ISSN : 2455-0248

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

ادب وثقافت ⑤

ستمبر 2017

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

نائب صدر جمہوریہ ہند
عزت مآب ایم حامد انصاری
13/اپریل 2017 کو یونیورسٹی میں
''پہلا قلی قطب شاہ یادگاری خطبہ''
پیش کرتے ہوئے۔

نیچے (بائیں سے)
شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز،
گورنر تلنگانہ
عزت مآب ای ایس ایل نرسمہن،
نائب وزیر اعلیٰ تلنگانہ جناب محمد محمود علی
اور
پرووائس چانسلر ڈاکٹر شکیل احمد۔

ششماہی ریسرچ اور ریفریڈ جرنل

5

ادب وثقافت

ستمبر 2017

مدیر

پروفیسر محمد ظفر الدین

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، حیدرآباد

Directorate of Translation & Publications
Maulana Azad National Urdu University

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)
Issue: 5 [ISSN : 2455-0248] September, 2017

ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز کا تحقیقی اور ریفریڈ جریدہ

ششماہی **ادب وثقافت** حیدرآباد

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

طباعت : سن رائز پیپر پروڈکٹس، حیدرآباد

رابطہ : 09347690095

ای میل : *dtpmanuu@gmail.com*

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

سرپرست اعلیٰ

ڈاکٹر محمد اسلم پرویز، شیخ الجامعہ

سرپرست

ڈاکٹر شکیل احمد، نائب شیخ الجامعہ

ایڈیٹوریل بورڈ

پروفیسر شمیم حنفی، نئی دہلی	پروفیسر عبدالستار دلوی، ممبئی
پروفیسر شارب ردولوی، لکھنؤ	پروفیسر اشرف رفیع، حیدرآباد
پروفیسر عتیق اللہ، نئی دہلی	پروفیسر م۔ن۔ سعید، بنگلور
پروفیسر بیگ احساس، حیدرآباد	پروفیسر وہاب قیصر، حیدرآباد
پروفیسر نسیم الدین فریس، حیدرآباد	جناب انیس اعظمی، حیدرآباد

فہرست

	شذرات	ایڈیٹر	6-10
1۔	کلچر، ادب اور جنگ	پروفیسر افصح ظفر	11-28
2۔	ضمیر الدین احمد کا افسانہ 'پروائی': ایک تجزیاتی مطالعہ	پروفیسر حسین الحق	29-36
3۔	جدید ہندی شاعری کی مختلف اصناف میں اُردو کے عناصر	پروفیسر نریش	37-49
4۔	لغت سازی	پروفیسر علی رفاد فتیحی	50-64
5۔	چند ہم عصر کہانیاں اور ان کے سماجی سروکار	پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین	65-78
6۔	مجتبیٰ حسین کی خاکہ نگاری: ایک جائزہ	جناب اسیم کاویانی	79-111
7۔	مہاراجہ شاد اور علامہ اقبال کے خطوط	ڈاکٹر مصطفیٰ علی خاں فاطمی	112-122
8۔	اختر الایمان کی شاعری کی قدر شناسی	ڈاکٹر خالد اشرف	123-137

9۔	ہندوستانی تہذیب اور اُردو شاعری	ڈاکٹر اسلم جمشید پوری	138-153
10۔	ڈراما انارکلی: ایک مطالعہ	ڈاکٹر محمد کاظم	154-179
11۔	اقبال سہیل کا تصورِ غم	ڈاکٹر آفتاب احمد آفاقی	180-188
12۔	علامہ شبلی کی شخصیت اور ان کی مختلف جہات	ڈاکٹر وسیم بیگم	189-206
13۔	عمیق حنفی کا عہد اور ادبی تناظر: ایک جائزہ	ڈاکٹر غلام حسین	207-230
14۔	دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کے قیام کے سو سال	ڈاکٹر محمد جنید ذاکر	231-256
15۔	کشمیری زبان کی تنقید پر اُردو تنقید کے اثرات	ڈاکٹر الطاف انجم	257-271
16۔	اُردو غزل میں ہندوستانی عناصر (1980ء کے بعد)	ڈاکٹر محمد مستمر	272-296

شذرات

مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی کے تحقیقی جریدے 'ادب و ثقافت' کا پانچواں شمارہ پیش خدمت ہے۔ سابقہ شماروں پر قارئین کی حوصلہ افزا آرا نے ہمارے اندر مزید توانائی پیدا کی۔ لہٰذا زیرِ نظر شمارے کو مزید وقیع بنانے کی حتی الامکان کوشش کی گئی ہے۔

****

ہمیشہ کی طرح ادب و ثقافت کے گزشتہ شمارے کے تعلق سے بھی ہمیں کئی خطوط اور تبصرے موصول ہوئے جن میں عموماً جریدے کی تعریف و توصیف کی گئی ہے۔ مگر ایک خط نے سوال کھڑا کیا اور گفتگو کا جواز فراہم کیا۔ یہ خط ممتاز دانشور شفیع مشہدی کا ہے جنھوں نے تحریر کیا ہے کہ ''بارِ خاطر نہ ہو تو عرض کروں کہ ''ایڈیٹوریل بورڈ' اور 'ریسرچ اور ریفریڈ جرنل' جیسے الفاظ کے لیے اُردو متبادل دیا جا سکتا ہے۔''

اُردو متن میں انگریزی الفاظ کی آمیزش' انگریزی اصطلاحات کو من و عن قبول کرنے اور اِن اصطلاحات کے لیے اُردو/فارسی/عربی متبادل کی تلاش کی بحث بہت قدیم ہے۔ اس موضوع پر اکثر کوئی نہ کوئی تحریر سامنے آتی رہتی ہے۔ مگر تمام مباحث اور دلائل و شواہد کا مجموعی حاصل یہی نکلتا ہے کہ انگریزی اصطلاحات سے ہمیں مفر نہیں۔ امتدادِ زمانہ نے یہ بھی ثابت کیا کہ انگریزی زبان ہی ترقی کی شاہراہوں پر لے جانے والے پل کا کام کرتی ہے۔ فورٹ سینٹ جارج کالج' فورٹ ولیم کالج اور دارالترجمہ شمس الامرا کے بعد اُردو تراجم کے تین ایسے مراکز قائم کیے گئے جو ملک کے تین بڑے تعلیمی اداروں سے وابستہ

تھے۔ ورنا کلر ٹرانسلیشن سوسائٹی 1842 (دلی کالج)، سائنٹفک سوسائٹی 1864 (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) اور دارالترجمہ 1917 (جامعہ عثمانیہ)۔ ان تینوں مراکز میں ترجمے اور اصطلاحات سازی کے جو اُصول وضع کیے گئے اُن میں جا بجا انگریزی اصطلاحات کو قبول کر لینے کی باتیں کی گئی ہیں۔ ورنا کلر سوسائٹی میں کہا گیا کہ ایسے سائنسی الفاظ اور خطابات و القاب جن کے مترادفات موجود نہیں، اُنہیں بجنسہ لے لینے میں کوئی حرج نہیں۔ یہ بات پونے دوسو سال قبل طے کی گئی تھی۔ اب سے پورے ایک سو سال قبل دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ نے گرچہ اصطلاحات سازی پر خصوصی توجہ دی اور وہاں مختلف علوم کی 91 ہزار اصطلاحات وضع کی گئیں لیکن وہاں بھی یہ طریقہ اختیار کیا گیا کہ اُردو اصطلاحات کے ساتھ انگریزی اصطلاحات بھی لکھی جاتی تھیں تاکہ طلبہ یا قارئین انگریزی اصطلاحات سے بھی واقف رہیں۔ علاوہ ازیں، وہاں اُردو میڈیم میں تعلیم دیے جانے کے ساتھ ساتھ انگریزی کی بھی تعلیم دی جاتی تھی اور اس کے لیے حتی المقدور انگریز استاد کا تقرر کیا جاتا تھا۔ اُس وقت دفاتر میں اور عوامی سطح پر اُردو کا چلن عام تھا۔ اُردو کی نہ صرف سرکاری حیثیت تھی بلکہ اسے وقار بھی حاصل تھا۔ آج ہمیں یہ حقیقت تسلیم کرنے میں عار نہیں ہونا چاہیے کہ دوسری کئی ہندوستانی زبانوں کی طرح اُردو بھی سائنس و تکنالوجی کی زبان نہیں رہی۔ شیئر بازار اور فینانس کے میدانوں میں خالص اُردو اصطلاحات سے کام نہیں چلایا جاسکتا۔ اُردو ذریعہ تعلیم ہوسکتا ہے۔ مادری زبان میں علم سیکھنے کی قوت وافادیت آج بھی برقرار ہے لیکن اصطلاحات اور اسماء کے ترجمے پر اصرار ہمیں ترقی کی راہ میں پیچھے کی طرف دھکیل سکتا ہے۔ ریڈیو یا ٹی وی کی اصطلاح فریکوئنسی کو اگر ہم 'تعدد' کہیں، ڈرائیونگ کی اصطلاح ایکسلریشن کو 'اسراع' کلورو پلاسٹ کو 'سبز مائع دان'، میٹابولزم کو تحول، نیوٹریشن کو تغذیہ، وائرس کو قشبات، مسلس کو عضلات، ری ایکشن کو تعامل، وٹامنس کو حیاتین یا ڈی ہائڈریشن کو ناآبیدگی .....تو ہمارا طالب علم یا آج کا قاری کیسے سمجھ پائے گا؟ اور اگر کسی طرح سمجھ بھی گیا تو کیا وہ عملی میدان میں تشریف فرما اعلیٰ تعلیم یا روزگار بازار کے نمائندوں کو سمجھا سکتا ہے۔ لہٰذا آج یہ ضروری

سمجھا جا رہا ہے کہ اُردو میں انگریزی اصطلاحات کو من وعن قبول کیا جائے اور اُنہی کو عام کیا جائے۔ اُردو کا دامن یوں بھی بہت وسیع ہے' اس میں قوت انجذاب بے پناہ ہے۔ کوئی حیرت نہیں کہ کچھ دنوں کے استعمال کے بعد وہ اصطلاحات بھی اُردو اصطلاحات کی طرح زبان زد ہو جائیں!

****

''ادب و ثقافت'' کے پہلے ہی شمارے سے ہماری کوشش رہی ہے کہ اپنے قارئین کو متنوع موضوعات پر تحقیقی مواد فراہم کیا جائے۔ سو اِس بار بھی اگر فہرست پر نظر ڈالیں تو آپ کو کلچر' لغت سازی' ہندی شاعری' کشمیری زبان کی تنقید' دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ سے لے کر اُردو ادب کی مختلف اصناف اور شخصیات کے حوالے سے مضامین مل جائیں گے۔ ہم اپنے ان تمام قلمکاروں کے شکر گزار ہیں جن کی بدولت ''ادب وثقافت'' کا خصوصی اور امتیازی وصف برقرار ہے۔

پروفیسر افصح ظفر نے کلچر' ادب اور جنگ کے موضوع پر بہت ہی وسیع پس منظر میں سیر حاصل مضمون قلم بند کیا ہے۔ انہوں نے ان تینوں عناصر کے آپسی رشتے دلائل و براہین کے ساتھ مخصوص ادبی پیرائے میں بیان کیے ہیں اور کہا ہے کہ معاشرے میں آج سے کچھ پہلے انسان تنہا ہو رہا تھا مگر اب خوفزدہ بھی ہو رہا ہے۔ پروفیسر حسین الحق پاکستانی افسانہ نگار ضمیر احمد کے ایک افسانے ''پروائی'' کا بہترین تجزیہ پیش کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس کہانی کا اصل کمال اس کا ٹریٹمنٹ ہے اور یہ کہ بیشتر پاکستانی کہانیاں کسی منفرد تہذیب وثقافت کی آئینہ دار نہیں بلکہ ہندو پاک کی مشترکہ وراثت کی امین ہیں۔ ڈاکٹر نریش نے اپنے عالمانہ مقالے میں مثالوں کے ذریعے بتایا ہے کہ جدید ہندی شعرا کو اُردو شاعری نے بالواسطہ یا بلاواسطہ متاثر کیا ہے اور جدید ہندی شاعری کی مختلف اصناف پر اُردو کے اثرات مرتب ہوئے ہیں۔ پروفیسر اے آر فتیحی نے اپنے تحقیقی مقالے میں یہ بتایا ہے کہ اُردو میں لغت سازی کی ابتدا اس وقت ہوتی ہے جب اُردو اپنی علیحدہ ادبی زبان کی شکل

میں ظاہر ہونے لگی تھی۔ اُنہوں نے لغت سازی کے مراحل اور لغت کی اقسام بیان کرنے کے بعد لکھا ہے کہ لغت سازی ایک علمی ضرورت ہی نہیں بلکہ تہذیبی اور سماجی ضرورت بھی ہے۔ لغت نگار کا کام الفاظ وضع کرنا نہیں بلکہ رائج الفاظ کو لغت کا حصہ بنانا ہے۔ پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین نے شموئل احمد، غضنفر، ذوقی، سید محمد اشرف، حسین الحق، عبدالصمد، شفق، سلام بن رزاق، شوکت حیات، ذکیہ مشہدی، مشتاق احمد نوری وغیرہ کے افسانوں کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہم عصر کہانیوں میں روحِ عصر اور سماج کا کرب موجود ہے۔ اس کرب میں مٹتی قدروں کا المیہ بھی ہے اور کمزور ہوتی ہوئی یادداشتوں کا نوحہ بھی۔ جناب اسیم کاویانی نے ممتاز مزاح نگار مجتبیٰ حسین کی خاکہ نگاری کا مفصل تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ فطری طور پر ایک ظرافت نگار ہیں اور صنف خاکہ وغیرہ اُن کے تحریری وسیلے ہیں۔ روانی بیان، شگفتگی تحریر، اختصار و جامعیت اُن کے خاکوں کی خصوصیات ہیں۔ ڈاکٹر مصطفیٰ علی خاں فاطمی مرحوم کا مضمون مہاراجہ کشن پرشاد شاد اور علامہ اقبال کے خطوط اس اعتبار سے ہمارے لیے بہت اہم ہے کہ اس میں ان دونوں نابغہ روزگار شخصیات کی تحریر کا عکس بھی شامل ہے۔ ڈاکٹر فاطمی خالص تحقیقی مزاج کے مالک تھے اور اگر کسی نکتے پر انہیں شبہ ہو جائے تو اُس کی تہہ تک پہنچے بغیر نہیں رہتے تھے۔ یہ مضمون ہمیں اُن کی اہلیہ پروفیسر اشرف رفیع سے حاصل ہوا ہے جس کے لیے ہم اُن کے شکر گزار ہیں۔ ڈاکٹر خالد اشرف نے لکھا ہے کہ اختر الایمان کو فیض اور راشد کے بعد اُردو نظم کا اہم ترین شاعر قرار دیا جا سکتا ہے۔ مضمون میں اختر الایمان کی مشہور نظموں کے ساتھ اُن کی خودنوشت 'اِس آباد خرابے میں' سے بھی خوبصورت اقتباسات پیش کیے گئے ہیں۔ ڈاکٹر اسلم جمشید پوری نے ''ہندوستانی تہذیب اور اُردو شاعری'' میں واضح کیا ہے کہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیبی روایات کی اشاعت، تشہیر اور استحکام کے لیے اُردو شاعری نے ہر دور میں اپنا کردار نبھایا ہے۔ ڈاکٹر محمد کاظم نے ''ڈراما انارکلی'' کا انتہائی مفصل جائزہ پیش کرتے ہوئے تقریباً اُن تمام پہلوؤں کا احاطہ کر لیا ہے جن کا ذکر انارکلی کی تفہیم و تدریس کے دوران آتا ہے۔

ڈاکٹر آفتاب احمد آفاقی نے اقبال سہیل کے تصورِ غم کے حوالے سے لکھا ہے کہ اُن کی شاعری اور انسانی دکھ بھری زندگی میں کوئی خاص فرق نہیں بلکہ یہ ان کے فن کا لازمی جز و اور حیات کا اثاثہ ہے۔ ڈاکٹر وسیم بیگم نے ''علامہ شبلی نعمانی کی شخصیت اور اُن کی مختلف جہات'' میں شبلی کی متنوع خدمات پر روشنی ڈالی ہے۔ ڈاکٹر غلام حسین نے عمیق حنفی کے عہد اور ادبی تناظر کے عنوان سے اُن کی شاعری کا مکمل جائزہ پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد جنید ذاکر نے دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ پر ایک جامع اور مبسوط مقالہ تحریر کیا ہے جس کی معنویت اور اہمیت اس وجہ سے بھی بہت زیادہ ہے کہ سال 2017ء اُس تاریخ ساز ادارے کے قیام کے سو سال کی تکمیل کا سال ہے۔ ڈاکٹر الطاف انجم نے کشمیری زبان کی تنقید پر اُردو تنقید کے اثرات کو اُردو تنقید پر انگریزی تنقید کے اثرات کے تناظر میں دیکھنے کی بڑی اچھی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر محمد مستمر نے 1980ء کے بعد اُردو غزل میں ہندوستانی عناصر کے موضوع پر اپنے مفصل مضمون میں لکھا ہے کہ اس تکنیکی اور سائنسی دور میں بھی ہمارے غزل گو شعرا اُن علامتوں، استعاروں اور اسماء سے کام لے رہے ہیں جن کی جڑیں ہندوستان کی مٹی میں پیوست ہیں۔

****

قارئین ''ادب و ثقافت'' کو یہ اطلاع دیتے ہوئے خوشی ہو رہی ہے کہ یونیورسٹی گرانٹس کمیشن نے اِس جریدے کو اپنے منظور شدہ جرائد کی فہرست میں اُردو اور ترجمے کے زمروں میں شامل کر لیا ہے۔

جریدے کو مزید وقیع بنانے کے لیے ہمیں آپ کے غیر مطبوعہ تحقیقی مقالوں اور مفید مشوروں کا انتظار رہے گا۔

پروفیسر محمد ظفر الدین

ایڈیٹر

(ڈائرکٹر۔ ڈائرکٹوریٹ آف ٹرانسلیشن اینڈ پبلی کیشنز)

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:11-28
Prof. Afsah Zafar, Culture, Adab aur Jung

افصح ظفر

کلچر، ادب اور جنگ

کلچر، ادب اور جنگ کے موضوع پر میں نے اصولی طور پر اپنے تین مضامین کو یکجا کر کے ایک طرح سے Trological Essay کی شکل دے دی ہے۔ کیونکہ تینوں مضامین کا مرکزی خیال ایک جیسا ہے۔

انسانی تہذیب جب اپنی تلاش میں آخری مرحلے تک پہنچتی ہے تو اس پر کلچر یعنی ثقافت کی مہر لگائی جاتی ہے۔ یہ اس بات کی دلیل ہوتی ہے کہ تہذیب اپنے مراحل کے آخری سرے پر ہے۔ عملاً کہتے ہیں کہ مادی اور روحانی قدروں کی جب تصدیق ہو جاتی ہے تو کلچر کو ہم سمجھنے اور پرکھنے لگتے ہیں۔ سچ پوچھئے تو مادّی اور روحانی الفاظ اصطلاحی شکل اختیار کر لیتے ہیں کہ ان سے دونوں کی قدر کا ثبوت ملتا ہے۔ مادّی اور روحانی اصطلاح بے حد معنی خیز ہے۔ اور یہ بھی سچ ہے کہ یہ ایک دوسرے کے بغیر مکمل بھی نہیں ہوتے۔ مادیت روحانیت کی غذا ہے اور روحانیت مادّیت کا حاصل کہ یہ وہ تاریخ ہے جسے ہم عام روزہ زندگی میں پرکھتے بھی ہیں اور برتتے بھی ہیں۔ جیسے جیسے انسانی زندگی میں مادّیت اور روحانیت قدم جماتے جاتے ہیں ویسے ویسے حصول مقصد میں آسانیاں بھی پیدا ہوتی ہیں اور پریشانیاں بھی۔ انفرادی اور اجتماعی روشنی میں جب ہم کلچر کو سمجھنا چاہتے ہیں تو تاریخ کی روشنی میں آہستہ آہستہ اس کے راستے دو حصوں میں تقسیم ہوتے جاتے ہیں۔ اور کلچر کا تصور چھوٹے بڑے، امیر غریب، کمزور مضبوط اور جاہل اور عالم میں تقسیم ہوتا جاتا ہے۔ اور اس طرح کلچر کا ادنیٰ اور اعلیٰ طبقہ بنتا چلا جاتا ہے۔ اور اس طرح انہیں دو راستوں کے ساتھ ساتھ انفرادی اور اجتماعی طریقۂ کار کو نیکی اور بدی، چھوٹے اور بڑے، خوبصورتی اور بدصورتی

کے خانوں میں بانٹتے چلے جاتے ہیں۔عمرانی اور بشریاتی طور پر یہ سلسلہ زمانۂ دراز سے چلتا ہوا آج کے دور تک پہنچا ہے اور اب کلچر کا مفہوم وہ نہیں رہتا جو پہلے تھا۔اب کلچر سے انسان کے رہنے' پہننے' کھانے پینے اور سوچنے میں ان قدروں کا سہارا نہیں لیا جاتا ہے۔جن قدروں کے ذریعہ اس کی ابتدا ہوئی تھی اور جب ہم انسانوں نے فرد اور جماعت کے رشتوں کو خارجی اور باطنی طریقوں پر جس طرح پرکھا تھا اب اس قدر کا زوال ہو رہا ہے۔اب کلچر کی اصطلاح جنگ کے فن میں ہوتی ہے' سیاست کے رمز میں ہوتی ہے اور جغرافیائی طریقے پر قوموں کے ارتباط میں اس کا ایک خاص قسم کا کلچرل احساس ہوتا ہے۔یہ کلچرل احساس روز بروز بڑا تیکھا ہوتا جا رہا ہے۔کیونکہ لڑنے مرنے کا بھی انداز ایک خاص کلچرل انداز سے ہوتا ہے۔دوستی اور دشمنی کا تصور بھی بغیر کلچرل رویے کے سمجھا نہیں جا سکتا۔اس بات کو سمجھنے کے لئے ہمیں یہ سمجھنا ہوگا کہ بیسویں صدی سے پہلے غالب و مغلوب کا رویہ دو دو چار کی طرح تھا لیکن بیسویں صدی تک پہنچنے کے بعد اس رویے میں ایک خاص قسم کا کلچرل انداز نظر پیدا کیا گیا۔اور وطن کے تصور کو آگے بڑھا کر انسانیت کے بین الاقوامی انداز نظر پر پہنچا دیا گیا۔اس لئے کہ دوسری عالمی جنگ کے بعد اب پوری دنیا تیسری عالمی جنگ سے گریز پا ہوگئی ہے۔اور سیاسی اور سماجی مصلحتوں کے پیش نظر جنگ و جدال کا ایسا طور طریقہ اپنایا گیا ہے کہ یہ ہمارے دور کا ایک نیا کلچر بن گیا ہے۔ہم ایک ساتھ دوست بھی ہیں اور دشمن بھی۔ہم ایک ساتھ راستے ہموار بھی کرتے ہیں اور راستے کو غیر ہموار بھی بناتے ہیں۔ہم بیک وقت غریب بھی ہیں اور امیر بھی' ہم بیک وقت ان کے دوست بھی ہیں اور دشمن بھی' ہم ان کے ساتھ دوستی اخوت اور انسانیت کا رشتہ بھی رکھتے ہیں اور ان سے انحراف بھی کرتے ہیں۔یہ طریقۂ کار ایک ایسا کلچرل پہلو بن گیا ہے کہ ہم کسی خوشگوار نتیجے پر پہنچنے سے معذور ہو گئے ہیں۔عام انسان کو بڑا تعجب ہوتا ہے جب وہ آج جنگ کے کلچر کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں جب وہ کلچر کو اس تصور سے نکال باہر کرتے ہیں جس کا ذکر اوپر کیا گیا کہ کلچر کی خوبصورت کیفیت مادّے اور روح کی آمیزش سے ہوتی رہی ہے اور آج کلچر شاید مصلحت کا دوسرا نام رہ گیا ہے۔

ہمارے یہاں کلچر کا مفہوم یہ ہے کہ اس میں دونوں شامل ہیں۔روح بھی اور بدن بھی' مادّیت بھی اور روحانیت بھی۔ یہ دونوں جب آپس میں پُر خلوص طریقے پر ملتے ہیں تو کلچر کا

خوبصورت تصور ابھرتا ہے اور جب اس کا استعمال انسانوں کے درمیان روزمرہ بن جاتا ہے تو اس میں کسٹم یعنی رسم ورواج کے نمونے بنتے چلے جاتے ہیں۔ یہیں پر میں یہ بھی بتادوں کہ کلچر اور کسٹم کے درمیان دوئی کے فاصلے بنتے چلے جاتے ہیں۔ یعنی ایک کلچر امیر کا ہوتا ہے اور دوسرا غریب کا۔ ایک کا نام اشرافیہ ہوتا ہے۔ دوسرے کا ارزالیہ اور یہیں سے کلچر میں طرح طرح کی شاخیں پھوٹتی چلی جاتی ہیں۔ جیسے علم الانسان کے بطن سے ایک خاص قسم کا کلچر آہستہ آہستہ پرورش پاتا ہے۔ اس کی رفتار سست ہوتی ہے۔ جب کہ سائنسی کلچر تیز رفتار ہوتا ہے اور یہ کلچر کی حدیں تیزی سے پار کرتا چلا جاتا ہے اور اس طرح اس کے سامنے کلچر اور رسم ورواج دونوں ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ یہ طرز فکر نیا نہیں ہے بلکہ زمانۂ قدیم سے اس کا سلسلہ چلتا آرہا ہے۔ کلچر کا مفہوم دراصل انسان کے بود و باش کو بہتر سے بہتر بنانے کا رہا ہے۔ اس لئے جب کلچر اپنی بنائی ہوئی انسانی قدروں کو ردّ و بدل ہوتا ہوا دیکھتا ہے تو اس پر ایک ایسا ردّ عمل طاری ہوتا ہے جو کبھی کشمکش اور کبھی تصادم کا شکار ہو جاتا ہے۔ مجھے یاد آتا ہے کہ اس خیال کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ جمیل جالبی نے اپنے مختصر سے مضمون میں تلمیحی طریقے پر تقریباً اس طرح بیان کیا ہے کہ جب حضرت سلیمانؑ کو ہیکل سلیمانی کی تعمیر کا خیال آیا تو انہوں نے اپنے غلاموں کو اس کی تعمیر کے لئے استعمال کیا اور خود ایک انجینئر کی طرح اپنے عصائے پیری کے سہارے ان کے کاموں کی نگرانی کرتے تھے۔ کہتے ہیں کہ نگرانی کرتے کرتے ہی ان کی روح قفس عنصری سے پرواز کر گئی اور حضرت سلیمانؑ اپنے عصا کے سہارے کھڑے کے کھڑے رہ گئے۔ کارندے یہ سمجھتے رہے کہ وہ زندہ ہیں اور اس طرح ہیکل سلیمانی کی تعمیر مکمل ہوئی اور جب ان کے عصا کو دیمکوں نے کھا کھا کر اتنا کمزور کر دیا کہ ایک دن وہ آخرش زمین پر گر پڑا اور تب معلوم ہوا کہ وہ فوت ہو چکے ہیں۔ اس کہانی میں جمیل جالبی یہ کہنا چاہتے ہیں کہ کوئی نئی بات، کوئی نیا کام، کسی نئی روایت کی طرح انجام پذیر ہوتا ہے تو وہ روایت عام وخاص میں مقتدر ہو جاتی ہے مگر زمان ومکان کی گردش میں اس کا بھی زوال ہونے لگتا ہے اور روایت کمزور ہونے لگتی ہے۔ اس لئے کلچر کا تصور زمان ومکان کے دور سے گزرتا ہے اور اپنی زندگی پوری کرتا ہے۔ یہ تصور وہ بلیغ تصور ہے جو انسان کو مثبت طریقے پر جینے کا سہارا دیتا ہے۔ یہاں ہمیں یہ خیال رکھنا چاہئے کہ کلچر کا مفہوم خوب و زِشت سے جڑا ہوا ہے۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح جمال، جلال اور احمال ایک دوسرے سے جڑے ہوئے

ہیں۔اس وقت تک ہم کلچر کے مفہوم کو اچھی طرح نہیں سمجھ سکتے ہیں۔کلچر اچھائی میں بھی ہے اور برائی میں بھی۔کلچر جنگ میں بھی ہے اور امن میں بھی۔ہم اس پر جب غور سے سوچیں گے تو کلچر کا اثباتی رنگ چمکتا ہوا دکھائی دے گا۔ورنہ ہم اپنے اپنے زعم میں اپنے آپ کو اپنے اپنے طریقے سے ایک خاص قسم کے کلچرل شیل یعنی ثقافتی چار دیواری میں محصور کرتے چلے جائیں گے۔کلچر کے توسط سے مذکورہ باتوں کی روشنی میں اب ہمیں یہ سمجھنا ہے کہ ''ہم'' سے کیا مراد ہے۔عام طریقے پر واحد اور جمع کے تصور میں سوچنا صحیح نہیں ہوگا۔یہ بھی نہیں صحیح ہوگا کہ ہم سے مراد کوئی فرقہ، قبیلہ، نسل اور زبان کا استعمال کرنے والی کوئی ایسی گروہی زندگی ہے جس کے دائرے کہیں نہ کہیں پر محدود ہو جاتے ہیں۔ کلچر کے تصور میں جب یہ حد بندی قبول کی جاتی ہے تو مجموعی زندگی میں نفرت، رعونت اور ایسی طاقتیں پیدا ہو جاتی ہیں کہ انہیں ایک ایسے سماج، ایک ایسے معاشرے اور ایک ایسے تصور میں اپنا شکنجہ یوں کستے ہیں کہ زندگی مختلف قسم کی پریشانیوں میں گھرتی چلی جاتی ہے۔اسی لئے جب ہم کلچر کے بارے میں سوچنا شروع کریں تو یہ خیال رکھیں کہ کلچر کا بنیادی کام اجتماعی زندگی کو سنوارنا ہے۔ بگاڑنا نہیں۔عمرانی اور بشریاتی مرحلے سے جب ہم تاریخ وار گزرتے ہیں تو اس میں ہوتا یہ ہے کہ ہم ایک فرد کی حیثیت بھی رکھتے ہیں مگر ساتھ ہی ساتھ سماج سے جڑے ہوئے بھی رہتے ہیں۔اور اب ہم یہ فیصلہ کر چکے ہیں کہ فرد نہ اکیلا جی سکتا ہے نہ ہجوم میں مدغم ہو سکتا ہے۔گویا فرد اور جماعت کا رشتہ ایک ایسے لین دین کا رشتہ ہے کہ جس میں اگر توازن پیدا ہو جاتا ہے تو فرد اور جماعت کی زندگیاں مختلف النوع طریقے پر روایت اور درایت سے گذرتی رہتی ہیں۔اور تب فرد اور جماعت کے افراد ایسے ''ہم'' کو تلاش کر لیتے ہیں جس میں بوقلمونی یعنی رنگ برنگی کیفیت پیدا ہوتی رہتی ہے اور زندگی کا کارواں پُر امن طریقے سے رواں دواں رہتا ہے۔کلچر اور ہم کے پس منظر میں یہ ساری صورتحال جن کا میں نے جستہ جستہ جائزہ لیا ہے اس سے ایک بات تو صاف ہو جاتی ہے کہ کلچر ایک ایسی اصطلاح ہے جو مشاہدے اور تجربے میں تفاعلی انداز نظر رکھتی ہے مگر بنیادی طور پر ہمارے جسم و جاں کا غیر محسوس حصہ ہے۔بالکل دیوار گھڑی کی طرح۔وہ گھڑی جس کے پنڈولم ہوتے ہیں۔جسے ہم حرکت کرتے دیکھتے ہیں۔ادھر سے ادھر اور ادھر سے ادھر، مگر بادی النظر میں یہ حرکت ہمارے کسی کام کی نہیں کہ یہ ہمیں وقت کے تعینات میں مدد نہیں کرتی۔مدد تو چھوٹی بڑی سوئیاں کرتی ہیں۔کلچر

پنڈولم ہے۔دائیں بائیں،آگے پیچھے،گھڑی کے اعمال کی پہچان سوئیاں اور پنڈولم اس کی روح، اسی طرح کلچر فرد اور جماعت کی روح ہے۔ جسے ہم دیکھ نہیں سکتے مگر وہ ہماری روح کا حصہ بن جاتے ہیں اور ہم معاشرے میں آگے پیچھے، دائیں بائیں جھولتے رہتے ہیں۔ہم عصریت کی فضا ہمیں اسی طرح پینگ دیتی رہتی ہے۔خوشگوار معاشرتی اور تہذیبی زندگی کے لئے۔

ہماری زبان یعنی اردو کے بارے میں جب ہم سوچنا اور سمجھنا چاہتے ہیں تو مختلف قسم کی باتیں ذہن میں پیدا ہوتی ہیں کہ ہم یعنی اردو والے اپنے تخلیقی کارناموں کو جس کا تعلق تخلیق کار کی اندرونی کیفیات میں کبھی منضبط ہوجاتا ہے اور کبھی شیرازہ بندی کا شکار ہوجاتا ہے، آج کی دنیا میں ادبی طور پر جس طرح تخلیق عمل ظہور پذیر ہوتے ہیں ان میں اس کی ذات کے ساتھ اس کی صفات بھی شامل ہوجاتی ہیں۔وہ صرف سوچتا اور لکھتا نہیں بلکہ تجربات اور مشاہدات کی روشنی میں جانے انجانے طریقے پر وہ اندرون میں رہتا ہے اور کبھی چونکتا بھی رہتا ہے اور خواب بھی دیکھتا رہتا ہے۔سچ پوچھئے تو ہم جسے ادب کہتے ہیں وہ ان ہی ابعاد میں بٹا ہوا ہے۔اس لئے ہم جب ادب کی اصطلاح کو استعمال کریں تو انہی سب باتوں کو سامنے رکھ کر اس کی شناخت کریں۔

یہاں پر ہمیں سوچنا ہے کہ ہم اردو والوں نے جو عربی اور فارسی کے اثر میں آ کر ادب کے تخلیقی کارناموں کو ادب کا نام دیتے ہیں وہ اس کی اپنی وجوہات رکھتے ہیں۔تاریخ اور روایت کے توسط سے ہم ادبی تخلیق کو عربی اور فارسی کے اثر میں آ کر مستعار نہیں لیتے ہیں بلکہ ہم ادب کے مفہوم کو آگے بڑھاتے ہیں۔ ہماری زبان فارسی اور عربی سے صرف زمینی سطح پر قائم نہیں ہے بلکہ اس کے خمیر میں یہ سما کر اسے ضمیر کی طرح اپنا لیتی ہے۔حالاں کہ یہ پیدا ہوتی ہے سرزمین ہند میں جہاں مختلف زبان اور بولی رائج ہے مگر وہ اس زبان کو یعنی اردو کو اس علاقہ سے جوڑتی ہے جس کو لسانی زبان میں کھڑی بولی کہتے ہیں۔میں اس کا ذکر اس لحاظ سے کررہا ہوں کہ باہر سے آنے والی جتنی قومیں تھیں وہ ہندوستان کے مغرب سے آتی رہی ہیں۔کشان اور ھن سے لے کر مغل تک جو مختلف زبانیں لے کر آئے وہ اسی کھڑی بولی کے اردگرد پرورش پاتے رہے۔اور مختلف قسم کے اثر و رسوخ سے گذرتے ہوئے وہ اردو تک پہنچے۔

یہاں پر جب ہم غور کرتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ اردو نے اس سرزمین پر کوشش کی

کہ اس سے قربتوں کا ایسا سلسلہ قائم کرے جو اسے اس نئے ماحول میں اجنبیت کو ختم کر دے اور اس سرزمین کی معاشرتی سچائیوں سے اپنے کو جوڑے اور سچ تو یہ کہ اس نے یہ کام بڑی خوبی اور خوبصورتی سے کیا۔ زبان کے فاعل اور مفعول کو بڑی ایمانداری سے اپنایا۔ لیکن اس نے مجرد الفاظ کے انتخاب میں اپنے نئے ماحول سے اپنے آپ کو اچھی طرح منسلک نہیں کیا اور ریختہ اور اردو جیسے الفاظ کو جگہ دیدی اور ہندوی اور ہندوستانی جیسے الفاظ کو تقریباً رد کر دیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ادب کی اصطلاح کا ایک مستقل نظام ہمارے یہاں پیدا ہو گیا اور وہ اسلئے کہ ہم نے قدیم آریہ ورت یا بھارت ورش سے تعاون لینا ضروری نہیں سمجھا۔ اور ہند، ہندوی یا ہندوستانی سے گریز کرتے رہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اردو میں تخلیقی کارنامے کی جو صورتیں شعر اور نثر میں نظر آتی ہیں تو ہم انہیں عربی و فارسی کے اثر میں آسانی کے ساتھ ڈھال دیتے ہیں۔ پھر یہ بھی ہوا کہ جب ادب کا لفظ اکیلا یا تنہا ہوتا ہے تو وہ تخلیقی کارناموں میں جذب ہو کر ادب بن جاتا ہے۔ جیسے آداب مجلس، آداب محفل اور آداب عرض وغیرہ کے ذکر سے ہوا۔ یہ بات میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ ہمارے ادب کا تصور جس طرح یہاں پرورش پاتا ہے اس کا تعلق بنیادی طریقے پر اخلاقیات سے ہوتا ہے اور جمالیات کا تصور بس پیرہن بن کر رہ جاتا ہے۔ جب ہم فارسی اور عربی کے ادب کو دیکھتے ہیں یا سمجھتے ہیں تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ وہاں جمالیات کے بنیادی تاثر میں تجریدی انداز گھل مل جاتا ہے اور ادب کے اشارے میں بے حد باریک کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ چونکہ ہمارا اخلاقی نظام اظہار کے معاملے میں وہ خاص نظریہ رکھتا ہے کہ فنون لطیفہ اسی وقت تک درست اور معقول ہے جب تک کہ وہ اخلاق کا دامن تھامے ہوئے ہے۔ دراصل قدیم ادب کے ارتقا میں ماورائیت کا تاثر روز ازل سے بڑا گہرا رہا ہے یہ صورت حال تمام قوموں میں عام ہے چاہے وہ یونانی ہو، یا عرب یا ایرانی ہوں یا ہندوستانی ہوں۔ یہ سب جمالیات کو حد بند کر کے سمجھنا چاہتے ہیں اور اس حد بندی میں وہ بنیادی تصور یہ رکھتے ہیں کہ ایک ''خیر'' ہے اور ایک ''شر'' ہے۔ خیر نہ صرف پاک صاف ہے بلکہ پُر جمال بھی ہے۔ اس کے برخلاف ''شر'' وہ حیثیت رکھتا ہے جس کا تعلق اپنے اپنے مذاہب سے رہتا ہے۔ اور مذہب میں کچھ پابندیاں ہوتی ہیں اور ان پابندیوں کی لگام اخلاق سے منسلک کی جاتی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہاں ایک خاص قسم کا نظام خیر و شر تیار

ہوجاتا ہے۔

اب آیئے کہ ادب جسے ہندی میں ''ساہتیہ'' کہتے ہیں اور جسے انگریزی میں لٹریچر کہتے ہیں ان کا اگر آپ تجزیہ کریں گے تو یہ سب کے سب ادب کو مذہب سے الگ نہیں کرتے ۔تمام قوموں کے تاریخی کارنامے جو ادب میں ملتے ہیں وہ سب کسی نہ کسی پہلو سے اخلاق سے جڑے رہتے ہیں۔اور اخلاق جو عام طور پر مذہب کی پیداوار ہے جو یہ سوال کھڑا کر دیتا ہے کہ یہ شر ہے اور یہ خیر ہے، یہ صحیح ہے، یہ غلط ہے۔اگر آپ گہری نظر سے دیکھیں گے تو پائیں گے کہ اگر اردو ہندی کو الگ کر دیجئے تو آپ کو ادب کا ایک آزاد تصور انگریزی میں ملے گا جہاں انہوں نے اس کو اخلاق سے جوڑا بھی اور اخلاقیات سے الگ بھی کیا۔اس لئے ان کے یہاں ادب اور ساہتیہ سے ہٹ کر لٹریچر کی اصطلاح اپنائی گئی جہاں لٹریچر کے معانی سب کچھ ہو سکتے ہیں لیکن یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ ان کا رشتہ اخلاقیات سے جڑا رہے ۔لٹریچر کی یہ اصطلاح ہمیں صاف بتاتی ہے کہ اس کا بنیادی تعلق لکھنے پڑھنے سے ہے اور اسے اخلاقیات کے نظام سے ہٹ کر لسانیات کے نظام میں لے جا کر سمجھنا اور پرکھنا چاہئے یعنی لٹریچر پڑھنا پڑھانا "A" سے لے کر "Z" تک اس کے یہاں ادب ایک ایسا مجرد تصور پیدا کرتا ہے کہ جو جمالیات کی اس تقسیم سے جڑ جاتا ہے جہاں تخلیق کو انسان کا ایک ایسا عمل سمجھا جاتا ہے جو تحت الشعور اور لاشعور سے بھی آگے نکل جاتا ہے ۔یعنی ان کا شاعر، ان کا ادیب کسی نظام اخلاق میں پابند سلاسل نہیں ہوتا۔اور وہ ادب کو ماوراء حقیقت بنا دیتا ہے ۔اس سلسلے میں ان کے یہاں ایک مستحکم ادبی تصور ہے جس کا مذہب و اخلاق سے براہ راست رشتہ نہیں ہوتا ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ روایت، ضمیات اور وہ اشارے اور کنائے جو قدیم مذہبی تصورات میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں یعنی ایسا تصور جو انہیں ماوراء حقیقت کو تسلیم کرنے پر مجبور کرتا ہے۔

اس طرح ہم لسانی لحاظ سے الفاظ اور صوتیات کے نظام کو سامنے رکھ کر ادب کے بارے میں کچھ سوچنا اور سمجھنا چاہتے ہیں تو ہمارے لئے یہ جاننا بہت ضروری ہو جاتا ہے کہ زبان کی توسیع اس کی تمیز اور اس کے اثرات کو ہم ماورائی بنا کر نہ دیکھیں بلکہ الفاظ اور آواز کو عمرانی انداز سے سمجھنے کی کوشش کریں ۔ہمارے ملک میں اور غالباً تمام دنیا میں زبان کا ایک تصور ہے

جوکہ اس کی ابتدا آغوش مادر سے ہوتی ہے ۔جس کی بناپر مادری زبان کا وزن اور وقار قائم ہوجاتا ہے ۔اوراس لحاظ سے تعلیم وتعلم کا ایک نظام قائم کیا جاتا ہے ۔اوراسی زبان میں کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جواپنے خلاقانہ ذہن سے نئی نئی ترکیبیں نئے نئے الفاظ کے علامتی استعمال کی گنجائش پیدا کرتے رہتے ہیں ۔ یہاں یہ کہے بغیرنہیں رہاجاتا کہ سب کچھ اپنی جگہ ہوتے ہوئے بھی وقت کے بدلتے حالات انہیں علامتوں اوراشاروں میں لے جاتے ہیں ۔اورہم علامتوں کا زوال کہہ کراسے ردنہیں کرتے بلکہ اس میں ایسی توسیعی شکل پیدا کرتے ہیں کہ آگے کا راستہ صاف ہوتادکھائی دیتاہے ۔اگرہم ایسانہ کرتے توہماری زبان سکڑتے ہوئے دم توڑنے لگتی اورآریائی فضامیں پلنے اور بڑھنے والی سنسکرت زبان دم نہیں توڑتی اردوزبان وادب نے بھی کم وبیش اس زوال کا اندازہ ضرورکیا ہے تبھی یہ زبان مختلف ناموں سے گذرتی ہوئی اردوتک پہنچی ہے ۔لیکن اس کے پہنچنے میں کچھ دقتیں بھی پیش آئی ہیں ۔ یہ صورتیں جغرافیائی اورعلاقائی ہیں ۔کبھی اس کودودوچار کی طرح ناپنے کی کوشش کی گئی تو مختلف اسکول قائم ہوگئے ۔جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم ان زبانوں سے مستفیض ہونے لگے جوہمارے بزرگوں کی کبھی مادری زبان رہی ہوگی ۔یاجن کا فارسی اورعربی سے گہرا ربط رہاہوگا ۔ہم جب اپنے ادب کا تاریخی طور پر مطالعہ کرتے ہیں تو شروع سے لے کر آخر تک ہمیں اس کے ارتقا میں دونوں راستے ملتے ہیں ۔روایت کی پیروی بھی اور انحراف کی طاقت بھی میرتقی میرؔ جب شعر کہتے ہیں:

سرہانے میرؔ کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

تو ناسخؔ لفظ ''ٹک'' کو پسندنہیں کرتے اورناسخؔ حاوی ہوجاتے ہیں ''ٹک'' ہماری زبان سے غائب ہوجاتاہے اور''ذرا'' رواج پاجاتاہے ۔ایسی مثالیں بیسوں ہیں لیکن تخلیق کی جونفسیات ہوتی ہے اس کا رشتہ فرداور جماعت کے الگ الگ اصول سے مرتب ہوتا ہے ۔اوراس طرح زبان کے ارتقاء میں ادبی لحاظ سے جمالیات کا غالب پہلو بھی کبھی ذاتی ہوتا ہے تو کبھی اجتماعی ۔اس مثال کے سامنے لانے کی وجہ یہ ہے کہ زبان کوادبی طور پر میکانیکی انداز سے درست کرنا ہمیشہ کامیاب نہیں ہوتا ۔ اشاروں کنایوں کی خوبصورتی تو فنکار کی یاتخلیق کار کی اپنی کوشش

کا نتیجہ ہوتا ہے۔ میرؔ کا شعر محض ''ٹک'' کے لفظ سے جس معصومانہ جمال کو پیش کر رہا ہے وہ آج بھی اسی طرح مقبول ہے جس طرح اپنے عہد میں تھا۔ مجھے یاد آتا ہے کہ وحیدالدین سلیمؔ نے وضع اصطلاحات کی ایک فہرست شائع کی تھی جس میں مروجہ الفاظ کے تراجم پیش کئے گئے تھے یا ان کو اردو اصطلاحوں میں تبدیل کیا گیا تھا۔ مجھے یاد آتا ہے کہ لاؤڈ اسپیکر کا ترجمہ آلۂ مکبر الصوت کیا گیا تھا۔ سیلون اور ہاسپٹل کا ترجمہ اصلاح خانہ اور شفاخانہ کہا گیا تھا۔ یہ ترجمے زبان کا حصہ بنے نہیں مگر Negative Wire اور Positive Wire کا ترجمہ ٹھنڈا تار اور گرم تار کافی مقبول ہوا تھا۔ ان چند مثالوں کو پیش کرنے کی وجہ صرف یہ ہے کہ زبان پر آب وہوا اور موسم کا اثر پڑتا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور یہ اثر اتنا گہرا ہوتا ہے کہ اس کو ادب بھی قبول کر لیتا ہے۔

اس مثال کے ذکر سے ادبی طور پر کچھ بنیادی سوال کھڑے ہوتے ہیں زبان کیا ہے، ادب کیا ہے اور زبان وادب کیا جڑواں شئے ہے؟ یا ان کی الگ الگ حیثیت ہے؟ اس سلسلے میں ہمارے بزرگوں نے اپنی فہم وفراست سے اپنے اپنے عہد کے مطابق ان میں تبدیلیاں کی ہیں، ان میں اضافہ کیا ہے اور کتر بیونت بھی کرتے رہے ہیں۔ سچی بات تو یہ ہے کہ زبان بڑی مشکل سے بنتی ہے اس کی پرورش اور پرداخت میں بڑے اتار چڑھاؤ آتے ہیں اور جب یہ آخری سرے پر پہنچتی ہے تو اس کی ایک ٹکسالی شکل نکلتی ہے۔ جو ذکر میں نے کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ شاید دنیا کا کوئی آلہ صحیح طریقے پر زبان کے سفر کو اچھی طرح ناپ تول نہیں سکتا۔ یہ سب ایک خود ردعمل ہوتا ہے جس پر کسی کا بس نہیں۔ چاہے وہ جاہل ہو یا عالم، اس کی مثال میں میرؔ کا شعر مذکور ہوا۔ اور اب ایک دوسرا شعر ملاحظہ کیجئے جو غالبؔ کا ہے اور بڑی تمکنت کے ساتھ انہوں نے فارسی میں کہا ہے:

فارسی بیں تا ببینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعۂ اردو کہ بیرنگ من است

غالبؔ کا یہ تصور وہ اشرافیہ تصور ہے جو انہیں اس شعر تک پہنچاتا ہے۔ ورنہ سارا عالم جانتا ہے کہ غالبؔ اردو کے مایۂ ناز شاعر تھے۔ اور فارسی میں بس رشتہ سبک ہندی سے آگے نہیں بڑھتا۔ صحیح معنی میں غالبؔ کا نقطۂ نظر ہماری نظر میں ادھورا ہے۔ مایۂ ناز شاعری زبان کی پختگی کے

بغیر ممکن نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ باضابطہ طریقہ پر طے نہیں کیا جا سکتا کہ زبان کیسے اور کب ٹکسالی بنتی ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ زبان جب ٹکسالی نقطۂ کمال تک پہنچ جاتی ہے تو فوراً ہی اس کا پھیلاؤ شروع ہو جاتا ہے۔ زندہ زبانیں کتنی ہی ٹکسالی الفاظ و معنی سے گذرتی رہتی ہیں۔ ان کے ارتقاء کا ایک ذہنی نقشہ مرتب کیا جا سکتا ہے۔ جسے ہم ایک مثلث کی شکل میں دیکھ سکتے ہیں۔ یہ مثلث جب عمودی طریقے پر ایک نقطہ پر مرکوز ہو جاتی ہے اور پھر اس نقطہ پر ایک خط مستقیم کھینچ کر اسے تثلیثی شکل عطا کر کے جب ہم تہہ پر تہہ ڈالتے جاتے ہیں تو وہ ایک اہرام مصر یعنی پیرامیڈ کا لامتناہی سلسلہ بنتا چلا جاتا ہے۔

ثقافت، کلچر اور تہذیب زندگی کی سلیقگی اور ہمہ جہت اثباتی ارتقاء کا نام ہے۔ ان کی تکمیل میں اخلاق، مذہب اور اقدار حیات کے جملہ لوازم کے ساتھ زبان کی پختگی بھی شامل ہے۔ معاشرے کے اخلاق و اعمال اور علم و عرفان کی آگہی جتنی بلند ہوگی زبان پر اس کا اثر اتنا ہی زیادہ پڑے گا۔ لیکن یہ بات بھی تسلیم شدہ ہے کہ اخلاق و اقدار حیات بھی اضافی ہیں ان کے حدود اربعہ کا علم بھی مشکل ہی نہیں مشکل ترین ہے۔ پھر بھی یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ زبان کی سلیقگی اخلاق و اقدار کی مرہون منت ہے۔ وہ زمانہ گیا جب خزینۂ الفاظ سے شاعر کی عزت و عظمت طے ہوتی تھی۔ جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ شیکسپیئر ستائیس ہزار الفاظ پر قدرت رکھتا تھا۔ آج اردو کے مشہور ادیب بھی تین چار ہزار الفاظ سے زیادہ استعمال نہیں کرتے اور اپنے آپ کو مجہول معنی بھی نہیں سمجھتے۔ اردو کے خزانۂ الفاظ محض چند ایک شاعروں کا سرمایہ ہیں۔ نظیر اکبر آبادی، پنڈت رتن ناتھ سرشار اور جوش ملیح آبادی کا نام یہاں پر لیا جا سکتا ہے۔ غالب اور اقبال کے یہاں بھی شاید اتنا بڑا ذخیرہ نہیں ملتا۔ ان باتوں سے بنیادی طور پر کہ ادیب اور شاعر صرف و نحو کا ماہر ہوتا ہے مگر آج شاعری میں عروض کی کوئی قدر باقی نہیں رہی۔ ایک دور تھا کہ اردو کے بہترین علم کے لئے فارسی اور عربی کا جاننا ضروری تھا۔ عربی تو چھوڑیئے کتنے لوگ ہیں جو فارسی سے واقف ہیں۔ میرے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ یہ ساری شرائط پوری نہ کرنے کے باوجود اردو زبان و ادب کا ارتقاء جاری ہے اور شعر اور نثر میں تخلیقی کارنامے پیش کئے جا رہے ہیں۔

آج زندگی ہر ہر گوشے میں مکڑی کا جال بن رہی ہے۔ اتنی پیچیدگی شاید کسی تہذیب

نے یہ دیکھی ہوگی۔اور نہ نتیجہ ہے تیز وتند اور اندھا دھند ارتقاء پذیری کا۔آج انسان سارے ابعاد پر حاوی ہونا چاہتا ہے۔آج کا انسان صرف ایک محاذ پر نہیں بلکہ ہر محاذ پر لڑ رہا ہے۔ادب کی دنیا میں بھی کچھ ایسی ہی اتھل پتھل مچی ہوئی ہے۔ایسی صورتحال سے زبان بھی گذر رہی ہے اور تہذیب بھی۔اب زبانیں چالیس دن میں سیکھ لی جاتی ہیں۔ڈپلومہ اور سند بھی مل جاتی ہے۔ اب اہل زبان یعنی نیٹیو اسپیکر خال خال نظر آتے ہیں۔اب زبانوں کے جاننے والے ہر ملک میں مل جاتے ہیں۔یعنی زبان کی پرانی قدریں آہستہ آہستہ دم توڑ رہی ہیں۔ٹھیک انگلینڈ کی اس حیثیت کے باوجود کہ وہ ایک ایسی عالمی زبان سے جو ہر ملک میں اپنا دم خم دکھا رہی ہے۔مگر اس کی روایتی انگریزی دم توڑ رہی ہے۔امریکن انگلش کا طوطی بول رہا تھا اور اب تو الکٹرانک میڈیا کی ایک زبان ہے آپ اسے زوال کہیں لیکن زمانہ اسے عروج کی پہنچان سمجھتا ہے۔

یہ مسلمہ حقیقت ہے کہ ادب بغیر وسیلۂ زبان کے ممکن نہیں۔اور کلچر، تہذیب، تمدن اور وہ ساری عمرانیات جو زبان میں سمٹ کر ادب کی شناخت کا اشاریہ بنتی ہیں وہ اب صحیح معنی میں نئے جمالیاتی رویہ کی تلاش میں سرگرداں ہے۔اب تہذیبی طور پر کوئی سکہ رائج اس وقت نہیں بن سکتا۔اب کہیں دہلی ،لکھنؤ ،عظیم آباد تلاش کرنا عمل صالح نہیں۔کیونکہ زبان بے وطن ہو رہی ہے اور اس کے بولنے والے دوسری جگہ پرورش پا رہے ہیں۔اب ہمیں اخلاقیات اور جمالیات کی نئی تفہیم سے نئے تیور دکھانے ہوں گے۔اور نیا نظام ادب قائم کرنا ہوگا۔سیاسی، مذہبی اور جغرافیائی طور پر نہیں اور نہ ہی کرۂ ارض کو نچوڑنا ہوگا بلکہ اس پہلو سے بھی پیچھا چھڑانا ہوگا جو وطن سے باہر جانے کو عزت کی بات سمجھتا رہا ہے۔یعنی:

وہ پھول سر چڑھا جو چمن سے نکل گیا
عزت اسے ملی جو وطن سے نکل گیا

اب تصور وطن کو بین الاقوامیت سے جوڑنا ہوگا۔یہی تصور قوم ،وطن اور زبان کو زندہ رکھنے کا سبب بن سکتا ہے۔اور ادب کو نئے رجحانات عطا کر سکتا ہے اور جس کی وجہ سے علامات کا مختلف النوع سلسلہ قائم ہو سکتا ہے۔

ادب وشعر کی دنیا جتنی حسین ہوتی ہے اتنی ہی یہ عنوان یعنی ''جنگ اور ہم'' چونکانے

والا بھی ہے اور سنگین بھی۔

یہ چونکنا کیا ہے؟ کیسا ہے؟ اور کیوں ہے؟ اس کی تفصیل اس کا تجزیہ اور اس کا محاکمہ رفتہ رفتہ آپ کے ذہن میں واضح ہوتا جائے گا اس کی وجہ یہ ہے کہ جنگ ایک ایسا لفظ ہے جو صرف خون خرابہ کے لئے مخصوص نہیں ہے بلکہ یہ ایک نظریہ ہے ایک اصول ہے اور ملک کے معاشرتی طرز فکر میں ایک ایسی راہ تلاش کرتا ہے جس کو اپنا کر زندگی قیامت خیز ہو جاتی ہے اور نقطۂ نظر کا اصول یا نظریہ انسانی ارتقاء میں کلیدی رول ادا کر کے قوم اور معاشرے میں کچھ ایسی لکیریں بپا کرتا چلا جاتا ہے کہ ہم اس میں مثبت اور منفی پہلو کو ابھرتے اور ڈوبتے دیکھتے رہتے ہیں۔ یہ نظریہ یا اصول، یا تصورِ انسانی ارتقاء کے دور میں فطری سمجھا گیا اور اسے جبر و اختیار کے فلسفہ میں داخل کر کے قرار واقعی حاصل کرنے کی کوشش کی گئی۔

وہ لوگ جو ''ادب'' کے حامی ہیں ان کا تعلق اسلامی معاشرہ سے ہے اور اس معاشرے میں رسول اللہؐ کی ایک حدیث جسے سب مستحسن سمجھتے ہیں اور جس میں کہا گیا ہے ''شیطان تمہاری رگوں میں خون کی طرح دوڑتا ہے۔'' اصل جملہ یہ ہے: "**اِن الشیطان یجری منکم مجری الدم**" یہ ایک جملہ نہیں ہے یہ ایک فکر ہے، یہ ایک ایسا استعارہ ہے جو وسعتوں میں پھیلتا چلا جاتا ہے۔ وہ جملہ ہمیں اس اندرون میں لے جاتا ہے جہاں آدمی انسان کی شکل میں تبدیل ہوتا ہے اور عالم انفس کو سمجھنا چاہتا ہے، اسے سنبھالنا چاہتا ہے اور اسے وسعتوں میں لے جانا چاہتا ہے۔ یہ وہ جملہ ہے جو قدیم کو حاضر میں لے جاتا ہے اور ایسے فلسفہ کی بنیاد رکھتا ہے جسے ہم کسبی اور وہبی طریقے سے استعمال کر کے انسان کو آگے لے جانا چاہتے ہیں۔ انسانی جسم ظاہری طریقے پر جس طرح ہمیں دکھائی دیتا ہے وہ اس کے ادھورے پن کی نشاندہی کرتا ہے۔ ورنہ انسان اپنے من میں جتنی خوبیاں اور جتنی برائیاں سمیٹے ہوئے ہے اسے وہ روز و شب ادھیڑتا رہتا ہے اور خیر کی تلاش میں پینترے بدل بدل کر شر سے مقابلہ کرتا ہے۔ تاریخی طریقے پر ہم جانتے ہیں کہ وہ کبھی جیتتا ہے اور کبھی ہارتا ہے۔ لیکن اتنی بات طے ہے کہ اس نے پوری کوشش کی ہے کہ آدمی سے نکل کر انسان میں سماتا چلا جائے۔ یہاں تک کہ اس کی انتہا قوت ازل تک پہنچنے کے لئے مسلسل وہ کوشاں ہے اور اس کوشش میں کبھی وہ جنگ کرتا ہے اور کبھی امن کی تلاش میں سرگرداں ہو جاتا ہے اور اس

طرح اس کے ایمان ویقین میں طرح طرح کی خواہشیں اور آرزوئیں پیدا ہونے لگتی ہیں۔کبھی وہ مولانا رومی کا یہ شعر بن جاتا ہے:

بزیر کنگزے کبریاش مرد آنند
فرشتہ صید پیمبر شکاریزداں گیر

آگے چل کر اقبالؔ نے اس کو یوں دہرایا:

دردشت جنون من جبریل زبوں صیدے
ہزداں بہ کمند آورائے ہمت مردانہ

ان اشعار کے ذکر سے جو بات کہنی ہے وہ یہ کہ جب شیطان انسان کے خون میں شامل ہے تو یہ لازم ہوتا ہے کہ وہ اپنے کردار میں اپنی فکر میں اور اپنے نظریہ میں اچھے اور برے دونوں رویوں سے اس کا گذرنا ضروری ہوجاتا ہے۔گرچہ یہ صحیح ہے کہ شیطانی عمل سے انسانیت ہمیشہ پریشان رہتی ہے۔اور یہی انسانی زندگی کا طرۂ امتیاز بھی ہے۔اور یہ عمل فرد سے لے کر جماعت تک اس طرح حلول کر گیا ہے کہ قوم اور جماعت سے لے کر ملک تک میں ایک خاص قسم کے کلچر کا مقدر بن جاتا ہے۔اسی لئے جنگ بھی ایک کلچرل نمونہ بن گیا ہے۔

اب آیئے اس روشنی میں ہم خیر وشر کے اس انداز تقسیم کو ذرا اور پھیل کر سمجھنے کی کوشش کریں۔یہ تو سچ ہے کہ خون میں شامل رہنے والا شیطان ''شر'' کا ایک ایسا منبع ہے جو انسانیت اور انسان کے سارے اعمال وافکار کو اپنے اپنے طریقے پر اپنے زمان ومکان کے دائرے میں وہ کوشش کرتا ہے کہ دونوں کو یعنی ''شر'' اور ''خیر'' کو اپنے اپنے حالات کی روشنی میں استعمال کریں۔اس کوشش میں وہ کبھی ذہنی اور جسمانی طور پر ایسی صورت پیدا کرتا ہے کہ کشمکش یعنی ٹکراؤ پیدا ہوتا رہتا ہے اور اس کے نتیجے میں انسان اور انسانیت مجروح ہوتی رہتی ہے۔یہاں پر ہمیں یہ بھی جاننا چاہئے کہ قدیم دنیا میں جنگ نہیں ہوتی تھی۔معرکے ہوتے تھے جسے جہاد کہا جاتا تھا، یدھ کہا جاتا تھا، اور کبھی کبھی پرخاش بھی۔اور ان سب کا انداز ہمارے فنکاروں نے بڑے خوبصورت انداز میں اپنے اپنے طور پر اس معرکہ آرائی کی رجزیہ اور رزمیہ تصویریں پیش کی ہیں لیکن یہ طے ہے کہ یہ جنگ یا تو ذاتی ہوتی تھی یا جماعتی ہوتی تھی اور یہ اس طرح طویل نہیں ہوتی تھی جس طرح نئی دنیا میں ہوتی رہی ہے۔

اس کا تعلق ذرا محدود انداز کا رہا ہے۔ اسے ہم آج کی جنگ سے موازنہ نہیں کر سکتے۔ آج یہ جنگ پوری طرح نسل انسانی کو دہلائے ہوئے ہے۔ آج کی جنگ ایسی جنگ ہے جس سے دہل کر اس قسم کے اشعار کہنے کے لئے شعراء مجبور ہو رہے ہیں۔ جیسے:

جنوں کی ڈھال ہوئی ایٹمی بلاؤں سے
زمیں کی خیر نہیں آسماں کی خیر نہیں
گذشتہ جنگ میں گھر ہی جلے مگر اس بار
عجب نہیں کہ یہ تنہائیاں بھی جل جائیں
گذشتہ جنگ میں پیکر جلے مگر اس بار
عجب نہیں کہ یہ پرچھائیاں بھی جل جائیں

یہاں تک جو بات کہی گئی اس سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ انسان کے اندر کا شیطان اکثر اسے طرح طرح کے معرکے سے روشناس کراتا ہے۔ ایک ہی زبان میں ایک ہی ادب میں جنگ کے مترادفات ہمیں اچھے خاصے ملتے ہیں جیسے محاربہ، جہاد، فساد، کارزار، جنگ، پیکار، وغا رزم، ستیز، غزوہ، سریّہ، ممکن ہے کہ اور بھی کچھ الفاظ ہوں جسے میں نہیں جانتا۔ جنگی مترادفات میں جس روشنی میں حدیث کا وہ جملہ پیش کیا گیا تھا جس میں شیطان کی خصوصیت بتائی گئی تھی۔ اور جس سے ہم یہ معنی اخذ کرتے ہیں وہاں ہم جمالیاتی لحاظ سے دوطرفہ خوشی محسوس کرتے ہیں جس میں جمال بھی ہوتا ہے اور جلال بھی۔ جنگجو قوم کا جنگو فرد جس طرح اپنی فتوحات کا ذکر کرتا ہے وہ دراصل جمالیات کی نازکی کو جلال کی طاقت سے مرعوب کرتا ہے۔ اور اسی لئے جنگی طاقت کے زعم میں جو ذکر اور فکر کرتا ہے اسے ہم اپنے یہاں مرثیوں میں دیکھ سکتے ہیں جہاں الفاظ اور جملے مل کر جس طرح رزمیہ تیار کرتے ہیں وہ ہمیں جمالیات کا ایک جلالی روپ دکھائی دیتا ہے۔ تاریخ میں یہ مثال ہر ملک، ہر قوم اور تقریباً ہر عہد میں ملتی ہے۔ اور یہ ہمیں یہ سمجھاتی ہے ملکی اور قومی زندگی میں حظ اٹھانے کے اور بھی انداز ہیں اور جنت بداماں ہونے کے اور بھی پیرائے ہیں۔ آیئے ہم کچھ مثالیں نثری طریقے پر دیکھیں کہ کس طرح ہمارے رزمیہ شاعر مولانا شبلی کی زبان میں رزمیہ شاعری کے مناظر کا کس طرح ذکر کرتے ہیں:

''رزمیہ شاعری کا کمال امور ذیل پر موقوف ہے سب سے پہلے لڑائی کی تیاری، معرکہ کا زور وشور، تلاطم، ہنگامہ خیزی، ہلچل، شور وغل، نقاروں کی گونج، ٹاپوں کی آواز (گھوڑے کی ٹاپ)، ہتھیاروں کی جھنکار، تلواروں کی چمک دمک، تیروں کی لچک، کمانوں کا کڑکنا نقیبوں کا گرجنا۔''

یہاں پر جتنے بھی افعال مذکور ہوئے ہیں شبلی نے جتنے بھی مشاہدے کیے ہیں ان سب کا اگر گہرائی سے مطالعہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ الفاظ اور محاوروں کے یہ سارے انداز اور ان کی تخلیقی جودت یہ ہمیں پکار پکار کر کہہ رہی ہے کہ یہ ساری تیاریاں، یہ سارے مناظر، یہ سارے الفاظ ہماری جلالی جبلت کی بازگشت ہے۔ اور یہ بھی ادب کی ادا ہے۔

اب یہاں پر آدابِ شجاعت کی جبلی شان کو دیکھئے کہ ہمارے مراثی نگار کس طرح ایک منظر اور میدان جنگ کی فضا کو شجاعت کے پُر جوش تیور میں پیش کرتے ہیں:

ہو گئے سرخ شجاعت سے رخ آل نبی
آئی ٹھنڈی جو ہوا بھول گئے تشنہ لبی
ان میں کڑکا ہوا بجنے لگے باجے عربی
یکے تازوں میں ہوا شور مبارز طلبی
اک گھٹا چھا گئی ڈھالوں سے سیہ کاروں کی
برق ہر صف میں چمکنے لگی تلواروں کی

یہ ایک بند نمونہ کے طور پر پیش کرنے کا خیال اس لئے آیا کہ شاید اس سے پڑھنے والوں کو اندازہ ہو کہ تنقیدی اصول میں عمل کا بھی ایک مقام ہے اور ہم اسی سے کسی فیصلے پر پہنچتے ہیں۔ ہم نے موضوع جنگ کا اس لئے اٹھایا ہے کہ ہم یہ صاف طور پر کہہ سکیں کہ جمالیات پھولوں کا ہار تو ہے لیکن اس کی پشت پر کانٹوں کا ایک لمبا سلسلہ ہوتا ہے اور جمالیات صرف ناز کی نہیں ہے بلکہ ایک وہ تخلیقی قوت ہے جو مختلف اوقات، مختلف حالات میں اور مختلف تاریخ میں اس کے طرح طرح کے نمونے سامنے آتے رہتے ہیں۔ سچ پوچھئے تو جمالیات ہم انسان تباہی میں بھی دیکھتے ہیں۔ پہلے جب ہم پیٹ پر پتھر باندھتے تھے تو وہ فاقہ کشی کو رام کرنے کی ایک کوشش ہوتی تھی اور اس سے ایک

محنت کا کلچرل مزاج بنتا تھا۔اور جو صبر وشکر کے ذریعہ تکلیف میں لطف پیدا کرتا تھا۔ یہ اس وقت تک ہوتا رہا جب تک ہم پہلی جنگ عظیم سے روشناس نہیں ہوئے۔ پہلی جنگ عظیم اور دوسری جنگ عظیم کی بے پناہ تباہی سے ہماری اندرونی خواہشوں کا انداز بدلنے لگا۔ ہم تیسری جنگ کے لیے تیار نہیں تھے اور نہ ہونا چاہتے ہیں اور نہ ہونے دیں گے۔ ہم اپنی اس جنگی جبلت کو جس طرح قربانی اور شہادت کے نام پر استعمال کرتے رہے اور جس کی بنا پر خدا کی بنائی ہوئی دنیا میں جنگ وجدل کا چھوٹا بڑا شوشہ پھیلتا رہا اسے ہم جمالیاتی کشش عطا کرنے میں ناکام رہے۔ ہم نے ہراکری (خودکشی) کے ذریعہ جنگ کا نیا کلچرل پہلو پرل ہاربر پر اپنایہ ہراکری اس شب خوں جملہ کی توسیع ہے جو دور متوسط میں رات کی تاریکی میں اپنائی جاتی تھی اور جس کے کامیاب نتائج سے فاتح کھل اٹھتے تھے۔ اور اپنے جنگی کلچر کے نظام میں ڈوب جاتے تھے۔شب خونی کی یہ روایت طرح طرح سے روپ بدلتی ہوئی آج بھی ہماری دنیا کو پریشان کررہی ہے۔ یہاں اس کی تفصیل کی کوئی ضرورت نہیں کہ ہم سب لوگ اس سے اچھی طرح واقف ہیں۔

سوال یہ ہے کہ ہم یعنی ہماری انسانیت چاہتی کیا ہے؟ کیا صرف باغ اور گلاب کی خوشبو سے انسانی زندگی مطمئن ہوسکتی ہے؟ کیا ہم صرف آرام حاصل کرکے زندہ رہ سکتے ہیں؟ اور کیا ہم بغیر غصہ کیے ہوئے اپنی زندگی گذار سکتے ہیں؟ انسانی تجربہ کہتا ہے کہ انسان اپنی فطرت میں یکسوئی کو اوڑھنا بچھونا نہیں بنا سکتا۔ اسے صرف نشاط کی ہی نہیں بلکہ نشاط غم کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ اسے جہاں وفا کی ضرورت ہے وہاں وہ جفا پسندی سے بھی خوش ہوتا ہے۔ یہاں پر مجھے اقبالؔ کا وہ شعر یاد آرہا ہے جو انہوں نے حج کے فرض کی ادائیگی نہ کرسکنے کی ان کی یہ ایک طرح سے معذرت ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس میں آرام پسندی کی تائید نہیں کی گئی ہے۔ فارسی کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

بکیش زندہ دلاں زندگی جفا طلبی است
سفر بکعبہ نہ کردم کہ راہ بے خطراست

میں یہ سمجھتا ہوں کہ آدمی جو بہت دور کا سفر کرکے انسان بنا ہے وہ اس کی ایک ایسی کامیابی ہے جو اس کو شیطان اور فرشتوں سے ممتاز کرتی ہے یہ انسان وہ ہے جس نے اس دنیا کو

ایسی شخصیتیں دیں جنہوں نے حیات وکائنات کے سارے پہلوؤں کو جانچتے اور پرکھتے ہوئے آدمی کو مکمل انسان بنانے کی کوشش کی اور اس میں وہ کبھی کامیاب ہوتا ہے اور کبھی ناکام۔ اور اس کی وجہ یہی ہے کہ انسان رسولؐ کی زبان میں اپنے اندر شیطان کو اپنے خون سے نکالنے کی ساری کوشش کے باوجود وہ کبھی کبھی ہارتا بھی ہے اور اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ یہ شاید اس کا نصیب ہے اور وہ اس پر مکمل طریقے سے کامیاب نہیں ہوا ہے۔ لیکن اس کی انسانیت کا تقاضہ رہتا ہے کہ وہ اس پر فتحیاب ہو۔ میں نے جب اس پہلو سے سوچا تو مجھے اندازہ ہوا کہ انسان کی وہ دنیا جو اس کے اندر ہے اور جہاں سے انسان کے ارتقاء کی کہانی شروع ہوئی ہے اس کا انجام اسے نصیب نہیں ہو رہا ہے۔ لیکن تجربے اور مشاہدے کی روشنی میں اس کی کوشش جاری ہے۔ اسی لئے وہ ارتقا کی طرف گامزن ہے اور ہار ماننے کے لئے تیار نہیں۔ چاہے یہ جنگ کتنی ہی دور تک جاری ہے۔

حاصل کلام کے طور پر جب ہم معاشرے کی روایت کے تحت اکثر کہتے رہتے ہیں کہ ''محبت اور جنگ میں سب کچھ جائز ہے'' تو ہمارے اندر ایک عجیب وغریب وہی جبلی صورت پیدا ہو جاتی ہے جس کا ذکر ابتداء میں رسولِ صلعم کی حدیث سے شروع ہوا تھا۔ یہ محبت اور جنگ بھی اس حدیث سے منسلک ہو جاتی ہے۔ محبت ہمیں جوڑتی ہے اور جنگ ہمیں توڑتی ہے۔ مگر جنگ بھی انسانی جذبے کا ایک ایسا اٹوٹ حصہ ہے جو آپنے آپ پیدا ہوتا ہے اور خون کی طرح گردش میں آجاتا ہے۔ اور یہ خونی جذبہ برائی ہے شیطان ہے اور کیا نہیں ہے۔ یہاں پر اب میں یہ بات اس لئے دہرا رہا ہوں کہ آپ اس صورت حال میں فرد اور جماعت کے رشتے کو قومی نفسیات سے مدد لے کر بین الاقوامیت تک پہنچتے ہیں تو پھر آپ کو آگے کرہ ارض کا جو منظر نامہ دیکھنے کو ملتا ہے وہ اپنے نتائج کے لحاظ سے دور بین الاقوامیت میں کلچر کے تصادم یعنی کلیش آف کلچر کے ذریعے قومیت کا مسئلہ سامنے آتا ہے اور پھر زماں کے تناظر میں بین الاقوامیت سے آگے بڑھ کر کرہ ارض کی دہقانیت میں شامل ہوتا ہے تو اسے کلچرل صدمہ سے گزرنا پڑتا ہے جسے ہم آپ اصطلاح میں کلچرل شوک کہتے ہیں۔ یہ کلچر صدمہ وہ تنہائی ہے جو ملکوں ملکوں اجنبیت پھیلا رہی ہے اور جہاں مختلف قسم کے معاشرتی تصادم انسانوں کو اجنبی خول میں سہمتا ہوا چھوڑ دیتا ہے۔ آج سے کچھ پہلے انسان تنہا ہو رہا تھا اور اب اس کے ساتھ ساتھ خوفزدہ بھی ہو رہا ہے۔ اس لئے جمالیاتی لحاظ سے

جمال وجلال ساتھ ساتھ بھی ہیں اور ایک دوسرے سے متصادم بھی ہو رہے ہیں۔ اور مقابل بھی۔ آج کلچر، ادب اور جنگ سب کے سب جذبات میں بہتے چلے جا رہے ہیں اور ایک ایسا نظام سامنے آ رہا ہے جہاں ہر جگہ اندھیرا ہے اس کا علاج اب صرف اس ماحول میں ہو سکتا ہے جس میں انسانیت پلتی اور پنپتی ہے۔

پروفیسر افضح ظفر مگدھ یونیورسٹی، بودھ گیا سے سبکدوش ہو چکے ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017 P: 29-36
Dr. Husssain-ul-Haque, Zamiruddin Ahmad ka afsana "Purwai" (ek tajziyati mutalea)
حسین الحق

ضمیر الدین احمد کا افسانہ 'پُروائی': ایک تجزیاتی مطالعہ

پہلے تو اس کا عنوان ہی محل نظر ہے۔ پچھّم اور پروا دونوں الفاظ سنسکرت الاصل ہیں۔ خود پروا کا جو خالص تصور ہے وہ بھی از سرتا پا ہندوستانی ہے اس ہندوستانیت کی وضاحت اس افسانے کی ابتدائی سطروں میں کر دی گئی ہے۔ کہانی کی دوسری ہی سطر میں جب لڑکا باپ سے پوچھتا ہے ''اَئیں ابّا پُروا کسے کہتے ہیں؟'' تو باپ کے جواب دینے سے پہلے ماں جواب دیتی ہے ''پُروائی کو'' اس جواب کو باپ ذرا پاکستانی بنانے کی کوشش کرتے ہوئے وضاحت کرتا ہے ''یعنی وہ ہوا جو مشرق کی طرف سے چلتی ہے۔'' اس مشرق میں باپ کا لاشعوری عندیہ ہندوستانیت سے زیادہ مشرق و مغرب کی تفریق پر زور دینے کا ہے مگر ماں پھر ہندوستانی پس منظر سے جوڑنے کے لئے اس جواب کو رد کرتے ہوئے کہتی ہے: ''جو مشرق یعنی پورب کی طرف سے چلتی ہے۔ پورب، پُربا۔ پُروا، پُروائی۔'' اس کے اگلے پیراگراف میں ایک اور وضاحت درج ہے جو مکالماتی انداز میں پیش کی گئی ہے: ''پُرویّا بھی کہتے ہیں۔'' یہ وضاحت کس کی طرف سے ہے، ماں کی طرف سے یا باپ کی طرف سے، واضح نہیں ہے مگر گفتگو کا انداز بتا رہا ہے کہ باپ جو پروائی وسعت دے کر مشرق کا شناخت نامہ عطا کرنا چاہ رہا تھا، تھک گیا یا لاجواب ہو گیا اور بالآخر بیوی کے انداز میں سوچنے اور بولنے لگا اور پروا کی اصل کا پورب یعنی ہندوستانی پورب سے جڑا ہوا ماننے پر مجبور ہو گیا۔

سات سطروں پر مشتمل یہ پانچ مکالمے ہندوستانی تہذیب کے مقدمے میں سرکاری گواہ کی طرح وہی بول رہے ہیں جو ہندوستانی تہذیب بلوانا چاہ رہی ہے۔ اس کہانی پر ہندوستانی

تہذیب کے غلبے کا یہی سب سے بڑا ثبوت ہے۔

اب اس سے آگے بڑھ کر اس کی خارجی بنت کے مطالعے کے لئے اس کے لسانیاتی نظام کا مطالعہ کیجئے اور یاد رکھیئے کہ یہ کہانی پاکستانی افسانہ نگار کی ہے اور پاکستان کی منتخب کہانیوں میں سے ایک ہے۔

تو لسانیاتی نظام کے مطالعے کے پیش نظر یہ ہے کہ اس کہانی میں کپڑا، پرواز، پراٹھا، پروانے، بھگونا، پورب، پڑیا، ٹانگ، لڑکا، کھلا، کاٹنا، ٹنکی، کلّی، الگنی پر اٹکی، منھ پوچھنا، سالن، انڈا، پنیر، گھی، دیگچی، کیتلی، چولہا، انڈیلنا، پیلا، دھب، گھونٹ، دھوبی بدلنا، پیالی کا پیندا، دھلائی، اٹھنا، ہونٹ، چھونا، کھسیانی، نہانا، گھسیٹنا، سیکھنا، پیالی، ساری کی اوٹ، کلھا، سراٹکانا، ٹھٹھکی، فٹ پاتھ، گیہواں رنگت، پیڑ کی آئی، گلا سوکھ رہا ہے، ماتھے پر پسینے کا لیپ ہو رہا ہے، تھوک نگلا، سڑک پار کرنے کے لئے، ماچس بجھائی، دبلا پتلا مرد، غٹرنا، کپڑوں کی دکان، جھاڑ پونچھ، دھانی رنگ کا کھڑا پاجامہ، سگندھ، لپٹیں، گالوں پر گلابی لالی پھیلی ہوئی تھی، بال سکھانا، کھٹر پٹر، پانی بھرا جگ، گلاب جامن، مٹھائی، لڈو، پروائی، چلتی ہے تو پرانی چوٹوں میں درد ہوتا ہے، آنگن آسمان سے برستے ہوئے، گیلے اور کاڑھے اندھیرے سے اٹ گیا، پلکیں بھیگی ہوئی، سیدھا ہو کر بیٹھ گیا، رسیلا خواب، کرن کرن پھٹ کر اس نے گالوں کی لالی کو ہوا دے رہی تھی، دم سادھ کر سناٹا چھا گیا، پٹنے کا ڈب، چھل چھل کی آواز، سڑی، مڑی، چھڑا وغیرہ وغیرہ تقریباً 75 الفاظ ترکیبیں اور بیانات خالص ہندوستانی ہیں، ہندوستانی ثقافت سے ان کا انگ انگ شرابور ہو رہا ہے، کوئی لاکھ چاہے مگر مذکورہ بالا الفاظ و تراکیب اور بیانات ہندوستانی پس منظر سے الگ کر کے دکھا ہی نہیں سکتا۔

اور یہ باتیں تو کہانی کی خارجی بات سے متعلق ہیں۔ اب ذرا داخلی بنت کی طرف توجہ کی جائے تو ظاہر تہہ کہ کہانی کی پلاٹنگ اور بنیادی خیال کی طرف توجہ دینا ہوگا کہانی کا پلاٹ تو کچھ یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ ایک گھر ہے اس گھر میں ایک مرد عورت (جو میاں بیوی بھی ہیں) اور ایک بیٹا ہے۔ کہانی شروع ہوتی ہے بیٹے کے سوال سے کہ ''پُروا کسے کہتے ہیں؟'' عورت یعنی ماں اس کا مطلب بتاتی ہے کہ ''پُروا میں یہ تاثیر ہوتی ہے کہ اداس سے اداس شخص بھی تھوڑی دیر کے لئے خوش ہو جاتا ہے۔'' ماں اس کا کچھ اور بھی معنی بتانا چاہتی ہے مگر یہ کہہ کر رک جاتی ہے

کہ ''اتنا کافی ہے'' پھر بیٹا اسکول چلا جاتا ہے۔ باپ ماں کو پیار کرنا چاہتا ہے مگر ماں کام کا بہانہ بنا کر پرے ہٹ جاتی ہے۔ پھر باپ اور ماں دونوں اپنی اپنی ڈیوٹی کے لئے گھر سے باہر جاتے ہیں۔ گھر سے باہر بیوی ایک دوکان سے اترتی نظر آتی ہے اور پھر ایک شخص کو ایک سمت جاتے دیکھ کر ٹھٹھک جاتی ہے اور اتنی بے خود ہو جاتی ہے کہ وہ اس کار کے قریب پہنچ جاتی ہے جس سے وہ شخص نکل کر دوکان میں گیا تھا۔ وہ شوہر سے پوچھتی ہے کہ یہ شخص قاضی مسرور احمد ہی ہے نا کا جواب اثبات میں ملنے پر ایک بالکل غیر متعلق سا سوال کر بیٹھتی ہے کہ ''ان کی بیگم ہی ان کے ساتھ ہیں کا'' جواب میں شوہر بتاتا ہے کہ ''قاضی صاحب ابھی چھڑے (کنوارے) ہیں۔'' اس جواب کے بعد وہ ہاں پر رکی نہیں آگے بڑھ گئی اور اب گھر کا منظر در پیش ہے۔

گھر کے اندر صبح کے وقت اس عورت کا حال یہ تھا کہ یہ ایک دبی ہوئی عورت کو مار رہی تھی جو شوہر کو رات کا بچا ہوا سالن پروس دیتی ہے اور خود باورچی خانے ہی میں ایک باسی روٹی کے تین چار نوالے اسی رات کے بچے سالن میں کھا کر اٹھ جاتی ہے، میاں سے ذرا سی بات پر ناراض ہو جاتی ہے اور شوہر کے پیار کی خواہش کو بطریقِ احسن ٹال جاتی ہے۔ اس منظر میں صاف طور پر وہ ایک ایسی عورت دکھائی دے رہی ہے جو اپنے اردگرد کے ماحول سے بلکہ شاید اپنے شوہر سے بھی مطمئن نہیں ہے اور زندگی کو ایک روٹین کے سہارے بسر کرتی چلی جا رہی ہے۔

مگر وہی عورت جب قاضی مسرور احمد کو دیکھ کر اور اس کے کنوارے رہنے کی بات سن کر گھر واپس آتی ہے تو اب وہ ایک بدلی ہوئی عورت ہے بلکہ اس کے بدلنے کی وجہ سے پورا گھر بدلا نظر آتا ہے، میز پوش کا پلاسٹک چم چم کر رہا تھا، دالان فرش دھویا گیا تھا، تینوں کمرے صاف تھے اور جھاڑ پونچھے گئے تھے، وہ نہا کر نکلی تو دھانی رنگ کا کھڑا پاجامہ اور اسی رنگ کا کرتا پہنے ہوئی تھی، بدن سے سگندھ کی لپیٹیں اٹھ رہی تھیں، اس کے گالوں پر گلابی لالی پھیلی ہوئی تھی اور اس کی آنکھوں میں دالان کا بلب قمقمے روشن کر رہا تھا، اس کے بال تولیے کی قید سے آزاد اس کے شانوں پر بکھرے ہوئے تھے، سینے پر چنے ہوئے دوپٹے کی لہریں منجمد تھیں، کھانے میں پلاؤ پکا تھا، کھانے کے بعد بیوی نے میز پر مٹھائی کا ڈبہ بھی رکھ دیا اور پھر آخری منظر یہ ہے کہ وہی عورت جو صبح شوہر کے پیار سے اکتا رہی تھی اب شوہر کا انتظار کر رہی ہے، شوہر اور لڑکے کے بارے میں یہ بھی بتاتی

ہے کہ لڑکا سو رہا ہے مگر جب میاں نے سامنے کی فائل بند کر کے ایک طرف سرکائی اور فرش پر سے ایک اور فائل اٹھانے کے لئے جھکا تو اس نے کنکھیوں سے دیکھا، بیوی کی نظریں رسالے پر نہیں آنگن میں چھائے اندھیرے پر جمی تھیں (اندھیرے میں وہ کیا تلاش کر رہی تھی؟) کچھ دیر مزید انتظار کر کے بیوی سونے جاتی ہے، پھر جب بہت دیر بعد شوہر سونے جاتا ہے تو یہ دیکھ کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے کہ ''شرم حیا کی پابندیاں سے بے گانہ ایک سویا جسم کسی کے انتظار میں جگ رہا تھا (یہ جسم کسی کے انتظار میں جاگ رہا تھا؟) میاں نے دیکھا نیند ہی میں ایک ہلکی سی مسکراہٹ بیوی کے بند ہونٹوں پر پھیل گئی۔ (سوئی ہوئی اس عورت کے ہونٹوں پر مسکراہٹ کیوں پھیل گئی؟) پھر شوہر کو گمان گزرا کہ بیوی کی پلکیں بھیگی ہوئی ہیں۔ اسے بیوی کے سر کے پاس تکیئے پر ایک نشان نظر آیا اور اس کا گمان یقین میں بدل گیا (بیوی کی پلکیں کیوں بھیگی ہوئی تھیں؟) پھر بیوی کی سانس کی رفتار بدلی۔ اس کے سینے کا زیر و بم بدلا' مسکراہٹ اس کے ہونٹوں سے غائب ہوگئی .....

پھر آہستہ آہستہ سانس کی رفتار اور سینے کا زیر و بم ہموار ہو گیا (یہ سانس کی بے ڈھنگی رفتار سرور سینے کا زیر و بم کیوں؟) پھر تھوڑی دیر بعد کا آخری منظر کسی رسیلے خواب کی خبر دیتی مسکراہٹ بیوی کے ہونٹوں اور آنکھوں کے گوشوں سے کرن کرن پھوٹ کر اس کے گالوں کی لالی کو ہوا دے رہی تھی (یہ رسیلا خواب کس کا تھا؟) اور اس نے دوسرا تکیہ بھینچ کر سینے سے لگا رکھا تھا (کیوں؟ اس نے تکیہ سینے سے بھینچ کر لگا رکھا تھا؟) سطورِ بالا میں کہانی کا پلاٹ تو بیان کر دیا گیا، کہا جا سکتا ہے کہ قصہ بھی بیان ہو گیا ہے بلکہ کہانی کا اصل قصہ وہ ہے جو بیان نہیں کیا گیا۔ اس بیان نہ کئے ہوئے قصے کو سمجھنے کے لئے میرے سوالات پر ایک مرتبہ پھر غور فرمائیں:

(1) آنگن میں چھائے اندھیرے میں وہ کیا تلاش کر رہی تھی؟ (2) اس کا سویا جسم کس کے انتظار میں جاگ رہا تھا؟ (3) سوئی ہوئی عورت کے ہونٹوں پر مسکراہٹ کیوں پھیلی؟ (4) سوئی ہوئی عورت کی پلکیں کیوں بھیگیں؟ (5) سینے میں زیر و بم کیوں پیدا ہوا، سانس غیر ہموار کیوں ہوئی؟ (6) رسیلا خواب کس کا تھا؟ (7) عورت نے تکیہ سینے سے بھینچ کر کیوں لگا رکھا تھا؟

مذکورہ بالا سوالات کی روشنی میں اس کہانی کا اصل قصہ کچھ یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ عورت پہلے کسی قاضی مسرور احمد نام کے آدمی سے محبت کرتی تھی مگر اس سے شادی نہ ہو سکی اور وہ

شخص اس عورت کا شوہر اس کے وصال سے عورت ایک بیٹے کی ماں تو بن گئی ہے مگر عورت کا آفس میں کام کرنا یہ بتاتا ہے کہ یہ شخص اس عورت کو مالی فراغت بھی نہ عطا کر سکا ہے کیوں کہ اگر اس گھر کو مالی فراغت ہوتی تو مرد کو عورت کا بچا سالن نہ کھانا پڑتا اور عورت کو باسی روٹی نہ کھانی پڑتی، یہی نہیں گھر کا جو منظر پیش کیا گیا ہے وہ بھی دونوں کی مالی تنگ دستی کی ہی چغلی کھا رہا ہے میں یہ تو رسم معاملہ معاشی اور خارجی، داخلی یا قلبی معاملہ یہ ہے کہ ''پروا'' کے ذکر کو باپ نصابی طور پر لیتا ہے اور بیٹے کو بتانے لگتا ہے کہ پورب کا مطلب مشرق یعنی مشرق سے چلنے والی ہوا کو ''پروا'' کہتے ہیں مگر ماں اس ''پروا'' کے ذکر پر کہیں اور پہنچ جاتی ہے اور بیٹے کو ''پروا'' کا معنی نہ بتا کر اس کا مطلب بتاتی ہے کہ ''پروا'' میں یہ تاثیر ہوتی ہے کہ اداس سے اداس شخص تھوڑی دیر کے لئے خوش ہو جاتا ہے۔'' عورت کا یہ مطلب بتانا اس بات کا غماز ہے کہ عورت یادوں کے سہارے خوش رہنے والی عورت، اور یہ بات بالکل سامنے کی ہے کہ یادوں کے سہارے خوش رہنے والا انسان اکثر و بیشتر ماضی میں جیتا ہے اور حال اس کے لئے بے معنی رہتا ہے۔ حال کے بے معنی رہنے کی بات اس عورت کے رویے سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ عورت اپنی پروا نہ کرنے والی عورت ہے (مثال: باسی روٹی کے ایک دو ٹکرے لے کر کھا کر اٹھ جانا) اپنے گھر کے بارے میں بھی یہ عورت بہت زیادہ حساس نہیں ہے (مثال: پلاٹ تک میلا میز پوش) شور سے بھی بہت زیادہ جڑی ہوئی نہیں ہے (مثال: دو دن کی پہنی میلی قوس) غرض اس کا رویہ حال میں کسی طرح زندگی گزار لینے کا ہے۔ جب کہ ماضی سے اس کی وابستگی کا یہ حال ہے کہ اچانک اسے ایک شخص اپنی کار سے اترتا دکھائی دیتا ہے اور اسے اپنی پہلی پسند قاضی مسرور احمد کی شبیہہ دکھائی دیتی ہے تو وہ بے ساختہ کار کے ڈرائیور سے استفسار کر بیٹھتی ہے اور یہ اطمینان ہو جانے پر کہ یہ قاضی مسرور احمد ہی ہے بے ساختہ دوسرا سوال اس کی بیوی کے بارے میں کرتی ہے اور جب وہ یہ سن لیتی ہے کہ مسرور احمد ابھی تک کنوارا ہے تو جیسے مطمئن ہو کر لوٹ جاتی ہے۔ اب اس کے بعد کی صورت حال یہ ہے کہ جب شام میں شوہر گھر لوٹتا ہے تو گھر میں گویا دنیا ہی بدلی نظر آتی ہے۔ یہ بدلاؤ بتا رہا ہے کہ ''پروا'' کی تاثیر واقعی یہی ہے کہ اداس سے اداس آدمی بھی تھوڑی دیر کے لئے خوش ہو جاتا ہے۔ یہ ہمیشہ کی اداس عورت بھی ذرا دیر کے لئے خوش ہو جاتی ہے۔ کہاں یہ قصے کا کئی ڈائمنشن ہے، ممکن ہے

برسوں کے بچھڑے دوست کو دیکھ کر جو خوشی اسے حاصل ہوئی اسی کا نتیجہ یہ تھا کہ پہلے اسے گھر یاد آیا اور اس نے پورے گھر کو چمکا دیا، پھر بچے اور شوہر یاد آئے تو پلاؤ پکا ڈالا، پھر بیچ میں شوہر کو پیار کی خواہش یاد آئی تو رات میں بن ٹھن کر شوہر کے آگے سپردگی کا اظہار کرنے لگی۔ مگر میرے خیال میں قصہ صرف اتنا نہیں ہے قصہ تو یہ بھی بتا رہا ہے کہ اسے ایک مدہوم سی آس لگی ہے کہ شاید قاضی مسرور احمد اسے کھوجتا ہوا اس کے گھر تک آجائے اور شاید اسی لئے اس نے پورا گھر صاف کیا، میز پوش بدلا، مٹھائی لائی، پلاؤ پکایا، خود کو نہا دھو کر نکھارا سنوارا اور وہ جو شوہر کے پاس بیٹھی رسالے دیکھ رہی ہے وہ شوہر کے انتظار میں نہیں، وہ آنگن کے اندھیرے میں کوئی پرچھائیں تلاش کر رہی ہے، ویسے اس کا اپنے بچے کے کمرے سے واپس آکر شوہر کو یہ بتانا کہ ''بچہ سو گیا ہے'' اس کے انتظار کو شوہر کے لئے مخصوص کرتا دکھائی دے رہا ہے مگر جو روم میں جس طرح سے وہ دوسرا تکیہ بھینچے ننگی سوئی ہے، اس کا یہ انداز اس بات کی طرف بھی اشارہ کر رہا ہے کہ آج کی رات کے تصورات کے نگار خانے میں قاضی مسرور احمد اور اس کا شوہر دونوں دو الگ وجود کا استعارہ نہیں ہیں جب تک وہ جاگتی رہی شوہر کے پاس بیٹھ کر آنگن میں پھیلے اندھیرے میں کوئی شبیہہ (شاید قاضی مسرور احمد کی) تلاش کرتی تھی اور ادھر سے تھک جاتی تھی تو پھر شوہر کا انتظار کرتی تھی اور پھر آخری منظر میں اس کی بند آنکھیں بھیگی پلکیں، مسکراتے ہونٹ اس کی اندرونی کیفیت کا پتہ دے رہے ہیں، غالباً اس نے خواب میں قاضی مسرور احمد کو دیکھا شاید وہ اس کے گھر آیا، وہ اس کے گلے لگ کے روئی، گلے شکوے کئے، مسرور احمد نے غالباً اسے منا لیا اسے پیار کیا وہ ہلکے سے مسکرائی اور آگے کا منظر یہ ہے کہ وہ دوسرا تکیہ (جو یقیناً اس کے شوہر کا ہے) سینے سے بھینچے ہوئے اس کی سانسوں کی رفتار بے ڈھنگی ہے اس کے سینے کا زیر و بم مداج صفت ہے۔ منظر بتا رہا ہے کہ شوہر کے انتظار میں شوہر کا تکیہ سینے سے بھینچ کر سوئی، یا ممکن ہے کہ نیند میں شوہر کی طرف ہاتھ بڑھایا ہے اور شوہر کا تکیہ سینے سے بھینچ لیا ہو، امکان اس کا بھی ہے کہ خواب میں بھی مسرور احمد دکھائی دیتے ہیں اور مشرقی عورت کے لاشعور نے شوہر کے تکئے کو شوہر کا سینہ یا چہرہ سمجھ کر وہ مسرور احمد کو پیار کرنے لگی ہو، صورت حال جو بھی ہو مگر اتنا طے ہے کہ خواب میں اس کا کسی سے وصال ہوا اور سہی وصال سے اتنا خوش ہے کہ کسی وسیلے خواب کی خبر دیتی مسکراہٹ اس کے ہونٹوں اور اس کی آنکھوں کے گوشوں

سے کرن کرن پھوٹ کر اس کے گالوں کی لالی کو ہوا دے رہی تھی۔ یقیناً یہ رسیلے خواب کی خبر دیتی مسکراہٹ وصال کے بعد کی رعنائی ہے اور اس سے پہلے اس کی بھیگی پلکیں اس کا انتظار اس کا اندرونی اضطراب سب کا سب پروا کی دونوں تاثیر ہے (اول یہ کہ اداس سے اداس شخص بھی تھوڑی دیر کے لئے خوش ہو جاتا ہے اور دوئم یہ کہ جب پروائی چلتی ہے تو پرانی چوٹوں میں درد ہوتا ہے) کا قطب نما ہے اور ضمیر الدین احمد نے بڑی سبک روی فنکاری اور کامیابی سے اس ایک عورت میں بیک وقت خوشی اور اداسی دونوں جذبوں کو جھلکا دیا ہے۔ یقیناً یہ اردو کا ایک اچھا افسانہ اور ضمیر الدین احمد کے چند بہت اچھے افسانوں میں سے ایک ہے۔

مگر سوال یہ ہے کہ اس افسانے کی مذکورہ داخلی بنت کون سی پاکستانی ثقافت کی آئینہ دار ہے؟

یہ کہانی جس میں بیوی ''دہری زندگی بسر کر رہی ہے ایسی دہری زندگی کی شوہر کا تکیہ سینے سے لگاتی ہے اور تصور میں عاشق سے وصال آشنا ہوتی ہے اور اگر میرے اس خیال کو معروضہ کہا جائے تو یہ منظر تو بہر حال کہانی میں موجود ہے کہ عام حالات میں جو عورت شوہر کو رات کا بچا سالن کھلاتی ہے وہی عورت جب ایک پرانے دوست کو صرف دیکھ لیتی ہے تو گھر واپس لوٹ کر پلاؤ پکاتی ہے، شوہر کا حال یہ ہے کہ گھر میں کوئی کام کرنے والی نہیں ہے پھر بھی بیوی کو Working woman اور House wife دونوں بنائے ہوا ہے۔ شوہر اور بیوی کی یہ زندگیاں کوئی خاص مثالی اور منفرد تہذیب وثقافت کی حامل تو نہیں ہیں، ایسا کچھ تو پوری دنیا میں ہوتا رہتا ہے اور سچ پوچھئے تو یہ کہانی تہذیبی اور ثقافتی لحاظ سے قابل ذکر ہی نہیں ہے۔ اس کہانی کا اصل کمال اس کا ٹریٹمنٹ یعنی اسلوب ہے اور جو قصہ یا بنیادی خیال (پروا خوش بھی کرتی ہے اور اداس بھی کرتی ہے) پیش کیا گیا وہ دراصل انسانی رشتوں کی کبھی نہ سلجھنے والی گتھیوں کا بس ایک سرا دکھاتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ Human behaviour کی کہانی ہے اور انسانی رشتوں کی اس داستان سرائی میں ضمیر الدین احمد نے جس انسان کو پیش نظر رکھا ہے وہ علاقائی انسان نہیں ہے بلکہ ایک عالمی انسان ہے اور اسی لئے اس کے اظہارات اجتماعی انسانی جبلت کے زیر اثر ہیں اور آئینہ دار بھی۔ اور اس کے علاوہ خالدہ حسین کی کہانی ''ہزار پایہ''، ''سواری''، ''شیٹی''، انور سجاد کی ''سنڈ

ریا اگائے،''دوب لہجا اور ہوا''، مسعود اشعر کی کہانی ''کپاس کہانی''، منشا یاد کی''،''پانی سے گرا پانی ''الطاف فاطمہ کی سون گڑیا'' بانو قدسیہ کی ''انتر ہوتا داسی'' حسن منظر کی ورہورسم خواب'' محمد سلیم الرحمٰن کی ''سائبریا'' اسد محمد خاں کی ''ترلوچن'' رشید امجد کی گملے میں اگا ہوا شہر' مرزا حامد کی ''مغل سرائے''، امداد طارق کی ''آخری موت'' زاہدہ حنا کی ''نالجا آباد''''راہ میں اجل ہے''، سلیم اختر کی ''پیر تسمہ پا'' احمد داؤد کی چوہے دوڑ بلی آئی'' مرزا ادیب کی ''کاغذ کی ناؤ'' سید انور کی کشمکش کی ''کہکشاں'' مرزا حامد بیگ کی ''پارس پتھر''''رات کا جادو''،''دھوپ کا چہرہ''، شمس نعمان کی ''آج کی شام''، تقی حسین خسرو کی ''سنگ اٹھایا تھا''، محسن شمسی کی ''ستاروں سے اتر کر'' طاہر نقوی کی ''آنکھوں سے گرا خواب'' عذرا سید کی ''سایہ شب'' سحر صدیقی کی ''وہ موسموں سے بچھڑ گیا تھا ''افتخار نسیم کی ''ایک تھی لڑکی'' شمشاد احمد کی ''ہیروز'' عباس رضوی کی ''آنکھیں اور تصویریں'' ام عمارہ کی ''اعتراف'' اور سلطان جمیل نسیم کی ''خاک کے دریا'' کا تہذیبی لسانی اور ثقافتی منظر نامہ بھی مذکورہ بالا کہانیوں سے کچھ بہت زیادہ نہیں ہے............

لہٰذا آسانی سے مجموعی نتیجہ یہ نکالا جاسکتا ہے کہ پاکستانی کہانیوں کا پچاسی فی صد کسی منفرد پاکستانی تہذیب وثقافت کا حامل اور آئینہ دار نہیں بلکہ اس مشترکہ ثقافتی وراثت کا امین ہے جو ہندوستان اور پاکستان دونوں کی مشترکہ دولت ہے!!

ممتاز فکشن نگار پروفیسر حسین الحق، مگدھ یونیورسٹی، بودھ گیا سے وابستہ رہ چکے ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:37-49
Dr. Naresh, Jadeed Hindi Shairi ki mukhtalif asnaaf mein Urdu ke anaasir

ڈاکٹر نریش

جدید ہندی شاعری کی مختلف اصناف میں اردو کے عناصر

حسن اور عشق اردو شاعری کے سربرآوردہ موضوعات رہے ہیں۔ ابتدائی دور میں اگر چہ میر تقی میر جیسے کچھ شعرا کے کلام میں تھوڑا بہت سماجی زندگی کا عکس دیکھنے کو ملتا ہے، لیکن اکثر شعرا کے کلام کو دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اردو شعرا دین دنیا سے بے نیاز ''لوٹس ایٹرز'' رہے ہوں۔ بیسویں صدی کے شروع میں جو سائنسی، سماجی، مذہبی اور سیاسی انقلاب نمودار ہوئے ان کا اثر اردو اور ہندی دونوں زبانوں کے ادب پر یکساں طور پر پڑا۔ اردو شاعری میں حالؔی، اقبالؔ اور چکبستؔ کی شاعری سے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ جنس و عشق کے موضوعات جو شروع ہی سے اردو شاعری پر غالب تھے، 19 ویں صدی کے نصف آخر میں وہ پھر ایک بار اردو شاعری پر مزید حاوی ہو گئے اور لکھنو کے شعرا نے جیسے اردو شاعری کو سماج سے الگ ہی کر دیا۔ اِدھر دلی میں مرزا داغ اور ان کے سینکڑوں شاگرد اسی روش کو تقویت دے رہے تھے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مرزا داغؔ کے شاگرد ہی اس دورِ نو کے موجد بنے جس نے اردو شاعری کو معاشرے کا آئینہ بنا کر بنی نوع آدم کے ساتھ وابستہ کیا۔ اقبالؔ اور سیمابؔ دونوں داغ کے شاگرد تھے لیکن دونوں ہی نے پرانی روش کو ترک کر کے اردو شاعری کے دھارے کا رخ موڑنے کی کامیاب کوشش کی۔

دوسری طرف ہندی میں ''مہا کاویہ'' کی تخلیق کا رواج کم ہونے لگا اور ہندی شاعری نے صرف مُکتک'' اور ''گیت'' ہی کو نمایاں طور پر اپنایا بلکہ چھند سے بھی بغاوت کرنا شروع کر دیا۔ جدید اردو شاعری میں مثنویاں تو شاید لکھی ہی نہیں گئی ہیں البتہ سنسکرت کے چند مہا کاویوں کے اردو تراجم ضرور منظرِ عام پر آئے ہیں۔ جدید ہندی شاعری میں تین اصناف شعرا کو مرغوب رہی ہیں۔

مثنوی، گیت اور متفرق شاعری۔ ہندی میں ان کو پربندھ کاویہ، گیتی کاویہ اور مُکتک کاویہ کہتے ہیں۔ ہندی کے جدید شاعر نے خواہ کسی بھی صنف میں طبع آزمائی کی ہو، اس نے بالواسطہ یا بلاواسطہ اردو سے اثر قبول کیا ہے۔

اگر چہ مثنوی لکھتے وقت ہندی شعرا نے مہا کاویہ کے تقاضوں ہی کو پیشِ نظر رکھا اور روایت کے مطابق ذاتی احساسات میں محو نہ رہ کر باہر کی دنیا کے ساتھ پُر جوش رابطہ قائم کرنے کی کو شش کی مگر وہ اردو الفاظ، اردو چھندوں اور اردو محاوروں کے استعمال سے خود کو باز نہیں رکھ سکے۔ مہا کاویہ تخلیق کرتے وقت ہندی کا شاعر اپنی ذات سے مبرا ہو کر اجتماعی زندگی کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی سعی کرتا ہے۔ وہ انفرادی حیثیت سے نہیں بلکہ معاشرے کے نمائندے کے طور پر اپنی شعری صلاحیت کو شکل دیتا ہے اور کسی تاریخی موضوع کو لے کر ایک مثالی مرکزی کردار کا انتخاب کرتا ہے۔ تاہم وہ مہا کاویہ لکھتے وقت اردو سے متاثر ہوا ہے۔ اردو میں بھی مثنوی تخلیق کرتے وقت شاعر اپنے ذاتی محسوسات سے اوپر اٹھ کر یہ کوشش کرتا ہے کہ اس کی تخلیق اس کے معاشرے کی نمائندگی کرتی ہو۔ مثنوی کا مرکزی کردار بھی اعلیٰ اقدار کا حامل مثالی کردار ہوتا ہے۔ دونوں ہی اصنا ف میں تخلیق کو فصلوں یا سرگوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ دونوں کی ابتداء تمہید، حمد، نعت یا گورو وندنا وغیرہ سے ہوتی ہے۔ دونوں ہی میں قدرت کی منظر کشی کی جاتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اردو میں مثنوی کے لئے سات بحریں مختص ہیں جبکہ ہندی میں مہا کاویہ کے لئے ایسی کوئی شرط نہیں ہے۔ مہا کاویہ میں تو محض ایک فصل کے اختتام پر یہ اشارہ کرنا لازمی ہے کہ اگلی فصل کون سے چھند میں ہو گی۔ دونوں اصناف کے تخلیقی تقاضوں میں جو مشابہت نظر آتی ہے، اس کا سبب یہ ہے کہ حقیقی مثنوی بہر حال بیانیہ ہوتی ہے اور اس کے کرداروں کی عظمت، اسلوب بمطابق موضوع اور مرکزی کردار کی افضلیت جس کی تس رہتی ہے۔ تبدیلیٔ زبان سے ان بنیادی تقاضوں پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

ہندی شاعری کے دورِ جدید میں جو مہا کاویہ لکھے گئے ہیں، ان میں ''پریہ پرواس'' میں بعض جگہوں پر خالص ہندی الفاظ کے ساتھ بعض اردو الفاظ بھی استعمال کئے گئے ہیں۔ مثلاً، ''نشیتھی میں سماں تھا'' یا ''پتن دل جلے گات کا ہو رہا تھا۔'' ''ویدیہی ونواس'' کی زبان پر بھی اردو کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس میں اردو محاوروں کا استعمال بھی ہوا ہے۔ مسل دینا، لباس، پیشانی،

بلائیں، چین، مشعلیں جیسے اردو الفاظ کے علاوہ ''چاہ تھی چتر کا رمل جائے ہاتھ تو اس کے لیہوں چو م'' جیسے کئی مصرعوں میں اردو محاوروں کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ گووِندلال شرما تسلیم کرتے ہیں کہ ''سراچاری کی کھینچتی کھال' کھولتا ہے میرا لہو اور رجک کی کھنچوادوں رسنا جیسے مصرعوں میں اردو محاوروں کے آنے سے تاثیر میں خاصا اضافہ ہوا ہے''۔(1) ''رام چرت چنتامنی'' میں بھی ''ان کے چھکّے چھوٹ گئے آ گیا پسینہ'' اور ''کر ملنے لگے'' جیسے مصرعوں میں اردو محاوروں کا استعمال دکھائی دیتا ہے۔ اس مہا کاویہ میں اردو الفاظ بھی کثیر تعداد میں استعمال ہوئے ہیں۔ ''نور جہاں'' میں ہندی سنسکرت چھندوں کے علاوہ اردو چھندوں سے بھی استفادہ کیا گیا ہے مثلاً مندرجہ ذیل شعر اردو کی بحر طویل میں کہا گیا ہے:

یہ ہار میرے گلے کا لے اب تو ہار میرے گلے کا ہو جا
ہوئے شتھل تیرے انگ تھک کر تُو لگ کلیجے سے میرے سوجا

''نور جہاں'' میں ہندی چھندوں کے ساتھ ساتھ اردو چھندوں ہی کا استعمال نہیں ہوا ہے بلا تکلف اردو الفاظ اور اردو محاوروں کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے مصنف گوروبھگت سنگھ نے ''غزال کا شاوِک'' جیسی تراکیب کے ذریعے ہندی اور اردو کے بیچ کی دوری کو کم کرنے کی کوشش کی ہے اور ''ہے چراغ کے تلے اندھیرے جو یہ یاد نہ آتے تھے'' جیسے مصرعے کہہ کر اردو محاوروں کا بھی بے دریغ استعمال کیا ہے۔ ''نور جہاں'' میں اردو کی علامتوں سے بھی فائدہ اٹھایا گیا ہے اور اردو کی شعری روایات سے بھی۔ ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

راجیہ کرو تم مورتی تمہاری رہوں دیکھتا میں پرتی یام
اپنے ہاتھوں سے نت کیول مجھے پلا دینا دو جام

جہاں مندرجہ بالا شعر میں جام کو محبت کی علامت بنایا گیا ہے وہاں ''اچھی یاد مجھے بھی آئی روز قافلے جاتے'' جیسے مصروں میں قافلے کو نقلِ مکانی کی علامت بنایا گیا ہے۔ شعری روایات کے استعمال میں تبدیلیٔ جنس کی ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

کل جو پیار مجھے کرتا تھا آج وہی دُتکارے

اس مصرے میں بطور ے ضمیر ''جو'' کا استعمال، ''مہرو'' کے لئے کیا گا ہے، جو سلیم کی

معشوقہ ہے۔

''ساکیت سنت''میں تاج، بازی، بے حال، تماشہ، ہردم جیسے اُردو الفاظ کو حسبِ ضرورت استعمال کیا گیا ہے حالانکہ خالص ہندی سنسکرت الفاظ کے ہمراہ ایسے الفاظ کھٹکتے ضرور ہیں (2)۔ تاہم چونکہ ''ساکیت سنت'' کی تخلیق بول چال کی عام زبان میں کی گئی ہے اس لئے اس میں اُردو الفاظ کا استعمال قدرتی ہی معلوم پڑتا ہے۔ اُردو شاعری میں وزن درست رکھنے کے لئے حرفِ علّت کا گرانا جائز ہے مگر ہندی میں ہر حرف کی ماترا شمار کی جاتی ہے۔ بلدیو پرساد مشر نے ساکیت سنت نظم کرتے وقت اُردو ہی کی طرح حرفِ علّت گرا لئے ہیں۔ انہوں نے حسبِ ضرورت ''جننی'' اور ''ڈاکنی'' جیسے لفظوں میں یائے گرادی ہے اور بعض مقامات پر ''سکھ راشی'' جیسے لفظوں میں یائے کا اضافہ کرلیا ہے۔ ''ہلدی گھاٹی'' کا شاعر اردو مرثیہ سے متاثر ہونے کی وجہ سے خود کو اردو الفاظ کے بے دریغ استعمال سے باز نہیں رکھ پایا ہے۔ اسی طرح ''رشمی رتھی'' میں اردو الفاظ کا بے تکلف استعمال ہوا ہے۔ اس مثنوی میں اردو محاوروں کو مناسب اور موزوں طریقے سے استعمال کیا گیا ہے۔

حالانکہ بیسویں صدی کی ابتدا میں جو سماجی اور سیاسی شعور پیدا ہوا اس کے باعث دورِ جدید کی ہندی شاعری میں بھی اور اردو شاعری میں بھی یکساں طور پر حب الوطنی نمایاں ہوئی لیکن اس ضمن میں ہندی شاعری اردو سے خوب متاثر ہوئی۔ مولانا حالؔی کی مسدس کو اس قدر شرفِ قبولیت حاصل ہوا کہ اس سے متاثر ہو کر میتھلی شرن گپت نے ''بھارت بھارتی'' کی تخلیق کر ڈالی۔ اس کے دیباچے میں گپت خود تسلیم کرتے ہیں کہ ''حالی اور کیفی کی مسدسوں سے میں نے استفادہ کیا ہے۔'' (3) نتیجہ یہ ہوا کہ بعض اشعار میں مسدسِ حالؔی کی بازگشت صاف سنائی دینے لگی۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجئے:

پے میلوں کی رونق ہیں جا کر بڑھاتے
پڑے پھرتے ہیں دیکھتے اور دکھاتے
حالؔی

رہتی انہیں کے ٹھاٹھ کی ہے دھوم میلوں میں سدا

آگے ملیں گے وہ تھیٹر اور میلوں میں سدا
گپتؔ

پریشان اگر قحط سے اک جہاں ہے
تو بے فکر ہیں کیونکہ گھر میں سماں ہے
حالیؔ

دُرِبھکش آدی دکھ سے یدی دیش جاتا ہے مرا
تو ہیں پرّسن کے دھام ان کا اّن دھن سے ہیں بھرا
گپتؔ

جہاں تک ''مسدسِ کیفی'' کا تعلق ہے تو ''بھارت بھارتی'' موضوع کے اعتبار ہی سے شروع سے آخر تک مسدسِ کیفی کی ہم رنگ نہیں ہے، فصلوں کے عنوانات بھی مسدس کے مشابہ ہی رکھے گئے ہیں۔ ''بھارت بھارتی'' میں مسدسِ کیفی کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔ اُما کانت ''بھارت بھارتی'' میں شامل ''وِنے'' نام کی نظم کے بارے میں رقم طراز ہیں کہ اس میں غزل کی تمام خصوصیات موجود ہیں اور بلاشبہ یہ غزل ہی ہے۔''(4) اس کے علاوہ مناظرِ قدرت کی تصویر کشی کے لئے بھی ہندی میں مثنوی کی طرز پر بہت سی نظمیں کہی گئی ہیں۔ بابو مہیش نارائن کی نظم ''سبزی کا بنا تھا آشیانہ'' کا اسلوب مثنوی ہی کا اسلوب ہے البتہ اس میں بازمصرعوں کو توڑ کر ایک نئی شکل دینے کی کوشش ضرور کی گئی ہے۔ (5)

مہا کاویوں کے مقابلہ میں ہندی گیت (گیتی کاویہ) اردو سے زیادہ متاثر ہوا ہے۔ گیت کے لئے لَے سب سے زیادہ اہم ہوتی ہے گانے کے لائق بنانے کے لئے جب تک گیت میں لَے کا التزام نہیں ہوگا، تب تک کامیاب گیت کی تخلیق ممکن نہیں ہے۔ اختصار، آسان زبان، موسیقیت، نازک خیالی اور دل کش اسلوب گیت کے دیگر لوازمات ہیں۔ بھارتیندو کے زمانے کے مقابلہ میں دوِویدی کے زمانے میں کثرت سے گیت لکھے گئے اور چھایاواد کے دور میں تو جیسے گیتوں کی باڑھ ہی آ گئی تھی۔ اردو شعرا نے بیسویں صدی کی ابتدا ہی میں غریب مظلوم طبقے کی حمایت میں سرمایاداری کے خلاف جہاد شروع کر دیا تھا۔ اردو میں جس شدت کے ساتھ اس جہاد کی

للکار سنائی دیتی ہے، ہندی میں وہ شدت نظر نہیں آتی۔ اس کی وجہ یہ رہی ہوگی کے اردو کے اکثر شعرا اسی طبقے سے آئے تھے جس کا استحصال ہو رہا تھا جب کے ہندی کے زیادہ تر شعرا کا تعلق متوسط طبقے سے تھا۔

بھارتیندو کے دور میں گیتی کاویہ کا ابھار دیکھنے میں آیا جو دِویدی کے دور سے گذر کر چھایاواد کے دور تک آتے آتے بالغ ہوگیا۔ چھایاواد کے گیتوں پر اردو کا اثر نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اردو کے اسلوب نے چھایاوادی گیتوں کے پیکر کو بھی متاثر کیا اور ان کی صنعت گری کو بھی۔ چھایاوادی گیتوں پر پڑے اردو کے اثر وضاحت کے لئے ہم ان کو تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ عشقیہ گیت، مرثیہ گیت اور مزاحیہ گیت۔ ہندی میں ان کو پریم گیت، شوک گیت، ہاسیہ گیت کہیں گے۔

ہندی میں بھگوتی چرن ورما نے اپنے عشقیہ گیتوں میں جس قدر اردو کی عشقیہ شاعری کی روایت کو اپنایا ہے اتنا شاید ہی کسی دوسرے شاعر نے اپنایا ہو۔ انہوں نے اپنے گیتوں میں بیشتر علامتیں اردو ہی سے مستعار لی ہیں۔ (6) اردو شاعری کا درد و غم مہادیوی ورما کے گیتوں میں غمِ حیات اور عاقبت اندیشی میں ڈھل گیا ہے۔ سوریہ کانت ترپاٹھی نرالا کے گیتوں پر پڑے اردو کے اثر کے بارے میں یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کے انہوں نے مشاعرہ بازی کے تجربات بھی اپنے گیتوں میں کئے ہے۔ پنجاب سے متعلق ہندی شعرا کے گیتوں پر تو اردو کا اثر پڑنا ہی تھا کیونکہ اس زمانے میں ان کا ذریعہ تعلیم ہی اردو تھا۔ اگیئے کی ''شرد'' اور اپیندر ناتھ اشک کی ''دیپ جلے گا'' پر اس اثر کو صاف طور دیکھا جا سکتا ہے۔

ہری ونش رائے بچن کے گیتوں پر اردو کا جو اثر پڑا وہ ان کی شاعری تک ہی محدود نہیں رہا بلکہ ان کی شاعری کے ذریعہ ان کے ہم عصر شعرا نے بھی اس اثر کو قبول کیا۔ ان کے ''نِشان منترن'' اور ''ایکانت گیت'' کے زیادہ تر گیت اردو غزل کی شبیہہ معلوم پڑتے ہیں۔ بچن کے گیتوں میں جو زبان کی شائستگی، قافیہ ردیف کا نباہ اور کسی حد تک ہر شعر کا مضمون کے اعتبار سے ایک جدا اکائی دکھائی دینا جیسے اوصاف موجود ہیں، وہ اردو کے اثر ہی کا ثمرہ ہیں۔ ان کے اکثر گیتوں تین یا چار بند ہوتے ہیں اور شعر کی طرح ہی ہر بند مضمون کے اعتبار سے اس قدر آزاد ہوتا ہے کہ وہ اپنی

طاقت پر ہی چمکنے کی قوت کا حامل ہوتا ہے۔ (7)

ہئیت کے علاوہ جدید ہندی شعراء نے اردو کی عشقیہ علامات سے بھی بڑا کام لیا ہے۔انھوں نے اردو والوں سے ذو معنی لفظوں کا استعمال کرنا بھی سیکھا۔ملکہ وکٹوریہ کے تخت نشین ہونے پر بھارتیندو نے جو نظم لکھی اس میں ''پھول'' فرزندانِ ہند کی ''بہار'' مسرت وانبساط کی اور ''خار'' غم وآلام کی علامت بنا ہے۔پرتاپ نارائین مشر نے اظہارِ محبت کے لئے ''شراب'' کو بطور علامت استعمال کیا۔شراب کو اردو شعراء نے متعدد کیفیات کی علامت بنایا ہے۔''مدھوبالا'' اور ''مدھوشالا'' اردو شاعری کی اسی روش پر تصنیف ہوئی ہیں۔اس طرح سے جدید ہندی شاعری میں ''زہر'' کو دکھ، تلخی اور بربادی کی اور ''آبِ حیات'' کو خوشی اور جاودانی کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔میتھلی شرن گپت کے ہاں ''نیلم کا پیالہ'' ''بُد بُد'' اور ''ہالا'' جیسی اردو علامتیں فراق زدہ، ہیروئن کی نفسیات کی عکاسی میں بہت کارآمد ثابت ہوئی ہیں۔ہری اودھ نرم دل اور سنگ دل معشوقوں کے لئے ''موم'' اور ''سنگ'' کی علامتوں سے کام لیا ہے۔مہادیوی نے مثالی عاشق کے لئے ''شلبھ'' (پروانہ) کو علامت بنایا ہے۔دنکر نے جذباتی اضمحلال کے لئے ''طوفان'' کو علامت بنایا ہے اور اگیے نے فراواں انبساط کے لئے ''بلبل'' کو علامت بنایا ہے۔وہی بلبل جس کا استعمال اگیے نے بطور علامت فراواں انبساط کے لئے کیا ہے۔اسی بلبل کو بچّن نے اپنی حالت زار کی علامت بنا کر استعمال کیا ہے۔وہی طوفان جو بچّن کے ہاں موت کی علامت بنا ہے، دنکر نے اسے جذباتی اضمحلال کی علامت کے طور پر برتا ہے۔جدید ہندی شاعری میں ایسے کتنے ہی مصرعے موجود ہیں، جن میں آپ کو اردو کے مختلف اشعار کی بازگشت سنائی دے گی۔غالب کے شعر:

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

کی بازگشت اپندر ناتھ اشک کے مصرعے میں ملاحظہ کیجئے:

رو پڑتا ہوں دل رکھتا ہوں نہیں کروُر پاشان

اسی طرح مرزا داغ کے مشہور شعر:

مرے آشیاں کے تو تھے چار تنکے
چمن اڑ گیا آندھیاں آتے آتے

کی بازگشت بھی اشک کے ایک شعر میں سنئے:

ہنس اٹھی نیتی بن بجلی لٹ گیا وِٹپ کا یوون
جب راکھ ہوگئی چھایا تب کہاں نیٹر کے دو ترن

اقبالؔ کے ''شبنم کے آنسوؤں پر کلیوں کا مسکرانا'' کی بازگشت سمترانندن پنت کی ''پرتھم رشمی'' میں سنئے:

سہرا اٹھے پُلکت ہو دُرم دل وسپت سمیرن ہوا ادھیر
جھلکا ہاس کُسم ادھروں پر ہِل موتی کا سا دانہ

بچّن کی ''نیڑ کا نرمان پھر پھر'' پر جہاں اردو کے ''آشیانہ'' کی چھاپ لگی ہوئی ہے وہیں نیرج کی شاعری میں بار بار مولانا حالیؔ کے فلسفۂ حیات (کہ آدمی اس لئے جی رہا ہیکہ وہ مر نہیں سکتا) کو دہرایا گیا ہے ملاحظہ کیجئے:

کیا بھروسہ ہے زندگانی کا
آدمی بلبلہ ہے پانی کا
حالیؔ

آدمی ہے موت سے لاچار
جی رہا ہے اس لئے سنسار
نیرجؔ

نیرج ہی کے ایک اور شعر میں سید انشاؔ کے مشہور شعر کی بازگشت سماعت کیجئے:

کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں
بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں
انشاؔ

لگا ہوا ہر ایک یہاں جانے کی تیاری میں

بھری ہوئی ہر گیل چل رہے سب لاچاری میں
ایک ایک کر ہوتی جاتی خالی سبھی سرائیں
ایک ایک کر بچھڑ رہے سب میت عمر باری میں
نیرؔج

اس قسم کی بہت سی مثالیں پیش کی جاسکتی ہے جن سے واضح ہوجاتا ہے کہ جدید ہندی شعراء کواردو شاعری نے بالواسطہ یا بلاواسطہ متاثر کیا ہے۔سوؔدا کے ''نگہہ کے رپٹنے'' کی طرح ہی پرسؔاد کی ''کامائنی'' میں ''آنکھ نہیں ٹھر پاتی ہے'' کہا گیا ہے۔وزیؔر کے معشوق کی ''ترچھی نظریں'' پرساد کے ''جھرنا'' میں ''برونی کے کور'' بن کر ظاہر ہوئی ہیں۔اردو غزل میں دل کے ٹوٹنے کی جو آواز بار بار سنائی دیتی ہے، وہی آواز پرسؔاد کے گیتوں میں سنی جاسکتی ہیں۔

طبع زاد شاعری کے نام پر کچھ سرقہ بھی ہندی شاعری میں ہوا ہے۔ہریانہ کے راجیہ کوی اودے بھانو ہنس نے اپنی کتاب ''ہندی رباعیاں'' کے ابتدایہ میں بلند بانگ اعلان کیا ہے کہ ان کی رباعیاں طبع زاد ہیں لیکن ان کی پہلی ہی رباعی کے دو مصرے ملاحظہ کیجئے:

سنسار کی وِپداؤں کا سنگرہ کر کے
جب کچھ نہ بنا تو میرا ہردے رچ ڈالا

ہوسکتا ہے آپ کو اردو کا ایک زبان زدِعام شعر یاد آ گیا ہو:

بیتا بیاں سمیٹ کے سارے جہان کی
جب کچھ نہ بن سکا تو مرا دل بنا دیا

اب آپ اندازہ لگا لیجئے کہ رباعی کے طبع زاد ہونے کا دعویٰ تو اپنی جگہ مگر سرقہ تو سرقہ ہی رہے گا۔ویسے اس قسم کی کاوشوں کو قابلِ معافی سمجھا جانا چاہیئے کیونکہ ہندی کے اکثر قارئین اردو سے بے بہرہ ہیں اور وہ اس قسم کی چوریاں پکڑ نہیں پاتے ہیں۔

ہندوستانی ادب میں سوز و گداز کو بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔بھوبھوتی نے تو اس کو بہترین ذائقہ بخش قرار دیا ہے لیکن ہندی گیتوں کا سوز و گداز ہندوستان کے روایتی سوز و گداز سے جدا گانا معلوم پڑتا ہیں۔(8) ہندی گیت کاروں کے اس اسلوب کو اردو کا دردِ دل اسلوب کہا

جاتا ہے۔اس دردِ دل کا اظہار اردو مرثیہ میں کھل کر کیا گیا ہے۔ ہندی میں جو شوک گیت لکھے گئے ہے،ان کو اگر اردو مرثیہ کا عطیہ نہ بھی کہا جائے تو بھی یہ تو کہنا ہی پڑے گا کہ وہ اردو مرثیہ سے بے حد متاثر ہیں۔ جب تک مرثیہ نگاری مفقود تھی تب تک اردو شاعری میں عشق صرف محبوب تک محدود تھا۔مرثیہ نے ایوانِ عشق کے تمام کھڑکیاں دروازے کھول دئے اور محبوب کے علاوہ دیگر انسانی رشتوں کی تازہ ہوا کے جھونکے آنے لگے۔مرثیہ گوئی بالعموم رسولِ اکرمؐ کے نواسوں کی شہادت اور ان کے غم میں ماتم کناں شیعانِ علی سے منسوب رہی ہے۔

جے شنکر پرساد کے ''آنسو'' پر اردو مرثیہ کا اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔''ہلدی گھاٹی'' کا اسلوب بھی اردو مرثیہ ہی کا اسلوب ہے۔میتھلی شرن گپت کا ''کعبہ اور کربلا'' تو حقیقت ہی میں مرثیہ ہے۔یہ نہ صرف مرثیہ سے متاثر ہے بلکہ اس کا تو موضوع ہے اردو مرثیہ کا ہے۔نرالا کا ''سروج سمرتی'' بھی مرثیہ ہی ہے۔اس کے علاوہ گپت نے پرساد کی رحلت پر اور بھارتی نے سبھاش چندر بوس کے انتقال پر مرثیے لکھے۔گرجا کمار ماتھر اور سدھ ناتھ نے گاندھی جی کی رحلت پر مرثیے لکھے اور شمشیر نے سبھدرا کماری چوہان کی رحلت پر۔مہادیوی کا غمِ فراق بھی اردو مرثیہ ہی کا عطیہ ہے۔

جدید ہندی شاعری میں مزاح کی دو صورتیں دیکھنے کو ملتی ہیں.....مزاح اور پیروڈی۔ریتی کال کے شعرا نے ''بھڑوے'' لکھے تھے۔کوئی شاعر جب اپنے کسی محسن سے بدظن ہوتا تھا تو وہ اس کا ''بھڑوا'' (بھڑوآ) لکھ دیتا تھا۔اردو میں اس کو ہجو کہتے ہیں۔جدید ہندی شاعر چونکہ کسی رئیس کا دست نگر نہیں ہے،اس لئے بھڑوے کی روایت دم توڑ چکی ہے۔جدید اردو شاعری میں بھی ہجو نا پید ہوگئی ہے۔البتہ پیروڈی اردو میں لکھی جارہی ہے۔پیروڈی میں کسی کی شخصیت یا اس کی مخصوص انداز پر چٹکی لے جاتی ہے۔اس میں سنجیدگی مزاح میں تبدیل ہوجاتی ہے۔پیروڈی انگریزی کا لفظ ہے۔اردو میں اس کو تضحیک کہتے ہیں۔شاعر جب اپنی ذہنی کوفت یا جذباتی اضمحلال سے نجات پانے کے لئے فکرِ سخن کرتا ہے تب پیروڈی اس کی مدد کے لئے آگے آتی ہیں۔ہندی شاعر چونچ پیروڈی لکھتے ہوئے کبیر کے دوہوں کی جوگت بنائی ہے،اس کی ایک مثال ملاحظہ کیجئے:

سادھو ایسا چاہئے جیسا سُوپ سبھائے

سار سار کو گہی رہے تھوتھا دیئی اڑائے

کبیر

نیتا ایسا چاہئیے جیسا سُوپ سبھائے

چندہ سارا گہی رہے دیئی رسید اڑائے

چونچ

ہرسا نے لال چترویدی نے میتھلی شرن گپت کی مشہور نظم ''سکھی وے مجھ سے کہہ کر جاتے'' کی پیروڈی کی ہے۔

سجنی سنیما پتی گئے نہیں اچرج کی بات

پر چوری چوری گئے یہی بڑا آگھات

سکھی وے مجھ سے کہہ کر جاتے

تو کیا وہ مجھ کو اپنی پتھ بادھا ہی پاتے

ہندی کے گیت کاروں پر اکبرالہ بادی کا بھی گہرا اثر پڑا ہے۔ اردو میں طنزیہ مزاحیہ شاعری میں اکبرالہ بادی کا کوئی ثانی نہیں ہوا ہے۔ غرض یہ کہ جدید ہندی مزاحیہ شاعری اور پیرو ڈی گہرے طور پر اردو سے متاثر ہوئی ہے۔

اگر چہ بعض علماء کا خیال ہے کہ ہندی میں مُکتک شاعری (متفرق شاعری) اردو کے زیراثر ہی پروان چڑھی ہے، تاہم سنسکرت سے چلی آرہی متفرق شاعری کی طویل روایت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ہندی مُکتکوں کو اردو قطعات کی نقل تو یقیناً نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں ہے کہ ہندی کی جدید متفرق شاعری اردو سے بھی متاثر ہوئی ہے۔ اردو کے تقریباً ہر شاعر نے قطعات اور رباعیات کہی ہیں۔ جدید ہندی شعراء نے بھی ان اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔ ہندی نے رباعی براہِ راست اردو ہی سے مستعار لی ہے۔ بعض نقاد اس کو ''چوپدا'' کہنا پسند کرتے ہیں۔ ہری اودھ کے چوپدے خاصے مقبول ہوئے تھے۔ نرالا نے بھی رباعیاں لکھی ہیں۔ بچّن کی ''مدھوشالا'' بھی اسی چھند میں لکھی گئی ہے۔

ہندی میں مُکتک کے نام پر متعدد رباعیاں اور قطعے لکھے گئے ہیں۔ ہندی کی بعض

رباعیاں علامہ اقبال سے متاثر ہیں۔ رباعی میں چار مصرعوں کے دو شعر ہوتے ہیں، جن میں پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ رباعی بحرِ ہزج ہی میں کہی جاتی ہے۔ ہندی میں چند ایک کامیاب رباعیاں بھی لکھی گئی ہیں لیکن اکثر شعراء نے رباعی کے نام پر قطعات ہی لکھے ہیں۔ ہندی میں کچھ ایسی نظمیں بھی موجود ہیں جو اردو رباعیات اور قطعات سے متاثر ہیں۔ ستیند رناتھ شریواستو کی ''پرگتی'' اور ''آتم کتھّیہ'' عنوان کی نظمیں اسی قسم کی نظمیں ہیں۔ شیل، نیرج، رام درش مشر، رگھوویر سہائے، گرجا کمار، تر لوچن، رما سنگھ، دشنیت کمار، نرمدیشور، بھوانی پرساد مشر وغیرہ کی نظموں پر بھی اردو قطعات و رباعیات کا اثر دیکھا جاسکتا ہے۔ رام وِلاس شرما نے ''داراشکوہ'' اور پربھاکر ماچوے نے ''راہی سے'' بھی اس طرح تصنیف کی ہے۔

رباعی اور قطعہ کے علاوہ ہندی کے مکتک کاویہ کو اردو کی مسدس نے بھی متاثر کیا ہے۔ مسدس کو ہندی میں ''شٹ پدی'' کہا جاتا ہے۔ ماتراؤں کی بنا پر جو شٹ پدیاں لکھی گئی ہیں، ان کو مسدس سے متاثر کہا جاسکتا ہے۔ (10) پربھاکر ماچوے نے جو شٹ پدیاں لکھی ہیں ان میں ایک خاص قسم کی صنعت گری کی ہے۔ انہوں نے پانچویں مصرعے میں ماتراؤں کی تعداد بڑھالی ہے اور ٹھہراؤ کی صورت بھی مختلف کرلی ہے۔ پریوگ شیل شاعری میں بعض شعراء نے مثلث (تِکڑی) اور مسبّع (سپت پدی) کی طرز پر بھی مُکتک لکھے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ جدید ہندی شاعری کی مختلف اصناف پر اردو کا اثر پڑا ہے۔ ساخت پر غور کریں تو جدید ہندی شاعری میں اردو کی بحروں کو استعمال کیا گیا ہے، اردو الفاظ اور اردو محاوروں کو برتا گیا ہے اور اردو کی مختلف اصنافِ شاعری کے مطابق شاعری کی گئی ہے۔ دِوویدی کے زمانے میں بھگوان دین اردو سے فیض اٹھانے کی بھرپور وکالت کرتے رہے اور ہری اودھ نے ہندی شاعری میں اردو چھندوں اور اردو الفاظ کا بے دریغ استعمال کیا۔ بعض ناقدینِ ادب نے تو یہ تک کہا ہے کہ اردو کے عام فہم لفظوں کے استعمال سے ہندی میں جان آتی ہے اور وہ اعلی طبقے کی میراث نہ کر عوام کی میراث بن جاتی ہے۔ (11) اردو کی علامتوں کو اپنانے سے بھی ہندی شاعری کو توانائی حاصل ہوئی ہے۔ اردو کے زیرِ اثر جدید ہندی شاعری میں اظہار کے نئے نئے گوشے وا ہوئے ہیں اور اس کی تاثیر میں اضافہ ہوا ہے۔

حواشی

1. گووندرام شرما: ہندی کے آدھونک مہاکاویہ: صفحہ 315
2. پرتی پال سنگھ: بیسویں شتابدی کے مہاکاویہ: صفحہ 259
3. میتھلی شرن گپت: بھارت بھارتی: صفحہ 5
4. اُما کانت: میتھلی شرن گپت۔کوی تتھا سنسکرتی کے آکھیاتا: صفحہ 345
5. وِشمبھر ناتھ اُپادھیائے: آدھونک ہندی کویتا۔سِدّھانت اور سمیکشا: صفحہ 29
6. کیسری نارائن شکل: آدھونک کاویہ دھارا: 299
7. رام دھاری سنگھ دنکر: مٹی کی اور: صفحہ 119
8. سچّدانند تیواری: آدھونک گیتی کاویہ: صفحہ 39
9. سریش چندر سہل: نئی کویتا اور اس کا مولیانکن: صفحہ 68
10. شری رام ناگر: ہندی کی پریوگ شیل کویتا اور اس کے پریرنا سروت: صفحہ 117
11. رام کھیلاون پانڈے: کاویہ اور کلپنا: صفحہ 92

اردو کے معروف ادیب ڈاکٹر نریش، پنجاب یونیورسٹی میں ہندی کے پروفیسر رہ چکے ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:50-64
Prof. Ali Rafad Fatihi, Lughat sazi

علی رفاد فتیحی

لغت سازی

ہر ذی روح بذریعہ زبان اپنے جذبات واحساسات کا اظہار کرتا ہے۔انسان کے لیے یہ عمل ایک فطری تقاضا ہی نہیں بلکہ سماجی ضرورت بھی ہے۔گویا زبان انسان کے احساسات و خیالات کی ترجمانی کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔زبان بہت سے تخلیقی مراحل سے گزر کر قبولیت کا درجہ حاصل کرتی ہے۔سماجی ضروریات، رسوم ورواج، اختراعات وایجادات اور نئے اندازِ فکر کی بدولت ذخیرۂ الفاظ اور اسالیب میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔جب کسی زبان میں ایک معقول نثری اور شعری سرمایہ جمع ہو جاتا ہے تو فرہنگ اور لغات کی بھی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔عربی میں لغت کے معنی لفظ بھی ہے اور ڈکشنری بھی۔موخرالذکر مفہوم میں لغت کی جمع لغات کو زیادہ استعمال کیا جاتا ہے۔اردو کی عام بول چال میں لغت اور لغات دونوں ڈکشنری کے معنی میں مستعمل ہے۔ان میں بھی سہولت اور اختصار کی خاطر، لغت، بولنے کا زیادہ رواج ہے۔یونانی زبان میں lexis لفظ کو کہتے ہیں۔اس سے lexicon بنا جس کے معنی لغات کی کتاب یا ذخیرۂ الفاظ قرار پایا۔لاطینی میں dicere کے معنی کہنا ہیں جس سے dictionaries بنا اور جو انگریزی میں ڈکشنری ہو گیا۔اس لفظ کے معنی لغات کی کتاب ہیں۔لسانیات نے یونانی اصطلاح کو ترجیح دی ہے۔لغت سے متعلق دو علوم ہیں یا ایک ہی علم کے دو پہلو ہیں پہلے کو Lexicology کہتے ہیں۔اردو میں اس کا ترجمہ علم اللغات ہوسکتا ہے۔یہ نظریاتی شاخ ہے جس میں لغت تیار کرنے کے مسائل پر غور کیا جاتا ہے۔اس کی عملی شاخ کو لغت نگاری (Lexicography) کہتے ہیں۔یہ اطلاقی لسانیات کا عمل ہے۔لغت کا موضوع ایک زبان کا ذخیرۂ الفاظ (Vocabulary) ہوتا ہے۔اس کے تعین میں

بہت سی دشوارایاں آتی ہیں۔تاریخی اعتبار سے ذخیرۂ الفاظ میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے یعنی کچھ الفاظ متروک قرار دیے جاتے ہیں اور کچھ نئے الفاظ وضع کیے جاتے ہیں اور اس طرح کچھ نئے الفاظ کا اضافہ ہوجاتا ہے۔لغت میں جہاں لفظ کے متعلق مختلف طرح کی لسانی معلومات درج کی جاتی ہیں ان میں سے ایک اہم اور مفید اندراج لفظ کی اصل کے بارے میں ہوتا ہے۔انگریزی میں اسے etymology کہتے ہیں۔Etymology یونانی زبان کا لفظ ہے جو Etymos یعنی سچّا اور Logy یعنی لفظ سے مرکب ہے۔ یونان میں فلسفی اور شاعر پندار (522 BC) نے Etymologies نام کی کتاب لکھی جواب نایاب ہے لیکن یونان اور روم میں etymology سے مراد کسی لفظ کے ابتدائی اصلی معنی دریافت کرنے کے تھے لفظ کی اصل معلوم کرنے کے نہیں۔گویا اُن کے نزدیک Etymology معنیات کا جزو تھی۔بعد میں اس کے معنی لفظوں کی اصل دریافت کرنا ہوگئے۔کسی لفظ کی تاریخی ارتقا کو دریافت کرنا لفظ اصلیات کی لغت کا اصول ہے۔سنسکرت میں اس علم کو نِرکت کہتے تھے۔اس کی بہت سی کتابیں لکھی گئیں جن میں سب سے مشہور یاسک کا نرکت ہے اور خوش قسمتی سے یہ کتاب اب بھی ملتی ہے۔اس میں یاسک نے 1298 لفظوں کی اصل دی ہے لیکن زیادہ تر محض قیاس پر مبنی ہے۔یاسک نے ایک لفظ کی ایک ہی اصل نہیں دی بلکہ کئی کئی درج کی ہیں مثلاً 'اِندر' کی 14 اور 'اگنی' کی پانچ دی ہیں۔اس سے اس غیر سائنسی انداز ثابت ہوتا ہے۔

اردو میں لغت سازی کی ابتدا اس وقت ہوتی ہے جب اردو اپنی علیحدہ ادبی زبان کی شکل میں ظاہر ہونے لگی۔اس دور میں وہ فرہنگیں اور تعلیمی لغات سامنے آئیں جن میں فارسی اور اردو استعمال ہوتی تھیں۔ان لغات کا مقصد بچوں کو عربی اور فارسی الفاظ کے اردو مترادفات سے واقف کرانا تھا۔یہ منظوم لغات اردو لغت نویسی کا پہلا مرحلہ ہے۔خالق باری کے بعد اسی طرح کی تدریسی لغات کی ایک طویل فہرست ہے۔مثلاً خالق باری اکرم، صفت باری، اللہ باری وغیرہ۔ ان لغات کی تالیف کا سلسلہ تقریباً بیسویں صدی عیسوی کے آغاز تک رہا۔ایسے لغات بھی تالیف ہوئیں جن کا مقصد تدریسی یا نصابی نہیں تھا۔مثلاً ملّا عبدالواسع ہانسوی کی ''غرائب اللغات''۔ یہاں سے اردو لغت نویسی کا باقاعدہ آغاز ہوا۔''غرائب اللغات'' اردو فارسی لغت ہے۔''غرائب

اللغات'' کو سراج الدین علی خان آرزو نے تصحیح و ترمیم کے بعد ''نوادر الالفاظ'' (1750) کے نام سے مرتب کیا۔ 1833 میں مولوی محمد مہدی واصف کی دلیل ساطع فارسی اردو لغت سامنے آئی۔ 1873ء میں مولوی وحید الدین بلگرامی نے ''نفائس اللغات'' مدوّن کی۔ ان لغات کے علاوہ ڈنکن فوربس، پلیٹس، فالن کی لغات کا ذکر بھی ضروری ہے۔ دور حاضر میں ''اردو کی کئی ایسی لغات سامنے آئیں جنھیں اردو لغت نگاری کے دور جدید سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ جن میں اندراجی الفاظ کی وضاحت کے لیے تشریحی جملے موجود ہیں، اور بعض لغات میں ہر لفظ کے لیے تین ادوار سے مثالیں پیش کی گئیں ہیں، اسناد پر بھی خصوصی توجہ دی گئی ہے۔ ان لغات میں مروجہ اعراب کو استعمال میں لا کر ملفوظی طریقہ سے تلفظ کا اندراج کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس سے تلفظ کو بہتر طور سے بیان کیا جا سکتا ہے۔

مندرجہ بالا تفصیلات سے اندازہ ہوتا ہے کہ لغت سازی (lexicography) کثیر جہتی عمل ہے۔ عملی لغت سازی میں کئی سرگرمیوں کی ضرورت ہوتی ہے، اور اچھی طرح سے تیار لغات کی تالیف میں مندرجہ ذیل پہلوؤں پر توجہ دی جا سکتی ہے:

- صارفین لغت کی شناخت (یعنی ان کے لسانی اور غیر لسانی استعدادات اور ان کی ضروریات کا تجزیہ اور شناخت)
- لغت کی ترسیلی اور تدریسی جہات کی وضاحت
- لغت کے تمام اجزا کا انتخاب اور تنظم
- لغت کی ساخت کا انتخاب (یعنی فریم ساخت، ڈسٹری بیوشن ساخت، میکرو ساخت، مائکرو ساخت اور کراس حوالہ ڈھانچہ)
- الفاظ کے انتخاب اور اندراجات کی قواعد بندی (systematization)
- سابقوں اور لاحقوں کے collocations، جملے اور مثالوں کے انتخاب
- ہر لفظ یا لفظ کے حصے کے لئے LEMMA کا انتخاب
- الفاظ کی وضاحت اور تعریفیں
- الفاظ کی تلفظ کی وضاحت

- جہاں ضرورت ہو وہاں علاقائی تلفظ کی وضاحت۔لیبل کی تعریف اور علاقائی تلفظ
- ذولسانی اور کثیر لسانی لغات میں متبادلات کی شناخت، collocations، جملے اور مثالوں کے ترجمے اصول لغت سازی کے تحت مندرجہ ذیل اصول نمایاں طور پر شامل ہوں گے:

1. زبان فہمی: زبانوں کو ساخت، فعل، معنیات اور تہذیبی وثقافتی سطح پر سمجھنا۔
2. اندراج کی ترتیب: لغت میں پیش کردہ معلومات کو اندراج کی شکل میں پیش کرنا اور معلومات کی اقسام کی درجہ بندی کرنا اور اندراج میں ان کی ترتیب طے کرنا۔
3. معلومات کی پیش کش: (لغوی ڈیٹا بیس Lexical Data Base کی ترتیب) عام طور پر وقت کے ساتھ لغوی ڈیٹا بیس میں تبدیلی رونما ہوتی رہتی ہے۔
4. ڈکشنری میں پیش کردہ لغوی ڈیٹا بیس میں لسانی معلومات کا جائزہ اور تزئین کاری۔
5. اس طرح کے طور پر لسانی معلومات کے ڈومینز کی نشاندہی reversals کی کر، وغیرہ۔
6. آؤٹ پٹ: شکل فیصلہ کرنے اور تبدیلی کرنے سے۔
7. پرنٹنگ۔
8. مارکیٹنگ اور تقسیم۔

لغت سازی کا عمل لغات کے اقسام کے مطابق مختلف ہوسکتا ہے۔ایک حوالہ جاتی لغت Reference Dictionary میں الفاظ کی فہرست ایک مبتدی کی لغت Learner's Dictionary کی الفاظ کی فہرست سے مختلف ہوگی۔ بولی لغات میں لفظ کے انتخاب کا انحصار مقامی بولیوں کے ذخیرۂ الفاظ پر ہوتا ہے۔ایک خصوصی لغت میں لفظ کی فہرست لغت کی خصوصی مقصد یا restrictedness کے مدنظر تیار کی جاتی ہے۔ ایک جامع لغت میں لفظ کی فہرست ایک unabridged ڈکشنری کے لفظ کی فہرست کے مقابلے میں بہت مختصر ہوتی ہے۔اسی طرح خصوصی لفظیات کی فرہنگ ان سب سے مختلف ہوتی ہے۔خصوصی لفظیات کی فرہنگ کی اصطلاح بالعموم ان لغات کے لیے کی جاتی ہے جہاں لفظ لسانی اعتبار سے لفظ کے دائیرے سے باہر نکل کر ترکیب یا فقرے کے زمرے میں داخل ہو جاتا ہے۔اس حقیقت سے ہم سب واقف ہیں کہ لفظ بعض صورتوں میں اپنی مفرد شکل کے علاوہ بھی استعمال ہوتے ہیں۔اور بعض اوقات مرکب شکل یا

فقرے یا ضرب الامثال یا محاورے کی شکل میں مستعمل ہو جاتے ہیں۔لغت سازی کو مندرجہ ذیل تین مرحلوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، ہر مرحلے کے کئی ذیلی مرحلے ہو سکتے ہیں:

(1) منصوبہ بندی:

لغت سازی میں تفصیلی منصوبہ بندی نہایت ضروری ہے۔اس مرحلے میں لغت کی منصوبہ بندی، مواد کا مجموعہ اور لغت کے اندراجات کا انتخاب شامل ہے. اس مرحلے میں سب سے پہلے لغت کی قسم کے بارے میں غور کرنا ضروری سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ لغت سازی کا طریقہ کار لغات کی اقسام کے مطابق مختلف ہوتا ہے۔منصوبہ بندی اور اس کے درست تعین کو ''نصف کامیابی'' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔اس سلسلے میں لغت نگار کو رہنمائی کی شدید ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ضروری ہے کہ ایسی لغت کا انتخاب کیا جائے جس کی طرف قلبی میلان ہو۔مثلاً کسی شاعر کے لیے شعری اصناف کی فرہنگ تیار کرنا قلبی میلان کی وجہ سے آسان ہو سکتا ہے۔لغت نگار کے لیے لغت سازی کی اہمیت، اس کی جدت و عمدگی اور معیاری تحقیق کی ممکنہ صورتوں سے واقف ہونا نہایت ضروری ہے تاکہ وہ پورے انہماک اور دل جمعی سے لغت سازی پر کام کر سکے۔لغت کے انتخاب کے بعد متعلقہ مواد کا مطالعہ ضروری ہے تاکہ ایک خاکہ تیار کیا جا سکے۔لغت کو تکمیل کی منزل سے ہمکنار کرنا ہے۔لغت کے اندراج میں اتنی کشادگی ہونی چاہیے کہ عمیق مطالعہ اور ٹھوس معلومات کے بعد ظاہر ہونے والے اضافہ جات اور ترامیم کو اپنے اندر سمو سکے۔منصوبہ بندی کی ایک ذیلی صورت ذخیرۂ الفاظ جمع کرنے اور فائل بندی کا طریقہ ہے۔ ذخیرہ الفاظ جمع کرنے کا مرحلہ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔لغت خواہ کسی قسم کی بھی ہو۔اس کی ابتدا ذخیرۂ الفاظ جمع کرنے سے کی جاتی ہے اور مواد کو محفوظ کرنے کے لئے فائل بندی کا طریقہ اختیار کیا جاتا ہے۔فائل بندی کے لئے حروف کو ابواب، فصول، مرکزی عنوانات اور ذیلی عنوانات کے اعتبار سے مختلف حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔اس کا فائدہ یہ ہوتا کہ ہر حرف سے متعلق معلومات کو فائل میں اس کی مقررہ جگہ پر رکھنا آسان ہو جاتا ہے۔لسانیات کی اصطلاح میں اسے algorithm کہتے ہیں۔ algorithm کی یہ اصطلاح دراصل علم ریاضی (Statistics) اور کمپیوٹر سائینس کی اصطلاح ہے۔algorithm دراصل وہ search engine ہے جس کی مدد سے الفاظ کو باسانی تلاش

کیا جاسکتا ہے۔ دورانِ لفظ سازی جمع کردہ معلومات سے متعلق ہر اہم چیز کو فائل میں موجود اسکے خاص حصے میں موضوع کے تحت درج کر لینا اسے تلاش کرنے کے عمل میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ ''کمپیوٹر'' میں بنائے جانے والے کوائفیہ (database) میں چھانٹ کاری (sorting) دراصل algorithm کے اصول کی بنیاد پر کی جاتی ہے جس میں حروف تہجی کی ترتیب بہت اہمیت کی حامل ہوتی ہے، جب کمپیوٹر کے ماہرین نے اردو کا ذخیرۂ الفاظ تیار کرنے کی کوشش کی تو انھیں algorithm کے مسائل کا سامنا کرنا پڑا کہ اگر ''باپ، بہن، بھنگی، بیٹا، بھابھی اور بہنگی'' کی طرح کے الفاظ ہی لے لیے جائیں جو کہ صرف ''ب'' کی تختی سے ہیں تو فیروز اللغات (جامع) اور فرہنگ آصفیہ وغیرہ میں درج حروف کی ترتیب کے لحاظ سے ان کی چھانٹ ''باپ، بھابی، بہن، بھنگی، بہنگی اور بیٹا'' کی ترتیب سے ہوگی اور اگر انہی الفاظ کو فرہنگ تلفظ کی ترتیب سے دیکھا جائے تو یہ الفاظ ''باپ، بہن، بہنگی، بیٹا، اور پھر بھابھی اور بھنگی'' کی ترتیب سے آئیں گے اور اگر آپ مزید جدید وقدیم لغات کو بھی اس میں شامل کرلیں تو معاملہ پیچیدہ تر نظر آتا ہے۔

(2) مسودہ کی ترتیب وتدوین:

جب اس امر کا یقین ہو جائے کہ بقدر کفایت معلومات کا ذخیرہ جمع ہو چکا ہے تو لغت کی ترتیب وتدوین شروع کر دینی چاہیے۔ لغت سازی میں اس ترتیب کا خیال رکھا جاتا ہے کہ مرکزی لفظ کے تحت ذیلی الفاظ قائم کیے جائیں۔ کسی لغت کی وسعت اور ہمہ گیری کا اندازا اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس میں صرف ایک لفظ 'دل' اور اس کے متعلقات کئی صفحات پر محیط ہو سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس مرحلے میں لفظوں کے اندراج کی ترتیب شامل ہوتی ہے۔ اس کام میں لغوی اکائی (Head word) ، اس کے تلفظ، قواعدی خصوصیات اور کلیدی لفظ کی معنوی جہتوں کی تعریف وغیرہ کا تعین شامل ہوتا ہے۔ لغوی اکائی کے متبادلات (Synonyms) بھی پیش کیے جا سکتے ہیں۔ یہاں لغوی اکائی کے متبادلات سے مراد لغوی اکائی (لفظ) کو اسی معنی کی ایک دوسری لغوی اکائی (لفظ) کی صورت میں پیش کرنا ہے۔ اس کے علاوہ توضیحی مثالیں، توضیحی تصاویر، باہمی حوالہ، ماخذ، اور لیبلز بھی پیش کیے جاسکتے ہیں۔

یہ تمام طریقہ کار (میکانزم) لغوی اکائیوں کی تمام اقسام کے لئے ضروری نہیں ہوتے،

کچھ صورتوں میں کسی ایک کی اور بعض صورتوں میں ایک سے زیادہ کی ضرورت ہوسکتی ہے۔لغت سازی میں عموماً صرف ایک ہی طریقہ کار کافی ہوتا ہے۔مثلاً کسی تکنیکی اصطلاح کے لیے لغت میں توضیحی مثال دینے کی ضرورت نہیں ہوتی۔جبکہ اس کے برعکس کثیر المعنی (polysemous) لفظ کے معنی اور ذیلی معانی کے فرق کو واضح کرنے کے لیے وضاحتی جملوں کی ضرورت پڑتی ہے تاکہ لفظ کی کثیر المعنویت کو واضح کیا جا سکے۔ان تفصیلات سے اندازہ ہوتا ہے کہ لغت محض لفظوں اور معنوں کا انبار نہیں بلکہ زبان کے تاریخی، تہذیبی سفر کو آئینہ بھی کرتی ہے۔لغت کی ترتیب میں ہر لفظ کے معنی اور اعراب، اشتقاقات، محاورات، زمانے کے ساتھ اس لفظ میں آنے والے تغیرات اور لفظ کا پہلی بار کب، کس نے، کس جگہ استعمال کیا ہے درج کیا جاسکتا ہے۔

(3) پریس کاپی کی تیاری:

پریس کاپی کی تیاری لغت سازی کا آخری مرحلہ ہے۔اس مرحلے میں طباعت کا انتظام اور لغت کے تعارف کی تیاری، جس میں لغت کی عام خصوصیات اور تلفظ وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔

لغت کی اقسام

(1) حوالہ جاتی لغت بالمقابل علمی لغت

حوالہ جاتی لغت میں ایک زبان کے ہر دور اور ہر علاقے کے الفاظ بھر دیے جاتے ہیں جبکہ علمی لغت میں کسی بولی یا کسی علم کے الفاظ کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ وہ باقاعدہ عضویاتی وحدت بن جاتے ہیں اور ان سے ایک نظام ترتیب ہوتا ہے۔جب کہ حوالہ جاتی لغت میں انتشار کی کیفیت ہوتی ہے۔تمام علوم کی اصطلاحی لغت علمی لغت کے ذیل میں آتی ہے۔مثال کے طور پر لسانیات کی لغت یا علم معاشیات کی لغت، وغیرہ علمی لغت ہے۔علاقائی بولی کی لغات بالعموم حوالہ جاتی لغت Referential Dictionary میں شمار کی جاتی ہے۔مثال کے طور پر ''کرخنداری کی لغت'' حوالہ جاتی لغت کے ذیل میں آئے گی۔

(2) قاموسی لغت (Encyclopaedic) بالمقابل عام لغت

لفظ ایک تصور (مرموز) کی صوتی علامت ہوتا ہے۔اگر لفظ کے تصوری مواد اور علامتی ہیئت کا رشتہ ڈھیلا ڈھالا ہوتا ہے، یعنی اس کی دلالت وسیع اور پھیلی ہوتی ہے تو یہ عام قسم کا لفظ ہے

اگر تصور اور صوتی علامت کا رشتہ قریب ہوتا ہے یعنی دلالت تنگ اور کسی ہوئی ہوتی ہے تو اسے اصطلاح کہتے ہیں۔اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ لفظ کی معنوی جہتیں وسیع ہوتی ہیں جسکی وجہ سے اس کا مفہوم بعض صورتوں میں غیر واضح اور غیر متعین ہوتا ہے۔لغت میں لفظ کے جو مفاہیم دیے ہوتے ہیں سیاق میں استعمال کے بعد اپنی معنوی تعبیر پیش کرتے ہیں۔گویا لفظ کے معنوی تعین میں سیاق کا اہم رول ہوتا ہے۔اور یہ تمام مفاہیم لغت میں مندرج مفہوم سے زیادہ ہو جاتے ہیں۔اس طرح لفظ کی دلالت غیر قطعی ہوتی ہے۔اس کے برعکس اصطلاح کی دلالت متعین ہوتی ہے۔لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ لفظ کی معنوی حیثیت کا تعین سیاق اور اصطلاح سے ہوتا ہے۔بعض اوقات عام زبان میں لفظ کے ایک معنی ہوتے ہیں اور اصطلاح کے طور پر دوسرے معنی اس لیے لغت میں اندراج کے لیے یہ مثالی صورت نہیں۔مثال کے طور پر انگریزی لفظ voice کو لیجئے۔ عام زبان میں اس کے معنی انسانی آواز ہے جب کہ لسانی اصطلاح میں اس کے معنی وہ انسانی آواز ہے جس کی ادائیگی میں صوت تانت مرتعش ہوتے ہیں۔جو لغات اصطلاحات کو درج کرتی ہیں اُنھیں شیربا(Lev Scherba) قاموسی لغت کہتا ہے اور دوسری لغات کو عام لغت۔ظاہر ہے کہ قاموسی لغت کو اصطلاحی لغت بھی کہا جاسکتا ہے۔

خصوصی لفظیات کی فرہنگ

خصوصی لفظیات کی فرہنگ کی اصطلاح بالعموم ان لفظیات کے لیے کی جاتی ہے جو لفظ کے دائیرے سے باہر نکل کر ترکیب یا فقرے کے زمرے میں داخل ہو جاتے ہیں۔اس حقیقت سے ہم سب واقف ہیں کہ لفظ بعض صورتوں میں اپنی مفرد شکل کے علاوہ بھی استعمال ہوتے ہیں۔اور بعض اوقات مرکب شکل یا فقرے یا ضرب الامثال یا محاورے کی شکل میں مستعمل ہو جاتے ہیں۔اس حقیقت کے پیش نظر لغت کی درجہ بندی ''خصوصی لفظیات کی لغت'' کے طور پر کی جاتی ہے۔اس طرح کی لغت کو مندرجہ ذیل خانوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ 1۔فرہنگ امثال 2۔ فرہنگ محاورات 3۔اختراعی الفاظ کی فرہنگ

فرہنگ محاورات

اردو میں محاورہ ''الفاظ کے ایسے مجموعہ کو کہتے ہیں جس سے لغوی معنی کی بجائے ایک

قرار یافتہ معنی نکلتے ہوں۔'' محاورہ میں عموماً علامت مصدر ''نا'' لگتی ہے جیسے آب آب ہونا، دل ٹوٹنا، خوشی سے پھولے نہ سمانا- محاورہ جب جملے میں استعمال ہوتا ہے تو علامت مصدر ''نا'' کی بجائے فعل کی وہ صورت آتی ہے جو گرامر کے اعتبار سے موزوں ہوتی ہے جیسے دل ٹوٹ گیا- دل ٹوٹ جاتے ہیں، دل ٹوٹ جائے گا وغیرہ' اردو میں محاورہ کا مفہوم وسیع ہے۔ اردو میں ہم محاورہ، روزمرہ اور اصطلاح تین قسمیں کرتے ہیں اور ان تینوں کے درمیان لفظی و معنوی اعتبار سے فرق کیا جاتا ہے مثلاً،'' مگر مچھ کے آنسو'' اردو میں محاورہ ہے۔ دراصل محاورہ اور مثل میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ مثل ہمیشہ جوں کی توں استعمال کی جاتی ہے اس میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں کی جاسکتی- مثلاً کہاوت ہے'' کھسیانی بلی کھمبا نوچے'' اب ایسا نہیں ہے مرد کے لیے اسے'' کھسیانا بلا'' کیا جا سکے- اسی طرح اردو کی مثل ہے'' ناچ نہ جانے آنگن ٹیڑھا''، یہ ہمیشہ اسی طرح استعمال ہوگی، اس میں تبدیلی نہیں کی جاسکتی- اس کے برخلاف محاورے میں تذکیر و تانیث واحد و جمع اور ماضی و حال و مستقبل کے اعتبار سے حسب ضرورت اور حسب موقع صیغہ میں تبدیلی کی جاتی ہے، مثلاً شرم سے پانی پانی ہوگیا، ہوگئے، ہوگئی، ہوجاؤ گے وغیرہ۔ محاورہ اور ضرب المثل کی متضاد تعریفوں اور غیر متعین حدود اربعہ ہی کا نتیجہ ہے کہ جن مخصوص تراکیب کو'' فیروز اللغات'' میں محاورہ قرار دیا گیا ہے ان تراکیب کو'' فرہنگ آصفیہ'' میں صرف'' مصدر'' کہا گیا ہے- اور صاحب فرہنگ نے جن تراکیب کو محاورہ لکھا ہے وہ'' فیروز اللغات'' میں ضرب المثل کے تحت درج ہیں- محاورہ خواہ کسی زبان کا ہو اس سے ہمیشہ حقیقی معنی کی بجائے مجازی معنی مراد ہوتا ہے، اہل زبان تو اپنے محاورات کے مجازی معنی خوب سمجھتے ہیں، مگر غیر زبان والے کو ان کا معنی سمجھنا دشوار ہوتا ہے، یہ معنی تو کبھی سیاق و سباق سے سمجھ میں آجاتا ہے اور بعض وقت سیاق و سباق بھی اس مجازی معنی کے فہم میں غیر معاون ثابت ہوتا ہے- اردو کے محاورے میں ہم کہتے ہیں'' اس کا دل باغ باغ ہوگیا'' اس کا معنی ہم سمجھتے ہیں کہ یہ فرحت و انبساط میں مبالغہ کے لیے استعمال ہوتا ہے یعنی'' وہ بہت خوش ہوا''۔

کسی بھی زبان کا منظوم ادب ہو یا نثری اسالیب، محاورہ ادب کی ان دونوں شاخوں میں بڑی اہمیت رکھتا ہے- لسانیات اور ادبیات کے باب میں محاورہ کی ہمہ گیریت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اگر کسی زبان سے اس کے محاورات الگ کر لیے جائیں تو جو کچھ باقی

بچے گا وہ شاید ایک بے روح جسم کے علاوہ اور کچھ نہ ہو- محاورہ اپنی ہیئت ترکیبی اور معنوی گہرائی کے اعتبار سے زبان کی ایک خوبصورت فنی پیداوار ہوتا ہے- عام طور پر محاورہ تشبیہ، استعارہ اور کنایہ جیسی اصناف بلاغت کے حسین امتزاج سے تشکیل پاتا ہے اور عوام وخواص کا بے تکلف اور برجستہ استعمال اس کی فصاحت، بلاغت، ہمہ گیریت اور مقبولیت پر مہر تصدیق ثبت کر دیتا ہے-فرہنگ محاورات کے لیے ضروری ہے کہ محاورے کے مجازی معنی کی طرف توجہ دی جائے اور فرہنگ میں اس کی وضاحت کی جائے۔ مثلاً

آب ودانہ اُٹھ جانا — آب، پانی۔ دانہ، کوئی بھی ایسی شے جو خوراک کے طور پر لی جائے۔ یہ خیال کیا جاتا ہے کہ آدمی کا رزق اوپر سے اترتا ہے اور اوپر والے کے ہاتھ میں ہے کہ وہ جس کو جہاں سے چاہے رزق دے۔ اور یہ سب کچھ تقدیر کے تحت ہوتا ہے اور تقدیر کا حال کسی کو معلوم نہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ کیا خبر ہے کس کا آب و دانہ کب اٹھ جائے اور جب تک آب و دانہ ہے، اسی وقت تک قیام بھی ہے۔ جب آب و دانہ اٹھ جائے گا تو قیام بھی ختم ہو جائے گا۔

آب ورنگ — آب و رنگ کے معنی رونق، خوب صورتی، رنگینی اور رعنائی ہے۔ آب دار اسی لیے چمک دار کو کہتے ہیں۔ آب داری کے معنی روشن اور چمک دار ہونے کی صفت تھی اور بے آب ہونے کے معنی اپنی خوب صورتی سے محروم ہونا ہے اور اس کے معنی عزت کھونے کے بھی آتے ہیں۔ اس معنی میں ''آب'' بمعنی عزت، توقیر، آن بان وغیرہ کے معنی میں آتا ہے۔ جو استعاراتی معنی ہیں۔ یہاں بھی آب ورنگ اسی معنوں میں آیا ہے۔ رنگ خوب صورتی پیدا کرتا ہے اور ''آب'' تازگی، طراوت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

اپنا اُلّو سیدھا کرنا اس محاورے میں اُلّو کے حوالہ سے بات کی گئی ہے اور معاشرے کے ایک تکلیف دہ رویّہ پر طنز کیا گیا ہے۔ یہ وہ موقع ہوتا ہے جب آدمی وہ کوئی بھی ہو، اپنا بیگانہ، امیر غریب، دوسرے سے اپنا مطلب نکالنا چاہتا ہے اور مطلب برآری کے لیے دوسرے سے چاپلوسی اور خوشامد کی باتیں کرتا ہے اور مقصد اپنا مطلب نکالنے سے ہوتا ہے۔ اسی مفہوم کو ادا کرنے کے لیے ایک اور محاورہ بھی ہے یعنی دوسرے کو "الّو بنانا" یعنی بیوقوف بنانا۔

کچھ محاورے ایسے ہوتے ہیں جن کا کوئی تاریخی پس منظر ہوتا ہے- یہ محاورے کسی واقعہ یا حادثے کے بطن سے جنم لیتے ہیں اور رفتہ رفتہ اصل واقعہ فراموش ہو جاتا ہے مگر محاورہ سکہ رائج الوقت کی طرح بازار ادب میں چلتا ہے-

بیڑا اٹھانا یعنی اس کو کرنے کا پختہ ارادہ اور عزم کر لیا ہے یا اس کی ذمہ داری اپنے سر لے لی ہے، مگر کم ہی لوگ جانتے ہوں گے کہ دراصل اس محاورہ کے پس منظر میں ایک راجپوتانہ رسم ہے- جب کسی سردار یا راجہ کو کوئی اہم کام یا مہم درپیش ہوتی تھی تو وہ دربار میں ایک تخت پر ایک تلوار، شربت کا پیالہ اور ایک پان کا بیڑا رکھوا دیا کرتا تھا اور پھر مصاحبین اور خواص سے اس اہم کام کا ذکر کرتا تھا- ان میں سے کوئی سورما آگے بڑھ کر تلوار کمر سے باندھتا تھا، شربت پیتا تھا اور پان کا بیڑا اٹھا کر منھ میں رکھ لیا کرتا تھا- گویا اس مہم کو سر کرنے کی ذمہ داری اپنے سر لے لی ہے چنانچہ یہ محاورہ بن گیا،

ضرب الامثال کی فرہنگ

وہ قول یا جملہ جو کسی کہاوت کے طور پر مشہور ہوا سے ضرب المثل کہتے ہیں۔ اس کی جمع ضرب الامثال ہے۔ مثل ہمیشہ جوں کی توں استعمال کی جاتی ہے اس میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں کی جاسکتی اور مثل یا کہاوت عبارت میں اپنی الگ شناخت رکھتی ہے-

اردو امثال کا ایک بڑا ذخیرہ وہ ہے جس کو ہم ''شعری ضرب الامثال'' کہتے ہیں- امثال کی یہ قسم یا تو کسی شعر کا ایک مصرعہ ہوتی ہے جو اپنی برجستگی اور کثرت استعمال کے سبب مثل

کے درجہ کو پہنچ جاتی ہے- یا پھر اتفاقیہ طور پر کوئی مثل کسی عروضی وزن پر ہوتی ہے- اردو کی مثل ہے... ع... ''اس عاشقی میں عزت سادات بھی گئی'' محاورے کی طرح ضرب الامثال میں بھی مجازی معنی پر توجہ دی جاتی ہے لہذا ضرب الامثال کی فرہنگ میں مجازی معنی کی وضاحت ضروری سمجھی جاتی ہے۔

آگ آگ کو مارتی ہے	Diamonds cut diamonds
اپنی گلی میں کتّا بھی شیر ہوتا ہے	Every dog is lion at home
اول طعام بعد کلام	The belly hates a long sermon
ایک سے دو بھلے	Not even Hercules could contend against two

اختراعی لفظ کی فرہنگ:

دراصل کسی خاص مقصد کو حاصل کرنے کے لیے بنائے جانے والے نئے الفاظ کی فرہنگ کو کہا جاتا ہے، اسکی جمع اختراعات کی جاتی ہے۔ اس اصطلاح کے دائرہ کار میں وہ تمام الفاظ یا مفہوم آسکتے ہیں جو کسی خاص مقصد کے لیے تشکیل پاتے ہیں۔ ایسے الفاظ کی فرہنگ کی ترتیب میں اختراعی عمل پر خاص توجہ دی جاتی ہے۔ نئے اُردو الفاظ کی اختراع ناگزیر ہے۔ اختلاف صرف اس مرحلے پر ہے کہ اصطلاحات والفاظ کی اختراع وایجاد ذمہ کس کا ہے؟ اُردو کے صاحبانِ علم ودانش کا یا اُردو واہلِ زبان ماہرین کا؟ اُردو میں ایک زمانے میں ڈھیروں اصطلاحات گڑھی گئیں۔ ٹیلی ویژن کو بعید نما کہا گیا، سائیکل کو دو چرخہ، وہیکل/گاڑی کو ناقل، مکینزم کو آلیہ لکھا جاتا رہا، تو ان میں سے بعض اختراعات آج عوام میں رائج ہیں بعض مقبول نہیں ہوسکیں۔ ٹیلی ویژن کی جگہ بعید نما مقبول نہیں ہوسکا۔ اردو الفاظ میں نئی اختراعات جاری ہے۔ اردو زبان کی اختراعات کو زبان زدعام کرنے کی سعی حتی الوسع ہونی چاہئے۔ ان اختراعات کو عام کرنے کیلئے لازمی ہے کہ ان الفاظ کے ساتھ قوسین میں انکی انگریزی تحریر کی جائے۔ اختراعات لفظی میں ان کیفیات اور احساسات سے گزرنا پڑتا ہے جو مرکزی خیال کی تحریک کا باعث بنے ہیں۔ اختراعات لفظی میں زبان بولنے والوں کی تاریخی، تہذیبی اور سماجی قدروں کا بھی سہارا لینا پڑتا ہے تب کہیں جا کر مرکزی خیال سامنے آتا ہے۔ جب ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ زبان کا سرمایہ الفاظ،

خیال اور معنی مطالب کے اعتبار سے تنگ ہے تو لفظی اختراع خیالات کی ترجمانی کرتا ہے۔ لفظی اختراعات میں دوسری بنیادی چیز ''شدّت ہے'' یعنی جس شدّت کے ساتھ زبان استعمال کرنے والا اپنے خیالات پیش کرنا چاہتا ہے، تقریباً وہی بات اختراعات میں بھی آنی چاہیے۔ اگر لفظی اختراع ایسا کرنے سے قاصر رہے ہیں تو بلاشبہ وہ صحت مند اختراع نہیں ہوگا۔ اس کے لیے ہمیں الفاظ کا اس طرح انتخاب کرنا چاہیے کہ لفظی اختراع کے معنی و مطالب اپنے استعمال کی وجہ سے اس طرح قید ہو جائیں کہ وہ الفاظ ویسا ہی مفہوم ادا کریں جیسا کہ ہم چاہتے ہیں۔

اُردو زبان کا ''افسانہ'' اگرچہ انگریزی زبان کی ''شارٹ سٹوری'' کا مترادف مانا جاتا ہے، لیکن جس سٹوری یا کہانی کو ''شارٹ سٹوری'' کہہ کر اُس کی طوالت کی حقیقت سے تعرض کیا جاتا رہا ہے، ''افسانہ'' ایسی کسی وضاحت کا متحمل نظر نہیں آتا، شاید یہی سبب ہے کہ ''افسانچہ'' کی نئی اصطلاح کے اختراع کی ضرورت پیش آئی تاکہ ''افسانہ'' کو طوالت کے اعتبار سے اِس نئی اِس اصطلاح کے ذریعہ ممیّز کیا جا سکے۔

مزید وضاحت کے لیے فراق گورکھ پوری کے یہاں لفظی اختراع کی وہ مثال جس کے استعمال سے لفظ کی ماہئیت یا ''لفظ کی نفسیات'' ہم پر فوراً واضح ہو جاتی ہے۔ شعر ہے:

رنگ و نکہت کا یہ طوفاں یہ تلاطم یہ اٹھان
اچپلاہٹ کی ہے تصویر بدن کیا کہنا

یہاں لفظ ''اچپلاہٹ'' پر توجہ دیں تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ لفظ کسی اردو لغت یا کسی ہندی شبدکوش میں نہیں ملتا ہے گویا یہ لفظ اختراع کی عمدہ مثال ہے۔ فراق لفظی اختراع کا شاعری میں استعمال کو برحق اور زبان کی ترقی کے لیے فال نیک سمجھتے تھے ''ہٹ'' پر ختم ہونے والے الفاظ جیسے ''کسمساہٹ''، ''ڈسمساہٹ'' جیسے الفاظ سے ہی فراق کو خاص دلچسپی نہیں رہی بلکہ نئے لفظوں کو وضع کرنے اور ان کے برمحل استعمال اور ان کی معنویت کو آشکار کرنے میں بھی خاص دلچسپی رہی۔ ان کی شاعری میں بیشتر الفاظ ایسے ملیں گے جو فراق سے پہلے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ الفاظ کی کھوج اور اختراع جن کو قبولیت بھی ملی، فراق کا حصہ رہا ہے۔

ان نگاہوں نے بہت سمجھائیاں

ترے ہونٹوں نے بہت ترسائیاں
مشت مشت خاک کی پیدائیاں
دل میں پڑتی ہیں کئی پرچھائیاں

یہاں سمجھائیاں، پیدائیاں اور سمجھائیاں لفظی اختراعیت کی عمدہ مثال ہے۔ایسی لغت جہاں ان اختراعات کو یکجا کر دیا جائے اُسے اختراعی لفظ کی فرہنگ کہتے ہیں۔

مستعار الفاظ کی فرہنگ

کسی بھی زبان کے لغوی سرمائے کے تجزیے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے۔کہ زبان میں داخلیت یا مستعاریت کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔زبان چونکہ خلا میں ارتقا پذیر نہیں ہوتی ہے۔اس لئے اس میں دوسری زبانوں سے ہم آہنگی کے زبردست امکانات ہوتے ہیں۔زبان کا یہ آپسی میل جول زبان کی ترقی وترویج میں معاون ثابت ہوتا ہے۔اس میل جول کی وجہ سے دوسری زبان کے الفاظ زبان میں داخل ہوجاتے ہیں۔اور زبان کے لفظی سرمائے میں اضافے کا سبب بنتے ہیں۔مستعاریت کا یہ عمل زبان میں لغوی وسعت عطا کرتا ہے۔اردو میں مستعاریت کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔

اردو زبان کے لسانی مفاہمت کے مزاج کا اظہار اس حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ اردو کے ذخیرۂ الفاظ میں کثیر تعداد میں عربی اور فارسی کے الفاظ مستعار لیے گیے ہیں۔مزید یہ کہ تقریباً پانچ سو الفاظ ترکی کے، گیارہ الفاظ عبرانی کے اور سات الفاظ سریانی زبان کے ہیں۔ساتھ ہی ساتھ اردو نے یورپی زبانوں سے بھی کثیر تعداد میں الفاظ مستعار لیے ہیں۔مثلاً اردو میں انگریزی کے ہزار ہا ایسے الفاظ ہیں جو اردو میں مستعمل ہیں، اردو کے ذخیرۂ الفاظ میں ایسے الفاظ کی کمی نہیں ہے جو مختلف یورپی زبانوں مثلاً یونانی، لاطینی، فرانسیسی، پرتگالی، اور ہسپانوی زبانوں سے مستعار لیے گئے ہیں۔اردو نے ایشیائی زبانوں مثلاً ترکی، فارسی، پرتگالی، ،چینی، سنسکرت اور مقامی بولیوں سے بھی الفاظ مستعار لیے ہیں۔غیر زبانوں کے جو الفاظ اردو کے ذخیرۂ الفاظ میں شامل ہیں وہ سب کے سب اپنے اصلی معنوں اور صورتوں میں موجود نہیں بلکہ بہت سے الفاظ کے معنی، تلفظ، املا اور استعمال کی نوعیت بدل گئی ہے۔اردو اپنی لسانی مفاہمت کے باوجود اپنی رعنائی، صناعی

اورافادیت کے لحاظ سے اپنی جداگانہ حیثیت رکھتی ہے اوراسی لیے ان مستعار الفاظ کے معنی، تلفظ، املا اور استعمال کی نوعیت بدل گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی بھی زبان میں مستعمل مستعار الفاظ کی فرہنگ کی ضرورت پیش آتی ہے۔ مثلاً

اسکول	مدرسہ، مکتب
اسٹیشن	اڈّا
ہارٹ اٹیک	دل کا دورہ
پین	قلم
لائبریری	کتب خانہ

ان تفصیلات سے اندازہ ہوتا ہے کہ لغت سازی محض ایک علمی ضرورت ہی نہیں بلکہ تہذیبی اور سماجی ضرورت بھی ہے۔ لغت نگار کا کام الفاظ وضع کرنا نہیں بلکہ رائج الفاظ کو لغت کا حصہ بنانا ہے۔ تاہم اس کی دور بین نگاہوں سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ بول چال میں شامل ہونے والے نئے الفاظ وتراکیب کو بھی لغت میں جگہ دے۔

پروفیسر علی رفاد فتیحی، شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ سے وابستہ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P: 65-78
Prof. Khwaja Mohd. Ekramuddin, Chand hum asr kahaniyan aur unke samaji sarokar

خواجہ محمد اکرام الدین

چند ہم عصر کہانیاں اور ان کے سماجی سروکار

اردو افسانہ کی عمر تقریباً دو سو سال کی ہے کہ لیکن ادب کی دیگر اصناف کے مقابلے اِس کو جس سرعت کے ساتھ ترقی نصیب ہوئی ویسی ترقی اور مقبولیت کم ہی اصناف کے نصیب میں آئی۔ ان ترقیات اور مقبولیت کے اسباب کی وجوہات کئی ہیں لیکن میرے نزدیک ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ اس صنف نے اختصار کے ساتھ زندگی اور زندگی میں آنے والی تمام تبدیلیوں کو جس انداز سے اپنے اندر سمیٹنے کی کوشش کی ہے وہی اس کی خاص صفت ہے۔ مختصر افسانہ نے بیانیہ سے اپنا سفر شروع کیا لیکن قصیدے کی طرح اس صنف میں بھی ایک ایسا دور آیا کہ افسانہ نگاروں میں تکنیکی زور آزمائی اور معرکہ آرائی شروع ہوگئی نتیجہ یہ ہوا کہ افسانے کی روح مجروح ہونے لگی، کبھی یہ صنف ابہام کی بھول بھلیوں میں کھونے لگی تو کبھی علامت کے دبیز پردے میں اس کے حسن کے رنگا رنگ جلوے مدھم نظر آنے لگے۔ اور کبھی ایسا بھی ہوا کہ اس کو مخصوص طرز اور لَے کی شعبدہ بازیوں کو سامنا کرنا پڑا لیکن غزل کی طرح یہ صنف بھی سخت جان نکلی۔ آپ کو حیرت ہوسکتی ہے کہ نازک صنف بھی سخت جان ہوسکتی ہے؟ جی ہاں نزاکت میں صلابت کی مثالیں ہمارے ادب کی تاریخ میں موجود ہیں اس کی وجہ صرف یہ ہے ان اصناف نے ادب کی ٹیڑھی ترچھی راہوں اور اس کی مسموم ہواؤں کے جھونکے برداشت کیے کیونکہ ان اصناف کے جوہر ہی ایسے تھے کہ نشیب و فراز کی تمام راہوں سے گزر کر بھی اپنی جولانیوں کو محفوظ رکھا۔ میرا اظہارِ مدعا یہ ہے کہ کہانی کی بنیاد انسان کی اُس جبلی فطرت پر کہ وہ کسی وقوعے، حادثے، مہمات اور معرکہ آرائیوں کو سننا چاہتا ہے۔ اب اگر حسنِ سماعت کو تکنیک یا تجرید کے نام پر مجروح کیا جائے تو اس میں دلچسپی برقرار رہنے کے

امکانات کم ہو جاتے ہیں۔لیکن شکر ہے کہ کہانی کا وہ حسن یعنی بیانیہ دوبارہ اپنی کشش کو بحال کر رہا ہے۔لیکن کہانی محض بیانیہ پر منحصر نہیں ہے۔آج کا دور جسے سائبر ایج سے موسوم کرتے ہیں اس میں بھی کہانی پسند کی جاتی ہے یہ اپنے آپ میں بڑی بات ہے اور اسی بڑی بات کا بھرم قائم رکھا جائے یہ آج کے کہانی کاروں کا خوشگوار فریضہ بھی ہے۔سائبر ایج کی دو اہم باتیں قابل غور ہیں ایک تجسس کا خاتمہ کیونکہ اِس ایج کی سب سے بڑی نعمت یہ ہے کہ ہر چیز نیٹ کے سہارے دستیاب کی جاسکتی ہے، دوسری بات ایجاز میں باتیں کرنا۔(ایجاز سے مراد نئی نسل کا کمیونیکیشن کی زبان ہے.....)اور یہ دونوں باتیں بیانیہ کی ضد ہیں، باوجود اس کے اگر آج کے افسانوں میں بیانیہ کی واپسی اور مقبولیت ہو رہی ہے تو اس بات کی علامت ہے کہ کہانی سنی اور پڑھی جاتی ہے۔اب سننے اور پڑھنے کے عمل کو جو تسلسل اور ارتقا حاصل ہے اس کے لیے عہد حاضر کے کہانی کار لائق صد تحسین و آفرین ہیں۔

ہم عصر کہانیوں کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں روحِ عصر موجود ہے، معاصر سماج کا کرب بھی موجود ہے۔لیکن یہ کرب پریم چند کے عہد کا کرب نہیں ہے بلکہ اِس کرب میں گہرائیاں ہیں، اِس کرب میں مٹتی قدروں کا المیہ بھی ہے، اِس کرب میں کمزور ہوتی یادداشتوں کا نوحہ بھی ہے' اس کرب میں انسان کے روبوٹ بننے کا سفر بھی ہے اسی لیے ہمعصر کرب کو پیش کرنا کسی بڑے چیلینج سے کم نہیں ہے۔لیکن آج کے کہانی کاروں نے اس کو قبول کیا اور بخوبی نبھایا ہے۔آج کے افسانوں کا کبھی کبھی ایک جملہ اپنے آپ میں بڑی کہانی ہوتی ہے۔آج کے افسانے دور جدید کے المیے کو جس طرح پیش کرتے ہیں، انھیں سماجی سروکار کا بیانیہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

آج ہمارے مسائل جتنے گوناں گوں ہیں اُتنا ہی اِن مسائل کو پیش کرنے والوں کی تعداد بھی ہے(میری مراد افسانہ نگاروں کی تعداد سے ہے)جو اپنے مختلف تکنیکی اور فنی جوہر کے سہارے اس کو پیش کرنے میں کامیاب ہو رہے ہیں۔اس مختصر مقالے میں اگر صرف نمائندہ افسانہ نگاروں کو ہی شامل کریں تو ایک طول عمل ہے اور ممکن بھی نہیں کہ افسانہ نگاروں کی اتنی لمبی فہرست پر بات کی جاسکے۔اس لیے میں چند نمائندہ کہانیوں کے حوالے سے ہی بات کرنا چاہتا ہوں۔لیکن جو کہانیاں اس میں شامل نہیں اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وہ اہم نہیں ہیں۔

دوریاں سمیٹتی فیس بک کی بستیاں اور سائبر ایج کی نعمتیں اپنی جگہ لیکن اس کی پریشانیاں اور الجھنیں ایک ایسی سچائی ہیں کہ جس کا سامنا کرنا محال ہے۔ شموئل احمد کی کہانی ''عنکبوت'' اس کی بہترین مثال ہے۔ اس کہانی کو پڑھتے ہوئے عجیب وغریب احساس، کراہت اور شرمساری محسوس ہوتی ہے۔ لیکن کہانی کا اختتام منظر نامے سے اُن تمام پردوں کو اٹھا دیتا ہے، ایک ایسی دنیا سے پردہ اٹھاتا ہے جس میں سب موجود ہیں لیکن کوئی کسی سے کُھلنا نہیں چاہتا، نہ ہی اِس دنیا کی تفریحات کو کسی سے شیئر کرنا چاہتا ہے لیکن دوسروں سے چھپ چھپا کر اس کی لذتوں سے محظوظ ہوتا رہتا ہے مگر جب خود اپنی بیوی کے راز افشا ہوتے ہیں تو ایک نفسیاتی تشنج سے دونوں کو گزرنا پڑتا ہے۔ سائبر کی دنیا ہی ایسی ہے شموئل احمد کے لفظوں میں سنیں:

> ''سائبر کی دنیا میں جھوٹ اور سچ گڈ مڈ ہوتے ہیں۔ تم انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے۔ یہ دنیا جتنی جھوٹی ہے اتنی سچی بھی ہے۔ تم جب اپنی آئی ڈی وضع کرتے ہو تو تم ایک جھوٹ خلق کرتے ہو اور سائبر کی دنیا میں ہر جھوٹ ایک سچ ہے۔'' (افسانہ :عنکبوت)

یہ کہانی جدید موضوع پر ہے، جس سائبر ورلڈ کی تخلیق پر دنیا ناز کر رہی ہے اُس دنیا کی حقیقت یہ ہے کہ اس نے انسانوں سے سچائی چھین لی ہے۔ اسکرین کی یہ دنیا قدروں کی پامالی بھی کر رہی ہے اور اسکرین کی خیرہ کر دینے والی روشنی نئی نسل کو سماج کی اصل حقیقتوں تک پہنچنے بھی نہیں دیتی۔ لیکن تمام تر سچائی یہی نہیں ہے۔ اس کے مثبت پہلو بھی ہیں مگر اُن کی جانب نئی نسل کہاں مائل ہوتی ہے۔

غضنفر کا افسانہ سائبر اسپیس، ایسے ہی مسائل کی ترجمانی ہے جس کو کوئی خاطر میں نہیں لانا چاہتا کیونکہ اس رنگ برنگی زندگی میں کریہہ و ناخوشگوار زندگی 'چہ معنی دارد' کے مترادف ہے۔ آج کی تمام تر ترقیات کا مظہر شہری زندگی ہے۔ اکثر اعداد و شمار اِنہیں جگمگاتے شہروں سے لیے جاتے ہیں لیکن اُنھیں کون سمجھائے کہ اصل ہندستان تو اُن بستیوں میں موجود ہے جس کی یہ قبیح و کریہہ صورت کوئی نہیں دیکھنا چاہتا۔ اس کے علاوہ ''کڑوا تیل'' ''ہوَن کُنڈ'' اور ''حیرت فروش'' بھی ایسی ہی کہانیاں ہیں جو دراصل آج کے سماج کے نہ صرف کریہہ مناظر کو دیکھاتے ہیں بلکہ

بے حسی جو انسان کو مردہ بنا دیتی ہے اس کا المیہ ہے۔ ان کی کہانی ''حیرت فروش'' کا یہ اقتباس دیکھیں بلکہ حیرتوں کو حیرت نہ سمجھنے کی حیرت دیکھیں:

''جناب میں حیرتیں لایا ہوں۔

کیا؟ حیرتیں لایا ہوں؟

دکھاؤ!

مجھے ان کے منہ مانگے دام ملیں گے نا؟

ضرور ملیں گے!

آپ سچ کہہ رہے ہیں نا؟

ہاں ہاں، میں بالکل سچ کہہ رہا ہوں مگر پہلے انھیں دکھاؤ تو۔

ابھی دکھاتا ہوں، لیجیے، یہ پہلی حیرت ملاحظہ کیجیے۔

بن بیاہی عورت ماں بن گئی۔

دوسری دکھاؤ۔

جرم ثابت ہو جانے کے باوجود مجرم بری ہو گیا۔

تیسری دکھاؤ۔

قاتل کو انعام سے نوازا گیا۔

کوئی اور دکھاؤ۔''

اس طرح کئی حیرتوں کو دکھانے کے بعد بھی سامنے والے کو حیرت میں مبتلا نہ کر سکا۔ اس کی دوسری کوشش کو دیکھیں:

''رہبر رہزنی کر رہا ہے۔

محافظ تحفظ کا گلا گھونٹ رہا ہے تھا

اندھا دیکھ رہا تھا

آنکھ والا ٹھوکر کھا رہا تھا

لنگڑا دوڑ رہا تھا

پاؤں والا گرا پڑا تھا
لولھا مال وزر بٹور رہا تھا
ہاتھ والا دست نگر تھا۔''

یہ اور اس طرح کی بیشتر حیرتیں جو واقعی حیرتیں ہیں لیکن وہ آج کے لیے سماج کی حیرتیں نہیں ہیں کیونکہ یہ روح فرسا اور انسانیت سوز مناظر روز ہی سامنے آتے ہیں۔ اس لیے اگر افسانے میں انعام کا اعلان کرنے والا حیرت میں نہیں پڑتا تو کوئی حیرت کی بات نہیں کیونکہ روز اخبار پڑھتے ہوئے ہمیں بھی ایسی ہی حیرتوں کو سامنا ہوتا ہے جو بہتوں کے لیے حیرت کا باعث نہیں۔ یہ کہانی ہماری حیرتوں اور رویوں پر گہرا طنز ہے۔

ہم جس معاشرے میں رہتے ہیں اس معاشرے میں بے حسی کا عالم یہ ہے کہ تڑپتے لوگ، سسکتی زندگی، روتی بلکتی بچوں کی ٹولی اور بہت کچھ جو انسانوں کے لیے تڑپانے کے لیے کافی ہیں لیکن اس حیرت فروش دنیا میں ہمارے لیے کچھ بھی تو حیرت نہیں؟ ذوقی کا افسانہ ''فنی لینڈ'' ایسے ہی سماج کا آئینہ ہے جس میں انتہائی احتیاط اور منصوبہ بند طریقے سے اٹھائے جانے والے اقدام بھی غالب کے اس مصرعے کی طرح ہے۔ ''ہوتا ہے شب و روز تماشہ میرے آگے'' ذوقی کے افسانے کا یہ اقتباس دیکھیں:

> ''میں جانتا ہوں تم کہنا کیا چاہتے ہو . . . کہتے ہیں تیسری جنگِ عظیم سب کو برابر کر دے گی . . . شاید آئین اسٹائین نے کہا تھا، میں یہ تو کہہ سکتا ہوں کہ تیسری جنگِ عظیم ایسے ایسے نایاب اسلحوں سے لڑی جائے گی، ابھی جن کے بارے میں ہم سوچ بھی نہیں سکتے مگر یہ دعوے کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ چوتھی جنگ کے لیے پھر سے تیر اور بھالے کا استعمال شروع ہو جائے گا... تم سمجھ سکتے ہو سلیل ..... ترقی کے نام پر ہم کہاں جا رہے ہیں... ایک بار پھر پاشان یُگ کی طرف۔''

ویسے حالات کو دیکھ کر ایسا ہی لگتا ہے کہ آج کی یہ دنیا ترقی معکوس کی جانب سرگرم سفر ہے۔ ذوقی زود نویس ضرور ہیں لیکن اکثر جگہ فن کو بچانے میں کامیاب رہے ہیں۔ انھوں نے

جدید دنیا کے بے شمار مسائل کو اپنی کہانیوں میں جگہ دی ہے اور بہتر کہانیاں لکھی ہیں۔ موضوعات کا تنوع ذوقی کے فکشن کا خاص وصف ہے۔

اس بھری پُری دنیا میں ہم ایک تماش بین سے زیادہ کچھ نہیں۔ ان تماشوں نے انسان کو مداری کا کردار بنا کر رکھ دیا ہے۔ جس کے بارے میں کبھی اقبال نے کہا تھا' گیا دور سرمایہ داری گیا۔ تماشہ دکھا کر مداری گیا' لیکن اب یہ تماشے کسی اور شکل میں نمودار ہو رہے ہیں، کبھی لکڑ بگھا ہنستا ہے، کبھی روتا ہے اور کبھی خاموش ہو جاتا ہے۔ یہ تماشے انسانی مفادات کے ہیں جو کئی چہروں کے حامل آج کے انسان کا اشاریہ ہیں۔

سید محمد اشرف بنیادی طور پر ایک فن کار ہیں۔ اردو فکشن ان کے جملہ ادبی مساعی کا محور و مرکز ہے۔ جس پر وہ آج بھی دل جمعی کا مظاہرہ کر رہے ہیں۔ سید محمد اشرف کی افسانہ نگاری کی ابتدا دورِ جدیدیت کے شباب کا عہد ہے۔ تجرید اور علامت بردوش یہ افسانوی عہد گرچہ خاصا سحر انگیز تھا تاہم سید محمد اشرف کی افسانہ نویسی میں یہ روش گہرے نقوش ثبت کرنے میں ناکام رہی۔ سید محمد اشرف نے افسانوی دنیا میں اپنے غیر تقلیدی رویے کا اعلان کیا اور 70 کی دہائی میں اردو افسانے میں بیانیہ اور کہانی پن کی مراجعت کی صورت میں جو تبدیلی رونما ہوئی، اسے انھوں نے تخلیقی سطح پر طاقت ور انداز میں برتا جس کے نتیجے میں وہ اور کہانی پن ایک دوسرے کی شناخت بن گئے۔

سید محمد اشرف کے یہاں 'حیوانیات' سے اخذ و استفادہ اردو کے کلاسیکی روایات سے ان کے گہرے انسلاک کا غماز ہے۔ جانوروں کی وساطت سے انسانی اعمال و افعال پر تبصرہ اور نقد و تنقیح کی توانا روایت ہمارے ماضی کا حصہ ہے۔ پنچ تنتر، جاتک کتھائیں، کدم راؤ پدم راؤ، خاور نامہ، مرگاوتی، مور نامہ، فسانۂ عجائب اور کلیلہ و دمنہ کی صورت میں یہ روایت ہمارے ادب عالیہ میں موجود ہے۔ سید محمد اشرف نے زمانے کی ان تمام کشاکشوں کو اپنے افسانوں میں اِس طرح پیش کیا ہے کہ روشنیوں کے شہر کی چکا چوند میں جو مناظر ہمیں نظر نہیں آتے وہ سید محمد اشرف کے افسانوں میں بڑی خوبی کے ساتھ نظر آجاتے ہیں۔

> ''برسہا برس سے گدھ کا یہی معمول ہے۔ جبلّت اور ایک عمر کے تجربے نے اسے بتا دیا ہے کہ قدرت کی طرف سے اسے روزانہ غذا ملے گی۔ اسے کرنا یہ

ہوگا کہ پرواز اونچی، نگاہیں تیز اور اشتہا کھلی رکھے۔ اور..... یہ تمام چیزیں تو اسے ودیعت تھیں۔ دنیا جب بنی تو وہ یہ چیزیں اپنے ساتھ لے کر آیا تھا۔ وہ ہمیشہ بہت اونچائی پر اُڑتا تھا۔ اس کی نظریں اتنی تیز ہیں کہ پہاڑ کے دونوں طرف کے جنگل اس کی بصارت کی گرفت میں رہتے ہیں۔ وہ بڑے پانیوں کے اُدھر کے جنگل بھی صاف صاف دیکھ سکتا ہے۔ جنھیں جنگل کے تمام جانور دو حصوں میں بٹا ہوا سمجھتے ہیں۔ لیکن گدھ کے لیے تو سارے جنگل ایک ہی ہیں۔ چاہے وہ پہاڑ کے جنگل ہوں، بڑے پانیوں کے اُدھر کے جنگل ہوں یا وہ جنگل جو پانی میں ٹاپوؤں پر اُگ آئے ہوں۔ اس کی نگاہیں اتنی تیز ہیں کہ جنگل کا کوئی جاندار اس سے محفوظ نہیں اور بھوک تو ایسی کھلی ہوئی ہیکہ حلق سے اُترتے ہی گوشت ہضم ہو جاتا ہے۔'' (افسانہ گدھ)

حسین الحق کا یہ جملہ ''کہ عقیدت کب نفرت میں بدل جائے گی'' اس کا احساس ''نیو کی اینٹ'' پڑھنے کے بعد ہی ہوتا ہے جہاں سلامت بھائی کو 'سالا مُلّا' کہہ کر متعارف کرایا جاتا ہے۔ جہاں ساتھ ساتھ رہنے والے پڑوسی ایک دوسرے سے خائف ہونے لگیں یہ کسی حیرت انگیز دنیا کی کہانی نہیں بلکہ ہماری دنیا کی کہانی جہاں ہم زندگی بسر کرتے ہیں۔ لیکن ہم جی رہے ہیں، ہمیں حیرت بھی نہیں ہوتی یہی آج کا معاشرہ ہے جو ہمیں بے حس کیے جا رہا ہے۔ 'نیو کی اینٹ' چھ دسمبر کے پس منظر میں لکھا گیا افسانہ ہے۔ یہ اپنی نوعیت اور فنی برتاؤ کے لحاظ سے انفرادی حیثیت کا حامل ہے۔ سلامت اللہ اور شیو پوجن اس افسانے کے دو مرکزی اور اہم کردار ہیں۔ یہ دونوں ایک ہی دفتر میں سرکاری ملازم ہیں اور لو انکم گروپ (L.I.G) کالونی میں ایک دوسرے کے آس پاس ہی رہتے ہیں۔ شیو پوجن کے اجودھیا جانے کی خبر سلامت اللہ کو نہیں ہے لیکن جب شیو پوجن اجودھیا سے واپس آتا ہے تو اپنے ساتھ نیو کی اینٹ بھی لاتا ہے، جس کے درشن کے لیے شردھالوؤں، اور کارسیوکوں کی بھیڑ لگنی شروع ہو جاتی ہے۔ ''جے شری رام'' کے نعرے کے ساتھ ساتھ کاشی متھرا پر دعوے کی آواز بھی گونجتی رہتی ہے جس کی وجہ سے ماحول دہشت زدہ ہو جاتا ہے۔ لیکن کہانی کا اختتام جس انداز سے ہوتا ہے وہ انتہائی اہم ہے کیونکہ وہی شیو پوجن اس اینٹ کو رکھنے

کے لیے پریشان ہے اور سلامت اللہ جیسے پڑوسی کا ہی سہارا لیتا ہے۔ حسین الحق اس بھیڑ بھاڑ والی دنیا میں انسان کا وہ چہرہ بھی دکھاتے ہیں جہاں انسان خود تنِ تنہا کھڑا ہے۔ ''پس پردہ'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''کائنات کے بھرے پڑے وجود کا وہ حصہ جہاں اداسیوں کا میلہ ہے۔ نہ کوئی شناسہ، نہ دوست، نہ ہمنوا۔ اس پاگل وحشی، گونگی، بہری کائنات میں میری کون سنتا ہے۔ اے دل۔ اے دل! سازش، مکر اور فریب سے بھری ہوئی اِس دنیا میں تم کہاں پہ ٹھہرے ہو۔۔۔ اے پاگل آدمی۔''

جی ہاں آج کی دنیا ایسی ہی وحشتوں سے بھری پڑی ہے جہاں انسان کبھی کبھی خود کو بھی پاگل سمجھتا ہے۔ انہیں کی کہانی منادی کا یہ جملہ جو ہماری بے بسی کی داستان ہے۔

''ملک خدا کا، حکم بادشاہ کا جو گھر سے باہر نکلے گا اسے گولی ماردی جائے گی۔''

حسین الحق کی کہانیاں تہذیبی اقدار و روایات کی شکست و ریخت کی داستان ہیں۔ حسین الحق کے افسانوں میں پاس پڑوس کے افراد کردار کی شکل میں نمودار ہوئے ہیں جن میں شرافت بھی ہے تو رذالت بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو چہرے پہ چہرے لیے گھوم رہے ہیں۔

عبدالصمد کے افسانے بھی معاشرتی اقدار کی شکست و ریخت کا بیانیہ ہیں۔ اسی اینٹ کی کہانی یہاں بھی بیان ہوئی ہے۔ جی ہاں اینٹ جن سے عمارتیں بنتی ہیں لیکن انہیں اینٹوں کا اب درشن ہو رہا ہے، وہی اینٹیں عمارت بنانے کے بجائے گھروں کو اجاڑ رہی ہیں یا یوں کہیں کہ وہی اینٹیں اب نفرتوں کی دیوار ایں کھڑی کر رہی ہیں۔ کیا لوگوں کو معلوم نہیں کہ انہیں اینٹوں سے تاج محل اور لال قلعہ کی عمارتیں بنی ہیں لیکن انہیں چھوڑ دیں کیونکہ وہ شہنشاہوں کی یادگاریں ہیں لیکن انہیں اینٹوں سے عبادت خانے بھی تو بنے ہیں۔ لیکن یہ کیا عبادت خانے کے اینٹوں نے بھی اب انسانوں کی طرح اپنے چہرے بدلنے شروع کر دیئے۔ عبدالصمد کے الفاظ میں ان اینٹوں کی کہانی سنیں:

''یہ وہی اینٹ ہے جس کے کارن اچانک گرم ہوائیں چلنے لگی ہیں اور ہم سب اپنے گھروں میں بند رہنے پر مجبور ہوئے ہیں، یہ اسی عمارت کی اینٹ ہے جس

نے.....، کیا کہہ رہے ہو تم.....؟ میری بیوی کی آنکھیں حیرت سے پھیل گئیں.....اور یہ اینٹ وہ ہمارے یہاں رکھ گئے، یعنی جس سانپ نے ایک پورے دور کو ڈس لیا، اسے ہمارے ہاں ڈال گئے۔''

عبدالصمد ثقافتی، تہذیبی، سیاسی اور معاشرتی تبدیلیوں کے باعث پیدا ہونے والے حالات کا مشاہدہ بہت گہرائی سے کرتے ہیں اور اسے افسانے کے قالب میں ڈھالتے ہیں۔ان کے یہاں بھی فکر وفن کی یکجائی پائی جاتی ہے۔

''آنکھوں اور کانوں کے ذریعے پہنچنے والی ساری خبریں اس پر زور دے رہی ہیں کہ اب سیاسی جماعتوں کی طرف سے جو مظاہرہ ہونے والا ہے وہ اتنا بڑا، اتنا شاندار ہوگا کہ شہر کے سارے راستے بند ہو جائیں گے اور زندگی اپاہج بن کر رہ جائے گی۔''(افسانہ شہر بند)

آج کے سیاسی نظام کی یہی کریہہ صورت ہے جسے عبدالصمد نے دکھایا ہے۔لیکن اس کی ایک اور شکل شفق کے افسانے میں موجود ہے۔ یہاں صرف نعرے اور عہد و پیمان سے ہی کام نکالے جاتے ہیں اور بیچاری عوام اسی سبز باغ کے سہارے جیے جا رہی ہے۔شفق کا افسانہ ''دوسرا کفن'' کا یہ اقتباس دیکھیں:

''ہاں مکھیا جی صرف قانون بنانے سے نہ سماج نیائے ملے گا نہ سماجک پریورتن ہوگا۔ ایک بھاری بھرکم آواز سنائی دی۔آزادی ملے پچاس برس گزر گئے مگر پچھڑے لوگوں کی حالت میں کوئی سدھار نہیں ہوا۔آج کی گھٹنا نے مجھے لرزا دیا ہے۔آج ہماری ایک بہن اس لیے مر گئی کہ اسے دوا نہ مل سکی۔اس کے گھر والوں کے پیٹ میں نہ دانہ ہے نہ تن پر وستر۔ میں پرتکیا کرتا ہوں کہ اگر آپ لوگوں نے ہمیں جنا۔دیش دیا تو ہم سماجک پریورتن کو کتابوں سے نکال کر سب کے درمیان لائیں گے۔ میں اپنی پارٹی کی طرف سے ان بدنصیب لوگوں کو دس ہزار روپیے دینے کا اعلان کرتا ہوں۔

زور کی تالیاں بجیں، فوٹو گرافران کی اور ان کی جھوپڑی کی تصویر لے رہے تھے۔''

سلام بن رزاق کا افسانہ ''استفراغ'' ہمیں اور آپ کو ایک اور آئینہ دکھاتا ہے:

''صفدر نے ایک شیلف میں کتابوں کے پیچھے ہاتھ ڈالا اور وہاں سے وہسکی کی ایک بوتل برآمد کی۔ ہنستا ہوا بوتل کو میرے سامنے تپائی پر لا کر رکھ دیا۔ کتاب اور شراب دونوں کی فطرت ایک ہے۔ دونوں انسان کے باطن کو آئینہ دکھاتی ہے۔'

شراب اور کتاب ایک ایسی علامت ہے جو صدیوں کی نفسیات کو بتاتا ہے۔ شوکت حیات اسی علامت کو کسی اور انداز سے پیش کرتے ہیں۔ شراب کا ذکر ان کے یہاں ایک مخصوص طرزِ زندگی اور طرزِ فکر کو درشاتا ہے۔ شراب کے ذکر سے انھوں نے طبقوں کے مابین فرق کو طنزیہ انداز میں پیش کیا ہے:

''اتنے ہی (پیسے) میں تو دیسی ہی آسکتی ہے اور راجدھانی کا جو ادیب آیا ہوا ہے، اسے بھی اسی مہمان نوازی پر اکتفا کرنا ہوگا۔ ہم علاقائی ادیب راجدھانی والوں سے زیادہ مقدم ہیں کہ راجدھانی کی میکانکی اور مشینی زندگی میں تخلیقیت کی گنجائش کہاں؟ چھوٹے شہروں اور قصبوں کی ٹوٹی پھوٹی سڑکوں پر اور کونے کھدروں کے ملگجے اندھیروں میں جا بجا کہانیاں بکھری پڑی ہیں۔''

(افسانہ: فرشتے)

کیا واقعی کہانی میکانکی بھی ہوسکتی ہے؟ اس سوال کا جواب بھی ڈھونڈنا ایک الگ بحث کا متقاضی ہے۔ لیکن شوکت حیات کے افسانے ہم عصر معاشرے کی عذاب نما زندگی، گھٹن اور نظام کی ابتری کا المیہ ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں میں ایسی فضا تخلیق کرتے ہیں جو حالات کی غماز ہوتی ہے۔ خواہ وہ ''گنبد کا کبوتر''، ''میت''، ''اپنا گوشت''، ''گھونسلا'' یا ''ڈھلان پر رُکے ہوئے قدم'' ہوں۔ ان کے افسانے ''گھونسلا'' کا ایک اقتباس دیکھیں:

''کیوں بھئی..... لائٹ کب سے آف ہے.....؟

کیا کیا جائے بابو جی..... جب سے بڑے شہر میں بجلی کی سپلائی بڑھ گئی ہے، یہاں کا کوٹا کاٹ دیا گیا ہے..... بہت دیر دیر کے لیے روشنی غائب رہتی ہے..... اور آس پاس کے جو گاؤں ہیں، ان کا تو حال پوچھو ہی مت..... بجلی

کی لائن ہوتے ہوئے بھی سب ایک کرن کو ترستے ہیں..... کہیں کوئی پیداوار نہیں ہوئی.....!''

یہ افسانہ اس سچائی کو دکھاتا ہے اسی طرح کے بجلی کے کنکشن کے اعداد و شمار ورلڈ بینک میں جمع کیے جاتے ہیں جن کے طفیل ملک کو بڑی مقدار میں قرض تو مل جاتا ہے لیکن عوام اس فیض سے محروم رہتے ہیں۔ یہی ہماری دیہی زندگی کے حوالے سے حکومت کے روشن خواب اور بلند بانگ نعروں کا کھوکھلا پن ہے۔

معاشرے میں مذہب اور عقیدے کی الجھنوں کو دیکھنا ہو تو ذکیہ مشہدی کا افسانہ ''قصہ جانکی رمن پانڈے کا'' پڑھیں۔ کس طرح انسان کبھی خود کو اور کبھی سماج کو دھوکا دیتا ہے۔ دو مذہبوں کے درمیان جھولتی زندگی کے تذبذب کو بھی جس کرب کے ساتھ بیان کیا گیا ہے، اُسے محسوس کیا جاسکتا ہے۔

''کسی بھلاوے میں مت رہنا روشن آرا بیگم۔ یہ دوسری دنیا کا تصور ہمیشہ زندہ رہنے اور موت کو شکست دینے کی انسانی خواہش کے اظہار کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ یہ آتما کا اَجراَمر ہونا، یہ روح کا ناقابل تسخیر ہونا، سب فراڈ ہے۔ ہمارا تمہارا ساتھ بس اتنا ہی ہے۔ جتنا ہم جئیں گے۔ باقی تمہارا، جی چاہے تو ہمارے نام سے بھی فاتحہ پڑھ لیا کرنا''..... پھر وہ شیطنیت کے ساتھ مسکرائے ..... مگر کیا تمہارا فاتحہ ہم تک پہنچے گا۔ ہم ٹھہرے.....'

''بجھتی چِتا کے دھویں کی طرح بے کلی نے روشن کے اندر چکر کاٹے۔

''ساری جنتیں، سارے جہنم ہم اسی دنیا میں جھیل لیتے ہیں اور یہ ہمارے ہی تخلیق کیے ہوئے ہوتے ہیں۔ ہمارے اعمال کے نتیجے۔''

اس دنیا میں صرف غم کے بادل ہی نہیں بلکہ اس بادل میں چھپی محبت کی بجلیاں بھی ہیں لیکن وہ بھی زنجیروں میں مقید لیکن انسان ہے کہ اسی نشاط و غم میں جیتا ہے۔ زندگی کی دوڑ میں وہ بہت آگے بھی جاسکتا تھا مگر ماں کی بیماری اس کے راستے میں حائل ہوتی ہے۔ جی ہاں یہی ماں ہے جو بچوں کو شہر میں پڑھنے بھیجتی ہے مگر اِس طرح، کہ وہ اجداد کی نشانیاں اور شادی کے تحائف

جو کسی ماں کے لیے کسی آثار سے کم نہیں ہوتے اسے بچوں کے لیے بیچ دیتی ہے، وہ سب کچھ کرتی ہے یہ اور بات ہے کہ کچھ بچے اس کا احساس بھی نہیں کرتے بقول شاعر:

شہر میں آ کر پڑھنے والے بھول گئے
کس کی ماں نے کتنا زیور بیچا تھا

لیکن مشتاق احمد نوری کے افسانے کا بیٹا ماں کے لیے اپنے امتحان کی فیس بھی لگا دیتا ہے یہ اور بات ہے کہ وہ ایم اے سی کے امتحان میں شریک نہیں ہو سکا مگر ماں کی ممتا کے امتحان میں وہ پاس ہو گیا۔ لیکن زندگی کیا یک کرب کو دامن میں پھول کی طرح رکھتی ہے۔ ایسے کہ ایک طرف چاندی کی دیواریں ہیں اور دوسری طرف امیری اور غریبی کا فرق ہے۔ مشتاق احمد کا افسانہ ''زنجیریں'' کا یہ اقتباس دیکھیں:

''میں نے سوچا تھا تم ایک معمولی گریجوئٹ ہو گے مگر ابی نے کچھ اور ہی بتایا تھا، تم ذہین طالب علم تھے۔ ایم ایس سی کا امتحان صرف اس لیے نہ دے سکے تھے کہ امتحان کی فیس کی رقم سے تم نے اپنی بیمار ماں کی دوا خرید لی تھی۔ گھر کی ساری ذمہ داریاں صرف تمہارے سر پر تھیں۔''

افسانے کے کردار جو واحد متکلم اور واحد حاضر کے طور پر موجود ہیں، ان دونوں میں ذہنی ہم آہنگی اور عشق پروان چڑھتا رہا لیکن انھیں وہ سب کچھ حاصل نہ ہو سکا جس کی انہیں تلاش تھی: مشتاق نوری کے الفاظ دیکھیں:

''نام ونمود اور دولت کے سہارے مادی عیش وعشرت تو خریدا جا سکتا ہے مگر سکون بھرا ایک لمحہ بھی نہیں خریدا جا سکتا۔''..... ''وہ تو کوئی ایسا داماد چاہتے ہیں جس کے نام کے ساتھ الفظ ''بڑا'' لگا ہو۔''

اس سماجی تفریق کا المیہ سکون سلبی کے سوا کچھ نہیں۔ عشق کا ایک مفہوم شفیع مشہدی کے یہاں ''شونار ہرین'' میں بھی ہے جہاں عشق PsychoneurosisObsessive ہے۔ عشق سے بھری اس دنیا کو شفیع مشہدی نے بڑے انوکھے انداز سے دکھایا ہے، ایک سرنگ جو تنگ تو ہے لیکن تاریک نہیں مگر وہ تاریک بھی ہو جاتی ہے۔ انسان ایک معمہ ہے۔ ریڈیو ڈارمے کے

ڈائیلاگ جوایشوراور منشیہ کے مابین ہے، کے ذریعے اس کی تعبیر وتشریح کی بے مثال کوشش شفیع مشہدی کے ان الفاظ میں دیکھیں:

''پھر تم نے منشیہ اور جگ کی رچنا کیوں کی تھی ایشور؟ ایک سوال یہ ادھورے پرشنوں کے انت ہین پتھ اورانت ہین پتھوں کے یہ ادھورے پرشن، میں سویم انہیں نہیں جانتا۔ میں کچھ نہیں جانتا۔ میں کچھ نہیں جانتا میں تو سویم ان انت ہین پتھوں کی سیماوؤں کو ڈھونڈ رہا ہوں۔ اے مہا کال کے مہا پرشن، مجھ سے میرا راج مکٹ چھین لے کہ میں اِن انت سیماؤں میں کب تک بھٹکتا رہوں گا۔''

مایا جال کی اس نگری کا مسافر ابھی تک اِن اَن سلجھے سوالوں میں گم ہے۔ اقبال نے تو خدا سے شکایت بھی کر دی:

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر

شفیع مشہدی نے بڑی فنی چابکدستی سے اپنے افسانے کے تانے بانے تیار کیے اور دنیا کے معمے کو پیش کیا۔ اس بدلتے سماج میں سکڑتی زمین اور سسکتی تہذیب کو خورشید حیات نے بھی اپنے افسانے ''پہاڑ ندی عورت'' میں ایک بلیغ جملے سے اشارہ کیا ہے:

''اب قبیلہ کہاں، معاشرہ کدھر؟؟

آج ہمارا سماج ٹو بی ایچ (2BHK) کے فلیٹ میں اکڑوں بیٹھا ہے، اور سنہری تہذیب کا آنگن گمشدہ پنچھی کی طرح۔''

اس سماج کی تشکیل میں سیاست نے کیا رول ادا کیا ہے اسے دیکھنا ہو تو قاسم خورشید کا افسانہ ''کتّی کا راجکمار'' پڑھیں جس میں طنز بھی ہے اور مختصر لفظوں میں سفید پوشوں کا انکشاف بھی ہے یہ چند جملے دیکھیں:

''یہ کون سی بستی ہے
جو ہمیشہ سسکتی ہے

چیخ ہے پکار ہے
غصہ ہے انگار ہے۔ کچھ ہونے کا انتظار ہے
یہاں سپنوں کا شاسن ہے
اور ہوا میں آسن ہے۔
جہاں سورج بیکار ہے
اندھیروں کا بیوپار ہے۔''

اردو افسانوں کا یہ ایک مختصر جائزہ ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو افسانوں نے گم ہوتی انسانیت، ختم ہوتی محبت، نئی دنیا کی نعمتیں اور لعنتیں، سائبر ایج کے نئے تقاضے اور ہماری زندگی کے اُن پہلوؤں کو بھی اجاگر کیا ہے جن تک عام نگاہیں نہیں پہنچتیں۔ فنی نقطۂ نظر سے یہ محض بیانیہ نہیں ہیں بلکہ ان میں ادبیت کے ایسے محاسن موجود ہیں، جو عالمی ادب کے ذخیرے میں دیگر ادبیات کے ساتھ نمایاں مقام و مرتبے کے حامل ہیں۔

نوٹ: تمام کہانیوں کے اقتباسات انٹرنیٹ سے لیے گئے ہیں۔

ڈاکٹر خواجہ محمد اکرام الدین، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی میں پروفیسر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:79-111
Aseem Kavyani, Mujtaba Hussain ki khaka nigari: ek jaiza

اسیم کاویانی

مجتبیٰ حسین کی خاکہ نگاری: ایک جائزہ

اردو زبان میں خاکہ نگاری نے ایک طویل سفر طے کرلیا ہے، لیکن حسنِ اتفاق تو دیکھیے کہ ہماری زبان کو 1927ء میں جو سب سے پہلا خاکہ 'ڈپٹی نذیر احمد کی کہانی، کچھ میری کچھ اُن کی زبانی' مِلا، وہ اپنے عہد کے مشہور مزاح نگار مرزا فرحت اللہ بیگ کی دین تھا اور وہ آج بھی ایک شاہ کار کی حیثیت رکھتا ہے۔ پھر ایک زمانے کے بعد جس ادیب نے اس صنف کو درجہء کمال تک پہنچایا، وہ مقبول و معروف انشا پرداز اور مزاح نگار رشید احمد صدیقی تھے۔ جن کے لکھے خاکوں کے مجموعے 'گنج ہائے گراں مایہ' اور 'ہم نفسانِ رفتہ' بالترتیب 1942ء اور 1960ء میں منظرِ عام پر آئے تھے۔ اس درمیان میں اگر ہم ظرافت نگاروں کی خاکہ نگاری کے سفر پر مزید نظر دوڑائیں تو لگتا ہے کہ دوسرے مزاح نگار خاکہ نگاری میں عموماً کامیاب نہیں رہے۔ مثلاً شوکت تھانوی نے 'شیش محل' اور 'نورتن'، غلام احمد فرقت کاکوری نے 'صید و ہدف'، فکر تونسوی نے 'خد و خال' اور کنہیا لال کپور نے 'شیشہ و تیشہ' کے ذریعے خاکہ نگاری کو اپنانے کی جو کوششیں کیں، وہ رنگ نہیں لائیں۔ انھوں نے اس صنف میں جو طبع آزمائی کی، اس سے نہ تو خاکہ نگاری اور نہ ہی ان کے ظرافتی ادب کی تب و تاب میں کوئی اضافہ ہوا۔ البتہ امتیاز علی تاج نے اپنے انتہائی کامیاب خیالی کردار 'چچا چھکن' (کسی حد تک Jerome K Jerome سے چربہ سہی) کے ظریفانہ 'کارناموں' کے ذریعے نہ صرف اردو کے مزاحیہ ادب میں بلکہ خاکہ نگاری میں بھی اپنی جگہ بنالی۔ یہاں غیر مزاح نگاروں کی خاکہ نگاری ہماری بحث سے خارج ہے، اسی طرح اکّا دکّا کامیاب خاکہ لکھنے والے ظرافت نگار بھی۔

ہمارے عہد یا گذشتہ نصف صدی پر نظر ڈالیں تو پاکستانی ادب تک اپنی کم رسائی کی بنا پر وہاں کے مزاح نگاروں کی خاکہ نگاری کے سلسلے میں کسی طرح کی قطعی رائے زنی دشوار معلوم ہوتی ہے، لیکن اتنا تو ظاہر ہے کہ مشتاق احمد یوسفی کے مضامین اور مشفق خواجہ کے کالموں میں اور نظیر صدیقی کے یہاں کئی جان دار خاکے مل جائیں گے۔ ہند کے مزاح نگاروں میں یوسف ناظم اور نصرت ظہیر وغیرہ کے یہاں عمدہ خاکہ نگاری کی محدود مثالیں مل جاتی ہیں، لیکن اس باب میں جو سب سے نمایاں اور اہم نام نظر آتا ہے، وہ مجتبیٰ حسین کا ہے۔ اُن کے یہاں کمیت اور کیفیت سے معمور ایسا نظارہ ہے کہ نظر کہیں اور نہیں ٹھہرتی۔ یہاں ہمیں تنقید و تجزیے کی کسوٹی پر یہ پرکھنا ہے کہ ایک ظرافت نگار ہونے کے باوصف، ایک خاکہ نگار کی حیثیت سے ہمارے ادب میں ان کا کیا مقام و مرتبہ ہے!

مجتبیٰ حسین نے اگست 1962ء میں حیدرآباد کے روزنامہ 'سیاست' میں 'شیشہ و تیشہ' کے کالم سے اپنی مزاح نگاری کا آغاز کیا تھا، اور 1964ء میں سلیمان اریب کے ماہ نامے 'صبا' کے ذریعے مضمون نگاری شروع کی تھی۔ انھوں نے کالم نگاری، رپورتاژ، سفر نامے، خاکے یا شخصی مضامین غرض کہ متنوع اصنافِ ادب میں اپنی قلم آزمائی کے جاندار نقوش ثبت کیے ہیں۔ ان کے صرف خاکوں ہی کی تعداد تقریباً دو سو بتائی جاتی ہے۔ اتنی بڑی تعداد میں شاید ہی کسی اردو ادیب نے خاکے لکھے ہوں گے۔[1] دراصل اس تعداد میں ان کے لکھے ہوئے خاکے، خاکہ نما، وفاتیے اور ادبی کتابوں کی رسمِ اجرا کی تقریب سے کتاب و صاحبِ کتاب پر لکھی ہوئی تحریریں، سب ہی شامل ہیں۔ اس کے ساتھ ہی یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ انھوں نے چاہے کالم نگاری کی ہو یا خاکہ نگاری، انشائیے لکھے ہوں یا سفر نامے یا رپورتاژ، ان کی ہر نوع کی تحریر میں ایک شے قدرِ مشترک کی حیثیت سے شامل ہے اور وہ ہے ظرافت۔ کوئی قاری ان کا کوئی فکاہیہ مضمون پڑھ رہا ہو یا کسی شخصیت کا وفاتیہ، مصنف کی شگفتہ نگاری اسے متبسم یا خندہ زن کیے بنا نہیں رہتی۔ بقول بیگ احساس: ''تعزیتی جلسوں تک میں مجتبیٰ حسین نے اپنے مخصوص مزاحیہ انداز میں ایسے خاکے سنائے کہ سننے والے شش و پنج میں مبتلا ہو گئے کہ انھیں قہقہے لگانا چاہیے یا خاموش رہنا چاہیے۔''[2] دراصل مجتبیٰ حسین چوں کہ فطری طور پر ظرافت نگار ہیں، اس لیے اُن کا فرحیہ اسلوب اکثر صنفِ

تحریر پر حاوی ہو جاتا ہے۔

مجتبیٰ حسین نے اپنا پہلا شخصی خاکہ 1968ء میں حکیم یوسف حسین خان کی فرمائش پر ان کے شعری مجموعے 'خوابِ زلیخا' کی رسمِ اجرا کی تقریب پر لکھا تھا۔ اس کی پسندیدگی کے بعد سے خاکہ نگاری اُن کا محبوب مشغلہ ءتحریر بن گیا۔ ان کے خاکوں کا پہلا مجموعہ آدمی نامہ 1981ء شائع ہوا تھا، بعد میں چند اور مجموعے بھی شائع ہوئے تھے۔ مجتبیٰ حسین کی تصنیفات چوں کہ مطبوعِ خلائق رہی ہیں، اس لیے وہ برِصغیر کے مختلف مطابع سے بار بار شائع ہوتی رہی ہیں۔ راقمِ تحریر کے پیشِ نظر مصنف کے خاکوں کی نئی تدوین اور غالباً اُن کی حک و اصلاح کے بعد ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس' دہلی سے شائع شدہ یہ مجموعے موجود ہیں: 'مجتبیٰ حسین کی منتخب تحریریں' (جلد دوم) مرتبہ ءحسن چشتی، 'آپ کی تعریف' اور 'مہرباں کیسے کیسے' مرتبہ ءسید امتیاز الدین اور 'اردو کے شہر اردو کے لوگ' (جزوی خاکے) مرتبہ ءرحیل صدیقی۔ ان کتابوں میں شامل ان کے منتخب خاکوں کی مجموعی تعداد 162 ہے۔ اس کے علاوہ ان کے کالموں میں بکھرے چند اور خاکے ملا کر تقریباً 170 مضامین کو راقمِ تحریر نے سرِ دست اپنے اس جائزے میں ملحوظ رکھا ہے،.....لیکن مجتبیٰ حسین کے فن پر بات کرنے سے پہلے بہتر ہوگا کہ خاکہ نگاری کی صنف پر ایک نظر کر لیں۔

صنفِ خاکہ کے بارے میں یہ ایک عام رائے ہے کہ یہ اردو ادب میں ایک نئی صنف ہے' جو ہمارے یہاں انیسویں صدی کے اخیر یا بیسویں صدی کے اوائل میں مغرب سے آئی ہے۔ ایک مثالی خاکے کی تعریف متعین کرنے کے لیے بہت کچھ کہا گیا ہے، پھر بھی لگتا ہے کہ کچھ کمی سی ہے۔ ہم اختصار کے ساتھ خاکہ نگاری کے دو لوازم طے کر سکتے ہیں۔ پہلا یہ کہ موضوعِ خاکہ کچھ ایسی خصوصیت یا اہمیت کا حامل ہو اور اپنے کردار کی مقبولیت یا نامقبولیت کی بنا پر ایسا غیر عمومی شخص ہو کہ جس کا مطالعہ قاری کے لیے دل چسپی کا باعث بنے۔ دوسرے یہ کہ خاکہ نگار اس شخص کی خارجی ہی نہیں داخلی شخصیت سے بھی کما حقہ واقف ہو اور اس سے جذباتی و ذہنی سطح پر ایک خاص ربط رکھتا ہو تا کہ وہ اس شخصیت کے چنندہ پہلوؤں کو اپنے تاثرات و احساسات کے ساتھ آمیز کر کے اپنے نتائجِ فکر کو خاکے میں منتقل کر سکے۔ ایک تیسرا لازمہ خاکے کی پیش کش سے تعلق رکھتا ہے، وہ یہ کہ خاکہ نگار اس شخصیت کو اُس کے بنیادی عناصر اور بشری خصائل کے ساتھ اس طرح

جیتا جاگتا پیش کرے کہ اس کا انفرادی تجربہ، اجتماعی دل چسپی اور افادے کا حامل بن جائے۔

لیکن ایک مزاح نگار کی خاکہ نگاری میں اس بات کا پورا پورا امکان واندیشہ ہے کہ وہ موضوعِ خاکہ سے کچھ زیادہ قربت اور بے تکلفی کی فضا پیدا کرلے۔ وہ اس شخصیت کے عہدے اور مرتبے سے بے پروا ہوکر اسے بالکل فطری خدوخال میں پیش کرے۔ اس کی خوبیوں کے پہلو بہ پہلو اس کردار کی ناہمواریوں کو بھی دل چسپ پیرائے میں آشکار کرے۔ مزاح نگار کو اپنے طرزِ بیان میں ایک حد تک طنز، شوخی اور مبالغے سے کام لینے کی آزادی بھی حاصل ہے کہ وہ مزاح نگار جو ٹھہرا۔ اب آیئے مجتبیٰ حسین کی خاکہ نگاری کا جائزہ لیں۔

مجتبیٰ حسین نے ایک جگہ لکھا ہے:

''فون کی گھنٹی بجی۔ میں نے ریسیور اُٹھایا، آواز آئی: ''میں وحید بول رہا ہوں۔' ذہن میں کئی وحیدوں کی یاد تازہ ہوگئی۔ بچپن سے لے کر اب تک کم از کم دو درجن وحید میرے دوست رہے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ زندگی کے سفر میں کوئی یہاں گرا، کوئی وہاں گرا۔'' (ص:282، 'مہرباں کیسے کیسے')

یہ واقعہ ہے کہ اپنے تقریباً آٹھ دہائیوں کے عرصہء حیات میں وہ اپنی زندہ دلی اور خوش مذاقی کے اوصاف کی بنا پر اپنے بزرگوں، دوستوں، اور ساتھیوں غرض کہ ہر عمر اور رشتے کے لوگوں میں مقبول رہے اور بلا شبہ انھیں حیدرآباد میں گلبرگہ کالج، عثمانیہ یونی ورسٹی، اورینٹ ہوٹل، اخبار 'سیاست' اور محکمہء اطلاعات وتعلقات عامہ کی ملازمت سے لے کر دہلی میں آل انڈیا ریڈیو کی ملازمت، پریس کلب اور کناٹ پلیس کے کافی ہاؤس (شامیانہ) سے لے کر وزارتِ تعلیم میں پبلی کیشن کے شعبے میں اڈیٹری تک سیکڑوں ہی شخصیات کی ہم رہی اور ہم دمی حاصل رہی۔ ایسے میں وہ اگر کسی نام پر ٹھٹک کر غور کرنے لگیں کہ 'کون وحید!' تو تعجب کی بات نہیں۔

یہ خاکے یا خاکہ نما تحریریں کسی ادیب یا شاعر کے جشن یا اعزاز، کسی ادبی مہمان کی پذیرائی یا کسی کے انعام پانے کی تہنیت یا کسی کتاب کی رسمِ اجرا یا کسی سے غیر ملک میں ہوئی ملاقات یا کسی کے وفاتیے کے حیلے سے سپردِ قلم کی گئی ہیں۔ ان نگارشات میں مصنف کے اساتذہ، اقربا، رفقا، ہندو پاک کے ادبا وشعرا، آرٹسٹ، موسیقار، ڈاکٹر، حکیم، سیاست داں، سفیر، کلکٹر، اڈیٹر اور صحافی حتا

کہ اخبار 'سیاست' کا کارندہ اور آر کے لکشمن کا عام آدمی بھی شامل ہے۔غرض کہ یہ مضامین کیا ہیں مختلف شعبہ ہائے حیات کی رنگا رنگ شخصیات کا نگار خانہ ہیں۔ضروری نہیں کہ یہ سارے ہی مضامین خاکہ نگاری کی تعریف پر پورے اتریں،لیکن بہرکیف یہ سارے شخصی مضامین ہیں اور افرادِ خاکہ سے ہٹ کر مصنف کے شگفتہ اور پُر لطف اسلوب کی بنا پر بھی ہمارے ادب کا اہم حصہ ہیں۔

مصنف نے اِن خاکوں میں شامل شخصیات کی حیثیت،مرتبے اور مزاج کے لحاظ سے حسبِ ضرورت اپنا اسلوب بھی بدلا ہے۔مثلاً اندر کمار گجرال،خواجہ حمیدالدین شاہد اور ڈاکٹر محمد حمیداللہ کے خاکوں میں ایک طرح کی منت پذیری کا احساس ملتا ہے،وہیں محبوب حسین جگر،عابد علی خاں اور ابراہیم جلیس سے مصنف کی قربت و قرابت اور احترام وادب نے اسے اپنے فطری اسلوب کی بے تکلفی پر قدغن لگانے پر مجبور کیا ہے۔بہرطور مصنف نے ان میں سے کئی شخصیات کے حیات وفن کا بھرپور تعارف پیش کیا ہے۔ان خاکوں کے مطالعے سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ مصنف کے اعزہ واقارب نے کس طرح انھیں اپنے ذہن وفکر کی راہیں متعین کرنے میں مدد کی تھی،اور آئی کے گجرال کس طرح ان کی زندگی کی دشواریوں کو دور کرنے میں کارساز ثابت ہوئے تھے۔

مصنف کو دنیا کے بہت سے ملکوں کی سیر وسیاحت کا موقع ملا ہے۔خود اُن کے بموجب بر اعظم آسٹریلیا کو چھوڑ کر انھوں نے سارے برّ اعظموں کی سیر کی،لیکن دنیا کا کوئی بھی شہر ان کے دل میں حیدرآباد کی جگہ نہیں لے سکا۔اس لیے دیکھا جاسکتا ہے کہ ان کی تحریروں میں جا بجا حیدرآباد کی محبت اُمڈی پڑتی ہے۔راقمِ تحریر کے پیشِ نظر خاکوں میں تقریباً ستّر شخصیات حیدرآباد کی ہیں یا پھر ان کا حیدرآباد سے گہرا تعلق رہا ہے اور ان کے تذکروں میں خاص طور پر مصنف کے وارفتگی شوق کا نظارہ کیا جاسکتا ہے۔ان میں روڈا مستری،زینت ساجدہ اور حسن الدین احمد جیسے کئی خاکوں میں مصنف نے اس عہد اور تہذیب کے کتنے ہی گوشوں کو اپنے بیانیے میں روشن کر دیا ہے۔مثلاً:

> ''نومبر 1972ء میں جب میں ملازمت کے سلسلے میں دہلی آیا تو ایک دن ایک دوست نے آکر اطلاع دی کہ حسن الدین احمد صاحب حکومتِ ہند کے اسپیشل آفیسر (وقف) بن کر حیدرآباد سے دہلی آگئے ہیں اور مجھ سے ملنا چاہتے ہیں.....آخر انھیں اس دیارِ غیر میں مجھ سے ملنے کی ضرورت کیوں پیش آگئی!

بہت غور کیا تو ایک ہی وجہ سمجھ میں آئی کہ ایک حیدرآبادی جب دہلی یا شمال کے کسی شہر میں پہنچتا ہے تو اندر ہی اندر بڑا بے چین سا رہتا ہے، کیوں کہ وہ پوری بے تکلفی کے ساتھ لوگوں کے سامنے نہ تو 'جی ہَو، جی ہَو' کہہ سکتا ہے اور نہ ہی 'میں آتَوں، میں جاتَوں اور میں بولتَوں' کہہ سکتا ہے۔اس مجبوری کی وجہ سے حیدرآبادیوں کی رگوں میں بڑا تناؤ سا چھایا رہتا ہے۔طبیعت بڑی مضمحل اور بوجھل سی رہتی ہے۔دنیا بڑی فضول سی شے نظر آنے لگتی ہے۔ مجھے دہلی آئے آٹھ دن ہوئے تھے اور میری ذات میں بھی بہت سے 'جی ہو' جمع ہو گئے تھے۔''

(ص :198، 'حسن الدین احمد' مشمولہ 'مہرباں کیسے کیسے')

''زینت آپا کو ہم نے پچاس کی دہائی کے آخری برسوں میں کسی تہذیبی پروگرام کے انعقاد کی تیاریوں میں مصروف دیکھا تھا۔حیدآباد زبردست سیاسی، سماجی اور معاشی تبدیلیوں سے گزر رہا تھا۔ بائیں بازو کی تحریکات بھی زور پکڑتی جا رہی تھیں۔انھیں حیدرآبادی تہذیب، حیدرآبادی رسومات، حیدرآباد کے میلوں ٹھیلوں اور کھیلوں سے پیار تھا حیدرآبادی گیتوں کی وہ رسیا تھیں ۔ حیدرآباد کے پھیری والوں اور سوئیاں پوت والیوں کی مخصوص آوازوں کو جمع کرنے کا بھی انھیں شوق تھا۔دکنی زبان اور دکنی ادب وتہذیب کے فروغ کے لیے ہمیشہ سرگرمِ عمل رہتی تھیں۔''

(ص:30.31، 'زینت ساجدہ' مشمولہ:'مہرباں کیسے کیسے')

جہاں مصنف نے حیدرآباد کے اپنے کالج کے دوستوں اور رفیقوں کا ذکر کیا ہے، اس کا قلم دھنک رنگ ہو گیا ہے۔گو کہ اُن میں سے کئی اشخاص ہمارے لیے آج اہمیت نہیں رکھتے، لیکن مصنف کے تعلقِ خاطر نے اپنے ان ساتھیوں کی کردار سازی یوں کی ہے کہ ع پہلے جاں، پھر جانِ جاں، پھر جانِ جاناں کر دیا!

مصنف کے اس عہد کے ساتھیوں میں رشید قریشی، حسن عسکری، نقی تنویر، سلیمان اریب، سلیمان خطیب، مخدوم محی الدین، شاذ تمکنت، وقار لطیف اور وحید اختر وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ یہ

تمام خاکے ان کی نوجوانی اور بے فکری کے دور کے مشغلوں، ان کی ادبی سرگرمیوں اور شرارتوں کا مرقع بنے ہوئے ہیں۔ان خاکوں کے مطالعے سے ایک دل چسپ صورت یہ نکل کر آتی ہے کہ اس دور کا حیدرآباد کا 'اورینٹ ہوٹل' ان سب لوگوں کی ملاقاتوں اور ادبی سرگرمیوں کا اڈّا بنا ہوا تھا جہاں یہ سب لوگ سرِ شام ملا کرتے تھے۔ بقول مجتبیٰ حسین ''اورینٹ ہوٹل' ایک ایسا گھاٹ تھا، جس پر ادیب، شاعر، مصور، سیاست داں اور فلسفی سب ایک ساتھ چائے پیا کرتے تھے۔''[3] اگر ہم ان رفیقانِ اورینٹ کو کچھ دیر کے لیے ان خاکوں کی حدود سے آزاد کر کے اورینٹ ہوٹل میں اِکٹھا کر دیں تو بڑا دل چسپ منظر نامہ سامنے آتا ہے۔اور یہ کردار اپنے فطری خدوخال اور زندگی سے بھرپور پیکر میں ڈھل جاتے ہیں۔ذیل میں اسی کی جھلکیاں دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

مجتبیٰ حسین اور نقی تنویر دونوں مل کر ایسے افسانہ نگاروں اور شاعروں کو نشانہ بنایا کرتے تھے جنھیں اپنی تخلیقات سنانے کا خبط رہا کرتا تھا۔ وہ دونوں اپنی سماعت فرمائی کے عوض 'خوب کھاپی کر اُن کی جیبیں ہلکی کیا کرتے تھے'۔ اکرام جاوید اور عوض سعید اُن کے خاص شکار ہوا کرتے تھے۔

مجتبیٰ حسین اور وقار لطیف کی بیس اکیس برس کی عمر کا یہ وہ زمانہ تھا جسے لوگ جوانی کی راتیں مرادوں کے دن کہا کرتے ہیں۔ وقار کی جذباتیت اور رومانیت کے ساتھ اُس کی خود بینی و خود آرائی کا ذکر کرتے ہوئے مصنف نے لکھا ہے کہ اورینٹ ہوٹل کے ٹائلیٹ میں جا کر جتنی بار وہ اپنی شکل دیکھتا تھا، شاید ہی اور کوئی دیکھتا ہو۔ وہ مغربی موسیقی کا دیوانہ تھا۔مصنف نے اُس کے گھر میں سُنی 'بیتھوون، موتزارٹ، باخ، واگنر، چیکووسکی' کی سمفنیوں کو اپنی زندگی کی بہترین ساعتوں اور ساعتوں میں شمار کیا ہے۔

مخدوم محی الدین اور سلیمان اریب بھی مصنف کے اہم ساتھیوں میں سے تھے۔مصنف نے لکھا ہے کہ اُنھوں نے اریب پر کچھ لطیفے بنائے تھے جو انھیں اس قدر پسند آئے تھے کہ وہ اُن سے بار بار اُن لطیفوں کو سن سن کر قہقہے لگایا کرتے تھے۔ یہاں تک تو غنیمت تھا لیکن وہ تو اورینٹ ہوٹل میں کسی بھی مہمان یا ادیب کی آمد کے موقع پر مجتبیٰ حسین کو اکبر اعظم کی طرح حکم دینے لگے تھے کہ مجتبیٰ حسین مہمان کو وہی لطیفے سُنا کر خندہ بار کریں اور مصنف کو ملاّ دوپیازہ کی طرح اُن کی فرمایش پوری کرنا پڑتی تھی۔مخدوم کی ایک دل چسپ عادت یہ تھی کہ اُن سے جب بھی کوئی نئی غزل سرزد

ہوتی تھی، وہ اُسے سنانے کے لیے اورینٹ کا رُخ کرتے تھے اور اگر وہاں کوئی نہ ملتا تو دفتر 'صبا' پہنچتے اور وہاں بھی بات نہ بنتی تو چائنیز بار چلے جاتے تھے۔

حسن عسکری علم کا ایسا پیکر تھے جنھوں نے مصنف پر علم اور فلسفے کا در کھول دیا تھا۔ مجتبیٰ حسین نے اُن کے زیرِ اثر نیتشے کا اتنی سنجیدگی سے مطالعہ کیا تھا کہ اُنھیں دنیا بے ثبات و ناپائیدار لگنے لگی تھی اور اُنھوں نے موت کے موضوع پر افسانے لکھنے شروع کر دیے تھے۔ وہ تو اچھا ہوا کہ اُن کا وہ پیریڈ عارضی ثابت ہوا، ورنہ اردو کے ظرافتی ادب کا کیا ہوتا!

وحید اختر کے خاکے میں یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ جامعہ عثمانیہ میں وہ مصنف سے تین سال سینئر تھے۔ چونکہ وہاں آرٹس کالج کی بزم اردو کے الیکشن میں اُنھیں تین سال جونیئر مجتبیٰ حسین نے شکست دے دی تھی، اس لیے وحید اختر کے دل میں اُن کے لیے کدورت بیٹھ گئی تھی۔ اورینٹ ہوٹل میں مجتبیٰ حسین کی میز سے اٹھنے والے قہقہے بھی اُن کے کانوں میں زہر گھولا کرتے تھے۔ مجتبیٰ حسین نے لکھا ہے کہ وحید اختر کے دل کی کدورت کو صاف ہونے میں بیس برس لگے تھے، لیکن مصنف نے اپنے خاکے میں اُنھیں جس طرح یاد کیا ہے وہ ان کی بے تعصبی کا مظہر ہے۔

درج بالا تفصیلات متذکرہ افراد کے خاکوں ہی سے ماخوذ ہیں۔ کئی دہائیوں بعد مجتبیٰ حسین لندن میں اپنے نوجوانی کے دوست نقی تنویر سے ملے تو ان کی گفتگو میں اس عہد کے حیدرآباد کا نوسٹلجیا حاوی نظر آتا ہے:

> ''میں نے .....کہا: یار نقی! دیکھو تو ویسٹ منسٹر کے اس پُل سے لندن کس طرح جگمگا رہا ہے، لیکن نہ جانے کیوں مجھے تیس برس پہلے کی موسیٰ ندی اپنے حافظے میں ٹیمز سے زیادہ بڑی نظر آتی ہے۔ حیدرآباد لندن سے بڑا شہر دکھائی دیتا ہے۔ اس کی روشنیاں، جن کا اصل میں کوئی وجود ہی نہیں تھا، لندن کی روشنیوں سے زیادہ روشن نظر آتی ہیں۔ حافظے میں یہ ساری گڑ بڑ نہ جانے کس طرح ہو رہی ہے۔ اصل میں نوجوانی چیز ہی ایسی ہوتی ہے۔ ہم اپنی نوجوانی کے پھیلے ہوئے پاٹ کو موسیٰ ندی کے پاٹ سے جوڑ دیتے تھے۔ اپنے دلوں میں جھلمل جھلمل کرنے والی روشنیوں کو موسیٰ ندی کے کنارے پر سجا دیتے تھے۔ روشنی

ہمارے اندر تھی، شہر میں نہیں۔ وسعت شہر میں نہیں، ہمارے وجود میں تھی۔''

(ص:123، مشمولہ 'مہرباں کیسے کیسے')

مصنف کے بہترین خاکوں میں سے ایک 'اپنی یاد میں' ہے، جو کہ انھوں نے خود وفاتیے کے طور پر راجندر یادو اڈیٹر ہندی ماہنامہ 'ہنس' کی فرمائش پر 1970ء میں لکھا تھا۔ شاید ہی کسی ادیب نے ایسا قہقہہ بار خود وفاتیہ لکھا ہوگا۔ اس مضمون میں مصنف نے اپنی شخصیت میں اپنے بھائیوں کی عملی زندگی کی اثر پذیری، اپنی ہوسٹلوں میں گزاری طالب علمی کی زندگی، کم عمری کی شادی، اپنی قلمی زندگی کے آغاز، احباب داری، اور اپنے عہدِ جوانی کے حیدرآباد کے اجمالی کوائف کو نذرِ قارئین کیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''.....شادی بھی کی تو وقت سے پہلے یعنی اس عمر میں جب انھیں یہ بھی پتہ نہیں تھا کہ لوگ شادی کیوں کرتے ہیں۔ چنانچہ شادی کی پہلی ہی رات کو مرحوم اپنے کم عمر دوستوں کے ساتھ چاندنی رات میں کبڈّی کھیلنے کے لیے نکل پڑے۔ بزرگ انھیں زبردستی پکڑ کر لے آئے اور تنہائی میں سمجھایا کہ کبڈّی کھیلنا ہی ہے تو اپنی نئی نویلی دلہن کے ساتھ کھیلو۔ مرحوم تو تیار ہوگئے، لیکن ضِد یہی کرتے رہے کہ وہ اپنی بیوی کے ساتھ کھلی چاندنی میں کبڈّی کھیلیں گے۔ انھیں بعد میں پتا چلا کہ یہ کبڈّی چاندنی میں نہیں کھیلی جاسکتی۔''

(ص:345، مشمولہ 'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں' جلد دوم)

ساقی فاروقی اور رشید قریشی کے خاکے ان کی افتادِ طبع کی طرح بالکل الگ طرز کے ہیں۔ رشید قریشی کی فطرت کا یہ تضاد کہ ایک طرف (بالغانہ) لطیفہ سازی کا خبط اور دوسری طرف بوقتِ بندگی انتہائی خضوع وخشوع اور ساقی فاروقی کی زندگی کے کوائف میں اُن کا یاری دوستی میں بے تکلفانہ گالیوں کا تبادلہ کرنا، ان کی وحوش پروری، انگریزی مصنفین کی یادگاروں سے شیفتگی، لندن کے پبوں کی شام گزاری اور گنڈی فاروقی کی مہمان نوازی خصوصیت سے یاد رہ جاتے ہیں۔

مصنف کی ایک خاص خوبی یہ ہے کہ انھوں نے غضب کا حافظہ پایا ہے۔ کئی خاکوں میں موضوعِ قلم شخصیت کے خاندان، عہد اور دیگر وقائعِ زندگی کو جزئیات اور تفصیلات کے ساتھ اس

طرح پیش کر دیا ہے کہ گویا ع دل کی فضا میں بُعدِ زمان و مکاں نہیں۔ ان کی بے مثال یادداشت کی مثالیں عابد علی خاں، حسن عسکری، ایم اے وحید، رفعت سروش، روڈا مستری، سیّد حامد اور شرددت جیسے متعدد خاکوں میں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ اسی طرح ان کی قوتِ مشاہدہ کا کمال یہ ہے کہ اکثر موضوعِ خاکہ کے ساتھ ساتھ اطرافِ خاکہ کو بھی مع متعلقات صفحۂ قرطاس پر منقش کر کے رکھ دیا ہے۔ 'صادقین' کے خاکے میں ان کے در و دیوار کی انوکھی 'خطاطی' کا بیان ہو یا اعجاز صدیقی کے فارس روڈ (بمبئی) کی نوچیوں کی نظر بازیاں ہوں یا ساقی فاروقی کے ہیمپسٹیڈ (لندن) کے جنگل کی بہاریں، مصنف کی منظر کشی میں کہیں کہیں قارئین نے خود کو ناظرین کے طور پر محسوس کیا ہے۔ ان کے حافظے کی مثال میں پروفیسر رشید الدین خاں پر لکھے خاکے کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

'.....تیس پینتیس برس پہلے کی بات ہے کہ ہم اکبر یار جنگ کی ڈیوڑھی میں، جو ترپ بازار میں واقع تھی اور جہاں اب ایک شاپنگ کامپلیکس بن چکا ہے، پابندی سے جایا کرتے تھے۔ پروفیسر رشید الدین خاں ان دنوں عثمانیہ یونی ورسٹی میں تاریخ اور سیاسیات کے لکچرر تھے۔ ہمارا ان سے رشتہ سعادت مندی کا تھا، جو حیدرآباد میں قیام کے زمانے میں کبھی 'علیک سلیک' سے آگے نہیں بڑھ سکا تھا۔ ان کے والد اکبر یار جنگ سولہ سال کی عمر میں قائم گنج (اتر پردیش) سے حیدرآباد آئے تھے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ قانون کے شعبے میں اکبر یار جنگ نے جو عزت حاصل کی وہ حیدرآباد میں بہت کم کے ہاتھ آئی۔ اگر چہ نواب اکبر یار جنگ نے قائم گنج میں اپنی عمر کے صرف سولہ برس گزارے تھے اور باقی ساری عمر حیدرآباد میں گزاری لیکن اس کے باوجود وہ قائم گنج جاتے تو کہتے تھے 'کہ لو بھئی ہم اپنے گھر آ گئے'۔ پروفیسر رشید الدین نے حیدرآباد میں پیدا ہونے کے بعد لگ بھگ تین دہے حیدرآباد میں گزارے اور ادھر چار دہوں سے حیدرآباد سے باہر مقیم ہیں.....'

(ص:146'147، 'پروفیسر رشید الدین خاں'، مشمولہ: 'مہرباں کیسے کیسے')

مصنف نے عموماً اپنی تحریر میں اختصار اور جامعیت کو ملحوظ رکھا ہے البتہ کنور مہندر سنگھ بیدی

سحر، حسن الدین احمد، مخمور سعیدی، نریندر لوتھر، مظہر امام، عزیز قیسی، باقر مہدی، صادقین، بھارت چندکھنہ اور شرددت کے خاکے نسبتاً طویل ہیں اور کہیں کہیں طوالت اکھرتی بھی ہے، لیکن مجموعی طور پر ان خاکوں میں اصحابِ خاکہ کے طرزِ زندگی، افتادِ طبع اور کردار و مشاغل کا بھرپور احوال موجود ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کے مزاج کی نااستواری کو مصنف نے اپنے حسنِ بیان سے یوں پیش کیا ہے:

''بات دراصل یہ ہے کہ بیدی صاحب ہمیشہ جذبوں کی سرحد پر رہتے ہیں، اور سکنڈوں میں سرحد کو اِدھر سے اُدھر اور اُدھر سے اِدھر عبور کر لیتے ہیں۔ ان کی ذات 'جھٹپٹے کا وقت' ہے۔ برسات کے موسم میں آپ نے کبھی یہ منظر دیکھا ہوگا کہ ایک طرف تو ہلکی سی پھوار پڑ رہی ہے اور دوسری طرف آسمان پر دھلا دھلایا سورج چھما چھم چمک رہا ہے۔ اس منظر کو اپنے ذہن میں تازہ کر لیجیے تو سمجھیے کہ آپ اس منظر میں نہیں، بیدی صاحب کی شخصیت میں دور تک چلے گئے ہیں۔ ان کی ذات میں ہر دم سورج اسی طرح چمکتا ہے اور اسی طرح ہلکی سی پھوار پڑ رہی ہوتی ہے۔ ایسا منظر شاذ و نادر ہی دکھائی دیتا ہے اور یہ سب کچھ اس لیے ہوتا ہے کہ بیدی صاحب جیسی شخصیتیں بھی اس دنیا میں شاذ و نادر ہی دکھائی دیتی ہیں۔'' (ص:40، 'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں' جلد دوم)

اِن خاکوں میں ہندی اور انگریزی کے چند عاشقِ اردو ادیب و صحافی بھی موضوعِ قلم بنے ہیں، یعنی شیام لال ادیب (سابق اڈیٹر 'ٹائمز آف انڈیا')، خشونت سنگھ، بھیشم ساہنی، کنہیالال نندن، شرددت اور ہری شنکر پرسائی، لیکن ان میں خاکوں کا اطلاق کم ہی پر ہو پائے گا۔ بہرحال یہ سارے ہی مضامین قابلِ مطالعہ ہیں۔ خشونت سنگھ کا خاکہ نما ان کی شخصیت ہی کی طرح دل چسپ ہے۔ شیام لال کی شخصیت کا تعارف نہایت سرسری نوعیت کا ہے، البتہ مصنف نے اُن کے پڑوسیوں، میرا مطلب ہے کہ دہلی میں شیام لال کی رہایش گاہ گُل مہر پارک کے اطراف دو تین کلو میٹر میں آباد تقریباً درجن بھر نامی گرامی ادیبوں اور دانشوروں کی رہایشی جھلکیاں اپنے جس پُر لطف انداز میں صفحۂ قرطاس پر اتار کر رکھ دی ہیں، وہ تفصیل پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ 'شرددت' پر لکھا سترہ صفحات پر مشتمل خاکہ مصنف کا غالباً سب سے طویل اور اُن کے چند عمدہ خاکوں میں سے ایک

ہے۔ مصنف نے دہلی کے اپنے بہترین دوست کے یارانے کو اسی محبت سے یاد کیا ہے، جتنا کہ کہیں اور اپنے حیدرآباد کے بہترین رفیق نقی تنویر کو۔

خاکہ نگار کو اچھی طرح احساس ہے کہ کسی انسان کی شخصیت کو سیاہ وسفید خانوں میں نہیں بانٹا جاسکتا اور وہ عموماً اِن دونوں خانوں کے درمیان یا آس پاس پایا جاتا ہے۔ اُنھوں نے کسی بھی شخصیت کی افتادِ طبع اور مزاج کو اُجاگر کرنے میں عموماً صاف گوئی سے کام لیا ہے اور جو کجی یا کمزوری نظر آئی ہے یا طنز وتعریض کا پہلو ملا ہے، اسے عام طور پر اس لطف اور شایستگی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ اُن کے ہدفِ قلم بھی دل ہی دل داد دینے پر مجبور ہو جائیں۔ اسی طرح کہیں کہیں انھوں نے کسی کردار کی مدح وقدح کو آمیخت کر کے لطف انگیز بنا دیا ہے۔ ایسی ہی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

☆ باقر مہدی کے ہر کس و ناکس سے خواہ مخواہ ناراض ہو جانے کا ذکر کرتے ہوئے مصنف نے اپنے استثنا کی یوں تاویل کی ہے: ''یہ سچ ہے کہ باقر مہدی کبھی ہم سے ناراض نہیں ہوئے، لیکن اس بات کو ہم کوئی اعزاز نہیں بلکہ اپنی بے بضاعتی اور نااہلی پر محمول کرتے ہیں۔'' (ص:42، 'مہرباں کیسے کیسے')

☆ رشید حسن خاں دہلی میں سینتیس برس گزارنے کے بعد اپنے وطن شاہ جہاں پور لوٹ گئے تھے۔ اُن کی گوشہ نشینی، سخت معیاری، مصلحت ناپسندی کی صفات کو ملحوظ رکھیں تو مجتبیٰ حسین کے اس ریمارک کی معنویت واضح ہو جائے گی:

''رشید حسن خاں کے دہلی سے چلے جانے پر لوگ اب دُکھی ہیں، لیکن جب وہ یہاں تھے، تب بھی دُکھی ہی تھے۔'' (ص:213، 'آپ کی تعریف')

☆ سلام مچھلی شہری کی غائب دماغی کی مثال یوں پیش کی ہے کہ انھوں نے ''ایک بار اپنی محبوبہ کے نام خط لکھا اور اُسے اپنی بیوی کے پاس بھیج دیا اور بیوی کے نام جو خط لکھا وہ محبوبہ کو بھیج دیا۔ یہ پہلا موقع تھا جب اُن کی بیوی کو سلام صاحب کا ایک پیار بھرا خط ملا۔'' (ص:54، 'آپ کی تعریف')

☆ ''یوسف ناظم تہتر برس کے ہو جانے کے باوجود بزرگی کی تہمت اپنے سر لینے کو تیار نہیں ہیں۔ وہ اب بھی نہ صرف نوجوانوں کی سی زندگی جیتے ہیں بلکہ بعض

اوقات تو حرکتیں بھی نوجوانوں کی سی کرتے ہیں۔'' (ص:168،'میرا کالم')

☆مشتاق احمد یوسفی کے سلسلے میں رقم طراز ہیں:''گوشہ نشینی کا یہ عالم ہے کہ رسالوں میں اپنی تصویر تک نہیں چھپواتے کہ کہیں کسی نامحرم کی نظر اُن پر نہ پڑ جائے۔'' (ص:229،'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں،جلد دوم)

☆مشفق خواجہ کے کالموں کے پھڑکتے ہوئے فقروں کے سب ہی قتیل ہیں۔ ان پر مجتبیٰ حسین کا یہ تبصرہ بھی اپنی مثال آپ ہے:''اُن کے بارے میں مشہور ہے کہ دوست بھلے ہی ضائع ہو جائیں، وہ اپنے اچھے فقرے کو ضائع نہیں ہونے دیتے۔'' (ص:260،'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'،جلد دوم)

☆''پچھلے کچھ برسوں سے حمایت اللہ کی ایک نئی پہچان بھی بن گئی ہے،یعنی وہ بعض مقبول ٹیلی ویژن سیریلوں میں کیرکٹر ایکٹر کا رول انجام دے رہے ہیں۔کیرکٹر ایکٹر اس عمر رسیدہ ایکٹر کو کہتے ہیں جس کے کیرکٹر کے بگڑنے کی دور دور تک کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔یوں بھی حمایت اللہ کا کیرکٹر بھری جوانی میں نہیں بگڑا تو اب ستّر برس کی عمر میں کیا بگڑے گا!''

(ص:269,270 'آپ کی تعریف')

☆قتیل شفائی پاکستان سے اکثر ہندستان آیا کرتے تھے اور ایک وقت ایسا بھی آیا جب وہ پاکستان سے زیادہ ہندستان میں رہنے لگے تھے۔مصنف نے لکھا ہے:''قتیل شفائی پاکستان اور ہندستان کے درمیان ایک پُل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اس پُل پر زیادہ تر وہی آتے جاتے رہتے ہیں۔'' (ص:44،'آپ کی تعریف')

اِن خاکوں میں ہر فرد و بشر اپنے فطری خصائص و خصائل کے ساتھ آیا ہے۔ شان الحق حقی کا بھلکڑ پن ہو یا خورشید الاسلام کا قصباتی مزاج۔باقر مہدی کی زود رنجی ہو یا راجندر سنگھ بیدی کی رقیق القلبی،کمار پاشی کی آوارگی ہو یا شاذ تمکنت کی نمود پسندی،فکر تونسوی کا طبعی گنوار پن ہو یا اعجاز صدیقی کا مریضانہ

مزاج، خاکہ نگار نے کہیں بھی پردہ پوشی نہیں کی ہے۔ عزیز قیسی کی پٹھانیت، محمد علوی کے عامیانہ گجراتی لب و لہجے اور یوسف ناظم کی نحیف الصوتی کو عین اُن کی فطرت کے مطابق ظاہر کیا گیا ہے۔ جہاں سلیمان خطیب کے پیٹ کے ہلکے ہونے کا برملا اظہار کر دیا گیا ہے، وہیں فیض احمد فیض کی بھدّی طرزِ ادائیگی پر سچائی کے ساتھ اعتراض کیا گیا ہے کہ 'اچھے شعر کو بُرے ڈھنگ سے پڑھنے کی ادا بھی اردو میں فیض ہی نے شروع کی'۔4

ایک عمدہ خاکے کی خوبی یہ بھی ہے کہ صاحبِ خاکہ کے ساتھ ساتھ خاکہ نگار کا کردار بھی کھلتا جائے۔ مجتبیٰ حسین کے اکثر خاکوں میں وہ خود بھی شریک ہیں اور کہیں کہیں تو شریکِ غالب بھی، لیکن انھوں نے زیادہ تر اپنے کردار کو انکساری اور خاکساری کے انداز میں پیش کیا ہے، یہ اور بات ہے کہ اُن کی ظرافت نے اُنھیں چمکا دیا ہے۔ مثلاً:

☆ کمال الدین احمد نے سیاست کا میدان چُنا تھا اور پھر سفیر بن کر سعودی عرب چلے گئے تھے۔ وہ زبان و ادب کا اعلا ذوق رکھتے تھے۔ مصنف نے لکھا ہے: ''اچھا ہی ہوا وہ سیاست میں الجھے رہے اور ادب میں داخل نہیں ہوئے، ورنہ ہم جیسوں کو کون پوچھتا۔'' (ص:285، 'آپ کی تعریف')

☆ مصنف نے مشفق خواجہ کا اُن کے سلسلے میں مشہور قول بھی بے تکلفی سے نقل کیا ہے: ''مجتبیٰ حسین کی شہرت کا ڈنکا چار دانگ عالم میں بجتا ہے اور جہاں نہیں بجتا وہاں یہ خود جا کر بجا دیتے ہیں۔'' (ص:68، 'آپ کی تعریف')

☆ سیّدہ شانِ معراج اور مجتبیٰ حسین میں باہمی مراسلت تھی۔ مجتبیٰ حسین نے کسی جریدے میں ان کی تصویر دیکھی تھی لیکن سیدہ نے انھیں نہیں دیکھا تھا۔ ایک بار غالب اکاڈمی، دہلی میں مصنف کے اعزاز میں کوئی تقریب تھی اور وہ تقریب سے چار پانچ روز پہلے ایک ٹریفک حادثے میں زخمی ہو جانے کے سبب تقریب میں اس طرح پہنچے تھے کہ چہرے اور ہاتھ پر پٹیاں باندھے ہوئے اسٹیج پر آئے تھے۔ سیدہ شانِ معراج نے ان کے پاس جا کر پوچھا کہ کیا مجتبیٰ حسین وہی

ہیں؟ مجتبیٰ حسین نے انھیں پہچانتے ہوئے جواب دیا: ''چار پانچ دن پہلے تک تو میں ہی مجتبیٰ حسین تھا۔ اب ٹریفک حادثے کے بعد جو کچھ بھی اور جتنا کچھ بھی مجتبیٰ حسین باقی رہ گیا ہے، وہ آپ کے سامنے موجود ہے۔''

(ص:254، 'آپ کی تعریف')

یوں تو ان کی تحریر کا سب سے بڑا وصف سلاستِ زبان اور روانیِ بیان ہے۔ اس کے ساتھ ہی حسبِ ضرورت لفظوں کی ہنرکاری، امثال اور محاوروں کا برمحل استعمال بھی حسن آفرینی میں اضافہ کرتا جاتا ہے۔ وہ تحریفِ لفظی کے قائل نہیں ہیں بلکہ لفظوں میں اپنے استعمال کے قرینے ہی سے ظرافت کا رنگ پیدا کر لیتے ہیں۔ ذیل میں ایسی ہی مثالیں درج ہیں:

☆ جگن ناتھ آزاد نے اپنی تحقیق سے علامہ اقبال کی تاریخ پیدائش 9/نومبر 1877ء ثابت کی تھی جب کہ وہ 22/فروری 1873ء مانی جاتی رہی ہے۔ آزاد کی اس تحقیق کو مصنف نے 'علامہ اقبال کا عرصۂ حیات تنگ کرنے' کے پُر لطف فقرے سے بیان کیا ہے۔ (ص:22، 'آپ کی تعریف')

☆ سلیمان خطیب اپنی سادہ مزاجی کی بنا پر جس طرح پریشانیاں مول لیتے رہے، اس پر لکھا ہے: ''وہ زندگی بھر بیل گنوا کر رسّی لاتے رہے۔''

(ص:151، 'آپ کی تعریف')

☆ انجم عثمانی کے بارے میں رقم طراز ہیں: ''معلوم نہیں دیوبند کے بند ماحول سے وہ دہلی میں کب آئے تھے۔'' (ص:273، 'آپ کی تعریف')

☆ رفعت سروش کے کردار کے ایک خاص رُخ کو اپنے لفظوں کے حُسن سے یوں روشن کیا ہے: ''...مجاز، ساحر لدھیانوی اور نجانے کن کن شاعروں کے وہ ہم مشرب تو ضرور رہے، لیکن ہم مشروب کبھی نہ بن سکے۔''

(ص:246، 'آپ کی تعریف')

☆ فیض کی شاعری میں آئے استعارات کے حسن اور اردو شاعری میں ان کے چلن پر لکھا ہے: ''یہ سب فیض کا ہی فیض بلکہ فیضِ جاریہ ہے۔''

(ص:33،'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'، جلد دوم)

☆ نثار احمد فاروقی نے مجتبیٰ حسین کا ایک مضمون 'اردو کا آخری قاری' پڑھ کر ان کی مزاح نگاری کے بارے میں یہ انوکھی رائے قائم کی تھی کہ 'تمھارے اکثر مزاحیہ مضامین پڑھتا ہوں تو آنکھ میں آنسو آجاتے ہیں.....تمھارے مزاح میں جو غم انگیزی ہے، وہ غیر معمولی چیز ہے اور میں اسے مزاح کی معراج سمجھتا ہوں۔' اس پر مصنف نے یوں تبصرہ کیا ہے: ''نثار احمد فاروقی کی اس بلیغ رائے کے بعد ہی ہمیں پتہ چلا کہ لوگ ہماری تحریروں پر پھوٹ پھوٹ کر کیوں ہنستے ہیں۔ بلک بلک کر کیوں مسکراتے ہیں۔ سسک سسک کر کیوں خندہ زن ہوتے ہیں اور دہاڑیں مار مار کر کیوں قہقہہ لگاتے ہیں۔''

(ص:243,244 مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'، جلد دوم)

☆ کنہیا لال کپور لاہور کے جیسے فدائی رہے ہیں، اسے 'راوی' کی مناسبت سے اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ داد دیے ہی بنتی ہے۔: ''دروغ برگردنِ راوی، لاہور سے محبت کا یہ عالم ہے کہ رات کو کبھی لاہور کی طرف پیر کر کے نہیں سوتے۔'' (ص:51،'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'، جلد دوم)

اسی طرح ذیل کی ان مثالوں میں حسنِ تشبیہ، لطفِ تمثیل اور استعاروں کی درخشانی نمایاں ہے:

☆ ''میں جب جب شاذ سے ملنے جاتا تو عوض سعید سے بھی ملاقات ہو جاتی تھی۔ ایک آدمی شاہ علی بنڈے جانے کا قصد کرے تو راستے میں چار مینار تو پڑے گا ہی۔'' (ص:44،43،'مہرباں کیسے کیسے')

☆ شریف الحسن نقوی کی کم آمیزی اور نمود ناپسندی کو یوں ظاہر کیا ہے: ''ہمیشہ اپنے آپ کو جلسے سے یوں الگ تھلگ اور دور رکھیں گے جیسے کہ ہندستان کے نقشے کے ساتھ سری لنکا واقع ہے۔'' (ص:231،'مہرباں کیسے کیسے')

☆ بانی اپنی بیماری کے بعد اسپتال سے چھوٹ کر آئے تو مجتبیٰ حسین نے لکھا

ہے: ''بانی، ان دنوں چھوٹی بحر کا مصرعہ بن گئے تھے۔ ہاتھ میں ایک چھڑی بھی آ گئی تھی جو اس مصرعے کو وزن سے گرنے نہیں دیتی تھی۔''

(ص:93، 'آپ کی تعریف')

☆ مصنف نے اپنی اور ساحر ہوشیار پوری کی عمر کے تفاوت کو ایک نرالے ڈھنگ سے یوں بیان کیا ہے: ''ساحر ہوشیار پوری نے دو عظیم جنگیں دیکھی ہیں، جب کہ میرے حصّے میں صرف ایک ہی جنگِ عظیم آئی ہے اور وہ بھی دوسری۔ اس سے آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ عمر اور تجربے میں وہ مجھ سے ایک جنگِ عظیم آگے ہیں۔'' (ص:112، 'مہرباں کیسے کیسے')

☆ سلیمان خطیب کی موت کی خبر سننے کے بعد مصنف نے اپنا ردِعمل یوں ظاہر کیا ہے: ''اس اطلاع کو سننے کے بعد نہ دل پر بجلی گری، نہ آنکھوں کے آگے اندھیرا چھایا۔ بس اتنا ہوا کہ کیوڑے کا کانٹا کلیجے میں چبھ گیا۔'' [5] سلیمان خطیب کے مشہور شعری مجموعے 'کیوڑے کا بن' کا نام اگر ذہن سے محو نہ ہوا ہو تو غیر ممکن ہے کوئی اس کی داد نہ دے۔

کہیں کہیں مصنف نے اپنے یک سطری تبصرے میں صاحبِ خاکہ کے بنیادی وصف یا اس کی کسی خصوصیت کو بڑی خوبی سے سمیٹ لیا ہے:

☆ گوپی چند نارنگ کی خوبیِ تقریر کی یوں داد دی ہے کہ 'میں اُن کی تقریر کا قائل بھی ہوں اور قتیل بھی۔ جب بولنے کھڑے ہوتے ہیں تو لگتا ہے پوری اردو تہذیب بول رہی ہے۔' (ص:183، 'آپ کی تعریف')

☆ باقر مہدی کے مزاج کی ترجمانی خوبیِ اختصار سے اس طرح کی ہے: ''وہ جذبات سے کہیں زیادہ وفورِ جذبات کے آدمی تھے''۔

(ص:40، 'مہرباں کیسے کیسے')

☆ اسی طرح بانی کی خود پسندی کی مثالیں دے کر ثابت کیا ہے کہ: 'بانی کے راستے میں خود بانی حائل ہیں۔' (ص:95 'آپ کی تعریف')

☆اختر الواسع کی عملی زندگی کو مدِ نظر رکھ کر کس خوبی سے لکھا ہے کہ: 'دنیا میں شاید ہی کوئی ملک بچا ہوگا جہاں اسلام گیا ہو اور یہ نہ گئے ہوں، غرض کہ اسلامک اسٹڈیز کی یہ ایک انتہا ہے۔' (ص:222، 'مہرباں کیسے کیسے')

اِن خاکوں کے مطالعے میں کہیں کہیں ایسے مقام بھی آئے، جہاں (عوض سعید کے لفظوں میں) ایسا لگا کہ مجتبیٰ حسین نے 'ٹو مچ' (too much) کر دیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

☆حسن الدین احمد کی کتاب 'اردو میں الفاظ شماری' کے لیے یہ کہنا کہ 'کتاب کیا تھی، اچھا خاصا چبوترا تھی۔'6 میں مزاح کا غلو تضحیک کو پہنچ گیا ہے۔ مشفق خواجہ کے جریدے 'تخلیقی ادب' اور بلراج ورما کے جریدے 'تناظر' پر بھی انھوں نے یہی پھبتی کسی ہے۔

☆''حسرت موہانی جیل میں چکی پر آٹا پیسنے کے ساتھ ساتھ شعر بھی کہتے جاتے تھے اور بعض لوگوں کا خیال ہے کہ شاعری کے مقابلے آٹا اچھا پیستے تھے۔''7 حسرت کی شاعری کے سلسلے میں اس ریمارک کو غیر مستحسن ہی کہا جائے گا، چاہے تفننِ طبع کے طور پر کہا گیا ہو۔

☆پروفیسر سراج الدین اپنی گفتگو میں کبھی ایک زبان میں دوسری زبان کے لفظوں کی آمیزش نہیں کرتے تھے۔ اُن کی اس خوبی کو بیان کرتے ہوئے مجتبیٰ حسین اپنی تحریر کی شایستگی قائم نہ رکھ سکے: ''وہ انگریزی زبان کے ذریعے کسی دوسری زبان کی آبروریزی کے مرتکب ہونے کے قائل نہ تھے۔''8

عام طور پر یہ اعتراف کیا گیا ہے کہ مجتبیٰ حسین بات میں بات پیدا کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ سید مصطفیٰ کمال نے تو یہ بھی لکھا ہے کہ 'وہ اکثر کوئی بات نہ ہو بھی تو ایک بات پیدا کر دیتے ہیں۔'9 ظاہر ہے کہ ان کے مدّ نظر تحسین کا پہلو رہا ہوگا لیکن ذرا غور کیجیے تو یہی تبصرہ تذمیم کا پہلو بھی رکھتا ہے۔ ان کے جریدے 'شگوفہ' کے 'مجتبیٰ حسین نمبر' میں مجتبیٰ حسین سے مخمور سعیدی، کمار پاشی اور حامد اکمل کی ایک طویل گفتگو درج ہے، جو کہ 22 ستمبر 1987 کو زبیر رضوی کے دولت کدے پر ہوئی تھی۔ اس گفتگو میں مخمور سعیدی اور کمار پاشی نے مجتبیٰ حسین سے شکایت کی تھی کہ انھوں نے اُن

لوگوں کی آوارگیوں کو' بہت بڑھا چڑھا کر لکھا، لیکن اپنی آوارگیوں کا ذکر اس میں شامل نہیں کیا!' اِس پر مجتبیٰ حسین نے تاویل پیش کی تھی کہ 'پڑھنے والا جان لیتا ہے کہ چونکہ لکھنے والا چشم دید گواہ ہے، اس لیے وہ بھی اس میں شامل ہے۔' لیکن مخمور نے اسے خاطر میں نہ لاتے ہوئے کہا تھا کہ 'نہیں! آپ راوی نظر آتے ہیں، شریکِ کار نہیں! جب کہ آپ ان آوارگیوں میں شامل رہے ہیں۔' کچھ اور شکایتیں بھی کی گئی تھیں، مثلاً:

> کمار پاشی: 'ایسے لطیفے کئی ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر مخمور سعیدی کا جو خاکہ آپ نے لکھا ہے، اس میں بھی بعض لطیفے ایسے ہیں، جن کا میں سمجھتا ہوں کہ مخمور صاحب کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ مثلاً میرے بارے میں جو خاکہ آپ نے لکھا ہے، اس میں ایسے کئی لطیفے ہیں۔'
>
> حامد اکمل: 'یہ دراصل بات بڑھانے کے لیے.....'
>
> مجتبیٰ حسین نے اس گفتگو میں قبول کیا کہ 'تھوڑی سی رنگ آمیزی تو ہے۔' اور ظاہر ہے کہ 'کچھ مبالغہ بھی ہو جاتا ہے۔'

اس گفتگو میں بہت بعد میں آ کر شریک ہوئے زبیر رضوی نے ان کی بات چیت پر یوں تبصرہ کیا تھا کہ:

> زبیر رضوی: 'لیکن مبالغہ.....وہ تو میں نے تمھارے بارے میں لکھا تھا (قہقہہ) کہ مجتبیٰ حسین جب کمار پاشی، زبیر رضوی یا حامد اکمل کے بارے میں کوئی خبر سنا رہے ہوں تو اس کو آپ 75% سے reduse کر لیجیے اور 25% آپ سمجھ لیجیے کہ اس میں مجتبیٰ نے صحیح بات کہی ہے۔'' (اقتباسات وخلاصہ: ص:284 تا 298، 'شگوفہ'، 'مجتبیٰ حسین نمبر'، نومبر 1987ء)

بلراج ورما نے اعتراض کیا تھا کہ مجتبیٰ حسین نے اُن پر لکھے ہوئے خاکے میں ان کی بیوی کو bulky کیوں لکھ دیا تھا، جب کہ وہ موٹی قطعی نہیں ہیں! ستم ظریفی یہ کہ مجتبیٰ حسین نے اپنی تحریر میں یہ بات مسز بلراج ورما کے روبرو کہی ہے، وہ بھی کچھ اس طرح کہ گویا وہ بھی مجتبیٰ حسین کی رائے سے بالکل متفق ہوں! 10؎ وہ bulky رہی ہوں یا نہ رہی ہوں، لیکن کسی خاتون کا اس طرح کی

بات پر متفق ہو جانا قرینِ قیاس نہیں۔

مجتبیٰ حسین کی مزاح نگاری کے زمانہء آغاز کے قریب 1969ء کی بات ہے کہ زینت ساجدہ نے ان کے لکھے ہوئے کسی مضمون کی مبالغہ آرائی پر انھیں آڑے ہاتھوں لے لیا تھا۔ مجتبیٰ حسین رقم طراز ہیں:

''ہم نے نظریں نیچی کر کے کہا 'زینت آپا! مزاح نگار ہونے کی وجہ سے بسا اوقات زیبِ داستاں کی خاطر کچھ نہ کچھ مبالغہ آرائی تو کرنی ہی پڑتی ہے۔' بولیں: 'مگر تُو زیبِ داستاں کے ساتھ کچھ ایسا سلوک کرتا ہے کہ داستاں چھوٹی اور زیب بڑا ہو جاتا ہے۔'

(ص:31، 'زینت ساجدہ' مشمولہ 'مہرباں کیسے کیسے')

اور خود مجتبیٰ حسین نے اپنی مزاح نگاری کے دورِ عروج میں 'راج بہادر گوڑ' پر لکھے ہوئے اپنے ایک خاکے میں اعتراف کیا ہے کہ:

'مجھے یاد ہے کہ جیل سے رہائی کے بعد مخدوم محی الدین کا جو جلوس نکلا تھا، اس سے بڑا جلوس میں نے آج تک نہیں دیکھا بلکہ جوں جوں میری عمر میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے، میرے حافظے میں اس جلوس کی لمبائی بڑھتی ہی چلی جا رہی ہے۔'

(ص:265، 'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں' جلد دوم)

اب یہ ضروری نہیں کہ مجتبیٰ حسین نے اس ایک جلوس ہی کی لمبائی بڑھانے پر اکتفا کیا ہو! مذکورہ بالا حوالوں سے کم از کم اس بات کا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ مجتبیٰ حسین نے اصحابِ خاکہ کی کردار سازی میں کہیں افراط و تفریط سے بھی کام لیا ہے، مبالغہ آرائی بھی کی ہے اور کہیں اپنی ظرافت کے حربوں سے گُل بھی کھلائے ہیں۔ ایسے میں مخدوم کے بارے میں ان کے ایک قول میں خود ان کا نام رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ '.....اس لحاظ سے دیکھا جائے تو مجتبیٰ حسین بہت احتیاط سے برتنے کی چیز ہیں۔'[11]

یوں تو مجتبیٰ حسین اپنے اسلوبِ نگارش کو لطف و انبساط سے معمور کرنے کے ہر ظرافتی حربے سے مسلح ہیں، اس کے باوجود وہ اپنی تحریروں میں لطیفوں کے بجا و بے جا استعمال سے نہیں

چوکتے ۔ جہاں بھی ان کا قلم موضوعِ تحریر شخصیت کی نمائندہ خصوصیات کو اپنے احساس کی سطح پر برتنے سے زیادہ اس کے محض مضحک یا لطیفہ خیز پہلوؤں کو ابھار کر قاری کو گدگدانے پر مائل ہوا ہے، ان کی خاکہ نگاری، ان کی ظرافت نگاری سے مغلوب ہوگئی ہے اور ایسے موقعوں پر کہیں کہیں تو ان کے خاکے، مسخاکے ہوتے ہوتے رہ گئے ہیں، بلکہ چند خاکے، مسخاکے ہو بھی گئے ہیں، مثلاً 'ابراہیم شفیق' وغیرہ۔ ساحر ہوشیار پوری کا خاکہ 'پوری' اور 'ہوشیار' کے سابقے والاحقے، ساحر کی اولین تخلیق 'اصطخر' اور اُن کے مین پاور کنسلٹنگ کے دفتر سے متعلق دل چسپ لطیفوں میں پورا ہو جاتا ہے، لیکن قاری ساحر سے بہت کم مل پاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ کے خاکے میں نارنگ صاحب کے معروف و مقبول ادبی کارناموں اور خصائص کی تفصیل سے زیادہ پُر لطف ماجرا تروں نارنگ کے لطائف کا ہو گیا ہے۔ زبیر رضوی پر لکھے خاکے کا بیشتر (80%) حصہ ان کی دو نظموں یعنی 'یہ ہے میرا ہندستان' اور 'علی بن متقی رویا' کی شہرت اور مقبولیت کے لطائف و ظرائف پر مشتمل ہے۔ ڈاکٹر حبیب اللہ کا خاکہ بھی لطائفِ امراضِ شکم کا مضمون بن گیا ہے۔ مصنف کی لطیفہ پسندی میں کہیں کہیں بات بگڑی بھی ہے۔ مثلاً سلام مچھلی شہری کے خاکے میں ان کے نام کو الٹ پلٹ ادا کرنے والے بیرے کا لطیفہ، کثیفہ بن گیا ہے۔ اسی طرح شاہد علی خاں اور عزیز قیسی کے تذکروں میں بالترتیب 'سموسوں کی گنتی' کا پامال اور 'ایک سال پہلے کا کھانا' کھانے کا بھرتی کا لطیفہ قطعی محظوظ نہیں کرتا۔ مصنف کے ہم عصر و ہم سبق اور پُر تصنع عاشقِ اردو ڈاکٹر رام پرشاد کا اپنی کسی مریضہ سے یہ پوچھنا کہ 'کیا آپ کو اعضا شکنی بھی ہوتی ہے؟' اور کسی مریض کے نسخے میں یہ ہدایت لکھنا کہ 'یہ گولی نصف النہار کھائی جائے' پڑھ کر خیال آتا ہے کہ ان کا مطب کتنے دن چلا ہوگا! لیکن اس کے ساتھ ہی یہ اعتراف کرنا بھی ضروری ہے کہ ان خاکوں میں اللہ میاں کی تصویر (ایم ایف حسین)، خسرو کے گھوڑے کا روٹ (ظ انصاری)، انڈر گراونڈ کا ترجمہ زیرِ زمین اور 'نان وتجیٹیرین فقرہ' (مخدوم محی الدین) گرو گوبند سنگھ کا سکھوں کو بخشا لازمی میک اپ (شر ددت) اور امریکی لطیفے کا کوریائی ترجمہ (خواجہ عبدالغفور) جیسے دل کش لطائف و ظرائف اتنی تعداد میں برمحل زیبِ تحریر بنے ہوئے ہیں کہ ان کی ایک چھوٹی موٹی کتاب بن سکتی ہے۔ مختصر یہ کہ مصنف کے چند ایک خاکے ہی لطیفوں سے معرا ہوں گے۔ انھوں نے اکثر اپنے لطیفہ سازی کے آرٹ سے بات آگے بڑھائی ہے اور وہاں وہ ایک

خاکہ نگار کی بجائے ایک ظرافت نگار کے کارِ منصبی کو نبھانے میں زیادہ کامیاب رہے ہیں۔

کئی خاکے ع۔اصغر سے ملے لیکن اصغر کو نہیں دیکھا' کی مثال بن گئے ہیں۔مثلاً:'ایم ایف حسین' پر لکھا ہوا مضمون ان سے کیے گئے چند پُر لطف سوال و جواب پر مبنی انٹرویو ہے، جسے کسی بھی طرح خاکہ نہیں کہا جا سکتا۔مشتاق احمد یوسفی کے خاکے سے یہی پتا چلتا ہے کہ لندن میں مشتاق احمد یوسفی نے مصنف کی ضیافت تو کی اور انھیں چائے اور آئسکریم بھی پیش کرتے رہے،لیکن کُھل کر نہیں ملے۔شکیل الرحمٰن پر لکھے مضمون میں در بھنگا سے ان کے الیکشن لڑنے اور غیر متوقع طور پر کامیاب ہو جانے کی روداد پر ہی مصنف کی توجہ مرکوز رہی ہے۔ذہین نقوی پر بطرزِ عالب لکھی گئی تحریر، غالب کی سی مکتوب نگاری کا ایک کامیاب چربہ ہے، خاکہ قطعی نہیں۔تاراچرن رستوگی پر لکھی تحریر میں ان کی وفات کے سانحے سے دو ماہ تک غافل رہنے پر اردو دنیا کی بے حسی کو نشانہ بنایا گیا ہے،بس۔کشور ناہید کا خاکہ ان کے دورہء ہند کی کتھا سنانے ہی میں نمٹ گیا ہے۔اسی طرح مسیح انجم،سیدہ شانِ معراج،ڈاکٹر شیام سندر پرشاد،عبدالقدوس، غلام احمد،عزیز آرٹسٹ،سعید بن محمد نقش،شاہد علی خاں،مصطفیٰ بیگ، نارنگ ساقی، انجم عثمانی،حسن چشتی، ف س اعجاز، یوسف امتیاز، سحاب قزلباش،کمال الدین احمد اور نسیمہ تراب الحسن اور اسی قدر نام اور سمجھ لیجیے،جن پر لکھے ہوئے خاکے کافی کمزور ہیں اور اُن میں سے کسی کی شخصیت کا بھرپور نقش نہیں ابھرتا۔کبھی کبھی ایسا بھی تو ہوتا ہے کہ نقش ہی نقاش کو مہمیز نہیں کر پاتا۔شمس الرحمان فاروقی پر لکھی دو تحریروں میں مجموعی طور پر ان کی شخصیت کے خدوخال اتنے نہیں ابھرتے جتنا کہ ان کو مِلے سرسوتی سمان اور ادبی انعامات کی روایت پر تبصرہ آرائی میں زورِ قلم صرف کیا گیا ہے۔اسی طرح اقبال متین کو ملے اتر پردیش اردو اکاڈمی کے پانچ لاکھ روپیوں کے انعام کی تحسین وتہنیت کے ہنگامہء ہائے وہو میں ان کی سیرت وفن کی بات دب کر رہ گئی ہے۔قرۃ العین حیدر، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، سردار جعفری اور رضیہ سجاد ظہیر وغیرہ پر تحریریں وفاتیے کی نوعیت کی ہیں۔اس لیے وہ ان کی شخصیت کی سرسری تصویر کشی اور ان سے ہوئی اپنی چند ملاقاتوں کو بیان کر کے رہ گئے ہیں۔وفاتیوں میں زیادہ گنجایش بھی تو نہیں ہوتی۔فیض احمد فیض کے خاکے میں ان کی شخصیت معدوم ہے،البتہ مصنف نے اپنے زمانہء مہ و سالِ آشنائی کی یادوں اور اردو زبان کو ملی فیض کی تابندہ روایات کو تازہ کرنے پر اکتفا کیا

ہے۔سجاد ظہیر کے خاکے میں مصنف ،بنّے بھائی سے زیادہ بنّے بھائی کی مسکراہٹ پر فدا ہیں۔ انھوں نے ان کی مسکراہٹ کو مونا لیزا کی مسکراہٹ سے زیادہ مسحور کن بتایا ہے۔ یہاں تک لکھ دیا ہے کہ 'بنّے بھائی بہت بڑے ادیب تھے،لیکن ان کی مسکراہٹ ان کے ادب سے بھی بڑی تھی'۔12؎ ظاہر ہے کہ یہ ایک غیر سنجیدہ رائے ہے۔وہ کوئی بہت بڑے ادیب نہیں تھے لیکن ایک اچھے ادیب اور ایک صاحبِ نظر یہ اور باشعور انسان ضرور تھے۔اردو زبان میں ان کا مقام اردو کی سب سے اہم ترقی پسند ادبی تحریک کے بنیادگزار کی حیثیت سے تسلیم کیا گیا ہے نہ کہ ان کے 'بڑے ادب' کی بنا پر۔اعجاز صدیقی کی شخصیت اتنی روکھی تھی کہ مصنف کا قلم بھی اس میں کوئی رنگ نہ بھر سکا۔بس ان ہی چند معلوم باتوں کا علم ہوتا ہے کہ وہ ایک شاعر و مدیر کے خاندان میں پیدا ہوئے پیدائشی مدیر تھے۔وہ جتنی بیماریوں میں مبتلا نہیں ہوا کرتے تھے،اُس سے سوا نت نئے امراض میں خود کو مبتلا بتانے کا انھیں خبط رہا کرتا تھا۔ہاں یہ ایک انکشاف ضرور ہوتا ہے کہ ادبی رسالوں میں شہرت پسند ادبا و شعرا کے گوشوں کی اشاعت کی بدعت کا سہرا مجتبیٰ حسین کے سر بندھتا ہے اور اعجاز صدیقی نے مجتبیٰ حسین کی صلاح و ہدایت پر پوری پلاننگ کے بعد 'شاعر' میں فکر تونسوی کا پہلا ادبی گوشہ شائع کیا تھا۔مجتبیٰ حسین نے نہ صرف فکر تونسوی پر خاکہ لکھا تھا بلکہ اس کے بعد 'شاعر' میں نکلے چار اور ادبی گوشوں کے لیے بھی مضامین لکھے تھے۔13؎

کہا جاتا ہے کہ ایک زمانے میں کتابوں کی رسمِ اجرا کے جلسوں میں مجتبیٰ حسین کی موجودگی اتنی ہی ضروری ہوگئی تھی،جتنی کہ کسی شادی کی محفل میں پنڈت یا مولوی کی۔میرے پیشِ نظر 170 خاکوں میں تقریباً تیس فی صدی خاکے یا خاکے نما مضامین کتابوں کی رسمِ اجرا کی تقریب ہی سے متعلق ہیں۔یہ اور بات ہے کہ ان میں کتابوں کا ذکر ع 'تری ہی بات کی اور تیری بات کی بھی نہیں' کے مصداق ہے۔مجتبیٰ حسین قاری کو کتاب تو کیا کبھی کبھی اطرافِ کتاب تک بھی نہیں پہنچنے دیتے۔نصرت ظہیر کی کتاب 'بقلم خود' کا اجرا کرتے ہوئے انھوں نے اس کتاب سے زیادہ اس کے حسنِ طباعت کا ذکر یوں کیا تھا کہ لوگوں کو لگا ع 'کام سُرمے کا تھا،شہرہ ہے نگاہِ یار کا'۔فیاض احمد فیضی پر لکھے خاکے میں تین چوتھائی حصہ ان کے مجموعہء مضامین 'قند و زقند' اور مصنف کے نام کے ساتھ اٹکھیلیاں کرنے میں صرف ہوا ہے۔فاطمہ تاج پر لکھے خاکے میں ان کی اُس کتاب کا نام

بھی ظاہر نہیں ہو پایا ہے، جس کے ایک مضمون 'چپکے سے' کا مصنف نے ذکر کیا ہے گویا ع تجھے ہی بھول گئے ہم تری خوشی کے لیے! مصنف کی پانچ صفحوں کی خوش بیانی کے بہاؤ میں ان سے صرف چند سطروں کی ملاقات میں فاطمہ تاج ابھری ہیں۔ مظہرالزماں خاں کے خاکے میں سارا ماجرا 'آخری داستاں گو' کی پذیرائی میں ہے، اس لیے قصداً داستانی رنگ اختیار کیا گیا ہے۔ مجتبیٰ حسین نے مظہرالزماں کو علامتی پٹھان قرار دیا ہے، شاید اسی لیے ان ذکر بھی علامتی سا ہو کر رہ گیا ہے۔ بلراج ورما کے خاکے میں بھی بلراج ورما کا ذکر کم اور ان کے جریدے 'تناظر' کی تیاری اور طباعت کی تفصیل زیادہ ہے۔ طرفہ تماشا یہ کہ قاری اس جریدے میں جھانک بھی نہیں پاتا۔ یوں بھی مجتبیٰ حسین کے یہاں کتاب کے تعارف کا معاملہ محض تقریبِ بہرِ ملاقات کی حیثیت رکھتا ہے اور انھوں نے عموماً صاحبِ کتاب کو (تختۂ) مشقِ قلم بنانا پسند کیا ہے۔ ایسے کتنے ہی مضامین ہنگامی دل چسپی کے حامل تو ہیں، مثالی خاکے نہیں۔

کئی خاکوں میں یہ بات محسوس کی جاسکتی ہے کہ مصنف نے موضوعِ تحریر شخصیت کے حقیقی کمالِ فکر و فن کے اظہار میں 'سرسری اس جہان سے گزرے' کا چلن اختیار کیا ہے اور بقدرِ ضرورت توجہ نہیں کی، مگر ان کے دل چسپ معاملاتِ روزگار کے ضمنی قصے سنانے میں انھوں نے زیادہ انہماک برتا ہے۔ خاکہ، چوں کہ ایک مصنف کا کسی شخصیت کے چندہ خارجی و داخلی پہلوؤں کو اپنے تاثرات اور احساسات کے ساتھ آمیز کرنے کے بعد کا نتیجۂ فکر ہوتا ہے، اس لیے یہ تو ظاہر ہے کہ وہ اس شخصیت کو قدرے نئے اور جداگانہ روپ میں سامنے لائے گا، اس لیے کہ اس کی نقش گری میں اب خود مصنف کے تاثرات و احساسات شامل ہو چکے ہیں، لیکن یہ بھی مناسب نہیں کہ اس شخصیت یا فن کار کے بنیادی عناصر یا شناخت کے اہم اشارے مبہم ہو کر رہ جائیں یا قرارِ واقعی جگہ نہ پا سکیں۔ مجتبیٰ حسین نے مغنی تبسم پر لکھے خاکے کو دل چسپ بنانے کے لیے بارہ صفحات کی بے فیض طول بیانی سے کام لیا ہے، جو ہماری مسرت میں کوئی اضافہ کرتی ہے نہ بصیرت میں اور مغنی تبسم کی ادبی حیثیت پر لکھے دو صفحوں میں دو چار باتیں بھی کسی نکتہ وری کی حامل نہیں ملتیں۔ آل احمد سرور نے NCERT میں مصنف کو منتخب کیے جانے میں مدد کی تھی۔ مجتبیٰ حسین نے آل احمد سرور سے اپنی مڈبھیڑ کا دل چسپ ماجرا تو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے مگر وہ ان کی شخصیت

کے خدوخال قطعی نہیں کھول پائے۔ یہ خاکہ ایک مزاح نگار کے تشکر نامے سے زیادہ کچھ نہیں۔

ایک کامیاب تخلیق کی شرائط میں 'وحدتِ تاثر' بھی شامل ہے، جسے ایک کامیاب مصنف اپنے تخلیقی/تحریری عمل میں اپنے مقصد و منشا کے مطابق تعمیر کرتا جاتا ہے۔ مجتبیٰ حسین نے اپنی تبسم آفریں کارفرمائیوں کی دُھن میں اکثر اسے نظر انداز کیا ہے۔ انھوں نے کہیں کہیں اپنی تحریر میں گریز و ارتقا کے مرحلوں میں کم پروائی کا ثبوت بھی دیا ہے۔ مثلاً ابراہیم شفیق ایک معمولی افسانہ نگار تھے۔ وہ سائنس کے طالبِ علم ہونے کے باوجود افسانے لکھا کرتے تھے، جسے مجتبیٰ حسین اور دیگر رفقا مذاق کا نشانہ بنایا کرتے تھے۔ مجتبیٰ حسین نے ان پر لکھے اپنے خاکے میں ان کے پہلے افسانوی مجموعے کا ذکر ایک مدحیہ ٹچ کے ساتھ کرنے کے لیے گریز کا یہ پہلو اختیار کیا ہے:

(مجتبیٰ حسین نے مذاق اڑاتے ہوئے کہا) 'یقیناً یہ اپنے ہر افسانے کو امتحانی نلی میں سے گزارتے ہوں گے یا اسے کسی شکنجے میں کس کر اس کا سائنسی تجزیہ کرتے ہوں گے۔'

اس پر میرا دوست نقی تنویر کہتا: 'یار! میرا تو خیال ہے کہ خود ابراہیم شفیق کو کسی شکنجے میں کس دینا چاہیے۔'

اور ابراہیم شفیق کو آج سچ مچ شکنجے میں کس دیا گیا ہے۔ زندگی کے شکنجے میں، اور زندگی کے اس شکنجے میں کس دیے جانے کے بعد ابراہیم شفیق کو وہ شعور حاصل ہوا ہے جو افسانے کی تخلیق کے لیے ضروری سمجھا جاتا ہے۔'

(ص:143، مشمولہ 'مہرباں کیسے کیسے')

مجتبیٰ حسین نے 1981ء میں شائع ہوئے اپنے ایک خاکے میں ظریفانہ پیرائے میں لکھا ہے کہ:

'.....اُن دنوں تاریخ کو جب تک ناول میں نہیں بدلا جاتا تھا تب تک تاریخ کا عوام تک پہنچنا دشوار ہوتا تھا، یہی وجہ تھی کہ آج سے پچیس تیس برس کی تاریخ میں انارکلی کو جو کلیدی اہمیت حاصل رہی، وہ بے چارے جہاں گیر اور اکبر کے حصّے میں نہ آسکی۔ ادب جب تاریخ پر حاوی ہو جاتا ہے تو اکبر و جہانگیر تو پس

منظر میں چلے جاتے ہیں، البتہ آغا حشر کشمیری اور امتیاز علی تاج زیادہ نمایاں ہوجاتے ہیں۔ (ص:224، خاکہ 'محمد علوی' مشمولہ 'آپ کی تعریف')

شاید یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی تحریروں میں حسبِ ضرورت تاریخی اشاروں سے سجی تلمیحات کو استعمال کرنے کا موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ مثلاً ان کے خاکوں ہی میں ابوالحسن تانا شاہ، ہمایوں کا مقبرہ، محاصرہء گول کنڈا، طغیانیِ موسیٰ (ندی)، حسن گنگو بہمنی اور محمود غزنوی کے سترہ حملوں سے متعلق تلمیحات کئی جگہ دیکھی جاسکتی ہیں۔

حیدرآباد سے متعلق اُن کی ایک پسندیدہ تلمیح عبدالرزاق لاری کی ہے، جو اِن خاکوں میں کئی بار نظر سے گزری، مثلاً جب ایک دفعہ کہیں صاحبِ خانہ کے گھر پر نہ ہونے کی وجہ سے وہاں کی ایک بُڑھیا نے مجتبیٰ حسین پر مکان کا دروازہ بند کردیا تھا تو اسے انھوں نے یوں لکھا ہے کہ بُڑھیا 'دروازے کے ایک پٹ کو بھیڑ کر اور دوسرے کو آدھا کھینچ کر دروازے میں یوں کھڑی ہوگئی جیسے گول کنڈا کے قلعے پر اورنگ زیب کے حملے کے وقت عبدالرزاق لاری قلعے کے دروازے پر کھڑا ہوگیا تھا' 14؎ اور قارئین جانتے ہی ہیں کہ تلنگانہ کی تاریخ میں عبدالرزاق لاری کی وفاداری سنہرے لفظوں میں درج ہے، لیکن اسی جنگ میں اورنگ زیب نے اپنے ایک وفادار کو جو صلہ وفاداری کا دیا تھا، اُس کا بیان بھی دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ہوا یوں کہ جب اورنگ زیب کی فوجیں گول کنڈے کا محاصرہ کیے ہوئے تھیں تو قلعے کے چند شیعہ بزرگوں نے اورنگ زیب کے میر آتش (توپ خانے کے مہتمم) کو جو کہ ایک غالی شیعہ تھا، ورغلانے کی کوشش کی تھی۔ اُنھوں نے اس سے درخواست کی تھی کہ ہندستان کی اس واحد شیعہ حکومت کی بقا کے لیے وہ اتنی بے دردی سے گولہ باری نہ کرے، بلکہ اِدھر اُدھر اس طرح گولے داغے کہ قلعے کی عمارتوں کو نقصان نہ پہنچے۔' میر آتش نے اُنھیں جواب دیا کہ 'میں شیعہ ہونے کے علاوہ بادشاہ کا نمک خوار بھی ہوں۔ تانا شاہ کا کیا ذکر، امام حسین کا لشکر بھی مقابل ہو تو اپنے فرض سے کوتاہی نہ کروں گا۔' یہ دوٹوک جواب سُن کر وہ لوگ تو اپنا سا منہ لے کر چلے گئے، لیکن اس ملاقات کی اطلاع عالم گیر کو اپنے مخبروں سے مل گئی۔ اُس نے میر آتش کو بُلا کر اُس کی زبانی ساری تفصیل سنی اور اُسے وہیں برخاست کردیا۔ میر آتش بڑا حیران ہوا۔ اُس نے اپنا قصور جاننا چاہا تو اورنگ زیب نے جواب دیا: ''تمھاری وفاداری اپنی

جگہ، لیکن امام حسین کی بے احترامی کا قصور نا قابلِ عفو ہے۔'15 غالب نے غالباً ایسے ہی کسی موقع کے لیے کہا تھا ع یہ جانتا اگر تو لُٹاتا نہ گھر کو میں۔

ایک افغانی تلمیح بچّہ ءسقہ' کی بھی اُن کے چند خاکوں میں آئی ہے، مثلاً: '...وہیں یہ بھی پتا چلا کہ سلیمان خطیب ہی گلبرگہ کے بچّہ ءسقہ ہیں۔ سلیمان خطیب زندگی بھر (جامِ سخن سے..... اسیم) گلبرگہ کے لوگوں کی پیاس بجھاتے رہے۔'16 یہاں پر میں سلیمان خطیب کی روح سے معذرت کے ساتھ عرض کروں گا کہ بچّہ ءسقّہ ایک سقّے کی اولاد ضرور تھا، لیکن وہ کسی کی پیاس کیا بجھاتا، اُس کا تو نام سن کر ہی لوگوں کا خون خشک ہو جاتا تھا۔ افغانستان کی تاریخ میں وہ ایک ڈاکو بادشاہ (Bandit King) کی حیثیت سے مشہور ہے۔ اُس نے شاہ افغانستان امان اللہ خان کو بے دخل کر کے کابل اور اس کے کچھ ملحقہ علاقوں پر قبضہ کر لیا تھا۔ اُس کا جنوری تا اکتوبر 1929ء کا دس ماہ کا بدامنی اور خون خرابے سے بھرا ہوا دورِ حکومت یکم نومبر کو اُسے دی گئی موت کی سزا پر ختم ہوا تھا۔ کابل پر قبضے سے پہلے کا وقفۂ انتظار یہ بھی اس نے سقّائی کی بجائے کوہستان اور شاہراہِ ریشم پر سفر کرنے والے کاروانوں کو لوٹنے میں گزارا تھا۔17

مجموعی طور پر مجتبیٰ حسین کی زبان بے عیب نظر آتی ہے۔ روانی بیان اور شگفتگیِ تحریر کا سحر ایسا ہے کہ بہت کم مقام ایسے نظر آئے کہ جہاں ذہن ٹھٹکا ہے اور کوئی لفظ کھٹکا ہے۔ راقمِ تحریر یہاں پر اپنے ایسے ہی چند شبہات کا اظہار کرنا چاہتا ہے حالانکہ عین ممکن ہے کہ راقم کی ہیچ مدانی ہی کی قلعی کھُل کر رہ جائے، پھر یوں بھی راقم ٹھہرا آہنگر زادہ، وہ کہاں اور رموز و آدابِ زبان دانی کہاں! یہاں پر اُسے اپنی حالت مجتبیٰ حسین کے سقّہ زادہ (بچّہ ءسقّہ) سے مختلف نہیں لگتی۔ بچّہ ءسقّہ کو کابل کے تخت پر متمکن ہونے کے بعد دوسرے صوبوں کے حکم رانوں اور قبائل کے سرداروں سے مُراسلت کی ضرورت آ پڑی تو اُسے اپنے جہل اور القاب و آدابِ شاہی سے ناواقفیت کے سبب بڑی دشواری پیش آئی تھی۔ اس کا علاج اس نے یہ ڈھونڈا تھا کہ ایک حکم ران قبیلے (محمد زئی) کی ایک خواندہ دوشیزہ کا اغوا کر کے اُسے اپنی ملکہ بنا لیا تھا اور یوں اپنی مشکل حل کر لی تھی۔18 چونکہ راقمِ تحریر کے لیے ایسی کسی مہم کا سر کرنا ذرا مشکل نظر آتا ہے، اس لیے اپنی کج مج زبان ہی میں یہ شبہات پیش کر رہا ہے۔

1 مجتبیٰ حسین دنیا بھر کے ملکوں کی سیر کر چکے ہیں اور وہاں کے مشہور شہروں کو اپنی نشانی کے طور پر کچھ سکّے وہاں کی ندیوں کی نذر کر آئے ہیں۔ کلکتے کی ہگلی میں پچاس پیسے کا سکّہ اُچھالنے کے بعد لکھتے ہیں: ''...میں نے تو لندن کی ٹیمز، پیرس کی سین، نیویارک کی ہڈسن، ماسکو کی مسکاوا اور لینن گراڈ کی نیواندی میں بھی اپنا سرمایہ اسی طرح مشغول کر رکھا ہے''۔ 19؎ یہاں 'مشغول' کا استعمال کھٹک رہا ہے۔ 'غرقاب' اگرچہ سامنے کا لفظ تھا، لیکن میرا دل کہتا ہے کہ یہاں اُن کے قلم سے 'ڈبو رکھا ہے' نکلتا تو کتنا اچھا ہوتا!

1 ان کے ایک خاکے میں ایک ہی صفحے پر دو جگہ 'روزن دان' نظر سے گزرا تو ذہن کھٹکا، مثلاً: ''...کھڑکیاں، روزن دان اور دروازے بنائے۔''20؎ متداول لغت کی کتابوں میں یہ لفظ کہیں نہیں ملا۔ لگتا ہے کہ 'روشن دان' کے قیاس پر رواروی میں قلم سے 'روزن دان' نکل گیا ہوگا۔ مفرد لفظ 'روزن' بجائے خود 'سوراخ' اور 'جھروکے' کے معنی کا متحمل ہے اور 'دان' کے لاحقے کا محتاج نہیں۔

1 قاضی سلیم کے تذکرے میں ایک جگہ درج ہے: ''اُنھیں جس اسپتال میں شریک کرایا گیا۔''21؎

1 پروفیسر شمیم علیم کے بارے میں رقم طراز ہیں: ''علیم کی سلیقہ مندی، سگھڑ پن اور رکھ رکھاؤ کو دیکھ کر یہ تمنا بھی دل میں پیدا ہوتی ہے کہ اے کاش علیم لڑکی ہوتے اور ہماری شادی اُن سے ہوتی (کیا کریں ہر جگہ معاملہ مقدرات کا پیدا ہو جاتا ہے۔)'' 22؎، اسی صفحے پر ایک اور مثال موجود ہے: ''...قدرت مقدرات کے معاملے کس طرح طے کرتی ہے''۔ یہاں 'مقدر' کی جمع کا صیغہ کچھ بھلا نہیں لگتا، پھر ضروری نہیں کہ علیم کے دل میں بھی یہ تمنا رہی ہو! اس لیے معاملہ 'مقدر' کا رہا ہوگا یا پھر کیا پتا 'مقدرت' کا رہا ہو!

1 حکیم یوسف حسین خاں کے خاکے میں لکھا ہے کہ: 'اسی شاعری کے چکر میں اُن کے مطب کے اتنے چکر کاٹ چکا ہوں کہ لوگ اب خواہ مخواہ ہی مجھے دائم المریض سمجھنے لگے ہیں۔'23؎ 'دائم المریض' کے معنی ہوں گے 'ہمیشہ رکھنے والا مریض'، بقول مؤلف 'قاموس الاغلاط' یہ کسی دواخانے کی صفت ہو سکتی ہے، مریض کی نہیں۔ جو شخص ہمیشہ بیمار رہتا ہو، اُسے 'دالم المرض' کہیں گے۔

1 سلیمان خطیب کے خاکے میں ایک مقام پر لکھا ہے: ''ایک دن ہماری جماعت کے طلبا

سے کہا گیا کہ اُنھیں پینے کے پانی کی سربراہی کے نظام سے واقف کرانے کے لیے فلٹر بیڈس لے جایا جائے گا۔'' اسی طرح آر کے لکشمن کے خاکے میں بھی درج ہے: ''سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ بجلی بار بار کیوں فیل ہو جاتی ہے۔ پانی کی سربراہی کیوں بند ہو جاتی ہے۔'' 24؎

'سربراہی' کا یوں استعمال مصنف کے یہاں اُن کی کالم نگاری کے ابتدائی زمانے سے جاری ہے۔ میرا خیال ہے کہ 'سربراہی' کی جگہ 'فراہمی' کا لفظ موزوں ہے۔ 'سربراہی' کا لفظ سرداری اور حاکمیت کے معنوں میں تو مستعمل ہے، انتظام وانصرام کے معنوں میں نامانوس لگتا ہے۔

1 کشمیری لال ذاکر نے ہندستان کے نمائندہ مزاح نگاروں کو ایک محفل میں اِکٹھا کیا تھا، اس پر لکھا ہے: ''مینڈکوں کو ایک پنسیری میں پکڑنا بہت دشوار ہوتا ہے مگر کشمیری لال ذاکر نے یہ کام کر کے دکھا دیا تھا۔'' 25؎ 'پنسیری' کا یہ استعمال یوں محلِّ نظر ہے کہ 'پنسیری' پانچ سیر کے باٹ کے لیے مستعمل رہا ہے اور یہی معنی ڈنکن فاربس کی ڈکشنری اور دیگر لغات میں ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں۔ اگر مصنف نے یہی معنی مراد لیے ہیں تو 'پنسیری تلے لانا' یا 'پنسیری میں سمیٹنا' سے یہ بات زیادہ واضح ہو جاتی کہ مینڈکوں کو کسی شے (ڈبے وغیرہ) میں سمیٹ کر پانچ سیر کے باٹ سے قابو میں لانا بہت دشوار ہوتا ہے۔

1 ظفر پیامی کے بارے میں رقم طراز ہیں: ''حیرت ہوتی ہے کہ زندگی کی پچپن خزائیں دیکھنے کے باوجود اُنھوں نے نہ جانے کس طرح اپنے بچپن کی مخصوص مسکراہٹ کو اب تک اپنے ہونٹوں پر سجا رکھا ہے۔'' 26؎ اس عبارت میں زبان کا تو نہیں بیان کا اہمال کھٹک رہا ہے۔ 'پچپن' اور 'بچپن' کے صوتی لطف سے انکار نہیں، لیکن ہر خزاں کے ساتھ بہار بھی تو وابستہ ہے اور اُن کے خاکے سے بھی نہیں جھلکتا کہ موصوف کی زندگی کے موسموں میں بہار کا کہیں گزر نہیں، بلکہ واقعہ یہ ہے کہ اُن کی زندگی کافی پُر بہار گزر رہی تھی۔

1 مجتبیٰ حسین نے ایک خاکے میں لکھا ہے: ''ہمارے ایک پنجابی دوست تھے، وائی پی چڈھا.... ایک دن ہمارے پاس یہ فریاد لے کر آئے کہ اُن کا ایک بے حد اہم کام دفتر میں اٹکا ہوا ہے، جس کی عاجلانہ یکسوئی کے لیے وہ منت مانگنے کے ارادے سے خواجہ اجمیری کے آستانے پر حاضری دینا چاہتے ہیں۔'' 27؎ دیکھا جا سکتا ہے کہ یہاں پر 'یکسوئی' کا لفظ قطعی بے جوڑ ہے۔

اس کی جگہ 'واگزاری' یا 'تکمیل' یا 'توجہ طلبی' یا پھر 'تصفیے' یا 'سلٹانے' کے مفہوم کے حامل کسی لفظ کی ضرورت ہے۔

1 'وتیرہ 28ء کے اِملے میں 'ط' کی بجائے 'ت' دیکھ کر خوشی ہوئی، لیکن 'ٹھیکہ'، 'سمجھوتہ'، 'تماشہ' اور 'دھوکہ' جیسے لفظوں کے اخیر میں الف کی بجائے غیر صوتی ہائے ہوّز کو دیکھ کر اور 'پروا' کی بجائے ہر جگہ 'پرواہ' دیکھ کر جو ناخوشی ہوئی اسے وہ خاطر میں لائیں گے! اس کی امید ذرا کم ہی ہے۔ اگرچہ مجتبیٰ حسین کی زندگی کا بڑا زمانہ حیدرآباد اور دہلی جیسے دو شہروں میں منقسم رہا ہے، لیکن اُنھیں اردو اِملے کے باب میں آٹھ دہائی قبل کے حیدرآباد میں اصلاحِ املا کے پیش رو عبدالستار صدیقی کی سفارشات گوارا ہیں، نہ ہی دہلی میں تقریباً چار دہائی گزار چکے رشید حسن خاں کی نظمِ اِملا کی کوششیں۔ مجتبیٰ حسین نے ایک بار اپنے روایتی املے کے دفاع میں رشید حسن خاں کے کسی اعتراض کو رد کر دیا تھا تو راقم کس گنتی میں ہے! اُنھوں نے رشید حسن خاں مرحوم کے شاہ جہاں پور منتقل ہونے کی نسبت سے ایک وداعی جلسے میں جو کہ 'انجمن ترقی اردو' کے 'اردو گھر' میں منعقد ہوا تھا، کچھ احباب کو احتیاطاً یہ تاکید بھی کر دی تھی کہ 'وہ اُنھیں صرف اس جلسے میں وداع کرنے پر اکتفا نہ کریں بلکہ دوسرے دن اسٹیشن پر جا کر بھی اُنھیں وداع کر آئیں۔ نادر شاہ بھی جب دہلی سے ایران واپس جا رہا تھا تو بادشاہِ وقت محمد شاہ اُنھیں وداع کرنے کے لیے شہر کی فصیل سے باہر تک گیا تھا کہ موصوف کہیں واپس نہ آ جائیں۔' 29ء

1 اُن کی تحریروں میں ہر جگہ 'ممنون و مشکور' بجائے ممنون و شاکر، 'ناراضگی' بجائے ناراضی اور 'سینکڑوں' بجائے 'سیکڑوں' دیکھ کر بھی جی جلا ہے، لیکن چونکہ ہمارے بزرگ مجتبیٰ حسین نے اِس امر میں خود اپنے بزرگوں مثلاً مولانا محمد حسین آزاد اور علامہ شبلی کی پیروی کو مقدم رکھا ہے، اس لیے اپنے جی کی جی ہی میں رکھنے میں عافیت ہے۔ اور ہاں! ان کے مضمون 'ایم ایف حسین' (مشمولہ: 'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'، جلد دوم) میں نجانے کیوں دونوں ہی جگہ غیر ضروری طور پر علامتِ وقفہ دے دی گئی ہے، جیسے کہ وہ ایک نہیں، تین شخص ہوں!

کہیں مجتبیٰ حسین کو یہ گِلہ نہ ہو کہ ع ستم ہے لفظ پرسوں میں گھر گیا ہوں میں! راقم اِس فہرست کو یہیں سمیٹنا چاہتا ہے، پھر یہ بھی ملحوظ رہے کہ اُن کے ہزاروں صفحات کے لٹریچر میں چند

تسامحات مل بھی جائیں تو وہ کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ اگر چہ جی چاہتا ہے کہ ہمارے بزرگ ادیب، اپنا ایک عرصے سے رکھ چھوڑا ہوا قلم اُٹھا کر ہم خُردوں کے ایسے شبہات کو دور کر دیں تو کتنا اچھا ہو!

جیسا کہ ذکر آچکا ہے کہ مجتبیٰ حسین نے کثیر تعداد میں خاکے یا خاکہ نما مضامین لکھے ہیں، ان میں مثالی اور اعلا درجے کے خاکوں کی تعداد کسی طرح بھی بیس پچیس سے کم نہ ہوگی اور یہ تعداد اردو کے کئی مشہور خاکہ نگار ادیبوں کے منتخب خاکوں سے گھٹ کر نہیں، اس لیے بجا طور پر ان کا نام اردو خاکہ نگاری کی تاریخ میں خاص اہمیت کا حامل رہے گا۔ پھر اگر ہم یہ بنیادی حقیقت بھی ملحوظ رکھیں کہ مجتبیٰ حسین فطری طور پر ایک ظرافت نگار ہیں اور صنفِ خاکہ وغیرہ تو ان کے تحریری وسیلے ہیں، تو احساس ہوتا ہے کہ اس حیثیت سے وہ ہر جگہ کتنے کامیاب ہیں۔

دیکھا جائے تو حالی کے 'حیوانِ ظریف' کی سرشت کو وہ روزِ ازل ہی سے اپنے عناصرِ ترکیبی میں سمو لائے ہیں۔ قوم پرستی کے جذبات انھوں نے ورثے میں پائے ہیں اور اپنا نصف صدی کا ادبی سفر انھوں نے ترقی پسندی کے دوش بدوش طے کیا ہے۔ اپنے اس طویل سفر میں مجتبیٰ حسین نے جس طرح سے اپنی تحریروں میں اپنے فکر و نظر کی کشادگی و طرح داری کو اور اپنے اسلوبِ نگارش میں شگفتگی و تازہ کاری کو برقرار رکھا ہے، اُن کے معاصر ادیبوں میں اور کسی کے یہاں کیف و کم کی ایسی تونگری کی مثال کم ہی ملے گی۔

ایک بار مجتبیٰ حسین، رشید احمد صدیقی کے گھر کے سامنے سے گزر رہے تھے تو اُن کی نظر اُن کے مکان کے اُن پودوں پر ٹک گئی جو کہ رشید احمد صدیقی کے شوقِ باغبانی نے لگائے تھے۔ مجتبیٰ حسین نے تصور کیا کہ جیسے وہ بھی اُن کے باغ میں لگا ہوا ایک پودا ہیں اور اس احساس کی لطافت نے انھیں سرشار کر دیا تھا۔ 30 سچ پوچھیے تو وہ رشید احمد صدیقی کی روایات کی توسیع ہیں، کیا بہ لحاظ موضوع، کیا بہ لحاظِ اسلوب۔ رشید احمد صدیقی نے اردو زبان کے کاروانِ ظرافت کو جہاں چھوڑا تھا مجتبیٰ حسین نے اسے بہت آگے بڑھایا ہے اور اب وہ کسی باغ کا پودا نہیں ہیں بلکہ ایک ایسا تناور درخت ہیں، جس کے گھنے سائے میں رہروانِ ادب کے لیے نہ صرف بڑی فرحت و راحت ہے بلکہ تمتع اندوز ہونے کا وافر سامان بھی۔

مصادروحواشی:

1: ص: 13،(مقدمہ)'مجتبیٰ حسین کی خاکہ نگاری' از:حسن چشتی،مشمولہ'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'جلددوم،مطبوعہ 2004ء

2: ص:138'مجتبیٰ حسین'مشمولہ:'مجتبیٰ حسین فن اور شخصیت'مرتبہ محمد کاظم

3: ص:128،'مہرباں کیسے کیسے''،مرتبہ سید امتیاز الدین،مطبوعہ 2009ء

4: ص:33 ،'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'جلددوم،مرتبہ حسن چشتی

5 : ص:152'آپ کی تعریف'

6: ص:204،'مہرباں کیسے کیسے'

7: ص:295،'مہرباں کیسے کیسے'

8 : ص:73-72 ،مشمولہ'مہرباں کیسے کیسے'

9: ص:12،پیش لفظ'میرا کالم'،از:مجتبیٰ حسین،مطبوعہ:2011ء

10: ص:324،'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'(جلددوم)

11: ص:22'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'جلددوم میں درج ہے:'اس اعتبار سے مخدوم بہت احتیاط سے برتنے کی چیز تھے۔'

12: ص:27،'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'،جلددوم

13: ص:77،'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'جلددوم،نوٹ:مجتبیٰ حسین نے اپنی تحریک سے اعجاز مرحوم سے شروع کرائی گئی اس بدعت کو اپنا اعزاز قرار دیا ہے۔

14: ص:208،خاکہ'حسن الدین احمد'مشمولہ'مہرباں کیسے کیسے'،مزید مثال:ص:158،خاکہ 'عزیز قیسی'مشمولہ'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں'(جلددوم)،

15: بحوالہ مولوی عبدالحق،مشمولہ'قومی زبان'(کراچی)' مولوی عبدالحق نمبر'بابتہ اگست 1964

16: ص:146،خاکہ'سلیمان خطیب'مشمولہ'آپ کی تعریف'از:مجتبیٰ حسین،مطبوعہ 2014

17 : 'afghanland.com' & 'wikipedia' '(بچہ ءسقہ تاجیک نسل سے تھا۔اس نے کابل کے تخت پر بیٹھنے کے بعد حبیب اللہ خان کلاکانی کا ٹائٹل اختیار کیا تھا۔اس کی سوانح عمری میں لکھا

ہے کہ 'وہ امان اللہ خان تھا نہ کوئی محمد زئی سردار، نہ ہی وہ یہ جانتا تھا کہ بادشاہ کس طرح زیست کرتے ہیں؟ وہ تو ایک ڈاکو تھا جو بادشاہ بن گیا تھا' جنرل محمد نادر خان (محمد نادر شاہ) نے اس کی حکومت کا تختہ پلٹ کرا سے فائرنگ اسکواڈ کے حوالے کر دیا تھا۔ اسیم)

18: Habibullah Kalakani- 'afghanland.com'

19: ص:245، خاکہ 'ف س اعجاز' مشمولہ 'مہرباں کیسے کیسے'

20: ص:317، خاکہ 'عزیز سے عقیل تک' مشمولہ 'مہرباں کیسے کیسے'

21: ص:115، 'آپ کی تعریف'، از: مجتبیٰ حسین، مطبوعہ: 2014ء، مزید مثال: ص:28، 'مہرباں کیسے کیسے'

22: ص:259، مشمولہ 'مہرباں کیسے کیسے'

23: ص:176، مشمولہ 'مجتبیٰ حسین کی بہترین تحریریں' جلد دوم

24: باترتیب ص:146، 289، مشمولہ 'آپ کی تعریف'

25: ص:196، مشمولہ 'مہرباں کیسے کیسے'

26: ص:87، مشمولہ 'آپ کی تعریف'

27: ص:223، مشمولہ 'مہرباں کیسے کیسے'

28: ص:51، کتاب 'میرا کالم'

29: ص:213 ، خاکہ 'رشید حسن خاں' مشمولہ 'آپ کی تعریف'

30: ص:33، 'آپ کی تعریف'

ممتاز محقق و نقاد جناب اسیم کاویانی پیشے سے تاجر ہیں اور ممبئی میں مقیم ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:112-122
Dr. Mustafa Ali Khan Fatimi, Maharaja Shaad aur Allama Iqbal ke khutoot
مصطفیٰ علی خاں فاطمی

مہاراجہ شاد اور علامہ اقبال کے خطوط

گذشتہ صدی عجیب تاریخ ساز صدی تھی۔ کئی نتیجہ خیز انقلابات آئے۔ کسی کے ہاتھ سے سونے کی چڑیا نکل گئی تو کسی نے سونے کی چڑیا کے پر کتر ڈالے۔ یورپ میں دو عالمی جنگوں نے نسلوں کو تباہ کیا' ملکوں کو اجاڑ دیا' ان کے باشندوں کو مٹا دیا۔ اس صدی میں ایسی ایسی شخصیتیں' سیاست داں اور ان سے پڑھ کر اقلیم سخن اور ممالک' ادب میں پیدا ہوئیں کہ ان جیسی یا اس پایہ کی شخصیتوں کو دیکھنے ''انکھیاں ترستیاں ہیں''۔ اس زمانے میں برطانوی حکومت کے زیر سایہ کئی دیسی ریاستیں بھی تھیں جن میں راجے' رجواڑے والئی سمتاں اور نیم خود مختار جاگیر دار تھے۔ مسلم حکمرانوں میں ریاست حیدرآباد دکن سب سے بڑی دیسی ریاست تھی جو ایک مثالی اور ممتاز مملکت سمجھی جاتی تھی۔ یہاں نہ صرف والئی ریاست کی شاہانہ شان وشوکت قائم تھی بلکہ امراء اور عمائدین بھی دوسری ریاستوں کے حکمرانوں کے مقابل زیادہ نہیں تو برابری کا درجہ رکھتے تھے۔

مہاراجہ سرکشن پرشاد' ریاست حیدرآباد دکن کی ایسی ہی نادر الوجود ہستیوں میں سے ایک تھے۔ نواب میر محبوب علی خاں آصف جاہ سادس کے جان نثار اور ان کے فرزند نواب میر عثمان علی خاں آصف سابع کے وفادار' ملکی معاملات میں ممتاز' امیر بے مثال اور فنون لطیف' شاعری' سخن پروری' نثر نگاری وانشا پردازی میں باکمال۔ عوام اور خواص میں یکساں مقبول۔ غریبوں کے حمایتی' دردمندوں اور محتاجوں کے مرجع و ماویٰ۔ عوام کے حق میں حاتم طائی ثانی۔ اہل علم وفن' شاعر و ادیب' ان کے سنگ آستاں کو 'پارس' مانتے تھے۔ فقیر شادؔ کا سنگِ آستاں جس نے چھولیا' اس کا نام روشن ہوگیا۔ بڑے بڑے عالم فاضل' شاعر اور ادیب' مہاراجہ کے علمی تبحّر' ان کے قلم کی ہمہ جہت

روانی کا لوہا مانتے تھے۔ ساتھ ہی ان کے اخلاق، عالی ظرفی، فراخ دلی کے بھی گرویدہ تھے۔ شاید اسی لیے مہاراجہ شاد کے دوست، احباب اور ملاقاتیوں کا ایک وسیع حلقہ بن گیا تھا۔ خود ان کے روابط ایسے تھے کہ ریاست حیدرآباد اور بیرون ریاست ہم عصر اور اہم شخصیتوں کا ایک وسیع حلقہ بن گیا تھا۔ ان میں سے ہر ایک اپنے اپنے فن اور کمال میں مستند مقام کے حامل تھے۔ ایسی شخصیتوں کی ایک طویل فہرست ہوسکتی ہے مگر یہاں چند نام گنائے جاسکتے ہیں: ظفر علی خاں، تلوک چند محرومؔ، نیاز فتحپوری، علامہ نظم طباطبائی، لبیبؔ دہلوی، ریاض خیرآبادی، عبدالحلیم شررؔ، آغا شاعر قزلباش، مہاراجہ پرتاب گڑھی، مہاراجہ دھن راج گیرجی، راجہ نرسنگ راج عالی، تراب یار جنگ سعیدؔ، اختیار جنگ مینائی، حبیب کنتوری اور ان کے فرزند ضامن کنتوری، علامہ شبلی نعمانی، الطاف حسین حالیؔ، رتن ناتھ سرشارؔ، کاظم علی باغؔ، ضیا یار جنگ ضیاؔ، مشرف جنگ فیاضؔ، عزیز یار جنگ، جمال الدین نوریؔ اور آقا سید علی شوستری وغیرہ۔ ان میں اکبرالہٰ آبادی، سر محمد اقبال، نیاز فتحپوری، ہوش بلگرامی اور دیگر شعراء سے مہاراجہ کی خط و کتابت خاص اہمیت رکھتی ہے۔

مہاراجہ کی ڈیوڑھی میں ایک شخصی دفتر بھی تھا اور اس میں ڈاکٹر محمد اقبال اور دیگر مشاہرین سے مہاراجہ شادؔ کی خط و کتابت کا ایک بہت بڑا ذخیرہ محفوظ بھی تھا۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ نے شاد و اقبال کی خط و کتابت کو مرتب کر کے 1942ء میں شائع کیا تھا۔ بیسویں صدی کی عبقری شخصیت، شاعر مشرق، ترجمان حقیقت علامہ اقبالؔ سے مہاراجہ شادؔ کو قلبی محبت تھی جس میں دونوں کے اجداد کی لاہور (پنجاب) کی ہم وطنی کا بھی دخل ہے۔ دونوں نے دو صدیوں میں سورج کو اترتے چڑھتے دیکھا۔ دونوں علم دوست اور فراخ دل تھے۔ اقبال کشمیری نژاد برہمن اور مہاراجہ کھتری (کایستھ) تھے۔ دونوں علم دوست تھے۔ ویدانت اور اسلام کے نظریات سے واقف، قرآن، حدیث اور تاریخ مذاہب پر ان کی گہری نظر تھی۔ چنانچہ ڈاکٹر زورؔ کے مرتبہ مجموعہ خطوط سے شادؔ اور اقبالؔ دونوں کی مشترکہ خصوصیات کھل کر سامنے آتی ہیں۔ مہاراجہ نے اقبال کے موصولہ خطوط میں جگہ جگہ آیات قرآنی اور احادیث نبویؐ اور استناد و استنباط کیا ہے۔ اقبال اور شاد کی ملاقاتیں کچھ زیادہ نہیں رہیں مگر الخط نصف الملاقات کا سلسلہ 1910ء سے 1927ء تک جاری رہا بلکہ ممکن ہے کہ اس سے بھی زیادہ عرصہ تک رہا ہو مگر ڈاکٹر زورؔ کی مرتبہ کتاب ''شاد و اقبال'' میں

اقبال کے نام مہاراجہ شاد کے آخری خط کی تاریخ 4/جنوری 1927ء مندرج ہے۔

حیدرآباد دکن میں شاؔد سے اقبالؔ کی پہلی ملاقات 1910ء میں ہوتی ہے، جب ان کی عمر 33 سال تھی اور مہاراجہ 47 سال کے تھے۔ اس وقت اقبال مہاراجہ بہادر کی مہمان نوازی سے مستفیض اور ممنون ہوئے اور لاہور واپس جا کر مہاراجہ کی شان میں ایک قصیدہ لکھ بھیجا۔ جس میں حیدرآباد دکن کی بھی دل کھول کر تعریف کی ہے:

نور کے ذروں سے قدرت کے بنائی یہ زمیں
آئینہ ٹپکے دکن کی خاک اگر پائے فشار
مسند آرائے وزارت راجہ وکیواں چشم
روشن اس کی رائے روشن سے نگاہ روزگار
ہے یہاں شان امارت پردہ دار شان فقر
دست وقف کارفرمائی و دل مصروف یار

اس پہلی ملاقات نے ملک کی دو عظیم ہستیوں کو ایک جان کر دیا۔ دوسری ملاقات تین سال بعد (جولائی 1913ء میں) اس وقت ہوئی جب مہاراجہ پنجاب (لاہور) گئے جو شاؔد کے جد مہاراجہ چندو لال کا بھی وطن تھا۔ بتاریخ 22/ جولائی 1923ء کھتریوں کی طرف سے انہیں ''ایڈریس'' پیش کیا گیا جس کا تفصیلی ذکر مہاراجہ نے اپنے روزنامچۂ سیرِ پنجاب میں کیا ہے۔ ایک عظیم الشان جلسہ 24/جولائی کی شام میں مہاراجہ شاد کے استقبال کے لیے لاہور میں منعقد کیا گیا جس میں اقبال بھی شریک ہوئے تھے اور تقریر بھی کی تھی۔ ڈاکٹر زؔور لکھتے ہیں کہ اس ملاقات نے دونوں (شاد و اقبال) کے تعلقات کو اور بھی استوار کیا اور ان کی آپس میں مراسلت کے ذریعہ اکثر نصف ملاقات ہوتی رہی (صفحہ 4، شاد و اقبال)۔

اپنے ایک خط مورخہ 10/اکتوبر 1917ء میں مہاراجہ اپنے علاتی بھائی راجہ گوبند پرشاد کے انتقال کی اطلاع دیتے ہوئے بڑے ہی افسوس کے ساتھ لکھتے ہیں:

''متوفی کی ابھی شادی بھی نہیں ہوئی تھی۔ میرا ارادہ تھا کہ ماہ ربیع الاول میں اس کے فرض سے سبکدوش ہو جاؤں مگر افسوس کہ چار مہینے قبل (ذی قعدہ) میں وہ عروس

اجل سے ہمکنار ہو گئے ..... عبرت ہوتی ہے جب ہم انسانی زندگی میں قضا و قدر کے احکام کے نتیجہ پر نظر ڈالتے ہیں..... مگر میں نے نتیجہ پر زیادہ غور کیا تو حاکم قضاوقدر کے اسلامی دستور کے تعلق کا یہ فقرہ پڑھ لیا ''کل من علیہا فان ویبقیٰ وجہہ ربکَ ذوالجلال والاکرام'' یہی فقرہ وجہ تسلی ہو جاتا ہے اللہ بس باقی ہوس۔''

جواب میں اقبال، جس طرح تسلی دیتے ہیں وہ کئی لحاظ سے قابل غور ہے جس سے اقبال کی وسیع المشربی، وسعت قلبی کا اندازہ ہوتا ہے۔ لکھتے ہیں:

''راجہ گوبند پرشاد مرحوم و مغفور کی خبر رحلت معلوم کر کے افسوس ہوا۔ اللہ تعالیٰ ان کو غریق رحمت کرے اور آپ کو صبر جمیل عطا کرے۔ کتنے رنج و قلق کی بات ہے کہ ایسا نوجوان اس دنیا سے ناشاد جائے لیکن گوبند پرشاد باقی ہے اور جدائی محض عارضی ہے۔''

اقبال کے خطوط سے خود ان کی بعض تصنیفات کے مراحل کا پتہ چلتا ہے۔ 16/اکتوبر 1916ء کے خط سے پتہ چلتا ہے کہ اقبال لاہور کورٹ کی تعطیلات گزارنے کے لیے پنجاب کے ایک گاؤں گئے۔ وہیں انہوں نے مثنوی ''اسرار خودی کے حصہ دویم کا کچھ حصہ لکھا اور ایک نظم کا پلاٹ ''اقلیم خاموشاں'' تیار کیا جو اردو میں لکھی جانے والی تھی۔ جوابی خط میں مہاراجہ ''اقلیم خاموشاں'' سے اپنی دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں۔ عام طور سے اقبال کے تعلق سے یہ خیال کیا جاتا ہے کہ وہ جاہ و حشمت اور عہدہ و اعزاز سے کوئی مطلب نہ رکھتے تھے مستغنی قسم کے آدمی تھے مگر مہاراجہ شاد کو لکھے گیے ایک طویل خط میں لکھتے ہیں:

''مخبر دکن سے معلوم ہوا کہ حیدرآباد ہائی کورٹ میں چیف جسٹس کی مخلوعہ جائیداد پر چند نام حضور نظام کے سامنے پیش ہوئے ہیں جن میں ایک نام اقبال کا بھی ہے۔ یہ اطلاع ملنے پر اس خط میں انہوں نے مہاراجہ کو یہ تو نہیں لکھا کہ ''ان کی سفارش کی جائے'' مگر یہ ضرور لکھتے ہیں کہ وہ اس عہدے پر تقرر کے لیے کس کس میدان میں پورے اترتے ہیں۔ چنانچہ اپنی تمام تر تعلیمی قابلیت، ملازمتوں کی تفصیلات، عربی دانی، فارسی میں مہارت، لندن یونیورسٹی، الہ آباد اور پنجاب کی جامعات کی تفصیلات لکھی ہیں اور مہاراجہ سے یہ بھی

خواہش کی ہے کہ یہ تمام امور سرکار کے گوش گزار کرنا ضروری ہے۔''

ایک اور خط مورخہ 14/اگست 1917ء میں اقبال مہاراجہ کو لکھتے ہیں کہ حیدری صاحب (سر اکبر حیدری) نے اقبال کو قانون کی پروفیسری پیش کی ہے اور یہ بھی دریافت کیا ہے کہ پرائیویٹ پراکٹس کی بھی ساتھ ساتھ اجازت دی جائے تو کیا تنخواہ لوگے۔ اس سلسلے میں ان کے خط کا یہ اقتباس پیش کرنا ضروری ہے:

''مجھے یہ معلوم نہیں کی میر مجلسی' عدالت العالیہ کی خالی ہے۔ اس کے تعلق سے انہوں نے اپنے خط میں اشارہ کیا ہے۔ لیکن اگر ایسا ہے ہو جائے تو میں قانون کی پروفیسری اور پراکٹس پر ترجیح دوں گا۔ آپ سے حیدری صاحب ملیں تو برسبیل تذکرہ ان کی توجہ اس طرف دلائیں۔''

جواب میں شاؔد لکھتے ہیں کہ ''حیدری صاحب سے اگر میری ملاقات ہوئی اور اس بارے میں کچھ ذکر آیا تو ضرور اقبال کا طرفدار رہوں گا۔'' مورخہ 22/اگست 1917ء۔

اقبال اور شاد کی والہانہ محبت کا اندازہ اقبال کے اس خط سے ہوتا ہے' جس میں وہ لکھتے ہیں کہ ''حیدری صاحب کی خدمت میں عریضہ لکھا ہے اگر اللہ کو منظور ہوا اور معاملہ طے ہو گیا تو اقبال ہوگا اور آستانۂ شاد۔'' شبیر حسن خاں جوش کا ہمیشہ یہ دعویٰ رہا کہ وہ حیدرآباد آئے مگر کسی کی سفارش سے نہیں آئے۔ 14 جنوری 1924ء کو اقبال نے مہاراجہ بہادر کے نام ایک خط لکھا جس میں جوش ملیح آبادی کی سفارش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''یہ نوجوان نہایت قابل اور ہونہار شاعر ہیں۔ میں نے ان کی تصانیف کو ہمیشہ دلچسپی سے پڑھا ہے۔ خداداد قابلیت کے علاوہ لکھنؤ کے ایک معزز خاندان سے ہیں جو اثر و رسوخ کے ساتھ لٹریری شہرت بھی رکھتا ہے۔ مجھے امید ہے کہ سرکار اُن کے حال پر نظر عنایت فرمائیں گے اور اگر ان کو کسی امر میں سرکار عالی کے مشورے کی ضرورت ہوگی تو اس سے دریغ نہ فرمائیں گے۔''

سرکار والا کی شرفا پروری کے اعتماد پر اس درخواست کی جراءت کی گئی ہے۔

آصف سادس حضور نظام میر محبوب علی خاں کے دور میں دوسری مرتبہ جب شاد اپنی سابقہ

خدمت پیشکاری اور افواج آصفی کی معینِ المہامی سے سرفراز کیے گئے تو امرائے عظام میں مدارالہامِ وقت اور نواب سرخورشید جاہ، امیر پائیگاہ کے بعد تیسرا درجہ مہاراجہ کشن پرشاد کا قرار پایا تھا۔ حضور نظام سے وفاکشی اور متعلقہ وزارتِ افواج کے حسن انتظام کے پیش نظر اعلیٰ حضرت محبوب علی خاں نے بارگاہِ خسروی میں طلب فرمایا اور مدارالمہامی (وزیرِاعظم دولت آصفیہ) کے عہدہ پر سرفراز فرمایا۔ مہاراجہ نے وزارتِ عظمیٰ کے دور میں کئی انتظامی شعبوں میں اصلاحات نافذ کیں۔

دوسری مرتبہ جب شاد، صدارت عظمیٰ کے منصبِ جلیلہ پر فائز ہوئے تو اقبال نے تہنیت کا تار بھیجا۔ اس کے جواب میں مہاراجہ نے ایک طویل خط لکھا جس میں ریاست حیدرآباد کے گوناگوں مسائل، اراکین سلطنت کی اندرونی اور بیرونی کشمکش، اختلافات، مخالفانہ سرگرمیاں، خردہ گیروں کی پرشور سیاسی ہنگامہ آرائیوں پر روشنی ڈالی ہے جو نہایت عبرت انگیز ہے۔ یہ خط ڈاکٹر زور کی مرتبہ کتاب ''شاد و اقبال'' کا آخری خط ہے جس میں شاد کی مستقبل بینی کا ثبوت دیا ہے۔ اقبال نے ایک تہنیتی قطعہ تاریخ بھی لکھا تھا:

صدر اعظم گشت شادِ نکتہ سنج　　ناوک او دشمناں ' را سینہ سفت
سالِ ایں معنی سروشِ غیب داں　　<u>جانِ سلطان، سرکشن پرشاد گفت</u>

1348ھ

اشاریہ خطوط

ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ کی مرتبہ کتاب ''شاد و اقبال''، مطبوعہ 1942ء مہاراجہ سر کشن پرشاد شادؔ اور علامہ اقبال کے جملہ خطوط کا اشاریہ

پہلا حصہ	مہاراجہ شاد کے خطوط نمبر	جملہ تعداد	علامہ اقبال کے خطوط نمبر	جملہ تعداد
1916	10, 8, 6, 4, 2	5	9, 7, 5, 3, 1	5
دوسرا حصہ 1917	17, 15, 14, 13, 12, 27, 25, 22, 20, 19 38, 36, 34, 32, 29 41	جملہ 11	21, 18, 16, 14, 11 30, 28, 36, 24, 23 39, 37, 35, 33, 31 43, 42, 40	18

تیسرا حصہ	54, 53, 51, 49, 47, 44,	6	52, 50, 48, 46, 45	5
1918				
چوتھا حصہ	62, 60, 58, 55 69, 67, 66, 64	8	61, 59, 57, 56, 68, 65, 63	
1919				
پانچواں حصہ	77, 75, 73, 71	4	78, 76, 74, 72, 70	5
1923				
چھٹا حصہ	85, 84,86, 81, 79 92, 90, 88, 86	9	91, 89, 87, 83, 80	5
ساتواں حصہ	101, 99, 98, 96, 94	5	100, 97, 95, 93	4
1924 تا				
1927	101			
قلمی خطوط	ایک مورخہ 29 ڈسمبر 1916ء		ایک مورخہ 24 اکتوبر 1922ء	
	جملہ خطوط (مہاراجہ شاد (43)		جملہ خطوط علامہ اقبال (50)	

خطوط کے مجموعہ ''شاد و اقبال'' کے تیسرے حصہ میں گیارہ (11) خطوط ہیں۔ جنوری 18ء تا ڈسمبر 18ء۔ تیسرے حصے کا پہلا خط مہاراجہ شاد نے بنام اقبال جنوری 18 کو لکھا جو بہت طویل خط ہے جس میں شاد نے اپنے عہد کے بعض مذہبی حالات پر دکھے دل کے ساتھ تبصرہ کیا ہے، لکھتے ہیں: ''کفر و اسلام اب صرف دونوں صرف لفظوں کی شکل کی حد تک رہ گئے ہیں۔ نہ وہ اسلام ہے نہ وہ کفر ہے۔''(1) پھر اس کے حضور اکرمؐ اور صحابہ کرام کے دوسری اقوام سے مربیانہ اور مصالحانہ تعلقات کے حوالے دیتے ہیں۔ جگہ جگہ آیات قرآنی سے مدد لیتے ہیں۔

اس بحث کے بعد ایک نہایت اہم فیصلہ تقریر اور تحریر کے بارے میں کرتے ہیں کہ:

''تحریر یا تقریر وہی مفید ہے جو اثر پیدا کرے اور دلوں میں گھر کرے۔ یہ اثر ان ہی لوگوں کے ساتھ گیا۔ اب تو ہر قوم میں دل شکنیوں کا مادہ بڑھتا جا رہا ہے۔''(2) مہاراجہ کا یہ بیان

آج بھی قولِ فیصل کا مقام رکھتا ہے۔

جوابی خط میں اقبال نے بتاریخ 20 جنوری 18ء مہاراجہ کے مذہبی مسائل کی تائید کرتے ہوئے آخر میں بڑے لطیف انداز میں یاد دلایا ہے کہ ''حیدری صاحب تو اقبال کو بلاتے بلاتے رہ گئے'' عثمانیہ یونیورسٹی اس وقت قائم ہو چکی تھی۔ مولوی عبدالحق دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کے پہلے ناظم تھے۔ اردو اصطلاح سازی کی کمیٹیاں بھی وجود میں آ چکی تھیں۔ منظورہ اردو اصطلاحات کی فہرست مولوی عبدالحق کبھی کبھی اقبال کے پاس بھی بھیجتے تھے کہ وہ اردو تراجم پر بھی رائے دیں۔ اقبال کو عبدالحق صاحب کی یہ بات بری لگی۔ اس سلسلے میں مہاراجہ کرشن پرشاد کو اسی خط میں لکھتے ہیں:

''ان بزرگوں نے یہ سمجھ رکھا ہے کہ اقبال کو اور کوئی کام نہیں ہے ترجمہ کرنے والوں کو معقول تنخواہیں دے کر بلایا ہے تو یہ کام انہیں سے لینا چاہئیے۔ اصل میں یہی حصہ ان کے کام کا مشکل ہے۔'' (3) اقبال اور شاد کی اپنے خطوط میں باہمی مخاطبت اور اختتامی الفاظ میں ایک دوسرے سے محبت، تعظیم اور مرتبے اور مقام کی پاسداری کا خصوصی لحاظ اور اہتمام ملتا ہے جو اس زمانے کی تہذیب اور شرافت کے آئینہ دار ہیں۔ ان الفاظ سے خطوط نگاری کے ادبی لوازم کی پابندی اور باہمی اخلاص پیار محبت اور مراتب کا اظہار ہوتا ہے۔

مجموعہ خطوط مرتبہ ڈاکٹر زور میں مہاراجہ پرشاد کا پہلا خط مورخہ 29 ڈسمبر 16ء مہاراجہ شاد کے قلم سے مخاطبت ''میرے پیارے اقبال'' اور آخر میں اپنی دستخط (خط طغریٰ) جس کے نیچے ''فقیر'' درج ہے۔ ڈاکٹر محمد اقبال کا ایک خط بھی اقبال کے قلمی خط شکستہ میں جس میں لاہور 24 راکتوبر 22 درج ہے جس میں مہاراجہ کو ''سرکار والا تبار'' کے الفاظ سے مخاطب کیا ہے اور خط کے خاتمہ پر ''مخلص محمد اقبال لاہور'' درج ہے۔ مہاراجہ شاد کے اپنے خطوط میں ''مائی ڈیر اقبال''، ''ڈیر اقبال''، ''شاد باش وشادزی از فضل ربی'' شاد کیروی شاد ہوا' تو شاد باش وغیرہ اور خدا تمہیں شاد وسلامت رکھیں۔

اقبال کے ہر خط میں مخاطبت ''سرکار والا تبار'' اور اختتام پر کبھی مخلص (محمد اقبال) مخلص دیرینہ' خادم دیرینہ' بندۂ قدیم' خادم کہن' مخلص قدیم' بندۂ درگاہ' آپ کا مخلص جیسے پیار بھرے الفاظ تواضع اور انکسار کے ساتھ ملتے ہیں جو مہاراجہ سرکشن پرشاد المتخلص شادؔ کے محبت بھرے دل کو شاد

کر دیتے ہوں گے۔

حق یہ ہے کہ دونوں طرف ہے آگ برابر لگی ہوئی' کبھی اقبال' انتظار مکتوب میں بے چین نظر آتے ہیں اور کبھی شاد کے انتظار پیام وسلام میں ناشاد دکھائی دیتے ہیں' کبھی ملاقات کے دونوں آرزومند نظر آتے ہیں۔ خط مورخہ 17 ڈسمبر 16ء کے خط میں اقبال لکھتے ہیں:

''اب تو آپ کی زیارت کو بہت عرصہ ہوگیا۔ دل آرزومند ہے کہ آستانۂ شاد پر حاضر اور شادمانی سے بہرہ اندوز ہو (شاذ' اقبال ص 16' خط نمبر 9) اور شاد تڑپتے ہیں۔''

''میرے اقبال! خدا کے واسطے لاہور بلاو۔ اگر یہ ناممکن ہو تو خیر درشن ہی دو' بہت ترس گیا ہوں۔ ساتھ ہی یہ امر بھی قابل دید ہے کہ اقبال کا خط جب شاد کے ہاتھ آتا ہے تو کیا کیفیت گزرتی ہے۔'' جس وقت اقبال کا خط دیکھتا ہوں' باچھیں کھل جاتی ہیں اور نہایت دل شاداں اور مسرور ہوجاتا ہے۔ حالانکہ اس قسم کا ارتباط اور بھی ایک دو سے ہے مگر آپ سے کیوں اس قدر خلوص ہے اس کا علم اس عالم الغیب کو ہے۔''

اقبال اور شاد کے خطوط کیا ہیں' غالب کی طرح مکالمے ہیں جن میں ایک دوسرے کے لیے محبت ہے' اشتیاق ہے اور فرق مراتب مطابق حسن کلام ہے۔ زبان سادہ اور سلیس ہے۔ اقبال کے مقابلے میں مہاراجہ کے اکثر خطوط اسلامی تہذیب اور آداب کا مکمل نمونہ ہیں اور کیوں نہ ہوں۔ مہاراجہ شاد نہ ہندو نہ مسلمان فقط انسان ہیں۔ دلوں کو جیتنا ان کا دھرم۔ قرآنی آیات' حدیث اور اقوال زریں اپنے خطوط میں اس طرح جڑ دیے ہیں کہ گفتگو کی روانی میں ان سے کہیں تکلف پیدا نہیں ہوتا۔ دونوں کے خطوط علمی فتوحات' خانگی حالات' سرکاری معاملات' موسمی کیفیات' سیاسی' سماجی' تہذیبی تغیرات کے خزانے ہیں۔ خصوصاً ریاست حیدرآباد دکن کے بعض اہم واقعات اور حالات کی ایک ان کہی اشاراتی تاریخ بھی ان خطوں کے حوالے سے سامنے آتی ہیں۔

ضرورت ہے کہ مہاراجہ کے دیگر خطوط جواب تک کسی نہ کسی وجہ سے منظر عام پر نہ آسکے انہیں بہت جلد منظر عام پر لایا جائے گا تاکہ آج کی وہ نسل جو پچھلی تہذیب کے سنہرے اوراق سے نابلد ہے' اسے اپنے ماضی کی گنگا جمنی تہذیب کے سرمایہ کی بازیافت پر فخر اور ناز کا موقع ملے۔

۲۹ دسمبر ۱۶ء

ڈیر پیارے اقبال

خدا تم کو دلشاد و بسلامت رکھے۔ بلا مبالغہ کہتا ہوں

کہ جو بیت اقبال کا خط دیکھتا ہوں یا جیسی کیف

حاصل ہوتی ہے اور نہایت دل شاد ہوکر جسم و روح جاتا ہے

رہنے کے واسطے محبت ہے نہ کوئی غرض سے دنیوی نہ

دینے سوال۔ حالانکہ اس میں کار و ن ہوا اور یہی

رنگ ہم سے ہی مگر آپ کیوں اسقدر جلوہ گر ہے

اسکا علم ہی اسی عالم غیب کو ہے خبر تب ہوا تو یہ سطح

ارشاد سے کبھی نہ کبھی ہم بھی سمجھیں گے۔ مگر اس عالم میں کسطرح

شاد

فقیر

لاہور ۲۴ اگست ۲۳

سرکار والا تبار تسلیم

والا نامہ موصول ہوگیا ہے۔ صاحبزادگان کی اتالیقی کی خبر معلوم کرکے نہایت خوشی ہوئی

اقبال شاہی [illegible] میں شریک ہے۔ سرکار جو نگاہ بلند، طبیعت بلند، جگر

حوصلہ کیوں بلند نہ ہو۔ مگر عرفی نے کیا خوب لکھا ہے

"عمر از بس اندر دگراں مایہ چہ لذت یابم

کہ باندازۂ آں جرعۂ شبابم دادند"

خدا تعالیٰ [illegible] عطا فرمائے۔ [illegible] جو خبر سرکار والا نے

سنی ہے [illegible] آرزو ہے کہ سرکار کو

نائب المہام دیکھوں۔ ذمہ داری ضرور ہے لیکن اس وقت کے حالات اس

امر کے متقاضی ہیں کہ حیدرآباد کا مدار المہام [illegible] ہو اور مجھے یقین ہے کہ

حضور نظام دوربین نگاہ زمانے کے میلان طبع کو صحیح طور پر دیکھتی ہے۔

مخلص محمد اقبال لاہور

ڈاکٹر مصطفیٰ علی خاں فاطمی جامعہ عثمانیہ حیدر آباد کی لائبریری سے وابستہ تھے۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:123-137
Dr. Khalid Asharf, Akhtar-ul-Iman ki shairi ki qadar shanasi

خالد اشرف

اختر الایمان کی شاعری کی قدر شناسی

جدید نظم کے نمائندہ شاعر اختر الایمان 12 نومبر 1915 کو یوپی، ضلع بجنور کے ایک گاؤں میں پھونس کے ایک گھر میں پیدا ہوئے۔ موذنوں اور اماموں کا کنبہ تھا' اختر الایمان نے بھی حفظ شروع کیا' لیکن مکمل نہ کر سکے۔ والد کے ساتھ دیہاتوں میں گھومتے پھرتے رہے۔ والد نے دوسری شادی کی تو گھر کا ماحول افلاس کے ساتھ ساتھ خانگی مناقشات کا بھی شکار ہو گیا۔ لیکن باغوں اور جنگلوں کی فضا تھی جو اختر الایمان کے ذہن و دل پر دیرپا نقش چھوڑتی رہی۔ اختر الایمان نے اپنے بچپن کے ماحول کے بارے میں لکھا تھا:

> ''اس گاؤں کا نام رکٹری تھا۔ یہاں بہت سے جوہڑ تھے جو ہڑوں میں کنول اور نیلوفر کھلتے تھے۔ سب طرف بڑے بڑے آموں کے گھنے باغ تھے۔ باغوں میں کھلیان پڑتے تھے۔ کوئلیں کوکتی تھیں' پپیہے بولتے تھے۔ ہرے ہرے جنگلوں اور کھیتوں میں ہرنوں کی ڈاریں کلیلیں کرتی دکھائی دیتی تھیں۔ کیکر اور کھجور کے پیڑوں میں بیہوں کے گھونسلے تھے جن میں بیٹھے وہ جھولتے رہتے تھے' گیت گاتے رہتے تھے' ایک دوسرے کا تعاقب کرتے رہتے تھے۔ پدّے تھے' شامائیں تھیں' لال تھے جو موسم کی تبدیلی کے ساتھ رنگ بدلتے تھے۔ مینائیں تھیں' خوبصورت آواز والے دبّڑ تھے۔ غرض کہ وہ سب کچھ تھا جو مجھے مرغوب اور پسند تھا۔''[1]

گاؤں میں اختر الایمان کو تعلیم نہ مل سکی۔ پندرہ برس کی عمر میں چچا نے دلی کے یتیم خانہ مویدالاسلام میں داخل کرا دیا' فتح پوری اسکول سے مڈل اور اینگلو عربک اسکول سے انٹر اور پھر اینگلو

عربک (دلی کالج) سے بی۔اے کی ڈگری حاصل کی۔ 1922ء میں علی گڑھ یونیورسٹی میں رشید احمد صدیقی کی دعوت پر ایم۔اے اردو میں داخلہ لیا' لیکن نامکمل چھوڑ کر بمبئی اور پھر پونہ چلے گئے۔

اختر الایمان کا رجحان شعر وادب کی طرف نوجوانی ہی سے تھا۔ دلی کی لڑکیوں پر ان کا یہ شعر کافی چلا تھا:

سَن سے مرے قریب سے کچھ لاریاں گئیں
لپٹی ہوئی بدن سے کئی ساریاں گئیں

دلی میں ان دنوں نواب سائل' استاد بیخود' پنڈت امر چند ساحر' آغا شاعر' قزلباش' بہزاد لکھنوی' پنڈت رتشی اور استاد حیدر دہلوی وغیرہ کا طوطی بولتا تھا اور ان کے تلامذہ اور حامی آپس میں ٹکراتے رہتے تھے۔ یہ سب روایتی طرز واسلوب کے شاگرد تھے اور ذوق وداغ کی پیروی کرتے تھے' بڑے مشہور اور چٹپٹے شاعر تھے' لیکن عصری حسیت سے بے بہرہ۔ لیکن دوسری طرف میراجی' ن۔م۔ راشد' قیوم نظر اور فیض احمد فیض تھے جو نظم میں نئے تجربات کر رہے تھے اور پہلی جنگ عظیم کے بعد پیدا ہونے والی انسانی بے چارگی' نئی نسل کی لاسمتی اور جنسی وجذباتی نارسائیوں کو موضوع بنا رہے تھے۔ اختر الایمان نئی تخلیقی حسیت کے پیروکار متذکرۂ الآخر گروپ سے تعلق رکھتے تھے۔ انہوں نے تعلیم نامکمل چھوڑی اور ساغر نظامی کے ماہنامے 'ایشیا' (میرٹھ) میں ملازمت کر لی۔ کبھی غزلیں کہیں' کبھی افسانے لکھے۔ میرٹھ کالج میں فارسی کی تعلیم چھوڑ کر دلی ریڈیو اسٹیشن پر اسٹاف آرٹسٹ کی عارضی ملازمت مل گئی۔ یہاں بخاری برادرس کا طوطی بولتا تھا اور پنجاب کے ادیب : کرشن چندر' منٹو' بیدی' ن۔م۔راشد' وشوامتر عادل اور اوپندر ناتھ اشک وغیرہ چھائے ہوئے تھے۔ چراغ حسن حسرت' فیض احمد فیض اور حفیظ جالندھری' برٹش فوج سے وابستہ ہونے کی بنا پر دہلی ہی میں پائے جاتے تھے۔ اب اختر الایمان کی نظمیں' ساقی' اور 'ادبی دنیا' میں شائع ہونے لگی تھیں' جس کا حصہ نظم میراجی ایڈٹ کرتے تھے۔ شاہد احمد دہلوی نے نظمیں شائع کرنے کی تحریک دلائی تو اختر الایمان نے راشد اور فیض کے مشورے سے سو سے زائد نظمیں مسترد کر کے صرف چوبیس نظموں پر مشتمل اپنا اولین مجموعۂ نظم ''گرداب'' (1943) شائع کیا۔ اسی برس ن۔م۔راشد کی ایما پر ریڈیو سے برطرف بھی کیے گئے۔

اختر الایمان اینگلو عربک کالج میں صاحبزادہ لیاقت علی خاں کے ساتھ مسلم لیگ

اسٹوڈینٹس فیڈریشن میں فعال رہے اور دہلی و بمبئی میں ترقی پسندوں کے نزدیک بھی رہے' جمیل الدین عالی' شاہد احمد دہلوی اور میراجی سے بڑی قربتیں رہیں' لیکن سب سے زیادہ اثرات انہوں نے حلقۂ اربابِ ذوق سے قبول کیے۔ جو لاہور میں 1939ء میں پنجاب کے چند آزاد خیال اور ذہین شاعروں نے قائم کیا تھا اور بنیادی طور پر ادب میں اشتراکیت اور پارٹی لائن کے خلاف تھا۔ غزل کی مخالفت کچھ ترقی پسندوں نے بھی کی تھی لیکن فیضؔ اور مجروحؔ وغیرہ نے غزل میں اظہار کا سلسلہ جاری رکھا۔ حلقۂ اربابِ ذوق کے شاعروں و میراجی اور راشد نے غزل کو یکسر متروک کیا اور یہی روش اختر الایمان نے بھی اپنائی۔ ویسے دہلی میں جب ترقی پسندوں اور خالص ادب' والے ان کے مخالفین (خواجہ محمد شفیع' مولانا احمد سعید اور سر رضا علی) کے درمیان ایک پبلک مناظرہ ہوا تو ترقی پسندی کی حمایت میں سجاد ظہیر اور فیض کے ساتھ اختر الایمان نے بھی تقریر کی تھی۔ 1947 میں کمیونسٹوں کو پناہ دینے کے جھوٹے الزام میں ایک مہینہ جیل میں اختر الایمان رہے اور بمبئی میں ترقی پسند ادیبوں کی نشستوں میں شریک بھی ہوتے رہے۔ ویسے بھی اردو دنیا میں رہ کر ترقی پسندوں سے بچنا ان دنوں ناممکن تھا۔ فیض کا مجموعہ 'نقش فریادی' مجاز کا 'آہنگ' ن۔م۔ راشد کا 'ماورا' عصمت چغتائی کا 'لحاف' منٹو کا 'نیا قانون' جذبی کا مجموعہ 'فروزاں' علی سردار جعفری کا 'پرواز' اور کرشن چندر کا ناول 'شکست' اسی زمانے میں شائع ہوئے اور تخلیقی اعتبار سے جنگِ عظیم دوم اور اول کے درمیان کا یہ زمانہ اردو کے لیے بڑا زرخیز ثابت ہوا۔

'گرداب' کی اشاعت کے بعد اختر الایمان کو فیض احمد فیضؔ جیسی شہرت تو نہیں ملی لیکن ایک نئے لہجے اور کرخت لفظیات کے نوجوان شاعر کے طور پر ان کی شناخت قائم ہونے لگی تھی۔ 1944 کی حیدرآباد اردو کانفرنس میں گئے تو علی گڑھ میں ایم۔اے مکمل کرنے کے بجائے وہ بمبئی چلے گئے جہاں ان کے دوست مدھوسودن اور شاہد لطیف فلموں میں لکھ رہے تھے۔ پھر شالیمار فلم کمپنی' پونہ میں بطور رائٹر ملازم ہو گئے جہاں جوش ملیح آبادی اور ساغر نظامی بھی کام کر رہے تھے۔ اختر الایمان کے ترقی پسندوں سے خوشگوار مراسم تھے اور وہ مزاجاً روشن خیال بھی تھے' لیکن سوویت نواز کمیونسٹ پارٹی کی جاری کردہ پالیسیوں سے اتفاق نہیں رکھتے تھے۔ حیدرآباد کانفرنس کی کارروائی کے بارے میں انہوں نے لکھا تھا کہ:

''ترقی پسندی کے ذیل میں وہ تحریریں آتی تھیں جو اشتراکی زاویہ سے لکھی گئی ہوں یا کم سے کم اشتراکی نعرہ ضرور ہوں۔ اس گروہ کے لوگ یا لکھنے والے عوام کے واقعی کتنے فلاح چاہنے والے تھے' اس بارے میں بھی کچھ نہیں کہوں گا۔ حلقۂ اربابِ ذوق کے پاس ایسا کوئی نعرہ نہیں تھا۔ ان کا کہنا صرف اتنا تھا کہ ہر ادبی تخلیق کو پہلے ادبی ہونا چاہئیے یا اچھے ادب کے ذیل میں آتی ہو۔ اس میں کوئی نعرہ بنے یا نہیں' وہ ثانوی بات ہے۔ اپنے اسی رویے کے تحت ترقی پسندوں نے حلقے سے متعلق لکھنے والوں کو کبھی قابلِ اعتنا نہیں سمجھا۔ بلکہ اس 1944 کی کانفرنس میں (حلقۂ اربابِ ذوق کو) بھی رجعت پسند اور زوال پرست کہا۔ اس کے برعکس حلقۂ اربابِ ذوق نے کبھی ایسا نہیں کیا۔''2

واضح ہوجاتا ہے کہ اختر الایمان حیدرآباد کانفرنس کے زمانے تک اپنا فنی وفکری نظریہ مرتب کر چکے تھے اور یہ نظریہ پارٹی بند ترقی پسندی کے خلاف اور حلقۂ اربابِ ذوق کے غیر سیاسی موقف کے موافق تھا' حلقے کی اس موافقت میں میراجی' (1912-49) سے اختر الایمان کے گہرے مراسم نے بڑا رول ادا کیا تھا۔ دراصل میراجی کا انتقال ہی ممبئی میں اختر الایمان کی رہائش گاہ پر ہوا تھا اور جن چار پانچ لوگوں نے میراجی کی آخری رسوم میں شرکت کی تھی ان کا انتظام اختر الایمان ہی نے کیا تھا۔

میراجی اور حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ شاعروں: ن۔م۔ راشد اور قیوم نظر کی طرح اختر الایمان نے غزل کو ترک کر کے صرف نظم کو ذریعۂ اظہار بنایا۔ ویسے تو یہ دور ہی غزل مخالفت کا تھا۔ ترقی پسندوں نے بھی غزل کی قدامت پسندی اور ردیف وقافیے کی قیود کی بنا پر غزل کو مردود قرار دیا تھا' گو کہ فیض اور مجروح وغیرہ غزل کہتے رہے اور مجنوں گورکھپوری' ڈاکٹر عبدالعلیم' ممتاز حسین اور سجاد ظہیر نے غزل' مرثیہ' مثنوی اور قصیدہ وغیرہ کو اہم قرار دیا۔

تاہم اختر الایمان نے غزل کی فرسودگی کا شکوہ کرتے ہوئے مشفق خواجہ کو 1983 میں کراچی میں بتایا تھا:

''میں یہ بات دیانتداری سے سمجھتا ہوں کہ غزل اب اپنے Saturation

Point پر پہنچ چکی ہے۔ آپ کہتے ہیں کیسے' یہ بھی ایک صنف سخن ہے لیکن آپ واقعی یہ چاہتے ہیں کہ شاعری میں پھیلاؤ آئے' اس میں نئے نئے تجربات ہوں۔ یہی بات کچھ احباب کے ساتھ ہو رہی تھی۔ میرا اس میں یہ کہنا تھا کہ نظم کا میدان زیادہ بڑا ہے۔ اس تعلق سے میں نے غالبؔ کے شعر کی مثال دی (ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب.....) کہ غالب اتنے بڑے اور اچھے شعر کے موضوع کو لے کر نظم کہتا تو کتنی بڑی نظم ہوتی!''3

نظم اور غزل کے تقابل میں کچھ اسی طرح کا موقف ن۔م۔ راشد کا بھی تھا اور دونوں ہی نظم گوئی کی مشقت اور تعمق فکر کو جس وابستگی کے ساتھ اپنایا وہ قابل تحسین ہے۔

'گرداب' کے بعد کے تقریباً پچپن برس کے عرصے میں اختر الایمان کے مزید نو نظمیہ مجموعے اور ایک عدد خودنوشت سوانح بعنوان 'اس آباد خرابے میں' (1996) شائع ہوئے۔ وفات گُردوں کے ناکارہ ہونے پر بمبئی میں 9 مارچ 1996 کو ہوئی۔ 1967 میں سوویت یونین کی اور علی سردار جعفری کی مہربانی سے بیروت میں ایفرو ایشیائی ادیبوں کی کانفرنس میں شرکت کی اور ماسکو بھی ہو آئے۔ یہ وہی ایفرو ایشیائی ادیبوں کی تنظیم تھی جس کے ترجمان 'Lotus' رسالہ کے ایڈیٹر کے فرائض انجام دینے کے لیے فیض احمد فیض 1978 سے 1982 تک بیروت میں رہے تھے۔

بقول بیدار بخت' اختر الایمان داخلی طور پر مذہبی آدمی تھے مگر مذہبی رسوم کے پابند نہیں تھے۔ نہ نماز پڑھتے تھے' نہ روزہ رکھتے تھے اور یہ طریقہ اپنے آخری دنوں میں بھی نہیں بدلا۔ کہا کرتے تھے کہ بے دین آدمی اچھی شاعری نہیں کر سکتا۔

اختر الایمان نے کہا تھا کہ وہ کسی تجربے کو نظم کے سانچے میں جب ڈھالتے ہیں جب وہ تجربہ ایک یاد میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یعنی وہ کسی حادثے یا واقعے کو اکہرے ڈھنگ سے شعر کی شکل میں ڈھالنے کے قائل نہیں تھے بلکہ ہر بڑے فنکار کی طرح واقعے یا مشاہدے کو اپنے رگ و پے میں اترنے دیتے تھے۔ اس عمل سے وہ تجربہ دیرپا بن جاتا تھا اور اکہرے پن یا نعرہ بازی کے الزام سے محفوظ بھی رہتا تھا۔ ویسے بھی اختر الایمان کا مقابلہ اردو شاعروں کے عبقریوں: جوش ملیح آبادی' فیض احمد فیض' ن۔م۔ راشد' عمیق حنفی' سردار جعفری اور ناصر کاظمی وغیرہ سے تھا' میرا جی تو

ان کے آس پاس ہی بستے تھے۔

اختر الایمان تینتیس برس کی پختہ عمر میں بمبئی جا بسے اور پچاس برس سے کم کا عرصہ مہانگر کی خودغرضی، احساسِ تنہائی اور فلم انڈسٹری کی پس پردہ غلاظت کے درمیان گزارا۔ ان کی زیادہ تر نظمیں کھردری اور عام انسانی زندگی کی تلخ حقیقتوں سے پُر ہیں، لطافتِ احساس اور رومان ان کے کلام میں کوئی اہمیت نہیں پاتے، تاہم کہیں کہیں بچپن اور نوجوانی کے قصباتی ماحول کو اختر الایمان فراموش نہیں کر پاتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

''دور تالاب کے نزدیک وہ سوکھی سی ببول
چند ٹوٹے ہوئے ویران مکانوں سے پرے
ہاتھ پھیلائے برہنہ سی کھڑی ہے خاموش
جیسے غربت میں مسافر کو سہارا نہ ملے
اس کے پیچھے سے جھجکتا ہوا اک گول سا چاند'' 4

''دور کہیں وہ کوئل کُوکی رات کے سنّاٹے میں
کچّی زمیں پر بکھرا ہوگا مہکا مہکا آم کا بور
بارِ مشقت کم کرنے کو کھلیانوں میں کام سے چُور
کم سن لڑکے گاتے ہوں گے، لو دیکھو وہ صبح کا نُور'' 5

''کچھ نہ کچھ کہتی رہیں سب ہی مگر میں نے صرف
اتنا پوچھا وہ ندی بہتی ہے اب بھی کہ نہیں
جس سے وابستہ ہیں ہم اور یہ بستی ساری
کیوں نہیں بہتی؟ چنبیلی نے کہا
اور وہ برگد کا گھنا پیڑ کنارے اُس کے
وہ بھی قائم ہے ابھی تک کہ نہیں'' 6

''قیصر اب نہیں رہتی
وہ بڑی بڑی آنکھیں
اب نہ دیکھ پاؤں گا
ملک کا یہ بٹوارا
لے گیا کہاں اُس کو
ڈیوڑھی کا سناٹا
اور ہماری سرگوشی
''مجھ سے کتنے چھوٹے ہو''
میں نے کچھ کہا تھا پھر
اس نے کچھ کہا تھا پھر
ہے رقم کہاں وہ سب''۔7

ظاہر ہے کہ محولہ بالا نظمیں شاعر کے بچپن اور لڑکپن کی وہ یادیں ہیں جو کبھی کبھی پختہ عمر میں بڑی اذیت بھی پہنچاتی ہیں اور کبھی کبھی بڑے لطیف سہارے بھی دیتی ہیں۔

تاہم اختر الایمان کے فن اور فکری نظام کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ گاؤں قصبوں کی سادہ لوحی اور باغوں وجنگلوں کے فطری حسن پر ٹھہر نہیں جاتے بلکہ وہ اپنی نظم کو ارفع تر فلسفیانہ سطح پر لے جاتے ہیں؛ جہاں انسان کا احساس اور روزمرہ کے مشاہدات ایک مستقل کرب میں ڈھل جاتے ہیں اور جہاں سوچنے اور دیکھنے والا انسان اپنے اطراف میں موجود رہ کر بھی تنہا و ہزیمت زدہ رہتا ہے۔اختر الایمان نے منٹو، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس اور راجندر سنگھ بیدی کی طرح بمبئی مہانگر کی ظاہری چمک دمک کے پس پشت جرائم، بلیک منی اور ہوسِ زر کی سیاہ تصویریں بھی دیکھی تھیں اور یہ تصویریں ان کی نظموں میں جا بجا بکھری پڑی ہیں۔مثال کے طور پر:

''معیشت دوسروں کے ہاتھ میں ہے میرے قبضے میں
جُز اک ذہنِ رسا کچھ بھی نہیں پھر بھی مگر مجھ کو
خروشِ عمر کے اتمام تک اک بار اٹھاتا ہے

عناصر منتشر ہوجانے نبضیں ڈوب جانے تک
نوائے صبح ہو یا نالۂ شب' کچھ بھی گانا ہے
ظفر مندوں کے آگے رزق کی تحصیل کی خاطر
کبھی اپنا ہی نغمہ اُن کا کہہ کر مسکراتا ہے'' 8

یاایک اورنظم:

''خدا کا شکر بجا لائیں آج کا دن بھی
اسی طرح سے کٹا منہ اندھیرے اٹھ بیٹھے
پیالی چائے کی پی خبریں دیکھیں ناشتے پر
ثبوت بیٹھے بصیرت کا اپنی دیتے رہے
بخیر و خوبی پلٹ آئے جیسے شام ہوئی
اور اگلے روز کا موہوم خوف دل میں لیے
ڈرے ڈرے سے ذرا بال پڑ نہ جائے کہیں
لیے دیے یونہی بستر پہ جا کے لیٹ گئے'' 9

ایک اورمثال عروس البلاد بمبئی سے:

''وسیع شہر میں اک چیخ کیا سنائی دے
بسوں کے شور میں ریلوں کی گڑگڑاہٹ میں
چہل پہل میں بھڑوں جیسی بھنبھناہٹ میں
کسی عفیفہ کی عصمت اتار دو چاہے
وسیع شہر میں اک چیخ کیا سنائی دے'' 10

اس بے رحم شہری سماج میں اختر الایمان جہاں فرد کی کم مائیگی اور روزمرہ تذلیل کی نوحہ گری کرتے ہیں' وہیں ان کو یہ بھی احساس ہے کہ بطور ادارہ مذہب اب رواداری اور انسانیت کی قدروں کا محافظ ہونے کے بجائے طاقتوروں اور مفسدوں کے ہاتھوں میں کمزوروں' خصوصاً اقلیتوں کو کچلنے کا ہتھیار بن گیا ہے۔ اختر الایمان نے لکھا تھا کہ جب سے پیغمبری کا سلسلہ ختم ہوا'

آدمی کی وحشت میں اضافہ ہوگیا ہے اور اب کوئی اخلاق یا سماجی قانون ایسا نہیں رہ گیا ہے جو زندگی کو تکمیل پہنچا سکے۔ برائی پر شرمندہ ہونے کی جگہ اس کا جواز پیدا کیا جاتا ہے اور اب کوئی قطعۂ زمین ایسا نہیں ہے جسے جنتِ ارضی سے تعبیر کیا جا سکے۔ انہوں نے منٹو کی طرح 1947 میں مذہبی منافرت اور انسانی درندگی کے مظاہر اپنی آنکھوں سے دیکھے تھے اور آزادی کے بعد بھی خون خرابے کی یہ رسم جاری رہی جس کو طویل عرصے تک ہمارے دانش ور انگریزوں کی سازشی قرار دے کر خود کو روحانیت کے علمبردار، امن پسند اور اہنسا کے پجاری جیسے خوبصورت القاب سے نوازتے رہے۔ اختر الایمان نے ایک نظم میں فسادات کا ذکر کیا تھا:

''فسادات دیکھے تھے تقسیم کے وقت تم نے
ہوا میں اچھلتے ہوئے ڈنٹھلوں کی طرح
شیر خواروں کو دیکھا تھا کٹتے
اور پستاں بُریدہ جواں لڑکیاں تم نے دیکھی تھیں کیا بین کرتے؟
یہ اک سانحہ ہے
فراموشگاری کا احسان مانو
یہ سب کل کی باتیں ہیں، بوسیدہ باتیں'' 11

فرقہ وارانہ خون خرابے کا یہ سلسلہ اُس زمانے میں بھی جاری رہتا ہے جب اختر الایمان کا ساتواں مجموعہ 'نیا آہنگ' 1977 میں شائع ہوا تھا، جس کی ایک نظم میں وہ کہتے ہیں:

''گلی میں آن کے آواز دی ''غلام رسول''
معاً مجھے یاد آیا میرا پیارا ہمسایہ
اب اس جہاں میں کہاں، بن چکا ہے وقت کی دھول
وہ جو پچھلے سال اچانک بھڑک اٹھے تھے یہاں
وہ فرقہ واری فسادات کھا گئے اس کو'' 12

فرقہ واریت کے خلاف تخلیقی اظہار کا یہ سلسلہ اختر الایمان کے یہاں تا عمر چلتا ہی رہا۔ بمبئی فسادات پر ان کی نامکمل نظم بیدار بخت کے مضمون میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے اور ایک مختصر نظم گرم

ہوا' بھی دیکھی جاسکتی ہے۔(فلم 'گرم ہوا' ایم۔ایس۔سنتھیو نے 1973 میں بنائی تھی جس کا موضوع 1947 اور فرقہ وارانہ فسادات ہی تھا)۔لیکن جو درد و کرب بجنور کے فسادات والی نظم میں نظر آتا ہے' ویسا کرب کیفی اعظمی کی نظم 'دوسرا بن باس' میں بھی محسوس کیا جاسکتا ہے' کیونکہ دسمبر 1992 کے سانحے کو کیفی نے شاید زیادہ شدت کے ساتھ محسوس کیا تھا۔بہرحال' اختر الایمان کہتے ہیں:

''گولیوں گالیوں سے پُر ہے فضا
محتسب بن گیا ہے سانحہ ساز
رازداری ہے ایک ہر جانب
گرم جھونکا ہوا کا ہے غماز
طاقتیں سلب ہوگئیں ساری
اور قانون کا پرِ پرواز
کٹ کے دولخت ہوگیا جیسے
کس سے پوچھیں کہ کیا ہے اس کا جواز
''موت کا ایک دن معیّن ہے''
رام لالا ہو تیری عمر دراز''13

اختر الایمان بمبئی میں ترقی پسندوں کے ساتھ رہتے تھے' لیکن کمیونسٹ پارٹی کی لشکر بندی کو ناپسند کرتے تھے اور فکری طور پر حلقۂ اربابِ ذوق سے زیادہ قربت محسوس کرتے تھے' میراجی تو ان کے شب و روز کے ساتھی تھے۔تاہم میراجی والا ابہام اور زولیدگی ان کے یہاں نہیں پائی جاتی۔غزل کی قدیم لفظیات و علائم سے اختر الایمان بڑی حد تک دامن بچاتے رہے' لیکن پروفیسر سلیمان اطہر جاوید (مضمون: غزل' تغزل اور اختر الایمان' مشمولہ' اختر الایمان مقام اور کلام' مرتبہ ڈاکٹر محمد فیروز' دہلی' 2001' ص 161-150) نے اختر الایمان کی نظموں سے بہت سی مثالیں پیش کی ہیں' جہاں کلاسیکی فارسی' اردو غزل کی لفظیات کو برتا گیا ہے۔سلیمان اطہر جاوید تو یہاں تک لکھتے ہیں کہ:

''مجھے اُن کی ابتدائی شاعری سے اُن کے آخری مجموعہ' زمین زمین' تک کہیں بھی ان کی شاعری' غزل اور تغزل کی فضا سے باہر دکھائی نہیں دی۔ان کی بیشتر

نظموں میں غزل کی کیفیت موجود ہے۔'' 14

اختر الایمان کی بیشتر نظموں میں تو نہیں لیکن کافی نظموں میں تغزل اور جمال پرستی کے رنگ نمایاں ہیں۔ چند مثالیں:

''پھر خزاں آئی اٹھا رختِ بہار
سخت مبہم ہے محبت کا مآل
چوم لینے دے شہابی رخسار'' 15

''چاند پھیکی سی ہنسی ہنس کے گزر جاتا ہے
ڈال دیتے ہیں ستارے دُھلی چادر اپنی
اس نگارِ دِل یزداں کے جنازے پہ بس ایک
چشم نم کرتی ہے شبنم یہاں اکثر اپنی'' 16

''آنے والے اور مسافر پہلے نقش مٹا دیتے ہیں
وقت کی گرد میں دبتے دبتے ایک فسانہ ہو جاتے ہیں'' 17

''تجھی سے سیکھا ہے میرے نغموں نے سنگ و آہن کو موم کرنا
ترے لبوں کی شگفتگی سے ہی میرے شعروں میں تازگی ہے
تری ہی پُرکار سادگی سے مرے جہاں میں ہے حشر برپا
تیرے ہی دل کش حسین چہرے سے میری آنکھوں میں روشنی ہے'' 18

''میں نے دیکھا ہے ٹپکتے رگِ آہن سے لہو
سنگ پاروں سے ابلتی ہوئی دیکھی ہے شراب
میں نے دیکھا ہے سرِ شاخ پہ ہنگام بہار
آتشِ گل سے جھلستے ہوئے خود برگِ گلاب'' 19

''ہوا میں سرمستیاں گھلی تھیں، لہو میں نغمے بھرے ہوئے تھے
گلوں کی خوشبو کے موسموں کا زمانہ کتنا بھلا بھلا تھا
زمیں پہ رکھے تھے پاؤں ایسے، ہمیں نے تخلیق کی تھی جیسے
رفیق جاں بخش قہقہے تھے، فضا میں نغمہ ملا ہوا تھا'' 20

اختر الایمان نے اطہر فاروقی کو دیئے گئے ایک انٹرویو میں کہا تھا کہ وہ شاعری کو مذہب کی طرح مقدس اور مکمل انہماک سے کرنے کا عمل سمجھتے تھے اور یہ بات صحیح ہے بھی۔ کیونکہ ادبِ عالیہ بغیر مکمل کمٹ منٹ اور برسوں کی ریاضت کے بغیر وجود میں نہیں آتا۔

لیکن اسی انٹرویو میں اختر الایمان نے یہ الزام بھی لگایا تھا کہ پنجابیوں کی اقربا پروری کے بدولت فیض کو قدر و منزلت حاصل ہوئی جو واقعتاً درست نہیں ہے۔ کیونکہ پنجاب، پاکستان اور ترقی پسند حلقوں کے باہر بھی اور اردو کے علاوہ دوسری زبانوں میں بھی فیض کو جو قبولیت ان کے بین الاقوامی وژن اور عالمی نظریے کی بنا پر حاصل تھی، اختر الایمان اس سے محروم رہے۔ کیونکہ ان کا ایکسپوزر فیض کے مقابلے میں شاید دس فیصد بھی نہیں تھا۔ یوں بھی فیض کی تعلیم، اختر الایمان سے بہت زیادہ تھی، عربی مہارت کی بنا پر ان کی زبان بھی بہتر تھی اور اگر زنداں سے لکھے گئے خطوط /صلیبیں میرے دریچے میں، میں بیگم ..... سے مانگی ہوئی کتابوں کی فہرست مرتب کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ فیض دراصل بین الاقوامی معیار کے اسکالر شاعر تھے، جب کہ اختر الایمان کی حدود ہندوستان تک تھیں۔

اسی انٹرویو میں اختر الایمان نے یہ کہا تھا کہ فیض کے یہاں Superficiality ہے اور Deep penetration نہیں ہے (اختر الایمان غالباً Depth کہنا چاہتے تھے)، لیکن یہ بھی فیض کے قبول عام کے سامنے اختر الایمان کا احساس کمتری ہی معلوم ہوتا ہے۔ ورنہ وسعتِ خیال اور تعمقِ فکر (Depth) کے لحاظ سے فیض بہت بلند ہیں اور ان کا تقابل اردو میں اگر کسی ہمعصر شاعر سے کیا جا سکتا ہے تو وہ ن۔م۔ راشد ہیں، اختر الایمان نہیں!

اسی انٹرویو میں اختر الایمان نے یہ بھی کہا تھا کہ ہندوستان کے سکہ بند اشتراکی اہل قلم (سردار جعفری، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی، جاں نثار اختر؟) کو نہ تو ادب کی صحیح فہم تھی، نہ ہی

اشتراکی فلسفے کی۔لیکن حیرت جب ہوتی ہے جب خود ان کی بہت سی نظمیں' مثلاً پرانی فصیل' اجنبی' تنہائی میں' آزادی کے بعد' جنگ' پسِ دیوارِ چمن' دعا' ایک لڑکی کے نام' کوزہ گر' پندرہ اگست' دلی کی گلیاں' میں ایک سیارہ' بازگشت' میری گھڑی' ایک باغ تھا' اور 'پس منظر پیش منظر' وغیرہ ایسی ہیں جن پر کہیں جوش ملیح آبادی' کہیں مجاز' کبھی سردار جعفری' کہیں فیض' کہیں ساحر لدھیانوی اور کہیں کہیں نیاز حیدر جیسے نعرہ باز (اختر الایمان کے لفظوں میں سکہ ہند اشتراکی!) جھانکتے نظر آتے ہیں۔ستم بالائے ستم اختر الایمان کی 'میر ناصر حسین' میرا نام (مولانا آزاد کے خلاف) کرم کتابی (باقر مہدی کی تضحیک)' براندابن کی گوپی (میراجی کا اتباع)' پرانی فصیل' تنہائی میں' اجنبی' دستک' جب آنکھ کھلی تو' حُسن پرست' کارنامہ' صریر خامہ' کال چکر' خواہش' الٹے پاؤں والے لوگ' توازن' اور 'نروان' جیسی پچاسوں نظمیں جن میں نہ کہیں فکر کی گہرائی پائی جاتی ہے اور نہ ہی زبان کا معیار نظر کے سامنے آتا ہے کیونکہ کسی فن پارے کو عظمت بخشنے میں زبان اپنا ایک رول ضرور ادا کرتی ہے۔ مثالیں ہیں: فیض' راشد' کرشن چندر' قرۃ العین حیدر اور مشتاق احمد یوسفی وغیرہ۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ اختر الایمان کی نظموں میں ترقی پسندوں والی نعرہ بازی اور سیاسی موضوعات کافی مقدار میں آتے ہیں کیونکہ وہ اپنے اطرف و جوانب کے تغیرات سے میراجی کی طرح کٹے ہوئے نہیں تھے۔ وہ ترقی پسندوں کے جلسوں اور نشستوں میں اکثر شریک بھی ہوتے تھے' لیکن 1949 کی بھیمڑی کانفرنس کی شدت پسندی' پھر بمبئی کے دیودھر ہال اور صابو صدیق انسٹیٹیوٹ کی میٹنگوں میں اختر الایمان کے رسالہ 'خیال' کو رجعت پرستانہ رسالہ قرار دیئے جانے کے بعد وہ زیادہ تلخ قسم کے ترقی پسندی کے مخالف ہو گئے تھے۔ یہ رسالہ میراجی' مدھوسودن اور ظ۔ انصاری کی ادارت میں نکالا گیا تھا اور اس کے پرنٹر پبلیشر خود اختر الایمان تھے۔ میراجی' اختر الایمان کے گہرے دوستوں میں تھے' مدھوسودن ان کے دلی کے زمانے کے دوست تھے اور ظ۔انصاری ترقی پسند حلقوں میں Dissident اور سردار جعفری کے مخالف تصور کیے جاتے تھے۔ (تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجئے۔ بمبئی کی بزم آرائیاں' رفعت سروش' دہلی' 1986)۔

تاہم اس سب بحث کے بعد بھی اختر الایمان کو فیضؔ اور راشدؔ کے بعد اردو نظم کا اہم ترین شاعر قرار دیا جاسکتا ہے اور ان کی اس اہمیت و عظمت کا راز 'ایک لڑکا' شیشے کا آدمی' یادیں'

لمحات، مسجد، ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر، اپاہج گاڑی کا آدمی، رویائے صادقہ، حمام بادگرد، آثارِ قدیمہ، کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام، پسِ دیوارِ چمن، اور بازآمد، ایک مونتاج وغیرہ دس۔ پندرہ نظمیں ہیں جو اُن کو اردو نظم کے سفر میں بڑی دور تک اور دیر تک زندہ رکھنے کے لیے کافی ہیں۔ اختر الایمان کی زندگی کی طویل جدوجہد نے ایک طرف ان کو سوچنے اور زندگی کی غلاظتوں کو نزدیک سے مشاہدہ کرنے کے مواقع فراہم کیے تو دوسری طرف اسی طویل جدوجہد نے ان کی بہت سی تخلیقی صلاحیت کو بازآور ہونے بھی نہیں دیا۔

حوالے:

1. کلیاتِ اختر الایمان: اس آباد خرابے میں، دہلی، 1999، ص 14
2. ایضاً ص 13
3. انٹرویو، بیدرا بخت: کلیاتِ اختر الایمان، دہلی، 2006، ص 566
4. تنہائی میں: کلیاتِ اختر الایمان، دہلی، 2006، ص 89
5. یادیں: کلیاتِ اختر الایمان، دہلی 2006، ص 272
6. بازآمد۔ ایک مونتاج، کلیاتِ اختر الایمان، ص 306
7. ڈاسنہ اسٹیشن کا ایک مسافر، کلیاتِ اختر الایمان، ص 418
8. ایک لڑکا: کلیاتِ اختر الایمان، دہلی، 2006، ص 262
9. شیشے کا آدمی، کلیاتِ اختر الایمان، ص 362
10. عروس البلاد: کلیاتِ اختر الایمان، ص 370
11. راہِ فرار: کلیاتِ اختر الایمان، دہلی، 2006، ص 382
12. پکنک: کلیاتِ اختر الایمان، ص 365
13. رام راج بجنور میں: کلیاتِ اختر الایمان، 2006، ص 497
14. اختر الایمان: مقام اور کلام، دہلی، 2001، ص 155
15. نظم، مآل، کلیات اختر الایمان، دہلی، 2006، ص 62

16. نظم 'مسجد' کلیاتِ اختر الایمان' ص 72

17. نظم 'پگڈنڈی' کلیاتِ اختر الایمان' ص 96

18. نظم 'تجھے گماں ہے' کلیاتِ اختر الایمان' ص 176

19. نظم 'جنگ' کلیاتِ اختر الایمان' ص 225

20. نظم 'گریز پا' کلیاتِ اختر الایمان' ص 452

کتابیات:

1. کلیاتِ اختر الایمان: مرتبہ بیدار بخت' دہلی' 2006ء

2. اختر الایمان: اس آباد خرابے میں' دہلی' 1999ء

3. اطہر فاروقی (مدیر): سہ ماہی 'اردو ادب' اختر الایمان نمبر' دہلی 2001ء

4. ڈاکٹر محمد فیروز: اختر الایمان 'مقام اور کلام' دہلی' 1997ء

5. رفعت سروش: بمبئی کی نرم آرائیاں' دہلی' 1986ء

6. ڈاکٹر قمر رئیس: ترقی پسند ادب۔ پچاس سالہ سفر' دہلی 1987ء

7. ڈاکٹر قمر رئیس: ترقی پسند ادب کے معمار' دہلی' 2006ء

8. سجاد ظہیر: روشنائی' دہلی' 2006ء

9. ڈاکٹر عتیق اللہ: قدر شناسی' دہلی' 1987ء

10. ڈاکٹر شاہ عالم: اختر الایمان کی شاعری' دہلی' 2011ء

11. شاہد ماہلی (مرتب): اختر الایمان۔عکس 'جہتیں' دہلی' 2000

12. ڈاکٹر صغیر احمد: اختر الایمان: شخصیت اور فن' دہلی' 2013ء

13. ڈاکٹر شفیع ایوب' گرداب۔ایک مطالعہ' دہلی' 2006ء

14. سید تقی عابدی: 'فیض شناسی' حیدر آباد' 2013ء

15. علی سردار جعفری: ترقی پسند ادب' علی گڑھ' 1951ء

ڈاکٹر خالد اشرف' کروڑی مل کالج' دہلی یونیورسٹی دہلی میں اسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:138-153
Dr. Aslam Jamshedpuri, Hindustani tahzeeb aur Urdu Shairi

ڈاکٹر اسلم جمشید پوری

ہندوستانی تہذیب اور اردو شاعری

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا' اقبال کا یہ مصرعہ، صرف ایک مصرعہ نہیں بلکہ ہندوستانی تہذیب، روایات، مہمان نوازی، تصوف، رواداری، ہمسایہ پروری، اخوت، انسان دوستی، خداترسی، قومی ہم آہنگی، حق پرستی، ترقی پسندی، سب کو ساتھ لے کر چلنا، کثرت میں وحدت جیسے اوصاف کی بنیاد پر دنیا کے سب سے اچھے ملک ہونے کا فخریہ اعلان ہے۔ کوئی ملک یوں ہی دنیا میں سب سے اچھا نہیں ہوتا۔ پھر اقبال جیسا عالمی سطح کا دانشور، مفکر، شاعر بے بنیاد بات کیوں کر قلم بند کرے گا۔ ہندوستان مختلف و متعدد زبانوں، بولیوں کی آماجگاہ ہے۔ کئی بڑے مذاہب ہندوستان میں صدیوں سے موجود ہیں۔ ہزاروں ذات، برادریوں، فرقوں اور قبائلوں کی سرزمین ہندوستان میں رنگ و نسل کے امتیاز کے باوجود ایک دوسرے سے پیار و محبت اور یگانگت کے ساتھ صدیوں سے رہتے آئے ہیں۔ یہ کثرت میں وحدت کی مثال ہے کہ بنگالی، آسامی، پنجابی، مراٹھی، اردو، ہندی، گجراتی، اور دیگر زبانیں بولنے والے، الگ الگ جغرافیائی خطوں میں رہنے والے لوگ ہندوستانی بھی ہیں اور اپنی الگ الگ شناخت بھی رکھتے ہیں۔ جب ملک پر بات آتی ہے، تو اپنی ذاتی اور شخصی شناخت کے باوجود ہر شخص صرف اور صرف ہندوستانی ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہم ہندوستانیوں نے مذہب، رنگ و نسل، ذات برادری سے اوپر اٹھ کر وقت پڑنے پر اپنے ملک کی حفاظت کی ہے۔ یہی ہماری شان ہے اور آن بان بھی۔ آپ پوری دنیا پر نظر ڈالیں، کیا کوئی دوسرا ملک آپ کو ایسا نظر آتا ہے؟ اسی لیے اقبال نے ہندوستان کو سارے جہاں سے اچھا بتایا ہے۔ یہی نہیں اقبال کا یہ شعر دیکھیں:

مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا
ہندی ہیں ہم وطن ہے ہندوستاں ہمارا

اقبال کے اس شعر کی وضاحت کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ اس میں سب کچھ بیان کر دیا گیا ہے۔ یہ ہندوستانی تہذیب جسے ہم مشترکہ تہذیب بھی کہتے ہیں، کا عکاس ہے۔ مذاہب کبھی لڑنا، جھگڑنا یا دشمنی کرنا نہیں سکھاتے اور پھر ہم تو ہندی ہیں، جن کی شان اور پہچان ہی مختلف ہوتے ہوئے بھی، ایک ہو کر رہنے میں ہے اور یہی ہمیں ہندوستانی بناتی ہے۔

اس سے قبل کہ ہم ہندوستانی تہذیب کی بات تفصیل سے کریں، ضروری سمجھتا ہوں کہ لفظ تہذیب کو صحیح طور پر سمجھ لیا جائے۔

تہذیب دراصل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی آراستگی، صفائی، اصلاح، شائستگی اور خوش اخلاقی ہے۔ یعنی سجانا، سنوارنا یا آراستہ کرنا، بے ترتیب کو مرتب کرنا۔ کسی اصل شئے سے گرد و غبار الگ کرنا اور اسے صاف ستھرا کر کے پیش کرنا۔ سماجی سطح پر ہم اسے اس طور لے سکتے ہیں کہ اخلاق و عمل سے خود اور دوسروں کو ایک ایسے معیار پر لے آنا جہاں انسانیت کا بول بالا ہو۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر سید محمد عباس اپنی تحقیقی کتاب ''اردو مرثیے میں ہندوستانی عناصر'' میں لکھتے ہیں:

> ''تہذیب، عربی زبان کا ایک لفظ ہے جس کے معنی سنوارنے و آراستہ کرنے کے لیے گئے ہیں۔ تہذیب شجر، درخت کو نامناسب برگ و بار سے الگ کرنا، تہذیب نخل، خرمہ کی چھال کو صاف کر دینا، تہذیب شعر، ان تمام عیوب کو پاک کر دینا جن کو اہل فصاحت و بلاغت برا سمجھتے ہیں۔ تہذیب انسان، انسان کے اخلاق کا پاک و پاکیزہ ہو جانا۔ غرض تہذیب کا لفظ درختوں سے لے کر انسانوں تک اور مادیات سے لے کر معنویات تک، جمادات، نباتات، حیوانات، انسان، اشعار و افکار، تصورات، تخیلات، سب کے لیے برابر سے استعمال ہوتا ہے۔'' 1

جہاں تک ہندوستانی تہذیب کا معاملہ ہے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ دنیا کی قدیم ترین تہذیبوں میں سے ایک ہندوستانی تہذیب ہے۔ جہاں ابتدا میں آریائی اور دراوڈ کے قیام اور ان کی

تہذیب، پھر ہندو مذہب، بودھ اور جین مذاہب سے ہندوستانی تہذیب کئی ہزار سالہ اپنی مستحکم تاریخ رکھتی ہے۔ لیکن ان تمام مذاہب کے ارکان، فلسفوں اور اخلاقیات میں بہت حد تک مماثلتیں موجود تھیں۔ آٹھویں صدی عیسوی میں جب ہندوستان میں اسلام اور مسلمانوں کی آمد کا سلسلہ شروع ہوا اور مسلم حکمرانوں نے حکومتوں کی باگ ڈور سنبھالتے ہوئے یہیں اپنی مکمل سکونت اختیار کی۔

ہندوستان کی تہذیب (جس میں ہندو، بودھ، جین مذاہب) کا اسلامی تہذیب سے واسطہ پڑا۔ یہ واقعہ ہندوستانی تہذیب کے ایک نئے رخ اختیار کرنے کا سب سے بڑا سبب ثابت ہوا۔ دونوں مذاہب کے ماننے والوں کا خلط ملط شروع ہوا۔ ایک دوسرے کے مذہب، فلسفوں، پیغامات، رسم و رواج، تہذیب و ثقافت جب بہت قریب آئے تو دونوں کی اپنی اصل شناخت معدوم ہوئی۔ دونوں نے ایک دوسرے کو متاثر کیا اور ایک نئی تہذیب بڑی آن بان کے ساتھ جلوہ گر ہوئی جسے مشترکہ تہذیب کے نام سے موسوم کیا گیا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد عمر کی رائے دیکھیں:

> ''ہندوؤں اور مسلمانوں میں اتحاد و یگانگت پیدا کرنے کی کوشش کا نتیجہ ایک مشترکہ کلچر کی شکل میں رونما ہوا جو نہ تو خالص مسلم کلچر تھا اور نہ اسے خالص ہندو کلچر ہی کہا جا سکتا ہے بلکہ یہ ہمہ گیر ہندو مسلم کلچر تھا۔ اس کلچر کے اثرات دونوں قوموں کے ہر شعبۂ زندگی میں سرایت کر گئے تھے۔'' 2

ہندوستانی تہذیب کو ایک دوسرے پس منظر میں بیان کرتے ہوئے معروف تاریخ داں ڈاکٹر تاراچند لکھتے ہیں:

> ''نسلی اعتبار سے ہندوستان کے باشندے چھ بنیادی اور نو ذیلی طبقوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ لسانی اعتبار سے یہ ایک ہزار سے زیادہ بولیاں بولتے ہیں لیکن اپنی ادبی کوششوں کے لیے قریب پندرہ زبانیں استعمال کرتے ہیں۔ انہیں پانچ لسانی خاندانوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ دنیا کے تمام بڑے مذاہب ہندوستان میں پائے جاتے ہیں اور نہایت دقیق قسم کی وحدانیت سے لے کر بہت ہی بھدی اور نیچی قسم کی توہم پرستی تک ہر عقیدہ اس کے حدود سے مل جاتا ہے۔ فن تعمیر، سنگ تراشی، مصوری، موسیقی اور رقص جیسے فنون کو

ہندوستان نے ان جمالیاتی بلندیوں تک پہنچا دیا ہے جنہیں کوئی تہذیب آج تک نہ چھو سکی۔ شاعری، ڈرامے اور افسانہ گوئی میں ہندوستانی ذہانت آج بھی دنیا کے لیے باعث حیرت ہے۔ یہ سب چیزیں نوع انسانی کا بہترین اور بیش قیمتی ورثہ ہیں۔'' 3

ڈاکٹر تاراچند کی بات درست نظر آتی ہے۔ ہندوستان نے جس طرح سے متعدد فنون لطیفہ کو جمالیاتی سطح عطا کرنے میں اپنا بھرپور تعاون پیش کیا ہے اور وہ بے نظیر ہے۔ یہی بات اسے دنیا کا اچھا ملک ثابت کرتی ہے۔ مشترکہ تہذیب کی طاقت اور قوت کا اندازہ ہمیں نہیں تھا۔ یہ تو بھلا ہو انگریز کا کہ اس نے اپنے ذاتی مفاد یعنی سیاسی استحکام کے لیے ہندو، مسلم اتحاد کو توڑنے کی طرف قدم بڑھایا۔ یہی نہیں ملک پر قبضہ اور پھر مسلسل مظالم کا سلسلہ پھر راجہ رام موہن رائے، سرسید احمد خاں، پنڈت مدن موہن مالویہ، سوامی وویکانند جیسے مصلح قوم کی تعلیمی، سماجی اور سیاسی بیداری کے لیے اہم تحریکات۔ ان سب نے مل کر ایک بڑا کام یہ کیا کہ ہم ہندوستانیوں نے اپنی طاقت کو سمجھا اور انگریزوں سے باہم لوہا لینے کی ٹھانی۔ جس کا منصوبہ بند اظہار پہلی جنگ آزادی کی شکل میں 1857ء میں منظر عام پر آیا۔ یہ ہندوستانی تاریخ میں مشترکہ تہذیب کا پہلا ٹسٹ تھا۔ ٹھیک ہے کہ ہم نے 1857ء کی اپنی پہلی ہی جنگ آزادی میں شکست کھائی۔ لیکن یہ مشترکہ تہذیب، ہندو ستانیت کی فتح تھی۔ کم از کم یہ تو ہوا کہ انگریزوں کا منشاء و مقصد (ہمیں منتشر کرنے کا منصوبہ) پورا نہیں ہوا اور ہم نے ہندو، مسلم، سکھ ہوتے ہوئے بھی بحیثیت ہندوستانی ایک پلیٹ فارم پر آ کر انگریزوں کا مقابلہ کیا۔ ہمارے اسی تہذیبی اتحاد نے، ہماری آزادی کی تاسیس کی اور ہم مشترکہ تہذیب کے رتھ پر سوار انگریزوں کو ملک بدر کرنے کے بہترین منصوبہ بنانے اور عمل کرنے میں تن من دھن سے لگ گئے جس کے نتیجے کے طور پر 1947ء کی صبح آزادی کا دیدار ہمیں نصیب ہوا۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ ہندوستانی تہذیب میں اردو شاعری کا کیا کردار ہے۔ یہاں مجھے کہنے دیں کہ مشترکہ تہذیب اور اردو زبان کی سماجیت میں بہت زیادہ امتیازات نہیں ہیں۔ اردو اسی مشترکہ تہذیب کی زائدہ ہے اور اردو اسی تہذیب کی نہ صرف نمائندہ ہے بلکہ اپنی تمام اصناف شعر و نثر کے ذریعے اس کا اظہار بھی کرتی رہی ہے۔ اظہار ہی کیا مشترکہ تہذیبی روایات کی اشاعت، تشہیر اور

استحکام کے لیے اردو زبان نے ہر عہد میں اپنا صدفی صدادا کیا ہے۔ داستانوں، ناولوں، افسانوں، مرثیوں، مثنویوں، قصائد، نظم، غزل کے دفتر کے دفتر ہندوستانی تہذیب کے ذیل میں پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ایک ایک صنف میں اتنا مواد تحریر کیا جاچکا ہے کہ سینکڑوں کتابیں لکھی جاسکتی ہیں۔ بات اردو شاعری تک بھی محدود رکھی جائے تب بھی آسان نہیں ہے۔ نظم، غزل، مرثیہ، مثنوی، قصیدہ، رباعی، قطعات میں سے ہر ایک صنف میں ایسی مثالوں کا خطیر خزانہ موجود ہے جس کے لیے کئی ضخیم کتابیں تحریر کی جاسکتی ہیں۔ ہندوستانی تہذیب کو ہم درج ذیل نکات میں منقسم کر کے دیکھ سکتے ہیں۔

تصوف

ہندوستانی مشترکہ تہذیب میں تصوف کو بڑی حیثیت حاصل رہی ہے۔ اس میں جہاں اسلامی عناصر پائے جاتے ہیں وہیں دیگر مذاہب کے متبادل طریقے بھی ملتے ہیں۔ دراصل تصوف اس عبادت و ریاضت کو سمجھتے ہیں جس کی کثرت سے انسان خالق حقیقی سے ہمکنار ہوتا ہے۔ اس کے قلب کے پردے ہٹ جاتے ہیں اور دنیا کے حقائق اسے نظر آنے لگتے ہیں۔ یہ سلسلہ عشق حقیقی کا ہے۔ بعض اوقات یہ عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف سفر بھی بن جاتا ہے۔ یہ دراصل مذہب کی باطنی صورت حال ہے اردو شعرا نے تصوف کا استعمال بخوبی کیا ہے:

اس قدر سادہ و پر کار کہیں دیکھا ہے بے نمود اتنا نمو دار کہیں دیکھا ہے
سودا

عام ہے یار کی تجلّی میر خاص موسیٰ و کوہِ طور نہیں
میر

جلوہ ہے اس کا سب گلشن میں زمانے کے گل پھول کو ہے اس نے پردہ سا بنا رکھا
میر

ہرقدم پر تھی اس کی منزل لیک سر سے سودائے جستجو نہ گیا
〃

جگ میں آکر اِدھر ادھر دیکھا تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا
درد

ڈھونڈے ہے تجھے تمام عالم ہر چند کہ تو کہاں نہیں ہے
//
جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
غالب

ہندوستانی رنگ ملاحظہ کریں:

کوئی تسبیح اور زنار کے جھگڑے میں مت بولو یہ دونوں ایک ہیں، دیر ینہ ان کے بیچ رشتہ ہے
آبرو

وہی اک ریحاں ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں کہیں تسبیح کا رشتہ کہیں زنار کہتے ہیں
ٹیک چند بہار

وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے مرے بت خانہ میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو
غالب

دیرو مسجد پہ نہیں موقوف کچھ اے غا فلو یار کو سجدے سے مطلب ہے کہیں سجدہ کیا
مادھورام جور

درج بالا اشعار میں آپ نے دیکھا یہ بھی تصوف ہے لیکن اس پر ہندوستانی رنگ کی آمیزش ہے۔ غیر مسلم شعرا کے یہاں بھی اس کا رنگ نظر آ رہا ہے۔ دراصل خدا، ایشور، پرمیشور۔ بھگوان اور اللہ یہ سب نام الگ ضرور ہیں لیکن ایک ہی خالق کے ہیں، وہی جس نے اس کائنات کی تخلیق کی ہے۔

رسم و رواج

مشترکہ تہذیب میں متعدد ایسے رسم و رواج ہیں جن کو آپ الگ نہیں کر سکتے۔ یہ ایسے رسم و رواج ہیں جو ہندو، مسلمان دونوں میں رائج ہیں۔ یہ دراصل ایک ایسے سماج کے بنیاد گذار ہیں جسے ہم خالص ہندوستانی سماج کہہ سکتے ہیں جس میں متعدد مذاہب ایک دوسرے میں اس طرح مدغم ہیں کہ ایک رنگ ہو گئے ہیں اور یہ رنگ صرف اور صرف ہندوستانی ہے۔

ولادت (پیدائش) بچے کی پیدائش خصوصاً لڑکے کی پیدائش پر بادشاہوں کے یہاں

جشن کا سماں ہوتا تھا۔ ہر طرف خوشیاں ہی خوشیاں محو رقص ہوتیں۔ میر حسن کی زبانی سنیں

مبارک تھے اے شہ نیک بخت　　کہ پیدا ہوا وارث تاج و تخت
نقیبوں کو بلا کے یہ کہہ دیا　　کہ نقار خانے میں دو حکم جا
کہ نوبت خوشی کی بجا دیں تمام　　خبر سن کے یہ شاد ہوں خاص و عام

چھٹی: چھٹی کی خوشی کو شاعر نے اس طرح قلم بند کیا ہے

چھٹی تک غرض تھی خوشی ہی کی بات　　کہ دن عید اور رات بھی شب برات

یہی نہیں چھو چھک، گھٹی، سالگرہ، دودھ پڑھانا، بسم اللہ خوانی، رتجگہ اور اس سے قبل گود بھرائی وغیرہ کی رسموں پر بھی اردو شعرا نے مختلف اشعار قلم بند کیے ہیں۔ ٹھیک اسی طرح منگنی کی رسم، پھر شادی کی مختلف رسمیں، شادی کی لگن دھرنا، لال رنگ کا رقعہ بھیجنا (لال خط) مایوں بٹھانا، مہندی، شبانہ گانا، برات، جوتا چرائی، راستہ رکائی، دلہن کا سنگار، نکاح، پھیرے، رخصتی، چوتھی، وغیرہ بے شمار رسمیں ہیں جن کا تعلق شادی بیاہ سے ہے۔ اردو شاعری میں تقریباً ہر رسم پر اشعار تحریر ہوتے ہیں۔ دلہن کے لباس اور زیورات میں طرح طرح کے اشعار بھی ملتے ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

تب راجہ نے ہر پنڈت سے واں لگن صورت کی پوچھی
سب بولے ماہ مہینے کی سبھ ساعت ہے اور نیک گھڑی
دن ٹھہرایا بیاہنے آنے کا سبھ ساعت شادی لگن دھری
تب راجہ نے شیو شنکر کی اس بات کی پتری لکھ بھیجی

لال خط

جو خوان کہ دلہن کے لیے مہندی کا آیا
دولہا کا لہو ہاتھوں میں دلہن نے لگایا

مہندی

ہوا جب نکاح اور بٹے یار پان
پلا سب کو شربت دیے خاصدان

نکاح

تہوار

ہندوستانی تہذیب میں تہواروں کی بڑی اہمیت ہے۔ یہ تہوار آپسی میل جول اور یگانگت کے فروغ میں معاون ہوتے ہیں۔ ہماری تہذیب کا حصہ یہ تہوار ہمیں نہ صرف محبت کا درس دیتے ہیں بلکہ قومی یکجہتی کا سبق بھی سکھاتے ہیں۔ سبھی تہواروں میں ہندوستانی ایک دوسرے کے یہاں آتے جاتے ہیں۔ یوں تو ہندوستان تہواروں کا ہی ملک ہے۔ لیکن ہولی، دیوالی، دسہرہ، راکھی، عید، بقرعید، محرم، گرو پرب، کرسمس، گڈ فرائڈے، بدھ پورنیما، مہاویر جینتی وغیرہ ہمارے خاص تہوار ہیں۔ اردو شاعری میں متعدد شعرا نے نظم، غزل، مثنوی وغیرہ میں ان کا ذکر کیا ہے۔

چند اشعار ملاحظہ ہوں

ہولی

جب پھاگن رنگ جھمکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی
اور دف کے شور کھڑکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی
پریوں کے رنگ دمکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی
ساغر مئے کے چھلکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی
محبوب نشے میں جھومتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی

راکھی

پھریں ہیں راکھیاں باندھے جو ہر دم حسن کے تارے
تو ان راکھیوں کو دیکھ اے جان چاؤ کے مارے
پہن زنار اور قشقہ ٹکا ماتھے اپر بارے
نظیر آیا ہے بامھن بن کے راکھی باندھنے پیارے
بندھا لو اس سے تم ہنس کر اب اس تیوہار کی راکھی

عید

عید کے دن پڑھو نماز و دعا عذر تقصیر کی کرو تمہید
کہ خدایا نہ ہو سکی طاعت نہ ہوا ہم سے کوئی کار سعید

میلے ٹھیلے

مشترکہ تہذیب میں ہندوستان کے پس منظر میں میلے ٹھیلوں کا بڑا کردار ہے۔ اکیسویں صدی جسے کمپیوٹر کا عہد کہا جاتا ہے، اس میں آج بھی گاؤں، قصبوں اور شہروں میں بہت سے میلے منعقد ہوتے ہیں۔ دلی میں آج بھی 'سیر پھول والوں کی' میلہ بہت مقبول ہے۔ میرٹھ میں نوچندی میلہ، آگرہ کا تیرا کی کا میلہ، اجمیر کا عرس، حضرت نظام الدین کا عرس، بوڑھا بابو کا میلہ، گھوگھال میلہ جیسے بہت سارے میلے ٹھیلے، عرس اور بازار آج رونق بھی ہیں اور ضرورت بھی۔ شعرا کی نظمیں ان کی اہمیت کو دستاویزی اہمیت عطا کرتے ہیں۔

مہمان نوازی :

ہندوستان میں مہمان کو بھگوان کا درجہ حاصل ہے۔ ہندو مذہب میں تو ''اتتھی دیوا بھوا'' مشہور ہے۔ ہندوستانی تہذیب کا خاص وصف مہمان نوازی ہے۔ راجہ دیوداس کی مہمان نوازی کی بڑی شہرت تھی۔ ان کی حد درجہ تواضع کے باعث انہیں ''اتھشٹی گوئے'' کا خطاب دیا گیا تھا۔ دوسری طرف اسلامی تہذیب میں بھی مہمان نوازی کا درجہ بہت بڑا ہے۔ بعض بزرگوں نے خود بھوکا رہتے ہوئے مہمان کو کھانا کھلایا ہے۔ اردو میں مہمان نوازی پر نظمیں بھی ہیں اور غزل کے متعدد اشعار بھی ہیں:

بھائی ابھی تو آتا ہے جلدی ہے ایسی کیا
پہلے مرے رفیقوں کو ہو لینے دے فدا
شرمندہ تیرے منہ سے ہوں اے مرد با وفا
کچھ تیری مہمانی کا ساماں نہ کر سکا
بچہ ہر ایک پیاس کے مارے نڈھال ہے
فاقے سے تین دن کے محمدؐ کی آل ہے
میر انیس

حبّ وطن

وطن سے محبت، ایسا وصف ہے جو تقریباً دنیا کے ہر شہری میں ہوتا ہے۔ ہر ملک کا شہری

اپنے وطن سے پیار کرتا ہے اور جب بھی ملک پر برا وقت آتا ہے وہ اپنا سب کچھ ملک کی خاطر نثار کرنے کو تیار رہتا ہے۔ بات ہندوستان کی ہو تو یہاں معاملہ ذرا مختلف ہے۔ ہم ہندوستانیوں کو اپنے وطن سے دیوانگی کی حد تک محبت ہے۔ ہم اپنے جذبۂ حب وطن کا اکثر اظہار کرتے رہتے ہیں۔ ویسے وطن کی محبت کا اصل امتحان، ملک پر حملہ آور غیر ملکی طاقتوں سے مقابلے کے وقت ہوتا ہے۔ ہندوستانیوں کے اندر وطن کی محبت کی طاقت بیدار کرنے میں بھی انگریزوں کا ہاتھ ہے۔ ہندوستان پر انگریزوں کا قبضہ، حکومت سازی، کمپنی کا عہد، ظلم وستم کا نیا بازار، ان اجزا نے ہندو ستانیوں کے دلوں میں انگریزوں سے نفرت اور وطن سے محبت کی تخم ریزی کی۔ نواب سراج الدولہ، حیدر علی، ٹیپو سلطان سے مولوی باقر کی شہادت تک کے منظر نامے نے پہلی جنگ آزادی 1857ء کے لیے بساط سازی کا کام انجام دیا۔

بہر حال یہ ایک طویل موضوع ہے۔ اس کے کئی ذیلی موضوعات بھی ہیں۔ مثلاً فطرت نگاری، قومی یکجہتی، تحریک آزادی، انقلابی شاعری اور نعرے وغیرہ ایسے نکات ہیں جن سے وطن کی محبت کی کونپلیں پھوٹتی ہیں۔

فطرت نگاری یوں تو کائناتی تصور پیش کرتی ہے لیکن جب شاعر اپنے ملک کے قدرتی املاک کا ذکر آن بان سے کرتا ہے تو شہریوں میں اپنے ملک سے محبت ابھرتی ہے۔ اردو میں اقبال کو فطرت نگار بھی کہا جاتا ہے۔ ان کے یہاں بہت سی ایسی نظمیں ہیں۔ مثلاً ہمالہ، ترانۂ ہندی، ہندوستانی بچوں کا قومی گیت، کنار راوی، نیا شوالہ، وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں فطرت نگاری بھی ہے اور قومی یکجہتی کا درس بھی۔ اردو شاعری میں فطرت نگاری کے ذیل میں ہندوستان کے خوبصورت اور یادگار مقامات کا ذکر بکھرا پڑا ہے۔ کشمیر کی حسین وادیوں کو جنت نظیر کہا گیا ہے۔ صبح بنارس کے قصیدے، شام اودھ کے تذکرے۔ تاج محل کی بے نظیری۔ مندروں، مساجد، تاریخی عمارات کی دلکشی کے نغمے جہاں ہمیں اچھے لگتے ہیں وہیں ہمارے اندر حب وطن کے جذبے کو انگیز بھی کرتے ہیں:

گودی میں کھیلتی ہیں اس کی ہزاروں ندیاں　　گلشن ہے جن کے دم سے رشک جناں ہمارا
شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے　　دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے

یونانیوں کو جس نے حیران کر دیا تھا سارے جہاں کو جس نے علم و ہنر دیا تھا

اسی طرح تحریک آزادی میں اردو شاعری کے کردار سے کون منکر ہوگا۔ 1757ء سے 1947ء تک کی تقریباً دوسو سالہ تحریک آزادی میں اردو کی نظموں، غزلوں نے اپنا کردار بخوبی نبھایا ہے۔ فوجیوں میں جوش و خروش بڑھانے کے لیے متعدد اشعار و نعروں کا استعمال ہوا کرتا تھا۔

نواب سراج الدولہ کی شہادت پر راجہ رام نرائن موزوں کا یہ شعر بہت مقبول ہے:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی دوانا مرگیا آخر کو ویرانے پہ کیا گذری

اسی طرح صہبائی کے بے جرم قتل پر آزردہ کی نظم کا یہ شعر بھی دیکھیں:

کیوں کہ آزردہ نکل جائے نہ سو دائی ہو قتل اس طرح سے بے جرم جو صہبائی ہو

بہادر شاہ ظفر اکثر اپنی افواج کو اشعار ارسال کیا کرتے تھے:

خدا کرے کہ دین کے دشمن تباہ و برباد ہو جائیں خدا کرے کہ فرنگی نیست و نابود ہو جائیں

قربانیاں دے کے عید قرباں کے تہوار کو مناؤ اور دشمن کو تہہ تیغ کرو کہ کوئی بچنے نہ پائے

کچھ اشعار نعروں کی شکل میں استعمال ہوتے تھے:

ایک دو تین گھوڑی کی زمین بھاگ جاؤ وارن ہیں تین

لبالب پیالہ بھرا خون سے فرنگی کو مارا بڑی دھوم سے

غازیوں میں بو رہے گی جب تلک ایمان کی تب تو لندن تک چلے گی تیغ ہندوستان کی

سرفروشی کی تمنا اب ہمارے دل میں ہے دیکھنا ہے زور کتنا بازوئے قاتل میں ہے

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا

متعدد انقلابی نظمیں وقتاً فوقتاً ہندوستانی سپاہیوں میں خصوصاً اور ہندوستانیوں میں عموماً بیداری لانے کا کام کرتی تھیں۔ ان نظموں سے وطن سے محبت، انگریزوں سے نفرت اور جذبۂ حریت میں شدت پیدا ہوتی تھی۔ یہ نظمیں کبھی وطن کی تعریف کرتی تھیں تو کبھی فطرت نگاری اور کبھی انقلابی جذبات بھڑکاتی تھیں۔

'بھارت ماتا' جمیل مظہری

دیکھ اپنے بچوں کا لشکر ٹھاٹھیں لے جس طرح سمندر

دیکھ کھڑے ہیں تیرے سپاہی رخ پہ جلالِ شاہنشاہی
جنتا ان کو کیوں نہ دعا دے چتون سے ظاہر ہیں ارادے
جب کہتے ہیں جے ماتا کی دنیا گونج اٹھتی ہے خدا کی

'اے ہمرہان قافلہ' جاں نثار اختر

آج آ پہنچے ہیں یہ کس وادیٔ ظلمت میں ہم پے بہ پے اٹھتے نہیں ہیں کس لیے اپنے قدم
کچھ نہیں سود و زیاں و بیش و کم آگے بڑھو لحظہ لحظہ، لمحہ لمحہ، دم بدم آگے بڑھو

'آزادی' فراق گورکھپوری

مری صدا ہے گلِ شمع شام آزادی سنا رہا ہوں دلوں کو پیام آزادی
لہو وطن کے شہیدوں کا رنگ لایا ہے اچھل رہا ہے زمانے میں نامِ آزادی
بنائیں گے نئی دنیا کسان اور مزدور یہی سجائیں گے دیوانِ عام آزادی
ہمارے سینے میں شعلے بھڑک رہے ہیں فراق ہماری سانس سے روشن ہے نام آزادی

'ترانۂ جہاد' احسان دانش

مجاہدین صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو روش روش چمن چمن بڑھے چلو بڑھے چلو
جبل جبل دمن دمن بڑھے چلو بڑھے چلو بکش بکش بزن بزن بڑھے چلو بڑھے چلو

'آزاد ہند فوج' جگن ناتھ آزاد

جے ہند کی صداؤں میں تیرے جواں بڑھیں ہاتھوں میں لے کے امن واماں کا نشاں بڑھیں
نصرت نصیب ان کے قدم ہوں جہاں بڑھیں بہر وقار عظمت ہندوستاں بڑھیں

جوش ملیح آبادی کی ایک نظم ''ایسٹ انڈیا کے فرزندوں کے نام'' بہت مشہور ہوئی تھی۔ جوش نے اس نظم میں بڑی ہمت اور حوصلے سے انگریزوں کو انسانیت کا سبق سکھایا تھا۔ چیدہ چیدہ اشعار ملاحظہ کریں:

کس زباں سے کہہ رہے ہو آج اے سوداگرو دہر میں انسانیت کے نام کو اونچا کرو
جس کو سب کہتے ہیں، ہٹلر بھیڑیا ہے بھیڑیا بھیڑیے کو مار دو گولی پئے امن و بقا
باغِ انسانی میں چلنے ہی پہ ہے بادِ خزاں آدمیت لے رہی ہے ہچکیوں پر ہچکیاں

ہندیوں کے جسم میں کیا روحِ آزادی نہ تھی
سچ بتاؤ کیا وہ انسانوں کی آبادی نہ تھی

ہجرت سلطان دہلی کا سماں بھی یاد ہے
شیر دل ٹیپو کی خونیں داستاں بھی یاد ہے

تیرے فاقے میں اک گرتے ہوئے کو تھامنے
کس کے سر لائے تھے تم شاہِ ظفر کے سامنے

وہ بھگت سنگھ اب بھی جس کے غم میں دل ناشاد ہے
اس کی گردن میں جو ڈالا تھا وہ پھندہ یاد ہے

اک کہانی وقت لکھے گا نئے مضمون کی
جس کی سرخی کو ضرورت ہے تمہارے خون کی

وقت کا فرمان اپنا رخ بدل سکتا نہیں
موت ٹل سکتی ہے اب فرمان ٹل سکتا نہیں

اردو شاعری ہر دور میں حالات کے درد کو پیش کرتی رہی ہے۔ وطن عزیز پر جب جیسے حالات پیش آئے ہماری غزل اور نظم میں اس کے پرتو دکھائی دیے ہیں۔ 1947ء کے بعد حالات یکسر تبدیل ہوئے ہیں۔ ہماری یکجہتی اور اتحاد و اتفاق کو پارہ پارہ کیا گیا تقسیم اور فسادات نے دو بھائیوں کے درمیان دیواریں کھڑی کر دی ہیں۔ بھائی بھائی کے خون کا پیاسا ہو گیا ہے۔ انسان خوف، دہشت اور ڈر کے سائے میں زندگی گذار رہا ہے۔ قدریں تبدیل ہو رہی ہیں۔ بدلتی ہوئی قدروں اور انسانی رویے میں آئی تبدیلی کو بھی اردو شاعری نے بخوبی پیش کیا ہے۔ میں اپنے مضمون کا اختتام چند اشعار اور نظموں کے اقتباسات پر کرتا ہوں:

لوٹیں عدو جو امن تو لڑتا نہیں کوئی
یہ شہر خوف ہے یہاں زندہ نہیں کوئی

ارشد عبد الحمید

کوئی ہاتھ بھی نہ ملائے گا جو گلے ملو گے تپاک سے
یہ نئے مزاج کا شہر ہے ذرا فاصلے سے ملا کرو

بشیر بدر

میں قصبے کا بھولا پنچھی اندر باہر ایک
جس شہری نے ہاتھ ملایا کاٹ لیا پر ایک

گلشن پر دونوں کا حق ہے کانٹے ہوں یا پھول
ٹکرانے کی شرط نہ ہو تو شیشہ پتھر ایک

مظفر حنفی

لپٹ جاتا ہوں ماں سے اور موسی مسکرا تی ہے
میں اردو میں غزل کہتا ہوں ہندی مسکرا تی ہے

میں چاہتا تھا کہ بھا ئی کا ساتھ چھوٹ نہ جائے
مگر وہ سمجھا کہ میں وار کرنے والا ہوں

تمہارے شہر میں میت کو سب کاندھا نہیں دیتے
ہمارے گا ؤں میں چھپر بھی سب مل کر اٹھاتے ہیں

منور رانا

اے پرندوں ہجرتیں کرنے سے کیا حاصل ہوا
چونچ میں تھے چار دا نے، چار دا نے ہی رہے

اقبال اشہر

پھیلی ہوئی ہے شہر میں عریانیت کی آنچ تہذیب کے بدن سے متا کون لے گیا
کل حادثہ میں مرنے سے پہلے ہی زندہ لوگ جیبیں ٹٹولتے تھے وہ منظر عجیب تھا

کیف عظیم آبادی

اے کاش کوئی بیچ کی دیوار گرادے
ہمسائے کا گھر بھی تو مرے گھر کی طرح ہے

اسلم بدر

مجھے بھی لمحۂ ہجرت نے کردیا تقسیم
نگاہ گھر کی طرف ہے قدم سفر کی طرف

شہپر رسول

پوتے نے دادا کی فوٹو یہ کہہ کر با ہر رکھ دی
میرا البم نیا نیا یہ تصویر پرا نی ہے

خورشید حیدر

دیکھو گے تو ہر موڑ پہ مل جائیں گی لاشیں
ڈھونڈو گے تو اس شہر میں قاتل نہ ملے گا
ملک زادہ منظور احمد

'راون رتھی بے رتھی رگھویرا سید احمد شمیم

میں سوچتا ہوں
تو میری سوچ کا ایک دروازہ
اور کھل جاتا ہے...
بھگوان رام کے پاس
کوئی رتھ نہیں تھا
وہ اپنے دلت ساتھیوں کے ساتھ
دھرتی پر کھڑے تھے
وہی ان کی شکتی تھے،
ستیہ وادی رام کے ہاتھ میں
دھرم کا دھنش
اور چٹکیوں میں
سچائی کا بان تھا...
دوسری اور
شکتی شالی
مہامایاوی راون
اپنے راکھشسوں کے بیچ
آہنکار کے رتھ پر کھڑا تھا
سوچنا یہ ہے
آج کون رتھ پر ہے

کون رتھ سے نیچے ہے...؟

'میرا نادان شہر' سید اطہر الدین اطہر

اِدھر بھی عید سویوں بغیر سسکے گی
اُدھر بھی روئیں گی اس بار راکھیاں کتنی
اِدھر تو دعویٰ ہے سید کا فتح مسلم کی
اُدھر یہ کہتا ہے پانڈے وجے ہے ہندو کی
میں چیخ چیخ کے کہتا ہوں دونوں جھوٹے ہیں
نہ کوئی ہندو ہی ہارا نہ کوئی مسلم ہی
ہمارے شہر میں ہارا کوئی تو انساں ہے
ہمارے شہر میں جیتا کوئی تو شیطاں ہے
نہ جانے شہر مرا کب یہ بات سمجھے گا

حوالے:

1. اردو مرثیے میں ہندوستانی عناصر، ڈاکٹر سید محمد عباس رضوی، ص16
2. ہندوستانی تہذیب کا مسلمانوں پر اثر، ڈاکٹر محمد عمر، ص27
3. ہندوستانی کلچر کا ارتقا، ڈاکٹر تاراچند، اردو مرثیے میں ہندوستانی عناصر، ص16

ڈاکٹر اسلم جمشید پوری، صدر شعبۂ اردو، چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی میرٹھ ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:154-179
Dr. Mohammad Kazim, Drama Anarkali: ek mutalea

محمد کاظم

ڈراما انارکلی: ایک مطالعہ

اردو ڈرامے کی ابتدا اور اندرسبھائی دور کے بعد بنگال میں اردو ڈراما نے اہم کارنامہ انجام دیا اور پھر اس کے بعد پارسی تھیٹر نے تو نہ صرف ڈراما بلکہ ہندستانی فلم کی تاریخ میں بھی نمایاں خدمات پیش کیں۔ پارسی تھیٹر جب اپنے شباب پر تھا اور آغا حشر کاشمیری کا طوطی بول رہا تھا اسی زمانے میں امتیاز علی تاج نے ڈراما انارکلی لکھا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ڈراما پہلے کھیلے جانے کے لیے سوچا جاتا تھا بعد میں لکھا جاتا تھا۔ اسی دور میں تاج نے ایک ایسا ڈراما لکھا جو نہ تو اس وقت کھیلا جا سکا اور نہ اب تک اس کی اصلی صورت میں پیش کیا جا سکا ہے اور نہ ہی یہ ممکن معلوم ہوتا ہے۔ ڈراما انارکلی 1922 میں لکھا گیا اور پہلی بار 1931 میں شائع ہوا۔ اس کی اشاعت کے بعد ہی اس کی ادبی حلقے میں بہت پزیرائی ہوئی اور بہت سے ناقدین نے اسے اردو کا شاہکار ڈراما قرار دیا تو بعض نے یہ تک لکھنے میں عار محسوس نہیں کیا کہ اس سے بڑھ کر اس صنف میں کوئی تخلیق نہیں۔ لیکن ہمارے ادب کے ناقدین نے صرف اس کی زبان اور ادبیت کو ذہن میں رکھا اس کے فن کو مدنظر نہیں رکھا کہ یہ کھیلے جانے والا فن ہے نہ کہ صرف کتابی شکل میں شائع ہونے یا پڑھے جانے والا۔ آج بھی ہمارے زیادہ تر ناقدین ادب اسی نکتہ نظر سے ڈرامے کا مطالعہ کرتے اور اس پر لکھتے ہیں اور اس کی روح اسٹیج کو ہمیشہ بھول جاتے ہیں۔ اسی مقصد کے تحت ڈرامے کا فن اور موجودہ اسٹیج کو مدنظر رکھتے ہوئے انارکلی پر ایک بار اور نظر ڈال لی جائے تو شاید بے جا نہ ہو۔

ڈراما انارکلی کو امتیاز علی تاج نے تین ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے باب کو عشق، دوسرے کو رقص اور تیسرے کو موت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اب اگر ان نکات کی روشنی میں پلاٹ پر تفصیلی نظر

ڈالی جائے تو اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے کہ بڑی منت کے بعد شہنشاہ اکبر کے گھر ایک بیٹا پیدا ہوتا ہے۔ اس بیٹے یعنی سلیم کی بڑے ناز نخرے کے ساتھ پرورش کی جاتی ہے۔ شہزادہ سلیم تمام ناز برداری کے ساتھ جوانی کی دہلیز پر قدم رکھتا ہے۔ ہم سب واقف ہیں کہ بادشاہ کے دربار میں کنیزیں ہوا کرتی تھیں۔ سلیم کو حرم کی ایک کنیز انارکلی سے عشق ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف حرم کی ہی ایک دوسری کنیز دل آرام شہزادہ سلیم کی دولت اور اس کے بادشاہ بننے کے بعد خود کو رانی کی شکل میں دیکھنے کی خواہش میں سلیم کو حاصل کرنے کی تمنا کرتی ہے۔ سلیم انارکلی کی محبت میں یہ بھی بھول جاتا ہے کہ وہ مغلیہ سلطنت کا ولی عہد ہے۔ حالانکہ انارکلی کو اپنی حیثیت کا احساس برابر رہتا ہے۔ وہ اکثر ولی عہد سلیم سے یہ کہتی ہے کہ وہ ایک کنیز ہے، اس کا کام رقص و سرود کی محفل آراستہ کر کے بادشاہ، امرا اور رؤسا کا دل بہلانا، اسے خوش کرنا ہے۔ سلیم کو یہ بھی اکثر یاد دلاتی ہے کہ وہ شہزادہ ہے اور یہ ایک معمولی کنیز جس کا کام دوسری کنیزوں پر سبقت حاصل کرنا ہے نہ کہ شہزادہ کے دل پر قابض ہونا۔ لیکن شہزادہ سلیم اپنی محبت کو پروان چڑھانا چاہتا ہے۔ وہ یہ سمجھتا ہے کہ حسب معمول اس کی یہ خواہش بھی پایہ تکمیل کو پہنچے گی۔

دوسری طرف دل آرام اپنی خواہش کی تکمیل کی تمام کوششوں کے باوجود خود کو ناکام پانے کے بعد تلملا جاتی ہے۔ دل آرام کو انارکلی سے دوہری شکست کا احساس ہوتا ہے۔ ایک جانب دربار میں دل آرام کی اہمیت کم ہو جاتی ہے کیوں کہ انارکلی دل آرام سے زیادہ خوبصورت ہے اور وہ اس سے بہتر رقص و سرود کی محفلیں بھی آراستہ کرتی ہے۔ سلیم کے ساتھ ساتھ بادشاہ اکبر بھی انار کلی کو پسند کرتے ہیں کیوں کہ وہ اب تک سلیم اور انارکلی کی محبت سے ناواقف ہیں۔ اور یہ بات دل آرام بھی جانتی ہے۔ اس لیے انارکلی کو بادشاہ کی نظروں میں گرانے اور اپنے خواب کی تکمیل کے لیے دل آرام اس فراق میں رہتی ہے کہ کیسے وہ سلیم اور انارکلی کی محبت کے راز کو بادشاہ کے سامنے عیاں کر دے۔ اس مقصد میں اسے اس دن کامیابی ملتی نظر آتی ہے جب وہ ایک دن سلیم اور انارکلی کو پائیں باغ میں تنہائی میں ملتے ہوئے دیکھ لیتی ہے۔ اب وہ کسی ایسے دن کی تلاش میں رہتی ہے کہ موقع ملے اور وہ بادشاہ اکبر پر اس راض کو افشاں کرے کیوں کہ وہ جانتی ہے کہ بادشاہ انارکلی کو رانی کی شکل میں قبول نہیں کریں گے۔ ایسے میں اسے اپنے خواب کی تکمیل نظر آتی ہے کہ

انارکلی کی ناکامی میں اس کی کامیابی ہے۔ دل آرام کو اپنے مقصد میں کامیابی کا موقع جشن نوروز کے دن مل جاتا ہے۔ جب رقص کرتے وقت انارکلی کی توجہ سلیم کی طرف ہوتی ہے تو دل آرام اشارے سے بادشاہ اکبر کی توجہ اس جانب مبذول کراتی ہے۔ بادشاہ اکبر یہ دیکھ کر نہ صرف ناراضگی کا اظہار کرتا ہے بلکہ انارکلی کو زنداں میں مقید کرنے کا حکم دیتا ہے۔

انارکلی کی جدائی میں سلیم بے قرار ہو جاتا ہے اور وہ انارکلی کو حاصل کرنے کے لیے پہلے بادشاہ سے منت وسماجت کرتا ہے لیکن اکبر ایک باپ کے بجائے ایک بادشاہ کی طرح سلیم کے ساتھ پیش آتا ہے۔ سلیم کی نافرمانی کا احساس کرتے ہوئے انارکلی کو سزا کے طور پر دیوار میں چنوا دینے کا حکم صادر کرتا ہے۔ دوسری جانب جب سلیم کو یہ خبر ملتی ہے کہ انارکلی کو زندہ دیوار میں چنوا دیا گیا ہے تو وہ جنونی ہو جاتا ہے۔ دل آرام کی اس سازش کی وجہ سے اس پر جنون کی اس قدر کیفیت طاری ہوتی ہے کہ وہ دل آرام کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ آخر میں اکبر پر یہ راز کھلتا ہے کہ یہ تمام سازش دل آرام نے رچی تھی۔ حقیقت صرف یہ تھی کہ سلیم انارکلی سے محبت کرتا ہے تو اس کی پدرانہ شفقت جاگ اٹھتی ہے اور سلیم سے اپنے شہنشاہ ہونے کے بجائے پدرانہ محبت کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح اس ڈرامے کا پلاٹ اس طرح تیار کیا گیا ہے کہ اس میں تذبذب اور کشمکش کے ساتھ ساتھ اس کا قصہ بھی ارتقائی عمل سے گزرتا ہوا اختتام کو پہنچتا ہے۔

پلاٹ کو پیش کرنے کے لیے کردار کی ضرورت پیش آتی ہے اور ہر کردار اپنی تعلیم، ماحول، نفسیات، سماج، تہذیب، اور ثقافت کو اپنے ساتھ لیے ہوتا ہے۔ کسی فن پارے کے ایسے کردار جن کی گفتگو، افعال، حرکات وسکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں زندگی کی حقیقی عکاسی پائی جاتی ہو یا جن میں ایسی ہمہ گیری ہو کہ جو زمانہ اور وقت گزر جانے کے باوجود انھیں زندہ رکھ سکے، انھیں نہ صرف معیاری بلکہ متحرک کردار کہتے ہیں۔ ان میں انفرادیت کے ساتھ ساتھ ایسی عمومیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے سماج کے کسی طبقے کی روایات ونظریات کا ترجمان بن جاتا ہے۔ کردار وہی کامیاب ہوتا ہے جس کا مزاج پلاٹ کی مناسبت سے اپنے عہد اور معاشرے سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ ڈراما انارکلی میں ایسے کئی کردار نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر انارکلی، شہزادہ سلیم، بادشاہ اکبر، دل آرام اور ثریا کے کردار کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہ تمام کردار نہ صرف اپنے بارے میں یا اپنے معاون کردار

کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں بلکہ مغلیہ سلطنت کی شان و شوکت پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ ڈرامے کی کامیابی کا انحصار اکثر کرداروں اور اس کے مکالمے پر ہوتا ہے۔ آیئے پہلے چند اہم کرداروں پر روشنی ڈال لی جائے۔

ڈراما انارکلی میں مرکزی کردار انارکلی کا ہے۔ انارکلی ایک کنیز ہے جو رقص میں مہارت رکھتی ہے۔ اپنی خوبصورتی کی وجہ سے سلیم اور اکبر دونوں کی محبوب نظر ہے۔ لیکن اس کردار کی خوبی یہ ہے کہ اسے یہ احساس ہے کہ وہ ایک کنیز ہے اور اس کا کام رقص و سرود کی محفل آراستہ کرنا اور دربار میں بادشاہ اور امرا کو خوش کرنا ہے نہ کہ سلیم کے دل پر حکومت کرنا اور اس کا اظہار وہ اکثر سلیم کے سامنے کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک مکالمہ دیکھیں:

''انارکلی: شہزادے! کنیز مذاق کا جواب کیا دے سکتی ہے۔ اس کا کام تو برداشت کرنا ہے۔ خواہ مذاق اس کے دل کے ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالے۔

سلیم: (لپک کر اس کے قریب آجاتا ہے) مزاق! خدایا! آہیں اتنی بے اثر! آنسو اتنے بے ثمر! انارکلی! یوں بھی سمجھا جا سکتا تھا۔ تم نے یوں کیوں سمجھا؟

انارکلی: (چھنگلی سے گوشہ چشم کا آنسو پوچھتی ہے) پھر میں کیا سمجھتی؟ ہندوستان کا نیا چاند ایک چکور کو چاہتا ہے۔ کیسی ہنسی کی بات؟ آہ تم شہزادے ہو بڑے، بہت بڑے۔ میں ایک کنیز ہوں ناچیز، بے حد ناچیز۔ شہزادہ کنیز کو چاہے گا کیسی ہنسی کی بات۔''

ان مکالموں سے انارکلی کے کردار پر روشنی پڑتی ہے کہ وہ کیا سوچ رہی ہے اور شہزادہ کے سامنے خود کو کیسے پیش کر رہی ہے۔ وہ شہزادہ کے سامنے ایسے پیش آتی ہے جیسے اسے اس سے کوئی لگاؤ نہیں۔ لیکن حقیقت یہ نہیں ہے۔ انارکلی بھی سلیم کے محبت میں گرفتار ہے۔ اسے سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا کرے۔ ڈراما نگار نے انارکلی کے کردار کی تخلیق میں اس کے مزاج کو کامیابی سے پیش کیا ہے۔ ایک جانب وہ شہزادہ کے سامنے محبت کے اظہار سے کتراتی ہے تو دوسری جانب اپنی بہن جو اس کی رازدار ہے کے سامنے اپنی بے قراری کا کھل کر اظہار کرتی ہے۔ مکالمہ دیکھیں:

''انارکلی: نہ جانے کیا ہو گیا۔ (کچھ دیر بعد) میں چاہتی ہوں الگ تھلگ چپ چاپ بیٹھی رہوں لیکن ثریا! میں جب یوں بیٹھتی ہوں تو سوچنے لگتی ہوں۔ چاہتی ہوں کچھ نہ سوچوں۔ آنکھیں میچتی ہوں، دانت بھینچتی ہوں، مٹھیاں بند کر لیتی ہوں، پھر بھی سوچ میرا پیچھا نہیں

چھوڑتی۔آہ کی طرح دل سے اٹھ کھڑی ہوتی ہے۔

ثریا: کیسی سوچ؟

انارکلی: (غور کر کے) میں اس کا کوئی نام نہیں رکھ سکتی۔ وہ ٹکڑے ہیں، چاہتے ہیں جڑ کر ایک بن جائیں۔ میں انہیں نہیں جڑنے دیتی۔ بکھیر بکھیر دیتی ہوں۔ لیکن ان میں میرے ارادے سے بہت زیادہ طاقت ہے۔ وہ بار بار ہلہ کر کے آتے ہیں اور آ کر مجھے مغلوب کر لیتے ہیں۔ میں نہیں نہیں کہتی ہوئی بیہوش سی ہو جاتی ہوں۔ اس وقت مجھے اس کے سوا اور کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ میرا دل زور زور سے دھڑک رہا ہے اور میرے تمام جسم سے چنگاریاں نکل رہی ہیں۔

ثریا: میں نے کئی بار دیکھا ہے جیسے تم اپنے آپ کو بھولی ہوئی بیٹھی ہو۔

انارکلی: اور جب مجھے کوئی بلاتا ہے تو میں چونک کر کانپ اٹھتی ہوں کہ میری بے خبری میں اس نے میری سوچ کو میرے چہرے پر برہنہ نہ دیکھ لیا ہو۔''

ان مکالموں کو دیکھنے سے انارکلی کی ذہنیت اور اس کی بے قراری کا صاف اندازہ ہوتا ہے لیکن اسے یہ احساس ہے کہ اگر یہ راز کھل گیا تو سلیم کی رسوائی ہوگی۔ گویا اسے اپنی رسوائی کا خیال بالکل نہیں بلکہ سلیم کی رسوائی کے بارے میں ہی سوچتی ہے اور سچا عاشق و معشوق ہمیشہ دوسروں کے بارے میں سوچتا ہے۔

امتیاز علی تاج نے انارکلی کے کردار کو تراشتے ہوئے اسے ایک معصوم اور خوبصورتی کے ساتھ ساتھ حسرت و یاس میں ڈوبی ہوئی ایک لڑکی کے طور پر پیش کیا ہے جس کی عکاسی انارکلی کے مکالمے سے ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک مکالمہ دیکھیں جس میں وہ اپنی ماں سے مخاطب ہے کہ وہ کیسے خوش رہ سکتی ہے:

''انارکلی: ....میری اماں! میں خوش ہونے والا دل کہاں سے لاؤں؟ تمھیں کیسے سمجھاؤں کہ میں کیوں غم گین ہوں؟ اے کاش میں اپنا دل کسی طرح تمھارے سینے میں رکھ دیتی، پھر دیکھتی تم کیسے کہتی ہو؟ تو انارکلی ہے، تو خوش کیوں نہیں ہوتی؟ میں کیسے بتاؤں میں انارکلی ہوں، میں اسی لیے خوش نہیں ہوتی۔ تم نہیں سمجھ سکتی میری اماں! تم نہیں سمجھ سکتی...جو کنیز بننے کو پیدا ہوئی ہو پھر وہ خوش کیوں ہو؟ وہ تو محبت میں جل مرنے سے بھی ڈرتی ہے۔ وہ تو ایک

شہزادے کی طرف اس ڈر کے مارے نظر بھی نہیں اٹھاتی کہ کہیں اس کی آنکھوں میں محبت نہ دیکھ لے۔ پھر بتاؤ تو وہ انارکلی ہوئی تو کیا؟''

انارکلی کو حسرت و یاس کا پتلا تو دکھائی دیتی ہے لیکن اس کے استقلال میں کوئی کمی نظر نہیں آتی۔ یہاں تک کہ قید میں سعوبتیں برداشت کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی محبت کی تپش کو گرمائے رکھتی ہے۔ ایک لمحے کو صحیح لیکن اس کے من میں سلیم کی ہو جانے کا خیال ضرور آتا ہے اور یہی خیال اسے قوت عطا کرتا ہے۔ اس کردار کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ یہ جاننے کے باوجود کہ اس میں دل آرام کی سازش ہے وہ دل آرام کے خلاف کوئی سازش نہیں کرتی بلکہ قید خانے میں جب سلیم اس سے ملنے جاتا ہے تو وہ اس سے جن الفاظ میں مخاطب ہوتی ہے آپ بھی دیکھیں:

''انارکلی: ٹوٹ جا! نیند ٹوٹ جا! میں تھک گئی۔ سانس ختم ہو جائیں گے۔ مر جاؤں گی یہیں، نیند میں، پھر کیا ہوگا؟ (دونوں ہاتھ سینے پر رکھ کر بے قراری سے سر ہلاتی ہے) صاحب عالم! مجھے جگا دو۔ جہاں سو رہی ہوں اس جگہ میرے سینے پر سر رکھ دو۔ بھینچی ہوئی مٹھیاں کھول دو۔ مجھے آواز دو آہستہ سے۔ دل کی دھڑکن میں، سانس کی گرمی میں، کوئی سن نہ لے۔ صرف میں سنوں، میری انارکلی! میری اپنی انارکلی! میں کہوں سلیم! سلیم! سلیم! خواب کی دنیا میں آوازیں مل جائیں۔ تمہاری گود میں آنکھیں کھول دوں۔ میں بولوں صاحب عالم! میرے بادشاہ! تم کہو، انارکلی! میری نادرہ! اور پھر دونوں مسکرا پڑیں۔ میں تمھیں یہ بھیانک خواب سناؤں، تم مجھے اپنے آغوش میں لے لو اور قہقہہ لگاؤ۔ میں تم سے لپٹ جاؤں اور میں بھی قہقہہ لگاؤں اور پھر اکٹھے کوئی سہانا خواب دیکھنے لگیں محبت کا، روشنی کا، مہکتا ہوا، جگمگاتا ہوا۔''

گویا انارکلی ایک ایسا کردار ہے جس کے اندر منفی رویہ نہیں ہے۔ وہ صرف محبت کرنے اور ظلم و سازش کا شکار ہونے کے لیے تخلیق کی گئی ہے۔ وہ ایک مثبت فکر کی مالک ہے لیکن اس کی فکر پر عمل نہیں کیا جاتا۔ اس کی باتیں محبت کا سلیقہ تو سکھاتی ہیں لیکن ایک کامیاب محبت کا درس دینے سے قاصر ہے۔ گویا انارکلی کا کردار محبت، ضبط محبت اور ایثار کو پیش کرنے کے لیے تخلیق کیا گیا ہے۔ انسانی فطرت اس کردار میں نہیں ملتی۔ ہم جانتے ہیں کہ انسان کی فطرت میں داخل ہے کہ جب اسے تکلیف ہوتی ہے تو اپنے دشمن یا تکلیف دینے والے کے خلاف وہ نہ صرف آواز بلند کرتا ہے بلکہ اس سے بدلہ لینے کی کوشش بھی کرتا ہے خواہ اس میں اسے کامیابی ملے یا نہ ملے، اس کی قوت

اس کے اندر رہو یا نہیں۔اس کے باوجود یہ کردار اپنی معصومیت اور مظلوم ہونے کی وجہ سے ہ قارئین کی ہمدردی حاصل کر لیتا ہے۔

ڈراما انارکلی کا دوسرا اہم کردار سلیم کا ہے۔سلیم بادشاہ اکبر کے گھر کا وہ چراغ ہے جو بڑی منتوں کے بعد ملا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس کی ہر خواہش ہمیشہ پوری کی گئی ہے۔یہاں تک کہ دربار میں بھی اس کی پسند و ناپسند کا خیال رکھا جاتا رہا ہے۔سلیم کو انارکلی سے عشق ہو جاتا ہے اور وہ اسے اپنی شریک حیات بنانے کے بارے میں سوچنے لگتا ہے۔دوسری جانب دل آرام اپنے عشق کا اظہار سلیم سے کرتی ہے اور سلیم اس سے صاف انکار کرتے ہوئے اسے اپنے دل و دماغ سے نکال دینے کے لیے کہتا ہے۔ہم جانتے ہیں کہ دل آرام ایک شاطر کنیز ہے۔وہ مغلیہ سلطنت کی رانی بننا چاہتی ہے اس لیے یہ جاننے کے بعد کہ سلیم کے دل پر انارکلی کا راج قائم ہو گیا ہے وہ انارکلی کو نہ صرف سلیم بلکہ بادشاہ اکبر کی نظروں میں گرانے کا ارادہ کر لیتی ہے۔سلیم اس کی سازش کا شکار ہو جاتا ہے۔دل آرام اتنی شاطر ہے کہ وہ سلیم کے ساتھ سازش کرتی ہے اور سلیم دل آرام کا احسان مانتا ہے۔ایسے ہی موقع کا ایک مکالمہ دیکھیں کہ سلیم کتنی آسانی سے دل آرام کے دام میں پھنس جاتا ہے:

''سلیم: (شرما کر) کچھ نہیں۔میں انارکلی کو پوچھتا ہوں۔

دل آرام: رقص و سرود کے لیے آیا چاہتی ہے۔

سلیم: (کسی قدر تامل سے) اور رقص و سرود کے بعد۔

دل آرام: جو آپ کا فرمان ہو۔

سلیم: (ذرا دیر دل آرام کو دیکھ کر جو تسلیم و رضا کی تصویر نظر آ رہی ہے) دل آرام میں نہیں جانتا تمہارے احسانوں کا شکریہ کیوں کر ادا کروں۔انعام تم قبول نہیں کرتیں۔شکریے کے موزوں الفاظ مجھے نہیں ملتے۔مجھے گمان تک نہ تھا کہ تم جس سے مجھے طرح طرح کے اندیشے تھے، ایک روز یوں میرے اور انارکلی کے درمیان واسطہ بن جاؤ گی۔خود میری اور اس کی ملاقاتوں کے موقعے نکالو گی۔حرم سرا میں میری سب سے بڑی راز دار ہو گی۔''

سلیم انارکلی سے اس قدر عشق کرتا ہے کہ اسے نہ تو اپنے شہزادہ ہونے کی کوئی فکر ہوتی ہے نہ ہی تخت و تاج کا وارث ہونے کی پرواہ۔وہ یہ بھول جاتا ہے کہ انارکلی ایک کنیز ہے حالانکہ انارکلی

اس کا احساس دلاتی رہتی ہے۔ سلیم ایک سچا عاشق ہے اور اسے عشق میں محبوب صرف محبوب نظر آتا ہے۔ سلیم کو یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ بادشاہ اسے پسند نہیں کریں گے۔ وہ ایک ایسا عاشق دکھائی دیتا ہے جو محبت کے لیے اپنے تخت و تاج کو تجنے تک کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اسے صرف اور صرف انارکلی نظر آتی ہے کیوں کہ اس کے دل پر انارکلی کی حکومت قائم ہو چکی ہے۔ انارکلی کا خیال کرتے ہوئے شہزادہ سلیم کی فکر کا ایک مکالمہ دیکھیں:

> ''سلیم: تو میرے دل کے سنگھاسن پر بیٹھ کر حکومت کرے گی۔ تو میری دنیا کی ملکہ ہوگی۔ اور میں تیری دنیا کا غلام۔ اور وہاں رنگین جھاڑیوں کی معطر ٹھنڈک میں جہاں کلیاں لجا رہی ہوں گی اور چاند محبت کی سوچ میں چپ چاپ تھم گیا ہوگا۔ مفرور عاشق تھکے ہوئے چاہنے والے آرام کریں گے۔ تو میرے زانو پر سر رکھ کر آنکھیں بند کر کے لیٹے گی اور صرف میرے سانس میں محبت کو سنے گی۔ اور جب تو مسکرا کر آنکھیں کھول دے گی تو چاند ہنستا ہوا چل دے گا۔ کلیاں کھلکھلا کر ہم پر گرنے لگیں گی۔ اور پھولوں کے نرم اور معطر ڈھیر کے نیچے دو دھڑکتے ہوئے دل دب جائیں گے۔''

ہم نے دیکھا کہ سلیم پر محبت کا جادو کس قدر سر چڑھ کر بول رہا ہے۔ ادھر دل آرام جشن نو روز کے موقع پر بادشاہ اکبر کو انارکلی اور سلیم کے درمیان ہو رہے اشارے کی جانب متوجہ کرواتی ہے۔ دراصل یہ جال بھی دل آرام ہی بچھاتی ہے جس میں انارکلی اور سلیم پھنس جاتے ہیں اور اکبر پر سلیم اور انارکلی کی محبت کا راز کھل جاتا ہے۔ اکبر نہ صرف سلیم سے برہمی کا اظہار کرتے ہیں بلکہ انارکلی کو قید کر دیا جاتا ہے۔ اس سے سلیم پر بجلی سی گر جاتی ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی بلکہ دل آرام قید خانے کے داروغہ کے ساتھ مل کر ایک اور سازش رچتی ہے اور بادشا اکبر کو یہ یقین دلا دیتی ہے کہ انارکلی رانی بننا چاہتی ہے اور اس کے لیے وہ سلیم کو تیار کر رہی ہے۔ قید خانے کا داروغہ سازش کے تحت سلیم کو قید خانے میں انارکلی سے ملنے تو دیتا ہے۔ سلیم جذبات میں آ کر اپنی محبت کو پانے کی غرض سے چند ایسے جملے ضرور ادا کرتا ہے جس سے بغاوت کی بو آتی ہے لیکن اسے اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ وہ سلطنت حاصل کرنے کے لیے بادشاہ اکبر کے خلاف جانا جاتا ہے۔ سلیم کا مکالمہ دیکھیں:

''سلیم: میں اینٹ سے اینٹ بجادوں گا۔اس محل کو، اس قلعے کو کھنڈر بنادوں گا۔ پتھروں کو اگلنا ہوگا۔میری انارکلی کا جو کچھ باقی ہے وہ اگلنا ہوگا۔میرا آغوش اپنی جان اس کے جسم میں ڈالے گا، ورنہ ایک ہی کھنڈر پر دونوں چمٹ کر تمام ہوں گے۔

بختیار: راہ بند ہے۔

سلیم: (مڑ کر دروازے کی طرف بڑھتا ہے) راہ بند ہے تو میری ٹکریں راہ بنائیں گی۔''

ان مکالموں سے ایسا لگتا ہے کے سلیم باغی ہوگیا ہے اور اپنے باپ یعنی اکبر سے بغاوت کرنا چاہتا ہے۔لیکن حقیقت یہ ہے کہ انارکلی کو دیوار میں چن دیا جاتا ہے اور سلیم کچھ نہیں کر پاتا۔وہ اس معاملے میں اتنا بے بس ہے کہ دل آرام کا گلا گھونٹ کر قتل کر دیتا ہے لیکن انارکلی کو حاصل نہیں کر پاتا اور نہ ہی اس کی کوئی کوشش دکھائی دیتی ہے۔ بلکہ جب اکبر کو دل آرام کی سازش کا پتہ چلتا ہے تو وہ سلیم کو گلے سے لگالیتا ہے۔گویا یہاں سلیم اپنے باپ سے پہلی بار گلے ملتا ہے۔

مجموعی طور پر سلیم ایک اکہرا اور بزدل کردار ہے۔اسے عیش و آرام کی اتنی چاہ نہیں جتنی زیادہ تر لوگوں کو ہوتی ہے۔وہ ایک بے پرواہ اور صبر کرنے والا کردار دکھائی دیتا ہے۔اسے اپنے عشق کو پانے کی خواہش تو ہے لیکن اسے پانے کی کوئی تدبیر نظر نہیں کرتا۔گویا یہ ایک متحرک کردار تو نہیں ہے بلکہ اپنے اندر کسی طرح کی کوئی تہداری بھی نہیں رکھتا۔دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ سلیم کی شکل میں تاج نے ایک ایسا کردار تخلیق کیا ہے جو کوئی انقلابی کارنامہ تو انجام نہیں دیتا لیکن اسے سرے سے نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا بلکہ یہ کردار ڈراما انارکلی کا محور ہے جس کی وجہ سے ڈراما ظہور میں آتا ہے۔

ڈراما انارکلی کا تیسرا اہم کردار بادشاہ اکبر کا ہے۔اکبر ایک ایسا بادشاہ ہے جس نے اپنی سلطنت کو وسیع سے وسیع تر کرنے کا خواب دیکھا ہے۔اس کے کوئی اولاد نہیں ہوتی۔ بڑی منتوں کے بعد سلیم پیدا ہوتا ہے۔وہ سلیم کی تمام خواہشیں پوری کرتا ہے لیکن جب سلیم انارکلی سے عشق کر بیٹھتا ہے تو یہ بات اسے گوارہ نہیں ہوتی۔ وہ ایک بادشاہ ہے اور اپنے بیٹے شہزادہ سلیم کو ولی عہد کے طور پر دیکھتا ہے۔وہ یہ نہیں چاہتا کہ شہزادہ سلیم ایک کنیز کو اپنی ملکہ بنائے۔گویا وہ سلیم کا باپ تو ہے لیکن خود کو پہلے ایک شہنشاہ کی شکل میں دیکھتا ہے بعد میں باپ یا شوہر بننا چاہتا ہے۔یہی وجہ

ہے کہ جب مہارانی کو اپنے بیٹے اور انارکلی کے عشق کی خبر ملتی ہے تو وہ پہلے اپنے بیٹے سلیم سے بات کرتی ہے اور جب اسے یہ احساس ہو جاتا ہے کہ سلیم انارکلی کے بغیر نہیں رہ سکتا تو اکبر سے بات کرتی ہے۔ اس دوران بھی اکبر صرف ایک شہنشاہ کے روپ میں ہی دکھائی دیتا ہے۔ اس حوالے سے رانی اور اکبر کے درمیان ہونے والی گفتگو دیکھیں:

''رانی: میں خوش ہوں کہ میں صرف ماں ہوں اور مجھ کو رنج ہے کہ آپ شہنشاہ ہیں صرف شہنشاہ۔

اکبر: (منہ موڑتے ہوئے) ہم اسے محبت کی غیر ضروری نرمی سے بگاڑنا نہیں چاہتے۔

رانی: (چڑ کر) سختی ایک نوجوان اور جوشیلی طبیعت کو سنوار نہیں سکتی۔

اکبر: لیکن اسے سنورنا ہی ہوگا۔ سنورے بغیر اس کا قدم ہندوستان کے تخت کو نہیں چھو سکتا۔

رانی: وہ آپ کے ہندستان کے تخت کو جہنم سمجھتا ہے۔ جہاں انارکلی ہو وہ جگہ اس کے لیے جنت ہے۔

اکبر: اس کے وہی معنی ہیں۔ ہم، ہماری آرزوئیں، ہماری راحت، ہماری زیست سب اس کے لیے بے معنی لفظ ہیں۔ اس کا سب کچھ انارکلی ہے۔ اس کے دل میں ماں باپ کی یہ قدر ہے۔''

ان مکالموں سے اکبر کے کردار کی عکاسی بخوبی ہوتی ہے۔ اکبر بادشاہ ہے اور اسے حکومت کرنے کا پختہ شعور ہے۔ اس نے نہ صرف دنیا دیکھی ہے بلکہ حکومت کی ہے لیکن تاج سے اس کا کردار تخلیق کرنے میں یہ چوک ہوگئی کہ سلیم کے معاملے میں وہ کسی تفتیش اور تصدیق کے بغیر دل آرام اور زنداں کے داروغہ کی بات پر نہ صرف یقین کر لیتا ہے بلکہ انارکلی کو پہلے قید کرنے کا حکم دیتا ہے اور جب دل آرام اس سے مل کر مزید سازش کرتی ہے تو وہ انارکلی کو دیوار میں چنوا دینے کا حکم صادر کر دیتا ہے:

''اکبر: جس کے رقص نے ہندوستان کے تخت سلطنت کو لرزا دیا، جس کے نغمے نے ایوان شاہی میں شعلے بھڑکا دیے۔ جس کے حسن نے جگر گوشۂ مغلیہ کے حواس چھین لیے۔ جس کی نظروں نے ہندستان کے شہنشاہ کو، شیخو کے باپ کو، جلال الدین کو لوٹ لیا۔ جس کی ترغیب نے خون میں خون کے خلاف زہر ملایا۔ جس کی سرگوشیوں نے قوانین فطرت کو بدلنا چاہا۔ لٹا ہوا باپ، تھکا ہوا شہنشاہ، ہارا ہوا فاتح، اسے فنا کر دیگا، مارے گا، مٹائے گا۔ جس طرح اس

نے میری اولاد کو مجھ سے جدا کیا یوں ہی وہ اپنی ماں سے جدا ہوگی۔ جس طرح اس نے مجھے عذاب میں ڈالا، یوں ہی وہ عذاب میں مبتلا کی جائے گی۔ جس طرح اس نے میرے ارمانوں اور خوابوں کو کچلا یوں ہی اس کا جسم کچلا جائے گا۔ لے جاؤ۔ اکبر کا حکم ہے۔ سلیم کے باپ کا، ہندوستان کے شہنشاہ کا۔ لے جاؤ اس حسین فتنے کو، اس دل فریب قیامت کو، لے جاؤ۔ گاڑ دو، زندہ دیوار میں گاڑ دو! زندہ دیوار میں گاڑ دو!

ان مکالموں سے ایک جانب ایک زمانہ شناس بادشاہ کا بغیر کسی تصدیق کے ایک معصوم کنیز کی محبت اور زندگی کو ختم کرنے کے عمل کا علم ہوتا ہے تو دوسری جانب بادشاہ کی ایک دوسری شخصیت یعنی ایک کنیز سے اس قدر خوف زدہ اور نفرت کرنے والی، نکل کر سامنے آتی ہے۔ ڈراما کے مطالعہ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جب سلیم سے دل آرام اپنی محبت کا اظہار کرتی ہے تو سلیم صاف انکار کر دیتا ہے اور انارکلی کی پسندیدگی کا اظہار کرتا ہے۔ دل آرام اپنے خواب کو ٹوٹتا دیکھ کر دروغ گوئی سے کام لیتے ہوئے سلیم کے عشق میں مبتلا ہونے کا سارا الزام انارکلی پر لگا دیتی ہے اور بادشاہ اکبر سلیم یا انارکلی سے اس کی تصدیق کرنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں کرتا اور بغیر غور و فکر کے اپنا فیصلہ سنا دیتا ہے۔ پہلے انارکلی قید کر لی جاتی ہے اور بعد میں دیواروں میں چنوا دی جاتی ہے۔ آخر میں اکبر کو حقیقت کا علم ہوتا ہے اور وہ اس پر اپنے ندامت کا اظہار کرتے ہوئے سلیم سے مخاطب ہوتا ہے:

''اکبر: (آنکھوں میں آنسو امڈ آتے ہیں) خداوندا! کیا معلوم تھا یوں ہوگا۔ شیخو میرے مظلوم بچے! میرے مجنون بچے! اپنے باپ کے سینے سے چمٹ جا، اگر ظالم باپ سے دنیا میں ایک راحت بھی پہنچی ہے۔ تیرے سر پر اس کا ایک احسان بھی باقی ہے تو میرے بچے! اس وقت میرے سینے سے چمٹ جا، میں شعلوں میں بھن رہا ہوں، میرے سینے سے چمٹ جا۔ اور تو بھی آنسو بہا اور میں بھی آنسو بہاؤں گا۔ (اکبر ہاتھ پھیلاتا ہے۔ سلیم کھڑا ہو جاتا ہے اور ذرا دیر باپ کو دیکھتا رہتا ہے) مان جاؤ شیخو، مان جاؤ۔ (سلیم منھ موڑ لیتا ہے اور ہاتھ پیشانی پر رکھ کر خاموش مسند پر بیٹھ جاتا ہے۔ اکبر کے ہاتھ مایوسی سے گر پڑتے ہیں) مجھے چھومت۔ ایک دفعہ باپ کہہ دے، صرف ابا کہہ کر پکار لے (آنسو اور زیادہ امڈ آتے ہیں) میں تجھے خنجر تک لا دوں گا۔ ہاں خنجر تک لا دوں گا۔ مگر بیٹا یہ بدنصیب باپ، جسے سب شہنشاہ کہتے ہیں اپنا سینہ ننگا کر دے گا، خنجر اس کے سینے میں بھونک دینا۔ پھر تو دیکھے گا اور دنیا بھی دیکھے

گی کہ اکبر باہر سے کیا ہے اور اندر سے کیا ہے؟ اکبر کا قہر، اکبر کا ستم اور اکبر کا ظلم کیوں ہے؟ اس کے خون میں بادشاہ کا ایک قطرہ نہیں، صرف باپ۔ وہ بادشاہ ہے تو تیرے لیے، وہ قاہر و جابر بھی ہے تو تیرے لیے، وہ مزدور ہے تو تیرے لیے۔ وہ تیرا غلام ہے اور میرے جگر گوشے غلاموں سے غلطیاں بھی ہو جاتی ہیں۔''

اس طرح اگر مجموعی طور پر بادشاہ اکبر کے کردار کو دیکھیں تو پائیں گے کہ ڈرامے کے شروع میں وہ اولاد کا خواہش مند ہے اور اس کے لیے کچھ بھی کر گزرنے کو تیار رہتا ہے تو جب سلیم جوان ہوتا ہے اور انارکلی سے محبت کر بیٹھتا ہے تو وہ صرف اور صرف ایک بادشاہ نظر آتا ہے۔ وہ اس سلیم کی بالکل پرواہ نہیں کرتا جسے پانے کے لیے اس نے کیا کیا جتن نہ کیے۔ وہ اس کے خلاف ہو رہی سازش کی جانب سے آنکھ بند کر کے صرف دل آرام اور زنداں کے داروغہ کی بات پر یقین کر کے اپنا فیصلہ نہ صرف اپنے بیٹے کی محبت کے خلاف سناتا ہے بلکہ اپنی محبوب ترین کنیز کو دیوار میں چنوانے میں بھی عار محسوس نہیں کرتا۔ وہی اکبر ڈرامے کے آخر میں ایک رحم دل اور بے بس باپ کی شکل میں نظر آتا ہے۔

نسوانی کردار میں انارکلی کے بعد دوسرا اہم کردار دل آرام کا ہے۔ دل آرام اکبر کے محل کی محبوب اور خوبصورت کنیزوں میں سے ایک ہے۔ انارکلی سے قبل دل آرام ہی سلیم اور اکبر کی محبوب ترین کنیز رہتی ہے لیکن انارکلی کی خوبصورتی، اس کا رقص اور اس کا انداز نشست و برخواست کی وجہ سے نہ صرف دل آرام کی جگہ لے لیتی ہے بلکہ دوسری کنیزوں میں بھی مقبول ہو جاتی ہے۔ وہ نہ صرف بادشاہ اور دربار کے دوسرے لوگوں کی توجہ اپنی جانب مبذول کروا لیتی ہے بلکہ سلیم کے دل میں بھی اپنی جاہ بنا لیتی ہے۔ یہ بات دل آرام برداشت نہیں کر پاتی کیوں کہ دل آرام دل سلیم کو حاصل کر کے ملکہ بننے کا خواب دیکھتی ہے۔ جب اسے اپنا خواب ٹوٹتا دیکھائی دیتا ہے کہ وہ تلملا جاتی ہے اور دل ہی دل میں انارکلی سے بدلہ لینے کی ٹھان لیتی ہے۔ وہ موقعے کی تلاش میں رہتی ہے کہ کیسے انارکلی کو رسوا کر کے اپنے مقصد کو حاصل کرے۔ خوش قسمتی سے اسے یہ موقع مل بھی جاتا ہے اور وہ اس کا فائدہ اٹھا کر دروغ گوئی سے اکبر کو یہ احساس دلا دیتی ہے کہ انارکلی شہزادہ سلیم کو بغاوت پر آمادہ کر رہی ہے اور خود رانی بننے کے سپنے سجا چکی ہے۔ اس سازش کو پایہ تکمیل تک

پہنچانے کے لیے پورا ماحول تیار کرتی ہے۔ جشن نوروز کے موقع پر اکبر اور سلیم کی نشست کا خاص انتظام کرتی ہے۔ دونوں کے درمیان ایک بڑا آئینہ اس طرح سے لگواتی ہے کہ سلیم کی تمام حرکات و سکنات بادشاہ اپنی نشست سے اس آئینے میں دیکھ سکے۔ انارکلی کے رقص کی جگہ ایسے متعین کرتی ہے کہ جب بھی وہ سلیم کی جانب متوجہ ہو تو بادشاہ اسے بھی دیکھ سکے۔ اور خود بادشاہ اکبر کے قریب بیٹھتی ہے کہ وہ ایسا موقع آنے پر بادشاہ کو سب کچھ دکھا سکے۔ اس حوالے سے دل آرام کے مکالمے دیکھیں:

''دل آرام: میں چھپ کر سن رہی تھی تو صاحب عالم کی نظر مجھ پر پڑ گئی۔ یہ سمجھ کر کہ میں یہ گفتگو بارگاہ عالی تک پہنچا دوں گی انھوں نے مجھ کو دھمکی دی کہ انارکلی کا نام زبان سے نکالنے پر تجھ کو پچھتانا ہوگا۔ مہابلی کے سامنے جھوٹی شہادت پیش کی جائے گی کہ تو خود ہم کو چاہتی ہے اور جب ہم نے تجھ کو مایوس کر دیا تو تو نے اپنی ناکامی کا انتقام لینے کو یہ ڈھنگ نکالا۔ میں سہم گئی، میری زبان بند ہوگئی، مجھے جہاں پناہ کے حضور میں ایک لفظ زبان سے نکالنے کی جرت نہ ہوئی۔ لیکن میں اس فکر میں گھلتی رہی، ایسے موقعے کی تاک میں رہی جہاں میری زبان بند رہے اور شہنشاہ کی نظریں دیکھ سکیں۔''

تاج نے دل آرام کا کردار نہایت فنکاری سے پیش کیا ہے۔ دل آرام ایک ایسی کردار ہے جس میں ہر لمحہ حرکت و عمل دکھائی دیتا ہے۔ جس کی زبان کے ساتھ اس کا دماغ بھی کام کرتا رہتا ہے۔ وہ ہر وقت اس فراق میں رہتی ہے کہ کیسے بادشاہ کی خوشنودی حاصل کی جائے اور اپنے حریف کو نیچا دکھایا جائے۔ اس کے لیے وہ مختلف لوگوں سے مختلف انداز سے ملتی ہے۔ وہ مختلف لوگوں کی نظر میں مختلف شخصیت کی مالک نظر آتی ہے۔ اپنے سے کم تر درجے کی کنیزوں کو حکم دیتی ہے تو رانی اور بادشاہ کی خوشامد کرتی ہے۔ زنداں کے داروغہ کے ساتھ مل کر انارکلی اور سلیم کے خلاف سازش کرتی ہے تو سلیم اور انارکلی کو اپنا ہمدرد بتاتی ہے اور خود کو ان کا خیر خواہ۔ ان کی شاطرانہ ذہنیت کی عکاسی کرتا ہوا یہ مکالمہ دیکھیں:

''دل آرام: (غمناک انداز سے سر ہلا کر) لیکن میرے لیے کوئی امید نہیں۔ مجھے معلوم ہو گیا میری تقدیر میں محرومی کے سوا کچھ نہیں۔ تم اگر صاحب عالم کو نہ بھی چاہو جب بھی کوئی امید

نہیں۔ وہ تمھیں دیوانہ وار چاہتے ہیں۔تم خوش قسمت ہو انارکلی! وہ تمھیں چاہتے ہیں اور مجھے نہیں چاہ سکتے۔ میں اب شاکر ہوں۔ میں نے اپنی تمناؤں کا گلا گھونٹ دیا۔ میرے دل میں حسد کا نام بھی نہیں رہا۔ اب میری واحد خوشی ہے، میں اپنے محبوب کی محبوب کو چاہوں، اسی میں اطمنان ہے، اسی میں راحت ہے۔ انارکلی بہن! میرے قصور بخش دو۔ کم نصیب سمجھ کر بخش دو۔ ہاری ہوئی رقیب سمجھ کر بخش دو۔''

اس طرح دل آرام کے اندر مکمل عورت اور تمام انسانی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ اسے یہ معلوم ہے کہ کب اور کس کے ساتھ کیسے پیش آنا ہے۔ وہ بعض مقام پر بادشاہ اکبر سے زیادہ زمانہ شناس دکھائی دیتی ہے۔ یہاں تک کہ اتنی بڑی سلطنت کا کاروبار بخوبی چلانے والا شہنشاہ اس کے دام فریب میں پھنس جاتا ہے اور دل آرام اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے ڈرامے کا سب سے زیادہ متحرک کردار کہہ سکتے ہیں۔

نسوانی کرداروں میں ایک کردار رانی کا ہے۔ رانی کے کردار میں کوئی خاص حرکت وعمل نظر نہیں آتا۔ وہ ایک ماں اور ایک بیوی کے درمیان الجھ کر رہ گئی ہے۔ اسے جب انارکلی اور سلیم کے عشق کی داستان کا علم ہوتا ہے تو وہ اپنے اس بیٹے کے ساتھ کھڑی نظر آتی ہے جسے بڑے جتن کے بعد اس نے پایا ہے۔ رانی کو جب یہ احساس ہو جاتا ہے کہ سلیم انارکلی کو نہیں چھوڑ سکتا تو وہ بادشاہ اکبر کے پاس جا کر اپنے بیٹے کے لیے انارکلی کو مانگتی ہے۔ وہ اکبر کو یاد دلاتی ہے کہ وہ شہنشاہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک باپ بھی ہے اور جب سلیم ہی نہیں رہے گا تو یہ سلطنت کس کے لیے۔ وہ ایک ماں کے روپ میں اکبر سے کہتی ہے:

''رانی: میں خوش ہوں کہ میں صرف ماں ہوں اور مجھ کو رنج ہے کہ آپ شہنشاہ ہیں صرف شہنشاہ۔

اکبر: (منھ موڑتے ہوئے) ہم اسے محبت کی غیر ضروری نرمی سے بگاڑنا نہیں چاہتے۔

رانی: (چڑ کر) سختی ایک نوجوان اور جوشیلی طبیعت کو سنوار نہیں سکتی۔

اکبر: لیکن اسے سنورنا ہی ہوگا۔ سنورے بغیر اس کا قدم ہندوستان کے تخت کو نہیں چھو سکتا۔

رانی: وہ آپ کے ہندوستان کے تخت کو جہنم سمجھتا ہے۔ جہاں انارکلی ہو وہ جگہ اس کے لیے

جنت ہے۔''

گویا رانی بھی سلیم کے ساتھ کھڑی نظر آتی ہے۔لیکن جب اکبر اس کی بات نہیں مانتا تو وہ ایک بار پھر سلیم سے بات کرتی ہے۔اسے سلیم اور اکبر دونوں عزیز ہیں۔وہ ان میں سے ایک کو بھی نہیں چھوڑ سکتی۔ایک جانب شوہر کی ضد ہے تو دوسری جانب بیٹے کی محبت اور اس کا عشق۔سلیم باپ سے ناراض ہوتا ہے تو رانی کو بہت تکلیف ہوتی ہے اور وہ کوشش کرتی ہے کہ باپ بیٹے کی ناراضگی ختم ہو جائے۔اس سلسلے میں رانی سلیم سے ان الفاظ میں بات کرتی ہے:

''رانی: سلیم اپنے باپ سے خفگی! یوں بھی کہیں ہوتا ہے۔یہ بھی کہیں اولاد کو زیب دیتا ہے؟

سلیم: اولاد پر ظلم ماں باپ کو بھی زیب نہیں دیتا۔

رانی: اولاد پر ظلم! اور پھر تجھ سی اولاد پر! کیا کہتا ہے بیٹے، تو کیا جانے تیری آرزو میں ماں باپ نے زندگی کے کتنے دن آہیں بنا کر اڑا ڈالے۔زندگی کی کتنی راتیں آنسو بنا کر بہا ڈالے۔تو نہ تھا تو یہ زندگی شمشان کی طرح اجاڑ اور سنسان تھی۔یہ محل خزاں کے رات کی طرح ویران کھڑے تھے۔اس ہندوستان کا سہاگ بگڑا جا رہا تھا اور میرے دلہا! پھر تو آیا اور زندگی آئی اور بہار آئی۔میرے چاند! ہم ہنس پڑے، دنیا ہنس پڑی۔خود تقدیر ہم پر ہنس پڑی۔پھر ماں باپ تجھ پر ظلم کریں گے؟ کس دل سے سلیم؟

سلیم: آپ کے نزدیک مجھ پر کوئی ظلم نہیں ہوا، تو میں اور کچھ نہیں کہنا چاہتا۔(غصے سے منھ موڑ لیتا ہے)

رائی: کیا ظلم؟ کیا انارکلی قید کر لی گئی سلیم! کیوں دیوانہ ہوا ہے؟ وہ تیرے قابل ہے؟ اگر تو باپ ہوتا اور بادشاہ، اپنی اولاد کے لیے نہ جانے کیا کیا امیدیں اور امنگیں تیرے دل میں ہوتیں۔ اور پھر تیرا باپ ایک کنیز کی محبت میں گرفتار ہو جاتا تو تو یہی کچھ نہ کرتا اور جسے ظلم کہہ رہا ہے اسے اولاد کے حق میں محبت نہ سمجھتا۔

مختصر طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ رانی کا کردار سلیم اور اکبر کے درمیان الجھ کر رہ گیا ہے۔وہ اپنا کوئی وجود نہیں رکھتی اور نہ ہی فیصلہ کرنے کی صلاحیت۔وہ رانی ہیں، چاہتی تو انارکلی یا سلیم یا اکبر یا دل آرام سے فیصلہ کن انداز میں گفتگو کر سکتی تھیں لیکن تاج نے اس جانب توجہ نہیں دی اور یہ ایک اہم کردار بننے کی صلاحیت رکھنے کے باوجود ایک جامد اور یک رخا کردار بن کر رہ گیا۔

خواتین کرداروں میں ایک اہم کردار ثریا کا بھی ہے۔ ثریا انارکلی کی چھوٹی بہن ہے۔ ابھی نابالغ ہے لیکن عشق کے رموز واوقاف سے بخوبی واقف ہے۔ وہ جانتی ہے کہ عشق ہونے پر کیا ہوتا ہے اور اس کا اظہار وہ انارکلی اور سلیم دونوں سے موقع ومناسبت کو دیکھتے ہوئے کرتی بھی ہے۔ جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ سلیم کو انارکلی سے عشق ہے تو وہ انارکلی کو سلیم کی بیگم کے روپ میں دیکھنے لگتی ہے۔ ثریا سلیم اور انارکلی کے درمیان پل کا کام بھی کرتی ہے۔ ڈراما میں سلیم اور انارکلی کے عشق کی دوراز دار ہے۔ ایک دل آرام اور دوسری ثریا۔ دل آرام اس راز کا فائدہ اٹھا کر ان دونوں کے خلاف سازش کرتی ہے تو ثریا ان دو عاشقوں کے درمیان آنے والی دشواریوں کو دور کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ان کی خواہش پر انارکلی اور سلیم کی ملاقات کے مواقع پیدا کرتی ہے۔ ضرورت پڑنے پر پہرے دار کا کام بھی کرتی ہے اور دل آرام کو اس کا علم ہونے پر وہ اسے خبردار بھی کرتی ہے کہ اگر تم نے ان لوگوں کے خلاف کچھ کیا تو مجھ سے برا کوئی نہیں ہوگا۔ جب سلیم سے عشق کا راض معلوم کر کے انارکلی کے پاس وہ آتی ہے تو انارکلی کی خاموشی کا راز جاننا چاہتی ہے۔ انارکلی اور ثریا کی گفتگو کی ایک جھلک آپ بھی دیکھیں:

''ثریا: انارکلی کی کمر میں بانہیں ڈال کر) چپ چپ کیوں ہو باجی؟

انارکلی: (مسکرا کر ٹالتے ہوئے) نہیں تو ننھی!

ثریا: (شوخی سے) ننھی تو مان جائے پر شہزادہ سلیم نہیں مانتے باجی!

انارکلی: (چونک کر) صاحب عالم تجھ سے ملے تھے؟ کب؟ آج؟

ثریا: (مزے لے لے کر) آج دوپہر وہ حرم میں آئے تھے۔ میں انھیں راستے میں مل گئی، تو لگے کہنے: تمھاری انارکلی نظر نہیں آئیں۔ کہاں ہیں وہ آج؟ میں جواب بھی نہ دینے پائی تھی کہ بولے: ثریا! وہ اتنی چپ چپ اور سب سے الگ تھلگ کیوں رہتی ہیں؟ یہ عادت ہے ان کی یا ان ہی دنوں ان کی بھی یہ حالت ہوگئی ہے؟ پھر میرا ہاتھ اپنے دونوں ہاتھوں میں جوش سے پکڑ کر کہنے لگے: ثریا کہہ دو کہ میری طرح ان ہی دنوں ان کی یہ حالت ہوگئی ہے۔

انارکلی: پھر تو نے کیا کہا؟

ثریا: میں نے کہا اپ ہی کی طرح ان ہی دنوں ان کی یہ حالت ہوگئی ہے۔ بس یہ سنتے ہی ان

کا چہرہ گلابی ہو گیا اور خوشی کے جوش میں انھوں نے میری پیشانی کو چوم لیا۔''

ان مکالموں سے انارکلی کے ساتھ اس کے رشتے اور اس کی شوخی کے ساتھ ساتھ یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ثریا ایک چلبلی کردار ہے۔ وہ کسی کو مایوس نہیں دیکھ سکتی۔ وہ انارکلی کو خوش کرنے کے لیے ہوسکتا ہے من گھڑت باتیں بھی بیان کرتی ہے جو اتنی دلچسپ ہوتی ہے کہ کوئی بھی خوش ہو سکتا ہے۔ ثریا ایک ایسی کردار ہے جو زمانہ شناس بھی ہے۔ دل آرام کی سازش کا اندازہ ثریا کو ہو جاتا جب کہ سلیم اور انارکلی اسے بالکل نہیں سمجھ پاتے۔ ثریا دل آرام کی حرکتوں پر نظر رکھنا چاہتی ہے اور بہت حد تک رکھتی بھی ہے۔ انارکلی کو جب سزا دے دی جاتی ہے تو بے باکی کے ساتھ سلیم کے پاس جاتی ہے اور اس بات کا خیال رکھے بغیر کہ وہ ولی عہد سلطنت سے مخاطب ہے، اپنی زوردار آواز میں سلیم کو برا بھلا کہتی ہے اور انارکلی کی موت کا ذمہ دار سلیم کو ٹھہراتی ہے۔ گویا ثریا ایک ایسا کردار ہے جو موقع کی مناسبت سے اپنے خیالات کا اظہار بے باکی سے کرتی ہے۔ اپنی بہن انارکلی سے بے پناہ محبت کرتی ہے اور اس کے دشمن کو اپنا سب سے بڑا دشمن مانتی ہے۔ ڈرامے میں مزاح کے مواقع بھی ثریا ہی فراہم کرتی ہے۔ اس کی گفتگو میں بعض اوقات مزاح کے ساتھ ساتھ طنز کا پہلو بھی نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ اس کی شوخی میں بھی طنز کا نشتر شامل رہتا ہے۔ گویا ثریا ایک کم عمر کردار ہونے کے باوجود انارکلی اور سلیم سے زیادہ ہوشیاری کا ثبوت دیتی ہے۔

اکبر اور سلیم کے بعد اگر کوئی مرد کردار اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے تو وہ بختیار ہے۔ بختیار اس ڈرامے کا ایسا کردار ہے جو حکومت کے دوؤ پیچ سے واقف ہے۔ وہ اکبر، سلیم اور رانی کے مزاج سے بخوبی واقف ہے۔ اس لیے وہ اکثر سلیم کو اکبر کی ناراضگی اور اس کے غیض وغضب سے اکثر واقف کراتا رہتا ہے۔ بختیار کو دل آرام کی سازشوں کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے اور اس سے سلیم کو آگاہ کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے لیکن سلیم اسے سمجھ نہیں پاتا۔ بختیار وقت کی نزاکت کو سمجھتے ہوئے سلیم کو انارکلی کی محبت سے دور رہنے کا مشورہ بھی دیتا ہے۔ وہ کوشش کرتا ہے کہ سلیم انارکلی سے نہ ملے۔ جب سلیم بختیار کو بتاتا ہے کہ آج انارکلی سے اس کی ملاقات ہونی ہے تو وہ اسے اس سے ملنے سے منع کرتا ہے، اس کے باوجود سلیم ملتا ہے اور اسی دن دل آرام کو اس کا فائدہ اٹھانے کا موقع مل جاتا ہے۔ دل آرام کی سازش اور چالاکی سے انارکلی کو قید کر لیا جاتا ہے۔ سلیم زنداں میں

انارکلی سے ملنا چاہتا ہے تو بختیار اسے منع کرتا ہے لیکن وہ نہیں مانتا نتیجے میں انارکلی کو دیوار میں چنوانے کا حکم دیا جاتا ہے۔ایک بار پھر بختیار سلیم کو سنبھالنے کی کوشش کرتا ہے۔ چونکہ بختیار ایک سپاہی ہونے کے ساتھ ساتھ سلیم کا دوست بھی ہے اس لیے وہ اس کا خیال رکھنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔وہ سلیم کو سنبھالنے کی کوشش کرتے ہوئے کہتا ہے:

''بختیار: بادل گرج چکتا ہے تو میٹھا پانی برستا ہے۔کتنا بڑا ہیرا، کس قدر عمدہ تراش! (سلیم سوچ میں آہستہ آہستہ قدم اٹھاتا ہوا داخل ہوتا ہے) سلیم کیا سوچ رہے ہو تم؟ یقیناً ظل الٰہی کی فہمائش سے تم آزردہ نہیں ہوئے؟ آزردہ نہیں نہ؟ وہ تمھارے باپ ہیں۔اور وہ باپ جو تمھارے لیے متحد ہندوستان کی سلطنت تیار کر رہے ہیں اور اگر اس کے لیے وہ تمھیں بھی ایک خاص رنگ میں دیکھنے کی توقع رکھیں تو قابل الزام نہیں۔نہیں نہ سلیم! اور کیا قصور تمھارا نہ تھا؟ پھر بھی ان کی الفت دیکھو۔انھوں نے تمھارے لیے یہ تحفہ بھیجا ہے۔دربار میں جو فرنگی جوہری آئے ہیں انھوں نے اپنے ملک کے ڈھنگ پر اس انگشتری کا نمونہ تراشا ہے۔دیکھو تو کتنا بڑا، کس قدر خوبصورت! لاؤ میں تمھیں پہنا دوں۔''

گویا بختیار اس ڈرامے کا وہ تیسرا کردار ہے جو سلیم اور انارکلی کی محبت کا راز جانتا ہے اور سلیم اور اکبر کے رشتے اور مزاج کو مدنظر رکھتے ہوئے حکومت اور باپ بیٹے کے رشتے کو بچائے رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔دل آرام جو کچھ کرتی ہے اس میں اس کا اپنا مفاد ہے، ثریا جو کچھ کرتی ہے اس میں اس کی بہن انارکلی کا مفاد ہے لیکن بختیار جو کچھ کرتا ہے اس میں اس کا اپنا کوئی مفاد نہیں ہے بلکہ وہ خالص مغلیہ سلطنت کے لیے کرتا ہے۔یعنی وہ مفاد سے اوپر اٹھ کر سب کچھ کرتا ہے۔یہ واحد کردار ہے جو اپنے لیے نہیں بلکہ دوسرے کے لیے جیتا ہے۔دوسروں کے لیے سعوبتیں بھی اٹھاتا ہے۔اس طرح یہ ایک منفرد کردار ہے۔

امتیاز علی تاج نے اس ڈرامے میں جن کرداروں کو پیش کیا ہے ان میں انارکلی، اکبر، دل آرام، سلیم، رانی، ثریا، اور بختیار اہم کردار ہیں۔درج بالا مکالمے سے ان کرداروں کی شخصیت اور ان کے ذہنی اور فطری ارتقا کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے۔ان کرداروں کے مکالمے سے ان کے رشتے، ان کی حیثیت اور مختلف مقامات پر ان کے مقاصد صاف دکھائی دیتے ہیں۔

ان کرداروں کے علاوہ کئی ایسے کردار ہیں جو چھوٹے ہیں لیکن ان کی اہمیت کم نہیں ہے۔ یہ تمام کردار اپنے اپنے طور پر نہ صرف پلاٹ کو آگے بڑھاتے ہیں بلکہ دوسرے کرداروں کے ارتقا میں مدد بھی کرتے ہیں۔ان میں انارکلی کی ماں ایک ایسا کردار ہے جو نہ صرف انارکلی کے کردار کو بنانے میں مدد کرتی ہے بلکہ محل کے ماحول کو پیش کرنے اور دوسری کنیزوں کی تربیت میں معاونت کرتی نظر آتی ہے۔ان کے علاوہ زعفران، ستارہ، مروارید، عنبر اور خواجہ سرا بظاہر اہم کردار نہیں دکھائی دیتے مگر بیچ بیچ میں اہم کام کر جاتے ہیں۔مثال کے طور پر جشن نوروز کے موقع پر یہ کنیزیں شراب میں ملاوٹ کرنے، جشن کی تیاری اور دل آرام کی ہدایت کے مطابق سامان تیار کرنے میں نہ صرف مدد کرتی ہے بلکہ دل آرام کے ساتھ انارکلی اور سلیم کی محبت کا راض فاش کر کے اسے رسوا کرنے میں پیش پیش رہتی ہیں۔

ڈرامے میں کردار کو پیش کرنے کے لیے مکالمے کا سہارا لینا پڑتا ہے۔گویا مکالمہ ڈرامے کا لازمی جز ہے۔خواہ اس کی صورت کوئی بھی ہو۔اس لیے ڈراما نگار کا یہ فرض ہے کہ وہ ہر کردار کو اس کی گفتگو اور لہجے کی مدد سے ابھارے۔ ہر دو انسان میں جو فرق ہوتا ہے وہی فرق ان کے مکالموں میں بھی ہونا ضروری ہے۔کرداروں کو اس کی سماجی، معاشی، تہذیبی، ثقافتی، تعلیمی اور اس کے کام کی مناسبت سے مکالموں کے ذریعہ پیش کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ڈراما نگار کو ان تمام کا علم ہو اور اس کے اندر اس طرح کے مکالمے لکھنے کی صلاحیت ہو۔جب کردار پہلا مکالمہ ادا کرے تو اس کے بارے میں علم ہو جائے کہ یہ کردار کس طرح کا ہے۔اس کے مکالمے سے اس کردار کی مکمل عکاسی ہو۔اس لیے ڈراما نگار کو مختلف طبقوں کی زبان پر دسترس ہونی چاہیے اور نہ صرف زبان بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی و ثقافتی عوامل کارفرما ہوتے ہیں ان سے بھی واقفیت ہونی چاہیے۔پروفیسر محمد حسن مکالمہ کے بارے میں کہتے ہیں:

> ''مکالمے تین صورتوں سے خالی نہیں ہوتے اور اگر وہ ان تینوں میں سے کوئی شرط پوری نہ کرتے ہوں تو ڈرامے میں ان کی گنجائش نہیں۔یا تو مکالمہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہو، یا کردار کے کسی پہلو کو واضح اور اس میں تبدیلی یا ارتقا ظاہر کرتا ہو یا فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہو۔یہ معیار ہر مکالمے کے ہر ٹکڑے کے لیے برتا جا سکتا ہے۔لفاظی یا شاعرانہ تقریروں

کی گنجائش اس طرح ختم ہو جاتی ہے۔''

اس روشنی میں ڈراما انارکلی کے مکالمے پر نظر ڈالتے ہیں تو پاتے ہیں کہ اس ڈرامے میں بھی مکالمے تینوں سطح پر کام کرتے ہیں۔یعنی یہ ایک جانب انارکلی، اکبر اور سلیم کے درمیان کی کشمکش کو بیان کرتا ہے تو دوسری جانب مغلیہ سلطنت کے نشیب و فراز پر روشنی ڈالتا ہے۔ایک جانب کردار کے مختلف پہلو کو اجاگر کرتے ہوئے اس کے آغاز، ارتقاء اور انجام کو بتاتا ہے تو دوسری طرف پلاٹ کو آگے بڑھاتا ہے۔ایک جانب ماحول، فضا اور کردار کے ماحول اور فضا کو ظاہر کرتا ہے تو دوسری طرف ڈرامے کی مختلف جہتوں کو اجاگر کرتے ہوئے اس کو انجام تک پہنچاتا ہے۔ ایک جانب انارکلی جیسی کنیز کی داستان عشق کو بتاتا ہے تو دوسری جانب سلیم کے جذبات کے قتل کی داستان بیان کرتا ہے۔ایک طرف اکبر کے جلال کو ظاہر کرتا ہے تو دوسری جانب ایک بے بس باپ کو دکھاتا ہے۔اس سلسلے کے چند مکالمے دیکھیں:

''اکبر: جس کے رقص نے ہندوستان کے تخت سلطنت کو لرزا دیا، جس کے نغمے نے ایوان شاہی میں شعلے بھڑکا دیے۔جس کے حسن نے جگر گوشۂ مغلیہ کے حواس چھین لیے۔جس کی نظروں نے ہندستان کے شہنشاہ کو، شیخو کے باپ کو، جلال الدین کو لوٹ لیا۔جس کی ترغیب نے خون میں خون کے خلاف زہر ملایا۔جس کی سرگوشیوں نے قوانین فطرت کو بدلنا چاہا۔لٹا ہوا باپ، تھکا ہوا شہنشاہ، ہارا ہوا فاتح، اسے فنا کر دیگا، مارے گا، مٹائے گا۔جس طرح اس نے میری اولاد کو مجھ سے جدا کیا یوں ہی وہ اپنی ماں سے جدا ہوگی۔جس طرح اس نے مجھے عذاب میں ڈالا، یوں ہی وہ عذاب میں مبتلا کی جائے گی۔جس طرح اس نے میرے ارمانوں اور خوابوں کو کچلا یوں ہی اس کا جسم کچلا جائے گا۔لے جاؤ۔اکبر کا حکم ہے۔سلیم کے باپ کا، ہندوستان کے شہنشاہ کا۔لے جاؤ اس حسین فتنے کو، اس دل فریب قیامت کو، لے جاؤ۔گاڑ دو، زندہ دیوار میں گاڑ دو! زندہ دیوار میں گاڑ دو!''

اس ایک مکالمے میں تقریباً ڈرامے کا نچوڑ پیش کر دیا گیا ہے۔اس مکالمے کو دیکھنے سے ایک اور احساس ہوتا ہے کہ یہ مکالمہ طویل ہے۔اگر طویل مکالمے کی بات کریں تو اس ڈرامے میں طویل مکالمے کی بھرمار ہے بلکہ بعض مکالمے تو بے حد طویل ہیں اور ایک سے زیادہ صفحات پر

مشتمل ہیں۔شاید ہی کوئی ایسا منظر ہو جس میں طویل مکالمے نہ ہو۔طویل مکالمے ڈراما کی خامی میں شمار ہوتا ہے کیوں کہ اسے پیش کرنے کے لیے اداکار کو دشواری ہوتی ہے اور ناظرین بھی ایک ہی اداکار کو مسلسل سننا اکثر گوارا نہیں کرتے۔اس ڈرامے کو اصلی صورت میں اب تک پیش نہ ہو پانے کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ ڈراما انارکلی میں زیادہ تر مکالمے طویل ہیں اور یہ طویل مکالمے ہمیشہ گراں نہیں گزرتے بلکہ بعض اوقات اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور اس سے کسی کردار یا واقعے میں زیادہ تاثر نظر آتا ہے لیکن ایسا مقام کم کم ہی دیکھنے کو ملتا ہے۔ڈراما انارکلی میں طویل مکالمے ہیں تو اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ مختصر مکالمے ہیں ہی نہیں۔ بلکہ بعض مقامات پر تو مختصر ترین مکالمے بھی موجود ہیں۔مثال کے طور پر سلیم اور بختیار کے درمیان ہورہی گفتگو دیکھیں:

''سلیم: بختیار! تم مجھے چاہتے ہو۔

بختیار: سلیم! تم اس میں شبہ بھی کرسکتے ہو؟

سلیم: ایک کام کردو۔

بختیار: کیا چاہتے ہو؟

سلیم: ایک خنجر لادو۔

بختیار: (اٹھ کر سلیم کے پاس آبیٹھتا ہے) تم کیا سوچ رہے ہو؟

سلیم: کچھ نہیں۔ مجھے انارکلی کے پاس پہنچنا ہے۔

بختیار: سلیم! خدا کے لیے.....

سلیم: یہ مقرر ہے۔

بختیار: رسول کے لیے.....

سلیم: (غصہ سے) خنجر لاؤ یا دور ہوجاؤ۔

بختیار: سلیم! کچھ سمجھو۔

سلیم: (اور غصہ سے) خنجر لاؤ یا دور ہوجاؤ۔''

مختصر مکالمے کی ایک اور مثال دیکھیں:

''سپاہی: صاحب عالم اس ایوان سے باہر نہیں جاسکتے۔

سلیم: کیوں؟

سپاہی: ظل الٰہی کا فرمان ہے۔

سلیم: ظل الٰہی کا فرمان؟ کس لیے؟

سپاہی: صرف ظل الٰہی جانتے ہیں۔

سلیم: میں قید ہوں؟

سپاہی: صاحب عالم کی راحت کے تمام سامان مہیا کیے جاسکتے ہیں۔

سلیم: اور میں باہر نہیں نکل سکتا۔

سپاہی: ہم مجبور ہیں۔''

امتیاز علی تاج نے ڈراما انارکلی لکھتے وقت نہ صرف مغلیہ حکومت کے بادشاہ اکبر اور اس کے ولی عہد کی زندگی اور اس کے مزاج کو ذہن میں رکھا ہے بلکہ ان نکات کو ذہن میں رکھتے ہوئے انار کلی اور سلیم کی داستان عشق کو جن الفاظ میں پیش کیا ہے اس سے اس دور کی تہذیب کی بھی عکاسی ہوتی ہے۔لیکن یہ تہذیب یک طرفہ ہی نظر آتی ہے۔بعض اوقات مکالمے موقع اور ماحول کے ساتھ ساتھ کردار کی مناسبت سے تحریر کئے گئے ہیں تو بعض جگہوں پر اس میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔بلکہ زیادہ تر مکالمے ایسے ہیں کہ اگر کردار کا نام ہٹا دیا جائے تو شاید یہ تفریق کرپانا مشکل ہو کہ یہ کس کا مکالمہ ہے۔گویا مکالمہ تحریر کرتے وقت ناظرین کے بجائے قارئین کا خیال رکھا گیا ہے۔

جب ڈراما نگار مکالمہ لکھتا ہے تو وہ کسی نہ کسی زبان میں ہوتا ہے۔اور ڈرامے کی زبان کا انحصار اس کے پلاٹ اور کردار پر منحصر ہوتا ہے۔مثلاً ڈراما تاریخی یا نیم تاریخی موضوع پر مبنی ہے یا کسی ہلکے پھلکے سماجی موضوع پر۔ چنانچہ ایک تاریخی ڈرامے کی زبان اور ایک ہلکے پھلکے سماجی ڈرامے کی زبان میں فرق ہونا لازمی ہے۔

ڈرامے کی زبان کا تعین موضوع کے ساتھ ساتھ کردار کی مناسبت سے بھی ہوتا ہے۔یعنی تمام کردار ایک ہی زبان میں گفتگو نہیں کرتے۔ان کی تعلیم، تہذیب و ثقافت، سماج، ماحول اور دوسرے کردار سے اس کے رشتے کی مناسبت سے بھی زبان کا تعین کیا جاتا ہے۔ہم جانتے ہیں کہ عام زندگی میں ہم میں سے تقریباً سبھی لوگ بعض اوقات ایک ہی شخص سے ماحول کی مناسبت سے مختلف زبان میں بات کرتے ہیں یعنی اگر خوشی کا ماحول ہے تو زبان مختلف ہوتی ہے اور اگر غصہ یا

ناراضگی ہے تو مختلف طرح کے الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں یا غیر ارادی طور پر زبان سے ادا ہوتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ ہم مختلف لوگوں سے مختلف اوقات میں ان سے رشتے اور ماحول کی بنیاد پر مختلف زبان اور انداز میں بات کرتے ہیں۔اس لیے مختلف کردار کی زبان مختلف ہونی چاہئے یعنی اردو ہونے کے باوجود ان کے ذریعہ ادا کیے جانے والے جملے کی ساخت، الفاظ کا انتخاب اور بولنے کا لہجہ مختلف ہونا چاہئے۔ڈراما انارکلی کی زبان میں یہ فرق کہیں صاف طور پر دکھائی دیتا ہے تو کہیں ایک سے زیادہ کردار ایک ہی زبان میں گفتگو کرتے دکھائی دیتے ہیں یعنی اکبر کی زبان دوسرے کرداروں کی زبان سے مختلف ہے تو زیادہ تر کنیزیں ایک ہی زبان میں بات کرتی ہیں۔تو بعض کردار اپنی عمر اور رتبے سے بڑا دکھائی دیتا ہے۔بعض وقت کی مناسبت سے بات کرتا ہے تو کچھ وقت اور ماحول کا پاس نہیں رکھتا۔چند مکالمے دیکھیں:

''ثریا:...ٹھہرو دل آرام! میں انارکلی سے چھوٹی ہوں مگر اتنی سیدھی نہیں۔میں تمھیں خوب جانتی ہوں دل آرام! تم آپا کو باتوں میں لے آؤ لیکن یاد رکھنا انارکلی کے ساتھ تمھیں مجھ سے بھی نپٹنا ہوگا۔اور اگر تم شعلہ ہو تو میں بجلی ہوں۔اگر مجھے شبہ بھی ہوا کہ تم کوئی چال چل رہی ہو، کسی ادھیر بن میں لگی ہو، تو تم جانتی ہو مجھے کیا کچھ معلوم ہے؟ یہ بجلی تمھیں پھونک کر راکھ کر دے گی۔''

اس مکالمے کو دیکھنے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہاں دھمکی دی جا رہی ہے۔حالانکہ ثریا عمر میں دل آرام سے بہت چھوٹی ہے لیکن وہ جس وثوق کے ساتھ دل آرام سے مخاطب ہے وہ قابل رشک ہے اور یہاں تاج زبان کے استعمال میں نہایت کامیاب نظر آتے ہیں۔مناظر اور ماحول کے مناسبت سے اکثر تاج نے مناسب زبان تحریر کی ہے لیکن بعض اوقات ایسی زبان کا استعمال کیا ہے جو نہ تو اس کردار کی شخصیت سے میل کھاتا ہے اور نہ ہی اسے زیب دیتا ہے۔بعض مقام پر تو مکالمہ لکھنے کے بجائے تاج شاعری کرتے نظر آتے ہیں۔مثال کے طور پر یہ مکالمہ دیکھیں:

''سلیم: (کلی کو دیکھتا رہتا ہے) کتنا حسن، کتنی رعنائی ہے اس کلی میں۔رنگ، بو اور نزاکت ننھی سی نیند میں سو رہے ہیں۔لیکن بختیار! انارکلی...اس سے ان کا کیا تعلق! وہ تو فردوس کا ایک خواب ہے۔شباب کے آنکھوں کی قوس وقزح۔اور سچ مچ بختیار! کبھی کبھی تنہائی میں مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے وہ صرف میرا تصور ہے، اسے حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔جیسے میں نے ایک خیال کو اپنے دل کے سنگھاسن پر بٹھالیا ہے اور اسے پوج رہا ہوں۔''

ایک ہی شخص جب مختلف لوگوں سے گفتگو کرتا ہے تو اس کے رشتے اور مرتبے کی مناسبت سے اس کی زبان میں فرق پیدا ہوتا ہے لیکن ڈراما انارکلی میں یہ فرق کم کم ہی محسوس ہوتا ہے۔ بعض اوقات تو خاص کردار سے ایسی زبان میں گفتگو کروائی گئی ہے جو اسے نہیں بولنا چاہیے۔ یا کئی بار ایسا لگتا ہے کہ کنیز بادشاہ اکبر یا شہزادہ سلیم سے ایسی زبان میں گفتگو کر رہی ہے جو اسے نہیں کرنی چاہئے۔ کردار کی مناسبت سے لفظیات کے استعمال میں بھی بہت سے مقام پر تاج سے چوک ہو گئی ہے۔ مثلاً بادشاہ کئی بار انارکلی کو دیوار میں گاڑنے کی بات کرتا ہے جب کہ ہم سب جانتے ہیں کہ گاڑا زمین کے اندر جاتا ہے دیوار میں تو چنوایا جاتا ہے۔

ڈرامے کی زبان صرف زبان سے ادا کیے جانے والے مکالمے ہی نہیں ہوتی بلکہ وہ بے معنی الفاظ بھی ہوتے ہیں جو کردار کی زبان سے ادا ہوتے ہیں، وہ آواز بھی ہوتے ہیں جو احساس یا تاثرات کو ظاہر کرنے کے لیے ادا کیے جاتے ہیں، وہ حرکات وسکنات بھی ہوتے ہیں جو کردار کے ذریعہ پیش کیے جاتے ہیں۔ ڈراما انارکلی میں اس طرح کی ہدایات موجود ہیں جس سے اداکار کو اپنی اداکاری کے جوہر دکھانے کا موقع ملتا ہے اور ان بے معنی آواز کے ساتھ ساتھ حرکات وسکنات کے ذریعہ اپنا جوہر دکھا سکتے ہیں۔ لیکن چونکہ تاج کے ذہن میں اسے اسٹیج پر کھیلنا نہیں تھا اس لیے بعض مقامات پر یہ ہدایات اس قدر تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں کہیں سے اس کے پیش کرنے میں کوئی مدد نہیں مل سکتی۔ جو مناظر انھوں نے بیان کیے ہیں اسے اسٹیج پر پیش کرنا ناممکن معلوم ہوتا ہے بلکہ اسے اسٹیج پر تیار کیا ہی نہیں جا سکتا۔ گویا ایسا لگتا ہے کہ تاج کے ذہن میں اسٹیج رہا ہی نہیں تھا جب وہ یہ مناظر تحریر کر رہے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اب تک اس ڈرامے کو مکمل صورت میں پیش نہیں کیا جا سکا ہے۔ مثال کے طور پر ہر منظر کے ابتدائی حصہ کے ساتھ ساتھ درمیان میں پیش کیے گئے مناظر کی تفصیل کو دیکھا جا سکتا ہے۔

مجموعی طور پر جب ہم ڈراما انارکلی کو دیکھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سلیم اور انارکلی کی داستان محبت میں امتیاز علی تاج نے اس ڈرامے کا پلاٹ تیار کرتے وقت دو باتوں پر خواہ مخواہ زور صرف کیا ہے جس کی وجہ سے ڈراما طویل اور کمزور ہو گیا ہے۔ اتنا تو ٹھیک ہے کہ جب دل آرام سلیم کی محبت پانے کے اپنے ارادے میں کامیاب نہیں ہوتی تو انارکلی کو رسوا کرنے اور سلیم سے جدا

کرنے کی غرض سے سازش کے تحت یہ راز باشہنشاہ اکبر پر عیاں کروادیتی ہے کہ انارکلی سلیم کو اپنے دام محبت میں گرفتار کر چکی ہے اور وہ اس راستے ملکہ بننے کا خواب دیکھ رہی ہے۔ وہ یہیں نہیں رکتی بلکہ مزید سازش کر کے انارکلی کو قید خانے میں ڈلوادیتی ہے۔ اتنا کرنے کے بعد بھی اسے سکون نہیں ملتا اور وہ ایک بار پھر اپنی دروغ گوئی کا سہارا لے کر شہنشاہ اکبر کو یہ یقین دلا دیتی ہے کہ انارکلی اکبر کے خلاف سلیم کو بغاوت کے لیے تیار کر رہی ہے۔ یہ دل آرام کی ہی سازش ہوتی ہے کہ زنداں کا داروغہ اکبر کے حضور میں آ کر غلط بیانی سے کام لیتا ہے۔ دل آرام کی دروغ گوئی کا سبب معلوم ہوتا ہے لیکن زنداں کے داروغہ کا غلط بیانی سے کام لینا سمجھ میں نہیں آتا۔ اور اس پر جفا یہ کہ مغلیہ سلطنت کا شہنشاہ اکبر ایک معمولی کنیز دل آرام اور زنداں کے داروغہ کی بات پر بغیر کسی تصدیق کے یقین کرتا جاتا ہے اور مشتعل ہو کر یک بعد دیگرے اپنے اس بیٹے اور اس کی محبت کے خلاف فیصلہ صادر کرتا جاتا ہے جسے بڑی منتوں کے بعد پایا اور بڑے ناز و انداز سے جس کی پرورش کی۔ یہاں یہ تعجب کا مقام ہے کہ اکبر جیسا فہیم کیوں کر ایک کنیز اور ایک غلام کی باتوں میں اتنی آسانی سے آجاتا ہے۔ اکبر آخر میں ایک باپ کی حیثیت سے جس طرح سلیم کے سامنے نظر آتا ہے وہ نہ صرف غیر فطری ہے بلکہ اس کردار سے میل نہیں کھاتا کیوں کہ پورے ڈرامے میں کہیں بھی باپ نظر نہیں آتا بلکہ اکبر ہمیشہ شہنشاہ کی صورت میں ہی دکھائی دیتا ہے۔ اگر اکبر اس طرح پیش آنے کے بجائے دربار میں شہنشاہ اور درون خانہ شوہر اور باپ کی صورت میں پیش آتا تو ڈراما اور اچھا ہو جاتا۔

اگر ڈراما کے کردار اور مکالمے کو دیکھیں تو دل آرام سب سے متحرک کردار دکھائی دیتی ہے تو اکبر کے یہاں یکساں تاثر نظر آتا ہے۔ ثریا کے مکالمے بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ انارکلی، سلیم، رانی، بختیار اور کنیزیں اکہرے نظر آتے ہیں تو ثریا، دل آرام اور اکبر کے کردار میں ارتقا نظر آتا ہے۔ طویل مکالمے کے ساتھ مختصر مکالمے بھی ہیں۔ آخر میں اگر یہ کہا جائے کے ڈراما انارکلی صرف مطالعے کی غرض سے لکھا گیا ایک کامیاب ڈراما ہے تو شاید بے جا نہ ہوگا کیوں کہ اس کی تخلیق کا دور پارسی تھیٹر کے شباب کا زمانہ ہے اور ہم جانتے ہیں کہ پارسی تھیٹر میں پہلے ڈراما کھیلے جانے کے بارے میں سوچا جاتا تھا بعد میں لکھا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پارسی تھیٹر کے اسٹیج پر کھیلے گئے تمام ڈرامے آج تک شائع نہیں ہو سکے۔ ہاں ان میں بہت سے ڈراموں کو خود تاج نے مرتب کر کے

شائع کروایا۔ ایسا بھی نہیں کہ تاج کو اسٹیج کا علم نہیں تھا۔ انھوں نے پارسی تھیئٹر اور اس کے ڈراموں پر خوب لکھا ہے۔ ان کھیلے جانے والے ڈراموں کے دور بلکہ پارسی تھیئٹر کے کم و بیش عروج کے زمانے میں جان بوجھ کر ایک ایسا ڈراما لکھا جو ڈرامے کو اسٹیج سے دور لے جائے۔ جسے اسٹیج پر کھیلنے کے بجائے میز پر پڑھا جائے۔ یہ کھیلے جانے والے ڈراموں سے اردو والوں کو دور کرنے کے مترادف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈراما انارکلی کی اشاعت کے بعد زیادہ تر ڈرامے صرف پڑھے جانے کے لیے لکھے جانے لگے۔ یہی وہ مقام ہے جس کی تقلید میں ہمارے وہ ادیب بھی مکالمے کی شکل میں کچھ بھی لکھ کر ڈراما نگاروں کی صف میں کھڑے ہو گئے جنھیں اسٹیج کا علم نہیں رہا۔ بلکہ ہمارے ناقدین نے انارکلی کو تو اردو کا شاہکار ڈراما کہا ہی ان مکالمے کی شکل میں موجود تحریروں کو بھی اہم اور ادبی ڈرامے میں شامل کر کے اس کی اتنی حوصلہ افزائی کی کہ وہی تحریریں آنے والی نسل کے لیے نمونہ بن گئیں۔ دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اگر ڈراما انارکلی نہ لکھا جاتا تو شاید ڈراما کھیلے جانے کی روایت میں خلا نہ پیدا ہوتا اور بعد کے فنکاروں کو اس کی از سر نو کوشش نہ کرنی پڑتی۔

ڈاکٹر محمد کاظم، شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی، میں اسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:180-188
Dr. Aftab Ahmad Afaqi, Iqbal Suhail ka tasawwur-e-gham

آفتاب احمد آفاقی

اقبال سہیل کا تصوّرِ غم

اختر انصاری کا خیال ہے کہ ہمارے پاس غزل کی تفہیم اور جانچ پرکھ کی کوئی معتبر کسوٹی نہیں ہے اس کے معنی یہ ہوئے کہ غزل کا مطالعہ جس جامع طریقہ کار کا تقاضا کرتا ہے اس کی مثال اردو تنقید میں ناپید ہے۔ یہ یقیناً ایک بڑا سخت اعتراض ہے مگر غور سے دیکھا جائے تو اسے بالکل بے بنیاد نہیں کہا جا سکتا۔ یہ واقعہ ہے کہ اردو غزل کے مطالعے میں اس کے اساسی پہلوؤں روایت غزل، روح عصر اور شاعر کے انفرادی مزاج پر اب تک پوری توجہ نہیں دی گئی ہے اور مختلف ناقدین کے یہاں غزل کے فنی معیار کی تعیّن قدر میں تعبیر و تاویل کا اختلاف بین طور پر نمایاں ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غزل کے موضوع پر خاصے فکر خیز مطالعے پیش کیے گئے ہیں مگر اس کے جانچ پرکھ کے جو پیمانے وضع کئے گئے ہیں ان سے غزل کے کلی مطالعے کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا۔ غزل کے موضوعات و اسالیب کا مطالعہ حقیقتاً ایک خاصا پیچیدہ عمل ہے اور اس کی تفہیم آسان نہیں۔ اس ضمن میں اکا دکا کوششوں کے علاوہ ابھی تک کوئی قابل ذکر پیش رفت نہیں ہوئی ہے۔ اردو ناقدین میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں، اختر انصاری اور آل احمد سرور نے غزل کے آرٹ کی تفہیم پر بالخصوص توجہ کی ہے جس کا اعتراف ضروری ہے۔

غزل اصلاً داخلی کیفیت کے اظہار کا فن ہے اور اپنی ہیئت کے اعتبار سے دوسری اصنافِ سخن کے مقابلے میں زیادہ مستحکم اور منظّم ہے۔ غزل کے فن کی اس مخصوص نوعیت نے اس کے ہیئتی لوازم کو اس کا ناگزیر جزو بنا دیا ہے۔ غزل کی خوش آہنگی، اس کا اشارتی و ایمائی اندازِ بیان اور منضبط طرزِ اظہار جو اس کی اساسی خصوصیات ہیں اس کی مقررہ ہیئت ہی کے اندر بہ روئے کار لائی

جاسکتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کے اسالیب میں عہد بہ عہد تبدیلیوں کے باوجود ایک داخلی صنف کی حیثیت سے اس کی فنی ہیئت میں کوئی تبدیلی نہیں آئی اور یہ بنیادی طور پر اپنی اسی امتیازی حیثیت سے پہچانی جاتی ہے۔

اقبال سہیل کی غزلیہ شاعری کے مطالعے کے سیاق میں غزل کے فن پر چند باتیں جملہ معترضہ کے طور پر اس لئے پیش کی گئیں کہ اقبال سہیل کی شعری تخلیقات بالخصوص ان کی غزل گوئی کی قدروں کے تعین میں ان عناصر کی کارفرمائی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، جسے ان کے ذہن نے اخذ وقبول کیے ہیں۔ یہ امر قابل ذکر ہے کہ ان کے ذہن وفکر کے برگ وبار عہد ساز نقاد، دانشور اور شاعر وادیب مولانا شبلی نعمانی اور مولانا حمید الدین فراہی کی علمی وفکری بصیرتوں میں پروان چڑھے اور حسرتؔ موہانی جیسی نابغہ روزگار شخصیت سے انھیں قربت نصیب ہوئی۔ اقبال سہیل جنگِ آزادی کے شباب اور صبح آزادی کے گواہ رہے ہیں۔ لہٰذا سیاسی سطح پر عظیم مجاہدینِ آزادی مولانا محمد علی جوہر، نہرو، حسرت موہانی، مولانا آزاد اور مہاتما گاندھی جیسے قائدین کی سیاسی بصیرتوں سے کسبِ فیض ایک فطری بات تھی۔ اس وقت ملک وملّت کے پیچیدہ مسائل تھے جن سے وہ دن رات الجھتے رہے اور ان ہی پر خامہ فرسائی کرتے رہے۔ ایک طرف ہندوستان کو انگریزوں کی غلامی سے نجات دلانے کا معاملہ تھا، دوسری طرف قومی سطح پر مسلمانوں کے تہذیبی وجود کی انفرادیت کے تحفظ کا غم۔ جنگ آزادی کی جدوجہد، ٹوٹتے انسانی رشتے، تمام انسانیت پر تشدد، اقدار کی پامالی اور لہولہان ہوتا معاشرہ اقبال سہیل کے عہد کا مقدر تھا۔ اقبال سہیل بنیادی طور پر ایک صالح اور تعمیری فکر ونظر کے پاسدار واقع ہوئے ہیں۔ چنانچہ سیاسی طور پر جو انھوں نے مولانا محمد علی جوہر کے اثرات قبول کئے۔ اس کی بڑی وجہ محمد علی کی دینی، ملّی، سیاسی اور ادبی شخصیت تھی، جو بقول عبدالماجد دریابادی ''سیاست اور ایمانیت'' سے عبارت ہے۔ ان سب پر فائق ان کا جذبہ دینی ورایمان کی حلاوت ہے جو ان کی شخصیت کا ایک اساسی عنصر قرار دیا جا سکتا ہے اور ان کے شاعرانہ جذبات کو متحرک کرتا رہا ہے۔ جہاں تک غزلوں کا تعلق ہے، وہ غالبؔ، حالیؔ اور اقبالؔ جیسے انقلاب آفریں شعرا سے خاصے متاثر ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں اردو غزل کی فکری وفنی روایت میں غالبؔ، حالیؔ اور اقبالؔ کے ذریعہ بالیقین نئے ابعاد اور جہتوں کا اضافہ ہوا۔ اقبال کے اثر سے بالخصوص اردو

غزل میں عصری حالات ومسائل اور جدید زندگی کی الجھنوں اور پے چیدگیوں کی ترجمانی کی طرف باضابطہ توجہ دی گئی اور اس میں وسعت اور کشادگی پیدا کرنے کی شعوری طور پر کوشش کی گئی۔ اقبال سہیل کی فکر، اسالیب اور رنگ وآہنگ پر ان اکابرین کے اثرات واضح طور پر نمایاں ہیں۔

بیسویں صدی کے نصف اول کا ہندستان جن حالات سے دوچار تھا اس میں نجی تجربات اور ذاتی افکار واحساسات کے اظہار کی تہہ میں مختلف اثرات وعوامل کی کارفرمائی سے صرفِ نظر ممکن بھی نہ تھا۔ اقبال سہیل اپنے عہد کے سیاسی وقومی حوادث سے شدید طور پر متاثر نظر آتے ہیں۔ اس لئے ان کے شعری نگارشات کا وافر حصہ قومی وملّی بیداری کا وسیلہ اظہار ہے۔ بہ الفاظ دیگر ان کے قومی احساسات اور ملّی جذبات بڑی خوبی کے ساتھ ایک دوسرے میں مدغم ہوکر داخلیت کا روپ دھار گئے ہیں۔ یہ امر ملحوظِ خاطر رہے کہ داخلیت جذبے اور تخیل کی آمیزش سے وجود میں آتی ہے اور اس پر مستزاد یہ کہ پُر گداز کیفیت اور معنوی بلاغت سے اشعار میں جدت اور تہہ داریت پیدا ہو جاتی ہے۔ اردو کی کلاسیکی غزلیہ شاعری کا سرمایہ انہی خوبیوں کی رہینِ منت ہے۔

انسانی زندگی بیک وقت رنج وغم، دکھ درد، مسرت وشادمانی کا مرقع ہے۔ یہ زندگی بہ ظاہر جتنی سپاٹ اور سادہ نظر آتی ہے بہ باطن اتنی ہی پیچیدہ، مرکب اور مبہم ہے۔ دنیاوی وسماوی ہر آفات ومصائب کا ٹھکانہ اور آشیانہ اصلاً ہماری زندگی ہی ہے اور فرحت وانبساط کے لمحے کی مستحق بھی یہی زندگی ہے۔ حیاتِ انسانی سے وابستہ مثبت اور منفی حالات اور احساسات ہی تخلیق کا روپ دھارتے ہیں اور شعروادب میں منتقل ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے شعروادب محض وسیلۂ اظہار نہیں ہوتے بلکہ کائنات کی وہ تمام خوشی اور غم، جو انسانی زندگی میں پوشیدہ اور محفوظ ہیں اس کے محافظ اور امین بھی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کائنات کی ساری روشنیاں اور تاریکیاں پہلے زندگی کے حصّے میں آتی ہیں اس کے بعد ہی احساس وتجربات کی بھٹّی میں تپ کر ادب وشاعری کی شکل اختیار کرتی ہیں۔

اقبال سہیل کی غزل گوئی ان کی واضح فکری اساس، ان کے منفرد طرزِ احساس اور مخصوص اسلوبِ اظہار سے مل کر انھیں معاصر غزل گویوں میں نمایاں مقام عطا کرتے ہیں۔ ان کی غزلیہ شاعری اپنی بلیغ اشاریت، اپنے فنی رچاؤ، اپنی خوش آہنگی، اپنے طرزِ کلام کی شگفتگی اور اپنی مانوس شعری زبان اور طرزِ اظہار سے اپنا ایک مستحکم نقش چھوڑتی ہے۔ انھوں نے اپنے بعض اشعار

میں تخلیقی رویّوں کی بابت بعض بڑے معنی خیز اشارے کئے ہیں، جن سے ان کی غزل کے انفرادی مزاج اور انداز و آہنگ کی بابت واضح رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ ان کا یہ شعر اس ضمن میں توجہ طلب ہے:

میرا ذوقِ فن عامیانہ نہیں ہے
یہاں قصۂ زلف و شانہ نہیں ہے
سہیل حزیں کون سنتا ہے اس کو
یہ رودادِ غم ہے، ترانہ نہیں ہے
تخلیق میں آتے نہیں شہ کار کے انداز
جب تک نہ سنواریں اسے فن کار کے آنسو

بہ قول حفیظ میرٹھی:

سہیل اسی پس منظر میں اپنے کلام میں رودادِ غم، سوز دروں اور بے تابیٔ دل کا ذکر کرتے ہیں۔ جسے وسیع تر تلازمات کے ساتھ سمجھنے کی ضرورت ہے۔

شاعر کے کلام میں یہ کیفیت، اس عہد کے ٹوٹے بکھرتے ہوئے انسانی رشتوں، مذہبی اور روحانی عقائد سے انحراف اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے عالم گیر تہذیبی اور معاشرتی بحران کے دردانگیز اور کربناک احساس سے پیدا ہوئی ہے جس کے پسِ پردہ اس کے آفاقی نظریۂ حیات اور انسانی ہمدردی کے ہمہ گیر جذبے کی کارفرمائی واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے، شاعر کا یہ عمل اس کی غزلوں کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرتی اور پُر معنی بناتی ہے۔

اک میں ہی بد نصیب، گرفتارِ غم نہیں
دنیا اسیرِ حلقۂ زلفِ دراز ہے
کس نے دیا تجھے یہاں اذنِ فغاں سہیل
تیری نوا تو پردہ درِ بزمِ راز ہے
زنداں نصیب ہوں مرے قابو میں سر نہیں
میرا سجود ان کے لئے، معتبر نہیں

لذ ت شناسِ غم کو ہے اظہارِ غم حرام
روتا ہوں اور دامنِ مژگاں بھی تر نہیں

یہ درست ہے کہ اقبال سہیلؔ ایک خوشحال اور ذی علم خانوادے کے چشم و چراغ تھے اور اپنے وکالت کے پیشے میں ان کا شمار چوٹی کے وکیلوں میں ہوتا تھا۔لیکن وہ جاگیردارانہ نظام،فرقہ پرستی اور انگریزوں کے ظلم وزیادتی کے علاوہ قومِ مسلم کی بےعمل زندگی،ان کی حساس طبیعت کو بے چین اور بےقرار کرتی ہے۔حیات انسانی کے ناقابلِ برداشت صدمات اور زندگی کے رنج والم کو'' خاموش خود کلامی'' کے قالب میں اس طرح ڈھالا کہ یہ جزو بن گئے۔اس لئے سہیلؔ کے نزدیک شاعری فرحت وسرور کی کیفیت کا اظہار یا دوسروں کو سنانے کا ذریعہ نہیں، بلکہ دکھ بھری سوگوار تنہائی میں ایک مکالمہ،خود سے باتیں کرنے کا ذریعہ اور تزکیۂ نفس (katharsis) کا موثر وسیلہ ہے۔اس اعتبار سے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ سہیلؔ کی شاعری اور انسانی دکھ بھری زندگی میں کوئی بُعد نہیں، بلکہ یہ ان کے فن کا لازمہ اور ان کی حیات کا اثاثہ ہے۔واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے غم کو بڑی حد تک مشخص کر دیا ہے۔ان کے نزدیک غم کی بڑی عظمت اور معنویت ہے جس کا برملا اظہار انھوں نے خود کیا ہے۔یہ اشعار دیکھئے:

اب غرقِ بحرِ غم کو ہے طوفان کی تلاش
دستِ طلب میں دامنِ ساحل نہیں رہا
اِ صرار نہیں لیکن ،سنئے تو سنانا ہے
اک دکھ کی کہانی ہے اک غم کا فسانہ ہے
کیا آپ سمجھتے ہیں ،اس دیدۂ گریاں کو
ہر اشک کے قطرے میں بجلی کا خزانہ ہے

دکھ درد، رنج والم،حزن وملال جب عرفانِ ذات کا ذریعہ بن جائے تو اس کی حیثیت ایک قدر (value) کی ہو جاتی ہے اور یہ زندگی کے عناصرِ ترکیبی کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔زندگی کے یہ وہ عناصر ہیں جو ہمیں وقتی طور پر مغموم تو کرتے ہیں لیکن ان غموں سے تجربات مہمیز ہوتے اور ہم قوت،توانائی،حوصلہ اور جینے کا ہنر سیکھتے ہیں۔واقعہ یہ ہے کہ سہیلؔ کی شخصیت اور

کردار میں شفافیت، ارادے میں پختگی، صبر وتحمل اور قوتِ برداشت جیسی صفتیں انہی کے وسیلے سے پروان چڑھیں اور یہی ان کے تخلیقی اظہار کا محرّک بھی ہیں۔

واضح رہے کہ سہیلؔ کے لئے قوم وملّت کی لہولہان زندگی، غم اور دکھ، آنسو بہانے کا ذریعہ تو بنے لیکن یہ زندگی کے ہمراہِ سفر بھی ثابت ہوئے، یعنی رونے اور ہنسنے کے دوران وہ تنہا نہ تھے بلکہ غم کا ساتھ تھا۔ اس لئے ان کی شاعری میں حزن وغم ایک اساسی عنصر کے طور پر شامل ہے۔ بلکہ انھوں نے اسے ایک اعتبار بخشا ہے، اسے ایک بلند تر سطح پر اعلیٰ روحانی اور اخلاقی اقدار اور صفات کے ساتھ استعمال کیا ہے اور اس میں مفہوم ومعنی کی ایک نئی دنیا آباد کردی ہے۔ ہماری کلاسیکی شعری روایت میں عاشقانہ شاعری کو درد وغم سے علاحدہ کرکے نہیں دیکھا گیا ہے۔ اس سلسلے میں یوسف حسین خاں کی یہ توضیح توجہ طلب ہے؛

> ''انسانی زندگی میں غم کے عناصر ایسے پیوست ہیں کہ انھیں اس سے علاحدہ کرنا ممکن نہیں۔ خوشی اور مسرت کے گریز پا لمحوں کی یادیں جلد فراموش ہوجاتی ہیں لیکن غم کی یاد کبھی دل سے نہیں جاتی۔ اس کے نقوش ایسے گہرے ہوتے ہیں کہ زمانے کے ہاتھ سے بڑی مشکل سے بھرتے ہیں.... غم آرٹ کی تخلیق کا زبردست محرّک ہے اور اس طرح وہ ایک خاص لطف کا سرچشمہ بن جاتا ہے۔ اس کو کوئی چاہے تو نشاطِ غم سے تعبیر کرسکتا ہے.... ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غم کی حالت میں انسان کو اپنے وجود کا شعوری احساس بڑی شدت سے ہوتا ہے..... آنسوؤں کی بہ دولت ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہم وجود رکھتے ہیں۔ ہم زندہ ہیں اور یہ احساس بہ جائے خود مسرّت آگیں ہے۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو غم اور مسرّت کے ڈانڈے مل جاتے ہیں.... مسرّت کے امکانات زندگی میں محدود ہیں۔ برخلاف اس کے غم زندگی کے تانے بانے میں سمویا ہوا ہے''

(اردو غزل ص 116 تا 119)

سہیلؔ کے یہاں نشاطِ غم کی کیفیت کا اظہار مخصوص انداز میں ہوا ہے۔ انؔ کی کیفیاتِ تغزل پر میرؔ کے اثرات کی کارفرمائی کے بجائے غالبؔ کی رجائیت اور اقبال کا تفکر ان کے دائرہ

فن اور اندازِ فکر میں بھر پور ندرت اور جدّت کے ساتھ نمایاں ہے۔یعنی ایک طرف انھوں نے قدماء کے اندازِ بیان کو احترام کی نگاہ سے دیکھا ہے تو دوسری طرف فکری سطح پر جدت، ان کی غزلوں کو ایک مخصوص آرٹ کا حامل بناتی ہے۔نتیجتاً ان کے غزلیہ اشعار، اپنے تغزل کی نزاکتوں اور لطیف پیرایۂ بیان کے باعث بہ آسانی پہچانے جاسکتے ہیں۔

سہیلؔ کی شاعری بالخصوص غزل گوئی کے مطالعے کے ضمن میں اردو غزل کی قدیم روایت اور قدماء کے وضع کردہ اصولوں پر بھی توجہ دینے کی ضرورت ہے، جس کی حیثیت آج بھی شاعری کے معیار و منہاج اور تعیینِ قدر میں بنیاد کی ہے۔انھوں نے ان روایات کو اپنے پیشِ نظر رکھا ہے جس کی رو سے غزل کے بنیادی اسلوب اور اس میں تغزل کے عنصر کو برقرار رکھتے ہوئے، اسے منفرد معنوی جہت عطا کرنا، غزل گو کا وصفِ خاص ہے۔معیاری شاعری کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں داخلی کیفیات کے اظہار کے ساتھ شاعر کی اپنی شخصیت کا پرتو بھی نمایاں ہو اور اس نسبت سے اس کی اپنی ایک مخصوص معنوی فضا بھی ہو۔غزل میں معنویت اور تہہ داری کے سبب ہی اسے داخلی صنف کے ذیل میں رکھا جاتا ہے۔سہیلؔ نے اپنی غزلوں میں رموز و علائم کو نئے مفہوم و معنی میں برتا ہے نیز داخلی کیفیت کے اظہار میں رمزیت و ایمایت پر خصوصی توجہ دی ہے۔

اب ہجر کا شکوہ نہ تغافل کا گلہ یاد
آئی جو تری یاد تو کچھ بھی نہ رہا یاد
سب غم تھے فراموش، جہاں تجھکو کیا یاد
ہر درد کی ہے مجھکو یہی ایک دوا یاد

اقبال سہیل نے بہ ظاہر نئے الفاظ اور استعاروں کے استعمال پر توجہ نہ دی مگر انھوں نے مروجہ علائم اور استعاروں کو برتنے میں واضح طور پر فنی بصیرت، فنی پختگی اور مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ان کے اشعار غمِ جاناں اور غمِ دوراں کی یکجائی سے وجود میں آتے ہیں، بلکہ کلیم الدین احمد کے الفاظ میں کہیں تو ''دونوں اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ وہ ایک دوسرے سے الگ نہیں کئے جا سکتے۔وہ ہونے والے واقعات کی طرف اس کھلے یا چھپے اشارے، طنزیہ اشارے کرتے ہیں جو فوری طور پر اثر انداز ہوتے ہیں۔اور یہ ہونے والے واقعات ہوں یا نجی واقعات ہوں، ان کے

شعروں میں ایک قسم کا تسلسل پیدا کرتے ہیں'' یہ درست ہے کہ اپنی غزلوں میں انھوں نے روایتی شعری الفاظ مثلاً حسن و عشق، وفا و ہوس، نشیمن، گلچیں، گلستاں، جنوں، زلف اور دوسرے لفظوں کا استعمال کیا ہے جس سے یہ گمان پیدا ہوتا ہے کہ ان کا تعلق عصری اور جدید تقاضوں سے برائے نام ہے، لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے اس لئے کہ ان قدیم الفاظ کے آج کے حالات و مسائل کے تناظر میں ایک نئی توجیہ اور تعبیر پیش کی جاسکتی ہے اور ان سے آج کے تناظر میں نئے معنی اخذ کئے جاسکتے ہیں۔

اقبال سہیل کے نزدیک ادب، آرٹ اور جملہ فنونِ لطیفہ کا بنیادی مقصد تعمیر ہے۔ چوں کہ وہ شخصی اعتبار سے نیک طبعیت اور بے حد حسّاس واقع ہوئے ہیں اس لئے زندگی کا وہ حصّہ جو فرد اور انسانیت کے لئے باعثِ تکلیف ہے ان کی شاعری کا غالب حصّہ ہے۔ ایک دردمند دل اپنے ذاتی زخم پر انسانیت کے گھاؤ کو ترجیح دیتا ہے۔ یعنی اس کے زخم میں بھی ایک تنوع اور تہہ داری ہے۔ سہیل کے نزدیک ذاتی غم وسیلہ ہے دوسروں کے صدمات کی تفہیم کا، انھیں گھاؤ نہ لگتے تو شاید دُنیا کے گھاؤ نظر نہ آتے اس لئے وہ گھاؤ، ٹیس اور درد کو وہ بے حد عزیز رکھتے ہیں۔ تاہم وہ دُنیا کے دُکھ اور صدمات سے بے چین اور مضطرب ہیں۔ یہ کیفیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی شخص پر غم کا پہاڑ بھلے نہ ٹوٹا ہو، لیکن بنی نوع انسان کی تکلیف اور درد کی شدّت کو ہر لمحہ وہ محسوس کرتا ہو، تجربے کے شعلے میں جب زندگی تپتی ہے تو دوسروں کو ایسے سانحے سے محفوظ کرنے اور دکھوں کو ہرنے کی چاہت جنم لیتی ہے۔

واضح رہے کہ یہ غم انسان کو اذیت پہنچاتے ہیں نیز افسردگی، مایوسی اور بے چینی کا سبب بھی ہے لیکن اسی غم کی کوکھ سے انقلاب کا جنم ہوتا ہے، اور اسی میں زندگی انگیز کرنے کا راز بھی پوشیدہ ہے۔ حیاتِ انسانی سے اس کا رشتہ ازل سے ہے اور تا قیامت اس سے نجات ممکن نہیں۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جب تک انسان اور اس کا دل اور دل پر چوٹ لگنے کا سلسلہ باقی رہے گا، چیخ، نالہ اور گریہ کا وجود باقی ہے تو ایسی آوازیں کبھی پُرانی نہیں ہوں گی۔ ان آوازوں کو شعری قالب میں ڈھالا جائے یا نثری پیرائے میں پیش کیا جائے اس کی عظمت اور معنویت میں کوئی کمی نہیں ہوگی۔

سہیلؔ کے کلام کا مطالعہ اصلاً ان مرکبات کا مطالعہ ہے جن سے ہماری زندگی لہولہان ہو رہی ہے۔ ان میں مظلوم اور مغموم دل کی آہیں اور کراہیں بھی ہیں اور سسکتی ہوئی آرزوئیں اور تمنّائیں بھی سانس لے رہی ہیں۔ ان کی غزلیہ شاعری ہمیں فرحت و سرور اور کیف و سرمستی کے عالم میں نہیں لے جاتی بلکہ ایک ایسی دنیا کی سیر کراتی ہے جس میں زندگی کا اصلی چہرہ پوری طرح مترشح ہو جاتا ہے۔ ان کی شاعری کے اسباب و علل تو ذاتی ہیں لیکن اس کا دائرہ پوری انسانیت کو محیط ہے۔ یہ اشعار صحیح معنوں میں ہماری زندگی کی تعبیر و تشریح ہیں، جن کی معنویت ہمیشہ قائم رہے گی۔

انھیں ذرّوں سے کل دنیا نئی تعمیر کرنی ہے
سنبھال اے دامنِ فطرت غبارِ ناتواں اپنا

ڈاکٹر آفتاب احمد آفاقی، شعبۂ اردو، بنارس ہندو یونیورسٹی، بنارس میں اسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:189-206
Dr. Waseem Begum, Allamah Shibli ki shakhsiyat aur un ki mukhtalif jihaat

وسیم بیگم

علامہ شبلی کی شخصیت اور ان کی مختلف جہات

انیسویں صدی میں جن شخصیات نے اردو شعر و ادب کو سب سے زیادہ متاثر کیا ان میں سرسید احمد خاں، مولانا الطاف حسین حالی، مولانا شبلی اور محمد حسین آزاد کے نام خاص طور پر اہم ہیں۔ دراصل مولانا شبلی کی ذات میں اتنی صفات جمع ہوگئی تھیں کہ اس مختصر ریسرچ پیپر میں ان کا احاطہ کرنا مشکل ہے۔ لیکن پھر بھی یہاں ان کی مجموعی علمی و ادبی خدمات کی طرف اشارے ضرور کیے جائیں گے۔

علامہ شبلی کی شخصیت کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ ان کا شمار اردو شعر و ادب کے بڑے سوانح نگار اور تنقید نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کی پیدائش اعظم گڑھ کے ایک گاؤں بندول میں یکم جون 1857ء میں ہوئی۔ ان کے والد کا نام شیخ حبیب اللہ تھا۔ شیخ صاحب اپنے خاندان میں سب سے معزز، ممتاز اور خوش حال شخص تھے۔ زمینداری، تیل کی تجارت اور وکالت ان کا ذریعہ معاش تھا۔ اس کے علاوہ وہ فارسی شعر و ادب کا بھی ذوق رکھتے تھے۔ شبلی اپنے خاندان کے بڑے بیٹے تھے، اس لیے ان کی پرورش بہت نازوں سے ہوئی۔ بچپن میں سب سے پہلے شبلی نے قرآن پاک ختم کیا۔ اس کے بعد عربی کی ابتدائی کتابیں اپنے گاؤں اور جون پور غازی پور کے مدرسوں میں پڑھیں۔ بعد میں اعظم گڑھ کے ایک مدرسے میں تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے داخل ہو گئے۔ وہاں ان کے استاد مولانا فاروق چڑیا کوٹی تھے۔ انہوں نے شبلی کو درسیات کی تعلیم بھی دی اور اسی کے ساتھ ان میں شاعری اور موسیقی کا ذوق بھی پیدا کیا۔ شبلی نعمانی بچپن سے ہی ذہین تھے۔ مطالعے کا شوق بہت تھا۔ خاص طور پر شعرا کے دواوین کا مطالعہ کرتے اور اچھی نظموں اور اچھے

اشعار کو سراہتے تھے۔ مولانا شبلی نے درسیات کی تعلیم مکمل کرنے کے بعد رام پور کا سفر کیا اور وہاں جا کر مولانا ارشاد حسین رام پوری سے فقہ اور اصولِ فقہ کی تعلیم لی۔ اس کے بعد شبلی نے لاہور کا سفر کیا جو نسبتاً زیادہ طویل سفر تھا اور تمام تکلیفوں کے باوجود مولانا فیض الحسن سہارنپوری سے عربی زبان وادب میں استفادہ کیا۔

1876ء میں شبلی رسمی تعلیم مکمل کر کے فارغ ہو گئے۔ والد چونکہ وکیل تھے اس لیے ان کو بھی چاہتے تھے کہ وکالت کریں لیکن یہ اس طرف متوجہ نہیں ہوئے اور اب شبلی بے کار و بے روزگار تھے۔ کریں تو کیا کریں، جائیں تو کہاں جائیں؟ اس زمانے میں مختلف مشاغل اختیار کیے۔ وکالت کا امتحان بھی پاس کیا اور وکالت کا آغاز بھی کیا لیکن کامیابی حاصل نہیں ہو سکی۔

یہی زمانہ مسلمانوں کی بربادی اور آزمائش کا زمانہ ہے۔ اس وقت انگریزوں سے ہندوستانی مکمل طور پر شکست کھا گئے تھے۔ اور پورے ہندوستان پر انگریز حکومت مسلط ہو گئی تھی۔ مسلمانوں کے ساتھ ان کا سلوک بہت خراب تھا۔ کیونکہ وہ مسلمانوں کو ہی اس غدر (1857) کا ذمے دار ٹھیراتے تھے۔ اس وقت مسلمانوں کی معاشی، سیاسی اور اقتصادی حالت بہت ابتر تھی۔ اس کی سب سے بڑی وجہ ان کی ناخواندگی تھی۔ بہت عرصے تک مسلمان انگریزوں کے ظلم وستم اور استحصال کا شکار رہے۔ سرسید نے انگریزوں کے ساتھ مل کر اس مسئلے کو حل کرنے کی بہت کوشش کی کہ غدر کے ذمے دار صرف مسلمان نہیں ہیں۔ اور اس کے لیے انہوں نے ایک کتابچہ 'اسباب بغاوت ہند' لکھا۔ اس کو انگریزوں کے سامنے پیش کیا تا کہ مسلمان ان کے عتاب سے بچ سکیں۔ دوسری طرف مسلمانوں کے ذہنوں کو بھی بدلنے کی کوشش کی اور ان کو یہ سمجھایا کہ وہ انگریزوں سے نفرت نہ کریں۔ انگریزی زبان بھی سیکھیں اور اس کے علاوہ دوسرے جدید علوم کی بھی تعلیم حاصل کریں۔ تبھی ہم انگریزوں کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ تو یہ تھا وہ سماجی وسیاسی ماحول جس میں مولانا شبلی نے آنکھیں کھولیں۔

مولانا شبلی ایک دانشور تھے۔ بہت جلد انہوں نے مسلمانوں کے مسائل کو سمجھ لیا۔ ان کے درد کو محسوس کیا اور اپنی پوری زندگی ان کو بیدار کرنے اور تعلیم یافتہ بنانے میں صرف کر دی۔ حقیقت میں وہ قوم کے سچے ہمدرد تھے۔ ان کی شخصیت میں جو خداداد صلاحیتیں موجود تھیں ان کو مزید جلا

محمڈن اینگلو اورینٹل کالج علی گڑھ میں جا کر ملی جب ان کا یہاں پر بحیثیت عربی اسسٹنٹ پروفیسر تقرر ہوا۔ اس دوران ان کی صلاحیتوں کو چار چاند لگ گئے۔ یہ علی گڑھ کالج کا ہی اثر تھا کہ وہ یہاں شاعر بنے، مؤرخ، سوانح نگار، ادیب اور خطیب بنے۔ اس کا اعتراف انہوں نے خود بھی کیا ہے۔

''حضرات یہ سچ ہے کہ اگر میری زندگی کا کوئی حصہ علمی یا تعلیمی قرار پا سکتا ہے تو اس کا آغاز، اس کی نشوونما، اس کی ترقی، اس کی نمود، اس کا امتیاز جو کچھ ہوا ہے اسی کالج سے ہوا ہے.....غرض میں نے جو کچھ سیکھا ہے اور جو کچھ ترقی کی ہے وہ اسی کالج کی بدولت ہے۔ اس لحاظ سے میں جس طرح اس کالج کا پروفیسر ہوں اسی طرح کا ایک تربیت یافتہ شاگرد بھی ہوں۔''

{ظفر احمد صدیقی، بحوالہ علامہ شبلی نعمانی (ہندوستانی ادب کے معمار)، صفحہ 15-16 ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی 1988}

اس طرح شبلی کی شخصیت کی نشوونما مکمل طور پر علی گڑھ میں ہوئی۔ اس دوران ان کی تمام صلاحیتیں ابھر کر سامنے آئیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ شبلی ایک ماہر تعلیم بھی تھے تو بے جا نہ ہوگا۔ ان کے مقالات، تقریریں، خطوط اور جلسوں میں جس طرح کے خیالات کا اظہار ہوا ہے وہ آج ایک صدی گزر جانے کے بعد بھی اس عصری دور میں اتنی ہی معنویت اور اہمیت کا حامل ہے جتنا کہ اس دور میں تھا۔

محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے پہلے سالانہ اجلاس منعقدہ 27 دسمبر 1886 بہ مقام علی گڑھ میں مولانا شبلی مندرجہ ذیل تجویز پیش کرتے ہیں اور سرسید اس کی تائید کرتے ہیں۔

''اس جلسے کی رائے میں مسلمانوں کو مغربی علوم اور انگریزی زباندانی میں نہایت اعلیٰ درجے کی تعلیم کی شدید ضرورت ہے۔ قوم اور گورنمنٹ دونوں کو اس پر موقوف ہے۔

(مشتاق حسین، باقیاتِ شبلی (مرتبہ)، صفحہ 24 مجلس ادب، لاہور 1925)

اس عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ علامہ شبلی نے اس دور میں بھی مغربی علوم اور انگریزی زباندانی کی افادیت و اہمیت کو سمجھ لیا تھا تبھی انہوں نے قوم کو مشورہ دیا کہ وہ مغربی علوم اور انگریزی

زبان کو مضبوطی سے تھام لیں۔ تاکہ وہ ترقی کی راہ پر گامزن ہوسکیں۔

یہ شبلی کے اس دور کے نظریات ہیں جب وہ خود علی گڑھ میں مقیم تھے، لیکن یہاں سے دور جانے کے بعد بھی ان کی سوچ میں کوئی فرق نہیں پیدا ہوا۔ جب وہ اپریل 1905ء میں دارالعلوم ندوۃ العلماء میں بحیثیت معتمد تعلیم منتخب ہوئے۔ تب بھی ان کے تعلیمی نظریات اور خیالات میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوئی۔ چنانچہ اس دور کے خیالات بھی ملاحظہ فرمالیجیے۔

''تربیت سے قطع نظر کرکے تعلیم کو تعلیم میں جب تک یورپ کی کسی زبان کی تعلیم لازمی نہ قرار دی جائے اور زمانۂ موجودہ کے علوم وفنون نہ پڑھائے جائیں مذاق حال کے موافق کیوں کر اربابِ قلم پیدا ہوسکتے ہیں۔''

(شبلی، مقالاتِ شبلی (جلد ہشتم) ''ندوۃ العلما کیا کر رہا ہے'' (تعلیمی) صفحہ 68، 1938)

شبلی کے خیالات تعلیمی اعتبار سے بہت اہم ہیں۔ آج اکیسویں صدی میں بھی اسی تعلیم کو عام اور رائج کرنے کی ضرورت ہے۔ ورنہ قوم مزید پستی کا شکار ہوجائے گی۔ مولانا خود اسلام مذہب کے اتنے بڑے عالم ہونے کے باوجود مغربی علوم کو کتنا ضروری سمجھتے تھے۔ تعلیمی اعتبار سے ان کا ذہن بالکل صاف اور جدید قسم کا تھا۔ اور ان کا مقصد قوم کو پستی سے نکال کر ترقی کی راہ پر گامزن کرنا تھا۔ اسی لیے وہ پوری زندگی ایسے مقالات، مضامین اور خطوط لکھتے رہے جس سے قوم کے ذہن مغربی تعلیم کی طرف متوجہ ہوں اور وہ اپنی معاشی، سماجی اور سیاسی بدحالی کو دور کرسکیں۔

علامہ شبلی ندوۃ العلماء کے اس قدیم نصاب کو بدل دینا چاہتے تھے جس کو پڑھ کر طلباء کی فکر، ان کی سوچ اور ان کے علم میں کوئی اضافہ نہیں ہوسکے۔ وہ جدید اور مغربی علوم کی تعلیم پر زور دیتے تھے۔ اور اسی کے ساتھ انگریزی زبان کو بحیثیت ایک مضمون ضرور پڑھایا جائے تاکہ ہماری قوم بھی دوسری مغربی ترقی یافتہ قوموں کی مانند سر اٹھا کر جی سکے۔ شبلی نے آخر کار 1903ء میں ندوۃ العلماء میں انگریزی (بحیثیت ایک مضمون) کا آغاز کیا۔ ان کا یہ قدم بہت موثر ثابت ہوا۔ مولانا ایک ایسا ویژن (Vision) رکھتے تھے جس میں قوم کی ترقی کا راز پنہاں تھا۔ اگر اس وقت ان کے خیالات اور نظریات کو مان لیا جاتا تو آج قوم معاشی، سماجی اور سیاسی طور پر اس انتشار کا شکار نہیں ہوتی۔

علامہ نے اپنی دوررس نظروں سے یہ دیکھ لیا تھا کہ اگر قوم نے مغربی تعلیم حاصل نہیں کی تو وہ برباد ہو جائے گی۔ آج صد افسوس ہم اسی بربادی کے دہانے پر کھڑے ہیں۔

''اگر ہم کو یہ یقین ہو کہ مشرقی تعلیم کی کسی تجویز سے مغربی تعلیم میں ذرہ برابر بھی کمی ہوگی تو ہمارا فرض ہے کہ اس تجویز سے اعلانیہ نفرت کا اظہار کر دیں۔ مسلمان اس وقت کشمکش زندگی کے میدان میں ہیں۔ ان کی ہمسایہ قومیں مغربی تعلیم ہی کی بدولت ان سے اس میدان میں بڑھ رہی ہیں۔ اگر خدانخواستہ مسلمان مغربی تعلیم کی کوشش میں ذرا بھی پیچھے رہ جائیں تو ان کی ملکی اور قومی زندگی دفعتاً برباد ہو جائے گی۔''

(مفتون احمد، بحوالہ مقالاتِ شبلی، صفحہ 84-83، اسلوب، کراچی)

محمد حسین آزاد اور مولانا الطاف حسین حالی کے بعد تنقید کے میدان میں جس شخصیت نے سب سے زیادہ اور اہم کام کیا وہ علامہ شبلی نعمانی ہیں۔ شعرالعجم، جو مولانا کی تنقید پر ایک اہم کتاب ہے، پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ انہوں نے اس کتاب میں فارسی شعر و ادب اور اسکی تاریخ کو پیش کیا ہے۔ اس کتاب کی چوتھی جلد کے آغاز میں اردو شعر و شاعری کے فکری و فنی محاسن کو بیان کیا ہے۔ اس دور کے لحاظ سے یہ کتاب نظریاتی تنقید پر بہت اہم کتاب ہے۔

شعرالعجم کی چوتھی جلد کے پہلے باب میں شاعری کی حقیقت بیان کی گئی ہے کہ شاعری کیا ہے، اس کے محاکات، تخیل، تشبیہ و استعارہ کے ساتھ شعر کے دوسرے اجزا سے سیر حاصل بحث کی ہے۔ شاعری کی حقیقت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے۔'' (شعرالعجم، جلد چہارم پنجم، ص:2)

اس کے بعد شعر کے دوسرے اجزا کو بھی پیش نظر رکھا ہے۔ جیسے شعر میں وزن، محاکات، خیال بندی، الفاظ سادہ اور شیریں، بندش صاف، طرزِ ادا میں جدت وغیرہ کا بھی ذکر کیا ہے۔ محاکات پر تفصیلی بحث کی ہے۔

''محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی

تصویر آنکھوں میں پھر جائے.....تصویر اور محاکات میں فرق ہے کہ تصویر میں اگر چہ مادی اشیا کے علاوہ حالات یا جذبات کی بھی تصویر کھینچی جا سکتی ہے .....ایک بڑا فرق مصوری اور محاکات میں یہ ہے کہ مصور کسی چیز کی تصویر کھینچنے سے زیادہ اثر پیدا کر سکتا ہے جو خود اس چیز کے دیکھنے سے پیدا ہوتا لیکن شاعر باوجود اس کے کہ تصویر کا ہر جز نمایاں کر کے نہیں دکھاتا تاہم اس سے زیادہ اثر پیدا کر سکتا ہے۔ جو اصل چیز کے دیکھنے سے پیدا ہو سکتا ہے۔ سبزہ پر شبنم دیکھ کر وہ اثر نہیں پیدا ہو سکتا جو اس شعر سے ہو سکتا ہے:

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا　　تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا

''تخیل دراصل قوت اختراع کا نام ہے''..... بے شبہ عام سائنس یا فلسفہ جاننے والے جن میں قوت ایجاد نہیں، قوت تخیل نہیں رکھتے، لیکن جو لوگ کسی مسئلہ یا فن کے موجد ہوتے ہیں ان کی قوت تخیل سے کون انکار کر سکتا ہے۔ نیوٹن اور ارسطو میں اسی قدر زبردست قوت تخیل تھی، جس قدر ہومر اور فردوسی میں، البتہ دونوں کے اغراض و مقاصد مختلف ہیں اور دونوں کی قوت تخیل کے استعمال کا طریقہ الگ الگ ہے.....''

(تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو، شعر العجم، جلد چہارم، ص:9-5)

شعر العجم جو پانچ جلدوں پر مشتمل ہے اس میں جس طرح فارسی شاعری کی تاریخ اور شاعری پر جو اجمالی جائزہ شبلی نے پیش کیا ہے ان کا یہ کارنامہ قابل قدر ہے۔ اور آج بھی فارسی زبان کے شعراء اس سے استفادہ کرتے ہیں۔ چوتھی جلد میں مختصراً اردو شاعری کی حقیقت بیان کی ہے اور اچھی شاعری کے لیے کس طرح محاکات اور تخیل مفید مطلب ہوتے ہیں اس طرف بھی معنی خیز اشارے کیے ہیں۔ شبلی کی تنقید پر ان دونوں کتابوں شعر العجم اور موازنۂ انیس و دبیر میں نظری اور عملی تنقید کو بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ حالی کی طرح شبلی بھی شاعری کے نقاد تسلیم کیے گئے ہیں۔

مولانا شبلی کے اسلوب پر اگر غور سے نظر ڈالیں تو اپنے ہم عصروں میں ان کا اسلوب قدرے مختلف اور موثر ہے۔ ایک طرف ان کی نثر میں توازن و اعتدال موجود ہے تو دوسری طرف

ایک ایسی جمالی حسیت پائی جاتی ہے جو ان کے اسلوب کو انفرادیت عطا کرتی ہے۔شبلی کا اسلوب علمیت اور ادبیت سے مل کر بنا ہے جس کی وجہ سے وہ اپنے ہم عصروں میں ایک منفرد شناخت بنانے میں کامیاب ہوئے۔ان کی تحریروں میں دور دور تک کوئی جھول نہیں ملتا۔مولانا کے اردو کلام میں اخلاقی ،تاریخی اور سیاسی موضوعات پر بہت سی نظمیں ملتی ہیں۔

شبلی کا اردو زبان میں شعری مجموعہ 'گلدستۂ گل' 1908 میں شائع ہوا۔ان کی مثنوی 'صبح امید' زیادہ مقبول وعام ہوئی۔اس کا موضوع سرسید اور ان کی تحریکِ اصلاح ہے۔اردو شعر وادب میں شبلی بطور شاعر زیادہ مقبول ومعروف نہیں ہو سکے۔کیوں کہ ان کی زیادہ تر توجہ تنقید نگاری اور سوانح نگاری پر رہی۔

'موزنہ دبیر وانیس' تقابلی تنقید پر شبلی کی پہلی کتاب ہے۔اس میں علامہ نے تمہید کے بعد مرثیہ گوئی کی اجمالی تاریخ پیش کی ہے۔اس کے بعد عرب کی مرثیہ گوئی ،قصائد پر مرثیے کا اثر، فارسی مرثیے اور مرثیہ محتشم کاشی کو پیش کیا ہے۔میر انیس کا مختصر ذکر کر کے ان کی شاعری کے فنی محاسن پر زور دیا ہے اور شاعری کی تمام خصوصیات جیسے فصاحت و بلاغت، روزمرہ اور محاورہ، صنائع بدائع، مناظر قدرت، صبح کا سماں، گرمی کا سماں، سب کی تعریف وتوصیف بیان کر کے ان ساری خوبیوں کو میر انیس کے مرثیوں کا جز قرار دیا ہے۔مرثیے میں تشبیہات اور استعارات، مضمون بندی وخیال آفرینی، بلاغت وغیرہ کو پیش کر کے انیس و دبیر کے مرثیوں کا موازنہ کیا ہے کہ اس صنف میں کون سا شاعر اعلیٰ پائے کا ہے۔

فصاحت کی تعریف کرتے ہوئے شبلی لکھتے ہیں:

> ''علمائے ادب نے فصاحت کی یہ تعریف کی ہے کہ لفظ میں جو حروف آئیں ان میں تنافر نہ ہو، الفاظ نامانوس نہ ہوں، قواعد صرفی کے خلاف نہ ہوں اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ لفظ درحقیقت ایک قسم کی آواز ہے اور چونکہ آوازیں بعض شیریں، دل آویز اور لطیف ہوتی ہیں مثلاً طوطی وبلبل کی آواز، اور بعض مکروہ و ناگوار مثلاً کوئے اور گدھے کی آواز۔اس بنا پر الفاظ بھی دو قسم کے ہوتے ہیں۔ بعض شستہ، سبک، شیریں اور بعض ثقیل، بھدے، ناگوار۔پہلے قسم کے الفاظ کو

فصیح کہتے ہیں اور دوسرے کو غیر فصیح.....

میر انیس کے کمالِ شاعری کا بڑا جوہر یہ ہے کہ باوجود اس کے کہ انہوں نے اردو شعراء میں سب سے زیادہ الفاظ استعمال کیے اور سیکڑوں مختلف واقعات بیان کرنے کی وجہ سے ہر قسم اور ہر درجے کے الفاظ استعمال کرنے پڑے، تاہم ان کے تمام کلام میں غیر فصیح الفاظ نہایت کم پائے جاتے ہیں.....میرزا دبیر اور میر انیس کے ہم مضمون اشعار میں اگر میرزا صاحب کے ہاں غریب اور ثقیل الفاظ ہوں گے تو ان کے مقابلے میں میر صاحب کے ہاں فصیح الفاظ ہوں گے۔'' (ڈاکٹر فضل الامام' موازنۂ انیس و دبیر (مرتبہ)' صفحہ 43-42' مکتبہ الفاظ' علی گڑھ' 1981)

میر انیس اور میرزا دبیر کے یہ چند مصرعے دیکھیے جن میں فصاحت کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے:

سائل کو کس نے دی ہے انگوٹھی نماز میں (انیس)
کس نے نہ دی انگوٹھی رکوع و سجود میں (دبیر)
آنکھوں میں یوں پھرے کہ مژہ کو نہ خبر ہو (انیس)
آنکھوں میں یوں پھرے اور نہ مردم کو خبر ہو (دبیر)
حسرت ہے یہ کہ خواب میں بھی رویا کیجیے (انیس)
رویا میں بھی حسین کو رویا ہی کرتے ہیں (دبیر)

''بلاغت''- بلاغت کی تعریف علمائے معانی نے یہ کی ہے کہ اقتضائے حال کے موافق ہو اور فصیح ہو۔'' (ص:59)

بلاغت کی چند مثالیں پیش ہیں:

یہ تو نہیں کہا کہ شہِ مشرقین ہوں (میر انیس)
فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں (میرزا دبیر)

جنگل میں ہے بشر کے لیے سو طرح کا ڈر اٹھتے ہیں بار بار بگولے اِدھر اُدھر

دن کٹ گیا تو ہوئے گی شب کس طرح بسر لشکر میں غل رہے گا درندوں کا رات بھر
بچے بھی مارے ہول کے تر ہیں پسینے میں
میرا تو دل ابھی سے اچھلتا ہے سینے میں

(میرانیس)

ناگاہ شہ نے لاش اٹھائی بہ صد نگاہ کبریٰ نے ہاتھ باندھ کے تب شاہ سے کہا
ہم کچھ کہیں، جو مانیے اے شاہِ کربلا احسان ہوگا، لاش کو رکھ دیجیے ذرا
بالیں پہ بیٹیں، سر پہ ذرا خاک ڈال لیں
ہم بھی کچھ اپنے دل کی تمنا نکال لیں

(میرزادبیر)

روکر بہن سے کہنے لگے شاہِ بحر وبر اس بد نصیب رانڈ کو لے آؤ لاش پر
بیٹی لٹے گی یوں، ہمیں اس کی نہ تھی خبر اب شرم کیا ہے، دیکھ لے دولہا کو اک نظر
زخمی بھی، شہید بھی ہے، بے پدر بھی ہے
دولہا ہے نام کو بھی، چچا کا پسر بھی ہے

(میرانیس)

مرثیہ نگاری کے بہت سے ایسے مضمون بھی ہیں جو ایک جیسے ہیں۔ان کو دونوں شعراء نے مختلف انداز سے پیش کیا ہے۔

عالم ہے مکدّر، کوئی دل صاف نہیں ہے
اس عہد میں سب کچھ ہے مگر انصاف نہیں ہے
(انیس)
دل صاف ہو کس طرح کہ انصاف نہیں ہے
انصاف ہو کس طرح کہ دل صاف نہیں ہے
(دبیر)

شبلی آگے چل کر اس طرف بھی اشارہ کرتے ہیں کہ

''اس دور میں پردے کی کیا قدر و قیمت تھی، دونوں بزرگوں نے عورتوں کے پردے کے اہتمام کا سماں باندھا ہے لیکن میر صاحب نے اس مضمون کو اس فصاحت و بلاغت سے ادا کیا ہے اور اس طرح واقعے کی تصویر کھینچ دی ہے کہ اس کے سامنے میرزا صاحب کے اشعار کا پیش کرنا بھی میر صاحب کی ناقدر دانی ہے۔'' (ص:283)

چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

ناقے پہ بھی کوئی نہ برابر سے گزر جائے (انیس)

ناقے پہ بھی بیٹھ کر نہ ادھر کوئی آنے پائے (دبیر)

ایک اور بند ملاحظہ کیجیے، جس میں حضرت امام حسین صغریٰ کو اس کی بیماری کی وجہ سے ساتھ لے جانے سے انکار کر دیتے ہیں۔ یہاں صغریٰ کے جذبات و احساسات ملاحظہ فرمایے:

کیا خلق میں لوگو کوئی ہوتا نہیں بیمار ہے کون سی تقصیر کہ سب ہوگئے بیزار
زندہ ہوں، پہ مردے کی طرح ہوگئی دشوار کیوں بھاگتے ہیں سب، مجھے ہے کون سا آزار
حیرت میں ہوں، باعث مجھے کھلتا نہیں اس کا
وہ آنکھ چرا لیتا ہے، منہ تکتی ہوں جس کا

(میر انیس)

صغریٰ نے کہا، صاحبو! کیا کرتے ہو گفتار ایک بات پکڑ لی کہ یہ بیمار ہے بیمار
شاید کی سفر ہی میں شفا دے مجھے غفار یاں کون خبر لے گا مری، یہ در و دیوار
اتنی بھی تو طاقت نہیں جو اٹھ کے کھڑی ہوں
اے لوگو! میں آپ سے بیمار پڑی ہوں

(مرزا دبیر)

اسی طرح قید خانے کا حال ہند کے آنے کا واقعہ انیس و دبیر دونوں نے ایک بحر میں لکھا ہے۔ مطلع یہ ہے۔

جب قیدیوں کو خانۂ زنداں میں شب ہوئی (انیس)

جب قیدیوں کو راہ میں ماہِ سفر ہوا (دبیر)

واقعات کربلا میں حضرت علی اصغر کے لیے پانی مانگنے کا واقعہ بہت ہی دل سوز اور دردانگیز ہے۔ تمام اعزہ کی شہادت کے بعد حضرت امام حسین نے اپنے شش ماہ بچے کے لیے دشمنوں کے پاس جاتے ہیں اور اس بات کی التجا کرتے ہیں کہ یہ بچہ پیاس سے مرتا ہے اس کے گلے میں پانی کی بوند ٹپکا دو۔ اس واقعے کے بیان میں میرزا دبیر میر انیس سے بازی لے گئے۔ انہوں نے اس میں جس طرح کی بلاغت اور دردانگیز سماں کا بیان کیا ہے وہ نہایت موثر ہے۔

پھر ہونٹ بے زبان کے چومے جھکا کے سر رو کر کہا، جو کہنا تھا وہ کہہ چکا پسر
باقی رہی نہ بات کوئی اے مرے پسر سوکھی زبان تم بھی دکھا دو نکال کر
پھیری زباں لبوں پہ جو اس نورعین نے
تھرّا کے آسماں کو دیکھا حسین نے

(دبیر)

بولے دکھا کے بچے کو شاہ فلک سر پر مرتا ہے پیاس سے یہ مرا کودکِ صغیر
پانی ملا ہے کل سے نہ ممکن ہوا ہے شیر للّٰہ اس غریب پہ کر رحم، اے امیر!
مہماں ہے کوئی آن کا، ہونٹوں پہ جان ہے
اس کا قصور کیا ہے کہ یہ بے زبان ہے

(انیس)

کچھ ایسے بھی متحد المضمون اشعار ہیں جو ہم مضمون ہیں۔ بعض اس قسم کے بھی ہیں کہ ایک نے ایک خیال کو ادا کیا تھا، دوسرے نے اس کو ترقی دینا چاہا۔ چند ایسے بھی ہیں کہ صرف اصل واقعہ مشترک ہے اور دونوں کی طرز ادا الگ الگ ہے۔ چنانچہ یہاں چند مثالیں پیش نظر ہیں۔

مثلِ تنور گرم تھا پانی میں ہر حباب
ہوتی تھیں سیخِ موج پہ مرغابیاں کباب
(دبیر)
پانی تھا آگ، گرمی روزِ حساب تھی

ماہی جو سیخ موج تک آئی کباب تھی
(انیس)

دہشت سے جواں بھاگتے تھے تیر کی مانند
تھا نیزوں کو رعشہ قدم پیر کی مانند
(دبیر)

چلنے میں نیزے کا نپتے تھے مثلِ پائے پیر
(انیس)

ایسی بہت سی مثالیں ہیں جو یہاں دی جاسکتی ہیں، لیکن مقالے کی طوالت کی وجہ سے ان کو شامل نہیں کیا جارہا۔ علامہ شبلی کی یہ کتاب 'موازنۂ انیس و دبیر' اپنے موضوع اور مواد دونوں لحاظ سے بہت اہم ہے۔ شبلی نے یہاں اسلوب بھی سادہ اور موثر اپنایا ہے۔ مصنف نے اس میں شاعری سے متعلق تمام خصوصیات کو بھی تفصیلی طور پر بیان کیا ہے۔ اور ان تمام خصوصیات کو میر انیس کی شاعری کے اجزا کے طور پر بھی پیش کیا ہے۔ کتاب کے آخر میں انیس و دبیر کے مراثی کا تقابلی مطالعہ کو پیش نظر رکھا ہے۔ اپنی بات کو مدلل ظاہر کرنے کے لیے دلکش مثالوں کا سہارا لیا ہے۔ اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ میر انیس میرزا دبیر سے بڑے شاعر تھے۔ کیوں کہ انیس کے یہاں جس طرح کی فصاحت و بلاغت ہے، تشبیہات و استعارات کا برجستہ استعمال ہے، جو سوز و گداز ہے وہ میرزا دبیر کی شاعری کا حصہ نہیں ہے۔ اس طرح ان کے نزدیک انیس کی شاعری اعلیٰ پائے کی ہے۔

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا ہے کہ مولانا ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ عربی اور فارسی کے جید عالم ہونے کے ساتھ مغربی علوم و فنون سے نہ صرف دلچسپی لیتے تھے بلکہ پوری قوم کو مغربی علوم اور انگریزی زبان سے وابستہ کرنا چاہتے تھے، تاکہ اپنی قوم کو پستی سے نکال سکیں۔ اسی کے ساتھ ان کی شخصیت کی ایک بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ سیاسی بصیرت رکھتے تھے۔ جہاں وہ مسلمانوں کی ترقی کے خواہاں تھے وہاں وہ ملک کی آزادی کے لیے بھی کوشاں رہتے تھے۔ مولانا ہندو اور مسلمان دونوں کے اتحاد پر زور دیتے تھے۔ اسی لیے ہمیشہ انہوں نے کانگریس کی حمایت بھی کی اور انگریزوں کی مخالفت بھی۔ کیونکہ وہ یہ سمجھ چکے تھے کہ انگریزوں سے

وفا کرنے کے بعد ہماری قوم اور ملک کو کچھ حاصل نہیں ہوگا۔ اس کے برعکس اگر مسلمان کانگریس میں شامل ہو جائیں گے تو کہیں نہ کہیں کانگریس ہماری مانگوں کو ضرور پورا کرے گی۔ ان کی علمی و ادبی مصروفیات اتنی زیادہ تھیں کہ وہ سیاست میں عملی طور پر حصہ نہیں لے سکتے تھے۔ لیکن انہوں نے اپنے مضامین اور شاعری میں منظومات کے ذریعے اپنے جذبات اور اپنے خیالات کا اظہار برملا کیا ہے۔ وہ بناڈر وخوف کے اپنی بات کہنا جانتے تھے۔

علامہ کی نظر قومی اور بین الاقوامی دونوں قسم کی سیاست پر رہتی تھی۔ دراصل شبلی ایک ایسے سچے اور پکے مسلمان تھے جو ہمیشہ مسلمانوں کی زبوں حالی پر آنسو بہاتے تھے اور چاہتے تھے کہ جس طرح بھی ممکن ہو ان کی حالت کو بہتر بنایا جائے۔ ان کو اسلام، اسلامی تاریخ، اسلامی علوم وفنون، اسلامی تہذیب وتمدن سے ایک ایسا روحانی لگاؤ تھا کہ ان سے جڑے ہوئے تمام مسائل سے وہ خود کو الگ نہیں کر پاتے تھے۔ اور انہوں نے اسلامی ممالک سے منسلک اس دور کے حادثات کا ذکر نہ صرف اپنی شاعری میں کیا بلکہ اپنے مقالات میں بھی متاثر کن انداز میں کیا ہے۔

ابھی بلقان کی جنگ کا مکمل طور پر خاتمہ بھی نہیں ہوا تھا کہ ہندوستان میں اچانک کانپور کی مسجد کا ہنگامہ برپا ہو گیا۔ شبلی اس واقعے سے اس حد تک متاثر ہوئے کہ وہ اپنی نظم کے اس قطعے میں یہ کہنے پر مجبور ہو گئے۔

اگر چہ آنکھ میں نم بھی نہیں ہے باقی
اگرچہ صدمۂ دل بلقان سے جگر شق ہے
بچا رکھے ہیں مگر میں نے چند قطرۂ خوں
کہ کانپور کے بھی زخمیوں کا کچھ حق ہے

یہ ہیں مولانا شبلی جنہوں نے ہر مسلمان کے درد کو محسوس کیا اور اپنے شعری پیرایے میں ڈھال دیا۔ یہاں اس قطعے میں ان کے سیاسی شعور کی جھلک بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ مولانا کبھی بھی مسلم لیگ سے خوش نہیں رہے کیونکہ جب یہ پارٹی قائم ہوئی تھی تو اس کا مقصد گورنمنٹ کے بجائے ہندو ہم وطنوں سے لڑائی جھگڑا کرنا اور جو اس وقت انگریز حکومت تھی اس سے وفاداری نبھانا تھا۔ مولانا نظریاتی طور پر کانگریس کے حامی تھے۔ وہ مسلم لیگ کے اس رویّے سے ناراض

تھے۔اس لیے انہوں نے اپنی نظم میں مسلم لیگ پر ان الفاظ میں چوٹ کی ہے۔

لیگ کی عظمت و جبروت سے انکار نہیں
ملک میں غلغلہ ہے، شور ہے، کہرام ہے
ہے گورنمنٹ کی بھی اس پہ عنایت کی نگاہ
نظرِ لطفِ رئیسانِ خوش انجام بھی ہے

آگے چل کر علامہ نے مسلم لیگ پر ایک اور وار کیا ہے:

''پہلا سوال یہ ہے کہ کیا مسلم لیگ اس خصوصیت کو چھوڑ دے گی کہ اس کو سب سے پہلے دولت و جاہ کی تلاش ہے.....ہم کو معلوم ہے کہ بہت سے معزز لوگوں نے مسلم لیگ کی ممبری کے لیے یہ شرط پیش کی کہ صاحب کلکٹر بہادر سے اجازت دلوائی جائے۔'' {شبلی، مقالات شبلی (جلد ہشتم)، (شبلی کے قومی اور اخباری مضامین کا مجموعہ جو الندوہ مسلم گزٹ اور دوسرے اخبارات و رسائل سے یکجا کیے گیے) مسلمانوں کی پولیٹیکل کروٹ (سیاسی) صفحہ 170، 1938}

جناب لیگ سے میں نے کہا کہ اے حضرت
کبھی تو جا کے ہمارا بھی ماجرا کہیے
معاملاتِ حکومت میں دیجیے کچھ دخل
یہ کیا کہ قصۂ پارینۂ وفا کہیے

مسلم لیگ میں کچھ ایسے امراء بھی شامل تھے جو خوددار بھی تھے، ان کے لیے مسلم لیگ کا یہ رویہ ناپسندیدہ ہوتا تھا۔ساتھ ہی وہ یہ بھی چاہتے تھے کہ مسلم لیگ کے سرپرست یہ خوشامدانہ سلوک ترک کر کے عملی زندگی میں قدم رکھیں۔مسلم لیگ نے جب ملک میں سیاست کا بدلتا ہوا رنگ دیکھا تو انہوں نے 1912ء میں ایک جلسہ منعقد کیا۔اس میں کانگریس کے چند لیڈروں کو بھی دعوت دی گئی۔ان لیڈران میں محمد علی جناح بھی شامل تھے۔اور ان کی طرف سے ایک ایسی خود مختار گورنمنٹ کا اعلان کیا گیا جو ملک کی ضروریات کو سامنے رکھتے ہوئے مناسب یعنی Suitable تھیں۔اس طرح ملک کی سیاست میں ایک اور آواز یہ گونج رہی تھی کہ ابھی مسلمان اس قابل نہیں

ہوئے کہ وہ سیاست میں داخل ہوسکیں۔ ابھی ان کو تعلیم کی ضرورت ہے اور اس کا نقصان یہ ہوا کہ چاروں طرف سیاست میں سناٹا چھا گیا۔ حالانکہ علامہ نے بہت کوشش کی کہ مسلمان سیاست میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیں، لیکن کچھ اسباب کی بنا پر یہ ممکن نہیں ہوسکا اور ایک عام مسلمان کا قوت ارادی، جد و جہد، سعی و کوشش سب ختم ہوگئی۔ اور نتیجے کے طور پر سیاست کے میدان میں مسلمان ناکارہ ہوکر رہ گیا۔ جس کا نتیجہ آج کے سیاسی منظر نامے پر بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اس عصری دور میں بھی جہاں انسان ترقی کر کے کہاں سے کہاں پہنچ گیا، لیکن ہم اپنا کوئی قومی لیڈر نہیں پیدا کر سکے۔ جو سیاسی طور پر ہماری رہنمائی کر سکے۔ آج بھی ہمارا معاشرہ اسی انتشار کا شکار ہے جو ایک صدی پہلے تھا۔ سیاسی طور پر آج بھی ہم اتنے ہی کمزور اور پچھڑے ہوئے ہیں، جتنے پچھلی صدیوں میں تھے۔ یہ ہمارے لیے ایک لمحۂ فکر ہے۔

مولانا نے سیاسی حالات سے مغلوب ہوکر جو نظمیں کہیں ان میں کہیں نہ کہیں طنز کے نشتر بھی شامل ہیں۔ لیکن نظمیں اس دور کے واقعات اور حالات سے متاثر ہوکر لکھی گئیں۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے۔ لیکن آج اکیسویں صدی میں ان میں وہ دلکشی، افادیت اور جاذبیت نظر نہیں آتی ایک قاری جس کو پڑھ کر تسکین حاصل کر سکے۔ لیکن آج یہ نظمیں ہمارے لیے اس لیے ضرور اہم ہیں کہ ان کے ذریعہ اس دور کے تاریخی، سیاسی اور سماجی حالات و واقعات کی حقیقی جھلک دیکھنے کو ملتی ہے۔

علامہ شبلی کے یہاں جس طرح تعلیم کے میدان میں جدّت پسندی موجود تھی اسی طرح انہوں نے عورت کو تعلیم یافتہ بنانے پر بھی زور دیا۔ الطاف حسین حالی جس طرح عورتوں کی آزادی اور ان کو علم کی دولت سے معمور دیکھنا چاہتے تھے اسی طرح مولانا نے بھی عورتوں کو گھر کی امورداری اور سلیقے سے گھر اور بچوں کو سنبھالنے پر اکتفا نہیں کیا۔ بلکہ اس کے برعکس وہ خواتین میں اعلیٰ تعلیم کے خواہاں تھے۔ ان کو دوسری غیر مسلم عورتوں کو دیکھ کر افسوس ہوتا تھا کہ وہ قومی، سیاسی، سماجی اور تعلیمی تحریکوں میں حصہ لے رہی ہیں۔ اور مسلم خواتین ابھی گھر کی چہار دیواری میں قید ہیں۔ لیکن وہ خواتین کی تعلیم اور ان کی آزادی کے سلسلے میں زیادہ بات نہیں کر سکے کیونکہ ان پر بھی بہت سی ایسی ذمے داریاں تھیں اور علمائے کرام نہیں چاہتے تھے کہ شبلی تعلیم نسواں کی بات کریں۔

دوسری طرف سرسید احمد خاں نے بھی کبھی خواتین کی تعلیم پر زور نہیں دیا، کیونکہ وہ بھی اپنے دور کے سماجی، اقتصادی اور معاشرتی حالات سے اچھی طرح واقف تھے۔ لیکن شبلی نے اپنے کچھ خطوط میں اس بات کا تذکرہ ضرور کیا ہے۔ وہ خطوط خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ جو عطیہ کے نام لکھے ہیں۔ اس میں انہوں نے تعلیم نسواں کی بات بھی ڈھکے چھپے الفاظ میں بیان کی ہے۔

دراصل وہ مسلم خاتون کو اعلیٰ مرتبے پر فائز دیکھنا چاہتے تھے۔

''میں چاہتا ہوں کہ آپ ان مشہور عورتوں کی طرح اسپیکر اور لیکچرار بن جائیں جو انگریز اور پارسی قوم میں ممتاز ہو چکی ہیں..... آپ میں ہر قسم کی قابلیت موجود ہے..... جو کچھ ہو کمال کے درجے پر ہو۔''

(24 فروری 1908ء، خط 84)

ایک اور خط میں مجبوری اور بے بسی کا اظہار اس طرح کرتے ہیں۔

''تم کہتی ہو میں بد ہمت ہوں۔ میری زندگی کے دو حصے ہیں۔ پرائیویٹ اور پبلک۔ اگر پبلک کا کام میرے ہاتھ میں نہ ہوتا تو میری ہمت کا اندازہ کر سکتیں۔ تم کو کیا معلوم کہ مجھ کو کیا کیا مشکلات ہیں۔ تم کو کیا معلوم اگر عوام کی مرضی کا کسی حد تک لحاظ نہ رکھوں تو ایک نہایت مفید تحریک برباد ہو جائے گی۔'' (خط 26)

شبلی اعلیٰ تعلیم یافتہ خاتون سے خوش ہوتے تھے اور یہ بھی چاہتے تھے کہ اگر ان خواتین میں کسی بھی قسم کی عملی و ادبی کمزوری ہے تو وہ ان کی اصلاح کر دیں۔ تاکہ یہ خواتین بھی مرد حضرات کی طرح سر اٹھا کر جی سکیں۔ اور کسی مرد کے سامنے اپنے آپ کو کم تر نہ محسوس کریں۔ عطیہ فیضی کو ایک خط میں انہوں نے لکھا۔

''بار بار جی چاہتا ہے کہ تم کو اس طرح فارسی پڑھا دوں کہ فارسی شاعری اور فارسی زبان کا ایک ایک نکتہ ذہن میں آ جائے..... بوئے گل'' بھی اگر تم سمجھ کر پڑھ لو تو فارسی لٹریچر کی ادائیں کسی قدر معلوم ہو جائیں۔'' (خط:140)

فارسی زبان سے متعلق ہی وہ ایک خط عطیہ کی بہن زہرا کو بھی لکھ چکے تھے۔

''بوئے گل''، جس وقت مطبع سے آیا فوراً ہدیہ خدمت ہوگا۔ افسوس کہ اتنا موقع

نہیں ملتا کہ میں دو چار جُز کسی دیوان کے یا اپنے ہی کلام کے آپ کو پڑھا سکتا۔ اس سے یہ ہوتا کہ تمام ضروری فارسی نکات اور محاورات پر آپ کی نظر پڑ جاتی اور فارسی شاعری کی خوبیاں ذہن نشین ہو جاتیں۔ پھر آپ خود پڑھ لیتیں اور لطف اٹھاتیں۔'' (خط:141)

ان خطوط سے ظاہر ہوتا ہے کہ علامہ شبلی تعلیمِ نسواں کے حامیوں میں تھے۔ انہوں نے عورت کو اس زمانے میں مرد کے برابر کا درجہ دیا۔ جس وقت عورت خاص طور پر مسلمان عورت کا گھر سے باہر نکلنا بھی معیوب سمجھا جاتا تھا۔ لیکن ان کے خطوط سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایسی شخصیت کے مالک تھے جو خواتین کو خصوصی طور پر مسلم خواتین کو اعلیٰ مقام پر دیکھنا چاہتے تھے۔ یہ ان کے کھلے ذہن ہونے کی علامت ہے۔

مولانا شبلی نے سوانح نگاری پر جو کتابیں تحریر کیں ان میں 'المامون، سوانح مولانا روم' سیرت نگاری میں 'سیرت النبیؐ' کو شہرت و مقبولیت حاصل ہوئی۔ ادبی و تنقیدی تصانیف میں موازنۂ انیس و دبیر اور شعر العجم خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ مولانا کی تاریخ نگاری ہو یا سوانح نگاری، سیرت نگاری ہو یا تنقید نگاری، آج بھی تمام کتب ذوق و شوق سے پڑھی جاتی ہیں۔ اور اس میدان میں کام کرنے والوں کے لیے اس اکیسویں صدی میں بھی مشعل راہ ہیں۔ علامہ کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے علی گڑھ میں قیام کے دوران سرسید سے متاثر ہو کر مسلم طبقے کے ذہن کی جس طرح آبیاری کی وہ ناقابل فراموش ہے۔ انہوں نے آج سے تقریباً ایک صدی پہلے مسلمانوں کو انگریزی علوم و فنون اور انگریزی تعلیم حاصل کرنے پر اصرار کیا۔ نہ صرف تعلیم بلکہ جدید تعلیم، اس کے علاوہ مولانا الطاف حسین حالی کی طرح انہوں نے بھی تعلیم نسواں پر زور دیا۔ ان کا ماننا تھا کہ اگر عورت تعلیم یافتہ ہوگی تو ہماری آنے والی نسلیں تعلیم یافتہ ہوں گی۔ بعد میں انہیں خیالات کا اظہار مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی برملا اپنی تقریروں اور تحریروں میں کیا۔

علامہ شبلی اردو شعر و ادب کے ایک ایسے مینارہ ہیں جن کی مختلف جہات ہیں، لیکن وہ بحیثیت نقاد اور سوانح نگار زیادہ مقبول و معروف ہوئے۔ بیشک شعر العجم اور موازنۂ انیس و دبیر میں کچھ کمزوریاں ضرور راہ پا گئی ہیں لیکن یہ کتب نظری اور تقابلی تنقید کے وہ نمونے ہمارے سامنے پیش

کرتی ہیں جوان سے پہلے صرف حالی کی 'مقدمۂ شعر وشاعری' اور یادگارِ غالب میں ملتے ہیں۔ تقابلی تنقید پر 'موازنۂ انیس و دبیر' اردو شعر وادب میں وہ پہلی کتاب ہے جس میں اردو شاعری اور معیارِ شعر کی طرف اہم اشارے کیے گئے ہیں۔ شبلی بہ حیثیت نقاد، سوانح نگار اور ماہر تعلیم اردو ادب میں زندہ ہیں اور رہتی دنیا تک زندہ رہیں گے۔

حواشی:

1. سید سلیمان ندوی، حیاتِ شبلی، اشاعت 1993، دارالمصنفین شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ
2. شبلی نعمانی، شعرالعجم (جلد چہارم)، اشاعت 1988، مطبع معارف، اعظم گڑھ
3. صدیق الرحمٰن قدوائی (ایڈیٹر)، جدید اردو نثر کے معمار۔ حالی، شبلی اور محمد حسین آزاد، اشاعت 2016، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی
4. شبلی نعمانی، کلیاتِ شبلی، اشاعت ندارد، مطبع معارف، اعظم گڑھ
5. شمس بدایونی، شبلی کی ادبی فکری جہات، اشاعت 2013، دارالمصنفین شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ
6. شبلی نعمانی، موازنۂ انیس و دبیر، اشاعت 2011، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی
7. سلیمان ندوی (ایڈیٹر)، خطباتِ شبلی، اشاعت 1941، دارالمصنفین شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ
8. اشتیاق احمد ظلّی (ایڈیٹر)، اشاعت 2014، دارالمصنفین شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ

ڈاکٹر وسیم بیگم شعبۂ اردو، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی حیدرآباد میں اسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:207-230
Dr. Ghulam Hussain, Ameeq Hanafi ka ahed aur adabi tanazur: ek jaiza

غلام حسین

عمیق حنفی کا عہد اور ادبی تناظر: ایک جائزہ

عمیق حنفی عہد حاضر کے ممتاز و منفرد شاعر و ادیب ہیں۔ جدید شاعری کے وہ سرخیل ہیں اور ان کی ادبی خدمات مستحکم اور مسلم ہیں۔ وہ ان عمائدین اور ممتاز ترین ناقدین میں ہیں جنہوں نے جامعات سے باہر رہ کر اردو ادب کی وقیع خدمات انجام دیں ہیں۔ انہوں نے اپنی تخلیقی صلاحیت تجزیاتی شعور اور استدلالی جوہر سے اردو تنقید کو پروقار بنایا ہے۔ ہندوستانی ادب، دیگر فنون لطیفہ، فلسفہ تاریخ اور جمالیات کے عمیق مطالعہ سے ان کی تحریروں میں جو دانائی اور توانائی آئی ہے اس میں بلا کی تونگری ہے۔ ایک دانشور نے بجا فرمایا ہے۔ ''صحیح معنوں میں نقاد وہی ہوسکتا ہے جس کے دماغ میں ہزاروں دماغوں کی صلاحیتیں یکجا ہوں۔'' عمیق حنفی پر یہ قول صادق آتا ہے۔ مشہور و معروف مزاح نگار مجتبیٰ حسین اس مصداق کے چشم دید گواہ ہیں۔ وہ ان کی تہ بہ تہ اور کثیر الجہات ادبی زندگی کا تذکرہ جس پیرائے میں کیا ہے وہ ان کی شخصیت کا سرنامہ ہے:

> عمیق حنفی اصل میں کئی اچھے برے عمیق حنفیوں کے مجموعہ کا نام ہے۔ شاعر عمیق حنفی تاریخ داں عمیق حنفی، فلسفہ شناس عمیق حنفی، ناقدین عمیق حنفی، ریڈیو کے فیچر نگار عمیق حنفی، ہندی اور سنسکرت کے ماہر عمیق حنفی، مذہب پرست عمیق حنفی، پریشاں حال عمیق حنفی، عجیب عمیق حنفی، غریب عمیق حنفی جس شخصیت کی ذات میں اتنے سارے عمیق حنفی ہوں اس سے ملتے ہوئے عموماً بڑی پریشانی ہوتی ہے۔ اکثر ایسا ہوا ہے کہ میں شاعر عمیق حنفی سے ملنے گیا۔ اور وہاں گیا تو دیکھا کہ مقروض عمیق حنفی بیٹھے ہیں، کبھی ناقد عمیق حنفی سے ملنے کے ارادہ سے نکلا اور

ملاقات ہوئی مذہب پرست عمیق حنفی سے ۔ایک آدمی کی ذات میں اتنے سارے آدمی بیٹھے ہیں کہ مجھے سالم عمیق حنفی کچھ overpopulated لگتے ہیں۔نشاۃ ثانیہ کے بعد عموماً اس قسم کے انسانوں کی نسل ناپید ہوتی جا رہی ہے۔غلطی سے دو چار پیدا ہو جاتے ہیں تو بالآخر ان کا بھی عمیق حنفی بناڈالتے ہیں ۔ادب ،فلسفہ،آرٹ ،سیاست،تنقید،لسانیات اور مذہب کا شاید ہی کوئی ایسا شعبہ ہوگا جس کے بارے میں عمیق حنفی ضروری اور غیر ضروری ناجائز اور جائز،اہم اور غیر اہم معلومات نہ رکھتے ہوں۔آدمی جب ریفرنس لائبریری بن جائے تو لوگ اس کے ساتھ وہی سلوک کرتے ہیں جو عموماً لائبریریوں کے ساتھ کیا جاتا ہے۔'' 1

دور جدید کے اردو بازار مہو میں محمد عبدالعزیز حنفی 1939ء میں پیدا ہوئے جو بعد میں عمیق حنفی کے نام سے مشہور ہوئے ان کی پرورش مذہبی ماحول میں ہوئی اس لیے ان کے ذہن پر مذہب کا گہرا اثر پڑا۔ان کے ماموں محمد یعقوب صاحب اپنے زمانے کے مشہور وکیل تھے۔انھیں اردو ادب سے گہرا لگاؤ تھا۔وہ شعلہ بیاں مقرر کی حیثیت سے اطراف و جوانب میں مشہور و معروف ہوئے۔اردو، فارسی ،عربی،انگریزی،تاریخ،سیاست اور قانون ان کی دلچسپی کے مضامین تھے۔ ان کے تاریخی،سیاسی اور ثقافتی مضامین اس زمانے کے معیاری رسائل میں شائع ہوتے تھے۔گھر میں اردو فارسی اساتذہ کے دیوان ، تاریخ ،فلسفہ،مذہب، سیاست کی کتب مثلاً معارف،نگار، عالمگیر،ساقی ،ادب لطیف جیسے رسائل باقاعدگی سے آتے تھے۔اور انھیں اپنے بھانجے عبدالعزیز سے بے حد محبت تھی۔انھوں نے اس کمزور منحنی اور پستہ قد بچے کی ذہانت کا اندازہ بہت جلد لگالیا تھا۔وہ جانتے تھے کہ جسمانی کمزوری کی تلافی ذہنی صلاحیتوں کو صیقل کر کے کی جاسکتی ہے۔قد کی پستی کا علاج فکر کی بلندی میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔چنانچہ یعقوب صاحب اپنے بھانجے عبدالعزیز کی ذہنی تربیت میں لگ گئے۔عبدالعزیز کی چھٹیاں زیادہ تر مہو میں ماموں کی صحبت میں گزرتیں اور جب وہ مہو میں نہیں ہوتے تو تربیت کا سلسلہ بذریعہ خط و کتابت جاری رہتا۔الغرض ان کے علمی و ادبی ذوق کی تربیت میں ان کے ماموں کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔انہوں نے عبدالعزیز میں

معارف، نگار، ساقی، عالمگیر جیسے معیاری و ادبی رسائل پڑھنے کا شوق پیدا کیا اور میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ، امیر خسروؔ، فیضیؔ وغیرہ جیسے عظیم شعراء کے سنجیدہ مطالعہ کی طرف راغب کیا۔ دراصل یعقوب صاحب ہی عبدالعزیز کے ماڈل اور آئیڈل تھے۔

وسط ہند میں واقع ''شب مالوہ'' کی شہرت خطہ مالوہ سے ہے۔ یہاں کی زرخیز زمین اور خوشگوار آب و ہوا ہمیشہ سے باعث کشش رہی ہے۔ اس لیے ملک کے دور دراز علاقے سے لوگ یہاں آ کر آباد ہوئے۔ عمیقؔ حنفی کے آباواجداد خطہ اودھ سے آ کر یہاں سکونت پذیر ہوئے۔ ان کے پردادا محمد یعقوب عربی فارسی کے عالم تھے۔ وہ اس علاقہ میں آئے اور بڑوانی ریاست میں معلم کے عہدے پر مامور ہوئے۔ عمیق کے دادا یہیں پیدا ہوئے اور ابتدائی تعلیم حاصل کی۔ کچھ دنوں کے بعد وہ اندور منتقل ہو گئے۔ عمیقؔ کے والد عبدالبصیر اندور ہی میں پیدا ہوئے۔ انھیں تعلیم حاصل کرنے کا بڑا شوق تھا مگر خاندان کی کفالت ان کے ذمہ تھی اس لیے وہ اپنی تعلیم آگے جاری نہ رکھ سکے۔ اپنی محنت اور لگن سے انھوں نے دیواس ریاست میں ملازمت حاصل کی وہ وہاں بڑے ہر دلعزیز تھے۔ عمیقؔ حنفی کا ننہالی تعلق بھی اتر پردیش سے تھا۔ ان کے نانا بجنور کے رہنے والے تھے۔ وہ وہاں سے آ کر مہو میں مقیم ہوئے اور درس دینیات میں منہمک ہوئے۔ اسی خاندان میں عبدالبصیر کی شادی سلیمہ بی سے ہوئی۔ ان کے یہاں تین نرینہ اولادیں ہوئیں۔ بڑے بیٹے عبدالعزیز حنفی دوسرے بیٹے عبدالحمید حنفی اور تیسرے بیٹے عبدالوحید حنفی تھے۔ انھوں نے خود کو ہمیشہ مہو سے منسلک رکھا ایک انٹرویو میں ناصر خان سے اپنے بود و باش کے بارے میں کہا تھا۔

> ''بھارت میں صوبہ مدھیہ پردیش ہے۔ وہاں ایک تاریخی علاقہ ''مالوہ'' ہے جو کسی زمانہ میں ایک سلطنت تھا۔ وہاں ایک قصبہ ہے مہو جو انگریزی میں MHW ہے۔ 1857ء میں انگریزوں کا ہیڈکوارٹر تھا یہ MHW اصل میں Milatry Head Quarter of War ہے۔ میں وہاں کا رہنے والا ہوں۔''2

دراصل بات یہ ہے کہ عبدالعزیز میں علم و ادب کے ذوق سے بہت پہلے کلاسیکی موسیقی کے ذوق نے نشو و نما پانا شروع کر دیا تھا۔ 1936ء میں ان کے والد عبدالبصیر صاحب دیواس میں ملازم تھے اور ان کی رہائش گاہ کلاسیکی موسیقی کے عظیم فنکار استاد رجب علی خاں کے پڑوس میں

تھی۔عبدالعزیز کی عمر اس وقت آٹھ سال کی تھی۔استاد کے گھر میں بے تکلف آنا جانا تھا۔وہ انہماک سے ان کے راگوں کو،تان پلٹوں کو سنا کرتے تھے۔آہستہ آہستہ وہ استاد کی گائیکی سے مانوس ہونے لگے۔رجب علی خاں بڑے استاد تھے۔ان کے ہمعصر گایک اکثر ان کے گھر دیواس آتے رہتے تھے اور گائیکی کی محفلیں سجتی رہتی تھیں۔رجب علی خاں کو عبدالعزیز سے بہت محبت تھی۔ وہ زیادہ تر وقت استاد کے گھر ہی گزارتے تھے۔استاد اور دیگر فن کاروں کی بحثوں کو بڑی توجہ سے سنتے۔گائیکی کے مختلف گھرانوں کے فرق اور فن کی باریکیوں کے عملی مظاہرے کو دھیان سے سنتے تھے۔نتیجہ یہ ہوا کہ کلاسیکی موسیقی کے لیے ان کے کان بہت کم عمری میں ہی مہذب ہو چکے تھے۔ عملی تعلیم بھی حاصل کرنا چاہتے تھے لیکن والدہ کی سخت مخالفت سے باز رہے ورنہ عبدالعزیز عمیق حنفی کی حیثیت سے نہیں بلکہ کلاسیکی موسیقی کے ایک موسیقار کی حیثیت سے پہچانے جاتے۔

اسکول کی ساتویں جماعت سے ہی انہوں نے لکھنا شروع کر دیا تھا۔ابتداء انھوں نے ہندی مضامین اور کویتاؤں سے کی۔اسکول اور بعد میں کالج کی میگزینوں میں چھپنے لگے جسے ادبی حلقوں میں کافی سراہا گیا۔ہندی ادیبوں سے قربت بڑھی اور وہ ان کی نشستوں میں شرکت کرنے لگے۔اردو حلقوں میں بھی ان کی آمدورفت تھی۔شعری نشستوں میں وہ شریک ہوتے اور تخلیقات پر تنقید بھی کرتے۔1949ء میں عبدالبصیر صاحب کا تبادلہ مہو ہو گیا۔ان دنوں عبدالعزیز حنفی اندور کے کالج میں زیر تعلیم تھے۔1952ء میں سیاسیات میں ایم اے اور 1954ء میں (تاریخ) علی الترتیب کرسچین کالج اور ہولکر کالج اندور سے پاس کیا۔اس کے بعد مہو میں ''عیسائی مشنریوں کے مشہور اسکول سکیر ڈہارٹ Scared Heart میں مدرس ہو گئے۔اس وقت تک وہ ہندی میں بہت سے مضامین اور کوئیتائیں لکھ چکے تھے۔اردو میں نہیں لکھتے تھے۔کیونکہ وہ اردو کے ادبی اور لسانی مرکز سے بہت دور تھے۔اور اردو ادب سے دلچسپی رکھنے والے ان مقامات کے شعراء بے حد روایتی پسند تھے۔جنھیں جدید ادبی تصورات، تجربات اور تحریکات کی ہوا بھی نہیں لگتی تھی اور عبد العزیز کا مزاج تقلیدی نہیں تھا۔ان کے حلقہ احباب میں جو اردو شاعر تھے وہ شعری نشستوں کا اہتمام کرتے رہتے تھے اور بحیثیت ایک سامع ان نشستوں میں شریک ہوتے تھے۔سوچتے بہت تھے۔ان کے فکری انہماک کی وجہ سے بے تکلف دوست انھیں چڑھانے کے لیے ''عمیق'' کہہ کر

پکارتے تھے۔

ایک شعری نشست کے بعد جب تنقیدی دور چل رہا تھا مہو کے ایک استاد شاعر کی غزل پر عبدالعزیز نے تیکھی تنقید کی۔ استاد خفا ہو گئے اور کہا ''میاں تنقید کرنا آسان ہے شعر کہہ کر دکھلاؤ خون تھوکنے لگو گے۔'' انھوں نے اس چیلنج کو قبول کیا اور گھر آ کر مشق سخن میں مصروف ہو گئے۔ غزل مکمل کر کے استاد کے گھر جا کر سنا بھی دیا۔ مطلع یہ تھا:

ولولے اب لب اظہار تک آ پہنچے ہیں
قافلے منزل دشوار تک آ پہنچے ہیں

انھوں نے جب یہ شعر کہا تو اس وقت ان کی عمر 24 سال کی تھی اور ایم اے کر چکے تھے اور پختہ ذہن تھے۔ اب وہ عبدالعزیز سے عبدالعزیز حنفی عمیقؔ ایم اے تھے۔ اس لمبے چوڑے نام کے ساتھ ان کا داخلہ اردو شعر و ادب کی دنیا میں ہوا۔ شاہراہ، شاعر اور صبا جیسے ادبی رسائل میں ان کے مضامین اور نظمیں شائع ہونے لگیں اور پاکستان کے رسائل ''فنون''، ''اوراق'' وغیرہ نے بھی انھیں ایک اہم ہندوستانی جدید شاعر کے طور پر شائع کیا۔ ''شاہراہ'' کے مدیر ظ۔ انصاری ان کے اس طویل نام سے خوش نہیں تھے۔ لہٰذا انھوں نے اس کی طوالت کو کم کرنے کا مشورہ دیا اور وہ اس مشورہ پر عمل پیرا ہوئے اور عبدالعزیز حنفی عمیقؔ ایم اے سکڑ کر عمیقؔ حنفی ہو گیا۔ ان کا پہلا شعری مجموعہ جو ہندی کو یتاؤں کا انتخاب تھا 1955ء میں شائع ہوا۔ اس وقت تک وہ اپنا طویل نام عبدالعزیز حنفی عمیقؔ استعمال کرتے تھے۔ 1958ء میں جب اردو کلام کا انتخاب ''سنگ پیرہن'' کے نام سے شائع کیا اور نام میں تخفیف کر لی۔

عمیقؔ نہ صرف شاعر تھے بلکہ فلسفی، منطقی، تاریخ داں، ماہر نجومی بھی تھے۔ وہ سنسکرت کے عالم اور آرٹسٹ بھی وہ کلاسیکی موسیقی، کلاسیکی رقص، کلچر اور ثقافت کے نبض شناس تھے اور علم الاعداد کے رمز شناس بھی تھے۔ انھیں زندگی، فطرت، سماج کے عام مظاہرے' عام تجربوں اور معمولی حقیقتوں سے بھی یکساں دلچسپی تھی۔ میلے ٹھیلے، ہاٹ بازار گلی کوچوں اور چوراہوں کی دنیا سے وہ لطف اندوز ہوتے تھے۔ ان کے دوستوں میں ایک طرف نہایت پڑھے لکھے عالم فاضل حضرات تھے تو دوسری طرف بہت ہی عامیانہ قسم کے معمولی لوگ تھے ان سے ان کا گہرا رشتہ تھا ان

سے وہ عزت واحترام سے پیش آتے تھے۔ان کے مہو کے احباب میں شوکت ڈرائیور تھا،محسن علی جوایک گیرج میں گاڑیوں کی مرمت کرتا تھا۔ایک مرزا صاحب تھے جوٹیلر ماسٹر تھے۔دوگھڑی ساز تھے۔شیامونام کا ایک دھوبی تھا۔سید محمد علی سائیکل اسٹینڈ کے ملازم۔غرضیکہ ان کے حلقہ احباب میں ہر طرح کے آدمی شامل تھے۔وہ غریبوں،مزدوروں اور کسانوں کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کرتے تھے اور وہ ان سے ہمدردی رکھتے تھے۔وہ مارکس اور کمیونزم سے متاثر تھے۔وہ سرمایہ داری کے عذاب سے لوگوں کو نجات دلانا چاہتے تھے۔

عمیق صاحب میں خود اعتمادی غضب کی تھی۔وہ جو ارادہ کرتے اسے نامساعد حالات میں بھی پایہء تکمیل تک پہنچاتے۔انہوں نے اسٹیج کرنے کے ارادہ سے ایک تاریخی ڈرامہ ''سکندر اور پورس'' لکھا۔لیکن اداکار کی قلت تھی۔وہ ہمت نہیں ہارے انہوں نے مقامی لوگوں کو پکڑا اور ہفتہ کی تربیت میں انہیں اداکاری کے گر سکھلا دیئے۔یہ ڈرامہ مہو کے موتی محل تھیٹر میں کھیلا گیا جس کا چرچا ہفتوں شہر میں رہا۔

مہو کے ایک رئیس تھے سیٹھ پاٹن والا انھیں شعروشاعری سے بہت لگاؤ تھا۔انھوں نے خود بھی اردو سیکھی تھی اور اپنے بیٹوں کو بھی سکھوائی تھی۔وہ اردو شاعری کے دالدادہ تھے۔وہ اپنے بنگلے پر عموماً شعری نشست کا اہتمام کرتے تھے۔اس میں مقامی شعراء اور چند باذوق سامعین کو شرکت کی دعوت دی جاتی تھی۔وقار واثقی،جیون لال گوہر ملتانی،عمیق حنفی اور جمیل صاحب کے علاوہ کچھ جونیئر شعراء مدعو کیے جاتے تھے۔سامعین کی تعداد بھی آٹھ سے زیادہ نہ ہوتی تھی۔

عمیق حنفی کثرت سے سگریٹ نوشی کرتے تھے۔چین اسموکر تھے۔ان کی انگلیاں پیلی پڑ گئی تھیں۔وہ مدرس تھے تنخواہ کم تھی اور خرچ زیادہ،پان،بیڑی،ماچس،سگریٹ بیچنے والوں کے یہاں ان کا کھاتا کھلا ہوا تھا وہ ہمیشہ ان کے مقروض رہے۔کچھ رقم ادا کر دیتے پھر اگلے ماہ دیکھ لیں گے،کہہ کر نئی ادھاریوں کا ڈول ڈال دیتے وہ اگلا مہینہ بہت کم آتا۔نتیجہ یہ ہوتا کہ کسی دوست کے ساتھ بے خیالی میں جس گلی میں داخل ہوتے تھے یک بیک ٹھٹک کر مڑ جاتے۔دوست حیراں سوالیہ نظروں سے دیکھتا''یار وہ کونے پر سندھی کی دکان ہے دو مہینے سے بل نہیں دیا۔تقاضا کرے گا۔پلٹ چلو۔''ایسے فقرے کبھی اس سڑک پر،کبھی اس گلی میں اکثر دوستوں نے ان کے منہ سے

سنے ہوں گے۔

عمیقؔ حنفی جہاں بھی رہے وہیں ''ستم ہائے روزگار رہے لیکن مہو اور اہل مہو کے خیال سے وہ غافل نہیں رہے۔ ان کے ابتدائی دور کی ایک طویل نظم ''ماتم یک شہر،، کے چند بند ملاحظہ کیجئے جن سے ان کے جذباتی لگاؤ کا اندازہ ہوتا ہے:

پہاڑوں کے احاطے میں یہ ذرا سا شہر
حسین پیالے کے مانند جگمگاتا ہے
انڈیلتی ہے شب مالوہ یہاں مئے نور
جو ذرہ پی نہیں سکتا ہے وہ نہاتا ہے

یہاں وہ لوگ جو اردو سکھائیں غیروں کو
یہاں وہ لوگ جو گونگوں کو بولنا سکھلائیں
یہاں وہ لوگ جو ایمان خور تاجر کو
بغیر چوں و چراں تولنا سکھلائیں

وقارؔ، گوہرؔ، کاملؔ، نظرؔ، خلشؔ، قیومؔ
کنول کھلاتے رہے انہی شاعری کے یہاں
وہ جن کے شعر کو سحر حلال کہتے ہیں
دکھا چکے ہیں کمالات شاعری کے یہاں

عمیقؔ حنفی نے عملی زندگی کی شروعات مدرسی سے کی۔ دیواس، اندور اور مہو کے غیر سرکاری اسکول میں چند سال تک پڑھاتے رہے۔ اس کے بعد آشٹہ کے سرکاری اسکول میں مدرس ہو گئے لیکن وہ اس سے مطمئن نہیں تھے وہ تو ستاروں سے آگے کی جہاں کی تلاش میں تھے۔ اب ان کی عمر 28 سال کی ہوگئی تھی۔ اس زمانے میں بالعموم بیس سال کی عمر میں لڑکوں کی شادی کر دی جاتی تھی۔ 28 سالہ حساس شاعر کا پیمانہ صبر آخر کار لبریز ہو جاتا ہے اور اپنی محرومی پر چیخ اٹھتا ہے:

بوند دھرتی پھول بھنورا سب کے جی کی ہوگئی
کیا ہمیں بیٹھے رہیں گے اپنا جی مارے ہوئے

آخر قبولیت کی گھڑی آ ہی گئی۔انھیں دل و دماغ کی فکروں سے نجات مل گئی۔1956ء کے اواخر میں انھیں اپنے تخلیقی مزاج کے مطابق آل انڈیا ریڈیو میں ملازمت مل گئی۔ان کی شادی کسراوضلع نماڑ مدھیہ پردیش میں محبوب خاں کی صاحب زادی محمودہ خانم سے مئی 1957ء میں ہوگئی۔ان کے یہاں چار اولادیں ہوئیں۔(1)ناصر حنفی (2)مسعودہ حنفی (3)فہمیدہ حنفی (4)نادر حنفی۔

31دسمبر 1956ء میں وہ آل انڈیا ریڈیو بھوپال کے اسٹاف میں ہندی اسکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے شامل ہوئے اور ترقی کر کے پروگرام ایکزیکیوٹیو ہوئے۔1960ء میں تبادلہ اندور ہوگیا اور اسی سال دہلی منتقل کر دیئے گئے جہاں دو برس کی مدت گزاری،اس کے بعد اسی عہدے پر اندور واپس آ گئے جہاں انہوں نے تقریباً سات سال تک اپنی خدمات انجام دیں۔اس کے بعد 1969ء میں اردو سروس دہلی میں ان کا تبادلہ ہوگیا۔1976ء میں آل انڈیا ریڈیو امبیکا پور کے اسٹیشن ڈائریکٹر مقرر ہوئے 1980ء سے 1982ء تک لکھنو میں اسٹیشن ڈائریکٹر کے فرائض انجام دئے۔1983ء میں اسٹاف ٹریننگ کے ڈائریکٹر بن کر دہلی واپس ہوگئے اور اسی عہدے سے 30 نومبر 1987ء کو سبکدوش ہوئے۔دوران ملازمت میں ہی وہ عارضۂ قلب میں مبتلا ہو گئے تھے۔ 1985ء میں سرجری ہوئی لیکن افاقہ نہ ہوا،مرض بڑھتا گیا۔آخر کار 3 اگست 1988ء کو ان کا انتقال ہوگیا اور دہلی کی بستی حضرت نظام الدین میں فخر مالوہ سپرد خاک ہوا۔

عمیق حنفی بنیادی طور پر شاعر تھے۔ان کی نثری تحریریں بھی اردو ادب میں ایک اضافہ ہے۔ ان کی مطبوعہ کتب درج ذیل ہیں جس سے ان کی تخلیقی صلاحیت اور ذہانت کا بھرپور اندازہ ہوتا ہے۔

(1)شاعری

(1)سانسوں کا سنگیت (ہندی گیت)	1955
(2)سنگ پیرہن اردو مجموعۂ کلام	1958
(3)انتخاب کلام	1964
(4)سندباد (طویل نظم)	1966

(5)شب گشت مجموعۂ کلام 1968

(6)صلصلۃ الجرس طویل نظم 1971

(7)شجر صدا مجموعہ کلام 1975

(2) نثر

1۔ شعر چیزے دیگر است 1982

2۔شعلے کی شناخت 1987

اعزازات وانعامات:

اہل علم وادب نے ان کی تخلیقات کو عزت کی نگاہ سے دیکھا اور انعامات واکرام سے نوازا۔لیکن جہاں انہیں یہ محسوس ہوا کہ اعزاز پر وقار نہیں ہے تو اسے واپس کرنے میں تامل نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ جب انہیں 1983ء میں شعر چیزے دیگر است پر ڈیڑھ ہزار کا انعام ملا تو انہوں نے اسے منظور نہیں کیا۔

شعلے کی شناخت پر 1987ء میں اردو اکادمی مدھیہ پردیش نے ''سراج منیر خاں ایوارڈ'' سے نوازا۔ مدھیہ پردیش اردو اکادمی نے پہلا ''سہا مجددی'' انعام سے نوازا عمیق حنفی 1974ء سے 1977ء تک ساہتیہ اکادمی ایڈوائزری کمیٹی کے ممبر بنے انہوں نے دوران ملازمت غیر ملکی سفر بھی کیا۔

اہل مالوہ خصوصاً عزیز واقربا احباب ودوست ہم مشرب وہم مسلک حضرات عمیق حنفی کو ایک کج کلاہ ،قلندر، بے ریا صاف گو، تصنع سے کوسوں دور پیارے انسان کی حیثیت سے انھیں جانتے تھے۔پس از مرگ اہل علم وادب کے تاثرات سے ان کی پر شکوہ شخصیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ عمیق کے کردار اور شخصیت پر روشنی ڈالتے ہوئے ایک ادیب نے لکھا ہے:

> ''عمیق کسی طرح کی بھی ناجائز اور بے جا مقام پرستی کے خلاف تھے۔اس سے ہمیشہ اجتناب کیا۔اسی قلندرانہ شان سے جیے اور مرے۔کوئی جماعت کوئی ادارہ ان پر عنایات طرفداری اور لطف وکرم کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ان کے بے مثل اور بے ریا رویے سے انھیں ہمیشہ نقصان ہی پہنچا۔ان کے ساتھ ہونے

والی نا انصافیوں کا ان کی صحت پر ہلاکت خیز اثر ہوا۔ اس مردہ پرست معاشرے میں شاید اب ان کے بعد ان کی شخصیت کردار فن وفکر اور خدمات کا صحیح ڈھنگ سے جائزہ لیا جائے گا۔'' 3

13 اگست 1980ء کو دہلی میں اچانک ہارٹ فیل سے عمیقؔ کی موت ہوگئی تھی۔ مندرجہ بالا تحریر ان کی موت پر انھیں یاد کرتے ہوئے لکھی گئی تھیں اور ہماری زبان میں شائع ہوئی تھی۔ مضمون نگار کا نام کسی وجہ سے شائع نہ ہوسکا۔

عمیقؔ حنفی میں درویشی، قلندری، بے نیازی اور بے ریائی بدرجۂ اتم تھی۔ ان میں بلا کی خود اعتمادی تھی۔ چیلنج کو قبول کرنا تو ان کی سرشت میں تھا۔ 1944ء سے سگریٹ نوشی کر رہے تھے وہ بھی مسلسل۔ 1967ء میں اندور ریڈیو اسٹیشن پر ایک خاتون ہم پیشہ نے کہا دوسرے نشے تو آدمی کسی نہ کسی اسٹیج پر چھوڑ دیتا ہے سگریٹ تو بڑے بڑے پکے ارادے والوں کو شکست دے چکی ہے۔ اسی وقت انھوں نے سگریٹ بجھائی اور اعلان کیا گواہ رہے ہم نے سگریٹ کو شکست دی اور سگریٹ نوشی ہمیشہ کے لیے ترک کر دی۔

عمیقؔ حنفی اپنے تاثرات اور عمل کا اظہار شدید ابال کے ساتھ کرتے تھے یہی ان کا مزاج تھا۔ اس میں قطعی تصنع کا دخل نہیں تھا۔ اس کا اعتراف ان کے ہمعصروں نے کیا ہے۔ ندا فاضلی نے نہایت سادگی سے اپنے سوانحی ناول ''دیواروں کے باہر'' میں بیان کیا ہے:

> ''دہلی میں کناٹ پیلس کی ایک عمارت کی پانچویں منزل کی چھت پر عمیقؔ حنفی، محمود ہاشمی، زبیر رضوی اور دوسرے دوست جمع ہیں۔ ندا اپنی نظم سناتا ہے جس کی داد عمیقؔ حنفی اس طرح دیتے ہیں کہ اپنے شعری مضامین کو اٹھا کر پانچویں منزل سے نیچے پھینک دیتے ہیں۔
>
> ایک بار کوٹہ راجستھان کے ایک مشاعرے کے بعد مشاعرے میں اپنی ہوٹنگ سے ناراض عمیقؔ ندا کے کمرے میں آتے ہیں اور بلند آواز میں اعلان کرتے ہیں'' آئندہ میں بھی اسٹیج سے مزاحیہ شاعری سناؤں گا اور انشاء اللہ تم سے زیادہ کامیاب ہوکر دکھاؤں گا۔'' 4

زبیر رضوی نے بھی عمیق حنفی کی نفسیات کی بہترین عکاسی کی ہے:

''عمیق شعلے کی طرح بھڑک اٹھتے ہیں اور برف کی طرح پگھل بھی جاتے تھے۔ وہ اپنے دل میں میل کی ذرا سی تہہ بھی نہیں جمنے دیتے بس انھیں انجام وقت اور ماحول کی پرواہ کئے بغیر اپنے اندر کے سچ کو برملا ظاہر کر دینے یا کہہ دینے کی عجلت رہتی تھی ایک عجیب خوبی ان کے کردار کی یہ تھی کہ وہ مختلف دائروں میں گردش کرتے اور پھر اپنی فکر اور سوچ کے محور اور مرکز پر تیزی سے واپس آجاتے۔ لگتا جیسے کہیں گئے ہی نہیں تھے۔''5

آل انڈیا ریڈیو کی اردو سروس کے ساتھیوں میں عمیق کے ایک رفیق ہم کار جے ایل بترا تھے۔ اس وقت کے خوشگوار فضا ان کی قابلیت، ذہانت اور تخلیقیت کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے:

''ایک لمبے عرصے تک حنفی صاحب اردو سروس میں ہم لوگوں کے رفیق کار رہے۔ ہم لوگوں سے مراد سلام مچھلی شہری، سعیدہ آپا، انور خاں، کے۔ کے۔ نیر، حفیظ احمد خاں صاحب، زبیر رضوی اور کئی دیگر ساتھیوں سے ہے۔ ہم صبح سے شام تک پروگراموں کے بارے میں موشگافیوں میں مصروف رہتے۔ نئے پروگراموں اور نئے آئیڈیاز کی جستجو پروگرام میٹنگ کے بعد جوں ہی ہم لوگ کمرے میں داخل ہوتے عمیق صاحب نعرہ بلند کرتے ''مومن کی یہ پہچان کہ کافر سے پیئے کافی'' اور پھر خود ہی شرماتے ہوئے ذرا سا مسکرا کر کہتے'' کافر کی یہ پہچان کہ مومن کو پلائے کافی۔'' باہمی الزام تراشی جملے بازی اور کبھی کبھی تلخیوں اور رنجشوں کے باوجود اردو سروس میں زعفران زار بنی رہتی۔ ماحول ہلکا ہلکا اور شگفتہ سا سبھی ایک عجیب سی تسکین کے جذبے سے سرشار اپنے اپنے کام میں مست رہتے۔ اردو سروس تقریباً پچیس برسوں سے اپنے سامعین کی فرصت کے لمحوں کی رفیق رہی ہے۔ جذباتی، ذہنی، معاشرتی، تہذیبی اور ثقافتی سطح پر سامعین کی آرزوؤں امنگوں حسرتوں اور ارمانوں کے ساتھ ساتھ ان کے دکھ سکھ میں برابر کی شریک۔ اردو سروس کا رنگ و روپ، مزاج یا ڈھانچہ

پروگراموں کی معقولیت اور مقبولیت کے نیچے حنفی صاحب کی فکری اساس ہی کارفرما رہی ہے۔''6

عمیق حنفی کی کھری شخصیت اور روشن ضمیر کے متعلق پروفیسر صادق اس طرح رقم طراز ہیں:

''عمیق حنفی نے ذاتی مفادات کی خاطر کبھی اصولوں کو مصلوب نہیں کیا۔ ان سے دور و نزدیک کا تعلق رکھنے والے خوب جانتے ہیں کہ مرحوم کھرے آدمی تھے۔ ہمیشہ اپنے ضمیر کی آواز کا احترام کرتے تھے۔ غلط باتوں اور غلط لوگوں کو کبھی برداشت نہیں کرتے تھے۔ ادب کو ذاتی مفادات اور سماجی عشرت کے حصول کا ذریعہ بنانے والوں سے ان کی کبھی نہیں بنی بلکہ وہ اس قوم کے لوگوں سے ملنا جلنا بھی پسند نہیں کرتے تھے۔ سرکاری ذرائع ترسیل کے سہارے اپنی تخلیقات اور شخصیت کو نمایاں کرنے کی سعی نہیں کی۔ ایسے کام نہیں کیے جن کے لیے اپنے ضمیر کے سامنے شرمندہ ہونا پڑے۔

اپنے اردگرد کی سانس لیتی زندگی سے ان کا اٹوٹ رشتہ تھا۔ انسانیت کی بنیادی قدروں کا احترام اور ایک حسین اور خوش گوار نئی زندگی کی تعمیر کا خواب عمیق حنفی کی شناخت ہے۔''7

معروف نقاد شمیم حنفی نے جس دانشوارانہ انداز میں عمیق حنفی کی ذہانت و فطانت پر روشنی ڈالی ہے وہ یقیناً لائق تحسین ہے:

''عمیق حنفی کے یہاں ایک غیر معمولی صلاحیت خود کو گردوپیش کی دنیا میں جذب کر دینے کی تھی۔ ان کی شخصیت اور شاعری کا حصار کبھی ٹوٹا نہیں عمیق حنفی نے زندگی اپنی شرطوں پر گزاری اور شاعری میں ہمیشہ ان تقاضوں کے پابند رہے جو ان کی سرشت کا حصہ تھے۔ یہ شاعری زندگی کے ایک مخصوص اسلوب سے بندھی ہوئی تھی۔ اور زندگی کا یہ اسلوب ہمیشہ فکر اور جذبے کے ایک مخصوص اسلوب کی تحویل میں رہا۔

ایک صنف جو ہماشما سے الگ صرف غیر معمولی انسانوں میں پایا جاتا ہے ایک

طرح کے درویشانہ استغراق اور جستجو کے انہماک سے بھی متصف تھے۔''8

اردو مراکز سے دور اندور، دیواس، آشٹہ اور مہو کے دیار میں عمیق حنفی کی پرورش ہوئی اور وہیں ان کی تعلیم وتربیت ایک مذہبی گھرانے میں ہوئی۔ اوائل عمری میں انھیں موسیقی سے بھی لگاؤ ہوگیا۔ اندور اور مہو میں شعر و ادب کی سرگرمیاں بھی تھیں۔ ہفتہ وار نشستوں کا اہتمام بھی ہوتا تھا۔ استاد اور شاگرد کے سلسلے بھی برقرار تھے۔ اندور میں نواب احسان علی خاں آف باندہ، واثق ٹونکی، ادیب سہارنپوری، شاداں اندوری، نادم اندوری وغیرہ خوش فکر شاعر تھے۔ جن کے دم سے شعر وشاعری کا ماحول خوشگوار تھا۔ مہو میں بھی وقار واثقی، ذبیح رتلامی، جیون لعل گوہر ملتانی اور کامل قریشی وغیرہ سے بزم آرائی ہوتی رہتی تھی۔ اردو لائبریری بھی قائم تھی جس میں اس وقت کے ادبی کتب ورسائل آتے تھے۔ جس سے اہل ذوق مستفید ہوتے تھے۔ ادبی ذوق کے تحت بیت بازی بھی ہوتی تھی۔ اس وقت شرکاء اور سامعین کو بے شمار اشعار یاد ہوتے تھے۔ بیت بازی میں عبدالہادی اور حافظ محمد شفیع گونڈوی خاص طور سے شریک ہوتے اور اکثر مقابلہ میں یہی حضرات کامیاب ہوتے تھے دوران تعلیم اندور اور مہو کی ادبی فضا انھیں راس آئی جہاں سے شعر وادب کی کونپلیں پھوٹنے لگیں۔ آزادی سے قبل چاروں طرف تغیر اور تبدل کی ہوا چل رہی تھی اور آزادی کے بعد نئے ہندوستان کی تشکیل ہو رہی تھی۔ ایسی فضا میں ان کی تعلیم وتربیت ہوئی۔

جب انھوں نے تخلیقی میدان میں قدم رکھا تو اس سے قبل ترقی پسند تحریک اور'' حلقہء ارباب ذوق،، کا شہرہ تھا۔ اس دور کے شعراء وادباء اپنے ذہنی میلانات کے تحت ان سے متاثر تھے۔ ترقی پسند تحریک کی افادیت کے پیش نظر سردار جعفری رقم طراز ہیں:

> ''یہ تحریک اس اعتبار سے ماضی کی بہترین روایات کا تسلسل ہے کہ یہ انسان دوستی، عقل پسندی، حب الوطنی، سامراج دشمنی اور آزادی کے جذبہ کو لے کر آگے بڑھی۔ لیکن اس اعتبار سے بالکل نئی تحریک ہے کہ اس نے عوام کی زندگی پر ادب اور فن کی بنیاد قائم کی۔'' 9

اس تحریک سے وابستہ ادیب 'ادب برائے زندگی' کے عامل تھے فراریت، ہیئت پرستی، کھوکھلی روحانیت، ماضی پرستی، فرقہ پرستی، نسلی تعصب اور انسانی استحصال کے مخالف تھے۔ اس دور

کے ادیبوں نے اس تحریک کا خیر مقدم کیا اور حمایت بھی کی۔ نوجوان ادیبوں نے اس تحریک کی ہم نوائی کی۔ اردو ادب پر اس تحریک کے جو اثرات مرتب ہوئے اس کے متعلق آل احمد سرور نے تحریر فرمایا ہے:

''ترقی پسند تحریک نے ادب کے متعلق بنیادی سوال اٹھائے اور ان کا جواب دینے کی کوشش کی اس نے ادب کے مطالعے میں تاریخ اور تہذیب کے اثرات پر زور دیا، اس نے سماجی تبدیلیوں کا احساس دلایا۔ اس نے تنقید کو علمی اور سائنسی بنایا۔ اس نے فکر اور فن کے رشتے پر غور کیا۔ یہ تحریک چند عالمگیر اثرات کا نتیجہ تھی، اور اس کے ذریعے سے ہم دنیا کے ذہن سے آشنا ہوئے۔ اس نے ہمارے ادب کے ہر شعبے پر اثر ڈالا اور نئے لکھنے والوں کو ایک عقیدہ، ایک منزل اور ایک ولولۂ زیست دیا۔ لیکن سخن فہمی کی یہ نئی لے بہت جلد طرفداری کے ناروا مظاہرے میں بدل گئی۔ اس میں ادب سے زیادہ ترقی پسندی پر زور دیا گیا اور ترقی پسندی کے معنی اشتراکی نظام سے کم وبیش وابستگی کے لیے کیے گئے۔'' 10

ترقی پسند تحریک کے شروعاتی دور میں ''حلقۂ ارباب ذوق'' کے نام سے بھی ایک انجمن قائم ہوئی۔ جس کے متعلق علی سردار جعفری رقم طراز ہیں:

''اسی زمانے میں ایک اور گروہ نے سر اٹھایا۔ یہ ہیئت پرست ایہام پرست اور جنس پرست ادیب تھے جن کے مشہور نمائندے میراجی، یوسف ظفر، ممتاز مفتی اور مختار صدیقی وغیرہ تھے۔ یہ ذہین اور ہوشیار لکھنے والے تھے جو یورپ کے انحطاطی ادب سے متاثر تھے اور شعور کے بجائے تحت الشعور اور لاشعور پر معنویت اور مواد کو چھوڑ کر ہیئت اور اسلوب پر زور دیتے تھے۔'' 11

حلقۂ ارباب ذوق سے وابستہ ادیب، مقصدیت، افادیت اور سماجی حقیقت نگاری کے نظریات کو تخلیقی ادب کے لیے ضروری نہیں سمجھتے تھے۔ ان کے خیال میں ادب اجتماعی اور سماجی اظہار نہیں بلکہ انفرادی تجربے کا اظہار ہے وہ ''ادب برائے زندگی'' کے نہیں" فن برائے فن کے

قائل" تھے۔حلقۂ ارباب ذوق کے روح رواں میراجی تھے جنہیں جدید اردو شاعری کا پیشرو کہا جاتا ہے۔

میراجی کا مطالعہ بہت وسیع تھا۔انہوں نے مشرقی اور مغربی ادب کا مطالعہ یکساں طور پر کیا تھا۔وہ فرانس اور انگلستاں کی جدید ادبی تحریکوں اور شعری تجربوں سے بخوبی واقف تھے۔ان کی نظمیں اردو ادب میں ایک نئے تجربہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔میراجی کے علاوہ ن۔م۔راشد نے بھی نئے شعری تجربے کئے، ان کی نظمیں اپنے طرز احساس، اسلوب فکر رنگ و آہنگ، ہیئت و تکنیک کے اعتبار سے اردو کی شعری روایت سے اس درجہ مختلف تھیں کہ انھیں بغاوت کا نام دیا گیا۔اس باب میں خلیل الرحمٰن اعظمی کی رائے ہے:

> ''میرا خیال ہے اس وقت کے قارئین کے لیے جو چیز سب سے زیادہ اجنبی رہی ہوگی وہ نظم کی تعمیر کا ایک نیا طرز اور ارتقائے خیال کی ایک نئی منطق تھی جو سادہ اور بیانیہ نظم سے خاصی مختلف تھی۔اس نظم میں افسانوی اور ڈرامائی انداز کے وہ جدید اسالیب خلط ملط تھے جہاں بات کہیں درمیان سے شروع ہوتی ہے۔کہیں خود کلامی کا انداز ہوتا ہے۔جدید نظم میں جدید ناول یا افسانے کا طریق کار اختیار کیا گیا تھا۔جو خط مستقیم کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اس کی حیثیت ایک پیچ در پیچ سلسلے کی ہوتی ہے جہاں کردار کا ذہنی عمل زبان و مکان کے منطقی تسلسل کو توڑتا ہوا برابر آگے پیچھے ہوتا رہتا ہے۔'' 12

نئے ادبی تصورات اور ہیئت کے تجربوں کی ضرورت کے متعلق ن۔م۔راشد رقم طراز ہیں:

> ''نئے ادب کی تحریک (ایسے وسیع معنی میں) اور طرز نگارش کے تجربات کا ایک طرح سے چولی دامن کا ساتھ ہے۔یہ دونوں ادب کے چہرے سے تصنع کا پردہ ہٹانا چاہتے ہیں۔ادب کو وضع داری کے دلدل سے نکالنا چاہتے ہیں۔شاعری کو اپنی اعصابی بیماریوں سے نجات دلانا چاہتے ہیں۔شعر کو شخصی ملکیت کے درجات بلند کر کے عالمگیر اور آفاقی بنانا چاہتے ہیں۔شاعری کو افراد کے شخصی تجربات کے بجائے تمام انسانوں کی بنیادی ضروریات کے اظہار کا ذریعہ بنانا

چاہتے ہیں۔'' 13

میرا جی کے جدید نظم کا اسکول منفرد تھا، اردو شاعری کی پوری روایت سے جس کی اپنی الگ شناخت تھی۔ میرا جی نے اپنی کاوشوں کو صرف ہیئت کی تبدیلی تک محدود نہیں رکھا بلکہ موضوع، مواد اور طرز احساس کے اعتبار سے بھی ان کی نظمیں انقلابی تبدیلیوں کی حامل ہیں۔ میرا جی کی شاعری پر مختلف قسم کے الزامات لگائے گئے ہیں؛ ان کی شاعری میں ابہام کی شکایت کی گئی ہے انھیں جنس زدہ مریض، فراری، شکست خوردہ ذہنیت کا مالک، انفرادیت پرست اور غیر سماجی کہا گیا ہے۔ نفسیات کی حیرت انگیز ترقی اور شاعرانہ عمل کے نفسیاتی تجربوں کی گونج اس وقت تمام یورپ کے ادب میں سنائی دے رہی تھی میرا جی کی فکر ان سے یقینی طور پر متاثر ہوئی۔ شاعرانہ عمل کے نفسیات کا تجزیہ ڈاکٹر وحید قریشی نے اس طرح کیا ہے:

> ''شعری روایات کیا ہیں اور انھیں کس طرح برتنا چاہیئے۔ نئے ماحول کے نئے ساز و سامان کو استعاروں اور تشبیہوں یا موضوعات کے طور پر کہاں تک شعری سانچوں میں ڈھالا جا سکتا ہے؟ شاعروں کو نقاد بنا دیا اور نقاد شاعر ہو گئے۔ نقاد کے شاعر اور شاعر کے نقاد ہونے کا یہ اثر ہوا کہ شاعری عقلی بنیادوں پر استوار ہو گئی۔ ''نفسیات'' نے اس میں آسانی پیدا کر دی۔ جہاں پہلے جذبات اور عقل کے الگ الگ خانے تھے اب گھل مل گئے۔'' 14

تقسیم ملک تک ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کے اثرات نئے اردو ادب کی صورت گری کرتے رہے۔ 1947ء کے بعد ''حلقۂ ارباب ذوق'' پاکستان میں رہ گیا۔ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے خلاف کوئی منظّم محاذ نہیں تھا۔ دو چار ادیب اپنی انفرادیت قائم کیے ہوئے تھے۔ 50ء کے بعد ترقی پسند تحریک کی تنظیم کمزور ہونے لگی۔ حریت فکر اور آزادئ اظہار کی بنیاد پر چند لوگ بھی عالم تشکیک میں تھے اس صورت حال کا محاکمہ محمود ایاز نے اس طرح کیا ہے:

> ''موجودہ نسل کے ادیبوں اور شاعروں کے ہاں حریت فکر اور آزادئ اظہار کی جو طلب ہے۔ وہ یقیناً ایک بہتر تبدیلی ہے لیکن ان کے پاس اس آزادئ کے صحیح مصرف کا کوئی شعور نہیں اور نہ انہیں پراگندگی فکر اور آزادی فکر کا فرق معلوم

ہے۔اس کی بنیادی وجہ علم اور غور فکر کی کمی ہے۔''15

نئی نسل کی ذہنی تربیت میں نئے ادبی رسائل نے تعمیری اقدام کئے۔ 1959ء میں بنگلور سے ''سوغات'' جاری ہوا جس نے جدید ادب کے مسائل اور جدید نظم کے مزاج سے ادب کے سنجیدہ قارئین کو روشناس کرایا تعصب اور تنگ نظری کی فضا میں افہام وتفہیم کی کاوشوں کے مثبت نتائج برآمد ہوئے۔ 1966ء میں الہٰ آباد سے ''شب خون'' کا اجراء ہوا۔ پہلے اس کا نام ''تیشہ'' رکھا گیا تھا مگر قانونی مجبوری کی وجہ سے اس کا نام بدلنا پڑا۔ اس رسالے نے بہت جلد مقبولیت حاصل کرلی۔ اس رسالے نے جدید ادب کے لیے اپنے صفحات وقف کردئے تھے۔ حیدرآباد سے شائع ہونے والا رسالہ ''پونم'' نے جدیدیت کے نام پر سلسلے وار مذاکرے شروع کئے۔

جدیدیت کے پیشواؤں اور پرستاروں نے ترقی پسند تحریک کی موت کا اعلان کردیا مگر حقیقت یہ ہے کہ اس وقت ترقی پسند تحریک سے وابستہ فنکار اپنی تخلیقات کو بڑی شدومد سے پیش کر رہے تھے اور ترقی پسند نقاد اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کررہے تھے۔ اس سلسلے میں احتشام حسین کا ایک مضمون ''نئے تیشے نئے کوہ کن''، ''شب خون'' کے جون 1966ء کے شمارہ میں شائع ہوا۔ اس میں جدید شاعری کے متعلق بعض سوالات اٹھائے گئے تھے۔ جدید شاعری کے چند روشن پہلوؤں کو سراہا گیا تھا اور اس کی بعض کمزوریوں اور خامیوں کی نشاندہی کی گئی تھی۔ خاص طور سے ابہام، اشکال اور اہمال کے مسئلے کو چھیڑا گیا تھا جن کی وجہ سے نئی شاعری ترسیل کی ناکامی کا شکار ہورہی تھی۔ اس مضمون کے جواب میں شب خون 13 اگست 1966ء میں عمیق حنفی کا ایک خط شائع ہوا جس میں ترسیل کی ناکامی کے متعلق جدید شاعری کی صفائی اس طرح پیش کی:

> ''احتشام صاحب نے بہت سے جدید شاعروں کے یہاں ابہام، اشکال اور اہمال کی تخصیص فرمائی ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ لاشعوری طور پر داخلی، روائیتی علامتوں کے تجربات کرنے والے جدید شاعر بہت کم ہیں۔ ذاتی طور پر میں اظہار کے ترسیلی امکانات کو جان بوجھ کر تنگ اور کند کرنا پسند نہیں کرتا۔ لیکن اظہار کی ترسیلی صلاحیت بڑھانے کے لیے کچھ نظام کے تصورات اور منشور کی اطاعت تجویز کرنا شاعری کی فنی دیانت داری اور اس کی فنی وسیع

النظری کے حق میں نہیں ہے۔ جدید شاعر تخلیقی عوامل سے گزرتے ہوئے اپنے ذہن کو غیر مشروط رکھتا ہے۔''16

اسکے علاوہ انہوں نے یہ بھی دعویٰ کیا:

''جدید شاعری ہی آج کی شاعری ہے۔ باقی سب تقلید نقالی، پھٹائی دھنڈورچی پن، اشتہار بازی، مجاوری، مصلحت کوشی اور دنیا داری ہے بازی گری، شعبدہ بازی غیر ادبی مقاصد کے حصول کی بے ساکھی ہے۔'' 16

احتشام حسین صاحب نے ''شب خون'' ہی میں بڑے عالمانہ انداز میں اس طرح جواب دیا:

''انھیں (عمیق حنفی) میری نیت پر شک نہیں۔ لیکن وہ مجھے غلط فہمی اور کم بینی کا شکار ضرور پاتے ہیں۔ انھیں میرے خیالات میں جدید شاعری کو جرم قرار دینے کی، شاعر سے اس کی آزادیٔ خیال سلب کر لینے کی قاری کے نقطۂ نظر کو اہمیت دے کر شاعر کو اس کی بلندی سے نیچے اتار لینے کی اور کسی طرح جدید شاعروں کو قدما کی نقالی کرتے رہنے کی تلقین و تبلیغ کرنے کی کوشش نظر آئی۔ اول تو یہ ہے کہ میرے مختصر مضمون میں ان میں سے کسی بات کا ذکر نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ ان باتوں کی طرف ذہن کا منتقل ہونا۔ خود جدید بعض جدید شعراء کی فنی کمزوریوں، ذہنی الجھنوں، خود پرستوں اور انانیتی جدت طرازیوں کی غمازی کرتا ہے۔ میں نے اس کے خلاف آواز بلند کی ہے۔ انھیں یاد کرانا چاہتا ہوں کہ جب وہ وقت آیا ہے تو میں نے قدیم مضبوط قلعوں پر بھی شب خون مارا ہے۔''17

عمیق حنفی کے اعتراضات کی مزید وضاحت اس طرح کرتے ہیں:

''میں نے اپنے کسی جملے میں تجویز پیش نہیں کی ہے کہ ہر شاعر کسی نظام فکر، تصور حیات یا منشور کی اطاعت کرے اور بقول عمیق حنفی صاحب اپنی فنی دیانتداری اور وسیع النظری کا گلا گھونٹ دے۔ یہ سب دل کے چور ہیں جو باہر آئے ہیں۔ وہ ذہن کبھی مشروط نہیں ہوسکتا مجھے صرف نہ فکر ہے کہ وہ غیر مشروط ہے۔ میری تو صرف اتنی گزارش تھی کہ شاعر اپنی ذات اور ضمیر، زندگی کے

خوبصورت بنانے والے عناصر سے حسن نظر اور حسن حیات کی سحر! آفرینیوں سے انسانی بہبود کے تصور سے یکسر بے نیاز رہ کر اپنی آزادی کا استعمال نہ کرے تو اچھا ہے۔'' 17

عمیق حنفی نے اپنے خط میں یہ دعویٰ کیا تھا کہ جدید شاعری یہی آج کی شاعری ہے ان کے اس دعویٰ میں جو شدت شامل ہوگئی تھی وہ واقعی ان کے ذہنی تشدد کی مظہر تھی جس کا جواب دیتے ہوئے احتشام صاحب نے لکھا تھا:

''یہ خط پڑھ کر مجھے ایسا محسوس ہوا ہے کہ جدید شاعر خود ایک پیر تسمہ پا بن کر قاری پر سوار ہونے کی فکر میں لگا ہوا ہے۔ اور اسے ایسے ریگ زاروں میں بھٹکائے رکھنا چاہتا ہے جہاں نہ نخلستاں ہے اور نہ ٹھنڈے پانی کے چشمے وہ تو ابھی سے گویا اس منزل پر پہونچ چکا ہے کہ اپنی شاعری کے سوا سارے ادبی سرمائے کو تقلید نقالی، بھٹائی (بھٹئی) ڈھنڈورچی پن، اشتہار بازی، منافقت، مجاور مصلحت کوشی، دنیاداری، بازی گری، شعبدہ بازی اور غیر ادبی مقاصد کے حصول کی بے ساکھی قرار دیتا ہے۔ یہ دعویٰ اس وقت جب ابھی پوت کے پاؤں پالنے میں ہیں آگے کیا ہوگا اس کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ایسے وعدے اور جملے ہر شخص کر سکتا ہے اور کر لیتا ہے۔ اس کی کسوٹی وہ عمل ہوگا جو ثبوت میں پیش کیا جائے۔ ایسے دعوؤں سے کھوکھلے پن کی بو آتی ہے اور اسے عام زبان میں خود فریبی بھی کہتے ہیں۔'' 18

عمیق حنفی نے جب احتشام صاحب کا یہ جملہ پڑھا کہ ''ان کی شاعری کا دائرہ محدود ہے اور اس کا مستقبل تاریک'' تو وہ تڑپ اٹھے اور انھوں نے اس جملے کو تمام جدید شاعروں پر براہ راست حملہ سمجھا اس کے وضاحت کرتے ہوئے ان کے قلم سے جو تحریر سامنے آئی وہ پہلے سے بھی زیادہ متشدد تھی۔ انھوں نے لکھا:

''وہ لوگ جو بیسویں صدی میں رہ کر کسی اور صدی میں سوچتے ہیں میرے لیے انتہائی مضحک ہیں۔ میں اور تمام جدید شاعر رفتگاں کے فکر و فن کے قدرداں

ہیں اور اپنے قدیم ادبی سرمائے کا احترام بھی کرتے ہیں اور رفتگاں کے نقالوں اور غیر مقلدوں کو اس حرکت و احترام کا مستحق نہیں سمجھتے کیا احتشام صاحب کو یہ نٹ، بھانڈ، نقال، مسخرے، خلاق اور فنکار نظر آتے ہیں؟ اگر نہیں تو پھر خفگی کیوں؟ معافی چاہتا ہوں کہ ان اگلے ہوئے نوالے چبانے والوں کے لیے اور سخت الفاظ استعمال نہیں کر سکا۔'' 19

اس تحریری مباحثے نے کافی طول پکڑا۔ احتشام صاحب نے جدید شاعروں کو پیر تسمہ پا کہا تھا۔ عمیق کو ان کا یہ جملہ بھی چبھ گیا اور انھوں نے اس کا جواب تلملا کر دیا۔ مگر احتشام صاحب نے نرمی اختیار کی اور عمیق حنفی کے سمجھ میں آ گیا کہ مباحثہ مناظرہ میں تبدیل ہو رہا ہے اور بحث بات کی تنگڑ بنتی جا رہی ہے۔ اس کے بعد جواب الجواب کا سلسلہ ختم ہو گیا۔ اس جنگ بندی میں احتشام صاحب نے پہل کی اور عمیق حنفی نے بھی خاموشی اختیار کر لی۔ خاموشی سے پہلے انھوں نے ایک خط شب خون میں لکھا:

''احتشام صاحب سے تبادلۂ خیال کا امکان کم از کم شب خون کے اوراق پر ختم ہو گیا۔ میرا خیال ہے کہ وہ لوگ مجھ سے زیادہ دانش مند اور نکتہ رس ہیں جو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ قدامت اور رجعت پرستی سے مکالمہ بے سود ہی نہیں فضول بھی ہے بلکہ ناممکن ہے۔'' 20

ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کی تاریخ میں احتشام حسین اور عمیق حنفی کے مناظرہ سے ارباب ذوق بخوبی واقف ہیں۔ احتشام حسین اپنی سنجیدگی، وضع داری اور رکھ رکھاؤ کے لیے مشہور تھے۔ لیکن وہ غیر ضروری بحث، تمحیص، مناظرے مباحثے سے گزر گئے تھے۔ جب وقت آیا تو انھوں نے اپنے نقطۂ نظر کی تبلیغ و تشریح میں جرأت مندی اور بے باکی کا ثبوت دیا۔ یہاں تک کہ عمیق حنفی سے مناظرے، مجادلہ کرتے ہوئے بھی کوئی ہتک محسوس نہیں کی۔ نئی نسل سے مکالمہ کے لیے تیار ہو گئے اور جب مباحثہ مناقشے کی شکل اختیار کرنے لگا تو انھوں نے اس سلسلہ کو بند کر دینا ہی بہتر سمجھا۔

احتشام حسین اور عمیق حنفی کے اس مباحثے پر متوازن اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر

شہزاد انجم تحریر فرماتے ہیں:

''ہاں عمیق حنفی سے شب خون کے صفحات پر قدیم اور جدید ترقی پسندی اور اشتراکیت پر جو مباحثہ ہوا اس میں عمیق حنفی نے اپنے مخصوص حملہ آورانہ انداز کی زبان کا استعمال کیا اور حفظ مراتب کی سرحدوں کی پرواہ نہ کی۔ اس کے باوجود احتشام صاحب کی نرمی گفتار اور بھرپور استدلال میں کوئی کمی نہیں آئی لیکن عمیق حنفی یہ سمجھ رہے تھے کہ احتشام صاحب کو کسی طرح شکست دینا گویا جدیدیت کا علم لہرانا ہے۔ مگر ان میں انھیں کامیابی نصیب نہیں ہوئی اس بحث کے دوران احتشام حسین کا طویل مطالعہ وسیع النظری بلند خیالی کھل کر سامنے آئی اور قارئین نے بھرپور داد بہرحال احتشام صاحب کو دی۔''21

جدید رجحان کی حوصلہ افزائی میں ''نئی تحریریں''، ادبی دنیا، صبا، کتاب، پونم، سوغات، شاعر، شب خون، شعر و حکمت، نیا دور، فنون، اوراق، سویرا، ادب لطیف، مزاح، اقدار، اظہار، آہنگ، شناخت، جواز، نئی نسلیں وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ سوغات (بنگلور) اور پونم (حیدر آباد) نے شعر و ادب کے بارے میں بڑی دلچسپی دکھائی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب نئی شاعری اور افسانے کو جدیدیت کے دائرے میں نہیں لایا گیا تھا اور ''نیا'' اور ''جدید'' محض امتیاز کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ وہ مرقع نثر و نظم جو نہ رجعت پسند تھی اور نہ ترقی پسند بلکہ شاعر اور ادیب کے کھلے دماغ کا اظہار ''نیا'' یا ''جدید'' کہلاتا تھا۔ رفتہ رفتہ گروہ بندی ہونے لگی اور ''جدید'' کی فکری اور فنی پہچان کا تعین کرنا ضروری سمجھا جانے لگا۔

اس زمانے میں عمیق حنفی قاضی سلیم اور باقر مہدی میں خط و کتابت کا سلسلہ شروع ہوا جس میں تخلیقی دھارے کی حد بندی پر غور و خوض کیا گیا۔ اس سلسلے میں باقر مہدی نے 26 دسمبر 1967ء کو ایک خط میں لکھا:

''میں آپ سے یوں ہی پوچھنا چاہتا ہوں کہ جدید شاعر ترقی پسندوں سے لڑنے میں جتنا وقت اور قوت صرف کر رہے ہیں کیا اس کا آدھا بھی رجعت پسندوں کے خلاف لکھتے ہیں اگر نہیں تو کیوں نہیں۔''22

اس خط کے جواب میں عمیق حنفی نے باقر مہدی کے نام ایک خط میں لکھا:

''ترقی پسند منظّم اور منصوبہ بند جتھے کی شکل میں صف آرا تھے اور جب فکری، فنی اور جمالیاتی سطح پر مخالفت نہیں کر پائے تو انھوں نے نئے ادب کو امریکہ، سامراج، سرمایہ داری اور سی آئی اے کی سازش قرار دینا شروع کر دیا۔ رجعت پسندوں کی مرگ آمادگی اور اپنی کھال میں مست رہنے کی روش ان کے خلاف کسی مہم کی سفارش نہیں کرتی تھی۔''23

بعض نئے شاعروں اور نثر نگاروں نے ادبی توڑ پھوڑ اور مروجہ محاورہ شعر کی شکست و ریخت کے تجربات کرنے شروع کر دیئے جن میں افتخار جالبؔ، ظفر اقبال اور عادلؔ منصور پیش پیش تھے۔ اس پر بلراج کومل برہم ہوئے اور اپنے ایک خط میں عمیق حنفی کو لکھا:

''وہ توڑ پھوڑ جو اقدار سے وابستہ نہیں بیکار ہے۔ شاعری محض الفاظ کا کھیل نہیں ہے۔ ملارمے کے لیے ضروری تھا یا ملارمے کے فلسفہ شاعری پر یقین نہیں رکھتا۔ شاعر کے لیے اپنی روحانی پاکیزگی کا تحفظ ضروری ہے۔ نعرے ہمیشہ بیکار ہوتے ہیں ان کے جانے کے لیے اپنی شخصیت اور زندگی کے اندر گہرا اور مثبت مفہوم پیدا کرنا ضروری ہے میں ناصح نہیں ہوں اور نہ ہی مفہوم سے میری مراد صرف اس مفہوم سے ہے جو سچے شاعر کو نعروں کے جھیلنے سے اوپر اٹھاتا ہے۔''24

عمیق حنفی نے احتشام صاحب سے جس نقطۂ نظر کو سامنے رکھ کر اختلاف کیا تھا۔ وہ حق بجانب تھا کیونکہ اس وقت تک آتے آتے ترقی پسندوں نے جو فہرست ترتیب دی تھی اس میں نوجوان نسل کے بعض ذہین شعراء اور ادباء کو شامل کرنے میں وہ دقت محسوس کر رہے تھے۔ ان میں عمیق حنفی بھی شامل تھے۔ اس لیے انھوں نے اس ناانصافی کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی۔ دراصل ''شب خون'' کی چشمک سے قبل اندور کی ایک ادبی نشست سے یہ دونوں حضرات کے درمیان اختلافات پیدا ہو گئے تھے سچ تو یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے اپنے ''منشور'' کی وفاداری کی اعلانیہ تقلید کرنے والوں کو اپنی فہرست سے جس طرح باہر کر دیا تھا۔ اس کا شدید ردعمل ہونا فطری

تھا۔اس کی پہل عمیق حنفی نے کردی اس کا اثر پوری ادبی دنیا پر پڑا اور لفظ ''جدیدیت'' کا استعمال ہونے لگا۔

ترقی پسندوں کے سامنے سماجی اصلاح کے مقاصد جو اپنے منشور کے تحت پورا کرنا چاہتے تھے۔اس کے برعکس جدیدیت محض ترقی پسندوں کی مخالفت کے طور پر ابھری اس لیے اس کے پاس کوئی ایسا لائحہ عمل نہیں تھا جو سماجی اصلاح کا دعویٰ پیش کرتا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس سے متعلق قلم کاروں نے سماجی اور اجتماعی زندگی سے دور کر کے انفرادی یا ذاتی مسائل کی جانب توجہ دینی شروع کردی اور اسی وجہ سے ترقی پسندوں نے انھیں ذات کے خول میں گھر اقلم کار سمجھتے ہوئے انھیں نظر انداز کر دیا۔یہ تصادم کی وجہ بنی جو اندور کی ادبی نشست سے شروع ہوئی اور شب خون نے مشتہر کر دیا اس میں عمیق حنفی نے کلیدی کردار ادا کیا اور وہ جدیدیت کے ''سالار'' بن گئے۔مگر چونکہ جدید نظریات شعر وادب کا نہ تو کوئی منشور تھا نہ واضح مقاصد وتصور اس لیے اس تحریک سے وابستہ فنکاروں نے اپنے اپنے طور پر ''جدیدیت'' کی جہتوں کا تعین کرنا شروع کر دیا۔اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ یہ تحریک منتشر ہوگئی۔پھر گریز کا سلسلہ شروع ہوگیا۔بالآخر عمیق حنفی اس گریز سے متفق ہو گئے تھے اس کا ثبوت ان کی اس مراجعت سے مل جاتا ہے جس کے تحت وہ بعد میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے جلسوں میں شریک ہوئے اور انہوں نے ترقی پسندی کو ایک نئی شکل دینے کے لیے چند تجاویز بھی پیش کیں۔جدیدیت کو جس زور وشور سے ابھارا گیا تھا اسی زور شور سے مدھم پڑتا گیا لیکن اس سے فائدہ یہ ہوا کہ ترقی پسندی میں جو ایک تعطل کی کیفیت پیدا ہوگئی تھی وہ دور ہوگئی۔اسی لیے پروفیسر محمد حسن نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع (extention) قرار دیا ہے۔

حوالے:

1. شاعر (بمبئی) گوشہ عمیق حنفی۔جلد۔47۔شمارہ ا۔1976۔ص۔8
2. ہماری زبان۔دہلی۔یکم رنومبر 1988
3. ایضاً
4. دیواروں کے باہر۔ندا فاضلی۔معیار پبلی کیشنز دہلی 2000۔ص۔90

5. آج کل (گوشۂ عمیق حنفی) دہلی اگست 1991
6. ایضاً
7. ادب کے سروکار۔ پروفیسر صادق۔ص۔20
8. انتخاب عمیق حنفی۔اردو اکیڈمی، دہلی مرتب۔شمیم حنفی (دیباچہ)
9. ترقی پسند ادب۔سردار جعفری۔ص۔189
10. اردو میں ادبی تنقید کی صورت حال۔آل احمد سرور سیپ کراچی۔شمارہ نمبر۔9 ص۔235
11. ترقی پسند ادب۔سردار جعفری۔ص۔293
12. راشد کا ذہنی ارتقاء۔خلیل الرحمٰن اعظمی۔نیا دور کراچی۔شمارہ 72-71۔ص۔65
13. ہیئت کی تلاش۔ن۔م۔راشد۔نیا دور کراچی۔ص۔57
14. اردو کے جدید شعراء۔"جاوید "لاہور خاص نمبر 134
15. سوغات، بنگلور۔شمارہ 3، اداریہ ۔ص۔6
16. عمیق حنفی (مکتوب) شب خون الہ آباد 13/اگست 1966
17. احتشام حسین، شب خون الہ باد 1966
18. ایضاً
19. عمیق حنفی (مکتوب) شب خون الہ آباد 1966
20. ایضاً
21. سید احتشام حسین (مونوگراف) ڈاکٹر شہزاد انجم ساہتیہ اکادمی دہلی 2008۔ص ۔20
22. باقر مہدی کا خط عمیق حنفی کے نام 26/دسمبر 1967۔غیر مطبوعہ
23. عمیق حنفی کا خط باقر مہدی کے نام " "
24. بلراج کومل کا خط عمیق حنفی کے نام 4/نومبر 1966 " "

ڈاکٹر غلام حسین، صدر شعبۂ اردو، گورنمنٹ مادھو پی جی کالج اجّین (مدھیہ پردیش) ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:231-256
Dr. Mohd. Junaid Zakir, Daruttarjuma Jamia Osmania ke qayaam ke sau saal

محمد جنید ذاکر

دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کے قیام کے سو سال

عثمانیہ یونیورسٹی کے سو سال مکمل ہو رہے ہیں اور ارباب مجاز صد سالہ تقاریب کے سلسلے میں مختلف پروگرامس منعقد کر رہے ہیں۔ عثمانیہ یونیورسٹی میں آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد بھی کچھ سالوں تک اردو ذریعہ تعلیم برقرار تھا۔ یہاں تمام کورسیس بشمول میڈیسن اور انجینئرنگ کا ذریعہ تعلیم اردو تھا۔ اس یونیورسٹی نے اردو زبان وادب کے فروغ واشاعت میں جو کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں اس کی مثال برصغیر ہند کی لسانی تاریخ میں نہیں ملتی۔ تمام ہندوستانی زبانوں میں سب سے پہلے اردو کو یہ اعزاز حاصل ہوا کہ وہ یونیورسٹی سطح پر ذریعہ تعلیم کے لیے منتخب کی گئی اور عثمانیہ یونیورسٹی اردو کی پہلی یونیورسٹی کہلائی۔ حضور نظام میر عثمان خان بہادر آصف جاہ سابع نے 1917ء میں عثمانیہ یونیورسٹی کے ساتھ سررشتۂ تالیف وترجمہ (دارالترجمہ) کے قیام کی منظوری بھی عطا فرمائی تھی جو عثمانیہ یونیورسٹی کے تحت کام کرتا تھا اس کے بھی سو سال مکمل ہو رہے ہیں۔ یہ ادارہ اردو کی ترقی میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اردو زبان کی ترقی، ترویج واشاعت میں اس ادارے نے ناقابل فراموش خدمات انجام دیں۔ اردو ترجموں اور اصطلاحات سازی کے حوالے سے گرانقدر خدمات انجام دیں ہیں۔ عثمانیہ یونیورسٹی میں اردو ذریعہ تعلیم کے شاندار و کامیاب تجربے کا سہرا اسی کے سر جاتا ہے۔ اس کے قیام کی ایک صدی کے تکمیل کے موقع پر اردو زبان کی گم گشتہ زریں تاریخ سے آج ہمیں سبق لینے اور سیکھنے کی ضرورت ہے۔ جب تک کہ ہم تمام مضامین کا مواد طلبا کو اردو میں فراہم نہیں کرتے، میں سمجھتا ہوں کہ اس وقت تک ہم کسی یونیورسٹی کو اردو یونیورسٹی نہیں کہہ سکتے۔ چنانچہ اس مضمون میں دارالترجمہ کے قیام، مقاصد اور خدمات کا سرسری جائزہ لینے

کی کوشش کی گئی ہے۔ جب عثمانیہ یونیورسٹی میں اردو ذریعہ تعلیم کا خاتمہ کر دیا گیا تو دارالترجمہ کو بھی برخواست کر دیا گیا۔ تاہم برائے نام سہی 1960 تک دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ قائم تھا۔

شمالی ہند میں اردو زبان ابھی پوری طرح پختہ نہیں ہونے پائی تھی کہ مسلمانوں نے جنوب کا رخ کیا۔ اولاً علاء الدین خلجی نے دکن پر مسلسل حملے کئے۔ تاریخ سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس نے 1302ء میں ورنگل پر حملہ کیا تھا جو شہر حیدرآباد سے قریب 150 کیلومیٹر دوری پر واقع ہے۔ اس کے بعد محمد تغلق نے بھی دکن پر فوج کشی کی۔ دیوی گیری کو دولت آباد سے موسوم کر کے اس کو اپنا پائے تخت قرار دیا تھا۔ جس کی وجہ سے کثیر تعداد میں لوگوں نے یہاں مستقل بود و باش اختیار کر لی تھی۔ یہ فاتحین جو زبان دکن میں لے کر آئے تھے وہ یہاں آزادانہ طور پر نشو ونما حاصل کرنے لگی۔ دکن میں بہمنی، قطب شاہی، عادل شاہی، نظام شاہی، بریدشاہی خاندانوں کے دور میں اردو زبان و ادب کو پھلنے پھولنے اور ترقی کرنے کے بہترین مواقع فراہم ہوئے یعنی اردو زبان اپنے تشکیلی دور ہی سے دکن کے علاقے میں نشو ونما پاتی رہی۔ شاہی درباروں کے علاوہ عوامی سطحوں پر بھی اردو زبان کی مقبولیت میں روز بروز اضافہ ہوتا گیا۔ اور آصف جاہی خاندان کے آخری دو بادشاہوں کے دور تک پہنچتے پہنچتے اردو زبان میں پختگی، فصاحت و بلاغت پیدا ہوئی۔ ترسیلی بضاعت میں اضافہ ہوا۔ اردو زبان میں اب کسی بھی موضوع کی تشریح و تعبیر کے لیے کوئی دشواری باقی نہیں رہی۔ لفظی ثروت مندی نے زبان میں اظہار کی آسانیاں پیدا کر دیں۔ چنانچہ اردو زبان نئے موضوعات کے اظہار کے لیے برتی جانے لگی۔ اسی دوران ملک میں انگریزی اور دیگر یوروپی زبانوں سے سائنسی و مغربی علوم کو عام کرنے کا شدید احساس پیدا ہوا۔ اب تک ہندوستانی زبانوں کو سائنسی و دیگر مغربی علوم سے سابقہ نہیں پڑا تھا۔ انگریزوں کی آمد اور انگریزی سے واقفیت رکھنے والے طبقے نے محسوس کیا کہ ان علوم کے ثمرات سے ہندوستانیوں کو بھی بہرہ مند ہونا ضروری ہے۔ چونکہ سارے ہندوستانی لوگ انگریزی پر مہارت حاصل نہیں کر سکتے تھے چنانچہ ان علوم کو عام کرنے کے لیے تراجم کا سہارا لیا جانے لگا۔ دکن میں تراجم کی ابتداء سررشتہ تالیف و ترجمہ جامعہ عثمانیہ کے قیام سے تقریباً 90 سال قبل نواب فخر الدین خاں شمس الامراء ثانی کے ہاتھوں ہو چکی تھی جنھوں نے اپنے مطبع سنگی سے سائنسی علوم کے تراجم اور اس کی اشاعت کا سلسلہ

شروع کیا تھا۔ اور تعلیم کو عام کرنے ایک مدرسہ 1842ء میں مدرسہ فخریہ کے نام سے قائم کیا تھا۔ یہ مدرسہ اپنی نوعیت کا واحد مدرسہ تھا جہاں دینی علوم کے ساتھ سائنسی علوم اور انگریزی کی تعلیم مفت دی جاتی تھی۔ ملک کے مستند علماء تعلیم دینے کے لئے مقرر کئے گئے تھے۔

اردو کی مقبولیت اور استعمال میں بتدریج اضافہ ہو رہا تھا۔ فارسی کے تئیں عام لوگوں میں بڑھتی ہوئی بے رخی اور عام آدمیوں کی فارسی سے عدم واقفیت کو پیش نظر رکھتے ہوئے آصف جاہ سادس میر محبوب علی خاں بہادر نے سب سے پہلے قلمرو آصف جاہی میں 1884ء میں اُردو زبان کو فارسی کے بجائے عدالتوں میں رائج کرنے کا فیصلہ کیا۔ اس طرح اردو کو سرکاری زبان کی حیثیت عطاء فرمائی۔ چنانچہ اردو کو سرکاری زبان کا درجہ عطا کرنے کے بعد اردو کی ترقی و ترویج میں مزید سرعت پیدا ہوئی۔ اردو اب نہ صرف سرکاری دفاتر، نظم ونسق، عدالتوں اور مدارس میں بلکہ تجارتی اداروں اور صنعتوں میں بھی استعمال ہونے لگی تھی۔ ساری مملکت میں ابتدائی اسکول، مڈل اسکول میٹریکولیشن تک اردو میڈیم تعلیمی اداروں کا ایک جال سا پھیل گیا اور تمام مضامین وعلوم اردو کے ذریعے پڑھائے جانے لگے جس کا اثر حکومت کے تمام کام کاج پر پڑا۔ دفتری کام اردو میں ہونے لگا۔ عدالتوں میں عرضیاں اردو میں داخل کی جانے لگیں۔ فیصلے اردو زبان میں ہونے لگے۔ اس صورت حال نے طلباء اور اہل علم کو شدت سے یہ احساس دلایا کہ مزید اعلیٰ تعلیم کے لئے مملکت میں کوئی یونیورسٹی قائم ہونا چاہئے۔ اس خیال کو لے کر طلباء اور علمی حلقوں میں مباحث ہونے لگے۔ پڑھے لکھے لوگ اور تعلیم یافتہ نوجوان طبقے میں یہ احساس پیدا ہوا کہ قوم وملک کی ترقی کا دارو مدار اعلیٰ تعلیم کے حصول اور ذہنی تعمیر کے بغیر ممکن نہیں۔ کوئی قوم اس وقت تک ترقی نہیں کرسکتی جب تک کہ وہ اعلیٰ تعلیم کے زینے طے نہیں کرلیتی۔ میرا خیال ہے کہ قوموں میں نت نئی سائنسی اختراعات کے لئے صلاحیتیں پیدا کرنے اور ادب عالیہ کی تخلیق کے لئے ذہنی اپج کو فروغ دینے ملک میں اعلیٰ تعلیم کا انتظام ضروری ہے۔ اس کے بغیر روحانی، مادی اور اقتصادی ترقی کا تصور بھی محال ہے۔ علم وآگاہی، فہم وفراست، دانش وتجّر علمی کے بغیر انسان مقصد حیات کے اہداف تک رسائی حاصل نہیں کرسکتا۔ ترقی سے وابستہ جملہ امور کی انجام دہی علم کے بغیر ممکن نہیں۔ شائد قیام جامعہ عثمانیہ کی تحریک کے پس پردہ یہی احساس کارفرما تھا۔ چنانچہ تحریک کو روز افزوں تقویت ملتی گئی

اورتحریک نے عوامی مطالبہ کی شکل اختیار کرلی۔امراء وخواص کے علاوہ عوام بھی اعلیٰ تعلیم کے لیے جامعہ کے قیام کوضروری خیال کرنے لگے۔تحریک میں فرزندان دارالعلوم نے اہم رول ادا کیا۔ طلباء قدیم دارالعلوم نے حیدرآباد ایجوکیشنل کانفرنس کی داغ بیل ڈالی تاکہ وسیع بنیادوں پر ملک کی تعلیمی ترقی میں حصہ ادا کیا جائے۔ ہر علمی وادبی جلسے نیز اخبارات ورسائل میں یونیورسٹی کے قیام پر زور دیا جانے لگا۔1894ء میں نظام کالج کے جلسہ تقسیم اسناد (Convocation) میں وقار الامراء نے بحیثیت وزیراعظم خاص طور پر یونیورسٹی کے قیام پر زور دیا۔ کچھ عرصہ بعد حیدرآباد ایجوکیشنل کانفرنس کا پہلا اجلاس منعقد ہوا۔

''حیدرآباد ایجوکیشنل کانفرنس کا پہلا اجلاس بمقام محبوب ٹاؤن ہال باغ عامہ یکم و2/مارچ 1915ء کو منعقد ہوا۔''1

اس اجلاس میں کانفرنس کے صدر سر اکبر حیدری ہوم سکریٹری وتعلیمات نے اپنے افتتاحی خطبہ میں ریاست کے تعلیمی حالات کا مفصّل جائزہ لیا۔اس خطبہ کالبِ لباب یونیورسٹی کے قیام کا ایک خاکہ تھا۔اس اجلاس کے دوسال بعد اکبر حیدری نے قیام جامعہ عثمانیہ کے لئے ایک مدلل عرضداشت حضور نظام کی خدمت میں پیش کی۔

''قیام جامعہ عثمانیہ عرضداشت معروضہ 29/ جمادی الثانی 1335م 18/ خورداد1326ف/م22/اپریل 1917 دربارۂ قیام حیدرآباد یونیورسٹی بہ پیش گاہِ بندگانِ اعلحضرت پیرومرشد جہاں پناہ ظل سبحانی مدظلہم العالی خلداللہ ملکہٗ

بعدازآستاں بوسی مودبانہ عرض ہے کہ

معتمد تعلیمات نے دربارۂ قیام حیدرآباد یونیورسٹی ایک یادداشت پیش کی ہے جو بغرض ملاحظہ ملازمان اقدس واعلیٰ اس عرضداشت کے ساتھ منسلک ہے۔جس میں مسٹر حیدری نے بمشورۂ ناظم تعلیمات و بدریافت آرائے اکابر ملک وقوم ماہران تعلیم اس یونیورسٹی کی ضرورت واہمیت وافادہ واصول پر نہایت وضاحت وتفصیل کے ساتھ بحث کی ہے جس کا لب لباب اور خلاصہ حسب ذیل ہے:

1۔ انگریزی زبان کی تعلیم بحیثیت ایک زبان کے لازم ہو۔

2۔ عربی، فارسی، سنسکرت، مرہٹی، تلنگی اور کنڑی زبانوں کی تعلیم اوران کے متعلق علمی تحقیق کا انتظام ہو۔

3۔ علوم جدیدہ وسائنس کی تعلیم وتحقیق کا کافی انتظام ہو۔

4۔اعلیٰ تعلیم کا ذریعہ اردو قرار دیا جائے۔

5۔ ایک شعبہ تالیف وتراجم قائم کیا جائے جو مغربی زبانوں سے اعلیٰ درجہ کی تصانیف کا ترجمہ کرے اور ضروری مباحث پر عمدہ تالیفات کا انتظام کرے اور ان کے ذریعہ سے ملک میں اعلیٰ خیالات اور معلومات کی اشاعت کرے تاکہ اس شعبہ کی بدولت ہماری زبان میں ایسا سرمایہ مہیا ہوجائے جو یونیورسٹی اور ملک کی ضرورت کو پورا کر سکے۔

6۔ زمانہ تکمیل یونیورسٹی میں ایک مناسب مدت کے لیے ممالک محروسہ سرکار عالی کا نظام تعلیم بالکلیہ مجوزہ یونیورسٹی کی نگرانی میں آجائے۔

اور قیام حیدرآباد یونیورسٹی کی منظوری مبنی براصول مصرحۂ بالا اوراس کے متعلق فی الفور کاروائی شروع کردینے کی استدعا کی ہے۔

رائے خانہ زاد:۔ خانہ زاد کا ہمیشہ سے یہ خیال تھا کہ اس سلطنت عظیم الشان میں یونیورسٹی کا قیام ایک ضروری امر ہے۔ چناں چہ خانہ زاد کے دیرینہ خیال کو اب عملی صورت میں آنے کی تجویز پیش ہوئی ہے۔ خانہ زاد کی رائے میں جس طرح حضرت اقدس واعلیٰ کے عہد ہمایوں میں دوسرے صیغہ جات میں نمایاں ترقیات واصلاحات ہوکر اہل ملک مدارج ترقی طے کر رہے ہیں اسی طرح یونیورسٹی کے قیام سے اہل ملک شعبہ علم میں جس پر تمامی ترقیات کا دارومدار ہے ترقی حاصل کرکے ہمیشہ ہمیشہ مراحم خسروانہ کے شکرگزار رہیں گے۔ اس لیے بکمال عجز وادب التجا ہے کہ براہ مراحم خسروانہ تجاویز پیش شدہ کی منظوری سے عزوشرف بخشا جائے تو مناسب ہے۔ آیندہ جو ارشاد خداوندی شرف صدور لائے گا وہی شایان تعمیل ہے۔

فقط/الٰہی آفتابِ عمر و دولت و اقبال دائما تاباں و درخشاں باد
خانہ زاد موروثی فخر الملک
محمد اکبر حیدری
معتمد عدالت و کوتوالی و امور عامہ۔''2

26/اپریل 1917ء کو حضور نظام میر عثمان علی خاں بہادر آصف جاہ سابع کی اکتیسویں سالگرہ تھی۔ اس خوشی کے موقع پر انہوں نے مذکورہ عرضداشت کو منظوری عطا فرمائی۔ اور اپنے فرمان کے ذریعہ اس یونیورسٹی کا نام ''عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد'' قرار دیا۔ یونیورسٹی کا ذریعہ تعلیم اردو قرار دیا گیا۔ اور انگریزی زبان کی تعلیم ہر طالب علم پر لازمی گردانی گئی۔ اس طرح ملکی زبان میں ذریعہ تعلیم کی پہلی یونیورسٹی قائم ہوئی۔ یونیورسٹی کے قیام کی منظوری 26/اپریل 1917ء کو ہوئی۔ اور فرمان کے ذریعے قیام کی کاروائی کے لئے احکامات بھی جاری کر دیے گیے۔ اور فوری ان احکامات پر عمل آوری شرع کی گئی۔ تاہم تمام دفتری امور کی تکمیل اور دیگر ضروری کاموں سے نمٹنے دو سال لگے۔ اور یونیورسٹی کا باضابطہ افتتاح 28/اگست 1919ء کو عمل میں آیا۔

''26/اپریل 1917ء عثمانیہ یونیورسٹی کے قیام کی منظوری سے 22/ستمبر 1918ء تک یونیورسٹی قائم کرنے کے سلسلے میں تمام بنیادی کام انجام دیئے گئے۔ او 22/ستمبر 1918ء کو سرکاری طور پر عثمانیہ یونیورسٹی کے قیام کا باقاعدہ اعلان کر دیا گیا۔ 28/اگست 1919ء کو حیدرآباد کے ایک خوبصورت مقام آغا منزل موجودہ محلّہ توپ کا سانچہ (Gunfoundry) میں نواب صدر یار جنگ نے بحیثیت وائس چانسلر صبح دس بجے عثمانیہ یونیورسٹی کا افتتاح کیا۔ اس یادگار موقع پر ملک کے امراء کے علاوہ مسٹر ولنکر، علم و ادب کے پروانوں اور اردو زبان کے جانثاروں کی موجودگی میں وائس چانسلر نے خطبہ افتتاحیہ پڑھا۔ 29/اگست 1919ء سے کنگ کوٹھی کے قریب کرائے کی عمارتوں میں باقاعدہ پڑھائی شروع ہوگئی۔''3

عثمانیہ یونیورسٹی کے ساتھ دراصل سررشتہ تالیف و ترجمہ کے قیام کی منظوری بھی مل چکی

تھی۔ عثمانیہ یونیورسٹی کے قیام کے سلسلے میں سر اکبر حیدری معتمد عدالت و تعلیمات نے جو عرضداشت مورخہ 22/اپریل 1917ء حضور نظام کی خدمت میں منظوری کے لیے پیش کی تھی اس میں یہ فقرۂ معروضہ بھی شامل تھا کہ ''ایک شعبہ تالیف و تراجم قائم کیا جائے جو مغربی زبانوں سے اعلی درجہ کی تصانیف کا ترجمہ کرلے اور ضروری مباحث پر عمدہ تالیفات کا انتظام کرے اور ان کے ذریعے سے ملک میں اعلی خیالات اور معلومات کی اشاعت کرے تاکہ اس شعبہ کی بدولت ہماری زبان میں ایسا سرمایہ مہیا ہوجائے جو یونیورسٹی اور ملک کی ضرورت پورا کرسکے''

چنانچہ عثمانیہ یونیورسٹی کے قیام کی منظوری کے ساتھ سررشتہ تالیف و ترجمہ کے قیام کی کاروائی شروع ہوئی۔ مذکورہ معروضہ کو بنیاد بناتے ہوئے اکبر حیدری نے عثمانیہ یونیورسٹی کے قیام سے قبل نصابی کتابوں کی تیاری و اشاعت کے لئے منصوبہ بندی شروع کردی تاکہ طلباء کو آئندہ کسی قسم کی دشواری پیش نہ آئے چونکہ فرمان کے مطابق یونیورسٹی کا ذریعہ تعلیم اردو قرار دیا گیا تھا۔ لہٰذا اردو زبان میں اعلی تعلیم کی ضرورتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے درسی کتابوں کی تیاری کا کام جتنا جلد ممکن ہوسکے کرنا ضروری تھا۔ کتابوں کی تیاری و اشاعت کے بغیر اردو میڈیم سے اعلی تعلیم حاصل کرنے کا خواب پورا نہیں ہوسکتا تھا۔

چنانچہ فخر الملک (معین المہام) وزیر تعلیمات سرکار عالی نے اپنی ایک مفصل عرضداشت مورخہ 13/اگست 1917ء کے ذریعہ دارالترجمہ کی اہمیت، افادیت اور ضرورت کو اجاگر کرتے ہوئے دارالترجمہ کے قیام و انصرام کے لئے ضروری اقدامات کی نشاندہی کی۔ ناظم سررشتہ تالیف و ترجمہ کے تقرر کے لئے درکار قابلیت و صلاحیت ان کی تنخواہ ان کے فرائض و ذمہ داریاں نیز اختیارات کی بابت سفارشات پیش کیں۔ دارالترجمہ میں ہونے والے کام اور اس کی نوعیت و ضرورت کو واضح کیا۔ ترجمہ کے کام کو بحسن و خوبی انجام دینے کے لئے ضروری عملہ و مترجمین کے تقررات اور ان کی تنخواہوں کی تفصیل، اخراجات صادر، ضرورت کتب و فرنیچر کی صراحت کے ساتھ دارالترجمہ کے قیام سے متعلق اسکیم معہ تخمینہ و موازنہ اخراجات بغرض ملاحظہ و منظوری، حضور نظام کی خدمت میں پیش کی۔ جسے حضور نظام نے بلا تامل دوسرے ہی دن مورخہ 14/اگست 1917ء کو منظوری عطا کردی اور فرمان

مبارک جاری کیا جس کی تعمیل میں 6/ستمبر 1917ء کو'' سررشتہ تالیف وترجمہ'' حیدرآباد میں قائم کیا گیا۔فرمان کی نقل ملاحظہ کے لئے پیش خدمت ہے۔

'' فرمان واجب الاذعان مترشدہ 25/شوال المکرّم 1335ھ حکم بملاحظہ:
عرضداشت صیغۂ تعلیمات معروضہ 24/شوال المکرّم 1335ھ جو عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد کے متعلق شعبۂ ترجمہ قائم کرنے کی نسبت ہے۔
حکم:۔تجاویز مندرجہ عرضداشت جن سے معین المہام فینانس کو اتفاق ہے' منظور کئے جاتے ہیں۔حسبہ' یونیورسٹی کا شعبہ ترجمہ قائم کیا جائے۔جس کا سالانہ خرچ جملہ 56256 سے 80364 روپیہ تک ہوگا اور پہلے سال کے لئے اخراجات یکمشت مصرحۂ عرضداشت کے لیے سولہ ہزار روپیہ بھی منظور کیے جاتے ہیں۔مترجمین کا تقرر ابتداءً ایک سال کے لیے امتحاناً کیا جائے۔بعدہٗ ان کے کام وغیرہ کو دیکھ کر ان کے استقلال یا توسیع ملازمت کی کارروائی حسب ضرورت ومناسبت کی جائے گی۔ہر سال کے ختم کے بعد جس قدر جلد ہوسکے ایک رپورٹ میرے ملاحظہ میں گزرانی جائے۔جس سے معلوم ہو کہ اوس سال ترجمہ کا کام کس قدر رہوا۔

شرح دستخط مبارک

25/شوال المکرّم 1335ھ سہ شنبہ

شرح دستخط امین جنگ (بہادر)۔''4

مذکورہ فرمان کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ سررشتہ تالیف وترجمہ کے قیام کے لئے حضور نظام میر عثمان علی خاں آصف جاہ سابع نے نہ صرف فرمان کے ذریعے احکامات صادر فرمائے بلکہ پہلے سال کے لیے یکمشت سولہ ہزار روپئے اخراجات بھی منظور کیے۔ احکامات کو عملی جامہ پہنانے کے لیے سب سے پہلا مرحلہ مناسب عمارت کی تلاش کا تھا۔اور یہ سوال بھی پیش نظر تھا کہ دارالترجمہ شہر میں کس مقام پر قائم کیا جائے۔چنانچہ تمام پہلوؤں پر غور وخوض کے بعد طے پایا کہ حیدرآباد ریلوے اسٹیشن (نام پلی) کے روبرو عمارت میں قائم کیا جائے

اس زمانے میں وہاں ایک لکڑی کی بنی ہوئی خوبصورت عمارت تھی (جہاں آج کل رائل ہوٹل کی عمارت ہے)۔اس کو تین سال کے لئے کرایہ پر حاصل کیا گیا۔اسی عمارت میں دارالترجمہ نے اپنے کام کا آغاز کیا۔

''جب اعلیٰ حضرت نے دارالترجمہ کے قیام کا حکم فرمادیا تو ایک مسئلہ یہ بھی تھا کہ کہاں قائم کیا جائے تب وہ حضرات جو جامعہ کو قائم کرانے میں پیش پیش تھے ان سب کی متفقہ رائے سے نام پلی اسٹیشن کے سامنے والی عمارت کو منتخب کیا گیا اور وہاں دارالترجمہ کا دفتر کھول دیا۔''5

دارالترجمہ کے قیام سے برصغیر ہند کی ادبی وعلمی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوا اردو زبان وادب میں پہلی مرتبہ منصوبہ بند اور سائنٹفک بنیادوں پر بڑے پیمانے پر اور منظّم انداز میں ترجمے کے کام کا آغاز کیا گیا۔

جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں کہ دارالترجمہ کے قیام کا اصل مقصد عثمانیہ یونیورسٹی کے طلباء کے لئے تالیف وترجمہ کے ذریعے اردو میں نصابی کتابوں کی تیاری کرنا اور اس کی اشاعت عمل میں لانا تھا۔اعلیٰ تعلیمی نصاب کے مطابق مختلف جدید علوم اور سائنسی موضوعات پر بلند پایہ کتابوں کا اردو زبان میں ترجمہ کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا۔اور نہ یہ فرد واحد کے بس کی بات تھی۔متنوع علمی کاموں کے لیے منصوبہ بندی اور اعلیٰ حکمت عملی کی ضرورت تھی اور اہداف کی بروقت تکمیل کے لیے کئی قابل افراد کی ضرورت تھی کیونکہ نصاب کے علاوہ دیگر متعدد علوم کی معیاری کتابوں کی تیاری واشاعت کا کام بھی سررشتہ کے مقاصد میں شامل تھا مولوی عبدالحق نے سررشتہ تالیف و ترجمہ کے مقاصد بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ۔

''اس سررشتہ کا کام یہی نہ ہوگا (اگرچہ یہ اس کا فرض اولین ہے) کہ وہ نصاب تعلیم کی کتابیں تیار کرے بلکہ اس کے علاوہ وہ ہر علم پر متعدد اور کثرت سے کتابیں تالیف وترجمہ کرائے تاکہ لوگوں میں علم کا شوق بڑھے، ملک میں علم کی روشنی پھیلے، خیالات وقلوب پر اثر پیدا ہو اور جہالت کا استیصال ہو۔''6

ظاہر ہے کہ اس مہتم بالشان کام کیلیے قابل ترین افراد کی ضرورت تھی چنانچہ حیدرآباد

دکن کے علاوہ ہندوستان بھر سے اہل علم حضرات کو مدعو کیا گیا خاص طور پر ایسے افراد کو جو اردو زبان وادب پر کامل دسترس رکھتے تھے اور اپنے مضمون میں ماہر بھی تھے اور علمی وادبی دنیا میں اپنا ایک بلند مقام رکھتے تھے۔ان میں ایسے افراد کو ترجیح دی گئی تھی جو اردو زبان سے بے پناہ محبت رکھتے تھے۔ دل و جان سے اردو کی خدمت کرنا چاہتے تھے۔اردو کے لیے ہمہ وقت اور انتھک جدوجہد کرنے کے جذبے کے ساتھ اردو زبان کی خدمت کرنے کے متمنی تھے انھیں چن چن کر بلایا گیا۔اور دارالترجمہ میں معقول مشاہرے پر ملازمتیں دی گئیں۔دارالترجمہ سے وابستہ ان علمی شخصیتوں اور مترجمین کی ایک طویل فہرست ہے۔1950ء تک شعبہ تالیف و ترجمہ نے 130 مترجموں کا انتخاب وتقرر کیا۔جن میں سے کم وبیش ہر شخص کی حیات اور کارناموں پر پی ایچ ڈی کے مقالے لکھے جاسکتے ہیں نفس موضوع کے لحاظ سے یہاں تفصیل میں جانا مطلوب نہیں۔

سررشتہ تالیف وترجمہ کی ہیئت ترکیبی

1۔ ناظم سررشتہ تالیف وترجمہ

2۔ ارکان سررشتہ تالیف وترجمہ

3۔ ناظر مذہب

4۔ ناظر ادب

5۔ نصاب کمیٹی

6۔ انتظامی کمیٹی

7۔ انجینئرنگ کمیٹی

8۔ مجلس وضع اصطلاحات

فرائض واختیارات کے لحاظ سے ناظم دارالترجمہ کا نگران وسربراہ ہوتا تھا۔ایسے تمام ملازمین جن کی تنخواہ 125 روپئے سے زائد نہ ہوان کے تقرر وتبدل کا اُسے اختیار حاصل تھا۔سر رشتہ کے تمام کاموں اور دفتری امور کو بحسن وخوبی انجام دہی کا ذمہ دار تھا۔اس انتہائی اہم عہدے پر بابائے اردو مولوی عبدالحق کا دارالترجمہ کے پہلے ناظم کی حیثیت سے تقرر عمل میں آیا۔6/ستمبر 1917ء کو انہوں نے نظامت کا جائزہ لیا بعدازاں مولوی احمد محی الدین، حمید احمد انصاری، عنایت

اللہ دہلوی، پروفیسر محمد الیاس برنی، پروفیسر ڈاکٹر محمد نظام الدین، پروفیسر محمود احمد خاں، پروفیسر ایشور ناتھ ٹوپا ایک کے بعد دیگرے اس جلیل القدر علمی عہدے پر فائز ہوتے رہے۔

''1۔مولوی عبدالحق اولین ناظم ستمبر 1917ء تا اگست 1919ء

2۔مولوی احمد محی الدین منصرم ناظم اگست 1919ء تا فروری 1920ء

3۔حمید احمد انصاری (رجسٹرار) نگران ناظم فروری 1920ء تا جنوری 1921ء

4۔عنایت اللہ دہلوی ناظم جنوری 1921ء تا جنوری 1935ء

5۔پروفیسر محمد الیاس برنی ناظم جنوری 1935ء تا جنوری 1945ء

6۔پروفیسر ڈاکٹر محمد نظام الدین ناظم جنوری 1945ء تا اکتوبر 1948ء

7۔پروفیسر محمود احمد خاں نگران ناظم (رجسٹرار) اکتوبر 1948ء تا 23 دسمبر 1948ء

8۔پروفیسر ایشور ناتھ ٹوپا ناظم شعبہ ترجمہ وطباعت 1948ء تا 1956ء۔''7

دارالترجمہ کے ارکان کا تقرر ابتداء میں مترجمین کی حیثیت سے کیا گیا۔ جنھیں بہ اعتبار عہدہ رکن دارالترجمہ کی حیثیت بھی حاصل تھی۔ مترجمین کو پوری سہولتیں فراہم کی گئیں۔ اُنھیں ماہانہ معقول تنخواہیں ادا کی جاتی تھی۔ مستقل مترجمین کے علاوہ کام کے پیش نظر عارضی مترجمین کی خدمات بھی حاصل کی جاتی تھی۔ عارضی مترجمین کو کام کی بنیاد پر معاوضہ ادا کیا جاتا تھا۔ ان مترجمین نے ایک قلیل مدت میں انگریزی اور دیگر زبانوں سے مختلف علوم کی سینکڑوں اہم اور بلند پایہ کتابیں اردو میں ترجمہ کیں۔ ڈاکٹر مجیب الاسلام نے اپنے تحقیقی مقالہ میں لکھا ہے کہ:

''دارالترجمہ عثمانیہ میں 1917ء سے 1947ء تک یعنی تیس سال میں چار سو ستاون (457) کتابیں ترجمہ وتالیف ہوئیں۔ ان میں چار سو چھبیس (426) کتابیں ترجمہ اور اکتیس (31) کتابیں تالیف کی گئیں۔ تمام تراجم میں تین سو ساٹھ (360) کتابیں انگریزی سے ترجمہ کی گئیں ان میں سے تین سو چھ (306) تراجم شائع ہوئے۔ پانچ (5) جرمن تصانیف سے ترجمے کئے گئے۔ یہ پانچوں شائع ہوئے۔ تین (3) فرانسیسی زبان سے ترجمے کئے گئے یہ تینوں شائع ہوئے۔ اکیاون (51) عربی زبان سے ترجمے کئے گئے جن میں

پینتالیس (45) شائع ہوئے۔ سترہ (17) فارسی تصانیف کے ترجمے ہوئے ان میں نو (9) تراجم شائع ہوئے اور اکتیس (31) تالیفات میں سے ستائیس (۲۷) شائع ہوئیں مجموعی طور پر 395 تراجم وتالیفات شائع ہوکر کورس میں شامل کیے گئے۔''8

انہوں نے اپنے مقالے کے آخر میں مذکورہ تمام کتابوں کی فہرست' مترجمین کے نام اور دیگر تفصیلات پیش کی ہیں۔ سررشتہ تالیف وترجمہ سے وابستہ مترجمین کی ایک بڑی فہرست ہے جیسے جیسے مختلف علوم کے شعبے قائم ہوتے گئے کام کے پیش نظر مترجمین کی تعداد میں تغیر وتبدل' تخفیف واضافہ کیا گیا۔ ذیل میں دارالترجمہ کے اولین ارکان کی فہرست درج ہے:

مولوی عبدالحق صاحب	بی۔اے	ناظم
قاضی محمد حسین صاحب	ایم۔اے۔رینگلر	مترجم' ریاضیات
چودھری برکت علی صاحب	بی۔ایس۔سی	مترجم' سائنس
مولوی سید ہاشمی صاحب		مترجم' تاریخ
مولوی محمد الیاس صاحب برنی	ایم۔اے	مترجم' معاشیات
قاضی تلمذ حسین صاحب	ایم۔اے	مترجم' سیاسیات
مولوی ظفر علی خاں صاحب	بی۔اے	مترجم' تاریخ
مولوی عبدالماجد صاحب	بی۔اے	مترجم' فلسفہ ومنطق
مولوی عبدالحلیم صاحب شرر		مولف' تاریخ اسلام
مولوی سید علی رضا صاحب	بی۔اے	مترجم' قانون
مولوی عبداللہ عمادی صاحب		مترجم' کتب عربی

علاوہ ان مذکورہ بالا مترجمین کے مولوی حاجی صفی الدین صاحب ترجمہ شدہ کتابوں کو مذہبی نقطۂ نظر سے دیکھنے کے لیے اور نواب حیدر یار جنگ (مولوی علی حیدر صاحب نظم طباطبائی) ترجموں پر نظر ثانی کرنے کے لیے مقرر فرمائے گئے ہیں۔''9

ناظر مذہبی:

دارالترجمہ میں مذہبی نقطہ نظر سے ترجمہ وتالیف کردہ تصانیف کی جانچ پڑتال کے لئے ناظر مذہبی کا عہدہ قائم کیا گیا تھا۔ناظر مذہبی کا یہ فرض ہوتا تھا کہ وہ ترجمہ یا تالیف کردہ مواد کا کتابی شکل میں اشاعت سے قبل مذہبی واخلاقی نقطہ نظر سے جائزہ لیں۔متن کے کسی حصے میں اگر کوئی ایسی بات ہو جس سے کسی مذہب کی یا کسی مذہبی پیشوا کی اہانت ہوتی ہو یا کسی مذہب یا عقیدے کے خلاف کوئی غلط تاثر یا پیام جاتا ہو تو اس قابل اعتراض تحریر کو حذف کر دیں یا ترمیم کے ذریعہ تصحیح کر کے صحیح نقطہ نظر کو پیش کریں۔دارالترجمہ کے ارکان کے تقرر کے ساتھ ناظر مذہبی کا بھی تقرر عمل میں آیا تھا اولین ناظر مذہبی کی حیثیت سے مولوی حاجی صفی الدین صاحب کا تقرر کیا گیا تھا بعد میں مولوی عبداللہ عمادی صاحب اس عہدے پر مامور کئے گئے۔

ناظر ادبی:

ناظر ادبی کا عہدہ بھی ناظر مذہبی کے ساتھ قائم کیا گیا تھا ناظر ادبی ترجمہ وتالیف شدہ تصانیف کی اشاعت سے قبل ادبی نقطہ نظر سے جانچ پڑتال اور نظر ثانی کا کام انجام دیتا تھا تمام لسانی وادبی پہلوؤں کو پیش نظر رکھتے ہوئے مواد کی ترمیم وتصحیح کرتا تھا۔اولین ناظر ادبی کی حیثیت سے نواب حیدر یار جنگ (مولوی علی حیدر صاحب نظم طباطبائی) کا تقرر کیا گیا تھا۔ان کے بعد شبیر حسین خاں جوشؔ ملیح آبادی اس عہدے پر فائز ہوئے۔

نصاب کمیٹی:

اس کمیٹی کا کام عثمانیہ یونیورسٹی کے طلباء کے لئے مختلف مضامین کا قومی وبین الاقوامی معیار کا نصاب تیار کرنا تھا۔نصاب کی تیاری کے بعد اسے بیرون ملک صاحب الرائے ماہرین تعلیم اور اہل علم کے پاس بھیجا جاتا تھا۔تاکہ قومی اور بین الاقوامی سطح پر منتخبہ نصاب کے معیار کی جانچ پڑتال کی جائے ان مراحل سے گزرنے کے بعد مواد کو ترجمہ کے لئے ارکان دارالترجمہ کے حوالے کر دیا جاتا تھا۔نصاب کمیٹی حسب ذیل ارکان پر مشتمل تھی۔

''1۔سر اکبر حیدری 2۔سر راس مسعود 3۔مسٹر ولنکر 4۔مولوی حمید الدین
5۔مسٹر شوکر اس 6۔فضل محمد خاں 7۔مسٹر عبدالرحمان خاں 8۔مسٹر قادر

حسین 9۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق ۱۰۔ مسٹر عبدالعزیز ۱۱۔ مسٹر سید محی الدین۔'' 10

انتظامی کمیٹی:

1918ء میں انتظامی کمیٹی قائم کرنے کی وجہ تسمیہ یہ بتائی جاتی ہے کہ دارالترجمہ کے اولین اجلاسوں میں جدید موضوعات پر ترجمہ کی مشکلات' علوم وفنون کے اردو میں متبادل لفظوں' مترادف یا مساوی المعنی اصطلاحات کی تدوین کے موضوع پر' وضع کی گئی اصطلاح یا ترجمے کا اردو زبان کی ساخت اور مزاج کے مطابق ہونا لازمی گردانتے ہوئے بحثیں ہونے لگتی تھیں۔ کبھی کبھی ترجمہ میں صوتی' ادبی اور لسانی پہلوؤں کا احاطہ کرنے کے دوران مفہوم مجروح ہوجانے کا سوال کھڑا ہوجاتا اور گرما گرم بحث شروع ہوجاتی تھی کچھ لوگ لسانی وادبی پہلوؤں کو مقدم خیال کرتے کچھ مفہوم کی منتقلی پر زور دیتے تھے اپنے اپنے نقطہ نظر کو لیکر ارکان اڑ جاتے تھے معزز ارکان کے تبحّر علمی کی یہ حالت تھی کہ ایک ایک لفظ یا موضوع پر دن بھر بحث جاری رہتی تھی۔ ہر رکن اپنے خیال اور موقف کی تائید میں مختلف دلیلیں پیش کرتا تھا' حوالہ جاتی کتابوں کا ڈھیر لگ جاتا تھا' منطق اور دلائل کے ساتھ صبح سے شام تک بحث میں مشغول رہتے وقفہ وقفہ سے اپنے خشک گلے کو پانی پی پی کر تر کرتے جاتے اور اپنے موقف سے ہٹنے کا نام نہیں لیتے' دل وجان سے بحث ومباحث کے ذریعہ ایسا ماحول تیار کرتے تھے کہ یوں محسوس ہونے لگتا کہ ان ارکان میں سے اگر کسی بھی رکن کی رائے کو نظر انداز کردیں تو اردو زبان پامال ہوجائے گی' قواعد مسخ ہوجائے گی' ادبیت ختم ہوجائے گی' اردو کا مستقبل تاریک ہوجائے گا۔ ان میں سے کوئی رقت انگیز آواز میں کہتا بھائیو! ہم اردو زبان کی ایک مہتم بالشان عمارت کا بنیادی پتھر رکھنے جارہے ہیں۔ آج ہماری ذراسی کوتاہی سے اردو زبان وادب' تہذیب وتمدن' سب کچھ داؤ پر لگ جائے گا۔ یہ سن کر دیگر ارکان مثبت انداز میں سروں کو ہلاتے بے شک بے شک کی صدائیں بلند کرتے اور بحث بدستور جاری رہتی۔ اکثر محققین نے ایک لسانی معرکے کا ذکر کیا ہے جس میں ارکان دو گروہوں میں منقسم ہوچکے تھے ایک کا یہ استدلال تھا کہ'' اصطلاحات لکھنا زبان عربی اُصول وقواعد کے لحاظ سے صحیح نہیں ہے عربی قواعد کے لحاظ سے'' مصطلحات'' لکھنا چاہئیے۔ ایک طرف پروفیسر وحید الدین سلیم'' اصطلاح'' اور

''اصطلاحات'' کو مروج ومقبول قرار دیتے ہوئے اس کے استعمال کو جائز ٹھہرانے پر کمر بستہ ہوگئے۔ دوسری طرف عربی جاننے والے علماء اور کلاسیکی مکتب کے ارکان عبدالواسع' پروفیسر نظام کالج اور نظم طباطبائی کو اس سے سخت علمی اختلاف ہوا تھا دونوں گروہ اپنے اپنے موقف پر اٹل رہے اور بحث شدید اور تلخ رخ اختیار کر چکی تھی۔ چنانچہ دارالترجمہ کے مطبوعات میں دونوں لفظوں ''مصطلحات'' اور ''اصطلاحات'' کا استعمال ہوا ہے۔

مخبروں کے ذریعے سے جب یہ سب باتیں فرمانروائے دکن میر عثمان علیخاں تک پہنچیں تو وہ بڑے متفکر ہوئے۔ چونکہ مختلف علوم کے ماہرین وعلماء کو یکجا کر کے کام لینا خود اپنے آپ میں ایک بڑا مسئلہ تھا۔ انتظامی نقطہ نظر سے بھی یہ بڑا دشوار کام تھا۔ یہ شاہ دکن میر عثمان علی خاں کی دانشوارانہ حکمت عملی تھی کہ انھوں نے فوری فرمان جاری کرتے ہوئے دارالترجمہ کے کام کے معیار میں اضافہ اور رفتار میں سرعت پیدا کر دی۔ فرمان کے متن سے خود حالات کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

فرمان:

''دارالترجمہ متعلقہ عثمانیہ یونیورسٹی میں سنا جاتا ہے کہ ترتیب لغات وغیرہ میں سخت پیچیدگیاں اور بے عنوانیاں ہوتی ہیں اور بے کار وقت ضائع ہوتا ہے۔ لہٰذا میں مناسب سمجھتا ہوں کہ آئندہ سے اس کے حسن انتظام کے لئے ایک انتظامی کمیٹی مجلس یعنی (ایڈمنسٹرل بورڈ) قائم کردوں۔ جس کے صدر الصدور حبیب الرحمٰن خاں شیروانی رہیں گے۔ اور دوسرے ارکان جو ہوں گے ان کے نام ذیل میں درج کئے جاتے ہیں۔

1۔ظفر علی خاں 2۔مولوی عبدالحلیم شرر 3۔علی حیدر نظم طباطبائی 4۔مولوی صفی الدین 5۔مولوی خیر المبین (واعظ پتھر گٹی) اراکین چار اور پانچ اس لیے شریک کیے گئے ہیں کہ مذہبی معاملات سے تعلق رکھنے کی وجہ سے اس قسم کے معاملات میں سہولت حاصل ہوگی۔

28. رمضان المبارک 1336ھ

شرح دستخط نظام حیدرآباد۔'' 11

انجینئرنگ کمیٹی:

''1۔عبدالرحمٰن خاں صدر کمیٹی 2۔پروفیسر سمیع اللہ

3۔مسٹر گیڈگل 4۔ضیاءالدین انصاری۔'' 12

اس کمیٹی کا خاص کام شعبہ انجینئرنگ کی انگریزی کتابوں کا اردو میں ترجموں کا انتظام کرنا اور انجینئرنگ سے متعلق دیگر کئی امور کو انجام دینا تھا۔

مجلس وضع اصطلاحات:

مجلس وضع اصطلاحات سررشتہ تالیف وترجمہ کی ایک انتہائی اہم کمیٹی تھی 18-1917ء میں اس کی تشکیل عمل میں آئی۔اس کمیٹی کے سربراہ مولوی عبدالحق تھے 1918ء میں مجلس وضع اصطلاحات کا پہلا اجلاس منعقد ہوا' جس میں حسب ذیل ارکان شامل تھے۔

''1۔مولوی عبدالحق۔ناظم دارالترجمہ وصدر نشین کمیٹی 2۔مرزا مہدی خاں کوکبؔ ناظم مردم شماری (وظیفہ یاب) رکن 3۔مولوی حمیدالدین (فراہی) بی۔اے سابق پرنسپل دارالعلوم کالج رکن 4۔حیدر یار جنگ نظم طباطبائی سابق پروفیسر نظام کالج رکن 5۔پروفیسر وحیدالدین سلیم صدر شعبہ اردو کلیۂ جامعہ عثمانیہ رکن۔'' 13

مذکورہ مستقل اراکین کے علاوہ مختلف سماجی و سائنسی علوم بشمول قانون و میڈیسن (طب) وغیرہ کے لئے علحدہ ذیلی مجالس وضع اصطلاحات قائم کی گئی تھیں۔جس میں مضمون واری ماہرین علم وفن کو مامور کیا گیا تھا۔یہ ذیلی کمیٹیاں اپنے اپنے اجلاس منعقد کرتی تھیں اور غور وخوض بحث ومباحث کے ذریعے وضع اصطلاحات کا کام کیا جاتا تھا۔

ان مجالس وضع اصطلاحات میں دو قسم کے ارکان ہوتے تھے۔ایک وہ جو اس علم کے ماہر ہوتے تھے جس کی اصطلاح وضع کرنا مقصود ہوتا دوسرے ایسے افراد جو عربی' فارسی اور اردو میں کامل دستگاہ رکھتے تھے اور اردو زبان کی ادبی اور لسانی خصوصیتوں' زبان کے مزاج' لچک اور ذخیرۂ الفاظ سے کامل آگاہی رکھتے تھے وضع اصطلاحات کے دوران ارکان کے علاوہ دیگر ذی علم

شخصیتوں سے بھی مشورہ کیا جاتا تھا ۔ مقدمہ مطبوعات دارالترجمہ میں مولوی عبدالحق وضع اصطلاحات کے بارے میں لکھتے ہیں کہ۔

''سب سے کٹھن اور سنگلاخ مرحلہ وضع اصطلاحات کا تھا۔اس میں بہت کچھ اختلاف اور بحث کی گنجائش ہے اس بارے میں ایک مدت کے تجربے اور کامل غور وفکر اور مشورے کے بعد میری یہ رائے قرار پاتی ہے کہ تنہا نہ تو ماہر علم صحیح طور سے اصطلاحات وضع کرسکتا ہے اور نہ ماہر لسان ۔ایک کو دوسرے کی ضرورت ہے اور ایک کی کمی کو دوسرا پورا کرتا ہے۔اس لئے اس اہم کام کو صحیح طور سے انجام دینے کے لیے دونوں یکجا جمع کیے جائیں تا کہ وہ ایک دوسرے کے مشورے اور مدد سے ایسی اصطلاحیں بنائیں جو نہ اہل علم کو ناگوار ہوں نہ اہل زبان کو چنانچہ اس اُصول پر ہم نے وضع اصطلاحات کے لئے ایسی مجلس بنائی۔ جس میں دونوں جماعتوں کے اصحاب شریک ہیں ۔علاوہ ان کے ہم نے ان اہل علم سے بھی مشورہ کیا جو اس کی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔''14

دارالترجمہ کے قیام کے ساتھ ہی وضع اصطلاحات کی ضرورت اور اس کی اہمیت پر کافی مباحث ہوئے۔بعض لوگ اصطلاحات کی ضرورت کو تسلیم کرتے تھے۔لیکن وضع اصطلاحات کے مخالف تھے۔ نئے الفاظ بنانے کی بات پر وہ مطمئن نہیں تھے۔زبان میں نئے الفاظ کی افزائش اور تدوین پر وہ شاکی ہوگئے تھے۔

''اُن کے نزدیک صرف ایسے ہی الفاظ زبان میں داخل ہونے اور تسلیم کئے جانے کی قابلیت رکھتے ہیں؛ جن کے وضع کرنے والوں کے نام معلوم نہ ہوں۔ اگر کوئی خاص آدمی کوئی نیا لفظ وضع کرے تو وہ لفظ زبان میں داخل نہیں ہوسکتا۔''15

میرا خیال ہے کہ مذکورہ متن میں زبانوں کی فطری تشکیلی عمل کی طرف اشارہ ہے۔ کیونکہ کسی بھی لغت میں یہ نہیں بتایا جاتا کہ اس لفظ کو فلاں شخص نے وضع کیا تھا یہاں الفاظ وضع کرنے والوں کے نام مخفی ہونے سے شائد مراد یہ ہے کہ زبان کی تشکیل خود بخود ہوتی ہے کوئی شخص

یا چند لوگ بیٹھ کر الفاظ نہیں بناتے بلکہ زبان بولنے والا پورا گروہ فطری طور پر اس زبان میں نئے الفاظ کی تخلیق ترمیم و اضافہ رد و قبول کے کام میں شامل رہتا ہے۔اور یہ سب کچھ بتدریج لسانی فطری اُصولوں کے تحت ہوتا رہتا ہے۔اس کا دارومدار زبان کی لچک اور دیگر زبانوں کے لفظوں کو اپنے اندر جذب وقبول کی جبلّی صلاحیت پر منحصر ہوتا ہے اور اس زبان کے بولنے والوں کی ادبی و علمی لیاقت وصلاحیت کا بھی بڑا دخل ہوتا ہے مثلاً اُس وقت کا ایک جدید لفظ ''موٹر سیکل'' کا ترجمہ ''پھٹ پھٹی'' کیا گیا جسے ملک کے بعض علاقوں میں غیر تعلیم یافتہ لوگ آج بھی بولتے ہیں یہ کسی ماہر السنہ کا کیا ہوا ترجمہ نہیں ہے۔زبان کی فطری اپج سے تخلیق ہوا ہے۔اس لفظ کے بنانے والے کا نام کوئی نہیں جانتا یہ لفظ دنیا کی کسی بھی زبان کے لفظ سے مشتق نہیں ہے۔اس کے باوجود دنیا کا کوئی ماہر لسانیات اِسے غیر فصیح قرار نہیں دے سکتا۔اس لئے کہ اس کا اشتقاق اصوات سے ہے اور اصوات کی نقل ہی سے انسان بولنا سیکھتا ہے اور ایک لسانی نظریہ کے مطابق خود زبانوں کا آغاز وارتقاء اصوات کی نقل سے ہوا ہے۔

ایک گروہ اردو زبان میں اصطلاح سازی کی ضرورت کو تسلیم کرتا تھا مگر اصطلاح سازی کے خلاف تھا دراصل یہ وہ لوگ تھے جو محنت شاقہ' عرق ریزی وجگر سوزی' غور وفکر' تخلیق اور باز تخلیقیت سے جی چراتے تھے۔ان کا خیال تھا کہ انگریزی زبان کی تمام علمی اصطلاحات قبول کر لینی چاہئیں۔اس گروہ کو علمی بحث میں بڑی ہزیمت اُٹھانی پڑی۔کیونکہ ماہرین لسان اور علمائے زبان کی اکثریت کا یہ خیال تھا کہ ایسا کرنے سے اردو زبان مسخ ہو جائے گی' زبان کی مخصوص شناخت معدوم ہو جائے گی' زبان کی لچک اور نزاکت سب کچھ ملیامیٹ ہو جائے گی' اور زبان کا کوئی جز وگوش آشنا اور مانوس نہ ہوگا نتیجتاً ایک ایسی تباہی آئے گی کہ زبان کی مٹھاس اور اس کے فطری محاسن پامال ہو جائیں گے۔انگریزی رسم الخط میں یکسر غیر مماثلت اور تلفظ میں اجنبیت کی وجہ سے الفاظ مسخ ہو جائیں گے اور آئندہ لفظوں کے مادّوں اور اصل کی تلاش اور مشتقات کی پہچان میں دشواری پیش آئے گی۔اور کچھ عرصہ بعد پوری زبان ہی بدل جائے گی اور ماضی سے رشتہ ٹوٹ جائے گا۔لہٰذا اس گروہ کی تجویز کو مسترد کر دیا گیا۔عام جمہوری طریقے پر کثرت رائے سے جو فیصلہ کیا گیا وہ ذیل میں درج ہے۔

''خدا کا شکر ہے کہ جامعہ عثمانیہ دکن کی اس جنرل کمیٹی نے جس میں زبان اور علم

کا صحیح مذاق رکھنے والے بزرگ شامل تھے یہ اہم مسئلہ کثرت رائے سے طے کر دیا ہے کہ انگریزی زبان کی اصطلاحیں بجنسہ یا کسی تغیر و تبدل کے ساتھ اردو زبان میں نہ لی جائیں بلکہ انگریزی علمی اصطلاحات کے مقابلے میں اردو علمی اصطلاحات وضع کی جائیں۔''16

وضع اصطلاحات کے سلسلے میں مذکورہ فیصلے کے بعد دوسرے مرحلے کے لیے مہتم بالشان مباحث کا آغاز ہوا۔ جس کا موضوع یہ تھا کہ ''اگر ہم اصطلاحیں بنائیں تو کس اُصول کے تحت بنائیں ''اس مرحلے پر بھی اصطلاح سازوں کے دو بڑے گروہ بن گئے تھے۔ گروہ اوّل کی رائے یہ تھی کہ تمام اصطلاحی الفاظ عربی زبان سے مستعار لینا چاہئیے۔ گروہ دوّم کا خیال تھا کہ جن زبانوں سے اردو کا آمیزہ تیار ہوا ہے ان سب زبانوں سے اصطلاحات بنانا چاہئیے' بالخصوص' عربی' فارسی' ہندی' لفظوں کی ترتیب و ترکیب' تراش و خراش' لاحقے اور سابقوں میں اردو گرامر سے مدد لینی چاہئیے۔

دونوں گروہوں کے نکات کی دلائل کی روشنی میں بحث و تمحیص کے ذریعہ جانچ پڑتال کی گئی اور کافی غور و خوض کے بعد دونوں گروہوں کے اصحاب الرائے کی موجودگی میں کثرت رائے سے گروہ ثانی کے نظریے کو منظوری دی گئی۔ اور وضع اصطلاحات کے لئے عربی' فارسی اور ہندی الفاظ کے استعمال کی اجازت دے دی گئی۔ تاہم اردو زبان کی قواعد کا لحاظ رکھنا ضروری قرار دیا گیا۔ عثمانیہ یونیورسٹی کی جنرل کمیٹی کے فیصلے اور سفارشات' وضع اصطلاحات کمیٹی کے اراکین کی بحث اور سید وحید الدین سلیم کے دلائل کی روشنی میں جو اُصول وضع اور طے کیے گئے تھے وہ ذیل میں درج ہیں۔

''1. اصطلاحات حتی الامکان مختصر اور جامع ہوں اور جس مفہوم کے لیے بنائی گئی ہوں اس کے پورے معانی و مطالب کے اظہار کی ان میں صلاحیت ہو۔ وہ لکھنے' پڑھنے اور بولنے میں آسان ہوں۔ مثلاً' دستور Constitution نور=Light ٹھوس=Solids دستور (فارسی لفظ) نور (عربی لفظ) ٹھوس (ہندی لفظ) وغیرہ۔

2. عربی' فارسی اور ہندی بشمول سنسکرت کے الفاظ کو اردو شمار کیا جائے گا۔ اور وہ علمی اصطلاحات بنانے میں اردو گرامر کے مطابق استعمال ہوں گے۔ ترجیح

ان الفاظ کو دی جائے گی جو مقبول اور مروج ہوں۔

3. عربی، فارسی، اردو، ہندی اسماء کے آخر میں علامت مصدر (نا) کے اضافہ سے انہیں فعل بنا لینے کا انقلابی اقدام کیا گیا۔ جو ہمیں اردوئے قدیم یعنی دکن کی شاعری اور اس کے روزمرہ میں ملتا ہے اور موجودہ دور میں امریکن انگلش میں مثلاً بول سے بولنا، کھیل سے کھیلنا، ترشہ سے ترشانا، برق سے برقانا ر برقیانہ = To Electrify مقناطیس سے مقنانا To magnetise وغیرہ۔

4. مرکب اصطلاحیں نہ صرف برقرار رکھی جائیں بلکہ ان کی لسانی ترکیب و اشتقاق کے اُصولوں پر غور و فکر اور ان کے تجزیے سے حسب ضرورت نئے الفاظ تراشے جائیں۔ مثلاً نصاب کمیٹی ر مجلس نصاب Syllabus committee آب رسانی=Water supply وغیرہ۔

5. سائنسی آلات و اوزار کے ناموں کے ترجمے میں اشتقاق و ترکیب کے اُصولوں سے لاحقوں Suffixes سابقوں Prefixes کے تحلیل و تجزیے کے بعد اردو مترادفات بنائے جائیں مثلاً 'Microscope میں ''scope'' کا ترجمہ ''بین'' اور ''Micro'' کا ترجمہ ''خرد'' کیا گیا اس طرح Microscope کی اصطلاح ''خرد بین'' بنائی گئی۔ دور بین = Telescope، بار پیا Baro meter تپش پیا Thermo meter انگریزی لاحقے Scope کے لیے بین Meter کے لیے پیما ں Graph کا ترجمہ ''نگار'' اور اسم کی کیفیت Graphy کے لیے ''نگاری'' کیا گیا۔ زلزلہ نگاری = Seismography اور انگریزی لاحقے ism کا مترادف ''یت'' اور logy کے لئے ''یات'' قرار دیا گیا مقناطیسیت Magnetism نفسیات=Psychology وغیرہ۔

6. اصطلاحیں وضع کرنے کے لئے ماہران زبان ماہرانِ فن دونوں کا یکجا ہونا ضروری ہے اصطلاحات بنانے میں دونوں پہلوؤں کا خیال رکھنا لازم ہے تا

کہ جو اصطلاح بنائی جائے وہ زبان کے سانچے میں ڈھلی ہو اور فن کے اعتبار سے ناموزوں نہ ہو۔

7. ترکیب میں بھی انہی اصولوں کو پیش نظر رکھا جائے جو اب تک ہماری زبان میں مستعمل ہیں مثلاً ہندی لفظ کے ساتھ فارسی عربی کا جوڑ اور عربی فارسی سابقوں اور خصوصاً لاحقوں کا میل ہندی الفاظ کے ساتھ مثلاً دھڑے بندی' اگال دان' بے کل وغیرہ یا عربی قاعدے سے فارسی ہندی الفاظ کے اسم کیفیت سے جیسے رنگت' نزاکت وغیرہ۔''17

دارالترجمہ میں اصطلاحات سازی کا کام بڑے منظّم اور سائنٹفک انداز میں کیا جاتا تھا۔ مترجمین اپنے اپنے مضمون کا ترجمہ کرتے تھے۔ اس دوران ایسے الفاظ جن کے اردو میں متبادل الفاظ نہیں ملتے تھے یا جن اصطلاحوں کے متبادل اردو میں اصطلاحیں وضع کرنا مقصود ہوتا تھا' نیز جن الفاظ کے ترجمے سے خود مترجمین مطمئن نہیں ہوتے تھے ایسے تمام الفاظ کی فہرست تیار کر لی جاتی تھی اور یہ فہرست مجلس وضع اصطلاحات کو بھیج دی جاتی تھی۔ وہاں ایک ایک لفظ پر مذکورہ اُصولوں کے مطابق گھنٹوں بحث ہوتی تھی۔ متبادل کے طور پر عربی' فارسی اور ہندی کے کئی الفاظ پیش ہوتے تھے ان الفاظ کا ادبی' لسانی' معنوی اور صوتی پہلوؤں سے جائزہ لیا جاتا تھا زبان و بیان اور تحریر میں اس کی روانی کو پرکھا جاتا تھا' تلفظ کی باریکیاں دیکھی جاتی تھیں جس لفظ میں یہ تمام خصوصیات بدرجہ اتم پائی جاتیں اُسے استعمال کے لئے منتخب کیا جاتا تھا۔ رکن مجلس وضع اصطلاحات محمد نصیر احمد عثمانی وضع اصطلاحات کے طریقۂ کار کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''مجلس وضع اصطلاحات کا طریقۂ کار یہی تھا کہ الفاظ کی فہرست پہلے سے تیار ہو کر ہر ایک رکن کے پاس بھیج دی جاتی تھی۔ لہٰذا جب وہ لفظ پیش کیا جاتا تو اس کا ترجمہ بھی پیش کیا جاتا۔ اس ضمن میں اگر کسی کو اعتراض نہ ہوتا تو وہ لفظ مع ترجمہ صدر نشین مجلس ایک رجسٹر میں درج کر لیتے۔ اور دوسرے لفظ کو لیتے۔ پھر کوئی لفظ ایسا آتا کہ مختلف ترجمے پیش ہوتے' ان پر بحث ہوتی اور جو اصطلاحی لفظ طے پاتا' اُسے درج کر لیا جاتا' کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ ایک

ہی لفظ نے طول پکڑا تو ایک گھنٹے سے زائد وقت صرف ہو جاتا' گو اس کے بعد کوئی نہ کوئی لفظ طے کر لیا جاتا۔ صرف ایک مرتبہ ایسا ہوا کہ لفظی بحث میں تلخی پیدا ہوگئی۔ اس وقت ایک طرف وحید الدین سلیم تھے اور دوسری طرف نظم طباطبائی اور رسوا۔ گو انجام اس تلخی کا بھی شیریں رہا ان مباحث میں لطیفے بھی چلتے رہتے تھے جو مجلس کو خوشگوار بنا دیتے تھے۔''18

دارالترجمہ کی وضع کردہ اصطلاحات کی تعداد کے بارے میں محققین میں اختلاف رائے پایا جاتا ہے ہر محقق نے اپنی دسترس' جستجو' تلاش اور تحقیقی مواد تک اپنی رسائی کے لحاظ سے اصطلاحات کی تعداد گنوائی ہے کسی نے بھی اپنی تحقیق کو مکمل قطعی اور آخری قرار نہیں دیا۔ ویسے بھی دارالترجمہ کے اصطلاحات کی صحیح تعداد فراہم کرنا ایک انتہائی دشوار گزار معاملہ ہے چونکہ 1948ء میں سقوط سلطنت آصف جاہی (پولیس ایکشن) کے بعد بدلے ہوئے سیاسی حالات کی وجہ سے دارالترجمہ کی تمام سرگرمیاں ماند پڑ گئیں۔ ایک جنبش قلم سے عثمانیہ یونیورسٹی کا ذریعہ تعلیم اردو سے انگریزی کر دیا گیا۔ حکومت کے اس فیصلے سے دارالترجمہ کا شیرازہ بکھرنا شروع ہوگیا۔ برسوں کی سر پھٹول' سخت محنت شاقہ' جستجو وجگر سوزی اور خون دل سے سینچی ہوئی اردو زبان وادب کی مہتم بالشان فلک بوس عمارت کو یک لخت زمیں بوس کر دیا گیا۔ دارالترجمہ کی وہ پر رونق محفلیں وہ مدلل مباحث وہ علمی موشگافیاں سب کچھ قصہ پارینہ بن گئیں۔ علم وفن کا عظیم گہوارہ' افراتفری کا شکار ہوگیا۔ دارالترجمہ کے در وبام اپنی ویرانی پر ماتم کرنے لگے۔ حزن وملال لیے ایک عجیب پراسرار خاموشی دارالترجمہ پر چھا گئی پھر یکا یک دارالترجمہ میں آگ لگ گئی جس میں آدھے سے زیادہ کتابیں اصطلاحات' اہم کاغذات' دستاویزات' فہارس کتب' ریکارڈس سب کچھ جل کر خاکستر ہوگیا اور زبان اردو یتیم ویسیر ہوگئی۔

''1949ء میں دارالترجمہ کے دفتر میں آگ لگنے کی وجہ سے بہت سی اصل کتابیں' تراجم مسودے اور فہرستوں کے ریکارڈ جل کر خاک ہوگئے۔''19

راقم نے محققین کی اصطلاحات کے تئیں کی گئی تحقیق کا بغور جائزہ لیا۔ اور دیگر کتابوں اور رسائل کا بھی مطالعہ کیا۔ اصطلاحات کی تعداد کے تعین کے بارے میں ڈاکٹر مصطفیٰ علی خاں

فاطمی مرحوم نے جو عثمانیہ یونیورسٹی کی لائبریری میں اہم عہدے پر فائز تھے کافی جانچ پڑتال اور چھان پھٹک کی ہے ان کی بتائی ہوئی تعداد سے کسی بھی محقق کو اختلاف رائے نہیں ہوسکتا۔ انہوں نے پوری صحت و استناد کے ساتھ اصطلاحات کی تعداد (91000) اکانوئے ہزار بتائی ہے۔ دراصل اصطلاحات کے یہ اعداد و شمار ناظم دارالترجمہ ڈاکٹر محمد نظام الدین کی شرحدستخط کے ساتھ مارچ' 1946ء میں جاری کیے گیے اصطلاحات علمیہ کے شماریاتی اشاریے سے اخذ کیے گئے ہیں۔ اشاریے کے آخر میں حسب ذیل نوٹ لکھا گیا ہے۔

''متفرق اصطلاحات کی کثیر تعداد اس میں شامل نہیں ہے ان تمام اصطلاحات کی نظر ثانی کی جارہی ہے جس کے بعد ان کو مضمون وار شائع کیا جائے گا۔''

مندرجہ بالا تحریر سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ 91 ہزار سے بھی زیادہ اصطلاحات وضع کی گئی تھیں۔ 1946ء کے بعد بھی دارالترجمہ دو سال 1948ء یعنی آصف جاہی حکومت کے خاتمہ تک پوری سرگرمی کے ساتھ کام کرتا رہا۔ اس طرح اگر ہم زیر نظر ثانی اصطلاحات کو شامل کرلیں تو دارالترجمہ کی وضع کردہ اصطلاحات کی تعداد کم از کم ایک لاکھ سے بھی زیادہ ہوسکتی ہے۔

ڈاکٹر مجیب الاسلام کی تحقیق کے مطابق مجموعی طور پر مجلس وضع اصطلاحات کی تین ہزار تین سو ایک میٹنگیں ہوئیں۔ اس کا آخری اجلاس 25/ جولائی 1946ء کو منعقد ہوا۔

''وضع اصطلاحات کی ابتدائی مجلسیں 1918ء سے شروع ہوئیں۔ اور سب سے آخری مجلس 19 شہریور 1355ف مطابق 25/ جولائی 1946ء کو منعقد ہوئی۔ آخری مجلس میں شرکت کرنے والے افراد میں ڈاکٹر نظام الدین ناظم دارالترجمہ' مولوی عبداللہ عمادی ناظر مذہبی' ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ' ڈاکٹر حاجی غلام محمد' مولوی عاقل علی خاں' محمد نصیر احمد عثمانی اور مولوی اشفاق حسین نمائندہ دفتر لاسکی قابل ذکر ہیں۔''20

دارالترجمہ کی آخری کتاب 1950ء میں ترجمہ ہوئی اور 1951ء میں طبع ہوکر شائع ہوئی اس کے بعد بھی دارالترجمہ برائے نام سہی 1960ء تک قائم تھا۔

''پولیس ایکشن کے بعد ڈاکٹر ایشور ناتھ ٹوپا کو ناظم دارالترجمہ کا اعلیٰ عہدہ دیا

گیا موصوف اس عہدے پر 1960ء تک فائز رہے۔''21

دارالترجمہ نے مختلف علوم کے ترجموں کے ذریعہ اردو زبان کو نئے اسلوب، علمی طرز نگارش، انوکھے انداز تکلم عطا کئے۔ چونکہ دارالترجمہ کا اصل مقصد عثمانیہ یونیورسٹی کے اعلیٰ تعلیم پانے والے طلبا کے لیے مختلف علوم کی نصابی کتابیں تیار کرنا تھا۔ چنانچہ ان کی کوششوں اور کام نے اردو زبان کے ذخیرہ الفاظ میں بیش بہا اضافہ کر دیا۔ اردو کو درس وتدریس افہام وتفہیم کا ذریعہ بنایا گیا۔ اس دوران ہزاروں علمی الفاظ واصطلاحات ترجمے کے وسیلے سے اردو میں رائج ومقبول ہوگئے۔ اردو زبان کا دامن ذخیرہ الفاظ سے مالا مال ہوگیا۔ زبان کی لفظی تنگ دامنی بڑی حد تک دور ہوگئی۔ میڈیسن، انجینئرنگ، سائنس وسماجی علوم اور قانون کی اعلیٰ تعلیم کے کورسس کے لیے انگریزی اور مغربی زبانوں سے سینکڑوں بلند پایہ کتابوں کے اردو میں ترجمے کیے گئے۔ یونیورسٹی سطح پر اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے میں اس ادارے نے وہ کارہائے نمایاں انجام دیں کہ جس پر برصغیر ہند کی لسانی تاریخ کو ناز ہے۔ اردو زبان کی علمی وادبی صورت گری اور اس کی لفظی مفلسی کو دور کرنے میں کلیدی رول ادا کیا۔ متعدد علوم کے ہزاروں لفظوں کو ترجموں کے ذریعہ تراش سنوار کر اردو میں منتقل کیا گیا اور اردو کی کم مائیگی اور بے بضاعتی کو دور کر دیا۔ وہ زبان جو ابھی طفل مکتب تھی اسے درس وتدریس کی مسند اعلیٰ پر براجمان کر دیا۔ اردو زبان کو بازاروں سے اٹھا کر دانش گاہوں میں، عدالتوں میں، نظم ونسق عامہ میں طب اور سائنس وٹکنالوجی کی تجربہ گاہوں میں، فلکیات کی رسدگاہوں میں ریڈیو کی نشرگاہوں میں، مطبوں اور مراکز امراض تشخیص میں لوگ اسی زبان کو استعمال کرنے لگے تھے۔ ان علوم سے متعلق کتابوں کے ترجموں اور کتابوں کی اشاعت نے عام لوگوں میں اردو زبان کے تئیں لگاؤ پیدا کیا۔ مملکت آصف جاہی میں ایسے لوگ بھی اردو میڈیم سے تعلیم حاصل کرنے لگے تھے جن کی مادری زبان اردو نہیں تھی۔ جس طرح ہم آج انگریزی میڈیم سے محض اس لیے تعلیم حاصل کرنے کو ترجیح دیتے ہیں کہ یہ ایک علمی زبان ہے اور سکہ رائج الوقت ہے۔ اس زمانے میں کم وبیش اردو زبان کو یہی موقف حاصل ہو چکا تھا۔ اردو کو اس مقام تک پہنچانے میں دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ہندوستان میں آج تک بھی دارالترجمہ کے ہم پلہ کوئی ادارہ قائم نہیں ہوا۔ اس سے قبل جتنے ادارے، سوسائٹیاں وغیرہ قائم ہوئیں ان کے وسائل محدود تھے۔ ان

کے کام بھی عارضی اور وقتی ثابت ہوئے۔فورٹ ولیم کالج سے سرسید کی سائنٹفک سوسائٹی تک تمام اہم ادارے مل کر بھی تنہا دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کے برابر کام نہیں کر سکے۔تحقیق کے مطابق ان سب اداروں میں جملہ تصانیف وتراجم کی تعداد کے مقابل تنہا دارالترجمہ کی تصانیف وتراجم کی تعداد زیادہ ہے اور معیار کے اعتبار سے ان سب اداروں پر دارالترجمہ کو فوقیت حاصل ہے۔اختصار کو مدنظر رکھتے ہوئے دلائل اور شواہد سے تفصیلات کی یہاں گریز کیا گیا ہے۔

حوالے

1. ڈاکٹر مصطفیٰ کمال ''حیدرآباد میں اردو کی ترقی (تعلیمی اور سرکاری زبان کی حیثیت سے)''ص254
2. ڈاکٹر مصطفیٰ علی خاں فاطمی''سررشتۂ تالیف وترجمہ جامعہ عثمانیہ حیدرآباد'' حیدرآباد، دکن، مارچ 2009ء،ص25-24
3. ڈاکٹر مجیب الاسلام،''دارالترجمہ عثمانیہ کی علمی اور ادبی خدمات اور اردو زبان وادب پر اس کے اثرات''ص42
4. ڈاکٹر مصطفیٰ علی خاں فاطمی''سررشتۂ تالیف وترجمہ جامعہ عثمانیہ حیدرآباد''ص 45
5. ڈاکٹر مجیب الاسلام''دارالترجمہ عثمانیہ کی علمی اور ادبی خدمات اور اردو زبان وادب پر اس کے اثرات''ص45
6. پروفیسر الیاس برنی (مترجم)''مقدمہ معاشیات''مطبوعہ دارالطبع سرکار عالی،1919ء،مولوی عبدالحق،مقدمہ،ص10
7. ڈاکٹر مصطفیٰ علی خاں فاطمی''سررشتۂ تالیف وترجمہ جامعہ عثمانیہ حیدرآباد''ص52
8. ڈاکٹر مجیب الاسلام''دارالترجمہ عثمانیہ کی علمی اور ادبی خدمات اور اردو زبان وادب پر اس کے اثرات''ص144
9. پروفیسر الیاس برنی (مترجم)،مطبوعۂ دارالطبع سرکار عالی1919ء''مقدمہ معاشیات''ص14
10. ڈاکٹر مجیب الاسلام،''دارالترجمہ عثمانیہ کی علمی اور ادبی خدمات اور اردو زبان وادب پر اس کے اثرات''ص39

11. ایضاً۔ص 50-49-48
12. ایضاً۔ص 50-49-48
13. ڈاکٹر مصطفیٰ علی خاں فاطمی، ''سر رشتۂ تالیف و ترجمہ جامعہ عثمانیہ حیدر آباد'' ص70
14. پروفیسر الیاس برنی (مترجم)، مطبوعۂ دار الطبع سرکار عالی' 1919ء'' ''مقدمہ معاشیات'' ص8-7
15. سید وحید الدین سلیم '' وضع اصطلاحات '' ترقی اردو بیورو۔نئی دہلی، 1988ء' ص17
16. ایضاً' ص19
17. ڈاکٹر مصطفیٰ علی خاں فاطمی، ''سر رشتۂ تالیف و ترجمہ جامعہ عثمانیہ حیدر آباد'' ص46' ص67
ڈاکٹر مجیب الاسلام، ''دار الترجمہ عثمانیہ کی علمی و ادبی خدمات اور اردو زبان و ادب پر اس کے اثرات'' سے ماخوذ ہے، ص156-155
18. ڈاکٹر مجید بیدار '' دار الترجمہ جامعہ عثمانیہ کی ادبی خدمات'' ایمیج پرنٹرس، اورنگ آباد دکن، جنوری 1980ء ص46-45
19. ڈاکٹر مجیب الاسلام، ''دار الترجمہ کی علمی و ادبی خدمات اور اردو زبان و ادب پر اس کے اثرات' ص183
20. ڈاکٹر مجید بیدار' دار الترجمہ جامعہ عثمانیہ کی ادبی خدمات، ص57۔132۔134
21. ایضاً

ڈاکٹر محمد جنید ذاکر، شعبۂ ترجمہ' مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی میں اسسٹنٹ پروفیسر ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:257-271
Dr. Altaf Anjum, Kashmiri zaban ki tanqeed par Urdu tanqid ke asraat

الطاف انجم

کشمیری زبان کی تنقید پر اُردو تنقید کے اثرات

اُردو تنقید کے ابتدائی مگر انمٹ نقوش یوں تو تذکروں کے اوراق میں پوشیدہ ہیں لیکن یہ الطاف حسین حالؔی کی مرہونِ منت اس وجہ سے ہے کہ انہوں نے اپنی علمی اور ادبی ذہانت و فطانت اور اجتہادی طاقت کے طفیل اُردو میں تنقید کو صنف کے طور پر ابھارنے میں شعوری کوشش کی۔ اس طرح اُردو تنقید بیسویں صدی کا سورج طلوع ہوتے ہی بیک وقت فارسی اور انگریزی اثرات کا خوب صورت امتزاج کا نمونہ بن کر ابھری۔ جہاں فارسی کے اثر سے فارسی زبان میں اور بعد میں اُردو زبان میں لکھے گئے تذکرے شاعری کے حوالے سے بیان، بدیع اور عروض کی تثلیث پر مصر تھے وہیں حالؔی اور اس کے بعد شبلی اور امداد امام اثر نے اپنی تنقیدوں میں نئے مباحث قائم کر کے اُردو تنقید کی آبِ جو کو بحرِ بے کراں میں متشکل کر دیا۔ شاعری میں سادگی، اصلیت اور جوش کے ساتھ ساتھ شاعر کے لیے ہدایت نامہ اور اہلیت نامہ تحریر کیے، جن میں تخئیل، مطالعہ کائنات اور تفحصِ الفاظ شاعر بننے کے لیے ناگزیر قرار دیے گئے۔ اس کے علاوہ انہوں نے شاعری اور سماج کے حوالے سے کچھ اہم نکتے ابھارے جو ہنوز بحث و مباحثہ کا مرکز بنے ہوئے ہیں۔ یہ سارے عناصر اقتدائے مصحفیؔ و میرؔ کے بجائے پیروئ مغربی کا نتیجہ قرار پائے۔ اس دور کے متوازی تنقید کا جمالیاتی دبستان معرضِ وجود میں آیا جس کی نمائندگی مجنون گورکھپوری، نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم، ناصر علی کر رہے تھے جنہوں نے ادب کے جمالیاتی عناصر پر اصرار کیا۔ آگے چل کر ترقی پسند ناقدین جن میں سجاد ظہیر، ممتاز حسین، مجنون گورکھپوری، اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین، سردار جعفری وغیرہ نے ماسکو برانڈ مارکسزم کے تحت سماجی نابراری، طبقاتی کشمکش اور تاریخ

کی جدلیاتی مادّیت کو ادبی متون میں تحسین وتقلیب کا موضوع بنایا۔ جدیدیت کے تحت اُردو میں نئی تنقید اور ہیئتی تنقید کے نام سے جو کچھ کارنامے انجام دیے گئے ان کا بنیادی سروکار ادب کی خارجی ہیئت کے تحت ادب کی ادبیت یعنی Literariness of Literature سے تھا۔ اسی دور میں کلیم الدین احمد، شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، حامدی کاشمیری جیسے اُردو کے نظریہ ساز ناقدین منصۂ شہود پر آئے اور اپنی تحریروں سے ادب شناسی کا نیا طور قائم کیا۔ بیسویں صدی کے ربع آخر میں اطلاعاتی تکنالوجی کی تحت العقول ترقی اور عالمگیریت کے بے حد وحساب اثرات کی وجہ سے مغربی ادبی افکار واقدار اُردو ادب پر اس قدر حاوی ہو گئے کہ تنقید کا ایک نیا اور منفرد کلامیہ رائج ہو گیا جس نے مابعد جدید تھیوری کے تحت متن، مصنف، زبان، ثقافت اور قاری کے ایسے تصورات پیش کیے جو طلسم نہ سہی لیکن ہوش رُبا ضرور ہیں۔

فارسی زبان کے تذکروں سے ہوتے ہوئے اُردو تنقید کے مرکزی حوالوں پر اس موقع پر گفتگو کرنے کا اس کے علاوہ اور کیا مقصد ہو سکتا ہے کہ کشمیری ادب کی تنقید پر اُردو تنقید کے اثر ونفوذ کا خاکہ مرتب کیا جا سکے۔ ویسے کشمیری زبان میں عبدالاحد آزاد سے لے کر تادمِ تحریر لکھی گئی تنقیدی تحریروں میں ناقدین نے راست طور پر اُردو تنقید کے اثرات کا مکمل انداز میں اعتراف نہیں کیا ہے تاہم ان کے مضامین کے مطالعہ کے دوران اُردو تنقید کے آثار وقرائین کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

کشمیری ادب پر اُردو ادب کے اثرات کی سطح اور نوعیت

گزشتہ سوا سو سال سے اُردو زبان وادب سرزمینِ کشمیر میں جس برق رفتاری کے ساتھ روبہ ترقی ہیں وہ اُردو کو یہاں کے مستقبل کی سماجی اور تخلیقی زبان ثابت کرنے کے لیے کافی وشافی ہے۔ آپ میں سے ہر کوئی اس بات پر متفق ہوگا کہ قاضی گنڈ سے لے کر کپوارہ تک وادیٔ کشمیر میں اُردو زبان اپنے عوام پسند لہجے اور شیرینی کے لیے مشہور ومعروف ہے۔ کشمیری اور اُردو زبان کے معروف اور مقبولِ عام شاعر میر غلام رسول نازکی نے اُردو کے حوالے سے اپنی استعداد کا اظہار اس طرح کیا ہے:

کشمیر میں رہتا ہوں اُردوئے معلیٰ لکھتا ہوں
اس دیس میں مجھ جیسا کوئی سخنور ہو نہ سکا

جو ہر کشمیری اہلِ قلم کی ترجمانی کرتا ہے۔اس زبان کی یہ حیثیت فی زمانہ مروج سماجی اور تعلیمی قواعد وضوابط کے طفیل نہیں ہے بلکہ 1885ء سے ہی اس کو سرکاری زبان کے درجے پر فائز کیا گیا تھا جس کا یہ نتیجہ نکلنا یقینی تھا کہ اُردو کشمیری زبان کے ساتھ ساتھ اس کے ادب کی جملہ اصناف پر اثر انداز ہوگئی۔کشمیری غزل،نظم،مثنوی،افسانہ،ناول،ڈراما نے ہیئتی اور اسلوبیاتی سطح پر ہی نہیں بلکہ موضوعاتی ، جمالیاتی اور لسانیاتی اعتبار سے بھی اپنی وسعت اور توقیر کے لیے اُردو ادب کے تنوع مند سرمائے کی طرف ہی للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا۔اب یہاں پر یہ بات قابل توجہ ہے کہ اس صورتِ حال میں تنقید کو کیسے استثنا حاصل ہوسکتا ہے۔اُردو ادب کشمیری ادبا کا قریب ترین حوالہ ہے اس لیے تنقید کے ضمن میں بھی یہ اُردو کے محتاج نظر آتے ہیں۔کشمیری زبان کے صفِ اول کے ناقدین میں عبدالاحد آزاد، دینا ناتھ ناد، رحمٰن راہی ، امین کامل، حامدی کشمیری، رتن لال شانت، محمد یوسف ٹینگ ،بنسی لال کول، ارجن دیو مجبور، اختر محی الدین، محی الدین حاجنی، مرغوب بانہالی وغیرہ نے یوں تو اُردو تنقید کے متواتر مطالعہ کے بعد ہی کشمیری زبان میں تنقید نگاری کا سفر شروع کیا ہوگا جس کی وافر مثالیں مذکورہ ناقدین کی تنقیدی تحریروں میں نہاں اور عیاں ہیں۔حالاں کہ ان میں سے بیشتر کی تنقیدوں میں اُردو سے زیادہ انگریزی ناقدین کے حوالے اس قدر زیادہ ہیں کبھی کبھار گمان ہونے لگتا ہے کہ یہ انگریزی مضمون کشمیری لپی میں لکھا گیا ہے۔اُردو ناقد یا کتاب کا حوالہ نہ دینے کا رجحان کشمیری میں مجھے بُری طرح کھٹکا جس کی کئی وجوہ ہوسکتی ہیں۔اول یہ کہ اُردو کے سرمائے کو وہ اس قدر قریب رکھتے ہیں کہ صرف انہی پر کیا موقوف، وہ سارے کشمیر کے اہل قلم کے اجتماعی لاشعور کا ناگزیر حصّہ بن چکا ہے۔دوم یہ کہ علمی تفاخر کے سبب اُردو کا حوالہ دینا وہ کسرِ شان سمجھتے ہوں کیوں کہ جب انگریزی کی تتبع میں ادبا ایک دوسرے سے سبقت لے جاتے ہوں تو اس طرح کی صورتِ حال کا پیدا ہونا یقینی ہے۔

کشمیری میں باضابطہ طور پر کسی نے بھی تنقیدی سطح پر نمایاں کارنامہ انجام نہیں دیا جس سے ہم کشمیری تنقیدی سرمایے کا شناخت نامہ مرتب کرسکتے۔اس کی کئی وجوہ ہیں ۔ جیسے بیشتر ناقدین اثر و رسوخ اور مالی منفعت کے لیے تنقیدی یا توصیفی مضامین لکھتے ہیں۔اس طرح کی تنقیدی تحریروں کو میں ذاتی طور پر ''تعلقاتی تنقید'' کے نام سے موسوم کرتا ہوں۔کشمیری میں خاطر

خواہ تنقیدی سرمایے کی عدم موجودگی کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر شفیع سنبھلی نے اپنی آرا اس طرح پیش کی ہیں کہ: ترجمہ

''1۔ کشمیری میں عملی تنقید بنیادی طور پر لکھی ہی نہیں گئی، کیوں کہ یہ نقاد کی علمی بصیرت، نکتہ فہمی اور اوریجنلٹی کا تقاضا کرتی ہے اور ان عناصر کا اکثر کشمیری نقادوں کے یہاں فقدان نظر آتا ہے۔

2۔ کشمیری تنقید کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ کچھ نقادوں کو مخصوص ادبا سے منسوب کیا گیا اور یہ ادیب اور نقاد کا رشتہ اس طرح استوار ہوتا گیا کہ 'من ترا حاجی بگویم تو مرا حاجی بگو' کا مقولہ اس صورتِ حال پر صادق آتا ہے۔

3۔ اصل بات یہ ہے کہ کشمیری میں ابھی بھی تنقیدی مزاج کی تشکیل نہیں ہوئی ہے۔ یہاں ابھی بھی عزیز و اقارب کی فرمائش پر غزل، نظم، افسانہ پر توصیفی مضامین لکھے جاتے ہیں۔1

ان نکات کے بعد لگتا ہے کہ کشمیری تنقید کا منظر نامہ بالکل ہی نا قابلِ توجہ ہے کیوں کہ یہاں پر باضابطہ اور باقاعدہ طور پر نظریاتی اور عملی تنقید کو پنپنے کا موقع میسر نہیں آیا۔

کشمیری تنقید پر اُردو تنقید کے اثر و نفوذ کو ذرا مختلف زاویہ سے دیکھیں تو منظر نامہ زیادہ صاف نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں کشمیری تنقید پر اُردو تنقید کے اثرات کو ہم اُردو تنقید پر انگریزی تنقید کے اثرات کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس وقت اُردو میں تنقید کا بیج بویا جا رہا تھا وہ زمانہ مجموعی طور پر نوآبادیات کے تحت استعماری دباؤ اور مقامی منطقے کو مغلوب کر کے حاشیے پر دھکیلنے کا تھا۔ اس دوران جب مولانا محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالؔی، شبلؔی نعمانی اور امداد امام اثرؔ نے غیر شعوری طور پر مغربی استعماری ایجنڈے کے تحت اُردو کو مغربیانے کی صورت میں آگے بڑھایا۔ انسانی تاریخ کے اوراق گواہ ہیں کہ کس طرح نوآبادکاروں نے نوآبادیاتی ممالک کے سماجی، سیاسی، معاشرتی، علمی اور ثقافتی علوم پر اپنا اجارہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ محکوم قوم کے علوم کو حاشیے پر دھکیلنے اور انہیں حقیر اور از کار رفتہ ثابت کرنے میں مقامی معاونین کو کام میں لا کر اپنا الو سیدھا کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ اسی حکمتِ عملی کو اپنا کر اُردو تنقید پر انگریزی تنقید کے انمٹ نقوش

ثبت ہو چکے ہیں جس کے اثر سے آگے چل کر کلیم الدین احمد یہ کہنے میں خود کو حق بجانب پاتے ہیں کہ ''اُردو میں تنقید کا وجود فرضی ہے، یہ معشوق کی موہوم کمر ہے یا اقلیدس کا فرضی نکتہ''۔ اُردو تنقید پر انگریزی تنقید کے اس نوعیت کے اثرات کے مقابلے میں جب ہم کشمیری تنقید پر اُردو تنقید کے اثرات کا جائزہ لیتے ہیں تو یہاں بالکل مختلف صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اُردو کشمیر کی سرکاری زبان ضرور رہی ہے مگر یہ استعماری ہتھیار کے بطور استعمال کبھی نہیں ہوئی اور نہ اس کو کبھی یہاں کے مقتدر طبقہ کی وہ محبت نصیب ہوئی جو اس کو نافذ کرنے میں حکومتی مشینری کا استعمال کرتے۔ مہاراجہ پرتاپ سنگھ نے فارسی دباؤ کے اثرات کو کم کرنے اور عوام کے اُردو دوست میلان کی وجہ سے اُردو کو سرکاری زبان کا درجہ عطا کیا تھا ورنہ نہ یہ مہاراجہ کی زبان تھی اور نہ اُس کے اسلاف کی بلکہ اُن کی مادری زبان ڈوگری تھی۔ اب سوال یہ ہے کہ کشمیری تنقید کو کس طرح اُردو تنقید نے متاثر کیا ہے، اس ضمن میں مندرجہ ذیل نکات توجہ طلب ہیں:

1۔ اُردو تنقید کا مواد کشمیری ناقدین کو آسانی سے دستیاب رہا ہے۔

2۔ ہر نمائندہ کشمیری قلم کار کم و بیش اُردو ادب کے نمائندہ ادبی و تنقیدی میلانات سے ضرور واقفیت رکھتا ہے۔

3۔ انگریزی کی طرح اُردو نوآبادکاروں کی زبان نہیں ہے جو یہ کشمیری تنقید کو متاثر کرتی بلکہ یہ اپنی شیرینی اور چاشنی کی بدولت ہر ایک کے دل میں اپنے لیے نرم گوشہ رکھتی ہے۔

4۔ اُردو تنقید ہر اُس شخص کے لیے پہلا نزدیکی حوالہ ہے جو کشمیری میں تنقید کے گیسو سنوارنے کی کوشش کرتا ہے۔

کشمیری تنقید پر اُردو تنقید کے اثرات کی نوعیت اور صورتِ حال کے بعد آیئے کچھ مثالوں کے ذریعے بات کو آگے بڑھاتے ہیں ۔

کشمیری تنقید پر اُردو تنقید کے اثرات

کشمیری زبان کا اولین تنقیدی کارنامہ ہونے کا سہرا ''کشمیری زبان اور شاعری'' کے سر ہے۔ عبدالاحد آزاد جسے متفقہ طور پر کشمیری کا اولین نقاد مانا جاتا ہے، نے جب مذکورہ کتاب کی تصنیف کا منصوبہ باندھا ہوگا تو اُس کے سامنے کون سا نمونہ تھا۔ زیر بحث کتاب کی نوعیت اور

ماہیئت کا بغور مطالعہ کریں تو یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ محمد حسین آزاد کی ''آبِ حیات'' اور ''مولانا شبلی نعمانی کی '' شعرالعجم '' جیسی تصانیف ان کے سامنے رہی ہوں گی۔ اُردو کے ان ناقدین نے جس طرح اپنے اپنے تذکروں میں شعرائے کرام کی حالاتِ زندگی، ان کے کلام پر اپنی رائے اوران کے کلام کا کچھ منتخب حصہ تذکروں میں پیش کیا ہے وہی طریقہ کار عبدالاحد آزاد نے اپنی اس کتاب میں اپنایا ہے۔ شبلی نعمانی کی تصانیف کشمیر میں اُس وقت آسانی سے دستیاب تھیں (2) اور عبدالاحد آزاد کے استاد غلام احمد مہجورؔ شبلی کے ساتھ خط و کتابت کرتے تھے جس سے یہ اغلب ہے کہ عبدالاحد آزاد نے ''شعرالعجم '' کو بنیاد بنا کر ''کشمیری زبان اور شاعری'' لکھی، جس کے واضح اور غیر واضح اشارے کتاب کے مطالعہ کے دوران جگہ جگہ ملتے ہیں۔ اس کتاب کی جلد دوم میں محمد یوسف ٹینگ نے اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''میرا خیال ہے کہ اس عظیم تصنیف کا خاکہ مرتب کرتے وقت آزاد کے پیش نظر کم سے کم دو کتابیں مولانا شبلی کی ''شعرالعجم '' اور رام بابو سکسینہ کی ''تاریخ ادبِ اُردو'' رہی ہیں۔ بالخصوص سوانح حیات کی ترتیب میں سکسینہ کی تالیف کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔ پہلے حسب ونسب، پھر شاعر کی حیات سے متعلق کچھ معتبر واقعات وروایات، پھر نمونۂ کلام اور بعض صورتوں میں کلام پر تنقید، یہ ہے عام ڈھانچہ۔ بعض صورتوں میں تو ابتدائی جملوں کی ساخت بھی مرزا محمد عسکری کے ترجمۂ ''تاریخ ادب اُردو'' سے ملتی جلتی ہے۔ صرف اُردو شاعر کے تخلص کی جگہ کشمیری شاعر کا تخلص درج ہے''۔3

یہ کشمیری تنقید کی خشتِ اول کا حال ہے کہ کس سطح پر اُردو تذکرے اور تنقید سے استفادہ کیا گیا ہے۔ حالاں کہ آزاد نے کہیں پر بھی حالیؔ کا نام لیا ہے نہ شبلیؔ کا، مرزا محمد عسکری کا نہ رام بابو سکسینہ کا۔ آزادؔ نے اس کتاب میں شعرا کے کلام کا تنقیدی محاسبہ کرتے وقت جو بے باک اور بے لاگ رائے درج کی ہے وہ ''شعرالعجم '' اور ''آبِ حیات'' کے مندرجات کی یاد دلاتے ہیں کیوں کہ ''تنقید کے لئے آزاد کا قلم جب اُٹھتا ہے تو شبلی کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔ وہ شعر کی داخلی اور خارجی تمام خوبیوں پر نظر رکھتے ہیں اور توازن کے ساتھ اپنا فیصلہ صادر کرتے ہیں'' (4)۔

''کشمیری زبان اور شاعری'' میں آزاد کا یہ اندازِ نقد اُردو تذکروں کی یاد تازہ کراتا ہے اور موخرالذکر میں تنقیدی رائے پیش کرتے ہوئے تذکرہ نگاروں نے بیان، بدیع اور عروض کی تثلیث تک ہی خود کو محدود کر رکھا تھا اور وہی تجزیاتی انداز آزاد کے یہاں بھی بدرجۂ اتم موجود ہے۔ غلام احمد مہجور کے کلام کا عروضی تجزیہ کرتے ہوئے آزاد لکھتے ہیں:

''وہ (مہجور) بعض بحروں میں ایسے زحافات بھر لیتے ہیں جن کا اس بحر کے ساتھ بہت کم تعلق ہوتا ہے مگر وہ اشعار اپنے ترنّم کی مدد سے محتاجِ عروض نہیں ہوتے۔ مثلاً آپ کی مشہور غزل ہے ؎ 'باغِ نشاط کے گلو ناز کران کران ولؤ ....یہی وہ پہلی غزل ہے جو ہند کے شہرتِ اُفق پر جا کر چمکی، غیر زبان کے لوگ بھی اس کی لطافتِ ترنّم کے چٹخارے لیتے ہیں۔ اس کے اشعار کشمیری شیر خوار اور توتلے بچے تک بے تکلف پڑھ سکتے ہیں۔''5

اس اقتباس کے مطالعہ کے بعد ذہن پر محمد حسین آزاد کی ''آبِ حیات'' کی یادیں برستی ہیں، کیوں کہ اُس میں بھی اسلوبِ بیان اور تنقیدی لفظیات کا یہی مزاج اپنایا گیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ عبدالاحد آزاد نے اس کتاب کو زیرِ نظر رکھ کر ''کشمیری زبان اور شاعری'' تصنیف کی تھی۔

پروفیسر مرغوب بانہالی کشمیری زبان کے معروف اور مستند استاذ، محقق اور نقاد ہیں۔ وہ کشمیری کے ساتھ ساتھ اُردو اور فارسی زبان و ادب پر یکساں قدرت رکھتے ہیں۔ کشمیری زبان میں ان کی تنقیدی تحریریں صاف طور پر اُردو تنقید کے اثرات کا پتہ دیتی ہیں۔ انہوں نے اکثر و بیشتر اپنی تحریروں میں اُردو کے مقتدر ناقدین کے خیالات اور مشاہدات کو بہ طورِ حوالہ پیش کیا ہے۔ موقع و محل کی مناسبت سے اُن کے صرف ایک مقالہ کا اقتباس پیش ہے جس میں انہوں نے اُردو کے ناقدین حامدی کاشمیری، مجنون گورکھپوری، اختر اورینوی، سلیم اختر اور عبیدالرحمٰن ہاشمی کی تحریروں کا حوالہ دیا ہے جو اِن پر اُردو تنقید کے اثرات کی غمازی کرتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''میرے خیال میں اُردو میں بحیثیت ایک دبستان جمالیاتی تنقید کبھی نہیں رہی ....جنہیں رومانی نقاد کہا جاتا، انہیں میں بعض اوقات جمالیاتی تنقید کے اثرات کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ نیاز فتح پوری کی تنقید کو اُردو میں جمالیاتی تنقید کا

سب سے اہم اور اچھا نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے‘‘ 6۔

یہ اقتباس مرغوب بانہالی کے جس مضمون سے ماخوذ ہے اُس میں انہوں نے کشمیری میں جمالیاتی تنقید کے خطوط پر گفتگو کی ہے لیکن مضمون کی بنیاد ہے وہ اُردو تنقید کے جمالیاتی مباحث پر قائم ہے۔ مرغوب بانہالی کے مضمون سے ماخوذ اس اقتباس میں ان پر اُردو تنقید کے اثر و نفوذ کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ایک فطری امر کے مطابق کشمیری ناقدین اُردو تنقید کے ذخیرے سے اخذ و استفادہ کرنے میں حق بجانب بھی ہیں اور محتاج بھی کیوں کہ اُردو زبان کشمیری ادبا کا نزدیک ترین حوالہ ہے اور یہی وجہ ہے کہ جب مرغوب صاحب تنقید پر قلم اٹھاتے ہیں تو قدم قدم پر انہیں اُردو کے مقتدر ناقدین کے کارناموں کی طرف مراجعت کرنی پڑتی ہے۔

محمد یوسف ٹینگ کشمیری زبان و ادب کے مایہ ناز محقق اور نقاد ہیں۔ انہوں نے بیسویں صدی کے آخری نصف میں ادبی اُفق پر نمودار ہو کر بہت جلد کم عمری میں ہی اپنے ادب فہمی کے رویّوں سے متاثر کرنا شروع کیا۔ وہ جب تنقید لکھتے ہیں تو لازماً اُردو تنقید کا پرتو اس میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یوں تو انہوں نے متعدد تنقیدی مضامین تحریر کیے ہیں لیکن باضابطہ طور پر ان کے یہاں کسی مخصوص تنقیدی نظریہ کی شناخت نہیں ہو پاتی ہے۔ کلچرل اکادمی کے مہتمم کی حیثیت سے انہوں نے وہاں سے شائع ہو رہی کتابوں کے مقدمے تحریر کر کے اپنی تنقیدی سوجھ بوجھ اور تخلیقی زبان کی صلابت کا وقتاً فوقتاً اظہار کیا ہے۔ انہوں نے اُردو تنقید کا کتنا اثر قبول کیا ہے؟ یا یوں کہہ سکتے ہیں کہ وہ کشمیری میں تنقید لکھتے وقت اُردو تنقید کو اپنے اوپر کس حد تک حاوی ہونے دیتے ہیں، اس کا اندازہ درج ذیل اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے:

> ’’اگر چہ یہ تذکرے شاعر کی سوانح سے متعلق مفصل یا مستند حالات فراہم نہیں کرتے، پھر بھی شاعر کا نام، اُس کے متعلق چند واقعات اور اُس کے اشعار کا نمونہ مل ہی جاتا ہے اور اگر تذکرہ نگار کہیں نواب مصطفیٰ خان شیفتہ جیسی صائب الرائے شخصیت ہو تو پھر نہ صرف تذکرے کا حق ادا ہو جاتا ہے بلکہ شستہ اور معیاری تنقید کے نمونے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مگر کشمیری زبان اس قسم کی روایت سے بھی محروم ہے۔‘‘ 7

ٹینگ نے جہاں اس اقتباس میں اُردو کی تنقیدی روایت سے مکمل آگہی کا عندیہ فراہم کیا ہے وہیں کشمیری تنقید کی بے بضاعتی کی طرف بھی اشارہ کرتے ہوئے اس پر اُردو کے اثرات کو نشان زد کیا ہے۔ایک دوسرے اقتباس میں لکھتے ہیں:

''وہ (آزاد) شعر کو اس کے سیاق وسباق سے زیادہ اُس کی انفرادی خوبیوں، اُس کے انہار، بندش، چستی اور فنّی محاسن کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں اور اسی لیے ان کی سخن سنجی مولانا شبلی جیسے کلاسیکی، اور مولانا حالی جیسے جدت پسند نقادوں کے ساتھ ساتھ بیک وقت ہم نوا ہو جاتی ہے۔''8

یہاں پر ٹینگ کی علمیت سے بھرپور نثر کے حوالے پیش کرنے کا بنیادی مقصد اُس اثر کو نمایاں کرنے کا ہے جس نے خود ٹینگ کی تنقید کو بامعنی اور جاندار بنایا ہے اور جو براہِ راست اُردو کے اثر خالی نہیں ہے۔

رتن لعل شانت کشمیری زبان وادب کے ایک معتبر اور ممتاز ادیب رہے ہیں۔انہوں نے کشمیری زبان میں جو تنقیدی مضامین سپردِ قلم کیے ہیں وہ جہاں اُن کے گہرے علمی ذوق وشوق اور منفرد تفکیری رویّوں کا پتہ دیتے ہیں وہیں اُردو تنقید سے ان کے فکری انسلاک کا بھی اشاریہ ہیں۔فکشن کی تنقید پر اُن کا مضمون ''افسانچ زبان تہ ہیئت'' ان کی فکشن فہمی پر دال ہے۔اس مضمون کے مطالعہ کے دوران شمس الرحمٰن فاروقی کے مضامین ''افسانے کی حمایت میں'' اور ''شعر، غیر شعر اور نثر'' کی یاد بار بار آتی ہے جو رتن لعل شانت پر فاروقی کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے۔شانت کے مضمون کا درج ذیل اقتباس ملاحظہ کریں: (ترجمہ)

''نظم کچھ کہنے کے بجائے اشارہ کرتی ہے۔نثر بھی اشارہ کرتی ہے لیکن وہ بہت کچھ کہتی بھی ہے۔.....اگر ہم نثر میں بات کرتے ہیں تو یہ نثر کی جملہ اصناف میں سے صنفِ افسانہ کے قریب ہوتی ہے کیوں کہ افسانے کی زبان کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کہتی بھی ہے اور اشارہ بھی کرتی ہے۔وہی جو ہم بولتے بولتے ہاتھوں اور پیروں سے کرتے رہتے ہیں۔اس دوہری ذمّہ داری کو نبھانے کے لیے افسانے میں الفاظ کا برتاؤ اور نشست وبرخاست اہم ہے''

شمس الرحمٰن فاروقی نے ''افسانے کی حمایت میں'' اور ''شعر، غیر شعر نثر'' میں افسانہ اور نظم کے درمیان موجود یکسانیت اور افتراقات کو نہایت ہی عالمانہ انداز و اسلوب میں سمجھانے کی کوشش کی ہے نیز فاروقی اپنے جس منفرد تجزیاتی انداز کے لیے مشہور ہیں وہ حقیقتاً متاثر کن ہے۔ مذکورہ اقتباس میں رتن لعل شانت نے نظم، نثر، افسانہ کے آپسی حدود اور امکانات پر فاروقی کے اثرات کے تحت ہی مباحث قائم کیے ہیں۔

کشمیری زبان میں کچھ ایسے ناقدین ہیں جو اُردو کے پیشہ ور اساتذہ ہیں اور جنھوں نے اُردو ادب میں مناسب طور اپنی ادبی شناخت قائم کر لی ہے۔ میری مراد پروفیسر محمد زمان آزردہ، پروفیسر مجید مضمر مرحوم، ڈاکٹر نذیر آزاد جیسے ادبا سے ہے جو اپنی تخلیقی توانائی اور اپنے تنقیدی مزاج و منہاج کا اظہار اُردو کے ساتھ ساتھ کشمیری زبان میں بھی کرتے آئے ہیں۔ انہوں نے کشمیری زبان میں جو تنقیدی خدمات انجام دیں وہ بہت دور تک اور دیر ان کا نام زندہ رکھنے کے لیے کافی ہیں۔ ان کے یہاں جو کشمیری تنقید ہے وہ اُردو کے ہی تنقیدی سرمایئے کا کشمیری روپ ہے جس سے کشمیری تنقید کے خدوخال ابھرنے میں مدد ملتی ہے۔ حامدی کاشمیری، بھی اسی قبیل کے ایک ذی شعور اور پختہ تنقیدی ذہن کے مالک نقاد ہیں۔ موصوف اُردو دنیا کا ایک معتبر اور مشہور نام ہیں۔ انہوں نے تاحال چار درجن سے زائد تحقیقی، تنقیدی اور تخلیقی نوعیت کی تصانیف اُردو دنیا کو تفویض کی ہیں۔ حامدی نے بیک وقت اپنی مادری زبان کشمیری میں بھی اپنے تخلیقی اور تنقیدی تحریروں سے ایک پوری نسل کو روشنی فراہم کی۔ یہ چوں کہ اُردو کے مستند نظریہ ساز نقاد ہیں اور ''اکتشافی تنقید'' کا نظریہ انہی کی تنقیدی بصیرت کا ترجمان ہے اسی لیے ان کی کشمیری تنقید پر براہِ راست اُردو کی گہری چھاپ کا اندازہ دور سے لگایا جا سکتا ہے۔ حامدی نے اپنی پیش کردہ تنقیدی تھیوری کو کشمیری میں متعارف کرنے کی بھرپور کوشش کی لیکن اس کی جانب تاحال کسی نے بھی اپنی توجہ مبذول نہیں کی۔ اس کے علاوہ انہوں نے دوسرے نئے تنقیدی نظریات کو کشمیری زبان میں متعارف کر کے اس زبان کے طلبہ اور دوسرے محبان کو تحفتاً تفویض کیے جن میں ''ساختیات: اکھ مطالعہ'' قابلِ ذکر ہے۔ حامدی کی کشمیری تنقید میں چوں کہ وہی اُردو لفظیات اور اصطلاحات ہیں جو ان کی اُردو تنقید میں سر چڑھ کر بولتی ہیں۔ یہاں پر ان کے ایک مضمون ''کاشر شاعری منز علامت نگاری'' سے یہ

اقتباس پیشِ خدمت ہے:

''کاشرِ شاعری منز چھِ علامت نگاری ہندس ورتاوس متعلق اکھ رائے یہ زِ کاشر چھُ زانتھ مانتھ پننین خیالن تہ تجربن علامتی جامہ ولان۔ چنانچہ واریاہ شاعر چھِ واریاہن جاین امِ قسمچ شعوری کوشش کران۔ علامہ اقبال سنز شعوری طور شاہین ہشہِ علامژ ورتاونہِ چھیہِ امچ مثال۔ شاعر و علاوہ چھِ کینژ ونقاد و تہ یہ کتھ ونمژ زِ شاعر چھِ سوچتھ سمجھتھ علامژ ژاران تہ پننس کلامس منز شعوری طور ورتاوان۔''9

اس اقتباس پر اِجمالی نظر دوڑانے کے بعد ہی حامدی کاشمیری کی استعمال شدہ اُردو لفظیات اور اصطلاحات بار بار آنکھوں کے سامنے پھرتی رہتی ہیں اور یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ شاید اُن کی کوئی اُردو تحریر زیر مطالعہ ہے۔اس شدید اثر کے بعد یہ کہنے کی گنجائش ہی باقی نہیں رہتی کہ اُن کی کشمیری تنقیدوں پر اُردو تنقید کا کتنا اور کیسا اثر ہے۔

کشمیری زبان کے مایہ ناز اور وحید العصر شاعر و نقاد پروفیسر رحمٰن راہی کا ذکر اس باب کے ذیل میں غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ راہیؔ بنیادی طور پر کشمیری زبان و ادب کے ایسے دلدادہ اور خادم ہیں جنہوں نے نثر اور نظم کی بیشتر اصناف میں اپنی تخلیقی توانائی کا بھر پور مظاہرہ کر کے کشمیری ادب کے دامن پر سلماں ستارے ٹانکنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔''کہوٹ'' اور دوسری تحریروں سے اُن کے تنقیدی رویّوں کا شناخت نامہ تیار کیا جا سکتا ہے گو کہ وہ کسی مخصوص دبستان کے تحت تنقیدی خدمات انجام نہیں دے رہے ہیں تاہم اُردو کے اہم ناقدین جیسے شمس الرحمٰن فاروقی، آلِ احمد سرور وغیرہ کے اثرات ان کے یہاں کہیں عیاں تو کہیں نہاں نظر آتے ہیں۔ راہیؔ اُردو کے ساتھ ساتھ انگریزی اور فارسی زبانوں کے ادبی میلانات اور رجحانات سے ایک بالغ نظر اور نکتہ فہم نقاد کی طرح واقفیت رکھتے ہیں اور ان زبانوں میں سے اُردو تنقید کا انہوں نے بھر پور مطالعہ کر کے اس سے اپنے پختہ تنقیدی شعور کی تعمیر و تشکیل کی ہے۔''کہوٹ'' اُن کے تنقیدی مضامین کا وہ خوبصورت گلدستہ ہے جس میں اُردو کے مختلف اور متنوع تنقیدی رویّوں اور میلانات کی لیل و نہار کا مشاہدہ بہ طرزِ احسن کیا جا سکتا ہے۔ آلِ احمد سرور نے نظریاتی تنقید کی

شیرازہ بندی کرتے ہوئے جن نکات پر اپنے خیالات کی بساط قائم کی تھی، اُن کی دھوپ چھاؤں کا احساس راہی کے مندرجہ ذیل اقتباس میں یقینی طور پر کیا جا سکتا ہے: ترجمہ

''تنقیدی معاملوں پر غور وخوض کرنے کے دوران بعض اوقات ہمیں اس سوال کا سامنا کرنا پڑتا ہے کہ تنقید کیا ہے؟ تنقید عربی زبان کا لفظ ہے اور لغت کے اعتبار سے اس کے معنی جائزہ لینا یا کسی چیز کو پرکھنا ہیں۔ اس کے اصطلاحی معانی ومفاہیم کے تعلق سے اتفاقِ رائے کا فقدان ہے۔ مختلف قسم کی آرا پر ارتکازِ فکر کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ اختلاف بنیادی طور پر تنقید کے تفاعل کی وجہ سے قائم ہوتا ہے۔''10

راہی کے اس اقتباس کے ذریعے ہم کشمیری تنقید کے نمایاں خدوخال کو واضح انداز میں محسوس کر سکتے ہیں جو اُردو تنقید کے منت پذیر ہیں۔ کشمیری تنقید پر اُردو تنقید کی اثر پذیری کی وضاحت مذکورہ بالا اقتباسات سے بجا طور پر ہو رہی ہے لیکن کشمیری زبان کے کچھ ادبا کے لیے اُردو تنقید ہر اعتبار سے بنیادی درجہ کا حکم رکھتی ہے۔ وہ اپنی تحریروں اُردو تنقید کے مباحث کو اس بے تکلفی کے ساتھ روا رکھتے ہیں کہ قاری کو ٹھہر کر سوچنا پڑتا ہے کہ وہ کشمیری تنقید کا مطالعہ کر رہا ہے یا اُردو کے تنقیدی مباحث سے مصافحہ میں مصروف ہے۔ اس دعویٰ کی دلیل کے طور پر معروف کشمیری ادیب فاروق نازکی کا مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ فرمائیں جس میں وہ مشرقی شعریات اور مغربی تصورِ نقد پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ: (کشمیری سے ترجمہ)

''شعری جمالیات مشرق اور مغرب کے درمیان ایک زبردست موضوع رہا ہے جس پر بہت سارے ناموروں نے مباحث قائم کیے۔ مشرقی شعریات کی جمالیات کو نیاز فتح پوری اور عبدالرحمان بجنوری جیسے ناقدین اور مہدی افادی جیسے انشاپردازوں نے مغرب سے ذرا ہٹ کر جاننے اور پہچاننے کی کوشش کی ہے مگر اکثر ناقدین اس کا مغربی اندازِ فکر برتنے پر مُصر ہیں تاکہ وہ عالمی ادب کے پہلو بہ پہلو اپنی بساط قائم کر سکیں اور اسی لیے لگ بھگ ہر نقاد کو مثالیں درآمد کرنا پڑتی ہیں۔''11

اس اقتباس سے دو باتیں صاف طور پر مترشح ہوتی ہیں اول یہ کہ کشمیری زبان کے ادیب اُردو زبان اور ادب کے ساتھ اس حد تک موانست رکھتے ہیں کہ انھیں حوالہ دیتے وقت اُردو اور کشمیری ادب کا افتراق ملحوظ نہیں رہتا، دوم یہ کہ کشمیری زبان میں ابھی نظریاتی تنقید یا یوں کہیں کہ تنقیدی نظریہ سازی کا کام شروع ہی نہیں گیا ہے اس لیے کشمیری ادیب ہر اعتبار سے اُردو تنقید کے دست نگر معلوم ہوتے ہیں۔ فاروق نازکی کے مذکورہ اقتباس سے قارئین کرام بخوبی سمجھ سکتے ہیں کہ کشمیری ادیب جب مشرقی تنقید، جمالیات یا مغربی تنقید پر قلم اٹھاتا ہے تو وہ ہر قدم پر خود کو اُردو کے حصار میں محسوس کرتا ہے۔ بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی بلکہ کشمیری زبان کی تنقید پر اُردو تنقید کی اثر پذیری کا عمل دیر تک اور دور تک جاری رہے گا۔

اُردو کا موجودہ تنقیدی منظر نامہ مابعد جدید تھیوری کا منت پذیر ہے لیکن اُردو میں ہی ناقدین کا ایک طبقہ اس تنقیدی کلامیہ سے متعلق اپنی ناپسندیدگی کا بار بار مظاہرہ کر رہا ہے جس سے ادب شناسی کے نئے انداز و آثار ماند پڑ رہے ہیں۔ اس صورت حال کا سامنا کشمیری تنقید کو بھی ہے بلکہ اُس سے زیادہ ہی۔ اُردو ہی کی طرح کشمیری کے ایک نقاد نے نئے تنقیدی نظریات کے حوالے سے اپنے تحفظات کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے: ترجمہ

> '' اصل مسئلہ جو ہمیں درپیش ہے وہ یہ ہے کہ اس فکر و نظر کے متعلق ہمارا کیا موقف ہے؟ سب سے پہلے ہمیں خود سے کچھ سوالات پوچھنے ہیں۔ کیا ہمارا ان تصورات پر ایمان ہے جو پس ساختیات اور پس جدیدیت میں بنیاد کا کام کرتے ہیں؟ کیا ہمارا ابھی اس بات پر ایقان ہے کہ وجود بے مرکز ہے اور نتیجے کے طور پر کسی متن کا کوئی معنی ہی نہیں ہے؟ اور یہ کہ معنی کے ہونے کا تصور ہی بے معنی ہے؟ کیا ہم بھی یہ مانتے ہیں کہ کوئی شخص بحیثیتِ تخلیق کار، اُس کا کوئی وجود ہی نہیں ہے۔؟ کیا ہم بھی اس بات کو مانتے ہیں کہ ہم زبان کو نہیں بلکہ زبان ہم کو استعمال کرتی ہے؟''12

یہ اور اس طرح کے اور بھی کئی سوالات فی زمانہ اُردو اور کشمیری کے طلبہ اور اساتذہ کے سامنے موجود ہیں جن سے معاملہ کیے بغیر ہم اکیسویں صدی میں ادب فہمی کے تقاضوں سے عہدہ برآ

نہیں ہو سکتے۔ حالاں کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کو پروفیسر محمد زماں آزردہ نے نہایت ہی علمی وقار اور ذمہ داری کے ساتھ کشمیری زبان میں ترجمہ کیا ہے جو بذاتِ خود کشمیری تنقید کے باب میں ایک تاریخی قدم ہے لیکن اس کے باوجود بھی سکوت کا طلسم ٹوٹتا ہوا نظر نہیں آتا۔ اُردو اور کشمیری زبانوں کی تنقید میں اِن بنیادی سوالات کی یکسانیت ان دونوں زبانوں کے ادب میں مغائرت کے بجائے مماثلت کی فضا ہموار کیے ہوئے ہے اور جس سے اُردو تنقید کے کشمیری تنقید پر اثر و نفوذ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ کشمیری تنقید میں برتی جا رہی اصطلاحات اور لفظیات سے ان اثرات کو صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔

گزشتہ سطور میں کشمیری زبان کے ناقدین کے جو اقتباسات پیش کیے گئے ہیں اور ان کے متعلق جو گفتگو ہوئی ہے اُس سے یقیناً اُردو تنقید کا کشمیری تنقید پر اثرات کا مکمل خاکہ سامنے نہیں آتا کیوں کہ مقالے کے احتیاجات کو ملحوظ رکھتے ہوئے راقم الحروف نے صرف چند ایک ناقدین تک ہی میرا جائزہ محدود رکھا ہے البتہ اس مقالے کے مندرجات سے میرا مدعا کسی حد تک واضح ہو چکا ہوگا۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ کشمیری تنقید ابھی پالنے میں ہی غوں غاں کر رہی ہے جسے حالؔی، شبلی، احتشام حسین، آلِ احمد سرور، شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ جیسے بالغ نظر ناقدین کا انتظار ہے تاکہ وہ بطورِ صنف اپنے وجود کو منوا سکے۔ کشمیری زبان میں صنفِ تنقید کن وجوہات کی بنیاد پر اپنے تشخص کو منوانے میں ناکام ہے ان کا غیر جانبدارانہ طور پر جائزہ لینا ہوگا۔ خلاصۂ بحث یہ کہ اُردو کے گہرے اثرات کے باوجود مجموعی طور پر اس میں بہت خلا محسوس ہو رہا ہے جس کو پُر کرنے کے لیے مستقبل کی ادبی نسل کی شیرازہ بندی آج ہی کرنی ہوگی۔

حوالہ جات اور حواشی

1. کاشر تنقیدک صورتِ حال از ڈاکٹر شفیع سنبھلی، انہار، مشرقی جمالیات نمبر، شعبہ کشمیری، کشمیر یونیورسٹی، 1997ء، ص۔ 177-174
2. علامہ شبلی بھی کشمیر آئے تھے اور اُن کی کتابیں یہاں کافی مقبول تھیں۔ ماخوذ از مقدمہ علی جواد زیدی، کشمیری زبان اور شاعری، جلد دوم، ص۔ 122

3. دیباچہ از محمد یوسف ٹینگ، مشمولہ کشمیری زبان اور شاعری، عبدالاحد آزاد، کلچرل اکادمی، سرینگر، جلد دوم، طبع ثانی 1993ء، ص۔27

4. ایضاً۔ص۔28

5. عبدالاحد آزاد، کشمیری زبان اور شاعری، جلد سوم۔ص۔338

6. انہار، مشرقی جمالیات نمبر، شعبہ کشمیری، کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل سرینگر، 1997ء، ص۔23

7. ماخوذ از دیباچہ، کشمیری زبان اور شاعری، جلد دوم، عبدالاحد آزاد، کلچرل اکادمی، سرینگر، ص۔22

8. دیباچہ، از ٹینگ، کشمیری زبان اور شاعری، جلد اول، ص۔8

9. حامدی کاشمیری، تناظر تہ تجربہ، شعبہ کشمیری، کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، کشمیر، 2007ء، ص۔111

10. رحمٰن راہی، (تنقید: امک معنی تہ مقصد) کہوٹ، وژار ناگ، سری نگر، 1979ء، ص۔29

11. فاروق نازکی ''زول دتھ سدرس اور کھتہ لعل'' مشمولہ ''زول دتھ سدرس'' از عادل محی الدین، الحیات پرنٹو گرافرس، لال چوک سری نگر، 2015، ص۔12

12. شفیع شوق، جدیدیت اور پس جدیدیت، بازیافت، شعبہ اُردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل، 2006ء، ص۔76

کتابیات

1.	کہوٹ	رحمٰن راہی
2.	کشمیری زبان اور شاعری	عبدالاحد آزاد
3.	شیرازہ	کلچرل اکادمی
4.	تحسین وتقلیب	حامدی کاشمیری
5.	کشمیری زبان کا سرمایۂ الفاظ	نذیر احمد ملک

ڈاکٹر الطاف انجم، نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر میں اسسٹنٹ پروفیسر اُردو ہیں۔

ADAB-O-SAQAFAT, A Research & Refereed Journal (ISSN-2455-0248) September 2017, P:272-296
Dr. Mohd. Mustamir, Urdu Ghazal mein Hindustani anasir (1980 ke baad)

محمد مستمر

اُردو غزل میں ہندوستانی عناصر (1980ء کے بعد)

جب بات اردو اب میں ہندوستانی عناصر، پہلوؤں، اور جھلکیوں کی ہوتی ہے تو اس میں مبالغہ نہیں کہ اردو زبان وادب ہندوستانی عناصر سے لبریز ہے بلکہ جس زبان کا خمیر ہی مشترکہ تہذیب کی پیداوار سے اُٹھا ہو، جس کا جنم ہی گنگا جمنا کی گود میں ہوا ہو، جس کی آبیاری مختلف، قوموں، مذاہب، سنتوں اور درویشوں نے مل کر کی ہو تو بھلا یہ کیسے ممکن ہوسکتا ہے کہ اس زبان میں ہندوستانی عناصر کی کارفرمائی نہ ہو۔ اس زبان کو گنگا جمنی تہذیب کی پیداوار ایسے ہی نہیں کہا جاتا ہے۔ امیر خسرو، کبیر، نظیر اکبرآبادی سے لے کر اقبال، فیض جوش، احسان دانش وغیرہ سے ہوتا ہوا یہ سلسلہ دورِ حاضر تک جاری وساری ہے۔ اردو ادب کے لہلہاتے ہوئے باغ کو آل احمد سرور کے اس اقتباس سے بخوبی سمجھا جاسکتا ہے جو اُن کی مشہور کتاب 'تنقیدی اشارے' سے ماخوذ ہے:

> ''اردو ادب کا لہلہاتا ہوا باغ تنہا ایک باغبان کی محنت کا ثمرہ نہیں ہے اس کی آبیاری، مختلف جماعتوں مذاہب اور ممالک نے مل کر کی ہے۔ اس کی تعمیر میں بہتوں نے اپنا خون پسینہ ایک کیا ہے۔ فقیروں اور درویشوں نے اس پر برکت کا ہاتھ رکھا ہے۔'' 1

(مشمولہ: نئے تنقیدی زاویے: ڈاکٹر خوشحال زیدی، ناشر: ادارہ بزمِ خضرِ راہ، غفار منزل، جامعہ نگر، نئی دہلی-25، صفحہ نمبر: 433)

یہ بات بغیر شک وشبہ کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ اردو زبان وادب کا دامن اس قدر وسیع اور کشادہ ہے کہ اس نے ہندوستان کی مٹی کی بو باس، رہن سہن، رسم ورواج اور یہاں کے

سنسکاروں اور اقدار کو اپنے اندر اس طرح جذب کر لیا ہے کہ اس کی خوب صورتی، دلکشی، حلاوت اور رعنائی میں صرف اضافہ ہی نہیں ہوا ہے بلکہ یہ ایک دُلہن کی مانند سج دھج گئی ہے۔ انہی امور کے ساتھ یہ بات بھی وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ جس طرح اس کا مزاج رواداری اور سیکولر ذہن کا حامل ہے یہ وصف ہندوستان کی کسی دوسری زبان میں دکھائی نہیں دیتا ہے۔ اردو زبان میں کسی ایک مخصوص مسلک یا ذہنیت نے جگہ نہیں پائی ہے بلکہ اس میں ہولی دیوالی، بسنت رُت، عید، کرسمس ڈے، لوہڑی وغیرہ سبھی تہواروں کا ذکر ملتا ہے۔ اسی کے ساتھ مہادیو جی، کرشن، رام چندر، گوتم بدھ، مہاویر سوامی، گورونانک دیو، سوامی رام تیرتھ، رام کرشن پرم ہنس، راجا رام موہن رائے، وغیرہ مہاپرشوں کا اردو شاعروں نے خوب ذکر کیا ہے اور ان کے اخلاق و کردار کو بہت جامعیت و معنویت کے ساتھ واضح کیا ہے۔ نظیر اکبر آبادی تو گنگا جمنی تہذیب کے علمبردار ہی نہیں بلکہ ہندوستانی عناصر و پہلو ان کی شاعری میں ایک طاقتور جذبہ کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔ اسی ضمن میں ہندوستان کی جنگِ آزادی میں جن ہندو مجاہدین نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اُن حضرات کو بھی اردو شاعروں نے منظوم خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔ خواہ وہ گاندھی ہوں یا نہرو، سبھاش چندر بوس ہوں یا چندر شیکھر آزاد، بھگت سنگھ ہوں یا راج گورو، لکشمی بائی ہوں یا اندرا گاندھی۔ ایک نہیں بے شمار شاعروں نے ان کے کارناموں کا بکھان کیا ہے۔

اگر چہ غزل کا خمیر اور بنیادی محور عشق و محبت ہے مگر جیسا کہ اس کا دائرہ محدود نہیں رہا اور یہ ہر طرح کے موضوعات کو سمونے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ کائناتِ غزل کا جب ہم مطالعہ کرتے ہیں تو اس وصف سے غزل کا دامن خالی نہیں ہے۔ ہمارے غزل گو حضرات نے غزل کے دامن میں وہ بیل بوٹے منقش کیے ہیں جن کا تعلق ہندوستانیت سے ہے، ہندوستانی تہذیب و ثقافت سے ہے، اُس عشق و محبت سے ہے جس کی جڑیں ہندوستان کی مٹی میں دھنسی ہوئی ہیں۔ جہاں لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد کے ساتھ ہیر رانجھا اور سوہنی مہیوال کا ذکر ہوتا ہے۔ مریم کے ساتھ سیتا کی عفت کی بھی دُہائی دی جاتی ہے۔ سلمہ عذرا کے ساتھ رادھا اور گوپیوں کی شوخ اداؤں کا کو بھی قلم زد کیا جاتا ہے۔ حسرت موہانی تو اپنی غزلوں میں قدم قدم پر ہندوستانی عناصر کا ذکر پوری تابانی کے ساتھ کرتے ہیں۔ بانگِ درا، بانگِ ناقوسِ برہمن اور موذن کی اذان، واہے گورو کی گردان

کلیسا کی پریئر کو بھلا کیسے الگ کیا جا سکتا ہے؟ غزل میں یہ سب جھلکیاں ایک محور پر آ کر مرتکز ہوگئی ہیں نیز ہندوستانی عناصر و پہلوؤں کا مدغم ، اِنطباق و اِنضباط اور ہم آہنگی گنگا جمنی تہذیب کی اختراع کرتی ہے۔ یہاں پر کعبہ و کاشی ، مندر و مسجد ، شوالہ و خانقاہ ، شیخ و برہمن ایک ساتھ کھڑے دکھائی دیتے ہیں اور ان کے اِلحاق و اِطلاق سے ایسی فضا جنم لیتی ہے جس کے ڈانڈے تصوف تک جا ملتے ہیں ، حقیقت و معرفت کے چشمے پھوٹتے ہیں اور اخوت و بھائی چارے کی جڑیں مضبوط ہوتی ہیں۔ مذہب و ملت کی تفریق کا امتیاز ختم ہوتا ہے اور لوگ مکھیہ دھارا میں ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ مکھیہ دھارا سے میری مراد وہی ہے جو کام میاں میرؔ نے سورن مندر کی بنیاد رکھ کر کیا تھا۔ گورو نانک کے حلقۂ تلمیذ میں شامل ہو کر مردانہ نے محبت کی جوت جلائی تھی۔ رسکھان نے کرشن کی بھکتی کو دل میں اُتار کر کیا تھا۔ عبدالرحیم خانِ خاناں نے جس پریم رس کا سنگِ بنیاد رکھا تھا۔ یہ وہی اردو زبان ہے جس کے کینوس پر ایسے پیکر متشکل کئے جاتے ہیں جہاں پر رادھا کے مدھر گیت کی تان اور کرشن کی بانسری ، رام کے حسنِ اخلاق اور راکھی کے اٹوٹ بندھن ، ساون کی مستیوں ، پپیہے کی پیہہ ، مور کی پیکوں کی آواز قاری کے کانوں میں رس گھولتی ہے لہٰذا قاری ان متشکل پیکروں سے مہیج (Stimulus) وصول کرتا ہے اور اس کے میکانکی آخذات (Mechanical Receptors) متأثر ہوتے ہیں۔

جیسا کہ اردو ادب مختلف ادوار سے گزرتا ہوا آج اکیسویں صدی کا سفر کر رہا ہے اور یہ مختلف تحریکات و رجحانات و میلانات سے بھی متأثر ہوتا رہا ہے جیسے رومانی دور ، ترقی پسند ، جدیدیت اور مابعد جدیدیت وغیرہ۔ یہ بات صرف اردو ادب پر ہی نافذ نہیں ہوتی بلکہ دنیا کے ہر ادب پر لاگو ہوتی ہے کہ جیسے جیسے زمانہ دگرگوں ہوتا ہے ، کروٹیں لیتا ہے ، ایک تہذیب دوسری تہذیب کو متأثر کرتی ہے ، نئے رجحانات جنم لیتے ہیں ، نئی ایجادات ہوتی ہیں ، نئی چیزیں وجود میں آتی ہیں تو ادب بھی کروٹ لیتا ہے ، متأثر ہوتا ہے ، لباسِ نو اختیار کرتا ہے اور لباسِ کہن اُتار دیتا ہے ، نئے تقاضوں اور پیمانوں سے آنکھ ملاتا ہے ، ہم آہنگی و مطابقت پیدا کرتا ہے اور پھر نئے روپ کے ساتھ عوام سے روبرو ہوتا ہے۔ جب ہم غزل کے منظرنامے پر نظر ڈالتے ہیں تو اس نے بھی حیرت انگیز نشیب و فراز سے ہوتے ہوئے اپنا سفر طے کیا ہے۔ 1980ء کے بعد کا زمانہ غزل کے

لئے بڑا اہم رہا ہے اور اب اکیسویں صدی تک آتے آتے صرف اس کی ساخت میں ہی تبدیلی نہیں آئی بلکہ اس کے موضوعات اور اسلوب میں بھی فرق آیا ہے۔ آج ہمارے سامنے بہت سے مسائل ہیں، پوری دنیا عالمی گاؤں میں بدل چکی ہے۔ اکیسویں صدی سائنس اور تکنیکی دور کی صدی ہے، صارفیت کی صدی ہے۔ جہاں سنسکاروں اور قدروں کا زوال روز بروز ہو رہا ہے، مادیت پرستی اپنے پیر پسار رہی ہے، رشتوں میں شکست و ریخت کا سلسلہ جاری ہے اس کے باوجود ہمارے فنکار اپنی غزلوں میں ہندوستانیت اور اس سے وابستہ لوازمات کا ذکر کر رہے ہیں۔ حالانکہ جیسے ادب کا منظر نامہ بدلا ہے تو موضوعات بھی تبدیل ہوئے ہیں۔ اب ہمارے غزل گو حضرات شیخ و برہمن، کاشی و کعبہ، مندر و مسجد، بتکدہ و حرم اور ان سے پیدا ہونے والے وہ عناصر جس سے مشترکہ تہذیب ابھر کر سامنے آتی ہے، کا ذکر بہت کم کر رہے ہیں۔ اب میں یہاں اُن غزل گو حضرات کا ذکر کروں گا جو 1980 کے بعد غزل کے اُفق پر نمودار ہوئے اور 2000 تک آتے آتے اپنی شناخت بنا چکے ہیں اور دوسرے وہ حضرات ہیں جو 2000 کے بعد اپنی پہچان بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ میں یہاں یہ ذکر بھی لابدی امر سمجھتا ہوں کہ ہندوستان سے اب گاؤں کا وجود ختم ہوتا جا رہا ہے۔ جن چیزوں سے گاؤں کی پہچان ہوا کرتی تھی وہ آہستہ آہستہ معدوم ہوتی جا رہی ہیں۔ لوگ کثیر تعداد میں گاؤں سے شہر کی طرف ہجرت کر رہے ہیں اور تکنیکی دور کی وجہ سے گاؤں کے نقشے بھی تبدیل ہو رہے ہیں۔ جس کو ہمارے غزل گویوں نے شدت سے محسوس کیا اور وہ ہجرت کا درد غزل کے دامن پر اپنے اپنے اسلوب میں مرتسم کر رہے ہیں۔

سن اسّی کے بعد جن غزل گو حضرات نے اپنی شناخت قائم کی ہے اُن کی ایک طویل فہرست ہے۔ یہاں سب کا ذکر کرنا ممکن نہیں اور پھر اپنا پنا انتخاب بھی ہوتا ہے ضروری نہیں کہ وہ سب کو پسند بھی آئے۔ مَیں یہاں اُن شعرا کا ذکر کروں گا جن کے مجموعے سن اسّی کے بعد منظرِ عام پر آئے اور جن کے یہاں ہندوستانی عناصر پائے جاتے ہیں۔ جن غزل گویوں نے سب سے زیادہ اپنے اشعار میں ہندوستانی جھلکیوں کو پیش کیا ہے اُن میں بالخصوص نیاز جیراجپوری، شرافت حسین شرافتؔ، انیس انصاری، قمر کہکشانی اور سراج گلاؤٹھوی شمولیت کے حامل ہیں۔ بلکہ اِن حضرات نے گیت غزلیں بھی لکھی ہیں اور بہت سی غزلوں کے اشعار میں گیت کے بول کا بھی لطف آتا ہے

کیوں کہ گیت کی جو زمین ہوتی ہے وہ خالص ہندوستانی ہوتی ہے۔ جس میں ہندوستانی کلچر، بودو باش، رہن سہن، رسم ورواج وغیرہ اعمال وافعال اور حرکات وسکنات کو جگہ دی جاتی ہے۔ گاؤں کے نقشے کو خاص طور پر ابھارا جاتا ہے کیوں کہ اصل ہندوستان تو گاؤوں میں ہی بستا ہے۔

نیاز جیراجپوری 1979ء سے برابر لکھ رہے ہیں۔ ان کی پہلی غزل 'روشن ادب' میں 1979ئمیں قارئین سے روبرو ہوئی تھی۔ 1994ء میں موصوف کی نظموں اور گیتوں کا مجموعہ منظرِ عام پر آیا مگر افسوس آج تک وہ اپنی غزلوں کا مجموعہ 'کچھ تو مجبوریاں رہی ہوں گی' کے مصداق منظرِ عام پر نہ لا سکے۔ موصوف اب تک دوسو سے زائد غزلیں لکھ چکے ہیں۔ نیاز جیراجپوری کی غزلوں کا وصفِ خاص یہ ہے کہ وہ خالص ہندوستانی رنگ میں ہوتی ہیں۔ انھوں نے اپنی غزلوں کی بساط ہندوستانیت پر رکھی ہے۔ ان کی غزلوں کا خمیر ہندوستان کی مٹی سے اٹھا ہے۔ جب ہم اسّی کے بعد کے منظر نامہ پر نظر ڈالتے ہیں تو نیاز جیراجپوری ہی ایک ایسا واحد فنکار نظر آتا ہے جس نے اپنے غزلوں میں وہ موضوعات استعمال کیے ہیں جو خالص ہندوستانی عناصر کے غماز ہیں۔ غزل کا ایک دو شعر نہیں بلکہ پوری کی پوری غزل ہندوستانی رنگ میں رنگی ہوئی ملے گی۔ وہ بات چاہے عشق ومحبت کی کرتے ہوں یا دوسرے موضوعات کی، ہندوستانی وصف ان کے یہاں پوری تابانی کے ساتھ پایا جاتا ہے۔ انھوں نے غزلوں کے ساتھ گیت غزلیں بھی لکھی ہیں۔ اُن کی غزلوں کو پڑھ کر قاری کے ذہن پر وہ نقشہ مرتسم ہوتا چلا جاتا ہے جو ہندوستان گاؤوں میں بستا ہے۔ مختلف قسم کے پیکر آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ نیاز جیراجپوری نے لفظوں کے ذریعہ صفحۂ کاغذ پر گاؤوں کی تصویریں منعکس کردی ہیں جو قاری کی بصری تحسیس (Visual Sensation) کے ساتھ سمعی تحسیس (Auditory Sensation) کو بھی متاثر کرتی ہیں۔ پہلے آپ گیت غزل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

جینا کہتے ہیں کس کو بتا دو مجھے
پیار کی اس ندی میں بہا دو مجھے
آؤ مجھ کو سلاؤ اے پروائیو!
جب وہ آ جائیں تب تم جگا دو مجھے

لے آئے سندیس نہ جانے کونسا جھونکا پی کا
ساری ساری رینا جاگوں کھول کے پٹ کھڑکی کا
گُم صُم بیٹھی تنہا پہروں اکثر مَیں یہ سوچوں
گھر آئیں پر دیسی میرے دیا جلاؤں گھی کا

نیاز صاحب کا فنی کمال یہی ہے کہ وہ ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن میں خالص ہندوستانیت گھلی ہوتی ہے ۔ ہندوستانی محاورے پیوست ہوتے ہیں ، ہندوستانی کہاوتیں شامل ہوتی ہیں ۔ وہ ساجن ، ہولی عید، چٹھی ، اگنی ، چولھا ، چندا، پیا ، درپن، کویل ، سیپ ، سمندر، مور، پپیہا، ہل پاٹا، کھیت کسان ، پگڑی ، چونّی ، کجری ، گوری ، مرلی ، کرشن ، رادھا، نومن تیل ، چوڑی کنگن، پیتم ہرجائی ، ریت پریت ، میت گیت وغیرہ بے شمار ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن سے ایک ایسی فضا کا جنم ہوتا ہے جو ہمیں ہندوستان کی سیر کراتی ہے اور اندر دھنش کے ست رنگی رنگوں کا احساس ہی نہیں بلکہ درشن بھی ہوتا ہے ۔ نیاز صاحب کی کائناتِ غزل میں درحقیقت ایک ہندوستانی وژن ہے ایسا وژن جس میں جمالیاتی حس بھی ہے، رومانی فضا بھی ہے، نفسیاتی رویے بھی ہیں ، مچلتے ہوئے جذبات بھی ہیں ، جڑوں کی بات بھی ہے ، مٹی کی بو باس بھی ہے ، دیش بھکتی بھی ہے اور ساتھ میں مقصدیت کا پہلو بھی پوشیدہ ہے ۔ طوالت میں نہ جاتے ہوئے ہم یہاں غزل کے چند شعروں پر ہی اکتفا کریں گے :

خون پسینہ بہت بہائے اور کمائے کم سے کم
ہو کے بہت مجبور کسان اب چھوڑ رہا ہل پاٹا ہے
اپنے بچپن کا مجھے گاؤں نظر آ جائے
کاش! لڑکی کوئی گاتی ہوئی کجری مل جائے
آس کا کچا گھڑا توڑ کے لوٹ آتی ہے
روز جو پیاس ملن کے لئے پنگھٹ جائے
چاند اکیلا چوبارے میں گم صُم کھویا کھویا سا
دیکھ رہا ہے راہ نہ جانے کس پیتم ہرجائی کی

ذہن و دل کو تازگی دیتی ہیں، آنکھوں کو چمک
کھیت میں رقصاں سنہری بالیاں اور چاندنی
میرے ہونٹوں پر دعا کے پھول کھلتے ہیں نیازؔ
جب بھی دیکھوں آرتی کی تھالیاں اور چاندنی

انیس انصاری نظم بھی لکھتے ہیں اور اور غزل میں بھی اپنی فنکاری کے جلوے دکھاتے ہیں۔ انیس انصاری کی کائناتِ غزل میں ایسے بہت سے اشعار مل جاتے ہیں جن میں خاص طور پر ہندوستانی تہذیب و ثقافت کو اہباط کیا گیا ہے۔ 'جنگ اور محبت کے درمیان' مجموعہ 1986ئمیں زیورِطبع سے آراستہ ہوا۔ جس میں آٹھ شعرا ایسے پائے جاتے ہیں جو ہندوستانی رنگ میں رچے بسے ہیں۔ اسی طرح 'زندگی وصل' مجموعہ (1997ء) میں بارہ اشعار، 'درد ابھی محفوظ نہیں' مجموعہ (2008ء) میں دس اشعار اور 'ادھوری حکایت' مجموعہ (2012ء) میں گیارہ شعر شامل ہیں۔ ان اکتالیس اشعار میں انیس انصاری ایسے الفاظ کا تفحص کرتے ہیں جو گنگا جمنی تہذیب کے پروردہ ہیں جن کے بین السطور میں ہندوستانی جڑیں پیوست ہیں۔ انیس انصاری اپنی غزلوں میں گھاٹے کا سودا، ٹیپو، ظفر، ہیر رانجھا، کچے گھڑے، برگد، نگری، موکش، گوتم، جوگی، مٹی کی مورت، کعبہ و کاشی، گیانی جی، پنڈت، اناالحق، نیل گائے، صوفی، سرمد، پٹاخے، پھلجھڑی، دھنک، کوّے، گدھ، مسجد، صنم خانے، کومل نینا، من کا جوگ، کویل کی صدا، ہولی، میرا، جمنا، مانجھی، رام کہانی وغیرہ الفاظ برتتے ہیں۔ ان الفاظ کے ذریعہ انیس انصاری نے دیومالائی عناصر کو بھی اجاگر کیا ہے اور تلمیحات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ ان کی غزلوں میں محبت کی بھی کارفرمائی ہوتی ہے، جڑوں کی بھی بات ہوتی ہے اور متذکرہ الفاظ کو بطور استعارہ بھی استعمال کرتے ہیں اور یہ استعاراتی عمل ہندوستان کے اس منظر نامہ سے وابستہ ہوتا ہے جس میں سیاسی، سماجی، معاشرتی، نفسیاتی اور کبھی کبھی دبے دبے جنسی رویے بھی تحلیل ہوتے ہیں۔ اشعار میں بصری، سماعی، شامی اور لمسی پیکر قاری کو حظ و انبساط کا بھی احساس کراتے ہیں اور بعض اوقات آنے والے خطرات کی بھی نشاندہی کراتے ہیں نیز کبھی کبھی حقیقت و معرفت سے بھی آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ چند اشعار بطور نمونہ:

بدل کے بھیس وہ ملتی ہے مجھ سے شہر بہ شہر

کبھی غزالہ، کبھی رشمی اور کویتا ہے
اس کی آواز میں شامل تھی ہنسی رادھا کی
رنگ ہولی کے اُڑا تی تھی ادا ایسی تھی
حسن ایسا تھا کہ جمنا میں دھلی ہو رادھا
درد میرؔا کا جگاتی تھی وفا ایسی تھی
اُس کی رام کہانی سن کر میری آنکھیں کیوں چھلکیں
کچے گھڑے سے تیر پڑو، دریا کے پار آ جاؤ گے
کس نے کہا تھا گھر پھونک کے صحرا میں تم جا نکلو
جوگی جیسی عزت ہوگی جب تم خاک اڑاؤ گے
موسمِ وصل کی دیتا ہوں بشارت تم کو
آم کے باغ میں کویل کی صدا ہو جیسے

'دردِ جگر' جگر جالندھری کا مجموعہ ہے جو 1990 میں منظرِ عام پر آیا۔ اس مجموعہ میں صرف چار اشعار پائے جاتے ہیں جو ہندوستانی پہلوؤں سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ اپنے اشعار میں نانک و گوتم کو بطور محبت پیش کرتے ہیں۔ آپسی تفریق پر قدغن لگاتے ہیں، فیاضی و سخاوت کی بات کرتے ہیں اور پیار و اخوت کا پیغام دیتے ہیں۔ اشعار ملاحظہ فرمائیں:

یہ دور محبت کا سبق بھول چکا ہے
اس دور کو ہے نانک و گوتم کی ضرورت
جن کو نہ کچھ خبر تھی ترے جلوہ گاہ کی
وہ لوگ مسجدوں میں شوالوں میں گھر گئے
تم کرشن کنھیا کی طرح خود کو بناؤ
سانپوں سے اگر چاہتے ہو پیار کا سایہ

حسیب سوزؔ ایک منجھے ہوئے شاعر ہیں۔ اگر چہ وہ کم گو ہیں مگر جو بھی لکھتے ہیں بہت جامعیت کے ساتھ لکھتے ہیں۔ 'برسوں بعد' حسیب سوز کا مجموعہ 2009 میں منصّۂ شہود پر آیا۔ اگر

چہ ان کا مجموعہ 2009 میں منظرِ عام پر آیا ہے مگر اس میں وہ تمام کلام موجود ہے جو گزشتہ تیس برسوں سے اُن کے ذہن کی اُپج ہے۔ ان کے مجموعہ میں بیس اشعار ایسے پائے جاتے ہیں جن کے بین السطور سے ہندوستان کی جھلکیاں نمودار ہوتی ہیں۔ ہندوستان میں گاؤں کا جو نقشہ تبدیل ہو رہا ہے اس پر بھی حسیب سوز کاری ضرب لگاتے ہیں۔ وہ ہندوستانی علامتوں اور استعاروں سے بڑے پتے کی باتیں کہہ جاتے ہیں جس میں ان کی فنکارانہ صلاحیت کا بڑا دخل ہوتا ہے۔ وہ اپنے اشعار میں دھوپ، چوپال، مایا، مکڑی، کارخانے، پَون، دیپک، ساون، بھجن، داسی، راجکماری وغیرہ معنی خیز الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ ان الفاظ میں کہیں کہیں طنز کا پہلو بھی مخفی رہتا ہے اور تضاد کی کیفیت بھی پائی جاتی ہے۔ کچھ شعر پیشِ خدمت ہیں:

مَیں اپنے گاؤں والوں کو کئی قصے سناؤں گا
اگر آباد پھر سے گاؤں کی چوپال ہو جائے

ہمارے گاؤں میں مکڑی کے جالے ہوتے ہیں
تمہارے شہر میں مایا کا جال ہوتا ہے

اگر وہ بھیگ گیا اس برستے ساون میں
تمام شہر کا پانی شراب کر دے گا

گاؤں میں جب تک رہا پھولوں سا تھا میرا مزاج
مَیں تمھارے شہر میں آیا تو پتھر ہوگیا

ڈاک سے بھیج دیا کرتی ہیں بہنیں راکھی
پیار کے رشتوں میں دوری نہیں آیا کرتی

مختار شمیم کا 'حرف حرف آئینہ' نامی مجموعہ 1986 میں زیورِ طبع سے آراستہ ہوا۔ موصوف کے مجموعہ میں دس شعر پائے جاتے ہیں۔ جن میں ہندوستان کی مٹی کی عکاسی بجا طور پر پائی جاتی ہے۔ مختار شمیم ہندوستانی تناظر میں اپنی محبت کا بھی ذکر کرتے ہیں اور غمِ جاناں کی بھی بات کرتے ہیں۔ اُن کے یہاں معرفت و حقیقت کا بھی وژن ہے، برہ کا گیت بھی ہے، نفسی خواہشیں بھی ہیں اور دبے دبے جنسی جذبے بھی۔ یہ سب امور وہ ہندوستان کی مٹی سے مستعار لیتے ہیں اور ایک

ایسی فضا تیار کرتے ہیں کہ ہندوستانی تصویر آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتی ہے لہٰذا بہت سے پیکروں کا ارتسام ہوتا ہے بالخصوص بصری وسماعی پیکر دل ودماغ دونوں کو متاثر کرتے ہیں اور قاری کو سرمستی، سرور اور حظ وانبساط کا احساس کراتے ہیں۔اس سلسلہ میں کچھ اشعار ملاحظہ فرمائیں:

اکثر خواہش نے ضد کی ہے تانڈو ناچ رچاؤ
اکثر دل یہ کہتا ہے کہ گوتم بدھ بن جاؤ
من مندر کی مہیما نیاری، پر ایسی تقدیر کہاں
ہارسنگھار کے پھول چڑھاؤں، تاروں کے گگن پہناؤں
آگ میں لپٹا ہوا ساون ملے
سبز جنگل سے گزر کر دیکھئے

'نقوشِ تمنا' ڈاکٹر ایس پی شرما تفتہ کا مجموعہ ہے جو 1988ئمیں شائع ہوا۔ان کے مجموعہ میں اٹھائیس اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں ہندوستانی رسم ورواج کی جھلکیاں اور ہندوستانی روح کو بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔حالانکہ انھوں نے گیت غزلیں نہیں لکھی ہیں لیکن بعض غزلیں گیت کے رنگ میں لکھی گئی ہیں۔ان کے اشعار میں رومانیت کا بھی پرتو ہے اور نفسی کیفیتیں بھی ہیں۔ان کے یہاں اساطیری، حجازی اور تلمیحاتی عناصر کا امتزاج اُس فضا کو جنم دیتا ہے جس کی اساس گنگا جمنی تہذیب پر ایستادہ ہے۔تفتہ صاحب کی شاعری میں ایک ایسا سچا تصور ابھرتا ہے جو مشترکہ کلچر کی پیداوار ہے۔وہ اپنے شعروں میں پگڈنڈی، ملگجا بدن، سورج مکھی، وید، قرآن، بائیبل، پاژند، ترشول، دارورسن، شِو، مدن، منگل، راہو، شنی، سندور، رتی، گوتم، نانک، مندر، مسجد، رادھکا، شیام، اگنی پریکشا، سلفے کی لاٹ وغیرہ الفاظ بڑے سلیقے وقرینے سے استعمال کرتے ہیں۔اپنے اٹھائیس شعروں میں تفتہ صاحب بڑی معنی خیزی، سحر انگیزی اور جدت وندرت کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔اُن کے یہاں ہندوستانی فلسفہ بھی ہے، ویدیت بھی ہے اور ہندو مسلم یکجہتی کا پیغام بھی ہے۔اُن کے عشق ومحبت میں بھی ہندوستانیت جلوہ گر ہے۔ان کے اشعار میں ہندکی جمالیات اس طرح نمایاں ہوتی ہے کہ ہمیں صوفیت کا بھی احساس ہوتا ہے اور بھکتی تحریک کا بھی گیان ہوتا ہے۔وہ شکنتلا اور مینکا کو بطور استعارہ سماج کی اصلاح کے لئے استعمال کرتے ہیں جس میں ہلکا سا طنز

بھی شامل ہوتا ہے۔ بطور نمونہ کچھ اشعار پیش کئے جا رہے ہیں:

آنگن میں صبح و شام وہ اجلے لباس میں
تلسی کو سینچا ہوا اک دھودیا بدن
بائیبل نے، وید نے، قرآن نے، پاژند نے
رات دن گایا جسے وہ سرمدی نغما ہوں میں
ارتھ ہی بھول گئے اگنی پریکشا کا سبھی
آج کے دور میں سیتا کو پکارا جائے
آکاش میں گنگا ہے کہ سندور بھری مانگ
جھومر ہے کہ ماتھے پہ ترے چندر منی ہے
پھر بھی چلیں گے تیر ہوس کے اسی طرح
پھر بھی چلیں گے تیر ہوس کے اسی طرح

'خوں ناب' اوم کرشن راحتؔ کا شعری مجموعہ ہے جو 1992ئمیں قارئین سے روبرو ہوا۔ اس مجموعہ میں کل سات اشعار ایسے ہیں جن میں ہندوستان کا دل دھڑکتا ہے۔ وہ اپنے قصۂ درد کو رام کہانی اور زندگی کی عزت کو سیتا سے تعبیر کرتے ہیں۔ راحت صاحب کے یہاں دلِ زار اور ساون کا، کعبہ و بت کا تضاد ایک جہانِ نو کی تخلیق کرتا ہے۔ اسی کے ساتھ سنہری دھوپ اور منڈیر کا تصور اُن کے یہاں رجائیت کا احساس کراتا ہے جس میں راحت صاحب کا حوصلہ بھی شامل رہتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ موصوف اپنے غموں کا مداوا بھی ہندوستانی اساطیر میں تلاش کرتے ہیں۔ ان کے غم میں گہرائی و گیرائی کا وصف بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ شعر ملاحظہ فرمائیں:

اے دلِ زار مرے پاس تو آنسو بھی نہیں
اب کے بیتے گا یہ ساون کا مہینہ کیسے
سُن تو لے کوئی مرے غم کا فسانہ راحتؔ
پھر وہ چاہے تو اسے رام کہانی کہہ دے
ہمارے صحن میں راحتؔ ضرور اترے گی

سنہری دھوپ جو اونچی منڈیر پر ہے

'سرابِ آرزو' سلطان انجم کا شعری مجموعہ ہے جو 1990ء میں منظرِ عام پر آیا۔ موصوف کے مجموعہ میں اکیس اشعار ایسے ملتے ہیں جن کا تعلق ہندوستانی پہلوؤں سے ہے۔ سلطان انجم ساون کے مہینے اور پروا ہوا سے عشق و محبت کی فضا پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ اُن کے یہاں بنجارے کا تصور ایک الگ جہانِ عشق کو جنم دیتا ہے۔ وہ ساون کی پھواروں، دھان کے لہلہاتے کھیت اور جلتے اشکوں سے ایک رومانی و جمالیاتی ماحول کی اختراع کرتے ہیں۔ جس میں ہندوستانی لے اور پریم رَس تحلیل رہتا ہے۔ اُن کے شعروں سے پیدا ہونے والی نغمگی اور موسیقی قاری کو متحیر بھی کرتی ہے اور مسحور بھی۔ ان کی غزلوں میں تلسی، ویران آنگن، سکھی، سادھوؤں کے ڈیرے، منڈیر، بن باس، ساون، مست رُت، کوّا، من مندر، دیپ، دھان وغیرہ الفاظ کا استنباطی عمل ہندوستان کی سچی تصویر کو منعکس کرتا ہے۔ اُن کے شعروں میں وہ نفسی رویے کارفرما ہیں جن میں ہندوستانی جذبات کی آمیزش ہے۔ سلطان انجم کے یہاں ساون الگ الگ شیڈز کے ساتھ اس طرح نمودار ہوتا ہے کہ جسے دیکھ کر یا اُس مہینے کا حصہ بن کر، انسان کے درون بینی عضلات (Introvert Muscles) اور حرام مغز (Spinal Cord) میں ایک ہلچل برپا ہوتی ہے، نئے فتنوں کا جنم ہوتا ہے، رُواں رُواں کِھل اُٹھتا ہے اور جسم میں ارتعاش پیدا ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر کچھ اشعار پیش کئے جاتے ہیں:

آنکھوں سے برستے ہوئے ساون کی پھواریں
اوراق پہ تنہائی کی تصویر اُتاریں

تو ہے بادل کھلے آنگن میں برسنے والا
مَیں ہوں ساون تری آمد کو ترسنے والا

یہ ساون تنہا گزرے گا نہ انجم
میرے دیوار و در کہنے لگے ہیں

انجم یہ بستی بھی اب تو روٹھ گئی
ہم بنجارے کدھر کو جائیں، سوچیں گے

قمر کہکشانی کا 'متاعِ ہستی' نامی مجموعہ 2000ء قارئین حضرات سے روبرو ہوا۔ مجموعہ ہٰذا میں بارہ اشعار ایسے پائے جاتے ہیں جو ہندوستانیت کے غماز ہیں، جن میں ہندوستانی عشق و محبت اور اس کے لوازمات سے گفتگو کی گئی ہے۔ ہندوستان کی جو تصویریں وہ اپنے شعروں میں متشکل کرتے ہیں وہ جذبۂ عشق و محبت اور پریم رَس پر مبنی ہوتی ہیں۔ موصوف عشق و محبت کے معاملے میں وہ الفاظ منتخب کرتے ہیں جو خالص ہندوستانی رنگوں سے شرابور ہیں۔ جیسے جھانجھن کی جھنکار سے سماعی پیکر کی اختراع اور دیپک، باتی، جگنو، چاند ستاروں سے روشنی کا پیکر ابھارنا، منصور کا کلمۂ اناالحق سے عشقِ حقیقی کی عظمت کو جتانا، اجنتا کی اجڑی گپھاؤں کو عشق سے آباد کرنا، درپن سے محبوب کی خوبصورتی میں اضافہ کرنا، محبوب کو من مندر میں بسانا، محبوب کے چرنوں میں سب کچھ ارپن کرنا، محبوب کی گفتگو کو کویل کی کوک سے تشبیہ دینا اور ایک ایسا سماعی پیکر خلق ہونا جس میں شوخی اور رومانیت تحلیل ہو۔ بسنت اور پت جھڑ کے تضاد سے من کی بگیہ میں پھولوں کا کھلنا، گھٹا کا گھر کے آنا اور پُروائی کا چلنا، یہ سب ایسے افعال و اعمال اور کریا کلاپیں ہیں جن سے خالص ہندوستانیت نمایاں ہوتی ہے نیز ایسا پریم جنم لیتا ہے جس کا تعلق خاکِ ہند کے گربھ سے ہے۔ اس ضمن میں چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

ہجر کی شب میں مجھ کو اکیلا چھوڑ دیا
دیپک، باتی، جگنو، چاند ستاروں نے

مدت سے اجنتا کی اِن اجڑی گپھاؤں کو
تم کو دیوی مان لیا ہے، میں نے اپنے جیون میں

مسکاؤ تو بجلی چمکے ہنس دو اگر تم پھول جھڑیں
بات کرو لاگو جیسے کویل کوکے بگین میں

شرافت حسین شرافتؔ کا مجموعہ 'تھوڑی سی زندگی' 2014ء میں شائع ہوا۔ موصوف کے مجموعہ میں ہندوستانیت کے حوالے سے ستائیس اشعار کی بازیافت ہوتی ہے۔ شرافت حسین کی سب سے خاص بات یہ ہے کہ وہ سادہ سلیس زبان میں شعر کہتے ہیں۔ اگر میں یوں کہوں کہ نیاز جیراجپوری کی طرح ان کی غزل کا خمیر بھی ہندوستان کی مٹی سے اُٹھا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ اُن کے

شعروں میں ہندوستانی جھلکیوں کی آئینہ داری ہے۔ وہ اپنی غزلوں کو دیسی رنگ دے کر عشق و محبت کی بھی بات کرتے ہیں اور ہولی، عید وغیرہ الفاظ کو مستعار لے کر مسائل پر بھی بات کرتے ہیں جس میں طنز کے ساتھ ضرب کاری کا وصف بھی پوشیدہ ہوتا ہے۔ اسی کے ساتھ چھپر، کھیت وغیرہ الفاظ سے وہ معاشی و اقتصادی نفسیات کو بھی شعری قالب میں ڈھالتے ہیں۔ اُن کے حسن و عشق میں ہندوستان کی رنگینیت، غنائیت اور موسیقیت رچی بسی ہے۔ شعروں میں وہ ایسے الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں جن میں گوری کے کنگن کی کھنک، برکھارت کی اشتعال انگیزی، گوری کا جوبن، گورا مکھڑا، من میں باجے ڈھول، وصل کی شام اور ساون کے حسین موسم شامل ہوتے ہیں اور ان کے بین السطور میں پنہاں ہوتے ہیں وہ ہندوستانی جذبات جن کا تعلق دبی دبی نفسی و جنسی خواہشوں سے ہوتا ہے، امنگوں سے ہوتا ہے اور اُن زیریں لہروں سے ہوتا ہے جو ساون کے مست مہینے میں رہ رہ کر اعصابی نظام (Nervous System) میں گردش کرتی رہتی ہیں نیز بدن کے اعضا میں ارتعاش پیدا ہوتا رہتا ہے اور ایک الگ ہی رومانی فضا خلق ہوتی ہے۔ چنندہ اشعار پیشِ خدمت ہیں:

کیا ہے تیرا، کیا ہے میرا
سب کچھ بنجاروں کا ڈیرا

رات بھر کھنکے کنگن گوری کا
بِن ساجن کے بیتے ساون گوری کا

روک نہ پائے باندھ کوئی بھی دھارے کو
چڑھتی ندیا، چڑھتا جوبن گوری کا

رنگ ہولی کا تو دہشت لے گئی
اس برس کی عید بھی اچھی نہیں

وصل کی شام تھی، ساون کا حسیں موسم تھا
موم کے جسم تھے اور آگ تھی پروائی میں

'یاد آؤں گا' راجندر ناتھ رہبر کا مجموعہ ہے جو 2006ء میں اشاعت کے مرحلہ سے

گزرا۔ مذکورہ مجموعہ میں پچیس اشعار پائے جاتے ہیں جن میں ہندوستانیت جلوہ گر ہے۔اسی کے ساتھ دو گیت غزلیں بھی پائی جاتی ہیں۔ایک غزل میں تیرہ اشعار اور دوسری غزل میں نو شعر موجود ہیں۔اس طرح کل ملا کر سینتالیس اشعار ایسے ہیں جو ہندوستانی رنگ و روغن میں خلق کئے گئے ہیں ۔رہبر صاحب کے یہاں ہندوستانی رنگوں کی قوسِ قزح قاری کو اپنی طرف مائل کرتی ہے۔اُن کے یہاں کچے گھڑے کا تصور بھی ہے اور دریائے چناب کا زور بھی ہے۔ڈھلوک کی تھاپ بھی ہے اور جوگیا لباس کی جھلکی بھی ہے۔کرشن کنھیا کا سانولا پن بھی ہے اور میرا کی قاتل ادائیں بھی ہیں۔ پھولوں کا رس چوستا ہوا بھنورا بھی ہے اور تتلیوں کا تعاقب کرتا بچپن بھی ہے۔سونا مندر بھی ہے اور ویران مسجد کا استعارہ بھی ہے۔جنگل کا رستہ بھی ہے اور گوتم بدھ کا ذکر بھی ہے۔پھیری والا بھی ہے اور سنت کبیر کا دوہا بھی ہے۔جوگن کا مدھر گیت بھی ہے اور میرا کا بھجن بھی ہے۔سرگرداں جوگی بھی ہے اور بانسری کی صدا بھی ہے۔عید کا چاند بھی ہے اور گلال کا تصور بھی ہے۔ٹوٹی چوڑی کی صدا بھی ہے اور پپیہے کا موہک گیت بھی ہے۔رہبر صاحب نے پپیہے کو بطور ردیف تیرہ اشعار میں پیش کیا ہے۔جس میں مختلف ہندوستانی پیکر اس طرح متشکل ہوتے ہیں کہ ساتھ میں ایک رومانی فضا پیدا ہوتی ہے اور 'سوندر یہ رس' بھی نمودار ہوتا ہے۔جس میں پنہاں نفسیاتی پہلو قاری کے دل و دماغ میں ایک ہلچل پیدا کرتے ہیں اور پپیہے کے توسل سے ایک ایسا سماعی پیکر قدم قدم پر ابھرتا ہے جو خالص ہندوستانی صدائے بازگشت کا احساس کراتا ہے۔پہلے آپ اسی حوالے سے گیت غزل کے چند شعر سماعت فرمائیں:

اس جنگل میں کون سنے گا
تیرا یہ سنگیت پپیہے
صبح سویرے چھیڑ نہ دینا
کوئی ورہ کا گیت پپیہے
ختم نہ ہوگا تیرا گانا
جائیں گے یُگ بیت پپیہے

اب آپ چند اشعار وہ بھی ملاحظہ فرمائیں جو مختلف غزلوں میں پائے گئے ہیں جن میں

ہندوستان کی جھلکیاں بجا طور پر دیکھی جا سکتی ہیں:

کھڑے ہیں کچا گھڑا لے کے ہاتھ میں ہم بھی
ندی کا زور بھی رہبر چناب جیسا ہے

شام ڈھلے یہ کس جوگن نے کانوں میں رس گھول دیا ہے
مندر کے آنگن میں کس نے میرا کے بھجنوں کو گایا

مَیں پلٹ آؤں گا پردیس سے اک روز ضرور
آس کے دیپ منڈیروں پہ جلائے رکھنا

تم کنھیا نہ مَیں رادھا ہوں پھر بھی مجھ کو
بانسری جان کے ہونٹوں سے لگائے رکھنا

'آیاتِ سخن' منان بجنوری کا مجموعہ کلام ہے جو 2008ء میں زیورِ طبع سے آراستہ ہوا۔ مجموعہ ہٰذا میں دس شعرا ایسے ملتے ہیں جن میں ہندوستانی عناصر کی کارفرمائی ہے۔ ان کے یہاں مستی، مور، چوہے کا بل، سانپ کا قبضہ، برہمن، راگ، رسیلا، کھلیان، بالیں، دیپ کی باتی، پیپل کی جڑ، برگد، پلنگ، مسجد، مندر وغیرہ الفاظ کی کثرت ہے۔ کبھی یہ الفاظ بطور راست استعمال کرتے ہیں اور کبھی بطور استعارہ۔ یہ بھی یقینی بات ہے کہ جب کوئی اسم بطور استعارہ استعمال ہوتا ہے تو اس میں طنز کا عنصر بھی آجاتا ہے اور گہرائی بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ نیز ایک رمزیت کا سفر بھی شروع ہوتا ہے۔ منان بجنوری نے اپنے اشعار کے ذریعہ ایسی فضا خلق کی ہے جس میں ہندوستان کی مٹی کی خوشبو رچی بسی ہے بلکہ پیغامِ اخوت بھی پوشیدہ رہتا ہے اور زندگی کا فلسفہ بھی عیاں ہوتا ہے۔ انہی عناصر کے مابین وہ مسائل پر بھی قدغن لگاتے ہیں۔ بطور نمونہ کچھ اشعار آپ حضرات کی نذر ہیں:

راگ اخوت کا رسیلا ہوگا نہیں ہوگا منان
جب تلک ساتھ نہ دیں تال ملانے والے

کہنے کو تو ہر ایک کی ذاتی ہے زندگی
لیکن پرائے دیپ کی باتی ہے زندگی

پیپل کی جڑ میں مندر اُگا ہے

برگد کے نیچے مردے گڑے ہیں
اب بھی مساجد خالی خالی ،مندر سونے سونے ہیں
کارن ہے کچھ اور ہزاروں سر جو کٹے اس جھگڑے میں

'شہرِ احساس' مجموعہ 2005ئمیں شائع ہوا جس کے خالق اسد رضا ہیں ۔موصوف کے مجموعہ میں چھے شعر ایسے پائے جاتے ہیں جن میں ہندوستان کی جھلکیاں موجود ہیں ۔اسد رضا ایسے الفاظ سے گریز کرتے ہیں جن سے ہندوستانی عشق ومحبت کا تصور ابھر کر سامنے آتا ہے۔ان کے اشعار ایسے جہان کو جنم دیتے ہیں جن میں قومی یکجہتی ہے،محبت کا پیغام ہے،راشٹریہ کرن ہے، ہندوستان کی سالمیت کی بات ہے،باہمی میل جول کی بات ہے،روحانیت ہے نیز ان کے شعروں میں اپنی ذات کا بھی عرفان ہے اور حقیقت کا بھی وژن ہے۔اسد رضا اپنے شعروں میں بڑی عمیق باتیں کہہ جاتے ہیں اور یہ سب باتیں ، ساری رمزیت ہندوستانی تناظر میں ابھر کر سامنے آتی ہے۔تین شعر بطور نمونہ پیش کئے جارہے ہیں:

مقید رہ نہیں سکتا کسی مندر میں، مسجد میں
وہ خالق ہے، ہراک سینے میں اپنا گھر بناتا ہے
رام اور رحمٰن کے آپس میں رشتے توڑ کر
مند رو مسجد بناؤں، مجھ سے یہ ممکن نہیں
سر زمیں گوتم کی، چشتی کا گگن جلتا ہے
شعلۂ نفرت میں گاندھی کا وطن جلتا ہے

شیخ خالد کرار کا 'وُرود' نامی مجموعہ 2010ئمیں قارئین حضرات کی نظروں سے گزرا۔ ان کے مجموعۂ کلام میں گیارہ شعروں کی بازیافت ہوتی ہے جو ہندوستانی پہلوؤں اور جھلکیوں سے پُر ہیں ۔موصوف کا وصفِ خاص یہ ہے کہ وہ ہندوستانی عناصر کو اپنی غزلوں میں بڑی توانائی کے ساتھ پیش کرتے ہیں ۔جن میں ہندوستانیت تو ہوتی ہی ہے مگر ساتھ میں ایک گہرا سیاسی وسماجی، معاشی ونفسیاتی اور گنگا جمنی بصیرت وشعور بھی ہوتا ہے ۔جس باعث ان کے فن میں وسعت و کشادگی، گہرائی وگیرائی، معنیٰ خیزی وسحر انگیزی اور اثر آفرینی کا وصف بھی نمایاں ہوتا ہے۔وہ اپنے

شعروں میں پاتال، خانقاہ، مسجد، مندر، پھول، مجاور، بھکشو، مُلّا، جوگی، منتر، گھر، تالاب، کلیسا، مولوی، راہب، پجاری، کلس، مینار، بت، محراب، شنکھ، معبد، وغیرہ الفاظ سلیقے وقرینے سے برتتے ہیں۔ان متذکرہ لفظوں کے انتخاب سے ایسی تصویریں صفحۂ قرطاس پر منعکس ہوتی ہیں جن میں ہندوستانی معرفت، حقیقت کا سراب، دنیا کی بے ثباتی و ناپائیداری، حقیقی معنویت کی تلاش موجزن ہے۔ساتھ ہی وہ اپنے شعروں میں ایسے تضادات اور تنسیق الصفات پیدا کرتے ہیں جو عمیق معنویت کے غماز ہوتے ہیں۔جن میں گہرے پتے کی باتیں پوشیدہ ہوتی ہیں نیز ایسا فنی وصف مرتسم ہوتا ہے جس کو کوزہ میں سمندر کے مصداق تعبیر کیا جا سکتا ہے جس میں خالص ہندوستانیت ہلورے مارتی دکھائی دیتی ہے۔لہٰذا شیخ خالد کرار کی ہندوستانیت تنزّہ ہات سے پُر ہے۔اس ضمن میں چند اشعار پیشِ خدمت ہیں:

مَیں ہی جوگی، مَیں ہی سانپ بھی لاٹھی بھی
زہر جب اپنا ہے تو منتر کا ہے کو

سارے موجد پانی کے
پھول، مجاور، سب پانی

کلیسا، مولوی، راہب، پجاری
کلس، مینار، بت، محراب، صحرا

مساجد، شنکھ، معبد، کلیسے
یقیں، سر، بھیڑ، پانی بے یقینی

'صلصال' مجموعہ کے خالق احمد شناسؔ ہیں، موصوف کا مجموعہ 2013ئمیں شائع ہوا۔ مذکورہ مجموعہ میں دس شعرا ایسے پائے جاتے ہیں جن میں ہندوستانی پیکر نمودار ہوتے ہیں۔احمد شناسؔ کا سوچنے سمجھنے کا ڈھنگ ذرا مختلف ہے۔وہ ہندوستانیت کو متشکل کرنے کے لئے نئے زاویے سے شعر خلق کرتے ہیں جن میں ندرت وجدت، دونوں تخصیص بدرجہ اتم موجود رہتی ہیں۔ ابھی تک یہ متھلو جی عام ہے کہ چاند میں بڑھیا چرخہ چلا رہی ہے مگر احمد شناس نے اس خیال کی تردید کرتے ہوئے کہا ہے کہ چاند میں 'درویش' ہے اور 'درویش' لفظ سے تنزّہ ہاتِ ہندی تصوف اور

بھکتی تحریک تک ڈانڈے ملانے کی سعی کی ہے اور اس رنگ میں وہ کامیاب بھی نظر آتے ہیں۔ 'بنجارے' لفظ کو بطور استعارہ استعمال کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح ہندوستانی بالخصوص گاؤں کی تہذیب مٹتی جا رہی ہے۔ کل ملا کر احمد شناس سانپ، مالا، تتلی، چاند چکور، جگنو، دیپک، سیپ وغیرہ تخصِ الفاظ سے ایسا ماحول، ایسی فضا، ایسا ریویش اور ایسا شامیانہ تیار کرتے ہیں جو معرفت و حقیقت کے ستونوں پر ایستادہ ہے۔ جہاں پر ہندوستانی تناظر میں تزکیۂ نفس پر زور دیا جاتا ہے اور کبھی کبھی وہ ہندوستانی پس منظر میں نفسی کیفیتوں کا بھی ذکر کر جاتے ہیں جس میں اُن کا اعصابی نظام (Nervous system) بھی متاثر ہوتا ہے جنھیں پڑھ کر قاری کی درون بینی (Introvert) کیفیت بھی مرتعش ہوتی ہے، چند اشعار پیشِ خدمت ہیں:

چاند میں درویش ہے، جگنو میں جوگی
کون ہے وہ اور کس کو کھوجتا ہے

اب نغموں کے دیپک کون جلائے گا
اب بنجارے پکے گھر میں رہتے ہیں

میری لفظ شماری میں اس کی حمد نہیں ہے
مالاؤں کا دانہ دانہ گورکھ دھندا

ہر موسم ہے پیاس کا موسم احمدؔ
پت جھڑ ساون آگ لگائے کیا کیا

سراج گلاؤٹھوی کے مجموعہ 'سخن سمندر' مطبوعہ 2010ء میں گیارہ شعر اور مجموعہ 'گھاس کے پتوار' مطبوعہ 2015 میں چھے اشعار پائے جاتے ہیں۔ جن کا مرکزی خیال، موضوعات اور مسائل ہندوستانیت سے لبریز ہیں۔ ان کی غزلوں میں گاؤں کا مٹتا ہوا روپ اور قدروں کے شکست و ریخت کا سلسلہ کثرت سے پایا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ وہ حسن و عشق اور پیار و محبت کا جو تار و پود تیار کرتے ہیں، اس کی بُنت میں بھی وہ تخصِ الفاظ شامل ہوتے ہیں جن میں دیہات کی مٹی کی خوشبو اور تہذیب و ثقافت کے عناصر تحلیل ہوتے ہیں۔ سراج صاحب کے یہاں پنگھٹ، پیپل، چوپال، تالاب، لگن منڈپ، پروائی کا لمس، جوگی کی مسکان، ہل بیل، چھپر، جھگی، جھونپڑی،

سایہ دار برگد، وغیرہ جیسے الفاظ ایک نئے منظر نامہ کو ابھارتے ہیں۔ چنانچہ اس منظر نامہ میں سماجی و اقتصادی نفسیات بھی پوشیدہ ہوتی ہے اور وہ پہلو بھی مخفی ہوتے ہیں جو آنے والے خطرات کی بھی نشاندہی کرتے ہیں۔ نیز سراج گلاوٹھوی اشاروں، کنایوں اور استعاروں سے بڑے کام کی باتیں کہہ جاتے ہیں۔ جس میں اُن کی فنی بصیرت و شعور، دور اندیشی اور تجربہ و مشاہدہ بھی شامل ہوتا ہے۔ بطور نمونہ کچھ اشعار بھی دیکھئے:

کوئی ہرا درخت نہ چھپر کوئی بچا
اتنی ترقی اب کے ہوئی میرے گاؤں میں

مَیں جب انگنائی میں بیٹھا تراخط پڑھنے لگتا ہوں
مری دیوار پر بیٹھے کبوتر ہنسنے لگتے ہیں

شیش محلوں میں سسکتی دیکھ کر شرم و حیا
مجھ کو پہلی بار میری جھونپڑی اچھی لگی

گرچہ سایہ دار برگد گاؤں کا ہوں مَیں سراجؔ
جانتا ہوں ایک دن جڑ سے اکھڑنا ہے مجھے

'خوشبوئے سخن' ڈاکٹر چمن لال ہوشؔ کا شعری مجموعہ ہے جو 2013ء میں منظرِ عام پر آیا۔ ان کے مجموعہ میں ستائیس اشعار کا پتہ چلتا ہے جن میں ہندوستانی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ ہوش صاحب کا رنگِ سخن کلاسیکی انداز لئے ہوئے ہے۔ معاصرین شعرا کے تقابلی جائزے سے احساس ہی نہیں ہوتا ہے کہ ان کا قلم اکیسوی صدی کا ترجمان ہے بلکہ اُن کے یہاں گنگا جمنی تہذیب کا جو تصور ہے وہ بالکل قدیم شعرأ کی طرح ہے۔ وہی شیخ و برہمن، وہی دیر و حرم، وہی شوالے و مساجد، وہی زاہد و میخانہ، وہی خانقاہ و بت کدہ، موجود ہیں۔ کہیں کہیں وہ ایسے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں جو خالص اساطیری ہوتے ہیں۔ مذکورہ الفاظ کے تناظر میں وہ ایسی پگڈنڈی اختیار کرتے ہیں جو سیدھی معرفت تک جاتی ہے۔ جس میں ہندوستانیت کا عکس ایسے ابھرتا ہے جس میں طنز کا پہلو بھی تحلیل ہوتا ہے اور اس طنز میں اصلاح کا سامان بھی مہیا ہوتا ہے۔ وہ حقیقت و معرفت کے پردوں میں سچائی، ایمانداری اور قومی یکجہتی کا سبق پڑھاتے ہیں۔ اُس ملے جلے

تصوف کی بات کرتے ہیں جس کے سرے بھکتی تحریک تک بھی جا ملتے ہیں نیز اُس پیار و محبت، اخوت و بھائی چارے اور ہندو مسلم ایکتا کی بات کرتے ہیں جس سے گنگا جمنی تہذیب وجود میں آتی ہے، اُس ثقافت کی بات کرتے ہیں جو مشترکہ ہے۔ لہٰذا اس ماحول و تہذیب کو پیدا کرنے میں وہ متضادات کا استعمال کرتے ہیں اور اس متضادات میں اتحاد و اتفاق کا سرچشمہ جنم لیتا ہے نیز مکھیہ دھارا آگے بڑھتی ہوئی اپنا سفر اُس سمت طے کرتی ہے جہاں منفیت کہیں معدوم ہو جاتی ہے۔ نمونے کے طور پر یہاں کچھ اشعار پیش کئے جا رہے ہیں:

اُس کو بتوں کے عشق نے کافر بنا دیا
تھا شیخ دیندار بھی کل کی بات ہے

کیوں حرم میں لگا یہ مجمع اہلِ ہنود
صحنِ مندر میں ہے کیوں جمع مسلمانوں کی بھیڑ

دونوں میں سے پارسا کوئی بھی نہیں
برہمن مجھ کو ملا، مُلّا ملا

جب انا کو مار ڈالا ہے ہم نے ہوشؔ
دل کے اندر، کاشی و کعبہ ملا

'قطرے قطرے سے بنا سمندر' شعری مجموعہ کرشن پرویزؔ کا 2015ء میں زیورِ طبع سے آراستہ ہوا۔ موصوف کے مجموعہ میں سترہ اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں ہندوستانی فضا صفحۂ قرطاس پر نمودار ہوتی ہے۔ اُن کے شعروں میں ساون میں آگ لگنے کا تصور، دیپک راگ، میگھ ملہار، مسجد، شوالہ، دیوداسی، چاندنی کی دُلہن، کعبہ و بت خانہ، شیخ و برہمن، ہیر، ہنجاب، پنگھٹ پہ حسینہ، مندر میں بھگوان، مسجد میں خدا، تاج محل، چوڑیوں کی صدا، وغیرہ الفاظ سے ہندوستان کی جھلکیاں ایسے پیکر بناتی ہیں جن کا تعلق تصوف سے ہے، بھکتی تحریک سے ہے، حسن و عشق سے ہے، زندگی کے فلسفہ سے ہے۔ مگر ان سب پہلوؤں میں کرشن پرویزؔ کا جمالیاتی جذبہ ہمیشہ شاملِ حال رہتا ہے۔ کرشن پرویز کی ہندوستانیت میں کلاسیکی رنگ بھی ہے اور عصرِ حاضر کی بھی عکاسی ہے۔ انھیں تاج محل سے بھی محبت ہے اور گوپیوں سے بھی بیراگ ہے۔ انہی امور کے ساتھ وہ قومی یکجہتی کی بھی

بات کرتے ہیں اور اس ضمن میں وہ اُس اساس کو مستحکم کرتے ہیں جس عمارت کی بنیاد ہندو مسلم نے مل کر رکھی تھی۔ بطور نمونہ چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

جذبۂ شوق ہو کامل تو خدا ملتا ہے
دل نہ مانے تو یہ مسجد، یہ شوالے پتھر

گوپیاں ہیں مدھوبن میں اب بھی مگر
بانسری کی سُریلی صدا جرم ہے

آج بھی پنجاب کے ہر گاؤں میں
ہم نے دیکھی ہیں جواں ہیریں کئی

تو نہیں پھر بھی حسیں رات کی تنہائی میں
چوڑیاں بجتی ہیں پائل کی صدا آتی ہے

'تنویرِ غزل' مطبوعہ 2011ء اجیت سنگھ حسرتؔ کا شعری مجموعہ ہے۔ اس مجموعہ میں تیرہ شعروں کی بازیافت، ہندوستانیت کی غماز ہے۔ حسرت صاحب نے ان شعروں میں ہندوستانی تہذیب و ثقافت اور ہندوستانی تصاویر کو مرتسم کرنے کی سعی کی ہے۔ چاہے وہ حسن و عشق کے حوالے سے ہو، روحانیت کے حوالے سے ہو، اقدار کے حوالے سے ہو، یا قومی یکجہتی کے حوالے سے۔ حسرت صاحب ہر پہلو میں ہندوستانی عناصر کو اس خوش اسلوبی اور فنی مہارت سے ضم کر دیتے ہیں کہ ہندوستانیت بولتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ حسرت صاحب کا شعری رنگ بنیادی طور پر جمالیاتی و رومانی جذبوں سے سرشار ہے جس میں نفسیاتی پہلو بھی در آجاتے ہیں۔ نیز سرمستی اور کیف و سرور کی کیفیت قائم رہتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فنکار کا قلم جمالیاتی سمندر میں ڈوبا ہوا ہے۔ اُن کے یہاں ہیر رانجھا کا تصور بھی ہے اور چاندنی و اماوس کا بھی ذکر ہے۔ سائے کا رقص بھی ہے اور بہتے جھرنے کا گیت بھی ہے۔ پنگھٹ پہ چاندنی رات بھی ہے اور روشنی کا رقص بھی ہے۔ چنانچہ جب فن پارے میں سائے اور روشنی کا رقص جیسی کیفیت ہوگی تو التباس (Illusion) کا پہلو بھی نمایاں ہوگا۔ چند اشعار پیشِ خدمت ہیں:

کوئی ہیر ڈولی میں بیٹھی سج کر

کسی یار رانجھے کی بارا ت ہوگی
تیرا کعبہ ہے، تیرے مندر بھی
اور تو ہے، ہمارے اندر بھی
آج ہمیں جب ڈوبنا آیا خشک ہوئی ہے وہ گنگا
جس گنگا کے گھاٹ پہ دونوں ہم نہایا کرتے تھے
پنگھٹ پہ چاند رات میں بارش تھی نور کی
اک روشنی کا رقص تھا میرے قریب و دور
روح کو جس نے نچایا ہے ولی کہہ اس کو
جس نے ناگن کو نچایا وہ سپیرا ہوگا

'سمندر جاگتا ہے' مظہر مجاہدیؔ کا مجموعۂ کلام ہے جس کا سنِ اشاعت 2013ئہے ۔ موصوف کے مجموعہ میں بارہ شعرا ایسے ملتے ہیں جن میں ہندوستان کا نقشہ اور یہاں کی جغرافیائی کیفیت، سماجی نوعیت اور عشق ومحبت کی رنگینیت ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔شاعر کا تعلق کشمیر سے ہے اس لئے شعروں میں کشمیریت بھی ضم ہوگئی ہے۔ اُن کے شعروں میں اُن اقدار کی بھی بات ہے جن کا تعلق اب صرف ہندوستان جیسے ملک میں ہی رہ گیا ہے حالانکہ جب سے مشترکہ خاندانوں کا زوال ہورہا ہے اور سنگل فیملی نے اپنی جڑیں مستحکم کرنی شروع کی ہیں تو اُن قدروں میں بھی انحطاط آیا ہے جیسے نانی دادی کا کہانی سنانا وغیرہ نیز اور بھی بہت سی قدریں دورِ انحطاط سے گزررہی ہیں جن کا تعلق مشترکہ خاندان سے تھا۔مظہر مجاہدی کے شعروں میں شکارا، چنار، ڈل، تابندہ کنول، شاہ جہاں، حسین تاج محل، توتلی زبان، معصوم چہرہ، میرا کا بھجن، سجنی، سجن، روشنی کی پالکی، بھانگ کی گولی، ہلالِ عید، سہاگن، سندور، لیلیٰ مجنوں، ہیر رانجھا، وغیرہ الفاظ کا استنباطی عمل دیکھا جاسکتا ہے۔وہ ہندوستانی استعاروں سے حالاتِ حاضرہ پر بھی کفِ افسوس کرتے ہیں جس کا مداوا شاعر کے پاس بھی نہیں ہے۔چند اشعار دیکھئے:

ہماری نانی جب اللہ میاں کی ہو بیٹھیں
ہم الیف لیلوی سب داستاں بھول گئے

مختلف شوق ہے ہر شخص کا اس دنیا میں
کوئی غزلیں، کوئی میرؔا کے بھجن گاتا ہے
روشنی کی پالکی میں بیٹھ کے کیجئے سفر
راستے میں رات آئے گی سیاہی اوڑھ کر

'صدف رنگ' مجموعہ کے خالق فاروق جائسی ہیں۔ یہ مجموعی 2015ئمیں شائع ہوا۔ موصوف کے مجموعۂ کلام میں سترہ اشعار کا پتہ چلتا ہے۔ جن میں ہندوستان کی رنگا رنگی ہے۔ فاروق جائسی کا بنیادی محور عشق ومحبت ہے۔ وہ ہندوستانی استعاروں وعلامتوں سے 'پریم رس' کا بکھان کرتے ہیں۔ محبت کی ترجمانی میں ان کا اپنا رنگ و اسلوب پیوست ہوتا ہے جس میں تجدیدیت بھی شامل ہوتی ہے۔ اُن کے یہاں طاؤس کا رقص بھی ہے اور برسات میں گاتی ہوئی کویل بھی ہے۔ برسات کی سرمستی بھی ہے اور پاگل مورنی کا تصور بھی ہے۔ بربط وساز بھی ہے اور وینا کا ذکر بھی ہے۔ گاؤں کی الوداعی بھی ہے اور ماں کی نم آنکھیں بھی ہیں۔ چمپا بھی ہے اور چمیلی بھی ہے۔ رشی کا لگن بھی ہے اور برہمن کا بھجن بھی ہے۔ چاند اور چکور کا بھی ذکر ہے۔ چنانچہ ان سب اعمال وافعال اور حرکات وسکنات اور تفحصِ الفاظ سے ایسی فضا پیدا ہوتی ہے اور ہماری آنکھوں کے سامنے ایسے پیکروں کا ارتسام ہوتا ہے جن میں ہندوستانیت موجزن ہے۔ 'پریم رس' کے ساتھ ہی وہ دوسرے موضوعات کا بھی احاطہ کرتے ہیں جن میں سماجیت بھی ہوتی ہے اور اقتصادیت بھی ہوتی ہے اور صوفیت بھی۔ اور بعض وقت اس صوفیت میں وہ قلعی بھی وا ہوتی جس کا تعلق جوشؔ کی نظم 'فتنۂ خانقاہ' سے ہے۔ کچھ اشعار پیشِ خدمت ہیں:

مجھ کو تری یاد آئے، طاؤس جو رقصاں ہو
برسات میں جب گائے کویل تری یاد آئے
برسات کے موسم میں، سرمستی کے عالم میں
جب مورنی ہوتی ہو پاگل تری یاد آئے
گاؤں سے دور سروس پہ آنا پڑا
ماں کی آنکھوں میں آنسو بھرا رہ گیا

ہمیشہ چاند کو تکتا رہا چکور مگر
ہے اب بھی اُس کی نگاہوں میں تشنگی باقی

بہر کیف تمام متذکرہ شعرأ کے کلام کی روشنی میں یہ بات مترشح ہو جاتی ہے کہ اس تکنیکی اور سائنسی دور میں بھی ہمارے غزل گو حضرات اُن علامتوں، استعاروں اور اسموں سے کام لے رہے ہیں جن کی جڑیں ہندوستان کی مٹی میں دھنسی ہوئی ہیں۔ اسی کے ساتھ یہ امر بھی واضح ہوتا ہے کہ تمام غزل گو حضرات کے یہاں بہت سی چیزیں بلکہ زیادہ تر چیزیں وہی ہیں جو ایک دوسرے نے استعمال کی ہیں۔ الفاظ وہی ہیں، اسما وہی ہیں، دیو مالائی عناصر وہی ہیں، تلمیحات وقصص وہی ہیں، محاورات وصفات وہی ہیں لیکن بیانیہ سب کا جدا ہے۔ ہر ایک نے اپنے اپنے طرزِ تکلم اور اسلوب نگارش سے الگ الگ پیکر بیان کیے ہیں۔ چنانچہ یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ اردو ادب کی پیدائش سے لے کر دورِ حاضر تک اردو ادب میں ہندوستانی عناصر، پہلو اور جھلکیاں بجا طور پر دیکھی جا سکتی ہیں۔ ایسی جھلکیاں جو مشترکہ تہذیب کی پیداوار ہیں، جو گنگا جمنی کلچر کی پروردہ ہیں۔ ہیر رانجھا تو 'پریم رس' میں ڈوبا ہوا ایسا قصہ اور ایسے استعارے ہیں کہ جب تک اردو شاعری ہوتی رہے گی ہمارے شعرا اس سے برابر کام لیتے رہیں گے۔ اسی طرح برگد، پیپل، پنگھٹ، گوری، جوگی، چاندنی، چکور، مور پپیہا، رادھا کرشن، میرا تلسی، وغیرہ ایسے دیو مالائی عناصر ہیں جن سے اردو ادب ہمیشہ مستفید ہوتا رہے گا۔ نیز ہمارے شعرأ ان اساطیری پہلوؤں سے ایسی فضا، ایسی تہذیب، ایسا پریویش خلق کرتے رہیں گے جس میں ہندوستانیت ضم ہو جائے اور بربط ورباب اور وینا سے ایسے سُر نکالتے رہیں گے کہ جن کی صدائے بازگشت میں 'سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا' کے الفاظ کی گونج تحلیل رہے گی۔

ڈاکٹر محمد مستمر، ہریانہ اردو اکادمی، پنچکلہ میں اردو ٹرینر ہیں۔

31-30/مارچ2017: شعبہ ہندی کے زیر اہتمام دوروزہ بین الاقوامی سمینار ''ہندی اور اُردو کی ساجھی وراثت'' میں محترمہ ناصرہ شرما، شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز، پروفیسر اصغر وجاہت، پروفیسر نصیر احمد خاں اور ڈاکٹر محمد خالد مبشر الظفر (انچارج صدر شعبہ)۔

23-21/مارچ2017: شعبۂ فارسی کے زیر اہتمام، قومی کونسل برائے فروغ اردو کے اشتراک سے منعقدہ سہ روزہ بین الاقوامی سمینار سے خطاب کرتے ہوئے جناب خرم شاد (ایران)۔ ڈائس پر صدر شعبہ پروفیسر عزیز بانو، شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز، کونسلیٹ جنرل ایران آقائی حسن نوریان اور کابل یونیورسٹی کے پروفیسر عبدالخالق رشید موجود ہیں۔

ISSN : 2455-0248

Adab-o-Saqafat

(Bi-Annual Research & Refereed Journal)

Issue Number: 5 September, 2017

Editor: **Mohd. Zafaruddin**

شعبۂ اردو اور ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی کے باہمی اشتراک سے 18 راگست 2017 کو منعقدہ دوصد سالہ سمینار ''انشاءاللہ خاں انشا'' کے موقع پر صدارتی کلمات پیش کرتے ہوئے شیخ الجامعہ ڈاکٹر محمد اسلم پرویز۔ ڈائس پر (بائیں سے) ڈاکٹر وسیم بیگم، سکریٹری ساہتیہ اکادمی جناب کے سری نواس راؤ اور پروفیسر اشرف رفیع۔ نیچے شرکائے سمینار کا ایک منظر۔

Directorate of Translation & Publications
Maulana Azad National Urdu University
Gachibowli, Hyderabad-500032, Telangana (India)
E-mail: dtpmanuu@gmail.com
website: manuu.ac.in, Mobile: 09347690095