ISSN : 2455-0248

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

ادب و ثقافت 7

ستمبر 2018

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

15 اگست 2018: وائس چانسلر ڈاکٹر محمد اسلم پرویز 'یومِ آزادی' کے موقع پر پرچم کشائی کرتے ہوئے۔ تصویر میں رجسٹرار ڈاکٹر ایم اے سکندر (دائیں) اور سیکورٹی کنسلٹنٹ جناب طاہر علی (بائیں) بھی موجود ہیں۔

16-17 اگست 2018: مرکز پیشہ وارانہ فروغ برائے اساتذہ اُردو ذریعہ تعلیم کی میزبانی میں 'ورلڈ لرننگ (واشنگٹن ڈی سی)' کے زیرِ اہتمام 'اساتذہ انگریزی زبان دینی مدارس کا تربیتی پروگرام' میں صدارتی خطبہ پیش کرتے ہوئے وائس چانسلر ڈاکٹر محمد اسلم پرویز۔ تصویر میں (دائیں سے) پرنسپل پالی ٹکنک حیدرآباد ڈاکٹر محمد یوسف خان، مہمانِ خصوصی امریکی قونصل جنرل محترمہ کیتھرین ہڈا اور مرکز کی ڈائرکٹر پروفیسر خدیجہ بیگم بھی موجود ہیں۔

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

ادب و ثقافت

7

ستمبر 2018

مدیر

پروفیسر محمد ظفرالدین

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

Directorate of Translation & Publications
Maulana Azad National Urdu University

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue: 7 September, 2018
ISSN : 2455-0248 UGC Approved Journal

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز کا تحقیقی اور ریفریڈ جریدہ

ششماہی **ادب وثقافت** حیدرآباد

ناشر : ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی
گچی باؤلی' حیدرآباد - 500032 (تلنگانہ)

طباعت : اے۔آر۔انٹرپرائزز،حیدرآباد

رابطہ : 09347690095

ای میل : *dtpmanuu@gmail.com*

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

سرپرست اعلیٰ

ڈاکٹر محمد اسلم پرویز، شیخ الجامعہ

سرپرست

پروفیسر شکیل احمد، نائب شیخ الجامعہ

ایڈیٹوریل بورڈ

پروفیسر شمیم حنفی، نئی دہلی

پروفیسر شارب ردولوی، لکھنؤ

پروفیسر عتیق اللہ، نئی دہلی

پروفیسر بیگ احساس، حیدرآباد

پروفیسر نسیم الدین فریس، حیدرآباد

پروفیسر عبدالستار دلوی، ممبئی

پروفیسر اشرف رفیع، حیدرآباد

پروفیسر م۔ن۔سعید، بنگلور

پروفیسر وہاب قیصر، حیدرآباد

پروفیسر محمد فاروق بخشی، حیدرآباد

جناب انیس اعظمی، حیدرآباد

فہرست

شذرات	ایڈیٹر	6-10
1۔ فرہنگ تحفۃ السعادت کا ایک نادر نسخہ اور اس میں شامل ہندوی مرادفات	پروفیسر فیروز احمد	11-40
2۔ ساحؔر لدھیانوی: چند یادیں اور کچھ باتیں	پروفیسر صغیر افراہیم	41-57
3۔ شارب ردولوی کا تنقیدی سفر (ولی دکنی سے جگر مرادآبادی تک)	پروفیسر علی احمد فاطمی	58-88
4۔ اردو میں بچوں کا ادب امیر خسرو سے مرزا غالب تک: ایک جائزہ	پروفیسر محمد نسیم الدین فریس	89-101
5۔ بیگ احساس کے افسانوی ابعاد	پروفیسر اسلم جمشید پوری	102-118
6۔ کلامِ غالبؔ میں حروفِ ظرف کی معنویت	ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط	119-148
7۔ ''بالِ جبریل'' کی غزلیات کا شعری آہنگ: ایک تجزیاتی مطالعہ	جناب عارف حسن خاں	149-165
8۔ ظہیر دہلوی کی مرثیہ نگاری	پروفیسر مختار شمیم	166-173

9۔	مشتاق احمد یوسفی کے مزاحیہ کردار: ایک مطالعہ	ڈاکٹر بی بی رضا خاتون	174-197
10۔	علی گڑھ تحریک کا کردار (نوآبادیاتی تناظر میں)	ڈاکٹر ابوظہیر ربانی	198-227
11۔	سکندر احمد: عروض کا سکندر اعظم	ڈاکٹر رؤف خیر	228-237
12۔	عہد غالب اور تنویر احمد علوی	ڈاکٹر ثمر جہاں	238-251
13۔	اردو اور میتھلی: لسانی اور تہذیبی رشتے	ڈاکٹر ابرار احمد اجراوی	252-272
14۔	اُردو شاعری میں گورو نانک دیو کا تصور	ڈاکٹر محمد مستمر	273-298
15۔	گنجینۂ معنی کا طلسم (اشاریۂ دیوان غالبؔ، جلد اوّل)	ڈاکٹر ابراہیم افسر	299-317
16۔	شوکت پردیسی: فکر وفن	عمران عاکف خان	318-332
	ہمارے قلمکار	ادارہ	333-336

شذرات

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کے تحقیقی جریدے 'ادب وثقافت' کا ساتواں شمارہ پیش ہے جس میں ادب کے مختلف گوشوں پر 16 سیر حاصل مضامین شامل ہیں۔

****

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی میں گزشتہ دنوں داخلے کا عمل پایۂ تکمیل کو پہنچا ہے۔ اعداد وشمار حوصلہ بخش رہے ہیں، لہٰذا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ بڑھتی ہوئی تعداد کی اس خوشی میں آپ کو بھی شریک کیا جائے۔ جیسا کہ آپ کے علم میں ہے کہ اس یونیورسٹی میں سات اسکول آف اسٹڈیز کے تحت 24 شعبے موجود ہیں جن میں 31 زمروں کے کورسز میں 2430 داخلے دیے گئے۔ 2017 کے تعلیمی سال میں یہ تعداد 2179 تھی یعنی داخلوں میں 11.5 فیصد کا اضافہ ہوا ہے۔ یہ صرف کیمپس طریقۂ تعلیم کی تعداد ہے۔ فاصلاتی طریقۂ تعلیم کے اعداد وشمار علاحدہ ہیں جو اس سے بلاشبہ کئی گنا زیادہ ہیں۔ یونیورسٹی میں طلبہ کی بڑھتی ہوئی تعداد اس بات کی غماز ہے کہ ہندوستان میں اردو ذریعۂ تعلیم سے اعلیٰ تعلیم میں لوگوں کی دلچسپی میں بتدریج اضافہ ہو رہا ہے۔ اس برس تمام شعبوں میں داخلوں کا رجحان بڑھا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ملک بھر سے طلبا کی ایک بڑی تعداد اس یونیورسٹی کا رخ کر رہی ہے اور اُردو ذریعۂ تعلیم سے مستفید ہو رہی ہے۔ مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی صرف اُردو زبان وادب کی یونیورسٹی نہیں ہے بلکہ یہاں مختلف علوم وفنون اور زبانوں

کے شعبہ جات بھی موجود ہیں۔ البتہ تمام مضامین کی تعلیم اردو میں دی جاتی ہے۔ گریجویشن کی سطح پر جہاں بی اے، بی اے (جے ایم سی)، بی ایس سی (زیڈ، بی، سی)، بی ایس سی (ایم، پی، سی)، بی ایس سی (ایم، پی، سی ایس)، بی ایڈ، بی ٹیک، بی کام، ڈپلوما ان انجینئرنگ کے کورسز دستیاب ہیں' پوسٹ گریجویشن کی سطح پر ایم ٹیک، سوشیالوجی، اکنامکس، ہسٹری، اسلامک اسٹڈیز، پولیٹیکل سائنس، ویمن اسٹڈیز، ایم بی اے، ایم کام، ایم سی اے، ایم ایڈ، ایم سی جے، میتھس، سوشل ورک، عربی، انگریزی، ہندی، فارسی، اُردو اور مطالعات ترجمہ کے کورسز شامل ہیں جبکہ مختلف مضامین میں پی ایچ ڈی پروگرامس بھی دستیاب ہیں۔ اِس برس صرف پی ایچ ڈی میں ایک سو داخلے دیے گئے ہیں۔ نیز مختلف پروگرامس مثلاً ڈپلوما ان انجینئرنگ اور آئی ٹی آئی میں بھی حوصلہ بخش داخلے ہوئے ہیں۔ درج بالا علوم وفنون کی اُردو میں دستیابی اور متعلقہ کورسز میں داخلہ کے لیے طلبہ کے درمیان مسابقت اس بات کی شہادت ہے کہ اردو کی بطورِ ذریعۂ تعلیم پذیرائی میں اضافہ ہوا ہے اور اُردو میں علوم وفنون کا فروغ ہو رہا ہے اور اس کی افادیت بڑھتی جا رہی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس نظام کو صحیح طریقے سے سمجھا جائے اور اس کے نشر و اشاعت میں تعاون کا ہاتھ بڑھایا جائے۔ ساتھ ہی داخلے سے متعلق اعداد وشمار اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں کہ یونیورسٹی اپنے قیام کے مقصد کی جانب رواں دواں ہے یعنی اُردو اور اُردو کے ذریعہ علوم و فنون کے فروغ میں یہ یونیورسٹی اہم کردار ادا کر رہی ہے۔ اُمید کہ جاتی ہے کہ آنے والے دنوں میں اس یونیورسٹی سے فارغ طلبہ کی ایک بڑی تعداد مختلف علوم وفنون کی ماہر ہوگی اور ہر میدان کے صف اول میں نظر آئے گی۔ عام طور پر یہ غلط فہمی پائی جاتی ہے کہ طلبہ اس لیے اُردو میڈیم سے تعلیم حاصل نہیں کرتے کہ ایسا کرنے سے ان پر روزگار اور ملازمت کے دروازے بند ہو جائیں گے' تاہم اس سال داخلوں میں اضافے کے رجحان اور طلبہ کے کیمپس سلیکشن اور پلیسمنٹ نے اس مفروضہ کو غلط ثابت کر دیا ہے۔

****

''ادب وثقافت'' اِس بار بھی مختلف النوع مضامین کے مجموعے کی صورت میں پیش کیا جارہا ہے۔ کوشش یہ تھی کہ اس کا کم وبیش نصف حصہ کسی ایک موضوع پر مشتمل ہو مگر عملی دشواریوں کے سبب وہ ممکن نہ ہوسکا۔ حقیقت یہ ہے کہ جریدے کے مزاج کے مطابق غیر مطبوعہ مختلف النوع تحقیقی مضامین کا حاصل کرنا ہی امر محال ہے، کسی مخصوص موضوع پر لکھوانا تو کجا! یوں تو جریدے کے لیے بے شمار مضامین موصول ہوتے ہیں اور ہم اُن تمام کرم فرماؤں کے شکرگزار بھی ہیں جو اپنے مضامین اِس جریدے کے لیے ارسال کرتے ہیں۔ لیکن جریدے کے معیار اور وقار کو ملحوظ رکھتے ہوئے مضامین کے انتخاب کے دوران اکثر مضامین، مضمون نگاروں سے معذرت کر لینے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ پھر بھی آپ کے ذوق مطالعہ کی تسکین کے لیے کافی مواد یہاں موجود ہے۔

پروفیسر فیروز احمد نے اپنے مضمون میں فارسی کی مشہور غیر تدوین شدہ لغت تحفۃ السعادت اور اس کے مختلف قلمی نسخوں کی تفصیل درج کی ہے۔ اس میں اُنہوں نے تحفۃ السعادت کے مصنف، ان کے عہد، لغت کی ضخامت، اس میں موجود الفاظ کی تعداد، اس کے مختلف نسخوں اور لغت میں درج ہندوی مرادفات کا تعارف پیش کیا ہے۔ پروفیسر صغیر افراہیم نے ساحر لدھیانوی کے فن پر ان کے حالاتِ زندگی کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ ساتھ ہی ساحر کے کلام میں موجود انسان دوستی، قومی ہمدردی، گنگا جمنی تہذیب کے تئیں ان کی محبت اور خواتین کے تئیں ان کے احترام کو پیش کیا ہے۔ پروفیسر علی احمد فاطمی نے اپنے مضمون میں ترقی پسند ادیب و ناقد پروفیسر شارب ردولوی کے تنقیدی عملی تصورات اور محاکمات پر گفتگو کی ہے اور ان کی مختلف تصنیفات کا جائزہ لیتے ہوئے ان کے تنقیدی سفر میں آسان فہم جملوں میں پوشیدہ معنویت کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ پروفیسر نسیم الدین فریس نے ایک ایسے موضوع پر قلم اٹھایا ہے جس پر بالعموم بہت کم لکھا جاتا ہے۔ اپنی اس تحریر میں مضمون نگار نے جہاں اُردو میں ادبِ اطفال، اس کی اہمیت اور اس کی تاریخ کا جائزہ لیا ہے وہیں انہوں نے اس تشویش کا بھی اظہار کیا ہے کہ موجودہ سماجی وثقافتی تبدیلیوں کے سبب اردو ادب کا یہ قیمتی ورثہ مٹنے کے قریب ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں اردو میں ادب

اطفال کی روایت کے دوراول یعنی عہدِ خسرو سے عہدِ غالب کے دوران ادب اطفال اوراس کے ارتقا پر تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے۔ پروفیسر اسلم جمشید پوری نے اپنے مضمون ''بیگ احساس کے افسانوی ابعاد'' میں ترقی پسند افسانہ نگار بیگ احساس کے افسانوں کے حوالے سے ان کے مزاج، اندازِ بیان اور زبان کے استعمال کا جائزہ لیا ہے اور افسانے کو بیانیہ، قصہ پن، کردار نگاری کی جانب لانے میں بیگ احساس کی کاوشوں کی ستائش کی ہے۔ ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط نے اپنے دقیق علمی مضمون میں انتہائی گہرائی وگیرائی سے غالب کے اشعار میں مستعمل حروفِ ظرف کا جائزہ لیا ہے اور کلام غالب میں الفاظ کی معنویت کے مختلف انداز کو اجاگر کیا ہے۔ جناب عارف حسن خان نے اپنے مضمون ''بالِ جبریل کی غزلیات کا شعری آہنگ: ایک تجزیاتی مطالعہ'' میں اقبال کی غزل گوئی پر گفتگو کی ہے اور ان کے اِس دوسرے اُردو شعری مجموعے میں موجود غزلوں کے آہنگ کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ پروفیسر مختار شمیم نے اپنے مضمون ''ظہیر دہلوی کی مرثیہ نگاری'' میں ظہیر دہلوی کے مرثیوں کا جائزہ لیتے ہوئے اہل بیت کے تئیں ان کی عقیدت ومحبت کو اجاگر کیا ہے۔ ممتاز طنز و مزاح نگار مشتاق احمد یوسفی کا انتقال ادبی دُنیا کے لیے انتہائی افسوسناک سانحہ ہے۔ ڈاکٹر بی بی رضا خاتون نے ہماری خصوصی درخواست پر ''مشتاق احمد یوسفی کے مزاحیہ کردار: ایک مطالعہ'' کے موضوع پر مضمون قلم بند کیا جس میں اُنہوں نے یوسفی کی شگفتہ تحریروں میں موجود مزاحیہ کرداروں کا جائزہ لیا ہے اور بتایا ہے کہ ان متنوع قسم کے کرداروں کی مدد سے یوسفی نے عام انسانوں کو بھی خاص انسانوں کی سطح پر لا کھڑا کیا ہے۔ مضمون نگار کے مطابق یوسفی کی تحریروں میں ہر کردار کی اپنی ایک انفرادیت اور اپنا ایک لطف ہے۔ ڈاکٹر ابوظہیر ربانی نے ہندوستانی تاریخ کی عظیم علمی تحریک یعنی علی گڑھ تحریک کے سفر کا خلاصہ پیش کیا ہے اور سرسید کے مسلمانوں کو دیے گئے انتہائی مفید مشوروں کو نمایاں کیا ہے جن کے مطابق مسلمان بالراست ٹکراؤ سے گریز کرتے ہوئے اپنی تعلیمی، سماجی وثقافتی اصلاحات کے ذریعہ دنیا کی قوموں کی صف میں سربلند ہو سکتے ہیں۔ ڈاکٹر رؤف خیر نے اپنے مضمون '' سکندر احمد: عروض کا سکندر اعظم'' میں نقاد ومحقق سکندر احمد کی عروضی معاملات

کے تئیں گہری بصیرت پر روشنی ڈالی ہے۔ڈاکٹر ثمر جہاں نے اپنے مضمون ''عہد غالب اور تنویر احمد علوی'' میں غالب اور اُن کے عہد کے دیگر مشہور شعرا پر محقق و نقاد ڈاکٹر تنویر احمد علوی کی ادبی تحقیقات کا ذکر کرتے ہوئے مشاہیر علم و ادب کے مخفی گوشوں کو اجاگر کرنے میں ان کی کاوشوں کو پیش کیا ہے۔ڈاکٹر ابرار احمد اجراوی نے اپنے مضمون ''اردو اور میتھلی: لسانی اور تہذیبی رشتے'' میں بہار اور بنگال کے کچھ حصوں اور نیپال میں بولی جانے والی عوامی رابطہ کی قدیم زبان میتھلی کے اردو کے ساتھ ارتباط اور اختلاط پر روشنی ڈالی ہے۔ڈاکٹر محمد مستمر نے اپنے مضمون میں مختلف اردو شعرا کے کلام میں سکھوں کے مشہور روحانی پیشوا گورو نانک کی شخصیت کے تعارف و تذکرہ کو پیش کیا ہے اور لکھا ہے کہ اردو شعرا نے گورو نانک کو عالمگیر اور آفاقی بنا دیا ہے۔ڈاکٹر ابراہیم افسر نے اپنے مضمون ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' میں دیوانِ غالب کا اشاریہ مرتب کرنے میں رشید حسن خاں کی عرق ریزی اور بصیرت افروزی کا جائزہ لیتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ اُنہوں نے اس عنوان پر تن تنہا ایک انجمن کا کام کیا ہے۔جناب عمران عاکف خان نے اپنے مضمون میں شوکت پردیسی کی علمی و فکری کاوشوں کا احاطہ کیا ہے۔

****

یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کے منظور شدہ جرائد کی فہرست میں بڑے پیمانے پر نظر ثانی کے بعد بھی ''ادب و ثقافت'' اُس فہرست میں شامل ہے۔اس جریدے کے سبھی شمارے اُردو یونیورسٹی ویب سائٹ پر بھی بتدریج اپ لوڈ کیے جا رہے ہیں۔قارئین مزید استفادہ کر سکتے ہیں۔شکریہ!

پروفیسر محمد ظفر الدین

ایڈیٹر

(ڈائرکٹر۔ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز)

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.11-40
Prof. Firoz Ahmed, Farhang-e-Tohfat-ul-Sadat ka ek Nadir Nuskha aur usmein shamil Hindvi Muradifat

فیروز احمد

فرہنگ تحفۃ السعادت کا ایک نادر نسخہ اور اس میں شامل ہندوی مرادفات

تحفۃ السعادت فارسی کی ایک قدیم لغت ہے۔اس کا شمار ان لغات میں ہوتا ہے جو دسویں صدی ہجری کے اوائل میں فرہنگ نامہ از مولانا فخر الدین، دستور الافاضل از مولانا رفیع حاجب خیرات، ادات الفضلا از قاضی بدرالدین اور بحر الفضائل از محمد بن قوام بن رستم کے بعد مرتب ہوئی۔ فارسی کی ان قدیم لغات کی طرح تحفۃ السعادت اگرچہ فارسی زبان وادب کے ماہرین کی نظروں سے پوشیدہ نہیں لیکن اپنی ضخامت کی وجہ سے یہ لغت اب تک مرتب اور مدوّن نہیں ہوسکی۔حالانکہ اس لغت کے ایک سے زیادہ قلمی نسخے بھی موجود ہیں جن میں سے بعض کی نشاندہی ڈاکٹر ریحانہ خاتون کے ایک مضمون سے ہوتی ہے جو'فرہنگ تحفۃ السعادت کا ایک مختصر جائزہ' کے عنوان سے مجموعۂ مقالات ،مطبوعہ شعبۂ فارسی علی گڈھ سے 2008 میں شائع ہوا۔ (1)ڈاکٹر ریحانہ کے اس مضمون میں تحفۃ السعادت کے جن مختلف نسخوں کا ذکر ہے وہ رام پور، پٹنہ،ٹونک اور بھوپال کے علاوہ برٹش میوزیم ،لندن میں موجود ہیں۔ان کے اسی مضمون سے یہ انکشاف بھی ہوا تھا کہ خود ڈاکٹر ریحانہ اس لغت کی تدوین میں مصروف ہیں۔اس بات کو دس برس گذر چکے ہیں لیکن اب تک یہ معلوم نہیں ہوسکا کہ تحفۃ السعادت کی تدوین ہوسکی یا نہیں۔

جیسا کہ مذکور ہوا، تحفۃ السعادت کا ذکر عام طور پر فارسی فرہنگ نویسی سے متعلق کتابوں اور بعض مضامین میں موجود ہے مگر یہ اس قدر مختصر اور ناکافی ہے کہ اس سے لغت کی اہمیت کا پتہ چلتا ہے اور نا ہی صاحب لغت کے سوانحی کوائف معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ ہمیں صحیح طور پر اب تک

یہ بھی معلوم نہیں کہ اس کا مصنف کب اور کہاں پیدا ہوا اور وہ کب تک زندہ رہ کر اس دنیا سے رخصت ہوا۔ ہاں وہ چند سطور جو لغت نویس نے تحفۃ السعادت کے ابتدائی اوراق میں اپنے متعلق تحریر کی ہیں، ان سے صاحب لغت کی ادبی شخصیت اور اس کے شعری مذاق کا کسی قدر اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ گویا داخلی شہادتیں ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ تحفۃ السعادت (جسے عربی کے لحاظ سے تحفۃ السعادۃ اور اسی کی تقلید میں بزبان انگریزی Tohfatus Sa-ada بھی لکھا گیا ہے) کے مصنف کا اصل نام محمود اور اس کے والد کا نام شیخ ضیا تھا۔ بعض حضرات بالخصوص ہرمن ایتھے (Harmann Eithe) اور انسائکلو پیڈیا ایرانکا کے ایک مضمون نگار کے علاوہ ڈاکٹر ریحانہ خاتون نے محمود کے والد کا نام شیخ ضیاء الدین محمود لکھا ہے۔ لغت میں والد کے نام کے ساتھ 'شیخ' لفظ موجود ہے چنانچہ اگر محمود کو 'شیخ محمود' کہا اور لکھا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ لیکن شیخ ضیا کو 'شیخ ضیاء الدین محمود' کس ماخذ کے حوالے سے لکھا گیا، یہ واضح نہیں۔ ہمارے خیال میں شیخ محمود کی ولدیت وہی ہے جو لغت نویس نے لکھی ہے یعنی: شیخ محمود ابن شیخ ضیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اِن شیخ محمود ابن شیخ ضیا کو فن شاعری سے بھی دلچسپی رہی اور اسی دلچسپی کے سبب انھوں نے مختلف شعری اصناف میں اپنے تخلیقی جوہر کا اظہار بھی کیا۔ چنانچہ غزل، قصیدہ، مثنوی اور رباعی کے علاوہ حمد و نعت پر مشتمل کلام کے ساتھ اکثر انہوں نے ہجویہ اشعار بھی کہے۔ حمد، نعت اور مثنوی کی ہئیت میں سلطان اسکندر شاہ اور خواجگی سعد فرملی نوراللہ قبرہ کی شان میں کہے گئے قصیدہ نما اشعار کی کچھ مثالیں تو لغت کے مطالعے سے فراہم ہو جاتی ہیں مگر دوسری اصناف بالخصوص غزل اور ہجو کی کوئی مثال لغت میں موجود نہیں۔ لغت کے آخری اوراق میں خواجہ سعید الدین محمد کی مدح میں پچاس اشعار پر مشتمل ایک قصیدہ بھی ہے۔ اس قصیدے سے اندازہ ہوتا ہے کہ خواجہ سعید الدین محمد کی حیثیت لغت نگار کی نظر میں ایک روحانی پیشوا کی ہے۔ مدحیہ اشعار کے سلسلے میں وہ اشعار بھی قابل لحاظ ہیں جن کا تعلق سلطان اسکندر شاہ سے ہے۔ یہ اسکندر شاہ دراصل نظام خاں معروف بہ سلطان سکندر لودی (1489-1517) ہے جو اپنے والد بہلول خان لودی کے بعد دلّی کا سلطان بنا۔ چونکہ سکندر لودی کا زمانۂ اقتدار معلوم ہے اور لغت نویس نے اس کی مدح میں 18/اشعار بھی کہے ہیں، چنانچہ اس بات میں کوئی شبہ نہیں کہ تحفۃ السعادت کے مصنف کا تعلق عہد سکندر لودی سے تھا۔ اس کی مزید

تصدیق تحفۃ السعادت کے درج ذیل دو اشعار سے ہوتی ہے جن میں لغت کا نام اور سنہ و تاریخ دونوں موجود ہیں:

بر گذشتہ دہم ز ماہ صفر سنہ تسعہ ما ئۃ و ستۃ وعشر
کہ شد از فضل ذو الجلال تمام داشتم تحفۃ السعادت نام

اس سے معلوم ہوگا کہ تحفۃ السعادت 10/صفر 916/ہجری مطابق 16/مئی 1510 کو سکندر لودی کے انتقال سے تقریباً دس برس قبل پایۂ تکمیل کو پہنچی۔ اگر یہ دونوں داخلی شہادتیں لغت میں موجود نہ ہوتیں تو آج تحفۃ السعادت کے زمانۂ تصنیف کا تعیّن بھی آسان نہیں ہوتا۔

تحفۃ السعادت کا زیر تعارف نسخہ راقم کے کتب خانے میں موجود ہے۔ اس کی ابتدا مروجہ روایت کے مطابق حمد و نعت سے کی گئی ہے۔ حمدیہ اشعار کی تعداد 42 اور نعتیہ اشعار کی تعداد 26/ ہے۔ اس کے بعد 'در مدح سلطان اسکندر شاہ طاب ثراہ وجعل الجنۃ مثواہ' کے عنوان سے 18/ اور 'در مدح بندگی خواجگی سعد فرملی نور اللہ قبرہ' کے ضمن میں 32/ اشعار ہیں۔ ان اشعار کے بعد نظم و نثر پر مشتمل وہ حصہ ہے جس میں صاحب لغت کے ادبی مذاق کے علاوہ اس کے بعض ان دوستوں کی فرمائش کا ذکر ہے جن کی تحریک پر یہ لغت مرتب ہو سکی۔ لغت کے اسی حصے میں صاحبِ لغت نے ان شرحوں اور فرہنگوں کا بھی ذکر کیا ہے جن کی حیثیت اصلاً تحفۃ السعادت کے ماخذات کی ہے۔ اس سلسلے میں صاحب لغت کی اپنی عبارت درج ذیل ہے:

''مانا کہ طالبان ایں مایہ و قاصدان ایں پایہ را حظّی مزید و لذّتی جدید بر حکم لکل جدید لذّت پدید آمد۔ دوستان مستحق آفریں و یاران شایان تحسین و ہمرہان یک سنگ در زمان بیک زبان گفتند کہ مطلوب ما کلی است کہ جزوی چند از لغات مختلف ملخص و معرب و مصحح از کتب اسالیف تالیف کن تا اغلب لغات ابیات شعراء شیریں کلام و فضلاء عالی نام معلوم گردند۔ علی الخصوص اشکال اشعار فصاحت شعارت مفہوم گردند۔۔۔''

دوست احباب کی اس فرمائش کے بعد لغت نگار نے لکھا ہے:

''۔۔۔ بنا بر التماس شان لغات دری و پہلوی و پارسی و ماوراء النہری و جند (کذا) از تازی بطریق تبرک و تکمیل ابواب و فصول اللغات و اکمل الاصطلاحات است و ترکی کہ مسند و مصحح از

نسخ معتبر وفرہنگ نامہا مفتخر جنانخ ضمیر ودستور وفرہنگ نامہ فخر قواس وزفان گویا ودستور الفضلاء و ادات الفضلا وشرح مخزن وعمان المعانی وفرہنگ ابراہیم وحسینی وعجایب وغرایب اللغات وشرح خاقانی ومقدمہ کہ ذکرشان بخیریادوباری عزاسمہ اجری جزیل دہادولغات تازی ازصراح وصحاح و دستور وخلاصہ ونصیب الولدان وتاجین ومثلثات نقد اللہ احکامھم الی یوم التنادیانبی والہ الامجاد بیک نورآوردہ بربست وتہ باب بحروف تہجی مرتب کردہر بابی مشتمل (بر) دوفصل۔۔۔‘‘

مذکورہ ماخذات کے حوالے سے مرتب شدہ تحفۃ السعادت کو ابتداً مصنف نے اپنے ممدوح کی خدمت میں ’تحفۂ عیاں‘ کے طور پر پیش کیا تاکہ ان کی نظرِ کیمیا اثر سے لغت میں اگر کوئی نقص رہ گیا ہو تو وہ دور ہو سکے۔ ممدوح نے صاحب لغت کے کام کو سراہا اور دعائے خیر کے ساتھ اسے ایک گھوڑا بھی عنایت کیا۔ اس سلسلے کے اشعار درج ذیل ہیں؛

التماسم بصاحب ایں فن

ہست چوں تحفۂ محقر من

بیند و باید ارچہ سہو و خطا	قلم صحتش زند بخدا
گر بہ نسیاں غلط رود چہ زیاں	ہست نسیاں مرکب انساں
نزد اہل دلی و اہل ہنر	ترک ازحرف گیری اولیٰ تر
ای دریغا کہ اندریں عالم	گشت انصاف مثل عنقا کم
بندۂ محمود ابن شیخ ضیا	خواہد از حق ہمی خلا و ملا
باد مارا و صاحب مارا	از زبان بداں پناہ خدا

تحفۃ السعادت کا یہ ذاتی نسخہ باریک کاغذ کے 512 / اوراق یعنی 1024 صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کا مسطر عموماً 15 / سطری ہے مگر کوئی ورق ایسا نہیں جس کے حاشیے پر مزید لغات موجود نہ ہوں۔ معنی طلب الفاظ بالخصوص جلی حروف میں لکھے گئے ہیں اور ان پر سرخ روشنائی سے خط بھی کھینچا گیا ہے تاکہ قاری کو مطلوبہ لفظ کی تلاش میں دقت نہ ہو۔ لغت کی ترتیب حروف تہجی کے اعتبار سے کی گئی ہے جو 29 / ابواب پر مشتمل ہے۔ ہر باب مزید دو ’فصلوں‘ میں منقسم ہے۔ فصل اوّل میں مفرد الفاظ آئے ہیں اور فصل دوم میں مرکّب۔ ایسے مفرد الفاظ جن کے تلفظ میں اشتباہ کی

گنجائش ہو، ان پر اعراب بھی لگائے گئے ہیں اور اکثر ان کی وضاحت بھی کر دی گئی ہے۔ مرکّب الفاظ سے جو اصطلاحیں اور تراکیب وجود میں آ گئیں، انھیں بھی مرکّب الفاظ کے تحت ہی رکھا گیا ہے۔ اس طرح یہ ضخیم لغت جواب سے پانچ صدی قبل مرتب ہوئی، عربی، فارسی اور ترکی الفاظ پر مشتمل ہے۔ ان الفاظ کے معنی و مفہوم کی وضاحت عموماً فارسی زبان میں ہی کی گئی ہے لیکن اکثر مقامات پر ان کے عربی، فارسی اور ہندوی مرادفات بھی موجود ہیں۔ پیش نظر مضمون کے دوسرے حصے میں ہم نے عربی و فارسی الفاظ سے حتی الامکان صرف نظر کر کے صرف ہندوی مرادفات کو پیش نظر رکھا ہے تا کہ معلوم ہو سکے کہ اب سے پانچ صدی قبل ہندوستان میں لسانی اشتراک کی صورت کیا تھی اور کیسے کیسے الفاظ چلن میں تھے اور یہ بھی کہ ایسے کتنے الفاظ ہیں جو آج بھی ہماری روزمرہ کی ضرورتوں کے کفیل ہیں۔

تحفۃ السعادت سے متعلق ڈاکٹر ریحانہ کے ایک مضمون کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے جن قلمی نسخوں کا ذکر کیا ہے ان کی مجموعی تعداد چھ ہے۔ ان نسخوں میں ان کے مطابق قدیم تر وہ نسخہ ہے جو برٹش میوزیم میں ہے اور جس کی کتابت 1118ھ میں ہوئی۔ انھوں نے یہ بات اگر چہ واضح طور پر نہیں لکھی لیکن لندن، رام پور اور ٹونک کے جن نسخوں سے انھوں نے ترقیمے درج کیے ہیں ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ قدیم تر نسخہ وہی ہے جو برٹش میوزیم میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ بات درست نہیں تسلیم کی جا سکتی۔

واقعہ یہ ہے کہ مذکورہ نسخوں کے علاوہ بھی تحفۃ السعادت کے کم از کم چار مزید نسخے موجود ہیں جن کا علم ڈاکٹر ریحانہ خاتون کو نہیں ہو سکا۔ ان میں سے تین سالار جنگ میوزیم، حیدر آباد میں اور ایک زیر تعارف نسخہ راقم کے کتب خانے میں موجود ہے۔ اوپر کے صفحات میں ہم نے اسی نسخے کا اجمالاً تعارف پیش کیا ہے۔ سالار جنگ میوزیم کے نسخوں کی تفصیل Catalogue of the Persian Manuscripts Vol.9,1988 کے صفحہ نمبر 131 پر موجود ہے۔(2) فہرست میں تحفۃ السعادت کے جن تین قلمی نسخوں کا ذکر کیا گیا، ان کے نمبر 3697,3696 اور 3698 ہیں۔ ان میں آخر الذکر دونوں نسخے ناقص الآخر ہیں جب کہ پہلا نسخہ نسبتاً صاف اور مکمل ہے۔ اگر چہ اس نسخے کے بعض ابتدائی اور زیادہ تر درمیانی اوراق اب مخدوش ہو چکے ہیں

جن پر باریک کاغذ کی چپّی لگا کر دوسرے نسخے سے اس کی عبارت نقل کر دی گئی ہے۔ان تینوں نسخوں کے ابتدائی چند اوراق کے تقابل سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں یکسانیت نہیں اور یہ قابل لحاظ حد تک ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان نسخوں کو عجلت میں تیار کیا گیا ہے۔بنابرایں ان نسخوں میں قدیم تر نسخہ وہ ہے جس کا نمبر 3696 ہے۔یہ نسخہ جیسا کہ اس کے درج ذیل ترقیمے سے معلوم ہوگا، اپنی تالیف کے تقریباً ایک سو دس برس بعد کتابت ہوا:

''تمت اتمام ماست بتاریخ دہم ذی قعد 1025ھ روز یک شنبہ''

تحفۃ السعادت کے مذکورہ تینوں نسخوں کی روشنی میں اس کے فہرست نگار نے لکھا ہے:

"A Persian dictionary explaining all words which occur in Persian Poetry,irrespective of the fact that they are genuine Persian,Dari,Pahalvi,Arabic,Transoxanion and Turkish, compiled by Mahmud b. Sheikh Diya, who completed the work on 10th Safar 916/19 May,1510 and dedicated to Sultan Sikandar Lodhi (H 894-923/1489-1517) vide F-3. It is arranged alphabetically according to first and last letters of the words."

اب ہمارے سامنے دو ایسے نسخے موجود ہیں جن کا سنہ کتابت ایک ہے یعنی 1025ھ۔ان میں ایک حیدرآباد میں ہے اور دوسرا زیر تعارف نسخہ۔لوح سے تمت تک بہت صاف اور نستعلیق خط میں لکھا ہوا یہ دوسرا نسخہ ظاہری طور پر ہر طرح کے نقص سے مبرّا ہے۔اس کی موجودگی ثابت کرتی ہے کہ تحفۃ السعادت کے ایسے دو نسخے خود ہندوستان میں ہی موجود ہیں جو برٹش میوزیم کے نسخے سے زیادہ قدیم ہیں۔ان دونوں نسخوں کا سنہ کتابت اگرچہ ایک ہے تاہم دونوں میں کچھ فرق بھی ہے۔پہلا اور نمایاں فرق تو یہ ہے کہ سالار جنگ کے نسخے کی کتابت 10/ذی قعدہ کو اور زیر تعارف نسخے کی کتابت اس کے تقریباً ایک مہینے بعد 19/ذی الحجہ کو ہوئی۔دونوں نسخوں میں کاتب کا نام اور مقام کتابت کا ذکر نہیں ہے، اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ نسخے کس نے اور کہاں نقل کیے۔لیکن ان دونوں نسخوں کے تقابل سے پہلی بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ سالار جنگ کے مذکورہ نسخے کو زیر تعارف نسخے پر کم از کم زمانی اعتبار سے تقدم حاصل ہے۔یہ تقدم برسوں یا مہینوں کا نہیں بلکہ چند دنوں کا ہے۔دوسری بات یہ ہے کہ سالار جنگ کے برعکس

پیش نظر نسخے میں دومہریں بھی ہیں جو اس قدر دھندلی ہوچکی ہیں کہ انھیں پڑھنا مشکل ہے۔علاوہ ازیں اس نسخے میں ایک نہیں بلکہ دو ترقیمے ہیں۔ایک ترقیمہ جو کسی قدر مختصر ہے اور لغت کے آخری لفظ کے اندراج کے فوراً بعد تحریر کیا گیا ہے اور دوسرا لغت کے اختتام پر۔ان دونوں ترقیموں کے علاوہ تحفتہ السعادت کے نام اور سنہ و تاریخ کے سلسلے میں جو اشعار اوپر کی سطور میں درج کیے گئے ،ان سے واضح ہوتا ہے کہ اصل لغت جب 916/ہجری کے ماہِ صفر کی دسویں تاریخ کو مکمل ہوئی تب اس کا نام تحفتہ السعادت تھا مگر بعد میں جب زیر تعارف نسخہ 1025ھ میں تیار ہوا اس وقت اصل نام کے ساتھ اس کی 'عرفیت' بھی مشہور ہوچکی تھی۔چنانچہ اس کا ذکر اس نسخے کے مندرجہ ذیل دونوں ترقیموں میں موجود ہے:

(1) ''تمت تمام شد کار من نظام شد، کتاب تحفتہ السعادت عرف محمودی (لغات) بعون اللہ تعالیٰ''

(2) ''تمت تمام شد کتاب محمودی لغات بوقت ظہر روز پنج شنبہ تاریخ 19/ذی الحجہ 1025 ہجری مالک کاتبہ فقیر حقیر اضعف العباد اللہ الملک العلام، ہر کہ ازیں بخواند یا منفعت گیرد تا حین حیات بدعای خیر و ایمان یاد آرد و بعد از ممات بفاتحہ ارواح شاکردو اگر غلطی یا خطائی واقع شدہ پاس عفو فرماید۔''

مذکورہ دونوں ترقیموں میں تحفتہ السعادت کو 'محمودی لغات' یا 'کتاب محمودی (لغات)' کیوں کہا گیا؟ ان ناموں کا کوئی ذکر سالار جنگ کے کسی نسخے میں ہے اور نا ہی ان نسخوں کے ترقیموں میں جو ڈاکٹر ریحانہ خاتون کے مضمون میں درج کیے گئے۔یہی نہیں بلکہ چارلس ریو (Charles Rieu)، ہینرک بلاخمن (H.Blochmann) اور ڈاکٹر شہریار نقوی کے یہاں بھی تحفتہ السعادت کی اس عرفیت کا کوئی ذکر نہیں۔کیا یہ نام تحفتہ السعادت کا دوسرا نام ہے یا یہ محض اس کی 'عرفیت' ہے جیسا کہ کاتب نے لکھا ہے۔اگر یہ محض عرفیت ہے تو جیسا کہ مذکور ہوا، ہماری نظر سے یہ نام کہیں نہیں گزرا۔چنانچہ ہمارا خیال یہ ہے کہ لغت کا اصل نام تو وہی ہے جو مندرجہ بالا شعر میں آیا ہے، لیکن اپنی شہرت اور مقبولیت کے باعث آئندہ ایک صدی میں (یعنی زیر تعارف نسخے کی کتابت کے زمانے تک) تحفتہ السعادت اپنے مصنف کے نام کی رعایت سے 'محمودی لغات' یا 'کتاب محمودی (لغات)' کے طور پر بھی مشہور ہوچکی تھی۔بعد کے زمانے میں اس

لغت کے جو نسخے تیار کیے گئے، ان میں کاتبوں نے اپنی سہل انگاری کی وجہ سے اس کی 'عرفیت' کو نظر انداز کر کے صرف وہی نام لکھا جو صاحبِ لغت کے تاریخی مادّے والے شعر میں آیا ہے یعنی تحفۃ السعادت۔ یہی وجہ ہے کہ رام پور اور ٹونک کے علاوہ سالار جنگ کے کسی نسخے میں تحفۃ السعادت کی عرفیت کا ذکر نہیں ملتا۔

تحفۃ السعادت کی عرفیت کے علاوہ اس کے اصل نام کے متعلق بھی غلط فہمی موجود ہے۔ چنانچہ ہینرک بلاخمن (H.Blochmann) جو فارسی فرہنگ نویسی کے ذیل میں تحفۃ السعادت کی اہمیت کا قائل ہے اور اس کا نام بھی الگ سے تحریر کرتا ہے، ایک مقام پر اس کا نام مجمع الفرس اور مدارالافاضل جیسی لغتوں کے حوالے سے فرہنگِ اسکندری اور تحفۃ السعادت اسکندری لکھتا ہے۔ (3) اس مقام پر انڈیا آفس کے فہرست نگار ہرمن ایتھے (Hermann Eithe) کے ایک بیان کا ذکر بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اس بیان کا تحفۃ السعادت کے نام سے نہیں بلکہ اس کے مصنف کی ذات سے گہرا تعلق ہے۔ ایتھے (Eithe) کا خیال ہے کہ فرہنگِ ابراہیمی (جو شرف نامۂ ابراہیمی کے نام سے بھی مشہور ہوئی) دراصل محمود بن شیخ ضیا اور شیخ ابراہیم قوام فاروقی کی مشترکہ تصنیف ہے۔ ہرمن ایتھے کے اس بیان سے ڈاکٹر شہریار نقوی بھی متفق ہیں۔ لیکن ڈاکٹر کلیم سہسرامی نے بعض دلائل سے ثابت کیا ہے کہ ہرمن ایتھے اور ڈاکٹر شہریار دونوں کا یہ خیال صحیح نہیں کہ فرہنگ ابراہیمی شیخ ابراہیم قوام فاروقی اور شیخ محمود کی مشترکہ تصنیف ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''۔۔۔فرہنگِ ابراہیمی کے متعلق ہرمن ایتھے کو غلط فہمی ہوئی ہے۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ محمد (کذا) ابن شیخ ضیا تھانیسری کی کتاب تحفۃ السعادت کے مقدمے کا کچھ حصہ فرہنگ ابراہیمی کے ساتھ مل گیا ہے جس کی بنا پر ابراہیم قوام فاروقی اور محمود ابن شیخ ضیا تھانیسری یعنی دونوں کو فرہنگ ابراہیمی کا مشترکہ مصنف قرار دیا ہے۔ حالانکہ شرف نامہ یا فرہنگ ابراہیمی کا سال تالیف خود اسی کے قول کے مطابق 862-879 ھ / 1458-1475 کے درمیان ہے اور تحفۃ السعادت کا سنہ تالیف 916ھ/1510 ہے۔ اگر فہرست نگار (یعنی ہرمن ایتھے) نے ذرا سی

توجہ کی ہوتی تو ایسی فحش غلطی نہ ہوتی۔ وہ کتاب کے خاتمے پر اس طرح
لکھتا ہے: 'فرہنگ نامۂ شیخ ابراہیم رحمتہ (؟ رحمہ) اللہ تعالی و قاضی محمود
تھانیسری سلمہ اللہ تعالیٰ'۔'' (4)

اس سے معلوم ہوگا کہ تحفۃ السعادت شیخ محمود بن شیخ ضیا کی تصنیف ہے اور اس کا کوئی تعلق فرہنگ نامۂ ابراہیمی کے مصنف سے نہیں ہے۔ مزید یہ کہ ہرمن ایتھے نے شیخ محمود کو 'تھانیسری' اور 'قاضی' کس بنیاد پر لکھا ہے، اس کا جواب فی الحال ممکن نہیں۔ غالباً ان ہی کی اتباع میں ڈاکٹر کلیم سہسرامی اور بعض دوسرے حضرات بھی شیخ محمود کو تھانیسری اور قاضی ہی سمجھتے ہیں۔ ہمارے پیش نظر ایسی کوئی شہادت نہیں جس کی بنیاد پر شیخ، محمود کو تھانیسر کا باشندہ اور قاضی قرار دیا جا سکے۔ بلاشبہ اس سلسلے میں مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔

محمود شیرانی کا شمار ان محققین میں ہوتا ہے جنھیں اردو کے ساتھ فارسی زبان وادب سے بھی گہری دلچسپی رہی۔ انھوں نے اردو زبان اور اس میں مستعمل الفاظ کی جیسی چھان بین کی ہے اس کا اندازہ ان کے تین ایسے مضامین سے بھی کیا جا سکتا ہے جو مختلف اوقات میں شائع ہوئے اور اب مقالات حافظ شیرانی (جلد اول مطبوعہ 1987) میں (1) آٹھویں اور نویں صدی ہجری کی فارسی تالیفات سے اردو زبان کے وجود کا ثبوت (2) اردو کے فقرے اور دوہرے آٹھویں اور نویں صدی ہجری کی فارسی تصنیفات سے اور (3) فارسی زبان کی ایک قدیم فرہنگ میں اردو زبان کا عنصر کے نام سے شامل ہیں۔ آخر الذکر مضمون میں محمود شیرانی نے محمد بن قوام بن رستم کی مشہور زمانہ فارسی لغت بحر الفضائل کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے اس میں شامل فارسی و عربی لغات کے ہندوی / اردو مرادفات کی نشاندہی کی ہے۔ ہندوستان میں تالیف شدہ کسی فارسی لغت میں ہندوی یا اردو مرادفات کی ضرورت کیوں پیش آتی رہی، اس سوال کے جواب میں محمود شیرانی لکھتے ہیں:

'' ہمیں یاد رکھنا چاہیئے کہ فارسی فرہنگوں میں ہندی الفاظ کی ترویج کا
ابتدائی مقصد یہ تھا کہ ایسے مشکل اور مبہم الفاظ کی تفہیم جن کے لیے بہ
حالت دیگر ایک لمبے اور دقت طلب بیان کی ضرورت محسوس ہوتی، مختصر اور
آسان طریقے پر کر دی جائے۔ اس کے لیے ایسی زبان کی ضرورت تھی

جو مسلمانوں میں بولی اور سمجھی جاتی ہو۔۔۔۔اگر یہ ذخیرۂ الفاظ ہندوستان کے تمام صوبوں اور علاقوں میں بولا اور سمجھا نہ جاتا تو کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ بنگالے کا فرہنگ نویس مالوے کے فرہنگ نویس سے اپنی تصنیف میں نقل کرتا اور بعد میں اس سے ایک اور مصنف جو دہلی یا پنجاب کا متوطن ہے، انھیں بہ جنسہ اپنی فرہنگ میں نقل کرتا جس سے نہ خود وہ اور نہ اس کے قارئین واقف تھے۔ علاوہ بریں یہ تمام الفاظ ان فرہنگوں میں مشترک نہیں ہیں جیسا کہ ایک دوسرے سے نقل لینے کی صورت میں ان کو ہونا چاہیئے تھا بلکہ لہجے کا اختلاف بھی موجود ہے جو بظاہر زیادہ تر مقامی اور عصری اثرات کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔'' (5)

محمود شیرانی نے اپنے اس خیال کی وضاحت کے لیے چند مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ مثلاً ان کا کہنا ہے کہ فارسی لفظ 'آفتاب پرست' کا ہندی مرادف اداتِ الفضلا اور بحر الفضائل میں 'گھر گھت' بیان کیا گیا ہے جب کہ شرف نامۂ ابراہیم فاروقی میں 'گھرا گھیت' مرقوم ہے۔ اسی طرح 'چقندر' کے لیے ہندی لفظ ایک فرہنگ میں 'گنگلو' ہے، دوسری میں 'گانگلو' اور تیسری میں 'گونگلو'۔

ان مثالوں کے اندراج سے محمود شیرانی کا مقصد اس حقیقت کو ذہن نشین کرانا تھا کہ قدیم فارسی لغت نویسوں نے اپنے زمانے کی ضرورتوں کا لحاظ رکھتے ہوئے اپنی فرہنگوں میں قصداً فارسی یا عربی الفاظ کے ہندوی مرادفات درج کیے تا کہ مسلمانوں اور ان کے دوسرے ہم وطنوں کو بھی ایک دوسرے کی زبان اور اس میں مستعمل الفاظ آسانی سے سمجھ میں آسکیں۔ چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ فارسی زبان کی ان قدیم فرہنگوں نے ہندوستان کی مختلف قوموں کے مابین ایک مشترکہ زبان کی تاسیس میں اہم کردار ادا کیا۔ محمود شیرانی کا اس سلسلے میں واضح خیال یہ ہے کہ ''مختلف زبانوں کے یہ الفاظ اس عام اور مشترکہ زبان سے تعلق رکھتے ہیں جس کو فی زمانناا ردو کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اور یہ الفاظ جو آٹھویں اور نویں صدی ہجری کی فرہنگوں میں ملتے ہیں، اردو زبان کا سب سے قدیم سرمایہ ہیں۔'' (6)

دوسری لغات کی طرح تحفۃ السعادت آٹھویں یا نویں صدی ہجری میں نہیں بلکہ دسویں

صدی ہجری مطابق پندرہویں صدی عیسوی کے پہلے دہے میں تالیف ہوئی۔ ظاہر ہے کہ جن مقاصد کے لیے سابقہ صدیوں میں لغتیں تالیف ہوئیں وہ دسویں صدی ہجری کے آتے آتے ہندوستان کے بدلتے ہوئے سیاسی، سماجی اور تہذیبی منظرنامے کی وجہ سے مزید اہمیت اختیار کر چکا ہوگا۔ چنانچہ یہ دیکھنا دلچسپ ہوگا کہ تحفۃ السعادت میں کیسے اور کس نوعیت کے ہندوی مرادفات درج کیے گئے اور ان میں کتنے ایسے الفاظ وتراکیب ہیں جو صدیاں گذر جانے کے بعد آج بھی رائج ہیں۔

تحفۃ السعادت جیسا کہ ذکر کیا گیا، 29/ابواب پر مشتمل ہے۔ ہر باب مزید دو 'فصلوں' یعنی مفرد اور مرکّب الفاظ پر مشتمل ہے۔ مرکّب الفاظ کے تحت مشتمل تراکیب واصطلاحات بھی آ گئی ہیں۔ ان مفرد اور مرکّب الفاظ کے ہندوی معنی ومفہوم کی جو فہرست آگے چل کر اس مضمون میں درج کی گئی ہے اس کے ملاحظہ کرنے سے پہلے یہ اشارہ ضروری ہے کہ لغت میں ہندوی اور اردو دونوں الفاظ موجود ہیں۔ ان میں صرف لفظ ہند کے اشتقاق یہ ہیں؛ ہندو، ہندوانہ، ہندوی، ہندی، ہند بار، ہندوئی، ہندی صنم، ہندوزن، ہندوی باریک بیں، ہندتیو، اور ہندویل۔ ان میں جن لفظوں پر زبان یا لسان کے معنی یا مفہوم کا اطلاق ہوسکتا ہے وہ ہندوی، ہندویل اور ہندی ہیں۔ مگر ان الفاظ کے جو معنی درج کیے گئے ہیں وہ زبان یا لسان سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔ لغت کے مطابق ان الفاظ کے معنی یہ ہیں:

ہندوی: آں کہ از ملک ہندو بود و مطیع وفرمان بر وسیاہ وغلام

ہندویل: پیر زحل کہ سیارہ ایست بر (فلک) ہفتم

ہندی : اژدہا زاء فارسی، تیغ ہندی

یہی صورت لفظ اردو کی بھی ہے۔ اس کے جو معنی لغت میں درج کیے گئے ہیں وہ یہ ہے:

اُردُو : بوزن کلبو، لشکر گاہ ای محل فرود آمدن لشکر

ظاہر ہے کہ ہندوی اور اردو دونوں الفاظ کا کوئی رائج الوقت معنی یا مفہوم تحفۃ السعادت میں موجود نہیں۔

اب ذیل میں اس لغت کے مفرد و مرکّب الفاظ (بشمول تراکیب واصطلاحات) کی

ایک جامع فہرست ملاحظہ کیجیے۔ اسے درج کرتے ہوئے ہم نے فارسی معنی یا تشریحات سے حتی الامکان صرف نظر کرتے ہوئے بیشتر ہندوی یعنی اردو معنی یا مرادفات پر قناعت کی ہے۔ ہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ تحفتہ السعادت کا پہلا اور آخری لفظ بالترتیب ایلیا (بروزن کیمیا) اور یارگی (بمعنی توانائی وقدرت) ہے:

آسا	ہندوی مفرد جنبائی (جمہائی)
اَلوا	بکسر اول ہندوی کنوار
آہن ربا	سنگیت کہ آہن راخود کشد، بہندوی چمک وکا تیل گویند
آنروب	ہندوی داد گویند
افراس آب	بالفتح، عرب حباب گویند، ہندوی بلبلہ
اسرب (سرب)	عرب آنک خوانند وبہندوی شینا
آفتاب پرست	اہل ہند گہر گہت وکرلا گویند
اغافت	ہندوی آکاس بیل گویند
اونج	میوہ است، اہل ہند لسہورہ گویند
انج	بالفتح لغزک، ہندوی انب گویند
اسپناخ	الف مکسورہ، سبزہ ایست کہ در ہند پالک گویند
ایمد	اہل ہند پہالی (پھالی) گویند
آزاد	بالمد، درختیست، ہندوی بکاین گویند
انکزد	ہندوی ہینگ گویند
ابرود	بوزن افزود بمعنی سنبل، ہندوی جہر (جھر) گویند
آذر	ماہ، ہندوی پوس گویند
آذار	ہندوی چیت گویند
آہار	پت جامہ وجامۂ بافتہ، اہل ہند آنرا پان گویند
اَمار	اہل ہند جیٹھ گویند

استرخوار/استرغار	بمعنی چھوٹا درخت، ہندوی جواسہ گویند
انار	بالفتح غیر مد، میوہ ایست مشہور
اذن الفار	بہندوی موساکنی (کذا) گویند
اردپٹر	بمعنی غربال کہ ہندش چلنی گویند
انکرز	فیل کہ ہندوی آنکس گویند
الماس	گوہرایست کہ ہندوی ہیرا گویند
آورک	بالمد وباسہ فتح بمعنی ریشمان طناب، ہندوی پیکہ (کذا) گویند
آونک	ہندوی بلکینی وچھیکہ (چھینکا) گویند
آیان	ہندوی کنک گویند
اُردُو	بوزن کلبو، لشکرگاہ ای محل فرودآمدن لشکر
اُزدو	درہندش کوند (گوند) گویند وحلوہ آرد
آہن کاد	ہندوی بہالے (بھالے)
انتہ	خوشبو کہ عرب آنرا اسعد خوانند واہل ہند موتہ (موتیا) گویند
الوسیہ	ہندوی جامن گویند
انبرہ	ہندوی سنداسی گویند
احتمہ/اخمہ/اچشمہ	بمعنی شراب، ہندوی بکنی گویند
اشعہ	بالفتح گیاہیست کہ ہندوی جہلیرہ (جھلیرہ) گویند
استہ	بوزن دستہ، خرماو خستہ بہندوی کنتہلی (کنتھلی) گویند
اہیانہ	کاسئہ سروکام کہ عرب جنک واہل ہند تالو خوانند
املہ/آملہ	ہندش آنولہ گویند
القی	بہند مین پھل گویند
آتش ہندی	بمعنی تیغ ہندی
بیدیا	نام برہمن درہند

باریا	فراشی معروف کہ ہندش صف گویند
برخج	بتازی کابوس خوانند وبہندوی اجہاوہ (اجھاوہ) گویند
برنج	بکسر تین، ہندوی تانبا وغلہ گویند
بازیچ	ہندوی پینکہ (پیکھ) گویند
بلنج	باء ولام مفتوح وجیم فارسی، زاک سیاہ کہ بداں خضاب کنند، ہندوی پہتکری (پھٹکری) گویند
بنج	ہندویش چینتی (چینٹی) گویند
بذرالبنج	بہندوی دہاتورہ (دھتورہ) گویند
بہید	سنگ شکن، ہندش کلیتی نامند
بیجاند	بالفتح، کابی است در ہند
بسد	ہندوی بنوالی گویند
بسماکند	ہندوی چہتی (کنذا) نامند
بگیر	خیار، ہندوی سنکابی گویند
بلادر/ بلادور	نام میوہ ایست وہندوی بہلادہ (بھلادہ) گویند
بیدانجیر/ بادانجیر	نام درخت کہ ہندوی ارند (ارنڈ) گویند
بزباز	باء مفتوح، ہندوی جاءتیری (جایتری) گویند
بساس	خوشبو، ہندوی جایتری گویند
بلتیس	داروئیست، ہندوی بتیس گویند
بادکش	مروحہ، ہندوی پنکہہ (پنکھا) گویند
پلکوش	ہندوی نکہہ (نکھ سکھ) گویند
بائی باف/ بائے باف	در ہند جولاہہ گویند
بوق	بالضم، ہندوی بہیر گویند
برساق	ہندوی کہجور (کھجور) گویند

بساک	بالفتح، تاج ہندوی سہرہ گویند
پتک	بالضم، بمعنی آہن کوب، ہندوی ہوّرہ (کذا) گویند
پپانک	ہندوی کونڈلا (کونڈلا) گویند
پیلک	باء فارسی مکسورہ ولام مفتوح، ہندوی چٹکی گویند
پاسک	بابا ء فارسی وسین مفتوح ومضموم، اہل ہند جنبہائی (جمہائی) گویند
بقم	ہندش پیک گویند
بادرنام	صفرا، ہندوی پت گویند
بوم	مرغ، ہندوی الّو گویند
پیغام وپیام	ہندوی سندیسا گویند
پروین/ پرون	ہندوی کرتکا گویند
بکران	بہندوی کرجنی
بہمن	باومیم مفتوح، ہندوی ہتہکن (ہتھکن) گویند
بوکان	ہندوی انول
بوقان	مہر سرخ، ہندوی بیر بہوٹی گویند
باتنکان/ باذنجان	ہندوی بیگن (بیگن) گویند
بادپیرن	عرب مروحہ خوانند وہندوی پنکہہ (پنکھا) گویند
پَر پَہن	بمعنی ترش سبزہ، اہل ہند لونگ گویند
پنگان	باء وکاف فارسی، صحنک کہ ہندوی تہال (تھال) گویند
بلطاقہ/ بلطاون	قسم گیاہ ایست کہ ہندوی چونلائی (چولائی) گویند
بادرو	بتازی باوروح خوانند وہندوی ببری گویند بالوانہ/ بادامہ/ پالوانہ ہندوی پونہ گویند
بلیلہ	ہندوی بہیرہ گویند
بہنہ	یعنی گلّی کہ عرب طبطاب گویند وہندوی لتو (لٹّو) گویند

پلہ	باءفارسی مفتوح، معروف درخت بہندوی بلاس گویند
باخہ	بہندوی کچھوا (کچھوا) گویند
پُوّیہ	بابای فارسی وواو مضموم، اہل ہندا کاس بیل می نامند
پاغندہ	یعنی ندف کردہ وغلولہ ساختہ، ہندوی کورہا گویند
پاتلہ	ہندوی کراہی (کڑاہی) گویند
بادفرفرہ	ہندوی لتو (لٹو) گویند
بینی	ہندش ناک گویند
بیدیا	ہندوی نام برہمن
بازنجان دستی	بہندوی برہنہ گویند
تختۂ سار	اہل ہند آنرا پروتہ گویند
تپلک	ہندوی آنرا للاری گویند
تقویم	حساب منجم، ہندوی پوتہی (پوتھی) گویند
تخم کتاں	اہل ہند تلسی گویند
تفتہ	بمعنی سیاہی واہل ہند آنرا جہائی (جھائی) گویند
تسحہ	بالفتح، بمعنی چرم خام ہندوی پاتی گویند
تودری	گیاہ ایست کہ ہندوی آنرا توتلی گویند
تشی	تاءمفتوح وسین مکسور، خار پشت، ہندوی سیہ گویند
تختہ بند	آنرا نکہ عرب خبیرہ خوانند وہندوی تربند وپتی (پٹی) گویند
تنکبیر	چیزی بالایند، اہل ہند ہانکہ گویند
تمر ہندی	نام میوہ کہ ہندش انبلی (املی) گویند
چلیپا	بکسر تین، بمعنی زر، نقرہ اہل ہند زنار کشند
چوخا	ہندوی کنتہا (کنٹھا) گویند
جفرات	ہندش دہن (دھن) گویند

جَرت — ہندوی جنوار (جوار) گویند

جریت — ہندوی گچ گویند

چرخ — ہندوی کولہو گویند

جھود — نام درخت کہ ہندوی مار گویند

جنبر — بمعنی حلقہ دف وحلقہ رسن، ہندوی چھینکہ (چھینکا) گویند

جاشکر — لام و کاف فارسی ہر دو مفتوح، دلاور، جانور آبی، ہندوی کچھوا (کچھوا) گویند

جَواز — بالفتح ہندوی کولہو گویند

جِواز — دستۂ کوب ہندوی موسل گویند

جبروز — خار پشت، ہندوی سیہ گویند

چارمغز — ہندوی اکہروت (اخروٹ) گویند

چکاوک — سرخاب، ہندوی چکوا گویند ونام ساز وخوش آواز

جیسنکھ — بالفتح وسین مکسور، نام رائی (رائے) گجرات در ہنداول بادشاہی کرد، بہندی نام او جیسنک (جے سنگھ) گویند

چک — جیم فارسی مفتوح، بہندوی جگر گویند

جنگل — جیم وکاف ہردو فارسی مفتوح، درختان انبوہ ودشت

جیپال — جیم مفتوح وباء پارسی، نام بادشاہی لاہور، چین وہند

جوجن — لفظ ہندیست کہ در کلام او را استعمال کردہ

جوزن — شرار آتش، زخمہ زن ومطرب وساحرہ۔ سکندر نامہ میں اس لفظ کو ہندی کہا گیا ہے۔

ز ہندوستاں آمدہ جوزنی ے

جبیرہ — بمعنی جستہ بند، جامہ باد، ہندوی بتی گویند

جنبینہ — نوعی اسلحہ کہ ہندش جمدہر (جمدھر) گویند

چوبہ	جیم وواو ہردو پارسی، ہندوی بیلن گویند
جکاشہ	بمعنی خار پشت، ہندوی سیہ گویند
بچلہ	یعنی برروئی آب میشود، ہندوی بہین گویند
جبہ	دارویست کہ ہندوی چوک گویند
چربہ	جیم فارسی مفتوح، ہندوی ملائی گویند
چغر وارہ	چیزی کی درمیان آب گیاہ باشد، ہندوی سوال گویند
چاہ جوئی	در ہندی بلی گویند
چکّی	چیزی کہ بدانج آسیا کرد
حنا	بالکسر، اہل ہندرا مہندی گویند
حربا	ہندش کہر کہت (گھر گھت یعنی گرگٹ) گویند
حانث	بمعنی گناہگار، ہندوی سوگندہ (سوگندھ)
حضض	بفتحین، داروئی تلخ کہ عوام جعل گویند، ہندوی رسا بخر وت گویند
حسک	خار پشت، ہندوی کوکہرو (گوکھرو) نامند
حررون	بمعنی سپید مہرہ کہ ہندش سنکہہ (سنکھ) گویند
حلدون	بفتحین، نوعی از حشرات آب کہ ہندش کہونکہ (کھونکہ/کھونکا) گویند
حس الجماد	ہندوی تیجی (کذا) گویند
حب الرشاد	ہندوی ہالیون (کذا) گویند
حبہ	دانہ تخم گیاہ سرخ می باشد، ہندوش چرمین وکہونکچی نامند
حلی	بمعنی پیرایہ وزیور کہ ہندوی کہنہ (گہنا) گویند
خنفسا	بالضم، عرب جعل گویند و ہندوی بہوند (کذا) گویند
خص الثعلب	نوعی گیاہیست، ہندوی ببر یا موگویند
خفرج	بفتحین، طعم ترش کہ ہندوی اجہادہ (کذا) گویند
خلنج	بوزن کمند، ہندوی چنہتی (کذا) گویند

خب الحدید	ہندوی کہیتی (کھیتی) گویند
خنور	بفتحتین، ہندوی کوتہنی (کوتھنی) گویند
خشکار مار	عرب استغنا خوانند، بہندوی جلندہر (جلندھر) گویند
خیار خبر	دارویست کہ بہندوی کردہ گویند
خشرزخترز	بالفتح وزائی فارسی، کناردریاونام جوی کہ اہل ہند بیت گویند
خرس	بروزن حرص، ہندوی ریچھ گویند
خرموش	جنسی است ازموس کلاں، ہندوی کہوس (کھوس) گویند
نجش	ہندوی لکہر (لکھر) گویند
خنجک	خاءمفتوح ونون ساکن، بعضے گوہند کہ غلہ ایست کہ ہندوی کلہتی (کلھتی) گویند
خوک	بکاف فارسی، ہندوی سوٗر گویند
خایسک	مکسوروسین مہملہ ساکن، ہندوی ہتورہ (ہتھوڑا) گویند
خیک	خاءمکسوروکاف پارسی، مشک سیاہ بزرگ کہ ہندوی پکہاہل (پکھاہل) گویند
خرچنک	جانورآبی کہ پنج پایہ بہندوی کینکرہ (کیکڑہ) گویند
خلخال	بالفتح، ہندوی پایل گویند
خردَل	خاءودال ہردومفتوح بمعنی دانہ، بہندوی رائی گویند
خلصون	بمعنی صدف کہ بہندوی کہوکہہ (کھوکا) گویند
خیزران	بالکسرنام درختے کہ ہندوی بیت گویند
خارمغیلاں	درخت خاردار بہندوی ککر (ککّر) گویند
خرمہرہ	خاءمفتوح ومیم مضموم (جنگی باجا) بہندوی سنکہہ (سنکھ) گویند
خرقہ	بالضم بمعنی سبزۂ تلخ بہندوی لونک (لونگ) گویند
خاردلوکش	ہندش بلائے نامند
خال شنگرف	آں خال کہ عورات ازسندوروشنگرف بررُخ کشند

خارخسک	گیاہی کہ ہندش گوکہرو (گوکھرو) گویند
خردَل	خاء ودال ہر دو مفتوح بمعنی دانہ بہندوی رائی گویند
خرزۃ البقرہ	بہندوی گاؤدہن (گاؤدھن) گویند
خرمائے ہندی	میوہ ترش کہ ہندش انبلی (املی) گویند
درد	بفتحین، زحمتی است از اندام داغہا شکل برآمد و بہندوی داد گویند
دود	بخار آتش کہ ہندش دہواں (دھواں) گویند
دلیر	بمعنی دلاور، ہندش چپال گویند
دستیار	آلت (آلہ) کہ ہندش سوئی گویند
دسر	بوزن برتر، بہندوی ارہر گویند
داس	قسم آلہ کہ بہندوی درانتی گویند
دارموش	زہر کہ ہندوی سیتل کہار (کذا) گویند
درخش	بفتحین، صاعقہ کہ ہندوی بجلی گویند
دِق	بالکسر، مرض، بیماری کہ ہندش کہیں راج دوکہہ گویند
دلمیک	دال مفتوح، عرب جعل اور ہندوی بہوند (کذا) گویند
دلمل	بروزن بلبل، ہندوی ہولہ گویند
دہل	معروف است کہ ہندوی دہول (ڈھول) گویند
دار پرنیاں	آں چوب کہ بداں جامہ رنگ سرخ کنند، بہندوی بکم گویند
دہن	روغن آنکہ تازی قم گویند و بہندوی مکہہ (مکھ) گویند
دیدیان	ناظر حال بیگانہ کہ بر بلندی برآید، بہندوی سپاہی گویند
دلقین	حیوانیت آبی کہ چشم ندارد، بہندوی بول گویند
دیوچہ	بہندوی جوک (جونک) گویند
دغدغہ	یعنی غلغج ایکہ زیر بغل انگشت زنند ازاں خندہ زاید بہندوی کدکدی (گدگدی) گویند

درای	بالکسر بمعنی جرس، ہندوی کہنتی (گھنٹی) گویند
درازگوش	خر کہ بتازی حمار گویند، ہندوی گدہ (گدھا) گویند
دہقان فلک	زحل کہ ہندوی فلک گویند
درازنخ	بہندوی پیندکی گویند
ذات الذاویۃ	درختی کہ ہندوی برکد (برگد) گویند
روہنیا	باواو پارسی نوعی از پولہ ہندوی
ریواج	جیم پارسی، گیاہیست، ہندوی چکری گویند
رسن باز	بفتحتین، طایفہ بازیگراں واہل ہند بیرنی گویند
روس	نام شہری ونام ولایتی در ترکستان
روناس/روینا س	چوب کہ بداں جامہ رنگ لعل کنند، ہندوی منجتہ (کذا) گویند
ریواس	گیاہی عرب کہ ہندوی چکری گویند
رندش	راودال ہر دو مفتوح، برادۂ چوب وبرادۂ آہن، ہندوی لوہ چون گویند
رخبین	راء مفتوح وباء پارسی مکسور، دوغ سیر مانند ہندوی متہہ (متھا) گویند
راسو	ہندوی نول گویند
رازیانہ	دارویست کہ اہل ہند راسونپہ گویند
رنبہ	بالفتح، موی زہار وبزبان ہندوی آلیتی کہ زمین خراشند
رشانہ/رشاشہ/رشہ	بالفتح، قطرۂ باراں کہ باریک بود وخورد، بہندوی پہوہی (پھوہی) گویند
رزہ	راء مکسور وزاء معجمہ مفتوح، رسن آویزاں بہندوی بلکنی گویند
رانہ/رانا	خطاب ملوک ہندو آں وکمتر از رائے باشد
روی	ہندوی بہنکار (کذا)
رای	خطاب بادشاہ ہند
ریگ مثانہ	ہندوی پتہری (پتھری) گویند
زرت	زاء مضموم وراء مفتوح، نام غلہ است، ہندوی جوار وجوندلی گویند

زنج	زاء مفتوح وجیم پارسی بہندوی پہٹکری (پھٹکری) گویند
زخ	بکسر زاء آواز جرس وبفتح عرب لولول، ہندوی مسا گویند
زرنیخ	نام داروئی کہ ہندوی ہرتال گویند
زراوند	نام دارویست کہ ہندوی کچور گویند
زاغ رز	زاء معجمہ وغین مضموم، عرب حوصلہ خوانندو ہندوی پوتہ وسنگدانہ گویند
زاک	ہندوی پہٹکری (پھٹکری) گویند
زحل	نام ستارہ نحس بہندوی فلک گویند
زکال	بالضم، انگشت سوختہ، بہندوی کہونکرو (کذا۔ کھکرو، گھونگھرو) گویند
زنجبیل	نام چشمۂ بہشت بہندوی سندہی گویند
زلہ	زاء مکسورولام مشدد، بہندوی جہینگہ (کذا) گویند
زنکلہ/زنکولہ/زنکہ	بمعنی جرس خورد ہندوی کہونکرو (گھونگرو) گویند
زَہرہ	تلخہ کہ ہندوی پتہ گویند
سُرنا	ہندوی شہنائی
سمانا	بالفتح ہندوی لاوہ
سنگ پشت	بہندوی کچہوا، شافعی مذہب آں رامی خورد
سرنج	بہندوی تال گویند
سود	گیاہیست وآنرا بہندوی سیوال گویند
سپار	بالضم وباء پارسی آہن کہ بداں زمین زراعت پارہ کند بہندوی بہالی (بھالے) گویند
سفر/سفروسفر	بفتحتین، جانوریست کہ بر پشت خارہا باشد در ہندوی سیہ گویند
سیر	بالکسر، نام گیاہ کہ می خورد بہندوی لسہن (لہسن) گویند
سلنکور	سین مفتوح وہردو کاف پارسی، بمعنی انگوروبہندوی لہسورہ گویند
سپرز	بفتحتین، نام عضو بہندوی تلی گویند

سنز — سین مضموم ونون مکسور، سیاه دانہ بہندوی کلونجی گویند

سک یلدز — ستارۂ نحس بہندوی بہدرہ (بھدرہ) گویند

سوس — بالضم، نام داروئی بہندوی مہلتی (کذا) گویند

سَبوسَن — پوست غلہ بہندوی بغا گویند وطعام معروف سنبوسہ

سمغ — سین مفتوح ومیم مضموم، شیر درخت کہ ہندوی کوند (گوندھ) گویند

سرمق — سین ومیم مفتوح، سبزہ ایست کہ بہندوی بہتوا (بتھوا) گویند

سرکلک — بہندوی کیندہ (گیندہ) گویند

سنگلک — سین مفتوح وکاف پارسی تصغیر سنگ وژالہ ہندوی اولا گویند

سنکرک — سین مفتوح، عرب فلکہ خوانند وبہندوی پہرکی گویند

سک — سین مفتوح بہندوی سلارس گویند

سبل — بفتحین، بہندوی پروال گویند

سال — دوازدہ ماہ ودرختی کہ بہندوی سال گویند

سنبل — سین مضموم یعنی سنبل وریحان بہندوی چہر گویند

سک وسلطک — باسین مفتوح اہل ہند تہال (تھال) گویند

سک پستان — میوہ، بہندی لسہورہ گویند

سادہ — بت نقش وبے ریش ومجرد بہندوی دندیا (کذا) گویند

سکرہ — بالضم کاسہ، بہندوی سکورہ گویند

ستنبہ — عرب کابوس وہندوی ہدکی گویند

سارہ — چادر کہ اہل ہنود پوشند وچادری کہ نیمی برسر پوشند ونیمی درتہ بندند بہندوی ساری گویند

سوسہ — ہندوی سوسری گویند

سایہ — او نام دیوی وپرتو

سکاچہ — سین مضموم، عرب کابوس خوانند وہندوی اجہاوہ (اجھاوہ) گویند

سنجہ	بالفتح، سنگ وزن چوں درم ومثقال ونام دیوی
سریچہ	بکسرتین، جانوری خورد کہ عرب صعوہ واہل ہند مولہ گویند
سدپایہ	کرم است معروف، ہزار پایہ ہندوی کہنکھجورہ (کھنکھجورہ) گویند
ساری	پرندہ ایست معروف کہ ہندش شارک گویند
سفیلی	بمعنی زیرین وپاتلہ کہ ہندوی کراہی (کڑاہی) گویند
سفال پشت	اہل ہندرا کچھوا (کچھوا) گویند
شملیت رشملید رشبلید	ہندوی رامیتھی (میتھی) گویند
شیت	ہندوی سونف گویند
شکنج	بفتحتین، ہندوی جہردی پری (کذا) گویند
شکنج	بالکسر، علت بہندوی بدہ (بڑھا) گویند
شترخار رشترغار	ہندوی جواسہ گویند
شینز	ہندوی کلونجی گویند
شوشک رشیسک	بالضم مرغی است خروتر، ہندوی تیو (تیہو) گویند
شترک	بہندوی بودری گویند
شل	بکسرتین، نامی یک اسلحہ بہندوی سیل گویند
شقاقل	نام درخت بہندوی کاکول ودودہالی گویند
شبہہ	بفتحتین دراصطلاح مہرۂ سیاہ باریک گویند وہندوی پوست خوانند
شرہ	گیاہی ایست کہ ہندوی تلسی گویند
شیردانی	گوشت ایست مجرب کہ ہندوی کہری (کذا۔کری رکڑھی) گویند
شاہی جامہ	درہنداست ونام حلوائی
شراحی	بالفتح، طعام است وآں کبابہا باریک باریک است، بہندوی تہال (تھال) گویند
صیلاتی	بہندوی بیری گویند

طباشیر	بالفتح داروییست کہ ہندوی توا کھیر وبنس لوچن گویند
عشیقہ	بہندوی اکاس بیل گویند
غلغیج/غلمیج/غلیج	ہر سہ نوع یعنی ہندوی کدکدی (گدگدی) گویند
غر	بالضم، ہندوی رسولی گویند
فرموک	بہندوی لتّو (لٹّو) گویند
فلسطین	نام شہریست در ملک شام
قوج	اہل ہنداو کہہ (اوکھ) گویند
قولنج	زحمتی از باد، بہندوی سولبا گویند
قار	ہندوی رال است
قط	بالکسر بہرہ، بخش ونصیب بالضم داروییست کہ ہندوی کوتہ گویند
قنپیل	بالفتح، داروییست کہ ہندوی کنپیلہ گویند
قبرہ	بانوک آن پرندہ ایست ہندوی متری گویند
کرا	کاف مفتوح وراء مشدّد، حجام وبا کاف پارسی غلام، ہندوی کت گویند
کسیلا	بالفتح وبا پارسی داروییست کہ بہندوی کہیلا گویند
کبست	بفتحتین، خربزہ تلخ کہ عرب حنظل واہل ہنداندراین گویند
کت	بالفتح، تاج وتخت فخر قواس گوید، وتخت ہندوآں باشد
کولانج	نام حلوائی کہ اہل ہند لاپر خوانند
کنج	بالضم، ہندوی کہوکہر گویند
کلند	بفتحتین، ہندوی کسبی گویند
کنار	بفتح کاف بہندوی کیلہ (کیلا) گویند
کُنار	معروف میوہ بہندوی بیر گویند
کشمور	نام مقام است ونام آلہ حلوائی کہ بہندوی پونہ گویند
کشمر/کشمیر/کاشمیر	نام شہری وولایتی مشہور

کوز	کاف پارسی مفتوح، جوز پارسی بہندوی اکہروٹ (اکھروٹ) گویند
کوشخز	کاف وواو پارسی بہندوی کسن سلائی گویند
کشنیز	کاف پارسی مکسور، گیاہیست خوشبوی کہ ہندوی دہنیہ (دھنیا) گویند
کش رکشف	بفتحتین بہندوی کچہوا (کچھوا) گویند
کیغ	بروزن تیغ، بہندوی چپرہ گویند
کاغ	بہندوی چکال گویند
گنگ	نام رود در ہندش وشہر است در ہندوستان
کاگل	کاف دوم پارسی مکسور بہندوی کانس گویند
کال	پارسی غلہ ایست باریک وہندوی کنکنی گویند
کول	کاف وواو پارسی بمعنی غافل، نادان وپرندہ شوم کہ بوم نیز بہندوی الّو گویند
کوبل	شگوفہ کہ بہندوی کونپل گویند
کلتبین	بالفتح آہن کہ آہنگران بداں آہن گیرند، بہندوی سنداسی گویند
کرزن	بوزن ہرفن، نیم تاج کہ از ودیبابانند وجواہر درونشانند وہندوی مانکہ (مانک) گویند
کواردن	بالضم، دردکہ پوست را آوردہ کند، بہندوی داد گویند
کاژمیرہ	زاء پارسی، دانہ معصفر بہندوی کرر گویند
کامہ	عرب مرجان وہندوی بنوالی گویند
کورہ	آتش دان بہندوی بہتی (بھٹی) گویند
کلنبہ	بفتحتین غلولہ حلوہ، اہل ہند آنرا پنیری ولدو (لڈو) گویند
کلاوہ	چیزی از آں ریشماں کہ ہندوی ابی وچرخہ گویند
کتارہ (کٹارہ)	بالفتح معروف ایں ہندی لغت است باتائی ہندی
کرنائے	کاف پارسی ورائی مشدّد، شہنائی وبہندوی بہیر گویند
لبلاب	بالفتح، ہندوی اکاس بیل گویند

لہفت	لام مضموم و فا مفتوح، لعبت دختراں کہ صورت ہا از جامہ کنند، ہندوی کدی (گڈی) گویند
لنج	بضم لام، گیاہیست بہندوی بازیچۂ اطفال نام او پتیرہ گویند
لاجورد/لازورد	ہندوی نوت گویند
لھاور	بالفتح نام شہری در ہندوستان (لاہور)
لاس	نوعی از ابریشم بہندوی لہاس گویند
لوش	اہل ہند چہلہ (چھلّہ) گویند
لادنہ	گیاہیست، بہندوی نیتنی گویند
لسانہ العصافیر	ہندوی اندرجو گویند
مہند	تیغ ہندوی
موز	میوہ ایست بتازی طلح و ہندش کیلہ (کیلا) گویند
ماکو	از قسم ساز، ہندوی نال گویند
مہرہ	معروف درم وصدف است بہندوی کہونکہ (کھونکھا) گویند
ماشہ	بہندوی سندراسی گویند
موری	بواو پارسی، ہندوی ناودان (نابدان) گویند
نغزوج	ہندوی بیلن گویند
ناخن خوش	ہندوی خوسکر گویند
نارنگ	کاف فارسی، میوہ سرخ، عرب نارنج و بہندوی کرنہ گویند
نارجیل	جوز، ہندوی ناریک (غالباً ناریل) گویند
ولج	واو مکسور، معروف پرندہ ہندوی بتیر (بٹیر) گویند
ودع	بہندوی دستار گویند
وزع	باخہ، بہندوی کچہوا (کچھوا) گویند
والان	دارویست کہ دوگونہ باشد بہندوی سودہ (سوڈا) گویند

ہیلاج	لغت ہندویست بمعنی سال عمر
ہرمزد	ہاء ومیم مضموم، مشتری سیارہ بہندوی برسپت گویند
ہندویار/ہندیار	مراد ہندوستان، دولت
ہفوش	واو پارسی، نوعی ازآلات زراعت اہل ہند بہالا (بھالا) گویند
ہف	بالفتح، ہندوی ہاتہا (کذا) گویند
ہسک	بفتحین کہ اہل ہند جہاج (چھاج) گویند
ہولک	بالضم، بازیست در ملک مالاوبار بہندوی دَندموہی گویند
ہلک	آنرا بہندوی ہدکی گویند
ہدل	بفتحین، گیاہیست تلخ کہ آنرا بہندوی چرایت گویند
ہندو	بالکسر معروف وبمعنی غلام وسیاہ
ہندوانہ	میوہ مشہوراست، مثل مثروبہ، ہندوی کلنگر گویند
ہیلہ	آنرا بہندوی ہررہ (ہرّہ) گویند
ہندوی	آنکہ از ملک ہند بود ومطیع وفرمان بروسیاہ وغلام
ہندی	بمعنی اژدہا وتیغ ہندی
ہندبار	ہندوستان، دولت وملک
یوغ	بالضم، خوئی کہ برگردن گاوُجفتی، ہندوی جورہ گویند
یاسمین	نوع گل ایست بہندوی چنپا ومال کنگنی گویند

تحفۃ السعادت میں اس قسم کے الفاظ کی تعداد جہاں تک میں شمار کر سکا، پانچ سو سے زائد ہے۔ان میں متعدد ایسے الفاظ ہیں جن کی شناخت آسان نہیں اور ایسے بھی الفاظ ہیں جو اس سے قبل کی لغتوں میں بھی کسی قدر تغیر کے ساتھ موجود ہیں مثلاً جنبھائی (جماہی)، اکھروٹ، دھتورا ،پھٹکری، دھواں ،لونگ ،سور، تانبا ،جواسہ ،کچور، گدگدی، لٹو، موتھ ، کیلا، بیلن وغیرہ الفاظ 'بحرالفضائل' (837ھ) مولفہ محمد بن قوام بن رستم میں بھی موجود ہیں۔محمود شیرانی نے اسی لغت سے اپنے مضمون بعنوان 'فارسی زبان کی ایک قدیم فرہنگ میں اردو زبان کا عنصر' (مشمولہ مقالات

حافظ شیرانی جلد اول) میں ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست درج کی ہے۔ چنانچہ ان کا خیال ہے کہ بحر الفضائل میں ہندوی الفاظ کی تعداد ڈھائی سو سے زیادہ ہے'۔ اگر اس تعداد کو تین سو بھی شمار کر لیا جائے تو بھی تحفتہ السعادت کے مقابلے میں یہ بہت کم ہوگی۔ مزید یہ کہ تحفتہ السعادت میں بحر الفضائل سے زیادہ الفاظ کا تنوع ہے۔ یہ الفاظ معاشرتی زندگی اور سماج کے تقریباً ہر شعبے سے متعلق ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے تحفتہ السعادت کے چند ہندوی یا اردو الفاظ پر ایک بار پھر نظر ڈالیے اور دیکھیے کہ اب سے پانچ صدی قبل کیسے کیسے الفاظ ہماری روزمرہ کی زندگی میں داخل تھے۔ ان الفاظ کو درج کرتے ہوئے ہم نے ان کے موجودہ املا کا خیال رکھا ہے۔ ان مثالوں سے اندازہ ہوگا کہ مغلوں کے دور سے قبل ہندوستان میں آباد مسلمانوں کی نظر سے یہاں کی سماجی اور تہذیبی زندگی کا کوئی پہلو پوشیدہ نہیں تھا۔ یہ الفاظ گویا اس بات کی مزید شہادت ہیں کہ ہندوی یا اردو کی صورت میں بعد ازاں جو زبان لسانی اشتراک کا ذریعہ بنی اس کی ترویج و اشاعت میں قدیم فارسی لغات کا اہم حصہ رہا ہے۔ جن الفاظ کا ذکر اوپر کی سطور میں کیا گیا ان میں سے چند درج ذیل ہیں:

رائے، رانا، برسپت، تانبا، پان، جیٹھ، پوس، چیت، کنوار، پنکھا، جامن، گوند، جمہائی (جماہی)، ہیرا، جواسہ، پھٹکری، دھواں، داد، چکری، املی، لونگ، کیکڑہ، پایل، گرگٹ، بلّی، ملائی، موسل، کولہو، سوئی، برگد، پتہ، پت، کچور، مسّا، بجلی، درانتی، بلبلہ، بکاین، تالو، جایتری، گج (ہاتھی)، کنٹھا، پٹّی، پوتھی، تھال، کڑاہی، ناک، لٹو، چولائی، ببری، رائی، ہتھوڑا، جولاہہ، سنبوسہ (سموسہ)، تِلّی، تال، شہنائی، ممولہ، ساری، لہسوڑا، لہسن، سال، بتھوا، تلسی، تیہو، اولا، کلونجی، بڈھا، میتھی، کھنکھجورا، دھنیا، کچھوا، اکھروٹ، گدگدی، بنس لوچن، تھال، الو، کیلا، چھلّہ، اکاس بیل، چنپا، چرخہ، لڈّو، کونپل، ہینگ، دھتورا، چلنی، گوند، سندور، پاتی، زنّار، راج دکھ، ڈھول، پتھری وغیرہ۔

مذکورہ الفاظ کے علاوہ، بعض ایسے لفظ بھی ہیں جو ظاہری طور پر ہندی ہیں اور انھیں اسی حیثیت سے لغت میں شامل بھی کیا گیا ہے مثلاً ہیلاج (سال عمر)، موری (نابدان)، جوجن (لفظ ہندیست کہ در کلام اورا استعمال کردہ)، ہوّ ہوّ (بمعنی عورتوں کے رونے کی آواز) ہایا ہوئی / ہائے ہوئی (بمعنی شور و غوغا) وغیرہ کا اندراج 'لفظِ ہندیست' کے طور پر ہی کیا گیا ہے۔

اب سے کم و بیش پانچ صدی قبل مستعمل مذکورہ دونوں پیراگراف کے الفاظ تقریباً اسی

تلفظ یا کسی قدر لہجے کے اختلاف کے ساتھ آج بھی ہماری سماجی، معاشرتی اورتہذیبی زندگی میں شامل ہیں۔

آخر میں اس جانب اشارہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اگر فارسی کی قدیم لغات مثلاً فرہنگ نامہ، دستورالافاضل، ادات الفضلا اور بحرالفضائل کے علاوہ دیگر اُن معلوم اور دستیاب لغتوں میں (جن کا ذکر ہیزک بخانن وغیرہ نے کیا ہے) شامل ہندوی/اردو الفاظ کو ان کے قدیم تلفظ اور املا کے ساتھ یکجا کرلیا جائے تو امیؔر خسرو کی خالق باری اوران کے پہیلیوں اورانملو ں پر مشتمل ہندوی کلام کے استناد کا مسئلہ بڑی حد تک حل ہوسکتا ہے۔

حواشی

(1) مجموعۂ مقالات ص132، شعبۂ فارسی، علیگڈھ یونی ورسٹی، علیگڈھ 2008
Catalogue of Persian manuscripts Vol.1, 1988(2)
Contribution to Persian Lexicography P.4,1868(3)
(4) دانش، ص200، اسلام آباد (پاکستان)
(5) مقالات حافظ محمود شیرانی (جلد اول) ص04-203، مجلس ترقی ادب، لاہور (پاکستان)
(6) ایضاً ایضاً

پروفیسر فیروز احمد (دہرہ دون)٬ صدر شعبہ اُردو و فارسی٬ راجستھان یونیورسٹی رہ چکے ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.41-57
Prof. Saghir Afrahim, Sahir Ludhyanvi: Chand Yaden aur Kuchchh Baten

صغیرافراہیم

ساحرؔلدھیانوی: چندیادیں اور کچھ باتیں

بات 1973ء کی ہے مگرایسامحسوس ہوتا ہے کہ ابھی کل کی بات ہے۔ میں ہائی اسکول کا امتحان دینے کے بعد گرمیوں کی چھٹیاں گزارنے کے لیے بھوپال گیا ہوا تھا۔ میرے خالو جناب اشتیاق عارف اُس عہد کے ممتاز صحافی تھے۔ وہ مولانا شوکت علی کے پرائیویٹ سکریٹری رہ چکے تھے۔ 'خلافت'، 'ندیم'، افکار'، قائد'، نیاساتھی'، مزدور' اور' آفتاب' جیسے اہم اَخبارات ورسائل اُن کی سرپرستی میں مدھیہ پردیش کی صحافت میں ایک انقلاب برپا کررہے تھے۔ معلوم ہوا کہ ساحرؔ لدھیانوی آرہے ہیں۔ میرے اصرار پرخالوجان مجھے اپنے ساتھ لے گئے۔ بہت قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ سبھی گفتگو کرتے ہوئے کچھ نوش فرمارہے تھے اور میں اپنے پسندیدہ شاعر کو بغور دیکھ رہا تھا، سُن رہا تھا۔ وہاں موجود قدآور شخصیتوں میں مجھے ساحرؔ کا چہرہ سب سے تابناک لگ رہا تھا۔

صاف رنگ، چوڑی پیشانی، لمبی نوکیلی ناک، روشن آنکھیں، گول مُسکراتے ہوئے چہرے پر ہلکے چیچک جیسے نشانات، مانگ اوپر کو اُٹھی ہوئی۔ دورانِ گفتگو اپنی لمبی لمبی انگلیوں کو بالوں میں اُلجھاتے، سلجھاتے اُنھیں اُوپر کی طرف اُٹھاتے ہوئے، سبھی کے لیے مرکز ومحور بنے ہوئے تھے۔ اتنے قریب سے کیا؟ پھر کبھی دُور سے بھی اُنھیں نہ دیکھ سکا البتہ اُن کی شبیہ ہمیشہ نظروں کے سامنے رہی۔ کئی ادیبوں نے اُن کے خاکے لکھے، کیفؔی اعظمی کا بیان کیا ہوا سراپا جو ''فن اور شخصیت'' کے ساحرؔ لدھیانوی نمبر میں شائع ہوا، بہت مقبول ہوا:

> ''ساڑھے پانچ فیٹ کا قد، جو کسی طرح سیدھا کیا جائے تو چھ فیٹ ہوجائے۔ لانبی لانبی لچکیلی ٹانگیں، پتلی سی کمر، چوڑا سینہ، چہرے پر چیچک

کے داغ، سرکش ناک، خوبصورت آنکھیں، آنکھوں میں جھینپا جھینپا
سا تفکر، بڑے بڑے بال، لجلجی چال، جسم پر قمیض، پتلون منڈھی ہوئی اور
ہاتھ میں سگریٹ کاٹن'' ۔1ے

لیکن میری نظروں سے 1973ء کے وہ نقش مٹ نہیں سکے جیسے وقت ایک جگہ ٹھہر گیا ہو۔ آج جب لکھنے بیٹھا تو خیال آتا ہے کہ یادوں کے دریچوں سے ایک جھلملاتا ہوا ستارہ لدھیانہ میں طلوع ہوتا ہے اور ماہتاب کی مانند اپنی ضو پاش کرنوں سے فضا کو منور کرتا ہوا ممبئی میں غروب ہوجاتا ہے کہ طلوعِ صبح سے تاروں کی موت ہوتی ہے تبھی تو وہ کہتے رہے ہیں ''نیا سفر ہے، پُرانے چراغ گُل کردو''۔ طلوع سے غروب ہونے کی داستان، دلچسپ اور موثر ہے۔ چاہتا ہوں اِس سحر بھری داستان میں آپ بھی شریک ہوں۔

8/مارچ 1921ء کو چودھری فضل محمد کے یہاں سردار بیگم کی کوکھ سے جو بیٹا پیدا ہوا اُس کا نام عبدالحئ رکھا۔ رنگین مزاج فضل محمد ہفتوں جشن مناتے رہے۔ اس وجہ سے بھی کہ گیارھویں شادی کی بدولت اولادِ نرینہ کے دیدار ہوئے تھے۔ وہ اولادِ نرینہ کا جو جواز پیش کر رہے تھے وہ جواز مبصر کے لیے یوں بھی بے معنی ہوجاتا ہے کہ اِس کے بعد بھی فضل محمد اپنے عاشقانہ مزاج سے باز نہیں آئے۔ نتیجتاً سردار بیگم اُن سے دُور ہوتی گئیں۔ بات اِس حد تک بڑھی کہ مقدمہ بازی کی نوبت آ پہنچی اور عبدالحئ، ماں اور ماموں عبدالرشید، جو خشک میوے کا کاروبار کرتے تھے، کے سائے میں پرورش پاتے رہے۔ مالوہ خالصہ ہائی اسکول سے میٹرک کرنے کے بعد ساؔحر گورنمنٹ کالج لدھیانہ میں داخل ہوئے۔ وہاں وہ تعلیم سے زیادہ دیگر سرگرمیوں میں مشغول رہے۔ اسٹوڈنٹس یونین کے سکریٹری پھر صدر منتخب ہوئے۔ صاف گوئی اور نکتہ چینی کی بدولت اُنھیں کالج سے نکالا گیا۔ وہ لدھیانہ چھوڑ کر لاہور آ گئے۔ پہلے دیال سنگھ پھر اسلامیہ کالج میں داخل ہوئے مگر ۱۹۴۳ء میں بی.اے. مکمل کرنے سے پہلے ہی تعلیم ترک کردی، اور کاغذ قلم کو وسیلہ بنالیا۔

ساؔحر نے 1937ء میں میٹرک کا امتحان دینے کے بعد فرصت کے لمحات میں چند شعر کہے۔ ماں کی حوصلہ افزائی سے ایک نظم مکمل کی اور اپنے اسکول ٹیچر فیّاض ہریانوی کے سامنے رکھی جنھوں نے فرمایا: ''اشعار موزوں ہیں لیکن نظم معمولی ہے''۔ اِس تاثر کے بعد اچھی نظم کے جتن

شروع ہوئے اور تخلص کی بھی فکر لاحق ہوئی۔اس تعلق سے ساؔحر نے خود لکھا اور انٹرویو میں کہا ہے کہ اقباؔل نے داؔغ کا جو مرثیہ لکھا اُس کے ایک شعر سے میں نے تخلص اخذ کیا ہے۔ ؎

اِس چمن میں ہوں گے پیدا بلبلِ شیراز بھی
سینکڑوں ساحر بھی ہوں گے صاحبِ اعجاز بھی

دورانِ طالب علمی ساؔحر نے چند کہانیاں بھی لکھیں جن کا ذکر وہ خود اور اُن کے احباب کرتے ہیں مگر وہ دلچسپ کہانیاں دستیاب نہیں ہیں۔تعلیم سے کنارہ کشی اختیار کرنے کے کئی اسباب ہیں جن میں ایک سبب ملکی اور غیر ملکی صورت حال سے اُکتاہٹ اور بیزاری ہے۔جس کے اظہار کے لیے انھوں نے صحافتی سرگرمیوں میں حصّہ لیا۔ چند ماہ لاہور میں ماہنامہ ''ادبِ لطیف'' کے مدیر کی حیثیت سے کام کیا پھر دہلی آ کر ترقی پسند جریدہ ماہنامہ ''شاہراہ'' کی ادارت سنبھالی۔ساتھ میں ''پریت لڑی'' جو بیک وقت اردو، پنجابی اور ہندی میں شائع ہوتا تھا اُس کے اردو ایڈیشن کی بھی ذمہ داری قبول کی۔''شاہراہ'' کے صرف دو شمارے شائع ہوئے تیسرا مکمل ہو چکا تھا کہ ساؔحر دہلی سے حیدرآباد چلے گئے۔ وہاں اکتوبر 1945ء میں ترقی پسند مصنّفین کی پانچویں کُل ہند کانفرنس جس کا افتتاح سروجنی نائیڈو نے کیا تھا، اُس کے ایک اجلاس میں جو کرشن چندر کی صدارت میں ہوا تھا، ساؔحر نے نو آبادیاتی نظام کو تختۂ مشق بناتے ہوئے ''اردو کی انقلابی شاعری'' کے عنوان سے مضمون پڑھا۔اُن کے جذبے، جوش اور اندازِ تخاطب سے مُتاثّر ہو کر سجاد ظہیر اُنھیں اپنے ساتھ بمبئی لے گئے۔مئی 1949ء میں بھیمڑی (بھیونڈی) میں منعقد ہونے والی سہ روزہ کل ہند کانفرنس میں شرکت کرتے ہوئے انھوں نے حالاتِ حاضرہ پر بے باک تبصرہ کیا، جس کی تعریف رام بلاس شرما نے کی۔

ابتداءً احباب کے ساتھ گزر کرتے رہے مگر جلد ہی اندھیری میں واقع کرشن چندر کے گھر (کوور لاج) کی بالائی منزل میں آ گئے۔ یہاں آنے سے قبل اُن کی والدہ الہ آباد میں اپنے بھائی کے یہاں مقیم تھیں، ساؔحر نے اُنھیں اپنے پاس بُلا لیا کیوں کہ فلمی دُنیا میں پریم دھون، موہن سہگل، ایس ڈی برمن وغیرہ کی معاونت کی وجہ سے صورتِ حال بدل رہی تھی۔

ساؔحر لدھیانوی پر پچھلی کئی دہائیوں سے بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ رسائل وجرائد کے

خاص نمبر نکلے ہیں۔ کئی یونیورسٹیوں میں تحقیقی مقالے لکھ کر پی ایچ .ڈی. کی ڈگریاں حاصل کی گئی ہیں لیکن نہ جانے کیوں اِس پر زور دیا گیا ہے کہ چاہت میں ساحرؔ کبھی کسی ایک کے ہو کر نہیں رہے۔ امرتا پریتم ہوں یا لتا منگیشکر، نگار سلطانہ ہوں یا کوئی اور بھی۔ اُن کے بارے میں تو یہاں تک کہا گیا ہے کہ وہ حُسن پرست نہیں خود پرست تھے۔ اپنے آپ پر عاشق تھے جب کہ ساحرؔ کے درجنوں اشعار گواہ ہیں کہ حُسن و جمال کا یہ عاشق خواتین کی فلاح و بہبود کے لیے جتن کرتا، اُنہیں عزت واحترام کی نظر سے دیکھتا، اُن کے مُعاشرتی رُتبے، سماجی وقار اور تہذیبی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرتا رہا ہے۔ 'تلخیاں' (1944ء)، 'پرچھائیاں' (1955ء)، 'گاتا جائے بنجارا' (1965ء)، 'آؤ کہ کوئی خواب بُنیں' (1971ء) سے اِس کی متعدد مثالیں دی جاسکتی ہیں ؎

لوگ عورت کو فقط جسم سمجھ لیتے ہیں
روح بھی ہوتی ہے اس میں یہ کہاں مانتے ہیں

اگر مانتے تو اُس کی مدد ضرور کرتے کیوں کہ ؎

مدد چاہتی ہے یہ حوا کی بیٹی
یشودھا کی ہم جنس رادھا کی بیٹی
پیمبر کی اُمت، زلیخا کی بیٹی

ساحرؔ نے محسوس کیا کہ والد عام جاگیرداروں کی طرح انگریزوں سے قربت بڑھانے کے لیے خوشامدانہ لہجہ میں بات کرتے اور خواتین کے سامنے حاکمانہ بلکہ جابرانہ رویہ اختیار کرتے۔ بے حد حساس طبیعت کے مالک ساحرؔ کا نفسیاتی طور پر ہمدردانہ جھکاؤ بچپن سے خواتین کے تئیں ہوتا چلا گیا، شاید اسی سبب وہ اپنی والدہ سے بے حد قریب ہوتے گئے، اِس حد تک کہ بغیر اُن کے خود کو ادھورا سمجھا۔ 31/ جولائی 1976ء کو جب والدہ اِس جہانِ فانی سے رُخصت ہوئیں تو مضبوط اعصاب کے مالک اِس شاعر نے اپنے آپ کو نیم مُردہ محسوس کیا۔ ماموں زاد بہن انور جسے ساحرؔ بے حد عزیز رکھتے تھے وہ بھی اُنھیں زیادہ دنوں تک سنبھال نہ سکی اور محض چار سال کے بعد ساحرؔ بھی ۲۵/اکتوبر ۱۹۸۰ء کو اپنی والدہ سردار بیگم سے جا ملے۔ سردار بیگم ساحرؔ کے لیے محض ممتا کی مورت نہیں، محافظ اور نگہبان بھی تھیں تبھی تو اِس گوشۂ عافیت کی حدود سے باہر قدم نکالتے

ہوئے ساحرؔ کو خوف محسوس ہوتا۔ یہ خوف بُزدلانہ نہیں بلکہ عہد و پیمان کو منصفانہ طور پر پایہ تکمیل تک نہ پہنچانے کا احساس تھا جو لاشعوری طور پر اُس ظلم و جبر کی یاد دلاتا تھا جس کی شدت کو ساحرؔ نے بچپن میں محسوس کیا تھا۔ یہی سبب ہے کہ فطری تقاضوں کے اُکسانے اور جبلی خواہشوں کے پیدا ہونے کے باوجود وہ زندگی کے سفر میں شریکِ حیات کا اعلان نہ کر سکے۔

ساحرؔ کی وفات پر ملک اور بیرون ملک جو تعزیتی قراردادیں پاس ہوئیں اُن سے ہزارہا صفحات بھرے پڑے ہیں جن کا لب لباب یہ ہے کہ وہ خوش اخلاق، خوش اطوار اور خوش مزاج انسان تھے۔ کیفی اعظمی نے اُن سے وابستہ تاثرات کو ''میرا ہم عصر میرا ساتھی'' کے عنوان سے قلم بند کیا ہے کہ ساحرؔ:

> ''...... جتنے کامیاب شاعر ہیں اُتنے ہی اچھے دوست بھی، جو خلوص اُن کے فن میں ہے وہی شخصیت میں ہے، احساس و تاثر کی جو شدت اُن کی نظموں میں ملتی ہے وہی زندگی میں نظر آتی ہے، جو بھولا پن اُن کے چہرے پر ہے، وہی لہجے میں ہے'' 2

سخت حالات میں بھی ساحرؔ دل شکستہ اور دل برداشتہ نہیں ہوئے بلکہ ناکامیوں کو مسکرا کر برداشت کیا اور خود اعتمادی کو ہمیشہ بحال رکھا۔ حوصلہ، عزم اور ارادہ اُن کی زندگی کا ہی نہیں شاعری کا بنیادی حصہ ہے جس کے مطالعہ سے ہر حساس شخص کے ذہن میں یہ تصویر اُبھرتی ہے کہ ساحرؔ آزاد ہند میں ایک ایسے معاشرے کا خواب دیکھتے ہیں جس میں تفریق و تخصیص نہیں مساوات ہو، تذلیل و حقارت نہیں، اپنائیت اور درگزر ہو۔

احمد راہی، امرتا پریتم، کرشن ادیب، پریم گوپال متل اور نریش کمار شاد نے ساحرؔ کے احباب کی جو طویل فہرست درج کی ہے اگر اس کو محدود کیا جائے تو عزیز ترین دوستوں میں مدن لعل دویدی، مرتضیٰ خان، حافظ لدھیانوی، احمد ریاض، حمید اختر، عجائب چتر کار، اوم پرکاش، ہری کرشن آرٹسٹ اور پرکاش پنڈت ضرور شامل ہوں گے۔ اِن سے وابستہ ان گنت افسانے ہیں مگر یہ واقعہ بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ اِسے ساحرؔ خود سُنتے سُناتے رہتے تھے۔ بٹوارے کے سبب ملک میں افراتفری کا ماحول تھا۔ ساحرؔ بمبئی میں تھے اور والدہ لدھیانہ میں۔ نہ جانے کیوں لدھیانہ میں

فسادات بڑے پیمانے پر ہو رہے تھے۔ ساحرؔ کے دوستوں نے تمام دقتوں کو جھیلتے ہوئے اُن کی والدہ کو'شاہکار' کے ایڈیٹر شورش کاشمیری کے گھر لاہور پہنچا دیا۔۲؎ اِس تگ و دو میں اوم پرکاش نے اپنی جان گنوائی۔ جب حالات سنبھلے تو ساحرؔ لاہور پہنچے۔ چند ماہ احمد ندیم قاسمی کے ساتھ 'سویرا' میں کام کیا۔ جون 1949ء میں وہاں سے بدظن ہو کر اپنی والدہ کے ساتھ دہلی آ گئے، ایک سال دہلی میں رہ کر''شاہراہ'' میں کام کیا۔

ساحرؔ کے احباب نے جو دلچسپ واقعات قلم بند کیے ہیں اُن سے پتہ چلتا ہے کہ اُن کی مقبولیت کا ایک سبب حاضر جوابی اور تخلیقی جملہ بازی بھی تھی۔ وہ بات سے بات پیدا کرنے اور محفل کو زعفران زار بنانے کا ہُنر خوب جانتے تھے۔

ترقی پسندوں کو تنقید کا نشانہ بنانے پر ایک دن علی سردار جعفری نے کہا:

''ساحرؔ، دیکھنا کوئی ترقی پسند شاعر تمہارے جنازے میں شریک نہیں ہوگا''۔3؎

ساحرؔ نے اپنے مخصوص انداز میں جواب دیا:

''کوئی بات نہیں سردار، میں سب ترقی پسندوں کے جنازے میں شرکت کروں گا''۔4؎

حاضر جوابی کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو۔ کہا جاتا ہے کہ سرزمین پنجاب اردو کے فروغ میں بے حد معاون رہی ہے۔ لیکن اقبالؔ، فیضؔ، بیدیؔ، ساحرؔ وغیرہ کے تعلق سے یہ بھی کہا گیا کہ ان کا تلفظ صحیح نہیں۔ کرشن ادیب نے لکھا ہے کہ ایک خاص محفل میں زبان و بیان، دلّی اور دبستان دلّی کی تباہی و بربادی پر گفتگو ہو رہی تھی۔ سردار جعفری نے ساحرؔ کی طرف دیکھتے ہوئے کہا:

''ساحرؔ، دلّی جتنی مرتبہ اُجڑی ہے، اُسے پنجابیوں نے آباد کیا ہے''۔

ساحرؔ نے ہنستے ہوئے جواب دیا:

''اور اِنھوں نے (محفل کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) پچاس سال کے بعد کہنا شروع کر دیا کہ پنجابیوں کو اردو نہیں آتی''5؎

کرشن ادیب نے سردار اور ساحرؔ کی جملہ بازیوں کے پیش نظر ''یادوں کے آئینے میں''

یہ عکس اُبھارا ہے:

ایک محفل میں علی سردار جعفری ساؔحر سے مخاطب ہوتے ہیں:

''ساؔحر،تم محض کالج کے لڑکے،لڑکیوں کے شاعر ہو،تمہاری مقبولیت وقتی ہے''۔

ساؔحر نے مُسکراتے ہوئے جواب دیا:

''سردار،کالج ہمیشہ رہیں گے اور لڑکے،لڑکیاں بھی، مجھے ہر دَور میں پڑھا جائے گا''۔6

اُن کے عادات واطوار، مزاج و مذاق پر گفتگو کرتے ہوئے سلیمان اطہر جاوید رقم طراز ہیں:

''ساحر نہایت ملنسار، منکسرالمزاج، خوش طبع اور دوست نواز انسان تھے۔ ہاں کبھی کبھی جھنجھلا اُٹھتے اور دوست احباب پر برس جاتے لیکن جلد ہی اپنے پر قابو پالیتے۔ سماج کے نچلے، مظلوم، مقہور اور کچلے ہوئے طبقات سے اُنھیں ہمدردی تھی۔ انسانی اقدار سے پیار تھا۔ یہ ساری چیزیں ان کی زندگی اور ان کی شخصیت کا بھی حصہ تھیں اور ان کی شاعری کا بھی۔ چنانچہ ان کی شاعری کے مطالعہ سے جو تصویر قاری کے ذہن پر مرتّب ہوتی ہے وہ ایک غیر طبقاتی معاشرہ کی ہے۔ ایسا معاشرہ جس میں لوگ مذہب، دولت، نسل اور رنگ کی بنیاد پر نہ ایک دوسرے سے اختلاف کریں اور نہ ان بنیادوں پر ایک دوسرے کا استحصال۔ ایسا معاشرہ جو جہالت، بھوک اور افلاس سے پاک ہو، ایسا معاشرہ جہاں عورت کی عزت اور عصمت محفوظ رہے۔ ایسا معاشرہ جو چین، شانتی اور امن کا معاشرہ ہو۔ اور کوئی شبہ نہیں ساحر نے ایسے معاشرہ کے لیے اپنی زندگی اور اپنے فن کو وقف کردیا تھا''۔7

اِس کج کُلاہ شاعر کی فکر پر نگاہ ڈالیں تو نظریاتی اختلاف کے باوجود ساؔحر شاعرِ مشرق علامہ اقبؔال سے بے حد متاثر تھے۔ وہ حسرؔت موہانی کو بھی بہت پسند کرتے تھے۔ احسان دانؔش، فیضؔ، جوؔش، مجاؔز اور سردؔار جعفری کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ اُنھیں علم تھا کہ جوؔش کس طرح

شاعرِ شباب سے شاعرِ انقلاب بن گئے تھے اور احسان دانش شاعرِ مزدور کے نام سے کیوں کر مشہور ہوئے۔ ایسے میں انھوں نے اپنی شناخت بنانے کے لیے احساسِ جمال کی لطافت اور زمینی حقیقت کا سہارا لیا بلکہ جبر و استحصال کے فطری تاثرات کو حسن و جمال کے توسط سے دیکھا۔ وہ شروع سے سیکولر مزاج کے حامی تھے۔ ناز صدیقی نے ''ساحؔر شخص اور شاعر'' میں اِس نکتہ پر مدلل گفتگو کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ساحؔر لدھیانوی نہ تو کمیونسٹ پارٹی کے کبھی ممبر رہے اور نہ ہی انھوں نے کبھی کسی اور جماعت کی باضابطہ رُکنیت حاصل کی لیکن وہ شروع ہی سے اشتراکیت کے حامی تھے اور اپنی شاعری میں ہمیشہ اسی نقطۂ نظر کو پیش کرتے آئے تھے''۔ 8

انسان دوستی، قومی ہمدردی اور گنگا جمنی تہذیب کی ساتھ اُن کے یہاں انسانی تفریق و تخصیص کو مٹا دینے کا عزم ہے کیوں کہ یہ تقسیم، بُغض و عِناد کو فروغ دیتی ہے۔ یکجہتی کے تصور کو پاش پاش کرتی ہے۔ اِسی نظریۂ حیات کے پیشِ نظر ساحؔر نے اشتراکی نظریے کو بیان کرنے کے لیے شاعرانہ حُسن کے تمام لوازمات کو ملحوظ رکھتے ہوئے حقائقِ زندگی کو مدغم کر دیا ہے۔ تبھی تو اُن کے لہجہ میں شگفتگی کے ساتھ حسن و جمال کا لمس محسوس ہوتا ہے۔

احساس کی لطافت اور جمالیاتی ترنگ کی بنا پر ہی کچھ ناقدین اُنھیں رومانی شاعر کہتے ہیں اور ثبوت کے طور پر سُرمئی اُجالا، چمپئی اندھیرا، حسین نظارے، مستیوں کے گھیرے، بھیگی بھیگی رات اور مدّھم مدّھم چاند کا حوالہ دیتے ہیں ؎

تجھ کو پانے کی کوشش میں
دونوں جہاں سے کھو گئے ہم

دراصل اُن کے لہجہ میں جو نرمی، سُبک پن، سادگی اور روانی ہے، وہ جمالیات سے مزین ہوتے ہوئے حقائق پر مبنی ہے۔ تبھی تو محبت کی یادگار تاج محل کو دیکھنے کا اُن کو اپنا جُداگانہ انداز ہے جو اُن کی فکر کا غماز ہے۔ فلم 'بازی' کا یہ نغمہ بھی آپ کو یاد ہوگا ؎

کیا خاک وہ جینا ہے جو اپنے ہی لیے ہو

خود مٹ کے کسی اور کو مٹنے سے بچالے
تدبیر سے بگڑی ہوئی تقدیر بنالے

بلاشبہ ساحؔر حُسن پرست، عاشق مزاج اور زندگی کی بہاروں سے لطف لینے والے شاعر تھے مگر وہ تہذیبی اقدار، قومی اتحاد، یگانگت، انسانی عظمت اور امن وآشتی سے کبھی بھی غافل نہیں ہوئے۔ حقیقت ورومان کی آمیزش سے مُزین اُن کی نظموں اور نغموں کو پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ وہ نہ تو حُسن وجمال کی وادیوں کے مکمل طور سے اسیر ہوئے اور نہ ہی خطیبانہ انداز میں اشتراکی نظریات کے مبلغ بنے بلکہ حقیقی وفطری لب ولہجہ میں اپنے مطمح نظر کو اِس سلیقے سے پیش کیا کہ شاعرانہ حُسن مجروح نہیں ہوسکا ہے۔ اُن کی ترقی پسندی کا یہ جُداگانہ انداز ملاحظہ ہو۔

تیرے عارض پہ یہ ڈھلکے ہوئے سیمیں آنسو
میری افسردگیٔ غم کا مداوا تو نہیں

—

مجھے قسم ہے مری دُکھ بھری جوانی کی
میں خوش ہوں میری محبت کے پھول ٹھکرادو

انھوں نے نظم ''گُریز'' میں مادی ترقی کو آئینہ دکھایا ہے۔

وہ پھر سماج نے دو پیار کرنے والوں کو
سزا کے طور پہ بخشی طویل تنہائی
پھر ایک تیرہ وتاریک جھونپڑی کے تلے
سسکتے بچے پہ بیوہ کی آنکھ بھر آئی
وہ پھر کسانوں کے مجمع پہ گن مشینوں سے
حقوق یافتہ طبقے نے آگ برسائی

ساحؔر کسی تنظیم، جماعت سے باضابطہ منسلک نہیں ہوئے۔ ابتداءً وہ ''تحریکِ احرار'' سے لگاؤ رکھتے تھے۔ پھر اشتراکی فکر کے پیامبر بن کر ''بُلاوا'' دیتے ہیں۔

اُٹھو اے مظلوم انسانو

جاگو اے مزدور کسانو

کیوں کہ ۔

دھرتی کے اَن داتا تُم ہو
جگ کے پر ان وِدھاتا تُم ہو

نظم ''طلوعِ اشتراکیت'' کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

جشن بپا ہے کٹیاؤں میں، اونچے ایواں کانپ رہے ہیں
مزدوروں کے بگڑتے تیور دیکھ کے سلطاں کانپ رہے ہیں
جاگے ہیں افلاس کے مارے، اُٹھے ہیں بے بس دکھیارے
سینوں میں طوفاں کا تلاطم، آنکھوں میں بجلی کے شرارے

وہ کہتے ہیں روندی کچلی آوازوں کے شور سے نہ صرف دھرتی گونج اُٹھی ہے بلکہ ایک نیا سُورج چمکا ہے ۔

ایک نیا سورج چمکا ہے، ایک انوکھی ضو باری ہے
ختم ہوئی افراد کی شاہی اب جمہور کی سالاری ہے

عزم واستحکام اور پختہ ارادے کی بدولت ان کے یہاں قدامت پسندی سے انکار ہے ۔

روح افزا ہیں جنونِ عشق کے نغمے مگر
اب میں ان گائے ہوئے گیتوں کو گا سکتا نہیں

وہ نظم ''کچھ باتیں'' میں کہتے ہیں ۔

من و سلویٰ کا زمانہ جا چکا
بُھوک اور آفات کی باتیں کریں

....

تاج شاہی کے قصیدے ہو چکے
فاقہ کش جمہور کی باتیں کریں

یہ باتیں اُن کے یہاں اِس لیے ہیں کہ وقت کو وہ بہت اہمیت دیتے ہیں۔

نظم ''آج'' کا یہ حصہ ملاحظہ ہو ؎

ساتھیو! میں نے برسوں تمہارے لیے
چاند، تاروں، بہاروں کے سپنے بُنے
حُسن اور عشق کے گیت گاتا رہا
آرزوؤں کے ایواں سجاتا رہا

حبس زدہ ماحول میں ساؔحر کے یہاں رنج والم بھی ہے اور مایوسی بھی مگر خودداری اور خاکساری بھی جھلکتی ہے:

مثلاً رنج والم کا انداز ؎

میری محبوب، یہ ہنگامہ تجدیدِ وفا
میری افسردہ جوانی کے لیے راس نہیں

مایوسی:

اپنے سینے سے لگائے ہوئے اُمید کی لاش
مُدتوں زیست کو ناشاد کیا ہے مَیں نے

—

یہ کس مقام پہ پہنچا دیا زمانے نے
کہ اب حیات پہ تیرا بھی اختیار نہیں

خودداری:

خودداریوں کے خون کو اَرزاں نہ کرسکے
ہم اپنے جوہروں کو نمایاں نہ کرسکے

انکساری:

مجھ میں کیا دیکھا کہ تم اُلفت کا دم بھرنے لگیں
میں تو خود اپنے بھی کوئی کام آسکتا نہیں

ساؔحر کی تخلیقات میں اگر سب سے بہتر کوئی تخلیق قرار دی جاسکتی ہے تو وہ ''پرچھائیاں''

ہے۔ یہ ساحر کی ہی نہیں بلکہ اُردو کی اُن چند نظموں میں شمار ہوتی ہے جنھیں بہت مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ خود شاعر کو یہ نظم اس حد تک عزیز تھی کہ اُس نے اپنے گھر کا نام ''پرچھائیاں'' رکھا۔ خوشحالی اور امن و آشتی کی امین اِس نظم میں ماضی کی خوشگوار یادیں ہیں جنھیں گرہن لگتا ہے۔ حسین وجمیل خواب بکھر جاتے ہیں۔ آرزوئیں اور تمنائیں اپنا وجود کھو بیٹھتی ہیں۔ تناؤ بھرے ماحول میں ہر طرف نظر آنے لگتی ہے تباہیاں بربادیاں اور ویرانیاں۔

ابتدا سے ہی غنائیت اور بیانیہ کیفیت کے اظہار کے ساتھ مذکورہ نظم منظر نگاری کے خوبصورت نمونے کی شکل میں اُبھرنی شروع ہوتی ہے۔ تصورات کا سلسلہ دراز ہوتا ہے۔ عاشق ومعشوق ہر دو تصویروں کے مابین ایک تخیلی جست ہے جس میں قاری شاعر کے ساتھ شامل ہوتا چلا جاتا ہے اور پھر بیان کی دلکش تصویروں کے ساتھ مناظر بدلتے رہتے ہیں۔

شاعر تصور میں محض اپنی محبوبہ کو آتے ہوئے ہی نہیں دیکھ رہا ہے بلکہ آنکھ بچانے، نظر جھکانے اور بدن چُرانے کی کیفیت سے اُس کے فطری عمل اور معصومیت کی بھی عکاسی کر رہا ہے۔ اِس منظر کشی میں جمالیاتی حُسن اور حسیاتی کیفیت کو خوبی سے مدغم کر دیا گیا ہے۔

کلام کی سادگی اُس کے موضوع اور مواد میں ہے اور پُر کاری تکنیک میں۔ خوبی یہ ہے کہ ایک روایتی قصہ، بار بار سُنی، دیکھی اور محسوس کی گئی کہانی کو ساحر نے جو پیراہن عطا کیا ہے وہ دلکش اور موثر ہے۔ اس میں چاہتوں کا دائرہ وسیع ہوتا ہے تو حسین خوابوں کی پرچھائیاں اور بھی واضح ہوتی جاتی ہیں۔

مذکورہ نظم کے منظر نامے کو سامنے رکھیں تو اِس کی تخلیق کے وقت دُنیا کے بیش تر افراد جنگ سے اُکتاہٹ اور بیزاری محسوس کرتے ہوئے امن کی دُعائیں کر رہے تھے۔ اسی لیے ساحر نے انسانوں کی خوفزدگی اور بستیوں کی پامالی کے ساتھ دل کے اُجڑنے کی داستان بیان کی ہے۔ چہار جانب کے اُکتا دینے والے ماحول میں جزئیات کی پیش کش ڈرامائی اور لہجہ مکالماتی ہے۔ کردار محو گفتگو پھر بھی رہتے ہیں مگر وہ اپنے آپ سے ہی نہیں، دُنیا سے بھی بیزار لگتے ہیں۔ شاعر نے اِس تناؤ بھری بے نیازی کو مثبت شکل دینے کے لیے مستقبل کے امکانات کی نشاندہی کی ہے۔ علی سردار جعفری ''کُلیاتِ ساحر'' کے دیباچہ میں اِسی جانب توجہ دلاتے ہیں:

"...نظم میں بےخودی اس مکمل ہم آہنگی سے پیدا ہوئی ہے جو شاعر کو اپنے
موضوع سے ہے اور اس بےخودی کے عالم میں بھی اس کے سماجی شعور
نے اسے ہوشیار رکھا ہے۔ اگر یہ ہوشیاری نہ ہوتی تو رنگین بیانی میں آتش
بیانی کی آمیزش نہ ہوسکتی اور نظم کا آخری حصہ نہ لکھا جاتا"۔9

نظم جس کیفیت کی عکاس ہے وہ امن وانسانیت ہے۔ منظر انسانی خواہشوں اور آرزوؤں کا ہے جس میں محبت اور اپنائیت کی بدولت ماضی خوشگوار، حال خوف میں مبتلا کرنے والا اور مستقبل غیر یقینی بن کر رہ جاتا ہے۔ سبب پہلی اور دوسری عالمی جنگ کی تباہ کاریاں ہیں جو سوالیہ نشان بن کر اُبھرتی ہیں کہ آخر جنونی عزائم نے سرحدوں کے بنتے بگڑتے نقش کے سوا دائروں میں بسنے والے انسانوں کو کیا دیا؟ انداز باہمی بات چیت کا ہے۔ لایعنیت کا تصور اور ایجادات کا غلط استعمال کیا نفس امارہ کو مارنے میں معاون ہوسکا؟ کیا زمین کو جنت جیسا بنانے کے تصور کو تقویت پہنچ سکی؟ کیا ایٹمی ہتھیار روشن مستقبل اور پُرسکون ماحول کی فضا کو ہموار کرسکے؟ یہ چُبھتے ہوئے سوالات قاری کو بےچین کرتے ہیں۔

انسان جو خوابوں کے سائے میں جیتا ہے، اُنھیں خوشگوار بنانے کے جتن کرتا ہے۔ کیا اُس کے خواب ترقی یافتہ دور اور مہذب معاشرے میں پورے ہوئے یا وہ ٹوٹ کر بکھر گئے۔ یادوں کے کارواں کے لٹنے کے مناظر میں عوام الناس کے ہی نہیں فوجیوں سے وابستہ افراد کی آرزوؤں اور تمناؤں نے بھی دم توڑا ہے۔ شاعر بالواسطہ طور پر اِس جانب بھی توجہ دلاتا ہے کہ میدانِ جنگ میں ان گنت دل سسکتے رہے اور نبض کی رفتار کے ساتھ ساتھ اُن کی آنکھوں میں بسے ہوئے خواب بھی دُھندلے ہوتے چلے گئے۔ آخر ترقی کی یہ کون سی منزل ہے؟ حکم کے پابند کیا انسانی جسم محبت کے لمس سے مُبرّا تھے؟ مشینی عمل کرنے والے انسان، مستقبل کے حسین خوابوں کو اپنے وجود میں سمیٹے ہوئے خوفناک اندھیروں میں آخر کیوں کھو گئے؟ کیا انسان مجبور محض ہے؟ کیا اُس کے ہاتھوں میں کچھ بھی نہیں ہے؟ اور اگر ہے تو پھر وہ بےحس، لاچار و مجبور کیوں؟ ؎

اپنے فن کو رُسوا کر کے اغیار کا دامن بھرتا ہوں

مجبور ہوں میں؟ مجبور ہو تم، مجبور یہ دُنیا ساری ہے
تن کا دُکھ من پر بھاری ہے۔

ہر حلقے اور ہر دور میں پسند کی جانے والی اس نظم میں فنی جدت بھی ہے اور فکری نُدرت بھی۔ اِس میں شاعری کا سحر بھی ہے اور افسانہ کا وحدتِ تاثر بھی بلکہ اِن دونوں کی آمیزش سے زبان و بیان میں ایسی اثر انگیزی آ گئی ہے جس نے نظم کو نہایت موثر اور منفرد شکل عطا کر دی ہے۔ اپنی تصنیف ''ساحر لدھیانوی'' میں پروفیسر سلیمان اطہر جاوید لکھتے ہیں:

''یہ نظم کہانی کی تکنیک لیے ہوئے... امن دوست انسانوں کا ردِ عمل ہے۔ ساحؔر نے اِس ردِ عمل ...کو موثر شدید، گمبھیر اور باوقار بنانے کے لیے کچھ فنی آداب کو بھی ایک ڈھنگ سے استعمال کیا ہے۔ مثلاً یہ کہ انھوں نے بحروں کی تبدیلی بار بار کی ہے... نیز اس میں کہانی کا ڈھنگ ہی ہمارے عام اور روایتی انداز سے جُدا گانہ ہے۔ مناظر مختلف ہیں اور یکے بعد دیگرے اس طرح سامنے آتے ہیں کہ قاری ان میں ایک اپنا پن اور کشش محسوس کرتا ہے۔ ساحؔر کو فلمی دنیا سے قریب ہونے، اس کا مطالعہ کرنے، اس میں جینے اور اس کے آداب و اطوار کو برتنے اور پرکھنے کا جو موقع ملا اُس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ ساحؔر نے یہ تکنیک براہِ راست فلم سے لی ہے''۔ 10؎

فلمی تکنیک سے واقف اِس شاعر نے اپنے ابتدائی تخلیقی سفر کے دوران چند دلچسپ افسانے بھی لکھے تھے۔ بعد میں وہ اِس جانب توجہ نہیں دے سکے تاہم افسانوی کشش ضرور برقرار رہی جو کبھی کبھار نظم کے پیکر میں ڈھلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ؎

وہ افسانہ جسے انجام تک لانا نہ ہو ممکن
اُسے ایک خوبصورت موڑ دے کر چھوڑنا اچھا
چلو ایک بار پھر سے اجنبی بن جائیں ہم دونوں

''پرچھائیاں'' تخلیق کرتے وقت افسانوی رنگ زیادہ نکھرا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے

کہ اِس فن پارے میں انھوں نے افسانوی ہُنر کوملحوظ رکھتے ہوئے نظم کے فارم میں منظوم کہانی لکھ دی یا ایسا رزمیہ قلم بند کر دیا ہے جس میں کرداروں کی ذہنی اور نفسیاتی پیچیدگیاں بھی ہیں اور منظّم پلاٹ بھی۔ مذکورہ نظم کی ساخت اور اُس کے برتاؤ کو اگر کہانی کے نقطہ نظر سے دیکھیں تو یہ دو[۲] دلوں کی ایسی سبق آموز داستان ہے جس کے کرداروں کو عالمی جنگ کی تباہ کاریوں نے خوفناک وادیوں میں بھٹکنے پر مجبور کر دیا ہے۔ ماضی میں جس طرح دو پیار بھرے دل اپنی ترنگوں اور نیرنگیوں کی بدولت حسن وزیبائش سے آراستہ دنیا میں پیار ومحبت کی اٹھکھیلیاں کر رہے تھے اُسے اچانک بدخواہوں اور رقیبِ روسیاہوں کی نظر لگتی ہے۔ خوابناک فضا، نمناک اور خوفناک لگنے لگتی ہے۔ تصور میں تعمیر معصومیت کا آشیانہ تنکے تنکے کی شکل میں بکھر جاتا ہے۔ ایسے میں اپنا وجود رکھنے والے بے نام ونشان ہی نہیں ہوتے بلکہ اپنی پرچھائیوں سے بھی خوفزدہ ہو جاتے ہیں اور بہ بانگ دہل کہہ اُٹھتے ہیں ؎

کہ ہم کو جنگ وجدل کے چلن سے نفرت ہے
جسے لُہو کے سِوا کوئی رنگ راس نہ آئے
ہمیں حیات کے اُس پیرہن سے نفرت ہے

نقطہ آغاز سے مثبت اور موٴثر مقصد لے کر چلنے والی یہ طویل نظم اپنے اختتام پر علاقائی، مذہبی، نسلی اور لسانی تعصب وتفریق سے مُبرا ہو کر عالمی سطح پر امن وانسانیت کا درس دیتی ہے۔

گزشتہ جنگ میں گھر ہی جلے مگر اِس بار
عجب نہیں کہ یہ تنہائیاں بھی جل جائیں
گزشتہ جنگ میں پیکر جلے مگر اِس بار
عجب نہیں کہ یہ پرچھائیاں بھی جل جائیں

مستقبل میں جنگ کے مہیب خطرات سے آگاہ کرانے والی یہ نظم نئی نسل کے لیے ہمیشہ اُمید کی لَو کو بڑھانے کا کارگر وسیلہ رہے گی۔ یہ بوالہوسی، بدحالی اور پامالی کی ہی نہیں خوشحالی اور امن وآشتی کی بھی ضامن بنتی ہے۔ اس میں فکر کی گہرائی بھی ہے اور فن کی پختگی بھی۔ غالبًا اِسی

لیے مذکورہ نظم کو عوام وخواص نے سجاد ظہیر کی اِس رائے سے اتفاق کرتے ہوئے سراہا ہے:

''ساحؔر نے اس نظم میں فن کی عظیم اور مقدس بلندیوں کو چھولیا ہے''۔

دیگر ادیبوں کی طرح میں نے بھی ساحؔر کو اُن کے اپنے افکار ونظریات یا اُن پر لکھے گئے مقالات کے توسط سے دیکھا پھر تجرباتی طور پر اپنے اس پسندیدہ شاعر کو روایتی انداز سے الگ ہٹ کر دیکھنے کی کوشش کی تو کئی دشواریاں پیش آئیں کیوں کہ کسی بھی بڑے فنکار کے فن پارے کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ مشکل پیش آسکتی ہے کہ اس کی فکر اور فنی بدلاؤ کے مختلف دھاروں کو ایک ساتھ سامنے رکھ کر کس طرح مطالعہ کیا جائے اور ایسے میں کون سا زاویہ نگاہ زیادہ درست ہوگا۔ کبھی کبھی تو شاعر کو تخلیق کے وقت یہ احساس بھی نہیں رہ پاتا کہ اس کا شعر کتنے معانی کا حامل ہوتا جارہا ہے۔ اُس کے کتنے Dimension ہیں اور قاری کی فکر اُس کے کس پہلو سے زیادہ متاثر ہوئی ہے۔ اور کب اس کے کیا کیا معنی اخذ کیے جائیں گے۔ ساحؔر نے تبدیلیوں کو دیکھا، محسوس کیا تھا، وہ جدیدیت بلکہ مابعد جدیدیت کے آغاز تک شعر کہتے رہے ہیں۔ اُس وقت تنقیدی مطمحِ نگاہ سے فن پاروں کو پرکھنے کے کئی زاویے مقبول ہو چکے تھے۔ بیسویں صدی کی آخری دہائیوں سے تو اس جانب بھی توجہ دی جانے لگی تھی کہ جدید تنقید کے بیشتر دبستان ''قاری اساس'' تنقید کی وکالت کرتے ہیں۔ اِس میں فنکار کے بجائے قاری کو مرکزیت حاصل ہو جاتی ہے۔ چند متنی نقاد تو اس حد تک بڑھ گئے کہ اُن کے نزدیک صفحہ قرطاس پر منتقل ہر تحریر صرف اپنی قرأت میں ہی بامعنی بنتی ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ خالق اساس یا موضوعاتی تنقید اب رفتہ رفتہ قاری کے لیے جگہ خالی کرتی جارہی ہے — اِس موضوعِ بحث سے اجتناب مگر اِس امر کے اعتراف کے ساتھ کہ لفظوں کا باہم ارتباط خود بھی ایک پیچیدہ اور مشکل نظام ہے۔ قاری کا متن سے رشتہ، متن میں اکائیوں کے باہم ربط وارتباط کے ہمہ جہت تحرک کو روشن کراتا ہے اور اکثر معنی کی اُن نئی جہات کی تشکیل ہوتی ہے جس کا خیال شاید متن کے خالق کو بھی نہ آیا ہو۔

مطالعہ متن میں قرأت کے اِس طریقِ کار کی اہمیت کے پیشِ نظر میں نے ساحؔر کی نظم ''جو لُطف میکشی ہے''، ''میں پَل دو پَل کا شاعر ہُوں''، ''کیوں ہو؟''، ''لب پہ پابندی تو ہے''، ''ہم عصر''، ''تاج محل'' کو پرکھنے کی کوشش کی تو اِس کا احساس ضرور ہوا کہ متن کی ہر سنجیدہ

قرأت معنی و مفہوم میں نئی جہات کا اضافہ کرسکتی ہے۔ ہم جس نقطۂ نظر سے کسی متن کو پڑھیں گے، اُسی کے مطابق مفاہیم ہماری گرفت میں آئیں گے لیکن وہ کتنے دیر پا ہوں گے، یہ بحث کا بنیادی موضوع ہے۔ ساحؔر کے فن پاروں کو متن کے اسلوبیاتی حوالوں، جدید، مابعد جدید یا پھر کسی بھی فکری و فنّی حوالے سے پرکھیں تو اُس کی تعبیر و تفہیم آسان نہیں ہے کیوں کہ وہ ذہنی طور پر انقلابی لیکن محسوساتی اعتبار سے رومانی مکتبِ فکر کے شاعر تھے۔ غمِ جاناں اور غمِ دوراں میں فکر کا تنوع اور اظہار کی نُدرت نے شعریت اور نغمگی کی سحر انگیز کیفیت پیدا کر دی ہے۔ اُن کے قاری کو جو بات فوری طور پر ہمیشہ متوجہ کرتی رہے گی وہ اُن کی خود کلامی، استفہامیہ انداز اور بات چیت کا لہجہ ہے جس میں زمینی حقائق، انکشافِ کائنات اور انکشافِ ذات کا مِلا جُلا انداز ہے۔ یہی لب و لہجہ اور یہی انداز بیان ساحر کی شناخت اور امتیاز کا ضامن ہے۔

حواشی

1. فن اور شخصیت، ساحؔر لدھیانوی نمبر، مرتبہ: صابر دت، فروری 1985ء، ص: 293
2. میرا ہم عصر میرا ساتھی، کیفی اعظمی، ساحؔر لدھیانوی نمبر، مرتبہ: صابر دت، ص: 302
3. ساحؔر کے والد اپنے متعلقین کے ساتھ لائل پور چلے گئے جہاں 1964ء میں اُن کا انتقال ہوا۔
4. یادوں کے آئینے میں، کرشن ادیب، ص: 70
5. یادوں کے آئینے میں، کرشن ادیب، ص: 71
6. یادوں کے آئینے میں، ص: 88
7. ساحر لدھیانوی، پروفیسر سلیمان اطہر جاوید، ص 15-14۔ مونوگراف مطبوعہ ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی
8. ساحر شخص اور شاعر، ناز صدیقی، ص: 24
9. کلیاتِ ساحر، دیباچہ علی سردار جعفری، ص: 165 (فرید بک ڈپو، دہلی، 2006ء)
10. ساحر لدھیانوی، پروفیسر سلیمان اطہر جاوید، ص: 35

پروفیسر صغیر افراہیم ایڈیٹر ماہنامہ 'تہذیب الاخلاق' علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.58-88
Prof. Ali Ahmed Fatmi, Sharib Rudaulvi ka Tanqidi Safar(Wali Dakni se Jigar Moradabadi tak)

علی احمد فاطمی

شارب ردولوی کا تنقیدی سفر
(ولی دکنی سے جگر مراد آبادی تک)

پروفیسر شارب ردولوی اردو کے سنجیدہ و بزرگ ادیبوں و نقادوں میں سے ایک ہیں، سینئر ادیبوں و نقادوں میں جو ایک خاص قسم کی سنجیدگی و بردباری پائی جاتی ہے وہ سب کہ سب شارب صاحب میں موجود ہے۔ پرانے ادب کے ساتھ ساتھ نئے ادیبوں اور نئے ادب کو پڑھنا ،ان کی ہمت افزائی کرنا نہ صرف ان کی تنقید بلکہ تہذیب کا ناگزیر حصہ ہے۔ ترقی پسند ادیب و ناقد کی حیثیت سے ان کی شناخت معتبر و محترم ہے۔ تنقید اور نظریاتی تنقید ان کی تخصیص ہے۔ ان کی کتاب ''جدید اردو تنقید۔ اصول و نظریات'' غیر معمولی طور پر مقبول ہوئی اور آج بھی اپنے موضوع پر بنیادی کتاب سمجھی جاتی ہے۔ ممتاز اور صفِ اول کے ترقی پسند نقاد احتشام حسینؒ کی نگرانی میں لکھا گیا یہ گراں قدر مقالہ آج سے کئی دہائیوں قبل لکھا گیا اور جس کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ تنقید کی تاریخ۔ روایت اور تھیوریز کے حوالے سے یہ بات پورے اعتماد سے کہی جا سکتی ہے کہ شارب صاحب کا یہ مقالہ آج بھی قدیم تنقید اور جدید سے جدید تر تنقید کے مختلف دبستانِ فکر و نظر سے متعلق کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور آج بھی نوجوانوں اور بزرگوں دونوں کے ہی درمیان پوری دلچسپی اور انہاک سے پڑھا جاتا ہے۔ اس مقالہ کو تحقیقی مقالہ ضرور کہا جاتا ہے اس لیے کہ پی۔ ایچ۔ ڈی کے لئے لکھے مقالات کو ہم عموماً تحقیقی مقالہ ہی کہتے آئے ہیں لیکن سچ یہ ہے کہ یہ ایک معیاری پُر مغز تنقیدی مقالہ ہے اس لیے کہ اس میں تنقید کی ہی تلاش ہے۔ تنقید در تنقید، نظریات در نظریات اور آج تخلیق سے پرے جونئے سے نئے تنقیدی تھیوریز کی موشگافیاں ہو رہی ہیں اس کتاب

میں اس کے جوابات بھی ہیں۔اس طرح کے مباحث کو دیکھ کر ہی کبھی حسن عسکری نے کہا تھا کہ آج کی تنقید اصل تنقید کم ہے بلکہ تنقید پر تنقید لکھی جا رہی ہے۔اس لیے میں یہاں اس کتاب پر گفتگو نہیں کروں گا اس لیے کہ اس کتاب پر گفتگو بہت ہو چکی ہے۔زیر قلم مقالہ میں شارب ردولوی کے تنقیدی عمل تصورات اور محاکمات پر گفتگو کروں گا جس کا تعلق براہ راست تخلیق سے ہے ،شاعری سے ہے اور وہ بھی کلاسیکی شاعری سے،جس کے سلسلے ولی دکنی سے لے کر جگر مرادآبادی تک پھیلے ہوئے ہیں۔یہ تجزیاتی گفتگو اس لیے بھی ضروری ہے کہ شارب صاحب کے اس نوع کے تنقیدی کارناموں کی طرف کم توجہ دی گئی ہے اور اس لیے بھی کہ ترقی پسند نقادوں نے اپنے تنقیدی نہج کو صرف ترقی پسند تخلیق تک محدود نہیں رکھا بلکہ اپنی شعری روایت، وراثت اور کلاسکیت کی جانب بھی بھر پور توجہ دی،تنقید کا حصہ بنایا اور اپنے آپ کو اسی روایت کی توسیع بھی کہا۔سجاد ظہیر کی کتاب ذکر حافظ،علی سردار جعفری کی پیغمبرانِ سخن،مجنوں گورکھپوری،احتشام حسین، ممتاز حسین،محمد حسن،سید محمد عقیل وغیرہ کے وہ گراں قدر مقالات جو نظیر،میر،غالب،انیس وغیرہ پر لکھے گئے ہیں اس کے بیّن ثبوت ہیں۔شارب ردولوی بھی اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔

میں یہاں اپنی گفتگو کا آغاز شارب صاحب کی مرتب کردہ کتاب 'مطالعہ ولی' سے کرنا چاہتا ہوں۔یہ کتاب آج سے تقریباً پچاس (50) سال قبل ترتیب دی گئی اور ولی کے کلام کی عدم دستیابی کے تحت لکھی گئی اس لیے انتخاب کلام زیادہ ہے تاہم تقریباً ساٹھ (60) صفحات پر مشتمل مقدمہ بہت کچھ کہے دیتا ہے۔یہاں میں ولی کی پیدائش،سفرِ شمال،اورنگ آبادی یا گجراتی جیسے مباحث کو درکنار کر کے ان کی شاعری پر جو تبصرہ و تجزیہ ہے اس پر مختصر گفتگو کروں گا۔دیگر ترقی پسند ناقدوں کی طرح اور بالخصوص احتشام حسین کی تنقیدی روش کی طرح شارب صاحب پہلے دکن کی تاریخ و تہذیب کا سماجی تصور پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

> ''ولی کی شاعری بیجاپور اور گولکنڈہ کے متذکرہ سماجی ،سیاسی اور تہذیبی ماحول میں پروان چڑھی اور ولی نے ایک عظیم ادبی و تہذیبی وراثت اپنے حصے میں پائی جو دکن میں ولی سے بہت پہلے اعتبار حاصل کر چکی تھی۔''
>
> (مطالعہ ولی،ص30)

اس سیاق میں وہ پہلے ولی کی صوفیانہ شاعری پر گفتگو کرتے ہیں کہ اس زمانے میں بالعموم اور ولی کے یہاں بالخصوص صوفیانہ شاعری کے عناصر بدرجۂ اتم موجود ہیں لیکن صوفیانہ عناصر میں فنا و بقا کے ساتھ زندگی کیا ہے، دنیا کیا ہے، کو بھی جوڑتے ہیں۔ اس لیے کہ شارب صاحب کا خیال ہے کہ تصوف عام طور پر سماجی کشمکش، معاشی بدحالی، سیاسی تصادم اور مستقبل کی غیر یقینی حالت میں پیدا ہوتا ہے۔ شارب صاحب کا یہ اپروچ روحانی کم انسانی اور زمینی زیادہ ہے اور یہ بھی کہ وہ اُن صوفیاء کا ذکر کرتے ہیں جنہوں نے انسانی اور انسانیت کے لیے عام لوگوں تک رسائی کی اور در بدر بھٹکتے رہے۔ محبت کا یہ روحانی اور اس سے زیادہ مزاج ولی کے یہاں سب سے پہلے نظر آتا ہے، ایسا شارب صاحب کا خیال ہے کہ جو بڑی حد تک درست ہے۔ چونکہ ولی خود صوفی تھے اس لیے یہ ذکر ناگزیر ہے لیکن وہ ترک دنیا والے صوفی نہ تھے ان کے افکار اور اسفار دونوں کا رشتہ انسان اور عوام سے ہے۔ اس لیے شارب صاحب نے ولی کو پہلا مجازی عشق والا صوفی شاعر گردانا اور ان کے یہ اشعار پیش کئے۔

درِ وادئی حقیت جن کے قدم رکھا ہے
اول قدم ہے اس کا عشقِ مجاز کرنا

شغل بہتر ہے عشق بازی کا　　　کیا حقیقی وکیا مجازی کا
اے ولی عشق ظاھری کا سبب　　　جلوۂ شاہدِ مجازی ہے

شارب صاحب یہ بھی کہتے ہیں کہ یہ عشقِ مجازی ہی حقیقت تک پہنچنے کا ذریعہ بنتا ہے لیکن اس عشق کو بھی پہچاننے کے لیے نظر چاہئے اور پھر اس دلداری کو پاکبازی تک لے جاتے ہیں اور ولی کا یہ خوبصورت شعر ملتا ہے۔

عشق مضمونِ پاکبازی ہے　　　پاکبازوں سے یہ ہوا معلوم

پتے کی بات یہ بھی ہے کہ شارب صاحب اس پاکبازی کو دنیا سازی سے بھی جوڑتے ہیں اس لیے کہ ان کا خیال ہے کہ ولی کی نگاہ میں یہ کارخانۂ دنیا عشق کا معمولی سا کرشمہ ہے۔ دنیا کا راستہ نکالنے کا یہ زاویہ دراصل شارب صاحب کا ترقی پسند نظریہ ہے جسے وہ صوفیانہ اصطلاح میں بڑے لطیف و بلیغ انداز میں کہتے ہیں:

''تصوف مذہب آزادگی ہے جس میں ہر پابندی سے انسان اپنے آپ کو آزاد کرلیتا ہے۔ یہاں تک کہ مذہبی عقائد اوراختلاف بھی اس کی نگاہ میں کوئی وقعت نہیں رہتی، کفروایمان ایک ہوجاتے ہیں''۔

اس حصہ کی اہم گفتگووہ ہے جوولی کے فن پر کی گئی ہے۔عام طور پرفنی گفتگوجدید نقادوں کے یہاں حرف ولفظ، دروبست، خیال بندی اور معاملہ بندی تک سمٹ جاتی ہے لیکن شارب صاحب کا ترقی پسند نظریہ یہاں بھی فن کو جمالیات کے حوالے سے ضرور پرکھتا ہے لیکن ان کا خیال کبھی بھی اور کہیں بھی الگ نہیں ہوتا۔لکھتے ہیں:

''ادب میں مختلف اصناف کا وجود بعض خاص تہذیبی، سماجی اور ذہنی اثرات کے تحت ہوتا ہے۔مثنوی ہو یا مرثیہ، قصیدہ ہو یا ہجو، ہر ایک کے پیچھے وہ سماجی اسباب یا تہذیبی مطالبات ملیں گے جواس خاص صنف کی پیدائش اورفروغ میں معاون ہوئے ہیں اور یہی اثرات اس صنف کو مقبول یا نامقبول بناتے رہے ہیں۔اب اگرکسی صنف نے بعض حالات میں اپنے کوتبدیل کرلیا اوروقت کے نئے مطالبات کوسمونے کے لئے اپنے اندر ضروری تبدیلیاں کرلیں تو وہ صنف باقی رہی ورنہ وقت کے ہاتھوں کوئی نہیں بچتا۔روزمرہ تبدیل ہوتے ہوئے سیاسی، سماجی، معاشی اورتہذیبی حالات بڑے بےرحم ہوتے ہیں۔''

یہ جملے ایک بڑی سماجی سمجھ اوراد بی وتہذیبی نظریہ کی نمائندگی کرتے ہیں، ان کوسرسری طور پرنہیں لیا جاسکتا ہے۔اس بلیغ ووسیع نظریہ کے سیاسی تناظر میں وہ ولی کےفن پرفکرانگیز بحث کرتے ہیں جوصرف فن سے نہیں بلکہ تہذیبِ فن اورتہذیبِ شاعری سے رشتے استوار کرتی ہے جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ہر شاعر کے کلام میں مروجہ اقدار، سماجی حقائق کے اشارے ملتے ہیں، ولی کے یہاں بھی ملتے ہیں۔شارب صاحب تاریخی حقائق اورلسانی ثقافت کا ذکر بھی کرتے ہیں اوروزیرآغا کے ایک خیال سے جس میں وہ ولی کی شاعری میں گیت کی فضا تلاش کرتے ہیں ،شارب صاحب اختلاف کرتے ہوئے واضح طور پر کہتے ہیں:

''جہاں تک گیت کی فضا کی بات ہے وہ گیت کی فضا نہیں، ہندوستانی عنصر یا مقامیت ہے۔شاعری یا فنکاری کو اس زمین سے الگ نہیں کیا جاسکتا جہاں وہ پیدا ہوئی ہے اور جو شاعری اپنی زمین سے الگ ہو جاتی ہے وہ اعلیٰ درجے کی شاعری نہیں رہتی۔''

پھر وہ چند اشعار پیش کرنے کے بعد یہ کام کی بات کہتے ہیں:

''ان اشعار کے مطالعہ سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ولی کا تخیل ہندوستانی تھا۔اس میں ایرانی اثرات کی جھلک بھی اور فارسی الفاظ ومحاورات اور تراکیب کا استعمال بھی لیکن ایرانی اثرات۔فارسی محاورات اور تراکیب اور ہندوستانی تلمیحات،علامات ولی کی شاعری کا ایک مثلث ہیں جسے تروینی کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔اس تروینی نے ولی کی شاعری میں وہ گنگا جمنی حُسن پیدا کیا ہے جس کی چمک دمک آج بھی باقی ہے۔''

اور مضمون ان جملوں پر ختم ہوتا ہے:

''ولی کے یہاں کوئی خاص فلسفہ حیات نہیں ہے اور اگر کسی چیز کو ان کے یہاں فلسفے کا نام دینا ہی ہے وہ ہے ان کا تصور حسن وعشق اس لیے ولی کے یہاں ایک خاص موضوع کی کمی ہے جو اردو شاعروں یا صوفی شعراء کا خاص موضوع رہا ہے۔یعنی دنیا کی بے ثباتی اور آلام روزگار کا ذکر۔ولی کے یہاں اس موضوع پر بہت کم اشعار ملیں گے اور جو دو چار ملتے ہیں وہ ان کے کلام میں مجموعی حیثیت سے کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔''

غالباً اسی لیے شارب صاحب کو ولی کو خالص صوفی شاعر تسلیم کرنے میں تامل ہے۔وہ حسن وعشق کے شاعر ہیں اور ان کا عشق ہندوستانی ہے۔اور اس سے زیادہ انسانی۔ولی کے تعلق سے ان کا یہ مقدمہ تنقیدی وتحقیقی رو سے بیحد اہمیت کا حامل ہے۔اس سے نہ صرف ولی بلکہ شارب ردولوی کے مذاقِ سخن اور نظریہ شعروادب کا بھی بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

اس سلسلے میں دوسری کڑی سوؔدا سے متعلق ہے۔افکار سوؔدا کا پہلا ایڈیشن 1961ء میں

منظر عام پر آیا۔ اس طرح سے یہ کتاب مطالعہ ولی سے بھی پہلے شائع ہوئی۔ دوسرا ایڈیشن 1972ء میں شائع ہوا۔ یہ کتاب بھی شارب صاحب نے عین جوانی کے عالم میں لکھی اور اس عمر میں ولی اور سودا جیسے قدیم اور دقیق شعراء کے بارے میں پڑھنا، سوچنا اور لکھنا کس قدر مشکل کام تھا اور یہ مشکل کام شارب صاحب نے انجام دیے۔

اس کتاب میں بھی سوؔدا کے کلام کا انتخاب ہے لیکن اس سے قبل تقریباً ستر (70) صفحات کا مقدمہ لکھا گیا ہے جس میں سماجی پس منظر پیش کرنے کے بعد سوؔدا کی غزل گوئی، قصیدہ نگاری، مرثیہ نگاری، ہجوگوئی وغیرہ پر گفتگو کی گئی ہے۔ گفتگو کے آغاز میں ہی وہ اعتراف کرتے ہیں کہ ان کا کلام ان کے زمانہ کی سیاسی، سماجی اور معاشرتی تاریخ ہے۔ وہ ایک بحرانی دور میں پیدا ہوئے اس لیے ان کے کلام میں اس بحران کے گہرے نقوش مختلف ہیئتوں میں ملتے ہیں یہاں تک کہ غزلوں میں بھی۔ پہلے تو یہ جملے ملاحظہ کیجیے جن میں سوؔدا سے زیادہ شارب صاحب کی ادبی وتنقیدی فکر ظاہر ہوتی ہے اور شعر وادب کے تئیں ان کا رویہ ونظریہ:

> ''ادب چونکہ زندگی کے حقائق کا ترجمان ہوتا ہے اس لیے وہ ادب جس کی تخلیق ادب برائے ادب پر ہوتی ہو یا تصوریت اور ماورائیت پر مبنی ہو وہ زیادہ دنوں تک زندہ نہیں رہتا۔ ایسے ہی بحرانی دور میں عموماً تصوف جنم لیتا ہے۔''

اور یہ جرأت مندانہ جملے بھی ملاحظہ کیجیے:

> ''تصوف بھی زندگی کے ٹھوس حقائق سے فرار کا ایک راستہ ہے اور آدمی تصوف کی طرف اسی صورت مائل ہوتا ہے جب اس زمانے کی سیاست، معاشرت اور سماجی حالت سے وہ دل برداشتہ ہو جاتا ہے۔''

میرؔ، دردؔ وغیرہ کے تصوف کو وہ اسی حوالے سے دیکھتے ہیں لیکن سوؔدا کے بارے میں ان کی یہ رائے بنتی ہے۔ ''سوؔدا نے فرار کی راہ نہیں اختیار کی'' لیکن شاید ہی بعد کے جملوں میں یہ بلیغ بات بھی نکلتی ہے کہ فراریت نہ ہونے کی وجہ سے ان کے کلام میں داخلی کیفیات اور قلبی سوز گداز کم دکھائی دیتا ہے جو غزل گوئی کے لئے کم از کم اس دور میں ضروری سمجھا جاتا تھا اور یہ اعتراف بھی

جھلکتا ہے کہ تصوف اتنا تو ضرور کرتا ہے کہ وہ فکری جذبہ کو بیدار کرتا ہے اور داخلی کیفیات سے شاعر کے کلام کو قوسِ قزح کی مانند دلکش ودلفریب بنا دیتا ہے۔ پھر وہ سوؔدا کی زندگی کے ان پہلوؤں کا ذکر کرتے ہیں جس نے انہیں اس عہد کے دیگر شعراء کے مقابلے راست طور پر تصوف سے دور رکھا لیکن یہ بھی ہے کہ سوؔدا فطری طور پر دردمند تھے اور ان کے احساسات لطیف ونازک تھے اور ان کا ذوق محدود نہ ہوکر ہمہ گیر تھا۔ ان میں وسعت اور پھیلاؤ تھا جبکہ غزل گوئی کساد کا مزاج رکھتی ہے۔ ان کی ہمہ گیریت ہی انہیں قصائد ومراثی وغیرہ کی طرف لے جاتی ہے اور قصیدہ میں تو ایک غیر معمولی مرتبہ عطا کرتی ہے لیکن یہاں میں اپنی گفتگو غزل گوئی تک محدود رکھتے ہوئے شارب صاحب کے ان خیالات کو پیش کروں گا جہاں وہ سوؔدا کی غزلوں میں خارجیت کے ساتھ ساتھ داخلیت کو تلاش کر لیتے ہیں۔ بڑے سلیقہ سے کہتے ہیں:

> ''سوؔدا کے زمانے میں دوسرے تمام دہلوی شعراء داخلی رنگ میں غرق تھے۔ سوز وگداز اور درد وغم ان کی شاعری کی تنہا خصوصیت تھی۔ یہ ضرور ہے کہ ایسا کلام دل پر اثر کرتا ہے لیکن سوؔدا نے اس داخلی رنگ میں خارجیت کو شامل کر کے اپنے کلام میں ایک نئی چاشنی پیدا کر دی ہے جس کی پیروی بعد کے بہت سے اساتذہ نے کی۔''

شارب صاحب نے سوؔدا کی غزلوں کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اول میں تمام رسمی موضوعات۔ دوم میں ذاتی مشاہدات اور واردات اور وہ فطری طور پر دوم حصہ کی غزل گوئی پر گفتگو آگے بڑھاتے ہیں اور اس عہد کی غزل گوئی پر عمدہ تبصرہ کرتے ہوئے ایک آسان سا عام فہم جملہ لکھ جاتے ہیں لیکن اس میں بڑی معنویت ہے، جملہ دیکھئے۔ ''سوؔدا کی غزلوں میں وہ تمام باتیں مل جاتی ہیں جو غزل میں ہونی چاہئے اور جو ایک انسان چاہتا ہے۔''

یہ الفاظ دیگر خارجیت، داخلیت میں سکڑتی یا سمٹتی نہیں بلکہ ایک شوخ رنگ اختیار کر کے نشاطیہ لہجہ اختیار کرتی ہے جو اس عہد میں رائج المیہ یا حُزنیہ لہجہ کے مقابلے یکسر نئی ہے اور رنگا رنگ بھی۔ اسی لیے مصنف نے سوؔدا کی رنگارنگی اور کیف ومستی کو بھی ایک پُرکشش رویہ ولہجہ قرار دیا ہے اور پھر سوؔدا کے تعلق سے یہ نتیجہ خیز باتیں کرتے ہیں:

''دہلی اسکول میں سودا ہی پہلے شاعر ملتے ہیں جن کے یہاں داخلیت اور خارجیت کا امتزاج اعتدال پر دکھائی دیتا ہے۔ان کے اشعار میں تاثر بھی ہے۔رنگینی بھی ہے، مکاتب کامل وافسار بھی ہے۔وارداتِ قلبی بھی دیوانگی بھی ہے اور ہوشیاری بھی۔''

اس کے بعد وہ سودا کے اس مزاج و مذاق کے اشعار پیش کرتے ہیں، شارب صاحب کا ترقی پسند مزاج اور تصور ہی سودا کی داخلی نوعیت کی غزلوں کی خارجی عناصر تلاش کرتا ہے ورنہ کوئی اور عام نقاد ہوتا تو وہ میؔر، دردؔ کے مقابلے کم داخلی شاعر کہہ کر الگ کر دیتا اور ایسا سودا کے ساتھ ہوتا آیا ہے کہ ان کا مقابلہ میؔر سے کر کے انہیں کم تر ثابت کیا جاتا رہا ہے۔شارب صاحب نے ان تقابلی صورت کی بھی وضاحتیں کی ہیں۔اس کے بعد تو ان کا قلم راست طور پر ترقی پسند افکار و اقدار کی ہم نوائی کرتا ہے جب وہ یہ کہتے ہیں:

''شاعر یا ادیب کی شخصیت انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی یا سماجی ہوتی ہے۔وہ جس سماج میں ایسا ہے جس میں اس کی پرورش ہوتی ہے اس کی اچھائیوں اور برائیوں کا اثر اس پر پڑتا ہے اور خود اس کی خوبیاں اور خرابیاں پورے سماج پر اثر انداز ہوتی ہیں۔یہی وجہ ہے کہ بہترین ادیب یا شاعر کے کلام میں اس کے زمانے کے حالات اور واقعات کسی نہ کسی صورت میں نمایاں طریقہ پر ملتے ہیں۔اسی لیے ادب کو تنقید حیات یا سماجی منظّم فعل کہا جاتا ہے۔''

اور غزلوں پر تبصرہ ان جملوں پر ختم ہوتا ہے:

''سودا نے اپنی آنکھوں سے دہلی کو تاراج ہوتے بے گناہ مردوں، عورتوں اور بچوں کو قتل ہوتے بنے بنائے گھر کو بگڑتے دیکھا۔ان حالات سے ان کا متاثر ہونا قدرتی تھا۔ان کی یہ بہت بڑی اہمیت ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ انہوں نے اس زمانہ میں جب کہ ترقی پسندی کا نام نہیں تھا ان موضوعات کو اپنی غزل میں نظم کیا۔''

شارب صاحب نے سودا کے قصائد پر بھی تبصرہ کیا ہے اور مرثیوں پر بھی۔عام طور پر سودا کے مرثیے ان کی غزلوں اور قصیدہ کے مقابلے کمزور سمجھتے جاتے ہیں لیکن شارب صاحب پورے اعتماد سے کہتے ہیں:

''میرا یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ اگر اردو شاعروں کو سودا جیسا ذہن، منفرد مزاج، ندرت اور جدت طراز شاعر نہ ملا ہوتا تو آج مرثیہ جس معراج کمال کو پہونچ گیا ہے۔وہاں تک پہونچنے کا خواب بھی ہم نہ دیکھ سکتے۔''

اور یہ معراج کمال ہے مراثی انیسؔ جس پر شارب صاحب تقریباً ماہر سمجھے جاتے ہیں۔انیسؔ کے مرثیوں پر ان کے متعدد مضامین ہیں جو پہلے انیسیات کے عنوان سے ان کے مضامین کی کتاب ''تنقیدی مطالعے'' میں شامل ہیں۔اس کے بعد مرثیہ پر باضابطہ کتاب مرثیہ اور مرثیہ نگار میں شامل ہوئے۔یہاں ان کی مکمل انیس شناسی کا جائزہ لینا مقصد نہیں بس ان مضامین کا احاطہ و تجزیہ کرتا ہے جس میں ان کے اندر کا ترقی پسند ناقد زیادہ کام کرتا دکھائی دیتا ہے۔اس ضمن میں ان کا سب سے اہم مضمون انیس کے مرثیوں کا سماجیاتی مطالعہ ہے۔مضمون کی ابتداء میں کہتے ہیں:

''ادبی سماجیات کے مفسرین اس کی بالکل مختلف توجیہ کرتے ہیں۔ان کے خیال میں ادبی تخلیق اپنے گردوپیش اور سماجی حالات کی پروردہ ہوتی ہے بلکہ اس کے اظہار کے سانچے بھی مخصوص عہد اور سماجی حالات کے متعین کردہ ہوتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ کسی مخصوص زمانے اور حالات میں کوئی صنف وجود میں آتی ہے اور ان حالات کے ختم ہونے کے بعد یا سماجی حالات بدل جانے سے رفتہ رفتہ وہ صنف بھی ختم ہوجاتی ہے۔بہر حال ادب پر سماجی اثرات کی حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہے۔''

اپنے اس خیال کی تائید کے لیے وہ مغربی مفکرین کی مثالیں بھی پیش کرتے ہوئے عہدِ انیس تک پہنچ کر اس کے سماجی حالات کا برسوں ذکر کرتے ہیں۔انیسویں صدی کے حادثات، تغیرات، زندگی کا کھوکھلا پن، خستگی اور غم اور پھر یہ مدلل گفتگو'' تاریخ اودھ کی روشنی میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس پورے عہد میں مرثیے کے عروج اور مقبولیت کا سبب صرف شیقی حکومت نہیں تھی

بلکہ بڑی حد تک وہ سماجی اور سیاسی حالات تھے جن سے اس عہد کا انسان دو چار تھا اور یہ کار آمد نفسیاتی جملہ بھی۔ ''چونکہ واقعہ کربلا زیادہ بڑا غم اندوہ واقعہ تھا اس لئے اس میں انہیں سکون ملتا اور خراب حالات میں جینے اور مصائب برداشت کرنے کی سکت ملتی تھی۔'' شارب صاحب نے یہ نکتہ بھی ظاہر کیا کہ چونکہ واقعہ کربلا بھی ایک مخصوص سیاسی وسماجی پس منظر منعقد ہوا تھا اس لئے ان کے انسانی اور سماجی رشتے بھی بنتے تھے اس کے بعد وہ انیس پر آتے ہیں۔اولاً زبان وبیان پر گفتگو کرتے ہیں جو اس عہد میں رائج تھی۔ یہ گفتگو بھی لسانی کم سماجی زیادہ ہے اور یہ بھی ترقی پسند فکر کی ہی دلالت کرتی ہے۔اس کے بعد وہ تفصیل میں جاتے ہیں اور اس عہد میں رائج زمینی، سماجی اور تہذیبی نظام کے وہ اثرات جو کلام انیس میں جانے انجانے انداز میں مُرتسم ہوئے اس کو نزاکت اور بلاغت کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور اعتماد سے کہتے ہیں:

> ''واقعہ کربلا کا اصل تہذیبی پس منظر کچھ بھی رہتا لیکن میر انیس نے اس سارے واقعہ کو اپنے تہذیبی پس منظر میں پیش کیا ہے اس کا اصل سبب قوت عصر کے علاوہ اور کیا ہوسکتا ہے جس سے کسی عہد کی ادبی تخلیقات الگ نہیں ہوسکتی۔''

اور یہ حقیقت بھی ہے اس حقیقت کا اطلاق انیس کے مرثیوں میں کسی انداز سے ہوتا ہے۔وہ مثالیں پیش کرکے اپنی گفتگو کو موثر و معتبر بناتے ہیں۔انداز گفتگو اور نظریہ تنقید وتشریح، ترقی پسندانہ ہی ہوتا ہے جس میں عمرانیات کا دخل زیادہ سے زیادہ ہے۔معاملہ تہذیب کا ہو، زبان کا ہو یا مسرت وغم کا۔شارب صاحب ہر قدم پر یہ کہتے نظر آتے ہیں۔''انیس اپنے مرثیوں میں جس طرح کی گفتگو ہمارے زبان تراکیب اور الفاظ استعمال کرتے ہیں وہ ان کے عہد کی اور تہذیب کی شناخت ہے۔'' اس مضمون کی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے مرکزی خیال سے بھٹکتا نہیں ہے اور مضمون میں بار بار کہا جاتا ہے۔''کوئی صنف اپنے عہد کے سماجی اثرات سے قطعی طور پر باہر نہیں رہ سکتی۔'' انیس کے مرثیوں میں شادی بیاہ، رخصت، محبت، رنج وغم سبھی کچھ شاعری میں آتے ہیں لیکن ان کی خصوصیت وانفرادیت بنتی ہے اس عہد کے سماجی وتہذیبی اثرات سے ان کا غیر شعوری خلاقانہ انعکاس ہی ان کی مرثیہ نگاری کو اعلیٰ شاعری کے مقام پر لا کھڑا کرتا ہے ورنہ

صرف رثائیت و بینت سے مرثیہ بڑا نہیں ہوتا۔ دومعنی خیز جملے دیکھئے:

''جاگیردارانہ عہد کی ایک خصوصیت مدنیت ہے یعنی شہر، زندگی، شرافت اور شائستگی کا محور بن جاتا ہے۔''اس لئے ان کی (انیس) شاعری میں مدنی زندگی کے آثار و تہذیب سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے۔''

اور مضمون ختم ہوتا ہے ان جملوں پر:

''انیس کے مرثیوں کا پورا جمالیاتی نظام اس عہد کی قدروں سے جڑا ہے جس کی تمام معنوی تہوں سے سماجیاتی مطالعے کے بغیر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا۔ اس کے علاوہ اودھ کی سماجی تاریخ اور جاگیردارانہ تہذیب کی قدریں ان کے متن مضمون میں اس طرح شیر و شکر ہوگئی ہیں کہ وہ واقعہ کا ایک حصہ بن گئی ہیں۔''

سماجیاتی نظام کس طرح جمالیاتی نظام بن جاتا ہے یہ بات ایک سنجیدہ صاحبِ نظر ترقی پسند نقاد ہی سمجھ سکتا ہے اور سمجھا سکتا ہے اس لئے کہ اسے پتہ ہے کہ جمالیات کی نمود خلاء میں جنم نہیں لیتی وہ انسانی فکر و عمل میں ہی پوشیدہ رہتی ہے کہ انسان کا ہر تعمیری و معاشرہ کو خوبصورت بنانے کا عمل فلسفہ جمال کی اساس ہوتا ہے خواہ وہ المیہ کی رزم ہو یا طربیہ کی بزم۔ انیس نے رثائیت میں جمال پیدا کیا اور جمال میں غم زدگی کی جمالیات پیدا کی یہ ان کے بڑے تہذیبی تصور اور شاعرانہ تحمل کی دین ہے۔ شارب ردولوی کا ترقی پسند ذہن انیس کی اسی مخفی عظمت کو تلاش کر کے اسے پورے جواز اور اعزاز کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ شارب صاحب کا یہ گراں قدر مضمون انیس شناس کے اہم در کھولتا ہے اور شارب صاحب کی تنقیدی بصیرت کی تصویر پیش کرتا ہے۔

بات جمالیات یا جمالیاتی نظام کی نکل آئی ہے تو ملاحظہ کیجئے شارب صاحب کا ایک اور مضمون جس کا عنوان ہی ہے ''مراثی انیس میں جمالیاتی عناصر'' حالانکہ جمالیات کا فلسفہ آسان نہیں اس لئے کہ اس کا تعلق رومان اور وجدان سے زیادہ ہوا کرتا ہے اور عقلی رویے کچھ اور کہتے ہیں اس میں مادیت اور سماجیت بھی آجاتی ہے اس لیے شارب صاحب بھی کہتے ہیں۔ جمالیاتی مطالعہ کا احاطہ بیحد وسیع ہے۔'' اس قدر وسیع کہ اس میں مرثیہ کی صنف بھی آجاتی ہے اسی لیے اس

میں روحانی کرب بھی ہے اورتزکیہ نفس بھی،جس کی اپنی جمالیات ہوتی ہے جو بظاہر نا قابل یقین ہے اس لیے کہ تسکینِ قلب کے معاملات بڑے عجیب ہوا کرتے ہیں اسی لیے مرثیہ میں جمال کے عناصر بھی عجیب لگ سکتے ہیں لیکن شارب صاحب کی عمیق نگاہی اور قدر شناسی پہلے تو یہ جملے نکلواتی ہے''۔۔۔کسی بھی خوبصورت اظہار کے پیچھے صرف تصور اور حسیت ہی نہیں بلکہ منطقی فکر کی کارفرمائی بھی ہوتی ہے۔'' وہ یہ بھی کہتے ہیں''۔۔۔۔شاعری میں تشبیہات اور استعارات کی تخلیق اور اس کے عمل سے اندازہ کیا جاسکتا ہے۔۔۔'' اور وہ اس عمل اور اندازے میں مصروف ہوجاتے ہیں ۔پہلی سطح پر زبان کا تجزیہ کرتے ہیں اور عمدہ بات یہ نکلتی ہے کہ'' انیس زبان کو صرف ذریعہ اظہار کے طور پر نہیں استعمال کرتے،ان کے یہاں زبان ایک جمالیاتی قدر ہے۔''زبان کی خوبصورتی۔اس کا تخلیقی استعمال۔اس کے چلن سے تہذیب کا انعکاس یہ سب اپنے آپ میں فنکارانہ عمل تو ہے لیکن یہ عمل جمالیاتی قدر سے کیسے اور کب وابستہ ہوتا ہے یہ اپنے آپ میں ایک نازک امر اور عمل ہے جس پر شارب صاحب کم گفتگو کرسکے۔صرف تہذیب کے اظہار اور وہ بھی زوال پذیر تہذیب احساس واضطراب کی منزل پہ ضرور لے جاتی ہے اور فکر وفن کے اعلیٰ قدر سے جوڑتی ہے تاہم متذکرہ سوال ہنوز قائم رہتا ہے۔البتہ جہاں وہ انیس کی منظر نگاری اور فطرت نگاری کی گفتگو کرتے ہیں وہاں وہ انیس کی قدرت اظہار اور مرقع کشی کی تعریف کرتے ہوئے مثالوں کے ساتھ وہ جمالیاتی احساس پیدا کرتے ہیں۔لیکن یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ ان میں سُرخئی شفق،نسیم کے جھونکے گلاب کے کٹورے وغیرہ میں فطرت اور احساسِ فطرت کے تئیں احساس جمال کا پیدا ہونا فطرت تو ہے لیکن وہ انسانی فطرت سے زیادہ بڑے نہیں ہوتے۔فطرتِ انسانی اور فطرتِ آسمانی کے امتزاج سے ہی ایک بڑی جمالیات کا تعلق ہوتا ہے جو انیسؔ کے مرثیوں میں جا بجا نظر آتی ہے اور یہیں سے انیسؔ کے مرثیے بڑے ہوتے ہیں ورنہ محض رونے رُلانے کے لیے مرثیے بہت کہے گئے۔پورے مضمون میں زبان وبیان کی آرائش وزیبائش پر زیادہ گفتگو کی گئی ہے۔ذکر خواہ صحرا کا ہو یا بستی کا،شام کا یا صبح کا،لو کے تھپیڑوں کا یا بادِ نسیم کا۔بس وہ نازک بات جو میں عرض کرنا چاہتا ہوں اور شارب صاحب نے مضمون کے درمیان آکر کہی بات بظاہر معمولی ہے لیکن ہے بہت اہم اور نازک۔ایک مثال کے بعد وہ کہتے ہیں:

''اس بند میں اُجاڑ، پہاڑ، دق،فق اورشق کے قافیے صوتی اعتبار سے
ناگوار کیوں نہ محسوس ہوں لیکن میر انیس نے ان آوازوں سے ہیئت
اور وسعت کا جو تاثر پیدا کیا ہے اور روزمرہ محاورے سائیں سائیں کرنا،
بچوں کا ڈر، سینوں سے لپٹ جانا، ایسی بات ہیں جو ہر انسان کے تجربے کا
حصہ ہیں اس لیے انہیں سن کر وہ اسے زیادہ شدت سے محسوس کرتا ہے۔''

انسان کا فطرت سے متاثر ہونا عین فطری ہے لیکن فطرت کا انسان سے متاثر ہونا جمالیات کی رو سے بڑی بات ہوا کرتی ہے۔صفتوں سے شعر میں ابعاد پیدا کرنا عمدہ تخلیقی عمل گردانا جاتا ہے لیکن ان صفتوں میں انسانی جذبات ومحسوسات کا جذبہ پیوست ہونا اورلسان ولغت سے انسان اور انسانیت کا تخلیقی تجربات ووجدان کا حصہ بننا ایک بڑے جمالیاتی تصور کا پیمانہ مانا جاتا ہے اس کی طرف بھی مضمون میں اشارے ملتے ہیں۔

شارب ردولوی کا ایک دلچسپ مضمون ہے ''انیس کے مرثیوں میں ڈرامائیت'' مرثیہ اور ڈراما دو الگ الگ صنفیں ہیں لیکن بڑا شاعر صنف کی متعین حد توڑتا ہے اور دوسری اصناف کو جوڑتا بھی ہے۔شارب صاحب کہتے ہیں کہ یوں تو فردوسی کا شاہنامہ مثنوی ہے لیکن اسے دنیا کا بڑا ایپک بھی کہا جاتا ہے۔اسی طرح انیس کے مرثیوں میں ایپک ،المیہ اور ڈراما سبھی کچھ آ گئے ہیں۔چونکہ مرثیہ میں مرثیہ خوانی کا فن بھی شامل تھا اس لیے اس میں پیش کش ڈرامائی کیفیت کا شامل ضروری تھا۔شارب صاحب نے تو اور آگے بڑھ کر حرکت، عمل، کشمکش، تکلیف، خوشی بھی شامل کرلیا۔ بار باراس طرح کے جملے لکھتے ہیں''۔۔۔کرداروں کو انیس نے ایک ڈرامے کے زندہ کرداروں کی طرح پیش کیا۔۔''سب سے اچھا پہلو مرثیہ میں تصادم کا ہوا کرتا ہے۔اس تصادم کی بنیاد میں نظریات تو ہوتے ہی ہیں لیکن عملی تصادم، اقداری تصادم اور جنگی تصادم میں جو نقل وحرکت ہے اس میں شامل ڈرامائی کیفیات نظریات کو تو تقویت پہنچاتی ہی ہیں نیز تخلیق میں بھی ایک تجسس، تلطف پیدا کرتی ہیں جس سے مرثیہ میں پھیلاؤ تو آتا ہی ہے گھماؤ اور پھنساؤ بھی آتا ہے اور مرثیہ کی محدودیت ومشروطیت ٹوٹتی پھیلتی ہے اور اپنے دامن میں نہ صرف دیگر اصناف بلکہ حیات وکائنات کے رزم اور رمز دونوں کو سمیٹ لیتی ہے جس میں حق وصداقت اور انسانیت

ہے۔مرثیہ میں ڈرامائی انداز میں جب ان عناصر کا تصادم ہوتا ہے تو بقول شارب ردولوی:

''مرثیے میں تصادم کی مثالیں دو طرح کی ملتی ہیں ایک نظریاتی جو نظریات اور مقاصد کے فرق سے ظاہر ہوتا ہے۔دوسرا حق وانصاف ،صداقت اور نیکی اور دینداری کے لئے جان نثار کر رہا ہے۔''

مرثیہ میں ڈرامائیت کی تلاش بھی ترقی پسند نقاد کو زندگی کے تضادات و تصادمات سے جوڑتی ہے اور یوں ہی ذہن اور وژن کا فرق ہوا کرتا ہے جو مختلف مکاتیب فکر میں دکھائی دیتا ہے۔ترقی پسند نقاد ادب کی تمام صنفوں،رویوں اور شکلوں کو زندگی کے رویوں اور شکلوں سے جوڑ کر دیکھتا ہے۔اس موضوع پر شارب صاحب نے ایک مکمل کتاب 'انیس کے مرثیوں میں ڈرامائی عناصر' لکھی ہے جو اس دلچسپ موضوع کو بڑے کینوس میں دیکھتی ہے جس کے مطالعہ وتجزیہ کی الگ سے ضرورت ہے۔

شارب ردولوی نے انیس سے متعلق اور ابھی بہت کچھ لکھا ہے جو تفصیلی مطالعہ کا متقاضی ہے۔یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ شارب صاحب کی یہ بات بیحد اہم ہے کہ انیس سے قبل مرثیہ میں مذہبی شاعری زیادہ تھی ثواب کا درجہ رکھتی تھی۔انیس نے اسے پھیلایا، بلند کیا جس سے مرثیہ کی تنقید میں خاطر خواہ اضافہ ہوا،ان کا یہ جملہ کس قدر معنی خیز ہے''۔تنقید کے پیمانے فنکار کی تخلیق سے ہی بنتے ہیں''۔ترقی پسند نقادوں نے فنی خوبیوں پر تو گفتگو کی، نیز سماجی،اخلاقی اور انسانی اقدار پر گفتگو کر کے مرثیے کی تنقید کو بلند بالا کیا۔مرثیہ کے تعلق سے جہاں ایک طرف ترقی پسند تنقید کے یہ پیمانے ترقی پسند فکر کی دین ہیں اس سے زیادہ مرثیہ صنف کی وسعت اور انیس کے مرثیوں کی عظمت کی بھی دین ہے۔

یوں تو شارب صاحب نے میر،نظیر،غالب،شاد،اکبر وغیرہ پر بھی مقالات لکھے ہیں اور مجاز پر تو پوری کتاب رقم کی ہے،اس کے علاوہ جگر مرادآبادی پر بھی ایک کتاب ہے اس لیے اصولاً اب مجھے جگر پر گفتگو کرنی چاہئے لیکن میں یہاں غالب سے متعلق ان کے اہم مضمون کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں جو ان کی تازہ کتاب تنقیدی عمل میں شامل ہے چونکہ اس میں عصری حسیت بھی تلاش کی گئی ہے اور اس تلاش میں ترقی پسند ذہن زیادہ کھل کر بولتا ہے اس لیے ضروری ہے کہ مختصراً

ذکراس مضمون کا بھی ہوتا چلے۔ مضمون کا عنوان ہی ظاہر کرتا ہے کہ مضمون نگار غالب کے یہاں عصری شعور اوراس کے آثار واثرات تلاش کرتا ہے کیوں کہ اس کا یقین ہے کہ ''تخلیقی عمل ایک پیچیدہ انفرادی عمل ہے اور سماجی عمل بھی، یہ اظہار ذات کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کا بھی اظہار کرتا ہے۔'' غالب کے حوالے سے اکثر عرفانِ ذات اوران کی داخلیت پر گفتگو زیادہ کی گئی ہے۔ جدید نقادوں نے توان کے طرزِ فکر وعمل کواپنی ڈھال بنا کر پیش کیا لیکن ترقی پسند نقادوں نے غالب کے تفکر وتعقل کو تلاش کیا اوراس فکر وشعور کواس عہد سے وابستہ کر کے پورے غالب کو سمجھنے کی کوشش کی۔ احتشام حسین، ممتاز حسین ،محمد حسین وغیرہ کی تحریریں اس امر کا بلیغ اشاریہ ہیں۔ شارب صاحب کا یہ مضمون اسی اشاریہ کا توسیعی اظہاریہ ہے۔ مضمون کی ابتدا میں ہی وہ یہ کہتے ہیں:

> ''غالب اپنی کمزوریوں اورکوتاہیوں کے باوجود اس عہد کا سب سے بڑا پیش بیں انسان اورشاعر ہے اور یہی پیش بینی دوسروں پران کی سبقت کا سبب ہے۔''

غالب کی شاعری قدم قدم پرسوال کرتی ہے۔ان سوالوں کا تعلق فکر وفلسفہ سے تو ہے ہی، نیز عہد سے بھی ہے بلکہ یوں کہا جائے کہ یہ سوالات اس عہد کے پیچ وخم اور سرد وگرم سے ہی جنم لیتے ہیں تو غلط نہ ہوگا لیکن شارب صاحب کا یہ بھی خیال ہے کہ ان سوالات میں پیچیدگی رہتی ہے جو اکثر شاعری میں جھلک آتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب موحد ہیں اور مشکک بھی اور یوں بھی عصری حسیت کی تفہیم اتنی سادہ وسہل نہیں ہوا کرتی جتنی کہ عام طور پر سمجھی جاتی ہے۔اس لیے شارب صاحب واضح طور پر کہتے ہیں:

> ''عصری حسیت صرف سماج، تہذیب وثقافت کا بیان نہیں ہے۔آج اس اصطلاح کی کثرتِ استعمال نے اسے تقریباً بے معنی اور بے مفہوم کردیا ہے۔غالب جیسے شاعر کے بارے میں عصری حسیت کا معاملہ اس لیے بھی پیچیدہ تو ہوجاتا ہے کہ غالب جتنے قدیم ہیں اتنے ہی جدید اور جتنے روایت پرست بھی اتنے ہی ترقی پسند۔''

ان جملوں میں فکر غالب کی سچی تصویر ابھرتی ہے۔شارب صاحب ایک سنجیدہ سوال

اور ابھارتے ہیں۔ ''کیا کسی دور کی حسیت ایک ہوتی ہے؟'' ان دونوں نازک اور پیچیدہ صورتوں کے درمیان وہ غالب کی عصری حسیت اور اس عہد کی کشمکش اور بحرانیت پر عمدہ گفتگو کرتے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ''غالب کا عہد ایک عصری حسیت کا عہد نہیں بلکہ یہ وقت کئی حسیتوں کا عہد تھا۔'' انہوں نے متعدد حسیتوں کا ذکر کرتے ہوئے غالب کی حسیت کے بارے میں اولاً کہا:

> ''غالب کی آواز اس عہد کی سب سے اہم آواز ہی نہیں بلکہ مستقبل کی آواز ہے اس عہد میں یہ عرفان صرف غالب کو حاصل ہے۔''

یہیں سے غالب اپنے ہم عصروں ہی سے نہیں بلکہ تمام بڑے شاعروں سے الگ ہوتے ہیں انہیں اپنے عہد کا نہ صرف عرفان حاصل تھا بلکہ بدلتی ہوئی سماجی صورت، تبدیل ہوتی سیاسی عمل و حرکت، رنگ بدلتی ہوئی ثقافت و معاشرت کا احساسِ شدید ہو چلا تھا۔ جدید دور کی کروٹ کا انہیں عرفان ہو چلا تھا۔ کلکتہ کے سفر نے انہیں مزید بیدار کر دیا تھا اسی لیے وہ مقدمہ ہار جانے کے باوجود کلکتہ کی جدیدیت کو دل دے بیٹھے اور بنارس کی قدامت سے بھی متاثر ہوئے۔ ان تمام متضاد صورتوں کے باوجود وہ سرسید کو ماضی پرستی سے منع کر بیٹھے۔ شارب صاحب نے ان تمام صورتوں کا عمدہ تجزیہ کرنے کے بعد عمدہ نتیجہ نکالا ہے:

> ''اس عہد کے شاعروں میں صرف غالب کے یہاں وہ تہذیبی ادراک ہے جو یہ دیکھ سکے کہ اس سیلِ رواں میں کیا بہہ جانے والا ہے اور کیا رہ جانے والا ہے۔''

کچھ لوگ کلکتہ بنارس وغیرہ کے سفر کو بڑی اہمیت دیتے ہیں لیکن شارب صاحب صاف طور پر کہتے ہیں:

> ''اگر غالب میں وہ حسیت وہ ترقی پسند نگاہ اور approach نہ ہوتا تو وہ کلکتہ کیا لندن جا کر بھی لاحول پڑھتے ہوئے واپس آ جاتے۔''

اس کے بعد وہ غالب کے بنارس کلکتہ سفر کا ذکر کرتے ہیں۔ سرسید کا ذکر بھی آتا ہے اور اس ذکر میں بھی سماجی حالات کا تجزیہ کرتے ہیں۔ سرسید کے لیے جو تقریظ لکھی اس کے بارے میں شارب صاحب کا خیال ہے کہ:

’’تقریظ آئین اکبری غالب کے ذہن وفکر کا آئینہ ہے، یہ چند اشعار پر مبنی ایک تقریظ نہیں غالب کی عصری حسیت اور قومی شعور کو سمجھنے کے لیے پورا دفتر ہے۔‘‘

غالب سے متعلق چند جملے اور ملاحظہ کیجئے:

’’غالب دراصل جامد عقیدے کے انسان نہیں ہیں۔ان کے یہاں عقلی ادراک ہے۔اسی عقلی ادراک نے ان کے یہاں آزادروی اور آزادخیالی پیدا کی ہے۔وہ خواہ مذہب کا معاملہ ہو یا تہذیبی وسماجی اقدار کا معاملہ ہر ایک کے بارے میں ان کا ردعمل مروجہ عقائد سے الگ ہوتا ہے۔‘‘

اور مضمون ان جملوں پر ختم ہوتا ہے:

’’غالب کے عہد کے دوسرے شاعروں کے بڑے ہونے میں کوئی شک نہیں ،بحیثیت شاعران کی عظمت اپنی جگہ پر ہے لیکن ان کے یہاں وہ ادراک اور آگہی نہیں ہے جو اپنے عہد کی فکری،تہذیبی اور ثقافتی تبدیلیوں اوران کے دور رس نتائج کو دیکھ سکے۔یہ حسیت ہمیں صرف غالب کی شخصیت اور شاعری میں نظر آتی ہے۔‘‘

غالب پر مضمون لکھنا آسان کام نہیں چہ جائیکہ ان کی شخصیت وشاعری میں مختلف النوع عصری وتہذیبی حسیت کو تلاش کرنا لیکن شارب صاحب کا کھلا پن اس عہد کے تاریخی وتہذیبی سیاق وسباق میں غالب کی پیچیدہ حسیت کی گرہیں کھولتا ہے جو اس عہد سے منسلک ہوگئی تھیں۔عہد کی پیچیدگی اور غالب کی گہرائی،عصر کا سیاسی اُفق اور غالب کا فکری عمق دونوں نے مل کر ایک نا قابل تفہیم صورت اختیار کر لی تھی جسے ترقی پسند فکر کا کھلا اور روشن ذہن ہی تلاش کر سکتا ہے ورنہ اکثر جدید ناقدین وجود وعدم ،فنا وبقا وغیرہ کے حوالے سے غالب کی داخلیت میں سرگرداں ہیں اور خارجی محرکات واثرات سے بے خبر جو غالب کے باطن کی تشکیل کر رہے تھے۔یہی وجہ ہے کہ غالب اور تنقید غالب،تعبیر غالب کا سب سے زیادہ شور کرنے کے باوجود وہ تفہیم غالب کا حق نہ ادا کر سکے۔

''جگر۔فن اور شخصیت'' شارب صاحب کی مکمل کتاب ہے۔ایک خیال ہے کہ جگر مرادآبادی پر یہ پہلی تنقیدی کتاب ہے اور شارب صاحب کی بھی پہلی باضابطہ تنقیدی کتاب جو 1961ء میں الہ آباد سے شائع ہوئی۔مختصر سے تعارف میں بزرگ نقاد اعجاز حسین نے اس کتاب اور مصنف کے بارے میں لکھا:

> ''شارب صاحب ان چند نوجوانوں میں سے ہیں جو اپنے علم وعمل کے امتزاج سے فنکاری وفرض شناس کی نزاکتوں اور دقتوں کو ہمارے سامنے خوبصورتی سے پیش کرنا چاہتے ہیں۔چونکہ وہ خود ایک اچھے شاعر اور خوش مذاق انسان ہیں۔اس لیے جگر کی شاعرانہ خصوصیات پر نہایت سنجیدگی وبالغ نظری سے انہوں نے کام کیا ہے۔اختلاف رائے دوسری بات ہے مگر اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ کافی محنت اور دماغی توازن کے ساتھ جگر کی شاعری کا جائزہ لیا گیا ہے۔''

پیش لفظ میں خود شارب صاحب نے لکھا:

> ''جگر صاحب اس دور کے کامیاب غزل گویوں میں تھے۔وہ غزل کے ایک بہترین نباض اور رمز شناس تھے۔حسن وعشق اور محبت وانسانیت کا ایسا نغمہ سرا اور پرستار غزل کو ملنا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہے اس لئے کہ قدریں بدل رہی ہیں اور اب ان گذشتہ روایات کو زندہ رکھنے والے دو ہی ایک بزرگ رہ گئے ہیں۔میں ایک عرصے سے جگر صاحب کی شاعری پر لکھنے کی سوچ رہا تھا لیکن بعض حالات کی بنا پر نہیں لکھ سکا۔جگر صاحب کے انتقال کے بعد یہ خواہش تیز تر ہوگئی جس کے تحت یہ چند صفحات پیش کر رہا ہوں۔''

شارب صاحب نے جگر کے تخلیقی سفر کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔پہلا حصہ داغِ جگر سے شعلہ طور تک اور دوسرا حصہ آتشِ گل کے کلام تک۔اس کا جوڑ وہ یہ پیش کرتے ہیں کہ ان کا خیال ہے کہ پہلے دور میں ان کا اصل رنگ نمایاں نہیں ہے۔اصل رنگ تو دوسرے دور میں نظر

آتا ہے۔درمیان میں تنقیدی عمل سے متعلق معنی خیز جملے رقم ہوتے ہیں:

''تنقید میرے خیال میں نہ تو عیب ہوتی ہے اور نہ قصیدہ خوانی بلکہ ایک حد تک تخلیقی کام ہے جو ادیب یا شاعر کے کارناموں کی صحیح حیثیت متعین کرتی ہے۔نقاد کا کام شیشہ گری سے زیادہ نازک اور خضر کی راہنمائی سے زیادہ ذمہ داری کا کام ہے۔نقاد کا غیر جانب دار رہنا اس کا اولین فرض ہے ورنہ وہ صحت مند عملی تنقید کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآنہیں ہوسکتا۔اچھے اور برے کا امتیاز کرنا اور دیانت داری اور غیر جانب داری سے پیش کر دینا ہی تنقید ہے۔''

دیکھنا یہ ہے کہ نوجوانی کے ایام میں لکھی گئی اس کتاب میں تنقید کی کیا صورتیں ابھر کر آئی ہیں۔اس لیے کہ اصول مرتب کرنا اور بات ہے اور اس اصول پر چلنا تلوار کی دھار پر چلنے کے مترادف ہوتا ہے۔اس شاعری کے بارے میں لکھنا جو جذبے میں ڈوب کر کی گئی ہو اور جس کا اپنے عہد میں طوطی بول رہا تھا اس کے بارے میں لکھتے ہوئے جذباتی ہو جانا عین فطرت ہے۔

کتاب کا پہلا حصہ حیات اور شخصیت سے تعلق رکھتا ہے جس میں ابتداً ان کے خاندان واجداد کا ذکر ملتا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جگر عملی خانوادے کے لختِ جگر تھے۔دادا، باپ، چچا سبھی شاعر تھے اس لیے جگر کا شاعر ہونا فطری تھا۔یوں تو ابتدائی تعلیم مرادآباد میں ہوئی لیکن شعروشاعری کے بال و پر لکھنو میں کھلے اور وہیں پہلی غزل ہوئی۔ایک خیال تھا کہ جگر نے داغ دہلوی کی شاگردی اختیار کی لیکن اس سے کچھ لوگوں کو اختلاف لیکن خود جگر نے ایک جگہ لکھا:

''میں نے شروع میں استاد داغ دہلوی سے رجوع کیا پھر رساؔ رام پوری سے اصلاح کی۔رسا رام پوری ہی میرے استاد تھے۔انھوں نے مجھے منشی امیراللہ تسلیم کے پاس بھیجا مگر انھوں نے کوئی اصلاح نہیں دی بعد میں اصغر صاحب کی صحبت سے فیض یاب ہوا۔'' (ص18)

شارب ردولوی اس مقام پر لکھتے ہیں:

''گو ان کے ابتدائی کلام پر داغ اور رسا رام پوری کی روایات کا اثر ضرور

ہےلیکن ان کے مزاج کی انفرادیت نے خودایک راستہ بنالیا جس میں نہ تو داغ ان کے شریک ہیں اور نہ رسا رام پوری اور امیر اللہ تسلیم۔''

ایک جگہ اور وہ اصغر اور جگر کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اصغر صاحب کی شخصیت بھی بڑی پر کشش تھی۔صوفی منش آدمی تھے۔ہر ایک سے بڑے خلوص اور تپاک سے ملتے تھے۔جگر صاحب کو اصغر صاحب سے مل کر بڑا سکون ملا اور پھر وہ انہیں سے وابستہ ہو گئے۔اصغر صاحب ہی کی وجہ سے جگر صاحب دارالمصنفین اعظم گڑھ کے حلقے سے متعارف ہوئے۔''

شارب صاحب کا یہ بھی خیال ہے کہ جگر صاحب کی ابتدائی شہرت میں دو چیزوں کا بہت بڑا ہاتھ ہے اول ان کا سحر انگیز ترنم اور دوسرے اعظم گڑھ کے ادبی حلقے کی پشت پناہی۔جگر کو واقعی اصغر صاحب سے عقیدت پیدا ہوئی کہ وہ زندگی بھر ان کی شخصیت وشاعری سے ممتاز رہے اور ان کی شاعری پر بھی ان کا اثر اپڑا۔جس کی تفصیل وہ کتاب کے اس حصہ میں پیش کرتے ہیں۔اصغر وجگر،شیعہ وسنی،مسلک و مذہب،مذہب اور شاعری غرضیکہ جگر کے حوالے سے دلچسپ اور معلوماتی پہلو سامنے آتے ہیں اور وہ اشعار بھی جس میں اصغر کے تئیں ان کی گہری عقیدت ظاہر ہوتی ہے،مثلا دو شعر:

کیونکر بہار شعر سے ٹپکے نہ اے جگر رنگِ کلام حضرت اصغر نظر میں ہے

بدن سے جان بھی ہو جائیگی رخصت جگر لیکن نہ جائے گا خیالِ حضرت اصغر مرے دل سے

شخصیت اور شاعری کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اصغر جیسے صوفی شاعر سے غیر معمولی عقیدت رکھنے کے باوجود جگر سراپا حسن وعشق کے شاعر تھے اس لیے شارب صاحب یہ کہنے پر مجبور ہوئے۔''جگر صاحب کی زندگی صرف عشق ومحبت کی زندگی تھی اور اسی لیے ان کی زندگی میں کئی عشق آئے جن کا انہوں نے خود ذکر کیا ہے۔''اس کے بعد وہ ان کے عشقیہ واقعات کا ذکر کرتے ہیں۔عقیدت کیسی اور کتنی ہو لیکن حساس شاعر کی فطرت،افتاد طبیعت اور جبلت بہر حال اپنی انفرادیت رکھتی ہے اور یہ انفرادیت ہی جگر پر قائم رہی بلکہ مسلط رہی جس نے ان کو ایک مقبول

رومانی شاعر بنادیا۔صوفی اصغر کی ناپسندیدگی وناراضگی کے باوجود شراب وشباب سے رشتہ بنائے رکھنے پر مجبور کیا۔اپنے پہلے عشق اور اظہار عشق کے طور پر یہ شعر کہا:

اُف وہ روئے تابناک وچشم تر میرے لیے

ہائے وہ زلفِ پریشان تا کمر میرے لیے

اصغر صاحب کی سالی نسیم سے جگر کی شادی اور پھر طلاق نے جگر کو بدحال کردیا۔شراب نوشی میں اضافہ ہوا۔طوائف سے رشتہ قائم ہوا جس کے کوٹھے کو جگر طور کہا کرتے تھے جس کی وجہ سے بقول شارب ''۔ان کے دوسرے مجموعہ کلام کا نام شعلہ طور بھی شاید اسی مناسبت سے ہے۔'' مشاعروں میں شرکت، بڑھتی ہوئی شہرت نے جگر کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔اصغر صاحب کا انتقال ہوگیا اور جگر نے نسیم سے پھر عقد کرلیا۔اور شراب ترک کردی۔جگر صاحب کی خودداری اور عزت نفس سے متعلق متعدد واقعات کو پیش کرنے کے بعد وہ یہ بھی کہنے میں تأمل نہیں کرتے:

''جگر صاحب بڑے عالم ،فلسفی یا منطقی نہیں تھے۔اسی لیے شعروادب پر کبھی نقادوں کی طرح گفتگو نہیں کرتے تھے۔پھر بھی پسند وناپسند کے لیے ان کا اپنا ایک معیار تھا اور اسی پر شاعر کے کلام کو پرکھتے تھے۔شاعری میں سیاسی نعرہ بازی اور پارٹی بازی کو وہ بُری نگاہ سے دیکھتے تھے۔وہ غزل کو محض حسن وجمال، حسن وعشق اور محبت کی داستان سمجھتے تھے۔''

شارب صاحب نے جگر کی ان آراء کو پیش کیا جو ان کی ہم عصر شاعروں کے بارے میں تھی۔مثلاً جوش کے بارے میں کہتے تھے:

''جوش فطری شاعر نہیں ہیں۔وہ گناہ کے شاعر ہیں۔گناہ جوش کا مزاج بن گیا ہے اور جب گناہ کسی آدمی کا مزاج بن جاتا ہے تو وہ خود گناہ بن جاتا ہے۔جوش مجسم گناہ ہیں۔میں گناہ کو بُرا نہیں سمجھتا مگر گناہ کا مزاج بن جانا بُرا سمجھتا ہوں۔''

مجاز کے بارے میں ان کے خیال تھے:

''وہ ایک فطری شاعر تھا لیکن لوگوں نے اسے ترقی پسند بنادیا۔''

مجروح کے بارے میں کہا:

مجروح غزل اچھی کہتے تھے مگر کمیونسٹ ہونے سے پہلے۔''

جگر صاحب محبّ وطن تو تھے لیکن فطری شاعری کو آلودہ کرنے کے حق میں نہیں تھے۔

غرضیکہ شارب صاحب نے جگر کی شخصیت کے تقریباً تمام گوشوں پر بخوبی روشنی ڈالی اور یہ حصہ ان جملوں پر ختم ہوتا ہے:

''جگر صاحب حقیقت میں خلوص ومحبت، ایثار اور شرافت نفس کا ایک مجسمہ تھے۔ان کی شخصیت بڑی رنگا رنگ تھی، وضعداری اور خودداری ان کی طبیعت کا جزو بن گئی تھی۔جگر صاحب کی شخصیت ایک نمونہ بن کر سامنے آتی ہے اور ان کی یہی خوبیاں ان کے ایک عظیم انسان اور انسانیت دوست ہونے کی نشاندہی کرتی ہیں۔''

دوسرے حصہ کا تعلق جگر کے فنِ شاعری سے ہے جس کی ابتدا غزل کی نزاکت، لطافت اور ماھیئت سے ہوتی ہے تھوڑا اتار چڑھاؤ بھی جب جگر تک آتے ہیں تو فرماتے ہیں:

''جگر کی شاعری جس زمانے اور جن حالات میں وجود میں آئی اس وقت غزل کا سانچہ ایک بار پھر بدل رہا تھا، نئے حالات اور واقعات وجود میں آرہے تھے۔ ہندوستان کا سیاسی ومعاشرتی نظام کچھ دن تبدیل ہو چکا تھا جاگیردارانہ کی جگہ ایک نئے سرمایہ دارانہ نظام نے لی لیکن یہ نیا نظام بھی عوام کے لیے اطمینان بخش نہیں تھا۔''

شارب صاحب کا ترقی پسند ذہن غزل جیسی رومانی ونازک صنف کو بھی سماجی اور سیاسی سیاق وسباق میں پیش کرتا ہے۔گاندھی جی کی ہندوستانی سیاست میں آمد، ترکِ موالات، انقلاب روس اور اشتراکیت وغیرہ نے ہندوستان کی فضا کو غیر معمولی طور پر متاثر کیا۔شارب صاحب ان سب عناصر کا تذکرہ وتجزیہ کرتے ہیں اور ان کے اثرات اردو ادب پر کس طرح پڑے اس کا بھی تذکرہ کرتے ہیں۔حالی وآزاد کی نظم گوئی کا بھی ذکر آتا ہے اور لکھنوی شاعری کا بھی۔غالب نے مجرد عشق کو کس طرح فکر وفلسفہ دیا۔دماغ دیا اس کا ذکر بھی ناگزیر تھا۔غالب کے بعد اقبال بقول شارب:

''انہوں نے (اقبال) اردو شاعری کو ایک نئی فکر، نیا لہجہ اور نیا انداز دیا۔ ان کے کلام میں بہ یک وقت کئی تحریکوں کا اثر نظر آتا ہے۔ اقبال کے کلام میں نئے رجحانات اور فکر کی گہرائی بہت زیادہ ملتی ہے۔''

ظاہر ہے کہ اس نئے رجحان اور گہرائی نے اردو غزل کو بھی بہت متاثر کیا اور غزل حسرت، یگانہ، فانی، اصغر، جگر، فراق وغیرہ کے ذریعہ ایک نئے دور میں داخل ہوئی۔ شارب صاحب ان شعراء کی الگ الگ خصوصیات بیان کرنے کے بعد جگر تک پہنچتے ہیں اور یہاں بھی جگر کے ذہن کی تشکیل کو وہ سماجی تناظر میں پیش کرتے ہیں:

''جگر کی شاعری ایک شدید انتشار کے دور میں شروع ہوئی۔ ایک طرف جنگ عظیم کا ہیجان، دوسری طرف ہندوستان کی آزادی کی تحریک کے زورشور سے بدلتے ہوئے حالات میں نئے ادبی رجحانات نظم گوئی پر زور ایسی باتیں تھیں جن سے عام لوگوں کے علاوہ پڑھے لکھے بھی متاثر ہو رہے تھے۔''

اس مقام پر شارب صاحب بیحد فکر انگیز تجزیہ کرتے ہیں۔ وہ پرانے اور نئے رنگ غزل کو خالص سماجی اور تہذیبی تبدیلیوں کے حوالے سے دیکھتے ہیں لیکن ساتھ ہی روایت پرستی بھی تھی خصوصاً غزل کے حوالے سے اور یہ ایک ایسی نرم و نازک صنف ہے جو آسانی سے تبدیلی کو قبول نہیں کرتی ہے۔ کل بھی اور آج بھی۔ چنانچہ جگر کی غزلیہ شاعری کا آغاز بھی روایتی شاعری سے ہوا۔ یہاں تک کہ ان کے دوسرے مجموعہ ''شعلہ طور'' جو پہلی بار 1932ء میں شائع ہوا، اور جگر اس وقت تک 42 سال کے ہو چکے تھے۔ (پ، 1890ء) پھر بھی بقول شارب: ''اصغر، فانی، حسرت، یگانہ اس وقت بھی غزل گوئی کے میدان میں بہت آگے نکل چکے تھے لیکن جگر کی اس دور کی شاعری داغ، امیر اللہ تسلیم اور رسا کی غزلوں کے ماحول سے آگے نہیں بڑھتی تھی۔ اور وہ پوری دیانت داری سے یہ بھی کہتے ہیں۔۔ ''مجھے جگر کی شاعرانہ عظمت سے انکار نہیں لیکن ''داغ جگر'' اور ''شعلہ طور'' کی شاعری کو قدر اول کی شاعری میں شمار نہیں کیا جا سکتا اس لئے کہ اس میں ایک عام شاعر کی طرح جگر کا محبوب بھی قاتل، بے وفا، شمشیر بکف، عاشقِ بسمل، مظلوم دیوانہ، بیمار، لاغر

اور آوارہ نظر آتا ہے، وہی روایتی مضامین۔''

اس کے بعد وہ جگر کے روایتی اشعار بھی پیش کرتے ہیں اس کے بعد یہ بھی کہتے ہیں۔ ''لکھنوی شاعری کا ایک دور بُری طرح سے اس مریضانہ ذہنیت کا شکار رہا ہے اس کے اسباب جو بھی رہے ہوں لیکن اردو کی عشقیہ شاعری پر اس کا بہت خراب اثر پڑا۔''

ایک نوجوان نقاد کے جرأت مندانہ فیصلے قابل ستائش ہیں جبکہ وہ بذات خود خطہ اودھ سے تعلق رکھتا تھا لیکن اس کا مفروضی و حقیقی ترقی پسند ذہن دیانت دارانہ تجزیہ کرنے پر مجبور تھا۔ یہی نہیں وہ جگر کے بارے میں کہنے میں تکلف نہیں کرتے:

> ''یہ چند اشعار جو داغ جگر اور شعلہ طور سے پیش کئے گئے ہیں یہ ایسی سنی سنائی باتوں اور روایت پرستی پر مبنی ہیں جو پرانے شعراء کے یہاں عام تھی۔ ان اشعار میں نہ شگفتگی ہے اور نہ تازگی، نہ اصلیت ہے نہ شوخی بلکہ پرانے قسم کی بے لطف غزل گوئی، خیالات کی پستی ہے۔''

لیکن وہ یہ کہنے میں بھی دریغ نہیں کرتے:

> ''انہوں نے اردو شاعری کی بہت سی روایات کو اپنایا لیکن وہ داغ کی اس روایت سے بہت دور رہے، ان کی شاعری داغ کی عام شاعری سے زیادہ مہذب ہے۔''

اس ضمن میں شارب صاحب مجنوں گورکھپوری، سلیمان ندوی جیسے بزرگ نقادوں کے خیالات سے بھی اختلاف کرتے ہیں جو ایک نوجوان ادیب کے لیے جسارت کی بات تھی۔ شارب صاحب جگر کی شاعری کے دوسرے دور جو آتشِ گل سے تعلق رکھتی ہے کی ستائش کرتے ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ جگر کی سابقہ شاعری کی طرح افسردہ نہیں کرتی، اس لیے کہ اس میں ایک نئی قسم کی رومانیت اور وجدانی کیفیت ہے اور وہ پوری طوالت کے ساتھ ان خصوصیات کو پیش کرتے چلے جاتے ہیں اور دلیل کے لیے ان کے اشعار بھی پیش کرتے ہیں اور جگر کے خیالات بھی جو انہوں نے شعلہ طور کے دیباچہ میں رقم کیے ہیں۔ شارب صاحب نے شعلہ طور کے کلام کو بھی مختلف ادوار میں دیکھا ہے جس میں روایت پرستی کے بجائے سادگی اور زندگی زیادہ ہے

وہ جگر کو ان کے ارتقائی ذہن سے وابستہ کر کے دیکھتے ہیں اور پھر ان کا تجزیاتی ذہن یہ کہتا ہے:

''ہم جگر کو ایک عظیم شاعر نہیں کہہ سکتے۔عظیم ان معنوں میں جن میں ہم غالب یا اقبال کو عظیم کہتے ہیں۔اس لئے کہ غالب یا اقبال جیسی فلسفیانہ گہرائی اور سنجیدہ فکر جگر کے کلام میں نہیں پائی جاتی۔''

یہ بھی کہتے ہیں:

''وہ مومن، داغ، رسا، تسلیم اور حسرت سے زیادہ قریب ہیں۔جگر کا نظریہ شاعری صرف حسن وعشق کو بیان کرتا ہے۔لیکن وہ حجابات حسن وعشق میں بھی سنجیدہ فکر جگر کے کلام میں بھی بعض فکر انگیز باتیں اور عشق وسرمستی کے پردے میں بعض پختہ خیالات ضرور پیش کر دیتے ہیں۔''

اس کے بعد وہ پھر شاعری کے نئے رجحانات پر گفتگو کرنے لگتے ہیں جو شارب صاحب کے تاریخی شعور اور سماجی آگہی کے ثبوت فراہم کرتے ہیں اور اس کے بطن سے جنمی ترقی پسند تحریک کا بھی ذکر کرتا ہے جو ضروری تھا پھر اس کے بعد وہ جگر کی طرف واپس آتے ہیں اور اعتراف کرتے ہیں کہ جگر صاحب ترقی پسند تحریک سے وابستہ نہیں رہے لیکن بعد دور کے کلام میں بہر حال فکر ونظر کے اشارے ملتے ہیں۔اسی طرح سے وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ جگر صاحب کو سیاست سے بھی کوئی دلچسپی نہیں رہی بلکہ وہ اس سے دور بھاگتے تھے وہ شاعری کو پیغامبرِ محبت مانتے تھے اسی لیے ان کا یہ شعر ضرب المثل بن گیا:

ان کا جو کام ہے وہ اہلِ سیاست جانیں　　　میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے

لیکن اس کے باوجود شارب صاحب کا کہنا ہے کہ وہ آنکھ بند کر کے نہیں رہے۔بنگال کا قحط ہو یا دیگر اندوہناک واقعات وہ ناپسندیدگی کے باوجود دیکھ رہے تھے اور بہ زبان غزل کہہ رہے تھے۔

بنگال کی میں شام وسحر دیکھ رہا ہوں　　　ہر چندکہ ہوں دور مگر دیکھ رہا ہوں
افلاس کی ماری ہوئی مخلوق سرِ راہ　　　بے گور وکفن خاک سر دیکھ رہا ہوں
بچوں کا تڑپنا وہ بلکنا وہ سسکنا　　　ماں باپ کی مایوس نظر دیکھ رہا ہوں

انسان کے ہوتے ہوئے انسان کا یہ حشر   دیکھا نہیں جاتا ہے مگر دیکھ رہا ہوں

شارب صاحب نے اس پوری غزل کا بھرپور تجزیہ کیا ہے اور وہ عناصر بحث میں لائے ہیں جن سے اب تک جگر کی شاعری محروم تھی اور یہ جگر کا ایک نیا اور بڑا پہلو تھا اور ایک بڑی تبدیلی۔اس کے بعد شارب صاحب جگر کی اس غیر معمولی شہریت یافتہ غزل کو بھی پیش کرتے ہیں جس نے جگر کو ایک نئے بڑے شاعر کے طور پر پیش کیا:

فکر جمیل خواب پریشاں ہے آج کل   شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل

سازِ حیات سازِ شکستہ ہے ان دنوں   بزم خیال جنتِ ویراں ہے آج کل

اس طرح سے اور اشعار جس میں سیاسی طنز ہے اور سماجی شعور بھی اور ایک شدید احساس واضطراب بھی۔اس میں کچھ ان کی اپنی فطرت شامل ہے تو کچھ ترقی پسند تحریک کے اثرات اور کچھ ہندوستان کے زوال پذیر حالات۔ان سب کے آمیزہ نے پرانے روایتی جگر کو بدل کر دکھ دیا۔اس بدلاؤ اور پھیلاؤ کو شارب صاحب نے بڑے سلیقہ سے پیش کیا ہے جس سے خود شارب صاحب کی نظریہ سازی اور شعرفہمی دونوں صورتوں کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

''وہ ایک صحت مند سیاسی شعور رکھتے تھے۔اگر سیاسی شعور نہ ہوتا تو وہ آزادی کی صبح کی تصویر ہرگز نہ دیکھتے۔''

اور شارب صاحب غزل کے علاوہ جگر کی بعض نظموں کا ذکر کرتے ہیں جو گاندھی، تلک اور سوراج کے عنوان سے کہی گئی ہیں۔وہ اقتباسات بھی پیش کرتے ہیں۔اس کے بعد وہ جگر کی صوفیانہ شاعری پر بھی گفتگو کرتے ہیں اس لیے کہ تصوف اور اردو شاعری کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔کچھ دیر ان رشتوں پر گفتگو کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں:

''جگر صوفی شاعر نہیں تھے۔وہ سلسلہ چشتیہ سے تعلق رکھتے تھے۔صوفیوں کے مزارات پر باقاعدہ حاضری دیتے تھے۔ان کو بزرگوں سے عقیدت تھی ورنہ انہوں نے اپنا مسلک تو بہت صاف الفاظ میں اپنے ایک شعر میں بیاں کر دیا ہے۔

میں نہ زاہد سے ہوں شرمندہ نہ صوفی سے جگر
مسلکِ عشق مرا مسلکِ رندانہ ہے

اس اعتراف کے باوجود انکی رندی وسرمستی، درویشی اور اصغر گونڈوی کے تئیں عقیدت مندی اور اردو شاعری سے تصوف سے گہری وابستگی کے تحت بہرحال ان میں ایک صوفیانہ وفقیرانہ مزاج کا عمل دخل تو تھا۔ وہ کبھی بھی امراء ووزراء کے قریب نہیں رہے اور یہ ہی اپنی عزتِ نفس کا سودا کیا، اس سلسلے کے بے شمار واقعات اس کا ثبوت فراہم کرتے ہیں، شارب صاحب نے ایسے اشعار بھی پیش کیے ہیں جو بالواسطہ یا بلاواسطہ تصوف سے رشتہ رکھتے ہیں، مثلاً ذیل میں اشعار دیکھئے:

شوق بے انتہا کے پردے میں کون ہنگامہ زاہے کیا کہئے
جسم محدود، روح لامحدود پھربتا ربط باہمی کیا ہے
ہر ایک مکاں میں کوئی اس طرح مکیں ہے پوچھو تو کہیں بھی نہیں دیکھو تو یہیں ہے
کہیں ذرہ کہیں صحرا کہیں قطرہ کہیں دریا محبت اور اس کا سلسلہ یوں بھی ہے اور یوں بھی

اب شارب صاحب کا یہ بیان بھی ملاحظہ کیجئے:

''ان اشعار میں شاعرانہ رفعت، تصوف کی گہرائی اور مسائل کے ساتھ ایک حکیمانہ اندازِ بیان ہے جو جگر کی بالغ نظری کی نشاندہی کرتا ہے۔ انہوں نے اس کو خشک فلسفہ نہیں بنایا بلکہ اس کے لئے ایک ایسا انداز اختیار کیا جس میں سرمستی اور والہانہ پن بھی ہے۔''

ان کی یہ ادا انہیں بڑا صوفی شاعر بننے سے روکتی ہے اور سچ پوچھیں تو وہ اس میدان کے مرد تھے ہی نہیں۔ پروفیسر آل احمد سرور نے ایک جگہ بڑا اچھا تجزیہ کیا ہے جسے شارب صاحب اپنے خیال کی تقویت کے لیے پیش کرتے ہیں۔ مسرور لکھتے ہیں:

''صوفی حسن کے ایک مجرد تصور سے عشق کرتا ہے، اسے ساری کائنات میں ایک ہی حسن کے مظاہر نظر آتے ہیں۔ جگر بھی اسی تصور سے کھیلتے ہیں مگر ان کے یہاں حسن کے ارضی اور مجازی پہلو اتنے نمایاں ہیں کہ یہ

روشن پرچھائیں ایک مجسم شعلہ بن جاتی ہے۔'' (دیباچہ شعلہ طور)

اب ذرا شارب صاحب کے یہ خوبصورت بامعنی اور تخلیقی جملے ملاحظہ کیجئے:

''اس میں شک نہیں کہ ان کا تصورِ حسن وعشق تصوف کا مجرد تصور نہیں، ایک گنگا جمنی قسم کا تصور ہے جس میں ارضی و ماورائی دونوں قدریں ملتی ہیں اور جنہوں نے صحیح معنوں میں ان روشن پرچھائیوں کو شعلہ بنا دیا۔''

کتاب کے آخری حصہ میں ایک بار پھر شارب صاحب جگر کے عشق اور اردو کی عشقیہ شاعری کے بارے میں عالمانہ گفتگو کرتے ہیں اور عشق وجنس کے نازک فرق پر بھی گفتگو کرتے ہیں لیکن ہوس پرستی اور عشقی بے راہ روی کی مخالفت بھی کرتے ہیں، یہ جملے دیکھئے:

''عشق کو ہم جنسیت سے الگ نہیں کر سکتے لیکن ہوس اور عشق میں کوئی نہ کوئی حد فاصل مقرر کرنا لازمی ہے ورنہ ہماری عشقیہ شاعری کی ساری عظمت خاک میں مل جائے گی۔''

ایک جگہ لکھتے ہیں:

''جب ہم عشقیہ شاعری کا ذکر کرتے ہیں تو سب سے پہلے غزل ہی کی تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ بیسویں صدی کی غزل گوئی خصوصیت کے ساتھ ایک صحت مند عشقیہ شاعری کا ذہن اور رنگارنگی رکھتی ہے۔ اس میں حسن ومحبت کی دھوپ چھاؤں پرانے شعراء کے مقابلے زیادہ گہری اور زیادہ پرکشش نظر آتی ہے۔''

یہ فیصلہ بھی بڑا جرأت مندانہ ہے، اس پر بحث ہو چکی ہے۔ لیکن اسی تواتر میں جب وہ جگر کی عشقیہ شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں تو اس میں ایک خاص قسم کی تاویل وتدوین نظر آتی ہے اور بڑی حد تک تسکین بھی۔ ملاحظہ کیجئے:

''جگر کی نگاہ میں عشق مکمل ترک وطلب ہے وہ یہاں صرف ترک یا صرف طلب بھی کہہ سکتے تھے لیکن انہوں نے اپنے نظریہ عشق کو واضح طور پر پیش کرنے کے لیے دونوں کیفیات کا اظہار ضروری سمجھا۔''

اور یہ اہم جملہ بھی دیکھئے:

''جگر سر تا پا محبت ہی محبت ہیں۔تاثراتِ عشق کی اتنی ہم آہنگی مشکل سے ان کے دور میں کسی شاعر کے یہاں نظر آئے گی۔''

فراق گورکھپوری جیسے عشقیہ شاعر کی موجودگی میں یہ فیصلہ بھی غور طلب ہے اور کسی حد تک بحث طلب بھی لیکن شارب صاحب کا بیان اور اعتماد بہر حال تحسین طلب ہے۔اب ذرا ہم عصروں کے مابین تقابل کا یہ رویہ اور نظریہ ملاحظہ کیجئے:

''اصغر کے یہاں تصورِ عشق ماورائی ہے یہ دوسری بات ہے کہ ان کی شگفتہ بیانی نے اس کو دوسروں کے مقابلے زیادہ دلکش بنا دیا ہے۔فانی کی یاسیت اور فلسفیانہ مزاج نے ان کے عشق کو ایک الگ راستہ دے دیا ہے،ان کا انداز اور لہجہ مخصوص ہے لیکن ان کے بھی تاثراتِ عشق میں اتنی ہم آہنگی نہیں جتنی جگر کے یہاں ہے۔حسرت کے عشق کا محور گو کہ جگر سے قریب ہے لیکن الگ ہے۔جگر کے عہد کے شعراء میں اگر کسی کو تاثراتِ عشق کی ہم آہنگی میں ان کا شریک قرار دیا جا سکتا ہے تو یگانہ کو ان کے یہاں بھی بے پناہ اثر و گداز ہے۔''

ان فیصلوں پر بھی غور کیا جا سکتا ہے اور بحث کی گنجائش نکالی جا سکتی ہے لیکن ہم شارب صاحب سے جزوی اختلاف کرنے کے باوجود ان کے منطقی رویے اور استدلالی نظریے سے اختلاف نہیں کر سکتے کہ وہ جو بھی رائے قائم کرتے ہیں اس کے اسباب و علل بھی پیش کرتے ہیں اور اپنی گفتگو، تجزیہ اور نتیجہ سب کہ سب دلائل و براہین کے ساتھ ادا کرتے ہیں۔دراصل یہ شارب صاحب کا ہی نہیں بلکہ پوری ترقی پسند تنقید کا رویہ اور راستہ رہا ہے بالخصوص احتشام حسین اور محمد حسن کا اور یہ دونوں بڑے نقاد شارب صاحب کے استاد اور رہنما رہے ہیں اور انہیں کے سایہ علم و نقد شارب صاحب کی فکری و نظریاتی نشو و نما ہوئی ہے۔

کتاب کی آخری گفتگو غزل کو خارجی اور داخلی کیفیات تک پہنچتی ہے اور اس نفسیات کی بھی جو عشق کی راہوں سے ہوتی ہوئی سوز و گداز اور جذبہ میں تحلیل ہو کر شاعر کے اسلوب و آہنگ

میں پیوست ہو جاتی ہے اور بلا شبہ یہ وصف جگر کی غزلیہ شاعری میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ یہ خیال صرف شارب صاحب کا نہیں بلکہ رشید احمد صدیقی اور احتشام حسین کا بھی ہے۔ گفتگو یہیں ختم ہوتی تو ٹھیک تھا لیکن کچھ سراپا، کچھ جذبہ، کچھ حسن و جمال اور ہجر و وصال کا ذکر از خود چلا آتا ہے۔ یہ شارب صاحب کی مجبوری ہے اس لیے کہ وہ سراپا شاعرِ جمال پر گفتگو کر رہے ہیں اس لیے وہ بار بار یہ کہنے پر مجبور ہیں:

''جگر کے کلام میں حسن و عشق، محبت اور انسانیت اور صداقت کی اعلیٰ قدریں ملتی ہیں انسانی محبت اور پاکیزگی والہانہ پن اور سرشاری ان کی انفرادیت ہے۔''

جگر کے حسن و عشق، ہجر و وصال پر بیشتر نقادوں نے گفتگو کی ہے۔ رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور جیسے بڑے نقاد بھی اس سے آگے نہیں بڑھے ہیں لیکن شارب صاحب اس دور میں عین عالم شباب میں پاکیزگی، انسانی محبت اور انسانیت کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں اور اُس بُرے جذبے کو تلاش کرتے ہیں جو محبت کے لمحاتی اور جذباتی رویوں سے بالاتر ہوتا ہے۔ اس لیے کتاب کا خاتمہ ان جملوں پر ہوتا ہے:

''جگر کا محبت کا پیغام انسانیت اور خلوص جوان کی دل کی آواز بن کر اٹھا اور دلوں میں اُترتا چلا گیا جس کو انہوں نے اپنی غزلوں کے لئے ایک فن بنا دیا۔ ان کی یہ آواز ختم ہونے والی نہیں اس میں بڑی سکت ہے۔ توانائی ہے۔ زندگی ہے۔ انہوں نے دلوں کو فتح کیا وہ بجا طور پر فاتح زمانہ کہے جانے کے مستحق ہیں۔ غزل اپنے اتنے بڑے فن کار کو کبھی نہیں بُھول سکے گی۔''

خیال رہے کہ کتاب کا بڑا حصہ عشق، عشقیہ شاعری پر گفتگو کرتا ہے۔ عشقِ جسمانی اور عشقِ وجدانی کو پیش کرتا ہے لیکن شارب صاحب اپنی گفتگو کا خاتمہ عشق انسانی پر کرتے ہیں جو ان کے ترقی پسند فکر و شعور کی پختہ اور واضح غمازی کرتا ہے اور عشق کا ترقی پسند تصور بھی عبدالعلیم جیسے غالی ترقی پسند دانشور کے ذریعہ پیش کرتے ہیں:

''علی سکندر مر گئے اس لئے کہ وہ معمولی انسان تھے اور ہر انسان فانی ہے
لیکن جگر مرادآبادی کبھی مر نہیں سکتے اس لئے کہ وہ سچے شاعر ہیں اور سچائی
امر ہے۔''

ایسی کم عمری میں ایسی سجی ہوئی مدلل و متوازن گفتگو شارب صاحب کے فکر و نظر کی راہیں ہموار کرتی ہیں اور اسی راہ پر چل کر وہ پختہ تر اور بزرگ تر ہوتے گئے اور دیکھتے دیکھتے ترقی پسند تنقید کی اگلی صف میں جا کھڑے ہوئے اور بقول سید محمد عقیل، شارب صاحب، محمد حسن، قمر رئیس، سید محمد عقیل کے ساتھ مل کر یادوں میں شامل ہو گئے۔ شارب صاحب نے مجاز پر بھی ایک مکمل کتاب لکھی ہے۔ راقم نے اس کا تجزیہ الگ سے کیا اس لیے یہاں صرفِ نظر کیا ہے۔ جگر پر یہ کتاب اس وقت لکھی گئی جب ان کی شاعری کا طوطی بول رہا تھا اور شارب صاحب کے قلم نے ابھی ابھی بولنا شروع کیا تھا لیکن خوبصورت شاعری، معیاری تخلیق از خود تنقید کے راستے ہموار کرتی ہے۔ بس سنبھل کر چلنے کی ضرورت ہوا کرتی ہے۔ اس کتاب کی تحریر و تنقید میں شارب کا سنبھلا ہوا قلم اور سُلجھا ہوا ذہن ایسا چلا کہ جگر نہ صرف قلب و جگر کا حصہ بن گئے بلکہ فکر و نظر کا اثاثہ بھی جس پر آگے چل کر شاندار عمارت تعمیر ہوئی لیکن یہ کتاب جگر شناسی کے لیے خشتِ اول ثابت ہوئی اور شاید اب تک خشتِ آخر بھی۔

پروفیسر علی احمد فاطمی، شعبہ اردو، الہ آباد یونیورسٹی سے وابستہ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.89-101
Prof. Mohd. Naseemuddin Farees, Urdu mein Bachon ka Adab Ameer Khusru se Mirza Ghalib Tak:Ek Jayeza

محمد نسیم الدین فریس

اردو میں بچوں کا ادب امیر خسرو سے مرزا غالب تک: ایک جائزہ

ادب اطفال یا بچوں کا ادب وہ منظوم یا نثری تحریریں ہیں جو بچوں کے لیے ان کی عمر‘ ذہنی سطح‘ ادراک وفہم کی صلاحیت‘ دلچسپیوں اور نفسیاتی پہلوؤں کو ملحوظ رکھتے ہوئے لکھی جائیں۔ ادب اطفال کی بڑی اہمیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کی ہر زبان کے ادب میں ادب اطفال کا بھی ایک گوشہ ہوتا ہے۔ ماں کی لوریوں‘ گھوارے کے گیتوں اور دادی اماں یا نانی اماں کی کہانیوں اور قصوں‘ لوک ادب یا (Folk lore) کے ایک حصے کے طور پر ادب اطفال کی تاریخ اتنی ہی قدیم ہے جتنی انسانی تہذیب ومعاشرت کی تاریخ ہے۔ ظاہر ہے کہ اردو میں بھی اس کا سلسلہ عوامی ادب یا لوک روایات کے آغاز کے ساتھ ہی ہوا ہوگا۔ اردو زبان کے ارتقا کے ساتھ ساتھ اس میں لوریوں‘ گھوارے کے گیتوں اور بادشاہوں‘ شہزادوں‘ شہزادیوں‘ پریوں اور جادوئی کرداروں پر مبنی قصے کہانیوں کا بھی آغاز وارتقا ہوا لیکن یہ سارا سرمایہ چونکہ زبانی روایات کی شکل میں ہوتا ہے اس لیے اس کا بیشتر حصہ یقیناً تلف ہوگیا ہے اور جو کچھ سرمایہ سینہ بہ سینہ آج کے دور تک منتقل ہوا ہے وہ بھی سماجی اور ثقافتی تبدیلیوں کے سبب مٹنے کے قریب ہے۔ البتہ بچوں کے لیے تحریری شکل میں جو ادب تخلیق کیا گیا ہے اس کا بڑا حصہ محفوظ ہے۔

عوامی ادب یا لوک کہانیوں اور لوک گیتوں کی زبانی روایات (Oral traditions) سے قطع نظر جب ہم اردو میں ادب اطفال کے تحریری سلسلے کی ابتدا کے بارے میں سوچتے ہیں تو یہ

بات ہمارے سامنے آتی ہے کہ اردو میں بچوں کے ادب کی ابتدااور بڑوں کے ادب کی ابتداایک ہی زمانے میں اور تقریباً ساتھ ساتھ ہوئی ہے۔ ہم حضرت امیر خسرو کو اردو کا پہلا شاعر اور اردو ادب کا بنیاد گزار مانتے ہیں۔ امیر خسرو نے اپنے عہد کی اردو زبان میں جو کچھ لکھا اس میں بڑوں کے ساتھ بچوں اور مردوں کے ساتھ خواتین کو بھی پیش نظر رکھا۔ اس طرح ہم امیر خسرو کو بچوں کے لیے لکھنے والا اردو کا پہلا ادیب یا اردو میں ادب اطفال کا اولین خالق کہہ سکتے ہیں۔

ابوالحسن یمین الدین خسرو(1325-1253) کے والد ایک ترک اور والدہ ایک ہندوستانی خاتون تھیں۔ اس طرح ان کی ذات میں بھی دو تہذیبوں کا سنگم نظر آتا ہے۔ وہ عربی اور فارسی کے عالم اور کئی ہندوستانی زبانوں سے واقف تھے۔ انہیں ہندوستان میں فارسی زبان کا سب سے بڑا شاعر مانا جاتا ہے۔ انہیں موسیقی میں بھی زبردست مہارت حاصل تھی۔ انہوں نے گیارہ بادشاہوں کا زمانہ دیکھا اور سات باشاہوں کے دربار سے وابستہ رہے۔ امیر خسرو کی شخصیت نہایت متنوع اور کثیر الجہت تھی۔ ایک طرف وہ سلاطین وقت کے مصاحب اور ملازم تھے تو دوسری طرف حضرت نظام الدین محبوب الٰہی کے بھی نہایت چہیتے مرید تھے۔ دربار اور خانقاہ سے ہٹ کر ان کی شخصیت کا ایک اور رخ ان کی عوامی زندگی ہے۔ وہ عوام میں نہایت مقبول تھے۔ گھر سے نکلتے تو بچے بڑے انہیں گھیر لیتے۔ وہ ان سے دلچسپ باتیں کرتے' چٹکلے اور شعر سناتے۔ ڈھکوسلے' مکرنیاں' ان ملیاں اور پہیلیاں گھڑنے میں انہیں مہارت حاصل تھی۔ عورتیں ان سے فرمائش کر کے یہ چیزیں سنتی تھیں۔ وہ بچوں سے بھی بے حد پیار کرتے تھے۔ بچوں کے لیے بھی انہوں نے بہت سی پہیلیاں اور دو سخنے لکھے ہیں۔ یہ ساری چیزیں انہوں نے اس وقت کی عوامی زبان لکھیں جسے وہ ہندوی اور دہلوی کہتے ہیں۔ اصل میں یہ قدیم اردو یا کھڑی بولی ہے۔ اس لیے امیر خسرو اردو کے پہلے شاعر کہلاتے ہیں لیکن ان کی بیشتر اردو شاعری ضائع ہو چکی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنی اردو شاعری کی زیادہ پرواہ نہیں کی۔ وہ اس زبان میں جو ریختے' گیت یا عورتوں اور بچوں کی دلچسپی کی چیزیں تخلیق کرتے دوستوں کے حوالے کر دیتے تھے۔ اپنے فارسی کلام کی طرح ہندوی یعنی اردو کلام کو جمع کرنے کی کوشش انہوں نے نہیں کی۔ جس کی وجہ سے ان کا یہ لاقیمت سرمایہ منتشر ہو گیا۔ اب جو اردو تخلیقات ان کے نام سے مشہور ہیں وہ سب کی سب ان کی

نہیں ہیں۔ بعد کے دور میں دوسرے لوگوں نے لکھ کر ان سے منسوب کر دی ہیں۔ کیونکہ ان کی زبان اتنی صاف اور ترقی یافتہ ہے کہ وہ خسرو کے عہد کی زبان نہیں ہو سکتی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وقت کی گزران کے ساتھ لوگوں نے خسرو کی تخلیقات میں الفاظ بدل دیے ہوں اور ان میں اپنے عہد کے الفاظ داخل کر دیے ہوں تا کہ انہیں اپنے عہد کی زبان کے مطابق بنایا جا سکے۔ مثال کے طور پر ذیل کی پہیلیاں ملاحظہ ہوں:

جل جل چلتا بستا گاوں = بستی میں نا' وا کا ٹھاوں
خسرو نے دیا وا کا ناؤں = بوجھ ارتھ نہیں چھوڑو گاؤں
(پہیلی ''دیا'')

گھوم گھمیلا لہنگا پہنے ایک پاوں سے رہی کھڑی
آٹھ ہاتھ ہیں اس ناری کے صورت اس کی لگے پری
سب کوئی اس کی چاہ کریں مسلماں ہندو چھتری
خسرو نے یہ کہی پہیلی دل میں اپنے سوچ ذری
(پہیلی ''چھتری'')

یا ذیل کے دو سخنے دیکھیے جن میں دو باتیں پوچھی گئی ہیں لیکن دونوں کا جواب ایک ہے۔

انار کیوں نہ چکھا۔ وزیر کیوں نہ رکھا (دانا نہ تھا)
گوشت کیوں نہ کھایا۔ ڈوم کیوں نہ گایا (گلا نہ تھا)

مولوی محمد امین عباس چریا کوٹی نے امیر خسرو سے منسوب ہندوی کلام کو جس میں پہیلیاں' مکرنیاں' دو سخنے' ان مل' دوہے' گیت وغیرہ شامل ہیں مختلف ماخذوں سے جمع کر کے ''جواہر خسروی'' کے عنوان سے علی گڑھ سے شائع کروایا ہے۔ لیکن اردو ادب کا ایک عام طالب علم بھی سمجھ سکتا ہے کہ ان پہیلیوں اور دو سخنوں کی زبان خسرو کی نہیں ہو سکتی۔ بہر حال تحقیقی حزم و احتیاط خسرو سے منسوب ہندوی یا اردو کلام کو من و عن خسرو کی تصنیف ماننے میں مانع ہوتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ خسرو نے اردو میں کچھ نہیں لکھا۔ ریختہ' ان مل' پہیلی' دو سخنے' ڈھکوسلہ' کہہ مکرنی اور گیت جیسی اصناف میں خسرو کے اردو میں لکھنے کی روایت اس تواتر کے ساتھ ملتی ہے کہ

اس کا انکار نہیں کیا جا سکتا۔ مزید برآں یہ کہ اپنے تیسرے دیوان ''غرۃ الکمال'' کے دیباچے میں امیر خسرو نے خود اس امر کی تصدیق کی ہے لکھتے ہیں ''جزوے چند نظم ہندی نذر دوستاں کردہ شد است'' (بحوالہ ڈاکٹر جمیل جالبی' تاریخ ادب اردو' جلد اول 2013ء)۔ خسرو کے اس اقراری بیان کے بعد اس امر میں شک وشبہ کی کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی کہ انہوں نے ہندوی یا اردو میں بھی طبع آزمائی کی تھی اور مشہور روایات کے مطابق ایسی چیزیں تخلیق کیں جو بچوں کی تھیں اور اپنے اندر بچوں کے لیے دلچسپی کا سامان رکھتی تھیں۔

بچوں سے متعلق ادب کے ضمن میں خسرو کی تصنیف ''خالق باری'' کا بھی نام لیا جاتا ہے۔ خالق باری ایک منظوم لغت ہے جس میں عربی اور فارسی الفاظ کے معنی اردو میں دیے گئے ہیں۔ اس طرح کی منظوم لغات کو اصطلاحاً ''نصاب نامہ'' کہا جاتا تھا۔ انہیں نصاب نامہ کہنے کی وجہ یہ تھی کہ ''شرعی اعتبار سے دوسو درہم وہ رقم ہے جس پر زکوۃ لازم آتی ہے۔ اس رقم کا مالک صاحب نصاب کہلاتا ہے۔'' (محمود شیرانی خالق باری' انجمن ترقی اردو' 1944ء دیباچہ اول ص 5) چونکہ ان منظوم لغات میں دوسو اشعار کی پابندی کی جاتی تھی اس لیے انہیں ''نصاب نامہ'' کہا جانے لگا۔ اگرچہ بعد میں تعداد اشعار کی قید باقی نہیں رہی لیکن نصاب نامے کی اصطلاح باقی رہی۔ فارسی میں مولانا ابونصر فراہی کا ''نصاب الصبیان (617ھ) نہایت قدیم اور اہم ہے۔ جس میں عربی الفاظ کے فارسی میں معنی دیے گئے ہیں۔ اردو میں ابونصر فراہی کے نصاب الصبیان کی تقلید میں بچوں کے لیے متعدد منظور نصاب نامے لکھے گئے۔ خالق باری اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ لیکن اس باب میں ایک اہم مسئلہ یہ سوال ہے کہ کیا خالق باری امیر خسرو کی تصنیف ہے؟ اس سلسلے میں علما اور اور محققین میں اختلاف رائے پایا جاتا ہے۔ مولانا امین عباس چریا کوٹی اور صفدر آہ اسے خسرو کی تصنیف مانتے ہیں۔ اس کے علی الرغم حافظ محمود شیرانی خالق باری کے ایک نسخے موسوم بہ حفظ اللسان کے دیباچے کی شہادت کی بنا پر اسے امیر خسرو نہیں بلکہ عہد جہانگیر کے ایک شاعر ضیا الدین خسرو کی تصنیف ثابت کرتے ہیں اور اس کا سنہ تصنیف 1301ھ متعین کرتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی درمیانی راہ نکالتے ہوئے کہتے ہیں کہ خالق باری امیر خسرو کی تصنیف ہے لیکن بعد کے زمانے میں لوگوں نے اس میں تبدیلیاں اور اضافے کیے اور اسے ایک نیا نام دیا۔ چنانچہ

ضیاالدین خسرو نے کچھ اشعار کا اضافہ کر کے اس کا نام حفظ اللسان رکھا۔اسی طرح آصفی نامی ایک شاعر نے اس میں اپنے اشعار شامل کر کے اس کا نام ''مطبوع الصبیان'' رکھا۔صفی نے اپنی تصنیف میں واضح طور پر اقرار کیا ہے کہ اس نے خالق باری میں اپنی طرف سے اضافہ کیا ہے۔یہی نہیں بلکہ وہ یہ اطلاع بھی دیتا ہے کہ دوسروں نے بھی اصل تصنیف میں اضافے کیے ہیں (ڈاکٹر جمیل جالبی' تاریخ ادب اردو' حصہ اول' دہلی 2013ء ص 33-32)۔اگر خالق باری کو امیر خسرو کی تصنیف مان بھی لیا جائے تو اس میں ہونے والی تحریفات اور اس میں پائے جانے والے الحاقی عناصر کے پیش نظر قطعیت کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ اس میں کون سے اشعار خسرو کے ہیں اور کون سے خسرو کے نہیں ہیں۔تاہم بہ طور نمونہ چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

خالق باری سرجن ہار = واحد ایک بڑا کرتار
اسم اللہ خدا کا ناؤں = گرما دھوپ' سایہ چھاوں
نیلا پیلا زرد کبود = تانا بانا' تارو پود
قوت نیرو' زور پران = سارق دُزد' چور ہے جان

ڈاکٹر جمیل جالبی کی اس مفاہمتی کاوش کے باوجود بہ حیثیت مجموعی یہ کہنا پڑتا ہے کہ خالق باری اور اسکے مصنف کے بارے میں محمود شیرانی کے دلائل اتنے مستحکم اور منطقی ہیں کہ ان کی تردید مشکل ہے۔جب خالق باری کا خسرو سے انتساب اور اس کی قدامت مشکوک ٹھہری تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو کا پہلا نصاب نامہ کون سا ہے۔حافظ شیرانی حکیم یوسف ہڑوی کی تصنیف ریاض الادویہ المعروف بہ قصیدہ درلغات ہندی کو قدیم منظوم لغت مانتے ہیں جو مغل بادشاہ ہمایوں کے عہد میں 946ھ میں تالیف کیا گیا۔ڈاکٹر سید عبداللہ اسی کو سب سے قدیم مانتے ہیں۔اس کے بعد اکثر مصنفین نے ''مقبول الصبیان'' کا ذکر کیا ہے جو مغل شہنشاہ اکبر کے زمانے میں 990ھ میں لکھا گیا۔لیکن مولوی عبدالحق نے ایک اور بے نام نصاب نامہ ڈھونڈ نکالا جسے انہوں نے ''مثلِ خالق باری'' کا نام دیا ہے۔یہ نصاب نامہ اجے چند بھٹناگر پسر دنی چند ساکن سکندر آباد نے سلیم شاہ شوری کے عہد میں 960ھ (1552ء) میں تصنیف کیا تھا۔مصنف کائستھ ہے اس نے کتاب کا نام کہیں نہیں بتایا کل 315 شعر ہیں۔اس میں فارسی اور عربی الفاظ

کے ہندوی مفاہیم دیئے گئے ہیں۔ (بحوالہ مولوی عبدالحق، مثل خالق باری ایک قدیم کتاب مشمولہ رسالہ اردو بابتہ جنوری 1952ء باز طباعت قدیم اردو انجمن ترقی اردو کراچی پاکستان 1961 ص199) نمونہ ملاحظہ ہو:

باریٔ تعالیٰ نامِ گو سائیں = بسے بزرگی بہت بدائی
خالق جن جگ پیدا کیا = رازق سب کو بھوجن دیا
واحد ایکؔ پرستش پوجا = لا شریک کوئی اور نہ دوجا
بے چگوںؔ جے روپ نہ ریکھا = بے نموں وہ جائے نہ دیکھا

ڈاکٹر زورؔ کو بھی ایک نصاب نامہ بہ عنوان ''واحد باری'' دستیاب ہوا تھا جس کا مصنف اشرف الدین ہے اس کا سنہ کتابت 1230ء ہے۔ ڈاکٹر زور نے اسے بہمنی دور کے شاعر اشرف بیابانی مصنف نوسر ہار (909ھ) کی تصنیف مان کر اسے اردو کا سب سے قدیم نصاب نامہ قرار دیا ہے لیکن محققین نے ان کی اس رائے سے اختلاف کیا ہے کیونکہ ''نوسر ہار'' کی زبان اور ''واحد باری'' کی زبان میں کافی فرق ہے۔

سخاوت مرزا نے بھی دکنی کے ایک منظوم نصاب نامے کو متعارف کروایا ہے۔ یہ نصاب نامہ جسکا نام ''خوان یغما' ہے۔ عادل شاہی دور کے ایک صوفی بزرگ سید شاہ طاہر حموی ابن سید شاہ عبداللطیف کرنولی کی تصنیف ہے۔ اس منظوم لغت کو شاہ طاہر نے سلطان سکندر عادل شاہ کے عہد حکومت میں بہ مقام ادھونی مرتب کیا۔ اس میں انہوں نے خالق باری کی نہیں بلکہ نصاب الصبیان ابونصر فراہی کی تقلید کی ہے۔ سخاوت مرزا نے اس کا زمانہ تصنیف 1088ھ تا 1098ھ کے درمیان متعین کیا ہے۔ (سخاوت مرزا مضمون ''سید شاہ طاہر حموی کرنولی کا ایک نصاب صبیان الموسوم بہ خوان یغما دکھنی۔ رسالہ اردو بابتہ جنوری و اپریل 1953ء)۔

حافظ محمود شیرانی نے اپنے مضمون ''خالق باری'' (مشمولہ امیر خسرو احوال و آثار مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی) میں نصاب ناموں کی طویل فہرست دی ہے جس کی تکرار طوالت کا باعث ہوگئی۔ اس لیے یہاں صرف چند اہم نصاب ناموں کا ذکر کیا جاتا ہے کیونکہ ان سب نصاب

ناموں کا تعلق اردو کے اولین ادب طفال سے ہے۔

1. اللہ خدائی مصنف تجلی سنہ تصنیف بقول مسعود حسن رضوی 1060ھ

2. فرح الصبیان مصنف شیخ اسحاق لاہوری سنہ تصنیف 1057ھ بہ عہد شاہ جہاں

3. صمد باری المعروف بہ ''جان پہچان'' مصنف عبدالواسع ہانسوی۔اس میں جدت یہ کی گئی ہے کہ مختلف عنوانات کے تحت متعلقہ الفاظ کو یکجا کیا گیا ہے۔عربی' فارسی اور ہندوی مترادفات دیے گئے ہیں۔اس لحاظ سے یہ سہ لسانی نصاب نامہ ہے۔

4. ذوق الصبیان الموسوم بہ اللہ باری۔مصنف حافظ احسن اللہ لاہوری جو 1207ء کے بزرگ ہیں۔

5. خالق باری مصنف محمد اکرام

6. خالق باری مصنف سید غلام علی شاہ امروہوی خالق باری کے نام سے اور بھی لوگوں نے نصاب لکھے ہیں۔

7. قادر باری مصنف فیاض عسکری

محمود شیرانی کی طویل فہرست میں شامل نصاب ناموں کے علاوہ ہندوستان اور پاکستان کے کتاب خانوں میں مخطوطات کی شکل میں متعدد منظوم لغات یا نصاب نامے ملتے ہیں جن کے مصنفین کے اسماء اوران کے سنہ تصنیف کا پتہ نہیں چلتا۔

اردو میں بچوں کے ادب کا ابتدائی اور قدیم سرمایہ منظوم لغات یا نصاب ناموں کی شکل میں ہی ملتا ہے۔امیر خسرو کے بعد اردو میں تخلیق ادب کی روایت شمالی ہند سے گجرات اور دکن کے علاقوں کو منتقل ہوتی ہے لیکن ان علاقوں کے شعرا نے اپنے اپنے مزاج و ماحول اور ذوق و رجحان کے مطابق یا تو صوفیانہ گیت اور عارفانہ مثنویاں لکھیں یا پھر عشقیہ داستانوں کو نظم کرنے پر اپنی توجہ مرکوز کی۔کسی نے بچوں کی طرف توجہ نہیں کی۔ سلطان محمد قلی قطب شاہ کی کلیات میں عیدوں' تہواروں' موسموں' شادی بیاہ کی رسومات' شاہی تقریبات' شاہی باغات' محلات' کھیل کود وغیرہ کے

بارے میں نظمیں ملتی ہیں لیکن بچوں سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے۔اسی طرح سلطان علی عادل شاہ ثانی کی کلیات میں ایک پہیلی ملتی ہے لیکن بچوں کے مطلب کی نہیں ہے۔ عادل شاہی عہد کے آخر دور کے شاعر شاہ حسین ذوقی کے یہاں ماں باپ نامہ کے عنوان سے ایک مثنوی ملتی ہے جس میں والدین کے حقوق، ان کے مقام اوران کے مرتبے کوواضح کرتے ہوئے ان کی خدمت اور اطاعت کی تلقین کی گئی ہے۔

عادل شاہی اور قطب شاہی سلطنتوں کے زوال کے بعد بارھویں اور تیرھویں صدی کے دوران دکن کے شاعروں نے بعض ایسے رسائل تصنیف کے جو بچوں کے لیے تھے۔لیکن ان میں سے بیشتر شاعر مجہول الاحوال ہیں مثلاً حسینی نامی ایک شاعر نے نصیحت لقمان (زمانہ تصنیف ما بعد 1100ھ/1688ء) کے نام سے حضرت لقمان کی نصیحتوں کو نظم کیا جو انھوں نے اپنے فرزند کو کی تھیں۔عاصی برہانپوری نے رسالہ اخلاق (زمانہ تصنیف ما بعد 1200ھ 1785ء) کے نام سے ایک منظوم رسالہ لکھا جس میں اخلاقی امور پر مبنی حکایتیں بیان کی گئی ہیں۔ یہ دونوں رسالے بہ شکل مخطوطات کتب خانہ سالار جنگ میوزیم میں محفوظ ہیں (بحوالہ نصیرالدین ہاشمی، وضاحتی فہرست کتب خانہ سالار جنگ طبع دوم، حیدرآباد 2007ء ص 282-281) اسی طرح کتب خانہ آصفیہ (اورینٹل مینوسکرپٹ لابریری اینڈ ریسرچ سنٹر حیدرآباد) میں شیخ سعدی کی گلستاں کے منظوم اردو ترجمے شیخ سعدی ہی کی کریما کے اردو نثری ترجمے کے مخطوطات محفوظ ہیں۔ 1263ھ 1846ء میں نواب شمس الامرا (حیدرآباد) کے مشہور سنگی چھاپہ خانے سے مجموعہ تعلیم الصبیان کے نام سے ایک کتاب شائع ہوئی جس میں مختلف بزرگوں کے لکھے ہوئے سترہ رسائل شامل ہیں۔

ادارہ ادبیات اردو حیدرآباد کے کتب خانے میں 'پند نامہ لقمان' کے نام سے ایک مثنوی کا مخطوط ہے جو گودڑ کے باشندے فتح شریف نے لکھی ہے۔اس کا سنہ تصنیف 1130ھ(1717ء) ہے۔اس میں حضرت لقمان کی سو نصیحتیں ہیں جو انھوں نے اپنے بیٹے کو کی تھیں (بحوالہ ڈاکٹر زور تذکرہ مخطوطات جلد اول) اسی کتب خانے میں میر محمد حیات میسوری کی تصنیف آداب سعادت کا بھی ایک مخطوط ہے جس میں والدین اساتذہ اور بزرگوں کی عزت و احترام کے قرینے

اور معاشرت کے آداب سکھائے گئے ہیں۔ یہ 1799ء کے بعد کی تصنیف ہے۔ اسی طرح شیخ فتح محمد برہانپوری کی فارسی تصنیف خزانہ حسنات کا اردو ترجمہ بھی مخطوطے کی شکل میں یہاں محفوظ ہے۔ اردو مترجم سید امام الدین علی عرف فقیر الہند کامل میں جنھوں نے اپنے بھانجے کے لیے 1264ھ میں اس کا اردو میں ترجمہ کیا۔ اس کتب خانے میں سعدی کی نظم کریما کا اردو ترجمہ بھی موجود ہے جس کا زمانہ تصنیف مابعد 1250ھ ہے۔ علاوہ ازیں اسی کتب خانے میں مفید الصبیان کے نام سے ایک کتاب کا قلمی نسخہ محفوظ ہے جس میں ابتدا میں نظم میں الفاظ معنیٰ ہیں پھر نثر میں فارسی کی گردانیں اور مصادر دیے گئے ہیں۔ اس کا مصنف رضا نامی کوئی گمنام شاعر ہے جس نے 1224ھ میں یہ رسالہ لکھا ان مخطوطات کا تعارف ڈاکٹر زور نے ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد کے مخطوطات کی وضاحتی فہرست تذکرہ اردو مخطوطات جلد ششم میں تفصیل سے رقم کیا ہے۔ مذکورہ کتب و رسائل کے علاوہ بچوں کو انشا و قواعد سکھانے والی متعدد کتابیں اور لغات ہیں جو ہندوستان کے علاوہ پاکستان میں انجمن ترقی اردو کے کتب خانہ خاص کی زینت ہیں لیکن اردو میں بچوں کے ادب پر کام کرنے والے کسی محقق نے ان کا ذکر نہیں کیا ہے۔

اردو میں ادب اطفال کا جائزہ لیتے ہوئے بعض محققین مثلاً ڈاکٹر خوش حال زیدی اور ڈاکٹر سیدہ مشہدی فورٹ ولیم کالج تک پہنچے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ فورٹ ولیم کالج سے وابستہ مصنفین نے اپنے تراجم و تالیفات سے اردو ادب کے سرمائے میں وقیع اضافہ کیا۔ لیکن ان کی تصانیف کا مقصد سمندر پار سے آنے والے انگریز عہدیداروں کو اردو سکھانا اور ہندوستانی تہذیب و تمدن سے واقفیت بہم پہنچانا تھا۔ اس مقصد سے جو کتابیں لکھوائی گئیں ان کا ہدف بچے نہیں بلکہ بڑے تھے۔ البتہ اس کالج کے تحت لکھی جانے والی کتابیں سادہ اسلوب اور آسان زبان کے سبب بچوں کے لیے بھی کارآمد ہو سکتی تھیں جیسے ابوالفضل کی فارسی تصنیف عیار دانش کا ترجمہ خرد افروز جو حفیظ الدین نے کیا تھا۔ اکرام علی کا ترجمہ اخوان الصفا' سنگھاسن بتیسی کا ترجمہ جو کاظم علی جواں نے کیا، مظہر علی خاں ولا کی بیتال پچیسی شیر علی افسوس کا ترجمہ گلستاں وغیرہ جو پند و اخلاق پر مشتمل ہیں۔ حیرت ہے کہ ڈاکٹر خوشحال زیدی نے اپنی کتاب اردو میں بچوں کا ادب (دہلی 1989ء ص170) میں میر امن کی باغ و بہار کو بھی بچوں کے ادب میں شامل کیا ہے حالانکہ اس میں بعض

ایسی باتیں بھی ہیں جنھیں یونیورسٹی کی سطح کے طلبا کو بھی کمرہ جماعت میں نہیں بتایا جاسکتا۔ڈاکٹر سیدہ مشہدی نے بھی اپنی کتاب اردو میں بچوں کا ادب (رانچی 1990ء ص 105) میں باغ و بہار میں بچوں کی دلچسپی کے سامان تلاش کیے ہیں جو باعث حیرت ہے۔دونوں نے کلکتے کے فورٹ ولیم کالج کو تو یاد رکھا لیکن مدراس (موجودہ چنئی) کے فورٹ سینٹ جارج کالج (قائم شدہ 1812ھ) سے اغماض برتا ہے۔فورٹ سینٹ جارج کالج کے مصنفوں کی تخلیقات میں شاہ حسین حقیقت کی خزینتہ الامثال۔مہدی واصف کی مجمع الامثال، حکایات لطیفہ (الف لیلہ کی دوسو راتوں کا اردو ترجمہ) حکایات دل پسند (حکایات لقمان کا اردو ترجمہ) محمد خان کی دستور النثر (اصول انشا پر دازی کی کتاب) منشی شمس الدین احمد کی حکایت الجلیلہ (ترجمہ الف لیلیٰ) منشی ابراہیم بیجاپوری کی دکھنی انوار سہیلی (پنچ تنتر کے فارسی ترجمے انوار سہیلی از ملا حسین واعظ کاشفی کا دکنی ترجمہ) وغیرہ ایسی کتابیں ہیں جو بچوں کے لیے بھی نہایت کارآمد اور مفید مطلب تھیں اس لیے انھیں ادب اطفال کے دائرے میں لایا جاسکتا ہے۔لیکن کسی محقق نے بچوں کے ادب کے حوالے سے فورٹ سینٹ جارج کالج کی تصانیف کا جائزہ نہیں لیا۔

اردو شاعری کے خدائے سخن میر تقی میر کے ہاں بھی ادب اطفال سے متعلق بعض تخلیقات مل جاتی ہیں۔میر کو بچوں کے ادب سے دلچسپی تھی اس کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ انھوں نے اپنے بیٹے فیض علی کی تعلیم کے لیے جب کہ اس کی عمر بارہ چودہ سال تھی 'فیض میر' کے نام سے فارسی زبان میں ایک مختصر سی کتاب لکھی۔جس میں انھوں نے خدارسیدہ درویشوں فقیروں اور مجذوبوں کے محیر العقول واقعات وکرامات حکایات کے انداز میں بیان کیے ہیں۔اس کتاب کا نام انھوں نے اپنے بیٹے فیض کے نام ''پر فیض میر'' رکھا۔میر کی اردو مثنویات میں بعض ایک مثنویاں ادب اطفال کے دائرے میں آتی ہیں جیسے مثنوی منوابوزنہ جس میں انھوں نے ایک پالتو بندر کے بچے کی شوخیوں اور شرارتوں کا دلچسپ خاکہ کھینچا ہے۔ڈاکٹر سیدہ مشہدی اور ڈاکٹر خوشحال زیدی نے میر کی مثنوی موہنی بلی کو بچوں کی نظم کیا ہے لیکن مجھے اسے بچوں کی نظم ماننے میں تامل ہے کیونکہ اس میں یہ کہا گیا ہے کہ جب بلی کا حمل بار بار گرنے لگا تو اس کے حمل کو برقرار رکھنے کے لیے کئی ٹوٹکے کیے گئے۔ظاہر ہے یہ باتیں بچوں کے جاننے کی نہیں ہیں۔علاوہ ازیں اس مثنوی

میں ایسے الفاظ اور طویل تراکیب اضافی استعمال کی گئی ہیں جو بچوں کے لیے موزوں نہیں جیسے گربہ زردفلک، گربہ لاوہ، مکروشید، سترگ، اختلاط، اعجوبہ، آفاق، چشم شورآفتاب، زمان تیرہ، جلیس، محبِّ ہرہ وغیرہ معلوم ہوتا ہے کہ ڈاکٹر خوشحال زیدی اور ڈاکٹر سیدہ مشہدی نے اس مثنوی کو پڑھے بغیر اسے بچوں کے ادب کے زمرے میں رکھا ہے۔مزید حیرت یہ ہے کہ ڈاکٹر خوشحال زیدی نے اپنی کتاب میں میر کی مثنوی، مورنامہ، کو بھی بچوں کی نظم قرار دیا ہے حالانکہ اس مثنوی میں میر نے ایک رانی اور ایک مور کے عشق کی داستان بیان کی ہے قصّے کے اختتام پر مور کے عشق کی آگ سے جنگل سلگ اٹھتا ہے جس میں مور جل جاتا ہے اور رانی بھی آگ میں گر کر اپنی جان دے دیتی ہے ۔ظاہر ہے یہ قصہ بھی بچوں کے لیے موزوں نہیں ہے۔مصنف نے مثنوی کا مطالعہ کیے بغیر محض قیاساً اسے بچوں کی نظم کہا ہے۔علاوہ ازیں انھوں نے ایک اور کام یہ بھی کیا ہے کہ میر کی نظموں میں ''بکری اور کتے''، ''مچھر''، ''کھٹمل'' نامی نظموں کو بھی شامل کیا ہے (165-166) حالانکہ میر کے دوادین میں اس طرح کے ناموں کی نظمیں نہیں ہیں۔ پتہ نہیں انھوں نے یہ نام کہاں سے لیے ہیں۔اگر انھوں نے میر کے دوادین دیکھنے کی زحمت گوارا کی ہوتی تو شائد اس فروگذاشت سے بچ جاتے۔میر کی مثنویات میں ایک مثنوی ہے ''مثنوی در تعریف سگ دگربہ کہ در خانہ فقیر بودند و باہم ربط داشتند''یعنی کتے اور بلی کی تعریف میں مثنوی' جو فقیر کے گھر میں تھے اور دونوں میں بڑی دوستی تھی۔یہ نظم بچوں کی دلچسپی کی ہوسکتی ہے اگر چہ اس میں یہاں وہاں بعض مشکل الفاظ آئے ہیں۔

میر کے یہاں ایک اور مثنوی ہے'' مثنوی در بیانِ بز'' جس میں انھوں نے اپنی پالتو بکری اور اس کے بچوں کا ذکر کیا ہے۔''کھٹمل اور مچھر'' میر کی مثنویاں نہیں ہیں پتہ نہیں ڈاکٹر خوش حال زیدی نے یہ نام کہاں سے اٹھائے ہیں۔میر کی مثنوی۔مثنوی در ہجو خانہ خود میں کھٹملوں کے کاٹنے پر پندرہ شعر ہیں۔اور ایک مثنوی ''نسنگ نامہ'' میں ڈانس (مچھر) کے کاٹنے پر ایک شعر۔ ڈاکٹر خوشحال زیدی نے میر کی ایک اور نظم ''مرغوں کی لڑائی'' کا ذکر کیا ہے۔مرغوں کی لڑائی میر کی کسی نظم کا نام نہیں ہے۔البتہ میر کے دیوان سوم میں در بیان مرغ بازاں ہے جس میں انھوں نے مرغ لڑانے والوں کی اوچھی حرکتوں کا مضحکہ اڑیا ہے۔

بچوں کے ادب کے سلسلے میں سب سے اہم نام نظیر اکبر آبادی کا ہے جنھوں نے بچوں کے لیے نہایت دلچسپ، مزیدار اور خوب صورت نظمیں لکھیں۔ نظیر پیشے کے اعتبار سے معلم تھے ۔وہ بچوں کو پڑھاتے تھے ۔اس طرح انھیں بچوں کی نفسیات ، ان کی دلچسپیوں اور رجحانات کو قریب سے پرکھنے کا موقعہ ملا تھا۔ وہ زندل دل اور آزاد خیال انسان تھے۔ انھیں عوامی زندگی میلوں ٹھیلوں، عہد تہوار سے بڑی دلچسپی تھی۔ انھوں نے بچوں کے لیے جو نظمیں لکھیں ان میں اپنے مشاہدات اور معلومات کو بھی خوب بروے کار لایا ہے ان میں گلہری کا بچہ، ریچھ کا بچہ، پودنے اور گڑھ پنکھ کی لڑائی، تل کے لڈو وغیرہ اہم ہیں ۔انھوں نے ان نظموں میں اخلاقی قدروں کا درس بھی دیا ہے۔

ادب اطفال کی تخلیق کے سلسلے میں نظیر اکبر آبادی کے لکھنوی معاصر انشاء اللہ خاں انشا کا بھی نام لیا جاتا ہے۔ جنھوں نے کہانی کنور اودے بھان اور رانی کیتکی کی کے عنوان سے ایک قصہ ایسی نثر میں لکھا جس میں سارے الفاظ ہندوستانی ہیں، عربی اور فارسی کا کوئی لفظ انھوں نے استعمال نہیں کیا۔ ڈاکٹر مظفر حنفی نے اسے نہ صرف بچوں کی کہانی بلکہ بچوں کے لیے لکھی گئی پہلی نثری کہانی قرار دیا ہے۔ انھیں کی پیروی میں ان کے شاگرد ڈاکٹر خوشحال زیدی نے بھی اسے بچوں کی تصنیف بتایا ہے(ڈاکٹر خوشحال زیدی، اردو میں بچوں کا ادب ص168)۔اسی طرح ڈاکٹر سیدہ مشہدی لکھتی ہیں میں رانی کیتکی کو بچوں کے ادب میں ایک اہم اضافہ تصور کرتی ہوں ۔(ڈاکٹر سیدہ مشہدی، اردو میں بچوں کا ادب رانچی 1990 ص112)۔ میرا معروضہ یہ ہے کہ انشا کی اس تصنیف کی زبان اتنی آسان نہیں ہے جتنا تصور کرلیا گیا ہے۔ اس میں ہندوستانی کے متعدد ایسے الفاظ ہیں جو بچوں کی سمجھ سے باہر ہیں پھر مجھے اس میں بھی تردد ہے کہ یہ بچوں کی تصنیف ہے کیونکہ یہ ایک عشقیہ داستان ہے ۔اس کے موضوع اور مشمولات کے پیش نظر اسے بچوں کا ادب ماننا میرے خیال میں نہ صرف بچوں پر ظلم ہے بلکہ انشا کے ساتھ بھی ناانصافی ہے۔

اردو میں بچوں کے ادب کی روایت کی نشاندہی کرتے ہوئے میں نے اس مضمون کا آغاز نصاب ناموں سے کیا تھا۔ اب اس کا اختتام بھی ایک نصاب نامے پر کرتا ہوں جس کا نام ''

قادرنامہ'' ہے۔'' قادر نامہ'' غالب کی تصنیف ہے۔ غلام رسول مہر نے اسے غالب کی تصنیف ماننے سے انکار کیا ہے لیکن دوسرے ماہرین غالبیات مالک رام' امتیاز علی عرشی پروفیسر عبدالقوی دسنوی اسے غالب کی تصنیف تسلیم کرتے ہیں۔ غالب نے یہ منظوم لغت اپنے بھتیجے زین العابدین عارف کے بچوں باقر علی اور حسین علی کے لیے لکھا تھا جو غالب کے زیر پرورش تھے اس کا پہلا ایڈیشن 1856ء میں شائع ہوا۔ قادر نامہ بھی خالق باری کے طرز پر لکھا گیا ہے لیکن اس میں خالق باری کے برخلاف شروع سے آخر تک ایک ہی بحر کی پابندی کی گئی ہے۔ اس میں عام طور پر زیر استعمال فارسی الفاظ کے اردو مترادفات دیئے گئے ہیں۔ غالب نے اپنی افتادِ طبع کے برعکس اس میں کوئی جدت نہیں دکھاتی ہے۔ چند اشعار دیکھیے۔

چاہ کو ہندی میں کہتے ہیں کنواں = دود کو ہندی میں کہتے ہیں دھواں
ہندی میں عقرب کا بچھو نام ہے = فارسی میں بھوں کا ابرو نام ہے

سینہ چھاتی ' دست ہاتھ اور پاے پاؤں = شاخ ٹہنی' برگ پتہ' سایہ چھاؤں
چاہیے ہے ماں کو مادر جاننا = اور بھائی کو بردار جاننا

اس طرح اردو میں ادب اطفال کی روایت کے دوراول کا آغاز جو امیر خسرو سے ہوا تھا غالب پر ختم ہوتا ہے۔ غالب کے خورد معاصرین میں مولانا حالیؔ' مولانا محمد حسین آزاد' پیارے لال' ذکاء اللہ اور ڈپٹی نذیر احمد کے علاوہ اسماعیل میرٹھی نے بچوں کے ادب پر خاص توجہ دی لیکن یہ شخصیات راقم الحروف کے موضوع کی زمانی حدود سے باہر ہیں۔

☆☆☆

پروفیسر محمد نسیم الدین فریس، ڈین اسکول آف لسانیات، السنہ اور ہندوستانیات اور صدر شعبہ اُردو' مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.102-118
Prof. Aslam Jamshedpuri, Baig Ehsas ke Afsanvi ab'aad

اسلم جمشید پوری

بیگ احساس کے افسانوی ابعاد

اردو افسانہ آج جس مقام و معیار پر واقع ہے، اسے یہاں تک لانے میں ترقی پسند افسانے کے علاوہ جدید افسانے خصوصاً 1970ء اور 1980ء کے بعد کے افسانہ نگاروں کے مختلف رنگ اور انداز شامل ہیں۔ یہی وہ نسل ہے جس نے ٹیکنک، موضوعات اور اسلوب کے نئے جہان دریافت کئے اور افسانے کو ہشت پہل بنایا۔ پروفیسر بیگ احساس اس نسل کے ایک مستند و معتبر افسانہ نگار ہیں۔

یوں تو 1970ء کی وہ نسل، جس نے افسانے کو خلا سے زمین پر لانے کا کام انجام دیا، پروفیسر بیگ احساس کا شمار اسی نسل میں ہوتا ہے کہ ان کی پہلی کہانی ''سراب'' ('بانو' دہلی) 1971ء میں شائع ہوئی اور ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''خوشۂ گندم'' 1979ء میں شائع ہوا۔ اس اعتبار سے ان کا شمار، اسی نسل کے ساتھ ہوتا ہے۔ لیکن موضوعات، انداز اور زبان کے استعمال کے لحاظ سے وہ اس نسل سے الگ اپنی شناخت رکھتے ہیں۔ بیگ احساس کے افسانے، اقبال متین، جیلانی بانو، عوض سعید، مظہر الزماں یا دیگر افسانہ نگاروں سے خاصے منفرد ہیں۔ حیدرآباد کی تہذیب وثقافت، تاریخ، زبان اور بود و باش یوں تو حیدرآباد کے اکثر افسانہ نگاروں کے یہاں ملتی ہے لیکن بیگ احساس کے افسانوں میں یہ سب جس زاویہ سے آئے ہیں وہ کہیں اور نہیں ملتے، خصوصاً تقسیم کے بعد حیدرآباد کے حالات، ایک خود مختار ریاست سے صوبے تک کا سفر، نوابی اور زمین داری کا خاتمہ، معاشی ناہمواری، معاش کی تلاش میں نوجوانوں کی کثیر تعداد کی گلف ممالک کو ہجرت اور اس سے پیدا شدہ حالات کی بہترین عکاسی بیگ احساس کے افسانوں میں ملتی ہے۔ یہی نہیں بیگ

احساس نے سماج کے پسماندہ طبقات کے ایسے کرداروں کو بھی پیش کیا ہے جو سماج میں مسلسل نظر انداز کیے گئے ہیں۔ علاقائیت، خودمختاری کا نشہ، دولت کا غرور، نوابی شان بان اور اندر سے کھوکھلے افراد کی دورخی زندگی، بیگ احساس کے یہاں بلاکم وکاست، تخلیقی پیرائے میں ملتی ہے۔

یہ بھی سچ ہے کہ بیگ احساس نے بہت زیادہ افسانے نہیں لکھے۔ لیکن زیادہ لکھنا، معیار کا سبب نہیں ٹھہرتا۔ بیگ احساس کا ایک خاص مزاج ہے۔ اپنے مزاج سے مطابقت رکھنے والے موضوعات اور واقعات کو وہ اس طرح تحریر کرتے ہیں کہ واقعہ زندہ ہو کر تاریخ کا حصہ بن جاتا ہے۔ بیگ احساس کی افسانہ نگاری کے تعلق سے معروف فکشن نگار نورالحسنین یوں رقم طراز ہیں:

> ''بیگ احساس نے جدیدیت کے دور میں افسانے لکھے ہوں یا مابعد جدیدیت میں ان کا کمال یہی ہے کہ وہ قاری کو الجھنے نہیں دیتے بلکہ ان کے ہر افسانے کا ہر پیراگراف کہانی کی مرکزیت سے جڑا رہتا ہے، واقعہ کا تسلسل برقرار رہتا ہے۔ کردار اپنا عمل کیے جاتے ہیں اور کہانی خطِ مستقیم پر پھیلتی چلی جاتی ہے۔''

نورالحسنین اپنے مضمون میں مزید لکھتے ہیں:

> ''بیگ احساس ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جو نہ تو ہر موضوع کے پیچھے دوڑے اور نہ ہی بسیار نویسی کا مظاہرہ کیا بلکہ نہایت آہستہ روی سے قدم اٹھاتے رہے۔ جب تک انہیں ان کے مزاج کا موضوع نہیں مل جاتا وہ کاغذات سیاہ نہیں کرتے۔ اسی وجہ سے وہ آج تک تازہ دم ہیں۔ افسانے میں کہانی اور کردار کو واپس لانے میں ان کا بھی اتنا ہی حصہ ہے جس کا دعویٰ ان کے ہم عصر کرتے ہیں۔''

[نیا افسانہ نئے نام، نورالحسنین، ص 71-70]

بیگ احساس کی افسانہ نگاری کے رموز و نکات پر گفتگو کرتے ہوئے نورالحسنین نے جن اوصاف حمیدہ کا ذکر کیا ہے، وہ پروفیسر بیگ احساس کو اپنے ہم عصروں میں انفرادیت بخشتا ہے۔ وہ جدیدیت کے عہد میں بھی ایسے افسانے قلم بند کر رہے تھے، جن کی ترسیل میں کچھ بھی مانع نہیں

تھا، نہ موضوع، نہ علامت اور نہ ہی اسلوب۔ میں نورالحسنین سے اتفاق کرتا ہوں کہ بیگ احساس کی کہانیاں عام سے، روزمرہ کے موضوعات کا احاطہ نہیں کرتیں بلکہ وہ ایسے موضوع کو زبان عطا کرتے ہیں، جس پر ہمارے افسانہ نگاروں کی نظر نہیں جاتی۔ واقعہ کا بیان ایسا ہوتا ہے کہ جزئیات پھیل کر بھی ایک مرکزی نقطے کی طرف مرکوز ہوتی ہیں۔ تسلسل بھی برقرار رہتا ہے اور تجسس بھی۔

نورالحسنین کی یہ بات بھی صحیح ہے کہ افسانے کو بیانیہ، قصہ پن اور کردار نگاری کی طرف واپس لانے میں بیگ احساس کے افسانوں کا بھی حصہ ہے۔ لیکن جب ہمارے ناقدین قلم اٹھاتے ہیں تو اس فہرست میں بیگ احساس کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ میرا ماننا ہے کہ ناقدین اور دانشور آپ کو نظر انداز کرتے ہیں تو اس سے وقتی فرق تو پڑتا ہے مگر زمانہ جب فیصلہ کرتا ہے تو حق دار کو اس کا حق مل ہی جاتا ہے۔ بیگ احساس کے ساتھ بھی یہی ہوا ہے۔ ایک وقت نظر انداز کیے جانے والے بیگ احساس کو آج، نہ صرف تسلیم کیا گیا ہے بلکہ ان کے افسانے میں زمانے کا عکس دیکھنے کی بھی کوشش کی جاری ہے۔ ان کے نئے افسانوی مجموعے ''دخمہ'' کی جو پذیرائی ادبی حلقوں میں ہو رہی ہے وہ حیران کرنے والی ہے۔ یہ وہی بیگ احساس ہیں جنہیں جدیدیوں نے بھی نظر انداز کیا اور مابعد جدیدیوں نے بھی دوری بنائی مگر بیگ احساس کے افسانوں کے نئے پن اور اپنے انداز نے، خود کو تسلیم کروالیا ہے۔

معروف پاکستانی ناقد مرزا حامد بیگ ''دخمہ'' کے تعلق سے لکھتے ہیں:

> ''مجموعہ دخمہ میں شامل ہر ایک افسانے میں کچھ نہ کچھ ایسا ضرور ہے جو خاص ہے جس کا تعلق ہمارے تہذیبی منطقے سے بھی ہے اور اکیسویں صدی کی کروٹ لیتی زندگی سے بھی۔ ان افسانوں میں موجود گہری فراست، کسی نہ کسی معمولی بات کے اندر سے پھوٹتی ہے اور پھر رفتہ رفتہ پھیل کر اس معمول کی بات کے گرد ایک ہالہ سا بن دیتی ہے۔ یہ خود رو عمل اندر ہی اندر، نامحسوس طور پر ہوتا ہے اور یوں معمول کی بات، غیر معمولی اور بالآخر بے مثل بن جاتی ہے۔''

[دخمہ، ابتدائیہ، مرزا حامد بیگ، ص13]

مرزا حامد بیگ نے ''دخمہ'' پر ایک طویل ابتدائیہ تحریر کیا ہے جس میں انہوں نے بیگ احساس کے افسانوں کا جائزہ پیش کرنے کے بہانے، اردو افسانے خصوصاً جدید اور مابعد جدید افسانے پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ بیگ احساس کے فنی امتیازات کو واضح کرنے کے لیے ضروری تھا کہ قبل اور ان کے عہد کے رجحانات اور افسانے کی فضا کو بھی سمجھا جاتا۔ مرزا حامد بیگ نے بیگ احساس کے افسانوں کا عمومی اور خصوصی، دونوں قسم کا جائزہ لیا ہے۔ متعدد افسانوں پر کھل کر بحث کی ہے۔ وہ بیگ احساس کے افسانوں کی سب سے بڑی خوبی، افسانہ نگار کی فہم وفراست کو بتاتے ہیں جو معمولی بات سے بھی ایسے واقعات تراش لیتی ہے جس سے قصہ تہہ دار ہو جاتا ہے اور بیگ احساس کی فنی بصیرت اور پختہ کاری ایسا نقش ثبت کرتی ہے کہ معمولی بات بھی، بے مثل بن جاتی ہے۔

بیگ احساس کے دوسرے افسانوی مجموعے ''حنظل'' کے تعلق سے پروفیسر مولا بخش لکھتے ہیں:

> ''افسانوی مجموعہ حنظل کے مطالعے سے کم سے کم پہلا تاثر جو قائم ہوتا ہے وہ یہ کہ بیگ احساس ان کہانی کاروں سے الگ ہیں جو دھوئیں کے مرغولے بناتے ہوئے گہری سوچ میں ایسے گم رہتے ہیں جیسے آئن سٹائن ہوں اور جو کچھ انہوں نے لکھا ہے وہ مکمل طور پر ان کی ایجاد ہے۔ وہ چاہیں تو کہانی جہاں چاہیں ختم کر دیں اور جہاں چاہیں کرداروں کو موت کے گھاٹ اتار دیں۔''

[اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ، احمد صغیر، ص 112]

پروفیسر مولا بخش نے عمدگی سے یہ ثابت کیا ہے کہ بیگ احساس سیدھے سادے اور سچے فن کار ہیں۔ ان کے یہاں بناوٹ اور فن کارانہ رعب نہیں ہے بلکہ وہ اپنے افسانوں کے فطری پن کے لیے جانے جاتے ہیں۔ وہ کہانی اور اپنے کرداروں کو فطری طور پر پھلنے پھولنے اور آگے بڑھنے کا موقع دیتے ہیں اور جب کہانی میں فطری بہاؤ اور واقعاتی حقیقت نگاری لگا کھاتی ہے تو کہانی نہ صرف پر اثر ہوتی ہے بلکہ بڑی بن جاتی ہے۔

بیگ احساس کے متعدد افسانے ایسے ہیں، جن پر سیر حاصل گفتگو ہونی چاہئے۔ ان کے معروف افسانوں میں خوشۂ گندم، کھائی، درد کے خیمے، دخمہ، سانسوں کے درمیان، نجات، چکر ویو، پناہ گاہ کی تلاش، سوا نیزے پر سورج، کرفیو، شکستہ پر، نمی دانم کہ، رنگ کا سایہ، حنظل، ملبہ، خس آتش سوار کا شمار ہوتا ہے۔ یہ وہ افسانے ہیں جو بیگ احساس کی شناخت کے اہم نشان ہیں۔ ان میں جدیدیت کے اثرات والے افسانے بھی ملیں گے تو مابعد جدیدیت کی زمین کی طرف واپسی والے افسانے بھی نظر آئیں گے۔ گذشتہ صدی کی برق رفتار زندگی کا عکس نظر آئے گا تو موجودہ عہد کے سلگتے ہوئے مسائل بھی ملیں گے۔ تقسیم کا درد و کرب دکھائی دے گا تو ہجرت کے سلسلے بھی ملیں گے۔ اجڑتے ہوئے نوابی دیار ملیں گے تو فوجی زیادتیوں کے قصے بھی ملیں گے۔ حیدرآباد کا معاشی، سماجی اور ثقافتی منظر نامہ ملے گا تو ہندوستان کا ابھرتا سیاسی منظر نامہ بھی نظر آئے گا۔ اسلوب کی دلکشی اور جاذبیت ملے گی تو زبان کے چٹخارے بھی ملیں گے۔ الغرض ہم کہہ سکتے ہیں کہ بیگ احساس کے افسانے ہمارے عہد کا نوحہ ہیں تو حالات کا آئینہ بھی۔ بنتے بگڑتے سماجی رشتوں اور رشتوں کا پامال ہوتا تقدس بھی ان کے یہاں موجود ہے۔ میں ان کے کچھ افسانوں پر ضرور بات کرنا چاہوں گا۔

''سنگِ گراں'' بیگ احساس کا ایک عمدہ جذباتی افسانہ ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار ایک لڑکی ہے۔ نوجوان لڑکیوں کی طرح اس کے بھی خواب ہیں۔ پیار و محبت ہے۔ رومان پروان چڑھتا ہوا خفیہ لو میرج تک جا پہنچتا ہے۔ پھر پہلی رات ہی تخم ریزی کے احساس نے لڑکی کو ایک الگ دنیا میں پہنچا دیا ہے، جہاں ایک لڑکی اپنا وجود مکمل ہوتا ہوا محسوس کرتی ہے۔ ممتا کے جذبات اس کے اندر سے ابلنے لگتے ہیں 'وہ' بھی بہت زیادہ Excited ہے اسے اپنے اندر سے ''ممی... ممی...'' کی آواز سنائی پڑتی رہتی ہے۔ یہ آواز اسے ہر ہر قدم اپنے اندر سے آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ بیگ احساس نے لڑکی کے جذبات کی کیا خوبصورت عکاسی کی ہے۔ لڑکی کی خوشی کا اندازہ لگائیں:

> ''دونوں نے شادی تو کر لی تھی لیکن ان کا اپنا کوئی گھر نہیں تھا۔ رات وہ اسے چھوڑ کر لوٹ جاتا۔ آج اس کا کتنا جی چاہا کہ اس کا اپنا گھر ہوتا۔ وہ

سیدھے اپنے گھر جاتے پھر وہ اپنی ساڑی ہٹا کر اپنا پیٹ ننگا کر دیتی اور اس سے کہتی کہ اپنا کان اس کی ناف سے لگا کر وہ باریک سی آواز سنے...ممی!!''

[دخمہ، بیگ احساس، ص38]

افسانہ جوں جوں آگے بڑھتا ہے، قاری لڑکی سے قریب ہوتا جاتا ہے۔ دونوں کا اپنا گھر نہیں ہے۔ صرف باہر پارکوں میں دو ایک گھنٹے کو ملتے ہیں اور لڑکا اسکوٹر پر لڑکی کو گھر چھوڑ دیتا ہے۔ ایسے میں بچے کی آمد کی خبر لڑکے کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے اور وہ ابارشن کے لیے کہتا ہے۔ لڑکی تیار نہیں ہے کہ اس کے اندر سے آنے والی آواز ممی....ممی..کی تکرار اسے کسی اور دنیا میں اڑائے پھرتی ہے لیکن مجبور و بے کس لڑکی کو وہی قدم اٹھانا پڑتا ہے جو وہ نہیں چاہتی۔ پہلے دوا کی گولیاں لیتی ہے جس سے ممی...ممی...کی آواز پر بالکل اثر نہیں ہوتا۔ بعد میں انجکشن لگائے جاتے ہیں جسکے بعد بھی اس کے اندر کا وجود پلٹا رہتا ہے:

''ممی۔۔ممی۔۔اس کا دل بھر آیا۔ بیٹا ہماری دنیا ایسی نہیں ہے کہ تم آؤ۔ دیکھو ہمارا اپنا کوئی گھر نہیں ہے۔ میری اور تمہاری دیکھ بھال کون کرے گا۔ جب میں جاب کرنے چلی جاؤں گی تو تم اکیلے کیسے رہو گے؟ ممی۔۔ممی۔۔ایک آواز آتی رہی۔''

[دخمہ، بیگ احساس، ص46]

اور بالآخر ابارشن کا عمل....ایسا محسوس ہوتا ہے گویا پورے سماج نے مل کر ایک بچے کا قتل کر دیا ہے۔ افسانہ اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ یہاں تک تو افسانہ بیگ احساس کا ایک عام افسانہ لگتا ہے لیکن کہانی کے آخر میں بیگ احساس نے افسانے میں جن علامتوں اور تلمیحوں کا استعمال کیا ہے ،وہ عام سے افسانے کو خاص بنا دیتی ہیں۔ افسانہ آفاقیت حاصل کر لیتا ہے اور قاری کو ایک ایسا کرب عطا کرتا ہے جو لازوال ہے۔ علامتوں اور تلمیحات کا لطف لیں اور افسانے کے میسیج کو سمجھیں:

''اس نے نیل پالش کی شیشی اٹھائی۔ ناخن رنگنے کے لیے ڈرا کھولا تو چکنائی بھرا مادہ باہر آیا، عجیب سی چپچپاہٹ تھی۔ اس نے برش ناخن پر رکھا

تو لگا جیسے تازہ تازہ خون ہو۔خون.......وہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی
۔شاید اس کے بچے کو کنویں میں ڈھکیل دیا گیا۔شاید وہ محفوظ ہے۔کوئی
قافلہ ادھر سے گزرے گا تو اسے باہر نکالے گا...اس کی وجاہت، نازک
انگلیوں کو زخمی کرے گی اور پھر وہ سات مقفل دروازوں کی پرواہ کیے بغیر
بھاگے گا تو دروازے خود بخود کھل جائیں گے لیکن قید خانے پر اس کی دوڑ
ختم ہوگی۔پھر وہ قید خانے سے معبر بن کر نکلے گا۔اس وقت وہ بینائی کھو
چکی ہوگی۔اس کا بیٹا اسے اندھیروں سے نکالے گا۔''

[دخمہ، بیگ احساس، ص47-48]

'دخمہ' ان کے تیسرے مجموعے کا ٹائٹل افسانہ ہے۔ یہ افسانہ تقسیم سے قبل اور تقسیم کے بعد کے بدلتے سماجی اور ثقافتی منظر نامہ کا تہذیبی آئینہ ہے۔ ہندوستانی مذہبی رواداری اور بدلتی ہوئی تہذیب کی عمدہ عکاسی کرتا ہوا یہ افسانہ صرف پارسی قوم کی رسومات کا بیان نہیں ہے۔انسانی اعمال، گدھوں کی واپسی، سہراب کی نعش اور دخمہ __ یہ سب علامتیں ہیں۔ یہ ہمارے سماج کی ذہنیت کی پرتیں کھولتی ہیں کہ بظاہر شراب اور میکدہ سے تعلق رکھنے والا سہراب، اندر سے اتنا اچھا ہے کہ برسوں بعد گدھوں کی واپسی ہوئی ہے۔ یہ کہانی کا اختتام ہے جو سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ نام نہاد مذہبی ٹھیکیدار آج ہمیں کہاں لے جا رہے ہیں۔ پورا معاشرہ دخمہ بن گیا ہے، جہاں ہماری نعشیں بکھری پڑی ہیں اور انہیں گدھوں کا انتظار ہے۔لیکن معاشرے کا روز افزوں گرتا اخلاق و کردار اس قدر گہرائی میں دفن ہوتا جا رہا ہے کہ گدھوں کی واپسی، خواب میں بھی نہیں ہو رہی ہے۔

''دخمہ'' ہمارے تاریخی شہروں کی دم توڑتی تہذیب اور تغیر پذیر ثقافت کا نوحہ بھی ہے۔ حیدرآباد دوران تقسیم کس تہذیبی بحران سے دوچار ہوا اور اس سے وہاں کی عوامی زندگی پر کیسے اثرات مرتب ہوئے دخمہ ان کا عکاس ہے:

''کسی کوٹھی میں صدر ٹپہ خانہ آ گیا، کسی حویلی میں انجینئرنگ کا آفس، کسی
حویلی میں اے۔ جی آفس تو کسی حویلی میں بڑا ہوٹل کھل گیا۔ باغات کی
جگہ بازار نے لے لی۔ لیڈی حیدری کلب پر سرکاری قبضہ ہو گیا۔ کنگ

کوٹھی کے ایک حصے میں سرکاری دواخانہ آ گیا۔ جیل کی عمارت منہدم کر کے دواخانہ بنا دیا گیا۔ رومن طرز کی بنی ہوئی تھیٹر میں اب بہت بڑا مال کھل گیا تھا۔ حویلیوں، باغات، جھیلوں اور پختہ سڑکوں کے شہر کی جگہ دوسرے عام شہروں جیسا شہرا بھر رہا تھا جس کی کوئی شناخت نہ تھی۔
چند برسوں میں سب کچھ بدل گیا۔ جو تہذیب کے نمائندے تھے، جو تہذیب کو بچا سکتے تھے ان میں سے کچھ اپنی زمینوں کو چھوڑ کر سرحد کے اس پار جا بسے تھے اور کچھ مغربی ممالک میں آباد ہو گئے۔ ولی عہد نے ایک مغربی ملک کو اپنا مسکن بنالیا۔ رعایہ کی محبت کا یہ حال تھا کہ جب بھی وہ اس شہر کو آتے تو اس طرح خوشی سے پاگل ہونے لگتے تھے جیسے کوئی فاتح اپنی سلطنت کو لوٹا ہو۔ نہ شاہی خاندان کے افراد کو تہذیب کی فکر تھی، نہ امرا کو اور نہ عوام کو۔''

[دخمہ، بیگ احساس، ص127]

'کھائی' بیگ احساس کا ایک خوبصورت افسانہ ہے۔ اس افسانے میں بیگ احساس نے انسانی نفسیات کے ماہر نباض کا کردار ادا کیا ہے۔ کہانی کا ایک کردار کفایت علی، قدیم وجدید نسلوں کے درمیان کس طرح سینڈوچ بنا ہوا ہے۔ یہ افسانہ جہاں نسلوں کے درمیان حائل ذہنی خلیج کی عکاسی کرتا ہے وہیں انسانی نفسیات اور روزمرہ کے عام سے معاملات وواقعات میں تصادم کی تصویرکشی کرتا ہے۔ ایک طرف پرانی دم توڑتی خاندانی روایات اور معاشی ابتری کے باوجود جھوٹی شان وشوکت کا مظاہرہ کرنے والے کفایت علی کے والد شوکت میاں ہیں تو دوسری طرف نئے فیشن اور جدت طرازی کا نمونہ، خاندانی رکھ رکھاؤ، عزت ووقار، احترام وادب کو بالائے طاق رکھنے اور سب کچھ اپنے انداز سے کرنے والا کفایت علی کا بیٹا رونق علی ہے۔ ان دو پاٹوں کے درمیان پسنے والا سیدھا سادا، معصوم ذہنیت کا مالک، جھوٹی شان سے دور محنت مزدوری کر کے گھر چلانے والا عام انسان کفایت علی ہے، جس کے اپنے باپ اور اپنے بیٹے سے ذہنی سطح کا امتیاز اتنا گہرا اور تعلقات میں ایسی کھائی ہے جو قاری کو افسانے سے باہر نکلنے نہیں دیتی۔ دراصل یہ ہمارے

معاشرے کی تلخ حقیقت اور گھر گھر کی کہانی ہے۔ یہ کہانی ہمارے سماج میں اندر تک اپنی جڑیں اتنی مضبوط کر چکی ہے کہ تہذیب اور ادب واحترام سب رفو چکر ہو چکے ہیں۔ عام انسان حالات کی چکی میں پس رہا ہے اور یہی اس کا مقدر بن چکا ہے۔ کفایت علی کے ذریعہ کھدوائی گئی قبر جب استعمال نہیں ہوئی تو قبرستان کے لوگ پیسے مانگ آجاتے ہیں۔ کفایت صرف کھدائی کے پیسے دینے پر مصر ہے، جبکہ قبرستاں والے زمین کے بھی پیسے مانگتے ہیں، تکرار ہوتی ہے، شورسن کر اپنے سسرالی رشتہ داروں سے گفتگو میں مصروف رونق علی غصے میں باہر آتا ہے اور سارے پیسے دے دیتا ہے۔ کہانی کے اختتام کے یہ جملے ملاحظہ کریں:

''بیٹا تم میری بات سنو تم سارے پیسے کیوں دے رہے ہو؟ آخر وہ قبر ہمارے کس کام آئے گی؟ کفایت علی نے بے بسی سے کہا۔

''آپ کے کام آئے گی'' شہزادے نے جھلا کر کہا کفایت علی کا سر چکرا گیا۔ اس نے سنبھلنے کی کوشش کی، لیکن اسی برف کی سل پر گر پڑا جو صحن میں رکھی تھی وہ ٹھنڈک میں دور تک اترتا چلا گیا۔''

[کھائی، بیگ احساس، ص58]

'چکرویو' ہمارے سماج کا آئینہ ہے۔ گجرات فسادات، اور بابری مسجد انہدام ایسے واقعات ہیں، جن سے ہمارے سماج کے ایک خاص فرقے کی ذہنی آلودگی کا عکس جھلکتا ہے۔ ہمارا ملک انسانیت کے تعلق سے کس قدر کھائی میں گرتا جارہا ہے اس کی مثال 'چکرویو' ہے۔ قدم قدم پر بربریت ہے، انسانیت سوز واقعات ہیں، خواتین کی بے حرمتی، انسانوں کو ٹکڑے کرنا اور لاشوں کے ساتھ غیر انسانی عمل ___ ہر طرف ایسا ہی ماحول چھایا ہوا ہے۔

'چکرویو' میں زندگی کی ایسی سائیکل موجود ہے جو ختم ہو جانے کے بعد پھر ایک نئے سین کے ساتھ آگے بڑھ رہی ہے۔ یہی نظامِ زندگی ہے اور دنیا کی سب سے بڑی حقیقت:

''دیکھئے ادھیر دیکھئے.....زمین پر.....ان ننھے بچوں کو دیکھئے جو کھلے آسمان تلے ابھی خاک سے نکلے ہیں۔ زندگی نے دوبارہ جنم لیا ہے۔ زندگی کے اس سچے روپ نے ان کے ہونٹوں پر مسکراہٹ بکھیر دی ہے گرودیو۔''

''یہ بچے؟'' دھرت راشٹر بے چین ہو گئے... ہر خوف سے بے نیاز مسکراتے چہرے جیسے انہیں چڑا رہے ہوں۔

''زندگی کو ختم کرنا بہت مشکل ہے دھرت راشٹر، زندگی کی جڑیں بہت گہری ہوتی ہیں۔ کبھی سب کچھ ختم نہیں ہوتا۔ کہیں کچھ بچ رہتا ہے، جو بچ جاتا ہے وہی نجات کا مژدہ لے کر آتا ہے...''

سنجے نے کہا۔

''دھرت راشٹر نے چپ سادھ لی وہ بہت تھک گئے تھے۔''

[چکرویو، بیگ احساس، ص68]

افسانہ ''درد کے خیمے'' اپنے عنوان سے گہری مطابقت ہی نہیں رکھتا بلکہ اسم با مسمیٰ ہے۔ کہانی میں ہر طرف درد ہی درد بکھرا پڑا ہے۔ ملک کی تقسیم کا درد، ہجرت سے ہم آمیز ہو کر مزید شدید ہو گیا ہے۔ بیگ احساس نے فنی چابکدستی سے کہانی میں درد کے اتنے اور ایسے خیمے نصب کیے ہیں کہ لگتا ہے ساری کائنات کا دکھ، غم اور درد لفظوں میں سمٹ آیا ہے۔ کچھ ہجرتیں ایسی ہوتی ہیں جو دکھائی دیتی ہیں کہ ان میں مسافر ہوتے ہیں، ان کی ملک بدری ہوتی ہے، لیکن بعض ہجرتیں ایسی ہوتی ہیں جو دکھائی نہیں دیتیں۔ ان میں سے بعض شہر کے اندر ہوتی ہیں، بعض انسان کے اندر ہوتی ہیں۔ بیگ احساس نے ''درد کے خیمے'' میں ایسی ہی ہجرتوں کی روداد بیان کی ہے:

''دیکھو تم تو اپنی زمین سے جڑے ہوئے ہونا۔ ہجرت کا کرب تو نہیں سہا۔ ہجرت وہی اچھی لگتی ہے جب فاتح دبے پاؤں اپنی زمینوں پر واپس آئیں۔

میں چپ رہا۔ ہم نے تو اپنے ہی شہروں میں ہجرت کا کرب سہہ لیا۔ وہ تہذیب سمٹ کر چند محلوں میں رہ گئی۔ فصیل بند شہر کے دروازوں اور دیواروں کو توڑ کر شہر دور تک پھیل گیا۔ سرخ مٹی کو سیاہ مٹی سے جدا کر دیا گیا۔ غذائیں بدل گئیں لباس بدل گئے۔ سڑکوں اور گلیوں کے اجنبی نام رکھ دیے گئے۔ وہ جھیل جو کسی بزرگ کے نام سے موسوم ہے وہاں ایک

بت نصب ہے۔ وہاں مورتیاں ڈبوئی جاتی ہیں، وہ پہاڑ جہاں نوبت
بجائی جاتی تھی وہاں مندر کی گھنٹیاں بجتی ہیں۔''

[درد کے خیمے، بیگ احساس، ص74]

''شکستہ پر، ایک بے حد خوبصورت اور انوکھا افسانہ ہے۔ میاں بیوی کے درمیان رومان کی اٹھکھیلیاں، جسم کے تماشے اور رشتوں کا الجھاؤ، قاری کو متجسس کر دیتا ہے۔ اصل میں سشما کی دوسری شادی سمیر سے ہوتی ہے۔ سشما کی پہلے شوہر سے ایک بیٹی سمن، ہے جسے دوسری شادی کے وقت سشما کے والدین اپنے پاس رکھ لیتے ہیں اور چودہ برس بعد سمن جب جوانی کی دہلیز پر قدم رکھ رہی ہوتی ہے، اسے سشما کے گھر پہنچا دیا جاتا ہے۔ سشما اور سمیر میاں بیوی ہی نہیں عاشق و معشوق بھی ہیں۔ سمن کا گھر میں آنا، سشما کے ذہنی تناؤ کا سبب بن جاتا ہے۔ سمن کا سمیر کے قریب رہنا اور اپنے جسم کے نشیب و فراز سے بے خبر سمن کا بہت زیادہ کھلا ہونا، اچھے خاصے گھر میں ایک مثلث بنا دیتا ہے۔ ماں۔ بیٹی، سگی ماں، بیٹی ایک دوسرے کے لیے خطرے کا نشان بن جاتی ہیں۔ رشتوں کی کشمکش کا بے حد جذباتی اور حقیقی ڈراما ہے ''شکستہ پر''۔

''سانسوں کے درمیان'' بیگ احساس کا ایک خوبصورت افسانہ ہے۔ حالات کی ستم ظریفی، رشتوں کی بے حسی، دولت کا خمار اور دم توڑتی انسانیت کی عمدہ مثال افسانہ ''سانسوں کے درمیان'' ایک کامیاب کوشش ہے۔ اس میں انسانی نفسیات ہے۔ ایک طرف اپنی آخری سانسیں گن رہا باپ ہے تو دوسری طرف تیمارداری کے نام پر گلف سے پیسے بھیج کر ذمہ داری سے بری ہو نے والا بڑا بیٹا ہے تو تیسری طرف غریب و کمزور وہ بیٹا ہے جو باپ کی خدمت میں وقف ہے لیکن گلف سے آنے والے روپیوں سے اسپتال میں ہی اپنی بیوی کے ساتھ عیش کر رہا ہے۔ بے حد خوبصورت نفسیاتی اظہاریہ ہے۔

افسانہ ''دھار'' بابری مسجد سانحے اور نائن الیون کے بعد میڈیا میں مسلمانوں کو لے کر پیدا ہونے والے نفرت آمیز رویے کی شاندار داستان ہے۔ بیگ احساس نے فنی مہارت کا ثبوت دیتے ہوئے میڈیا کی متعصب ذہنیت کو بے نقاب کرنے کا کام کیا ہے۔

''نمی دانم کہ...'' میں بیگ احساس نے خانقاہی نظام میں پیر و مرشد اور مریدین کے

باہمی ارتباط اور مرشد کا دنیاوی مسائل سے بے بہرہ ہونا لیکن مریدین کی ہر ممکن امداد اور رہنمائی کرنا، افسانہ نگار نے عمدگی سے نقشہ کھینچا ہے۔ ''نمی دانم کہ...'' مرشد کے کمالات، مریدین کی بے حد عقیدت اور حالات کا مفصل بیان ہے۔

'نجات' عورت کی نفسیات اور اس کی زندگی کے نشیب و فراز کی عجیب کہانی ہے۔ شوہر کی بے التفاتی اور بے توجہی کا شکار بیوی ہر طرح سے مظلوم ہے۔ جب شوہر کا احساس جاگتا ہے تو پھر وہ شرمندگی کے مارے عورت سے دور رہتا ہے۔ یعنی چھری، تربوز پر گرے یا تربوز، چھری پر گرے، کٹنا تو دونوں صورتوں میں تربوز کو ہی ہے۔ بیگ احساس نے بڑی فن کاری سے عورت کی ذہنی کیفیت اور نفسیات کو قلم بند کیا ہے۔

جہاں تک بیگ احساس کے اسلوب اور زبان کا تعلق ہے تو اس میں شک نہیں کہ بیگ احساس نے کہانی کے تقاضے کے مطابق زبان کا استعمال کیا ہے۔ جہاں جس طرح کی زبان کی ضرورت تھی، بیگ احساس نے اسی طرح کی زبان استعمال کر کے ثابت کر دیا کہ اسلوب، دراصل الگ سے کوئی چیز نہیں ہوتی بلکہ ہر فن پارہ اور تخلیق، اپنا اسلوب خود طے کرتی ہے۔ ان کے یہاں زبان کی دونوں سطحوں پر انصاف ملتا ہے۔ حیدرآباد کے لوگوں کی اپنی زبان ہے جو دور سے پہچانی جاتی ہے جس میں ق اور خ کا معاملہ بھی ہے لیکن افسانوی فن پارے میں مصنف کی زبان میں کوئی ایسا معاملہ، علمائے زبان کی رو سے خامی تصور کیا جاتا ہے۔ بیگ احساس یہاں بھی کامیاب ہیں اور زبان کی پہلی سطح، یعنی مصنف کا بیان اور دوسری سطح یعنی کرداروں کی زبان، دونوں معاملے میں بیگ احساس کے افسانے کھرے اترتے ہیں کہ حیدرآباد کی اپنی زبان کے چٹخارے بھی موجود ہیں اور اردو کی چاشنی، دلکشی اور جاذبیت کے ساتھ ساتھ ضرب الامثال اور محاورے بھی لطف دیتے ہیں۔

دراصل ہر عہد کا اپنا اسلوب ہوتا ہے اور یہ اس عہد کے فن کاروں کے اسلوب کے مجموعی تاثر سے وجود میں آتا ہے۔ 1980ء کے بعد کا عہد، جسے مابعد جدید بھی کہا جاتا ہے، کا اسلوب جدیدیت کے اسلوب سے بہت زیادہ ممتاز نہیں۔ یہاں جدید اسلوب کی دلکشی اور معنی خیزی تو ہے لیکن زبان کی ثقالت اور مبہم علامتیں نہیں ہیں۔ یہ بھی نہیں کہ اسلوب بہت سادہ ہو بلکہ تہہ در تہہ آشکار ہوتا ہے۔ بیگ احساس کی زبان میں دلکشی ہے تو گہرائی بھی، جذباتیت ہے تو آفاقیت بھی،

علاقائی رنگ ہے تو اردو کی شیرینی بھی۔ میں یہاں ان کے اسلوب کے (دونوں سطح) چند نمونے پیش کرر ہا ہوں:

''ممی...ممی...پھر رفتہ رفتہ آواز دور ہوتی گئی۔آخری بار اس نے وہ آواز سنی تو ایسا لگا جیسے کوئی کہرے کنویں سے پکار رہا ہو۔ پھر اسے ہوش نہیں رہا۔ ہوش آیا تو دیکھا کے کمرے میں اس کے سوا کوئی نہیں ہے۔ایک سناٹا تھا۔ عجیب سا خالی خالی پن محسوس ہو رہا تھا۔ پھر کوئی آیا۔ ڈاکٹر تھی۔ گھنٹہ بھر آرام کرلو۔طبیعت سنبھل جائے تو چلی جانا۔ڈاکٹر کی آواز سائیں سائیں کر رہی تھی۔اس کے وجود کا ایک حصہ گم ہو گیا تھا۔ وہ پوری نہیں ہے۔ وہ نامکمل ہے۔کہیں کچھ کم ہو گیا ہے۔''

[دخمہ، بیگ احساس، ص 47]

''جب ملک تقسیم ہوا اس وقت وہ جوان تھا۔ ہر شخص بھاگ رہا تھا،تحفظ کے لیے، بہتر مستقبل کے لیے، مفت میں جائیداد حاصل کرنے کے لیے۔ پاسپورٹ کی بھی ضرورت نہیں تھی۔ بس سرحد پار کرنا تھا۔اس کی ماں کا اصرار تھا کہ وہ ادھر چلے جائیں۔لیکن وہ یہیں رہنا چاہتا تھا،اپنے ملک میں جب بھی فسادات ہوتے اس کی ماں اس کی طرف سوالیہ نظروں سے دیکھتی لیکن اسے کوئی شرمندگی نہیں ہوتی۔اس کے اپنے خواب تھے۔انسانیت پر بھروسہ تھا۔ جہالت دور ہوگی لوگوں کو شعور آئے گا تو سب ٹھیک ہو جائے گا۔ یہ سب مذہبی جنون ہے۔ادھر بھی بہت چین اور سکون نہیں تھا۔''

[دخمہ ص 97-96]

''اسے لگا جیسے وہ سرکس کی نیم برہنہ لڑکی ہے جسے دائرے نما گھومتے ہوئے تختے پر سختی سے باندھ دیا گیا ہے۔ وہ دم سادھے رہی،آنکھ پر پٹی بندھے رہی۔ آنکھ پر پٹی باندھے ہوئے مرد نے سنسناتا ہوا خنجر پھینکا تھا...وہ بال بال بچی۔خنجر تختے میں دھنس گیا تھا۔''

[نیا افسانہ۔نئے نام،نورالحسنین،ص69]

''کبھی کسی مصلحت کے لیے بیعت مت کرو۔جب تمہارا دل نہ چاہے...دل کیا ہے....انھوں نے کہا تھا میرا دل ہر صورت اجا گر ہے، ہرنیوں کی چرا گاہ ہے، راہبوں کی پناہ گاہ...بتوں کا دیول،زائرین کے لیے کعبہ ہے۔توریت کی تعلیم ہے۔قرآن کی آیات ہے۔''

[دخمہ ص144]

''آپ کے پاؤں کتنے گورے ہیں''،لکشمی نے کہا۔

''صرف پاؤں؟''میں نے ہنستے ہوئے کہا۔''نہیں آپ بھی بہت سندر اور گورے ہیں۔راجکماروں جیسے''''راجکمار؟میں زور سے ہنسا۔کیا یہاں بھیس بدل کر غریبوں کا حال معلوم کرنے کے لیے آیا ہے؟سچی میں سوچتی ہوں آپ لوگاں یہاں کیوں آئے۔بیڑی بنانے والوں کی کالونی میں۔مکان کی خاطر!میں نے لکشمی کو اپنے بارے میں بتایا۔لکشمی کی آنکھوں میں ہمدردی تھی۔اب چلو بہوت دیر ہوگئی،لکشمی نے کہا ہم روز ملیں گے نا،میں نے اس کی آنکھوں میں جھانکتے ہوئے کہا۔ہاؤلکشمی نے دھیرے سے کہا اور آنکھیں جھکا لیں۔''

[دخمہ ص158]

پہلے اقتباس میں ایک ایسی لڑکی کا بیان ہے جس نے لومیرج کر لی ہے اور اپنے اندر روز اول ہی وجود پانے والے بچے کو لے کر تذبذب میں ہے۔شوہر اس کے دنیا میں آنے کے حق میں نہیں کہ حالات ٹھیک نہیں ہیں اور وہ اسے Carry کرنا چاہتی ہے،لیکن مجبور ہو کر پہلے دوا کھاتی ہے پھر انجکشن۔لیکن اس کے بعد بھی اس کا وجود بڑھنے لگتا ہے تو بالآخر ابارشن کرا لیتی ہے۔ایسا کرنے پر اس نے اپنے اندر سے اٹھنے والی آواز''ممی...ممی...''سن کے مضطرب ہونے کے باوجود اسے دبانے کا فیصلہ کیا۔اقتباس میں ایک تنہا،مجبور و بے کس ماں کی بے چارگی اور بے بسی کو بیگ احساس نے عمدگی سے زبان عطا کی ہے۔

دوسرے اقتباس میں تقسیم کا درد بیان ہو رہا ہے۔''دھار'' کے ان جملوں کی دھار، قاری کو ہر لمحہ زخمی کرتی ہے۔اپنے ملک سے محبت کا اظہار اور حالات کا خوبصورت جائزہ پیش کرتے ہوئے بیگ احساس نے جذبات کی بہترین قلم بندی کی ہے۔

تیسرے اقتباس میں ایک مظلوم لڑکی کا بیان ہے۔ یہاں پناہ دینے والا ہی درندہ بن گیا ہے یعنی جب راہبر ہی رہزن بن جائے تو پھر کیا ہوگا۔ بیگ احساس نے بہترین اسلوب میں اس واقعے کو علامتی طور پر پیش کیا ہے۔

بعد کے دونوں اقتباس کرداروں کے مکالمے ہیں۔ پہلے اقتباس میں پیرو مرشد کا بیان ہے۔''نمی دانم کہ...'' کا یہ بیان زبان و اسلوب کے لحاظ سے موثر ہے۔ یہاں جس زبان کا استعمال ہوا ہے وہ کسی پیرو مرشد کی زبان کی عکاسی ہے۔

دوسرے اقتباس کے مکالمے میں ایک معمولی عورت کا بیان ہے۔عورت حیدر آباد کی ہے۔ایسی عورت کی زبان میں حیدر آبادی زبان کی چاشنی اور چٹخارے موجود ہیں۔''نئیں، سچی، سونچتی، لوگاں اور ہاؤ'' ایسے الفاظ ہیں جو خالص حیدر آبادی زبان کے مظہر ہیں۔کسی بھی فن کار کا کمال ہوتا ہے کہ وہ کردار کی زبان میں اس کے ماحول، لیاقت اور علاقے کی زبان کا استعمال کرے۔ بیگ احساس یہاں بھی کامیابی سے گذرے ہیں۔

بیگ احساس کے یہاں کردار نگاری بھی اچھی ملتی ہے۔ان کے متعدد کردار ذہن کے پردے پر چپک کر رہ جاتے ہیں اور ہمیں ہمیشہ مضطرب رکھتے ہیں۔ سنگ گراں کی لڑکی، دخمہ کا سہراب، رنگ کا سایہ کی لکشمی، شکستہ پر کی سشما،، سانسوں کے درمیان کا تیمار دار بیٹا، کھائی کے کفایت علی، ایسے کردار ہیں جو آپ اور ہم جیسے انسان ہیں۔ان میں خوبیاں ہیں تو خامیاں بھی ہیں۔

جہاں تک منظر نگاری کا سوال ہے تو جدیدیت اور بعد کے افسانوں میں منظر نگاری کا استعمال بقدر ضرورت ہی ہوتا رہا ہے۔ترقی پسند افسانے اور قبل کے افسانوں میں منظر نگاری کو خاص اہمیت حاصل تھی۔اب منظر کی جگہ انسانی زندگی کی عکاسی نے لے لی ہے۔پھر بھی کہیں کہیں منظر کا استعمال ضرور ہوتا ہے۔ بیگ احساس کے افسانوں میں بھی منظر نگاری کے اچھے نمونے ملتے ہیں:

''پل پر دھواں تھا وہ مصنوعی جھیل کے پاس پڑی بنچ پر بیٹھ گئے۔ یہ جھیل

کشتی رانی کے لیے بنائی گئی تھی۔ اس کے دونوں کناروں پر ناریل کے درخت جھکے ہوئے تھے۔ جھیل کا پانی گدلا تھا۔ ایک جانب کچرا جمع ہو گیا تھا۔ مینڈک کے بہت سارے بچے پانی کی سطح پر تیر رہے تھے۔ وہ اپنی دم پانی پر مارتے تو دائرے بن جاتے۔ پانی کی سطح پر کئی دائرے پھیلے ہوئے تھے۔ جب کوئی کشتی ادھر سے گزرتی تو سارے دائرے مٹ جاتے، وہ بچے پھر سے دائرے بنانے میں مصروف ہو جاتے۔''

[دخمہ، ص45]

بیگ احساس کے افسانوں کے کرداروں میں سے بعض بے نام ہیں۔ کہیں 'وہ' کہیں 'میں'، کہیں لڑکی، لڑکا... استعمال ہوا ہے۔ یہ جدیدیت کا اثر ہے جہاں کرداروں کے ایسے ہی نام ہوا کرتے تھے۔ یہ بات افسانے میں کئی بار موثر نہیں ہوتی خاص کر 'سنگ گراں' میں لڑکی کا نام رکھ دیا جاتا تو افسانے کی صحت پر مثبت اثر ہوتا۔

اسی طرح کہیں کہیں مصنف کے بیان میں ایسے لفظ در آئے ہیں جس سے حیدرآبادی لب و لہجے کے خاص اثرات سامنے آتے ہیں۔ مثلاً حیدرآباد میں انگریزی کے "a" کو 'ی اور الف' کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً Charity کو چیارٹی، Van کو ویان نہ صرف بولا جاتا ہے بلکہ تحریر میں بھی آ گیا ہے۔ کہیں کہیں تذکیر و تانیث کا استعمال بھی کھٹکتا ہے مثلاً بلیڈ، ٹھیٹر کا استعمال مونث کے طور پر کیا گیا ہے

بیگ احساس نے آج کل ہو رہے ایک تجربے کا بھی استعمال کیا ہے۔ جس میں قلم کار ایک کہانی کے دو دو انجام تحریر کرتا ہے اور قاری پر چھوڑ دیتا ہے کہ وہ کسی بھی اختتام کو قبول کرے یعنی کہانی کی تکمیلیت میں قاری کی شرکت۔ بیگ احساس نے اپنے افسانے ''رنگ کا سایہ'' میں ایسا ہی کیا ہے:

''قارئین! کہانی کا ایک انجام تو یہ ہو سکتا ہے کہ میں کسی جھمیلے میں نہ پڑ کر فرقہ وارانہ کشیدگی کا خطرہ مول لے بغیر لکشمی کو دلاسہ دے کر چپ چاپ یہاں سے چلا جاؤں۔ لکشمی کو بھلا کر ایک نئی زندگی کا آغاز کروں۔

دوسرا انجام یہ ہوسکتا ہے کہ میں لکشمی اوراس کے بچے کو اپنا لوں۔ لکشمی کو
میں نے چاہا ہے۔ وہ میری پہلی محبت ہے۔ امی کے انتقال کے بعد میں
بالکل تنہا ہو گیا ہوں۔ میں کسی کو جواب دہ بھی نہیں ہوں۔ ہم دونوں کہیں
دور چلے جائیں اور اپنی مرضی سے زندگی گزاریں۔''

[دخمہ،ص168]

بیگ احساس کے متعدد ومختلف افسانوں کے مطالعے کے بعد وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانے ہمارے عہد کی جیتی جاگتی، چلتی پھرتی تصویریں ہیں۔ تصویریں بھی ایسی جو فلم کی طرح زندہ ہوں۔ ان میں دکھ درد بھی ہیں۔ غم و آلام بھی ہیں۔ تقسیم بھی ہے، ہجرت بھی۔ تہذیبی شکست و ریخت ہے تو نئی تہذیبوں کا ریلا بھی۔ نئے معاشی، سماجی اور سیاسی منظرنامے ہیں۔ یہ زندگی کے ایسے مرقعے ہیں، جو اپنی بوقلمونی اور Diversity کے سبب ہمیشہ زندہ رہیں گے اور ہمیں ہر وقت تازہ دم کرتے رہیں گے۔ میں اپنی بات معروف مزاح نگار مجتبیٰ حسین کی سنجیدہ بیانی پر ختم کروں گا:

''میری شخصی رائے ہے کہ عصر حاضر کے اگر پانچ بڑے افسانہ نگاروں کی
فہرست مرتب کی جائے تو اس میں بیگ احساس کا نام ضرور شامل رہے
گا۔ وہ نہایت مخلص، سچے اور ایماندار افسانہ نگار ہیں۔''

[دخمہ، فلیپ کور]

مجتبیٰ حسین کی رائے سے ہوسکتا ہے آپ اتفاق نہ کریں۔ ہوسکتا ہے آپ ان کی نصف اول بات سے بالکل متفق نہ ہوں۔ یہ الگ بات ہے۔ یہ بھی سچ اور تسلیم شدہ ہے کہ بیگ احساس کا مقام و مرتبہ موجودہ عہد میں جو بھی ہو اتنا ضرور ہے کہ وہ نہایت مخلص، سچے اور ایماندار افسانہ نگار ہیں۔

☆☆☆

پروفیسر اسلم جمشید پوری، صدر شعبہ اردو، چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی، میرٹھ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.119-148
Dr. Syed Yahiya Nasheet, Kalam-e-Ghalib mein Huroof-e-Zarf ki Maanviyat

سید یحییٰ نشیط

کلامِ غالبؔ میں حروفِ ظرف کی معنویت

اردو قواعد میں علم صرف کے تحت اجزائے کلام اسم، ضمیر، صفت، فعل، متعلقہ فعل (صلہ فعل رتمیز) حرف ربط (جار، عطف) استفہامیہ اور فجائیہ تسلیم کئے گئے ہیں۔ ان میں سے آخر الذکر چاروں کلمات یعنی جار، عطف، استفہامیہ اور فجائیہ کو حروف کا درجہ دیا گیا، کیونکہ یہ تسلیم کرلیا گیا ہے کہ اول الذکر چاروں کلمات (اسم، ضمیر، صفت اور فعل) سے ربط رکھے بغیر یہ اپنے کوئی معنی نہیں دیتے۔ اسی لیے انھیں ''تفاعلی الفاظ'' یا ''نشان گر'' بھی کہا جاتا ہے۔ اردو کے علاوہ دیگر ہندوستانی زبانوں میں ان کی علاحدہ شناخت قائم کی گئی ہے۔ اجزائے کلام کے اول چار اقسام کو متغیرہ اور بقیہ چاروں کو کلمات غیر متغیرہ کہا جاتا ہے۔ اس لیے کہ جنس (مذکر و مونث)، تعداد (واحد، جمع) ضمائر ([متکلم: واحد میں، جمع ہم]، [حاضر: واحد تو، جمع تم]، [غائب: واحد رجمع، وہ]) اور زمانہ (حال، ماضی، مستقبل) کے اعتبار سے ان میں کوئی تغیر واقع نہیں ہوتا۔ یہ ''نشان گر'' صرف تصریفی عمل میں ممد و معاون ہوتے ہیں اس لیے جملے کی معنوی حیثیت کو متعین کرنے کی بڑی ذمہ داری ان پر عائد ہوتی ہے۔ ان کلمات میں حروفِ اضافت یعنی 'کا'، 'کی' اور 'کے' اردو جملوں میں نہایت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ بعض مواقع پر ان کے عدم استعمال سے ضمیر متکلم اور ضمیر حاضر کی ہئیت بدل جاتی ہے۔ یہاں تصریفی عمل غیر محسوس طریقے پر ہوتا ہے۔ مثلاً ''احمد کا گھوڑا'' اس جملے میں 'احمد' مضاف الیہ ہے اور 'گھوڑا'، مضاف۔ مضاف الیہ احمد کی جگہ اب کوئی ضمیر متکلم یا ضمیر حاضر رکھ دیں تو یہاں حروف اضافت کی غیر موجودگی مضاف الیہ کی ہئیت میں تغیر پیدا کردے گی۔ یعنی 'واحد متکلم ''میں'' اور ضمیر حاضر ''تم'' میں تغیر واقع ہوکر ان کی شکل ''میرا'' اور ''تمھارا''

میں تبدیل ہو جائے گی ۔حرف ربط میں ’سے‘ ،’پر‘ ،’نے‘ ، ’کو‘ ،او پر‘اور حرفِ عطف میں ’اور‘ ،’مگر‘ ، ’بھی‘ ، ’بلکہ‘ ، ’پھر‘ ،تاہم‘ ،’یا‘ ،’اگر‘ ، لیئے‘ وغیرہ کے ساتھ کلمات استفہامیہ اور فجائیہ بھی ایسے تفاعلی الفاظ یا ’’نشان گر‘‘ ہیں جن کے استعمال کے بغیر فاعلی ،مفعولی ،سوالیہ ،ندائیہ اور استعجابیہ جملے بنا ہی نہیں سکتے ۔جملوں کی تصریفی صورت گری میں ان کا استعمال ناگزیر ہوتا ہے ۔اگر حروفِ ربط ’کا‘ ،کی‘ ’کے‘ کو بجائے ایک حرف کے تین علاحدہ علاحدہ حروف شمار کئے جائیں تو تمیز ،حرف ربط ،استفہامیہ اور فجائیہ ایسے حروف ہیں جو جنس ،تعداد ،زمانہ اور ضمائر کے استعمال کی وجہ سے اپنی ہئیت نہیں بدلتے ،وہ اپنی اصل شکل میں جوں کا توں قائم رہتے ہیں ۔

کلامِ غالبؔ کا صرفی ونحوی مطالعہ کیا جائے تو ان کے یہاں کلماتِ غیر متغیرہ یعنی تفاعلی الفاظ کی معنویت کی سیکڑوں بوالعجمیاں نظر آئیں گی ۔ذیل میں غالبؔ کے اشعار میں حرفِ ربط میں مستعمل حروفِ ظرف کا جائزہ لیا گیا ہے ۔قواعد کی کتابوں میں حرفِ ظرف سے مراد وہ حروف ہیں جو مقام (مکاں) کی نشاندہی کرتے ہیں ۔ جیسے ’’گھر پر‘‘ ،’’گھر میں‘‘ اور ’’درخت سے گرا‘‘ وغیرہ ۔راقم ،’’کلامِ غالبؔ میں ’سے‘ کی معنویت‘‘ پر تفصیل سے لکھ چکا ہے ۔یہاں صرف ’میں‘ اور ’پر‘ حروفِ ظرف پر غور کیا جائے گا ۔

حرف ظرف اگر چہ قواعد میں نہایت محدود معنوں میں متعارف ہے لیکن اس کے استعمال سے جملے کے جو معنوی ابعاد منکشف ہوتے ہیں ،ان سے حروفِ ظرف کی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔قواعد میں ’میں‘ اور ’پر‘ حروفِ ظرف تسلیم کئے گئے ہیں ۔ان کا تعلق بالعموم جگہ کی نشاندہی کی حد تک محدود سمجھا جاتا ہے ،لیکن معنوی لحاظ سے اس کا دائرہ بڑا وسیع ہے ۔غالبؔ کے یہاں ان حروف کے تمام معنوی دوائر پائے جاتے ہیں ۔توضیحی قواعد کی بنیاد پر کلامِ غالب پر کہیں کہیں غور کیا گیا ہے اس لیے یہاں اس کی تفصیل بیان کرنے کی سعی کی گئی ہے ۔

1) ’’میں‘‘ حرف ظرف مکانی (غیر مرئی) کی توسیعی صورت:

غالبؔ نے کہیں اپنے اشعار میں شیریں لبی اور تشنہ لبی کا ذکر کیا ہے ۔اس کی نثر کی جائے تو لبوں میں شیرینی اور لبوں پر تشنگی کا مفہوم برآمد ہو سکتا ہے ۔اگر ہم حرف ظرف کی قواعدی تعریف کی بنیاد پر ’شیرینی‘ اور ’تشنگی‘ کے صحیح مقام کو تلاش کرنا چاہیں تو انھیں ڈھونڈنا عبث ٹھہرے

گا۔اس لیے کہ یہ ایسے محسوسات ہیں جو باوجود اپنا وجود رکھنے کے دکھائی نہیں دیتے۔''آم میں مٹھاس''، ''پھولوں میں خوشبو''، ''تل میں تیل'' یہ ایسے فقرے ہیں جو بامعنی ہونے کے باوجود ان میں متعلقہ کیفیات کا ڈھونڈنا کاردارد ہے۔غالبؔ نے ایسی کئی غیر مرئی کیفیات کی وضاحت کے لیے''میں'' حرف ظرف کا استعمال نہایت مؤثر انداز میں کیا ہے ؂

دریغ! اے ناتوانی، ورنہ ہم ضبط آشنایاں نے
طلسمِ رنگ میں باندھا تھا عہدِ استوار اپنا

''طلسم باندھنا'' اردو میں رائج ایک محاورہ ہے، جس کے معنی انوکھی بات کرنے اور تعجب خیز امر کو ظہور میں لانے کے ہوتے ہیں۔اس محاورے کو غالبؔ نے ایک انوکھے انداز میں باندھنے کا جتن کیا ہے۔اس محاورے کی حیرت ناکی کو بڑھانے کے لیے انھوں نے حرف ''میں'' کا استعمال نہایت چابک دستی سے کیا ہے اور ''رنگِ طلسم میں عہدِ استوار کو باندھنے کی بات کی ہے ۔دراصل از روئے قواعد محاورے کی ہئیت کو تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔اس سے بچنے کے لیے غالبؔ نے 'رنگ' کا اضافہ کیا اور اضافتِ ترکیبی کے ذریعہ طلسم کے رنگ میں باندھنے کی بات کہہ ڈالی ۔اب وہ کہہ رہے ہیں کہ ''ہائے افسوس! ہم ضبط آشناؤں (صبر وضبط کرنے والوں) نے تو 'عہدِ استوار' کو رنگ کے طلسم میں باندھ رکھا تھا مگر ہماری 'ناتوانی' نے سارا کھیل ہی بگاڑ دیا۔رنگ کی جادوگری میں عہدِ استوار کو باندھنا معنی کی توسیع کا کمال ہے، پھر لفظ 'عہد' کے ذو معنی (دور/زمانہ اور وعدہ) استعمال نے اس کی معنوی وسعت میں بلا کا اضافہ کر دیا ہے۔عہد جوانی میں آدمی حسن کے رنگ میں گرفتار رہتا ہے لیکن ناتوانی یعنی بڑھاپا اس عہد و پیماں کو توڑ دیتا ہے۔غالبؔ کے مذکورہ شعر میں یہ معنوی وسعت محض حرف 'میں' کے استعمال کا نتیجہ ہے۔ اس قبیل کے چند اور اشعار کلام غالب میں بہ آسانی تلاش کئے جا سکتے ہیں۔حرف ظرف کا یہ تعمیمی عمل ہے جس کے ذریعہ شئے کے کسی وصف کو کسی خاص مقام تک محدود نہیں کیا جاتا بلکہ وصف کی توسیع کے امکان پر زور دیا جاتا ہے۔چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

زبس آتش نے فصلِ رنگ میں رنگِ دیگر پایا
چراغِ گل سے ڈھونڈے ہے چمن میں شمعِ خار اپنا

یہاں فصلِ رنگ اور رنگِ دیگر کی تراکیب میں معنوی وسعت کا گمان ہوتا ہے۔ پھر فصلِ رنگ میں رنگِ دیگر کے اتصال نے اس کی وسعت اور بڑھا دی ہے۔ اس پر طرفہ یہ کہ شاعر چمن عریض و بسیط میں چراغِ گل سے شمعِ خار تلاش کرنے کی سعی فرما رہا ہے۔ مذکورہ شعر میں 'فصلِ رنگ'، 'رنگِ دیگر' اور 'چمن' میں مقام کے تعین میں تخصیص یا اختصار سے کام نہیں لیا گیا بلکہ ان کی وسعت کو اشاروں میں بیان کر دیا گیا ہے۔ یہاں حرفِ ظرف 'میں' ان الفاظ کی معنوی وسعت کی نشان دہی کرتا ہے۔ یہ شعر بھی دیکھئے کیا تیور رکھتا ہے، غالبؔ کہتے ہیں ؂

بہ رہن شرم ہے با وصفِ شوخی، اہتمام اس کا
نگیں میں، جوں شرارِ سنگ نا پیدا ہے نام اس کا

نگینے (ہیرے) میں جس طرح شرارِ سنگ دکھائی نہیں دیتا، اس کی چمک ہی اس میں موجود شرارے کا احساس دلاتی ہے، اسی طرح محبوب کی شوخی اس کی شرم کی رہن میں ہے۔ غالبؔ کے یہ تمام تصورات، غیر مرئی اشیاء اور احساسات کی ترجمانی کرتے ہیں، جن کا ناپنا یا گننا ممکن نہیں۔ ہیرے کے باہر کے شراروں کو تو محسوس کیا جا سکتا ہے مگر نگینے میں جو شعلگی ہے وہ صرف نگینے کی دمک سے عیاں ہے۔ یہاں آپ 'نگینے کی شعلگی' اور 'نگینے میں شعلگی' کے فقروں میں حرف ربط 'کی' اور حرف ظرف 'میں' کے استعمال سے ہوئی معنوی تبدیلیوں کو بخوبی پہچان سکتے ہیں۔ ذیل میں اسی نوع کے چند اشعار دیئے جا رہے ہیں جن میں حرف ''میں'' کی مختلف معنوی شکلیں دیکھی جا سکتی ہیں ؂

میں کہا، اے دل! ہوائے دلبراں
بس کہ تیرے حق 'میں' کہتی ہے زباں
پیچ 'میں' ان کے نہ آنا زینہار
یہ نہیں ہیں گے کسو کے یارِ غار
ایک دن تجھ کو لٹا دیں گے کہیں
مفت 'میں' ناحق کٹا دیں گے کہیں
اے اسدؔ رویا جو دشتِ غم 'میں' میں حیرت زدہ

آئینہ خانہ زسیلِ اشک ، ہر ویرانہ تھا

زہرہ،گر ایسا ہی شامِ ہجر میں ہوتا ہے آب
پرتوِ مہتاب، سیلِ خانماں ہو جائے گا

وغیرہ۔حرفِ ظرف کی دوسری صورت اسم،صفت یا فعل کی تحدید کا اظہار ہے۔

2)''میں'' حرف ظرف مکانی (مرئی) کی تحدیدی صورت:

بہ ایں صورت حرف 'میں' کا استعمال عام ہے۔اس میں حرفِ ظرف کے ذریعہ مقام کو نشان زد کیا جاتا ہے۔مثلاً کسان کھیت میں ہل چلا رہا ہے۔کشتی دریا میں تیر رہی ہے۔شیر کچھار میں بیٹھا ہے۔وغیرہ۔ان جملوں میں حرف 'میں' کے ذریعہ اسماء کے مقام یا جگہ کی نشان دہی کی گئی ہے۔ غالبؔ کے کلام میں اس حرف ظرف کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔انھوں نے حرف ظرف، 'میں' کے ذریعہ معنی کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔مثلاً

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یارتک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

یہاں 'دل' ،ذوقِ وصل اور یادِ یار کا مسکن ہے اور گھر، جلے ہوئے سامان کا ویرانہ ۔شاعر نے دل کو استعارے کے طور پر 'گھر' سے تعبیر کیا ہے۔یعنی دل ایسا گھر ہے کہ اس میں ذوق وصل اور محبوب کی یاد کے جو بھی سامان تھے،حسد اور رقابت کی آگ میں وہ تمام جل کر خاکستر ہو گئے۔ایک دوسرا شعر بھی ملاحظہ ہو ؎

وہ آئے گھر میں ہمارے،خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو،کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

غالبؔ راست معنی میں یوں بھی کہہ سکتے تھے کہ ''وہ ہمارے گھر آئے۔اس نثری جملے کے اعتبار سے یہاں حرفِ ظرف ''میں'' کے بغیر بھی مفہوم پورا پورا ادا ہو جاتا ہے،لیکن یہاں ''میں'' کے استعمال کی خاص وجہ یہ ہے کہ غالبؔ صرف گھر کا نقشہ ہی پیش نہیں کرنا چاہتے بلکہ گھر کے اندر کی بے سروسامانی کا اظہار بھی مقصود ہے اور اس کے لیے حرف ظرف ''میں'' کے استعمال کے بغیر چارۂ کار نہ تھا۔اسی قبیل کا یہ شعر بھی خاص تیور رکھتا ہے ؎

ہے خبر گرم ان کے آنے کی آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

اس شعر میں بھی گھر کے اندر کی کیفیت اور حالت بیان کرنے کے لیے حرف ''میں'' کا استعمال نہایت خوبی کے ساتھ کیا گیا ہے۔اب ایک اور شعر پیشِ خدمت ہے، جس میں شاعر نے حرف ظرف ''میں'' کو ایک ہی شعر میں دو جگہ دو علاحدہ علاحدہ معنوں میں استعمال کیا ہے ۔

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی جو پنہاں ہو گئیں

پہلے مصرع میں شاعر نے خاک میں پنہاں صورتوں کی تبدیلیِ ہئیت کے اظہار کے لیے ''میں'' کا استعمال کیا ہے جو'اندر'یا' زیر' کے قطعی معنی نہیں دیتا۔ہاں !البتہ دوسرے مصرع میں حرفِ ظرف ''میں''، 'زیر' یا 'اندر' کے معنی میں ضرور استعمال ہوا ہے۔اس شعر میں غالبؔ نے ایک ہی حرف 'میں' کے دو معنوی فرق کو بہ آسانی نبھایا ہے۔اس سے پتہ چلتا ہے کہ غالبؔ کا اردو لسانی شعور بھی بالیدہ تھا۔اس شعر کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ اس کے پہلے مصرع میں حرفِ ظرف ''میں'' کے ذریعہ خیال کی وسعت اور دوسرے مصرع کے حرف ''میں'' کے ذریعہ تحدید کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔''میں کی تحدیدی صورت کے ایسے بیسیوں اشعار غالبؔ کے کلام میں بآسانی مل سکتے ہیں، جیسے:

یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تبِ گرمیِ رفتار ہنوز

دشتِ الفت میں ہے خاکِ کشتگاں محبوس و بس
پیچ تابِ جادہ ہے خطِ کفِ افسوس بس

نہیں ہے، باوجودِ ضعف، سیرِ بےخودی آساں
رہِ خوابیدہ میں افگندنی ہے طرح منزل ہا

ان اشعار میں غالبؔ کی معنی آفرینی اوج پر دکھائی دیتی ہے۔انھوں نے اپنے خلاق تخیل سے خیالات کی ایسی دنیا آباد کر دی ہے کہ اس میں خیال کا ہر پیکر حسنِ معنی کی مثال قائم کر دیتا ہے۔اگرچہ حرفِ ظرف تفاعلی قوت میں حروفِ اصلی کا محتاج ہوتا ہے، مگر غالبؔ کی نقش تحریر نے

اس کو بھی تخلیقی قوت سے آشنا کر دیا ہے۔

3) ''میں'' کی توسیع تشبیہہ سے استعارے تک:

سطورِ بالا میں دودھ میں مٹھاس، تل میں تیل، گلاب میں خوشبو وغیرہ فقروں میں ''میں'' کے استعمال پر غور کر چکے ہیں۔ اب ذرا ان فقروں پر بھی غور کیجیے:

(ا) قد میں سرو (ب) رفتار میں بادِ صبا (ج) آواز میں دیپک (د) گفتار میں طوطی

(ہ) حسن میں قمر (و) نازکی میں پنکھڑی (ح) خوش بو میں گلاب وغیرہ۔

اس قسم کے فقرے اردو شاعری میں اکثر نظروں سے گزرتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ہم ان کی صرفی و نحوی تراکیب پر غور نہیں کرتے اور سرسری طور پر ان سے گزر جاتے ہیں۔ مذکورۂ بالا اور یہاں دیئے گئے فقروں پر غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ ان دونوں میں الٹی ترکیب پائی جاتی ہے۔ یعنی پہلے فقروں میں اسماء پہلے اور صفات بعد میں، لیکن دوسرے نمبر کے فقروں میں صفات پہلے اور اسماء بعد میں آئے ہیں۔ اس دوسری ترکیب میں فقروں کا معنوی دائرہ صنعتِ تشبیہہ سے بڑھ کر استعارے کی حدود کو چھو لیتا ہے آپ نے مومنؔ کا یہ شعر ضرور سنا ہوگا ۔

اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

اس شعر کے پہلے مصرع میں شاعر نے 'اس غیرتِ ناہید (محبوبہ) کی تان یعنی ترنم یا آواز کے لیے ''دیپک راگ'' کو استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ناہید سیارۂ زہرہ کو کہتے ہیں جسے از روئے نجوم موسیقی کی دیوی تصور کیا جاتا ہے۔ موسیقی کے راگوں میں دیپک ایک راگ کا نام ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس راگ کے گانے سے دیپک یعنی چراغ جلنے لگتے ہیں مومنؔ نے اسی اسطوری فکر کو اس شعر میں استعمال کیا ہے اور ناہید کی اس آواز کو شعلے سے تشبیہہ دی ہے۔ اس طرح اس شعر میں صنعتِ تشبیہہ کا دائرہ استعارے کی حدود تک پہنچ جاتا ہے۔ غالبؔ نے بھی اس تکنیک کو اپنے اشعار میں استعمال کیا ہے۔ ایک شعر میں وہ کہتے ہیں ۔

وضع میں اس کو اگر سمجھیے قافِ تریاق
رنگ میں سبزۂ نو خیز مسیحا کہیے

یعنی محبوب کی وضع یا فطرت زمرد کے زہر کی طرح جہاں مار ڈالنے کا وصف رکھتی ہے وہاں اس کا رنگ یا اس کی خو میں مسیحائی کا جذبہ بھی ہے۔اس میں زہر و تریاق دونوں اوصاف پائے جاتے ہیں۔غالبؔ نے اپنے افکار کی دنیا میں ایسے کئی تخیلاتی پیکر تراشے ہیں۔زمرد کے ہیرے کا زہر بذاتِ خود مہلک بھی ہے اور زہر کے اثر کو زائل کرنے کے لیے تریاق بھی ہے۔یہ کہنا کہ محبوب کے تغافل اور ناز و ادا والی وضع جہاں عاشق کے لیے سامانِ مرگ سے کم نہیں وہاں اس کا تلطف و توصل محبوب کی زندگی کو سنوارنے کا ضامن ہے۔غالب نے اِس خیال کو مذکورہ شعر میں بڑے موثر انداز اور شاعرانہ خیال آرائی کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔محبوب کی اوصاف بیانی میں شاعر کا یہ وتیرہ تشبیہات اور استعارات کی حدود کو اپنے کمندِ خیال میں کھینچ لیتا ہے۔ یہاں 'وضع میں' اور 'رنگ میں' کی ترکیب بھی بڑی جاذبِ نظر ہے۔حرف ظرف 'میں'، ان مصرعوں کی معنوی تہہ تک پہنچنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔غالبؔ نے 'میں' کے استعمال کے ذریعہ اپنے کلام میں اور بھی کئی معنوی پہلو تخلیق کیے ہیں۔

4)انفصال و اتصال کی کیفیات بیانی میں ''میں'' کا استعمال:

آپ نے یہ مشہور مصرع ضرور سنا ہوگا ''وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا، تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو'' 'ہم میں، تم میں' کی اس ترکیب کی طرح غالبؔ کے یہاں بھی بعض تراکیب کا استعمال ہوا ہے۔ان کے یہاں 'دیر و حرم'، 'مسجد و میخانہ'، ''کعبہ میرے پیچھے ہے، کلیسا میرے آگے''، ''مسجد کے زیرِ سایہ خرابات''، 'شیخ و مے خوار'، 'رقیب و غم خوار'، 'کعبہ و بت خانہ' وغیرہ متخالف اور بعض دفعہ متناسب تراکیب استعمال ہوئی ہیں۔نثر میں اس طرح کی تراکیب اکثر استعمال ہوتی رہتی ہیں۔ایسی تراکیب بعض اوقات ہمارے روزمرہ سے بھی جڑ جاتی ہیں اور غیر شعوری طور پر روزانہ کی بول چال ہی میں نہیں ادبی زبان میں بھی اپنی جگہ بنا لیتی ہیں مثلاً 'ہم میں، تم میں کوئی عداوت نہیں'، 'بھائی بھائی میں محبت باقی ہے'، 'ان دونوں میں محبت پروان چڑھ رہی ہے' وغیرہ۔غالبؔ نے 'شیریں کی خاطر کوہ کن کے سنگ سے سر پھوڑنے' اور 'لڑکپن میں مجنوں پر پتھر اٹھانے کی بات کئی بار الگ الگ پیرائے میں کی ہے۔یہ دونوں متناقض کردار کبھی باہم مل جاتے ہیں تو کبھی ایک دوسرے سے الجھ بھی جاتے ہیں۔غالبؔ کبھی درِ کعبہ سے واپس پھر جانے کی بات کرتے ہیں، تو

کبھی بہشت کو اٹھا کر دوزخ میں پھینک دینے کی بات کرتے ہیں۔ ایسے مواقع پر اپنے بیان میں شدت پیدا کرنے کے لیے وہ ان تراکیب کے درمیان 'میں' کا استعمال کرتے ہیں اس کی وجہ سے اشعار کے الفاظِ مظروفہ کی معنوی حیثیت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ایک جگہ غالبؔ کہتے ہیں ۔

مجھ میں اور مجنوں میں ، وحشت سازِ دعویٰ ہے اسدؔ
برگ برگِ بید ہے ناخن زدن کی فکر میں

یہاں مجنوں اور میرے (شاعر) کے درمیان کی کشیدگی کے لیے شاعر نے 'ناخن زدن' کا محاورہ استعمال کیا ہے۔ اس شعر کی قرأت میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ نسخۂ عرشی کے مطابق مجھ میں اور مجنوں میں وحشت کو سامانِ دعویٰ کہا گیا ہے جبکہ گیان چند جین بیدِ مجنوں کو وجہ نزاع قرار دیتے ہیں۔ بہر حال! غالبؔ نے مصرع اولیٰ میں ''مجھ میں'' اور ''مجنوں میں'' کی ترکیب میں نزاع کی شدت بڑھانے کے لیے دو بار 'میں'، 'میں' کا استعمال کیا ہے۔ اگر وہ 'مجنوں اور مجھ میں' کا بھی استعمال کر سکتے تھے، مگر اس طرح جملے میں دونوں کے درمیان کی نزاع کی شدت کم ہو جاتی۔ حرف ظرف کے مقرر استعمال نے اس شدت کو بڑھا دیا ہے۔ اور شاعر کا مقصود بھی یہی رہا ہے کہ دونوں کے درمیاں کے نزاع کی کیفیت کو نمایاں کیا جائے۔ اسی نوع کا غالبؔ کا یہ شعر بھی ہے اگر چہ اس کا موضوع جدا ہے مگر حرف ظرف کے مقرر استعمال سے پیدا ہونے والی شدت کو اس میں بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے:

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں، تو ہوں گلخن میں، جو خس ہوں، تو ہوں گلشن میں

یہاں بھی اختلافِ کی شدت کو بڑھانے کے لیے حرفِ ظرف کا دو بار تواتر کے ساتھ نہ صرف استعمال کیا گیا ہے بلکہ فعلِ ناقص کو بھی تواتر کے ساتھ برتا ہے۔ اس سے اختلاف کی شدت اور بڑھ گئی۔ جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے کہ دو اسماء کے درمیان کے تعلق کو بتانے کے لیے صرف ایک ہی حرف ظرف کا استعمال کیا جا سکتا تھا مگر ایسا کرنے میں اظہارِ بیان میں شدت پیدا نہ ہوتی۔ مثلاً انھیں کا یہ شعر ملاحظہ ہو ۔

تمیزِ زشتی و نیکی میں لاکھ باتیں ہیں

بہ عکسِ آئینہ، یک فردِ سادہ رکھتے ہیں

اس شعر میں زشتی اور نیکی میں پنہاں لاکھوں اوصاف میں تمیز کرنے کے لیے صرف ایک ہی پیمانے سے کام لیا گیا ہے یعنی جس طرح آئینہ فرد کو شخص و عکس میں بانٹ دیتا ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے کی ہم رشتگی کی پہچان ہو جاتے ہیں۔ یعنی شخص کا عکس اور عکس جس کا ہے وہ شخص۔ نیز شخص میں دکھائی دینے والی خوبیاں، آئینے میں منعکس خوبیوں سے چونکہ علاحدہ نہیں ہوتیں اس لیے دونوں خوبیوں اور خامیوں کو پرکھنے کے لیے ایک ہی میزان کافی ہے اس لیے شاعر نے نیکی اور برائی کی باتیں بھی ایک ہی میزان میں تولی ہیں۔ اس کے لیے اس نے دو علاحدہ حرف ظرف ''میں'' کی بجائے صرف ایک ''میں'' کا استعمال کیا ہے جس کی وجہ سے نیکی اور برائی کے درمیان انفصال کی بجائے اتصالی کیفیت پیدا ہوگئی ہے اور دونوں کے درمیان کا بعد، قرب میں تبدیل ہو گیا ہے۔ اب یہ شعر بھی ملاحظہ ہو ؂

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

یہاں حرفِ نفی ''نہ'' اور حرف ظرف ''میں'' کے دو دو بار استعمال سے محبوب کی 'تند خوئی کی شدت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اسم یا ضمیر کی باہم مربوط صفات میں شدت کے اظہار کے لیے یہ تصریفی عمل غالبؔ کی شاعری کا خاصہ کہا جا سکتا ہے۔

5) ''میں'' بطور حرفِ سبب:

کبھی کبھی وجہ بیانی کے دوران ہم حرف ظرف ''میں'' کا استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ''غربت میں اس کی موت آ گئی''، یعنی غربت کی وجہ سے یا بے وطنی میں اس کی موت واقع ہوگئی۔ ''غصے میں آدمی پاگل ہو جاتا ہے''، یہاں اس کے معنی ہوں گے، غصے کی وجہ سے آدمی پاگل ہو جاتا ہے۔ ''ہجرِ یار میں غالب دیوانہ ہو گیا'' یعنی غالب کی دیوانگی کی وجہ ہجرِ یار ہے۔ ''انتظار میں نیند نہیں آتی''، یہاں بھی 'میں' ظرف مکانی نہیں ہے، بلکہ کیفیت کے اظہار کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ بعض اوقات حرفِ سبب کا استعمال کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ اس سے ظرف زمانی کا گمان ہونے لگتا ہے۔ غالبؔ کے یہاں اس طرز کا استعمال بھی ہوا ہے آئندہ سطور میں اس پر غور کیا جائے گا

۔یہاں ’میں‘ بطور حرف علت کی مثالوں کے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔

کہوں کیا دل کی حالت ہے ہجر یار ’میں‘ غالبؔ
کہ بے تابی سے ہر اک تارِ بستر خارِ بستر ہے

پھر بے خودی ’میں‘ بھول گیا راہِ کوئے یار
جاتا و گرنہ ایک دن اپنی خبر کو میں

تا کرے نہ غمازی، کر لیا ہے دشمن کو
دوست کی شکایت ’میں‘ ہم نے ہم زباں اپنا

صحبت ’میں‘ غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے

میرے ہونے ’میں‘ کیا ہے رسوائی ؟
اے وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی ’میں‘
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگ گراں اور

ان اشعار پر غور کیا جائے تو ان میں حرف ظرف ’’میں‘‘ ایسا نشان گر ہے جس کے استعمال سے شعر کے معنوی ابعاد میں اضافہ ہوتا ہے۔مندرجۂ بالا پہلے شعر میں حرف ظرف ’’میں‘‘ ظرف زمانی کے طور پر استعمال ہوا ہے یعنی اس حرف سے ہجر کے زمانے کی نشان دہی ہوتی ہے۔دوسرے شعر میں کیفیت کی نشان دہی کرنے کے لیے حرف ’’میں‘‘ کا استعمال کیا گیا ہے۔تیسرے شعر میں فعل کی علت کے طور پر ’’میں‘‘ کو برتا گیا ہے۔چوتھے شعر میں حرف ’’میں‘‘ بطور علت کے استعمال ہوا ہے اور پانچویں شعر میں غالبؔ نے حرف ’’میں‘‘ کو بطور صفت کے نشان گر کی حیثیت سے استعمال کیا ہے۔اس قبیل کے کئی اشعار میں غالبؔ نے ’میں‘ کو بطور حرف ظرف اور حرفِ سبب کے استعمال کیا ہے۔کبھی کبھی ان کے یہاں دونوں کے درمیان کے فرق کو پہچاننے میں دشواری بھی ہوتی ہے۔یہ چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے ’میں‘ رسوائی

بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیے کہ ہاں کیوں ہو
رکھیو غالبؔ مجھے اس تلخ نوائی 'میں' معاف
آج کچھ درد مرے دل 'میں' سوا ہوتا ہے

مذکورہ شعر کے پہلے مصرع میں 'میں' حرفِ سبب ہے اور دوسرے میں حرفِ مکانی۔

ہوا نے ابر سے کی موسمِ گل 'میں' نمد بانی
کہ تھا آئینۂ خود بے نقابِ رنگِ بستن ہا

یہاں پہلے مصرع میں 'میں' حرفِ ظرف ہے۔

تکلف عاقبت 'میں' ہے دلا، بندِ قبا وا کر
نفس ہا بعدِ وصلِ دوست نادانِ گستن ہا

اس شعر کے پہلے مصرع میں 'میں' حرفِ سبب ہے۔

خموشی 'میں' نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ گریباں کا

ان اشعار میں حرفِ ظرف 'میں' بالترتیب، افعالِ مظروفہ، اسمائے مظروفہ، متعلقِ افعالِ مظروفہ اور فعلِ مظروفہ کا نشان گر بنا ہے۔ دراصل حرف 'میں' کا حرف علت اور ظرف کی حیثیت سے استعمال نہایت پیچیدہ ہے، ایسی حالت میں اس کی نشاندہی بھی مشکل ہو جاتی ہے۔ اس پر طرفہ یہ کہ ہمارے قواعد نویسوں نے ''حرفِ ظرف'' کے ان مختلف عملی پہلوؤں کو علاحدہ ناموں سے موسوم بھی نہیں کیا ہے۔ حرفِ ظرف مکانی کی پہچان جتنی آسان اور قابلِ فہم ہے، حرفِ ظرفِ زمانی کی پہچان اتنی ہی پیچیدہ اور مشکل ہے۔

6) حرف 'میں'، تقابل و توازن کا نشان گر:

حرف 'میں' کا استعمال تقابل اور توازن کے عمل میں نشان گر کی حیثیت سے بھی ہوتا ہے۔ یہ توازن یا تقابل، اسم۔ اسم کے درمیان فعل۔ فعل کے درمیان، صفت۔ صفت کے درمیان یا متعلقِ فعل۔ متعلقِ فعل کے درمیان ہو سکتا ہے۔ ان مواقع پر حرف 'میں' دونوں اسماء کے درمیان کی افضل و اصفل صفات کی نشاندہی کرتا ہے۔ جیسا کہ، 'رانیوں میں پدماوتی نہایت حسین تھی

'۔ 'شاہوں میں بہادر شاہ بڑا سخی تھا' ۔ 'حسینوں میں حسین ہے' ۔ 'بہادروں میں بزدل' ، 'قد اوروں میں پست قد' وغیرہ ۔ غالبؔ نے ایسی تراکیب کے لیے بھی حرف ظرف کا استعمال کیا ہے ۔ جیسے ایک شعر میں وہ فرماتے ہیں ۔

پیشے میں عیب نہیں ، رکھیے نہ فرہاد کو نام
ہم ہی آشفتہ سروں 'میں' وہ جواں میر بھی تھا

یہاں آشفتہ سروں کے درمیان میر کے تفوق کو اجاگر کیا گیا ہے ۔ کبھی کبھی 'میں' تقابل کے لیے نشان گر بن جاتا ہے ۔ جیسے ۔

ہوں ظہوری کے مقابل 'میں' خفائی غالب
میرے دعوے پہ یہ حجت ہے کہ مشہور نہیں
وضع میں اس کو اگر سمجھئے قافِ تریاق
رنگ میں سبزۂ نو خیز مسیحا کہیے

مندرجۂ بالا تمام اشعار میں کسی نہ کسی صورت میں دو اسماء کے درمیان تقابل یا توازن کے عمل کی نشان دہی ، حرف 'میں' کے ذریعہ کی گئی ہے ۔ غالبؔ کے دیوان میں اس قسم کی اور بھی مثالیں مل سکتی ہیں ۔

6) 'میں' بطور حرفِ اشارہ:

بعض اوقات 'میں' کے استعمال میں حرف جار اور ضمیرِ اشارہ کے درمیان معمولی سا بلکہ غیر محسوس فرق پایا جاتا ہے ۔ اس فرق کی تمیز سے شعر کی تفہیم آسان ہو جاتی ہے ۔ غالبؔ نے اس وتیرے کو بہتر انداز میں نبھایا ہے ۔ غالبؔ نے ع حسن ، غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد والی غزل میں ایک مشہور شعر کہا ہے ۔

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

اس شعر کے پہلے مصرے میں 'اس' ضمیر اشارہ ہے مگر اس سے مقام کی صحیح نشان دہی نہیں ہوتی اس لیے غالبؔ نے اس کے آگے حرف جار مکانی 'میں' کا اضافہ کر دیا ہے ۔ اس طرح

یہ حرف جار مکانی حرف اشارہ بن گیا۔ درآنحالیکہ یہاں 'میں' اور 'سے' دونوں حروف جار میں شامل ہیں۔ غالبؔ نے دونوں کو یکجا کر کے گویا اردو صرف میں ایک قسم کا تجربہ کیا ہے۔ اس مصرع میں 'شمع سے دھواں اٹھتا ہے کافی تھا' مگر انھوں نے حرف جار 'سے' لگا کر مقام کی تخصیص کر دی ہے اور یہ اندرونِ شمع کی کیفیت کی طرف اشارہ ہے۔ اس کی مثال ہم یوں دے سکتے ہیں کہ ''چور گھر سے بھاگا'' اور ''چور گھر میں سے بھاگا''۔ ان دونوں جملوں میں جو معنوی فرق ہے وہی فرق اس مصرع میں بھی ہے۔ ذیل کا شعر بھی اسی نوع کا معنوی اظہار ہے۔

کل کے لیے کر آج نہ خست شراب 'میں'
یہ سوئے ظن ہے ساقی کوثر کے باب 'میں'

اس شعر کے دونوں مصروں میں حرف 'میں' بطور حرف اشارہ استعمال ہوا ہے۔ یعنی شراب کے معاملے میں کنجوسی مت کر، ایسا کرنا گویا ساقیِ کوثر کے معاملے میں سوئے ظن قرار پائے گا۔ یہاں دونوں جگہ 'میں' سے حرف اشارے کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس غزل کے شعر کا ایک مصرع یہ بھی ہے 'ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں'۔ مگر یہاں 'شراب میں' کے وہ معنی نہیں جو گذشتہ شعر میں 'خست شراب میں' کے ہیں۔

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب 'میں'

اس شعر کے مصرع ثانی میں حرف 'میں' بظاہر جناب کے لغوی معنی کی وجہ سے حرف جار مکانی محسوس ہوتا ہے مگر جناب کے تعظیمی کلمے کی حیثیت سے اس کے مرادی معنی میں حرف 'میں' حرف اشارہ بن گیا ہے۔

8) مول تول میں حرف 'میں' کا استعمال:

بارہا ایسا ہوتا ہے کہ ہمیں چیزوں کی خرید و فروخت کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اس اثناء میں حرف جار 'میں' کا ہم غیر شعوری طور پر استعمال کرتے ہیں اور اکثر اس کے معنی و مفہوم سے آشنا ہونے کے اس کے صرفی مقام کو نہیں سمجھ پاتے۔ مثلاً ''کتاب سو روپے 'میں' خریدی۔ یا یہ کتاب تم نے کتنے 'میں' خریدی۔ اس 'میں' کی صحیح قدر اور اس کے معنی کا تجزیہ مشکل امر ہے۔ قواعد نویسوں

نے 'میں' کے اس طرح کے استعمال کی وضاحت نہیں کی ہے۔لیکن 'میں' کا اس طور پر استعمال عام ہے۔غالبؔ کے یہاں بھی اس کی جگ مگ ہم دیکھ سکتے ہیں۔جیسے ؎

ایک دن تجھ کو لٹا دیں گے کہیں
مفت 'میں' ناحق کٹا دیں گے کہیں

غالبؔ کے یہاں خرید و فروخت کے عمل کی اصطلاحیں رتراکیب (دلالِ جنسِ رسوائی ،خریدارِ ذوق خواری ،خریدار متاعِ جلوہ اور خریدار وفا) کا نہایت معنی خیز انداز میں استعمال ہوا ہے۔مول تول کے اس عمل میں انھوں نے حرف 'میں' کا استعمال کیا ہے۔

9) محاوروں میں ''میں'' کا استعمال:

غالبؔ نے اپنی اردو شاعری میں محاوروں کا بھی بڑے مؤثر انداز میں استعمال کیا ہے ۔یوں تو ان کے یہاں کئی طرح کے محاورے استعمال ہوئے ہیں لیکن یہاں ہم ان ہی محاوروں پر غور کریں گے جن میں حرف ''میں'' آیا ہے۔غالب کہتے ہیں ؎

محبت تھی چمن سے،لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

''ناک میں دم آنا'' اردو کا پامال محاورہ ہے۔شعراء نے اسے خوب برتا ہے۔اس کے معنی اگر چہ ''ستانا''،''پریشان کرنا''،''عاجز'' کے ہیں لیکن اردو شعراء نے اس کے استعمال میں کمال پیدا کیا ہے۔غالب کے مندرجۂ بالا شعر میں محاورے کے استعمال کے ساتھ اس سے صنعتوں کا بھی کام لیا ہے۔'گل'،'بو' اور 'ناک' میں مناسبت لفظی ہے۔بو، ناک سے سونگھی جاتی ہے۔یہ تو ایک نسبت ہوئی دوسری نسبت 'دم'،'ناک' اور 'موج' میں ہے۔موجِ آب میں گھر جانے سے آدمی ڈوبنے لگتا ہے اور ناک میں پانی چلے جانے سے اس کا دم گھٹ جاتا ہے۔یہاں یہ معنی بھی مراد لیے جا سکتے ہیں کہ ''چمن سے اب اتنی بیزاری ہوگئی ہے کہ گل کی بو کی موج سے بھی دم گھٹنے لگا ہے۔یہاں ناک میں دم آنا زندگی سے بیزار ہو جانے کے معنی میں بھی استعمال ہو سکتا ہے۔رنگینؔ کا شعر اسی مفہوم میں استعمال ہوا ہے ؎

فلک کے ہاتھ سے آیا یہ ناک میں دم

کہ کھا کے سو رہوں کچھ جی میں ہے علیؑ کی قسم

ناسخؔ کے یہاں بھی زلفِ مشکیں ،نکہت گل اور ناک میں دم میں ایک قسم کی نسبت موجود ہے۔وہ کہتے ہیں۔

زلفِ مشکیں مجھ کو رہ رہ کر دلا جاتی ہے یاد
لائی ہے اب نکہتِ گل کیوں مرا دم ناک میں

اور ظفرؔ کا یہ انداز بھی ملاحظہ ہو ۔

مثلِ نے آ گیا دم ناک میں اپنا لیکن
یار اپنا کبھی ہم دم نہ ہوا، پر نہ ہوا

اور مجروحؔ کے اس شعر میں بھی ناک میں دم آنے کی الگ ہی کیفیت ہے ۔

بیمارِ محبت تجھے مرنا ہے تو مر بھی

داغؔ نے اس محاورے کو اپنے اصلی معنی میں استعمال کیا ہے ۔

آ گیا حضرتِ ناصح سے مرا ناک میں دم
روز آتے ہیں نئی طرح کا جھگڑا لے کر

محاورے کی ساخت میں تبدیلی جائز نہیں لیکن غالب نے اردو کے ایک محاورے (شیر کے منہ میں جانا) کو فارسی ترکیب کا روپ دینے کی کوشش کی ہے ۔

دہنِ شیر میں جا بیٹھئے،لیکن اے دل
نہ کھڑے ہوجئے خوبانِ دل آزار کے پاس

''شیر کے منہ میں جانا''، جان کو خطرے میں ڈالنا کے معنی میں مستعمل ہے غالبؔ نے اسی معنی کی مناسبت سے اس محاورے کو فارسی ترکیب میں ڈھالا ہے۔

غالبؔ نے بعض اردو محاوروں کی جگہ فارسی محاوروں کا بھی استعمال کیا ہے ۔جیسے : دانتوں میں انگلی دبانا،اردو میں حیرانی کا اظہار کرنے کے لیے مستعمل ہے۔غالبؔ نے اس کی جگہ فارسی محاورے 'انگشت بدنداں' کا استعمال کیا ہے ۔

'خامہ انگشت بدنداں' کہ اسے کیا لکھئے

ناطقہ سر بہ گریباں کہ اسے کیا لکھئے

ان جیسی کئی فارسی تراکیب کا استعمال غالبؔ نے اردو محاوروں کے لیے کیا ہے۔کہیں کہیں اس کے برعکس بھی ہوا ہے۔انھوں نے بعض فارسی محاوروں کی اردو تراکیب کا بھی استعمال اپنے اشعار میں کیا ہے۔جیسے ؎

کیا ضعف میں امید کو دل تنگ نکالوں
میں خار ہوں،آتش میں چبھوں،رنگ نکالوں

''آتش سے رنگ نکالنا'' کے معنی ناممکن کر دکھانا کے ہوتے ہیں۔لیکن یہ محاورہ اردو میں بہت کم استعمال ہوا ہے اس کی بنت فارسی جیسی ہے۔مذکورہ محاوروں کے علاوہ بھی غالبؔ نے بیسیوں محاورے اپنی شاعری میں استعمال کئے ہیں۔مثلاً:

میں مضطرب ہوں وصل میں خوفِ رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس ''پیچ وتاب میں''

درم و دام اپنے پاس کہاں
چیل کے گھونسلے میں ماس کہاں

غالبؔ نے حرف ظرف کا استعمال اور بھی کئی طریقے سے کیا ہے۔کبھی تو وہ مظروف کی قطعی نشان دہی کے لیے 'میں' کا استعمال کرتے ہیں جیسے ''شمع بجھتی ہے تو اس ''میں سے'' دھواں اٹھتا ہے۔'' یہاں حرف ظرف اور حرف جار دونوں یکجا آگئے ہیں۔کہیں ''میں'' کا اخفا کر دیتے ہیں،جیسے ''شوق ہر رنگ (میں) رقیب سروساماں نکلا۔کبھی ''میں'' کا استعمال 'ان کے یہاں بڑا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔مثلاً ''عذر میرے قتل کرنے ''میں'' وہ اب لائیں گے کیا''،اس مصرع کی نثر یوں ہوگی ''میرے قتل کرنے کے لیے اب وہ کیا عذر پیش کریں گے۔نثر کے مطابق حرف 'میں' کے معنی ''کے لیے'' ہوں گے۔

اردو صرف ونحو میں حرف ظرف ''پر'' کا بھی شمار ہوتا ہے۔یہ حرف ''میں'' کا ایک طرح سے نقیض ہے۔حرف 'میں' کے ذریعہ مظروف کے اندرونی کوائف کا علم ہوتا ہے تو حرف ظرف 'پر' کے ذریعہ مظروف کی باہری کیفیات عیاں ہوتی ہیں۔غالبؔ نے اپنے اردو اشعار میں حرف

ظرف 'پر' کا استعمال کچھ اس طرح کیا ہے کہ معنی کے مختلف ابعاد کو قاری محسوس کر سکتا ہے۔ ان کی تفصیل درج ذیل ہے۔

1) ''پر'' بحیثیت نشان گرِ مقام یا حرف ظرف مکانی:

نثر میں ہم اس قسم کے جملے استعمال کرتے رہتے ہیں۔ جیسے: سپاہی گھوڑے 'پر' بیٹھا ہے۔ درختوں پر پرندے گھونسلے بنا رہے ہیں۔ لڑکا گاڑی پر سوار ہے۔ مذکورہ جملوں میں ''پر'' کے استعمال سے مظروف کی نشان دہی ہو جاتی ہے۔ ان جملوں میں گھوڑا، گاڑی اور درخت اسمائے مظروفہ ہیں۔ سپاہی، پرندے اور لڑکا اسماء ہیں۔ حرف ''پر'' مقام کا تعین کرنے والا نشان گر ہے۔ حرف ظرف ''میں'' کا عمل بھی کچھ اسی طرح کا ہوتا ہے، لیکن فرق اتنا ہے کہ حرف ''میں'' اسمائے مظروفہ کی داخلی کیفیات کو منکشف کرتا ہے تو حرف 'پر' سے اسمائے مظروفہ کے بیرونی حالات منکشف ہوتے ہیں۔ غالبؔ کے یہاں 'پر' ظرف کے نشان گر کی حیثیت سے درج ذیل طریقے سے استعمال ہوا ہے۔

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت

رو میں ہے رخش عمر، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

نینداس کی ہے، دماغ اس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

انھوں نے بعض اشعار میں بجائے 'پر' کے ''پہ'' کا استعمال بھی کیا ہے جیسے ؎

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب
یار لائے مرے بالیں پہ اسے، پر کس وقت

اس شعر میں ''پر کس وقت'' کے استفہامیہ فقرے میں استعمال ہوئے حرف ''پر'' کی معنوی نوعیت دیگر ہے اس کا ذکر آگے ہوگا۔ البتہ لفظ ''پہ'' حرف ظرف ''پر'' کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ ایک شعر میں وہ ''پہ'' کا استعمال اس طرح کرتے ہیں ؎

کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی میں صلا میرے بعد
گرنی تھی ہم پہ برق تجلی ، نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ، ظرف قدح خوار دیکھ کر
بدگمانی نے نہ چاہا اسے سر گرم خرام
رخ پہ ہر قطرہ عرق ، دیدۂ حیراں سمجھا
میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

اس قبیل کے اور بھی بعض اشعار کلام غالبؔ میں بآسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

2) حرف ظرف نشان گرِ ہمسائیگی:

کبھی کبھی ہم کسی مقام، اشیاء یا افراد کی نزدیکی کا اظہار کرنے کے لیے یوں کہتے ہیں ،جیسے میرا گھر سڑک پر ہے۔ دربان دروازے پر پہرا دے رہا ہے۔ ندی پر پل بنا ہے۔ یہاں ’’پر‘‘ نشان گر مکانی سے کچھ علاحدہ معنی کا حامل نظر آرہا ہے۔ حرف ظرف مکانی مقام خاص کی نشان دہی کرتا ہے تو یہ حرف ’’پر‘‘ مقامِ متصلہ کا نشان گر ہے۔ یہ اشیاء یا افراد کی قرابت کا مظہر ہے۔ مذکورہ جملوں سے یہ مراد نہیں ہے کہ گھر سڑک پر ہے بلکہ یہ اشارہ ہے کہ گھر سڑک سے متصل ہے۔ دربان دروازے سے متصل کھڑا رہ کر پہرا دے رہا ہے اور ندی پر پل سے مراد ندی کے اوپر پل سے ہے۔ انگریزی میں Over اور On میں جو فرق ہے وہی فرق یہاں بھی ہے۔ غالبؔ کے یہاں حرف ظرف ’’پر‘‘ کی ایسی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً ؎

گھر جب بنا لیا ترے در پر کہے بغیر
جائے گا اب بھی تو مرا گھر کہے بغیر
شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
گرد ساحل ہے، بہ زخم موجۂ دریا نمک
جانا پڑا رقیب کے گھر پر ہزار بار

اے کاش جانتا نہ تری رہگذر کو میں
دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

ان مثالوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ ان میں حرف ''پر'' اتصالی کیفیات کا غماض ہے۔ ان اشعار میں بالراست مقام کی نشاندہی نہیں کی گئی بلکہ قربت اور نزدیکی کی طرف اشارہ کر دیا گیا۔

6) اسمائے مجردہ و غیر مجردہ کی نسبت کا نشان گر:

اکثر جملے ہماری زبان سے ایسے بھی ادا ہو جاتے ہیں، جیسے، 'آپ پر مجھے پورا اعتماد ہے'۔ 'اس بات پر فساد برپا ہو گیا'۔ 'مجنوں لیلیٰ پر فدا ہو گیا'۔ 'قتل کا گناہ قاتل کی گردن پر'۔ 'میرے حال پر سارے رونے لگے'۔ 'ہونٹوں پر تبسم بکھیر گیا' وغیرہ۔ ان جملوں میں کسی مقام کی نشان دہی نہیں ہوئی ہے بلکہ اس میں دو چیزوں کی نسبت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس لیے اسے حرف ظرف مکانی نہیں حرف ظرف نسبتی کہہ سکتے ہیں۔ اسماء کے ساتھ ان حروف کے اتصال سے جو معنوی تغیر ہوتا ہے، اس کے مختلف پہلوؤں کو غالبؔ کے اشعار میں ہم دیکھ سکتے ہیں ۔

تیرے وعدے پر جئے ہم ،تو یہ جان چھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا

''وعدہ'' کوئی جامد شئے نہیں جس پر ''جینے'' کے غیر مرئی عمل کو استوار کیا سکے۔ دراصل ایسی تراکیب میں حرف ظرف حرف جار کا کردار ادا کرتا ہے۔ ذیل کے شعر سے اس کی وضاحت ہو جاتی ہے ۔

باغ میں مجھ کو نہ لے جا، ورنہ میرے حال پر
ہر گلِ تر ایک چشمِ خوں فشاں ہو جائے گا

یہاں حال یعنی حالت غیر مرئی شئے ہے اسم مجردہ میں اس کیفیت کا شمار ہوتا ہے۔ اس کے برعکس گلِ تر اور چشمِ خوں فشاں غیر مجرد اشیاء ہیں ان دونوں کے درمیاں ربط حرف ''پر'' حرف جار کی صورت میں کام کر رہا ہے۔ اس وظیفۂ قواعدی سے جو معنی کے مختلف پہلو برآمد ہوتے ہیں ،ان کا انحصار حرف ''پر'' کے استعمال پر ہے۔

اعتبارِ عشق کی خانہ خرابی دیکھنا
غیر نے کی آہ لیکن، وہ خفا مجھ پر ہوا

اس شعر میں 'اعتبار'، 'آہ' اور 'خفا ہونا' غیر مجردہ کیفیات ہیں اور 'غیر'، 'وہ' اور 'مجھ' اسماء ہیں جن کا شمار مرئی اشیاء میں ہوتا ہے، دونوں میں ربط حرف ''پر'' سے قائم کیا گیا ہے۔ اسی قبیل کا یہ شعر بھی ہے۔

تا کہ تجھ پر کھلے اعجازِ ہوائے صیقل
دیکھ برسات میں سبز آئینے کا ہو جانا

یہاں ہوائے صیقل کے اعجاز کو سمجھنے کے لیے برسات میں آئینے کے سبز ہو جانے کے عمل کو دیکھنے کی بات کہی گئی ہے۔ پہلے مصرع میں 'تجھ پر کھلنے' کا مطلب 'تجھ پر واضح ہو جانا' ہے۔ اس طرح، 'تجھ پر کھلنا' یہ فقرہ ایک قسم کا محاورہ بن گیا ہے۔ اس کے معنی بالعموم 'بھید کا ظاہر ہونا'، 'راز افشا ہونا' کے ہیں۔ ذیل کا شعر بھی اسی معنی کا حامل ہے۔

غالبؔ نہ کر حضور میں تو، بار بار عرض
ظاہر ہے ترا حال سب ان پر کہے بغیر

غالبؔ نے حرف ''پر'' کے استعمال سے اپنے اشعار میں معنی آفرینی کی بعض نئی جہات بھی تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں اپنے اندر کیا تیور رکھتے ہیں۔

زخم سلوانے سے مجھ 'پر' چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخم سوزن میں نہیں

'زخم سلوانے کی وجہ سے مجھے طعنے دیئے جا رہے ہیں' کے معنوں میں پہلا مصرع کہا گیا ہے، اس کے ایک معنی 'مجھے موردِ الزام ٹھہرایا جا رہا ہے' بھی ہو سکتے ہیں، لیکن شعر میں معنویت پیدا کرنے کے لیے غالبؔ نے اس وتیرے کو اپنایا ہے۔ یہ دوسرا شعر بھی اسی رنگ میں کہا گیا ہے۔

ہم 'پر' جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں
اک چھیڑ ہے و گرنہ مراد امتحاں نہیں

اس نوع کی تراکیب غالبؔ کے اشعار میں بہ آسانی ہم ڈھونڈ سکتے ہیں۔ مثلاً ''کسی پر''

عاشق ہونا''، ''تیغ جفا 'پر' ناز کرنا''، ''سادگی 'پر' مرنا''، ''گنہ گردن 'پر' نہ رہنا''، ''کسی 'پر' لطف کرم / ستم کرنا''، ''کسی خواہش 'پر' دم نکلنا'' وغیرہ۔

4) ''پر'' بحیثیت حرف سبب:

قواعد میں کبھی کبھی حرف ظرف ''پر'' حرف علت کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے اور 'اس واسطے'، 'اس وجہ سے'، وغیرہ کے معنی دیتا ہے۔ جیسے ہم نثر میں یوں کہتے ہیں، 'حکومت کے خلاف کہنے 'پر' وبال کھڑا ہوگیا''۔ ''خرید و فروخت میں گڑ بڑی 'پر' لوگ غصہ ہوئے'' یا 'اچھے کام کرنے 'پر' انعام دیا گیا'' وغیرہ۔ غالبؔ نے حرف ظرف کا اس معنی میں بھی استعمال کیا ہے اور اس کے استعمال سے شعر کے معنی کے نئے ابعاد روشن کئے ہیں۔

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے 'پر' ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

یہاں 'پر' کے معنی '' کی وجہ سے'' ہیں۔ شعر کے معنی یوں ہوں گے کہ ''کراماً کاتبین جو ہمارے اعمال کا لیکھا جوکھا لکھتے رہتے ہیں وہاں ہمارا کوئی گواہ یا شہادت دینے والا نہیں ہوتا، 'اس لیے/اس وجہ سے' ان کے لکھے ہوئے اعمال نامے کی بنیاد پر ہم دھر لیے جاتے ہیں۔ یہاں نشان گرِ علت حرف ''پر'' ہے۔

ایک شعر میں مگر حرف علت کا استعمال نہایت پیچیدہ ہوا ہے ۔

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی ''پر'' نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

غالبؔ کہتے ہیں کہ ''ذوقِ فنا کی ناتمامی کی وجہ سے جی کیوں نہ جلے۔ ہمارا جی تو جلتا ہے مگر باوجود نفس آتش بار ہونے کے ہم سلامت ہیں مگر دل ہے کہ جل رہا ہے۔ غالب کے یہاں ''پر'' بحیثیت علت کی یہ دو مثالیں ہی ملتی ہیں لیکن حرف استثنا کے طور پر ان کے یہاں ''پر'' کا استعمال بہت ہوا۔

4) 'پر' بحیثیت حرف استثنا:

حروف عطف میں اور، بھی، لیکن، اس لیے، تا کہ، پھر بھی، تاہم، مگر، بلکہ، یا وغیرہ کا شمار

ہوتا ہے۔ یہ تمام حروف الفاظ اور جملوں میں ربط قائم کرتے ہیں۔ ان کا وظیفۂ عمل حروف سے جار اور حروف ظرف سے مختلف ہوتا ہے مگر بعض اوقات حرف اِسم مجرد ''پر'' حروف استثنا (مگر، لیکن) کی جگہ استعمال ہوتا ہے۔ جیسے ''میں اس کے گھر چلا جاتا، پر وہاں سے اس کے پہنچنے کی کوئی خبر نہیں آئی۔'' یا ''لوگ باگ اس بات پر مصر ہیں کہ فیصلہ ہمارے حق میں ہوگا، پر مجھے یقین نہیں۔ حروف استثنا کے لیے اس قسم کی تراکیب آج تقریباً متروک ہیں لیکن غالبؔ نے بہترین انداز میں اسے برتا ہے۔ وہ کہتے ہیں۔

ہوئی مدت کہ غالبؔ مرگیا 'پر' یاد آتا ہے
وہ ہر ایک بات پر کہنا، کہ 'یوں ہوتا تو کیا ہوتا'؟

اس شعر کے پہلے مصرعے میں ''پر'' لیکن یا مگر کے معنی میں استعمال ہوا ہے اور مصرعۂ ثانی میں ''پر'' حرف ظرف کے طور پر آیا ہے۔ دونوں کا فرق واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ غالبؔ نے ''پر'' کو حرف استثنا (لیکن، مگر) کے طور پر بہت سے اشعار میں باندھا ہے۔ چند اشعار ذیل میں دیئے جا رہے ہیں۔

جور سے باز آئے ''پر'' باز آئیں کیا
کہتے ہیں، ''ہم تجھ کو منہ دکھلائیں کیا''

عمر بھر دیکھا کئے مرنے کے مزے
مر گئے ''پر'' دیکھئے دکھلائیں کیا

دوسرے مصرع میں 'پر' کے معنی 'بعد بھی' ہیں

جی ہی میں کچھ نہیں ہے ہمارے وگرنہ ہم
سر جائے یا رہے نہ رہیں 'پر' کہے بغیر

ان تینوں اشعار میں لیکن یا مگر کی جگہ 'پر' کا استعمال کرنے کی وجہ سے ان خبریہ فقروں میں ایک قسم کی معنوی توانائی عود کر آئی ہے۔ آخری شعر کے مصرعۂ ثانی میں حرف 'پر' قول میں زور پیدا کر رہا ہے۔ غالبؔ نے اس قبیل کے اور بھی اشعار کہے ہیں۔ جیسے۔

وصالِ جلوہ تماشا ہے، 'پر' دماغ کہاں؟

کہ دیجے آئینۂ انتظار کو پرواز
آج ہم اپنی پریشانیِ خاطر ان سے
کہنے جاتے تو ہیں، 'پر' دیکھئے کیا ہوتا ہے
غالبؔ چھٹی شراب 'پر' اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روز ابر و شبِ ماہتاب میں
شاہدِ ہستیِ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے، 'پر' ہمیں منظور نہیں

غالبؔ نے حرف استثنا کے طور پر حرف ظرف ''پر'' کی بجائے ''پہ'' کا بھی استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

کم نہیں وہ بھی خرابی میں 'پہ' وسعت معلوم
دشت میں ہے مجھے وہ عیش ،کہ گھر یاد نہیں
عاشق ہوں 'پہ' معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

ان مثالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ غالبؔ اپنی شاعری میں صرف ونحو کا برابر خیال رکھتے تھے۔

5) ''پر''، تفوق وتمیز کا نشان گر:

ہم عام گفتگو میں بارہا ایسے جملے کہہ دیتے ہیں جن کے معنی سے کسی چیز کے متفوق یا ممتاز ہونے کی طرف اشارہ ہوتا ہے یہ اشارہ کبھی منفی اور کبھی مثبت بھی ہوسکتا ہے۔ مثلاً حسن تو حسن، اس پر آرائش۔ چھوٹا ہونے پر بھی وہ نڈر ہے۔ کریلا، اس پر نیم چڑھا۔ غالبؔ کے یہاں اس قبیل کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ جیسے ؎

حسن اور اس 'پہ' حسنِ ظن، رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے، غیر کو آزمائے کیوں

اس شعر کے پہلے مصرعے میں 'حسن' اور 'حسنِ ظن' اسمائے مجردہ ہیں۔ ان میں حرف

''پہ'' کے ذریعہ تفوق قائم کیا گیا ہے۔''پہ'' حرف ظرف ہونے کے باوجود یہاں 'حسن' اس کا مظروف نہیں۔اب یہ شعر ملاحظہ ہو ؎

گوش مہجورِ پیام و چشم محرومِ جمال
ایک دل تس پر یہ نا امیدواری ہائے ہائے

اس شعر میں غالبؔ نے مستزاد کا پہلو نکالنے کے لیے ''تسِ پر'' کا استعمال کیا ہے۔ غالبؔ کی اس ترکیب پر نظم طباطبائی نے اعتراض کیا تھا کہ غالبؔ سے قبل اوران کے عصر میں ''تس پر'' کہنے کا رواج نہیں تھا۔نظم طباطبائی کہتے ہیں کہ:

''لکھنؤ کے شعراء میں آتشؔ (ف1847ء) وناسخؔ (ف1838ء)وغیرہ اوردلّی میں ذوقؔ (ف1854ء)ومومنؔ (ف1852ء)وغیرہ مصنف کے عصر سے کسی قدر پیشتر ہی ہیں۔ (تس پر) کسی کے کلام میں نہیں ہے۔اور نہ لکھنؤ میں نہ دلی میں اس عرصے سے یہ لفظ بولا جاتا ہے۔مصنف کے قلم سے اس لفظ کا نکلنا نہایت حیرت ہےاور یہ لفظ اس بات کا شاہد ہے کہ مرزا نوشہ مرحوم کی زبان دلی سے کسی قدر علاحدہ ہے۔(شرح دیوانِ غالب ازنظم طباطبائی)

پروفیسر ظفر احمد صدیقی مریب ''شرح دیوانِ اردوئے غالبؔ'' نے اپنے فٹ نوٹ (ص 307) میں طباطبائی کے اس خیال کی تردید کی ہےاور ثابت کیا ہے کہ (تس پر) اس زمانے میں عام گفتگو میں رائج تھا۔وہ لکھتے ہیں:

میر حسن کی پیدائش (قیاساً1737ء) پرانی دلی کے محلّہ سید واڑہ میں ہوئی تھی۔شروع جوانی میں فیض آباد آگئے تھے۔اکتوبر1886ء میں لکھنؤ میں وفات پائی۔ان کی مثنوی ''سحر البیان''(تکمیل:85۔1784ء) میں ''تس اوپر'' موجود ہے:

وہ پیٹھ اس کی شفاف آئینہ ساں تس اوپر وہ چوٹی کا پڑنا وہاں
(سحرالبیان:ص202[داستانِ زلف اور چوٹی کی تعریف۔۔۔میں])

اسی طرح قدر بلگرامی تلمیذِ سحرؔ و بحرؔ و برقؔ (ولادت: بلگرام 1833ءوفات:لکھنؤ ستمبر 1884ء) کے ہاں صاحب نوراللغات کی صراحت کے مطابق ''جس تس'' آیا ہوا ہے۔

درجے میں بڑھا ہوا ہے جس تس سے قدرؔ دگنا ہوا رتبہ یہ کہے کس سے قدرؔ

(نور:2/77۔مادہ جس لتس)

اس لیے یہاں غالبؔ پر نظم طباطبائی کا اعتراض اور طعن مناسب نہیں معلوم ہوتا۔(ظ)
غالبؔ کے اس مذکورہ شعر میں تفوق وتمییز کی بہ نسبت مستزاد کے پہلو کو اجاگر کیا گیا ہے، جس میں خفیف سا طنز بھی ہے کہ نہ کانوں سے خوش خبری سن سکتے ہیں نہ آنکھوں سے دیدار حسن کر سکتے ہیں، مستزاد یہ کہ ناامید بھی ہیں۔اس پر جتنا افسوس کیا جائے کم ہے۔یہاں ''لتس پر'' مستزاد کے لیے استعمال ہوا ہے۔

6)فارسی حرف ظرف ''بر'' بجائے ''پر'':

غالبؔ چونکہ فارسی پر دست رس رکھتے تھے،اس لیے ان کے یہاں اردو اشعار میں اکثر فارسی تراکیب عود کر آئی ہیں۔اس وجہ سے بعض اردو اشعار فارسی ترکیب کی وجہ سے فارسی ہی کے محسوس ہوتے ہیں۔انھوں نے فارسی تراکیب کا استعمال کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ نہ پیوندکاری کا احساس ہوتا ہے نہ پڑھنے میں بوجھل محسوس ہوتی ہیں کبھی کبھی تو ایک لفظ کی ذرا سی تبدیلی سے فارسی ترکیب اردو میں بدل جاتی ہے۔مثلاً:

کل اسدؔ کو ہم نے دیکھا گوشۂ غم خانہ میں
دست بر سر، سر بہ زانوئے دل مایوس تھا

اس شعر میں حرف ''پر'' کے لیے فارسی لفظ ''بر اور بہ'' کا استعمال ہوا ہے۔یہاں 'دست بر سر' کی ترکیب اردو کے مطابق 'ہاتھ سر پر' بھی ہو سکتی تھی۔ان فارسی لفظیات کو انھوں نے اور اشعار میں بھی استعمال کیا ہے ؎

ہر اشکِ چشم سے یک حلقۂ زنجیر بڑھتا ہے
یہ بندِ گریہ ہے نقش برآب اندیشہ رفتن کا

اور ذیل کے شعر میں بھی اسی ترکیب کو استعمال کیا گیا ہے ؎

مہر بجائے نامہ، لگائی بر لبِ پیکِ نامہ رساں
قاتلِ تمکیں سنج نے یوں خاموشی کا پیغام کیا

درج بالا سطور میں جیسا کہا گیا ہے کہ غالب فارسی تراکیب کا اپنی اردو شاعری میں اکثر

استعمال کرتے تھے۔اس وجہ سے بعض مواقع پر ان کی شاعری مشکل اور سمجھنے میں دشوار ہو جاتی۔ اس ضمن میں بطور مثال چند اشعار پیش کئے جا رہے ہیں۔

سرشکِ برزمیں افتادہ آسا

اٹھا، یاں سے نہ میرا آب ودانہ

یعنی زمین پر گرے ہوئے آنسو کی مانند شاید میرا آب ودانہ بھی نہ اٹھ گیا ہو۔اس شعر میں سرشک اور آب ودانے میں صنعت رعایت لفظی ہے۔غالبؔ نے اردو حرف ''پر'' کی جگہ ''بر'' فارسی حرف ظرف کا استعمال کیا ہے۔ایک دوسرے شعر میں سرشک یعنی آنسو سے متعلق ایک اور پیچیدہ خیال انھوں نے باندھا ہے۔

رہا نظارہ وقتِ بے نقابی آپ پرلرزاں

سرشک آگیں مژہ سے، دست از جاں شستہ بررو تھا

ان مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ غالبؔ کی مشکل پسندی کی وجہ سے فارسی ترکیب اردو اشعار میں عود کر آئیں یہاں تک کہ انھوں نے حروف ظرف اور اسمائے مظروف تک کو فارسی کا لبادہ پہنا دیا۔غالبؔ کے یہاں صرف فارسی ظرف ومظروف ہی کا استعمال نہیں ہوا بلکہ انھوں نے اضافت،عطف ومعطوف،صفت وموصوف وغیرہ فارسی تراکیب کو بھی برتا ہے۔

6) ''پہ'' بحیثیت ''پھر''، ''بعد''، ''باوجود''، ''تب بھی'':

'پہ' حرف ظرف 'پر' کی مخفف شکل ہے غالبؔ نے اسے مختلف انداز میں جس طرح استعمال کیا ہے اس کی مثالیں ہم مذکورۂ بالا اشعار میں دیکھ چکے ہیں۔لیکن انھوں نے ''پہ'' کو 'پھر' یا 'بعد' کے معنی میں بھی استعمال کیا ہے،اس کی مثالیں شاید اردو میں نہ ملے۔ہاں! البتہ عوامی بول چال میں حرف ''پہ'' کو پھر یا بعد کے معنی میں سنا گیا ہے غالبؔ کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔

جو ہوا غرقۂ مے، بخت رسا رکھتا ہے

سر سے گزرے پہ بھی ہے بالِ ہما موجِ شراب

اس شعر میں ''پہ بھی'' کی ترکیب شاعری میں کچھ نامانوس سی محسوس ہوتی ہے۔اسی لیے حسرتؔ موہانی نے اس شعر کی تشریح کرتے وقت لفظ 'بھی' پر زیادہ توجہ دی ہے۔وہ کہتے ہیں:

''موجِ شراب کو بالِ ہما سے مشابہ کرتا ہے، یعنی ہما کی مانند موجِ شراب کا بھی سر سے گزرنا دلیلِ بخت مندی ہے۔ موجِ شراب کے سر سے گزرنے میں نشّہ مے کے حد سے گزر جانے کی طرف اشارہ ہے۔ ''بھی'' کی معنوی قوت (جسے انگریزی میں لورس کہتے ہیں) اس شعر میں یہ ہے کہ گر شراب کا استعمال باعتدال ہو تو کیا کہنا۔ لیکن اگر اس کا نشہ حد سے متجاوز ہو جائے تب بھی وہ بال ہما سے مشابہ ہے۔''

(حسرتؔ موہانی: شرح دیوانِ غالبؔ، فرید بک ڈپو دہلی 2004ء ص60)

یہاں حسرت نے ترکیب ''پہ بھی'' کے لیے ''تب بھی'' کا استعمال کیا ہے۔ سہاؔ مجددی نے 'مطالبِ غالبؔ میں 'پہ بھی' کو ''پر بھی'' کے طور پر سمجھا ہے (ص۱۰۰)۔ انھوں نے صرف لفظ 'پہ' کو پر سمجھا لیکن اس شعر میں ''پہ'' باوجود کے معنی دے رہا ہے۔ نظم طباطبائی نے البتہ 'پہ بھی' کے لیے ''جب بھی'' کا استعمال کیا ہے (ص146) جو ''تب بھی'' کے معنی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس طرح غالبؔ نے اپنے کلام میں حرف ظرف ''پر'' کے استعمال سے شعر میں معنویت کو بڑھانے کی کوشش کی ہے۔

8) حرف ظرف والے محاوروں کا استعمال:

کلام غالبؔ میں محاوروں کا التزام بالقصد نہیں بلکی عین فطری نظر آتا ہے۔ یوں بھی عمداً کھینچ تان کر محاوروں کے استعمال کرنے کو مستحسن نہیں سمجھا جاتا۔ بعض ناقدین فن تو اسے عجز شاعر سے تعبیر کرتے ہیں۔ غالبؔ کے یہاں جو محاورے استعمال ہوئے ہیں، وہ پیوند کاری نہیں پچی کاری کا حُسن رکھتے ہیں۔ انھوں نے محاوروں کا ایسا استعمال کیا ہے کہ لطف اندوزی میں کوئی دقت نہیں ہوتی اور تفہیم شعر میں ترسیل کا المیہ پیدا نہیں ہوتا۔

علم الصرف میں اشتقاقی عمل کے باوصف تشکیلی عمل کو خاص دخل ہے۔ شاعری میں اس کا دخل بہت زیادہ ہوتا ہے۔ محاورہ اگرچہ الفاظ کے تشکیلی عمل سے وجود میں آتا ہے لیکن معنی کے اخراج میں وہ تصریف کے دائرے میں بطور ضابطہ یا کلیہ نہیں آتا بلکہ الفاظ کے جو لغوی معنی ہوتے ہیں وہ محاوروں کے الفاظ کے احاطے سے پرے ہوتے ہیں۔ محاوروں کا استعمال اظہارِ خیال کو

مؤثر اور زود اثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ ان کے معنی میں دوہراپن نہیں ہوتا یعنی اس میں ابہام بالکل بھی نہیں ہوتا بلکہ راست معنی ہی محاوروں سے نکلتے ہیں۔ زبان کے خاص فقرے جس طرح محاوروں کا روپ ڈھالیتے ہیں تو ذومعنویت سے وہ بری ہو جاتے ہیں۔ فقرہ بھلے ہی لہجے کے اتار چڑھاؤ، طنز وتضحیک کے اسلوب کی وجہ سے اپنے معنی بدل دے مگر محاورے جن فقروں سے تشکیل پاتے ہیں ان کے معنی پر نہ لہجے کا اثر ہوتا ہے نہ اسلوب کا۔ جن معنی کے لیے ان کی تشکیل ہوتی ہے اس کے علاوہ وہ دوسرے معنی نہیں دے سکتے۔ مثلاً ''بانسوں اچھلنا'' خوشی کے اظہار کے لیے کہا جانے والا محاورہ ہے۔ یہ جن الفاظ سے تشکیل پایا ہے لغت میں ان کے معنی محاورے کے معنی سے لگّا نہیں کھاتے۔ پھر بھی محاورہ اپنی لفظی ہئیت میں ذومعنویت کا حامل نہیں ہوتا۔ جیسے: ''اوندھے منہ گرنا کے معنی ندامت اٹھانا ہی ہوتے ہیں۔ چاہے اسے غالبؔ استعمال کریں یا حسرتؔ۔ لہجہ جو بھی اختیار کیا جائے گا، اس کے معنی میں کوئی تغیر واقع نہ ہوگا۔ محاورے کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کے استعمال میں اس کی ہئیت میں کوئی تبدیلی نہیں کی جاسکتی۔ اس کے باوصف غالبؔ نے چند ایسے محاورے استعمال کئے ہیں جن سے اشعار کی معنویت میں اضافہ ہی ہوا ہے۔ اردو کا مشہور محاورہ ''زخم پر نمک چھڑکنا'' ہے غالبؔ نے اسے دیکھئے کس طرح استعمال کیا ہے۔

شور پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے، تم نے کیا مزا پایا

زخم پہ چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پروا نمک
کیا مزہ ہوتا، اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک

ان دونوں اشعار میں ایک ہی محاورہ ''زخم پر نمک چھڑکنا'' استعمال ہوا ہے۔ معنی کے لحاظ سے اس کے استعمال سے کوئی معنوی تبدل واقع نہیں ہوتا، مگر غالبؔ نے اس کا استعمال کچھ اس طرز پر کیا ہے کہ دونوں اشعار میں اس محاورے سے معنی آفرینی کی نئی جہات روشن ہو جاتی ہیں۔ یہ غالبؔ ہی کا کمال ہے کہ ایک محاورے کو ایسے اسلوب میں استعمال کرتا ہے کہ محاورے کی معنوی وسعت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

مضمون کا عنوان تحدید کا حامل ہے اس لیے ہم نے غالبؔ کے کلام میں سے صرف

حرف ''میں'' اور ''پر'' کا استعمال ہونے والے محاوروں کا انتخاب کیا ہے۔ دیگر محاورے ہمارے احاطۂ تحریر سے باہر ہیں ان پر غور کرنے کی یہاں چنداں ضرورت نہیں۔ مندرجۂ بالا دونوں محاوروں کے معنوی پہلو پر غور کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ دونوں کی معنوی تہہ داری میں کافی فرق ہے۔ آخری شعر میں شاعر طفلانِ بے پروا کے نمک چھڑکنے سے مطمئن نہیں، اس لیے وہ چاہتا ہے کہ جن پتھروں سے زخمی کیا گیا ہے، کاش کہ وہی پتھر نمک کے ہوتے تو پتھروں سے لگنے والے زخم کے ساتھ ہی ان پر نمک لگ جاتا اور زخم کی تکلیف شدت اختیار کر لیتی۔ مذکورہ محاورے کے استعمال میں غالبؔ کے یہاں پائی جانے والی تہہ داری اور معنی سازی شاید دوسرے شعراء کے یہاں نہ ملے۔

کلامِ غالبؔ میں حرف ظرف کی ان مثالوں کے علاوہ اور بھی کئی مثالیں تلاش کی جا سکتی ہیں اور حرف ظرف کی معنوی پرتیں کھولی جا سکتی ہیں لیکن اس کے لیے مطالعۂ غالبؔ خالصتاً صرف ونحو کے مبادیات کے ساتھ کرنا ہوگا۔ اس طرح ہم کلام غالبؔ کی صرفیات اور نحویات تک پہنچنے کی کوشش کر سکتے ہیں۔ غالبؔ کی شعری لفظیات کی معنوی تہہ داری تک پہنچنے کا یہ ایک منفرد راستہ ہے۔

ڈاکٹر سید یحیٰ نشیط (ایوت محل)، حکومت مہاراشٹر کے علمی ادارے 'بال بھارتی' پونے میں اردو شعبہ کے صدر ہیں۔

عارف حسن خاں

''بالِ جبریل'' کی غزلیات کا شعری آہنگ
ایک تجزیاتی مطالعہ

اقبؔال کی شاعری میں فکری اور فلسفیانہ عناصر اس طرح گھلے ملے ہیں کہ اکثر اُن کی شاعری کے مطالعے کے دوران ناقدین کی توجہ اُن کی شاعرانہ خوبیوں کے مقابلے میں اُن کی فکر اور فلسفے پر زیادہ مرکوز رہتی ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہمیں اصل سروکار شاعر اقبؔال سے ہے، مفکر یا فلسفی اقبؔال سے نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اُن کی شاعری کے مطالعے کے دوران اُن کی فکر اور اُن کا فلسفہ بھی ہمارے پیشِ نظر ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ اقبؔال کی فکر پر جس کثرت سے لکھا گیا ہے اُس کے مقابلے میں اُن کی شاعرانہ خوبیوں پر کم توجہ دی گئی ہے۔

اردو شاعری میں اقبؔال کی شناخت ایک عظیم نظم نگار کی حیثیت سے کی جاتی ہے اور بلاشبہ اس میدان میں اُن کا کوئی حریف نہیں۔ لیکن اقبؔال کی غزل بھی اُن کی نظم سے کسی طرح کم نہیں اور اس کی بھی اپنی الگ شناخت ہے۔ غزل کے سب سے بڑے دو شاعروں یعنی میؔر اور غالبؔ کے بعد اقبؔال کا اس صنف میں بھی کوئی مقابل نہیں۔ مزید برآں جس طرح میؔر اور غالبؔ اپنے اپنے انداز میں منفرد ہیں، اسی طرح اقبؔال کی غزل کا انداز بھی سب سے الگ اور منفرد ہے۔

اقبؔال کے پہلے شعری مجموعے بانگِ درا میں، جو تین حصوں میں منقسم ہے، پہلے حصّے میں 12، دوسرے میں ۷ اور تیسرے میں 8، اس طرح کُل 27 غزلیں ہیں۔ ان غزلوں کے انداز اور ان کے آہنگ میں ہمیں کوئی ایسا نمایاں وصف نظر نہیں آتا، جسے اقبؔال کے ساتھ مخصوص کیا جا سکے یا جسے اُن کی انفرادیت قرار دیا جا سکے۔ اگرچہ تیسرے دور کی بعض غزلوں میں کہیں کہیں ایسے

اشعار نظر آتے ہیں، جو آئندہ اُن کی غزل کے اسلوب میں ہونے والی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ دراصل اقبالؔ کی بہترین غزلیں اُن کے دوسرے اردو شعری مجموعے ''بالِ جبریل'' میں شامل ہیں۔ اس مضمون میں انھیں غزلوں کے آہنگ کا ایک سرسری جائزہ پیش کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

اقبالؔ کے اس شعری مجموعے کی کسی تخلیق پر اگرچہ غزل تحریر نہیں، لیکن اس کے آغاز میں (۱) سے (۱۶) اور پھر (1) سے (61) تک جو تخلیقات شامل ہیں اُن میں سے بیش تر (یعنی دو تین تخلیقات کو چھوڑ کر) سبھی غزلیں ہیں۔ اس اجمال کی تفصیل اس طرح ہے کہ اوّل (1) سے (16) تک شامل تخلیقات میں سے پانچویں تخلیق غزل کے دائرے میں نہیں آتی ہے کیوں کہ پانچ اشعار پر مشتمل اس تخلیق کے چار اشعار ایک زمین میں ہیں اور پانچواں شعر دوسری زمین میں۔ اسی طرح سولھویں تخلیق کو بھی غزل کہنے میں تامّل ہے، یہ اپنی ہیئت کے اعتبار سے قطعہ ہے۔ پھر دوبارہ (۱) سے (61) تک جو تخلیقات شاملِ کتاب ہیں اُن میں سے پہلی تخلیق جو حکیم سنائی غزنویؒ کے قصیدے کی پیروی میں کہی گئی ہے، قصیدے ہی کے دائرے میں آتی ہے۔ اسی طرح تخلیقات نمبر 51، 58 اور 59 درحقیقت قطعات ہیں۔ چناں چہ ان 77 (16 + 61) تخلیقات میں سے دراصل 14 + 51 = 71 تخلیقات ہی صحیح معنی میں غزل ہیں۔ اس مطالعے کو انھیں 71 تخلیقات تک محدود رکھا جائے گا۔

غزل کے آہنگ کا انحصار اس کے وزن اور ردیف وقوافی (یعنی اس کی زمین) پر ہوتا ہے۔ ہر شاعر اپنی شاعری کے لیے بے شمار اوزان میں سے اُن چند اوزان کا انتخاب کرتا ہے، جو اس کے مزاج اور اس کی پسند کے مطابق ہوتے ہیں۔ مختلف بحور و اوزان میں طویل مصوّتوں کے استعمال کی زیادہ سے زیادہ گنجایش اور مختصر مصوّتوں کے کم سے کم استعمال کی لازمی تعداد اور طویل و مختصر مصوّتوں کی باہمی ترتیب و تناسب ان کے آہنگ میں امتیاز کا سبب بنتے ہیں۔ انھیں کا تناسب اور ترتیب مختلف اوزان میں پائی جانے والی موسیقیت اور ترنّم کا باعث ہوتے ہیں۔

شعر کا آہنگ تو پوری طرح سے بحر و وزن کے تابع ہوتا ہی ہے، اُس کی لفظیات بھی وزن اور اُس کے ساتھ ساتھ ردیف وقوافی سے متاثر ہوتی ہے۔ کبھی ردیف و قافیے کی صرفی

حیثیت پورے شعر کے الفاظ کو متاثر کرتی ہے، تو کبھی مصرعے کی نحوی ساخت الفاظ کی جس ترتیب کا مطالبہ کرتی ہے، وہ بحر کے سانچے میں صحیح نہیں بیٹھتی اور مصرع کو بحر و وزن کے مطابق کرنے کے لیے اُس میں کاٹ چھانٹ ضروری ہو جاتی ہے۔ کبھی مصرع میں ایک لفظ کا استعمال ناگوار یا غیر فصیح محسوس ہوتا ہے، لیکن اس کے ہم معنی دوسرا لفظ رکھنے پر (جو اگرچہ فصیح ہے) مصرع موزوں نہیں رہتا۔ چناں چہ اس ایک لفظ کو بدلنے کے لیے کئی دوسرے الفاظ کو، بلکہ کبھی کبھی پورے مصرعے کو ہی بدلنا پڑ جاتا ہے۔ اس طرح بحر و وزن اور قافیہ و ردیف کا انتخاب کسی شاعر کے مزاج اور اُس کے شعری آہنگ کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔

آئندہ سطور میں ''بالِ جبریل'' کی غزلیات میں استعمال ہونے والے بحور و اوزان اور ردیف و قوافی کا ایک تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے اُن کی غزلیات کے شعری آہنگ کو سمجھنے کی کوشش کی جائے گی۔ تو آیئے سب سے پہلے یہ دیکھیں کہ ''بالِ جبریل'' کی غزلوں کے لیے اقبال نے کون کون سے اوزان کا انتخاب کیا ہے اور ان اوزان میں کہے گئے اشعار کا کیا تناسب ہے:

1۔ بحرِ ہزج:

(1) ہزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن دو بار)

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا	5
2۔	پریشاں ہوکے میری خاک آخر دل نہ بن جائے جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے	6
3۔	دگرگوں ہے جہاں تاروں کی گردش تیز ہے ساقی دلِ ہر ذرّہ میں غوغاے رستاخیز ہے ساقی	7
4۔	متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزومندی مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی	7

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
5۔	مسلماں کے لہو میں ہے سلیقہ دل نوازی کا مروّت حسنِ عالم گیر ہے مردانِ غازی کا	6
6۔	دلِ بیدارِ فاروقی، دلِ بیدارِ کرّاری مسِ آدم کے حق میں کیمیا ہے دل کی بیداری	7
7۔	زمستانی ہوا میں گرچہ تھی شمشیر کی تیزی نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی	5
8۔	خرد مندوں سے کیا پوچھوں کہ میری ابتدا کیا ہے کہ میں اس فکر میں رہتا ہوں میری انتہا کیا ہے	6
9۔	مجھے آہ و فغانِ نیم شب کا پھر پیام آیا تھم اے رہرو کہ شاید پھر کوئی مشکل مقام آیا	7
10	نہ ہو طغیانِ مشتاقی تو میں رہتا نہیں باقی کہ میری زندگی کیا ہے یہی طغیانِ مشتاقی	7
11۔	یہ پیرانِ کلیسا و حرم ! اے وائے مجبوری صلہ ان کی کد و کاوش کا ہے سینوں کی بے نوری	7
کُل اشعار		69

(2) ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف/مقصور (مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن/فعولان)

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	دل سوز سے خالی ہے نگہ پاک نہیں ہے پھر اس میں عجب کیا کہ تو بیباک نہیں ہے	7
2۔	پوچھ اس سے کہ مقبول ہے فطرت کی گواہی تو صاحبِ منزل ہے کہ بھٹکا ہوا راہی	5

نمبرشمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
3۔	فطرت نے نہ بخشا مجھے اندیشۂ چالاک رکھتی ہے مگر طاقتِ پرواز مِری خاک	4
کُل اشعار		16

(3) ہزج مربع اخرب سالم/مسبّغ مضاعف (مفعولُ مفاعیلن/مفاعیلان مفعولُ مفاعیلن /مفاعیلان دو بار)

نمبرشمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	اِک دانشِ نورانی، اِک دانشِ برہانی ہے دانشِ برہانی، حیرت کی فراوانی	7
2۔	یہ کون غزل خواں ہے، پُرسوز و نشاط انگیز اندیشۂ دانا کو، کرتا ہے جنوں آمیز	7
3۔	یہ دیرِ کہن کیا ہے؟ انبارِ خس و خاشاک مشکل ہے گذر اس میں، بے نالۂ آتش ناک	7
4۔	افلاک سے آتا ہے، نالوں کا جواب آخر کرتے ہیں خطاب آخر، اُٹھتے ہیں حجاب آخر	7
5۔	جب عشق سکھاتا ہے، آدابِ خود آگاہی کھُلتے ہیں غلاموں پر، اسرارِ خود آگاہی	6
6	یوں ہاتھ نہیں آتا، وہ گوہرِ یک دانہ یک رنگی و آزادی، اے ہمّتِ مردانہ	6
کُل اشعار		40

(4) ہزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف (مفعولُ مفاعلن فعولن دو بار)

نمبرشمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	ہر چیز ہے محوِ خود نمائی ہر ذرّہ شہیدِ کبریائی	8

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
2۔	فطرت کو خرد کے روبرو کر تسخیرِ مقامِ رنگ و بو کر	5
کُل اشعار		13

بحرِ ہزج میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد=69+16+40+13=138

2۔بحرِ رجز:

(1) رجز مربع مطوّی مخبون/ مخبون مذال مضاعف (مفتعلن مفاعلن/ مفاعلان مفتعلن مفاعلن/ مفاعلان دوبار)

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	میری نوائے شوق سے، شور حریمِ ذات میں غلغلہ ہائے الاماں، بتکدۂ صفات میں	5
2۔	گیسوئے تاب دار کو، اور بھی تاب دار کر ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر	8
3۔	عالمِ آب و خاک و باد، سرِّ عیاں ہے تو کہ میں وہ جو نظر سے ہے نہاں، اُس کا جہاں ہے تو کہ میں	4
4۔	تو ابھی رہ گذر میں ہے،قیدِ مقام سے گذر میرِ سپاہ مصر و حجاز سے گذر، پارس و شام سے گذر	5
5۔	میرِ سپاہ ناسزا، لشکریاں شکستہ صف آہ وہ تیرِ نیم کش، جس کا نہ ہو کوئی ہدف	7
کُل اشعار		29

(2) رجز مربع مطوی مرفوع/مرفوع مذال مضاعف (مفتعلن فاعلن/ فاعلان مفتعلن فاعلن / فاعلان دوبار)

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	ڈھونڈ رہا ہے فرنگ، عیشِ جہاں کا دوام وائے تمنّائے خام، وائے تمنّائے خام	7
2۔	گرمِ فغاں ہے جرس، اُٹھ کہ گیا قافلہ وائے وہ رہرو کہ ہے، منتظرِ راحلہ	5
کُل اشعار		12

بحرِ رجز میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد =41

3۔ بحرِ رمل:

(1) رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن دو بار)

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں آب و ِگل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں	6
2۔	پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن مجکو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن	9
3۔	عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم عشق سے مٹّی کی تصویروں میں سوزِ دم بدم	5
کُل اشعار		20

(2) رمل مثمن مخبون محذوف/مقصور/محذوف مسکّن/مقصور مسکّن

(فاعلاتن/فعِلاتن فعِلاتن فعِلن/فعِلان/فعْلن/فعْلان دو بار)

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	لا پھر اِک بار وہی بادہ و جام اے ساقی ہاتھ آ جائے مجھے میرا مقام اے ساقی	7

نمبرشمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
2۔	تازہ پھر دانشِ حاضر نے کیا سحرِ قدیم گذر اس عہد میں ممکن نہیں بے چوبِ کلیم	5
3۔	مکتبوں میں کہیں رعنائیِ افکار بھی ہے؟ خانقاہوں میں کہیں لذّتِ اسرار بھی ہے؟	5
4۔	حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے عکس اُس کا مِرے آئینۂ ادراک میں ہے	5
5۔	کھو نہ جا اس سحر و شام میں اے صاحبِ ہوش اِک جہاں اور بھی ہے جس میں نہ فردا ہے نہ دوش	5
6۔	تھا جہاں مدرسۂ شیری و شاہنشاہی آج اُن خانقہوں میں ہے فقط روباہی	5
کُل اشعار		32

(3) رمل مثمن مشکول (فعِلاتُ فاعلاتن فعِلاتُ فاعلاتن دوبار)

نمبرشمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	تجھے یاد کیا نہیں ہے، مِرے دل کا وہ زمانہ وہ ادب گہِ محبت، وہ نگہ کا تازیانہ	7
2۔	وہی میری کم نصیبی، وہی میری بے نیازی مِرے کام کچھ نہ آیا، یہ کمالِ نے نوازی	7
3۔	یہ پیام دے گئی ہے، مجھے بادِ صبح گاہی کہ خودی کے عارفوں، کا ہے مقام پادشاہی	7
کُل اشعار		21

بحرِ رمل میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد= 20+32+21 =73

4۔ بحرِ متقارب:

(1) متقارب مثمن سالم (فعولن فعولن فعولن فعولن دو بار)

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں	7
کُل اشعار		7

(2) متقارب مثمن اثلم مقبوض مخنق سالم الآخر (فعْلن فعولن فعْلن فعولن دو بار)

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	ہر شے مسافر، ہر چیز راہی کیا چاند تارے، کیا مرغ و ماہی	5
2۔	نے مہر باقی، نے مہرہ بازی جیتا ہے رومی، ہارا ہے رازی	7
کُل اشعار		12

بحرِ متقارب میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد = ۷+۱۲ =19

5۔ بحرِ مضارع:

(1) مضارع مثمن اخرب مکفوف مکفوف مخنق سالم الآخر (مفعولُ فاع لاتن مفعولُ فاع لاتن دو بار)

مبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	اعجاز ہے کسی کا یا گردشِ زمانہ ٹوٹا ہے ایشیا میں سحرِ فرنگیانہ	7
کُل اشعار		7

بحرِ مضارع میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد =7

6۔ بحرِ مجتث:

(1) مجتث مثمن مخبون محذوف/ محذوف مسکّن/ مقصور/ مقصور مسکّن

(مفاعلن فعِلاتن مفاعلن فعِلن/فعْلن/فعِلان/فعْلان دوبار)

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	اثر کرے نہ کرے سن تو لے مِری فریاد نہیں ہے داد کا طالب یہ بندۂ آزاد	7
2۔	مٹا دیا مِرے ساقی نے عالمِ من و تو پلا کے مجھ کو مئے لاالٰہ الّا ہُوْ	7
3۔	ضمیرِ لالۂ مے لعل سے ہوا لب ریز اشارہ پاتے ہی صوفی نے توڑ دی پرہیز	7
4۔	وہ حرفِ زار کہ مجکو سکھا گیا ہے جنوں خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں	9
5۔	امینِ راز ہے مردانِ حُر کی درویشی کہ جبرئیل سے ہے اس کو نسبتِ خویشی	5
6۔	ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق	5
7۔	یہ حوریانِ فرنگی دل و نظر کا حجاب بہشتِ مغربیاں جلوہ ہاے پا بہ رکاب	5
8۔	خودی کی شوخی و تندی میں کبر و ناز نہیں جو ناز ہو بھی تو بے لذّتِ نیاز نہیں	5
9۔	کمالِ ترک نہیں آب و گِل سے مہجوری کمالِ ترک ہے تسخیرِ خاکی و نوری	7
10۔	خودی وہ بحر ہے جس کا کوئی کنارہ نہیں تو آب جو اسے سمجھا تو کوئی چارہ نہیں	7

نمبر شمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
11۔	تری نگاہ فرومایہ ہاتھ ہے کوتاہ ترا گنہ کہ نخیلِ بلند کا ہے گناہ	7
12۔	خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں	7
13۔	نگاہِ فقر میں شانِ سکندری کیا ہے خراج کی جو گدا ہو وہ قیصری کیا ہے	7
14۔	نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کے لیے	8
15۔	تو اے اسیرِ مکاں لامکاں سے دور نہیں وہ جلوہ گاہ ترے خاکداں سے دور نہیں	5
16۔	خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ سکھائی عشق نے مجھ کو حدیثِ رندانہ	7
17۔	خودی ہو علم سے محکم تو غیرتِ جبریل اگر ہو عشق سے محکم تو صورِ اسرافیل	7
18۔	رہا نہ حلقۂ صوفی میں سوزِ مشتاقی فسانہ ہائے کرامات رہ گئے باقی	7
19۔	ہوا نہ زور سے اس کے کوئی گریباں چاک اگرچہ مغربیوں کا جنوں بھی تھا چالاک	7
20۔	نہ تخت و تاج میں، نے لشکر و سپاہ میں ہے جو بات مردِ قلندر کی بارگاہ میں ہے	7
21۔	کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد	7

نمبرشمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
22۔	مِری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتش آشامی	6
23۔	ہر اِک مقام سے آگے گذر گیا مہِ نو کمال کس کو میسّر ہوا ہے بے تگ و دو	5
24۔	کمالِ جوشِ جنوں میں رہا میں گرمِ طواف خدا کا شکر سلامت رہا حرم کا غلاف	5
25۔	شعور و ہوش و خرد کا معاملہ ہے عجیب مقامِ شوق میں ہیں سب دل و نظر کے رقیب	5
کُل اشعار		167

بحرِ مجتث میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد =167

7۔ بحرِ خفیف:

(1) خفیف مسدّس مخبون محذوف (فاعلاتن مفاعلن فعِلن دو بار)

نمبرشمار	غزل کا مطلع	تعداد اشعار
1۔	عقل گو آستاں سے دور نہیں اس کی تقدیر میں حضور نہیں	9
کُل اشعار		9

بحرِ خفیف میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد =9

''بالِ جبریل'' کی غزلوں کے اشعار کی مجموعی تعداد =454

اس تجزیہ کی روشنی میں مختلف بحور و اوزان میں کہے گئے اشعار کی تعداد و تناسب کا خلاصہ پیش ہے:

بحر و وزن	تعداد اشعار	فی صد تناسب

1۔ بحرِ ہزج:

(1) ہزج مثمن سالم

(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن دو بار) 69 15ء20

(2) ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف/مقصور

(مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن/فعولان) 16 3ء52

(3) ہزج مربع اخرب سالم/مسبّغ مضاعف

(مفعولُ مفاعیلن/ مفاعیلان مفعولُ مفاعیلن/ مفاعیلان دو بار)

40 8ء81

(4) ہزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف

(مفعولُ مفاعلن فعولن دو بار) 13 2ء86

بحرِ ہزج میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد و تناسب 138 30ء40

2۔ بحرِ رجز:

(1) رجز مثمن مطوّی مخبون/مخبون مذال مضاعف

(مفتعلن مفاعلن/ مفاعلان مفتعلن مفاعلن/ مفاعلان دو بار)

29 6ء39

(2) رجز مربع مطوی مرفوع؟ مرفوع مذال مضاعف

(مفتعلن فاعلن/ فاعلان مفتعلن فاعلن/ فاعلان دو بار)

12 2ء64

بحرِ رجز میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد و تناسب 41 9ء03

3۔ بحرِ رمل:

(1) رمل مثمن محذوف

(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن دو بار) 30 4ء41

(2) رمل مثمن مخبون محذوف/مقصور/محذوف مسکّن/مقصور مسکّن

(فاعلاتن/فعِلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعِلن/فعِلان/فعْلن/فعْلان دوبار)

	32	7،05
(3)رمل مثمن مشکول		
(فعِلاتُ فاعلاتن فعِلاتُ فاعلاتن دوبار)	21	4،63
بحرِ رمل میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد و تناسب	73	16،07
4۔بحرِ متقارب:		
(1)متقارب مثمن سالم		
(فعولن فعولن فعولن فعولن دوبار)	7	1،54
(2)متقارب مثمن اثلم مقبوض مخنق سالم الآخر		
(فعْلن فعولن فعْلن فعولن دوبار)	12	2،64
بحرِ متقارب میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد و تناسب	19	4،19
5۔بحرِ مضارع:		
(ا)مضارع مثمن اخرب مکفوف مکفوف مخنق سالم الآخر		
(مفعولُ فاع لاتن مفعولُ فاع لاتن دوبار)	7	1،54
بحرِ مضارع میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد و تناسب	7	1،54
6۔بحرِ مجتث:		
(1)مجتث مثمن مخبون محذوف/محذوف مسکّن/مقصور/مقصور مسکّن		
(مفاعلن فعِلاتن مفاعلن فعِلن/فعْلن/فعِلان/فعْلان دوبار)		
	167	36،78
بحرِ مجتث میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد و تناسب	167	36،78
7۔بحرِ خفیف:		
(1)خفیف مسدّس مخبون محذوف		
(فاعلاتن مفاعلن فعِلن دوبار)	9	1،98
بحرِ خفیف میں کہے گئے اشعار کی مجموعی تعداد و تناسب	9	1،98

اس تجزیے کی روشنی میں یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ اقبالؔ نے اپنی غزلیات کے لیے چند مخصوص بحور و اوزان کا ہی انتخاب کیا ہے۔ یوں تو اُن کی غزلیات سات بحور کے چودہ اوزان میں کہی گئی ہیں، لیکن ان میں سے کئی اوزان تو محض برائے نام ہی استعمال میں آئے ہیں۔ مثلاً مضارع، جو اردو کی سب سے زیادہ مقبول بحر ہے، اس کے صرف ایک وزن ''مفعولُ فاع لاتن مفعولُ فاع لاتن'' میں اقبالؔ نے 7 اشعار کہے ہیں۔ اسی طرح بحرِ خفیف کے وزن'' فاعلاتن مفاعلن فعِلن''میں، جو اردو شاعروں کا محبوب اور پسندیدہ وزن ہے، صرف 9 اشعار کہے گئے ہیں۔ دراصل ''بالِ جبریل'' کی غزلیات کا دو تہائی سے زیادہ حصہ صرف دو بحروں مجتث اور ہزج پر مشتمل ہے، جن کے اشعار کی مجموعی تعداد کُل اشعار کا 2ء67 فیصد ہے۔ انفرادی طور پر مجتث کے وزن ''مفاع لن فعِلاتن مفاع لن فعِلن/فعْلن/فعِلان/فعْلان'' میں سب سے زیادہ (78ء36 فیصد) اشعار کہے گئے ہیں۔ اس کے بعد ہزج مثمن سالم ''مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن'' میں 2ء15 فیصد اشعار کہے گئے ہیں۔ دیگر اوزان میں سے جن اوزان کا استعمال نسبتاً زیادہ ہوا ہے، وہ ہیں ہزج کا وزن ''مفعولُ مفاعیلن/ مفاعیلان مفعولُ مفاعیلن/ مفاعیلان'' (81ء8 فیصد) رمل کا وزن'' فاعلاتن/فعِلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعِلن/فعْلن/فعِلان/فعْلان''(05ء7 فیصد) اور رجز کا وزن ''مفتعِلن مفاعلن/ مفاعلان مفتعِلن مفاعلن/ مفاعلان''(39ء6 فیصد)۔

بحرِ مجتث کے جس وزن میں سب سے زیادہ اشعار کہے گئے ہیں، یعنی جو وزن اقبالؔ کو سب سے زیادہ مرغوب ہے، اس میں مختصر مصوّتوں کے کم سے کم استعمال کی لازمی جگہیں اور طویل مصوّتوں کے استعمال کی زیادہ سے زیادہ گنجائش تقریباً برابر ہیں۔ چناں چہ اس کا آہنگ نہ زیادہ تیز ہے اور نہ زیادہ سست، بلکہ یہ بڑا سبک، متوازن اور دلکش ہے۔ اپنے صوتی اتار چڑھاؤ کی بنا پر یہ بیحد مترنم آہنگ ہے اور غزل کے داخلی مزاج اور جذبات کی تھمی ہوئی کیفیات کی ترجمانی کے لیے بیحد مناسب اور موزوں ہے۔

اقبالؔ کے دوسرے پسندیدہ وزن ہزج مثمن سالم میں چوں کہ ہر رکن ایک وتدِ مجموع سے شروع ہوتا ہے، یعنی ہر رکن کا آغاز ایک مختصر مصوّتے سے ہوتا ہے، چناں چہ مصرعے کی ابتدا دھیمے سُر سے ہوتی ہے اور یہ وزن مدھم لے والا اور سبک رو ہے۔ چناں چہ یہ آہنگ شعر میں داخلیت اور سوز و گداز پیدا کرنے میں معاون ہوتا ہے۔

ان اوزان کے علاوہ اقبالؔ نے اپنی غزلوں میں جن تین اوزان کا استعمال دیگر اوزان کے مقابلے میں زیادہ کیا ہے، اُن میں سے دو یعنی ہزج کا وزن ''مفعولُ مفاعیلن/ مفاعیلان مفعولُ مفاعیلن/ مفاعیلان'' اور رجز کا وزن ''مفتعِلن مفاعلن/ مفاعلان مفتعِلن مفاعلن/ مفاعلان'' شکستہ اوزان ہیں، یعنی ان میں مصرع دو حصّوں میں منقسم ہوتا ہے اور مصرعے کے ان دونوں اجزا کے درمیان ایک عروضی وقفہ ہوتا ہے۔ اس وقفے کی وجہ سے مصرعے کے درمیان صوتی بہاؤ ایک لمحے کے لیے رک جاتا ہے۔

ان میں سے پہلا یعنی ہزج کا وزن رکن مفعولُ سے شروع ہوتا ہے، جس میں پہلے دو اسبابِ خفیف ہیں۔ چناں چہ مصرعے کا آغاز یا تو طویل مصوّتے سے ہوتا ہے یا اگر مختصر مصوّتے سے ہوتا ہے، تو اس کی ضرب بعد کے مصمّتے پر پڑتی ہے، جس کی بنا پر شعر کا لہجہ بلند آہنگ ہو جاتا ہے۔ لیکن دوسرے رکن کے بعد وقفہ آجانے کی وجہ سے اس کے بہاؤ میں رکاوٹ آجاتی ہے۔ اس کے بعد ایک بار پھر مفعولُ کے آجانے سے شعر دوبارہ اونچے سُر سے شروع ہو جاتا ہے۔

رجز کے مذکورہ وزن میں بھی یہی صورت ہے کہ مصرعے کا آغاز سببِ خفیف سے ہوتا ہے چناں چہ شعر اونچے سُر سے شروع ہوتا ہے، لیکن اس کے فوراً بعد ہی دو متحرک آنے کی وجہ سے دو مختصر مصوّتوں کا استعمال ناگزیر ہو جاتا ہے اور بحر کی رفتار سست ہو جاتی ہے۔ پھر وقفے کی بنا پر ایک صوتی توقف کے بعد مصرع دوبارہ اسی انداز میں آگے بڑھتا ہے۔ اس کے باوجود بلاشبہ یہ دونوں اوزان بیحد مترنم ہیں۔

تیسرا یعنی رمل کا مذکورہ بالا وزن اپنے مزاج اور اپنی کیفیت کے اعتبار سے مجتث کے اُس وزن سے کافی قریب ہے جسے اقبالؔ نے سب سے زیادہ استعمال کیا ہے۔ اس میں بھی مختصر مصوّتوں کے کم سے کم استعمال کی لازمی جگہیں اور طویل مصوّتوں کے استعمال کی زیادہ سے زیادہ گنجایش تقریباً برابر ہیں۔ چناں چہ اس کا آہنگ بھی بڑا متوازن اور دلکش ہے اور غزل کے داخلی مزاج اور سوز وگداز کی ترجمانی کے لیے بیحد مناسب اور موزوں ہے۔

بحر کی موسیقی اور اس کے آہنگ کا انحصار بڑی حد تک ردیف وقوافی پر بھی ہوتا ہے۔ ردیف وقوافی بحر کی نغمگی اور اس کی غنائیت میں اضافہ کرتے ہیں اور اسے موسیقیت بخشتے ہیں۔ غزل میں ردیف وقافیہ کی حیثیت تقریباً وہی ہوتی ہے، جو موسیقی میں تال کی ہوتی ہے۔ ردیف و

قوافی کے ذریعہ بار بار دہرائی جانے والی اصوات غزل کے مجموعی صوتی تاثر کا تعیّن کرتی ہیں۔ ردیف وقوافی میں مسموع اصوات کی کثرت نغمہ کو خوش گوار بنا دیتی ہیں۔ ردیف وقوافی کی نغمگی کا انحصار سب سے زیادہ ان کی آخری صوت پر ہوتا ہے۔ طویل مصوّتوں پر ختم ہونے والی ردیفیں شعر میں زیادہ غنائیت اور نغمگی پیدا کر دیتی ہیں۔ غیر مردّف غزلوں میں قافیے کی آخری صوت کا اثر بالکل یہی ہوتا ہے۔

مصمّتوں پر ختم ہونے والے ردیف وقوافی ایک مختلف آہنگ رکھتے ہیں۔ عام طور پر /م/، /ن/، /ل/ یا /ر/ جیسے مسموع اور جھنک دار مصمّتوں پر ختم ہونے والے ردیف وقوافی خوش آہنگ ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف غیر مسموع اور دھیمے سُر رکھنے والے ردیف وقوافی غزل کی غنائیت کو کم کر دیتے ہیں۔ ہائیہ اور کوز مصمّتے ردیف وقوافی کے آخر میں لائے جائیں تو انھیں بد آہنگ بنا دیتے ہیں اور غزل کی غنائیت کو مجروح کرتے ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے جب ہم ''بالِ جبریل'' کی غزلیات کو دیکھتے ہیں تو ہمارے سامنے بڑے دلچسپ نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ ''بالِ جبریل'' کی غزلیات کے 454 اشعار میں سے 317 (یعنی 70 فیصد) اشعار طویل مصوّتوں پر ختم ہوتے ہیں۔ ان اشعار میں /م/، /ن/، /ل/ اور /ر/ پر ختم ہونے والے 57 اشعار کو اور جوڑ لیا جائے تو یہ تعداد 374 یعنی کُل اشعار کا 82 فیصد ہو جاتی ہے۔ مزید برآں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ ''بالِ جبریل'' کی غزلیات کے ایک شعر کا اختتام بھی کسی ہائیہ یا کوز مصمّتے پر نہیں ہوتا ہے۔

اس جائزے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اقبالؔ نے ''بالِ جبریل'' کی غزلوں کے لیے بیش تر مدھم لے والے سبک رو اوزان کا انتخاب کیا ہے، جو داخلیت اور سوز وگداز پیدا کرنے میں معاون ہوتے ہیں اور جذبات کی تھمی ہوئی کیفیات کی ترجمانی کے لیے انتہائی مناسب اور موزوں ہیں۔ ان کی غزلوں کے بیش تر اشعار کا اختتام طویل مصوّتوں یا پھر /م/، /ن/، /ل/ اور /ر/ جیسے مسموع اور جھنک دار مصمّتوں پر ہوتا ہے، جس کی وجہ سے ان میں بے پناہ غنائیت اور نغمگی پیدا ہو گئی ہے۔

جناب عارف حسن خاں معروف ماہر عروض ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.166-173
Prof. Mukhtar Shamim, Zaheer Dehlavi ki Marsiya Nigari

مختار شمیم

ظہیر دہلوی کی مرثیہ نگاری

دہلی میں اردو مرثیہ گوئی کی روایت کے بارے میں ہمیں قدرے تفصیل سے جناب علی جواد زیدی کی کتاب ''دہلوی مرثیہ گو'' (جلد اول دوم) کے حوالے سے جو معلومات حاصل ہوتی ہے اس کا خلاصہ انہیں کے الفاظ میں ملاحظہ فرمائیے:

> ''بہادر شاہ ظفر کے زمانے تک آتے آتے دلی میں بھی نوحہ، سلام، مرثیہ، یہ مختلف اصناف کی شکلیں اختیار کر چکے تھے لیکن مرثیت کا عنصر جز و مشترک بھی تھا اور جزو غالب بھی۔''

اسی کتاب کے مقدمہ میں وہ یہ بھی تحریر کر چکے ہیں کہ:

> ''یہاں یہ ظاہر کرنا ضروری ہے کہ دلی میں سلام گوئی کا رواج زیادہ ہے اور یہی مغل بادشاہوں کا طریقہ بھی۔ یہ سلام شروع میں مرثیہ ہی کہلاتے تھے اور اب بھی رثائی ادب کا حصہ ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ سلاموں کو مستقل صنف کی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔''

درج بالا اقتباسات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ دلی میں مرثیہ گوئی اور اس صنف کی ارتقائی صورت حال کے بارے میں حقائق ابھی بھی پوری طرح سامنے نہیں آسکے ہیں۔ بہر صورت دلی میں صنف مرثیہ اور مرثیہ گوئی ابتدا ہی سے اپنے وجود کا احساس تو دلاتی رہی ہے لیکن اس کو یہاں عروج اس وقت حاصل ہوا جب میر خلیق کے مرثیے دلی پہنچے اور پھر بعد کو دبیر و انیس کی پرسوز آواز نے دلی والوں کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے۔ حالانکہ دہلی میں مرثیہ گوئی کے جائزہ کی

صورت میں یہ بھی غور کیا جانا چاہیے کہ بیشتر بزرگان دین کی ایران سے ہندوستان میں آمد اور اہل بیت سے ان کی محبت وعقیدت کے سلسلے کو بھی کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

سید ظہیر الدین حسین خان رضوی دہلوی (1835/1911ء) کا سلسلہ نصب کرمان (ایران) کے شاہ نعمت اللہ ولی کے توسط سے مولا علی تک پہنچتا ہے۔ان کے افراد خاندان نسل در نسل مغلیہ سلطنت سے وابستہ رہے اور بڑے عہدوں پر فائز رہے۔ظہیر دہلوی کے دادا میر امام علی اور والد سید جلال الدین حیدر فن خوش نویسی میں لا ثانی تھے اور اس فن میں بادشاہ کے استاد تھے۔ آٹھ برس کی عمر سے ظہیؔر کا دربار سے تعلق پیدا ہو چکا تھا کہ وہ خود بادشاہ سے خوشنویسی کے رموز سیکھ رہے تھے۔ تیرہ برس کی عمر میں وہ ماہی مراتب کے عہدے پر سرفراز کیے گئے اور بادشاہ سے 'راقم الدولہ' کا خطاب پایا۔ابھی عمر کی بائیسویں منزل میں تھے کہ 1857ء کی آندھی چلی اور پھر دلی اجڑ گئی۔ظہیر دہلوی نے جان کی امان پانے کے لیے رامپور، الور، جے پور، ٹونک اور پھر حیدر آباد کو اپنا مستقر بنایا۔درمیان میں مرزا داغ کے توسط سے والئی رامپور نے انہیں انگریزوں سے معافی نامہ دلایا۔دلی آئے تو قرض کی ادائیگی میں مکان جاتا رہا۔والد کا انتقال ہو گیا، معاش کی کوئی صورت نہ رہی تو شیفتؔہ نے جے پور ریاست میں ان کی ملازمت کا انتظام کرایا۔

ظہیر دہلوی نے تیرہ برس کی عمر سے شاعری کا آغاز کیا اور استاد شاہ شیخ ابراہیم ذوقؔ کے آگے زانوئے تلمذ تہہ کیا۔رام پور میں داؔغ کے ساتھ مشاعروں میں شرکت کی، مہاراجہ جے پور نے ان کی قدردانی کی۔ٹونک کے نواب احمد علی خاں رونؔق نے انہیں گلے لگایا اور والئی ریاست نواب ابراہیم علی خاں نے انہیں درباری شاعروں میں شامل کیا اور وظیفہ مقرر کیا۔ٹونک کے قیام کے دوران ظہیر دہلوی کا دیوان اول ''گلستان سخن'' مرتب ہوا۔عمر کے آخری پڑاؤ پر جب وہ حیدرآباد پہنچے ہیں تو دو اور دیوان ترتیب پا چکے تھے۔ظہیؔر نے مطبع کریمی بمبئی کو ان کی اشاعت کے اختیارات دے دئے تھے۔غالباً ظہیؔر انہیں مطبوعہ صورت میں نہ دیکھ سکے کہ مارچ 1911ء میں حیدرآباد کی خاک میں وہ آسودۂ خواب ہوئے۔ان تینوں دواوین میں کوئی مرثیہ شامل نہیں البتہ 'مرثیہ دہلی' اور اپنے بیٹے کی ناگہانی موت پر ایک شخصی مرثیہ ضرور ہے تاہم ان تینوں دواوین کے مطالعے سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ انہیں حضرت علی اور تمام اہل بیت سے بڑی عقیدت و

محبت تھی۔ان کی غزلوں میں جا بجا ایسے اشعار نظر آتے ہیں:

پیرو ہوں میں طریق جناب امیر کا ہوں روز اولیں سے فقیر اس لکیر کا

شہید خنجر تسلیم کیوں قرباں نہ ہو جائیں شہادت نامۂ عاشق ترا منشور ہوتا ہے

ظہیر دہلوی اپنی خود نوشت' داستان غدر' میں تحریر کرتے ہیں کہ:

''اب عنایت ایزدی سے تین دیوان کا ذخیرہ میرے پاس موجود ہے اور ایک جلد کے قریب مرثیے،سلام،رباعیات وغیرہ فراہم ہو گئے ہیں۔خداوند تعالی اپنے خزانۂ غیب سے کوئی سامان بہم کردے گا تو وہ بھی طبع ہو جائیں گے۔ظاہراً تو کوئی سامان نظر نہیں آتا۔''

لیکن تقریبا ایک صدی گزری ہی تھی کہ خزانۂ غیب کھلا اور ظہیر دہلوی کا مجموعۂ سلام، رباعیات و مراثی 'اوراق' کربلا' کے نام سے دسمبر 1997ء میں مرثیہ فاؤنڈیشن کراچی سے شائع ہوا۔546 صفحات پر مشتمل یہ مجموعہ سید اقبال حسین کاظمی کی دوڑ دھوپ کا نتیجہ ہے۔کاظمی صاحب ظہیر دہلوی کی تیسری چھوٹی بیٹی کے پوتے ہیں۔اصل مسودہ ظہیر دہلوی کے پڑپوتے صادق میرزا کی تحویل میں تھا۔اوراق اگر چہ کہ بوسیدہ ہو چکے تھے لیکن مجموعہ میں شامل انیس (19) مرثیے، بیس (20) سلام اور سینتیس (37) رباعیات (رباعیات کا موضوع بھی رثائیہ ہے) اردو کے رثائی ادب کا قابل قدر سرمایہ ہے۔نیز دہلی میں مرثیہ نگاری کے فنی ارتقا کا یقینی ثبوت ہے۔'اوراقِ کربلا' کے مطالعہ سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ظہیر دہلوی کو مرثیہ کی صنف سے فطری لگاؤ تھا۔وہ دبستانِ دہلی کے ان شعرا میں شامل تھے جنہوں نے مرثیہ نگاری کے فن کو لکھنؤ اور فیض آباد سے باہر ترقی دی۔ بالخصوص آغا ذہین مرزا (جو دہلی کے مضافات میں تھے) زین العابدین عارف اور ظہیر دہلوی میں یہ قدر مشترک رہی کہ انہوں نے دل جمعی کے ساتھ مرثیہ نگاری کی طرف توجہ کی ہے۔یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جے پور اور ٹونک کے قیام کے دوران بھی انہوں نے مرثیہ نگاری میں اپنے جوہر دکھائے ہوں گے اور وہاں کی مجالس میں برابر شرکت کرتے رہے ہوں گے۔الور، بھرت پور اور جے پور میں ظہیر کے خاندان کے افراد کے علاوہ بھی اہلِ بیت سے محبت وعقیدت رکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد موجود تھی۔یہ امر خاص طور سے قابلِ لحاظ ہیکہ ظہیر دہلوی نے مرثیہ نگاری کے

تمام فنی اصولوں کو پیش نظر رکھا ہے۔ سودا کے بعد دبیر وانیس نے مرثیہ کی جو ہیئت روا رکھی، ظہیر اسی مسدس پر کاربند رہے۔ میر خلیق کے تتبع میں انہوں نے مرثیہ کے رائج اجزائے ترکیبی کا اہتمام کیا۔ 'اوراق کربلا' میں شامل سبھی مرثیے امام حسینؑ اور ان کے رفقا کی محبت سے سرشار ہیں اور ان میں مرثیہ کے معینہ موضوع اور اس کے ضمنی عناصر کو بخوبی پیش کیا گیا ہے۔ تلمیحات و مصطلحات کا خزینہ بھی 'اوراق کربلا' میں موجود ہے۔ احادیث وروایات اور قرآنی آیات کی شمولیت سے ظہیر کی علمیت اور مطالعہ کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ حضرت امام حسینؑ اور اہلِ بیت کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں کو ماہرانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ان کے قدوخال اور حسن و جمال کا نقشہ بڑی ہی خوبی کے ساتھ نظم کیا ہے، اس سلسلہ میں وہ کہیں میر انیسؔ کے پیروکار نظر آتے ہیں تو کہیں دبیرؔ کا تتبع کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ منظر نگاری میں بالخصوص یہ صورتِ حال واضح ہوتی ہے تاہم زبان کی سلاست ومہارت میں وہ اپنی انفرادی شان کو برقرار رکھتے ہیں۔

'اوراقِ کربلا' میں شامل پہلا مرثیہ (یارب مری زباں ہو روانی میں سلسبیل) سب سے طویل مرثیہ ہے۔ 45 بند پر مشتمل ہے۔ سب سے مختصر تین بند کا مرثیہ آخری مرثیہ نامکمل ہے۔ سبھی انیس (19) مرثیوں میں مسودہ کے خستہ اوراق کی وجہ سے کہیں کہیں کوئی مصرعہ یا بند پوری طرح نقل نہیں کیا جا سکا ہے۔

ظہیر دہلوی کے مرثیوں میں بھی تقریباً وہی مضامین شامل ہیں جو ان کے پیش رو مرثیہ نگاروں کے یہاں پائے جاتے ہیں۔ تاہم ظہیرؔ نے اس میں بھی جدت اختیار کی ہے۔ ایک مرثیہ کی تمہید تو 'ساقی نامہ' پر مشتمل ہے:

ساقی پلا دے جام شراب طہور کا　　　آیا زمانہ عشرت وعیش وسرور کا
پہنچا ہے وقت نور خدا کے ظہور کا　　　مژدہ ہے میکشوں کے لئے وصلِ حور کا
وہ مئے پلا کہ جو نہ کسی پر حرام ہو
زہاد خشک مغز کی حرمت تمام ہو

ایک اور مرثیے کے تمہیدیہ اشعار میں اپنی شاعرانہ خوبیوں کا ذکر کرتے ہوئے اپنے رب سے اپنے کلام میں تاثیر کے ساتھ ہی سلسبیل کی سی روانی کے متمنی ہیں کہ مولا علی بھی اس کے

ضامن ہوں:

یارب میری زباں ہو روانی میں سلسبیل　　　بحرِ سخن رواں ہو مرا مثل رودنیل
بندش کے وقت ہوں مرے مشکل کشا　　　کفیل مضموں پست اور نہ الفاظ ہوں ثقیل
نازک خیالوں میں بلاغت کھپاؤں میں
بحر زباں سے بحر فصاحت بہاؤں میں

ظہیؔر کے مرثیوں کے بارے میں ڈاکٹر سیدہ نصیب زیدی[2] اپنے غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ میں رقم طراز ہیں کہ:

ظہیر کے مرثیوں میں اصل بات جو مابہ الامتیاز ہے ان کی خیال بندی اور دقت پسندی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی قوت متخیلہ اپنی راہ آپ طے کرتی ہے۔ وہ اپنی اس خوبی کو زور بیان کے وسیلے سے نئے نئے اور عجیب دعوے پیش کرتے ہیں اور ان دعووں کو اپنے فکری استدلال سے ثابت بھی کرتے ہیں۔ ان کا تیسرا مرثیہ 'اے ذوالفقار دست یداللہ المدد' اس کی مثال ہے۔'' (ص355)

'دقت پسندی' کی بات صحیح نہیں ہے البتہ ظہیر کی علمیت کا ثبوت لفظوں کی آئینہ بندی میں ضرور نظر آتا ہے۔ ظہیر دہلوی کے مرثیوں میں منظر نگاری بھی ان کی شاعرانہ خوبی کی دلیل ہے۔ گرمی کی تپش ہو یا پیاس کی شدت، صبح کا عالم ہو کہ شام کا احوال، ظہیر نے واقعتاً شاعری کے کینوس پر وہ رنگ بھرے ہیں کہ ہر تصویر جیتی جاگتی معلوم ہوتی ہے۔ کہیں انیسؔ تو کہیں دبیرؔ یاد آتے ہیں۔ صرف دو نمونے ملاحظہ ہوں:

زمیں کی جو شکل دیکھو تو وحشت اٹھتی ہے　　　جو گرد دشت سے اٹھتی ہے آفت اٹھتی ہے
جو بیٹھتے ہیں کسی جا مصیبت اٹھتی ہے　　　کچھ ایسے طور ہیں گویا قیامت اٹھتی ہے
تپش سے دھوپ کی پتھر کے دل پگھلتے ہیں
ہوا کے شور سے بچوں کے دل دہلتے ہیں

گل گونۂ شفق جو ہوا رہنمائے صبح　　　نوشاہ روزگار نے پہنی قبائے صبح

گردونِ لاجورد پہ پھیلی ضیائے صبح　　　تاباں ہوئی تجلّی نور بقائے صبح
ہر شخص محوِ صنعتِ رب خلق ہوا
والشّمس والضحے کا جہاں میں سبق ہوا

اردو مرثیہ میں رزمیہ عناصر کی وجہ سے بھی کئی موقعوں پر ضمنی موضوعات کو نظم کرنے کی گنجائش نکل آتی ہے۔مرثیہ نگار اگر خود فنون جنگ سے واقف ہو،اس نے گھوڑ سواری اور شمشیرزنی کو ایک ماہر فن کی طرح سیکھا ہو تو اس قسم کے مضامین میں واقعیت اور وسعت پیدا کرنا اس کے لیے مشکل امر نہ ہوگا۔پھر بیان میں صنعتوں کا التزام اس کی قادرالکلامی کی دلیل کہا جائیگا۔میدان جنگ میں گھوڑے کی اچھل کود دیکھیے :

یوں اڑ کے وہ شبدیز جہندہ گیا سن سے　　　جس طرح براق نبوی چرخِ کہن سے
آوارہ ہوئی نکہتِ گل جیسے چمن سے　　　یا طائر جاں اڑ گیے کفار کے تن سے
پستی پہ جھکا اور کبھی اوج پہ پہنچا
رف رف کی طرح اڑ کے سر فوج پہ پہنچا

مختصر یہ کہ اردو مرثیہ کے وہ تمام عنصر جو اس صنف کے لیے ناگزیر سمجھے گیے ہیں ظہیر دہلوی کی مرثیہ نگاری میں ایک اختصاص رکھتے ہیں۔ظہیر ایرانی خانوادہ سے تعلق رکھتے تھے۔عربی،فارسی روایات اور اردو زبان کے آداب کا بھی انہیں بڑا خیال تھا۔قلعہ معلّٰی کے حوالے سے ان کی زبان شستہ و پاکیزہ ہوتی چلی گئی۔ یہاں تک کہ اردو زبان کی لفظیات،ترکیبات اور محاورات پر ان کی گرفت اور ملکہ انہیں قادرالکلام شاعر ہونے کا مرتبہ عطا کرتا ہے۔عموماً ظہیر دہلوی کے مرثیوں کی زبان پر شکوہ،قدرے بلند آہنگ اور پروقار ہے۔علمیت کے باوجود شگفتہ بھی ہے۔

وہ نظم جس پہ نظم ثریا نثار ہو　　　ہر لفظ جس کا ایک گہر آبدار ہو
ہر حرف ایک نافئہ مشک تتار ہو　　　ہر مصرع اس کا شام شب مشکبار ہو
معراج ہے سخن کی حبیب خدا کی مدح
حور و ملک کریں مرے ذہن رسا کی مدح

جنگ تلوار،رخصت،شہادت اور بین یہ اردو مرثیہ کے وہ اجزائے ترکیبی ہیں کہ ان کے

موضوعات کی نادر مثالیں ظہیر دہلوی کی مرثیہ گوئی کے مرتبہ کو بلند کرتی ہیں۔ظہیر دہلوی کی مرثیہ گوئی کے بارے میں سید اقبال حسین کاظمی کی یہ رائے بڑی صائب ہے کہ:

''ظہیر مرثیہ گوئی میں۔۔۔۔میرے نزدیک اردو کے بڑے مرثیہ گویوں کے درمیان ممتاز نظر آئیں گے۔ظہیر نے یقیناً انیسؔ و دبیرؔ کا تتبع کیا ہے اور اپنے مرثیوں میں ان تمام اجزائے مراثی کو نظم کیا ہے جو ان دو خدایانِ سخن نے بامِ عروج تک پہنچا دیے تھے مگر جب آپ نظم ظہیر کو پڑھیں گے تو بے ساختہ داد دیں گے کہ ظہیر نے اپنی پہچان اور طرزِ جداگانہ کو برقرار رکھا ہے اور حتی الامکان مرثیہ گوئی کا حق ادا کر دیا ہے۔''

توضیحات:

1۔ قصہ دراصل یہ ہے کہ 1990ء میں میرا تخلیقی مقالہ 'ظہیر دہلوی: حیات وفن' نصرت پبلشرز لکھنؤ سے شائع ہوا تھا۔میرے ایک خط کے جواب میں پاکستان سے مشفق خواجہ صاحب نے مجھے تحریر کیا کہ انہوں نے ظہیر دہلوی کی دو جلدیں فوری طور پر حاصل کر لی ہیں۔ایک جلد انہوں نے پروفیسر ضمیر اختر نقوی کے حوالے سے ظہیر دہلوی کے وارثین تک پہنچا دی ہے۔چنانچہ سید اقبال حسین کاظمی جو ظہیر دہلوی کی تیسری چھوٹی بیٹی ولایتی بیگم کے پوتے ہیں اور مرثیہ فاؤنڈیشن کراچی کے بانی ہیں، انہوں نے 'ظہیر دہلوی حیات وفن' کے موصول ہونے کی اطلاع دیتے ہوئے مجھے اپنے مکتوب میں لکھا کہ:

''آپ نے انتہائی وقیع تصنیف 'ظہیر دہلوی: حیات وفن' کے ضمیمہ کے آخری پیراگراف میں ایک خبر مسرت اثر کے لیے آرزومندانہ یقین کا اظہار کیا تھا (ص:340) مجھے یہ اطلاع دیتے ہوئے بڑی مسرت ہو رہی ہے کہ انتظار کی گھڑیاں تمام ہونے والی ہیں اور انشاء اللہ اگلے سال یا ششماہی کے دوران ظہیر دہلوی کے مرثیے زیور طباعت سے آراستہ ہوں گے۔۔۔۔مرثیہ فاؤنڈیشن راقم الدولہ حضرت ظہیر دہلوی کے پڑپوتے جناب صادق میرزا کا از حد ممنون ہے کہ موصوف نے ظہیرؔ کے مرثیوں کا

قلمی نسخہ مرحمت فرمایا اوران مرثیوں کی اشاعت کی اجازت دی۔‘‘

غرض یہ کہ دسمبر 1997ء میں مرثیہ فاؤنڈیشن کراچی سے ظہیر دہلوی کے 19 مراثی پر مشتمل مجموعہ ’اوراق کربلا‘ کے نام سے شائع ہوا۔ مجھے یہ مجموعہ 12 فروری 2001ء کو بڑاوہ کالج کے پتہ پر موصول ہوا تھا۔

2۔ ڈاکٹر سید نصیب خاتون زیدی کو بھوپال یونیورسٹی نے 2008ء میں ’ظہیر دہلوی بحیثیت مرثیہ نگار‘ کے موضوع پر پی ایچ ڈی کی ڈگری تفویض کی تھی۔ یہ مقالہ انہوں نے راقم السطور کی نگرانی میں تحریر کیا تھا۔ مقالہ کے ممتحن ڈاکٹر شیمہ رضوی مرحومہ (لکھنؤ) اور ڈاکٹر فیروز احمد (جے پور) تھے۔ (میری ذاتی کوشش ہے کہ سیدہ نصیب خاتون کا یہ تحقیقی مقالہ کتابی صورت میں جلد از جلد شائع ہو سکے)

یہاں یہ ذکر بھی ناگزیر ہے کہ حال ہی میں خانوادہ ظہیؔر سے متعلق ایک فرد جناب سید عسکر واسطی نے ظہیر دہلوی کا چوتھا (غیر مطبوعہ) مجموعہ کلام کو بنگلور سے شائع کیا ہے۔ اس میں حیدرآباد کی موسی ندی کی طغیانی کا ہوش ربا احوال ظہیر دہلوی نے مسدس کی شکل میں بیان کیا ہے۔ خود ظہیر نے اور جناب عسکر واسطی نے اسے ’مرثیہ‘ کہا ہے لیکن فنی اعتبار سے یہ مرثیہ ہرگز نہیں ہے، مسدس ہی ہے آشوب روزگار یا شہر آشوب کی صورت میں جیسے مرثیہ دہلی یا مرقعِ دہلی وغیرہ ہیں۔ (م۔ش)

پروفیسر مختار شمیم، پی جی کالج، بھوپال کے ریٹائرڈ پرنسپل ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.174-197
Dr. Bibi Raza Khatoon, Mushtaq Ahmed Yusufi ke mazahiya kirdar: ek mutalea

بی بی رضا خاتون

مشتاق احمد یوسفی کے مزاحیہ کردار: ایک مطالعہ

مشتاق احمد یوسفی اردو کے عظیم طنز ومزاح نگار ہیں۔انہوں نے اپنی شگفتہ اور طنزیہ لطافت آمیز تحریروں سے اردو طنز ومزاح کے منظرنامے کو روشن تر کر دیا۔اسلوب کی ندرت، تخیل کی بلندی اور فلسفہ کی آمیزش نے نہ صرف ان کے فن کو بلکہ طنز ومزاح نگاری کو معراج پر پہنچا دیا اور اردو مزاح کو دنیا کے بہترین مزاح کا ہم چشم بنا دیا۔معتبر ترین ناقدینِ ادب نے یہ کہہ کر ان کو خراج عقیدت پیش کیا کہ ''ہم عہد یوسفی میں سانس لے رہے ہیں''۔

یوسفی کا مزاح تفکر آمیز مزاح ہے جو لبوں کو متبسم اور ذہن کو منور کرتا ہے۔اس مزاح کی تخلیق کے لیے انہوں نے روایتی حربوں جیسے۔مزاحیہ واقعہ،مزاحیہ کردار، موازنہ، پیروڈی کے علاوہ متعدد اختراعی حربوں کو استعمال کیا ہے۔جیسے خلاف توقع بیان، طرز اسلوب کی نقل سے مزاح (Burlesque) دعویٰ دلیل، مزاحیہ ابہام، ان کہی بات سے مزاح کی نمود، ذو معنی الفاظ (Pun)، قولِ محال (Paradox)، صنائع وبدائع اور تمثیل وتجسیم وغیرہ سے عبارت کو مزین کرتے ہیں جس میں ادبی حسن کی جلوہ گری کے ساتھ ساتھ مزاحیہ رمز بھی پنہاں ہوتا ہے۔

اس مضمون میں ہماری گفتگو صرف مزاحیہ کرداروں تک محدود رہے گی۔یوسفی کے کردار عام انسان ہوتے ہیں لیکن وہ انہیں اپنے وسیع مطالعے، عمیق مشاہدے اور قوتِ متخیلہ سے اس طرح تراش کر پیش کرتے ہیں کہ یہ عام کردار نہایت خاص بن جاتے ہیں۔آبِ گم کے کرداروں کے حوالے سے لکھا ہے۔

''ان میں جو کردار مرکزی، ثانوی یا محض ضمنی حیثیت سے ابھرتے ہیں، وہ

سب کے سب اصطلاحاً بہت ''عام'' اور سماجی رتبے کے لحاظ سے بالکل ''معمولی'' ہیں۔اسی لیے خاص التفات اور تامل چاہتے ہیں۔میں نے زندگی کو ایسے ہی لوگوں کے حوالے سے دیکھا' سمجھا' پرکھا اور چاہا ہے۔ اسے اپنی بدنصیبی ہی کہنا چاہیے کہ جن ''بڑے'' اور ''کامیاب'' لوگوں کو قریب سے دیکھنے کا اتفاق ہوا' انھیں بحیثیت انسان بالکل ادھورا' گرہ دار اور یک رُخا پایا۔کسی دانا کا قول ہے کہ جس کثیر تعداد میں قادرِ مطلق نے عام آدمی بنائے ہیں' اس سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ انھیں بنانے میں اسے خاص لطف آتا ہے' وگرنہ اتنے سارے کیوں بناتا۔اور قرن ہا قرن سے کیوں بناتا چلا جاتا۔جب ہمیں بھی یہ اتنے ہی اچھے اور پیارے لگنے لگیں تو جاننا چاہیے کہ ہم نے اپنے آپ کو پہچان لیا۔'' [1]

یوسفی عام انسان کو خاص بنا کر پیش کرتے ہیں کیونکہ ہر عام انسان میں بھی کوئی نہ کوئی خاص بات ضرور ہوتی ہے اور یوسفی کی انتخاب نظر عام آدمی کے کسی نہ کسی خاص وصف پر ٹھہر جاتی ہے اور وہ اسے اپنے خاکوں میں نہایت فنکارانہ انداز میں اجاگر کرتے ہیں۔ان کے کردار صرف سیاہ یا سفید کی ترجمانی نہیں کرتے بلکہ اکثر گرے شیڈ کے حامل ہوتے ہیں۔کسی کردار میں جہاں بہت سی خوبیاں ہیں وہیں کچھ خامیوں اور کمزوریوں کی طرف بھی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کرداروں سے شعوری اور غیر شعوری طور پر لغزشیں بھی سرزد ہوتی ہیں۔ زرگزشت کے کردار یعسوب الحسن غوری کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ وہ نماز پڑھتے ہیں، وعظ سنتے تھے اور گردے میں موجود سنگریزوں کو فلش کرنے کے لیے ہفتہ واری بیئر پیتے تھے۔

مزاح کی تخلیق کے لیے ان کے کردار جوکروں کی سی حرکتیں نہیں کرتے اور نہ ہی مصنوعی انداز میں ہنسانے کی کوشش کرتے ہیں۔ان کے کرداروں کا تعلق حقیقی زندگی سے ہے۔ البتہ یوسفی نے کچھ Caricature پوٹریٹ کیے ہیں جس کے لیے انھوں نے لفظی امتزاج (Blendword) کے ذریعے مسخاکہ (مسخ + خاکہ) کی اصطلاح وضع کی ہے۔آکسفورڈ ڈکشنری میں Caricature کی تعریف اس طرح بیان کی گئی ہے۔

a picture, description, or imitation of a person in which certain striking characteristics are exaggerated in order to create a comic or grotesque effect.

یوسفی کردار کی مرقع نگاری میں، جسمانی ساخت، لہجہ، اندازِ نشست و برخاست، سوچنے کا انداز (جو عموماً ذراہٹ کے ہوتا ہے)، تکیہ کلام، معصومیت، نادانی، بے وقوفی، ہنسنے رونے کا انداز اور چہرے کے تاثرات وغیرہ کے ذریعہ کردار کو مزاحیہ پیکر میں ڈھال کر مسخا کہ تیار کرتے ہیں۔

''اسی بھیگی بھیگی شام کا ذکر ہے کہ ایک سجیلا جوان جو کراچی میں نووارد معلوم ہوتا تھا سینہ تانے سامنے سے گزرا۔ اس کی مونچھیں، بقول شخصے' دو بجنے میں دس منٹ بجا رہی تھیں۔ دیر تک میری نگاہیں اس کی سنہری کُلاہ کے کلف دار طرے پر جمی رہیں، جو مور کی مغرور دم کی مانند پھیلا ہوا اور نئے کرنسی نوٹ کی طرح کرارا تھا۔ دس منٹ بعد وہ ساحل کا چکر لگا کر لوٹا تو کیا دیکھتا ہوں کہ وہ طرہ، جی ہاں وہی سرکش طرہ، اس کے منہ پر دولہا جو کے سہرے کی طرح لٹک رہا ہے اور اس کے نیچے مونچھیں چار بجنے میں بیس منٹ بجا رہی ہیں'' 2

مسخا کہ کی ایک اور عمدہ مثال رنجور اکبر آبادی ہیں' رنجور اکبر آبادی ایڈیٹر، پرنٹر، پبلیشر و پروف ریڈر، سہ ماہی ''نیا افق'' جو نا قابلِ رشک شعری ذوق رکھتے ہیں۔ شعر کو غلط پڑھ کر اور غلط سمجھ کر بھی اس قدر لطف اندوز ہوتے ہیں کہ اچھے اچھے صحیح سمجھنے والے بغلیں جھانکتے رہ جاتے ہیں۔ روزمرہ کی بات چیت میں بھی خود کو راقم الحروف کہتے ہیں پچھلے دو سال سے بائیں ہاتھ سے مصافحہ کرنے لگے تھے۔ اس لیے کہ گزشتہ بارہ سال سے بائیں ہاتھ میں ایک سوٹ کیس جسے وہ ازراہِ انکسار بریف کیس کہتے تھے لٹکائے پھر رہے تھے۔ جس کے سبب ان کا بایاں کندھا جھک گیا اور یہ بریف کیس نہ ہوتا تب بھی ان کا بایاں ہاتھ گھٹنے کو چھوتا تھا۔ کندھوں کی بارہ سال پرانی کان نکالنے کے لیے مرزا نے ایک ورزش تجویز کی کہ آئندہ بارہ سال تک دوسرے ہاتھ سے اٹھاؤ اور انہوں نے فوراً اس تجویز پر عمل آوری شروع کر دی۔

مختلف شعبہ ہائے حیات سے تعلق رکھنے والے کردار ان کی تحریروں میں موجود ہیں۔ جن میں حکیم، باورچی، سائس، حجام، ڈرائیور، گھریلو ملازم، چوکیدار، چپراسی، دکاندار، اسکول ماسٹر، پروفیسر، کلرک، مولوی، منیجر، شاعر، متشاعر، ادیب، مصور، وکیل، ڈاکٹر، مدیر، کتب فروش، تاجر وغیرہ شامل ہیں۔ ان کرداروں میں پٹھان کردار اپنی زندہ دلی' خوش طبعی' خوش خوراکی' سادہ لوحی، بے وقوفی سمیت اپنی تمام تر خوبیوں اور بشری کمزوریوں کے ساتھ نمودار ہوئے ہیں۔ کرداروں کو نام دینے میں بھی یوسفی نے اپنی افتادِ طبع اور اختراعِ ذہنی کا ثبوت دیا ہے۔

یوسفی کے اکثر کرداروں کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ ان کے دوستوں اور شناسا افراد کے خاکے ہیں۔ لیکن انھوں نے اپنی قوت متخیلہ سے ان میں ایسے رنگ بھرے ہیں اور ایسی ایسی خوبیاں اور خامیاں پیدا کردی ہیں کہ تخیلی معلوم ہوتے ہیں اور مزاح کی تخلیق میں نہایت اہم رول ادا کرتے ہیں۔ اس مفروضے کے شواہد ہمیں ان ہی کی تحریروں میں مل جاتے ہیں۔ جب مرزا یوسفی سے کہتے ہیں کہ میں ابھی مرنا نہیں چاہتا۔ اس لیے کہ اول تو تم میری موت کا صدمہ برداشت نہیں کرسکو گے۔ دوم میں پہلے مرگیا تو تم مجھ پر مضمون لکھ دو گے! خدا بہتر جانتا ہے کہ وہ خوفِ خاکہ سے صحت یاب ہوئے یا بقول شخصے مرغی کے غسلِ میت کے پانی سے جسے وہ 'چکن سوپ' کہہ کر نوشِ جان فرما رہے تھے۔''

مشتاق احمد یوسفی کی تحریروں میں جو مزاحیہ کردار ہیں ان میں کچھ خاکے اور کچھ کیری کیچر ہیں۔ ان کے مزاحیہ کرداروں میں تمسخر یا پھکڑ پن نہیں ہوتا، ان کے کردار نہایت سنجیدہ، شائستہ اور متین ہوتے ہیں البتہ ان میں سے کچھ کرداروں میں ہم آہنگی اور لچک کا فقدان ہے جس کی وجہ سے وہ ماحول اور وقت سے مفاہمت نہیں کرپاتے جس کے نتیجے میں اکثر و بیشتر مضحکہ خیز واقعات کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ان کرداروں کو یوسفی نے مزاح کی تخلیق کے حربے کے طور پر برتا ہے۔ جو بالحاظ تصانیف اس طرح سے ہیں۔

چراغ تلے میں مرزا کے علاوہ واحد متکلم کی مزاج پرسی کرنے والے متنوع قسم کے عیادت گزار، آغا تلمیذ الرحمٰن، کاغذی ہے پیرہن کا مصور، ساجد اور زبیر وغیرہ اہم کردار ہیں۔

خاکم بدہن کے کرداروں میں پروفیسر قاضی عبدالقدوس ایم۔اے، بی۔ ٹی گولڈ

میڈلسٹ (مڈل میں بلاناغہ حاضری پر ملا تھا)، ضرغام الاسلام صدیقی ایم۔اے۔ایل۔ایل۔بی سینئر ایڈووکیٹ عرف ضرغوض، شیخ صبغت اللہ، صبغے اینڈ سنز (سوداگران و ناشران کتب) کے مالک، مسٹر ایس کے ڈین (شیخ خیرالدین) وغیرہ ہیں۔

زرگزشت کے کرداروں میں بینک کا جنرل منیجر مسٹر ڈبلو۔جی۔ایم۔اینڈرسن، گردھاری لال (یوسفی کا ہم جماعت)، مسٹر ایم۔اے۔اصفہانی، یعسوب الحسن غوری، ڈی سوزا، عبادالرحمٰن قالب، حسن احمد فاروقی، (سابق) سکنڈ لفٹنین نواب محمد عمر مجاہد نحاس پاشا کنجو المعروف سکنڈ لفٹنین این۔ایم۔ایم۔این۔پی۔کنجو، چاچا فضل الدین (بینک کا چپراسی)، خان سیف الملوک خان، لطیفی صاحب، ٹونی صاحب اور مس مارجری بالڈ وغیرہ ہیں۔

آب گم میں بشارت علی فاروقی، بشارت کے خسر قبلہ، بشارت کے والد بزرگوار، مرزا وحید الزماں بیگ، رحیم بخش کوچوان، مولانا کرامت حسین، بیوہ میم، حاجی عبدالرحمٰن علی محمد بانٹوا والے، رنجور اکبرآبادی، ایڈیٹر، پرنٹر، پبلیشر و پروف ریڈر، سہ ماہی ''نیا افق'' ملا عاصی بھکشو، ماسٹر فاخر حسین، مولوی مظفر حسین، دھیرج گنج کے تحصیلدار صاحب بہادر، اور دھیرج گنج کے یادگار مشاعرے میں شرکت کرنے والے شعراوغیرہ شامل ہیں۔

یوسفی کے مزاحیہ کرداروں میں سب سے اہم اور جاندار کردار مرزا عبدالودود بیگ ہے جس کو انہوں نے اپنا ہمزاد قرار دیا ہے اور اس کی عمرو اقبال میں میں ترقی کی دعا کی ہے۔ مرزا بیک وقت، بچے کی سی معصومیت اور پیرِ کہن کی سی جہاں دیدگی کا امتزاج ہیں۔ بدیہہ گوئی (برجستہ کہنا، بے غور وفکر کے کہنا، برمحل کہنا) میں اپنی مثال آپ ہیں، مصنف مرزا کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> '' مرزا کرتے وہی ہیں جو ان کا جی چاہے لیکن اس کی تاویل عجیب وغریب بیان کرتے ہیں۔ صحیح بات کو غلط دلائل سے ثابت کرنے کا یہ ناقابل رشک ملکہ شاذ و نادر ہی مردوں کے حصے میں آتا ہے'' 3

مرزا کی تاویلات زبردست ہوتی ہیں۔ کبھی بالکل absurd اور کبھی کبھی دانشوری سے بھرپور' یہ اس کردار کے فکر و عمل کے دو بالکل متضاد زاویے ہیں جو قاری کو متحیر کر دیتے ہیں۔ مرزا اپنی استدلالی گفتگو سے سامنے والے کو لاجواب کر دیتے ہیں ان کی کسی بات سے فریق اتفاق

کرے نہ کرے مخالفت کرنے کی ہمت نہیں کرتا۔ یوسفی نے مرزا کا خوب استعمال کیا ہے۔ مصنف اور مرزا کے درمیان مکالماتی انداز اور مرزا کے منطقی استدلال کے آگے مصنف کا ہتھیار ڈال دینا۔ مرزا کے کردار کو مزید ابھارتا ہے۔ مرزا' اردو کے مزاحیہ کرداروں میں سب سے دلچسپ، انوکھا اور منفرد کردار ہے۔

یوسفی نے مرزا سے بڑے بڑے کام لیے ہیں۔ جہاں کوئی بات غیر معمولی بے تکلفی کے ساتھ اور بغیر کسی رعایت کے کہنی ہو مرزا نمودار ہوتے ہیں اور اپنی دانشورانہ بداہت (Wise Crack) سے نہ صرف واحد متکلم کو لاجواب کر دیتے ہیں بلکہ قاری کو بھی متحیر و متبسم کر دیتے ہیں۔ کراچی کا شہر خموشاں جسے ہزاروں بندگانِ خدا نے مر مر کے بسایا تھا اس کے بارے میں مرزا کے خیالات ملاحظہ ہوں:

> ''میں نے گفتگو کا رخ موڑنے کی خاطر گنجان قبرستان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا۔ دیکھتے ہی دیکھتے چپہ چپہ آباد ہو گیا۔ مرزا حسبِ معمول پھر بیچ میں کود پڑے کہنے لگے دیکھ لینا وہ دن زیادہ دور نہیں جب کراچی میں مردے کو کھڑا گاڑنا پڑے گا اور نائلون کی ریڈی میڈ کفن میں اوپر زپ (Zip) لگے گی تا کہ منہ دیکھنے دکھانے میں آسانی رہے''۔ 4

یوسفی جب مولانا ابوالکلام آزاد کے اسلوبِ نگارش اور انشاء پردازی کو طنز کا نشانہ بناتے ہیں تو بندوق مرزا ہی کے کاندھے پر رکھ کر چلاتے ہیں۔ بڑے ہی لطیف و بلیغ انداز میں مرزا کی زبانی کہتے ہیں:

> ''ابوالکلام آخری اہلِ قلم تھا جس نے اردو رسمِ خط میں عربی لکھی! ہم نے کہا ان کی شفاعت کے لیے یہی کافی ہے کہ انھوں نے مذہب میں فلسفے کا رس گھولا۔ اردو کو عربی کا سوز و آہنگ بخشا۔ فرمایا ان کی نثر کا مطالعہ ایسا ہے جیسے دلدل میں تیرنا۔'' 5

ایک اور جگہ مرزا مولانا ابوالکلام آزاد کی زبان کو جناتی زبان کہتے ہوئے ایک عجیب و غریب مفروضہ بیان کرتے ہیں۔

''رسوا کی امراؤ جاں ادا اور طوائفوں سے متعلق منٹو کے افسانوں کا ترجمہ اگر مولانا آزاد کی جناتی زبان میں کر کے انہیں (طوائفوں کو) بالجبر سنایا جائے تو مجھے یقین ہے کہ ایک ہی صفحہ سن کر کان پکڑ لیں اور اپنے دھندے سے تائب ہو جائیں۔'' 6

مرزا کی طبیعت میں بلا کی شوخی ہے۔ اپنی عجیب و غریب منطق اور گل افشانیٔ گفتار سے سب کو قائل کر دیتے ہیں۔ ذہانت، بذلہ سنجی، برجستگی کے نادر مثال ہیں۔ یوسفی مرزا کے ادبی و شعری ذوق کے سلسلے میں رقم طراز ہیں:

''شعر و شاعری سے مرزا کی طبع ناموزوں یوں بھی اِبا کرتی ہے اور مشاعروں سے تو وہ کوسوں دور بھاگتے ہیں۔ خصوصاً بڑے مشاعروں سے کہتے ہیں ''صاحب! جو شعر بیک وقت پانچ چھ ہزار آدمیوں کی سمجھ میں آجائے وہ شعر ہو ہی نہیں سکتا۔ اس میں ضرور کچھ نہ کچھ کھوٹ نکلے گا'' 7

مرزا کی بدیہہ گوئی اور گل افشانیٔ گفتار کی کچھ اور مثال ملاحظہ ہوں۔

ا۔ مرد کی آنکھ اور عورت کی زبان کا دم سب سے آخر میں نکلتا ہے۔ 8

۲۔ ہم نے مرزا سے کہا کہ شراب اسلام میں حرام ہے۔ پھر کیا وجہ ہے کہ جتنا ذکر، جتنے قصیدے شراب کے اردو اور فارسی شاعری میں ہیں اتنے دنیا کی تمام زبانوں کو ملا کر نہیں نکلیں گے۔

فرمایا ''چودہ سو سال سے طاقِ عصیاں پہ رکھے رکھے اس کا نشہ صدی بہ صدی تیز تر ہوتا چلا گیا۔'' 9

یوسفی نے اپنے کرداروں کی پیش کش میں سب سے زیادہ قول محال کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ کسی شخص میں متضاد خصوصیات یکجا کر کے صورتِ حال کو پر لطف بنا دیتے ہیں۔ ''بائی فوکل کلب'' کے طبیب۔ حکیم صاحب جو صرف مایوس اور لبِ گور مریضوں پر عمل مسیحائی کرتے تھے اور خود اونچا سنتے ہی نہیں اونچا سمجھتے بھی تھے۔ شاعری میں بھی طبع آزمائی کا شوق رکھتے تھے۔ شاعری اور طبابت کا انوکھا امتزاج ان کی شخصیت کا حصہ ہے دونوں میں وزن کے پابند نہ تھے۔

''اللہ نے ان کے ہاتھ میں کچھ ایسا اعجاز دیا تھا کہ ایک دفعہ ان سے رجوع

کرنے کے بعد کوئی بیمار خواہ وہ بسترِ مرگ پر ہی کیوں نہ ہو، مرض سے نہیں مر سکتا تھا۔ دوا سے مرتا تھا۔ مرض کے جراثیم کے حق میں تو ان کی دوا گویا آبِ حیات کا حکم رکھتی تھی۔ غریبوں کا علاج مفت کرتے، مگر رؤسا کو فیس لیے بغیر نہیں مارتے تھے''۔ 10؎

انسانی زندگی اور انسانی فطرت کا بغور مطالعہ کیا جائے تو انسان ہی قولِ محال کی سب سے اچھی مثال ہے۔ یوسفی کے یہاں ایسے کئی کردار پائے جاتے ہیں۔ بشارت علی فاروقی کے خسر مغلوب الغضب انسان جو دنیا بھر کے لیے ایک نہایت ہی غصے والا جلالی انسان ہے۔ مگر گھر میں بیوی کے ساتھ ان کا حسنِ سلوک ان کا ہمدردانہ رویہ ان کی شخصیت کے ایک ان دیکھے پہلو کو نمودار کرتا ہے۔ جو مضمون حویلی میں ابتداء میں بیان کئے گئے شخصی پہلوؤں کی بالکل ضد ہے۔ یوسفی بشارت کی زبانی ان کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کس کی شامت آئی تھی کہ ان کی کسی بات سے اختلاف کرتا ان کا ہر جملہ نہیں سے شروع ہوتا تھا۔ ہمہ وقت طیش کا عالم طاری رہتا تھا۔ سونے سے پہلے ایسا موڈ بنا کر لیٹتے کہ آنکھ کھلتے ہی غصہ کرنے میں آسانی ہو'' 11؎

''کسی زمانے میں راجپوتوں اور عربوں میں لڑکی کی پیدائش نحوست اور قہر الٰہی کی نشانی تصور کی جاتی تھی۔ ان کی غیرت یہ کیسے گوارہ کر سکتی تھی کہ ان کے گھر برات چڑھے۔ داماد کے خوف سے نوزائیدہ لڑکی کو زندہ گاڑ آتے تھے۔ قبلہ اس وحشیانہ رسم کے خلاف تھے۔ وہ داماد کو زندہ گاڑ دینے کے حق میں تھے۔'' 12؎

مشکل حالات میں جب بیوی کہتیں اب کیا ہووے گا' جواب میں ان کا یہ کہنا 'تم دیکھتی جاؤ' قبلہ کی بڑے سے بڑے غم کو جھیل کر اپنی وضعداری پر قائم رہنے کی صفت اور رجائیت سے بھرپور طرزِ زندگی کا اشاریہ ہے۔ اس کردار کا خاصا ہے۔

تقسیمِ ہند کے بعد قبلہ ہجرت کر کے پاکستان چلے گئے اور اپنے ساتھ اپنی آبائی حویلی کی تصویر لے گئے، جو ہر کسی کو دکھا کر کہتے کہ یہ چھوڑ کر آئیں ہیں۔ مرزا کہتے کہ ان کی مغفرت

ہوگئی اور جنت مل گئی تو جنت میں بھی داخل ہونے سے پہلے رضوان کو حویلی کی تصویر دکھا کر کہیں گے کہ یہ چھوڑ کر آئیں ہیں۔

''پانچ سو گز کی ایک لڑ کھڑاتی حویلی میں اتنے فنون تعمیر اور ڈھیر ساری تہذیبوں کا ایسا گھمسان کا ازدہام ہوگا کہ عقل دھرنے کی جگہ نہ رہے۔ پہلی مرتبہ فوٹو دیکھی تو خیال ہوتا تھا کہ کیمرہ ہل گیا ہے۔ پھر ذرا غور سے دیکھی تو حیرت ہوتی تھی کہ یہ ڈھنڈار حویلی اب تک کیسے کھڑی ہے۔ مرزا کا خیال تھا کہ اب اس میں گرنے کی بھی طاقت نہیں رہی'' 13ؔ

اس کردار کے دوسرے پہلو کو اس طرح پیش کرتے ہیں۔

''ان کی شادی بڑے چاؤ چونچلے سے ہوئی تھی۔ بیوی بہت خوبصورت ،نیک طبیعت اور سلیقہ شعار خاتون تھیں۔ شادی کے چند سال بعد ایک ایسا مرض لاحق ہوا کہ پہنچوں تک دونوں ہاتھوں سے معذور ہوگئیں۔ قریبی اعزّہ بھی ملنے سے گریز کرنے لگے۔ روز مرّہ کی ملاقاتیں، شادی غمی میں شرکت، سبھی سلسلے رفتہ رفتہ منقطع ہوگئے۔ گھر کا سارا کام نوکر اور مامائیں نہیں کرسکتیں۔ قبلہ نے جس محبت اور دل سوزی سے تمام عمر بے عذر خدمت اور دیکھ ریکھ کی اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ کبھی ایسا نہیں ہوا کہ ان کی چوٹی بے گندھی اور دوپٹہ بے چنا ہو۔ یا جمعہ کو کاسنی رنگ کا نہ ہو ،سال گزرتے چلے گئے۔ وقت نے سر پر کاسنی دوپٹے کے نیچے روئی کے گالے جما دئے ،مگر ان کی توجہ اور پیار میں ذرا برابر بھی جو فرق آیا ہو۔ یقین نہیں آتا کہ ایثار و رفاقت کا یہ پیکر وہی مغلوب الغضب آدمی ہے جو گھر کے باہر ایک چلتی ہوئی تلوار ہے۔ زندگی بھر کا ساتھ ہو تو صبر اور سبھاؤ کی آزمائش کے ہزار مرحلے آتے ہیں۔ مگر انھوں نے اس معذور بی بی سے کبھی اونچی آواز میں بات نہیں کی۔'' 14ؔ

یوسفی اپنی فنی مہارت، فلسفیانہ انداز، انسانی نفسیات پر گرفت اور درد مندی سے

pathos کی کیفیت کو ابھارتے ہیں جو مسکراتے قاری کی آنکھوں کو پرنم کر دیتی ہے۔قول محال کے عناصر سے بھرپوران کرداروں کا تجزیہ کرنے کے بعد نظیرا کبر آبادی کی نظم کا یہ مصرعہ 'سو ہے وہ بھی آدمی' ذہن میں گونجنے لگتا ہے۔ادیب سہارنپوری، موصوف ایک لائبریری میں ملازم تھے۔ ملائم لب و لہجے کے شاعر تھےان کے مخصوص میز زم کے بارے میں یوسفی لکھتے ہیں۔

''نجی محفلوں میں دیکھا کہ لطیفے کے پہلے ہی فقرہ پر اپنی نشست چھوڑ کر، لطیفہ گو کے ہاتھ پر ہاتھ مار کر، داداس طرح دے کرآتے جیسے ریس میں پستول چلنے سے پہلے ہی بعض بے صبرے دوڑ پڑتے ہیں اور واپس بلائے جاتے ہیں۔پھر سب کے ساتھ اسی جوش وخروش سے دوڑتے ہیں'' 15؎

وہ دوستوں کے ساتھ Snake and Ladder کھیلتے اور اپنی ہار پر قہقہے لگاتے۔ بیوی کے انتقال کے بعد چھوٹے چھوٹے بچوں کی پرورش خود ہی کر رہے تھے۔بات بے بات خوش دلی کے مظاہرے ان کی شخصیت کے ایک اور پہلو کی طرف توجہ مبذول کراتے ہیں کہ وہ اپنے غموں کو ہنسی کی گونج میں دبا دینا چاہتے تھے۔اپنے پیر ومرشد کی عطا کردہ اجرک (انگوچھا) جسے وہ بہت عزیز اور ہر دم اپنے ساتھ رکھتے تھے۔ان کی بیوی اس میں سودا سلف منگوانے کے لیے گرہیں لگاتی تھیں۔جب بیوی کا ٹائیفائڈ سے انتقال ہو گیا تو تدفین کے وقت اجرک کو کفن پر ڈال دیا۔

یوسفی کے اکثر کرداروں میں قولِ محال کے عناصر پائے جاتے ہیں۔مرزا کی دانشوری اور کج فہمی ساتھ ساتھ چلتی ہے۔خلیفہ (مرزا وحیدالزماں بیگ) وفاشعار بھی ہے اور تھوڑا سا ریاکار بھی ہے، حاجی اورنگ زیب کی تاجرانہ سختی اور دوستانہ اخلاص، ملا بھکشو کے مذہبی عقائد انسانی قولِ محال کی نمائندگی کرتے ہیں۔

مرزا وحیدالزماں بیگ یوسفی کا ایک پرلطف کردار ہے۔جس کا اصل نام بدھن، اختیار کردہ نام مرزا وحیدالزماں بیگ نیز عرفیت الہ دین نہم اور خلیفہ ہے۔اس کردار کی ناسمجھی، نادانی، بے وقوفی اور اجڈ پن کے چلتے اس کے مالک اسے احمق الناس سمجھتے تھے اس سے وابستہ واقعات کبھی ہنسی تو کبھی قہقہہ کا موجب بن جاتے ہیں۔یوسفی اس کردار کے متعلق لکھتے ہیں:

''خود کو ہر فن میں طاق سمجھتا تھا مگر اس کا ہر کام بگڑ جاتا تھا۔اکثر کہتا کہ

میرے ہاتھ میں جادو ہے۔سونے کو چھولوں تو پیتل ہو جائے۔مرزا اسے
طنزاً الہ دین بے چراغ کہتے تھے۔'' 16؎

انگریزی میں ایک کہاوت ہے "Jack of all master of none"
جو سائیس، ڈرائیور، حجام جیسے متعدد فنون میں مہارت کا حامل بدھن عرف مرزا وحید الزماں بیگ پر پوری طرح صادق آتی ہے۔وہ جس کام میں بھی ہاتھ ڈالتا ہے اس کا بیڑا غرق کر دیتا ہے۔اس کی سادہ لوحی کی حدیں جا کر حمق سے مل جاتی ہیں۔تبھی وہ نہایت معصومیت سے کہتا ہے کہ میرے ہاتھ میں جادو ہے سونے کو چھولوں تو پیتل ہو جائے۔وہ اپنی اس الٹی کیمیا گری پر بھی نازاں ہے اور اس کا مالک اس پر نالاں ہے۔

رحیم بخش کوچوان پیشہ سے سائس ہے۔عمر کا بڑا حصہ گھوڑوں کے درمیان گزار دیا۔کبھی کبھی اس کی ہنسی پر ہنہنانے کا شبہ ہوتا۔انسانوں سے زیادہ گھوڑوں کے بیچ رہنا پسند کرتا اسی مناسبت سے یوسفی کہتے ہیں کہ تاریخ درحقیقت بڑے لوگوں کی بایوگرافی ہے۔لیکن رحیم بخش کوچوان کی ساری آٹو بایوگرافی دراصل گھوڑوں کی بایوگرافی تھی۔

ماسٹر فاخر حسین جو طلبا کو آسان و سادہ زبان کے بجائے ادق اور مشکل الفاظ استعمال کرنے کی ترغیب دلاتے ہوئے کہتے تھے کہ آسان اور سادہ زبان لکھنا تو عالموں کو زیب دیتا ہے تم تو طالب علم ہو۔مولوی مظفر جو حقارت' اختصار اور پیار میں مولی مجن کہلاتے تھے۔جو بقول مصنف۔جہلاٗ دہقانیوں اور بکریوں کی طرح ہر وقت میں' میں کرتے رہتے۔

مسٹر ایس کے ڈین (شیخ خیر الدین) کتے پالنے کے شوقین ہیں۔محلے میں ان کے متعلق مشہور ہے کہ مسٹر ڈین کے ہاں کوئی گھبرایا گھبرایا فائر بریگیڈ کو فون کرنے بھی چلا جائے تو اسے اپنے مرحوم کتوں کے البم دکھائے بغیر فون کو ہاتھ نہیں لگانے دیتے۔

شیخ صبغت اللہ، صبغے اینڈ سنز (سوداگران وناشران کتب) کے مالک۔تاجرانہ صلاحیتوں سے عاری لیکن اس خوش فہمی میں مبتلا کہ بہت کمال کے تاجرِ کتب ہیں۔مصنفین پر طنز آمیز لہجہ میں وار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''کتب فروشی ایک علم ہے۔برخوردار! ہمارے ہاں نیم جاہل کتابیں لکھ

سکتے ہیں، مگر بیچنے کے لیے باخبر ہونا ضروری ہے۔''17

اپنی دوکان میں اپنی ہی پسند کی کتابیں فروخت کے لیے رکھتے ہیں۔ اوران میں سے چند اتنی پسندیدہ اور عزیز کہ کسی گاہک کو بیچنے کے لیے تیار نہیں۔ غالب کے شیدا ہیں ''دیوانِ غالب'' کسی بھی گاہک کو اس لیے نہیں دیتے کہ اس کے بغیر دوکان سونی سونی لگنے لگے گی۔ اصول پسند بھی ایسے کہ قرضداروں سے قرض وصولی کا پنج روزہ منصوبہ حروف تہجی کی ترتیب سے بنا کر اس پر اس سختی سے قائم اور پابند رہتے ہیں کہ 'الف' سے شروع ہونے والے نام کے قرض دار نے چھ مہینوں تک قرض نہیں چکایا تو 'ب' سے شروع ہونے والے ناموں کی باری ہی نہیں آئی۔ دوست نے سمجھایا تو عجیب وغریب منطق پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''کہنے لگے، اگر دوسرے بے اصول ہیں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ میں بھی بے اصولا ہو جاؤں۔ دیکھتے نہیں اسکول میں حاضری کے وقت بچوں کے نام حروف تہجی کی ترتیب سے پکارے جاتے ہیں، مگر بچوں کو اسی ترتیب سے پیدا یا پاس ہونے پر مجبور نہیں کیا جا سکتا۔ بولتے کیوں نہیں؟۔''18

صبغے زبان اور تلفظ کے معاملے میں نہایت سخت واقع ہوئے ہیں۔ کسی مصنف کے والد کی زبان سے انھوں نے لکھنئو کو نکھلو اور مزاج شریف کو مجاز شریف سن لیا تھا چنانچہ اسی پدرانہ نااہلی کی بنا پر ان کی کتابیں دکان میں فروخت کے لیے نہیں رکھتے۔

''ان کے نک چڑھے پن کا اندازہ اس واقعے سے ہو سکتا ہے کہ ایک دفعہ ایک شخص پوچھتا ہوا آیا ''لغت ہے؟'' لغت کا تلفظ اس نے 'لطف' کے وزن پر کیا۔ انھوں نے نتھنے پھلا کر جواب دیا ''اسٹاک میں نہیں ہے''۔ وہ چلا گیا تو میں نے کہا ''یہ سامنے رکھی تو ہے، تم نے انکار کیوں کر دیا؟ ''کہنے لگے'' یہ؟ یہ تو لغت ہے۔ پھر یہ بھی کہ اس بچارے کا کام ایک لغت سے تھوڑا ہی چلے گا!''19

اپنی حساب نافہمی کی تاویل میں علم حساب کو مسلمانوں کو آزار پہنچانے کے لیے کسی متعصب کافر کی ایجاد قرار دیتے ہیں۔ خوش خلقی ایسی کہ گاہک کو مہمان جان کر اس کی خوب خاطر

تواضع کرتے، چائے ٹھنڈا پلاتے آگے بڑھ بڑھ کر استقبال کرتے، انھیں پہنچانے جاتے جس کے سبب کتابیں چوری ہو جاتیں۔ لیکن ان کی وضع داری میں فرق نا آیا۔

''سچ ہے، خوش خلقی کبھی رائیگاں نہیں جاتی۔ چنانچہ چند ہی دنوں میں دکان چل نکلی، مگر دکانداری ٹھپ ہوگئی۔ یہ صورتِ تضاد اس طرح پیدا ہوئی کہ دکان پر اب ان کے قدردانوں کی ریل پیل رہنے لگی، جو اصل میں ان سے کوکا کولا پینے یا فون کرنے آتے اور روکن میں ایک آدھ کتاب عاریتاً لے کر ٹلتے۔ جس گاہک سے خصوصیت برتتے، اس کی پیشوائی کو بے تحاشا دوڑتے ہوئے سڑک کے اس پار جاتے پھر اسے اپنے اونچے سے اسٹول پر بیٹھا کر فوراً دوسرے گاہک کو چالیس قدم تک رخصت کرنے چلے جاتے۔ ہر دو رسوم کی پر تکلف ادائیگی کے دوران دکان کسی ایک گاہک یا گروہ کی اجتماعی تحویل میں رہتی۔ نتیجہ؟ کتابوں کی قطاروں میں جابجا کھانچے پڑ گئے۔ جیسے دانت ٹوٹ گئے ہوں۔ ان کے اپنے بیان کے مطابق ایک نئے گاہک کو (جس نے ابھی ابھی ''غبارِ خاطر'' کا ایک نسخہ ادھار خریدا تھا) پاس والے ریستوران میں مصنف کی من بھاتی چینی چائے پلانے لے گئے۔ حلفیہ کہتے تھے کہ مشکل سے ایک گھنٹہ وہاں بیٹھا ہوں گا، مگر واپس آ کر دیکھا تو نوراللغات کی چوتھی جلد کی جگہ خالی تھی''۔ 20؎

یوسفی کے مزاحیہ کرداروں میں پروفیسر ایک نہایت دلچسپ کردار ہے۔ پروفیسر کج فہمی وکجروی کی عمدہ مثال ہیں۔ ان کا تعارف کراتے ہوئے یوسفی لکھتے ہیں کہ

''پروفیسر قاضی عبدالقدوس ظریف نہ سہی، ظرافت کے مواقع ضرور فراہم کرتے رہتے ہیں۔'' 21؎

پروفیسر قاضی عبدالقدوس ایم۔اے، بی۔ ٹی گولڈ میڈلسٹ (مڈل میں بلا ناغہ حاضری پر ملا تھا)۔ والد کو بھی خط لکھتے تو آخر میں ''تابعدار، پروفیسر قاضی عبدالقدوس ایم۔اے، بی۔ٹی

گولڈ میڈلسٹ‘‘ لکھ کر، گولڈ میڈلسٹ کے نیچے احتیاطاً خط کھینچ دیا کرتے تھے کہ بندہ بشر ہے، مبادا النظر چوک جائے۔

پروفیسر قاضی عبدالقدوس اپنا پی ایچ۔ڈی کا مقالہ ’’چاکسو (خورد) کا دبستان شاعری‘‘ پندرہ برسوں کی طویل مدت میں قلمبند کر کے نامنظور کروا چکے تھے۔وائس چانسلر کو بھری میٹنگ میں شٹ اپ کہنے کے بعد قریب تین مہینے کی رخصت لی اور اپنے ایک جونیئر کو یونیورسٹی کی جانب سے 1857ء میں دلی کے سودا بیچنے والوں کی آوازوں پر ریسرچ کرنے کے لیے سات سمندر پار لندن بھیجے جانے کی خبر سے ناراض ہو کر استعفیٰ دے دیا۔ بنک آف چاکسو لمیٹڈ میں بحیثیت ڈائرکٹر پبلک ریلیشنز اینڈ ایڈورٹائزنگ پر فائز ہوئے۔طویل مدت تک تہنیتی جلسوں کے ذریعے مبارک بادیں اصول کرتے رہے۔

بینک میں دفتری کاموں کے سوا تمام طرح کی ادبی اور تہذیبی وثقافتی سرگرمیوں کے انعقاد میں سرگرم عمل رہتے۔ پروفیسر صاحب کی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنی بے دماغی اور نااہلیوں پر کبھی پشیماں نہیں ہوتے۔اپنے متعلق طرح طرح کی خوش فہمیوں میں مبتلا تھے۔اپنے آپ کو بڑا ذہین وفطین، لائق وفائق، سخن فہم وسخن شناس، ادب نواز، جید نقاد تصور کرتے تھے۔طالب علمی کے زمانے میں ایک مضمون ’’موازنۂ ٹی۔ایس۔ایلیٹ وشیخ امام بخش ناسخ‘‘ قلمبند کیا تھا جس میں انھوں نے شہباز کو ممولے سے لڑا دیا تھا۔اس مضمون کو چھاپنے کی دھمکیاں دے دے کر اکثر رسالوں کے مدیر انہیں Black Mail کرتے اور اشتہارات حاصل کرتے تھے۔

پروفیسر موصوف کے شعری ذوق کے حوالے سے یوسفی لکھتے ہیں:

> ’’کاروباری دنیا میں بالعموم شعروشاعری کی گنجائش نہیں ہوتی۔مگر پروفیسر نے نکال لی تھی۔مہینوں تک یہ حال رہا کہ ہر دو جملوں کے بعد ایک شعر جھاڑ دیتے تھے اور یہ جملے بھی دراصل شعر ہی کی تمہید یا تعریف میں ہوتے تھے۔ورنہ انہیں چھوٹ دے دی جاتی تو بنکاری کے پیچیدہ سے پیچیدہ مسئلہ کا دوٹوک فیصلہ دیوانِ حافظ سے فال نکال کے کر سکتے تھے۔‘‘ 22

ضرغام الاسلام صدیقی ایم۔اے۔ایل۔ایل بی سینئر ایڈووکیٹ عرف ضرغوض اپنے

پیشہ وارانہ صلاحیتوں کو نجی زندگی میں زیادہ استعمال کرتے ہیں، طرح طرح کے مغالطّوں میں مبتلا ہیں۔ یہ اپنے آپ کو بہت بڑا کوہ پیماں، ہیون سانگ اور ایڈ منڈ ہلیری سے کم نہیں سمجھتے۔ مصنف کا یہ انکشاف کہ پہاڑوں کے بارے میں ان کا علم اتنا ناقص ہے کہ 'کن چن چنگا' کو وہ چینی فلم ایکٹریس سمجھتے رہے' سے ان کی ذہنی کج فہمی کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کا تعارف کراتے ہوئے یوسفی لکھتے ہیں:

''بڑے وضعدار آدمی ہیں اور اس قبیلے سے ہیں جو پھانسی کے تختے پر چڑھنے سے پہلے اپنی ٹائی کی گرہ درست کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ زیادہ تر کار سے سفر کرتے ہیں اور اسے بھی کمرۂ عدالت تصور کرتے ہیں۔ چنانچہ کراچی سے اگر کابل جانا ہو تو اپنے محلے کے چوراہے سے ہی درّۂ خیبر کا راستہ پوچھنے لگیں گے۔'' 23

ضرغوص بڑے اہتمام و انصرام سے سفر کرتے ہیں۔ لحاف اور ململ کا کرتا، نمک اور کوکا کولا، تاش اور کیسانوا (ان کا سیاہ کتا)، ڈنر جیکٹ اور پک وک پیپرز، بندوق اور فرسٹ ایڈ کا بڑا بکس سامانِ سفر میں باندھ کر لے جاتے ہیں اور واپسی میں انہیں اس بات کا ملال رہتا ہے کہ سفر یوں تو ہر لحاظ سے کامیاب رہا۔ لیکن فرسٹ ایڈ بکس کے استعمال کا کوئی موقع ہی نہیں ملا۔

خان سیف الملوک خان زرگزشت کا ایک اہم' پیچیدہ اور دلچسپ کردار ہے۔ اینڈرسن یوسفی کو فرنٹیئر کے تمباکو پر ریسرچ کے لیے خان سیف الملوک کی تحویل میں دیتا ہے۔ ان کی سادگی، بے نیازی اور شخصیت کے ٹیڑھ پن کے بیان سے یوسفی کے گہرے مشاہدے اور تخلیقی انہماک کا اندازہ ہوتا ہے۔ بقول پروفیسر روبینہ شاہین ''جس توجہ اور دلچسپی سے انھوں نے پٹھان کرداروں کو پیش کیا ہے اس سے یہی واضح ہوتا ہے کہ انھوں نے دنیا اور اہلِ دنیا کو کس بصیرت کی نگاہ سے دیکھا اور 'رج' کے پیار کیا ہے'' 24

مزید برآں پٹھان کرداروں سے یوسفی کے انس' محبت اور دلچسپی پر تبصرہ کرتے ہوئے

پروفیسر روبینہ شاہین یوں رقمطراز ہیں۔

''مشتاق احمد یوسفی نے پٹھانوں کے کرداروں کو جس طرح مصور کیا ہے وہ انہی کا حصہ ہے۔ یوسفی کا آبائی وطن جے پور ضلع ٹونک (راجستھان) ہے۔ان ددھیال یوسف زئی پٹھان اور ننھال راجپوت (راٹھور) ہیں۔ ایسی صورت حال میں ان کا پٹھانوں سے انس محبت اور دلچسپی کی وجہ سمجھ میں آتی ہے اور یہ وجہ فطری ہے'' 25؎

پٹھان کرداروں میں آبِ گم کا حاجی اورنگ زیب خان اور زرگزشت کا سیف الملوک خان ان دونوں کرداروں کو یوسفی نے بالکل انوکھے اور اچھوتے انداز میں پیش کیا ہے۔سیف الملوک خان کا تعارف اینڈرسن کی زبانی یوں کراتے ہیں۔

''سیف الملوک خاں اسی انواح کا رہنے والا قبائلی ہے۔علی قلی خان نے اسے بینک میں رکھوایا تھا۔تمہاری طرح فکر فردا اور حساب کتاب سے ماورا ہے۔ انتھک محنت اور حماقت کا اس سے حسین امتزاج ایشیاء میں میری نظر سے نہیں گزرا'' 26؎

سیف الملوک کے کردار اتنی محرومیوں کے باوجود تلخی کا شائبہ تک نہیں بلکہ وہ ایک دلآویز شخصیت کے روپ میں ابھرتے ہیں۔ یوسفی نے نہایت دردمندی اور محبت سے اس کردار کا خاکہ تیار کیا ہے۔

''اپنی تمام سعی و کاوش کے باوجود کبھی ناکامیابی خاں صاحب کے قدم چومنے لگے یا بیٹھے بٹھائے نقصان و آزار پہنچ جائے تو کمر پر دونوں ہاتھ رکھے' آسمان کی طرف منہ کر کے دنیا بنانے والے کے معیار کارکردگی پر اپنی بے اطمینانی کا اظہار فرماتے۔ ذرا سی بات طبیعت کے خلاف ہوجائے تو ہفتوں سارے نظام ہائے کائنات سے کھنچے کھنچے رہتے۔اعزا کے ہاتھوں کافی تکلیف اٹھائی تھی۔عیش اقرب سے بلبلا اٹھتے ایک دن ہم نے ان سے پوچھا آپ کے کتنے بھائی ہیں بولے''میرا صرف ایک

برادرانِ یوسف ہے'' 27؎

برادرانِ یوسف سے یوسفی صاحب کا اسی موضوع پر لکھا ایک اور قول یاد آ گیا جوان کی زمانہ شناسی کی عمدہ مثال ہے۔ کہتے ہیں دشمنوں کی بھی حسبِ عداوت تین قسمیں ہوتی ہیں۔ دشمن، جانی دشمن اور رشتہ دار۔ خان سیف الملوک اپنی شادی سے متعلق پوچھے جانے پر کہتا ہے۔

''اپنی شادی تو اس طرح ہوئی جیسے لوگوں کی موت واقع ہوتی ہے۔
اچانک اور بغیر مرضی'' 28؎

زرگزشت میں مسٹر ڈبلو۔ جی۔ ایم اینڈرسن جنرل منیجر بینک کا کردار بھی اپنی مثال آپ ہیں۔ اس کے غصے کے حوالے سے مصنف نے لکھا ہے:

''اس کا غصہ خالص ہوتا تھا یعنی بلاوجہ' فون پر بولتا تو تار جل اٹھتے ہر لفظ کی
تیوری پر بل۔۔۔۔۔ ہر شخص کی بے عزتی خراب کرتا تھا لوگ رجز پڑھتے
ہوئے جاتے اور ہجو کہتے لوٹتے'' 29؎

اینڈرسن ہر وقت نشے میں چور رہتا ہے۔ طرح طرح کی خوبیاں اور خامیاں اس سے منسوب تھیں۔

''کوئی کہتا ہم نے مسٹر اینڈرسن کو کبھی مسکراتے نہیں دیکھا۔ منہ لال،
ہونٹ کنجوس کے بٹوے کی مانند ہمیشہ بند۔۔۔۔۔ دوسرا کہتا چوبیس
گھنٹے نشے میں چور رہتا ہے۔ آنکھ کھلتے ہی پینا شروع کر دیتا ہے۔ صبح
ڈرائیور اور جمعدار اجمل خاں سہارا دے کر کار سے اتارتے ہیں۔ کار میں
بھی ایک اسٹپنی بوتل رکھتا ہے'' 30؎

اینڈرسن کو اپنے اہل زبان ہونے پر بڑا فخر تھا اور بینک میں دوسروں کے تیار کئے ہوئے ڈرافٹس پر قینچی چلاتا رہتا' لیکن جب مصنف کو خود اس کا لکھا پڑھنے کا موقع ملا تو اس کی انگریزی دانی کی اصلیت سامنے آ گئی جس کا پر لطف اظہار اس اقتباس میں ملاحظہ کیجئے۔

''اس کے لکھے ہوئے نوٹ اور خطوط پڑھنے کا اتفاق ہوا تو پہلے حیرت،
پھر بڑی فرحت محسوس ہوئی کہ انگریز بھی غلط انگریزی لکھ سکتا ہے۔

ہماری انگریزی تو، بقول اس کے، گریمر کی گٹھیا میں مبتلا تھی اور دفتری دھوپ میں ابھی اس کے جوڑ بند نہیں کھلے تھے، لیکن اس کے اپنے جملے بہت گنجلک اور غیر مربوط ہوتے تھے۔ بعض الفاظ، بلکہ فقرے کے فقرے، اپنے مفہوم سے روٹھے رہتے تھے'' 31

بینک میں ملازمت کے سلسلے میں یوسفی سے انٹرویو کے دوران کئی ایک غیر متعلق سوالات کے بعد' وہ یہ جان کے بے انتہا خوش ہو جاتا ہے کہ انہیں بھی ہوائی جہاز سے چڑ ہے اور اسی جواب کی بنیاد پر انہیں سلیکٹ کر لیتا ہے۔ سلیکشن پروسس پر یوسفی اپنے مخصوص مزاحیہ انداز میں لکھتے ہیں:

''کبھی کبھی احمقانہ فقرے سے بھی آدمی کے دن پھر جاتے ہیں۔ بہ شرط یہ کہ سننے والا بھی اس صنف سخن کا قدر دان ہو'' 32

یعسوب الحسن غوری' بینک میں اپنی کفایت شعاری کے لیے مشہور تھے۔ یہاں تک کہ عقل کے استعمال میں بھی کفایت شعاری سے کام لیتے تھے۔ اکثر داڑھ میں درد کی شکایت رہتی، داڑھ کے نیچے لونگ رکھ لیتے جتنی دیر لونگ داڑھ تلے دبی رہتی اسٹاف لذتِ دشنام سے محروم رہتا، گالیاں انگریزی میں دیتے تھے۔ اس سے سیری نہ ہوتی تو آخر میں اصلی دیسی گالی کا کڑکڑاتا بگھار دیتے۔ فطرتاً وہمی تھے ہر چیز کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتے۔ ان کی اس عادت کے حوالے سے یوسفی لکھتے ہیں:

''ایک سال پہلے ان کے چچا جان قبلہ صبح سو کر اٹھے تو پتہ چلا کہ لقوہ مار گیا۔ اوپر کا ہونٹ ٹیڑھا ہو گیا۔ دو مہینے بعد فالج کا حملہ ہوا اور دائیں ٹانگ بھی بیکار ہو گئی۔ چچا جان قبلہ پر ان حملوں سے ان کی اپنی طبیعت ایسی مفلوج ہوئی کہ صبح آنکھ کھلتے ہی آئینے میں اپنا اوپر کا ہونٹ ضرور چیک کر لیتے تھے۔'' 33

غوری حد درجہ محتاط اور ڈسپلن تھے۔ ان کی ان عادتوں کی وجہ سے مزاح کے بھر پور مواقع ہوتے ہیں۔ ڈی سوزا' بنک میں خفیہ تار اور کیبل کی کوڈنگ، ڈی کوڈنگ کے کام پر مامور تھا

۔ایک گوانیز ٹائپسٹ سے عشق کرتا جو ہندو تاجر سے شادی کر کے ہانگ کانگ چلی گئی تھی۔فرصت کے اوقات میں اپنی محبوبہ کے نام ’’پیٹرسن کوڈ‘‘ میں ایکسپریس تار ڈرافٹ کرتا اور پھاڑتا رہتا ۔سارا وقت اپنے کام میں محو رہتا۔ چڑچڑا اتنا کہ چھوٹی سی بات پر بھی مرنے مارنے پر آمادہ ہو جاتا ۔کوئی مذاق میں بھی چھیڑ دے تو اسی وقت استعفیٰ دے کر چلا جاتا۔ بعد میں دو تین چرب زباں افسر اس کے گھر جا کر منتیں کر کے رضا مند کرتے ۔چھوٹی سی بات پر لڑائی ہوئی اور اس نے باپ کو قینچی سے زخمی کر دیا۔ جب یہ اطلاع بنک میں پہنچی تو، سب لوگ قینچیاں مقفل کر کے رکھنے لگے اور اسٹاف کے منہ پر بھی تالے لگ گئے۔ جب اس بات کا پتہ ڈی سوزا کو چلا تو کہتا ہے کہ:

’’یہ سالا لوگ کائے کو بوم مارتا ہے۔ بے فضول ڈرتا پڑا ہے۔ یہ میرے فادر تھوڑا ہی ہیں۔‘‘ 34؎

عبادالرحمٰن قالب، عبادالرحمٰن قالب نے عجب طبیعت پائی تھی۔ ہر بات میں کسی نہ کسی خدشہ کا اظہار کرتے اور اسے صحیح ہوتے دیکھ کر بہت خوش ہوتے۔اخبار میں بری خبریں ہی پڑھتے ۔کبھی کسی اچھی خبر پر نظر پڑ جائے تو دوسرے دن تک طبیعت منغض رہتی ۔شعر و شاعری میں دلچسپی رکھتے تھے ۔قالب تخلص اختیار کیا تھا تا کہ غالب کے شعر کو اپنا کہہ کر سنائیں تو وزن برقرار رہے۔ غالب کے شعر کو اپنے بتا کر سخن ناشناسوں سے داد لیتے رہتے ۔ایک مرتبہ اتفاق سے ایک اور صاحب نے بھی غالب کے شعر کو اپنا کہہ کر سنایا تھا کچھ دیر بعد عبادالرحمٰن قالب نے اپنا کہہ کر سنایا مصنف کہتے ہیں کہ اکیلے میں جب ہم نے اس طرف ان کی توجہ مبذول کرائی تو ان کا جواب اور اس میں ندرتِ خیال ملاحظہ ہو:

’’قالب صاحب نے کمال کشادہ پیشانی سے اعتراف کر لیا کہ سرقہ میں توارد ہو گیا ہے۔‘‘ 35؎

عبادالرحمٰن قالب شعر و شاعری کے بہتان کی تردید میں ایک طویل مسدس ’’مکالمہ جبریل و ابلیس‘‘ لکھ رہے تھے۔جس کا مرکزی خیال دانتے کے جہنم اور مرکزی کردار بینک سے لیے گئے تھے۔اس نظم میں فرشتے فارسی میں، آدم اردو میں اور حوا ریختی میں گفتگو کرتے تھے۔ بلند شہر کے رہنے والے تھے جسے بلن شے کہتے تھے ۔اپنی متروکہ حویلی سے زیادہ اس شفیق نیم کے

درخت کو یاد کرتے جسے آنگن میں سر جھکائے تنہا کھڑا چھوڑ آئے تھے، جس سے زندگی کی کئی یادیں وابستہ تھیں۔

حسن احمد فاروقی محکمۂ تفتیش وسراغ کے روح رواں تھے۔ پان کھانے اور شطرنج کھیلنے کا شوق ایسا تھا کہ سنیچر کے سہ پہر کو شطرنج کھیلنے بیٹھتے تو اتوار کی رات کو دو بجے اٹھتے اور پان کی لت ایسی کہ رات کو بھی کلے میں دبا کر سوتے۔ دلی کے رہنے والے تھے۔ ہر معاملے میں زبان اور تلفظ کی ادائیگی پر خصوصی توجہ دیتے تھے۔ 36

سابق سکنڈ لفٹنین نواب محمد عمر مجاہد نحاس پاشا کنجو المعروف ،سابق، سکنڈ لفٹنین این۔ایم۔ایم۔این۔ پی۔ کنجو جو خود کو کرناٹک کا نواب بتاتے تھے۔ ہنر پروری کا حد درجہ نوابی شوق ہی ان کی شخصیت کا خاصا نہیں تھا بلکہ ہنر مندی کے مظاہرہ کا ایک موقع بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیتے تھے۔

''ہارمونیم اتنی برق رفتاری سے بجاتے کہ انگلیاں نظر نہیں آتی تھیں۔ دھن بھی کہیں نظر نہیں آتی تھی۔ فی منٹ ڈیڑھ سو الفاظ کا خون کر لیتے تھے''37

کنجو قرض لینے کے معاملے میں کبھی بخل سے کام نہیں لیتے تھے۔ان کی ایک جنتی عجیب وغریب خاندانی روایت تھی اس سے عجیب وغریب ان کی منطق تھی کہتے تھے کہ روپیہ چھوڑ کر مرے تو ہمارے یہاں کہا جاتا ہے کہ اس کے نطفہ میں فرق ہے۔ والد نے مرنے سے قبل آٹھ ہزار روپئے بینک کے اکاؤنٹ میں رکھ چھوڑے تھے وہ تو بھلا ہو اس بنک کا جو مرنے سے عین ایک ہفتہ پہلے فیل ہو گیا اور ان کا نام خاک میں ملنے سے بچ گیا۔اس کردار کی طرز فکر معمول سے بالکل ہٹ کر ہے، جو چیزیں دنیا کے لیے بدنامی کا سبب بنتی ہیں۔ کنجو کا ان چیزوں کو نیک نامی کا باعث قرار دینا ہنسی کا محرک بنتا ہے۔

آغا تلمیذ الرحمٰن چاکسوی جو اپنی ذات کو انجمن خیال کر کے اپنی ہی صحبت میں خراب ہو گئے تھے۔کنوکیشن کی تصویر میں بقول یوسفی ڈگری ہاتھ میں لیے یونیورسٹی پر مسکرا رہے

تھے۔جدید شاعری سے اتنے بیزار تھے کہ نئے شاعروں کو ریڈیو پر بھی ہوٹ کرنے سے باز نہیں آتے۔معصوم اتنے کہ اپنے اداریے (ماہ نامہ ''سرودِ رفتہ) بھی قارئین کا ایڈیٹر کی رائے سے متفق ہونا ضروری نہیں'' کے نوٹ کے ساتھ شائع کرتے تھے۔انھیں ماضی بعید سے والہانہ وابستگی تھی اور ہر حال میں اپنے خودساختہ ماضی کو حال پر ترجیح دیتے ہیں۔ جب کوئی انھیں ماضی پرست ہونے کا طعنہ دیتا تو جواب ایسا دیتے کہ بولتی بند کر دیتے۔

''آغا نے یک لخت ماضی کے مرغزاروں سے سر نکال کر وار کیا۔''یادش بخیر یا کی بھی ایک ہی رہی۔اپنا تو عقیدہ ہے کہ جسے ماضی یاد نہیں آتا اس کی زندگی میں شاید کبھی کچھ ہوا ہی نہیں۔لیکن جو اپنے ماضی کو یاد ہی نہیں کرنا چاہتا وہ یقیناً لوفر رہا ہوگا۔کیا سمجھے؟'' 38

ماضی زدہ' آغا تلمیذ الرحمٰن چاکسوی ناسٹلجیا کا شکار ہیں۔انھیں حال کے مقابلے میں ماضی کی ہر چیز اچھی لگتی ہے اور اپنی بات کو منوانے کے لیے عجیب وغریب تاویلات پیش کرتے ہیں۔اپنے گھر میں رکھی ایک قدیم بند گھڑی کو نئے زمانے کی گھڑیوں سے بہتر ثابت کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

''داداجان کے وقتوں کی ایک کاواک گھڑی ٹنگی ہوئی تھی جو چوبیس گھنٹے میں صرف دو دفعہ صحیح وقت بتاتی تھی (یہ پندرہ سال سے سوا دو بجا رہی تھی) آغا کہتے تھے کہ اس گئی گزری حالت میں بھی یہ ان ''ماڈرن'' گھڑیوں سے بدرجہا بہتر ہے جو چلتی تو چوبیس گھنٹے ہیں مگر ایک دفعہ بھی ٹھیک وقت نہیں بتاتیں۔جب دیکھو ایک منٹ آگے ہوں گی یا ایک منٹ پیچھے'' 39

یوسفی کے مزاحیہ کرداروں کے طرز فکر' حرکات وسکنات' اقوال وافعال معمول سے ہٹ کر ہوتے ہیں۔ان کی اپنی منطق ہوتی ہے جو دل پذیر ہے قاری کے چہرے پر مسکراہٹیں بکھیر دیتی ہیں۔

صولت یار خان ریٹارڈ سب انسپکٹر پولس قرض حسنہ اور چندہ جمع کر کے پرچون کی دکان کھلوادی۔حساب کتاب کو مکروہ گردانتے تھے۔بہی

کھاتوں میں ایک نئی مد ''بھول چوک لینی دینی'' کھول لی تھی۔روزانہ کیش میں جو کمی واقع ہوئی وہ اسی کے ۔۔۔۔مارتے۔ہوتے ہوتے اس مد میں کافی رقم چڑ گئی جو تقریباً اصل سرمایہ کے برابر تھی۔جو شئے فروخت ہوتی اس کی رقم اسی چیز کی تھیلی میں رکھتے اور ریز گاری نہ ہوتو گوبندا بنئے کی دکان سے خریدنے کا مشورہ دیتے اوراس پر بھی نہ مانے تو دوسیری اٹھا کر دھمکی دیتے۔ 40

حاجی اورنگ زیب خاں، سوداگران و آڑھتیان چوب ہائے عمارتی۔ٹھیٹ پٹھانی کردار ہے ان کا تکیہ کلام 'اس کے لیے پشتو میں بہت برا لفظ ہے' جس کا اظہار وہ بات بے بات کرتے رہتے ہیں۔ان کی خوش خوراکی کے متعلق یوسفی لکھتے ہیں۔

''دال کو ہنداوانہ بدعت اور سبزی کھانے کو مویشیوں کی صریح حق تلفی سمجھتے تھے۔کڑاہی گوشت کا مطلب صرف یہی نہیں ہوتا تھا کہ وہ کڑاہی گوشت کھائیں گے' بلکہ کڑاہی بھر کے کھائیں گے۔خیریت گزری کہ اس زمانے میں بالٹی گوشت کا رواج نہیں تھا' ورنہ وہ یقیناً بالٹی کو کڑاہی پر ترجیح دیتے''

''اتوار کو لنچ کے بعد ظہر کی نماز ادا کرتے۔اگر کھانا بدمزہ ہو یا مرچیں زیادہ ہوں تو موڈ بگڑ جاتا۔نماز قضا کر دیتے۔فرماتے کہ دل کا حال جاننے والے کے سامنے مجھ سے جھوٹ نہیں بولا جاتا۔کس دل سے بارہ مرتبہ الحمداللہ کہوں؟ 41

اور گھوڑے کی سواری کے متعلق ان کے خیالات ملاحظہ ہوں:

''سب سے اعلیٰ سواری اپنی ٹانگیں ہیں۔گھوڑے کی ٹانگوں کا استعمال صرف دو صورتوں میں جائز ہے۔اول میدان جنگ میں دشمن پر تیز رفتاری سے حملہ کرنے کے لیے' دوم حملہ ناکام ہو تو میدانِ جنگ سے دگنی تیز رفتاری سے بھاگنے کے لیے'' 42

حاجی اورنگ زیب خاں حجت و محبت کرنے والا دیوہیکل پٹھان ہے جو سچ بات کہنے میں

اتنا ہی بے بس ہے جتنا کہ بقول یوسفی ہم اور آپ چھینک کے معاملے میں۔ان کرداروں کے حوالے سے یوسفی نے انسانی قدروں کو موضوع بنایا ہے۔ یہ کردار ناگزیر سے ناگزیر حالات میں بھی اپنی قدروں کو نہیں چھوڑتے ،خوش باش ہیں بلند حوصلہ ہیں محرومیوں کے باوجود کشادہ دلی اور بے نیازی کا مظاہرہ کرتے ہیں المختصر زندگی سے بھرپور ہیں اور اپنے ہی انداز میں زندگی گزارتے ہیں۔

ان کے کردار اکثر ناکام و نامراد لیکن سدا پر امید اور پیار کے قابل ہوتے ہیں۔ یوسفی کے ان کرداروں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں انسانی نفسیات سے گہری واقفیت ہے۔ ان کی تحریروں کا محور و مرکز انسان ہے جس کو زندگی کے وسیع تناظر میں دیکھتے ہیں۔وقت کے ساتھ انسان کے اعمال وافکار میں تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں۔ جتنے کردار انہوں نے پیش کیے اس میں تقریباً کردار میں قول محال کی کیفیت پائی جاتی ہے۔لیکن ان سب کرداروں میں جذبۂ محبت قدرِ مشترک ہے۔وہ انسان سے مایوس نہیں ہیں۔ان کی نظر معمولی سے معمولی بے حد عام نظر آنے والا انسان جس کی کمزوریاں ،خامیاں ،لغزشیں جگ ظاہر ہیں ان میں بھی کوئی نہ کوئی خیر کا پہلو تلاش کر لیتے ہیں اور یہی زندگی کی سچی تصویر ہے۔

حوالے:

1۔ آبِ گم۔صفحہ نمبر: 23۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

2۔ چراغ تلے۔صفحہ نمبر:124۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

3۔ ایضاً، صفحہ نمبر67 // //

4۔ خاکم بدہن۔صفحہ نمبر:120۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

5۔ ایضاً، صفحہ نمبر:62 // //

6۔ آبِ گم۔صفحہ نمبر:22۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

7۔ خاکم بدہن۔صفحہ نمبر:106۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

8۔ زرگزشت۔صفحہ نمبر:241۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

9۔ چراغ تلے۔صفحہ نمبر:72۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

10۔ خاکم بدہن۔صفحہ نمبر:163۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

11۔ آبِ گم۔صفحہ نمبر:32۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

12۔ ایضاً، صفحہ نمبر:33 13۔ ایضاً، صفحہ نمبر:50

14۔ ایضاً، صفحہ نمبر:74۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

15۔ زرگزشت۔صفحہ نمبر76۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

16۔ آبِ گم۔صفحہ نمبر: 159۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

17۔ خاکم بدہن۔صفحہ نمبر:23۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

18۔ ایضاً، صفحہ نمبر:26 19۔ ایضاً، صفحہ نمبر:28

20۔ ایضاً، صفحہ نمبر:25-24 21۔ ایضاً، صفحہ نمبر:138

22۔ ایضاً، صفحہ نمبر:105 23۔ ایضاً، صفحہ نمبر:140

24۔ خیاباں، ششماہی، تحقیقی مجلّہ۔جامعہ پیشاور 2015ء ۔مدیرڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

25۔ ایضاً، // // //

26۔ زرگزشت۔صفحہ نمبر115۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

27۔ ایضاً، صفحہ نمبر116 28۔ ایضاً، صفحہ نمبر:11

29۔ ایضاً، صفحہ نمبر288 30۔ ایضاً، صفحہ نمبر:279

31۔ ایضاً، صفحہ نمبر293 32۔ ایضاً، صفحہ نمبر:45

33۔ ایضاً، صفحہ نمبر:65 34۔ ایضاً، صفحہ نمبر:67

35۔ ایضاً، صفحہ نمبر:69 36۔ ایضاً، صفحہ نمبر:72۔

37۔ ایضاً، صفحہ نمبر: ۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

38۔ چراغ تلے۔صفحہ نمبر:63۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

39۔ ایضاً، صفحہ نمبر:50 // //

40۔ زرگزشت۔صفحہ نمبر:38۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

41۔ آبِ گم۔صفحہ نمبر: 215۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔2008ء

42۔ ایضاً، صفحہ نمبر:216 // //

ڈاکٹر بی بی رضا خاتون، شعبۂ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد میں اسسٹنٹ پروفیسر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.198-227
Dr. Abu Zaheer Rabbani, Aligarh Tahreek ka Kirdar (Nau Aabadiyati Tanazur mein)

ابوظہیر ربانی

علی گڑھ تحریک کا کردار (نوآبادیاتی تناظر میں)

عام طور پر جدید اردو نثر کی تاریخ کا آغاز 19 ویں صدی کی چوتھی دہائی سے مانا جاتا ہے۔ اس سے پہلے شاعری مقبولیت کا درجہ حاصل کر چکی تھی اور اپنے عروج پر تھی۔ اس وقت نثر میں نئی زندگی کے آثار نظر آرہے تھے۔ اتفاق سے اردو نثر کو بھی ترقی کا موقع ملا، جب ہندوستان سیاسی انحطاط اور انتشار کی بازی گاہ بن گیا۔ 1857 میں قومی بغاوت کی ناکامی نے انگریزوں کو ہندوستان کا حکمراں بنا دیا تھا۔ یہی وہ وقت ہے جب سائنس کی ترقی کے سبب انگلستان میں برپا صنعتی انقلاب سے ہندوستانی صنعت و حرفت پر برے اثرات مرتب ہو رہے تھے۔ ہندوستان خام مال کی سب سے بڑی منڈی اور برطانوی مصنوعات کا سب سے بڑا بازار بن چکا تھا۔ ہندوستان ہر طرح سے تعلیمی، سیاسی اور تہذیبی پست حالی کی طرف گامزن ہو رہا تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی ایک بڑی قوت بنتی جا رہی تھی۔ ایسے وقت میں بھی ہندوستانیوں کی ایک بڑی تعداد اپنے قدیم، روایتی علوم و فنون اور تہذیب کو فخر کی نگاہ سے دیکھ رہی تھی۔ سچ تو یہ ہے کہ ایسٹ انڈیا کمپنی لٹیروں کی تنظیم تھی جس کا کام ہندوستان سے دولت لوٹ کر انگلستان بھیجنا تھا۔ اس لحاظ سے حکومت برطانیہ کو تاریخ کا ایک تاریک عہد کہنا مناسب ہوگا۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ہندوستان میں صنعت و حرفت، علوم و فنون، سائنس، آمد و رفت کے جدید ذرائع اور جدید تعلیم انگریزی دور ہی کی دین تھی۔ اس دور میں نئے تجربات بھی ہوئے، نیا طرزِ فکر اور نیا شعور بھی پیدا ہوا لیکن اس کے باوجود ان سب کے پیچھے انگریزوں کا اپنا مفاد پوشیدہ تھا۔

یہ ایک نئے تجربات کا دور تھا، جس پر ہر مفکر، دانشور، ادیب و شاعر سنجیدگی سے غور و فکر

کر رہا تھا۔ اگر سچ پوچھا جائے تو پلاسی کی جنگ (1757) کے بعد سے ہی انگریزوں نے ہندوستانی عوام کی اقتصادی اور معاشی زندگی کو یکسر بدل کر رکھ دیا تھا۔ مادی تبدیلیاں تیزی سے زندگی کو متاثر کر رہی تھیں، انگریزوں نے قومی بغاوت کے تمام الزامات مسلمانوں پر عائد کر دیے تھے، مسلمان دن بہ دن محتاج اور مفلوک الحال ہوتے جا رہے تھے، ہندوستانیوں کے لیے عموماً اور مسلمانوں کے لیے خصوصاً یہ بڑا نازک اور آزمائش کا دور تھا۔ بعض ایسے مفکر اور ادیب سامنے آئے جنھوں نے روحِ عصر کو سمجھنے اور پھر مسلم معاشرے کی تنزلی اور مفلوک الحالی کو دور کرنے نیز ان کے سیاسی، مذہبی اور معاشی وجود کو بحال کرنے کی کوششیں کیں۔ ایسے مسلم دانشوروں اور ادیبوں میں سرسید احمد خاں، محمد حسین آزاد، نذیر احمد، الطاف حسین حالی، شبلی نعمانی، محسن الملک، وقار الملک وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان تمام دانشوروں کا مشترکہ مقصد مسلمانوں کی فلاح و بہبود تھا، لیکن ان کے سوچنے کا انداز کچھ مختلف تھا۔ ان ادیبوں میں ایک طرف وہ تھے جو مغربی اور مشرقی دونوں طرح کی تعلیم اور تہذیب و تمدن کو مسلمانوں کی فلاح و بہبود کا وسیلہ سمجھ رہے تھے تو دوسری جانب ایسے لوگ تھے جنھیں مشرقی علوم و فنون اور مذہبی روایات عزیز تھیں اور وہ ان مسائل کے حل کے لیے مستقبل کی بجائے ماضی کی طرف مڑ کر دیکھنے کی وکالت کر رہے تھے۔

ان جملہ دانشوروں اور ادیبوں کو انگریزوں کی طاقت کا اندازہ ہو چکا تھا۔ وہ خوب سمجھ رہے تھے کہ انگریزوں سے مفاہمت کے سوا دوسرا کوئی راستہ نہیں ہے، اس لیے وہ مسلمانوں کی فلاح و بہبود انگریزی حکومت سے مفاہمت کے ذریعے ہی چاہتے تھے۔ ان کے خیال میں مسلمانوں کی ترقی کا حل جنگ نہیں تھی، بلکہ انگریزوں کی خوشنودی تھی۔ ان دانشوروں کو اس بات کا خدشہ تھا کہ انگریزوں کے نہیں رہنے کی صورت میں مسلمان ہندوؤں کے غلام ہو کر رہ جائیں گے۔ اس لیے یہ ادیب انگریزی حکومت کا قیام ہندوستان میں ضروری سمجھتے تھے اور یہی اسباب تھے کہ انھوں نے قرآن و سنت کی روشنی میں حکومت کی اطاعت کا مذہبی جواز بھی پیش کیا۔ لیکن اس کے باوجود ان میں سے کچھ ادیب و دانشور نو آبادیاتی نظام کی سازشوں سے اچھی طرح واقف تھے۔ انہوں نے جہاں انگریزی حکومت کے اچھے کاموں کے قصیدے پڑھے تو وہیں اہل وطن کی بدحالی کا ذمہ دار ٹھہراتے ہوئے اپنے منفی ردعمل کا اظہار بھی کیا۔

برصغیر کی تاریخ میں جن تحریکات نے اہم کردار ادا کیا ان میں علی گڑھ تحریک یا سرسید تحریک بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ اس تحریک نے نہ صرف اردو شعر و ادب کو ایک نیا ادبی نقطۂ نظر عطا کیا بلکہ مسلم معاشرے کے مذہبی، تعلیمی اور تہذیبی شعبے کو بھی شدت سے متاثر کیا۔ یہاں تک کہ سیاست کے میدان میں بھی یہ تحریک ہمہ جہت تبدیلیوں کا سبب بنی۔ اگرچہ سرسید احمد خاں کے سامنے ادب کی تخلیق کا مسئلہ مقدم نہیں تھا لیکن انھوں نے مسلمانوں کی اصلاح کے سلسلے میں سیاسی، تعلیمی، تہذیبی اور مذہبی تحریک کو جس ڈھنگ سے منظّم کیا اس کے نتیجے میں اردو زبان و ادب کو بھی ایک نئی جہت اور نئی روشنی ملی۔ یہاں تک کہ سرسید احمد کی اصلاحی تحریک کو استوار کرنے میں اردو اخبارات، رسالے، سرسید کے رفقا کاروں کے مضامین، تصانیف اور تخلیقات نے نمایاں حصہ لیا۔ محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کے قیام کے بعد علی گڑھ مسلمانوں کی نشأ ۃ ثانیہ کا مرکز بن گیا اور علی گڑھ تحریک کے نام سے موسوم ہوا۔ اگر یہ کہا جائے کہ علی گڑھ تحریک مسلم تحریکوں میں سب سے فعال نظر آتی ہے تو غلط نہ ہوگا۔ اس بات میں بھی کسی شبہ کی گنجائش نہیں ہونی چاہیے کہ مسلمانوں میں جو بھی سیاسی بیداری آئی یا تعلیمی میدان میں انھوں نے جو بھی ترقی کی وہ علی گڑھ تحریک کی دین ہے۔

ہندوستان میں مسلمانوں کی پسماندگی کا منظر پہلے ہی سے موجود تھا، 1857 کی جنگ آزادی نے اس رہی سہی کسر کو بھی پوری کردی۔ انگریزوں کی نظر میں بغاوت کو ہوا دینے والے مسلمان تھے، اس لیے لازمی طور پر بغاوت کے نتائج کا اصل نشانہ مسلمان ہی بنے۔ ان کی جائداد اور ملکیت ضبط کرلی گئی۔ سرکاری ملازمت کے دروازے ان پر بند ہوگئے۔ وہ غربت اور افلاس کے شکار بھی ہوئے اور ملک بدر بھی۔ ''صرف شہر دہلی میں ہزاروں موت کے گھاٹ اتار دیے گئے اور سڑکوں پر انھیں پھانسی کے تختے پر لٹکا دیا گیا۔ جہاں ان کی لاشوں کو گدھ اور کوّے نوچتے گھسوٹتے رہے۔ بڑی بڑی آبادیاں برطانوی حکومت کے خلاف سرگرمیوں کے شبہ میں برباد کردی گئیں۔ قلعہ کے قریب سارا خانم بازار جہاں سر بفلک عمارتیں تھیں، وہاں اب راکھ کا ڈھیر دکھائی دیتا تھا۔''[1] یہاں تک کہ بعض انگریز عہدیداروں نے آگرہ کے تاج محل کو منہدم کردینے کی تجویز پیش کردی تھی۔[2] انگریز مسلمانوں کو اپنی حکومت کے لیے سب سے زیادہ خطرناک سمجھتے تھے۔ بقول رسل (Russel) اگر انگریز اپنی حکومت کی بقا کی خاطر اسلام اور ان کے پیروؤں کو

صفحۂ ہستی سے مٹانے میں کامیاب ہوجائیں تو یہ بات عیسائیوں اور برطانوی حکومت دونوں کے لیے فالِ نیک ثابت ہوگی۔[3] یوں تو جنگ آزادی میں ہندو مسلم دونوں کی حصہ داری تھی، لیکن کسی مسلم تحریک کا اس میں کسی طرح کا کردار نہیں تھا۔ پھر بھی مسلمانوں پر ہی عتاب نازل ہوا۔

1857 کی جنگ آزادی نے سید احمد خاں کے حساس ذہن کو حد درجہ متاثر کیا اور ان کی زندگی پر گہرے نقوش چھوڑے۔ جنگ آزادی سے متعلق وہ اپنے احساسات یوں بیان کرتے ہیں:

> ''جو حال اس وقت قوم کا تھا وہ مجھ سے دیکھا نہیں جاتا تھا۔ چند روز میں اسی خیال اور اسی غم میں رہا۔ آپ یقین کیجیے کہ اس غم نے مجھے بڈھا کردیا اور میرے بال سفید کردیے...... یہ خیال پیدا ہوا کہ نہایت نامردی اور بے مروتی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو اس تباہی کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشۂ عافیت میں جا بیٹھوں۔ نہیں! اس کی مصیبت میں شریک رہنا چاہیے اور جو مصیبت پڑے اس کے دور کرنے میں ہمت باندھنی قومی فرض ہے۔ میں نے ارادۂ ہجرت موقوف اور قومی ہمدردی کو پسند کیا۔''[4]

سید احمد خاں کے سامنے یہ سوال تھا کہ قوم کی تنزلی کا اصل سبب کیا ہے اور اسے دور کرنے کا کیا طریقہ ہونا چاہیے؟ آخر کار انھوں نے نتیجہ اخذ کیا کہ مسلمانوں کی سماجی، سیاسی اور معاشی پسماندگی کا علاج جدید تعلیم کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ ان کا خیال تھا کہ مسلمانوں کی پسماندگی اور کھویا ہوا اقتدار اس وقت تک حاصل نہیں ہوسکتا جب تک وہ وقت کے دھارے کے ساتھ نہیں چلتے۔

اس میں کسی شک کی گنجائش نہیں کہ حالات کی نزاکت کا احساس سر سید احمد خاں سے زیادہ کسی اور کو نہیں ہوا۔ یہ وہ دور تھا جب ہندو جدت کاری میں مسلمانوں سے بہت آگے نکل چکے تھے اور انھوں نے ہر شعبۂ زندگی میں کافی ترقی کرلی تھی۔ حالات ایسے تھے کہ نہ حکمراں طبقہ مسلمانوں پر اعتماد کرتا تھا اور نہ ہندوؤں کا ابھرتا ہوا جدید طبقہ ہی انہیں عزت کی نگاہ سے دیکھتا تھا۔ اس کے ذمہ دار بھی کسی حد تک مسلمان تھے۔ نہ وہ حالات سے سبق لینا چاہتے تھے اور نہ روایتی رسم ورواج کو ترک کرنا چاہتے تھے، جو ان کی ترقی کی راہ میں حائل ہورہے تھے۔ قوم کی تنزلی اور بربادی دیکھ کر سر سید احمد خاں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

''جس حساب سے یہ تنزل شروع ہوا اگر اس اوسط سے اس کا اندازہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ چند ہی برس اس بات کو باقی ہیں کہ مسلمان سائس، خانساماں، خدمت گزار اور گھاس کھودنے والے کے سوا اور کسی درجہ میں نہ رہیں گے اور کوئی ایسا گروہ جس کو دنیا میں کچھ عزت حاصل ہو مسلمان کے نام سے نہ پکارا جائے۔''[5]

یہ صورت حال ایسے ہندوستانی مسلمانوں کی تھی جن کی تعداد 1857 میں پانچ کروڑ تھی۔[6] لیکن وہ سرکاری عہدوں سے محروم تھے۔ سرسید کی نظر میں جدید علوم سے واقفیت لازمی تھی لیکن تعلیم کے روایتی طریقے ترقی کی راہ میں رکاوٹ بنے ہوئے تھے۔ اس لیے مسلمانوں کے ہر شعبۂ زندگی میں ایک انقلابی تبدیلی کی ضرورت تھی۔

سرسید نے انگریزوں کی طاقت کا اندازہ لگا لیا تھا۔ انہیں اس بات کا اندازہ ہو گیا تھا کہ ان کے جمے جمائے قدم کو اکھاڑ پھینکنا آسان نہیں ہے۔ مسلمان 1857 کی بغاوت کی قیمت ادا کر چکے ہیں۔ دوبارہ انگریزوں سے دشمنی مول لینا نقصان کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ چنانچہ سرسید احمد نے حالات کا جائزہ لیتے ہوئے اپنے کو وقت کے حوالے کر دینے میں ہی عافیت سمجھی اور بغاوت فرو ہوتے ہی مسلمانوں کی تعلیمی، فکری، اخلاقی نیز مادی خوشحالی کے لیے انگریزوں سے وفاداری کو ہی مسلمانوں کی فلاح و بہبود کا ذریعہ تصور کیا۔

دوسری بات یہ کہ سرسید احمد خاں کے سامنے شاہ عبدالعزیز اور سید احمد بریلوی کی تحریک کی ناکامی تھی، جن کا اپنا نصب العین تھا اور جنھوں نے جہاد اور تلوار کے زور پر حکومت پر دوبارہ قابض ہونے کی کوشش کی تھی۔ سرسید اس بات کو بھی نہیں بھولے تھے کہ خود مختار حکمراں برطانیہ کے خلاف پوری طاقت صرف کر کے بھی ناکام رہے۔ چنانچہ تاریخی حقائق کے پس منظر میں کافی غور و خوض کے بعد مسلمانوں کی بہتری کے لیے مصلحتاً انگریزوں سے وفاداری کو ترجیح دی۔ لیکن یہ کام آسان نہیں تھا۔ پہلی بات یہ تھی کہ مسلمانوں میں انقلابی تبدیلی کی ضرورت تھی جو اوہام پرستی کے شکار تھے اور اس سے نجات حاصل کرنے کے بجائے اصلاح و ترقی کی مخالفت کر رہے تھے۔ سرسید نے کہا:

''میں اپنے ضمیر کو مخفی نہیں رکھ سکتا۔ میں صاف صاف کہتا ہوں کہ اگر لوگ تقلید

نہ چھوڑیں گے تو مذہب اسلام ہندوستان سے معدوم ہو جائے گا۔"[7]

اس راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ علماء ثابت ہو رہے تھے۔ یہاں تک کہ:

"ہر وہ شخص جس نے اپنی ابتری کو بہتری میں بدلنے کی کوشش کی عیار اور بزدل قرار دیا گیا۔ اس پر طعن و تشنیع کی بوچھار کی گئی جس میں الحاد کا فتویٰ سب سے عام ہے۔"[8]

دوسری طرف انگریزوں اور مسلمانوں کے درمیان ایک دوسرے کے تئیں پائی جانے والی بدگمانی اور نفرت کا خاتمہ بھی ضروری تھا تاکہ انگریزوں کو اس بات کا یقین ہو جائے کہ مسلمان انگریزوں کے دشمن نہیں، وفادار ہیں۔ ایک طرف جہاں انگریز مسلمانوں کو باغی تصور کرتے تھے، مسلمان بھی انگریزوں کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتے تھے۔ اس لیے دونوں کے درمیان مصالحت پیدا کرنا بھی آسان نہیں تھا۔

ملازمت کے دوران سید احمد خاں کا واسطہ بعض ایسے مخلص انگریز عہدیداروں سے رہا تھا جن کی بدولت برطانوی حکومت کے تئیں ان کے دل میں ہمدردی اور احترام کے جذبات پیدا ہو چلے تھے۔ بغاوت کے دوران بجنور میں کئی انگریزوں کو جو اپنے کو غیر محفوظ سمجھ رہے تھے۔ انہوں نے اپنی جان کو خطرے میں ڈال کر ان کی جان بچائی۔ چنانچہ انگریزوں کا سرسید احمد کی امداد سے متاثر ہونا واجب تھا۔ سرسید کے لیے اپنے مقاصد کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کا یہ اچھا موقع تھا۔

جب میرٹھ میں 10 رمئی 1857 کو انگریزوں کے خلاف علم بغاوت بلند ہوا تو سید احمد خاں نے لائل محمڈنز آف انڈیا میں جو بیان دیا اس سے انگریزوں کے ساتھ ان کی وفاداری کا ثبوت ملتا ہے:

"جب غدر ہوا میں بجنور میں صدر امین تھا کہ دفعتاً سرکشیٔ میرٹھ کی خبر بجنور پہنچی۔ اول ہم نے جھوٹ جانا مگر جب یقین ہوا تو اسی وقت سے میں نے اپنی گورنمنٹ کی خیر خواہی اور سرکاری وفاداری پر جست کمر باندھ لی۔"[9]

یکم نومبر 1858 کو ملکہ وکٹوریہ نے عام معافی کا اعلان کیا۔ سید احمد خاں نے شاہ بلاقی

کی مسجد میں بعد نماز عصر ایک جلسۂ عام کو خطاب کیا اور ''ایک اونچی جگہ کھڑے ہو کر اردو زبان میں ایک مناجات پڑھی''[10] جس میں انگریزوں کے عدل و انصاف کی تعریف کرتے ہوئے مسلمانوں کی جانب سے ملکۂ وکٹوریہ کا شکریہ ادا کیا اور ساتھ ہی مسلمانوں کی بربادی کو خدا کی طرف سے ناشکری کا قہر قرار دیا:

''الٰہی ہمارے گناہ حد سے زیادہ ہو گئے تھے۔ الٰہی ہماری شامت اعمال کی کچھ انتہا نہیں رہی تھی......ان پچھلے دوسو برسوں میں جو تیری نگاہِ قہر آلود تیرے عاجز بندوں کی طرف ہوئی وہ بیشک ہماری شامت اعمال کا ظاہری نتیجہ تھا۔
الٰہی یہ پچھلا زمانہ تیری مخلوقات پر ایسا گزرا کہ انسان اور حیوان تمام چرند و پرند بلکہ شجر و حجر کسی کو چین اور آرام نہ تھا۔ کوئی شخص اپنی جان و مال و آبرو پر مطمئن نہ تھا......الٰہی تو نے اپنے فضل و کرم سے......اپنے عاجز بندوں پر رحم کیا......اور پھر وہی عادل اور منصف حاکم ہم پر مسلط کیے۔ تیرے اس احسان کا ہم دل سے شکر ادا کرتے ہیں۔ تو اپنے فضل و کرم سے اس کو قبول کر آمین!
اب ہماری یہ دعا ہے کہ اللہ تعالیٰ ہمیشہ اپنے فضل و کرم سے امن و امان اور چین چان اور تمام رعایائے ہند کو اطاعت گورنمنٹ سے سرخروئی دے اور ہمارے حکّام اپنی رعایا اور خدا کے بندوں پر مہربان رہیں۔ آمین![11]

سر سید احمد حکومت برطانیہ کی حمایت کرتے ہوئے انگریزوں کے ذہن سے مسلمانوں کے خلاف بھڑکتے ہوئے جذبات کو ختم کرنا چاہتے تھے تاکہ دونوں ایک دوسرے کے قریب آجائیں۔ ''تاریخ سرکشی ضلع بجنور'' اسی مقصد کے تحت سر سید احمد نے 1858 میں لکھی۔ اس میں انھوں نے مسلمانوں اور ہندوؤں کی نا اتفاقی کا ذکر کیا ہے۔ ہندو اور مسلمان ایک دوسرے کا خون نہ بہائیں اس کے لیے وہ برطانوی نظامِ حکومت کے وجود کو برقرار رکھنا ضروری سمجھتے تھے۔ ان کی رائے میں امن و امان قائم رکھنا برطانوی حکومت میں ہی ممکن تھا۔ اس لیے وہ برطانوی حکومت کو امن و امان اور آزادی کا دور تصور کرتے تھے۔ اس کے برعکس گزشتہ حکومتیں ان کی نظر میں بدنظمی، بد امنی اور مطلق العنانی کا شکار نظر آتی ہیں۔ لکھتے ہیں:

”تم لوگ نہیں جانتے کہ پچھلی عملداریوں میں کیا کیا ظلم اور کیا کیا زیادتیاں ہوتی آئی ہیں۔ کوئی شخص کیا امیر اور کیا غریب چین سے نہیں رہتا تھا۔ اگر تم پچھلی علمداریوں کے ظلم و زیادتیوں سے واقف ہوتے تو سرکار انگلشیہ کی عملداری کی قدر جانتے اور خدا کا شکر ادا کرتے۔“[12]

اخیر میں بطور ہدایت لکھتے ہیں:

”اب بھی تم کو چاہیے کہ حق گورنمنٹ ادا کرو اور جو روسیاہی تم کو گورنمنٹ سے حاصل ہوئی ہے اس کو آبِ زلال اطاعت اور فرمانبرداری اور دلی طرفداری گورنمنٹ سے دھوؤ تا کہ نتیجہ نیک پاؤ۔“[13]

حکومتِ برطانیہ کے ذہن سے 1857 سے متعلق مسلمانوں پر لگے دھبے اور الزامات کو دور کرنے، شکوک وشبہات ختم کرنے، مسلمانوں کی طرف سے وفاداری جتانے اور ان کے تئیں انگریزی حکومت کے نظریے کو تبدیل کرنے کی سمت میں سرسید احمد کا بڑا کارنامہ ”اسباب بغاوت ہند“ کی تصنیف تھا۔ سرسید احمد نے اس بغاوت میں حصہ لینے والوں کو ناشکر اور نمک حرام کے القاب سے نوازا، ساتھ ہی اس بات کو بے بنیاد ٹھہرایا کہ اس میں شرکت کرنے والے کثیر تعداد میں مسلمان تھے۔ انھوں نے بڑی جرأت کے ساتھ حکومت کی بدنظمی اور بے ضابطگی کو بھی بغاوت کا سبب بتایا۔ سرسید احمد نے حکومت کے ذہن کو اس طرف مبذول کیا کہ اس نے عوام کے جذبات کی صحیح عکاسی نہیں کی اور ایسے قوانین نافذ کیے جس سے عوام کے شکوک وشبہات میں اضافہ ہوا۔ انھوں نے بغاوت کا سبب یہ بھی بتایا کہ حکومت نے ہندوستانیوں کو ملک کی انتظامی سرگرمیوں سے ہمیشہ الگ تھلک رکھنے کی کوشش کی۔ چوں کہ سرسید احمد کی نظر میں مسلمانوں کی سماجی، سیاسی اور تہذیبی پسماندگی کا پورا پس منظر تھا اور ان کی فلاح و بہبود انگریزی حکومت کے زیر سایہ ہی ممکن تھی، اس لیے وہ انگریزوں کے وفادار بننے پر زور دے رہے تھے۔ انھوں نے ’اسباب بغاوت ہند‘ میں انگریزی حکومت پر جو بھی تنقیدی نظر ڈالی وہ انگریزی حکومت کے مفاد میں ہی تھی اور مسلمانوں کی طرف سے جو بھی کدورت اور بدگمانی تھی اسے دور کرنا تھی۔

یہ بتانے کے لیے کہ بغاوت میں مسلمانوں نے ہی حکومت برطانیہ کے ساتھ وفاداری

کا ثبوت پیش کیا، سید احمد خاں نے 'لائل محمڈنز آف انڈیا' (خیر خواہان مسلمان) نام کا ایک رسالہ جاری کیا۔ مسلمان ہی بغاوت بھڑکانے کے ذمہ دار تھے غلط ثابت کرتے ہوئے کہا:

''اگر چہ کچھ کچھ حالات فساد کے کھلتے چلے ہیں مگر روز بروز اور زیادہ کھلتے جائیں گے اور جب اصلی حال بالکل روشن ہو جائے گا تو جن لوگوں کی زبانیں مسلمانوں کی نسبت دراز ہو رہی ہیں سب بند ہو جائیں گی اور تحقیق ہو جائے گا کہ ہندوستان میں اگر کوئی قوم مذہب کی رو سے عیسائیوں سے محبت اور اخلاص اور ارتباط اور یگانگت کر سکتی ہے تو مسلمان ہی کر سکتے ہیں اور کوئی نہیں...... میں نہیں دیکھتا کہ مسلمانوں کے سوا ایسا اور کوئی ہو جس نے خالص سرکار کی خیر خواہی میں اپنی جان، مال، عزت، آبرو کھوئی ہو۔''14

ایک دوسرے پہلو سے بھی سید احمد خاں نے عیسائیوں اور مسلمانوں کے درمیان پائی جانے والی مذہب سے متعلق غلط فہمیوں کو دور کرنے کی کوشش کی جس نے دونوں قوموں کو ایک دوسرے سے الگ کر رکھا تھا۔ انھوں نے دونوں مذاہب میں پائے جانے والے مشترک اصولوں کی طرف عوام کی توجہ مبذول کی اور اس سلسلے میں 'تبیین الکلام' جیسی کتاب تصنیف کی۔ اس میں سر سید احمد نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ اسلام اور عیسائیت دونوں ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں۔ نیز قرآن اور انجیل میں کیسی مماثلت پائی جاتی ہے۔ انھوں نے اس بات کا بھی دعویٰ کیا کہ بائبل اور انجیل جو ایک ہی صحیفے کے دو نام ہیں، ان میں کسی طرح کا رد و بدل نہیں کیا گیا ہے۔ سید احمد خاں نے جان میولسن ارنلڈ کو 'تبیین الکلام' لکھنے سے متعلق اپنی رائے کا اظہار یوں کیا:

''مجھ کو یقین ہے کہ مذہب اسلام صحیح ہے اور اس کی صحت اور وجود دونوں انجیل سے ثابت ہیں۔ اس لیے مجھے کچھ پروا نہیں کہ کسی گروہ کے لوگوں کو خواہ وہ مسلمان ہوں یا عیسائی خوش کروں۔ میں حق پر ہوں اور اس خدا کو خوش کرنا چاہتا ہوں جس کے روبرو سب کو ایک دن جانا ہے۔ البتہ میری یہ خواہش رہی ہے کہ مسلمان اور عیسائیوں میں محبت پیدا ہو کیوں کہ قرآن مجید کے موافق اگر کوئی ہمارا دوست ہو سکتا ہے تو وہ عیسائی ہیں۔''15

سرسید نے تاریخ سے ثبوت پیش کیا کہ مشرکین مکہ نے جب مسلمانوں پر ظلم وستم ڈھانا شروع کیا تو مسلمانوں کو ہجرت کرکے حبشی بادشاہ کے یہاں پناہ لینی پڑی تھی جو عیسائی تھا۔ انھوں نے دونوں مذاہب کے ماننے والوں کو ایک دوسرے کا مددگار اور حمایتی قرار دیا۔[16] اور ان دونوں کے درمیان پائے جانے والے مذہبی عقائد کے اختلاف سے انکار کیا، لیکن اس بات کو تسلیم کیا کہ دونوں مذاہب نے انسانی ذہن پر دوررس اثرات ضرور مرتب کیے۔ جہاں ایک طرف انھوں نے کہا کہ اسلام سے زیادہ کوئی مذہب اس زمین پر ایسا نہیں جو عیسائی مذہب کا اس سے زیادہ طرف دار ہو تو دوسری طرف رسالہ 'طعام اہل کتاب'[17] میں عیسائیوں کے ساتھ کھانا پینا جائز قرار دیا۔

مسلمانوں سے بدگمانی کی ایک وجہ مسلمان علماء کا نظریہ جہاد بھی تھا جس نے ہندوستان کو دارالحرب قرار دے کر انگریزوں کے ذہن میں مسلمانوں کے خلاف شک وشبہات پیدا کردیے تھے۔ سرسید احمد خاں نے اس نظریہ کی وضاحت کی اور انگریزوں کے ذہن سے اس خیال کو دور کرنے کی سعی کی۔ انھوں نے کہا کہ جب 1857 میں بخت خان نے انگریزوں کے خلاف فتویٰ صادر کرنے پر زور ڈالا تو علماء نے مخالفت کی تھی۔[18] انگریزوں نے مسلمانوں کے نظریۂ جہاد کو وہابی تحریک کا نام دے رکھا تھا۔ سید احمد خاں نے لفظ ''وہابی'' کی وضاحت کی اور ان پر لگائے گئے الزامات کو بھی غلط بتایا۔[19]

جن دنوں سید احمد خاں انگلستان میں انگریز حکمرانوں کو مسلمانوں کی وفاداری کا یقین دلانے کی کوشش کررہے تھے، سرولیم میؔور نے 'لائف آف محمدؐ' کے نام سے ایک کتاب لکھی، جس میں پیغمبرِ اسلام حضرت محمدؐ کے کردارکشی کرنے کی ناکام کوشش کی گئی تھی۔ جب یہ کتاب ہندوستان پہنچی اور لوگوں نے اس کا مطالعہ کیا تو اس کا ردعمل غم وغصہ کی شکل میں ظاہر ہوا۔ ''اس کتاب کا نئی تعلیم یافتہ نسل پر جو اپنے مذہبی لٹریچر سے واقف نہیں تھی ردعمل دوسری طرح ہوا۔ وہ پوچھتے تھے کہ اگر ولیم میور کی تحریریں غلط اور بے بنیاد ہیں تو حقیقت اور سچائی کیا ہے۔''[20] سرسید احمد کا اس صورت حال سے پریشان ہونا فطری تھا۔ مسلمانوں کی ناراضگی سرسید احمد کے مقاصد کی تکمیل میں رکاوٹ بن سکتی تھی۔ لہٰذا انھوں نے اپنے لندن کے سفر کے دوران 'خطبات احمدیہ' کے نام سے ایک کتاب تصنیف کی، جس میں انھوں نے ولیم میور کے تمام اعتراضات اور الزامات کا مدلل اور

منطقی جواب دیا۔لیکن انھوں نے اس بات کا بھی لحاظ رکھا کہ عیسائیوں کی دل آزاری نہ ہو۔تاہم اس کتاب میں سرسید کی نثر میں جذباتیت درآئی ہے۔

انگلستان کا سفر بہت سود مند ثابت ہوا۔انھوں نے ایک مدرسہ کے قیام کا منصوبہ یہیں بنایا۔انگریزوں کی ترقی کے اسباب، مغربی نظام تعلیم اور وہاں کے حالات کا جائزہ لیتے ہوئے ہندوستانی مسلمانوں کی پسماندگی کا سبب جدید تعلیم سے بے بہرہ ہونا بتایا۔چنانچہ انگلستان سے واپسی کے بعد سید احمد خاں نے اپنی پوری توجہ مسلمانوں کی تعلیم اور اصلاح پر مرکوز کردی اور ان میں تعلیم کے تئیں بیداری پیدا کرنے کی غرض سے 24/دسمبر 1873ء کو'تہذیب الاخلاق' نام کا ایک جریدہ بھی جاری کیا۔اسی سال کمیٹی خواستگار ترقی مسلمانان ہند کی بنیاد ڈالی جس کا مقصد مسلمانوں کی تعلیمی پسماندگی کا پتہ لگانا تھا۔اس کمیٹی کا مقصد مسلمانوں کی اعلیٰ تعلیم کے لیے ایک کالج کھولنے کی تجویز بھی تھی۔

تعلیمی کردار

سید احمد خاں قیامِ انگلستان کے دوران مغربی علوم وفنون اور فلسفہ سے بے حد متاثر تھے۔ان کی خواہش تھی کہ مسلمان بھی جدید علوم اور سائنسی طرز فکر اختیار کریں تاکہ وہ بھی دنیا کی ترقی یافتہ قوموں میں شامل ہوسکیں۔ان کے نزدیک تعلیم کا مفہوم وسیع اور ہمہ گیر تھا۔ان کی نظر میں مسلمانوں کی ترقی کا علاج نئے علوم وفنون کا حصول تھا۔ان کا کہنا تھا کہ تعلیم ایسی چیز ہے جس کے ذریعہ ہر طرح کے حقوق اور سہولتیں حاصل کی جاسکتی ہیں۔

مسلمانوں میں تعلیمی شعور پیدا کرنے میں سرسید احمد کی دلچسپی 1857 سے شروع ہوئی تھی جب کہ راجہ رام موہن رائے اور دیگر ہندو مصلحین تنظیموں کے ذریعہ یہ شعور ہندوؤں میں تقریباً پچاس برس پہلے ہی پیدا ہو چکا تھا۔

لہٰذا سرسید احمد خاں نے سب سے پہلے 1859 میں مرادآباد میں ایک مدرسہ کی بنیاد ڈالی، جس میں فارسی کی تعلیم دی جاتی تھی۔1864 میں انھوں نے ایک دوسرا اسکول غازی پور میں قائم کیا لیکن اس اسکول کے قیام سے قبل غازی پور میں سائنٹفک سوسائٹی کا قیام ان کی تعلیمی تحریک کا ایک حصہ تھا، جو 9/جنوری 1864 کو عمل میں آیا تھا اور بعدازاں علی گڑھ میں منتقل ہوگیا۔اس

سوسائٹی کا مقصد انگریزی کی معیاری کتابوں کا اردو میں ترجمہ کر کے مغربی خیالات سے ہندوستانیوں کو واقف کرانا تھا۔اس سوسائٹی کی ایک خوبی یہ تھی کہ اس میں ہندو اور مسلمان دونوں شامل تھے۔

ہندوستان کی تاریخ میں یہ پہلا موقع تھا کہ کسی مسلمان کے ذریعہ مغربی علم وادب سے مشرق کے عوام کو واقف کرانے کی غرض سے اس طرح کی سوسائٹی کا قیام عمل میں لایا گیا۔ [21] سائنٹفک سوسائٹی کی ترجمانی کے لیے علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کے نام سے ایک اخبار (1866) کی اشاعت بھی شروع کی گئی۔اسی سال (10 رمئی 1866) سرسید احمد خاں کا دوسرا کام 'برٹش انڈین ایسوسی ایشن' کا قیام بھی عمل میں لانا شامل ہے جو برطانوی پارلیامنٹ کو ہندوستانی عوام کی ضرورت اور خواہشات سے باخبر رکھ سکے۔'' [22]

آخر کار سید احمد خاں کا وہ خواب پورا ہوا جو انھوں نے انگلستان کے قیام کے دوران دیکھا تھا۔لندن سے واپسی پر ہندوستان کی تعلیمی پالیسی کے خلاف انگریزی میں ایک پمفلٹ جاری کیا تاکہ جدید تعلیم کے حصول کے لیے ایک مدرسہ کا قیام عمل میں آسکے۔1875 میں شدید اختلاف کے باوجود محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کی تجویز پیش کی گئی پھر بعد میں لارڈ لٹن وائسرائے اور گورنر جنرل ہند نے 8 رجنوری 1877 کو اس کالج کا سنگ بنیاد رکھا۔ [23]

اس موقع پر سرسید احمد نے لارڈ لٹن کو خطاب کرتے ہوئے کہا:

''جس کالج کی حضور اب بنیاد رکھنے کو ہیں وہ اکثر امور عظیم میں ان تمام مدرسوں سے مختلف ہے جو اس ملک میں قائم ہو چکے ہیں۔سابق میں ایسے مدرسے اور کالج ہو چکے ہیں جن کو خاص خاص لوگوں نے قائم کیا تھا اور بعض مدرسے ایسے ہو چکے ہیں جن کو بادشاہوں نے بنوایا تھا......مگر ہندوستان کے مسلمانوں کی تاریخ میں یہ اول ہی موقع ہے کہ ایک کالج نہ کسی خاص شخص کی فیاضی یا علمی شوق سے اور نہ کسی بادشاہ کی شاہانہ سرپرستی سے بنا ہے بلکہ کل قوم کی مختلف خواہشوں اور مجتمع کوششوں سے قائم ہوا ہے۔...... یہ کالج بے تعصبی اور ترقی کے اصول پر مبنی ہے جس کی نظیر مشرق کی تواریخ میں نہیں پائی جاتی

ہے۔"[24]

سرسید احمد خاں کی خواہش اس کالج کو یونیورسٹی میں تبدیل کردینے کی تھی، لیکن ان کی زندگی میں اس خواب کی تعبیر نہیں ہوسکی۔ بالآخر 1920 میں اُس کالج کو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا درجہ حاصل ہوگیا۔

سرسید احمد خاں مروجہ مسلم مدارس کے قدیم نظام سے مطمئن تھے اور نہ جدید تعلیم سے جو سرکار کی طرف سے مختلف تعلیم گاہوں میں دی جاتی تھی۔ سرسید مسلم مدارس میں رائج نصاب کو عصری تقاضوں سے عہدہ برآں ہونے کے سلسلے میں ناکافی سمجھتے تھے۔ اس لیے بدلتے ہوئے حالات کے مدنظر ایک طرف انھوں نے مسلمانوں میں رائج پرانی تعلیم پر سخت تنقید کی تو دوسری جانب انگریزی اور جدید تعلیم کے پیش نظر طلبا میں لامذہبیت نیز صالح کردار اور اخلاق کے فقدان کا بھی احساس تھا۔ لہذا انھوں نے تعلیم کا منصوبہ تیار کرتے وقت مذہبی، تہذیبی اور مادی تعلیم کو نصاب کا حصہ بنانا لازمی سمجھا۔

محمڈن اینگلو اورینٹل کالج میں سید احمد خاں نے تعلیم کا جو خاکہ تیار کیا تھا وہ تین حصوں پر مشتمل تھا۔ پہلا شعبہ انگریزی کا تھا جس میں مغرب کے تمام علوم وفنون کی تعلیم انگریزی میں دی جاتی تھی۔ سرسید احمد کا منشا یہ تھا کہ مسلمانوں میں بھی ایک طبقہ ایسا پیدا ہو جو انگریزی میں ایسی صلاحیت پیدا کرلے کہ ضرورت پڑنے پر وہ انگریزی علوم وفنون کو اردو میں منتقل کرسکے۔ اگر وہ سرکاری عہدے کا خواہش مند ہوتو اس سے بھی فائدہ اٹھا سکے۔ دوسرے شعبے میں صرف مادری زبان اردو میں علوم وفنون کی تدریس کا نظم تھا، یہ اس لیے کہ اگر کوئی طالب علم انگریزی میں تعلیم حاصل کرنا نہیں چاہتا ہوتو اردو کے ذریعہ تعلیم حاصل کرے۔ تیسرا شعبہ عربی وفارسی پر مشتمل تھا۔ اس شعبہ میں وہی طالب علم داخلہ لے سکتے تھے جنھوں نے انگریزی یا اردو شعبہ سے علوم وفنون حاصل کرلیا ہو پھر عربی یا فارسی لٹریچر میں کمال حاصل کرنا چاہتے ہوں۔[25]

سرسید احمد خاں اس بات سے واقف تھے کہ جو باتیں آسانی کے ساتھ مادری زبان میں سیکھی جاسکتی ہیں، غیر ملکی زبان میں ممکن نہیں۔ سائنٹفک سوسائٹی کا قیام بھی اسی مقصد سے ہوا تھا کہ علوم جدیدہ سے متعلق انگریزی کی معیاری کتابوں کا اردو میں ترجمہ کرکے مغربی خیالات کی

اشاعت ہندوستانیوں میں کی جائے۔لیکن یہ خیال دیرپا ثابت نہ ہوسکا۔کالج کے قیام کے چند ہی برسوں بعد سید احمد خاں کا خیال بدل گیا اور 1882 میں ایجوکیشنل کمیشن کے سامنے جس طرح کا بیان انھوں نے دیا اس سے ان کے خیالات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

''اُن ورنیکلر و انگریزی پرائمری اور مڈل اسکولوں میں جن کا مقصد طالب علموں کو اعلی درجے کی تعلیم کے واسطے تیار کرنے کا نہیں ہے مغربی علوم کا جہاں تک کہ وہ ان میں پڑھائے جاتے ہیں ورنیکلر زبان میں پڑھایا جانا بے شک ملک کے حق میں بہتر ہوگا، مگر انگریزی ابتدائی اسکولوں میں جو اس غرض سے قائم کیے گئے ہیں کہ اعلی تعلیم کے واسطے بطور ایک زینہ کے کام دیں ورنیکلر زبان کے ذریعہ سے یورپین علوم کو پڑھانا تعلیم کو برباد کرنا ہے۔''[26]

تعلیم سے متعلق سرسید احمد کا یہ نظریہ عہد حاضر کے تقاضوں سے عبارت تھا۔مسلمانوں کی پسماندگی دور کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے اندر انگریزوں کے تئیں وفاداری کا جذبہ بھی پیدا کرنا تھا۔انھوں نے کالج کے لیے جو خاکہ تیار کیا تھا اس میں یہ بات تھی کہ حالات سے باخبر علما پیدا کیے جاسکیں۔لیکن یہ مقصد پایۂ تکمیل کو نہ پہنچ سکا۔انگریزی کے پہلے شعبہ سے نکلے ہوئے انھیں طالب علموں نے فائدہ حاصل کیا یا سرکاری عہدے پر فائز ہوئے جنھوں نے انگریزی میں مغربی علوم وفنون کی تعلیم پائی تھی۔دوسرے اور تیسرے شعبے پر عمل درآمد کا موقع نہیں ملا۔اس کے باوجود سرسید کا یہ قائم کردہ کالج ،تحریک کا مرکز بن گیا اور مسلمانوں کی زندگی اور فکر پر اپنے اثرات مرتب کیے۔بیس برس سے زیادہ عرصے تک یہ تحریک مسلمانوں کی تعلیمی ،سماجی اور سیاسی سرگرمیوں کا مرکز بنی رہی۔شروع شروع میں اس تحریک کو مسلم عوام کی سخت مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔فتاویٰ کے ذریعہ کالج کے خلاف پروپیگنڈا شروع ہوگیا۔لیکن سرسید اس مخالفت سے بددل نہیں ہوئے۔مسلمانوں کا ایک باشعور طبقہ ان کے اطراف جمع ہوگیا،جن میں نذیر احمد، حالی،شبلی، ذکاء اللہ اور محسن الملک کے نام بطور خاص قابل ذکر ہیں۔

سرسید احمد نے محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کے قیام کے بعد ملک کے مسلمانوں میں تعلیمی بیداری پیدا کرنے اور تعلیمی ضروریات پوری کرنے کے لیے ایک تنظیم کی ضرورت شدت سے

محسوس کی کیوں کہ اس کالج سے مسلمانوں کی اعلیٰ تعلیم کی ضرورت کسی حد تک ہی پوری کی جاسکتی تھی۔ لہٰذا سرسید نے 1886 میں مسلمانوں کو تعلیم کی طرف شوق دلانے اور بیدار کرنے کی غرض سے محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کی بنیاد ڈالی۔ اس سے یہ فائدہ ہوا کہ مسلمانوں میں تعلیم کے تئیں ایک مثبت رویہ پیدا ہوا۔ خلیق احمد نظامی لکھتے ہیں:

''یہ کانفرنس مسلمانوں کے ذہین طبقہ کے لیے ایک پلیٹ فارم بن گئی جہاں لوگ قوم کے تعلیمی وتہذیبی مسائل پر بات چیت کرتے تھے اور آئندہ کے لیے لائحہ عمل تیار کرتے تھے۔ سید احمد کے زمانہ ہی میں یہ کانفرنس مسلمانوں کے تعلیمی مسائل کے لیے شہہ رگ کی حیثیت اختیار کر چکی تھی۔'' 27

اس کانفرنس کے مندرجہ ذیل مقاصد قرار دیے گئے:

☆ مسلمانوں میں مغربی تعلیم کو اعلیٰ درجہ تک پہنچانے کی کوشش کرنا۔

☆ مسلمانوں کی تعلیم کے لیے جو انگریزی مدرسے مسلمانوں کی طرف سے کھولے جائیں ان میں مذہبی تعلیم کے حالات دریافت کرنا اور تابہ مقدور عمدگی سے اس تعلیم کے انجام پانے کی کوشش کرنا۔

☆ علوم مشرقی اور دینیات کی تعلیم کو تقویت دینا

☆ جو تعلیم قدیم طرز پر دیسی مکتبوں میں جاری ہے اس کے حالات کی تفتیش کرنا اور ان میں جو تنزل ہو گیا ہے اس کی ترقی اور توسیع کی تدبیریں اختیار کرنا۔ 28

سرسید احمد متحدہ قومیت کے قائل تھے، اس لیے ان کے کالج میں ہندو مسلم طلباء کے درمیان کسی قسم کا امتیاز روا نہیں رکھا گیا تھا۔ ان کی نظر میں ہندوستان کی ترقی کا دارومدار ہندو مسلم اتحاد تھا۔ اس لیے وہ اپنے مقصد میں بہت حد تک کامیاب رہے۔ 3 رفروری 1884 کو لاہور میں ایک تقریر کے دوران انھوں نے کہا تھا:

''مجھ کو افسوس ہوگا اگر کوئی شخص یہ خیال کرے کہ یہ کالج ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان امتیاز ظاہر کرنے کی غرض سے قائم کیا گیا ہے۔'' 29

سرسید احمد کالج کو ایک آزاد قومی ادارے کی شکل میں دیکھنا چاہتے تھے۔ جہاں وہ

حکومت سے کالج کے لیے مدد کے خواستگار تھے وہاں وہ کالج کے تعلیمی امور میں حکومت کی مداخلت کے مخالف بھی تھے۔ اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے انھوں نے کہا:

''میں اسی نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اس ملک کے باشندوں کو اس وقت تک موزوں تعلیم حاصل نہیں ہو سکتی جب تک کہ وہ اپنی تعلیم کے انتظام کو خود اپنے ہاتھوں میں نہیں لے لیتے اور یہ کہ حکومت کے لیے تعلیم کے کسی ایسے نظام کو وضع کرنا ممکن نہیں ہے جو تمام مقاصد کی تکمیل کر سکے اور عوام کے مختلف طبقوں کی مخصوص ضروریات کو بھی پورا کر سکے۔ اس لیے یہ بات ملک کے عین مفاد میں ہوگی کہ حکومت تعلیم کے مسئلے کو عوام کے حوالے کر دے اور اس میں دخل اندازی سے احتراز کرے۔''30

اس میں کوئی شک نہیں کہ سرسید کی تعلیمی کوششوں کا محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کے طلبا کی طرزِ زندگی اور معاشرت پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ سرسید کی خواہش آکسفورڈ اور کیمبرج کے طرز پر ایک یونیورسٹی قائم کرنا تھی لیکن قوم کی مداخلت نے ان کی خواہش کو پایہ تکمیل تک نہ پہنچنے دیا۔ جہاں تک سرسید کی ذات کا سوال ہے وہ مسلمانوں کی سیاست کا مرکز بنے رہے۔ ان کی سیاسی، مذہبی، ادبی اور جدید تعلیمی فکر نے عوام کے خیالات اور طرز ہائے زندگی کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ وہ مسلم عوام کو بدلتے زمانے کی آہٹوں سے روشناس کرانا چاہتے تھے۔ یہ ان ہی کی فکر کا نتیجہ تھا کہ مسلمانوں کو زمانۂ وسطیٰ کی ذہنی پابندیوں سے آزاد ہو کر وقت کے تقاضوں کو پورا کرنے کا حوصلہ ملا اور مسلمانوں میں جدید تحریکوں کا آغاز ہوا۔

اس پس منظر میں جب ہم سرسید احمد کے نظریۂ تعلیم کا جائزہ لیتے ہیں تو ان کا یہ نظریہ ہمہ گیر اور وسیع دکھائی دیتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی ذہن نشین ہونی چاہیے کہ سرسید احمد طبقۂ اشرافیہ سے تعلق رکھتے تھے اور آخری دم تک وہ ہندوستان میں رائج ذات پات کے تصور سے خود کو آزاد مکمل طور پر نہیں کر سکے۔ سرسید کی اس آئیڈیولوجی کا نتیجہ یہ نکلا کہ جدت پسندی کا شدید احساس رکھنے کے باوجود مسلمانوں میں محدود پیمانے پر ہی بیداری لانے میں وہ کامیاب ہو سکے، نچلے طبقے کے مسلمانوں کی بگڑتی ہوئی حالت کو بدلنے میں انہوں نے مکمل کامیابی حاصل نہیں کی۔ اس کے

برخلاف ہندوؤں نے تعلیم، ملازمت اور برطانوی نظم ونسق میں عملی حصہ لینے میں زیادہ ہی مستعدی کا مظاہرہ کیا حالاں کہ اس میں کوتاہی مسلمانوں کی طرف سے ہی تھی انھوں نے بدلتے ہوئے حالات اور نئے مواقع سے فائدہ نہیں اٹھایا۔

سرسید احمد کو سب سے زیادہ فکر مسلمانوں کو جدید تعلیم سے لیس کرنا تھی۔انھوں نے کہا:

''جو چیز تم کو اعلیٰ درجہ پر پہنچانے والی ہے وہ صرف ہائی ایجوکیشن ہے۔ جب تک ہماری قوم میں ایسے لوگ پیدا نہ ہوں گے، ہم ذلیل رہیں گے، اوروں سے پست رہیں گے اور اس عزت کو نہ پہنچیں گے جس پر پہنچنے کو ہمارا دل چاہتا ہے۔''[31]

یہی سبب تھا کہ سرسید احمد نے ہندوستان میں برطانوی حکومت کے استحکام کی پرزور حمایت کی، انگریزوں سے وفادارانہ پالیسی اختیار کی اور اس پالیسی کے تحت مسلمانوں کو انگریزی حکومت کا وفادار بننے کی وکالت کی۔

سرسید احمد خاں وقت کی نبض کو پہچانتے تھے لیکن جب ہم تعلیم نسواں سے متعلق ان کے خیالات کا جائزہ لیتے ہیں، تو ان کے خیالات ذرا مختلف پاتے ہیں اور اس بات سے بڑی مایوسی ہوتی ہے کہ سرسید احمد جیسے روشن خیال شخص جس نے اپنی ساری زندگی تعلیم کے غور وخوض میں کھپا دی، تعلیم نسواں کی طرف سے آنکھیں کیوں بند کرلیں۔ وہ اس بات کو تسلیم کرتے تھے کہ اسلام میں عورت اور مرد کے حقوق مساوی ہیں۔ اس بات سے بھی انکار نہیں کیا کہ اسلام ترقی کا مخالف ہے۔ وہ تو اسلام کو عقل اور فطرت کی کسوٹی پر صحیح پاتے تھے۔

سرسید احمد نے انگلستان میں قیام کے دوران محسوس کیا تھا کہ وہاں عورتوں میں تعلیم سے کتنی زیادہ دلچسپی ہے۔ جب کہ ہندوستانی عورتوں خصوصاً مسلم معاشرے کی عورتوں کی ناقابل صورت حال منظر ان کے سامنے تھا۔ اس کے باوجود عورتوں کی تعلیم اور ان کی اصلاح کی طرف ان کا دھیان نہیں گیا۔ محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس میں جب بھی عورتوں کے تعلیمی مسائل سے متعلق باتیں چھڑیں، انھوں نے اسے نظر انداز کیا، ان کی نظر لڑکوں کی تعلیم پر ہی مرکوز رہی۔ ان کا کہنا تھا کہ مسلم عورتوں میں اس وقت جس قدر تعلیم رائج ہے وہ اس سے مطمئن ہیں اور اسے خانگی خوشی

کے لیے کافی سمجھتے ہیں۔ ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ موجودہ حالت میں اگر حکومت مسلم خواتین میں تعلیم رائج کرنے کی کوشش بھی کرے تو وہ ناکام ثابت ہوگی۔ [32] بقول الطاف حسین حالی:

''جب مرأۃ العروس پہلی ہی بار چھپ کر شائع ہوئی تو جو نقشہ اس میں عورتوں کی اخلاقی حالت کا کھینچا گیا تھا اس کو دیکھ کر سرسید کو نہایت رنج ہوا تھا اور وہ اس کو مسلمان شرفا کی زنانہ سوسائٹی پر ایک قسم کا اتہام خیال کرتے تھے۔'' [33]

سرسید کی زندگی میں تعلیم نسواں سے متعلق کسی معاملے میں پیش رفت نہیں ہوسکی، اس کی وجہ سفر نامۂ پنجاب میں سرسید کے بیان سے سمجھ میں آتی ہے۔ ان کا عورتوں کی تعلیم کی طرف سے سرد مہری صرف ان کی ذات سوچ نہیں بلکہ مسلم معاشرے میں عورتوں کی تعلیم سے متعلق سرد مہری تھی۔ سرسید یہ نیا محاذ کھولنا نہیں چاہتے تھے۔ ان کی نظر میں یہ پہلو مزید وقت چاہتا تھا۔ ظاہر ہے ان کی موت کے بعد فوراً تعلیم نسواں کی تحریک کا آغاز ہوگیا۔ مسلم ایجوکیشنل اجلاس (1899) میں تعلیم نسواں کا ایک شعبہ بھی قائم ہوگیا اور ایک تجویز بھی منظور کر لی گئی کہ مسلمان لڑکیوں کی توسیع معلومات و ترقی تہذیب کے لیے ایک آسان نصاب تیار کیا جائے جس میں دینیات کے علاوہ ابتدائی حساب، تاریخ، جغرافیہ، طبعیات اور اخلاقیات کی تعلیم ہو۔ [34]

27/ مارچ 1898 کو سرسید احمد خاں کا انتقال ہوگیا اور علی گڑھ کے انتظام کی باگ ڈور محسن الملک کے ہاتھ میں آئی۔ اس وقت تک محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس عوامی سرگرمیوں کا مرکز بن چکی تھی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ مسلمانوں کی کوئی علیحدہ سیاسی تنظیم قائم نہیں ہوسکی تھی۔ کانفرنس مسلم عوام کے اظہار کا وسیلہ فراہم کر رہی تھی۔ خاص بات یہ تھی کہ اس کانفرنس کا قیام انڈین نیشنل کانگریس کے قیام کے بعد عمل میں آیا تھا۔ اس لیے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ یہ انڈین نیشنل کانگریس کا جواب تھی، لیکن اس میں سیاسی بحث و مباحثہ کی اجازت نہیں تھی۔ لہٰذا کسی نہ کسی شہر میں اس کا اجلاس ہوتا تھا اور قرار دادیں منظور کی جاتی تھیں۔ لیکن 1898 میں سرسید احمد کے کارناموں کو نذرانۂ عقیدت پیش کرنے کی غرض سے لاہور میں ہونے والا بارہواں اجلاس پچھلے تمام اجلاسوں سے اہم تھا۔ علاوہ ازیں اس کانفرنس کی جانب سے منظور کی جانے والی پچھلی تمام قرار دادوں سے اہم قرارداد بھی اس کانفرنس میں منظور کی گئی، جس کے محرک تھے تھیوڈر موریسن اور

موضوع تھا ''ہندوستان میں ایک مسلم یونیورسٹی کا قیام'' [35]

سیاسی کردار

سرسید احمد کے سیاسی افکار کی تشکیل میں دوبارہ اقتدار حاصل کرنے کی خاطر اسلامی تحریکوں کی ناکامی، دیگر قوموں کی بہ نسبت مسلمانوں کی اقتصادی، تعلیمی ابتری اور تہذیبی پسماندگی کے اسباب کارفرما تھے۔ سرسید اس نتیجے پر پہنچ چکے تھے کہ برطانوی حکومت سے کسی طرح کا ٹکراؤ براہِ راست مخالفت کے مترادف ہوگا۔ انگریزوں کے رویے مسلمانوں کے لیے مایوس کن تھے۔ ان مایوس کن رویوں سے سرسید نے جو تجربات اخذ کیے، وہی آگے چل کر ان کے سیاسی افکار کی تشکیل میں معاون ثابت ہوئے۔ سرسید کے خیال میں مسلمانوں کی فلاح و بہبود کا راز برطانوی حکومت کا وفادار اور بہی خواہ بن کر رہنے میں ہی مضمر تھا۔ لہٰذا وہ برطانوی نظام کے وجود کو برقرار رکھنا ضروری سمجھتے تھے نہ کہ ہندوستان کی مجموعی ترقی کے لیے اس نظام کا خاتمہ۔ انھوں نے برطانوی نوآبادیات کے خاتمہ کے خیال سے بغاوت میں شامل ہونے والے ہندو اور مسلمانوں کی مخالفت کی نیز مسلمانوں اور عیسائیوں کو قریب لانے کے لیے جو پالیسی اپنائی اور اس سلسلے میں جو کتابیں تصنیف کیں ان میں 'اسباب بغاوت ہند' سیاسی اعتبار سے منفرد حیثیت کی حامل ہے، جس پر گزشتہ اوراق میں روشنی ڈالی جا چکی ہے۔

سرسید احمد نے جس عہد میں آنکھیں کھولی تھیں، اس عہد اور مخصوص حالات سے انھیں جدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ انہیں اس بات کا احساس ہوگیا تھا کہ عہدِ رفتہ کی عظمتوں کی بازیابی برطانوی حکومت کے زیر سایہ ہی اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ممکن ہے۔ وہ اپنی سرگرمیوں میں ہندوؤں سے اشتراکِ عمل کے خواہاں تھے۔ اس وقت جو بھی تحریکیں وجود میں آئی تھیں ان کے مخاطب صرف ہندو ہی تھے، اس کے برخلاف سید احمد خاں ہندوؤں کو قومیت کے ایک وسیع تصور کو قبول کرنے کی ترغیب دے رہے تھے۔ ان کی نظر میں ہندوستان [36] ایک حسین دلہن کی مانند ہے اور اس حسین دلہن کی آنکھیں ہندو مسلم ہیں۔ ان کا کہنا تھا کہ جب تک اس دلہن کی دونوں آنکھیں صحیح سلامت رہیں گی، اس دلہن کی دلکشی اور حسن میں خلل نہیں پڑے گا۔ اس جذبہ کے تحت ''سب سے پہلے انہوں نے اردو میں قوم کے لفظ کو جو پہلے ذیلی ذاتوں کے معنی میں

آتا تھا نیشن کے وسیع معنوں میں کل ہندوستانیوں کے لیے استعمال کیا۔‘‘[37]

لیکن سرسید احمد کے تصورِ نظریہ قوم سے یہ مطلب اخذ کر لینا کہ وہ جغرافیائی یا وطنیت کی بنیاد پر ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک قوم خیال کرتے تھے غلطی ہوگی۔ ہاں ان کی بعض تحریروں یا تقریروں سے اس بات کا ضرور اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی نظر میں ہندو اور مسلمان ایک قوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن اس کے پیچھے ان کا مقصد مسلمانوں کی ترقیاتی کاموں میں تعاون حاصل کرنا تھا۔ مغلیہ سلطنت کا زوال اور 1857 کی قومی بغاوت کے بعد مسلمانوں کی حالت زار اور ان کی پسماندگی کے احساس نے سرسید احمد کو بوڑھا کر دیا تھا۔ ان کی خواہش تھی مسلمان بھی ترقی کے میدان میں دوسری قوموں کے ہم پلہ ہو جائیں اس لیے انھوں نے دونوں قوموں کو ایک دوسرے کی ترقیاتی سرگرمیوں میں مددگار بننے کا درس دیا اور اس بات پر زور ڈالا کہ ملک کو ترقی کی راہ پر گامزن کرنے کے لیے بلا امتیاز مذہب وملت ہر فرد کا تعاون لازمی ہے۔ ایک موقع پر انھوں نے کہا:

> ’’میری تمام آرزو یہ ہے کہ بلالحاظ قوم و مذہب کے تمام انسان آپس میں ایک دوسرے کی بھلائی پر متفق ہوں۔ مذہب سب کا بے شک علیحدہ علیحدہ ہے مگر اس لحاظ سے آپس میں کوئی دشمنی کی وجہ نہیں ہے۔‘‘[38]

ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک قوم ثابت کرنے کے دیگر اسباب بھی ہو سکتے ہیں، جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ وہ دور تھا جب دونوں فرقوں میں بیک وقت اصلاحی تحریکیں کام کر رہی تھیں۔ یہ تحریکات اپنے اپنے طور پر اپنے فرقوں میں نئی بیداری پیدا کرنے کے لیے کوشاں تھیں۔ ہندوؤں میں ہندو مہا سبھا، آریہ سماج اور مسلمانوں میں علی گڑھ تحریک ایک دوسرے کے خلاف شک وشبہات میں اضافہ کر رہے تھے۔ گئو رکشا اور اردو کے خلاف ہندی موافق تحریکیں اس سمت میں اہم کردار ادا کر رہی تھیں۔ ایسے حالات میں سرسید احمد کو اپنے اصلاحی پروگراموں کے لیے حمایت حاصل کرنے میں دشواری کے احساس کو ذہن میں رکھنا چاہیے۔ یوں تو سرسید کے ترقیاتی اور سماجی کاموں میں ابتدا ہی سے ہندوؤں کی طرف سے ملنے والی حمایت اور تعاون سے انکار ممکن نہیں۔ سرسید ان کے اس اشتراک عمل کا خیر مقدم کرتے تھے جس کے ثبوت ان کے ترقیاتی کاموں کے درمیان جا بجا ملتے ہیں۔ مثلاً سائنٹفک سوسائٹی میں ہندوؤں کی رکنیت،[39] غازی پور

میں مدرسہ کے قیام کے بعد راجہ ہر دیو نراین سنگھ کو اس مدرسہ کا سر پرست اور وِزِٹر (Visitor) قرار دینا[40] یا پھر علی گڑھ سے سید احمد کا تبادلہ بنارس ہونے کی صورت میں سائنٹفک سوسائٹی کی ساری ذمہ داری راجہ جے کشن داس ڈپٹی کلکٹر کو سونپنا[41] وغیرہ۔لیکن حالات پہلے جیسے نہیں رہ گئے تھے۔اردو ہندی تنازع نے سرسید احمد کو اس قدر متفکر کر دیا تھا کہ ان کو ہندوؤں اور مسلمانوں میں کسی مشترکہ عمل کی گنجائش نظر نہیں آ رہی تھی۔[42] اس کے باوجود سرسید نے مسلمانوں کی ترقیاتی سرگرمیوں میں ہندوؤں کا تعاون حاصل کرنے کے لیے ہندو مسلم اتحاد پر زور دیا۔انھیں اس بات کا اندیشہ ہو چکا تھا کہ ہندوؤں کی نظر میں مسلمان غیر ملکی تصور کیے جا رہے ہیں۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک قوم ثابت کرنے میں ان کے اس خدشہ کو مدنظر رکھنا چاہیے۔شاید اسی لیے انھوں نے مسلمانوں کو جہاں غیر ملکی قرار دیا ہندوؤں کو بھی اس ملک کا اصلی باشندہ تسلیم نہیں کیا۔ان کے خیال میں جس طرح مسلم قوم باہر سے آ کر اس ملک میں سکونت پذیر ہوئی، اسی طرح ہندوؤں کی شریف قومیں بھی بیرون ملک سے یہاں آئیں اور اس ملک کو اپنا وطن سمجھ لیا۔لہٰذا دونوں قومیں ہندوستان کے باشندے کہلانے کے حقدار ہیں۔اپنی ایک تقریر میں ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک قوم ثابت کرتے ہوئے کہا:

> ''اب ہندوستان ہی ہم دونوں کا وطن ہے، ہندوستان ہی کی ہوا سے ہم دونوں جیتے ہیں، مقدس گنگا، جمنا کا پانی ہم دونوں پیتے ہیں، ہندوستان ہی کی زمین کی پیداوار ہم دونوں کھاتے ہیں۔ مرنے میں جینے میں دونوں کا ساتھ ہے، ہندوستان میں رہتے رہتے دونوں کا خون بدل گیا، دونوں کی رنگتیں ایک سی ہوگئیں، دونوں کی صورتیں بدل کر ایک دوسرے کے مشابہ ہوگئیں، مسلمانوں نے ہندوؤں کی سیکڑوں رسمیں اختیار کر لیں، ہندوؤں نے مسلمانوں کی سیکڑوں عادتیں لے لیں، یہاں تک ہم دونوں آپس میں ملے کہ ہم دونوں نے مل کر ایک نئی زبان اردو پیدا کر لی جو نہ ہماری زبان تھی نہ ان کی۔''[43]

یوں تو سرسید احمد نے ہندوؤں اور مسلمانوں کو اہل وطن ہونے کی بنا پر ایک قوم تصور کیا لیکن ان کی بعض تحریروں میں ایسے اقتباسات بھی مل جاتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے

نظریہ قوم کا تصور مذہب کی بنیاد پر قائم تھا۔ لہٰذا ان کی نظر میں ہندو اور مسلمان دو مختلف قوم تھے۔ جب وہ ہندوؤں اور مسلمانوں کا ذکر چھیڑتے ہیں تو ان کی تحریروں اور تقریروں میں استعمال کیے گئے الفاظ مثلاً دو قومیں، دونوں قومیں یا ہم دونوں سے ایک مخصوص مذہبی فرقہ کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ یہ تو سرسید کے نظریۂ قومیت کا ایک رخ تھا۔ دوسرا رخ یہ تھا کہ کلمہ طیبہ کی بنیاد پر دنیا کے سارے مسلمانوں کو ایک قوم کے روپ میں دیکھا اور ہندوؤں، مسلمانوں کو جغرافیہ، نسل، خاندان کی بنیاد پر جو جدید نظریہ کے مطابق قوم کی تشکیل میں معاون ہوتے ہیں، ایک قوم تسلیم نہیں کیا، بلکہ قوم کی بنیاد مذہب کو قرار دیا۔ انھوں نے دلیل پیش کرتے ہوئے کہا کہ زمانۂ دراز سے قوم کی تشکیل اور اس کا شمار جو کسی جغرافیائی علاقے، خاندان، نسل یا کسی ملک کے باشندہ ہونے کی بنیاد پر ہوتا تھا ظہور اسلام کے بعد سب نیست و نابود ہوگئے۔ جس نے کلمہ طیبہ پڑھ لیا وہ ایک روحانی رشتہ میں بندھ گیا چاہے وہ دنیا کے کسی بھی خطہ کا رہنے والا ہوا ایک قوم ہوگیا۔[44] چوں کہ سرسید کو مسلمانوں کی فلاح و بہبود کا بے حد خیال تھا۔ لیکن ان کی نظر مسلمانوں کی مذہبی تفریق پر بھی تھی، جس نے ان کو اندر سے کھوکھلا کر دیا تھا۔ اجتماعیت اور اتحاد و اتفاق نام کی کوئی چیز نہیں رہ گئی تھی جو کسی قوم کی ترقی کے اصل محرک سمجھے جاتے ہیں۔ سرسید احمد نے مسلمانوں کے اندر اتفاق و اتحاد اور قومی جذبہ پیدا کرنے کے لیے انہیں کلمہ طیبہ کی بنیاد پر جوڑنے کی کوشش کی، اور تمام مسلمانوں کو مذہب کی بنیاد پر ایک قوم کی تشکیل کرنے پر زور دیا۔ گرچہ یہ تضاد نفرت پر مبنی نہیں تھا لیکن آگے چل یہ تضاد سیاست کا شکار ہوکر رہ گیا اور علیحدگی پسندی کا سبب بنا۔ چنانچہ اس علیحدگی پسندی نے نو آبادیاتی نظام کے استحکام کو تقویت پہنچائی۔

1885 میں انڈین نیشنل کانگریس کی بنیاد پڑی۔ اس کے قیام کا مقصد حکومت برطانیہ کے سامنے ہندوستانی عوام سے متعلق مختلف مسائل اور ان کے جذبات کو پیش کرنا تھا۔ ابتداء میں تو سرسید احمد نے انڈین نیشنل کانگریس سے متعلق کسی ردعمل کا اظہار نہیں کیا اور اس سے الگ رہے کیوں کہ وہ مسلمانوں کو سیاسی معاملوں سے دور رکھنا چاہتے تھے۔ لیکن کلکتہ میں دادا بھائی نوروجی کی صدارت میں منعقد ہونے والے دوسرے اجلاس سے ایک ماہ قبل اس کی مذمت کرتے ہوئے اسے ہندوستان کے لیے نقصان دہ قرار دیا۔ یہاں تک کہ انھوں نے انڈین نیشنل کانگریس کے

جواب میں محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کی بنیاد ڈالی تاکہ مسلمان اپنے رجحان کو انڈین نیشنل کانگریس کی طرف سے ہٹالیں اور اپنے تعلیمی وسیاسی مقاصد کے پیش نظر ایک مرکز پر جمع ہوجائیں۔ نیشنل کانگریس کے پہلے دو اجلاسوں میں فوجی اخراجات تخفیف کرنے، وائسرائے اور گورنروں کی کونسلوں میں توسیع کرنے اور ہندوستان میں سول سروس امتحانات کرانے کی جو تجویز کانگریس نے رکھی تھی، سید احمد خاں نے لکھنؤ میں منعقد محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے اجلاس میں ان مطالبات کو مسترد کردیا۔ 45

اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ انڈین نیشنل کانگریس کے پچھلے دو اجلاسوں کے کونسلوں میں ہندوستانیوں کی نمائندگی سے متعلق جو تجاویز پیش کی گئی تھیں، اس نے سرسید احمد کو متفکر کردیا تھا۔ انہیں اس بات کا خدشہ لاحق ہوگیا تھا کہ اگر حکومت برطانیہ کانگریس کے مطالبات تسلیم کرلیتی ہے تو مسلمانوں کا مستقبل تاریک ہوجائے گا۔ ان کا خیال تھا ''اگر کونسل کے ممبر انتخاب سے مقرر ہوں تو کسی طرح مسلمانوں کی تعداد ہندوؤں کے برابر نہیں ہوسکتی، کیوں کہ ہندوؤں کی تعداد ہندوستان میں بمقابلہ مسلمانوں سے چوگنی ہے۔'' 46

سرسید کا خیال تھا کہ کانگریس کے مطالبات سے سوائے بنگالیوں کے کسی مسلمان کو فائدہ نہیں ہوسکتا حتی ہندوؤں میں دوسرے فرقے کو بھی۔ 47 سرسید احمد نے آگاہ کیا کہ کانگریس میں مسلمانوں کی شرکت ان کے لیے تباہی کا باعث ہوگی۔

کانگریس مخالف سرگرمیوں کے پیش نظر سید احمد خاں نے 1888 میں دی یونائیٹیڈ انڈین پیٹریاٹک ایسوسی ایشن (The United Indian Patriotic Association) کی بنیاد ڈالی۔ اس کا مقصد برطانوی پارلیامنٹ کے ممبروں کو اس حقیقت سے آگاہ کرنا تھا کہ صرف مسلمان بلکہ بااثر ہندو بھی انڈین نیشنل کانگریس سے متفق نہیں ہیں۔ نیز حکومت برطانیہ کے استحکام کے لیے کوشش کرنا بھی ایک مقصد تھا۔ 47 تھیوڈر بیک جو اس ایسوسی ایشن کے ناظم خصوصی تھے، محمڈن اینگلو اورینٹل ڈفنس ایسوسی ایشن آف اپر انڈیا کے نام سے ایک دوسرا ایسوسی ایشن قائم کیا جس کا مقصد ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک دوسرے سے دور رکھنا تھا۔ 48 انڈین پیٹریاٹک ایسوسی ایشن کے قیام کے چھ ماہ کے اندر ہی ہندوستان کے مختلف علاقوں سے اڑتالیس

مسلم انجمنوں نے اس ایسوسی ایشن کے ساتھ الحاق کرنے کی خواہش ظاہر کی۔1885 میں لندن کی مسلم ایسوسی ایشن میں تھیوڈر بیک نے اپنی تقریر کے دوران کہا کہ اب ہندوؤں اور مسلمانوں میں مفاہمت کی کوئی گنجائش نہیں رہ گئی ہے اس لیے ہندوستان میں جمہوری نظام بھی خلاف مصلحت سمجھنا چاہیے۔ اگر ایسا ہوا تو مسلمان ہندوؤں کے غلام بن کر رہ جائیں گے۔ انھوں نے انڈین نیشنل کانگریس میں مسلمانوں کی شمولیت نقصان دہ بتایا۔ 49

یہ صحیح ہے کہ سرسید احمد نے کانگریس کی مخالفت کی اور تمام ہندوستانیوں خصوصاً مسلمانوں کو اس میں شامل ہونے سے روکا، لیکن کانگریس سے ان کی مخالفت سیاسی حالات کے مشاہدہ پر مبنی تھی۔ ہندوؤں کے ساتھ ان کے تعلقات پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑا۔ انہیں اس بات کا خدشہ تھا کہ اگر مسلمان کانگریس میں شامل ہوتے ہیں اور اپنی ناراضگی کا اظہار حکومت سے کرتے ہیں تو ایسی حالت میں برطانوی حکومت سے تصادم ہونے میں کوئی شک نہیں۔ ان کی نظر میں 1857 کا منظر تھا، وہ اسے دہرانا نہیں چاہتے تھے۔ ان کے خیال میں مسلمانوں کی فلاح و بہبود انگریزی حکومت کے زیرِ سایہ ہی ممکن تھی، اس لیے وہ حکومتِ برطانیہ کے حق میں تھے۔

سرسید احمد خاں کا مخالف رویہ

سرسید احمد خاں نے انگریزی حکومت سے وفاداری کے باوجود حکومت کی کوتاہیوں اور خامیوں کا جائزہ لیا اور اس سلسلے میں 'اسباب بغاوت ہند' کی تصنیف کی۔ انھوں نے حکومت کی تعلیمی، سیاسی اور معاشی پالیسیوں پر تنقید ہی نہیں کی بلکہ بڑی خوبصورتی کے ساتھ ساری ذمہ داری انگریزی حکومت کی غلط پالیسی پر ڈال دی۔ 'اسباب بغاوت ہند' لکھنے کا مقصد یہ بھی تھا کہ انگریز اپنی غلط پالیسیوں پر نظر ثانی کر سکیں۔ اس کتاب کے مطالعے سے سرسید احمد کا حکومت کے تئیں خیر خواہی اور فرماں برداری کا پتہ تو چلتا ہی ہے نیز مسلمانانِ ہند کو بغاوت کے الزام سے نجات دلانے کی کوشش بھی نظر آتی ہے۔

کسی حکومت کے خلاف دل میں بغاوت یا سرکشی کا ارادہ کیوں پیدا ہوتا ہے، سرسید یوں بیان کرتے ہیں:

''سرکشی کا ارادہ جو دل میں پیدا ہوتا ہے اس کا سبب ایک ہی ہوتا ہے یعنی پیش

آنا ان باتوں کا جو مخالف ہوں ان لوگوں کی طبیعت اور طینت اور ارادہ اور عزم اور رسم و رواج اور خصلت اور جبلت کے جنھوں نے سرکشی کی۔''[50]

سرسید کا خیال تھا کہ ہندوستان کے مختلف طبقے کے لوگوں کے دلوں میں حکومت کے خلاف بیزاری اور نفرت کے جذبات جمع ہو گئے تھے جو کسی سرکشی یا بغاوت کی صورت اختیار کرنے کے اسباب ہو سکتے ہیں:

''سنہ 1857 کی سرکشی میں یہی ہوا کہ بہت سی باتیں ایک مدت دراز سے لوگوں کے دل میں جمع ہوتی جاتی تھیں اور بہت بڑا میگھ زین (میگزین) جمع ہو گیا تھا صرف اس کے شتابے میں آگ لگانی باقی تھی کہ سال گزشتہ میں فوج کی بغاوت نے اس میں آگ لگا دی۔''[51]

یوں تو سرسید نے بغاوت یا سرکشی کے پانچ اسباب بیان کیے ہیں لیکن ان کے خیال میں 1857 کی بغاوت کا اصل محرک قانون بنانے والی جماعت یعنی لیجیس لیٹیو کونسل میں ہندوستانیوں کو نمائندگی سے محروم رکھنا تھا۔ بغاوت کے دیگر اسباب کو انھوں نے ضمناً بیان کیا ہے۔ ان کا خیال تھا کہ اگر اس کونسل میں ہندوستانی رہنماؤں کی شرکت ہوتی تو رعایا حکومت کے مقاصد سے باخبر رہتی اور ضرورت پڑنے پر رہنما اپنی شکایات حکومت کے سامنے رکھتے اور حکومت کو بھی اپنی رعایا کے ارادے اور مقاصد جاننے کا موقع ملتا۔ لیکن ایسا نہیں ہو سکا۔ حکومت عوام کے ردعمل سے ناواقف رہی اور اسے اس بات کا پتہ نہیں چل سکا کہ بے چارے عوام پر کیا گزر رہی ہے۔ لہٰذا عوام کو حکومت کی پالیسی سے اس بات کا احساس ہو چلا تھا کہ حکومت کی نظر میں ان کی کوئی وقعت اور قدر و قیمت نہیں رہ گئی ہے سرسید لکھتے ہیں:

''بلاشبہ پارلیمنٹ میں ہندوستان کی رعایا کی مداخلت غیر ممکن اور بے فایدہ محض تھی مگر لیجیس لیٹیو کونسل میں مداخلت نہ رکھنے کی کوئی وجہ نہ تھی پس یہی ایک بات ہے جو جڑ ہے تمام ہندوستان کے فساد کی اور جتنی باتیں اور جمع ہوتی گئیں وہ سب اس کی شاخیں ہیں۔''[52]

آگے لکھتے ہیں:

''ہم نہیں کہتے کہ ہمارے گورنمنٹ نے ملکی حالات اور اطوار دریافت کرنے میں کوشش نہیں کی...... بلاشبہ ہمارے گورنمنٹ کو نہیں معلوم تھا کہ ہماری رعیت پر دن کیسا گزرتا ہے اور رات کس مصیبت کی آتی ہے اور وہ دن بدن کس غم اور مصیبت میں پڑتے جاتے ہیں اور کیا کیا رنج روز بروز ان کے دل میں جمتے جاتے ہیں جو رفتہ رفتہ بہت کثرت سے جمع ہو گئے تھے اور ایک ادنیٰ تحریک سے دفعتاً بہہ پڑے۔''53

سرسید احمد کے مطابق ہندوستان میں عیسائیت کی تبلیغ بغاوت کے ثانوی اسباب میں سب سے پہلا سبب تھا۔ عیسائی مشنریوں کی سرگرمیوں سے رعایا کو یقین ہو گیا تھا کہ حکومت برطانیہ ہندوؤں اور مسلمانوں کو عیسائی بنانے پر تلی ہوئی ہے۔ رعایا کا ذہن اس بات پر متفق تھا کہ یہ کام بہت خفیہ طور پر انجام دیا جا رہا ہے جس میں غربت سے فائدہ اٹھانا اور ملازمت کا لالچ دینا جیسی سازشیں شامل تھیں۔ عوام کو اس بات کا بھی احساس ہو چلا تھا کہ جوں جوں حکومت کے اختیارات بڑھتے جائیں گے ان کے مذہب اور رسم و رواج میں انگریزوں کی مداخلت بھی بڑھتی جائے گی۔54

حکومت کے رویے کو دیکھتے ہوئے سید احمد خاں نے ان کی توجہ اس طرف بھی مبذول کرائی کہ انگریزی حکومت کے ابتدائی دور میں مذہب سے متعلق بہت کم گفتگو ہوتی تھی لیکن رفتہ رفتہ اس میں کمی ہونے کی بجائے اضافہ ہوتا گیا۔ سرسید احمد نے کہا کہ پادریوں کے وعظ کرنے کا طریقہ متعصّبانہ تھا مثلاً پادری ایڈمنڈ نے واضح طور پر اعلان کیا تھا کہ اب جب تار ڈاک نظام اور ریل سے سارا ہندوستان ایک ہو گیا ہے تو مذہب بھی ایک ہو جانا چاہیئے۔ ان کی باتوں کو سن کر دیگر مذاہب والوں کو نہایت رنج اور دلی تکلیف پہنچتی تھی۔

مشنری اسکولوں کے بارے میں عوام کا خیال تھا کہ یہ سرکار کی طرف سے کھولے گئے ہیں کیوں کہ اس میں عیسائی عقیدے سے متعلق مذہبی تعلیم دی جاتی ہے۔ یہاں سید احمد خاں ایک سوال کرتے ہیں کہ اگر لوگ مشنری اسکولوں کی تعلیم سے ناراض تھے اپنے لڑکوں کو ایسے اسکولوں میں کیوں بھیجتے تھے۔ خود اس کا جواب بھی دیتے ہیں:

''اس بات کو عدم ناراضی پر خیال کرنا نہیں چاہیے بلکہ یہ ایک بڑی دلیل ہے۔ ہندوستان کے کمال خراب حال اور مفلس اور نہایت تنگ اور تباہ حال ہو جانے پر یہ صرف ہندوستان کی محتاجی اور مفلسی کا باعث تھا کہ لوگ اس خیال سے کہ ان اسکولوں میں داخل ہو کر ہماری اولاد کو کچھ وجہ معیشت اور روزگار حاصل ہوگا ایسی سخت بات کو جس سے بلاشبہ ان کو دلی رنج اور روحانی غم تھا، گوارا کرتے تھے، نہ رضامندی سے۔''55

سر سید احمد نے کہا کہ مشنری والے ہندو اور مسلمان کے مذہب کا مذاق اڑاتے تھے جس سے عوام میں یہ احساس پیدا ہوتا تھا کہ حکمراں طبقہ ہندوستانیوں کو عیسائی بنانے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ سر سید نے حکومت کے ایسے اصول و قوانین اور سیاسی نظام کے نفاذ کی بھی مخالفت کی جو ہندوستانی عوام کے رسم و رواج اور عادات و اطوار سے میل نہیں کھاتے تھے۔ انھوں نے اس پر بھی اپنے ردعمل کا اظہار کیا کہ ایک طرف عوام انگریزوں کی معاشی پالیسی کے نتیجے میں غربت اور مفلسی کے شکار ہوتے جارہے ہیں تو دوسری طرف برطانیہ کے مشینوں کے ذریعہ تیار شدہ مال ہندوستانی بازاروں میں بھرے جارہے ہیں۔ چوں کہ ہندوستانی اہلِ حرفہ اس کا مقابلہ نہیں کر سکتے تھے لہٰذا وہ بے روزگار ہوتے گئے ''یہاں تک کہ ہندوستان میں کوئی سوئی بنانے والا اور دیاسلائی جلانے والے کو بھی نہیں پوچھتا تھا''56 گرچہ ملازمت کے خواہش مند ہر قوم کے افراد تھے لیکن ملازمت نہ ملنے کی شکایت سب سے زیادہ مسلمانوں کو تھی۔

مختصر یہ کہ سر سید احمد کی رہنمائی میں چلنے والی علی گڑھ تحریک نے ہندوستانی مسلمانوں کو جس قدر متاثر کیا وہ ملک کی تاریخ میں عدیم المثال ہے۔ سر سید نے مسلمانوں کو انگریزوں سے بالراست ٹکراؤ کے راستے سے گریز کرتے ہوئے اپنی تعلیمی سماجی و ثقافتی اصلاح پر توجہ دینے کی ہدایت کی تاکہ وہ دنیا کی قوموں کی صف میں سر بلند ہو سکیں۔ یہی وجہ تھی کہ علی گڑھ تحریک سے وابستہ رہنماؤں نے مسلمانوں کو ہندوستان کی سیاسی صورتِ حال سے قطع نظر ہو کر عصری تعلیم کے حصول کی طرف راغب ہونے کی تلقین کی۔ ان کی کوششوں کے نتیجے میں تعلیم کے فروغ سے مسلمانوں کے اندر بیداری کی جو لہر پیدا ہوئی اس نے ہندی مسلمانوں کو انگریزی حکومت کی

استحصالی اور ظالمانہ کارستانیوں سے بھی واقف کرایا۔ سیاست سے مسلمانوں کو دور رکھنے کا رویہ سرسید کے یہاں ایک ایسا رویہ ہے جس پر فوری طور پر کوئی رائے قائم کرنا صحیح نہ ہوگا۔ سرسید صرف اور صرف جس طاقت کو حاصل کرنا چاہتے تھے وہ تعلیم کی طاقت تھی۔ سیاست اس کے مقابلے دوئم درجے کی چیز ہے۔ سرسید کے اس نظریے کا اثر ظاہر بھی ہوا۔ وہ یوں کہ سرسید اور ان کے رفقاء مسلمانوں کے مفاد میں انگریزوں کے ساتھ کسی طرح کی ٹکراؤ کے مخالف تھے مگر اس تحریک کے زیرِ اثر تعلیمی ترقی نے بڑی تعداد میں ایسے افراد پیدا کیے جنھوں نے اپنی تقریروں اور تحریروں کے ذریعہ نو آبادیاتی جارحیت کی بالواسطہ و بلاواسطہ طور پر مخالفت کی اور انگریزی سامراجیت کے خلاف ہندوستان میں فضا استوار کرنے میں قابلِ ذکر کردار ادا کیا۔

☆☆☆

حواشی وحوالے

1۔ خلیق احمد نظامی: سید احمد خان، ترجمہ اصغر عباس، پبلیکیشن ڈویژن، وزارت اطلاعات و نشریات، حکومت ہند، جون 1994، ص 8-7

2۔ Russel W.H.: My diary in India, 1858-59, Two volumes, London, 1880, p.73

3۔ ایضاً، ص 94

4۔ بحوالہ الطاف حسین حالی: حیات جاوید، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، تیسرا ایڈیشن 1990، ص 88

5۔ سرسید احمد خان: لکچروں کا مجموعہ، ص 40، تقریر بمقام عظیم آباد، پٹنہ، 26/ مئی 1873

6۔ رفیق زکریا: ہندوستانی سیاست میں مسلمانوں کا عروج، قومی کونسل نئی دہلی، 2003، ص 22

7۔ رسالہ فکر و نظر، علی گڑھ: نامورانِ علی گڑھ، ص 30

8۔ حالی: مقالات حالی، حصہ اول، ص 28

9۔ بحوالہ خلیق احمد نظامی: سید احمد خان، ص 40

10۔ الطاف حسین حالی: حیات جاوید، ص 98

11۔ بحوالہ الطاف حسین حالی: حیات جاوید، ص 101-99

12۔ سید احمد خان: تاریخ سرکشی بجنور، ص 448

13۔ ایضاً،ص450

14۔ بحوالہ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص104

15۔ ایضاً،ص120

16۔ خلیق احمد نظامی: سید احمد خان،ص138

17۔ 1866 میں سرسید احمد کے پاس ایک استفسار آیا جس میں سوال کیا گیا تھا کہ انگریزوں کے ساتھ کھانا جائز ہے؟ سرسید نے اس کا جواب اثبات میں دیا اور اپنے نظریات کی مزید تشریح کے لیے رسالہ ''طعام اہلِ کتاب'' تحریر کیا۔(بحوالہ خلیق احمد نظامی،سید احمد خان،ص114)

18۔ خلیق احمد نظامی: سید احمد خان،139

19۔ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص179

20۔ خلیق احمد نظامی: سید احمد خاں،ص126

21۔ Graham G.F.: Life and Work, Sir Syed Ahmad Khan, London, 1909, p.49

22۔ رفیق زکریا: ہندوستانی سیاست میں مسلمانوں کا عروج،ص430

23۔ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص190

24۔ بحوالہ خلیق احمد نظامی: سید احمد خاں،ص86-85

25۔ آل احمد سرور: سرسید کا تصورِ اسلام،رسالہ جامعہ، جولائی دسمبر،1998،ص127

26۔ بحوالہ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص234

27۔ خلیق احمد نظامی: سید احمد خان،ص92-91

28۔ ایضاً،ص91

39۔ سرسید احمد خان: لکچروں کا مجموعہ،ص198

30۔ بحوالہ رفیق زکریا: ہندوستانی سیاست میں مسلمانوں کا عروج،ص516

31۔ بحوالہ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص414

32۔ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص240

33۔ ایضاً،ص612

34۔ اختر الواسع: سرسید کی تعلیمی تحریک،مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ،نئی دہلی،1985،ص66

35۔ رفیق زکریا: ہندوستانی سیاست میں مسلمانوں کا عروج،ص267
36۔ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص788
37۔ سید عابد حسین: قومی تہذیب کا مسئلہ،قومی کونسل برائے فروغ اردوزبان،نئی دہلی،1998،
38۔ بحوالہ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص786
39۔ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص124
40۔ ایضاً،ص126
41۔ ایضاً،ص134
42۔ ایضاً،ص140
43۔ بحوالہ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص787
44۔ مقالات سرسید،مرتبہ شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی،مجلس ترقی ادب لاہور،1963،ص131
45۔ ظفر احمد نظامی: سرسید کا سیاسی سفر،رسالہ جامعہ،جولائی دسمبر،1998،ص218
46۔ بحوالہ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص258
47۔ الطاف حسین حالی: حیات جاوید،ص259
48۔ خلیق احمد نظامی: سرسید احمد خاں،ص154
49۔ تاراچند: تاریخ تحریکِ آزادی ہند،جلد دوم،ص315
50۔ سرسید احمد خاں: اسباب بغاوت ہند،تالیف وتدوین سلیم الدین قریشی،سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور،1997،ص26
51۔ ایضاً،ص27
52۔ ایضاً،ص36
53۔ ایضاً،ص36-37
54۔ ایضاً،ص40-41
55۔ ایضاً،ص43
56۔ ایضاً،ص61

ڈاکٹر ابوظہیر ربانی' شعبۂ اردو،دیال سنگھ کالج' دہلی یونیورسٹی،دہلی میں اسسٹنٹ پروفیسر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.228-237
Dr. Raoof Khair, Sikander Ahmed:Urooz ka Sikander-e-Azam

رؤف خیر

سکندر احمد: عروض کا سکندرِ اعظم

شعروادب میں نقصان کی روایت بھی شروع ہی سے رہی ہے کہ بڑے ذہین ادیب و شاعر بڑی کم عمری میں دنیائے ادب سے منہ موڑ گئے اگر وہ کچھ اور زندہ رہتے تو ممکن تھا کہ کچھ اور شاہ کار دے جاتے۔ ان میں کچھ تو طبعی موت مرے مگر کچھ فن کار ایسے بھی تھے جنھوں نے شعوری یا لاشعوری طور پر خودکشی کی روش اپنائی۔ منٹو، اختر شیرانی، مجاز، نریش کمار شاد، دشینت کمار، شاذ تمکنت وغیرہ نے موت کا راستہ خود اختیار کیا۔ بعض شاعروں نے باضابطہ خودکشی کر لی جیسے شکیب جلالی اور بعض کی موت بظاہر معما بنی رہی جیسے پروین شاکر۔ (ویسے جاننے والے ان کی پراسرار موت کے راز سے واقف بھی ہوئے)۔

سکندر احمد جیسے ذہین نقاد و محقق کی موت بھی اردو ادب کا نقصان ہے ان کا ایک زمانہ قائل تھا۔ وہ نہ صرف اردو انگریزی ادب کے شناور تے بلکہ فارسی ادب پر بھی ان کی نظر تھی۔ شعرو ادب کے ساتھ ساتھ وہ عروضی معاملات پر گہری نظر رکھتے تھے اور اپنے نتائج مدلل پیش کر کے حیران کر دیا کرتے تھے۔ وہ جہاں جاتے ادبی حلقے انھیں سر آنکھوں پر بٹھاتے۔ حیدرآباد وہ جب کبھی آتے تھے، مجھے یاد فرما لیا کرتے تھے۔ میں نے انھیں گولکنڈہ قلعہ کے گنبدانِ شاہی کی سیر کرائی تھی اور قطب شاہی بادشاہوں کے گنبد دکھاتے ہوئے تاریخی پس منظر بھی بتایا تو بہت خوش ہوئے تھے۔ ان کے اعزاز میں حیدرآباد میں کئی محفلیں برپا کی گئیں ان کے لکچر بہت معلوماتی ہوا کرتے تھے۔ وہ بڑے اعتماد کے ساتھ گفتگو کیا کرتے تھے اور ان کی لکیر کے بالمقابل بڑی لکیر کھینچنے کی جسارت کوئی کر نہیں پاتا تھا۔ شعر و افسانہ و تنقید و عروض پر یکساں دسترس انھیں تھی۔ مبسوط

مطالعے کے بعد وہ غیر متزلزل نتائج پر پہنچتے تھے۔ تقریر و تحریر پر یکساں عبور حاصل تھا۔ خاص طور پر مابعدِ جدیدیت کے راستے میں وہ سدِ سکندری بنے ہوئے تھے۔

بیشتر شعراء جو وجدان کے بل پر شعر کہہ لیا کرتے ہیں آج بھی قافیہ شناسی سے نابلد ہیں۔ شاعری کا بڑا دعویٰ کرنے کے باوجود غلط قافیے باندھتے ہیں۔ رسائل اٹھا کر مثالیں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ سکندر احمد نے شب خون شمارہ 248 ستمبر 2001 میں ایک طویل مضمون قافیے کے تعلق سے لکھ کر لاعلموں کی عزت بچانے کی کوشش کی۔ قافیے میں حرفِ روی اور اعراب کی اہمیت جتائی۔ فارسی و اردو قافیے کے ساتھ ساتھ انگریزی قافیے RHYME کے حوالے سے بنیادی باتیں سکندر احمد نے بتائیں۔ محقق طوسی کی ''معیار الاشعار'' ابی الحسن الاخفش کی کتاب القوافی، نجم الغنی کی ''بحرا لفصاحت'' کے علاوہ انگریزی زبان دانوں کے ارشادات سے استفادہ کیا۔ فارسی و عربی، ہندی ماخذ تک بھی سکندر احمد کی رسائی تھی۔ قافیے پر گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے انگریزی قافیے کی تشریح کی جیسے BITE اور SPRITE قافیے میں ONSET(B) ہے NUCLEUS(I) اور آخر میں آنے والے CODA(T) ہے۔ مضمون چونکہ اردو قافیے پر لکھا گیا اس لیے اردو قافیے کی تشریح و توضیح کی ضرورت تھی۔ ہر چند کہ انھوں نے حرفِ خروج وغیرہ کو بھی سمجھایا مگر مثال میں اشعار نہیں دیے۔ قافیے کے عیوب پر بھی خوب روشنی ڈالی۔

قافیے کے علاوہ ردیف کے استعمال پر بھی کھل کر لکھا۔ انگریزی اور ہندی میں ردیف کے استعمال پر روشنی ڈالتے ہوئے اپنی ردیف شناسی کا اظہار کیا۔ کہیں کہیں شاعروں نے قافیہ و ردیف میں انوکھے تجربے بھی کیے جیسے مرزا غالب کا مطلع ہے:

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
پھر جگر تشنۂ فریاد آیا

لپٹ جاتے ہیں وہ بجلی کے ڈر سے   الٰہی یہ گھٹا دو دن تو برسے

شاعری میں الفاظ سے کھیلنے کا ہنر ہی تو شاعر دکھایا کرتے ہیں۔ لکھنو میں یہ ہنر عام تھا۔

ناتواں ہوں کفن بھی ہو ہلکا   ڈال دو سایہ اپنے آنچل کا

سکندر احمد کا مطالعہ ہر موضوع پر بھرپور ہوا کرتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جب لکھتے تھے

اپنے موضوع سے پورا پورا انصاف کرتے تھے۔شمس الرحمٰن فاروقی اور کمال احمد صدیقی جیسے ماہرین عروض کے بعد سکندر احمد اپنی عروض دانی کا سکہ بٹھا رہے تھے۔ان کی تنقیدی صلاحیتیں بھی اپنا لوہا منوا رہی تھیں۔حسرت موہانی کے چھوڑے ہوئے شوشے ''شکستِ ناروا'' کے جواز و عدم جواز کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے سکندر احمد نے دوٹوک انداز میں کہا کہ حسرت موہانی نے اپنی کتاب نکاتِ سخن کا یہ باب رواروی میں لکھا ہے اور انھیں نظر ثانی کا موقع نہیں ملا کیونکہ وہ کبھی اسے اپنے دس سالہ تجربے کا نتیجہ بتاتے ہیں تو کبھی بیس سالہ تحقیق کا نچوڑ کہتے ہیں۔حسرت موہانی نے میرؔ سے لے کر اپنے ہم عصر مقبولِ خاص و عام شاعر اقبال کے پاس بھی شکستِ ناروا کا مفروضہ عیب تلاش کر کے دکھایا ہے جیسے

نہ گیا خیالِ زلف سیہء جفا شعاراں
نہ ہوا کہ صبح ہووے شبِ تیرہ روزگاراں
(میرؔ)

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں
(اقبالؔ)

شمس الرحمٰن فاروقی نے اس مفروضہ عیب کا رد کرتے ہوئے بے لاگ انداز میں لکھا:

''حسرت موہانی اپنے مشہور مگر کمیاب ''معائبِ سخن'' میں اردو شاعری کے پینتیس 35 معائب کی تشخیص مثالوں کے ساتھ درج کی ہے۔ان کا ذہن تجرباتی نہ تھا اس لیے عیب کو عیب ثابت کرنے کے لیے انھوں نے استدلال کا سہارا بہت کم لیا ہے اور نہ یہ کوشش کی ہے کہ عیب کی اصل وجہ بتائی جائے''(عروض آہنگ اور بیان۔صفحہ 98 مطبوعہ 1977)

مگر حسرت موہانی کے غالی معتقد عنوان چشتی شکستِ ناروا کو لسانی، قواعدی اور عروضی نقطہء نظر سے ایک بدترین عیب قرار دیتے ہیں۔اور پھر انھوں نے بشیر بدر کی شاعری میں شکستِ ناروا کی کئی مثالیں تلاش کر کے اس کا ناطقہ بند کر دیا۔اس شکستِ ناروا نے بشیر بدر کا کچھ نہیں بگاڑ لیا۔اسی

لیے سکندر احمد نے کہا

''سب سے بڑا اور اہم سوال تو یہ ہے کہ شکستِ ناروا کو کیوں عیب تسلیم کیا جائے؟''

سکندر احمد کا سوال یہ بھی رہا کہ ایک ہی مصرعے کے دو برابر برابر ٹکڑے کیوں کیے جائیں اور یہ آدھے آدھے ٹکڑے کیا ضروری ہے کہ اپنی جگہ مکمل بھی ہوں جب کہ شعر دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے اور پہلا مصرع دوسرے مصرعے سے مل کر معنے دیتا ہے ورنہ پورا مصرع ادھورا رہ جاتا ہے۔ جیسے:

مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے

میر کا یہ مصرع نامکمل ہے جب تک دوسرا مصرع نہ پڑھا جائے

درد و غم جمع کیے کتنے تو دیوان کیا

ہر شاعر کے پاس ایسی مثالیں مل ہی جاتی ہیں: داغ کہتے ہیں

خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا

دوسرا مصرع اسے پورا کرتا ہے۔ اور زبان کی چاشنی کا نمونہ بھی ہے

جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو گیا

سکندر احمد اپنی تحقیق کے بل پر ''حسرت موہانی کے ساتھ ساتھ عنوان چشتی کا رد بھی کرتے ہیں:

''عنوان چشتی کا یہ کہنا کہ ''محقق طوسی نے عروضی وقفے کے مضر اثرات سے بچنے کے لیے بعض رہنما اصولوں کا ذکر کیا ہے'' سراسر غلط ہے۔ (محقق طوسی کی کتاب) معیار الاشعار کے کسی نسخے میں وقفہ یا شکستِ ناروا کا ذکر ہی نہیں۔

فی الحقیقت میں نے معیار الاشعار کے چار نسخے دیکھے ہیں:

1۔ میزان الافکار۔ طبع 1263ھ

2۔ میزان الافکار۔ ہندوستان 1282ھ

3۔ شعر و شاعری۔ تہران۔ 1380ھ

4۔ زر کامل عیار۔ ہندوستان۔؟ (سن درج نہیں ہے)'' مترجم مظفر علی اسیر

مذکورہ بیان سے پتہ چلتا ہے کہ سکندر احمد کس قدر وسیع المطالعہ ناقد تھے کہ اپنے موضوع کا حق ادا کرنے میں کوئی جھول Lacona نہیں چھوڑتے تھے۔

سکندر احمد کی دقتِ نظر کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ انھوں نے خواجہ نصیر الدین طوسی المعروف محقق طوسی کی کتاب معیار الاشعار کے سلسلے میں تحقیق کرنے کے لیے مختلف قلم کاروں اور کتب خانوں سے رجوع کیا اور اسے محقق طوسی کارنامہ قرار دیا۔ مظفر علی اسیر نے اس کا ترجمہ ''زرکامل عیار'' کے نام سے کیا۔ سعد اللہ مراد آبادی نے محقق طوسی کی مختلف تصانیف میں اس کا ذکر کیا جو فن عروض پر ہے۔ سکندر احمد نے معیار الاشعار کا تہرانی ایڈیشن دیکھا۔ لندن اور استنبول کے کتب خانوں کی فہرست میں اسے خواجہ طوسی کی تصنیف کی حیثیت سے درج پایا۔ ایرانی نقاد و شاعر پرویز خانلری اور علی اکبر دہخدا اسے طوسی کی کتاب مانتے ہیں محمد حسین آزاد صاحب سخن دانِ فارس اسے طوسی کی تصنیف قرار دیتے ہیں اس طرح سکندر احمد نے بڑی عرق ریزی سے معیار الاشعار کے سلسلے میں دادِ تحقیق دی۔

سقوطِ حرف صحیح کے موضوع پر سکندر احمد نے سیماب اکبر آبادی اور زآر علامی سے مدلل اختلاف کیا۔ جیسے ایک مطلع ہے:

آپ کا عہد شباب دیکھیے کب تک رہے　　　　زور پہ یہ آفتاب دیکھیے کب تک رہے

علامہ سیماب نے اس کی تقطیع یوں کی ہے مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن۔

اس تقطیع میں شباب اور آفتاب کی (ب) تقطیع میں نہیں آتی۔ زآر علامی نے فاعلن کی جگہ فاعلات آرزو لکھنوی نے فاعلان میں اسے تبدیل کیا جسے سکندر احمد نے غلط طریقہ کار قرار دیا۔ جیسے غالب کی غزل ہے:

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

اس میں خشت کی (ت) اور بار کی (ر) دونوں تقطیع میں نہیں آتیں اسی غزل کے مزید آٹھ مصرعوں میں یہی صورت حال ہے۔ دو شعر اور دیکھئے:

ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا سہی

جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں

مگر اسی غزل کے دیگر اشعار میں درمیانی حرف تقطیع سے باہر نہیں جیسے:

دیر نہیں حرم نہیں در نہیں آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہگذر پہ ہم غیر ہمیں اٹھائے کیوں
قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

سکندر احمد کا خیال ہے کہ ''ایسی صورتوں میں سقوطِ حرفِ صحیح جائز قرار دیا جائے اور سرے سے مصرعے کے پہلے ٹکڑے کے دوسرے رکن کے حرفِ آخر کو شمار ہی نہ کیا جائے مثال میں انھوں نے فارسی و اردو کے چند اشعار بھی دیے جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ سکندر احمد اپنی بات منوانے کے لیے کیا کیا جتن کرتے تھے۔

''فن عروض اور اساتذہ سخن'' کے عنوان سے سکندر احمد نے فنِ عروض کے موجد خلیل ابن احمد سے لے کر نجم الغنی، زار علامی، یاس یگانہ چنگیزی، اخلاق دہلوی، شمس الرحمٰن فاروقی، کمال احمد صدیقی وغیرہ جیسے ماہرینِ عروض کے اجتہادات کا فنی جائزہ لے کر اپنی بے لاگ رائے بے جھجک پیش کر دی۔

صنفِ رباعی اردو شاعری میں مشکل ترین صنف سمجھی جاتی ہے۔ خواجہ امام حسن قطان نے چوبیس اوزان مقرر کیے ہیں بارہ اوزان جو مفعولن سے شروع ہوتے ہیں شجرۂ اخرم کے ہیں اور مفعول سے شروع ہونے والے اوزان کا تعلق شجرۂ اخرب سے ہے۔ مگر زار علامی کے استاد علام سحر عشق آبادی کو ان چوبیس اوزان سے تسلی نہ ہوئی انھوں نے معاقبے اور مراقبے کے ذریعے مزید بارہ اوزان وضع کر ڈالے۔ صاحبِ بحر الفصاحت نجم الغنی خان صاحب نے رباعی کے زحافات وغیرہ کے ذریعے بیاسی ہزار نو سو چوالیس 22944 تو عنوان چشتی نے ایک لاکھ چوبیس ہزار چار سو سولہ 124416 اوزان دیے۔ اسی فراخ دلی و کشادہ ذہنی کے نتیجے میں غالب شکن یگانہ کہہ اٹھتے ہیں:

چت بھی اپنی ہے پٹ بھی اپنا ہے
میں کہاں ہار ماننے والا

اور ہم نے تو یہاں تک دیکھا ہے کہ بعض رباعی گو اپنے بے بحر مصرعے کو بھی کسی نہ کسی زحاف کے حوالے سے بحر میں ثابت کر کے ہی دم لیتے ہیں۔

لا حول ولا قوة الا بالله

ہمارے حیدرآباد کے ترقی پسند شاعر مخدوم محی الدین آزاد نظمیں بھی ترنم سے سنایا کرتے تھے آخری آخری زمانے میں وہ غزلیں بھی کہنے لگے تھے۔ان کے ایک مطلع پر ایک استاد نے توجہ دلائی کہ اس میں ایطاء ہے۔مخدوم اسے داد سمجھتے ہوئے جھک جھک کر آداب کرنے لگے اور شکریہ ادا کرنے لگے۔مگر ہم نے دیکھا کہ سکندر احمد نے مخدوم کے شعری آہنگ پر ایک مضمون ہی لکھا ہے جو سہ ماہی فکر و تحقیق (اپریل مئی جون 2008) میں شائع ہوا جس میں مخدوم کی نظم ''چارہ گر'' کی خوش آہنگی کا بڑے دل نشیں انداز میں ذکر کیا۔

نوجوان سکندر اعظم نے دنیا کو فتح کرنے کا خواب دیکھا تھا اللہ نے اس کے عمر و اقبال میں برکت دی ہوتی تو ممکن تھا کہ اس کے خواب کی تعبیر بھی اچھی ہی ہوتی۔ سکندر احمد کی عمر نے بھی وفا نہ کی ورنہ وہ بھی دنیائے ادب کی تسخیر میں اپنا نام روشن کرتے خاص طور پر تنقید و تحقیق کے وہ مرد میدان تھے۔چالیس پینتالیس سال کی عمر میں انھوں نے صدیوں کی مسافت طے کی۔تحریر کی طرح ان کی تقریر بھی ٹھوس بنیادوں پر استوار ہوتی تھی وہ اپنے قاری کی طرح اپنے سامع کو بھی متاثر کرنے کا ہنر رکھتے تھے وہ چونکہ حشو و زوائد کے عیوب سے واقف تھے اس لیے ان سے اپنا دامن بچائے رکھتے تھے۔کسی بڑے سے بڑے آدمی سے وہ مرعوب نہیں ہوتے تھے بلکہ ٹھوس دلائل سے مرعوب کر دیا کرتے تھے۔یقیناً وہ نابغۂ روزگار (Genius) تھے۔ان کے ہم عصر ان کے نقد و نظر کا لوہا ماننے پر مجبور تھے۔ان کی دلیل پکی ہوتی تھی۔ان کی کھینچی ہوئی لکیر کے بالمقابل ہر لکیر چھوٹی پڑ جاتی تھی۔

سکندر احمد نے اردو عروض کی پہلی کتاب کے عنوان سے بڑی دادِ تحقیق دی ہے۔عام طور پر شمس الدین فقیر کی ''حدائق البلاغت'' کو عروض کی پہلی کتاب سمجھا جاتا رہا، جو 1258ھ مطابق 1842ء میں لکھی گئی تھی جس کا اردو ترجمہ امام بخش صہبائی نے کیا تھا۔

سکندر احمد کی تحقیق کے مطابق حدائق البلاغت سے چھتیس 36 سال قبل 1222ھ

میں ''دریائے لطافت'' کی کتابت ہو چکی تھی مگر اسے چھیالیس 46 سال بعد مولوی مسیح الدین خاں بہادر کاکوری نے اپنے مطبع آفتاب عالم مرشد آباد بہ تصحیح واہتمام مولوی احمد علی گوپاموی طبع کروایا (بحوالہ مقدمہ دریائے لطافت)۔ مولوی عبدالحق نے اپنے اختیارِ غیر تمیزی سے کام لے کر اپنے ایڈیشن سے عروض قافیہ و منطق والا حصہ غیر ضروری سمجھ کر حذف کر دیا۔ دریائے لطافت انشاء اللہ خاں انشاء اور مرزا قتیل کی مشترکہ کاوش ہے۔ دراصل مرزا قتیل نے عربی افاعیل کے ہندوستانی نام وضع کیے تھے۔ جیسے

فعولن	=	پیازو	فاعلن	=	چت لگن
مفاعلین	=	پری خانم	فاعلاتن	=	نور بائی
مستفعلن	=	چنچل پری	مفعول	=	بی جان
فعول	=	لکور	مفعولن	=	گجراتن

حکیم سید الطاف حسین کاظم فرید آبادی نے صرف تین الفاظ گل، صبا اور چمنی سے ہر شعر کی تقطیع کرنے کا فارمولہ دیا تھا۔

سکندر احمد نے دریائے لطافت سے بھی بہت پہلے اردو عروض پر لکھی ایک کتاب ڈھونڈ نکالی اور وہ ہے محمد عابد دل عظیم آبادی کی ''عروض الہندی'' جس کے نام ہی سے اس کی تاریخ تصنیف بر آمد ہوتی ہے یعنے 1176ھ۔ خود صاحبِ تصنیف نے ایک رباعی میں اس کی تاریخ نکالی ہے۔

ایجاد ضیا ہوا عروض الہندی　　اب تک تو کہیں نہ تھا عروض الہندی
تاریخ جو تصنیف کی پوچھی دل نے　　ہاتف نے یہی کہا ''عروض الہندی''

(ملاحظہ ہو شعر و حکمت مارچ 2004)

مذکورہ کتاب کا خطی نسخہ خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ میں محفوظ ہے جسے کتابی شکل میں ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ نے 1961ء میں شائع کیا۔ سکندر احمد نے محمد عابد دل عظیم آبادی کے خاندانی پس منظر کے بارے میں بھی دادِ تحقیق دی ہے۔

سکندر احمد نے اردو عروض پر جتنا کچھ لکھا گیا ہے سب کھنگال ڈالا تھا۔ میر شمس الدین

فقیر کی حدائق البلاغت، قدر بلگرامی کی قواعد العروض، مظفر علی اسیر کی زرِ کامل عیار (ترجمہء معیار الاشعار) یگانہ چنگیزی کی چراغِ سخن، شوق نیموی کی الاصلاح، نجم الغنی کی بحر الفصاحت، مرزا محمد عسکری کی آئینہء بلاغت، مولوی عبدالرحمٰن کی مراۃ الشعراء، حسرت موہانی کی نکاتِ سخن، جلال الدین احمد جعفری کی نسیم البلاغہ، دیبی پرساد سحر بدایونی کی معیار البلاغت، مرزا اوج لکھنوی کی مقیاس الاشعار، سید حسن کاظم عروض الہ آبادی کی ''علم عروض وقافیہ وتاریخ گوئی' شمس الرحمٰن فاروقی کی عروض آہنگ اور بیان' مہذب لکھنوی کی دورِ شاعری، مسعود حسن رضوی ادیب کی ہماری شاعری، نادم بلخی کی تفہیم العروض، شارق جمال ناگپوری کی بھی تفہیم العروض اور ''عروض میں نئے اوزان کا وجود'' حمید عظیم آبادی کی رمز العروض' زار علامی کی ''کلید العروض'' اور ''مسلمات فن'' ...عنوان چشتی کی عروض اور فنی مسائل، ابوظفر عبدالواحد کی آہنگِ شعر، گیان چند جین کی ''اردو کا اپنا عروض'' اور دریائے لطافت جس میں عروضی حصہ مرزا قتیل کا لکھا ہوا ہے ان کے علاوہ عظمت اللہ خاں کا مقالہ جو ''سریلے بول'' میں شامل ہے۔

عروض پر اس قدر کتابوں کے مطالعے کے بعد سکندر احمد کو حق پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ کسی کے بارے میں کھل کر تنقید کریں اور ان کی تنقید بے جواز نہیں ہوتی تھی وہ کہتے ہیں:

> ''زار علامی اور عنوان چشتی کو عروض داں ماننا عروض کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ عنوان چشتی کی کتاب ''عروض اور فنی مسائل'' مجموعہء اغلاط ہے۔ عنوان چشتی نے محقق طوسی کی کتاب دیکھی تک نہیں اور عروض دانی کا دعویٰ کرتے ہیں۔ زار علامی تو ہر عروض داں کو غلط ثابت کرتے ہیں یعنے خورشید لکھنوی غلط' جلال لکھنوی غلط، نجم الغنی غلط، رام داس فلک غلط، شمس الرحمٰن فاروقی اور کمال احمد صدیقی غلط۔ حتٰی کہ محقق طوس کے بارے میں زار علامی لکھتے ہیں کہ طوسی نہ صرف غلط بلکہ بوکھلاہٹ کا شکار ہے''

یگانہ چنگیزی، ابر احسنی اور سیماب کو بھی غلط سمجھنے والے زار علامی کے بارے میں سکندر احمد کہتے ہیں:

''کسی کے غلط ہونے کا اس سے بڑا ثبوت نہیں کہ وہ ساری دنیا کو غلط سمجھے''۔

عروض وزبان و بیان پر گہری نظر رکھنے والے صاحب نظر سکندر احمد صائب الرائے تھے۔ دنیائے شعروادب ہمیشہ ان کی کمی محسوس کرے گی۔ افسوس کہ انھوں نے اپنے پیچھے اپنی کوئی معنوی اولاد نہیں چھوڑی۔ مختلف رسائل میں پھیلے ہوئے ان کے مضامین ہی ان کی یادگار ہیں۔

ڈاکٹر رؤف خیر (حیدرآباد) اردو کے استاد اور شعروادب کی دنیا کی جانی پہچانی شخصیت ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.238-251
Dr. Samar jahan, Ahed-e-Ghalib aur Tanveer Ahmed Alvi

ثمر جہاں

عہدِ غالب اور تنویر احمد علوی

ہمارے ادب کے اہم محقق و تنقید نگاروں میں ڈاکٹر تنویر احمد علوی (1927 تا 2013) کا نام نمایاں خصوصیات کا حامل ہے۔ جو فارسی، عربی، ہندی، پنجابی اور سنسکرت زبانوں پر دسترس رکھتے تھے۔ طب یونانی میں میڈل حاصل ہونے کے باوجود بھی انھوں نے ادبی تحقیق میں زندگی کے پچاس برس گزارے۔ اور ہمارے کلاسیکی شعراء کے ادبی سرمائے کو تلاش و تحقیق سے ڈھونڈ نکالا جو عام قاری کی نظر سے اوجھل تھے۔ زبان و ادب کو تراجم کے لعل و جواہر سے مزین کیا جس کی مثال ملنا مشکل ہے۔

جب کوئی محقق کسی قلم کار پر توجہ مرکوز کرتا ہے، اسی کے ساتھ وہ اس عہد کے معاصرین کو بھی ادبی تحقیق کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب تنویر علوی صاحب کو ذوق کے حوالے سے تحقیقی مقالہ لکھنے کے لیے دیا گیا اس وقت تک ذوق کا کوئی مربوط اور مستند دیوان موجود نہ تھا۔ فارسی تذکروں میں ذوق کے ادبی مرتبے کے حوالے سے ذکر ضرور تھا۔ لیکن کسی مستند مقالے کی کمی محسوس کی جا رہی تھی۔ اس طرح ذوق کے حوالے سے پہلا مستحکم و مستند کام علوی صاحب کے ہاتھوں انجام کو پہنچا۔

یہ مقالہ علوی صاحب کے ادبی سفر میں خشت اول ''(ذوق سوانح اور انتقاد'') کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس پر انھیں ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل ہوئی۔ اس مقالے میں ذوق کی سوانح، شخصیت پر تذکروں، اخبارات و دیگر معاصرین شعراء کے حوالوں سے مکمل روشنی ڈالی گئی ہے۔ اور ذوق بحیثیت غزل گو اور بحیثیت قصیدہ گو کے حوالے سے سیر حاصل بحث کرتے ہوئے، زبان و

ادب کے حوالے سے نئی نسل پر (منیر شکوہ آبادی، امیر مینائی، داغ دہلوی، عزیز لکھنوی اور جلال لکھنوی اور مولانا محمد حسین آزاد) ذوق کی شاعری کے اثرات کا بھی تفصیلی بیان کیا گیا ہے۔

ذوق نے قلعہ سے تعلق ہونے کی وجہ سے تمام تر توجہ الفاظ کے استعمال پر مرکوز کر دی تھی یہاں عروض و قواعد کی پابندیاں، قافیے کی بندشیں، زبان و بیان کی رعایتیں تھیں جس نے جذبات و احساسات کی لو کو بہت مدھم کر دیا تھا۔ کچھ غزلیں ذوق نے اپنے مخصوص رنگ میں بھی کہی ہیں۔ جس میں رعنائی خیال اور حسن معانی کو بے تکلف انداز میں ڈھالا ہے۔ دوسری طرف اس زمانے میں خارجی انداز بیان کا اثر نمایاں تھا۔

اے ذوق دیکھ دختر رز کو نہ منہ لگا
چھٹتی نہیں ہے منہ سے یہ کافر لگی ہوئی
مقابل اس رخ روشن کے شمع ہوجائے
صبا یہ دھول لگائے کہ بس سحر ہوجائے
وہ جنازے پر میرے کس وقت آئے دیکھنا
جب کے اذن عام میرے اقربا کہنے کو ہیں

یہ بھی کہا جاتا ہے ذوق کی شاعری میں خارجیت کے ساتھ داخلی عناصر کا پرتو موجود ہے۔ اسی زمانے میں ناسخ لکھنؤ میں اصلاح زبان کے امین بنے اور ذوق دہلی میں۔

اس پری کے چہرے کو تشبیہ کس سے دیجیے
جس کا ہر نقش قدم دکھلائے نقشہ حور کا
(ناسخ)
کھنچے مانی اس پری کی کیوں کہ تصویر کنک
جمع ہو جب تک نہ رنگ سرخ روئے حور کا
(ذوق)

ذوق کے قصائد علمی معنویت کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ ان کے ایک قصیدے کے اٹھارہ اشعار اٹھارہ مختلف (مشرقی و مغربی) زبانوں میں کہے گئے ہیں۔ جس پر انھیں خاقانی ہند،

کا خطاب ملا۔تنویر احمد علوی نے ان قصائد کی ادبی افادیت کے پیشِ نظر یہ نتیجہ نکالا ہے۔

''ذوق اپنے قصائد میں جس متانت، چستی بندش، شائستگی الفاظ اور جزالت بیان کو رواج دیا تھا اس نے آگے چل کر نظم کا موزوں اختیار کر لیا۔''

(ذوق، سوانح، اور انتقاد ص 271)

تنویر صاحب کے مقالہ پر سید عابد حسین نے پیش لفظ میں کہا:

''جدید ترین تحقیقات نے (اور میرے فاضل دوست تنویر احمد علوی اس بات سے باخبر ہیں) ثابت کر دیا ہے کہ ذوق نے نہ صرف ظفر کی غزلوں پر اصلاح دی ہے بلکہ اشعار بھی نذر کیے ہیں۔ انھیں غزلوں میں ظفر کا تخلص بھی ڈال دیا ہے۔''

(ذوق، سوانح اور انتقاد ص 96)

علوی صاحب کے اس کام کو خوب داد تحسین حاصل ہوئی اور علی گڑھ سے وہ پہلے ڈی۔لٹ اسکالر بنے جن کے مقالے کا موضوع ''تدوین کلیات ذوق'' قرار پایا۔ ذوق پر قلم اٹھانے کی وجہ تسمیہ تنویر علوی یوں بیان کرتے ہیں!

''ذوق کا اپنے عہد میں کیا علمی و ادبی مرتبہ تھا اس کا اندازہ ان کے معاصرین کی تحریروں سے ملتا ہے۔ تذکرہ صدرالدین، تذکرہ گلشن بے خار انیسویں صدی کے وسط میں ترتیب دیے گئے۔۔۔۔ یہ صحیح ہے کہ آج ہمارے سامنے ان تذکرہ نگاروں کی وہ اہمیت نہیں لیکن اسے نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔''

ذوق کو ہمارے نقاد بالعموم اس لیے ناپسند کرتے ہیں کہ ان کی غزل گوئی میں ایک خارجی انداز ملتا ہے۔ جس سے بیزاری کے جذبات آج بہت اہم ہیں۔ لیکن یہ خارجی انداز بیان ان ہی کے یہاں نہیں دوسروں کے یہاں بھی ہیں۔ اور وہ شعراء بھی اس سے بچ نہیں سکے۔ جن کی توجہ 'لفظ' سے زیادہ معنی کی طرف رہی۔ ذوق کے کلام میں خارجی داخلیت ہی نہیں وہ داخلیت بھی ہے جسے دہلی اسکول کی روایات شاعری کی روح سمجھا جاتا ہے۔ بقول تنویر احمد علوی!

ذوق کو مرزا غالب کا حریف سمجھا جاتا ہے دوسری طرف مولانا آزاد نے ظفر کا سارا کلام اپنے استاد کی جھولی میں ڈال دیا تھا۔

(ذوق سوانح اور انتقاد ص 7)

ذوق کی زندگی میں ان کا کوئی مربوط دیوان مرتب نہ ہو سکا تھا۔ ان کی وفات کے بعد مولانا آزاد اور شیخ اسماعیل ذوق کا کلام مرتب کرنے کی کوششوں میں مصروف تھے کہ اچانک غدر ہو گیا جس نے دہلی کے زمین و آسمان کو درہم برہم کر دیا، مولانا آزاد کے والد محمد باقر شہید کر دیے گئے اور آزاد دہلی سے نکل جانے پر مجبور ہوئے۔ اس وقت ذوق کا جو کلام ان کے پاس تھا اسے متاع عزیز کی طرح سے سینے سے لگایا۔ اور 22/افراد خاندان کے ساتھ نکل کھڑے ہوئے۔ حالات بہتر ہونے پر آزاد نے دیوان ذوق کو مرتب کیا۔ تنویر علوی نے اس سلسلے میں لکھا ہے:

> مولانا جس زمانے میں دیوان ذوق کی تدوین کا کام انجام دیا وہ ذہنی اختلال کا شکار ہو چکے تھے۔ جس کا ثبوت رجسٹرار یونیورسٹی کی اس رپورٹ سے فراہم ہوتا ہے۔ جو پینشن پانے کی درخواست کے ساتھ پیش کی گئی۔ اس رپورٹ میں مولانا کی تصانیف کا ذکر موجود ہے ساتھ ہی ان تصنیف کا ذکر بھی ہے جو زیر تصنیف ہیں۔ اس میں دیوان ذوق کا کوئی ذکر موجود نہیں ہے۔ جس کے یہ معنی ہے کہ یہ تالیف تشکیل پذیری کی منزل میں تھی۔۔۔۔ اس میں مولانا کی طرف سے تبدیلیوں اضافوں اور اصلاحوں کی جو صورتیں داخل متن ہو گئیں ان کی وجہ سے اس نسخہ کی استنادی حیثیت مشکوک قرار پائی ہے۔

(دیوان ذوق ص 57)

بیسویں صدی عہد غالب کی صدی ہے۔ اس صدی میں جتنا غالب کو پڑھا سمجھا اور قبول کیا گیا۔ کسی اور شاعر کو یہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ اس شہرت و دوام پر غالب کا حق تھا۔ جو انھیں اپنی زندگی میں نہ حاصل ہو سکا۔ مرزا قلعہ معلیٰ میں استاد شاہ کا رتبہ پانا چاہتے تھے۔ لیکن وہاں ذوق شاہی مسند پر مقرر تھے۔ قلعہ معلیٰ میں ان کے سامنے کسی اور کا چراغ جلنا آسان نہیں تھا۔ اس

لیے دونوں کے درمیان معاصرانہ چشمک برقرار رہی۔

مرزا غالب کی زندگی میں سفر کلکتہ بڑی اہمیت رکھتا ہے، اس سفر کے دوران انھوں نے اپنے دوستوں، اہل ثروت، حکام بالا اور شاگردوں کو جو فارسی میں خطوط لکھے ان سے غالب کی ذہنی کیفیت اور سوانح کے بہت سے مخفی گوشے واضح ہوتے ہیں۔ سفر کلکتہ ان کی زندگی میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ (جو انھوں نے انگریزی حکومت سے پینشن پانے کے لیے کیا تھا۔) کلکتہ پہنچنے سے قبل وہ پہلے فیروز پور جھرکہ (پنجاب) پہنچے وہاں سے لکھنؤ گئے پھر کانپور کا رخ کیا، کچھ دن کے لیے باندا (بندیل کھنڈ) ان کی آرام گاہ بنا۔ ان دنوں ان کی طبیعت کچھ ناساز تھی۔ یہاں سے رخصت ہو کر الہ آباد اور وہاں سے بنارس پہنچے۔ اور بنارس سے عظیم آباد اور مرشد آباد ہوتے ہوئے کلکتہ حاضر ہوئے۔

لیکن یہ طویل سفر ان کے لیے بھی سودمند ثابت نہ ہوا۔

تنویر علوی نے غالب کے فارسی خطوط جو ''پنج آہنگ'' کے نام شائع ہوئے ہیں۔ ان کا مربوط و مستند اردو ترجمہ کیا ہے۔ جس پر تخلیق کا گمان ہوتا ہے۔ ان خطوط کے اسلوب بیان کی دلکشی غالب کے تئیں قاری کی دلچسپی کو اور بڑھاتی ہے۔ تنویر علوی ان فارسی مکتوبات کو تراجم کرنے کی وجہ یوں بیان کرتے ہیں:

> ''فارسی الفاظ نے ان کی تخلیقی حسیت اور بے مثال ادبی صلاحیت کے ساتھ مل کر ان خطوط میں جو ایک جہان رنگ و بو پیدا کیا اور سرمایۂ آرایش گفتار بہم پہنچایا اس کو اردو میں منتقل کرنا یوں بھی ایک مشکل کام ہے۔ لیکن ان خطوط کے اپنے بحر دلکشی نے مجھے اس پر مجبور کیا کہ میں ان کا اردو میں ترجمہ کروں اور اس کے وسیلے سے دوسرے اہل ادب ارباب ذوق اور غالب کے مطالعے سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے اپنی نارسائی کے باوصف رسائی کی صورت پیدا کروں۔
>
> (اوراق معانی ص 47)

تنویر علوی کے ترجمہ کیے ہوئے غالب کے ایک مکتوب کا نمونہ پیش کیا جا رہا ہے۔ جو

انھوں نے نواب علی بہادر مسند نشین باندا کے نام تحریر کیا ہے اور اپنے فارسی خطوط کے مجموعے پنج آہنگ کا ذکر کیا ہے:

> ''نسخہ ''پنج آہنگ'' کہ اگر وہ میری تصنیف نہ ہوتی تو میں کہتا کہ وہ نگارش فارسی کے لیے ایک خرد پسند قانون ہے۔ اس میں بہت سے فکر آفرین نکتے کام میں لائے گئے ہیں۔ فراواں فراواں نادر ترکیبیں زیب تحریر کی گئی ہیں اور معنی خیز لفظ جز و عبارات بنائے گئے ہیں۔
>
> راست می گویم و امید کہ باور دارند

میں سچ کہتا ہوں اور یہ امید رکھتا ہوں کہ میری بات پر یقین کیا جائے گا۔ دیوان فارسی و دیوان ریختہ اور اس کے ماسوا نظم و نثر میں سے جو کچھ میرے خامہ لا ابالی خرام کی یادگار ہے میں کافر ہوں اگر اس کا کوئی ورق میرے پاس ہو یا کوئی نسخہ میری ملکیت میں رہا ہو۔

> میرے احباب ان اوراق کو میرے پاس سے لے گئے ہیں۔ اور مجموعوں کی صورت میں جمع کر لیا۔ شدہ شدہ یہ مجموعہ ہائے اوراق انھیں کی سعی و توجہ سے قالب طبع میں لائے گئے۔ وہاں سے سوداگروں نے ان نسخوں کو اٹھایا۔ اور دور دراز کے شہروں میں لے جا کر فروخت کر دیا۔ آپ کے فرمان کی پذیرائی میں بہت لوگوں کو سو بہ سو مقرر کیا۔ وہ ادھر ادھر گئے۔ جستجو کی دیوان فارسی اور دیوان ریختہ کہیں ہاتھ نہ آیا۔ ہاں ''پنج آہنگ'' کا ایک نسخہ مل گیا۔ چنانچہ میں نے اس کو شرمسانہ روانہ خدمت کر دیا ہے۔ آئندہ بھی جو ملتا رہے گا۔ نظر گاہ والا میں پیش کیا جاتا رہے گا۔
>
> (اوراق معانی ص 269)

ان خطوط کے تراجم کے ذریعے تنویر علوی نے نہ صرف غالب کی سوانح کے بہت سے مخفی گوشوں تک رسائی حاصل کی بلکہ غالب اکیڈمی کی فرمائش پر انھوں نے ان خطوط کی روشنی میں غالب کی سوانح عمری کی باضابطہ کتاب مرتب کر دی ہے۔ اس کتاب کہ وجہ تحریک پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

’’حیرت اس پر ہوتی ہے کہ پنج آہنگ میں شامل غالب کے خطوط جوان کی زندگی میں ہی چھپ کر سامنے آچکے تھے۔خود یادگار غالب میں ان سے کوئی مصرف نہیں لیا گیا۔نامہ ہائے فارسی کی طباعت پر بھی ایک ثلث صدی کے قریب مدت بیت رہی ہے۔مگراس کی مثالیں شاذونادر ہی ملتی ہیں کہ غالب کی سوانح اور سیرت کے مطالعہ میں ان سے کوئی خاص استفادہ کیا گیا ہو۔

غالب کے سوانح نگاروں میں غلام رسول مہر نے غالب کے فارسی خطوط سے کافی وشافی طور پر استفادہ کیا۔مگران کے یہاں غالب کے سوانحی مسائل پر تاریخی سلسلہ سے گفتگو نہیں آئی۔ ڈاکٹر نثار احمد فاروقی نے ’غالب کی کہانی خودان کی زبانی‘ایک مختصر کتابچہ کی صورت میں پیش کردی جوسوانح غالب کے سلسلے میں ایک لائق توجہ اور لائق تحسین کام ہے۔اب تک غالب کی جو اہم سوانح عمریاں شائع ہوئی ہیں ان میں یادگار غالب‘ حیات غالب‘اورغالب نامہ شامل ہیں۔

(دیباچہ غالب کی سوانح عمری خطوط غالب کی روشنی میں)

غالب کوفارسی تہذیب وثقافت سے گہرالگاؤ تھا۔اوراپنے فارسی کلام پر ناز تھا۔جس کا اظہاران کی بہت سی تحریروں سے ہوتا ہے۔۔قیام کلکتہ کے زمانے میں انھوں نے اردو کا ایک انتخاب’’گل رعنا کے نام سے بھی مرتب کیا۔اس میں بھی بہت سافارسی کلام شامل کردیا۔اسی زمانہ مدت میں بہت سے فارسی قصائد‘ قطعات اور مثنویاں بھی لکھیں۔لیکن ہمارے ناقدین نے ان کے فارسی کلام پر بہت کم توجہ دی۔اس سلسلے میں تنویراحمد علوی لکھتے ہیں:

غالب کی فارسی شعرگوئی پر بہت کم لکھا گیا ہے۔اوران کا بیشتر قیمت سرمایہ جوقلمی نسخوں اور مطبوعات میں موجود ہے۔ہماری نگاہ توجہ کا منتظر رہا ہے۔ گزرجانے والی صدی میں غالب پر غالباً سب سے زیادہ تحقیقی اور تنقیدی کام ہوامگراس کا تعلق بحثیت مجموعی اردوزبان اورادب ہی سے تھا۔ان

کے ایک دوقطعات کا حوالہ ضرور آتا رہا۔لیکن وہ قطعات نہ پورے طور پر کہیں درج کیے گئے، نہ ان کے مشتملات پرکوئی گفتگوسامنے آئی۔

(غالب کی فارسی شاعری تعارف وتنقیدص 13)

علوی صاحب نے غالب کے فارسی قصائد کو چار حصوں میں بانٹا ہے۔(ا)۔حمد و ستائش باری تعالیٰ (ب)نعت ومنقبت (ج) ثنائے ارباب دولت (ہ)، تعریف احباب! غالب نے بہادرشاہ ظفر کی شان میں سب سے زیادہ مدحیہ قصائد لکھے۔ بہت سے قطعات بھی قصیدوں کے نعم البدل کے طور پر لکھے۔جن کے ممدوحین اور مخاطبین زیادہ تر بڑے انگریز افسر یا اہل دولت منداشخاص ہیں۔تنویرعلوی رقم طراز ہیں:

غالب کے قطعات ان کے فکری وفنی کمالات کوبھی ظاہر کرتے ہیں۔ان کے ذریعے ہم غالب کی ذہنی کیفیات اورسوانحی کیفیات سے بھی آگاہ ہوتے ہیں۔جن کی طرف ان کے سوانح نگارا کثر وبیشتر اشارہ بھی نہیں کرتے۔

''مسٹرسیسل بیڈن کے لیے لکھا جانے والا قطعہ بھی کچھ اسی نوعیت کا ہے۔اس میں غالب نے اس کی تعریف میں چند اشعار لکھے ہیں اوراس کے بعد دوشعروں میں اپنی مشکلات کا ذکر کیا ہے:

مسکن من بجہاں صورت مدفن دارو
بزمیں، بسکہ فرد برد مرا بار محن

ترجمہ: میرا مسکن اب اے شہر یار،میرے ماحول میں مدفن کی صورت رکھتا ہے۔کہ غموں کے بوجھ نے مجھے زمین کی تہوں میں پہنچا دیا ہے۔اسی کے ساتھ اس نے یہ کہا ہے کہ مسٹر پرنسب، مسٹر اسٹرلنگ، جیمز ٹامسن، مسٹر ماڈک اور میکناٹن میرے ہمدرد رہے ہیں۔ یہ لوگ مجھ خستہ جگرکومحبت سے پوچھتے تھے۔اوراخلاص کے ساتھ یادکرتے ہیں:

آن کرم پیشہ ''پرنس دگرآں ''استرلنگ''
آن ''جمس تامسن'' ''ماڈک'' و ''جے مکناٹن''

اس سے اندازہ ہوتا ہے۔کہ غالب کے تعلقات مختلف انگریز افسران سے (جو

حاکمان وقت بھی تھے) کس طرح اور کس سطح سے رہے ہیں۔اس لیے وہ مسٹر بیڈن سے بھی امید رکھتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ میں اپنے غم والم میں گھرا ہوا ہوں اور اپنی حالت پر آنسو بہا رہا ہوں ۔کس قدر افسوس کی بات ہوگی اے رئیس وقت' تیرے عہد میں بھی ناکام اور نامراد رہوں۔

نالم از غم کہ نہ شائستہ وودرخود باشد

خاص در عہد تو' ناکامی و نومیدی من

(غالب کی فارسی شاعری تعارف وتنقید ص154)

فارسی کلام میں شامل مثنویات بھی اہم دستاویزی حیثیت رکھتی ہیں۔جس میں مثنوی 'بادمخالف' سفر کلکتہ کے دوران پیش آئے ادبی معرکہ کا نتیجہ ہے۔مثنوی چراغ دیر'بنارس' شہر کی تعریف میں ہے۔یہ دوران سفر کلکتہ لکھی گئی۔

غالب کی فارسی شاعری کے تراجم کا کام تنویر صاحب نے دلجمعی سے کیا۔جس سے کلام فارسی میں چھپے اسلوب بیان کے کچھ ایسے گوشے سامنے آئے۔جن پر اب تک ہمارے محققین کی نظر نہیں پہنچی تھی۔اس سلسلے میں ان کا بیان ہے:

غالب کی فارسی شاعری پر کام نسبتاً کم ہوا ہے۔ڈاکٹر یوسف حسین خاں مرحوم اور ڈاکٹر وارث کرمانی نے ان کی فارسی غزلیات پر قابل تحسین کام کیا ہے۔اب ایسے فارسی جاننے والے کم ہوتے جارہے ہیں جو بے تکلف غالب کے کلام کا مطالعہ کرسکیں۔اور اخذ نتائج ممکن ہو۔اس دشواری نے پچھلی کئی دہائیوں میں ہمیں غالب کے فارسی کلام کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیا۔

(دیباچہ غالب کی فارسی شاعری تعارف وتنقید)

غالب کے معاصرین میں ذوق (کا ذکر کیا جاچکا ہے۔) شاہ نصیر' مومن' صہبائی اور ظفر کے نام بڑی اہمیت رکھتے ہیں:

شاہ نصیر ایک گم نام شاعر ہیں۔جن کے کلیات کی تدوین کا کام بھی تنویر علوی نے انجام دیا ہے یہ دہلی کے خانوادہ تصوف سے تعلق رکھتے تھے۔

ان کے یہاں داخلی شاعری کے پیکر بہت کم ملتے ہیں۔

کچھ وقت ذوق کے استاد بھی رہے ہر وقت اپنے حریفوں کو معرکہ سخن میں شکست دینے کے لیے شعر کہتے تھے۔ جب ذوق اپنی قوت مشق اور با صلاحیت فطرت کے باعث دہلی کی ادبی محفلوں اور مشاعروں میں داد تحسین پانے لگے تھے۔ اس وقت شاہ نصیر دکن چلے گئے آہستہ آہستہ ذوق مشق سخن میں ماہر ہو گئے۔ شاہ نصیر جب دکن سے واپس لوٹے تو قلعہ معلیٰ میں ذوق کو ادبی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ قلعہ میں دونوں کے بیچ ادبی معرکہ ہوا۔ جس کی ایک تاریخی اہمیت ہے۔

تنویر علوی نے شاہ نصیر کی زندگی کے بہت سے اہم گوشوں کو کلیات کے دیباچے میں واضح کیا ہے کہ:

''شاہ نصیر کا دیوان ان کی زندگی میں مرتب ہو گیا تھا۔ اس کا امکان تو یقیناً ہے لیکن اس کا کوئی یقینی ثبوت نہیں ان کے دیوان کے جو قلمی نسخے موجود ہیں ان میں غالباً سب سے قدیم نسخہ آصفیہ کا ہے۔''

(دیباچہ کلیات شاہ نصیر ص 4)

تنویر علوی نے کلیات شاہ نصیر کی تحقیق کے لیے حیدر آباد کا سفر کیا۔ وہاں کی کئی لائبریوں کے ادبی نسخوں و تذکروں سے اصل ماخذ تک پہنچنے کی کوشش کی اور یہ نتیجہ اخذ کیا:

شاہ عالم کے زمانے تک شاہ نصیر کی شہرت پھیل چکی تھی۔ دہلوی زبان کی شعری بنیادوں کو مستحکم کرنے اور اس روایت کو ادارے کی صورت دینے میں نصیر کا وہی درجہ ہے جو نثر میں دہلی کے بنیادی اسلوب متن کی نمائندگی میں میر امن کو حاصل ہے۔ ان کی شاعری میں عصری میلانات اور روایتی تقاضوں کا بڑا حصہ ہے وہ شعر برائے ادب اور ادب برائے فن کے قائل ہیں۔

شاہ نصیر کی شاعری تاثراتی شاعری نہیں تصوراتی شاعری ہے جس میں نئے نئے خاکے' خیال نقوش اور ہیولے ابھرتے ہیں۔ اور فانوس خیال کی سی پرچھائیاں رقص کرتی نظر آتی ہیں۔

چراغ داغ دل گر جلوہ گر ہو بعد مرنے کے
سراپا صورت فانوس عاشق کا کفن چمکے
چرخ فانوس خیالی ہے بدست گردش

پھرئے جوں عالم تصویر ہیں حیراں آگے

شاہ نصیر مشاعروں اور بزم آرائیوں میں ہمیشہ پیش پیش ہی رہے۔ چاہے دلی میں رہے ہو یا حیدرآباد یا لکھنؤ میں ان کے یہاں میر کے جیسا سوز وگداز نہیں، بلکہ انانیت پسند طبیعت کے باعث رعونت کا عکس قائم ہے۔اور یہ رعونت کسی کو بھی خاطر میں نہ لاتی تھی۔ جس کے لیے کہا جاسکتا ہے۔ کہ اس زمانے کی شاعرانہ فضا میں معاصرین کے بیچ چشمک کا رجحان غالب تھا۔تنویر علوی لکھتے ہیں:

"جب مشاعرے میں غزل پڑھتے تو ساری محفل پر چھا جاتے تھے۔اور اپنا کلام انھیں خود بے خود کر دیتا تھا۔ایک مشاعرے میں غزل پڑھی اس میں جب قطعہ مذکورہ پر پہنچے تو شعر پڑھتے تھے۔اور مارے خوشی کے کھڑے ہوئے جاتے تھے۔

یہ مجنوں ہے، نہیں آہوے لیلیٰ
پہن کر پوستیں نکلا ہے گھر سے
جسے تو سینگ سمجھے ہے یہ ہیں خار
لگے ہیں پاؤں میں نکلے ہیں، سر سے

(کلیات شاہ نصیر ص 75)

کلیات شاہ نصیر' کی تدوین کے وقت علوی صاحب نے حیدرآباد کے دیوان نصیر کے دو مختصر قلمی انتخاب کو پیش نظر رکھا۔ "نسخہ آصفیہ سب سے قدیم نسخہ ہے جو آصفیہ اسٹیٹ لائبریری حیدرآباد میں محفوظ ہے۔اس کے علاوہ نسخہ ادارہ ادبیات' نسخہ پٹیالہ' نسخہ رام پور تھا۔انتخاب کلیات شاہ نصیر جو 1294ھ میں شائع ہوا تھا۔ چمنستان سخن' دیوان غزلیات کا مکمل مجموعہ' تذکروں میں تذکرہ ہندی'، تذکرہ مجمع الانتخاب' مجموعہ نغز' عمدہ منتخبہ' عیار اشعراء تذکرہ جگر' ریاض الفصحات' دستور الفصحات' تذکرہ ابن طوفان' گلشن بے خار' طبقات شعرائے ہند' انتخاب داووین' گلدستہ نازنیناں' گلستاں بے خزاں' آثار الصنادید' چمن بے نظیر' گلستان سخن' گلشن ہمیشہ بہار' سخن شعراء' خزینہ العلوم' بزم سخن' اور آب حیات' طور کلیم وغیرہ' کلیات شاہ نصیر کی تدوین کا اعلیٰ پایے کا کام آج

بھی مستنداور مستحکم مانا جاتا ہے۔

تنویرعلوی صاحب کے ان تحقیقی کاموں کے حوالے سے پرفیسر عبدالحق لکھتے ہیں:

> ''کسی غالب شناس نے غالب کی سوانح اور کلام کی تدوین پر یکساں کام نہیں کیا۔ اور نہ اعتبار حاصل ہوسکا۔۔۔۔علوی صاحب کی عبقری نظر دیکھیے کہ صرف ذوق ہی نہیں دوسرے معاصر شاہ نصیر پر اتنی ہی توجہ دی' یہی نہیں انھوں نے غالب پر بھی تراجم کے گہر ہائے گراں مایہ پیش کیے۔ گویا وہ پورے عہد کے ادب واسالیب پر اس طرح سے حاوی ہیں جیسے ارض وسما کی خبر رکھنے والا جمشید کا پیالہ جم جسے صورت گراں احوال عالم کہا جاتا ہے۔ اس دور کی کار شناسی اور کارگزاری کے حال احوال علوی صاحب سے پوچھے۔
>
> (ذکر یار مہرباں ص76)

معاصرین غالب میں مغل سلطنت کے آخری تاجدار بہادر شاہ ظفر شیخ ابراہیم ذوق کے شاگرد تھے۔ 1837 میں تخت نشین ہوئے۔اس وقت تک ان کا کوئی دیوان منظر عام پر نہیں آیا تھا۔1845 میں قلعہ معلیٰ میں قائم پریس سے ان کا پہلا دیوان شائع ہوا۔تنویرعلوی صاحب نے حیدرآباد میں قائم سالار جنگ میوزیم میں بہادر شاہ ظفر کے دیوان کا پہلا ایڈیشن دیکھا۔ اوراس نایاب نسخے کی تفصیل پر ایک مضمون ''بہادر شاہ ظفر کا نادر نسخہ' کے حوالے سے پیش کیا ہے۔(راقم الحروف نے اپنی کتاب ''تنویر احمد علوی کا جہان معانی جلد اول و دوم میں اس مضمون کو شامل کیا ہے۔) ظفر نے آنے والے وقت کو پہچان لیا تھا۔اور کیا خوب کہا تھا۔

اے ظفر ہے اب تجھی تک' انتظام سلطنت
بعد تیرے 'نے ولی عہدی 'نہ نام سلطنت

امام بخش صہبائی بھی غالب و ذوق کے معاصرین میں شامل ہیں۔دلی میں چیلے کے کوچوں میں رہتے تھے۔فارسی زبان پر گہری دسترس رکھتے تھے۔مرزا انانیت پسندی کے باعث جب دلی کالج کی ملازمت کے لیے راضی نہ ہوئے۔تب یہ ملازمت صہبائی نے قبول کی۔انھیں

درسیات پر عبور حاصل تھا۔ تذکرہ گلستان سخن' کے بارے میں عام طور سے صہبائی کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔ غالب کی بھی اس بارے میں یہی رائے ہے۔ 1857 کے ہنگامے میں صہبائی اور ان کے اہل خاندان کو شہید کر دیا گیا۔ صہبائی کا ایک شعری انتخاب ''انتخاب داوین' ہے۔ یہ دلی کالج کے پرنسپل بوترس کی فرمائش پر مرتب کیا گیا تھا۔ تنویر علوی نے اس انتخاب کا بغور مطالعہ کیا ہے۔ اور 1987 میں دلی یونیورسٹی سے اسے شائع کیا ہے۔ صہبائی کی شاعری کے حوالے سے بھی کئی مضامین لکھے جو شائع ہو چکے ہیں۔

مومن کے حوالے سے بھی تنویر علوی کے لکھے دو اہم مضامین تک راقم الحروف نے رسائی حاصل کی ہے۔ (اول) ''مومن ایک خاص شعری وشعوری روش کا شاعر (' دوم) مومن اور ان کے نقاد'۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ تنویر احمد علوی نے علمی و تحقیقی کاوشوں سے غالب اور ان کے عہد کے اہم شعراء کا مطالعہ بڑی ذہانت اور عرق ریزی سے کیا ہے۔ اور ادب کے تحقیقی میدان میں جو علم کی شمعیں روشن کی ہیں اس کی حیثیت ادب میں کوہ نور ہیرے کی سی ہے۔ جس کی آب و تاب سے عہد حاضر اور آنے والے زمانے کے بھی اہل علم مستفید ہوتے رہیں گے۔

آسمان تیری لحد پر شبنم افشانی کرے

کتابیات

1۔ ذوق سوانح اور انتقاد؛ از تنویر احمد علوی ناشر انجمن ترقی اردو لاہور، سن اشاعت 1963

2۔ دیوان ذوق، ناشر ترقی اردو بیورو سن اشاعت 1980

3۔ اوراق معانی، ناشر اردو اکادمی دہلی، سن اشاعت 1992

4۔ غالب کی فارسی شاعری تعارف وتنقید، ناشر غالب اکیڈمی بستی حضرت نظام الدین اولیا دہلی، 2007

5۔ کلیات شاہ نصیر، ناشر مجلس ترقی ادب لاہور، 1971

6۔ غالب کے خطوط، ناشر نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، سن اشاعت 2004

7۔ خطوط غالب کی روشنی میں غالب کی سوانح عمری، ناشر غالب اکیڈمی حضرت نظام الدین اولیا دہلی، 2004

8۔ ذوق دہلوی (مونوگراف)، ناشر ساہتیہ اکادمی دہلی، سن اشاعت 1992

9۔ انتخاب داوین، ناشر دہلی یونیورسٹی سن اشاعت 1987

10۔ انتخاب ذوق، ناشر مکتبہ جامعہ سن اشاعت 2011

11۔ ذکر یار مہرباں، ناشر عبدالحق سن اشاعت، 2011

ڈاکٹر ثمر جہاں گورنمنٹ اسکول چشمہ بلڈنگ بلی ماران، دہلی میں پی جی ٹی ہیں۔ انہوں نے جناب تنویر احمد علوی پر دو جلدوں میں ضخیم کتاب ترتیب دی ہے۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.252-272
Dr. Abrar Ahmed Ajrawi, Urdu aur Maithili: Lisani aur Tahzibi Rishte

ابرار احمد اجراوی

اردو اور میتھلی: لسانی اور تہذیبی رشتے

زبان کو فطری اور جبلی ذریعۂ اظہار و ابلاغ سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مگر زبان صرف اظہار خیال اور انکشاف حال کا ذریعہ ہی نہیں ہوتی، بلکہ یہ مختلف مذاہب، متنوع عقائدی مسلمات کی نمائندہ اور کئی تہذیبی و ثقافتی قدروں کی امین و علم بردار بھی ہوتی ہے۔ زبان پر کسی ایک خطے، علاقے یا منطقے کی اجارہ داری نہیں ہوتی، بلکہ زبانوں کی پیدائش اور اس کی پرورش کے عمل میں مختلف مذاہب اور ثقافت کی آمیزش ہوتی ہے۔ وہ اپنے گرد و نواح اور معاشرہ و سماج، زیر عمل رسم و رواج اور ساری انسانی اکائیوں کے ذہنی رجحان و طبعی میلان کی انگلی پکڑ کر چلتی ہے۔ زبانیں اکتساب و استفادہ کی راہ پر چلتی ہیں، وہ تبادل و تفاعل کے پہلو پر ارتکاز کرتی ہیں کہ کوئی بھی زبان مذہبی، سماجی، سیاسی، نفسیاتی اثرات قبول کرنے سے پہلو تہی نہیں کرسکتی، زبان علاقائی اور مقامی اثرات و نفوذ سے کبھی راہ فرار اختیار نہیں کرسکتی۔ بہت سی زبانوں کے درمیان ساخت، الفاظ اور ترکیبی بندش کا اختلاف تبادل کی راہ میں حائل ہوتا ہے، مگر زبان چوں کہ انفرادی سے زیادہ اجتماعی سروکار سے مربوط ہوتی ہے، اس لیے زبانوں کے اختلافات کا معاملہ دوسرے معاملات کے اختلاف سے ذرا الگ ہے۔

زبانیں اپنے رسم الخط اور الفاظ و محاورات اور ضرب الامثال کے اختلاف کے باوجود ایک دوسرے کے ساتھ اخذ و استفادہ کا سلوک اختیار کرتی ہیں۔ مذاہب و معتقدات اور نظریات و خیالات کے قافلے تو باہم دست بگریباں ہوتے ہیں، مگر زبانیں خواہ ان کے مابین اختلاف کی کتنی گہری خلیج حائل کیوں نہ ہو، ایک دوسرے سے متصادم و متخالف نہیں ہوتیں، بلکہ ایک دوسرے کے

ساتھ تحالف وتعاطف کے رویے کا مظاہرہ کرتی ہیں کہ اسی اشتراک واتحاد سے اس کوئی زندگی اور نئ توانائی عطا ہوتی ہے۔ جو زبان ماحول، علاقہ اور اطراف وابعاد کے اثرات سے معاندت و مخالفت کا رویہ روا رکھتی ہے، وہ ترقی کے زینے پر چڑھ نہیں پاتی، بلکہ محصور ومنجمد اور معطل ہوکر رہ جاتی ہے۔ اردو زبان اس لیے بہت جلد نہ صرف لنگوا فرانکا بن کر ہندستان کے مختلف منطقوں اور خطوں میں ترسیل وابلاغ کا اہم اور مستند ذریعہ بن گئی تھی اور ہندستانی سرحدوں سے نکل کر عرب و افریقہ اور ایشیا سے نکل کر امریکہ و یورپ تک پھیل گئی تھی کہ اس نے صرف عربی فارسی اور ترکی جیسی عالمی زبانوں سے اخذ واستعمال کا معاملہ ہی جاری نہ رکھا، بلکہ ہند آریائی زبانوں کے علاوہ انگریزی اور پرتگالی جیسی غیر آریائی زبانوں سے بھی استفادہ کرنے میں پس وپیش سے کام نہیں لیا تھا۔

اردو ایک ہند آریائی زبان ہے، جس کا مغربی ہندی کی ایک شاخ، کھڑی بولی (بالفاظ دیگر ہندستانی) سے رشتہ زیادہ استوار رہا ہے، وہی کھڑی بولی جس سے ہماری 'قومی زبان' ہندی نے بھی جنم لیا ہے۔ گویا ہندی اور اردو دونوں کا منبع و ماخذ ایک ہی زبان ہے۔ دونوں نے ایک ہی ماں کا دودھ پیا ہے۔ اب اس مروجہ ہندی سے جتنی زبانیں بھی الفاظ ومحاورات کی سطح پر اثرات قبول کریں گی، اس کا فطری طور پر رشتہ اردو سے قائم ہو جائے گا۔ ماں اور بیٹے کا نہیں، تو بھائی بہن کے رشتے سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ جہاں تک شمالی بہار کے بڑے خطے اور ملک نیپال میں بولی جانے والی زبان میتھلی کا تعلق ہے، تو اس کا موجودہ ہندی سے بڑا گہرا رشتہ ہے۔ اردو اور میتھلی کے رشتے کی ایک اور بنیادی اور تاریخی جہت بھی ہے۔ کئی ماہرین لسانیات نے برج بھاشا کو میتھلی اور فارسی کے مخلوطہ سے نکلنے والی زبان قرار دیا ہے۔ چناں چہ حسن امام درد، میتھلی کے عظیم اور مشہور شاعر ودیاپتی (1448-1360ء) کا برج بھاشا میں ایک شعر درج کرنے کے بعد اپنے مضمون ''متھلا اور ادب'' میں لکھتے ہیں:

''برج بھاشا، دراصل میتھلی اور کچھ فارسی اور دوسری زبانوں سے مل کر بنی۔'' (سہ ماہی تمثیل نو، مدیر ڈاکٹر امام اعظم، دربھنگہ، ص:35، جولائی - دسمبر 2006ء)

اور برج بھاشا کو بھی مولانا محمد حسین آزاد جیسی عبقری شخصیت سمیت کئی دوسرے اردو کے ماہرین لسانیات نے اردو کا منبع وسرچشمہ مانا ہے، ان کا یہ ادبی مسلک چوں کہ گہرے لسانی تجزیہ پر

مبنی نہیں تھا، بلکہ یہ صرف ایک تاریخی روایت کا ادیبانہ اظہار تھا جس کو اردو زبان وادب کی دنیا میں من وعن تسلیم نہیں کیا گیا، مگر اس میں تھوڑی بہت سچائی بھی تسلیم کر لی جائے (اور یہ تسلیم کرنے میں کوئی قباحت بھی نہیں کہ اردو کو کھڑی بولی اور برج بھاشا دونوں کے اختلاط و ارتباط نے ہی بنایا، سنوارا اور چمکایا ہے)، تو اردو اور میتھلی کے نسب نامے میں اشتراک واتحاد کی ایک اور قابل قبول صورت نکل سکتی ہے۔ زبانیں ویسے بھی تکافل و تعاون کے اصول پر عمل پیرا ہوتی ہیں۔خود میتھلی زبان کے اصل محرک ودیا پتی نے میتھلی کے ساتھ، برج بھاشا کو بھی اپنے منظوم تخلیقی اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔

میتھلی ایک قدیم زبان ہے۔ یہ ریاست بہار کے شمالی علاقے اور بنگال کے کچھ حصے میں تو عوامی سطح پر استعمال کی ہی جاتی ہے، ایک مستقل اور خود مختار پڑوسی ملک نیپال کی بھی عوامی رابطے کی اہم زبان کہلاتی ہے۔ یہ بہار کے کل 21/اضلاع میں پھیلی ہوئی ہے اور تقریباً چار کروڑ عوام کی روزمرہ کی زبان ہے۔ بہار میں مگدھی، بھوجپوری اور کئی دوسری کم معروف زبانیں بھی بولی جاتی ہیں، مگر میتھلی اپنے وسیع حلقے، عوام الناس میں اپنی بے پناہ مقبولیت، اپنی شیرینی، نرمی وملائمت اور ادبی تمول اور تخلیقی تموج کی وجہ سے بہار کی دوسری علاقائی زبانوں پر کئی اعتبار سے فائق ہے۔اس کا اپنا رسم الخط تو نہیں کہ یہ بنگلہ سے مشابہ اپنے اصلی رسم الخط 'ترہتا' یا 'متھلا اکشر' سے ناطہ توڑ کر ہندی رسم الخط دیوناگری میں آج کل لکھی اور سمجھی جاتی ہے، مگر اس کا اپنا ادبی سرمایہ، اپنی مخصوص تہذیب اور اپنا الگ جغرافیائی علاقہ ہے۔میتھلی شاعر ڈاکٹر منظر سلیمان لکھتے ہیں:

''جدید ہند آریائی زبانوں میں ایک پرانی زبان میتھلی ہے۔ اس کا اپنا علیحدہ رسم الخط (مگر اب اسے دیوناگری رسم الخط میں لکھا جانے لگا ہے) اپنی لغت، اپنی قواعد، اپنا جغرافیائی علاقہ اور اپنی ایک الگ شناخت ہے۔ سابق ترہت یعنی دربھنگہ اور سہرسہ کے قدیم مقام کو میتھلی کی جائے پیدائش ہونے کا فخر حاصل ہے۔ پورنیہ، بھاگل پور اور مونگیر کا علاقہ کچھ میتھلی اور کچھ بنگالی سے متاثر ہو کر ایک زبان بولتا ہے۔علاقائی زبانوں میں میتھلی اپنی دو معاصر زبانوں بھوجپوری اور مگہی سے زیادہ طاقتور بن کر ابھری۔ بھوجپوری، مگہی نے جہاں ادبی ضروریات کی تکمیل کے لئے پنگل یا برج بھاشا کا سہارا لیا وہیں میتھلی نے خود ہی وسیلۂ اظہار بنایا۔'' (سہ ماہی تمثیل نو، ص:70)

گرچہ الفاظ کے سلسلۂ نسب کی تحقیق و تفتیش اور ہر لفظ کی اصل کا پتہ لگانا مشکل امر ہے، مگر میتھلی زبان کے ۸۰رفی صد الفاظ قدیم ہندستانی سے ماخوذ ہیں۔ زمانہ ہر دم تبدل پذیر ہے، زبان تغیر و تبدل کو قبول کیے بغیر ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکتی، اس لیے میتھلی نے ہندی زبان سے الفاظ، تراکیب اور محاورے اور ترکیبیں مستعار لی ہیں اور اپنا اصلی رسم الخط (متھلا کشر) بھی چھوڑ کر اس کے دیوناگری رسم الخط کو جوں کا توں اپنا لیا ہے۔ مگر ہندی زبان سے اس گہرے تعلق کے باوجود، میتھلی زبان نے اپنے ارتقا کے مختلف مراحل میں اردو زبان سے مختلف سطحوں پر اپنا رشتہ برقرار رکھا ہے۔

اردو کے ساتھ میتھلی کے ارتباط و اختلاط کا یہ زریں سلسلہ کئی صدیوں کے زمانی عرصے پر پھیلا ہوا ہے۔ جب مسلم حکمراں مختلف عہود میں متھلا سے منسوب اس وسیع و شاداب علاقے میں وارد ہوئے تھے، وہ اپنے ساتھ اپنی زبان اور اپنا ذریعہ اظہار خیال لے کر آئے تھے، اور ایک لشکری زبان کے نام سے مشہور و مستعمل اردو اسی زمانے میں ایک قومی زبان کے طور پر، گرچہ اس کا نام دکنی، گجری، ریختہ، ہندی، ہندوی، اردوئے معلیٰ کچھ بھی رہا ہو، اپنی علاحدہ شناخت قائم کر چکی تھی۔ مقامی اور علاقائی زبانیں فاتحین اور حکمراں کی زبان سے اخذ و قبول میں پیش قدمی کرتی ہیں۔ فاتح قومیں محکوم اقوام پر زبان و بیان سے لے کر ان کے طرز بود و باش اور طریقہ معاشرت پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔ اس لیے ظاہری بات ہے کہ دربھنگہ اور اس کے اطراف میں بولی جانے والی اس زبان یعنی میتھلی نے فاتحین کی زبان ملی جلی اردو سے کسب فیض ضرور کیا ہوگا۔ ایک قدم اور آگے بڑھیں تو میتھلی کا رشتہ صرف اردو سے ہی نہیں، بلکہ اردو کی جڑ بنیاد میں شامل عربی اور فارسی سے بھی میتھلی نے فراخ دلی سے خوشہ چینی کی ہے۔ اور اردو کے وسیلے سے بہت سے ایسے الفاظ بھی اس کی لغت اور محاورے کا حصہ بن گئے ہیں کہ اگر اردو نے اس حوالے سے میتھلی زبان کی دست گیری نہ کی ہوتی تو وہ کسی طرح میتھلی زبان کا حصہ نہ بن سکتے تھے۔ اردو نے ہی عربی، فارسی اور ترکی الفاظ تک میتھلی زبان کی حدود تک رسائی اور اس کے استعمال میں اس کی رہ نمائی کی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ بہار کے متھلا میں رہنے والی مسلم آبادی اور نئی نسل کی زبان خالص اردو یا اردو اور میتھلی سے مماثل ایک نئی زبان (میتھلی اردو) رہی ہے، مگر اس نئی نمو پذیر زبان کے استعمال اور اردو سے محبت نے میتھلی کو

استفادے کی راہ سے دور نہیں کیا ہے۔اس نے اردو کے ادبی شہ پاروں کی قدر دانی میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے۔متھلا میں مسلم حکمرانوں کی آمد کے بعد کس طرح میتھلی اور یہاں کی دیگر مقامی زبانوں نے اردو اور عربی فارسی کے اثرات قبول کیے، ڈاکٹر منظر سلیمان لکھتے ہیں:

''متھلا میں مسلم حکمرانوں کی آمد کے بعد یہاں مسلمان آباد ہونے لگے اور فارسی کے ساتھ اردو کے الفاظ میتھلی زبان میں شامل ہونے لگے۔'' (سلیمان منظر کا مضمون: میتھلی ادب میں غیر ملکی الفاظ، میتھلی شودھ پتریکا، ایل ایم این یو، دربھنگہ، شمارہ: 3، ص: 53)

ابھی ذکر ہوا کہ میتھلی اور اردو کے رشتے کا سلسلہ بہار پر مسلم حکمرانوں کے تسلط واقتدار کے عہد سے جڑا ہوا ہے۔ اس لیے یہاں رک کر تاریخ کے دریچے میں جھانکنا بھی از حد ضروری ہے۔ بہار پر مسلمانوں کا اولین حملہ ۱۱۸۰ء میں ہوا۔ جنوبی بہار کی طرح شمالی بہار پر بھی مسلم حکمرانوں نے حملے کئے۔ حملے سارن کی طرف سے ہوئے، مگر ترہت اور پورنیہ کے علاقے بھی مسلمانوں کے زیرنگیں آتے گئے۔ محمد بن بختیار خلجی نے 1202ء میں دربھنگہ پر حملہ کر کے یہاں کے راجہ نرسنگھ کو زیر کر لیا اور اس کو اسلامی سلطنت میں شامل کر لیا۔ اس کے بعد بھی دربھنگہ اور ترہت کے علاقے پر مسلم حکمرانوں کی طرف سے پے در پے کئی حملے ہوئے، جون پور کے فرماں روا سلطان ابراہیم شاہ نے 1402ء میں ترہت کے راجہ شیوسنگھ پر چڑھائی کی اور اسے قید کر کے اپنے ساتھ لے گیا۔ میتھلی زبان کا اولین شاعر اعظم ودیاپتی اسی راجہ شیوسنگھ کے دربار سے وابستہ تھا۔ اور اسی زمانے میں وہ عربی فارسی زبانوں سے متأثر ہو چکا تھا۔ اور اپنے اشعار میں عربی فارسی الفاظ اور ہندو مسلم اتحاد و یک جہتی سے عبارت مضامین بھی رقم کر رہا تھا۔ اسی وابستگی کا نتیجہ تھا کہ نہ صرف یہاں کے عوام، بلکہ حکمراں اور درباروں سے وابستہ لوگ بھی مقامی زبانوں کا اثر قبول کرتے چلے گئے۔ سلسلۂ مداریہ کے مشہور بزرگ بھیکا شاہ سیلانی کے دوہے اسی علاقائی زبان میتھلی سے متأثر ہیں۔ (تلخیص، از تذکرہ بزم شمال، شاداں فاروقی، ج:۱، ص:26-22) درج ذیل مصرعوں سے زبان کے تدریجی ارتقا اور الفاظ و تراکیب کی سطح پر زبانوں کے باہمی اخذ و استفادہ اور اثر و تأثر کا بخوبی اندازہ ہو جائے گا۔

بھیکا بولی پوربی برلا جانے کوئے

بھیکاؔ بولی او بولے جو بھیکا دیس کا ہوئے
بھیکا بات اگم کی کہن سلن کوٗنا
جو کہے سو جانے نا، جو جانے سو کہے نا

درج بالا ان اشعار کے درج کرنے کے بعد شاداں فاروقی تذکرہ بزم شمال کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

''یہ دوہرے غماز ہیں کہ ترکوں نے کس طرح ترکی، فارسی، یا عربی کا جامہ اتار کر ہندی یا میتھلی کا خالص ہندوستانی لبادہ اختیار کرلیا۔ یہ شمالی بہار میں برج بھاشا کی صبح اولیں تھی جس نے سارے علاقے کو منور کرنا شروع کردیا تھا۔.... حقیقت یہ ہے کہ حکومت وقت سے جو کام نہیں بن پڑ رہا تھا یہ صوفیائے کرام اور اہل اللہ وہ کام کر رہے تھے۔....ظاہر ہے وہ اپنے اظہار خیال کے لیے جو زبان استعمال کر رہے تھے وہ عوام سے بہت قریب رہی ہوگی۔ بھوجپوری یا میتھلی میں بہاری ریختہ پن اپنا جلوہ دکھانے لگا ہوگا۔'' (تذکرہ بزم شمال، ج:۱،ص:27)

تاریخی شہادت کے مطابق 1860ء میں راج دربھنگہ کے کورٹ آف وارڈس میں جانے کے بعد یہاں کی دفتری زبان اردو ہوگئی تھی۔ مگر میتھلی ہر دور میں یہاں کے عوام وخواص کی محبوب زبان رہی ہے، مگر یہ عوامی مقبولیت اردو کی راہ میں حارج نہیں ہوئی اردو اور میتھلی بھائی بہن کی طرح شانہ بشانہ ترقی پذیر رہی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ متھلا کے مخصوص علاقے میں ایک ہی گھر میں اور ایک ہی گھر کے چند افراد میں کچھ لوگ معیاری اردو بولتے ہیں تو کچھ لوگ معیاری میتھلی، جس سے دونوں زبانوں کے لسانی ہیولی میں اشتراک واستنباط کا فطری عمل جاری رہتا ہے۔ اور کچھ افراد ان دونوں زبانوں کے ملن سے نمو پذیر ایک نئی میتھلی اردو سے موسوم زبان بولتے ہیں۔ جس میں اردو ہندی کے ساتھ مقامی بولی کا اشتراک نمایاں ہے۔

اردو زبان کے پہلے شاعر امیر خسرو (1325-1253ء) کے یہاں بھی میتھلی زبان اور یہاں کی مخصوص سنسکرتی کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ امیر خسرو نے اس عہد میں اردو اور میتھلی آمیز زبان استعمال کی، جب میتھلی شاعر ودیاپتی اپنی شاعری کا سنگ بنیاد رکھنے میں مشغول تھے۔ امیر خسرو نے اپنے اشعار میں ایسے الفاظ اور ایسی تراکیب کا استعمال کیا ہے، جو آج خالص میتھلی

زبان کی بنیادی ساخت کا حصہ ہیں۔ روایتوں سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ متھلا کی سرزمین پر قدم رنجہ ہوئے تھے۔ اور یہاں کی زبان، اخلاق وکردار، عوامی سلوک ورجحان، کھانے پینے کے طرز، خصوصا پان کی لالی سے سرخ لب کی خوب صورتی سے متأثر ہوئے تھے۔ ان کا ایک قطعہ بھی متھلا سے متعلق ومنسوب ہے اوراس کی لفظی بنت بھی اس امر کی غماز ہے کہ اس کا علاقہ ورشتہ اسی متھلا کی سرزمین سے ہے۔ پہلے دیکھیے امیر خسرو کے یہ اشعار اور پھر آج کی میتھلی زبان کے سرمایۂ الفاظ وتراکیب کی دنیا میں اپنے ذہن ودماغ کو گردش دیجیے۔ ان اشعار سے یہ بھی اندازہ ہوگا کہ اردو، فارسی اور میتھلی قدیم دور میں بھی شیر وشکر رہے ہیں، اور آج کے اس گلوبل ولیج اور کمپیوٹر ا تیج میں بھی یہ زبان فارسی اور اردو سے استفادہ کررہی ہے۔

ہندو بچہ ہے کہ عجب حسن دھرئی چھے
بر وقتِ سخن گفتن مکھ پھول جھرئی چھے
گفتم ز لب لعلیں تو یک بوسہ بگیرم
گفتا کہ ارے رام ، تُرک کائیں کرئی چھے

اور امیر خسرو کے اس مشہور زمانہ شعر میں بھی مستعمل اکثر الفاظ اور مضامین کا سیاق میتھلی زبان اور میتھلی سنسکرتی سے تأثر واستفادہ کا اعلان واظہار کرتے ہیں:

گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس
چل خسرو گھر آپنے سانجھ بھئی چودیس

حقیقت یہ ہے کہ اردو اور میتھلی کے نسب نامہ میں بڑا گہرا اشتراک ہے۔ کھڑی بولی اور برج بھاشا کے حوالے سے اس اشتراکی اور اتحادی رشتے کو مزید تقویت ملتی ہے۔ یہ اشتراک عہد قدیم سے ہی مسلسل چلا آرہا ہے۔ اردو کے اولین شاعر خسرو نے جس طرح متھلا کی تہذیب وثقافت اور یہاں کی مذہب پرستی اور یہاں کے فطری حسن اور شیریں طرز بیان کو موضوع سخن بنایا ہے، اسی طرح میتھلی بھی ابتدا سے ہی اردو اور اس کی تہوں میں شامل عربی فارسی الفاظ وتہذیبی مظاہر و مآثر سے استفادہ کے لیے کمر بستہ رہی ہے۔ میتھلی کے عظیم شاعر ودیاپتی کے مصرعوں میں بھی نہ صرف الفاظ کی سطح پر اردو جلوہ گر رہی ہے، بلکہ اس میں مذہبی رواداری، فرقہ وارانہ ہم آہنگی، قومی یک جہتی اور

مودت واخوت کے جس مضمون کو مس کیا گیا ہے، وہ بھی اردو سے ثقافتی، تہذیبی اور لسانی تعلق کا ہی ثمرہ ہے۔ جس زمانے میں میتھلی رحم مادر سے نکل کر گھٹنوں کے بل چل کر اپنا وجود ثابت کرنے میں مشغول رہی تھی، اس زمانے میں بھی اس کا میلان عربی فارسی کی طرف تھا۔ خدابند (خداوند)، وجیر (وزیر) نماج (نماز)، سراب (شراب) وغیرہ خالص عربی فارسی الفاظ کا ذکر اسی وقت سے میتھلی زبان میں ملتا ہے جب وہ باضابطہ ایک زبان کے طور پر نہیں، بلکہ اوہٹ یا متھلا اپ بھرنش کے نام سے ایک دیسی زبان کے طور پر عوام الناس میں متعارف تھی۔ دیکھیں اس عہد قدیم کے ودیاپتی کے چند اشعار، جن کے اندر عربی فارسی الفاظ کی آمیزش ہے:

ہندو ترک کے ملل واس

ایلک دھم آ اِیلک اُپہاس

کتہو بانگ، کتہو وید

کتہو بسمل، کتہو چھید

کتہو اوجھا، کتہو کھوجا

کتہو مکت، کتہو روجا

کتہو تمھارد، کتہو کوجا

کتہو نماج، کتہو پوجا

اردو کی طرح میتھلی زبان میں بھی ادبی اصناف میں بڑا تنوع ہے۔ اردو کی طرح اس زبان میں بھی بہت پہلے سے ڈرامے، ناول اور افسانے لکھے جا رہے ہیں، مگر جس طرح ہندی میں نظم ونثر کی روایت نے بہت بعد میں آنکھ کھولی، میتھلی زبان میں بھی جدید ادبی اصناف کی پیدائش اور ترقی کی رفتار بہت سست رفتار رہی ہے۔ اس کی ادبی اصناف کا دائرہ اردو کے مقابلے میں زیادہ وسیع اور عریض نہیں کہ اردو اب سرحدوں میں مقید نہیں رہی ہے، مگر تاریخی حقائق سے انکشاف ہوتا ہے کہ میتھلی ایک مخصوص علاقے کی نمائندہ زبان ہونے کے باوجود کافی قدیم زبان کے طور پر عالمی ادبیات میں شمار ہوتی ہے۔ اس کے لسانی اور ادبی سفر کو ماہرین لسانیات نے چار ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ جو 890ء سے شروع ہو کر جدید عہد 1970ء اور مابعد جدید دور یعنی حال کے دورانیے تک پھیلا ہوا ہے۔ اردو کے

مقابلے میں اس میں جدید شعری ونثری اصناف ڈرامہ اور ناول وافسانہ نے بہت بعد میں جنم لیا، مگر ایک بار آنکھیں کھولنے کے بعد ترقی اور عروج کی منزل طے کرنے میں میتھلی ادبی اصناف بالکل پیچھے نہیں رہی ہے۔ اور نثری اصناف سے لے کر شعری صنف میں بھی اردو الفاظ ومحاوارت اور تراکیب کے جلوے ہر جگہ نظر آتے ہیں۔ یہ اشتراک وارتباط زمانہ قدیم میں تو مضبوط ومستحکم تھا ہی، جدید عہد میں یہ رشتہ اور تیز رفتاری سے اپنی شناخت قائم کر رہا ہے۔ آزادی کے بعد میتھلی شاعری کو ترقی کی معراج طے کرانے والوں میں بے شمار شعرا اور کویوں کا نام آتا ہے، مگر ویدیہ ناتھ مشر یاتری، ڈاکٹر ہری موہن جھا، کاشی کانت مشرا ''مدھوپ''، ہریندر جھا ''سمن''، تنتر ناتھ جھا، کانچی ناتھ جھا، اوپندر ٹھاکر ''موہن''، راج کمل چودھری، فضل الرحمٰن ہاشمی اور آچاریہ سوم وغیرہ کے ذکر کے بغیر مابعد آزادی میتھلی ادب کی تاریخ ادھوری رہے گی۔

بیسویں صدی کے نامور میتھلی شاعر اور کہانی کار ناگ ارجن یاتری کی نظم ونثر میں اردو الفاظ، محاوروں اور تراکیب کا کثرت سے استعمال ملتا ہے۔ افعال کا اگر استثنا کر دیا جائے کہ وہ خالص مقامی بولی اور میتھلی لب ولہجہ سے متاثر ہیں، تو بھی ان میں استعمال ہونے والے اسماء والفاظ کے سبب ان کی نظموں کو اردو آمیز میتھلی کے تخلیقی نگار خانے میں جگہ دی جاسکتی ہے۔ جیسے یہ اشعار

توہر من دوڑیت چھو کوٹھاک دش
پیگھ پیگھ دھنک دش دربارک دش
گریب دش ککر جائت چھے نجر
کے تکیت اپچھ ہمر نورک دش

ان اشعار میں کچھ الفاظ اپنی اصلی شکل میں مستعمل ہیں، تو کچھ معمولی تبدیلی کے ساتھ میتھلی شبداولی اور میتھلی زبان وادب کا حصہ بن گئے ہیں۔ کوٹھا، دربار، نور تو اپنی اصلی شکل میں برقرار ہیں، جب کہ دوڑیت، گریب، نجر اور ہمر موجودہ متبدل شکل میں، اردو کے عربی فارسی سے ماخوذ و مستنبط سرمایۂ الفاظ کی دین ہیں۔

میتھلی زبان کے مشہور مزاح نگار پروفیسر ہری موہن جھا نے اپنے طنزیہ اشعار میں اس طرح اردو کے الفاظ کو ادبی پیرایے میں استعمال کیا ہے کہ یقین نہیں ہوتا کہ اردو سے نابلد ایک خالص

میتھلی شاعر کا طائر خیال یہاں تک پرواز کرسکتا ہے۔ دیکھیے انھوں نے اپنے زمانہ کی کمر توڑ مہنگائی اور روزمرہ کی اشیا کی گرانی کا طنزیہ شکوہ کس طرح کیا ہے، یہ طنزیہ استہزائیہ لہجہ بھی اردو زبان کا عطا کردہ ہے:

کیہن بھیل انھیر او بابا، کیہن بھیل انھیر
بھات بھیئل درلبھ بھارت میں، سپنا دھانک ڈھیر
مکئی مکھانک کان کٹئی چھئے، الُوا کھائیتھ کوبیر
مرُوا مسرک بھاؤ بکائچھ جیراک بھاؤ جنیر
سب سے بڑبک ان کھساری، سیہو روپے سیر

شعری تخلیقات کے علاوہ نثری تصانیف میں بھی میتھلی زبان کا، اردو سے استفادہ کا عمل تواتر کے ساتھ جاری رہا ہے۔ میتھلی ڈرامہ، ناول، افسانہ، تنقیدی، تاریخی اور سوانحی ادبی کتابوں پر اردو کا عکس صاف نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر سبھدر جھا کا سفرنامہ ''یاترا پرکرن'' اور ڈاکٹر چیتکر جھا کی ''پرتھوی پریکرما'' میں روزمرہ کے ایسے الفاظ ومحاورات استعمال ہوئے ہیں، جن کو صرف اردو کا راست اثر ہی کہا جاسکتا ہے۔ عدالتی معاملات کی فارسی آمیز زبان سے ماخوذ الفاظ و مصطلحات سے لے کر روزمرہ کی غذائی اجناس اور باہمی بول چال کے بہت سے الفاظ سبک خرامی سے میتھلی کا حصہ بن گئے ہیں۔ خودنوشت میں سرگنگا ناتھ جھا کی ''آتم کتھا'' اور شری گریندر موہن مشرا کی ''کچھ دیکھل کچھ سنل'' میں ہندستانی الفاظ وتراکیب کے ساتھ دوشالہ، مقدمہ، حساب، درخواست، منصف اور سفارش وغیرہ ایسے الفاظ بخوبی میتھلی کا جزولانیفک بن گئے ہیں جو روزِ اول سے اردو لغت کا اٹوٹ حصہ رہے ہیں۔ میتھلی شاعر وافسانہ نگار اور ناقد ڈاکٹر منظر سلیمان نے اپنے کئی مضامین میں میتھلی زبان میں شامل و مستعمل ان الفاظ کی فہرست دی ہے، جو کسی اور مقامی زبان کے نہیں، اردو کے عطا کردہ ہیں۔ کچھ الفاظ تو ایسے ہیں جو انگریزی کے ہیں اور اردو کی طرح ہی میتھلی میں بھی مشترکہ طور پر مستعمل ہیں، جیسے پینسل، اسٹیشن، ٹکٹ، کور، آلپن، آپریشن، بیٹری، کیمرہ، کمشنر وغیرہ، مگر میتھلی زبان نے سب سے زیادہ اردو کے مخصوص اس ذخیرۂ الفاظ سے اکتساب کیا ہے، جو اردو زبان کی فرہنگ کا بنیادی اور اٹوٹ حصہ ہیں۔ عقل، اخبار، عجیب، عدالت، عافیت، امین، عرضی،

اول، اصول، آخر، آبرو، آستین، آہستہ، اقبال، اجازت، عزت، احسان مند، استاد، قبول، جذبہ، قرض، قلم، قصور، کاتب، قاتل، قانون، قاعدہ، کاشت کار، قسمت، خزانہ، خط، خلیفہ، قسط، قلعہ، خوف، چشمہ، زبردستی، زندگی، ظلم، جرم، جائیداد، تقدیر، تکلیف، تختہ، تشریف، دخل، دفتر، نقشہ، درخواست، تہذیب، دفتر، دوات، دستور، دروازہ، دستخط، دیوان، دشمن، نقد، فرمان، پردہ، فقیر، بدنام، بدہضمی، بادشاہ، بزرگ، بے وقوف، بے حیا، یقین، رسید، لایق، شطرنج، شباب، سخت، صندوق، حق، حقیقت، حضور، ناظر اور حاکم وغیرہ سینکڑوں ایسے اردو کے الفاظ ہیں، جو میتھلی کے ذخیرۂ الفاظ سے اس طرح شیر وشکر ہوگئے ہیں کہ انھیں میتھلی کی شبداولی سے الگ کرنا ممکن نہیں۔ یہ مذکوہ بالا الفاظ تو اپنی اصلی شکل میں مستعمل ہیں، جب کہ اردو کے بعض الفاظ میں معمولی صوری تبدیلی کو راہ دی گئی ہے، کسی لفظ کے آخری حرف علت کو گرادیا گیا ہے، تو کہیں ساکن الآخر لفظ کو متحرک الآخر بنادیا گیا ہے، تاکہ وہ میتھلی کے مخصوص مزاج ومنہاج کی میزان پر کھرا اترے اور دونوں زبانوں کے درمیان ایک قسم کی اجنبیت کا جو پردہ حائل ہے، وہ چاک ہوجائے، مگر ان الفاظ کی تہوں میں اردو فارسی کی آمیزش ہے۔ جیسے میتھلی میں کچھ کو کچھو، اور کو آؤر، جتنا کو جتیک، اتنا کو اتیک، سب کو سبھ، یوں کو اونا، بیشی کو بیسی، مگر کو مودا، ان کا کو ہنکا، جب کو جہیا، لوگ کو لوکا، ایک کو ایکٹا، دوسرا کو دوسر، وہ کو او، پھر کو پھیر، چھوٹا چھوٹا کو چھوٹ چھوٹ، پرانا کو پران، جھولا کو جھورا، نئ نئ کو نب نب، اس لیے کو ایہی لیل وغیرہ استعمال کرتے ہیں۔ کہیں مجہول حروف کو معروف حروف میں تبدیل کرکے میتھلی میں استعمال کرتے ہیں۔ جیسے کرو اور لکھو کی مجہول شکل کو معروف شکل میں تبدیل کرکے ''ز'' پر زبر کا استعمال کرکے کرو اور لکھو بولتے ہیں۔

میتھلی نے صرف اردو فرہنگ کے الفاظ کو ہی قبول نہیں کیا، بلکہ اردو کے روزمرہ، محاوروں اور ضرب الامثال کو بھی اپنے حلقہ الفاظ میں شامل کرلیا ہے۔ مگر چوں کہ ضرب الامثال اور کہاوت کسی زبان کے ایک خاص سماجی پس منظر کے ساتھ نشوونما پاتے ہیں، اس لیے ان کہاوتوں پر معمولی علاقائی تبدیلی کا اثر بھی ہے، جو ناگزیر تھا، مگر اس کی بنیادی تہ میں اردو محاوروں اور اردو ضرب الامثال والا مادہ ہی عامل واثر انداز ہے۔ آگ میں گھی ڈالنا سے آگ میں گھی ڈالب، کاغذی گھوڑا دوڑانا سے کاگجی گھوڑا دورائب، دال میں کالا سے دالی میں کال، عقل کم ہونا سے عکل گم ہوئب وغیرہ

محاوروں میں علاقائی تبدیلی کا اثر ہے۔اسی طرح مندرجہ ذیل ضرب الامثال کا بھی معاملہ ہے کہ اردو کی ان ضرب الامثال میں میتھلی کے لب و لہجے کی رعایت کرتے ہوئے تبدیلی کی گئی ہے۔جان نہ پہچان خالہ بی بی سلام (چنھیں نہ جانے کھالہ کیر سلام) ملا کی دوڑ مسجد تک (میا نک دور مسجد دھری)، پگ پگ پوکھری ماچھ مکھان، ماچھ مکھان اور مگھی پان، یہ تینوں متھلا کی شان اور ودیا پتی کا یہ قول کہ ''میتھل بینا سب جن میٹھا'' بھی ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔

حالاں کہ الفاظ کا معاملہ شمار سے باہر ہوتا ہے کہ الفاظ کے سرچشمے کبھی خشک نہیں ہوتے، عصری تقاضوں اور ایجادات کے مطابق، ہر لمحہ نئے الفاظ کی ولادت ہوتی رہتی ہے۔دنیا کی اکثر زبانوں کا یہ معاملہ ہے، مگر بعض لوگوں نے اردو سے مستعار و مستفاد ان الفاظ کا شمار کیا ہے، جو میتھلی زبان میں بے جھجھک استعمال ہو رہے ہیں۔ڈاکٹر منظر سلیمان نے میتھلی میں استعمال ہونے والے اردو الفاظ کو ۲۰۰ر کے عدد تک محدود کر دیا ہے۔اور انھوں نے میتھلی کے حروف تہجی کے اعتبار سے بالترتیب ان الفاظ کی ایک طویل فہرست اپنے ایک مضمون میں درج کی ہے، جو عربی فارسی اور ترکی زبانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ظاہری بات ہے کہ یہ اعداد و شمار کثرت استعمال پر مبنی ہیں اور ان الفاظ کی عوامی مقبولیت کے غماز ہیں۔ورنہ تو یہ تعداد اس سے زیادہ بڑھ سکتی ہے۔وجہ یہ ہے کہ میتھلی دربھنگہ، مدھوبنی اور سمستی پور کے اردو داں حلقوں میں روز بروز قبولیت کے زینے پر چڑھ رہی ہے اور جس طرح آج کی ہندی سنسکرت سے زیادہ اردو کے روزمرہ کے قریب آ رہی ہے، اسی طرح میتھلی زبان بھی ہندی اور سنسکرت سے زیادہ اردو کے کومل اور نرم الفاظ کی آغوش میں پناہ لے رہی ہے۔

یہ بات اب مخفی نہیں رہ گئی ہے کہ اردو کا ادبی اور تخلیقی سرمایہ دوسری ہندستانی زبانوں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔اردو نے ہند آریائی زبانوں کے خاندان سے تعلق رکھنے والی زبانوں کو ہی متاثر نہیں کیا، بلکہ دراوڑی خانداں کی زبانوں سے بھی لین دین کا معاملہ روا رکھا ہے۔اور میتھلی زبان تو ہند آریائی خاندان کا ایک رکن ہے، اس لیے اردو نے میتھلی زبان کو الفاظ اور تراکیب کی کی سطح پر ہی متاثر نہیں کیا، بلکہ اس کے تخلیقی ادب سے متعلق فکشن کی کہانی، اس کے مرکزی مواد اور تخلیق کار کی تخلیقی حسیت پر بھی اپنے نقوش مرتب کیے ہیں۔جہاں اردو داں ادیب و قلم کار میتھلی زبان میں خامہ فرسائی کر کے میتھلی کو اردو تہذیب و ثقافت اور عرب اسلامی اقدار و آثار سے قریب کر رہے ہیں،

وہیں میتھلی زبان کے ادیب وشاعر بھی اردو تخلیقات کا اثر قبول کرتے ہوئے اپنی نثری اور شعری تخلیقات میں ان مسائل وموضوعات اور رجحانات ومیلانات کو مس کر رہے ہیں، جو اردو کی ادبی تاریخ اور تہذیب وثقافت کے زائیدہ و پروردہ ہیں۔ سرسید احمد، ڈپٹی نذیر احمد، شبلی، مولانا الطاف حسین حالی، راشد الخیری اور پریم چند کی طرح میتھلی میں بھی ریفارمر اور مصلح قسم کے ادیب وکہانی کار موجود رہے ہیں۔ جو ادب برائے ادب کے بجائے ادب برائے زندگی اور ادب برائے اصلاح کے نظریہ پر یقین رکھتے ہیں۔ ماضی کی طرح موجودہ صدی میں میتھلی ادب میں بھی سماجی اصلاح کا کام کرنے والے ادیب وشاعر جنم لے رہے ہیں۔ اور سماج میں جنم لینے والی مختلف معاشرتی برائیوں، اونچ نیچ، ذات پات، چھوا چھوت، ظلم واستحصال کے خلاف شمشیر بدست رہے ہیں۔ اس کے علاوہ اسی قربت اور نزدیکی کا نتیجہ ہے کہ میتھلی ساہتیہ میں مسلم سماج کے مسائل اور ان کی پسند و ناپسند اور مسلم تہذیبی وثقافتی اقدار وروایات کو بڑے پیمانے پر موضوع گفتگو بنایا جا رہا ہے جس سے ان دونوں زبانوں کے بیچ قرابت اور مجانست کا رشتہ نئے سنگہائے میل قائم کر رہا ہے۔ شاعری سے زیادہ موجودہ عہد کی نثری نگارشات میں مسلم سماج میں نمو پذیر ہونے والے مسائل اور ان کی مختلف النوع پریشانیوں کو مسلم کرداروں کے ذریعے تحریری قالب میں ڈھالا جا رہا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف آخر میں میتھلی میں بہت سے ناول لکھے گئے، جن میں کئی سماجی اور معاشرتی جہات واطراف کو مرکز ومحور بنایا گیا، مسلم سماج کے بھی اپنے مسائل اور اپنی ترجیحات ہیں، میتھلی ادیبوں نے حقیقت پسندی اور وسعت نظری سے کام لیا، چناں چہ انھوں نے مسلم سماج کے مسائل وترجیحات سے نظریں نہیں بچائیں کہ یہ صرف اردو کا ہی نہیں، ہندستان کا قدیم اور تاریخی قابل فخر ورثہ بھی ہے۔

مسلم سماج پر مرکوز سب سے پہلا میتھلی ناول ''پراجت اپراجت'' (ڈاکٹر وبھوتی آنند) 1982ء میں قسط وار شائع ہوا ہے۔ اس کے کرداروں کے نام بھی خالص مسلمانوں جیسے: یعنی رمضانی، مشتاق وغیرہ ہیں۔ ان کرداروں کی زبانی مسلم سماج وسوسائٹی کو اس کے گوناگوں مسائل کے آئینے میں دکھایا گیا ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار رمضانی کا بیٹا مشتاق ہے، جو زور آور لوگوں کے ذریعے اپنے باپ کے استحصال کے بعد انقلاب، مزاحمت اور بغاوت کی راہ پر چل پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ ''حسینہ منزل'' (اشا کرن خان)، ''ہری اِچھا گریاسی'' (چودھری کوشل کشور)،

''مانو کلپ'' (ڈاکٹر ودھاناتھ جھا) اور ''چندر گرہن'' (کرن جی) میں بھی مسلم سماج اور مسلم معاشرہ کے مخصوص مسائل کو مس کیا گیا ہے۔ حسینہ منزل (1995ء) میں مسلم سماج سے تعلق رکھنے والے لہیری ذات کی جدو جہد کی دردناک اور کرب انگیز تاریخی داستان کو موضوع تحریر بنایا گیا ہے۔ اس کے کرداروں میں عثمان اور اس کی بیٹی سکینہ اہم ہیں۔ اس میں متھلا کی سنسکرتی، میتھلی تہذیبی و ثقافتی اقدار اور اس کی روایات و تصورات کے تحفظ کے لیے لہیری ذات کے سنگھرش کو بھی درشایا گیا ہے۔ اس ناول کا اختتام بڑا المیاتی ہے۔ لہیری ذات کے مسائل کے علاوہ، ناول میں متھلا کے مسلمانوں کی تعلیمی اور معاشی پسماندگی کو بھی نمایاں کیا گیا ہے۔ ۲۰۰۵ء میں شائع ناول ''ہری اچھا گریاسی'' بہت ہی ضخیم میتھلی ناول ہے، جس میں نہ صرف مسلم سماج کے مختلف النوع مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے، بلکہ تاریخ، جغرافیہ، سماج، مذہب اور نفسیاتی پہلو پر بھی خوب فوکس کیا گیا ہے۔ اس میں صرف میتھلی کے روایتی الفاظ اور جملوں کا ہی استعمال نہیں ملتا، بلکہ اردو، فارسی، عربی اور سنسکرت کے الفاظ بھی مستعمل ہوئے ہیں۔ اس ناول کا آغاز مکرم پور کے نواب کے ارد گرد ہوتا ہے۔ جس میں اس وقت کے طرز زندگی کو نمایاں کرتے ہوئے مختلف مذاہب کے رسم و رواج کو بھی موضوع گفتگو بنایا گیا ہے۔ اس میں کہیں کہیں قرآنی آیت بھی استعمال ہوئی ہے۔ ۲۰۰۸ء میں منظر عام پر آنے والے ناول ''مانّو کلپ'' میں سہر گنج گاؤں کی کہانی کو مرکز بنایا گیا ہے۔ اس ناول میں جہاں متھلا کی سنسکرتی، پسند و ناپسند، عقیدہ، اعتماد، سلوک و رجحان اور تہوار و تقریبات کا ذکر ہے، وہیں اس گاؤں کے ایک مسلم محلے رحمانیہ ٹول کے مسلمانوں کی بدتر اور قابل رحم افسوس ناک حالت کا بھی ادبی پیرایے میں نقشہ کھینچا گیا ہے کہ کس طرح یہ لوگ آپس میں معمولی معمولی باتوں کو لے کر لڑتے، جھگڑتے اور باہم دست بہ گریباں رہتے ہیں۔ یہ لوگ ایک دوسرے کے ساتھ تعصب اور تنگ نظری کی آگ میں جھلستے رہتے ہیں اور ایک دوسرے کی ٹانگ کھینچنے کے درپے رہتے ہیں۔ کیدار ناتھ کے ناول ''چمیلی رانی'' میں بھی مسلم کرداروں کی زبانی مسلم سماج کے رسم و رواج اور ان کے ذہنی میلان و نفسیاتی رجحان کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اس میں اردو کے ساتھ کئی علاقائی مسلم بولیوں کو بھی موقع محل کی مناسبت سے کرداروں کی زبانی ادا کیا گیا ہے۔ جگدیش پرساد منڈل کے ناول اُتھان پتن میں بھی مسلم کرداروں کا تذکرہ ہے۔ (میتھلی ناولوں میں مسلم

سماج اور اسلامی تہذیب وتمدن کے تذکرے کی تفصیل کے لیے دیکھیں میتھلی ساہتیہ کار سلیمان منظر کا مضمون، شائع شدہ وشو ودھالیہ میتھلی وبھاگ، ایل این ایم یو، دربھنگہ، ریسرچ جرنل، شمارہ:5، ص:132-130)

اسی طرح اردو زبان کے منظوم ومنثور تخلیقی ادب میں بھی میتھلی سنسکرتی اور متھلا سے منسوب مخصوص تہذیب وثقافت کو تخلیقی اسلوب عطا کیا گیا ہے۔عصر حاضر کے معروف ناول نگار آچاریہ شوکت خلیل کا ناول ''اگر تم لوٹ آتے'' میتھلی تہذیب وثقافت اور میتھلی سماج کے مسائل کے گرد ہی گردش کرتا ہے۔ناول کے کرداروں اور مکالموں پر بھی علاقائی تہذیب اور میتھلی آمیز اردو کا اثر ہے۔شوکت خلیل کے اس ناول کا تانابانا یعنی تقسیم ہنداوراس کے آس پاس کا المناک منظر شمالی بہار کے شہروں، گاؤں اور قصبوں میں ہی نمو پاتا ہے۔اس میں بہت سے الفاظ میتھلی زبان سے مستعار ہیں۔دیکھیے ناول سے چند جملے جوناول کے مرکزی کردار شریف احمد خان کے تعارف پر مبنی ہیں:

''کلیجے کے ٹرمینل پر کسی کسان کے ہینگے سی باہیں جھلاتے ہوئے مگدر سے کندھے، کندھے پر تاج سا خوبصورت اور پروقار چہرہ، شاید، ''مغل حملہ آور'' ظہیر الدین محمد بابر کے پہلے ''دھرم نرپیکچھ'' پوتے جلال الدین محمد اکبر کے چہرے جیسا، چہرے پر گھنی سیاہ سی مونچھیں۔'' (اگر تم لوٹ آتے،ص:1)

مرکزی کردار شریف خان صاحب اوران کی انگریز معشوقہ روزٹیلر کے درمیان جو مکالمہ موجود ہے،اس میں بھی اس علاقے کی سنسکرتی کی خوبو ملتی ہے۔وہ اپنے اس ہندوستانی عاشق سے ہندستان کے قدیم واقعات،جنوں اور پریوں کے قصے سننے کی متمنی رہا کرتی تھی۔

''اور خاص طور پر وہ اس ہندوستان کے قصے ان سے سننا چاہتی تھی جو اس عورت کے عقیدت مندوں اور پوجنے والوں کا ملک تھا جس کے کئی روپ کئی نام اور آٹھ ہاتھ تھے اور جو بھی شیر پرسوار تو اس کے ایک ہاتھ میں کمل کا پھول اور دوسرے میں تلوار ہوتی تھی اوراسی کا ایک روپ سنگھارک کا بھی تھا جس میں اس نے اپنے ایک ہاتھ میں چمچماتا ہوا کٹار اور دوسرے میں بڑے بڑے دانتوں والے ایک خوفناک مرد کا کٹا ہوا سر لے رکھا تھا۔'' (ایضا،ص:9)

جوہی کے پھول، بنارسی ساڑی، ودیاپتی کے سنگاررس، جامن، کٹھل، بھنے ہوئے چنے،

بٹائی دار، پسیری کا حساب، بلاؤ ژ، ملیدہ، بھوجا، گچھا، ایک ٹھوجوان موگی، نانی یاد کرانا، چھٹھی، اگور کر بیٹھنا، تگوا کدو، سور کا گوہ، بڈھی گھوری لال لگام، ہنگا دلوانا، سرپنچ کا فیصلہ سر آنکھوں پر مگر کھونٹا بس یہیں گرے گا، چھٹیاری نہائی متھائیں زچہ، مینے کا بچہ سرولی رے دو گو جامن گرادے، مچھلی، مکھانا، آلتا، بندیا، چھپا، مکئی کی روٹی، بکر بیان وغیرہ اسی میتھلی تہذیب کے استعارے، محاورے، ضرب الامثال اور رموز وعلائم ہیں۔

اسی طرح نہارنا، بہارنا، اُلاہنا، بھسکار، بتھان، بھونچک نگاہ، بہلوان، سنکی، اپچانا، دیہ، بربک، بمکنا، لچھن، ناتھنا، ڈیہ، بھروا، بھرتا، ستھنی، لنٹھئی، سٹے (متصل)، چھینٹی ہنکروا (بچہ)، کور (لقمہ)، بکچھڑ لگنا، ہنسیر اہنسیر ی، پتھاڑ کا پتھاڑ یہ سارے الفاظ، جو اس اردو ناول میں ایک جگہ نہیں، بارہا موقع اور محل کی مناسبت سے مستعمل ہوئے ہیں، وہ اسی علاقائی زبان کے ہیں، جس کو میتھلی اردو کے نام سے متعارف کرانے کی ادبی کدوکاوش ہو رہی ہے اور جس پر ریسرچ بھی ہو رہی ہے۔

اور یہ میتھلی آمیز جملے: ”کا بات ہئی ہو درو گا جی“، ”تو سب کدھر آئے ہہ“، ”ارے سالا، ہم بات پوچھ ہیں لگے تہ ای بیٹی.........سانڑھ (سانڈھ) ناہت ڈھکرہ ہئی کا ہے؟“، ”اور نام ہے ہمرا عبدلوا“، ”اب تو بول تو کھر آیا ہے؟“، ”لے سالا کر گر بدار ہمرے مالک کو“، آج توڑے چھوڑ بو نہ“، اے ہی جگہ مار کے سالا کھتے کر دیبو“ اور ”اسی کے اشارے پر چلتا تھا اور اسی کی ”ٹونٹی“ سے موتتا تھا“، ”رنڈی کو جورو اور بھروے کو سالا بنانا“، انا اتا ولا کیئے بھیل چھے؟ منتری جی یار چھتنُ کی؟“ وغیرہ بھی اس علاقے کی مخصوص اردو ہندی سے آمیز زبان میتھلی اردو سے مستعار ہیں۔

حالاں کہ ناول وافسانہ میں مقامات اور اشخاص کے نام مفروضہ ہوتے ہیں، مگر اس ناول میں مقامات کے نام بھی اسی متھلا علاقے سے جزوی مشابہت رکھتے ہیں۔ لہیری سرائے ٹاؤن تھانہ موجودہ لہیر یا سرائے کی بگڑی ہوئی شکل معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح، نیپال، وارث نگر، تاج پور اور موہدی نگر، برونی جنکشن، مظفر پور، کوسی ندی، دھرورہ چوک بھی اسی علاقے کے مختلف قصبوں اور گاؤوں کے نام ہیں۔

ناگ ارجن کا ترجمہ شدہ ناول بلچنما تو میتھلی ناول کا ترجمہ ہے، جس کے مترجم اردو کے شاعر

وادیب اورایم ایل ایس ایم کالج کے پرنسپل ڈاکٹر مشتاق احمد ہیں، چوں کہ یہ ناول میتھل ادیب و تخلیق کار کا ہے، اس لیے اس ناول میں میتھلی تہذیب وثقافت کا تذکرہ ہونا ناگزیر اور فطری ہے۔ حال ہی میں میتھلی زبان کے گہوارہ دربھنگہ سے نسبت رکھنے والے جواں سال ناول نگار سلمان عبد الصمد نے بھی اپنے ناول 'لفظوں کا لہو' میں میتھلی زبان، میتھلی سے مماثل اردو اور میتھلی سے ہم آمیز زبان کا ہندو کرداروں کی زبانی کام یاب استعمال کیا ہے۔ ان کرداروں کی زبانی یہاں کی میتھلی تہذیب پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ نئی نسل کے مشہور افسانہ نگار مجیر احمد آزاد کا کئی افسانہ میتھلی سنسکرتی اور یہاں کی ملی جلی علاقائی زبان میں مکالمت پر مبنی تہذیبی نقوش کی عکاسی کرتا ہے۔ اندھیرے کا کرب، برگد، ٹھہری ہوئی صبح اور ویران آبادی ایسے اردو افسانے ہیں، جن میں نہ صرف میتھلی تہذیب وثقافت اور یہاں کی مخصوص نشست و برخاست اور طرز زندگی کی تصویر کھینچی گئی ہے، بلکہ مختلف کرداروں کے درمیان جو مکالمے ہیں، وہ بھی یا تو اردو میتھلی ملواں اردو میں ہیں یا پھر اردو رسم الخط میں خالص میتھلی زبان میں لکھے گئے ہیں۔ ان کا ایک افسانہ جن نایک ایکسپریس (ایک ٹرین جو دربھنگہ سے امرتسر تک چلتی ہے) تو اس سلسلے میں خاص شہرت کا حامل ہے۔

اردو اور میتھلی کے رشتے کو نئی جہت عطا کرنے میں یہاں کے وسیع النظر اور روادار فرقہ وارانہ ہم آہنگی میں یقین رکھنے والے ہندو مسلم شاعر وادیب کا بھی کلیدی رول رہا ہے۔ متھلا اور نیپال کے برہمن طبقے نے تو اس قدیم زبان کی آبیاری میں اپنا خون پسینہ ایک کیا ہی ہے کہ یہ ان کی مادری زبان ہے، مگر میتھلی زبان وادب کے فروغ وتوسیع میں اس علاقے کے مسلمانوں نے بھی ان سے کم اہم تخلیقی رول ادا نہیں کیا ہے۔ مسلمانوں کا تعلیم یافتہ طبقہ اردو کی طرح اس زبان میں بھی تخلیقی سطح پر طبع آزمائی کر رہا ہے۔ جس طرح آزادی کے بعد اردو مسلمان ہوگئی ہے، دوسرے مذاہب کے لوگ اس کی مذہب پرستی کو نشانہ بنا کر اس سے دامن کشی کے جرم کا ارتکاب کر رہے ہیں اور کچھ تنگ نظر قسم کے تخلیق کاروں نے ہندی کو ہندو زبان متصور کرلیا ہے، کم ازکم یہاں کی علاقائی میتھلی زبان کے ساتھ، جو ہندی کی ہی ایک ترقی یافتہ اور متبدل شکل ہے، ایسا معاندانہ اور مخاصمانہ معاملہ روا نہیں رکھا گیا ہے۔ ہندو مسلمان دونوں یکساں طور پر میتھلی زبان میں فکر سخن کرتے اور اپنی تخلیقات پیش کرتے ہیں۔ یہاں ایک ہی اسٹیج پر اردو اور میتھلی کے شعرا بیٹھ کر محبت

اور وطن دوستی کے نغمے گاتے ہیں۔ اور دونوں یکساں طور پر عوام سے داد وتحسین حاصل کرتے ہیں۔ یہاں کا ہر ادبی اسٹیج ہندستانی کی قدیم مشترکہ گنگا جمنی تہذیب کا ترجمان وآئینہ دار ہوتا ہے۔ متھلا میں منعقد ہونے والے مشاعروں اور کوی سمیلنوں کا تصور دونوں زبانوں کے شاعر کی موجودگی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔اس وقت میری نظر میں کوئی خالص میتھلی غیر مسلم شاعر تو ایسا نہیں جو میتھلی کے ساتھ اردو کی زلفوں کی مشاطگی میں بھی مصروف ہو، جو بظاہر اس زبان کے شناسا حلقے کی اردو دشمنی کا مظہر بھی ہے، مگر یہاں کے اردو داں مسلم شاعر وادیب نے اس میتھلی زبان کو اپنے سے قریب کرنے، اس کو سنوارنے اور اس زبان کے تخلیقی سرمایے میں اضافہ کرنے میں کسی مذہبی عصبیت یا تنگ نظری کو راہ نہیں دی ہے۔ یہاں کے مسلم ادیب وشاعر ہر قسم کے ذہنی اور تخلیقی تحفظ سے بالا ہو کر عروس میتھلی کی پریشاں زلفیں سنوار رہے ہیں۔حالاں کہ انھیں میتھلی نام نہاد ادیب و شاعر حاشیہ پر ڈالنے اور ان کی قد تراشی کے درپے ہیں، مگر وہ رقیبوں کی دشمنی کے باوجود میتھلی سے محبت کے ترانے گا رہے ہیں۔ وہ نہ صرف میتھلی زبان میں شاعری، افسانہ نگاری، ناول نویسی کر رہے ہیں، میتھلی زبان وادب پر تاریخ وسماج کے تناظر میں تحقیقی مضامین لکھ رہے ہیں، بلکہ وہ اپنی اسی وسعت نظری اور میتھلی ادب دوستی کے سبب میتھلی کے پروگرام میں بھی ادب کے ساتھ مدعو کیے جاتے ہیں۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر میتھلی کے پروگرام میں بھی انھیں حصہ داری دی جاتی ہے کہ یہی ہمارے گنگا جمنی مشترکہ تہذیب وثقافت کا تقاضا بھی ہے۔ آچاریہ شوکت خلیل، فضل الرحمٰن ہاشمی، آچاریہ ناظم رضوی، ضیاء الرحمٰن جعفری، شیخ شبیر احمد زخمی، معین الدین انصاری، ماسٹر رستم علی، عتیق احمد، پرویز سیف رحمانی، رضی احمد تنہا، ظہیر احمد ململی، عائشہ عصمت اللہ، ٹی فاطمہ، ڈاکٹر منظر سلیمان، صدر عالم گوہر وغیرہ مختصر اردو داں میتھلی ادیب کی فہرست میں بھی جگہ پانے کے لائق ہیں۔ یہ لوگ بنیادی طور پر اردو کی ادبی وراثت کو سنبھالے ہوئے ہیں، اس کے باوجود وہ صرف وقت گزاری کے لیے میتھلی زبان میں تخلیقی عمل نہیں کرتے، بلکہ وہ میتھلی زبان وادب کے اسرار و رموز اور اس کے ماضی وحال کے اتنے ماہر واسپیشلسٹ اور میتھلی سنسکرتی کے اتنے عاشق ودوست ہیں کہ میتھلی میں ان کے مجموعہائے کلام بھی شائع ہو کر خالص میتھلی بھاشیوں سے داد وتحسین حاصل کر چکے ہیں۔ منظر سلیمان کا شعری مجموعہ ''مٹیک آواز'' اور فضل الرحمٰن کا شعری مجموعہ ''ہروا ہک

بیٹی''، میتھلی شعر وادب میں نمایاں مقام کے حامل ہیں اور انھیں میتھلی شناس حلقوں سے خوب پذیرائی ملی ہے۔ آچاریہ شوکت خلیل کے بھی میتھلی زبان میں کئی ناول شائع ہو چکے ہیں۔

میتھلی اردو ترجمے کے میدان میں بھی دونوں زبانوں کا یہ رشتہ دراز ہوتا چلا جا رہا ہے۔ ساہتیہ اکادمی نے کئی اردو شعرا کے مجموعہائے کلام کو میتھلی کا لباس عطا کرایا ہے۔ حال ہی میں مدھوبنی کے صدر عالم گوہر نے مشہور فلمی شاعر ندا فاضلی کے شعری مجموعہ ''کھویا ہوا سا کچھ'' کو میتھلی لباس (''ہرائل جکاں کچھو'' مطبوعہ 2013ء) عطا کیا ہے، انھوں نے رام لعل کے افسانوی مجموعہ ''پکھیرو'' کا بھی ''چڑئی'' نام سے ترجمہ کیا ہے جو ساہتیہ اکادمی سے اسی سال 2018ء میں چھپا ہے، انھوں نے میتھلی افسانوں کے ایک انتخاب ''میتھلی کتھا شتابدی سنچے'' کا ترجمہ بھی بعنوان ''میتھلی افسانے: صد سالہ انتخاب'' سے کیا ہے، جو 2017ء میں زیور طباعت آراستہ ہو چکا ہے۔ دوسرے اردو شعرا و ادبا کا کلام بھی انتقال زبان کے مرحلے میں ہے۔ کئی لوگوں نے آزادانہ طور پر میتھلی کے نثری تخلیقی ادب کا ترجمہ کر کے اردو کے ادبی سرمایے میں اضافہ کیا ہے، ڈاکٹر مشتاق احمد نے ناگ ارجن کے مشہور ناول بلچنما کا اردو میں بڑا خوب صورت اور کام یاب ترجمہ کیا ہے۔ مگر علمی انفجار کے اس عہد میں میتھلی - اردو ترجمے کا قافلہ ابھی کافی سست رفتار ہے۔ میتھلی کا ودیا پتی جیسا عظیم شاعر بھی ہماری بے توجہی کا شکار ہے۔ بدنصیبی سے جس طرح ہم ہندی ادب و شاعری سے دور ہوتے جا رہے ہیں، میتھلی کی شیریں شعری و ادبی دنیا سے بھی کنارہ کش ہوتے جا رہے ہیں۔ جب کہ یہ ایک خالص ہندستانی زبان ہے اور ہماری مشترکہ تہذیبی اقدار و روایات کی امین و ترجمان بھی ہے۔ اردو تو ایک سازش کے تحت مسلمانوں کی زبان بنا دی گئی ہے، مگر ہم نے بھی ہندی سے اتنی دوری بنا لی ہے کہ دنوں میں فریق مخالف کا رشتہ پروان چڑھ رہا ہے اور اس روش سے دونوں ادب کو کافی نقصان پہنچ رہا ہے۔ اسی دوری کے سبب اردو میں رحیم، کبیر، نانک، جیسے ہندستانی شعرا ہمارے مطالعہ و مباحثہ اور ہماری ادبی حس کا حصہ نہ بن سکے۔ ودیا پتی جتنا بڑا انقلابی اور حسن و عشق کا شاعر بھی ارو سے دور ہو گیا۔

اردو زبان نے بھی بالواسطہ یا بلاواسطہ میتھلی کا اثر قبول کیا ہے۔ اردو میں مستعمل خالص ہندی افعال و اسماء کو میتھلی سے قربت کا سبب قرار دینا ممکن ہے۔ ہندی اور اردو کو اگر بہن بھائی متصور کر لیا

جائے تو خود اردو کا رشتہ اس زبان سے قائم ہو جاتا ہے اور پھر اردو ایک ایسی زبان ہے جس میں 60 ر فی صد سے زائد الفاظ ہندی الاصل ہیں۔ اردو پر میتھلی کا بالواسطہ اثر مان لینے میں اردو کی کسر شان نہیں، اس کی وسعت نظری اور لسانی تکثیریت کا غماز ہوگا۔ باقی میں عربی فارسی اور دوسری عالمی اور علاقائی زبانوں کا نمبر آتا ہے۔ اردو زبان نے برصغیر کی ہر علاقائی زبان سے اثر قبول کیا ہے اور وہ بھی بالواسطہ یا بلا واسطہ ان زبانوں پر اثر انداز رہی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کا قول ہے:

''اردو زبان کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ برصغیر ہندو پاک کی ساری زبانیں اس میں شامل ہیں اور یہ خود سب زبانوں میں شامل ہے۔''

یوں بھی اردو نے سارے گھاٹ کا پانی اور ساری زبانوں کا رس پیا ہے۔ جمیل جالبی لکھتے ہیں:

''اردو ایک ایسی زبان ہے، جس نے برصغیر کی ساری بولیوں کا رس پیا ہے اور ان سب کے ملاپ سے ایسا روپ دھارا ہے جو حسین بھی ہے، عام فہم بھی اور آسان بھی۔ اس زبان میں امیر خسرو کے نغمے بھی شامل ہیں اور قلی قطب شاہ کی سریلی لے بھی، اس میں کبیر داس کی دل میں اتر جانے والی شاعری بھی شامل ہے اور بابا گرونانک کے اشلوک اور دوہے بھی۔ اس میں میر تقی میر اور غالب کی شاعری نے بھی رس گھولا ہے اور علامہ اقبال کی روح پرور شاعری نے بھی نئی جوت جگائی ہے۔ اس میں پنڈت برج نارائن چکبست اور گھوپتی سہائے فراق گورکھ پوری نے بھی ایک نئی آواز کو جذب کیا ہے۔''

مختصر یہ کہ اردو اور میتھلی کا رشتہ کافی قدیم اور گہرا ہے۔ یہ رشتہ الفاظ و جملوں اور تراکیب و استعارے سے لے کر تاریخی و تہذیبی اشتراک تک پھیلا ہوا ہے۔ مگر اس لسانی اختلاط وارتباط کے عہد میں دو زبانوں کے درمیان مذہب یا سنسکرتی کی بنیاد پر خلیج قائم کرنا اچھا نہیں لگتا، اس رشتے کو بڑے پیمانے پر توسیع و استحکام دینے اور اس کی تشہیر کی ضرورت ہے۔ لین دین کا یہ عمل دوطرفہ ہو تو بہتر ہے کہ فارسی اور عربی آمیز الفاظ کے بجائے نرم اور سلیس ہندی الاصل الفاظ کا استعمال اردو کے مزاج و منہاج کے زیادہ موافق ہے۔ ہمارے اکابر ادب کی بھی یہی رائے تھی کہ عربی اور فارسی کے ادق اور مشکل الفاظ کے بجائے نرم اور آسان ہندستانی الفاظ کا استعمال کیا جائے۔

ہمیں اردو اور علاقائی زبانوں کے رشتے پر نئے سرے سے غور کرنے اور اس کو مستحکم کرنے

کی ضرورت ہے۔ یہ ترجمہ اور علمی انقلاب کا عہد ہے، مگر اس کے باوجود یہ دونوں زبانیں میتھلی اور اردو ادبی لین دین کی سطح پر زیادہ قریب نہیں ہیں، کہیں ایسا نہ ہو کہ جس طرح ما قبل آزادی ہندو مسلم دونوں کی مشترکہ زبان اردو اکیسویں صدی میں بڑی آسانی سے مسلمان بنا دی گئی، ہماری ادنی سی غلطی اور بے تعلقی سے میتھلی جیسی ثروت مند اور میٹھی زبان ہندی کا روپ دھار لے اور ہم اس زبان میں تخلیقی اظہار کے ذریعے اپنے حلقے کی توسیع کے عمل میں پیچھے رہ جائیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اردو داں میتھلی شعرا و ادبا کو ایک حد تک نظر انداز کرنے کی مہم بھی چل رہی ہے، مگر یہ لوگ بھی جنوں پیشہ اور فرہاد صفت واقع ہوئے ہیں، یہ ہار ماننے کو تیار نہیں، پورے حوصلے کے ساتھ اردو اور میتھلی کو باہم دگر قریب لانے اور دونوں کے درمیان اخذ و قبول کے رشتے کو مضبوط کرنے کے لیے کوشاں ہیں۔ ترجموں کے ذریعے اس تبادلے اور لین دین کے عمل کو تیز کیا جا سکتا ہے۔ اردو کے کئی شعری مجموعوں کو میتھلی میں ڈھالا جا چکا ہے، مگر میتھلی زبان کے عظیم شاعر ودیا پتی کی نظموں کے ساتھ ہم نے مطلوبہ ایمان دارانہ ادبی سلوک نہیں کیا ہے۔ ان کی شعری تخلیقات کے اردو میں ترجمے ہوئے ہیں، مگر وہ ناکافی ہیں اور اتنے بڑے انقلابی شاعر کے شایان شان بھی نہیں۔ اردو زبان ہمارے قومی اور لسانی اتحاد کی مظہر بھی ہے اور میتھلی جیسی شیریں زبان کی شمولیت اس میں چار چاند لگا سکتی ہے۔ پنڈت دتاتریہ کیفی نے اس تعلق سے بڑی اچھی اور پتے بات لکھی ہے، جس پر ہمیں عمل کرنے کی ضرورت ہے:

''اردو دو لفظوں سے مرکب ہے، سنسکرت میں 'ار' کے معنی 'دل' ہیں اور فارسی میں 'دو' کے معنی دو تحریر کیے گئے ہیں۔ اس اعتبار سے اردو دو دلوں کے اتحاد اور قومی و لسانی ملاپ کی نشان دہی کرتی ہے۔''

ڈاکٹر ابرار احمد اجراوی، پی پی کے کالج، بندو، رانچی (جھارکھنڈ) میں اسسٹنٹ پروفیسر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.273-298
Dr. Mohd. Mustamir, Urdu Shayari mein Guru Nanak Deo ka Tasawwur

محمد مستمر

اُردو شاعری میں گورونانک دیو کا تصور

جہاں تک اردو زبان کی مشترکہ تہذیب، سیکولرزم، ثقافت، کلچر، گنگا جمنی تہذیب، رواداری، مٹھاس، حلاوت، نزاکت، نفاست، رغبت، غنائیت، نغمگی، موسیقی اور سرمستی وسرشاری کا تعلق ہے اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اردو زبان کا دامن اتنا وسیع وعریض اور کشادہ ہے کہ اس نے بلا مذہب وتفریق ہر دھرم، ہر مذہب، ہر پنتھ، ہر عقیدے، ہر مسلک کے مسائل وموضوعات، رسم و رواج، تہذیب، کلچر، میلے ٹھیلے، تہوار اور یہاں تک کہ مذہبی پیشواؤں، رہنماؤں قاعدوں، سیاست دانوں، ادیبوں، شاعروں اور اولیاء اللہ، درویشوں، صوفیوں، سنتوں اور رشیوں منیوں کو بھی اپنے یہاں برابر جگہ دی ہے۔ ہندوستان کی کسی زبان میں یہ خوبی دیکھنے کو نہیں ملتی ہے کہ اُس نے سب دھرموں کے عناصر کو اپنے اندر جذب کر لیا ہو۔ ویسے تو اس زبان کا خمیر ہی شیخ وبرہمن کی ملی جلی مٹّی سے اُٹھا ہے۔

اب مَیں اپنے موضوع کی طرف رجوع کرتا ہوں یعنی ''اردو شاعری میں گورونانک دیو کا تصور''۔ جیسے گورونانک دیو کا نام زبان پر آتا ہے ایک روحانی پیکر آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔ محبت کا پیمبر، امن کا پجاری، ریش دراز چہرہ، چمتکاری، شانتی کا دوت، مادرِ ہند کا سپوت، عظمت کا حامل، مرشدِ کامل۔ جتنے الفاظ تراش لیں، تراکیب منتخب کر لیں، الفاظ کے ذریعہ ان کی شخصیت کا بکھان نہیں ہوسکتا ہے۔ گورونانک دیو پر اردو شاعری میں سب سے پہلے قلم چلانے والے ہر دل عزیز شاعر نظیر اکبرآبادی ہیں۔ نظیر اکبرآبادی سے پہلے اردو شاعری میں گورونانک دیو پر کوئی نظم نہیں ملتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ نظیر سے پہلے عنوانی نظموں کا چلن ہی نہیں تھا۔

شاعر گل وبلبل، قصائد ومراثی اور غزلیات تک ہی محدود تھے۔ نظیر پہلا عوامی شاعر ہے جس نے گورونانک دیو کی شخصیت کے تئیں خراجِ عقیدت پیش کیا۔ نظیراکبرآبادی نے ''گورونانک شاہ'' کے عنوان سے گورونانک دیوجیسی برگزیدہ ہستی پر بڑے مؤثر انداز میں قلم فرسائی کی ہے۔ یہ نظم مسدس کی ہیئت میں لکھی گئی ہے جو چھے بندوں پر مشتمل ہے۔ نظیر گورونانک کو مکمل گورومانتے ہیں ۔ان کا کہنا ہے کہ گورونانک جگ کے کاملِ رہبر، چاند کی طرح روشن، اپنے چاہنے والوں کی مقصود، مراد، امید برلانے والے اور نرباہ کرنے والے ہیں۔ نظیر گورونانک کو ایک عظیم اور طاقتور ہستی سمجھتے ہیں۔ ان کے مطابق گورونانک کا مرتبہ دنیا وعاقبت میں وہی ہے جو ان کے شردھالو، عقیدت مندوں اور بھگتوں کے نزدیک ہے۔ وہ سب کے پالن ہار، دکھوں کو دور کرنے والے اور سب کی مصیبتوں کو ہرنے والے ہیں۔ نظیر کے نزدیک بابا نانک شاہ کوئی معمولی ہستی نہیں، وہ عرفانِ الٰہی کو پہنچے ہوئے ہیں۔ چنانچہ نظیر نظم کے ہر بند میں زور کے ساتھ، جس میں روحانیت کا جذبہ کارفرما ہے ''ہر دم بولو، واہ گورو'' کا نعرہ لگاتے ہیں۔ نظم کے چند بند آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

ہیں کہتے نانک شاہ جنھیں، وہ پورے ہیں آگاہ گُرو
وہ کاملِ رہبرِ جگ ہیں، یوں روشن جیسے ماہ گُرو
مقصود، مراد، امید، سبھی بر لاتے ہیں دل خواہ گُرو
نت لطف وکرم سے کرتے ہیں ہم لوگوں کا نرباہ گُرو
اس بخشش کے ہیں، اس عظمت کے ہیں بابا نانک شاہ گُرو
سب سیس نوا، ارداس کرو، ہر دم بولو، واہ گُرو

دن رات جنھیں یاں دل وِچ ہے یادِ گُرو سے کام لیا
سب من کے مقصد بھر پائے، خوش وقتی کا ہنگام لیا
دُکھ درد میں اپنے دھیان لگا، جس وقت گُرو کا نام لیا
پل بیچ گُرو نے آن انھیں خوش حال کیا اور تھام لیا
اُس بخشش کے ہیں اس عظمت کے ہیں بابا نانک شاہ گرو
سب سیس نوا، ارداس کرو، اور ہر دم بولو، واہ گُرو

شاعرِ مشرق علامہ اقبال نے کافی شخصی نظمیں لکھی ہیں۔انھوں نے گورو نانک دیوجیسی مقدس شخصیت پر بھی لا ثانی نظم سپردِ قلم کی ہے۔ایسی نظم جس میں شاعر کے وہ پُرخلوص جذبات شامل ہیں جس میں گورونانک کوخراجِ تحسین بھی ہےاور پوری دنیا کے لئے پیغام بھی ہے۔اقبال نے بعنوان نظم ''نانک'' کوایک عالم گیراورآفاقی نوعیت کا بنادیا ہے۔اقبال کی اس نظم میں کرب، تڑپ، دردوغم اوررقت وسوز جیسے عناصر ایک ساتھ اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ دل پراثر ہوئے بغیر نہیں رہتا ہے۔اقبال نے اختصار کے ساتھ پُرشکوہ اورشاندارالفاظ کے ساتھ گورونانک کی زندگی، پیغام،تعلیم اور مقام و مرتبہ کااس طرح نقشہ کھینچا اور پیکرتراشی کی ہے جس میں گہری معنویت،عرفانِ الٰہی،معبودِ حقیقی کادرس اورحقیقت ومعرفت کی پہچان شامل ہے۔نظم میں ایسی عمیق معنویت ہے کہ تصوف اوراسرارورموز کے بے شمار پہلووا ہوتے ہیں۔اقبال ہندوستان کی قسمت پرآنسو بہارہاہے۔افسوس کا اظہار کر رہا ہے کہ قوم نے گورونانک کے پیغام کی پرواہ نہ کی اورنہ ہی اس برگزیدہ ہستی کو پہچان پائے۔اسی لئے شاعر ہندوستان کو بدقسمت کہہ رہاہے۔ایسے بد قسمت جس طرح پیڑ خوداپنے پھل کی مٹھاس سے غافل رہتا ہے۔شاعرکہتا ہے کہ گورونانک کی شخصیت اورذات کوئی ذات نہ تھی بلکہ ایسی ذات تھی جس نے زندگی کے رازوں پر سے پردے اُٹھائے۔اسی لئے اقبال نانک کوقیمتی گوہر،شمعِ حق،شمعِ گوتم،آوازِ حق،مردِ کامل اورنورِابراہیم جیسے معنی خیز لفظوں سے تعبیر کرتے ہیں۔نیزان الفاظ اورتراکیب کے ذریعہ اقبال نے گورونانک کی شخصیت میں چارچاندلگادئے ہیں اور گورونانک کو ہزاروں سال کے کئی تاریخی واقعات سے منسوب کرکے انھیں عظمت، بزرگیت اورروحانیت کا حامل بنادیا ہے۔نظم کے چنداشعار پیشِ خدمت ہیں:

قوم نے پیغامِ گوتم کی ذرا پروانہ کی
قدر پہچانی نہ اپنے گوہر یک دانہ کی
آہ! بدقسمت رہے آوازِ حق سے بے خبر
غافل اپنے پھل کی شیرینی سے ہوتا ہے شجر
آشکار اس نے کیا جو زندگی کا راز تھا

ہند کو لیکن خیالی فلسفہ پر ناز تھا
شمعِ حق سے جو منور ہو یہ وہ محفل نہ تھی
بارشِ رحمت ہوئی لیکن زمیں قابل نہ تھی
پھر اُٹھی آخر صدا توحید کی پنجاب سے
ہند کو اک مردِ کامل نے جگایا خواب سے

عرش ملسیانی اپنے عہد کے مستند اور کہنہ مشق شاعر گزرے ہیں۔ انھوں نے بہت سے لوگوں پر شخصی مرثیے اور نظمیں لکھی ہیں۔ گورونانک دیو پر بھی انھوں نے مسدس کی ہیئت میں سات بند پر مشتمل ''گورونانک'' کے عنوان سے نظم رقم کی ہے۔ عرش ملسیانی نے پہلے بند میں گورونانک کے صدقہ وطفیل سے اپنی بات کا آغاز کر کے اپنی فنکارانہ صلاحیت کو عاجزی اور انکساری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اور گورونانک کو وہ رہبرِ منزل، مہرِ منور، بندۂ حق گو، صاحبِ ایمان، بندو صاحب محتاج وغنی نیز جلووں کا امین بتا کر ایسی تصویر کشی کرتے ہیں کہ ہمارے ذہن کے دریچوں میں ایک نورانی شبیہ ابھر آتی ہے اور پھر جلووں کا ایسا امین بتاتے ہیں جس کے ہونٹوں پر اَرِنی کا ورد اور کلمہ ہے یعنی وہ خدا کو دیکھنے کے طالب ہیں۔ عرش ملسیانی کا سب سے بڑا فنی کمال یہ کہ انھوں نے لفظ 'اَرِنی' سے موسیٰ علیہ السلام کی تمام تاریخ کو کوزے میں سمیٹ دیا ہے۔ بند ملاحظہ فرمائیں:

اے رہبرِ منزل، تری رفتار کے صدقے
اے مہرِ منور، ترے انوار کے صدقے
اے بندۂ حق گو تری گفتار کے صدقے
اے صاحبِ ایماں ترے کردار کے صدقے
تو بندہ و صاحب بھی تھا محتاج وغنی بھی
جلووں کا امیں بھی ترے لب پہ اَرِنی بھی

نظم کے دوسرے بند میں عرش ملسیانی نے گورونانک کے وقت میں پھیلی ہوئی سماجی و معاشرتی برائیوں پر روشنی ڈالتے ہوئے گورونانک دیو کو ایک واعظ، ناصح، مصلح، حق گو اور خدا پرست شخص کے روپ میں پیش کیا ہے۔ گوروناک کے وقت میں کفر والحاد وشرک ہر طرف چھایا ہوا

تھا۔لوگ ایک وحدۂ لاشریک کو چھوڑ کر، خدا کے آستانے کو چھوڑ کر، غیروں کے آستانے کا، سورج اور قبروں کا پجاری بنا ہوا تھا۔ نیز ہر شخص برائیوں میں ڈوبا ہوا تھا۔ ہر سو جھوٹ کا بول بالا تھا۔ یہاں تک کہ ملا و پنڈت کا معاملہ نہایت بدتر تھا چنانچہ ایسے وقت، حق وصداقت کا پجاری، امن وآشتی کی شمع روشن کرنے والے گورونانک دیو نے پنجاب کی سرزمین میں جنم لیا تھا اور پھر جس نے بہ آوازِ بلند اور بہ بانگِ دُہل وحدانیت اور توحید کا نعرہ بلند کیا۔ انہی تمام باتوں کو عرش ملسیانی اپنی فنکارانہ شان اور متانت وشگفتگی کے ساتھ ایسے بیان کرتے ہیں کہ گورونانک دیو کا پیکر مختلف شیڈز کے ساتھ نمودار ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس سلسلہ میں دو بند اور ملاحظہ کریں:

اِس در کا پجاری کوئی اُس در کا پجاری
مغرب کا پجاری کوئی خاور کا پجاری
مینا کا پُجاری، کوئی ساغر کا پجاری
قبروں کا پجاری، کوئی پتھر کا پجاری
کثرت تھی یہاں شرک کی توحید نہیں تھی
روزوں کا بھلاوا تھا مگر عید نہیں تھی

تو ہندو مسلم کے گناہوں سے تھا واقف
مذہب کی سسکتی آہوں سے تھا واقف
تو شعبدہ بازوں کی نگاہوں سے تھا واقف
تو منزلِ توحید کی راہوں سے تھا واقف
در حق کے کبھی بندۂ حاجی پہ کھلے ہیں
گنگا میں نہا کر بھی کبھی پاپ دُھلے ہیں

ماہرِ عروض زار علامی نے بھی ''گورونانک'' کے عنوان سے مسدس کی شکل میں چودہ بندوں پر مشتمل طویل نظم سپردِ قلم کی ہے۔ نظم کیا ہے ایک ایک لفظ موتیوں کی طرح لڑی میں اس طرح مسمط کر دیا ہے کہ فضا میں وحدانیت کے نغمے بکھرنے لگتے ہیں۔ نظم کا ایک ایک لفظ نادر، شگفتہ، نفیس مہکا ہوا اور رنگ ونور کی برسات میں ڈوبا ہوا ہے کہ دل پر گورونانک کی شخصیت، عظمت

اور انسانیت کے تئیں الگ ہی قسم کی تاثیر پیدا ہوتی ہے۔ زآر علامی نے نظم کا تانا بانا اس طرح تیار کیا ہے جس طرح شاعروں نے بلکہ حآلی نے 'مسدسِ حالی' میں پیغمبرِ اسلام کے ظہور کا نقشہ کھینچا ہے اور بتایا ہے کہ کس طرح محمد ﷺ صاحب کی پیدائش سے پہلے لوگ جہالت اور تاریکی میں ڈوبے ہوئے تھے۔ زار علامی نے اپنی اس نظم میں گورو نانک کے ظہور کا نقشہ بڑے دلکش انداز اور رقت انگیزی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جن نادر الفاظ کے تفحص اور نازک سے نازک تراکیب کی اختراع سے زار علامی نے گورو نانک کے مرتبہ، عظمت، تقدس اور عکس کو ابھارنے کی کوشش کی ہے وہ اپنے آپ میں طرۂ امتیاز ہے۔

زآر علامی گورو نانک کے جنم کو شعاعِ نور سے تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ظلمتوں کے پردے سے ایسی شعاعِ نور پھوٹی کہ ذرات جگمگا اُٹھے، حسن کا بہار چمک اُٹھا، سرور کے چشمے بہنے لگے، خوابِ گراں سے طائرِ شعور جاگ اُٹھا، عرفان کے جلوے زمین و آسمان پر بکھر گئے اور عروسِ موسمِ گل کے گیسو سنور گئے ہیں۔

دوسرے بند میں زار علاّمی عالمِ ارواح اور حیات و ممات کی روشنی میں گورو نانک کی پیدائش سے متعلق بتاتے ہیں کہ روحِ حیات زندگی کے رازوں سے واقف ہو گئی، دنیائے فکر خواب سے بیدار ہو گئی، تصویرِ ذہن حسن کا شاہکار ہو گئی، شمعِ حواس یعنی ہمارے حواسِ خمسہ نور سے چمک اُٹھے، اوجِ خرد پر ہوش کا تارہ چمک اُٹھا اور احساس و ادراک میں شعور کا غنچہ چٹک اُٹھا ہے۔ تیسرے بند میں زار علاّمی اسرار و رموز و نکات اور عقل و عشق سے منظر کشی کی طرف آتے ہیں کہ گورو نانک کے ظہور سے تمام کائناتِ نباتات میں کس طرح تغیر و تبدل آیا نیز کس انداز سے کلی، شبنم، ہوا، غنچہ اور پھول نے گورو نانک کی پیدائش کا اظہار کیا کیوں کہ کائنات کی ہر مخلوق خدا کی حمد و ثنا کرتی ہے۔ اور جب کسی برگزیدہ ہستی کا ظہور ہو تو غیر یقینی بات ہے کہ وہ خوشی کا اظہار نہ کریں۔ چنانچہ گورو نانک کے ظہور سے ہوا مست ہو کر چلنے لگی ہے، صبا کے ساز پر نغمۂ بقا اُڑنے لگا ہے، کلی کلی میں جوشِ ارتقا پیدا ہو گیا ہے، شبنم نے موتیوں کا خزانہ لُٹانا شروع کر دیا ہے، غنچوں کی سرخیوں میں شباب کی شوخی نہاں ہو گئی اور لالہ کے پھول ایسے ہو گئے ہیں جیسے ساغرِ شراب یعنی پوری تابانی کے ساتھ دمک رہے ہیں۔ نظم کے چوتھے بند میں تلمیح کے سہارے تجلیٔ کائنات کا ذکر کرتے ہوئے

گورونانک کو چراغِ طور، عرفان کی انجمن کا حسن ونور، پیمانۂ حیات کا رقصاں مۓ طہور کیوں کہ صوفیا کا یہ دستورِ عمل رہا ہے کہ وہ سماع کرتے وقت وجد کی حالت میں ذاتِ خداوندی میں مستغرق و منہمک ہوکر رقص یعنی جھومتے تھے یا یوں کہہ لیجئے کہ صحو سے سکر کی حالت میں چلے جاتے تھے۔ زار علاّمی نے 'رقصاں مۓ طہور' ترکیب سے اسی سرمستی و بے ہوشی ایسی بے ہوشی جس میں شر اور خیر کا لحاظ رہتا تھا، کی طرف اشارہ کیا ہے۔ پانچویں بند میں زار علاّمی کا قلم عارفانہ وتصوفانہ سمت اختیار کرلیتا ہے۔ جیسے ہی گورونانک کی پیدائش ہوتی ہے، معرفت کا باب وا ہوجاتا ہے اور دل کے ساغر میں توحید کی شراب بھرگئی ہے، کفر کی دنیا میں انوکھا انقلاب آ گیا ہے، جھوٹ، فریب اور دغا کے رُخ سے نقاب اُٹھ گئے ہیں، ایمان وزُہدوورع کا سمن زار کھل گیا اور جس پھول کی تلاش پوری دُنیا کو تھی وہ پھول مل گیا ہے یعنی شاعر نے اس بند میں متصوفانہ پیکر تراشی کے ساتھ بصری وشامی پیکر تراشیوں کے عمل سے گورونانک کے تصور کو نہایت کامیابی اور فنکاری کے ساتھ اُبھارا ہے۔
اب ذرا بند بھی دیکھئے:

جب ظلمتوں کے پردے سے پھوٹی شعاعِ نور
ذرات جگمگائے ہوا صبح کا ظہور
چمکی بہارِ حسن بہا چشمۂ سرور
خوابِ گراں سے جاگ اُٹھا طائرِ شعور
عرفان کے جلوے ارض و سما پر بکھر گئے
گیسو عروسِ موسمِ گل کے سنور گئے
نانک کے دم قدم سے کھُلا معرفت کا باب
ساغر میں دل کے بھر گئی توحید کی شراب
آیا جہانِ کفر میں ایک طرفہ انقلاب
کذب وفریب ومکر کے رُخ سے اُٹھے نقاب
ایمان و اتّقا کا سمن زار کھِل گیا
جس پھول کی تلاش تھی وہ پھول مل گیا

چھٹے بند میں زارعلاّمی نے اس بات کی طرف اشارہ کیا کہ گورونانک کے چہرۂ انور سے نکلنے والی ضیا افلاک کی طرف رُخ کررہی ہے جس سے آسمانوں کی پیشانی روشنی سے جھلک اُٹھی ہے، نظاروں کے ہجوم سے بجلی چمک اُٹھی ہے، دنیا کے کاندھوں پر زلفِ ارادت لہک اُٹھی ہے، دین کی خوشبو سے دل کی انجمن مہک اُٹھی ہے۔ نیز ننکانہ صاحب سے ضوفشاں ایسا طلوع ہوا جس سے سچائی کی زمین کا آسمان روشن ہوگیا ہے۔ زارعلاّمی نے اس بند میں بھی گورونانک کا ایسا پیکر مرتسم کیا ہے جو جاہ وجلال کا نمونہ ہے۔ ساتویں بند میں زارعلاّمی نے فقیری اور درویشی کے تناظر میں نانک کی شاہانہ صفات کا نقشہ کھینچا ہے۔ وہ نانک کو قطرے کے ایک قالب میں دریائے بے کنار، ذرے کے ایک پردے میں انوارِ کردگار، دَریوزہ گر کے بھیس میں خاقانِ روزگار اور ایک فقیر کے جامے میں سلطانِ ذی وقار بتاتے ہیں۔ اس طرح زارعلاّمی جز سے کل کی مراد لیتے ہوئے گورونانک کی معنویت، بزرگیت، نورانیت کو وسیع کینوس پر پھیلا دیتے ہیں۔ نیز وہ کہہ اُٹھتے ہیں کہ کل جگ کی ظلمتوں میں نور کا دیا جل گیا ہے اور بھٹکے ہوئے لوگوں کو نانک سا رہنما مل گیا ہے۔ آٹھویں بند میں وہ نانک کے فیضان اور اثرات کا ذکر کرتے ہوئے پختہ ایمان، یقینِ محکم، حرارتِ ایمان، فیضانِ توحید اور سلسلۂ روز وشب، حیات وممات کی بات کرتے ہیں۔ شاعر کہتا ہے کہ گورونانک کی آمد سے وحدت کے جلوے عام ہوگئے ہیں۔ گویا ہر طرف چراغِ نور جل اُٹھے ہیں، بہارِ حسن (مراد گورونانک) سے روحانیت کا باغ چمک اُٹھا ہے۔ توحید کی شراب سے ایاغ یعنی کوّے (ایاغ استعارہ ہے، مرتد وملحد لوگوں کے لئے) سیراب ہو چکے ہیں۔ یہ ایاغ کا استعارہ اپنے آپ میں نہایت ہی معنی خیز ہے جس میں انسانی مکر وفریب، عیاری، مکاری چالبازی مطلب پرستی جیسے پہلو ایک ساتھ پوشیدہ ہیں۔ دین کی حرارت سے دل ودماغ گرما گئے ہیں۔ نیز نانک کے زمزموں سے کائنات مست ہوگئی ہے اور نااُمیدواروں کو جینے کی آس مل گئی ہے۔ شاعر نے نانک کے زمزموں سے موسیقی کی ایک ایسی 'لے' پیدا کردی ہے گویا نانک کے الغوزے میں سے روحانیت کا درس بہہ بہہ کر نکل رہا ہے اور پوری فضا کو منتر مُگدھ اور مسحور ومخمور بنا رہا ہے۔ ایک عجیب قسم کا روحانی عکس ہماری آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔ اور یہ سب اس لئے ممکن ہوسکا ہے کہ زارعلاّمی کو الفاظ کے استنباطی عمل پر بے پناہ دسترس حاصل ہے۔ جن کے

یہاں سادگی میں بھی پُر کاری ہے اور قدم قدم پر آمد کا احساس ہوتا ہے۔ کوئی لفظ ایسا دکھائی نہیں دیتا ہے کہ جس میں تصنع کا عنصر ضم ہو۔ بند ملاحظہ فرمائیں:

وحدت کے جلوے عام ہوئے جل اُٹھے چراغ
چمکا بہارِ حُسن سے روحانیت کا باغ
توحید کی شراب سے مملو ہوئے ایاغ
گرما گئے حرارتِ دیں سے دل و دماغ
نانک کے زمزموں سے ہوئی مست کائنات
یعنی ملی ممات کے ماروں کو پھر حیات

آٹھویں بند کی طرح ہی زؔار علاّمی نے نویں بند میں بھی گورو نانک کی ذات سے پیدا ہونے والے اثرات کا ہی ذکر کیا ہے۔ علاّمی کہتے ہیں کہ گورو نانک کے ظہور سے دل کے تمام واہمے کافور ہو گئے، شمعِ یقیں سے وسوسے پُر نور ہو گئے، جہالت کے پھیلے ہوئے سائے دور ہو گئے اور اس طرح بجھے ہوئے دل مسرور ہو کر تازہ پھول کی طرح کھل اُٹھے لہٰذا دورِ خزاں، بہار کے سانچے میں ڈھل گیا ہے اور زندگی کے پہلو نے ایک نیا رُخ اختیار کر لیا ہے۔ چنانچہ زار علاّمی اب آگے بھی انہی سماجی نقطۂ نگاہ پر روشنی ڈال رہے ہیں کہ جن میں گورو نانک کی پیدائش سے بدلاؤ آیا ہے، سدھار پیدا ہوا ہے اور جہالت کا اندھیرا دور ہوا ہے۔ دسویں بند میں بھی وہ بڑی خوبصورتی اور ندرت وجدت کے ساتھ پیکر تراشی کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ آئینۂ حیات سے دل کا میل دور ہو گیا ہے۔ دلوں کی خلش اور کانٹے، ریحان کے پھول بن گئے، شکستہ دل کے تار محبت اور کامرانی کے نغمے الاپنے لگے اور آنکھوں سے محبت کے آبشار پھوٹ پھوٹ کر رواں ہونے لگے۔ القصہ ہستی کا جام بادۂ وحدت سے بھر گیا اور نورِ وفا سے محبت کا چہرہ نکھر گیا ہے۔ گیارہویں بند میں زار علاّمی بتاتے ہیں کہ دریائے زندگی میں ایک معتبر موج اُٹھی ہے، سچائی کے طوفان میں جھوٹ کا اثر بہہ گیا ہے، لیلائے حق کی دل پر تصویر کھنچ گئی ہے، جلووں سے مضمحل نظر بار یاب ہو گئی ہے، سینہ میں کائنات کی قندیل روشن ہو گئی ہے اور پوری دنیا ضیاو نور کے سانچے میں ڈھل گئی ہے اور یہ سب باتیں، سب استعارے، علامتیں، تشبیہات، انقلاب کے اشارے ہیں، بدلتے ہوئے سماج کے

مظہر ہیں۔ زار علاّمی کہتے ہیں کہ امن و آشتی کے اس پجاری کے باعث طوفانِ تندخو بھی بادِ صبا میں ڈھل گیا ہے یعنی دنیا کا نظام صحیح پٹری پر آ گیا ہے نیز باغوں میں معرفت کے پھول کی خوشبو اُڑنے لگی ہے، غنچے آپس میں مل مل کر محوِ گفتگو ہیں یعنی لوگوں میں اتفاق واتحاد پیدا ہو گیا ہے اور زندگی کی ہر آرزو کا نقش پُرکشش تصویر بن گیا ہے لہٰذا گورو نانک نے شمعِ زیست میں ایک نور بھر کر دل کے کلس کو مطلعِ انوار کر دیا ہے۔ ان متذکرہ بندوں میں زار علاّمی نے روشنی، شامی، بصری وغیرہ پیکر تراشیوں سے ایسی فضا مرتسم کی ہے کہ کلام میں مزید فصاحت و بلاغت آ گئی ہے اور گورو نانک کی شخصیت واضح طور پر نمودار ہوتی چلی گئی ہے۔ گو نظم کے آخری دو بندوں میں زار علاّمی نے حال کی بات کرتے ہوئے گورو نانک کیا تھے یہ بتانے کی کوشش کی ہے۔ نظم کے بند ملاحظہ فرمائیں:

نانک محیطِ نور تھا دریائے روشنی
نانک پیامِ صُلح تھا تنویرِ آشتی
نانک چراغِ روح تھا قندیلِ زندگی
نانک ضیائے صدق تھا تصویرِ راستی
اسرارِ کائنات تھے نانک کی بات میں
پنہاں خدا کی ذات تھی نانک کی ذات میں
نانک کے دل میں سوز تھا حدت لئے ہوئے
نانک کے دل میں درد تھا لذت لئے ہوئے
نانک کے دل میں زخم تھا زینت لئے ہوئے
نانک کے دل میں داغ تھا نکہت لئے ہوئے
نانک نے بابِ فصلِ بہاراں کو وا کیا
غنچوں کو گلستاں میں چٹکنا سکھا دیا

زآر علاّمی نے جس طرح لفظوں کی مینا کاری اور کشیدہ کاری کی ہے اس سے نہ صرف نانک کی شخصیت کے پیکر اور اُس دور کا منظر نامہ ہی سامنے نہیں آتا ہے بلکہ نظم کی سب سے خاص بات یہ ہے کہ ایسے مناسب، متناسب، متوازن اور معنی خیز لفظوں کا استعمال کیا ہے جو واقعی اُس

بات، جگہ اور مناسبت سے بالکل موزوں بیٹھتے تھے۔اسی باعث نظم کا تانا بانا مؤثر ہوتا چلا جاتا ہے اور گورونانک کا واضح عکس صفحۂ قرطاس پر ابھرآتا ہے چنانچہ گورونانک کا تصور ہماری آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔

کنور مہندر سنگھ بیدی سؔحر اپنے عہد کے کہنہ مشق شاعر گزرے ہیں۔انھوں نے بھی بے شمار نظمیں رقم کی ہیں۔ان بے شمار نظموں میں ایک نظم ''گورونانک'' کے عنوان سے ہے۔نظم مسدس کی شکل میں پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔اس نظم میں بیدی نے اپنے فن اور اسلوب کی سحر انگیزی سے گورونانک کے ظہور سے قبل کا پسِ منظر پیش کیا ہے کہ کس طرح لوگوں کے اندر جہالت پھیلی ہوئی تھی، انسانیت سسک رہی تھی، مظلومیت رو رہی تھی، حق کو کچلا جارہا تھا، جمہور گمراہی کی طرف گامزن تھی۔نیز وہ مذہبی کشمکش میں گرفتار تھی۔لوگوں کو کوئی راستہ سجھائی نہیں دیتا تھا کہ وہ کدھر جائیں، اعتقاد خام تھے اور ہر طرف مذہبی خداؤں کا ہجوم تھا لیکن کسی میں اتنی صلاحیت اور روحانی اثر اور عرفانِ الٰہی سے آگاہی حاصل نہ تھی کہ وہ لوگوں کو وحدانیت کا درس دیتا اور حق و باطل میں فرق بتاتا۔خوفِ خدا کسی کے دل میں نہیں تھا، لوگ جذبۂ حبِ وطن سے خالی تھے، باغباں ہی چمن کو تخریب کرنے میں لگے ہوئے تھے۔نیز بیدی گورونانک کے پیدا ہونے سے پہلے کے بارے میں آگاہی حاصل کراتے ہیں کہ زندگی کا نظام کس قدر بگڑا ہوا تھا کہ جس کی لاٹھی اس کی بھینس تھی۔اس ضمن میں دو بند پیش خدمت ہیں:

حق کو ہوتی تھی ہر اک میداں میں باطل سے شکست
سرنگوں، سردر گریباں سر بسر تھے زیرِ دست
فن تھا اک مطلب براری لوگ تھے مطلب پرست
اس قدر بگڑا ہوا تھا زندگی کا بند و بست
حامیٔ جور و ستم ہر طرح مالا مال تھا
جس کی لاٹھی اسی کی بھینس تھی یہ حال تھا
کیا خدا کا خوف کیسا جذبۂ حبِ وطن
بر سرِ پیکار تھے آپس میں شیخ و برہمن

باغباں جو تھے وہ خود تھے محوِ تخریبِ چمن
الغرض بگڑی ہوئی تھی انجمن کی انجمن
مذہب انسانیت کا پاسباں کوئی نہ تھا
کارواں لاکھوں تھے میرِ کارواں کوئی نہ تھا

بیدی سحؔر آگے اُس وقت کے حالات کو بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جب لوگ ناخداؤں، پیشواؤں، مذہبی اجارہ داروں اور شیخ و برہمن کے ظلم وستم، جور و جبر اور اتیاچار سے عاجز و پریشان آگئے اور ان کی روح تک ان کے ظلم وستم سے کانپ گئی تو انھوں نے خدا وحدہٗ لاشریک کی بارگاہ میں فریاد کی، وہ خدا کے آگے سربسجود ہو گئے۔ چنانچہ پاک رب العالمین، قادرِ مطلق کی ذات جوش میں آ گئی۔ نیز لوگوں کے دلوں سے نکلی ہوئی بات اثر دار ثابت ہوئی اور گورونانک کا ظہور ہوا۔ جس کو بیدی نے نہایت ہی خلوص اور عقیدت کے ساتھ شعری پیراہن ملبوس کرایا ہے۔ بند آپ بھی ملاحظہ کیجیے:

اس طرح آخر ہوا نانک کا دنیا میں ظہور
فرش تلونڈی پہ اُترا عرش سے ربِ غفور
اُٹھ گیا ظلمات کا ڈیرا، بڑھا ہر سمت نور
منبعِ انوار سے پھیلیں شعاعیں دوٗر دوٗر
نیّرِ تاباں نے عالم میں اجالا کر دیا
آدمی نے آدمی کا بول بالا کر دیا

علاوہ ازیں بھی انگنت شاعروں نے گورونانک دیو جی کے متعلق بے شمار نظمیں اپنے اسلوب اور اندازِ بیان کے ساتھ سپردِ قلم کی ہیں۔ جو گورونانک کے تئیں ان شاعروں کی طرف سے خراجِ عقیدت بھی ہے اور جذبۂ محبت و خلوص بھی ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ انھوں نے گورونانک دیو کی شخصیت کو اس روپ، زاویے، عقیدت و محبت اور خلوص کے ساتھ پیش کیا ہے کہ گورونانک کی ذاتِ اقدس ان کے نزدیک سراپا تزکیۂ نفس و تصوف کا نورِ مجسمہ بن جاتی ہے۔ نیز ان شاعروں کے نزدیک بلکہ اردو ادب میں گورونانک دیو کا تصور ایسے روپ میں مرتسم ہو کر

ہمارے سامنے آتا ہے جس نے درِ معرفت وحقیقت کے پردے وا کئے اور جس نے لوگوں کو راہِ رشید اور صراطِ مستقیم پر چلنا سکھایا۔ انسانیت اور سچائی کا سبق پڑھایا، خدا کی وحدانیت کا درس دیا، نفس اور باطن کی اصلاح کی۔ تمام روئے زمین پر حق وصداقت کا ڈنکا بجایا نیز بہ بانگِ دُہل ایسے دور کا نشاۃ ثانیہ کیا جس میں چاروں طرف تصوف وعرفان کے سرچشمے رواں ہوگئے۔

اب میں یہاں مہدی نظمی کی معرکتہ الآرا مثنوی ''نذرِ نانک'' کا ذکر کرنا ناگزیر سمجھوں گا۔ افسوس کی بات ہے کہ ہماری نئی نسل بلکہ اربابِ فن بھی ان کے نام سے ناآشنا ہیں۔ مہدی نظمی اپنے وقت کے ایک مستند اور کہنہ مشق شاعر تھے۔ ''نذرِ نانک'' کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک کامیاب مثنوی گو شاعر تھے۔ ''نذرِ نانک'' کتاب پر جن لوگوں اور اہلِ قلم نے اپنے تأثرات کا اظہار فرمایا ہے، ان میں کنور مہندر سنگھ بیدی سحرؔ، علامہ گوپی ناتھ امنؔ لکھنوی، جناب میر مشتاق احمد، گیانی گورگھ مکھ سنگھ، پروفیسر ہریش چندر محلو والہ شامل ہیں۔ مہدی نظمی کی نوشتہ یہ کتاب کسی شاہکار سے کم نہیں ہے۔ یہ غالباً پہلی بار ہوا کہ مہدی نظمی جیسے کہنہ مشق شاعر نے گورونانک کی زندگی کے تمام پہلوؤں کو منظوم لباس پہنایا۔ حالانکہ مہدی نظمی سے قبل اگرچہ گورونانک کے بارے میں بہت کچھ لکھا ہے مگر یہ جوکھم بھرا اور عرق ریزی کا کام مہدی نظمی نے پہلی بار انجام دیا جس میں گورونانک سے متعلق تمام حالاتِ زندگی کو بیان کیا گیا ہے۔ ''نذرِ نانک'' کتاب 687/اشعار پر مشتمل ہے۔ جو فقط گورونانک کی منظوم سوانحِ حیات ہی نہیں بلکہ مکمل تاریخ ہے۔ جس میں گورونانک کی پیدائش سے قبل کا پسِ منظر، گورونانک کا ظہور مبارک، جنم پتری، بچپن اور تعلیم، یادِ رب، شکایت ایک دہقان کی، کالورائے مہتا کا وسوسہ، زنار بندی، وید سے گفتگو، کھرا سودا، بی بی نانکی کی شادی، سلطان پور میں وُرود، شادی دیدارِ دوست، ریاکاروں کا حسد، مسجد ونماز، عزمِ سفر، برہم بھوج، شاہ شرف سے ملاقات، کوروکشیتر میں وُرود، سورج پر جل چڑھانے کی رسم، ساحر نورشاہ، سیاحتِ وطن، حملۂ بابر، چوتھا سفر اور وصال جیسے مختلف پہلوؤں کو پیش کیا ہے۔ مہدی نظمی نے جس فنکاری، ہُنرمندی، متانت، سنجیدگی، باریک بینی، احساسِ تناسب وتوازن سے گورونانک جیسی عظیم روحانی ہستی کو دل کی گہرائیوں، للّٰہیت، عقیدت اور رواداری سے پیش کیا اس سے گورونانک کا عکس ہمہ طور سے ہماری آنکھوں کے سامنے نمایاں ہوجاتا ہے۔ مہدی نظمی نے اپنی پروازِ تخیل، استنباطی عمل

،تفحصِ الفاظ، اسلوب نگارش، اندازِ بیان، اور فردوسِ لکھنؤ کی کھنکتی زبان اور ڈکشن سے پیدا ہونے والی تشبیہات و استعارات اور تلمیحات و تنسیق الصفات سے گورو نانک کی شخصیت میں چار چاند لگا دئے ہیں۔ یہ مہدی نظمی کا کمالِ فن اور خاصہ ہے کہ انھوں نے ایسی نادر تراکیب سے پیکر تراشیاں کی ہیں نیز ایسی ندرت اصطلاحات کا استعمال کیا ہے کہ کلام میں سحر انگیزی کے ساتھ معنی آفرینی کا وصف پیدا ہو گیا ہے۔ ایسی معنیٰ خیزی اور معنیٰ آفرینی جس میں گورو نانک سے متعلق بہت سے اسرار و رموز، عرفانِ الٰہی کے نکات، تصوف و روحانیت کے چھلکتے ہوئے پیمانے پوشیدہ رہتے ہیں ۔اب میں ان پہلوؤں کی نقاب کشائی کرنے کی کوشش کروں گا جن کا ذکر مہدی نظمی نے ''نذرِ نانک'' کتاب میں کیا ہے۔ مہدی نظمی نے گورو نانک کے عہد اور صدی کو پندرہویں صدی سے تعبیر کیا ہے۔ اور اسی عنوان کے تحت پسِ منظر کو پیش کیا ہے کہ گورو نانک کی پیدائش سے قبل کس طرح کا منظر تھا نیز لوگوں کے خیالات و عقائد کیا تھے۔ لیکن سب سے پہلے مہدی نظمی، حفیظ جالندھری کی طرح (شاہنامہ اسلام میں) بارگاہِ ایزدی میں خدا سے اس طرح دعا گو ہیں:

اے خدا میرے قلم کو قدرتِ تحریر دے
حسن دے طرزِ بیاں کو، نظم کو تاثیر دے
نذر دینا ہے عقیدت، پیشوائے ہند کو
نظم کرنا ہے جمالِ رہنمائے ہند کو

ان مذکورہ بالا دعائیہ اشعار کے بعد مہدی نظمی ان حالات کی طرف روشنی ڈالتے ہیں جو اس وقت سماج و معاشرے میں پھیلے ہوئے تھے۔ ہر طرف اندھیرا ہی اندھیرا تھا۔ لوگ گمراہ بنے ہوئے تھے۔ انصاف کا کہیں بول بالا نہ تھا اور حاکموں کے دل پتھر ہو گئے تھے۔ ہر طرف لوٹ، غارت گری، فتنہ فساد برپا تھے۔ ظلم کا بازار گرم تھا۔ نیز اوہام اور اندھ وشواس کے پردے آنکھوں پر پڑے ہوئے تھے اور شرک نے آگہی کی آنکھ پر چھالا ڈالا ہوا تھا۔ ایک مذہب دوسرے مذہب پر کیچڑ اُچھالتا تھا اور ایک بشر دوسرے انسان سے تعصب کا شکار تھا۔ ہر طرف چھوا چھوت اور ذات پات کا بھید بھاؤ چرم سیما پر تھا لیکن یہ قانونِ قدرت ہے کہ زمانہ ہمیشہ ایک جیسا نہیں رہتا ہے۔ زندگی اور زمانے میں کسی چیز کو ثبات نہیں۔ وقت ہمیشہ کروٹ لیتا ہے۔ چنانچہ اسی تغیرِ نظام کو مہدی

نظمی یوں شعری جامہ زیب تن کراتے ہیں:

رات کا دن سے بدل جانا ہے معمولِ حیات
خیر کی طاقت ہے دائم، شر کی طاقت ہے ثبات
یہ گورو ہے نام بھی اس کا مبارک نام ہے
ایشور نے خود بھی رکھا ہے وہ نانک نام ہے

بعد ازاں مہدی نظمی گورونانک دیو کی تعلیم اور بچپن کے حالات کو پُر شکوہ الفاظ کے ساتھ نظم کرتے ہیں۔ یہ مہدی نظمی کا امتیاز ہے کہ انھوں نے گورونانک کے بچپن کے واقعات کو ان الفاظ کے ساتھ بیان کیا ہے کہ گورونانک کی حقیقی تصویر آنکھوں کے سامنے نمایاں ہو جاتی ہے۔ ''بچپن اور تعلیم'' عنوان کے تحت مہدی نظمی نے گورونانک کے ان واقعات کو دل پذیر اور مؤثر انداز میں صفحۂ قرطاس پر اتارنے کی سعی پیہم کی ہے جن کا تعلق گورونانک کے مکتبِ طفل سے ہے ۔یعنی جب گورونانک پانچ برس کے ہو جاتے ہیں تو ان کے والد مہتہ کالو رائے انھیں پاٹھ شالہ بھیجتے ہیں جہاں وہ برہمن گوپال پانڈے کے زیرِ سایہ تعلیم حاصل کرتے ہیں۔ برہمن گوپال پانڈے شری گنیش کرنے کے لئے سب سے پہلے تختی پر دیوی کا نام لکھتا ہے۔ چنانچہ گورونانک جیسے ہی تختی پر دیوی کا نام لکھا دیکھتے ہیں، برہمن گوپال پانڈے سے دیوی سے متعلق یوں باز پرس ہوتے ہیں:

دیکھ کر شاگرد نے لکھا ہوا دیوی کا نام
یہ کیا اُستاد سے معصوم ہونٹوں سے کلام
کون ہے یہ؟ آپ نے لکھا ہے کس دیوی کا نام
کیا اسی کے ہاتھ سے سنسار کا چلتا ہے کام
نام رحمت کے لئے تختی پر لکھنا ہے اگر
نام اُسی کا لکھ جو ہے خالقِ شام و سحر
نام اُس کا لکھ کہ جس نے کُل جہاں پیدا کیا
یہ زمیں تخلیق کی، یہ آسماں پیدا کیا

سُن کے یہ استاد نے پوچھا، وہ داور کون ہے؟
وہ برہم، وہ رام، وہ اللہ اکبر کون ہے؟
مسکرا کر شِش یہ بولا، وہ سراپا نور ہے
قلب میں ہے وہ عیاں، گو آنکھ سے مستور ہے
ذرّے ذرّے میں نہاں ہے اس کی شکتی، اس کا نور
چشم بینا دیکھتی ہے غیب میں اس کا ظہور

چنانچہ گورو نانک دیو جو ابھی معصوم ہیں، کی قدرِ ذہانت(Intellegence Quetient)اور Precocity دیکھ کر گوپال پانڈے دنگ رہ جاتا ہے اور گورو نانک کی پُر اثر، معنی خیز اور پُر اسرار گفتگو سے وہ اس قدر متأثر ہوتا ہے کہ وہ گورو ناک کے معصوم قدموں پر سرخم ہو جاتا ہے اور قدموں کا بوسہ لیتے ہوئے کہتا ہے کہ تو شہِ عالی دماغ ہے، تجھے چراغ دکھلانے کی ضرورت نہیں ہے تؤ تو خود ہی آفتاب ہے۔ اورعلم لدنی کی چاشنی کو شعر کی روشنی میں انہی کی الفاظ میں سماعت فرمائیں:

تؤ گورو ہے تجھ کو اپنا شِش بنا سکتا ہے کون
علم دے جس کو خدا اس کو پڑھا سکتا ہے کون

جب اس واقعہ کی ساری خبر والدِ محترم کو لگتی ہے تو وہ رنجیدہ خاطر اور پژمردہ ہو جاتے ہیں۔ اوران کو تشویش لاحق ہو جاتی ہے کہ اگر بیٹا ان پڑھ رہ گیا تو کاروبار کا کیا ہوگا۔ چنانچہ باپ فارسی پڑھانے کے لئے رکن الدین کے مکتب میں بھیج دیتا ہے۔ رکن الدین کے سامنے بھی حیرت انگیز واقعہ رونما ہوتا ہے۔ جیسے ہی استاد گورو نانک کو الف پڑھنے کے لئے کہتا ہے تو گورو نانک رکن الدین سے جو الف کا معنی پوچھتے ہیں، مہدی نظمی نے استاد اور شاگرد کے بیچ ہونے والے کرامتی مکالمے کو شاعرانہ حسن، شستہ اور شگفتہ لب ولہجہ کے ساتھ کیسے پیش کیا ہے۔ شعر دیکھئے:

جب کہا استاد نے لب سے الف فرمائیے
بولا یہ شاگرد معنیٔ الف سمجھائیے
سُن کے رکن الدین یہ کہنے لگا، اے مہ جبیں

حرف ایک آواز ہے، اِس کے کوئی معنی نہیں
اپنی جا رکھتا ہے معنی نکتہ نکتہ بالیقیں
یہ نہ کہیئے، معنیٔ حرف الف ہوتے نہیں
ذاتِ واجب، حرفِ اوّل معبودِ حروف
خالقِ نطق و کلام و علم و مسجود و حروف
سُن کے رکن الدین یہ کہنے لگا اے خوشخال
تو گورو ہے، حق نے بخشا ہے تجھے علم وکمال
تجھ کو حاصل ہے تلمذ کا شرف رحمٰن سے
کس سے پڑھ سکتا ہے وہ جس نے پڑھا بھگوان سے

باپ جب اس خبر سے آگاہ ہوتا ہے دل بحرِ غم میں ڈوب جاتا ہے اور وہ فکر میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ کیسے بیٹے کی زندگی کی گاڑی چلے گی۔ بیٹے کو باپ بڑے پیار سے سمجھاتا ہے لیکن گورو نانک خاموشی سے سب کچھ سنتے رہتے ہیں اور اصل دھیان خدا وحدہٗ لاشریک کی طرف لگا رہتا ہے۔لہٰذا باپ بیٹے کا دل لگانے کے لئے مویشی چرانے کا کام سپرد کر دیتا ہے۔اب مہدی نظمی کی فنی بصیرت، ادبی شعور، تاریخی گرفت، دور بینی، اور علم وفراست دیکھئے کہ کیسے گورو نانک کے مویشی چرانے کے کام کو توقیر کے ساتھ نبیوں اور پیغمبروں سے منسوب کر دیا ہے اور گورو نانک کی ذاتِ اقدس، روحانی پیکر اور پیکرِ علم وعمل کو مقامِ ارفع پر پہنچا دیا ہے۔ایسے بُلند عالی مقام پر جہاں پر عام انسان کی ایک دم رسائی بھی نہیں ہوسکتی ہے۔اس ضمن میں اشعار ملاحظہ فرمائیں:

کام چرواہے کا ہوتا ہے تحمل آزما
پہلے چرواہا بنا ہے اس لئے رہنما
شفقت و نگرانی و تنظیم حیوان سیکھ کر
بن سکے انساں کے پھر قافلے کا راہبر
انبیا سے بھیڑیں چرواتا ہے یوں ربِ عظیم
تاکہ حیواں کی جبلت کا پیمبر ہو حکیم

رکھے کل مخلوق کی بہبود کا ہر دم خیال
تا کہ آ جائے پیمبر کے عمل میں اعتدال
کام چروا ہے کا سونپا خوگرِ تسلیم کو
تا کہ سیکھے آدمی کے غول کی تنظیم کو

شانِ کریمی دیکھئے کہ گورو نانک کے لئے مویشی چرانے کا عمل بھی سازگار ثابت ہوتا ہے، سازگار کیوں نہ ہوتا کیوں کہ یہ کام تو تھا ہی پیغمبروں والا۔ چنانچہ جنگل بیاباں میں سونے پر سہاگے کا کام یہ ہوا کہ گورو نانک کو شانت ماحول ملنے کے موجب وہ ہمہ تن خدا کی یاد میں محو ہو گئے اور خدا کی ذات میں زیادہ سے زیادہ دھیان لگانے لگے۔ نیز یادِ رب میں وہ اس قدر منہمک اور مستغرق ہوئے کہ وہ اپنی چشمِ باطن سے لوحِ دل پر لکھی ہوئی آیاتِ نور کو پڑھنے لگے یعنی وحدہٗ لا شریک کے ذکر واذکار اور ضرب کاری سے ان کا دل منور ہونے لگا۔ نیز گورو نانک کی نگاہیں ذرّے ذرّے میں برقِ طور کا جلوہ دیکھنے لگیں۔ اور جب انھیں وحدانیت کا گیان و عرفان حاصل ہو گیا تو گورو نانک دیو جی وحدت کے وژن کے بعد پکار اُٹھے کہ تو ایک ہے، تو ہی عبادت کے لائق ہے، تیرے سوا کوئی معبود نہیں۔ چنانچہ گورو نانک کے اوپر الہامی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جس کو مہدی نظمی نے اپنے زورِ قلم اور موشگافی سے اس متصوفانہ پیکر تراشی کو نہایت اثر آفرینی، سحر انگیزی، دل پذیری اور رقت انگیزی کے ساتھ صفحۂ کاغذ پر اہباط کیا ہے۔ مثنوی کے چند اشعار پیش کئے جاتے ہیں:

وہ پکارا تو ہی تو ہے، ماسوا کوئی نہیں
اے خدا کوئی نہیں ہے، اے خدا کوئی نہیں
شمعِ فانوس ازل کی ضو فشانی دیکھ لی
دیکھنے والے نے اصلِ زندگانی دیکھ لی
آنکھ کا پردہ اُٹھا تو راز پوشیدہ کھلے
ہر طلسمِ دہر کے اسرارِ نادیدہ کھلے
پی کے جامِ بادۂ تسلیم مستانہ ہوا

عشق میں دل کھپ کے جذبِ حسنِ جانانہ ہوا

بہرِ کیف گورونانک کو وحدۂ لاشریک کی ضرب کاری و مراقبے کے سبب اور علم و ریاضت و یادِ رب کے موجب عرفان و آگاہی حاصل ہو جاتی ہے۔ نیز وہ کامل مرشد کے مقام کو پہنچ جاتے ہیں۔ ایسے مقام پر جہاں انسان پہنچ کر کبھی غافل نہیں ہوتا، کجروی اختیار نہیں کرتا۔ جزو کی بجائے کل کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے، قطرے سے سمندر بن جاتا ہے اور غافلوں کو جگانے کے لئے ایسا ساز، ایسا ارغن ثابت ہوتا ہے جس کے ساز سے نکلنے والی ہر دُھن وحدانیت کا راگ اور نغمہ سُناتی ہے۔ ایسا نغمہ جس میں روحانی جذب پنہاں و تحلیل ہوتا ہے۔ اِدھر گورونانک خدا کے دھیان میں مگن، وحدانیت اور رب کریم کا راگ الاپ رہے ہیں، اُدھر مویشی ایک کسان کے کھیت میں گھُس کر فصل کو تباہ و برباد کر دیتے ہیں۔ کسان شکایت لے کر حاکمِ وقت کے پاس جاتا ہے۔ گورونانک کو بلوایا جاتا ہے۔ گورونانک کہتے ہیں کہ میری گائیں اور جانور بیگانے کا کھیت نہیں چر سکتے ہیں۔ مہدی نظمی نے سا کشات کرامت کو دیکھئے کس مؤثر اسلوب و انداز کے ساتھ ادبی پیرائے میں بیان کیا ہے:

سُن کے نانک نے کہا حد سے گزر سکتی نہیں
میری گائیں کھیت بیگانے کا چر سکتی نہیں
واقعہ گزرا ہے کیا، اس بات کی تصدیق کو
آدمی بھیجا گیا تفتیش کو، تحقیق کو
ساتھ ہرکارے کو لے کر اپنے، وہ دہقاں گیا
کھیت کو جب شاداب دیکھا بہت حیراں ہوا
جب سُنا حاکم نے ہرکارے سے سارا واقعہ
سامنے دہقاں کو بلوا کر خفا ہونے لگا
بولا یہ حاکم سے دہقاں، مَیں پشیماں ہوں ضرور
پر نہ مانوں گا غلط میری شکایت تھی حضور
مَیں نے خود دیکھا تھا اپنے کھیت کو اُجڑا ہوا

میَں نے خود دیکھا تھا پوری فصل کو روندا ہوا
سُن کے دہقاں کا بیاں ہر شخص حیراں رہ گیا
دھوپ دیکھی تو یقینِ مہرِ تاباں ہو گیا

چنانچہ گورونانک کے والد کالورائے مہتہ مختلف وسوسوں میں گرفتار رہنے لگتے ہیں۔ انھیں یہ فکر لاحق رہنے لگتی ہے کہ سماج گورونانک کی بات نہیں مانے گا۔لوگ اپنے دھرم اور رسم و رواج کو ترک کرنے کے لئے تیار نہیں ہوں گے۔ قاضی و پنڈت کہیں الحاد کا فتوی نہ دے دیں۔ نیز یہ الزام عائد نہ کر دیں کہ نانک نے کفر کو جنم دیا ہے اور پھر وہ وقت بھی قریب آ پہنچتا ہے جب گورونانک کی زنار بندی کی رسم ادا کی جاتی ہے۔زنار بندی کی رسم کو بھی مہدی نظمی نے بہت جامع الفاظ اور خوب صورت تراکیب، نیز بڑی فنکارانہ ہوش مندی و گہرائی و گیرائی کے ساتھ بیان کیا ہے۔لہٰذا گورونانک ہردیال برہمن سے زنار بندی سے متعلق جوسوال کرتے ہیں،مہدی نظمی نے خالص ان سوالوں میں متصوفانہ عناصر کا سماویش کیا ہے۔ چنانچہ گورونانک برہمن ہر دیال سے یوں مخاطب ہوتے ہیں:

فائدہ کیا ہے مجھے بتلائے زنار کا
اس سے ہوگا کیا مداوا روح کے آزار کا
ہر دیال برہمن کہنے لگا زنار سے
آدمی کی روح پاتی ہے شفا آزار سے
برہمن کی بات سُن کر بولا پھر وہ خوش خصال
سب یہاں پہنے ہوئے زنار ہیں اے ہر دیال
ان میں کتنوں کا باطن پاک ہے زنار سے
واقعی کیا اِن کا دل بے کل نہیں آزار سے
آپ کے ہے پاس کیا ایسی کوئی زنار بھی
دھوکے کردے پاک جو انسان کے اطوار بھی
ہے اگر ایسی کوئی زنار تو دے دو مجھے

ورنہ کچے سوت کے ڈورے سے کیوں باندھو مجھے

لہٰذا یہ تمام حالات دیکھ کر ماں ترپتا دیوی، گورونانک کے باپ سے کہتی ہے کہ میں سمجھتی ہوں کہ میرا لاڈلا بیمار ہے یا اس کو دل کا مرض ہے یا یہ نفسی مریض ہے۔اس لئے دونوں ماں باپ گورونانک کو وید کو دکھانے کا فیصلہ لیتے ہیں۔ وید گورونانک کی نبض دیکھتا ہے لیکن شاہِ عرفان گورونانک مسکرا کر وید سے یوں گویا ہوتے ہیں۔مہدی نظمی نے دیکھئے کہ کہ کس گہرائی اور عمیق معنویت کے ساتھ اس بات کو شعری پیراہن عطا کیا ہے، جس تصوف کے رموز و نکات کو گورونانک وید کو بتلاتے ہیں۔شعری حسن اور تصوف و تزکیہ نفس سے متعلق اُبھرنے والے پیکر کو دیکھئے:

جسم کے امراض کی تشخیص میں کامل ہے تو
تجربہ ہے، واقفِ رفتارِ نبض و دل ہے تو
دیکھ سکتا ہے تو میری آتما کی آگ دیکھ
قلب کی رگ رگ میں عشقِ کبریا کی آگ دیکھ
حق فراموشی کا روحِ وید کو آزار ہے
کیسی محرومی ہے چارہ ساز خود بیمار ہے

بی بی نانک یعنی گورونانک کی بہن کی شادی کا بھی مہدی نظمی نے اپنے قلم کی طغرا نویسی سے وہ نقشہ کھینچا ہے کہ شعروں کو پڑھ کر گورونانک کی شخصیت کے تئیں عقیدت مندی کے جذبے میں فراوانی آتی چلی جاتی ہے۔ ہر موقع محل پر گورونانک سے کرامت ظاہر ہونے والے واقعہ کو مہدی نظمی نے اس ڈھنگ، اس روا اور اس زاویے سے شعری سانچے میں ڈھالا ہے کہ کہیں بھی تصنع و تکلف کا وصف نمایاں نہیں ہوتا بلکہ الفاظ کے تفحص اور نادر تراکیب سے ایسے پیکر کی اختراع کرتے ہیں کہ گورونانک کی حقیقی تصویر واضح ہوتی چلی جاتی ہے۔ایسی سچی تصویریں جن میں معصومیت کا جذبہ، صداقت کا جوہر، اخلاق کا نمونہ، انسانیت کا نغمہ، روحانیت کا ترانہ، تزکیۂ نفس کی اصلاح، تصوف کے رموز و نکات، زندگی کے عملیات اور اتحاد و اتفاق کا پیغام ضم رہتا ہے۔ بہر کیف علاقے کا حاکمِ وقت رائے بلار گورونانک کے والد کو سمجھتا ہے جو کسان کے کھیت چرنے والی کرامت سے گورونانک کی ولایت اور ربانیت کا قائل ہو چکا تھا، کہ تیرا بیٹا کوئی معمولی انسان

نہیں ہے۔اسے عالمِ ناسوت سے کوئی مطلب نہیں بلکہ یہ تو عالمِ شہود کے مقام کو پہنچ چکا ہے۔ یہ تو دنیا کی ہر چیز میں خدا کا جلوہ دیکھتا ہے۔ چنانچہ رائے بلاؔر کے سمجھانے پر کالو رائے مہتہ کو اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے اور پھر وہی ہوتا ہے کہ کہ بی بی نانکی کی شادی میں آنے والا ہر باراتی گورو نانک کے جاہ وجلال پیکر کو دیکھ کر خود بخود کھینچا چلا آتا ہے اور قدم بوسی کرتا ہے۔گورو نانک کے نورانی چہرہ کو دیکھ کر لوگوں پر جذب کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔

القصہ مہدی نظمی نے گورو نانک کی زندگی سے متعلق ایک ایک واقعات ،تعلیمات اور اسفار کو شاعرانہ انداز میں بڑی فنکاری ومرصع کاری کے ساتھ پیش کیا ہے جس میں قدم قدم پر گورو نانک کی مرقع کشی نورانی اور من موہک انداز میں رونما ہوتی ہے۔ایسی روحانی مرقع کشی اور من موہک تصویر جس میں شانتی اور روحانیت پنہاں رہتی ہے۔ چنانچہ ہم ''نذرِ نانک'' کا مطالعہ کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ مہدی نظمی نے اپنے شعری حسن اور فنکارانہ کمالات سے جس طرح گورو نانک دیو جی کی زندگی کے تمام پہلوؤں اور تعلیمات کو صفحہ کاغذ پر مرتسم کیا ہے وہ ایک طرۂ امتیاز ہے اور اس میں کوئی شک وشبہ نہیں کہ ''نذرِ نانک'' اپنی نوعیت کی ایک معرکتہ الآرا کتاب ہے۔جس کے اشعار کو پڑھ کر گورو نانک دیو جی سے متعلق خلوص اور عقیدت کا رشتہ قائم ہو تا چلا جاتا ہے۔

عہدِ حاضر میں بھی ہمارے شاعر وفنکار گورو نانک کی ذات کے تئیں اتنی ہی عقیدت رکھتے ہیں۔اگر چہ آج کا دور مادیت پرستی اور سائنس کا دور ہے تاہم ہماری نئی نسل کے شاعر، گورو نانک کو خراجِ عقیدت پیش کرتے رہتے ہیں۔نئی نسل کے شاعروں کے کلام کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ گورو نانک دیو جی کا پیکر اور ان کی شخصیت آج بھی لوگوں کے دماغی خلیات میں اسی طرح رچی بسی ہے۔سندر داس سندؔر نے گورو نانک دیو جی کے اوپر دو نظمیں بعنوان ''گورو نانک پیغمبرِ اعظم'' اور ''در مدح گورو نانک صاحب'' سپردِ قلم کی ہیں۔سندر داس سندؔر اپنی نظم ''گورو نانک پیغمبرِ اعظم'' میں گورو نانک جی کو رہبرِ قوم، ثنا گر، صلح گر، کھرا سوداگر، زاہد، عابد، صوفی ومدبر وغیرہ کہہ کر مخاطب کرتے ہیں۔اس ضمن میں چند اشعار پیشِ خدمت ہیں:

یہی کہتے ہیں ہندو سب، مسلماں سب یہی کہتے

ہمارا ہے، ہمارا ہے، صلح گر ہو تو ایسا ہو
خدا یا یہ تری رحمت بہایا چشمہ امرت کا
خضر خود یوں لگے کہنے خضر گر ہو تو ایسا ہو
ثنا تیری، دعا تیری، صدا تیری
کروں کیوں کر بیاں بابا کہ سنؔدر ہو تو ایسا ہو

''در مدح گورو نانک صاحب'' نظم میں سندر داس سنؔدر نے دوسرے انداز میں گورو نانک کا جو تصور پیش کیا ہے اس میں گورو نانک کی شخصیت کے تئیں بہت سے پہلو ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ یہ نظم مسدس کے فارم میں لکھی گئی ہے۔ اس نظم میں ''پیارے نانک نے درشن دکھایا ہمیں'' مصرع کی تکرار ایک الگ ہی قسم کے حظ و مسرت کا احساس کراتی اور دل کو روحانیت کی طرف لے جاتی ہے۔ سندر داس نے گورو نانک دیو جی کی تعریف بہت شاندار الفاظ مگر سادہ اسلوب کے ساتھ کی ہے۔ ایک ایک لفظ کو اس فنکاری کے ساتھ مسمط کیا ہے کہ گورو نانک کی روحانی و نورانی شبیہ آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتی ہے یعنی بصری پیکر صفحۂ قرطاس پر متشکل ہو کر بلاغت کا احساس کراتا ہے۔ نظم کا ایک بند ملاحظہ فرمائیں:

گورو جی کی تعریف کیسے سُناؤں
وہ بے انت ہیں، انت کیسے مَیں پاؤں
سمندر کو کوزے میں کیسے سماؤں
وہ سندر ہیں اتنے مَیں کیسے بتاؤں
اُسی نے ہے سُندؔر بنایا ہمیں
پیارے نانک نے درشن دکھایا ہمیں

پرتھوی راج ہوشؔ کا تعلق امرتسر سے ہے۔ ان کی نظم ''شری گورو نانک دیو جی اوتار'' کے عنوان سے ''خالصہ تاسیس نمبر'' پرواز ادب کے مارچ/اپریل 1999ء کے شمارے میں شائع ہوئی تھی۔ یہ نظم مخمس کی شکل میں لکھی گئی ہے۔ اس نظم میں ہوشؔ صاحب نے گورو نانک کی ذات اور شخصیت سے متعلق کئی پہلوؤں اور زاویوں سے روشنی ڈالی ہے۔ ہوشؔ صاحب نے اس نظم میں

گورونانک کے تئیں اپنی شردھا، پریم، اور بھگتی کا بھی ذکر کیا ہے اور گورونانک کی عظمت، بزرگیت ،صداقت کا بھی مقام متعین کیا ہے۔ بطور نمونہ ایک بند ملاحظہ کیجئے:

تیری آدرش نے توحید کی دنیا جگا دی ہے
تیری تعلیم نے بت پوجا کی ہر شردھا گھٹا دی ہے
تیرے عملوں نے جینے کی مقدس راہ دکھا دی ہے
تیرے ترک طلب نے ہی نوشتوں کو بقا دی ہے
تو سچے دین سچی ایکتا کا نور بن کے آیا

بزمی عباسی چڑیاکوٹی نے بھی غزل کی ہیئت میں ''سری گورونانک دیو جی کا پیغام'' کے عنوان سے نظم لکھ کر اپنے عقیدے کا اظہار کیا ہے۔ بزمی عباسی کہتے ہیں کہ گورونانک دیو جی نے ہر انسان کے دل میں پیار کا دیا جلایا اور اللہ کی توحید کا پیغام سُنایا۔ بزمی عباسی گورونانک کی سچی تصویر کھینچتے ہوئے کہتے ہیں کہ گورونانک نے ہر انسان کو گلے سے لگایا، دنیا کو محبت کے چراغوں سے سجایا، نفرت و عداوت کا نقش مٹایا، سب کو اپنی نگاہِ اُلفت سے دیوانہ بنایا، مساوات کا پیغام سُنایا، درسِ محبت پڑھایا، انسان کو تاریکیٔ دوراں سے بچایا، غیروں کے غم کو اپنا غم بنایا اور تمام بھٹکی ہوئی کائنات کو راہِ راست پر لگایا۔ بزمی عباسی نے گورونانک کی ذات اور شخصیت کے تئیں ایسے شاندار ،پُرمعنی، پُرشکوہ افعال والفاظ نظم میں مسمّط و تفحص واستنباط کئے ہیں کہ گورونانک کی تعلیم، پندو نصائح اور ان کا حلیم و پیمبرانہ پیکر صاف طور سے واضح ہو جاتا ہے۔ نظم کے چنندہ اشعار سماعت فرمائیں:

ہر دل میں پیار کا دیا نانک نے جلایا
اللہ کی توحید کا پیغام سُنایا
وہ پیار مجسم تھا زمانے میں کہ جس نے
سب کو نگہِ لطف سے دیوانہ بنایا
ہر مفلس و مجبور کو سینے سے لگا کر
انسان کو مساوات کا پیغام سُنایا

تا حشر دیا پیار کا جلتا ہی رہے گا
نانک نے جسے سوزِ محبت سے جلایا
بزمیؔ ہے یہی اس کی کرامت کا کرشمہ
بھٹکی ہوئی دنیا کو راہِ راست پہ لایا

جسونت سنگھ رازؔ کی نظم بعنوان ''شمعِ ننکانہ'' بھی گورونانک کی ذات کے تئیں کم اہمیت کی حامل نہیں ہے۔ رازؔ نے ''شمعِ ننکانہ'' نظم میں گورونانک کے ظہور سے قبل کے منظر کو بہت ہی معنی خیزی اور ندرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ گورونانک کی پیدائش سے پہلے ہر طرف ظلم و جبر اور اندھوشواس پھیلا ہوا تھا۔ ہند کی سرزمین پر جہالت کا دور دورہ تھا۔ لیکن جب روحانیت کے پیکر، امن وآشتی کے پیغمبر گورونانک دیو جی کا ظہور ہوا تو گھر گھر میں اُجالا ہوگیا۔ اس سلسلہ میں چند شعر بطور نمونہ دیکھئے:

آشنا دنیا نہ تھی جب عشق کے مضمون سے
آدمی جب کھیلتا تھا آدمی کے خون سے
ظلمتِ عصیاں تھی، وحشت تھی، غضب کا جور تھا
ہر گھڑی جب الحفیظ الاماں کا شور تھا
شمعِ ننکانہ سے گھر گھر میں اُجالا ہو گیا
دُھند مِٹی نورِ خدا کا بول بالا ہو گیا

ظفرؔ مرزاپوری نے بھی گورونانک کے اوپر مثنوی کی ہیئت میں بعنوان ''گورونانک'' نظم لکھی ہے۔ یہ نظم پروازِ ادب کے شمارہ نمبر، نومبر/دسمبر 1998ء میں شائع ہوئی۔ ظفر مرزاپوری نے بھی جسونت سنگھ رازؔ کی طرح اپنی نظم میں انھی خیالات و اعتقادات کو شعری جامہ پہنایا ہے، جن کا تعلق گورونانک کے ظہور سے قبل کا ہے۔ یعنی لوگ ظلم وستم سے کیسے دوچار ہو رہے تھے اور چاروں طرف بدامنی اور جہالت کا بول بالا تھا۔ لیکن ظفر مرزاپوری نے اپنے الفاظ کے انتخاب سے نئے اسلوب اور لب ولہجہ کی اختراع سے گورونانک کے تصور کو واضح کیا ہے۔ نظم کے کچھ اشعار آپ بھی پڑھیں:

اس زمیں پہ جس گھڑی بے چین تھی یہ زندگی
آدمیت تھی کہاں وحشی بنا تھا آدمی
آیا تلونڈی میں جس دم نور کا وقت سحر
چھٹ گئیں تاریکیاں، روشن ہوا عالم کا گھر
آدمی ہو، آدمی کے دل کو مت تکلیف دو
یہ سبق نانک کا ہے پیار سے دل کو جیت لو

گو مذکورہ بالا شعرا کے کلام کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ''اردو شاعری میں گورو نانک دیو جی کا تصور'' کم اہمیت و عظمت کا حامل نہیں ہے۔ مختلف شعراء نے اپنے اپنے انداز، اسلوب، تفحصِ الفاظ، ڈکشن اور طرزِ نگارش سے گورو نانک دیو جی کی مرقع نگاری، شخصیت کے پہلو، ان کے تئیں عقیدت، خلوص جذبے اور للّٰہیت کے ملے جلے اوصاف و عناصر کو پیش کیا ہے۔ نیز اس مختصر سے مقالے کے علاوہ گورو نانک کے اوپر اردو شاعری میں اتنا مواد موجود ہے کہ ان کے تصور سے متعلق ضخیم کتابیں لکھی جا سکتی ہیں۔ ضرورت ہے ہمیں بازیافت کی تاکہ گورو نانک کے تعلق سے مزید معلومات فراہم ہو سکے۔

ڈاکٹر محمد مستمر، ہریانہ اردو اکادمی، پنچکولہ میں اردو ٹرینر اور 'جمنا تٹ سورن' کے نائب مدیر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.299-317
Dr. Ibrahim Afsar, Ganjeena-e-Mani ka Tilism (Isharia-e-Diwan-e-Ghalib, Part-I)

ابراہیم افسر

گنجینۂ معنی کا طلسم (اشاریۂ دیوان غالبؔ، جلد اوّل)

(مرتب: رشید حسن خاں)

گنجینۂ معنی کا طلسم اُس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ دہلوی (1869-1797) کے اس اشعار سے متاثر ہو کر دیوانِ غالبؔ میں پنہاں اسرار کی گرہ کھولنے کے لیے ہندوستان کے مایہ ناز محقق، مدون اور نقاد رشید حسن خاں مرحوم (2006-1925) نے اپنی عمر عزیز کا ایک طویل وقت صرف کیا۔ یہ اشاریہ ان کی 45 سالہ تحقیقی و تدوینی کاوشوں کا ثمرہ ہے۔ انھوں نے ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' پر نوٹس بنانے کا کام دہلی یونی ورسٹی میں ملازمت ملنے پر 1960 کے بعد شروع کیا تھا۔ رشید حسن خاں دیوان غالبؔ کا ایک ایسا اشاریہ مرتب کرنا چاہتے تھے جس میں مرزا غالبؔ کے کلام میں درآئے الفاظ (مفرد اور مرکب) کو یکجا کر یہ معلوم کیا جا سکے کہ انھوں نے فلاں لفظ کو کتنی بار مرکب اور فلاں لفظ کو کتنی بار مفرد استعمال کیا ہے۔ رشید حسن خاں مرحوم نے دیوان غالبؔ کا کتنی عرق ریزی، گہرائی اور گیرائی سے مطالعہ کیا ہوگا یا یوں کہہ لیجیے کہ موصوف نے دیوان غالبؔ میں کتنی بار غوطہ زنی اور ورق گردانی کی ہوگی تب جا کر گوہر نایاب ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کی شکل میں دیوان غالبؔ کا اشاریہ تیار ہوا۔ ان کی دیرینہ خواہش تھی کہ دیوان غالبؔ کی شرح ان کی زندگی میں ہی شائع ہو جائے۔ لیکن رشید حسن خاں کا یہ خواب ان کی زندگی میں پایۂ تکمیل کو نہ پہنچ سکا۔ موصوف یہ خواہش کو لیے ہوئے اس دار فانی سے رخصت ہو گئے۔ پروفیسر رفیع الدین ہاشمی (لاہور) کے نام خاں صاحب

نے 8 جون 2005 کو لکھے خط میں گنجینۂ معنی کا طلسم کی کمپوزنگ اور اپنی زندگی میں اسے مکمل کرنے کی خواہش کا اظہار کیا تھا۔ لکھتے ہیں:

> ''الفاظِ غالبؔ سے متعلق کتاب (گنجینۂ معنی کا طلسم) کی کمپوزنگ ایک صاحب دہلی میں کر رہے ہیں، اب تک صرف 109 صفحے ہو پائے ہیں، معلوم نہیں میری زندگی میں مکمل ہوگی بھی؟''

(رشید حسن خاں کے خطوط، جلد دوم، مرتب ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا، اُردو بک ریویو، دہلی 2015، صفحہ 319)

آخر کار رشید حسن خاں کی وفات کے ٹھیک 11 سال بعد غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی نے اس ضخیم کتاب کے پہلے حصے (451 صفحات) کا 22 دسمبر 2017 کو بہ وقت شام 7:30 بجے تقسیم غالب ایوارڈ 2017 کے موقع پر غالب سمینار ہال میں جسٹس آفتاب عالم، ایس وائی قریشی، پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی، ڈاکٹر رضا حیدر اور پروفیسر ہربنس مکھیا کے ہاتھوں رسم اجرا کرایا۔ خوش قسمتی سے راقم الحروف بھی کتاب کی رونمائی کے موقع پر موجود تھا۔ ڈاکٹر رضا حیدر (ڈائریکٹر، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی) نے سمینار ہال میں شرکا سے خطاب کرتے ہوئے کہا کہ اس کتاب کے دوسرے اور تیسرے حصے کو بھی جلد ہی شائع کیا جائے گا۔ ساتھ ہی انھوں نے یہ بھی بتایا کہ پہلے اس کام کو انجمن ترقی اُردو (ہند) شائع کرنا چاہتی تھی، لیکن بعض وجوہات کی بنا پر انجمن اسے شائع نہ کر پائی۔ اب اس کتاب (گنجینۂ معنی کا طلسم) کو انجمن ترقی اُردو (ہند) اور غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی کے باہمی اشتراک سے منظرِ عام پر لایا جا رہا ہے۔ غور طلب ہے کہ رشید حسن خاں کی وفات کے بعد انجمن ترقی اُردو اس کام کو شائع کرانا چاہتی تھی۔ انجمن نے غالبؔ کے کلام کی شرح اور فرہنگ سے متعلق ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' نامی کتاب کو منظرِ عام پر لانے کا مصمم ارادہ کر رکھا تھا۔ 1700 سے زائد صفحات کی کمپوزنگ بھی ہو چکی تھی لیکن ڈاکٹر خلیق انجم کی علالت، علمی اور ادبی مصروفیت اور دیگر مسائل کے سبب یہ کام ملتوی ہوتا رہا۔ یہاں تک کہ ڈاکٹر خلیق انجم صاحب بھی اس دارِ فانی سے 2016 میں رخصت ہو گئے۔ انجمن کے نئے جنرل سکریٹری ڈاکٹر اطہر فاروقی صاحب، جو رشید حسن خاں کے نیاز مندوں میں سے ہیں، نے اس اہم کام کی جانب توجہ مبذول کی۔ اس طرح ان کی ذاتی کاوشوں اور کمپوزر عبدالرشید کی سچی لگن اور محنت کے سبب یہ کام

مکمل ہوکر اب منظرِ عام پر آیا ہے۔اس کتاب کی پروف ریڈنگ پڑھنے کی ذمہ داری خاں صاحب کے بعد ان کی ایک اور نیاز مند ڈاکٹر ارجمند آرا (دہلی یونی ورسٹی) نے قبول کیں اور غالبؔ کے اشعار کی قرآت کا ذمہ ڈاکٹر سرورالہدیٰ (جامعہ ملیہ اسلامیہ) کے سپرد تھا۔ان دونوں حضرات نے اپنی ذمہ داریوں کو بہ حسن خوبی انجام دیا۔اس کتاب کے پایۂ تکمیل تک پہنچنے کی روداد کو بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر اطہر فاروقی نے مئی 2017 میں لکھے حرفِ آغاز میں کیا ہے:

''جب اس کتاب کی کوئی صورت نظر نہیں آرہی تھی تو میں نے غالب انسٹی ٹیوٹ سے درخواست کی تھی کہ وہ کسی طرح اس کتاب کو شائع کردیں جسے انسٹی ٹیوٹ نے قبول فرما لیا تھا۔اب یہ کتاب غالب انسٹی ٹیوٹ اور انجمن ترقی اُردو (ہند) کی مشترکہ اشاعت (تین جلدوں میں) ہے جس کے لیے میں خصوصاً انسٹی ٹیوٹ کے جواں سال ڈائریکٹر ڈاکٹر رضا حیدر صاحب کا صمیم قلب سے شکریہ ادا کرتا ہوں۔انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی صاحب تو انجمن کے صدر بھی ہیں اور رشید صاحب کے بے تکلف دوست بھی،اس لیے،ان کی فراخ دلی کا شکریہ ادا کرنا کس حد تک صحیح ہے، یہ تو رشید صاحب ہی بتا سکتے تھے۔یہ کتاب تین جلدوں میں شائع ہوگی۔''

(حرفِ آغاز،ڈاکٹر اطہر فاروقی،مشمولہ گنجینۂ معنی کا طلسم،مرتب رشید حسن خاں،غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی،2017،صفحہ 8)

رشید حسن خاں نے گنجینۂ معنی کا طلسم پر 22 صفحات پر محیط مبسوط،مربوط،عالمانہ اور ناقدانہ مقدمہ تحریر کیا۔اس کتاب کا پورا متن 421 صفحات پر مشتمل ہے۔رشید حسن خاں اس کتاب سے قبل دو کتابیں 'انشائے غالب (اشاعت 1994،مکتبہ جامعہ لمٹیڈ،نئی دہلی،کل صفحات 147)اور املائے غالبؔ (اشاعت 2000،غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی،کل صفحات 216)مرتب کر چکے تھے۔ان کے لیے کلام غالبؔ کا اشاریہ تیار کرنا زیادہ آسان تھا۔کیوں کہ ان کے سامنے غالبؔ کے املا اور انشا کا مواد پہلے ہی سے موجود تھا۔پھر بھی مرحوم نے ایک ایک لفظیات کی تدوین،تصحیح

اور ترتیب پر اپنا تن، من اور دھن قربان کیا۔اس صبر آزما کام کے لیے موصوف نے اپنی آنکھوں سے رات دن تنِ تنہا تیل ٹپکایا۔یہی کام اگر کوئی ادبی ادارہ کرتا تو اس کے لیے پوری ٹیم کا انتخاب کیا جاتا اور لاکھوں روپے کا بجٹ بھی دیا جاتا۔لیکن سلام ہو رشید حسن خاں کی ادبی تحقیقی اور تدوینی کاوش کو جنھوں نے بغیر سرکاری امداد کے غالبؔ کے کلام کی شرح مکمل کی کیوں کہ انھیں وہ سہولتیں دستیاب نہیں تھیں جنھیں استعمال کرنے کا انھیں حق تھا۔شاہ جہاں پور جیسے چھوٹے شہر میں بیٹھ کر اتنا بڑا کارنامہ انجام دینا رشید حسن خاں جیسے تحقیقی سالار کے ہی بس میں تھا۔اس کتاب کے منظرِ عام پر آ جانے کے بعد مرحوم رشید حسن خاں کا شمار شارحینِ غالب میں ضرور کیا جائے گا۔یہ کتاب دیوانِ غالبؔ کو نئے تناظر میں دیکھنے، سمجھنے اور اس کی قرآت میں معاون و مددگار ثابت ہوگی۔اس کتاب سے دیوان غالبؔ کی لفظیات کی جانب ناقدین اور محققین کی توجہ ضرور مبذول ہوگی۔

مرحوم خاں صاحب کی تدوینی خدمات کا بار اتنا زیادہ ہے کہ کوئی بھی دورِ حاضر کا مدون اس بار کو اُٹھانے کے لیے تیار نہیں۔ان کے تحقیقی مطالعے کا ہی یہ کمال ہے کہ انھوں نے گنجینۂ معنی کا طلسم کے لیے امتیاز علی خاں عرشی کے تدوین شدہ نسخے کو اپنے کام کی اساس بنایا۔رشید حسن خاں مرحوم کے دیرینہ دوست اور غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی کے صدر پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے مرحوم کی علمی و تدوینی فتوحات کے علاوہ ادبی کارہائے نمایاں اور اس کتاب کی اشاعت پر اپنی بات کو قارئین کے سامنے پیش کرتے ہوئے لکھا:

> ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کو شائع کرتے ہوئے مجھے فخر کا احساس ہو رہا ہے۔ اس کتاب میں غالب کی شاعری کے الفاظ اور تراکیب کی ایک دنیا ہے جسے دیوان غالب سے الگ کر کے پڑھنا ایک نئے تجربے سے گزرنا ہے اور ان تراکیب کے ساتھ اشعار بھی درج کیے گئے ہیں جن میں یہ تراکیبیں آئی ہیں۔رشید حسن خاں نے اس کتاب کی تیاری میں عمر کا عزیز ترین حصہ صرف کیا ہے اور انھیں آج کی طرح وہ سہولتیں بھی حاصل نہیں تھیں۔اپنے وسائل کو استعمال کر کے انھوں نے جو یہ کارنامہ انجام دیا ہے وہ عملی ادبی کام کرنے والوں کے لیے مشعل راہ ثابت ہوگا۔اس کتاب

سے واضح ہے کہ رشید حسن خاں نے دیوان غالب کی ایک خاص انداز
سے قرآت کی ہے اور قرآت کا یہ انداز عام تنقیدی مطالعے سے بہت
مختلف ہے۔اسے تنقیدی مطالعہ کے بجائے تحقیقی مطالعہ کہنا چاہیے۔
اندازہ کیجیے کہ تحقیقی مطالعہ تنقیدی مطالعے سے کبھی کس قدر اہم ہو جاتا ہے
رشید حسن خاں نے دیوان غالب کا جتنی بار مطالعہ کیا ہے وہ ایک واقعہ
ہے۔میں سمجھتا ہوں کہ اس کتاب کی اشاعت سے مطالعۂ غالب ایک نئی
منزل میں داخل ہو جاتی ہے جو غالب کے قارئین کو نئی سمتوں کی طرف
لے جائے گی۔رشید حسن خاں آج ہمارے درمیان موجود نہیں لیکن ان کی
یہ کاوش ان کی موجودگی کا ہمیشہ احساس دلاتی رہے گی۔''

(پیش لفظ، صدیق الرحمٰن قدوائی، مشمولہ گنجینۂ معنی کا طلسم، مرتب رشید حسن خاں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2017، صفحہ 7)

یہاں یہ بات واضح کر دوں کہ اس اشاریۂ دیوان غالب سے قبل رشید حسن خاں مرحوم ''کلاسیکی ادب کی فرہنگ، جلد اوّل'' مرتب کر چکے ہیں۔ یہ فرہنگ خاں صاحب کے مرتب کردہ کلاسیکی متون کی شرح ہے۔اس فرہنگ کو انجمن ترقی اُردو ہند نے 2003 میں قارئین کے سامنے پیش کیا۔اس فرہنگ کی خاطر خواہ پذیرائی ہوئی۔اس فرہنگ کی دوسری جلد پر کام شروع ہو چکا تھا لیکن خاں صاحب کی عمر نے ساتھ نہ دیا۔خوشی کا مقام یہ ہے کہ خاں صاحب نے دیوان غالبؔ کا اشاریہ اپنی زندگی میں ہی ترتیب دے دیا تھا اور اس پر مقدمہ 16 اپریل 2005 کو رقم کیا تھا۔خاں صاحب نے اس کتاب کو نیویارک، امریکہ میں مقیم اپنے عزیز دوست الحاج عبدالوہاب خاں سلیم کی فرمایش پر مرتب کیا تھا۔حیرانی کی بات یہ ہے کہ خاں صاحب نے اس کام سے دیگر علمی کاموں میں مصروفیت کی وجہ سے بے اعتنائی نہ برتی بل کہ اپنے مشن میں رات دن لگے رہے۔یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ دیوان غالبؔ کی لفظیات کی شرح کی تدوین کا کام بھی ہوتا رہا اور دوسری تدوینی کتابیں بھی یکے کے بعد دیگرے منظر عام پر آتی گئیں۔رشید حسن خاں مرحوم نے عبدالوہاب خاں سلیم کی ادبی اور علمی خواہش اور دوسری علمی باتوں کا خلاصہ 16 اپریل

2005 کو لکھے اپنے مقدمے میں کیا۔ لکھتے ہیں:

''میں محبِ مکرّم الحاج عبدالوہاب خاں سلیم کا خاص طور پر شکر گزار ہوں جن کے پیہم تقاضوں نے اور اصرار نے کام کی رفتار کو سُست نہیں ہونے دیا۔ دراصل اس موضوع پر اس انداز کی کتاب مرتب کرنے کی فرمایش اُنھی نے کی تھی۔ میں اُن کی بات ٹالتا نہیں، یوں ہامی بھر لی تھی۔ عبدالوہاب خاں صاحب میرے مخلص کرم فرما اور غم گسار ہیں۔ اُن کے پیہم اصرار کا فیضان ہے کہ درمیان میں کام رُکا نہیں۔ سچی بات یہ ہے کہ خاں صاحب کی کتاب دوستی اور اُن کا بے مثال خلوص شاملِ حال نہ رہتا تو میں موجودہ حالت میں اِس کام کو شاید نہ کر پاتا۔''

(مقدمہ، گنجینۂ معنی کا طلسم، مرتب رشید حسن خاں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2017، صفحہ 30)

رشید حسن خاں کو عبدالوہاب خاں سلیم سے اس کام کے سلسلے میں جو انسیت اور محبت تھی وہ کسی سے چھپی نہیں تھی۔ اس لیے خاں صاحب گنجینۂ معنی کا طلسم کی کتابت اور پروف ریڈنگ کا کام کہاں تک مکمل ہو گیا ہے کی اطلاع بہ ذریعہ خط سلیم صاحب کو وقتاً وفوقتاً دیتے رہتے تھے۔ رشید حسن خاں نے 8 ستمبر 2005 کو عبدالوہاب خاں سلیم کے نام لکھے خط میں گنجینۂ معنی کا طلسم کے کام کی پوزیشن اور نوعیت کے بارے میں تحریر کیا:

''محبِ مکرّم!

غالبؔ سے متعلق میری کتاب گنجینۂ معنی کا طلسم کے شروع کے حصے کی کمپوزنگ مکمل ہو گئی ہے، کل ہی مجھے یہ پیکٹ ملا ہے تصحیحات بنانے کے لیے۔ میں اپنے مقدمے کے آخری صفحے کا عکس آپ کے ملاحظے کے لیے بھیج رہا ہوں یوں کہ پوری کتاب چھپنے میں تو سال ڈیڑھ سال لگ جائے گا۔ آپ کو یاد کرتا رہتا ہوں۔''

(رشید حسن خاں کے خطوط، مرتب ڈاکٹر ٹی۔ آر۔ رینا، اُردو بک ریویو، دہلی، 2011، صفحہ 744 تا 745)

رشید حسن خاں نے اپنے مقدمے میں اس بات کا خلاصہ بھی کیا ہے کہ اس کتاب کا نام ڈاکٹر اسلم پرویز کا تجویز کیا ہوا ہے۔ موصوف نے ڈاکٹر اسلم پرویز مرحوم (2017-1932) کا شکریہ اپنے مقدمے میں ادا کیا ہے۔ یہاں یہ بات ذہن نشیں رہے کہ ڈاکٹر اسلم پرویز نے بھی ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کے نام سے ایک کتاب مرتب کی جس میں کل مضامین 13 ہیں اور اسے غالب انسٹی ٹیوٹ ،نئی دہلی نے 2014 میں شائع کیا ہے۔ یہاں یہ بات بھی عرض کرنا ضروری ہے کہ خاں صاحب سے قبل غالب صدی کے سلسلے میں 1970 میں شعبۂ اُردو دہلی یونی ورسٹی کی جانب سے بھی ایک کتاب ''اشاریۂ کلام غالب'' منظر عام پر آ چکی ہے۔ اس کتاب میں غالب کے اُردو فارسی کلام کے منتخب مرکبات کا اکٹھا کیا گیا تھا۔ لیکن یہ کام مکمل نہیں تھا۔ کیوں کہ رشید حسن خاں کا نام بھی اس کے مرتبین میں شامل تھا۔ بطور مرتب خاں صاحب اس نامکمل کام سے مطمئن نہیں تھے۔ ان کی نظر میں اشاریۂ غالب کا کام سلیقے اور قرینے سے ہونا چاہیے تھا۔ اس کام کا خاکہ اُسی وقت سے ان کے ذہن میں گردش کر رہا تھا اور وہ فکر مند تھے کہ یہ کام غالب کی شایانِ شان ہونا چاہیے۔ اس بارے میں مزید تفصیلات دیتے ہوئے رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

> ''میرے ذہن میں یہ خیال اُسی وقت بیٹھ گیا تھا کہ یہ کام بھی کرنے کا ہے لیکن دوسرے کاموں نے مہلت نہیں دی۔ اس پر تیس بتیس سال گزر گئے۔ زندگی کی محدود مدت میں سب ضروری کاموں کی تکمیل کون کر سکا ہے؛ یہ سوچ کر اب سے دو سال پہلے میں نے اس کام کا ڈول ڈالا۔ یہ بات عام ہے کہ ایسے کاموں میں بہت سی اُلجھنیں سامنے آتی رہتی ہیں، ایسا ہی ہوا۔ بہ ہر طور، زورقِ اندیشہ بہ ساحل رسید۔''

(مقدمہ، گنجینۂ معنی کا طلسم، مرتب رشید حسن خاں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2017، صفحہ 12)

میں اس بات کو بھی عرض کر دوں کہ ایک زمانے سے خاں صاحب کلام غالب کی لفظیات سے متعلق خط و کتابت اپنے عزیز و اقارب سے کر رہے تھے۔ تاکہ کلام غالبؔ سے متعلق ایک ایسی فرہنگ تیار کی جا سکے جو سنجیدہ قاری اور طلبا کے ساتھ ساتھ اساتذہ کے بھی کام آئے۔ رشید حسن خاں نے کلام غالبؔ کی لفظیات پر اپنے جن ادب نواز ہم نواؤں سے بہ ذریعہ خطوط

مشورہ کیا اُن میں پروفیسر رفیع الدین ہاشمی، پروفیسر حنیف نقوی، ڈاکٹر صابر سنبھلی، پروفیسر ظفر احمد صدیقی، اسلم محمود، پروفیسر اصغر عباس، ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا، ڈاکٹر خلیق انجم، شاہد ماہلی، عبدالرزاق قریشی، پروفیسر علی احمد فاطمی پروفیسر سید عقیل احمد رضوی، مختارالدین احمد، ڈاکٹر ممتاز احمد خاں، یعقوب میرا مجتہدی، عبدالوہاب خاں سلیم وغیرہ کے نام سرِفہرست ہیں۔ان مایہ ناز ادبی شخصیات سے بہ ذریعہ قلم گفت وشنید سے ادب کے طالب علموں خاص کر جہانِ غالبؔ میں غوطہ لگانے والے قارئین کو بہت سی کارآمد باتیں معلوم ہوئیں۔رشید حسن خاں کلامِ غالبؔ کی فرہنگ پر دہلی یونی ورسٹی میں ملازمت کے زمانے سے ہی کام کررہے تھے۔خاں صاحب غالبؔ انسٹی ٹیوٹ دہلی سے بھی وابستہ تھے۔وہ اس ادارے میں ایک رکن تھے۔اس لحاظ سے غالبؔ پر ہونے والی ہر ادبی سرگرمیوں اور سمیناروں کے وہ گواہ تھے۔غالبؔ نامہ کی طباعت اور اس میں شامل مضامین پر ان کی طائرانہ نگاہ تھی۔اپنے دوستوں کو وہ کلامِ غالبؔ کی تدوین کے لیے آمادہ کرتے تھے۔تاکہ غالبؔ شناسی میں مزید اضافہ ہو۔پروفیسر حنیف نقوی کے نام 17 اگست 1984 کو لکھے خط میں کلامِ غالبؔ کی تدوین سے متعلق ضروری باتیں ہیں۔لکھتے ہیں۔

> ''غالبؔ کے کلامِ فارسی کی تدوین کو آپ اپنے ذمّے لے لیجیے۔یہ کام عمر بھر کی کمائی ثابت ہوگا اور مزید شہرت و ناموری کا سبب بھی بنے گا اور ایک اچھا کام بھی ہو جائے گا۔ظاہر ہے کہ ضروری مآخذ کے عکس آپ کو ملنا چاہیے۔آپ براہِ کرم یہ کیجیے کہ ایک فہرست اُن مآخذ کی بنا دیجیے جن کی ضرورت ہوگی۔''

(رشید حسن خاں کے خطوط، جلد دوم، ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا، صفحہ 120، اُردو بک ریویو، نئی دہلی، نومبر 2015)

رشید حسن خاں نے پروفیسر حنیف نقوی کے نام 22 اگست 1999 کو خط تحریر کیا۔جس میں مرقع غالبؔ ملنے اور گنجینۂ معنی کا طلسم کے لیے گوشوارۂ غالبؔ بنانے کی اطلاع دی گئی۔اس بابت انھوں نے لکھا:

> ''نقوی صاحب! مرقع غالبؔ مل گئی۔فون کیا تھا، آپ تھے نہیں شکر گزار

ہوں۔گوشوارۂ غالبؔ کا کام شروع کر دیا ہے، چاہتا ہوں کہ یہ اب مکمل ہو ہی جائے۔چند صفحے بھیج رہا ہوں ،طریقۂ کار کے متعلق آپ کی راے مطلوب ہے۔شروع کے صفحے چھوٹ گئے ہیں اور عکس نہیں بن پایا، دوبارہ اُنھیں بھیج نہیں پایا، آخر میں ''بادشاہ'' کی بحث نا تمام ہے،اگلے صفحے پر بھی آے گی۔کل سے سارا دن اِسی کام کی نذر کر رہا ہوں۔چاہتا ہوں کہ چھے مہینے میں یہ مکمل ہو جائے۔''

(رشید حسن خاں کے خطوط، جلد دوم، ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا، صفحہ 201، اُردو بک ریویو، نئی دہلی، نومبر 2015)

پروفیسر رفیع الدین ہاشمی کے نام 31 اکتوبر 2004 کو خط تحریر کرتے ہوئے رشید حسن خاں نے گنجینۂ معنی کا طلسم کے بارے میں تفصیل سے بتایا کہ انھوں نےدیوان غالبؔ میں شامل الفاظ کو مرکب اور مفرد طریقے سے سامنے رکھا ہے۔بار بار آنے والی الفاظ کی نشان دہی کی گئی ہے۔اور حاشیے میں ہر لفظ کی تعداد کو لکھا گیا ہے۔اس بارے میں رشید حسن خاں یوں رقم طراز ہیں۔

''میں نے ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کی رعایت سے الفاظ کو مفرد اور مرکب کی مناسبت سے سامنے رکھا تھا، تا کہ بہ یک نظر لفظ کے طریق استعمال اور اُس کی معنویت کی آئینہ داری ہو جائے۔اصل دیوان کی ورق گردانی نہ کرنا پڑے اور یہ بھی سامنے آ جائے کہ وہ کون سے الفاظ ہیں جو بار بار آئے ہیں اور کن کن معنوی رعایتوں کے ساتھ آئے ہیں۔حاشیے میں ہر لفظ کی تعداد اور مرکب و مفرد کی وضاحت بھی کی تھی، کہ فلاں لفظ اِتنی بار آیا ہے؛ مفرد اِتنی بار اور مرکّب اِتنی بار۔''

(رشید حسن خاں کے خطوط، جلد دوم، ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا، صفحہ 312، اُردو بک ریویو، نئی دہلی، نومبر 2015)

رشید حسن خاں نے پروفیسر رفیع الدین ہاشمی کو 10 فروری 2005 میں اس بات کی اطلاع دی کہ ''غالب والا کام نظرِ ثانی کے لحاظ سے ہنوز نا مکمل ہے، دیکھئے مکمل ہوتا ہے کہ نہیں۔ بہ

ہر طور جو ہوگا دیکھا جائے گا۔" (ایضاً،صفحہ 153) پروفیسر رفیع الدین ہاشمی کے نام 2 مئی 2005 کو لکھے گئے خط میں رشید حسن خاں نے غالب والے کام کے مکمل ہونے اور اس کی کمپوزنگ ہونے کی اطلاع دی۔ رشید حسن خاں نے 8 جون 2005 میں ہاشمی صاحب کو خط تحریر کرتے ہوئے گنجینۂ معنی کا طلسم کو اپنی زندگی میں ہی مکمل ہونے کی بات سوالیہ نشان کے ساتھ کہی۔ یہ اس بات کی جانب اشارہ ہے کہ خاں صاحب اپنی زندگی کے ایام کو بھانپ گئے تھے کہ اب اُن کے پاس زیادہ وقت نہیں ہے۔

رشید حسن خاں نے پروفیسر اصغر عباس (سابق صدر اُردو اکیڈمی، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی) کے نام ایک طویل خط بغیر تاریخ کے تحریر کیا۔ اس خط میں غالبؔ والے کام کو جلد از جلد مکمل کرنے کا ارادہ ظاہر کیا گیا ہے۔ دراصل خاں صاحب گنجینۂ معنی کا طلسم کے کام کو جلد سے جلد مکمل کر لینا چاہتے تھے۔ کیوں کہ ان کی صحت اب خراب رہنے لگی تھی۔ ان باتوں کا تذکرہ کرتے ہوئے خاں صاحب رقم طراز ہیں:

"غالب والا کام رُکا ہوا ہے دو مہینے سے۔ ذرا صحت بحال ہو تو اُسے مکمل کر دوں۔ اُسے بہ ہر طور مکمل کر لینا چاہتا ہوں۔"

(رشید حسن خاں کے خطوط، مرتب ڈاکٹر ٹی۔ آر۔ رینا، اُردو بک ریویو، نئی دہلی 2011، صفحہ 256)

پروفیسر اصغر عباس کے نام ایک اور خط، جس کے سرنامے پر تاریخ درج نہیں ہے، میں رشید حسن خاں گنجینۂ معنی کا طلسم کے حوالے سے مزید لکھتے ہیں:

"میں آج کل غالبؔ کے مکمل کلامِ نظمِ اُردو کے الفاظ کا توضیحی اشاریہ مرتب کر رہا ہوں۔ آدھے سے زیادہ کام مکمل ہو چکا ہے۔ دعا کیجیے کہ یہ طول طویل اور اُلجھا ہوا کام مکمل کر سکوں۔ یہ ہندوستان کی کسی بھی زبان میں کسی بڑے شاعر کے مکمل کلام کا پہلا توضیحی اشاریہ ہوگا۔"

(رشید حسن خاں کے خطوط، مرتب ڈاکٹر ٹی۔ آر۔ رینا، اُردو بک ریویو، نئی دہلی 2011، صفحہ 257)

رشید حسن خاں گنجینۂ معنی کا طلسم (فرہنگ دیوانِ غالبؔ) کو ہر حال میں مکمل کرنا

چاہتے تھے۔اس کی تیاری میں وہ ہر وقت ہمہ تن مصروف رہتے تھے۔انجمن ترقی اُردو(ہند) کے کمپوزر عبدالرشید اس کی کمپوزنگ کر رہے تھے۔لیکن کاتب کے کمپیوٹر کی خرابی نے رشید حسن خاں کے اس عظیم الشان کارنامے کو شرمندۂ تعبیر نہیں ہونے دیا۔خاں صاحب اس کام کو جلد از جلد مکمل کر کے شائع کرنا چاہتے تھے۔لیکن بعض دوسری تحقیقی اور تدوینی سرگرمیوں کے سبب اس کام میں تاخیر ہوتی گئی۔اس طرح یہ کام ادھورا ہی رہ گیا۔رشید حسن خاں نے اپنی وفات سے 4/مہینے قبل یعنی 28 اکتوبر 2005 کو انجمن ترقی اُردو (ہند) کے جنرل سکریٹری ڈاکٹر خلیق انجم کے نام دیوانِ غالبؔ کے متعلق ایک خط تحریر کیا،جس میں کاتب عبدالرشید کے کمپیوٹر کی خرابی اور غالبؔ والے کام کو ملتوی کرنے کے اپنے ارادے سے انجم صاحب کو مطلع کیا۔لکھتے ہیں:

> ''کل عبدالرشید صاحب کا مفصّل خط کوریر سے ملا،اُسی کو پڑھ کر یہ فیصلہ کرنا پڑا۔بات یہ کہ انجمن میں صرف وہی ایک شخص ہیں جو کمپوزنگ کا کام کر سکتے ہیں اور انھوں نے اطّلاع دی ہے کہ اُن کے گھر کا کمپیوٹر بگڑ گیا ہے جو دوڈھائی مہینے سے پہلے سنبھل نہیں پائے گا۔اُن کا سارا دن ہماری زبان اور اردو ادب میں صرف ہو جاتا ہے۔اِسی لیے اُنھوں نے غالبؔ والے کام کو روک دیا ہے،کمپیوٹر ہی نہیں تو کام کیسے ہوگا۔ظاہر ہے کہ جب کمپیوٹر ٹھیک ہوگا تبھی کام شروع ہوگا اور جب وہ مطلع کریں گے اور غالبؔ والے صفحات بھیجنا شروع کریں گے،تبھی اگلا پروگرام بنایا جائے گا۔اِس میں 6-7 مہینے ضرور لگیں گے یہ میرا خیال ہے۔غالبؔ والے کام کو سال ڈیڑھ سال ہو گیا ہے یوں پہلے اُسی کا مکمل ہونا ضروری ہے۔''

(ایضاً،صفحہ 394 تا 395)

رشید حسن خاں نے عبدالوہاب خاں سلیم کے نام خط،مرقومہ 22 اگست 2005 میں لکھا کہ ''غالبؔ والے کام کی کمپوزنگ ہو رہی ہے اور تصحیح بنانا چاہتا ہوں،غالباً سال بھر میں وہ مکمل ہو جائے گا اور کتاب پریس میں چلی جائے گی۔'' (ایضاً،صفحہ 743) پروفیسر علی احمد فاطمی نے جب رشید حسن خاں سے غالبؔ کے اوپر مضامین لکھوانے کی خواہش ظاہر کی تو موصوف نے 11 مارچ

1998 کو خط لکھتے ہوئے بتایا۔ ''غالبؔ پر مضمون ضرور لکھوں گا، وعدہ کیا ہے تم سے، مگر جب تم غالبؔ نمبر نکالو گے، یا وہاں کسی مذاکرے کا انتظام کرو گے۔ اب کسی لکھنے کے لیے کسی تقریب یا بہانے کی ضرورت ہوتی ہے۔'' (ایضاً، صفحہ 752) اسی طرح خاں صاحب نے یعقوب میراں مجتہدی کے نام 18 اکتوبر 1999 میں مکتوب لکھتے ہوئے لفظیاتِ غالبؔ سے متعلق کام کی نوعیت کے بارے میں مطلع کیا۔ لکھا کہ ''میں آج کل میں مرزا غالبؔ کی دستی تحریروں سے الفاظ کا گوشوارہ بنا رہا ہوں کہ اُنھوں نے اپنے قلم سے کس لفظ کو کس طرح اور کس کس طرح لکھا ہے۔ اس کے سو صفحے مکمل کر لیے ہیں۔ شاید اگلے مہینے کے آخر تک یہ کام مکمل ہو جائے گا۔'' (ایضاً، صفحہ 1035)

عبدالوہاب خاں سلیم کے نام ایک اور خط رشید حسن خاں نے 8 ستمبر 2005ء کو تحریر کیا۔ اس خط میں غالبؔ والے کام کے شروع کے حصے کی کمپوزنگ مکمل ہونے اور اس کی تصحیح کرنے کی بات تحریر کی۔ ساتھ ہی عبدالوہاب خاں سلیم کی آواز کو بار بار سننے کی خواہش بھی ظاہر کی۔ اس بارے میں رشید حسن خاں رقم طراز ہیں:

> ''غالب سے متعلق میری کتاب گنجینۂ معنی کا طلسم کے شروع کے حصے کی کمپوزنگ مکمل ہو گئی۔ کل ہی مجھے یہ پیکٹ ملا ہے تصحیحات بنانے کے لیے۔ میں اپنے مقدمے کے آخری صفحے کا عکس آپ کے پاس ملاحظے کے لیے بھیج رہا ہوں۔ یوں کہ پوری کتاب چھپنے میں تو سال ڈیڑھ سال لگ جائے گا، آپ کو یاد کرتا رہتا ہوں۔ فون پر ایک دن آپ کی آواز کئی بار سُنی۔''

(مکاتیب رشید حسن خاں، بنام رفیع الدین ہاشمی، مرتب ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد، صفحہ 182 تا 183 ادبیات، لاہور، جون 2009ء)

رشید حسن خاں نے پروفیسر سید عقیل رضوی کے نام 11 ستمبر 2003 کو لکھے خط میں اس بات کی تصدیق کی کہ لفظیاتِ غالبؔ پر کام تیزی سے ہو رہا ہے اور 17 ہزار کارڈ اب تک بن چکے ہیں۔ ان کے مطابق اس نوعت کا کام اُردو میں پہلی مرتبہ ہو رہا ہے اور یہ کام سال بھر میں پایۂ تکمیل کو پہنچ جائے گا۔ اس کام کو خاں صاحب تنقید کی کسوٹی پر پرکھنا چاہتے تھے۔ تاکہ یہ کام اعلاو

پائے کا ہو اور ادبی کسوٹی پر کھرا اُترے۔اس بابت انھوں نے لکھا:

''لفظیاتِ غالبؔ پر کام ہو رہا ہے۔تقریباً سترہ ہزار کارڈ بنا چکا ہوں۔ کلیاتِ نظمِ اُردو میں مستعمل جملہ الفاظ کا گوشوارہ بنے گا،مع امثلہ۔ مقصد یہ ہے کہ تنقید کے نقطۂ نظر سے اس کا تجزیہ کیا جا سکے کہ کن لفظوں کو مرزا صاحب نے کن کن جہتوں سے استعمال کیا ہے۔مثلاً ان کے کلیدی الفاظ میں ''آئینہ (آئنہ) بھی ہے،بہ یک نظر یہ بات سامنے آ سکے کہ ان کے یہاں یہ لفظ کتنی جگہ آیا ہے اور کن معنوں انسلاکات کے ساتھ آیا ہے۔ہر اندراج کے ساتھ مثال کا شعر بھی ہے،تاکہ دیوان نہ دیکھنا پڑے (نسخۂ عرشی اب ملتا بھی کہاں ہے)۔میرا خیال ہے کہ یہ کام اُردو میں (اور میری معلومات کی حد تک ہندستان کی کسی بھی زبان میں) پہلی بار ہو رہا ہے۔خیال ہے کہ سال بھر میں مکمل ہو جائے گا۔ہاں صاحب تنقیدی نقطۂ نظر سے یہ کسی کام آئے گا؟''

(رشید حسن خاں کے خطوط،مرتب ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا،صفحہ 872،اُردو بک ریویو،نئی دہلی،نومبر 2011)

اس طرح رشید حسن خاں نے ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کو 16 اپریل 2005 کو مقدمہ لکھ کر مکمل کیا۔اس مقدمے کو موصوف نے بنیادی ماخذ،املا،ترتیب الفاظ،بہ سلسلۂ مرکبات،چند وضاحتیں، استثنا اور غیر معتبر کلام کے عناوین کے تحت تقسیم کیا۔مقدمے کی ابتدا میں رشید حسن خاں نے لفظ کے متحرک ہونے اور اس کے باطن میں چھپی ہوئی معنویت پر بحث کی ہے۔باطن لفظوں کی معنویت اور ان کا اشعار سے جو گہرا تعلق ہوتا ہے،جسے قاری پہلی ہی قرآت میں پہچان لیتا ہے۔لیکن کچھ اشعار ایسے بھی ہوتے ہیں جو بار بار قرآت کرنے پر ہی سمجھ میں آتے ہیں۔غالب کی شاعری کی تہہ داری کا راز اسی میں پنہاں ہے۔رشید حسن خاں کے نزدیک غالب کے اشعار میں بیان کی وسعت اور اس کی کارفرمائی نے مرکبات کی شکل لے کر ایک خاص طرز کی صورت گری سے قاری کو روشناس کرایا ہے۔اس کے تحت خاں صاحب نے غالب کے اُن اشعار کو نمونے کے طور پر پیش کیا جن میں ''یک'' اور ''دو'' الفاظ آئے ہیں۔اسی سلسلے کو اور دراز کرتے ہوئے خاں

صاحب نے مرزا غالب کے ان اشعار کی بھی درجہ بندی کی ہے جن میں موسیقی اور نغمگی کے عنصر موجود ہیں۔ ساتھ ہی خاں صاحب دیوانِ غالبؔ نسخہ عرشی میں شامل مفرد اور مرکب الفاظ اور کلیات نظم فارسی کے صرف مرکبات کو بھی اس اشاریے میں شامل کیا ہے۔ رشید حسن خاں نے اس بات کا بھی اہتمام کیا کہ جو قدیم اُردو قواعد ہے اس میں جو اسم، فعل اور حرف کی تقسیم کی گئی ہے کتاب کے پہلے حصے میں اسموں کے مفردات اور مرکبات کو شامل کیا جائے اور دوسرے حصے میں افعال، حروف اور فارسی مرکبات کو رکھا جائے۔ ساتھ ہی مفرد اور مرکب الفاظ کے ساتھ غالب کا ایک ایک شعر بہ طور مثال لکھا جائے۔ ان کی نظر میں اس سے دو فائدے ہوں گے اول الفاظ شماری کی تکمیل اور دوم لفظ شماری کے ساتھ ساتھ لفظوں کی معنوی وسعت بھی نگاہوں کے سامنے آجائے گی۔ رشید حسن اشاریۂ غالب کی تیسری جلد میں افعال اور حروف کے ساتھ متعلقہ شعر کو شامل نہیں کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن فارسی مرکبات کے ساتھ اشعار کو نقل کرنے کا ان کا ارادہ ہے۔ اب میں رشید حسن خاں کے مقدمے میں شامل بنیادی ماخذ پر گفتگو کرنے کی جسارت کروں گا۔ بنیادی ماخذ کے تحت رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ان کے سامنے مولانا امتیاز علی خاں عرشی کے دو دیوان، دیوان غالبؔ نسخۂ عرشی طبع اول 1958 اور طبع ثانی 1982 تھے۔ لیکن انھوں نے اپنی تدوین'' گنجینۂ معنی کا طلسم'' کی بنیاد نسخۂ عرشی طبع اول 1958 کو بنایا۔ اشاعت ثانی کو انھوں نے محض معاون نسخے کے طور پر استعمال کیا۔ کیوں کہ خاں صاحب کے نزدیک طبع ثانی کے مقدمے میں عرشی زادے نے ضرورت سے زیادہ اپنی دخل اندازی کی ہے۔ اس کی وجہ انھوں نے یہ بتائی کہ جب مولانا عرشی بیمار تھے اور یہ نسخہ انجمن ترقی اُردو (ہند) میں اشاعت کے لیے آیا تو ان کے صاحب زادے یعنی عرشی زادہ نے اس کے سرورق پر مولانا عرشی کے نام کی جگہ اپنا نام عرشی زادہ تحریر کیا تھا۔ ڈاکٹر خلیق انجم (ناظم انجمن ترقی اُردو (ہند) اور مالک رام (صدر انجمن ترقی اُردو (ہند) دونوں یہ چاہتے تھے کہ طبع ثانی کے سرورق پر مولانا عرشی کا نام لکھا ہونا چاہیے نہ کہ عرشی زادے کا۔ بہر کیف! رشید حسن خاں نے اپنے سامنے دونوں نسخوں کے علاوہ تفسیر غالب (مصنف گیان چند جین) کو رکھا تا کہ اشعار کے متن کا میلان کیا جا سکے اور اشعار کے متن میں اختلافات سے بچا جا سکے۔ ساتھ ہی دیوانِ غالب، نسخۂ کالی داس گپتا رضا سے بھی استفادہ کیا۔ ان کے علاوہ

گل رعنا مرتب مالک رام اور نسخۂ حمیدیہ اور نسخہ شیرانی بھی ان کے پیش نظر تھے۔ان تمام نسخوں کو سامنے رکھ کر کام کرنے کا مقصد یہ تھا کہ ان نسخوں میں جو متن کی غلطیاں در آ گئی ہیں انھیں درست کیا جائے۔رشید حسن خاں نے ایسے اشعار کو نقل کیا ہے جو مختلف نسخوں میں علاحدہ علاحدہ لکھے گئے ہیں۔میں اس حوالے سے رشید حسن خاں کا ایک بیان نقل کرتا ہوں:

''صبا! نگاہ تپانچہ طرف سے بلبل کے
کہ روئے غنچۂ گل سوئے آشیاں پھر جائے

طبع اول کے متن میں مصرع یوں ہے: صبا، لگا وہ طپانچہ طرف سے بلبل کی (ص305)؛ لیکن اس کے غلط نامے میں لکھا گیا ہے کہ ''بلبل کی ''غلط ہے، صحیح ''بلبل کے'' ہے۔طبع ثانی کے متن میں یہ مصرع یوں لکھا ہوا ہے؛ صبا، لگا وہ طپانچے طرف سے بلبل کی [ص427]۔اِس نسخے کے استدراک میں یا متعلقہ حاشیے میں یہ نہیں لکھا گیا کہ طبعِ اول کے غلط نامے میں ''بلبل کے'' کو صحیح لکھا گیا ہے اور یہ کہ اُسے نہ ماننے کی وجہ کیا ہے۔یہ بھی نہیں بتایا گیا کہ طبعِ اول میں ''طپانچہ'' ہے، اُسے ''طپانچے'' کیوں بنایا گیا۔''

(مقدمہ، گنجینۂ معنی کا طلسم، مرتب رشید حسن خاں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2017، صفحہ 20)

رشید حسن خاں نے ''املا'' کی بحث میں میں دو الفاظ ''پیچ وتاب''، ''خرّم'' پر عالمانہ گفتگو کی ہے۔ساتھ ہی غالبؔ کے اشعار میں توقیت نگاری کے مسائل پر بھی تنقیدی نگاہ ڈالی ہے۔انھوں نے غالب کے اشعار کی مثال دے کر لفظ ''پیچ وتاب'' کے حوالے سے یہ ثابت کیا ہے کہ غالب اپنے خطوط اور اشعار میں لفظ ''پیچ وتاب'' کو ترجیح دیتے تھے۔جب کہ نسخۂ عرشی طبع اول میں لفظ ''پیچ وتاب'' ہے اور اشاعت ثانی میں ''پیچ تاب'' ملتا ہے۔رشید حسن خاں نے اپنی تدوینی تحقیق سے یہ ثابت کیا کہ طبع ثانی کے پندرہ مصرعوں میں سے چھے مصرعوں میں ''پیچ وتاب ''ملتا ہے، پانچ مصرعوں میں ''پیچ تاب'' اور چار مصرعوں میں ''پیچتاب'' کا استعمال کیا گیا ہے۔لیکن دیوان غالب اشاعت اول نسخۂ عرشی میں لفظ ''پیچ وتاب'' کو فوقیت کی بنا پر اسی کو مرجح

قرار دیا گیا۔ ''پیچ وتاب کی طرح لفظ ''خرّم'' پر بھی ناقدانہ گفتگو کی گئی ہے۔ کیوں کہ مرزا غالب نے اپنے کلام اور خطوط دونوں میں لفظ ''خورّم'' کا استعمال کیا ہے۔اس بات کی مزید تصدیق خطوط غالب کے عکس سے ہوسکتی ہے جو مرقع غالب میں شامل کیے گئے ہیں۔ رشید حسن خاں نے غالب کے املا سے متعلق بحث کو اپنی کتاب ''املائے غالب'' میں شامل کیا ہے۔اس کتاب میں غالب کے املا سے متعلق مکمل بحث ہے۔اس بات کو رشید حسن خاں نے اپنے مقدمے میں بھی تحریر کیا ہے کہ اگر کسی شخص کو غالب کے املا سے متعلق کچھ معلومات کرنی ہے تو وہ میری کتاب املائے غالب کا مطالعہ کرے۔اس بارے میں رشید حسن خاں رقم طراز ہیں:

''اس خیال کے پیش نظر مرزا صاحب کے کلام میں اُن کے منشا کے خلاف املائی صورتیں جگہ نہ پا سکیں، میں نے املاے غالب کے نام سے ایک کتاب مرتب کی تھی جو چھپ چکی ہے۔مقصود یہ تھا کہ مرزا صاحب کے اُردو فارسی کلام کے مرتبین اور ناقلین جن مشکلات اور مسائل سے دوچار ہو سکتے ہیں، اُن کی نشان دہی کی جائے۔ یہ بھی واضح کیا جائے کہ مرزا صاحب نے اپنے قلم سے کس لفظ کو کس طرح لکھا ہے یا کس طرح لکھنے کی ہدایت کی ہے۔میں نے اپنی اس کتاب میں املاے غالب کے مندرجات کی پابندی کی ہے۔اس کتاب میں شامل اشعارِ غالبؔ کے کسی لفظ کے املا سے متعلق کوئی بات دریافت طلب ہو تو املاے غالب کو دیکھا جائے۔''

(مقدمہ، گنجینۂ معنی کا طلسم، مرتب رشید حسن خاں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2017، صفحہ 24)

اسی طرح پنکچویشن سے متعلق بحث میں بھی خاں صاحب نے اس جانب اشارہ کیا گیا ہے کہ غالب کے اشعار میں پنکچویشن کا صحیح استعمال نہیں کیا گیا ہے۔اس کی تفصیل کے لیے بھی ہمیں املاے غالب کی جانب رُخ کرنا ہوگا۔

ترتیبِ اشعار سے بحث کرتے ہوئے رشید حسن خاں نے ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کی جلد اول کے بارے میں لکھا کہ ''پہلے مفرد الفاظ کو حرف تہجی کی تریب کے مطابق لکھا گیا ہے۔ پھر ہر لفظ کے ساتھ نمبر شمار کیا گیا ہے جس میں وہ لفظ آیا ہے اور ہر شعر کے آخر میں صفحہ نمبر درج کیا گیا

ہے۔‘‘ رشید حسن خاں نے اس بات کا خاص اہتمام کیا کہ مرکبات کو تین حصوں میں تقسیم کیا۔ تا کہ قاری بہ آسانی انھیں پہچان سکے۔ یعنی ایک وہ مرکب جن میں متعلقہ لفظ مرکب کا جزو اول ہے جیسے ’’اشک‘‘۔ اس کے تحت ’’اشک اور چشمِ سرمہ آلود‘‘۔ مرکبات کی دوسری درجہ بندی میں وہ مرکب شامل ہیں جو لفظ کے درمیان میں آئے ہیں یا آخر میں۔ رشید حسن خاں نے ایسے لفظوں کے سامنے نمبر شمار تو لکھ دیے لیکن اشعار نہیں لکھے ہیں۔ تیسرے حصے میں وہ مرکبات شامل ہیں جن میں متعلقہ لفظ مرکب کا پہلا جُز ہے۔ ایسے مرکبات کے سامنے خاں صاحب نے شعر بھی لکھ دیے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشیں رہے کہ غالب کے کلام میں مفرد الفاظ سے زیادہ مرکب الفاظ کا زیادہ استعمال کیا گیا ہے۔ ان تمام امور کا احاطہ کرتے ہوئے رشید حسن لکھتے ہیں:

’’ہر حرف کے تحت حصۂ اول کے مفرد الفاظ کو اور تیسرے حصے کے مرکبات کے پہلے لفظ کو (جو شمار میں آئے گا) جلی لکھا جائے۔ دوسرے حصے کے مرکبات میں شمار کے لیے نمبر شمار کے دائرے کو اور اُس میں مندرج نمبر شمار کو جلی لکھا جائے گا۔ اس طرح سب لفظوں کو بہ آسانی شمار کیا جا سکتا ہے۔ مزید یہ کہ حاشیے میں ہر لفظ کے متعلق یہ لکھا گیا ہے کہ وہ کُل کتنی بار آیا ہے۔ یہ بھی بتایا گیا ہے کہ کتنی بار بہ طورِ مفرد آیا ہے اور کتنی بار بہ طورِ مرکب۔ مثلاً الف ممدوح کے تحت پہلا لفظ ’’آب‘‘ ہے۔ اس کے حاشیے میں لکھا گیا ہے کہ یہ لفظ کُل باون بار آیا ہے؛ بہ طورِ مفرد نو بار بہ طورِ مرکب تینتالیس بار۔ اس طرح یہ بات بھی سامنے آ گئی کہ مرزا صاحب کے کلام میں مفرد اور مرکب الفاظ کا عمومی تناسب کیا ہے۔ یہ معلوم ہو سکے گا کہ مفردات کے مقابلے میں مرکبات کا اوسط زیادہ اور بہت زیادہ ہے۔ اس تناسب کو نظر میں رکھ کر مرزا صاحب کی شاعری میں خیال اور اظہار کے کئی اہم پہلوؤں پر گفتگو کی جا سکتی ہے۔ اس سلسلے میں اس کا لحاظ رکھا جانا چاہیے کہ جن الفاظ کے ساتھ مفرد یا مرکب نہ لکھا ہو، اُنھیں مفرد سمجھا جائے۔‘‘

(مقدمہ، گنجینۂ معنی کا طلسم، مرتب رشید حسن خاں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2017، صفحہ 25)

رشید حسن خاں نے بہ سلسلۂ مرکبات کی بحث میں اس بات کی وضاحت کی ہے کہ جو الفاظ دو یا دو سے زیادہ اجزا سے مل کر بنے ہیں لیکن ایک کلمے کے طور پر استعمال میں آتے ہیں، ایسے لفظ جو کسی اسم یا فارسی کے فعلِ امرِ حاضر سے مل کر بنے ہیں جنھیں قواعد کی زبان میں اسمِ فاعل سماعی کہا جاتا تھا، جیسے دل کش، راہ رو، رہ نما خوش فشاں، حاشیہ بردار، محفل آرا، بُت پرست، غریب نواز، ذائقہ شناس وغیرہ۔ ایسے مرکبات میں انھوں نے یاے مصدری (ی۔ئی) کا لاحقہ شامل کر لیا ہے۔ جیسے بُت پرستی، دل نوازی، رہ نمائی، خوں فشانی، دل ربائی وغیرہ۔ رشید حسن خاں نے سلسلۂ مرکبات کی وضاحت میں چند تاویلات پیش کی ہیں۔ لکھتے ہیں:

''اسی انداز کے دوسرے مرکبات مرزا صاحب کے کلام میں بڑی تعداد میں پائے جاتے ہیں۔ ایسے لفظوں نے کلام کی معنویت اور بیان کی رنگا رنگی میں بہت اضافہ کیا ہے۔ یہ سب بہ لحاظِ اصل مرکب الفاظ ہیں؛ مگر ان کی ساخت ایسی ہے کہ یہ ایک کلمے کے طور پر استعمال میں آتے ہیں اور اسی طرح اشعار میں آئے ہیں۔ ایسے سبھی مرکب ٹکڑوں کو، جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے، ایک کلمے کے طور پر جلی لکھا گیا ہے مگر شمار میں ان سب کو مرکب کلمے مانا گیا ہے۔''

(مقدمہ، گنجینۂ معنی کا طلسم، مرتب رشید حسن خاں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2017، صفحہ 25)

رشید حسن خاں نے اپنے مقدمے میں چند وضاحتیں عنوان کے تحت گیارہ نکات کو موضوع بحث بنایا ہے۔ ان نکات میں ان امور کی جانب توجہ مبذول کی گئی جن کا تعلق لفظ کی ساخت سے ہے۔ اس معاملے میں رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ اگر اصل لفظ کی دو شکلیں اشعار میں موجود ہیں تو انھیں مستقل طور پر دو الفاظ مانا جائے گا۔ جیسے راہ اور رہ، راہ گزر اور رہ گزر وغیرہ۔ اسماے جمع کو بھی انھوں نے مستقل لفظ مانا ہے۔ جیسے لالہ ہا، گل ہا، راتیں اور باتیں اسماے اعداد کو بھی اسی زمرے میں رکھا گیا ہے۔ کلماتِ تحسین و تعجب، کلمات تاسف کو بھی مختلف لفظ مان لیا گیا ہے۔ رشید حسن خاں نے یہ بھی وضاحت کی ہے کہ میں نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ دیوانِ غالب کے اشعار

کے متن میں تبدیلی نہ کی جائے۔موصوف نے لفظ ’’آپ‘‘، ’’اور‘‘، ’’سِوا‘‘ اور ’’گویا‘‘ پر بحث کرتے ہوئے لکھا کہ جولفظ جس معنی میں آیا ہے اُسے اُسی معنی میں پڑھا جائے۔‘‘

رشید حسن خاں نے استثنا کے حوالے سے لکھا ہے لفظ از اور کی دوسری شکلوں ’’ز، با، بر، برائے، بہہ، در، یہ سب حرفِ جار ہیں۔انھیں شمار میں شامل نہیں کیا گیا ہے۔لیکن ایسے الفاظ جو ان حرفوں سے مل کر ایک کلمے کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں ایسے الفاظ کو مستثنا لفظوں کے زمرے میں شامل کیا گیا ہے۔مقدمے کے آخر میں رشید حسن خاں نے غیر معتبر کلام کے متعلق چند معروضات پیش کیے ہیں۔ان کا ماننا تھا کہ نسخۂ عرشی اشاعت اول میں چند غیر معتبر اشعار شامل ہو گئے تھے لیکن طبع ثانی میں اس بات کا خیال رکھا گیا تھا کہ انھیں اس نسخے سے نکال دیا جائے۔رشید حسن خاں نے یہ بھی تحریر کیا کہ انھوں نے اپنے تدوینی نسخے میں غیر معتبر کلام کو شامل نہیں کیا ہے۔

اس طرح پورا مقدمہ ادبی مباحث کا نادر مرقع ہے۔پورے مقدمے میں اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ غالب کے اشعار میں موجود مفرد اور مرکب الفاظ کو کہاں، کیسے اور کیوں استعمال کیا ہے۔’’گنجینۂ معنی کا طلسم‘‘ کتاب کے شائع ہونے سے غالب کے کلام اور اس کے اشاریے پر کام کرنے والوں کے پاس مواد کی فراہمی دستیاب ہوگئی ہے۔ساتھ ہی ایک صحت منداور صالح تنقید کا رواج بھی عام ہوگا۔متانت اور سنجیدگی سے اشعار کی قرآت کرنے والے قاری کے لیے یہ اشاریہ کسی علمی وادبی تحفے سے کم نہیں۔میں سمجھتا ہوں کہ جہان غالب کے باب میں یہ کتاب سنگِ میل ضرو ثابت ہوگی۔محبان رشید حسن خاں اور ان کی تحقیقی و تدوینی کارناموں سے فیض حاصل کرنے والوں کے لیے بھی یہ کتاب ایک معجزہ ہے۔ایک طویل عرصے سے اس کتاب کا بے صبری سے انتظار ہورہا تھا۔یہ بھی حسن اتفاق تھا کہ مرزا غالب اور رشید حسن خاں کی پیدایش کا مہینا دسمبر ہی ہے۔سال 2017 جو غالب کا 220واں اور رشید حسن خاں کا 85واں یوم ولادت تھا کے موقع پر اس کتاب کا منظر عام پر آنا خوش آئین بات ہے۔

ڈاکٹر ابراہیم افسر، پی جی ٹی اردو، سروودیہ بال ودیالیہ، دہلی سے وابستہ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2018, P.318-332
Mr. Imran Akif Khan, Shaukat Pardesi: Fikr-o-Fun

عمران عاکف خان

شوکت پردیسی: فکروفن

(سازنغمہ بار، مضامین شوکت، مضراب سخن، تحفۂ اطفال کے تناظر میں)

تاریخ اردوادب میں ایسے متعدد نام اورافراد گزرے ہیں جنھوں نے اردوشعروادب کی قابل قدراور بیش بہا خدمات انجام دی ہیں اوراردوادب کی جملہ اصناف میں اپنی فکررسا کے مظاہر اورنقوش ثبت کیے ہیں۔ان ہی فکروں اوران ہی کاوشوں کی بدولت اردو نے اپنی ابتدا سے لے کر اپنے ارتقا، اپنے عروج اوراپنی موجودہ کیفیت تک ترقی کی منزلیں طے کیں۔آج عالم یہ ہے کہ وہ دلوں کی زبان بن گئی اوراس کے شہ پارے دنیائے ادب ولٹریچر کے عظیم خزانوں اورذخیروں کے بالمقابل رکھنے کے لائق بن گئے۔دنیا بھر کی عظیم الشان لائبریریاں اور کیٹلاگ اردو، اردو کے فن پاروں اوراس کی نوک و پلک سنوارنے والوں کے بغیر نامکمل اورناتمام ہیں۔

اردو کے جیالوں نے ملک کی آزادی سے لے کراس کی تعمیراورذہنوں کی مثبت تشکیل کے ساتھ ساتھ ہندوستانی یعنی مشرقی ادب کوفروغ دینے میں کسی قسم کی کوتاہی اورکمی نہیں برتی بلکہ بھوکے اور بے سروسامانی کے عالم میں رہ کربھی انھوں نے اس چمن کی آبیاری کی اوراپنے پھولوں کواُس منڈی سے بھی بالا رکھا جس میں ایک دن میں ہی پھول خراب ہوجاتے ہیں اوراپنی خوشبورخصت کردیتے ہیں۔اردونوازوں کے یہ پھول آج بھی مہک رہے ہیں اوران کی خوشبو یکساں چاروں طرف پھیل رہی ہے۔اردو والوں کا یہ قبیلہ صدیوں سے اپنی ان ہی روایات کو برقراررکھتے ہوئے آج تک آرہا ہے۔

اسی قبیلے کے ایک فردشوکت پردیسی بھی تھے جن کا اصل نام محمدعرفان تھا۔گوانھوں نے

ساری زندگی بہت کسم پرسی میں گزاری اور صعوبتوں کے عالم میں زندگی کے لیل ونہار گزارے مگر ان کے قلم اور ان کی فکر نے ان کا اثر قبول نہیں کیا۔ وہ اسی طریقے سے کبھی رومانوی تو کبھی حقیقی یا پھر زمانہ وحالات کے مطابق زیب قرطاس بنتی رہیں۔ حالات اور پے درپے آنے والی مصیبتوں نے گوانھیں دربدر اور دیس بدیس پھرایا مگر وہ جہاں بھی رہے ان کا قلم ادب وشاعری کے موتی ہی اگلتا رہا۔ پھر ان ہی حالات کی چپیٹ میں آکر وہ قیمتی ذخیرہ برباد بھی ہوگیا مگر بہت کچھ بچ بھی گیا جسے ایک طویل عرصے بعد ان کے صاحب زادے مسمّی ندیم احمد جون پوری نے ''تحفۂ اطفال''۔ ''مضامین شوکت''۔ ''مضراب سخن''۔ ''نغمہ ساز بار'' کے نام سے مرتب کیا اور ان پر موجودہ وقت کے مشاہیر اہل قلم سے وقیع آرا، تہنیت نامے اور سرنامے لکھوائے ہیں جن سے ان کی وقعت اور اہمیت دو چند ہوگئی۔ ذیل میں پیش ہے شوکت پردیسی کی علمی وفکری کاوشوں کا احاطہ کرنے والی تحریر۔ جس میں ان امکانات ومحرکات کا پتا لگایا گیا ہے جنھوں نے شوکت پردیسی کو گوشۂ گمنامی سے نکال کر ایک بلند پایہ شاعر بنادیا۔

ادب، شعروشاعری، فکرواحساس، دوراندیشی، دوربینی اور بہت پہلے سے ان قدموں کی آہٹ جان لینا یہ مخصوص لوگوں کو اللہ تعالیٰ کی جانب سے عطا کردہ وہ عظیم تحفے ہیں جو بے نظیر اور نایاب ہیں۔ ایسا ہرگز نہیں ہے کہ یہ تحفے یوں ہی بیٹھے بٹھائے مل جاتے ہیں یا کوئی بطور انعام دے جاتا ہے۔ اسی طرح ان کے لیے کچھ بھی نہیں کرنا ہوتا (گو یہ ممکن ہے مگر شاذ ونادر ہے) بلکہ ان کے حصول کے لیے ضرب مسلسل اور محنت دائمہ وشاقہ، ایک عمر کا گزران وسفر، ایک دَور، ایک زمانہ اور عہد درکار ہوتی ہے، ان کے حصول کے لیے ایسی محنت سے گزرنا ہوتا ہے جو پتھر کو معصوم مورت بنادیتی ہے اور اس سخت جان کو مسکرانے پر مجبور کردیتی ہے۔ اس کے لیے مشق سخن کی مشقت سے گزرنا ہوتا ہے۔ اس کے بعد ہی انسان اس منزل کو پاسکتا ہے اور وہاں تک پہنچتا ہے جہاں سے اسے سب کچھ نظر آتا ہے نیز وہ دوسرے دیکھنے والوں کی نظر میں عظیم اور بلند بن جاتا ہے۔ اسی طرح ان کی عظمت دلوں میں بیٹھتی چلی جاتی ہے۔

یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ ایک شاعر خوش کلام وفکر، ایک ادب نواز اپنے زمانے، وقت و حالات کا ترجمان ہوتا ہے، وہ اپنے سماج کا رمز شناس، اسی طرح نبض شناس بھی۔ وہ ایک حکیم کی

طرح دیکھتا بھالتا ہے کہ اب اس کے عہد کو کس قسم کی ضرورت ہے اور اس کی کمزوریاں و بیماریاں کیا ہیں اور ان کی جڑیں کہاں تک پیوست ہیں۔ نیز ان سے کیسے نجات مل سکتی ہے یا ان کو سماج سے کیسے دور کیا جا سکتا ہے۔ یہی دانشوری اور حکمت اس کی شعوری ذمے داری ہے۔ چنانچہ وہ ایک ایک چیز کو نہایت باریکی اور غور سے دیکھتا ہے۔ ہر عمر اور عہدے کے لوگوں کی نفسیات و ضروریات کا مطالعہ کرتا ہے۔ وہ ان سے سوال پوچھتا ہے اور ان کے جوابوں میں موجود گہرائی کا پتا لگاتا ہے۔ ان عناصر پر غور کرتے ہوئے ان کا تجزیہ کرتا ہے اور ان کے حل پیش کرنے کے بعد مناسب اظہار خیال کرتے ہوئے ان کی رہ نمائی کے سامان کرتے ہوئے انھیں مفید عام بناتا ہے۔ ان کو زندگی کے نشیب و فراز سے آگاہ کرتا ہے، خس و خاشاک زمانوں میں اپنے وجود کو، اپنے تشخص کو باقی و سلامت رکھنے کے گر سکھاتا ہے۔ اسی لیے وہ شاعر یعنی باخبر اور ہوش مند کہلاتا ہے۔ شاعر کا مطلب ہی بیدار بخت اور ہوشیار باش ہوتا ہے۔ وہ دور اندیش، دور رس اور فکر مند ہوتا ہے۔ اسی طرح سماج اور سوسائٹی کو مناسب رخ عطا کرتا ہے۔

یہ شعرا، ادبا، مفکرین، دوہرا تعمیری کردار ادا کرتے ہیں۔ ایک طرف وہ زمانے، وقت، حالات، معاشرے، سماج اور افراد کی تعمیر کرتے ہیں تو دوسری جانب وہ ادب و تاریخ کے حروف و نقوش اور صفحات و قرطاس میں اضافے کرتے ہیں۔ عمرانیات و ادبیات ان کے فکر و قلم سے سنورتی ہیں اور قدریں متعین ہوتی ہیں۔ نیز ان تک پہنچنے کے لیے وہ راستے کاٹ کر ہموار کرتے جاتے ہیں۔ جس سے بہت ساری نئی جہات اور رجحانات عدم سے وجود میں آجاتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ کی جانب سے عطا کردہ فکریں اور خیالات سامنے آتے ہیں جو بعد والے باحثین و محققین کے لیے نہ صرف معلوماتی ذخیروں کی حیثیت رکھتے ہیں بلکہ اہم اور برمحل مواقع پر حوالہ بھی بنتے ہیں۔ انھیں مثالوں، نظریوں، دلیلوں اور وضاحتوں میں بیان کیا جاتا ہے۔ ان کی شاعری، ان کے جملے، ان کے بیانات، ان کے نظریے، ان کی دلیلیں، ان کی اختراعات، ان کی فکرمندیاں سب کی سب کارآمد و مقصد برآوری کا سبب بنتی ہیں۔ یہ ہے ان کا وہ کمال جو انھیں ہمیشہ کی زندگی بخش دیتا ہے اور انھیں ان کے، اس دنیا سے جانے کے بعد دلوں میں زندہ رکھتا ہے۔ ایسے ہی نام ور افراد میں ایک نام شوکتؔ جونپوری ثم پردیسی کا بھی آتا ہے۔ جو بعد میں جونپوری سے زیادہ پردیسی کے نام

سے مشہور ہوئے۔شوکتؔ جون پوری شوکتؔ پردیسی کیسے بنے؟ یہ سوال اس وقت شرمندۂ جواب ہوجاتا ہے جب ہم شیخ محمد عرفان کی ادبی زندگی پر نظر ڈالتے ہیں، وہ وطن سے بے وطن، دیس سے پردیسی اور یہاں سے وہاں کے ہوکر رہ گئے تھے۔ایسے حالات میں انھیں اپنے قلمی نام ''شوکت'' کے ساتھ ''پردیسی'' کا لاحقہ بہت مناسب لگا اور پھر وہ اسی نام سے ادبی قرطاس و دستاویزوں میں محفوظ ہوگئے۔

شوکتؔ پردیسی کا نام شیخ محمد عرفان تھا۔آپ 1924 میں شیخ صاحب علی کے گھر ملیشیا میں پیدا ہوئے۔بارہ سال یعنی بچپن اور لڑکپن کی زندگی ملیشیا ہی میں گزری۔پھر جب عمر کی تیرہویں بہار میں تھے کہ اپنے وطن کی زیارت کی غرض سے والدین کے ساتھ ہندوستان آمد ہوئی۔ ہندوستان میں انھیں کچھ ہی سال گزرے تھے کہ دوسری جنگ عظیم کا آغاز ہوگیا اور ہندوملیشیا کے درمیان آمدورفت کے سلسلے وراستے مسدود ہوگئے۔اب ملیشیا بس خوابوں کی سرزمین بن کر رہ گیا۔یہ لمحہ اس خاندان پر گراں گزار۔چنانچہ اس خانوادے نے دوسال لکھنؤ میں گزارنے کے بعد جون پور میں مستقل سکونت اختیار کرلی۔لکھنؤ کے اسی قیام کے دوران محمد عرفان کو دارالعلوم ندوۃ العلما میں داخل کیا گیا مگر حالات وروزگار کی سختی اور امتحانات نے ان سے تعلیمی سلسلہ بیچ میں ہی چھڑادیا اور محمد عرفان اپنے والدین کے ساتھ جون پور آگئے۔جون پور میں وہ مشن اسکول میں داخل ہوئے،اس کے بعد مڈل اسکول تک کی تعلیم حاصل کرنے کے بعد اسے ہمیشہ کے لیے خیر آباد کہہ دیا۔لکھنؤ سے جون پور منتقلی معاشی حالات کی درستگی کے لیے ہوئی تھی مگر اس کے باوجود بھی حالات اور ان کی نامساعدی نے ان کے گھر میں بسیرا کرلیا اور یہ گھر منتقلی کا تجربہ ناکام ثابت ہوا۔چنانچہ آپ کے والد شیخ صاحب علی، والدہ اور ہمشیرہ اسی غربت وافلاس ہاتھوں ہلاک ہوکر ان ہی حالات میں چل بسے۔اب شوکتؔ پردیسی اس بھری پوری دنیا میں اپنے گھر کے واحد بڑے فرد رہ گئے،اسی دوران ان کی شادی ہوگئی جب وہ عمر کی 19 ویں بہار میں تھے۔اسی دوران میں نہ جانے کب ان کے ذہن میں دردوکرب شعری چاک میں ڈھل کر رنگارنگ اور دلکش و دیدہ زیب شعری پیکر تیار کرنے لگا۔مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کی شعرگوئی کی روداد کا حال حفیظ نعمانی کے الفاظ میں بیان کیا جائے، وہ لکھتے ہیں:

''خود شوکتؔ پردیسی کے بیان کے مطابق انھوں نے 14 سال کی عمر میں ہی ایک غزل کہی جس کا ایک شعر تھا:

ہم نشیں ابتدائے اُلفت میں!

نظر انجام پر نہیں جاتی!!

اس چھوٹی سی عمر میں شعر سے دلچسپی اور موزوں شعر کہنے کے لیے سب سے اہم چیز ماحول ہوتی ہے۔اس کے بارے میں خود شوکتؔ نے لکھا ہے کہ میرے والد شیخ صاحب علی کے پاس کتابوں کا اتنا بڑا ذخیرہ تھا کہ علامہ سید سلیمان ندوی بھی اکثر کسی کتاب کی تلاش میں تشریف لاتے تھے۔اور ان کے آنے کے بعد ظاہر ہے کہ ماحول کتنا علمی ہوتا ہوگا؟

علامہ شبلی نعمانی کے دوسرے شاگرد علامہ اقبال سہیل بھی اکثر جون پور آتے تھے اور جب تشریف لاتے تھے تو شوکتؔ پردیسی کے گھر قیام ہوتا تھا۔کتابوں کے اس ذخیرہ سے شوکتؔ پردیسی کہتے ہیں کہ میں نے خود بہت فائدہ اٹھایا اور پھر نظم غزل اور بچوں کی نظمیں کہنا شروع کیں۔اور 1945 میں رئیسؔ امروہوی نے ان کی پہلی غزل نیرنگ خیال، لاہور میں چھپوائی اس کے بعد ملک کے ہر بڑے رسالے جیسے شمع۔بیسویں صدی۔بانو۔گگن، ممبئی۔شاعر، ممبئی۔نیا دور، لکھنؤ۔شیراز، کراچی اور مشرقی آنچل دہلی میں برابر چھپتی رہیں۔'' (روزنامہ اودھ نامہ۔لکھنؤ۔2/3/2006)

شوکت پردیسی بقیہ ماندہ اہل خانہ کی کفالت کے لیے تلاش معاش کی غرض سے پہلے تو اپنے سسرال میں رہنے لگے اور باقاعدہ طور پر ''گھر داماد'' کے فرائض و امور انجام دینے لگے۔مگر ''گھر دامادی'' انھیں راس نہ آئی اور پھر وہ عروس البلاد ممبئی سدھار گئے جو اس وقت علما، ادبا، شعرا، مفکرین اور سیاسی و معاشی شخصیات کا بڑا مرکز تھا۔اس وقت یہاں ترقی پسند ادبا و شعرا کا جمگھٹا لگا ہوا تھا۔اس طرح سے شہر ممبئی ''ترقی پسند تحریک'' کا دوسرا بڑا مرکز بن گیا تھا۔یہاں ان کی ملاقات ترقی پسندوں کے علاوہ سنجرؔ عظیم آبادی، تصدیقؔ سہاروی، جاں نثار اخترؔ، ساغرؔ نظامی، اعجاز صدیقی (مدیر

ماہنامہ شاعر) خلیق ابراہیم، دکھی پریم نگری اور اس وقت کے نامی گرامی فلمی شخصیات کے علاوہ اپنے وطن میں مجازؔ لکھنوی، علامہ اقبال احمد سہیلؔ، سلامؔ مچھلی شہری، حرمت الاکرام، نازشؔ پرتاپ گڑھی وغیرہ جیسی نابغہ روزگار ہستیوں سے ملاقاتیں رہیں۔ اس کے علاوہ جن مشاہیر قلم سے خط و کتابت رہی ان میں رئیس القلم رئیسؔ امروہوی (مدیر نیرنگِ خیال، لاہور) علامہ ماہرؔ القادری (مدیر فاران، کراچی) علامہ نیازؔ فتح پوری (مدیر نگار، بھوپال، لکھنؤ، کراچی) وغیرہم کے نام نمایاں طور پر شامل ہیں۔ ان ہی زعمائے قرطاس وقلم اور فکر ونظر کے زیر سایہ آپ کے فکروفن کی تربیت ہوئی اور آپ کا شعری وفنی شعور پروان چڑھا۔ جس نے بہت جلد ایک اعتبار اور مقام حاصل کرلیا۔ ممبئی کے علمی وادبی حلقوں میں شوکت پردیسی ایک قابل احترام نام بن گیا۔ چنانچہ انھیں مجلسوں اور محفلوں کی کامیابی کے اجزا میں شمار کیا جانے لگا۔

دوران قیام ممبئی (آٹھ سالہ دور) میں وہ روزنامہ انقلاب اور ہفتہ وار فلمز ٹائمس سے منسلک ہوگئے۔ اسی دوران انھوں نے ایک بچوں کا رسالہ ''مُنا'' بھی جاری کیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے متعدد فلموں کے لیے نغمے لکھے جن میں ایک گانا تو بہت ہی مشہور ہوا جو انھوں نے سید فضل حسین کی فلم ''خوب صورت۔1952'' کے لیے لکھا تھا۔ یہ گانا طلعت محمود نے گایا اور اس کی موسیقی معروف موسیقار مدن موہن نے ترتیب دی تھی۔ اسے امید سے زیادہ قبول عام حاصل ہوا۔ وہ گانا پورا کا پورا غزل کے فارم میں تھا، جو شوکت پردیسی کی قوت غزل گوئی کا مظہر ہونے کے ساتھ ساتھ اردو ادب کا بھی عظیم الشان سرمایہ ہے۔

محبت میں کشش ہوگی تو اک دن تم کو پالیں گے!
تری صورت سے ہم بگڑی ہوئی قسمت بنالیں گے!
ستاروں میں، گلوں میں، چاند میں تم مل ہی جاؤ گے!
کہاں تک ہے محبت میں حقیقت آزمالیں گے!!
زمانے کو دکھادیں گے کہ دو دل کیسے ملتے ہیں!
اسی دنیا میں ہم تم دوسری دنیا بسالیں گے!!

بلیک اینڈ وہائٹ دور کی وہ فلمیں، وہ زمانہ، وہ دور سب کچھ بہت خوب تھا۔ بہت صاف اور

شفاف عہد اور پاکیزگی کا نشان دور۔اب تو وہ یادوں ،داستانوں اور کہانیوں کا عنصر بن کر رہ گیا۔شوکتؔ پردیسی کے اس گانے کی مقبولیت کے بعد انھیں ''غلام بیگم بادشاہ۔1956'' مووی کے لیے مکالمے اور نغمے لکھنے کا موقع ملا۔ جسے حسب توقع ناظرین نے بے حد قبول کیا۔

ممبئی میں آٹھ سالہ قیام کے دوران شوکتؔ پردیسی کو زندگی،اس کی نیرنگیوں ،اس کی سزاؤں،اس کی سختیوں،اس کی دل ربائیوں،اس کی کج ادائیوں ،اس کی دل فریبیوں ،اس کی دل رخیوں،اس کی برائیوں اوراس کی خوبیوں کو نہایت قریب سے دیکھنے کا موقع ملا ۔ دوستوں کی دوستی،خودداروں کی ادا،اپنوں کا موت کے منہ میں یکے بعد دیگرے جاتے دیکھنا وغیرہ یہ سب ایسے واقعات تھے،جنھوں نے ان جیسے حساس قلمی فرد کو تڑپا ہی دیا۔جس کا اظہار انھوں نے اس طرح کیا:

اے جان انبساط اسے کیا جواب دوں!
غربت یہ پوچھتی ہے کہ چھوڑ آئے گھر کہاں!!

یا

میری ویران پلکوں پہ دن ڈھلتے ہی کچھ ستارے مگر جگمگاتے رہے!
لٹ گئی زندگی بجھ گئے دیپ بھی دور تک پھر نہ باقی رہی روشنی !
اس اندھیرے میں بھی ہم تری یاد سے اپنی ویران محفل سجاتے رہے!
تم سے بچھڑے ہوئے ایک مدت ہوئی دن گزرتا رہا وقت ٹلتا رہا!
شام آتی رہی دل دھڑکتا رہا ہم چراغ محبت جلاتے رہے !
ایک تم ہی نہ تھے ورنہ ہر چیز تھی چاند کے ساتھ تھی رات کی دل کشی !
ساز بجتا رہا لے ابھرتی رہی رقص ہوتا رہا لوگ گاتے رہے !
یوں نہ کوئی جیے جس طرح ہم جیے زندگی بھر کسی کو نہ اپنا سکے !
بے وفائی مرا دل جلاتی رہی پیار کے نام پر چوٹ کھاتے رہے!

یہ پوری غزل اوراس میں موجود اثرات ان کی غریب الوطنی اور وطنی یادوں پر مشتمل ہے۔ اپنوں کے بچھڑنے اوران کی شفقتوں سے محروم ہوکر المیوں کے کرب و اظہار کا بیان ہے ۔غزل مذکور کا ایک ایک شعر ان کے اس درد کا آئینہ ہے۔دوسری طرف وہ ممبئی میں حالاں کہ دوستوں ،خیر

خواہوں اور چاہنے والوں کے ساتھ رہے مگر وطن کی یاد اور وطن کی تڑپ انھیں مسلسل بے چین کیے رہتی تھی۔ چنانچہ اس تڑپ، اس فکر، اس احساس کا جو مظہر ہوا وہ ان کی زندہ بادشاعری کا سبب ہوا، اس شاعری کا سبب۔ وہ سبب بھی ایسا دردناک ہوا کہ ان کا بہت سا اہم اور نایاب کلام اس طوفان کی نذر ہو گیا جو ان کی زندگی میں بپا ہوا تھا۔ بعدازاں اس طوفان کے نرغے میں جانے سے جو کلام، رسائل میں مرقوم وشائع، کیسٹوں اور ریکارڈوں کی صورت میں بچ گیا وہ مضراب سخن 2012 (غزلیں، قطعات، رباعیات) ساز نغمہ بار 2015 (نظمیں، گیت، تہنیتی نغمات) تحفۂ اطفال 2013 (بچوں کی نظمیں) مجموعوں کی صورت میں منظر عام پر آیا۔ جسے ان کے انتقال کے بعد ان کے صاحب زادے ندیم احمد جونپوری (حال مقیم مملکت بحرین) نے مرتب کیا اور ان کی تصحیح و تہذیب ڈاکٹر تابش مہدی (حال مقیم دہلی) نے نہایت خوش اسلوبی اور اہتمام سے کی۔ تینوں کتابوں کو بلیکٹ ورڈس پبلی کیشنز، ممبئی نے شائع کیا ہے۔ یہ اشاعت عمدہ کاغذ، سرورق پر جاذب نظر نقاشی اور کلر اسکیم کے ساتھ بلیکٹ ورڈس پبلی کیشنز، ممبئی کی یہ شان دار پیش کش بہت خوب ہے۔

O ''مضراب سخن'' کی زیادہ تر، نظمیں، قطعے و رباعیات، اس رومانی عہد کی پیداوار ہیں جب ہندوستان میں یہ طرز وطرح عام تھی، ہر شاعر خود کو رومانوی کہلانا پسند کرتا اور اس کی کوشش ہوتی کہ اس صنف کے حوالے سے ہی اس کی شناخت ہو۔ چنانچہ شوکتؔ پردیسی کے کلام میں وہ رنگ بہت حد تک نمایاں ہو گیا ہے۔ وہ رومان پرور غزلیں لکھنے لگے۔ حالاں کہ ان کے کلام میں غموں کے بادلوں میں چھپی مسکان نمایاں ہوتی تھی جو نفسیاتی طور پر غموں کی زیادتی اور دکھوں کے سر سے گزر نے جانے کا عندیہ ہوتی ہے۔ یا اسی بات کو یوں کہا جا سکتا ہے۔

جب بھی ملتے ہو، مسکراتے ہو!
اتنی خوشیاں کہاں سے لاتے ہو!!

یعنی اگر تمھارے پاس خوشیاں ہیں تو، اس کا مطلب ہے کہ غموں کا وافر ذخیرہ بھی تمھارے پاس موجود ہے۔ تمھارا خوش ہونا، تمھارا ہنستے رہنا تمھاری غموں سے دوستی کی علامت ہے۔ تاہم رومانوی طرز غزل کے علاوہ انھوں نے غزل کے فنی تجربے بھی کیے گئے ہیں جن میں جدت، اور نئی جہات کو بھی چھوا گیا ہے۔ وقت کے حالات کا درماں بھی بیان کیا گیا ہے۔ ان کا فلم ''غلام بیگم بادشاہ''

کے لیے لکھا گیا نغمہ ''پیسہ پیسہ'' اس جدید تجربے کی عمدہ مثال ہے۔اس کا ایک بند قابل توجہ ہے:

—— پیسے کا کیا کہنا پیسہ پیر ہے
—— یہ جس کا بن جائے وہ تقدیر ہے
—— جس کو چاہے عزت دے کر دنیا کا سرتاج کرے
—— جس کو چاہے ذلت دے کر روٹی کا محتاج کرے
—— ہاتھ میں اس کے دو دھاری شمشیر ہے
—— پیسے کا کیا کہنا پیسہ پیر ہے

مزید اس سلسلے میں ڈاکٹر تابش مہدی لکھتے ہیں:

> ''مضراب سخن میں مختلف نوعیت کی نظمیں ہیں اور عناوین و موضوعات میں بھی تنوع ہے لیکن سب کی مجموعی فضا رومانی ہے۔ان سے شوکت پردیسی کے جمالیاتی احساسات کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور ان کے فکر و خیال کی رفعت و گہرائی کا بھی۔وہ اپنی نظموں میں بالعموم اختر شیرانی کی ہم قدمی کرتے نظر آتے ہیں۔بعض نظموں میں وہ آگے بھی نکل جاتے ہیں۔''
>
> (سرنامہ مضراب سخن)

غزلوں اور نظموں میں رومانی عناصر و مضامین اور افکار کی شمولیت حالاں کہ اس دور کا عام وطیرہ اور چلن تھا مگر شوکت پردیسی کے یہاں اس سلسلے میں ایک اہم نکتہ یہ تھا کہ وہ بنیادی طور پر رومان پرست نہیں تھے۔انھیں تو حالات اور مسائل نے توڑ کر رکھ دیا تھا۔وہ گھر سے بے گھر ہو گئے۔دوستوں کی رفاقت سے محروم ہو گئے اور وقت و حالات کی چکی میں پسنے لگے۔جس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ وہ رومان پرور شاعر بن گئے نیز فن اور فکر کے طور پر وہ رومانی ضرور تھے۔یہ اندازہ ان کے کلام کے مطالعے سے بھی ہوتا ہے اور اسی طرح کے خیالات کا اظہار ڈاکٹر تابش مہدی نے بھی کیا ہے۔چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

> ''-------یہاں یہ بات خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے ان کے ہاں رومان یا جمالیات کا احساس محض فنی سطح پر ہوتا ہے۔ورنہ بنیادی طور پر ان کے

ہاں پاکیزگیٔ عشق اورطہارتِ فکرکی کارفرمائی ملتی ہے۔‘‘(سرنامہ،نغمہ سازبار)

مندرجہ ذیل اشعار سے شوکت پردیسی کی قادرالکلامی اوراس فکر کا اندازہ ہوتا ہے جس کے پیچھے برسوں کا تجربہ اورطویل عمر کا مشاہدہ کارفرما ہے۔انھوں نے اپنے وقت میں جس طرح قدروں اورافکارکو بدلتے دیکھا،ٹوٹتے اور بےکار ہوتے دیکھا۔رشتوں اور بندھنوں کوبکھرتے دیکھا،انسان کے قدکی بلندی وپستی،اٹھان وگراوٹ،بلندو بانگ گھرانوں اورعالی شان محلوں کوزمیں بوس ہوتے دیکھا،یہ سب تصویریں انھوں نے اس فریم میں کھینچ دیں،جسے شاعری کافریم کہا جاتا ہے:

نہ دیکھ اونچی عماروتوں کو،انھیں گرانے سے فائدہ کیا!
خود اپنی پستی کا جائزہ لو،خود اپنے کو آسمان بنادو!!
غلط کہ یکسر بدل کے دنیا،دلوں کو آسودگی ملے گی!
تم اپنا انداز فکر بدلو،تم اپنی افتاد کی مٹادوگی!!
تمام شہروں کولوٹ لینے کا،فیصلہ بھی غلط ہے یارو!
نہ راس آئے گا یہ تغیر،نہ ایسی تحریک کو ہوادو!!

یہ اشعاراس دکھ ودرد کا اظہار ہیں جوفکرمند اورحقیقی دردآشنا کا دردوکرب ہے،یہ درد جب قلب وجگرکو پھونکنے لگا تواس کے اثرات قلم کی دھار میں شامل ہوکرکاغذ پربکھر گئے۔یقیناًان سے وہ کاغذ بھی سلگ اٹھا ہوگا،لیکن نہیں سلگا تووقت اورحالات کا پہیا جو ہمیشہ سختی سے گزرتا ہےاوراپنے ہر چکر میں خون اورانسان جسم کے چیتھڑے چمٹا لے جاتا ہے۔یہ اشعاراس المیے کا بیان ہیں جواس زمانے میں (آج تو اس کا دائرہ عمل ہماری گردنوں تک آپہنچا ہے بلکہ اوربھی بلند ہوگیا) نیا نیا متعارف ہورہا تھا۔بڑے شہروں میں تباہیاں ناچ رہی تھیں اورایسی تحریکوں کومزید تیزتر کیا جارہا تھا جوانسانیت کش اورانسانی سماج کا شیرازہ منتشر کرنے کے لیے کام کررہی تھیں۔انھیں بڑے ممالک ہتھیار،پیسے،زمین اوروسائل بیچ رہے تھے۔ایشیا جنگ عظیم کی مارجھیل رہا تھااوراس کے بڑے شہروں کی پرشکوہ عمارتیں،بزنس کمپلیکس،فلک بوس پلازے اورملٹی اسٹوری رہائش گاہیں بمباری کے ذریعے دھوؤں کے مہیب مرغولوں میں زمیں بوس کی جارہی تھیں۔ان حالات کوانسانیت کے دشمن ممالک،گروہ،افراداوراذہان مزید ہوادے رہے تھے۔وہ تباہی وبربادی کے ایک ایک حملے کی

خبر سن کر اپنے پبوں، کلبوں، باروں میں اور گیمبلنگ اڈوں پر جشن مناتے تھے۔ دوسرے دن صبح ہوتے ہوتے وہ مصنوعی آنسو گرا کر مرنے والوں کے ساتھ اپنی ہمدردی اور سولڈیٹری دکھاتے تھے۔ شوکت پردیسی نے وقت کی اس دھڑکتی نبض پر ہاتھ رکھا اور اس کو اس بے رحمی سے نہ نکلنے دیا بلکہ اس کی جان لینے والوں تک کو زندگی و رحم کی تلقین کرتے رہے۔

اس سلسلے میں ان کی نظم ''کالی صورت'' کا ذکر برمحل ہوگا جس میں انھوں نے پورے ماحول کو ایک کالی صورت کی لڑکی سے تعبیر کیا ہے جس کی حسن سلیقگی، اخلاق، بول چال، جسم و بدن کی بناوٹ و سجاوٹ اور کشش میں تو کوئی کمی نہیں۔ وہ شریف النفس اور اعلا قدروں کی حامل ہے۔ رشتوں اور عمروں کا احترام کرنے والی، غرض سب کچھ ہے اس کے پاس، مگر اس کی صورت کالی ہے، بس اسی عیب نے اس کی پوری شخصیت کو عیب دار اور قابل نفرین / نفریں بنا دیا۔ سب اسے دیکھ کر منہ بناتے ہیں اور گھن سے نگاہیں پھیر لیتے ہیں، اس پر سماج اور دلوں کے دروازے بند کر دیے گئے، آنکھوں میں اس کا کالا پن چبھنے لگا اور احساس و تصور میں اس کی کالی صورت تاریکیاں بھرنے لگیں۔ وہ سوچنے لگے کہ اس کالی صورت کو اپنے سماجوں، معاشروں، سوسائٹیوں اور گھروں سے نکال دیا جائے۔ اس کے لیے وہ سوسائٹیوں کی انتظامی سطح پر منصوبہ بندی کرنے لگے اور آفیشیل طریقے استعمال کرنے لگے۔ اس کا جرم بس یہ ہے کہ وہ ''کالی صورت'' والی ہے۔ اسے دیکھنے والے اس کی صورت ہی دیکھتے ہیں اور بس! جس کا احساس اس لڑکی یعنی ''کالی صورت'' کو بھی ہے۔ وہ ان حالات سے تنگ آ کر اپنے اس درد و کرب کو بیان کرتی ہے۔ وہ اپنا گلہ بلکہ آج کی اصطلاح میں اسے بھڑاس کہیے، نکالتی ہے جس کا انداز وہ ہے کہ جو خدا کے عرش تک کو ہلا دے، جو آسمانوں کے وجود کو لرزا دے۔ آسمانوں میں رخنے ڈال دے اور وہاں چمکنے والے چاند تاروں کو نوچ کر پھینک دے اور ان کی روشنی چھین لے۔

نظم ''کالی صورت'' بھیانک اور نظر کُش ہونے کے ساتھ ساتھ نفرت و گھناؤنے پن کا استعارہ بھی ہے۔ ہمارا سماج اسے یہی سمجھتا ہے۔ اسے منحوس اور خدا کا عذاب کہتا ہے۔ اس صورت کو صاحب صورت کے گناہوں کی کرتوت کہتا ہے۔ اسے ملعون اور مطعون کرتا ہے۔ ہے۔ ذیل میں ملاحظہ کیجیے نظم کالی صورت کے چند بند، جو اس کے درد کا اظہار ہیں:

میری سیرت کے خط و خال کوئی کیوں دیکھے؟
شدت غم سے ہوں پامال کوئی کیوں دیکھے؟
ظلمت شب کو بہ ہر حال کوئی کیوں دیکھے؟
ماہ تاباں کی طرح جب نہیں عالی صورت!
کون دیکھے گا زمانے میں یہ کالی صورت؟
مرے احساس کا ماتم ہے جوانی میری!
سخت ارزاں ہے زمانے میں گرانی میری!
پیار سے ہوگی نہ موسوم کہانی میری!
طعنہ زن مجھ پہ ہے خود میری نرالی صورت!
کون دیکھے گا زمانے میں یہ کالی صورت؟
دل پہ گرتا ہے مرے کوہ الم رات گئے!
سوچتی ہوں جو میں ماں باپ کا غم رات گئے!
خشک پلکیں مری ہوجاتی ہیں رات گئے!
آہ بن جاتی ہے میرے لیے گالی صورت!
کون دیکھے گا اب زمانے میں یہ کالی صورت؟

نظم ''کالی صورت'' کے یہ تین بند مختلف مقامات سے لیے گئے ہیں جو اس معصوم ''صاحب کالی صورت'' کی متعدد نفسیات اور اس کی ان پریشانیوں کا مظہر ہیں جو اسے رات دن درپیش ہیں۔ اگر صورت کالی ہے تو اس کا کیا قصور؟ اور اس کا اس میں کیا دخل؟ یہ تو اس بنانے والے کا کرشمہ ہے جس نے سب کی صورتیں بنائی ہیں۔ یہ سب اسی کا اختیار اور قدرت ہے جس کی صفت ''اَلْمُصَوِّرُ'' ہے۔ ''اَلْمُصَوِّرُ'' کا ترجمہ لغات عرب میں اس طرح بیا کیا گیا ہے۔

اَلْمُصَوِّر: اسم من أسماء اللہ الحسنٰی، ومعناہ: الذی اِنشأ خلقہ علی صورٍ مُختلِفۃ لِتعارفوا بھا، وصوَّر کلَّ صورۃٍ لا علی مثالٍ احتذاءٍ'' یعنی ''اَلْمُصَوِّر'' اللہ تعالی کے اسمائے حسنی میں سے ہے۔ اس کے معنی، وہ ذات جو تمام صورتوں پر پیدا کرنے کی قدرت رکھتی ہے، تاکہ ان کے ذریعے شناخت

ممکن ہو سکے۔اس (ذات) نے ہر صورت کو جدا جدا بنایا تا کہ کسی ایک صورت و نقشے پر۔''

چنانچہ جب یہ حقیقت ہے تو پھر ''اَلْمُصَوِّر'' کی ذات پر یقین رکھنے والوں کو اس پر بھی یقین رکھنا چاہیے کہ اگر کسی کی ''کالی صورت'' ہے تو یہ بھی اسی کی تقسیم ہے اور اسی کا فیصلہ ہے۔اگر کہنا ہے تو کچھ اس سے کہا جائے،اسی سے سنا جائے۔ایک معصوم کو کیوں ذہنی اذیتیں دی جائیں؟اور اس پر زندگی کا ناطقہ حرام کر دیا جائے۔اسے اس کے وجود کے سامنے ہی بار بار، ہر روز، ہر گھڑی اور ہر آن قتل کیا جائے۔مگر حقیقت واقعہ یہ ہے کہ ایسا کیا ہی نہیں جاتا۔بلکہ اسی ''صاحب کالی صورت'' کے سر پر سارے الزامات اور اتہامات دھرے جاتے ہیں۔

نظم کالی صورت کے متعلق ڈاکٹر تابش مہدی رقم طراز ہیں:

> ''شوکت پردیسی کی نظم ''کالی صورت'' ان کے اندر کے غم جہاں کی بھرپور نمایندگی کرتی ہے۔اسی طرح ان کی اور متعدد نظمیں ایسی ہیں جن سے ان کی انسانی ہمدردی اور ہر چھوٹے بڑے کے ساتھ دردمندی و غم گساری کی نشان دہی ہوتی ہے۔'' (سرنامہ،مضراب سخن)

O شوکتؔ پردیسی کے فکر و فن اور کلام پر مشتمل یہ تینوں کتابیں روایتی انداز میں ترتیب دی گئی ہیں یعنی ابتدا حمد باری تعالیٰ و نعت رسول صلی اللہ علیہ وسلم سے کی گئی ہے اس کے بعد نظمیں درج ہیں۔چوں کہ صنفی،ادبی اور زمانی لحاظ سے نظم کا مرتبہ غزل سے بلند ہے۔چاہے اسے ابتدا کی سعادت کہیے یا پھر غزل سے اس کا عام فہم ہونا اور فارم سے مختلف ہونا، کچھ بھی۔اس کے بعد غزلیات کا نمبر ہے۔جن میں جہان معانی پنہاں ہے اور اس وقت کی داستان موجود ہے جب ہندوستان میں اردو ادب اور اردو شعر و فکر کے ہر سو دریا بہتے تھے۔ان میں جمالیاتی پہلو اور رزمیہ عناصر موجود ہیں۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ شوکتؔ پردیسی کی نظمیں بھی غزلیہ رنگ لیے ہوئے ہیں۔مثال کے طور پر ان کی نظم ''تم بھی ہنس دو'' ہے جو انھوں نے اپنی اہلیہ کو مخاطب کر کے لکھی تھی اور اسے اس وقت دہلی سے نکلنے والے نیم افسانوی، نیم رومانوی اور مکمل غزلیہ ماہنامے، ماہنامہ ''بانو'' نے اپنے نومبر 1976 کے شمارے میں شائع کیا تھا۔مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس کے کچھ بند یہاں لکھے جائیں:

تم سمجھتی ہو مری فکر گراں کا حال!

میرے احساس کی توہین گوارا نہ کرو!!
ایک بچی جو بہ صد شوق کوئے بات کہے!
اپنے الفاظ کے شہتیر سے مارا نہ کرو!!
ہاں یہ بچی کہ جو معصوم بھی ہے کم سن بھی ہے!
اس کو معلوم ہی کیا گردش دوراں کیا ہے!!
کیسے حالات ہیں ،حالات کسے کہتے ہیں!
شدت درد ہے،سوزش پنہاں کیا ہے!!

(مضراب سخن۔ص:156)

——اور پھر اگلے دو بندوں میں وہ غزلیہ رنگ میں ڈوب کر خیالات و افکار کو آگے بڑھاتے جاتے ہیں اور نظم کے تانے بانے بنتے چلے جاتے ہیں۔

O شوکت پردیسی کی اردو دنیا کو دی جانے والی ایک سوغات ''تحفۂ اطفال'' کی صورت میں بھی ہے اس میں جیسا کہ نام سے پتا چلتا ہے بچوں کی نظمیں ہیں۔وہ نظمیں بلکہ یہ مکمل کتاب،ادب اطفال میں ایک بیش بہا اضافہ ہے۔جس کی قدر اس کی اشاعت کے روز اول سے ہی قائم ہے اور ہر آئے دن اس میں اضافہ ہی ہوتا جا رہا ہے۔

اس کتاب میں وہی معصوم نظمیں ہیں جنھیں بچے نہایت دلچسپی اور شوق سے پڑھتے ہیں اور آپس میں سنا سنا کر محظوظ ہوتے ہیں جیسے کوئی خوب صورت کھلونا ان کے ہاتھ لگا ہو۔''جاگو جگاؤ''۔''کھلونے والا''۔''روبی''۔''محنت''۔''روٹی''۔''جاہل مٹھو''۔''آلو کی برفی''۔''اکڑو خان''۔''مرغی''۔''15 اگست''۔''کھلتا ہوا گلاب ہے 26 جنوری''۔''جشن بہار''۔''امتحان سے پہلے۔امتحان کے بعد''۔''میں پاس ہوگیا ہوں''۔''ماڈرن شکوہ''۔''روبی کی گڑیا''۔''بچہ اور چاند''۔''نیا سال آیا''وغیرہ۔اس کتاب میں تقریبا 101 نظمیں شامل ہیں جن کا مزہ ان کے پڑھنے سے ہی آتا ہے۔ان میں جہاں شوکت پردیسی کا اپنا بچپن نظر آتا ہے وہیں ان کی فکر طفلانہ بھی جھلکتی ہے۔دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ شوکت پردیسی ان نظموں کو لکھتے وقت بچہ بن جاتے ہیں۔ان ذہن میں اسی معصوم بچپن کی یادیں در آتی ہیں جن میں الھڑ پن اور معصومیت

بھی ہوتی ہے نیز خاص بے ضرری و بے فکری بھی۔

اس ضمن میں ان کی نظم ''وہ بچپن کہاں ہے'' کے چند مصرعے خصوصی توجہ اور اہمیت کی حامل ہیں:

نگاہوں سے کیسی اداسی عیاں ہے——

کہاں ہے وہ بچپن وہ بچپن کہاں ہے——

کہاں ہیں وہ خوابوں کے لمحے سہانے——

کھلونے سے وابستگی کے زمانے——

وہ عہد مسرت کے دلکش فسانے——

غرض یہ تمام نظمیں پڑھنے سے تعلق رکھتی ہیں اور دل سے لگانے کے قابل ہونے کے ساتھ ساتھ بچوں کی لسانی، ذہنی اور فکری تربیت میں بھی معاون ثابت ہوتی ہیں۔

خلاصہ: شوکت پردیسی کی فکر رسا اور ان کے قلم نے ان سے اس طرح کا کلام لکھوایا اور ان کے دل کی باتوں کو رشحات قلم بنا کر قرطاس پر پھیلا دیا۔ وہ نوائے دل فگار صفحہ در صفحہ ہوتے ہوئے یہاں تک پہنچی۔ یہ نوا، اب تک علمی ادبی فضاؤں میں رس گھول رہی ہے اور ان تشنہ گوشوں کی تکمیل کر رہی ہے جو ادب خانوں میں موجود ہے۔ ان کے گوشے ان سے روشن ہیں، ادب ان سے تاباں ہے اور ادب کے ایوانوں میں ان سے اجالا ہے۔ اس طرح شوکت پردیسی ایک نام نہ ہو کر ایک عہد کا عنوان بن گیا۔ ایک ایسے عہد کا عنوان، جس کے چاروں کونے ادبی پھلجھڑیوں سے جگ مگ کر رہے ہیں۔

مآخذ و مراجع:

- شوکت پردیسی کے چاروں مجموعے۔ ندیم احمد جون پوری۔ (مرتب) بلیکٹ ورڈس پبلی کیشنز، ممبئی۔ (مختلف سنین)
- القاموس الجدید۔ مولانا وحید الزماں کیرانوی (مرتب)۔ دار الفکر، دیو بند۔ 1966
- حفیظ نعمانی۔ روز نامہ اودھ نامہ۔ لکھنؤ۔ 2006
- عمران طیبہ۔ عمرانہ آرٹیکلس، ویب پورٹل۔ اشاعت۔ اتوار، دسمبر۔ 2012

ناول ''جے این یو کمرہ نمبر 259'' کے خالق عمران عاکف خان جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی میں ریسرچ اسکالر ہیں۔

ہمارے قلمکار

نمبر شمار	نام	عنوان	شمارہ نمبر
1.	شارب ردولوی	اقبال کے شعری ابعاد اور تعین قدر کا مسئلہ	01
		ایک درویش انقلابی: نیاز حیدر	02
		احمد ندیم قاسمی: ایک اہم افسانہ نگار	06
2.	عبدالستار دلوی	سر تیج بہادر سپرو، اُردو اور قومی زبان کا مسئلہ	01
		مولانا آزاد کی فکر کے چند تکثیری زاویے	03
		لفظ ''میاں'' کی لسانی حیثیت اور تہذیبی معنویت	04
		دکنی شاعری میں عشق رسولؐ	06
3.	عتیق اللہ	ہندوستانی تہذیبی روایت اور اُردو شاعری	01
		عابد سہیل: جو یاد رہا	02
4.	م۔ن۔سعید	ہاشمی بیجاپوری کی تہذیبی اہمیت	01
5.	فیروز احمد	مشترکہ تہذیب، اُردو اور جگن ناتھ آزادؔ	01
6.	رحمت یوسف زئی	ثقافتی اور قومی یکجہتی کے فروغ میں اُردو زبان کا حصہ	01
7.	عقیل ہاشمی	انشائیہ نگاری میں تشبیہ کا عمل	01
8.	مجید بیدار	جنوبی ہند کا اولین تکثیری سماج اور صوفیائے کرام	01
9.	علی احمد فاطمی	عصمت چغتائی کی ''دل کی دنیا'': ایک جائزہ	01
		راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں عورت	02
		چکبست پر لکھے گئے دو نایاب اور اہم مقالات	06
10.	وہاج الدین علوی	بڑا ہے درد کا رشتہ ....(فیض احمد فیضؔ)	01
11.	ابن کنول	اُردو رباعی: ایک جائزہ	01

.12	شہپر رسول	حفیظ میرٹھی اور اُن کی غزل چار بیت (اُردو کی حکائی روایت کا ثقافتی شعری سرمایہ)	01 04
.13	قمر الہدیٰ فریدی	اُردو کی منظوم داستانوں میں ہندوستانی تہذیب وثقافت	01
.14	محمد نسیم الدین فریس	دکنی مثنویوں میں قومی یکجہتی کے عناصر	01
.15	حبیب نثار	ہندوستانی موسیقی کے فروغ میں امیر خسرو کا حصہ	01
.16	قدوس جاوید	اُردو کا سماجی اور ثقافتی ڈسکورس	02
.17	مرزا خلیل احمد بیگ	مسعود سعد سلمان کے ہندوی دیوان کے قدیم ترین حوالے اُردو قواعد نویسی کی روایت	02 03
.18	محمد سرور الہدیٰ	کلیم عاجز کی خودنوشت 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی': ایک ثقافتی بیانیہ	02
.19	قمر جمالی	ترقی پسند اُردو غزل میں سماجی سروکار	02
.20	سید محمود کاظمی	کلیم الدین احمد کے تنقیدی نظریات ('اقبال ایک مطالعہ' کے حوالے سے) منٹو کے افسانوں کا علامتی نظام	02 04
.21	شمس الہدیٰ دریابادی	اُردو لغت کی تعین قدر	02
.22	محمد ریاض احمد	اُردو کے اہم مکتوب نگار (غالب کے علاوہ)	02
.23	شاہنواز عالم	وقت کی کہانی کبیرؔ، جوشؔ اور اخترؔ الایمان کی زبانی	02
.24	مزمل سرکھوت	دکنی شاعری کا قطب شاہی دور: ادبی وتہذیبی تناظر میں	02
.25	بدر سلطانہ	اقبال اور مادۂ تاریخ	02
.26	محمد علی اثر	دکنی شاعری میں قرآنی تلمیحات	03
.27	عارف حسن خاں	اوزانِ رُباعی میں تخنیق کی کارفرمائی	03
.28	ظفر حبیب	سید شاہ مسیح الدین حسن بخاری شطاری	03
.29	محمد شاہد حسین	ضحاک: فکر وفن کے آئینے میں دبستان لکھنو اور اردو ڈراما	03 06

30.	مظفر شہ میری	اُردو کے مسائل: تاریخ کی روشنی میں	03
31.	کوثر مظہری	تہذیب وثقافت سے ادب کا رشتہ	03
32.	ابوبکر عباد	اُردو غزل کا ہندوستانی مجدد: غالبؔ	03
33.	معزہ قاضی	اُردو داستانوں کی تہذیبی معنویت	03
34.	آمنہ تحسین	ہندوستانی سماج، عورت اور منٹو: تانیثیت کے تناظر میں آصف جاہی عہد میں خواتین کی ترقی کے اقدامات	03 06
35.	احمد کفیل	شعر غالبؔ کی نئی تعبیریں اور امکانات	03
36.	عبدالحیٔ	زبیر رضوی اور ذہنِ جدید	03
37.	عادل حیات	بچوں کے گیت: ایک تاریخی مطالعہ	03
38.	شمیم حنفی	بدھ کی زندگی (پالی صحائف سے ماخوذ جستہ جستہ حقائق پر مشتمل بیانیہ)	04
39.	اشرف رفیع	اقبالؔ کے تاریخی وتہذیبی تصورات	04
40.	فیروز دہلوی	قصہ داستان گوکا	04
41.	مولیٰ بخش	ٹیڑھی لکیر کا بیانیہ: بالیکا لیلا کا مظہر	04
42.	صفدر امام قادری	صوفیہ بھکتی تحریک کے ادبی اثرات: ایک کثیر لسانی مطالعہ	04
43.	امتیاز احمد	آلِ احمد سرور کے سفر نامے	04
44.	شہاب ظفر اعظمی	کرشن چندر کے ناولٹ: انفرادو امتیاز	04
45.	اقبال النساء	پریم چند کے تعلیمی تصورات کی عصری معنویت	04
46.	مشتاق قادری	جموں وکشمیر میں ادبی ترجمے کی روایت	04
47.	فیروز عالم	ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'': کردار نگاری کے حوالے سے	04
48.	عبدالغنی	جموں وکشمیر میں اُردو زبان وکلچر	04
49.	ابراہیم افسر	اُردو فکشن کی عہد ساز ادیبہ: بانو قدسیہ	04
50.	افصح ظفر	کلچر، ادب اور جنگ	05
51.	حسین الحق	ضمیر الدین احمد کا افسانہ 'پروائی': ایک تجزیاتی مطالعہ	05

.52	نریش	جدید ہندی شاعری کی مختلف اصناف میں اُردو کے عناصر	05
.53	علی رفاد فتیحی	بالغت سازی	05
.54	خواجہ محمد اکرام الدین	چند ہم عصر کہانیاں اور ان کے سماجی سروکار	05
.55	اسیم کاویانی	مجتبیٰ حسین کی خاکہ نگاری: ایک جائزہ	05
.56	مصطفیٰ علی خاں فاطمی	مہاراجہ شاد اور علامہ اقبال کے خطوط	05
.57	خالد اشرف	اختر الایمان کی شاعری کی قدر شناسی	05
.58	اسلم جمشید پوری	ہندوستانی تہذیب اور اُردو شاعری	05
.59	محمد کاظم	ڈراما انارکلی: ایک مطالعہ	05
.59	آفتاب احمد آفاقی	اقبال سہیل کا تصور غم	05
.61	وسیم بیگم	علامہ شبلی کی شخصیت اور ان کی مختلف جہات	05
.62	غلام حسین	عمیق حنفی کا عہد اور ادبی تناظر: ایک جائزہ	05
.63	محمد جنید ذاکر	دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کے قیام کے سو سال	05
.64	الطاف انجم	کشمیری زبان کی تنقید پر اُردو تنقید کے اثرات	05
.65	محمد مستمر	اُردو غزل میں ہندوستانی عناصر (1980ء کے بعد)	05
.66	خالد محمود	محمد شاہی عہد کے ترجمان شاہ مبارک آبرو اور ان کا رنگِ سخن	06
.67	وہاب قیصر	ادب و ثقافت کی گمشدہ و تلف شدہ تحریریں	06
.68	ارشد مسعود ہاشمی	ڈاؤ ڈے جنگ (فضائل عدم عمل)	06
.69	مسرت جہاں	عصری حسیت اور اردو افسانہ	06
.70	عباس رضا نیر	اردو نثر کے ارتقا میں اودھ کی داستانوں کا حصہ	06
.71	سعیدہ پٹیل	ڈاکٹر مومن محی الدین: فارسی کے ہمہ جہت استاد	06
.72	عطیہ رئیس	اکبر الہٰ آبادی کی ظرافت نگاری	06
.73	سلمان عبدالصمد	اردو میں نفسیاتی تنقید: ایک جائزہ	06
.74	غلام نبی کمار	جموں و کشمیر کی معاصر اردو شاعری اور چند اہم غزل گو شعرا (اکیسویں صدی کے تناظر میں)	06

13-20 اپریل 2018: شعبہ ترسیل عامہ وذرائع ابلاغ کے زیرِ اہتمام 'میڈیا ورک شاپ' میں معروف صحافی محترمہ نغمہ سحر خطاب کرتے ہوئے۔ تصویر میں وائس چانسلر ڈاکٹر محمد اسلم پرویز اور صدر شعبہ پروفیسر احتشام احمد خان بھی موجود ہیں۔

7-8 مئی 2018: شعبہ فارسی کے زیرِ اہتمام دوروزہ قومی سمینار میں صدر شعبہ پروفیسر شاہد نوخیز مہمانوں کا تعارف کراتے ہوئے۔ (بائیں سے) مہمانِ اعزازی 'جامعہ نظامیہ حیدرآباد' کے شیخ الجامعہ حضرت مفتی خلیل احمد' صدر اجلاس پرووائس چانسلر پروفیسر شکیل احمد' کلیدی خطبہ نگار ڈائرکٹر رضا لائبریری رام پور پروفیسر حسن عباس' مہمانِ خصوصی ڈائرکٹر فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی لکھنؤ پروفیسر عارف ایوبی اور ڈائرکٹر سمینار ڈاکٹر قیصر احمد بھی تشریف فرما ہیں۔

ISSN : 2455-0248

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)

Issue No.: 7 **September, 2018**

Editor: **Mohd. Zafaruddin**

5 ستمبر 2018: ممتاز ادیب پروفیسر خالد محمود یونیورسٹی میں 'یومِ اساتذہ لکچر' پیش کرتے ہوئے۔
نیچے کی تصویر میں پرووائس چانسلر پروفیسر شکیل احمد اور رجسٹرار ڈاکٹر ایم اے سکندر کی موجودگی میں
وائس چانسلر ڈاکٹر محمد اسلم پرویز' پروفیسر خالد محمود کو یادگاری تحفہ پیش کرتے ہوئے۔

Directorate of Translation & Publications
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad-500032, Telangana (India)
E-mail: dtpmanuu@gmail.com
website: manuu.ac.in, Mobile: 09347690095