۰۰۷ء صفحات: ۵۷۰

پبلشر: نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد قیمت: ۳۰۰ تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

علامہ اقبالؒ اردو ادب کے ایک ایسے شاعر ہیں جو پچھلی صدی کے شعری افق پر مکمل طور پر چھائے ہوئے نظر آتے ہیں۔ تنقیدی کتابوں کا ہر چوتھا پانچواں مجموعہ اقبال کی شاعری پر تنقید کے حوالے سے ہوتا ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہر عظیم شاعر کے بہت سے پجاری بھی ہوتے ہیں اور بہت سے ایسے بھی جو اس کی شاعری کو زیادہ اہمیت دینے کے قائل نہیں ہوتے۔ اختلاف بلکہ مخالفت اور مخاصمت بھی بری چیز نہیں ہوتی۔ اس کا بھی فائدہ ہوتا ہے اور وہ یہ کہ پجاریوں نے فرطِ عقیدت میں شاعر کے لیے جو بلند مقام و مرتبہ تجویز کیا ہے، ان کے خلاف آواز مخالف بلاک ہی سے اٹھتی ہے۔ اقبال پر بھی بہت سے طبقہ ہائے فکر سے تعلق رکھنے والے لوگوں کی طرف سے اعتراضات ہوئے ہیں۔ اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ جن لوگوں کو اقبال کی عظمت پر اعتراض ہے ان میں ترقی پسند تحریک، نیشنلسٹ طبقہ سے تعلق رکھنے والے اہلِ فکر کے علاوہ اور بھی بہت سے لوگ شامل ہیں۔ ان کی شاعری پر جو بڑے بڑے اعتراضات ہوئے ہیں۔ ان میں چند کا لب لباب یہ ہے کہ ان کی فکر مستعار ہے۔ ان کے ہاں تضادات موجود ہیں۔ ان کی فکر محدود ہے جس میں آفاقیت ناپید ہے۔ وہ خرد دشمن اور مخالفِ علم ہیں۔ وہ صرف شاعر ہیں مفکر نہیں۔ وہ صرف متکلم ہیں فلسفی نہیں۔ ان پر وحدت الوجودی فلسفہ سے متاثر ہونے کے الزامات لگائے گئے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ساتھ قوت و طاقت کی طرف نرم گوشہ رکھنے کی وجہ سے فاشسزم سے متاثر ہونے کے دعوے کیے گئے ہیں۔

یہ اعتراضات کوئی معمولی نہیں تھے بلکہ اس سے ان کے فکر اور فن کی ساکھ بری طرح سے مجروح ہوتی ہے۔ جن لوگوں نے اعتراضات کیے ہیں ان میں مشرق و مغرب کے ثقہ عالم اور ادیب شامل ہیں۔ جن میں پروفیسر نکلسن، ڈکنسن، فاسٹر، براؤن، پروفیسر گب، کانٹ ویل سمتھ، ہربرٹ ریڈ، این مری شمل، کیئر نان، فراق گورکھپوری، جوش ملیح آبادی، سجاد انند سہا، سلیم احمد، علی عباس جلال پوری وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

مصنف کو اقبال اور کلام اقبال کے ساتھ عشق ہے۔ انہوں نے اعتراضات کا ایک ایک کر کے جواب دیا ہے۔ اور ان کی روشنی میں بعض نئے نتائج تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں جو منفیت اور زہریلا پن موجود ہے فاضل نقاد اور محقق ان کا ایک ایک کر کے جواب ڈھونڈنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ لب و لہجہ بعض مقامات پر جذباتی ضرور ہے لیکن محبت اور عقیدت بھری شخصیت کے فکر و فن پر اعتراض اور بے جا اعتراض کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ ردِعمل میں جذباتی ہونا پڑتا ہے۔ اقبال پر ہونے والے اعتراضات کے حوالے سے اس کتاب کو حوالے کی ایک کتاب قرار دیا جا سکتا ہے۔ اردو ادب کے متوالوں اور اقبال سے محبت کرنے والے قارئین کے لیے کتاب کا مطالعہ بے حد فائدہ مند ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: رطوریقا مصنف: ارسطو (مترجم: ڈاکٹر محمود الرحمٰن) سالِ اشاعت: ۲۰۱۰ء صفحات: ۲۴۴

پبلشر: دوست پبلی کیشنز اسلام آباد قیمت: ۲۸۵ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

یونان علم و ادب کا بیش بہا سر چشمہ رہا ہے۔ ادب کے حوالے سے شاعری اور تنقید میں ان کے احسانات سے دنیا کی کسی بھی زبان کا ادب انکار نہیں کر سکتا۔ اس زریں دور میں جو فن پارے تخلیق ہوئے ان کی اہمیت آج بھی مسلم ہے۔ چاہے وہ سیفو کی شاعری ہو، یوری پیڈیز اور سوفوکلیز کے ڈرامے ہوں، ہومر کے رزمیے ہوں یا پھر افلاطون اور ارسطو کی تنقید۔ آج کے دور کا نقاد بھی جب تنقید کا آغاز کرتا ہے تو اسے افلاطون اور ارسطو کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔ ارسطو کی شہرۂ آفاق تنقیدی کتاب "Poetics" کا ترجمہ اردو میں کئی مترجمین نے کیا ہے۔ لیکن ارسطو کا دوسرا رسالہ جو فنِ خطابت کے حوالے سے تھا، کو ترجمہ کرنے کی ضرورت تھی۔ زیرِ تبصرہ کتاب ارسطو کے اسی اہم رسالے کا اردو ترجمہ ہے۔

ڈاکٹر محمود الرحمٰن صاحب عالم و فاضل آدمی ہیں۔ کئی ایک زبانوں پر عبور اور مہارت رکھتے ہیں۔ ایک رچا ہوا ادبی ذوق اور شعور رکھتے ہیں۔ ان کا اس اہم رسالے کا ترجمہ علم و ادب کی ایک بہت بڑی خدمت ہے۔ اس لیے کہ اس کے ذریعے ہمیں فنِ خطابت سے متعلق ارسطو کے خیالات کا پتہ چلتا ہے۔

کتاب میں صرف فنِ خطابت کے متعلق ہی بحث نہیں ہے بلکہ زندگی کے اور مسائل بھی ارسطو کے زیرِ قلم آئے ہیں۔ مثلاً انہوں نے مسرت، جرائم، گواہی اور شہادت، رحم دلی، حسد، جلن، رشک، معمر افراد کا کردار، قسمت کی فیاضی، مال داروں کے متعلق، اقتدار وغیرہ جیسے موضوعات پر خامہ فرسائی کی ہے۔ ان کی تجزیہ نگاری کا دامن کافی وسیع ہے۔ ایسے ہمہ گیر موضوعات پر ان کے قیمتی آراء عملی زندگی میں بھی ہماری رہنمائی کا فریضہ سر انجام دیتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے علم کے ایک دریا کو کوزے میں بند کرنے کی کوشش کی ہے۔ کتاب کچھ زیادہ مبسوط نہیں ہے۔ لیکن ارسطو کے قلم کا اعجاز کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ مفاہیم ادا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ ان کی بات کا طریقہ کار کافی منطقی، دھیما اور سلجھا ہوا ہوتا ہے۔

کتاب کے اصل مباحث فنِ خطابت سے متعلق ارسطو کے خیالات ہیں۔ اس ضمن میں انہوں نے کافی تفصیل سے کام لیا ہے۔ فنِ خطابت کی تعریف، اقسام، خطابت کے لیے موضوعات کا انتخاب، مقرر کا رویہ، اور دورانِ تقریر مقرر کے غیض و غضب کے حوالے سے انہوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مقرر کا اسلوب بیان کیا ہونا چاہیے، تشبیہات اور استعارات کا استعمال کس طرح سے ہونا چاہیے، مقرر کے لیے خیالات کی اہمیت کیا ہے۔ اور اس میں ترتیب و تنظیم کی اہمیت کیا ہے۔ دلائل کا انداز کیا ہو، اختتامیہ کس قسم کا ہو؟ ان تمام حوالوں سے ارسطو نے کافی مفید باتیں کہی ہیں۔ الغرض ادبی تنقید کے حوالے سے رطوریقا کی اتنی اہمیت تو نہیں بنتی جتنی اہمیت بوطیقا کی بنتی ہے۔ لیکن اتنے بڑے نقاد کی تنقیدی اور دانشورانہ آراء آج کے مقرر کی بھی کافی رہنمائی کر سکتی ہیں۔ ترجمہ انتہائی سلیس اور سادہ انداز سے کیا گیا ہے۔ پڑھتے ہوئے اکتاہٹ کا احساس نہیں ہوتا۔ کتاب سہل فہم بھی ہے اور سریع الفہم بھی۔ اور ترجمہ کی سب سے بڑی خوبیاں بھی یہی ہونی چاہئیں۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: فنِ شعروشاعری اور روحِ بلاغت مصنف: پروفیسر حمید اللہ شاہ ہاشمی سالِ اشاعت: ندارد، صفحات: ۲۹۹
پبلشر: مکتبۂ دانیال اردو بازار لاہور قیمت: ندارد تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

مصنف نے کلیات اقبال اردو، کلیات میر تقی میر اور دیوان غالب کی شرحیں بھی لکھی ہوئی ہیں۔ لغات القوافی کے نام سے انہوں نے قافیوں کی ایک لغت بھی ترتیب دی ہے۔ جس سے ایسے شاعروں کے لیے جو مخصوص قافیے سامنے رکھ کر غزلیں لکھتے ہیں، شاعری کرنا آسان ہوگیا ہے۔ زیر تبصرہ کتاب تقطیع اور علم بیان و بدیع کے حوالے سے ہے۔ کتاب کے حصہ اول میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ کتاب کا مطالعہ انسان کو بغیر استاد کے شاعر بنا دینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے وہ اکتسابی نہیں بلکہ وہبی فن ہے۔ لیکن قدرت کی طرف سے شاعری کی دی گئی صلاحیت کو نکھارنے کے لیے علم بیان و بدیع اور تقطیع کی کتابوں کا مطالعہ بعض لوگوں کے لیے سودمند ثابت ہوسکتا ہے۔ اور اردو ادب کے طالب علموں کے لیے تو یقیناً ایسی کتابوں کا مطالعہ کرنا چاہیے تاکہ تقطیع کے اصول اور اس کا طریق کار ان کے ذہن نشین ہوجائے۔ تقطیع جیسے مشکل فن کو سہل انداز سے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ وتد، سبب، فاصلہ، حشو، صدر، اور ضرب جیسے بنیادی مباحث سے بات شروع کی گئی ہے۔ بحروں کا تعارف ان کے متعلقہ افاعیل کے ساتھ کیا گیا ہے۔ مفرد اور مرکب بحروں کا تعارف اور اس سے متعلقہ مصرعوں کی تقطیع عملی بنیادوں پر کی گئی ہے۔ تقطیع کے دوران ہر مصرعے کو باقاعدہ ٹیبل کی مدد سے تقسیم کیا گیا ہے۔ اور ہر ایک افاعیل کے لیے ایک علیحدہ خانہ مخصوص کیا گیا ہے۔ حروفِ ملفوظی اور غیر ملفوظی کے متعلق تفصیل بیان کی گئی ہے۔ زحافات کے متعلق مباحث چھیڑے گئے ہیں۔ بحروں کے نام میں متعلقہ زحافات کی نشاندہی کی گئی ہے۔ الغرض فنِ تقطیع کے حوالے سے اتنا مواد ضرور موجود ہے جو اس فن کو ابتدائی طور پر سمجھنا چاہتے ہیں۔ ایم اے اردو کے طلباء کی بیشتر نصابی ضرورتیں کتاب کو پڑھتے ہوئے پوری ہوتی ہیں۔

کتاب کا دوسرا حصہ علم بیان و بدیع سے متعلق ہے۔ جس میں تشبیہ، استعارہ، کنایہ، مجازِ مرسل اور ان کی اقسام بتائی گئی ہیں۔ صنائع و بدائع کافی تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں۔ کتاب کا مطالعہ ایک اور حوالے سے بھی مفید ہے۔ تقطیع اور صنائع و بدائع کے حوالوں سے جو اشعار نقل کیے گئے ہیں وہ کافی معیاری ہیں۔ ان اشعار کا مطالعہ بھی طلباء کے ذہن میں اشعار کا ایک اچھا تاثر قائم کرتا ہے۔ مصنف نے کتاب کی تالیف کا مقصد ہی یہ بتایا ہے کہ عروض کی ضروری اور بنیادی معلومات کو آسان اور سادہ زبان میں قلم بند کر دیا جائے۔ اس لیے ان کے خیال میں صرف ضروری باتیں درج کی گئی ہیں اور غیر ضروری تفصیلات کو نظر انداز کر کے اس مشکل، نازک اور پیچیدہ فن کو سہل بنایا گیا ہے۔ مصنف چونکہ خود درس و تدریس سے وابستہ رہے ہیں اس لیے طلباء کی مشکلات سے وہ پوری طرح باخبر ہیں۔ انہوں نے کتاب کو مشکل یا پیچیدہ بنانے کی بجائے آسان بنایا ہے۔ تفصیل کی بجائے اختصار سے کام لیا ہے۔ نتیجتاً کتاب میں ''بحر الفصاحت'' یا عروض سب کے لیے'' جیسی کتابوں کی طرح کی تفصیلات اور تکنیکی باتیں تو نہیں ملتیں جس سے کتاب کا عالمانہ مقام و مرتبہ بھی گھٹ گیا ہے۔ لیکن طالب علموں کے لیے یہ کتاب مطالعہ کی چیز ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: انسانی تہذیب کا ارتقاء		مصنف: ول ڈیورانٹ (ترجمہ: تنویر جہاں)		سالِ اشاعت: ۲۰۱۲ء صفحات: ۱۷۱
پبلشر: فکشن ہاؤس لاہور		قیمت: ۲۰۰ روپے		تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

ول ڈیورانٹ کی اس کے علاوہ اور بھی کئی ایک کتابیں منظرِ عام پر آچکی ہیں۔ جن میں ''داستانِ فلسفہ''، ''نشاطِ فلسفہ''، اور ''تاریخ کیا سکھاتی ہے'' وغیرہ اہم ہیں۔ وہ فلسفیانہ ذہن و مزاج رکھتے ہیں۔ زیرِ تبصرہ کتاب انسانی تہذیب اور اس کے ارتقاء کے حوالے سے ہے۔

تہذیب انسانی معاشرے اور انسانی ذہن کا ایک پر اسرار مظہر ہے۔ جسے سمجھنے کے لیے سماج اور تہہ در تہہ انسانی نفسیات میں اترنا پڑتا ہے۔ یہ وہ قوتِ محرکہ ہے جو انسان کو خاص قسم کی زندگی بسر کرنے، مخصوص سوچ رکھنے اور خاص قسم کے اعمال کے سرزد ہونے کے لیے اس کی مخفی قوتیں متحرک رکھتی ہے۔ تہذیب کی دو سطحیں ہوتی ہیں ایک اس کی مادی اور ظاہری سطح ہوتی ہے دوسری غیر مادی اور روحانی سطح کہلاتی ہے۔ مادی سطح پر تہذیب کا بہت کم حصہ سامنے آتا ہے۔ ایک معمولی سے عمل کے پس منظر میں خیالات، نظریات اور مذہبی عقائد کا ایک لامتناہی سلسلہ ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے عام طور پر تہذیب کو پانی کی سطح پر موجود برف کے تودے سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ جس کا پانی سے اوپر والا حصہ تہذیب کی مادی سطح جبکہ پانی میں ڈوبا ہوا حصہ خیالات کے اس لامتناہی اور مربوط نظام کی عکاسی کرتا ہے جو انسان نے زمین پر رہتے ہوئے ایک خاص اسلوبِ زندگی گزارنے کے لیے وضع کیا اور یوں ہر دور کے مخصوص تقاضوں کے مطابق اس میں اضافے ہوتے چلے گئے اور سینہ بہ سینہ یا کتابوں کی صورت میں منتقل ہو کر آج کے انسان تک یہ سلسلہ پہنچا۔

زیرِ تبصرہ کتاب انسانی زندگی کے اس اہم مظہر کے درجہ بہ درجہ ارتقاء کا جائزہ لیتی ہے۔ مصنف چونکہ فلسفیانہ دماغ رکھتا ہے اس وجہ سے انہوں نے اس کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ بڑے خوبصورت انداز سے کیا ہے۔ اس نے تہذیب کے معاشی عوامل، سیاسی عوامل، اخلاقی عوامل اور ذہنی عوامل کو جزئیات کے ساتھ بیان کیا ہے۔ شکار سے کاشت تک، صنعت کی بنیادیں، معاشی تنظیم، حکومت کی ابتداء، ریاست، قانون، شادی، جنسی اخلاقیات، سماجی اخلاقیات، مذہب، مذہب کے مظاہر، مذہب کا اخلاقی وظیفہ، سائنس، آرٹ، قدیم حجری ثقافت، قدیم پتھر کے دور کے فنون، جدید حجری تہذیب اور گم شدہ تہذیبیں جیسے عنوانات سے کتاب کی قدر و اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کتاب ایجاز و اختصار کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ ماہرینِ ثقافتی بشریات کے لیے کتاب کا مطالعہ مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ اردو ادب کے وہ طالب علم جو انسانی تہذیب و تمدن کے حوالے سے تحقیق کرنا چاہتے ہیں، ان کے لیے بھی یہ کتاب حوالے کی ایک کتاب ثابت ہو سکتی ہے۔ اور انسانی تہذیب سے متعلق ذہن میں اٹھنے والے بہت سے سوالات کا حل اور مزید تحقیق کے لیے توانا اشارے مل سکتے ہیں۔ مصنف نے اپنے دعاوی کے متعلق مختلف علاقوں سے تعلق رکھنے والے انسانوں کے تجربات اور مشاہدات بھی پیش کیے ہیں۔ جن سے ہمیں دنیا کے دوسرے بہت سے قبائل اور علاقوں سے تعلق رکھنے والے معاشروں کی اسلوبِ زندگی کا درک حاصل ہوتا ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: باب گزری صحبتوں کا مصنف: منیر نیازی (مرتبہ: ڈاکٹر صدف بخاری) سالِ اشاعت: ۲۰۱۴ء صفحات: ۱۳۵
پبلشر: ماوراء قیمت: ۳۰۰ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

کتاب کے آخری صفحہ پر منیر نیازی کا ایک شعر درج ہے جس سے کتاب کا نام اخذ کیا گیا ہے۔

شام کے مسکن میں ویراں میکدے کا در کھلا
باب گزری صحبتوں کا خواب کے اندر کھلا

لاہور علم وادب کا ایک بہت بڑا مرکز رہا ہے۔ بڑی بڑی ادبی شخصیتیں جن کے نام تعارف کے محتاج نہیں ہیں، کی وجہ سے لاہور کی ادبی فضائیں معطر رہا کرتی تھیں۔ اس کتاب کا موضوع لاہور کی وہ ادبی محفلیں ہیں جن میں منیر نیازی صاحب شریک رہے۔ کتاب دراصل منیر نیازی صاحب کے کالموں کا مجموعہ ہے۔ جسے مدون کر کے چھاپا گیا ہے۔

کتاب اس حوالے سے کافی مفید ہے کہ اس سے ہمیں لاہور کی ادبی محفلوں کی تفاصیل کا پتہ چلتا ہے۔ ان کی بے تکلف گفتگو، پسند و ناپسند، مسائل، اشعار، لطائف الغرض اس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے جس سے قارئین کے ادبی ذوق کی تسکین کا سامان میسر ہوتا ہے۔ کتاب میں ''منٹگمری کا سفر'' کے عنوان سے ایک مشاعرے کا ذکر کرتے ہوئے مشاعرے میں پڑھی جانے والی تمام نظمیں اور غزلیں نقل کی گئی ہیں۔ اس کے علاوہ بھی دو تین مقامات پر ادبی محفل کی غزلیں اور نظمیں تحریر کی گئی ہیں۔

ان تحریروں کی نوعیت اگرچہ ہلکے پھلکے تبصروں اور گپ شپ کی سی ہے لیکن بین السطور گہرے تنقیدی شعور کا احساس ہوتا ہے۔ ادیبوں کی آپس کی ناچاقیاں، جھگڑے، ہنسی مذاق اور لطیفے پوری کتاب میں بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان کالموں میں اس دور کی ادبی فضاؤں میں گردش کرنے والی خبروں کا ذکر بھی ہے۔ اور شاعروں کے مزاج اور ان کی افتادِ طبیعت کا بھی پتہ چلتا ہے۔ مثلاً مجید امجد منٹگمری میں کس طرح روٹھے ہوئے شاعروں کو ایک شفیق باپ کی طرح کنٹرول کرتا ہے۔ یا اس قسم کی دیگر باتیں کتاب کا حصہ ہیں۔

ادیبوں کے کئی ایک مسائل اور ان کی نجی زندگی کے کئی ایک واقعات کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ مثلاً حفیظ جالندھری ماڈل ٹاؤن کی کوٹھیاں فروخت کر کے منٹگمری میں آباد ہو رہے ہیں۔ مجید امجد اپنے نئے مکان کی اقساط باقاعدگی سے ادا کر رہے ہیں۔ انتظار حسین اور شہرت بخاری کا موٹر سائیکل پر حادثہ کا ذکر ہے۔ چونکہ منیر نیازی صاحب ان کے بے تکلف دوست ہیں اس لیے ان ادیبوں کی شخصیت کے کئی ایک رنگ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اسلوب بھی

شوخ، شگفتہ اور ادبی ہے۔ مثلاً انتظار حسین سے متعلق یہ چند جملے ملاحظہ کیجیے۔ اسلوب میں کتنی بے تکلفی اور شوخی ہے۔

''انتظار حسین بھی خوب آدمی ہے۔۔ترقی پسند اس کے مخالف۔۔کراچی کے گزیٹڈ ادیبوں کا نزلہ اسی پر۔۔۔ریڈیو اس کے ہاتھوں نالاں۔مکتبۂ فرینکلن ہو یا نئی پود۔دونوں اس سے ناخوش۔۔پاک ٹی۔ہاؤس میں ڈیرہ جمادیا تو پھر اٹھایا نہیں۔ایک بار روزنامہ'' آفاق''میں داخلہ ہوا تو جب تک وہ بالکل ہی برباد نہیں ہوگیا اسے چھوڑا نہیں اور ناصر کاظمی سے ایک بار دوستی کا بندھن باندھا تو اسے ابھی تک توڑا نہیں۔۔۔''

کئی ایک ادیبوں کے ادبی نشیب و فراز، اپنے دور سے ان کی شکایتیں بڑے بے تکلفانہ انداز سے بیان ہوئی ہیں۔مثلاً نئی پود کا ایک نوجوان دوسرے نوجوان کو حفیظ جالندھری سے اپنی ملاقات کا حال سنا رہا تھا۔حفیظ کہنے لگے۔''میرے ساتھ تو خوب ہاتھ ہوا۔۔۔آرام سے شہرت کی چوٹی پر بیٹھا تھا کہ کسی نے ٹانگ کھینچ لی اور اب معلوم ہوتا ہے میں کسی شمار ہی میں نہیں۔۔۔۔''

الغرض کتاب میں بیسویں صدی کی چھٹی دہائی کا پورا ادبی منظر نامہ دیکھا جا سکتا ہے۔اسلوب شوخ، شگفتہ، اور بے تکلف ہے۔منیر نیازی خود ایک کردار کی صورت میں موجود ہوتے ہیں۔جن ادیبوں کا ذکر ہوا ہے ان کے تذکرے سے معلوم ہوتا ہے کہ منیر نیازی کی ان کے ساتھ کافی بے تکلفانہ گپ شپ یا دوستی ہے۔جگہ جگہ ہم عصر شاعروں کے اشعار دیے گئے ہیں۔مختلف ادیبوں کی پسند و ناپسند اور ان کی باتوں سے ان کی پوری شخصیت کی ایک تصویر ذہن میں بنائی جا سکتی ہے۔یوں ان ادیبوں کے متعلق یہ کتاب مختصر خاکوں کا درجہ رکھتی ہے۔اگرچہ سراپا نگاری کی کوئی مثال میری نظر سے پوری کتاب میں نہیں گزری۔لیکن ادیبوں کے چٹکلوں، لطیفوں اور بے تکلف باتوں نے کتاب میں ایک نئی جان ڈال دی ہے۔ایسی کتابوں کا مطالعہ ضرور ہونا چاہیے۔اس لیے کہ شاعر اور ادیب اپنے فن کے آئینے میں اتنے بے نقاب نہیں ہوتے جتنے کہ اس قسم کی بے تکلفانہ تحریروں میں نظر آتے ہیں۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: دبستانِ فلم کے نغمہ نگار مصنف: زخمی کانپوری سالِ اشاعت: ۲۰۰۲ء صفحات: ۴۲۴
پبلشر: بزمِ فنون کراچی قیمت: ۲۰۰ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

دبستانِ فلم کے نغمہ نگار پاک و ہند کے ان ۸۰ گیت نگاروں پر مشتمل مضامین کا مجموعہ ہے جن کی خوبصورت شاعری سریلی آوازوں کے ساتھ ہم تک پہنچتی رہی۔ زخمی کانپوری عرصۂ دراز سے شاعروں، موسیقاروں اور گلوکاروں کے بارے میں مختلف رسائل میں مضامین لکھ رہے تھے۔ اپنی کتاب دبستانِ فلم کے نغمہ نگار میں انہوں نے ان تمام نغمہ نگاروں کو یکجا کر دیا ہے جنہوں نے پاک و ہند کے طول وعرض اور برصغیر سے باہر بھی ساز و آواز کے ذریعے اردو زبان کو دور دور تک پھیلا دیا۔

قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ بعض شعراء اور ناقدین کے رویے کے باعث فلمی شاعری ایک شجرِ ممنوعہ اور اچھوتی قسم کی صنف بن گئی تھی۔ جس سے بڑے بڑے اساتذہ دامن کشاں نظر آتے تھے اور یہ حالت ایک زمانے تک رہی۔ مگر جب آرزو لکھنوی، بہزاد لکھنوی اور جوش ملیح آبادی جیسے شعراء نے اس جانب توجہ مرکوز کر کے اس کے اچھوتے پن کو ختم کیا تو پھر یہی بڑے بڑے اساتذہ فلمی شاعری کے آسمان پر ستارے بن کر جگمگاتے نظر آنے لگے۔

بلاشبہ فلمی شاعری نے ادب کی بڑی خدمت کی ہے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی ہے کہ تمام فلمی شعراء کا کلام ادب کی کھسوٹی پر پورا نہیں اترتا۔ زخمی کانپوری نے دس سال کی کوشش اور محنت سے برصغیر کے ۸۰ نامور فلمی شعراء کا مختصر سوانحی خاکہ ان کی فلمی خدمات اور ان کے چند مشہور گیتوں کو جمع کر کے کتاب کی صورت میں شائع کیا ہے۔ اس کتاب میں شعراء کے ناموں کی ترتیب حروفِ تہجی کے لحاظ سے رکھی گئی ہے۔ کتاب کے مرتب شاہد معین فاروقی ہیں۔ اس کتاب سے ان معروف فلمی نغموں کے شاعروں کا قارئین سے تعارف ہوا، یہ گیت ہمیشہ فلموں، گلوکاروں اور موسیقاروں کی وجہ شہرت بنے مگر بدقسمتی سے گیت نگاروں کو ان کا حق نہیں ملا، اس کتاب سے ان کی شناخت کرا دی گئی ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: اردو افسانوی ادب میں خدیجہ مستور کا مقام مصنفہ: ڈاکٹر راشدہ قاضی سالِ اشاعت: ۳۲۸
پبلشر: ادارہ قومی زبان ایوانِ اردو اسلام آباد، صفحات: ۳۲۸ قیمت: ۴۵۰ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

خدیجہ مستور کو اردو ادب میں اپنے ناول ''آنگن'' کی بدولت نام اور مقام ملا۔ لیکن انہوں نے اپنے ادبی سفر کی ابتدا افسانہ نگاری سے کی۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''کھیل'' ۱۹۴۴ء میں منظرِ عام پر آیا۔ جس میں گیارہ افسانے شامل ہیں۔ دوسرا مجموعہ ''بوچھاڑ'' ۱۹۴۶ء میں اور تیسرا مجموعہ ''چند روز اور'' تقسیم کے بعد ۱۹۵۱ء کے بعد ادبی افق پر طلوع ہوا۔ چوتھا مجموعہ ''تھکے ہارے'' ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا۔ آخری مجموعہ ''ٹھنڈا میٹھا پانی'' ۱۹۸۱ء میں زیورِ طبع سے آراستہ ہوا۔

دو ناول ''آنگن'' اور ''زمین'' بھی ان کے کریڈٹ پر ہیں۔ ۱۹۶۲ء میں ان کے ناول ''آنگن'' کو آدم جی ادبی ایوارڈ ملا۔ جب کہ آخری افسانوی مجموعے ''ٹھنڈا میٹھا پانی'' کو ہجرہ ایوارڈ ۱۹۸۴ء بعد از وفات ملا۔ جسے کرن بابر نے وصول کیا۔

ڈاکٹر راشدہ قاضی نے خدیجہ مستور کی ادبی خدمات پر مفصل کتاب ''اردو افسانوی ادب میں خدیجہ مستور کا مقام'' کے عنوان سے ترتیب دی ہے۔ جس میں ان کے خاندانی پس منظر، سوانح اور تصانیف پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ کتاب میں خدیجہ مستور کے عہد کے فکری، سیاسی اور سماجی پس منظر اور ترقی پسندوں سے ان کے انسلاک کو بھی زیرِ بحث لایا گیا ہے۔

اردو افسانے کے مرکزی رجحانات اور خدیجہ مستور کی افسانہ نگاری اور ناول نگاری کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔ برصغیر کی تاریخ میں ناول نگاری اور اس کے بنیادی رویوں کا جائزہ اور ۱۹۴۷ء کے بعد ناول کے عمومی رجحانات بھی کتاب کا حصہ ہیں۔ کتاب میں آنگن کا فنی و فکری تجزیہ اور خدیجہ مستور کی مکتوب نگاری پر بھی سیر حاصل بحث شامل ہے۔ کتاب میں ایک خامی شدت کے ساتھ کھٹکتی ہے کہ اس قدر مفصل گفتگو کے ساتھ جس میں خدیجہ مستور کے بچوں اور ان کی سہیلیوں کی تاریخِ پیدائش تک کا اندراج شامل ہے۔ لیکن خود خدیجہ مستور کی تاریخِ پیدائش نہیں دی گئی اور یہ اس تحقیقی مقالے کی شاید سب سے بڑی کمزوری سمجھی جائے گی۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: تصوف اور ادب کا باہمی رشتہ مصنف: ڈاکٹر نفیس اقبال سالِ اشاعت: ۲۰۱۲ء صفحات: ۱۹۴

پبلشر: پاکستان رائٹرز کوآپریٹیو سوسائٹی، لاہور قیمت: ۲۲۵ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

تصوف اور ادب کا رشتہ بہت پرانا ہے۔ ادب اور تصوف دونوں ذات کے سمندر میں غواصی پر یقین رکھتے ہیں۔ اپنے من میں ڈوب کر ہی زندگی کا سراغ پانے کی کوشش کرتے ہیں۔ زیرِ تبصرہ کتاب ''تصوف اور ادب'' انسان اور خالق کے بیچ انہی رشتوں سے بحث کرتی ہے۔ اور یہ بتاتی ہے کہ ادب نے ہمیشہ تصوف اور تصوف نے ادب کو معیارات اور اصطلاحات و اقدار کے سانچے فراہم کیے۔ ڈاکٹر نفیس اقبال کے مضامین کی یہ کتاب ہمارے سامنے تصوف کی اس روایت کو پیش کرتی ہے جس سے برصغیر کی فضاء صدیوں تک منور رہی تھی۔ اس ضمن میں مصنف نے متعدد تحریروں اور کتب میں اس موضوع کی وسعت اور گہرائی کا جائزہ لیا ہے۔ خود ڈاکٹر صاحبہ کے والد پیر غلام محمد امام جلوی کے خلیفہ تھے۔ انہوں نے اسرار القدم کے نام سے ''فصوص الحکم'' کا نہایت رواں اور مقبول اردو ترجمہ کیا ہے۔ جسے مصنف نے تعارفی مقدمے کے ساتھ دوبارہ شائع کرایا۔ موصوف نے تصوف کو اپنے پی ایچ۔ ڈی کے مقالے کا موضوع بھی بنایا۔ جبکہ ''تصوف اور ادب کا باہمی رشتہ'' ان کے پندرہ تحقیقی و تنقیدی مقالات پر مشتمل مجموعہ ہے۔ ان کے خیال میں تصوف اخلاقیات کا حامل ہے۔ اخلاق جمال ہی کا روپ ہے۔ اور جمال تخلیق کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ لہٰذا تصوف ان مثبت اقدارِ زندگی کی خوبصورتی کا ضامن ہے۔ کتاب پر تبسم کاشمیری اور ڈاکٹر خان محمد اشرف کی آراء درج ہیں۔ اس کتاب میں تصوف اور ادب کے باہمی رشتے، صوفیائے کرام کی لسانی خدمات، حضرت میاں میرؒ کے عہد کے متصوفانہ ادب، حضرت نظام الدین اولیاؒ کے افکار و اثرات، تصوف بیسویں صدی کے دانشوروں کی نظر میں، کشف المحجوب کی اہمیت، رسالہ غوث الاعظم مع شروحات اور مکتوباتِ عشق، سیر الاولیاء، صوفیائے پاک و ہند کا پہلا تذکرہ، تحقیق العارفین اور سلسلہ قادریہ جلویہ کی نادر کتاب پر مباحث شامل ہیں۔

تصوف پر اردو ادب میں کوئی مربوط کتاب دستیاب نہیں ہے، جو کتابیں مارکیٹ میں دستیاب ہیں وہ تصوف سے زیادہ کسی صوفی کے مسلک اور دین پر مبنی ہیں۔ بیشتر کتابوں میں وہی سنی سنائی باتیں اور حکایات ہیں یا پھر تصوف کے عجمی و عربی روپ پر تبصرے ہیں۔ حقیقی معنوں میں تصوف کا جو سلسلہ ماقبل از اسلام تھا اور پھر اسلام کے بعد اس میں جو تبدیلیاں واقع ہوئیں ان کا تجزیاتی مطالعہ انگریزی ادب میں موجود ہے مگر اردو میں تخلیق کردہ یا تالیف کردہ کتابوں میں اسے اس طرح شامل نہیں کیا گیا۔ یہ کتاب بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے مگر اس میں جاذب نظر بات یہ ہے کہ ادب میں برتے گئے تصوف کو زیادہ موضوع بحث بنایا گیا ہے جس سے ہمارا قاری شناسا ہے۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: اردو شاعری میں نئے موضوعات کی تلاش مصنف: پروفیسر منظر ایوبی سالِ اشاعت: ۲۰۱۰ء
پبلشر: انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، صفحات: ۱۴۴ قیمت: ۵۰۰ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

اردو شاعری اپنے آغاز میں صوری اور معنوی دونوں اعتبار سے فارسی کی مقلد رہی ہے۔ دنیا کے قریب قریب ہر ادب نے اپنی ابتدائی نشو و نما میں ایک دوسرے سے خوشہ چینی کی ہے۔ اردو شاعری میں بھی وہی اصناف اور شعری روایات دخل پا گئیں جو فارسی شاعری کا خاصہ ہیں۔ غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ اور رباعی کے ساتھ ان اصناف سے وابستہ تمام روایتوں کو بھی اردو شاعروں نے اپنے من کا حصہ بنالیا۔ لیکن ہر دور کے شعراء نے اپنے طور پر نئے موضوعات کو تلاش کیا۔ اور اسلوب و فکر کی انفرادیت کے ساتھ نئے تجربے کیے۔

روایتی شاعری کے دور کے اختتام کے ساتھ نئے افکار و خیالات کی آمد نے غزل کے اس پرانے مفہوم کو متروک جانا۔ غزل میں نئے تجربے ہوئے اور غزل کو عالمی ادب کے مقابل لا کھڑا کیا گیا۔ جمیل الدین عالی زیرِ تبصرہ کتاب میں حرفے چند کے تحت لکھتے ہیں۔

''موجودہ غزل کے پیرائے، ہئیت، خیال، اور لحن کا مقابلہ پرانے زمانے کی غزل سے کسی طور نہیں کیا جا سکتا۔ نئے نئے دور آتے رہیں گے، زمانہ بدلتا رہے گا۔ افکار و خیالات میں تبدیلی آئے گی۔ مگر غزل کا آہنگ قطعی نہیں رہے گا۔''

''اردو شاعری میں نئے موضوعات کی تلاش'' کے مصنف منظر ایوبی خود غزل کے کہنہ مشق شاعر ہیں۔ اپنے شعری تجربات اور فکری افکار و خیالات و شعری روایات کی آمیزش سے جس فکر و آگہی کو انہوں نے اپنایا وہ ان کی زندگی کا نچوڑ ہے۔

اردو زبان کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ ابتداء سے آج تک نت نئے پیرایوں اور زبان و بیان کی آمیزشوں کے باوجود اس کا اپنا تشخص کبھی مجروح نہیں ہوا۔ نت نئے موضوعات آتے گئے اور تنوع بڑھتا گیا۔

دراصل ہر دور کے اپنے مسائل ہوتے ہیں اور یہی مسائل اپنے ساتھ نئے موضوعات و اسالیب بھی لاتے ہیں۔ نظیر اکبر آبادی سے پہلے اردو شاعری ایک مخصوص ڈھرے پر چل رہی تھی تو نظیر نے آ کے اس کے کینوس کو وسیع کر دیا۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے کا منظر کچھ اور تھا اور غدر کے بعد صورتحال کچھ اور۔ انجمن پنجاب کے شاعروں کا رنگ الگ تھا اور بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں کی تاریخ الگ۔ پھر بیسویں صدی کے اتنے رنگ و روپ ہیں جس کا احاطہ کرنے کے لیے ایک پورا دفتر چاہیے۔ منظر ایوبی نے اسی تلاش و جستجو کے سفر کو اپنا موضوع بنالیا ہے۔ انہوں نے اپنی کتاب کو چار ابوب میں تقسیم کیا ہے۔ باب اول میں کلاسیکی دور، باب دوم میں اصلاحی دور، باب سوم میں تنظیمی دور پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ جبکہ باب چہارم میں بیسویں صدی کی اردو شاعری پر نئے موضوعات کی تلاش کے اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ کتاب میں جمیل الدین عالی، حسن ظہیر، اور خود منظر ایوبی کے تبصرے بھی شامل ہیں۔

کتابوں پر تبصرہ

کتاب: پختو، پختون اور پختو نولی مصنف: نورالامین یوسفزئی سال اشاعت: ۲۰۱۵ء صفحات: ۱۲۴
پبلشر: عامر پرنٹ اینڈ پبلشرز، پشاور قیمت: ۲۵۰ روپے تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

زیر تبصرہ کتاب سات مضامین پر مشتمل ہے، کتاب پر ''اجمالیہ'' کے عنوان سے اویس قرنی نے عمدہ مضمون لکھا ہے جس میں کتاب پر تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے اور مصنف کے ذہنی سفر کا اعادہ کیا ہے، کتاب میں یہ مضامین شامل ہیں'' جدید پختو ادب کے تقاضے''،'' پختون صوفیا کی انفرادیت''،''اقبال اور پختو''،''اسلامیہ کالج اور پختو ادب''،''پختو زبان وادب کی ترقی میں خدائی خدمتگار تحریک کا حصہ''،''باچا خان کے تصور میں ایک مثالی پختون''،''پختو، پختون اور پختو نولی'' ان سات مضامین میں پشتون قوم کو مختلف حوالوں سے دیکھا گیا ہے اور اس قوم کے بارے میں معلومات بہم پہنچائی گئی ہیں۔ کتاب کا بیک پیج کسی انتہائی غیر معروف صاحب فیصل فاران سے لکھوایا گیا ہے غالباً انہوں نے کتاب کا مسودہ نہیں پڑھا اس لیے جو عمومی سوڈو انٹیلکچول رویہ ہے کہ ''اردو پشتو کی دشمن ہے اور اسلام آباد قومی تشخص کا'' اور وہی گھسی پٹی باتیں کہ ''نو آبادیاتی تو ہم اور سرمایہ دارانہ جبر'' وغیرہ کا ذکر کر کے خود کو مفکروں میں شامل کرتے ہیں، کتاب میں ان چیزوں کا کہیں شائبہ تک نہیں ہے بلکہ مصنف نے پشتون کلچر کی ترقی اور پیش رفت کا جائزہ لیا ہے۔ بیک پیج پڑھنے کے بعد قاری یقیناً کتاب کے بارے میں انتہائی منفی رائے قائم کرے گا۔

مصنف اس سے پہلے بھی ''آرٹ کلچر اور تاریخ'' کے نام سے کتاب لکھ چکے ہیں یہ کتاب اسی کتاب کی توسیعی صورت ہے، پختون قوم وہ بدقسمت قوم ہے جس کے بارے میں پوری دنیا منفی سوچ رکھتی ہے اور لکھنے والوں نے بھی اس کو اسی نظر سے دیکھا ہے مگر درحقیقت ایسا نہیں ہے، جہالت کی کچھ رسمیں یا پھر عالمی قوتوں کے ہاتھوں استعمال ہونے والے مٹھی بھر پختونوں کو جانچ کر ہم پوری پختون قوم پر اس رائے کو لاگو نہیں کر سکتے، پختون فنکار بھی ہیں، آرٹ لورز بھی ہیں اور سب سے بڑی بات یہ کہ عظیم آدرشوں کے پیروکار بھی ہیں۔ مگر پختون جہالت کا پروپیگنڈا اتنا زیادہ ہو رہا ہے کہ یہ سب اوصاف کہیں دب سی گئی ہیں ایسے میں ادیب اور فنکار کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے کہ وہ ان آدرشوں کو ازسرنو دریافت کرے اور معاشرے کی نئی پود تک پہنچائے۔ یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔

پشتون کلچر اور اس کی مبادیات پر لکھنا ایک مشکل کام ہے اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ بہت سارے از خود غلط نظریئے یہاں اتنے جڑ پکڑ چکے ہیں کہ ان کی اصل پر لوگ یقین کرنے کے لیے تیار ہی نہیں ہوتے اور ان عالمگیر سچائیوں تک رسائی بھی سب کے بس کی بات نہیں ہے، اس کتاب میں اچھی بات یہ ہے کہ ان عظیم سچائیوں کا تذکرہ بھی ہے اور آج کے دور کی تشریحات کا پوسٹ مارٹم بھی۔ جس سے سنجیدہ قاری محظوظ بھی ہوتا ہے اور علمی ترفع کے ذریعہ اصل

حقیقت کا گیان بھی پاتا ہے۔ کتاب میں پختون صوفیاء کی انفرادیت'' خاصے کا مضمون ہے۔ پشتون صوفیاء کا سلسلہ دوسرے علاقوں کے صوفیاء سے قدرے مختلف اور مقامی مٹی میں لتھڑا ہوا ہے، اس میں حقیقت اور طلب کا ایک خوبصورت امتزاج موجود ہے، اس موضوع پر بہت ہی جامع کام ہونا چاہیئے اس لیے کہ سندھ اور پنجاب میں اس پر بہت زیادہ کام ہوا ہے اور وہاں تو اب ان کے مختلف سکول اف تھاٹ بن چکے ہیں جبکہ ان کے مقابلے یہاں کے صوفیا کا سلسلہ زیادہ مربوط اور فکری ہے مگر اہل علم ونقد نے اس جانب ابھی اتنی توجہ نہیں دی۔ ''اقبال اور پختو ادب'' کے عنوان سے جو مضمون لکھا گیا اگر چہ بہت مختصر اور ناکافی ہے مگر اس سے اقبال کے پختونوں کے بارے میں نظریات کا اجمالی احاطہ ہوتا ہے، اس موضوع پر بھی حقیقی تحقیقی اور تجزیاتی کام ہونا ابھی باقی ہے۔

یہ کتاب ان قارئین کے لیے عمدہ تحفہ ہے جو پشتون قوم اور اس کی فکری پرداخت پر کچھ پڑھنا چاہتے ہیں۔

www.khayaban.pk eISSN 2072-3666 ISSN 1993-9302

Khayābān

Biannual Research Journal

Editor: Dr. Badshah Munir Bukhari

University of Peshawar

Spring 2015