ISSN 2455-0248

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

ادب وثقافت

2

مارچ 2016

مرکز برائے اُردو زبان، ادب و ثقافت
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

20 ستمبر 2015 کو مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کیمپس میں تعلیم کی طاقت کانفرنس کے دوران "ادب وثقافت" کے پہلے شمارے کا اجراء دائیں سے بائیں پروفیسر خواجہ محمد شاہد انچارج وائس چانسلر اُردو یونیورسٹی جناب محمد محمود علی نائب وزیر اعلیٰ ریاست تلنگانہ ڈاکٹر نجمہ بہت اللہ مرکزی وزیر برائے اقلیتی بہبود جناب ظفر سریش والا چانسلر اُردو یونیورسٹی اور پروفیسر محمد ظفر الدین ایڈیٹر ادب وثقافت دیکھے جاسکتے ہیں۔

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

2

ادب وثقافت

مارچ 2016

سرپرست اعلیٰ

ڈاکٹر محمد اسلم پرویز

مدیر

پروفیسر محمد ظفر الدین

نائب مدیر

ڈاکٹر ارشاد احمد

مرکز برائے اُردو زبان، ادب و ثقافت

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

Centre for Urdu Language, Literature & Culture
Maulana Azad National Urdu University

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue. 2 [ISSN : 2455-0248] March, 2016

مرکز برائے اُردو زبان ' ادب و ثقافت کا تحقیقی اور ریفریڈ جریدہ

ششماہی **ادب وثقافت** حیدرآباد

مجلس ادارت : پروفیسر ایس۔اے۔وہاب قیصر
: پروفیسر محمد نسیم الدین فریس
: پروفیسر نجم الحسن

ناشر : مرکز برائے اُردو زبان' ادب وثقافت
مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی
گچی باؤلی، حیدرآباد - 500032 (تلنگانہ)

طباعت : اے۔آر۔انٹر پرائزیز' حیدرآباد

کمپوزنگ : محمد زبیر احمد

رابطہ : 09347690095; 040-23008359-60
zafaruddin65@gmail.com
cullcmanuu@gmail.com

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

فہرست

	شذرات	ایڈیٹر	صفحہ نمبر
1.	ایک درویش انقلابی: نیاز حیدر (ولادت 1920 – وفات 3 فروری 1989)	شارب ردولوی	9
2.	عابد سہیل: جو یاد رہا	عتیق اللہ	34
3.	اُردو کا سماجی اور ثقافتی ڈسکورس	قدوس جاوید	41
4.	مسعود سعد سلمان کے ہندوی دیوان کے قدیم ترین حوالے	مرزا خلیل احمد بیگ	48
5.	راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں عورت	علی احمد فاطمی	58
6.	کلیم عاجز کی خودنوشت 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی': ایک ثقافتی بیانیہ	محمد سرور الہدیٰ	74
7.	ترقی پسند اُردو غزل میں سماجی سروکار	قمر جمالی	99
8.	کلیم الدین احمد کے تنقیدی نظریات (''اقبال ایک مطالعہ'' کے حوالے سے)	سید محمود کاظمی	110

صفحہ نمبر

.9	اردو لغت کی تعین قدر	شمس الہدیٰ دریابادی	134
.10	اُردو کے اہم مکتوب نگار (غالب کے علاوہ)	محمد ریاض احمد	141
.11	وقت کی کہانی کبیر جوشؔ اور اخترؔ الایمان کی زبانی	شاہ نواز عالم	159
.12	دکنی شاعری کا قطب شاہی دور: ادبی و تہذیبی تناظر میں	مزمل سرکھوت	175
.13	مثنوی 'گلشنِ عشق' میں دکنی تہذیب و ثقافت	بدر سلطانہ	194
.14	اقبال اور مادۂ تاریخ	رؤف خیر	204

تاثرات

شذرات

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کے مرکز برائے اُردو زبان، ادب وثقافت کے ادبی جریدے 'ادب وثقافت' کا دوسرا شمارہ پیش ہے۔ پہلے شمارے کی غیر معمولی پذیرائی نے ہمارے حوصلے بڑھا دیے ہیں اور ہم ایک نئے جوش و جذبے اور متنوع مضامین کے ساتھ ایک بار پھر حاضر خدمت ہیں۔ اس شمارے میں بھی ادب وثقافت کے معیار کو برقرار رکھنے اور کیفیت وکمیت دونوں اعتبار سے خوب سے خوب تر بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔

****

20 اکتوبر 2015ء کا سورج مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کے تعلق سے ایک انتہائی مبارک پیغام کے ساتھ طلوع ہوا جب سائنس اور اُردو کی معروف شخصیت ڈاکٹر محمد اسلم پرویز نے چوتھے شیخ الجامعہ کی حیثیت سے یونیورسٹی کی باگ ڈور سنبھالی۔ اُن دنوں یونیورسٹی پر آشوب دور سے گزر رہی تھی۔ اساتذہ، طلبہ اور غیر تدریسی عملے میں ہر سطح پر اضطراب کی سی کیفیت تھی۔ اس صورتحال میں ڈاکٹر اسلم پرویز نے عہدہ سنبھالتے ہی سب سے پہلے یونیورسٹی برادری سے خطاب کیا۔ اُن کی تقریر نے تپتے ہوئے صحرا کے پیاسوں کے لیے آبِ سرد کا کام کیا اور حالات یکا یک

کافی حدتک معمول پر آ گئے۔ وہ بار بار عدل کی دلالت و وکالت کرتے ہوئے انصاف کے ترازو کا توازن بگڑنے نہیں دے رہے ہیں۔ خوش آئند بات یہ ہے کہ ڈاکٹر اسلم پرویز اُردو زبان اور اُردو ذریعہ تعلیم کے زبردست حامی ہیں۔ اُنہوں نے اس مختصر سی مدت میں اُردو کی سربلندی کے سلسلے میں کئی اقدام کیے ہیں جس سے نہ صرف اندرونِ جامعہ بلکہ بیرونِ جامعہ بھی پوری اُردو دُنیا میں اُن کا بڑے پیمانے پر خیر مقدم کیا جا رہا ہے۔ ڈاکٹر اسلم پرویز نے ''ادب و ثقافت'' کے لیے مثبت رویے کا اظہار کیا اور اسے پورے آب و تاب سے جاری رکھنے کی تائید کی۔ ہمیں یقین ہے کہ اُن کے عہد میں منفرد نوعیت کی یہ دانش گاہ نئی بلندیوں تک پہنچے گی۔ ہمیں اُن کی ذاتِ گرامی سے بے حد اچھی اُمیدیں ہیں۔

****

اُردو کے ادبی حلقوں کے لیے 2016ء کا نیا سال اپنے ساتھ کئی سانحوں کو سمیٹ کر لایا۔ ابتدائی دو مہینوں میں انتظار حسین، ندا فاضلی، زبیر رضوی اور عابد سہیل ہم سے بچھڑ گئے۔ بین الاقوامی شہرت کے حامل افسانہ نویس اور ناول نگار انتظار حسین 2 فروری کو لاہور میں انتقال کر گئے۔ انتظار حسین 7 دسمبر 1923ء کو متحدہ ہندوستان کے مقام ڈبائی، بلند شہر میں پیدا ہوئے تھے۔ اُن کی تحریروں میں قدیم ہندوستانی اور کلاسیکی روایات کی خوشبو نمایاں طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ اُنہوں نے تادم آخر ان روایات کی پاسداری کی۔ اُن کے انتقال سے اُردو ادب میں پیدا ہونے والے خلا کو پر کرنے کے لیے شاید ایک طویل ''انتظار'' کرنا پڑے گا۔ ممتاز شاعر ندا فاضلی نے 8 فروری کو ممبئی میں اپنی زندگی کے ایام پورے کیے۔ وہ 12 اکتوبر 1938 کو دلّی میں پیدا ہوئے تھے۔ فلمی شاعری کے حوالے سے اُنہوں نے اپنی مخصوص پہچان بنائی۔ وہ مشاعروں کے بھی مقبول شاعر تھے جہاں اُنہوں نے نظم اور دوہوں کو رواج دیا۔ وہ مذہبی منافرت اور شدت پسندی کے مخالف رہے جس کی جھلکیاں جا بجا اُن کے کلام میں موجود ہیں۔ معروف شاعر، ادیب اور براڈ کاسٹر زبیر رضوی 20 فروری کو دہلی اُردو اکیڈمی کے ایک سمینار کی صدارت کرتے ہوئے اس

جہانِ فانی سے کوچ کر گئے۔ وہ 15 اپریل 1935ء کو امروہہ میں پیدا ہوئے تھے۔ اُن کے سہ ماہی جریدے ''ذہن جدید'' نے تہذیبی و ثقافتی ادب کے حوالے سے خصوصی شناخت بنائی جس کا کم و بیش نصف مواد طبع زاد یا ترجمہ' خود زبیر رضوی کا ہی ہوتا تھا۔ معروف افسانہ و ناول نگار اور صحافی عابد سہیل کا 26 جنوری کو 84 سال کی عمر میں ممبئی میں انتقال ہوا۔ وہ نیشنل ہیرالڈ اور قومی آواز جیسے اخبارات سے وابستہ رہ چکے تھے۔ اُنہیں اُتر پردیش اُردو اکیڈمی کے باوقار مولانا ابوالکلام آزاد ایوارڈ سے نوازا جا چکا تھا۔ وہ متعدد کتابوں کے علاوہ ایک سو سے زائد افسانوں اور مضامین کے مصنف تھے۔ کرناٹک اُردو اکیڈمی کی فعال چیئر پرسن ڈاکٹر فوزیہ چودھری کا 24 فروری کو بنگلور میں اکیڈمی کی ایک تقریب کے دوران تقریر کرتے ہوئے 62 برس کی عمر میں انتقال ہوا۔ ان تمام ادبی شخصیات کے انتقال پر ہم ادب و ثقافت کے قارئین کے غم میں برابر کے شریک ہیں۔

****

ہم تمام مقالہ نگاروں کے شکر گزار ہیں جنہوں نے ''ادب و ثقافت'' کے لیے قلمی تعاون کیا ہے۔ خاص طور پر پروفیسر عتیق اللہ کے ممنون ہیں کہ اُنہوں نے ہماری گزارش پر بہت ہی کم وقت میں عابد سہیل کی خودنوشت سوانح ''جو یاد رہا'' پر ایک مضمون لکھا۔ پروفیسر شارب ردولوی نے بابا نیاز حیدر کے یومِ وفات کی مناسبت سے ایک مضمون مرحمت فرمایا۔ پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ نے ''مسعود سعد سلمان کے ہندوی دیوان کے قدیم ترین حوالے'' پر ایک وقیع تحقیقی مقالہ عنایت کیا ہے جس میں اُنہوں نے ثابت کیا ہے کہ مسعود سعد سلمان کی ہندوی شاعری 1193ء میں مسلمانوں کی فتح دہلی سے قبل کی قدیم کھڑی بولی یا ابتدائی قدیم اُردو کے ادبی نمونوں میں سے ایک ہے۔ ''ادب و ثقافت'' کا ایک اہم مقصد یہ بھی ہے کہ ثقافتی ڈسکورس قائم کیا جائے اور اُسے توسیع دی جائے۔ اس حوالے سے پروفیسر قدوس جاوید کا مقالہ ''اُردو کا سماجی اور ثقافتی ڈسکورس'' خاص اہمیت کا حامل ہے۔ پروفیسر علی احمد فاطمی نے بیدی صدی تقاریب کے حوالے سے 2 ستمبر 2015 کو مرکز برائے اُردو زبان' ادب و ثقافت میں ''راجندر سنگھ بیدی کی تخلیقات

میں عورت'' کے موضوع پر لکچر پیش کیا تھا۔ ہم اس لکچر کو بھی ایک مضمون کی شکل میں یہاں شامل اشاعت کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر سرور الہدیٰ نے کلیم عاجز کی خودنوشت ''جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی'' کو ایک ثقافتی بیانیہ قرار دیتے ہوئے اس پر بہت سیر حاصل مضمون قلم بند کیا ہے۔ محترمہ قمر جمالی افسانہ نگار' ناقد اور ادبی صحافی کی حیثیت سے شناخت رکھتی ہیں۔ ان کا مضمون ''ترقی پسند اُردو غزل میں سماجی سروکار'' اِس جریدے کا حصہ ہے۔ ڈاکٹر سید محمود کاظمی' ڈاکٹر شمس الہدی دریابادی' ڈاکٹر محمد ریاض احمد' ڈاکٹر شاہ نواز عالم' ڈاکٹر مزمل سرکھوت' ڈاکٹر رؤف خیر اور ڈاکٹر بدر سلطانہ کا بھی ہمیں قلمی تعاون ملا ہے جس کے لیے ہم اُن تمام کے مشکور ہیں۔

****

آپ سے استدعا ہے کہ اپنا غیر مطبوعہ تحقیقی مضمون ''ادب و ثقافت'' میں اشاعت کے لیے ہمیں روانہ کیجیے اور ہمارا جواب آنے تک اُسے کہیں اور ارسال نہ کیجیے۔ ادب کا تہذیبی و ثقافتی مطالعہ زیرِ نظر جریدے کی اولین ترجیح ہے۔ فنونِ لطیفہ پر لکھے گئے مضامین کا بھی بخوشی استقبال کیا جائے گا۔ بہتر ہوگا کہ آپ اپنی تحریر ان پیج فائل میں بذریعہ میل ارسال کریں۔ اُمید ہے کہ 'ادب و ثقافت' کے پہلے شمارے کے مصداق زیرِ نظر شمارہ بھی آپ کو پسند آئے گا۔ ہمیں آپ کے تاثرات اور ایسے مفید مشوروں کا انتظار رہے گا جن کی مدد سے جریدے کو مزید بہتر اور معیاری بنایا جا سکے۔

پروفیسر محمد ظفر الدین

ایڈیٹر

شارب ردولوی

ایک درویش انقلابی: نیاز حیدر

(ولادت 1920 - وفات 3 فروری 1989)

ایک زمانہ تھا جب ہر نوجوان سوچتا تھا کہ یہ دنیا بدلے گی، سب کے چہروں پر مسکراہٹ آئے گی، سب خوشحال اور مطمئن ہوں گے تو یہ دنیا کتنی خوبصورت ہوگی اور نوجوان چل پڑتے آنکھوں میں انھیں خوابوں کو سجائے ہوئے۔ اپنی خواہشوں، ضرورتوں اور تمناؤں سے بے نیاز اُس دن کی تلاش میں۔

یہ بہت دنوں پہلے کی بات نہیں ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے، اب شاید عجیب اس لیے لگ رہی ہو کہ نگاہوں کا زاویہ بدل گیا ہے اور اب صارفی کلچر نے نئی نسل کو 'خود مرکزی' بنا دیا ہے۔ نیاز حیدر کا تعلق اس نسل سے تھا جس نے کبھی اپنے بارے میں سوچا ہی نہیں۔ وہ تو ایک درویش تھے کہ انھیں نہ اپنی بھوک کی فکر تھی نہ اپنے لباس کی۔ نہ انھیں مکان کی ضرورت تھی نہ آسائش زندگی کی، نہ محبت انہیں روک سکتی تھی، نہ نفرت رکاوٹ بن سکتی ہے۔ تصوف کی اصطلاع میں وہ ہر وقت عالم بسط میں رواں دواں تھے۔ درویش کی یہی صفت ہے کہ وہ Slfless ہوتا ہے، اس کی اپنی ذات نہیں ہوتی۔ اس کے لیے اپنے دکھ درد، کامیابیاں اور ناکامیاں بھی نہیں ہوتیں۔ وہ ہمیشہ دوسروں کے لیے جیتا ہے۔ دوسروں کی خوشی میں اس کی خوشی اور دوسروں کی کامیابی میں اس کی کامیابی ہوتی ہے۔ نیاز حیدر اسی طرح کے شاعر تھے۔ آپ انھیں درویش کہیں، صوفی کہیں، سیلانی کہیں، انقلابی کہیں وہ ایک ہی وقت میں سب کچھ تھے۔ اس لیے کہ وہ Anti self میں جیتے تھے اور Yeats کا خیال

ہے کہ ہیرو اور صوفی دونوں Anti self میں رہتے ہیں اور اسی طرح آرٹسٹ بھی ہے[1]۔
[1] (The Discipline of Criticism 25)

اور نیاز حیدر صحیح معنوں میں anti self انسان تھے۔

نیاز حیدر کو میں اس وقت سے جانتا ہوں جب میں لکھنؤ یونیورسٹی میں ایم اے کا طالب علم تھا۔ 1955 میں بنّے بھائی راولپنڈی سازش کیس سے بری ہو کر لکھنؤ آئے۔ ان کے آتے ہی لکھنؤ کی ادبی فضا میں ہلچل پیدا ہو گئی۔ یوں تو اس وقت لکھنؤ بڑے ادیبوں، ناقدوں اور شاعروں کا مرکز تھا۔ احتشام صاحب، سرور صاحب، مسعود حسن رضوی ادیبؔ، اثرؔ لکھنوی اور مجازؔ سب ہی تھے اور ترقی پسند مصنفین کے جلسے برابر ہوتے تھے لیکن بنّے بھائی کی آمد سے وزیر منزل کو مرکزیت حاصل ہو گئی۔ نوجوان ادیب و شاعر صبح و شام ان کے گرد حلقہ کیے بیٹھے رہتے اور ادبی مباحث کے علاوہ نئی نئی اسکیمیں بنتی رہتیں۔ اسی میں ایک دن میں نے 'اسٹوڈنٹس اردو کنونشن' کی تجویز رکھی۔ بنّے بھائی بہت خوش ہوئے۔ فوراً ایک کمیٹی بن گئی جس میں عالیہ عسکری صدر اور میں سکریٹری بنایا گیا۔ زور و شور سے کنونشن کی تیاریاں شروع ہو گئیں۔ بنّے بھائی کو اس وقت تک ہندوستان کی شہریت نہیں ملی تھی اس لیے وہ پس پردہ ہم لوگوں کی مدد کر رہے تھے۔ ادیبوں کو خطوط لکھنا اور بلا معاوضہ انھیں لکھنؤ بلانا ان کی ذمہ داری تھی۔ بہت سے لوگوں کو خطوط لکھے گئے۔ 3، 4 اور 5 دسمبر 1955ء کنونشن کی تاریخیں طے ہوئیں۔ مہمانوں میں سب سے پہلے جو لکھنؤ پہنچے وہ نیاز بھائی تھے۔ ایک دن اب تاریخ یاد نہیں لیکن نومبر کی کوئی تاریخ تھی، میں جب بنّے بھائی کے یہاں پہنچا تو ایک صاحب دھوپ میں کرسی ڈالے بیٹھے زور زور سے بنّے بھائی سے باتیں کر رہے تھے۔ مجھے دیکھتے ہی بنّے بھائی نے کہا کہ ''لو بھائی نیاز حیدر آ گئے تمھارا کنونشن تو کامیاب ہو گیا۔ دھیرے دھیرے سب ہی لوگ آ جائیں گے'' اور میں حیرت اور خوشی کے ساتھ نیاز حیدر کو دیکھنے لگا اور بچپن میں پڑھی ہوئی ان کی ایک نظم ''سمے بڑا گمبھیر'' کے مصرعے ذہن میں گونجنے لگے۔

جان ہماری جیسے ان کے دادا کی جاگیر
سَمے گمبھیر ہے ساتھی سَمے بڑا گمبھیر

یہ نظم میں نے شاہراہ میں پڑھی تھی اور اس کے بعض حصے اُس وقت تک یاد تھے۔ یہ نیاز حیدر سے ہمارا پہلا تعارف تھا۔ نیاز حیدر سفید کھدر کا کرتا پاجامہ پہنے تھے، اُس پر سے موٹی سی شال اوڑھے ہوئے تھے۔ رنگ کالا لیکن چمکتا ہوا، ذہین اور تیز آنکھیں، کشادہ پیشانی بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ پیشانی اپنی حد سے تجاوز کر کے نصف سر تک پہنچ گئی تھی، کنپٹی اور پشت سر پر بڑے بڑے بال جن میں سفیدی جھانکنے لگی تھی، کلین شیو چہرہ، دبلا پتلا جسم، پہلی نگاہ میں متاثر نہ کرنے والی شخصیت، لیکن ذرا ہی دیر کی گفتگو کے بعد محسوس ہوا کہ ان سے اچھا تو کوئی دوست ہی نہیں ہوگا۔ انھوں نے کنونشن کے بہت سے کاموں کی ذمہ داری لے لی۔ اب روز اگر بنّے بھائی کے ساتھ ایک گھنٹہ بیٹھک ہوتی تو نیاز بھائی کے ساتھ دو گھنٹے۔ کبھی وہ میرے کمرے پر سلیم پور ہاؤس آ جاتے اور کبھی ہم لوگ شکیب رضوی، احراز نقوی اور ذکی شیرازی کے کمرے پر محمود آباد ہاؤس میں جمع ہوتے۔ کنونشن کے سلسلہ کی اصل میٹنگ صبح بنّے بھائی کے گھر پر ہوتی اور سہ پہر کو عالیہ عسکری (عالیہ امام) کے بہنوئی لکھنؤ کے مشہور وکیل سید غلام حسنین نقوی ایڈووکیٹ کے مکان کچہری روڈ پر ہوتی۔ اس میٹنگ میں بنّے بھائی ضرور ہوتے تھے۔ دراصل انھیں کی پلاننگ اور مشوروں پر سارا کام ہو رہا تھا، کبھی احتشام صاحب بھی ان میں شریک ہوتے تھے۔ نیاز حیدر عام طور پر ایسے موقعوں پر نہیں ہوتے تھے اور اگر کبھی بنّے بھائی پکڑ لائے تو بیٹھ کر حقّے کی طرح سگریٹ کے لمبے لمبے کش لگاتے رہتے۔ ان کا بولنا اُس وقت شروع ہوتا جب ہم لوگ حضرت گنج کے لیے روانہ ہوتے۔

نیاز حیدر سے چند ہی دنوں میں ایسا لگاؤ ہو گیا کہ اگر ایک دن ملاقات نہ ہوتی تو پوچھتے پھرتے کہ نیاز بھائی کہاں ہیں۔ کہتے ہیں کہ یہ ان کا مزاج تھا کہ وہ رہتے رہتے غائب ہو جاتے تھے۔ وہاں بھی پتہ نہ چلتا کہاں اور کس کے ساتھ ہیں۔ رات میں کسی وقت آتے، چپکے سے ہاتھ ڈال کر کھڑکی کی زنجیر کھول لیتے اور لیٹ کر سو جاتے۔ صبح رضیہ آپا کی ڈانٹ سنتے۔ میرے خیال میں دنیا میں اگر وہ کسی کو ڈرتے تھے تو رضیہ آپا کو۔ وہ محبت بھی بے انتہا کرتی تھیں اور بیحد خیال رکھتی تھیں۔ رات میں جب ان کو دیر ہوتی تو وہ میز پر کھانا لگا کر سو جاتیں۔ صبح انھیں کھانا اسی طرح ملتا اور نیاز حیدر آرام سے سو رہے ہوتے۔ بس ڈانٹ کا سلسلہ شروع ہو جاتا۔

نیاز حیدر کی بہت سے باتوں کا پتہ مجھے اس زمانے میں چلا مثلاً وہ کھانا بہت مختصر کھاتے تھے اور جو بھی مل جائے وہ بہت تھا۔ دوسرے جب وہ شعر کہتے تھے تو عام طور پر جب تک نظم مکمل نہ ہو جائے کھانا نہیں کھاتے تھے۔ اکثر ایسا ہوا ہے کہ انھوں نے دو دو دن کھانا نہیں کھایا اور پھر جب نظم مکمل ہو جاتی تو پوچھتے تمھارے یہاں کچھ کھانے کو ہے۔ ہم لوگ بازار میں کھانا کھاتے تھے، اس لیے وقت ہوتا تو ہوٹل چلے جاتے ورنہ بسکٹ کھا کر چائے پی لیتے۔ دوسرے جب نظم ہو جاتی تو کہتے پہلے بنّے بھائی اور رضیہ آپا کو نظم سنالیں پھر کہیں پڑھیں گے۔ عجیب معصوم انسان تھے۔ جس سے محبت کرتے اس کے لیے سب کچھ تج دیتے۔ بات بات میں بالکل بچوں کی طرح خوش ہوتے اور بچوں کی ہی طرح ذرا سی بات میں اداس ہو جاتے۔ میں نے انھیں اس کیفیت میں بھی کئی بار دیکھا ہے۔

مجاز سے ان کا بڑا گہرا تعلق تھا۔ وہ دونوں ہم پیالہ اور ہم نوالہ تو تھے ہی، ان میں آپس میں کئی باتیں مشترک تھیں۔ شاید اس لیے بھی وہ مجاز کو بہت چاہتے تھے اور اکثر شامیں یہ لوگ کسی خاص جگہ پر گزارتے تھے۔ مجاز کو کوئی خاطر کرنے والا مل جائے تو جہاں چاہیں بیٹھ جائیں ورنہ ان کی خود کی دو پسندیدہ جگہیں تھی ایک امین آباد کے پیچھے 'گنّے والی گلی' اور دوسرے لال باغ میں جسے مجاز ہمیشہ 'لاری کی چھت' کہتے تھے۔ یہ ایک دیسی شراب خانہ ہے جس میں محنت و مزدوری کرنے والے لوگ شراب پیتے تھے۔ مجاز بھیڑ بھاڑ سے بچنے کے لیے اس کی چھت پر چلے جاتے تھے اور وہیں اپنے احباب کے ساتھ شامیں گزارتے تھے۔ 3 دسمبر 1955 کو لکھنؤ کی سفید بارہ دری میں گورنر کے ایم منشی نے کنونشن کا افتتاح کیا اور شب میں وہیں مشاعرہ ہوا جس میں شاعروں میں سردار جعفری، ساحر لدھیانوی، مجاز، نیاز حیدر، باقر مہدی، نہال لکھنوی، سالک لکھنوی، عمر انصاری، نشور واحدی اور بہت سے مشہور شعراء تھے اور سامعین میں ڈاکٹر عبدالعلیم، احتشام حسین، سجاد ظہیر، عصمت چغتائی اور کرشن چند جیسے اہم ادیب اور ناقدین تھے۔ یہ مشاعرہ مجاز کی زندگی کا آخری مشاعرہ تھا۔ نیاز حیدر نے اس مشاعرہ کے لیے خاص طور پر ایک نظم کہی تھی۔ مجھے اب یاد نہیں کہ اس نظم کا عنوان کیا تھا لیکن جس وقت انھوں نے اپنے مخصوص انداز میں نظم پڑھنی شروع کی

تو معلوم ہوتا تھا کہ تعریف کے شور سے چھت اڑ جائے گی۔ ایک ایک بند کئی کئی بار پڑھوایا جا رہا تھا۔ یہ پہلا موقع تھا کہ اہل لکھنؤ نیاز حیدر کو سُن رہے تھے۔ نیاز حیدر نے نظم ختم کی تو ''ایک اور'' کی آواز سے بارہ دری گونجنے لگی۔ نیاز حیدر نے دوسری نظم شروع کی لیکن ابھی ایک ہی دو بند پڑھ سکے تھے کہ بیہوش ہو کر گر پڑے۔ میں مشاعرہ کی نظامت کر رہا تھا۔ مجمع بے قابو ہونے لگا تو بنّے بھائی مائک پر آ گئے اور لوگوں کو اپنی جگہ بیٹھالا۔ نیاز حیدر کو ہوش میں لایا گیا لیکن اب وہ اس قابل نہیں تھے کہ پڑھ سکتے۔ بعد میں معلوم ہوا کہ نظم کہنے کے سلسلہ میں انہوں نے دو دن سے کھانا نہیں کھایا تھا۔ پھر پوری رات اور جوش میں پڑھنے کی وجہ سے بیہوش ہو گئے تھے۔

میں نے ذکر کیا تھا کہ یہ مشاعرہ مجاؔز کی زندگی کا آخری مشاعرہ تھا۔ 5 دسمبر کی شام کو ان کا انتقال ہو گیا۔ اس سانحے کا اثر نیاز حیدر پر بہت خراب پڑا۔ وہ کتنے ہی لاپرواہ، لاابالی اور اپنے سے بے نیاز کیوں نہ رہے ہوں، مجاز کے انتقال کا ان پر ایسا شدید اثر ہوا کہ وہ عجیب طرح کی باتیں کرنے لگتے۔ کبھی کبھی کچھ کہتے جو سمجھ میں نہ آتا کہ کیا کہہ رہے ہیں۔ میں نے دیکھا کہ اس کے بعد وہ سارا دن اور ساری رات سڑکوں پر گھومتے رہتے۔ ہم لوگ شراب نہیں پیتے تھے لیکن ان کو کسی جگہ اکیلا نہیں چھوڑتے تھے کہ مجاؔز والا سانحہ پھر نہ ہو۔ اس لیے لاری کی چھت پر بھی ان کے ساتھ رہتے۔ وہ شام کو بے چین ہو کر لال باغ پہنچ جاتے اور اوپر جا کر کھلی چھت پر بیٹھ جاتے۔ پہلے اس جگہ پر تھوڑی سی شراب ڈالتے جہاں مجاؔز بیٹھتے تھے۔ پھر بارہ بجے تک شراب پیتے رہتے۔ کبھی مجاؔز سے باتیں کرتے کبھی چاند کی طرف اشارے کر کے کچھ کہتے، کبھی اپنی نظم سناتے، ایک پاگل پن کا عالم تھا۔ بارہ بجے جب شراب خانہ بند ہوتا تو آدھی بوتل لے کر باہر ایک رکشے پر بیٹھ جاتے اور پھر رکشے پر گھومتے رہتے۔ اس کو بھی پلاتے اور خود بھی پیتے۔ پھر وزیر حسن روڈ یا ہم لوگوں کے یہاں آ کر سو جاتے۔ کبھی ہم لوگ نہیں ہوتے تو محمود آباد ہاؤس آ جاتے، وہاں 10 بجے رات سے ہی دروازے بند ہو جاتے تھے اور سخت پہرہ رہتا تھا لیکن وہ پہاڑی چوکیداروں کو پلا کر دروازہ کھلوا لیتے تھے۔ یوں بھی سارے ملازم انہیں پہچانتے تھے، اس لیے کوئی اعتراض نہیں کرتا تھا لیکن اندر آ کر وہ تقریر شروع کر دیتے تم بورژوا، جاگیرداروں کے سائے میں پلنے

والے.....اور ہم لوگ ان کے منہ پر ہاتھ رکھ دیتے کہ اگر رانی صاحبہ تک آواز پہنچ گئی تو صبح سب کے بستر باہر پھنکوا دیے جائیں گے، وہاں تو زور سے ہنسنے کی بھی اجازت نہیں تھی۔تھوڑی دیر کے بعد پھر وہاں سے بھی روانہ ہوجاتے۔لاکھ سمجھانے اور خوشامد کرنے پر بھی نہیں رکتے تھے۔ہم لوگ مجاؔز کی اچانک موت سے بے انتہا متاثر تھے اور اب نیاز بھائی کو نہیں کھونا چاہتے تھے۔ان کا سارا رویّہ ہم لوگوں کے لیے بہت تشویشناک تھا۔ان کے پاس اکثر پیسے نہیں ہوتے تو ہم لوگوں سے مانگ لیتے لیکن عجیب آدمی تھے،اس عالم میں بھی دوسرے کی مدد کے لیے ان کا ہاتھ اسی طرح کھلا ہوا تھا۔میں سمجھتا ہوں کہ خدا پر ایسا یقین رکھنے والا مشکل ہی سے ہوگا۔اس لیے کہ انھوں نے 'کل' کے لیے ایک پیسہ کبھی نہیں رکھا جو پی پائے پی لی ورنہ بوتل بھی بانٹ دی اور پیسے بھی تقسیم کر دیے۔ ایک رات میرے کمرے پر آ گئے، میں نے انھیں بٹھالا۔اس وقت سرخوشی کے عالم میں بھی نہیں تھے لیکن میں نے محسوس کیا کہ کوئی بات ہے، پھر اچانک میری نگاہ پڑی کہ ان کا دوشالہ ان کے کاندھوں پر نہیں ہے۔میں نے پوچھا نیاز بھائی دوشالہ کیا ہوا۔کہنے لگے کچھ نہیں میں امین آباد کی طرف سے آرہا تھا،عبداللہ کے چائے خانہ کے پاس ایک آدمی بالکل پھٹے کپڑوں میں کھڑا کانپ رہا تھا، میں نے اسے چائے پلائی اور جب اس سے اس کی سردی کم نہیں ہوئی تو میں نے اپنی شال اسے اڑھادی۔پھر کہنے لگے اس ملک میں انقلاب نہیں آسکتا،سب آرام سے سو رہے ہیں،اللہ بھی سو رہا ہے۔میں نے کہا اب آپ بھی سو جایئے اور وہ بڑی معصومیت کے ساتھ لیٹ کر سو گئے۔کبھی خفا ہوتے،ان کے پاس بس ایک ہی حربہ تھا، جیب سے نظموں کی کاپی نکالتے اور کہتے ابھی پھاڑ پھینک دوں گا۔ان کے پاس اسکول والی ایک کاپی رہتی تھی،اس پر شعر لکھتے تھے اور عام طور پر پنسل سے شعر لکھتے تھے۔میں نے کئی بار دیکھا کہ کسی بات پر خفا ہو کر انھوں نے کاپی پھاڑ دی لیکن جب ٹھیک ہوجاتے تو کہتے مجھے سب یاد ہے میں دوسری کاپی پر اتار لوں گا۔مجاؔز کے انتقال پر انھوں نے دو نظمیں لکھی تھیں جو نظم شعلۂ آوارگی میں شائع ہوئی ہے، وہ دوسری نظم ہے پہلی نظم میں نے کئی بار ان سے سنی تھی لیکن وہ اسی طرح کہیں پھاڑ کر پھینک دی۔مجاؔز کے انتقال کے بعد وہ اکثر کانپور چلے جاتے تھے۔وہاں ٹریڈ یونین کا زور تھا اور کچھ اچھے مارکسسٹ تھے،کبھی

کبھی ہفتوں کانپور میں رہ جاتے، اس کے بعد پھر لکھنؤ آ جاتے۔ وہاں انھوں نے یونائیٹڈ کلچرل یونٹ (یوسی یو) قائم کیا تھا جس کا دفتر گولڈن لائٹ ہوٹل چنّی گنج کانپور میں تھا۔ یہ دراصل کانپور جا کر اسی ہوٹل میں ٹھہرتے تھے اور وہاں کے نوجوان ان کے گرد جمع ہو جاتے، یہ یونٹ ان کا ڈرامے کا یونٹ تھا۔ وہاں کن لوگوں سے ان کا تعلق تھا اس کے بارے میں مجھے علم نہیں اس لیے کہ میں ان کے ساتھ کانپور نہیں گیا اور نہ وہاں کے ان کے حلقہ سے کبھی تعارف ہوا۔

یہی زمانہ تھا جب وہ اپنی مشہور نظم 'جمالِ مصر' کہہ رہے تھے، ہم لوگوں کو بیحد خوشی تھی۔ بنّے بھائی کے یہاں ہم سب اکٹھا ہوتے، نیاز حیدر نظم سناتے پھر سب اس پر رائے دیتے، تعریف کرتے اور دوسروں سے اس نظم کا ذکر کرتے۔ نظم مکمل ہونے کے بعد ہم لوگوں نے اس کی اشاعت کا پروگرام بنایا۔ ہم لوگوں کے دوست حفیظ نعمانی کا پریس تھا، کچھ پیسے ہم لوگوں نے لگائے کچھ حفیظ نے مدد کی۔ بنّے بھائی سے دیباچہ لکھوایا۔ ہمارے ایک آرٹسٹ دوست زیڈ قاری جو اس وقت آرٹس کالج لکھنؤ کے طالب علم تھے نے اس کا ٹائٹل بنایا اور جدید پبلشنگ ہاؤس لال کوٹھی باغ گونگے نواب لکھنؤ کے پتے سے کتاب شائع ہوگئی۔ کتاب کے اندرونی صفحے پر نمایاں طور پر لکھا تھا ''جملہ حقوق برائے طباعت و ترجمہ ہندو پاکستان بحقِ رضیہ سجاد ظہیر محفوظ ہیں' اور عرضِ نیاز کے تحت نیاز حیدر نے لکھا تھا۔

> ''اگر رضیہ سجاد ظہیر اور سجاد ظہیر نہ ہوتے تو یہ نظم ہی نہ ہوتی۔ صرف شکریہ کی اصطلاح میرے جذباتِ نیازمندی کی مکمل ترجمانی نہیں کر سکتی۔
>
> عزیزم شارب ردولوی اور طیّب نعمانی (حفیظ نعمانی) نے لکھنؤ کے دوران قیام میں اور اس نظم کی اشاعت میں میری پُرخلوص مدد کی ہے، میں ان کے ذریعہ ساری نوجوان نسل کے نئے شعور کو سلام کرتا ہے''۔ (نیاز حیدر)

بنّے بھائی کے دیباچے پر 26 ستمبر 1956 کی تاریخ ہے۔ طباعت کے صفحے پر نومبر 1956 درج ہے۔ میں قطعی طور پر نہیں کہہ سکتا کہ کتاب نومبر میں چھپ گئی تھی یا نہیں لیکن آخر 1956 میں ضرور شائع ہوگئی تھی۔ اس کی تفصیل اس لیے لکھنی پڑی کہ اس سے ان کے لکھنؤ کے قیام

کا تعیّن ہوتا ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے لکھا ہے کہ ''مجاز کی موت کے بعد انھوں نے لکھنؤ کو خیر باد کہا، لیکن وہ مجاز کے انتقال کے فوراً ہی بعد دہلی نہیں گئے۔ مجاز کے انتقال اور جمال مصر کی اشاعت میں ایک سال کا عرصہ حائل ہے۔ اس کے بعد 1958 کے آخر تک وہ ہم لوگوں کے ساتھ تھے۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ اس زمانے میں بنّے بھائی ہر مشاعرے میں مدعو کیے جاتے تھے۔ میں بنّے بھائی اور نیاز حیدر ساتھ ہی مشاعروں میں جاتے تھے۔ میرے خیال میں 1958 کے آخر کا زمانہ تھا۔ فیض عام کالج کانپور کے مشاعرے کے سلسلہ میں کچھ لوگ شعراء کو مدعو کرنے لکھنؤ آئے۔ میں انھیں لے کر بنّے بھائی کے پاس گیا۔ بنّے بھائی نے شرکت اور صدارت دونوں کا وعدہ کر لیا۔ اس زمانے میں چیوکوسلواکیہ کے اردو کے استاد ڈاکٹر یان مارک اور مشہور افسانہ نگار اور میڈیا پرسن علی باقر لکھنؤ آئے ہوئے تھے، وہ اُس وقت Crimnology پر تحقیقی کام کر رہے تھے۔ میں نے ان لوگوں کو بھی تیار کیا، میں بنّے بھائی، نیاز حیدر، یان مارک اور علی باقر بس سے کانپور روانہ ہوئے۔ ہم لوگوں کے قیام کا انتظام بہت اچھی جگہ پر تھا، ہم لوگ وقت پر مشاعرہ گاہ پہنچ گئے۔ یہ کالج کانپور کے دولت مند مسلمانوں کی آبادی میں ہے۔ مشاعرہ گاہ میں ہزاروں آدمیوں کا مجمع تھا۔ ناظمِ مشاعرہ کوئی ایسے صاحب تھے جنھوں نے شعراء کی صحیح ترتیب نہیں دے رکھی تھی۔ انہوں نے نصف شب کے قریب اُس زمانے کے بڑی گھن گرج کے ساتھ نظمیں پڑھنے والے شاعر 'جو کانپور اور قرب و جوار میں بہت مقبول تھے' قتیل باندوی کو زحمتِ سخن دی۔ وہ آئے، مسلمانوں کی بیداری پر کوئی نظم پڑھی، خوب خوب تعریفیں ہوئیں، دو نظمیں پڑھنے کے بعد وہ بیٹھ گئے۔ ناظمِ مشاعرہ نے اس کے بعد نیاز حیدر سے کلام کی فرمائش کی۔ نیاز حیدر نے اپنے مخصوص انداز میں نظم شروع کی اور مجمع کو تہ و بالا کر دیا۔ معلوم ہوا کہ اب مشاعرے میں کچھ نہیں رہا اور نیاز کے فوراً بعد میرا نام پکار دیا گیا۔ میں پریشان ہو گیا کیا کرتا، غزل کے لیے نیاز بھائی نے کوئی گنجائش باقی نہیں چھوڑی تھی۔ میں نے چپکے سے معذرت کر کے بنّے بھائی سے ایک رومانی نظم پڑھنے کی اجازت مانگی اور ان کا اشارہ پا کر اپنی نظم جس کا عنوان تھا 'بنام او کہ او نام نہ دارد' شروع کر دی۔ اتفاق سے نظم کامیاب ہو گئی۔ میرے بیٹھتے ہی نیاز حیدر مائک پر آ گئے اور کہا کہ ''شارب سمجھتا ہے کہ رومانی

نظم وہی کہہ سکتا ہے میں نہیں کہہ سکتا، میں بنّے بھائی سے ایک رومانی نظم پڑھنے کی اجازت چاہتا ہوں'' مجمع نے زوردار تالیوں سے اس کا خیر مقدم کیا۔ بنّے بھائی ہنسنے لگے اور پھر نیاز حیدر نے ایسی خوبصورت نظم پڑھی، ایسے الفاظ، تشبیہیں اور استعارے کہ بنّے بھائی بھی اشعار کو دوبارہ پڑھنے کی فرمائش کرنے لگے۔ آج بھی یہ سب سوچتے ہوئے کانوں میں وہ ساری آوازیں گونجنے لگتی ہیں۔ اب رات کے دو بج چکے تھے۔ ڈاکٹر یان مارک کو بیٹھنا مشکل ہو رہا تھا۔ انھوں نے مائک اپنے سامنے کیا، لوگ سمجھے کہ شاید وہ بھی کچھ سنانا چاہتے ہیں۔ سب ان کی طرف متوجہ ہو گئے کہ انہوں نے اپنے یوروپی لب و لہجے میں اردو میں کہا کہ ''حضرات اکبر آبادی کا ایک شعر ہے۔

ہجر ہو یا وصال ہو اکبر جاگنا رات بھر قیامت ہے

اس لیے اب میں بھی آپ سے اجازت چاہتا ہوں۔ اس بہانے ہم لوگوں کو بھی اٹھنے کا موقع مل گیا اور صبح ہم لوگ واپس چلے آئے۔ اس سے یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ 1958 تک نیاز حیدر لکھنؤ میں تھے۔ بیچ بیچ میں غائب ہو جانا ان کے مزاج کی بات تھی لیکن لکھنؤ چھوڑنے کے بعد ان میں ایک بہت بڑی تبدیلی آئی کہ شاعری سے ان کا رشتہ کمزور ہوتا گیا اور رفتہ رفتہ ڈرامے کی طرف ان کا رجحان بڑھتا گیا۔

یہاں پر ایک بات معذرت کے ساتھ کہنا چاہتا ہوں۔ ڈاکٹر قمر رئیس جنھوں نے نیاز حیدر کے بکھرے ہوئے کلام کو جمع کر کے 'شعلۂ آوارگی' کی شکل میں شائع کیا اور ڈاکٹر ظفر الدین جنھوں نے سب سے پہلے نیاز حیدر پر کتاب لکھ کر اس قرض کو ادا کرنے کی کوشش کی جو ہم سب پر تھا، ان دونوں حضرات نے اس بات کو زور دے کر لکھا ہے کہ وہ کمیونسٹ پارٹی کے ممبر نہیں تھے، یہ صحیح ہو سکتا ہے لیکن ان کی ہر سانس پارٹی کے لیے وقف تھی۔ اپنے تمام لاابالی پن کے باوجود انھوں نے کبھی پارٹی کے خلاف کوئی بات نہیں کہی۔ وہ پارٹی ممبروں سے زیادہ کٹّر کمیونسٹ تھے اور اس کے لیے انھوں نے اپنی زندگی تج دی۔ ان کی زندگی کا اگر کوئی سرسری جائزہ بھی لے تو اِسے محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتا کہ ان کی زندگی بہت تکلیفوں اور پریشانیوں میں گزری۔ 1920 میں مصطفےٰ باد ضلع رائے بریلی میں ایک کھاتے پیتے گھرانے میں پیدا ہوئے۔ والد سید آل نبی محکمۂ

پولیس میں اچھے عہدے پر تھے۔ وہ عثمان آباد ریاست حیدرآباد منتقل ہو گئے۔ اس لیے نیازؔ کا بچپن ریاست حیدرآباد میں گزرا۔ وہیں ان کی تعلیم ہوئی اور وہ اسٹوڈنٹس فیڈریشن اور اشتراکی نظریات رکھنے والے دوستوں کے گروہ میں شامل ہو گئے۔ مخدومؔ اور راج بہادر گوڑ وغیرہ کے ساتھ باغیانہ سرگرمیوں میں حصہ لینے لگے۔ یہ وہ زمانہ تھا جس میں ہندوستانی سیاست میں تیزی سے تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ نوجوان سرخ سویرے کے انتظار میں جانوں کو ہتھیلیوں پر رکھ کر آگے بڑھ رہے تھے۔ نیاز حیدر ایک نہائت جذباتی نوجوان تھے۔ ان کا یقین تھا کہ انقلاب ہی غریبوں کو خوشیاں، مزدوروں کو اطمینان اور عوام کو مسرت آگیں زندگی دے سکتا تھا اور یہ سب کچھ وہ اپنی جان دے کر حاصل کر لینا چاہتے تھے۔ انھوں نے اپنے چھوٹے سے کنبہ کو چھوڑ کر ہندوستان کے سارے غریب عوام کا ایک وسیع کنبہ بنالیا تھا اور اس کے ایک فرد بن گئے تھے۔ اُسی طرح پھٹے حال، اُسی طرح بھوکے، اُسی طرح حکومت اور پولیس کی زیادتیوں کا شکار۔ ان کی اس خرابی کا ذمہ دار کون تھا۔ ان کے خاندانی حالات، ان کا لاابالی پن، ان کے سیاسی نظریات، ان کی شاعری یا اس وقت کی کمیونسٹ پارٹی کی سیاست، یا سب۔ یہ خاصا پیچیدہ سوال ہے لیکن اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ 1947 میں جب ملک آزاد ہوا، نیاز حیدر کی عمر 27، 28 سال تھی جس میں پہاڑ سے ٹھوکر مار کر پانی نکال لینے کا جذبہ ہوتا ہے۔ جس عمر میں اپنے گھر، اپنے بچوں اور اپنے مستقبل کو بنانے کی تمنائیں ہوتی ہیں لیکن نیاز حیدر کو تو یہ خواب دکھایا گیا تھا کہ کل نیا سورج طلوع ہوگا.... یہ آزادی جھوٹی ہے، یہ کامن ولتھ کی غلامی ہے۔ اٹھو آگے بڑھو سرخ سویرا تمھارا منتظر ہے۔ پھر ہر ایک چہرے پر خوشیوں کا تاج ہوگا اور ملک کے کونے کونے میں تمھارا راج ہوگا۔ تلنگانہ موومنٹ زور پکڑنے لگا۔ مجروح جیسے شاعر بھی 'کامن ولتھ کا داسی نہرو اور تباہی لانے نہ پائے، مار لے ساتھی جانے نہ پائے' جیسی نظمیں کہنے لگے۔ نیاز حیدر جیسے لوگ جو اصل جنگ میں شریک تھے ان کا تو کہنا ہی کیا، انھوں نے قلم رکھ کر تلوار اٹھالی تھی۔ ہم لوگ جو لیس فیوچک کی ڈائری پڑھتے اور اسی طرح جان دینے کی تمنا کرتے۔ پارٹی کے لوگ انڈر گراؤنڈ تھے یا گرفتار ہو گئے تھے۔ ہم لوگ جو ابھی بہت کم عمر تھے پارٹی کے اخبار کپڑوں اور تھیلیوں میں چھپا کر لوگوں میں تقسیم کرتے تھے۔ پھر

اچانک پارٹی کو اپنی غلطی کا احساس ہوا۔ انھوں نے اپنی غلطیوں کا اعتراف کیا اور پالیسی پر نظر ثانی کر لی۔ تلنگانہ میں چھپے ہوئے لوگ بلبلا اٹھے۔ کچھ نیاز حیدر کی طرح بوہیمین ہو گئے۔ اس لیے کہ وہ پارٹی ممبر نہیں تھے۔ انھوں نے اصولوں کے لیے اپنی جان دی تھی۔ اپنی زندگی کسی خواب کی نذر کر دی تھی۔ جو ممبر تھے وہ نئی پالیسی پر چلنے لگے اور پھر بار بار غلطیوں کا اعتراف ہونے لگا اور پھر سب کو معلوم ہے کانسٹی ٹیوشن کو نہ ماننے والے کانسٹی ٹیوشن کی قسم کھا کر الیکشن لڑنے اور حکومتیں بنانے لگے یا' کامن ولتھ کے داسی نہرو' کو اپنا قلم ہی نہیں اپنے عمل کی طاقت بھی سونپ دی۔ آزادی کی جنگ کے گمنام شہیدوں کی یادگار پر 26 جنوری اور 15 اگست کو پھول چڑھائے جاتے ہیں لیکن گمنام جیالوں اور اپنی زندگی پارٹی کی نذر کر دینے والوں کے نام پر پارٹی نے بھی کبھی ایک شمع نہیں روشن کی جس کے ایک شہید کا نام نیاز حیدر ہے۔ مجھے 3 فروری 1989 کی وہ رات آج بھی یاد ہے جب ہم نیاز حیدر کے جنازے کو لے کر جامعہ پہنچے تو تدفین سے پہلے چار آدمی آگے بڑھے۔ انھوں نے زور زور سے نعرے لگائے'' کامریڈ نیاز حیدر کو لال سلام لال سلام..... یوں کہیئے کہ یوں کہہ کر زندگی بھر کی محبت کا صلہ دینے لگے اور آج ہم پارٹی کو یہ کہہ کر بری الزمہ کر دیں کہ نیاز حیدر کبھی پارٹی کے ممبر نہیں رہے یہ اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ نہ اس کے نام کی کوئی سڑک، نہ ہال، نہ ڈراما اسکول، نہ کلچرل ہاؤس، نہ پارٹی کے دفتر میں اس کی تصویر....اور کیوں ہو؟ اس نے تو زندگی بھر ان سب چیزوں کی کوئی پرواہ نہیں کی اور وہ آخر وقت تک نہیں بدلا خواہ بی ٹی آر نے پالسی بدل دی ہو یا کامریڈ ڈانگے، کامریڈ پی سی جوشی نے۔ نیاز حیدر ہمیشہ اپنی جگہ اٹل رہے اور ہیشہ ان کا نظریہ وہی رہا جو پہلے تھا۔ ایک آخری واقعہ اور سن لیجئے، اس سے ان کے نظریے پر روشنی پڑتی ہے۔ یہ مرتضٰی علی بھٹو کے وزیر اعظم پاکستان بننے کے بعد کی بات ہے۔ غالب اکیڈمی میں ایک جلسہ تھا، اُسی دن اطلاع آئی تھی کہ بھٹو نے فیض احمد فیض کو اپنا مشیر بنا لیا ہے۔ جلسہ شروع ہونے سے پہلے نیاز حیدر مجھے ہال کے باہر مل گئے۔ لمبا چوڑا کرتا، بڑی سی داڑھی اور بکھرے بال۔ چھومتے ہوئے لپٹ گئے اور مجھے ایک طرف لے جا کر کہنے لگے شارب ایک شعر سن لو۔ آج وہ شعر آپ بھی سن لیجئے۔

فیضؔ تو ہوگئے بھٹو کے مشیر
دیکھو کیا کرتے ہیں سجاد ظہیر

وہ سجاد ظہیر کو بے انتہا چاہتے تھے لیکن اب ان کے ٹوٹنے کی انتہا ہو چکی تھی۔

نیاز حیدر ڈراما نگار بھی تھے۔ انھوں نے فلم کے لیے بھی لکھا، سیریل بھی لکھے لیکن بنیادی طور پر وہ ایک شاعر تھے، جوش اور جذبے سے بھرپور شاعر.....افسوس کی بات یہ ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں بہت کم لکھا گیا اور جو لکھا گیا اس میں عام طور پر ان کی شاعری کو نعرہ بازی قرار دے کر رد کر دیا گیا، اردو شاعری کی حیثیت سے اسے کمزور قرار دیا گیا سوائے سجاد ظہیر کے جمالِ مصر کے دیباچہ، ڈاکٹر قمر رئیس کے شعلہ آوارگی کے مقدمے اور ڈاکٹر محمد ظفر الدین کی کتاب نیاز حیدر، شخصیت اور شاعری کے جس میں نیاز حیدر کی شاعری کے شعری پہلوؤں کی طرف اشارے کیے گئے۔ نیازؔ حیدر کی شاعری اگر کسی خاص مقصد کی شاعری ہے یا موضوعاتی اور احتجاجی ہے یا اس میں نعرہ بازی ہے تب بھی وہ اِس سے زیادہ توجہ کی مستحق تھی۔ یہاں پر ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا موضوعاتی شاعری اعلیٰ درجہ کی شاعری نہیں ہوسکتی؟ یہاں موازنہ مقصد نہیں ہے صرف مثال کے طور پر عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ہماری شاعری کی تاریخ میں کئی ایسے شاعر گزرے ہیں جن کی شاعری مقصدی شاعری ہی تھی۔ انھوں نے مخصوص موقع کی نظمیں بھی لکھیں اور خاص مقصد کے تحت بھی شعر کہے لیکن اگر ان ناموں کو نکال دیا جائے تو ہماری شاعری کا دامن خالی نظر آئے گا۔ کیا اقبالؔ کی شاعری کا کوئی مقصد تھا؟ کیا چکبستؔ کی شاعری صرف زبان کا چٹخارہ ہے؟ کیا میر انیس اور مرزا دبیر نے ایک خاص موضوع پر لاکھوں اشعار نہیں کہے اور کیا یہ کہہ کر ہم مجازؔ، مخدومؔ، سردارؔ اور کیفیؔ کی شاعری کو رد کر دیں گے۔ میرے خیال میں یہ ادب کے ساتھ ناانصافی ہوگی اور ایسا فیصلہ صادر کرنے میں کہیں نہ کہیں ہمارا تعصب ضرور چھپا ہوا ہوگا۔

شاعری کی اپنی ایک اہمیت ہے، خواہ وہ عاشقانہ شاعری ہو، عالمانہ شاعری ہو، فلسفیانہ شاعری ہو، متصوفانہ شاعری ہو، عارفانہ شاعری ہو، مذہبیانہ شاعری ہو یا باغیانہ شاعری ہو

اوراس کواسی معیار پر پرکھا جانا چاہیےاور وہ ہے اس کی شعریت، فنکاری اور جمالیاتی حسن۔ مقصد تو اس کے اندر کی چیز ہےاوراس سے خالی کوئی شاعری نہیں ہوسکتی۔

ایک امریکی ناقد نے امریکہ میں پرولتاری شاعری کی ناکامی کی شکائت پر یہ لکھا ہے کہ امریکہ میں پرولتاری شاعری کی ناکامیابی کا سبب یہ نہیں تھا کہ وہ مقصدی شاعری تھی یا اس میں پروپیگنڈہ تھا بلکہ اس کی ناکامی کا سبب Craftimanship کی کمی تھی۔ یعنی اس میں شعریت اور فنکاری نہیں تھی جو شاعری کا جزولازم ہے۔

ترقی پسند شعراء پر اعتراض کا سبب یہ نہیں ہے کہ ان کے یہاں شعریت نہیں ہے یا انھوں نے فنی لوازمات کونظرانداز کیا ہے بلکہ شروع ہی سے ان کے خلاف ایک تعصب کارفرما رہا اور ہر زمانے میں اُس کو ہوا دینے کی کوشش کی جاتی رہی، اس کے لیے مذہب، زبان، تہذیب ہر چیز کوڈھال بنایا گیا۔ اورتحریک کے کمزور پڑنے کے بعد ترقی پسند ناقدین اپنے گروہوں میں بٹ گئے اوراپنی شناخت کی تلاش میں اُس ذمہ داری کو پوری طرح نہیں نبھا سکے جوایک ترقی پسند کی حیثیت سے ان پر عائد ہوتی تھی۔

نیاز کی شاعری کا ایک مقصد ضرور تھا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ نیاز کی شاعری ایک اعلیٰ مقصد کی شاعری تھی لیکن یہ کہنا ناانصافی ہوگی کہ وہ صرف پروپیگنڈہ ہے یا اس میں شعریت، حسن، جذبے کی شدت یا فنکاری نہیں ہے۔ ان کے یہاں پروپیگنڈا بھی ہے اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

پروپیگنڈہ، مقصدی شاعری یا احتجاجی شاعری کی اپنی ایک ضرورت ہے لیکن اسی شاعری کا ایک حصہ ہمیشہ باقی رہنے والا بھی ہوتا ہے جس کی بنیاد عظیم انسانی قدروں پر ہوتی ہے اور جسے شاعر اپنی پوری فنکاری اور صناعی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ نیاز حیدر کی شاعری کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ کیا وہ ان انسانی قدروں کی شاعری ہے جو ہمیشہ زندہ قدریں کہلائیں اور کیا انھیں فنکاری اور صناعی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے جو اچھی شاعری کے لیے ضروری ہے۔

''شعلۂ آوارگی'' کی شروع کی نظمیں سلف پورٹریٹ، صنم آوارہ گردے، ریپبلک جیل اور بڑا گمبھیر وغیرہ یا تو ذاتی تعارف سے تعلق رکھتی ہیں یا اس وقت کی نظمیں ہیں جب احتجاج میں شدت تھی۔ ملک کی آزادی کو وطن کو فروخت کر دینے کا نام دیا گیا تھا جس کی گونج اِن نظموں میں ہے لیکن یہ راست بیانیہ نظمین بھی اپنے اندر شعری اظہار کا خوبصورت پہلو رکھتی ہیں۔ 'ریپبلک جیل' میں اس فضا کی تصویر اور اس میں احتجاج کی زیریں لہر دیکھئے ؎

نہ پوچھ احوال زندگی کا
کہ دل میں چبھتے ہیں رات دن خاردار کرب آفریں نظارے
زمین گھائل ہے
جس کے زخموں میں جا بجا دردناک یادیں اگی ہوئی ہیں
ہر ایک شاخ شجر کے سائے میں ایک زنجیر کی جھنک ہے
.....
گلاب آنکھوں میں خون بن کر چھلک رہا ہے
نمی سے شبنم کی جل رہا ہے لطیف لمحات کا سویرا
کہاں ہیں اس قید و بند کے بے ضمیر
دستور ساز وحشی
جنھوں نے روح وطن کو مال حرام کی طرح بیچ ڈالا

اس نظم میں نیاز حیدر نے جس طرح کے Images پیش کیے ہیں وہ اس کے سیاسی لب و لہجے کے باوجود دلکش اور تاثر انگیز ہیں۔ یہ نظم 1949 کی ہے جس وقت تک کمیونسٹ پارٹی نے 15 اگست 1947 کو ملنے والی آزادی کو آزادی تسلیم نہیں کیا تھا اور ترقی پسند شعراء حقیقی آزادی کی جدوجہد میں لگے ہوئے تھے۔ روح وطن کو مال حرام کی طرح بیچ ڈالنا اسی پس منظر سے تعلق رکھتا ہے اور اِن مصرعوں کو پڑھنے والا اس کرب کو محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ یہی بات دوسرے شعراء نے بھی لکھی ہے۔ شاید سردار یا واماق کی ایک نظم کے مصرعے ہیں ؎

چند سکوں کے عوض چند ملمعوں کے لیے
تم نے ناموس شہیدانِ وطن بیچ دیا
باغباں بن کے اٹھے اور چمن بیچ دیا

نیاز حیدر کے خاص موضوعات عوام، مزدور، ایک پُر امن دنیا، ایک دلکش سماج، دنیا سے ظلم و جبر اور ناانصافی کا خاتمہ تھا۔ وہ ایک عوامی شاعر تھے، عوام ہی کی طرح انھوں نے ساری زندگی گزاری۔ انھیں سبھی کچھ مل سکتا تھا لیکن انھوں نے اس پر ایک نگاہِ غلط انداز بھی کبھی نہیں ڈالی اور جو ان کے ہاتھ آیا اسے ہمیشہ دوسروں پر صرف کر دیا۔ 'صنم آوارہ گردے' میں انھوں نے اپنے تصورِ زندگی پر روشنی ڈالی ہے ؎

میرا آدرش
میرا عزم جہاد
دائمی عشق کی خاطر بچپن
آتشی
صلح
کہ انسان نہ رہے غم کا شکار
آرزو سب کی حیات
آرزو سب کی نجات

اسی طرح اپنی ایک نظم میں انھوں نے عوام سے اپنے تعلق کو ظاہر کیا ہے۔ یہ نظم بہت خوبصورت ہے لیکن نامکمل ہے۔ معلوم نہیں کہ وہ مکمل نہیں کر سکے یا بقیہ حصہ ان کے لاوَبالی پن کی نذر ہو گیا۔ اس طرح ایک بہت اچھی نظم نامکمل رہ گی ء۔ اِس نظم کا عنوان ہی ''مرے فن کے روحِ رواں ہیں عوام' ہے۔ یہ نظم اس طرح شروع ہوتی ہے ؎

سخن سے بڑی کوئی نعمت نہیں
مجھے بخششوں کی ضرورت نہیں

مری شاعری فکر کا اجتہاد
مجھے دشمنوں سے بھی ملتی ہے داد
مرے فن کے روح رواں ہیں عوام
مرے راز کے رازداں ہیں عوام

اس ناتمام نظم کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک طویل فکر انگیز مثنوی کہنا چاہتے تھے جو تخلیق کائنات سے لے کر آج تک کی زندگی کو محیط ہو۔ اس لیے کہ اس میں اس طرح کا اشارہ ملتا ہے مثلاً وہ نظم کہنے کا سبب 'پھر اک مسئلہ آج درپیش ہے' بتاتے ہیں اور پھر شجر و حجر کے عروج و زوال سے اپنی بات شروع کرتے ہیں ؎

خطرناک ہلچل ہے جذبات میں
عزائم، عمل اور خیالات میں
شجر اور حجر کا عروج و زوال
روانی میں ٹھہراؤ جیسا کمال
وہ دریا کا شفاف آب رواں
کہ ہے تہہ نشیں پر سکوت آسماں
.....
توانائیاں اور شعورِ دماغ
رگ و پے میں روشن لہو کے چراغ

افسوس ہے کہ یہ نظم مکمل دستیاب نہیں ہوسکی لیکن موجودہ شکل میں بھی اس کی فکری گہرائی، فنی مہارت اور پیکر تراشی کے خوبصورت نظام (Images) کو دیکھا جاسکتا ہے۔

نیاز حیدر کی بہت اچھی نظموں میں ایک نظم 'مجاز کی یاد میں' ہے۔ یہ عجیب بات ہے کہ جذباتی طور پر جس شخص سے وہ بہت قریب تھے اور جس کے انتقال پر مہینوں وہ آنسو بہاتے رہے اس پر نظم کہتے وقت وہ مرثیہ نہیں کہتے بلکہ ایک ایسی نظم کہتے ہیں جس کے اشعار زندگی کے حسن، جذبے اور فکر کی خوبصورت تصویر ہیں۔ زندگی سے موت کو الگ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس مسئلہ کو

بڑے دل نشیں انداز سے نیازؔ حیدر نے چند مصرعوں میں اس نظم میں پیش کر دیا ہے۔ اردو شاعری میں موت کو طرح طرح سے بیان کیا گیا ہے لیکن اُسے 'اندازِ مستی' کسی نے نہیں کہا۔ ملاحظہ کیجئے یہ بند ؎

بھڑکنا سرخ رو شعلوں میں پیوندِ زمیں ہونا
بلا نوشوں کا تیرے یہ بھی اک اندازِ مستی ہے
گلوں کی انتہا کیا ہے سوا نورُستہ غنچوں کے
بجز آغاز ہستی اور کیا انجام ہستی ہے

اسی نظم کا ایک بند اور سن لیجئے۔ شاید اس سے نیاز حیدر کی فکر، شعریت اور اظہار کی قوت کا کچھ اندازہ ہو سکے ؎

بہ ایں تزئین و حسنِ اہتمام و صحبتِ رنگیں
نشاط آگیں فضا پر کس قدر حسرت برستی ہے
اگر خالی نہ ہو تیرا سبو ٹوٹے نہ پیمانہ
تو مٹ جائے وہ مشرب نام جس کا مے پرستی ہے

.....

قلق ہوتا ہے اس کا جام خالی دیکھ کر ساقی
نہ آئے وہ مگر اِس جام کو لبریز رہنے دے

نیاز حیدر کی شاعری کی ایک خصوصیت جو کم و بیش ان کی ہر نظم میں پائی جاتی ہے وہ ان کی شدید حسّیت اور پیکر تراشی ہے۔ پیکر تراشی میں نیاز حیدر کو بڑی مہارت حاصل ہے اور اسی کے ساتھ ان کا شدید احساس اور ان کی منظر نگاری دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ ان کی ایک طویل نظم روسی خلا باز خاتون ولنتینا ترشکوا کے نام معنون ہے جس کا عنوان ہے ؎

'' سنو تو مجھ سے سنو نغمۂ جمالِ زمیں''

یہ نظم زمین کا نغمہ، زمین پر فتنہ و فساد پھیلانے والوں کے خلاف احتجاج اور انسان کی فتح کا رزمیہ ہے۔ اس میں انھوں نے کئی بحروں کے استعمال کرنے کا بھی تجربہ کیا ہے۔ یہ نظم نیاز حیدر کی فکری بلندی اور اظہار پر قدرت کی ترجمان ہے۔ اس کے چند ٹکڑے پیش ہیں۔ نظم اس طرح

شروع ہوتی ہے۔

سلامی فکرِ شاعر کی طرف سے
سلامی حرف اول حرفِ آخر کی طرف سے

اور پھر وہ بتاتے ہیں کہ زمین کیا ہے ۔

حدیث غم ہے زمیں نغمۂ طرب ہے زمیں
شبیہ شبنم و اشک و گہر عجب ہے زمیں
صبا کی موج ہے طوفانِ بے اماں ہے زمیں
مقامِ مرگِ بہاراں ہے گلستاں ہے زمیں
کبھی ہے پیکرِ فردوسِ حسن و عشق و شباب
کبھی ہے دوزخِ اَسفل سے بھی زیادہ خراب
دیار خضر بھی گمراہ کا وطن بھی یہیں
خدا کا گھر ہے، کمیں گاہِ اہرمن بھی یہیں
یہی زمین ہے بازی گہہ عذاب و ثواب

پھر زندگی کا زمین پر وجود میں آنا۔

ظہورِ ہستیِ آدم ہوا یہاں جب سے
اور آدمی کی بنی عقل ترجماں جب سے
نقابِ روئے حقیقت اٹھا دیا اس نے
ہر اک حسیں کو حسیں تر بنادیا اس نے
.....
مشقت اور مہارت اعادہ و تجدید
اصول و تجربہ و علم و دانش و تنقید
رواجِ آہن و فولاد و تیشہ و شمشیر

تہذیب اور انسانیت کی تاریخ نیاز حیدر کا محبوب موضوع ہے۔ ان کی اکثر نظموں میں اس کی طرف بڑے خوبصورت اشارے ملتے ہیں اور بعض نظموں میں تفصیل سے انھوں نے اسے

بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ اُن کی ایک ہی کمزوری ہے کہ وہ کبھی کبھی زیادہ جوش میں آ جاتے ہیں۔ اس نظم میں بھی سامراجیت کی یلغار، جنگ اور درندوں کے راج پر بلند آہنگ ٹکڑے ہیں لیکن اس کے باوجود نظم ایک گہرا تاثر اور زمین سے محبت کا جذبہ چھوڑ جاتی ہے۔ اس نظم پر اعتراض ہے کہ اس میں ان کا شعری اسلوب پیچھے رہ گیا ہے۔ اس لیے ان کی منظر نگاری کی ایک مثال اسی اسی نظم سے اور پیش کرتا ہوں ؎

فکر کی حد سے تا بہ حدِ نظر
منظر تازگی ہے لا محدود
روشنی روشنی ہے لا محدود
دھوپ اور چھاؤں، دھوپ چھاؤں مدام
یہ شفق فام شامیانۂ شام
یہ شعاعوں کی زر نگار طناب
پرکشش ہے کرن کرن کا شباب

بات ان کی پیکر تراشی کی ہو رہی تھی جس کی چند مثالیں پیش کی گئیں لیکن اس سلسلہ میں ایک خاص بات کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ میر حسن کی مثنوی سحر البیان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ میر حسن نے آوازوں کو اس طرح نظم کیا ہے کہ وہ الفاظ نہیں بلکہ ساز سے نکلتی ہوئی آواز معلوم ہوتے ہیں۔ اِس طرح میر حسن نے ان کے ذریعہ نغمگی کی ایک نئی فضا پیدا کی ہے۔ میر حسن کے مشہور شعر ہیں ؎

دیا چوب کو پہلے بم سے ملا لگی پھیلنے ہر طرف کو صدا
کہا زہر نے بم سے بہر شگوں کہ دوں، دوں، خوشی کی خبر کیوں نہ دوں

ان اشعار میں الفاظ سے سازوں کی آواز کی اُسی کیفیت کو پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے، اردو شاعری میں اس طرح کی مثالیں بہت زیادہ نہیں ہیں لیکن نیاز حیدر کی نظموں میں اس کی بڑی اچھی مثالیں مل جاتی ہیں۔ وہ بڑے خوبصورت انداز میں موسیقی اور رقص کی کیفیت کو الفاظ

کے ذریعہ پیدا کر دیتے ہیں۔ اس کے لیے صرف لفظ کا نبض شناس ہونا ضروری نہیں بلکہ موسیقی سے واقفیت، صوت و آہنگ کی شدید حس اور اظہار پر قدرت بھی ضروری ہے۔ ان کی ایک نظم 'تانڈو' میں الفاظ کے ذریعہ رقص و موسیقی کی کیفیت کو ملاحظہ کیجئے ؎

ڈم ڈم ڈمرو کی ڈمکار
ڈگمگ ڈولت سب سنسار
.....
مردنگ تال
گمک سے دھک دھک دھرکت دھرتی
دمک چمک دکھلائے دامنی
.....
گرج گرج گھر آئے بدروا
بجت بھینکر جور کہروا
دھا گی نا تنک دھن
دھا گی نا تنک دھن
دھا گی نا تنک دھن...دھا

اسی طرح ان کی ایک خوبصورت نظم 'وندنا' ہے۔ اس میں انھوں نے اودھی اور ہندی الفاظ سے دلکش ترنم اور آہنگ پیدا کیا ہے۔ اس طرح کے زبان کے تجربے بھی نیاز حیدر نے بہت سی نظموں میں کیے ہیں۔ کہیں وہ فارسی الفاظ اور عربی تلازمات کا استعمال کرنے لگتے ہیں اور کہیں ہندی اور اودھی کے الفاظ کا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ زبان ان کا Concern نہیں ہے بلکہ وہ یہ دیکھتے ہیں کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں اور کن الفاظ میں زیادہ کامیابی سے اس کا اظہار ممکن ہے۔ اس کے علاوہ وہ الفاظ کے انتخاب میں اس کا بہت زیادہ خیال رکھتے ہیں کہ ان کا مخاطب کون ہے۔ وندنا میں ان کا زبان کا تجربہ، الفاظ کا انتخاب اور اس سے پیدا کی جانے والی کیفیت ملاحظہ کیجئے ؎

نیلم جیسی نیلاہٹ سے اک دن تھا بھرپور گگن
جوار کی پکی فصلوں پر موتی ساگر کا تھا جوبن
تال یہ سوکھے پتّوں کی پائل باجے چھن چھن چھن
چلے پون لچکے ہو راما چندن ڈالی جیسا تن
جٹی بھوؤں کے بیچ میں بندیا، رین کی یادوں کا درپن

سوکھے پتوں کی پائل کی آواز اور چندن ڈالی جیسے تن کی نادر تشبیہ اور پیکر تراشی اپنی مثال آپ ہے۔اسی طرح ان کی ایک نظم 'حکم بر ستارہ کنم' ہے جو انھوں نے کائناتی جہاز کے سفر اور اس کی واپسی پر لکھی تھی جس میں انھوں نے خواجہ حافظ شیرازی کے اشعار پر تضمین کی ہے اور جس کو سجاد ظہیر نے ''پر جوش اور حسین نظم'' لکھا ہے۔ایک بند پیش ہے۔

وہ انقلاب کہ وارفتہ جس پہ اک عالم
وہ رزم جہدِ مسلسل، تغیّرِ پیہم
تصادم اور کشائش نجاتِ قوم و امم
بعید اور قریب آج ہوگئے مد غم
نظامِ شمس و قمر کائنات زیرِ نگیں
گدائے میکدہ ام لیک وقتِ مستی بیں
کہ ناز بر فلک و حکم بر ستارہ کنم

اور آخری بند میں حافظ کے مصرعوں کو معنی کی جو جہت دی ہے وہ نیاز حیدر کی شعری مہارت اور اظہار پر قدرت کا نمونہ ہے۔

نیاز حیدر کی اہم نظموں میں ایک نظم 'جمال مصر' ہے جس میں ان کی فنکاری، صناعی اور پیکر تراشی اپنے عروج پر ہے۔ یہ نظم ان کے مجموعۂ کلام شعلۂ آوارگی میں شامل نہیں ہے لیکن نیاز حیدر کی شاعری کے بارے میں کوئی گفتگو مکمل نہیں کہی جاسکتی اگر جمال مصر کا ذکر نہیں ہے۔ یہ نظم اپنے سیاسی پس منظر کے ساتھ تہذیبی، جمالیاتی اور فنی دلکشی بھی رکھتی ہے۔اس نظم کا مطالعہ سیاسی

سیاق کے علاوہ تہذیبی اور جمالیاتی اعتبار سے بھی کیا جانا چاہیے۔اس نظم میں نیاز حیدر نے مصر اور ہندوستان کی تہذیب اور ثقافت کے اہم پہلوؤں کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔اس کے علاوہ زبان کے اعتبار سے بھی یہ نظم بہت اہم ہے۔اس لیے کہ اس میں انھوں نے کلاسیکی شعراء کے بعض مصرعوں کی بے ساختہ تضمین کی ہے اور بعض جگہ ان میں تصرف کر کے ان کی معنوی جہت کو ایک نیا رخ دیا ہے۔سب سے پہلے اس کے تغزل اور منظر نگاری کی ایک مثال ملاحظہ ہو۔اس لیے کہ نیاز حیدر پر یہی الزام ہے کہ ان کے یہاں شعریت کم ہے ۔

ناچتی اوس و کلیوں کی لجاتی خوشبو
رنگ رخسار سحر زندۂ جاوید ہے تو
ماند پڑتا نہیں تاروں کی نظر کا جادو
جگمگا اٹھتے ہیں آنکھوں میں خوشی کے آنسو
''عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا
درد کا حد سے گزرنا ہے ہوا ہوجانا''

ایک بند اور دیکھئے ۔

لئے گلرنگ سے لبریز خیالوں کے سبو
ہجر کا رنج نہ دوزخ سے دہکتے پہلو
چاک دامانیِ احساس، نہ تشویشِ رفو
ایک بھولا ہوا افسانہ ہے فرقِ من و تو
کرشن بھگوان کی لیلا ہے رچی مدھ بن میں
پھر نئی شان ہے جمنا کے انوکھے پن میں

برطانیہ اور امریکہ کی سازشوں کے خلاف مصر کی کامیابی ترقی پسند قوتوں کے لیے دنیا سے سامراجی طاقتوں کے خاتمے کی طرف ایک قدم تھا اور اسی جذبہ کے تحت نیاز حیدر نے یہ نذرانۂ عقیدت پیش کیا اور مصر اور ہندوستان کی قدیم تہذیب کی طرف بہت خوبصورت اشارے کیے۔مصر کے بارے میں لکھتے ہیں ۔

مصر کو مصدر آگاہیِ انساں کہئے
دانش و ذوق و تمدن کا دبستاں کہئے
جسمِ تحریر و عبارت کی رگ جاں کہئے
مشق اور جبر کے ٹکراؤ کا میداں کہئے
صرف اہرام کا خالق نہیں کہلاتا ہے
وقت کے گھومتے پہیئے کا جنم داتا ہے

ان چھ مصرعوں میں مصر کی تہذیبی وثقافتی تاریخ کے اہم پہلوؤں کو انہوں نے نظم کر دیا ہے۔انھوں نے اس نظم میں مصر کی کامیابی کو 'دور بشر' کا آغاز قرار دیا ہے۔

ناظم حکمت کی زمیں فیضؔ کی دھرتی جاگی
رابسن گانے لگا شعلہ نوائی جاگی
نظم مخدوم کی، رضیہ کی کہانی جاگی
فاسٹ کی نظر حکایات کی خوبی جاگی
وامقؔ و عصمتؔ و سجادؔ و جگرؔ زندہ باد
شاعری جشنِ طرب دور بشر زندہ باد

نیاز حیدر نے غزلیں بہت کم لکھی ہیں۔ایسا نہیں ہے کہ وہ غزلوں کے مخالف تھے۔ انہوں نے تو غزل کو 'حاملِ فن' قرار دیا ہے۔ان کا شعر ہے ؎

جانِ تہذیب ہے سرمایۂ دل حاملِ فن
اپنی تاریخِ ثقافت کا دفینہ ہے غزل

لیکن انکا مزاج ہی نظم کا تھا۔غزلوں میں بھی وہ اسی زندگی کے شاعر ہیں اور وہی ان کی تمنائیں ہیں۔غزل اور نظم کے فرق کے سلسلہ میں بہت سی باتیں کہی جاتی رہی ہیں لیکن میں سمجھتا ہوں کہ غزل اور نظم کا بنیادی فرق یہ ہے کہ غزل ذاتی چیز ہے جس میں شاعر خود سے زیادہ مخاطب رہتا ہے اور نظم اجتماعی۔غزل کا زیادہ حصہ ذاتی محرومیوں اور کامیابیوں، خوشی اور غم سے متعلق ہوتا

ہے۔ نیاز حیدر چونکہ 'ذاتی' نہیں بن پائے اس لیے غزلیں انھوں نے کم کہیں۔ پھر وہ کسی ایک کی تمنّا والے شخص نہیں تھے، ان کا محبوب تو عوام تھے۔ اس لیے کسی ایک دامن کے سہارے کو کیوں کر قبول کر لیتے ؎

مستانہ روی، نغمہ گری، میری عبادت　　کیوں کر مجھے راس آئے گا دامن کا سہارا

نیاز حیدر کی شاعری کی ایک خوبی تغزل ہے۔ وہ اپنی شاعری میں لاکھ مقصدی یا نعرہ باز ہو جائیں ان کے اشعار کبھی تغزل سے خالی نہیں ہوتے۔ اسی لیے ان کی سیاسی نظمیں ہوں یا غزلیں دلکشی سے خالی نہیں ہیں۔ ان کی غزلوں کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

اس کی تلوار کی تعریف سنوں میں کب تک　　پہلے مجھ کو مرے قاتل کی طرف لے چلئے

.....

موت منزل ہے مسیحا کی تو پھر کیا کہنا　　زندگی کو اسی محفل کی طرف لے چلئے

.....

خزاں نصیب دور میں بہار کی تسلّیاں　　مگر وہ دل جسے ہے خار و خس کا آسرا بہت

.....

ہمیں کیا غم کہ ہم اک زمزمہ پرواز گلشن تھے　　بہاروں کو ہوئی محسوس گلشن میں کمی اپنی

بہاروں کو نیازؔ کی کمی ضرور محسوس ہوئی۔ وہ اپنے ہم عصروں میں اپنی شناخت الگ رکھتے تھے، اس لیے نہیں کہ وہ 'سیماب صفت' اور 'آتش زیر پا' تھے بلکہ ان کی فکر اور ان کا جذبہ مختلف تھا۔ وہ اپنی قیمت پر ہر ایک کے لیے وہ سب کچھ حاصل کر لینا چاہتے تھے جو ان کے تصور میں تھا۔ اردو کو ایسا تیکھا، ایسا بے چین، ایسا بے باک شاعر نہ ملا ہے اور نہ بدلے ہوئے حالات میں مل سکتا ہے۔ اپنی تمام کمزوریوں کے باوجود وہ اردو کا ایک سچا اور کھرا شاعر تھا۔

نیاز حیدر نے 'میری تلاش مت کرو' کے عنوان سے ایک نظم اپنے بارے میں لکھی ہے جس کو میں 'خود وفیّہ' Self obituary سمجھا ہوں، اسی کے ایک ٹکڑے پر اپنی گفتگو ختم کرنا چاہوں گا۔

بعید از قیاس
ماورائے فکر و آگہی
تمام کائنات کی حدوں سے پار زندگی
دانش و خرد کی بے شمار منزلیں ملیں
بے شمار منزلیں ملیں
فضائے بے زماں و بے مکاں کی جستجو میں گم
تعیّن اور مقام کا اسیر
میں کبھی نہ تھا....کبھی نہیں
اگر تعینات سے پرے نہ جا سکو گے تم
مری تلاش مت کرو نہ مجھ کو پا سکو گے تم
شبیہ رنگ روپ
ان قیود سے بری ہوں میں
.....مری تلاش مت کرو.....

نیاز حیدر ان تمام قیود سے کتنے ہی بری کیوں نہ ہو جائیں لیکن اردو شاعری کا وہ ایک عہد تھے اور اس عہد کے ہر نام کے ساتھ ان کا نام جُڑا ہوا ہے اور ان کے نام اور ان کی شاعری کے ذکر کے بغیر وہ عہد نامکمل ہے۔

(نیاز حیدر پر پہلا توسیعی خطبہ، فروری 1997)

پروفیسر شارب ردولوی سنٹر فار انڈین لینگویجز، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی سے سبکدوشی کے بعد لکھنؤ میں مقیم ہیں۔

عتیق اللہ

عابد سہیل: جو یاد رہا

کچھ لوگ اٹھ جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے لوگ لے لیتے ہیں۔ ساقی ترا میخانہ کبھی خالی نہیں ہوتا۔ جو اُٹھ جاتے ہیں ان میں سے کچھ لوگ بھلا دیے جاتے ہیں کہ وہ بھلانے کے لائق ہی تھے، کچھ لوگ ہمیشہ یاد رکھنے کے لائق ہوتے ہیں، جنھیں بھلائے سے نہیں بھولتے۔ وہ جب بھی یاد آتے ہیں نہاں کدۂ ذہن کے اندھیروں میں نور ہی نور برسنے لگتا ہے۔ ان کی بھولی بھالی شخصیت، ان کی خوش مشربی و خوش خلقی، ان کی بے لوثی و نیک سرشتی، ان کی معصومیتوں، ان کے لہجے کی نرمی، طبیعت کے گداز، ان کی ہم دردانہ فہم کا جب بھی خیال آتا ہے، ان کے کھونے کا غم کچھ اور گہرا ہو جاتا ہے۔ جن لوگوں کے کھونے کا غم مجھے ہمیشہ ستاتا رہے گا۔ ان میں قمر رئیس اور عابد سہیل کو بھلانا اتنا آسان نہیں ہے۔ میں نے عابد سہیل کو کبھی شکوہ بہ لب نہیں پایا۔ زندگی میں متعدد بار اتار چڑھاؤ آئے۔ 'نیشنل ہیرالڈ' پر بھی کیا بجلی گری ان کے پیروں تلے سے زمین کھسک گئی۔ جب تب راستے کے پتھر، پہاڑ بن گئے۔ منزلوں کا پتہ دینے والے سارے سنگ ہائے میل اکھڑ گئے۔ صبحوں کی چمک ماند پڑ گئی، راتوں کی نیندیں فنا ہو گئیں لیکن یونانی اسطور کی طرح جو شخص ہر آزمائش پر ثابت قدم رہا۔ اس کا نام ہے عابد سہیل۔

عابد سہیل نومبر 1932 میں پیدا ہوئے اور تراسی (83) برس کی بھرپور زندگی گزار کر 26 جنوری 1916 کو صبح تقریباً چھ بجے اس دیارِ نا اُستوار سے رخصت کی راہ لی۔ 'نیشنل ہیرالڈ' کے بند ہوتے ہی ایک بار پھر بے روزگاری کے دن جھیلنے پڑے۔ ایک اعلیٰ درجے کا صحافی، ایک ادیب جو صرف ادب کے لیے پیدا ہوا تھا۔ اپنی افسانوی دنیا سے نکل کر کتابوں کی دکان کھول کر

بیٹھ گیا۔ نام کو نصرت پبلی کیشنز کا مالک تھا، چپراسی بھی وہی، منشی بھی وہی۔ ملازم سے اس مروّت سے پیش آتے کہ ملازم اور مالک کی دوئی ہی مٹ جاتی۔ ترقی پسند تھے، اس کا اطلاق وہ زندگی بھر اپنے آپ پر کرتے رہے۔ 'شب خون' کی بھی دھوم تھی، یار لوگوں کی فرمائش پر 1962 میں ماہنامہ 'کتاب' کا اجرا کر ڈالا۔ خوب ستائش کے ڈونگرے برسے، جب بھی لکھنؤ جانے کا اتفاق ہوا، ہم بھی جی بھر کر ان کی تعریف کرتے کہ کہیں بندہ ہمت ہار کر چپکے سے میدان چھوڑ کر بھاگ نہ جائے۔ عابد صاحب کو خوش ہونے کے بجائے ملول ہی پایا۔ رسالہ نکالنا ایک مستقل نقصان کا سودا ہی ہے۔ کتاب نے 'شب خون' کی طرح نئے کے ساتھ پرانے ذہنوں پر بھی اپنا نقش جما لیا۔ 'شب خون' میں شب خونیت تھی، اس نے ترقی پسندوں کے خلاف ایک محاذ سا قائم کر دیا تھا، عابد سہیل ترقی پسند تھے لیکن وقت کے تقاضوں کو بھی خوب سمجھتے تھے۔ اعتدال کی راہ انھیں خوش آئی۔ ہر نئے شعری اور افسانوی تجربے کے لیے کتاب کے دروازے وا رکھے۔ ترقی پسند تحریک میں سست روی پیدا ہو گئی تھی کیونکہ عالی ترقی پسندوں میں جوانی باقی تھی نہ جوانی کا جوش و خروش باقی تھا۔ کتاب میں لکھنے والے بھی جدید ذہن کے حامل تھے۔ عابد صاحب کی ترقی پسندی بھی معتدل قسم کی تھی۔ ان کے افسانوں میں شور بھی کم تھا، مسائل کی پیش کش میں بھی تخلیقی ضبط کا لحاظ تھا، کرافٹ کی طرف بھی خاص توجہ تھی۔ عموماً جذباتی شدت سے دامن بچانے کی کوشش کی۔ اسی محتاط و محفوظ رویے کو انھوں نے 1975 تک قائم رکھا، یہی سن آنجہانی کتاب وفات حسرت آیات کا بھی ہے۔ افسوس ہوتا ہے کہ جو زمانہ بے دردی کے ساتھ افسانے کے لیے وقف کرنا تھا وہ کتاب میں لکھنے والوں کی ذہنی جلا کاری کی نذر ہو گیا۔ پھر بھی جینے والے، غلام گردش اور سب سے چھوٹا غم جیسے اہم افسانوی مجموعے اس لیے بھی قیمتی دستاویز ہیں کہ یہ عین متضاد ادبی رجحانات کے تصادم کے دورانیے کی یادگار ہیں۔ یہ نہ تو ترقی پسندی کی روایتی تعریف پر پورا اترتے ہیں اور نہ جدیدت کی انتہا پسندانہ روش کا کوئی عکس ان میں دکھائی دیتا ہے۔ بس اتنا ضرور ہوا کہ ان کے فن میں نشو و نمو کی رفتار پر جیسے قدغن سی لگ گئی۔ ان کے ترقی پسند ساتھی اقبال مجید نے اسی دوران پنے آرٹ کو

عروج کے اس نقطے پر پہنچا دیا جس پر کوئی بھی زبان اور اس کا ادب بجا طور پر فخر کر سکتا ہے، عابد سہیل کی غیر ادبی مصروفیتوں نے انھیں وہ مواقع کم ہی فراہم کیے کہ ادب کے لیے کل وقتی نہ سہی جُز وقتی ہی مہلت انھیں میسر آ جاتی۔ انھیں اس نقصانِ عظیم کا شدید احساس تھا۔

زندگی بڑی ظالم چیز ہے جسے ہر طرح کی نعمتیں میسر ہوں اسے بھی راس نہیں آتی اور جسے میسر نہ ہوں اسے راس آ جاتی ہے۔ عابد سہیل ان میں سے تھے جنھوں نے ہر حال میں خوش رہنے، جینے اور ثابت قدم رہنے کی قسم کھائی تھی۔ میں نے کم از کم میں نے ان کی پیشانی پر کبھی کوئی بل نہیں دیکھا۔ دہلی اردو اکیڈمی نے مجھے، رتن سنگھ اور عابد سہیل کو کوئی پروجیکٹ تفویض کیا تھا جسے دو برس میں مکمل کرنا تھا، رتن سنگھ اور عابد سہیل کے سوانحی تجربات کی ایک طویل عمر تھی۔ سو وہ اپنی یادداشتوں کے کنکر موتیوں کو 'چننے' سمیٹنے میں مصروف ہو گئے۔ عابد سہیل نے دو برس میں دو سو صفحات کالے بھی کر دیے لیکن کام تمام نہیں ہوا۔ اعزازیہ بہت کوتاہ تھا یعنی پانچ ہزار روپے ماہانہ، محنت کو دیکھتے ہوئے اجرت بہت کم تھی اور ستم بالائے ستم یہ کہ سمیٹنے کا کام ابھی جاری ہی تھا مگر اعزازیہ ضابطے کے مطابق جاری نہیں رہ سکا۔ عابد صاحب جس انہماک اور تگ و دو کے ساتھ خودنوشت کے لیے کوشاں تھے اور جس طور پر انھوں نے چاروں طرف کی مصروفیتوں سے کاٹ کر خود کو آپ بیتی میں غرق کر رکھا تھا، اسے دیکھتے ہوئے انھیں اعزازیے سے محروم نہیں کرنا تھا۔ میں ان سے کہتا رہا، بالتاکید کہتا رہا اور بار بار کہتا رہا لیکن انھوں نے اعزازیے کی مدت بڑھانے کے لیے عرض داشت نہیں بھیجی تو نہیں بھیجی۔ مجھ سے بس اس کا ذکر کرتے رہ گئے اور ذکر بھی کرتے تو اتنی نرمی اور زیرِ لبی کے ساتھ جیسے کوئی گناہ کر رہے ہوں۔ ان کی آپ بیتیہ عنوان 'جو یا در ہا' کیا ہے جگ بیتی ہے اور جگ بیتی نے اتنے پاؤں پھیلائے کہ بار بار چادر سے باہر نکل جاتی۔ وہ بار بار اسے پکڑتے، گرفت میں رکھنے کی کوشش کرتے مگر ظالم اپنی خودسری سے باز نہیں آئی۔ عابد صاحب ایک تماشہ بین بن کر رہ گئے اور وہ گستاخ کہیں کی کہیں نکل گئی۔ عابد صاحب کی آپ بیتی کے چاروں طرف چرچے تھے ان کے چاہنے والے بھی کم نہیں تھے۔ جب سامنا ہوتا یہی سوال

برسرِ لب ہوتا کہ آپ بیتی کب آ رہی ہے۔ وہ اتنی شرمندگی کے ساتھ اس تاخیر کے لیے معذرت خواہ ہوتے جیسے وہ اکیڈمی کے سامنے نہیں، سوال کرنے والے کے سامنے جواب دہ ہیں۔ پہلے سنا دوسو صفحات پورے ہو گئے ہیں پھر پتہ چلا تین سو پر بات پہنچ گئی ہے، پھر یہ خبر آئی کہ چار سو پر اس کی تمت بالخیر ہوگی۔ یہ خبر بھی محض افواہ ثابت ہوئی۔ عابد صاحب کا فون آیا کہ بھائی میری طرف سے اکیڈمی کو بتا دیں کہ یہ پروجیکٹ میرے اختیار سے باہر ہو گیا ہے۔ عابد صاحب کے جذبۂ بے اختیارِ شوق کا اب یہ عالم تھا کہ سینۂ شمشیر سے باہر ہے دمِ شمشیر کا۔ آپ بیتی نے تقریباً چھ سو صفحات پر جا کر دم لیا۔ آخری شمار پر جو چیز سامنے آئی اسے دیکھ کر بس یہی کہا جا سکتا ہے کہ:

ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرف دار نہیں
دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بہتر سہرا

عابد صاحب نے اپنی زندگی کے سفر کے سارے پیچ وخم، سارے مسائل، ساری آز مائشوں کی روداد، کہیں کھل کر کہیں اشاروں کی زبان میں مہیا کرنے کے علاوہ این وآں کے جو دفتر کھولے ہیں، وہ اربابِ دل کے لیے معلومات کا ایک بحرِ ذخّار ہیں۔ عابد صاحب کی زبان اتنی صاف شفاف اور رواں ہے کہ اس کے سرے صحافت سے جا ملتے ہیں۔ انداز افسانوی ہے لیکن زبان صحافتی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ کہیں خودرائی ہے نہ خودستائی نہ اپنی ذات کو دوسروں سے بہتر اور بڑھ کر جتلانے کی کوشش اور نہ طنز و تشنیع یا مذمت و ملامت آ گیں لفظوں سے اپنی تحریر کو آلودہ کیا ہے یہی ان کی شخصیت کا اسلوب بھی تھا۔

باتوں باتوں میں مجھے ایک واقعہ اور یاد آ گیا جو بے حد دلچسپ ہے۔ عابد صاحب کی طرف صادق اور میرا کچھ حساب باقی تھا۔ ہماری بار بار یاد دہانی کے بعد بھی وہ ادا نہیں کر پا رہے تھے۔ ان کی کچھ مجبوریاں تھیں۔ ہمارے لیے اُس رقم سے زیادہ ان کی خدمات محترم تھیں، سو ہم نے بھی اُسے اپنی یادداشت سے جھٹک دیا۔ اسی دوران ایک سیمینار کے موقعے پر لکھنؤ جانے کا اتفاق ہوا۔ میں اور شہنشاہ مرزا نے ان سے ملاقات کا قصد کیا، وہ گھر پر ہی تھے۔ چائے ناشتے

وغیرہ سے تواضع ہوئی، اِدھر اُدھر کی کھٹی کم میٹھی باتیں زیادہ ہوئیں۔ انھیں پانچ سات منٹ کے لیے اٹھ کر جانا پڑا تو میری پشت پر کتابوں سے چور ایک ریک تھی جس میں ایک پتلی سی کتاب بڑی دیر سے چمک مار رہی تھی، جس کا نام تھا 'میراجی کی نظمیں' میں اسے الٹ پلٹ کر دیکھنے لگا۔ مرزا نے کہا یار تمہارے پیسے بھی عابد صاحب سے اب تک نہیں ملے، پیسے نہ سہی یہ پتلی سی کتاب ہی رکھ لو۔ آئے ہیں اس گلی میں تو.....اور انھوں نے فوراً اسے میرے بیگ میں ڈال دیا۔ اتنے میں عابد صاحب بھی واپس آ گئے ان کے ہاتھ میں ایک لفافہ تھا۔ بڑی معذرت کے ساتھ وہ مجھے دے دیا اور حساب بے باق ہو گیا۔ میں بھونچکا سا رہ گیا۔ شہنشاہ مرزا کے چہرے پر ایک ہلکی سی معنی خیز مسکراہٹ کھیل رہی تھی۔ ہم عابد صاحب سے تکلفاً یہ کہتے ہوئے اٹھ گئے کہ اس زحمت کی کیا ضرورت تھی۔ باہر نکل کر میں نے مرزا سے کتاب لوٹانے کے لیے کہا۔ تو مرزا نے کتاب لے لی اور یہ کہہ کر اپنے جھولے میں رکھ لی کہ مطمئن رہو، میں اسے پڑھ کر انھیں لوٹا دوں گا۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ انھوں نے اسے نہیں لوٹایا ہوگا کیونکہ موصوف سے جب بھی بات ہوتی تو وہ ہنس کر ٹال جاتے۔ مجھے یقین ہے کہ ان کے اثاثے میں وہ کتاب اب تک محفوظ ہوگی۔

عابد صاحب تنقید کا بھی گہرا شعور رکھتے تھے۔ فکشن کی تنقید کے نام سے ان کے مضامین کا مجموعہ بھی شائع ہو چکا ہے جس میں افسانے کی پوئٹکس کے لیے انھوں نے 'افسانویت' کی اصطلاح وضع کی تھی۔ ہر جگہ ان کا رویہ لبرل ہے۔ جو بات کی ہے پورے اعتماد اور تیقن کے ساتھ کی ہے۔ بنیادی طور پر وہ ایک تخلیق کار تھے اور تخلیق کار کی تنقید جس طرح تازہ کار اور غیر رسمی ہونی چاہیے۔ یہ مجموعہ ایسی ہی تنقید کی مثال ہے۔ تنقید کو انھوں نے اپنا پیشہ نہیں بنایا۔ مطالعے کا شوق تھا، نئی نسل کے ادیبوں کی تحریروں کو خصوصی دلچسپی سے پڑھتے اور اپنی رائے بھی دیتے۔ ان کی رایوں میں ان کے مطالعے کی جھلک نظر آتی۔ یادداشت اچھی پائی تھی اس لیے وقتِ ضرورت حوالے کا پیوند بھی لگا دیتے۔ کبھی مرعوب کرنے یا اپنی رائے کو بضد منڈھنے کی کوشش نہیں کرتے۔ ہر بات عجز و انکسار سے شروع ہوتی اور خاکساری پر ختم ہوتی۔ بعض موقعوں پر انھوں نے اصرار بھی ضروری

سمجھا اور اظہار کے عمل میں شدت بھی دکھائی لیکن اس کا ایک محل ضرور ہوتا تھا۔ عموماً جدیدیت اور ترقی پسندی بحث کے درمیان آجاتی اور وہ انکار و اقرار کے مجادلے میں پھنس کر رہ جاتے کہ وہ نہ تو پرانے ترقی پسند تھے اور نہ نئے جدیدیے دونوں کے بہترین عناصر کے طرف دار۔

لیکن کبھی کبھی وہ جدیدیت کی انتہا پسندی کو بھی گوارہ کر لیتے تھے۔ ایک بار صادق، ویریندر اور میں نے اشتراک سے ایک افسانہ لکھا۔ پہلا حصہ ویریندر نے لکھا جسے پڑھ کر میں نے اسے آگے بڑھایا یہ دوسرا حصہ تھا، تیسرا حصہ جس پر افسانے کو ختم ہونا تھا، صادق نے لکھا۔ افسانہ کیا تھا کہیں کی اینٹ اور کہیں کا روڑا بھان متی نے رشتہ جوڑا۔ اپنی طرف سے جتنی توڑ پھوڑ ہو سکتی ہے ہم نے توڑ پھوڑ کی۔ بہ ظاہر ایک ایسی تحریر لگ رہی تھی جسے افسانے کا نام دینا افسانے کے فن کی توہین کرنا تھا، جس کی کوئی کل سیدھی نہیں تھی۔ سوال یہ تھا کہ اسے کون چھاپے گا۔ ہمت کر کے ہم نے اسے عابد سہیل کی طرف دھکیل دیا۔ عابد صاحب نے اُسے بڑی سنجیدگی سے پڑھا اور جواب سے نوازا کہ بھائی آپ لوگوں کا یہ تجربہ مجھے بے حد پسند آیا۔ میں نے گہری سنجیدگی اور انہماک کے ساتھ اسے پڑھا۔ خوب لطف لیا۔ اتفاق سے شہنشاہ مرزا بھی موجود تھے۔ انھوں نے بھی اسے پڑھا اور کتاب میں اس کی اشاعت کے لیے سفارش بھی کی۔ ان کی سفارش سر آنکھوں پر۔ مجھے آپ کا یہ تجربہ افسانے کی صورت میں بہت اچھا لگا۔ بس آپ سے یہی گزارش ہے کہ آئندہ ایسا کوئی تجربہ نہ کریں۔ اگر آپ اسے چھپوانے پر ہی مصر ہیں تو بہتر ہے 'شب خون' کو بھیج دیں۔ فاروقی ملے تو میں بھی اپنی طرف سے سفارش کروں گا۔ تجربہ تو تجربہ ہی ہوتا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

ہم لوگوں نے عابد صاحب کی تحریر سے خوب لطف لیا۔ ویریندر نے اسے ایک ہندی رسالے میں شائع بھی کرا دیا۔ میرا حوصلہ تھوڑا سا بلند ہوا تو میں نے اپنے طور پر ایک افسانہ لکھ ڈالا۔ میں نے بھی تجربہ کیا کیا تھا شرارت ہی کی تھی۔ نہ تو کوئی پلاٹ تھا، نہ کوئی کردار، بس خود کلامی کی صورت تھی۔ ایک اوٹ پٹانگ شخص ہے جو اوٹ پٹانگ حرکت کر رہا ہے۔ جیسے کوئی ذہنی مریض، جسے بار بار مرگی کا دورہ پڑتا ہو۔ افسانے کا کوئی سر تھا نہ پیر۔ بے ڈھنگے پن سے شروع

ہوتا ہے اور ایک بے ڈھنگے موڑ پر اس کا اِتمام ہو جاتا ہے۔ میں نے فوراً اپنی یہ تحریر عابد صاحب کو یہ کہہ کر بھیج دی کہ یہ افسانہ محض ایک تجربہ ہے۔ انھوں نے میرے اس غیر سنجیدہ کام کو بڑی سنجیدگی سے لیا اور محمود ہاشمی اور قمر رئیس کے تجزیوں کے ساتھ اسے کتاب میں شائع بھی کیا۔ ان حضرات نے ایسی ایسی معنویتیں اجاگر کیں کہ میں عش عش کرتے رہ گیا۔ تنقید بہر حال نکتہ دانی ونکتہ رسی کا کام ہے۔ جو زمین بنجر ہے اسے بھی زرخیز ثابت کر سکتی ہے۔ تنقید کا یہی کمال ہے جو کسی کرتب سے کم نہیں ہوتا۔

بہر حال عابد صاحب کے حوصلے کی داد دیتا ہوں۔ ان کی وسیع القلبی، وسیع النظری اور محبتیں وشفقتیں ہمیشہ یاد رہیں گی۔

پروفیسر عتیق اللہ، صدر شعبہ اُردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی سے سبکدوش ہیں۔

قدوس جاوید

اُردو کا سماجی اور ثقافتی ڈسکورس

صدی کے بدل جانے سے کسی انسان یا زبان کا مقدر بھی بدل جائے ،ضروری نہیں۔ لیکن انسان یا زبان کی جڑیں اگر اپنے سماج اپنی ثقافت میں گہرائی سے پیوست ہوں تو پھر وقت اور حالات سازگار نہ ہونے کے باجود اس انسان یا زبان کی بقا اور ارتقاء کے سوتے خشک نہیں ہوتے۔ اپنے وطن میں اُردو زبان اور اُردو والوں کا معاملہ کچھ ایسا ہی ہے۔اُردو کے لسانی وتہذیبی تناظرات ہندوستان کی کسی بھی دوسری زبان سے کہیں زیادہ سیکولر اور وطن دوست رہے ہیں رشید احمد صدیقی کی یہ بات غلط نہیں کہ ''ہندوستان نے اردو کے آئینے میں پہلی بار جمہوریت کی تصویر دیکھی۔اُردو کا یہ سماجی وثقافتی کردار آج بھی بدلا نہیں ہے۔ پھر بھی ''گنگا جمنی تہذیب'' کے عنوان سے بت تراش کر کوئی خوش فہمی پالنے کے بجائے اگر عصری اُردو ادبی سرمایہ کے اندر سے جھانکتی ان سچائیوں پر غور کریں تو بہتر ہوگا۔جو سچائیاں انسان کی سماجی وثقافتی زندگی کو ایک عمدہ اور خوش آئند سانچے میں ڈھال سکتی ہیں۔دراصل انسانی زندگی کے لئے ادب کی معنویت یا لایعنیت کے بارے میں ہر شخص کوئی بھی رائے قائم کرنے کا حق محفوظ رکھتا ہے۔لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ کوئی بھی ادیب خواہ جتنی بھی کوشش کیوں نہ کر لے اُس سماج اور تہذیب سے صد فیصد الگ ہو کر ادب کی تخلیق نہیں کر سکتا۔جس سماج اور تہذیب کی گود میں وہ پلا بڑھا ہے۔ادب کی تخلیق کے تجزیے کے باب میں ترقی پسند، جدید یا مابعد جدید ادبی ولسانی نظریات یا تھوریز کو برائے کار لانے کے سوال پر اختلاف رائے فطری امر ہے لیکن یہ بھی نہیں بھولنا چاہئے کہ ہندوستانی سماج ایک طبقاتی سماج (Class Based) ہے۔اور ہر طبقہ اور فرقہ کی تہذیب کئی جہتوں سے دوسرے طبقے یا فرقے کی

تہذیب سے مماثلت کے ساتھ ساتھ مغائرت بھی رکھتی ہے لیکن یہ عیب نہیں ہمارے سماج کی خوبی ہے اس خوبی کی نیرنگیاں اردو زبان وادب میں کس کس انداز میں جلوہ گر ہوتی رہی ہیں اور ہو رہی ہیں اس پر مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہے سچ تو یہ ہے کہ کسی بھی زبان کا ادیب جب بھی کچھ لکھتا ہے تو اس کی تحریر میں شعوری یا لاشعوری طور پر اپنے طبقہ یا فرقہ کی خوبیوں اور خامیوں، مسائل اور مفادات کی باتیں بالواسطہ یا بلا واسطہ آ ہی جاتی ہیں اور یہ ایسی کوئی غلط بات بھی نہیں۔ عرب وعجم کے قبائلی شعراء کے یہاں اس کی مثالیں بھری پڑی ہیں۔ آریہ سماج کے بانی سوامی دیا نند سرسوتی کے ناول آنند مٹھ میں ہندو احیا پسندی اور سرسید اور حالی وغیرہ کی تحریروں کا مقصد واضح طور پر مسلمانوں کی بیداری تھا۔ آج افریقہ کے Blaelc literture اور ہندوستان کے دلت ساہیتہ میں اس کی مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ لیکن اکیسویں صدی میں اُردو کے لسانی وتہذیبی کردار پر گفتگو کرتے ہوئے برصغیر میں مغربی تہذیب کی آمد اور اس ملک کی دو بڑی قوموں ہندو اور مسلمان کی زبان، تہذیب وتمدن اور سیاسی، سماجی اور اخلاقی روایات اور اقدار پر مرتب ہونے والے اثرات کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ کیونکہ آج کی تاریخ میں دوسری زبانوں کی طرح اُردو کی لسانی ساخت بھی تیزی سے بدل رہی ہے ہندوستانی سماج اور ثقافت نئی تبدیلیوں کی زد میں ہے۔ مشرف عالم ذوقی کے افسانہ ''اصل واقعہ کی زیراکس کاپی'' کا یہ اقتباس دیکھئے:

> ''ابھی تم نے جن کلچرز کا ذکر چھیڑا وہ سب دُکھ کی پیداوار ہیں..... دُکھ..... جو ہم جھیلتے ہیں..... یا جھیلتے رہے ہیں..... مہاتما بدھ کے مہان بھشکرمن سے لے کر بھگوان کی آستھاؤں اور نئے خداؤں کی تلاش تک..... پھر ہم کسی روحانی نظام کی طرف بھاگتے ہیں..... کبھی اوشو کی شرن میں آتے ہیں..... کبھی گے (GAY) بن جاتے ہیں تو کبھی لیسبین۔ قتل عام ہو رہے ہیں..... اور بھاگتے بھاگتے اچانک ہم شدبُد کھو کر کنڈوم کلچر میں کھو جاتے ہیں۔ ہم مر رہے ہیں۔ سموئل اور وہ جو نہیں مر رہے ہیں وہ جانے انجانے ایچ۔آئی۔وی پازیٹو (H.I.V. Positive) کی تلاش میں بھاگ رہے ہیں۔''

(مشرف عالم ذوقی، افسانوی مجموعہ، نفرت کے دنوں میں، 2013، ص16)

لیکن یہاں معاملہ اُردو اور اُردو بولنے والوں کا ہے۔اس لئے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ اُردو اور اُردو والوں کو سماجی، تہذیبی اور سیاسی اعتبار سے عبرتناک حد تک زوال آشنا کروانے کے پیچھے کیسی سوچ اور فکر کارفرما رہی ہے۔ دراصل کسی بھی دور میں حکمراں طبقہ کی سوچ اور فکر یا وچار دھارا ہی سماج ثقافت اور ادب میں Dominant کا کردار ادا کرتی ہے۔لہٰذا ادب میں بھی حکمراں طبقوں کے نظریات کے اثبات کا عمل شروع ہو جاتا ہے لیکن یہ بھی یاد رہے کہ اپنی آزاد اور غیر جانبدار فطرت کے سبب ادب اکثر طبقاتی یا فرقہ وارانہ حدود کو زیر و زبر کر کے، انسان اور انسانیت کے وسیع و عظیم تر مفادات کو بھی اپنے دائرے کے اندر لاتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں پر تخلیق کار اپنی تخلیقی ایمانداری اور Ralionality کو بروئے کار لا کر اپنی تخلیقیت کے منفرد اور عظیم ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ یہاں ایک اور بات کی وضاحت ضروری ہے کہ ادب یا کسی مخصوص ادبی تخلیق کے تعین قدر میں محض ''وچار دھارا'' یا زاویہ فکر کا ہی نہیں تخلیق کار کے جذبہ وحساس، فکر و دانش اور ذوق و وجدان کا بھی عمل دخل ہوتا ہے۔اسی لئے کسی بھی عمدہ ادبی تخلیق کا لسانی نظام صرف معنی و مفہوم ہی نہیں دیتا سماج اور ثقافت کے حوالے سے صوت اور صورتوں کا بھی اخراج کرتا ہے۔ہم آپ اسانی کے لیے تصویر کشی، مرقع نگاری یا پیکر تراشی کا نام دیتے ہیں۔اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی قابل غور رہے کہ تخلیق کار اپنی نظریاتی (Theory Based) تخلیق میں اپنے عہد کی زندگی اور زمانہ کے سماجی و ثقافتی اور سیاسی و اخلاقیشیب و فراز سے متعلق سچائیوں کو کتنی گہرائی اور پھیلاؤ کے ساتھ سمیٹ کر پیش کر سکا ہے۔لیکن اس کے باوجود حقیقت تو یہی ہے کہ طبقاتی سماج کے زائیدہ ادب کی طبقاتی یا فرقہ وارانہ بنیادوں کے گہرے شعور کے بغیر ایسی کسی بھی ادبی تخلیق کے بارے میں کوئی بامعنی اور نتیجہ خیز ڈسکورس قائم نہیں کیا جا سکتا چندر بھان خیال پیغام آفاقی، سید محمد اشرف، بلراج بخشی، شوکت حیات، ترنم ریاض، حسین الحق اور سلام بن رزق وغیرہ کی مشہور و مانوس تحریروں سے ایسے ہی مکالمے کی ضرورت ہے در اصل اکیسویں صدی میں ہندوستان کے سماجی و ثقافتی فروغ کے لئے، اردو سمیت ہندوستان کی اکثر زبانوں کے ادیب جو

کارنامے انجام دے رہے ہیں ان کا غیر جانبدارانہ جائزہ ضروری ہے۔اردو میں سلام بن رزاق اگر ہندو دیو مالا کے کردار' کلویہ' کے حوالے سے ہندوستان کی سماجی، معاشی اور ثقافتی صورت حال کے ساتھ ڈسکورس قائم کر رہے ہیں تو چندر بھان خیال 'لولاک' میں پیغمبر اسلام کی سیرت اور تعلیمات میں ہندوستانی سماج اور ثقافت کے فروغ کے امکانات کی نشاندہی کرتے ہیں جموں کشمیر کے افسانہ نگار بلراج بخشی کے افسانوں کا مزاج ہی بنیادی طور پر سماجی وثقافتی صورت حال کا تجزیہ اور محاسبہ ہے لیکن فی الحال یہاں مشرف عالم ذوقی کے تازہ ترین ناول ''آتشِ رفتہ کا سراغ' سے چنی گئی چند ایک سچائیوں پر غور کرنا، طبقاتی سوچ اور فکر یا دو چار دھاراؤں کی کشمکش کو سمجھنے کے لئے زیادہ موزوں ثابت ہوگا۔ذوقی کا کردار تھاپڑ کہتا ہے:

''ایک بڑی جنگ۔ایک عقیدے کو باریکی سے سمجھنے کے لیے ایک زندگی بھی کم ہوتی ہے۔ میں تمہاری مضبوطی اور تمہاری کمزوریوں کو سمجھنا چاہتا تھا۔اور میں بہت حد تک سمجھ بھی گیا تھا۔میرے لیے چھوٹی چھوٹی باتوں کو جاننا ضروری تھا۔تمہارا بادشاہ بابر جب پہلی بار ہندوستان آیا تھا تو جانتے ہو اس نے اپنے فوجیوں سے کیا کہا تھا؟ یہ ہندوؤں کا ملک ہے۔ ہندو سیدھے اور شریف ہوتے ہیں۔انہیں سمجھنا ہے تو قوت بازو سے نہیں۔ان سے گھل مل کر انہیں سمجھنا شروع کرو۔ہم تمہیں یعنی ایک عام مسلمان کو اتنا ہی جانتے تھے، جتنا باہر کی دنیا میں دیکھتے تھے، پھر تمہاری کمزوریوں سے ،تمہاری عام روٹین سے واقف کیسے ہوتے اور ان کے بغیر تم پر حکومت کیسے کرتے۔......تھاپڑ کی آواز سرد تھی۔'ہم شانتی سے رہنے والے لوگ تھے۔یہ ہماری زمین تھی۔''آریہ ورت'' اور یہاں تم نے اپنے ناپاک پاؤں پھیلا دیے۔700 برسوں کی غلامی ہمارے نام لکھ دی۔ہم سب کچھ برداشت کرتے رہے۔یہ سوچ کر کہ ایک دن......ایک دن ہم تمہارے وجود سے اس زمین کو پاک کر دیں گے۔ہم بھارت کو ایک جمہوری مملکت کے بجائے ایک ہندو راشٹریہ بنانا چاہتے ہیں۔ایک ایسی ہندو مملکت جہاں صرف ہماری حکومت ہو اور اس لیے آزادی ملنے کے بعد سے

ہی ہم نے سابق فوجی افسروں کو ملانا شروع کیا۔ چھوٹی موٹی کامیابیوں سے ہمارے حوصلے بلند ہوئے۔ ناکامیوں سے ہم گھبراتے نہیں۔ کیونکہ ہر ناکامی آگے آنے والی کامیابی کی دلیل ہوتی ہے۔''

مشرف عالم ذوقی، آتشِ رفتہ کا سراغ، (فلیپ)

اس طرح کی سوچ رکھنے والے ہندو، مسلمان اور سکھ ہر فرقہ، ہر طبقہ میں ہیں۔ اس کے منفی اثرات دوسروں کی طرح اُردو اور اُردو والوں کے سماجی اور ثقافتی سرکاروں پر بھی مرتب ہو رہے ہیں۔ لیکن اکیسویں صدی کی دوسری دہائی تک آ کر بھی یہ صورتِ حال کیوں ہے؟ اس پر غور کرنا ہوگا۔) پریم چند نے بھی اپنے ایک مضمون ''مہاجنی تمدن'' میں ہندوستان میں پنپنے والی ساری برائیوں کے لیے اپنے مخصوص انداز میں مغربیت کی عطا کردہ دولت پرستی کو ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔ لیکن آج، ہر چند کہ گھیسو اور مادھو، ہوری اور دھنیا کی حالت اور ہئیت اب بدل چکی ہے لیکن گائتری دیوی اسپائیواک جس ''سلی کون سوسائٹی'' کی باتیں کرتی ہیں اس کا اثبات ممبئی، چنئی اور دہلی، حیدرآباد کے چند سو پر مالس، ملٹی پلیکس یا بگ بازاروں کے حوالے سے نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے کہ کسی بھی بڑے ترقی یافتہ شہر کے عالیشان بازاروں اور پوش کالونیوں سے بیس پچیس کلو میٹر اندر چلے جائیں تھوڑے بہت فرق کے ساتھ سماج کا وہ نقشہ نظر آئے گا جسے اسپائیواک نے ہی ڈارونین سماج Darvinian Society کیا ہے۔ آج بھی ہندوستانی گاؤں اور قصبوں پر مشتمل ایک زراعتی ملک ہے لیکن اب یہاں ادب و ثقافت کی پاسداری کرنے والے زمیندار اور جاگیردار نہیں رہے۔ اُردو زبان و ادب اور اُردو بولنے والوں یا پھر یہ کہیں کہ مسلمانوں پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے اس کی تفصیل قاضی عبدالستار، سید محمد اشرف اور طارق چھتاری کے افسانوں میں دیکھئے۔ آج اکیسویں صدی میں ٹورے لٹرین مارکیٹ اکانومی، صنعتی ماحول، مزدور بازار (Labour Market اور کنزیومرز (Consumerism) وغیرہ کی وجہ سے امیر اور غریب کے درمیان فاصلہ تو بڑھ ہی رہا ہے سماج اور ثقافت میں بھی انتشار اور بحران پیدا ہو رہا ہے۔ آزادی کے بعد یہ بحران اور انتشار سب سے زیادہ ہندوستان کے مسلم سماج میں ہے۔ غریبی، بے

روزگاری،تعلیم کی کمی، کثرت اولاد وغیرہ مسلم سماج کی وہ کمزوریاں ہیں جن کی طرف اُردو کے فکشن نگاراور شعراءتوجہ تو دے رہے ہیں لیکن من حیث القوم ان کے سید باب کی سنجیدہ کوششیں نہ تو مسلم تنظیموں اور اداروں کی طرف سے ہورہی ہیں اور نہ حکومت کی جانب سے، یہ شکایت درست ہے کہ آزادی کے بعد سے اب تک اُردو اور اُردو والوں کو مسلسل نظر انداز کیا جا تا رہا ہے لیکن معاملہ ''تو وفادار نہیں ،ہم بھی تو دلدار نہیں'' کا بھی ہے۔ پھر وہ آج اکیسویں صدی کی دوسری دہائی میں بھی ہندوستان میں کچے پکے شاعروں اور ادیبوں کی تعداد آم اور سیب کے درختوں سے زیادہ ہی ہوگی۔ اخبارات ورسائل کی شکل میں ادب وصحافت کے چھوٹے بڑے باغات بھی ہر گلی کوچے میں مل جائیں گے۔لیکن آج کی تاریخ میں زبیر رضوی کے ''ذہن جدید'' این۔سی۔پی۔یو ایل کی ''اُردو دنیا'' اور ''راشٹریہ اور عالمی سہارا''، ''نئی دنیا''، ''سیاست'' اور ''انقلاب'' کے سوا اور کون سے ایسے رسالے یا اخبارات ہیں جو عصری سماجی وثقافتی انتشار اور امکانات کے حوالے سے اُردو والوں کو Educate کرنے کی کوشش کر رہے ہیں ۔اسکولوں، کالجوں اور یونیورسٹیوں تک کا اُردو نصاب تشویشناک حد تک فرسودہ ہے۔ کئی جگہ دو اساتذہ کی تقرری میں مطالعہ، ذہانت اور صلاحیت کے بجائے جوڑ توڑ، گروہ بازی، اور سکہ رائج الوقت کا عمل دخل زیادہ اہم ثابت ہورہا ہے۔نتیجہ یہ ہے کہ جدید ترین سماجی اور ثقافتی تقاضوں کی روشنی میں ادب کی تدریس گنے چنے شعبوں میں ہی ہورہی ہے۔ دوسری جانب صدیوں سے اُردو کی جڑوں کی آبیاری کرنے والے دینی مدرسے زیر عتاب ہیں۔بعض اداروں کے انعامات ادب کے دبنگوں کے لئے مخصوص ہوکر رہ گئے ہیں۔اُردو بولنے والوں کے بڑے علاقے دہشت گروی کے اڈے قرار دیے جارہے ہیں۔ اس سماجی، سیاسی اور ثقافتی صورت حال نے اُردو والوں کو پس ماندگی اور احساسِ کم تری کے روگ میں مبتلا کر دیا ہے۔اور یہی روگ ہے جو انہیں قومی دھارے میں پورے جوش وخروش سے شامل ہونے سے روکتا ہے۔آج کے اس سیمنار کے کانسیپٹ نوٹ میں بھی اور باتوں کے علاوہ'' اُردو بولنے والوں کو قومی دھارے میں لانے اور ان کی سماجی، ثقافتی، سیاسی اور معاشی خواہشات کی

تکمیل کے لئے اُردو میں نئے پروگرام شروع کرنے پر زور دیا گیا ہے۔یقینی طور پر قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان کے اس کالسپٹ (Concept) کا خیر مقدم کیا جانا چاہئے۔لیکن یہ کام اُردو کے شاعروں اور فکشن نگاروں سے زیادہ بہتر طور پر اُردو داں، ماہرین سماجیات ومعاشیات، سیاست داں اور سائنس وٹکنالوجی سے وابستہ دانشور انجام دے سکتے ہیں۔اپنے وطن میں ایسے اُردو داں دانشوروں اور ماہرین کی کمی نہیں ہے۔لیکن شرط یہ بھی ہے کہ ایسے کسی بھی منصوبے کو عملی جامہ پہنانے کے لئے حکومت کی جانب سے بھی این۔سی۔پی۔یو۔ایل جیسے اداروں کی ہر ممکن حوصلہ افزائی ہو۔کیونکہ حکومت کی سرپرستی اور حوصلہ افزائی سے ہی اُردو کا سماجی اور ثقافتی فروغ ہوسکتا ہے اور اُردو والوں کے لیے بھی اچھے دن آنے کے امکانات پیدا ہوسکتے ہیں۔

پروفیسر قدوس جاوید، صدر شعبہ اُردو، سنٹرل یونیورسٹی آف کشمیر رہ چکے ہیں۔

مرزا خلیل احمد بیگ

مسعود سعد سلمان کے ہندوی دیوان کے قدیم ترین حوالے

شمالی ہندوستان میں زبانِ 'ہندوی' کے حوالے سے سب سے پہلے جس مسلمان شاعر کا ذکر ملتا ہے وہ گیارھویں صدی عیسوی کے مسعود سعد سلمان (1121-1046) ہیں۔[1] ان کے والد سعد بن سلمان ہمدان (ایران) کے رہنے والے تھے۔ وہ عہدِ غزنوی میں پنجاب آئے تھے اور لاہور میں سکونت پذیر ہو گئے تھے۔ مسعود سعد سلمان یہیں 1046 میں پیدا ہوئے۔ ان کی تعلیم و تربیت بھی یہیں ہوئی۔ وہ عربی اور فارسی کے مستند شاعر تھے۔ ان دونوں زبانوں میں ان کے دیوان موجود ہیں۔ علاوہ ازیں انھوں نے 'ہندوی' میں بھی شاعری کی تھی اور دیوان ترتیب دیا تھا جس کا حوالہ سدید الدین محمد عوفی (1242-1171) کے فارسی تذکرے 'لباب الالباب' (28/1227) میں ملتا ہے۔ تحقیق کی رو سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ مسعود سعد سلمان پہلے مسلمان شاعر ہیں جنھوں نے عربی اور فارسی کے علاوہ ہندوی میں بھی شاعری کی تھی۔ محمد عوفی کے قول کے مطابق ''ان کے [مسعود سعد سلمان کے] تین دیوان ہیں: ایک عربی میں، ایک فارسی میں اور ایک ہندوی میں۔'' تذکرے کی اصل عبارت یہ ہے:

''اوراسہ دیوانست: یکی بتازی و یکی بپارسی و یکی بہندوی۔''[2]

مسعود سعد سلمان کے ''ہندوی'' دیوان کا یہ قدیم ترین حوالہ ہے۔ اس سے پہلے کسی تذکرہ نگار نے مسعود سعد سلمان کا ذکر ان کے ہندوی یا ہندی (قدیم مفہوم میں، جس سے مراد وہ زبان ہے جو بعد میں 'اردو' کہلائی) دیوان کے حوالے سے نہیں کیا۔ اس سے درجِ ذیل نتائج مرتب کیے جا سکتے ہیں:

1. ہندوی یا ہندی (قدیم مفہوم میں) کا ارتقا مسلمانوں کی فتحِ دہلی (1193) سے پہلے عمل میں آ چکا تھا۔
2. یہ زبان صرف دہلی ونواحِ دہلی تک ہی محدود نہ تھی، بلکہ اس کے ڈانڈے پنجاب سے بھی جا ملتے تھے۔
3. یہ زبان اس لائق ہوگئی تھی کہ اس میں دیوان ترتیب دیا جا سکے۔

یہ بتانا مشکل ہے کہ مسعود سعد سلمان کی ''ہندوی'' کس قسم کی زبان تھی، کیوں کہ ان کا ہندوی دیوان جس کا حوالہ محمد عوفی کے متذکرہ تذکرے میں ملتا ہے دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا، تاہم یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ یہ کھڑی بولی ہی کی کوئی شکل، جسے ابتدائی یا قدیم کھڑی بولی کہہ سکتے ہیں، رہی ہوگی، ورنہ عوفی اسے ''ہندوی'' نہ کہتے۔ عوفی کی روایت سے پتا چلتا ہے کہ مسعود سعد سلمان ہندوی سے بہ خوبی واقف تھے۔ ان کا ہندوی کا شعری سرمایہ بہ اعتبارِ کیفیت خواہ کیسا بھی رہا ہو، لیکن کمیت کے لحاظ سے یہ ضرور قابلِ لحاظ رہا ہوگا، ورنہ وہ اسے ''دیوان'' کی شکل نہ دے سکتے تھے۔ تذکرۂ 'لباب الالباب' میں اس امر کا کوئی ذکر نہیں ملتا کہ عوفی کو مسعود سعد سلمان کے بارے میں کیسے علم ہوا۔ اغلب ہے کہ سلمان کا ہندوی دیوان عوفی کی نظر سے گذرا ہوگا۔ واضح رہے کہ عوفی، مسعود سعد سلمان کے انتقال (1121) کے ٹھیک پچاس سال بعد 1171 میں پیدا ہوئے تھے اور انھوں نے اپنا یہ تذکرہ سلمان کے انتقال کے تقریباً سو سال بعد ترتیب دیا تھا۔

چوں کہ مسعود سعد سلمان لاہور میں پیدا ہوئے تھے، اس لیے بعض محققین کا خیال ہے کہ ان کا ہندوی دیوان پنجابی میں رہا ہوگا، مثلاً مسعود حسین خاں (2010-1919) لکھتے ہیں کہ ''مسعود سعد سلمان کے ہندوی کلام کا ذکر امیر خسرو تک نے کیا ہے، لیکن یہ غالباً لاہوری (پنجابی) میں ہوگا، زبانِ دہلوی میں نہیں۔''[3] یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر سلمان کا متذکرہ دیوان پنجابی (جسے لاہوری بھی کہتے ہیں) میں ہوتا تو عوفی اسے ''ہندوی'' کیوں کر کہتے؟ یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ کہیں عوفی نے سہواً پنجابی زبان کو ہندوی نہ سمجھ لیا ہو اور سلمان کے پنجابی دیوان کو

ہندوی دیوان لکھ دیا ہو۔لیکن ایسا ناممکن ہے، کیوں کہ عوفی ہندوی یا ہندی سے بہ خوبی واقف تھے۔ ایسا اس بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ عوفی اگرچہ بخارا میں پیدا ہوئے تھے،لیکن وسط ایشیا کے مختلف شہروں کی سیر وسیاحت کے بعدانھوں نے 'دہلی سلطنت' [4] کے تیسرے ترک سلطان شمس الدین التتمش کے دورِحکومت (1211-1236) میں دہلی میں قیام کیا تھا۔یہی وجہ ہے کہ ہندوی/ ہندی سے ان کی واقفیت بہت گہری ہوگئی تھی،اور وہ پنجابی اور ہندوی میں تمیز کر سکتے تھے۔اغلب ہے کہ سلمان کا ہندوی دیوان عوفی کی نظر سے ضرور گذرا ہوگا، ورنہ محض سنی سنائی باتوں پر وہ اتنا بڑا دعویٰ کیسے کر سکتے تھے کہ سلمان کے تین دیوانوں میں سے ایک دیوان کو ہندوی دیوان بتائیں۔

یہ بات نہایت اہم ہے کہ محمد عوفی (1171-1242) کے بعد امیر خسرو (1253-1325) نے بھی مسعود سعد سلمان کے ہندوی دیوان کا ذکر اپنے دیوان 'غرۃ الکمال' (94/1293) کے دیباچے میں کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''پیش ازیں از شاہانِ سخن کسے راسہ دیوان نبود مگر مرا کہ خسرو ممالک کلام-مسعود سعد سلمان را اگر چہ است، اما آں سہ دیوان درعبارت عربی و فارسی و ہندوی است- در پارسی مجرد کسے سخن راسہ قسم نکردہ جز من...'' [5]

(=''اس سے پہلے شاہانِ سخن میں کسی کے تین دیوان نہ تھے،مگر میرے ہیں کہ میں ممالکِ کلام کا بادشاہ ہوں۔اگرچہ مسعود سعد سلمان کے بھی [تین دیوان] ہیں،لیکن اس کے تین دیوان الگ الگ زبانوں عربی، فارسی اور ہندوی میں ہیں۔اکیلے فارسی میں کسی کے تین دیوان نہیں،سوائے میرے...'')۔

'لباب الالباب' (محمد عوفی) اور دیباچۂ 'غرۃ الکمال' (امیر خسرو) کی ان دونوں شہادتوں سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ مسعود سعد سلمان ہندوی کے بھی شاعر تھے اوران کا ہندوی میں بھی ایک دیوان تھا۔حیرت کی بات ہے کہ مسعود حسین خاں محمد عوفی کو زمانی اعتبار سے امیر خسرو کے بعد کا بتاتے ہیں، جب کہ وہ (محمد عوفی) امیر خسرو سے آٹھ دہائی قبل پیدا ہوئے تھے۔ (دیکھیے 'مقدمۂ تاریخِ زبانِ اردو' کا ساتواں ایڈیشن [1987ء]،ص77)۔

مزید یہ کہ مسعود حسین خاں نے مسعود سعد سلمان کے ترکی شاعر ہونے پر کافی زور دیا ہے۔ انھوں نے سلمان کو فارسی کے ساتھ ترکی کا بھی ''قادر الکلام شاعر'' بتایا ہے، اور اس کے [مسعود سعد سلمان کے] عربی شاعر ہونے سے صرفِ نظر کیا ہے۔ مسعود حسین خاں نے اس امر کی شہادت پیش کرتے ہوئے پہلے امیر خسرو کی 'غرۃ الکمال' کا حوالہ دیا ہے، پھر عوفی کی 'لباب الالباب' (جسے وہ سہواً ''لب الالباب'' لکھتے ہیں) کا۔[6] واضح رہے کہ عوفی یا خسرو میں سے کسی نے بھی مسعود سعد سلمان کو ترکی شاعر نہیں کہا ہے۔ امیر خسرو نے تو مسعود سعد سلمان سے متعلق اپنے متذکرہ بیان میں صاف طور پر ''عربی'' کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس سے پہلے محمد عوفی نے سلمان سے متعلق اپنے بیان میں عربی کے لیے لفظِ ''تازی'' استعمال کیا ہے۔ محمد عوفی اور خسرو کے ان بیانات میں مسعود سعد سلمان کے ترکی شاعر ہونے کی کوئی شہادت موجود نہیں ہے۔ دونوں نے ان کے عربی، فارسی اور ہندوی شاعر ہونے کی شہادت دی ہے، نہ کہ ترکی شاعر ہونے کی۔ مسعود حسین خاں نے نہ جانے یہ کیسے سمجھ لیا کہ مسعود سعد سلمان ترکی زبان کے (بھی) شاعر تھے۔[7]

جیسا کہ سطورِ بالا میں ذکر ہوا، محمد عوفی کی طرح امیر خسرو نے بھی مسعود سعد سلمان کے ہندوی دیوان کی شہادت دی ہے، لیکن یہ بتانا مشکل ہے کہ سلمان کا ہندوی دیوان خسرو کی نظر سے گذرا تھا یا نہیں، یا انھوں نے محض عوفی کی تائید و تتبع میں ایسا لکھ دیا۔ امیر خسرو، عوفی کے انتقال (1242) کے دس سال بعد 1253 میں پیدا ہوئے تھے۔ اغلب ہے کہ انھوں نے مسعود سعد سلمان کا ہندوی دیوان نہ دیکھا ہو، محض تذکرۂ 'لباب الالباب' ان کی نظر سے گذرا ہو، تاہم ان کے متذکرہ بیان سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ انھیں سلمان کے ہندوی شاعر ہونے کا پختہ یقین تھا۔ خسرو کے اس بیان سے نہ صرف سلمان کے بارے میں عوفی کے بیان کی تائید و تصدیق ہوتی ہے، بلکہ مسعود حسین خاں کے اس خیال کی تردید بھی ہو جاتی ہے کہ ''یہ [مسعود سعد سلمان کا ہندوی دیوان] غالباً لاہوری (پنجابی) میں ہوگا، زبانِ دہلوی میں نہیں۔''[8]

اگر سلمان کا دیوان ہندوی کے بجائے ''لاہوری (پنجابی)'' میں ہوتا تو خسرو اسے لاہوری ہی لکھتے، ''ہندوی'' ہرگز نہ لکھتے۔ خسرو چوں کہ خود ہندوی/ ہندی کے شاعر تھے، اس لیے وہ لاہوری اور ہندوی کے درمیان لسانیاتی اختلافات کو بہ خوبی سمجھتے تھے۔ یہ سمجھنا کہ خسرو سے لاہوری اور ہندوی میں تمیز کرنے میں سہو ہوا ہے، قرینِ قیاس نہیں۔

اس امر کا ذکر یہاں بے جا نہ ہوگا کہ امیر خسرو نے اپنی مثنوی 'نہ سپہر' (1317/18) کے تیسرے سپہر میں ہندوستان کی بارہ زبانوں کا ذکر کیا ہے جو ان کے عہد میں یہاں رائج تھیں۔ اس سے نہ صرف خسرو کی لسانی بصیرت کا پتا چلتا ہے، بلکہ اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستان کے لسانی منظر نامے پر ان کی کتنی گہری نظر تھی۔ انھوں نے اپنی متذکرہ مثنوی میں ہندوستان کی گیارہ زبانوں کا ذکر کرنے کے بعد بارھویں زبان، زبانِ ''دہلی'' کا ذکر کیا ہے جو کوئی اور زبان نہیں، بلکہ ہندوی (ہندی) ہی ہے جس کا ذکر محمد عوفی کے تذکرے 'لباب الالباب' میں مسعود سعد سلمان کی شاعری (دیوان) کے حوالے سے ملتا ہے۔ اسی ہندوی/ ہندی یا زبانِ ''دہلی'' کا نام بعد میں 'اردو' پڑا۔ [9]

امیر خسرو نے ہندوستان کی بارہ زبانوں کی فہرست میں پنجابی کو بھی شامل کیا ہے، لیکن اسے انھوں نے 'لاہوری'' کہا ہے۔ خسرو کو اس بات کا پختہ یقین تھا کہ ''لاہوری'' یعنی پنجابی، زبانِ ''دہلی'' یعنی ہندوی/ ہندی سے مختلف زبان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ''لاہوری'' (پنجابی) کو زبانِ ''دہلی'' (ہندوی/ ہندی) سے الگ شمار کیا ہے۔ اگر مسعود سعد سلمان کا دیوان پنجابی میں ہوتا تو خسرو اسے لاہوری دیوان بتاتے، ''ہندوی'' دیوان ہرگز نہ کہتے۔

سید محی الدین قادری زور (1905-1962) کو بھی اس خیال سے اتفاق ہے کہ امیر خسرو لاہوری (پنجابی) اور ہندوی کے درمیان فرق کو سمجھتے تھے۔ وہ اپنے ایک مضمون ''اردو کی ابتدا'' میں لکھتے ہیں:

> ''ہم کو معلوم ہے کہ امیر خسرو ہر جگہ کی زبان کا فرق جانتے تھے اور اپنے عہد کے بہت بڑے ماہر و محققِ لسانیات تھے۔ چنانچہ انھوں نے اپنے عہد کی ہندوستانی زبانوں کی

فہرست بھی لکھ دی تھی...ایسی صورت میں اگر مسعود سعد سلمان کی زبان لاہوری ہوتی تو امیر خسرو اس کو لاہوری ہی لکھتے، اور اگر ان کی زبان اور مسعود کے دیوان کی زبان میں فرق ہوتا تو وہ ضرور یہ بھی واضح کرتے کہ میں نے دہلوی میں شاعری کی ہے اور مسعود نے لاہوری میں۔ لیکن اس کے بجائے انھوں نے اپنی اور مسعود دونوں کی زبانوں کا نام ہندوی لکھا ہے۔'' [10]

بعض محققین کے نزدیک یہ بات حیران کن ہے کہ مسعود سعد سلمان نے، جو لاہور میں پیدا ہوئے تھے، پنجابی شاعر کی حیثیت سے اپنا دیوان کیوں نہ مرتب کیا اور پنجابی سے صرفِ نظر کر کے ہندوی میں اپنا دیوان کیوں ترتیب دیا؟ سلمان کا ہندوی میں شاعری کرنا اور اس میں اپنا دیوان ترتیب دینا اس بات کی دلیل ہے کہ 1000 سنہِ عیسوی کے لگ بھگ شور سینی اپ بھرنش کے بطن سے شمالی ہندوستان کے وسیع علاقے میں ایک ایسی زبان کے بیج پھوٹ رہے تھے جس کی پہچان کھڑی بولی کی پہچان بنتی جا رہی تھی اور یہ تھا اس کا الف [ا] پر ختم ہونا۔ اسی لیے اسے قدیم کھڑی بولی یا ابتدائی کھڑی بولی کہا گیا ہے، اور اسی نسبت سے راقم السطور نے اپنے ایک مقالے میں اسے 'ابتدائی قدیم اردو' (Early Old Urdu) کا نام دیا ہے جو 'قدیم اردو' (Old Urdu) سے مختلف اور اس سے قبل کی لسانی صورتِ حال ہے۔ مسعود سعد سلمان کی ہندوی کچھ اسی قسم کی زبان تھی، لیکن یہ پنجابی نہ تھی، کیوں کہ پنجابی زبان اس وقت تک معرضِ وجود ہی میں نہیں آئی تھی چہ جائیکہ اس میں دیوان کا ترتیب دیا جانا۔ قدیم کھڑی بولی شور سینی اپ بھرنش کے دورِ آخر اور جدید ہند آریائی زبانوں کے طلوع کے درمیان کی 'منزل' ہے جسے 'اوہٹھ' کہا گیا ہے۔ یہ دور دو سو سال (گیارھویں اور بارھویں صدی عیسوی) کے عرصے کو محیط ہے۔ یہ زبان ان علاقوں میں یکساں طور پر رائج تھی جہاں شور سینی اپ بھرنش کا چلن تھا۔ علاقائی بنیادوں پر لسانی امتیازات دھیرے دھیرے رونما ہونا شروع ہوئے۔ انھی لسانی امتیازات کی وجہ سے زبان کی نئی شکلیں معرضِ وجود میں آئیں اور پنجابی (مشرقی)، راجستھانی، گجراتی، کھڑی بولی، ہریانوی، اور برج بھاشا وغیرہ میں تمیز کی جانے لگی۔

مسعود سعد سلمان نے جس زبان میں شاعری کی اور اپنا دیوان ترتیب دیا اور جسے محمد عوفی نے ''ہندوی'' کے نام سے موسوم کیا اس کا تعلق مسلمانوں کی فتحِ دہلی (1193) سے قبل کی انھی دو صدیوں (گیارھویں اور بارھویں صدی عیسوی) سے ہے۔ سید محی الدین قادری زور اسے ایک ''بین قومی زبان'' کہتے ہیں جو درحقیقت قدیم کھڑی بولی ہی ہے۔ وہ اپنی کتاب 'ہندستانی لسانیات' (1932) میں لکھتے ہیں:

> ''پنجاب 1193 تک ایک آزاد حکومت رہا جس کا دارالخلافہ لاہور تھا۔ جب دہلی فتح ہوئی اور محمد غوری کے سپاہیوں نے اس پر قبضہ کیا تو پنجاب دہلی کا ایک صوبہ بن گیا، لیکن اس سے پہلے کے دو سو سالوں میں جب کہ پنجاب غزنویوں کا جائے قرار تھا، ایک بین قومی زبان کا پیدا ہونا ضروری تھا۔'' [11]

جس زبان کو محی الدین قادری زور نے متذکرہ اقتباس میں ''بین قومی زبان'' کہا ہے، اسے وہ آگے چل کر صاف طور پر ''اردو'' کہتے ہیں:

> ''اردو کا سنگِ بنیاد دراصل مسلمانوں کی فتحِ دہلی سے بہت پہلے ہی رکھا جا چکا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ اس نے اس وقت تک ایک مستقل زبان کی حیثیت نہیں حاصل کی جب تک [کہ] مسلمانوں نے اس شہر کو اپنا پایۂ تخت نہ بنالیا۔'' [12]

محی الدین قادری زور گیارھویں اور بارھویں صدی عیسوی کی زبان کو 'اردو' تو مانتے ہیں، لیکن اس کے آغاز کے بارے میں وہ یہ کہتے ہیں:

> ''اردو نہ تو پنجابی سے مشتق ہے اور نہ کھڑی بولی سے، بلکہ اس زبان سے جو ان دونوں کی مشترک سرچشمہ تھی، اور یہی وجہ ہے کہ وہ بعض باتوں میں پنجابی سے مشابہ ہے اور بعض میں کھڑی بولی سے۔ لیکن مسلمانوں کے صدر مقام صدیوں تک دہلی اور آگرہ رہے ہیں، اس لیے اردو زیادہ کھڑی بولی ہی سے متاثر ہوتی گئی۔'' [13]

گیارھویں صدی عیسوی (جو مسعود سعد سلمان کا عہد ہے) میں لاہور میں ہندوی یعنی قدیم کھڑی بولی یا ابتدائی قدیم اردو کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اگر محی الدین قادری زور کے

نظریۂ آغازِ زبانِ اردو سے اتفاق کریں تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ''اردو پنجاب میں بنی''۔اس سے ان کی ہرگز یہ مراد نہیں کہ اردو پنجابی سے پیدا ہوئی،لیکن انھوں نے یہ بات بھی واضح کر دی ہے کہ:

> ''جس زمانے میں اردو پنجاب میں بنی اس وقت پنجاب اور دوآبۂ گنگ وجمن کی زبان میں بہت کم فرق پایا جاتا تھا۔ برج بھاشا، کھڑی بولی اور جدید پنجابی زبانیں بعد کو عالمِ وجود میں آئیں۔''[14]

مسعود حسین خاں کو بھی اس امر سے اتفاق ہے کہ مسلمانوں کی فتحِ دہلی سے قبل، بلکہ جدید ہند آریائی زبانوں کے طلوع کے وقت، پنجابی میں اور نواحِ دہلی کی بولیوں میں ''حدِ فاصل'' قائم کرنا دشوار تھا۔انھیں اس بات کا بھی اعتراف ہے کہ قدیم اردو اور دکنی میں ''پنجابی پن'' پایا جاتا ہے،لیکن اسے وہ ''ہریانی پن'' بھی کہتے ہیں اور اس کی توجیہ ہریانوی سے کرتے ہیں۔

واضح رہے کہ شورسینی اپ بھرنش سے جدید ہند آریائی زبانوں کے بیچ اس وقت پھوٹنا شروع ہوئے جب یہ ادبی بن گئی۔شورسینی اپ بھرنش کے دورِ آخر کے ادبی نمونے شمالی ہندوستان کے اس علاقے میں جو عہدِ قدیم میں 'مدھیہ دیش' (Midland) کہلاتا تھا اِدھر اُدھر بکھرے پائے گئے ہیں۔ان ادبی نمونوں کی زبان مدھیہ دیش (جو آج کا مشرقی پنجاب اور مغربی یوپی کا علاقہ ہے) کی نمائندہ زبان سے قریب تر ہے۔یہ نمائندہ زبان وہی زبان ہے جسے محی الدین قادری زور نے پنجابی اور کھڑی بولی کا ''مشترک سرچشمہ'' کہا ہے۔اسے قدیم کھڑی بولی یا ابتدائی کھڑی بولی کہنا زیادہ مناسب ہوگا،اور اسی نسبت سے اس کا 'ابتدائی قدیم اردو' (Early Old Urdu) نام زیادہ موزوں ہوگا۔

مسعود حسین خاں نے شورسینی اپ بھرنش کے دورِ آخر اور اس کے بعد تک کے (مسلمانوں کی فتحِ دہلی [1193] تک کے) ادبی نمونوں کو اہلِ ہندی کے تتبع میں ''ہندی ادبیات'' کی جھولی میں ڈال دیا ہے (''ہندی'' سے یہاں ان کی مراد وہ ہندی نہیں جس کا نام بعد میں جا کر 'اردو' پڑا، بلکہ وہ معاصر یا جدید ہندی مراد ہے جو 'کھڑی بولی ہندی' کہی جاتی ہے اور جس کا رسمِ خط دیوناگری ہے)۔راقم السطور کا خیال یہ ہے کہ چوں کہ اردو کی اصل واساس اور بنیاد

کھڑی بولی ہے اور اس کی جڑیں کھڑی بولی ہی میں پیوست ہیں اس لیے کھڑی بولی کے نمونے جہاں کہیں بھی ہوں اور جس عہد میں بھی پائے جائیں، وہ اردو کے نمونے کہے جائیں گے، خواہ ان میں عربی، فارسی الفاظ کی شمولیت ہو یا نہ ہو۔ اس نظریے کی رو سے اردو کا نقطۂ آغاز 1000 سنہِ عیسوی میں شورسینی اپ بھرنش کی جدید ہند آریائی زبانوں میں تبدیلی کا لسانی عمل ہے، اور مسعود سعد سلمان کی ہندوی شاعری 1193 میں مسلمانوں کی فتحِ دہلی سے قبل کے قدیم کھڑی بولی یا 'ابتدائی قدیم اردو' کے ادبی نمونوں میں سے ایک ہے۔ [15]

حواشی:

1. بعض محققین کا خیال ہے کہ مسعود سعد سلمان نے 1121 اور 1125 کے درمیان میں وفات پائی۔
2. سدید الدین محمد عوفی، 'لباب الالباب' (سنِ تصنیف 625 ہجری، بہ مطابق 28/1227)، مرتبہ سعید نفیسی (تہران: کتاب خانۂ ابن سینا، 1965)، ص 423۔
3. مسعود حسین خاں، 'اردو زبان: تاریخ، تشکیل، تقدیر' (علی گڑھ: شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 1988)، ص 16۔ [خطبۂ پروفیسر ایمے ریٹس 13 جنوری 1988]۔
4. مسلمانوں کی فتحِ دہلی (1193) کے بعد یہاں 1206 میں 'دہلی سلطنت' کا قیام عمل میں آیا جس کے تحت پانچ مسلم خاندانوں (1- غلام خاندان، 2- خلجی خاندان، 3- تغلق خاندان، 4- سید خاندان، اور 5- لودی خاندان) نے یکے بعد دیگرے 1526 تک حکومت کی۔ دہلی سلطنت کا پہلا حکمراں خاندان غلام خاندان (خاندانِ مملوک) تھا جس کا پہلا سلطان، شہاب الدین محمد غوری کا سابق غلام قطب الدین ایبک تھا۔ اس کے بعد زمامِ حکومت نہایت مختصر سی مدت کے لیے اس کے بیٹے آرام شاہ کے ہاتھوں میں آئی، پھر شمس الدین التتمش اس خاندان کا تیسرا سلطان بنا۔
5. یمین الدین خسرو (امیر خسرو)، دیباچۂ 'غرۃ الکمال' (سنِ تصنیف 693 ہجری، بہ مطابق 94/1293)، بحوالہ حافظ محمود خاں شیرانی، 'پنجاب میں اردو' (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، 1970) ص 65۔ [پہلی اشاعت، 1928]
6. یہاں اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ مسعود حسین خاں نے اپنی تحقیقی تصنیف 'مقدمۂ تاریخ زبانِ اردو' میں محمد عوفی کے تذکرے 'لباب الالباب' کا نام سہواً ''لب الالباب'' لکھ دیا ہے جو غلط ہے۔ (ملاحظہ ہو 'مقدمۂ تاریخ زبانِ اردو' کا تیسرا ایڈیشن [1958ء]، ری پرنٹ [1970]، ص 117)۔ انھوں نے اس کتاب کا ساتواں جدید ایڈیشن نظرِ ثانی اور ترمیم و اضافے کے بعد 1987 میں شائع کیا، لیکن اس ایڈیشن میں بھی

یہی غلطی راہ پا گئی ہے (ملاحظہ ہو 'مقدمۂ تاریخِ زبانِ اردو' کا ساتواں ایڈیشن [علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1987، ص 77 اور اس کا حاشیہ نمبر 2)۔ مسعود حسین خاں راقم السطور کے شفیق و محترم استاد تھے۔ ایک نجی گفتگو کے دوران مَیں نے ان سے مودبانہ عرض کیا کہ آپ نے محمد عوفی کے تذکرے 'لباب الالباب' کا نام 'مقدمۂ تاریخِ زبانِ اردو' میں سہواً ''لب الالباب'' لکھ دیا ہے۔ انھوں نے فرمایا، ''کیا واقعی اس کتاب کا نام لباب الالباب ہے؟'' میں نے اثبات میں جواب دیا۔ لیکن 1987 میں اس کتاب کا جدید ایڈیشن تیار کرتے وقت اس کی تصحیح کرنا شاید انھیں یاد نہ رہا!

7. دیکھیے مسعود حسین خاں، 'مقدمۂ تاریخِ زبانِ اردو'، ساتواں ایڈیشن (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1987)، ص 77-76۔

8. مسعود حسین خاں، محولۂ بالا خطبۂ پروفیسر ایے ریٹس (13 جنوری 1988)، ص 16۔

9. امیر خسرو کی مثنوی 'نہ سپہر' (سنہِ تصنیف 718 ہجری، بہ مطابق 18/1317) کے تیسرے سپہر میں دی ہوئی بارہ ہندوستانی زبانوں کا ذکر مسعود حسین خاں کی 'مقدمۂ تاریخِ زبانِ اردو' (1987، ص 78 [حاشیہ]) میں تفصیل سے ملتا ہے۔

10. سید محی الدین قادری زور، ''اردو کی ابتدا''، مشمولہ 'اردو لسانیات'، مرتبہ فضل الحق (دہلی: شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، 1981)، ص 52۔ [یہ دراصل شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی کے مجلّے 'اردوئے معلّیٰ'، کا اردو لسانیات نمبر ہے جو 1961 میں شائع ہوا تھا۔

11. سید محی الدین قادری زور، 'ہندوستانی لسانیات' (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، 1960)، ص 93۔ [پہلی اشاعت، 1932]

12. ایضاً، ص 94۔ 13. ایضاً، ص 95۔

14. دیکھیے سید محی الدین قادری زور کا مضمون ''اردو کی ابتدا''، مشمولہ فضل الحق (مرتب)، محولۂ بالا کتاب، ص 41

15. اس ضمن میں دیکھیے راقم السطور کا مضمون ''اردو کا نقطۂ آغاز: آغازِ اردو کے ایک نئے نظریے کی تشکیل'' (زیرِ طبع)۔ اِس مضمون میں کھڑی بولی کے آغاز کو اردو کا نقطۂ آغاز تسلیم کیا گیا ہے، نہ کہ 1193 میں مسلمانوں کی فتحِ دہلی کو۔ چوں کہ کھڑی بولی ہی اردو ہے، اس لیے شمالی ہندوستان میں جب سے کھڑی بولی کا وجود قائم ہے اس وقت سے اردو کے وجود کو بھی تسلیم کرنا ہوگا۔

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ، شعبہ لسانیات علی گڑھ مسلم یونیوسٹی، علی گڑھ سے سبکدوشی کے بعد لکھنؤ میں مقیم ہیں۔

علی احمد فاطمی

راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں عورت

اسے اتفاق کے علاوہ اور کیا کہا جاسکتا ہے کہ اگر ایک طرف اردو شاعری میں عورت اپنے ایک رُخے رومانی اور کہیں کہیں سطحی انداز میں غزل کے ہر مصرعہ میں بولتی اور دھڑکتی نظر آتی ہے تو دوسری طرف اردو ناول کا آغاز بھی عورت کے کردار و مسائل سے ہوتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اکبری اور اصغری جیسے کردار اپنی اپنی انتہاؤں کے ساتھ غیر فطری و ناصحانہ ماحول میں رچے بسے نظر آتے ہیں لیکن اپنی فنی کمزوریوں کے باوجود یہ وہ عورتیں نہیں ہیں جو روایتی طور پر غزل میں محض ظاہری حسن و جمال، آرائش و زیبائش کے حوالے سے دکھائی دیں، یہ گھریلوں قسم کی متوسط طبقے کی عورتیں ہیں، کمزور اس لیے کہ پہلی بار ناول کی ہیئت میں اپنی اصل حیثیتوں و حقیقتوں کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔ اردو شاعری کے رنگے سجے معشوق کے مقابلے ان کا رنگ پھیکا تو لگنا ہی تھا۔ سرشار اور سرشار نے آگے بڑھ کر طاہرہ، موہنا، کامنی، جیسے کردار تخلیق تو کیے ہیں لیکن مشکل یہ رہی کہ شرر اپنے تاریخی ناولوں کی تبلیغ اور سرشار فسانہ آزاد کی تخلیق کے آگے سوچ ہی نہیں سکے۔ یہ ان دونوں کا المیہ ہے ورنہ کامنی کے کردار کا اگر بغور مطالعہ کیا جائے تو کئی باب کھلتے نظر آئیں گے۔ یہی بات کشن پرساد کول کے کردار شیاما کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ پہلی بار جس نسوانی کردار نے اردو والوں کو چونکا دیا وہ رسوا کا امراؤ جان ہے لیکن وہ تو طوائف ہے حالانکہ اس کی پوری کہانی میں عورت بولتی نظر آتی ہے لیکن طوائف کے جامہ اور ماحول میں ہونے کی وجہ سے اردو کی شریف زادیوں کی صف میں کھڑا کرنا ہماری تہذیب کے حق میں نہیں۔ حالانکہ اس کی پیش کش میں نہ چولی کا ذکر ہے نہ انگیا کا اور نہ ہی بوس و کنار کا۔ وہ تو لکھنؤ کے تہذیبی سانچے میں ڈھل کر اور معیار پرست تہذیب کا اٹوٹ حصہ بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ اردو کی تہذیب خواہ

اسے قبول کرے یا نہ کرے لیکن اردو تنقید نے اسے ایک درجہ ضرور دیا اور اس طرح عورت کے کردار کو معشوق کے کردار سے ہٹ کر دیکھنے کی بنیاد پڑی۔ ایک تحیّر، ایک ارتعاش کی کیفیت ضرور پیدا ہوئی بالخصوص صاحبانِ لکھنؤ کے درمیان۔ لیکن رسوا کا یہ وہ جادو تھا جو سر پر چڑھ کر بولا۔ انھیں دنوں ہندوستان میں تحریکِ نسواں نے بھی سر اٹھایا۔ جھکی ہوئی نظریں بلند ہوئیں اور سارے ہندوستان میں عورتوں کی آزادی وحقوق کی لڑائی لڑی جانے لگی۔ تحریک آزادی بھی شباب پر تھی۔ سونے پر سہاگہ۔ دونوں کے زور وشور نے ہندوستانی عورت کو بیدار کیا اور کچھ پڑھی لکھی عورتیں نہ صرف چہار دیواری توڑ کر باہر آئیں بلکہ بعض نے تو تحریکِ آزادی میں بھی نمایاں رول ادا کیا۔ گاندھی جی اس خدمت کو بڑے دردمندانہ انداز میں یاد کرتے ہیں۔

ان تحریکات کا اتنا اثر پڑا کہ ہندوستان کا تقریباً ہر زبان کا افسانوی ادب عورت کو اہمیت دینے لگا۔ پریم چند نے سوزِ وطن کے بعد بڑے گھر کی بیٹی ٹائپ کی جو کہانیاں لکھیں ان میں عورت پیش پیش ہے اور اکثر مرکزی کردار ہے۔ گئودان میں ہندوستان کے معاشرتی نظام واقتدار کے خلاف جو لڑائی دکھائی اس میں ہوری کے ساتھ دھنیا کو برابر کا شریک کیا۔ ایک بالکل فطری تال میل سوجھ بوجھ کے ساتھ دھنیا کے بغیر ہوری نامکمل ہے۔ کہیں کہیں تو دھنیا ہوری سے زیادہ سمجھدار، ہوش منداور غیر جذباتی۔ عمل کے معاملات میں میدان عمل کی سکھدا تو دو قدم اور آگے۔ باقاعدہ جنگ میں شریک۔ لیکن یہی پریم چند اپنے افسانوں میں ایک بھی ایسا نسوانی کردار نہ دے سکے جس کی پیشانی پر بل ہو اور انگلیاں فضا میں تیر رہی ہوں۔ سب کی سب ستی ساوتری، لاجونتی، پتی کو پرمیشور ماننے والی، ایسا کیوں ہوا؟ یہ الگ بات ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ دھنیا اور سکھدا نسوانی کرداروں کی دنیا میں ایک نئی راہ دکھانے میں کامیاب ضرور ہوئیں، ساتھ ہی کچھ مشکلیں بھی کھڑی کر گئیں۔

انھیں دنوں تحریکِ نسواں کے زیر اثر چند عورتوں نے بھی خانگی نوعیت کے ناول اور افسانے لکھے اور خاصی تعداد میں لکھے لیکن ان میں زیادہ تر عورت کو مظلومیت کے نمناک اور بیجا جانب داریت کے غضبناک اظہار کی وجہ سے فن وفکر کی کسوٹی پر کھرے نہ اتر سکے۔

عین انھیں دنوں ترقی پسند تحریک نے جنم لیا۔ صحیح وقت پر جنمی اس تحریک نے ماحول، مسائل اور وقت کے تقاضوں کے پیش نظر اس عہد کے تقریباً تمام ذہین فن کاروں کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا۔ کوئی مانے یا نہ مانے منٹو، بیدی، کرشن، عصمت اور تقریباً سبھی اسی تحریک کے بطن سے ظاہر ہوئے۔ ان سب کے سرپرست اور سرسوار پریم چند۔ اردو افسانے کا بابا آدم۔ چنانچہ ان سبھی کے سامنے پہلا مسئلہ کہ کس طرح برگد کے سائے سے نکلا جائے۔ کس طرح علیحدہ راہ اختیار کر کے منفرد پہچان بنائی جائے۔ ماحول کی جارحیت مسائل کی سنگینی کے ساتھ ساتھ وقت نے ایک اور کروٹ کی۔ نئے نئے علوم وافکار کی آمد آمد تھی۔ چیخوف، موپاساں، وغیرہ اردو میں دھڑا دھڑ منتقل ہو رہے تھے۔ آزادی کی لڑائی شباب پر تھی قتل وغارت گری کا بازار گرم تھا۔ دنیا میں مارکسزم کا نعرہ بلند ہو رہا تھا۔ اقتدار و سرمایہ داری کے خلاف دنیا کے عوام ایک ہو رہے تھے۔ ادیبوں کی بھی صف بندیاں ہو رہی تھیں۔ ہندوستان کے نئے سماجی اور سیاسی مسائل پر پریم چند کے کارنامے چیخوف موپاساں وغیرہ کے افسانوں کی نئی نئی پیش کش اور پسندیدگی۔ ان سب نے مل کر اردو کے افسانوی ادب کا ایک نیا خمیر تیار کیا۔ ان سب کو نہایت باریکی، ذہانت اور سوجھ بوجھ کے ساتھ فکر ونظر موضوع ومسائل کی الگ الگ راہ اختیار کرنے پر مجبور کر دیا۔ کرشن چندر کشمیر کی طرف مڑ گئے۔ منٹو نے جنس کے توسط سے تلخ حقائق کی نقاب کشائی کی۔ عصمتؔ عورتوں کے مسائل میں ڈوب گئیں اور بیدی پنجاب کی طرف چلے گئے کہ یوپی بہار کا ماحول، مسائل تو پریم چند، علی عباس حسینی، سہیل عظیم آبادی وغیرہ کے یہاں دھڑک رہے تھے اور اس انداز سے کہ اس کے آگے جانا فوری طور پر ممکن نہ تھا۔ ادھر ادھر مڑ جانے میں ہی عافیت تھی اور ذہانت بھی۔ چنانچہ بیدی، منٹو، وغیرہ نے بھی یہی کیا جو اقبال کے بعد جوش اور فیض وغیرہ نے کیا۔

بیدی خود پنجاب کے تھے اس لیے پنجاب کی طرف آنا ایک فطری عمل بھی تھا۔ ابتدا میں تو انھوں نے بھولا، پان شاپ اور گرم کوٹ جیسی کہانیوں میں عام زندگی کی کامیاب تصویریں پیش کرنے کی کوشش کی لیکن اس سب کے بعد ان کی دھماکہ خیز تصویر ابھرتی ہے ان کے ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' میں۔ اس کے بعد بیدیؔ نے اپنی راہ پالی اور لگاتار ان کے کامیاب افسانے منظر

عام پر آتے رہے۔ لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، کوکھ جلی، گرہن، کلیانی اور دوسرے۔ لیکن کیا یہ افسانے محض پنجاب پر لکھے جانے کی وجہ سے اہم ہوئے۔ شاید نہیں۔ پھر کون سی اشیاء ہیں جو ان کو اہم بناتی ہیں جن لوگوں نے ان تخلیقات کا گہرائی اور گیرائی سے مطالعہ کیا ہے وہ اتفاق کریں گے کہ پنجاب کی تہذیبی وثقافتی فضاان کے افسانوں میں روغن کا کام ضرور کرتی ہیں لیکن اس مخصوص پس منظر میں ابھرے ان کے کردار اور بالخصوص نسوانی کردار ان کی پوری تخلیقی فضاان کے مکمل سرمایۂ ادب کو جاندار وشاندار بناتے ہیں۔ رانو، لاجونتی، اندو، کیرتی، ہولی، کلیانی، شمی، مایا وغیرہ یہ وہ نسوانی کردار ہیں جن کو زندہ کرنے میں بیدی فنا ہو گئے لیکن ان کرداروں کی طرح امر بھی ہو گئے۔ اس امر سے اختلاف ممکن نہیں کہ بیدی کا افسانوی مرکز ومحور عورت ہے۔ کہیں گھریلو عورت تو کہیں بازار وعورت، کہیں ماں ہے تو کہیں بیوی، کہیں دیوی تو کہیں طوائف، کہیں ازلی مسرتوں کے ساتھ تو کہیں ابدی اذیتوں کے ساتھ، غرض یہ کہ عورت اپنے تمام پہلوؤں اور کیفیتوں کے ساتھ ان کے افسانوں میں جلوہ گر ہے۔

عورت سے بیدی کو اتنی زیادہ دلچسپی کیوں کر ہوئی؟ از ابتدا تا انتہا عورت ان کے اعصاب پر سوار کیوں رہی؟ وہ کون سی محرومیاں اور دوریاں تھیں جو بیدی کو عورت کے قریب لے آئیں۔ بیدی کی ابتدائی زندگی، خانگی زندگی، بیوی اور دوسری عورتوں کے بارے میں طرح طرح سے لکھا جا چکا ہے۔ بیدی کے پرانے دوست اپندر ناتھ اشک نے تو ان کے مرنے کے بعد ان کی شخصیت کے کمزور پہلوؤں پر باقاعدہ ہندی میں ایک کتاب لکھ دی ہے۔ اشکؔ نے جوان اور بوڑھے بیدیؔ کی لغزشوں کی نشاندہی کی لیکن وہ قریبی دوست ہو کر اپنے مرحوم دوست کے اس بچپن کو نہ چھو سکے جو ابتدا ہی سے بیمار کمزور اور محروم رہا۔ جس نے ماں کی شیرینی سے پُر ممتا کا ذائقہ نہیں چکھا۔ وہ دودھ نہیں پیا جس کو پی کر انسان تر وتازہ ہوتا ہے۔ ہم نے بیدی کی کہانیاں تو پڑھیں ہیں لیکن بیدی کے ان جملوں تک کم ہی پہنچ سکے جو وہ آئینے کے سامنے اپنے آپ کو پا کر کہتے ہیں:

> ''میں ایک بیمار بچہ تھا۔ ایک بیمار ماں کا بیٹا۔ میں نے تپ محرقہ میں وہ غیر متشکل ہچکولے دیکھے ہیں جن کا مرکز مریض خود ہوتا ہے..... وہ آنسو روئے ہیں جو نمکین تھے

نہ میٹھے۔ جو کسی ذائقے کی قید میں نہیں آتے اور جسے پیار کرنے والے ماں باپ، بہن بھائی، یا محبوبہ نہیں پونچھ سکتی۔ سینکڑوں بار میں کسی لق ودق ویرانے میں اکیلے رہ گیا ہوں..... اس سے پہلے کہ میں بڑا ہو کر اپنی نسوں کی بدکاری اور کاروباری حادثات میں تباہ کر لیتا میرے اعصاب ختم ہو چکے تھے۔ ذرا سی بات پر ناراض، ذرا سی بات پر ریں ریں روں روں..... ماں جھلاّ کر دور پھینک دیتی تھی کیونکہ میں اس کی بیمار چھاتی تک کو چچوڑ ڈالتا تھا۔ ماں تم ہو نہ ہو مجھے میرا دودھ دے دو۔ میں آج تک پکار رہا ہوں ماں مجھے میرا دودھ دے دو اور ماں کہیں نہیں ہے؟ ماں تو ایک بار پھینک دینے کے بعد اتھاہ ماوریت کے عالم میں ماں مجھے پھر اٹھا لیتی تھی۔ وہ نہیں جانتی تھی کہ مجھے رکھے یا پھینک دے.....'' (آئینے کے سامنے)

اسی حیرانی و پریشانی اور تشنگی کے روزن سے بیدی نے مکمل ماؤں کے درمیان دور سے اپنی بیمار ماں کی ادھوری تصویر دیکھی اور وہ اپنی ابتدائی کہانیوں میں ایک مکمل ماں کی تصویر سجانے میں لگ گئے۔ نوجوان بیدی کے ابتدائی افسانوں میں معشوق ومحبوب کے بجائے صدیوں پرانی ماں کی ایک تازہ امیج نظر آنے لگی۔ اب وہ چاہے وہ بھولا کی ماں ہو، گھمنڈی کی ماں یا ببل کی ماں۔ بھولا میں مایا کا کردار اگرچہ مختصر ہے لیکن اپنے اس اختصار میں بھی بیدی کے قلم سے چند جملے نکل پڑے:

''عورت کا دل محبت کا ایک سمندر ہوتا ہے۔ ماں، باپ، بہن، بھائی، خاوند بچے سب سے وہ پیار کرتی ہے اور اتنا کرنے پر بھی وہ ختم نہیں ہوتا۔ ایک دل کے ہوتے ہوئے وہ سب کو اپنا دل دے دیتی ہے۔''

یہ جملے اتنے اہم نہیں ہیں جتنے کہ وہ آنسو جو اس جذبے کو دیکھ کر افسانے کے مرد کردار کی آنکھوں سے نکل پڑتے ہیں۔ یہ مرد کوئی اور نہیں بیدی ہیں جو اپنی دردمندی کے ذریعہ تمام قارئین کو اسی صف میں کھڑا کر دیتے ہیں۔ ماں کی غیر معمولی تصویر ان کے مشہور افسانے ''کوکھ جلی'' میں ملتی ہے۔ جوان ہوتا ہوا بیٹا، فطری لڑکھڑاہٹ ماں کو فکر مند تو کرتی ہے لیکن اس کو جوان ہوتے دیکھ کر اسے ایک ایسا مرد بھی دیکھنا چاہتی ہے جسے زندگی کی ساری لذتیں حاصل ہوں۔ وہ

گھمنڈی کے چال چلن کے بارے میں فکر مند نہیں بلکہ کم عمری میں زیادہ سمجھدار کی باتوں سے حیران و پریشان ہے اور اس کی حیرانی و پریشانی میں اس کا اکیلا پن، بیوگی اور زندگی کی دیگر تلخیوں کا عکس نظر آنے لگتا ہے۔ لیکن وہ پھر بھی خوش ہے کہ اس کا بیٹا جوان ہو رہا ہے اس لیے کہ وہ بہک رہا ہے اور ایک دن بہکے ہوئے ہاتھ پیروں میں بے سدھ نیند میں ڈوبے جوان بیٹے کو بغور دیکھتی ہے۔ ذرا یہ لمحہ ملاحظہ کیجئے:

''سب دنیا سو رہی تھی لیکن ماں جاگ رہی تھی۔ اس نے بیس کے قریب بلاس کی چٹکیاں نتھنوں میں رکھ لیں اور اٹھ کھڑی ہوئی۔ دائیں ہاتھ سے اس نے دیا اٹھایا اور گھسٹتی ہوئی اپنے بیٹے کے پاس پہنچی۔ آہستہ آہستہ اس کے بالوں میں ہاتھ پھیرنے لگی، گھمنڈی سویا ہوا تھا لیکن ماں کی شفقت اس کے روئیں روئیں میں تسکین پیدا کر رہی تھی ماں نے بیٹے کی طرف دیکھا، مسکرائی اور بولی میں صدقے۔ میں واری .....دنیا جلتی ہے تو جلا کرے..... میرا لال جوان ہو گیا ہے نا؟ اسی لیے..... ہائے مرے تیری ماں بھگوان کرے سے''

اسی افسانے کے درمیان میں بیدی لکھتے ہیں:

''دنیا میں کوئی عورت ماں کے سوا نہیں۔ اگر بیوی بھی کبھی ماں ہوتی ہے تو بیٹی بھی ماں، اور دنیا میں ماں اور بیٹے کے سوا اور کچھ نہیں۔ عورت ماں ہے مرد بیٹا۔ ماں کھلاتی ہے اور بیٹا کھاتا ہے..... ماں خالق ہے اور بیٹا تخلیق.....اس لیے وہاں ماں تھی اور بیٹا..... ماں بیٹا اور دنیا میں کچھ نہ تھا.....''

اور لمحے بھر کے لیے ایک چھوٹے سے افسانے میں ایک چھوٹی سی سچویشن کے ذریعہ ماں کی عظمت کی ایک دلدوز تصویر آنکھوں میں گھوم جاتی ہے۔ وہ تصویر جو بیدی نے نہیں دیکھی صرف تصور میں سجائی، کہانہیں جا سکتا کہ گھریلو قسم کے افسانوں میں ماں دخیل نہیں رہی ہوگی لیکن ایسے سوز و گداز کے ساتھ ایک مرکزی کردار کے روپ میں دل کو چھونے والا کردار بیدی سے قبل کہاں تھا۔ دادی رکمنی کے کردار کا عکس آپ دادی امینہ میں تلاش کر سکتے ہیں لیکن گھمنڈی کی ماں،

بلکہ تمام مائیں بیدی کی نظر میں ایک سی ہوتی ہیں اور ہمیشہ اچھی ہوتی ہیں۔ حالانکہ بیدی قدم قدم پر سوال اٹھاتے رہتے ہیں:

ماں یہ گنگا کیا ہوتی ہے؟

ہوتی ہے آرام سے بیٹھو۔

اوہوں بتاؤں نا۔ گنگا

چپ!

اور پھر وہ دَیا جو ماں ہی کو آسکتی جب وہ اپنے بچے کے چہرے کو یکا یک کمھلاتے ہوئے دیکھتی ہے۔

''گنگا بری عورت کو کہتے ہیں۔''

تم تو اچھی ہونا ماں۔

ماں ہمیشہ اچھی ہوتی ہے۔ کسی کی بھی ہو!

تو پھر بری کون ہوتی ہے؟

تو تو سرکھا گیا راجے۔ بری عورت وہ ہوتی ہے جو بہت سے مردوں کے ساتھ رہے۔''

اور پھر بیدی سوال کرتے اور اچھی بری عورتوں کو تلاش کرتے کرتے جوان ہو گئے۔ پتہ نہیں کب شاعری شروع کر دی۔ پھر مصوری لیکن تلاش عورت ہی کی رہی وہ خود کہتے ہیں:

''لینڈ اسکیپ بنانے کے بجائے میں انسانی پیکر پر ہاتھ صاف کرنے لگا اور غلطی سے وہ بھی عورت کے پیکر پر۔ اسے بنانے میں میں خود ہی اس پر عاشق ہو گیا۔ اتنے مہنگے آرٹ پیپر کو ایک طرف چھوڑ کر میں زندگی میں اسے ڈھونڈنے کے لیے چل نکلا۔''

(ہاتھ ہمارے قلم ہوئے)

کم عمری میں شادی ہو گئی اس نے اور غضب ڈھایا۔ لکھتے ہیں:

''چھوٹی سی عمر میں ہی میری شادی ہو گئی۔ کوئی معشوق میرے سامنے تھا ہی نہیں اگر تھا تو مجھے بچہ سمجھ کر ٹال دیا جاتا تھا۔ رکے تو میری بیوی جوتا پکڑ کر اسے ہانک دیتی تھی۔ میں نے پڑھ رکھا تھا کہ عشق پہلے معشوق کے دل میں پیدا ہوتا ہے اس لیے میں چپکے سے بیٹھا اس کا انتظار کرتا رہا اور کرتا ہی رہ گیا۔''

یہاں بھی بیدی کو ناکامی ومحرومی ہاتھ لگی اور بیدی جو ابھی تک ماں کی تلاش میں تھے اب ایک معشوق اوراس سے بھی آگے بڑھ کرایک مکمل عورت کی تلاش میں سرگرداں ہو گئے۔ بیوی بقول اشکؔ قبول صورت تھی لیکن خالص پنجابی تہذیب میں گندھی ہوئی موٹی تازی گھریلوقسم کی عورت تھی۔ جو ہمہ وقت کپڑا دھونے اور گھر صاف کرنے میں لگی رہتی جس کی ایک جھلک بیدیؔ نے صرف ایک سگریٹ میں دھوبن کے کردار میں پیش کی ہے۔ بیدی کا یہ سونا پن ایک کسک بھرے تصور میں تیر گیا اور جب ابھرا تو شروع شروع رانو کے کردار میں ڈھل گیا۔ پنجاب کی دیہی قصباتی تہذیب میں ڈھلا رانو کا زندۂ جاوید کردار۔ صرف اسی لیے کامیاب نہیں ہوا کہ وہ پریم چند کے کرداروں سے قدر مختلف تھا بلکہ اس لیے کہ پہلی بار بیدی نے عورت کے تمام جذباتی پہلوؤں کو بڑی خوبی سے تخلیق کیا۔ رانو جو ماں ہے، بیوی، بہو، اور بھابی اور بیوہ بعد میں اس دیور کی بیوی بھی جس کو اس نے اپنی اولاد کی طرح پالا۔ محض اپنی اولاد کی خاطر بہر حال رانو کا کردار ایک دفتر ہے۔ اور فی الحال ہمارے موضوع سے خارج از بحث۔

اور پھر بیدی جب مکمل طور پر باشعور ہوئے تو اردو افسانے کے افق پر بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ کرشن چندر اپنی رومانیت اور منٹو اپنی جنسیت کی دھوم مچا رہے تھے۔ بیدی کرشن چندر کی کہانی کنواری سے متاثر ہوکر 'لمبی لڑکی' لکھ چکے تھے لیکن وہ اپنی تلاش میں تھے اور وہ احساسات جو مختلف سوالات کی شکل میں بیدی کو منتشر کیے ہوئے تھا انھیں ایک راہ سی ملنے لگی، وہ راہ بالکل نئی تو نہ تھی لیکن محسوسات، جاذبیت، پیکر تراشی فنکاری ایک مخصوص تہذیبی تناظر اور ایک خواب آور رومانی کیفیات وتصورات کے آئینے میں نئی نئی سی لگنے لگی۔ منٹو، کرشن چندر سے قدرے مختلف کبھی افسردہ کبھی تروتازہ۔

دیکھتے دیکھتے بیدی کے افسانوں میں عورت اپنے مختلف روپ میں چھا سی گئی۔ اس زمانے میں بیدی نے بے شمار نسوانی کردار تخلیق کیے۔ لاجونتی، اندو، کلیانی، شمی، کیرتی، ہولی، وغیرہ۔ مرد کرداروں کے مقابلے عورت کرداروں کے ڈھیر لگا دیے۔ کرداروں کی اس بھیڑ میں ان کے دو کردار لاجونتی اور اندو جگنو کی طرح جگمگاتے نظر آتے ہیں۔

'اپنے دکھ مجھے دے دو' کی اندوایک ایسے گھر کی بہو ہے جس کی ساس مرچکی ہے۔ سسر ہیں چھوٹے چھوٹے دیوار اور نند ہیں۔غرض کہ پورے گھر میں اندو بادی النظر میں مدن کی بیوی پہلے ہے اور ابتدا میں بیدی نے اسے ایک معشوقہ کی شکل میں بھی پیش کیا ہے لیکن دھیرے دھیرے سسر بابو دھنی رام اپنی بہو کے روپ میں اپنی سورگ باسی بیوی کی جھلک دیکھنے لگتے ہیں اور حد یہ کہ مدن بھی اسے مختلف روپ میں دیکھنے لگتا ہے اور اندوایک لچک دار پھولوں کی شاخ کی طرح پورے گھر کو مہکاتی رہتی ہے۔اپنے آپ کو لٹاتی رہتی ہے۔اپنے سارے سکھ لٹا کر سب کے سارے دکھ کو اپنا لیتی ہے۔بیدی نے اندو کے کردار میں بظاہر ہندوستان کی ایک عام عورت کی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کے معمولی پن سے پورے گھر کی جو فضا ابھرتی ہے اور اس فضا سے اندو کا جو گونجتا مہکتا ہوا کردار خوشبو بکھیرتا ہے وہ ایک عجیب سے گداز پن کو کریدتا ہے۔افسانے میں اندو کا کردار کئی سمتوں میں بکھر کر اپنے آپ میں ایک آئیڈیل عورت کا کردار سمیٹ لیتا ہے۔

''لاجونتی اپنے ڈھنگ کی ایک انوکھی کہانی ہے جس کا مرکزی کردار لاجونتی ایک ایسے گھر کی عورت ہے جہاں صرف اس کا شرابی اور مارنے پیٹنے والا شوہر ہے اس کے علاوہ کوئی نہیں۔ لاجونتی ایک مغویہ عورت کا کردار ہے جو نہ جانے کہاں کہاں ہوتی ہوئی کئی ماہ بعد شوہر کے پاس واپس آتی ہے اور اس کا شوہر اسے کس طرح قبول کرتا ہے اور یہ ردّ وقبول لاجونتی کو کس کرب سے دوچار کرتا ہے اس کی ایک انوکھی پیش کش ہے۔اس کا شوہر اسے بے قصور تو سمجھتا ہے اور دل بساؤ کمیٹی' کا سیکریٹری ہونے کے باوجود وہ اسے دل میں تو نہیں لیکن اپنے گھر میں نہ صرف بساتا ہے بلکہ بیوی کی جگہ دیوی کا درجہ دے دیتا ہے۔مگر لاجونتی کو دیوی بننا منظور نہیں۔وہ اپنے آپ کو ایسی بیوی کے روپ میں دیکھنا چاہتی ہے جس کا شوہر مارتا تھا دھتکارتا تھا مگر اس کا اپنا تو تھا۔لیکن وہ دیوی بقول باقر مہدی مورتی بن کر زندگی کے رنج غم سے الگ ہو کر رہنا نہیں چاہتی۔اسی لیے لاجونتی کی خوشی میں ایک شک تھا۔ایک کرب کہ اگر وہ ایک عورت اور ایک بیوی نہ سمجھی گئی تو وہ بس کر بھی اجڑ جائے گی۔فسادات پر اردو میں طرح طرح سے کہانیاں لکھی گئیں۔لیکن خیال اور تھیم کے اعتبار سے کہانی اپنے آپ میں شاہکار ہے۔ایسے میں ایک عورت کی باریک نفسیات اس کے

تھیم کے سانچے میں فٹ ہوئی اور کہانی بے مثال ہوگئی۔لیکن کیا اس کے ساتھ لاجونتی کا کردار بھی بے مثال اور لازوال ہوا؟ایک سوال ہے جس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔اس میں شک نہیں کہ ان کہانیوں کی فضا سے احساس کی سطح پر اندو اور لاجونتی کے جو کردار ابھرتے ہیں وہ ایک لچکتی مہکتی بیل کی طرح اعصاب پر چھا جاتے ہیں اور تمام فلسفیانہ تصورات کو توڑ کر براہ راست انسانی نفسیات کی ایک دلکش تصویر پیش کرتے ہیں۔بقول ممتاز شیریں:

''یہ نفسیات ان معنوں میں نہیں ہے جن میں افسانہ کا فن نفسیاتی کہا جاتا ہے بلکہ روح پر چھایا ہوا ہلکا سا غبار، درد کی ہلکی ہلکی ٹیس وہ ناقابل عبور خلیج جو انسان انسان کے درمیان حائل ہے ساتھ ساتھ رہتے ہوئے بھی وہ دوری و بے گانگی، وہ ناقابل بیان تنہائی جو انسان اپنے وجود اپنی روح میں محسوس کرتا ہے۔''

کردار تو اور بھی ہیں ہولی، منّی، درشی، کلیان، کیرتی وغیرہ وغیرہ۔ان میں طرح طرح کے کردار ہیں۔طوالت کے باعث اب سب کا الگ الگ تجزیہ ممکن نہیں۔لیکن سچ یہ ہے کہ ان کرداروں میں زیادہ تر عورت کا گھریلو کردار ہی سامنے آتا ہے۔بقول ظ۔انصاری:

''بھولا شروع کی کہانی سے بیل تک ''گرہن''، اغوا''، ''چھوکری کی لوٹ''، ''کوکھ جلی''، ''گرم کوٹ''، ''دس منٹ بارش میں''، ''لمبی لڑکی'' اور ''جوگیا میں رنگولی'' اور دستک میں اور بالا آخر ''ایک چادر میلی سی'' میں عورت مرکزی کردار ہے۔گھریلو عورت یا وہ عورت جس میں گھر کی تمنا اور ماں کی ممتا کروٹیں لیتی ہے۔یہ ہیروئنک یا تاریخی کردار نہیں ہیں۔معمولی سے کردار ہیں جن کی جانبازی ان کے معمولی پن میں پوشیدہ ہے۔خود افسانہ نگار کا ظاہراً معمولی پن ان ہی کرداروں کے ساتھ ابھرتا ہے اور غیر معمولی ہو جاتا ہے۔''

بیدی نے یہ عمومی و معمولی کردار ہی منتخب کیے اور ساری زندگی ان سارے کرداروں اور بالخصوص عورتوں کے اردگرد منڈلاتے رہے اور اپنے تصورات کے ذریعہ ذہنی و جنسی تسکین کا سامان کرتے رہے۔یہ سب وہ کردار ہیں جن سے بیدی محروم رہے۔اب کوئی اسے فرائڈ کی تھیوری سے

تعبیر کرے یا قدیم ہندوستان کے نظریہ جنس سے رشتہ جوڑے۔ لیکن سچ یہ ہے کہ اسے متوسط طبقہ کی پروردہ ادھ کچری تربیت کی ایک ایسی رو کا نام دیا جا سکتا ہے جس میں عدم تکمیلیت کا احساس تکمیلیت کی حدوں کو چھونے کے لیے بیقرار رہتا ہے۔ جہاں محرومی انسان کو تصورات کی دنیا میں نت نئے پیکر آراستہ کرتی ہے۔ اگر وہ محروم انسان فن کار ہے تو یہی محرومیاں تخلیقیت کی جڑوں کو ہلاتی ہیں پھر ان کی آبیاری کرتی ہیں اور کانٹوں بھرا یہ احساس طرح طرح کے پھول کھلاتا ہے۔

کچی تربیت تشنہ احساس اور خام اخلاقیات، پیچیدہ نفسیات کو جنم دیتی ہے۔ یہی پیچیدہ نفسیات جہاں ایک طرف اندو اور لاجونتی جیسے کرداروں کی تخلیق کرتی ہے وہیں دوسری طرف غلط عورتوں کی صحیح تصویر یا صحیح عورتوں کی غلط تصویر بھی پیش کرتی چلی جاتی ہے۔ بیدی کا ایک غیر فطری پن تو خود اپنے ہی کرداروں کے ساتھ رہا اور یہ غیر فطری پن گزرتی ہوئی عمر کے ساتھ بڑھتا ہی گیا اور ایک دن یہ بھی آیا کہ وہ تو بوڑھے ہو گئے لیکن ان کے خواب وخیال کی عورت اسی طرح سے جوان اور خوبصورت رہی اور حد یہ کہ وہ اس کی خواہش بھی کرتے رہے۔ جنس کا یہ غیر فطری پن غیر اخلاقی مطالبہ آ دان پردان کی منزل پر لڑکھڑا گیا۔ اس بے تکے ربط وضبط کو بیدی سمجھ نہ سکے یا سمجھ کر بھی سمجھنے کی کوشش نہ کی۔ ناکامی اور جھنجھلاہٹ ہاتھ لگی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ زندگی بھر عورت کو دیوی کا درجہ بلکہ مورتی کا درجہ دینے والے بیدی جوابی کارردائی کے اس سرد اور بے رخے رویے سے زخمی ہوا کر اپنے آخری دور کی کہانی ''ایک باپ بکاؤ ہے'' میں گاندھرو داس کی زبان سے کہہ اٹھتے ہیں:

> ''جو تم کہتی ہو عین اس سے الٹ چاہتی ہو۔ کوئی نیا تجربہ جس سے بدن سو جائے اور روح جاگ اٹھے اسے کرنے کی تم میں ہمت ہی نہیں۔ دین، دھرم، معاشرہ نہ جانے کن کن چیزوں کا آڑ لیتی ہو لیکن بدن روح کو شکنجے میں کس کے یوں سامنے پھینک دیتا ہے۔ تم پلنگ کے نیچے کے مرد سے ڈرتی ہو اور اسے ہی چاہتی ہو۔ تم ایسی کنواریاں ہو جو اپنے دماغ میں غفت ہی رٹ سے اپنی عصمت لٹواتی ہو اور وہ بھی بے مہار......اور پھر گاندھرو داس نے ایک شیطانی مسکراہٹ سے کہا۔
>
> ''دراصل تمہاری بجّی ہی غلط ہے''

ساری زندگی عورت کی نفسیات و کیفیات ،نشیب وفراز اور ماں ، بیٹی ، بیوی ، بہو کو ایک آئیڈیل عورت کی شکل میں پیش کرنے والے بیدی نہ اپنے آپ کو سمجھ سکے اور نہ عورت کی ہیے کو۔ لیکن ایک سچے اور ایمان دار قلمکار کی حیثیت سے وہ فادرروز راویو کے سامنے اپنی غلطیوں کا اعتراف کرتے تو ہیں لیکن ان کو جنس و عشق کی بھول بھلیوں میں پھنسا کر اپنے کمزور جنسی جذبہ کا فلسفیانہ شکل دیتے ہوئے کہتے ہیں:

''واقعی جنسی جذبہ انسان میں نہیں مرتا چاہے وہ کتنا ہی بوڑھا اور بے کار کیوں نہ ہو جائے۔جنسی جذبے کا براہ راست تعلق خدا سے ہے۔''

یہ سچ ہے کہ فراق کی طرح بیدی نے بھی جنس کو ایک معنی ،فلسفہ قرار دینے کی کوشش کی۔ یہ فلسفہ بنایا نہیں بنایا تو ماہر نفسیات و جنسیات ہی جانے لیکن یہ ضرور ہوا کہ اس طرح کے بیانات خود خالق کی نیائے تخلیق میں تضاد واختلافات کی نشانیاں چھوڑ جاتے ہیں یا پھر اس منزل پر نہیں پہنچنے دیتے جہاں ایک اور بڑی دنیا ان کا انتظار کرتی رہتی ہے۔ بیدی اپنی محرومیوں کو گلے لگائے جنس کی راہ پر بھٹکتے رہے۔خود سپردگی ، جذبۂ فنا میں سرشار عورت کی تصویر پیش کرنے والے بیدی یہ بھول گئے کہ رانو کی طرح جاہل اور کمزور عورتیں بھی اپنے بیٹے کی طرح دیور منگل سے تو چادر ڈالوا سکتی ہیں لیکن شوہر سے بڑی عمر کے رشتہ داروں کے ساتھ اس نوع کا ازدواجی رشتہ کسی طرح ممکن نہیں۔شاید اس لیے کہ یہ رشتہ بڑے بھائی اور باپ کے حدوں کو چھونے لگتا ہے بالکل اسی طرح ماں ، بہو یا بیٹی کی عمر کی لڑکی سے پیار کرے اور بھرپور جوابی کاروائی کی امید کرے۔ایسا کم از کم فطری طور پر ممکن نہیں۔جبر واستحصال کی بات اور ہے۔ایسا نہیں کہ گہرے اور سمجھ دار بیدی ان باتوں کو سمجھتے نہ تھے وہ اپنی غلط حرکتوں اور بے تکے تقاضوں کا کھلا اعتراف کرتے ہیں لیکن ماضی کی بازگشت کا نام دیتے ہوئے اس کا جواز پیش کرنے کی ناکام کوشش بھی کرتے ہیں۔عین ممکن ہے کہ یہ باتیں بیدی کے افسانوی ادب کے تئیں غیر متعلق سی لگیں لیکن اس پس منظر میں ایک آخری بات کہہ کر میں اپنے مقالے کو اختتام تک پہنچاؤں گا۔مگر یہ بات بیدی کے عقیدت مندوں سے کم افسانہ کے حقیقت پسندوں کے سامنے زیادہ رکھنا چاہتا ہوں قدرے معروضی انداز میں محسوس کرنے کی ضرورت ہے۔

عام طور پر بیدی کو کردار اور بالخصوص نسوانی کردار سازی وکردارتراشی کا بادشاہ کہا جاتا ہے۔ کنہیالال کپور انھیں تھیم کا بادشاہ کہتے ہیں۔ اپندر ناتھ اشک نے لکھا ہے کہ: بیدی وہ سیپ ہے جس کے منھ میں جانے کیسے کہاں سے کسی نازک سے خیال کا ذرہ آپڑتا ہے اور وہ اس پر اپنے فن کا آب چڑھا کر ایک بیش قیمت موتی میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ظ۔ انصاری نے تو یہاں تک کہہ دیا۔ ''پچھلے تیس سال میں اردو کا سب سے گہرا تیکھا انسانی تجربات سے مالا مال اور سوچنے اور سوچا جانے والا افسانہ نگار ہے۔''

بزرگوں کے ان بیانات سے اختلاف ممکن ومناسب نہیں۔ انھیں اسباب کے تحت بیدی اپنی ذات میں رحم دلی دردمندی، ہمدردی روحانیت کا سنگم ضرور رہے ہوں گے اور طبقۂ نسواں سے متعلق زبردست جذبہ بھی رکھتے ہوں گے اور جس طرح کے نسوانی کردار انھوں نے تخلیق کیے اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے۔ رانو، لاجو، اندو، مایا، کیرتی، ہولی، وغیرہ اپنی نرمی، درد مندی، سوز گداز اور شبنمی احساس کے تحت قاری کے اعصاب پر چھا بھی جاتی ہیں۔ یہ سارے کردار اپنے کئی سمتوں و پہلوؤں کے ذریعہ کہانی کا زبردست تانا بنتے ہیں اور کہانی جب ختم ہوتی ہے تو فوری طور پر ایک مکمل اور آئیڈیل عورت کی تصویر بھی ابھرتی محسوس ہوتی ہے۔ ایک ایسی عورت کی تصویر جو سپرد ہو جانے والی، دوسروں کا غم بانٹنے والی ہے۔ مظلوم ومجبور ہے، جو مار کھانے پر فخر کرتی ہے جو ظلم سہنے کو اپنے عورت پن کی معراج سمجھتی ہے اور بھی نہ جانے کیا کیا۔ کبھی تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ بیدی عورت کو مظلوم ومجبور بنانے کی ارادی وشعوری کوشش میں مبتلا ہیں لیکن کیا یہ ایک عورت کی مکمل اور سچی تصویر ہے؟ کیا اس کے جذبے اور فطرت کی بس یہی ایک اکلوتی تصویر ہے؟ کیا عورت صرف گوشت پوشت کا لتھڑا ہے؟ کیا اس کے پاس صرف آہیں اور آنسو ہیں؟ کیا اس کے مقدر میں صرف خدمت اور اذیت ہے؟ کیا عورت کے پاس اس کی اپنی ذاتی مسکراہٹ ومسرت نہیں ہے؟ کیا عورت کی پیشانی پر کبھی بل نہیں پڑتے؟ کیا عورت کی نظریں کبھی اوپر نہیں اٹھتیں؟ کیا عورت کے پاس خودداری یا انا نام کی کوئی شے نہیں؟ کیا عورت فطری جذبہ مزاحمت یا جھنجھلاہٹ سے ذرا بھی واقف نہیں؟ کیا خود عورت کا عورت ہونا، بیوی کا بیوی، ماں کی ممتا اسے

چیلنج یا احتجاج کے راستے پر کبھی نہیں لاتی۔ایسا بالکل نہیں کہ عورت ان تمام فطری احساسات وکیفیات سے عاری ہے۔لیکن سوال یہ ہے کہ بیدی عورت کو کس نگاہ سے دیکھ رہے ہیں۔ان کا زاویۂ نظر اور نقطۂ نظر کیا ہے۔ان کی زندگی میں پگھلتے ہوئے موم کی طرح عورت کی ایسی تصویر بچی ہے کہ وہ اس سے الگ ہٹ کر اسے دیکھ نہیں پاتے۔وہ منٹو کی سوگندھی، موذیل، جیسی عورتوں کو پسند نہیں کرتے۔حد یہ ہے کہ وہ کرشن چندر کی پریتو جیسی عورت کے بھی کم کم قریب ہی جاتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ وہ ایسے کرداروں کو ایک سرے سے ناپسند کرتے ہوں۔متھن میں کیرتی، مگن کے گال پر تھپڑ مار کے نہ صرف مگن میں حرارت پیدا کرتی ہے بلکہ پڑھنے والوں کو بھی حرارت میں مبتلا کر دیتی ہے۔اور کہانی اوپر اٹھ جاتی ہے۔ان کے ناولٹ میں رانو اپنے شوہر سے مار کھانے کے بعد جو بین کرتی ہے اس میں مزاحمت اور احتجاج کی ایک دنیا آباد نظر آتی ہے۔اس کے علاوہ بھی وہ کبھی کبھی جھنجھلاتی ہے اور کبھی کبھی غم وغصہ میں اپنی اولادوں کو بھی بھول جاتی ہے۔عورت کے اس فطری اور لاشعوری عمل سے ہی رانو کا کردار نہ صرف بیدی کے کرداروں میں بلکہ اردو کے چند اہم نسوانی کرداروں کی صف میں کھڑا ہو جاتا ہے۔لیکن بیدیؔ کے افسانوں میں عورت برائے نام ہے۔ان کے یہاں تو بقول ممتازؔ شیریں:

> ''بیدیؔ کے یہاں عورت لاجونتی ہے یا، گرم کوٹ کی محبت کرنے والی شمی یا گرہن کی ستائی ہوئی ہندوستانی عورت ہولی.....''

منٹو کے یہاں وہ سوگندھی ہے، نیلم ہے، کلونت کور ہے، موذیل ہے۔اپنے تیز جذبات کے ساتھ جاندار پھڑکتی ہوئی جس کے بیان میں وہی موپاساں والی کیفیت پائی جاتی ہے کہ اس تحریر کا کاغذ تک جس پر اس کا ذکر ہوتا ہو تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔

''ہتک'' کی سوگندھیؔ میں منٹو نے بھی طوائف کے اندر چھپی ہوئی عورت کو پایا ہے اور اس کی روح کو چھوا ہے۔تیز جذبات والی جوسیٹھ کی ''ہونہہ'' کی توہین کا بدلہ مادھو کی توہین کر کے لیتی ہے، اپنے جذبات کا بخار اس پر نکالتی ہے اور آخر میں سارے مردوں سے نفرت کے اظہار کے طور پر اپنے خارش زدہ کتے کو پہلو میں لٹائے سو جاتی ہے۔

منٹو کے ایک تازہ افسانے ''سڑک کے کنارے'' میں البتہ عورت کی روح ہی روح ہے ایک عورت ایک ماں کی زخمی تڑپتی ہوئی روح۔ لیکن منٹو نے اس افسانے میں بھی ایسا موقع پیدا کیا ہے کہ اس روح میں ایک طوفان ہے ایک ہلچل مچی ہوئی ہے۔ اس کے برخلاف لاجونتی کی روح میں ہلکی ہلکی تیسیں ہیں جنھیں وہ خاموشی سے چپ چاپ برداشت کر لیتی ہے۔'' (منٹو اور بیدی پر مغربی افسانے کا اثر)

بیدی کے یہاں فدا ہونے والی مائیں ہیں اور فنا ہونے والی بیویاں ہیں۔ برداشت ہے، صبر ہے، خاموشی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اپنے انھیں خاموش اور ایثار بھرے جذبوں سے ایک زبردست ٹیس اور کسک پیدا کرنے میں وہ کامیاب ہوتے ہیں اس کے لیے کہ وہ بنیادی طور پر دردمند ہیں، انسان دوست ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کے افسانوں کا کوئی بھی نسوانی کردار قلب وجگر میں حرارت، آنکھوں میں جگمگاہٹ اور ذہن میں ہلچل نہیں پیدا کر پاتا۔ اندر سے کوئی تڑپ، بے چینی و بے کلی نہیں پیدا ہو پاتی۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ قاری ایک ٹھنڈے احساس، ایک شریفانہ کیفیت کے ساتھ کہیں شرمسار ہوتا ہے کہیں نثار اور کبھی کبھی بیقرار۔ اگرچہ یہ جذبہ بھی کم قیمتی نہیں ہیں اور بیدی نے ان جذبوں کو بڑے لازوال اور فنکارانہ انداز میں پیش بھی کیا ہے لیکن اپنی تمام فنکاری کے باوجود بیدی اس الزام سے بری نہیں ہوسکتے کہ انھوں نے عورت کو یک رخے انداز میں دیکھا۔ تصویر کا ایک ہی رخ پیش کیا۔ ستی ساوتری کا روپ، لاجونتی کا روپ جو عورت کا ایک آئیڈیل روپ تو ضرور ہوسکتا ہے لیکن مکمل روپ نہیں۔ سچ ہے کہ عورت کے اس روپ کو بیدی نے جس طرح پیش کیا وہ انھیں ان کے ہم عصروں سے الگ ضرور کرتا ہے لیکن زیادہ آگے نہیں لے جاتا اور پریم چند سے بھی وہ تھوڑا سا ہی آگے جا پاتے ہیں اور اس طرح پاکستان کے ایک نقاد ڈاکٹر فردوس انور قاضی کا یہ کہنا غلط نہیں ہو پاتا کہ ''بیدی پریم چند سے متاثر ہیں اور وہ روایت جو پریم چند کے افسانوں نے ہمیں دی ہیں بیدی نے انھیں آگے بڑھایا ہے۔'' ان پر دیہات وقصبات اسی طرح سوار ہیں جیسے پریم چند پر سوار تھے۔ نتیجتاً عورت کی بھی کم وبیش وہی تصویر ہے جو پریم چند کے یہاں ہے حالانکہ بیدی کے ہم عصر منٹو، عصمت، کرشن ایک نئی عورت کی کامیاب تصویر پیش کرنے میں لگے

ہوئے تھے۔ایک باغی،سرکش،احتجاج کرنے والی،انتقام لینے والی عورت منٹو نے کہا تھا'میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اس کے لیے ذرہ برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی۔''عصمت نے نہ جانے کتنی بار ایک عورت ہوتے ہوئے بھی کہا۔''مجھے روتی بسورتی اور بچہ جنتی ہوئی کمزور عورتوں سے سخت چڑھ ہے۔منٹو عصمت کی یہ سوچ محض انفرادی نہیں ہے بلکہ بین القوامی سطح پر رونما ہونے والی تبدیلیوں کے اثرات بھی ہیں جہاں سماجی وسیاسی تحریکوں کے زیر اثر دنیا کا مشہور ادب بدلتی ہوئی دنیا کی تصویر پیش کر رہا ہے اور اس تصویر میں صرف چیخوف اور موپاساں ہی نہیں گورکی کی ماں بھی ہے جو صرف اپنے بیٹے کو تحریک کے لئے تیار نہیں کرتی بلکہ عورت کی عظمت اور بیداری کی ایک علامت بن کر ابھرتی ہے۔ بیدی ان تمام تبدیلیوں،علوم وافکار سے واقفیت رکھتے تھے۔ مارکسزم کے قریب تھے، فرائڈ کی تھیوری کا مطالعہ بھی کیا تھا۔ممتاز شیریں نے تو انھیں اردو کا چیخوف ہی کہا ہے ان سب کے باوجود بیدی۔ بیدی رہے اور مغرب کے مقابلے ہندوستانی پرمپراؤں اور روحانی گرنتھوں کے زیادہ قریب اور اسی لیے وہ پریم چند کے بھی قریب دکھائی دیتے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ بیدی نے لاجونتی،اندو،ہولی جیسے خوبصورت کردار تخلیق کیے اور اردو کے نسوانی کرداروں میں رنگا رنگی اور ورائٹی عطا کی لیکن کیا یہ کردار اتنے عظیم ہیں جتنے کہ یہ افسانے جبکہ حقیقتاً بڑے کردار اپنے افسانوی سانچے سے نکل کر بڑے ہو جایا کرتے ہیں اور دور تک اپنے اثرات مرتب کرتے ہیں۔لیکن کیا بیدی کے یہ نسوانی کردار آج کے ترقی یافتہ نسوانی کرداروں سے آنکھیں ملا سکیں گے؟ کیا یہ کردار اپنے ہی زمانے کی عورتوں کا سامنا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔اگر نہیں تو بیدی اپنی تمام عظمتوں وشہرتوں کے باوجود کم از کم نسوانی کرداروں کی تخلیق میں محض ایک روایتی آدرش وادی افسانہ نگار ہی کہلائے جاسکتے ہیں یا کم از کم نسوانی کرداروں کے بادشاہ تو نہیں کہے جاسکتے۔

پروفیسر علی احمد فاطمی صدر شعبہ اُردو الٰہ آباد یونیورسٹی ہیں۔

محمد سرورالہدیٰ

کلیم عاجز کی خودنوشت 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی':
ایک ثقافتی بیانیہ

کلیم عاجز کی خودنوشت سوانح 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' 1981 میں شائع ہوئی۔ 1981 سے پہلے اوراس کے بعد جوخودنوشت سوانح عمریاں سامنے آئیں ان کے امتیازات سے سنجیدہ قارئین واقف ہیں۔عموماً ہرسوانح پرالگ الگ گفتگو کی جاتی ہے۔مجموعی طور پر مطالعے کا یہ طریقہ زیادہ منطقی ہے۔سوانح عمریوں کے درمیان تقابل اورموازنے کی صورت پیدا تو ہوسکتی ہے مگر اسے سوانحی ادب کا بنیادی اصول نہیں قرار دیا جاسکتا۔اس کی وجہ زندگی کا تسلسل ہے جو کسی نہ کسی طور پر ایک عہد کی زندگی کو دوسرے عہد کی زندگی سے جوڑتا ہے۔سوال یہ ہے کہ کسی ایک سوانح کے مقابلے میں دوسری سوانح کیوں کر کمتر یا برتر قرار دیا جائے۔بعض اوقات ہمیں معلوم تو ہوتا ہے کوئی سوانح دوسری سوانح سے بہتر ہے مگر تنقیدی طور پر ہم اسے ثابت نہیں کر پاتے۔گزشتہ چند برسوں میں اردو کے کئی ادیبوں کی خودنوشت سوانح عمریاں منظرعام پر آئیں۔لیکن انھیں اس لیے اہمیت دی گئی کہ ان کا تعلق کسی اہم نقاد، ادیب اور شاعر سے ہے۔بغیر کسی منطقی دلیل کے ان پر تحقیقی مقالے تک لکھے اور لکھوائے گئے۔یہ صورت اس لیے پیدا ہوئی کہ ہمارے پاس سوانح کو بہتر یا کمتر قرار دینے کا کوئی پیمانہ نہیں ہے۔خودنوشت سوانح عمری سے ہمارے مطالبات کیا ہیں ظاہر ہے کہ ان کا تعلق انفرادی پسند اور افتادطبیعت سے بھی ہے۔انفرادی پسند اور افتادطبیعت اگر اعلیٰ ادبی ذوق سے خالی ہو تو ایسے میں انفرادی ذوق ادبی معاشرے کو خراب کرتا ہے۔یہ بات دیگر

شعری ونثری اصناف کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے مگر خودنوشت سوانح عمریاں ذہنی اور فکری قلاشی سے پیدا ہونے والے انفرادی ذوق کا زیادہ شکار ہوئی ہیں۔

''جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی''میں سوانح اور خودنوشت سوانح کے بیشتر نظری مسائل متن میں گم ہوجاتے ہیں۔متن ہی اپنی دنیا میں قاری کو لیے پھرتا ہے۔ یہ متن داخلی اعتبار سے اتنا پرقوت ہے کہ سوانح نگاری کے عمومی مباحث اس میں گم ہوتے نظر آتے ہیں۔صرف اپنی یا دوسروں کی نظر سے دیکھنے اور دکھانے کی بات نہیں ہے سوانح نگاری کا مسئلہ اس سے حل نہیں ہوتا۔ مصنف کی زندگی اور اس کا زمانہ کسی بعد کے قاری کے لیے صرف فرضی واقعات اور زبان کے چٹخارے اور دلچسپ کہانیوں کی وجہ سے اہم نہیں ہوسکتا۔سوانح نگار اپنی نجی زندگی میں جیسا ہے اسے اس طرح خود کو پیش کرنے میں اگر کوئی جھجک نہیں تو قاری کو اس طرح دیکھنے میں کیا جھجک ہوسکتی ہے لیکن اس سے جھوٹی خودنمائی کا ایک بہانہ بھی نکل آتا ہے۔مقصد یہ ہوتا ہے کہ کچھ ایسی باتیں لکھ دی جائیں تاکہ اخلاقیات کے نام لوگ انھیں موضوع گفتگو بنائیں۔مصنف اس اعتماد سے محروم ہوتا ہے جو اچھے مصنف کا مقدر ہے۔کلیم عاجز کی سوانح 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' کے بارے میں میں نے کوئی تحریر نہیں دیکھی۔اس کا ذکر بھی کم ہوتا ہے لیکن بعض معتبر لوگوں کی زبان سے میں نے اس کی تعریف سنی ہے۔کلیم عاجز کی خودنوشت سوانح پڑھی تو گئی لیکن اس پر لکھنے کی جسارت کم ہی ہوئی۔اس کی وجہ بہت بنیادی ہے۔اس سوانح میں جو زندگی ہے اس کی طرف دیکھنے اور اسے برتنے کا ہم میں حوصلہ نہیں ہے۔بات صرف سوانح نگاری کے فن اور آداب کی نہیں ہے۔ وہ کون سے آداب ہیں جن پر تمام سوانح عمریاں یکساں طور پر پوری اترتی ہیں۔لہٰذا بنیادی مسئلہ زندگی کا ہے اور زبان کا۔ بے شرمی، اور مبالغہ آرائی سے بھی سوانح عمری کو شہرت مل جاتی ہے اور یہ سب تو بہت کمزور سہارے ہیں۔کچھ ایسے جملے بھی نکل آتے ہیں جو فوراً یاد ہوجاتے ہیں۔

'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' کو پڑھتے ہوئے مجھے کئی سال ہوگئے آپ اسے میری طبیعت کی افتاد کہیں یا ذاتی پسند کے جب کچھ پڑھنے کو جی نہیں چاہتا تو میں اس سوانح کو پڑھنے لگتا ہوں۔

اب ترتیب کا خیال بھی نہیں آتا۔ جس حرف پر نظر پڑتی ہے وہی پہلا ورق معلوم ہوتا ہے۔ میں بھی اس خودنوشت کے امتیازات کیا بتاؤں گا اور بتا بھی دوں تو کیا عجب کہ انھیں رد کر دیا جائے۔ بس یہ مکالمہ ان لوگوں سے ہے جن کے نزدیک سوانح نگاری زندگی کی سچائی کو کسی نہ کسی حوالے سے دوسروں کو پہنچانا بھی ہے اور جو سوانح کو بطورِ زبان بھی دیکھنا چاہتے ہیں۔

'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' میں ایک تحریر 'میں نے کیا لکھا ہے' اور 'میں نے کیسے لکھا' کے عنوان سے شامل ہے۔ اسے حرف آغاز بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد سوانح کا آغاز ہوتا ہے۔ سوانح میں ابتدا سے آخر تک کوئی عنوان نہیں ہے۔ عموماً سوانح میں زمانی ترتیب سے عنوانات قائم کیے جاتے ہیں۔ قاری کی دلچسپی ان عنوانات کے سبب بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن اس کا نقصان یہ ہے کہ جلد باز قاری ابتدا سے آخر تک سوانح پڑھنا ضروری نہیں سمجھتا اور جلد بازی ان عنوانات سے چھپ جاتی ہے۔ کلیم عاجز کی سوانح کو ادھر ادھر سے بھی پڑھا جا سکتا ہے مگر اس کا متن کچھ ایسا ہے کہ جلد باز قاری یا تو کتاب رکھ دے گا یا پھر اپنی تربیت کا سامان کر لے گا۔

کلیم عاجز نے اپنے پہلے شعری مجموعہ 'وہ جو شاعری کا سبب ہوا' میں 'ادا کیوں کر کریں گے چند آنسو دل کا افسانہ' کے عنوان سے حالات زندگی اور شاعری کے پس منظر کو تفصیلی طور پر بیان کیا ہے۔ اس دیباچے کی نثر اتنی شاندار ہے کہ اسے پڑھ کر قاری وہ نہیں رہتا جو پہلے تھا۔ شاندار کا مطلب زبان و اظہار پر قدرت ہی نہیں بلکہ اس کی حسی قوت ہے سچ تو یہ ہے کہ اسے پڑھنے کے بعد شاعری تک پہنچنا خاصا دشوار ہو جاتا ہے۔ نثر بیک وقت شاعری اور فکشن کا بدل بن گئی ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ میں ایسا دیباچہ لکھا نہیں گیا۔ 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' کی نثر میں بھی وہی طاقت ہے جو 'وہ جو شاعری کا سبب ہوا' کے دیباچے کی نثر میں ہے۔ یہ طاقت زبان پر قدرت کی وجہ سے نہیں آئی ہے۔ اس کا رشتہ اس آگ سے ہے جس نے کلیم عاجز کی شخصیت کو روشن کیا۔ یہ آگ ابتدا میں نفرت کی تھی جس نے ان کے گھر، خاندان اور بستی کو ویران کر دیا۔ یہ حادثہ 1946 کا ہے۔ 1947 میں ہمارا ملک آزاد ہوتا ہے۔ کلیم عاجز نے اسے تخلیقی سطح پر زندگی کی قوت کا ذریعہ

بنالیا ہے۔اس آگ کی لپک اور تپش تقسیم کے بعد کے ادب میں محسوس کی جاسکتی ہے۔مگر کلیم عاجز نے جس شدت کے ساتھ اسے محسوس کیا اس کی مثال مشکل ہی سے شاعری میں ملے گی۔ سچ تو یہ ہے کہ کلیم عاجز نے اپنے لیے پورا ایک بیانیہ اسی آگ سے حاصل کیا۔نثر اور شاعری میں ان کے یہاں اگر ایک امیج بار بار ابھرتا ہے تو اسے ان کی داخلی مجبوری پر محمول کرنا چاہیے۔'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' پر تاریخ کا جو جبر ہے وہ دراصل فکشن کا موضوع رہا ہے۔کلیم عاجز کی نثر نے جس طرح تاریخ کے اس جبر کا بوجھ اٹھایا ہے اس کی کوئی دوسری مثال خودنوشت سوانح میں نہیں ملتی۔ایک بستی جو نفرت کی آگ میں جھلس گئی اور جس نے کلیم عاجز کی والدہ، بہن اور عزیز ترین رشتہ داروں کو ان سے چھین لیا وہی بستی کلیم عاجز کے لیے ایک کائنات ہے۔لیکن یہ قصہ تو سوانح میں ذرا بعد کو آتا ہے۔کلیم عاجز نے سوانح نگاری کا آغاز ابتدائی زندگی سے ضرور کیا ہے مگر سوانح لکھنے کا آغاز اس حادثہ کے بہت بعد ہوتا ہے۔عموماً گزرتے وقت کے ساتھ زخم مندمل ہو جاتے ہیں۔

> ''اس میں مسلم بھی ملیں گے غیر مسلم بھی۔شیخ بھی برہمن بھی، فقیر بھی بادشاہ بھی، مزدور بھی آقا بھی، ایکٹر بھی گویے بھی، رنڈیاں بھی غنڈے بھی، مسافر بھی قلی بھی، لیکن آپ دیکھیں گے کہ ان سب میں ایک قدر مشترک ہے اور اسی قدر مشترک میں عظمت انسان کا راز ہے۔ایک دھاگا ہے جو ان سب کے سینوں سے گزرا ہے اور سب کو ایک لڑی میں منسلک کر کے انھیں اس کائنات کے گلے کا نادر اور بیش قیمت ہار بنا کر اس لاکھوں کروڑوں برس والی دنیا کو حسین اور خوبصورت اور چاہنے کے قابل بنایا گیا ہے۔'' 1

انسانی زندگی کے اتنے تضادات کے درمیان عظمت انسانی جیسی قدر کو تلاش کرنا ہی دراصل اس خودنوشت سوانح کا بنیادی مقصد ہے۔ یہ بات ممکن ہے خودنوشت سوانح نگاری کے سیاق میں عجیب سی معلوم ہو اس لیے کہ ادب میں عظمت انسانی کا کوئی نہ کوئی عنصر موجود تو ہوتا ہے مگر 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' کا اختصاص اگر اس عنوان کے سبب ہے تو اس سے ایک انفرادیت بھی سامنے آتی ہے۔ وہ بھی اس صورت میں کہ ہمارے سامنے ایسی سوانح عمریاں ہیں جنھیں مسالوں

اور چٹخاروں کے سبب شہرت ملی۔ ترقی پسندی اور خودنوشت سوانح نگاری کے نام پر وہ سب کچھ پیش کر دیا گیا جس سے زندگی شرمندہ ہوتی ہے۔ یہ نام نہاد اخلاقیات کی بات نہیں بلکہ اس کا تعلق تو ہر ذمہ دار اور سچے انسان سے ہے۔ سچ کے اظہار کی زبان وہی نہیں ہوتی جو اختیار کی گئی۔ مصیبت یہ ہے کہ اگر سچائی کے اظہار کرنے والوں سے پوچھا جائے کہ ان سچائیوں سے سوانح نگاری کا فن کتنا شرمندہ ہوا تو ناراضگی میں اول فول بکنے لگتے ہیں۔ جناب سوانح میری ہے میں کیا لکھوں کیسے لکھوں، یہ تو میں طے کروں گا۔ ٹھیک اسی طرح آپ نے کیا لکھا کیسے لکھا اور کیوں لکھا اس کے اسباب، محرکات کا تجزیہ بھی ہم آپ سے پوچھ کر کیوں کریں۔ بعض سنجیدہ حضرات بھی ان مسالوں اور چٹخاروں کو ثقافتی زندگی کا نام دیتے ہیں اور یہ بھی نہیں دیکھتے کہ واقعات تو اپنی جگہ، کم سے کم زبان تو ایسی ہو جو پڑھی جا سکے۔

کلیم عاجز کی سوانح میں اگر انسانی زندگی کی اتنی صورتیں ہیں تو اس سے ظاہر ہے کہ سوانح نگار نے زندگی اور سماج کو وحدت کے طور پر دیکھا ہے۔ سماج کے وہ لوگ جو اچھی نظر سے نہیں دیکھے جاتے انھیں بھی محبت کے قابل سمجھا ہے۔ طوائفوں کی زندگی میں اس خلا کو محسوس کیا جس کا احساس ایک عمر گزر جانے کے بعد ہی ہوتا ہے۔ 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' کا بیانیہ اس لیے ایک ثقافتی بیانیہ ہے کہ اس میں ایک مخصوص عہد کی زندگی اپنی تمام جزئیات کے ساتھ سمٹ آئی ہے۔ اس زندگی کا حسن 'جہاں خوشبو ہی خوشبو ہی تھی' سے چھلکا پڑتا ہے۔ آزادی سے قبل کا ہندوستان جو مصنف کا اصل ہندوستان ہے۔ اس کی صحبتیں، شامیں، ملاقاتیں جن حوالوں کے ساتھ سامنے آئی ہیں، آج کی نسل ان سے بڑی حد تک ناآشنا ہے۔ وہ انھیں جان کر شاید اپنی پریشانی بڑھانا نہیں چاہتی۔ کلیم عاجز کی یہ سوانح دراصل جہاں سے شروع ہو کر جس منزل پر پہنچی ہے اس کا سب سے بڑا پڑاؤ اور واقعہ تو تقسیم ہے۔ یہ تقسیم ہی ان کے بچپن کی زندگی اور تہذیبی وراثت کو بامعنی بناتی ہے۔ اس ثقافتی بیانیے کا یوں تو رشتہ ایک چھوٹی سی بستی تلہاڑہ سے ہے مگر اس بستی پر جو قیامت ٹوٹی اور اس سے جس بیانیہ نے جنم لیا اس کے سلسلے بہت دور تک جاتے ہیں

اس طرح ایک بستی کی تہذیبی تاریخ پورے ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کی علامت بن جاتی ہے۔ یہ بستی ایک بستی نہیں بلکہ ایک کائنات ہے۔کلیم عاجز نے اپنی بستی تلہاڑہ میں عظمت انسانی کو جس طرح ڈھونڈنے کی سعی کی ہے اس کی اہمیت ہمیشہ باقی رہے گی۔مصنف کو اپنی زبان پر ناز ہے۔ یہ زبان عالمگیر ہے لیکن ایک علاقے نے اسے کس طرح مانجھا اور بنایا ہے اسے ان ہی کی زبانی سنیے:

''تو کہنے کا مقصد یہ ہے کہ میں نے لکھنے میں بلا ارادہ اپنی باتیں اپنے دل کی باتیں پیش کی ہیں اور بلا قصد اور اہتمام اپنی زبان استعمال کی ہے۔ یہ دہلی کے قلعہ معلیٰ کی زبان ہو نہ ہو،لکھنؤ کے واجد علی شاہی زبان ہو نہ ہو،عہد جدید کی ترقی یافتہ زبان ہو نہ ہو یہ دریائے گنگا اور دریائے سوف کے پوربی دکھنی سنگم کی زبان ہے۔ یہ اس سرزمین کی زبان ہے جس سے بیدل، راسخ، شاد کی زبان کا سرچشمہ پھوٹا۔ یہ اس نرم اور گیلی وادی گنگا کی زبان ہے جس میں ایسے شعر نکلتے ہیں:

اوری اوری یہ گھٹائیں یہ پپیہوں کی پکار — دھیمی دھیمی یہ پھوار
اب کے برسات کا موسم یوں ہی رونے میں کٹا — کیا کہیں دکھ کے سوا 2

یہ وہی دریائے سون ہے جس کے پانی کی تعریف غالب نے اپنے ایک فارسی قطعہ میں کی ہے۔کلیم عاجز نے اپنی زبان کا سرچشمہ جس نرم گیلی سرزمین کو بتایا ہے اس کی ایک ثقافتی معنویت ہے۔انھوں نے یہ بھی لکھا ہے:

''یہ فقیروں کی، دردمندوں کی غم نصیبوں کی زبان ہے۔ یہ زخمی سینوں،ٹوٹے دلوں، بھیگی آنکھوں کی زبان ہے جنھیں ان سے تعارف نہیں،جنھیں ان سے آشنائی نہیں،ان سے میل جول نہیں،ان سے ہم آہنگی نہیں وہ کتاب رکھ دیں۔'' 3

دردمندی تو اک بڑی دولت ہے ایک مصنف کی حیثیت سے انھیں قارئین کے سامنے اتنی بڑی شرط رکھنی چاہیے، کچھ عجب نہیں کہ اس کڑی شرط نے بھی 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' کے قارئین کی تعداد کم کردی ہو۔جنھیں اس زبان سے آشنائی نہیں ہے انھیں اس سوانح کو پڑھنے سے

روکا نہیں جا سکتا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ پڑھنے کے بعد پڑھنے والا بھیگی آنکھوں کی اس زبان سے آشنا ہو جائے۔ مصنف نے زبان کی انفرادیت پر اس قدر زور دیا ہے کہ یہ فکر کا بدل بن گئی ہے۔ یہاں زبان ہی دراصل ثقافتی بیانیہ ہے۔

ابتدا میں سوانح نگار نے خود کو ایک نیم مریض آدمی بتایا ہے اور پورے وجود کو اس نیم مرض سے متاثر بتایا ہے۔ اس کا اثر ان کے حافظے پر بھی ہوا ہے۔ ابھی آپ نے نام بتایا اور ذرا دیر کے بعد وہ بھول جائیں گے۔ لیکن انھیں اس بات پر حیرت ہے کہ 1936 سے 1946 تک کے کلکتہ کے قیام کی یادیں ذہن میں محفوظ ہیں۔ گویا جس بات یا جس کردار کو یاد رہنا ہے، اس کے لیے شعوری کوشش کی ضرورت نہیں اس میں کچھ ایسی قوت ہے جو حافظے کو بھی مضبوط بنا دیتی ہے۔ کلیم عاجز کے لیے کلکتہ ان کی ذہنی و فکری تشکیل کا سب سے بڑا وسیلہ رہا ہے اور یہ بات کم لوگ جانتے ہیں کلکتہ کو غالب نے اپنے طور پر دریافت کیا تھا اور یہ سلسلہ بعد تک چلا آتا ہے۔ مین را نے شعور میں کلکتہ پر نظمیں شائع کیں جسے شمیم حنفی نے مرتب کیا تھا۔ ان سب میں کلکتہ کی اجتماعی زندگی کا دکھ اور آشوب ہے اور انفرادی تجربے اور احساسات بھی ان میں شامل ہیں۔ کلیم عاجز نے ہوش سنبھالنے کے بعد کلکتہ سے کیا کچھ حاصل کیا اور حصولیابی کا عمل دوسروں سے کتنا مختلف ہے اسے دیکھنا چاہیے۔ وہ نہ تو غالب کی تقلید میں کلکتہ گئے اور نہ ان کے لیے روزگار کا مسئلہ تھا۔ والد کا وہاں کاروبار تھا اور زندگی کے معاملات میں والد نے انھیں بہت کم آزادی دی تھی۔ ایک نوجوان جس کے گھر کا ماحول مذہبی تھا اس نے اس ماحول کو اپنے لیے مسئلہ نہیں بنایا اور زندگی کے عام تماشوں سے جو رشتہ قائم کیا وہ حیران کن بھی ہے۔ سوانح نگاری کی تاریخ میں ایسی مثالیں بہتیں کہ اپنی آزاد خیالی کے نام پر مذہبی ماحول کا غیر ضروری طور پر مذاق اڑایا گیا چونکہ زندگی کے تعلق سے کوئی بڑی فکر نہیں تھی لہٰذا بس ایک ترقی پسندی ہاتھ آ گئی۔ اور اسی کی بنیاد پر ادبی حلقے میں قبولیت ملی۔ کلیم عاجز نے جس طرح بچپن میں زندگی کی قدروں کو کلکتہ کے جن اشخاص میں تلاش کیا تھا، اس سے بڑی ترقی پسندی کیا ہوگی۔ انھوں نے کلکتہ کے دو کتاب فروشوں غفار

میاں اور اشفاق صاحب میں جس زندگی کو دیکھا اور محسوس کیا وہ اس سوانح کا روشن ترین باب ہے۔کلیم عاجز نے انھیں یاد کرتے ہوئے مکالمہ کا انداز اختیار کیا ہے۔ یہ مکالمہ مصنف کا کبھی بھی اور اس کے مخاطب کا بھی۔غفار میاں کتب فروش ہیں اور کلیم عاجز کے لیے تہذیب کی علامت۔ غفار میاں سے کتابیں حاصل کرنے سے زیادہ ان کی باتیں سننا کلیم عاجز کے لیے زیادہ اہم تھا۔ مصنف نے غفار میاں کی زبان سے جو کچھ کہلوایا گیا ہے وہ چالیس سال قبل کی یادداشت پر مبنی ہے۔ یہ قصہ گوئی کی ایک شکل بھی ہے۔غفار میاں کے مکالمے سے ظاہر ہے کہ ایک کتب فروش نے کلیم عاجز کے بچپن میں کچھ ایسی خصوصیات دیکھ لی تھیں جو عموماً اس عمر میں پیدا نہیں ہوتیں۔کلیم عاجز نے غفار میاں کا ایسا خاکہ پیش کیا ہے کہ ایک زندہ شخصیت ہمارے سامنے آجاتی ہے۔کہیں کہیں تفصیلات نے اسے مزید دلچسپ بنا دیا ہے۔ عالمگیر، ساقی، نیرنگ خیال، ادبی دنیا، جیسے رسالے غفار میاں کے یہاں آتے تھے۔کلیم عاجز کے پاس اتنے پیسے نہیں ہوتے تھے کہ انھیں خرید کر پڑھ سکتے۔غفار میاں بغیر کسی قیمت کے رسالے کلیم عاجز کو پڑھنے دے دیتے۔رسالہ دیکھتے وقت وہ کلیم عاجز کو کیا کچھ بولتے اور کلیم عاجز ان کی خاموشی سے کیا معنی نکالتے۔ان سب معاملات کو انھوں نے یہاں جس طرح قلم بند کیا ہے وہ تخلیقیت کی اعلیٰ ترین مثال ہے۔ ہربسن روڈ اور چت پور کے چوراہے پر غفار میاں کی شخصیت بھیڑ کا حصہ ضرور تھی لیکن بھیڑ میں ان کی شخصیت نمایاں نظر آتی۔راہ گیروں کے لیے یہ چوراہا مختلف سمتوں کی طرف جاتا تھا لیکن کلیم عاجز کے لیے یہ چوراہا ایک مرکز پر رکا ہوا تھا۔سارے شور شرابے سے بے خبر ایک نوجوان رسالوں، کتابوں کو دیکھنے میں گم ہو جاتا۔رسالوں اور کتابوں سے نظر ہٹ کر اگر کہیں جاتی تو وہ غفار میاں تھے۔کلیم عاجز کو ابتدا ہی میں اس بات کا ادراک ہو گیا تھا کہ انسان کوئی تنہا کس طرح ہوتا ہے، اور کاروبار پر علم دوستی کس طرح غالب آجاتی ہے۔غفار میاں کی داخلی دنیا کا محرم ایک نوجوان تھا۔ زندگی کے معمولی پن میں ایک نوجوان کی دلچسپی اس کے مستقبل کا اشاریہ بھی تھی۔اب ذرا غفار میاں کا حلیہ ملاحظہ کیجیے:

''سیاہ میلی سی قمیض، سفید میلی دوپلیہ، پھٹی سی چپل، پاؤں اور انگلیاں گرد اور میل سے چٹ پٹ، سیاہ رنگ داڑھی منڈی ہوئی، چھوٹی چھوٹی مونچھیں، ایک کندھے سے لٹکا ہوا سیاہ چار خانہ کا ایک جھولا، جس میں مختلف چھوٹی چھوٹی کتابیں، دوسرے کندھے سے مضبوط رسی سے بندھے ہوئے اردو کے پچاس ساٹھ مختلف اخبار۔'' 4

گرد و غبار میں اَٹے ہوئے ایک شخص میں کسی نوجوان کی دلچسپی اس کے مستقبل کا پتہ دے رہی تھی۔ کلیم عاجز کی زبان نے غفار میاں کی شخصیت کو کس قدر روشن اور تابناک بنا دیا ہے۔ نوجوان خوش پوشاک تھا ایک خوشحال خاندان کا چشم و چراغ۔ غفار میاں کی زبان میں سنیے:

''میاں اب تمہاری شیروانی اور میری میلی قمیض میں بہت دوری ہے۔ یہ ادھار سودا اس دوری کو کم کرتا ہے۔'' 5

معمولی ذہن کا سوانح نگار ایسے بامعنی جملے نہیں لکھ سکتا۔ کلیم عاجز نے زندگی کے عام معاملات میں جن سچائیوں کو تلاش کیا ہے، اس میں سوانح نگاری کا اصل فن پوشیدہ ہے۔ غفار میاں کلیم عاجز کے گھر آنے جانے لگتے ہیں۔ ان کی ایک آمد کی تصویر دیکھیے:

''آنکھیں کچھ بند کچھ کھلیں۔ اپنے دکھ درد سے لے کر بین الاقوامی مسائل تک کچھ نہ کچھ کہتے جاتے۔ یہ سمجھ کر نہیں کہ میں ان کا مخاطب ہوں۔ ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے وقت کو مخاطب کر رہے ہیں اور وقت ٹھہرا ہوا ان کی گفتگو سن رہا ہے۔ کھڑکیوں سے داخل ہوتی ہوئی سہ پہر کی دھوپ دروازوں، دریچوں اور روشن دانوں سے داخل ہوتی ہوئی ہوائیں ان کی مخاطب ہوتیں۔ کمرے میں آکر دھوپ تیزی سے بھول جاتی اور ہوائیں اپنی سنسناہٹ فراموش کر جاتیں اور غفار میاں اچانک انگڑائیاں لے کر اٹھتے۔ اچھا پیارے اب چوراہے پر ملاقات ہوگی۔ وہ چل دیتے دھوپ میں تیری واپس آجاتی اور ہوائیں سنسنانے لگتیں۔'' 6

ممکن ہے دیگر سوانح عمریوں میں بھی غفار میاں جیسا کردار ہو لیکن یہاں کردار کی پیش کش میں فکر و احساس کی جو سطح اور اظہار کا جو حسن ہے وہ بطور خاص توجہ طلب ہے۔ ایک قلندر

صفت شخص کا مخاطب وقت بھی ہوسکتا ہے اسے اس کی پرواہ نہیں کہ کون سنتا ہے اور کون نہیں۔ کلیم عاجز نے اپنی تخلیقی قوت سے غفار میاں کی گفتگو کو افسانہ بنا دیا ہے:

''آتے جاتے انسانوں کا ریلا دونوں کو ٹھوکریں دیتا اور پھر دونوں یکجا ہو جاتے۔ ہم لوگ کھڑے کھڑے گھنٹے دو گھنٹے گزار دیتے وہ باتیں کرتے اور میں سنتا۔ میں سمجھتا ہوں جتنا کچھ ان کے دل میں تھا ان رسالوں میں بھی نہ ہوگا۔'' 7

غفار میاں اچانک غائب ہو گئے اور کلیم عاجز اسے کلکتہ میں تلاش کرتے رہے اور وہ نہیں ملے لیکن کئی دہائیوں کے بعد غفار میاں ایک قاری کو مل گئے۔ مصنف نے دوسرے کتب فروش اشفاق صاحب کو پیش کیا ہے۔ ان کی شخصیت میں وہ قلندرانہ شان نہیں جو غفار میاں کے یہاں ہے۔ مصنف نے اشفاق صاحب کے نام کے ساتھ ساتھ صاحب لگایا ہے اس سے بھی ظاہر ہے کہ وہ غفار میاں کی طرح میاں نہیں ہو سکتے تھے۔ اشفاق صاحب کی دکان پرسیف روڈ اور چیت پور سے آگے تھی۔ اشفاق صاحب کی دکان بھی کلیم عاجز کے لیے ایک مرکزی حیثیت رکھتی تھی:

''اشفاق صاحب کی ہلکی ہلکی تھرتھراتی ہوئی انگلیاں قلم پکڑے ہوئے ایک عمر کے تجربوں کو سیاہ وسفید پردوں کے پیچھے چھپائی رہتی ہیں۔ ایک بکھری ہوئی تہذیب، ایک شکستہ سماج ایک منتشر نظام کی امرتو جوانی اشفاق صاحب کے بوڑھے ڈھانچے میں اب تک انگڑائیاں لے رہی ہے۔'' 8

کلیم عاجز نے کلکتہ کو اپنی زندگی کا ایک بنیادی حوالہ بنا کر پیش کیا ہے۔ وہ والد سے ناراض ہو کر کلکتہ آئے۔ ایک ہی شہر میں باپ اور بیٹے کا قیام تھا مگر کئی ماہ تک ملاقات نہیں ہوتی۔ اشفاق صاحب اور غفار میاں سے بھی انھوں نے اپنا اصل حال چھپایا۔ جیسے تیسے کھانا پینا ہو جاتا۔ اس درمیان والدہ نے کسی کی معرفت ایک تعویذ بھیجا اس تاکید کے ساتھ اسے بازو پر باندھنا اور جب کوئی مشکل وقت آئے تو اسے کھول کر دیکھنا۔ بیٹا والدہ کے آنچل کی دھجی میں بندھی ہوئی کوئی چیز بازو میں باندھ کر وقت گزارتا رہا۔ ان ہی دنوں انھوں نے پہلوانوں اور بدمعاشوں کو بھی

قریب سے دیکھا۔ امام ضامن کو باندھنے کی روایت ایک تہذیبی روایت ہے۔ کلیم عاجز نے کلکتہ کی زندگی کو اپنی شرطوں پر گزارا لیکن والد اور وطن سے دوری کا احساس پریشان کرتا رہا۔ ایک دن ہگلی ندی میں کود جانے کا منصوبہ بنایا۔ اچانک ماں کی وہ بات یاد آئی، تعویذ کو بہت مشکل وقت میں کھولنا۔ جب کھولا تو سو روپے کا نوٹ برآمد ہوا۔ پیسے کی تنگی تو تھی ہی سو روپے اس وقت بہت ہوتے تھے۔ یہ پورا واقعہ ایک کہانی کا حصہ بن گیا ہے:

''ہوڑہ کا پل تھا۔ نیچے ہگلی ندی کی اچھلتی ہوئی موجیں تھیں، سناٹا، تاریکی، مایوسی، غم، آنسو تھے۔ ابھی سامنے سو روپے کا نوٹ تھا، روشنی تھی، چہل پہل تھی، جلیبی کچوری اور حلوہ تھا خوشی تھی مسکراہٹ تھی۔'' 9

کلیم عاجز کی خودکشی کو ماں کی اس تعویز نے بچالیا جس میں سو روپے کا نوٹ تھا۔ ماں کی آگہی کا کس طرح تجزیہ کیا جائے کوئی شئے خاموشی کے ساتھ اپنا کام کرتی رہتی ہے اسے فطرت بھی کہا جاتا ہے۔ ماں نے تو بیٹے کی مشکل کا ایک حل سوچا تھا۔ اگر پہلے سے معلوم ہوتا کہ ماں کی دھجی میں روپیہ ہے تو وہ پہلے ہی خرچ ہو جاتا۔ ہگلی ندی کی موجیں کسی کا شدت سے انتظار کر رہی تھیں۔ ماں کے آنچل کا اس سے خوبصورت بیانیہ کیا ہوسکتا ہے:

''ایک خیال آیا کہ یہ اماں کے آنچل کا ہوگا۔ اسے بازو پر باندھے دریا میں کودوں گا، اماں کا آنچل زندگی میں بھی ساتھ رہا۔ دریا میں ڈوبتے ہوئے بھی ساتھ رہے گا مرنے کے بعد بھی ساتھ رہے گا۔ پھر خیال آیا کہ اماں نے کہا تھا اسے کھولنا مت ہاں اگر کوئی سخت گھاٹی آئے اس وقت کھولنا۔ یہ تو آخری گھاٹی ہے۔ اب اس کے بعد کون سی سخت گھاٹی آسکتی ہے کھول کر دیکھوں شاید کوئی دعا ہو جو اس وقت کے لیے سفر آسان کردے۔ یہ خیال آتے ہی بازو سے تصویر کھولا اس کا موم جامہ نوچا، بخیئے توڑے، ایک کاغذ نکلا۔ اس کی تہہ کھولی تو اس میں سو روپے کا ایک نوٹ تھا نہ کوئی دعا نہ کوئی تعویز نہ کوئی خط۔'' 10

سوانح دراصل ان ہی واقعات سے اہم بنتی ہے۔ان میں سچی زندگی کا تخلیقی اظہار ہے۔اگر مندرجہ بالا اقتباس کا بغور مطالعہ کیجیے تو واضح ہوگا کہ صرف ایک واقعہ میں کس طرح دلچسپی کے عناصر پیدا کیے گئے ہیں یہ عناصر اس واقعے کا لازمی حصہ معلوم ہوتے ہیں۔کوئی اور ہوتا تو تخلیقی زبان کے فقدان کے سبب میں دو تین جملے لکھ کر ماں کی لازوال محبت کا بے کیف اظہار کر دیتا۔ کتاب میں ان جملوں کے درمیان جگہ بھی چھوٹے ہوئے ہیں جو کہانی کی ساخت کا تاثر پیش کرتے ہیں۔1927-1926 میں کلکتہ میں فرقہ وارانہ فساد ہوجاتا ہے۔جہاں کلیم عاجز کا مکان تھا مسلمان اور ہندو ایک ساتھ رہتے تھے۔ایک مکان پیشہ ور رنڈیوں کا بھی تھا۔

کلیم عاجز کے بھائی اور نانا کو فسادیوں سے ہندوؤں نے کس طرح بچایا اس کی تفصیل پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ان بچانے والوں میں پیشہ ور رنڈیاں بھی تھیں۔کلیم عاجز نے انھیں انسانیت کے ایک ماڈل کے طور پر پیش کیا ہے۔انھوں نے اپنے عقیدے کی روشنی میں رنڈیوں کے ہاتھ میں بھی خدائی ہاتھ کا لمس دیکھا ہے۔پیشہ ور رنڈیوں میں انسانی دردمندی کو تلاش کرنا ایک انسانی قدر ہے۔اگر فساد کی صورت پیدا نہ ہوتی تو ممکن ہے رنڈیوں کا یہ انسانی کردار سامنے نہ آتا۔سوانح کا یہ پورا حصہ ادب کی اس بنیادی صفت سے متصف ہے جسے انسانی اقدار کہتے ہیں جو کسی مذہب، طبقہ، علاقہ میں بند نہیں ہے:

> ''خدائی ہاتھ کا لمس ہر ضمیر میں ہے۔یہ لمس کبھی کبھی رنگ لاسکتا ہے۔رنڈیوں کے چہرے اس پاک لمس سے سرخ ہو رہے تھے۔یہ معصیت اور فسق و فجور کی پتلیاں اپنی گندگیوں، آلودگیوں اور ناپاکیوں سمیت خدائی ہاتھ کے اس پاک لمس کی حرارت سے گرم ہوکر یوں نکلی تھیں گویا وہ آج بھی بھٹی میں گر کر تپ کر کندن بننے جارہی ہیں۔بھوجپوری دربان لاٹھیاں اور بھالے سنبھالے ہوئے اغل بغل اور پیچھے تھے اور رنڈیاں نانا جان اور بھائی جان کو حلقے میں لیے ہوئے زور زور سے کہی جارہی تھیں کہ ایک بچہ ہے ایک بوڑھا ہے انھیں چھوڑ دو جانے دو مکان لوٹ لو۔اگر انھیں مارو گے تو ہم بھی جان دیں گے۔'' 11؎

کلیم عاجز کے والد گھر سے کچھ ناراض تھے کلکتہ میں قیام تھا۔طبیعت بھی خراب رہنے لگی تھی، ان تمام واقعات کی پیش کش میں ایک گھریلو فضا در آئی ہے۔میاں بیوی کے رشتے بچوں سے فطری محبت، بعض معاملات میں اختلاف کا پہلو نکل آنا، اس پر ناراض ہو جانا، ناراضگی کا کھل کر اظہار نہ کرنا خاموشی کے ساتھ خفگی کا احساس دلانا یہ سب کچھ ایک تہذیبی زندگی کا حصہ ہے۔پہلی مرتبہ کلیم عاجز کی والدہ، شوہر سے ملنے کلکتہ آتی ہیں اور دونوں لپٹ کر رونے لگتے ہیں۔کلکتہ سے مصنف کی زندگی کا بہت گہرا ہے۔کلکتہ سے متعلق اپنی یادوں کو سمیٹتے ہوئے ممکن ہے مصنف نے انتخابی رویہ اختیار کیا ہو لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ انتخاب کے بعد کیسی تصویریں ابھرتی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ایک نوجوان مختلف تماشوں کا حصہ ہونے کے باوجود بعض باتوں کے تعلق سے نہایت حساس ہے۔کلکتہ کو ایک نوجوان نے کتنا سمجھا ہوگا۔کلکتہ کے قیام کو جب قلم بند کرنے کا وقت آیا تو نوجوان عمر کی پختہ منزل میں تھا لہٰذا کلکتہ کے بارے میں یہاں جو کچھ ہے وہ ایک نوجوان کا احساس نہیں بلکہ پختہ عمر کی منزل کا احساس بھی ہے۔لیکن کم عمری کی یادوں کو سمیٹتے ہوئے وہ اس بات پر نازاں ہے کہ کلکتہ اسے اپنے طور پر تبدیل نہیں کر سکا، کلکتہ کے تعلق سے پورا ایک پیراگراف ہے جسے درج کرنا طوالت کا باعث ہوگا۔چند جملے دیکھیے :

> ''کلکتہ بڑا شہر ہے۔پیچیدگیوں کا شہر، رومان کا شہر، پھول پھلوں کا شہر، شیطانوں کا شہر، تیز روشنیوں اور گہری تاریکیوں کا شہر، نغموں کا شہر، آنسوؤں کا شہر مسکراہٹوں کا شہر۔مختصر یہ کہ زندگی کے جتنے جلوے ہیں، جتنے کرشمے ہیں، جتنے گوناگوں پردے ہیں قدم قدم پر اٹھتے اور گرتے نظر آتے ہیں۔لوگ کھو جاتے ہیں، محو ہو جاتے ہیں، گم ہو جاتے ہیں، بک جاتے ہیں، بدل جاتے ہیں، میں کچھ نہ ہو سکا۔کلکتہ کو میں کیا بدل سکتا کلکتہ بھی مجھے بدل نہیں سکا۔شعر و غزل کے مجموعوں، کتابوں اور رسالوں کے ماحول میں جو کچھ سیکھا تھیٹر کے اسٹیج پر بہروپ بدلے ہوئے ایکٹروں کے ماحول میں بھی وہی سیکھا۔سنیما کے پردوں پر بھی وہی سیکھا۔نہ میرا میلان بدلا جا سکا نہ میری پسند بدلی جا سکی۔'' 12؎

آج کا کلکتہ بھی ان ہی کرشموں، تاریکیوں، نغموں، آنسوؤں اور اٹھتے گرتے پردوں سے آباد ہے۔ یہ نقشہ صرف کلکتہ ہی کا نہیں بلکہ ہر بڑے شہر کا ہے۔ شہر کا یہ نقشہ اور اس سے وابستہ زندگی شعر وادب کا بنیادی حوالہ بن چکی ہے۔ کلکتہ تو ایک متن کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ ہم کسی متن کی طرح کلکتہ کے بارے میں سوچتے اور محسوس کرتے ہیں۔ کلیم عاجز کی سوانح کے ابتدائی حصے کا سیاق کلکتہ ہے۔ اس سے وہ بیانیہ پیدا ہوا ہے جو نثر میں شاید ہی کہیں اور دکھائی دے۔ میں نے پہلے ہی لکھا ہے کہ اس سوانح کے واقعات اور معاملات دراصل زبان کا بدل معلوم ہوتے ہیں۔ یہ دھیرے دھیرے سیال صورت اختیار کر لیتے ہیں 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' کا ایک کردار غفور خاں بھی ہے، کلیم عاجز سے اس کی ملاقات کی کہانی بھی چوراہے سے تعلق رکھتی ہے۔ ایک قلندر پوشاک سے بے نیاز ہے اور کچھ گا رہا ہے۔ ایک نوجوان اسے دیکھ کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ تھوڑی گفتگو کے بعد وہ خود کو بہار شریف کا بتاتا ہے۔ غفور خاں اپنی کمسنی میں کلکتہ آیا، ہوٹل میں نوکری کی، کبھی مزدوری کی وہ ایک رئیس کے یہاں خدمت پر مامور ہوتا ہے۔ جب رئیس نیپال گیا تو وہ بھی نیپال چلا گیا پھر وہاں سے گوالیار۔ وہاں اسے گنپت راؤ کے یہاں نوکری مل گئی وہ ایک موسیقار تھا۔ اس کی صحبت میں غفور خاں بھی موسیقار بن گیا اور گیا کے زمین دار سوہنی جی سے ملاقات ہوئی، پھر غفور میاں کی شادی ہوئی، بچے ہوئے۔ بیوی مر گئی بچوں کی شادیاں ہو گئیں لیکن غفور میاں تو اکیلے رہ گئے اور موسیقی ان کی زندگی بن گئی۔ کلیم عاجز نے غفور میاں سے کچھ تال سیکھے۔ یہ انکشاف بھی اسی کتاب سے ہوتا ہے کہ کلیم عاجز نے باضابطہ موسیقی سیکھی تھی۔

> ہارمونیم مست ہو کر بجاتے اور بجاتے بجاتے چہرے کی ساری کیفیت اور تازگی آنکھوں میں منتقل ہو جاتی۔ غفور خاں کی انگلیاں ہارمونیم کی پٹریوں پر چلتی رہتیں اور وہ دور خلا میں دیکھتے رہتے۔ اکثر شام کو اسی ہیئت میں کسی دیوار کے سہارے یا کسی ستون سے پیٹھ لگائے آنکھیں بند کیے کسی سننے والے کو کچھ سناتے رہتے۔'' 13

غفور میاں کی قلندرانہ شخصیت سے کلیم عاجز نے گہرا اثر قبول کیا۔ ان کی جو تصویر یہاں پیش کی گئی ہے اس کا ہر لفظ غفور میاں کی محبت میں سرشار اور ڈوبا ہوا ہے۔ مصنف نے یہ انکشاف

بھی کیا ہے کہ انھوں نے اپنا پہلا باضابطہ مضمون استاد غفور خاں پر لکھا۔ اور یہ ایک پرچہ میں شائع ہوا۔ سوانح میں پہلوان، بدمعاش، موسیقار، شمشیر چلانے والے، اور اس طرح کے دوسرے افراد سے مصنف کے گہرے، رشتے کا پتہ چلتا ہے۔ ہوش سنبھالتے ہی اتنے متضاد کرداروں سے دوستی یا نسبت قائم ہو جائے تو زندگی مختلف رنگوں کا مجموعہ ہو جاتی ہے اور ان رنگوں سے ایک رنگ ابھرتا ہے۔ کلیم عاجز نے ہر اس شخص کو یاد کیا ہے جس نے کسی نہ کسی طور پر متاثر کیا ہو۔ اپنے بارے میں گفتگو کرنا دراصل دوسروں کے ذکر کا بہانہ تلاش کرنا ہے۔ مصنف کو یہ بات پریشان کرتی ہے کہ سوانح میں دوسروں کا ذکر زیادہ ہو رہا ہے مگر یہ یادنگر کا فطری عمل ہے جو ذات اور غیر ذات کو ایک دوسرے کا تکملہ بنا دیتا ہے۔ کلکتہ کے قیام میں سکھومیاں اور وہاں کی طوائفوں نے 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' کو بہت متاثر کیا ہے۔ سکھومیاں کا تعلق تلہاڑہ سے تھا وہ کلیم عاجز کو کھانا بنا کر کھلاتے تھے لیکن ان کی اصل پہچان ایک قصہ گو کی ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ سکھومیاں کو ہر طرح کی کہانیاں یاد تھیں۔ کلیم عاجز کو ان کہانیوں میں ایک پوری کائنات نظر آتی۔ سکھومیاں کے تعلق سے مصنف نے یہ بھی لکھا ہے وہ فطری طور پر بولتے جاتے اور ایسا لگتا جیسے کہانی ڈھلے ڈھلائے انداز میں سامنے آ رہی ہے۔ کہانی سنانے کے انداز کو پڑھ کر زبانی روایت کی شعریات سامنے آ جاتی ہے۔ یہ پورا قصہ دراصل ایک ثقافتی بیانیہ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جنوں پریوں، پرندوں، جانوروں، بادشاہوں، فقیروں، فرشتوں، سادھوؤں کی کہانیاں وہ الگ الگ بھی سناتے اور انھیں ملا بھی دیتے ہیں:

> ''مجھے اس میں ذرا شک نہیں کہ ان کہانیوں میں کچھ ان کی اپنی تخلیق ضرور ہوگی۔ یا ان میں کچھ باتیں ان کے ذہن کی اپج ضرور ہوں گی۔ کم سخن آدمی مگر ایک آدھ کہانی کے اور امنگ میں آ جاتے تو الفاظ، جملے اور واقعات ان کی زبان سے یوں نکلتے جیسے کوئی کارخانہ چل رہا ہو اور چیزیں ڈھلی ڈھلائی ایک ترتیب اور سلسلہ سے بن بن کر نکل رہی ہیں۔ کھانا بہت خراب پکاتے تھے مگر کہانیاں بہت اچھی کہتے۔'' 14

سکھومیاں کھانا خراب بناتے لیکن کہانیاں اچھی سناتے تھے۔ اصولاً انھیں کھانا اچھا بنانا چاہیے تھا اس لیے کہ وہ اسی کام پر معمور تھے۔ لیکن بعض لوگوں کو زندگی میں کچھ کام مجبوری کے تحت کرنے پڑتے ہیں۔ ایک سبزی فروش میں قصہ گوئی کی ایسی غیر معمولی صلاحیت تخلیقی صلاحیت کا بدل بن گئی۔ ان باتوں کو تحریری شکل میں دیکھ کر زبانی روایت کے ساتھ ساتھ تحریر کی اہمیت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ سکھومیاں زبانی روایت کے علمبردار تھے اور اس روایت کو ایک عرصے کے بعد ضبط تحریر میں آنا تھا۔ سکھومیاں کی کہانی تو ضبط تحریر میں نہیں آسکی لیکن خود سکھومیاں ایک کہانی بن کر تحریری طور پر موجود ہیں۔

فکشن میں طوائفوں کے تعلق سے جو کچھ ہے اس سے جہاں 'خوشبو ہی خوشبو' کا یہ متن بہت مختلف ہے۔ طوائف سے نفرت کا یہاں شائبہ تک نہیں البتہ یہ ضرور ہے کہ مصنف نے اس زندگی کو گناہ سے لت پت بتایا ہے اور اخلاقیات کا ایک پہلو کلیم عاجز کے یہاں برابر اپنی موجودگی درج کراتا ہے۔ کہیں کہیں یہ پہلو زیادہ نمایاں ہے۔ کلکتہ کے قیام کی ایک اہم یادگار پنڈت جی کی شخصیت ہے۔ پنڈت جی کا تعلق بہار کے ضلع چھپرہ سے تھا۔ کلیم عاجز کی ذہنی و شخصی تعمیر میں مختلف مذاہب، اور اقدار سے وابستہ شخصیات کا حصہ ہے۔ بڑی عمر کے کسی شخص میں نوجوان کو سیکھنے کے لیے بہت کچھ مل سکتا ہے۔ لیکن اس کا تعلق مزاج سے ہے۔ ابتدا ہی سے کلیم عاجز کو وہ لوگ زیادہ اچھے لگے جن کے یہاں سادگی اور سچائی تھی، وہ ان کی لیاقت کا ذکر اس جوش و جذبے سے نہیں کرتے جتنا ان کی شخصی خوبیوں کا۔ پنڈت جی کے بارے میں پڑھ کر ایک زمینی اور ڈھیٹ زندگی سے ہم روبرو ہوتے ہیں۔ اس زندگی میں وہ سارا حسن ہے، جس سے کائنات کا حسن قائم ہے۔ کلیم عاجز جب اس حسن کا نقشہ کھینچتے ہیں تو جذباتی ہو جاتے ہیں اور اپنے عہد کی زندگی سے اس کا موازنہ کرتے ہیں۔ اس عمل میں ان کی زبان ایک خاص طرح سے ہم کلام ہوتی ہے اور خطابیہ لہجہ در آتا ہے۔ اس خطابیہ لہجے میں جو داخلی اضطراب ہے وہ اسے بے کیف نہیں رہنے دیتا ورنہ خطابیہ لہجہ عموماً ایک خاص مرحلہ کے بعد اپنا حسن کھونے لگتا ہے۔ مجھے محسوس ہوتا ہے، کوئی داخلی شئے

اچانک کسی اور عالم میں زبان کو پہنچا دیتی ہے۔ پنڈت جی کی شخصیت میں جو حسن ہے وہ ہمارے ملک کی تہذیبی زندگی کا ایک حوالہ ہے۔کلیم عاجز نے پنڈت جی سے ہندی سیکھنے کی خواہش ظاہر کی اور انھوں نے سلیٹ پر انھیں ہندی سکھائی وہ ان سے بنگلہ زبان بھی سیکھنا چاہتے تھے۔کلیم عاجز لکھتے ہیں:

''مونچھیں سفید ہو رہی تھیں مگر تیور وہی تھے۔ بیٹھنے کا انداز گوتم بدھ جیسا سینہ نکلا ہوا مگر پلکیں جھکی ہوئیں، گرمی کے دن تھے کرتہ اور نیم آستین اتری ہوئی تھی..... خالی جسم پر جنیو ایسا معلوم ہو رہا تھا جیسے بھارت کی چھاتی پر گنگا مائی بہہ رہی ہو، میں نے غایت اشتیاق اور غایت پیار کے جذبے کی آنچ کے ساتھ دھیمی آواز میں جو سرگوشی سے کچھ ہی زیادہ تھی، کہا پنڈت جی۔'' 15؎

آزادی اور تقسیم کے بعد اردو فکشن میں مشترکہ تہذیب کو ایک خاص رجحان کے طور پر پیش کیا گیا۔اب یہ موضوع ایک سیاسی صورت اختیار کر گیا ہے اور رَٹے رٹائے جملوں کی طرح اسے دہرایا جاتا ہے۔'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' میں یوں تو بہت سے ایسے واقعات و کردار ہیں جن میں مشترکہ تہذیب کی روح بول رہی ہے، لیکن مندرجہ بالا اقتباس کا ایک جملہ اردو فکشن کے سیاق میں اپنی فکر اور اسلوب کے سبب ایک اضافہ ہے:''خالی جسم پر جنو ایسا معلوم ہو رہا تھا جیسے بھارت کی چھاتی پر گنگا مائی بہہ رہی ہو۔''

آزادی اور تقسیم سے قبل ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کی جہاں بھی ملی جلی آبادی تھی وہ ہندوستان کی تکثیری فضا کی نمائندہ تھی۔لوگ اپنے مذاہب پر کاربند رہنے کے باوجود دوسروں کا احترام کرتے تھے۔کلیم عاجز کی بستی تلہاڑہ بھی ان ہی چند بستیوں میں تھی جہاں مسجد کی اذان اور مندر کے گھنٹے کی آواز سماعتوں کے لیے مسئلہ نہیں تھی۔تہواروں میں ہندو مسلمان سب ہی شریک ہوتے۔کلیم عاجز کے گھر کا ماحول ابتدا ہی سے مذہبی تھا۔لیکن کس قدر روشن خیالی تھی کہ ان کے نانا کے مکتب میں ہندو اور مسلمان بچے ایک ساتھ پڑھتے اور اسی طرح پاٹھ شالاؤں میں مسلمان بچے ہندو بچوں کے ساتھ زیر تعلیم تھے۔کلیم عاجز نے جن اشخاص کا ذکر کیا ہے دراصل اس

کے پیچھے ایک تہذیب بول رہی ہے۔ ان میں ہر طرح کے لوگ ہیں لیکن ان کا ذکر ایک تہذیبی سیاق میں ہوا ہے ان کی خوبصورتی کا سبب مصنف کے نزدیک سادگی اور روشن خیالی ہے یہ سادگی اور روشن خیالی تلہاڑہ ہی نہیں بلکہ ہندوستان کے دیگر علاقوں میں بھی تھی۔ لیکن کلیم عاجز نے جس طرح ایک بستی کو اس تہذیب کا گہوارہ اور استعارہ بنا دیا ہے اس کی کوئی مثال خودنوشت سوانح کی تاریخ میں نہیں ملتی۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ مصنف کو اس تہذیب کا نقشہ کھینچنے میں مواد کی سطح پر مشقت نہیں اٹھانی پڑی۔ یہ محسوس نہیں ہوتا کہ منصوبہ بند طریقے سے مواد یکجا کیا جا رہا ہے۔ ایک چھوٹی سی بستی میں اتنا مواد بکھرا ہوا ہے کہ پوری کائنات اس میں سما جائے۔ سوانح کا اسلوب بھی اسی تہذیب سے نکل کر آیا ہے لوگ آپس میں باتیں کرتے ہیں تو وہ لسانی معاشرہ جاگ اٹھتا ہے، زبان، شخص اور تہذیب ایک دوسرے کا بدل بن جاتے ہیں۔ 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' میں گھر کے لوگ بستی کی آبادی کا ناگزیر حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ ذاتی دکھوں کا بیان بھی درمیان میں آتا جاتا ہے۔ پنڈت جی کے بعد والد کی بیماری اور موت کا ذکر بظاہر الگ سا معلوم ہوتا ہے مگر مصنف نے اپنی یادداشت کو منصوبہ بندی کا پابند نہیں کیا ہے اسی لیے پنڈت جی کی محبت اور والد کی محبت میں ایک درد کا رشتہ مشترک نظر آتا ہے، پنڈت جی کی شفقت سے سیرابی کے بعد وہ والد کو دیکھنے پٹنہ آجاتے ہیں۔ والد کے مزاج کی سختی سے وہ ہمیشہ خائف رہے اور ایک فاصلہ باقی رہا۔ قدرت نے اس فاصلے کو ختم کرنے کا وقت مقرر کر رکھا تھا۔ بیماری کے دنوں میں کلیم عاجز کو خدمت کرنے اور ان سے قریب ہونے کا موقع مل گیا۔ والد کی بیماری کی تفصیلات کو انھوں نے کچھ اس انداز میں پیش کیا ہے:

> ''ان کے آخری وقت کے ساتھ آٹھ دن میں ایسا احساس مجھے ہوا کہ مجھ سے زیادہ قریب ان سے کوئی نہ رہا ہوگا اور میں بہت خوش اور بہت مطمئن تھا کہ زندگی بھر کی تکلیف اور دوری نے ان سات آٹھ دنوں میں نعم البدل پایا۔ تین روز تک نہ بھوک لگی نہ پیاس لگی، نیند آئی... آخر کے تین دن وہ بالکل بے ہوش تھے۔ دوائیں اور پانی بھی بڑی مشکلوں سے فرو ہو رہا تھا۔ لیکن کوئی چیز تھی جس نے اس رابطے کو نہ توڑا

تھا... میں ان سے کان میں کہتا... کیسے ہیں ابا!... اور کان ان کے لبوں سے لگا تا اور صاف آواز آتی... اللہ کا شکر ہے بیٹا... اچھا ہوں بیٹا۔'' 16؎

مصنف نے اپنے والد کو مرد عجیب اور مرد دنیا دار بھی کہا ہے۔ باپ اور بیٹے کی یہ سرگوشی تجزیے کی محتاج نہیں ہے۔ اس میں ایک ایسا حسن ہے جس پر کبھی زوال نہیں آئے گا۔

'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' کا ایک اہم حصہ تلہاڑہ کے ایک درخت پانکڑ سے متعلق ہے۔ مجھے معلوم نہیں کہ کسی فکشن رائٹر یا سوانح نگار نے درخت کا اس طرح ذکر کیا ہو اور وہ تہذیبی زندگی کا استعارہ بن جائے۔ کلیم عاجز کا بچپن اور نوجوانی کا کچھ حصہ اسی پانکڑ کے درخت کے سائے میں گزرا۔ ہمارے یہاں پھلوں پھولوں اور درختوں پر کتابیں ضرور لکھی گئیں مگر کسی ایک درخت سے تہذیبی زندگی کے پھل پھول نکلتے اور پروان چڑھتے شاید نہیں دکھائے گئے۔ شاعری میں البتہ محبوب کے تعلق سے درخت کا ذکر موجود ہے جو ایک مستقل باب کی حیثیت رکھتا ہے۔ سوانح کے ابتدائی حصے کو پڑھتے ہوئے جب ہم پانکڑ کے درخت تک آتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مختلف بکھری ہوئی چیزیں درخت کے سائے میں یکجا ہوگئی ہیں۔ زندگی کے جتنے تماشے اس وقت ہو سکتے تھے وہ سب اسی درخت کے نیچے انجام پاتے۔ درخت نے خاموشی کے ساتھ وہ سب کچھ دیکھا جو کسی انسان کے بس میں نہیں ہے۔ پانکڑ کے جھولتے جٹے اور اس کی شاخیں جب زمین کو چھونے لگتیں تو ایسا محسوس ہوتا جیسے آسمان زمین پر اتر آیا ہو، موسم اور تہوار سے وابستہ تمام رسومات یہیں ادا کیے جاتے۔

> ''میرے گھر کے سامنے ایک بہت بڑا درخت پانکڑ کا تھا جس کے سائے میرے گھر کے دروازے سے شروع ہو کر عیدگاہ کے نصف تک پھیلے رہتے۔ یہ ہمارے محلّہ کا عظیم الشان شامیانہ تھا۔ شاخیں، گھنی پتوں سے خوب لدی ہوئی یہ پانکڑ کا درخت ایک تہذیب کی آماجگاہ تھا۔ اس کے سائے میں بہت پھول کھلے بہت گلدستے تیار ہوئے۔ بہت سی تاریخیں بنیں۔ جیتی جاگتی تمدنی زندگی کے بہت نقوش تیار ہوئے۔'' 17؎

پانکڑ سے متعلق مصنف نے جو کچھ لکھا ہے وہ سوانح کے دیگر حصوں سے خاصا مختلف ہے۔ یہ بیانیہ واضح طور پر پانکڑ کا بیانیہ معلوم ہوتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تمام واقعات، معاملات اور زندگیاں پانکڑ کے درخت سے نکل رہی ہیں۔ اور مصنف کا صرف اتنا رول ہے کہ وہ قلم بند کرتا جاتا ہے۔ کسی بستی کی زندگی سے وابستہ جتنی کہانیاں ہوسکتی ہیں وہ سب پانکڑ کے بیانیہ میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ مصنف نے ایک خاص تخلیقی سطح پر پانکڑ کو دیکھا اور محسوس کیا ہے۔ ان کہانیوں کے ساتھ کئی کرداروں سے قاری کی آشنائی ہوتی ہے۔ ان میں نہ کوئی چالاکی ہے اور نہ ہی آرزوؤں کا ازدہام ہے۔ فطرت نے سب کو ایک ایسے دھاگے میں باندھ رکھا ہے جسے آج کی زبان میں انسانی زنجیر کا نام دیا جاسکتا ہے مگر آج کی انسانی زنجیر کس قدر کمزور ہے کہ ذرا سی بات میں ٹوٹ جاتی ہے۔ اول تو یہ بن نہیں پاتی اور بنتی ہے تو شرطوں کے ساتھ۔ تلہاڑہ کے پانکڑ کی جھولتی شاخیں واقعی انسانی زنجیر کا کردار ادا کررہی تھیں۔ اور پوری بستی کسی نہ کسی بہانے اس کے سائے میں جمع ہوجاتی۔ کلیم عاجز کے گھر سے متصل پانکڑ کا یہ درخت ان کے خانۂ دل میں تمام عمر سایہ دار درخت کی مانند موجود رہا۔ نصف صدی سے زائد کا عرصہ گزر گیا لیکن پانکڑ کے درخت کی یادیں کلیم عاجز سے دور نہیں ہوسکیں۔ مشترکہ کلچر پر اردو میں اچھا خاصا مواد موجود ہے مگر کلیم عاجز نے جس سچائی اور شدت کے ساتھ اسے پیش کیا ہے کم سے کم سوانح میں اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ یہ پورا حصہ ناول کا کوئی باب معلوم ہوتا ہے۔ ٹھوس سچائیاں تصورات میں تبدیل ہونے لگتی ہیں اور اچانک تصورات زمینی سطح پر اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں:

> ''میں دس بارہ سال اس کا حقیر دوست اور کسی حد تک ایک معتبر شریک راز رہا خزاں میں تمام شاخیں یوں بے برگ و بار ہوجاتیں۔ جیسے موسم نے اس جسم کا قطرہ قطرہ نچوڑ لیا ہو اور پانکڑ دق کے مردہ کی طرح اب گرا اور تب گرا۔ لیکن چند ہی دنوں بعد تمام شاخوں پر ایسا معلوم ہوتا جیسے دست قدرت نے یاقوت جڑ دیے ہیں۔ جیسے سرخ نگوں کی بارش آسمان سے ہوئی ہے اور آسمان سے برستے ہوئے تمام سرخ نگینے پانکڑ کی شاخوں سے چمٹے ہوئے اس کے سینے میں چھپی ہوئی کہانیاں سن رہے

ہیں۔۔۔سرخ نگینے بڑھ کر سرخی مائل زرد کلیاں بنتیں پھر ان میں ہلکی ہلکی گلابی کونپلیں انگڑائیاں لے کر بیدار ہوتیں۔ یہ کونپلیں ننھی ننھی گلابی اور ہلکی سرخ پتیاں بن جاتیں اور ایسا معلوم ہوتا جیسے پورے پانکڑ سے گلابی شعلے نکل رہے ہیں۔۔۔اور دیکھتے دیکھتے وہ پانکڑ جو کل دق کے سوکھے مریض کی طرح مردہ ہو کر اب گرا اور تب گرا، اپنی سرسبز شاداب پتیوں سے بری ہوئی شاخوں کو یوں جھونکے دے رہا ہے جیسے کوئی شرابی انتہائی مستی اور سرشاری میں جھوم جھوم کر رقص کر رہا ہے۔'' 18؎

اس سوانح کا نقطۂ عروج تو وہ حادثہ ہے جس میں کلیم عاجز کی والدہ، بہن اور دوسرے رشتہ دار شہید ہوئے۔ شہید ہونے والے اور شہید کرنے والے باہر سے نہیں آئے تھے۔ ایک ایسی بستی جو مشترکہ تہذیب کی علامت تھی دیکھتے دیکھتے اس کا رنگ ڈھنگ بدلنے لگا۔ پانکڑ کے درخت کی جگہ پیپل کا درخت شاید اسی بدلتے مزاج کی عکاسی کر رہا تھا۔ لیکن کلیم عاجز نے روشن خیالی کی مثال پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ پانکڑ بھی میرا اور پیپل بھی میرا۔ مگر انھوں نے اس وقت محسوس نہیں کیا تھا کہ اندر اندر کون سی شئے پنپ رہی ہے۔ اور وہ کون سی خاموش چنگاری ہے جو آنے والے دنوں میں اس تہذیب کو جلا کر خاک کر ڈالے گی۔ جس بستی میں مسجد کا ایک حصہ مندر کی جانب جھکا ہوا تھا جہاں مکتبوں اور پاٹھ شالاؤں میں ہندو اور مسلمان بچے ایک ساتھ مل بیٹھ کر علم حاصل کرتے تھے۔ وہاں تنگ نظری کہاں سے آ گئی۔ اس حصے کے آغاز سے قبل کلیم عاجز نے کلکتہ سے اپنے وطن کی واپسی کے ضمن میں مختلف مقامات اشیا، اور افراد کی جو تفصیلات بیان کی ہیں وہ لسانی اظہار نہیں بلکہ ثقافتی اظہار کا علامیہ معلوم ہوتے ہیں۔ ثقافت مجموعی کیفیات اور محسوسات کے ساتھ ہم کلام ہوتی ہے اس میں فرد کی انفرادیت بھی جلوہ دکھاتی ہے مگر ہم جسے زندگی کی وحدت کہتے ہیں وہ زندگی اور ثقافت کی سب سے بڑی طاقت ہے۔ لسانی اظہار اتنا طاقت ور نہیں ہو سکتا اگر ثقافت رگ و ریشے میں پیوست نہ ہو۔ ثقافت کا رگ و ریشے میں پیوست ہونا دراصل اپنی آب و ہوا اور مٹی کی خصوصیات سے واقف ہونا اور انھیں طرز احساس کا حصہ بنانا ہے۔ اسی لیے کلیم عاجز کا انسانی اظہار ثقافتی اظہار کا نمونہ بن جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف کے ذہن کے ساتھ

ثقافت بھی حرکت میں آجاتی ہے اور زندگیاں سرسرانے اور گنگنانے لگتی ہیں۔ وطن سے کسے پیار نہیں ہوتا لیکن پیار کا ایسا تخلیقی اظہار کم ہوا ہے اور وطن سے پیار کی ایسی قیمت بھی کم ہی ادا کی گئی ہے۔ کلیم عاجز نے والدہ اور بہن اور رشتہ داروں کے ساتھ بستی کے ان تمام لوگوں کو یاد کیا ہے جن سے وہاں کی خوبصورتی قائم تھی۔ معمولی سا کام کرنے والا اور اعلیٰ منصب پر فائز شخص سب ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ یہ بات تو ویسے عام سی ہے مگر عوام وخواص کے بارے میں جو باتیں لکھی گئی ہیں انھیں پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ زندگیاں ہی دراصل طاقت ور بیانیہ کو راہ دیتی ہیں کلیم عاجز نے سامنے کی چھوٹی چھوٹی باتوں سے ان زندگیوں کو پروقار سمجھا اور دکھایا ہے۔ اگر ان تمام افراد کے نام یکجا کیے جائیں تو فہرست لمبی ہو جائے گی۔ بعض کرداروں کو مرکزی یا ضمنی ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ اس لیے ان کرداروں کے مکالمے اور مجموعی طور پر اس کی ہیئت ناول کا تاثر پیش کرتی ہے۔ کلیم عاجز نے مکالموں سے بڑا کام لیا ہے خود کو اتنے کرداروں کی شکل میں پیش کیا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ مصنف دوسروں کی زبان میں گویا ہوتا ہے۔ سوانح میں مکالمے کا یہ انداز نایاب ہے۔ مصنف اتنی آوازوں اور اسالیب کے ساتھ اردو کسی اور سوانح میں نظر نہیں آتا ہے۔ اسے محض ایک تخلیقی قوت کے طور پر دیکھنے کے ساتھ ساتھ زندگی کے حسن اور اس کے دکھوں کو جذب کرنے کی شکل میں دیکھنا چاہیے۔

کلیم عاجز نے پٹنہ سے قریب فتوحہ اسٹیشن کا نقشہ اس طرح کھینچا ہے کہ قاری خود کو وہاں موجود پاتا ہے۔ آج کے فتوحہ اسٹیشن سے میرا بھی گزرتا ہوتا ہے مگر وہ مناظر کہاں جنھیں کلیم عاجز نے پیش کیا ہے۔ کلیم عاجز کو نہ صرف اسٹیشن یاد آتا ہے بلکہ شیام سندر تمبولی کی دکان اور موسیٰ میاں کا ہوٹل بھی یاد آتا ہے:

> اس کے ایک کونے میں شیام سندر تمبولی کی دکان تھی جس کے سانولے رنگ اور نک سک سے درست چہرے اور پان کی سرخی سے لال اور کہیں کہیں چونا لگے ہوئے ہونٹ اور ان ہونٹوں پر دل آویز مسکراہٹ اور اس مسکراہٹ سے مل کر نکلنے والی میٹھی آواز آؤ کلیم پان کھالو، بنگلہ پان، مگہی پان، بنارسی پان اور اس میٹھی آواز کو تان دیتی

ہوئی پیتل کی چمچی کا کتھے اور چونے کی پیالیوں سے ٹکراؤ کو اب یاد کرتا ہوں تو جی چاہتا ہے کہ دل کو کہوں 'رو' اور زبان کو کہوں 'گا' یہ مقام صرف رونے کا نہیں اور نہ صرف گانے کا، یہ مقام گنگا جمنی ہے۔ رونا بھی ہو اور گانا بھی ہو۔ اور اسی شبد کی ایک طرف لکڑی کے چھوٹے چھوٹے درخت اونچے کھمبوں پر کھڑا ہوا چھوٹا سا ہوٹل موسیٰ میاں کا تھا۔ موسیٰ میاں جھک کر نیچے ہاتھ ڈال کر قلعے نکالتے شہریوں میں رکھ کر پیش کرتے چائے کی چھوٹی چھوٹی پیالیوں میں میٹھی چائے اور..... کے ساتھ نہ کبھی نہ تھکنے والی اور نہ بلند ہونے والی موسیٰ میاں کی دلنشیں گفتگو۔ فتوحہ اسٹیشن کا جھوٹا سا ئیڈ چھوٹ چھوٹے ڈبے والی ریل شیام سندر تمبولی اور موسیٰ میاں کا ہوٹل ایک گزری ہوئی تہذیب کے عناصر اربعہ تھے۔'' 19

یہ ثقافتی بیانیہ یادداشت نے بنایا ہے اور دیا داشت کو کھرچ کر دل و دماغ سے نکال دینا محرومی کے سوا کچھ اور نہیں۔ کلیم عاجز کی یادداشت کی مضبوط تہذیبی بنیادیں ہیں وہ اگر چاہتے تو کئی دہائیوں کے بعد اس یادداشت کو تاریخ کا حصہ سمجھ کر کچھ ایسا تاثر پیش کر سکتے تھے۔ چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی۔ لیکن اس یادداشت کو کلیم عاجز نے زندگی کی سب سے بڑی کمائی سمجھا۔ کلیم عاجز نے جس وقت یہ سوانح لکھی تھی اس حادثہ کو تیس سال گزر رہے تھے۔ میرا خیال ہے کہ اگر یہ حادثہ نہ ہوتا تو سوانح بھی وجود میں نہ آتی، کیا یہ کہا جائے کہ 'جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی' کا مسئلہ ذاتی نہیں بلکہ اجتماعی ہے۔ اصل میں ذات اور کائنات ایک دوسرے سے الگ تو نہیں۔ کلیم عاجز نے ایک چھوٹی سی بستی کو تخلیقی سطح پر ایک بڑے منظر نامے کا حصہ بنا دیا ہے۔ صرف تیلہاڑہ ہی نہیں بلکہ آس پاس کی کئی بستیوں کا ذکر اس بات کا ثبوت ہے کہ کوئی بستی کئی بستیوں کے ساتھ اپنا وقار قائم کرتی ہے۔ کلیم عاجز نے ان صفحات میں بار بار اس زندگی کے روپوش ہو جانے پر صدمے کا اظہار کیا ہے اور وہ اس کے اظہار میں جس شدت سے کام لیتے ہیں وہ بھی ایک بڑی سچائی ہے۔ نئی زندگی کی طرف دیکھنے کی خواہش اسی لیے نہیں ہوتی کہ پرانی زندگی کا نشہ پوری طرح قائم ہے۔ ایک لمحہ کے لیے بھی مصنف اس زندگی سے غافل نہیں ہوتا جسے میں نے یادداشت بھی کہا ہے۔ فتوحہ اسٹیشن پر اب کیلے

کے چھلکے ہیں، گندگی ہے، بھیڑ ہے، چمک دمک ہے، مگر انھیں وہ شخص یاد آتا ہے جو دھوتی کو اٹھا کر اپنا پسینہ پوچھتا تھا، موسیٰ میاں کی چپاتی اور اسٹو میں جو مزا تھا وہ کہیں اور انھیں نہیں ملا۔ ایسی بہت سی باتیں ہیں جو 'خوشبو ہی خوشبو تھی' میں رنگ بھرتی نظر آتی ہیں۔ پرانی اشیا کی جگہ نئی اشیا کا آجانا غیر فطری ہیں۔ نئی اشیا اس لیے خراب نہیں ہوسکتیں کہ وہ نئی ہیں۔ کلیم عاجز کا ذہن روایت میں اس قدر پیوست ہے کہ وہ کسی اور طرح سے اس بارے میں نہیں سوچ سکتے۔

سوانح کا وہ حصہ جس نے سوانح نگاری کی تاریخ میں ایک نئے تخلیقی باب کا اضافہ کیا ہے اسے پڑھتے ہوئے میری آنکھیں نم ہوگئیں۔ بیٹے کا ماں سے اور بھائی کا بہن سے بچھڑنا کوئی نئی بات نہیں لیکن کلیم عاجز کی والدہ اور ان کی چھوٹی بہن بنی کا تلہاڑہ کے لیے سامان سفر باندھنا اور روانہ ہونا ایک ثقافتی تاریخ کا سبب بن گیا۔ بقرعید کا موقعہ تھا اور والدہ گھر پر قربانی کرنا چاہتی تھیں۔ اس سے پہلے کلیم عاجز کے بھائی علیم کا انتقال ہو چکا تھا۔ والدہ اور بہن اس حادثے کے بعد پٹنہ میں تھیں۔ بقرعید کا موقعہ نہ ہوتا تو شاید والدہ تلہاڑہ جانے پر اصرار نہ کرتیں۔ کلیم عاجز کو والدہ کی تیاری اور داخلی پریشانی کا راز تو شہادت کے بعد سمجھ میں آیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس تیاری اور روانگی کے تعلق سے ان کی ہر بات کو میں کوئی آگہی اور مصلحت نظر آتی ہے۔ وہ جانے سے پہلے اپنے بیٹے کو حکیم صاحب سے ملانا چاہتی تھیں۔ انھوں نے کلیم عاجز کے غائبانے میں حکیم صاحب سے کیا کچھ کہا یہ سب باتیں ان کے تلہاڑہ جانے کے بعد حکیم صاحب سے معلوم ہوئیں۔ آخر کار والدہ اور بہن تلہاڑہ کے لیے روانہ ہوگئیں۔ جس اسلوب میں یہ تمام تفصیلات قلم بند کی گئیں ہیں انھیں اس اسلوب میں کوئی اور نہیں لکھ سکتا۔ زبان اس شدت احساس کے ساتھ شاید کہیں اور اتنی بڑی کائنات کی تشکیل نہیں کرسکی۔ یہ آگ جتنی بڑی تھی اس کو سنبھالنے اور اس کی پرورش کرنے والا بھی اتنا ہی بڑا تھا۔ کلیم عاجز کی شاعری میں بھی یہ آگ ایک خاص سطح پر اپنی کائنات بنانے میں کامیابی ہوئی۔ مگر اس آگ کو نثر میں زیادہ روشن ہونا تھا۔

حواشی:

1. ''جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی''، کلیم عاجز، ناشر، عرشی پبلیکیشنز انڈیا، 1205 رکاب گنج عقب آصف علی روڈ نئی دہلی، سن اشاعت 1981ء
2. ایضاً ص، و
3. ایضاً ص، و
4. ایضاً ص، 2
5. ایضاً ص، 3
6. ایضاً ص، 3
7. ایضاً ص، 3، 4
8. ایضاً ص، 6
9. ایضاً ص، 76
10. ایضاً ص، 75
11. ایضاً ص، 78
12. ایضاً ص 82
13. ایضاً ص، 89-88
14. ایضاً ص، 116
15. ایضاً ص، 24
16. ایضاً ص، 142-141
17. ایضاً ص، 145
18. ایضاً ص، 179-178
19. ایضاً ص، 203-202

ڈاکٹر محمد سرور الہدیٰ، شعبہ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی میں اسوسی ایٹ پروفیسر اور سہ ماہی ''اُردو ادب'' کے معاون مدیر ہیں۔

قمر جمالی

ترقی پسند اُردو غزل میں سماجی سروکار

غزل میں سماجی سروکار سے مراد ایسی غزل ہے جس میں سماجی یا پھر سماج میں رہنے والے انسانوں کے حوالے سے مضمون باندھا گیا ہو۔ انسان ایک سماجی حیوان ہے۔ کبھی تنہا نہیں رہ سکتا (سوائے چند ایک کے جو مسلکی اعتبار سے مجبور ہیں، یا پھر حادثاتی طور پر)۔ فردِ واحد فطری طور پر گروہوں میں رہنے کا عادی ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہر فرد فطرتاً ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کی عادتیں، جبلتیں، رہنے سہنے کے طور طریقے، باہمی رشتہ جوڑنے کے انداز سب کچھ منفرد ہوتے ہیں۔ اس تگ ودو میں فرد اچھے برے کئی تجربوں سے گزرتا ہے۔ اور یہی تجربے اسے آدمی سے انسان بناتے ہیں۔

جب سے دنیا بنی ہے انسان ہی انسان کی اصلاح پر لگا ہوا ہے۔ تعلیم، تربیت، تبلیغ یا پھر ادب ہو یا فنونِ لطیفہ۔ شاعری بھی ایک ایسا ہی Medium یعنی ذریعہ ہے۔ اور اللہ تعالیٰ اس کی اجازت بھی دیتا ہے۔ دیکھیئے سورۃ الشعراء کی آخری آیت (**اِلَّا الَّذِیْنَ اٰمَنُو .... مُنْقَلَبٍ یَّنْقَلِبُوْن**)۔

غزل اس نظم کو کہتے ہیں جس میں حسن و عشق، تصوف، اخلاق اور فلسفہء حیا وغیرہ سے متعلق مضامین باندھے گئے ہوں اور ہر شعر کا موضوع الگ ہو۔ ابتداء میں اس کا مزاج عاشقانہ رہا ہے مگر امتدادِ وقت کے ساتھ غزل تنگنائے دل سے نکل کر زندگی کی حشر سامانیوں میں پھیل گئی۔ اس میں فردِ واحد اور اس کی زندگی کی واجبات سے متعلق ہر قسم کے مضامین در آئے۔ در حقیقت مضامین کا تنوع ہی اس کی مقبولیت کا سبب بنا۔

ابتدائی شاعری فارسی کی مقلّد رہی۔ جس وقت اُردو عوام کی زبان بنی اگر اس وقت کی شاعری کا مطالعہ کریں تو اندازہ ہوگا کہ اس میں نہ صرف فارسی الفاظ کثرت سے ملیں گے بلکہ اکثر ایک شعر میں ایک مصرعہ فارسی تو دوسرا اُردو میں ہوگا۔ جیسے حضرت امیر خسرو اور حضرت خواجہ گیسودرازؒ کی شاعری۔ پھر پندرھویں صدی کے اواخر میں اس میں ہندی الفاظ پیوندروایت بن گئے جیسے صوفی کبیر داس کی شاعری، سولہویں صدی عیسوی کی مغل دربار کی شاعری۔

انیسویں صدی کے آغاز سے شاعری کا انقلابی دور شروع ہوا۔ اس کے بعد غزل میں متنوع مضامین، نیا اندازِ بیاں، معنیٰ خیز تراکیب اور تشبیہات واستعارات درآئے۔ شاعری میں پرانی روایات سے انحراف شروع ہوا اور غزل کو فرسودہ روایات سے چھڑا کر اسے سنجیدہ اور پاکیزہ بنانے کا جوکھم اٹھایا گیا اور غزل کو خارجی آب وتاب، گل وبلبل کی داستاں، رخِ زیبا کی حکایتیں، بوس وکنار کی لذتوں سے جدا کر کے شعری جمالیات یعنی (Poetic Aesthetics) سے متعارف کیا گیا اور شاعروں کے ایک وسیع حلقے نے جس میں شاد عظیم آبادی، صفی لکھنوی، حسرت موہانی، عزیز لکھنوی، فانی بدایونی، جگر مرادآبادی، اصغر گونڈوی اور فراق گورکھپوری وغیرہ شامل تھے، اُردو غزل کو لافانی بنادیا۔

ترقی پسند تحریک:

غزل جب بیسویں صدی کے ابتدائی دور میں داخل ہوئی تو ایک زبردست تحریک سے متعارف ہوئی جسے ''ترقی پسند تحریک'' کا نام دیا گیا۔

ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز 1936ء میں جناب سجاد ظہیر کے ہاتھوں ہوا۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہر دور میں کچھ فنی نظریات اور ذہنی افکار پہلے ہی سے مروج اور مسلّم ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کسی بھی نئی تحریک کو پھیلنے اور قبول عام حاصل کرنے میں دقّت یقینی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ بھی یہی ہوا مگر اس تحریک میں اتنا دم خم تھا کہ دیکھتے ہی دیکھتے رجعت پسندی کے سارے عناصر پھیکے پڑتے گئے اور یہ تحریک سارے برصغیر میں پھیل گئی اور کمال کی بات تو یہ کہ اس کا اطلاق تمام زبانوں پر یکساں ہوا۔

ترقی پسند غزل:

ابتداء میں ترقی پسند شعراء غزل کی طرف مائل نہ ہوئے کیونکہ غزل میں انھیں اظہار کا پیرایہ تنگ لگا۔ مگر غزل کی مقبولیت نے انھیں مجبور کیا اور آخر کار 1950ء کے بعد غزل کی طرف مائل ہوئے ایک نئے لہجے کے ساتھ جس میں گریز بھی تھا، احتجاج میں نرمی بھی تھی اور گرمی بھی اور سب سے اہم تھا ان کا سماج کے تئیں کمٹمنٹ جو سماج کو بیدار کرنے اور عملاً متحرک کرنے کا آلہ تھا۔ اس دور میں شعراء کو بڑے سنگین حالات سے گزرنا پڑا کیونکہ رجعت پسندوں نے ان کی اینٹ سے اینٹ بجادی۔ صرف شاعری ہی کیا پورے ترقی پسند ادب پر الزام عاید کیا گیا کہ یہ ادب محض ایک پروپگینڈا ہے مزید براں کہ نعرہ بازی اور چست فقروں سے سیاسی اتھل پتھل تو کروائی جاسکتی ہے مگر ادب کی جمالیات اس کی متحمل نہیں ہوسکتی وغیرہ وغیرہ۔ بہر حال ترقی پسند ادب۔ ''ایک پروپگینڈا'' ایک کلیشے بن گیا۔

باوجود ہزار رکاوٹوں کے ترقی پسند شاعروں نے غزل کو عوامی آواز بنانے میں کامیابی حاصل کی۔ ادب کو کمٹمنٹ سے ایسے جوڑا کہ اب کسی بھی ادیب یا شاعر کا عوامی مسائل سے بچنا ناممکن ہوگیا۔ یہ وہ دور تھا جب ماحول میں اضطراری اور ہیجانی آوازوں کا شور تھا۔ سماجی اور سیاسی اعتبار سے ہنگامے، فرقہ پرست رجحانات، جلسے، جلوس، ریلیاں، ہر طرف نعروں کی گونج، افراتفری کا عالم تھا۔ ہندوستان تقسیم ہو چکا تھا اور نو مولود ہندوستان نام نہاد آزادی کے زیر اثر درندگی، غارت گری، بھوک مری، کمزور پر زور آور کا غلبہ، سیاسی اور سماجی نابرابری، المختصر عام آدمی ہر طرف سے پستا، کچلتا دکھائی دیتا تھا۔ ایسے حالات میں شاعر کیسے چپ رہ سکتا تھا۔ وہ شعراء جو ترقی پسند شعراء کے نعروں، بلند آہنگ، پرشور احتجاج کو پسند نہیں کرتے تھے آہستہ آہستہ وہ بھی ترقی پسند تحریک کے جھنڈے تلے آ گئے اور یہیں سے شاعری میں سماجی سروکار در آیا۔

دور کیوں جائیں۔ جگر ہی کو دیکھئے:

جو محوِ جشنِ نظامِ نو ہیں پکار کر ان سے کہہ رہا ہوں — نچوڑتا ہے لہو غریبوں کا دستِ سرمایہ دار اب بھی

حکومت کے مظالم جب سے ان آنکھوں نے دیکھے ہیں — جگر ہم بمبئی کو کوچہ قاتل سمجھتے ہیں

فکرِ جمیل خوابِ پریشاں ہے آج کل　　شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل
بچوں کا تڑپنا و بلکنا و سسکنا　　ماں باپ کی مایوس نظر دیکھ رہا ہوں
کہتے ہیں بھائی بھائی ہیں اہلِ وطن تمام　　پھرتے ہیں آستینوں میں خنجر لئے ہوئے
غریبوں پہ جو کچھ گزرتا ہے گزرے　　سمٹ آئے جیبوں میں لیکن خزانے

گزشتہ نصف صدی سے زائد کا عرصہ ہوا جب غزل روایتی عشق اور تصوف کے دائرے سے باہر آ گئی۔ اس کے موضوعات، افکار اور اظہار میں زمین و آسمان کا فرق آ گیا اور شاعری کا محور مجموعی طور پر فردِ واحد ہو گیا۔ جیسے:

دردِ دل، پاس وفا، جذبۂ ایماں ہونا　　آدمیت ہے یہی اور یہی انساں ہونا

حیرت اس بات پر کہ جب ضرورت تھی کہ انسان انسان کے قریب رہے تب ہی نفاق کا بیج دلوں میں بو دیا گیا۔

بات کل کی تھی بہم رہتے تھے انسان لیکن　　آج کے دور کا انساں نہیں انساں کے قریب

ان تمام خرابیوں نے شاعر کو دل برداشتہ کر دیا۔ اب اس کا لہجہ ناصحانہ ہو گیا اور ترسیل میں تبلیغ در آئی۔ عورت میر حسن کی مثنویوں سے اور جگر اور حسرت کی چلمنوں سے باہر آ گئی۔ اب شاعر کا مسلک عشق میں سرمست پڑے رہنا یا آنسو بہانا، یا گریباں چاک کر کے مجنوں کی اتّباع کرنا نہیں رہا۔ بلکہ آج کا شاعر اگر عشق کرتا ہے اور اس کی سرمستیوں سے سرشار ہو رہا ہے تو ہوتا رہے، مگر اس کے ساتھ وہ نوکری بھی کرتا ہے۔ بسوں میں دھکّے بھی کھاتا ہے اور راشن کی قطاروں میں بھی کھڑا ہوتا ہے۔ ملاحظہ کیجئے خلیل کے اشعار:

اب میں راشن کی قطاروں میں نظر آتا ہوں　　اپنے کھیتوں سے بچھڑنے کی سزا پاتا ہوں
اتنی مہنگائی کہ بازار سے کچھ لاتا ہوں　　اپنے بچوں میں اسے بانٹ کے شرماتا ہوں
کوئی چادر سمجھ کے چھین نہ لے پھر سے خلیلؔ　　میں کفن اوڑھ کے فٹ پاتھ پہ سو جاتا ہوں

زمانہ ایسی چال چل گیا تھا کہ آدمی پر سے آدمی کا بھروسہ اُٹھ گیا۔ شاعر کے لیے عوام کے نام انتباہ ضروری ہو گیا۔

دل کی باتیں دوسروں سے مت کہو لٹ جاؤ گے　　　آج کل اظہار کے دھندے میں ہے گھاٹا بہت
(شجاع خاور)

ستم کے دور میں ہر بات جرم ہے عاشوؔر　　　''چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے''
(عاشور کاظمی)

اس کا مطلب ہر گز نہیں کہ ترقی پسند تحریک سے پہلے شاعری میں مقصدیت اور معنویت نہیں تھی۔ پھر سعدی کی گلستاں، حالی کی مسدس، اور نظیر اکبر آبادی کے آدمی نامہ، کو کس مقام پر کھڑا کریں گے؟ ہاں مگر......

یہ سچ ہے کہ مقصدیت اب تک مرکزی خیال نہیں تھی۔ جس طرح منشی پریم چند سے پہلے کوئی نچلے طبقے (Down Trodden) کا فرد کہانی کا ہیرو نہیں ہوتا تھا اسی طرح اب صرف پرولتاری (Proletarian) ہی محورِ خیال یعنی (Protagonist) بن گیا۔ ملاحظہ کیجیے:

سرمایہ دار خوف سے لرزاں ہیں کیوں نہ ہو　　　معلوم سب کو قوتِ مزدور ہوگئی
(حسرؔت موہانی)

کھیتوں کی بغاوت خیز تپش مزدور کا دل گرماتی ہے　　　میرے ہی قلم کی آگ ہے جو دہقاں کا لہو کھولاتی ہے
(نیاز حیدر)

اسی قبیل کے کچھ اور اشعار:

فقیر شہر تجارت عجیب کرتا ہے　　　دعائیں بیچ کے بچوں کا پیٹ بھرتا ہے
(ارشد مینانگری)

سبز پریوں کی کہانی کیوں سناتے ہو انہیں　　　یہ تو ہیں مزدور بچے عادتاً سو جائیں گے
(عنبر براچگی)

سو جاتے ہیں فٹ پاتھ پہ اخبار بچھا کے　　　مزدور کبھی نیند کی گولی نہیں کھاتے
(منوّر رانا)

افلاس اور بھوک مری کی ایک اور تصویر دیکھیے:

اک ماں ابالتی رہی پتھر تمام رات　　　بچے فریب کھا کے چٹائی پہ سو گئے

آج زمانہ اتنی ترقی کر گیا کہ انسان کے پاس سب کچھ ہے مگر عنقا ہے بھروسہ ایک دوسرے پر اور دیکھئے کس غیر یقینی دور سے گزر رہا ہے۔

فضاء میں بھوکے باز آج اُڑ رہے ہیں ہر طرف　　نگاہیں سب کی ہیں گڑیں کبوتروں کے پنکھ پر
(عتیق انظر)

مشینی دور میں آج کے انسان کی مستعدی دیکھئے:

میں اپنا فون کبھی بند ہی نہیں رکھتا　　نہ جانے کب اسے توفیقِ گفتگو ہو جائے
(رؤف خیر)

موجودہ سیاسی تناظر میں وائٹ ہاؤز پر چوٹ دیکھئے:

شرطوں پہ اپنے کھیلنے والے تو ہیں وہی　　مہرے سفید گھر میں بھی کالے تو ہیں وہی
(رؤف خیر)

حاکم کی نظر ٹک گئی اس خالی زمیں پر　　بستی کے بسانے میں بڑی دیر لگے گی
(رفیق جعفری)

اور آج کے دور کا سب سے بڑا المیہ ہے پڑھی لکھی اولاد کا بوڑھے والدین کو تنہا چھوڑ دینا:

بیٹے کے گزرنے پہ اسے چپ سی لگی ہے　　اس ماں کو رلانے میں بڑی دیر لگے گی
بیٹا ہے بہت دور مگر آئے گا جعفر　　میت کے اٹھانے میں بڑی دیر لگے گی
(رفیق جعفری)

ترقی پسند غزل میں تغزل:

اس پورے تناظر میں غزل کی ساخت اور اس کی ہئیت بدل گئی، تفریح طبع بہر حال باقی تو رہی مگر مقصدیت اس پر حاوی ہوگئی۔ لہجہ اور آہنگ بدل گیا۔ اب رجعت پسندوں کو یہ فکر لاحق ہوگئی کہ کہیں غزل سے تغزل نہ خارج ہو جائے۔ مگر یہ ان کی خام خیالی تھی۔ یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے:

''ترقی پسند تغزل، ترقی پسند شاعری، ادب کے دائرے سے باہر کی چیز تو نہیں ہے بلکہ وہ ذمہ داریاں جو ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں نے دوسری اصنافِ ادب کے سلسلے میں لے رکھے تھے وہی ذمہ داری اس شاعر کی بھی ہے جو ترقی پسند غزل لکھ رہا

ہے۔اس وقت ہمارے ذہنوں میں یہی بات تھی کہ وہ شعر جو ظلم کے خلاف احتجاج، بلکہ کسی حد تک آویزش اور مظلوم کی طرفداری کے احساس اور شعور کے نتیجے میں لکھا جائے ترقی پسند شعری روایت کا حصہ ہوگا۔ یہ شعر نظم کا بھی ہوسکتا ہے اور غزل کا بھی۔ اگر نظم میں آرہا ہے تو نظم کے صنفی لوازمات کے ساتھ آنا چاہئے اور اگر غزل میں ہے تو غزل کی ایمائیت اور استعاراتی دروبست کے ساتھ۔ ترقی پسند تغزل اس کے سوا کچھ نہیں کہ عصری احساس کا غزل کی روایت میں سمو کر اظہار کیا جائے۔ کوئی ایسا موضوع، کوئی جذبہ یا احساس نہیں جو ترقی پسند غزل میں نہ آیا ہو''۔

(مجروح سلطانپوری، مضمون: ''ترقی پسند تحریک اور غزل''، کتاب: ترقی پسند ادب۔ پچاس سالہ سفر، ص490)

ترقی پسند شعراء:

ویسے تو ترقی پسند شعراء کی فہرست بہت طویل ہے۔ مگر یہاں چند ایک کا ذکر کیا جارہا ہے جو ابتدائی دور میں اس تحریک کے بانی مبانی رہے۔ ورنہ تو غزل آج اکیسویں صدی میں داخل ہوگئی ہے اور آج کے دور کا ہر شاعر ہماری نظر میں ترقی پسند ہے۔ ابتداء میں جن شعراء نے اس تحریک کو اپنا خون دیا ان میں جذبی، فراق، مجاز، جوش، حسرت، شاد، کیفی اعظمی، علی سردار جعفری، مخدوم، جانثار اختر وغیرہ شامل ہیں۔

جذبی: اگرچہ کہ ترقی پسند آہنگ اور لہجے سے زمانے تک دور رہے مگر بچ نہ سکے۔

جذبی کی غزل مسلسل کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

وہی کثیف گھٹائیں، وہی بھیانک رات　　سحر سے جیسے گریزاں ہوں آج بھی لمحات
خزاں رسیدہ چمن آگ ہوگئے جذبی　　ہمارے دیدۂ پرخوں میں بھی مگر کچھ بات

فراق: جگر اور فراق اس دور کے بہت بڑے شاعر تھے۔ انھوں نے عہد حاضر کے مسائل کو غزل میں جگہ دی وہ بھی پورے رکھ رکھاؤ کے ساتھ۔ فراق کی غزلوں میں بغاوت کی آواز نعرے کا درجہ رکھتی ہے۔ دیکھئے۔

زمین جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل　　وہ رات ہے کہ کوئی ذرّہ محو خواب نہیں

فیض: فیض ترقی پسند تحریک کے موقر علمبرداروں میں سے تھے۔ ترقی پسند غزل میں فیض کا نام

سرسید جیسا ہے۔فیض کے کلام میں انقلاب اور اشتراکیت کے عناصر بدرجہ اتم موجود ہیں۔جیل کے چار دیواری میں فیض کی غزلوں کو جلا بخشی۔

جناب عظیم الحق جنیدی نے فیض کے بارے میں لکھا۔

''فیض کے نزدیک شعر کی مجموعی قدر میں جمالیاتی ذوق اور افادی دونوں شامل ہیں۔ اس لیے مکمل طور پر اچھا شعر وہ ہے جو فن کے معیار پر نہیں، زندگی کے معیار پر پورا اترے''۔ (''اردو ادب کی تاریخ''، عظیم الحق جنیدی، ص126)

شعر ملاحظہ کیجئے۔

متاحِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے — کہ خونِ دل میں ڈبولی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے — ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زبان میں نے
سرفروشی کے انداز بدلے گئے دعوتِ قتل ہے مقتل شہر میں — ڈال کر کوئی گردن میں طوق آ گیا لاد کر کوئی کندھے پہ دار آ گیا
گلشن میں بہار آئی کہ زنداں ہوا آباد — کس سمت سے نغموں کی صدا آتی ہے دیکھو
صبا نے پھر درِ زنداں پہ آ کے دستک دی — سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

مجروح: جذبی، فراق، مجاز کے سلسلے کی آخری کڑی ہیں مجروح۔ان کی شاعری کی اٹھان جگر کے جذب و مستی اور صوت و نغمگی کی یاد دلاتی ہے۔

مرے کام آ گئیں آخرش یہی کاوشیں یہی گردشیں — بڑھیں اس قدر میری منزلیں کہ قدم کے خار نکل گئے
جبیں پر تاجِ زر، پہلو میں زنداں، ٹینک چھاتی پر — اٹھے گا بے کفن کب یہ جنازہ ہم بھی دیکھیں گے

حسرت موہانی: حسرت جب میدانِ شاعری میں آئے، غزل کا نشاۃ ثانیہ شروع ہو چکا تھا۔بقول خلیق انجم:

''داغ اور میر کے نغمے پھیکے پڑ چکے تھے۔غزل میں نئی آوازیں بلند ہو رہی تھیں۔اس دور میں حسرت اس شان و شوکت سے آئے کہ ہمارے نقادوں نے غزل کے نشاۃ ثانیہ کا سہرا ان ہی کے سر باندھ دیا''۔ (حسرت موحانی، خلیق انجم، ص232)

حسرت یوں تو رومانی شاعر تھے۔عشق مجازی کو کسی اور نام سے لکھنے کے قائل نہیں تھے۔حقیقت تو یہ کہ حسرت کو جن اشعار پر فخر تھا، ناقدین ان اشعار پر شرمندہ تھے۔حتیٰ کہ

1945ء میں حیدرآباد میں ترقی پسند مصنفین کی سالانہ کانفرنس میں فحاشی اور عریانی کے خلاف تجویز پاس کرنے کی بات نکلی تو حسرت نے سخت مخالفت کی۔ گوکہ حسرت کا دروغ گوئی اور مصلحت پسندی سے دور دور تک کوئی واسطہ نہیں تھا مگر وہ صف اول کے سیاسی رہنما تھے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے بعد انھوں نے سیاسی وسماجی شاعری کی۔ ترقی پسند تحریک کو بائیں بازوں کی حمایت حاصل تھی اس لیے بہت سے شعراء کو جیل کی صعوبتیں سہنی پڑیں حسرت بھی انھیں میں سے تھے۔

ہے مشقِ سخن جاری چکی کے مشقت بھی — اک طرفہ تماشا ہے حسرتؔ کی طبیعت بھی
سرمایہ دار خوف سے لرزاں ہیں کیوں نہ ہو — معلوم سب کو قوتِ مزدور ہو چکی

مخدوم محی الدین: ہندوستا میں سوشلسٹ اور ترقی پسند جماعتوں کی صف آرائی میں پنڈت جواہر لال نہرو، اشوک مہتہ، سبھاش چندر بوس، پی سی جوشی جیسے ذہین وفطین لوگوں کا ذہن کارفرما رہا۔ حیدرآباد میں اس وقت نظام کی راج شاہی تھی اور تحریک کے لیے ماحول سازگار نہ تھا مگر سبط حسن کی کوششوں نے اسے یہاں سازگار بنایا۔ سجاد ظہیر رقم طراز ہیں۔ اقتباس:

> ''1936ء 37 اور 38 کے درمیان ہماری تحریک کا سب سے زیادہ فروغ اُردو، ہندی اور بنگالی نوجوانوں اور ادیبوں میں ہوا۔ حیدرآباد دکن میں سبطِ حسن کی کوششوں سے ترقی پسندوں کا حلقہ قائم ہوگیا۔ مخدوم محی الدین جوان دنوں ایک کالج میں معلم تھے اس حلقے کے روحِ رواں تھے۔ جولائی 1943ء میں حیدرآباد دکن میں باقاعدہ طور پر انجمن ترقی پسند مصنفین کی تشکیل عمل میں آئی۔ قاضی عبدالغفار، جو روزنامہ پیام، حیدرآباد دکن کے مالک اور مدیر تھے اس نوجوان گروہ کے حامی اور سرپرست تھے''۔ (حیدرآباد میں ترقی پسند تحریک، ماہنامہ 'صبا' مخدوم نمبر، ص249)

اشعار ملاحظہ کریں:

سب وسوسے ہیں گردِ رہِ کارواں کے ساتھ — آگے ہیں مشعلوں کا دھواں دیکھتے جاؤ
اٹھو کہ فرصتِ دیوانگی غنیمت ہے — قفس کو لے کے اڑیں گل کو ہمکنار کریں

ساحرلدھیانوی: ساحر کا شمار ان گنے چنے ترقی پسند شعراء میں ہوتا ہے جن کا شاعری میں زبان کا استعمال محض خیالات کی ترسیل، عقاید کی تبلیغ اور سیاسی پروپگینڈا کے لیے نہیں ہوا بلکہ انھوں نے زبان کو اپنے محسوسات اور جذبات کی ترسیل کا ذریعہ بنایا۔ مخدوم کی طرح ساحر بھی نظم اور گیت کے شاعر تھے۔ ان کی تمام تر ولولہ انگیزی، احتجاج، بغاوت، نظموں کے بلند آہنگ اور خطیبانہ انداز میں در آئی ہے۔ غزل میں ساحر کی زبان نہایت شستہ، نرز اور سبک ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

اے آرزو کے دھندلے خرابو! جواب دو　　پھر کس کی یاد آئی تھی مجھ کو پکارنے

علی سردار جعفری: سردار جعفری ایک عالی قدر ترقی پسند رہے۔ ترقی پسند تحریک اور سردار جعفری ایک دوسرے میں ایسے ضم تھے کہ دونوں کو الگ کر کے سمجھنا مشکل ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم تھے۔ سجاد ظہیر کے انتقال کے بعد سے وہی کل ہند ترقی پسند مصنفین کے صدر رہے۔ ان کا کلام انقلاب اور اشتراک کا نقیب رہا۔

کام اب کوئی نہ آئے گا بس اک دل کے سوا　　راستے بند ہیں سب کوچۂ قاتل کے سوا

جوش ملیح آبادی: جوش کو شاعر انقلاب کہا جاتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہوگا کہ کون سا بڑا شاعر تھا جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ نہ تھا۔ اگر چہ جوش اپنی رومانی فضاء کے لیے مشہور ہیں لیکن ان کی شاعری کا لہجہ ایسا دبنگ تھا کہ لگتا کہ ترقی پسند تحریک کے لیے ہی بنا ہے۔ ان کے شاعرانہ وفور کا یہ عالم تھا کہ کبھی کہتے کہ اٹھو انقلاب کے ساتھ دوڑو اور کبھی کہ اٹھو بھونچال کی آمد ہے۔ یہ شعر دیکھئے:

سنبھلو کہ وہ زنداں گونج اٹھا، جھپٹو کہ وہ قیدی چھوٹ گئے　　اٹھو کہ وہ بیٹھیں دیواریں، دوڑو کہ وہ ٹوٹیں زنجیریں

ترقی پسند شاعری دراصل انقلابی شاعری ہے جو 1857ء کی جنگِ آزادی کے زیر اثر حصول آزادی، احساسِ غلامی، جذبۂ حب الوطنی، انگریز دشمنی کے آتشیں جذبات سے عبارت ہے۔ ملک کے اس سیاسی نشیب وفراز کے ردِعمل کی صورت میں ایک ایسی تحریک کا وجود ناگزیر تھا جو صرف ایک فرد، ایک گروہ، ایک جماعت، ایک مقام کے مسائل سے متعلق نہ ہو بلکہ کلّی طور پر تمام ہندوستان کے عزائم کی زبان بن سکے۔

1917ء میں روس میں زار (Czar) حکومت کا خاتمہ، 1919ء میں ملک میں مزدور طبقے کی تنظیم، انقلاب روس کے زیر اثر سوشلسٹ اور ترقی پسند جماعتوں کی صف آرائی ان تمام حالات کی موجودگی میں وجود میں آئی باغیانہ اصولوں اور آدرشوں کے تحت نمو پائی شاعری میں ظاہر ہے کہ عشق ومحبت کی داستانیں تو نہیں تھیں، بلکہ باغیانہ خیالات، آزادی کے حصول کی کشمکش، مزدور پرولتاری طبقے کے ساتھ ناانصافی، عدم مساوات کے نعرے تھے۔ اس لیے شاعری میں کبھی کبھی سماجی سروکار کے عناصر بالراست نہیں ملتے مگر بلاراست پوری کی پوری شاعری کا مرکز سماج اور سماج میں رہنے والا فردِ واحد ہی ہے مگر اجتماعی صورت میں۔ اس دور کے شعراء نے بڑی ولولہ انگیز شاعری کی مگر نظم کے وسیلے سے ایک اور بات جو بہت اہم اور قابلِ غور ہے وہ یہ کہ اس وقت کی ترقی پسند شاعری، بغاوت کی شاعری تھی سیاسی محرکات کی شاعری تھی، وقت کی پکار تھی۔ اس وقت ضرورت اس بات کی تھی کہ نوجوانوں کے دلوں میں موجود نفرتوں کے ابال کو باہر کھینچ لائے اور ایک ایسی شمع فروزاں کرے جو صحت مند سماج کی پرورش کر سکے۔ لہٰذا سماجی سروکار بالخصوص جس میں روٹی، کپڑا اور مکان سے متعلق بات ہو کم کم ہی ملے گی۔ اس کی وجہ یہ کہ اس وقت کا شاعر اتنا باغی اور احتجاجی ہو گیا تھا کہ اُسے روٹی کی ضرورت تھی نہ مکان کی دیکھئے مخدوم کا شعر اس کی ترجمانی کیسے کرتا ہے۔

کیسے طے ہوگی یہ منزلِ شامِ غم کس طرح سے ہو دل کی کہانی رقم
اک ہتھیلی میں دل اک ہتھیلی میں جاں اب کہاں کا یہ سودوزیاں دوستو

(مخدوم)

محترمہ قمر جمالی حیدرآباد میں مقیم افسانہ نگار، ناقد اور ادبی صحافی ہیں۔

سید محمود کاظمی

کلیم الدین احمد کے تنقیدی نظریات

(''اقبال ایک مطالعہ'' کے حوالے سے)

کلیم الدین احمد اپنے والد عظیم الدین احمد کے شعری مجموعے ''گل نغمہ'' پر لکھے گئے اس مقدمے کے ساتھ اردو تنقید کی دنیا میں وارد ہوئے جو بے حد متنازعہ فیہ ثابت ہوا اور ارباب فکر و نظر کے مابین برسوں بحث کا موضوع بنا رہا۔ وہ نہ صرف اپنے والد کی شاعری سے متاثر تھے بلکہ ان کی تنقید نگاری کا اثر بھی انہوں نے کسی نہ کسی حد تک ضرور قبول کیا تھا۔ چنانچہ اردو کے ادبی و تنقیدی سرمائے پر ان کی مشہور زمانہ ''ایک نظر'' جسے اسرار الحق مجاز نے ''ترچھی نظر'' سے تعبیر کیا تھا، ان کے والد کے ہی ایک مضمون ''میر تقی میر کی شاعری پر ایک نظر'' سے مستعار لی گئی تھی۔ کلیم الدین احمد کی اس ''ایک نظر'' نے اردو تنقید کی دنیا میں کیا کیا طوفان اٹھائے ان پر تفصیلی گفتگو کرنے کا نہ یہ موقع ہے اور نہ ہی اس مضمون میں اس کی ضرورت، لیکن ان کی تصنیف ''اقبال ایک مطالعہ'' پر بات کرنے سے پہلے چند امور کا ذکر کرنا ضروری ہے۔

سب سے پہلے اردو غزل کے تعلق سے کلیم الدین احمد کے تنقیدی رویے کا جائزہ لیا جانا چاہیے جس کو انہوں نے اپنے اسی متنازعہ فیہ مقدمے میں ''نیم وحشی صنف سخن'' قرار دیا تھا۔ اس مقدمے میں انہوں نے جو باتیں اٹھائیں تھیں وہ یونہی رواروی میں ظاہر کیے گئے خیالات نہیں تھے بلکہ انہیں ہم اس تنقیدی محاکمہ کی تمہید قرار دے سکتے ہیں جو اردو شعر و ادب کے حوالے سے انہوں نے اپنی آئندہ تصانیف میں قائم کیا۔ خود انہی کے الفاظ میں:

''آج میں نے اس مقدمے کا پہلا حصہ تقریباً 37 سال بعد پڑھا۔ یہ حصہ ساڑھے سات

صفحوں پر مشتمل ہے۔ مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہوئی کہ جو کچھ میں نے ان چند صفحوں میں کہا تھا اسی کی تفسیر وتشریح میری کتابیں خصوصاً اردو شاعری، اردو تنقید اور عملی تنقید ہیں اور مجھے خوشی ہوئی کہ میں ایک صراط مستقیم پر چلتا رہا، کبھی اس سے سرمو تجاوز نہیں کیا۔'' 1؎

وقت کے ساتھ کلیم الدین احمد کے تنقیدی نظریات میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ چونکہ وہ غزل کو ''نیم وحشی صنف سخن'' کہہ چکے تھے کہ جس کا سبب ان کے نزدیک غزل میں ربط، ارتقائے خیال اور تکمیل کا فقدان ہے، اس لیے اب غزل کے کسی بھی شاعر کو عالمی سطح کا شاعر تسلیم کرنا ان کے لیے ناممکن تھا۔ انہوں نے اردو کے تمام بڑے غزل گو شعرا کو دوسرے یا تیسرے درجہ کا شاعر ثابت کرنے کی کوشش کی کیونکہ ان تمام شعرا نے فارسی شاعری کے چراغ سے اپنی شاعری کا چراغ جلایا تھا۔ میر کے ذہن وادراک کو انہوں نے محدود، اور شدت احساس کے باوجود ان کے مضامین کو پامال قرار دیا۔ درد کے موضوعات کلیم الدین احمد کے نزدیک ضرور اعلیٰ وارفع ہیں لیکن ان کی پیش کش فنکارانہ نہیں ہے۔ وہ سودا کے یہاں پائی جانے والی بندش الفاظ کے قائل ہیں لیکن ان کے یہاں گرمی جذبات کے فقدان کے شاکی بھی ہیں۔ ان کے نزدیک ''ظرف تنگنائے غزل'' کا شکوہ کرنے والے غالب بھی غزل سے اس حد تک غیر مطمئن نہ تھے کہ قصیدہ ومثنوی جیسی مربوط ومسلسل شعری اصناف میں اپنے افکار وخیالات کا اظہار کرتے۔ غالب کی اس کم ہمتی کا ذکر انہوں نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''غالب میں یہ سکت نہ تھی کہ وہ غزل سے کنارہ کش ہوکر نظیر کی طرح مربوط ومسلسل صنفوں میں اپنے تجربوں کو بیان کرتے۔ قصیدہ نہ سہی، مثنوی بھی نہ سہی لیکن اگر غالب کو غزل سے کامل بے اطمینانی ہوتی تو وہ بھی نظیر کی طرح مسدس، مخمس، مثلث وغیرہ میں اپنے خیالات وتجربات کا مربوط ومسلسل اظہار کرتے۔'' 2؎

مقام حیرت ہے کہ اپنی تصنیف ''اردو شاعری پر ایک نظر'' کے ذریعے اردو کے کم وبیش مکمل شعری سرمایے کو رد کردینے والے کلیم الدین احمد نے اردو کے دو بڑے شعرا انیس اور اقبال پر علاحدہ علاحدہ دو کتابیں بھی تصنیف کیں۔ غزل میں ربط وتسلسل کے فقدان کا شکوہ کرنے والے کلیم الدین احمد نے مرثیہ جیسی مربوط ومسلسل صنف شاعری کے اس سب سے بڑے شاعر انیس کو

شاعر نہیں محض اچھا خطیب قرار دیا۔ انہوں نے مرثیہ کو Elegy اور Epic کی ایک مخلوط صنف کہا جس کے رزمیہ عناصر اس صنف میں پائی جانے والی رثائیت کے سبب دب کر رہ جاتے ہیں۔ وہ اردو مرثیوں کے ایک مخصوص تہذیبی مزاج کو ''بے موقع ہندوستانیت کے غیر فنکارانہ کرشموں'' سے زیادہ اور کچھ نہیں سمجھتے اور مرثیے کی سب سے بڑی کمزوری واقعہ کربلا جیسے مذہبی واقعے سے اس کے تعلق کو قرار دیتے ہیں کیونکہ ان کے مطابق عقیدہ شاعر کو جانب دار بناتا ہے اور اس کی پیدا کردہ یہ جانب داری شعریت کو نقصان پہنچاتی ہے۔ بہر حال مرثیے پر کلیم الدین احمد نے قدرے سنبھل کر اظہار خیال کیا ہے جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ غزل کے مقابلے میں اس صنف شاعری کو زیادہ بہتر تخلیقی امکانات کا حامل قرار دیتے تھے۔ یہی سبب ہے کہ اپنی تصنیف میر انیس میں وہ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں واقعہ کربلا پر ایک مبسوط نظم Epic-cum-Elegy کی صورت میں لکھی جا سکتی تھی اور وہ انیس سے ہی اس کی توقع بھی رکھتے تھے۔ انیس کے بعد اقبال دوسرے بڑے اردو شاعر ہیں جن کے شاعرانہ مقام و مرتبے پر انہوں نے باقاعدہ ایک کتاب تصنیف کی۔ کلیم الدین احمد نے اقبال کو بہترین قومی و ملی شاعر تسلیم کیا ہے۔ شائد اقبال کی اسی پوزیشن نے انہیں کسی قدر احتیاط سے کام لینے پر مجبور کیا ہوگا اور اسی احتیاط کا یہ نتیجہ ہے کہ اس کتاب کا نام انہوں نے ''اقبال پر ایک نظر'' کے بجائے ''اقبال ایک مطالعہ'' رکھا۔

کتاب کے ابتدائی صفحات ہی اقبال کے متعلق کلیم الدین احمد کی رائے سے ہمیں واقف کرا دیتے ہیں۔ اور یہ رائے کم و بیش اسی طرح کی ہے جیسی انہوں نے اردو کے دوسرے شعرا کے بارے میں ظاہر کی ہے:

> ''اقبال شاعر تھے۔ اچھے شاعر تھے اور وہ زیادہ اچھے شاعر ہو سکتے تھے اگر وہ شاعر ہونے پر قناعت کرتے اور پیغمبر بننے پر مصر نہ ہوتے۔ اس پیغمبری نے ان کی شاعری پر ایک کاری ضرب لگائی۔ لیکن اس کاری ضرب کے بعد بھی ان کی شاعری باقی رہی۔ اور یہ ان کی شعری جان داری کا ثبوت ہے''۔ 3

کلیم الدین احمد یہ تو کہتے ہیں کہ شعر اور پیغام میں کوئی بیر نہیں لیکن وہ اس پیغام کو شاعری میں اسی وقت قبول کرتے ہیں جب وہ شعری تجربہ بن جائے۔ اقبال سے انہیں یہی شکایت ہے کہ

ان کی قومی وملی شاعری کے بیشتر حصے میں پیغام شعری تجربہ نہیں بن سکا۔اقبال کی مختلف نظموں کا جائزہ لینے کے بعد کلیم الدین احمد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان میں ربط خیال کی بے حد کمی ہے اور ان میں سے بیشتر میں ''نثریت کا غلبہ'' ہے۔کلیم الدین احمد کے مطابق نظم جس وحدت خیال کا تقاضا کرتی ہے وہ اقبال کی زیادہ تر نظموں میں مفقود ہے۔اقبال کی شاعری پر ان کا یہ تبصرہ خاصا غیر متوازن اور جارحانہ ہے گو کہ کہیں کہیں انہوں نے تعریف سے بھی کام لیا ہے مثلاً اپنی تصنیف ''اردو شاعری پر ایک نظر'' میں وہ اقبال کی نظم شعاع امید پر اس طرح اظہار خیال کرتے ہیں:

> ''کیسی حسین و پاکیزہ نظم ہے! یہاں ارتقائے خیال ہے، اشعار میں ربط و تسلسل ہے۔خیالات میں ابتدا عروج اور پھر انتہا بھی ہے۔یہ صحیح معنوں میں نظم ہے غزل نے نظم کا بھیس نہیں بدلا ہے۔'' 4

شعاع امید کے ساتھ ہی وہ خضر راہ کے پہلے بند کو بھی کامیاب شاعری کا نمونہ قرار دیتے ہیں گو کہ بعد کے بندوں میں انہیں خیال عریاں اور اسلوب بیان نثری نظر آتا ہے۔بحیثیت مجموعی اپنی تصنیف ''اردو شاعری پر ایک نظر'' میں وہ اقبال کے تعلق سے جس رائے کا اظہار کرتے ہیں کم وبیش وہی رائے ان کی زیر نظر تصنیف ''اقبال ایک مطالعہ'' کے مطالعے سے بھی سامنے آتی ہے جس کے پہلے مضمون ''دانتے اور اقبال'' میں انہوں نے دانتے کی مشہور نظم The divine comedy اور اس سے متاثر ہو کر لکھی گئی اقبال کی نظم جاوید نامہ کا تقابلی مطالعہ کیا ہے۔کلیم الدین احمد کے مطابق اقبال عنصر وآفاق کی ترتیب وتنظیم کے مشاہدے میں دانتے سے کہیں پیچھے ہیں۔وہ اکثر مقامات پر واقعیت کا دامن چھوڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔جنت وجہنم کی تقسیم اور ان کی درجہ بندی اقبال کے مقابلے میں دانتے کے یہاں کہیں زیادہ مرتب ومنظّم ہے۔اقبال دانتے کی طرح صاف وشفاف مناظر نہیں پیش کرتے اس کے برعکس ان کے تخیل میں کچھ انتشار سا ہے۔وہ عالم بالا کے اس سفر میں جن مقامات سے گزرتے ہیں وہ ترتیب سیارگان کے لحاظ سے خاصی غیر منطقیت کا شکار ہیں۔انداز بیان میں بھی بقول کلیم الدین احمد اقبال نے کئی جگہ ٹھوکریں کھائی ہیں۔وہ اس سفر میں ملائک وانجم کو نہیں دیکھتے، پھر ان کی اس نظم میں نغمہ ملائک وزمزمہ انجم کا

کیا جواز؟ اس کے علاوہ اقبال انسانی پیکروں کی تراش وخراش میں اس فنکارانہ صناعی کا ثبوت نہیں دے سکے جو دانتے نے دکھائی ہے۔ حکیم مریخی، جہاں دوست اور جمال الدین افغانی جیسے کرداروں کو محض اقبال کا Mouth piece قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ سبھی کردار صرف ان کی زبان بولتے ہیں اور ان ہی کے افکار وخیالات نیز موضوعات مثلاً خلافت آدم، حکومت الٰہی وغیرہ پر گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ کلیم الدین احمد کے مطابق اقبال کی کردار نگاری کمزور ہے اور ان کے کرداروں میں صرف شرف النساء ہی کے کردار کو ایک زندہ اور فطری کردار کہا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ نبیہ مریخ کا کردار بھی قابل توجہ ہے لیکن فنی حسن کاری کا مکمل نمونہ ان میں سے کوئی نہیں ہے۔ کردار نگاری کے ساتھ ہی منظر نگاری کے نقطہ نظر سے بھی کلیم الدین احمد نے دانتے کی نظم Divine Comedy کو اقبال کی تصنیف جاوید نامہ پر بھاری قرار دیا ہے۔ مناظر کی لفظی تصویریں کھینچنے میں دانتے جس کمال فن کا مظاہرہ کرتا ہے اقبال اس کے قریب نہیں پہنچتے۔ اقبال اور دانتے کی ان دو بلند پایہ نظموں سے منظر نگاری کی طویل مثالوں کے ذریعے اپنا مقدمہ کلیم الدین احمد نے خاصی جانفشانی سے قائم کیا ہے۔ وہ دانتے کے تخیل کی رنگارنگی کا بار بار ذکر کرتے ہیں۔ جاوید نامہ کے بعض مناظر کی عکاسی کو فنی لحاظ سے کسی حد تک مکمل قرار دینے کے باوجود وہ کہتے ہیں:

> ''اقبال جنت الفردوس سے بہ آسانی عرش معلیٰ پر پہنچ جاتے ہیں اور جو دیکھتے ہیں ان کا چند لفظوں میں بیان کر دیتے ہیں۔ دانتے مختلف تجلیوں سے گزرتا ہوا عرش معلیٰ تک پہنچتا ہے اور جو جلوے وہ عالم بالا کے سفر میں دیکھتا ہے ان کا کبھی چند لفظوں میں کبھی بالتفصیل بیان کرتا ہے اور ان تجلیوں کو دیکھ کر پھر وہی احساس ہوتا ہے کہ اقبال کا تخیل مفلس تھا۔'' 5

شبیہ و استعارے کے نقطہ نظر سے بھی کلیم الدین احمد نے جاوید نامہ کو Divine Comedy سے کم تر درجے کی نظم قرار دیا ہے۔ ان کے مطابق اقبال پیغام پہنچانے کی دھن میں اچھی خاصی شاعرانہ گنجائشوں کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔ اس کے برعکس دانتے ان سے پورا فائدہ اٹھانے کا ہنر جانتا ہے۔ اسے اس کا احساس رہتا ہے کہ وہ پہلے شاعر ہے پھر کچھ اور، کلیم الدین احمد

کے مطابق دانتے استعارے پر تشبیہ کو ترجیح دیتا ہے۔ وہ جب ایسے مناظر، واقعات اور تجلیات کو پیش کرتا ہے جو ہماری آنکھوں نے پہلے کبھی نہیں دیکھے تو تشبیہات کی کثرت استعمال سے انہیں مرئی بنا دیتا ہے۔ تشبیہ کا کم از کم ایک حصہ چونکہ ہمارا دیکھا ہوا ہوتا ہے اس لیے ہم اس کے سہارے دوسرے ان دیکھے حصے کو بھی دیکھ اور سمجھ سکتے ہیں۔ دانتے کے کلام سے تشبیہات کی مختلف مثالیں دیتے ہوئے کلیم الدین احمد یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ان تشبیہات کی وجہ سے وہ تمام چیزیں جن کا تعلق دوسری دنیا سے ہے اور جنہیں کسی نے نہیں دیکھا، ہم پر واضح ہو جاتی ہیں اور ہم بہ آسانی ان کا تعین کر سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف اقبال کو چونکہ زیادہ دلچسپی اپنے پیغام سے ہے، شاعری سے نہیں اس لیے وہ ان فنی مقاصد سے اکثر و بیشتر بے نیاز نظر آتے ہیں۔ مضمون کے آخر میں کلیم الدین احمد نے اقبال اور دانتے کی ان دو نظموں یعنی ''جاوید نامہ'' اور ''ڈوائن کومیڈی'' کے فنی محاسن سے ہٹ کر ان دو بڑے شاعروں کے افکار و نظریات سے بھی بحث کی ہے۔ یہاں بھی ان کا خیال ہے کہ اقبال نے جن افکار و نظریات کا اظہار ''جاوید نامہ'' میں کیا ہے وہ کسی بھی قسم کی ندرت سے خالی ہیں اور یہ وہی ہیں جو ان کی دوسری بہت سی نظموں میں بکھرے پڑے ہیں۔ آگے کلیم الدین احمد یہ بھی کہتے ہیں کہ اقبال کے نظام خیالات میں خاصا انتشار پایا جاتا ہے اور اس کے مختلف حصوں میں کوئی ناگزیر ربط نظر نہیں آتا۔ وہ رقم طراز ہیں:

> ''میں نے ان کے پیغام یا فلسفہ اب اسے جو کہیے، کا تجزیہ کیا ہے۔ اور آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ 'جاوید نامہ' کوئی ایسا محیط پیغام یا فلسفہ نہیں جس میں ہر خیال، ہر جذبے کا اپنا مخصوص مقام ہو۔ اور جس میں ہمیں اس کی قدر و قیمت کا اندازہ مکمل نظام خیالات کے Frame of Reference سے ہو۔ اس کے برخلاف دانتے کے جذبات و خیالات کے لیے ایک محکم Frame of Reference ہے اور ہر جذبے، ہر خیال کو ہم اسی وقت سمجھ سکتے ہیں جب کہ پوری نظم ہمارے پیش نظر ہو۔ دانتے نے ایسے وسیع پیمانے پر جذبات و خیالات کا ایک نظام پیش کیا ہے جس میں ہر جذبے، ہر خیال کا ایک مخصوص مقام ہے۔ اور ان خیالات و جذبات میں ایک

اٹل ترتیب ہے، ایک ربط کامل ہے۔ منفی سے مثبت تک ایک لمبا سلسلہ ہے اور ہر جزو دوسرے اجزا کی روشنی میں سمجھا اور جانچا پرکھا جا سکتا ہے۔'' 6

دانتے کے متعلق کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ وہ عیسائی افکار و نظریات کے ساتھ ہی یونانی فلسفہ اخلاق سے بھی خاصا متاثر تھا۔ ارسطو کی طرح دانتے بھی خیر کو فطرت کا بنیادی مقصد قرار دیتا ہے۔ اس کے مطابق انسان فطری طور پر برا نہیں ہوتا۔ ہاں برائی اس وقت اس سے ظہور میں آتی ہے جب اس کی صلاحیتوں میں بگاڑ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ بگاڑ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب انسان نفس پرستی کا شکار ہو جاتا ہے۔ انسانی صلاحیتوں میں بدنظمی کا ایک اور سبب یہ بھی ہوتا ہے کہ انسان کے اندر پائے جانے والے جارحانہ جذبات پر اس کے حواس کی گرفت کمزور پڑ جائے۔ دانتے کے مطابق اس مزاجی جارحیت کے دو نتائج سامنے آتے ہیں، ایک تشدد اور دوسرا فریب۔ دانتے فریب کو زیادہ بڑا گناہ قرار دیتا ہے۔ ڈوائن کامیڈی میں ان گناہوں کے نتائج کی انتہائی فطری عکاسی کی گئی ہے۔ ۔قوت اخلاق میں ضعف پیدا ہو جانے کے بعد انسان سے جو گناہ سرزد ہوتے ہیں ان کے ہولناک نتائج کی مختلف تصویریں پیش کرنے میں دانتے نے فنکارانہ مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ وہ نیکیوں اور برائیوں کے بیان کو کرداروں کے عمل کے ذریعے ارضی ماحول میں بھی پیش کر سکتا تھا لیکن وہ ان کو محض پس منظر کے طور پر پیش کرتا ہے اور پیش منظر میں ان گناہوں کے ابدی نتائج دکھاتا ہے۔

دانتے نے اس نظم میں جبر و قدر کے مسئلے پر بھی بحث کی ہے۔ ورجل کی زبانی اس نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان کے مطابق یہ سوچنا غلط ہے کہ ہر چیز پہلے سے مقدر ہے اور اس میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ اگر ایسا ہوتا تو اس صورت میں انسان کی آزاد قوت ارادی باقی نہ رہتی، پھر وہ سزا کا مستحق کس طرح ہو سکتا۔ خیر کے لیے خوشی اور بدی کے لیے غم اسی لیے ہے کہ انسان کو ان میں سے کسی ایک کے انتخاب کی قوت حاصل ہے۔ انسان کی آزاد قوت ارادی حالات کے تحت زبردست آزمائش کا شکار ضرور ہوتی ہے لیکن آخر میں وہ ہر چیز پر فتح یاب ہوتی ہے۔ آزاد قوت ارادی کی اہمیت تسلیم کرنے کے باوجود دانتے کے مطابق بہترین صورت یہی

ہے کہ انسان اپنی مرضی کو مکمل طور پر رضائے الٰہی کے تابع کر دے کیونکہ اسی میں کامل سکون قلب ہے۔کلیم الدین احمد کے مطابق دانتے کے یہی وہ افکار ہیں جو اس نے فنی ریاضت کے ساتھ اپنی نظم ڈوائن کامیڈی میں پیش کیے ہیں۔اس کے یہ خیالات عیسائیت اور افلاطونی افکار ونظریات سے ماخوذ ہیں لیکن ان کی پیش کش میں جو ترتیب و تنظیم اور سلیقہ پایا جاتا ہے اور جس طرح یہ ایک خوب صورت شعری تجربہ بن کر سامنے آتے ہیں وہ فن شاعری پر دانتے کی حاکمانہ گرفت کا واضح ثبوت ہیں۔کلیم الدین احمد کے مطابق یہ کام اقبال سے باوجود فکر و فلسفے پر ان کی گرفت کے نہ ہو سکا۔اس کا سبب انہوں نے یہ بیان کیا ہے کہ دانتے کا جذبہ تخلیق جذبہ محبت سے سرشار و گراں بار تھا۔بیٹریز (Beatrice) سے اس کی محبت نے اسے جو آسودگی، فیضان اور اہتزاز بخشا تھا اسی نے ایک تخیلی اور شعری عمل کے ذریعے دیدار حق کی خارجی ہیئت اختیار کی یعنی دانتے انسانی محبت کے تجربے سے تجلیات الٰہی کے حصول تک پہنچتا ہے۔اقبال بھی عشق کی باتیں کرتے ہیں لیکن ان میں وہ گہرائی و گیرائی نہیں ہے جو جذبے کی صداقت سے پیدا ہوتی ہے۔کلیم الدین احمد کے الفاظ میں:

> ''اقبال عشق کی باتیں کرتے ہیں لیکن یہ باتیں ہی باتیں ہیں۔بظاہر دیکھنے میں بہت تہہ دار معلوم ہوتی ہیں جن سے اقوام کی قسمت وابستہ ہے۔تعمیر ملت اسلامیہ وابستہ ہے لیکن یہ محض دل خوش کن باتیں ہیں اور یہ باتیں ان کی دوسری نظموں میں بھی بکھری پڑی ہیں۔اصل بات یہ ہے کہ اقبال میں جو نظام خیالات ہے وہ بالکل Arbitrary ہے۔اس کے مختلف حصوں میں کوئی ناگزیر ربط نہیں۔یہ نہیں کہ ہر خیال کی معنی خیزی دوسرے خیالات سے وابستہ ہو اور اس کی کوئی مخصوص جگہ عام نظام خیالات میں ہو۔'' 7

کلیم الدین احمد کے مندرجہ بالا خیالات سے یہ مکمل طور پر واضح ہے کہ وہ دانتے کے مقابلے میں اقبال کو دوسرے درجہ کا شاعر تسلیم کرتے ہیں اور ان کے افکار ونظریات کی گہرائی و گیرائی سے صرف نظر کرتے ہوئے محض انہیں بے ربط و منتشر قرار دے کر بات ختم کر دیتے ہیں۔ اکثر و بیشتر یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے دیدہ و دانستہ ''جاوید نامہ'' کے ان حصوں کو نظر انداز کر دیا ہے جن میں اقبال کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔اپنے روحانی سفر کے متعدد مراحل میں

اقبال نے فکر کے ساتھ فن کے بھی اہم نشانات چھوڑے ہیں جنہیں کلیم الدین احمد نظر انداز کر جاتے ہیں۔ایسا ہی ایک موقع وہ ہے جب اقبال فلک قمر، فلک عطارد، فلک زہرہ، فلک مریخ ،فلک مشتری اور فلک زحل سے گزر کر بالآخر ایک عالم بے جہات میں پہلا قدم رکھتے ہیں ۔

در گزشتم از حد ایں کائنات　　پا نہادم در جہان بے ثبات
بے یمین و بے یسار است ایں جہاں　　فارغ از لیل و نہار است ایں جہاں
پیش او قندیل ادراکم فسرد　　حرف من از ہیبت معنی بمرد

جہات سے ماورا، لیل ونہار سے فارغ، قندیل ادراک سے آزاد اور حرف کے لبادے سے نا آشنا یہ وہ مقام ہے جہاں رنگ، روشنی اور حرف سے وجود میں آنے والی تمام صورتیں ختم ہو چکی ہیں اور بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

''نراج یا خود فراموشی کی ایک ایسی کیفیت قائم ہوگئی ہے جس میں تخلیق کا بے صورت لاوا موجزن ہے''۔ 8

آپ نے محسوس کیا کہ اقبال نے چند بے حد خوب صورت لفظی تراکیب کے ذریعے ایک ایسے'' مقام ہو'' کی تشکیل کی ہے جو بے حد فطری بھی ہے اور موثر بھی ۔ایسی ہی دم بخود کر دینے والی فضا میں بالآخر وہ تجلی ذات نمودار ہوتی ہے جس کا بیان اقبال نے ''افتادن تجلی جلال'' کے زیر عنوان ان اشعار میں کیا ہے ۔

ناگہاں دیدم جہان خویش را　　آں زمین و آسمان خویش را
غرق در نور شفق گوں دیدمش　　سرخ مانند طبرخوں دیدمش
زاں تجلی ہا کہ در جانم شکست　　چوں کلیم اللہ فتادم جلوہ مست
نور او ہر پردگی را وا نمود　　تاب گفتار از زبان من ربود
از ضمیر عالم بے چند و چوں　　یک نوائے سوز ناک آمد بروں

عام طور پر صوفیاء کے اقوال کے مطابق تجلی ذات کے جلوہ نما ہونے پر عاشق کی زبان گنگ ہو جاتی ہے اور وہ اپنے ہوش وحواس کھو بیٹھتا ہے لیکن اقبال بحیثیت ایک طالب حسن، ہوش وحواس نہیں کھوتے بلکہ تجلی ذات کا مشاہدہ ہوش وحواس میں رہ کر کرتے ہیں۔ڈاکٹر وزیر آغا کے

الفاظ میں:

''اقبال مشاہدۂ تجلی ذات کے بعد کلیم اللہ کی طرح جلوہ مست نہیں ہوتے یعنی اپنی انفرادیت سے دست کش نہیں ہوتے بلکہ ذات لامحدود کے روبرو کھڑے ہوکر اپنی ذات یا خودی کا اثبات کرتے ہیں۔ چنانچہ انہیں محسوس ہوتا ہے کہ تجلی ذات ایک نوائے سوز ناک میں تبدیل ہوگئی ہے۔ مراد یہ کہ طالب حسن نے خود کو حسن لازوال میں جلا کر راکھ نہیں کر دیا بلکہ وہ اس حسن کا ناظر یا سامع بن کر ابھرا ہے۔ بنیادی طور پر یہ رویہ جمالیاتی ہے صوفیانہ نہیں، کیونکہ صوفی تو عالم حیرت میں چلا جاتا ہے جب کہ فن کار ''تجلی ذات'' کا تحفہ وصول کرتے ہوئے ہوش و حواس سے دست کش نہیں ہوتا۔ دوسرے، وہ ذات کے بطون میں چھپے ہوئے اس جوہر کو جو صورت سے نا آشنا ہے اپنے فن کی مدد سے صورت پذیر کرتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ایک تنقیدی بصیرت کا ثبوت بھی دیتا ہے۔'' 9

اقبال کے فکر و فن کی یہی وہ باریکیاں ہیں جن سے کلیم الدین احمد جان بوجھ کر صرف نظر کر جاتے ہیں۔ جاوید نامہ کو جس طرح انہوں نے دانتے کی Divine Comedy سے فکری و فنی لحاظ سے کم تر قرار دیا ہے وہ مغربی بالخصوص انگریزی ادب سے ان کی بے پناہ مرعوبیت کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ کسی بھی زبان کی شاعری اپنے ملک و معاشرے کی تہذیبی و تمدنی روایات، عقائد و توہمات، فلسفیانہ افکار و نظریات، احوال و آثار اور رسوم و رواج کے خمیر سے تشکیل پاتی ہے۔ ان عناصر کی مکمل تفہیم کے بغیر اس کی فکری و فنی قدر و قیمت کے تعلق سے کوئی رائے قائم کرنے کی کوشش قطعی طور پر ناکامیاب ثابت ہوگی۔ کلیم الدین احمد کی تنقیدی بصیرت کا سب سے بڑا المیہ یہی ہے کہ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ شاعری کے فنی اصول بھی انہی مندرجہ بالا عناصر کے تابع ہوتے ہیں۔ ماحول و معاشرت نیز زبان کی لسانی و تہذیبی بنیادوں سے واقف ہوئے بغیر کسی بھی زبان کی شاعری کے اچھے یا برے ہونے کے سلسلے میں کوئی حکم لگانا نامناسب ہے اور تنقید میں اس طرح کے رویے سے بچنا چاہیے۔

اقبال کی ایک اور نظم ''خضر راہ'' کے تعلق سے بھی کلیم الدین احمد نے اسی طرح کے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ اس نظم کے پہلے اور دوسرے بند کے ابتدائی چند اشعار کو ایک حسین شاعرانہ تصویر قرار دینے کے بعد اور ساحل دریا، شب سکوت افزا، انجم کم ضو، گرفتار طلسم ماہتاب، رات کا افسوں، گہوارے میں طفل شیر خوار جیسی شعریت سے بھرپور تراکیب کو سراہتے ہوئے کلیم الدین احمد نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ دشت اور بانگ رحیل، آہو کا بے پرواخرام، سکوت شام صحرا، نمود اختر سیماب پا وغیرہ کے استعمال سے جس طلسم سازی کا کام لیا گیا تھا اسے آگے چل کر اقبال نے اپنے پیغام کی نذر کر دیا۔ ان دو شاعرانہ ٹکڑوں کے علاوہ جو کچھ بچتا ہے وہ پیغام ہے، تعلیم ہے شاعری نہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اب یہ نظم موضوع کے اعتبار سے چار ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتی ہے اور یہ چاروں ٹکڑے باہم کسی بھی قسم کا ربط نہ رکھنے کے سبب کسی ایک نظم کا حصہ نہیں رہے۔ اگر اس کے کسی ایک بند کو مکمل نظم سے الگ کر کے پڑھا جائے تو اس کی تفہیم میں کسی قسم کی کوئی دقت نہیں پیدا ہوگی کیونکہ معنوی اعتبار سے اس کا ہر بند اپنی جگہ مکمل اور نظم کے دوسرے کسی بند سے پوری طرح بے نیاز ہے۔ چونکہ اس نظم میں موضوعی وحدت نہیں پائی جاتی اس لیے اسے نظم نہیں کہا جا سکتا۔ انہی کے الفاظ میں:

> ''خضر راہ میں حسن صورت کی کمی ہے۔ یعنی اس کا فارم ناقص ہے۔ اگر اس نظم کا فارم ناقص نہ ہوتا تو پھر ربط و خیال کی کمی نہ ہوتی، اور جہاں ربط و تسلسل ہے وہ مصنوعی ہے۔ اگر اقبال ترتیب وار یہ سوال نہ کرتے: 'زندگی کا راز کیا ہے' سلطنت کیا چیز ہے؟'' اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش' تو ظاہر ہے کہ ان حصوں کی ترتیب بدل سکتی تھی یعنی یہ تسلسل یا ترتیب یا تنظیم اسے جو بھی کہیے وہ اتفاقی ہے۔ وہ جذبات یا خیالات کے فطری ارتقاء کی وجہ سے نہیں ہے۔ اسی طرح اگر فارم ناقص نہ ہوتا تو نظم کے مختلف حصوں میں ربط کامل ہوتا اور ارتقائے خیالات بھی ہوتا۔ یہاں ارتقائے خیالات کا تو سوال ہی نہیں اٹھتا۔ رہا ربط کامل تو وہ بھی نہیں کیونکہ ہر ٹکڑا جیسا کہ میں نے کہا ہے اور آپ خود اسے بہ آسانی دیکھ سکتے ہیں، آزاد ہے اور مختلف ٹکڑے ایک دوسرے سے بے نیاز ہیں۔'' 10

خضر راہ کے بعد طلوع اسلام کو بھی انہوں نے کم زور نظم قرار دیا ہے۔ان کے مطابق یہ جذبات کی صداقت سے بھرپور لیکن شعریت سے خالی نظم ہے۔خال خال ہی اس نظم میں افکار کامیاب شعری تجربہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ جہاں بھی خیال محض نے استعارے کا روپ اختیار کرلیا ہے وہاں شعریت ازخود پیدا ہوگئی ہے۔مثال کے لیے کلیم الدین احمد نے اس نظم کا درج ذیل شعر تحریر کیا ہے۔

گماں آباد ہستی میں یقیں مرد مسلماں کا
بیاباں کی شب تاریک میں قندیل رہبانی

کلیم الدین احمد کے مطابق طلوع اسلام بھی خضر راہ کی طرح ہی مختلف بندوں کے مابین ناگزیر ربط سے خالی ہے۔یہی سبب ہے کہ بندوں کی ترتیب بھی اٹل نہیں اوران میں بہ آسانی ردوبدل کیا جاسکتا ہے۔ان کا خیال ہے کہ غزل کی طرح اس نظم کے بیشتر اشعار میں بھی ایک مکمل خیال پیش کیا گیا ہے جس کی وجہ سے نظم کے بنیادی وصف یعنی تسلسل خیال سے یہ نظم تقریباً محروم نظر آتی ہے۔اقبال کی ایک اور نظم ''ذوق وشوق'' کے پہلے بند میں پائے جانے والے شعری محاسن کی تعریف کرتے ہوئے وہ اس بات کا شکوہ کرتے ہیں کہ اقبال اپنی بیشتر نظموں کی شروعات اچھی شاعری سے کرتے ہیں لیکن اس کے فوراً بعد ہی یہ شعریت پیغام کی نذر ہوجاتی ہے۔

آگ بجھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

جیسے خوب صورت شعری تجربے کو وہ تادیر باقی نہیں رکھ پاتے۔''ذوق وشوق'' کے پہلے بند میں جو شعریت پائی جاتی ہے وہ آگے کے چار بندوں میں برقرار نہیں رہ پائی۔اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کلیم الدین احمد اقبال کی ایک اور اہم ترین نظم ''مسجد قرطبہ'' کا ذکر کرتے ہیں۔ان کا پہلا اعتراض اس نظم پر یہ ہے کہ اس میں مسجد قرطبہ سے متعلق صرف چودہ اشعار ہیں اوراس نظم میں بھی خیالات کی تنظیم نہیں پائی جاتی۔وہ اسلوب احمد انصاری کی اس رائے کو تسلیم نہیں کرتے کہ مسجد قرطبہ کے مختلف بند اپنی جگہ مکمل نظم کی خصوصیات رکھنے کے باوجود فکر کی باطنی

تنظیم اور آہنگ کی اندرونی کیفیت کی بناء پر باہم مربوط ہیں ان کے مطابق جس طرح غزل کے آہنگ کی اندرونی کیفیت مختلف شعروں میں کوئی باطنی یا ظاہری تنظیم نہیں پیدا کرسکتی اسی طرح ''مسجد قرطبہ'' میں آہنگ کی اندرونی کیفیت مختلف موضوعات اور مختلف بندوں کو مربوط نہیں کرسکتی۔

کلیم الدین احمد اقبال کی تمام نظموں میں ''ساقی نامہ'' اور ''شعاع امید'' کو بہترین نظمیں قرار دیتے ہیں۔''ساقی نامہ'' کے تشبیہی و استعاراتی نظام کی تعریف کرتے ہوئے کلیم الدین احمد کہتے ہیں کہ اقبال نے اس نظم میں لفظوں کی تکرار کا استعمال فن کارانہ طور پر کیا ہے جس سے نظم کے مختلف حصوں کو باہم مربوط رکھنے میں انہیں کامیابی حاصل ہوئی ہے۔علامات کے انتخاب میں بھی وہ اس بار زیادہ سلیقے کا ثبوت دیتے ہیں۔''جوئے کہستاں'' کو مسائل و مشکلات سے لڑتی اور ان پر قابو پا کر آگے بڑھتی زندگی کی علامت کے طور پر برت کر اقبال نے فنی نقطۂ نظر سے ایک کامیاب تجربہ کیا ہے۔اسی طرح ''رم زندگی'' کو اس نظم میں انہوں نے ایک کلیدی لفظ (Key Word) کی حیثیت سے اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ کائنات کی تخلیق کا سبب بن جاتا ہے۔کلیم الدین احمد کے مطابق اقبال نے اس نظم میں جتنے فنی تجربے کیے ہیں وہ سبھی بے حد کامیاب ہیں،انہی کے الفاظ میں:

> ''ساقی نامہ ایک بہت ہی لطیف ،پیچیدہ ،رنگین ،توانا نظم ہے اور اس میں نقوش اور آہنگ کی ایسی فن کارانہ گونج (Reverberation) ہے جو اردو نظموں میں ناپید ہے۔'' 11؎

''اقبال ایک مطالعہ'' میں شامل ایک مضمون میں اقبال کی فارسی نظم نگاری کا جائزہ لیا گیا ہے۔کلیم الدین احمد اردو کے مقابلے میں اقبال کی فارسی نظموں کو فنی اعتبار سے زیادہ مکمل مانتے ہیں۔زیر نظر مضمون میں مثنوی ''اسرار خودی'' سے ایک طویل اقتباس دینے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان اشعار میں اقبال کی اردو نظموں کے مقابلے میں زیادہ شعریت پائی جاتی ہے لیکن خیالات کے اظہار میں بیجا طوالت سے کام لیا گیا ہے۔''اسرار خودی'' پر کلیم الدین احمد کا دوسرا اعتراض یہ ہے کہ اس میں جو مختلف حکایات بیان کی گئی ہیں وہ اچھی ہونے کے باوجود مثنوی

کے Onward Progression میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں۔''اسرار خودی'' کا ذکر کرتے ہوئے وہ اقبال کے تصورات عشق وخرد پر بھی تنقید کرتے ہیں۔ان کے مطابق کسی بھی کام کو سر انجام دینے کے لیے خواہ وہ شاعری ہی کیوں نہ ہو،عقل کی ضرورت ہوتی ہے محض عشق یا جنون کافی نہیں۔کلیم الدین احمد نے بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے اقبال کی دوسری اہم فارسی مثنوی''رموز بے خودی'' کو''اسرار خودی'' سے بھی کم تر قرار دیا ہے۔ان کے مطابق''اسرار خودی''ان معنوں میں''رموز بے خودی'' سے زیادہ بہتر ہے کہ اس میں خال خال ہی سہی شاعری نظر آجاتی ہے جب کہ''رموز بے خودی''میں ان کے بقول:

''محض خیالات ہیں،محض تعلیم ہے،محض تفسیر ہے جس کا بیان نثر میں بھی ممکن تھا۔''12

اقبال کی فارسی نظموں پر کلیم الدین احمد کے مندرجہ بالا خیالات سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی دیگر تصانیف کی طرح یہاں بھی خاصے عدم توازن کا شکار ہیں۔انگریزی شاعری کے تمام اصولوں کی تطبیق وہ اردو شاعری پر چاہتے ہیں اور یہ اہم نکتہ فراموش کر جاتے ہیں کہ کسی بھی زبان کی شاعری فکری وفنی سطح پر دوسری زبان سے مختلف ہوگی۔یہ قطعاً ضروری نہیں ہے کہ جو چیزیں کسی ایک زبان کی شاعری میں حسن کا درجہ رکھتی ہیں وہ دوسری زبان کی شاعری کے لیے بھی ویسی ہی اہمیت رکھتی ہوں۔وہ بار بار اقبال کی نظموں میں ربط خیال کے فقدان کی بات کرتے ہیں،غزل کے وہ اسی لیے دشمن ہیں کہ اس کا ہر شعر ایک الگ مفہوم کا حامل ہوتا ہے۔اس طرح انہوں نے اردو کے کم وبیش مکمل شعری سرمائے کو ادبی وفنی نقطۂ نظر سے تہی دست ودامن قرار دے دیا۔ظاہر ہے کہ یہ غیر متوازن تنقیدی رویہ بحث کے نئے دروازے کھولتا ہے۔جہاں تک اقبال کا سوال ہے تو یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ ان کے تمام فکر وفلسفے کے باوجود ان کی اردو وفارسی شاعری کے خاصے بڑے حصے میں شعریت بھی پائی جاتی ہے اور ادبیت بھی۔دراصل اقبال کے تعلق سے ہمارا عام تنقیدی رویہ کچھ اس قسم کا رہا ہے کہ ہم نے ان کے فکر وفلسفے پر زیادہ گفتگو کی اور ان کے فن پر کم،جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی شاعری میں پائے جانے والے فنی محاسن کی جانب کم ہی لوگوں کی نظر گئی اور وہ زیادہ ابھر کر سامنے نہ آسکے۔

''شعاع امید'' اقبال کی وہ نظم ہے جس کی کلیم الدین احمد نے سب سے زیادہ تعریف کی ہے۔ان کے مطابق سب سے پہلے انہوں نے ہی لوگوں کی توجہ اس نظم کی فنی خوبیوں کی طرف دلائی تھی۔وہ اس نظم کے بارے میں خاصے رطب اللسان نظر آتے ہیں اور اسے حسین و پاکیزہ قرار دیتے ہوئے اس میں پائے جانے والے ارتقائے خیال اور ربط و تسلسل کی تعریف کرتے ہیں۔کلیم الدین احمد نے اسے صحیح معنوں میں نظم تسلیم کیا ہے،ایک ایسی نظم جس نے غزل کا بھیس نہیں بدلا ہے۔ان کی خواہش ہے کہ کاش اقبال اس طرح کی نظمیں اور لکھتے۔ایک اور نظم ''علم و عشق'' پر گفتگو کرتے ہوئے کلیم الدین احمد کا کہنا ہے کہ اقبال نے اپنے محبوب خیال تضاد علم و عشق کو اس نظم میں سلیقے سے بیان کیا ہے اور ان کی یہ نظم ایک سلجھی ہوئی فکری نظم ہے۔اس کے بعد وہ اقبال کی ایک اور مختصر نظم ''فرشتوں کا گیت'' کے تعلق سے اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔اس نظم کو وہ غزلیت اور ترنم کا حامل قرار دیتے ہیں اور اس میں پائی جانے والی روانی نیز گرمی جذبات کی ستائش کرتے ہیں۔اقبال کی نظم ''فرمان خدا (فرشتوں سے)'' پر کلیم الدین احمد نے قدرے تفصیل سے گفتگو کی ہے۔اس نظم کے تعلق سے وہ ایک اہم نکتے کی طرف اشارہ کرتے ہیں،ان کا کہنا ہے کہ اس نظم کا لب و لہجہ اور اس میں ظاہر کیے گئے خیالات پہلی نظر میں اشتراکی معلوم ہوتے ہیں۔دہقاں کو اگر روزی نہ میسر ہو تو ہر خوشہ گندم کو جلا دینے کا حکم دیا جاتا ہے،جمہور کی سلطانی کا ذکر ہوتا ہے اور چراغ دیر و حرم کو بجھا دینے کا فرمان صادر ہوتا ہے۔ظاہر ہے کہ اگر یہ الفاظ خدا کی زبانی نہ بیان کرائے گئے ہوتے اور مٹی کا حرم بنانے نیز شاعر مشرق کو آداب جنوں سکھانے جیسی باتیں نہ کہی گئی ہوتیں تو یہ احکامات لینن یا اسٹالن کے دیے ہوئے لگتے۔کاخ امراء کے در و دیوار گرانے یا ہر خوشہ گندم کو جلانے کا فرمان ذہن کو اشتراکیت کے Class struggle کی طرف ضرور لے جاتا ہے لیکن یہ اقبال کا مقصد نہیں ہے۔وہ خالق و مخلوق کے درمیان حائل پردوں کو اٹھا دینا چاہتے ہیں۔اور یہ کام مادیت پر مبنی کوئی فلسفہ یا نظریہ نہیں صرف جذبہ عشق ہی کر سکتا ہے۔اس طرح اس نظم میں اقبال کے خیالات اشتراکی افکار و نظریات کے مماثل بھی ہیں اور مختلف بھی۔کلیم الدین احمد کے مطابق اقبال جذبات میں نہیں بہہ گئے بلکہ انہوں نے ان جذبات کو سلیقے سے پیش کیا ہے۔

اس نظم کے اشعار میں ربط بھی ہے، تسلسل بھی اور خیالات کا ارتقا بھی۔ اسی طرح کا سلیقہ اقبال کی ایک اور نظم ''روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'' میں بھی پایا جاتا ہے جسے، کلیم الدین احمد اقبال کی بہترین مختصر نظموں میں سے ایک قرار دیتے ہیں۔ یہ نظم خیالات اور پیش کش دونوں اعتبار سے بے حد حسین ہے۔ اقبال آدم کے حوالے سے انسانی عمل کے لیے ایک انتہائی vast canvas کی تشکیل کرتے ہیں۔ اب یہ ساری دنیا انسان کے تصرف میں ہے لیکن اس پر متصرف ہونے کے لیے خودی کی تعمیر ضروری ہے تبھی ''آہ رسا'' اثر دکھائے گی۔

ان نظموں کے بعد کلیم الدین احمد اقبال کی ان نظموں کا ذکر کرتے ہیں جو ابلیس سے متعلق ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اقبال کی شاعری میں رزمیہ عناصر نہیں پائے جاتے جبکہ ملٹن کی اہم نظمیں انہی رزمیہ عناصر کی وجہ سے ایک ممتاز حیثیت رکھتی ہیں۔ جہاں تک اقبال اور ملٹن کے یہاں ابلیس کے تصور کا سوال ہے تو اس ضمن میں ان کا کہنا ہے کہ اقبال کے یہاں یہ تصور محدود ہے۔ آدم کو سجدہ کرنے سے انکار کر دینے کے بعد کی اس کی جدوجہد کا ذکر اقبال کی نظموں میں نہیں پایا جاتا۔ اس موضوع پر ان کی سب سے طویل نظم ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' میں بھی ابلیس محض ابلیسیت کو درپیش خطرات کا ذکر اپنے مشیروں کے درمیان کرتا نظر آتا ہے۔ لیکن کسی عملی پیش رفت کا مظاہرہ نہیں کرتا۔ ایک اور نظم ''جبرئیل اور ابلیس'' میں بھی اس سے کوئی عمل سرزد نہیں ہوتا اور یہ نظم محض اس کے اور جبرئیل کے درمیان مکالمے تک ہی محدود رہ جاتی ہے۔ ان سب کے برعکس ملٹن کو لے لیجیے، اس کی نظم پیراڈائز لوسٹ میں ہمیں شیطان باقاعدہ خدا سے محاذ آراء ہوتا نظر آتا ہے۔ اس کی اور خدا کی فوجوں کے درمیان جنگ ہوتی ہے جس میں ایک ایسا وقت بھی آتا ہے جب بقول کلیم الدین احمد خدائی فوج بھاگ کھڑی ہوتی ہے۔ آخر کار خدا اپنے بیٹے کو دس ہزار رعد کے ساتھ بھیجتا ہے، ایک ہولناک جنگ کے بعد شیطان کی فوج شکست کھا جاتی ہے اور اسے معہ اس کی فوج کے عالم بالا سے تحت الثریٰ میں پھینک دیا جاتا ہے۔ اس طرح کا رزمیہ ظاہر ہے کہ اقبال کے یہاں نہیں پایا جاتا۔

کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ اقبال نے اس موضوع پر جو نظمیں لکھیں ان میں وہ موقع ومحل کا خیال کم ہی رکھ سکے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم ''تقدیر'' کو لے لیجیے، اس نظم کے اشعار پر غور کیجیے تو یہ پتا چلتا ہے کہ یہ خیالات اقبال کے نہیں بلکہ محی الدین ابن عربی کے ہیں۔ اس نظم میں خلاف واقعہ بات یہ ہے کہ جب ابلیس پر عالم بالا کے تمام دروازے بند کر دیے گئے تو پھر اس کی دربار یزداں میں رسائی کس طرح ممکن ہو سکی؟ پھر بقول کلیم الدین احمد اس کا لہجہ اس قدر عاجزانہ و مدافعانہ کیوں ہے؟ وہ اپنے انکار کے لیے یہ کہہ کر کہ ''تیری مشیت میں نہ تھا میرا سجود'' مشیت ایزدی کی آڑ کیوں لیتا ہے؟ ملٹن کا ابلیس ہرگز ایسا نہ کرتا۔ اقبال کا ابلیس عاجزانہ و مدافعانہ لہجے کے ساتھ ہی خوشامدانہ انداز گفتگو بھی اختیار کرتا ہے ''بعد! اے تیری تجلی سے کمالات وجود''، ظاہر ہے کہ یہ لہجہ خوشامدانہ ہے اور ''میرے طوفاں یم بہ یم دریا بہ دریا جو بہ جو'' سے بالکل مختلف ومتضاد ہے۔ کلیم الدین احمد اقبال کے یہاں ابلیس کے سلسلے کی جس نظم کی سب سے زیادہ ستائش کرتے ہیں وہ ''جبرئیل اور ابلیس'' ہے۔ جبرئیل ابلیس سے ہمدردانہ رویہ رکھتے ہیں، وہ اس بات کے خواہاں ہیں کہ ابلیس کا چاک دامن رفو ہو جائے اور اسے دوبارہ بارگاہ ایزدی میں باریابی حاصل ہو جائے لیکن خود ابلیس کو یہ منظور نہیں کیونکہ اس کی حد درجہ متحرک شخصیت کے لیے عالم بالا انتہائی غیر دلچسپ اور پراز جمود جگہ ہے، جہاں اب اس کا گزر ممکن نہیں۔ اس نظم کے لب و لہجے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کو ابلیس سے اس کے بعض اہم اوصاف کی بناء پر ہمدردی ہے۔ ملٹن کو بھی اپنے شیطان سے اسی طرح کی ہمدردی ہے اور شاید یہ ایک ایسا نقطہ ہے جہاں ایک لمحے کے لیے اقبال اور ملٹن کی شخصیتیں ایک دوسرے کے قریب آ جاتی ہیں۔ دونوں کی ابلیس سے یہ ہمدردی دو وجوہات کے سبب ہے، اقبال اس کے جذبہ جہد وعمل نیز جذبہ خودی کی بناء پر اسے پسندیدگی کی نظروں سے دیکھتے ہیں۔ جہاں تک ملٹن کی شیطان سے دلچسپی کا سوال ہے تو بقول کلیم الدین احمد ملٹن ایک پیورٹن تھا اور ہر پیورٹن میں کچھ نہ کچھ تکبر ضرور پایا جاتا ہے۔ شاید اسی لیے وہ غیر شعوری طور پر اس سب سے بڑے خود پسند یعنی ابلیس سے ہمدردی رکھتا ہے چنانچہ اپنی مشہور نظم پیراڈائز لوسٹ میں اس نے کچھ اس طمطراق کے ساتھ شیطان کا بیان کیا ہے کہ بہت سے ناقدین کا خیال

ہے کہ اس کی اس نظم کا ہیرو شیطان ہی ہے۔ ''جبرئیل اور ابلیس'' کے تعلق سے کلیم الدین احمد نے ایک اور اہم نکتے کی جانب اشارہ کیا ہے، ان کے مطابق مذکورہ نظم میں جو سطریں جبرئیل کی زبانی ہیں ان میں شعریت نہیں پائی جاتی اس کے برعکس ابلیس کے جوابی مصرعوں میں بلا کی شعریت موجود ہے۔ اس سے یہ تاثر از خود قائم ہو جاتا ہے کہ جبرئیل کی شخصیت بے رنگ، سپاٹ اور کامل جمود کی حامل ہے۔ اس کے برعکس ابلیس کی شخصیت رنگین، پر جوش اور موثر ہے۔ ایک ایسی شخصیت جو تہلکہ مچا دے۔ یہاں بھی اقبال کا ابلیس ملٹن کے شیطان سے مزاجاً قریب محسوس ہوتا ہے۔

مضمون کے آخر میں کلیم الدین احمد اقبال کی طویل نظم ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ملٹن کی نظم پیراڈائز لوسٹ میں ابتدا ہی میں جہنم کا منظر دکھایا گیا ہے ،جس میں ایک ہولناک جنگ کے بعد شیطان اور اس کے لواحقین شکست خوردہ حالت میں سراسیمہ و حیران پڑے ہوئے ہیں۔ آخر شیطان سنبھالا لیتا ہے اور انہیں خطاب کرتا ہے۔ آپ کو یہ سارا منظر آنکھوں کے سامنے نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس اقبال کی نظم میں نہ تو آپ ابلیس کو دیکھ پاتے ہیں اور نہ ہی اس کے کسی مشیر کو۔ کلیم الدین احمد کے مطابق اقبال کے تخئیل پر مفلسی برستی ہے۔ ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' میں اقبال نہ تو ابلیس کو اس کے مکمل رنگ و آہنگ کے ساتھ ابھار سکے اور نہ ہی اس کے کسی مشیر کو۔ اقبال کی اس نظم میں ابلیس کا کوئی بھی مشیر ملٹن کے Moloch اور Belial کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' میں ابلیس اور اس کے مشیران ابلیسی نظام کو درپیش مسائل کا ذکر کرتے ہیں۔ اور آخر میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس نظام کو اصل خطرہ نہ تو مزدوکیت سے ہے اور نہ ہی اشتراکیت سے، اسے اصل خطرہ اسلام سے ہے لیکن اس اصل خطرے کی نشاندہی ہو جانے کے بعد بھی ابلیس اپنی مجلس شوریٰ میں کوئی لائحہ عمل نہیں طے کر پاتا۔ اس طرح ابلیس پر اقبال کی بیشتر نظمیں کلیم الدین احمد کے مطابق بے اثر، پھیکی اور سادہ و سپاٹ ہیں۔

بحیثیت مجموعی اقبال پر کلیم الدین احمد کی تنقید ان کے اس خیال سے ماخوذ ہے کہ شاعری سے کسی بھی طرح پیغام رسانی کا کام نہیں لیا جا سکتا اور جہاں بھی شاعری کو پیغام بنانے کی

کوشش کی جائے گی وہاں شعریت ختم ہو جائے گی اور صرف پیغام ہی باقی رہ جائے گا۔ظاہر ہے کہ اس خیال کے بعد ہر قسم کی نظریاتی شاعری کے دروازے از خود بند ہو جاتے ہیں۔کلیم الدین احمد ''اقبال ایک مطالعہ'' میں ابتداء تا آخر اقبال کی شاعری کو فنی اعتبار سے کم زور و ناقص قرار دیتے آئے ہیں۔ان کے نزدیک اقبال کی نظموں کے ابتدائی حصے عام طور سے شعری تقاضوں کے عین مطابق ہوتے ہیں لیکن جلد ہی انہیں اپنا پیغام یاد آ جاتا ہے اور وہ شاعری کے فنی محاسن کو فراموش کر دیتے ہیں۔اس کے برعکس مغربی شعراء شاعری کے فنی پہلوؤں پر زیادہ زور دیتے ہیں اور اس بات کا خاص خیال رکھتے ہیں کہ شاعری میں مرکزی اہمیت پیش کش کی ہے نہ کہ فکر و خیال کی۔کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ اقبال چونکہ اپنی نظموں میں وحدت خیال کا خیال نہیں رکھتے اس لیے ان کی نظمیں فنی اعتبار سے خاصی کم زور ثابت ہوتی ہیں۔اقبال کو بہترین قومی و ملی شاعر تسلیم کرنے کے باوجود کلیم الدین احمد ان کی شاعری کو مغربی خصوصاً انگریزی شاعری کے مقابلے میں کم تر درجے کی شاعری کہتے ہیں۔اقبال ہی کیوں انہوں نے تو سارے اردو ادب کو ہی انگریزی شعر و ادب کے مقابلے میں درخور اعتناء نہیں سمجھا۔اور یہی ان کی تنقید کا عیب ہے کہ وہ سراسر یک رخی اور جانب دارانہ ہے۔لیکن اس کے باوجود بہت سی کام کی باتیں بھی ان کے یہاں پائی جاتی ہیں، مثال کے طور پر شاعری کے فنی تقاضوں اور اس میں جذبات و احساسات کی پیش کش کے تعلق سے ان کے خیالات کو سنجیدگی سے لینے کی ضرورت ہے۔خاص طور پر شاعری کی تکنیک کے سلسلے میں ان کے درج ذیل خیالات قابل توجہ ہیں گو کہ جو باتیں انہوں نے کہی ہیں وہ ان سے پہلے بھی کہی جا چکی ہیں لیکن کلیم الدین احمد نے انہیں ایک خاص سلیقے سے پیش کیا ہے۔

اردو شاعری کے تعلق سے کلیم الدین احمد نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان پر اب تک کی گفتگو کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ذیل میں ان چند نکات کا مختصراً ذکر کر دیا جائے جو کلیم الدین احمد کے تنقیدی سرمائے کے اہم نقوش قرار دیے جا سکتے ہیں۔

1. اردو شعرا فارسی شاعری کے خوشہ چیں رہے ہیں۔اگر وہ انگریزی شاعری کی جانب توجہ کرتے تو اردو شاعری کی دنیا بدل گئی ہوتی۔

2. ادب ایک آفاقی شئے ہے۔ کچھ بنیادی قدریں ایسی ہیں جو ساری دنیا کے ادب کو ایک رشتے میں پروتی ہیں۔ اس لیے ادب کو خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔
3. ادب آفاق گیر ہے اور انسان کے بنیادی افکار و احساسات سے وابستہ ہے۔
4. شعر و ادب کو نفسیات و نظریات کی کسوٹی پر نہیں پرکھا جا سکتا۔ ادب کو ادبیت کے معیار پر ہی پرکھا جانا چاہیے۔
5. شاعری کا مدعا آج بھی وہی ہے جو دو ہزار برس پہلے تھا اور فنون لطیفہ کے بنیادی قوانین، شاعری کی اصولی باتیں ساری دنیا میں ایک ہیں۔
6. ادب کی دنیا ایک ہے تو اسے جانچنے کے پیمانے بھی ایک ہی ہونے چاہئیں۔
7. پیغام اور شاعری میں کوئی بیر نہیں شرط یہ ہے کہ پیغام شعری تجربہ بن جائے۔
8. ادب دو چیزوں کے اتحاد کا نام ہے۔ انسانی تجربات اور حسن صورت۔

کلیم الدین احمد کے مندرجہ بالا خیالات کے بڑے حصے سے کم و بیش اتفاق ہم سبھی کو ہے۔ ظاہر ہے کہ ادب کی آفاقیت سے کس نے انکار کیا ہے، کون ہے جو اس بات کو تسلیم نہیں کرے گا کہ ادب انسانی تجربات اور حسن صورت کے باہمی اتحاد سے وجود میں آتا ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ پیغام ہمیں اسی وقت قبول ہے جب وہ شعری تجربہ بن جائے۔ ہاں اس بات پر البتہ بحث ہو سکتی ہے کہ شاعری کا مدعا آج بھی وہی ہے جو دو ہزار برس پہلے تھا۔ کیونکہ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ شاعری کا مقصد محض مسرت کا حصول ہے تو ظاہر ہے کہ یہ بات مان لینے میں کوئی قباحت نہیں کہ شاعری کا مدعا آج بھی وہی ہے جو دو ہزار سال پہلے تھا لیکن اسے تسلیم نہیں کیا جا سکتا، تاریخ بتاتی ہے کہ کبھی قوموں کو جگانے، کبھی انسان کو درس اخلاق دینے اور کبھی انقلاب برپا کرنے کے لیے بھی شاعری سے کام لیا گیا ہے۔ شاید کلیم الدین احمد مختلف زبانوں میں لکھے گئے ان رزمیوں کو فراموش کر گئے جو شاندار ماضی کی بازیافت اور قوموں کو جگانے کے لیے لکھے گئے تھے۔ رامائن و مہابھارت، شاہنامہ فردوسی، ایلیڈ اور اوڈیسی، مراثی انیس و دبیر اور اسی قبیل کی دوسری رزمیہ شاعری ظاہر ہے کہ محض مسرت و انبساط کا جذبہ پیدا کرنے کے لیے نہیں لکھی گئی

ہے۔ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ مختلف زبانوں میں لکھی گئی مدحیہ شاعری کا مقصد بھی کیا صرف جذبات کا اظہار کرنا تھا؟ ان تمام سوالوں کے جوابات لازماً یہی ہوں گے کہ ادب کا مقصد محض حظ ومسرت نہیں ہے۔ بلکہ الگ الگ مواقع پر شاعری سے الگ الگ کام لیے گئے ہیں۔کلیم الدین احمد نے ایک اور بات بھی کہی ہے جس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ان کا کہنا ہے کہ ادب کی دنیا ایک ہے اس لیے اس کی جانچ کے پیمانے بھی ایک ہونے چاہیے۔اگر اس جملے سے ان کی مراد ادب کے معیارات اور اس کے فنی تقاضوں میں یکسانیت سے ہے تو ظاہر ہے کہ ادب میں فکر وخیال یا جذبہ واحساس کی اہمیت بھی ہے اور اسلوب وطرز ادا کی بھی ،لیکن اس کے ساتھ ہی ہر زبان اپنا ایک تہذیبی پس منظر بھی رکھتی ہے اور یہ بہر حال دوسری زبان کے تہذیبی پس منظر سے مختلف ہوتا ہے۔شعر وادب کی تشکیل میں زبان کا یہ تہذیبی پس منظر انتہائی اہم کردار ادا کرتا ہے، پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ ایک زبان کی شاعری دوسری زبان کی شاعری سے رنگ وآہنگ کے اعتبار سے مختلف نہ ہو۔پس جب یہ شاعری مختلف ہوگی تو پھر اسے جانچنے ، پرکھنے اور اس کی ادبی وفنی قدر وقیمت کا تعین کرنے کا ایک ہی پیمانہ کس طرح ہوسکتا ہے؟کلیم الدین احمد غزل کو اس لیے رد کر دیتے ہیں کہ اس میں ایک شعر کے مضمون کا دوسرے شعر کے مضمون سے کوئی تعلق نہیں ہوتا یعنی یہ صنف شعر خیال وفکر کی وحدت سے محروم ہے۔وہ نظم کے اسی لیے قائل ہیں کہ اس میں ایک ہی موضوع پر مربوط ومسلسل اشعار کہے جاتے ہیں۔چونکہ کلیم الدین احمد کے مطابق انگریزی شاعری میں ربط خیال ووحدت فکر بدرجہ اتم موجود ہے اس لیے وہ اسے اعلیٰ معیار کی شاعری قرار دیتے ہیں۔سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعری کے بنیادی تقاضے کیا ہیں؟ کیا محض وحدت خیال ہی کسی صنف شعر کی سب سے بڑی خوبی ہے؟ کیا شاعری میں دوسرے ایسے بہت سے محاسن نہیں پائے جاتے جو کسی شعر کو واقعتاً شعر بناتے ہیں قطع نظر اس سے کہ اس میں وحدت خیال پائی جاتی ہے یا نہیں۔اگر کسی ایک صنف شاعری میں محض دو مصرعوں (شعر) میں وحدت خیال کو برقرار رکھتے ہوئے کوئی مضمون تمام تر ادبی وفنی تقاضوں کو برتتے ہوئے باندھا جائے اور اس کے بعد پھر یہی صورت دوبارہ اختیار کی جائے کہ ایک دوسرا

مضمون محض دو مصرعوں میں مکمل کر دیا جائے اور یہ سلسلہ پانچ، سات، نو یا اس سے زیادہ اشعار تک اس طرح دراز ہو کہ ہر شعر میں ایک نیا مضمون مکمل وحدت خیال کے ساتھ اس طرح نظم کیا جائے کہ الگ الگ مضمون رکھنے کے باوجود کیفیت کے اعتبار سے یہ اشعار باہم ایک دوسرے سے مربوط ہوں تو یہ اس صنف شعر کا ہنر ہوا کہ عیب؟ ہوسکتا ہے کہ انگریزی زبان کے معیار نقد کے مطابق اسے عیب قرار دیا جائے لیکن ظاہر ہے کہ یہی معیار نقد اردو کا نہیں ہوسکتا کیونکہ یہ دونوں زبانیں ادبی، تہذیبی اور لسانی بنیادوں پر ایک دوسرے سے قطعی طور پر مختلف ہیں۔

کلیم الدین احمد نے اسی ضمن میں ایک اور بات کہی ہے، ان کا خیال ہے کہ اردو شعراء کو فارسی کے بجائے انگریزی شاعری سے استفادہ کرنا چاہیے تھا، اگر اردو شعراء نے ایسا کیا ہوتا تو اردو شاعری کی دنیا ہی بدل گئی ہوتی۔ سوال یہ ہے کہ اردو شعراء کو مغرب سے استفادے کا مشورہ تو انہوں نے دے دیا لیکن یہ نہیں بتایا کہ ان شعراء کو کب یہ موقع ملا کہ وہ مغرب سے اکتساب فیض کرتے اور انہوں نے نہیں کیا؟ کلیم الدین احمد یہ بھول گئے کہ اردو میں شاعری کا آغاز ان لوگوں کے ذریعہ ہوا جو فارسی میں شاعری کرتے آئے تھے۔ اردو ان لوگوں کی مادری زبان ضرور تھی لیکن اس دور کی علمی، ادبی اور ثقافتی زبان فارسی تھی، اردو تو ابھی تشکیل کے ابتدائی مراحل میں ہی تھی۔ اور اردو کی تہذیبی و ادبی نشو ونما فارسی کے زیر سایہ ہی ممکن ہوسکتی تھی کیونکہ اردو بولنے والوں میں بڑی تعداد ان لوگوں کی تھی جن کے اجداد کی مادری زبان فارسی تھی۔ سنسکرت اس وقت تک ایک مردہ زبان ہو چکی تھی اور اس سے کسی قسم کے ادبی و تہذیبی اکتساب کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ جہاں تک انگریزی کا سوال ہے تو اس سے تو اس وقت تک کوئی لسانی، تہذیبی، تمدنی اور ادبی رابطہ ہی نہیں تھا پھر اس سے استفادے کا موقع کہاں اردو کے شعراء کو ملا۔ غالب انیسویں صدی کے نصف آخر تک حیات رہے، ان کا انتقال 1869ء میں ہوا، ایسٹ انڈیا کمپنی کے چند انگریز افسران ضرور ان کے دوست تھے لیکن ان کی تمام تحریروں بشمول ان کے خطوط کے، کہیں بھی اس کا ذکر نہیں ملتا کہ انہوں نے انگریزی زبان و ادب پر اپنے ان انگریز دوستوں سے کسی بھی قسم کا تبادلہ خیال کیا ہو۔ ظاہر ہے کہ وہ انگریزی زبان سے بالکل ہی واقف نہیں تھے۔ یہ سلسلہ تو سرسید تحریک کے زیر اثر محمد

حسین آزاد اور الطاف حسین حالی سے شروع ہوا کہ جب انجمن پنجاب قائم ہوئی اور یہ اکابرین جدید طرز کی نظمیں لکھنے کی طرف متوجہ ہوئے۔ حالی اور آزاد نے انگریزی طرز کی نظموں کا شعوری آغاز ضرور کیا لیکن چونکہ وہ راست طور پر انگریزی ادب سے استفادہ نہیں کر سکتے تھے اس لیے فنی نقطۂ نظر سے ان کے یہاں انگریزی شاعری کے گہرے اثرات کی تلاش فضول ہے۔ انگریزی زبان کے ادبی و شعری سرمائے پر گہری نظر رکھنے والے اردو شعراء میں سب سے پہلے جس شاعر کا نام آتا ہے وہ اقبال ہیں کہ جو انگریزی پر عالمانہ دسترس رکھنے کے علاوہ دوسری یورپی زبانوں سے بھی خاطر خواہ واقفیت رکھتے تھے۔ اقبال کی شاعری پر انگریزی اور دیگر یورپی زبانوں کے اثرات کم از کم موضوعات کی حد تک تو تسلیم کیے ہی جائیں گے، یہ اور بات ہے کہ انہوں نے انگریزی شاعری کا خالص فنی سطح پر کم اثر قبول کیا۔ اقبال کے بعد فراق اور فیض ہمارے ایسے شعراء ہیں جنہوں نے نہ صرف یہ کہ انگریزی ادب کا مطالعہ کیا تھا بلکہ اس کا اثر بھی قبول کیا۔ اختر شیرانی (پیدائش 1905ء وفات 1958ء) نے ضرور اردو میں سانیٹ (Sonnet) کا تجربہ کیا لیکن اس کو بہت زیادہ مقبولیت نہیں حاصل ہوئی۔ سانیٹ کے ساتھ ہی آزاد نظم، نظم معریٰ اور نثری نظم جیسے تجربات مغربی بالخصوص انگریزی شاعری کے اثر سے ہی اردو میں کیے گئے۔ ن م راشد، میراجی اور کئی دوسرے شعراء اس حوالے سے ہی جانے جاتے ہیں۔ ان سب کے باوجود کلیم الدین احمد کا یہ اعتراض کہ اردو شعراء اگر فارسی کی بجائے انگریزی کی جانب متوجہ ہوتے تو اردو شاعری کی دنیا بدل گئی ہوتی، حقیقت حال سے جان بوجھ کر صرف نظر کرنے کی کوشش ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔

کلیم الدین احمد کے تنقیدی نظریات کا تجزیہ کرنے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان کے تنقیدی نظریات سے اردو ادب اور تنقید دونوں کو بے پناہ فائدہ پہنچتا اگر وہ اس تعلق سے قدرے متوازن رویہ اپناتے۔ مغربی ادب کی افضلیت و برتری ثابت کرنے کے دوران وہ یہ اہم نکتہ فراموش کر گئے کہ کسی بھی زبان کی اعلیٰ ترین شاعری بھی، دوسری زبان کی شاعری کی کسی حد تک رہ نمائی تو کر سکتی ہے لیکن اس کے تمام فنی اصولوں کی تطبیق دوسری زبان کی شاعری پر نہیں کی جا سکتی۔ ہر زبان اپنا ایک تہذیبی و لسانی پس منظر رکھتی ہے اور ہر زبان کی شاعری کا اپنا اسلوب اظہار

ہوتا ہے، اسکی تشبیہات ،اس کے استعارات،اس کے شعری تلازمے،اس کے تکنیکی و ہیئتی اوصاف دوسری زبان سے مختلف ہوں گے۔غزل کی زبان،اس کے موضوعات،اس کی فنی خصوصیات،اس کی ہیئتی انفرادیت۔اس کی لفظیات یہ سب اس کا حسن ہیں۔اسے کلیم الدین احمد کے محض اس اعتراض پر کہ اس میں ربط خیال کا فقدان ہے،انگریزی شاعری کی قربان گاہ میں ذبح نہیں کیا جاسکتا۔اگر غزل کا ہر شعر بہ اعتبار معانی اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے تو ہم یہ ضد کیوں کریں کہ اس کے اشعار میں نظم کے شعروں کی طرح ربط خیال ہو۔دیگر اصناف ادب پر بھی ان کے اعتراضات قدرے غیر متوازن ہیں۔اردو کے کسی بھی شاعر کہ انہوں نے انگریزی شاعر کے مقابلے میں اس سے بڑا تو دور اس کے برابر بھی تسلیم نہیں کیا۔ان کے نزدیک ہر وہ شئے اچھی ہے جو انگریزی میں ہے اور ہر وہ چیز خراب ہے جس کا تعلق اردو سے ہے۔ظاہر ہے کہ یہ ایک انتہا پسندانہ رویہ ہے اور اس رویہ کو تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔

حوالہ جات :

1. میری تنقید، ایک بازدید (خدا بخش توسیعی خطبات 1978ء) بحوالہ کلیم الدین احمد کی تنقید کا تنقیدی جائزہ،مصنف ڈاکٹر ابرار رحمانی،ص289
2. اردو شاعری پر ایک نظر،ص ۱۸۲،بحوالہ کلیم الدین احمد کی تنقید کا تنقیدی جائزہ،مصنف ڈاکٹر ابرار رحمانی،ص318
3. اقبال ایک مطالعہ از کلیم الدین احمد،ص7
4. اردو شاعری پر ایک نظر،ص163،بحوالہ کلیم الدین احمد کی تنقید کا تنقیدی جائزہ،مصنف ڈاکٹر ابرار رحمانی،ص347
5. اقبال ایک مطالعہ،ص82 6. ایضاً،ص140 7. ایضاً،ص139
8. تصورات عشق وخرد اقبال کی نظر میں از ڈاکٹر وزیر آغا،ص205 9. ایضاً،ص206
10. اقبال ایک مطالعہ،ص158 11. ایضاً،ص217 12. ایضاً،ص233

ڈاکٹر سید محمود کاظمی، شعبہ ترجمہ، مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی میں اسسٹنٹ ڈائرکٹر ہیں۔

شمس الہدیٰ دریابادی

اردو لغت کی تعین قدر

ہندوستان میں یوروپی قوموں کی آمد سے لغت نویسی کا آغاز ہوتا ہے۔ مستشرقین کو اس سلسلے میں اولیت کا شرف حاصل ہے۔ مسٹر کورچ، جارج ہیڈلے، جان گلکرسٹ، جان شیکسپیر، جے ٹی ٹامسن، ڈنکن فاربس، ڈاکٹر فیلن اور جان ٹی پلیٹس وغیرہ نے ایک لسانی، ذولسانی اور سہ لسانی لغت تیار کر کے لغت نگاری کی جانب اچھی پیش رفت کی۔ یہ بات اہم ہے کہ اسی وقت لغت نگاری کے اصولوں پر رفتہ رفتہ دھیان دیا جانے لگا۔ تقریباً اسی دور میں اردو زبان کے تلفظ، صحت املا اور لفظوں کی معیار بندی پر ولی، شاہ حاتم، انشاء اللہ خاں انشاء اور ناسخ وغیرہ کی کوششوں نے بھی مشعل راہ کا کام انجام دیا۔ ویسے اورنگ زیب کے عہد میں عبدالواسع ہانسوی نے ایک مختصر لغت طالب علموں کے لیے تیار کیا تھا۔ جسے خان آرزو نے 'نوادرالالفاظ' کے نام سے 1751ء میں تصحیح کے ساتھ مرتب کیا جبکہ تشریح فارسی میں ہے۔ اسی طرح میر علی اوسط رشک کی 'نفس اللغہ' اور ضامن علی جلال کی 'گنجینۂ زبان اردو' میں اردو الفاظ کے معنی فارسی میں بیان کیے گئے ہیں۔ اس پر شمس الرحمٰن فاروقی کو اعتراض ہے کہ اردو لغت سے استفادہ کے لیے بلاوجہ فارسی کو لازمی قرار دیا گیا ہے۔ لیکن یہ بات ذہن میں رہے کہ اس عہد میں شمال کی زبان فارسی ہی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شعراء کے تذکرے بھی اول فارسی میں لکھے گئے۔

انیسویں صدی کے اواخر میں دو اہم لغات سید احمد دہلوی کی 'فرہنگ آصفیہ' اور امیر مینائی کی 'امیر الغات' منظر عام پر آئیں۔ اس کے بعد مولوی نورالحسن کی 'نور الغات' شائع ہوئی۔ آزادی کے بعد مہذب لکھنوی کی 'مہذب الغات'، اثر لکھنوی کی 'فرہنگ اثر'، مسعود حسین خان، غلام محمد خان کی 'دکنی اردو لغت' وغیرہ اہم ہے۔ امیر الغات اور فرہنگ آصفیہ نے

اصطلاحات ، تذکرے، بولیاں ٹھولیاں، فقیروں کی صدائیں وغیرہ نقل کیے ہیں۔ گویا ان کے نزدیک لغت معلومات کا مجموعہ ہے۔ چنانچہ لغت کے تعین قدر کے سلسلے میں کوئی واضح خطوط ان کے یہاں نہیں ہیں۔ مولوی عبدالحق نے بھی اردو لغت تیار کرنے کا منصوبہ بنایا، کام بھی شروع کیا مگر زندگی نے وفا نہ کی اور کام ادھورا رہ گیا جو بعد میں کراچی سے 'لغت کبیر' نام سے شائع ہوا۔ مولوی عبدالحق نے ایک اہم مقدمہ بھی لکھا جو اردو لغت نویسی پر پہلا دستاویز ہے۔ مگر شمس الرحمٰن فاروقی کو اس پر بھی سخت ناراضگی ہے اور بے چارے بابائے اردو کی ایک ایک بات کی گرفت کی ہے۔ مثلاً لفظ کیا ہوتا ہے؟ املا کے بارے میں ان کی خاموشی، صحیح تلفظ کی تعریف سے گریز، زبان کے حروف تہجی کی ترتیب کا ابہام اور دیگر معلومات کے بارے میں غیر واضح رویہ وغیرہ وغیرہ۔ مگر میں سمجھتا ہوں کہ یہ تمام مباحث علمِ لغت (Lexicology) سے تعلق رکھتے ہیں۔ جب کہ لغت نگاری (Lexicography) کے مسائل جداگانہ ہیں۔ دونوں کو خلط ملط نہیں کرنا چاہئے۔ یہ ضرور ہے کہ لغت نگاری علم لغت کی روشنی میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔

اردو زبان کا شمار جدید زبانوں میں ہوتا ہے۔ کئی مراحل پر زبان وادب، لسانیات، علم اللسان، عمرانیات اور تاریخ کے ماہرین میں پائے جانے والے اختلافات کو ہنوز حل نہیں کیا جاسکا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو لغات میں بھی جا بجا اختلافات اور مسائل نظر آتے ہیں۔ جو کہ اتنا پیچیدہ ہے کہ ہر چیز میں اتفاق شاید ہی ہو سکے۔ پھر بھی لغات نگاری کے جو اصول آکسفورڈ اور ویبسٹر وغیرہ نے متعین کیے ہیں اس کی روشنی میں اردو لغت کے مسائل کو دور کر کے معیاری بنایا جاسکتا ہے۔ پہلے تو یہ تعین کرنا ہے کہ لغت کس قسم کی ہے یا دوسرے لفظوں میں کہ کس طبقے کی دلچسپی کو مدنظر رکھتے ہوئے لغت تیار کی جارہی ہے۔ آیا بچوں کے لیے کہ غیر ملکیوں کے لیے، نوتعلیم بالغوں کے لیے یا اخبار پڑھنے والوں کے لیے، تاریخ کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے یا اور کسی علم وفن میں مہارت یا دلچسپی رکھنے والوں کو اصطلاحات کی مدد کی غرض سے یا عام لغت جو تمام کے لیے مفید ہو۔ بہرحال اردو کی مکمل اور جامع لغت تیار کرنے کے بارے میں اپنے چند معروضات یہاں عرض کروں گا۔ ایسی لغت کی تعریف شمس الرحمٰن فاروقی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''قواعد کی وہ تمام معلومات جو لفظ کو پہچاننے اور سمجھنے میں مدد دیں، لغت کا حصہ ہیں۔یعنی کامل لغت وہ ہے جس سے ہر شخص استفادہ کر سکے جو زبان کے تمام الفاظ کو تمام ضروری معلومات کے ساتھ درج کرے''۔ 1

چنانچہ لغت کی وہ قسم جس کا استعمال ہم سب سے زیادہ کرتے ہیں اسے لغت عام کہا جا سکتا ہے۔اس طرح کی اردو لغت کے تعین قدر میں پہلا مسئلہ حروف تہجی کا ہے جسے حل کرنا ضروری ہے۔کسی زبان کی لغت میں حروف تہجی کی ترتیب کو بنیادی حیثیت حاصل ہے چونکہ اردو رسم الخط عربی اور فارسی کے تتبع پر قائم ہے اس لیے بیشتر حروف وہی ہیں جو پیش روز بانوں میں ہیں۔مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو جدید ہند آریائی زبان ہے اس لیے کچھ آوازیں ایسی ہیں جسے اردو میں شامل کر کے تجرباتی دور سے گزار کر املا کو حتمی شکل دے دی گئی۔مثلاً ہندی کی کوز آوازیں 'ٹ'، 'ڈ' اور 'ڑ' وغیرہ ہیں۔ابتدا میں 'ت'، 'د' اور 'ر' پر تین یا چار نقطے اور کبھی ایک یا دو مختصر لکیروں (dash) کے ذریعہ کوزیت کا اظہار کیا گیا۔بالآخر ان حروف پر چھوٹے 'ط' لگا کر کوزی آوازوں کے حروف بنا لیے گئے۔پریشانی ہکاری آوازوں 'بھ'، 'پھ'، 'تھ'، 'ٹھ'، 'جھ'، 'چھ'، 'دھ'، 'ڈھ'، 'ڑھ'، 'کھ' اور 'گھ' کی باقی رہ گئی۔دیوناگری رسم الخط میں ان آوازوں کے باقاعدہ حروف متعین ہیں لیکن اردو کے کاتبین اور مصنفین نے ہائے ملفوظی (ہ) اور دوچشمی (ھ) کے فرق کو ضروری نہیں سمجھا۔یہی وجہ ہے کہ گھر اور گہر، کھر اور کہر، پھر اور پہر، بھانا اور بہانا کو ایک ہی املا سے لکھتے رہے مگر پریس اور طباعت کا رواج جیسے جیسے بڑھتا گیا ان دونوں کا فرق واضح ہوتا گیا۔پھر بھی بعض حضرات ان ہکاری آوازوں کو اردو کے حروف تہجی میں شامل کرنے کے خلاف ہیں۔یہی وجہ ہے کہ اردو لغت نگاری میں اس کو اہمیت نہیں دی گئی اور اندراجات کو خلط ملط کر دیا گیا۔چونکہ ابجد کی فہرست میں ہ (ہائے ملفوظی)، ھ (دوچشمی) سے پہلے آتی ہے۔جب یہ حروف درمیان میں واقع ہوتے ہیں تو لغت نگار اس کی ترتیب پر توجہ نہیں دیتے۔مثلاً نور اللغات میں 'دہشت' اور 'دہقاں' لفظ 'دھسنا' اور 'دھکا' کے درمیان ڈال دیا ہے۔اسی طرح فرہنگ آصفیہ میں لفظ 'دھاوا' کے بعد 'دہائی' درج ہے۔لہٰذا لغت کو ترتیب دیتے وقت اس پر توجہ دینے کی ضرورت ہے۔

لغت کے تعین قدر میں ایک مسئلہ اندراجات کا ہے۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے لغت کے کئی اقسام ہیں۔ اسی اعتبار سے لغت نگار کے سامنے مقاصد طے ہوتے ہیں۔ کسی مخصوص طبقہ یا موضوع سے متعلق لغت ہے تو اس کے اندراجات میں وہ تمام چیزیں شامل کی جائیں گی جس سے اس کی مناسبت یا ضرورت ہے۔ غیر متعلقہ اندراجات کی عدم شمولیت سے اس لغت کو ناقص نہیں کہا جائے گا۔ البتہ جسے ہم عام لغت کہتے ہیں اور اس کا استعمال بھی سب سے زیادہ ہوتا ہے اس کی نوعیت مختلف ہے۔ اردو کی عام اور جامع لغت میں وہ تمام الفاظ جمع کیے جانے چاہئیں جو اردو کے مستند مصنفین نے ہر عہد میں استعمال کیے ہیں۔ رہا دکنی اردو کا مسئلہ اب تک کسی نے اسے اردو لغت میں شامل نہیں کیا البتہ مولوی عبدالحق نے اپنی لغت کبیر میں ضمیمہ کے طور پر شامل کرنے کی بات کہی تھی اور یہ بجا بھی تھا کیونکہ اس وقت تک دکنی زبان و ادب پر خاطر خواہ کام نہیں ہوا تھا۔ مخطوطات کی تدوین اور ادب پاروں کی تحقیق بھی ادھوری تھی۔ بعد میں ترقی اردو بیورو نے اپنی جامع لغت میں اسے شامل کرنے کا منصوبہ بنایا تھا مگر یہ کام بھی نہیں ہو سکا۔ اب دکن پر اتنا کام ہو چکا ہے اور ہو رہا ہے کہ علیحدہ دکنی لغت کی ضرورت محسوس کی گئی چنانچہ پروفیسر سیدہ جعفر نے اس کام کو مکمل کیا۔

اندراجات کے سلسلے میں ایک بات اور قابل توجہ ہے وہ یہ کہ عامیانہ، سوقیانہ اور پیشہ وارانہ الفاظ کی شمولیت ہونی چاہئے یا نہیں؟ دراصل آغاز ہی سے اہل زبان کے نزدیک اردو زبان کی معیار بندی اور اصلاح کا رجحان اتنا شدید تھا کہ بڑے بڑے شعراء کو طویل عرصے تک صرف اس لیے قابل اعتنا نہیں سمجھا گیا کہ زبان اور موضوعات عامیانہ ہے پھر ہم اردو میں لوک ادب کی بات کیوں کریں، عوامی ادب کو سرے سے خارج کر دینا چاہئے۔ نہیں تو عام لغت کے اندراجات میں اسے جگہ ملنی چاہئے۔ ماہر لسانیات پروفیسر مسعود حسین خان ہمارے لیے انتہائی قابل احترام ہیں وہ بھی رقم طراز ہیں:

> ''فرہنگ آصفیہ جو عام لغت کی تعریف میں آتی ہے اس میں بہت سے نازیبا اور بے موقع لغات اور ان کی تشریحات کو حذف کیا جا سکتا ہے۔ عام لغت بولیوں کی

لغت بھی نہیں ہوتا جن کا امتزاج اردو کے مقابلے میں ہندی کے شبد ساگر اور مانک کوش میں زیادہ پایا جاتا ہے۔ اردو بہر حال ایک قصباتی زبان ہے اور اس میں وہ لا مرکزیت نہیں ملتی جو ہندی میں پائی جاتی ہے''۔ 2

حد تو یہ ہے کہ مولوی عبدالحق نے بھی فرہنگ آصفیہ کے مصنف سید احمد دہلوی کے بارے میں کہا تھا کہ انہیں فیلن کی صحبت نے خراب کیا جسے اس قسم کی لغت جمع کرنے اور لغت میں شامل کرنے کا بڑا شوق تھا۔ دراصل اردو والوں کے ذہن یہ قبول کرنے کو تیار نہیں کہ یہ زبان دربار، شہر، قصبہ، مرکز اور خواص سے باہر بھی کیوں کر ہو سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فقیروں کی صداؤں، سودے والوں کی آوازوں، جواریوں، ٹھگوں، دلالوں، مختلف پیشوں سے وابستہ افراد اور عورتوں کی بولیوں کو عامیانہ کہہ کر اجتناب کرنے کی کوشش کی گئی۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ اردو کی ایسی جامع اور عام لغت تیار کی جائے جس میں تمام تہذیبی اور معاشرتی اندراجات کو شامل کیا جائے۔

اردو کے شعری ماحول نے بھی اردو لغت کو متاثر کیا۔ چنانچہ الفاظ کے معانی بتاتے ہوئے اسناد کے طور پر شعراء کے کلام کو معیار قرار دیا اور متعدد لغات کے اندراجات میں ایک ایک لفظ کے لیے کئی کئی اشعار لکھ کر مثالیں دی گئیں۔ یہ خامی دراصل خوبی سمجھی جاتی تھی۔ کسی بھی زبان میں محاورات، امثال اور روزمرہ کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ اردو میں اس کا استعمال اتنا زیادہ ہے کہ لغات مرتب کرنے کے ابتدائی دور میں صرف محاورات پر کئی لغات تیار کی گئیں۔ مثلاً ضامن جلال لکھنوی کی 'سرمایہ زبان اردو'، نیاز علی بیگ نکہت کی 'مخزن فوائد'، منشی، چرنجی لال کی 'مخزن المحاورات'، مولوی اشرف علی لکھنوی کی 'مصطلحات اردو' اور شمس الدین فیض حیدرآبادی کی 'خزائن الامثال' کو نمونے کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کی ہر مستند اور حوالہ جاتی لغت میں بھی محاورات اور امثال کی بھرمار ہے۔ صفحے کے صفحے اسی سے متعلق ہیں جو غیر ضروری ہیں۔ عام لغت تیار کرتے وقت اس امر پر دھیان دیا جائے تاکہ بجا شکایت کا موقع نہ رہے دراصل اردو کی تمام لغات شخصی اور ذاتی کوششوں کا نتیجہ ہے گرچہ طویل عرصے تک عرق ریزی سے کام لے کر یہ لغات تیار کی گئیں چنانچہ اندراجات میں نقص اور کمی لابدی چیز ہے۔ محققین نے اس پر خوب

خوب لکھا ہے مگر شخصی لغات میں یہ ہونا ہی تھا۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ اکیڈمی کی شکل میں طے کر کے لغت تیار کی جائے۔ ایک بات اور قابل توجہ ہے وہ یہ کہ عموماً اندراجات کے معانی کی وضاحت مترادفات کی شکل میں یا پھر توضیحی شکل میں دی جاتی ہے۔ مگر اردو لغات کے طریقہ کار میں یکسانیت نہیں پائی جاتی۔ جہاں جی چاہا مترادفات کی بھرمار کر دی تو کہیں وضاحت طویل کر دی، کوئی وصول مقرر نہیں کیا گیا۔ چنانچہ یہ نقص دور کر کے یکسانیت لانے کی ضرورت ہے۔

اردو لغت کے تعین قدر میں املا کے تنازعہ کو حل کرنا بیحد ضروری ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اردو کے حروف تہجی کا ابھی تک تعین نہیں ہو سکا۔ اس لیے املا کے سلسلے میں بھی اتفاق رائے نہیں ہو سکا ہے کہ مروج تلفظ کے مطابق ہو یا اصل تلفظ کے مطابق اور اشعار میں تو تبدیلی کی گنجائش ہمارے شعراء نے پیدا کر لیے ہیں پھر تلفظ بجائے خود ایک مسئلہ ہے۔ الفاظ بھی سفر کرتے ہیں۔ اردو میں کوئی لفظ کہاں سے اور کب کس شکل میں آیا پہلے زبان پر چڑھا یا تحریر میں مروج ہوا یہ چیزیں تو علم اللسان (Philology) والے طے کریں گے۔ لغت نگار تو صرف یہ بتا دیں کہ ہر لفظ کی اصل یعنی وہ جس زبان سے آیا ہو اس کی نشاندہی کر دے یا کئی زبانوں سے ہوتے ہوئے یہ لفظ آیا ہے تو یہ علم میں لے آئے۔

لفظ کی شکل وصورت میں کیا کیا تبدیلی رونما ہوئی تاریخ کے حوالے سے درج ہونا چاہئے۔ مثلاً لفظ 'سے' کی قدیم شکلیں 'سوں'، 'سیں' اور 'سیتی' ہیں۔ ایسے بہت سے الفاظ ہیں جو لغت میں نہیں ہیں۔ اس کے علاوہ دیگر زبانوں کے الفاظ جو اردو میں رائج ہو گئے ہیں ان کو شامل کیا جائے مگر ان کی تعریف اور تعین مشکل کام ہے۔ اس طرح کے اور بھی کچھ مسائل ہیں جنہیں حل کرنا ضروری ہے۔ تلفظ کے لیے ابھی تک کوئی یکساں طریقہ کار سامنے نہیں آیا۔ مسعود ہاشمی کا کہنا ہے کہ:

> ''پاکستان میں تاریخی اصول پر اور ہندوستان میں لسانیاتی اصول پر لغت سازی کی جا رہی ہے۔ یہ دونوں لغات اردو لغت نویسی کے لیے ایک اہم سنگ میل ثابت ہوں گی''۔ 3

ہونا یہ چاہئے کہ تاریخی اور لسانیاتی اصول یا مزید کچھ اصول اپنانے کی ضرورت پیش آئے تو ان تمام کو مدنظر رکھتے ہوئے ایک ہی بین الاقوامی طرز کی معیاری لغت تیار کی جانی چاہئے جس پر سب کا اتفاق ہو۔ چونکہ کسی بھی زبان کا ارتقائی سفر جاری رہتا ہے اس لیے سال بہ سال ضمیمہ بھی شامل ہوتا رہے۔ اگر ایسا ممکن ہوا تو اردو لغت کو بھی عالمی زبانوں کی لغت کی فہرست میں رکھا جا سکتا ہے۔

حواشی:

1. شمس الرحمان فاروقی، تنقیدی افکار، الہٰ آباد: اردو رائٹرس گلڈ، 1983ء، ص232
2. پروفیسر مسعود حسین خان، مقالات مسعود، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، 1989ء، ص192
3. مسعود ہاشمی، اردو لغت نویسی کا تنقیدی جائزہ، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، 1992ء، ص232

شمس الہدیٰ دریابادی، شعبہ اُردو، مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی میں اسسٹنٹ پروفیسر ہیں۔

محمد ریاض احمد

اُردو کے اہم مکتوب نگار (غالب کے علاوہ)

مخاطب یا مکتوبِ الیہ تک اپنے جذبات واحساسات یا تجربات وکیفیات کی ترسیل کی تحریری صورت کو'' مکتوب'' کہتے ہیں۔ جو بات ہم اپنی زبان کے ذریعے دوسروں تک نہیں پہنچا سکتے ہیں وہی بات ہم مکتوب کے ذریعے دوسرے تک منتقل کر سکتے ہیں۔مکتوب ہر انسان کی رسائی میں ہے کسی انسان کو اُس کی گفتگو کی وجہ سے مہذب کہا جاتا ہے۔لیکن اس سے بڑی چیز جو کسی کو مہذب اور شائستہ بناتی ہے وہ سلیقہ مند مکتوب نگاری ہے۔مکتوب نگار جتنا با سلیقہ ہوگا اُس کی مکتوب نگاری اتنی ہی مہذب اور شائستہ کہلائے گی۔خط کی ایجاد ذہنِ انسانی کے دورِ ارتقاء کی ایک اہم ایجاد ہے۔مکتوب یا خط نگاری کی شروعات بھی انسان کی ضرورتوں کے تحت ہوئی۔اس ایجاد کی ترقی میں انسانی کوشش کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔شروع شروع میں مکتوب نجی اور ذاتی ضرورتوں تک محدود تھا۔لیکن جوں جوں زندگی اور زمانے نے کروٹ بدلی تو مکتوب نگاری بھی ایک فن کی حیثیت اختیار کر گئی۔،مکتوب نگاری بڑا ہی کارآمد فن ہے۔اس کے رموز سے واقف ہونے کے بعد مکتوب نگاروں نے اس فن سے پورا پورا فائدہ اُٹھایا۔اسی وجہ سے مکتوب نگاری،نثر نگاری کی ایک باقاعدہ صنف بن گئی۔مکتوب نہ صرف مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کے رازہائے دروں کو اُجاگر کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ بلکہ مکتوب کے ذریعے شخصیت وکردار کی مکمل عکاسی بھی ہوتی ہے۔مکتوب نگاری ایک ایسی صنف ادب ہے۔ جو بچوں اور بڑوں کو بیک وقت لطف اندوز کرتی ہے۔اس صنف سے ہر شخص لطف اُٹھا سکتا ہے۔مکتوب کی بھی کئی قسمیں ہیں جن میں ذاتی، سیاسی، دفتری،تجارتی،اطلاعتی،علمی،معلوماتی،شخصی اور خیالی وغیرہ اہم ہیں۔خط خواہ کسی بھی قسم

کے ہوں ان سے علمی، ادبی اور معلوماتی فائدے حاصل ہوتے ہیں۔ پرانے خطوں کی اہمیت بہت زیادہ ہے کیونکہ پرانے خطوں سے تاریخی اور سوانحی مواد حاصل ہوتا ہے۔ ویسے تو ہر خط اپنی جگہ دلچسپ ہوتا ہے مگر ادبی وعلمی مطالعے کی حیثیت سے خطوط کی اہمیت اس چیز پر بھی ہے کہ خطوط لکھنے والا کون ہے اور یہ خط کس کو لکھے گئے ہیں۔ اس طرح مکتوب نگاری کا فن ایک شخص ہونے کے ساتھ ساتھ شخصیتوں کا فن بھی بن جاتا ہے۔ مکتوب نگاری کے فن میں وہی شخص کامیاب ہوسکتا ہے جس کو قدرت نے اظہار و بیان کی صلاحیت عطا کی ہے۔ لیکن مکتوب نگار کو اس بات کا شعور ہونا چاہئے کہ اسے کن باتوں کا اظہار کرنا چاہئے اور کن باتوں کے بیان سے پرہیز کرنا چاہئے۔ اسی لئے مکتوب نگاری کو ایک نازک فن کہا گیا ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''کہ خط بڑا ہی نازک فن ہے۔ یہ کاری گری بھی ہے آئینہ سازی بھی، یہ مختصر اور محدود بھی اور وسیع اور بیکراں بھی ہے۔ یہ حد سے زیادہ شخصی بھی ہے مگر اس کے باوجود آفاقی اور اجتماعی بھی۔ اس میں دانش بھی ہے اور بینش بھی۔ یہ بظاہر کچھ بھی نہیں مگر اس کا ہر ورق پھر بھی دفتر ہے۔ معرفت کردگار اور معرفتِ انسان دونوں کا۔ یہ لکھنے والے کے لیے تو محض عرضِ سخن ہے مگر پڑھنے والے کے لیے گنجینۂ فن بھی ہوسکتا ہے۔ غرض خط ایک جہانِ راز ہے جس کے راز اگر سربستہ رہیں تو سینوں کو گہر ہائے معنی دفینے بنادیں اور آشکار ہوجائیں تو جذبے کی ساری دنیا مشق زار بن جائے۔''

(سید عبداللہ، نقوش، مکاتیب نمبر، ص24)

خط نگاری ایک ایسی صنف ادب ہے جسے نہ ٹھوس اصول وضوابط کی قید میں جکڑا جاسکتا ہے، اور نہ خیال کی لیکن بعض جمالیاتی تقاضوں کا لحاظ ضرور رکھا جاتا ہے۔ موضوع چھوٹا ہو یا بڑا آپ خط لکھ سکتے ہیں۔ کسی بھی خیال کی آمد پر کسی بھی سوچ اور فکر کو دائرہ نظر میں رکھ کر خط لکھا جاسکتا ہے خطوط کہیں سے بھی شروع اور کہیں پر بھی آغاز وانجام کی پرواہ کئے بغیر ختم کئے جاسکتے ہیں۔

دراصل چند معلومات کو پیغام کی شکل میں تحریر میں لاکر مکتوب الیہ تک پہنچانا خط نگاری کا مقصد ہے۔ مکتوب نگاری کا اولین مقصد ادب پیدا کرنا نہیں لیکن انسانی ذہن نے اس کو تہذیب و

تکمیل کے اُس درجے تک پہنچا دیا ہے کہ آج یہ باضابطہ ایک فن بن گیا ہے۔ لہٰذا اُردو ادب کی تاریخ میں اعلیٰ خطوط بھی ادبی شاہکاروں کے پہلو بہ پہلو رکھے گئے ہیں۔

کہنے کی ضرورت نہیں کہ اُردو ادب میں اس صنف کا باقاعدہ آغاز مرزا غالب کے خطوط سے ہوتا ہے۔ مرزا غالبؔ کی قائم کردہ خطوط نگاری کی روایت کو آگے لے جانے والوں میں سرسید احمد خان، مولانا الطاف حسین حالیؔ، علامہ شبلی نعمانی، محمد حسین آزادؔ، ڈاکٹر محمد اقبالؔ، مولوی عبدالحق، سید سلیمان ندوی، مولانا ابوالکلام آزادؔ، امیر مینائی، اکبر الہ آبادی، مہدی افادی، سعادت حسن منٹو، پریم چند، پطرس بخاری، رشید احمد صدیقی، جوش ملیح آبادی، نیاز فتح پوری، سجاد ظہیر، پروفیسر گیان چند جین اور رشید حسن خاں وغیرہ کے نام سرفہرست ہیں۔ سب کا تو نہیں لیکن ان میں سے چند مکتوب نگاروں کا قدرے تفصیل سے ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

سرسید کے مکاتیب کے کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ اُن کے خطوط کا پہلا مجموعہ سر راس مسعود نے ''خطوطِ سرسید'' کے نام سے 1924ء میں شائع کیا۔ علاوہ ازیں شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی نے ''مکتوباتِ سرسید'' کے عنوان سے 1959ء میں شائع کیا۔ اس کے بعد مذکورہ مجموعوں کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔

سرسید نے بیشتر خطوط اپنے رفقائے کار نواب محسن الملک، مولانا محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالی، شبلی نعمانی، مولوی سید امداد علی، سید شرف الدین اور مولوی زین العابدین وغیرہ کے نام لکھے ہیں۔ سرسید بنیادی طور پر مدعا اور مقصد کے حامی ہیں۔ اس لئے ان کے خطوط میں بھی اُن کی ادبی تحریک کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ وہ مکتوب نگاری میں بھی صرف کام کی باتیں کہنا چاہتے ہیں۔ ان کے خطوط میں تنہائی کم اور اجتماعی زندگی کا ہنگامہ و شور زیادہ ہے۔ کیونکہ وہ اپنی تحریک کے معاملات میں جوش و خروش سے کام لیتے ہیں اور یہی سرسید کی روزمرہ زندگی کا عام رنگ بھی ہے۔ ان کے خطوط کا دائرۂ موضوع بھی اُن کی ادبی و اصلاحی تحریک کے اردگرد ہی رہتا ہے۔ اُنہوں نے اپنے خطوط میں تفسیر القرآن، مذہبی خیالات، علی گڑھ کالج کا نظام، ہاسٹل کا نظم و ضبط، کالج کے

متعلق انگریزوں کے عزائم، تہذیبی، اخلاقی اور علمی موضوعات کو جگہ دی ہے۔ سرسید کے خطوط کی نمایاں خصوصیت سادہ اور ان کا بے تکلفانہ انداز ہے۔

سرسید کے بعد محمد حسین آزاد نہ صرف انشاپردازی میں ایک اہم مقام و مرتبہ رکھتے ہیں بلکہ اُردو مکتوب نگار کے بھی جانے جاتے ہیں۔ آزاد کے خطوط کا پہلا مجموعہ ''مکتوباتِ آزاد'' کے نام سے 1907ء میں لاہور سے شائع ہوا۔ مولانا آزاد کی خطوط نویسی پر مرزا غالب کا انداز نمایاں دکھائی دیتا ہے بلکہ اُن کے بعض خطوط میں یہ فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ مولانا کے خطوط ہیں یا غالبؔ کے۔ آزاد اپنے خطوط میں جہاں ایک طرف غالب کی طرح صاف، شُستہ سلیس زبان کا استعمال کرتے ہیں وہیں دوسری طرف وہ غالبؔ کے طرز پر ہی القاب و آداب کی پرواہ کیے بغیر بعض اوقات مکتوب الیہ سے براہ راست مخاطب ہوتے ہیں۔ وہ خطوط میں کبھی کبھار اپنے آپ کو غائب فرض کر لیتے اور خط کے خاتمہ پر کبھی بندہ، کبھی نیاز مند، کبھی صرف محمد حسین عفی عنہ یا دعا کا محتاج بندہ آزاد وغیرہ لکھتے ہیں۔ آزاد نے مرزا غالبؔ کے انداز کو اس قدر اپنایا کہ اُن کے یہاں سادگی و روانی کسی بھی طرح غالبؔ سے کم نہیں ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے آزاد نے شعوری طور پر غالب کے اندازِ بیان کی پیروی کی کوشش کی ہے۔ مثلاً ایک خط میں اپنے دوست کو لکھتے ہیں:

> ''جناب من! ہزار لعنت ہے مجھ پر کہ تم جیسے شخص کو ایسے اضطراب میں ڈالتا ہوں۔ اور لاکھ لاکھ لعنت ہے میرے اعمال و اشغال پر کہ مجھے ایسے عالم میں ڈال رکھا ہے کہ جو چاہتا ہے اور جو واجب و فرض عینی ہے وہ کر نہیں سکتا، بھائی! تم تو سچے۔ مگر تمہیں میرے حال کی بھی خبر ہے؟۔''

(مولوی محمد حسین آزاد، مکاتیبِ آزاد، مجلس ترقی ادب، لاہور ص 132)

آزاد کے خطوط اُن کی طبیعت اور مزاج کے بھی عکاس ہیں۔ ان کے خطوط میں خود اُن کی اپنی ذات سانس لیتی، چلتی پھرتی اور باتیں کرتی نظر آتی ہے۔ ایک خط میں میجر سید بلگرامی کو لکھتے ہیں:

> ''جن جن نسخوں کے لیے آپ نے ارقام فرمایا ہے۔ بے شک حصول مقاصد اور مطلب براری کا رستہ یہی ہے، مگر کیا کروں کہ طبیعت ایسی واقع نہیں۔ میں ہمیشہ یک

رُخی بازی کھیلا ہوں اور خدا چاہے تو یہی چال چلوں گا، جیت ہار خدا کے ہاتھ ہے۔
کبھی تو ہمارا پانسہ بھی سیدھا پڑے گا۔''

(مولوی محمد حسین آزاد، مکاتیبِ آزاد، مجلس ترقی ادب، لاہور، ص 131)

خط کے اس اقتباس سے آزاؔد کی قناعت پسندی، خودداری اور اصول پرست طبیعت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مولانا آزاد نے زندگی بسر کرنے کے جو انداز اپنے خطوط میں اپنائے ہیں وہ ہماری تہذیب کا انمول ورثہ ہیں۔

مولانا الطاف حسین حالی کا شمار بھی عہد سرسید کے اہم مکتوب نگاروں میں ہوتا ہے۔ مولانا حاؔلی نے اپنا پہلا خط 8 فروری 1879ء میں مولوی محمد یعقوب مجدی کے نام لکھا۔ حاؔلی کے خطوط ''مکتوباتِ حالی'' کے عنوان سے تین جلدوں میں شائع ہو چکے ہیں۔ مکتوباتِ حالی حصہ اول و دوئم 1925ء میں پانی پت سے شائع ہوئے جب کہ تیسرا مجموعہ ''مکاتیبِ حالی'' کے نام سے شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے مرتب کیا ہے۔ سرسید کی طرح حاؔلی بھی اپنے خطوط میں مدعا نگاری اور خوش مزاجی کے ساتھ ساتھ مکتوب الیہ کے مقام و مرتبہ کا خاص لحاظ رکھتے ہیں۔ ان کے خطوط میں دوسرے مکتوب نگاروں کی طرح خودنمائی کا عنصر کم اور خاکساری کی جھلک زیادہ نظر آتی ہے، جو اُن کی طبیعت کا خاصہ ہے۔ کیونکہ حاؔلی ایک دردمند اور مخلص انسان تھے، ان کا ذاتی اخلاص ان کے خطوط میں ہی نہیں بلکہ اُن کی دوسری تحریروں میں بھی جا بجا نظر آتا ہے۔

حاؔلی کے خطوط اپنے عزیزوں، دوستوں کے علاوہ مختلف علمی و ادبی شخصیات کے نام ہیں، جن میں آزاد، شبلی، مولانا ظفر علی خاں، مولوی حبیب الرحمٰن شیروانی اور اُن کے فرزند خواجہ سجاد حسین وغیرہ شامل ہیں۔ ان خطوط میں علمی، ادبی اور عصری معلومات کے علاوہ کتب و جرائد کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ جن سے اس عہد کی ادبی سرگرمیوں اور رجحانات و تحریکوں تک رسائی بھی حاصل ہوتی ہے جو خطوط انہوں نے اپنے عزیز و اقارب کو لکھے ہیں وہ زیادہ تر قیام لاہور کے دنوں کے ہیں، جب وہ پنجاب گورنمنٹ پریس میں ملازمت کرتے تھے۔ اس کے علاوہ انہوں نے پانی پت، علی گڑھ اور قیامِ دہلی کے زمانے میں بھی کئی خطوط لکھے ہیں جن میں زیادہ تر ان کی

ذاتی اور نجی باتوں کا ذکر ملتا ہے۔ علاوہ ازیں مولانا حالی کے معمولات زندگی اور ان کی اپنی اولاد سے محبت بھی واضح طور پر نظر آتی ہے۔ وہ اپنے فرزند خواجہ سجاد حسین کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''تم کو یہاں سے روانہ ہوئے آج پانچواں روز ہے۔ ہر روز انتظار کیا جاتا ہے مگر ابھی تک نہ تم نے اپنی خیریت لکھی اور نہ نانو خاں نے کچھ لکھا جس نے کہا تھا کہ میں ایک خط گجرات سے اور دوسرا راولپنڈی سے فوراً روانہ کروں گا۔ طبیعت کو ہر وقت خلجان رہتا ہے چاہئے کہ اپنی خیر و عافیت سے جلدی مطلع کرو۔''

(مکتوبات حالی، حالی پریس پانی پت، 1925، ص289)

مولانا حالی چونکہ اپنے عہد کی اہم علمی و ادبی شخصیت تھے اسی لیے ان کے عہد کے تمام اہم مشاہیر ادب کے ساتھ ان کی خط و کتابت تھی لیکن ایک اہم اور حیران کن بات یہ ہے کہ حالؔی کے مخلص استاد مرزا غالب اور ہم نوا سرسید کے نام ان کے خطوط موجود نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں محترمہ صالحہ عابد حسین حیرانگی سے لکھتی ہیں:

''یقین غالب ہے کہ ان بزرگوں سے حالی کی جو خط و کتابت ہوئی وہ کئی لحاظ سے بہت زیادہ اہم اور قابل قدر ہوگی۔ غالبؔ سے ادبی اور شعری نکات پر اکثر تبادلہ خیالات ہوا کرتا تھا اور سرسید سے تو ہر مسئلے پر بات چیت اور خط و کتابت ہوتی تھی لیکن افسوس کہ ان بزرگوں کے نام خطوط ضائع ہو گئے اور ادب کے شائقین کے ہاتھوں نہ پہنچ سکے۔'' (صالحہ عابد حسین، یادگارِ حالی، ص 248)

البتہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے ''مکاتیبِ حالی'' کے نام سے جو مجموعہ مرتب کیا ہے اُن میں ایک فارسی خط غالب کے نام ضرور ملتا ہے لیکن جہاں تک سرسید کا تعلق ہے تو اُن کے آٹھ خطوط مولانا حالؔی کے نام ملتے ہیں جو ''مکتوباتِ سرسید'' کی جلد اول میں موجود ہیں لیکن حالؔی کا کوئی بھی خط سرسید کے نام اب تک دستیاب نہیں ہو سکا۔

اُردو کے مکتوباتی ادب میں مولانا شبلی کا نام بھی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ان کی اُردو مکتوب نگاری کا آغاز اُن کے قیامِ علی گڑھ کے دوران ہوا۔ شبلی کی وفات کے بعد اُن کے شاگرد

عزیز سلیمان ندوی نے اپنے اُستاد کے خطوط کو ''مکاتیبِ شبلی'' کے نام سے دو جلدوں میں شائع کیا۔ ''مکاتیبِ شبلی'' میں شامل خطوط مختلف پچاس شخصیات کے نام لکھے گئے ہیں جن میں مولانا شبلی کے عزیز، دوست، اور شاگرد بھی شامل ہیں۔ ان خطوط میں علمی، مذہبی اور اصلاحی معلومات کے علاوہ شبلی کی زندگی کے کئی پنہاں پہلو بھی روشن ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ شبلی کے خطوط کا ایک اور مجموعہ ''خطوطِ شبلی'' کے عنوان سے محمد امین زبیری نے 1935ء میں شائع کیا۔ اس مجموعہ میں کل 82 خطوط ہیں جو صرف دو خواتین عطیہ بیگم فیضی اور زہرا بیگم فیضی کے نام لکھے گئے ہیں۔ شبلی کی مکتوب نگاری کا کمال یہ ہے کہ وہ تنقید اور روک ٹوک کی پرواہ کیے بغیر خط لکھتے ہیں جس کی وجہ سے ان کے یہاں تنقید وطنز کا عنصر بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد کے بارے میں مہدی افادی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''آزاد کی کتاب آج ہی آئی۔ جانتا تھا کہ وہ تحقیق کے میدان کا مرد نہیں۔ تاہم وہ اِدھر اُدھر کی گپیں بھی ہانک دیتا ہے تو وحی معلوم ہوتی ہے لیکن خدا کا شکر ہے کہ گیارہ لکچر تک اس نے میری سرحد میں قدم بھی نہیں رکھا۔ بارہویں میں یہ میدان میں اُترا ہے۔ لیکن زور پہلے صرف ہو چکا تھا۔ اس لئے یوں ہی سرسری چکر لگا کر نکل گیا۔ میرے لیے بہت وسعت ہے۔ بہ حالتِ مجموعی کتاب براؤن کی کھتونی سے کہیں بہتر ہے۔'' (مکاتیبِ شبلی، 1938، ص212)

تنقید وطنز کے باوجود شبلی کے خطوط میں علمیت اور ادبیت کی کمی نہیں ہے اُن کے یہاں ایک وقار، سکون، صبر وتحمل اور محبت وخلوص بھی ملتا ہے۔

مہدی افادی کا شمار اُردو کے صاحبِ طرز انشا پردازوں کے ساتھ ساتھ اہم مکتوب نگاروں میں بھی ہوتا ہے۔ اُن کے خطوط ''مکاتیبِ مہدی'' کے نام سے منظر عام پر آ چکے ہیں۔ مضامین اور انشائیوں کی طرح مہدی کے خطوط میں بھی لطافت اور خوش نمائی نظر آتی ہے۔ مہدی افادی کی اہلیہ جوانی میں ہی فوت ہو گئی تھیں اُس کی اطلاع ایک خط کے ذریعے میر ناصر علی کو یوں دیتے ہیں:

''پیارے جناب! میں ادھر ہفتہ عشرہ آپ کی طرف سے کچھ غافل رہا لیکن اس کی وجہ نہایت دلچسپ ہے۔ آپ سے زیادہ کوئی نہیں جانتا کہ دنیا میں کسی کو چاہنا غضب ہے لیکن اس سے زیادہ قیامت یہ ہے کہ کہیں سے آواز آئے کہ ''تو مجھ پہ مرتا ہے تو میں بھی تجھ پر جان دیتی ہوں۔'' پہلے پہل آنکھیں کھولیں مدت ہوئی ایک رفیق زندگی مل گیا تھا تو خواب بفلی و آرزوے شباب پہلو میں تھی۔ زندگی کا بہترین حصہ اس کی پرستش میں گزرا۔ لیکن اس نے ترکِ رفاقت کی آج تک داغ دل میں موجود ہے۔

یہ سینے میں تا زندگانی رہے گا
تیرا داغ دل میں نشانی رہے گا''

(مہدی بیگم، مکاتیب مہدی، 1938، ص151)

مہدی مرزا غالب کی طرح مکتوب نگاری کے تقاضوں سے پوری طرح واقف تھے۔ شاید اسی باعث اُن کی رنگینی اور زندہ دلی میں بھی متانت اور سنجیدگی نظر آتی ہے۔

مولوی نذیر احمد کے خطوط کا مجموعہ ''موعظہ حسنہ'' کے نام سے شائع ہوا۔ اُنہوں نے بیشتر خطوط اپنے فرزند مولوی بشیر الدین کے نام لکھے ہیں۔ جن میں ناصحانہ اور واعظانہ انداز ملتا ہے۔ وہ بشیر الدین سے کبھی تو محبت و ہمدردی سے اور بعض اوقات سختی اور ناراضگی سے پیش آتے ہیں۔ وہ اپنے بیٹے کو نصیحتیں کرتے ہوئے تعلیم اور مقاصد کے حصول پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ اپنے بیٹے کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''بشیر اگر تم پڑھنا نہیں چاہتے یا پڑھنا اگر تمہاری قسمت میں نہیں تو مجھ کو تم سے لڑنا منظور نہیں۔ تم جانو تمہارا کام۔ لیکن اے خدا مجھے اس مصیبت جھیلنے کو زندہ مت رکھیو کہ ایک اللہ آمین کا بیٹا اور وہ بھی جاہل۔'' (نذیر احمد، موعظہ حسنہ، ص138)

مولوی نذیر احمد اپنی دوسری تحریروں میں پند و نصائح اور اصلاح کے حامی نظر آتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے ویسا ہی انداز و اسلوب اُن کے مکتوبات میں بھی نظر آتا ہے۔

امیر مینائی نے بھی اپنے شاگردوں، دوستوں اور عزیزوں کو کئی خطوط لکھے ہیں جن کو ان کے شاگرد احسن اللہ خاں ثاقبؔ نے مرتب کر کے 1910ء میں شائع کیا۔ ان خطوط میں امیر

مینائی کے خاندان، شاگردوں کی رہبری ورہنمائی اور معاصرین سے اُن کے تعلقات کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔امیر مینائی کے خطوط کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں زبان، قواعد اور فن عروض کی معلومات کا بیش بہا خزانہ موجود ہے۔ان کے خطوط میں علمیت کے ساتھ ساتھ بہترین انشا پردازی کے نمونے بھی ملتے ہیں کیونکہ وہ نہ صرف شاعری میں اپنا منفرد مقام رکھتے تھے بلکہ لغت نویسی اور تذکرہ نگاری کے حوالے سے بھی ان کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

بابائے اُردو مولوی عبدالحق نے انشا پردازی کے ساتھ مکتوب نگاری میں جو ہر دکھائے ہیں۔اُن کے اکثر خطوط محمّد خان، ذاکر حبیب اُلنساء، منظور احمد، نفیس سلیم تمنائی، جلیل مانک پوری کے علاوہ کئی دوسرے اساتذۂ فن کے نام ملتے ہیں۔بعض لوگوں کے مطابق مولوی صاحب نے اپنی ستر سالہ ادبی زندگی میں کم از کم پچاس ہزار چھوٹے بڑے خطوط تو ضرور لکھے ہوں گے۔ان کے خطوط میں موضوعات کا تنوع ہے۔ان کے یہاں توحید و تقدیر، عقیدہ اور اعتقاد، کُتب و رسائل کا ذکر، زبان و ادب کی اہمیت، مختلف اسفار ، مثلاً اورنگ آباد سے دلّی اور دلّی سے پاکستان انجمن کی منتقلی کا بھرپور احوال ملتا ہے۔نمونہ کے طور پر ایک خط پیش خدمت ہے۔

> ''میں ابھی اورنگ آباد وغیر کے دورے سے واپس آیا ہوں۔آپ کا خط یہاں ملا۔آپ اپنا مقالہ شعرائے اُردو کے تذکروں کے متعلق بھیج دیجیے، توجہ کے ساتھ رسالہ اردو میں شائع کر دیا جائے گا۔براہِ کرم اطلاع فرمائیں کہ آپ کی یونیورسٹی میں گرمی کی چھٹیاں کب ہونی ہیں۔آپ کی تصنیف کے متعلق وقتاً فوقتاً اطلاع دیتا رہوں گا۔پرسوں دہلی روانہ ہو جاؤں گا''۔

(مکتوباتِ عبدالحق مرتب جلیل قدوائی مکتبہ اسلوب کراچی، 1946ء ص33)

مولوی عبدالحق اپنے عہد کے ایک بلند قامت مبصر، محقق، ناقد اور خطیب رہے ہیں۔ انہوں نے بے شمار علمی اور ادبی محفلوں اور جلسوں میں بڑی کامیاب تقاریر کیں۔دکنی ادب کو فروغ دینے کے لئے انہوں نے نہایت اہم مضامین اور مقالات تحریر کئے۔سنجیدہ تحریر کے ساتھ ساتھ طنز و مزاح لکھنے میں بھی شہرت حاصل کی۔اردو زبان و ادب کی خاطر ان کی ہمہ جہت قربانیوں اور کوششوں کے ساتھ ان کی مکتوب نگاری کو بھی کبھی فراموش نہیں کیا جائے گا۔

علامہ اقبال ایک عظیم شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ غیر معمولی نثر نگار بھی ہیں اور نثر نگاری میں ان کے خطوط خاص اہمیت رکھتے ہیں ۔اگر چہ ان کو جو مقام شاعری میں حاصل ہوا وہ مکتوب نگاری میں نہیں مل سکا لیکن اس کے باوجود انہوں نے مکتوب نگاری کی روایت کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا۔اقبال کے خطوط کے کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں،ان میں سے چند درج ذیل ہیں۔

1. شاد اقبال (مرتبہ) پروفیسر محی الدین قادری زور، 1942
2. اقبال نامہ، حصہ اول، مرتبہ، شیخ عطاء اللہ، ایم اے، 1945
3. اقبال نامہ، حصہ اول، مرتبہ، شیخ عطاء اللہ، ایم اے، 1945
4. مکاتیب اقبال بنام نیاز الدین خان مرحوم (مرتبہ) بزم اقبال، 1984
5. مکتوباتِ اقبال بنام سید نذیر نیازی مرحوم (مرتبہ) سید نذیر نیازی، 1957
6. انوارِ اقبال (مرتبہ) بشیر احمد ڈار، 1947
7. Letters & writings of Iqbal (مرتبہ) محمد عبداللہ قریشی، 1947
8. مکاتیب اقبال بنام گرامی (مرتبہ) محمد عبداللہ قریشی، 1949
9. خطوط اقبال (مرتبہ) رفیع الدین ہاشمی، 1947
10. روح مکاتیب اقبال (مرتبہ) محمد عبداللہ قریشی، 1977
11. خطوط اقبال بنام عطیہ، انگریزی، 1947

اقبال نے اپنے خطوط میں مختلف علمی، تاریخی، معاشی اور فلسفیانہ مسائل پر بحث کی ہے اور اپنے مکتوب الیہ کے ساتھ قرآن، حدیث، فقہ، تصوف اور دین اور شریعت کے مختلف پہلوؤں پر تبادلہ خیال کیا ہے۔کئی خطوط میں نظریہ خودی، تصور شاہین اور تصوف وغیرہ کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔نیز انہوں نے اپنے خطوط میں بعض اشعار و افکار کی تشریح بھی کی ہے۔

''غبارِ خاطر'' کے تمام خطوط بظاہر خطوط ہیں اور خطوط کی نیت سے ہی لکھے گئے ہیں لیکن درحقیقت یہ مولانا ابوالکلام آزاد کی زندگی کے درد و غم ہیں جو منتشر طور پر خطوط کی شکل میں

بکھرے ہوئے ہیں۔ اگر ان منتشر حالات کو ترتیب کے ساتھ اکٹھا کر لیں تو صحیح معنوں میں مولانا کی خودنوشت سوانح عمری بن سکتی ہے۔ ان خطوط میں مولانا آزاد کی شخصیت کی انفرادیت، انانیت، مذہبیت، سیاسی بصیرت، قومیت اور وطنیت اور فکر و فلسفہ وغیرہ کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ مولانا کی نجی زندگی کے واقعات، ان کی شخصیت کے تضادات، ان کے حالات کی نیرنگیاں، ان کی خوشیاں، غم، کھانے پینے کے شوق اور عادات واطوار سب کچھ دکھائی دیتے ہیں۔

''غبارِ خاطر'' میں شامل خطوط کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان خطوط میں اشعارِ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ ہر دوسری تیسری سطر کے بعد شعر ضرور لکھا گیا ہے اس سے نثر کے حسن میں دل آویزی اور دل کشی پیدا ہوگئی ہے۔ قلعہ احمد نگر کے اکثر خطوط میں یہی شان نظر آتی ہے۔ گویا مولانا نے نثر میں شاعری کی ہے اور جس مطلب کو ادا کیا ہے اس میں اپنے تخیل کی جولانیاں خوب دکھائی ہیں۔ مولانا آزاد بنیادی طور پر شاعر نہیں تھے لیکن ان کی نثر میں جو شعریت ملتی ہے وہ شاعری سے کچھ کم نہیں ہے۔ نثر اور نظم کے امتزاج نے مولانا آزاد کے خطوط کے حسن کو اور بھی دوبالا کر دیا ہے۔

''غبارِ خاطر'' اور مولانا آزاد کی ایک اہم خصوصیت ان کی مذہبی رواداری ہے۔ مولانا خاندانی عالم تھے، قرآن، فقہ و احادیث کے رموز و اسرار سے واقف تھے۔ لیکن اس کے باجود وہ کٹر مولوی یا ملا نہیں تھے۔

''غبارِ خاطر'' کے ایک خط میں جو چڑیا چڑے کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ اس سے مولانا کے زورِ بیان کا اندازہ ہوتا ہے۔ الفاظ کی دل کشی، واقعات کا مشاہدہ، ذاتی تجربہ، طبیعتوں کا جائزہ غرض کہ اس داستان میں ایک صاحبِ دل اور ایک صاحبِ نظر کی پرچھائیں دکھائی دیتی ہے۔ ایک فلسفی کس طرح قدرتی مناظر کو دیکھتا اور ان کا لطف لیتا اور رنگینی کے ساتھ انہیں بیان کرتا ہے۔ اس کا بہترین نمونہ ''غبارِ خاطر'' کے سوا شاید ہی کہیں اور مل سکے۔

''غبارِ خاطر'' کے مطالعہ کے بعد مولانا آزاد کے حافظے کی داد دینی پڑتی ہے۔ جس کی مدد سے انہوں نے اپنے خطوط میں عربی، فارسی، اور اُردو کے اشعار اور فقروں و جملوں وغیرہ کو جس طرح جا بجا برمحل نقل کیا ہے وہ انہیں کا حصہ ہے۔

''غبارِ خاطر'' میں مولانا آزاد کے محققانہ عنصر بھی صاف نظر آتے ہیں۔قلعہ احمد نگر پر جب لکھا تو انہوں نے چند صفحوں میں وہاں کی ساری تاریخ بیان کر دی۔ وہ چائے کا بیان کرنے پر آئے تو اس کی تاریخ، قسمیں، پینے کے طریقے سب اس انداز میں بیان کیے کہ چائے نہیں پینے والا بھی پورا لطف لے سکتا ہے۔

''غبارِ خاطر'' میں رومانیت کا رنگ بھی صاف دیکھا جا سکتا ہے۔''غبارِ خاطر'' میں ہر مشاہدہ خوبصورت تخلیقی تجزیہ کے سانچے میں ڈھلا ہوا نظر آتا ہے۔ پھولوں پر گفتگو ہو رہی ہو یا درختوں اور پودوں پر، پرندوں پر اظہارِ خیال کیا جا رہا ہو یا جانوروں پر، ہر جگہ مولانا کے مشاہدے کی داد دینی پڑتی ہے۔

''غبارِ خاطر'' میں مکتوب الیہ برائے نام ہے یہ خطوط کہیں شعری انداز میں ہیں تو کہیں افسانوی انداز میں، عبارت کہیں دقیق علمی ہے تو کہیں سادہ اور سلیس۔ان کے خطوط میں خطیبانہ انشا پردازی بھی ہے اور حیات و کائنات کے حوالے سے فلسفیانہ نکتہ رسی بھی۔ان کے خطوط سے ہمیں یورپ کے فلسفیوں اور ایشیاء کے قدیم مفکروں کے خیالات سے آگاہی ہوتی ہے۔خوشی کے فلسفہ پر مولانا اس طرح روشنی ڈالتے ہیں کہ اصل خوشی جسم کی نہیں دماغ کی ہے۔جو قید خانے میں بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''قید خانے کی چار دیواری کے اندر بھی سورج ہر روز چمکتا ہے اور چاندنی راتوں نے کبھی قیدی اور غیر قیدی میں امتیاز نہیں کیا۔''

مجموعی طور پر ''غبارِ خاطر'' مولانا آزاد کی اُردو نثر پر غیر معمولی قدرت کا ثبوت ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مختلف اسالیب کو حسبِ ضرورت استعمال کرنے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ اس میں مولانا کے خطوط کے موضوع الگ الگ ہیں اور ہر موضوع کا تقاضہ بھی الگ الگ ہے۔ اس لئے موضوع کی مناسبت سے تحریر کے بھی مختلف اسلوب اختیار کیے گئے ہیں۔غرض کہ ''غبارِ خاطر'' میں کہیں آسان و عام فہم زبان ہے تو کہیں فارسی آمیز علمی زبان کہیں شعریت کا غلبہ اور کہیں طنز و ظرافت کی چاشنی ہے۔

مولوی عبدالحق کی طرح رشید حسن خاں کا نام بھی اُردو محققین میں شمار ہوتا ہے۔لیکن انہوں نے بھی ایک ہزار سے زائد خطوط لکھے ہیں۔رشید حسن خاں کے خطوط کا مجموعہ ''رشید حسن خاں کے خطوط'' کے عنوان سے ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا نے 2011ء میں شائع کیا ہے۔رشید حسن خاں کے خطوط کی اہمیت صرف اس لئے نہیں ہے کہ یہ ایک محقق یا ناقد کے خطوط ہیں بلکہ ان کے خطوط سے بھی اصولِ تحقیق اوراس کے طریقۂ کار پر روشنی پڑتی ہے اور بعض اوقات قاری یوں محسوس کرتا کہ وہ خطوط کا نہیں بلکہ فنِ تحقیق پر لکھی گئی کسی مستند تصنیف کا مطالعہ کر رہا ہے۔ایک خط میں تسلیم غوری بدایونی کو لکھتے ہیں:

''مجھے مسرت ہے کہ آپ نے ایک اچھے موضوع کو اختیار کیا۔اس بنا پڑ اگر میں یہ توقع کروں کہ آئندہ آپ ایسے ہی موضوعات کو منتخب کریں تو بے جانہ ہوگا البتہ یہ ضرور چاہوں گا کہ آئندہ آپ ایسے ہی موضوعات کی نسبت سے ہمیشہ اولین ماخذ سے کام لیجئے۔ثانوی ماخذ مقامی لکھنے والے جذبۂ طرف داری سے عموماً خالی نہیں ہوتے،اس لیے ایسی تحریروں سے استفادہ بہت احتیاط کا طلب گار ہوتا ہے۔جب تاریخیں موجود ہیں تو پھر ثانوی تحریروں سے کیوں کام لیا جائے۔اس سے میرا مطلب آپ کی ہمت شکنی نہیں ...... میرا مقصد طریقہ کار کی طرف متوجہ کرنا تھا۔تحقیق کی اصطلاح میں اوّلین ماخذ کے ہوتے ہوئے ثانوی ماخذ قابلِ قبول نہیں ہوتے۔''

(ٹی۔آر۔رینا۔رشید حسن خاں کے خطوط ،ص288)

اس اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ رشید حسن خاں کے خطوط اُن کی زندگی کے حالات اور ذاتی تعلقات کو ہی سامنے نہیں لاتے بلکہ اصولِ تحقیق کے تقاضوں کو بھی اُبھارنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔رشید حسن خاں نے اپنے بیشتر خطوط جن مصائب، دوست اور ادیب کے نام لکھے ان میں ارجمند آرا، اسلم پرویز، اسلم محمود، اصغر عباس، اطہر فارقی، تسلیم غوری بدایونی، ٹی۔آر۔اینا، جگن ناتھ آزاد، جمیل الدین عالی، حنیف نقوی، خلیق انجم، راج بہادر گوڑ، رفیع الدین ہاشمی، شارب ردولوی، شہر یار، ظہور الدین، عابد سہیل، علی احمد فاطمی، گیان چند

جین، مرزا خلیل احمد بیگ، ممتاز احمد خاں، نثار احمد فاروی، محمد انصار اللہ اور محمد عقیل رضوی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

اسی طرح سعادت حسن منٹو نے بھی اپنی زندگی میں بہت سارے خطوط اپنے احباب، عزیزوں اور دوستوں کو لکھے۔ ان میں سے کچھ بہت ضروری خطوط منظر عام پر آئے ہیں، خاص طور پر اُن کے وہ خطوط جو انہوں نے مشہور شاعر اور افسانہ نگار ''احمد ندیم قاسمی'' کو لکھے ہیں۔ منٹو کے خطوط کا مجموعہ اسلم پرویز نے ''منٹو کے خطوط'' کے نام سے 2012ء میں شائع کیا۔ منٹو کی خط و کتابت کا آغاز اس زمانے سے ہوتا ہے جب انہوں نے 8 جنوری 1937ء میں اختر شیرانی کو ایک خط لکھا اور خط لکھنے کا سلسلہ اُس وقت بند ہو جاتا ہے۔ جب انہوں نے ۱۷ جنوری 1955ء کو اپنی موت سے ایک دن قبل مہدی علی خان کو ایک سفارشی خط ارسال کیا۔

پہلے بھی ذکر ہوا کہ منٹو کے بیشتر خطوط احمد ندیم قاسمی کے نام ہیں۔ منٹو اور احمد ندیم قاسمی کے درمیان مراسلت کا آغاز جنوری 1937ء میں اور ختم فروری 1948ء میں ہوتا ہے۔ یعنی ان کی خط و کتابت گیارہ سال کے عرصے پر محیط ہے۔ اس کے بعد 1955ء تک منٹو نے جن دوسرے دوستوں کے نام خطوط لکھے ان میں عبدالوحید، محمد طفیل، ہاجرہ مسرور، محمد یوسف، ممتاز شریں، ڈاکٹر محمد باقر، عزیز احمد، نصیر انور، مہدی علی خان وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ لیکن ان احباب و اقارب کے ساتھ منٹو کی خط و کتابت کا سلسلہ ویسا نہیں تھا جیسا احمد ندیم قاسمی کے ساتھ تھا بلکہ ان کے نام منٹو نے اکا دُکا خط لکھے ہیں۔ منٹو نے پچیس سال کی عمر میں پہلا خط لکھا اور آخری خط تینتالس برس کی عمر میں اُس وقت لکھا جب وہ شہرت و مقبولیت کی بلندی پر تھے۔

منٹو نے احمد ندیم قاسمی کو جو پہلا خط لکھا اس میں افسانہ ''بے گناہ'' کی بے حد تعریف کی۔ احمد ندیم قاسمی خود حیران ہوئے کہ آخر اس افسانے میں منٹو نے کیا دیکھا جو اتنی تعریف کر رہے ہیں۔ منٹو قاسمی کے افسانے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> ''آپ کا افسانہ ''بے گناہ'' وقعتہً بے حد پسند کیا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس قسم کے جذبات میں ڈوبے ہوئے افسانے اُردو ادب میں بہت کم شائع ہوئے ہیں آپ

کے ہاتھ پلاسٹک ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ افسانے کے موضوع کو آپ نے نہ صرف محسوس کیا ہے بلکہ چھو کر بھی دیکھا ہے۔ یہ خصوصیات ہمارے ملک کے افسانہ نگاروں کو نصیب نہیں۔ میں آپ کو مبارک باد دینا چاہتا ہوں کہ آپ میں یہ خصوصیات بہ درجہ اتم موجود ہے۔''

(اسلم پرویز (مرتب) آپ کا سعادت حسن منٹو (منٹو کے خطوط)، 2012، ص27)

منٹو جہاں ایک طرف احمد ندیم قاسمی کو ''بے گناہ'' جیسے اور افسانے لکھنے کی ترغیب دیتے ہیں وہیں دوسری طرف افسانہ نگاری کے فن سے بھی آگاہ کرتے ہیں منٹو، قاسمی منٹو، قاسمی کو یہ بھی بتاتے ہیں کہ فلموں کے لیے کس قسم کے افسانے لکھنے چاہئے اور انہیں لکھتے ہوئے کون سی باتیں مدِنظر رکھنی چاہئے۔ اس طرح سے منٹو اپنے پہلے ہی خط میں قاسمی کے لیے خضرِ راہ بن جاتے ہیں۔ اور یہ سلسلہ گیارہ سال تک جاری رہتا ہے۔

اگرچہ منٹو کی شخصیت ان کے افسانوں، خاکوں اور ڈراموں میں اپنی مختلف صورتوں میں جگمگاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن خطوط میں ان کی جو شخصیت سامنے آتی ہے وہ بالکل مختلف ہے۔ ان پر ہمیشہ افسردگی کی کیفیت طاری رہتی ہے اس کا انداز وہ احمد ندیم قاسمی کے ایک خط میں کرتے ہیں۔

''میری زندگی ایک دیوار ہے جس کا پلستر میں ناخنوں سے کھرچتا رہتا ہوں۔ کبھی چاہتا ہوں کہ اس کی تمام اینٹیں پراگندہ کردوں۔ کبھی یہ جی میں آتا ہے کہ اس ملبے کے ڈھیر پر ایک نئی عمارت کھڑی کردوں۔ اسی ادھیڑ بن میں لگا رہتا ہوں۔ دماغ ہر وقت کام کرنے کے باعث تپتا رہتا ہے میرا نارمل درجہ حرارت ایک ڈگری زیادہ ہے۔ جس سے آپ میری اندرونی تپش کا اندازہ لگا سکتے ہیں..... اگر کوئی صاحب میرے ساتھ وعدہ کریں کہ وہ میرے دماغ میں سے سارے خیالات نکال کر ایک بوتل میں ڈال دیں گے تو منٹو آج مرنے کو تیار ہے۔ منٹو، منٹو کے لیے زندہ نہیں ہے..... مگر اس سے کسی کو کیا؟..... منٹو ہے کیا بلا؟..... چھوڑیئے اس فضول قصے کو..... آیئے کوئی اور بات کریں۔''

(اسلم پرویز (مرتب) آپ کا سعادت حسن (منٹو کے خطوط) منٹو، 2012، ص59-58)

اس طرح منٹو کے خطوط ان کے باطن اور قلب و ذہن کے نہاں خانوں کو آشکار کرتے ہیں۔ان کے خطوط کے آئینے میں جو شخص نظر آتا ہے وہ بے حد نرم دل دردمند دل، دردمند مخلص ، بے ریا اور یاروں کا یار ہے۔منٹو اپنے خطوط میں دوستوں سے راز کی ساری باتیں کہہ دیتے تھے۔ خاص کر قاسمی صاحب سے کبھی کسی چیز کی پردہ پوشی نہیں کی جو بھی دل میں بات ہوتی تھی فوراً قاسمی کو خط میں لکھ دیتے تھے۔منٹو کا نکاح جب صفیہ سے ہوتا ہے۔تو قاسمی صاحب کو لکھتے ہیں۔

''میری شادی؟.....میری شادی ابھی مکمل طور پر نہیں ہوئی ہے''نکاحیا'' گیا ہوں۔ میری بیوی لاہور کے ایک کشمیری خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔اس کا باپ مر چکا ہے میرا باپ بھی زندہ نہیں۔وہ چشمہ لگاتی ہے، میں بھی چشمہ لگاتا ہوں۔وہ گیارہ مئی کو پیدا ہوئی، میں بھی گیارہ مئی کو پیدا ہوا تھا، اس کی ماں چشمہ لگاتی ہے، میری والدہ بھی چشمہ لگاتی ہے۔اس کے نام کا پہلا حروف ایس ہے، میرے نام کا پہلا حرف بھی ایس ہے۔ہم میں اتنی چیزیں (Common) ہیں ۔ بقایا حالات کے متعلق کچھ نہیں جانتا۔پہلے وہ پردہ نہیں کرتی تھی مگر جب سے اُس پر میرا حق ہوا ہے۔اُس نے پردہ کرنا شروع کر دیا ہے صرف مجھ سے۔''

(محمد اسلم پرویز (مرتب) آپ کا سعادت حسن منٹو (منٹو کے خطوط)، 2012، ص46)

منٹو ماہر نفسیات بھی تھے۔عورت اور اس کی زندگی ان کا محبوب موضوع رہا ہے۔ان کے بہت کم ایسے افسانے ہیں جن میں عورتوں کی نفسیات پر تبصرہ نہ ہو۔اور عورتوں کے باطن کو ٹٹول کر نہ دیکھا ہو۔گویا منٹو نے عورتوں کی فطری نسوانیت کو بڑی میات کے ساتھ بے نقاب کیا۔ احمد ندیم کو ایک خط میں عشق و محبت اور عورت کے حسن و جمال کے بارے میں اپنی رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''عشق محبت کے متعلق سوچتا ہوں تو صرف شہوانیت ہی نظر آتی ہے عورت کو شہوانیت سے الگ کر کے میں یہ دیکھتا ہوں کہ وہ پتھر کی مورتی رہ جاتی ہے۔مگر یہ ٹھیک بات نہیں، میں جانتا ہوں نہیں میں جاننا چاہتا ہوں، کہ پھر آخر کیا ہے؟.....کیا ہونا

چاہے؟.....اگر یہ نہیں تو پھر اور کیا ہوگا۔لیکن میں عورت کے بارے میں کچھ وثوق سے کہہ بھی تو نہیں سکتا۔ مجھے اُن سے ملنے کا اتفاق ہی کہاں ہوا ہے۔عورت کا وہ تصور جو ہم لوگ اپنے دماغ میں قائم کرتے ہیں ٹھیک نہیں ہوسکتا.....کس قدر افسوس ناک چیز ہے کہ عورتوں کے ہمسائے ہوکر بھی ان کے بارے میں ہم کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے۔لعنت ہے ایسے ملک پر جو عورتوں کو ہم سے ملنے کے لئے روکنے!..... مگر.....مگر کیا.....؟ کچھ بھی نہیں! سب بکواس ہے۔''

(محمد اسلم پرویز (مرتب) آپ کا سعادت حسن منٹو (منٹو کے خطوط)،2012،ص55)

بحیثیتِ مجموعی منٹو کے خطوط کا طرزِ بیان ان کی باقی دوسری تحریروں سے الگ ہے ان کے خطوط کی اہمیت وافادیت یہ ہے کہ ان سے منٹو کی شخصیت اور فن کے ایسے پہلو اُبھر کر سامنے آئے ہیں۔ جو ان کے خطوط کے سوا اور کہیں نہیں ملتے۔ان کے بے لوث خلوص، حساس اور درد مند باطن کو نمایاں کرتے ہیں۔خطوط سے منٹو کے پختہ تنقیدی شعور اور فلمی کہانیوں کی تکنیک پر کامل عبور کا بھی پتہ چلتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ منٹو کی جسمانی صحت، ذہنی اضطراب اور معاشی حالت کے متعلق بھی جانکاری ملتی ہے۔اس اعتبار سے منٹو کے خطوط میں ان کی دائمی افادیت اور اہمیت کا راز پنہاں ہے۔

پطرس بخاری مزاح نگار کی حیثیت سے اُردو ادب میں مقبول ہوئے۔لیکن ان کے خطوط کا مجموعہ ''پطرس کے خطوط'' کے عنوان سے پہلی بار 1994ء میں اعجاز پبلشنگ ہاوس د،ہلی سے شائع ہوا۔اس میں عبدالمجید سالک، مولانا غلام رسول مہر، صوفی غلام مصطفےٰ تبسم، سید ہاشم رضا، سید امتیاز علی تاج، حکیم یوسف حسن، کلیم الرحمٰن، حامد علی خان اور بیگم فیض احمد فیض وغیرہ کے نام خطوط شامل ہیں۔ان خطوط میں لاہور اور پنجاب یونیورسٹیوں کی سرگرمیوں پر بھی تبصرہ ملتا ہے۔ تاریخی اور ادبی اعتبار سے پطرس کے خطوط کو اہمیت کے حامل ہیں۔

ان کے علاوہ اکبر الہ آبادی، محمد علی ردلوی، محمد علی جوہر، عبدالماجد دریا آبادی، نیاز فتح پوری، غلام رسول مہر، پروفیسر رشید احمد صدیقی، سجاد ظہیر، علی سردار جعفری۔ظفر علی خان اور حسرت

موہانی وغیر کے خطوط کے مجموعے بھی منظر عام پر آ چکے ہیں۔ان خطوط میں ادبی دلکشی کے ساتھ تاریخی اور سوانحی مواد بھی موجود ہیں۔

اُردو میں مکتوب نگاری کی روایت، مزاج اور معیار کو بلندی عطا کرنے والے اور بھی ہیں لیکن یہاں وقت کی کمی کی وجہ سے صرف چند اہم مکتوب نگاروں کی مکتوب نگاری کا جائزہ لیا گیا ہے۔

دراصل اُردو کے مذکورہ بالا مکتوب نگاروں کے مکتوبات ان کی شخصیت کے ہی نہیں اُن کے عہد کے شعر و ادب کے رجحانات، انفرادی اور اجتماعی زندگی کے سیاسی اور ثقافتی مسائل اور حقائق کے بھی آئینے ہیں۔ان آئینوں میں 1857ء سے لے 1947ء اور اس کے بعد عصر حاضر تک کے بدلتے ہوئے حالات کی تصویریں رقصاں نظر آتی ہیں۔

ڈاکٹر محمد ریاض احمد، شعبہ اُردو، جموں یونیورسٹی، جموں میں اسسٹنٹ پروفیسر ہیں۔

شاہ نواز عالم

وقت کی کہانی کبیر جوشؔ اور اخترؔ الایمان کی زبانی

دنیا کی تمام مذہبی کتابوں اور تمام ادبیات میں وقت کی اہمیت، وقت کے جبر اور وقت کی بے ثباتی اور ناگزیریت کا ذکر ملتا ہے۔ انجیل میں وقت کا بیان کئی جگہ ملتا ہے Old Testament میں وقت کو بہت ہی خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

"To every thing there is a season! And a time to every purpose under the heaven! A Time to be born, And a time to be die; A time to plant, And a time to pluck up that which is planted." (old Testament)

قرآن کریم میں سورۃ الدہر، سورۃ العصر اور دیگر مقامات پر وقت کی اہمیت کا ذکر کیا گیا ہے سورۃ العصر میں تو اللہ زمانے کی قسم کھاتا ہے ایک جگہ خدا ارشاد فرماتا ہے کہ ''زمانے کو برا نہ کہو 'زمانہ' میں ہوں۔''

حدیث نبوی ﷺ ہے: ''**لاتسبوا الدھر**'' زمانے کو برا مت کہو۔

'فیضان اقبال' میں شورش کاشمیری اقبالؔ کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

''میں نے سوال کیا حدیث ہے دہر کو برا مت کہو دہر خدا ہے، اس کا مطلب کیا ہے؟ فرمایا (اقبالؔ) Reality کا لازمی جزو دہر ہے برگساں نے مجھ (اقبال) سے یہ حدیث سنی تو اچھل پڑا۔ پوچھا یہ کون کہتا ہے؟ میں نے کہا! ہمارا رسول ﷺ!۔ وقت کو ہم Eternal مانتے ہیں مگر وہ گذر بھی رہا ہے ان دونوں کو ملایا جائے تو جس چیز کو ہم Now کہتے ہیں وہ Eternal now ہو جاتی ہے۔ Reality دو معنوں

میں لی جاسکتی ہے ایک Extensive دوسرے Intensive مثلاً ایک گیند اپنے محور کے گرد حرکت کرے اور ہر گردش میں اس کا رنگ بدل جائے اسی طرح وقت کو تصور کر سکتے ہیں کہ وہ اپنے گرد چکر کاٹ رہا ہے اور دن کی تمیز ہم نے قائم کی ہے وقت اس تمیز سے پاک ہے۔ ہندو وقت کو مایا سمجھتے ہیں وقت Atomic تصور سے شروع ہوتا ہے۔ ایران میں یزداں اور اہرمن کا تصور روشنی (دن) اور تاریکی (رات) کی نشاندہی کرتا ہے ان دونوں کا اجتماع Reality قرآن پاک میں بار بار دن اور رات کا ذکر آیا ہے۔'' (فیضان اقبال شورش کشمیری، ص80-179)

وید، گیتا، گرو گرنتھ صاحب و دیگر مقدس کتابوں میں بھی وقت کی اہمیت و افادیت اور اس کے خیر و شر کی تفاصیل ملتی ہیں۔

ہندوستانی ادب کا اگر ہم جائزہ لیں خاص طور سے اردو اور ہندی کے حوالے سے تو ہمیں کبیرؔ (1398-1518) جوشؔ (1894-1982) اور اختر الایمان (1915-1996) کے یہاں وقت کے تصور کا فنکارانہ اظہار ملتا ہے۔

ہندی ادب میں کبیر نے سب سے زیادہ وقت سے متعلق 'دوہے' کہے ہیں۔ انہوں نے وقت کی اہمیت و افادیت وقت کے داؤ پیچ، وقت کے ظلم و ستم، وقت کے خیر و شر اور وقت کے ادنیٰ و اعلیٰ کر دینے کی بڑی عمدہ عکاسی کی ہے کبیرؔ نے اپنی دو مصرعوں کی مختصر شاعری یعنی دوہے میں وقت کی جبریت، وقت کی اہمیت، وقت کی طاقت، وقت کی کشمکش کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

کبیرؔ نے وقت عنوان کے تحت موت کے مختلف روپوں کا اور اس کی سفاکیت کا ذکر کر کے عابد کو بیدار رہنے کی تلقین کی ہے وہ کہتے ہیں کہ اس دنیا میں جتنی بھی چیزیں ہیں وہ سب فنا ہونے والی ہیں سب کو وقت کے ہاتھوں ختم ہونا ہے موت سبھی انسانوں کے سر پر سوار ہے اس سے کوئی بھی نہیں بچ سکتا سوائے اس جہان کے بنانے والے کے۔ لیکن انسان کی بیوقوفی تو دیکھئے کہ وہ مختلف طرح کی آسائشوں کو حاصل کرنے کی کوشش میں لگا ہوا ہے یہ دنیا فانی ہے اس میں جو پیدا ہوا ہے سبھی کو موت کا مزہ چکھنا ہے زندگی اور موت یہاں کی ضروری مذاہب ہیں۔ انسان کی زندگی

پانی کے بلبلے کی طرح فانی اور لمحاتی ہے اور جس طرح صبح کو ستارے دیکھتے دیکھتے ہی چھپ جاتے ہیں اسی طرح زندگی بھی دیکھتے دیکھتے ختم ہو جاتی ہے اس لئے دنیا کی کوئی بھی خوشی حقیقی نہیں ہے روح ہی جسم کا سب کچھ ہے جب روح جسم سے نکل جاتی ہے تو جسم بیکار ہو جاتا ہے۔ یہ روح اس راہی کی طرح ہے جو اپنے لمبے سفر سے تھک کر کچھ دیر کے لئے کہیں ٹھہر جاتا ہے اسی طرح یہ کچھ دنوں کے لئے جسم میں آرام کرنے کے لئے رک جاتی ہے اس لئے کبیر انسانوں کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ اے انسان جب تک تیرے جسم میں روح ہے یعنی زندہ ہے تب تک تو خدا کا نام لیتا رہ نہیں تو بعد میں پچھتانا پڑیگا۔

vkt dgS gfj dkYg Hktwaxk] dkfYg dgs fQj

d k f Y g A

vkt gh dkfYg djarM+k] vkSlj tkfl pkfyAA

(اے انسان! تو آج یہ کہتا ہے کہ کل خدا کو یاد کرونگا یعنی عبادت کرونگا اور کل کے آنے پر پھر اگلے کل پر ٹالتا ہے۔ اس طرح کل ہی کل میں زندگی ختم ہو جاتی ہے اور موت آجاتی ہے۔)

dchj Vqd&Vqd pksaxrk iy&iy x;h fcgk;

tho tatkys ifM+ jgk fn;k nekek vk;sA

fofj;k chrh cy?kVk] ds'k iyrh Hk;s vkSj

fcxjk dkt laHkkfjys] dfj NwVu dh BkSj

dky ik; tx mitksA dky ik; lc tk;s

dky ik;s lc fcu'kh gS dky dky dg [kk;s

thou fldnkjh rth]] pyk fu'kku ctk;

flj ij lsr fljk;pkA fn;k cq<+kik vk;s

>wBs lq[k dks lq[k dgSA ekur gS eu eksn

tkxr pcSuk dky dk dNw ewBh dNw xksn

ckyiuk Hkksys x;k] vkSj tqok egear

c`)ius vkyL; x;ksA pyk tjUrs vur

دیکھیں کہ کس طرح کبیرؔ نے وقت کی ناپائیداری اور وقت کے ہاتھوں انسان کے مجبور ہونے کی کیفیات کو اپنے دوہوں میں بڑی شدت کی اپیل کے ساتھ برتا ہے ان دوہوں سے دل میں جو تاثیر پیدا ہوتی ہے محسوسات کی سطح پر جو شدت احساس جنم لیتا ہے اس سے اس صوفیانہ بھکتی کی رجحان کے عکس نمایاں ہوتے ہیں۔ جن سے براہ راست کبیر اور مختلف صوفیاء کرام کے رشتے استوار رہے ہیں وقت کو سمجھنے اور وقت کو Define کرنے کا کبیر کا یہ منفرد انداز ہے اب ذرا جوشؔ کی طرف رخ کرتے ہیں کہ کس طرح رباعیاتِ جوش میں وقت کی فطرت کو ایک تعریف ایک تنقید دینے کی جستجو نظر آتی ہے۔

اٹھ ساغر شب چھلک رہا ہے ساقی — فرصت کا سبو درک رہا ہے ساقی
سن بال کمانی کی خدارا ٹک ٹک — یہ وقت کا دل دھڑک رہا ہے ساقی

پیغام ازل ہے کاہلی کا آزار — محنت ہی پر ہے زندگی کا مدار
دنیا اسے کاندھا بھی نہ دیگی واللہ — لمحات کے دُلدُل پہ جو ہوگا نہ سوار

اے شب گزو روز کوب ولمحات شکن — ایک ایک دقیقے میں ہیں لاکھوں گلشن
نادان کہیں ٹوٹ نہ جائے ہشیار — یہ ساٹھ نگینوں کا بلوریں کنگن

بیہودہ فسانوں میں گنوا دیں راتیں — بکواس کی موجوں پہ بہادیں راتیں
کیا صبح کو منھ دکھا سکے گا جس نے — قصوں کی انگیٹھی پہ جلا دیں راتیں

ان مثالوں سے واضح ہے کہ جوشؔ کے یہاں وقت ایک کردار کے مانند ہے ہم انسانوں کی زندگیوں کا بہت حد تک خیر وشر وقت کے ہاتھوں طے ہوتا ہے گو کہ وقت ایک ایسا کردار ہے جس کے ساتھ بہتر تال میل کرنے والا شخص کامیاب رہتا ہے۔ اور جو وقت کی نبض کو نہیں پکڑ پاتا وہ ناکامی کا شکار ہوتا ہے ان معنوں میں جوش نے وقت کی رفتار وقت کے اتار چڑھاؤ اور

گزرتے وقت کی نزاکتوں کو بڑے ہی فطری انداز میں اپنی اپنی شاعری میں پیش کیا ہے۔ ہر بڑا فنکار اپنے عہد کا مصلح بھی ہوتا ہے وہ نہ صرف مسائل کی نشاندہی کرتا ہے بلکہ ان سے نجات پانے کے راستے بھی ہموار کرتا ہے ان صورتوں کی طرف بھی اشارے کرتا ہے جن سے پیچیدہ زندگی میں کچھ آسانیاں پیدا ہو جائیں۔ جوشؔ نے وقت کی آگہی، وقت کی اہمیت کو اپنی شاعری میں بڑی شدت سے ابھارا ہے۔ کبیرؔ اور جوشؔ کے یہاں نہ صرف موضوعاتی سطح پر یکسانیت ہے بلکہ زبان و بیان کی صورتیں بھی بہت حد تک مماثلت رکھتی ہیں۔

اک آن کی کشمکش مٹا دیتی ہے　　پل بھر کی جھجھک رنگ اڑا دیتی ہے
امید کی بے شمار قندیلوں کو　　اک سانس کی تاخیر بجھا دیتی ہے

تاروں میں شگاف ڈال ذرات کو گوڑ　　پیمانہ روز و شب میں اک بوند نہ چھوڑ
ہاں مہلت زندگی نہایت کم ہے　　ہر آن کو دوہ، ہر دقیقے کو نچوڑ

اے نوع بشر وقت کی قیمت پہچان　　سرمایہ آفاق ہے ہر پل ہر آن
ہر لرزش مژگاں پہ نچھاور کونین　　ہر سانس پہ سو نظام شمسی قربان

پل بھر بھی نہیں وقت گریزاں کو قرار　　ہلچل میں ثوابت ہیں پرافشاں سیار
ہم کو ہے وہاں تلاش تمکین و ثبات　　ہر آن تھرک رہے ہیں کہسار

آنکھوں میں بھرے عظیم قرنوں کا گداز　　پلکوں میں پروئے، جملہ آفاق کے راز
تم کون ہو؟ ٹھہرو ذرا اے مرد بزرگ　　''میں وقت ہوں'' دور سے یہ آئی آواز

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ جوشؔ نے بھی وقت اور زندگی کے متعلق باہمی نزاکتوں کو بڑے ہی حساس طریقے سے اپنی رباعیوں میں پیش کیا ہے وقت جوش کے نزدیک ایک بہت ہی مضبوط طاقتور کردار کے مانند ہے جو غیبی طور پر انسانی زندگیوں میں اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔ وقت کی کروٹیں گدا کو شاہ اور شاہ کو گدا بنا دیتی ہے پھر وہی بات آتی ہے کہ جس نے وقت کی نبض کو وقت

کے مزاج کو صحیح طور پر سمجھ لیا وقت کی بہتر آگہی کا ہنر حاصل کر لیا وہ وقت کے ہاتھوں سرفراز ہوتا چلا گیا وقت نے اسے بھی سہارا دیا۔ جس نے وقت کو برباد کیا وقت نے اسے برباد کرنے میں ذرا بھی جھجک نہ دکھائی۔ ان جملوں کے معنی و مفہوم کو ایک وسیع تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے شعبۂ حیات انسانی کے ہر گوشے میں ان کی معنویت برقرار رہتی ہے جوشؔ ملیح آبادی نے اپنی رباعیوں کے ذریعہ بلاشبہ وقت کو موضوع بنا کر مختلف جہات کے ساتھ بڑے عمدہ فنکارانہ خیالات پیش کئے ہیں۔ جوشؔ نے اپنے وقت کی جدت پسندی، اپنے وقت کے رد و بدل فنی و فکری لسانی و ثقافتی تبدیلیوں کے تناظر میں جو رباعیاں پیش کی ہیں یہ رباعیاں اپنے بنیادی پرتو کے ساتھ کبیر کے دوہوں سے گہری مماثلت رکھتی ہیں گو کہ دونوں کے درمیان صدیوں کا طویل وقفہ حائل ہے لیکن جیسا کہ محاورہ ہے۔

The Great man think alike always

تو اس روشنی میں دانشورانہ روایت کا وہ عنصر ہمیں رباعیات جوش میں واضح طور پر نظر آتا ہے جس کے دھارے کبیر کے دوہوں سے بخوبی منسلک ہو جاتے ہیں۔ جوشؔ کے بعد اختر الایمان نے وقت کو اپنے کلام کا مرکزی خیال بنایا ان کی ابتدائی دور کی شاعری میں ہی حیات و کائنات کے مختلف مسائل پر غور و خوض کا رجحان ملتا ہے۔ وجود عدم کا مسئلہ، فنا اور بقا کا مسئلہ، خیر و شر کی جنگ، اعلیٰ اقدار کی شکست و ریخت، روشنی اور تاریکی کا تصادم، خواب اور حقیقت کی پیکار، وقت کا جبر اور اس کی ناگزیری جیسے مسائل پر نظمیں مل جاتی ہیں ان سب کا بنیادی مسئلہ اقدار کی شکست و ریخت ہے جو وقت کے جبریت کا شکار ہے۔ اختر الایمان نے متعدد جگہ ان بدلتی ہوئی قدروں کو موضوع سخن بنایا ہے خاص طور سے مندرجہ ذیل نظموں میں وقت کے تصور اس کے جبر اور اقدار کی شکست و ریخت کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔

مسجد موت، پرانی فصیل، نقش پا، وقت کی کہانی، بے تعلقی، بنت لمحات، خوشبو کے قافلے، بازآمد، بیداد، خود فریبی کوزہ گر، جب گھڑی بند تھی، میری گھڑی، تسلسل، 77 ویں سالگرہ،

'زمستان سرد مہری کا' نظم نمبر ۲ وغیرہ بنت لمحات کے دیباچہ میں وہ خود لکھتے ہیں۔

''میری ان نظموں میں وقت کا تصور اس طرح ملتا ہے جیسے یہ میری ذات کا حصہ ہو اور یہ طرح طرح سے میری نظموں میں میرے ساتھ رہتا ہے۔ کبھی یہ گذرتے ہوئے وقت کا علامیہ بن جاتا ہے کبھی خدا بن جاتا ہے۔ کبھی نظم کا ایک کردار، باز آمد میں رمضانی قصائی وقت ہے۔ بیداد میں 'خدا' وقت ہے، وقت کی کہانی میں، گرداب زیست وقت ہے اور 'کوزہ گر' میں سامری وقت ہے، وقت جبریل امین ہے جو زمین سے تاحدِ نظر مسلط ہے ہماری گزران حیات پر.....' جس کے پاؤں تحت الثریٰ سے بھی نیچے ہیں اور سر عرش معلیٰ سے اوپر۔' ساتھ ہی یہ تصور نہ مایا کا تصور ہے نہ فنا کا۔ یہ ایک ایسی زندہ اور پائندہ ذات ہے جو 'انت' ہے جو اگر وقت نہ ہوتی تو خدا سے بڑی کوئی چیز ہوتی۔ اس لئے اس کے ہاتھوں خدا کی شکل وصورت اور تصور بھی بدلتا رہتا ہے۔''

بنت لمحات، اختر الایمان، ص 15

گویا وقت کی بالادستی ہر چیز پر قائم ہے اس کے اثر سے دنیا کی کوئی شئے محفوظ نہیں اور اس حقیقت سے جو المیہ پیدا ہوتا ہے وہی اختر الایمان کی شاعری کا موضوع ہے۔ اختر الایمان کے یہاں وقت کے احساس کو مربوط طریقے پر مخصوص انداز وآہنگ کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں وقت تمثیل بھی ہے تشبیہ بھی اور استعارہ بھی ہے نقش پا (گرداب) اس نظم کا محرک فیز وز شارہ کوٹلہ کے کھنڈرات تھے جہاں ایک تہذیب دفن ہے اس نظم کا موضوع وجود عدم کا مسئلہ ہے نقش پا ان کی موجودہ شاعری کا نقطۂ آغاز ہے شاعر کھنڈر کو دیکھ کر عظمت رفتہ کا تصور کرتا ہے جسے وقت کی ستم ظریفی نے مٹا دیا۔ 'نیم خواب گھاس پر نقش پا' وقت کی علامت ہے۔

یہ نیم خواب گھاس پر اداس اداس نقش پا
کچل رہا ہے شبنمی لباس کی حیات کو
وہ موتیوں کی بارشیں فضا میں جذب ہو گئیں
جو خاک دان تیرہ پر برس رہی تھیں رات کو

یہ نظم بیک وقت ماضی حال اور مستقبل تینوں زمانوں سے تعلق رکھتی ہے اس میں ماضی کا

مرثیہ بھی ہے حال کا ادراک بھی اور ایک روشن مستقبل کی تمنا بھی وقت کی چیرہ دستی حیات کے آسائشوں اور بہاروں کو کچل رہی ہے۔شاعر کو مستقبل میں آنے والے رہرروان کا خیال آتا ہے۔

کوئی نیا افق نہیں جہاں نظر نہ آسکیں
یہ زرد زرد صورتیں یہ ہڈیوں کے جوڑ سے
ہوا کے بازوؤں میں کاش اتنی تاب آسکے
دکھا سکیں وہ عہد نو ہی زندگی کے موڑ سے

مسجد ان کی ابتدائی نظموں میں سے ایک ہے۔ یہ ایک علامتی نظم ہے جس میں تین کردار ہیں یعنی مسجد مذہب کا علامیہ ہے ندی نئی قدروں کی علامت ہے اور رعشہ زدہ ہاتھ مذہبیت اور روایت پسندی کو ظاہر کرتا ہے اور اس میں وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ قدروں کی شکست و ریخت کا بیان ملتا ہے اس نظم میں مسجد جو خود تہذیب کی آئینہ دار ہے رعشہ زدہ ہاتھ اور ندی علامت کے طور پر استعمال ہوئے ہیں نظم کا موضوع نئی اور پرانی قدروں کی کشمکش اور نئی قدروں کی فتح ہے اختر الایمان نے 'آب جو' کے دیباچے میں اس کی وضاحت یوں کی ہے۔

''مسجد مذہب کا علامیہ ہے اور اس کی ویرانی عام آدمی کی مذہب سے دوری کا مظاہرہ ہے۔رعشہ زدہ ہاتھ مذہبیت کے آخری نمائندہ ہیں اور وہ ندی جو مسجد کے قریب سے گزرتی ہے وقت کا دھارا ہے جو عدم کو وجود اور وجود کو عدم میں تبدیل کرتا رہتا ہے اور اپنے ساتھ ہر اس چیز کو بہالے جاتا ہے جس کی زندگی کو ضرورت نہیں رہتی۔''

'آب جو' اختر الایمان، ص7

گویا وقت وہ طاقت ہے جس کے مقابل دنیا کی کوئی طاقت کھڑی نہیں ہوسکتی۔اس نظم میں وقت کی چیرہ دستی نمایاں ہے۔

دور برگد کی گھنی چھاؤں میں خاموش ملول — جس جگہ رات کے تاریک کفن کے نیچے
ماضی و حال گنہگار نمازی کی طرح — اپنے اعمال پہ رو لیتے ہیں چپکے چپکے

ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس — پاس بہتی ہوئی ندی کو تکا کرتا ہے

اور ٹوٹی ہوئی دیوار پہ چنڈول کبھی گیت پھیکا سا کوئی چھیڑ دیا کرتا ہے
گرد آلود چراغوں کو ہوا کے جھونکے روز مٹی کی نئی تہہ میں دبا جاتے ہیں
اور جاتے ہوئے سورج کے وداعی انفاس روشنی آکے دریچوں کو بجھا جاتے ہیں

حسرت شام وسحر بیٹھ کے گنبد کے قریب ان پریشان دعاؤں کو سنا کرتی ہے
جو ترستی ہی رہیں رنگ اثر کی خاطر اور ٹوٹا ہوا دل تھام لیا کرتی ہے

مسجد کی ویرانی کے یہ مناظر پرانی اقدار کے زوال کا نقشہ پیش کرتے ہیں اور ایک ویران مسجد کی مکمل تصویر قدیم مسجد کا شکستہ کلس، ٹوٹی ہوئی دیوار، شکستہ محراب، گرد آلود چراغ، فرش جا روب کشی سے محروم، بکھرے ہوئے تسبیح کے دانے، طاق میں شمع کے آنسو وغیرہ انسانی زندگی کے مذہبی اور روحانی اقدار کے ختم ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس نظم میں پرانے اقدار کے زوال کا مکمل نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ مسجد کی ویرانی کی مکمل تصویر ان چار مصرعوں میں ملاحظہ فرمائیں۔

فرش جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں کالعدم ہو گیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی اب مصلے ہے نہ منبر نہ مؤذن نہ اذان

مٹتی ہوئی قدروں کو شاعر نے ان چار مصرعوں میں بڑی خوبصورتی سے باندھا ہے۔

ایک میلا سا فسردہ سا دیا روز رعشہ زدہ ہاتھوں سے کہا کرتا ہے
تم جلاتے ہو کبھی آکے بجھاتے بھی نہیں ایک جلتا ہے مگر ایک بجھا کرتا ہے!

ہر طرف اندھیرا ہے اب پیغمبروں کے آنے کا سلسلہ ختم ہو گیا اب نہ آواز خلیل آئیگی اور نہ کعبہ کی تعمیر ہوگی۔

آچکے صاحب افلاک کے پیغام وسلام کوہ ودراب نہ سنیں گے وہ صدائے جبرئیل
اب کسی کعبے کی شاید نہ پڑے گی بنیاد کھوگئی دشت فراموشی میں آواز خلیل

نظم کے آخری بند میں مذہبیت کی خارجی علامات کو مٹا دینے کی دھمکی کے ساتھ نظم اختتام پذیر ہوتی ہے۔

تیز ندی کی ہراک موج تلاطم بردوش چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے فانی فانی

کل بہالوں گی تجھے توڑ کر ساحل کی قیود اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی

یہاں وقت ایک موج بلا کی طرح امنڈتا چلا آ رہا ہے جس کی زد میں یہ مسجد ہے وقت کا سیل رواں ہر چیز کو منہدم کرتا جا رہا ہے ندی جو وقت کی علامت ہے وقت کے ہاتھوں مذہبیت اور روحانیت تو بہت پہلے ختم ہو چکی مسجد ان داخلی خصوصیت سے تو پہلے ہی محروم ہو چکی ہے اب مذہبیت کے بچے ہوئے خارجی آثار کو بھی مٹا دینے کی آواز بلند ہو رہی ہے۔

نظم 'موت' میں بستر مرگ پر لیٹے ہوئے شخص کو مٹتی ہوئی قدروں کی شکل میں دیکھا اور محسوس کیا ہے یہ ایک چھوٹا سا منظوم ڈرامہ ہے جس میں تین کردار ہیں مرد، عورت اور دستک۔ جس میں بستر مرگ پر پڑا ہوا آدمی پرانی قدروں کا علامیہ ہے۔ اختر الایمان اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> ''نظم موت'' میں بھی جو آدمی بستر مرگ پر ہے وہ ان پرانی قدروں کا علامیہ ہے جواب مر رہی ہیں۔ محبوبہ جھوٹی تسلیاں ہیں اور مسلسل دستک وقت کی آواز ہے جو کبھی بند نہیں ہوتی۔ ہمیشہ زندگی کے دروازہ کو کھٹکھٹاتی رہتی ہے اور مکیں اگر اس آواز کو نہیں سنتا ہے تو وہ مکان توڑ ڈالتی ہے اور اس کی جگہ نیا مکان تعمیر کر ڈالتی ہے۔

(آب جو، اختر الایمان، ص8)

اقدار کی تبدیلی میں وقت کی طاقت کا اتنا شدید احساس ہے کہ ہر آہٹ پر وقت کی جبریت کا خوف معلوم ہوتا ہے۔

کون آیا ہے ذرا ایک نظر دیکھ تو لوں کیا خبر وقت دبے پاؤں چلا آیا ہو

لیکن اس خوف کو کم کرنے کے لئے جھوٹی تسلیاں دیتے ہیں۔

کون آوارہ ہواؤں کا سبک سار ہجوم
آہ احساس کی زنجیر گراں ٹوٹ گئی
اور سرمایہ انفاس پریشاں نہ رہا

وقت کی دستک کو آوارہ ہواؤں کا سبک سار ہجوم سمجھنے کی کوشش ہیبت ناک حقیقت سے منھ پھیرنے کی کوشش ہے لیکن وقت کی طاقت کا احساس کم نہیں ہوتا اور یہ احساس مسلسل جاری

رہتا ہے کہ وقت کے ساتھ قدروں کا زوال جاری ہے۔

کھٹکھٹاتا ہے کوئی دیر سے دروازے کو ٹمٹماتا ہے مرے ساتھ نگاہوں کا چراغ

گویا وقت بار بار اقدار کے زوال آمادہ ہونے کا اعلان کرتا ہے نگاہوں کا چراغ ٹمٹماتا ہے اور مریض کی نزع کی کیفیت کے ذریعہ اقدار کے زوال آمادہ ہونے کا بیان اس طرح کیا ہے۔

تم چلی جاؤ یہ دیوار پہ کیا ہے رقصاں مرے اجداد کی بھٹکی ہوئی روحیں تو نہیں؟

پھر نگاہوں میں امڈ آیا ہے تاریک دھواں ٹمٹماتا ہے مرے ساتھ یہ مایوس چراغ

آج ملتا نہیں افسوس پتنگوں کا نشاں مرے سینے میں الجھنے لگی فریاد مری

ٹوٹنے والی ہے انفاس کی زنجیر گراں

نظم ''پرانی فصیل'' میں پرانی فصیل تہذیبی اقدار کی علامت ہے یہ اختر الایمان کی ابتدائی دور کی نظم ہے پرانی فصیل صدیوں سے بدلتے ہوئے معاشرے اور ٹوٹتی ہوئی قدروں کی چشم دید گواہ ہے پرانی فصیل کے ذریعہ شاعر نے وقت اور اقدار کی شکست وریخت کو پیش کیا ہے۔ نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے۔

مری تنہائیاں مانوس ہیں تاریک راتوں سے مرے زخموں میں ہے الجھا ہوا اوقات کا دامن

میرے سائے میں حال وماضی رک کر سانس لیتے ہیں زمانہ جب گذرتا ہے بدل لیتا ہے پیراہن

پرانی فصیل میں اپنے عہد کے مسائل، بھوک افلاس، اخلاقی زوال، سیاسی اور سماجی انتشار اور تہذیبی اقدار کے زوال کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔

یہاں سرگوشیاں کرتی ہے ویرانی سے ویرانی فسردہ شمع امید و تمنا تو نہیں دیتی

یہاں کی تیرہ بختی پر کوئی رونے نہیں آتا یہاں جو چیز ہے ساکت کوئی کروٹ نہیں لیتی

اختر الایمان کے یہاں وقت کو تمثیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

چودہ مصرعوں پر مشتمل نظم ''وقت کی کہانی'' بنت لمحات میں نظم معری کی شکل میں ہے اس میں سیاست، تاریخ اور ذاتی حوالوں سے وقت کے گذرنے کا بیان ہے

وقت کے نشیب وفراز اور اس کے بدلنے کا ادراک ان الفاظ میں اختر الایمان نے

کیا ہے۔

یوں ہی بدلتی گئی ہاتھ، یہ امانت تھی ہر آنے والے زمانے کے پاسبانوں کی

یعنی زمانہ یوں ہی قدم بقدم آگے بڑھتا جارہا ہے پھر طفلی کے معصوم دنوں کو یاد کر کے وقت کی جبریت کی طرف اشارہ کیا۔

وہ یار کھو گئے گرداب زیست میں سب آج ہمارے پہلو میں جو بیٹھے تھے، جیسے صنم

گرداب زیست کے علامتی پیکر کو اختر الایمان نے وقت کی علامت کہا ہے۔

''نظم بے تعلقی (بنت لمحات) میں وقت کے جبر کا ذاتی حوالے سے بیان ملتا ہے آٹھ مصرعوں کی مختصر معریٰ نظم میں زندگی میں آنے والی مشکلات اور پریشانیوں کا جو وقت کا تقاضہ سمجھ کر برداشت کیا جاتا رہا ہے لیکن جب وقت گذرتا ہے اسے اجنبی کی طرح پیچھے چھوڑ دیتا ہے۔

آج بے واسطہ یوں گذرا چلا جاتا ہے جیسے میں کشمکش زیست میں شامل ہی نہیں

نظم بنت لمحات (بنت لمحات) میں عشقیہ تجربے کے حوالے سے وقت گذرنے کا بیان ہے اس میں وقت اور اس کی صفت کو مختلف تمثیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

بھلا کسی نے کبھی رنگ و بو کو پکڑا ہے شفق کو قید رکھا، صبا کو بند کیا

گویا جس طرح پھولوں کی خوشبو رنگ شفق اور حیا کو قید نہیں کیا جاسکتا اسی طرح وقت کو بھی قید کرنا ناممکنات میں سے ہے۔ اختر الایمان وقت کے واپس نہ آنے کا بیان کچھ اس طرح کرتے ہیں۔

نہ تم ملوگی نہ میں، ہم بھی دونوں لمحے ہیں وہ لمحے جا کے جو واپس کبھی نہیں آتے

بازآمد (ایک منتاج) بنت لمحات میں چھوٹے چھوٹے واقعات کی مدد سے وقت کے گذرنے اور اس کے حوالے سے سلسلۂ زیست کے قائم رہنے کا تصور پیش کیا گیا ہے اس نظم میں ندی، رمضانی قصائی وغیرہ کو وقت کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

حلقہ در حلقہ نہ آہن کو تپا کر ڈھالیں۔

کوئی زنجیر نہ ہو!

زیست در زیست کا یہ سلسلہ باقی نہ رہے۔

وقت زنجیر کی طرح ہے جو ایک ساتھ پگھلا کر نہیں بنائی جا سکتی بلکہ ہر حلقہ الگ الگ تیار کیا جاتا ہے اسی طرح وقت ہے ایک زمانہ جب آتا ہے تو دوسرا زمانہ گذرتا ہے اسی طرح حیات کا سلسلہ قائم ہوتا ہے۔

میں نے جا پکڑا اسے، دیکھی ہوئی صورت تھی۔
کس کا ہے میں کسی سے پوچھا۔
یہ حبیبہ کا ہے رمضانی قصائی بولا۔
یہاں رمضانی قصائی بقول اختر الایمان وقت کی علامت ہے۔

(دیباچہ سروساماں، ص26)

رمضان ایک مہینہ ہے اس لئے گذرتے ہوئے وقت کے ایک ٹکڑے کی حیثیت سے وقت کی نمائندگی کرتا ہے اور اس وقت کی صفت قصائی کے مانند ہے یعنی وقت بے رحم اور سفّاک ہے رمضانی قصائی کا جواب محض یہ نہیں کہ یہ حبیبہ کا ہے، بلکہ ایک نئی نسل کی طرف اشارہ ہے۔ راوی کا بچے کی صورت دیکھ کر ہنسنا گذرے ہوئے وقت کو بخوشی قبول کرنا ہے کیونکہ یہی حقیقت ہے یہی زندگی ہے، اب تک جن نظموں کا ذکر ہوا ان میں وقت کے جبر اور زمانے کی تبدیلی کی نوعیت پر اظہار افسوس تھا وقت کی ایک شکل ''خود فریب'' بنت لمحات میں نظر آتی ہے اس نظم میں وقت کی تیز رفتاری اور زندگی اور موت کے درمیان چند لمحوں کا وقفہ ہونے کا بیان ہے۔

یہ نو مصرعوں کی معرّیٰ نظم ہے اس نظم میں رفتگاں کے بچھڑنے کے غم کو غلط کرنے کے لئے طرح طرح کی خود فریبی کا بیان ذاتی حوالے سے کیا گیا ہے کہ رفتگاں کے بچھڑنے یا ان سے ہجر و وصال کا وقفہ سوچیں تو صدیوں کا فراق بن جاتا ہے لیکن ایسا نہیں ہے کیونکہ حشر آنے کا وقفہ بھی بہت مختصر ہے اس مختصر ترین وقفے کو بجلی کی تیز رفتاری سے تشبیہ دی ہے۔

حشر کچھ دور نہیں۔ وقت ہے کوندے کی لپک۔

گو کہ دائمی قربت حشر میں ہوگی لیکن اس کے ساتھ شاعر کو یہ بھی احساس ہے کہ وہ خود

کوفریب دے رہا ہے۔

یوں بھی بہلاتے ہیں وارفتہ طبیعت جی کو ایسا ہوتا ہے کہ غم یوں بھی غلط کرتے ہیں

جب گھڑی بند تھی (1981)(سروساماں) اس میں وقت کے تسلسل کو پیش کیا گیا ہے، صبح تو آئے گی/شام تو جائے گی/شام اور صبح کے بین جو رنج ہیں/اور خوشیاں جو ہیں خود بخود ساتھ ہو جائیں گے۔

پھر سوالیہ انداز میں زندگی اور دنیا کی رفتار کو فطرت کے حوالے سے بیان کیا ہے جب گھڑی بند تھی تو۔

کیا سبک رو پرندوں کا اڑنا معطل ہوا/ بحر ذخّار کی موجۂ سست رو۔

موجۂ تیز خو/ کیا ایک لمحہ کو غافل ہوئی۔

میری گھڑی (زمین زمین) اگست 1989ء غزل کی ہیئت میں معرّیٰ نظم ہے اس میں وقت کے مسلسل گذرنے کا احساس ہے اور وقت کے گذرنے اور احساس زیاں نے شاعر کا چین چھین لیا ہے وقت کے گذرنے کے ذہنی کرب سے تنگ آ کر شاعر نے آخری دو مصرعوں میں لاحول پڑھ کر جان چھوٹنے اور گھڑی پھینک کر بخشش کی دعا مانگی ہے لیکن دراصل یہ بیان کیا ہے کہ گھڑی پھینک دینے سے وقت ٹھہر نہیں جائیگا اور وقت کے جبر سے کوئی انسان بچ نہیں سکتا۔

نظم تسلسل (زمین زمین) اگست 1989ء نیم پابند مختصر نظم ہے اس میں وقت اور قضا کو ہم صفات بتایا ہے کہ جس طرح موت مقرر ہے اسی طرح وقت۔ وقت مسلسل آتا رہتا ہے مختلف شکلوں میں، کبھی روٹی کا ڈر بن کر، کبھی عصمت کا خطرہ بن کر، کبھی فرد کا اندیشہ بن کر، کبھی پندار کا پھندا بن کر، وقت مسلسل مختلف شکلیں بدلتا رہتا ہے وقت انسان کے جسم پر سے ہو کر گذرتا رہتا ہے جس کو طفلی لڑکپن جوانی اور بڑھاپا کی شکل میں ظاہر کیا ہے۔

یہ طفلی ساتھ لاتی ہے/مگر طفلی کو جُل دیکر/لڑکپن کو رجھاتی ہے/ جوانی میں بدلتی ہے جوانی کو دغا دے کر/ بڑھاپا منھ پہ ملتی ہے

غرض وقت ہر شکل میں احساس دلاتا ہے اس کے باوجود انسان کو وقت کے آنے جانے

کا احساس نہیں ہوتا۔

بہت منظر دکھاتی ہے نہ آتی ہے نہ جاتی ہے

سترھویں سال گرہ (زمستان سرد مہری کا) 4 جون 1992ء معری نظم، اس نظم میں وقت کا احساس عمر کے کم ہونے کے ذاتی حوالے سے بیان کیا گیا ہے کہ شاعر ہر آن اور ہر لمحہ مرتا رہتا ہے لیکن زندگی کے ایک ایک لمحے کے کم ہونے کو عمر بڑھنے سے تعبیر کرتا ہے زندگی کے مختلف رنگ آئے شاعر کی عمر بڑھتی رہی اور سب یادیں لمحات گذرتے رہے۔

نظم نمبر دو (زمستاں سرد مہری کا) میں بھی وقت کے گذرنے کا احساس ہے کہ یہ جاننے کی خواہش ہی بصیرت پیدا کرتی ہے۔

کون بنتا ہے شب و روز کا تانا بانا
کون دوڑاتا ہے دن رات کو آگے پیچھے
کون دیتا ہے توانائی کہ ہر برگ شجر
پیراہن پھاڑ کے پت جھڑ کے عدم سے جاگے

وقت کے گذرنے سے جو تبدیلیاں ہوئی ہیں وہ اختر الایمان کا خاص موضوع ہے یہ تبدیلیاں مادی، جسمانی، معاشرتی، اور جذباتی ہوسکتی ہیں ہر طرح کی تبدیلی پر اختر الایمان کا کرب مختلف نظموں میں نظر آتا ہے نظم نمبر ا۔ نظم نمبر ۳ اور نظم نمبر ۷ میں وقت کے گذرنے اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تبدیلی کا کرب بیان کیا گیا ہے۔

غرض مسجد، پرانی فصیل، فیروز شاہ کوٹلہ اور مرتا ہوا بوڑھا آدمی، ماضی کی گم ہوتی ہوئی اقدار کی وہ نشانیاں ہیں جو شاعر کو وقت گذرنے اور اس کی تخریبی قوت کا احساس دلاتی ہے اور چونکہ شاعر ان مٹتی ہوئی اقدار کا پروردہ ہے اس لئے وہ خود کو ماضی اور مستقبل کے ایسے اندھیروں کے درمیان پاتا ہے جہاں خود اسے کوئی واضح یا مثبت راہ دکھائی نہیں دیتی۔ ماضی کا جمود اور حال سے بے اطمینانی کی اس صورت حال نے اختر کی نظموں میں کشمکش کی ایک عجیب وغریب فضا خلق کی ہے یہ

ظاہری اور داخلی دونوں سطح پر حاوی ہے اور اختر کی نظموں میں مختلف شکلوں میں ظاہر ہوئی ہے۔

کبیر، جوش اور اختر الایمان تینوں نے وقت کو موضوع سخن بنایا ہے تینوں نے ہی اپنے اپنے طور پر وقت کی اہمیت وافادیت کا اعتراف کیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ شاعرانہ نزاکتوں کے مدِ نظر، وقت کے داؤ پیچ، وقت کے ظلم وستم، وقت کے خیر وشر کی بڑی عمدہ عکاسی کی ہے یوں تو کبیر ایک الگ زبان کے اور ایک الگ صنف کے فنکار ہیں۔ جوش اور اختر الایمان ایک ہی زبان کے لیکن الگ الگ صنف کے فنکار ہیں۔ کبیر ہندی ادب کے شاعر اور دوہا کہتے ہیں جوش اور اختر الایمان ایک ہی زبان کے شاعر ہیں۔ لیکن جوش رباعیات کے اور اختر الایمان نظم کے شاعر ہیں پھر بھی تینوں فنکاروں کے یہاں تشبیہ استعارے بہت حد تک اپنے لفظیاتی آہنگ کے ساتھ موجود ہیں۔ ظاہر ہے زبان ہمارے خیال ہمارے تصورات اور ہماری فکر کی ہی نمائندہ ہوتی ہیں تو ایسے میں یہ بات مصدقہ ہو جاتی ہے کہ کس قدر وقت کو لے کر کبیر جوش اور اختر الایمان کے فکری دھارے ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ایک دوسرے سے باہمی وابستگی کا اعلان کرتے ہیں۔ اس مقالے میں تینوں فنکاروں کے درمیان مماثلت کا دیگر اہم پہلو بیان کی برجستگی ہے جو برجستگی اور نشتریت دوہوں کے اعتبار سے کبیر کے یہاں ہے، وہی برجستگی اور نشتریت رباعیوں کے لحاظ سے جوش کے یہاں اور اختر الایمان کی نظموں میں بھی موجود ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کبیر، جوش اور اختر الایمان، ترقی پسندانہ رجحان، صوفیانہ رنگ، باغیانہ لب ولہجہ، انسان دوستی، فطرت نگاری اور اسلوب بیان کے حوالے سے ایک دوسرے کے مماثل نظر آتے ہیں تینوں نے اپنے عہد کے تمام تر سوالوں کو اپنی شاعری میں اٹھایا اور بہت حد تک ان کے جواب اور جواز بھی پیش کئے اور اس کے لئے انہوں نے دوہا، رباعی اور نظم کی اصناف کو اختیار کیا۔

ڈاکٹر شاہ نواز عالم الہ آباد یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کرنے کے بعد مدرسی کے پیشے سے وابستہ ہیں۔

مزمل سرکھوت

دکنی شاعری کا قطب شاہی دور: ادبی وتہذیبی تناظر میں

کسی زبان وادب کا ارتقائی مطالعہ لسانی، ادبی، ثقافتی، سماجی اور سیاسی متروکات کا خزانہ کھول دیتا ہے۔ اس خزانے میں البتہ کئی جواہر پارے، کئی نادرات، کئی شاہکار، کئی کارنامے ہماری توجہ حاصل کرتے ہیں۔ ان گزرے ہوئے واقعات میں آئندہ کے ''اجالے'' بھی پوشیدہ ہوتے ہیں جن تک رسائی کے لیے دل ونگاہ کی وسعت شرط ہے۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد نے ایک ایسی نئی زبان کو وجود بخشا جو متحدہ برصغیر میں تقریباً ہر صوبے تک جا پہنچی۔ بقول نصیرالدین ہاشمی:

> '' شمال کے فاتحین نے جب ۵۸۸ھ (۱۱۹۲ء) میں دہلی کی چوہان سلطنت فتح کر لی تو یہ نئی زبان بھی اپنے ساتھ لائے۔ اس سرزمینِ برج میں مسلمانوں کی لائی ہوئی زبان ابھی پختہ نہیں ہونے پائی اور اس پر برج کا زیادہ اثر نہیں ہوا تھا کہ مسلمانوں نے جنوب کا رخ کیا..... یہ فاتح جو زبان دکن میں لے کر آئے وہ یہاں آزادانہ نشوونما حاصل کرنے لگی کیونکہ اس کے مقابل کوئی اور زبان جو اس کے آگے بڑھنے میں رکاوٹ پیدا کرے یہاں نہیں تھی..... شمال میں اب تک اس جدید زبان کا کوئی نام رائج نہیں تھا مگر دکن میں وہ دکھنی کے نام سے موسوم ہوئی۔'' [1]

نہیں معلوم کہ دکنی زبان کے قطب شاہی دور میں کتنے جواہر پارے، کتنے کارنامے منظرِ عام پر آئے ہیں۔ یہاں اک طائرانہ نگاہ ڈال کر اس دور کے ادبی وتہذیبی رجحان کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دکن میں مسلمانوں کے ورود مسعود کے بعد رابطے کی جو زبان تھی وہ دکنی اُردو ہی تھی...

دکھنی میں جوں دکھنی مٹی بات کا ادا نیں کیا کوئی اس دہات کا
(قطب مشتری از ملاوجہی)

رسالہ اتھا فارسی یو اول کیا نظم دکنی سیتے بے بدل
(بیناست ونتی از غواصی)

اسے ہرکس کتیں سمجھا کوں توں بول دکھنی کے باتاں ساریاں کوں کھول
(پھول بن از ابن نشاطی)

کیا ترجمہ دکھنی ہور دل پذیر بولیاں معجزہ یوں کمال خاں دبیر
(خاورنامہ از رستمی)

صفائی کی صورت کی ہے آرسی دکھنی کا کیا شعر ہو فارسی
(گلشنِ عشق از نصرتی)

درج بالا اشعار دکنی اردو کی قدیم صورت کی جانب اشارہ کرتے ہیں، ساتھ ہی اپنی زبان کے متعلق بھی گواہی پیش کرتے ہیں۔ رستمی اور نصرتی عادل شاہی سلطنت سے وابستہ شعرا تھے جبکہ اول الذکر تینوں شعرا قطب شاہی سلطنت میں اپنے فن کا مظاہرہ کررہے تھے۔

قطب شاہی سلطنت تقریباً دوسو سال تک تختِ گولکنڈہ کی مالک بنی رہی۔

''قطب شاہی سلطنت کا بانی سلطان قلی قطب شاہ ہے جس نے 924ھ (1518ء) میں خودمختار حکومت قائم کی اور گولکنڈہ کو اپنا پایہ تخت قرار دیا۔ اس کے بعد اس کے خاندان کے سات شخص یکے بعد دیگرے حکمراں ہوئے۔ 1098ھ (۱۶۸۷ء) میں اورنگ زیب عالم گیر نے یہ سلطنت فتح کر کے مغلیہ قلمرو میں شامل کرلی۔'' 2

کسی بھی سلطنت کے قیام کے بعد اس کے استحکام کے لیے بھی سخت جد وجہد درکار ہوتی ہے۔ بانی سلطنت سلطان قلی قطب شاہ، ان کے بعد جمشید قلی قطب شاہ، ابراہیم قلی قطب شاہ، محمد قلی قطب شاہ، سلطان محمد قطب شاہ، عبداللہ قطب شاہ اور سلطان عبداللہ قطب شاہ اولاد نرینہ سے محروم تھے چنانچہ آخر میں سلطان عبداللہ کا داماد ابوالحسن تانا شاہ تخت پر متمکن ہوا۔ ان آٹھ حکمرانوں کے حکمرانی کو محیط قطب شاہی سلطنت اپنی نصف تعداد بادشاہوں تک معاشی، سیاسی،

ثقافتی اورادبی استحکام کے لیے جوجھتی رہی۔تاہم اس دوران وقوع پذیر یہ کارنامہ بھی ذکر کے قابل ہے کہ بانیِ سلطنت نے شعرااورادبا کے لیےایک خاص محل تعمیر کروایا تھا جسے'' آش خانہ'' کہا جاتا تھا،اسی طرح جمشید قلی قطب شاہ کے دربار میں بھی شعرا کی موجودگی کا ثبوت ملتا ہے۔قطب شاہی سلطنت کا سب سے عروج کا زمانہ ابراہیم قلی قطب شاہ کا تھا۔اس کے دربار میں اصحاب علم رہا کرتے تھے۔عربی، فارسی، ترکی کے ساتھ ساتھ ملکی زبانوں تلنگی اور دکنی کی بھی حوصلہ افزائی اس دور میں ہوئی۔محمد قلی قطب شاہ نے شہر حیدرآباد بسا کر اسے اپنا پایہ تخت قرار دیا۔وہ خود شاعر تھا اور اس کے دور میں دکنی کے کئی بڑے شعرادربار میں ادبی خدمات انجام دے رہے تھے۔سلطان محمد قطب شاہ ظل اللہ تخلص کرتا تھا۔فارسی اور اردو میں شعر کہتا تھا۔حیدرآباد میں مکہ مسجد کی تعمیر اس کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔سلطان عبداللہ صاحب دیوان شاعر ہے،اس کے دور میں اردو کو خوب ترقی ہوئی۔اسی طرح سلطان ابوالحسن تانا شاہ کے دور میں بے اطمینانی اور جنگ وجدل کے باوجود اردوادب پھلا پھولا۔

ہمارا مقصد درج بالا اختصار کی کسی قدر تفسیر رہے گا۔

قطب شاہی کے اولین سلاطین اپنی زبانیں فارسی اور ترکی کی عالمی سطح پر پذیرائی اور ان کی اہمیت کے پیش نظر انہیں زبانوں کی ترقی میں منہمک رہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی نے فارسی کے قطب شاہیوں سے دیرینہ لگاؤ کی طرف اشارہ کر کے اس کی وجہ بھی بتائی ہے..

> ''سلطنت گولکنڈہ کی دفتری زبان ہمیشہ فارسی رہی اور شیعت وفقہ جعفریہ کے مشترک عقیدے کی وجہ سے ایران سے تعلقات اور روابط بھی گہرے رہے. .....اس خاندان کے بادشاہوں نے ایرانی تہذیب، زبان اور ادب کو اتنی اہمیت دی کہ خود فارسی اسالیب، آہنگ، لہجہ، اصناف اور مذاق سخن ابتداہی میں یہاں کی مشترک زبان (اردو) پر چھا گئے۔'' 3

ابراہیم قطب شاہ تک آتے آتے دکنی اردو نے البتہ اپنے منفرد وجود کو منوالیا تھا۔اس عوامی زبان نے ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ ساتھ بادشاہ کی توجہ بھی حاصل کر لی۔تاہم اس میں

اس حقیقت کوفراموش بھی نہیں کیا جاسکتا کہ قطب شاہی حکمراں ہمیشہ سے روادار رہے ہیں، اتحاد و اتفاق ان کی حکمتِ عملی رہی ہے، دلوں کو جوڑنے اور دلوں میں بس جانے کی پالیسیاں ان کے خاص محور ہوا کرتے تھے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی رقم طراز ہیں..

''قطب شاہی بادشاہوں.....نے ایک طرف اپنے نسلی خصائل باقی رکھے اور اسلامی علوم کو ترقی دی اور دوسری طرف اپنے ملک کے تہذیب وتمدن کو اپنا کر ایک تیسرا کلچر پیدا کیا جس میں دونوں کلچروں کے صحت مند عناصر موجود تھے۔'' 4

چوتھے قطب شاہی حکمراں ابراہیم قطب شاہ کے دور میں دکنی اردو زبان میں تخلیق کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔ قطب الدین فیروز گولکنڈہ کی سلطنت کا پہلا دکنی اردو شاعر تسلیم کیا گیا ہے۔

''فیروز ابراہیم قطب شاہ کے دور کا شاعر ہے۔ اس کی مثنوی پرت نامہ جس کو توصیف نامہ سے بھی موسوم کیا گیا ہے ہم دست ہوئی ہے۔'' 5

فیروز کے متعلق خاطر خواہ معلومات تو نہ مل سکی تاہم یہ پتہ چلا کہ..

''فیروز ابراہیم قطب شاہ کے عہد کا ایک نام ور شاعر ہے جو بیدر کا متوطن تھا اور بہمنی سلطنت کے آخری زمانے میں ایک باکمال شاعر کی حیثیت سے مشہور تھا...گولکنڈہ آنے سے قبل وہ بیدر کے بلند پایہ اور عظیم المرتبت شاعروں میں شمار کیا جاتا تھا۔ گولکنڈہ آنے کے بعد اسے یہاں کے علمی اور ادبی حلقوں میں کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ فیروز کی گولکنڈہ آمد وہی حیثیت رکھتی ہے جیسے کہ ولی کا سفرِ دہلی، جس کے بعد شمالی ہند میں پہلی بار اردو شاعری کی شمع روشن ہوئی۔'' 6

نمونے کے طور پر فیروز کے کچھ شعر درج کیے جاتے ہیں ؎

محبت کے دریا میں غواص توں — کہ سب موتیاں میں رتن خاص توں
سنگار بن کا سرو ہے سو خط ترا اے شہ پری — مکھ پھول تے نازک دسے تو حور ہے یا استری
پیا جیو تھے ، تو ہمن باس ہے — توں ہم جیو کے پھول کا باس ہے
وہی پھول جس پھول کی با س توں — وہی جیو جس جیو کی آس توں

محمودؔ نام کے شاعر کا ذکر مابعد کے بلند پایہ شاعروں نے کیا ہے ۔

کہ فیروزؔ محمودؔ اچھتے جو آج تو اس شعر کو بہوت ہوتا رواج

(ملا وجہی قطب مشتری)

اگر محمودؔ ہور فیروزؔ بیہوش ہوئیں عجب کیا ہے ہوئے تج وصف نا کر سک ظہیرؔ ہور انوریؔ بے ہوش

(محمد قلی قطب شاہ کلیات)

اے صد حیف جو نئیں سید محمودؔ کتے پانی کوں پانی دود کوں دود

(ابن نشاطی پھول بن)

ڈکٹر جمیل جالبی اور محمد علی اثر کے مطابق سید محمودؔ کی غزلیں کافی تعداد میں موجود ہیں اور ان میں غزل کی نمائندہ خصوصیات بھی ملتی ہیں۔

''محمودؔ طبعاً ایک غزل گو شاعر معلوم ہوتا ہے۔اس کی غزل کا نمایاں وصف روانی اور برجستگی ، سادگی اور نغمگی و شیرینی ہے ۔وہ الفاظ کے انتخاب اور مصرعوں کے دروبست پر بہت توجہ دیتا ہے.....محمودؔ کی غزل میں جذبات کی گہرائی اور خیال کی اثر آفرینی بدرجہ اتم موجود ہے.....محمودؔ کی غزل گفتگو بہ زبان کے موضوعات تک محدود نہیں بلکہ مختلف مسائلِ حیات اور زندگی کے گونا گوں مشاہدات اور تجربات کی ترجمانی بھی کرتی ہے۔'' [7]

محمودؔ کی صفت ستی محمود ہے خبر اس جگ میں نئیں دسیا مجھے محمود سارکا

میرا حال دیک دیک دگر بولتے ہیں عزیزاں ایتی سخت ہوتی جدائی

حسنِ لیلیٰ کا تماشا دیک مجنوں کے منے کیو ں گزرتا سر بسر از آفتابِ عاشقاں

آج ہور کل پر اپس کی زندگی نا گھال توں جوتوں کرنا ہے سو کرلے حق کے کاماں کو شتاب

تیری برہ کی فوج نے دل کا شہر کینا لوٹے رو رو کہ تج محمودؔ کا سینے اپر کرتا بھجے

سادہ الفاظ اور موضوع کی گرفت بھی محمودؔ کے کلام کی خاصیت میں شمار ہونگے ۔اس کا لہجہ صاف شفاف اور انداز دوٹوک معلوم ہوتا ہے۔محمودؔ کے بعد ملا خیالیؔ کا نام دکنی اردو شاعری کے سلسلے میں قطب شاہی دور کے دوران نظر آتا ہے۔خیالیؔ کے متعلق دو تین باتیں تصدیق شدہ ہیں باقی خلا ہے۔

''خیالی ابراہیم قطب شاہ کے عہد کا ایک ممتاز شاعر تھا.....اس نے ۱۶۶۵ء میں اپنے نام سے ایک عالی شان مسجد تعمیر کروائی تھی۔ملا خیالی کی یہ مسجد آج بھی موجود ہے۔'' 8

ابن نشاطی نے اپنی مشہور عام مثنوی ''پھول بن'' میں ملا خیالی کی استادی کی جانب اشارہ کیا ہے ؎

اچھے تو دیکھتے ملا خیالی　　یو میں برتیاں ہوں سو صاحب کمالی

ملا خیالی کے چند شعر ملاحظہ ہو ؎

فارسی میں ہلالی ، ترکی میں ہے جمالی　　دکھن میں ہے خیالی اس شاعری کے فن میں
سنسار کے چتارے لکھنے ملیں ہیں سارے　　ٹک دیک سد بسارے گم ہور ہے اپن میں
یہ بول بولتا ہوں ، موتی سوں رولتا ہوں　　امریت گھولتا ہوں کھٹ دودھ کے انجن میں

ملا خیالی کے بعد احمد گجراتی کا ذکر خیر ملتا ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق محمد قلی قطب شاہ نے گجرات کے ایک شاعر شیخ احمد گجراتی کو اپنے ہاں بلا کر عزت دی اور درباری شاعر بنا دیا تھا ۔جمیل جالبی اور محمود شیرانی نے احمد کی دو مثنویاں ڈھونڈ نکالی ہیں،لیلیٰ مجنوں اور یوسف زلیخا۔ابن نشاطی نے اپنی مثنوی میں شیخ احمد کو بھی یاد کیا ہے ؎

نہیں اس وقت پر وو شیخ احمد　　سخن کا دیکھتے باندیا سو میں سد

جمیل جالبی نے احمد گجراتی کی تین غزلیں شائع کی ہیں۔چند شعر ملاحظہ ہو ؎

احمد دکن کے خوباں ہوتیاں ہیں پر ملاحت　　ا تو توں دکھن کو اپنا گجرات کر کے سمجھے
ہوئے دیدار کے طالب خودی سے خود نگر نکلے　　نہ پائی راہ دانش میں خرد شاہ بے خبر نکلے
نا بولنا تھا شعر یو کوئی دن بی ایسا آئے گا　　ناحق اپس کوں جگ منے بدنام کر دکھلائے ہیں
گالاں اپر موہن کے بکھرے گئے سو زلفاں　　آبِ حیات اوپر ظلمات کر کے سمجھیا

قدیم دکنی اردو زبان کا جو چمکتا ہیرا معدنِ زبان وادب سے نکلتا ہے وہ اسد اللہ وجہی ہے۔وجہی نے کافی لمبی عمر پائی تھی۔محمد قلی قطب شاہ کے دور میں مثنوی ''قطب مشتری'' تصنیف کی اور عبداللہ قطب شاہ کے دور میں نثری داستان ''سب رس'' لکھی۔علاوہ اس کے تاج الحقائق ،

دیوانِ وجہی (فارسی) اور اس کی کچھ دکنی اردو غزلیں بھی دستیاب ہوئیں ہیں۔ ملا وجہی کے دور تک دکنی اردو کو ابھی خاطر خواہ پذیرائی نہیں مل پائی تھی۔ ملا وجہی نے چار قطب شاہی بادشاہوں کا دور دیکھا۔ ابراہیم قطب شاہ، محمد قلی قطب شاہ، محمد قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ۔ دکن میں ابراہیم قطب شاہ کے بعد زبانِ فارسی کا رجحان کچھ کم سے کم ہوتا گیا ہے۔ مگر اس سے پہلے...

''ہندوستان تہذیب وشائستگی میں رشک صفاہان وشیراز تھا۔ وجہی تہذیب وتربیت کے لحاظ سے بالکل فارسی رجحان کا ادیب تھا اور جن ادبی نمونوں کی فضا میں اس نے تربیت پائی انہیں کے اتباع میں اس نے اپنے اس شاہکار سب رس کی بنیاد ڈالی۔ فارسی میں رنگین نگاری چنداں مشکل نہیں ہے لیکن وجہی نے اپنے ادبی مہم کے لیے جس زبان کا انتخاب کیا وہ اردو تھی جس زبان میں نہ اس کا کوئی رہبر تھا نہ پیشرو۔'' 9

ملا وجہی نہ صرف فارسی کی رنگین نگاری سے اپنے آپ کو بچا لایا بلکہ اس نے دکنی اردو میں اپنے کلام میں سادگی وسلاست کو رواج دیا۔ اس کے کلام میں اختصار اور ربط وضبط کے انداز کا اظہار ہے ؎

جو بے ربط بولے تو بتیاں پچیس　　بھلا ہے جو ایک بیت بولے سلیس
نکو کر تو لئی بولنے کا ہوس　　اگر خوب بولے تو یک بیت بس

یہ اشعار ''قطب مشتری'' کے ہیں۔ یہ مثنوی دکنی اردو کی اولین مثنویوں میں سے ہے۔ اس مثنوی کے ادبی محاسن ومعائب پر بہت لکھا گیا ہے اور لکھا جا رہا ہے مگر قطب شاہی دور اس بات کے لیے ہمیشہ ادبی سطح پر نمایاں رہے گا کہ اس کے دربار سے وابستہ شاعر نے ایک ایسی شہرہ آفاق مثنوی تصنیف کی جو اپنے وجود سے لے کر آج تک تقریباً چار سو (400) سال بعد بھی اثر آفریں ثابت ہوئی ہے۔ مثنوی میں نظم داستان کے متعلق مختلف روایتیں مشہور ہیں۔ کوئی اسے حکمرانِ وقت کی داستانِ عشق بتاتا ہے، کوئی ہیرو کو اصل اور ہیروئن کو فرضی قرار دے رہا ہے اور کوئی اس داستان کو سرے سے فرضی ثابت کر رہا ہے۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر نے مدلل انداز میں اس اختلافِ روایت پر روشنی ڈال کر جو نتیجہ اخذ کیا ہے اس میں سچائی نظر آتی ہے۔

''معلوم ہوتا ہے کہ وجہی نے اپنے زمانے کی مقبول داستانوں اور دکنی لوک کہانیوں کے مختلف اجزا کو مربوط کر کے انھیں اپنی اپج اور داستان گوئی کی منفرد صلاحیتوں کی مدد سے ایک نئی کہانی کے روپ میں پیش کیا ہے۔ مثنوی قطب مشتری کے قصے سے خاصی مشابہت رکھنے والا ایک قصہ سنسکرت شاعری میں بھی موجود ہے۔ یہ تقریباً 1000ھ کی تخلیق ہے جس کا نام ''نواساہا ساناچرتر'' ہے۔ اس سنسکرت نظم میں پدما گیتا موسوم بہ پری مالا نے جو جومری گنگا گپتا کا بیٹا تھا۔ شہزادی سسی پربھا کی داستانِ عشق بیان کی ہے۔ یہ کہانی مالوے کے سدھورا جانواساہا سنکا کا قصہء محبت سمجھی جاتی ہے۔ پروفیسر دیوستھالی لکھتے ہیں کہ اس قصے میں بہت سے تاریخی حوالے تبدیل شدہ صورت میں موجود ہیں۔ ''قطب مشتری'' اس منطقی قصے کے اٹھارہ سال بعد لکھی گئی تھی۔ ممکن ہے کہ اس زمانے میں اس قصے نے عوام میں خاصی مقبولیت حاصل کر لی اور اس کا چرچا دکن بھی پہنچا ہو۔ بہر حال ''قطب مشتری'' اور ''نواساہا ساناچرتر'' کے قصے میں یکسانیت پائی جاتی ہے اور قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وجہی نے ''قطب مشتری'' میں اس قصے کی خوشہ چینی کی ہو اور چونکہ اس میں مالوے کے راجہ کا قصہء عشق بیان کیا گیا ہے۔ اسی مناسبت سے وجہی نے اپنے قصے میں ہیرو کی جگہ اپنے ملک کے بادشاہ محمد قلی قطب شاہ کا نام لکھ کر اسے قصے کا ہیرو بنا دیا ہو ۔ ''قطب مشتری'' کو محمد قلی کی داستانِ عشق سے موسوم کرتے وقت ممکن ہے وجہی کے ذہن میں یہ خیال رہا ہو کہ اس نسبت شاہی سے مثنوی کی قدر و منزلت اور خود اس کی شہرت و مقبولیت میں اضافہ ہوگا اور اس طرح اس کا یہ ادبی کارنامہ سدا بہار عظمت کا حامل بن کر اس کے نام کو ہمیشہ زندہ رکھے گا۔ مثنوی کی ابتدا میں ہی وجہی کہتا ہے ؎

قطب مشتری میں جو بولیا کتاب — سو ہوئی جگ میں روشن جیوں آفتاب
اول ہور آخر کا سامان پچھان — جہاں میں رکھیا ہوں میں یو اپنا نام
نشانی رکھے باج چار ا نہیں — کہ دایم کوئی رہنے ہارا نہیں

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ قصہ گوئی کا محرک یہی ''نشانی'' باقی رکھنے کی خواہش تھی۔''[10]

یعنی ملا وجہی نے لوک ادب سے ایک معروف قصہ لے کر اسے اپنے تخلیقی و تخیلی انداز میں دکنی اردو میں پیش کیا ۔

کرم کی نظر کر میٹھی بات سوں ہراک آدمی کوں ہراک دھات سوں

وجہی جدید علوم سے کافی حد تک واقف تھا۔ یہ مثنوی صرف ادبی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ اس کا مطالعہ علم فلکیات و علم نجوم سے بھی ہمیں روشناس کراتا ہے۔ قطب، مشتری، مریخ، عطارد، زہرہ، مہتاب، اسد، سرطان جیسے نام ان علوم کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ مثنوی کے چند اشعار درج ذیل ہیں... ۔

محبت کرامے جو پیتا اہے مرگ اس کوں نئیں جم وہ جیتا اہے
کہ دائم رہنے کا نئیں ٹھار یاں نئیں کوئی آیا ہے دوبار یاں
جے مومن مسلمان دل نرم ہے نشان اس کے ایمان کا شرم ہے
کہ انصاف دیوے وہی راست ہے کہ انصاف طاعت سے بھی زیاست ہے
جسے بات کے ربط کا فام نئیں اسے شعر کہنے سے کچھ کام نئیں

وجہی کی مثنوی قطب مشتری جسے اس نے بارہ دنوں میں مکمل کیا تھا، مقامی رنگ و آہنگ میں بھری ہوئی ہے۔ اس دور کی ثقافتی سرگرمیاں، معاشرتی احوال، تہذیبی رنگا رنگی جا بجا اس مثنوی میں نظر آتی ہے۔ اس کی زبان آسان اور سادہ ہے، رعایت لفظی اور استعارات و نادر تشبیہات نے قرات میں دلچسپی برقرار رکھی ہے... ۔

نگر میں جو آیا قطبؔ شاہ نول لگی بجنے چوندھر خوشیاں کے طبل
شہر میں سو عید آج لوگاں کیے کہری گر انند کاج کاکاں کیے
لگے حال احوال سب پوچھنے جو شہ دیکھے تھے سو کہنے لگے
جو گاوں وہ شہ کو کماتے اتھے سو راگاں پہ راگاں جماتے اتھے
لگے مطرباں گانے یوں ساز سوں کہ دھرتی ہے مست آواز سوں
دو نو خیز اوتار بھج بل غرور مکیاں سوں پہاڑا کرے چورچور

وجہی کے ہمت اور حوصلے نے دکنی اردو زبان میں اس قسم کے کئی تجربات کیے ہیں۔ وجہی کی زبان سمجھنے میں آج بھی جبکہ اردو بہت سے تطہیری سطحوں سے گزر کر صاف وشفاف ہو چکی ہے ،دقت نہیں ہوتی ۔وجہی اپنے دور میں جدید اور دوراندیش شاعر تھا۔اس کی شاعری میں قصیدے،مرثیے ،غزلیں اور رباعیات بھی تحقیق ہو چکی ہیں۔بدیع حسینی نے اپنی منفرد کتاب ''دکن میں ریختی کا ارتقا''میں وجہی کے کلام میں ریختی کے اثرات بھی تلاش کیے ہیں۔۔

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگ آ مل رے پیارے
تج بن منجے جیو نا بہت ہوتا ہے مشکل رے پیارے

جہاں میں دیکھتی ہوں وہاں مجھے اس کاچ موں دستاں
وہی بستا ہے دل میں ووچ ٹھارے ٹھار یاد آتا 11؎

ملا وجہی قطب شاہی سلطنت کا سب سے بڑا ادیب وشاعر ہے۔جس طرح ملا وجہی اور دیگر نے اپنے سے پیش تر شعرا کو منظوم دادِ تحسین پیش کیا ہے بعد کے شعرا نے بھی اسی روایت کو قایم رکھا۔طبعی نے اپنی مثنوی ''بہرام وگل اندام'' کی تصنیف کے دوران وجہی کو خواب میں دیکھا.....۔

لکیا میں جو یوں مثنوی بولنے یوں موتیاں نچھل ڈھال تیوں رولنے
یو وجہی مرے خواب میں آئے کر کہ اپنا سورج ناد دکھلائے کر
سراسر سنیاں جو مری مثنوی کہیابات طبعی ہے تیری نوی

وجہی کی نثر اور نظم دونوں میں ہندوستانی تہذیب وثقافت کے نشانات پائے جاتے ہیں۔وجہی کو اپنے اشعار میں ہندوی عناصر سے اعتراض نہیں۔وہ زنار، کاشی، جوگی ،گنگا جیسے الفاظ روانی سے استعمال کرتا ہے۔

تج باس سوں ماتے ہے، پھر کیف کھانا کیا سبب تن من جلا جوگی ہوئے، پھر راک لانا کیا سبب
تج زلف کے یک تار سوں ،زنار کر گھالوں گلے گنگا دھرے توں جیوں منے،کاسی کوں جانا کیا سبب

وجہی نے مقامی اصطلاحوں کو بھلے ہی استعاراتی طور پر استعمال کیا ہو مگر اس کے کلام میں ان کی موجودگی گنگا جمنی تہذیب کی صحت مند روایت کی ترجمان ہے۔جہاں ہم ہیں،اس مقام

کو وہاں کی ساری جزیات کو تہذیبی و معاشرتی عناصر کو جوں کا توں بیان کرنا حقیقت نگاری کہلاتا ہے اور یہ وصف وجہی کے کلام میں نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر محمد علی اثر نے وجہی کی غزلوں میں اس خوبی کو تلاش کرتے ہوئے پوری دکنی شاعری کی مقامی تہذیب سے وابستگی کی جانب اشارہ کیا ہے

''وجہی کی غزل کی...نمایاں خصوصیت واقعہ نگاری یا حقیقت پسندی کا رجحان ہے۔ اس کے کلام پر مقامی ماحول کی تہذیبی روایات اور معاشرتی خصوصیات کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔غزل میں ہندوستانی ماحول اور مقامی روایات کی ترجمانی وجہی یا قدیم دکنی کے دوسرے شعرا کا اہم کارنامہ ہے۔اردو شاعری پر عام طور سے یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ ہندی نژاد ہونے کے باوجود ہندوستانی رنگ وروپ سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی،اس کے سارے خدو خال ایرانی ہیں .....یہ خیال ۱۷۰۰ء کے بعد دہلی اور لکھنو میں نشونما پانے والی شاعری کی حد تک درست معلوم ہوتا ہے لیکن دکنی شعرا اس خصوص میں کافی حقیقت پسند (REALIST) ہیں اور ایک صحت مند نقطہ نظر کی غمازی کرتے ہیں۔'' 12؎

نہ پوچھو بہن جو تسی کب ملنا پیوسوں ہوئے سی
غم برہا سب میں سوئے سی نا جانے دکھ یو کوئے سی

محمد قلی قطب شاہ ایک کامیاب بادشاہ بھی تھا اور اچھا شاعر بھی۔اس کا ایک ضخیم دیوان دکنی اردو میں موجود ہے۔جس میں حمد،نعت،منقبت،مناجات،تہذیبی وثقافتی موضوعات کی نظمیں ،ریختی،غزلیں،قصائد،رباعیات،مراثی،مثنوی اور قطعہ شامل ہیں۔یہ اس دور کا پہلا باقاعدہ فارسی طرز پر بھرپور دیوان دستیاب ہوا ہے۔اسے اردو کا پہلا دیوان تصور کیا جاتا ہے۔ ؎

مناجات میرا توں سن یا سمیع مجے خوش توں رک رات دن یا سمیع
اثر تج محبت کا جس کوں چڑے گا تیرے لعل بن اس کوں کوئی نہ اتارے
چنچل تج نیناں کی چمکار دیکھ نت آسماں کیا بجلیاں پائیں حظ
آسماں کہنے گناں مشکل بہوت گر کہیں گے تو کہیں گے بوتراب

محمد قلی قطب شاہ آسودہ حال تھا، اسے نہ فکرِ روزگار تھا نہ محبوب سے جدائی کا درد سہنا تھا ، نہ معاشرے کے کسی ٹھیکیدار کا ڈر وخوف اور نہ ہی کسی بدنامی کا اندیشہ تھا۔اسی لیے اس کے کلام میں یاسیت یا قنوطیت کے عناصر جگہ نہیں بنا پائے ۔محمد علی اثر محمد قلی قطب شاہ کے فن پر گہری نگاہ ڈالنے کے بعد لکھتے ہیں...

''محمد قلی کی غزلوں میں سوز و گداز ہے اور نہ فکر کی گہرائی ، درد وغم کی فراوانی ہے اور نہ نشتریت۔اس نے اپنی زندگی کی بہاریں عیش ونشاط اور راگ ورنگ میں گزاریں۔اسی لیے اس کے کلام میں رنگینی ورعنائی ہے، تازگی وشگفتگی ہے، سیرابی وسرمستی ہے۔غرض آسودگی کے تمام روپ اس کے کلام میں جلوہ گر نظر آتے ہیں۔محمد قلی کا آرٹ کلاسیکی آرٹ کی ترجمانی کرتا ہے۔یہ خوش حالی، اطمینان اور آسودگی کا آرٹ ہے۔'' 13؎

روایت ہے کہ اس کی والدہ غیر مسلم (ہندو) تھی۔چنانچہ اس کے خون میں یہاں کے جامد تصورات کچھ اس قدر رچ بس گئے تھے کہ اس نے اپنے آپ کو اجداد سے جداگانہ اسلوب میں ڈھال لیا۔کردار سوچ پر اثر انداز ہوتا ہے اور سوچ کردار پر۔محمد قلی کے ساتھ یہی ہوا۔اس کا کردار اور سوچ ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہے۔کلامِ محمد قلی کا مطالعہ بتاتا ہے کہ موضوعات کا کینوس خاصا وسیع ہے۔فطری طور پر جو موضوعات آمد کی صورت میں وقوع پذیر ہوتے گئے محمد قلی نے ان کی رو میں بہتے ہوئے شاعری کی ڈور ڈھیلی چھوڑ دی تھی۔محمد قلی بادشاہ تھا، فارسی اس وقت درباری زبان تھی اور قابلِ فخر سمجھی جاتی تھی۔شاعری میں یا بول چال میں فارسی زبان کی مرصع سازی اور مشکل الفاظ کے استعمال کو اپنی شان سمجھا جاتا تھا، اس کے برعکس محمد قلی نے سادگی کو اور آسان دکنی زبان کو اہمیت دی اور اسے استعمال کیا۔

'' انھوں نے فارسی کی مروجہ روایت سے بغاوت کی اور مرصع اور پر پیچ اسلوب کی جگہ سادہ اور رواں اظہارِ بیان اپنایا.....سادگی و پرکاری اور روانی و بے ساختگی محمد قلی کی غزل کی ایک ایسی خصوصیت ہے جو اس کو دکنی دور کے آخری شعرا سے ممتاز کرتی ہے۔'' 14؎

ہمارا سجن خوش نظر باز ہے　　تو اس دل میں سب عشق کا راز ہے
سنوں عاقلاں سب کہ دنیا ہے فانی　　جو کوئی بوجھیا اس ہے صاحب قرانی

ڈاکٹر جمیل جالبی محمد قلی قطب شاہ کی زبان کی نشاندہی کرتے ہوئے اسے عوامی زبان قرار دیتے ہیں....

''محمد قلی قطب شاہ دکن کے عوام کی مشترک زبان میں خواص کی روایت کو ایک ایسی عوامی سطح پر لے آتا ہے جہاں عوام وخواص دونوں فکر واظہار میں ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔اس نے کثرت سے ایسی نظمیں لکھیں جو عوامی شاعری سے تعلق رکھتی ہیں۔'' 15؎

محمد قلی قطب شاہ عاشقی پسند انسان تھا۔اسے ریختی سے بھی لگاؤ تھا۔اہم بات یہ کہ یہاں بھی اس کے قلم نے مشکل بندش وتراکیب الفاظ سے پرہیز ہی کیا۔اور سادگی میں شیرینی اور شگفتگی بھر دی۔

'' اس کی ریختیوں میں سادگی،سلاست اور رنگینی کے ساتھ ساتھ زنانی لب ولہجہ کے لوچ،لفظوں کے ترنم،انداز بیان کی شیرینی اور جذبات میں گھلاوٹ نے ایک ندرت ولطافت اور تازگی وشگفتگی پیدا کر دی ہے۔'' 16؎

محمد قلی قطب شاہ نے شاہی روش سے ہٹ کر نہ صرف عوامی زبان اختیار کی بلکہ علاقائی اثرات کچھ اس طرح اپنے آپ پر حاوی کر لیے کہ وہ جنوب کا واجد علی شاہ بن گیا تھا۔اس کے لباس کے متعلق سیدہ جعفر تحریر کرتی ہیں..

''محمد قلی کی رگوں میں اگر چہ تاتاری خون دوڑ رہا تھا لیکن چار پشتوں کی دکن میں رہائش اور بود وباش اس کی شخصیت اور ظاہری وضع قطع پر اثر انداز ہوئی تھی۔محمد قلی نے اپنے آباواجداد کے لباس ترک کر کے سر پر سمور کی کلاہ کے بجائے دکنی وضع کی پیچ دار پگڑی رکھی.....ململ کا جامہ اور شبنم کا نیمہ زیب تن کیا۔ہاتھوں میں جڑاو کڑے پہنے اور داڑھی کا صفایا کر دیا۔'' 17؎

محمد قلی قطب شاہ کی شاعری میں مقامی رنگ کی آمیزش نمایاں ہے۔دراصل یہ مسلمان بادشاہوں کی رواداری کا نمونہ بھی تھا۔مرکز میں اکبر بادشاہ اسی قسم کی اصلاحات کے تجربے کر رہا تھا

۔محمد قلی کے موضوعات بعد کے دور میں ہمارے عوامی شاعر نظیر اکبرآبادی کے ہاں بھی نظر آتے ہیں۔محمد قلی نے مختلف عیدوں کے ساتھ ساتھ بسنت،نوروز اور شادی بیاہ کے علاقائی مراسم کے متعلق بھی منظوم طرز میں اپنی دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔ ؎

خدا کے کرم سیتی شبرات آیا　　خوشیاں کا اجالا جگت میں دکھایا
بسنت کھیلیں ہمن ہور ساجنا یوں　　کہ اسمان رنگ شفق پایا ہے سارا
بسنت کی خماری نین میں بھری　　ہنڈولے نین دل ڈلایا بسنت
نورانی نوروزنوراں سوں آیا　　حمل حسب حالاں نے حضرت تے دھایا
نس عید جلوہ گر ہو ، گئے دن صیام ساقی　　نو چند ساغراں میں بھر مے مدام ساقی
چنداں عین عیدی بشارت دکھایا　　بھنواں سیتی ساقی اشارت دکھایا
خبر بکرید خوشیاں سیتی میرے تئیں لیایا ہے　　خوشیاں اوپر تے قربانی ہونے بکرید آیا ہے
خوشی خبراں سنایا عید بکرید　　کہ قرباں ہونے آیا عید بکرید

تہذیبی وثقافتی لگاؤ کی جب بات ہوتی ہے تو یہ یاد رکھنا چاہیے کہ یہ معاملہ انفرادی پسند ناپسند کا ہوتا ہے۔اور کسی تہذیبی عنصر کو اپنانے کا یا اس سے پہلوتہی برتنے کا اختیار بھی انفرادی ہی ہوتا ہے۔ ہندوستان میں مسلمانوں نے حکومت کی ،دور دراز علاقے بھی زیرِ نگیں رہے۔کسی حاکم نے مقامی اثرات کو قبول کیا کسی نے ان سے اپنے آپ کو الگ رکھا۔یہاں جبر وزور والا معاملہ کہیں بھی نہیں تھا۔نہ حاکموں کی طرف سے اور نہ ہی رعایا کی طرف سے،نہ حاکموں کے لیے اور نہ ہی رعایا کے لیے۔مذہب اور تہذیب وثقافت کا تعلق ذاتی ردوقبول پر رکھا گیا تھا اور یہ تاریخ کا سب سے زریں طریقہ حکومت تھا، یہاں آمد کی اجازت تھی آورد کی نہیں تھی ،تلوار ایسے وقت میں میان میں چلی جایا کرتی تھی ۔محمد قلی قطب شاہ نے تو دکنی تہذیب کو خود قبول کر لیا تھا اور اس کے رنگ میں رنگ گیا تھا۔اس کی شاعری میں یہ رنگ جگہ جگہ ظاہر ہوتا ہے:

> ''سلطان محمد قلی نے اپنی شاعری میں اس دور کے سماجی اور تہذیبی حالات رسم ورواج مراسم شادی بیاہ،عید میلاد،شب برات، بسنت نوروز، سالگرہ وغیرہ اور نیچرل شاعری کا جو ذخیرہ چھوڑا ہے وہ فراموش نہیں ہوسکتا۔اور اپنے پایہ تخت حیدرآباد کی آرائش

وزیبائش،شہر کی خوبصورتی اور صفائی، باغوں کی تروتازگی، پھول پھل،ترکاری،میوہ وغیرہ کا جوحال لکھا ہے وہ شاعری کا مبالغہ نہیں بلکہ حقیقت ہے۔'' 18؎

محمد قلی کی پیاریوں کے ناموں میں بھی مقامی تہذیب کی بومحسوس کی جاسکتی ہے۔لالن، موہن،مشتری ،چھبیلی، گوری، لالا، پدمنی،سندر،ساجنی،رنگیلی وغیرہ پیاریاں محمد قلی کی دلچسپی کے مظہر ہیں ۔اسلامی تہذیب وثقافت میں ان پیاریوں کی اجازت نہ بھی ہوں تاہم ملوکیت کے جراثیم کے ساتھ ساتھ مقامی رنگ واسلوب کے زیرِ اثر محمد قلی کے حرم میں ان پیاریوں کی موجودگی اور پھران پر شاعر بادشاہ کی نظمیں ان کی اہمیت ووقعت کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔محمد قلی کی شاعری کا مزاج ہندوستانی ہے۔تاہم وہ قدم قدم پہ یہ یاد رکھتا ہے کہ وہ نبی ﷺ کا امتی ہے۔اس کی تقریباً ہر نظم میں یا ہر غزل میں ''نبی صدقے'' یا ''صدقے نبی'' مقطع میں شامل ہے۔حتیٰ کہ جب وہ نوروز یا بسنت جیسے تہواروں پر نظم لکھتا ہے تب بھی اس کے ہاتھ سے ''دامنِ نبی'' چھوٹ نہیں پاتا!اسلامی عیدوں اور تہواروں کا ذکر ہی کیا! یہاں چند اشعار ملاحظے کے لیے پیش کیے جاتے ہیں۔

نبی صدقے خوشی گھر گھر انند ہے ٹھار ٹھارا اے قطب ترے گھر میں ہزاراں سال تک بکرید مہماں ہے
(بقرعید)

کچیاں کونلیاں کنواریاں ناریاں کلیاں کوں نوروز آ محمد صدقے قطبؔا کوں انداں سوں ملایا ہے
(نوروز)

نبی صدقے بسنت کھیلیا قطبؔ شہ رنگیلا ہو رہیاں ترلوک سارا
(بسنت)

نبی صدقے میں ہوں محمد غلام نوی ریت سیتی رت ملایا بسنت
(بسنت)

نبی صدقے پایا ہے جنت کی حور محبت قطبؔ کر خوشیاں سوں توں راج
(پیاریاں)

نبی صدقے قطبؔا او من موہنی کوں اپس کنٹھ لا کر میاسوں مناوے
(غزل)

غواصؔی سلطان محمد قطب شاہ اور سلطان عبداللہ قطب شاہ کے دربار سے منسلک تھا۔آخرالذکر بادشاہ کے دربار میں اسے خاص احترام ومقام حاصل ہوااور ملک الشعرا خطاب عطا ہوا۔ بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کی طرف سے ملک خوشنود کوسفیر بنا کر گولکنڈہ بھیجا گیا تھا جس کے عوض میں عبداللہ قطب شاہ نے اپنے ملک الشعرا غواصؔی کو اپنا خاص ایلچی بنا کر بیجاپور بھیجا۔ غواصؔی قادرالکلام شاعر تھا۔اس کی تین مثنویاں دستیاب ہوئیں ہیں۔سیف الملک وبدیع الجمال، طوطی نامہ اور مینا ستونتی جسے چندا اور لورک بھی کہتے ہیں۔اس نے غزلیں بھی لکھیں ہیں۔اوران میں تغزل کا رنگ نکھرا ہوا نظر آتا ہے۔اس کے موضوعات محدود نہیں ہیں۔وہ عشق و عاشقی کے ساتھ ساتھ اخلاقی اور تصوفانہ مضامین پر بھی خامہ فرسائی کرتا ہے۔اس کی جولانیِ طبع، بلند خیالی اور منفرد اسلوبِ بیان اسے اس دور کے صفِ اوّل کے شعرا میں پہنچا دیتے ہیں۔غواصؔی کی مثنویوں میں پرشکوہ اندازِ بیان، الفاظ کی خوبصورت بندشیں اور سلسلہ واقعات میں ایک بہاؤ کا سا انداز پایا جاتا ہے۔وہ مقامی الفاظ کو برتنا اپنے لیے زیادہ آسان سمجھتا ہے، دکنی زبان اس کے ہاں کافی تطہیری صورت میں نظر آتی ہے۔وہ تصنع سے پاک آسان اور صاف زبان استعمال کرتا ہے۔

الٰہی جگت کا الٰہی سو توں　　کرن ہار جم بادشاہی سو توں
(سیف الملک وبدیع الجمال)

جو دریا لہو کا ابلنے لگیا　　گگن اس پہ کشتی ہو چلنے لگیا
(ایضاً)

مہاراج سلطان عبداللہ ناؤں　　ثریا کے تارک پر اس کا چھاؤں
(طوطی نامہ)

نہیں داستاں ہے یو ہے بوستاں　　عجب کیا جو خوش اس تے ہوئے جہاں
(ایضاً)

مرا کام ہے اس زمانے میں آج　　کہ ساجے نہ یو کام کس منج باج
(ایضاً)

الٰہی شرم دھرم تج پاس ہے ہمن کو ترے کرم کی آس ہے

(میناستونتی یاچنداادرلورک)

چتر بادشاہ خوب چھبیلا نول اتھا خوش چمن میں سو دل کا کنول

(ایضاً)

مری شرم نازک ہے شیشے ستی برا بول ہے سخت تیشے ستی

(ایضاً)

مرا سخت سینہ ہے الماس تے کہ سہتی ہوں میں دوکھ آکاس تے

(ایضاً)

غواصی کی مثنویاں یوں تو فارسی قصوں سے ماخوذ ہیں مگر جب وہ انھیں دکنی روپ دیتا ہے تو اصل کہانی کے ساتھ ساتھ مناظر اور تہذیبی عناصر میں ملکی رنگ آمیزی کرتا جاتا ہے۔ یا اگر کہانی میں کسی قسم کی آزادی نہیں ملتی تو وہ باقی جزیات میں یہاں کی بو باس بھر دیتا ہے۔اس کی ساری مثنویاں اسی رنگ میں رنگی ہوئیں ہیں۔مثنوی ''سیف الملک و بدیع الجمال'' میں موجود دکنی خصوصیت کی جانب پروفیسر فاطمہ بیگم نے اشارہ کیا ہے

> ''اس مثنوی کی سب سے اہم خصوصیت اس کا اندازِ بیان ہے۔عام زبان میں کہانی بیان کردی گئی ہے۔اشعار میں بہاؤ کی سی کیفیت ہے۔دکنی اور پراکرتی الفاظ وجہی کے مقابلے کہیں زیادہ ہیں۔.....یہ مثنوی فارسی سے دکنی میں منتقل کی گئی لیکن معاشرتی نقوش اطراف واکناف کے پیش کیے گئے ہیں ،طرزِحکومت رہن سہن ،منظرنگاری سب کچھ مقامی رنگ میں نظر آتے ہیں۔شادی بیاہ کی رسومات ہندوستانی ہیں۔جہاں کہیں بھی منظرکشی کی گئی ہے مقامی مناظر پیش کیے گئے ہیں۔'' 19؎

ابنِ نشاطی کی مثنوی ''پھول بن'' دکنی ادب میں ایک زندہ وجاوید کارنامہ ہے۔یہ مثنوی فارسی مثنوی ''بساتین'' سے ماخوذ ہے۔اس میں تین قصے بیان ہوئے ہیں۔ ؎

بساتین جو حکایت فارسی ہے محبت دیکھے کی آرسی ہے

چندر آدھا کہوں میں کیوں بپانی چندر آدھا نہیں ویسا نورانی

بھبھوتی اپنے موں کو پھر لگائی　　پنم کا چاند بادل میں چھپائی
منگے تو جسم میں ہر کس کے جانا　　منگے پھر کر اپنے تن میں آنا

ابنِ نشاطی کی سوائے اس مثنوی کے اور کسی تخلیق کا ہنوز پتہ نہیں چلتا۔اس مثنوی کے تینوں قصوں میں ''ہندوستانیت'' کی تلاش کرتے ہوئے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''اس قصے میں سنسکرت اور عربی فارسی قصوں کا رنگ صاف نظر آتا ہے۔ قصے میں قصہ پیدا کرنے کا اصول بید بائے کی کہانیوں اور الف لیلیٰ سے لیا گیا ہے۔تمہیدی قصوں کے بعد جو داستانیں بیان کی گئیں ہیں ان میں بھی اسلامی اصل پر ہندی پیوند کاری بڑی خوش اسلوبی سے کی گئی ہے۔کنچن پٹن، جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے ہندوستان ہی کا کوئی شہر ہے۔خواب میں درویش کا نظر آنا اور بادشاہ کا اس کی تعبیر چاہنا، قصہ گوئی کا ایرانی انداز ہے۔پہلی کہانی میں میر قصہ ختن کے سوداگر کا لڑکا ہے۔لیکن قصے کی جائے وقوع کشمیر اور اس کی ہیروئن گجرات کے زاہد کی بیٹی ہے۔دوسرا قصہ خالص ہندوستانی ہے۔راجا کی جوگیوں سے عقیدت، روح کی نقلِ مکانی اور پرندوں کا انسانوں کی طرح باتیں کرنا، شک سپ تتی، بیتال پچیسی، پنچ تنتر وغیرہ میں پایا جاتا ہے۔تیسرا قصہ ایرانی انداز کا ہے۔اس کا ہیرو اور ہیروئین دونوں اسلامی ممالک سے تعلق رکھتے ہیں۔لیکن جس باغ میں ان دونوں کی ملاقات دکھائی گئی ہے، اس کا ذکر پڑھ کر ذہن بے اختیار ہندوستان کے قدرتی مناظر کی طرف منتقل ہوتا ہے۔'' 20

قطب شاہی دور ادبی و ثقافتی اعتبار سے کافی دولت مند ثابت ہوا ہے۔درج بالا جواہر پاروں کے علاوہ اس معدن سے مزید کئی شاہکار تحقیق ہو چکے ہیں۔مثنوی ''بہرام و گل اندام'' از طبعی، مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' از عاجز، ''تحفۃ النصائح'' از قطبی، کلیات از سلطان عبداللہ، ''ماہِ پیکر'' از جنیدی، معراج نامہ از بلاقی، سہا گن نامہ، چکی نامہ، چرخہ نامہ از شاہ راجو حسینی نیز کبیر، محبّ، خواص، فائز، فتاحی، سالک جیسے اور بہت سے شعرا قطب شاہی سرپرستی میں دکنی اردو کی آبیاری کر رہے تھے۔

حواشی:

1. دکن میں اردو، نصیر الدین ہاشمی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی، 2004، ص 37-36

2. ایضاً،ص74
3. تاریخ ادب اردو(جلداول)،ڈاکٹرجمیل جالبی،ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس،نئی دہلی،2013،ص291
4. ایضاً،ص290
5. دکن میں اردو،نصیرالدین ہاشمی،قومی کونسل برائے فروغ اردوزبان،نئی دہلی،2004،ص82
6. دکنی غزل کی نشونما،ڈاکٹرمحمدعلی اثر،خورشید پریس حیدرآباد،1986،ص84
7. ایضاً،ص97-99
8. ایضاً،ص92-93
9. سب رس۔ایک مطالعہ از پروفیسرمحمودشیرانی،مشمولہ دکنی اردو،مرتب ڈاکٹرعبدالستاردلوی،شعبہ اردوممبئی یونیورسٹی،ممبئی،1987،ص199
10. کلیات محمدقلی قطب شاہ،مرتبہ ڈاکٹرسیدہ جعفر،ترقی اردوہندبیورو،نئی دہلی،1985،ص87-88
11. دکن میں ریختی کاارتقا،بدیع حسینی،انجمن ترقی اردو،حیدرآباد،ص257-258
12. دکنی غزل کی نشونما،ڈاکٹرمحمدعلی اثر،خورشید پریس،حیدرآباد،1986،ص115
13. ایضاً،ص127-128
14. ایضاً،ص126
15. تاریخ ادب اردو(جلداول)،ڈاکٹرجمیل جالبی،ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس،نئی دہلی،2013،ص312-13
16. دکن میں ریختی کاارتقا،بدیع حسینی،انجمن ترقی اردو،حیدرآباد،ص246
17. کلیات محمدقلی قطب شاہ،مرتبہ ڈاکٹرسیدہ جعفر،ترقی اردوہندبیورو،نئی دہلی،1985،ص54
18. دکھنی ادب کاتہذیبی پس منظر،ازنصیرالدین ہاشمی،مشمولہ دکنی اردو،مرتب ڈاکٹرعبدالستاردلوی،شعبہ اردوممبئی یونیورسٹی،ممبئی،1987،ص68-69
19. غواصی رسیف الملوک وبدیع الجمال،از پروفیسرفاطمہ بیگم،مشمولہ اردوکی چندکلاسیکی مثنویاں،مرتبہ ڈاکٹر معزہ(قاضی)دلوی،اردوچینل ممبئی،2010،ص53
20. ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردومثنویاں ڈاکٹرگوپی چندنارنگ،قومی کونسل برائے فروغ اردوزبان،نئی دہلی،دسمبر2001،ص306-07

ڈاکٹرمزمل سرکھوت' شعبۂ اُردو' ممبئی یونیورسٹی میں اسسٹنٹ پروفیسر ہیں۔

بدر سلطانہ

مثنوی 'گلشن عشق' میں دکنی تہذیب وثقافت

کسی بھی معاشرے میں انسانی وجود کا مقصد زندگی کو سہولت اور آرام سے گزارتے ہوئے اس کو جاری وساری رکھنا ہے اس مقصد کی تکمیل کے لیے انسان اپنے اطراف واکناف کے ماحول سے مختلف وسائل حاصل کرتا ہے ان وسائل کے مطابق خود کو ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے اس طرح آہستہ آہستہ معاشرہ ماحول کے بارے میں ایک اجتماعی رویہ اختیار کرتا ہے کسی بھی معاشرے کے ایسے اجتماعی رویے کو ہم کلچر یا تہذیب وثقافت کہتے ہیں:

کلچر کی تعریف یہ ہے کہ

'' کلچر جرمن زبان کے لفظ 'کلٹور' سے ماخوذ ہے جس میں جوتنے بونے اور اُگانے کا استعارہ پایا جاتا ہے مگر جو کچھ بویا جاتا ہے۔ وہ زمین نہیں، انفرادی اور اجتماعی ذہن ہے جو کچھ بویا جاتا ہے وہ بیج نہیں تصورات ہیں اور جو کچھ اُگایا جاتا ہے وہ اناج کی فصل نہیں یکسانی کردار کا وہ نمونہ ہے جس کی بدولت کسی گروہ میں وحدت کا شعور راسخ ہوتا ہے''۔

ثقافت کی تعریف اس طرح ہے کہ

'' ثقافت اکتسابی طرزِ عمل کا نام ہے اکتسابی طرزِ عمل میں ہماری وہ تمام عادات، افعال، خیالات اور اقدار شامل ہیں جنھیں ہم ایک منظّم معاشرے یا گروہ یا خاندان کے رکن کی حیثیت سے عزیز رکھتے ہیں یا ان پر عمل کرتے ہیں یا ان پر عمل کرنے کی خواہش رکھتے ہیں''۔

دکنی شاعری ابتداء ہی سے دکنی تہذیب وتمدن سے متاثر رہی ہے اور تمام اصنافِ سخن جیسے غزل، مرثیہ، قصیدہ کی بہ نسبت مثنوی میں تہذیب وروایات کی اچھی مرقع کشی ملتی ہے اِن مثنویوں میں دکنی لباس، طرزِ معاشرت، آدابِ نشست وبرخاست، فنونِ لطیفہ اور پوری معاشرتی زندگی ہمیں نظر آتی ہے جس کی مثالیں بہمنی عہد میں لکھی گئی اُردو کی پہلی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' سے لے کر عادل شاہی، قطب شاہی اور بعد کے عہد میں لکھی گئی مثنویوں میں ملتی ہیں۔ دکنی شعراء نے اظہارِ خیال کے لیے مقامی رنگ اور روایات کو اپنایا، مقامی روایات سے دکنی شعراء کی محبت اور اپنائیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ کردار چاہے مصر وفارس کے ہوں لیکن ان میں پائی جانے والی صفات مقامی ہوں گی۔

بہمنی شاہوں نے مقامی تہذیب اور روایات کی حوصلہ افزائی کی، ان کی تقلید میں قطب شاہوں اور عادل شاہوں نے بھی مقامی تہذیب وثقافت کو بڑھاوا دیا، شاہوں کی خصوصی دلچسپی کی وجہ سے دکنی شعراء نے بھی اپنی تخلیقات میں اپنے عہد کی تہذیب ومعاشرت کی تصور پیش کی، حسن شوقی، وجہی، غواصی، قلی قطب شاہ، عبدل، مقیمی، مقیم، صنعتی، شاہی، نصرتی، فائز، اور ہاشمی وغیرہ نے اپنے عہد کی تہذیب وتمدن کی عکاسی اپنی مثنویوں میں کی۔

ایسی ہی مقامی تہذیبی وثقافتی مرقعوں سے مالا مال مثنوی' بیجاپور کے عادل شاہی عہد کے نامور شاعر نصرتی کی مثنوی ''گلشنِ عشق'' ہے جسے ہم دکنی تہذیب وثقافت کے حوالے سے نمائندہ مثنوی کہہ سکتے ہیں۔

مثنوی ''گلشنِ عشق'' میں منوہر اور مدمالتی کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ قصہ اس طرح ہے کہ راجہ وکرم لاولد تھا ایک روز وہ کھانا کھا ہی رہا تھا کہ دروازے پر ایک سنیاسی نے صدا لگائی، راجہ نے کھانا اُس کے آگے کیا، لیکن سنیاسی نے لاولد کے ہاتھوں دان لینے سے انکار کر دیا اور منہ پھیر کر چلا گیا، رانی کے کہنے پر راجہ سنیاسی کی تلاش میں نکل پڑا، اور پریوں کی مدد سے سنیاسی تک پہنچ گیا، سنیاسی نے ایک پھل رانی کو کھلانے کے لیے دیا، جس کے کھانے کے بعد رانی

نے ایک چاند سے لڑکے کو جنم دیا اس لڑکے کا نام منوہر رکھا گیا، نجومیوں کی پیشن گوئی کے مطابق منوہر چودہ برس کا ہوا تو اس پر مصیبت آپڑتی ہے پریاں منوہر کے حسن کا شکار ہو کر اُس کا جوڑ ملانے کی خاطر اُسے سات سمندر پار مدمالتی کے محل لے جاتی ہیں دونوں ایک دوسرے کو اپنا دل دے بیٹھتے ہیں پریاں واپس منوہر کو اُس کے محل لے آتی ہیں لیکن منوہر اور مدمالتی دونوں فراقِ یار میں تڑپنے لگے اُن کا دل خوں کے آنسو رونے لگا، منوہر مدمالتی کو پانے کی خاطر طرح طرح کی مصیبتیں برداشت کرتا ہے اور بالآخر اُسے حاصل کر ہی لیتا ہے۔

مثنوی ''گلشنِ عشق'' میں نصرتی نے جہاں بھی موقع ملا، دکنی تہذیب اور دکنی ثقافت کی ترجمانی کی، اُس نے صبح اور دکن کی شب کے علاوہ باغات، پھل، پھول، پکوان وغیرہ کا ذکر کیا ہے ۔پھلوں میں جامن، انار، نارنگیاں، جام، کیلا، انگور، شہتوت، بادام، بیر، انجیر پھلولوں میں گلِ ارغوان، لالہ، گلاب، ریحان، گیندا، نرگس، کیوڑا، مہندی وغیرہ، پرندوں میں ہدُ ہد، کوئل، طوطا، طاس، کبوتر وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔

سوگند، سیب وانجیر ونغرک، پھنس	دُریان، موز، جامون، شہتوت، انس
گرہ دار تیند و سوگندم نرم جام	بھگائے ہیں پھل نیرسوں جیوں تمام
ترنج، نار و شکر، نیبو، نارنگیاں	سفرجل وخمرک، جھنیریاں چنگیاں
جو چلغوزہ، اخروٹ، بادام اچھے	پنکھیاں کے انکھیاں کوں وہ بادام اچھے
بنا اپیسیں ہدہد رکھیا سر پہ تاج	کھیا جاج کا شہ ہوں مجلس میں آج
قبا مھور میں آئی نیلک کی لک	ہری تافتی کیچ رانو یں الک
کبوتر کو اطلس کی کرتی سہائے	قباطاس کی طاس کو خوش بگائے
اُٹھے کوئلاں مست ہوہانک مار	اُٹھے کوک کوکیاں نے بے اختیار

ترکاریوں میں چقندر، کدو، لیمو، کوتھمیر، کریلا، وغیرہ پکوانوں میں قبولی، دال، کندوری، چچونڈے، کریلا، سویا، میتھی، چیپاں، ریوڑیاں، بتاشے، لڈو وغیرہ کا ذکر جابجا مثنوی میں ملتا ہے

جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں لوگوں کی طرزِ معاشرت کیا تھی اور روزمرہ کی زندگی میں اُن کے معاملات کیا تھے۔

ان سب کے علاوہ نصرآتی نے دکن کے شادی بیاہ، رسم رواج اور طور طریقوں کو بھی بڑی مہارت سے بیان کیا ہے، منوہر اور مدمالتی کا بیاہ طئے پاتا ہے چندرسین، راجہ سورمل اور منوہر مدمالتی کے ملک مہارس نگر پہنچتے ہیں اس موقع پر نصرتی مہمانوں کی آمد اور دلہن والوں کی جانب سے اُن کی آؤ بھگت پر لکھتا ہے کہ مدمالتی کا باپ راجہ دھرم راج بڑے فخر اور مان کے ساتھ اپنے سمدھیوں کا استقبال کرتا ہے دولہے والوں کو ہسنی خوشی، گاتے بجاتے اپنے محل لے آتا ہے قدم قدم پر ہیرے جواہرات ان پر نثار کرتا ہے سمدھیوں کو قیمتی زربفت کے لباس عنایت کر کے اُن کی تواضع کرتا ہے۔

تلک شاطر ان دوڑا ایسے میں آئے　　خبر خوش وہ سمدیاں کے آنے کی لیائے
کہ ٹک رچ، دھرم راج گردن فراز　　گیامان دینے اپیں پیش واز
یک یک سوں سب جیوں عزیزاں ملے　　ادک گاج باجے سوں گھر چلے
چرن مان کے جان وہ دھرنے منگے　　سٹے پایہ انداززربفت کے

شادی کے اس موقع پر راجہ دھرم راج نے مہمانوں کی ضیافت انواع اقسام کے پکوانوں سے کی، جس میں مزعفر، قبولی، خشکا، پلاؤ، کھچڑی، قلیہ، کوفتے، یخنی وغیرہ نہایت ہی لذیذ اور ذائقہ دار تھے مزعفر، زعفران زار اور خوش ذائقہ تھا قبولی میں سون کی خوشبو مہک رہی تھی پھریرے خشکہ کے دانے دانے سے خوشبو مہک رہی تھی اس خوشبو کے آگے موگرے کی کلیوں کی خوشبو بھی ماند پڑ رہی تھی اور موگرے کی یہ کلیاں خشکہ کے دانوں کی خوشبو کے آگے اُداس ہوئی جارہی تھیں انواع واقسام کے پلاؤ پکائے گئے، ہر ایک رنگ اور ہر ایک طرز کی خوش رنگ پلاؤ کا تو گویا یہاں پھول بن تھا مسالے دار کھچڑی میں شامل پھل، پھول اور پتّے کھچڑی کو سنوار رہے تھے کھچڑی میں پڑے یہ پھل، پھول اور پتّے ایسے لگ رہے تھے جیسے یہی ان کا نشیمن ہو، خوشبودار کوتھمیر کی خوشبو ہر سو پھیلی ہوئی تھی کوتھمیر کی اس خوشبو کے آگے دونا، کیا، دونا کے ہار کی خوشبو بھی

ماند پڑ گئی تھی دوسری طرف یخنی کی خوشبو فضاؤں میں مہک رہی تھی اور اس مہک کے آگے مروا کی خوشبو اور مہک بھی کم لگ رہی تھی کاک یعنی گول میٹھی روٹیاں اور کماں چاں یعنی نان کی روٹیاں گول مہتاب و آفتاب نظر آ رہی تھیں مختلف پرندوں کے شعور بے بھی ان پکوانوں میں شامل تھے جیسے بطخ کا شوربہ، مرغ کا شعور بہ اور مرغابیوں کا شور بہ وغیرہ ،شوربوں میں یہ مرغ اور مرغابیاں اس قدر تھے جیسے یہی ان کا اصل وطن ہو۔

مزعفرنہ کہۂ زعفران زار تھا　　قبولی میں سوسن کا مہکار تھا
پھر اراچ خشکا تھا سو سو باس　　دیا موگرے کے کلیاں کو اُداس
ہریک رنگ پر کار کا خوش پلاؤ　　اتھا پھول بن یک کھِلیا سو سبھاؤ
سہاتی تھی کھچڑی مسالے کی یوں　　نشیمن ہے پھل، پھول پاتاں کا جیوں
کو تھمیر انگے یا ردونا کیا　　سو یخنی نے مردی کے تیں ردکیا
گل چاند کا کاک پائے خطاب　　کما چاں دِسے جیوں گل آفتاب
نچھل شوروے میں وطن کر رھیاں　　بدغ، مرغ و مرغاں و مرغابیاں

شادی کے پُرمسرت موقع پر ہمہ اقسام کے میٹھے پکوان بھی تیار کئے گئے تھے کھیر شکر، سوجی ،حلوہ ، جلیبیاں، فالودہ ،فرنی، ملیدہ، سیویاں، سموسے، شکر پارے وغیرہ کے اس قدر انبار لگے تھے کہ یہ بادشاہ کے محل کو سائباں کر رہے تھے۔

کھڑانیر گھپورستی کھیر پر　　اوپر چور بالو سو چینی شکر
کھڑی وہ چھجی خوش ٹھائی کی نیٹ　　شکر پارہ ہور شیمی جس کی اینٹ
صفا شہید سوجی کا حلوا ئے تر　　وہ تنہی ہوا جوڑے گچ بھیتر
مشبک کی جاگے جلبیاں تمام　　رنگا رنگ پالو دہ فرنی کے جام
ملیدے کے جن ٹیک پر رخ کرے　　چھوٹیں بھوت چینی تے گھیو کے جھرے
سموسے سموسے کے سیڑھیاں کے ٹھار　　شکر پارہ کا فرش انگن کے منجھار
ہر یک جنس میوے کا تھا ڈھیک جاں　　ہوا تھا وہ قصرکوں سائیباں

عام طور پر جب پکوانوں کا ذکر ہوتا ہے تو 'باغ و بہار' میں میر امن نے بصرے کی شہزادی کے دسترخوان کے نعمتوں کا جو ذکر کیا ہے اُس کی مثال پیش کی جاتی ہے میر امن نے اس موقع پر چوالیس (44) قسم کے پکوانوں کا ذکر کیا ہے لیکن میر امن سے کم وبیش ڈیڑھ سو سال پہلے نصرتی نے دکن کے پکوانوں کی جو فہرست پیش کی ہے وہ میر امن سے کم نہیں ہے انہوں نے نہ صرف اعلیٰ قسم کے پکوانوں مثلاً، کباب، مرغ، وماہی کا ذکر کیا ہے بلکہ دکن کے عام باشندوں کے پکوانوں کو بھی دسترخوان کی نعمتوں میں شامل کیا ہے جیسے کدو، تڑی، کنھلی، کریلا، سویا، وغیرہ۔

لنبایوں کر یلا اپس ہات تند　　رہی لاجِ منڈواہوارُکھ کا کند
جو کنھلی ہوئی دال میں مل کے گھول　　رکھی ہنس گلِ زعفرانی پہ بول
بورانیاں ویخنیان کے ڈونگر تلھار　　لوے ہوردرُجاں کی موزوں پکار
ہوئے تھے کندوریاں تے رنگین چمن　　کھلے تھے سو پکوان کے پھول بن
کدو ہور چچونڈے تڑی کے بڑے　　قبولی کے گھر بیل منڈے چڑھے
ہریا کاچ سوئے تے دسے سبز بن　　ہوا پاچ میتھی تے سارا چمن
رکیبی کے گھیوسوں پرُآلا ہوا　　گلیِ بھُیں چپنے کا بجالا ہوا
شکر کے اتھے گرد میں چار سو　　چپیاں' ریوڑیاں ہور بتاسے لڈو

دکن میں روایت ہے کہ ضیافت کے بعد مہمانوں کا ہاتھ دھلایا جاتا ہے اور پان پیش کر کے ان کا مان بڑھایا جاتا ہے نصرتی لکھتا ہے منوہر اور مدماتی کی شادی کی تقریب میں جب سارے مہمان لذیذ کھانوں اور میٹھوں سے فارغ ہوئے تو اُن کی خدمت میں پان کے بیڑے پیش کئے گئے۔

اگھانا ہوا خلق جب کھاکے کھان　　دُھلاہات دے مان کے سب کو پان

ہلدی اور مہندی کی رسمیں شادی بیاہ کی تقاریب کا لازمی حصہ ہوتی ہیں دلہن اور دولہے کو ہلدی لگائی جاتی ہے سارے رشتہ دار اور دوست احباب ہلدی کھلیتے ہیں مدمالیتی اور منوہر کی ہلدی اور مہندی کا ذکر کرتے ہوئے نصرتی لکھتا ہے دونوں جانب یعنی دولہن اور دولہے والوں کی طرف

سے بڑے آرزوں اور ارمانوں کے ساتھ مہندی اور ہلدی کی رسمیں رچائی گئیں بڑے بڑے طباقوں میں ہلدی رکھی گئی تھی گول طباق میں رکھا چمکدار پیلا رنگ سورج پر سونے کے ورق کی مانند دکھائی دے رہا تھا ہر طرف ہلدی ہلدی بکھری ہوئی تھی جسکی وجہ سے سارا جگ پیلا ہو گیا، اور سونے کی مانند سنہرا نظر آنے لگا تھا۔

دونوں دھیرتے ریت رسمانہ تب روانہ ہوئے چاؤسوں ات عجب
ہلدی زعفرانی کے بھر نے طبق ہواسورتس پر سونے کا ورق
ہلدی کی ہوارسم تے جگ کنچن جہاں کاہواتیل تے مکھ منجن

مہندی کے بارے میں نصرتی لکھتا ہے مہندی ہاتھوں اور ناخنوں پر چڑھ کر خوش رنگ ہوگئی تھی۔

شفق لال مہندی تے بے شک ہوا سوُرنگی نو ے چاند کانک ہوا

بیاہ کے موقع پر لڑکی کے ماں باپ اپنی بیٹی کو جہیز کے نام پر گھریلو ساز وسامان دیتے ہیں یہ دکنی تہذیب کا حصہ ہے۔ راجہ دھرم راج بھی بیاہ کے وقت اپنی بیٹی مدمالتی کو بے شمار جہیز دیتا ہے جس میں ہر چیز شامل تھی راجہ دھرم راج نے اس قدر جہیز دیا کہ اگر عطارد بھی جہیز میں موجود اشیاء کی فہرست سازی کرتا تو ساتوں آسمان کے دفتر بھی کم پڑ جاتے، برَی بے حساب تھی جسے دیکھ کر سبھی کی نظریں چندھیاں گئیں۔

برَی تے بھرے حرص کی سب نظر بہت جھیز ایسا دینے خوبتر
عطارد اگر جمع لکھنے پہ آئے فلک سات کے بی نہ دفتر میں مائے

دکن کی شادیوں میں جب دولہا باراتیوں کے ساتھ دولہن کے گھر پہنچتا ہے تو دولہن کا بھائی آگے بڑھ کر دولہے اور باراتیوں کا استقبال کرتا ہے۔ مثنوی 'گلشنِ عشق' میں دولہا منوہر بارات لے کر دلہن مدمالتی کے در پہنچتا ہے تو یہاں ہر کوئی منوہر کی نظر اور آرتی اُتارتا ہے چندر سین جو مالتی کا منہُ بولا بھائی ہے آگے بڑھ کے دولہے کا استقبال کرتا ہے اُس پر ہیرے اور جوہرات نثار کرتا ہے اور سارے سمدھیوں کو صندل پھول سے مان دے کر اُن کی خاطر و مدارت کرتا ہے۔

ہر ایک ٹھار خوں لے ہت آرتیاں　　لگا دسیں شو اوپر وارتیاں
اسی دھات چاواں سوں چھپ کے کنا　　بنی کے جو در آیا بنا
چند رسیس لوگاں سوں گردن فراز　　ہوا اقبال اُنوں کو ہوا پیش واز
نول نورتن شو اوپر کر نثار　　قماشاں بچھا پاؤں تل زر نگار
صندل پھول سوں رکھ بی سمدیاں کے مان　　بُلالے چلے شو کر جیوریان

اس طرح نصرتی نے مثنوی ''گلشنِ عشق'' میں عقد، جلوہ اور رخصتی کے موقع پر ہونے والی رسومات کی تفصیلات پیش کی ہیں جو دراصل دکن کی رسومات ہیں، مثنوی میں شامل شادی بیاہ کی رسومات اور اس دور کے معاشرے پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے پروفیسر سیدہ جعفر لکھتی ہیں:

''ا۔منوہر اور مالتی کی شادی کی رسومات کی تفصیل نصرتی نے بڑے ذوق وشوق کے ساتھ پیش کی ہیں سہرا باندھنے، شبِ گشت اور شادی کی بعض رسومات سے متعلق بیانات خاصے دلچسپ ہیں، مختلف عطریات اور خوشبو دار اشیاء جیسے برمکھی، عود، عنبر، مشک، صندل، زعفران، آلات موسیقی اور سازوں میں دمامے، نقارے، زیورات میں کنگن، حمائل، طرہ، کرن پھول، جھمکے، نتھ، ہانس، چوسری، مکٹ، کڑے، چوڑ گوتھان، پچن، پائل اور آتشبازی میں گھن چکر وغیرہ سے ہم متعارف ہوکر آج سے تقریباً ساڑھے تین سو برس پہلے کی معاشرت، ان کے رہن سہن طرزِ بود و باس اور دیگر ثقافتی امور سے متعلق معلومات حاصل کر سکتے ہیں۔''

اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''اس مثنوی میں ضمنی طور پر ہندوستانیوں کے آداب واطوار، طعام، لباس اور شادی بیاہ کی رسموں کا جو ذکر آ گیا ہے، بہت اہم ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کے دل میں اپنے وطن اور اس کے تہذیبی اداروں سے کتنی گہری دلچسپی اور محبت ہے۔''

مثنوی ''گلشنِ عشق'' میں نصرتی نے دکنی رسم ورواج کے ساتھ دکنی تہذیب وتمدن اور طرزِ معاشرت کو بھی بیان کیا ہے جیسے ہندوستانی عورت کا اپنے شوہر کے تئیں خدمت کا جذبہ،

ہندوستانی عورت چاہے امیر ہو یا غریب شوہر کی خدمت اس کے لیے سب سے بڑی عبادت ہے۔مثنوی میں راجہ وکرم کی وفا شعار رانی بھی اپنے شوہر کی خدمت جی جان سے کرتی ہے راجہ وکرم اپنے درباری کاروبار سے فارغ ہوکرمحل پہنچتا ہے اور منُہ ہاتھ دھونے کے لیے پانی مانگواتا ہے تو رانی خود طشت اور آفتابہ لے کر آگے بڑھتی ہے اور راجہ کا منُہ ہاتھ دھولاتی ہے راجہ کو کھانا کھلاتی ہے اور شاہانہ لباس پہنا کر، پان دے کر رعایا کی خبر گیری کے لیے اُسے روانہ کرتی ہے۔

اُتر تخت جیوں شاہ گھر بیچ آئے　　تو مکھ دھونے کاج پانی منگائے
جو رانی اتھی شاہ کے تخت کی　　شریک اُس کے اقبال ہور بخت کی
ادب کی ادک شرط سوں دھن سُجات　　اپن طشت ہور آفتابہ کے ہات
سہیلیاں تے ہوجیوانگے مکھ دھلائے　　وہیں آن الوان نعمت کھلائے
پچھیں کسوت خاص ادک مان دے　　پناکرروانہ کرے پان دے
تو اس وقت وہ شاہ عالی مقام　　شہر بیچ آسب کے لیوے سلام

ماں باپ کی عزت اور اُن کی توقیر بھی دکنی تہذیب کا ایک لازمی جز ہے کنور منوہر، چنپا وتی کو راکشس کی قید سے آزاد کر کے صحیح وسالم اُس کے ماں باپ تک پہنچاتا ہے نصرتی لکھتا ہے چنپاوتی اپنے ماں باپ سے ملکر تعظیم کے لیے آگے بڑھتی ہے اور اُن کے پاؤں چھوتی ہے۔

پچھیں اُس کے چنپاوتی بیدرنگ　　ملی پانو پڑجا کے ماں باپ سنگ

نصرتی نے مثنوی ''گلشنِ عشق''میں ایرانی اور ہندوستانی تہذیب کے اشتراک سے تشکیل شدہ دکنی تہذیب، ثقافت اور سماجی روایات کی حقیقی و بے مثال عکاسی کی ہے مثنوی ''گلشنِ عشق''میں موجود دکنی تہذیب کی اس جلوہ افروزی پر ڈاکٹر انوری بیگم لکھتی ہیں:

''گلشنِ عشق'' ثقافتوں کا سنگم ہے بحیثیت مجموعی ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''گلشنِ عشق'' واقعی اشتراک ہے دو زبانوں کا، دو تہذیبوں کا، دو اقوام کا، دو قوموں کے عقیدت مندوں کا اور دو روایات کا''۔

حوالہ جات:

1. کشاف تنقیدی اصطلاحات، ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
2. تاریخ ادبِ اُردو، 1700ء تک، جلد سوم، پروفیسر سیدہ جعفر، پروفیسر گیان چند جین، NCPUL، نئی دہلی
3. ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں، گوپی چند نارنگ، NCPUL، نئی دہلی
4. قدم دکنی شاعری میں مشترکہ کلچر، ڈاکٹر انوری بیگم، کتابی دنیا، دہلی
5. مثنوی ''گلشنِ عشق''، ملک الشعراء نصرتی، مرتبہ سید محمد، مجلس اشاعتِ دکنی مخطوطات، حیدرآباد
6. باغ و بہار، میر امن، خطّی نسخہ جے پور، مرتب ڈاکٹر فیروز احمد۔ جے پور
7. دکن میں اُردو مثنوی سراج اورنگ آبادی تک، ڈاکٹر ملک راشد فیصل ا۔ نئی دہلی
8. نصرتی، مولوی عبدالحق، انجمنِ ترقی اردو، ہند۔ نئی دہلی
9. تاریخ ادب اُردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی
10. دکن میں اُردو شاعری ولّی سے پہلے، ڈاکٹر جمال شریف۔ ادارۂ ادبیاتِ اردو۔ حیدرآباد

ڈاکٹر بدر سلطانہ مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کے شعبہ اُردو سے وابستہ ہیں۔

رؤف خیرؔ

اقبال اور مادۂ تاریخ

بعض لکھنوی و دہلوی اہلِ زبان اقبال کو پنجابی ہونے کی وجہ سے چشم کم سے دیکھتے تھے مگر اقبال نے زبان و بیان کا پورا پورا خیال رکھ کر یہ ثابت کر دیا کہ وہ کسی سے کم نہیں۔ مسدس کے فارم میں نظمیں لکھیں تو مروجہ روایتی مسدس کے بالمقابل بڑی لکیریں کھینچ کر دکھائیں ان میں شاہ کار مسدس شکوہ و جواب شکوہ ہے۔ حالانکہ اس سے پہلے انیس و دبیر نے بلکہ بیشتر شاعروں نے مرثیے اسی صنف مسدس میں لکھے تھے یہاں تک کہ مولانا خواجہ الطاف حسین حالیؔ نے مسدس مدوجزر اسلام جیسا بے مثال کارنامہ کر دکھایا جسے سرسید اپنے لیے ''شاہ نیکی'' تصور کرتے تھے۔ مثنویوں کی بہتات کے بالمقابل اقبال نے ''ساقی نامہ'' رکھ کر اس ہئیت کو وقار بخشا۔ نظم و غزل میں اپنی پہچان رکھ دی۔ اقبال کی نظموں کے اشعار ان کی غزلوں کے اشعار ہی کی طرح مقبولِ خاص و عام ہوئے۔ اپنے استاد آرنلڈ کی یاد میں ''نالہء فراق'' مسدس کی ہئیت میں ہے۔ داغؔ و غالبؔ کو خراجِ عقیدت بھی مرثیے کی ہئیت میں ہیں، سرسید کی لوحِ تربت پر اسی صنف میں کارنامہ دکھایا۔ ''تصویر درد'' تو پوری قوم ہی کا مرثیہ ہے۔ اس سے پہلے بھی میں نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا کہ انیس و دبیر وغیرہ نے شہرِ مرثیہ لکھنو کو مسدس کے ذریعے ''اشک آباد'' بنا کر چھوڑا تھا اسے اقبال نے اپنے ''حرفِ خوش آب'' سے سیراب کر دیا۔ مختصر یہ کہ ہر صنف میں اقبال سروشانہ بلند ہیں یعنے (Head & Shoulders Above)۔

اقبال نے مادۂ تاریخ میں بھی اپنا کمال دکھایا ہے۔ فارسی ادب کے اثر کے تحت اردو میں بھی ہر اہم موقع کے لیے مادۂ تاریخ نکالنے کی روایت قائم ہوئی غالب کے سامنے کسی نے کہا

کہ فلاں صاحب کی اپنی تاریخ پیدائش لفظ ''تاریخ'' ہی سے 1211ھ برآمد ہوتی ہے تو غالب نے فوری ایک قطعہ کہتے ہوئے اپنی تاریخ پیدائش کے لیے کہا ''ان کی تاریخ میرا تاریخا'' یعنے 1212ھ۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنی کتاب ''مولوی نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی'' میں یہ واقعہ لکھا ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد نے اپنی اہلیہ محترمہ کی وفات پر ان کی تاریخ وفات ''لہا غفر'' سے نکالی اس پر مرزا فرحت اللہ بیگ کا دل چسپ تبصرہ کتاب میں دیکھ لیجئے گا انھوں نے اپنے استاد ڈپٹی نذیر احمد سے کہا کہ آپ نے اپنی طرف سے بس یہ کیا کہ سرسید کے لیے کہی گئی تاریخ ''غفرلہٗ'' 1315ھ کے مادۂ تاریخ میں الف کا اضافہ کر کے لہا غفر (1316ھ) کر دیا۔ اور یہ تاریخ تو اس سال ہر مرنے والی پر صادق آئے گی۔

ڈاکٹر محمد جمیل کی ''دریافت'' کے حوالے سے مغلیہ سلطنت کے بانی ظہیر الدین محمد بابر کی تاریخ ولادت 14 رفروری 1483ء مطابق شش محرم یعنے 6 رمحرم کو ہوئی اور ''شش محرم'' کے الفاظ سے 888ھ مادۂ تاریخ برآمد ہوتا ہے جو اس کا سنِ ولادت ہے۔

حروفِ ابجد کو ترتیب وار یاد رکھنے کے لیے اہلِ نظر نے انھیں بعض بے معنی کہی الفاظ میں ڈھال دیا ہے جیسے ابجد (1، 2، 3، 4) ہوز (5، 6، 7) حطی (8، 9، 10) کلمن (20، 30، 40، 50) سعفص (60، 70، 80، 90) قرشت (100، 200، 300، 400) ثخذ (500، 600، 700) ضظغ (800، 900، 1000)۔

مادۂ تاریخ کبھی کبھی بڑی آسانی سے اور بڑا دل چسپ نکل آتا ہے مگر کبھی کبھی تدخلہ و تخرجہ سے کام لے کر شاعر حروف کی کمی بیشی کی نشان دہی کر کے مادۂ تاریخ نکالتا ہے۔

علامہ اقبال نے بڑی آسانی سے بعض مادۂ تاریخ نکالے ہیں۔ ''حریتِ اسلام سر حادثۂ کربلا'' (رموزِ بے خودی) میں اقبال کہتے ہیں۔

دشمناں چوں ریگِ صحرا لا تعد
دوستانِ او بہ یزداں ہم غدد

اقبال نے ''یزداں'' کے ہم عدد دوست کہہ کے ابجدی معما پیش کیا تھا۔ ''یزداں'' کے اعداد بہتّر (72) ہوتے ہیں۔ اس شعر کا منظوم ترجمہ کرتے ہوئے مترجم اقبال جناب سید احمد ایثار نے اپنی کتاب ''اسرار و رموز'' میں اس معمے کو کھول دیا۔

ریت کے مانند دشمن بے شمار ان کے ہمراہی بہتّر جاں نثار

اپنی خودنوشت سوانح حیات ''اپنا گریباں چاک'' مطبوعہ سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور 2006ء کے باب ''نامعلوم منزل کی طرف'' میں ڈاکٹر جسٹس جاوید اقبال نے انکشاف کیا ہے کہ علامہ اقبال نے سری رنگا پٹنم کے مقام پر شیر میسور ٹیپو سلطان شہید کے مزار کی زیارت کی تھی تو پانچ شعر کی ایک نظم لکھی تھی جس کے عنوان ''شمشیر گم شد'' سے ٹیپو سلطان کی شہادت کا سن 1214ھ مطابق 1799ء برآمد ہوتا ہے۔ یہ فارسی نظم علامہ اقبال کے کسی مجموعے میں شامل نہیں ہے۔ یہ تاریخی نایاب نظم راقم الحروف (رؤف خیر) کے منظوم اردو ترجمہ کے ساتھ ارباب نظر کی نذر ہے۔

فارسی (علامہ اقبال)	ترجمہ (ڈاکٹر رؤف خیر)
آتشے دردل دگر برکردہ ام	میرے اندر اک حرارت بھر گئی
داستانے از دکن آوردہ ام	یہ دکن کی داستاں کیا کرگئی
در کنارم خنجرِ آئینہ فام	کانچ سا خنجر مرے پہلو میں ہے
می کشم او را بتدریج از نیام	دھیرے دھیرے میان سے کھینچوں اسے
نکتہء گویم ز سلطانِ شہید	مجھ سے کہتے تھے یہ سلطانِ شہید
زاں کہ ترسم تلخ گردد روزِ عید	ڈر ہے، سن کر تلخ ہوگی تیری عید
پیشتر رفتم کہ بوسم خاکِ او	مس ہوئے جب لب مرے اُس خاک سے
تاشنیدم از مزارِ پاکِ او	اک ندا آئی مزارِ پاک سے

در جہاں نتواں اگر مردانہ زیست　　جی نہیں سکتا جہاں مردانہ وار
ہم چو مرداں جاں سپردن زندگیست　　مرتو سکتا ہے وہاں مردانہ وار

اس نظم کے آخری شعر میں ٹیپو سلطان شہید کے حوالے سے خودی و جہاد کا پورا فلسفہ اقبال نے پیش کر دیا ہے اس کا ترجمہ بھی اس قدر خوب صورت ہو گیا ہے کہ اگر اقبال زندہ ہوتے تو ضرور پسند فرماتے۔ خاص طور پر آخری شعر کا منظوم اردو ترجمہ۔

اقبال نے اپنے استاد داغؔ کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے ایک دردانگیز نظم کہی تھی جو ''بانگِ درا'' میں شامل ہے۔ اقبال کی ذہانت کا اندازہ لگائیے کہ انھوں نے داغؔ کی تاریخ وفات ان کے نام ہی سے نکالی یعنے ''نواب میرزا داغ'' جس سے 1322ھ برآمد ہوتا ہے۔

چل بسا داغؔ آہ میت اس کی زیب دوش ہے
آخری شاعر جہان آباد کا خاموش ہے

داغؔ 25/مئی 1831ء کو دہلی میں وزیر خانم کے ہاں پیدا ہوئے اور 14/فروری 1905ء کو حیدرآباد میں انتقال کیا اور یہیں درگاہ یوسفین کے احاطے میں دفن ہیں۔ انتقال کے وقت داغ کی عمر چوہتر (74) سال تھی۔ گلزار داغ، مہتابِ داغ، فریاد داغ، یادگارِ داغ ہیں۔

علامہ اقبال کو امیر مینائی سے دلی لگاؤ تھا۔ امیر مینائی کی پیدائش لکھنو میں 21/فروری 1829ء کو ہوئی اور وفات تیرہ چودہ اکتوبر کی درمیانی شب سن 1900ء میں حیدرآباد میں ہوئی۔ ان کی شہرت ''امیر اللغات'' سے زیادہ ہوئی۔ امیرؔ نے واجد علی شاہ کی شان میں قصیدے بھی لکھے ''غیرتِ بہارستان''۔ وہ طب، علم جفر وغیرہ میں بھی دخل رکھتے تھے ان کی کتاب ''رموزِ غیبیہ'' گواہ ہے۔ اس کے علاوہ مینائے سخن، مراۃ الغیب، صنم خانہء عشق، دیوانِ امیر، مثنوی عاشقانہ، رباعیات، مسدسات، محامد خاتم النبین ان کے شعری کارنامے ہیں۔ امیرؔ نے نثر میں بھی امیر اللغات کے علاوہ کچھ اور یادگاریں بھی چھوڑی ہیں جیسے تذکرہ شعرائے رام پور (انتخاب یادگار)، خیابانِ آفرینش، زادالامیر، سرمہء بصیرت وغیرہ۔ امیر نے ''نماز کے اسرار'' نامی کتاب بھی لکھی۔ اقبال کو ان سے اتنی زیادہ عقیدت تھی کہ فرماتے ہیں:

عجیب شئے ہے صنم خانہ ء امیؔر اقبال
میں بت پرست ہوں رکھ دی کہیں جبیں میں نے

امیؔر مینائی پر اقبال ایک مبسوط مقالہ انگریزی میں لکھنا چاہتے تھے تا کہ مغربی دینا کو امیر سے متعارف کرواسکیں۔ان کا یہ خواب پورا نہ ہوسکا۔اقبال نے امیر مینائی کی تاریخ وفات قرآن مجید کی سورۃ الشعراء کی آیت 84 سے نکالی۔وجعل لی لسان صدق فی الآخرین۔یہ دراصل ابراہیم علیہ السلام کی دعا ہے کہ مالک میرا ذکر خیر آنے والی نسلوں کی زبانوں پر جاری رکھ۔''لسان صدق فی الآخرین'' کے ٹکڑے سے تاریخ وفاتِ امیر 1318ھ برآمد ہوتی ہے۔امیر مینائی تہتر 72 برس کی عمر میں دارِفانی سے کوچ کر گئے۔

علامہ اقبال کو مولانا خواجہ الطاف حسین حالی سے بے حد عقیدت تھی۔سبھی جانتے ہیں کہ انجمن حمایت الاسلام کے ایک جلسے میں حالی کا کلام اقبال نے خوش گوار ترنم سے سنایا بھی تھا۔ اقبال کا شکوہ وجواب شکوہ شاید وجود میں نہ آتے اگر حالی کی مسدس مدوجزرِ اسلام نہ ہوتا۔

شبلی کی عالمانہ حیثیت کا اقبال کو خوب اندازہ تھا اور پھر عطیہ فیضی کے حوالے سے بھی دونوں کا ذکر ہوتا ہے۔حالی اور شبلی میں بیس سال کا فرق تھا۔حالی 1837ء میں اور شبلی 1857ء میں عالمِ وجود میں آئے۔اقبال بھی شبلی سے بیس سال چھوٹے تھے کہ وہ 1877ء میں پیدا ہوئے تھے۔حالی وشبلی کی وفات صرف چند ہی دن کے فرق سے 1914ء میں ہوئی۔گویا عرصہء حیات میں بیس سال کا فرق برقرار رہا۔حالی وشبلی کو ایک ہی نظم میں اقبال نے خراجِ عقیدت پیش کیا۔

شبلی کو رو ر ہے تھے ابھی اہلِ گلستاں
حالی بھی ہوگیا سوے فردوس رہ نورد

اقبال نے شبلی کو لوحِ مزار کے لیے نثر میں تاریخ وفات نکالی جس سے 1332ھ برآمد ہوتا ہے۔وہ نثری ٹکڑا ہے''امام الہند والانژاد شبلی طاب ثرہٗ''

علامہ اقبال کے ایک قریبی دوست میاں شاہ دین ہمایوں تھے جن کی پیدائش ۲/اپریل 1868ء یعنے غالب کی وفات سے دس ماہ پہلے اور وفات 2/جولائی 1918ء کو ہوئی تھی۔ان کی

وفات پر اقبال نے فارسی میں ایک دل چسپ قطعہ کہا۔میاں شاہ دین ہمایوں ''علامہ فصیح'' کہلاتے تھے۔ اقبال نے جو دل چسپ تاریخ وفات نکالی وہ ان کی لوح مزار پر کندہ ہے۔

درگلستانِ دہر ہمایونِ نکتہ سنج
آمد مثالِ شبنم و چوں بوئے گا رمید
می جست عند لیب خوش آہنگ سال ِفوت
''علامہ فصیح'' زِ ہر چارسو شنید

''علامہ فصیح'' کے اعداد بنتے ہیں (334) تین سو چونتیں کو اگر چار سے ضرب دیں تو ان کی تاریخ وفات 1336ھ نکل آتی ہے۔

پیزادہ محمد حسین عارفؔ ایک صوفی منش شاعر تھے۔یہ ۳۰/ستمبر ۱۸۵۶ء کو پیدا ہوئے اور 30/مارچ 1928ء کو بہتر برس کی عمر میں وفات پائی۔عارف صاحب نے 1900 اور 1901 میں مولانا رومؔی کی مثنوی میں سے ایک سو حکایات کا سلیس اردو ترجمہ کر ڈالا جو'' عقد گوہر یا موتیوں کا ہار'' کے نام سے شائع ہوا تیرہ سو چھبیس اشعار پر مشتمل مذکورہ منظوم اردو ترجمے کے کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں موصوف کی اس کتاب کی اشاعت کے موقع پر اقبال نے اس کی تاریخ خوب نکالی ہے۔یہ تاریخی قطعات چار اردو میں ہیں تو دو فارسی میں بھی ہیں۔رومی تو اقبال کا ہیرو ہے ہی۔اسی حوالے سے پیرزادہ محمد حسین عارف سے بھی انھیں محبت تھی پیر بھائی جو ٹھیرے۔

ان کی تاریخیں ملاحظہ فرمایئے۔

مرحبا اے ترجمانِ مثنویِ معنوی
ہست ہرشعرِ تو منظورِ نگاہِ انتخاب
ازپئے نظارہء گل دستہء اشعارِ تو
حسنِ گویائی زِروئے خویش بردارد نقاب
بہرِ سالِ طبعِ قرآنِ زبانِ پہلوی
بلبلِ دل می سراید ''تلک آیات الکتاب''

''تلک آیات الکتاب'' کے ٹکڑے سے عارف صاحب کی کتاب کی تاریخ 1317ھ برآمد ہوتی ہے۔

پیرزادہ محمد حسین عارف کی ایک اور کتاب کا مادۂ تاریخ بھی دل چسپ ہے۔اقبال کتاب کی تعریفِ کرتے ہوئے تین شعر کے آخری مصرعے کے ایک ٹکڑے سے تاریخ اشاعت نکالتے ہیں۔

میرے مخدوم ومکرم نے لکھی ایسی کتاب
شاہدِ لیلاے عرفاں کا جسے محمل کہیں
ہے مصنف نخل بندِ گلشنِ معنی اگر
مزرعِ کشتِ تمنا کا اسے حاصل کہیں
از پئے تاریخ ہاتف نے کہا اقبال سے
زیب دیتا ہے اگر ''مرغوبِ اہلِ دل'' کہیں

''مرغوبِ اہلِ دل'' کے ٹکڑے سے تاریخ اشاعت 1318ھ برآمد ہوتی ہے۔

پیرزادہ عارف کی کتاب کی تاریخ عیسوی سن میں بھی برآمد کی ہے:

غیرتِ نظم ثریا ہے یہ نظم دل کش
خوبیِ قول اسی نظم کی شیدائی ہے
فکرِ تاریخ میں۔ میں سرگریباں جو ہوا
کہہ دیا دل نے ''یہ خضرِ رہِ دانائی ہے''

آخری مصرع کے آخری حصے (یہ خضرِ رہِ دانائی ہے) سے 1901ء برآمد ہوتا ہے ان کی کتابیں (1900) اور (1901) میں شائع ہوئی ہیں جس کا سال ہجری (1317ھ) اور (1318ھ) ہوتا ہے۔

ایک اور قطعہ تاریخ جس میں اقبال نے تدخلہ وتخرجہ کی سہولت سے استفادہ کیا ہے۔

بزمِ سخن میں اہلِ بصیرت کا شور ہے
یہ نظم ہے کہ چشمِ فصاحت کا نور ہے

میں نے کہا یہ دل سے کہ اے مایہ ء ہنر
تاریخِ سالِ طبع کا لکھنا ضرور ہے
ہاتف نے دی صدا سرِ اعدا کو کاٹ کر
حقایہ نظم موجِ شرابِ طہور ہے

اس قطعے کے آخری مصرعے سے 1901ء برآمد ہوتا ہے مگر ''سرِ اعدا'' کو کاٹ کر یعنے اعدا کے پہلے حرف الف کے عدد (ایک) کو منہا کر دیں تو 1900ء حاصل ہوتا ہے جو کتاب کی تاریخ اشاعت ہے۔

رومی کی مثنوی کے اہم اہم حکایات کا موثر ترجمہ کیا گیا تھا اس لیے پیرزادہ عارف کی داد دیتے ہوئے ان کے ترجمے کی کتاب کا مادۂ تاریخ یوں نکالا ہے۔

روح فردوس میں رومی کی دعا دیتی ہے
آپ نے خوب کیا اور اسے خوب لکھا
درد مندانِ محبت نے اسے پڑھ کے کہا
نقشِ تسخیر پئے طالب و مطلوب لکھا
ہاتفِ غیب کی امداد سے میں نے اقبال
بہرِ تاریخ اشاعت ''سخنِ خوب'' لکھا

مرکب لفظ (سخن خوب) سے تاریخ اشاعت 1318ھ برآمد ہوتی ہے۔

پیسہ اخبار کے مدیر محبوب عالم سے اقبال کو بڑی محبت تھی وہ اقبال کے بزرگ دوستوں میں تھے۔ 1863ء میں پیدا ہونے والے محبوب عالم کا انتقال ستر برس کی عمر میں 23 مئی 1933ء کو لاہور میں ہوا۔ اقبال بھاری دل سے ان کے جنازے میں شریک رہے اور ان کے انتقال پر ایک قطعے سے مادۂ تاریخ نکالا۔ یہ قطعہ محبوب عالم کے مزار کے کتبے پر درج ہے۔

سحرگاہاں بگورستاں رسیدم
دراں گورے پُر از انوار دیدم

زہاتف سالِ تاریخش شنیدم
معلیٰ تربتِ محبوبِ عالم

آخری مصرعے سے تاریخ وفات 1351ھ برآمد ہوتی ہے۔

سرسید کے پوتے سرراس مسعود تو علامہ اقبال کے قریب ترین دوستوں میں رہے۔ 1889ء میں پیدا ہوئے تھے گویا وہ اقبال سے عمر میں بارہ برس چھوٹے تھے لیکن اقبال سے آٹھ ماہ پہلے ہی 15/اگست 1937ء کو اس دنیا سے کوچ کر گئے۔ اقبال نے ان کے مرنے پر کوئی تاریخ تو نہیں نکالی کہ خود اقبال آخری عمر میں صاحب فراش تھے البتہ سرراس مسعود کے ہاں جب ایک لڑکی تولد ہوئی تو اقبال نے اس کی برجستہ تاریخ نکالی تھی۔

راسِ مسعودِ جلیل القدر کو جو کہ اصل و نسل میں ممدود ہے
یاد گارِ سیدِ والا گہر نور چشمِ سیدِ محمود ہے
راحتِ جان و جگر دختر ملی شکرِ خالق ،منتِ معبود ہے
خانداں میں ایک لڑکی کا وجود باعثِ برکاتِ لا محدود ہے
کس قدر برجستہ ہے تاریخ بھی
باسعادت دخترِ مسعود ہے

آخری مصرعے سے 1937ء برآمد ہوتا ہے۔

منشی محمد الدین فوق مدیر اخبار کشمیری سے اقبال کے قریبی دوستانہ تعلقات تھے وہ 1876ء میں پیدا ہوئے تھے اور 14/اگست 1945ء کو یعنے اقبال کے مرنے کے سات سال بعد انتقال کر گئے۔ ستمبر 1909ء میں فوق کا پہلا مجموعہ شائع ہوا تھا ''کلام فوق''۔ ان کے کلام کی خوبیوں کے اقبال معترف تھے۔ اور ان کے مجموعہ کلام کی اشاعت پر تاریخ بھی نکالی۔

جب چھپ گیا مطبع میں یہ مجموعہء اشعار معلوم ہوا مجھ کو بھی حالِ نضرِ فوق
شستہ ہے زباں ،جملہ مضامین ہیں عالی تعریف کے قابل ہے خیالِ نضرِ فوق
تاریخ کی مجھ کو جو تمنا ہوئی اقبال ہاتف نے کہا لکھ دے ''کمالِ نضرِ فوق''

''کمال نضرِ فوق'' سے 1327ھ برآمد ہوتا ہے جو تاریخ اشاعتِ کلام فوق ہے۔نضر (ض) سے ہے یہ مادۂ ہائے تاریخ اقبال کی فکرِ رسالے کے دل کش نمونے ہیں۔

زندہ رود'' (ڈاکٹر جاوید اقبال) اور'' دانائے راز'' (نذیر نیازی) کے مطابق علامہ اقبال کی پہلی بیوی کریم بی بی ایک امیر گھرانے کی فرد تھیں اور گجرات کے محلّہ شال بافاں کی ایک ایسی حویلی میں پرورش پائیں جو کسی محل سے کم نہ تھی۔ان کے والد ڈاکٹر عطا محمد کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج کے اولین سند یافتہ طلبہ میں سے تھے۔جدّہ میں حکومت برطانیہ کی طرف سے وائس قونصل رہ چکے تھے۔پھر پنجاب کے مختلف اضلاع میں سِول سرجن بھی تعینات رہے جہاں کہیں بھی رہے بڑی شان وشوکت سے رہے مگر دولت کی فراوانی کے باوجود بڑے دین دار،عبادت گزار اور نیک انسان تھے۔عوام میں بہت مقبول تھے۔یہی وجہ ہے کہ ٹوپیوں کا کاروبار کرنے والے غریب شیخ نور محمد عرف شیخ نتھو جیسے صوفی منش کے بیٹے محمد اقبال سے اپنی نازوں پلی بیٹی کریم بی بی کا نکاح کر دیا۔اس وقت اقبال صرف سولہ سال کے اور کریم بی بی انیس 19 سال کی تھیں۔اقبال اور کریم بی بی کے مزاجوں کے فرق کی وجہ سے دونوں میں نباہ نہ ہو سکا۔اقبال سے کریم بی بی نے طلاق تو نہ لی مگر علاحدگی اختیار کر لی۔ہر چند کہ اقبال سے ان کے ہاں معراج بیگم اور آفتاب اقبال پیدا ہوئے جو انہی کے ساتھ اپنی دولت مند ننھال میں پلے بڑھے۔پہلی بیوی سے قطع تعلق کی وجہ سے اقبال دوسری شادی کرنا چاہتے تھے چنانچہ 1910ء میں سردار بیگم سے ان کا نکاح ہوا۔سردار بیگم اور ان کے بھائی خواجہ عبدالغنی دونوں بچپن ہی میں یتیم ہو گئے تھے۔اور لاہور کے موچی دروازے کے ایک غریب کشمیری خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ان یتیموں کی پرورش ان کی پھوپی نے کی۔پھوپا ضلع کچہری میں معمولی عرضی نویس تھے۔سردار بیگم کسی اسکول نہ جاتی تھیں انھوں نے گھر پر ہی قرآن مجید اور معمولی اردو کی تعلیم حاصل کی تھی۔خواجہ عبدالغنی قالین بیچ کر پیٹ پالتے تھے۔نکاح کے وقت سردار بیگم بھی انیس 19 برس کی تھیں جب کہ اقبال ان سے تقریباً دگنی عمر کے تھے۔(خالد نظیر صوفی کی تحقیق کے مطابق علامہ اقبال کی تاریخ پیدائش 29 دسمبر 1873 ہے) ابھی رخصتی ہونے بھی نہ پائی تھی کہ سردار بیگم کے خلاف

کچھ گم نام خطوط اقبال کو ملے اور اقبال بدظن ہو کر رخصتی کا معاملہ ٹالتے رہے حتی کہ طلاق دینے کا ارادہ تک کر لیا تھا۔

اسی اثنا لدھیانہ کے ایک متمول کشمیری گھرانے کے ''نولکھا'' خاندان کی صاحب زادی مختار بیگم سے 1913ء میں اقبال کی تیسری شادی ہوئی۔ غلط فہمیوں کے ازالے کے بعد مختار بیگم کی مرضی سے اقبال اپنی دوسری بیوی سردار بیگم کو بھی تجدید نکاح کے بعد گھر لے آئے۔ اس طرح یہ دونوں بیویاں ایک ہی گھر میں اقبال کے ساتھ (انارکلی لاہور) میں مل جل کر رہنے لگیں۔ پہلی بیوی بھی چند دن اس گھر میں رہ کر اپنے میکے لوٹ گئیں۔

شادی کے دس گیارہ برس تک دونوں بیویوں کے ہاں کوئی اولاد نہیں ہوئی۔ پھر اللہ کا کرنا یہ ہوا کہ دونوں ایک ساتھ حاملہ ہوئیں چنانچہ 5۔اکتوبر 1924ء کو سردار بیگم کے ہاں جاوید اقبال پیدا ہوئے اور مختار بیگم ڈیلیوری (زچگی) کے دوران اپنے میکے لدھیانہ میں 12۔اکتوبر 1924ء (مطابق 1343ھ) کو انتقال کر گئیں وہیں تدفین بھی عمل میں آئی۔ علامہ اقبال کسی قادری سلسلے کے امام کے ذریعے مختار بیگم کی نمازِ جنازہ پڑھوانا چاہتے تھے مگر عدم دستیابی کی صورت میں خود ہی نماز جنازہ پڑھائی۔ اقبال نے اپنے دوست مولانا غلام قادر گرامی سے گزارش کی تھی کہ مختار بیگم کے لیے قطعہء تاریخ وفات کہہ دیں مگر خود اقبال نے لدھیانہ ہی میں تین شعر کا ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا جو مختار بیگم کی لوح مزار پر کندہ ہے جس کے آخری مصرعے سے ہجری سن 1343 برآمد ہوتا ہے۔

اے دریغا ز مرگِ ہم سفرے　　دلِ من درفراق ِ او ہمہ درد
ہاتف ازغیب داد تسکینم　　سخن ِ پاک ِ مصطفے آورد
بہرِ سال ِ رحیل ِ او فرمود　　بشہادت رسید و منزل کرد

مختار بیگم کے انتقال کے گیارہ برس بعد والدۂ جاوید سردار بیگم کا لاہور میں 23 مئی 1935ء مطابق 1354ھ انتقال ہوا۔ قبرستان بی بیان پاک دامناں ایمپرس روڈ لاہور کے بلند ٹیلے پر ان کی پختہ قبر موجود ہے اور علامہ اقبال کا لکھا ہوا قطعہ تاریخ وفات لوحِ مزار کی زینت ہے

جس کے آخری مصرعے کے آخری دولفظوں سے سردار بیگم کی تاریخ وفات اقبال نے نکالی ہے:

راہی سوئے فردوس ہوئی مادرِ جاوید　　لالے کا خیاباں ہے مرا سینہء پُر داغ
ہے موت سے مومن کی نگہ روشن و بیدار　　اقبال نے تاریخ کہی ''سرمہء مازاغ''

''سرمہء مازاغ'' سے 1354ھ تاریخ وفات برآمد ہوتی ہے۔قرآن کے سورۂ نجم کی آیت 17 ''مازاغ البصر و ماطغیٰ'' سے استفادہ کیا گیا ہے۔معراج کے موقع پر کہا گیا کہ رسول اللہ کی نظر نہ اچٹی نہ انھوں نے نگاہ پھیری۔(ملاحظہ ہو اقبال درون خانہ از خالد نظر صوفی مطبوعہ اقبال اکاڈمی پاکستان 2003ء)

اقبال کی پہلی بیوی کریم بی بی (والدۂ آفتاب اقبال) علامہ اقبال کے انتقال کے بعد بھی تقریباً 9 نو برس حیات رہیں اور 28 فروری 1947ء کو تقریباً 74 چوہتر برس کی عمر میں دارِفانی سے کوچ کر گئیں۔ان کی تدفین معراج دین قبرستان لاہور میں ہوئی۔اگر اقبال کی زندگی میں ان کا انتقال ہوا ہوتا تو ممکن تھا کہ بہ تقاضائے انصاف علامہ اقبال ان کے لیے بھی قطعہ تاریخ وفات کہہ دیتے۔

مآخذ:

1. ''مولوی نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی'' مرزا فرحت اللہ بیگ مطبوعہ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1991ء
2. ''اسرار و رموز'' سید احمد ایثار۔ایثار پبلشنگ ہاؤز ٹرسٹ بنگلور، 2008ء
3. ''اپنا گریباں چاک'' خودنوشت سوانح ڈاکٹر جسٹس جاوید اقبال سنگ میل پبلیکیشنز لاہور، 2006ء
4. ''معاصرین، اقبال کی نظر میں'' محمد عبداللہ قریشی۔مجلس ترقی ادب لاہور نومبر 1977ء
5. اقبال درون خانہ، خالد نظیر صوفی۔اقبال اکادمی پاکستان 2003
6. احسن البیان، تفسیر و ترجمہ قرآن مجید، مطبوعہ شاہ فہد قرآن شریف پرنٹنگ کمپلکس، مدینہ منورہ 1417ھ

ڈاکٹر رؤف خیر نے مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی سے اردو میں پی ایچ ڈی کی ہے۔

تاثرات

ادب وثقافت : 1

پروفیسر شارب رُدولوی، لکھنو

رسالہ نکالنا آسان ہے لیکن اسے ایک کردار دینا بہت مشکل کام ہے۔ 'ادب وثقافت' کو اس کے پہلے ہی شمارے نے ایک کردار دے دیا ہے۔ یہ بڑا کام تھا۔ رسالہ خوبصورت ہی نہیں معنوی اعتبار سے بھی بہت اچھا ہے۔

ادب کو تہذیب وثقافت سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ وہ تو الفاظ، تراکیب، استعارے، علامت ہر چیز میں اس طرح بسی ہوئی ہے کہ شعر پڑھیں تو غیر ارادی طور پر پہلے اسی کی تصویر سامنے آتی ہے۔

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ، لکھنؤ

آپ کا ارسال کردہ موقر جریدہ ادب وثقافت وصول ہوا۔ یہ انتہائی جاذب نظر اور فکر انگیز جریدہ ہے۔ مبارکباد قبول کیجیے۔

پروفیسر علی احمد فاطمی، الہ آباد

ادب وثقافت کا پہلا شمارہ دیکھ کر طبیعت باغ باغ ہوگئی۔ سب سے پہلے تو اردو مرکز کے

قیام کے لیے یونیورسٹی کے ذمہ داران کو مبارک باد۔اس کے بعد اس رسالہ کی اشاعت پر آپ کو مبارک باد۔اس رسالہ کی یہ انفرادیت تو ہے کہ یہ محض مقالات ومضامین کا رسالہ ہے، جس سے اس کا عملی وادبی وقار بے حد بلند ہو گیا ہے۔آپ نے بزرگ ادیبوں سے عمدہ مقالات حاصل کر لیے ہیں۔ یہ بڑی بات ہے اور یہ آپ ہی کر سکتے ہیں کیونکہ آپ میں جذبہ بھی ہے اور ارباب قلم سے رشتہ بھی جسے آپ بہ حسن وخوبی نبھاتے ہیں۔

مضامین میں دو مضامین متوجہ کر گئے ۔ اول دلوی صاحب کا سپرو پر مضمون بے حد معلوماتی ہے۔ سپرو صاحب پر کہیں کچھ نہیں ملتا۔ ایسے میں یہ مضمون بے حد اطلاعاتی اور کار آمد ہے۔جدید ناقد عتیق اللہ کا مضمون ''ہندوستانی تہذیبی روایت اور اردو شاعری'' طویل ہے اور قابل مطالعہ۔مسرت کی بات یہ ہے کہ عتیق اللہ جیسا جدید ناقد اردو شاعری کو ہندوستانی تہذیبی روایت کے تناظر میں دیکھ رہا ہے۔اس طرح سعید کا مضمون اور فیروز احمد کا مضمون بھی مشترکہ تہذیب پر روشنی ڈالتا ہے۔ثقافتی اور قومی یک جہتی پر یوسف زئی کا مضمون بھی عمدہ ہے۔کبھی یہ موضوعات ترقی پسندوں سے منسوب کر کے لعن طعن کی جاتی تھی۔اب سبھی لکھ رہے ہیں اور لکھنے کی ضرورت محسوس کر رہے ہیں ۔ یہ حالات اور وقت کا جبر ہے جو مشرق کو مغرب سے اور مغرب کو مشرق سے ملنے پر مجبور کر رہا ہے۔قمر الہدیٰ فریدی اور نسیم الدین فریس نے تہذیب وقومی یک جہتی کو لیا ہے۔ان سب کو مبارک باد کہ ان دنوں ایسے مضامین کی سخت ضرورت ہے۔ جب آپ نے اپنے رسالہ کا نام'' ادب وثقافت'' رکھا ہے تو ثقافت وتہذیب، تاریخ اور سیاست سبھی پر مضمون لکھوایئے اور اہتمام سے شائع کیجیے۔مبارک باد پیش کرتا ہوں۔اگلے شمارہ کا بے چینی سے انتظار رہے گا۔

پروفیسر ناشر نقوی، پنجابی یونیورسٹی، پٹیالہ

آپ کا جریدہ ''ادب وثقافت''، بہت ہی خوب ہے۔جعفری صاحب پر کتاب بھی پسند آئی۔آپ کی شخصیت اور خدمت لائق تحسین ہے۔

پروفیسر عبدالستار ساحر، صدر شعبۂ اردو، جامعہ سری وینکٹیشور، تروپتی، آندھرا پردیش

شمارہ میں شامل اردو کی قد آور شخصیات کے وقیع مضامین دیکھ کر مسرت ہوئی۔ موجودہ دور میں اس طرح کے جرائد کی اشد ضرورت ہے۔ جامعات اور کلیات کے اساتذہ اور ریسرچ اسکالروں کے لیے یہ جریدہ مفید ثابت ہوسکتا ہے۔ بعض مضامین تو ادب اور ثقافت کے معنوی پہلوؤں کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں اور اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اردو ادب سے شغف رکھنے والوں کے لیے یہ جریدہ مشعل راہ سے کچھ کم نہیں ہے۔ شمارہ کا سرورق تو بے حد خوبصورت ہے۔ اردو ٹائپنگ اور کمپوزنگ بھی عمدہ ہے۔

پروفیسر ضیاء الرحمٰن صدیقی، سولن، ہماچل پردیش

'ادب وثقافت' ستمبر 2015ء کا پہلا شمارہ نظر نواز ہوا۔ اردو دنیا میں ادب وثقافت کے موضوع پر اپنی نوعیت کا یہ پہلا منفرد جرنل ہے۔ اس سے قبل اردو میں اس نوع کا جرنل اب تک شائع ہوکر منظر عام پر نہیں آیا۔

مرکز برائے اردو زبان، ادب وثقافت، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد کے زیر اہتمام اس معیاری جرنل کی اشاعت اردو حلقوں میں ایک خوش آئند قدم ہے۔ پہلا شمارہ ہی نہایت ضخیم، جامع اور معلومات افزا ہے۔ زیر نظر شمارے کے مندرجات اور موضوعات دکنی ادب کے علاوہ تہذیب وثقافت، عصری ادب، نثری وشعری اصناف، تصوف نیز بعض اہم ادبی، تہذیبی اور سیاسی شخصیات پر مشتمل ہیں۔ توقع ہے کہ اس جرنل کی اشاعت مستقبل قریب میں ادب وثقافت کے مشترکہ ذہنی افق کو بلندی عطا کرے گی۔

ڈاکٹر غضنفر اقبال، گلبرگہ

ادب وثقافت کے اولین شمارے کا دیدار ہوا، ماشاءاللہ، تمام 15 مضامین ومقالات اپنا

ایک جہان رکھتے ہیں۔آپ نے معیاری ادب لکھنے والوں کا انتخاب کر کے ادب وثقافت میں چار چاند لگا دئے۔ یہ شمارہ کسی دستاویز سے کم نہیں ہے۔

ڈاکٹر عقیل ہاشمی، سابق صدر شعبۂ اُردو عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد

پچھلے دنوں مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کے مرکز برائے اردو زبان، ادب وثقافت کی جانب سے یونیورسٹی کا پہلا جریدہ 'ادب وثقافت' ہمدست ہوا۔ یہ شمارہ مرکز برائے اردو زبان، ادب وثقافت کی خوبصورت عمارت کا عکس لئے دلکش سرورق کے ساتھ متاثر کرتا ہے، فہرست کے لحاظ سے پندرہ مضامین کے سبھی لکھنے والے ہندوستان کی عظیم جامعات کے قابل قدر، دیدہ واساتذہ ہیں جو ہر اعتبار سے اُردو ادب کے آفتاب وماہتاب سے جدا نہیں نیز ان حضرات کی تحریریں تحقیق، تنقید اور تخلیق کی رو سے وزن ووقار کی حامل رہی ہیں۔

''ادب وثقافت کے مضامین کی نوعیت جہاں تحقیق اور تنقیدی اساس رکھتی ہے وہیں ان میں بااعتبار اسلوب یا نہج اپنے قارئین کی ذہن سازی کرتی ہے۔

ادب وثقافت کا یہ جریدہ صحیح معنوں میں ریفریڈ جرنل ہے۔مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کے مرکز برائے اردو زبان، ادب وثقافت کا یہ اولین جریدہ خوش آئندہ مستقبل کی نوید بن کر اردو کے چاہنے والوں کے ہاتھوں میں پہنچ رہا ہے۔یقیناً اس ضخیم اور وسیع علمی ادبی جریدہ کے ایڈیٹر اور دیگر تمام معاونین مبارکباد کے مستحق ہیں۔

رنگ ہو یا خشت وسنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزۂ فن کی ہے خون جگر سے نمود

☆☆☆

زبیر رضوی، ذاکر نگر، نئی دہلی

۲۰؍جنوری ۲۰۱۶ء

برادرم محمد ظفر الدین صاحب

آداب

آپ نے ادب وثقافت، میں شروع کے صفحات میں بعض ایسے مضامین کو جگہ دی ہے جو اردو شعبوں کے طلبا کے لیے مفید بھی رہیں اور وقت ضرورت ان سے اپنی تحریروں میں استفادہ کرسکیں! داستانوں میں تہذیب وثقافت اور مثنوی میں قومی یکجہتی کے عناصر۔ یہ موضوعات اٹھارویں صدی کی مقبول ادبی ہیئتوں کے حوالے سے تو آج (یعنی اکیسویں صدی) یہ ثقافت اور قومی یکجہتی والے اٹھارویں صدی کے حوالے کس قدر اختصار سے ہماری عصری سوچ اور مباحث میں Quote کیے جاسکتے ہیں۔ مگر ثقافت اور قومی یک جہتی کے عصری مباحث اب ہمارے ملک میں بدلے ہوئے قومی، تاریخی، مذہبی اور سیاسی تناظر میں اٹھائے جارہے ہیں۔ اگر ان مباحث کو ادب یا فنون کو بھی حوالہ بنانا ہے تو آپ کو ''کلیشوں'' سے بچ کر حقیقی صورت حال کے تجزیوں سے سمجھنا ہوگا۔

حبیب نثار صاحب کا مضمون ہندوستانی موسیقی پر ہے، مگر اس مضمون کا آغاز اور انتہا امیر خسرو ہیں ان سے آگے کی موسیقی کی دنیا میں اردو بولنے والے سنگیت کاروں نے ہندوستانی موسیقی کو جو کچھ دیا ہے اب اس پر مستند لہجے میں بات کرنے کی ضرورت ہے۔ ذہن جدید نے اس موضوع پر 26 برسوں میں ہزار صفحوں سے زیادہ لکھا ہیں۔ ذہن جدید نے تواتر سے ہندوستانی موسیقی، مصوری اور تھیٹر اور فلم اور رقص پر ہزاروں صفحات اور کتابیں شائع کی ہیں۔ میرا کہنا یہ ہے کہ اب سب کچھ عصری صورت حال کے حوالے سے لکھوایئے!!

مخلص

زبیر

معروف شاعر زبیر رضوی کی یادگار تصویر: قمر ریس سلور جوبلی آڈیٹوریم میں دہلی اُردو اکادمی کے زیر اہتمام منعقدہ سہ روزہ قومی سیمینار کے دوسرے دن 20 فروری 2016 کو پہلے اجلاس میں زبیر رضوی اپنے انتقال سے چند لمحوں قبل صدارتی تقریر کرتے ہوئے۔ تصویر میں اکیڈمی کے وائس چیئرمین ڈاکٹر ماجد دیوبندی بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ سیمینار کا موضوع "اُردو کے فروغ میں فلم، ریڈیو، ٹیلی ویژن اور ڈرامے کی خدمات" تھا۔ زبیر رضوی نے حال ہی میں "ادب و ثقافت" کے افتتاحی شمارے پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک خط ارسال کیا تھا اور اپنے قیمتی مشوروں سے نوازا تھا۔ یہ خط اس جریدے میں تاثرات کے تحت شامل ہے۔

ISSN 2455-0248

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue Number: 2 March, 2016
Editor: Mohd. Zafaruddin

مرکز برائے اُردو زبان، ادب و ثقافت
کی مطبوعات

- ☆ سردار جعفری: کل اور آج
- ☆ خواتین کی تحریریں، خواتین سے متعلق تحریریں
- ☆ افکارِ آزاد
- ☆ اُردو زبان۔ نئے اُفق
- ☆ مخدوم۔ شاعر نبض شناس
- ☆ سرّی ادب اور ابن صفی (زیرِ طبع)

Centre for Urdu Language, Literature & Culture
MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY
Gachibowli, Hyderabad - 500 032 (Telangana) INDIA.
Phone: 040-23008359-60 Website: www.manuu.ac.in