یو، جی، سی سے منظور شدہ ISSN : 2582-5658

ششماہی

غالب نامہ

اس شمارے کے قلم کار

عتیق اللہ، مرزا حامد بیگ، رؤف پاریکھ، ناصر عباس نیر، وسیم احمد اعظمی، قیصر زماں، اورنگ زیب نیازی، رفاقت علی شاہد، اسلم جمشید پوری، معراج رعنا، محمد مقیم، شاہ نواز فیاض، محمد راشد سعیدی، سید وجاہت مظہر، مہر فاطمہ، مصطفیٰ علی، عبدالسمیع، سرور الہدیٰ، مشتاق احمد

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

ششماہی

غالب نامہ

مجلسِ مشاورت

پروفیسر عتیق اللہ

ڈاکٹر سرورالہدیٰ

ششماہی

غالب نامہ

اُردو میں علمی اور تحقیقی رفتار کا آئینہ

مدیر اعلا

پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی

مدیر

ڈاکٹر ادریس احمد

نائب مدیر

ڈاکٹر محضر رضا

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

یو جی سی سے منظور شدہ ریسرچ اور ریفرڈ جرنل

ششماہی غالب نامہ نئی دہلی

جنوری تا جون ۲۰۲۲

جلد نمبر ۵ ——— شمارہ نمبر ۱

ISSN : 2582-5658

قیمت	:	200 روپے
ناشر و طابع	:	ڈاکٹر ادریس احمد
کمپوزنگ	:	محمد عمر کیرانوی
مطبوعہ	:	عزیز پرنٹنگ پریس

Printed and published by Dr. Idris Ahmad on behalf of the Ghalib Institute, Aiwan-e-Ghalib Marg, New Delhi 11002 and printed at the Aziz Printing Press,
Katra Mehar Parwar, Kucha Chellan, Daryaganj, New Delhi 110002.
Editor: Dr. Idris Ahmad, email: ghalibinstitute@gmail.com
Ph. : 23232583-23236518

غالب انسٹی ٹیوٹ، ایوان غالب مارگ نئی دہلی-۲

فہرست

اداریہ

1	ہماری تہذیبی علامتوں کی معدومیت اور قصیدہ	عتیق اللہ	9
2	کلامِ غالب اور غزل گائیکی	مرزا حامد بیگ	14
3	غالب کا اردو دیوان	رؤف پاریکھ	42
4	ایامیٰ: صرف ایک قصہ نہیں ہے	ناصر عباس نیر	59
5	استدراک: غالب اور الٰہ آباد	وسیم احمد اعظمی	78
6	شعر اور استعارے کا عمل	قیصر زماں	86
7	وبا حقائق اور فکشن	اورنگ زیب نیازی	95
8	رشید حسن خاں اور علی گڑھ تاریخ ادب اردو	رفاقت علی شاہد	116
9	غالب کی شاعری کا امتیاز: استفہامیہ لہجہ	اسلم جمشید پوری	152
10	منیر نیازی کو سمجھنے کی ایک کوشش	معراج رعنا	164
11	استادی و شاگردی کے آداب اور دیباچۂ غرۃ الکمال	محمد مقیم	178
12	اردو کی ایک اہم آپ بیتی: نیرنگیٔ بخت	شاہ نواز فیاض	186
13	غالب اور مابعد جدیدیت	محمد راشد سعیدی	196
14	فنِ خود نوشت سوانح نگاری: 'گردِ راہ' کا تعارف و تجزیہ	سید وجاہت مظہر	214

15	سودااور قائم: ایک بین المتونی ڈسکورس	مہر فاطمہ	228
16	آشنا اراضی کا شاعر: ندا فاضلی	مصطفیٰ علی	242
17	باقیات شہریار	عبدالسمیع	264
18	میں کہیں بھٹک گیا ہوں: لندن میں بورخیس	نرمل ورما ترجمہ: سرورالہدیٰ	269
19	**سرگرمیاں**	مشتاق احمد	276

اداریہ

انسان اپنی شناخت کے سلسلے میں بہت حساس ہوتا ہے، یہ اس کی جبلت کا تقاضا بھی ہے۔ اس بات کی تصدیق تاریخی اسناد سے بھی کی جاسکتی ہے اور ہمارے مشاہدات کی گواہی بھی اسی سمت میں ہے۔ میرے خیال میں اس کا ایک سبب یہ ہے کہ شناخت کی غیر موجودگی اسے معدومیت سے خائف کراتی ہے۔ معدومیت انسان کے لیے شکست و رسوائی کے مترادف ہے۔ دنیا کے ہر مذہب نے انسان کو بقا کا مژدہ ضرور سنایا ہے، خواہ وہ حیات بعد الموت کی شکل میں ہو یا تناسخ کی صورت میں۔ بقا کے اسی احساس نے ہم سے علمی اور فنی سطح پر نہایت عالی شان کام لیے ہیں جن کے نقوش اجنتا الورا کی گپھاؤں سے لے کر مصر کی مخروطی عمارتوں پر شناختی پرچم لہرا رہے ہیں۔ زمین سے لے کر اجرام فلکی تک پھیلی ہوئی کمندیں علمی فتوحات کی اسناد ہی تو ہیں۔ شناخت کا یہی مسئلہ کبھی انفرادی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور کبھی اجتماعی انداز میں۔ قوم، قبیلہ، مذہت، زبان یا نسل، یہ کسی بھی صورت میں ظاہر ہوسکتا ہے۔ شناخت کا یہ مسئلہ تعمیری نتائج پیدا کرتا ہے لیکن اکثر تخریب و تباہی بھی اسی راستے اپنا کام کرتی ہے۔ موجودہ دور میں اس کی مثالیں ہر جگہ عام ہیں۔ اس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ انسانی خواہشات بڑی منھ زور اور بے لگام ہیں۔ یہ ہر قرینے اور اصول کو پامال کر کے مقصد آوری چاہتی ہیں۔ اگر یہ بے قابو ہو جائیں تو انتہائی نتائج پر پہنچ کر فیصلہ اپنے حق میں چاہتی ہیں خواہ اس کے نتیجے میں کتنی ہی خرابیاں لازم آئیں۔ مذہب، قانون یا ضمیر انھیں جذبات کو قرینے میں لانے کا نظام ہے۔ موجودہ دور میں استحصال کے عام ہونے اور دوسرے کی شناخت کو مسخ کرنے کے سارے قرینے اس لیے آسان ہیں کہ صدیوں کی ریاضت سے انسانی ضمیر نے اخلاقی سربلندی کے لیے جو ادارے بنائے تھے وہ اندر سے نہایت کمزور، لاچار اور سیاسی آلۂ کار بن کے رہ گئے ہیں۔ اس صورت میں سماجی اداروں اور انفرادی کاوشوں کی ذمہ

داریاں پہلے کی نسبت کہیں زیادہ ہوگئی ہیں۔ کیونکہ اجتماعی افکار بھی انفرادیت کی سیڑھیوں سے گزر کر اجتماعی شکل اختیار کرتے ہیں اور کسی نظام میں ڈھلتے ہیں۔ نظام بہر حال انسانی نفس کا حاصل ہوتا ہے۔ لہٰذا نظام کو مطعون کرنے سے پہلے نفس کا محاسبہ بھی لازم ہے۔ نظام جس قدر بھی آلودہ ہو یہ بات فراموش نہیں کرنی چاہیے کہ یہ انفرادی احساس سے گزر کر ہی یہاں تک پہنچا ہے۔ ایک ادبی رسالے میں بظاہر یہ باتیں غیر ضروری اور بے تعلق سی لگتی ہیں لیکن یقیناً ان کا یہاں بیان ہونا لازمی ہے۔ کیوں کہ تعلیمی اصولوں کی پابندی میں ہم بھی سرخ روئی حاصل کرنے میں ناکام ہی رہے ہیں۔ ہر شخص اگر اپنے ضمیر کے تئیں جواب دہ ہو تو ہر ادراہ خواہ وہ سیاسی ہو یا سماجی، تعلیمی ہو یا مذہبی مثبت نتائج پیش کر سکے گا اور نتیجۂ مثبت ماحول کے لیے فضا سازگار ہوگی۔ غالب نامہ کا یہ شمارہ پیش کرتے ہوئے یہ خواہش زیادہ توانا ہوگئی ہے کہ اس کے مشمولات ادبی دنیا میں احساس ذمہ داری عام کر کے ایک سازگار ماحول کی تعمیر میں حصہ لیں گے۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

عتیق اللہ

ہماری تہذیبی علامتوں کی معدومیت اور قصیدہ

اردو ادب ہی میں متروکات کی فہرست لمبی نہیں ہوتی گئی۔ تاریخی اور تہذیبی رد و قبول کے ساتھ ہر زبان اور اس کے ادب میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ترمیم و اضافے ہوتے رہے ہیں۔ معیار بندی ہوتی رہی اور اسے جھٹلایا بھی جاتا رہا۔ آئرش، آسٹریلیائی اور اکثر امریکی ادیب و غیر ادیب برسہا برس تک برطانوی ادبی اور غیر ادبی زبان اور نقادانِ فن کو حسرت بھری نظروں سے دیکھتے اور اسے سند خیال کرتے تھے جیسے ہم آج بھی دہلی اور لکھنؤ کی زبان کو معیار کی ایک خاص نظر سے دیکھتے ہیں۔ تاریخی و تہذیبی الٹ پھیر کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ اس میں ملاوٹ اس قدر ہوگئی کہ سارے پیمانے ٹوٹ پھوٹ گئے۔ اقبال، بیدی یا فیض کے یہاں کیڑے نکالے جاتے رہے مگر انھوں نے ایک معیار کی صورت اختیار کر لی اور اب وہ اردو ادب کی تاریخ کا ایک ایسا باب ہیں جس میں داخل ہوتے ہی ہمارا سر فخر کے احساس سے اور بلند ہو جاتا ہے۔ غالب کی شعری زبان کو بھی اردوئیت سے عاری کہا گیا۔ معنی خیزی سے پیدا ہونے والے ابہام اور روایتی مانوسیت کے عدم موجودگی کے سبب انھیں حاشیہ رسید کرنے کی کوشش بھی کی گئی لیکن تاریخ و تہذیب بہت کچھ جھٹلاتی ہوئی آگے بڑھتی رہی۔ نظم کو پوری طرح قائم کرنے والے اقبال ہی تھے اور ان سے بڑے نظم نگار کا محض تصور کیا جا سکتا ہے۔ ترقی پسندو ں میں فیض سے بڑا شاعر اور بیدی سے بڑا افسانہ نگار کون ہے، ایسی بہت سی مثالیں ہیں۔ میرے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ادب میں ترک کردہ کوئی بھی صنف یا اسلوب یا تصور اور میلان پوری طرح ترک نہیں ہو جاتا ہماری تہذیبی زندگی کے تقاضوں کے ساتھ اس کا راست تعلق ہے کہ اس کے بہت سے اجزا اس طور پر مابقی کی صورت اختیار کر لیتے ہیں کہ بعد کی نسلوں کو ان کا احساس بھی نہیں ہوتا اور وہ اس عظیم و بلیغ سرمائے سے اکتسابِ فیض بھی کرتی ہیں۔ اسی کو روایت کے اس غیر محسوس عمل سے تعبیر کیا جاتا ہے جس سے ہم گریز کرنے کی کوشش کریں تب بھی ہمارے حدِ امکان میں نہیں ہوتا کیونکہ روایت تو ادب کے عظیم تہذیبی لاشعور میں تہہ بہ

تہہ جمی ہوتی ہے اس میں ترمیم واضافہ ہوتا رہتا ہے اور یہ ترمیم وضافہ بھی دائمی نہیں ہوتا۔ قطع و برید اور کاٹ چھانٹ کا عمل مساوی سطح پر جاری رہتا ہے۔

ایک سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ کیا حالی کی 'مقدمۂ شعروشاعری' میں اردو اصناف سخن کے بارے میں جن خیالات کا اظہار ہوا ہے اور تاریخی وتہذیبی تبدیلی اور تقاضوں کا حوالہ دے کر ان اصناف میں رد و بدل کی گنجائش پر خاصا زور دیا ہے۔ ان پر حرف زنی نہیں کی گئی؟ انھیں مسلسل ردوقبول کے مراحل سے گزرنا پڑا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ صحیح معنی میں اصنافی تنقید Genre Criticism کا آغاز حالی کے ذریعے ہی ہوتا ہے۔ انھوں نے بڑے بڑے کلیے نہیں قائم کیے بلکہ اپنے اس طریق کار کو برقرار رکھا ہے کہ اب ہر سطح پر تجدید نو کی ضرورت ہے اور اس مرحلے کو مغرب کی تقلید کے بغیر عبور نہیں کیا جاسکتا۔ صنفِ قصیدہ کے بارے میں بھی ان کا خیال واضح تھا کہ عربی و فارسی کے مقابلے میں اردو قصائد کی تاریخ میں سے سودا اور ذوق کو منہا کر دیا جائے تو ایسی مثال تلاش کرنا مشکل ہے جس سے یہ ثابت ہو سکے کہ ''قصیدے کی اب ضرورت ہے یا آئندہ ہونے والی ہے یا ہونی چاہیے۔'' گویا ان کا مقصود یہ باور کرانا تھا کہ ''اس کا نمونہ ہماری زبان میں معدوم ہے۔'' حالی بالآخر اپنے موقف کے اس بیان پر بحث کا اتمام کرتے ہیں کہ ''مدح وذم کا طریقہ یورپ کی موجودہ شاعری سے اخذ کیا جائے اور آئندہ قصائد کی بنیاد اسی طریقے پر رکھی جائے۔ حالی نے یہ نہیں بتایا کہ مغرب میں کن شعرا کی پیروی کرنی چاہیے۔ ان کے شعری نمونے تو کجا ان کے اسمائے گرامی کی طرف بھی کوئی اشارہ ہمیں نہیں ملتا۔ صحیح تو یہ ہے کہ مغرب میں 17ویں صدی کے بعد عقلی اور سائنسی میلان کے فروغ کے پیچھے بھی تہذیبی جدلیات کا عمل کارفرما تھا۔ ناول کا معرضِ وجود میں آنا حقیقت نگاری کے باب کا وا ہونا تھا۔ طنز ومزاحیہ ادب کے عروج کے دہانے ہی سے اس کے زوال کا چشمہ پھوٹتا ہے اور تعریف وتحسین اور مبالغہ وغلو کے سانچوں میں شکن پڑ جاتی ہے۔ بیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے طنز ومزاح کے شعبے ہی میں ویرانی چھا گئی۔ یہ سمجھا جانے لگا کہ طنز ومزاح میں اپنی شعری صلاحیتوں کو آزمانا وقت ضائع کرنا ہے۔ یہی صورت ہمارے یہاں موجود ہے۔ یوسفی اور مجتبیٰ حسین کے بعد ہمیں کتنا انتظار کرنا پڑے گا یہ اندازہ قائم کرنا مشکل ہے۔ کچھ تو مسعود حسین رضوی اور کچھ سید عابد علی عابد نے مروجہ اصنافِ ادب کا اپنی اپنی دلیلوں سے دفاع بھی کیا ہے کہ قصیدے کی صنف میں تنوع کی کافی گنجائش ہے، عابد مرحوم کا یہ سوال بھی توجہ طلب ہے کہ طویل منظومات کہنے کے لیے اس ہیئت کو کیوں کام میں نہیں لیا جاتا جو قصیدے سے مخصوص ہے، گویا قصیدے کی ہیئت ہی میں انھیں امکانات کی ایک دنیا نظر آئی۔ عابد مرحوم کے دورِ حیات ہی میں ہماری تہذیبی وادبی زندگی کا یہ موڑ بھی کافی اہم ہے کہ ہیئت کا وہ تصور ہی تہس نہس ہو گیا تھا جو مروجہ اصناف کے ساتھ منسوب ہے۔ غزل میں جدلیاتی قوت بے پناہ تھی۔

مضامین اور ان رسمی استعارات والفاظ سے شعرا دامن بچانے کی کوشش کر رہے تھے جن سے اندر کے نظامِ ہیئت کو آج تک چیلنج کا سامنا ہے۔ حالی اور اقبال سے لے کر راشد، اختر الایمان، وزیر آغا اور اکثر ترقی پسند شعرا نے مختلف پابند ہیئتوں کے پہلو بہ پہلو طویل آزاد نظمیں بھی کہی ہیں۔ جوش ملیح آبادی نے قصیدے کی ہیئت اور مسدس کے فارم کو ترجیح دی لیکن عبدالعزیز خالد، جعفر طاہر، رفیق طاہر وغیرہ نے قصیدے کی ہیئت کے علاوہ دوسری ہیئتوں میں بھی طویل نظموں کا خاصا اثاثہ چھوڑا ہے۔ کلاسیکی شعرا کی منقبتوں کے علاوہ محسن کا کوروی نے نعتیہ قصیدے میں اعلیٰ درجے کے کمالِ فن کا مظاہرہ کیا ہے، محسن کا کوروی کے قصیدے کو ہم ایک ایسا نشان قرار دے سکتے ہیں جس میں امکانات کا ایک جہان آباد ہے۔ ان کے بعد کے شعرا نے کسی ایک ہیئت پر اکتفا نہیں کیا کیونکہ ہر ہیئت اپنے ساتھ محسوسات اور فکر کے نئے سانچے بھی معرضِ اظہار میں لاتی ہے اور نعتیہ شاعری میں موضوع کا تقدس خود تخیل کی آزادروی پر قدغن لگا دیتا ہے، وہی محتاط رویہ جو محسن کا کوروی کو ایک اعلیٰ سطح پر فائز کرتا ہے، اس نے از خود ایک روایت کا درجہ اختیار کر لیا ہے۔

یہ بھی کہا جا سکتا ہے موجودہ عہد میں نعتیہ شاعری نے ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی ہے۔ نعتیں ہوں کہ منقبتیں اگر یہ صرف قصیدے کے روایتی فارم ہی میں لکھی جائیں تو ان میں تنوع کی گنجائش کم سے کم ہوتی کیونکہ تہذیبی قلب کارانہ عمل سے عقلاً دامن نہیں بچایا جا سکتا۔ ہر نئی ہیئت اپنے ساتھ نئے مضامین اور نئے نئے جذبوں اور نئے نئے دبے چھپے تجربوں کو حرکت میں لانے کا باعث ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ موجودہ نعتیہ شاعری بہت تازہ کار ہے لیکن ہمیں اس نکتے کو بھی ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ قصیدے کے روایتی فارم ہی میں سودا، ذوق اور غالب نے تخیل کی بلندی کا جو مظاہرہ کیا وہ انھیں حدود میں رکھ کر کیا تھا اور اعلیٰ درجے کی خلاقی کا ثبوت فراہم کیا اسے ہمارا کلاسیکی اور قابل قدر سرمایہ کہنا اور سمجھنا چاہیے۔

میں نے شاہد ماہلی مرحوم کے شعری مجموعے (1982) کے پیش لفظ میں قصیدے کی صنف کو 'ام الاصناف سخن' سے تعبیر کیا تھا کیونکہ عربی میں روز اول سے اگر اس کا کوئی روز اول بھی ہے تو قصیدہ کو شاعری کے ہم معنی سمجھا جاتا تھا۔ قصیدہ تمام اصناف سخن کا سرچشمہ ہے اور جس کے فن اور اسالیب کے اخذ واثر سے غزل، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، شہرآشوب، طنزیہ شاعری، داستان وغیرہ کوئی صنف نہیں بچ سکی۔ غالب کی غزل، اقبال کی قابل قدر شاعری کا حصہ ن۔م۔راشد کے اسلوب شعر میں قصیدے کی زبان کی آہٹوں کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ محض اثر نہیں ہے۔ اعلیٰ ترین شعری روایت کا غیر محسوس عمل ہے اور جسے تحول وقلب کاری سے گزارنے کے خاموش عمل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ قصیدہ محض مدح وذم جیسے مضامین ہی تک مختص نہیں تھا اس میں سراپا نگاری بھی کی گئی، رثائیہ، رزمیہ وغیرہ جذبات ومحسوسات کو بھی نمائندگی دی گئی۔ عربی میں شعر ہی سے شعور اور شاعر بنا ہے گویا

شاعری کا عمل قصد وارادے کے ساتھ مخصوص ہے، لیکن عرب شعرا اور ارباب نظر فیضان ربی کے بھی قائل تھے۔ سنسکرت میں بھی काव्य کے معنی بنانے کے ہیں اور کوی وہ ہے جو قصداً اور شعورمندی کے ساتھ شعر سازی کرتا ہے لیکن سنسکرت سے منتقل ہونے والے اس مشہور قول میں شاعر کی استعدادِ خداداد کا راز بھی پوشیدہ ہے کہ جہاں جائے نہ روی وہاں جائے کوی۔

مجموعہ طور پر شاعری کے عمل کو نہ سہی کسی حد تک قصیدہ گو شعرا پر 'قصد وارادے' کا اطلاق ضرور کیا جاسکتا ہے۔ تاہم اس باریک سے نکتے کو بھی یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ قصد وارادے اور ایک خاص منصوبے کے تحت کی جانے والی اکثر شاعری بھی اعلیٰ درجے کی شاعری کی مثالوں سے معمور کیوں ہوتی ہے، وہ کون سے اسباب ہوسکتے ہیں جنھیں ہم کلاسکس یا ہمیشہ تازہ دم رہنے والی شاعری کے خانے سے خارج نہیں کرتے بلکہ اس میں پنہاں تخیل کی بلندی، حیرت خیز استعارہ سازی، زبان کے خلاقانہ اور نامانوس غیر رسمی عمل، زبان کی اندرونی قوتوں کو بروئے کار لانے کی جہت، مبالغے کی انتہائی خوبصورت اور تحیر خیز نمونوں، پیکروں کے جھرمٹ کے جھرمٹ خلق کرنے کے حواسی عمل، نت نئے لسانی زمرے اور تراکیب خلق کرنے اور بنانے کے عمل اور مشعرات وتلمیحات کے خزانوں سے قرأت ایک ایسے مرحلے سے گزرتی ہے جب محرک اوّل پیچھے رہ جاتا ہے اور شاعری شاعری کی صورت میں اپنا اثر دکھانے لگتی ہے۔ قصیدہ اپنے شکم میں شعری اسالیب پیدا کرنے والی انڈسٹری تھا۔

ایک مسئلہ اور غور طلب ہے کہ ہجو یہ نظم کو ہجو یہ قصیدہ کہنا کس حد تک مناسب ہے، ہجو Satire، طعنہ وپھبتی Sarcasm، ستم ظریفانہ طنز یا ستم ظریفی Irony یا تضحیک وتمسخر وغیرہ کا شمار طنز ومزاحیہ ادب میں کیا جاتا ہے اور ہماری تہذیبی زندگی میں یہ تمام اسالیب بھی ایک خاص مقام رکھتے آئے ہیں۔ قصیدہ اور ہجو کو ایک ہی صنف کے تحت شمار کرنے کے معنی یہ ہیں کہ اور یہ جواز بھی دیا جاتا ہے کہ قصیدہ یعنی سابقہ کے طور پر مدحیہ قصیدہ وہ ہے جس میں مداح اپنے ممدوح کے اوصاف کی بڑھا چڑھا کر تعریف بیان کرے اور ہجو یعنی سابقہ لگا کر ہجو یہ قصیدہ وہ ہے جس میں ہجا (ہجو کہنے والا) کسی کے عیوب یا کسی ایک عیب کو طنز آمیزی یا نیش زنی کے ساتھ بڑھا چڑھا کر پیش کرے۔ تمام دنیائے ادب میں مطعون وملعون کرنے کا رواج، مختلف صورتوں میں پایا جاتا ہے لیکن اعلیٰ درجے کی ہجو وہ کہلاتی ہے جس میں شاعر کا ہدف خود اپنی ذات ہوتی ہے یا کسی کی عیب جوئی کی پردہ دری اس طور پر کی جاتی ہے کہ سانپ بھی مرجائے اور لاٹھی بھی نہ ٹوٹے۔ مطعون اس تذبذب میں الجھا رہے کہ ہجو نگار کا مقصود کیا تھا۔ طنز کی ایک معروف ستم ظریفانہ صورت محالیوں Paradoxes میں ملتی ہے۔ دوسری ان مبہم بیانات میں جو معنی ومفہوم کی دو سطحوں کے حامل ہوتے ہیں۔ سودا کی زبردست ڈرامہ سازی، ہیئت کذائی، قنطاسیہ

خلقی، زبان کو سو سو طریقوں سے آزمانے کے فن کا کمال ہے کہ یہ غیر معمولی دست گاہی ان کی کدورت آمیز کینہ توزی، بغض و ملامت، زبان درازی اور غصہ وری پر ایک دبیز پردہ بن جاتی ہے۔ ویسے طنز کے جتنے اسالیب ہیں سودا کی ہجووں میں دستیاب ہیں۔ ایک ہی شخص اوصاف بیانی پر آتا ہے تو قصیدے کے میدان کی تنگی محو ہو جاتی ہے اور زبان کا دم پھولنے لگتا ہے، جب وہی انسان ہجو کی طرف آتا ہے تو ہجا کے سامنے قصیدہ گو پناہ مانگنے لگتا ہے۔ ہجو کی صنف کو قصیدہ کے ساتھ وابستہ کر کے ہم نہ تو قصیدے کے ساتھ اور نہ طنز و مزاحیہ شاعری کے ساتھ انصاف کر سکتے ہیں۔ اگرچہ قصیدہ اور خود ہجو ہی نہیں طنز و مزاحیہ ادب بھی قصہ پارینہ کی حیثیت رکھتا ہے لیکن ان کی تہذیبی ساختیں بہت سی تہذیبی علامتوں کے معدوم ہونے کے باوجود غزل سمیت دوسری اصناف میں بھی اپنی قلب کارانہ صورتوں سے ہمیں چونکاتی رہتی ہیں۔

مرزا حامد بیگ

کلامِ غالب اور غزل گائیکی

میرزا غالب (پ: ۲۷-دسمبر ۱۷۹۷ء-م: ۱۵-فروری ۱۸۶۹ء)، ہند اسلامی تمدن سے پھوٹنے والا ایک ایسا زندہ استعارہ ہے جو دو سو سال سے زمان و مکاں کی قید سے ماورا بین الاقوامی سطح پر سر گرم عمل ہے۔

ہند اسلامی تمدن کی تشکیل عجمی اور ہندی عناصر سے تھی اور ان عناصر کو اس تمدن سے جڑے مختلف فنون میں دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس گنگا جمنی تہذیب میں ایک ترکستانی سلجوق مغل بچے کی جڑیں کتنی گہری ہیں، اس کا اندازہ اس سے کر لیجیے کہ مصوّری، خطاطی، فلم، ڈراما، رقص اور گائیکی میں میرزا غالب ہمیشہ مرکز توجہ رہا۔ فنون لطیفہ سے میرزا غالب کی یہ جُڑت آج کے طرز احساس سے ہم رشتہ ہے۔ محض اس لیے کہ غالب نے شعر گوئی کی سطح پر راہبوں جیسی ریاضت کے طفیل وقتی شہرت کی طلب سے بے نیاز رہ کر جس نوع کی کرافٹس مین شپ کا مظاہرہ کیا وہ عدیم المثال ہے۔ کرافٹس مین شپ کے ساتھ موضوع اور خیال کو اہمیت دینا کتنا مشکل کام ہے، یہ کوئی کر کے دیکھے۔ ہر دو سے نباہ کا جتن اور وہ بھی شعری سطح پر، بظاہر پگلے کی پیغمبری ہے۔ وہ یوں کہ شاعری کے برعکس مصوّری، خطاطی، موسیقی اور رقص میں تو آزادانہ میلان کے باوجود فن پارے یا کمپوزیشن کو جمالیات کے دائرے میں رکھنا ممکن ہے لیکن لکیروں، رنگوں، آہنگ اور لے کاری کو، بہر طور خود مختارانہ معروضیت حاصل ہے۔ مصوّری اور خطاّطی میں لکیر کھینچنے یا رنگوں کے ہر آزادانہ سٹروک یا مصوّر اور خطاّط کے نجی منطقے سے تشکیل پانے والا ہر تجریدی یا کیوبسٹک اظہار، بصری سطح پر جمالیاتی تسکین کا باعث بن سکتا ہے۔ اسی طرح موسیقار اور رقاص کی طے شدہ نظام سے وقتی آزاد خرامی، سامع یا ناظر کو بد دل نہیں ہونے دیتی۔ نصرت فتح علی خاں جیسے بڑے لے کار کے ہاں کلاسیکل اور نیم کلاسیکل میں مغربی ڈرم بیٹ کی شمولیت، موسیقارِ اعظم نوشاد کے ہاں بطور خاص کورس گیت ترتیب دیتے ہوئے نیم کلاسیکل میں لوک موسیقی کا ورتارا اور عالمی شہرت کے حامل مصوّر اور خطاط صادقین کے ہاں خطاّطی کے طے شدہ اصولوں سے انحراف اسی آوارہ خرامی کی مختلف صورتیں ہیں۔ لیکن شاعری میں لفظ کے خالص آواز نہ ہونا یعنی علامت ہونے اور مقصد کے

حصول کی خاطر ایجاد بندہ ہونے کے سبب لفظ اتنا آزاد اور خود مختار نہیں۔ لفظ تو قاری یا سامع کے ذہن کو ایک خاص تصوّر کی جانب ہی لے جائے گا بصورت دیگر اخفا کا لایعنی ورتارا گمراہ کن نتائج سامنے لائے گا۔ یوں لفظ کو وسیلہ بنانے والوں کے لیے مقصد و موضوع اور معنی سے مفر نہیں۔ اس کے باوجود میرزا غالب نے لفظ ہی کے ذریعے وہ کچھ کر دکھایا، جس کی خواہش بہت بعد میں ملارمے اور پال والری نے کی [1]

داغ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے، سو وہ بھی خموش ہے

آپ نے ملاحظہ کیا کہ غالب نے اپنے عہد کی زوال آمادہ تہذیب کو کیوں کر دیکھنے اور محسوس کرنے کی چیز بنا دیا۔

یہاں کرافٹس مین شپ بھی منتہا پر دکھائی دے رہی ہے اور موضوع و خیال سے جُرأت تو قابل داد ہے ہی۔ یہ ہے وہ شاعرانہ استعداد، جو میرزا غالب کے حصّے میں آئی اور جس نے مختلف فنون لطیفہ سے جڑے فن کاروں کو غالب کا دیوانہ بنائے رکھا۔

تشکیلی فنون میں ہمیشہ ایک مشترک خصوصیت دیکھی گئی، اور وہ ہے حسی تمثال کی۔ مصوّر کی بنائی ہوئی کسی تصویر یا موسیقار کی تیار کردہ کسی کمپوزیشن کی طرح شعر بھی ایک عدیم النظیر ہیئت ہے جو تمثالوں اور ردِم سے مرکب ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ خارجی ماحول اور شاعر کے باطنی تموج کے انوکھے تال میل یا یوں کہیے کہ زندگی اور محسوسات و تصورات کے بیچ پیدا ہونے والے ربط کی طنابیں گویا نسلِ انسانی کے بطون میں ہیں اور ہمارے باطن میں یہ طنابیں شعری تجربے اور فنون لطیفہ کی جُڑت ایک سمفنی (symphony) خلق کرنے میں مددگار ہوتی ہیں۔ یوں بڑا شاعر زندگی کے اجزاء اور اس کے تابع جذبات کو شعر میں ہی نہیں، رنگوں، لکیروں اور سُروں میں بھی زبان عطا کرتا ہے۔ کیر کے گور نے حضرت ابراہیمؑ کی پیغمبرانہ اپروچ پر بات کرتے ہوئے اسی نوع کے شعری تجربے کو اپنا موضوع بنایا تھا۔ بے شک جہاں منطق کی حدیں ختم ہو جاتی ہیں، وہیں سے شاعرانہ خیال کی حدیں شروع ہوتی ہیں:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب — ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا
(غالب)

غالب کے ہاں ماضی و حال کی شاعری سے ہی نہیں جملہ فنون لطیفہ کے ساتھ بھی ہم عصری کا احساس اور باز آفرینی دکھائی دیتی ہے۔ مطالعۂ غالب کے دوران وزن و آہنگ، لے اور موضوع کے ساتھ اُن کی جڑت، بیان کی کیفیت، نیز پیکر تراشی اور لفظیات کی جذبے اور خیال کے ساتھ مطابقت کے تحت قاری کے بطن میں

ویسے ہی مختلف النوع جذبات، کیفیات اور محسوسات جاگتے ہیں جنھیں شاعر نے اپنی شعری تخلیق میں جگانے کا جتن کیا۔ یوں عام قاری کی جگہ جب فنونِ لطیفہ سے متعلق کوئی تخلیق کار غالب کی قرأت کرتا ہے تو اپنے اندر از سرِنو جاگی ہوئی نفسی کیفیات کو بارِ دگر تخلیقی عمل میں ڈھالنے لگتا ہے۔

شاعرانہ طبائع کی زبان میں جو قدرتی ہم آہنگی پائی جاتی ہے، اُس کے اعادے کے ایک باضابطہ قاعدے، اور اس ہم آہنگی کا موسیقی کے ساتھ جو تعلق ہے، اسے ملحوظ رکھنے کے نتیجہ میں لسانی ہم آہنگی کی روایتی صورتوں کا وہ نظام وجود میں آیا جسے شاعری کی ''باطنی لے'' کہہ لیں۔ یوں تال کی سطح پر شاعری اور موسیقی و لے کاری کی جُڑت از حد معنی خیز ہے۔

میرزا غالب نے حاتم علی مہر کو لکھا تھا: ''مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں، جس پر مرتے ہیں، اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔'' اب کون جانے اس ستم پیشہ ڈومنی، جس کا نام زیب النساء عرف نواب جان بنت شمس النساء تھا کی غزل گائیکی نے میرزا نوشہ کے اشعار کے طفیل دلّی میں کس کو کس ادا سے لُوٹا۔ غالب کے قیامِ کلکتہ کے دوران وہاں کے بالا خانوں میں شعر گوئی سے جنون کی حد تک شغف رکھنے والی مغنیاؤں کی معرفت کیا کیا دھوم مچی۔ میرزا نے یوں ہی تو نہیں کہا تھا:

کلکتہ کا جو ذکر کیا تُو نے ہم نشیں
اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے

میرزا کے اس شعر سے متعلق قیاس آرائیاں تو بہت ہوئیں پر اب پتا چلا ہے کہ دلّی کی معروف گائیکہ بی خورشید جان شاعرہ تھیں، 'حسین' تخلص تھا۔ وہ تلمیذِ غالب تھیں۔ دلّی سے کلکتہ منتقل ہونے سے قبل انھوں نے یقیناً میرزا غالب کو گایا اور جب میرزا غالب بہ سلسلہ پنشن ۱۸۲۸ء میں کلکتہ پہنچے اور شملہ بازار میں قیام کیا تو کوئی وجہ نہیں کہ بی خورشید جان، میرزا غالب کی طرف بہ غرض ملاقات نہ آئی ہوں اور انھیں کلکتہ میں نہ گایا ہو۔

''گلدستۂ نتیجۂ سخن'' میں شامل کلکتہ کے ایک طرحی مشاعرہ (مبنی بر نواب میرزا داغ دہلوی کے مصرع طرح: ''انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اُٹھا کے ہاتھ'') مئی ۱۸۸۴ء میں پیش کردہ بی خورشید جان حسین کی غزل کا ایک شعر ہے:

جھکتے ہیں شوق قتل پہ ہر ہر ادا کے ساتھ
سچ مچ بنے نہ ہوں کہیں اُن کے حیا کے ہاتھ

''گلدستۂ نتیجۂ سخن'' ہی سے معلوم ہوا کہ کلکتہ کی معروف گائکہ شاماں جان متخلص بہ ''فتنہ'' بھی تلمیذِ غالب

تھیں۔ بی شاماں نے بھی یقیناً میرزا غالب کے کلکتہ پہنچنے پر بہ غرض اصلاح شملہ بازار کا رُخ کیا ہوگا۔ ''گلدستۂ نتیجۂ سخن'' میں شامل مذکورہ مشاعرے (مئی ۱۸۸۴ء) کلکتہ میں پڑھا گیا بی شاماں کا ایک شعر دیکھیے:

ہاتھ آ گیا مگر کسی پہلو سے نقدِ دل
پُھولے نہیں سماتے ہیں دُزدِ حنا کے ہاتھ

یقیناً بی شاماں جان نے بھی میرزا کے قیام کلکتہ کے دوران ان کی غزلیں گائی ہوں گی۔

کلکتہ ہی کی ارباب نشاط میں سے بی گوہر جان گوہر بھی تلمیذ غالب تھیں۔ ''گلدستۂ شکوۂ یار'' مطبوعہ: بجنور، جون ۱۹۱۰ء میں ان کی ایک غزل دکھائی دیتی ہے:

دل میں بے چینی سر بستر راحت ہو گی
اس قدر وصل کی مشتاق طبیعت ہو گی

گوہر جان نے راگ وِدیا میں نام کمایا۔ بلاشبہ انھوں نے بھی میرزا گالب کو گایا۔[۲] غرضیکہ کلکتہ میں میرزا غالب کی بہت تکریم ہوئی۔

زہرہ بائی آگرے والی، جو استاد عبدالکریم خاں کی ہم عصر تھیں، جب پیدا ہوئیں تو میرزا غالب زندہ تھے۔ دُھرپد اور خیال کے علاوہ انھوں نے ٹھمری اور غزل بھی گائی۔ زہرہ بائی کی ادائیگی شُستہ اور بول بانٹ واضح تھے۔ بہت ممکن ہے یہ سبھاؤ کلامِ غالب سے اثر پذیری کا نتیجہ ہو، لیکن یہ محض قیاس ہے۔ معلومہ سطح پر کُندن لعل سہگل، سلُو چنا، ستارہ دیوی، سُریندر، جدّن بائی، مولینا، کانن دیوی، پی سی بروا، وزیر محمد خاں، کلیانی، نندریکر، رمُولا، انیس خاتون، امیر بائی کرناٹکی، وتسلا کھممٹیکر، اَمر، کلاوتی، پارول گھوش، خان مستانہ، پُشپا ہنس، مختار بیگم، زہرہ بائی انبالے والی، بیگم اختر، استاد برکت علی خاں، طلعت محمود، نور جہاں، ثریا، محمد رفیع، ملکہ پکھراج، اقبال بانو، فریدہ خانم، استاد امانت علی خاں، استاد فتح علی خاں، علی بخش ظہور، ناہید نیاری، ایم۔کلیم، بشیر علی ماہی، مہدی حسن، اعجاز حسین حضروی، کوثر پروین، سلیم رضا، فردوسی بیگم، غلام علی، زاہدہ سلطانہ، مالا، ذاکر علی خاں، حبیب ولی محمد، نسیم بیگم، ممتاز بیگم، ثریا ملتانیکر، بلقیس خانم، ڈاکٹر امجد پرویز، جمیل انجم، شوکت علی، احسان اللہ، پرویز مہدی، روبینہ بدر، غلام عباس، سلیم حسن، پنکھج اداس، بھوپندر، سلامت علی، نگہت سیما، گل رعنا، بشیر احمد، رجب علی، ناہید اختر، اعجاز قیصر، مینا لودھی، راجندر مہتہ، نینا مہتہ، مجیب عالم، ارونا لیلیٰ، جگجیت سنگھ، شمونا رائے بسواس اور ارشد محمود نے میرزا غالب کو گایا۔[۳]

میرزا غالب کی غزلیات کو سُر کے ساتھ گائے جانے کی یہ دو سو بائیس سالہ روایت کچھ کم اہم نہیں اور اس خصوص میں سوائے حضرت امیر خسروؒ کے، غالب کا کوئی حریف نہیں۔ استاد برکت علی نے جب غالب کی

غزل:

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

گائی تو استاد بڑے غلام علی خاں نے یہ ضرور کہا: ''بکو، مرکی خوب لگاتا ہے۔''

واضح رہے کہ غزل گائیکی میں خیال سے استفادہ صرف راگ داری کی سطح پر ہوتا ہے اور راگ داری میں سے مُرکی لگانا غزل کی گائیکی میں مستعمل تو ہے، مستحسن نہیں۔ جب کہ استاد برکت علی خاں نے مستعمل کو مستحسن بنادیا۔

اہلِ ذوق جانتے ہیں کہ خیال، غزل کی گائیکی کی ضد ہے اور خیال کے گایک غزل ہی کیا ٹھمری، گیت اور کافی گانے کو بھی ادنیٰ کام تصور کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ گوالیار کے حیدرآبادی انگ کے استاد عبدالکریم خاں، مغل دربار کے آگرہ انگ کے استاد فیاض خاں، پٹیالہ گھرانے کے استاد عاشق علی خاں اور استاد بڑے غلام علی خاں، استاد امیر خاں اور شام چوراسی گھرانے کے استاد سلامت علی، نزاکت علی نے غزل کبھی نہیں گائی۔

غزل گائیکی میں سرگم اور لے کاری کی جاسکتی ہے لیکن حد میں رہ کر۔ غزل کو خیال کا انداز دیتے دیتے جہاں بات حد سے بڑھی تو اساتذہ نے اس کا تمسخر اڑایا ہے۔ لیکن معاملات اتنے پُر پیچ ہیں کہ عام سامع انہیں نہیں سمجھ پاتا۔ نتیجتاً ''آہ'' اور ''واہ'' کا فرق مٹ جاتا ہے۔ میں نے تو اچھے اچھوں کو اساوری ٹھاٹ اور جونپوری راگ میں فرق کرتے نہیں دیکھا۔

خیال گائیکی کے لیے گلوکار کی آواز میں بھی راگ نبھانے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔ مثال کے طور پر استاد نزاکت علی خاں میں اس صلاحیت کی کمی تھی جس کے نتیجہ میں انھوں نے اپنے بھائی استاد سلامت علی خاں کے ساتھ جوڑی بنائی۔ اونچے سُر سلامت کے اور Base نزاکت کی۔ ایک ایسی Base جیسے کنوئیں میں سے دُکھ کی لہر اُٹھ رہی ہو۔ یہی صورت استاد امانت علی خاں اور استاد فتح علی خاں کی جوڑی میں دکھائی دیتی ہے۔ البتہ فرق یہ ہے کہ نزاکت، سلامت نے غزل کبھی نہیں گائی اور امانت، فتح دونوں نے غزل گائیکی میں بھی نام پیدا کیا اور غالب کو بھی گایا۔

ان دونوں ہم عصر جوڑیوں سے قبل استاد بڑے غلام علی خاں اور ان کے چھوٹے بھائی استاد برکت علی نے ہمیشہ الگ الگ گایا۔ چھوٹا مونہہ اور بڑی بات، لیکن استاد بڑے غلام علی خاں کے مقابلے میں برکت علی کی آواز خیال گائیکی کے لیے اتنی موزوں نہ تھی البتہ استاد برکت علی کو یہ پتا تھا کہ ان کی آواز کی غم ناکی غزل گائیکی

میں کام آ سکتی ہے۔سونے پر سہاگہ یہ کہ راگ داری کی تربیت، لہٰذا انھوں نے میرزا غالب کی غزلوں کی غنائیت سے ہم دوش ہوکر ہر مصرع میں موجود اسی لفظ پر توجہ دی جو سُر کا موڈ معین کر رہا تھا اور غالب کو ٹھمری انگ میں گاتے ہوئے غزل گائیکی میں درجۂ کمال کو پہنچ گئے۔ یوں یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ وہ کلاسیکل گانے والے، جن کی آوازیں خیال گائیکی کے لیے موزوں نہ تھیں، غزل گائیکی کی طرف آئے۔غزل گائیکی کو محض روٹی روزی کا بہانہ کہنا سرے سے ایک غلط تصوّر ہے۔

گوہر جان، رسولن بائی، زہرہ بائی آگرے والی، زہرہ بائی انبالے والی، مختار بیگم، بیگم اختر اور استاد برکت علی تک تو غزل گائیکی کو جے جے ونتی، بھیرویں، راجیشری اور ٹھمری انگ میں گانے کے سبب نیم کلاسیکل کی ایک صنف شمار کیا جاتا رہا، لیکن جب ۱۹۳۳ء میں کلام غالب کو فلم میں برتنے کا وقت آیا تو غزلیں، گیت انگ میں بھی گائی جانے لگیں۔

فلم کے لیے مرزا غالب کی پہلی غزل کُندن لال سہگل نے گائی۔آغا حشر کے ڈراما پر مبنی وہ فلم تھی: ’’یہودی کی لڑکی‘‘ (ریلیز: ۱۹۳۳)۔ چونکہ اُس زمانے میں عمومی طور پر پلے بیک سنگنگ کی سہولت نہ تھی، اِس لیے اکثر ہیرو یا ہیروئین فلم کی عکس بندی کے دوران بھی گایا کرتے تھے اور یوں فلم کے مکالموں کی طرح گیت یا غزلیں بھی فلم کا حصّہ بن جاتی تھیں۔لیکن فلم: ’’یہودی کی لڑکی‘‘ (۱۹۳۳) کے لیے کُندن لال سہگل کی آواز میں مرزا غالب کی غزل:

نُکتہ چیں ہے غمِ دِل اُس کو سُنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں، بات بنائے نہ بنے

کا گراما فون ریکارڈ بھی تیار کیا گیا تھا۔

۱۹۳۴ میں ریلیز ہونے والی فلم: ’’عدلِ جہانگیر‘‘ کے لیے گائی گئی مرزا غالب کی غزل:

سب کہاں، کچھ لالہ و گُل میں نمایاں ہو گئیں

کے گلوکار کے نام بھی نہیں پتا چلتا، اس لیے کہ اُس غزل کا ریکارڈ نہیں بنایا گیا تھا۔البتہ فلم میں یہ غزل سُننے کو مل جاتی ہے۔

۱۹۳۵ء میں امپیریل فلم کمپنی، کینڈے برج، بمبئی کے پروڈیوسر اردشیر ایرانی نے پہلے سے دو بار فلمائی گئی اپنی خاموش فلم: ’انارکلی‘ عرف 'Monument of Tears' (ریلیز: ۱۹۲۸ء اور ۱۰- جون ۱۹۳۱ء) کو بولنے والی فلم کے طور پر تیسری بار از سرِ نو فلما کر ریلیز کیا تو اُس میں فلم کی ہیروئین سلوچنا اور فلم کے ہیرو ڈی-بلموریا کی آواز میں دوگانہ کی صورت مرزا غالب کی غزل:

نُکتہ چیں ہے غمِ دِل اُس کو سُنائے نہ بنے

سُننے کو ملی، جس کا ریکارڈ بھی تیار کیا گیا تھا۔

۱۹۳۵ہی میں فلم ساز اور ہدایت کار محبوب خاں (''مدر انڈیا'' فیم) کی ڈائریکٹ کردہ پہلی فلم: ''الہلال'' عُرف ''Judgement of Allah'' ریلیز ہوئی۔ جس کے ہیرو تھے کُمار اور ہیروئین تھی ستارہ دیوی۔ اُس فلم میں مرزا غالب کی ایک غزل:

کوئی اُمید بر نہیں آتی کوئی صورت نظر نہیں آتی

ستارہ دیوی کی آواز میں شامل کی گئی، جس کا ریکارڈ بھی تیار کیا گیا تھا۔ ۱۹۳۶ میں محبوب خاں کی دوسری فلم: ''دکن کوئین'' ریلیز ہوئی، جس میں اداکار اور گلوکار سُریندر کو پہلی بار بطور ہیرو سامنے لایا گیا تھا۔ اُس فلم کے لیے سُریندر نے مرزا غالب کی غزل گائی: ''یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا''۔ اِس غزل کا گراما فون ریکارڈ بھی دستیاب ہے۔

۱۹۳۶ میں اداکارہ نرگس کی والدہ: پروڈیوسر جدّن بائی کی فلم: ''ہر درد کے مِنتھن'' ریلیز ہوئی۔ اُس فلم کے لیے جدّن بائی نے مرزا غالب کی غزل: ''دل ہی تو ہے، نہ سنگ وخشت' درد سے بھر نہ آئے کیوں'' گائی اور اُس غزل کا گراما فون ریکارڈ بھی تیار کیا گیا۔

۱۹۳۶ہی میں ریلیز ہونے والی تیسری فلم نیو تھیٹرز کی: ''کروڑ پتی'' تھی۔ جس کے ہیرو: کُندن لال سہگل اور ہیروئین: مولینا تھی۔ اِس فلم کے لیے مولینا نے مرزا غالب کی غزل: ''دلِ ناداں تجھے ہُوا کیا ہے...... آخر اِس درد کی دوا کیا ہے'' گائی اور اِس غزل کا گراما فون ریکارڈ بھی تیار کیا گیا۔

۱۹۳۷ میں نیو تھیٹرز کی فلم: ''مُکتی'' (اداکار: کانن دیوی۔ پی سی بروا) ریلیز ہوئی۔ جس میں فلم کے ہیرو: پی سی بروا نے مرزا غالب کی غزل: ''کوئی اُمید بر نہیں آتی......کوئی صورت نظر نہیں آتی'' گائی، جس کا گراما فون ریکارڈ بھی تیار کیا گیا۔

۱۹۳۷ میں فلم: ''اُس نے کیا سوچا'' ریلیز ہوئی۔ جس میں انڈین فلم انڈسٹری کے پہلے گلوکار: وزیر محمد خاں (ڈبلیو ایم خاں) جنھوں نے پہلی بولنے والی فلم: ''عالم آرا'' (ریلیز: ۳۱ مارچ ۱۹۳۱) میں بھکاری کا رول ادا کرتے ہوئے پہلا گانا گایا تھا، نے مرزا غالب کی غزل: ''کوئی اُمید بر نہیں آتی'' گائی۔ اُس غزل کا گراما فون ریکارڈ بھی تیار کیا گیا۔

۱۹۳۹ میں فلم: ''غازی صلاح الدین'' (اداکار: رتن بائی۔ ترلوک کپور) ریلیز ہوئی، جس میں گلوکارہ: کلیانی کی آواز میں مرزا غالب کی غزل: ''کبھی نیکی بھی اُس کے جی میں آ جائے'' سُننے کو ملی۔ اُس غزل کا گراما

فون ریکارڈ بھی تیار کیا گیا تھا۔

۱۹۴۰ میں فلم کارپوریشن آف انڈیا کی فلم: ''قیدی'' (اداکار: رمولا، نندریکر اور مہتاب) ریلیز ہوئی تو اُس میں نندریکر کی آواز میں مرزا غالب کی غزل: ''رہیے اب ایسی جگہ چل کر، جہاں کوئی نہ ہو' سننے کو ملی، جس کا گراما فون ریکارڈ بھی تیار کیا گیا۔ اُسی فلم میں مرزا غالب کی ایک اور غزل: ''دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں'' بھی غالباً نندریکر نے ہی گائی لیکن اُس غزل کا ریکارڈ تیار نہیں کیا گیا تھا۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ فلم کی ہیروئین رمُولا نے گائی ہو۔

۱۹۴۱ میں فضلی برادران کی فلم: ''معصوم'' (اداکار: رمولا، مُزمل اور مظہر خاں) ریلیز ہوئی، جس کے لیے رمُولا نے مرزا غالب کی غزل: ''آہ کو چاہیے اِک عمر اثر ہونے تک'' گائی، جس کا گراما فون ریکارڈ بھی تیار ہوا۔

۱۹۴۲ میں فضلی برادران کی ریلیز کردہ فلم: ''چورنگی'' کے لیے اُس فلم کی ہیروئین: انیس خاتون نے مرزا غالب کی غزل: ''کوئی اُمید بر نہیں آتی'' گائی، جس کا ریکارڈ بھی تیار کیا گیا۔

۱۹۴۲ میں ڈبلیو زیڈ احمد نے شالیمار پکچرز کے بینر تلے اپنی پہلی فلم: ''ایک رات'' ریلیز کی۔ جس کے مرکزی کردار پرتھوی راج کپور اور پُر اسرار نینا نے ادا کیے تھے۔ اُس فلم کے لیے امیر بائی کرناٹکی کی آواز میں مرزا غالب کی غزل: ''دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت'' ریکارڈ کی گئی۔

۱۹۴۲ ہی میں فلم: ''لالہ جی'' ریلیز ہوئی۔ جس کے لیے فلم کے ہیرو: اَمر اور گلوکارہ: وَتسلا کھمبٹیکر کی آوازوں میں دوگانا کی صُورت مرزا غالب کی غزل: ''ہم سے کُھل جاؤ بہ وقتِ مے پرستی ایک دن' سُننے کو ملی۔ اُس غزل کا گراما فون ریکارڈ بھی تیار کیا گیا تھا۔

۱۹۴۲ میں ریلیز ہونے والی فلم: ''ماتا'' کے لیے کلاوتی نے مرزا غالب کی غزل: ''ابنِ مریم ہُوا کرے کوئی ...... میرے دُکھ کی دوا کرے کوئی'' ریکارڈ کی گئی۔ اُسی سال ۱۹۴۲ میں ریلیز ہونے والی ایک اور فلم: ''پردہ نشیں'' میں مشہور موسیقار انل بسواس کی بہن: پارول گھوش کی آواز میں مرزا غالب کی غزل: ''یہ ہم جو ہجر میں دیوار و در کو دیکھتے ہیں' سُننے کو ملی۔ اُس غزل کا بھی گراما فون ریکارڈ تیار ہُوا تھا۔

۱۹۴۳ میں اداکار: جان کاوَس اور اداکارہ: نادیہ کی فلم: ''ہنٹر والی کی بیٹی'' ریلیز ہوئی۔ جس میں خان مستانہ نے مرزا غالب کی غزل: ''دل ناداں تجھے ہُوا کیا ہے'' گائی تھی۔ اُس غزل کا بھی گراما فون ریکارڈ تیار ہُوا۔

۱۹۴۳ میں کرشن چندر کے تحریر کردہ ڈراما: ''سرائے کے باہر' پر اُسی عنوان کی فلم ریلیز ہوئی، جو اداکار: آغا

طالش کی پہلی فلم تھی۔ اُس فلم میں مرزا غالب کی ایک غزل: ''پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا'' شامل ہے لیکن گلوکار کا نام پتا نہیں چلتا۔ اس لیے کہ اُس غزل کا گراما فون ریکارڈ تیار نہیں کیا گیا تھا۔

۱۹۴۹ میں وی۔ شانتا رام کی فلم: ''اپنا دیش'' ریلیز ہوئی۔ جس میں موسیقار پرشوتم کی موسیقی میں اُس فلم کی ہیروئین: پُشپا ہنس کی آواز میں مرزا غالب کی دو غزلیں:

''دلِ ناداں تجھے ہُوا کیا ہے'' اور'' کوئی اُمید بَر نہیں آتی'' شامل کی گئیں اور اُن دونوں غزلوں کے گراما فون ریکارڈ بھی تیار کیے گئے۔

۱۹۵۱ میں فلم ساز اور ہدایت کار: رُوپ کے شوری کی فلم: ''ڈھولک'' (اداکار: اجیت اور مینا شوری) ریلیز ہوئی۔ اُس فلم کے لیے محمد رفیع نے پہلی بار مرزا غالب کی غزل گائی۔ غزل تھی: ''دردمنّت کشِ دوا نہ ہُوا''۔ اُس غزل کا گراما فون ریکارڈ بہت مقبول ہُوا۔

۱۹۵۴ میں سعادت حسن منٹو کی کہانی اور راجندر سنگھ بیدی کے مکالموں پر مبنی فلم ساز، ہدایت کار اور اداکار سُہراب مودی کی فلم: ''مرزا غالب'' (اداکار: ثریا، بھارت بھوشن اور نگار سلطانہ) ریلیز ہوئی۔ جس کے موسیقار تھے غلام محمد۔ اب لائیٹ میوزک مقبولیت حاصل کر رہا تھا، جس کی اوّلین مثال محمد رفیع کی گائی ہوئی غالب کی غزل ہے:

ہے بسکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشاں اور　　　کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور

اداکار اور فلم ساز سہراب مودی نے یہ غزل ۱۹۵۳ میں اپنی فیچر فلم ''مرزا غالب'' (تکمیل: ۱۹۵۴) کے لیے کمپوز کروائی اور اسی فلم کے لیے طلعت محمود کی گیت انگ میں گائی ہوئی تین اور ثریا کی نیم کلاسیکل میں گائی ہوئی دو غزلوں نے غزل گائیکی کو نئی توانائی بخشی۔ ثریا نے:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا　　　اگر اور جیتے رہتے، یہی انتظار ہوتا

اور

نکتہ چیں ہے غمِ دل، اُس کو سنائے نہ بنے　　　کیا بنے بات جہاں، بات بنائے نہ بنے

کو نیم کلاسیکل میں گایا تھا۔ ٹھیک چھے سال بعد ۲۴ نومبر ۱۹۶۱ کو ریلیز ہونے والی ایس کے پکچرز کی پاکستانی فیچر فلم ''غالب''، جس کے فلم ساز و ہدایت کار سیّد عطاء اللہ ہاشمی اور موسیقار تصدق کے لیے نور جہاں نیم کلاسیکل اور گیت انگ میں غزل سرا ہوئیں۔ نور جہاں نے فلم: ''غالب'' کے لیے مرزا غالب کی چھے سولو غزلیں گائیں:

(۱) ''نکتہ چیں ہے غمِ دل'' (۲) ہے بسکہ اشارے میں ہے'' (۳) دلِ ناداں تجھے ہُوا کیا ہے (۴) ''مُدّت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے'' (۵) ''کبھی نیکی بھی اُس کے'' (۶) ''دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت

درد سے بھر نہ آئے کیوں۔'' نور جہاں نے ایک غزل سلیم رضا کے ساتھ دوگانے کی صورت بھی گائی: ''یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا''

اسی طرح نور جہاں نے دو غزلیں ناہید نیازی کے ساتھ دوگانے کے انداز میں گائیں: (۱) ''تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے'' (۲) درد منت کشِ دوا نہ ہُوا''۔ اس کے بعد تو جیسے غزل گائیکی کے ایک نئے سکول نے جنم لے لیا اور اقبال بانو، مہدی حسن، فریدہ خانم، امانت علی خاں، غلام علی اور فتح علی خاں کے نام غزل گائیکی میں اپنے اپنے یکسر منفرد لحن کے ساتھ غالب کے اشعار کی طرح امر ہو گئے۔

مزے دار بات یہ ہے کہ محمد رفیع، طلعت محمود، ثریا اور نور جہاں نے غالب کی بیشتر غزلیں گیت انگ میں گائی تھیں اور غزل گائیکی کو اس ادنیٰ کام کے ذریعے ایک نئی زندگی مل گئی۔

اکثر سوال کیا جاتا ہے کہ اگر کلاسیکل کے متقدمین اکھڑ تھے تو انھیں چھوڑ یئے، متوسطین بالخصوص استاد عاشق علی خاں، استاد بڑے غلام علی خاں اور روشن آرا بیگم نے غزل گائیکی کو سہارا کیوں نہ دیا؟ استاد عاشق علی خاں دُھرپد سے باہر آئے تو صرف کافی گائی، بڑے غلام علی خاں، خیال سے نیچے آئے تو صرف ٹھمری گائی اور روشن آرا بیگم نے ترانہ اور خیال یا نیم کلاسیکل میں داورا، ٹھمری اور کجری، سوائے تین غزلوں کے۔ آگے چل کر یہی صورت ستّر کی دہائی کی پروین سلطانہ کے ہاں دکھائی دیتی ہے جنھوں نے ایک گیت: ''ہمیں تم سے پیا رکتنا، یہ ہم نہیں جانتے''، گایا یا میرزا غالب کی صرف ایک غزل

کبھی نیکی بھی اُس کے جی میں گر جائے ہے مجھ سے

یقیناً یہ لوگ غزل گائیکی کو اپنے مقام اور مرتبے سے گری ہوئی حرکت شمار کرتے تھے لیکن ایک وجہ اور بھی تھی ۔یہ ضروری نہیں کہ ہر بڑا گائیک یا نصرت فتح علی جیسا بڑا لے کار غزل کو بہ خوبی گا بھی سکے۔

یہ بات اگر کلامِ غالب، بالخصوص اردو غزلوں کے حوالے سے کی جائے تو سمجھنا اور بھی آسان ہو گا۔ دیکھیے، غالب کے اشعار میں ایک باطنی لے ہے، جسے جس بھی گائیک نے پا لیا، وہ اُسے عمدگی سے گا گیا۔ بصورت دیگر مشکل۔ غالب موقوف آواز کے بعد وقفہ طلب کرتے ہیں۔ مثلاً غالب کا مصرع:

نقش، فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا

اب اسے گاتے ہوئے ''نقش'' کے بعد وقفہ آئے گا۔ ''فریادی'' میں ''فریا'' پر زور ہو گا یا ''دی'' پر زور ہو گا۔ ''ہے'' میں غالب نے ''یے'' گرائی ہے۔ ''یے'' پر رُکیں گے تو غالب کے مصرع کا باطنی صوتیاتی نظام بگڑ جائے گا۔ 'شوخیِ تحریر' میں 'شو' کی واو پر رُکیں گے ''تحریر'' میں ''ری'' اور ''کا'' کے الف پر رُکنا از حد ضروری ہے۔ اسی طرح غالب سے مخصوص واوِل ساؤنڈز کے نظام کو سمجھنا از بس ضروری ہے۔ میرزا غالب، الف، یے

اور واؤ کے استعمال میں اتنے محتاط ہیں جتنا کوئی اور شاعر نہیں۔ مکمل لفظ میں وہ الف کو کہیں نہیں گرائیں گے۔ سوائے حروفِ اضافت کے، غالب نے اسما میں الف کہیں نہیں گرنے دیا۔ یوں موسیقار یا غزل گائیک کے لیے ایک انتباہ ہوا۔ خود غالب نے کہا تھا۔ ''جہاں الف دبتا ہے، میرے سینے میں ایک تیر لگتا ہے۔'' (۴)

یہاں تک کہ غالب نے ایک شعر میں مذکر کو مؤنث باندھ دیا، لیکن الف نہیں گرنے دیا:

نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا

یہاں اگر ''کرتی ہے'' کی جگہ ''کرتا ہے'' رکھا جاتا تو ''کرتا'' کا الف دب جاتا، لہٰذا انھوں نے اپنے شعر کے باطنی صوتیاتی نظام کو مجروح ہونے سے بچانے کی خاطر ''اثبات'' کی جنس ہی بدل دی۔ یہ کام انھوں نے منشی میاں داد خاں سیّاح کے ایک شعر کے ساتھ بھی کیا۔

یہی سبب ہے کہ غالب کے نکتہ چینوں نے دیگر مقامات پر تو غالب کی پکڑ کی، لیکن یہ ایک مقام ایسا ہے جہاں اُن کا ہاتھ نہیں پڑا۔

یوں غالب کو وہی گائیک عمدگی سے گائے گا، جو انھیں standing نوٹس پر گائے، یعنی سُر کو کھڑا کر کے۔ دوسری اہم بات یہ کہ غالب کے ہاں ایک باطنی لے تو ہے لیکن بظاہر موسیقیت کی کمی دکھائی دیتی ہے اور غالب نے بحور میں بھی انتخاب سے کام لیا ہے۔ تیسرا یہ کہ غالب کے اشعار میں سبب اور نتیجہ کی خطِ مستقیم والی نثری منطق (یعنی معنی کا استخراج) ہمیشہ التوا میں رہتی ہے، نتیجتاً غالب کا متن اپنے اجزا کے باہمی ربط کو قدرے تاخیر سے ظاہر کرتا ہے۔ اور جب ہم غالب کی علامات، اضافتوں، اوقاف اور مُبتدا سے راہنمائی حاصل کر کے کسی معنی تک پہنچتے ہیں تو ہماری قائم کردہ نثری منطق میں سے کئی طرح کے نئے معنی جھانکنے لگ جاتے ہیں۔ ایسے میں بطور قاری، گائیک کی اپنی مشکلات ہیں اور موسیقی کی اپنی۔ یوں متن سے مطابقت رکھنے والی کمپوزیشن کیوں کر ممکن ہو۔ پھر یہ بھی طے ہے کہ کلام غالب میں برتا گیا لفظ بہت کھینچ کر یا بہت زیادہ لٹا کر نہ پڑھا جائے اور غالب کی طے کردہ آواز ہی نکلے۔

ماضی بعید میں دلّی کے بازارِ حسن کی ستم پیشہ زیب النسا عرف نواب جان اور دیگر متقدمین کی طرز ادائیگی کی کیا صورت رہی، ہمیں نہیں معلوم پر زہرا بائی انبالے والی، بیگم اختر اور مختار بیگم نے نیم کلاسیکل میں غالب کو standing نوٹس پر گایا اور غزل گائیکی کے قدیمی شکوہ کے ساتھ۔

زہرا بائی، بیگم اختر اور مختار بیگم، حد درجہ شعر فہم اور کلاسیکل گانے والیاں تھیں۔ لفظ کے معنی کی پرکھ نیز سُر کی نشست و برخاست کا قرینہ تھا، اس لیے غزل کے نفسِ مضمون سے مطابقت رکھنے والی دھنیں کمپوز کر سکتی تھیں۔ بیگم اختر کی آواز کٹیلی تھی، جو عام طور پر غزل گائیکی میں بے رس ہو جاتی ہے لیکن وہ بے رس نہیں تھیں۔ زہرا اور

بیگم اختر، دونوں کی آواز پر دُکھ کا ایک سایہ سا تیرتا رہتا تھا، جو غزل گائیکی کی ضرورت ہے۔ جبکہ مختار بیگم جیسا کھرا گلا تو صدیوں میں جنم لیتا ہے۔

استاد برکت علی نے نیم کلاسیکل کے ٹھمری انگ میں سُروں کو ہلکا سا لٹا کر گایا تھا اور یہی صورت طلعت محمود کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ طلعت محمود کی آواز کا بَرچھوٹا تھا لیکن غزل گائیکی میں سج گیا۔ ان کی آواز میں ایک ہلکی سی کپکپاہٹ تھی جو سلیل چودھری کو بھا گئی اور یوں فلم ''ایک گاؤں کی کہانی'' کا ناکام ہیرو بڑا غزل گائیک بن گیا۔

ثریا نے دو ایک غزلوں خصوصاً نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے، کھڑے نوٹس پر گائی یا یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا گاتے ہوئے فلمی گیت انگ اور کلاسیکل کو یکجا کر دیا۔ ثریا کی آواز میں ایک خاص طرح کا لوچ تھا، جو غالب کی ان غزلوں سے مطابقت رکھتا تھا۔ اس کے بعد نور جہاں جیسی بے مثل گائکہ نے غالب کو گایا۔

مُدّت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے

گاتے ہوئے ان کی آواز کی کوالٹی اور جتنا عبور انھیں کلاسیکل پر تھا، اب دیکھنے کو کہاں ملے گا۔ یہ غزل کا مُجرہ انگ تھا۔ اور اسی انگ میں اقبال بانو کے ہاں انترہ، ردم فری ہے اور استھائی ردم میں، جب کہ الفاظ کی ادائیگی کھڑے نوٹس پر کی گئی ہے۔ اسے غزل گائیکی کے قدیم اور جدید میتھڈ کا شاندار امتزاج کہنا چاہیے۔ سمعی سطح پر تفہیم غالب سے متعلق محولہ بالا مشکلات پر قابو پانے کے لیے فریدہ خانم نے ایک الگ راہ نکالی۔ اس نے گیت اور ٹھمری الگ سے آزادرہ کر after beat گایا اور غالب کی غزل کے داخلی آہنگ کا دائرہ مکمل کر کے بہلاووں کے ساتھ غزل گایکی کو ایک نیا انداز دیا۔ عہد موجود میں یہ سبھاؤ صرف گلبہار بانو، نیرہ نور اور ٹینا ثانی کے ہاں دکھائی دیتا ہے۔ اور اس کی متضاد صورت ماضی میں کندن لعل سہگل نے غالب کو گاتے ہوئے پیش کی۔ سہگل نے غزل گاتے ہوئے گیت گائیکی کا پرانا انگ برتا اور وہ بھی الفاظ کی غیر مانوس ادائیگی کے ساتھ۔ لیکن وہ دور سہگل کا تھا، نکتہ چینی کا کسے یارا تھا؟

ماضی میں فلم کے لیے یا کوٹھوں اور ڈیروں پر خواتین گلوکاراوں نے زیادہ تر غزلیں 'مُجرا انگ' میں اور مرد گلوکاروں نے 'گیت انگ' میں گائیں۔ جب کہ استاد برکت علی نے غالب کی غزلیں ٹھمری انگ میں سُروں کو ہلکا سا لٹا کر گائی تھیں اور یہی صورت ان کے کیمپ فالوورز خصوصاً علی بخش ظہور، بشیر علی ماہی اور غلام علی کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ استاد برکت علی سے مخصوص انگ میں گانے والے علی بخش ظہور، بشیر علی ماہی اور غلام علی سریلے تھے اور کھرے گلے اور سینے سے گاتے تھے۔ ان تینوں میں سے غزل کو مدھ لے میں ٹھاہ دونی کی نیرنگی،

باریکی اور تیاری کے ساتھ گانے والا غلام علی بڑا ٹیلنٹ تھا، جسے غزل گانے کے دوران تانیں لگا کر اسٹیج پر دادطلبی نے مار دیا۔ استاد برکت علی اور ان کے کیمپ فالوورز کی سواسپتک پر محیط طرز ادا کا ایک اپنا مزا ہے لیکن یوں ہی ایک وہم سا ہے کہ شاید یہ سب میرزا غالب کے لیے ناگوار خاطر ہی ہوتا، اُن کے شعر کے باطنی صوتیاتی نظام کے بگاڑ کے سبب۔ شاید یہی معاملہ پٹیالہ گھرانے کے استاد امانت علی خاں کے ساتھ بھی پیش آتا، جنھوں نے غالب کی غزل standing نوٹس پر گائی، لیکن غالب کے واول ساؤنڈز کی پروا کیے بغیر، جب کہ ان کے چھوٹے بھائی استاد فتح علی خاں نے درست تلفظ کی ادائیگی کے ساتھ جہاں غالب کی قائم کردہ باطنی لے کا خیال رکھا وہیں غالب کے واول ساؤنڈز والی خوبی کو بھی برتا۔ اس کی بہترین مثال ہے غالب کی غزل: کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آ جائے ہے مجھ سے

طرہ یہ کہ استاد فتح علی خاں کی آواز کا گرام اور کھرج ایک الگ لطف کی حامل ہے۔

غزل کی گائیکی میں لتا منگیشکر اور بھوپندر کی آواز میں گائے گئے غالب کی غزل کے صرف ایک شعر کی مثال بالکل انوکھی ہے:

دل ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

یہاں گیت انگ میں گاتے ہوئے لے کاری کا مظاہرہ کیا گیا۔ جس پر کلاسیکل سے شغف رکھنے والے بے شک ناک بھوں چڑھائیں، پر اُس کا لطف عجیب ہے۔ یہ سب تو ہُوا پر غالب کے غزل گانے میں مہدی حسن سب سے بازی لے گئے۔ مہدی حسن کے ہاں نیم کلاسیکل میں غالب کی غزل سے مخصوص واول ساؤنڈز کے نظام اور غالب کی اپنی پیدا کردہ داخلی لے، حیران کن ہے۔ بالخصوص بلمپت لے میں آ کار کا سبھاؤ خصوصی۔ لیکن اُس کے برعکس بھی بہت کچھ دیکھنے اور سننے کو ملا۔ ملکہ پکھراج، پہاڑی انگ میں اپنی سنگلاخ آواز کے ساتھ وہ تاثر نہ دے سکیں جو ان کے مقام و مرتبے کا متقاضی تھا۔ اسی طرح کلاسیکل کی تربیت کے ساتھ سریلے ہونے کے باوجود کوثر پروین، زبیدہ خانم، شاہدہ پروین، حامد علی خاں، بلقیس خانم، ذاکر علی خاں اور مہدی حسن کے شاگردان خاص پرویز مہدی، رجب علی اور غلام عباس کلام غالب کی ادائیگی میں ناکام رہے۔ فردوسی بیگم، مُنّی بیگم، اخلاق احمد، رونیٰ لیلیٰ، بشیر احمد اور گلشن آرا سیّد کا بنگالی سکول بھی اس حوالے سے بے رس ثابت ہُوا۔ جب کہ حبیب ولی محمد، نسیم بیگم، مالا، روبینہ بدر اور دیگر تو خیر تھے ہی سنگل ٹریک، ٹائپ گانے والے۔

اعجاز حسین حضروی، لفظوں کی ادائیگی کے حوالے سے اپنی نوع کے اِکلوتے گلوکار تھے اور سُر میں بھی بہت

تھے، پر آواز کی کوالٹی نہ ہونے کے سبب وہ بھی ناکام رہے۔ اسی طرح گلزار کی ٹیلی سیریئل ''مرزا غالب'' کے لیے چترا اور جگجیت کی گائی غالب کی تمام غزلیں، گیت اور ٹھمری انگ میں بس گوارا ہی کہی جا سکتی ہیں۔ یہی صورت سٹی بینک آف پاکستان کی جانب سے نیم کلاسیکل میں غالب کی غزلیات پر مشتمل CD کی تھی، جس میں غزل گائیکی کے یکسر غیر مانوس انداز کے ساتھ ارشد محمود کی بے رس آواز سننے کو ملی۔ یہ اتنے سارے لوگ کیوں کرنا کام رہے؟ اس پر حیرت ہوتی ہے۔ جب کہ میرزا غالب تو گائیک کی خود راہنمائی کرتے ہیں اور کلام غالب سے متعدد داخلی اور خارجی شہادتیں ملتی ہیں کہ شاعر موسیقی کے جملہ اسرار و رموز سے واقف ہے۔ چند خارجی شہادتیں دیکھیے:

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا — یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا
ساقی بہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی — مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے
نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز — میں ہوں اپنی شکست کی آواز(۵)

یہ تو ہوئیں خارجی شہادتیں۔ اس کے ساتھ ہی ملا کر دیکھیے ملائم آوازوں کے حروف۔ ر۔ س۔ ن۔ م اور ل کے استعمال کا ڈھنگ:

رَو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمے — نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

یا اسی ردیف اور قافیہ کی ایک اور غزل سے:

وہ سحر، مدعا طلبی میں نہ کام آئے — جس سحر سے سفینہ، رواں ہو سراب میں

آخر الذکر شعر میں 'سحر' کی 'ر'، 'رواں' کی 'ر' اور ''سراب'' کی 'ر'۔ 'سحر' کی 'س'، 'سفینہ' کی 'س' اور 'سراب' کی 'س' توجہ کی طالب ہے۔ کمال یہ ہے کہ ان اشعار میں تصویریت بھی ہے اور کومل آوازیں بھی۔ اب ایک داخلی شہادت دیکھیے:

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع — گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

آپ نے ملاحظہ کیا کہ یہ تجربہ ہی ایک اعلیٰ درجے کے کن رس کا ہے۔ ظاہر ہے، ایک عامی کے ہاں یہ کیفیت کب ملے گی کہ موسیقی کی سماعت کے وقت تن سے جان نکل رہی ہو۔ جان تو اس کی نکلے گی، جو بلا کا کن رس ہو یا موسیقی کے جملہ اسرار و رموز سے واقف۔ جیسا کہ ۱۵ فروری ۱۹۹۹ کی شام میرزا غالب کے دوصد سالہ جشنِ ولادت کی تقریبات بہ اہتمام: جواہر لعل نہرو یونی ورسٹی، نئی دہلی، بہ مقام: نیشنل میوزیم، دہلی کے آڈیٹوریم میں ہوا۔ وہاں میری موجودگی میں بھارت کے معروف شاعر عین رشید کے ہمراہ کلکتہ سے آئی مشہور مسلّمہ اور گائکہ شمونا رائے بسواس نے شُستہ ادائیگی اور بول بانٹ سے آراستہ اپنی ہی آواز میں گائی ہوئی میرزا

غالب کی مثنوی: ''چراغ دیر'' پر رقص کر کے آڈیٹوریم میں موجود تمام اہل ذوق کو دنیا و مافیہا سے بے گانہ کر دیا تھا۔

ٹی ایس ایلیٹ نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ ہر جوہر خاص جب ہمعصری اور روایت کے شعور کے ساتھ کوئی نیا فن پارہ تخلیق کرتا ہے تو بیک وقت نئے اور پرانے شاہکاروں کی ازلی و ابدی زنجیر کی کڑیوں میں ترمیم اور تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ یوں ہر نیا جوہر خاص حال اور مستقبل پر تو اثر انداز ہوتا ہی ہے پر ماضی بھی وہ ماضی نہیں رہتا، جیسا کہ پہلے دکھائی دیتا تھا۔ آج کلام غالب اور غزل گائیکی کے اس ربطِ خاص کے طفیل خیال اور نیم کلاسیکل کے بڑے بڑے گائیک پس منظر میں چلے گئے اور ہم نے ایک ستم پیشہ ڈومنی نواب جان، زہرہ بائی آگرے والی، گوہر جان کلکتے والی، مختار بیگم، استاد برکت علی اور بیگم اختر کو یاد کر لیا۔

(تکمیل: دسمبر ۲۰۲۰)

حوالہ جات:

۱۔ ملارمے کے خیال میں شاعری موضوع یا خیالات سے نہیں، الفاظ سے تشکیل پاتی ہے اور پال والری نے شاعرانہ جدوجہد کا ماحصل کرافٹس مین شپ یعنی طریقہ کار کی تلاش قرار دیا۔ تخلیقی عمل میں لفظ کے حق میں اس قدر جانبدارانہ فیصلے صادر کرتے ہوئے ملارمے نے اپنی شعری کائنات خلق کرنے کو علامتوں کا ایک نظام مرتّب کیا اور موضوع و خیال کو پس پشت ڈال کر لفظ کی معرفت نئے شعری تصورات پیش کیے جب کہ پال والری کے خیال میں طریقۂ کار ہاتھ آ گیا تو سمجھیے فن کار کے لیے فن پارے کی تخلیق بھی ضروری نہیں رہی۔ گویا کرافٹس مین شپ ہی اسم اعظم قرار پائی۔

۲۔ تلمیذِ غالب مُغنیاؤں سے متعلق تفصیل کے لیے دیکھیے: (ا) ''یادگار ضیغم''، خطوط: ڈاکٹر حنیف نقوی، بنارس، ص ۱۲۱، ۱۲۲۔ (۲) 'تلامذۂ غالب' از مالک رام، مطبوعہ: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، طبع دوم: مئی ۱۹۸۴ء، ص ۱۵۶، ۴۳۶، ۴۷۰ (۳) مضمون: ''گل دستۂ شکوۂ یار'' از ڈاکٹر لطیف حسین ادیب، مطبوعہ: 'قومی زبان'، کراچی بابت: فروری ۱۹۶۷ء

۳۔ بیگم اختر (اختری بائی فیض آبادی) کی آواز میں غالب کی دو غزلیں: مخزونہ ریڈیو پاکستان، لاہور میوزک لائبریری

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا

O

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک

جب کہ بیگم اختر ہی کی آواز میں گائی گئی مرزا غالب کی چار مزید غزلیں بھی دستیاب ہیں:

کوئی اُمید بر نہیں آتی

O

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت

O

ابنِ مریم ہُوا کرے کوئی (موسیقی: خیام)

O

بسکہ دُشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا (موسیقی: خیام)

استاد برکت علی خاں کی گائی غالب کی پانچ غزلیں:

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

O

وہ آ کے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
ولے مجھے تپشِ دل مجال تو دے

ملاحظہ ہو آڈیو کیسٹ: ''استاد برکت علی خاں'' لوک ورثہ اشاعت گھر، اسلام آباد، پاکستان، (اشاعت ثانی: ۱۹۸۷ء) بقیہ تین غزلیں ریڈیو پاکستان، لاہور کی لائبریری میں محفوظ ہیں۔ جن کی تفصیل درج ذیل ہے:

ابن مریم ہُوا کرے کوئی

O

اُس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے

O

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

محمد رفیع کی گائی ہوئی دس (۱۰) غزلیں:

درد منت کشِ دوا نہ ہُوا

O

دیا ہے دل اگر اُس کو بشر ہے کیا کہیے

O

شوق ہر رنگ رقیبِ سرو ساماں نکلا

O

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا

O

بازیچۂ اطفال ہے دُنیا مِرے آگے

O

بسکہ دُشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا

O

مُدّت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہُوئے

O

نکتہ چیں ہے غمِ دل اُس کو سُنائے نہ بنے

O

ذکر اُس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا

O

ہے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل

محمد رفیع کی آواز میں یہ آخری غزل بغیر ساز کے محض گنگنائی گئی ہے اور آل انڈیا ریڈیو، دہلی کے آواز خزانہ کا حصّہ ہے۔

طلعت محمود کی گائی ہوئی چار غزلیں:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے

O

کبھی نیکی بھی اُس کے جی میں گر آ جائے ہے مجھ سے

O

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا

O

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی

برائے فلم ''مرزا غالب''(۱۹۵۴ء)

ملکہ پکھراج کی آواز میں غالب کی دو غزلیں: مخزونہ ریڈیو پاکستان، لاہور میوزک لائبریری:

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے

O

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے

(موسیقی کالے خان)

اقبال بانو کی آواز میں درج ذیل تین غزلیں: ریڈیو پاکستان، لاہور کی میوزک لائبریری میں محفوظ ہیں:

دیا ہے دل اگر اُس کو بشر ہے کیا کہیے

O

مُدّت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے

O

دائم پڑا ہُوا ترے در پر نہیں ہوں میں

فریدہ خانم کی آواز میں غالب کی پانچ غزلیں ریڈیو پاکستان، لاہور کی میوزک لائبریری میں محفوظ ہیں:

ذکر اُس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا

O

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں

O

بیا جوشِ تمنا دیدۂ نم (فارسی)

O

پھر اِس انداز سے بہار آئی (موسیقی: استاد نذر حسین)

O

بلا سے ہیں جو یہ پیشِ نظر در و دیوار (موسیقی: حسن لطیف)

O

ہم پہ جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں (موسیقی: ماسٹر منظور)

استاد امانت علی خاں کی آواز میں غالب کی درج ذیل چھے غزلیں ریڈیو پاکستان، لاہور کی میوزک لائبریری میں محفوظ ہیں:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا

O

دائم پڑا ہُوا ترے در پر نہیں ہوں میں

O

مزے جہان کے میری نظر میں خاک نہیں

O

دیوانگی سے دوش پہ زُنار بھی نہیں

O

رونے سے اور عشق میں بیباک ہو گئے

O

تابم ز دل بردا کافر ادائے (فارسی)

O

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا

جی ایم دُرّانی کی ۱۹۵۱ء میں گائی ہوئی ایک غزل:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دَم نکلے

O

علی بخش ظہور کی آواز میں اب غالب کی صرف درج ذیل ایک غزل ریڈیو پاکستان، لاہور کی لائبریری میں محفوظ ہے:

رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے

مہدی حسن کی آواز میں غالب کی درج ذیل چار غزلیں ریڈیو پاکستان، لاہور کی میوزک لائبریری

میں محفوظ ہیں:

دائم پڑا ہُوا ترے در پر نہیں ہوں میں

O

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا

O

وہ فراق اور وہ وصال کہاں

O

کوئی دن گر زندگانی اور ہے

اعجاز حسین حضروی کی آواز میں غالب کی چار غزلیں ریڈیو پاکستان لاہور کی میوزک لائبریری میں محفوظ ہیں:

جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں

O

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی

O

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تُم کہ تُو کیا ہے

O

شوق ہر رنگ رقیبِ سرو ساماں نکلا

کوثر پروین کی آواز میں غالب کی دو غزلیں: مخزونہ ریڈیو پاکستان، لاہور میوزک لائبریری:

درد منت کشِ دوا نہ ہُوا

O

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا

سلیم رضا کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

صد جلوہ رُو برو ہے جو مژگاں اٹھایئے

ثریا ملتانیکر کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے

خورشید بیگم کی آواز میں غالب کی چار غزلیں:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے (موسیقی: حسن لطیف)

O

دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی (سنگت: اختر علی)

O

چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے

O

وہ فراق اور وصال کہاں

نذیر بیگم کی آواز میں غالب کی چار غزلیں:

کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا

O

کی وفا ہم سے تو غیر اُس کو جفا کہتے ہیں

O

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا

O

وہ آ کے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے

ایم کلیم کی آواز میں غالب کی ایک غزل: ''کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو'' لطف اللہ خاں کے آواز خزانہ، کراچی میں محفوظ ہے۔

حبیب ولی محمد کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا

نسیم بیگم کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

نکتہ چیں ہے غمِ دل، اُس کو سنائے نہ بنے

سائرہ نسیم کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

کہوں جو حال تو کہتے ہو مُدعا کیا ہے

فردوسی بیگم کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

پھر اس انداز سے بہار آئی

مالا کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

کہوں جو حال تو کہتے ہیں مدعا کہیے

منیر حسین کی آواز میں غالب کی دو غزلیں:

ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں

O

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا (موسیقی: اختر علی)

نگہت سیما کی آواز میں غالب کی دو غزلیں:

پھر اس انداز سے بہار آئی

O

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا

سلامت علی کی آواز میں غالب کی پانچ غزلیں:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

O

آئینہ کیوں نہ دو کہ تماشا کہیں جسے

O

دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہُوا

O

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں

غلام عباس کی آواز میں غالب کی تین غزلیں:

کہوں جو حال تو کہتے ہو مدعا کیا ہے

O

منظور تھی جو شکل تجلی کو نُور کی (موسیقی: کالے خان)

O

ہے بسکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشاں اور

سلیم حسن کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

بسکہ به خونش جادهٔ (فارسی)

بلقیس خانم کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

نکتہ چیں ہے غمِ دل اُس کو سنائے نہ بنے

ذاکر علی خاں کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

گھر جب بنالیا ترے در پر کہے بغیر

روبینہ بدر کی آواز میں غالب کی دو غزلیں:

شوق ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا (موسیقی: حسن لطیف)

O

میں ہوں مشتاق جفا، مجھ پہ جفا اور سہی (موسیقی: ماسٹر طفیل)

بشیر احمد کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو

مینا لودھی کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے

ارونا لیلیٰ کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا

مجیب عالم کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے

علی رضا کی آواز میں ایک غزل:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا

حنا نصر اللہ کی آواز میں ایک غزل:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا

اسد امانت علی خاں کی آواز میں ایک غزل:

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا

پرویز مہدی کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے

O

سرچشمہ ای خونست ز دل تا بہ زباں (فارسی)

O

دہر میں نقشِ وفا وجہ تسلی نہ ہوا

رجب علی کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

وارستہ اُس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو

شوکت علی کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

اب بھی کچھ دل کو بے قراری ہے

زاہدہ سلطانہ کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے (موسیقی: وزیر افضل)

ناہید اختر کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں

ممتاز بیگم کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

وہ آ کے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے

جمیل انجم کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں

گل رعنا کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

ابن مریم ہُوا کرے کوئی (موسیقی: محمد صادق)

اعجاز قیصر کی آواز میں غالب کی ایک غزل:

آہ کو چاہیے اِک عمر اثر ہونے تک

مظہر علی کی آواز میں غالب کی دو غزلیں:

آہ کو چاہیے اِک عمر اثر ہونے تک

O

دردمنتِ کش دوانہ ہوا

سلیم رضا تا مظہرعلی کی تمام غزلیں ریڈیو پاکستان، لاہور کی میوزک لائبریری میں محفوظ ہیں۔ مووی ہاؤس، بھارت کی تیار کردہ ٹیلی سیریل ''مرزا غالب'' پروڈیوسر: جے سنگھ، ہدایات: گلزار، تکمیل: ۱۹۸۹ء کے لیے چترا سنگھ نے جگجیت سنگھ کی موسیقی میں غالب کی درج ذیل غزلیں گائیں:

دلِ ناداں تجھے ہُوا کیا ہے

O

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

O

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا

O

وفا کیسی، کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا

O

عشق مجھ کو نہیں، وحشت ہی سہی

O

کسی کو دے کے دل کوئی نواسنجِ فُغاں کیوں ہو

O

جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا

اسی ٹیلی سیریل کے لیے جگجیت سنگھ کی گائی ہوئی غالب کی غزلیات درج ذیل ہیں:

ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں

O

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے

O

پھر کچھ اِک دل کو بے قراری ہے

O

سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں

O

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

O

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے

O

آہ کو چاہیے اِک عمر اثر ہونے تک

O

دوست غمخواری میں سعی فرمائیں گے کیا

O

داغِ فراقِ صُحبتِ شب کی جلی ہوئی

O

ہر ایک بات پہ کہتے ہوتم کہ تُو کیا ہے

O

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے

چترا اور جگجیت کی آواز میں غالب کی غزلیات کے دو آڈیو کیسٹس دستیاب ہیں۔شمونا رائے بسواس نے غزل گائیکی کے قدیم اور جدید انگ میں غالب کی متعدد غزلیں ۱۳ فروری ۱۹۹۹ء کی شام نیشنل میوزیم، نئی دہلی میں پیش کیں، جنھیں عین رشید (کلکتہ) نے محفوظ کرلیا تھا۔

رادھیکا چوپڑا نے جامعہ ہمدرد کے جشنِ ادب، دہلی میں مرزا غالب کی غزل:

نکتہ چیں ہے غمِ دل اُن کو سُنائے نہ بنے

کو خوب سجا کر گایا۔گلشن آرا سیّد نے میری موجودگی میں ۵ دسمبر ۲۰۰۶ء کی شام ایوان غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی میں غالب کی درج ذیل غزلیں گائیں:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا

O

ہر ایک بات پہ کہتے ہوتم کہ تُو کیا ہے

غلام علی کی گائی ہوئی غالب کی درج ذیل غزلیں آڈیو کیسٹس پر محفوظ ہیں:

شوق ہر رنگ رقیبِ سروساماں نکلا

O

کی وفا ہم سے تُو نے

O

تُو دوست کسی کا بھی ستم گر نہ ہُوا تھا

O

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

O

وارستہ اُس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو

O

کل کے لیے کر آج نہ خست شراب میں

O

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی

O

چاہیے خوباں کو جتنا چاہیے

O

ہے جستجو عبث جو تری

یہی صورت ڈاکٹر امجد پرویز کی گائی ہوئی مرزا غالب کی دس غزلوں کی ہے، جنھیں EMI، لاہور نے ایک کیسٹ کی صورت محفوظ کر دیا۔ اُس آڈیو کیسٹ میں مرزا غالب کے درجِ ذیل غزلیں سننے کو مل جاتی ہیں:

دل میرا سوزِ نہاں

O

دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی

O

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک

O

سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں

O

نہ ہوئی گر میرے مرنے

O

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا

O

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے

O

کیوں جل گیا نہ تاب

O

ہے بسکہ ہر اک اُن کے

O

درد سے میرے ہے

اس خصوص میں اہم کام 'ٹوئین ریکارڈ کمپنی، انڈیا' نے یہ کیا کہ اُنھوں نے فلم سکرین پر پہلی بار مرزا غالب کی غزلیات گانے والے کُندن لال سہگل کی گائی ہوئی وہ تمام غزلیں ایک ہی آڈیو کیسٹ پر محفوظ کرلیں۔

۴۔ دیکھیے، مکتوب بنام منشی میاں داد خاں سیّاح۔

۵۔ نسخۂ نظامی (۱۸۶۲) میں ''نے'' کی بجائے ''نہ'' ملتا ہے۔

رؤف پاریکھ

غالب کا اردو دیوان

معروف قلمی اور مطبوعہ نسخوں کا ایک مختصر جائزہ

مرزا اسداللہ خاں غالب کے بارے میں عمومی رائے یہ ہے کہ وہ اردو کے عظیم ترین شاعروں میں سے ایک ہیں۔

لیکن اس عظیم شاعر کے اردو کلام کی تدوین کا کیا عالم ہے؟ شاید ہی کوئی نسخہ ان کے دیوانِ اردو کا ایسا ہو جسے سو فی صد مستند کہا جا سکے۔ دیوانِ غالب کے نسخۂ عرشی (مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی) کو تدوین و تحقیق کے اعلیٰ ترین معیار کے نمونے کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے اور بے شک یہ غالب کے اردو کلام کا مستند ترین نسخہ ہے لیکن اس میں بھی کچھ قباحتیں ہیں اور بعض اہل علم نے اس پر بھی کچھ تحفظات کا اظہار کیا ہے (اس کا ذکر آگے آ رہا ہے)۔

اس مقالے میں ہم غالب کے اردو دیوان کے معروف قلمی اور مطبوعہ نسخوں کا مختصر تعارف اور نمایاں خصائص پیش کریں گے۔ مقصد یہ ہے کہ غالب کے اردو دیوان کے قلمی اور مطبوعہ نسخوں کی ایک مجموعی کیفیت سامنے آ سکے۔ نیز یہ کہ یہ بھی دیکھا جائے کہ غالب کے دیوان کی تدوین و ترتیب کے ضمن میں اہل علم میں کیسے کیسے اختلاف بلکہ معرکے بھی ہوئے۔ ان قلمی اور مطبوعہ نسخوں کی تفصیل متعدد مآخذ میں موجود ہے (جن کے حوالے اس مقالے کے آخر میں درج کیے جا رہے ہیں) لہٰذا یہاں اختصار کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔

دیوانِ غالب کی اشاعتیں، غالب کی حیات میں

غالب کی زندگی میں ان کے دیوان کے پانچ ایڈیشن شائع ہوئے۔ ان میں سے پہلی تین اشاعتیں دہلی سے ہوئیں اور غالب ان میں سے کسی بھی اشاعت سے خوش نہ تھے۔ میر مہدی مجروح کے نام اپنے ایک خط میں لکھا کہ ''ہاے لکھنؤ کے چھاپے خانے نے جس کا دیوان چھاپا اس کو آسمان پر چڑھا دیا، حسنِ خط سے الفاظ

کو چپکا دیا۔ دلّی پر اور اس کے پانی پر اور اس کے چھاپے پر لعنت''۔۱

غالب کے دیوان کے مطبوعہ ایڈیشنوں کی تفصیل کچھ یوں ہے:

پہلا ایڈیشن: ۱۸۴۱ء میں دہلی کے مطبع سید الاخبار سے چھپا اور اس کے ۱۰۸ صفحات تھے۲۔ کالی داس گپتا رضا کے مطابق اس میں ایک ہزار چھیانوے (۱،۰۹۶) اشعار تھے۳۔ لیکن عرشی کے مطابق غزلیات کے حصے میں تین شعر مکرر چھپ گئے ہیں لہٰذا اشعار کی تعداد ایک ہزار ترانوے (۱،۰۹۳) ہے۴۔

دوسرا ایڈیشن: ۱۸۴۷ء میں مطبع دار السلام، دہلی، سے شائع ہوا جس کا دوسرا نام مطبع صادق الاخبار بھی تھا ۵۔ عرشی کے مطابق اس ایڈیشن کے اٹھانوے (۹۸) صفحات تھے اور اس میں پہلے ایڈیشن کے مقابلے میں سولہ (۱۶) اشعار زیادہ تھے۔ گویا غالب نے چھے (۶) سال میں صرف سولہ شعر کہے تھے جن میں چودہ (۱۴) اشعار کی ایک غزل اور دو (۲) شعر کا بیسنی روٹی والا قطعہ شامل ہے۶۔ لیکن کالی داس گپتا رضا نے اس ایڈیشن کے اشعار کی تعداد کے ضمن میں عرشی صاحب اور مالک رام دونوں کی تحریر کردہ تعداد کو غلط بتایا ہے۔ مالک رام نے یہ تعداد گیارہ سو گیارہ بتائی تھی۔ رضا کے مطابق یہ تعداد گیارہ سو اٹھاون (۱،۱۵۸) ہے۷۔ انھوں نے اس کی تفصیل بھی دی ہے جو درست معلوم ہوتی ہے۔

تیسرا ایڈیشن: ۱۸۶۱ میں مطبع احمدی، دہلی، سے چھپا، اٹھاسی (۸۸) صفحات پر مبنی تھا اور اس میں سترہ سو چھیانوے (۱۷۹۶) اشعار تھے اور اس تعداد پر عرشی اور رضا دونوں متفق ہیں، بلکہ عرشی نے وضاحت کی ہے کہ تقریظ میں اور ایک اور جگہ سہوِ کتابت کی وجہ سے تعدادِ اشعار غلط لکھی گئی ہے۸۔

چوتھا ایڈیشن: ۱۸۶۲ میں مطبع نظامی، کان پور، نے طبع کیا۔ اس کے ایک سو چار (۱۰۴) صفحات تھے اور اس میں اٹھارہ سو دو (۱۸۰۲) اشعار تھے۹۔ اس تعداد پر بھی اختلاف نہیں ہے۔

پانچواں ایڈیشن: ۱۸۶۳ میں مطبع مفید خلائق، آگرہ، سے شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد سترہ سو پچانوے (۱۷۹۵) ہے۱۰۔ اس تعداد پر بھی عرشی اور رضا نے ایک ہی بات کہی ہے۔

غالب کی زندگی میں دیوانِ غالب کی آخری اشاعت (۱۸۶۳) کی ترتیب باقی اشاعتوں سے یوں مختلف ہے کہ اس میں غزلیات کی بجائے قطعات سے ابتدا ہوتی ہے اور مثنوی، قصائد کے بعد غزلیں اور رباعیاں درج کی گئی ہیں۱۱۔

دیوانِ غالب کے معروف قلمی نسخے

غالب نے اپنے اردو اشعار کے مختلف انتخاب اور مجموعے ترتیب دیے۔ اب تک جو قلمی نسخے دریافت ہو چکے ہیں ان میں اشعار کی تعداد مختلف ہے۔ کئی نسخوں پر تاریخِ کتابت درج نہیں ہے لیکن مختلف شواہد کی

بنیاد پر ان قلمی نسخوں کی قیاسی تاریخ کتابت طے کی گئی ہے اور اس ضمن میں بالخصوص عرشی صاحب کے کام کو سند تسلیم کیا جاتا ہے۔ دیوان غالب کے چند معروف قلمی نسخوں کا مختصر ذکر پیش ہے:

۱۔ نسخۂ عرشی زادہ (۱۸۱۶)

یہ نسخہ دو بار چھپ بھی چکا ہے ایک تو ہندوستان میں نسخۂ عرشی زادہ کے نام سے اور دوسرے پاکستان میں ''نقوش'' (لاہور) کے غالب نمبر کی دوسری جلد (شمارہ ۱۱۳، اکتوبر ۱۹۶۹) میں۔ دیوانِ غالب کے مختلف قلمی نسخوں میں یہ سب سے پہلے یعنی ۱۸۱۶ء میں ضبط تحریر میں لا گیا تھا لیکن دریافت ۱۹۶۹ میں ہوا۔ اس کے بارے میں ایک خیال یہ ہے کہ یہ مکمل طور پر غالب کا دست نوشتہ ہے۔ اس میں غالب نے اپنے اردو کلام کو ردیف وار مرتب کیا۔ یہ کام ۱۱؍جون ۱۸۱۶ (۱۴؍رجب ۱۲۳۱ ہجری) کو مکمل کرلیا گیا تھا[۱۲]۔ گویا زمانی لحاظ سے یہ غالب کا اپنا مرتب کردہ پہلا اردو دیوان بھی تھا جو بعد میں عرشی زادہ کے نام سے معروف ہوا۔

اس نسخے کے بارے میں دوسری رائے یہ ہے کہ یہ غالب کا نہیں کسی جعل ساز کا لکھا ہوا ہے۔ ''نقوش'' غالب نمبر جلد دوم (شمارہ ۱۱۳، اکتوبر ۱۹۶۹) میں کتابت شدہ متن کے ساتھ اس کا عکس بھی چھپا تھا۔ لیکن بعض محققین نے اس کے اصلی ہونے سے متعلق شبہہ ظاہر کیا۔ گیان چند ان محققین میں شامل ہیں جو اسے کلامِ غالب بخطِ غالب قرار دیتے رہے۔ 'نقوش' کے غالب نمبر جلد سوم (شمارہ ۱۱۶، ۱۹۷۱) میں گیان چند نے ''کیا نو دریافت بیاض کا کاتب غالب نہیں''؟ کے عنوان سے اس نسخے سے متعلق ایسے کئی اہم مباحث دوبارہ شائع کیے جو ہندوستان میں شائع ہو چکے تھے اور ان بحثوں میں بعض ماہرین مثلاً انصار اللہ نظر نے اس نسخے کے اصلی ہونے پر اپنے شکوک پیش کیے تھے۔ سید حامد حسین اور نور الحسن ہاشمی نے اسے کلامِ غالب تو مانا لیکن غالب کا دست نوشتہ نہیں مانا اور اسے 'بخطِ غیر' قرار دیا۔ کچھ ماہرین نے اسے 'دیوانِ غالب' کی بجائے 'بیاضِ غالب' بھی کہا۔ ہندوستان کے معروف محقق کمال احمد صدیقی نے نسخۂ عرشی زادہ کو جعلی قرار دیا۔ ان کا خیال تھا کہ اس ضمن میں عرشی سے منسوب بہت سی عبارتیں الحاقی ہیں یا پھر جس زمانے میں عرشی نے یہ سطریں لکھی تھیں اس زمانے میں ''انھیں اپنی ذہنی صلاحیتوں پر پورا قابو نہیں رہ گیا تھا''۔ کمال صدیقی کا خیال تھا کہ اس ضمن میں بعض مقامات پر عرشی کا اسلوب بھی مختلف ہے اور ان کی بعض باتوں سے غالب پر ان کے معرکہ آرا کاموں پر پانی پھر جاتا ہے[۱۳]۔ کمال احمد صدیقی نے اپنی کتاب ''بیاضِ غالب: تحقیقی جائزہ'' (مطبوعہ ادارۂ مطالعاتِ غالب، سری نگر، ۱۹۷۸) میں جو اعتراضات اٹھائے تھے (مثلاً یہ کہ: یہ ایک جعلی نسخہ ہے اور اس میں بعد کے نسخوں سے جو اختلافِ نسخ ہیں وہ زمانۂ حال کے کسی جعل ساز نے گھڑ دیے ہیں یا اس کا املا غالب کے املا سے بہت مختلف ہے، وغیرہ) ان کا جواب گیان چند نے دیا تھا[۱۴]۔

گیان چند نے انصار اللہ کے اعتراضات (جو بقول خود گیان چند کے 'عالمانہ' تھے) کے باوجود اس بات سے اتفاق نہیں کیا کہ یہ بخطِ غالب نہیں ہے اور لکھا کہ ''اسے غیرِ غالب کی تحریر قرار دینے کو جی نہیں چاہتا'' ۱۵۔ البتہ اپنی کتاب ''رموزِ غالب'' میں گیان چند کی رائے ذراسی مختلف نظر آتی ہے اور وہ حسبِ سابق اسے بخطِ غالب ہی قرار دیتے ہیں لیکن یہ بھی کہتے ہیں کہ 'حاشیے کی غزلیں کسی اور کے قلم سے ہیں'' ۱۶۔

اس مخطوطے کے نام پر بھی جھگڑے رہے اور مختلف لوگ اسے مختلف ناموں سے موسوم کرتے رہے۔ کسی نے کہا کہ یہ نسخۂ بھوپال ثانی ہے، نقوش کے مدیر محمد طفیل اسے نسخۂ لاہور کا نام دینا چاہتے تھے، اس کا ایک نام نسخۂ امروہہ بھی ہے ۱۷۔

۲۔ نسخۂ کلکتہ (سالِ کتابت تحقیق طلب)

غالب نے ۱۸۱۶ کے مرتبہ کلام (المعروف بہ نسخۂ عرشی زادہ) کے بعد ایک اور نسخہ تیار کیا تھا جس میں حذف و اضافہ کیا گیا تھا اور جسے غالب نے اپنے ایک فارسی خط میں ''دیوانِ دومی'' کہا تھا لیکن یہ ابھی تک دریافت نہیں ہوا اور پردۂ خفا میں ہے ۱۸۔

۳۔ نسخۂ فوج دار خاں یا نسخۂ بھوپال (۱۸۲۱)

اسے بالعموم نسخۂ بھوپال کہا جاتا ہے۔ مسلم ضیائی نے اس کا ذکر نسخۂ فوج دار خاں کے نام سے کیا ہے اور انھوں نے اس کی تاریخ کتابت ۵/صفر ۱۲۳۷ ہجری (یکم نومبر ۱۸۲۱) لکھی ہے ۱۹۔ عرشی صاحب نے لکھا ہے کہ صفر ۱۲۳۷ ہجری / ۱۸۲۱ میں کاتب حافظ معین الدین کے قلم سے نقل ہوا اور آج نسخۂ بھوپال کے نام سے معروف ہے ۲۰۔ اس نسخے کا علم اس طرح ہوا کہ عبدالسلام ندوی نے اسے بھوپال کے کتب خانۂ حمیدیہ میں دیکھا اور سید سلیمان ندوی نے اس کی اطلاع 'معارف' کے شمارہ ستمبر ۱۹۱۸ میں اپنے شذرات میں دی ۲۱۔ اس پر فوج دار محمد خاں بہادر کی مہر ہے جو والیۂ بھوپال کے ماموں تھے ۲۲۔ مہر میں ۱۲۶۱ ہجری (۱۸۴۵) کا سال منقوش ہے اور چھوٹی مہروں پر ۱۲۴۸ ہجری (۱۸۳۲) منقوش ہے ۲۳۔ اس میں اشعار کی کل تعداد (بشمول ایک فارسی منقبتی قصیدہ) دو ہزار چار سو سولہ (۲،۴۱۶) ہے ۲۴۔ عرشی کا خیال ہے کہ یہ نسخہ غالب کے پاس بھی بھیجا گیا تھا اور نسخۂ شیرانی و نسخۂ گلِ رعنا کی تیاری کے بعد تک ان کے پاس رہا ۲۵۔

یہ نسخہ آزادی کے بعد بھوپال کے حمیدیہ کتب خانے سے غائب ہو گیا تھا اور لائبریرین کے بقول یہ نسخہ نواب حمید اللہ خان نے طلب کر لیا تھا ۲۶۔ بہر حال، ظفر احمد صدیقی نے اطلاع دی کہ ایک طویل عرصے کے بعد یہ نسخہ بازیافت ہو گیا ہے اور اس کا سہرا اولاً شہاب ستار اور پھر مہر افشاں فاروقی کے سر ہے۔ شہاب ستار نے یہ نسخہ لندن میں نایاب کتابوں کے ایک بیوپاری سے حاصل کیا تھا ۲۷۔

نسخۂ بھوپال کو غالب کے دیوان کے قلمی نسخوں میں سب سے مستند خیال کیا جاتا ہے۔اس کے بعد نسخۂ شیرانی اور پھر گل رعنا کا درجہ ہے۔

۴۔نسخۂ شیرانی (۱۸۲۶)

غالب نے اپنے اردو کلام کی تنقیح اور ترتیب کا کام از سرِ نو ۱۸۲۱ میں شروع کیا تھا جس کے نتیجے میں یہ نسخہ وجود میں آیا۔عرشی صاحب کے مطابق اس میں سفرِ کلکتہ کے دوران میں کہے ہوئے اشعار موجود ہیں جس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ سفرِ کلکتہ کے زمانے میں مکمل ہو گیا تھا، نیز یہ کہ غالب اپنے کلامِ ریختہ کی ''تہذیب و تنقیح'' کی طرف متوجہ ہوئے اور یہ کام صفر ۱۲۳۷ ہجری/اکتوبر ۱۸۲۱ میں شروع ہو کر اپریل ۱۸۲۶ میں ہو گیا ۲۸۔دراصل غالب نے سفرِ کلکتہ سے پہلے نسخۂ بھوپال میں ترمیم و تنسیخ و اضافہ کیا تھا اور نسخۂ شیرانی اسی ترمیم شدہ نسخے کی ایک نقل ہے ۲۹۔

یہ نسخہ حافظ محمود شیرانی کی ملکیت تھا اور اب پنجاب یونی ورسٹی (لاہور) کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔مجلس ترقی ادب (لاہور) نے اس نسخے کا عکس شائع کیا تھا لیکن قدرت نقوی کے بقول اس میں سے کچھ اوراق غائب ہیں ۳۰۔وحید قریشی نے نسخۂ شیرانی پر ایک مقالہ لکھا جو بہت اہم ہے اور ان کی کتاب ''نذرِ غالب'' میں شامل ہے ۳۱۔

۵۔گلِ رعنا (۱۸۲۸)

یہ غالب کے اردو اور فارسی اشعار کا انتخاب ہے اور غالب نے ۱۸۲۸ میں قیامِ کلکتہ کے دوران میں مرتب کیا تھا ۳۲۔اس کا ایک ناقص قلمی نسخہ حسرت موہانی کو ملا تھا جس کے کچھ غیر مشہور اشعار انھوں نے اپنی شرح کے آخر میں چھاپ دیے تھے ۳۳۔لیکن اس کی مکمل اشاعت کو غالب کے انتقال کے بعد بھی سو سال لگ گئے۔مالک رام کو ۱۹۵۷ میں سید نقی بلگرامی نے گل رعنا کا ایک مکمل نسخہ دیا جس کا تعارف انھوں نے نگار (شمارہ جولائی، ۱۹۶۰) میں کرا دیا لیکن اس نسخے کی اشاعت کی نوبت ۱۹۷۰ میں آئی (مطبوعہ علمی مجلس، دہلی)۔۱۹۶۹ میں گل رعنا کے دو اور قلمی نسخوں کا علم ہوا اور دونوں لاہور میں ہیں۔ایک حکیم محمد نبی جمال سویدا کا نسخہ جو نا مکمل تھا اور جسے نسخۂ سویدا کا نام دیا گیا اور دوسرا نسخۂ خواجہ جو خواجہ محمد حسن کا مملوکہ تھا اور جس کے متعلق خیال تھا کہ یہ بخطِ غالب ہے ۳۴۔ان نسخوں کا تعارف سید معین الرحمٰن نے نقوش کے غالب نمبر (حصۂ دوم) میں کرایا ۳۵۔

غالب کے شاگرد سید فرزند احمد صفیر بلگرامی کے پوتے سید وصی احمد بلگرامی کی ملکیت میں گل رعنا کا ایک نسخہ تھا جو انھوں نے مشفق خواجہ کے توسط سے سید قدرت نقوی کو تدوین کی غرض سے دیا۔انجمن ترقی اردو پاکستان نے یہ نسخہ بعنوان ''گلِ رعنا مع آشتی نامۂ غالب'' بتدوین و ترتیبِ قدرت نقوی شائع کیا۔گل رعنا کے مختلف

نسخوں کی تفصیل معین الرحمٰن ۳۶ اور قدرت نقوی نے دی ہے ۳۷ اس لیے اسے یہاں دہرایا نہیں جارہا۔ معین الرحمٰن نے وزیرالحسن عابدی کے مرتبہ نسخۂ گل رعنا (ادارۂ تحقیقاتِ پاکستان، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور، ۱۹۶۹ء) اور اس کے مقدمے پر اعتراض کیے اور بقول ان کے عابدی صاحب نے گل رعنا سے متعلق جو مقدمہ لکھا ہے وہ ''صریحاً مبالغہ آمیز اور مغالطہ انگیز'' ہے ۳۸۔

۶۔ نسخۂ رام پور (۱۸۳۳)

مسلم ضیائی کے خیال میں ۱۲۴۸ ہجری/۱۸۳۲ میں کتابت ہوئی ۳۹۔ عرشی کا خیال ہے کہ آخرِ ۱۲۴۸ ہجری /۱۸۳۳ء میں مرتب ہوا تھا ۴۰۔

۷۔ انتخابِ غالب (۱۸۳۶)

یہ غالب کے متداول دیوان کا انتخاب ہے۔ اس کے سرورق پر ۱۸۳۶ تحریر ہے جو ۱۲۵۲ ہجری کے مطابق ہے ۴۱۔

۸۔ نسخۂ بدایوں (۱۸۳۶)

یہ نسخہ بدایوں میں دریافت ہوا تھا۔ اس کے سرورق پر مہر ہے جس میں محمد ذوالفقار الدین ۱۲۵۲ ہجری منقوش ہے ۴۲۔

۹۔ نسخۂ کراچی (۱۸۳۸)

اس کی کتابت کا زمانہ ۱۸۳۸ ہے لیکن اس پر کسی نامعلوم فرد (غالباً جس کا یہ نسخہ مملوکہ تھا) نے حواشی بھی لکھے جو ۱۸۴۱ء کے نوشتہ ہیں۔ مسلم ضیائی کے مطابق ''قومی آثار خانہ کراچی'' میں محفوظ تھا ۴۳۔

۱۰۔ نسخۂ دیسنہ (۱۸۴۵)

یہ دیسنہ کی الاصلاح لائبریری کی ملکیت ہے۔ ترقیمے میں ۲۶/ستمبر ۱۸۴۵ء لکھا ہے ۴۴۔

۱۱۔ نسخۂ کریم الدین (۱۸۴۵)

ترقیمے میں اس کا سال کتابت درج ہے جو اگست ۱۸۴۵ء/شعبان ۱۲۶۱ ہجری ہے ۴۵۔ مسلم ضیائی کے مطابق قومی آثار خانہ کراچی میں محفوظ ہے ۴۶۔

۱۲۔ نسخۂ لاہور (۱۸۵۲)

مسلم ضیائی کے مطابق قیاساً ۱۸۴۵ء میں کتابت ہوئی اور نسخہ پنجاب یونی ورسٹی میں ہے ۴۷۔ لیکن عرشی کے مطابق تاریخ کتابت درج نہیں اور تقریظ میں ۱۲۵۴ ہجری/۳۹-۱۸۳۸ء مندرج ہے لیکن غالب کی ۱۸۵۲ء کی ایک غزل موجود ہے لہٰذا یہی سال قرینِ قیاس ہے ۴۸۔ سید عبداللہ نے ''ماہِ نو'' کے جولائی ۱۹۵۴ء

میں اس کا تعارف کرایا۴۹؎۔

۱۳۔ نسخۂ رام پور جدید (۱۸۵۵ء)

مسلم ضیائی کے مطابق ۱۸۵۵ء کا نوشتہ ہے۵۰؎۔ عرشی نے اسے نسخۂ رامپور جدید قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ سالِ کتابت درج نہیں لیکن غالب نے یہ نسخہ ۱۱رمئی ۱۸۵۷ء سے قبل نواب یوسف علی خاں والیِ رام پور کو تحفۃً بھیجا تھا لہٰذا اس سے قبل ہی کا ہونا چاہیے۵۱؎۔

۱۴۔ انتخابِ غالب

مسلم ضیائی کے مطابق قیاساً ۱۸۶۲ء کے بعد کسی وقت کتابت ہوئی۵۲؎۔ عرشی کے مطابق مطبع نظامی کان پور کے مطبوعہ نسخے پر اس کی بنیاد رکھی گئی ہے۵۳؎

دیوانِ غالب کی تدوین:

مختلف اہلِ علم نے دیوانِ غالب کی تدوین و ترتیب کا کام کیا۔ غالب کا کلام ان کی وفات کے بہت عرصے بعد تک دریافت ہوتا رہا اور یہ نو دریافت کلام مختلف جرائد یا تحقیقی مطبوعات میں شائع ہوتا رہا۔ لیکن چونکہ مختلف قلمی اور مطبوعہ نسخوں میں اشعار کی تعداد مختلف ہے اور غالب نے کچھ اشعار منسوخ بھی کر دیے تھے لہٰذا دیوانِ غالب کے مرتبہ و مدونہ مختلف نسخوں کی کیفیت بھی مختلف ہے۔ ان میں سے چند معروف نسخوں کا حال پیش کیا جاتا ہے۔

۱۔ نسخۂ حمیدیہ مرتبہ مفتی انوار الحق (۱۹۲۱)

اسے مفتی انوارالحق، جو بھوپال میں محکمۂ تعلیم کے ناظم اور عبداللہ ٹونکی کے صاحب زادے تھے، نے مرتب کر کے ۱۹۲۱ء میں بھوپال سے ''دیوانِ غالب المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ'' کے نام سے شائع کیا۔ اس کی بنیاد وہ قلمی نسخہ ہے جو نسخۂ بھوپال یا نسخۂ فوج دار خاں کہلاتا ہے اور جس کا سالِ کتابت ۱۲۸۲ء ہے۔ یہ نواب حمید اللہ خاں کے نام سے منسوب کیا گیا۔ اس کی تعریف بھی ہوئی اور اس پر بعض اعتراضات بھی ہوئے، مثلاً شیخ محمد اکرام نے لکھا ہے کہ دیوانِ غالب کی تاریخی ترتیب میں سب سے پہلا قدم مفتی انوارالحق نے اٹھایا جب انھوں نے نسخۂ حمیدیہ میں غالب کے وہ اشعار الگ کر لیے جو پچیس برس کی عمر سے پہلے غالب نے کہے تھے لیکن مفتی صاحب کے نسخۂ حمیدیہ میں احتیاط کے باوجود غلطیاں ہیں اور یہ نہیں کہا جا سکتا کہ مطبوعہ کتاب ہو بہو قلمی نسخے کی نقل ہے۵۴؎۔ پروفیسر حمید احمد خان (سابق شیخ الجامعہ، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور) نے اس نسخے کو دوبارہ مرتب کر کے شائع کیا اور مفتی انوارالحق کے نسخے پر کچھ اعتراضات کیے، مثلاً یہ کہ مفتی صاحب نے قلمی نسخے سے صحیح نقل نہیں کی اور بقول ان کے سب سے بڑی قباحت یہ ہوئی کہ مفتی صاحب نے حاشیے اور متن کے

درمیان امتیاز نہیں رکھا ۵۵۔ نسخے کی تدوین کے لیے عبدالرحمن بجنوری نے ایک مجوزہ نقشہ بنایا تھا لیکن ان کے اچانک انتقال سے تدوین کا کام مجوزہ منصوبے کے مطابق نہ ہوسکا۔ انوارالحق عدیم الفرصت انسان تھے اور اس کام کے لیے جس جگر کاوی کی ضرورت تھی وہ اس کے لیے وقت نہیں نکال سکتے تھے، نتیجہ یہ کہ وہ متن پر صحیح توجہ نہ دے سکے بلکہ متن کی ترتیب بھی ملحوظ نہ رکھ سکے ۵۶۔

۲۔ نسخۂ نظامی بدایونی (۱۹۲۲)

رام پور کے قلمی نسخے کی بنیاد پر، جو منشی احمد علی قدوائی کے پاس تھا، مولانا نظامی بدایونی نے ۱۹۲۲ء میں معتبر اور صحیح متن پیش کیا ۵۷۔

۳۔ نسخہ ڈاکٹر عبداللطیف (۱۹۲۸)

ڈاکٹر عبداللطیف حیدرآبادی نے پورے دیوانِ غالب کو زمانی ترتیب سے مرتب کیا لیکن اس نسخے کی طباعت مکمل نہ ہوسکی۔ طبع شدہ مواد بھی ایک حادثے کی نذر ہوگیا البتہ چند مطبوعہ اوراق تمکین کاظمی کے پاس تھے جو انھوں نے عرشی صاحب کو دے دیے ۵۸۔ شیخ محمد اکرام کے مطابق کسی اصول کے تحت کلامِ غالب کو مرتب کرنے کی یہ پہلی باقاعدہ کوشش تھی لیکن تحقیق سے واقفیت کے باوجود ڈاکٹر عبداللطیف کو تصنیفاتِ غالب سے زیادہ واقفیت نہیں تھی اور انھوں نے اس میں بعض غلطیاں کی ہیں مثلاً مہرِ نیم روز کے بارے میں لکھ دیا کہ غالب ۱۸۵۷ء تک اس کی تالیف میں مصروف رہے حالانکہ وہ اسے ۱۸۵۲ء میں مکمل کر چکے تھے ۵۹۔

۴۔ مرقعِ چغتائی: دیوانِ غالب (مصوّر) (۱۹۲۸)

معروف مصوّر عبدالرحمن کی بنائی ہوئی تصاویر اس میں شامل ہیں۔ جہاں گیر بک (لاہور) نے ۱۹۲۸ء میں شائع کیا۔ اس کے دوسرے ایڈیشن بھی شائع ہوئے۔

۵۔ نسخۂ محمد حنیف (۱۹۳۸)

پیرزادہ محمد حنیف نے ۱۹۳۸ء میں ایک نسخہ شائع کیا جو جو ۱۸۴۷ء کے مطبوعہ دیوانِ غالب پر مبنی تھا ۶۰۔

۶۔ انتخابِ غالب (۱۹۴۲)

امتیاز علی عرشی کا مرتبہ انتخابِ غالب رام پور سے ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا، جس کے بعد احباب نے ان سے فرمائش کی کہ مکمل دیوانِ غالب مرتب کیا جائے۔

۷۔ ارمغانِ غالب (۱۹۴۴)

شیخ محمد اکرام نے بھی غالب کے اردو اور فارسی اشعار کو بھی تاریخ وار مرتب کیا اور اپنی کتاب 'غالب نامہ' کے جزو کی حیثیت سے پیش کیا جس کی پہلی اشاعت ۱۹۳۶ میں ہوئی۔ کتاب کی دوسری اشاعت (۱۹۳۹)

میں کچھ اصلاح کی گئی اور بعدازاں انھوں نے تاریخی ترتیب پر مرتب کیے گئے کلامِ غالب اردو فارسی کو الگ سے 'ارمغانِ غالب' کے نام سے شائع کیا ۶۱۔ 'ارمغانِ غالب' کے دیباچے میں اکرام نے لکھا ہے کہ ''کوئی آٹھ سال پہلے ہم نے غالب نامہ میں منتخب کلامِ غالب کو تاریخی ترتیب سے مرتب کیا۔ کتاب کی دوسری اشاعت ۱۹۳۹ میں کچھ اصلاحیں ہوئیں'' ۶۲۔ گویا ۱۹۴۴ کے لگ بھگ، ارمغانِ غالب کی اشاعت عمل میں آئی ہوگی۔ یہ ''غالب نامہ'' سے یوں مختلف ہے کہ چندنئی اردو اور فارسی غزلوں کے اضافوں کے علاوہ بیس سالوں کا کلامِ غالب تین جزوی ادوار میں تقسیم کردیا گیا ہے ۶۳۔

۸۔ نسخۂ عرشی (۱۹۵۸)

امتیاز علی خاں عرشی نے محنتِ شاقہ کے بعد ۱۹۵۸ میں دیوانِ غالب پیش کیا۔ اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۲ میں شائع ہوا۔ پاکستان میں مجلس ترقیٔ ادب (لاہور) نے ۱۹۹۲ میں شائع کیا اور ۲۰۰۸ میں مجلس (لاہور) سے اس کی دوسری طباعت عمل میں آئی۔ عرشی صاحب نے اسے چار حصوں میں تقسیم کیا ۶۴ جن کی تفصیل یہ ہے:

پہلا حصہ: گنجینۂ معنی کے نام سے ہے اور اس میں وہ تمام اشعار ہیں جو نسخۂ بھوپال اور نسخۂ شیرانی میں تھے مگر غالب نے انھیں ۱۸۳۳ کے مرتب کیے ہوئے دیوان سے خارج کردیا تھا۔

دوسرا حصہ: نوائے سروش کے نام سے ہے۔ اس حصے میں وہ کلام ہے جو غالب نے اپنی زندگی میں لکھوا کر اور چھپوا کر تقسیم کیا تھا۔ یہی غالب کا متداول دیوان بھی ہے۔

تیسرا حصہ: یادگارِ نالہ کے عنوان سے ہے اور اس میں کلام ہے جو بعض نسخوں کے حاشیوں یا خاتمے یا ان کے خطوط یا کسی اور کی بیاض میں پایا گیا۔ یہ کلام اخبارات ورسائل میں شائع بھی ہو چکا تھا۔

چوتھا حصہ: اس کا نام باد آورد ہے اور اس میں نسخۂ عرشی زادہ کے ذریعے دریافت کیا گیا کلام ہے۔ بقول عرشی کے، اگر یہ پہلے دریافت ہوگیا ہوتا تو گنجینۂ معنی کا حصہ ہوتا۔

نسخۂ عرشی یقیناً ایک قابلِ قدر کام ہے لیکن اس پر بعض محققین نے اعتراضات بھی کیے۔ ایک عمومی اعتراض تو یہ ہے کہ کلامِ غالب کو چار حصوں میں تقسیم کرنے سے عام قاری کو الجھن ہوتی ہے اور اسے ایک ہی غزل کو مکمل طور پر پڑھنے کے لیے تمام حصے دیکھنے پڑتے ہیں۔ زاہرہ نثار نے اسے ''متروک اور متداول کلام کی کھکھیڑ'' اور ''تحقیق وتدوین کی روایت میں من مانی کی نئی مثال'' قرار دیتے ہوئے کہا کہ مختلف ٹکڑوں میں بٹی ہوئی ایک غزل ''قاری کی بے بسی کا مذاق اڑاتی نظر آتی ہے'' ۶۵۔ یہ رائے نہ صرف غیرضروری طور پر سخت ہے بلکہ عرشی کے اس اہم کام کی، جس نے اردو تدوین میں حزم واحتیاط کی نئی مثال قائم کی اور محققین کے لیے آسانی پیدا کردی، کما حقہ قدر پیمائی نہ کرسکنے کی بھی مثال ہے۔ اس اہم علمی اور تحقیقی کام کو ''کھکھیڑ'' کہنا

سراسر غیر علمی رویہ ہے اور ایک عام قاری کے جذبات کی ترجمانی ہے نا کہ تنقیدی صلاحیت کا اظہار۔ ویسے بھی عرشی نے یہ کام 'عام قاری' کے لیے نہیں محققین کے لیے کیا تھا۔

ایک اور اعتراض جو نسخۂ عرشی پر کیا جاتا ہے، اور جو بجا ہے، یہ ہے کہ اس کے پہلے ایڈیشن میں عرشی نے 'یادگارِ نالہ' کے حصے میں 'غالب' کا وہ نام نہاد کلام بھی شامل کر لیا تھا جو عبدالباری آسی نے خود کہہ کر غالب کے نام سے مشتہر کر دیا تھا۔ جلیل قدوائی نے اس جعل سازی کی تفصیل بیان کی ہے ٦٦۔ اس جعلی کلام کو عرشی نے دوسرے ایڈیشن سے خارج کر دیا تھا لیکن اس کی کوئی وضاحت انھوں نے پیش نہیں کی ٦٧۔

البتہ تدوینِ متن کے اصولوں کے لحاظ سے تنقید کی جائے تو کمال احمد صدیقی اور مالک رام کا یہ اعتراض درست معلوم ہوتا ہے کہ عرشی نے نسخۂ رام پور جدید کو بطور اساسی متن استعمال کیا حالانکہ غالب کی زندگی میں شائع ہونے والے آخری نسخے (مطبع نظامی) کو بنیاد بنایا جانا چاہیے کیونکہ غالب نے اس پر نظرِ ثانی اور تصحیح کی تھی اور یہ کہ عرشی نے ہر جگہ نسخۂ شیرانی کی قرأت کو ترجیح نہیں دی ٦٨۔ بقول کمال صدیقی تدوینِ متن کا اصول یہ نہیں ہوتا کہ مدون کو کون سا مصرع اچھا لگتا ہے بلکہ اصول یہ ہے کہ شاعر نے خود کس مصرعے کے کس متن کو آخری قرأت قرار دیا ہے ٦٩۔ یہ ضرور ہے کہ اس کے دوسرے ایڈیشن (انجمن ترقی اردو ہند، دہلی، ۱۹۸۲ء) میں شامل کچھ متن ایسا ہے جس پر بعض اہلِ علم کو تحفظات ہیں اور ایک خیال یہ ہے کہ یہ اضافہ عرشی کے صاحب زادے اکبر علی خاں کے قلم سے ہے۔ کمال احمد صدیقی نے اسی وجہ سے اس پر اپنے شکوک کا اظہار کیا تھا۔ مجلس (لاہور) نے اسی دوسرے ایڈیشن کا عکس شائع کیا تھا۔ گیان چند نے بھی اس میں متن رکتابت کی بعض خامیوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے لیکن بڑی خوب صورتی سے اسے ''نئے ایڈیشن پر کچھ تجاویز'' کے پردے میں پیش کیا ہے ٧٠۔

لیکن ان تمام اعتراضات کے باوجود ناقدین اور محققین کی عمومی رائے یہ ہے کہ نسخۂ عرشی نہ صرف غالب کے کلام کے مستند ترین اور محقَّق ترین نسخوں میں سے ہے بلکہ بعض کمیوں کے باوجود یہ تدوینِ متن کے عمدہ ترین نمونوں میں سے بھی ہے۔ اس میں غالب کا متداول اور منتشر کلام یک جا ہو گیا ہے ٧١۔ کمال احمد صدیقی نے بھی تمام تر تنقید کے باوجود لکھا کہ دیوان غالب نسخۂ عرشی امتیاز علی خاں عرشی کا ایسا کارنامہ ہے کہ اس کی وجہ سے عرشی صاحب کا نام ہمیشہ ادب و احترام سے لیا جائے گا ٧٢۔ گیان جیسے محقق نے کہا کہ 'معیارِ ترتیب' کے لحاظ سے نسخۂ عرشی کو ''سب سے اوپر'' رکھا جائے گا اور مزید لکھا کہ اس کی وجہ سے:

ایک، غالب کا تمام کلام یکجا ہو گیا۔ دو، اس کی تاریخی ترتیب سامنے آ گئی۔ تین، مختلف ایڈیشنوں سے صحیح ترین متن پیش کیا گیا اور چار، بیش بہا معلومات پر مبنی مقدمے کے ساتھ ساتھ اختلافِ نسخ اس کی بڑی خوبیوں

میں سے ہے ۳ے۔

۹۔نسخۂ حمیدیہ مرتبہ حمید احمد خان (۱۹۶۹)

حمید احمد خان ۱۹۳۸ء میں بھوپال گئے اور نسخۂ حمیدیہ مرتبہ مفتی انوارالحق کا موازنہ اصل قلمی نسخے سے کیا تو اس میں کئی انحرفات اور اختلافات سامنے آئے۔ حمید احمد خان نے نوٹس تو لے لیے لیکن اس نسخے کی تدوین و اشاعت ۱۹۶۹ء میں ہوئی یعنی کوئی اکتیس برس کے بعد اور ظاہر ہے کہ اس وقت اصل نسخہ ان کے سامنے نہیں تھا۔ لہٰذا انھیں دیوانِ غالب نسخۂ عرشی اور اور نسخۂ شیرانی سے مدد لینی پڑی ۴ے۔ اسی لیے بعض محققین کے خیال میں نسخۂ حمیدیہ کا متن مکمل طور پر مستند نہیں ہے، اگرچہ یہ چند معتبر نسخوں میں شامل ہے۔

۱۰۔گلِ رعنا (مختلف اشاعتیں)

اس کے متعدد قلمی نسخے دست یاب ہوئے اور مرتب کر کے شائع کیے گئے جن کا ذکر اوپر گزر چکا ہے۔

۱۱۔نسخۂ مالک رام (صدی ایڈیشن)

مالک رام کے مرتبہ دیوانِ غالب کی اشاعت ۱۹۷۵ میں ہوئی اگرچہ اس کے دیباچے پر ۱۹۵۷ درج ہے۔ اسے آزاد کتاب گھر (دہلی) نے شائع کیا۔ یہ مطبع نظامی کے متداول ایڈیشن کا متن ہے۔ رشید حسن خان نے اس پر سخت تنقید کی اور اس نسخے کے املا پر بھی اعتراضات کیے۔ رشید صاحب کے مضمون کا آغاز یوں ہوتا ہے:

> ''یہ کہا گیا ہے کہ حیدر آباد دکن کی آصفیہ لائبریری میں دہلی کے مطبع احمدی کے چھپے ہوئے دیوانِ غالب (اردو) کا وہ نسخہ ہے جس کی غلطیوں کی تصحیح غالب نے اپنے قلم سے کی تھی۔ اس بات کو بھی بلا تکلف اور بلا تامل فرض کر لیا گیا ہے کہ اسی تصحیح شدہ نسخے سے مطبع نظامی کان پور والا نسخہ چھپا ہے۔ اس مفروضے کے سب سے بڑے مبلغ مالک رام ہیں جو دیوانِ غالب صدی ایڈیشن کے مرتب ہیں'' ۵ے۔

لیکن گیان چند نے اس کتاب ('اردو تحقیق اور مالک رام'، جس میں رشید صاحب کا یہ مضمون شامل تھا) کو مالک رام کی کردار کشی کی کوشش قرار دیا اور یہ بھی کہا کہ اس کے 'مجہول النسب' مجموعے کے مرتب شاہد اعظمی کوئی فرضی شخصیت ہیں اور ناشر کے طور پر جس ادارے کا کتاب پر نام لکھا ہے اس کا کوئی وجود نہیں۔ انھوں نے رشید صاحب کے مضمون کی تو داد دی لیکن یہ بھی لکھا کہ 'کاش' یہ 'غیر جذباتی رنگ' میں لکھا گیا ہوتا (اس تفصیل کو یہاں پیش کرنے کا مقصد یہ یاد دلانا ہے کہ خود غالب نے اپنی زندگی ہی میں معرکے نہیں سر کیے بلکہ ان کے بعد بھی ان کے نام پر کئی تحقیقی و علمی معرکے اصلی اور جعلی شخصیات اور اصلی اور نقلی کتابوں اور نسخوں کی صورت میں برپا رہے)۔ گیان چند نے اس صدی ایڈیشن کے نسخے مرتبہ مالک رام کی خوبیوں کو بھی پیش کیا ہے ٦ے۔

۱۲۔ غالب کا منسوخ دیوان (۱۹۶۹)

اسے مسلم ضیائی نے مرتب کیا۔ اس کی تدوین کی ضرورت یوں پیش آئی کہ بقول مرتب عرشی صاحب نے اپنے مرتبہ نسخۂ دیوانِ غالب میں اصل اور قدیم کے بجائے گنجِ معانی کے متن میں اشعار کی عموماً وہ ترمیم شدہ شکل درج کی ہے جو نسخۂ شیرانی میں ہے، اور اسے متن سے بالکل الگ اور ''بہت دور'' اختلافِ نسخ کے تحت درج کیا ہے جس کے باعث تلاش میں الجھن ہوتی ہے اور وقت بھی صرف ہوتا ہے نیز قاری کے لیے یہ معلوم کرنا بہت مشکل ہے کہ مختلف نسخوں سے اشعار خارج کیے جانے کے کیا محرکات تھے کیونکہ نسخۂ عرشی میں یہ اشعار خلط ملط ہیں۷۷۔

مسلم ضیائی کے مرتبہ اس نسخے میں وہ اشعار شامل ہیں جو متداول دیوان میں موجود نہیں ہیں کیونکہ غالب نے انھیں خارج کر دیا تھا لیکن وہ مختلف قلمی نسخوں میں شامل ہیں۔ ان سب اشعار کو اس نسخے میں جمع کر دیا گیا ہے تاکہ جو قاری غالب کے متداول دیوان میں شامل اشعار کے علاوہ دیگر اشعار تلاش کرنا چاہیں انھیں آسانی ہو۔ اس میں وہ تمام غزلیں، قصیدے، قطعے، مخمس، مسدس، مرثیے، سلام، مثنویاں، رباعیاں، متفرق اشعار اور مصرعے شامل ہیں جو غالب کے متداول دیوان کو چھوڑ کر ان کے دیگر دواوین، تذکروں اور خطوط میں موجود ہیں۔ حاشیے میں ماخذ (متعلقہ مطبوعہ یا قلمی نسخہ) کی نشان دہی کر دی گئی ہے اور اشعار کا ابتدائی متن درج کیا گیا ہے، جو ترمیمیں ان اشعار کے متن میں مختلف اوقات میں کی گئی تھیں انھیں حواشی میں ظاہر کر دیا گیا ہے۔ متعلقہ نسخوں کے مخفف بھی دیے گئے ہیں۔

اشعار ردیف وار ترتیب میں درج کیے گئے ہیں اور اصناف کے لحاظ سے ترتیب یوں ہے: غزلیات، قصائد، قطعات، مخمس، مرثیہ، سلام، سہرا، مثنوی، قادر نامہ، رباعیات، فردیات، مصرعے۔ آخر میں الف بائی ترتیب سے فہرستِ اشعار مع صفحہ نمبر درج ہے تاکہ شعر بآسانی تلاش کیا جا سکے۔ کتابیات بھی درج ہے۔ ابتدا میں مختصر مقدمہ ہے۔

بہرحال یہ ایک اہم کام ہے اور غالب کے بعض اشعار یا مصرعوں کی تلاش اور ان کے اصل مآخذ کی د ریافت میں مفید ہے۔

۱۳۔ نسخۂ امروہہ (۱۹۶۹)

یہ غالبیات کے ضمن میں آخری اہم دریافت ہے۔ جیسا کہ قلمی نسخوں کے ذکر میں اوپر عرض کیا گیا، یہ دو بار شائع ہو چکا ہے اور صرف مالک رام اور گیان چند نے اسے غالب کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا مانا، بعض نے اس کو مشکوک قرار دیا اور کچھ نے اسے جعلی کہا۔ ان تفصیلات کو یہاں دہرایا نہیں جا رہا۔

یہ نسخہ ہندوستان سے پاکستان پہنچا تھا اور اس کی دریافت سے اسی طرح تہلکہ مچ گیا تھا جیسے نسخۂ بھوپال کی دریافت سے ہل چل مچی تھی اور اسے غالبیات میں ایک اہم دریافت اور اضافہ قرار دیا گیا تھا۔ ہندوستان کی پارلیمنٹ میں اس پر سوال بھی اٹھایا گیا تھا کہ یہ نسخہ پاکستان کیسے پہنچا۔ اس کے پاکستان آنے اور مدیر نقوش محمد طفیل تک پہنچانے میں لطیف الزماں خاں کا بنیادی کردار تھا اور اس کی تفصیل انیس شاہ جیلانی نے اپنی کتاب ''چھپنا دیوان غالب نسخۂ امروہہ کا'' ۸ے میں دی ہے۔

۱۴۔ دیوان غالب کامل (۱۹۹۰)

کالی داس گپتا رضا کے مرتبہ اس دیوان غالب میں کلام غالب کو تاریخی ترتیب سے مرتب کیا گیا ہے اور اس میں غالب کا تمام کلام شامل کیا گیا ہے۔ اس میں شامل اشعار کی تعداد دیوانِ غالب کے تمام نسخوں کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے۔ اس میں چار ہزار دوسونو (۴،۲۰۹) اشعار شامل ہیں۔ پاکستان میں انجمن ترقی اردو نے اس کا ایڈیشن شائع کیا۔

۱۵۔ نسخۂ خواجہ (۱۹۹۸)

اسے معین الرحمٰن نے مرتب کر کے لاہور سے ۱۹۹۸ میں شائع کرایا اور اس کے بعد ایک ہنگامہ گرم ہوا۔ مرتب کا کہنا تھا کہ دیوانِ غالب کا ایک قلمی نسخہ انھیں ملا جو بڑی حد تک نسخۂ لاہور سے مماثل تھا۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ نسخۂ لاہور اور نسخۂ خواجہ کا دونوں ایک ہی قلمی نسخے کی بنیاد پر کتابت کیے گئے ہوں گے جس کی وجہ سے ان میں بہت مماثلت ہے۔

لیکن ان کے ان دعووں سے اہل علم کو شدید اختلاف ہوا۔ رشید حسن خاں نے کہا کہ ''اسے نسخۂ خواجہ کہنے کا جواز میری سمجھ میں نہیں آتا'' ۹ے۔ جعفر بلوچ اور رفاقت علی شاہد کی مرتبہ ایک کتاب بعنوان ''محاکمۂ دیوانِ غالب لاہور (مسروقہ)'' (علم و عرفان پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۱) شائع ہوئی اس میں مختلف لوگوں کے مضامین شامل ہیں اور ان میں معین الرحمٰن کے کام پر شدید اعتراضات کیے گئے ہیں۔ تحسین فراقی کے مطابق یہ دراصل نسخۂ لاہور ہی تھا جو پنجاب یونی ورسٹی لاہور سے غائب ہو گیا تھا اور معین الرحمٰن کو کہیں سے دست یاب ہو گیا تھا۔ تحسین فراقی نے بہت باریک بینی سے اس کا جائزہ لے کر تفصیلی شواہد کی مدد سے ثابت کیا کہ دراصل یہ ایک طرح کی جعل سازی تھی ۸۰۔ سید معین الرحمٰن نے اس کا جواب ایک 'دیوان غالب: نسخۂ خواجہ' کی صورت میں لکھا ۸۱ لیکن بقول لطیف الزماں خاں فراقی صاحب کے اٹھائے ہوئے ایک سوال کا بھی معین الرحمٰن جواب نہ دے سکے ۸۲۔

○

حواشی:

۱۔خلیق انجم، مرتب، غالب کے خطوط، ج۲، کراچی: انجمن ترقیٔ اردو پاکستان، ۱۹۹۸، ص۱۳۵۱، اشاعتِ دوم

۲۔امتیاز علی خاں عرشی، مقدمہ، دیوانِ غالب، لاہور: مجلس ترقیٔ ادب، ۲۰۱۱، ص ۱۲۸۔۱۲۷، طباعت دوم

۳۔کالی داس گپتا رضا، تعارف، دیوانِ غالب کامل، تاریخی ترتیب کے ساتھ، کراچی: انجمن ترقیٔ اردو پاکستان، ۲۰۱۲، ص۵۱، طباعتِ چہارم۔البتہ کالی داس گپتا رضا نے بھی وضاحت کی کہ تعداد درحقیقت ۱۰۹۳ ہی رہ جاتی ہے، دیکھیے ان کی کتاب: غالب کی بعض تصانیف، کراچی: انجمن ترقیٔ اردو، ۲۰۰۲، ص۱۳۔

۴۔عرشی، مقدمہ، محولہ بالا، ص۱۳۱

۵۔ایضاً

۶۔ایضاً، ص۱۳۲۔۱۳۱

۷۔رضا، غالب کی بعض تصانیف، محولۂ بالا، ص۱۸ و بعدہٗ

۸۔عرشی، مقدمہ، محولہ بالا، ص۱۳۷۔۱۳۶؛ رضا، غالب کی بعض تصانیف، محولۂ بالا، ص۲۲

۹۔عرشی، مقدمہ، ص۱۴۱۔۱۴۰؛ رضا، غالب کی بعض تصانیف، ص۲۴

۱۰۔عرشی، ص۱۴۴؛ رضا، غالب کی بعض تصانیف، ص۲۴

۱۱۔مسلم ضیائی، (مقدمہ)، غالب کا منسوخ دیوان، کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۱۴ء (طباعتِ ثانی)

۱۲۔عرشی، ص ۱۹، ۷۹

۱۳۔تفصیلات کے لیے دیکھیے: غالب کی شناخت، (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۷)، ص۱۳۷۔۱۲۴

۱۴۔ملاحظہ ہو: بیاضِ غالب: تحقیقی جائزہ کا تحقیقی جائزہ، مشمولہ مولانا امتیاز علی خاں عرشی: ادبی و تحقیقی کارنامے، مرتبہ نذیر احمد (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۱

ص۹۴۔۳۹؛ یہی مقالہ بعدازاں گیان چند کی کتاب 'رموز غالب' میں شامل ہوا (کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۱۹۹۹

۱۵۔دیکھیے: نقوش (لاہور) غالب نمبر، جلد۳، شمارہ ۱۱۶، ۱۹۷۱، ص۵۷۶

۱۶۔رموز غالب، محولہ بالا، ص۱۳۷ و بعدہ

۱۷۔تفصیلات کے لیے دیکھیے: بیاضِ غالب، نقوش (لاہور)، غالب نمبر، جلد۳ محولہ بالا، ص۳۷۴

۱۸۔عرشی، محولۂ بالا، ص۲۰

۱۹۔مقدمہ، غالب کا منسوخ دیوان، محولہ بالا۔سید قدرت نقوی نے اس کا ترقیمہ گل رعنا کے مقدمے میں نقل کیا ہے جس میں ۵/صفر ۱۲۳۷ ہجری مندرج ہے اور اس کی تطبیق یہ ۲/نومبر ۱۸۲۱ سے ہوتی ہے۔ دیکھیے: مقدمہ، گل رعنا مع آشتی نامۂ غالب (کراچی: انجمن ترقیٔ اردو، ۱۹۷۵ء)، ص۱۲

۲۰۔عرشی۔ص۲۰، ۸۸

۲۱۔عرشی، مقدمہ، محولۂ بالا، ص۸۶ (حاشیہ)؛ نیز ظفر احمد صدیقی، نسخۂ حمیدیہ: دریافت، گم شدگی، بازیافت، مشمولہ سہ ماہی اردو، انجمن ترقیٔ اردو، کراچی، شمارہ ۱۴۔۲۰۱۳، ص ۲۵ و بعدہٗ۔صدیقی صاحب نے معارف کے شذرے بقلم سید سلیمان ندوی کی عبارت بھی دی ہے۔

۲۲۔عرشی، محولۂ بالا، ص۸۷؛ نیز غلام رسول مہر نے لکھا ہے کہ فوج دار محمد خاں نواب غوث محمد خاں کے فرزند، نواب قدسیہ بیگم کے بھائی اور نواب سکندر بیگم کے ماموں تھے نیز یہ کہ غالب اور فوج دار محمد خاں کے مابین قریبی مراسم قائم تھے۔ملاحظہ ہو: غالبیاتِ

مہر،مرتبہ محمد عالم مختارِحق (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۵،ص۹۔۸

۲۳۔عرشی،محولہ بالا،ص۹۱۔۸۷

۲۴۔ایضاً

۲۵۔ایضاً

۲۶۔عرشی،ص۹۲؛ نیز دیکھیے: مہر، غلام رسول،محولہ بالا،ص۱۳۔۱۲

۲۷۔تفصیلات کے لیے: صدیقی،ظفر احمد،محولہ بالا،ص۳۰ وبعدہٗ

۲۸۔عرشی،مقدمہ،ص،۲۱۔۲۰

۲۹۔عرشی،مقدمہ،ص۲۶۔

۳۰۔نقوی،سید قدرت،مقدمہ،گل رعنا مع آشتی نامۂ غالب،محولہ بالا،ص۱۴۔۱۵

۳۱۔ملاحظہ ہو؛ نذرِ غالب (کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب،۲۰۰۴

۳۲۔عرشی،مقدمہ،ص۲۱

۳۳۔عرشی،مقدمہ،ص۲۱

۳۴۔نقوی،مقدمہ،گل رعنا،محولہ بالا،ص۱

۳۵۔ملاحظہ ہونقوش (لاہور)،شمارہ۱۱۳، اکتوبر۱۹۶۹،ص۳۳۳۔۳۲۷

۳۶۔معین الرحمٰن،سید،تحقیق غالب (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ،۱۹۸۱

۳۷۔دیکھیے سید قدرت نقوی کا مقدمہ،گلِ رعنا،محولہ بالا

۳۸۔تحقیق غالب،محولہ بالا،ص۱۰۷

۳۹۔مقدمہ، غالب کا منسوخ دیوان،محولہ بالا

۴۰۔مقدمہ،ص۱۰۳

۴۱۔عرشی،ص۱۰۵

۴۲۔ایضاً،۱۰۶

۴۳۔مقدمہ، غالب کا منسوخ دیوان،محولہ بالا

۴۴۔عرشی،ص۱۱۲

۴۵۔ایضاً،ص۱۱۴

۴۶۔مقدمہ، غالب کا منسوخ دیوان۔ ۴۷۔ایضاً۔ ۴۸۔مقدمہ،ص۱۱۶

۴۹۔سید عبداللہ، دیوانِ غالب کا ایک نادر قلمی نسخہ، ماہ نو، کراچی، جولائی،۱۹۵۴

۵۰۔مقدمہ، غالب کا منسوخ دیوان۔ ۵۱۔مقدمہ،ص۱۱۸

۵۲۔مقدمہ، غالب کا منسوخ دیوان

۵۳۔مقدمہ،ص۱۲۶

۵۴۔غالب نامہ (لاہور: تاج کمپنی،۱۹۳۹،ص۱۶۰

۵۵۔دیباچہ، دیوانِ غالب،نسخۂ حمیدیہ (لاہور: مجلس ترقی ادب،۱۹۸۳، طبع دوم

۵۶۔مہر، غلام رسول، غالبیاتِ مہر،محولہ بالا،ص۱۵۔۱۴

۵۷۔عرشی،مقدمہ،ص۴۳

۵۸۔ایضاً
۵۹۔غالب نامہ،محولہ بالا،ص۱۶۲
۶۰۔عرشی،مقدمہ،ص۴۷
۶۱۔ارمغانِ غالب(بمبئی:تاج آفس،سن ندارد)
۶۲۔ایضاً ص۷۔۶۳۔ایضاً
۶۴۔تفصیلات کے لیے:عرشی،مقدمہ،ص۶۷
۶۵۔پیش لفظ،دیوان غالب اردو،نسخۂ عرشی و نسخۂ حمیدیہ کا تقابلی مطالعہ،(لاہور:ادارۂ تالیف و ترجمہ،۲۰۰۸
۶۶۔تفصیلات:جلیل قدوائی،غالب کا الحاقی کلام:ایک داستان،مشمولہ سہ ماہی اردو،انجمن ترقیٔ اردو،کراچی،جنوری تا مارچ،۱۹۶۹،ج۴۵،شمارہ۱،۳۶۴۔۳۵۵؛ نیز نادم سیتاپوری،غالب کے کلام میں الحاقی عناصر(کراچی:مدینہ پبلشنگ کمپنی،سنہ ندارد)،ص۱۴۲و بعدہٗ
۶۷۔مشفق خواجہ،مشفق نامے(مرتب محمد عالم مختار حق)(لاہور:مغربی پاکستان اردو اکیڈمی،۲۰۰۶)،ص۲۸۱۔۲۸۰
۶۸۔کمال احمد صدیقی،غالبیات کو امتیاز علی خاں عرشی کی دین،مشمولہ مولانا امتیاز علی خاں عرشی:ادبی و تحقیقی کارنامے،مرتبہ نذیر احمد(دہلی:غالب انسٹی ٹیوٹ،۱۹۹۱،ص۱۶۳۔۱۵۸
۶۹۔ایضاً،ص۱۶۲
۷۰۔رموزِ غالب،محولہ بالا،ص۲۲۳و بعدہٗ
۷۱۔مسلم ضیائی،محولہ بالا
۷۲۔کمال احمد صدیقی،غالبیات کو امتیاز علی خاں عرشی کی دین،محولہ بالا،ص۱۵۷
۷۳۔رموزِ غالب،محولہ بالا،ص۲۲۳و بعدہٗ
۷۴۔حمید احمد خاں،دیباچہ،دیوان غالب،نسخۂ حمیدیہ(لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۸۳)(طبع دوم)
۷۵۔دیوان غالب صدی ایڈیشن،مشمولہ اردو تحقیق اور مالک رام،مرتبہ شاہد اعظمی(دہلی:ادارۂ تحقیق،۱۹۷۵،ص۴۵
۷۶۔رموزِ غالب،ص۳۱۱و بعدہٗ
۷۷۔مسلم ضیائی،مقدمہ،محولہ بالا
۷۸۔(لاہور:فکشن ہاؤس،۲۰۱۳ء)
۷۹۔املاے غالب(کراچی:ادارۂ یادگارِ غالب،۲۰۰۰)،ص۲۶
۸۰۔دیکھیے:دیوانِ غالب نسخۂ خواجہ:اصل حقائق(لاہور:بک وائز،سن ندارد)
۸۱۔(لاہور:الوقار،۲۰۰۰)
۸۲۔مکتوب بنام رؤف پاریکھ،مشمولہ صحیفہ،مجلس ترقی ادب،لاہور،مکاتیب نمبر،حصۂ دوم،جنوری جون ۲۰۱۷،شمارہ۲۲۹۔۲۲۸،ص۳۵۸

مآخذ:

اکرام،شیخ محمد(مرتب)،ارمغانِ غالب،بمبئی:تاج آفس،سن ندارد
اکرام،شیخ محمد،غالب نامہ،لاہور:تاج کمپنی،۱۹۳۹
انجم،خلیق(مرتب)غالب کے خطوط،ج۲،کراچی:انجمن ترقیٔ اردو پاکستان،۱۹۹۸ء(اشاعتِ دوم)

بلوچ، جعفر (شریک مرتب) محاکمہ: دیوان غالب نسخۂ لاہور (مسروقہ)، لاہور: علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۱
جیلانی، سید انیس شاہ، چھپنا دیوان غالب نسخۂ امروہہ کا، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۱۳
جین، گیان چند، 'بیاض غالب: تحقیقی جائزہ' کا تحقیقی جائزہ، مشمولہ مولانا امتیاز علی خاں عرشی: ادبی و تحقیقی کارنامے، مرتبہ نذیر احمد، دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۱
جین، گیان چند، رموز غالب، کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۱۹۹۹
جین، گیان چند، کیا نو دریافت بیاض کا کاتب غالب نہیں، مشمولہ نقوش، لاہور، غالب نمبر جلد سوم (شمارہ ۱۱۶)، ۱۹۷۱
خان، حمید احمد (مرتب)، دیباچہ، دیوان غالب، نسخۂ حمیدیہ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۳) (طبع دوم)
خان، رشید حسن، املاے غالب، کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۰۰
خان، رشید حسن، دیوانِ غالب صدی ایڈیشن، مشمولہ اردو تحقیق اور مالک رام، مرتبہ شاہد اعظمی، دہلی: ادارۂ تحقیق، ۱۹۷۵
خاں، لطیف الزماں، مکتوب بنام رؤف پاریکھ، مشمولہ صحیفہ مجلس ترقی ادب، لاہور، مکاتیب نمبر، حصہ دوم، جنوری جون ۲۰۱۷، شمارہ ۲۲۹_۲۲۸
رضا، کالی داس گپتا، تعارف، دیوانِ غالب کامل، تاریخی ترتیب کے ساتھ، کراچی: انجمن ترقیٔ اردو پاکستان، ۲۰۱۲، طباعتِ چہارم
رضا، کالی داس گپتا، غالب کی بعض تصانیف، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۲
شاہد، رفاقت علی (شریک مرتب) محاکمہ: دیوان غالب نسخۂ لاہور (مسروقہ)، لاہور: علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۱
صدیقی، ظفر احمد، نسخۂ حمیدیہ: دریافت، گم شدگی، بازیافت، مشمولہ سہ ماہی اردو، انجمن ترقیٔ اردو پاکستان، کراچی، شمارہ ۱۴_۲۰۱۳
صدیقی، کمال احمد، غالبیات کو امتیاز علی خاں عرشی کی دین، مشمولہ مولانا امتیاز علی خاں عرشی: ادبی و تحقیقی کارنامے، مرتبہ نذیر احمد (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۱
صدیقی، کمال احمد، غالب کی شناخت، دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۷
ضیائی، مسلم (مقدمہ)، غالب کا منسوخ دیوان، کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۱۴ (طباعتِ ثانی)
عبداللہ، سید، دیوان غالب کا ایک نادر قلمی نسخہ، مشمولہ ماہ نو، کراچی، جولائی، ۱۹۵۴
عرشی، امتیاز علی خاں، مقدمہ، دیوانِ غالب، لاہور: مجلس ترقیٔ ادب، ۲۰۱۱ (طباعتِ دوم)
فراقی، تحسین، دیوانِ غالب نسخۂ خواجہ: اصل حقائق، لاہور: بک وائز، سنہ ندارد
قدوائی، جلیل، غالب کا الحاقی کلام: ایک داستان، مشمولہ سہ ماہی اردو، انجمن ترقیٔ اردو، کراچی، جنوری تا مارچ، ۱۹۶۹، ج ۴۵، شمارہ ۱
قریشی، وحید، نذرِ غالب، کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۰۴
مشفق خواجہ، مشفق نامے (مرتب محمد عالم مختار حق)، لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۲۰۰۶
معین الرحمن، سید، تحقیقِ غالب، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۱
معین الرحمن، سید، دیوان غالب نسخۂ خواجہ: صحیح صورت حال، لاہور، الوقار، ۲۰۰۰
مہر، غلام رسول، غالبیات مہر، مرتبہ محمد عالم مختار حق، لاہور: مجلس ترقیٔ ادب، ۲۰۱۵
نادم سیتاپوری، غالب کے کلام میں الحاقی عناصر، کراچی: مدینہ پبلشنگ کمپنی، سن ندارد
نثار، زاہرہ، دیوان غالب اردو، نسخۂ عرشی و نسخۂ حمیدیہ کا تقابلی مطالعہ، لاہور: ادارۂ تالیف و ترجمہ، ۲۰۰۸
نقوی، سید قدرت، مقدمہ، گل رعنا مع آشتی نامۂ غالب، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۵

ناصر عباس نیر

ایامیٰ: صرف ایک قصہ نہیں ہے

ڈپٹی نذیر احمد (1912—1836) نے کل سات ناول لکھے۔ پہلا ناول 'مراۃ العروس' 1869 میں، جب کہ 'رویاے صادقہ' کے عنوان سے آخری ناول 1892 میں لکھا۔ یوں تو ان کے سب ناولوں کو عام اور ادب کے طلبا کے علاوہ قارئین کی بڑی تعداد ہر زمانے میں میسر آئی ہے اور یہ خوش نصیبی بہت کم مصنفین کے حصے میں آتی ہے، مگر جو شہرت اور اہمیت 'توبۃ النصوح' (1874) اور ابن الوقت (1888) کو ملی، وہ ان کے باقی ناولوں کے حصے میں نہ آسکی۔ اس کے کئی اسباب ہو سکتے ہیں۔ ایک عظیم مصنف بھی اپنی ہر تخلیق میں فن کی عظمت کو ظاہر کرنے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ خداے سخن سمجھے جانے والے شعرا کے یہاں بھی بہ یک وقت رطب و یابس کا انبار ہو سکتا ہے۔ بجا کہ تخلیق کے لمحے میں آدمی دیوتا کے منصب پر فائز ہوتا ہے مگر یہ لمحہ کسی نابغے کو بھی ہر وقت میسر ہو، ممکن نہیں۔ اسی طرح لازم نہیں کہ کسی مصنف کی تخلیقات سے متعلق کسی نقاد کے محاکمے حتمی اور مطلق ہوں۔ لہٰذا کسی مصنف کی کچھ کتابوں کو کم شہرت ملنے کا سبب، نقادوں کے فیصلے اور ایک خاص عہد کے قارئین کی عمومی پسند بھی ہو سکتی ہے۔ اس کے نتیجے میں بعض اہم لکھنے والوں کی دوسری کتب نظر انداز ہو جاتی ہیں اور اس کا نقصان مصنف کو نہیں، اس کے پڑھنے والوں کو ہوتا ہے۔ نذیر احمد کا ناول ایامیٰ (جو پہلی بار 1891 میں مطبع فیضی دہلی سے چھپا) بھی نقادوں اور قارئین کی عام فراموشی کا شکار ہوا ہے، حالاں کہ یہ کئی اعتبار سے اہم ناول ہے۔ ایک الگ ناولی متن کے طور پر بھی اہم ہے اور نذیر احمد کی ناول نگاری کا مجموعی تصور تشکیل دینے میں بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اسے نظر انداز کرنے سے ہم نذیر احمد کی ناولی دنیا کے کچھ اہم حصوں کو سمجھنے سے محروم ہو سکتے ہیں۔ نذیر احمد، کلاسیک ادیب ہیں، اس لیے ان کی ہر تحریر توجہ اور ارتکاز سے پڑھے جانے کا تقاضا کرتی ہے۔

نذیر احمد نے ناول نگاری کا آغاز عملی ضرورت (اپنے بچوں اور عام طلبا کی تربیت کے لیے) کے تحت کیا، لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد نے جلد ہی حقیقت نگاری پر مبنی اِس نئی قسم کی قصہ گوئی سے گہرا تعلق

دریافت کرلیا۔ ہم اپنی زندگی سے متعلق بڑے فیصلے، خیالوں سے زیادہ عملی سرگرمیوں میں شرکت کی نوعیت کی مناسبت سے کرتے ہیں؛ شرکت خوش دلانہ ہو تو اس سرگرمی کو جاری رکھتے ہیں؛ نیم دلی یا بے دلی سے ہو تو اسے ترک کرنے میں دیر نہیں کرتے، خواہ اس کی کتنی ہی ترغیبات یا دباؤ موجود ہوں۔ نذیر احمد نے اگر 'مراۃ العروس'، 'بنات النعش' اور 'توبۃ النصوح' (جو خارجی تحریک پر لکھے گئے اور جن پر انھیں انعامات بھی ملے) کے بعد بھی ناول نگاری جاری رکھی ہے تو اس کا ایک ہی سبب ہے: ناول کی شعریات اور اپنی نفسی دنیا کے مطالبات میں ہم آہنگی دریافت کی۔ اس وجہ سے ان کے سب ناول ایک سلسلے میں منسلک ہیں۔ نئے تنقیدی محاورے میں کہہ سکتے ہیں کہ ان کے ناول مشترک 'علمیاتی و وجودیاتی' رشتوں میں بندھے ہیں۔ یعنی ان کے ساتوں ناولوں میں معاصر دنیا کو دیکھنے کا عدسہ ایک ہی ہے (لیکن زاویے جدا جدا ہیں) اور اس دنیا کو پیش کرنے کی تکنیک، اسلوب، دہلوی زبان کا غیر معمولی تخلیقی استعمال اور طریق کار معمولی تغیرات کے ساتھ یکساں ہے اور ان سب پر نذیر احمد کے دستخط ہیں۔

نذیر احمد کے ناولوں کے سرسری مطالعے سے ہی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ان میں 1857 کی جنگ آزادی کے بعد کی 'ہندوستانی سوسائٹی' کو مسلم اشراف کی نظر سے دیکھا اور پیش کیا گیا ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ جنگ آزادی کے بعد شمالی ہندوستان (اور خصوصاً دہلی) کے مسلم اشراف کا طبقہ جن تہذیبی اور نفسی تبدیلیوں سے دوچار تھا، نئی قومی شناخت کے جن مسائل سے دوچار تھا، اس طبقے کی اصلاح کے لیے تحریکیں کن خطوط پر چلائی جارہی تھیں اور ان اصلاحی تحریکوں کا کتنا تعلق اور فاصلہ اسی زمانے کے مہذب بنانے کے استعماری مشن سے تھا، اور ان کے نتیجے میں 'نیا مسلم اردو ادب' کس طور وجود میں آرہا تھا، اس سب کو جاننے کے لیے نذیر احمد نے ناولوں کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ خود نذیر احمد کے ناول اس نئے مسلم اردو ادب کی تشکیل میں لیتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں کی ایک اہمیت تاریخی و تہذیبی اور دوسری ادبی ہے۔ یہی نہیں، نذیر احمد کے زمانے سے اب تک اردو میں جتنا بھی ادب وجود میں آیا ہے، اس کے معیارات اور مسائل بہ یک وقت قومی، تہذیبی و ادبی ہیں۔ اس سے پہلے کے ادب کے معیارات تہذیبی و ادبی تھے، قومی ہرگز نہیں تھے۔

نذیر احمد کے اکثر ناول دہلی کے مسلم اشراف گھرانوں کی کہانیاں پیش کرتے ہیں۔ 'توبۃ النصوح' اور 'ایامیٰ' میں بھی گھر، ایک چھوٹی سی سلطنت کی تمثیل ہے۔ یہ ناول جنگ آزادی کے بعد رونما ہونے والی بڑی تبدیلی کو، جسے ثقافتی و ادبی پیراڈائم شفٹ کہنا چاہیے، پیش کرتے ہیں۔ یہ تبدیلی قصے کے موضوع، اسلوب اور مقصد تینوں سطحوں پر ہے۔ داستانی قصوں میں ایک طرف تخیل کی بے کناریت تھی اور دوسری طرف ممکنہ آزادی تھی، اس لیے ان دیکھی دنیاؤں کی انوکھی، حیرت زا باتوں کے علاوہ ہر طرح کی بات، ہزار طرح کے پیرایوں

میں پیش کرنا ممکن تھا۔ نذیر احمد کے قصوں میں داستانی تخیل کی مرگ واقع ہوتی ہے، اس لیے اب کوئی بھی بات کہنے سے پہلے احتیاط اور ضبط لازم ہے (یہ الگ بات ہے کہ نذیر احمد کے کردار کہیں کہیں ان کی گرفت سے آزاد ہوکر ضبط کا دامن چھوڑ دیتے ہیں اور اپنے متعلق وہ سچ افشا کر دیتے ہیں جس کا سامنا کوئی شخص تنہائی میں کرتا ہے یا خواب میں)۔ داستان کے 'رزم، بزم، طلسم' کی جگہ اب گھر، تعلیم، مذہب اور انگریز سرکار نے لے لی ہے۔ اب ادب روزمرہ، حقیقی، جانی پہچانی دنیا سے متعلق ہے (اہم اس پیش کرنے کے طریقے پر کہیں کہیں داستان کا اثر ہے، جیسے ناولوں کو فصلوں میں تقسیم کرنا، ان پر عنوانات جمانا اور اشعار درج کرنا)۔ نذیر احمد کے سب ناولوں میں مذکورہ چہار گانہ عناصر آپ کو ملیں گے۔ ان کے سب نالوں کا اسلوب حقیقت نگاری کا ہے اور اردو میں پہلی بار نذیر احمد کے ناولوں ہی سے یہ متعارف ہوا۔ بعض لوگ مولوی کریم الدین کے 'خطِ تقدیر' (1862) کو اردو کا پہلا ناول کہتے ہیں لیکن اس میں تمثیل کا غلبہ ہے۔ تغیر کی زد پر آئی ہوئی، دہلی کی ہندوستانی سوسائٹی کا حقیقی نقشہ، ان کی روزمرہ زبان میں کھینچنا اور اس سوسائٹی کے مسلمان طبقے کے واقعی مسائل (معاشی، سماجی، مذہبی اور نفسیاتی) کو پیش کرنا، اردو میں پہلی بار نذیر احمد کے ناولوں ہی میں سامنے آیا۔ نذیر احمد کے تمثیل نگار ہونے کے قصے کو بھی دفن کر دینا چاہیے۔ ان کے ناولوں کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے، اور جس کے سبب وہ آج بھی ہمارے لیے بے حد اہم ہیں، کہ انھوں نے حقیقت نگاری جیسے معمولی اسلوب کے بعض غیر معمولی امکانات دریافت کیے۔ روزمرہ کی دنیا کی کش مکش کو قصے کی ہیئت میں پیش کرنا بذاتہ کوئی بڑا کام نہیں۔ مشاہدات کو کہانی کی ہیئت میں بدلنے کا ہنر تو ہر ایک کے پاس ہے۔ نذیر احمد کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کی حقیقی کش مکش کو انسانی ہستی کے بھیدوں کے انکشاف کا ذریعہ بنایا ہے؛ عارضی، تاریخی واقعے سے وجودی رمزیں اخذ کی ہیں۔

ان کے ناولوں کے کرداروں کے توصیفی ناموں (اکبری، اصغری، کامل، نصوح، ظاہر دار بیگ، ابن الوقت، خواجہ آزاد، ہادی، آزادی وغیرہ) کے سبب انھیں ناول نگار ماننے میں کئی نقادوں کو تامل رہا ہے کہ توصیفی نام کردار کی شخصیت کا مخصوص یہ اسم تصور ابھارتا ہے، اس سے متعلق ہر اہم بات محض اس کی اسمی شناخت کی مدد سے افشا کر دیتا ہے اور اسے بے روح بنا دیتا ہے مگر غور طلب بات یہ ہے کہ قصے گوئی کے فن سے فطری رغبت رکھنے والے اور اس کے ذریعے معاصر دنیا کو نجی مسئلے کی حیثیت سے پیش کرنے والے نذیر احمد کو توصیفی ناموں کی حدود کا علم نہیں تھا؟ ہماری رائے میں انھیں علم تھا، اسی لیے انھوں نے یہ نام رکھے۔ یہ 'علم' اس حقیقت کا غیر مشتبہ ادراک تھا کہ قدیم طرز کی مشرقی تمثیلوں کو نئی طرز کے مغربی تمثیلی قصے بے دخل کر رہے ہیں۔ نذیر احمد کی ناول نگاری سے دو دہائیاں پہلے جان بنین کی 'پلگر مس' پراگرس کا ترجمہ 'مسیحی مسافر کا احوال' کے نام سے

مقبول ہو چکا تھا، اور اسی کی طرز پر 'جواہر اصل' کے نام سے ایک تمثیل بھی 1861 میں شائع ہوئی تھی۔ شیو نرائن نے 'رسیدن شہ' کے عنوان سے ایک اور انگریزی تمثیلی قصے کا ترجمہ کیا تھا۔ سب سے اہم کریم الدین احمد کا قصہ 'خطِ تقدیر' تھا، جس میں تقدیر و تدبیر کا قصہ تمثیلی پیرائے میں لکھا گیا تھا (بعد میں سرسید نے کچھ مضامین اور محمد حسین آزاد نے نیرنگ خیال اسی انداز میں تصنیف کی)۔ اگرچہ مغربی و مشرقی تمثیلیں دونوں اخلاقی موضوعات سے متعلق تھیں، مگر ایک بنیادی فرق یہ تھا کہ مشرقی تمثیلیں اپنا تصورِ اخلاق مذہبی و مابعد الطبیعیاتی قلمرو سے اخذ کرتی تھیں، جب کہ مغربی تمثیلوں کے تصورِ اخلاق کا منبع عقلی و مادی دنیا تھا۔ ہمیں یہ کہنے میں تامل نہیں کہ مشرقی شعریات اور مغربی ادبی کینن میں ابتدائی معرکہ انھیں تمثیلوں میں برپا ہوا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس معرکے میں خود اردو ادیب مغربی ادبی کینن کی صف میں تھے، اس لیے معرکے کا فیصلہ معلوم۔ کریم الدین احمد نے 'خطِ تقدیر' میں جہاں مستان شاہ (طالب تقدیر)، ملکہ تقدیر، تدبیر، خوشی، تکلیف، رنج، دولت، چترائی جیسے تمثیلی کردار ہیں، وہاں عقل کو کوتوال کہا گیا ہے۔ ملکہ تقدیر کے عاشق کی مراد، اسی کوتوال کی مدد سے برآتی ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں میں بھی عقل کو کوتوال کے اختیارات حاصل ہیں۔ ان کے کردار اسم بامسمیٰ ہیں تو اس کا صاف مطلب ہے کہ ان کے گفتار و کردار سے متعلق عقلی پیش گوئی کی جاسکتی ہے۔ آپ ایامیٰ کے خواجہ آزاد اور اس کی بیوی ہادی بیگم کے کردار و عمل کے بارے میں قطعی رائے دے سکتے ہیں۔ وہ کردار جس طرح سماجی دنیا میں اپنے خاص نام کے سبب وحدانی شناخت رکھتے ہیں، اسی طرح ان کی ذات بھی مستحکم اور ایک ہی قطعی شناخت کی حامل ہے؛ اسے کہیں سے خطرہ نہیں۔ نیز حقیقت نگاری کی جس تکنیک اور اسلوب میں نذیر احمد نے ناول لکھے ہیں، اس کا لازمی فنی اور آئیڈیالوجیائی تقاضا تھا کہ تمام کردار اپنی ذات کی سطح پر مستحکم ہوں یعنی stability of self کے حامل ہوں۔ 'ایامیٰ' کے خواجہ آزاد، ہادی اور سب سے بڑھ کر مرکزی کردار آزادی اس مفہوم میں اسم بامسمیٰ ہیں کہ ان کی ذات میں تضاد و تردید کے عناصر نہیں ہیں، جیسا کہ بیسویں صدی کے فکشنی کرداروں میں ہم دیکھتے ہیں؛ وہ کئی کئی شناختیں رکھتے ہیں جو ایک دوسرے سے متضاد ہوتی ہیں۔ دوسری طرف نذیر احمد کے ناولی کرداروں کے اسما اور ان سے وابستہ کی جانے والی صفات اور ان کے گفتار و کردار سے ظاہر ہونے والی خصوصیات یکساں رہتی ہیں۔ مگر واضح رہے کہ یکساں رہنے کا مطلب، متحجر ہوجانا نہیں ہے، بلکہ واضح طور پر قابل شناخت ہونا ہے۔ خواجہ آزاد جدید یورپی مفہوم میں آزاد خیالات کا حامل رہتا ہے؛ اس کی بیوی ہادی، ابتدا تا آخر مذہبی موقف کی حامل رہتی ہے اور ان کی بیٹی آزادی، اپنی رائے کی آزادی کی سعی کی آخر دم تک جدوجہد کرتی ہے۔ نذیر احمد، ان کرداروں کے ذریعے، حقیقی دنیا کی اس کش مکش کو پیش کررہے تھے، جسے اشراف طبقات کے سب افراد حقیقی طور پر محسوس کررہے تھے؛ اور کش مکش کو واضح

شناخت، واضح نظریے، واضح نقطہ نزاع کے بغیر کیوں کر پیش کیا جا سکتا ہے۔ نئی تعلیم، مذہب اساس تصور کائنات کے بالمقابل اور اس کی تنسیخ پر مائل تھی، اور آخر الذکر اپنے تحفظ کے لیے اپنی جڑوں سے شدت سے وابستہ ہونے پر مجبور تھا، اسے نذیر احمد مستحکم ذات کے حامل کرداروں کی مدد ہی سے پیش کر سکتے تھے۔ یہ تو احوال تھا نذیر احمد کی اپنی ترجیحات کا۔ ان کی ترجیحات کو پلٹا دینے کی قوت، خود نذیر احمد کی تخلیقی ذات میں تھی اور اس کی کارفرمائی کا انداز تقریباً وہی ہے جو لاشعور کا ہے۔ اس قوت کے سبب، نذیر احمد کے اختراع کردہ اپنے کردار، ان کی آئیڈیالوجیائی ترجیحات کو شکست دیتے نظر آتے ہیں؛ نذیر احمد کی قائم کردہ عقلی ترتیب کو برہم کر ڈالتے ہیں اور انسانی ہستی سے متعلق کچھ ایسی بصیرت پیش کرتے ہیں کہ نذیر احمد ہمیں انیسویں صدی ہی کے نہیں اکیسویں صدی کے بھی ناول نگار محسوس ہوتے ہیں۔ 'ایامیٰ' میں خواجہ آزاد، آزادی اور چھلاوا یا بیگم کی زبانی کچھ ایسی باتیں کہلوائی گئی ہیں، جو انسانی ہستی کے فطرت اور تقدیر کے مقابل آنے سے پیدا ہونے والی تشویش کو پیش کرتی ہیں۔ (ان کا ذکر آگے آئے گا)۔ علاوہ ازیں، نذیر احمد کے ناولوں پر یہ اعتراض کہ وہ پہلے سے طے شدہ موضوع کو پیش کرتے ہیں کچھ مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ اگرچہ خود نذیر احمد اپنے ناولوں کے سرورق پر ناول کا موضوع درج کر دیا کرتے تھے، جیسے 'ایامیٰ' کے پہلے ایڈیشن کے سرورق پر یہ عبارت درج کی گئی تھی: ''جس میں بیوہ عورتوں کے نکاح ثانی کی ضرورت ایک دل چسپ قصے کے پیرائے میں پیش کی گئی ہے۔'' اس عبارت کو کتاب کے اشتہار کے طور پر دیکھا جانا چاہیے، نہ کہ ناول کے موضوع کی فنی وضاحت کے طور پر۔ 'ایامیٰ' میں بیوہ عورت کی کہانی ضرور ہے، مگر اس کا کوئی واحد موضوع نہیں۔ اس ایک قصے میں کئی قصے ہیں۔

ناول کا عنوان قرآن کریم کی سورہ 'النور'، آیت 32 ''وانکحو الایامیٰ منکم '' سے لیا گیا ہے اور جسے پہلے ایڈیشن پر درج بھی کیا گیا تھا۔ 'ایامیٰ' سے مراد ایسی عورت ہے جو خاوند کے بغیر ہو اور یہ لفظ ایسے مرد کے لیے بھی مستعمل ہے جو بیوی کے بغیر ہو۔ نیز اس سے فرق نہیں پڑتا کہ مرد و عورت کی تنہائی کنوارپنے کا نتیجہ ہو، طلاق کے سبب ہو یا شوہر و بیوی میں کسی کی مرگ کے سبب۔ تاہم اکثر اس سے مراد بیوہ عورت ہی لیا جاتا ہے۔ قرآنی آیت سے ناول کا عنوان اخذ کرنا، نذیر احمد کی نظریاتی ترجیح کا عکاس ہے۔ وہ مفسر قرآن تھے اور قرآنی مطالب کو دنیویت کی تفہیم میں بروئے کار لانے میں تامل نہیں تھا، یہاں تک کہ فکشن جیسی دنیوی صنف میں مقدس متن کو لانے میں انھیں عار نہیں ہوا۔ ناول میں قرآن کی متعدد آیات مختلف مسائل کی وضاحت میں استعمال ہوئی ہیں۔ جس مقام پر آزادی بیگم کو اس کے بیوہ ہونے کے بعد اس کے نانا کا وعظ سنایا گیا ہے، وہ حصہ ایک عالم دین کی طویل مفسرانہ تقریر پر مشتمل ہے اور ناول میں خاصا اوپرا بھی محسوس ہوتا ہے۔ آزادی بیگم

کی آخری وصیت جو دراصل ایک تقریر ہے، اس میں بھی قرآن مجید سے کئی آیات بہ طور استدلال کے لائی گئی ہیں۔ اس کے علاوہ ناول میں ان سب مقامات پر قرآن کریم کی آیات اور حدیث سے استدلال کیا گیا ہے جہاں کرداروں کو کسی الجھن کا شکار دکھایا گیا ہے۔ سماجی الجھنیں ہوں یا نفسی الجھنیں، نذیر احمد الہامی متن سے اعتنا کرتے ہیں۔

نذیر احمد قرآن کے مترجم و مفسر، روایتی اسلامی علوم کے ماہر اور اپنے زمانے کی جدیدیت کے حامی تھے۔ ان کی عمر کا تشکیلی دور ایک طرف پنجابی کٹڑے کی اورنگ آبادی مسجد میں اور دوسری طرف دہلی کالج میں گزرا۔ اس سیانھوں نے دنیا کو اپنے عہد کی مذہبیت اور اس زمانے کی جدیدیت کے متخالف جوڑے کی مدد سے سمجھا۔ آگے چل کر انھوں نے جو کچھ لکھا، اس میں اسی مذہبیت وجدیدیت کا کوئی ایک یا دوسرا پہلو موجود ہے۔

نذیر احمد کا 'ایامیٰ' بھی ایک 'شریف مسلمان گھرانے' کی کہانی پر مشتمل ہے، لیکن یہ کہانی گھر کی چار دیواری تک محدود نہیں۔ ہر گھر داخلی خودمختاری چاہتا ہے مگر بیرونی مداخلت سے محفوظ نہیں رہ سکتا، اس لیے نجی کہانیاں بھی سماجی کہانیاں بنجاتی ہیں۔ خواجہ آزاد اور ہادی بیگم کی ایک بیٹی آزادی ہے اور چند بیٹے ہیں (جن کی تعداد نہیں بتائی گئی اور نہ انھیں کہانی میں کوئی کردار تفویض کیا گیا ہے)۔ '' آزادی نہ صرف اکیلی بیٹی تھی، بلکہ اکیلی پوتی، اکیلی نواسی، اکیلی بھانجی، اکیلی بھتیجی۔ ''پورے خاندان میں واحد لڑکی ہونے کے سبب، وہ سب کو عزیز تھی اور اس کی فکر بھی سب کو زیادہ تھی۔ آزادی کے ماں باپ میں سوائے رشتہ مناکحت کے کچھ مشترک نہیں تھا۔ آزادی کے باپ نے مشن کالج سے اوسط درجے کی انگریزی تعلیم پائی تھی، اس کے باوجود وہ اس کا قائل تھا کہ انگریزوں کی عمل داری میں ملک نے نمایاں ترقی کی ہے۔ وہ یہ کہتے نہیں تھکتا کہ ریل، تار، ڈاک، انگریزی مدرسے، شفاخانے اور امن، ہندوستان کی ترقی کی علامت ہیں۔ وہ پورے ناول میں انگریزی حکومت اور اس کی برکتوں کی تشہیر اور دفاع اپنا اخلاقی فرض سمجھ کر کرتا ہے، یعنی اس دفاع سے اسے جو بھی فائدہ ملتا ہے، وہ اپنی اصل میں نفسیاتی ہے، معاشی نہیں۔ جب کہ ہادی بیگم مولویوں کے خاندان سے تھی اور اپنے مذہبی خیالات میں سخت گیر تھی۔ یوں آزادی کی تربیت، بہ قول نذیر احمد دو مخالف قوتوں کی کشمکش میں ہوئی۔ حقیقت یہ ہے کہ نذیر احمد، آزادی کے کردار کی مدد سے محض مسلم اشراف گھرانوں کی بیوہ عورتوں کے دوبارہ شادی کا مسئلہ ہی نہیں پیش کرتے، اگر ایسا کرتے تو یہ ایک معمولی سا قصہ ہوتا، اس پر کسی سنجیدہ گفتگو کی ہرگز ضرورت نہیں تھی، بلکہ وہ نو آبادیاتی ہندوستان میں مسلم قومی شناخت، تہذیبی کش مکش، نئی نسل کی نفسی الجھنوں اور شخصی آزادی کے پیچیدہ تصورات کو بھی ناول کی ہیئت میں اس خیال سے پیش کرتے ہیں کہ یہ ہیئت پیچیدہ تہذیبی اور نفسی مسائل کی ترجمانی کے لیے موزوں ترین صنف ہے۔

آزادی کی ذہنی تشکیل جن دومخالف قوتوں کی کشمکش میں ہوئی، انھیں 'نوآبادیاتی جدیدیت' اور 'جنگ آزادی کے بعد تشکیل پانے والی مذہبیت' کا نام دیا جانا چاہیے۔ اسے جدیدیت و مذہب کی عمومی کشمکش سمجھنا گمراہ کن ہوگا۔ ناول میں کہیں بھی جدیدیت کو ایک بشر مرکز فلسفے، بشر مرکز فلسفے کو سب اشیا کی تفہیم وتعبیر کے واحد پیمانیاور ایک مسلسل تشکیک کی حامل فکر کے طور پر مذہب کے مقابل نہیں لایا گیا۔ ناول میں کئی مقامات پر جنگ آزادی سے پہلے کے مولویوں کے علم و کردار کی تعریف کی گئی ہے، جیسے مولوی اسمٰعیل اور مولوی اسحاق جنھوں نے ہجرت کی تو ان کا کتب خانہ ان کی بیٹیوں کو ملا مگر بہ قول نذیر احمد ''یہ غدر کیا ہوا تھا، مولویوں کے حصے کی قیامت تھی۔ بہتیرے مر کھپ گئے، بہتیرے جلا وطن ہوگئے۔ خال خال بچے تو وہ سرکاریں جن کے گھر سے مولویوں کی پرورش ہوتی تھی، باقی نہ رہیں۔ مولوی لگے دربدر بھیک مانگنے۔'' (ناول میں مولویوں کے دربدر بھیک مانگنے کو جس طنزیہ انداز میں تکرار سے پیش کیا گیا ہے، اس کے پیچھے خود نذیر احمد کی مجروح انا کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ پنجابی کٹڑے کی مسجد میں تعلیم کے زمانے میں انھیں گھر گھر جا کر کھانا لانے کے باعث اپنی انا کو مجروح کرنا پڑتا تھا۔ بچپن کے جذباتی شدت کے حامل تجربات اکثر دنیا کو سمجھنے کی ہمیں بنیاد فراہم کرتے ہیں)۔ خواجہ آزاد اور ہادی بیگم میں جھگڑا انھی مولویوں کے باب میں ہے۔ جنگ آزادی کے بعد کے مولویوں کا مذہب کو حلوے مانڈے اور بھیک، چندے تک محدود کرنا، خواجہ آزاد کو بہت کھلتا ہے اور اسی بات پر ہادی بیگم سے طویل بحثیں کرتا ہے۔ خواجہ آزاد کو مولویوں سے ایک شکایت اور بھی ہے کہ انگریزوں سے مسلمانوں کی عام نفرت کا باعث یہی مولوی ہیں۔'' یہ عام نفرت، عام وحشت، عام اجنبیت جو مسلمانوں کو انگریزوں سے ہے... اس کا ماخذ کیا ہے ... بے شک یہ خیال مولویوں سے پیدا ہوکر عام مسلمانوں میں پھیلا۔'' انگریزی استعمار کے خلاف اوّلین مزاحمتی آوازیں نہ صرف مذہبی حلقے کی طرف سے آئیں بلکہ ان کی مزاحمتی منطق بھی مذہبی تھی۔ اس کے جواب ہی میں سرسید اور ان کے ساتھیوں نے مسلمانوں اور اہل کتاب کے درمیان مذہبی یگانگت کے پہلوؤں پر لکھا۔ مقصد واضح تھا: اہل مذہب نے انگریزی استعمار کے خلاف مذہبی منطق استعمال کی تھی۔ سرسید اور ان کے ساتھیوں نے بھی مذہبی منطق کے ذریعے انگریزی استعمار کو جواز فراہم کرنے کی سعی کی۔ دونوں صورتوں میں مذہب سے استدلال کیا گیا اور سماجی، سیاسی، تہذیبی، یہاں تک کہ ادبی منطقے میں مذہب کو مستقل جگہ ملتی چلی گئی۔ 'ایامیٰ' میں بھی اہل کتاب سے مسلمانوں کے گریز کرنے پر تنقید کی گئی ہے۔ خواجہ آزاد کہتے ہیں کہ ''انگریز تو اہل کتاب ہیں۔ خدا نے کئی جگہ قرآن میں ان کی مدح کی ہے ...اور اہل کتاب ہونے سے قطع نظر ان کی عملداری میں امن اور آرام اور انصاف اور رعایا پروری اس قدر ہے کہ ہندوستان کو ایسا اطمینان کبھی نصیب ہوا نہیں۔'' ایک اور اہم بات یہ بھی ہے کہ جہاں اہل کتاب کے حق میں لکھا گیا ہے، وہیں

ہندوؤں اور مسلمانوں میں مذہبی تفاوت اور ہندوستانی مسلمانوں کے رسم ورواج میں ہندوؤں کے طور طریقوں کے شامل ہوجانے کا محاسبہ بھی کیا گیا ہے۔ انگریزی راج کی برکتوں کی تحسین، اہل کتاب اور پادری کے مثالی گھرانے کی تعریف، مولویوں کے بھیک مانگنے، مولویوں کی انگریزوں کی مخالفت اور ہندوؤں کے کافرانہ طورطریقوں پرتنقید، یہ سب نوآبادیاتی جدیدیت کی منطق سے ماخوذ ہیں۔ یہ منطق بہ یک وقت مذہبی و دنیوی اصطلاحوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہ کہیں انگریزی استعمار یا سامراج کا لفظ استعمال نہیں کرتی؛ ہر جگہ انگریزی سرکار کہہ اسے کہہ کر پکارتی ہے اور اسے ہندوستان کی تاریخ میں پہلی بار امن وترقی لانے کا موجب سمجھتی ہے۔ دوسری طرف انگریزوں کو اہل کتاب قرار دیا جاتا ہے تاکہ ان کے حق حکمرانی کے لیے مذہبی جواز تلاش کیا جاسکے۔ نوآبادیاتی جدیدیت کی مدد سے جہاں انگریزوں کے معاشی استحصال، تشدد اور سماجی ڈھانچے کی بدترین شکست وریخت کے خلاف واقعی وحشت ونفرت پیدا ہونی چاہیے وہاں مذہبی رواداری پیدا کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔ اور یہی منطق ہندوؤں کو اپنا مذہبی قومی حریف قرار دے کر، ان سے سماجی، ثقافتی، مذہبی اور ذہنی فاصلہ اختیار کرنے کی دلیل گھڑتی ہے۔ یہ نوآبادیاتی جدیدیت کا کرشمہ ہے کہ آج بھی برطانوی/ یورپی سامراجیت کے خلاف جذبات نہ ہونے کے برابر ہیں مگر مسلمان اور ہندو آج بھی ایک دوسرے کے بدترین حریف ہیں اور اپنے قومی سیاسی بیانیوں کی بنیاد ایک دوسرے کو حتمی 'غیر' سمجھنے پر رکھتے ہیں۔ ان کی باہمی دشمنی کی تاریخ کا آغاز نوآبادیاتی عہد ہی سے اور نوآبادیاتی جدیدیت کی منطق کے تحت ہی ہوتا ہے۔

خواجہ آزاد، ہادی بیگم کے علم میں وہ سب باتیں لانے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں جن سے وہ اندازہ لگا سکے کہ باہر دنیا کس قدر بدل گئی ہے۔ وہ اسے بتاتے ہیں کہ شہر میں اگر کوئی گھرانہ مثالی ہے، اور اس کی تقلید کی جاسکتی ہے تو وہ پادری صاحب کا ہے۔ (نذیر احمد کے اکثر ناولوں میں کوئی نہ کوئی پادری صاحب ظاہر ہوتے ہیں اور تذبذب کے شکار اشراف مسلمانوں کو ایک واضح نقطۂ نظر اختیار کرنے میں راہنمائی کرتے ہیں)۔ وہ مصر رہتے ہیں کہ ہادی بیگم ان کے یہاں چل کر بہ چشم خود دیکھے کہ اس کی باتوں میں کس قدر سچائی ہے۔ جب ہادی بیگم ٹس سے مس نہیں ہوتیں تو خواجہ آزاد کی مدد، ناول نگار کرتے ہیں۔ اس مقام پر یہ کہنا ضروری ہے کہ 'ایامیٰ' میں ناول نگار اپنی موجودگی کا اظہار کئی جگہوں پر کرتا ہے اور کہیں ناول کے بیان کنندہ سے خود کو الگ کرتا ہے اور کہیں دونوں کو خلط ملط کر دیتا ہے۔ جیسے ناول کی پہلی فصل تمہید میں نذیر احمد اور ناول کا بیان کنندہ کی شناختیں باہم آمیز ہوگئی ہیں''جب تک آزادی بیگم کا حال نہیں سنا ہم نے نہیں جانا کہ بیوہ عورت کے دل پر یہ صدمہ گزرجاتا ہے۔'' خیر، وہ ناول میں آزادی بیگم کے سیڑھیوں سے گر کر چوٹ لگنے کا موقع پیدا کرتے ہیں۔ ہادی بیگم کے پاس اب کوئی چارہ نہیں۔ پادری کی میم صاحب آزادی کے علاج کے لیے ان کے گھر آتی ہے۔

آزادی کے کولھے پر چوٹ لگی ہے۔ میم صاحب نے شراب ملے کلوروفارم سے بے ہوش کر کے آزادی کا علاج شروع کیا، کولھے پر بندش دی، اس علاج کو انیس سالہ مس میری نے آگے کئی ہفتے جاری رکھا۔ بادی بیگم مس میری اور آزادی کے اختلاط کو نہ روک سکی۔ آزادی کا یہ علاج، جسمانی اور ذہنی بہ یک وقت ہے۔ ناول ہمیں باور کراتا ہے کہ ہندوستانی طب ہی نہیں، ہندوستانی مسلمانوں کے خانگی وسماجی طور اطوار بھی اصلاح طلب ہیں۔ دونوں قسم کی اصلاح 'یورپی طور اطوار' ہی سے ممکن ہے۔ آزادی اور میری دونوں اکٹھے وقت گزارتیں، کھیلتیں اور ''ان کی باتوں کا سلسلہ ختم نہ ہوتا''، جن میں لڑکیوں کی پسند سے شادی کا موضوع بھی شامل رہتا... نیز اسی دوران میں مس میری نے آزادی کو بہت سے ناول بھی سنائے (دیکھیے، انیسویں صدی میں ناول نئے تصورات کی ترسیل کا کس قدر مئوثر ذریعہ تھا)۔ اپنی اور دوسروں کی کھینچی ہوئی تصویریں دکھائیں، یورپی لباس، موسیقی کے انگریزی سازوں سے بھی متعارف کروایا۔ رقص بھی کر کے دکھایا۔ گویا آزادی کو انگریزی سوسائٹی سے پوری طرح متعارف کروایا۔ آزادی چلنے پھرنے ہی کے قابل نہیں ہوئی، اس آزاد دنیا سے بھی راست متعارف ہوئی، جس کا ذکر گھر میں اس کے والد خواجہ آزاد کرتے ہیں اور جس کی راست نمائندگی پادری، میم صاحب اور خاص طور پر مس میری کرتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ آزادی کے انگریزی سوسائٹی سے متعارف ہونے کا کتنا دیرپا اثر ہوا؟ ناول کا مطالعہ بتاتا ہے کہ یہ سوال خود نذیر احمد کو بھی بہ طور ناول نگار درپیش رہا ہوگا۔ وہ یہ تو لکھتے ہیں کہ ''اتنے دنوں کے میل جول نے آزادی کی ماہیت بدل دی'' یعنی وہ گھر میں جس کشمکش سے گزر رہی تھی، اس سے گویا نکل آئی اور وہ ماں کے خیالات کو چھوڑ کر باپ کے جدید خیالات کی حامل ہوگئی...اور قاری کے دل میں یہ توقع بھی پیدا کرتے ہیں کہ آگے جب آزادی کی شادی کا موقع آئے گا تو وہ مس میری کے راستے پر چلے گی، یعنی اپنی مرضی سے لڑکے کا انتخاب کرے گی۔ اگر کوئی قصہ گو اپنی ہی باتوں سے قاری کے دل میں پیدا ہونے والی توقعات کی شکست نہ کرے تو وہ اچھا ناول نگار نہیں۔ ناول انسانی عمل کے متعدد امکانات کی جستجو کرتا ہے اور ایسے امکانات کو زیادہ اہمیت دیتا ہے، جن کی طرف عام طور پر دھیان نہیں جاتا۔ یعنی وہ انسانی ہستی کے ان پہلوؤں کو منکشف کرتا ہے، جو عام انسانی فہم سے اوجھل اور عمومی توقعات سے پرے ہوتے ہیں۔ آزادی، مس میری کے ہاتھوں اپنی ماہیت کی تبدیلی سے گزرنے کے باوجود، وہیں شادی کرتی ہے، جہاں اس کی ماں چاہتی ہے، یعنی مولوی مسجاب سے۔ حالاں کہ اس سے پہلے ناول میں اسے نہایت تفصیل سے غور وفکر کرتے دکھایا گیا ہے۔ وہ اپنی شادی، ماں باپ، ان کے خیالات، یہاں تک کہ اہل حدیث کے تصورِ مذہب (جو اس ناول میں نذیر احمد کا مرغوب موضوع نظر آتا ہے) اور ان سب باتوں کے بیچ اپنی صورت حال کے ایک ایک پہلو پر غور کرتی ہے۔

اسے خیال آتا ہے کہ وہ اپنے باپ سے گستاخی کی حد تک ہر بات کہہ سکتی ہے مگر ماں کے ساتھ نہیں۔اس کے باوجود وہ ماں کا کہا مان لیتی ہے اور آخر میں تسلیم کرتی ہے کہ اس کا جھکاؤ دونوں کی کشمکش میں ماں کی طرف رہا ہے۔وہ تسلیم کرتی ہے کہ ''یوں اماں جان بڑی معقول پسند آدمی ہیں۔'' ناول کا یہ حصہ فریب آگیں (deceptive) ہے۔سرسری نظر سے آزادی بیگم کا کردار ذہنی طور پر کمزور، فیصلہ کرنے کی قوت سے تہی اور مصلحت پسند لگتا ہے، حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔پہلی بات یہ کہ اگر چہ آزادی غور وفکر کرتے ہوئے حیص بیص میں رہتی ہے، تذبذب کا شکار بھی ہوتی ہے، اپنی تقدیر سے متعلق سوچتے ہوئے کئی بار سہم بھی جاتی ہے، مولوی مستجاب سے شادی کے فیصلہ سن کر اداس بھی ہو جاتی ہے اور ہلکے درجے کے وجودی کرب سے بھی گزرتے دکھائی گئی ہے مگر وہ داخلی سطح پر کسی ٹوٹ پھوٹ، کسی تاسف کا شکار نہیں۔خود کو ماں کے فیصلے کے سپرد کرنا، اس کا اپنا اور سوچا سمجھا فیصلہ ہے، اس لیے اسے بعد میں کبھی افسوس نہیں ہوا۔نذیر احمد قاری کو بار بار فریب میں رکھتے ہیں۔آزادی کا خود کو ماں کے فیصلے کے سپرد کرنا بھی فریب آگیں ہے۔ناول میں آزادی کی ماہیت کے بدلنے کا جو ذکر اوپر آیا ہے، اس کی حقیقت ناول میں رفتہ رفتہ کھلتی ہے۔آزادی نے ماں کا فیصلہ قبول کیا، مگر ماں کے تصورات کو نہیں۔وہ ماں کے ساتھ جذباتی رشتے کو ماں کے تصورات سے گڈمڈ نہیں کرتی۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس کا دل ماں کی طرف مگر ذہن باپ کی طرف رہتا ہے۔اس کے نزدیک دونوں کی کشمکش سے نکلنا کا اس کے پاس یہی راستہ تھا۔یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے شوہر سے اسی طرح بحث کرتی ہے، جس طرح اس کا باپ اس کی ماں سے کیا کرتا تھا۔''وہ پہروں اپنے ماباپ کے اختلافات کو بیان کرتی اور گھنٹوں اپنے ذاتی خیالات میں مستجاب کو مشغول رکھتی، یہاں تک کہ آزادی کی باتیں سن سن کر مستجاب کے دل میں مولویت کی طرف سے نہیں بلکہ مولویت کے پیشے کی طرف از خود نفرت پیدا ہوئی۔''اس کا باپ اس کی ماں کے خیالات بدلنے میں کامیاب نہیں ہوسکا، وہ اپنے شوہر کے خیالات میں انقلاب لانے میں کامیاب ہوگئی۔ہندوستانی شریف مسلمان گھرانے میں ایک بیوی کا اپنے شوہر کو ایک بڑے فیصلے کے لیے آمادہ کرنا، ایک واقعہ ہے۔اس فیصلے سے مستجاب مولویت یا پیشہ ہی ترک نہیں کرتا، بلکہ مولویت کے پیشے سے پیدا ہونے والے بعض عوارض کی تشخیص بھی کرتا ہے۔آزادی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ اس پیشے میں دو بڑے نقص ہیں: ریا کاری اور دوسروں کے عیوب پر مسلسل نظر۔لہٰذا وہ بھوپال میں نواب صدیق حسن خاں کی کتابوں کے تحشیے لکھنے کی نوکری کر لیتا ہے۔یہیں مشکوک حالات میں اس کی موت واقع ہوتی ہے۔ایک پل کو لگتا ہے کہ جیسے اس واقعے کا اہتمام، آزادی کو ایک اہم ترین سوال کا تنہا سامنا کرنے کے قابل بنانے کی خاطر کیا گیا ہے۔بعد کے واقعات سے ثابت بھی ہوتا ہے کہ مستجاب کا اچانک مرنا کچھ استعاراتی جہتیں رکھتا ہے۔مثلاً یہ کہ مولویت کا

پیشہ،ایک طرز زندگی کی موت تھا۔ دوسری طرف اس کی موت کے بعد ہی آزادی، بیوگی جیسے سنگین مسئلے سے دوچار ہوسکتی ہے۔

آزادی کی بیوگی سے ناول کا دوسرااور اہم حصہ شروع ہوتا ہے۔ وہ پہلے کچھ دن اپنی ماں کے پاس رہتی ہے، مگراس کا غم کم ہونے کے بجائے بڑھتا جاتا ہے۔ناول کے اس حصے میں نذیر احمد نے ایک طرف موت کے غیر متوقع ہونے اوراس سبب سے رنج افزا ہونے کی حقیقت کو اور دوسری طرف کرداروں کی نفسیاتی حالتوں کوعمدگی سے پیش کیا ہے۔نوجوان بیوہ کیسے اپنے غم پر قابو پائے؟ اس سوال کا جواب ناول میں تلاش کریں تو نذیر احمد کی ناول نگاری کے فن پر دسترس کا ہم اندازہ لگا سکتے ہیں۔اگر چہ، ناول میں مولوی مقتدیٰ کی ایک طویل تقریر شامل ہے، جس میں موت پر صبر کی تلقین کی گئی ہے۔اس تقریر میں ایک بار پھر ہندوؤں سے مسلمانوں کے الگ رہنے اور نصاریٰ کے قریب رہنے کی تلقین ملتی ہے...سیاسی مسئلے میں مذہب کا استعمال۔ یہ تقریر ناول کے قصے میں ایک بڑا رخنہ محسوس ہوتی ہے، مگر جب آگے بڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ناول نگار دراصل اس امکان کی جستجو میں ہیں کہ کیا موت کا صدمہ کسی عالم کے وعظ سے جھیلا جا سکتا ہے؟ ناول نگار کوئی واضح رائے دینے کے بجائے بس یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں کہ وعظ کے مجمعے میں کوئی پانچ چھ سو آدمی تھے، ''اپنی اپنی جگہ سبھی متاثر ہوئے اور آزادی پر بھی ضرور خاص اثر ہوا ہوگا کیوں کہ تمام تر وعظ میں مولوی صاحب کا روئے سخن اسی کی طرف تھا۔''بعد میں اس وعظ پر ایک تنقیدی نگاہ بھی ڈالی گئی ہے کہ بیوہ کی شادی کرنے کے بجائے،اسے صبر کی تلقین کی جارہی ہے اور صبر کی فضیلت اجاگر کی جارہی ہے۔

آزادی اس صدمے کے شدید اثر سے، جسے نذیر احمد 'صدمہ روحی' کا نام دیتے ہیں، اس وقت نکلتی ہے، جب وہ میکے کے بجائے،اپنے سسرالی گھر میں اکیلے رہنا شروع کرتی ہے۔ یہاں وہ دراصل اپنی اصل حالت کا کسی سہارے کے بغیر سامنا کرتی ہے۔ وہ اپنے شوہر کی سب چیزوں کو دیکھتی ہے(بعد میں انھیں مساکین میں تقسیم کردیتی ہے)،شوہر کے ساتھ گزارے گئے پونے دو برس اوراس کے بھوپال جانے کے بعد کے دس مہینوں کو یاد کرتی ہے۔''آج وہ کوٹھڑی میں بند ہوکر اس طرح کا رونا روئی جس طرح اس کا جی چاہتا تھا، نہ کوئی چھڑانے والا، نہ کوئی سمجھانے والا...روتے روتے سر میں درد تو بڑے زور کا ہونے لگا مگر طبیعت بہ نسبت اور دنوں کے بہت ہلکی تھی۔'' یہ ایک اعتبار سے صدمہ روحی کے خاتمے (closure) کی طرف پہلا مگر بڑا قدم تھا۔اس کے بعد وہ اس قابل ہوتی ہے کہ اپنی آئندہ زندگی کے بارے میں وضاحت سے سوچ سکے۔وہ ان سب باتوں پر غور کرتی ہے جو ایک بیوہ کی تنہائی کو گوارا بنا سکتی ہیں۔ان میں پرندے، جانور پالنا، باغبانی اور مکتب کھولنا جیسے مشاغل اس کے ذہن میں آتے ہیں مگر کسی میں اس کا جی نہیں لگتا۔ یہاں تک کہ وہ خودکشی کے

بارے میں بھی سوچتی ہے۔ جن دنوں وہ خودکشی کو اپنی آزردہ زندگی کے آخری حل کے طور پر سوچ رہی ہوتی ہے تو وہ ایک خواب دیکھتی ہے۔ خواب میں قرآن سے فال دیکھتی ہے تو اس کے سامنے ولا تقتلو انفسکم (اپنی جانوں کو ہلاک نہ کرو) کی آیت آتی ہے تو وہ خودکشی کے خیال سے تائب ہو جاتی ہے۔ گویا، وہ اپنی تنہائی میں، خود ہی اپنے صدمہ روحی پر قابو پانے کا راستہ پا لیتی ہے۔ خواجہ آزاد بھی آزادی کے سسرال میں اکیلے رہنے کی حمایت کرتا ہے، جب کہ ہادی بیگم اسے اپنے پاس رکھنے پر مصر ہیں۔ خواجہ آزاد کہتا ہے کہ ''اس کو (آزادی) اسی کی رائے پر رہنے دو۔ انسان کو خدا نے آزاد پیدا کیا ہے اور ہر ایک انسان آزاد رہنا چاہتا ہے۔ اگر آزادی کو سختی کے ساتھ روکا جائے گا تو وہ دوسرے برے پیرایوں میں پھوٹ کر نکلتی ہے۔'' ناول اس نوع کی نفسیاتی بصیرتوں سے لبریز ہے۔

یہاں غیر متوقع طور پر نذیر احمد خواجہ مشتاق کا کردار متعارف کرواتے ہیں۔ حالاں کہ ناول میں جب آزادی کی شادی کا قصہ چل رہا ہوتا ہے تو وہاں، خواجہ مشتاق اور آزادی کے لیے اس کے اشتیاق کا ذکر آنا چاہیے تھا۔ خواجہ مشتاق اور خواجہ آزاد میں مناسبت عمری نہیں مگر ''دونوں ایک دوسرے کے ساتھ اس قدر بے تکلف کہ تھے جیسے ہم جولی۔'' دونوں کی بے تکلفی کہ وجہ، دونوں کے انگریزی خیالات تھے۔ یہ حصہ لکھتے ہوئے، نذیر احمد بہ طور مصنف مداخلت کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''ہم تو اس کو بدتہذیبی سمجھتے ہیں مگر آزاد کو مشتاق کی کچھ یہی ادا بہت بھاتی تھی کہ وہ آزاد کے بیٹوں کے برابر ہو کر اس کے سامنے بے تامل حقہ بلکہ چرٹ پیتا۔ آتے جاتے اس کی تعظیم کو کھڑا نہ ہوتا... پھر اس کے سامنے شعر کے پڑھ دینے میں بھی باک نہ تھا۔'' مشتاق کی آزادیِ رائے، خواجہ آزاد کو بہت عزیز تھی اور اس لحاظ وہ اس کی بیٹی آزادی کے لیے موزوں بر تھا۔ خواجہ آزاد چاہتا بھی تھا کہ دونوں کی شادی ہو جائے مگر ہادی بیگم کہاں قبول کر سکتیں کہ اس کی بیٹی کو بھی اس کے شوہر جیسا مذہب بیزار، انگریزی طور طریقوں کا حامل، آزادی پسند ملے۔ مشتاق، آزادی کے عشق میں گرفتار تھا (اس عشق کا کا ناول میں اچانک بیان، نا قابل یقین محسوس ہوتا ہے)۔ جب آزادی سے شادی نہیں ہوئی تو خواجہ مشتاق کلاسیکی غزل کے روایتی عاشق کی مانند صحراؤں میں مارا مارا پھرا۔ آزادی کی بیوگی، اسے صحرا سے شہر میں لے آئی۔ وہ پہلے تو تذبذب میں رہتا ہے کہ آزادی دوسری شادی کرے گی کہ نہیں، اس کے پیغام کے جواب میں کیا سوچے گی، کیا نہیں۔ یہاں نذیر احمد نے ایک بار پھر کرداروں کی نفسی دنیا سے متعلق کچھ مکاشفے کیے ہیں۔ مثلاً خواجہ مشتاق کی زبانی کہلوایا ہے کہ ''آزادی کا کسی وقت میاں کو نہ بھولنا یہی تو اس بات کی بڑی شناخت ہے کہ وہ بیٹھنے والی نہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی طبیعت انس پذیر واقع ہوئی ہے۔ اس مزاج کے آدمی بے اس کے کہ ان کو کسی نہ کسی کے ساتھ انس ہو رہ نہیں سکتے۔'' اس نفسیاتی صداقت سے مشتاق یہ نتیجہ

اخذ کرتا ہے کہ آزادی کو اس سے شادی سے عذر نہیں ہوگا۔

قصے میں یہاں نذیر احمد ڈنڈی مارتے ہیں۔ جب وہ بیان کر چکے ہیں کہ خواجہ مشتاق سے ان کی بے تکلفی تھی تو اب اسے خواجہ آزاد سے آزادی کی بات کرنے میں کیا تکلف تھا۔ وہ آزادی کے پاس ایک چھلاوہ نام کی ایک کٹنی کو بھیجتا ہے، جو آزمودہ خانم بن کر آزادی سے ملاقاتیں کرتی ہے۔ وہ خود کو لکھنؤ کی بتاتی ہے مگر ایک مدت بھوپال میں بھی رہی ہے۔ وہ آزادی کا دل مستجاب سے پھیرنے کے لیے نفسیاتی حربہ اختیار کرتی ہے۔ وہ مستجاب اور لکھنؤ کے ایک مرشد زادے کی خواص اندام بیگم کے معاشقے کا قصہ گھڑتی ہے، اور اس کے ساتھ آزادی کے حسن کا مبالغہ آمیز انداز میں بیان کرتی ہے۔ چھلاوا کا آزادی سے کہنا کہ ''تمھارے کساؤ میں ذرا فرق نہیں آیا'' ایک ایسا تیر ہے جو نشانے پر لگتا ہے۔ آزادی اپنے مرحوم شوہر کے معاشقے اور اپنے حسن کی تعریف کو سچ مان لیتی ہے۔ اسی نفسیاتی حربے کے دوران میں چھلاوا کٹنی دنیا کے مزوں کا کچھ ایسا بیان کرتی ہے کہ وہ حصہ انیسویں صدی کے نہیں، آج کے ناول کا لگتا ہے۔ ''ہماری سمجھ میں تو نہیں آتا کہ خدا تنے سارے بندوں کو دوزخ میں ڈال کر آپ بیٹھا تماشا دیکھیے۔ خدا کا ہے کو ہوا نگوڑا ہلا کو ہوا'' اس سب سے ایک ایسی فضا تیار کی گئی ہے کہ آزادی، دوسرے نکاح سے متعلق سنجیدگی سے غور کر سکے۔ وہ غور کرتی ہے۔ اسی دوران میں وہ بیوہ کے نکاح سے متعلق کتابچے کا مطالعہ کرتی ہے۔ اس میں لکھا ہے کہ ''قرآن میں انکحو الایامیٰ منکم (اپنی رانڈوں کے نکاح کرو) کا حکم صاف اور صریح موجود ہے.... بی بی حضرت عائشہ کے سوائے آپ کی جتنی بیبیاں تھیں کسی کے آپ دوسری جگہ تھے اور کسی کے دوسرے سے بھی زیادہ...اور اب عرب، شام، روم، افریقا، فارس کہیں کے مسلمان بیوہ کے دوسرے نکاح میں کسی طرح کی عار نہیں سمجھتے۔ یہ خاص کر ہندوستان ہی کے مسلمانوں کی شامت ہے کہ انھوں نے بیوہ کے نکاح کو عیب سمجھ رکھا ہے۔'' یہاں نذیر احمد مسلمانوں کی ہندوؤں سے جدا قومی و مذہبی شناخت کا ایک بار پھر موقع تلاش کر لیتے ہیں۔ فرماتے ہیں۔ ''یہ ان پر ہندوؤں میں رہنے کی پھٹکار ہے۔'' باقی ناولوں کی مانند نذیر احمد اردو ادب کو مسلمانوں کی قومی مذہبی شناخت کا وسیلہ بناتے ہیں۔ سب کردار مسلمان ہیں، وہ عیسائی انگریزوں کے قریب جانے کو سعادت مگر ہندوؤں سے سماجی میل جول کو مضر قرار دیتے ہیں۔

نکاح پر مائل ہوتے ہی آزادی خود کو عاشقوں کی فوج کے گھیرے میں پاتی ہے۔ ''تھوڑے ہی دنوں میں اتنے خطوط اور رقعے اور پرچھے اور پرزے اور غزلیں اور شعر جمع ہوگئے کہ اگر سب کو یکجا کر دیا جائے تو اچھی خاصی دس بارہ جز کی کتاب بن جائے۔'' مصنف نے ناول میں ایک طویل خط بھی شامل کیا ہے۔ یہ خط ایک ایسے شخص کی طرف سے ہے جو خواجہ آزاد اور خواجہ مشاق کا ہم صحبت محسوس ہوتا ہے۔ وہ ہر چند عورت کی شرم وحیا

کے متعلق انیسویں صدی کے مسلم ہندوستانی معاشرے کے عمومی خیالات کا اعادہ کرتا ہے، مگر ایک معین حد تک۔اس معین حد سے آگے، جسے نذیراحمد'افراطِ حیا' کی ترکیب سے واضح کرتے ہیں،عورت ایک شخص نہیں رہ جاتی، وہ شے بن جاتی ہے۔آج ہمیں یہ دیکھ کر خوش گوار حیرت ہوتی ہے کہ نذیراحمد انیسویں صدی کے آخری عشرے میں افراطِ حیا کے سبب عورت کے شے بن کر رہ جانے کا خیال پیش کررہے تھے، جسے بیسویں صدی کے نصف دوم میں تانیثیت پسندوں نے اپنے نظریات میں شامل کیا۔مکتوب نگار لکھتے ہیں:''افراطِ حیا نے عورتوں کو نہ صرف تمتعات جائز سے محروم اور بے نصیب رکھا... بلکہ ان کو مردوں کے ہاتھوں میں اس قدر عاجز و مجبور کردیا کہ گویا عورتیں مردوں کے استعمال کی چیزیں ہیں اور ان کی خدمت گزار، نہ خانہ داری کی شریک یا معاملات کی صلاح کار...ان میں اور افریقہ کے لونڈی غلاموں میں کچھ فرق نہیں۔''عورت کے بہ طور فرد، خودآگاہ وجود کا استغاثہ اس سے بہتر لفظوں میں، کم ازکم انیسویں صدی میں اور وہ بھی سرسید تحریک میں شامل بزرگ کے قلم سے ممکن نہیں تھا۔

نذیراحمد اگرچہ انگریز راج کی برکتوں کے پرجوش قصیدے کو انگریزی استعمار کی قبیح ترین صورتوں پر پردہ ڈالنے کا کام لیتے ہیں مگر وہ اپنے ہم وطنوں...اور خود انسان...کی غلامی کی چند در چند صورتوں کی آگاہی رکھتے تھے۔اس کا اظہار انھوں نے کم اور بالواسطہ کیا ہے۔اسی خط میں لکھا ہے کہ آدمی پر کئی قسم کے دباؤ ہیں۔''وہ محکوم ہے مذہب کا، حاکمِ وقت کا۔بزرگان خاندان کا۔صحبت کا۔تعلیم وتربیت کا اور شاید سب سے بڑھ کر نہیں تو کسی سے کم بھی نہیں ملکی رسم ورواج کا۔''مذہب، حاکم وقت، بزرگوں، تعلیم وتربیت اور رسم ورواج کے ہاتھوں آدمی کو محکوم سمجھنا، معمولی خیال نہیں۔یہ خیال ایک ایسے شخص ہی کو آسکتا ہے جو ایک طرف آزادی کو انسان کا پیدائشی حق سمجھتا ہے،اور دوسری طرف اسے اپنی پیدائش کے فوراً بعد محکومی کی نو بہ نو صورتوں کا شکار ہوتے دیکھتا ہے۔نذیراحمد کی تحریریں پڑھیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے انسانی آزادی کا یہ تصور بالواسطہ طور پر اپنے عہد کی استعماری صورتِ حال سے نبرد آزما ہونے کے دوران ہی میں اخذ کیا ہے،لیکن وہ آزادی کے اس تصور کے منطقی مضمرات کو اپنی انتخابی نظر کے تابع رکھتے ہیں۔جب آپ یہ تسلیم کرلیں کہ آزادی آپ کا پیدائشی حق ہے اور جو عناصر وعوامل وافراد اس حق سے آپ کو محروم کرتے ہیں تو ان کے خلاف مزاحمت کیے بغیر آپ نہیں رہ سکتے؛ دنیا وذات سے متعلق ہمارے سوچے سمجھے تصورات ہی ہمارے عمل کو متعین کرتے ہیں۔نذیراحمد آزادی کے لیے باقی سب کے خلاف مزاحمت کے حق میں ہیں،سوائے حاکمِ وقت کے۔تاہم وہ اس خط میں جس عنصر کو سب سے طاقت ور سمجھتے ہیں،وہ رسم ورواج ہے۔مکتوب نگار،آزادی کو مخاطب کرکے کہتا ہے کہ''شکر کا مقام ہے کہ ان موانع میں سے تم کو ایک ہی مانع درپیش ہے،یعنی رسم ورواج...پس تم کو جو کچھ کرنا ہے،اپنی ہی

اکیلی رائے سے کرنا ہے۔''اس کا فوری سیاق تو یہ ہے کہ آزادی کے نکاح کی مخالفت مذہب کرتا ہے، نہ حاکم وقت، نہ بزرگ، صرف وہ رسم ورواج حائل ہے، جس پر ہندوؤں کے اثرات ہیں، تاہم یہاں رسم ورواج کے فرد پر حاوی ہونے کو بجا طور پر نشان زد کیا گیا ہے۔

اس سے پہلے کہ آزادی اپنی بیوگی کا خاتمہ کر کے باقی عورتوں کے لیے ایک مثال بنتی، ناول نگار قصے میں دو غیر متوقع مگر قصے کی منطق کے عین مطابق واقعات شامل کرتے ہیں۔ پہلا یہ کہ میکے جانے کے لیے آزادی جس ڈولی میں بیٹھتی ہے، اس کے کہاروں سے چھلاوہ سازش کرتی ہے، جو آزادی کو کنچنی گلی میں پہنچا دیتے ہیں۔تب آزادی کو معلوم پڑتا ہے کہ آزمودہ بیگم دراصل اس محلے کی بدنام کٹنی ہے، جسے خواجہ مشتاق نے اس کے پاس بھیجا۔ چھلاوہ کے اس مکان میں خواجہ مشتاق چھپا ہوا تھا، جو اسے کھڑے کھڑے شاید کچھ باتیں کرنا چاہتا تھا مگر آزادی اپنی ایک جاننے والی حلال خوری (مہترانی) سبھاگی کی مدد سے، وہاں سے خیریت سے نکلنے اور اپنی ناموس بچانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔یہ واقعہ اسے مزید حساس بنا دیتا ہے، وہ اپنی صورتِ حال کے ہر ہر پہلو پر کئی زاویوں سے غور کرنے لگتی ہے۔اسے طرح طرح کے خیالات آتے ہیں۔وہ سوچتی ہے کہ ''میں بھی ادھر یا ادھر اب اس کا فیصلہ کیے دیتی ہوں''لیکن یہ فیصلہ آسان نہیں۔اگر چہ اسے مکتوب نگار نے لکھا ہے کہ اسے اکیلے ہی فیصلہ کرنا ہے، اپنی تقدیر خود بنانی ہے مگر وہ اپنی سہمی ہوئی ہے، کسی اور سے نہیں، اپنی اس تنہائی سے جو کسی بھی شخص کو کوئی بڑا فیصلہ کرنے کے لیے لازماً درکار ہے۔اس کا خوف اسے ان عورتوں کی طرف متوجہ کرتا ہے جن کی حالت اسی کی مانند ہے، یعنی بیوہ ہیں۔اردو ناول کی عورت دراصل اپنی خودمختاری کی طرف پہلا بڑا قدم اٹھا رہی ہے، اس لیے وہ طرح طرح کے اندیشوں میں بھی گھری ہے۔چناں چہ وہ دوسری بیوہ عورتوں سے ملاقاتیں شروع کرتی ہے اور ان کے ''بطون دریافت کرتی ہے''۔یہ بات خاص طور پر نوٹ کرنے کی ہے، وہ ان کی سماجی یا معاشی حالت کو نہیں، ان کی داخلی نفسی حالت کو جاننا چاہتی ہے؛ وہ ان کی روحوں تک رسائی چاہتی ہے اور یہ جاننا چاہتی ہے کہ انسانی روحیں کس قدر دکھی یا مطمئن ہوتی ہیں؟ کس قدر آزاد یا باغی ہوتی ہیں؟ کہاں وہ دنیا کی باتیں مانتی ہیں اور کہاں فطرت کے قاعدے کے ہاتھوں مجبور ہوتی ہیں۔اسے سیکڑوں رانڈوں سے ملنے کا اتفاق ہوا''مگر دو اوپر پچاس عورتوں کی نسبت میں کہہ سکتی ہوں کہ ان کا کوئی حال مجھ سے مخفی نہیں رہا۔''یہیں سے وہ خود کو اس قابل پاتی ہے کہ بیوہ عورت کی روح کی تنہائی کا قصہ بیان کر سکے۔

نذیر احمد ناول میں جس دوسرے غیر متوقع واقعے کو لاتے ہیں، وہ ہے آزادی کے مرض الموت کا۔بارہ برس کی عمر میں آزادی کو کولھے پر چوٹ لگی تھی، جس کا تفصیلی ذکر پہلے آ چکا ہے۔''اب تیرہ چودہ برس بعد اسی

کو لھے میں کبھی کبھی ایک چپک سی مارنے لگی۔'' سب اس چوٹ کو بھول چکے تھے، سوائے آزادی کے اپنے جسم کے، جس کی یادداشت میں یہ چوٹ محفوظ تھی۔ جسم کی یادداشت، ذہن کی یادداشت سے قوی ہے۔ ''حکیموں نے جلابوں پہ جلاب دیے، درد کو الٹی ترقی ہوتی گئی''۔ یہاں ایک بار پھر نذیر احمد ہندوستانی طب کے ناکارہ ہونے اور انگریزی علاج کے کارگر ہونے کا قصہ لانا نہیں بھولتے۔ ''اگر دیسی جراح اور ہندوستانی طبیب علاج کرتے رہتے تو آزادی کبھی کی ہلاک ہوگئی ہوتی۔ بارے میم ڈاکٹر کی تدبیر سے کہیں نو دس مہینے میں جا کر زخم مندمل ہوئے، تو انائی بھی عود کر آئی اور آزادی اچھی خاصی طرح چلنے پھرنے لگی۔'' بایں ہمہ آزادی جانبر نہ ہوسکی مگر اس کی ذمہ داری میم ڈاکٹر پر نہیں ''ان لوگوں کا عارضی تن درستی پر مغرور رہنا'' اور ڈاکٹروں کی رائے کی پروا نہ کرنا تھا۔ نذیر احمد ایک بار پھر نوآبادیاتی جدیدیت کی منطق بروے کار لاتے ہیں۔ ہندوستانی اپنی سب حالتوں کے ذمہ دار خود ہیں، انگریز مہربان حاکم ہیں اور ان کے سب علوم، بہ شمول انگریزی علاج... آزادی بخش ہیں۔ یہاں ایک بار پھر آزادی موت سے متعلق سوچنے پر خود کو مجبور پاتی ہے، لیکن اس بار وہ اسے ایک اٹل حقیقت کے طور پر قبول کرتی ہے اور خدا کے آگے جوابدہی کے احساس کے پیش نظر وہ اپنے جملہ احوال کا تنقیدی جائزہ لیتی ہے۔ آخر میں وہ ایک طویل وصیت کرتی ہے، جس میں بیوہ عورت کے نکاح کے حق میں دلائل ہیں۔ لیکن اس پر گفتگو سے پہلے ہم دو ایک باتیں اس نکتے پر کرنا چاہتے ہیں کہ بیماری اور موت، نذیر احمد کے ناولوں میں اہم موتیف اور استعارہ ہیں۔ 'توبۃ النصوح' میں ہیضے کی وبا، عہد وسطیٰ کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور ثقافتی نظام کے خاتمے کا استعارہ ہے۔ ہیضے کے بعد نصوح ہی نہیں، اس کا پورا گھرانہ اصلاح وتبدیلی کے عمل سے گزرتا ہے اور جو شخص تبدیلی کے اس عمل میں رکاوٹ بنتا ہے، اور اپنے پرانے نظام پر ثابت قدم رہتا ہے، وہ ناول میں موت سے دوچار ہوجاتا ہے، یعنی کلیم۔ 'ایامیٰ' میں بھی آزادی کی بیماری استعاراتی جہتیں رکھتی ہے۔ اس کی ٹانگ پر چوٹ آنا اور میم صاحب اور مس میری کے علاج سے صحت مند ہونا، دراصل ہندوستانی طبی اور تعلیمی طریقوں کے ازکار رفتہ یعنی موت کا استعارہ ہے۔ اسی طرح آزادی کا ''عارضی تندرستی پر مغرور'' ہوکر موت کے منھ میں چلے جانا بھی استعاراتی معنویت کا حامل ہے۔ یہ کہ انگریزوں کے اصلاحی اور 'مہذب بنانے' کے ہمہ گیر مشن کے باوجود اگر ہندوستانی مسلمانوں کی حالت میں تبدیلی نہیں آرہی تو اس کا باعث 'عارضی تندرستی پر مغرور' ہونا ہے۔ پوری تندرستی کے لیے لازم ہے کہ انگریزی طریقوں پر پوری طرح عمل کیا جائے، مکمل انکسار اور دل جمعی کے ساتھ۔ نذیر احمد کی منطق کی رو سے، وگرنہ ان کی 'موت' یقینی ہے۔ مولوی مستجاب کی موت بھی استعاراتی مفہوم سے خالی نہیں۔ بھوپال جاتے وقت وہ بالکل صحت مند تھا۔ وہاں تھوڑے ہی عرصے میں دل کی بیماری کا شکار ہوا اور راہی عدم ہوا۔ کیا وہ مولویت کے پیشے کو ترک کرنے کے بعد

کسی دباؤ کا شکار تھا؟

آزادی کی وصیت پر مبنی طویل تقریر اگرچہ، مولوی مقتدیٰ کے وعظ کی مانند طویل ہے اور ناول کے قصے کی حرکت کو روک دیتی ہے مگر اس میں اتنی اہم باتیں کہی گئی ہیں جو صرف بیوہ عورتوں کی داخلی نفسی حالت ہی کو نہیں، بلکہ خود آزادی کے کردار کی روح تک رسائی میں بھی مدد دیتی ہیں۔ کوئی چاہے تو اس حصے کو انیسویں صدی کی اردو کی اپنی تانیثیت کا منشور بھی بنا کر پیش کرسکتا ہے۔ اس وصیت کا مرکزی نکتہ فقط اتنا ہے کہ بیوہ عورت کا نکاح کیا جانا چاہیے۔ لیکن اس کے لیے جو دلائل لائے گئے ہیں، وہ ہمیں بیوہ عورت کی تنہا روح کے نہ صرف سربستہ رازوں سے آگاہ کرتے ہیں بلکہ انسانی ہستی سے متعلق ان بصیرتوں سے بھی متعارف کرواتے ہیں جن تک آدمی اپنی تنہائی کا سامنا کرنے کے بعد پہنچتا ہے اور جسے بیسویں صدی کے ناولوں نے خاص طور پر پیش کیا ہے۔ یہاں نذیر احمد نوآبادیاتی جدیدیت اور سن ستاون کے بعد کی مذہبی تنگ بکھیڑے سے نکل آتے ہیں اور ہمیں بس ایک ناول نگار نظر آتے ہیں جو فرضی قصوں کی مدد سے انسانی روحوں کے حقیقی معاملات لکھتا ہے۔ آزادی کو بیوگی نیز دسے سچائی برتنا اور اس سچائی کا بے کم وکاست اظہار کرنا سکھا دیا ہے۔ غم نے اسے نفسی واخلاقی طاقت اور ہستی کی دانش سے سرفراز کیا ہے۔ مثلاً آزادی بہ طور بندہ بشر اس سوال کا پوری اخلاقی جرآت سے سامنا کرتی ہے کہ آخر خدا ہم (انسانوں) سے کیا چاہتا ہے؟ ہمیں بے درخواست پیدا کیا۔ پھر سو طرح کی ضرورتیں ساتھ لگا دیں۔ اس پر عبادت کی مشقت۔ مرنا اور مرنے کے بعد جوابدہی۔ ''اس کے یہ معنی کہ بیٹھے بٹھائے ایک مصیبت میں لا ڈالا''(تیرے آزاد بندوں کی نہ یہ دنیا نہ وہ دنیا/ یہاں مرنے کی پابندی وہاں جینے کی پابندی: اقبال)۔) موت کے کنارے کھڑی آزادی کی زبانی یہ باتیں ہمیں باور کراتی ہیں کہ اس نے موت کے خوف پر قابو پالیا ہے اور اس کے سبب وہ اخلاقی جرآت اور فکری دیانت داری کی علمبردار بن گئی ہے۔ نیز ان باتوں سے یہ بھی عیاں ہے کہ آزادی نے اپنی بشریت کو کسی شرمندگی اور خوف کے بغیر تسلیم کرلیا ہے اور خود اپنی حقیقی داخلی صورتِ حال کا سامنا اندیشہ ہائے دور دراز کے بغیر کرنا سیکھ لیا ہے۔ اسے خدا کے آگے اپنی بشریت کا مقدمہ رکھنے سے حجاب نہیں۔ وہ بیوگی کی حالت میں جن نفسی مصائب سے گزر رہی ہے، ان کے پیش نظر وہ خدا سے شکوے کا حق رکھتی ہے۔ خدا سے شکوہ، خدا کا انکار نہیں ہے۔ آگے وہ مزید جرات اور دیانت داری کا مظاہرہ کرتی ہے، نیز اپنے شعور کی حدوں کو نازک مابعدالطبیعیاتی سوالات تک پھیلاتی محسوس ہوتی ہے۔ کہتی ہے: ''یہ کہاں کا انصاف ہے اور کیسا رحم، دنیا میں بھلے برے، دین دار بے دین، سب ہی طرح کے لوگ ہیں... کتنے سارے مذہب ہیں اور ہر ایک مذہب والا دوسرے کو گمراہ بتاتا ہے مگر کوئی ایک مذہب کسی ایک بات کا نشان نہیں دے سکتا کہ دنیا میں یہ ترجیح اسی کو ہے، دوسرے کو نہیں... یہ معما آج تک حل نہ ہوا کہ اور

نہ قیامت تک حل ہونے کی امید۔ واقع میں مجکو بڑی پریشانی ہوتی تھی جب یہ خیال آتا تھا کہ اس ملک میں ہم دوسرے مذہب والوں کے مقابلے میں ایسے ہیں جیسے آٹے میں نمک تو کیا اتنے سارے آدمیوں کو خدا نے اس لیے پیدا کیا ہے کہ آخر کاران کو جہنم میں جھونک دے۔ میں کئی ہندنیوں کو جانتی ہوں اور دو تین میموں سے بھی میری ملاقات ہے اور عقل بھی گواہی دیتی ہے کہ دوسرے مذہب والوں میں بھی نیکی، خدا شناسی، خدا ترسی اور خدا پرستی ہے... کس قدر مشکل ہے ایسے لوگوں کی نسبت یہ حکم لگانا کہ ان کی نجات نہیں''۔صاف محسوس ہوتا ہے کہ مفسر قرآن نذیر احمد غائب اور ناول نگار نذیر احمد موجود ہیں۔ ناول، انیسویں صدی کا ہو کہ اکیسویں صدی کا، وہ بشریت کی واقعی دنیا کا مقدمہ دنیوی و مابعد الطبیعیاتی مقتدرہ کے آگے رکھتا ہے، جس کا اسلوب سماجی ونفسیاتی حقیقت نگاری سے لے کر جادوئی حقیقت نگاری اور فنتاسی تک ہوسکتا ہے۔

جیسا کہ اوپر بیان ہوا، اس وصیت میں آزادی اپنی تنہا روح کے سربستہ رازوں سے پردہ ہٹاتی ہے۔ وہ حلفاً کہتی ہے کہ خدا نے اس کی ناموس کو بال بال بچایا۔ اس کے بعد وہ ایسا سچ بولتی ہے جس کے سننے کی تاب، اب بھی کم کم لوگوں کو ہے اور یہ سچ زیادہ تر تانیثیت پسندوں کے یہاں ظاہر ہوتا ہے۔ وہ کہتی ہے کہ ''مگر میں اس پر نازاں نہیں، اس سے خوش نہیں۔'' وہ اعتراف کرتی ہے کہ جسم پر اس کا اختیار تھا، اس کی حفاظت کی مگر دل پر اختیار نہیں تھا۔ ''میرا بدن بالکل بے گناہ ہے، لیکن دل، نہ میں اس کو بے گناہ سمجھتی ہوں نہ بے گناہ کہتی۔'' وہ تسلیم کرتی ہے کہ خدا کے حضور اس کا دل پیش ہوگا، جسم نہیں۔ وہ جھوٹ بولنے کو گناہ سمجھتے ہوئے، اپنی روح کے رازوں کو منکشف کرتی چلی جاتی ہے۔ ''مجھ پر ایک وقت گزرا ہے۔ دن نہیں، ہفتے نہیں، مہینے نہیں، بلکہ برس کہ مرد کی آواز میرے کانوں کو بھلی معلوم ہوتی تھی۔ رات کو چوکیدار پکارتا تو یا دن کو سودے والے صدا لگاتے تو میں کان لگا کر سنتی بلکہ ایک دفعہ تو بے اختیار ہو کر ڈیوڑھی میں جا کھڑی ہوئی اور پھر مہینوں اپنے تئیں ملامت کرتی رہی۔'' قابل ذکر بات یہ ہے کہ یہ صورت جنسی انحراف کی نہیں ہے۔ جدید مغربی نفسیات نے آٹھ قسم کے جنسی انحرافات (جن میں اطفال سے جنسی دل چسپی، اپنی جنسی اعضا کی سرعام نمائش، دوسروں کو جنسی عمل میں مشغول دیکھنا، جنسی عمل میں سادیت اور مساکیت کے رویے، اپنے جنسی اعضا سے کھیلنا، جنس مخالف سے متعلق کسی چیز سے لگاؤ، جنس مخالف کے کپڑے پہنا وغیرہ شامل ہیں) کی نشان دہی کی ہے، یہ ان میں سے کسی کے مثل ہے نہ اس کے قریب۔ یہ ایک بیوہ عورت کی روح کا مقدس سچ ہے۔ وہ اپنی بشریت کو قبول کرتی ہے، اپنے نسائی وجود کی سچائی کو بے نقاب کرتی ہے، اپنی ہستی کی گہرائی میں مرد کی طلب کے موجود ہونے کا اقرار کرتی ہے اور اس سب کے اظہار میں کسی خوف واندیشے کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وہ ایک طرف رہبانیت اور دوسری طرف انسانی وجود کی مطلق تنہائی کی نفی کرتی ہے۔ وہ الوہی دنیا کا انکار نہیں کرتی

مگر عورت کی روح کو اسی بشری، خاکی، انسانی دنیا کے رنج وخوشی کی آماج گاہ تسلیم کرتی ہے اور اسی رنج وخوشی کو اس انسانی تجربے کے طور پر پیش کرتی ہے، جسے ہم استناد کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں اور اس پر سماجی کلامیوں کی بنیاد اٹھا سکتے ہیں۔

آخر میں بس یہ دہرانا ہے کہ نذیر احمد کا یہ ناول یک رخا، تبلیغی نوعیت کا مقصدی بیانیہ نہیں، جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے۔'ایامیٰ' بہ یک وقت بیوہ عورت کے نکاح ثانی، انسانی ہستی، اس کی تنہائی، موت، بیماری، تہذیبی کشمکش، نوآبادیاتی جدیدیت و مذہبیت اور مسلم اردو ادب کی تشکیل سے متعلق بھی ہے۔ اس میں کئی باتیں ایک دوسرے سے ٹکراتی ہیں، مگر ہمارے نزدیک یہی حقیقت نذیر احمد کو ایک اہم ناول نگار بناتی ہے۔

O

وسیم احمد اعظمی

استدراک

'غالب اور الٰہ آباد'

'مطالعۂ غالب' کے ایک مرحلہ میں پروفیسر علی احمد فاطمی کی مرتب کردہ اور شاہد ماہلی کے زیر اہتمام، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی سے 2012 میں شائع کتاب 'غالب اور الٰہ آباد' کے مطالعہ کا بھی شرف حاصل ہوا۔ 'اس کتاب میں شامل تقریباً سارے مضامین غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی اور الٰہ آباد میوزیم کے مشترکہ اہتمام میں منعقد 'غالب قومی سمینار' الٰہ آباد میں پڑھے گئے' ہیں۔ پروفیسر علی احمد فاطمی اپنے بیش قدر 'مقدمہ' میں تحریر کرتے ہیں:

> ''پروفیسر سید محمد عقیل نے اِسی موضوع پر مقالہ لکھا، جس کو میں نے سرفہرست رکھا اور اسی کو کتاب کا عنوان قرار دیا، لیکن عقیل صاحب بھی سوال ہی اُٹھا سکے۔ یہ بات ہنوز تحقیق طلب ہے کہ الٰہ آباد میں ان کا قیام کہاں رہا؟ کتنا رہا؟ اور اُن کی ناراضگی کا اصل سبب کیا تھا؟''[1]

پروفیسر علی احمد فاطمی مزید تحریر کرتے ہیں:

> ''عقیل صاحب ناقد زیادہ ہیں اور محقق کم،...... اس سے قبل بھی الٰہ آباد کے کسی اسکالر نے یہ جاننے کی کوشش نہیں،..... شاید کوئی سُراغ ہی نہیں ملتا یا یہ کہ الٰہ آباد تنقید کا شہر زیادہ ہے، تحقیق کا کم۔''[2]

مجھے پروفیسر علی احمد فاطمی کے منقولہ بالا دونوں اقتباسات نے اختصاص کے ساتھ اپنی طرف متوجہ کیا، بلکہ دوسرا اقتباس پڑھ کر تعجب ہوا کہ اُنہیں پروفیسر سید محمد عقیل [ولادت: 10/ اکتوبر 1928— وفات: 20/ دسمبر 2019] کے بارے میں اس صراحت کی ضرورت کیوں پیش آئی کہ 'عقیل صاحب ناقد زیادہ ہیں اور محقق کم' اور پھر اس کو پڑھ کر خیال گذرا کہ کیا تنقید کے لیے تحقیق کی بہت زیادہ ضرورت نہیں ہے؟ یہ سچ ہے کہ

الہ آباد میں غالب کا قیام کہاں رہا؟ ' پر تحقیق ہنوز تشنۂ تحقیق ہے، مگر قیام 'کتنا رہا؟' کی غالب شناسوں نے توقیت کردی ہے۔ البتہ الہ آباد اور اہالیان الہ آباد سے 'اُن کی ناراضگی کا اصل سبب کیا تھا؟' غالب کے ماہرین کے لیے یہ ایک ایسا 'عقدہ' ہے، جو آج بھی 'لاینحل' ہے۔ اتنے سارے سوالات اور رجحانات کے بعد پروفیسر سید محمد عقیل کے مضمون 'غالب اور الہ آباد' کو ذرا توجہ اور ذہنی ارتکاز سے پڑھنا لازمی ہو گیا تھا اور پڑھنے کے بعد میں ورطۂ حیرت میں پڑ گیا۔ وہ اپنے مضمون/مقالہ میں تحریر کرتے ہیں:

''1827 میں غالب کلکتہ جاتے وقت الہ آباد سے گزرے۔ ایک دن اور ایک رات اُن کا قیام الہ آباد میں رہا، [تمام شواہد یہی بتاتے ہیں] مگر اس ایک رات اور دن کے قیام میں الہ آباد میں اُن کے ساتھ کیا واقعہ بلکہ حادثہ پیش آیا کہ اُنہوں نے اپنے فارسی کے مجموعۂ خطوط 'پنج آہنگ' میں لکھا کہ اگر جنت کا راستہ الہ آباد ہو کر جاتا ہے تو میں جہنم میں جانا پسند کروں گا مگر الہ آباد کا راستہ ہرگز اختیار نہ کروں گا۔ [صحیح عبارت مجھے یاد نہیں مگر کچھ یہی مفہوم اس سے نکلتا ہے]۔'' [۳]

غالب پر منعقد اسی سمینار میں یہ بات اُٹھی کہ کلکتہ جاتے ہوئے غالب الہ آباد میں کہاں ٹھہرے تھے، اس بات کا پتہ لگایا جائے، تو پھر پروفیسر سید محمد عقیل کو الہ آباد میں غالب کے جائے قیام کی تلاش کی فکر ہوئی، وہ تحریر کرتے ہیں:

''الہ آباد کے وسط شہر میں ایک کارواں سرائے تھی اور آج بھی ہے، جو شجاعت خاں کی سرائے عرف گڑھی سرائے کے نام سے مشہور ہے۔ راقم نے تقسیم ہند سے پہلے تک، اس سرائے میں اکثر مسافروں کو قیام کرتے ہوئے دیکھا ہے، مگر گڑھی سرائے اور اس کے نواح میں رہنے والے بزرگوں میں سے کسی نے بھی اس بات کی شہادت نہ دی کہ غالب یہاں ٹھہرے [کذا] تھے۔ نہ ہی ان معمر بزرگوں کو اس بات کی خبر تھی کہ غالب الہ آباد میں کہاں ٹھہرے [کذا] تھے۔'' [۴]

غالب 1827 میں کلکتہ جاتے ہوئے الہ آباد میں ٹھہرے تھے۔ اُس وقت ان کی عمر کم و بیش تیس برس تھی اور گرچہ دیوان غالب اردو بخط غالب [11/جون 1816]، دیوان غالب اردو [نسخۂ حمیدیہ، بھوپال، تاریخ تکمیل یکم نومبر 1821] اور گل رعنا [تاریخ تکمیل 11/ستمبر 1828] تخلیق کر چکے تھے، بایں ہمہ وہ عوامی شہرت کی ایسی بلندی پر نہ تھے کہ جس کو تحت الشعور میں بسا کر پروفیسر سید محمد عقیل 1950 کے بعد کے کسی دہے میں اُن کے 'جائے قیام' کے حوالہ سے الہ آباد کے معمر بزرگوں سے گفتگو و شنید کر رہے تھے۔

اس تلاش میں خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوا تو پروفیسر سید محمد عقیل الہ آباد میں غالب کے تلامذہ کی تلاش میں منہمک ہوگئے۔ چنانچہ وہ تحریر کرتے ہیں:

''پھر خیال آیا کہ غالب کے دو/۲ شاگرد الہ آباد میں اقامت پذیر تھے۔ممکن ہے اِن کے یہاں، اُن کا قیام رہا ہو۔ یہ دونوں شاگرد مولوی غلام غوث بے خبر [جن کا مقبرہ آج بھی الہ آباد کے محلّہ حسن منزل کے قبرستان میں موجود ہے] اور دوسرے عبد الغفور سرور تھے، جو بہ سلسلۂ ملازمت الہ آباد میں اقامت پذیر تھے،ممکن ہے ان میں سے کسی کے یہاں قیام رہا ہو۔غلام غوث بے خبر محلّہ رانی منڈی کے شمال میں رہا کرتے تھے۔[آج بھی ان کی کوٹھی کے کچھ آثار یادگار حسینی اسکول کے شمال میں موجود ہیں، جن کی کوٹھی کا صرف پھاٹک ابھی بالکل محفوظ ہے] مگر غالب نے جس طرح الہ آباد کو یاد کیا ہے۔ان کے شاگردوں کے یہاں قیام کرنے میں یہ صورت بھلا کہاں پیش آسکتی تھی۔ پھر یہیں یہ سوال بھی اُٹھتا ہے کہ آخر، ان شاگردوں کے یہاں غالب نہیں ٹھہرے، [کذا] نہ ہی ان کو اپنی آمد کی اطلاع دی۔[یہ بھی ہوسکتا ہے کہ سفر کلکتہ کے بعد یہ دونوں غالب کے شاگرد بنے ہوں]، مگر اس بات کی بھی کسی نے تصدیق نہ کی۔''۵

پروفیسر سید محمد عقیل اپنی اس تحریر میں کس قدر فکری انتشار میں مبتلا ہیں، اس کا اندازہ بخوبی کیا جاسکتا ہے۔ وہ غالب کے جس شاگرد مولوی غلام غوث بے خبر کے یہاں غالب کے قیام کے امکانات تلاش رہے ہیں، اوّل وہ غالب کے شاگرد نہیں ہیں، کیوں کہ میرے مطالعہ میں غالب کے تلامذہ کے حوالہ سے جو مصادر رہے ہیں، ان میں ان کا نام/ذکر نہیں ہے۔ دوم ان کا سنہ ولادت 1824 اور جائے ولادت نیپال ہے۔ان کے بزرگوں کا تعلق کشمیر سے تھا۔عہد مغلیہ میں ان کے خاندان کے بعض افراد عہدۂ قضا پر فائز رہے ہیں۔ان کے والد ترک وطن کرکے لالہ [تبّت] چلے گئے اور وہاں سے نیپال میں سکونت اختیار کرلی تھی خواجہ غلام غوث خاں بیخبر اکبر آبادی تین سال سے کچھ زیادہ عمر کے تھے کہ ان کے والد قریباً 1244ھ مطابق 1828ء بنارس، اُتر پردیش آگئے۔٦

خواجہ غلام غوث خاں بیخبر کی تعلیم وتربیت بنارس میں ہوئی۔ان کے خالو خان بہادر مولوی سید محمد خاں صوبہ شمال کے لفٹنٹ گورنر کے میر منشی تھے۔خواجہ غلام غوث خاں بیخبر محض 16/برس کی عمر میں ان کے نائب کی حیثیت سے ہند برطانوی حکومت میں 1840 میں ملازم ہوگئے۔اس وقت صوبہ کا صدر مقام آگرہ تھا۔ یہ

طویل مدت تک وہیں رہے اور ملازمت سے خان بہادر مولوی سید محمد خاں کی سبک دوشی کے بعد ان کی جگہ پر میر منشی مقرر ہوئے اور عہدہ پر رہتے ہوئے انہوں نے انقلاب 1857 میں سیکڑوں اہل وطن کی جان بچائی۔ پروفیسر حامد حسن قادری لکھتے ہیں:

''کہا جاتا ہے کہ انقلاب کے زمانے میں سینکڑوں ہندستانیوں کی انہوں نے جان بچائی اور لطف یہ کہ حکومت کے بھی وفادار رہے، جس کے صلے میں سند اور خلعت ہفت پارچہ مع تین رقوم جواہر حکمت کی طرف سے مرحمت ہوئے۔ انہیں تمغۂ قیصری بھی عطا ہوا۔ 45 سال[کذا] کی ملازمت کے بعد 1880 [کذا] میں پنشن لی ۔حکومت نے 'خان بہادر ذوالقدر' کا خطاب دیا''

خواجہ غلام غوث خاں بیخبر 1840 میں ملازم ہوئے اور 1880 میں پنشن لی تو مدتِ ملازمت 40 سال ہوئی، اس تناظر میں ملازمت کی مدت 45 سال لکھنا تسامح پر مبنی ہے۔ المختصر خواجہ غلام غوث خاں بیخبر اکبر آبادی، غالب کی الہ آباد آمد کے وقت محض دو، ڈھائی برس کے تھے، تو بھلا غالب کا اُن کے یہاں قیام کا مفروضہ کیوں کر اور اس حوالہ سے ذہنی اور فکری ریاضت کے کیا معنی؟

دستیاب مآخذ میں چودھری عبدالغفور سرور مارہروی کے سنہ ولادت اور وفات کا تعین نہیں ہے اور نہ الہ آباد میں بہ سلسلۂ ملازمت ہی ان کے قیام کے ماہ وسال کا علم۔ وہ چودھری غلام رسول مارہروی [وفات: 20/ذی الحجہ 1287ھ مطابق 13/مارچ 1871] کے بھتیجے اور اُن کے فرزند بہاء الدین مؤلف 'اخبار المارہرہ' کے داماد تھے۔ چودھری غلام رسول مارہروی کے سنہ وفات اور ان کی پوتی سے چودھری عبدالغفور سرور مارہروی کے عقد کے تناظر میں غالب کے قیام الہ آباد کے وقت چودھری عبدالغفور سرور مارہروی کی عمر کا کچھ تو اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

ہم تحریر کر چکے ہیں کہ دستیاب مآخذ میں چودھری عبدالغفور سرور مارہروی کے سنہ ولادت اور وفات کا ذکر نہیں ملتا۔ البتہ مالک رام نے ان کے متبنیٰ عبدالقیوم صابر کے دیوان میں شامل ایک قطعہ نقل کیا ہے۔ ذیل میں ہم اس کو درج کر رہے ہیں:

''تاریخ انتقال سراپا حسرت وملال قبلۂ کونین، ولی نعمتِ دارین جناب چودھری محمد عبدالغفور مرحوم ومغفور رئیس اعظم قصبہ مارہرہ'

از زمیں تا بہ آسماں ہیہات یک جہاں راست ہر زماں ہیہات
می رسد از چہار سو در گوش نالہ و زاری و فغاں ہیہات

بشرے ہست، کو نمی گیرید ہر دم افسوس، ہر زماں ہیہات
ہم نشیں ! آں کی رفت ذاتے کیست کہ بود بہر او چناں ہیہات
یعنی آں نامور، رئیس زماں در زمیں رفت ناگہاں ہیہات
دائما پنج گانہ در مسجد با جماعت نماز خواں ہیہات
شور از فرش تا بعرش بلند ہمہ گفتند قدسیاں، ہیہات
اُو کی تاریخِ اُو، زِنام اُو بعدم رفت زیں جہاں ہیہات
فکرِ تاریخِ اُواگر داری لفظ عبد الغفور خواں ہیہات
رنج و آلام صابرِ ناکام بے حساب است، بیکراں ہیہات

یہ اشعار نقل کرنے کے بعد مالک رام لکھتے ہیں:

''میں نے بیسیوں جوڑ توڑ کیے، کہ اس قطعے سے کوئی معقول تاریخ نکل آئے، لیکن بے سود، قطعہ اس لیے درج کر رہا ہوں کہ شاید کوئی صاحب رہنمایی کرسکیں۔''

ے

مالک رام کی یہ تحریر 1984 کی ہے،ہمیں علم نہیں کہ کسی اہل فن نے اس قطعے سے تاریخ وفات یا سنہ وفات کو ممیّز کیا ہے یا نہیں۔

چودھری عبد الغفور سرور مارہروی، غالب کے شاگرد اور اُن کے مکتوب الیہ تھے۔اب تک کی تحقیق کے مطابق غالب نے 1858 سے 25 ستمبر 1866 کے عرصہ میں ان کو اردو میں 27 خطوط لکھتے تھے اور غالب کے اردو خطوط کا پہلا مجموعہ 'مہر غالب' انہوں نے ہی مرتب کیا تھا، جو بعد میں 'عود ہندی' کی اساس قرار پایا تھا۔ مالک رام تحریر کرتے ہیں:

''غالب کے خطوط کا پہلا مجموعہ 'عودِ ہندی' انہیں نے مرتب کیا تھا۔منشی ممتاز علی خاں میرٹھی نے ان سے غالب کے خطوط طلب کیے۔سرور نے نہ صرف اپنے بلکہ صاحب عالم مارہروی اوران کے بڑے صاحب زادے شاہ عالم کے نام کے خطوط بھی جمع کیے۔ان کا نام 'مہر غالب' اوران پر ایک دیباچہ لکھا،لیکن بعد کو خان بہادر ذو القدر منشی غلام غوث بیخبر نے اِدھر اُدھر کے دوسرے اصحاب سے خطوط وغیرہ لے کر ان میں اضافہ کیا اور یہی مجموعہ 'عودِ ہندی' کے نام سے پہلی بار غالب کی وفات سے چار ماہ پہلے، اکتوبر 1868 میں شائع ہوا۔سرور نے اپنے نوشتہ دیباچے کے آخر میں یہ قطع

تاریخ لکھا تھا:

انشا،مملو بصد مطالب لکھی | یعنی پے ِ عاشقان ِ طالب لکھی
موسوم کیا جو' مہر غالب' سے سرور | تاریخ بھی اس کی ' مہر غالب' لکھی

[1278ھ]

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنا کام 1278ھ [1862ء] میں ختم کرلیا تھا اور بقیہ خطوط اور نثروں وغیرہ کے جمع کرنے میں مزید چھ برس صرف ہوئے۔''۸

مالک رام کا یہ تحریر کرنا کہ ''غالب کے خطوط کا پہلا مجموعہ 'عودِ ہندی' انہیں نے مرتب کیا تھا''۔ صحت پر مبنی نہیں ہے، بلکہ اس سے ایک نئی بحث کا آغاز ہوسکتا ہے، سچ وہی جو ہم نے لکھا ہے کہ ''غالب کے اردو خطوط کا پہلا مجموعہ 'مہر غالب' انہوں نے ہی مرتب کیا تھا، جو بعد میں 'عود ہندی' کی اساس قرار پایا تھا''۔

بہرحال ہمیں یہ نکتہ بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ پروفیسر سید محمد عقیل نے یہ مضمون/مقالہ اپنی عمر کے جس پڑاؤ میں لکھا/نظر ثانی کیا ہے، اس میں ذہول، ایک طبعی اور طبّی خاصہ ہے۔ یہ کام 'غالب اور الٰہ آباد' کے مرتب کا تھا کہ وہ پروفیسر سید محمد عقیل کو اس طرف متوجہ کرتے اور اس طرح کی باتوں سے امکانی حد تک محترز رکھتے۔

'غالب اور الٰہ آباد' میں نیل کانت کے ایک ہندی مضمون کا اردو ترجمہ 'ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرف دار نہیں' کے نام سے شامل ہے۔ اس کے مترجم [کوئی] شاہ نواز عالم ہیں۔ اس میں غالب [وفات: 15/فروری 1869] کے ایک مکتوب بنام شبلی نعمانی [ولادت: 4/جون 1857] کی بھی نشان دہی کی گئی ہے۔ نیل کانت کی عبارت کا اردو ترجمہ ملاحظہ ہو:

''پرانے اور نئے کا فرق بتاتے ہوئے مولانا شبلی نعمانی کے نام ایک خط میں غالب نے لکھا:

''میں پُرانے شاعروں کی عزت کرتا ہوں۔ ان سے میں نے سیکھا ہے، پھر بھی میں صاحبِ طرزِ جدید ہوں''۔

اس کے بعد نیل کانت مزید لکھتے ہیں:

''خود کو نئے طرز کا موجد کہنا، اپنے آپ کو جدید کہنا کوئی عجب بات نہ تھی۔ غالب کو پڑھتے ہوئے عام قاری جو اس بات سے واقف ہوئے بغیر انہیں سبھی شاعروں سے جدا شاعر سمجھنے لگا ہے۔''۹

اب آپ غالب کے سنہ وفات اور شبلی نعمانی کے سنہ ولادت پر غور فرمائیں اور پھر کم وبیش ساڑھے گیارہ برس کے شبلی کے نام غالب کا خالص تکنیکی خط لکھنا 'ایں خیال است ومحال است وجنوں است' کے سوا اور کیا کہا جاسکتا ہے ۔ہم دیانت کے ساتھ عرض کردیں کہ نیل کانت کا ہندی مضمون ہمارے مطالعے میں نہیں رہا ہے۔ہم نے جو بھی لکھا ہے وہ شاہ نواز عالم کے اردو ترجمہ کے تناظر میں لکھا ہے۔ممکن ہے یہ علمی تسامح نیل کانت کے قلم سے ہوا ہو،لیکن مترجم کو علمی تدبر اور فراست سے کام لینا چاہیے تھا۔مگر وہ بھی اتنے قصوروار نہیں ہیں۔ان کو یہ مضمون پروفیسر علی احمد فاطمی نے اپنے ناقدانہ انتخاب کے بعد ہی اردو میں ترجمہ کے لیے دیا ہوگا اور ترجمہ کے بعد مرتب کی حیثیت سے بھی یقیناً پڑھا ہوگا،تو پھر تسامحات کی یہ تثلیث اور اس کا غیر مرئی چوتھا زاویہ کیوں کر در آیا؟ اوّل نیل کانت کا تسامح،دوم انتخاب کا تسامح /اضمحلال،سوم مترجم کا تسامح اور چہارم مرتبِ کتاب کا تسامح /اضمحلال اور ان پر مستزاد مرتبِ کتاب پروفیسر علی احمد فاطمی یہ تحریر:

> ''میں غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی اور ڈائرکٹر جناب شاہد ماہلی کا بے حد شکر گذار ہوں کہ انہوں نے اس نوع کا سیمینار الٰہ آباد میں منعقد کیا اور اس کتاب کی ترتیب واشاعت کی ذمہ داری مجھ ہیچ مداں کو سونپی۔یہ ادارہ اور یہ حضرات ہمیشہ 'خوردوں' [کذا] کو نوازتے رہے ہیں اور صحیح راہ پر قدم اُٹھاتے رہے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ آج اس ادارہ نے عالمی حیثیت حاصل کرلی ہے اور اس کے نام وکام کو ایک اعتبار واستناد کا درجہ مل گیا ہے۔''[9]

اب پتہ چلا کہ اس ادارہ اور ان حضرات کا 'خردوں' کو نوازنا صحیح راہ پر 'غلط قدم' اُٹھانے کے مرادف تھا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی کو یقیناً عالمی شہرت اور علمی حیثیت حاصل ہے،مگر یہ دعویٰ کہ 'اس کے نام اور کام کو ایک اعتبار واستناد کا درجہ مل گیا ہے'،— کم از کم 'غالب اور الٰہ آباد' کے تناظر میں تو خط تنسیخ کھینچتا ہے۔

○

حواشی:

۱۔مقدمہ غالب اور الٰہ آباد،ص 9

۲۔مقدمہ غالب اور الٰہ آباد،ص 9

۳۔غالب اور الٰہ آباد،ص 11

۴۔غالب اور الٰہ آباد،ص 12

۵۔غالب اور الٰہ آباد،ص 12

۶۔مضمون 'خواجہ غلام غوث بیخبر اور میرزا غالب'، مختار الدین احمد، مشمولہ 'غالب اور آگرہ' ص 45، مطبوعہ راحتپر نٹنگ پریس، دہلی، 2003، میں پروفیسر حامد حسن قادری کا جو اقتباس نقل کیا گیا ہے اس ہجری سنہ ولادت سہواً 1344 تحریر ہے، جب کہ عیسوی سنہ ولادت 1828 صحیح درج ہے۔

۷۔تلامذۂ غالب، طبع دوم، ص 275

۸۔تلامذۂ غالب، طبع دوم، ص 275-274

۹۔غالب اور الٰہ آباد، ص 67-66

قیصر زماں

شعر اور استعارے کا عمل

مجازی زبان کے یوں تو بہت اجزا شمار کیے جاتے ہیں مگر درحقیقت استعارہ، مجازی تنظیم اور زبان کا جوہر قابل ہے۔ استعارہ شعر میں روح کی حیثیت رکھتا ہے۔ شعر نفسی بصیرتوں کو متصور کرنے کا عمل ہے۔ استعارہ اس عمل کا آئینہ ہے۔ استعارہ تخیل آب اور تصویر آب ہے۔ تمثیلیت اور تصویریت استعارے کے حدود ہیں۔ شعر میں تمثیلیت بھی ہوتی ہے اور تصویریت بھی اور یہ جو کچھ بھی ہوتا ہے استعارے کے وسیلے سے ہوتا ہے۔ شعر کے داخلی اور خارجی دونوں ہی پہلو استعارے سے وجود میں آتے ہیں۔ مختصر یہ کہ شعر و استعارہ لازم و ملزوم ہے۔ شعر کی پوری ساخت استعاراتی ہوتی ہے کیوں کہ شعر جن حدود و امکانات سے تصویریں برآمد کرتا ہے، عام زبان ان امکانات سے مانوس نہیں۔ اس لیے شعر کے لیے استعارہ لازمی وحدت ہے۔

عسکری صاحب نے اپنے ایک مضمون 'استعارے کا خوف' میں کئی فکر انگیز باتیں کہی ہیں۔ مثلاً:

> ''بعض جذبات و خیالات کے اظہار میں اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے اور معمولی زبان رو دیتی ہے۔ ایسی جگہ استعارہ شعر میں لطف پیدا کر دیتا ہے۔۔۔۔جو شخص یا جماعت استعارے سے ڈرتی ہے وہ دراصل زندگی کے مظاہر اور زندگی کی قوتوں سے ڈرتی ہے، جینے سے گھبراتی ہے۔۔۔۔اپنے ذہن کے ذریعے آدمی جبلتوں سے بھاگنا چاہتا ہے لیکن ذہن کی کمین گاہ میں خود جبلت چھپی ہوئی بیٹھی رہتی ہے۔ غرض ہم زبان سے جو فقرہ بھی کہیں اس میں بھولا ہوا یا زبردستی بھلایا ہوا تجربہ اور پوری عمر کا تجربہ پوشیدہ ہوتا ہے یعنی ہمارا ہر ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے۔ استعارہ سے الگ اصل زبان کوئی چیز نہیں۔ کیوں کہ زبان خود استعارہ ہے۔''[1]

شعری زمانہ، اضافی زمانہ نہیں ہوتا مطلق ہوتا ہے اور مکان پیرہن شعر میں بے کراں ہوتا ہے، اجسام کا قیدی نہیں ارض و جوہر کی فلسفیانہ تقسیم کا عمل اس پر بے اثر ہوتا ہے۔ ہر شعر میں علم ہوتا ہے لیکن علم مکتبی نہیں

جمالیاتی ہوتا ہے۔

الف شعر سادہ اظہار نہیں فنی اظہار ہے۔
ب شعری تجربہ زندگی کے تمام تجربات سے مختلف ہوتا ہے۔
ج شعر تخلیق حسن ہے۔
د شعر میں علوم وفنون کے مختلف عناصر ایک کل کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔
ہ شعری زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔
و شعر میں انسان بحیثیت کل منعکس ہوتا ہے اور اس انعکاس میں کائنات کا آمیزہ بھی ہوتا ہے۔

شعر کے دوسرے اوصاف کی طرح شعری زبان بھی ممتاز اور مفرد ہوتی ہے ادبی فن پاروں میں نثر کی زبان سماجی انضمام سے زیادہ قریبی تعلق رکھتی ہے۔ اس کے برخلاف شعری زبان اس انضمام کو رد کر دیتی ہے اور ایک سے زیادہ پرتاثیر، حسن آفریں، تصویر ساز زبان تخلیق کرتی ہے۔

جب یہ بات ہم تسلیم کر لیتے ہیں کہ شعر میں زبان کا قدر نو تشکیل شدہ استعمال ہوتا ہے تو یہ بات بھی مسلم ہو جاتی ہے کہ یہ نو تشکیل شدہ زبان دراصل بلاغت کے اصول سہ گانہ یعنی معانی، بیان اور بدیع کی محرکات کا آئینہ ہوتی ہے۔

معانی، بیان اور بدیع زبان کی سماجی تسلیم شدہ ڈھانچے کی نشاندہی بھی کرتے ہیں اور ادب وفن کی رمز آفرینی کا کام بھی انجام دیتے ہیں۔ خاص طور پر موخر ذکر دونوں اصناف بلاغت کی اہمیت فن شعر کے لیے مسلم ہے۔ فن شعر میں بیان کا مجازی عنصر غالب ہوتا ہے۔ مجاز ایک لسانی تنظیم ہے۔ محض ایک لفظی وصف نہیں ہے۔ عام طور پر مجاز کو لفظی وصف کی حیثیت سے جانا جاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ مجاز کی اہمیت اور افادیت تک رسائی ممکن نہیں ہو پاتی۔

مجاز کو عام طور پر لفظ کے وضعی معنی اور حقیقی معنی کی روشنی میں تقسیم کر کے بلاغت کے علما اور ماہرین عہدہ برآ ہو جاتے ہیں لیکن اگر ذرا سی توجہ دی جائے تو ہم سمجھ سکتے ہیں کہ لغوی اور مجازی زبان کے دو بالکل علاحدہ میدان کار نہیں بلکہ دونوں منفرد اور آزاد اکائیاں ہیں۔ لغوی اور وضعی زبان کی تشکیل محض حروف کی خارجی ترکیب سے عمل میں آتی ہے جب کہ مجازی زبان کا ترکیبی ہیولہ شعور، لاشعور اور تحت الشعور کے نہاں خانوں میں تشکیل پاتا ہے۔ مجازی زبان کی تشکیل میں عرفانیات (Mystics)، کونیات (Cosmology)، حسیات (Sensory) اور امریات (Immortal) کا تجربہ، وجدانی (Theosophy) اور تقابلی عمل ہوتا ہے اور مجازی زبان کی اصل ترکیب کا تعلق ان ہی مذکورہ داخلی عوامل سے ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعری زبان صوتی

اشارے، حرف ولفظ کی مشابہت کے باوجود عملی اور عامی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ ارسطو کا قول ہے کہ:

''یہ مناسب بات ہے کہ ہر صنعت کا مناسب استعمال کیا جائے، مگر سب سے اہم بات استعارے کا استعمال ہے۔ یہی وہ چیز ہے جو کسی سے سیکھی نہیں جا سکتی اور اسی سے فطری صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ کیوں کہ استعارے کے استعمال کی قابلیت مماثلتوں کے ادراک سے تعلق رکھتی ہے۔''۲

استعارہ سازی میں تقابلی طریقۂ کار عمل میں لایا جاتا ہے۔ تقابل و توازن تشبیہ میں بھی ہوتا ہے لیکن استعارہ تقابل و موازنہ کے ذریعہ تشکیل معانی کا زیادہ کارآمد وسیلہ ہے۔ شعر میں فنکار اس عمل سے اظہار، ندرت، بصیرت، مسرت، ابہام اور رمزیت جیسے عناصر تخلیق کرتا ہے۔ شعر کی زبان تقابل اور تمثیل کی زبان ہوتی ہے۔ تقابل اور تمثیل مشابہت کی بنیاد پر وجود میں آتے ہیں۔ فنکار احساس جمال کے اظہار کے لیے مناسب اور موزوں الفاظ واشیا تلاش کرتا ہے۔ غرض یہ کہ جمالیاتی نوعیت میں استعارہ تمام اجزائے شعر سے زیادہ محرک اور فعال ہوتا ہے۔ استعارے کے علاوہ شعر میں جن اجزا سے جمال آفرینی تخلیق حسن یا اظہار و ابلاغ کے اوصاف سے پیدا کیے جاتے ہیں ان کا بیان بھی شعر اور استعارے کے رشتے کی وضاحت میں معاون ہوسکتا ہے۔ مثلاً شعر کے خارجی حسن میں آہنگ اور وزن کو اولیت حاصل ہے کیوں کہ اس کے بغیر شعر کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ یہ عمل خالص لفظی اور صوتی ہوتا ہے اور محض لفظوں کے اجتماع سے عمل میں آتا ہے۔ تخلیقی مراحل سے گزرنے یا اسلوب سے مربوط ہونے کے بعد صورت پذیر ہوتا ہے۔ اس کے اجزا صوتی تناسب، لفظی تکرار اور حروف و اصوات کے تقابل سے مرکب ہوتے ہیں۔ آہنگ کے بنیادی عناصر آوازیں ہیں۔ یہ آوازیں ہم جنس اور ہم وزن ہوتی ہیں اور شعر میں تحلیل اور ادغام کے ذریعہ ایک جسم بن جاتے ہیں۔ آہنگ کی متعدد صورتیں اردو شاعری میں ملتی ہیں جن میں سے ہر ایک کا صوتی تناسب، لفظی تکرار، تجنیس، تقابل، تضاد جیسی صفات سے وجود میں آتی ہیں۔ آہنگ کے سلسلے میں شبلی نعمانی فرماتے ہیں:

''جو الفاظ ایک ساتھ کلام میں آئیں ان میں ایسا توافق، تناسب، موزونی اور ہم آوازی ہو کہ وہ سب مل کر گویا ایک لفظ یا ایک جسم بن جائیں۔ یہی بات ہے کہ جس کی وجہ سے شعر میں وہ بات ہوتی ہے جس کو اجسام کہتے ہیں۔ یہی وہ وصف ہے جس کی وجہ سے شعر میں موسیقیت پیدا ہوتی ہے۔''۳

آہنگ اور موسیقیت سے متعلق شبلی کی توضیح درست ہے کیوں کہ شعر میں آہنگ محض لفظی نہیں ہوتا بلکہ تخلیقی مراحل سے گزر کر نموں پذیر ہوتا ہے۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرم میں لکھا ہے کہ:

"The measured movement of words and pharases in verse or prose. Rythm is achieved by the common arrangement of stressed and unstressed by syllables. The rythm is more or less an external device and made to fit to a selected pattern. A more complex poetry. Rythm is organic and is part of the process of creating a poem."

یہاں جو باتیں کہی گئی ہیں ان میں شبلی کے خیالات کا عکس نمایاں ہیں۔شبلی کی توضیحات میں بھی خارجی ترکیب اور تناسب اور تحلیل کے ذریعہ یک جسم ہونے کی بات کہیں گئی ہے۔اصطلاح لغت میں بھی الفاظ و محاورے کو نپے تلے دائرے میں متناسب حرکت دینے کا نام (Rythm) آہنگ رکھا گیا ہے۔شعری آہنگ میں بل اور لہر سے کام لیا جاتا ہے اور تنظیم اصوات کے ذریعہ آہنگ کو ایک خاص موزونیت بخشی جاتی ہے۔ آہنگ (Rythm) شعر کے علاوہ نثر میں بھی پایا جاتا ہے۔نثر کا آہنگ یا آزادنظم کا آہنگ ہم صوت الفاظ کی تنظیم یا پھر قافیہ بندی کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے جسے ہم مقفّی اور مرصع نثر کہتے ہیں۔

آہنگ کی مختلف قسمیں ہوتی ہیں مثلاً Falling Rythm،Rising Rythm،Sprung Rythm۔ آہنگ کا ایک حصہ بحر ہے۔بحر کا تعلق علم العروض سے ہے۔عروض شعر کے لئے وضع ہی کیا گیا تھا،عروض کی بحریں لفظیات کا مجموعہ ہوتی ہیں۔جدید شاعری میں اس کی اہمیت سے انکار کیا گیا ہے،حالانکہ اس کی کوئی اصولی تعبیر ممکن نہیں۔کیوں کہ بحر شعری حسن کے اوصاف لازمہ تو ہیں لیکن شاعر یا فنکار کو یہ اختیار ہے کہ وہ بحروں کو اختیار کرے یا پھر کسی دوسرے شعری رویے سے بحروں کا کام لے۔بحر حروف وصوت اور مرکب اور مفرد جملے کی تنظیم کا عمل ہے۔لیکن یہ خارجی عمل محض خارجی نہیں ہوتا اس میں شاعر کے احساس جمال، ادراکات،شعور ولاشعور کے انسلاکات کا پرتو بھی ہوتا ہے۔اس لیے ہم بحروں کو صرف خارجی عضوی ہیئت کا مفہوم نہیں دے سکتے۔بحر کی خارجی صورت حال فنکار کے داخلی اور تخلیقی رویے کی علامت بھی ہوتی ہے۔بعض علما اور ناقدین کے نزدیک بحر شعر کا مخصوص خاصہ ہے۔چونکہ بحر آہنگ کو تقویت پہنچاتی ہے اور اس میں تسلسل اور حسن اصوات کا سبب بنتی ہے۔بحریں جذبے، تجربے اور تخلیقی محرکات کے زیر اثر وضع کی گئی ہیں۔بحروں میں آہنگ کی مختلف آوازیں ملتی ہیں۔رزمیہ، بحریہ اسی طرح طربیہ،حزنیہ اوصاف کی بحریں بھی ملتی ہیں۔ بحروں کا مزاج فنکار کے داخلی کوائف کا انکشاف کرتے ہیں۔بحر کا تعلق صرف تخلیقی عمل تک محدود نہیں رہتا اس میں موضوعی ربط اور تناسب بھی ہوتا ہے۔اردو شاعری میں غزل،قصیدہ،مرثیہ اور مثنوی یا دیگر اصناف سخن میں بھی بحر اور موضوع کا توازن اور مشابہت شعری رویے کا لازمی حصہ ہے۔بحر شعر کی موسیقیت ،سماعی حسن اور خیال کی ترسیل کے علاوہ اظہار وابلاغ کے مشکل عمل کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔

آہنگ، بحر اور صوتی تناسب کے علاوہ شعری جمالیات کے اجزا میں لفظ اور تخیل کی کارکردگی سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ شعر کی عضویاتی ہیئت ان ہی دونوں اجزا سے تشکیل پاتی ہے۔ شعر کی عضویاتی ہیئت میں آہنگ، توازن اصوات، بحر اور موسیقیت روح کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان ہی کے وسیلے سے فنکار کے تجربات سے قاری لطف و کیف حاصل کرتا ہے۔ شعر میں چونکہ جذبے کی ترجمانی ہوتی ہے اس لئے شاعر کی لفظیات کا تعلق محض ماورائی وسائل سے نہیں ہوتا، اس میں Abstruct کے علاوہ مادی اور مرئی تمثیلات بھی ہوتی ہیں۔ ان ہی دونوں کے اشتراک سے ہی ابلاغ ممکن ہوتا ہے۔ اسی لئے شعری زبان کو ہم تخیل کی زبان کہتے ہیں۔ تخیل، مشاہدات، تجربات اور احساسات کو زبان کی سادہ سطح پر مرتعش کرتا ہے۔ تخیل کے ذریعہ الفاظ میں جو ارتعاشات یا ابہام پیدا ہوتا ہے اسے شعری جمالیات میں اختصاصی حیثیت حاصل ہے۔

زبان وسیلۂ اظہار ہے۔ فنی اسلوب کا تعلق زبان سے ہے اور فنی اسلوب کی روح تخیل ہے۔ چونکہ اسلوب حسن آفرینی ہے اور حسن آفرینی ارتقا پذیر عمل ہے۔ اس کی کائنات وسیع ترین ہے۔ اشیائے خارجی شمار کی جا سکتی ہے لیکن حسن کی بوقلمونی کا شمار ممکن نہیں۔ اس لئے تخیل الفاظ کو مختلف الجہات معانی کا آئینہ بناتا ہے اس عمل کے زیر اثر استعارے اور علامت کی ایجاد ہوتی ہے۔ استعارہ اور علامت تخیل کی اساسی پیداوار ہے شعری اسلوب میں تخیل ان ہی کے ذریعہ ایک نیا جہان معانی تشکیل دیتا ہے۔ جس میں کثرت معانی اور جلوہ بو قلموں رنگ ہوتا ہے۔

زبان کوئی بھی ہو اس کے الفاظ محدود اور قابل شمار ہوتے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی زبان اپنی قدامت، ارتقا اور رواجی غلبے، تحقیقی اور علمی سرگرمیوں کی وجہ سے بے پناہ ترقی کر گئی ہو اور دنیا کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں اس کی لغت ضخیم سے ضخیم تر لیکن ظاہر ہے کہ وہ شمار ہی کے حدود میں رہے گی۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ الفاظ دنیا کے کسی بھی زبان کے محدود ہوتے ہیں لیکن خیالات، محسوسات اور جذبے لامحدود ہوتے ہیں۔ انسان کے خیالات ہر دور میں زبان کے الفاظ اور ذرائع اظہار پر غالب رہے ہیں۔ اظہار کی یہی تنگ دامانی بہت سے فنون لطیفہ خاص طور پر مجسمہ سازی اور مصوری کے ایجاد کا سبب بنی ہے۔ جن خیالات کا اظہار الفاظ کے ذریعہ ممکن نہ ہوا انسان نے اسے مجسموں اور تصویروں میں منعکس کرنے کی کوشش کی۔ یہ مجسمے یا تصویریں الفاظ نہیں ہوتیں لیکن جذبے، تجربے، خواہشات اور امنگوں کا ایک عالم اور جہان معانی ان میں پوشیدہ ہوتا ہے۔

فن مصوری مجسمہ سازی کی طرح زبان کا استعاراتی استعمال بھی انسانی تاریخ کے قدیم دور سے ہی رائج ہے۔ دنیا کی قدیم ترین تحریروں میں بھی وہ سب کچھ موجود ہے جو زبان کے استعاراتی استعمال کی بھرپور

نشاندہی کرتا ہے۔

استعارہ دراصل محدود الفاظ کے ذریعہ کثیر اور لامحدود معانی کے اظہار کے لئے وسیلہ بنتا ہے۔استعارے کی صنعت کے ذریعہ ہی ہم زبان کو اپنے محدود خیالات کی ترجمانی کا وسیلہ بنا پاتے ہیں ۔اس کے علاوہ استعارہ کسی بھی فنی اور تخلیقی فن پارے میں ندرت اور فکری اوصاف بخشنے کا عمل کرتا ہے۔استعارہ نہ صرف صوری اور معنوی حسن میں اضافے کا سبب بنتا ہے بلکہ یہ اجمال میں تفصیل اور قطرے میں سمندر کی جادوگری کا کارنامہ بھی انجام دیتا ہے۔غور کیا جائے تو یہ بات کھل کر سامنے آجائے گی کہ دوسادہ اور سپاٹ الفاظ جب استعاراتی استعمال میں آتے ہیں تو ان میں معانی کا ایک طلسماتی جہان آباد ہو جاتا ہے۔زبان کا کوئی بھی فنی اظہار استعارے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا خواہ وہ ضروریات زندگی سے متعلق سفلی اظہار ہو یا جمالیاتی اور فنی۔

استعارہ لفظوں کے زندہ رہنے کا عمل ہے۔ چونکہ استعارے میں زندگی بخش توانائی ہے۔استعارہ کبھی کسی منزل پر معنی کے کسی حد پر نہیں ٹھہرتا بلکہ وہ لفظ کو پیچ در پیچ معانی ومفاہیم سے گزارتا رہتا ہے۔اس طرح لفظوں کے دائرۂ عمل میں توسیع اور گہرائی پیدا ہوتی ہے۔استعارہ ہر دور میں ہر عہد میں کوائف وحالات ، ماحول اور سرگرمیوں کے اعتبار سے بھی پیدا ہوتے ہیں۔فنکار انہیں اپنی ضرورتوں کے اعتبار سے شعوری برتاؤ یا لاشعوری عمل کے ذریعہ تراشتا اور بناتا ہے۔ جدید عہد میں زبان کی شکست وریخت کے عمل میں بے پناہ جدید استعارے پیدا ہوئے۔ان استعاروں میں آج کے عہد کی ژولیدگی، ناآسودگی کے مظاہر محسوس ہوتے ہیں۔عام طور پر استعارے اپنے عہد، ماحول اور ان کے اجتماعی لاشعور کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتے ہیں اس اعتبار سے ہم استعاروں کو آئینۂ عہد اور ترجمان عصر بھی کہہ سکتے ہیں۔استعارے کی حیثیت ایک اہم صورت اختیار کر لیتی ہے جب ہم روایتی اور قدیم ادب کو نئے اور عصری ادب کے درمیان ربط وتسلسل یا تدریجی اور ارتقائی عمل کی روشنی میں پڑھنا اور پرکھنا چاہتے ہیں۔کیوں کہ استعارہ بہرحال نسلی، عصری اور آفاقی سبھی قسموں کے اثرات قبول کرتا ہے۔

استعارے میں یک گونا ابہام ضرور ہوتا ہے لیکن یہ ابہام حسن کلام کا سبب بنتا ہے نہ کہ ابلاغ کی نارسائی کا ۔استعارہ چیستاں کی طرح اگر پیچیدگی کا شکار ہو جائے تو وہ استعارہ نہیں رہتا۔اسی لئے مختصر المعانی میں استعارہ کی بنیادی شرط اس کو چیستاں سے بچانے کو قرار دیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ خوبیٔ استعارہ کے لئے یہ شرط ہے کہ لفظاً تشبیہ کی بو بھی نہ آئے۔

استعارے کا عمل دراصل عامی نہیں ہوتا اور نہ ہی فنی اور فکری فن پارے ہر ایک کے لئے ہوتے ہیں۔اسی لئے کہا گیا ہے کہ استعاروں کا استعمال زبان کو بلندی ورفعت عطا کرتا ہے۔بعض اوقات استعارہ تہذیب اور

شائستگی کا آئینہ بردار بن کر سامنے آتا ہے۔ زبان کی باریکیوں کے مشاہدے سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ استعاراتی طرز بیان سے انسانی ذہن کی تہذیبی اور ثقافتی معیاروں کا اظہار بھی ہوتا ہے۔

استعارہ اپنی کارکردگی اور منصب کے اعتبار سے مختلف قسموں کے اعمال انجام دیتا ہے۔ اس کا ابتدائی اور پہلا کام تو علاحدہ علاحدہ لفظوں میں اشتراک کر لینا اور اس کے ذریعہ معانی میں کہیں جدت، کہیں اثر آفرینی اور کہیں وسعت اور ہمہ گیری پیدا کرنے کا کارنامہ انجام دیتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں الفاظ کی تنگ دامانی کو انگنت افکار و خیالات کی ترجمانی کے لائق بناتا ہے۔ تیسرے مرحلے میں سماجی اور عصری روح کو اپنے اندر سمو کر آئندہ نسلوں کے سامنے پیش کرتا ہے۔ اس طرح استعارہ مرحلہ وار کبھی اخلاقی کبھی فنی کبھی شعوری و لاشعوری، وجدانی، تجرباتی مشاہدوں کے اظہار کا سبب بنتا ہے۔

زبان اندرونی تجربے اور خارجی اشیا کے درمیان مناسبت ڈھونڈنے کا عمل ہے۔ اسی لئے ہر لفظ کو ہم ایک مردہ استعارہ کہہ سکتے ہیں۔ اصل زبان یہی ہے۔ بقول عسکری صاحب:

> ''اگر ہر لفظ استعارہ ہے تو الگ سے استعارہ کی بحث ہی بے کار ہے۔...جن استعاروں کا مطلب صرف ماہر نفسیات سمجھ سکیں ان سے ادب کے طالب علموں کو کوئی سروکار نہیں۔ ہمیں تو ان استعاروں سے غرض ہے جنہیں ہم بھی استعارہ سمجھیں یعنی وہ استعارہ جنہیں شاعر انفرادی طور پر تخلیق کرتا ہے۔''

اسی لئے انہیں زندہ استعارہ کہہ سکتے ہیں لیکن زندہ اور مردہ دونوں قسم کے استعارے آخر ایک ہی عمل کے ذریعے تخلیق ہوتے ہیں۔ استعارے کی پیدائش کا عمل وہی ہے جو خواب کی پیدائش کا...لہٰذا استعارے کی تخلیق کے لئے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہئے۔ ایک تو لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی، دوسری اپنی خودی کی کوٹھری سے نکل کر گردوپیش سے ربط قائم کرنے کی۔

آدمی چاہے نظم یا شعر لکھ رہا ہو یا کوئی نثری فن پارہ، لیکن اگر وہ تخلیقی عمل سے گزرنا چاہتا ہے تو باطنی دنیا اور خارجی دنیا دونوں کو قبول کرتا ہے اور ان دونوں کو آپس میں ملانے یا سمونے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی کا نتیجہ استعارے کی پیدائش ہے۔ اسی لئے عسکری صاحب کہتے ہیں کہ استعارہ انسانی تجربے کی نسوں میں سے رستا ہے۔

استعارے کی بنیاد بظاہر مختلف چیزوں میں مشابہت پر ہے۔ استعارہ ایک خیال کی بجائے دو خیال مہیا کرتا ہے اور معنی کو زیادہ روشن کرتا ہے۔ بقول آئی۔ اے۔ ریچرڈز:

> ''استعارہ ایک سبیل ہے، لفظ کو اس کے معمولی معنی سے نئے معنی تک لے جانے کی۔ عموماً اس تبدیلی کا جواز یہ ہے کہ جس چیز پر عموماً اس کا اطلاق ہوتا ہے، اس میں اور نئے

چیز میں کوئی مشابہت یا مماثلت ہے۔ جذباتی استعارہ میں تبدیلی اس لئے ہوتی ہے کہ
وہ جذبات جو نئے مواقع اور پرانے مواقع کو ابھارتے ہیں مشابہ ہوتے ہیں۔ ایک ہی
لفظ مختلف سیاق وسباق میں معنوی استعارہ بھی ہو سکتا ہے اور جذباتی بھی۔'' [۴]

عام طور پر اس تبدیلی کا جواز یہ ہے کہ جس شئے پر اس کا اطلاق ہوتا ہے اس میں اور نئی چیز میں کوئی مشابہت یا مماثلت ضرور ہوتا ہے۔ جذباتی استعارہ میں تبدیلی اس لئے ہوتی ہے کہ وہ جذبے جو نئے اور پرانے مواقع کو ابھارتے ہیں، مشابہ ہوتے ہیں۔ ایک ہی لفظ مختلف سیاق وسباق میں معنوی استعارہ بھی ہو سکتا ہے اور جذباتی بھی۔

بڑی شاعری یا بڑا شاعر کے عظمت کا معیار اس کے استعاروں کی قوت، اس کی بلندی اور تازگی سے کیا جا سکتا ہے، جو معانی کی جان ہوتے ہیں۔ استعارہ رمز آفریں ہوتا ہے۔ اس لئے جذبے اور باطنی تجربے کی تصویر اس سے بہتر کھینچنے والا کوئی اور ذریعہ اور کلام نہیں ہو سکتا۔ اس سے خیال کو مجتمع کرنے کے ساتھ ساتھ اس خیال سے جو یادیں وابستہ ہیں انہیں برانگیختہ کرنا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غزل میں استعارے صرف لفظوں ہی کے نہیں بلکہ پورے شعر کے شعر استعارہ کہلاتا ہے اور جس میں تخیل کی روح پوشیدہ ہوتی ہے۔

...ارسطو نے استعاروں کی ندرت اور تازگی کو شاعر کی ذہانت کی دلیل قرار دیا ہے۔ استعارے کی بنیاد اسی مماثلت پر قائم ہوتا ہے، جو ذہن مدرکات کے درمیان تلاش کرتا ہے۔ اس سے بیان میں بلاغت پیدا ہوتی ہے، علامتیں واضح اور روشن ہو جاتی ہیں۔ استعارہ حسی تجربے کو بروکار لاتا اور خیال کو واضح اور روشن کر دیتا ہے۔

جدید لسانی نظریے کے حوالے سے استعارہ وہ ذریعۂ اظہار ہے جس کے حسی ذریعۂ کائنات اور ہمارے احساس ایک زبان پا لیتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ شاعری کا یا شاعر کا اولین ردعمل ہوتا ہے جس کے ذریعے تخیل حقیقت کو منکشف کرتا ہے اور یہ انکشاف قاری کے ذہن کو منور کر دیتا ہے۔

استعارے کے عمل میں ایک لطیف اور غیر محسوس منطق بھی ہوتا ہے جسے تمثیلی اور منطقی اعمال مشترک ہو جاتے ہیں اور وہیں پر استعارہ وجود پا لیتا ہے۔ استعارہ کی تخلیقی وجود کے اسی احساس اور یگانگت کی بنیاد پر جو ذہن اور اشیا کے درمیان ردعمل میں محسوس کرتا ہے۔ اسی لئے استعارے کا کوئی نعم البدل نہیں ہوتا۔ استعارہ ایک مکمل اور قطعی بیان ہے۔ شاعر کا ذہن جب انفس وآفاق کی جادہ پیائی پر روانہ ہوتا ہے تو وہ دنیا کی حد بندی کرتا یا تجربے کی کائنات میں انضباط تلاش کرتا ہے تو اسے شدت سے استعارے کی تلاش ہوتی ہے۔

'شعر شور انگیز' میں شمس الرحمٰن فاروقی نے امام جعفر صادق کا ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے جس میں افلاطون کے نظریے سے بحث کرتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ:

''شعر کی زبان کو اس کی جگہ پر استعمال کرنا چاہیے اور حکمت کی زبان کو اس کے مقام پر... البتہ بعض مواقع ایسے ہوتے ہیں جہاں شعر ہی سے کام لینا چاہیے، کیوں کہ وہاں جو کچھ شعر کی زبان میں کہا جا سکتا، اسے حکمت کی زبان ادا نہیں کر سکتی۔''[۵]

○

۱۔ استعارے کا خوف، حسن عسکری، مشمولہ: ''ستارہ یا بادبان''، ص: ۱۹-۲۱، ۱۹۷۷
۲۔ بوطیقا ارسطو، ترجمہ جمیل جالبی، ص: ۷۰
۳۔ شعر العجم حصہ چہارم، ص: ۶۳
۴۔ فرہنگ اصطلاحات ادبی''، کلیم الدین احمد، ص: ۱۲۹
۵۔ امام جعفر صادق، شعر شور انگیز، جلد چہارم، ص: ۱۲، جولائی ۱۹۹۴

اورنگ زیب نیازی

وبا حقائق اور فکشن

(کورونائی عہد میں لکھے گئے اردو فکشن کا خصوصی مطالعہ)

عالمگیریت، صارفی معاشرت، سرمایہ داری نظام کے خلق کردہ جادوئی استعماری بیانیوں اور تشکیلی حقیقتوں کے عہد میں کووِڈ-۱۹ کا اچانک ظہور اور چند ماہ میں پوری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے لینا ایک ایسا وقوعہ ہے جسے اکیسویں صدی کے بڑے تاریخی تغیر کے طور پر ہمیشہ یاد کیا جاتا رہے گا۔ کوئی بھی بڑا وقوعہ یا سانحہ صرف انسان کے دل و دماغ اور سائیکی کو متاثر نہیں کرتا؛ سماجی زندگی کے ہر شعبے میں ایک ایسی تبدیلی برپا کرتا ہے جسے بعد میں مشخص کیا جاتا ہے۔ ازمنہ قدیم میں وبا یا بیماری عام کو الوہی عذاب تصور کیا جاتا تھا۔ مذہبی صحائف اور قدیم لٹریچر اس تصور کی توثیق کرتے ہیں۔ ۷۰۰ قبل مسیح میں لکھے گئے ادبی شاہ کار Iliad میں وبا کا تذکرہ اسی مناسبت سے ہوا ہے۔ اس رجزیہ داستان کے مطابق یونانی فوج میں شامل ایک شہزادے نے ایک کاہن کی توہین کی۔ اس کا یہ عمل اپالو دیوتا کی ناراضی کا باعث ہوا تو اس نے فوج پر آتشیں تیروں کی بارش کے ساتھ بیماری بھیجی جس نے فوج کی کمر توڑ دی۔ وبائے عام کی یہ تاویل انسانی بے بسی کا شاخسانہ ہے جو کئی سوالات کو جنم دیتی ہے۔ یونانی مورخ تھوسی ڈیڈیس (Thucydides۔ پانچویں صدی قبل مسیح) نے اپنی کتاب HistoryHistory of the Peloponnesian War میں پہلی مرتبہ وبا کے محرکات، اثرات اور انسانی ردِّ ہائے عمل کا عقلیت پسندانہ تجزیہ کیا۔ اس نے کتاب دوم کے باب ۷ میں شمالی افریقا سے پھوٹنے والی اس وبا کا ذکر کیا ہے جس نے پورے ایتھنز (Athens) کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ تھوسی ڈیڈیس کے مطابق انسانوں کو اس بیماری سے نجات دلانے کے لیے کوئی معجزہ رونما ہوا نہ ہی کوئی دوا کارگر ثابت ہوئی۔ آخر کار لوگ خوف سے آزاد ہو کر بیماری پر توجہ دینا ہی چھوڑ دیتے ہیں۔ خدا اور قانون کے خوف سے آزادی کا نتیجہ اخلاقی اقدار کے خاتمے کی صورت میں نکلتا ہے۔ خود غرضی انسانی اقدار پر حاوی ہو جاتی ہے، اشیا اور

دولت اپنی قدر کھو دیتی ہیں۔ان لوگوں کے نزدیک خدااور قانون کی پیروی کرنے یا نہ کرنے کا نتیجہ ایک ہے، اس لیےان کے اندر سے جرم اور گناہ کا خوف نکل جاتا ہے۔ان کے خیال میں وہ پہلے ہی ایک سزا بھگت رہے ہیں۔تھوسی ڈیڈیس کا تجزیہ وبا کو ایک مادی مظہر باور کراتا ہے جو معاشرے کی ساخت اور انسانی سائیکی پر گہرے اثرات مرتب کرتا ہے۔وبا اور اجتماعی سانحات کی وجہ سے معاشرے کی ترکیب اور انسانی رویّوں میں حادثاتی طور پر کئی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں لیکن وباؤں اور سانحات کی تاریخ بتاتی ہے کہ یہ تبدیلیاں دائمی نہیں ہوتیں۔

ابن عربی نے فتوحات مکیہ میں طائف میں ۵۹۹ ہجری میں پھیلنے والی ایک وبا کا تذکرہ کیا ہے۔ابن عربی طائف شہر کی مفلوک الحالی کا ہولناک منظر پیش کرنے کے بعد لکھتے ہیں کہ جب پروردگار نے انھیں اس مصیبت سے نجات دلائی اور اس بلا کو ان پر سے ٹال دیا اور انھیں امن وامان بخش دیا تو وہ پھر سے نافرمانیاں کرنے لگے۔[۲] وبا کی مصیبت سے نجات پالینے کے بعد اہل طائف کا اپنی پرانی روش پر لوٹ آنے میں یہ اشارہ ہے کہ کوئی بھی بڑا واقعہ انسان کی اجتماعی سائیکی کو تبدیل نہیں کرتا، تاہم یہ امر طے شدہ ہے کہ ایسی بڑے تاریخی واقعات سیاسی اور سماجی زندگی میں اتھل پتھل کا باعث ضرور بنتے ہیں۔ دوسری صدی عیسوی کی PlagueAntonine جسے Gallen of Plague کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے،سلطنت روما کی سیاسی اور روحانی مقتدرہ کے لیے روایت شکن ثابت ہوئی۔ جیفری چوسر(Geoffery Chaucer۔چودھویں صدی عیسوی) کی The Canterbury Tales سیاہ موت(Black Death) کے نام سے موسوم اس وبائے عام کو بہ طور خاص موضوع بناتی ہیں جس نے چودھویں صدی عیسوی میں انگلستان کی سیاسی،سماجی،معاشی اور معاشرتی زندگی کو شدت سے متاثر کیا تھا۔وبائے عام سے پیدا ہونے والی صورت حال نے نہ صرف سیاسی مقتدرہ کے روایتی تصور کو ٹھیس پہنچائی بلکہ مذہبی مقتدرہ کی وہ طاقت، جس کے بارے میں خیال تھا کہ یہ خدا کی طرف سے براہ راست تفویض ہوتی ہے،کو بھی معرض سوال میں لے آئی تھی۔درحقیقت The CanterburyTales بنیادی روایتی اعتقادات کے خلاف ایک ردِعمل تھا۔ بالخصوص The Paradoner'sTaless دباؤ کا شکار انسانی ردِعمل کا اظہار یہ ہیں۔ یہاں لالچی اور خودغرض انسان موت کا مذاق اڑاتے دکھائی دیتے ہیں۔ ہنگامی صورت حال سے نہ صرف عام آدمی بلکہ ڈاکٹروں کے اندر کا بےحس انسان بھی بیدار ہوجاتا ہےاور وہ بھی حالات کی سنگینی سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔[۳]

اب سوال یہ ہے کہ ادب وبا کے برپا کیے ہوئے اس معاشرتی تغیر کے اثرات کو کس طرح قبول کرتا ہے؟ اس سوال پر غور کرتے ہوئے ہمیں وبا کے زمانے میں وبا کے بارے میں لکھے جانے والے ادب اور کسی

دوسرے زمانے میں وبا کے متعلق لکھے جانے والے ادب میں فرق کرنا چاہیے۔ وبا کے دورانیے میں لکھا جانے والا ادب اس معاشرتی تغیر کے فوری اثرات کو قبول کرتا ہے اور کسی نہ کسی سطح پر انھیں سمونے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ حادثے کا اثر مستقل نہیں ہوتا چناں چہ ایسا ادب جو کسی سانحے کے فوری اثر کو بالائی سطح پر گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے، جلد ہی اپنی معنویت کھو دیتا ہے۔ اس کے برعکس وہ تخلیقات جو کسی وبا/ سانحے کے گزر جانے کے بعد معرض تحریر میں آتی ہیں، وہ بڑے تاریخی واقعات کو وسیع تناظر میں بہ روئے کار لاتی ہیں، واقعے کو استعارے اور علامت کے طور پر استعمال کرتی ہیں اور اپنی اطراف کھلی رکھتی ہیں۔ وہ کثیر معنویت کی حامل ہوتی ہیں اور آنے والے زمانوں میں ان کی توانائی نئی صورتوں میں ظہور کرتی ہے۔

کووِڈ-۱۹ کی وجہ سے جنم لینے والی عالم گیر صورت حال میں ڈینیل ڈیفو (Danial Defoe ۔وفات ۱۷۳۱) کے رسالے A Journal of Plague Year (۱۷۲۲)، ایلیسا ندرو مینز ونی (Alessandro Manzoni ۔۱۷۸۵-۱۸۷۳) کے ناول Betrothed (۱۸۲۷)، البرٹ کامیو (Albert Camus ۔۱۹۱۳- ۱۹۶۰) کے The Plague (۱۹۴۷)، اور گبریل گارشیا مارکیز (Gabriel García Márquez ۔۱۹۲۷-۲۰۱۴) کے ناول Love in The Time of Cholera (۱۹۸۵) کی گونج تواتر سے سنائی دیتی رہی۔ مارکیز نے وبا کی صورت حال کو ایک تناظر کے طور پر برتا ہے اور کسی حد تک ایک استعارے کے طور پر بھی جب کہ اول الذکر بہ راہ راست وبا کو موضوع بناتے ہیں۔ یہ تینوں تخلیقات مختلف ادوار میں، مختلف مقامات پر پھوٹنے والی وباؤں کے متعلق ہیں۔ زمانۂ تخلیق میں زمانی و مکانی بعد کے باوجود، ان میں نشان زد کیے گئے سماجی، سیاسی، عوامی رویّوں اور کورونا وبا کی وجہ سے پیدا ہونے والی معاصر صورت حال میں حیران کُن حد تک مماثلت ہے (اور جزوی اختلاف بھی ہے)۔ مثلاً یہ تینوں ادب پارے ہمیں بتاتے ہیں کہ وبا کے بارے میں انسان کا ابتدائی ردِعمل انکار سے عبارت ہوتا ہے۔ یہ اچانک نازل ہونے والی مصیبت کو قبول کرنے میں ہمیشہ متامل ہوتا ہے؛ افواہوں پر یقین کرتا ہے؛ یقین اور بے یقینی کے درمیان معلق رہتا ہے۔ دوسری طرف مقتدر حلقے پردہ پوشی کی کوشش کرتے ہیں، متاثرہ افراد اور اموات کے بارے میں غلط اعداد و شمار بتاتے ہیں یا اس کے اثر کو بہت کم ظاہر کرتے ہیں (البتہ موجودہ وبا کے بارے میں ایک عام خیال یہ تھا کہ حکومتیں زیادہ اعداد و شمار بتا کر ہراس پھیلا رہی ہیں)۔ ڈینیل ڈیفو کا رسالہ A Journal of Plague Year ۱۶۶۵ میں پھوٹنے والی وبا کے حوالے سے کچھ حقائق کو سامنے لاتا ہے۔ ڈیفو کے مطابق حکومت ہلاک شدگان کی جو تعداد بتا رہی تھی، اصل تعداد اس سے کہیں زیادہ تھی۔ ایلیسا ندرو مینز ونی کا ناول Betrothed ۱۸۲۷ میں شائع ہوا۔ یہ ۱۶۳۰ کی وبا کو موضوع بناتا ہے جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس وبا نے میلان

(Milan)، ویرونا(Verona)اور وینس(Venice) کی آدھی آبادی کوموت کے گھاٹ اُتار دیا تھا۔ یہاں بھی مقتدر حلقے عوام کو بے خبر رکھنے میں کوشاں نظر آتے ہیں۔شہزادے کی سال گرہ تقریب منعقد کی جاتی ہے تاکہ عوام میں وبا کا تاثر گہرا نہ ہو۔میلان کے لوگوں میں حکومت کے خلاف غم وغصہ پایا جاتا ہے۔ناکافی حفاظتی اقدامات سے نالاں لوگ وبا کونظرانداز کرنا شروع کردیتے ہیں۔اگر کوئی شخص خطرے کی بات کرتا ہے تو یہ اس کا مذاق اُڑاتے ہیں، بعدازاں ڈاکٹر بھی اس استہزا میں عوام کے ساتھ شامل ہوجاتے ہیں۔یہ ناول اجتماعی نفسیات،عوامی وحکومتی ردِعمل اور خطرے سے مفاہمت جیسی کیفیات کی عکاسی کرتا ہے۔

کامیو کا ThePlague بیسویں صدی کے وسط میں شائع ہوا لیکن یہاں بھی عمومی انسانی رویّوں میں نمایاں تبدیلی دکھائی نہیں دیتی۔اس ناول کا پس منظر ۱۹۰۴ کے دوران میں فرنچ الجیرین قصبے اوران میں پھیلنے والی وبا ہے۔لوگ وبا کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں۔ان کے خیال میں وبا ان تک نہیں پہنچ سکتی کیوں کہ یہ مغرب میں ختم ہوچکی ہے۔[۴]

مذکورہ بالا ادبی تخلیقات انسانی ردہائے عمل اور ان کے محرکات کوتقریباً ایک جیسی صورت حال میں نمایاں کرتی ہیں۔یہ متون ماقبل صنعتی دنیا کی تصویر پیش کرتے ہیں،ایک ایسی دنیا جس میں خبر کے ذرائع اور دوسرے ملکوں اور خطوں تک انسان کی رسائی محدودتر تھی جب کہ کورونا وبا کا آغاز ایک ایسے وقت میں ہوا جب اکیسویں صدی کا دوسرا دہا اپنے اختتام کے قریب تھا۔اس عہد میں فاصلے،بے خبری اور عدم رسائی کا تصور معدوم ہو چکا ہے چناں چہ کورونا وبا کی وجہ سے جنم لینے والی صورت حال نے ایک عالم گیر فکری بحران کی صورت اختیار کرلی۔ اس جنگ میں انسان ایک طرف طبی میدان میں وبا سے نبردآزما ہوا تو دوسری طرف عقلیت اور قدامت پسندی،سائنس اور مذہب،استدلال اور تخیل اور حقیقت اور افواہ بھی ایک دوسرے کے خلاف برسرِپیکار دکھائی دیتے ہیں۔اس جنگ میں سیاست،سماجیات،معیشت اور مذہب کی شرکت ماضی کی نسبت زیادہ رہی ہے۔ اندازے،قیاسات،افواہیں اور اثرات مختلف ہونے کے باوجود تاریخ انسانی کی گزشتہ وباؤں اور حالیہ وبا میں جو کچھ حیران کن حد تک مماثل دکھائی دیتا ہے وہ انسان کا عالم گیر رویّہ ہے۔بہ قول اورحان پاموک(PamukOrhan۔پ۱۹۵۲):

انسانی تاریخ اور ادب میں وباؤں کے تذکرے میں جو مماثلت دکھائی دیتی ہے وہ ان کے پیدا کرنے والے جرثوموں اور وائرس کی وجہ سے نہیں بلکہ اس لیے ہے کہ ہر دفعہ ہمارا رویّہ وبا کے بارے میں ایک جیسا رہا ہے۔[۵]

ایک مخصوص صورت حال میں ایک جیسے انسانی رویّوں کے باوجود جو بات مختلف زبانوں میں لکھے گئے

ادب کو ایک دوسرے سے مختلف کرتی ہے وہ لکھنے والوں کا تخلیقی طرزِ احساس ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتو ارون دھتی رائے (Arundhati Roy۔پ۱۹۶۱) کی اس بات کو تسلیم کرنے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ کسی فکشن نگار کے لیے اس سے زیادہ توہین آمیز بات کوئی اور نہیں ہوسکتی کہ وہ ان باتوں کو از سرنو بیان کرے جو اس سے پہلے دنیا کے دوسرے ملکوں میں بسنے والے لوگ اس سے بہتر، عالمانہ اور فصیح انداز میں پیش کرتے رہے ہیں۔[۶] انسانی تاریخ میں معاشروں پر وباؤں کا اثر ہمیشہ paradoxical رہا ہے۔ وبا جہاں مرگ انبوہ اور جنگوں کا باعث رہی ہے وہیں انسان کی سائنسی ترقی اور طب کے میدان میں نئی دریافتوں کا محرک بھی ثابت ہوئی۔ انفرادی انسانی نفسیات پر وبا کا اثر منفی بھی ہوتا ہے اور مثبت بھی۔ اگر انسان کے اندر کا لالچی، خودغرض اور بےحس وحشی بیدار ہوتا ہے تو کہیں احساس اور محبت اور دردمندی سے مالا مال فرشتہ بھی اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ ۲۰۲۰ میں شائع ہونے والا لارنس رائٹ (Lawrence Wright۔پ۱۹۴۷) کا مختصر ناول The End of October وبا کے دوران عالمی سیاسی صورت حال، مقتدر عالمی طاقتوں کے طرز فکر، معاشی مسابقت کے ساتھ ساتھ انسانی باطن میں موجود دو مختلف اور متضاد دنیاؤں کو نشان زد کرتا ہے۔ امریکا کی مرکزی حکومت وائرس کو ایک حیاتیاتی ہتھیار قرار دے کر اس کا الزام اپنے روایتی حریف روس پر دھرتی ہے۔ امریکی صدر ناول کے مرکزی کردار کو ایسا ہی جوابی ہتھیار تیار کرنے کا حکم دیتا ہے لیکن ہنری پارسنز اینٹی وائرس ویکسین بنانے کو ترجیح دیتا ہے اور اس فارمولے کو دنیا بھر میں پھیلا دیتا ہے۔ اس کا یہ عمل بدترین حالات میں اعلیٰ انسانی قدروں کے زندہ ہونے کا ثبوت ہے۔

ڈینیل ڈیفو، ایلیسا ندرو میزونی، البرٹ کامیو، گبریل گارشیا مارکیز اور لارنس وائٹ کا مختلف تخلیقی تجربہ، زاویۂ نظر، طرز ادراک اور طرزِ احساس مشترک حالات اور رویّوں کو اپنے اپنے تناظر میں معنی خیز بناتا ہے۔ جدید (مابعد جدید) کا بڑا وصف یہی ہے کہ یہ کسی مثالی اور آدرشی دنیا کے بجائے ایک حقیقی دنیا کو پیش کرتا ہے۔ یہ آدمی کی روح اور سماج کی تاریکی کو کسی لگی لپٹی کے بغیر دکھاتا ہے۔ یہ انسان کو اس حقیقت کو قبول کرنے پر آمادہ کرتا ہے کہ انسان کے اندر وہ شیطان بستا ہے جو خیر کی تمام قوتوں اور تصورات کو راکھ کرسکتا ہے۔ دوسری طرف یہی آرٹ (ادب) ہمیں یہ بھی بتاتا ہے کہ یہ انسان ہی ہے جو انسان کے اندر کے شیطان اور اور اس کی بہیمت کے خلاف جدوجہد کرتا ہے۔ چناں چہ جدید عہد میں ہی ڈسٹوپیائی (dystopian) تحریریں زیادہ لکھی گئی ہیں۔[۷] جدید ادب میں ڈسٹوپیائی تحریروں کی فہرست خاصی طویل ہے تاہم کیتھرین این پورٹر (Katherine Anne Porter۔۱۸۹۰-۱۹۸۰) کے ناول Pale Horse, Pale Rider (۱۹۳۹)، ایملی سینٹ جان مینڈل (Emily Saint John Mandel ۔پ۱۹۷۹?) کے

Eleven Station (۲۰۱۴) اور مارگریٹ ایٹ Margaret Atwood ۔پ؟۱۹۳۹) کے ناول TheYear of the Flood (۲۰۰۹) کا ذکر اس لیے بھی ضروری ہے کہ یہ وبا کے نتیجے میں ڈسٹوپیائی صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں۔ بالخصوص مارگریٹ ایٹ وڈ کا ناول ڈسٹوپیائی اور ایکوٹوپیائی (ecotopian) تکنیک کا مرکب ہے۔ یہ ایک ایسی دنیا کا تصور پیش کرتا ہے جس میں وبا کے بعد کم وبیش تمام انسان ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ وبا بغیر پانی کے ایک سیلاب کی طرح ہے۔ بچ جانے والے انسان شدید احساسِ تنہائی کا شکار ہوتے ہیں۔ ناول کی مرکزی کردار ان بچ جانے والے انسانوں میں شامل ہے۔ وہ بار بار اپنا نام لکھتی ہے کیوں کہ ایسی تنہائی کے مارے لوگ اپنا نام اور شناخت تک بھول جاتے ہیں۔ دنیا میں یہ تباہی حکومتوں اور ملٹی نیشنلز کمپنیوں کی بائیو انجینئر نگ (bioengineering) کی وجہ سے آتی ہے۔ مارگریٹ ایک ایسے خیالی جانور (Liobam) کا تصور پیش کرتی ہے جو شیر اور میمنے کا مرکب ہے۔ یعنی اس جانور میں درندگی اور معصومیت دونوں موجود ہیں۔

اردو ادب میں وبا کا تذکرہ سب سے پہلے ہمیں غالب کے ہاں ملتا ہے۔ جولائی ۱۸۶۱ میں اپنے قریبی دوست میر مہدی حسین مجروح کے نام لکھے گئے ایک مکتوب میں غالب کے ان الفاظ کو ہم محض اس کی انانیت پر محمول نہیں کر سکتے ''وبا کو کیا پوچھتے ہو؟ قدر انداز قضا کے ترکش میں ایک تیر باقی تھا۔ قتل ایسا عام، لوٹ ایسی سخت، کال ایسا پڑا وبا کیوں نہ ہو؟... میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا۔ واقعی اس میں میری کسر شان تھی۔[۸]'' اردو کے 'حیوانِ ظریف' کی طرف سے وبا پر استہزا ایک جانب جنگ آزادی کے بعد دہلی میں انسانی زندگی کی بے توقیری پر دردمندانہ اظہار سے عبارت ہے تو دوسری طرف زندگی اور موت کے بیچ فاصلے کو کم کرتی وبا پر طنز زندگی کے حُسن، اس کی قیمت، موت پر ترجیح اور خواہش حیات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

پھر مولوی نذیر احمد آتے ہیں۔ ۱۸۷۷ میں ان کا تیسرا ناول توبۃ النصوح شائع ہوا۔ ناول کا آغاز دہلی میں وبا کے ذکر سے ہوتا ہے۔

اب سے دور، ایک سال، دہلی میں ہیضے کا آغاز اتنا زور ہوا کہ حکیم بقا کے کوچے سے ہر روز تیس تیس، چالیس چالیس آدمی چھیجنے لگے۔ ایک بازار موت تو البتہ گرم تھا، ورنہ جدھر جاؤ سناٹا اور ویرانی، جس طرف نگاہ کرو وحشت و پریشانی۔ جن بازاروں میں آدھی رات تک کھوے سے کھوا چھلتا تھا، ایسے اُجڑے پڑے تھے کہ دن دوپہر کو بھی جاتے ہوئے ڈر معلوم ہوتا تھا۔ کٹوروں کی جھنکار موقوف، سودے والوں کی پکار بند۔ ملنا جلنا، اختلاط و ملاقات، آمد و شد، بیمار پُرسی و عیادت، باز دید و زیارت، مہمان داری و ضیافت کی کل رسمیں لوگوں نے اُٹھا دیں۔ ہر شخص اپنی حالت میں مبتلا، مصیبت میں گرفتار، زندگی سے مایوس۔ کہنے کو زندہ پر

مردے سے بدتر۔ دل میں ہمت نہ ہاتھ پاؤں میں سکت۔ یا تو گھر میں اٹوانٹی کھٹوانٹی لے کر پڑا رہا یا کسی بیمار کی تیمارداری کی یا کسی یار آشنا کا مرنا یاد کر کے کچھ رو پیٹ لیا۔9

ناول کا کبیری کردار نصوح اس وبا کا شکار ہوتا ہے۔ بیماری کے دوران میں ایک خواب دیکھتا ہے اور اس کی کایا کلپ ہو جاتی ہے۔ مذکورہ اقتباس میں زندگی کی بے ثباتی کا جو نقشہ ناول نگار نے کھینچا ہے، وہ مرکزی کردار کے فلسفۂ زندگی میں انقلاب کا محرک ہوتا ہے۔ ناول کا دائرہ مذہب، معاشرت، سیاست اور ادب تک پھیلا ہوا ہے۔ نوآبادیاتی تناظر میں اس متن کے کچھ مخصوص معانی متبادر ہوتے ہیں۔ مابعد نوآبادیاتی ناقدین نے ناول کے بعض واقعات کو استعماری پراجیکٹ کا حصہ قرار دیا ہے لیکن وجود کی لایعنیت کے احساس سے فرد کے خیال و عمل میں جو تبدیلی وقوع پذیر ہوتی ہے، اس کا محرک اوّل وبا کی ہولناکی تھی۔ یہ واقعہ باور کراتا ہے کہ وبا یا کوئی بڑا سانحہ اگر اجتماعی انسانی سائیکی کو تبدیل نہیں بھی کرتا تو انفرادی سطح پر یہ تبدیلی ممکن ہے۔ بعد ازاں بیسویں صدی کے اردو فکشن میں راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ 'کوارنٹین'، ۱۸۹۶ میں پھیلنے والے طاعون کے تناظر میں وبا اور تنہائی کی وحشت کو موضوع بناتا ہے۔ بعض مماثلتوں کی بنا پر موجودہ صورت حال میں اس افسانے کی معنویت بڑھ گئی ہے۔ محمد مجیب کا کیمیا گر اور حسن منظر کا ناول وبا بھی قابل ذکر ہیں تاہم اس مضمون میں ہمارا سروکار اس اردو فکشن سے ہے جو کورونا وبا (۲۰۲۰) کے دوران میں لکھا گیا یا کسی نہ کسی حوالے سے اس وبا کو موضوع بناتا ہے۔

اس ضمن میں ہماری نظر سب سے پہلے کورونا وبا کے حوالے سے لکھے گئے اب تک کے واحد اردو ناول شہر خالی، کوچہ خالی کی طرف جاتی ہے۔ مستنصر حسین تارڑ کا یہ ناول منتشر خیالات، احساسات اور اثرات کا تخلیقی اظہار ہے۔ ناول کا ذیلی عنوان ''کورونا وبا کے شب و روز... ایک ناول'' بھی اسی جانب اشارہ کرتا ہے۔ اس میں ناول کی مروجہ تکنیک سے انحراف برتا گیا ہے۔ ناول نگار نے کہیں خود کلامی، کہیں روزنامچے کی ہیئت، کہیں خواب اور کہیں فنتاسی کا سہارا لیا ہے۔ ناول کی یہ تکنیک معرضِ سوال میں آسکتی ہے لیکن سر دست یہ ہمارا موضوع نہیں ہے۔ ناول کا مرکزی کردار یا متکلم ایک بوڑھا شخص ہے، جس کے بارے میں وثوق سے نہیں کہا جا سکتا، تاہم ناول میں کچھ ایسے اشارے ضرور موجود ہیں جن سے یہ گمان گزرتا ہے کہ یہ ناول نگار خود ہے۔ کچھ غیر منفعل کردار ہیں، جن سے متکلم کا مکالمہ ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں چند نا انسانی کردار مثلاً فاختہ، ہرن اور کچھ پرندے بھی ناول کی کہانی کو آگے بڑھانے میں مددگار ہوتے ہیں۔ فی الحقیقت یہ ناول وبا کے نتیجے میں جنم لینے والی فرد کی تنہائی، خاموشی، خوف اور معاشرتی زندگی، سماج، معیشت اور اقدار میں در آنے والی حادثاتی تبدیلیوں کا بیانیہ ہے۔ ناول ایک خاص سیاق میں پیش کیا گیا ہے۔ ایک سطح پر یہ سیاق عالمی ہے کہ عالم گیر وبا

کی وجہ سے انسان کو دنیا بھر میں ایک جیسی صورت حال درپیش ہے۔ اس دوران میں انسان کی اجتماعی سائیکی اور عالمی سماجی ساخت میں جو مشترک پہلو نمایاں ہوئے ہیں، یہ ان کو بیان کرتا ہے۔ دوسری سطح پر اس ناول کا سیاق خالصتاً مقامی ہے۔ ناول کا متکلم ایک مقامی شخص ہے اور اس کے واقعات لاہور شہر کے مختلف حصوں میں وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ ناول کا متکلم ایک فکری بحران کا شکار ہے۔ یہ بحران ذاتی / انفرادی بھی ہے اور سماجی، مذہبی، معاشرتی اور ماحولیاتی بھی۔

ناول کا آغاز ایک فاختہ کی اُڑان سے ہوتا ہے۔ اسے اذن دیا گیا تھا کہ اس کُرۂ ارض پر تب تک اُڑتی چلی جا جب تک تجھے کوئی ایسا مقام دکھائی نہ دے جائے جو پانیوں میں سے اُبھرا ہوا ہو، تلاش کر خشکی کے ایک ٹکڑے کو اور اس پر اُتر اور اس کی نشانی واپس لے کر آ... اسے تب تک اپنی اُڑان جاری رکھنا تھی جب تک نیچے ایک وبا کی مانند پھیلے پانیوں میں خشکی کا کوئی ٹکڑا دکھائی نہ دے جائے اور وہ دکھائی نہ دیتا تھا۔[10]

فاختہ پوری زمین کا چکر لگاتی ہے مگر ناکام لوٹتی ہے۔ ناول کے یہ ابتدائی صفحات paratext ہیں جو وبا کے عالم گیر پھیلاؤ کو علامتی حیثیت میں بیان کرتے ہیں۔ بیانیے کا آغاز لاک ڈاؤن کی وجہ سے اپنے کمرے میں محصور بوڑھے شخص (متکلم) کی خود کلامی سے ہوتا ہے۔ شہر کے بے ہنگم شور سے بیزار متکلم اس خاموشی اور تنہائی میں آسودگی محسوس کرتا ہے۔ ناول کے اگلے صفحات میں متکلم کے منتشر خیالات، مشاہدات، تاثرات اور پیش آمدہ واقعات انفرادی اور اجتماعی تبدیلیوں کا اشاریہ ہیں۔ وبا اپنے ساتھ موت کا خوف لاتی ہے جو تمام باطنی کیفیات پر حاوی ہوتا ہے۔ یہ خوف نہ صرف انسانی نفسیات کی پوشیدہ سطحوں کو آشکار کرتا ہے بلکہ رسمی معیارات پر بھی کاری ضرب لگاتا ہے۔ رسمی اخلاقی اور مذہبی معیارات خوف کی پہلی ضرب کے ساتھ ہی کس طرح ڈھیر ہو جاتے ہیں، متکلم کا درج ذیل مشاہدہ معاشرے اسی نفسیات کی عکاسی کرتا ہے۔

بہت کم لوگ خصوصی طور پر مسجدوں میں جا کر نماز ادا کیا کرتے تھے لیکن ان دنوں سب لوگ مسجدوں میں ہی نماز ادا کرنے پر کیوں اصرار کرتے ہیں۔ کیا وہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ بندھن ڈھیلا پڑتا جاتا ہے اور اس احساس جرم کو پوشیدہ رکھنے کے لیے اور یہ ثابت کرنے کے لیے کہ وہ بدستور مذہب سے جڑے ہوئے ہیں، مسجدوں میں جا کر نماز پڑھنا اپنی اول ترجیح سمجھتے ہیں۔ وہ حسب معمول اپنے اپنے گھروں میں عبادت کرنے پر مائل کیوں نہیں ہو رہے۔ کیا تنہائی میں کورونا کی آفت سے سہم کر کسی آفت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ انھیں اپنی مذہبی استقامت کے لیے گواہی درکار ہے جو مسجدوں میں میسر آ سکتی ہے۔[11]

معاشرے کی اجتماعی سوچ میں یہ تبدیلی اس کے کھوکھلے پن کی نشان دہی کرتی ہے۔ وبا کے دوران میں الکوحل ملے سینی ٹائزر کا ستعمال روزمرہ زندگی کا لازمی جزو بن جاتا ہے لیکن یہاں اس کے حلال یا حرام ہونے

کا سوال نہیں اُٹھتا۔اس ناول کا سب سے اہم حصہ وہ ہے جہاں ناول نگار نے ماحولیات کا مقدمہ پیش کیا ہے۔ عرصۂ وبا میں فطرت کی سرخوشی،معدوم ہوتے پرندوں کی واپسی اور فطرتی ماحول میں واضح خوش گوار تبدیلی اس خیال کو تقویت دیتی ہے کہ وبا قوانین فطرت میں انسان کی بڑھتی ہوئی مداخلت اور اس کی غلبہ پسندی کا نتیجہ ہے۔شہری آبادی میں آزادانہ گھومتے پھرتے ایک ہرن سے متکلم کی تخیلاتی ملاقات ہوتی ہے۔متکلم اور ہرن کے مابین مکالمہ ہوتا ہے۔ ہرن کا کہنا ہے:

آج تمھارے شہر ویرانے ہو گئے ہیں،بستیاں سنسان ہوگئی ہیں اور تم لوگ خوفزدہ چوہوں کی مانند اپنے اپنے گھروں کے پنجروں میں بند ہو چکے ہو۔اپنے اوپر نازل ہونے والی وبا کے جواز کبھی سائنس کی کتابوں میں تلاش کرتے ہو اور کبھی مقدس صحیفوں کا سہارا لیتے ہو اور جانتے ہی نہیں کہ تم نے جو ظلم کمایا ہے، یہ اس کا نتیجہ ہے۔اس وبا نے ہماری بد دعاؤں سے جنم لیا ہے... یہ وبا تو ابھی ابتدا ہے۔تم نے قدرت کے نظام کی خلاف ورزی کی ہے۔اس لیے تمھاری بساط سمیٹی جارہی ہے،تمھیں اپنے کیے کی سزا مل رہی ہے۔۱۲

یہاں ہرن کا کردار فطرت پر انسان کے بے جا تصرف اور استحصال کے خلاف ماحولیاتی مزاحمت کی علامت بن جاتا ہے۔حتیٰ کہ اسے اردو شاعری میں اپنی علامتی حیثیت پر بھی اعتراض ہے۔وہ اپنی (فطرت کی) جداگانہ حیثیت پر اصرار کرتا ہے۔ناول میں فاختہ،سون چڑیا،طوطے،کوے،چیل،ہمنگ برڈ اور دیگر پرندوں کا متواتر ذکر بھی فطرت کی طرف مراجعت کی اہمیت باور کراتا ہے۔ناول کا اختتام خشکی کی تلاش میں کرۂ ارض پر اُڑان بھرنے والی فاختہ کے ذکر پر ہوتا ہے۔متکلم کے سامنے خشک منڈیر پر بیٹھی فاختہ رجائیت اور حیات نو کا پیغام لے کر آئی ہے۔

خالد جاوید کا ناول ایک خنجر پانی میں پہلے ہندوستان سے اور حال ہی میں (جنوری۲۰۲۱) پاکستان سے شائع ہوا ہے۔ یہ ناول ایک طرف نئے سرمایہ داری نظام کے پھیلاؤ، کارپوریٹ کلچر، آبی آلودگی اور وبا کو موضوع بناتا ہے تو دوسری طرف تیسری دنیا کی سیاست میں عسکری اثر رسوخ اور اجارہ داری کی حقیقت کو منکشف کرتا ہے۔اس ناول کا موضوع کورونا وبا کے بجائے پانی کی آلودگی سے پھیلنے والا وبائی مرض ہے،تاہم وبا کے اثرات،عوامی ردعمل، وجود کی لایعنیت،سماجی رویّوں میں تبدیلی اور مقتدر حلقوں کی بے حسی جیسے عوامل کورونا وبا کی پیدا کردہ صورت حال اور ایک خنجر پانی میں میں پیش کی گئی صورت حال میں مشترک پہلوؤں کی نشان دہی کرتے ہیں۔ناول کے عنوان ایک خنجر پانی میں(۱۹۶۲ کی پولش فلم Knife inthe Water سے مستعار) علامتی حیثیت بھی خاص معنویت کی حامل ہے۔ پانی زندگی کی علامت ہے اور خنجر زندگی کو موت کے گھاٹ اتارنے والا ایک ہتھیار ہے۔ نئے سرمایہ داری نظام کی خلق کردہ صارفی معاشرت میں فرد محض ایک

کموڈیٹی (commodity) ہے اور وجود ایک لایعنی شے۔ فطرت اور قانون فطرت کا استحصال اس نظام کی اساس ہے۔ چناں چہ یہ ایک ایسا خنجر ہے جو پانی (زندگی اور فطرت کا اہم مظہر) کے سینے میں اُتر کر اسے موت سے ہم کنار کر رہا ہے۔ بعینہٖ مقتدر سیاسی قوتوں کے لیے سب سے اہم ان کے اقتدار کا استحکام اور اس کی طوالت ہے۔ بلا سے یہ مقصد انسانی اور نا انسانی زندگی کی قیمت پر حاصل ہو۔ ناول کے شروعاتی صفحات گرد و غبار میں اٹے، ایک گنجان اور بے ہنگم شہر کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ اس شہر میں آلودہ پانی سے پھوٹنے والی وبا کے اثرات بہت جلد پوری معاشرتی زندگی کو اپنی لپیٹ میں لے لیتے ہیں۔ سماجی اور خاندانی نظام میں ٹوٹ پھوٹ، رشتوں، رویّوں اور اقدار میں پڑنے والی دراڑ انسانی اعمال کے نتیجے میں انسانی بے بسی کی ایک ہول ناک تصویر پیش کرتی ہے۔ شہری انتظامیہ کو وبا کی وجہ ڈھونڈنے میں مشکل نہیں ہوتی لیکن اس کا منبع تلاش کرنا ایک معمہ بن جاتا ہے۔ ناول کا اختتام (اور وبا کا بھی) ایک چونکا دینے والے واقعے پر ہوتا ہے۔ ایک پلمبر فوج کے زیرِ انتظام ممنوعہ علاقے کی طرف جا نکلتا ہے جہاں یہ حقیقت کھلتی ہے کہ جس جگہ سے شہر کو پانی سپلائی کیا جاتا ہے وہاں ہائی ٹینشن ٹاور سے بجلی کا تار گرا ہے۔ جس کی وجہ سے سیوریج کا پائپ پھٹ گیا۔ قریب ہی پانی کی سپلائی لائن تھی۔ بجلی گرنے سے وہاں کچھ مویشی مر گئے تھے جنھیں اٹھانے اور پائپ مرمت کرنے کی زحمت کسی نے نہیں کی۔ بدبودار جراثیم واٹر سپلائی لائن میں ملتے رہے اور آلودہ پانی کی وجہ سے لوگ مرتے رہے۔ ڈاکٹر اس دریافت کا کریڈٹ خود لیتے ہیں اور عوام کو بتایا جاتا کہ یہ کوئی وائرس نہیں تھا، پانی کا ایک معمولی مسئلہ تھا جسے حل کر لیا گیا ہے۔ حقیقت جاننے والے پلمبر کو ملٹری کے ممنوعہ علاقے میں گھسنے کی پاداش میں گولی ماردی جاتی ہے اور یہ راز ہمیشہ کے لیے دفن ہو جاتا ہے۔ اگر چہ یہ ناول بہ راہ راست کووِڈ-۱۹ کو موضوع نہیں بناتا لیکن اس وبا کے حوالے سے کچھ سوالات اور خدشات کو تقویت ضرور دیتا ہے اور وہ یہ کہ کیا کورونا وبا قدرتی طور پر جنم لینے والا کوئی وائرس ہے؟ فطرت کا انتقام ہے؟ کوئی حیاتیاتی ہتھیار ہے؟ سرمایہ داری نظام کی کوئی نئی چال یا کسی سرد جنگ کا نتیجہ ہے؟ شاید اس راز سے بھی کبھی پردہ نہ اٹھ سکے۔ آخر ہم سب عام آدمیوں کو ممنوعہ علاقے میں جانے کی اجازت کب ہے؟

آصف فرخی کی ادارت میں شائع ہونے والے معروف کتابی سلسلے دنیا زاد کا 'وبا نمبر' اکتوبر ۲۰۲۰ میں شائع ہوا۔[۱۳] 'دنیا زاد' کے اس شمارے میں شامل نور الہدیٰ شاہ کا افسانہ 'المیۂ ہیومنزم (humanism) کے زائیدہ انسانی برتری اور فضیلت کے تصور پر گہری چوٹ لگاتا ہے۔ یہ علامتی افسانہ انسان پسندی کی تاریخ کو تین ادوار میں تقسیم کرتا ہے۔ کرۂ ارض کی یہ تاریخ ایک غیر زمینی/ خلائی مخلوق کی زبانی بیان ہوئی ہے۔ بدقسمتی سے زمین اور اس کی مخلوقات کے ساتھ روا رکھے گئے انسانی سلوک کی تاریخ انسان نے اپنے قائم کردہ

معیارات پر لکھی ہے پھر یہ کیوں کر ممکن ہے یہ تاریخ تعصب سے پاک ہو؟ مذکورہ افسانے میں غیر زمینی کردار کی زبان سے انسانی تاریخ کا احوال اس تاریخ کی جانب داری پر ایک بڑا سوالیہ نشان ہے۔ خلائی کردار پہلی مرتبہ زمانۂ قبل مسیح میں کرۂ ارض پر اترتا ہے۔ یہ سکندرِ اعظم کا عہد ہے۔ اس عہد میں زمین پر فطرت اپنی خام اور محفوظ حالت میں موجود تھی۔ اسے بتایا جاتا ہے کہ اس سیارے پر بسنے والی مخلوق، اشرف المخلوقات ہے۔ وہ اشرف المخلوقات پر قدرت کی عنایات دیکھ کر رشک میں مبتلا ہوتا ہے۔ اس کا گزر ایک اکیڈمی سے ہوتا ہے جہاں ایک ادھیڑ عمر استاد (ارسطو۔ چوتھی صدی قبل مسیح) اپنے شاگردوں کو تعلیم دے رہا ہوتا ہے۔ اسے سمجھا؟ تی ہے کہ علم اور شعور کی بنا پر یہ مخلوق واقعی قدرت کی عنایات کی مستحق ہے مگر سکندر اعظم کے دربار میں طبقاتی امتیاز اور اس کے جنگی جنون کو دیکھ کر اس کا یہ تصور پاش پاش ہو جاتا ہے۔ یہیں اس پر ارسطو کے ''تصور المیہ'' کے بھی نئے معانی منکشف ہوتے ہیں۔ ''سکندر اعظم کے دربار میں اس پر انکشاف ہوا کہ یہ اشرف مخلوق رتبے میں دراصل ایک جیسی نہیں ہے۔ مٹھی بھر مخلوق اشرف ہے ورنہ اکثریت کم تر ہے۔ جو اشرف ہے، اس کی مٹھی میں سب کی جان ہے اور اسے دراصل کمزور کا خوف ہی سب سے اشرف بناتا ہے۔''[۱۴] طاقت کے رشتوں سے متشکل ہونے والا یہ وقفۂ تاریخ انسان پر انسان کی فتح کا زمانہ تھا۔ اس عہد میں انسانی طاقت کا اظہار جنگ و جدل اور قتل و غارت کی صورت میں ہوتا ہے؛ انسان انسان کے ساتھ برسرِ پیکار رہا۔ اس کی غلبہ پسند طبیعت ابھی فطرت کی تسخیر کی طرف متوجہ نہیں ہوئی تھی۔

دوسری مرتبہ وہ اپنی محبوبہ کے ساتھ مابعد صنعتی عہد میں زمین کی سیر کے لیے آتا ہے۔ اب کی بار اس کا پہلا پڑاؤ یورپ اور امریکہ کا جہانِ حیرت ہے۔ جہاں شہر کی روشنیاں آنکھوں کو خیرہ کرتی ہیں۔ فلک بوس عمارتوں کے جنگل میں خود انسان کیڑے مکوڑوں کی طرح دکھائی دیتے ہیں۔ وہ تیسری مرتبہ دنیا کی طرف پلٹتا ہے تو برباد بستیوں میں پناہ ڈھونڈتے، خاک اور خون میں لتھڑے، وحشت زدہ لوگوں کو دیکھ کر ایک بار پھر اس پر اشرف المخلوقات کے مفروضے کا اندرونی تضاد ظاہر ہوتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ اس اشرف مخلوق نے ایسے ہتھیار بنا لیے ہیں جو آن واحد میں دنیا کو راکھ کا ڈھیر بنا سکتے ہیں۔ یہ جدید تہذیب کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ آرنلڈ ٹائن بی (Arnold Toynbee۔۱۸۸۹-۱۹۷۵) نے برسوں پہلے Mankind and Mother Earth میں لکھا تھا: ''ہمارا کرۂ حیات انسان کے لیے واحد قابل رہائش مقام ہے اور ہمیشہ سے رہا ہے لیکن انسان نے اب اس کو غیر آباد کرنے کی طاقت حاصل کر لی ہے۔''[۱۵] فطرت اور خود انسان کے لیے انسان کی بربریت دیکھ کر خلائی مخلوق یہاں دوبارہ نہ آنے کا عزم لے کر یہاں سے نکل جاتی ہے مگر اپنے بیٹے کی ضد پر اسے ایک بار پھر یہاں اترنا پڑتا ہے۔ اب کی بار اکیسویں صدی کی دوسری دہائی ختم ہونے کو ہے۔ وبا

نے پوری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا ہے۔ زمین کو آباد اور فطرتی حُسن سے مالا مال دیکھ کر وہ سمجھتا ہے کہ شاید اشرف المخلوقات کو اس سیارے سے اُٹھا لیا گیا ہے لیکن اس کا بیٹا اسے بتاتا ہے کہ یہ سب ایک بیماری کی وجہ سے ہوا ہے جس نے انسان کی ساری طاقت سلب کر لی ہے۔ ''اب اشرف المخلوقات پنجرے میں بند ہے اور کرۂ ارض آزاد ہو چکا ہے۔'' خلائی کردار انسان کے اس المیے کو اپنی ذات میں محسوس کرتا ہے اور آنسو بہاتا ہے۔ تب اس پر یہ راز کھلتا ہے کہ انسان کی زندگی درحقیقت اس کی سانس میں نہیں، ایک دوسرے کے لمس میں تھی۔ افسانے کے اختتام پر سفید کوٹ میں ملبوس ایک شخص (ڈاکٹر) دکھائی دیتا ہے جو انسان کی سانسیں بحال کرنے کا کام کر رہا ہے، یہی اصل اشرف المخلوقات ہے۔ افسانے کے اختتامی حصے میں مصنفہ کے تصورِ فطرت کا تضاد بھی سامنے آتا ہے۔ خلائی کردار کی زبان سے کہے گئے یہ الفاظ کہ ''اپنی مخلوق کے بغیر یہ کرۂ ارض کچھ بھی نہیں... کچھ بھی نہیں... اس کا اصل حُسن اس کی مخلوق ہی تو تھی۔ یہ گل و گلزار، صحرا اور سمندر، ہوا، آگ اور پانی! یہ سب اس مخلوق کے لیے ہی تو تھا۔''۱۶ انسان پسندی کے خلاف افسانہ نگار کے قائم کیے گئے مقدمے کو زمین بوس کر دیتے ہیں۔ فلسفۂ انسان پسندی کی پوری عمارت اس بنیاد پر کھڑی ہے کہ زمین پر موجود تمام مظاہر انسان کے لیے ہیں۔ یہ مفروضہ انسان کو فطرت کے استحصال کا جواز فراہم کرتا ہے۔ یہ سوال قاری کو پریشان ضرور کرتا ہے کہ اگر زمین کے سارے مظاہر انسان کے لیے ہی پیدا کیے گئے ہیں تو انسانی اعمال کے خلاف افسانے میں مقدمہ پیش کرنے کی ضرورت کیا تھی؟

''کورونا اور قرنطینہ'' محمد حمید شاہد کا افسانہ ہے (افسانے کا لوکیل اسلام آباد ہے جو کہ افسانہ نگار کا رہائشی شہر ہے؛ مصنف کے دوست ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے ذکر سے افسانے پر ایک سوانحی تحریر کا گمان گزرتا ہے)۔ یہاں افسانہ نگار کا ایک ذاتی تجربہ پھیل کر ایک اجتماعی انسانی تجربہ بن گیا ہے۔ یہ افسانہ بنیادی طور پر وبا کے متعلق مصدقہ اور غیر مصدقہ خبروں، افواہوں بالخصوص سوشل میڈیا کے ذریعے سے پھیلائے گئے خوف و ہراس کی انتہائی صورت حال کو پیش کرتا ہے۔ خبروں تک عام رسائی اور تشکیلی حقیقتیں فرد کی نفسیات اور معاشرتی اقدار کو کس طرح متاثر کرتی ہیں، یہ اس افسانے کا موضوع ہے۔ افسانے کے متکلم کو واٹس ایپ پر ایک وڈیو موصول ہوتی ہے۔ وڈیو میں کورونا کی وجہ سے وفات پا جانے والے ایک شخص کی لاش اور اس لاش سے خوف زدہ افراد کو دکھایا گیا ہے۔ یہ وڈیو دیکھنے کے بعد متکلم کے اندر وبا کا خوف مزید بڑھ جاتا ہے۔ محض ٹھنڈ لگنے کی وجہ سے آنے والی ایک چھینک کے بعد وہ اپنے اندر کورونا کی بتائی گئی علامات محسوس کرتا ہے اور اس خیال سے کہ یہ بیماری اس کی بیوی اور بچوں میں منتقل نہ ہو، وہ خود اپنے گھر کے ایک کمرے میں قرنطینہ کر لیتا ہے۔ جلد ہی وہ وہم اور خوف کی کیفیت پر قابو پا لیتا ہے۔ اسے احساس ہوتا ہے کہ وہ پوری طرح صحت مند ہے لیکن اس مختصر

وقت میں وبا کا خوف، افواہیں اور میڈیا کا پیدا کردہ ہراس، اعتماد، محبت، احساس اور رشتوں میں ایک نہ پُر ہونے والی دراڑ ڈال چکا تھا۔ وہ کمرے سے باہر آتا ہے تو اس کے بچے اس سے خوف زدہ ہو جاتے ہیں اور اس کی بیوی اس کے اور بچوں کے درمیان تن کر کھڑی ہو جاتی ہے۔

ناصر عباس نیر کا افسانہ 'مرگ عام نعمت ہے' پہلے دنیا زاد کے 'وبا نمبر' میں اور بعد ازاں ان کی کتاب ایک زمانہ ختم ہوا ہے میں اشاعت پذیر ہوا۔ یہ افسانہ اشرافیائی نفسیات کی عکاسی کرتا ہے۔ وبا یا اس جیسا کوئی بڑا تاریخی وقوعہ فرد کی ذات، نفسیات اور معاشرتی قدروں کو متاثر کرتا ہے جب کہ اہل سیاست اور مقتدر حلقے غیر معمولی حالات کو مستقبل کی منصوبہ بندی کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ایک ایسی صورت حال میں جب موت اور زندگی کے بیچ فاصلہ بہت کم رہ جاتا ہے اور مستقبل کی غیر یقینی بہت واضح ہو جاتی ہے، کسی کے اندر مستقبل کی منصوبہ بندی کا حوصلہ کس یقین سے آتا ہے؟ یہ اپنی جگہ ایک قابل غور سوال ہے؟ افسانے کا paradoxical عنوان شاید اسی رمز کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ مرگ عام جو عوام کے لیے زحمت ہے، وہ اہل سیاست کے لیے نعمت بھی ہو سکتی ہے۔ یووال نوح ہراری (Yuval Noah Harari ۔ پ ۱۹۷۶) نے کورونا وائرس کی وجہ سے جنم لینے والے عالمی بحران کے نتیجے میں مستقبل کے دو اہم ممکنات کو نشان زد کیا ہے: ''پہلا مطلق العنان نگرانی اور شہری اختیار اور دوسرا قوم پرستی اور عالمی اتحاد۔'' ہراری اس خدشے کا اظہار کرتے ہیں کہ ایمر جنسی عملیات زندگی کا حصہ بن کر تاریخی عمل کو تیز تر کر دے گی۔ وہ فیصلے جو عام حالات میں برسوں کے غور و فکر کے طالب ہوتے ہیں، چند لمحوں میں ممکن العمل ہو جائیں گے۔ نیز سب سے بڑا خطرہ عوام کی نگرانی کا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ غصہ، خوشی، بوریت اور محبت بھی ایسے ہی حیاتیاتی مظاہر ہیں جیسے بخار اور کھانسی۔ وہی ٹیکنالوجی جو کھانسی کو شناخت کر سکتی ہے، قہقہوں کو بھی پہچان سکتی ہے۔ اگر حکومتیں اور تجارتی کمپنیاں ہمارے حیاتیاتی اعداد و شمار وسیع پیمانے پر جانچنے لگیں تو وہ ہمیں خود ہم سے بھی بہتر سمجھنے لگیں گی۔ وہ نہ صرف ہمارے محسوسات کی پیش گوئی کر سکیں گے بلکہ ان پر اثر انداز بھی ہو سکیں گے۔ وہ جو چاہیں ہمیں فروخت کر سکیں گے، چاہے وہ کوئی صنعت ہو یا سیاست دان۔[۱۶]

لامحدود اختیارات اور کلی اجارے کی خواہش 'مرگ عام نعمت ہے' کے مرکزی کردار ولی عہد شہزادے (پہچان واضح نہیں) کی سوچ، طرز فکر اور عمل میں نظر آتی ہے۔ شہزادہ اکیسویں صدی کی مقتدر قوتوں کی علامت ہے جو براہ راست جنگ اور قبضے کی نسبت علم اور میڈیا کے ذریعے اذہان کو اپنے کنٹرول میں رکھنے کی حکمت عملی کو ترجیح دیتے ہیں۔ سلطنت میں وبا کا آغاز ابھی ہوا نہیں لیکن شہزادے کا پیش بین ذہن مستقبل کی من مانی

صورت گری کے لیے منصوبہ بندی شروع کر دیتا ہے۔اپنے خیالات کو پوشیدہ رکھنے کے لیے اسے کسی خفیہ ترین مقام کی تلاش ہے جس کے لیے وہ خود اپنا دشمن بن کر سوچتا ہے کیوں کہ اس کے خیال میں دشمن کی سب زیادہ ذاتی چیز اس کا خفیہ ٹھکانہ ہوتا ہے۔اکیسویں صدی میں کسی مقام، ٹھکانے، سرگرمی حتیٰ کہ خیالات کا ذاتی اور خفیہ نہ رہ جانا مابعد جدید فرد کا سب سے بڑا المیہ ہے۔فائبر عہد میں نگرانی پر مامور مصنوعی سیارے، سی سی ٹی وی کیمرے، انسٹا گرام، واٹس ایپ، فیس بک اور دیگر موبائل Apps کے ذریعے فرد کی ذاتی زندگی اور خیالات تک رسائی نے نہ صرف فرد کے جسم بلکہ اس کی روح تک کو برہنہ کر دیا ہے۔یاد رہے کہ برہنگی آج بھی بلیک میلنگ اور فرد کے جسم و ذہن کو اپنے قابو میں رکھنے کا سب سے اہم ہتھیار ہے۔شہزادہ اپنے آٹھ مصاحب کے ساتھ ایک خصوصی اجلاس کے لیے ایک خفیہ ترین مقام کا انتخاب کرتا ہے۔یہ ایک مکمل خالی ہال ہے۔دیواروں اور دیواروں پر آویزاں دو تین بے جان تصاویر کے علاوہ یہاں کچھ بھی نہیں لیکن ''دیواروں کے بھی کان ہوتے ہیں۔'' افسانہ نگار نے شہزادے اور اس کے آٹھ مصاحب کے نام اور پہچان کو خفیہ رکھا ہے، ان کی آپسی گفتگو کو بھی ان کی زبان سے ظاہر نہیں کیا گیا۔قارئین تک یہ گفتگو اس ہال میں موجود ایک رقاصہ کے پورٹریٹ اور قتل کے گئے ایک سیاہ فام جوان کی تصویر کے ذریعے پہنچتی ہے۔شہزادے کی سلطنت ہنوز وبا کی زد میں نہیں آئی لیکن اس کا خطرہ موجود ہے۔شہزادہ عام لوگوں کو موت سے بچانے کے لیے پیشگی حفاظتی اقدامات نہیں کرتا۔ اس کے خیال میں موت خدائی فیصلہ ہے جس میں مداخلت کا اختیار انسان کو نہیں۔وہ صرف بچ جانے والوں کی روحوں کو نئے سرے سے تعمیر کرنا چاہتا ہے تاکہ عوام کے جسم، روح اور دماغ پر اسے مکمل اختیار حاصل ہو جائے۔مطلق العنانیت اور کلی اختیار کی خواہش صرف اس صورت میں پایۂ تکمیل کو پہنچ سکتی ہے کہ لوگ وبائے عام کی وجہ سے موت کے خوف کے عادی نہ ہو جائیں۔انھیں اس خوف سے نکالنا اشد ضروری ہے تاکہ وہ آئندہ کسی اور خوف میں آسانی سے مبتلا ہو سکیں۔خفیہ اجلاس میں ایک مصاحب کی طرف سے یہ تجویز بھی سامنے آتی ہے سب کے لیے صرف ایک کتاب کا مطالعہ ضروری قرار دیا جائے۔''صرف ریاست کے مقررہ لوگ وہی ایک کتاب پڑھ کر سنائیں اور اس کا ایک ہی مطلب سمجھائیں''، اس کے علاوہ باقی سب کتابوں پر پابندی لگا دی جائے۔اس تجویز کا بدیہی مطلب یہ تھا کہ واحد معنی کی اجارہ داری قائم کی جائے۔واحد معنی کا تصور پرانے کلونیل ازم کا اہم ترین حربہ تھا۔یہ اپنی مرضی کا علم اور اس کی من مانی تعبیر مسلط کرتا ہے اس کے برعکس تکثیریت سوچ کے ایک سے زائد در وا کرتی ہے، جہاں سے اجارہ داری اور تسلط کے خلاف آوازیں اُٹھتی ہیں۔نئی کلونیل حکمت عملی اس حقیقت سے باخبر ہے کہ مخالف آوازوں کو تادیر دبایا نہیں جا سکتا۔چناں چہ شہزادہ اس تجویز کو مسترد کر دیتا ہے۔وہ اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے ایک نیا حربہ اختیار کرتا ہے۔اس کا کہنا ہے:

انسان جلد بدل جاتا ہے۔ وہ جلد اُکتا جاتا ہے۔ وہ ان چیزوں سے بھی بیزار ہو جاتا ہے اور ان سے بھاگ جاتا ہے جن کے لیے وہ زمانے بھر سے لڑا ہوتا ہے۔ وہ جلد بھول جاتا ہے اپنے محسنوں کو، سخت مشکلوں کے بعد حاصل کیے گئے سبق کو، صدیوں کے تجربوں سے کشید کی گئی دانش کو۔ ہم انسانی فطرت کو نہیں بدل سکتے۔ ہم صرف یہ کر سکتے ہیں کہ اس کی فطرت کے کسی اصول کو اس کے دوسرے اصولوں پر غالب کر دیں۔ انسان سب بھول سکتا ہے، ان لوگوں کو نہیں جنھوں نے اسے معمولی سا رنج پہنچایا۔ (یہ کہتے ہوئے شہزادے نے سب کی طرف گہری نگاہ سے دیکھا تھا) آدمی کی انا جس قدر احسان فراموش ہے، اس سے زیادہ کینہ پرور ہے۔ ہم اس اصول کی مدد سے اپنی قوم کے انسانوں کی روحوں کی نئی تعمیر کریں گے۔ ۱۸

سلطنت میں وبا کا آغاز اس اجلاس کے بعد ہوتا ہے۔ وبا کے خاتمے پر ملک کی نصف سے کم آبادی زندہ بچتی ہے۔ احسن اقدامات کے صلے میں (کون سے؟) ولی عہد کو بادشاہ بنا دیا جاتا ہے۔ زمام اقتدار سنبھالنے کے بعد اس نے فوری طور پر کچھ فرامین جاری کیے۔ اول یہ کہ لوگ شکرانے کی نماز ادا کریں اور صدقہ و خیرات دیں کہ خدا نے اس ابتلائے عام میں قوم کو انتشار سے بچایا۔ دوسرا فرمان اجلاس میں شریک ہونے والے آٹھ لوگوں میں سے چار افراد کی غداری کے الزام میں موت کا تھا۔ تیسرا فرمان ملک میں موجود سب کتابوں، مجسموں، تصویروں اور موسیقی کی تفاصیل کو بہ حق سرکار ضبط کرنے اور مستقبل میں علم و فن کی تخلیق کے جدید ضابطوں کے متعلق تھا۔ آخری فرمان ہمسایہ ملک کے خلاف جنگ کا تھا کہ بادشاہ کے خیال میں یہ وبا اس کی پھیلائی ہوئی تھی۔ آخری دو فرمان مابعد کورونا ممکنہ عالمی منظرنامے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ کتابوں اور آرٹ کے نمونوں کی ضبطی توبۃ النصوح میں کتابوں کے جلائے جانے کے واقعے کے مماثل ہے۔ وہاں یہ واقعہ علم، زبان اور ادب پر استعمار کے اجارے اور برصغیر میں نوآبادیاتی عہد کے نقطۂ آغاز کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہاں پرانی کتابوں اور آرٹ کی ضبطی کا حکم کچھ خدشات کو جنم دیتا ہے۔ کورونا وبا کے گزر جانے کے بعد عالمی سیاست کیا رُخ اختیار کرے گی؟ کوئی نیا کلونیل آرڈر جاری ہوگا یا کسی نئی سرد جنگ کا آغاز ہوگا؟ وبا گزر جانے کے چند سال بعد منظرنامہ واضح ہو جائے گا، ممکن ہے صورت حال واضح ہونے میں ڈیڑھ سو سال لگ جائیں۔

فاطمہ حسن کا مختصر افسانہ 'مکر کرنے والے' اس تیقن پر اساس رکھتا ہے کہ عالم گیر وبا قدرت کی ایک تدبیر ہے۔ سرمایے کی ہوس اور منافع کی بے لگام دوڑ میں انسان جس طرح فطرت کے خلاف برسرِ پیکار رہا، اس کا لازمی نتیجہ تھا کہ کرۂ ارض پر خیر و شر، انسان اور فطرت کے مابین توازن کو برقرار رکھنے کے لیے قدرت مداخلت کرتی۔ افسانے کے دو کرداروں دادی اور پوتی کے مابین سادہ مکالمے اسی تلخ حقیقت کو منکشف کرتے ہیں۔

افسانہ 'ایک تنہا دن' وبا پر اُٹھنے والے سوالات سے جنم لیتا ہے۔ شہلا نقوی کا یہ افسانہ قاری کی توجہ اس عالم گیر سماجی حقیقت کی طرف مبذول کراتا ہے کہ صارفی معاشرت کے کنزیومر (صارفی ڈنگر) کو ضرورتوں کے جال میں کچھ اس طرح پھنسا دیا گیا ہے کہ اس کے سارے قویٰ اور حواس مختل ہو گئے ہیں۔ یہ ہر ظلم کو اپنا مقدر سمجھ کر قانع ہو جاتا ہے۔ اس لیے سوال اٹھانے یا احتجاج و مزاحمت کا رواج ختم ہو چکا ہے۔ افسانے میں 'جگ سا پزل' ذہنی افلاس اور مختل حواس کی علامت ہے۔ ہماری (معاصر فرد کی) سوچ اور طرز فکر کے 'جگ سا پزل' کے کئی ٹکڑے گم ہو گئے ہیں یا گم کر دیے گئے ہیں۔ معاصر فرد آج کی تیز رفتار مادی دنیا میں اس طرح نہیں سوچتا، جس طرح اسے سوچنا چاہیے۔ انسانی زندگی کے جگ سا پزل کے کون سے ٹکڑے کھو گئے ہیں ان کی کھوج ضروری ہے۔ عالم گیر وبا انسان کے لیے ایک تنبیہ ہے کہ جو کھو چکا ہے وہ واپس نہیں آ سکتا۔ مزید کھونے کا امکان باقی ہے اور باقی رہے گا تا آنکہ انسان درپیش سوالات کے جوابات تلاش نہ کر لے۔

مذہبی اسطورہ یاجوج ماجوج کی پیچیدہ اور کثیر معنوی علامت ہر زمانے میں اپنی معنویت باور کراتی ہے۔ عہد نامہ عتیق کی کتاب حزقیال کے مختلف ابواب اور قرآن حکیم کی سورہ کہف (آیت ۹۳ تا ۹۹) کے مطابق یاجوج ماجوج ایک نافرمان اور غاصب قوم تھی۔ بعض مفسرین نے انھیں نوح پیغمبرؑ کے بیٹے یافث کی اولاد بتایا ہے۔ جب ان کی نافرمانی اور ظلم حد سے تجاوز ہوا تو اللہ کے حکم اور نصرت سے ذوالقرنین بادشاہ نے لوہے اور تانبے کی ایک دیوار کھڑی کر کے انھیں ہمیشہ کے لیے قید کر دیا۔ موجودہ وبا کے تناظر میں علی تنہا نے اپنے افسانے 'یاجوج ماجوج نے کرونا سے کیا کہا' میں اس اساطیری متن کی بنیاد پر ایک اور متن تیار کیا ہے۔ افسانہ نگار نے personification کی تکنیک برتی ہے اور کورونا وائرس کو ایک زندہ کردار کے طور پر پیش کیا ہے؛ بالخصوص اس وائرس کی ظاہری شکل (تاج) کو ایک تاریخی حقیقت کی علامت بنایا ہے۔ کورونا وائرس یاجوج ماجوج کو اپنی کامیابی کی خبر سنانے جاتا ہے مگر وہ اس پر خوشی کا اظہار نہیں کرتے۔ انھیں اپنے جد امجد کا یہ قول یاد ہے کہ جس کے سر پر تاج ہوتا ہے، وہ برباد ہوتا ہے۔ وہ کورونا کو خبردار کرتے ہیں کہ تم انسان کو نہیں مار رہے، درحقیقت وہ تمھیں مار رہا ہے۔ [۹] یہ بین المتنی تمثیل باور کراتی ہے کہ انسان اشرف المخلوقات ہے۔ قدرت نے انسان کو علم اور شعور کی صفات سے سرافراز کیا ہے۔ انسان کو شکست دینے کی خواہش مند قوتیں یاجوج ماجوج کی طرح ہمیشہ شکست سے دوچار ہوئی ہیں۔ کورونا کی جیت بھی عارضی ہے، انسان بہت جلد اس پر فتح پا لے گا اور کورونا ہمیشہ کے لیے فنا ہو جائے گا۔

''۶ + ۷ = ۱۳ دن'' ابابیل اورنگ زیب کا افسانہ ہے جو بچوں کی نفسیات پر مرتب ہونے والے وبا کے اثرات کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ ایک سماجی ویب سائٹ daanish.pk پر ۱۶/اپریل ۲۰۲۰ کو شائع ہوا۔ یہ

پوسٹ ماڈرن تکنیک میں لکھا گیا افسانہ ہے۔افسانے کا راوی بار بار کہانی میں مداخلت کرتا ہے۔وہ ابتدا میں ہی بتا دیتا ہے کہ کہانی کا اختتام مرکزی کردار کی موت پر ہوگا۔ وہ موت کے وقت میں باقی رہ جانے والے دنوں،گھنٹوں اور منٹوں کا حساب ساتھ ساتھ بتاتا جاتا ہے لیکن کردار کی مرکزیت کا فیصلہ قاری کی صوابدید پر چھوڑ دیتا ہے۔افسانے کا ایک بے نام کردار کورونا کی علامات ظاہر ہونے پر خود کو اپنے گھر کی بالائی منزل پر واقع اپنی مطالعہ گاہ میں قرنطینہ کر لیتا ہے۔اس کی ٹیسٹ رپورٹ آنے میں ابھی ۱۳ دن باقی ہیں۔ یہ ۱۳ دن وہ خوف،تنہائی اور مایوسی سے مسلسل لڑتے ہوئے گزارتا ہے۔ پرندوں سے دوستی اور کتابوں کا مطالعہ مایوسی کو شکست دینے میں اس کا مددگار ہوتا ہے۔تنہائی کے ایام میں کئی بار مایوسی اس پر حملہ آور ہوتی ہے لیکن اپنی قوت ارادی سے وہ اسے شکست دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔آخری دن اداسی کی ایک شدید لہر اسے اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے اور اس کے حوصلے پست ہونے لگتے ہیں۔راوی کے مطابق یہ موت کا دن ہوتا ہے۔وہ جس کمرے میں بند ہے،اس کی کھڑکی کے عین سامنے والی کھڑکی میں دو بچے روزانہ صبح کے وقت نمودار ہوتے ہیں۔وہ کتابوں کے ساتھ ساتھ ان بچوں کی حرکات وسکنات کا بھی مطالعہ کرتا رہتا ہے۔یہ معصوم اپنے والدین کی طرف سے مسلط کردہ جبریہ تنہائی کی وجوہات سے ناآشنا ہیں۔ان کی بے خبر حیرت،بے زاری اور اکتاہٹ کا نتیجہ بغاوت کی صورت میں نکلتا ہے۔ایک بچہ لوہا کاٹنے والے بلیڈ کی مدد سے کھڑکی کی سلاخ کاٹنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔وہ اپنا سر باہر نکال لیتا ہے لیکن مڑی ہوئی سلاخ اس کی گردن میں اتر جاتی ہے۔وہ یکسانیت کے حصار کو توڑنے کی خواہش میں زندگی کے حصار سے بھی نکل جاتا ہے۔

دیدبان کے شمارہ نمبر ۲۱ میں شائع ہونے والا عمار یاسر کا افسانہ 'نوواہائٹس' بھی ڈپریشن کی انتہائی حالت کو پیش کرتا ہے۔۲۰ بیرون ملک مقیم ایک نوجوان وبا کی وجہ سے اپنے ایک قریبی دوست اور محبوبہ کو کھو چکا ہے۔ہسپتال میں ایک نرس ڈپریشن کا شکار ہو کر خودکشی کر لیتی ہے۔ یہ واقعہ اس کی مایوسی میں مزید اضافے کا باعث بنتا ہے۔افسانے میں ڈپریشن اور احساس تنہائی اپنے انتہائی مقام پر نظر محسوس ہوتا ہے۔اپریل ۲۰۲۰ ؁ میں خاور چودھری کے افسانوں کا مجموعہ طلسم کہن کے نام سے شائع ہوا جس میں پیش لفظ اور دو دیباچوں کے ساتھ ا ۲؍افسانے شامل ہیں۔۲۱ یہ تمام افسانے کورونا وبا کو موضوع بناتے ہیں۔ایسا ہی ایک مجموعہ کنواں کے نام سے شائع ہوا،جس کے مصنف محمود احمد قاضی ہیں۲۲۔ یہ مختصر کتاب اپنے دامن میں ۲۳ مختصر افسانوں کو سمیٹے ہوئے ہے۔مذکورہ دونوں کتابوں میں شامل افسانے وبا کی وجہ سے جنم لینے والی معاشرتی تبدیلیوں،فرد کی نفسیاتی الجھنوں،رشتوں میں بگاڑ،معاشی بدحالی اور خوف،ڈپریشن اور احساس تنہائی جیسی کیفیتوں کی عکاسی کرتے ہیں۔سلمان بخاری کی کتاب سیارگی میں شامل ان کا افسانہ 'ریپبلک آف ماسک' ایک ڈسٹوپیائی

صورت حال کو پیش کرتا ہے۔ وبا کے دوران لوگ ماسک کے اس حد تک عادی ہو جاتے ہیں کہ اسے اپنے وجود کا حصہ بنا لیتے ہیں۔ وبا گزر جانے کے دس سال بعد کی دنیا ایک عجیب منظر پیش کرتی ہے۔ لوگ لباس سے بے نیاز ہو چکے ہیں لیکن ماسک اتارنے پر تا حال آمادہ نہیں۔ بیماری کا خوف ان کے اندر سرایت کر چکا ہے۔ وہ سوچتے ہیں کہ ماسک اتارتے ہی انھیں موت آ لے گی۔ آخر کار ایک نوجوان اس خوف سے چھٹکارا پانے میں آزاد ہو جاتا ہے اور دنیا واپس پہلی حالت میں آتی ہے۔ غزالہ قمر اعجاز کا افسانہ 'پگلی' معاشرتی قدروں اور انسانی رویوں پر طنز و استہزا کی عمدہ مثال ہے۔[۲۳] روٹی کے چند ٹکڑوں کے عوض ایک غریب بھکارن کا جسم نوچنے والا معاشرہ وائرس کے خوف سے خود ہی دور بھاگتا ہے اور وہ اس نیرنگیِ دوراں پر مسکراتی ہے۔ دعا عظیمی کا افسانہ 'محبت نامے لکھنے والی لڑکی' اس حقیقت کو منکشف کرتا ہے کہ محبت کا لافانی اور لازوال جذبہ ابتلائے عام میں بھی اپنی لو کو مدھم نہیں ہونے دیتا۔ علاوہ ازیں 'طاعون کے دنوں میں عید' (رحمٰن عباس)، 'شبِ غم کا چاند' (عظیم اللہ ہاشمی)، 'گڈ بائی' (رومانہ رومی)، 'جوشِ محبت' (قمر سلیم)، 'زندہ درگور' (نور الحسنین)، 'راندۂ درگاہ' (فرزانہ اسلم روحی)، 'اناج پانی' (پرویز احمد) اور دیگر افسانے اکیسویں صدی کی عالمگیر وبا کے دوران پیش آنے والے انفرادی و اجتماعی تجربات، انسان کی باطنی کیفیات اور معاشرتی اتار چڑھاؤ کو اپنے اپنے جداگانہ رنگ میں پیش کرتے ہیں۔

دسمبر ۲۰۱۹ میں چین کے صوبے ووہان سے پھوٹنے والی وبا اب تک ۲۸ لاکھ سے زائد انسانوں کو موت کے گھاٹ اتار چکی ہے۔ مرض کی اذیت سہنے والوں کی تعداد اس سے کئی گنا زیادہ ہے۔ بڑی معیشتیں تباہی کے دہانے پر آ کھڑی ہوئی ہیں۔ دنیا بھر میں بے روزگاری کا ایک طوفان ہے جو تھمنے میں نہیں آ رہا اور وبا کے وار ہنوز جاری ہیں۔ وبا اپنے ساتھ بہت سی کہانیاں لے کر آتی ہے۔ موت اور زندگی کی کہانیاں، خوف اور امید کی کہانیاں۔ کچھ کہانیاں لکھی جاتی اور کچھ ان لکھی رہ جاتی ہیں۔ حقیقت بھی ایک کہانی ہے اور کوئی واقعہ، خبر، واہمہ یا خیال اور خواب بھی ایک کہانی کو جنم دیتا ہے۔ فکشن کہانی ہوتا ہے لیکن ہر کہانی فکشن نہیں ہوتی۔ فکشن صرف وہ کہانی بنتی ہے جسے آرٹ کی سطح پر پیش کیا جاتا ہے۔ کورونا وبا کے تناظر میں لکھی گئی کچھ کہانیاں فکشن بن سکیں، کچھ صرف کہانی رہ گئیں۔ نیز یہ کہانیاں ہمیں بتاتی ہیں کہ اردو فکشن کا کتنا حصہ وجود کی بھول بھلیوں میں گم ابھی تک جدیدیت کے عہد میں کھڑا ہے اور کتنا نئے امکانات کو ڈھونڈتا ہوا اکیسویں صدی میں داخل ہو چکا ہے۔

○

حواشی و حوالہ جات

ا۔ تھوسی ڈیڈیس [Thucydides]، The Peloponnesian War، مترجمہ مارٹن ہیمونڈ [Martin

Hammond] (نیویارک آوکسفورڈ یونی ورسٹی پریس، ۲۰۰۰)، ۹۶-۹۷

۲۔ شیخ محی الدین ابن عربی، الفتوحات مکیہ، الجزو الرابع (بیروت، دار الکتب العلمیہ، ۱۴۲۰ھ)، ۱۱۹

۳۔ لیوی فراس باربرا[BarbraLeavy Frass] ،To Blight with Plague: Studies in Theme Literarya (نیویاک، نیویارک یونی ورسٹی پریس، ۱۹۲۹)، ۴۴

۴۔ ابھیک رائے[Roy Abhik]، "Literature and Pandemics"، مشمولہ روزنامہ The Statesman (نئی دہلی ۱۳ جولائی ۲۰۲۰)، ۶

۵۔ اورحان پاموک[Orhan Pamuk]، "وبا کے دن ہمیں کیا سکھاتے ہیں"، مترجم شہلا نقوی، مشمولہ دنیا زاد (وبا نمبر)، شمارہ ۴۹ (کراچی اکتوبر ۲۰۲۰)، ۳۷

۶۔ ارون دھتی رائے[Arundhati Roy]، لامحدود انصاف کا الجبرا، مترجم شفیق الرحمان میاں (اسلام آباد، وین گارڈ بکس، ۲۰۰۹)، ۲۴

۷۔ ناصر عباس نیر، 'وبا آج کل اور ڈسٹوپیائی فکشن'، ہم سب ڈاٹ کام، ۶۲ مارچ ۲۰۲۰، humsub.com.pk/314592/ (۴ مارچ ۲۰۱۲)

۸۔ اسداللہ غالب، 'مکتوب بنام میر مہدی حسین مجروح مکتوبہ جولائی ۸۱۶۱'، خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر (لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۲)، ۱۵۳

۹۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح مشمولہ کلیات نذیر احمد (دہلی کتابی دنیا، ۲۰۰۳)، ۳

۱۰۔ مستنصر حسین تارڑ، شہر خالی، کوچہ خالی (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۲۰)، ۱۰، ۱۱

۱۱۔ ایضاً، ۱۱۵

۱۲۔ ایضاً، ۷۴-۷۵

۱۳۔ آصف فرخی یکم جون ۲۰۲۰ کو اس دار فانی سے رخصت ہو چکے تھے (ان کی وفات کورونا کی وجہ سے نہیں ہوئی)۔ اس شمارے کے پیش لفظ کی مصنفہ غزل آصف کے مطابق مرحوم آصف فرخی اپنی زندگی میں ہی اس شمارے کا مواد ترتیب دے چکے تھے۔ 'دنیا زاد' کا اداریہ آصف فرخی 'محفل' کے عنوان سے لکھا کرتے تھے۔ مذکورہ شمارے میں اس عنوان کے نیچے چار صفحات خالی چھوڑے گئے ہیں۔ اپنی وفات سے کچھ عرصہ قبل آصف فرخی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا: "صحت بھی افسانہ ہے اور مرض بھی، زندگی بھی اور موت بھی۔ شاید بقا بھی افسانہ ہے اور اسی طرح فنا بھی۔ بیماری بجائے خود ایک زندہ حقیقت ہے، اندیشوں سے بھری ہوئی اور ہلاکت خیز۔ ایک ملک سے نکل کر دوسرے ملک جا پہنچی اور لاکھوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ ایسی بیماری سے بڑے پیمانے پر خطرہ لاحق ہو رہا ہے کہ لاکھوں انسانوں کو صفحۂ ہستی سے مٹا کر افسانہ بنا ڈالے۔ ہم ہاتھ اُٹھا کر دعا مانگتے ہیں اس مرگِ انبوہ سے پہلے یہ بیماری خود افسانہ بن جائے۔" دیکھیے، آصف فرخی، 'وبا کے دنوں میں افسانے'، ہم سب ڈاٹ کام، ۵۱ مارچ ۲۰۲۰، humsub.com.pk/305242/ (۲۶ مارچ ۲۰۲۰)

افسوس کہ وبا کے افسانہ ہونے سے پہلے آصف فرخی کی زندگی ایک افسانہ بن گئی... لوح جہاں پر لکھا ایک ایسا زندہ افسانہ جسے زمانہ

بہت جلد مٹا نہیں سکے گا۔ دنیا زاد میں ان کے نام سے چھوڑے گئے خالی صفحات کی بیابانی چار سو رقص کرتی موت کی وحشت کا افسانہ ہے جسے صرف خاموشی کی زبان سمجھنے والے پڑھ سکتے ہیں۔

۱۴۔نورالہدیٰ شاہ،'المیہ'،مشمولہ دنیا زاد،شمارہ۴۹(کراچی اکتوبر۲۰۲۰)،۴۷

۱۵۔آرنلڈ ٹائن بی[Arnold Toynbee]،Mankind and Mother Earth (نیویارک اوکسفورڈ یونیورسٹی پریس،۱۹۷۶)،۹

۱۶۔ایضاً،۱۴،۵۲

۱۷۔یوال نوح ہراری[Yuval Noah Harari]،'کورونا وائرس کے بعد کی دنیا'،مترجم سعید نقوی،مشمولہ دنیا زاد(وبا نمبر)،شمارہ۴۹(کراچی اکتوبر۲۰۲۰)،۱۵-۱۶

۱۸۔ناصر عباس نیر،ایک زمانہ ختم ہوا ہے(لاہور،سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۲۰)،۱۱۶

۱۹۔علی تنہا،الٹے رخ کا دریا(لاہور،فکشن ہاؤس،۲۰۲۰)،۱۷۰-۱۷۴

۲۰۔عمار یاسر، 'افسانہ، نووا ہائیٹس'، دیدبان، ۸۲ اکتوبر، ۲۰۲۰، https://www.deedbanmagazine.com/blog/ytts-hy-nww-fsnh،(۴ اپریل،۲۰۱۲)

۲۱۔خاور چودھری،طلسم کہن(فیصل آباد،مثال پبلشرز،۲۰۲۰)

۲۲۔محمود احمد قاضی،کنواں(گوجرانوالہ،شعبۂ زبان وادب،اسلامیہ کالج،۲۰۲۰)

۲۳۔غزالہ قمر اعجاز، "(کرونائی افسانہ) پگلی"، کلچر بکلیٹ، ۲۰اکتوبر، ۲۰۲۰، https://urdu.culturebooklet.com/Blog/pagli (۱۴جون،۲۰۱۲)

Bibliography

Ahmad,Deputy Nazeer.Kulyat-i NazirAhmad.Delhi:Kitabi Dunya,2003.
Chaudhry,Khawar.Tilism-i Kohan.Faisalabad:MisalPublishers,2020.
Ejaz,Ghazala Qamar."(Korona'i Afsana) Pagli"Culture Booklet.October 20,2020.urdu.culturebooklet.com/Blog/pagli.AccessedJune14,2021.
Farrukhi,Asif."Vaba ke Dinon men Afsana."Humsub.March15,2020. humsub.com.pk/305242/.Accessed March26,2021.
Ghalib,Asadullah.Khutut-i-Ghalib.Compiled by Ghulam Rasool Mehar. Lahore:Sheikh Ghulam Ali&Sons,1982.
Hariri,Yuval Noah."Korona Vayras ke Bad ki Dunya."Translated by SaeedNaqvi. Dunyazad 49.Karachi:October2020.
IbnArabi,Muhyiddin.Futuhat al-Makkiyya.Beirut:DarAlKotobAl-Ilmiyah, 1420AH.
Leavy,Barbara Fass.ToBlight With Plague: Studies in a Literary Theme. NewYork: New York University Press,1992.
Nayyar,Nasir Abbas .Aik zamana Khatm Hua Hai. Lahore:Sang-e-Meel

Publications,2020.
Nayyar,Nasir Abbas."Vaba: Aj Kal aur Distopiyai Fikshan."Humsub. March 26,2020. humsub.com.pk/314592/.AccessedMarch4,2021.
Pamuk,Orhan."Vaba ke Din Hamen Kia Sikhate Hain."Translated by ShehlaNaqvi. Dunyazad 49.Karachi: October 2020.
Qazi,Mehmood Ahmad.Kunvan.Gujranwala: Department of Languageand Literature,IslamiaCollege,2020.
Roy, Abhik."Literature and Pandemics."DailyThe Statesmen.New Delhi: July 31,2020.
Roy,Arundhati. Lamehdud Insaf ka Aljabra.TranslatedbyShafiqurRahman Mian.Islamabad:VanguardBooks,2009.
Shah,NoorulHuda."Almia."Dunyazad 49.Karachi: October2020.
Tanha,Ali.Ulte Rukh ka Darya. Lahore: FictionHouse,2020.
Tarar,Mustansar Hussain. Shehar Khala,Kucha Khali. Lahore: Sang-e-MeelPublications, 2020.
Toynbee, Arnold J. Mankind and Mother Earth .New York: Oxford UniversityPress,1976.
Thucydides.The Peloponnesian War.Translated by Martin Hammond. NewYork:Oxford University Press, 2000.
Yasir, Ammar."Afsana Nova Ha'its." Deedban.October28,2020. deedbanmagazine.com/blog/fsnh-nww-hy-ytts.AccessedApril4,2021.

رفاقت علی شاہد

رشید حسن خاں اور علی گڑھ تاریخ ادب اردو

تعارف

یونیورسٹی گرانٹس کمیشن، حکومتِ ہند کی امداد (فنڈ) سے شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ نے ۱۹۶۲ میں اَدبِ اُردو کی تاریخ پر ایک کتاب شائع کی جو 'علی گڑھ تاریخِ ادبِ اُردو' سے موسوم کی گئی اور یہ اُس کی 'پہلی جلد' تھی جو '۱۲۰۰ سے ۱۷۰۰' کے عرصے پر محیط تھی۔ کتاب کے آغاز میں سر ورق کے بعد والے صفحے پر اس تاریخِ اَدبِ اُردو کی مجلس ادارت کے نام لکھے ہیں جو یہ ہیں:

''۱۔ڈاکٹر تاراچند

۲۔ڈاکٹر عبدالستار صدیقی

۳۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی

۴۔ڈاکٹر سید عابد حسین

۵۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی

۶۔ڈاکٹر یوسف حسین خاں

۷۔ڈاکٹر مسعود حسین خاں

۸۔ پروفیسر آل احمد سرور، صدر شعبۂ اُردو، ڈائرکٹر علی گڑھ تاریخِ ادب اردو (کنوینر)[1]

اس سے اگلے صفحے پر کتاب کے اشاعتی و تجارتی کوائف درج ہیں جن کی تفصیل یہ ہے :

''پہلی اشاعت ۱۹۶۲ : ۱۰۰۰، قیمت : ۲۰ روپے، پبلشر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، پرنٹر، مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ۔

اگلے صفحے پر فہرست مضامین ہے جس میں گیارہ نمبر شماروں کے تحت اندراجات ہیں۔ یہ چوں کہ

مشمولاتِ کتاب کی فہرست ہے اور اس ملاحظے سے بیک نظر معلوم ہو جاتا ہے کہ اس جلد میں کن موضوعات پر اور کن کی تحریریں شامل ہیں، اس لیے یہ فہرست بھی درج کی جاتی ہے :

شمار	مضمون	مصنف	صفحہ
ا۔	تمہید	پروفیسر آل احمد سرور۔ علی گڑھ	الف
۲۔	لسانیاتی مقدمہ	ڈاکٹر مسعود حسین خاں۔ علی گڑھ	۱
۳۔	پہلا باب۔ سیاسی اور تمدنی پس منظر	پروفیسر محمد حبیب۔ علی گڑھ	۵۱
۴۔	دوسرا باب۔ گجرات میں اردو عہد ولی سے پہلے	پروفیسر نجیب اشرف ندوی۔ بمبئی	۸۹
۵۔	تیسرا باب۔ اردو ادب بہمنی دور میں	پروفیسر عبدالقادر سروری۔ حیدر آباد	۱۳۲
۶۔	چوتھا باب۔ اردو ادب عادل شاہی دور میں	(الف) ڈاکٹر نذیر احمد۔ علی گڑھ	۱۹۰
		(ب) جناب نصیر الدین ہاشمی۔ حیدر آباد	۲۷۸
۷۔	پانچواں باب۔ اردو قطب شاہی دور میں	ڈاکٹر محی الدین قادری زور۔ حیدر آباد	۳۴۷
۸۔	چھٹا باب۔ ولی اور اس کا عہد	ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی۔ بمبئی اور جناب سخاوت مرزا۔ حیدر آباد	۴۱۸
۹۔	ساتواں باب۔ شمالی ہند میں اردو ادب کے نمونے ۱۷۰۰ء تک	ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی۔ لکھنؤ	۴۶۸
۱۰۔	اشاریہ		۵۱۳
۱۱۔	صحت نامہ		۵۳۹

’صحت نامہ‘ ۵۴۴ صفحے تک جاتا ہے۔آخر میں دو اوراق میں سے ایک پر (اُلٹی جانب سے) انگریزی میں کتاب ("Aligarh History of Urdu Literature") اور شعبے کا نام درج ہے، جب کہ دوسرے ورق کے پہلے صفحے پر"EDITORIAL BOARD" اور اسی کے دوسرے صفحے، یعنی چوتھے صفحے پر کتاب کے اشاعتی اور تجارتی کوائف انگریزی میں درج ہیں۔ سیدھی جانب سے چھ، صفحات کے مندرجہ بالا اندراجات کے بعد اگلے چار اوراق کے سات صفحات (ا تا ز) میں ’تمہید‘ ہے۔تمام کتاب ٹائپ میں کتابت ہوئی ہے۔کتاب کی تقطیع ۲۴×۱۸ س م/۲۰×۳۰/ ۸ ہے، جب کہ فی صفحہ سطور کی تعداد ۲۷ ہے۔

یہ تو تھی علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی مطبوعہ پہلی جلد کے کوائف۔اس منصوبے کے کنو ینر اور تاریخِ اَدب کے ڈائریکٹر معروف نقاد اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں اُس وقت کے صدرِ شعبۂ اُردو آلِ احمد سرور تھے۔ اُنھوں نے اپنی ’تمہید‘ میں اس تاریخ کے وجود میں آنے کی وجہ تفصیل سے تحریر کی ہے، وہ بھی دیکھتے چلیے:

’’۱۹۵۵ میں شعبۂ اُردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ نے ’علی گڑھ تاریخ ادب اردو‘ کی ایک اسکیم ڈاکٹر ذاکر حسین وائس چانسلر کی خدمت میں پیش کی۔ انہوں نے اپنی سفارش کے ساتھ اسے یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کے سامنے رکھا۔ کمیشن نے... اس اسکیم کو ۱۹۵۶ میں منظور کر لیا اور ایک معقول رقم اس کے لئے عطا کی۔ مارچ ۱۹۵۷ سے شعبۂ اردو کی نگرانی میں اس کا باقاعدہ دفتر قائم ہوا، اور پروفیسر رشید احمد صدیقی، جو اس وقت شعبے کے صدر تھے، اس کے ڈائرکٹر مقرر ہوئے۔ مارچ ہی سے ایک اسسٹنٹ ڈائرکٹر کا تقرر عمل میں آیا جسکے سپرد ڈائرکٹر کی نگرانی میں مضامین کی فراہمی اور مواد کی ترتیب وتہذیب کی گئی۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے مارچ ۱۹۵۷ سے اگست ۱۹۵۸ تک کام کیا۔ یکم مئی ۱۹۵۸ سے پروفیسر رشید احمد صدیقی یونیورسٹی کی ملازمت سے سبکدوش ہوگئے اور اسکیم کی نگرانی راقم السطور کے ذمے کی گئی۔ نومبر ۱۹۵۸ میں احمد صدیق مجنوں اسسٹینٹ ڈائرکٹر مقرر ہوئے اور اس وقت تک وہ اس کام میں میری مدد کر رہے ہیں۔ مارچ ۱۹۵۷ میں ایک کانفرنس کر کے کام کا خاکہ بنایا گیا تھا اور مضمون نگاروں کے لیے عنوان تجویز کئے گئے تھے۔ شروع میں خیال یہ تھا کہ سال بھر کی مدت میں مضامین اکٹھے ہو جائیں گے اتنا ہی عرصہ ان کی ترتیب وتہذیب میں لگے گا او دو سال میں طباعت کی منزلیں طے ہو سکیں گی۔ لیکن پہلی جلد کا پہلا مضمون ...وقت پر نہ ملا اور مضمون نگار نے خاصی مدت گذر جانے کے بعد لکھنے سے معذوری

ظاہر کی...کچھ لوگوں نے شروع میں وعدہ کر لیا، اور کئی تقاضوں کے بعد انکار کر دیا۔ کچھ لوگوں نے کئی بار مزید وقت مانگا۔ اس وجہ سے پروگرام کے مطابق کام نہ ہو سکا۔... یہی وجہ ہے کہ چار سال کی مدت، جو اسکیم کو پورا کرنے کے لیے رکھی گئی تھی، ناکافی ثابت ہوئی۔ پہلی جلد سال بھر پہلے مکمل ہو گئی تھی، لیکن اس کی طباعت کی رفتار باوجود تقاضوں کے خاصی سست رہی، اور ۱۹۶۲ میں صرف پہلی جلد شایع ہو سکی۔ اب یہ انتظام کیا گیا ہے کہ ۱۹۶۳ میں تین جلدیں اور ۱۹۶۴ کے شروع میں آخری جلد ضرور شایع ہو جائے۔...اگر چہ 'علی گڑھ تاریخ ادب اردو' کی پہلی جلد خاصی تاخیر سے شائع ہو رہی ہے مگر کام کی اہمیت کو دیکھتے ہوئے یہ مدت بہت زیادہ نہیں ہے۔

''...ہم نے 'علی گڑھ تاریخ ادب اردو' کی ترتیب و تدوین میں دبستانوں کی تقسیم کو غیر ضروری سمجھا، اور علاقائی پاسداری کو بھی اہمیت نہیں دی۔ ہم نے جلدوں کی ترتیب میں سب سے پہلے صدیوں کو پیمانہ بنایا۔ اس کے بعد جہاں بڑے تاریخی واقعات نے عہد آفرینی کی ہے وہاں انہیں سنگ میل سمجھ کر ان سے مواد کی حد بندی میں مدد لی۔ اس وجہ سے 'علی گڑھ تاریخ ادب اردو' کی ترتیب اس طور پر رکھی گئی ہے:

پہلی جلد۔ ۱۲۰۰ء سے ۱۷۰۰ء تک۔ دوسری جلد۔ ۱۷۰۰ء سے ۱۸۰۰ء تک۔ تیسری جلد۔ ۱۸۰۰ء سے ۱۸۵۷ء تک۔ چوتھی جلد۔ ۱۸۵۷ سے ۱۹۱۴ تک۔ پانچویں جلد۔ ۱۹۱۴ء سے حال تک

''اس تاریخ کی تدوین میں تقریباً پچاس ممتاز محققوں ادیبوں اور عالموں نے حصہ لیا لیا [کذا] ہے۔ ان کے انفرادی نقطۂ نظر کا احترام کرتے ہوئے کتاب کی وحدت کو برقرار رکھنے کی پوری کوشش کی گئی ہے۔

''پہلی جلد میں معلومات پر قدرتاً زیادہ زور ہے۔ اس لیے یہ تنقیدی کم ہے تحقیقی زیادہ۔ اسی لئے نمونوں کی تعداد بھی زیادہ ہے۔ بعد کی جلدوں میں بہ تدریج نمونے کم ہوتے گئے ہیں اور صرف خاص خاص موقعوں پر دیے گئے ہیں۔ تنقیدی پہلو بھی دوسری جلد سے زیادہ اہم ہوتا گیا ہے۔

''وہ مسائل جو براہ راست نہیں آسکتے تھے ضمیمے میں لے لئے گئے ہیں۔

مشاعرے اصلاحِ سخن کے معیار، مغربی شاعر، بچوں کے ادب، عورتوں کے ادب اور ایسے ہی مسایل [کذا] کے متعلق ضروری معلومات ضمیموں کے ذریعہ سے پیش کی گئی ہیں۔

"...توقع ہے کہ اس کام سے ایسے ہی اور کتنے کاموں کے لئے راہیں کھلیں گی تاکہ اس میں جو خامیاں رہ گئی ہیں وہ دور ہوسکیں۔

علی گڑھ (پروفیسر) آل احمد سرور

۳۱ اکتوبر ۱۹۶۲" ۲

کتاب پر اگرچہ ۱۹۶۲ کا سالِ اشاعت لکھا ہے لیکن اُوپر کے اقتباس میں درج ہے کہ پروفیسر آلِ احمد سرور کی تمہید ۳۱/اکتوبر ۱۹۶۲ کی تحریر کردہ ہے۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی یہ پہلی جلد نومبر یا دسمبر ۱۹۶۲ یا پھر ۱۹۶۳ کے شروع میں شائع ہوئی ہوگی۔ اپنی آپ بیتی میں آل احمد سرور نے لکھا ہے کہ یہ کتاب ۱۹۶۲ میں شائع ہوئی۔ ۳ سرور صاحب نے اپنی آپ بیتی ستمبر ۱۹۹۰ میں ختم کی ہے ۴ گویا کتاب کی اشاعت کے ۲۸ سال بعد۔ انھیں سنہ اشاعت یاد رکھنے میں التباس بھی ہوسکتا ہے، یا پھر اُنھوں نے ۱۹۶۲ کا سنہ کتاب دیکھ کر لکھ دیا ہے۔ سرور صاحب نے تاریخ کی 'تمہید' ۳۱/اکتوبر ۱۹۶۲ کو لکھی۔ اس کی کتابت اور کتاب کی طباعت کے جملہ مراحل طے کرنے میں ۱۹۶۲ کے بقیہ دو ماہ لگ سکتے ہیں، اس لیے یہ امکان موجود ہے کہ تاریخ کی یہ پہلی جلد ۱۹۶۲ کے بجاے ۱۹۶۳ کے شروع میں شائع ہوئی ہو۔ ۱۹۶۳ میں اگر یہ تاریخ شائع ہوئی ہوگی تو مارچ یا اپریل سے قبل شائع ہوچکی ہوگی، کیوں کہ اس پر محمد نصیرالدین ہاشمی کا ایک تبصرہ ماہ نامہ شاعر، بمبئی کے اپریل و مئی ۱۹۶۳ کے شمارے میں شائع ہوا۔ ہاشمی صاحب اس تاریخ کے ایک نصف باب کے مصنف بھی تھے، چناں چہ یقینی طور پر اُنھیں تاریخ کی مطبوعہ جلد اشاعت کے فوراً بعد مل گئی ہوگی۔ جلد کی وصول یابی، مطالعے، مضمون لکھنے اور شائع ہونے میں اگر اندازاً ڈیڑھ ماہ بھی صرف ہوا ہو اور ماہ نامہ شاعر کا مذکورہ بالا شمارہ مئی ۱۹۶۳ میں شائع ہوا ہو تو اندازہ ہے کہ زیادہ سے زیادہ مارچ ۱۹۶۳ تک یہ جلد طبع ہوگئی ہوگی۔

علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی تیاری ۱۹۵۷ میں شروع ہوگئی تھی۔ علمی حلقوں میں اس کی اشاعت کا بڑا انتظار تھا۔ اُردو کے بڑے بڑے محققین و ناقدین سے اس تاریخ کے لیے ابواب لکھائے گئے تھے۔ آل احمد سرور اس سلسلے میں خود لکھتے ہیں:

''پہلی جلد کے سارے مضامین مستند محققین اور ناقدین سے لکھوائے گئے تھے اور مجموعی طور پر اس میں جو نقشہ پیش کیا گیا تھا وہ خاصا جامع تھا۔

''ڈاکٹر نذیر احمد ... نے مضامین کی فراہمی اور ان پر نظر ثانی کے کام میں بڑی محنت کی تھی ... میں نے کچھ نئے لکھنے والوں سے جن میں حنیف نقوی بھی شامل تھے مواد کی فراہمی میں مدد لی تھی۔'' ۵

علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر رشید حسن خاں کا تحقیدی ۶۔ مضمون

علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی پہلی جلد شائع ہوئی تو اس پر غالباً سب سے پہلا تبصراتی مضمون محمد نصیر الدین ہاشمی کا شائع ہوا۔ ۷ اس کے ایک ماہ بعد اس تاریخ پر ابن فرید کا ایک تجزیاتی اور تحقیقی مضمون جون ۱۹۶۳ میں شائع ہوا۔ ۸ اس دونوں کے بعد رشید حسن خاں کا وہ تاریخ ساز مضمون اکتوبر ۱۹۶۳ میں شائع ہوا۔ ۹ جو عام طور پر اس تاریخ کی وجہ بدنامی کے طور پر مشہور ہوا۔ کہا جاتا ہے کہ اسی مضمون کے باعث علی گڑھ تاریخ ادب اُردو کی مذکورہ پہلی جلد کی فروخت پر پابندی لگا دی گئی، اس کے نسخے بازار سے اُٹھا لیے گئے اور اس تاریخ کی آئندہ کی جلدوں کی اشاعت کا منصوبہ بھی ختم کر دیا گیا۔

ابن فرید اور رشید حسن خاں نے علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اس پہلی جلد میں ایسی ایسی فاش غلطیوں کی نشان دہی کی جو حقیقی معنوں میں باعثِ شرم اور باعثِ ننگ ثابت ہوئیں۔ یہاں ابن فرید کے مضمون سے صرفِ نظر کرتے ہوئے سر دست موضوع مقالہ کے مطابق بحث کا دائرہ رشید حسن خاں کے مضمون پر مرکوز رکھتے ہیں۔

رشید حسن خاں نے اپنے مضمون میں پہلے تو اردو میں ایک جامع لغت، قواعد کی مبسوط کتاب اور مستند تاریخِ ادب کی ضرورت اور اہمیت واضح کی ہے، پھر اُردو ادب کی تاریخ لکھنے کی راہ میں پیش آئندہ مشکلات کی بھی تفصیل بیان کی ہے۔ اس کے بعد ایک پانچ سطری پیرا گراف میں علی گڑھ تاریخ ادب اردو کے طبع ہونے اور اس سے وابستہ کی جانے والی توقعات کا اظہار کیا ہے، پھر اگلے ہی پیرا گراف سے اُنھوں نے کتاب کے ملاحظے کے بعد اپنی مایوسی اور مشمولاتِ کتاب کے تجزیاتی مطالعے کا آغاز کر دیا ہے۔ یہ تحقیدی تجزیہ مضمون کے آخر تک جاتا ہے۔ اس میں کتاب کے منتخب اندراجات اور بیانات کی غلطیاں واضح کی گئی ہیں اور اُن کی تصحیح بھی کی گئی ہے۔ مضمون کے آخر میں تاریخ کے اس منصوبے کے اربابِ حلّ وعقد سے درخواست کی گئی ہے کہ وہ اس مضمون میں بیان کی گئی اغلاط کی روشنی میں مزید احتیاط سے کام لیں اور آئندہ کی جلدیں تیار کرنے

کے لیے کسی قابل شخص کو نظرِ ثانی کے لیے آمادہ کریں۔

رشید حسن خاں نے سب سے زیادہ اعتراضات کتاب کے پہلے باب 'سیاسی اور تمدنی پس منظر' پر کیے ہیں۔ اُنھوں نے اس باب کے فاضل مصنّف کو آڑے ہاتھوں لیا ہے، کہ اُنھوں نے اپنے جائزے میں ہندُستان کے مسلم بادشاہوں اور مسلم آئینِ حکم رانی کو بے وجہ بدنام کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس حوالے سے رشید حسن خاں کے مقالے کا درج ذیل حصّہ ملاحظہ فرمایئے جس سے خاص طور پر اس بابِ اوّل کے بارے میں اُن کے خیالات اور طرزِ تنقید کا اندازہ ہوتا ہے:

''[پہلے] باب کی تین خصوصیتیں قابلِ ذکر ہیں: ایک تو یہ کہ مجموعی طور پر کتاب سے اس کا کم سے کم تعلّق ہے، یہ بیش تر غیر متعلّق باتوں پر مشتمل ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ پورا باب پڑھنے کے بعد بھی یہ نہیں معلوم ہوتا کہ زبان کے آغاز وارتقا پر ان حالات کا کیا اثر پڑا۔

''دوسری بات یہ کہ مقالہ نگار نے جگہ جگہ ایسا اندازِ بیاں اختیار کیا ہے جو بہت سے لوگوں کی دل آزاری کا سبب بن گیا ہے۔ ہر شخص کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ جن خیالات کو ایمان داری کے ساتھ برحق سمجھتا ہے، اُن کو بیان کرے؛ لیکن یہ باتیں اُس کو اپنی تصنیفات تک محدود رکھنا چاہیے۔ ایسی کتاب، جس کا اُس موضوع سے براہِ راست تعلّق نہ ہو اور جو کسی ایک نقطۂ نظر کے ماننے والوں کے لیے نہیں، سب کے لیے مرتّب کی گئی ہو؛ اُس میں اُن باتوں کا ذکر نہیں ہونا چاہیے جو آج تک مختلف فیہ ہیں، یا جن کی تعبیر کسی خاص اندازِ فکر کی روشنی میں کی گئی ہو۔

''مقالہ نگار کو اس کا حق ہے کہ وہ عظیم المرتب صوفیہ کو 'خیرات خوار' سمجھیں، اورنگ زیب کو دنیا کا بدترین حکم راں مانیں اور اکبر کے دینِ الٰہی کو منشورِ انسانیت قرار دیں۔ اُن کو یہ بھی حق ہے کہ وہ مسلمان بادشاہوں کے خالص حکومتی اقدامات کو مسلم آئینِ حکم رانی کے مسلّمہ اصول قرار دے کر، طنز و تعریض کے تیروں سے اپنا ترکش خالی کرلیں؛ لیکن اُن کو اس کا کوئی حق نہیں کہ وہ تاریخِ ادب کی کسی ایسی کتاب میں، جو محض اُن کے اندازِ فکر کی ترجمانی کے لیے مرتّب نہیں کی گئی ہے، ایسے مفروضات کو پیش کر کے، نارسیدہ طلبہ کو اپنے مخصوص خیالات کی تلقین کا نشانہ بنائیں۔ تاریخِ ادب کی کتابیں

اس لیے مرتّب نہیں کی جاتیں کہ اُن سے کوئی شخص ایسے ذاتی خیالات کی نشر و اشاعت کا کام لے، جن کو ایک قابلِ ذکر گروہ غلط سمجھتا ہو۔

''اس باب کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ مقالہ نگار نے انتہائے سادگی سے ایسے کلّیے بھی قائم کیے ہیں، جن کو کوئی شخص تسلیم نہیں کر سکتا۔'' ۱۰

اس طویل اقتباس کا لب و لہجے اور زبان و بیان میں جذباتیت صاف طور پر محسوس کی جا سکتی ہے، اور یہ فطری ہے۔ رشید حسن خاں نے اس باب کے جن تسامحات کی نشان دہی کی ہے، اُنھیں پڑھ کر کوئی بھی غیر جانب دار اور عالم اسی طرح کے جذبات کا اظہار کرے گا۔ یہ بھی غور کرنے کی بات یہ ہے کہ رشید حسن خاں نے اپنے جذبات و احساسات بڑے مناسب، سلجھے ہوئے اور عالمانہ پیرائے میں بیان کیے ہیں۔ اُنھوں نے اپنی جذباتیت کو تحقیقی نکتۂ نظر، علمی اندازِ فکر اور غیر جانب دارانہ اندازِ بیان پر غالب نہیں آنے دیا۔

اس مضمون میں رشید حسن خاں نے زیادہ تر علی گڑھ تاریخ ادب اردو میں سنین کے اختلافات کی غلطیاں پکڑی ہیں۔ بعض جگہ ایک ہی مقالہ نگار کے ہاں کسی شخصیت یا کتاب کی تصنیف کے متعلق سنین کا دو جگہ ذکر آیا ہے اور ان میں تفاوت پایا جاتا ہے۔ بعض جگہوں پر دو مختلف مقالہ نگاروں کے ہاں ایسے تفاوت کی نشان دہی کی گئی ہے۔ اس کے بعد زیادہ تر شخصیات اور کتابوں کے ناموں کی اغلاط کو نشانۂ تنقید بنایا ہے؛ پھر متون اور اقتباسات کے نقل کرنے میں جو غلطیاں سرزد ہو گئی ہیں، اُن کی خبر لی ہے۔ ان کے علاوہ اُنھوں نے مادہ ہائے تواریخ میں اخذِ سنین یا اعداد کی غلطیوں، شخصیات کے ناموں میں التباس، تاریخی و اَدبی حقائق اور زبان و بیان کے تسامحات، غلط منسوبات، غلط یا کم زور حوالوں اور اسناد، تحقیق اور طباعت یا پروف کی غلطیوں کو بھی واضح کر کے ان کی تصحیح کی ہے۔ مضمون کے آخر میں اشاریے کی غلطیوں کو بھی شدّ و مدّ کے ساتھ واضح کیا ہے۔

علی گڑھ تاریخ ادب اردو، پہلی جلد کی درجِ بالا خامیاں واضح کرنے کے بعد رشید حسن خاں نے اس تاریخ کے متعلق جو فیصلہ صادر کیا ہے، وہ بھی دیکھتے چلیے:

''...اس میں ہر قسم کی اتنی غلطیاں راہ پا گئیں کہ اب آبِ حیات کی غلطیوں کو شمار کرنا اُس کے ساتھ بھی ناانصافی ہے اور اس کتاب کے ساتھ بھی۔'' ۱۱

''تاریخ ادب کی کتاب میں لکھے ہوئے کسی واقعے کا اگر حوالہ نہ دیا جا سکے، اُس میں درج شدہ تاریخوں پر اعتبار نہ کیا جا سکے، اُس کے اقتباسات کی صحت مشکوک ہو، جن تحریروں سے زبان کے آغاز و ارتقا پر استدلال کیا گیا ہو، اُن کا انتساب ہی محتاجِ

ثبوت ہو اور تضادِ بیان سے کتاب بھری ہوئی ہو؛ تو آخر اُس کتاب کا مصرف کیا ہو گا؟''۱۲

علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی پہلی جلد کے مطالعے اور نصیر الدین ہاشمی، ابن، فرید اور رشید حسن خاں کے مضامین پڑھنے کے بعد میں رشید حسن خاں کی درجِ بالا رائے سے صد فی صد متفق ہوں۔

رشید حسن خاں کے مضمون کی مقبولیت

علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی جلد اول پر رشید حسن خاں کے مضمون کا بہت چرچا ہوا۔ غالباً اسی مضمون کی وجہ سے رشید حسن خاں کا نام اَدبی دنیا میں ایک دم مشہور ہوا۔ اُردو کے معروف محقق ڈاکٹر حنیف نقوی لکھتے ہیں:

''علی گڑھ تاریخ ادب اردو' خاں صاحب کی وہ معرکہ آرا تحریر ہے جس کی اشاعت کے ساتھ علمی حلقوں میں اُن کے تبحرِ علم، وسعتِ نظر اور جرأتِ گفتار کی دھاک اس طرح قائم ہوئی کہ تن آسان مصنّفوں اور سہل پسند محققوں کے لیے ان کا نام ضربِ کلیمی کی علامت بن گیا۔''۱۳

یہ درست ہے کہ رشید حسن خاں کے جس تحقیدی مضمون کا سب سے پہلے نسبتاً زیادہ چرچا اور شہرت ہوئی، وہ یہی علی گڑھ تاریخ اَدبِ اُردو' والا مضمون ہے۔ یہی نہیں، بل کہ اس تاریخ کے تجزیاتی مطالعے پر خاں صاحب سے قبل شائع ہونے والے نصیر الدین ہاشمی اور ابن فرید کے مضامین کو بھی خاں صاحب کے مضمون جیسی شہرت نہیں ملی اور نہ کسی نے اُن کا تذکرہ کیا، حالاں کہ اُن میں سے ابن فرید کا مضمون کسی طرح بھی نظر انداز کیے جانے کے قابل نہیں ہے۔

یاد رہے کہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر رشید حسن خان کا مضمون اُن کی وہ پہلی تحریر نہیں، کہ جس کے بعد اُن کی علمیّت، تحقیق اور احتساب کی دھاک بیٹھی۔ یہ مضمون ماہ نامہ تحریک، دہلی کے اکتوبر ۱۹۶۳ کے شمارے میں شائع ہوا۔ تحقیق کرنے پر پتا چلتا ہے کہ اس سے قبل اسی طرح کے اُن کے درج ذیل مضامین تحریک میں شائع ہو چکے تھے:

(ا) ''فاعتبروا یا اولی الابصار'' : ستمبر ۱۹۵۹

(ب) ''در شہرِ شما نیز کنند'' : اپریل ۱۹۶۰ دیوان خاقانی کی ایرانی اشاعت مرتبہ علی عبدالرسول کا تجزیہ۔

(ج) '' اُردو شاعری کا انتخاب'': جولائی ۱۹۶۱ء (ڈاکٹر محی الدین قادری زور کی مرتّبہ کتاب کا تحقیدی

جائزہ)۔

رشید حسن خاں کے تجزیاتی مضمون کے باعث علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی جلد اوّل بازار سے واپس منگانے، اس کی فروخت پر پابندی لگانے اور بالآخر تاریخ کا پورا منصوبہ ہی ختم ہو جانے کا ذکر بیش تر مضمون نگاروں نے کیا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا بیان خود آل احمد سرور کا ہے۔ وہ اپنی آپ بیتی میں لکھتے ہیں:

> ''جب ۱۹۶۲ میں کتاب شائع ہوئی تو طباعت کی اغلاط اور اشاریے کی خامیوں پر رشید حسن خاں نے تحریک میں ایک مضمون لکھا... میں بڑا دل برداشتہ ہوا اور میں نے کتاب کی فروخت روک دی۔ دوسری جلد کے لیے بھی خاصے مضامین فراہم ہو گئے تھے اور تیسری جلد کے لیے بھی کچھ مضامین آ گئے تھے مگر پھر یہ کام آگے نہ بڑھ سکا... یو جی سی نے ایک جلد کی طباعت کے بعد مزید رقم نہ دی اور یہ کام ناتمام رہ گیا۔''[۱۴]

گویا رشید حسن خاں کے مضمون کے بعد خود آل احمد سرور نے تاریخ کی فروخت روک دی اور یو جی سی نے اسی مضمون کی بنیاد پر اس منصوبے کے لیے مزید رقم مہیّا نہیں کی۔

مضمون نگاروں میں اشفاق محمد خاں سب سے معتبر ہیں کہ وہ اُس وقت علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اشاعتِ کتب ہی سے متعلّق تھے۔ اُن کا بیان ہے:

> ''۱۹۶۳ کا واقعہ ہے کہ ایک دن مجھے ڈاکٹر عبدالعلیم (سابق وائس چانسلر۔ علیم صاحب اُس زمانے میں صدرِ شعبۂ عربی، ڈائرکٹر اسلامک اسٹڈیز اور ڈائرکٹر یونیورسٹی پبلیکیشنز تھے اور راقم الحروف پبلیکیشنز کا آفس انچارج) نے بلاکر دریافت کیا کہ ''علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی کتنی جلدیں فروخت ہو چکی ہیں؟ میں نے موصوف کو فوراً تعداد (غالبًا دس بارہ) بتا دی۔ علیم صاحب نے فرمایا کہ اب اس کتاب کی فروخت بند کر دیجیے... میں نے.... علیم صاحب سے ڈرتے ڈرتے دریافت کیا کہ اس کتاب کی فروخت پر پابندی لگائے جانے کی آخر وجہ؟... علیم صاحب:...''وہ بے شمار اَغلاط کا مجموعہ ہے... رشید حسن خاں کے تبصرے نے اس تاریخ کی کتاب کی فروخت پر پابندی لگوا دی۔'' تیسرے دن علیم صاحب نے چپڑاسی کی زبانی مجھے یہ کہلا بھیجا کہ جن جن بک سیلرز کے پاس یہ کتاب پہنچ چکی ہے، اگر ممکن ہو تو واپس منگا لیجیے۔''[۱۵]

اس معاصر بیان میں تاریخ کے نسخے بازار سے واپس منگانے کا سبب بھی خاں صاحب کا مضمون ہی کو بتایا گیا ہے۔ گویا علی گڑھ تاریخ ادب اردو جلد اوّل کی فروخت پر پابندی، اس کے نسخے بازار سے واپس

منگانے اور پھر تاریخِ اَدب کا یہ پورا منصوبہ ہی ختم ہونے کا سبب رشید حسن خاں کا مضمون ہی کو گردانا گیا، حالاں کہ اس سے قبل اسی کتاب پر نصیر الدین ہاشمی اور ابن فرید کے مضامین شائع ہو چکے تھے۔

آلِ احمد سرور اور اشفاق محمد خاں کی طرح کے خیالات کا اظہار عبدالماجد دریابادی [16]، مخمور سعیدی [17]، ڈاکٹر گیان چند [18]، انتظار حسین [19]، ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی [20]، اطہر فاروقی [21]، محمد ایوب واقف [22]، مجاور حسین رضوی [23]، شبیر عباسی [24] اور جاوید رحمانی [25] نے بھی کیا ہے۔ جاوید رحمانی نے اس معاملے میں کچھ مزید تفصیل مہیّا کی ہے۔ اُن کے مطابق:

> ''میرا خیال یہ ہے کہ وہ تاریخ بصورتِ موجودہ بھی ایسی بری نہ تھی کہ اس پورے مجموعے پر خاک ڈال دی جائے لیکن علیم صاحب چوں کہ آل احمد سرور سے ناخوش تھے اور یونیورسٹی کے وائس چانسلر بھی سرور صاحب سے خوش نہ تھے اور یونیورسٹی کی سیاست میں کسی وائس چانسلر کا کسی پروفیسر سے ناخوش ہونا معمولی حادثہ نہیں ہوتا۔ انھوں نے رشید حسن خاں کے مضمون کو غنیمت جانا اور فوراً نہ صرف یہ کہ ساری کا پیاں بازار سے اٹھوالیں بلکہ اس منصوبے کو بھی رد کر دیا۔'' [26]

جاوید رحمانی کے اس بیان سے بھی اوپر بیان کیے گئے نتائج کی تصدیق ہوتی ہے اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی اندرونی سیاست کے سبب آلِ احمد سرور اور تاریخ کے منصوبے کے خلاف خاں صاحب کے مضمون ہی کو استعمال کیا گیا، باقی دو مضامین کو نہیں؛ لیکن اسے تسلیم کرنے میں بڑی مشکل یہ ہے کہ جاوید رحمانی نے ان معلومات کے لیے کوئی سَنَد یا حوالہ نہیں دیا۔ اس پورے معاملے میں یونیورسٹی کی سیاست کے کردار سے متعلّق اُس وقت تک کوئی بات وثوق کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی جب تک ٹھوس حقائق اور قابلِ قبول شہادتیں نہیں مل جاتیں، چناں چہ علی گڑھ تاریخِ اَدبِ اُردو کے منصوبے کی بندش کو صرف رشید حسن خاں کے تحقیدی مضمون سے جوڑنا مناسب نہیں، البتّہ یہ سمجھ میں آتا ہے کہ خاں صاحب کا مضمون علی گڑھ تاریخِ اَدبِ اُردو کے لیے نسبتاً زیادہ نقصان دہ ثابت ہوا۔ خاص طور پر خاں صاحب نے اس کے پہلے باب 'سیاسی و تمدنی پس منظر' کے تعصّبانہ بیانات کو جس طرح نشانۂ تنقید بنایا، اُس نے تاریخ کے مجموعی تاثر کو شدید نقصان پہنچایا۔

ملحوظ رہے کہ خود سرور صاحب کی آپ بیتی کے مندرجہ بالا اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ کتاب کی فروخت اُنھوں نے خود بند کی اور تاریخ کا منصوبہ اس لیے ختم ہوا کہ یو جی سی نے پہلی جلد کے بعد مزید رقم مہیّا نہیں کی۔

یوں اِن دونوں معاملات میں بظاہر یونیورسٹی کی سیاست کا کوئی کردار نظر نہیں آتا۔

جہاں تک یونیورسٹی سیاست کی وجہ سے اور یونیورسٹی کے وائس چانسلر کی آل احمد سرور سے مخالفت کا تعلّق ہے، تو اس حوالے سے یہ حقائق پیشِ نظر رہنے چاہئیں کہ جب آلِ احمد سرور کا علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں تقرر ہوا، تب ڈاکٹر ذاکر حسین یونیورسٹی کے وائس چانسلر تھے، اُن کے بعد کرنل بشیر حسین زیدی وائس چانسلر مقرر ہوئے۔ یہ دونوں حضرات نہ صرف آلِ احمد سرور سے اچھی طرح واقف تھے، بل کہ سرور صاحب کو بہت عزیز رکھتے تھے۔ سرور صاحب جب لکھنؤ سے علی گڑھ آئے تو کوئی جائے رہائش نہ ہونے کے سبب یونیورسٹی کے وائس چانسلر ڈاکٹر ذاکر حسین نے اُنھیں اُن کے افرادِ خاندان سمیت اپنے گھر میں رکھا تھا۔ زیدی صاحب سے بھی سرور صاحب کے گہرے اور دوستانہ مراسم قائم تھے۔ ہاں! علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اشاعت اور پھر واپسی وغیرہ کے وقت یونیورسٹی کے وائس چانسلر بدرالدین طیّب جی تھے، لیکن اپنی خودنوشت میں سرور صاحب نے اُن سے اپنی مخالفت کا کہیں ذکر نہیں کیا، [۲۷] حالاں کہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کے بیان میں فطری طور پر اُنھیں ایسی کسی بھی مخالفت یا سیاست بازی کا ذکر کرنا چاہیے تھا۔

علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی فروخت پر پابندی لگنے اور اس کا منصوبہ ہی ختم کر دینے میں یونیورسٹی سیاست کے بجائے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے اُس وقت کے وائس چانسلر کی اس منصوبے میں عدم دل چسپی، تحقیقی کاموں کی حوصلہ شکنی اور انگریزی نوازی کا کردار نظر آتا ہے۔ کرنل بشیر حسین زیدی کے بعد اکتوبر ۱۹۶۲ میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے وائس چانسلر بدرالدین طیب جی مقرر ہوئے۔ [۲۸] علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ایک معاصر کارکن پروفیسر اقبال انصاری اُن کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''طیب جی یونیورسٹی کیمپس کی انگریزی کے معیار سے متردد تھے۔ انگریزی زبان کو موصوف نے یونیورسٹی کی اپنی پسندیدہ اسکیم میں... ترجیحی مقام دیا...۔ سلیکشن کمیٹیوں میں سائنس وغیرہ کے امیدواروں سے بھی انگریزی زبان و ادب پر سوال کرتے...۔ یہی کیفیت موصوف کے تحقیقی کاموں کی حوصلہ شکنی پر ہوئی۔'' [۲۹]

ایک اور چشم دید کارکن پروفیسر اطہر صدیقی لکھتے ہیں:

> ''بدرالدین طیب جی... کے متعلق میرے ذہن میں جو بات خاص طور سے ابھر کر آتی ہے وہ ہے ان کے آئی سی ایس ہونے کا کومپلیکس۔ وہ اپنے آپ کو بہت قابل اور اسٹاف کے لوگوں سے اپنے آپ کو بہت برتر سمجھتے تھے... ان کے لہجے میں ایک بیوروکریٹ کی رعونت بے حد صاف جھلکتی نظر آئی اور اس کا مزید ثبوت اس وقت فراہم

ہوا جب ان کے سامنے ڈیپارٹمنٹ کی شائع شدہ ریسرچ کے پرچے پیش کیے گئے۔... طیب جی نے وہ پرچے ایک حقارت بھری آواز میں واپس میز پر تقریباً پٹک سے دیے اور بولے۔ ''ایسے پرچہ تو میں آپ کو بہت منگوا کر دے سکتا ہوں۔'' ہم لوگوں کو تعجب بھی ہوا اور حیرانی بھی...۔''۳۰

ان معاصر بیانات سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ اُس وقت کے وائس چانسلر کی عدم دل چسپی اور پھر رشید حسن خاں کے مضمون کے باعث اُن کی نظروں میں اس تحقیقی کام کی گرتی ہوئی وقعت؛ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی فروخت پر پابندی لگنے اور پھر اس تاریخ کا منصوبہ ہی ختم کر دینے کا باعث بنے۔

اس سلسلے میں یہ حقیقت بھی نظر انداز کیے جانے کے قابل نہیں کہ رشید حسن خاں کے مضمون کا حوالہ دے کر مولانا عبدالماجد دریابادی نے صدقِ جدید، لکھنؤ کے ۸ نومبر ۱۹۶۳ کے شمارے میں علی گڑھ تاریخ ادب اردو کو شدید تنقید کا نشانہ بنایا تھا۔ اُنھوں نے اپنے شذرے کا عنوان 'نئی مسلم آزاری' رکھا۔ ۳۱ اس پر معاصر شاہد اشفاق محمد خاں لکھتے ہیں کہ ''مولانا عبدالماجد کی اس تحریر کا کتنا زبردست اثر پڑا ہوگا اس سے اہلِ نظر بے خبر نہیں ہوں گے۔'' ۳۲

اور اس حقیقت کا ادراک کیا جا سکتا ہے کہ مولانا عبدالماجد دریابادی کے اس شذرے کا عوام النّاس پر کتنا زیادہ اثر ہوا ہوگا، یقینی طور پر رشید حسن خاں کے مضمون سے بھی زیادہ۔ ۱۹۶۳ میں رشید حسن خاں کی تحریر کو ابھی وہ اہمیت حاصل نہیں ہوئی تھی جو مولانا عبدالماجد دریابادی کی تحریر کو حاصل تھی۔ یگانہ اور نیاز فتح پوری کے معاملے میں مولانا عبدالماجد دریابادی کی اثر انگیز تحریروں کی حقیقت دنیاے اَدب کی تاریخ کا حصّہ ہے۔ اس تناظر میں یہ باور کرنا زیادہ مناسب ہوگا کہ عوامی حلقوں میں خاں صاحب کے مضمون سے زیادہ مولانا کے شذرے کا اثر ہوا ہوگا، چناں چہ اس کا قوی امکان موجود ہے کہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی انتظامیہ نے اس تاریخ کی فروخت پر پابندی عوامی ردِعمل کے پیشِ نظر لگائی ہو اور اس کی فروخت شدہ جلدیں بھی اسی وجہ سے بازار سے واپس منگالی ہوں، جب کہ دل کا غبار نکالنے کے لیے اپنی نالائقیوں کا سارا ملبہ رشید حسن خاں کے مضمون پر ڈال دیا ہو۔

اس سلسلے میں ایک غلط فہمی کا ازالہ کرنا بھی ضروری ہے۔ اطہر فاروقی نے رشید حسن خاں کی حیات و شخصیت اور فکر و فن کے موضوعات پر مختلف تحریریں کتاب نما کے ایک خصوصی شمارے کے طور پر کتابی صورت میں جمع کیں۔ یہ کتاب مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی کے اہتمام سے اور ''ماہ نامہ کتاب نما، نئی دہلی'' کی جانب سے جولائی ۲۰۰۲ میں شائع ہوئی۔ اس کے ''عرضِ مرتّب'' میں اطہر فاروقی رقم طراز ہیں:

''جب علی گڑھ تاریخ ادب اردو شائع ہوئی تو کیا اس وقت ہندستان میں اہل علم موجود نہیں تھے جو ان خامیوں پر گرفت کرتے جنھیں رشید حسن خاں صاحب منظرِ عام پر لائے؟... کسی کے اندر اتنی جرأت نہیں تھی کہ وہ اپنے زمانے کے ایسے صاحب اثر لوگوں کو ناراض کرنے کا خطرہ مول لے جن کے ہاتھ میں اردو کی طنابیں تھیں، جو کسی کو فرش سے اٹھا کر آسمان پر پہنچا سکتے تھے اور ناراض ہونے پر اسے زیر زمین دفن کرنے کی قوت رکھتے تھے۔ اس وقت رشید حسن خاں صاحب واحد شخص تھے جنھوں نے تمام مصلحت اندیشوں سے بے تعلق ہو کر اس پر تبصرہ کیا۔'' ۳۳

جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے کہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کے تجزیاتی مطالعے پر سب سے پہلا مضمون نصیر الدین ہاشمی کا اور دوسرا ابن فرید کا تھا؛ رشید حسن خاں کا مضمون اس سلسلے کا زیادہ سے زیادہ تیسرا مضمون تھا۔

رشید حسن کے مضمون پر اعتراضات:

علی گڑھ تاریخ ادب اردو کے تحقیدی جائزے پر مشتمل رشید حسن خاں کے مضمون کی عام طور پر تعریف کی گئی لیکن ایک رائے یہ بھی قائم کی گئی کہ رشید حسن خاں کا مضمون یک طرفہ تھا جس میں علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی محض خامیاں گنائی گئیں، اس کی خوبیوں سے کوئی سروکار نہیں رکھا گیا۔ آل احمد سرور نے اپنی آپ بیتی میں لکھا:

''اس سلسلے میں اپنی کوتاہیوں کو تسلیم کرتا ہوں مگر یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ تخریبی تنقید اچھے کاموں کو پھلنے پھولنے نہیں دیتی۔'' ۳۴

ڈاکٹر گیان چند نے اس بیان پر لکھا:

''یہ بڑی حد تک سچ ہے... اسے پڑھ کر یہ مصرع پڑھنے کو جی چاہتا ہے ع:
عیب مے جملہ بگفتی، ہنرش نیز بگو'' ۳۵

وہ مزید لکھتے ہیں:

''علی گڑھ تاریخ میں، باوجود تمام تسامحات کے، معلومات کا جو خزانہ ہے، مبصّر نے اُس کی قدر شناسی بھی کی ہوتی تو بات متوازن ہوتی۔ ان کے بعض اعتراضات کی توجیہ کی جاسکتی ہے...

''دوسری بات یہ ہے کہ رشید حسن خاں کے نشان دادہ کئی اغلاط صریحاً سہوِ طباعت

کا نتیجہ ہیں، جو اوّل نظر ہی میں سمجھ میں آ جاتے ہیں۔ خان صاحب نے تجاہلِ عارفانہ سے کام لے کر مصنف کی گرفت کی ہے۔

''...مقدمے کے بعد پہلا باب سیاسی اور تمدنی پس منظر ہے جو پروفیسر محمد حبیب کا لکھا ہوا ہے... اپنے تبصرے میں رشید حسن خاں اس باب کے نظریاتی پہلو سے بہت خفا ہیں۔ میرا عمومی تأثر ان سے مختلف ہے۔''۳۶

اس سلسلے میں جاوید رحمانی کا بھی یہی ''خیال یہ ہے کہ وہ تاریخ بصورتِ موجودہ بھی ایسی بری نہ تھی کہ اس پورے منصوبے پر خاک ڈال دی جائے۔''۳۷

آلِ احمد سرور نے اپنے بیان میں اپنی اُن مجبوریوں کا تذکرہ کیا ہے جن کی وجہ سے اُنھیں تاریخ کی یہ جلدیں دیکھنے کا موقع نہ مل سکا۔ اس کے باوجود، رشید حسن خان کا مضمون چوں کہ آلِ احمد سرور کی بدنامی کا سبب بنا تھا، اس لیے اُن کا اس مضمون کو 'تخریبی تنقید' لکھنا سمجھ میں آتا ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا فاحش غلطیوں کی نشان دہی کو 'تخریبی تنقید' قرار دینا بجا ہے؟ کیا اس کا یہ واضح مطلب نہیں کہ نام ور ہستیوں کو بڑی سے بڑی غلطیاں کرنے کی چھٹی دے دی جائے؟ کیا واضح اور گم راہ کن غلطیوں سے چشم پوشی تعمیری تنقید یا تعمیری تحقیق کہلائے گی؟ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی جلد اوّل میں جو گم راہ کن اور فاحش غلطیاں راہ پا گئی تھیں، اُن کی نشان دہی نہ کر کے اس 'عظیم' منصوبے کو جاری رہنے دیا جاتا، تاکہ اس کے نتیجے میں غلطیوں کے پشتاروں کا سلسلہ وجود میں آتا اور دنیا کی دیگر زبانوں کے مقابلے میں اُردو اَدب کی تاریخ جگ ہنسائی کا سبب بنتی؟

ڈاکٹر گیان چند نے بھی اس معاملے میں آلِ احمد سرور کے بیان کو 'بڑی حد تک سچ' قرار دیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ گیان چند صاحب کی مجبوری تھی، کیوں کہ سرور صاحب اُن کے ممدوحِ خاص تھے۔ اُنھوں نے سرور صاحب پر اپنے مضمون میں اُن سے اپنی عقیدت اِن الفاظ میں بیان کی ہے:

''کچھ ایسے بزرگ ہیں جن کا نہ صرف میں گہرا احترام کرتا ہوں بلکہ اُردو کے معاملات میں اُن کی رہبری بھی قبول کرتا ہوں۔ ان میں جناب مالک رام اور پنڈت آنند نراین ملّا کے ساتھ ساتھ اردو کے سب سے سینیر پروفیسر آلِ احمد سرور بھی شامل ہیں... میں آنکھیں موند کر سرور صاحب کی قیادت پر بھروسا کرسکتا ہوں۔''۳۸

اس عقیدت کی ایک وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ گیان چند صاحب؛ سرور صاحب کی صلاحیتوں اور اَدبی مرتبے کے

معترف ہوں، لیکن زیادہ تر اُن کے وہ جس وجہ سے معترف رہے، اس کی نشان دہی اُنھوں نے خود اسی مضمون میں کر دی ہے، کہ اول ، ۱۹۶۵ میں جموں یونیورسٹی میں پروفیسر شپ کے لیے سرور صاحب نے گیان چند صاحب کے لیے سفارش کی جس کے باعث انٹرویو کے وقت غیر حاضر ہونے کے باوجود گیان چند صاحب کو پروفیسر مقرر کر لیا گیا؛ دوسرے، ۷۲-۱۹۷۱ میں جامعہ ملّیہ اسلامیہ، نئی دہلی میں اُردو پروفیسر کے لیے ایک مرتبہ پھر سرور صاحب؛ گیان چند صاحب کی 'تائید میں مورچہ سنبھالے رہے'؛ تیسرے، نہ چاہنے کے باوجود سرور صاحب مختلف اداروں کی کمیٹیوں میں گیان چند صاحب کو منتخب کراتے رہے۔[۳۹] ان نوازشات اور مہربانیوں کا صلے میں گیان چند صاحب اتنا تو کر ہی سکتے تھے کہ سرور صاحب کی بدنامی کا باعث بننے والے تحقیدی مضمون کو متنازع ثابت کرنے کی کوشش کریں۔

ڈاکٹر گیان چند کا یہ لکھنا بھی حقیقت کے برعکس ہے کہ خاں صاحب نے اپنے مضمون میں 'تجاہل عارفانہ' سے کام لے کر کتابت کی اغلاط کو بھی مصنف کی اغلاط میں شمار کیا ہے۔ میں نے خاں صاحب کا مضمون ایک سے زیادہ بار پڑھا ہے اور مجھے اس میں کہیں یہ عندیہ نہیں ملا کہ نشان دادہ ساری غلطیاں مصنّفین نے کی ہیں۔ اس کے برعکس خاں صاحب نے متعلقہ جگہوں پر صریحاً یہ لکھا ہے کہ نظرِ ثانی کرنے والوں نے اپنے فرائض بخوبی ادا نہیں کیے، یعنی پروف کی اغلاط کا تعلق مصنّفین سے نہیں، نظرِ ثانی کرنے والوں سے ہے اور انھی کی سُستی و کاہلی اور فرض ناشناسی کو خاں صاحب نے اپنے مضمون میں زیادہ تر نشانہ تنقید بنایا ہے۔

مقدمے کے پہلے باب سے متعلق ڈاکٹر گیان چند کا یہ لکھنا بھی محلِّ نظر ہے کہ خان صاحب نے اس پر تنقید خفگی کے عالم میں کی ہے اور اُن کا تاثر خاں صاحب سے مختلف ہے۔ غور سے پڑھا جائے تو معلوم ہوگا کہ خاں صاحب نے اس باب پر جو تنقید کی ہے، اس کا ایک ایک اعتراض مناسب اور مبنی بر حقیقت ہے۔ ان میں کہیں ایک جگہ بھی تعصّب، خفگی یا نامناسب بات دکھائی نہیں دیتی۔ اس کے مقابلے میں تعصّبانہ بیانوں سے مملو باب کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند کا یہ لکھنا خود اُنھیں متنازع بناتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند کی آخری کتاب ایک بھاشا: دو لکھاوٹ، دو اَدب کے حوالے سے اُن کے جو تعصّبانہ خیالات اور کردار سامنے آیا ہے، اس کے تناظر میں مذکورہ بالا بیان کو بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

جاوید رحمانی بھی ڈاکٹر گیان چند کے الفاظ دہراتے ہیں۔ اُن کے اس یقین کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی، کیوں کہ اُنھوں نے بھی اپنے دعوے کے حق میں کوئی سَنَد یا دلیل پیش نہیں کی۔

مذکورہ بالا تینوں معترضین کے بیانات پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سارے بیانات زبانی جمع خرچ سے زیادہ کی اہمیت نہیں رکھتے۔ آلِ احمد سرور کے پاس تاریخ کی اشاعت ۶۳-۱۹۶۲ سے وفات تک کافی

وقت تھا کہ وہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی خوبیوں کو طشت از بام کر کے دلائل کے ساتھ رشید حسن خاں کے اعتراضات ردّ کر دیتے۔ اسی طرح ڈاکٹر گیان چند کے پاس بھی بڑا اچھا موقع تھا کہ اُنھوں نے اپنی کتاب اُردو کی اَدبی تاریخیں میں علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر جو باب لکھا ہے (ص ۳۹۷ تا ۴۴۷)، اُس میں اس تاریخ کی خوبیوں، مفید حقائق اور 'معلومات کا جو خزانہ ہے'، اُن کی نشان دہی کرتے۔ اس کے برعکس اور رشید حسن خاں کی پیروی کرتے ہوئے اُنھوں نے بھی اس تاریخ کی غلطیوں ہی کی نشان دہی کی ہے اور یوں اپنے مندرجہ بالا دعووں کی خود ہی نفی بھی کر ڈالی۔

کیسی عجیب بات ہے کہ تینوں شخصیات نے رشید حسن خاں کے بے حد اہم اور تعمیری مضمون کو 'تخریبی تنقید' لکھ جھٹلانے کی کوشش تو کی لیکن اپنی ممدوح تاریخ کی وہ خصوصیات بیان کرنے سے قاصر رہے جن کے باعث رشید حسن خاں کے مضمون کو 'تخریبی تنقید' ثابت کیا جا سکے اور علمی حلقوں کو یقین دلایا جا سکے کہ تاریخ ادب کا وہ منصوبہ اُس حالت میں بہت مفید تھا جس حالت میں اس کی پہلی جلد منظرِ عام پر لائی گئی۔

مزید حیرت اس بات پر ہے کہ تحقیق کے فن پر پوری ایک کتاب تصنیف کرنے اور تحقیقی اصول وضوابط سے اچھی طرح واقفیت رکھنے والے ڈاکٹر گیان چند ایک خالص تحقیقی مضمون کو بغیر دلیلوں اور ثبوت کے ردّ کرنے کی کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اور تو اور، وہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اچھائیاں واضح کرنے کے لیے بھی کوئی دلیل یا شہادت یا سَند لانا پسند نہیں کرتے۔

رشید حسن خاں کے مضمون لکھنے کے محرّکات:

کچھ مضمون نگاروں نے اندازوں سے ایسے کچھ محرّکات کی نشان دہی کی ہے جن کی وجہ سے رشید حسن خاں نے علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر اتنا ''سخت'' تنقیدی مضمون لکھا۔

رشید حسن خاں کے دیرینہ ساتھی قمر رئیس مرحوم اپنے ایک مضمون میں رشید حسن خاں کے اس مضمون کو آلِ احمد سرور کے خلاف انتقامی کارروائی قرار دیتے ہیں۔ اُن کے مطابق:

> ''وہ پٹھان تھے۔ کبھی کبھی انتقامی جذبہ بھی ان پر حاوی ہو جاتا تھا۔ مثلاً آل احمد سرور صاحب سے انھیں کچھ شکایات تھیں۔ نتیجے میں ان کی نگرانی میں ترتیب پانے والی علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی ابتدائی جلدیں [کذا] جب شائع ہوئی تو انھوں نے بخیے ادھیڑ کر رکھ دیے۔ بے شک تحقیق کی جن چھوٹی بڑی غلطیوں کی انھوں نے گرفت کی وہ صحیح تھی لیکن یہی کام اگر وہ ہمدردانہ اور تعمیری جذبے سے انجام دیتے تو وہ انداز زیادہ علمی ہوتا۔''[۴۰]

قمر رئیس صاحب نے یہ وضاحت نہیں کی کہ اگر خاں صاحب کا تحقیدی تجزیہ غیر ہمدردانہ اور غیر تعمیری جذبے کا شاخسانہ تھا تو 'ہمدردانہ اور تعمیری جذبے' کے تحت اس مضمون کا اندازِ تحریر اور مباحث کیا ہونے چاہئیں تھے! اُن کی مراد غالباً یہ ہے کہ خاں صاحب اپنے مضمون میں علی گڑھ تاریخ ادب اردو میں موجود گم راہ کن خرابیوں کی نشان دہی اتنی شدّ ومدّ کے ساتھ نہ کرتے۔ یہ وہی طرزِ عمل ہے کہ بڑے ناموں کے حامل یا بڑے عہدوں پر براجمان افراد کو ہر قسم کی غلطیاں کرنے کی اجازت ہونی چاہیے، اور اُن کی غلطیوں پر اُنھیں متنبہ بھی نہیں کرنا چاہیے، مبادا وہ بُرا مان جائیں۔ یہ تحقیق اور ادب کا چلن تو نہیں ہوسکتا، کسی اَور رویّے کا چلن ہو تو ہو۔ سرور صاحب کی عزت و وقار اور اَدبی مرتبہ اپنی جگہ، خاں صاحب کے مضمون سے اُن کے اَدبی مرتبے پر کوئی حرف نہیں آیا۔ رشید حسن خاں نے تو اپنے مضمون میں اس پر زور دیا ہے کہ تاریخِ اَدب میں اس طرح کی سنگین غلطیوں کا راہ پا جانا گمراہ کن ہے جیسی علی گڑھ تاریخ ادب اردو میں پائی جاتی ہیں اور ان غلطیوں کی نشان دہی کرنے کا مقصد یہ ہے کہ اس تاریخ کی آئندہ جلدوں میں ایسی غلطیوں سے بچنے کا انتظام کیا جائے۔

اس مبیّنہ انتقامی معاملے پر بھی جاوید رحمانی نے کچھ مزید روشنی ڈالی ہے۔ اُن کے مطابق:

> ''...رشید صاحب نے اس تاریخ پر اتنا سخت مضمون اس لیے نہیں لکھا کہ وہ تاریخ واقعی اتنی ہی ناکارہ تھی بلکہ اس لیے کہ وہ اس سلسلے میں اپنی تقرری کے خواہاں تھے جب کہ آل احمد سرور نے نذیر احمد کو لکھنؤ سے بلایا اور یہ ذمہ داری ان کو سونپی۔ لیکن وہ اس کام کو سنبھالتے اس سے پہلے ان کا تقرر شعبۂ فارسی میں ہوگیا۔ اور پھر یہ ذمہ داری مجنوں گورکھپوری کو سونپی گئی۔ گویا کہ رشید حسن خاں کا وہ مضمون ایک طرح کی انتقامی کارروائی ہے خالص علمی فریضہ نہیں۔ اور بالعموم ان دونوں حقیقتوں کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ رشید حسن خاں کی شخصیت اتنی معمولی نہیں کہ ان معمولی نقائص کی تاب نہ لا سکے، مگر اردو کا عام ادبی معاشرہ کچھ ایسا ہے کہ اپنے ممدوح کے نقائص پر پردہ ڈالنا ضروری سمجھتا ہے۔ اور پھر یہ بھی ہے کہ تحقیق اور تنقید کی دنیا میں 'معروضیت' کو کچھ ایسی اہمیت دے دی گئی ہے کہ ہم محقق اور نقاد کو ہر قیمت پر معروضی ثابت کرنا چاہتے ہیں، چناں چہ ان کے عیوب پر پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ میرے خیال میں معروضیت کی حقیقت ایک فریب سے زیادہ نہیں اور تنقید اور تحقیق میں معروضیت کا عدم و وجود برابر ہے۔ تنقید دراصل اپنے تعصّبات اور ذہنی تحفظات کے لیے علمی جواز فراہم کرنے کا عمل ہے۔ اسی طرح محقق بھی تعصّبات اور ذہنی تحفظات سے یک قلم پاک نہیں ہوتا۔ البتہ

اس کی کامیابی اور ناکامی کا مدار اس بات پر ہے کہ وہ اپنے تعصّبات و ذہنی تحفظات کا جواز کس حد تک فراہم کر پاتا ہے۔''[۱۴]

یہ طویل اقتباس اس لیے درج کیا گیا کہ رشید حسن خاں اور اُن کے مضمون کے بارے میں جاوید رحمانی کی رائے واضح اور مکمل طور پر سامنے آسکے۔ میں سرِ دست تحقیق و تنقید میں معروضیّت کی بحث سے قطعِ نظر کرنا چاہتا ہوں کہ یہ مضمون اس کے لیے مناسب موقع و محل نہیں۔ صرف اتنا کہنے پر اکتفا کروں گا کہ ادب میں تعصّب کی کارفرمائی ایک ضروری اور لازمی جزو کے طور پر سمجھی سمجھائی اور جانی بوجھی چیز ہے لیکن جاوید رحمانی اسے شخصی تعصب قرار دے کر رشید حسن خاں کی تحقیقی محنت اور ژرف نگاہی کو داغ دار کرنے کی سعیِ لا حاصل کر رہے ہیں۔

جہاں تک قمر رئیس مرحوم اور جاوید رحمانی کے ان دعووں کا تعلّق ہے کہ رشید حسن خاں کا علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر بے لاگ مضمون انتقامی کارروائی ہے اور جاوید رحمانی کے مطابق وہ تاریخ کے منصوبے میں تقرری کے خواہاں تھے لیکن ایسا نہ ہونے پر سرور صاحب کے خلاف ہو گئے؛ تو افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اتنے بڑے الزامات کو ثابت کرنے کے لیے دونوں فاضلین نے کوئی ثبوت پیش نہیں کیا۔ یہ تو واضح ہے کہ جاوید رحمانی اپنے بیان کردہ الزامات کے عینی شاہد نہیں۔ ایسی صورت میں، اصولِ تحقیق کے مطابق، جب تک مستند ثبوت اور شہادتیں پیش نہیں کی جاتیں، مذکورہ بالا الزامات کو تسلیم کرنا مشکل ہی نہیں، ناممکن ہے۔

نوکری پکی کرنے کے سلسلے میں اگر کوئی ثبوت پیش کیا جا سکتا ہے تو وہ زیادہ سے زیادہ خود رشید حسن خاں کے مضمون کا آخری پیراگراف ہے۔ اس میں رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

''ابھی اس کی باقی جلدیں نہیں چھپی ہیں، میں اربابِ اختیار سے درخواست کرتا ہوں کہ وہ طلبہ کی بے چارگی اور اُردو کی کم مایگی پر رحم کھا کر، اُن جلدوں کو طومارِ اغلاط اور متضاد بیانات کا مجموعہ نہ بننے دیں۔ اس کی صورت صرف یہ ہے کہ کسی ایسے شخص کو نظرِ ثانی کے لیے آمادہ کیا جائے، جو واقعی اس کا اہل ہو۔ تاریخ و تحقیق میں لفظوں کے توتا مینا بنانے سے کام نہیں چلتا۔''[۱۵]

اس تحریر سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ اس طرح رشید حسن خاں اپنی نوکری پکی کرنے کے خواہاں تھے، کیوں کہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو، جلد اوّل کے تسامحات کی نشان دہی کر کے وہ یہ تو ثابت کر ہی چکے تھے کہ اس تاریخ پر نظرِ ثانی کے لیے اُن سے بہتر کوئی اَور نہیں ہو سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا عبدالماجد دریابادی نے صدقِ جدید میں اس تاریخ کی فروخت پر پابندی کی خبر دیتے ہوئے یہ بھی تحریر کیا:

''کیا اچھا ہو کہ اب کتاب نظرِ ثانی اور ترمیم کے لیے جن صاحبوں کے سپرد کی جائے اس جماعت کے ایک رکن خود رشید حسن خاں ضرور ہوں۔''۴۳

لیکن رشید حسن خاں کے مندرجہ بالا بیان سے یہی مطلب اخذ کرنا بھی ایمان داری نہ ہوگی۔ غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ ایک سیدھا سا بیان ہے جو ہر اُس شخص کا ہو سکتا ہے جو چاہتا ہے کہ تاریخ اَدب کی کتابوں میں ایسی خامیاں راہ نہ پا جائیں جن کی نشان دہی رشید حسن خاں نے علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر اپنے مضمون میں کی ہے۔

جہاں تک رشید حسن خاں کے علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر تحقیدی مضمون کو''ایک طرح کی انتقامی کارروئی قرار دینے کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں جاوید رحمانی کا بیان اوپر درج کیا گیا ہے کہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کے منصوبے میں آلِ احمد سرور (ڈائرکٹر) نے رشید حسن خاں کے بجائے ڈاکٹر نذیر احمد اور پھر مجنوں گورکھ پوری کا تقرر اسسٹنٹ ڈائرکٹر کے طور پر کر دیا۔ اسی وجہ سے رشید حسن خاں؛ آلِ احمد سرور کے مخالف ہو گئے اور انتقامی کارروائی کے طور پر علی گڑھ تاریخ ادب اردو، جلد اوّل پر تجزیاتی مضمون لکھ ڈالا۔ اس الزام کے جواب میں سب سے اہم بیان خود آلِ احمد سرور کا ہے۔ وہ اپنی آپ بیتی میں لکھتے ہیں:

''پہلی اگست ۱۹۵۸ سے میں پروفیسر ہو گیا۔ شعبے کی صدارت کے ساتھ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اسکیم کا ڈائرکٹر بھی بہ اعتبار عہدہ مقرر ہوا۔ اسسٹنٹ ڈائرکٹر کے عہدے پر ڈاکٹر نذیر احمد کا ۱۹۵۷ میں تقرر ہوا تھا... مگر وہ ۱۹۵۸ میں شعبۂ فارسی میں ریٹائر ہو کر چلے گئے اب اُن کی جگہ پُر کرنے کا سوال تھا۔ احمد صدیق مجنوں گورکھپوری اس جگہ کے خواہش مند تھے۔ وہ گورکھپور چھوڑنا چاہتے تھے... چناں چہ میری سفارش پر اُن کا تقرر ہو گیا... جب ۱۹۶۲ میں یہ کتاب شائع ہوئی تو طباعت کی اغلاط اور اشاریے کی خامیوں پر رشید حسن خاں نے تحریک میں ایک مضمون لکھا۔''۴۴

اس بیان میں سرور صاحب نے تقریباً تمام تفصیلات مہیّا کر دی ہیں کہ کون کون لوگ علی گڑھ تاریخ ادب اردو سے متعلق رہے، کون آیا، کون گیا، کون آنے کا خواہش مند تھا، لیکن کہیں بھی وہ رشید حسن خاں کا نام نہیں لیتے۔ رشید حسن خاں اگر علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اسکیم میں اسسٹنٹ ڈائرکٹر یا کسی اور جگہ کی ملازمت کے خواہش مند تھے تو ظاہر ہے کہ اس کے لیے اُنھوں نے براہِ راست یا بالواسطہ طور پر سرور صاحب سے رابطہ کیا ہوگا، کیوں کہ وہ اس اسکیم کے کرتا دھرتا اور ڈائرکٹر تھے۔ اگر ایسا ہوا ہوتا تو یقینی طور پر سرور صاحب اپنی آپ بیتی میں اس کا ذکر ضرور کرتے۔ جب وہ تاریخ سے متعلق ڈاکٹر نذیر احمد، مجنوں گورکھ پوری اور حنیف نقوی کے نام

اور کام کی تفصیل لکھ سکتے ہیں تو اُنھیں رشید حسن خاں سے متعلق لکھنے میں کیا اَمر مانع تھا؟

دوسرے: خاں صاحب تو علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر تحقیدی مضمون لکھ کر سرور صاحب کی بدنامی کا باعث بن چکے تھے، ایسی صورت میں تو اُن کے پاس بڑا اچھا موقع تھا کہ وہ تاریخ کی اسکیم میں خاں صاحب کی دل چسپی اور اس میں حصولِ ملازمت کے لیے اُن کی کوششوں کا ذکر کر کے اُن کے مضمون کو انتقامی کارروائی ثابت کر دیتے، لیکن اپنی آپ بیتی میں اُنھوں نے اس جانب اشارہ تک نہیں کیا۔ اس سے اس تاثر کی صاف طور پر نفی ہوتی ہے کہ خاں صاحب کا مضمون سرور صاحب کے خلاف کسی طرح کی انتقامی کاروئی کا نتیجہ تھا۔

تیسرے: چاہنے کے باوجود رشید حسن خاں کو علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اسکیم میں کوئی ذمّے داری نہیں ملی تو معترضین کے بقول وہ سرور صاحب سے ناراض ہو گئے۔ ظاہر ہے، خاں صاحب کی سرور صاحب سے ناراضی کا یہ زمانہ مجنوں صاحب کی علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اسکیم میں ملازمت (نومبر ۱۹۵۸) کے فوراً بعد شروع ہو جانا چاہیے۔ ۱۹۵۸ سے علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اشاعت (اواخر ۱۹۶۲ یا اوائل ۱۹۶۳) تک آل احمد سرور۔ انجمن ترقی اُردو (ہند)، علی گڑھ کے سکریٹری جنرل اور انجمن کے علمی و تحقیقی جرائد: اُردو اَدب اور ہماری بانگے مدیر بھی تھے۔ ظاہر ہے کہ سرور صاحب سے ناراضی کے باعث خاں صاحب ان رسائل میں اپنے مضامین کی اشاعت بھی پسند نہ کرتے ہوں گے یا پھر سرور صاحب ہی خاں صاحب کی تحریریں شائع کرنے میں مانع آتے ہوں گے، لیکن حیرت یہ ہے کہ ایسا بالکل نہیں ہوا۔ مذکورہ عرصے کے دوران اُردو اَدب میں رشید حسن خاں کے درجِ ذیل مقالات شائع ہوئے :

۱) قاموس الاغلاط پر ایک نظر : شمارہ ۱ : ۱۹۶۱

۲) بحر البیان : شمارہ ۱ : ۱۹۶۳

یہ بھی ملاحظہ فرمایئے کہ یہ دونوں مضامین ۱۹۵۸ سے بہت بعد کے ہیں، لہٰذا یہ بھی باور نہیں کیا جا سکتا کہ یہ دونوں مضامین ناراضی سے پہلے ہی انجمن کے پاس چھاپنے کے لیے موجود ہوں گے۔ یہ مضامین لازمی طور پر ۱۹۵۸ کے بہت بعد اور علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اشاعت سے قبل انجمن کو موصول ہوئے اور سرور صاحب نے انھیں شائع بھی کیا۔ اس حقیقت سے بھی اس دعوے کی صاف طور پر نفی ہوتی ہے کہ رشید حسن خاں اور آل احمد سرور کے درمیان کوئی ناراضی یا چپقلش تھی۔

چوتھے: یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ انتقامی مضامین میں عام طور پر جذباتیت کا رنگ غالب ہوتا ہے۔ ایسے مضامین میں دلیل اور سَنَد کے ساتھ بات نہیں کی جاتی۔ اگر کسی مضمون میں کسی کتاب کی واقعی غلطیوں کی نشان دہی دلائل و براہین کے ساتھ کی جائے تو اسے انتقامی مضمون کہنا انصاف کا خون کرنا ہے۔

اسی تناظر میں کچھ ایسے شواہد ضرور ملتے ہیں جن سے علم ہوتا ہے کہ آلِ احمد سرور اور رشید حسن خاں کے درمیان آہستہ آہستہ فاصلے بڑھتے گئے تھے، لیکن یہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اشاعت کے بعد کی باتیں ہیں، جب خاں صاحب کا مضمون سرور صاحب کی بدنامی کا باعث بن چکا تھا۔ تسلیم غوری بدایونی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''پروفیسر آل احمد سرور سے بھی اُن کی پٹری نہ بیٹھی حالاں کہ وہ پروفیسر سرور کی علمیت کے قائل تھے مگر وہ اُن کی تنقیدی بصیرتوں کے قائل نہ تھے، کہتے تھے کہ اُن کے مضامین ناول کا انداز لیے ہوتے ہیں، ساتھ ہی یہ بھی کہتے تھے کہ سرور کا مطالعہ بہت وسیع ہے۔ میں نے پوچھا کہ سرور صاحب سے آپ کب سے خفا تھے، کہنے لگے اُن کا دوسرا شعری مجموعہ 'ذوقِ جنوں' پر میں نے تبصرہ کیا تھا جس میں یہ لکھ دیا تھا کہ شعری مجموعہ کا نام ہی غلط ہے۔ یہ بات سرور کو ناگوار گزری اور پھر راستے الگ الگ ہو گئے۔ سونے پر سہاگہ تاریخ ادب اردو کی پہلی جلد جو پروفیسر سرور کی زیرِ نگرانی شائع ہوئی، اس پر میں نے تبصرہ کیا جو حقائق پر مبنی تھا، اس تبصرے کے شائع ہوتے ہی جو کچھ کسر باقی رہ گئی تھی وہ بھی پوری ہوگئی۔ خاں صاحب سرور مرحوم کے مطالعۂ کتب کے معترف تھے۔''۴۵

تسلیم غوری بدایونی کے اس معاصر اور چشم دید بیان سے صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ خاں صاحب اور سرور صاحب میں اختلافات کیسے پیدا ہوئے۔ اسی کے ساتھ یہ بھی غور کرنے کی بات ہے کہ خاں صاحب مخالفت کے باوجود سرور صاحب کی علمیت کے قائل اور مطالعۂ کتب کے معترف تھے۔ اس تناظر میں بھی رشید حسن کے انتقامی مزاج والی بات کی نفی ہوتی ہے، البتہ سرور صاحب کی تنقید کو وہ پسند نہیں کرتے تھے، یہ خالصتاً اَدبی معاملہ ہے، انتقامی نہیں۔۴۶

اسی طرح کی بات ڈاکٹر علی احمد فاطمی نے بھی اپنے مضمون میں لکھی ہے۔ اُن کے مطابق:

''ڈھائی تین سال آگرے میں گزارنے کے بعد امکانات ہوئے کہ میں علی گڑھ یا الٰہ آباد چلا جاؤں۔ خاں صاحب نے سختی سے علی گڑھ جانے کو روکا اور الٰہ آباد جانے کو کہا۔ علی گڑھ کی ڈھیر ساری برائیاں کیں۔ آل احمد سرور کی کچھ زیادہ۔''۴۷

آل احمد سرور سے رشید حسن خاں کی مخالفت بجا لیکن اس کی بنیاد پر یہ نتیجہ نکالنا زیادتی ہے کہ رشید حسن خاں نے سرور صاحب کے خلاف انتقامی کارروائی کے طور پر اتنا سخت مضمون لکھا۔ خاں صاحب کے مضمون کا تجزیاتی

مطالعہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اُنھوں نے ۳۹ صفحات کے پورے مضمون میں کہیں بھی علی گڑھ یا آل احمد سرور پر ذاتی حملہ نہیں کیا اور نہ ہی کوئی ایسی بات لکھی جس سے انتقامی کارروائی کی بُو آتی ہو۔ میں تلاشِ بسیار کے بعد خاں صاحب کے مضمون میں ایسے درجِ ذیل دس مقامات کی نشان دہی کر سکا ہوں جہاں خاں صاحب کا لہجہ طنزیہ محسوس ہوتا ہے۔ خوفِ طوالت سے اقتباسات نقل نہیں کر رہا، محض ان کی نشان دہی پر اکتفا کروں گا۔ تفصیل ملاحظہ ہو:

''علی گڑھ تاریخ ادب اردو'' (مضمون)، مشمولہ: ادبی تحقیق۔۔ مسائل اور تجزیہ:

(۱) صفحہ ۲۵۴، آخری دو سطور تا صفحہ ۲۵۵، سطر ۷۔ (۲) صفحہ ۲۵۵، سطر ۲۰ تا ۲۲۔ (۳) صفحہ ۲۵۶، سطر ۱۴ تا صفحہ ۲۵۷ سطر ۲۔ (۴) صفحہ ۲۵۷، سطر ۱۴ تا ۱۶۔ (۵) صفحہ ۲۶۱، سطر ۵ تا ۷۔ (۶) صفحہ ۲۶۶، سطر ۱ تا ۳۔ (۷) صفحہ ۲۶۸، سطر ۱۵ تا ۲۰۔ (۸) صفحہ ۲۶۹، سطر ۵ تا ۸۔ (۹) صفحہ ۲۷۸، آخری ۴ سطور۔ (۱۰) صفحہ ۲۸۱، سطر ۷، ۸۔

رشید حسن خاں کے اس مضمون میں چھ مقامات پر طنزیہ مزاحیہ جملے بھی ملتے ہیں۔ ان کی تفصیل اور اقتباسات آخر میں پیش کیے جا رہے ہیں۔

مندرجہ بالا سولہ مقامات پر جو طنزیہ و مزاحیہ جملے ملتے ہیں، اُن میں سے ایک میں بھی کسی کی ذات پر ناروا حملہ نہیں کیا گیا، نہ کسی کو نشانۂ تضحیک بنایا گیا ہے۔ یہ جملے مضمون کے تنقیدی آہنگ کا حِصّہ ہیں اور انھیں کسی طرح بھی تعصّب یا انتقامی کارروائی کا نتیجہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ رشید حسن خاں کی ایسی تحقیدی و تجزیاتی تحریروں کی ایک خاص بات یہی طنزیہ انداز ہے اور یہ طنزیہ انداز اِس جھنجلاہٹ کی نشان دہی کرتا ہے کہ میری طرح دوسرے لکھنے والے بھی استناد اور مناسبت کو مدِّ نظر کیوں نہیں رکھتے؟ وہ ذمّے داری کے ساتھ تحقیقی و تنقیدی اور تخلیقی کام کرنے کے روادار کیوں نہیں؟ یہ ایک فطری رویّہ ہے۔ قاضی عبدالودود بھی احتسابی اور تحقیدی مضمون نگار کے طور پر معروف ہیں، لیکن چوں کہ یہ جھجلاہٹ اُن کی طبیعت کا حصہ نہیں، اس لیے اُن کی تحریروں میں اس طرح کے طنزیہ جملے کم ہی نظر آتے ہیں۔

اس سلسلے میں آخری بات یہ ہے کہ انتقامی تحریروں میں ہدفِ تنقید بننے والی چیز، شخصیت یا کتاب کو کلّی طور پر ختم کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ بہتری کے لیے کوشش کرنا ایسی تحریروں کا مقصد نہیں ہوتا۔ رشید حسن خاں کے علی گڑھ تاریخِ ادب اردو پر مضمون کو پڑھنے سے کہیں یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ وہ تاریخ کے اس منصوبے کو ختم کرنے کے درپے ہیں۔ اس کے مقابلے میں اُن کے بیانات ایک صحت مند سوچ کی عکاسی کرتے ہیں۔ وہ

اس بات کے داعی نظر آتے ہیں کہ اُن کی نشان دادہ غلطیوں کی روشنی میں یقینی بنایا جائے کہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی آئندہ جلدوں میں ایسی غلطیاں نہ دُہرائی جائیں۔اپنے مضمون کے آخری حصے میں وہ لکھتے ہیں:

''ابھی اس علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی باقی جلدیں نہیں چھپی ہیں، میں اربابِ اختیار سے درخواست کرتا ہوں کہ وہ طلبہ کی بے چارگی اور اُردو کی کم مایگی پر رحم کھا کر ،اُن جلدوں کوطومارِ اغلاط اور متضاد بیانات کا مجموعہ نہ بننے دیں۔'' ۴۸

مندرجہ بالا بحث سے واضح ہوتا ہے کہ علی گڑھ تاریخِ اَدبِ اُردوٗ پر تحقیدی وتجزیاتی مضمون کے حوالے سے رشید حسن خاں پر جو اعتراضات کیے گئے ہیں، وہ محض زبانی جمع خرچ ہیں، اور ان میں سے بعض اتہام کے زمرے میں آتے ہیں۔کسی معترض نے بھی اپنے اعتراض کے حق میں دلیل اور شہادت پیش نہیں کی۔ان میں سے کچھ الزامات کی حقیقت واضح بھی کر دی گئی ہے۔اس کا مقصد رشید حسن خاں کا بے وجہ دفاع کرنا نہیں، بل کہ محض الزام تراشی اور غیر تحقیقی طرزِ عمل سے پیدا ہونے والی غلط فہمیوں اور غلط نتائج کے تاثر کو زائل کرنا اور الزامات کارڈ کرنا ہے۔

علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی خرابی کی وجوہ:

موضوع کی مناسبت سے یہاں اختصار کے ساتھ اُن وجوہ کا بیان کرنا بھی مناسب معلوم ہوتا ہے جن کے باعث علی گڑھ تاریخ ادب اردو میں اس قدر اغلاط راہ پاگئیں اور علی گڑھ اور سرور صاحب کی بدنامی کا باعث بنیں۔اس سلسلے میں خود آلِ احمد سرور اور ڈاکٹر نورالحسن نقوی مرحوم کے بیانات درج کر کے مختصر طور پر ضروری بحث کی جائے گی۔سرور صاحب اپنی آپ بیتی میں لکھتے ہیں:

''۳۰/اپریل ۱۹۵۸ کو رشید صاحب سبکدوش ہو گئے اور میں نے شعبے کے صدر کی حیثیت سے پہلی مئی کو چارج لے لیا...شعبے کی صدارت کے ساتھ علی گڑھ تاریخِ ادب اردو کی اسکیم کا ڈائرکٹر بھی بہ اعتبارِ عہدہ مقرر ہوا۔اسسٹنٹ ڈائرکٹر کے عہدے پر ڈاکٹر نذیر احمد کا ۱۹۵۷ میں تقرر ہوا تھا اور اُنھوں نے مضامین کی فراہمی اور اُن پر نظر ثانی کے کام میں بڑی محنت کی تھی مگر وہ ۱۹۵۸ میں شعبۂ فارسی میں ریڈر ہو کر چلے گئے اب اُن کی جگہ پُر کرنے کا سوال تھا۔احمد صدیق مجنوں گورکھ پوری اس جگہ کے خواہش مند تھے۔وہ گورکھ پور چھوڑنا چاہتے تھے۔چنانچہ میری سفارش پر اُن کا تقرر ہو گیا۔علی گڑھ تاریخِ ادب اردو کی پہلی جلد کا سارا مواد تو ڈاکٹر نذیر احمد نے تیار کر ہی دیا تھا صرف شروع کا سماجی پس منظر کا باب ... باقی تھا...میں نے پروفیسر حبیب سے

درخواست کی اور انھوں نے انگریزی میں یہ باب لکھا جس کا مجنوں صاحب نے ترجمہ کرایا۔ پہلی جلد کی طباعت کا سارا کام ٹائپ میں ہوا تھا۔ اس کے پروف توجہ سے نہ پڑھے گئے چناں چہ طباعت کی بہت سی غلطیاں رہ گئیں۔ اشاریہ بھی بہت ناقص تھا ...پہلی جلد کے سارے مضامین مستند محققین اور ناقدین سے لکھوائے گئے تھے اور مجموعی طور پر اس میں جو نقشہ پیش کیا گیا تھا وہ خاصا جامع تھا مگر ان اعتراضات سے جو بڑی حد تک طباعت کی اغلاط [کذا۔ پروف کی اغلاط] اور اشاریہ کی خامیوں اور ترجمہ میں بعض اصطلاحوں سے متعلق تھے میں بڑا دل برداشتہ ہوا اور میں نے کتاب کی فروخت روک دی۔ دوسری جلد کے لیے بھی خاصے مضامین فراہم ہو گئے تھے اور تیسری جلد کے لیے بھی کچھ مضامین آ گئے تھے مگر پھر یہ کام آگے نہ بڑھ سکا۔ مجنوں صاحب باوجود غیر معمولی ادبی صلاحیت کے اب ایک تیر از کمان جستہ تھے۔ میں نے کچھ نئے لکھنے والوں سے جن میں حنیف نقوی بھی شامل تھے مواد کی فراہمی میں مدد لی تھی۔ مگر شعبے کی صدارت، انجمن ترقی اردو کے کاموں، آرٹس فیکلٹی کی ڈین شپ کی وجہ سے مجھے تاریخ ادب اردو کے تمام کاموں پر پوری توجہ دینے کا موقع نہ ملا۔ بہر حال اس سلسلے میں، میں اپنی کوتاہیوں کو تسلیم کرتا ہوں۔'' ۴۹

ڈاکٹر نورالحسن نقوی سرور صاحب پر اپنے مضمون میں رقم طراز ہیں:

''سرور صاحب کی حد سے بڑھی ہوئی مصروفیت ...کے سبب کئی اہم کام سلیقے کے ساتھ پایۂ تکمیل کو نہیں پہنچ سکے۔ ان میں سے ایک کام علی گڑھ تاریخ اردو ادب کا ہے جس کے لئے یونیورسٹی گرانٹس کمیشن نے گراں قدر مالی امداد دی تھی۔ مستند علماء و محققین سے اس کے لئے مضامین لکھوائے گئے تھے۔ ناممکن نہیں کہ ان میں بھی بعض غلطیاں راہ پا گئی ہوں مگر اس کی زیادہ ذمہ داری مضمون نگاروں پر ہوتی لیکن ستم یہ ہوا کہ طباعت [کذا۔ پروف] کی بے شمار غلطیاں رہ گئیں۔ کئی جگہ اشعار کو نثر کی طرح لکھ دیا گیا۔ تاریخِ ادب کی تیاری میں سرور صاحب کی مدد کے لئے ڈاکٹر نذیر احمد کا انتخاب ہوا تھا۔ وہ اس کام کو بڑی ذمہ داری سے انجام دینے کی صلاحیت رکھتے تھے مگر ان کا تقرر شعبہ فارسی میں ہو گیا اور مجنوں گورکھپوری اس کام پر مامور ہوئے۔ انھوں نے پروف ریڈنگ کا کام اپنے شاگردوں کو سونپ دیا۔ وہ بھی زحمت کیوں اٹھاتے۔

جیسے صفحات ملے ویسے ہی لوٹا دیے۔ مجنوں صاحب ان صفحات کو انگلی لگانے کے گنہگار نہیں۔ کاش ایک صرف ایک صفحہ مجنوں صاحب یا سرور صاحب کی نظر سے گزر جاتا تا کہ طباعت سے پہلے اصل صورت حال واضح ہو جاتی مگر ہونی کو کون ٹال سکا ہے۔ شعبۂ اردو کے دامن پر ایک داغ لگنا تھا لگ گیا۔ آخری ذمہ داری تو سربراہ کی ہی ہوتی ہے مگر موٹی موٹی تنخواہیں وصول کرنے والوں سے بھی تو کوئی پوچھتا کہ تم نے کیا کیا۔ حیرت اس بات پر ہے کہ مجنوں صاحب کو کبھی اس غفلت پر پشیمان نہ دیکھا...کڑی نگرانی کے بغیر یہاں کچھ نہیں ہوتا۔'' ۵۰؎

مذکورہ بالا دونوں بیانات اور اس مضمون کے شروع میں علی گڑھ تاریخ ادب اردو میں اسکیم ڈائرکٹر آلِ احمد سرور ''تمہید'' کے مطالعے سے درج ذیل امور واضح ہوتے ہیں:

ا) علی گڑھ تاریخ ادب اردو آغاز ۱۹۵۷ میں ہوا۔ یہ چار سالہ منصوبہ تھا اور ایک سے زیادہ جلدوں پر مشتمل تھا لیکن اس کی پہلی جلد ہی خاصی تاخیر سے ۱۹۶۲ کے اواخر یا ۱۹۶۳ کے اوائل میں شائع ہوئی۔

ب) اس سکیم کے ڈائرکٹر پہلے کچھ عرصہ رشید احمد صدیقی رہے، بعدازاں زیادہ مدت کے لیے آل احمد سرور رہے، جب

کہ اسسٹنٹ ڈائرکٹر پہلے ڈاکٹر نذیر احمد تھے، بعد میں احمد صدیق مجنوں گورکھ پوری کا اس عہدے پر تقرر ہوا۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے مضامین کی فراہمی اور نظرِ ثانی کا بیش تر کام اگست ۱۹۵۸ تک مکمل کر لیا تھا۔ نومبر ۱۹۵۸ تا نومبر ۱۹۶۲ (طباعت کے لیے کتاب کی تیاری تک) مجنوں گورکھ پوری نے ڈاکٹر نذیر احمد کی جگہ فرائض انجام دیے۔

ج) آلِ احمد سرور اور مجنوں گورکھ پوری قابل اور کہنہ مشق ادیب تھے۔ اس کے باوجود علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی جلد اوّل میں بے پناہ اغلاط راہ پاگئیں۔

ح) پروفیسر حبیب نے معاشرتی وتمدنی پس منظر انگریزی زبان میں تحریر کیا تھا، مجنوں صاحب نے اس کا ترجمہ کرایا۔ (یا کیا ؟)۔ کن سے کرایا؟ نہیں معلوم۔ بہر حال، یہ ترجمہ اتنا ناقص تھا کہ اس میں بعض اصطلاحات کا وہ ترجمہ کیا گیا جو اعتراضات کا سبب بنا۔

د) مصنفین اور مددگاروں نے مواد کی فراہمی اور مضامین کی تسوید میں بڑی محنت کی تھی۔ تاریخ کے لیے مضامین بھی صفِ اوّل کے محققین سے لکھوائے گئے تھے لیکن اسسٹنٹ ڈائرکٹر کی غیر ذمّے داری نے اس اہم ترین کام کو داغ دار بنا دیا۔ اس میں کچھ قصور ڈائرکٹر کا بھی تھا۔

ز)اسسٹنٹ ڈائرکٹر نے پروف خوانی کے اہم کام کی خودنگرانی کرنے کے بجاے اسے اپنے شاگردوں کے سپرد کر دیا۔ اُنھوں نے بھی اسے بیگار کا کام سمجھ کر پروف ویسے کے ویسے ہی واپس کر دیے۔ اسسٹنٹ ڈائرکٹر نے نہ جانے کن وجوہ کے باعث ان پروف کی ایک بار بھی پڑتال کرنی مناسب نہ جانی اور اسی طرح اغلاط سمیت کتاب طباعت کے لیے تیار کر کے بھیج دی۔

ط) ترجمے اور پروف کی پڑتال کے ساتھ ساتھ اشاریے کی پڑتال سے بھی صرفِ نظر کیا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اشاریہ ایک طرح کا پشتارۂ اغلاط ہو کر رہ گیا۔

و) علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی پہلی جلد میں پروف اور نظرِ ثانی کی بے شمارہ اغلاط موجود ہیں۔ ان کے ملاحظے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسسٹنٹ ڈائرکٹر نے اپنی ذمّے داری پوری طرح ادا نہیں کی۔ اس سلسلے میں ڈائرکٹر پر بھی ذمّے داری عائد ہوتی ہے۔ اصولاً ڈائرکٹر اور اسسٹنٹ ڈائرکٹر کو چاہیے تھا کہ آخری پروف خود ملاحظہ کرتے اور اس کے بعد کتاب طباعت کے لیے بھیجتے لیکن غالباً بے پناہ مصروفیات کے باعث ڈائرکٹر صاحب نے یہ نہایت اہم اور قابلِ توجہ کام اسسٹنٹ ڈائرکٹر کی صواب دید پر چھوڑ دیا اور اسسٹنٹ ڈائرکٹر صاحب نے بھی اس جانب کوئی توجہ نہیں دی۔ نہ معلوم کیوں!

ہ)اسسٹنٹ ڈائرکٹر کی ذمے داری تاریخ کی تدوین وطباعت میں زیادہ تھی۔ مضامین کی فراہمی، نظرِ ثانی، کتابت و پروف خوانی اور طباعت کی نگرانی کرنا اسی کی ذمّے داری تھی۔ مجنوں صاحب سے پہلے یہ سب کام ڈاکٹر نذیر احمد بخوبی کرتے رہے تھے اور اپنے مختصر دور میں بیش تر کام وہ کر چکے تھے۔ کچھ مضامین کی کتابت، پروف خوانی اور پروفیسر مجیب کے انگریزی مضمون کے ترجمے میں خامیوں کو دور کرنا اب نئے اسسٹنٹ ڈائرکٹر، یعنی مجنوں گورکھ پوری کی ذمّے داری تھی۔

ی) آلِ احمد سرور نے اپنی طبعی شرافت کے سبب اپنی غلطی تسلیم کی لیکن مجنوں گورکھ پوری نے زیادہ قصوروار ہونے کے باوجود اس سلسلے میں کبھی اپنی غلطی تسلیم نہیں کی اور نہ کبھی اپنی غلطی پر پشیماں اور نادم دکھائی دیے۔

علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر دیگر مضامین:

علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی اشاعت کے بعد اس پر محمد نصیر الدین ہاشمی کا ایک تبصراتی و تجزیاتی مضمون 'شاعر' بمبئی میں شائع ہوا۔[۱۵] یہ مضمون اگرچہ تبصراتی نوعیت کا ہے لیکن اس میں ہاشمی صاحب نے تاریخ کا بحیثیت مجموعی جائزہ بھی لیا ہے۔ اس مختصر مضمون کا بیش تر حصّہ اُن کی تصنیف دکن میں اُردو سے متعلق ایک اعتراض اور اس کی وضاحت پر مشتمل ہے۔ ہوا یہ کہ تاریخ کی 'تمہید' میں آل احمد سرور نے لکھا:

''دکن کے ادب پر بعض دکنی محققوں نے بہت اچھا کام کیا ہے، مگر اس ادب کی پر

کھ میں اعتدال اور توازن ہر جگہ برقرار نہیں رہ سکا۔ پنجاب میں اُردو کی اشاعت کے
بعد دکن میں اُردو، مدراس میں اُردو، میسور میں اُردو، بہار میں اُردو ادب جیسی کتابیں
شایع ہوئی ہیں۔'' ۵۲

اس پر اعتراض کرتے ہوئے نصیر الدین ہاشمی نے واضح کیا کہ اُن کی تصنیف دکن میں اُردو اس سلسلے میں سب سے پہلی کتاب ہے اور پنجاب میں اُردو اُن کی تصنیف کے بہت بعد لکھی گئی۔ اس کے علاوہ ہاشمی صاحب نے تاریخ کے بقیہ ابواب پر بھی بحیثیت مجموعی تبصرہ کیا ہے اور کچھ غلطیوں کی نشان دہی کی ہے۔ آخر میں اُنھوں نے نتیجہ نکالا ہے:

''بحیثیت مجموعی کہا جا سکتا ہے کہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اُردو نے ایک اہم کتاب پیش کرنے کا بیڑا اُٹھایا ہے اور اس کی پہلی جلد پیش کر دی ہے، جو اپنے موضوع کے لحاظ سے اہم اور اُردو ادب کی تاریخ میں نمایاں مقام رکھتی ہے۔ اگرچہ اس کام کا آغاز پروفیسر رشید احمد صدیقی کے دور میں شروع ہوا لیکن پروفیسر آل احمد سرور صاحب نے اس کو انجام تک پہونچانے میں کامیاب کوشش کے سلسلہ میں پہلی جلد کو شائع کر کے اُردو ادب کی بڑی خدمت انجام دی ہے جو ہمدردانِ اُردو کی جانب سے شکریہ اور سپاس گزاری کی مستحق ہے۔ توقع ہے کہ اس کی باقی جلدیں بھی جلد منظر عام پر آجائیں گی اور پہلی جلد کی طرح بیجا تعویق نہیں ہوگی۔'' ۵۳

علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر دوسرا مضمون ابنِ فرید کا ماہ نامہ 'تحریک' دہلی میں شائع ہوا۔ ۵۴ اس مضمون کے شروع میں مطبوعہ جلد اوّل کا مختصر تعارف کرانے کے بعد مضمون نگار اصل مطلب پر اس طرح آئے ہیں:

''مقامِ شکر ہے کہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو کو بھی پروفیسر آل احمد سرور اور پروفیسر مجنوں گورکھپوری جیسے مشاہیر ادب میسر آئے۔ اس طرح گویا یہ نام اس تاریخ کے معیار، سند اور صحت کے لیے ضامن بن گئے ہیں۔

''ضرورت ہے کہ اس تاریخ کا علی گڑھ کی اہمیت اور مرتبین کی اہمیت کے پیش نظر دقت نظر کے ساتھ جائزہ لیا جائے، تا کہ مرتبین کو آئندہ کام کرنے میں زیادہ سہولت ہو۔ اسی فرض کے پیشِ نظر اس وقت ہم صرف ساتویں باب کا جائزہ لے رہے ہیں (ص ۴۶۸ ۔ ۵۱۰) جس کا عنوان 'شمالی ہندوستان میں اردو ادب کے نمونے ۱۷۰۰ تک' ہے۔ اگر اس باب کو اس جلد کا نمائندہ تصور کیا جائے... اور نہ سمجھنے کی کوئی

وجہ بھی نہیں ہے ...تو اس کے مطالعے سے اس بات کا پورا یقین ہوتا ہے کہ پوری تاریخ محدود اطلاعات، تاریخی اسقام، نقص ترتیب، عدم تنظیم وتہذیب (EDITING)، اغلاطِ زبان اور طباعت کے نقائص کا ایسا مجموعہ ہے جو کسی سنجیدہ مضمون کے شایانِ شان نہیں۔

کوئی ایسی تاریخ، جو ایک بڑی اسکیم کے تحت تقریباً چھ سال کی مدّت میں تیار ہوئی ہو اور جس طرح کی تاریخ کے دوبارہ لکھے جانے کا بحالت موجودہ کوئی امکان نہ ہو، اس میں اس طرح کے افسوس ناک نقائص کا راہ پانا، اردو کا ایسا المیہ ہے جس پر جتنا بھی ماتم کیا جائے کم ہے۔ اس باب کے سارے اغلاط ونقائص کا احاطہ اس وقت مقصود نہیں، صرف بعض نقائص کی نشاندہی کی جاتی ہے تاکہ آئندہ جلدوں کی تیاری وطباعت مین وہ توجہ برتی جائے جس کے بغیر کوئی قابل ذکر کام انجام ہی نہیں پاسکتا۔'' ۵۵

ابن فرید کے اس بیان سے معلوم ہوتا کہ اُنھوں نے اپنے مضمون میں کتاب کے صرف آخری باب کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ اُنھوں نے اس باب کی مجموعی طور پر سو سے زائد غلطیوں کا محاسبہ وتجزیہ کیا ہے۔ ان میں متن اقتباسات، تواریخ، اشعار، اندراجات، پروف اور املا کی غلطیاں شامل ہیں۔ یوں ابن فرید کے اس جائزے کو علی گڑھ تاریخ ادب اردو کے ایک باب کا بھرپور تجزیاتی مطالعہ کہا جاسکتا ہے۔ آخر میں ابن فرید نے مضمون کا مقصدِ تحریر واضح کرتے ہوئے لکھا ہے:

''امید ہے کہ ان معروضات پر ٹھنڈے دل سے غور کیا جائے گا، اور خامیوں پر توجہ کرانے کی بنا پر نہ غم وغصّہ کا اظہار کیا جائے گا اور نہ لڑا جائے گا، بلکہ ان کی روشنی میں آئندہ جلدوں میں ضروری احتیاط برتی جائے گی۔ یہ تاریخ یادگار تاریخ ہوگی، اور آئندہ اہم ماخذ کا کام دے گی، اس بنا پر اس کو ہر لحاظ سے اتنا مستند ہونا چاہیے کہ ایک مدّت تک اس پر اضافے کی گنجایش نہ رہے۔'' ۵٦

حیرت ہے کہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر ابن فرید کے اتنے اہم مضمون کو یوں نظرانداز کردیا گیا جیسے اس کا کوئی وجود ہی نہ ہو۔ غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ جس گہرائی میں جاکر اور جس قدر جامعیت کے ساتھ ابن فرید نے اس تاریخ کے ایک باب کا تجزیہ کیا ہے، اگر رشید حسن خاں بھی اسی انداز اور جامعیت کے ساتھ پوری تاریخ کا تجزیہ کرتے تو یقینی طور پر اُن کا مضمون اُن کے موجودہ مضمون سے چار گنا زیادہ ضخیم ہوتا۔ جامعیت کی اس ایک صفت میں ابنِ فرید کا مضمون یقینی طور پر رشید حسن خاں کے مضمون سے بہتر ہے۔ ابن فرید نے ایک

باب کا بڑی باریک بینی کے ساتھ تجزیہ کر کے اس میں در آنے والی تقریباً ہر غلطی کا جائزہ لیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی نشان دادہ غلطیوں کی تعداد ایک سو سے زیادہ ہے، جب کہ اس کے مقابلے میں رشید حسن خاں نے تاریخ کی پوری جلد کا تجزیہ کر کے تقریباً اتنی ہی غلطیوں کی نشان دہی کی ہے۔

دوسری حیرت انگیز بات یہ ہے کہ رشید حسن خاں نے اپنے مضمون میں کہیں بھی ابن فرید کے مضمون کا حوالہ نہیں دیا، حالاں کہ ابن فرید کا مضمون بھی اُسی رسالے میں شائع ہوا جس میں خاں صاحب کا مضمون چھپا تھا۔ اس کے علاوہ ابن فرید کا مضمون رسالے کے جون ۱۹۶۳ کے شمارے میں شائع ہوا، جب کہ رشید حسن خاں کا مضمون اس سے بعد کے پانچویں شمارے، یعنی اکتوبر ۱۹۶۳ میں شائع ہوا، گویا خاں صاحب کا مضمون چھپا تو ابن فرید کے مضمون کو چھپے ہوئے اُس وقت تک چار مہینے سے زائد کا زمانہ گذر چکا تھا۔ یہ باور کرنا ممکن نہیں کہ خاں صاحب، عبدالماجد دریابادی اور دیگر کی نظروں سے ابن فرید کا مضمون نہ گزرا ہو، لہٰذا دوسروں کا عام طور پر اور رشید حسن خاں کا خاص طور پر اس مضمون کا ذکر نہ کرنا محلِ نظر ہے۔ ایسا جان بوُجھ کر کیا جانا باور کیا جاسکتا ہے۔ ایسی صورت میں اس کا مقصد یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اس طرح رشید حسن خاں کے مضمون کو اوّلیت کا شرف دلایا جا سکے۔ ایسا رشید حسن خاں کی حمایت میں بھی کیا جا سکتا ہے اور اُن سے دشمنی کی وجہ سے بھی، تاکہ علی گڑھ تاریخِ اَدبِ اُردو، علی گڑھ اور آل احمد سرور کی بدنامی کا باعث خاں صاحب کے مضمون کو ہی ٹھہرایا جا سکے۔ اس سلسلے میں سرِ دست کسی بھی طرح کے کوئی شواہد موجود نہیں، اس لیے کوئی حتمی رائے قائم کرنا فی الوقت مناسب نہیں لیکن یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ ابن فرید کے اہم تر مضمون کو اس بُری طرح نظر انداز کیے جانے کا معاملہ مشکوک ہو سکتا ہے۔

رشید حسن خاں کی حسِ مزاح

اس مضمون کے آخر میں یہاں علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر رشید حسن خاں کے مضمون سے وہ جملے نقل کیے جا رہے ہیں جن کا اُسلوب طنزیہ ومزاحیہ ہے۔ ان اکتسابات میں جہاں خاں صاحب کی باغ و بہار شخصیت کا پرتو نظر آتا ہے، وہیں اِن سے رشید حسن خاں کے اُسلوب میں تحرّک اور رنگینی کا رنگ بھی واضح ہوتا ہے۔ مزاح کے اس رنگ میں خاں صاحب کا روایتی طنزیہ لہجہ اول سے آخر تک واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے:

۱) ''برسوں کے انتظار کے بعد اس ارتخ کی پہلی جلد شائع ہوئی، جس کو پڑھ کر سب سے پہلا تاثر یہ ہوتا ہےکہ غالبًا غلط نگاری کے کسی مقابلے میں حصہ لینے کے لیے اس کو مرتب کیا گیا ہے۔'' ۵۷

۲) ''نتیجہ یہ ہوا کہ اس میں ہر قسم کی اتنی غلطیاں راہ پا گئیں کہ اب آبِ حیات

کی غلطیوں کو شمارہ کرنا اُس کے ساتھ بھی ناانصافی ہے اور اِس کتاب کے ساتھ بھی''
۵۸

۳)''اغلاطِ طباعت کی کثرت نے رہی سہی کمی کو بھی پورا کر دیا ہے۔غلطیوں کا بہتات...ہے۔

...ایسی غلطیوں کی کثرت سے یہ فائدہ ضرور ہوا ہے کہ مقالہ نگار، مرتّبین اور کارکنانِ پریس؛ سب کی کارکردگی میں توازُن پیدا ہو گیا ہے۔''۵۹

۴)''اس کتاب کا سب سے زیادہ مضحکہ خیز حصّہ اس کا اشاریہ ہے۔اس قدر جہالت مآبی کے ساتھ کسی کتاب کا اشاریہ مرتّب نہیں کیا گیا ہوگا۔حیرت ہوتی ہے کہ نظرِ ثانی کرنے والوں نے اس پھوہڑ پن کو کس طرح قابلِ قبول سمجھا! معلوم ہوتا ہے کہ اشاریہ مرتّب کرنے والے بزرگ نے کسی قاعدے کا لحاظ رکھنا اپنے لیے حرام سمجھا تھا۔جس لفظ کو جہاں چاہا ہے اور جس طرح چاہا ہے، لکھا ہے۔میں اس پُشتارۂ اغلاط میں سے دو چار مثالیں پیش کرتا ہوں۔پورا اشاریہ اسی قسم کی خوش فعلیوں کی جولاں گاہ ہے۔''۶۰

۵)''یہی نہیں، اس کی بھی کوئی ضرورت نہیں سمجھی ہے کہ اصل کتاب اور اشاریے میں مطابقت بھی ہو۔کتاب کے ایک صفحے پر ایک نام موجود ہے، اشاریہ اُس سے خالی ہے۔''۶۱

۶)''غیر مناسب اندازِ بیان اور غلط جملے اس بہتات کے ساتھ اس کے صفحات میں محفوظ ہیں کہ بعض نئے لکھنے والوں کی کئی کتابیں مل کر بھی اس کی برابری کا دعوا بہ مشکل کر سکتی ہیں۔''۶۲

۷)''اُس کتاب میں جو اشعار درج کیے گئے ہیں، اُن میں سے بیش تر غلط ہیں۔اکثر مضمون نگاروں کی بیاحتیاطی کا شکار ہوئے اور کچھ پریس والوں کی کرم فرمائی کے سبب سے مسخ ہوئے ہیں۔پڑھنے والوں کیلیے بہ ہر صورت گم راہی کا خاصا سروسامان جمع ہو گیا ہے۔''۶۳

○

حواشی وتعلیقات:

۱۔علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی ''پہلی جلد'' چوں کہ کم یاب ہوگئی ہے، اس لیے مناسب سمجھا گیا کہ اس کیفر وری کوائف درج اور اندراجات نقل کر دیے جائیں۔اس سلسلے میں تمام اندراجات کی نقول مطابق اصل ہیں۔
۲۔علی گڑھ تاریخ ادب اردو، پہلی جلد، صفحات 'ب' تا 'ز'
۳۔خواب باقی ہیں، صفحہ ۱۹۶
۴۔ایضاً ''اعتراف''، صفحہ ۶
۵۔ایضاً صفحہ ۱۹۶
۶۔یاد رہے کہ 'تحقیدی' کی اصطلاح ڈاکٹر جمیل جالبی کی اختراع ہے۔اُنھوں نے یہ اصطلاح 'تحقیقی وتنقیدی' کے لیے استعمال کی ہے۔اس اصطلاح کو اُنھوں نے اپنے ایک مضمون: 'نکات الشعرا کا تحقیدی مطالعہ' میں استعمال کی ہے [مطبوعہ: (۱) سہ ماہی اُردو، کراچی؛ جنوری ۱۹۹۲؛ صفحات ۱۳ تا ۲۸؛ (۲) مشمولہ: 'ادبی تحقیق (مجموعۂ مضامینِ مصنّف)؛ لاہور، مجلسِ ترقیِ اَدب: طبعِ اوّل، جون ۱۹۹۴؛ صفحات ۳۰۰ تا ۳۱۸]
۷۔'علی گڑھ تاریخِ ادبِ اردو پر ایک طائرانہ نظر': ماہ نامہ شاعر، بمبئی؛ جلد ۳۴، شمارہ ۴ و ۵: اپریل و مئی ۱۹۶۳؛ صفحات ۱۵ تا ۱۸، ۶۱
۸۔'علی گڑھ تاریخِ ادبِ اردو (جلد اوّل کا ایک باب)': ماہ نامہ تحریک، دہلی؛ جلد ۱۱، شمارہ ۳: جون ۱۹۶۳؛ صفحات ۹ تا ۱۷
۹۔'علی گڑھ تاریخِ ادبِ اردو': ماہ نامہ تحریک، دہلی جلد ۱۱، شمارہ ۷: اکتوبر ۱۹۶۳۔یہی مضمون بعد میں رشید حسن خاں کے مجموعۂ مضامین ادبی تحقیق؛ مسائل اور تجزیہ میں شامل ہوا (صفحات ۲۵۳ تا ۲۸۳)
۱۰۔'علی گڑھ تاریخِ ادبِ اردو' (مضمون)، مشمولہ ادبی تحقیق؛ مسائل اور تجزیہ، صفحات ۲۵۵ تا ۲۵۷
۱۱۔ایضاً صفحہ ۲۵۵
۱۲۔ایضاً صفحات ۲۸۲، ۲۸۳
۱۳۔'تاریخ نگاری کے اصول و آداب۔رشید حسن خاں کے نقطۂ نظر سے'' (مضمون)، مشمولہ: تحقیق و تدوین۔مسائل اور مباحث، صفحہ ۱۹۱
۱۴۔خواب باقی ہیں، صفحہ ۱۹۶
۱۵۔'رشید حسن خاں صاحب'، صفحہ ۱۴، ۱۵
۱۶۔صدقِ جدید لکھنؤ؛ ۱۵ فروری ۱۹۶۴، بحوالہ 'رشید حسن خاں صاحب' (مضمون)، صفحہ ۱۷
۱۷۔'خانِ والا شان'، صفحہ ۵۵
۱۸۔اُردو کی ادبی تاریخیں، صفحہ ۳۹۸

۱۹۔'رشید حسن خاں۔ایک تعمیری محقق'،صفحہ۳۷
۲۰۔'رشید حسن خاں: تحقیق و تدوین کا مردِ میدان'،صفحہ۳۴
۲۱۔(ا)'رشید حسن خاں سے بات چیت'(مکالمہ)،صفحہ۶۰؛(ب)'عرضِ مرتّب'رشید حسن خاں حیات اور ادبی خدمات،صفحہ۶
۲۲۔'رشید حسن خاں۔ایک عہد ساز شخصیت'،صفحہ۱۴
۲۳۔'آزاد و بے باک محقق'،صفحہ۵
۲۴۔'حیات اور شخصیت: چند پہلوؤ[کذا]،صفحہ۴۶
۲۵۔'مقدمہ'رشید حسن خاں۔کچھ یادیں کچھ جائزے،صفحہ۱۵،۱۷۔'مقدمہ'کے آخر (صفحہ ۳۲) پر اگرچہ جاوید رحمانی کے بجائے،'مرتبین'درج ہے لیکن مقدمے کی آخری سطور سے واضح ہو جاتا ہے کہ یہ مقدمہ جاوید رحمانی کا لکھا ہوا ہے۔ملاحظ کیجیے: ''اس کتاب میں خاں صاحب کی شخصیت اور فن سے متعلق جن حضرات کے مضامین شامل ہیں،میں ان تمام حضرات کا شکرگزار ہوں،خصوصاً ان کا جنھوں نے میری فرمائش پر مضمون لکھنا منظور کیا۔''''نوٹ:''گنجینۂ معنی کا طلسم،نامکمل ہے.....چنان چہ میں نے اس کام کے بقیہ حصے کو اِس نہج پر شروع کر دیا ہے تاکہ یہ اہم کام ضائع نہ ہو۔''
۲۶۔ایضاً،صفحہ۱۷
۲۷۔خواب باقی ہیں،صفحات ۱۸۰تا۲۱۴
۲۸۔'بدرالدین طیب جی۔یادیں اور تاثرات'،صفحہ۲۵
۲۹۔'طیب جی کی یادمیں' صفحہ۳۷
۳۰۔'بدرالدین طیب جی'،صفحہ۴۴
۳۱۔'رشید حسن خاں صاحب'،صفحات ۱۵،۱۶
۳۲۔ایضاً،صفحہ۱۶
۳۳۔'مقدمہ'رشید حسن خاں: حیات اور ادبی خدمات،صفحات ۵،۶
۳۴۔خواب باقی ہیں،صفحہ۱۹۶
۳۵۔اُردو کی ادبی تاریخیں،صفحہ۳۹۸
۳۶۔ایضاً،صفحات ۳۹۸،۳۹۹،۴۰۷
۳۷۔'مقدمہ'رشید حسن خاں۔کچھ یادیں کچھ جائزے،صفحہ۱۷
۳۸،۳۹۔'سرور صاحب میری نظر میں'،صفحہ۲۳۱
۴۰۔'رشید حسن خاں۔رفیق اور دوست'،صفحات ۵۲،۵۳
۴۱۔'مقدمہ'رشید حسن خاں۔کچھ یادیں کچھ جائزے،صفحات ۱۵،۱۶
۴۲۔'علی گڑھ تاریخِ ادب اردو'(مضمون)،صفحہ۲۸۳
۴۳۔بحوالہ'رشید حسن خاں صاحب'،صفحہ۱۷
۴۴۔خواب باقی ہیں،صفحہ۱۹۶

۴۵۔رشید حسن خاں۔ کچھ یادیں کچھ جائزے، صفحہ ۲۳

۴۶۔سرور صاحب کی تنقید اور اندازِ بیان کو اَور جگھوں پر بھی رشید حسن خاں نے تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ رباب رشیدی (لکھنؤ) کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ''.....میری گفتگو یا تحریر، سرور صاحب کی تنقید نہیں بن سکتی، جس میں آخر تک ''ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے' والی کارگری کار فرما ہو۔' ['ایسا کہاں سے لائیں.....رشید حسن خاں'، صفحات ۲۴، ۲۵]

ایک اور جگہ لکھا: 'سرور صاحب......سے بس یہ شکایت ہے کہ اُنھوں نے تنقید کو انشائیے سے اس قدر قریب کر دیا ہے کہ تنقید کا رنگ دب گیا ہے اور منافقانہ اندازِ بیان کے لیے بڑی گنجائش پیدا ہو گئی ہے۔'

[مجلّہ اظہار، بمبئی: شمارہ ۵: جنوری ۱۹۸۴، بحوالہ 'رشید حسن کا سوانحی خاکہ'، صفحہ ۱۱] ڈاکٹر علی احمد فاطمی نے بھی لکھا ہے کہ رشید حسن خاں نے اُن سے علی گڑھ اور آلِ احمد سرور کی 'ڈھیر ساری برائیں' کہیں ['رشید حسن خاں.....شجرِ سایہ دار'، صفحہ ۱۰۸]

۴۷۔ 'رشید حسن خاں.....شجرِ سایہ دار'، صفحہ ۱۰۸

۴۸۔'علی گڑھ تاریخ ادب اردو' (مضمون)، صفحہ ۲۸۳

۴۹۔خواب باقی ہیں، صفحات ۱۹۵، ۱۹۶

۵۰۔'روشنی کا سفر'، صفحہ ۳۷

۵۱۔'علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر ایک طائرانہ نظر': جلد ۳۴، شمارہ ۴، ۵: اپریل و مئی ۱۹۶۳، صفحات ۱۵ تا ۱۸، ۶۱

۵۲۔علی گڑھ تاریخ اَدبِ اُردو، صفحہ 'ھ'۔ مضمون نگار نے اقتباس نقل کرتے ہوئے احتیاط سے کام نہیں لیا۔ اُنھوں نے اپنے نقل کردہ اقتباس میں 'دکنی محققوں' کی جگہ 'دکھنی محققوں' اور 'شایع' کو 'شائع' نقل کیا ہے۔ ['علی گڑھ تاریخ ادب اردو پر ایک طائرانہ نظر'، صفحہ ۱۶]

۵۳۔ایضاً، صفحہ ۶۱

۵۴۔''علی گڑھ تاریخ ادب اردو (جلد اول ک ایک باب)'': جلد ۱۱، شمارہ ۳: جون ۱۹۶۳، صفحات ۹ تا ۱۷

۵۵۔ایضاً، صفحہ ۹

۵۶۔ایضاً، صفحہ ۱۷

۵۷۔'علی گڑھ تاریخ ادب اردو' (مضمون)، صفحہ ۳۵۴

۵۸۔ایضاً، صفحات ۲۷۱، ۲۷۲

۵۹۔ایضاً، صفحہ ۲۷۸

۶۰۔ایضاً، صفحات ۲۷۸، ۲۷۹

۶۱۔ایضاً، صفحہ ۲۷۹

۶۲۔ایضاً، صفحہ ۲۸۱

۶۳۔ایضاً، صفحہ ۲۵۵

کتابیات:

۱۔ابن فرید: 'علی گڑھ تاریخِ ادب اردو (جلد اوّل کا اک باب)'؛ ماہ نامہ تحریک، دہلی؛ جلد ۱۱، شمارہ ۳: جون ۱۹۶۳؛ صفحات ۹ تا ۱۷

۲۔اشفاق محمد خاں، ڈاکٹر: ''رشید حسن خاں صاحب''؛ سہ ماہی ترسیل، ممبئ؛ شمارہ۲۱،۲۲؛ جنوری تا جون ۱۹۹۹(گوشۂ رشید حسن خاں)؛صفحات۱۴تا۱۸،۲۸

۳۔اطہر صدیقی، پروفیسر: 'بدرالدین طیب جی'؛مشمولہ: بدرالدین طیب جی۔ یادیں اور تاثرات : مرتبہ حسن ضیاؔ؛ دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس؛اشاعتِ اوّل،۲۰۰۵،صفحات۴۴،۴۵

۴۔اطہر فاروقی: 'رشید حسن خاں سے بات چیت'؛ ماہ نامہ کتاب نما، نئ دہلی؛ جلد۳۰،شمارہ۸۰: اگست۱۹۹۰(گوشۂ رشید حسن خاں):صفحات۶۰ تا۶۴

۵۔ایضاً:'رشید حسن[خاں] کا سوانحی خاکہ'،مشمولہ؛ رشید حسن خاں (شخصیت اور ادبی خدمات): مرتبہ مصنّف ؛نئ دہلی، ماہ نامہ کتاب نما ؛ پہلی بار، جولائی۲۰۰۲،صفحات۹ تا۱۸

۶۔اقبال انصاری، پروفیسر:'طیب جی کی یاد میں'؛مشمولہ: بدرالدین طیب جی۔یادیں اور تاثرات: محولہ بالا،صفحات۳۴ تا۴۰

۷۔انتظار حسین: 'رشید حسن خان۔ایک تعمیری محقق'؛ ماہ نامہ کتاب نما، نئ دہلی محولہ بالا،صفحات۳۷،۴۷

۸۔آل احمد سرور: خواب باقی ہیں (خودنوشت)؛علی گڑھ،ایجوکیشنل بک ہاؤس؛اشاعتِ ثانی،۲۰۰۰

۹۔تسلیم غوری بدایونی:'رشید حسن خاں: کچھ یادیں کچھ باتیں'؛ ہفت روزہ ہماری زبان نئ دہلی؛ جلد۶۵،شمارہ۳۳ تا۳۶: یکم تا ۲۸ستمبر۲۰۰۶(رشید حسن خاں نمبر)؛صفحات۳۳،۴۴

۱۰۔جاوید رحمانی: مقدمۂ رشید حسن خاں: کچھ یادیں کچھ جائزے''؛ مرتبین: جاوید رحمانی، ڈاکٹر محمد آفتاب اشرف؛ دربھنگہ، مکتبہ الحرا؛۲۰۰۸؛صفحات۹ تا۳۲

۱۱۔جمیل جالبی، ڈاکٹر'نکات الشعرا کا تحقیق مطالعہ'؛ سہ ماہی اُردو، کراچی؛ جلد۶۸،شمارہ۱: جنوری تا مارچ۱۹۹۲؛صفحات۱۳تا۲۸

۱۲۔حنیف نقوی، ڈاکٹر:'تاریخ نگاری کے اصول وآداب۔رشید حسن خاں کے نقطۂ نظر سے'؛مشمولہ: تحقیق وتدوین۔مسائل اور مباحث، ازمصنف؛ ملتان۔لاہور،بیکن بُکس ؛۲۰۱۲؛صفحات۱۹۰تا۲۰۳

۱۳۔رباب رشیدی:'ایسا کہاں سے لائیں.......رشید حسن خاں'؛ ماہ نامہ نیا دور،لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی؛۱۹۹۰؛صفحات ۲۵۳تا۲۸۳

۱۴۔رفیع الدین ہاشمی، :'رشید حسن خاں۔تحقیق وتدوین کا مرد، میدان'؛ ہفت روزہ ہماری زبان نئ دہلی،محولہ بالا؛صفحات ۳۵،۳۴،۳۶

۱۵۔شبیّر عباسی:'حیات اور شخصیت: چند پہلو'؛ ماہ نامہ نیا دور، لکھنؤ،محولہ بالا،صفحات۴۵،۴۶

۱۶۔علی احمد فاطمی، ڈاکٹر:'رشید حسن خاں۔شجرِ سایہ دار'؛مشمولہ: رشید حسن خاں: کچھ یادیں کچھ جائزے؛صفحات۱۰۱تا۱۱۷

۱۷۔قمر رئیسؔ (ڈاکٹر): 'رشید حسن خاں۔رفیق اور دوست'؛مشمولہ ایضاً''،صفحات۴۹ تا۵۳

۱۸۔گیان چند، ڈاکٹر: اُردو کی ادبی تاریخیں؛ کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان؛۲۰۰۰؛صفحات۳۹۷ تا۴۴۷

۱۹۔ایضاً:' سُرور صاحب میری نظر میں'؛مشمولہ: پرکھ اور پہچان (مجموعۂ مضامین مصنف)؛ دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس؛ طبع اوّل،۱۹۹۰صفحات۲۳۱ تا۲۴۱

۲۰۔مجاور حسین رضوی، پروفیسر:' آزاد و بے باک محقق''؛ ماہ نامہ نیا دور،لکھنؤ،محولہ بالا،صفحات۵ تا۷

۲۱۔مخمور سعیدی: 'خانِ والا شان'؛مشمولہ: رشید حسن خاں (شخصیت اور ادبی خدمات)؛محولہ بالا،صفحات ۵۳تا۵۷

۲۲۔نصیر الدین ہاشمی، محمد: ''علی گڑھ تاریخِ ادب اردو پر ایک طائرانہ نظر''؛ ماہ نامہ شاعر،بمبئی؛ جلد ۳۴،شمارہ ۴،۵: اپریل ومئی ۱۹۶۳؛صفحات ۱۵تا۱۸،۵۱

۲۳۔نور الحسن نقوی: 'روشنی کا سفر'؛مشمولہ: آل احمد سرور۔شخصیت اور فن؛ مرتبہٗ امتیاز احمد؛علی گڑھ،ایجوکیشنل بک ہاؤس؛۱۹۹۷؛ صفحات ۳۳تا۴۴

۲۴۔ہاشم قدوائی، ڈاکٹر محمد: 'بدر الدین طیب جی۔یادیں اور تاثرات'؛مشمولہ: بدر الدین طیب جی۔یادیں اور تاثرات،محولہ بالا، صفحات ۲۵تا۳۳

۲۵۔یعقوب میراں مجتہدی: 'رشید حسن خاں۔چند یادیں'؛ہفت روزہ ہماری زبان،نئی دہلی،محولہ بالا،صفحہ ۱۲

۲۶۔علی گڑھ تاریخ ادب اردو، پہلی جلد؛علی گڑھ،شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی؛ پہلی اشاعت،۱۹۶۲

اسلم جمشید پوری

غالب کی شاعری کا امتیاز: استفہامیہ لہجہ

غالب اپنے عہد ہی نہیں بلکہ ہر عہد کا ایک معتبر، مستند اور عظیم شاعر ہے۔ غالب کیوں عظیم ہے؟ غالب کی شاعری میں ایسا کیا ہے جو اب تک اردو شاعری میں انہیں غالب کئے ہوئے ہے؟ کیا ہم غالب کے ہم پلہ کسی دوسرے اردو شاعر کو رکھ سکتے ہیں؟ یہ کچھ ایسے سوال ہیں جن کا جواب عام قاری نہیں جانتا ہے، لیکن جواب میں غالب کی جو عظمت پوشیدہ ہے وہی انہیں ہر زمانے میں ہر دل عزیز اور مقبول عام بناتی ہے۔ غالب کی پوری شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہم پاتے ہیں کہ اس میں بہت ساری طرفیں ہیں جو غالب کے کلام میں ڈوب کر اس کا جائزہ لینے پر کھلتی ہیں اور ہم واقف ہوتے ہیں کہ غالب کیوں اب تک اردو ادب میں غالب ہے۔ ان کا یہ شعر دیکھئے:

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

یعنی غالب جو کچھ کہتے اور فرماتے ہیں وہ ہماری آگہی کی قوت سماعت سے پرے کی باتیں ہیں۔ ان کی شاعری میں جہاں مختلف قسم کے فلسفے ملتے ہیں وہیں طنز کی چاشنی اور ظرافت کے پھول بھی ملتے ہیں۔ ایک ایک لفظ جو غالب کی شاعری میں استعمال ہوا ہے جہاں معانی کا طلسم ہے، جب ہم اس کے اندر اترتے ہیں تو معنی کے طلسم میں گرفتار ہو جاتے ہیں اور غالب ہمیں ایسا مفکر اور فلسفی نظر آنے لگتا ہے جس نے سارے عالم کے ذہنوں پر حکمرانی کی ہے۔ غالب اپنے عہد سے لے کر موجودہ عہد تک ایک مقبول شاعر کے طور پر ہمارے سامنے ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری کا خیال ملاحظہ فرمائیں۔ عبدالرحمٰن بجنوری کا شمار اردو کے ایسے ناقدین میں ہوتا ہے جنہوں نے غالب پر ابتدا میں لکھا اور کلام غالب کی مقبولیت کا سبب بنے:

> ''غالب کا دل ایک آئینہ ہے جس میں ہر مظہر الٰہی اور منظر قدرت کا جلوہ موجود ہے۔ اس کی زبان ترجمان حقیقت ہے اس کے پرکار تخیل کا دائرہ امکان سے ہمکنار ہے۔ عالمِ کون وفساد میں ایک ذرہ کی جنبش بھی اس کے حلقۂ دائرۂ غور سے باہر نہیں

ہے۔ غالب ایک فلسفی ہے جو شاعری کا جامہ زیب تن کئے ہوئے ہے۔''۱؎

عبدالرحمٰن بجنوری غالب کو حقیقت کا ترجمان مانتے ہیں، ساتھ ہی ایک فلسفی شاعر تسلیم کرتے ہیں۔ وہ حق بجانب ہیں۔ اس میں کوئی دورائے نہیں کہ تحقیق وتنقید کی بے شمار کتابوں کے بعد اب بھی غالب کی شاعری کے مختلف گوشے اوران کے اشعار کے مختلف ومتعدد معنی ہم پرآشکار ہوتے رہے ہیں۔ دراصل غالب کی شاعری ایک ایسا ادل فتراک ہے جس میں بہت کچھ شامل ہے۔ جس میں ایک لفظ کے بے شمار معنی ہیں۔ متعدد فلسفے ،غالب کی شاعری کی شان بڑھاتے ہیں، طنز وظرافت غالب کو الگ مقام عطا کرتی ہے اور غالب کا اپنا اسلوب انہیں اپنے عہد ہی نہیں بلکہ ہر عہد میں منفرد وممتاز کرتا ہے۔

جہاں تک غالب کے اسلوب کی بات ہے تو اس میں کوئی دورائے نہیں کہ غالب کے اشعار دور سے پہچان لئے جاتے ہیں۔ جس طرح مرثیے میں انیس ودبیر کا اسلوب، نظم میں نظیر اکبرآبادی کا اسلوب، قصیدے میں سودا کا اسلوب اور مثنوی میں محمد حسن کا اسلوب اپنی الگ شناخت رکھتا ہے اسی طرح اردو غزل کی روایت میں غالب کا اسلوب سب پر غالب ہے۔ یہ مانا کہ میر، مومن، داغ، اقبال، فراق، ناصر کاظمی، احمد فراز اور پروین شاکر کے اسلوب کی بھی الگ شناخت ہے لیکن مجھے کہنے دیجئے ان میں سے کسی کا اسلوب بھی غالب کے ہمسر نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ غالب کی شاعری کی عظمت کے اسباب وعلل پر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> ''غالب کی شاعری اس لیے ہماری نظر میں بڑی معنویت رکھتی ہے کہ اس میں فن کار کی اپنے فن سے پوری وفاداری ملتی ہے۔ فن کی تازہ کاری اور لالہ کاری کا جلوۂ صدرنگ ملتا ہے جو استعارے اور علامت کے ذریعے سے ذہن کو نئے نئے اُفق عطا کرتا ہے۔ پھر زندگی کو برابر دیکھے اور پوری طرح دیکھنے کا عزم نظر آتا ہے۔ وہ آدمیت ملتی ہے جو آدمی کے ہر رنگ سے آشنا ہے۔ وہ دانش مندی ملتی ہے جو اپنے کو پہچاننے اور دوسروں کو پرکھنے میں مدد دیتی ہے۔ وہ شوخی ملتی ہے جو انہیں کے الفاظ میں رنج وراحت اور سختی وسُستی کو ہموار کر سکے اور جو ہر چاند میں دھبے اور ہر ذرے میں سورج دکھا سکے۔ وہ شوق بے پروا ملتا ہے جو بستیاں بساتا ہے اور صحرا میں پھول کھلاتا ہے۔ وہ شخصیت ملتی ہے جس نے دنیا دیکھی بھی ہے اور برتی بھی اور جس نے انسان کو ہر رنگ میں چاہا ہے۔''۲؎

آل احمد سرور نے عمدگی سے غالب کی شخصیت اور فن کی بہت سی طرفیں کھولی ہیں۔ غالب کا اسلوب ہمیں حیران کرتا ہے جس طرح انہوں نے اپنے خطوط میں ایک منفرد قسم کا لب ولہجہ استعمال کیا ہے جس سے وہ ہمیں

چونکاتے بھی ہیں اور حیران بھی کرتے ہیں یعنی غالب نے مکتوب نگاری کو گفتگو میں تبدیل کر دینے کا ایک کارنامہ انجام دیا۔ٹھیک اسی طرح ان کی پوری شاعری میں کہیں حیرت ملتی ہے تو کہیں استفہامیہ لہجہ ملتا ہے۔ کہیں وہ اصرار کرتے نظر آتے ہیں تو کہیں ان کے لہجے میں خوشامدانہ پن داخل ہو جاتا ہے۔لیکن کہیں کہیں وہ خدا سے بھی شاکی نظر آتے ہیں۔ان کا یہ رنگ اقبال کے یہاں مختلف فلسفوں کے ساتھ فن میں ڈھلنے کے بعد شکوہ اور جواب شکوہ کی شکل میں منظر عام پر آتا ہے۔جو خدا سے شکایتی اسلوب کی معراج مانا جاتا ہے۔

غالب کے اسلوب میں یوں تو فکر، فلسفہ، طنز، ظرافت، شوخی، معنی آفرینی، لفظوں کا طلسم، عشق حقیقی اور عشق مجازی کی آمیزش ملتی ہے مگر ان کا استفہامیہ لہجہ باقی سبھی رنگوں پر حاوی ہے جس میں وہ مختلف قسم کے سوال کرتے ہیں۔کبھی ان کا سوال محبوب سے ہوتا ہے، کبھی وہ زمانے سے سوال کرتے ہیں تو کبھی اپنی ذات سے اور کبھی اپنے خالق سے سوالیہ لہجہ استعمال کرتے ہوئے بات کرتے ہیں۔غالب کی پوری شاعری استفہامیہ لہجہ سے بھری پڑی ہے چند مثالیں پیش ہیں:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

کہتے ہیں نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجئے ہم نے مدعا پایا

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

کیوں اندھیری ہے شب غم ہے بلاؤں کا ہجوم
آج ادھر ہی کو رہے گا دیدۂ اختر کھلا

آہ کو چاہئے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تیری زلف کے سر ہونے تک

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

یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
کوئی چارہ ساز ہوتا کوئی غم گسار ہوتا

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیر نم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

دوسرے شعر میں خود سے سوال کرتے ہوئے غالب کہتے ہیں کہ ان کا محبوب ان سے سوال کرتا ہے کہ اگر ہم نے اپنا دل کہیں پڑا ہوا پایا تو ہم تمہیں اپنا دل نہیں دیں گے۔ غالب جواب دیتے ہیں کہ دل ہمارے پاس ہے کب وہ تو پہلے ہی کھو چکا ہے۔ چوتھے شعر میں غالب کہتے ہیں کہ محبوب کی جدائی بہت خطرناک ہوتی ہے۔ تمام رات عجیب بے چینی میں گذر رہوتی ہے اور طرح طرح کے خیالات ذہن میں آتے ہیں۔ میں ان حالات سے اپنے محبوب کو محفوظ رکھنے کے لیے دعائیں مانگتا ہوں۔ میری دعا پہ ستارے میری طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔ پانچویں شعر میں غالب کہتے ہیں کہ عاشق کی جو آہ ہوتی ہے اس کو اثر ہونے میں بہت وقت لگتا ہے اور تجھ تک ہماری بات پہنچ جائے تب تک کون جیتا ہے تجھ تک پہنچنے میں ایک طویل عمر چاہئے تب تک میں زندہ بھی رہوں کہ نہیں۔ چھٹے شعر میں غالب زمانے سے سوال کرتے ہیں کہ تم بار بار مجھ سے یہ پوچھتے ہو کہ تو کیا ہے۔ تمہارا اس طرح بات کرنا زیب نہیں دیتا۔ اس شعر میں جب کسی معروف ہستی سے کہے کہ تم کون ہو تو یہ عجیب لگتا ہے۔

درج بالا اشعار میں آپ نے دیکھا اور محسوس کیا ہوگا کہ غالب سوال کرتے ہیں اور یہ سوال ان کا کبھی خود سے ہوتا ہے کبھی زمانے سے۔ خود سے سوال کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ غالب کے طعنوں کا مطلب کچھ بھی نکالا جا سکتا ہے تیرے بے مہر کہہ دینے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہوگا۔ یہاں غالب خود سے سوال کر رہا ہے۔ بہت سے ایسے اشعار ہیں جن میں غالب کا یہ استفہامیہ لہجہ انہیں نہ صرف اپنے قاری کے درمیان معروف و مقبول بناتا ہے بلکہ اپنے ہم عصروں میں بھی ایک امتیاز بخشتا ہے اور انہیں اردو شاعری کی روایت میں ایک الگ مقام عطا کرتا ہے۔ ان اشعار میں کون، کہاں، کب، کس سے، کیسا، کیا، کوئی، کس کی وغیرہ الفاظ کے

ساتھ حیرت بھرا لہجہ، غالب کی انفرادیت کو ثابت کرتا ہے۔

جب غالب کو اس کے دوست ہی ناصح بن کر نصیحت کرتے ہیں تو غالب خود سے ہی سوال کرتے ہیں کہ یہ کیسی دوستی ہے کہ سارے دوست ناصح بنے ہوئے ہیں۔ ایسے حالات میں کوئی میری حالت، طبیعت اور غم کا پتہ کرتا تو کچھ اور بات ہوتی۔ غالب درج بالا آخری شعر میں زمانے سے سوال کرتے ہیں اور اپنا حوالہ دیتے ہیں کہ ان کے دل میں چبھے تیر کی خلش کا کیا کہنا اگر یہ تیر دل کے پار ہو جاتا تو یہ خلش کہاں سے ہوتی۔ اس طرح کے متعدد اشعار غالب کی شاعری میں بھرے پڑے ہیں۔

غالب کی شاعری کو مدلل سمجھنے اور سمجھانے کا کام ہمارے یہاں جن لوگوں نے کیا ہے ان میں حالی، عبدالرحمٰن بجنوری، امتیاز علی خاں عرشی، نثار فاروقی، آل احمد سرور، مالک رام، اسلوب احمد انصاری، شمس الرحمٰن فاروقی کے ساتھ ساتھ خلیل الرحمٰن، بینا بجنوری نے بھی اپنی کتاب 'فتراک' میں غالب کی شاعری کی شرح پیش کی ہے۔ خاص کر دیوان غالب کی پہلی غزل کے پہلے شعر کی تشریح یوں تو بہت سے لوگوں نے اپنے اپنے طور پر کی ہے لیکن بینا بجنوری اس تعلق سے لکھتے ہیں:

> ''شاعر بے ثباتیٔ عالم کا تذکرہ کر رہا ہے کہ اس دنیا کی ہر چیز کاغذی، ناپائدار اور فانی ہے۔ اور یہ نقش دنیا سے فریاد کر رہا ہے کہ میرا صانع کون ہے؟ جس نے یہ حسین مذاق کیا ہے۔ اصل نکتہ لفظ شوخیٔ تحریر میں چھپا ہوا ہے وہ یہ کہ اشرف المخلوقات خلیفۃ اللہ فی الارض یہ جاننے کے باوجود کہ ہر شے کاغذی، ناپائدار اور فانی ہے، پھر بھی اس کے حصول میں دیوانہ وار مشغول و مصروف ہے اور مقصد حیات کو بھول گیا ہے۔ جس طرح طفل نادان کسی حسین تتلی کو پکڑنے میں اپنا قیمتی وقت ضائع کرتا ہے اور یہ تتلی جب اس کے ہاتھ آ جاتی ہے تو چند ساعت ہی اس سے دل بہلا پاتا ہے۔ بالآخر نازک تتلی مر جاتی ہے اور بچہ کف افسوس ملتا رہ جاتا ہے۔''۳

بینا بجنوری نے اپنی کتاب 'فتراک' میں دیوان غالب کی شرح بہت آسان اور عام فہم لفظوں میں تحریر کی ہے۔ انہوں نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ طالب علم غالب کو آسانی سے سمجھ سکیں۔ اسی لیے انہوں نے تشریح لکھتے وقت اس میں استعمال ہونے والے مشکل الفاظ کے معنی الگ سے دئے ہیں۔

غالب کی پوری شاعری کا گہرائی سے مطالعہ کیا جائے تو ہم پاتے ہیں کہ غالب کو ان کی شاعری کے جن اجزا اور عناصر نے ہمیشہ اردو ادب میں سب پر غالب رکھا، ان میں سے ایک بڑا عنصر غالب کا استفہامیہ لہجہ ہے۔ یہ بات اردو شاعری کی روایت میں ہمیں خال خال نظر آتی ہے۔ لیکن جس منظّم ڈھنگ سے غالب نے

استفہامیہ لہجہ کا استعمال اپنے اسلوب میں کیا، غالب سے پہلے اردو شاعری اور معاصرین میں بھی نہیں ملتا۔ ذیل کے اشعار دیکھئے تو آپ کو بخوبی اندازہ ہوجائے گا کہ غالب کا انداز بیان سب سے مختلف کیوں ہے۔

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاں کھا کے بے مزہ نہ ہوا

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

ہوئی مدت کہ غالب مر گیا پریاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پہ کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے
کوئی بتلائے کہ ہم بتلائیں کیا

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

نہ لڑنا صح سے غالب کیا ہوا اگر اس نے شدت کی
ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر

ان اشعار میں کتنے، کچھ، کیا، کوئی، کون، اگر وغیرہ الفاظ کے جواب کہیں عبارت میں تو کہیں مصرعوں کے درمیان مل جاتے ہیں۔ پہلے شعر میں غالب کہتا ہے کہ ترے ہونٹ اتنے شیریں ہیں کہ ان سے نکلنے والی

گالیاں بھی رقیب کو بری نہیں لگتیں۔دوسرے شعر میں غالب کائنات کی بے ثباتی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جب کچھ نہیں تھا تو بھی خدا تھا اور جب کچھ نہیں ہوگا تب بھی خدا ہوگا۔مجھ کو تو میرے ہونے نے ڈبویا ہے۔میں اگر نہیں ہوتا تو اس طرح کے فاسد خیال بھی میرے دماغ میں نہیں آتے۔تیسرے شعر میں غالب تعلّی میں کہتے ہیں کہ غالب کو مرے ہوئے زمانہ ہوگیا پر وہ ہر بات پہ یاد آتا ہے۔اس کا انداز گفتگو ہمیشہ میرے دماغ میں گھومتا رہتا ہے۔یہ بات بڑی شخصیت کے لیے ہوتی ہے کہ ان کے گزرجانے کے بعد ہم ان کی ہر بات اور ہر انداز کو یاد کرتے ہیں۔چھٹے شعر میں غالب سوال کررہے ہیں کہ زمانہ پوچھتا ہے کہ غالب کون ہے۔کوئی اور بتلا دے ورنہ ہمیں بتانا پڑے گا یہاں بھی غالب تعلّی کا شکار ہیں۔یہ بات بھی بہت بڑی شخصیت پر غالب آتی ہے۔اور غالب خود کو بڑا مانتے ہوئے یہ شعر کہتے ہیں۔ساتویں شعر میں غالب اپنے محبوب سے شکوہ کررہے ہیں کہ تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا۔بس چپ رہو۔ورنہ ہمارے منہ بھی زبان ہے اور ہم پورے زمانے کو بتا سکتے ہیں۔

درج بالا اشعار میں واضح ہے کہ غالب ان اشعار میں استفہامیہ لہجہ استعمال کرتے ہوئے اپنی بات سمجھا رہے ہیں۔ان میں کوئی شعر ایسا نہیں ہے جو عام فہم نہ ہو اور جس کے معنی و مطالب قاری پر آشکار نہ ہوں مگر غالب کا یہ سہل اور سوالیہ انداز صدیوں کی ریاضت کے بعد آتا ہے۔آپ نے دیکھا کہ ان اشعار میں غالب کبھی خود سے کبھی خدا سے،تو کبھی زمانے سے سوال کرتے ہیں کبھی خود ہی جواب بھی دیتے ہیں مثلاً ناصح سے نہ لڑنے پر غالب خود کو سمجھاتے ہیں کہ ہمارا زور بھی گریباں پر چل سکتا ہے۔اسی طرح غالب اپنے متعلق پوچھتے ہیں کہ زمانہ ان کے بارے میں پوچھ رہا ہے کوئی ان کو بتلاؤ یا ہم بتلائیں کہ ہم کیا ہیں۔یعنی غالب کون ہے اور کیا ہے؟ یہ تعلّی کا ہی انداز ہے۔

’یادگارِ غالب‘ میں مولانا حالی نے غالب کی شخصیت اور فن پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔غالب کے متعدد اشعار کی تشریح کی ہے۔ایک شعر کی تشریح ملاحظہ کریں:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

اس شعر سے جو معنی فوراً متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے،یعنی خوف معلوم ہوتا ہے مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہ ہوگی،مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے۔‘‘[۱۴]

خدا سے جب غالب شکایت کرتے ہیں اور استفہامیہ انداز استعمال کرتے ہیں تو غالب کی شاعری کا انداز ہی کچھ اور ہوتا ہے۔ یہی انداز آگے چل کر اردو شاعری میں اقبال کے یہاں تمام تر جولانیوں کے ساتھ نظر آتا ہے۔ حالانکہ اقبال کے یہاں متعدد فلسفے ایک مخصوص زاویہ نظر کے ساتھ غزل و نظم میں استعمال ہوئے ہیں اور اقبال کو شہرت ابدی عطا کرتے ہیں مگر اس بات سے بھی کسی کو انکار نہیں ہونا چاہئے کہ اردو شاعری میں خدا سے شکوہ کی شروعات غالب کی شاعری سے ہوتی ہے اور غالب خود خدا سے شاکی نظر آتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

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

ہاں اے فلک پیر جواں تھا ابھی عارف
کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور

ہیں کیوں ذلیل؟ کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخی فرشتہ ہماری جناب میں

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب دشمن آسماں اپنا

آج کیوں پروا نہیں اپنے اسیروں کی تجھے
کل تلک تیرا بھی دل مہرو وفا کا باب تھا

ان اشعار میں غالب نے اپنے تخلیق کار یعنی خدا سے مختلف قسم کے سوال کئے ہیں۔ غالب نے ایک شعر میں تلمیحی انداز بھی اپنایا ہے اور وہ اس واقعہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں جب اللہ نے آدم علیہ السلام کو پیدا کیا اور فرستوں کو اسے سجدہ کرنے کا حکم دیا۔ سبھی فرشتے سجدے میں گر گئے سوائے ابلیس کے۔ اللہ کو یہ بات بہت ناگوار گزری اور اس نے ابلیس کو ہمیشہ کے لئے راندۂ درگاہ کر دیا۔ غالب کہتے ہیں کہ ایک وہ زمانہ تھا کہ جب فرشتوں کی گستاخی بھی تجھے برداشت نہیں تھی اور اب ہم ذلیل و خوار بھی ہوتے ہیں تو اس کی تجھے پرواہ نہیں۔

اس شعر کو مسلمانوں کی موجودہ صورت حال سے جوڑ کر بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ایک اور شعر میں غالب خدا سے شکوہ شکایت کرتے ہیں کہ فرشتوں کے لکھے ہوئے پر تو ہمیں پکڑتا ہے جبکہ فرشتوں کے لکھتے وقت ہمارکوئی آدمی تو تھا نہیں۔فرشتوں نے کیا لکھا، ہمیں کیا پتہ۔اس شعر میں مذاق کا پہلو بھی موجود ہے۔ غالب اپنے بھتیجے عارف کی نوجوانی میں موت پر بہت غم زدہ تھے اور انہوں نے مرثیہ کے رنگ میں ایک غزل کہی جسے ہم لوگ شخصی مرثیہ بھی کہتے ہیں۔اس پوری غزل میں غالب کبھی خود سے، کبھی خدا سے اور کبھی زمانے سے شاکی نظر آتے ہیں۔ مذکورہ شعر میں غالب اپنے بھتیجے عارف کی موت پر اس قدر رنجیدہ ہیں کہ یہاں تک کہہ جاتے ہیں کہ ابھی عارف جوان تھا کچھ دن اور نہیں مرتا تو تیرا کیا بگڑ جاتا۔ یہ غالب کا اپنا انداز ہے۔ ہوسکتا ہے غالب کا یہ انداز ہمارے بعض مذہبی رہنماء کو اچھا نہ لگے، لیکن غالب کا یہ شکایتی انداز اپنے آپ میں منفرد ہے۔

غالب چوتھے شعر میں کہتے ہیں کہ ہم کون سے بہت مشہور دانا و یکتا تھے جو آسمان ہم سے دشمنی پر اتر آیا۔ یہاں غالب خدا سے شکایت کرتے ہیں کہ تو نے ہمیں بے کار برباد کیا۔ہم کوئی ایسے نامور تو تھے نہیں۔خدا سے شکایت کرتے ہوئے غالب پانچویں شعر میں فرماتے ہیں کہ آج تجھے کیوں ہماری پرواہ نہیں جب کہ ماضی میں یعنی کل تک تو ہمارے لیے بڑا مہربان تھا۔

غالب کی پوری شاعری میں ایسے اشعار بھرے پڑے ہیں جن میں غالب نے استفہامیہ لہجہ اور اسلوب اختیار کیا ہے۔غالب کا یہ انداز ان کے ہم عصروں کے علاہ بعد کی شاعری میں بھی نہیں ملتا۔

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

رہئے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

غالب! وظیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا
وہ دن گئے جو کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں

کیا وہ بھی بے گنہ کش و حق ناسپاس ہیں
مانا کہ تم بشر نہیں خورشید و ماہ ہو

غالب کا استفہامیہ لہجہ جو بار بار خود سے سوال کرتا ہے انہیں ممیّز وممتاز کرتا ہے۔ غالب اپنے استفہاب لہجہ میں کبھی کبھی اپنا مذاق بھی اڑاتے ہیں۔ خود سوال کرتے ہیں اور خود ہی جواب بھی دیتے ہیں۔ اپنا مذاق اڑانا ہر کسی انسان کی بس کی بات نہیں ہے۔ یہ غالب ہی کا دل جگر تھا کہ وہ اپنا مذاق اڑا کر بھی اپنے اسلوب کو زندہ رکھتے ہیں۔ یہ بات صرف اور صر غالب کے یہاں ملتی ہے۔ غالب پوری اردو شاعری میں ایک اہم مقام اور ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتے ہیں ان کی پوری شاعر گہرائی اور دل لگی سے مطالعہ کی مشتاق ہے۔ اب بھی بہت سے گوشے غالب کی شاعری میں ایسے ہیں جو عام لوگوں سے مخفی ہیں۔ ہماری سب کی خاص کر تحقیق کے طالب علموں کی کوشش ہونی چاہیے کہ غالب کے ایسے خاص پہلوؤں پر بات ہو اور انہیں سامنے لایا جائے۔

غالب پہلے شعر میں فرماتے ہیں کہ میں کوئی پیالہ وساغر نہیں ہوں، ایک انسان ہوں جس کے پاس دل اور آنکھیں بھی ہیں۔ جو زمانے کی گردشوں سے گھبراتا بھی اور دل بھی بھرآتا ہے۔ دوسرے شعر میں غالب زمانے اور اپنے حالات سے اس قدر پریشان ہیں کہ کسی ایسی جگہ رہنے کی بات کرتے ہیں جہاں کوئی ان کا ہم زبان نہ ہو اور کوئی ان کی بات نہ سمجھتا ہو۔ تیسرے شعر میں غالب خود کو طنز کا نشانہ بناتے ہوئے کہتے ہیں کہ اب وہ دن چلے گئے کہ غالب جب نوکر نہیں تھا۔ اب تو وظیفہ کھاتے ہو۔ اس لیے بادشاہ کو دعا دو غالب کہ اس کے سبب تمہارا گھر چلتا ہے۔

غالب کی شاعرانہ عظمت کا کیا کہنا لیکن ایسا نہیں ہے کہ کلام غالب میں محاسن کے ساتھ معائب نہ ہوں۔ تحقیق کے طالب علموں کا چاہیے کہ ہمارے محققین اور ناقدین حضرات نے غالب کا جو بت بنایا ہے اس کی بت پرستی کے بجائے بت شکنی کی جائے تاکہ آنے والے عہد میں ایک نئے غالب کی بازیافت ہو سکے۔ غالب کے ایسے اشعار جن میں وہ خدا سے شاکی ہیں، ان پر ہمارے مذہبی رہنماؤں کو اعتراض ہوسکتا ہے لیکن وہ اشعار فن شاعری پر ہی پورا نہیں اترتے ہیں بلکہ غالب کی انفرادیت کو بھی ثابت کرتے ہیں۔ میں مضمون کا اختتام غالب کے ہی چند استفہامیہ اشعار پر کرنا چاہوں گا یہ وہ اشعار ہیں جن میں غالب اپنے مخصوص رنگ میں جلوہ فرما ہیں۔ غالب کا یہ مخصوص رنگ دور سے پہچان لیا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ غالب کے اشعار بھیڑ میں بھی الگ نظر آتے ہیں۔ یہ جہاں غالب کے انفراد کو ثابت کرتے ہیں وہیں اردو غزل کی روایت میں ایک اضافہ کا درجہ بھی رکھتے ہیں۔

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے میرا
غالب کو برا کیوں کہو، اچھا، مرے آگے

کھیل سمجھا ہے کہیں چھوڑ نہ دے بھول نہ جائے
کاش یوں بھی ہو کہ بن میرے ستائے نہ بنے

کہاں مے خانہ کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

ہو گا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے، پہ بدنام بہت ہے

درج بالا اشعار میں غالب زمانے سے شکوہ کر رہا ہے کہ میرے اور اس کے دمیان ایسا پردہ حائل ہے کہ میں اسے دیکھ نہیں سکتا۔ ابن مریم ہوتا ہے کوئی تو ہوا کرے۔ میں تو جب سمجھوں گا جب وہ میرے دکھ کی دوا کرے گا۔ غالب اپنے ہم پیشہ و ہم مشرف لوگوں سے مخاطب ہوتے ہوئے کہتے ہیں کہ غالب کو برا کیوں کہتے ہو۔ میرے آگے تو وہ بہت اچھا ہے، اور اس کا یوں کہیں بھی مجھے چھوڑ دینا، بھول جانا، کھیل سمجھ لینا، میرے لیے سوہان روح بن گیا ہے۔ غالب واعظ پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ کل ہم نے اسے مئے خانے میں جاتے ہوئے دیکھا۔ آخری شعر میں شاعر پھر تعلّی کا شکار ہے کہ خود کو بدنام تو مانتا ہے لیکن خود کو اچھا شاعر بھی مانتا ہے۔ یہ غالب کا انداز ہے۔

آفتاب احمد معروف محقق و ناقد ہیں۔ آفتاب احمد اپنے ایک مضمون 'غالب' میں، غالب کی عوام میں مقبولیت کے حوالے سے کہتے ہیں کہ یہاں ایسے اشعار کی بھر مار ہے جو قدم قدم زندگی کے ہر مقام پر ہمارا ساتھ دیتے ہیں۔ آفتاب احمد کی رائے دیکھیں:

''غالب شعر و ادب کی دنیا کے خواص یعنی اہل فکر و نظر کا غالب ہے۔ مگر ایک غالب، عام آدمی کا غالب بھی ہے۔ اس عام آدمی کا جو بے اختیار غالب کے شعروں پر سر دھنتا ہے، بات بات پر ان کے حوالے دیتا ہے اور سمجھتا ہے کہ زندگی کا کوئی موقعہ ایسا نہیں جس کے لیے غالب نے شعر نہ کہے ہوں مختصر یہ کہ غالب کے پاس خواص کی تسکین کا سامان بھی ہے اور عوام کی تسکین کا سامان بھی۔''۵

غالب اپنے اسلوب شاعری کی بدولت دور سے پہچان لیے جاتے ہیں۔ ان کے اسلوب کا یہ عنصر اپنے آپ میں انفرادر کھتا ہے اور غالب کو اردو شاعری کی پوری روایت میں ممیز و ممتاز کرتا ہے۔ خواہ وہ طنز و ظرافت ہو، شوخی یا فکر و فلسفہ ہو، معنی آفرینی ہو یا تصوف۔ اس سب سے مملو ان کی شاعری کا اسلوب انہیں امتیاز بخشتا ہے لیکن ان کا استفہامیہ لہجہ، ان کے اسلوب کا وہ نمایاں پہلو اور رنگ ہے جو انہیں دوسروں سے بالکل الگ مقام عطا کرتا ہے۔ غالب کے استفہامیہ انداز والے سینکڑوں اشعار زبان زد خاص و عام ہیں۔ یہ بات غالب کو ہر عہد میں مقبول بناتی ہے۔

آئینہ کیوں نہ دوں، کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

○

حواشی:

ا۔ محاسن کلام غالب: عبدالرحمٰن بجنوری، ص، 55

۲۔ مسرت سے بصیرت تک، پروفیسر آل احمد سرور، ص 102-103

۳۔ ص۔ 15 فتراک، بینا بجنوری، جنوری 2007

۴۔ یادگار غالب، الطاف حسین حالی، ص، 116

۵۔ غالب، آفتاب احمد، غالب نامہ، ص 206، مدیر شاہد ماہلی، 2006

معراج رعنا

منیر نیازی کو سمجھنے کی ایک کوشش

عالمی ادب کی تاریخ میں شاعری کی متعدد تعریفیں موجود ہیں۔ ہم ان میں سے جو بھی تعریف چاہیں اپنی شاعری کے لیے استعمال کر سکتے ہیں۔ لیکن وہ تعریف زیادہ مناسب ثابت ہوگی جو ہماری شاعری کو پڑھنے اور سمجھنے کے ساتھ ساتھ ہماری اپنی ادبی تہذیب سے بھی مطابقت رکھتی ہو۔ یہ تو ممکن ہے کہ ان تعریفوں میں سے بعض تعریفیں اپنے تہذیبی نظریات کے سبب ہماری توجہ کا مرکز نہ بنیں لیکن ان تمام تعریفوں میں ایک بات جو قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے، وہ انسانی احساس کی تخئیل آمیز تجسیم سے تعلق رکھتی ہے۔ ارسطو اس کو ایک بڑے تناظر میں دیکھتا ہے:

> According to Aristotle, imagination shares certain Features with sense-perception. But its capacities undoubtedly reach far beyond, since imagination may operate even in the absence of a sensible object

یعنی یہ کہ شاعری درون ذات کے ان انتشار کو اظہار کی سطح پر مرتکز کرنے کا سب سے بہترین اور موثر ذریعہ ہے جو متخالف اور متضاد صورت حال سے پیدا ہوتے ہیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ لکھتا ہے:

> The poem's existence is somewhere between the writer and the reader; it has a reality which is not simply the reality of what the writer is trying to 'express', or of his experience of writing it, or of the experience of the reader or of the writer as reader)''2

ایلیٹ کے یہاں نظم (شاعری) کے وجود میں اس رشتے کی وضاحت کی گئی ہے جو متن و مصنف کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ یہ حقیقت تو ہے لیکن وہ حقیقت نہیں جو ماورائے اظہار موجود ہوتی ہے اور جسے مصنف معرض اظہار میں لانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس لیے ایلیٹ آگے تنقید کے بنیادی کام کی وضاحت کرتا ہے:

> The rudiment of criticism is the ability to select

a good poem and reject a bad poem''3

یعنی یہ کہ تنقید کا کام ایک عمدہ نظم کو منتخب کرنے کے ساتھ ساتھ ایک خراب نظم کو مسترد کرنا ہے۔اس کے یہاں وہی شاعری عمدہ سمجھی گئی ہے جس میں انسانی جذبات و احساسات کا غیر شخصی اظہار موجود ہو۔لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ شاعری کے بارے میں جو تعریفی وضاحت الیٹ کے یہاں ملتی ہے وہ احساس کی تجسیم کی وہی صورت حال بیان کرتی ہے جو شاعر کی ذات سے متعلق ہوتی ہے لیکن وہ ذات بظاہر جتنی نمایاں ہوتی ہے اس سے کہیں زیادہ ماورائے حقیقت موجود ہوتی ہے یا پھر شاعر کی تخلیقی ذات میں پیوست ہوتی ہے۔اس لیے شاعری عام طور پر خالص ذات سے انحراف کا اظہاری نتیجہ ثابت ہوتی ہے۔

شاعری کی تعریف کے بعد دوسرا اہم سوال اس کے تشکیلی عوامل کے متعلق پیدا ہوتا ہے۔یعنی یہ کہ شاعری کے ظہور میں کون کون سے عناصر شعوری یا لاشعوری طور پر نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔یہاں شاعری ہی نہیں بلکہ کسی بھی زبان کے ادب کو پیش نظر رکھا جائے تو یہ حقیقت معلوم ہو جاتی ہے کہ اس کی تخلیقی بنیاد الفاظ پر قائم ہوتی ہے۔امیر خسرو بھی اس کی وکالت کرتے ہیں (4)۔ادبیت کی وضاحت کرتے ہوئے اس نکتے کو پال دی مان جمالیاتی حسیت سے آگے کی منزل تصور کرتا ہے۔اس کے الفاظ ہیں:

> Literariness, however, is often misunderstood is a way that has provoked much of the confusion which dominates today's polemics. It is frequently assumed, for, or another mode of, aesthetic response (5)

افلاطون سے لے کر حال تک کے تخلیقی دروبست میں لفظ کی متبدل صورتوں کا ایک مضبوط نظام دیکھا جا سکتا ہے۔یہاں صرف دریدا کو استثنائی حیثیت حاصل ہے کیوں کہ اس نے پہلی بار افلاطون کے تصور نقل یعنی میمیٹک تھیوری پر ضرب کاری لگائی تھی اور پورے استدلال سے یہ ثابت کیا تھا کہ زبان خارجی دنیا کی نقل محض نہیں بلکہ وہ اپنے تخلیقی عمل سے گزرنے کے بعد اپنی دنیا خود خلق کرتی ہے (6)۔زبان کے بارے میں دریدا کی یہ بات ایک ادبی عقیدے کا درجہ رکھتی ہے کہ اس کے اس نظریے سے نہ صرف یہ کہ متن کی خودمختاری عام ہوتی ہے بلکہ اس سے قاری کی آزادی کا بھی ایک نیا تصور قائم ہوتا ہے۔یوں تو آئی۔اے۔رچرڈز کے یہاں دریدا سے قبل 'کلوز ریڈنگ' (7) کے تصور پر قاری کی خودمختاری کی ایک جامع بحث دیکھی جا سکتی ہے۔رچرڈز کا یہ نظریہ جدید تنقید کی ایک مضبوط بنیاد ہے۔چونکہ رچرڈز خالص متن اساس نقاد تھا اس لیے اس نے اپنی نظری تنقید کے دفاع میں قاری کی خودمختار قرات کو ایک موثر ذریعے کے طور استعمال کیا جب کہ دریدا بنیادی طور ایک تجزیاتی فلسفی تھا اس لیے اس کے یہاں مابعد الطبیعیاتی تعصّبات کو مسترد کرنے کے لیے زبان کی اس اظہاری قوت پر ضرب لگائی گئی جو انسانی معاشرے میں قوت کے تصور کو پیدا کرتی ہے۔لہٰذا زبان کے

سلسلے میں اتنی بات واضح ہے کہ یہ ایک شرط اساسی کے طور پر پورے تخلیقی متون پر حاوی ہوتی ہے۔لیکن جب یہ بات کہی جاتی ہے تو اس سے یہ مراد ہرگز نہیں لی جانی چاہیے کہ زبان کا ہماری خارجی دنیا سے کوئی رشتہ نہیں ہوتا۔اگر یہ سمجھ لیا گیا تو پھر پورا شعریاتی نظام شکوک کے دائرے میں آجائے گا کیوں کہ شعریات کی تشکیل ان ہی الفاظ سے ہوتی ہے جنہیں ہم تشبیہ،استعارہ، کنایہ اور علامت کہتے ہیں۔تخلیق یا شاعری میں یہ سارے وسائل بظاہر الفاظ ہی کی صورت میں استعمال ہوتے ہیں جنہیں ہم اپنے گردونواح یا خارجی دنیا میں دیکھتے ہیں۔مثلاً لفظ 'گلاب' کو لیا جاسکتا ہے۔اس پھول کا وجود ہماری مادی دنیا کی ایک بڑی سچائی ہے۔لیکن جب یہی گلاب شاعری میں استعمال ہوتا ہے تو وہ کسی دوسری شئے کا حوالہ جات بن جاتا ہے۔مطلب یہ کہ اس پھول اور اس کی صفات (رنگ،خوشبو،سرخی،تازگی) سے قارئین کے ذہنوں میں جو شبیہیں بنتی ہیں وہ گلاب کے اصلی یا خارجی تصور سے بالکل مختلف ہوتی ہیں۔دراصل فرق کا یہی رویہ کسی شعر میں کسی لفظ کو اس کے خارجی رشتے سے منہا کرتا ہے۔خارجی رشتے سے منہا ہونے کے بعد ہی شاعری میں کوئی لفظ تشبیہ، استعارہ یا علامت بنتا ہے۔زبان کا یہی رویہ اسے تخلیقی سطح پر حد درجہ گمراہ کن ثابت کرتا ہے۔یہاں گمراہ کن سے مراد زبان کی حرکیات سے ہے۔یعنی یہ کہ اگر تخلیقی زبان ہماری قرات کو جتنا گمراہ کرنے کی قوت سے سرفراز ہوگی،اس میں شبیہ سازی یعنی معنی کی تشکیل کے اتنے ہی امکانات پیدا ہوں گے۔منیر نیازی ان معدودے چند جدید شعرا میں شامل ہیں جن کی شاعری کا ایک بڑا حصہ معنی کی اس تجسیم سے عبارت ہے جو گمراہ کن زبان سے ممکن العمل ہوتی ہے۔منیر نیازی کی غزلیں ہوں یا نظمیں اگر ان کا غائر مطالعہ کیا جائے تو ہمیں یہ بات سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوگی کہ ان کے یہاں تخلیقی ذات کا اظہار اپنے تمام فنی محاسن کے ساتھ موجود ہے۔ان کی شاعری میں یہ تخلیقی ذات اکہری یا سپاٹ نہیں بلکہ قوس قزح کی طرح کئی رنگوں سے معمور نظر آتی ہے۔جس کے ہر رنگ سے ایک منفرد شبیہ کی تشکیل ممکن العمل ہوتی ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ غالب ہی کی طرح وہ بھی اپنی تخلیقی ذات کو زندگی کے ہر تجربے کی آماجگاہ بناتے ہیں۔یعنی یہ کہ وہ ذات جس کرب یا فرحت سے دوچار ہوتی ہے،اس کا اظہار ان کے یہاں پورے کروفر کے ساتھ ہوتا ہے۔منیر نیازی کا شعر ہے:

غم کی بارش نے بھی تیرے نقش کو دھویا نہیں
تونے مجھ کو کھو دیا میں نے تجھے کھویا نہیں

شعر زیر بحث میں بظاہر تجربے کا اکہرا پن نظر آتا ہے جو براہ راست شعر کے متکلم سے عبارت معلوم ہوتا ہے۔لیکن دراصل 'نقش' اور 'بارش' کے لفظی صوتیات سے تجربے کی کئی شبیہیں بنائی گئی ہیں۔یہاں صرف شبیہ کی تخلیق ہی موجود نہیں بلکہ ہر شبیہ کی اپنی شبیہیں بھی نمایاں ہیں۔اس لیے اس شعر میں تخلیقی ذات کے کئی عکس اور

اس عکس کے کئی معنی آسانی کے ساتھ نشان زد کیے جا سکتے ہیں۔شعر کی قرات اول سے یہ مفہوم برآمد ہوتا ہے کہ معشوق کے نقش کو غم کی بارش نے نہیں مٹایا یا وہ اسے دھونے میں ناکام ثابت ہوئی ہے۔ جب کہ عام طور پر بارش نقش یا رنگ کو دھو دیتی ہے۔لیکن یہاں جس بارش کا ذکر کیا گیا وہ غم کی بارش ہے اور جس نقش کی بات کی گئی ہے اس کے لاحقے یا سابقے میں کوئی دوسرا لفظ موجود نہیں۔اس لیے یہ یہاں یہ لفظ نہ تو مرکب بنتا ہے اور نہ ہی ترکیب بلکہ ایک دبیز استعارے کے طور پر قائم ہو جاتا ہے۔لہٰذا یہاں لفظ 'نقش' سے اس کے کئی صفاتی پیکر بننے لگتے ہیں جنہیں ہم قدم، رنگ، روشنی، خوشبو اور چہرے وغیرہ سے منسلک کر کے دیکھ سکتے ہیں۔ چونکہ مزکورہ شعر میں منیر نیازی نے ایک خود مختار استعارے (نقش) سے وہ شبہیں خلق کی ہیں جن کا تعلق شاعر کے اپنے دل سے ہے۔جس کا اشارہ پہلے مصرعے میں 'غم کی بارش' کے وسیلے سے کیا گیا ہے۔کیوں کہ غم کا تعلق دل سے ہوتا ہے۔لیکن جب شعر کی دوسری قرات کی جاتی ہے تو شاعر کی خلقی ذات کے مدمقابل ایک دوسری ذات اپنی پوری صفات کے ساتھ نمایاں ہو جاتی ہے جو معشوق کی بھی ہو سکتی ہے یا کسی اور کی۔ یہاں معشوق کے ذریعے عاشق کو فراموش کرنے کا عمل ہی دراصل اس نقش کے ظہور کی سبیل بنتا ہے جو شعر کے متکلم کے دل پر منقش ہے۔مطلب یہ کہ معشوق نے عاشق کو کھو یا بھلا دیا ہے' چاہے کھونے یا بھلانے کی وجہ جو بھی ہو' لیکن ہزار ہا مصائب (غم کی بارش) کے باوجود عاشق اسے یعنی معشوق کو بھلانے سے قاصر ہے۔شعر کی تیسری قرات سے عشق اور عاشق دونوں کی فضیلت نمایاں ہوتی ہے۔ عالم فراق میں لذت وصال کو قائم رکھنا یا تصور معشوق کو دل پر منقش کرنا کوئی آسان شعری عمل نہیں بلکہ یہ عمل اسی شاعر کا طرہ امتیاز ٹھہرتا ہے جو منیر نیازی کی طرح تخلیقی سطح پر اپنی منتشر ذات کو مرتکز کرنے کا ہنر جانتا ہے۔منیر نیازی کے ایک اہم ہم عصر شاعر شہریار کا شعر ہے:

میں نے جس کو کبھی بھلایا نہیں یاد کرنے پہ یاد آیا نہیں

بظاہر اس شعر میں بھی منیر نیازی کے شعر کی سی کیفیت موجود معلوم ہوتی ہے لیکن دراصل یہاں معشوق کو بھلا کر بھی نہ بھلانے کا شعری نکتہ پیش کیا گیا ہے۔ یہاں کسی کو یاد کرنے پر اس کا یاد نہ آنا دراصل اس مفروضے کو درست ثابت کرنا ٹھہرتا ہے کہ یاد تو وہ آتا ہے جسے بھلا یا فراموش کر دیا جائے۔شعر خوب ہے لیکن منیر نیازی کے شعر کی طرح محبوب کے عمل سے پیدا ہونے والی وہ صورت حال معرض ظہور میں نہیں آتی جو عاشق کی فضیلت کو قائم کرتی ہے۔

اردو کی شعری روایت میں استناد سازی کی بدعت کا جو پہلا اشارہ مولانا محمد حسین آزاد نے اپنی کتاب 'آب حیات' میں کیا تھا وہ شبلی نعمانی کی کتاب 'موازنۂ انیس و دبیر' میں ایک مبسوط وضاحت میں تبدیل ہو جاتا

ہے۔استناد سازی کے زمرے میں میر سے لے کر ناصر کاظمی تک ایسے متعدد شاعروں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے جن کی شاعری کا مطالعہ ایک مخصوص نظریۂ شعر کے تحت کیا گیا۔جس کے نتیجے میں متعلقہ شاعروں کی شاعری پر ایک مخصوص استناد کی مہر ثبت ہوگئی تھی۔ یہاں یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ ناقدین کے اس رویے سے متعلقہ شاعروں کو کتنے فایدے یا نقصانات ہوئے ہوں گے لیکن یہ بات یقین کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ ہماری تنقید کی اس کارگزاری سے نئی قراتوں پر ایک نوع کی پابندی ضرور عاید ہوگئی تھی۔یعنی یہ کہ ہم کسی فن پارے کو آزادانہ طور پر پڑھنے اور سمجھنے کے برعکس اسی سمت گامزن کردیے گئے جسے ناقدین نے پہلے سے مقرر کر رکھی تھی۔شمس الرحمٰن فاروقی کو اس اعتبار سے بھی اولیت حاصل ہے کہ انہوں نے نہ صرف یہ کہ میر کو 'درد و غم' کی استناد سازی یا کینن سے نکالا بلکہ ترقی پسند تحریک کے سیاسی فلسفے کے تحت لکھے گئے ادب میں معنی کے فقدان کو بھی نمایاں کیا۔جزوی طور پر منیر نیازی کی شاعری بھی ایک مخصوص نظریے کی روشنی میں پڑھی گئی اس لیے اس کا تعبیراتی سرمایہ بھی ایک مخصوص نظریے کی امانت معلوم ہوتا ہے۔لیکن ایسے سرمایوں کی تعداد بہت زیادہ نہیں اس لیے منیر نیازی کی شاعری کی کوئی مضبوط استناد سازی ممکن نہیں ہوسکی جس کو رد کرنے کے لیے شعریات میں بعض خفیف سی تبدیلی ناگزیر سمجھی جائے۔منیر نیازی کی شاعری کا ایک بڑا حصہ کلاسیکی شعریات سے ہم آہنگ ہونے کے باوجود ایک الگ روایت کی صورت میں نظر آتا ہے۔ یہاں الگ روایت کی تشکیل سے مراد کسی ساختیاتی اختراع یا اصول شعر سے انحراف نہیں بلکہ اس سے مراد وہ فکری تجربے ہیں جس کی شعری تشکیل ایک منفرد اسلوب سے ممکن ہوتی ہے۔ یہ وہی عنصر ہے جو فارسی اور اردو کے بڑے شعرا کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ اس بات کو بہتر طریقے سے سمجھنے کے لیے خسرو اور غالب کے شعروں کو پیش نظر رکھا جاسکتا ہے:

ای گل چو آمدی ز زمیں گو چہ گونہ اند
آں روئے ہا کہ در تہہ گرد فنا شدند
(خسرو)

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

خسرو کے یہاں خوبصورت چہروں (معشوقوں) کی فناپذیری کے بعد کی منقلب صورت حال کو ایک استفسار کی شکل میں بیان کیا گیا ہے۔یعنی یہ کہ زمین کے اندر سے جو پھول اُگے ہیں ان سے یہ بات دریافت کی جارہی ہے کہ وہ چہرے کس حال میں ہیں جو اسی زمین میں مدفون ہیں جس کے اندر سے یہ پھول اُگے ہیں۔شعر میں یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ دراصل وہ چہرے جو فنا ہوگئے ہیں وہ پھر سے گل کی صورت میں جلوگر

ہو گئے ہیں۔ جب کہ غالب کے شعر میں تجربے کی ایک بالکل مختلف بلکہ جدت آمیز شکل بیان کی گئی ہے۔ یہاں خسرو کی طرح سب لوگوں کے بارے میں نہیں کہا گیا ہے بلکہ کچھ لوگ، وہ جو بلا کے حسین واقع ہوئے تھے، وہ مرنے یا فنا ہونے کے بعد بھی مرے یا فنا نہیں ہوئے ہیں بلکہ لالہ وگل کی صورت میں نمایاں ہو گئے ہیں۔ اس شعر میں یہ نکتہ بھی خاص اہمیت کا حامل ہے جو لالہ اور گل سے تعلق رکھتا ہے۔ یعنی غالب یہ کہنا چاہتے ہیں کہ مرنے کے بعد کچھ لوگ جو حسین ترین تھے وہ لالے کے پھول کی شکل میں اور جو لوگ نسبتاً کم حسین تھے وہ عام پھول (گلاب، نرگس، سوسن، سنبل وغیرہ) کی صورت میں جلوہ نما ہو گئے ہیں۔ شعر میں ایک تیسرا نکتہ یہ بھی موجود ہے کہ حسن بظاہر فنا ہو کر بھی کبھی فنا نہیں ہوتا بلکہ وہ پھولوں کی شکلوں میں نمایاں ہوتا رہتا ہے۔ اس نباتیاتی عمل کو حیاتیاتی عمل بنا کر خسرو کے اس مضمون شعر کو غالب اپنی تخئیلی دنیا میں اس کی نت نئی جامہ زیبی کرتے ہیں۔ الیٹ نے اپنے شہرہ آفاق مضمون 'روایت اور انفرادی صلاحیت' میں اس نظریے کی وضاحت کی تھی کہ کوئی بھی موجودہ شعر یا نظم کی جڑیں ماضی کے کسی شعر یا نظم میں پیوست ہوتی ہیں (8)۔ لیکن الیٹ جب یہ بات کہتا ہے تو یہ غلط فہمی رائج نہیں ہونی چاہیے کہ کوئی شعر کسی پرانے شعر یا اس کے شعری مضامین کی صرف توسیع ہوتا ہے بلکہ الیٹ یہ کہتا ہے کہ نئی نظم کسی پرانے شعری مضمون کو اس ذہانت سے استعمال کرتی کہ اس میں نئے مفہوم پیدا ہو جاتے ہیں۔ بعد میں الیٹ کا یہی نظریہ بالواسطہ طور پر نئی ادبی تھیوری میں 'بین المتونیت' کے ظہور کا محرک بنا۔ میشل فوکو بھی اپنی مشہور کتاب 'آرکیولوجی آف نولج' میں لکھتا ہے کہ منتشر واقعات کی جانشینی انہیں ایک تنظیم سے جوڑنے کے لیے ہوتی ہے۔ فوکو کا یہ فلسفیانہ نکتہ ایک اعتبار سے ماضی کی ان بکھری ہوئی فکر کو مرتکز کرنے کا ذریعہ ہے جو تاریخ، فکشن یا شاعری میں استعمال ہو سکتا ہے (9)۔ منیر نیازی کے یہاں ماضی کا فکری انتشار یا تو عصری انتشار کی توسیع کا سبب بنتا ہے یا پھر ماضی کی مرتکز فکر موجودہ عہد سے متصادم ہو کر منتشر ہوتی نظر آتی ہے۔ منیر نیازی کے مندرجہ ذیل اشعار سے اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

جمال یار کا دفتر رقم نہیں ہوتا
کسی جتن سے بھی یہ کام کم نہیں ہوتا

مجھ سے بہت قریب ہے تو پھر بھی اے منیر
پردہ سا کوئی میرے ترے درمیاں تو ہے

پہلے شعر میں شاعر معشوق کے حسن کو بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن معشوق کا حسن اتنے رنگوں کا حامل ہے کہ وہ اسے معرض اظہار سے قاصر ہے۔ یہاں معشوق کے حسن کا عدم اظہار ہمیں یہ باور کراتا ہے کہ وہ

معشوق کوئی عام معشوق نہیں بلکہ وہ ایک جلیل القدر ہستی ہے جس کی صد ہا رنگ شعاعیں شاعر کی ہزار ہا کوششوں کے باوجود معرض گرفت میں نہیں آتیں۔ اس لیے منیر نیازی کے مذکورہ شعر کا معشوق حقیقی اور مجازی دونوں نوعیّتوں کا حامل نظر آتا ہے۔ شعر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں جہاں ایک طرف معشوق کے حسن لامتناہی کا اظہار موجود ہے وہیں دوسری طرف عاشق کا وہ جذبہ بھی نمایاں ہے جو مسلسل اسے یعنی عاشق کو ہمیشہ مائل بہ معشوق رکھتا ہے کہ کبھی نہ کبھی اس کے بے پایاں حسن کا دیدار ضرور ممکن ہوگا۔ منیر نیازی سے بہت پہلے میر کے یہاں اسی کیفیت کی ایک دوسری شکل موجود نظر آتی ہے۔ میر کا شعر ہے:

گرچہ عالم جلوہ گاہ یار یوں بھی تھا ولے
آنکھیں جو موندیں عجب عالم نظر آیا ہمیں

یہاں میر پہلے ہی سے دنیا کو جلوہ گاہ معشوق تسلیم کرتے ہیں لیکن آنکھیں بند کرنے کے بعد انہیں ایک اور دنیائے حسن نظر آتی ہے۔ یہاں میر نے صرف عالم کا ذکر کیا ہے جس کے ایک معنی کیفیت کے بھی ہیں اس لیے لفظ 'عجب' کے استعمال میں ایک تحیر انگیز حسن اور اس حسن کے متعدد رنگوں کا احساس موجود ہے جس کی تجسیم کسی طور پر ممکن ہوتی نظر نہیں آتی۔ میر ہی کی طرح منیر نیازی کے یہاں بھی حسن کے عدم اظہار کا نکتہ نمایاں ہے۔ منیر نیازی کے بعد کی شعری روایت میں کچھ ایسے شعر نظر آتے ہیں جن میں کم و بیش اسی کیفیت کو پیش کرنے کی تخلیقی ہنرمندی موجود نظر آتی ہے۔ عرفان صدیقی کا شعر ہے:

مگر گرفت میں آتا نہیں بدن اس کا　　خیال ڈھونڈتا رہتا ہے استعارہ کوئی

اس شعر میں میر اور منیر سے تخلیقی اکتساب فیض کی کوشش تو نظر آتی ہے لیکن محبوب کے حسن کی ساری کیفیتیں اس کے بدن سے مخصوص ہوگئی ہیں۔ اس لیے اس کا تعبیراتی دائرہ میر یا منیر نیازی کے شعروں کے دائرے کی طرح پھیلا نظر نہیں آتا۔ لیکن عرفان صدیقی کے اس شعر میں فنی اہتمام سے پیدا ہونے والی ایک مخصوص کیفیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ منیر نیازی کے دوسرے شعر میں موجود اور عدم موجود کا متصوفانہ نکتہ نمایاں ہے۔ فارسی اور اردو کی کلاسیکی شاعری میں یہ نکتہ ایک حاوی رجحان کے طور پر موجود رہا ہے۔ یہاں شاعر محض اتنی سی بات نہیں بیان کر رہا ہے کہ وہ اپنے معشوق کا مقرب خاص ہے بلکہ وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ ہزار ہا قربتوں کے باوجود اس کے اور معشوق کے درمیان کوئی اور بھی ہے جو بظاہر کہیں موجود نظر نہیں آتا۔ غیر موجود کو موجود تسلیم کر کے منیر نیازی نے نہ صرف یہ کہ شعر میں متصوفانہ معنی کی تخم کاری کر دی ہے بلکہ اس میں دو وجودوں کے مابین ایک تیسرے وجود کا اشارہ کر کے فلسفۂ وجودیت کا جدید نکتہ بھی بیان کر دیا ہے جو تیسرے وجود کی صورت میں ایک فرد کے انتشار کا بھی سبب ہوتا ہے اور اس کے ارتکاز کا بھی۔ اسی کیفیت کی ایک تخفیف صورت حافظ کے یہاں

دیکھنے کو ملتی ہے:

میان عاشق و معشوق ہیچ حائل نیست　　تو خود حجاب خودی حافظ از میاں برخیز

حافظ اس شعر میں بیان کرتے ہیں کہ عاشق و معشوق کے بیچ سوائے شاعر یعنی عاشق کے کوئی نہیں۔ ان دونوں کے درمیان خود شاعر کی ذات ہے جو پردے کی صورت میں موجود ہے۔ اس لیے وہ خود کو مشورہ دیتے ہیں تو ان دونوں کے بیچ سے اٹھ جا۔ شعر کی لفظی ساخت نے پہلا تاثر تو یہ پیدا کیا کہ عاشق و معشوق کے درمیان جو تیسری ذات ہے اور جو ایک پردے کی شکل میں موجود ہے وہ شاعر کی اپنی ذات ہے جبکہ دوسرا تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ دراصل شاعر کی ذات ہی عاشق کی ذات ہے۔ جیسا کہ مضمون کی ابتدا میں یہ عرض کیا گیا ہے کہ شعری زبان کا ایک بڑا وصف اس کا تغیر ہے جو قاری کی قرات کو گمراہ کرتا ہے۔ مذکورہ شعر میں زبان کی اسی تغیر پذیری سے معنی کے کئی دروازے کھلتے نظر آتے ہیں۔

ادب کے مخطبے میں عبور انگیزی اور وحدت دونوں چیزیں شامل ہوتی ہیں۔ لہٰذا فو کو ادب کے توسل سے خلا (اسپیس) اور وقت کے متعلق ایک نیا نفسیاتی رخ مرتب کرتا ہے جو حقیقی ہوتا ہے اور جس کا نتیجہ ہمیشہ تخلیقی صلاحیتوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ منیر نیازی کے یہاں زمان و مکان کا تصور ایک بالکل منفرد اور متبدل صورت میں نظر آتا ہے۔ یعنی یہ کہ ان کی تخلیقی دنیا میں زمان و مکان کا جو تصور موجود ہے وہ خارجی زمان و مکان کے تصور سے قدرے مختلف ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ منیر نیازی اپنی شاعری میں جس فرد کی شکست و ریخت اور حزن و ملال کا منظر پیش کرتے ہیں وہ اسی وقت کے تابع ہوتا ہے جسے شاعر نے خود خلق کیا ہے:

آواز دے کے دیکھ لو شاید وہ مل ہی جائے　　ورنہ یہ عمر بھر کا سفر رائگاں تو ہے

وہ جو اس جہاں سے گزر گئے کسی اور شہر میں زندہ ہیں
کوئی ایسا شہر ضرور ہے انھی دوستوں سے بھرا

دونوں شعروں میں ایک فرد کے حوالے سے فنا پذیری کی اس حزن آفریں کیفیت کو ظاہر کیا گیا ہے جو پوری طرح وقت کے زیرنگیں معلوم ہوتی ہے۔ یہاں 'شہر' اور 'سفر' محض دو الفاظ نہیں بلکہ زمان اور مکان کے استعارے ہیں اور انھیں استعاروں سے ایک فرد کے اندرونی انتشار کو مرتکز کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

عربی کی کلاسیکی تنقید میں دو نظریے موجود تھے جن کی روشنی میں معلقہ کی شاعری کا مطالعہ کیا گیا تھا۔ اس زمرے کا ایک اہم نقاد جاحظ تھا جس نے کہا تھا کہ زندگی کے ہر شعبے میں 'معنی' موجود ہوتے ہیں لیکن جو چیز ادب میں خاص اہمیت کی حامل ہوتی ہے وہ ساخت یا ترکیب ہوتی ہے۔ عربی تنقید میں قتیبہ کو اس اعتبار سے اہمیت حاصل ہے کہ اس نے شعر میں مضمون اور معنی دونوں کو مساوی اہمیت دی ہے۔ جن ناقدین نے (جیسے

رشیق)ساخت اور معنی کو الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کی وہ کامیاب نہیں ہوئے۔اس زمرے کا سب سے بڑا نقاد جرجانی تھا جس نے واضح طور پر کہا تھا کہ شعر کے عام معنی تک رسائی حاصل کرنا کوئی مشکل کام نہیں کہ یہ ہر آنکھ اور دماغ پر روشن ہوتے ہیں لیکن وہ معنی جو بہت پیچیدہ ہوتے ہیں، وہ ایک مخصوص ساخت میں پیوست ہوتے ہیں اور جس کی تشکیل استعارے کے بغیر ممکن نہیں۔کلینتھ بروکس اس کی پرزور وکالت کرتا ہے:

The essence of poetry is metaphor, and metaphor is finally analogical than logical, The presence or absence of strict logic, therefore, has no direct relation to the kind of coherence y towhich good poetry aspires, and without which it cannot be "good".(10)

لہٰذا جرجانی اور بروکس کی ان آرا سے سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ہئیت یا ساخت ہی معنی کا ذریعہ ہوتی ہے۔کم وبیش یہی صورت حال قدیم سنسکرت تنقید میں موجود تھی۔'ریتی اسکول' نے شاعری میں میٹھے الفاظ اور چھوٹے مرکبات کو ضروری سمجھا تھا۔پانچویں صدی کیبسں سے بڑے لسانی فلسفی بھرتر ہری نے اپنی نظریہ ساز کتاب 'واکیہ پدیا' کے اختتامی باب میں وضاحت کی ہے کہ عقل مختلف روایات سے واقف ہونے کے بعد ہی تنقیدی محرکات حاصل کرتی ہے۔منیر نیازی کی شاعری کے بارے میں یہ بات ذہن میں رکھنے کی ہے کہ وہ تنقید کے کسی ایک نظریے کے حوالے سے نہیں پڑھی جاسکتی۔ان کے یہاں ایسے اشعار کی کثرت ہے جس میں ساخت کی تجسیم کے مختلف طریقے نمایاں ہیں۔

ہر طرف دیوار و در اور ان میں آنکھوں کا ہجوم
کہہ سکے جو دل کی حالت وہ لب گویا نہیں

رہنا تھا اس کے ساتھ بہت دیر تک مگر ان روز و شب میں مجھ کو یہ فرصت نہیں ملی
تمام عمر رہ رفتگاں کو تکتی رہے کسی نگاہ میں اتنا تو دم نہیں ہوتا

کسی کو اپنے عمل کا حساب کیا دیتے سوال سارے غلط تھے جواب کیا دیتے

منیر نیازی کے یہ تمام اشعار نہ صرف یہ کہ وقت کے جبری تسلط سے پیدا ہونے والی اضطراری کیفیت کی ترجمانی کرتے ہیں بلکہ ان میں جگہ جگہ ایک مضبوط ساخت کی تشکیل بھی نمایاں نظر آتی ہے۔یہاں یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ منیر نیازی کی شاعری میں کسی نئے خیال کو پیش کیا گیا لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انہوں نے کلاسیکی شعری روایت سے اپنی شعری فکر کو منسلک کرکے ساخت کی ایک بالکل انفرادی شکل قائم کی ہے۔مثال کے طور پر ان کے یہ شعر ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

میں تو منیرؔ آئینے میں خود کو تک کر حیران ہوا
یہ چہرہ کچھ اور طرح تھا پہلے کسی زمانے میں

اس شعر میں وقت کے تغیر سے پیدا ہونے والی تاسف آمیز کیفیت کی شبیہ سازی کی گئی ہے۔ شعر میں بظاہر تجربے کی انفرادیت کی وجہ سے اس کا اظہار بھی انفرادیت کا حامل نظر آتا ہے لیکن دراصل شاعر کے اس انفرادی تجربے میں اجتماعی تجربے کی عکاسی موجود ہے۔ تاہم اس شعر کی ساخت شکنی کے بعد برآمد ہونے والے معنی کئی نوعیت کے حامل ٹھہرتے ہیں۔ منیر نیازی کے برخلاف احمد مشتاق کے یہاں کم وبیش یہی تجربہ غیر انفرادی طور سے بیان ہوا ہے:

اسے کل راستے میں دیکھ کر حیرت ہوئی مجھ کو
یہی لو تھی کبھی جس سے چراغ عشق جلتا تھا
دل فسردہ تو ہوا دیکھ کر اس کو لیکن
عمر بھر کون جواں کون حسیں رہتا ہے

احمد مشتاق کے دونوں شعروں میں ان خوبصورت لوگوں (معشوقوں) کے زوال کا پر ملال اظہار موجود ہے جو پوری طرح وقت کی گرفت میں ہیں۔ لیکن جب ان شعروں کا منیز نیازی کے شعر سے تقابل کیا جاتا ہے تو یہ بات نمایاں ہو جاتی ہے کہ منیر نیازی کا انفرادی تجربہ احمد مشتاق کے یہاں غیر انفرادی تجربہ بن کر ابھرتا ہے۔ لیکن دونوں کے یہاں بہر حال تجربے کی نوعیت ایک سی ہے۔ اس لیے بڑی شاعری کی بنیاد نئے مضامین یا نئے تجربے پر قائم نہیں ہوتی بلکہ تجربے کو (چاہے وہ تجربہ نیا ہو یا پرانہ) نئے معنی سے ہم آہنگ کرنے پر استوار ہوتی ہے۔ منیر نیازی کی شاعری دوسرے جدید شعرا سے کئی اعتبار سے مختلف ہے۔ عام طور پر جدید شاعری میں خارجی دنیا کے اثرات سے پیدا ہونے والا 'جدید انسان' پوری طرح نظر نہیں آتا بلکہ اس کی دھندلی سی صورت نظر آتی ہے۔ اس لیے زیادہ تر جدید شعرا کے یہاں ایک خفیف سا دھندلکا دیکھا جا سکتا لیکن منیر نیازی کی شاعری میں ان کی پوری ذات آسمان کی طرح پھیلی نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری میں داخلی اور خارجی دونوں دنیائیں ایک دوسرے میں اتنی پیوست ہیں کہ اگر ہم چاہیں بھی تو انہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے۔ امداد امام اثر نے اس کی یکرخی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

غزل گوئی وہ صنفِ شاعری ہے کہ جس میں جہاں گشتی کی کوئی حاجت نہیں اس سبب سے کہ غزل گوئی کو ان امور سے تعلق ہوتا ہے جو محض داخلی پہلو رکھتے ہیں۔ غزل گوئی کا مطمح نظر اس کا درون ہوتا ہے۔ اسے عالم خارج کے مشاہدہ کی کوئی محتاجی لاحق

نہیں رہتی (11)

لیکن اصل بات یہ ہے کہ بغیر خارج کو سمجھے داخلی دنیا کا عرفان ناممکن ہے۔ کیوں کہ استعاراتی ساخت کی تشکیل خارجی عوامل کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ تنقید کے منصب کے ضمن شمس الرحمٰن فاروقی نے کیا علمی نکتہ بیان کیا ہے:

> فنی اقدار کی نشان دہی کرنا تنقید کا جز اعظم ہے۔ لیکن یہ نشان دہی اسی وقت ممکن ہے جب ان فنی اقدار کی انفرادی حیثیت کا انعکاس فن پارے میں ثابت ہو سکے (12)

پھر ایک دریا کا سامنا تھا منیر مجھ کو
جو ایک دریا کے پار اترا تو میں نے دیکھا

اخذ کیا گیا وہ استعارہ جس کی بنیاد پر معنی کی ایک بڑی دنیا آباد ہے۔ مطلب یہ کہ یہاں 'دریا' اصلاً دریا کے علاوہ دل، وقت اور مصائب کا استعارہ بھی ہو سکتا ہے۔ اگر ہم چاہیں تو دریا کے جتنے ممکنہ معنی ہو سکتے ہیں، انہیں شعر کے تناظر میں رکھ کر دیکھ سکتے ہیں۔ ایسا کرنے پر وہ تخلیقی ذات پوری طرح نمایاں ہو جاتی ہے جو خارجی دنیا کے اثرات سے پیدا ہوتی ہے۔ شعر کی پہلی قرات تھکان مسلسل کو بیان کرتی ہے جس کی توثیق دوسرے مصرعے کے استعجابیہ لہجے سے ہوتی ہے۔ لیکن یہاں یہ نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ شاعر تجسس کے سفر میں ہمیشہ موجود رہنا چاہتا ہے۔ مطلب یہ کہ کبھی نہ کبھی دریا کا سفر ضرور ختم ہوگا اور زمین پر آباد کسی شہر کی دریافت ممکن ہوگی۔ لہٰذا کہا جا سکتا کہ دریا کے سفر میں زمین کی جستجو ایک لطیف شاعرانہ عمل ہے۔ حالانکہ اسی کیفیت کی ایک جھلک سلطان اختر کے اس شعر میں بھی دیکھی جا سکتی ہے:

زندگی بھر ہم اسی امید پر چلتے رہے
اب کے صحرا پار کر لیں تو سمندر آئے گا

سلطان اختر کے اس شعر کا اظہار جن استعاروں سے ممکن ہوا ہے وہ 'صحرا' اور 'سمندر' ہیں۔ اس لیے منیر نیازی کے شعر کے برخلاف یہاں تجسس کی نوعیت احساس محرومی کی حامل نظر آتی ہے۔ یعنی یہ کہ شاعر کا وہ صحرائی سفر ختم ہو چکا ہے جس کی منزل سمندر تھی۔ یہاں 'سمندر' سیرابی، گہرائی اور اسرار کا استعارہ ہے جب کہ 'صحرا' تپش اور فریب کی علامت۔ انہیں دو الفاظ سے شعر میں اس محرومی کے احساس کو بیان کیا گیا ہے جو سفر کے اختتام پر شاعر کے دل میں پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ منیر نیازی کے شعر میں جو بے پایاں تجسس موجود ہے وہ سلطان اختر کے شعر میں نہیں پایا جاتا بلکہ یہاں ایک نوع کی افسردگی ہے جو قاری کو بھی افسردہ

کرتی ہے۔اس لیے سلطان اختر کے برخلاف منیز نیازی کے اس شعر میں معنی کے متعدد تناظر نظر آتے ہیں۔ منیر نیازی کی شاعری کے بارے میں عام طور پر یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس میں ایک نوع کی آسیبی کیفیت کا اظہار نمایاں ہے لیکن اس بات کی معقول وضاحت نہیں ملتی کہ ان کی شاعری میں آسیب ایک مقصد کے طور پر موجود ہے یا ایک وسیلے کے طور پر۔ یہاں دو باتوں کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔پہلی بات تو یہ کہ اگر منیر نیازی کی بعض نظمیں نظر انداز کردی جائیں تو ان کے یہاں آسیب ایک بڑے استعارے کے طور پر نظر نہیں آتا، اور درسری بات یہ کہ جہاں آسیب کے استعارے پر شعر یا نظم کی بنیاد رکھی گئی ہے وہاں اسے انکشاف کا ذریعہ بنایا گیا ہے۔مطلب یہ کہ منیر نیازی آسیب کے استعارے سے اس داخلی دنیا کو دریافت کرتے ہیں جو کہیں گم ہوگئی ہے۔ہم یہ بات جانتے ہیں کہ گمشدہ چیزوں کی بازیافت کے عمل میں ایک نوع کی آسیب یا خوف کی کیفیت موجود ہوتی ہے۔

چاروں سمت اندھیرا گھپ اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے کون
میں کہتا ہوں میں
کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو
اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

(صدا بہ صحرا)

مذکورہ نظم کا مطالعہ دو سطحوں کا حامل۔ مطالعے کی پہلی سطح پر 'اندھیرا' اور 'گھٹا' جیسے الفاظ کے استعمال نمایاں ہیں جن سے خارجی دنیا کی تلخی ظاہر ہوتی ہے۔ جب کہ دوسری سطح پر 'وہ' اور 'میں' کے بیچ ہونے والے دو مختصر مکالمے سے دو مختلف ذہنی کیفیات کی ترجمانی ہوتی ہے، جو دراصل ایک ہی ذہن کی دو مختلف فکریں ہیں جن کے عدم اتحاد سے ایک نوع کا اسرار پیدا ہوتا ہے۔اسرار کی یہ کیفیت اتنی شدید ہے کہ نظم کے دونوں فریقین کو ایک طویل خاموشی کے سوا کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ مطلب یہ کہ شاعر ایک طویل مسافت طے کرنے کے بعد جب اپنے وجود تک پہنچتا ہے تو اس کا بھاری دروازہ اس کے لیے نہیں کھلتا۔ شاعر اور اس کے وجود کے بیچ ہونے والے مکالمے کے نتیجے میں ایک طویل خاموشی اور تیز ہوا کے شور سے پہلے ایک خوف پیدا ہوتا ہے اور پھر وہ خوف ایک نہ ختم ہونے والی اداسی کا ذریعہ بن جاتا ہے۔اس نظم کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کا عنوان 'صدا بہ صحرا' ہے لیکن پوری نظم میں لفظ 'صحرا' استعمال نہیں ہوا ہے جسے ایک بڑے استعارے کے طور پر نشان زد کیا

جا سکے لیکن نظم کے پہلے مصرعے میں 'چاروں سمت' سے صحرا کی تمام نشانیوں کی طرف اشارہ کر دیا گیا ہے۔لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ صحرا میں صدا لگانے کا عمل گمشدہ وجود کو تلاش کرنے کا عمل جو قاری آسیب میں مبتلا کرتا ہے اور شاعر کو اس کی روحانی الجھنوں میں۔انگریزی کی ایک ممتاز شاعرہ ایملی ڈکنسن کی نظم ہے:

The stimulus there is
In danger, other impetus
Is numb and vital-less.
As 't were a spur upon the soul,
Afear will urge it where
To go without the spectre's aid
Were challenging despair.(Ilived on dread;to those who know)

ایملی ڈکنسن کی یہ نظم بھی بنیادی طور خوف کے میلان کو بیان کرتی ہے۔ یہاں خوف احساس اتنا شدید ہے کہ اس کا اثر ذہن اور روح دونوں پر مساوی طور پر مرتب ہوتا ہے۔ یہاں وجودی کرب خارجی دنیا سے متصادم ہونے کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے شاعرہ ان لوگوں کے لیے بھی ہمیشہ خوف کا سبب رہی جو اس کے اپنے تھے۔منیر نیازی کے برخلاف یہاں خوف کا داخلی میلان پوری طرح نمایاں ہے۔لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ خوف کے اس میلان سے جہاں منیر نیازی خارجی دنیا سے اپنی داخلی دنیا کی طرف سفر کرتے ہیں وہیں ایملی ڈکنسن اپنی داخلی دنیا سے خارجی دنیا کی طرف لوٹتی ہے۔تاہم یہ کہنا کہ منیر نیازی کی شاعری آسیب اور خوف کے میلانات سے معمور ہے، کسی بھی اعتبار سے مناسب نہیں بلکہ ان کی شاعری میں یہ دونوں چیزیں محض شعری وسائل کے طور پر استعمال ہوئی ہیں۔

❍

حواشی:

1.Metaphor and Imagery in Persian Poetry, P-28,Edited by Ali Asghar Sayed,Gohrab, Bostan-2012

2.The use of Poetry and the use of Criticism,T.S.Eliot,P-28,Harvard University Press,1933

3.Ibid,

4.دیباچہ غرۃ الکمال، امیر خسرو، ص-10 نیشنل کمیٹی، 1975

خسرو کا اصل متن یہ ہے؛

آنکہ سخن را بہ تیغ و زبان را بہ گو ہر تشبیہ کردہ اند مشابہت صوری لیست نہد، مناسبتِ معنوی، آں مثال بر مثالِ آنست کہ آب و رخسارِ معشوق را از برای تسکینِ دلِ عاشق بہ گل و شکر مشابہ گفت اند

5.The Resistance Theory, Paul de Man, Theory and History of Literature, P-8, Vol.33, London
6.Of Grammatology, Jacques Derrida,P-72, John Hopkins University Press, 1974
7.Practical criticism, I.A. Richards, P-172,London-1929
8.The Sacred Wood,T.S.Eliot,P-78,London-1920
9.The Archaeology of Knowledge, Michel Foucault,P-28,New York, 1972
10.The Resistance Theory, Paul de Man,'Theory and History of Literature, Vol.33, London-2002
11. کاشف الحقائق،سید امداد امام اثر،ص-385، قومی کونسل،نئی دہلی،2015
12. شعر غیر شعر اور نثر،شمس الرحمٰن فاروقی،ص-210،قومی کونسل،نئی دہلی،2005

محمد مقیم

استادی وشاگردی کے آداب اور دیباچۂ غرۃ الکمال

میر خسرو کا فارسی شعر وادب میں جو مقام ومرتبہ ہے اس کا ایک زمانہ قائل ہے۔فن شعر میں امیر خسرو کی استادی کی گونج کچھ ایسی ہے کہ ارباب قلم نے جب بھی خسرو کو خراج دینا چاہا تو شعر سے پرے کچھ دیکھنے سے قاصر رہے۔ جب کہ واقعہ یہ ہے کہ امیر خسرو نے جس کمال کی شاعری کی ہے اسی کمال کی نثر بھی لکھی ہے۔لیکن مجھے امیر خسرو کی نثر نگاری کی خصوصیات کا جائزہ نہیں لینا ہے۔البتہ تمہیداً اتنا ضرور عرض ہے کہ ان کی نثر رنگین دقیق اور عالمانہ ہے علاوہ ازیں تین نثری تصانیف دیباچہ دیوان غرۃ الکمال، رسائل اعجاز خسروی اور خزاین الفتوح بطور ترکہ ہم تک پہنچی ہیں۔اس مختصر سے مضمون میں مجھے دیوان غرۃ الکمال کے دیباچے سے سروکار ہے۔ یوں تو دیباچۂ غرۃ الکمال میں امیر خسرو نے مختلف موضوعات پر گفتگو کی ہے اور اپنی بات کو استدلال سے مزین کیا ہے۔مثال کے طور پر چند موضوعات یہ ہیں: نثر ونظم کا موازنہ، شعر اور موسیقی کے مابین تعلق، شعر کی افضلیت اور اس کی شرعی حیثیت، عربی وفارسی شاعری کا موازنہ، ہندوستانی فارسی کی برتری، اپنے کلام کی بنیادی خصوصیات، شعر کی مختلف صورتوں کا بیان، شعر میں حکمت کی کارفرمائی کے ذرائع، استاد اور شاگرد کے معنی اور اوصاف اور اپنی ایجاد کردہ صنعتوں کا بیان قابل ذکر ہیں۔ دیباچۂ غرۃ الکمال میں زیر بحث آئے تمام موضوعات اہم ہیں لیکن مجھے سردست استادی اور شاگردی کے معنی و اوصاف سے کام ہے۔اس سے پہلے کہ بات کو آگے بڑھایا جائے میں یہ وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ میں نے دیباچۂ غرۃ الکمال کے اس ترجمے سے استفادہ کیا ہے جو ڈاکٹر لطیف اللہ کے کلک فکر کا نتیجہ ہے البتہ میرے پیش نظر دیباچہ دیوان غرۃ الکمال مطبوعہ مطبع قیصریہ، دہلی بھی ہے۔

چونکہ استادی اور شاگردی کا رشتہ براہ راست شعر گوئی سے ہے لہٰذا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فن شعر پر خسرو نے جو گفتگو کی ہے اس کا مختصراً جائزہ لے لیا جائے تاکہ استادی وشاگردی کے ادارے کی اہمیت وافادیت مترشح ہوجائے۔امیر خسرو نے نظم ونثر میں نہ صرف اپنے فن کا کمال اور اس کا اعجاز دکھایا ہے بلکہ مذکورہ

دیباچے میں ان دونوں کے مابین فرق کی وضاحت بھی کی ہے۔ خسرو کی یہ وضاحت محض رواروی میں ظاہر کی گئی کوئی رائے یا رسمی گفتگو نہیں ہے بلکہ اس سے شعر و ادب کے بارے میں ان کی فکر اور اعلیٰ تنقیدی رویے کا پتہ ملتا ہے۔ ذیل میں خسرو کے خیالات کو اتنے ہی اختصار کے ساتھ درج کیا گیا ہے جتنا کہ نفس مطلب کے لیے ضروری ہے:

> نظم کو موزوں اور نثر کو ناموزوں کہتے ہیں۔ نیز اِسے صحیح اور اُسے سست کہتے ہیں۔ جب نظم کو بے ترتیب کریں تو نثر ہو جاتی ہے لیکن نثر کو جب تک درست نہ کریں نظم نہیں ہو سکتی... نثر کیا ہے؟ باہمی گفتگو کا معروف ذریعہ ہے اور خاص و عام میں رائج ہے۔ نثر طرز و روش ترک کرنے کو مقصود ٹھہراتی ہے پھر خود ہی ایک شاخ سے نکل کر دوسری شاخ سے پیوست ہو جاتی ہے... تمام اصول و قواعد کے باوجود اس کی عبارت بے ربط اور بے ترتیب رہتی ہے۔ تمام میزانوں کے نظام میں اس کے جملے ناموزوں ہوتے ہیں۔[1]

خسرو کے نزدیک نظم کو نثر پر فوقیت دینے کے دو اسباب بنیادی ہیں۔ پہلا سبب موزونیت ہے اور دوسرا سبب حکمت۔ یہاں یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ بے حکمت کلام بھی موزوں ہو سکتا ہے۔ خسرو کو بھی اس بات کا احساس تھا لہٰذا وہ کہتے ہیں کہ نثر جب تک خود کو ''لطفِ نظم'' کے حوالے نہ کر دے اس وقت تک کسی قسم کا شعر تخلیق نہیں کر سکتی بلکہ ایک مصرع بھی ترتیب نہیں دے سکتی۔ لہٰذا خسرو کے نزدیک شعر حکمت پر مبنی ہوتا ہے جو کہ موزونیت کے راستے آتی ہے۔ اپنی بات کو ثابت کرنے کے لیے خسرو نے قرآن اور احادیث سے استدلال کیا ہے اور یہ رائے قائم کی ہے کہ حکمت کے معنی ''علم'' کے ہیں لہٰذا شاعر کے معنی عالم ہوں گے۔ مزید یہ نتیجہ برآمد کرتے ہیں کہ شاعر کو حکیم کہا جا سکتا ہے، حکیم کو شاعر نہیں۔ نیز شاعر کو ساحر کہا جا سکتا ہے ساحر کو شاعر نہیں۔ ان کا یہ استدلال دو حدیثوں پر منحصر ہے ایک تو یہ کہ ''بعض اشعار میں حکمت ہوتی ہے'' دوسری یہ کہ ''بعض بیان میں سحر ہوتا ہے۔'' ان دو احادیث کی رو سے حکمت اور سحر، شعر کی قسم میں سے ہیں لہٰذا ہر دو سے شعر کا رتبہ بلند ہے۔ خسرو نے فن شعر کے دفاع میں جو مذکورہ نکات پیش کیے ہیں وہ شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک خسرو کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ اس بارے میں فاروقی لکھتے ہیں:

> انھوں نے شعر کے دفاع میں ایسے نکات پیش کیے جن کا جواب آج تک ممکن نہ ہو سکا... انھوں نے شعر کو ایک انوکھے استدلال کے ذریعہ تقدیس کا حامل قرار دیا، یعنی یہ کہ جو شعر کا منکر ہے وہ قرآن کا منکر ہے... یہ استدلال عرب و عجم میں بے عدیل ہے۔[2]

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہاں تھوڑی سی گفتگو ''موزونیت'' پر بھی کر لی جائے۔ یہ بات تو ظاہر ہے کہ

خسرو کو موزونیت کیوں عزیز ہے۔ ایک تو یہ کہ موزونیت کے ذریعے شعر کی تخلیق ہوتی ہے اور شعر میں حکمت پوشیدہ ہوتی ہے۔ دوسری وجہ بیان کرنے سے پہلے اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ ہمارے یہاں عام طور پر موزونیت کو موسیقیت یا غنائیت کا مترادف تصور کیا جاتا ہے جب کہ ایسا نہیں ہے۔ غور کرنے کی بات ہے کہ کسی بھی نثری عبارت کو ایک موسیقار اپنے فن کے ذریعے نغمگی یا غنائیت دے سکتا ہے اور اس صورت میں نثر پوری طرح موسیقی اور موسیقار کے تابع ہوتی ہے۔ لیکن شعر کا معاملہ برعکس ہے، یہاں موسیقی کو شعر سے موافقت کرنی پڑتی ہے۔ یعنی یہ نتیجہ نکلا کہ موسیقی کے ساز وراگ کے بغیر بھی شعر میں خوش لحنی پائی جاتی ہے۔ اس صورت حال کو امیر خسرو اس طرح بیان کرتے ہیں:

> اگر موسیقی کے پردے تحریر شعر سے موافقت نہ کریں تو کوئی موسیقار شعر کو صحیح طور سے نہیں گا سکتا اور مشق کے سوا اس کی کوئی حیثیت نہیں رہتی۔ آفریں ہے شعر کی افادیت پر، کہ ساز کے تار اور پردوں کی اس قدر باریکیوں کے باوجود جنھیں بیان کرنا ممکن نہیں ہے، پردوں کی مناسبت کے بغیر اس میں خوش لحنی کا عنصر ہوتا ہے... ہررات جیسے شعر کے ذریعے معنوی زیبائش حاصل نہیں ہے، جب تک تم ''ہاں ہاں ہوں ہوں'' سنو گے۔[۳]

خسرو نے درج بالا سطور میں جو بحث چھیڑی ہے اس کی گونج آج تک سنی جاسکتی ہے۔ اس حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی نے بالکل درست کہا ہے کہ:

> یہ ایسے نکات ہے جن تک رسائی حاصل کرنے کے لیے مغربی تنقید کو واگنر (Wagner) اور والیری (Valery) کا انتظار کرنا پڑا۔[۴]

واضح رہے کہ امیر خسرو نے نظم کو نثر پر فوقیت دیتے وقت کل شاعری یا مروجہ شعری اصناف کا نام نہیں لیا ہے بلکہ یہ کہا ہے کہ نثر جب تک خود کو ''لطف نظم'' کی حمایت کے سپرد نہ کردے شعر کیا مصرع بھی خلق نہیں کرسکتی۔ ہماری ادبی روایت میں شعر کی سب سے بنیادی اور ظاہری پہچان یہ ہے کہ وہ باہم مربوط دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ کلاسیکی تصور شعر کے تحت وضع کیے گئے دو مصرعے یعنی ایک شعر کسی نہ کسی حد تک معنوی سطح پر خود کفیل اور مکمل ہوتا ہے۔ شعر اگر لفظ و معنی کے اعتبار سے علم و حکمت ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ حکمت و دانائی کو شعر کے دو مصرعوں میں مکمل کرنا ضروری ہے ورنہ شعر محض ہکلاہٹ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ شعر اگر حکمت بیان نہ کرے تو شعر نہیں بلکہ موزونیت کے دوش پر سوار اطلاع محض ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں شعر کی تعریف میں ایک بات یہ بھی کہی گئی کہ شعر وہ ہے جو قصد کر کے کہا گیا ہو۔ اردو فارسی شاعری میں مضمون آفرینی اور معنی آفرینی پر خصوصی توجہ دینے کا ایک سبب شعر کا یہ تصور بھی ہوسکتا ہے۔ اگر ہم یہ مان لیں

کہ لفظ و معنی کے اعتبار سے شعر اور علم ایک ہی چیز ہے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ مضمون آفرینی اور معنی آفرینی شعر میں پوشیدہ حکمت یا حکمتوں کی بازیافت اور دریافت کا نام ہے۔ بازیافت اور دریافت کا یہ عمل غور وفکر اور تدبر سے انجام پاتا ہے۔ یعنی غور وفکر اور تدبر وہ عنصر ہے جو سخنور اور سخن شناس دونوں کے لیے لازمی ہے۔ اس حوالے سے خسرو کا بیان ملاحظہ کیجیے:

> وہ بچہ جس کی آنکھ رنگوں کے کھیل کے سوا دوسری طرف متوجہ نہیں ہوتی، اگر تم اس کے ہاتھ میں نظامی کی ''پنج گنج'' تھما دو تو وہ سوائے صورت کے اور کیا دیکھے گا۔ وجہ ظاہر ہے کہ اس بچے کی عقل درجۂ کمال تک نہیں پہنچی... وہ حضرات جو کامل عقل رکھتے ہیں... وہ ''پنج گنج'' سے دریافت کر لیتے ہیں جو کچھ کہ وہ دریافت کرتے ہیں ؎

اگر خر می نداند عاقلی چیست ہماں عاقل نمی داند کہ خر کیست۵

ان نکات کی روشنی میں ایک بات یہ بھی دھیان دینے کی ہے کہ ہمارے یہاں بعض تخلیقات کے تعلق سے ترسیل کی ناکامی کے المیے کی جو بات کہی جاتی ہے اس کا جواز کس حد تک ہے؟ خسرو کے بیانات کی روشنی میں شعر کو نثر پر فوقیت دینے کی ایک وجہ یہ بھی قرار پاتی ہے کہ شعر بیک وقت جتنی حکمتوں کو اپنے دو مصرعوں میں بیان کر سکتا ہے، نثر کو ان کے بیان کے لیے زمانی ترتیب کا التزام کرنا پڑتا ہے۔ جب زمانی ترتیب سے بیان کردہ حکمتوں کا متن وجود میں آجاتا ہے تو اس کے معنوی امکانات کی تحدید ہو جاتی ہے۔ جب کہ شعر کا معاملہ اس کے برعکس ہے یعنی اسی شعری متن سے ایک اور نئے معنی کی دریافت کا امکان بہر حال موجود رہتا ہے۔ اگر ہم یہ کہیں کہ شعر میں موجود تمام حکمتوں کو زمانی ترتیب سے وضع کیے گئے نثری متن میں درج کر دیا جائے اور آئندہ دریافت ہونے والی حکمت کو بھی درج کرتے جائیں تو اس صورت میں شعر اور نثر میں وجہ امتیاز کیا ہوگی؟ جواباً عرض کیا جا سکتا ہے کہ نثری متن ہر حال میں زمانے کا محتاج رہتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ نثری متن میں درج حکمتیں شعر ہی کے بطن سے پیدا ہوئی ہیں۔ شعر اور نثر میں وہی فرق ہے جو ابلاغ و ترسیل کے تحریری اور بصری ذرائع میں ہے۔

اب تک جو مباحث زیر بحث آئے ہیں اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ شعر گوئی جس قدر وہبی ہے اسی قدر کسبی بھی ہے اور یہی جواز وضرورت ہے استادی و شاگردی کے رشتے کی۔ استادی و شاگردی کے ادارے کا دائرۂ عمل اصلاحِ سخن پر محیط ہے۔ شعر و شاعری میں اصلاحِ سخن کی ترکیب اصطلاحی معنی رکھتی ہے جس میں کلام کی کثیر الجہات تصحیح مقصود ہوتی ہے۔ کثیر الجہات تصحیح میں وزن اور آہنگ، ردیف اور قوافی کے عیوب، شعری معائب و محاسن کی اطلاع، زبان و بیان کی غلطیاں اور بسا اوقات فکر کی خامیاں بھی اصلاح کے عمل سے دور کی

جاتی ہیں۔اصلاً اصلاح کا عمل شاعرانہ خیال ہی سے شروع ہوجا تا ہے۔

اردوشعروادب پرایک وقت وہ بھی آیا جب ہمارا کل شعری سرمایہ ہیچ لگنے لگا اور اس خیال کی اساس پر کہ 'شاعری تخئیل کا نام ہے' موزونیت کی قید اٹھا دی گئی اور استادی وشاگردی کے ادارے کو بےضرورت سمجھا جانے لگا۔اس بارے میں مرزا محمد ہادی عزیز لکھتے ہیں:

> شاعری کا علاقہ تخئیل سے ہے اسی سے بعض محققین نے موزونیت اور غیر موزونیت کی قید کو اٹھا دیا ہے اور یہیں سے شاعر کا فطری اور شعر کا غیر اکتسابی ہونا ثابت ہوتا ہے۔[٦]

یقیناً شعری تخئیل اور موزونیِ طبع وہبی ہیں لیکن شاعری چوں کہ ایک فن ہے لہٰذا بڑی حد تک اکتساب و استفادے پر مبنی ہے۔اکتساب کے ذریعہ شاعری کو آب دی جاتی ہے۔اس بات کو اس طرح بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ مصوری کے لیے ڈرائنگ سے دلچسپی ہونی ضروری ہے جو کہ ایک وہبی چیز ہے لیکن اس وہبی جذبے کو معراج کمال تک پہنچانے کے لیے ایک اسکول کی ضرورت ہوتی ہے جہاں اساتذہ فن کی مختلف باریکیوں کو سمجھانے کے علاوہ مصوری کی کل روایت اور تجربوں سے آگاہ کراتے ہیں۔ظاہر ہے یہ عمل اکتساب ہی کہلائے گا۔خواہ اسکول میں داخل ہونے کے بجائے کتابوں ہی سے راہنمائی حاصل کی جائے۔لیکن اس صورت میں مشق کی وہ رفتار ہرگز نہیں ہوگی جو ایک اسکول سے وابستہ ہونے پر ہوگی۔استادی اور شاگردی کا ادارہ اس لیے وجود میں نہیں آیا تھا کہ وہ مبتدی کو تخلیق اور اختراع میں کامل بنادے گا بلکہ مقصد یہ تھا کہ استاد کی توجہ سے کلام کے نقائص اور معائب ومحاسن شاگرد پر واضح ہوجائیں اور وہ تخلیق شعر میں کامل نہ سہی ماہر ضرور ہوجائے۔آگے کی راہ کیسے طے ہوگی،فن میں نکھار کس طرح آئے گا؟اس بارے میں امیر خسرو نے بڑی عمدہ گفتگو کی ہے:

> یہ جو شاعری کے ضمن میں استاد اور شاگرد کا ذکر کرتے ہیں تو اس مسئلے میں بھی راست طبع اصحاب کے درمیان بے حد اختلاف ہے۔وہ اختلافی مسئلہ یہ ہے کہ اگر نظم کی شاگردی اور شعر کی استادی سے مراد یہ ہے کہ ایک بوالہوس جس کی طبیعت میں نظم کرنے کی صلاحیت نہیں ہے یہ چاہے کہ کسی استاد سے شعر اور عبارت تصنیف کرنے کی تعلیم حاصل کرے تو اس امر کا امکان ہے کہ وہ شعرخوانی کا استاد ہوجائے لیکن تخلیق واختراع کا استاد ہونا محال ہے...پس شاگردی اور استادی کا صحیفہ اس جہت سے کہ لوح شعر پر خود سے تصنیف کرنا سکھایا جائے لائق الزام نہیں ہے۔البتہ اگر (شاگرد) مبتدی ہے اور کسی قدر تخلیقی صلاحیت کا حامل بھی ہے اور (اپنے احساسات) نظم کرسکتا

ہے نیز کلام میں توانائی کا جوہر پیدا کرسکتا ہے اگر اس کی نظم کسی استاد رشید تک پہنچ جائے اور وہ استاد اس کی غلطی اور خوبی اس پر واضح کر دے تو امید کی جاسکتی ہے کہ وہ (کلام میں) موتی پرونے کے لائق ہوجائے۔ جب وہ (مبتدی) اپنے استاد کی رہنمائی میں شعر کہنے کا سلیقہ حاصل کر لے تو اسے آگے بڑھنے کے لیے کسی نہ کسی رہنما اصول کی حاجت ہوگی۔ اس وقت وہ اپنے مبتدی ہونے کے احساس کے ساتھ بزرگ شعرا کے دواوین کا مطالعہ کرے، ان کے کلام کی روانی پر غور کرے تا کہ وہ منزل آگہی تک پہنچ جائے۔ ے

خسرو کے درج بالا بیان سے میرے اس دعوے کو تقویت ملتی ہے کہ قدما کہ یہاں شعرگوئی کے وہبی اور اکتسابی ہونے کا مساوی تصور ہے۔ بلکہ خسرو نے شاگرد یا مبتدی شاعر کے لیے جن شرائط کا ذکر لازمی حیثیت سے کیا ہے اس کی روشنی میں اکتساب کی اہمیت مزید بڑھ جاتی ہے۔ امیر خسرو نے شاعری کے ضمن میں استاد اور شاگرد کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس تعلق سے امیر خسرو نے چار شرائط کا ذکر کیا ہے جن کا پورا کرنا کامل استاد کے لیے ضروری ہے:

اول یہ کہ وہ اپنے کلام کا پرچم کسی ایسی طرز پر نصب کرے کہ اس کا دبدبہ دوسروں کے کانوں تک پہنچ جائے۔

دوم یہ کہ دریاے معانی اس کے آب کلام کی روش، شیرینی اور سلاست کی خوبیوں کے ساتھ، شعرا کی نہج پر ہو، واعظوں کے طریق پر نہ ہو۔

سوم یہ کہ اس کے تخلیق کردہ کلام کے اجزا اغلاط سے دور ہوں۔

چہارم یہ کہ وہ خیانت کرنے والے درزی کی مانند دوسرے شعرا کے ٹکڑوں سے ہزار پیوند قبا تراش نہ کرے۔ ۸

امیر خسرو کے نزدیک شاگرد کی تین قسمیں ہیں:

شاگرد اشارت: ایسا مبتدی جو اپنا کلام استاد کے سامنے پیش کرتا ہے اور استاد کی ہدایت کی بنا پر شاگرد خود مشکلات کلام کے کام سے واقف ہوجاتا ہے۔ استاد اشعار کی درستی اور خامی کو دیکھتا ہے اور شاگرد پر واضح کرتا ہے کہ کہاں کس طرح باندھے اور کہاں کس طرح کھولے۔

شاگرد عبارت: کسی صاحب کمال متقدمین، معاصر یا اپنے استاد کی روش کا تتبع کرنے

والا شاگرد عبارت کہلاتا ہے۔اتباع میں لفظ اور معنی کی پیروی بھی شامل ہے۔

شاگرد غارت: یہ دراصل سارق شعر ہے جو اساتذہ کے اشعار میں نقب لگاتا ہے اور اسے اپنا مال ظاہر کرتا ہے۔امیر خسرو اسے استاد کا نہیں بلکہ استاد کے کلام کا شاگرد کہتے ہیں۔9

اب تک کی گفتگو سے استادی و شاگردی کی اخلاقیات و آداب کا پتہ تو چلتا ہے لیکن استادی اور شاگردی کے ادارے کے آغاز کا سراغ لگانے میں امیر خسرو کے بیانات سے زیادہ مدد نہیں ملتی۔استاد کے بارے میں انھوں نے جو کچھ کہا ہے اس کے بارے میں اتنا ہی کہا جاسکتا ہے کہ 'استاد شاعر' سے ان کی مراد 'بڑا شاعر' یا 'عظیم شاعر' ہے۔اس بڑے شاعر کو ان چار اخلاقی قدروں کا حامل ہونا چاہیے جن کا ذکر امیر خسرو نے شرائط کی صورت میں کیا ہے۔البتہ شاگردی کے حوالے سے جو گفتگو کی گئی ہے اس سے فن شعر کے کسبی ہونے کا اندازہ ضرور ہوتا ہے۔ممکن ہے اس عہد کے نصاب تعلیم میں علم عروض بھی شامل رہا ہو یا پھر شاعری کے دلدادہ کسی ماہر عروضی کی صحبت اختیار کرتے رہے ہوں۔صورت حال جو بھی رہی ہو قرائن سے پتہ چلتا ہے کہ یہ طریقہ عام نہیں تھا۔خسرو کے عہد میں اگر اس رشتے کی کوئی اہمیت ہوتی تو کم از کم اس عہد کے چند مشہور اساتذہ اور تلامذہ کے نام بھی ملتے۔خسرو نے دیباچہ ''غرۃ الکمال'' میں بعض استاد شعرا کے نام بھی لیے ہیں لیکن خسرو کی مراد صاحب طرز اور باکمال شعرا سے ہے نہ کہ ٹیچر۔کم از کم خسرو معاصر شعرا میں اپنی استادی کو یقینی بنانے کے لیے اپنے ایسے تلامذہ کے نام ضرور لکھتے جن پر وہ ناز کر سکتے۔

یہاں اس روایت کا ذکر بھی ضروری ہے جس کی رو سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ خسرو قادر الکلامی کے باوجود پورا کلام استادانِ فن کی خدمت میں حک و اصلاح کے لیے پیش کیا کرتے تھے۔اس ضمن میں خصوصیت اور قطعیت کے ساتھ شیخ شہاب الدین کا نام لیا جاتا ہے۔خسرو نے اپنی مثنوی ہشت بہشت میں اس امر کا اعتراف نہایت صفائی سے کیا ہے۔(مطلع الانوار، امیر خسرو، بہ اہتمام مولوی مقتدیٰ خاں شروانی، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ایڈیشن ندارد، ۱۹۲۶، ص ۱۵) ذیل میں مثنوی ہشت بہشت کے اشعار بطور حوالہ درج کیے جا رہے ہیں:

بس کہ در علم راست تدبیر است ——— راستی ہم شہاب و ہم تیر است
او شہاب و دل و تنش زاخیار ——— نیرین مشارق الانوار
من بدو عرضہ کردہ نامۂ خویش ——— او باصلاح راندہ خامۂ خویش
دیدہ ہر بیت را رقم بہ رقم ——— رنج بر خود نہاد و منت ہم
نظری تیز کردہ موے شگاف ——— نے بعمیا نظارۂ بگزاف
گرچہ چون دوستان پسندیدہ ——— لیکن از چشم دشمنی دیدہ

خصم را دیدہ عیب کوش بود دیدۂ دوست عیب پوش بود
ہر چہ او گفت من نہادم گوش برکشیدم مگس ز شربت نوش
وانچہ بنمود و من نجستم پے عیب آں بر من ست نے بروے ۱۰؎

اس دلیل سے اتنی ہی بات ثابت ہوتی ہے کہ اصلاح سخن یا کلام کو حک و اصلاح کی کسوٹی پر کسنے کے لیے ایک دیگر صاحب فکر وفن کی نظر سے گذارنے کا عمل خسرو کے یہاں پایا جاتا ہے۔اس دلیل کو ذرا وسعت دی جائے تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ عہد خسرو میں یہ سلسلہ پایا جاتا تھا۔لیکن باقاعدہ شاگرد بننے اور زانوے تلمذ تہ کرنے کے بارے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جاسکتی۔مثنوی کا انداز اور لب ولہجہ ایسا نہیں ہے کہ شیخ شہاب الدین کو فن شعر گوئی میں خسرو کا استاد تسلیم کیا جائے۔ بہر حال استادی اور شاگردی کے باب میں دیباچۂ غرۃ الکمال کے مباحث کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ خسرو نے استاد اور شاگرد کے لیے جن شرائط اور جن اقدار کا ذکر کیا ہے وہ تمام اس وقت اپنا لیے گئے جب عہد عالمگیری کے بعد اس ادارے کی ابتدا ہوئی اور فرخ سیر کے عہد تک جس نے اپنی ناگزیر ضرورت کو تسلیم کروالیا۔

O

حواشی:

۱۔دیباچۂ غرۃ الکمال،لطیف اللہ،کراچی،۲۰۰۳،ص:۳۸ تا ۳۹

۲۔دیباچۂ ’’غرۃ الکمال‘‘ کا اردو ترجمہ،مشمولہ: تنقیدی معاملات،شمس الرحمٰن فاروقی،ایم۔آر پبلی کیشنز، دہلی،۲۰۱۸،ص:۱۳۹

۳۔دیباچۂ غرۃ الکمال،ص:۳۹ تا ۴۰

۴۔تنقیدی معاملات،ص:۱۳۹

۵۔دیباچہ غرۃ الکمال،ص:۶۲ تا ۶۳

۶۔مشاطۂ سخن،صفدر مرزاپوری،میتھوڈسٹ پبلشنگ ہاؤس لکھنؤ،ایڈیشن ندارد،۱۳۳۶ھ،ص ۸

۷۔دیباچہ غرۃ الکمال،ص:۶۹ تا ۷۰

۸۔دیباچہ غرۃ الکمال،ص:۷۳

۹۔دیباچہ غرۃ الکمال،ص:۷۳ تا ۷۴

۱۰۔خمسۂ امیر خسرو دہلوی، با مقدمہ و تصحیح: امیر احمد اشرفی، چاپخانہ کبری، تہران، چاپ اول ۱۳۶۲ھ،ص ۷۰۰-۷۰۱

شاہ نواز فیاض

اردو کی ایک اہم آپ بیتی: نیرنگیٔ بخت

سرسید رضا علی کی آپ بیتی 'اعمال نامہ' ۱۹۴۲ میں پہلی بار منظر عام پر آئی۔ اردو میں خودنوشت کی تاریخ سے بحث کرنا مقصود نہیں، البتہ مولانا محمد جعفر تھانیسری کی خودنوشت 'تواریخ عجیب، موسوم بہ [کالا پانی]' سے لے کر سرسید رضا علی کی خودنوشت کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ رضا علی نے بہت منظّم طریقے سے اپنی آپ بیتی لکھی ہے، لیکن جعفر تھانیسری کی خودنوشت کی اہمیت سے اس لیے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اولین اردو خودنوشت ہونے کے ساتھ ساتھ یہ اس زمانے کی لکھی ہوئی ہے، جب انگریزوں کا ظلم اپنے عروج پر تھا اور سچ بولنے کی سزا اکثر اوقات زندگی سے ہاتھ دھونا تھا۔ لیکن سر رضا علی کی آپ بیتی 'اعمال نامہ' کو اردو میں شعوری اور واضح کوشش سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اسی سال ایک اور آپ بیتی 'نیرنگیٔ بخت' کے نام سے منظر عام پر آئی۔ سر رضا علی پڑھے لکھے تھے، جب کہ وزیر سلطان (نیرنگیٔ بخت کی مصنفہ) جن کی تعلیم صرف گھر تک محدود تھی۔ اس خاتون نے جب اپنی آپ بیتی لکھی تو قارئین کی آنکھیں اشکبار ہو گئیں۔ لیکن یہ افسوس کا مقام ہے کہ عام طور پر لوگ اس کتاب سے ناواقف ہیں۔ پروفیسر ندیم احمد نے اس کتاب کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے:

> ''[نیرنگیٔ بخت].....اردو میں کسی خاتون کے قلم سے لکھی گئی پہلی خودنوشت ہے۔ یہ خودنوشت ایک خاندان اور چند گھروں کی کہانی ہے۔ جس میں نہ اس سماج کی اچھائی برائی پر تبصرہ ہے اور نہ ہی اس میں سیاسی وسماجی حالات ملتے ہیں۔ اس خودنوشت میں افسانوی انداز پایا جاتا ہے جو ناول نگاری کے ابتدائی دنوں کی یاد دلاتا ہے۔ اس خودنوشت میں سچائی کا عنصر غالب ہے جس سے قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ پاتا ہے۔ مصنفہ نہ تو کسی اسکول کی تعلیم یافتہ تھیں اور نہ ہی باقاعدہ انہوں نے اپنے گھر پر تعلیم حاصل کی تھی۔ پھر بھی اس خودنوشت کی ترتیب شگفتہ انداز بیان اور

جزئیات کی تفصیل اتنی دلکش ہے کہ کسی اہل قلم کی تصنیف معلوم ہوتی ہے۔ اس کتاب سے دولت مند ہندوستانی گھرانوں کے رہن سہن تہذیب وتمدن کے واضح نقوش ہمارے سامنے آتے ہیں۔.......

پنجابی لب ولہجہ نمایاں ہونے کے باوجود اس کتاب میں خوبصورت زبان استعمال کی گئی ہے۔ نیرنگیٔ بخت کے مطالعہ سے عورتوں کے انداز فکر اور اس کے جذبات کے سمجھنے کے لیے خاصہ اہم مواد مل جاتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر یہ کسی سماجی، سیاسی اور ادبی اہمیت کی حامل نہیں ہے۔''[1]

'نیرنگیٔ بخت' کا سال اشاعت بلاشبہ ۱۹۴۲ کا اوائل ہے۔ لیکن اشاعت سے بہت پہلے یہ آپ بیتی لکھی گئی۔ اس تعلق سے وزیر سلطان کے یہ جملے ملاحظہ فرمائیں:

''۱۹۲۷ میں رمضان المبارک کی ابتدائی تاریخیں تھیں اور کچھ مدت کے لئے مجھے بالکل تنہا رہنے کا اتفاق ہوا۔ طبیعت پر اداسی کا عنصر غالب تھا۔ لہٰذا میں مشاغل کے طور پر کتب ورسائل کی پابند ہو کر رہ گئی۔

ایک شب سحری کے بعد طبیعت میں ہیجان سا برپا تھا۔ میں نے بغیر کسی ارادہ کے قلم اٹھائی۔ اور اپنی زندگی کے کچھ حالات لکھنے شروع کر دئے۔

.... مسلسل ڈیڑھ ماہ کی لگاتار جدوجہد سے کئی سو صفحات کی دکھ بھری داستان کا ایک رف سا مسودہ تیار ہو گیا۔ مگر قسمت کا چکر دیکھئے کہ اس کے بعد کئی سالوں تک یہ مسودہ میرے تغیر حالات کے باعث صندوق کی زینت بنا رہا۔''[2]

مندرجہ بالا اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کتاب ۱۹۲۷ میں ہی مکمل ہو گئی تھی۔ لیکن بعض وجوہ کے بنا پر پر منظر عام پر نہیں آسکی۔ نیرنگیٔ بخت کے بالکل ابتدا میں وزیر سلطان نے رسکن کا ایک جملہ 'دنیا میں حقیقت افسانہ سے زیادہ تعجب خیز ہے' لکھا ہے۔ اس جملے کو سامنے رکھ کر اس کتاب کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس جملہ کی توضیح 'نیرنگیٔ بخت' کی شکل میں کی گئی ہے۔

نیرنگیِ بخت کو کل گیارہ ابواب میں منقسم کیا گیا ہے۔ جس کی تفصیل اس طرح سے ہے۔ باب اول: علامہ اقبال کے ایک شعر (یادش بخیر) کو عنوان بنایا گیا ہے۔ دوسرا باب: شادی کا سلسلہ، تیسرا باب: ساس نندوں کے ساتھ سسرال میں گذرا اوقات، باب چہارم: اپنے گھر کی خود مختاری کا زمانہ، باب پنجم: اولاد کے فکر میں بیقرار رہنا، باب ششم: میاں قمر الزماں کا نکاح ثانی، باب ہفتم: قمر الزماں کی موت، باب ہشتم: جائداد اور مہر کا

فیصلہ، باب نہم: ذوالفقار خاں کی جدوجہد، باب دہم: وطن میں والدین کے ساتھ جانے کی تیاری اور باب یازدہم: والدہ صاحبہ کی بیماری اور سخت ناامیدی، ہے۔

وزیرسلطان ایک بڑے گھرانے کی اکلوتی بیٹی تھیں، جسے بڑے ناز سے پالا گیا تھا۔ ان کے دادا (شیخ میاں غلام جیلانی انصاری) ریاست کپورتھلہ کے وزیراعظم اور ان کے نانا (شاہ شجاع الملک) کابل کے بادشاہ تھے۔ ان کی شادی جس گھرانے میں ہوئی تھی وہ لڑکا ایک ریاست (جموں) کے وزیر کا بیٹا اور ایک بڑی جائداد کا مالک تھا۔ اس کتاب کے ابتدائی حصے میں اسی ناز و نیاز کی روداد لکھی گئی ہے۔ لیکن اس کتاب کا اصل حصہ وہاں سے شروع ہوتا ہے، جب اولاد کی خاطر وزیرسلطان اپنے شوہر کو دوسری شادی کے لیے آمادہ کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایک لڑکی کے لیے یہ بہت مشکل مرحلہ ہوگا کہ وہ اپنے شوہر کو نکاح ثانی کے لیے آمادہ کرے۔ وزیر سلطان اپنے دل پر بہت جبر کر کے اپنے شوہر کو یہ مشورہ دیتی ہیں کہ وہ دوسری شادی کر لیں۔ ابتدا میں ان کے شوہر کو یہ بات بہت تعجب خیز معلوم ہوئی، انھوں نے وزیرسلطان کو لاکھ منانے کی کوشش کی کہ وہ بہت خوش ہیں۔ ابھی شادی کو سال ہی کتنے ہوئے ہیں، لیکن وزیرسلطان نے ایک نہ مانی۔ لہٰذا قمرالزماں (وزیرسلطان کے شوہر) نے دوسری شادی کر لی۔ جس سے ایک لڑکا پیدا ہوا۔

بچے کی پیدائش سے یقیناً اس گھر میں بہت خوشی تھی، لیکن یہ خوشی بہت دنوں تک نہ رہ سکی، کہ وزیرسلطان کے شوہر قمرالزماں کا انتقال ہو جاتا ہے۔ ان کی موت کا سبب حد سے زیادہ شراب نوشی بتایا گیا۔ یہیں سے ان کی زندگی کا وہ دور شروع ہوتا ہے، جس کا انھوں نے کبھی تصور بھی نہیں کیا تھا، لیکن حالات سے سمجھوتا ہر کوئی کر لیتا ہے۔ لہٰذا انھوں نے بھی سمجھوتہ کر لیا اور اپنے والدین کے گھر آ کر رہنے لگیں۔ اس اثنا میں دوسری شادی کا پیغام بھی آیا، لیکن وزیرسلطان کے دل و دماغ میں اپنے شوہر کی محبت اور وفاداری حائل رہی اور انھوں نے دوسری شادی سے انکار کر دیا۔ شوہر کے انتقال کا غم کچھ مدھم ہی ہوا تھا کہ وزیرسلطان کے والد کا انتقال ہو گیا۔ والد کے انتقال کے بعد ان کی دنیا اجڑ گئی۔ والدہ بھی بیمار رہنے لگیں۔ ایک چچا تھے، جو مونس و غم خوار تھے، والد کے انتقال کے ڈیڑھ سال بعد ان کا بھی انتقال ہو گیا۔ وزیرسلطان کی زندگی جس عیش و عشرت کا نام تھی، وہ قصۂ پارینہ بن گئی۔ اس واقعہ کو ایک تعلیم یافتہ نوجوان جب سنتا ہے تو اسے وزیرسلطان کی حالت زار سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے، اور وہ شادی کا پیغام بھیجتا ہے۔ اب ان کے حالات ایسے ہو گئے تھے کہ اس پیغام کو بے توجہی سے نہ سننے پر مجبور کیا۔ اس کتاب کا پہلا حصہ یہیں ختم ہو جاتا ہے۔ کتاب کے ابتدائی سطور سے اس بات کا علم ہوتا ہے کہ اس کتاب کا دوسرا حصہ بھی منظر عام پر آئے گا، لیکن بہت تلاش کے بعد بھی اس کا کوئی سراغ نہیں مل سکا۔

نیرنگیِ بخت کی ایک سب سے اہم بات یہ ہے کہ وزیر سلطان نے روزمرہ کے واقعات کو اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ ان میں افسانہ کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ اس کتاب کا بیانیہ اتنا غضب کا ہے کہ قاری کتاب کے آخری صفحے تک پڑھے بغیر نہیں رہ سکتا۔ زبان سادہ اور عام فہم ہے۔ قارئین کے لیے بعض اخلاقی سبق بھی ہیں۔ مثلاً شراب سے کس طرح گھر برباد ہوتا ہے، اس کو (نیرنگیِ بخت) میں بہت تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ تعلیم نسواں کی ضرورت اور اس کی اہمیت کو بھی اس میں واضح کیا گیا ہے۔ وزیر سلطان کو اچھی تربیت کی بدولت اپنے سسرال میں بہت عزت ملی، لیکن اس کے باوجود زندگی کے مختلف مراحل میں انھیں تعلیم کی کمی کا احساس رہا، شوہر کے انتقال کے بعد وزیر سلطان کے اس احساس کو اور بھی شدت کے ساتھ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ اپنے شوہر کو نکاح ثانی پر مجبور کرنا دراصل ان کی تعلیم کی کمی اور بعض دقیانوسی خیالات کا ان کے دماغ پر مسلط ہونے کا نتیجہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ لیکن کمال کی بات یہ ہے کہ انھوں نے جس طرح سے اپنے شوہر کی دوسری بیوی کے ساتھ وقت گزارا، اس طرح کی مثال کم ہی ملے گی۔

اس خودنوشت (نیرنگیِ بخت) میں بعض باتوں کا فقدان ہے۔ جیسے کہ اس میں ماہ و سال کا ذکر نہیں ہے کہ وہ کب پیدا ہوئیں، کب شادی ہوئی، کب کس کا انتقال ہوا۔ ایک اندازہ کے مطابق ان کی پیدائش ۱۸۸۵ کے آس پاس ہوئی ہوگی اور شادی ۱۹۰۰ کے آس پاس۔ افسانوی رنگ میں لکھی گئی اس کتاب میں وزیر سلطان نے بعض اصل نام بدل دیے ہیں۔ اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''خاندان کے چند افراد کے سوائے باقی میں نے تمام اصل نام تبدیل کر دئے ہیں۔ تا کہ بزرگوں کی شہرت کو میری بدنصیبی کے باعث دھبہ نہ لگے۔''[۳]

وزیر سلطان گرچہ کہ ایک محل میں پلی بڑھی تھیں، اور جس گھر میں گئیں، وہاں بھی ہر طرح کی آرائش تھی، باوجود اس کے وہ گھر میں اپنے نوکروں کے ساتھ ہاتھ بٹاتی تھیں، اس تعلق سے انھوں نے لکھا ہے:

> ''گھر اگر چہ ایک چھوٹا سا لفظ ہے۔ جو تین حروف سے مرکب ہے۔ مگر اس کا انتظام ایک ملک کے برابر ہے۔ عورت کی تمام خوبی اس کے سلیقہ شعار ہونے پر منحصر ہوتی ہے۔ گھر کی مالکہ خواہ کیسے اچھے لباس میں ملبوس ہو۔ بیش بہا زیور سے آراستہ ہو۔ خوبصورت نازنین اور ماہ جبیں ہو۔ رفتار گفتار سے قیامت اٹھائے۔ مگر گھر کے انتظام کی لیاقت اور سلیقہ نہیں رکھتی۔ تو ایک سادہ لباس پہننے والی عورت جس میں ظاہری خوبیاں بالکل نہ ہوں لیکن گھر کے سب کام سلیقہ سے انجام دینے کی لیاقت ہو۔ اس آرام طلب ماہ جبیں سے ہزار درجہ بہتر ہوگی، جو گھر کا انتظام اپنے ہاتھ اور اپنی

عقل سے نہ کر سکے۔ سلیقہ مند بیوی کے نوکر بھی اچھے رہتے ہیں اور نقصان نہیں کر سکتے۔''۴

وزیر سلطان کے مندرجہ بالا جملوں سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ انسان کو اپنی ذمہ داری سے کبھی منہ نہیں موڑنا چاہیے۔ ایسا کرنے والا زندگی میں بہت کچھ حاصل نہیں کر سکتا۔ وزیر سلطان ملکہ کی سی زندگی گزار رہی تھیں، لیکن امور خانہ داری میں انھوں نے نوکروں کے ساتھ نہ صرف یہ کہ حسن سلوک کی اعلیٰ مثال پیش کی، بلکہ خود ان کے ساتھ کسی نہ کسی طور کام میں شریک رہیں۔ اس کا ایک فائدہ یہ ہوتا تھا کہ ہر کسی کو اپنی ذمہ داری کا احساس ہوتا تھا اور وقت پر سارے کام انجام دیے جاتے تھے۔ زندگی خوشی و غم سے عبارت ہے۔ وقت اچھے ہوں یا برے سب کٹ جاتے ہیں۔ لیکن انسان کا حسن سلوک امیری اور غریبی کے آئین سے اوپر ہوتا ہے۔ یہی وہ چیز ہے جس سے بڑے سے بڑا کام انجام دیا جا سکتا ہے۔

وزیر سلطان پڑھی لکھی خاتون نہیں تھیں، لیکن انھوں نے رسائل و کتب کے مطالعے کو جاری رکھا، خاص طور پر زندگی کے دوسرے حصے میں، جہاں سب کچھ اجڑ چکا تھا۔ ایسے میں کتب و رسائل ہی ان کی زندگی کے ساتھی تھے۔ حالات انسان کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور بھی کر دیتے ہیں۔ ایسے میں جب انسان زندگی کا فلسفہ بیان کرتا ہے تو زندگی نامہ معلوم ہوتا ہے۔ ویسے زندگی کے سارے فلسفے موت پر ختم ہو جاتے ہیں۔ وزیر سلطان نے معتدل زندگی کے لیے جو کچھ لکھا ہے، وہ یقیناً بہت اہم ہے۔ چند جملے ملاحظہ فرمائیں:

''.......بزرگی بڑی عمر ہو جانے پر منحصر نہیں۔ جس کو خدا بزرگی بخشتا ہے خواہ وہ دو برس کا بچہ ہو۔ سخاوت کرنے والا خواہ کیسا ہی تنگدست کیوں نہ ہو وہ سخی ہی رہے گا۔ جس سے انسان محبت کرے اسے کبھی برا نہ سمجھے۔ ہر ایک بات کو حد اعتدال سے زیادہ نہ بڑھا دے۔ سمجھ سوچ کر ہر ایک معاملہ میں قدم رکھنا چاہیے۔ جس کی طبیعت میں جلد بازی اور تلون ہو۔ وہ بہت نقصان اٹھاتا ہے۔''۵

وزیر سلطان کے مندرجہ بالا جملے دراصل فارسی کے مندرجہ ذیل شعر سے ماخوذ ہیں۔

بزرگی بہ عقل است نہ بہ سال
تونگری بہ دل است نہ بہ مال

اس سے ایک بات کی طرف اور بھی اشارہ ملتا ہے کہ وزیر سلطان کو فارسی زبان و ادب سے بھی واقفیت تھی۔ ویسے انھوں نے اپنی آپ بیتی میں جس طرح سے برجستہ اور برمحل اردو اشعار کو نقل کیا ہے، اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ انھیں زبان و ادب سے خاص دلچسپی تھی۔ لیکن جس پرانے طرز پر ان کی پرورش ہوئی

تھی، وہ ان کے ذہن کو آگے کی طرف لے جانے میں حائل رہا۔ ورنہ جس طرح کی نثر کا نمونہ انھوں نے اپنی آپ بیتی میں پیش کیا ہے، کیا معلوم وہ اردو کی ایک اہم فکشن نگار ہوتیں۔

وزیر سلطان نے اپنی رسم بسم اللہ کو جس تفصیل سے بیان کیا ہے کہ اس زمانے میں عورتوں کی ساری تعلیم اور سارا شوق اسی رسم بسم اللہ تک محدود تھا۔ جس تزک و احتشام کے ساتھ ان کی رسم بسم اللہ ادا کی گئی، گمان غالب ہوتا ہے کہ وہ رسم نہیں، بلکہ کسی کی شادی تھی۔ لیکن اس زمانے میں عورتوں کی تعلیم کی کل کائنات وہی تھی۔ اس کے علاوہ اگر کسی نے کچھ حاصل کیا تو وہ اپنی محنت یا گھر کے لوگوں کی قابلیت کی وجہ سے ممکن ہو سکا۔ اس زمانے میں تعلیم اور پردہ کی جو صورت حال تھی، اس کا نقشہ وزیر سلطان نے ان الفاظ میں کھینچا ہے:

> ''.......میں نے بہت جلدی قرآن مجید ختم کر لیا اور نماز بھی۔ (طریقۂ نماز) اس کے بعد میری آمین کی رسم ایسی ہی خوشی سے ادا ہوئی۔ اور مجھے پردے میں قید کر دیا گیا۔ یہ ہماری خاندانی پابندی تھی۔ شہر میں ایک دو سکول تھے۔ جن کا نام سنتے ہی میری طبیعت میں ایک شوق سا پیدا ہوا کرتا۔ مگر میری طاقت کہاں کہ سکول جانے کا نام لے سکتی۔ پردہ سخت ہو گیا۔ اپنے محلے اور گلی میں جانے کی اجازت نہ تھی۔ بلکہ دروازے سے باہر قدم نکالنا بھی مشکل تھا۔ میری عمر صرف آٹھ سال کی تھی۔ میں مرغ نو گرفتار کی طرح بہتیرا پھڑ پھڑایا کرتی۔ مگر اس قفس سے رہائی پانے کا مقدور ہی کہاں تھا۔''[۶]

اسی حصے میں آگے انھوں نے لکھا ہے کہ:

> ''آخر میرے جذبات کو دیکھ کر امی جان نے ایک ہندو عورت جو کشیدہ کاری میں کافی مہارت رکھتی تھی۔ اس کو بلا کر مجھے سکھلانے کو کہہ دیا۔ اب میں خوش ہو گئی۔ کسی وقت کوئی فقہ کی کتاب اپنے والد صاحب سے پڑھا یا کرتی۔ مجھے اس دوران میں معلوم ہو گیا کہ خاندان کے بزرگ سوائے مذہبی کتب کے لڑکیوں کو فالتو تعلیم دینا دینی تعلیم کے علاوہ معیوب خیال کرتے ہیں۔''[۷]

ظاہر ہے کہ جس زمانے کے سارے واقعات ہیں، اس وقت سرسید نے تعلیم کے تعلق سے جو کچھ کیا تھا وہ سب کے سامنے آچکا تھا۔ سرسید اپنے کارنامے انجام دینے کے بعد دنیا کو خیر باد بھی کہہ چکے تھے۔ راشد الخیری اور الطاف حسین نے عورتوں کی تعلیم کے لیے جو کچھ لکھا، وہ بھی عام قارئین کے پیش نظر تھا۔ ایسے میں یہ ممکن ہے کہ یہ پابندی سماجی نہیں، بلکہ گھریلو پابندی تھی۔ چونکہ وہ لوگ اس شہر کے باعزت لوگوں میں سے تھے۔ سارا شہر

ان کو سلام کرنا اپنے لیے باعث سعادت وافتخار تصور کرتا۔ ایسے میں وہ کون سا خوف تھا، جو وزیر سلطان کی تعلیم حاصل کرنے میں حائل تھا۔ چونکہ سماج اتنا بیدار ہو چکا تھا، ۱۸۵۷ کا خوں ریز واقعہ رونما ہو چکا تھا۔ اس وقت ہندوستانیوں کی جو سیاسی اور سماجی صورت حال تھی، اس کا تصور کرنا بھی بعض حالتوں میں محال ہے۔ ممکن ہے کہ اکلوتی بیٹی ہونے کی وجہ سے کسی بھی خطرے کا سامنا کرنا ان لوگوں کے لیے کسی بھی صورت میں آسان نہ رہا ہو۔ وزیر سلطان کو اپنی کم مائگی اور کم تعلیم کا ہمیشہ احساس رہا۔ اس ضمن میں ایک جگہ اور لکھتی ہیں:

''مجھے کتابوں کے مطالعہ کا شوق زیادہ تھا۔ کیونکہ گھر کے لئے آرائشی چیزیں تو سب مہیا اور کل سامان مکمل ہو چکا تھا۔ کپڑے سینے کے لئے درزی ملازم رکھ لیا گیا۔ مجھے صرف گھر کی نگرانی کا کام تھا۔ اس صورت میں اکثر میں کتابیں اور رسالے دیکھا کرتی تھی۔ مجھے یہ شوق پیدا ہو گیا کہ میں کوئی مضمون لکھوں یا کسی تقریر میں حصہ لوں یا کوئی کہانی لکھوں۔ مگر اس تھوڑی سی تعلیم کے باوجود مجھے تعلیم کی نمائش کا از حد خیال پیدا ہو رہا تھا۔ مگر اس زمانے میں تو تحریر کو بھی پردہ، آواز کو بھی پردہ، نام لکھنے کا بھی پردہ تھا۔ ان پابندیوں میں مقید رہ کر دل میں اک جوش سا پیدا ہوتا۔ اور پھر وہیں ہی رہ جاتا۔ نہ کوئی سوسائٹی اور نہ کوئی استاد جس سے کچھ سیکھتی۔'' ۸

وزیر سلطان کے مندرجہ بالا جملوں سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں تعلیم حاصل کرنے کا شوق زندگی بھر رہا۔ ان کی خواہشیں تو بہت تھیں، لیکن ہر جگہ تعلیم کی کمی حائل رہی۔ اس کے باوجود اگر وہ کہیں کچھ کر سکتی تھیں تو پھر پردہ حائل ہو جاتا تھا۔ ان کی اس کتاب میں جگہ جگہ اس کا اظہار کسی نہ کسی صورت میں ضرور نظر آتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی زندگی کا سب سے بڑا خلا یہی ہے۔

انسان اپنے اخلاق سے لوگوں کے دلوں میں جو جگہ بناتا ہے، وہ وقتی نہیں بلکہ دائمی ہوتا ہے۔ وزیر سلطان چونکہ ایک ملکہ کی طرح تھیں۔ پورا گاؤں ان کی خوشنودی کے لیے سب کچھ کرنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہتا۔ وہ بھی اپنے گاؤں والوں کی عزت کرتیں۔ امیری اور غریبی کے مابین کوئی بعد نظر نہیں آتا تھا۔ یہی وہ چیز تھی جس نے گاؤں کے لوگوں کو اپنا گرویدہ بنا رکھا تھا۔ اگر جاہ وحشمت سے عزت حاصل کی جاتی تو وہ وقتی ہوتی، لیکن وزیر سلطان نے اپنے کردار سے لوگوں کے دلوں میں جگہ بنائی تھی۔ یقیناً گاؤں کے لوگوں کو سمجھنا ان کے لیے کسی بھی طور آسان نہیں تھا، لیکنو ہ صبر وشکر کے ساتھ ان کے بیچ ہنسی خوشی رہتی تھیں۔ ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے:

''اس زمانے میں خاندانی لڑکیوں کے واسطے پردہ اور خاموش شرم وحیا ہی سب

کاروبار پر حاوی تھی۔ زیادہ بولنا، بڑوں کی بات میں قطع کلامی کرنا، گفتگو سے پرہیز کرنا، اگر کوئی اختراع دماغ سے نکلے بھی تو اسے ملیامیٹ کر دینا، آج سے پچاس برس پہلے کا زمانہ تھا۔ میں اس گھر میں جہاں نہ ساس نہ نند نہ کوئی آس نہ پاس۔ خود ہی سب کی جگہ ہر کام نبھاتی تھی۔ میں ہی خوب جانتی تھی، کہ کس طرح سے تمام کام انجام دئے جاتے ہیں؟ خدا کی مہربانی اور ترقی واقبال کا زمانہ تھا۔ ہر ایک رشتہ دار اور نوکر پیشہ بھی مجھ سے خوش رہتے۔ میرے حکم سے کبھی پس و پیش نہ کرتے۔ تمام گاؤں کی عورتیں میری عزت و بڑائی گاؤں کی مالکہ سمجھ کر نہیں کرتی تھیں، بلکہ قدرتاً ان کے دل میں میری طرف احساسِ محبت تھا۔''[9]

نیرنگیِ بخت میں وزیر سلطان نے جس طرح سے تعلیم حاصل نہ کر پانے کا افسوس کیا ہے، شاید اس طرح کا اضطراب کم ہی ملے۔ ایک عورت جسے اپنی زندگی میں تمام طرح کی آسائش ملی ہو، اگر ایسا شخص کسی چیز کی کمی کا احساس کرتا ہے تو وہ واقعی اس کی زندگی کا خلا ہے۔ انھوں نے اپنے بچپن کے جس ناز و نیاز کا ذکر کیا ہے، اس میں کسی بھی چیز کی کمی کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ گھر والوں کو اگر معلوم ہوتا ہے کہ وزیر سلطان دنیا کی تمام چیزوں پر تعلیم کو مقدم سمجھتی ہیں تو ایسے میں اس کا بھی بندوبست کیا گیا ہوتا۔ وزیر سلطان دو بہنیں تھیں، ایک کا کم عمری ہی میں انتقال ہو گیا۔ ایسے میں گھر والوں کی ساری محبت وزیر سلطان تک سمٹ کر رہ گئی۔ ان کی نانی نے بھی محبت کا وہ نمونہ پیش کیا کہ والدین سے زیادہ نانی ہی سے لگاؤ پیدا ہو گیا تھا۔ نیرنگیِ بخت میں وزیر سلطان نے اپنی طبیعت کا ایک نقص بھی بتایا ہے، اس کمی کے احساس کو بھی تعلیم کا فقدان قرار دیا ہے۔ اس حصہ کو ملاحظہ فرمائیں:

''میری طبیعت میں نقص بھی تھا، کہ میں بلاوجہ ہر انسان سے اپنی امیدیں وابستہ کر لیتی۔ مگر انجام کار مایوس ہو کر شکستہ دل ہونا پڑتا تھا۔ گو یہ میرا قصور نہ تھا۔ کیونکہ تعلیم کی کمی اور تجربہ نہ ہونے کی وجہ سے انسان کہاں تک دماغ سے کام لے سکتا ہے؟ تاہم میں حتی الامکان اپنے دل کو مضبوط کرنے کی کوشش کرتی تھی۔ اور ماضی کے رنجیدہ واقعات کو بھلا کر مستقبل کے خیالی خطروں کو نظر انداز کرنے کی جدوجہد کرتی۔ مگر بے سود، چاہتی تھی، کہ لوگوں سے امیدیں وابستہ کرنا چھوڑ دوں۔ شاید میری ناشاد و نامراد زندگی اگر خوشگوار بن نہ سکے تو کم از کم موجودہ مصائب کو اطمینان اور صبر سے برداشت کر سکوں۔ دل میں جس وقت جذبات کا سمندر موجیں مارتا اس وقت میں دنیا کی ہر

چیز سے بے نیاز ہو جاتی۔ کیونکہ میری نگاہوں میں کائنات کی تمام رنگینیوں اور دلچسپیوں کا مرکز فقط تعلیم یافتہ ہونا تھا۔ لیکن میں اس سے محروم تھی۔ میں اپنے غم کو غلط کرنے کی کوشش تو بہت کرتی، مگر آرزوؤں کا خون چین نہ لینے دیتا تھا۔''۱۰

'نیرنگیِ بخت' کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ آپ بیتی کے ساتھ ساتھ جگ بیتی بھی ہے۔ یہ کتاب جہاں ایک طرف آپ بیتی ہے، وہیں ایک سفرنامہ بھی ہے۔ کیونکہ شادی کے بعد جب وہ پنجاب سے لاہور گئیں اور وہاں سے پنجاب آئیں۔ اس کو وزیر سلطان نے بہت تفصیل سے بیان کیا ہے۔ انھوں نے جو کچھ دیکھا اور جو کچھ محسوس کیا، اسے قارئین کے سامنے بھی پیش کیا۔ اس زمانے میں بڑے لوگوں کی شادی کی کیا کیا رسمیں تھی، اس کو بھی انھوں نے بہت اچھے پیرائے میں بیان کیا ہے۔ سفر کی سہولت اس طرح سے مہیا نہیں تھیں، جس طرح سے اب ہے۔ لاہور سے جموں کے سفر کا ایک ایک حصہ بہت دلچسپ پیرائے میں بیان کیا ہے۔ اس کا ایک حصہ ملاحظہ فرمائیں:

''پالکیوں کے اوپر سرخ رنگ کے پردے جن پر سبز نباتات کی جھالر لگی ہوئی تھی پڑے تھے۔ دونوں خوشدامن صاحبان اور میں اپنی اپنی پالکیوں میں سوار ہو گئیں، باقی سب ملازم عورتیں اور مرد گھوڑوں اور خچروں پر سامان وغیرہ کے ساتھ ساتھ چلے۔ میاں قمر الزماں گھوڑے پر سوار ہو کر ہماری پالکی کے درمیان چلنے لگے۔ ۱۶ نفر کہاروں کا سیٹ پالکیوں کا نگہبان تھا۔ تمام دن یہ سفر جاری رہا۔ بڑے بڑے پہاڑ طے کر کے ایک منزل پر پہنچے جس کے قریب دریائے چناب تھا۔ پاس ہی ایک میدان میں زمیندار لوگوں کے گھر تھے۔ اس میدان میں ایک مکان کے قریب سب پالکیاں رکھی گئیں، اور ہم سب اندر کمرے میں داخل ہوئے، وہ کمرہ بہت لمبا چوڑا تھا...... راہ گذر مسافر یہاں کشمیر جاتے ہوئے یا دیگر ضلع کشمیر میں جاتے وقت شب کو آرام کرتے ہیں۔''۱۱

افسانوی انداز میں لکھی گئی یہ آپ بیتی (نیرنگیِ بخت) نہ صرف یہ کہ ایک خاتون کی کہانی ہے، بلکہ اس زمانے میں شادی بیاہ کی جو رسم تھی اس کو بھی بہت تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ اس آپ بیتی میں بادشاہ بھی ہیں اور غلام بھی۔ دونوں کے واقعات کو اس انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ دونوں لازم وملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ بادشاہ کا اصل وجود رعایا کے ساتھ ہے۔ ورنہ گھر کا ہر بڑا آدمی اپنے گھر کا بادشاہ ہی ہے۔ دونوں کی زندگی کو جس انداز میں پیش کیا گیا ہے، اس سے نہ صرف یہ کہ کسی خاص حوالے سے

معلومات حاصل ہوتی ہے، بلکہ اس تہذیبی رویے سے بھی قاری روبرو ہوتا ہے۔ایک خودنوشت کے طور پر اس کتاب کو اس کے رموز کے اعتبار سے مکمل تصور نہیں کیا جاسکتا۔لیکن وزیر سلطان نے اس کتاب کے ذریعے خود کو ایک صدی بعد بھی قارئین کے سامنے پیش کیا۔ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کتاب کو از سرنو اشاعت کے مراحل سے گزار کر عام قارئیں کے سامنے پیش کیا جائے، یقیناً 'نیرنگیِ بخت' میں مطالعہ کی کئی جہتیں سامنے آسکتی ہیں۔نیرنگیِ بخت کا مطالعہ 'دنیا میں حقیقت افسانہ سے زیادہ معنی خیز ہے' کی تصدیق کرتا ہے۔

'نیرنگیِ بخت' عنوان ہی انسانی ذہن کو ایک مکمل افسانہ کی طرف مبذول کراتا ہے۔وزیر سلطان نے 'نیرنگیِ بخت' میں انسانی زندگیوں کے جس نشیب وفراز اور عروج وزوال کی عبرت ناک داستان لکھی ہے، جس میں صفحے صفحے پر امیدیں دم توڑتی نظر آتی ہیں۔ جہاں زندگی بسا اوقات بہت بے بس نظر آتی ہے۔کہیں موسم بہار کا سا اندازہ ہوتا ہے اور کہیں موسم خزاں کی صورت میں زندگی بہت بے سروپا نظر آتی ہے۔افسانوی انداز میں لکھی گئی 'نیرنگیِ بخت' اس لیے بھی بہت اہم ہے کہ اس میں زندگی بھی اور زندگی نامہ بھی۔ جہاں بیک وقت بہت کچھ ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

○

حواشی:

۱۔خدابخش لائبریری جرنل۔جولائی۔ستمبر،۲۰۰۲۔خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ۔ص،۱۱۷
۲۔نیرنگیِ بخت۔وزیر سلطان جالندھری۔سید ذکاءاللہ شاہ کوٹ، جالندھر۔۱۹۴۲ص،۹-۱۱،ظ
۳۔ایضاً۔ص،۱۲اع
۴۔ایضاً۔ص،۸۹
۵۔ایضاً۔ص۹۰
۶۔ایضاً۔ص،۸
۷ایضاً
۸۔ایضاً۔ص،۱۱۹
۹۔ایضاً۔ص،۹۵-۹۶
۱۰۔ایضاً۔ص،۲۷۸
۱۱۔ایضاً۔ص،۴۵

محمد راشد سعیدی

غالب اور مابعد جدیدیت

مرزا اسداللہ خاں غالب (۱۸۶۹-۱۷۹۷) کے تخلیقی سرمایے کو اردو ادب کا طلسم خانہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ غالب پر تحقیق و تنقید کا سفر ان کے ۱۸۶۹ میں خاک بسر ہونے سے لے کر اکیسویں صدی کی دوسری دہائی تک جاری ہے۔ غالب شناسی کا آغاز حالی کی یادگارِ غالب سے ہوا تھا، پھر لگاتار اُن پر سینکڑوں کتابیں لکھی گئیں۔ مختلف جہتوں، قرینوں اور طریقوں سے غالب کے جہانِ معنی میں غوطہ زنی کی گئی، ہر ایک نے گوہر مراد پایا اور فکری سطح پر فیض یاب ہوا۔ غالب سے بامعنی مکالمے کا یہ سلسلہ بدستور جاری ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر غالب کی اِس منفرد خصوصیت کو'لازمانی معاصریت' کا نام دیتے ہیں۔[۱] ہر عہد اور ہر دبستان کا محقق و نقاد یہ سوال دل میں لیے غالب کی طرف بڑھا کہ وہ کیا چیز ہے جو کلامِ غالب کو، اُس کی نہاں و عیاں جہتوں کو ہر دم روشن رکھتی ہے؟ وہ کیا شے ہے جو ہر عہد کے قاری کو دم بخود کر دیتی ہے؟ کلامِ غالب کی حسن کاری میں کشش کس نوع کی ہے جس میں کمی نہیں آئی؟ اس میں وہ کون سی صداقت اور انکشافی قوت ہے کہ آج بھی یہ شاعری انسانی سربلندی اور شرف و امتیاز پر ہمارا اعتبار بڑھا دیتی ہے، دکھوں اور شداید سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ دیتی ہے، لطف و نشاط اور کیف و سرور کو بڑھا دیتی ہے؟

سوال کی نوعیت ایک سی تھی لیکن مختلف النوع جواب سامنے آئے۔ جمالیاتی اور تاثراتی نقادوں نے غالب کے کلام میں جمالیاتی عناصر تلاش کر لیے۔ ترقی پسندوں کو کلامِ غالب میں طبقاتی کشمکش کا سراغ ملا۔ اہلِ جدیدیت کو اس میں عقلیت، منطقیت، حسیت اور نفسیاتی حربے موجود نظر آئے۔ اب جب کہ ان نظریاتی تحریکوں کا زور قصۂ پارینہ بن چکا ہے اور انسان نے مابعد جدید عہد میں قدم رکھ لیا ہے جس کے معیارات مختلف ہیں اور مزاج یکسر جدا ہے: کلامِ غالب آج بھی اپنی بھرپور معنویت اور رنگارنگی کے ساتھ موجود ہے۔ یہ بات بظاہر سادہ لیکن پیچیدہ ہے کہ آج جب ذہنی تقاضے، ادبی رواج اور قاری کی ترجیحات بالکل بدل چکی ہیں، غالب ہمارے ہم سفر کیوں ہیں، وہ کیوں ہمیں اپنا ہم نوا اور ہم مزاج لگتے ہیں، کہیں ایسا تو نہیں کہ غالب حقیقتاً

انیسویں صدی کے شاعر ہوتے ہوئے مابعد جدید ذہن رکھتے ہوں، اُن کا فکری مزاج، اشیا کو پرکھنے کے طریق اور حقیقت کی تہہ در تہہ دیکھنے کا انداز مابعد جدیدیت سے مماثل ہو۔ زیرِ نظر مقالے کا آغاز اسی مفروضے کو پیش نظر رکھ کر کیا جاتا ہے۔

مابعد جدیدیت بنیادی طور پر ایک فکری تحریک ہے جس کے اثرات کو موجودہ دور میں واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی فکری بنیادیں اس سے پہلے جدیدیت اور قبل از جدیدیت کی تحریکوں سے جڑی ہوئی ہیں۔ قبل از جدیدیت میں انسانی فکر نے جو سفر اختیار کیا تھا اُس کا منتہیٰ اور منبع مابعد جدیدیت ہے۔ دسویں صدی عیسوی سے مغربی نشاۃِ ثانیہ یعنی ریبنے ساں تک کا دور قبل از جدیدیت کہلاتا ہے۔ اس سے قبل مغرب پر مکمل تاریکی چھائی ہوئی تھی۔ یورپ ابھی تاریخ کی علمیاتی، اخلاقی اور قدری تشریح سے ناواقف تھا۔ مغرب پر پاپائیت کا راج تھا جس کے باعث علوم وفنوں تک عوام کی رسائی نہ تھی۔ نام نہاد مذہبی طبقہ مذہب، علوم وفنون اور سیاست پر اجارہ داری قائم کیے ہوئے تھا۔ قبل از جدیدیت یعنی دسویں صدی عیسوی کے بعد اس جمود کے خلاف ردّعمل کا آغاز ہونا شروع ہوگیا۔ پروٹسٹنٹ اور اصلاحی تحریکوں نے شعوری طور پر طاری کی گئی تاریکی کے خلاف لوگوں میں جذبہ پیدا کیا جس سے لوگوں کے قدم شعور وآگہی اور علم وفن کی طرف بڑھنے لگے۔ جس کا ثمر اہل مغرب کو نشاۃِ ثانیہ کی شکل میں ملا۔ نشاۃِ ثانیہ کے نتیجے میں یورپ کے اندر ترقی کی دوڑ شروع ہوگئی۔ سائنسی ترقی اور کثرتِ وسائل کے باعث نسلی تفاخر اور مذہبی عظمت کے احساس نے اہلِ یورپ کو یورپ سے نکلنے اور باقی دنیا پر استعماری غلبہ کرنے پر اکسایا۔ اہلِ مغرب نے تہذیب اور مسیحیت کو ہم معنی قرار دے کر نوآبادکاری کی بنیاد رکھی۔ ہر پادری اور ہر مذہبی عیسائی پر تبلیغِ دین کا جذبہ بھوت بن کر سوار ہوا اور ہوسِ زر نے انہیں بکھیر کر مختلف جغرافیائی خطوں کے وسائل یورپ میں جمع کرنے پر مجبور کر دیا۔ معروف مفکر ہنگٹن سیموئل اپنی کتاب تہذیبوں کا تصادم میں لکھتے ہیں:

> ''مغرب نے اپنے خیالات، اقدار اور مذہب (جن کو دوسری تہذیبوں نے بہت کم قبول کیا) کی برتری کی وجہ سے دنیا کو فتح نہیں کیا بلکہ منظم تشدد کرنے میں برتری کے باعث فتح کیا۔ اہل مغرب اس حقیقت کو اکثر بھول جاتے ہیں، غیر مغرب کبھی نہیں بھولتے۔''[۲]

اِس کے بعد یورپی عیسائی اقوام نے مغرب اور مغربی تہذیب کی حیثیت اختیار کرلی۔ اِس کے بعد مغرب فقط ایک جغرافیائی سمت ہی نہ رہی بلکہ ایک مکمل تصور بن گئی، یعنی مغربی تہذیب۔[۳]

استعماریت اور غلبے کی خواہش سے قطع نظر ان تحریکوں کا سفر روشن خیال تصورِ حیات کے ایجنڈے پر منتج

ہوا۔استدلال عقلی اورانفرادیت پسندی کوفروغ حاصل ہوا۔ترقی اورفلاح کی کلید منظّم معاشی نظام اورسائنسی علوم کوقرار دیا گیا۔اس دور میں ابھرنے والے ردّ جہالت،منطقیت،تجربیت،ترقی پسندی اورروشن خیالی ایسے نظریات وافکار جدیدیت کا نقطہ آغاز ثابت ہوئے۔جدیدیت کا دورنشاۃِ ثانیہ سے لےکربیسویں صدی کے اولیں عشروں تک محیط ہے۔اس دور میں انسان نے عقلیت اور ترقی کی انتہاؤں کوچھولیا۔ازحد علمی وسائنسی ترقی نے انسان کے اندرموجود غلبے کی خواہش کواس قدر بڑھادیا کہ نوآبادکاری اوراستعماریت کو بےحدعروج حاصل ہوا،غلامی کوفروغ ملاجب کہ ظاہر میں انسان دوستی کےنعرے لگائے گئے۔اِس دور میں انسانیت کے تمام مسائل کے حل کے لیے مہابیانیے تشکیل دیے گئے۔روسو Jean Jacques Rossue (۱۶۹۴۔۱۷۶۸)،ہیگل Georg Wilhem Friedrich Hegel(۱۷۷۰۔۱۸۳۱)، نطشے Fredriche Nietzsche(۱۸۴۴۔۱۹۰۰)اورفرائڈ Sigmund Freud(۱۸۵۶۔۱۹۳۹)وغیرہ جدیدیت کےاہم مفکرین ہیں۔

روسونے اعلی صفات وحشی(Noble Savage)کا تصوردےکرتہذیب دشمنی کی بنیاد رکھی۔اسی تصورکی بناپرنطشے نے سپرمین کا نظریہ دیا جس نے اہلِ یورپ میں غلبےاوراستعمار کے جذبے کوہوادی اوروہ پوری دنیا میں طاقت کے مظاہرے کرنے لگے۔ہیگل Georg Wilhem Friedrich Hegel(۱۷۷۰۔۱۸۳۱)نے مسلسل تغیر کواصولِ حیات قرار دیا جس سے غیرمختتم ترقی کا نظریہ سامنے آیا۔ہیگل ہی کےنظریات سے فکری خوشہ چینی کرکے کارل مارکس(Karl Marks)(۱۸۱۸۔۱۸۸۳)نے مادی جدلیات کا تصور دیا جوسوشلزم اورکمیونزم کا باعث بنا۔الغرض جدیدیت کے دور میں کئی مہابیانیے سامنے آئے جو بعدازاں متحارب صورتِ حال کا موجب بنے۔جدیدیت نے عقل کوانسان کی بنیادی صفت قراردےکراُسے مسلسل ترقی کےحصول پرلگادیا۔سائنس کوآفاقی صداقت تسلیم کرلیا گیااور غلبے کی خواہش اور کوشش کومحترم تسلیم کرلیا گیا۔جدیدیت کے عناصر ترکیبی میں سائنسی علمیات،انسان دوستی،عقلیت اورخودمختاری کواولیت حاصل ہوئی۔جدیدیت کا یہ سفر جونشاۃِ ثانیہ سے شروع ہوا تھااس کا انجام دوبھیانک ترین عالمی جنگوں پرہوا۔ان جنگوں میں کروڑوں افراد کے بےرحمانہ قتل نے انسان کومخبوط الحواس بنا دیا اور وہ اپنی ترقی،عقلیت اورتمام مہابیانیوں کوشک کی نگاہ سے دیکھنے لگا،یہی مابعد جدیدیت کا نقطۂ آغاز تھا۔اسی صورتِ حال پرانسان کی تشکیک کا اظہار میکس شیلر نے کچھ یوں کیا ہے:

> ''ہم پہلی نسل ہیں جس میں انسان اپنے آپ کے لیے متنازعہ بن گیا ہے۔جسے سے یہ علم نہیں رہ گیا کہ حقیقتاًوہ کیا ہے،لیکن اِس کے ساتھ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ وہ کچھ

نہیں جانتا۔'' ۴

مابعد جدیدیت اپنی اصل میں ایک متنوع اور متنازعہ اصطلاح ہے۔ یہ ایک طرف بہت سے نظریات کا مجموعہ ہے جو آپس میں مماثل، متخالف اور متصادم ہیں۔ دوسری طرف مابعد جدیدیت معاشرتی صورت حال بھی ہے جو اِس کے نظریات سے متعلقہ اثرات کی حامل ہے۔ مابعد جدیدیت کے اہم ترین مفکرین میں لیوتار Jean Francois Leotard (۱۹۱۵۔۱۹۸۰)، لاکاں Jacques Lacan (۱۹۰۱۔۱۹۸۱)، دریدا Jacques Derrida (۱۹۳۰۔۲۰۰۴)، مائکل فوکو Michel Focault (۱۹۶۳۔۱۹۹۴) فوکویاما Francis Focuyama، رولاں بارتھ Roland Barth (۱۹۱۵۔۱۹۸۰)، چارلس جینکس C h a r l e s J e n c k s (۹۳۹۱)، فریڈرک جیمیسن F r e d r i c Jameson (۱۹۳۴)، بادریلا Jean Baudrillard (۱۹۲۹۔۲۰۰۷)، احب حسن (Ihab Hassan)، ایڈورڈ سعید Edward Said اور جولیا کرسٹیوا (Julia kristeva)() شامل ہیں۔ مابعد جدیدیت اپنے طور پر جدیدیت کے اساسی نظریات یعنی انسان دوستی، معروضیت، سائنسیت، انفرادیت، مرکزیت، کلیت، آفاقیت اور غیر مختتم ترقی کو شک کی نگاہ سے دیکھتی۔ مابعد جدیدیت ہر قسم کے مہابیانیے کا رد کر کے چھوٹے مہابیانیوں پر یقین رکھتی ہے۔ یہ اجتماعیت کی جگہ انفرادیت، عقلیت کی جگہ تشکیک، کلیت اور مرکزیت کی جگہ تکثیریت اور عمومیت اور یک رنگی کی جگہ رنگارنگی، لوک ثقافتوں اور کثرتیت کی حامی ہے۔

مابعد جدیدیت کا ادب سے تعلق دو طرح کا ہے۔ ایک تو اس طرح کہ تخلیق کار مابعد جدید صورت حال کا مشاہدہ کرتے ہیں اُسے اپنے اندر جذب کر کے اس کا ادب کی کسی بھی صنف کی صورت میں تخلیقی اظہار کرتے ہیں۔ اِس کی دوسری صورت تنقیدی نظریات کی شکل میں ظاہر ہوئی ہے۔ مابعد جدیدیت کے نظری مباحث نے چند تنقیدی نظریات کو جنم دیا ہے جن کو ادب کی جانچ پرکھ میں برتا جاتا ہے۔ مابعد نوآبادیاتی تنقید، تانیثی تنقید، پس ساختیاتی یا ردتشکیلی تنقید مابعد جدیدیت کے ذیل میں آتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کے مرکز و محور ذیل نکات ہیں:

۱۔ مابعد جدیدیت عقلیت کی اتھارٹی کے بجائے تشکیک اور تجسس کو راہنما مانتی ہے۔

۲۔ یہ اضافیت پسند ہے اِس لیے مشترکہ اقدار کے تصور پر یقین نہیں رکھتی۔ یہ مرکز گریز ہے اِس لیے حاشیائی موضوعات کو زیر بحث لاتی ہے۔

۳۔ یہ تحدیدات اور تعینات کے جبر سے آزادی اور آمرانہ نظریات کی ادعائیت کے خلاف ہے۔

۴۔ مابعد جدیدیت انسان کو بوسیدہ اقدار کے شکنجے سے آزاد کر کے فطرت کے قریب لاتی ہے اور اجتماعی فلاح کے نظریات کو شک کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔

۵۔ یہ مہابیانیوں کے استرداد پر یقین رکھتی ہے کیونکہ یہ انسان کو اجتماعی طور پر فریب دینے کے لیے تشکیل دیے جاتے ہیں۔

۶۔ مابعد جدیدیت بین المتونیت اور پہلو داری پر یقین رکھتی ہے۔حقائق پوشیدہ ہوتے ہیں،ظاہری سچائیاں تشکیلی اور گمراہ کن ہوتی ہے لہٰذا یہ التوائے معنی پر یقین رکھتے ہوئے پرتوں کے نیچے سے حقیقت کا کھوج کرتی ہے۔

۷۔ یہ لامرکزیت پر یقین رکھتی ہے۔متن کے متعین معنوں کے بجائے طرفوں کو کھلا رکھنے اور کثرت تعبیر پر زور دیتی ہے۔

۸۔ مابعد جدیدیت معاشرے کی ہر شے کو غیر پر منحصر اور سماجی تشکیل مانتی ہے اس لیے تعبیر متن کے سلسلے میں متنوع علوم اور سماجی اور سیاسی سرگرمیوں سے معاونت لینے پر اصرار کرتی ہے۔[۵]

مابعد جدیدیت کے عمومی خصائص اور فکری تعینات کی وضاحت کے بعد اس کا غالب سے ربط پیدا کرنے کے لیے لازم ہے کہ ہم ذہن غالب کی تشکیل میں اثر انداز ہونے والے نوآبادیاتی و ماقبل نوآبادیاتی عناصر کا بھی جائزہ لیں تاکہ غالب کی خلاق اور دور بین شخصیت سے واقفیت پیدا ہو۔مرزا اسد اللہ غالب بجا طور پر تہذیبی شخصیت کے مالک تھے۔اُن کی رگوں میں ترک سلجوقی خون دوڑتا تھا تو ان آنکھ ہندوستانی فضا میں کھلی تھی۔ایک طرف انہیں اسلامی روایات واقدار سے نسبت تھی تو دوسری طرف ہندوستان کی اساطیری فضا نے اُن کی پرورش میں حصہ ڈالا تھا۔نیا عہد تہذیبی جڑوں کا متلاشی ہے اور دیکھا جائے تو غالب کی بلند اور متنوع فکر کی وجہ بھی یہ ہے کہ اُس کی ذہنی تشکیل میں ایک سے زیادہ تہذیبوں کا ہاتھ ہے۔بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

> ''غالب .... ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی جیسی نمائندگی کرتے ہیں،اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ایرانی وتورانی پس منظر پر اُن کا تفاخر برحق لیکن ان کے ذہنی شعور کی جڑیں اپنی مٹی کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔''[۶]

مرزا غالب کی ذہنی وفکری تشکیل میں ہند اسلامی مشترکہ تہذیب اور ان کی علمیات وفکریات مکمل طور پر آمیخت تھیں۔اسلامی علوم وفنون اور روایتی اقدار سے ان کا رشتہ واضح تھا جب کہ بدھ فکر اور جینی و ہندو علمیات سے ان کا اخذ وقبول کوئی حیرت کی بات نہیں۔ان کی ذہنی تشکیل میں ہند مغل جمالیات کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔غالب کے شعری اسالیب اور فکری رویوں میں ہند اسلامی اور مغل جمالیات کو بہ ہر طور پر محسوس کیا

جا سکتا ہے۔

مرزا غالب نے جس عہد میں آنکھیں کھولیں وہ مغلیہ خاندان کی حکومت کے زوال اور انگریزی استعمار کے عروج پکڑنے کا دور تھا۔انہوں نے اپنی اوائل عمری میں بے دست و پا بادشاہ کو سسکتے اور مسلم زعما و اعمائدین کو اپنے امور کی انجام دہی کے سلسلے میں انگریزوں کے آگے بلکتے دیکھا۔یہ وہ دور تھا جس میں برصغیر میں مسلمانوں کی حکومت کا عروج زوال میں بدل رہا تھا۔قدامت پسند شرفا اپنی روایات اور اقدار کا جنازہ اٹھتے دیکھ رہے تھے۔جائدادیں ضبط کر لی گئیں تھی،حکومتیں چھین لی گئیں تھیں،جس سے وضع دار اور خوددار مسلمان امرا انگریزوں کے دست نگر ہو گئے کر رہ گئے تھے۔جاگیریں ضبط ہونے کے بعد خود غالب انگریزوں کے پنشن خوار بن گئے تھے اور اُسی پنشن کے حصول کے لیے عمر بھر در در کی ٹھوکریں کھاتے رہے۔اِسی دوران میں مسلسل ان کا واسطہ انگریز حکام سے رہا،جس سے انہیں انگریزی حکومت کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔اس طرح انہوں نے استعماری ہتھکنڈوں اور طبقاتی کشمکش کو بغور دیکھا اور ان کے اثرات کو محسوس کیا۔برصغیر میں ثقافتی رنگا رنگی،وسیع روایات اور وضع داری کی حامل تہذیب جو انگریزی حکومت کے استعماری جبر کے باعث آخری سانسیں لے رہی تھی،غالب اس تہذیب کے نمائندہ شاعر ہیں۔اُن کی شخصیت کی تشکیل میں وہ تمام عناصر شامل ہیں جو مسلمان شہنشاہوں کی عظمت،مغل سلطنت کی زوال پذیری اور انگریزوں کی استبدادی قوت کے شاہد ہیں۔خاص طور پر عظمت سے ذلت تک کا سفر غالب کی شخصیت اور شاعری میں بجا طور محسوس کیا جا سکتا ہے۔بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

> ’’غالب کی شعری شخصیت کی شکست وریخت،واماندگی،اضمحلال اور ریاست کا تعلق اگرچہ اُس کی اپنی ذات سے ہے مگر ذات سے بڑھ کر ان کا تعلق ان کے عہد کے ساتھ بھی ہے یعنی غالب اپنے دور کی علامت ہے اور اس علامت کی شکست،بے بسی،یاسیت،اور انفعالیت اس دور کی ایک علامت بن جاتی ہے گویا ان کی ذات نہیں بلکہ ایک دورِ زوال کی علامت بھی ہے۔‘‘ [۷]

غالب نے داخلی کیفیات کے ساتھ نوآبادیاتی نظام کو بھی موضوع بنایا تاہم استعماری قوتوں کے معاملے میں انہوں نے تخلیقی سطح اور عمومی طور پر اظہار رائے میں فرق رکھا جو ایک طرف تہذیب وتمدن اور روایات کی امین شخصیت کا نوحہ معلوم ہوتے ہیں تو دوسری طرف دوررسی،پیش بینی اور معاملہ فہمی کے ثبوت نظر آتے ہیں۔

مابعد جدیدیت میں حاشیائی طبقات کو قدرے اہمیت دی جاتی ہے۔اس امر میں مابعد نوآبادیاتی تنقید ایسے طرزِ مطالعہ کی صورت سامنے آتی ہے جو ردِّ تشکیل اور پاور ڈسکورس ایسے مابعد جدیدی نظریات کی بنیاد پر نو

آبادیاتی علاقوں اور ان کے متون کا مطالعہ کرتی ہے۔ مابعد نوآبادیاتی تنقید نوآبادکار اور نوآبادیاتی باشندے کے مابین تعلق کا مطالعہ ہے۔ اِس مطالعے میں نوآبادیاتی واستعماری ہتھکنڈوں اور ان کے نوآبادیاتی باشندوں پر اثرات کا تجزیہ کیا جاتا ہے نیز یہ بھی دیکھا جاتا ہے کہ نوآبادیاتی باشندوں کے ذہن میں نوآبادکاروں کے خلاف کس قسم کا ردِّعمل پیدا ہوتا ہے۔ مرزا غالب کی تخلیقات ونگارشات کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ استعماری قوتوں کے بارے میں نہاں گوشوں کو سامنے لاتا ہے جو نہایت دلچسپ اور معنی خیز ہیں۔

نوآبادیاتی علاقوں میں ہر حقیقت تشکیلی اور ہر مظہر طے شدہ ہوتا ہے۔ نوآبادکار لازمی طور پر محکوم قوم کو ذہنی طور پر احساس کم تری میں مبتلا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے وہ ہر طرح کا حربہ استعمال کرتے ہیں جو لوگوں کو مرعوب کرے۔ نوآبادیاتی نظام کی ہولناکیوں کے بارے میں ڈاکٹر ناصر عباس نیر یوں رقم طراز ہیں:

''نوآبادکار نوآبادیاتی دنیا کو دو میں تقسیم ہی نہیں کرتا بلکہ نوآبادیاتی باشندوں کی دنیا کو تشکیل بھی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نوآبادیاتی باشندوں کی کوئی اپنی دنیا نہیں ہوتی۔ انہیں اپنی دنیا پر کوئی تصرف اور اختیار نہیں ہوتا، نہ اس دنیا کے حقیقی عملی معاملات پر نہ اس دنیا کے تصور اور اس کے نظام پر۔ وہ اپنی ہی دنیا میں اجنبی اور اس سے باہر ہوتے ہیں۔''[۸]

مرزا غالب نے جب شعور کی سطح پر قدم رکھا تو انہیں طاقت کا مرکز انگریز ہی نظر آئے جس سے کام نکلوانے کے لیے بادشاہ کو بھی سفارشیں کرانا پڑتی تھیں۔ غالب کے متاثر ہونے کے لیے اسی قسم کی وجوہ ہی کافی تھیں مستزاد یہ کہ غالب کے چچا کی وفات کے بعد کمپنی بہادر نے جائیداد اپنی تحویل میں لے لی اور تمام رشتہ داروں سمیت غالب کا بھی وظیفہ مقرر کر دیا۔ پنشن کے حصول اور حصہ داری میں مسائل آنے کی وجہ سے غالب کو بار بار انگریز افسران کے حضور پیش ہونا پڑتا جن کی شان وشوکت بھی متاثر کن تھی۔ مغربی تہذیب وترقی کا سب سے بڑا مظاہرہ غالب نے کلکتہ میں دیکھا جہاں ٹیلی گراف اور دُخانی جہاز نے انہیں ششدر کر دیا۔ غالب کو انگریزوں کی عسکری قابلیت، ڈاک کا نظام اور آئین وقانون بہت پسند تھے جن کا اظہار انہوں نے بار ہا اپنے فارسی اور اردو خطوط میں کیا ہے۔

مرزا غالب کی ذات کو اُن کی فارسی تصنیف دستنبو کی وجہ سے طعن وتشنیع کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ ۱۸۵۷ کے ہنگامے کے دوران میں لکھی گئی اس مختصر کتاب کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ حیرت انگیز نتائج سامنے لاتا ہے۔ معترضینِ غالب اس کتاب میں سے بعض ایسے اقتباسات سامنے لاتے ہیں جن میں غالب نے مجاہدین

آزادی کے بارے میں بغض وعناد اور دشنام طرازی سے کام لیا ہے اور اپنی تمام تر ہمدردیاں انگریزوں کے ساتھ ظاہر کی ہیں۔غالب کے نزدیک انگریزوں کی مبالغہ آرائی سے بھرپور مدح اور ہندوستانیوں پر دشنام طرازی ایسے عناصر تھے جس سے وہ اپنا مقصد حاصل کرلیں گے۔تاہم بعض لوگوں کے نزدیک ایک شاعر کو مردِ حُر اور انقلابی ہونا چاہیے۔ان کے نزدیک قتلِ عام سے جان بچانے اور حصولِ رزق کے لیے استعماری طاقت کی مدح قابلِ تعزیر جرم ہے، اور یہ کام کرنے والا شاعر بڑا شاعر کہلانے کا حقدار نہیں ہے۔شمیم طارق اپنی کتاب غالب اور ہماری تحریکِ آزادی میں کچھ یوں رقم طراز ہیں:

> ''غالب ہر معاملے میں اور ہر طرح سے انگریزوں کے طرف دار ہیں۔ان کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ انگریزوں کے بعض ترقی پسندانہ کاموں ہی کے مداح تھے صحیح نہیں ہے۔حقیقت یہ ہے کہ غالب مغل سلطنت کے زوال اور بکھراؤ کو ذہنی طور پر قبول کر چکے تھے۔اِس لیے انگریزی فوج اور اقتدار سے نہ صرف مصالحت اور مفاہمت کے خواہاں تھے بلکہ ہر قسم کی قربانی دے کر ان کے معتمد رہنا چاہتے تھے۔...اس لیے آزاد ہندوستان میں غالب کا جشن منانے والوں کو اس کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ غالب کی شاعرانہ عظمتوں کو سلام کرتے ہوئے ان کی زبان وقلم سے کوئی ایسا جملہ نہ نکل جائے جس سے وطن پر قربان ہونے والوں کی روح مجروح ہو۔''[9]

بعض نقاد جنگِ آزادی کے ذکر اور غالب کے طرزِ عمل کے معاملے میں شدت پسندانہ رویہ اختیار کر لیتے ہیں۔شاید اُن کے نزدیک اُس وقت ہندوستان کے ہر فرد کو ہتھیار اٹھا کر انگریزوں کے مقابلے میں نکلنا چاہیے تھا۔حالانکہ ۱۸۵۷ کی جنگِ آزادی میں پورے ہندستان بلکہ اکثریت ریاستوں نے بھی حصہ نہیں لیا تھا۔جتنا لوگ اُن کے خلاف سرگرم تھے شاید اُن سے زیادہ انگریزوں کے حامی اور بہی خواہ تھے۔غالب جیسے فہیم اور دور بین شخص اچھی طرح جانتے تھے کہ انگریز بڑے منظم اور جدید ہتھیاروں اور سہولیات سے آراستہ لوگ ہیں، انہیں کسی اجتماعی کوشش اور منصوبہ بندی کے بغیر مار بھگانا ناممکن ہے۔وہ ایک عمر رسیدہ اور شاعری پیشہ تھے، ہتھیار اٹھانا ان کے بس میں نہ تھا، انہوں نے اُس خوں ریز صورتِ حال میں وہی کیا جو انہیں اُس وقت مناسب لگا۔دستنبو اُن کی ضرورت بھی تھی اور مجبوری بھی اور غالب کی عملیت پسندی کا نمونہ بھی۔

دستنبو کی بغور قرات پر یہ بات کھلتی ہے کہ اِس نوع کے اقتباسات جن میں غالب نے بظاہر ہندوستانی مجاہدین کی مذمت میں لکھا ہے پوری کتاب کی ایک تہائی سے بھی کم ہیں۔واقعتاً دستنبو میں غالب نے جنگِ آزادی کے اثرات کو موضوع بنایا ہے، اِس ناکام جنگ کو 'رستخیزِ بے جا' قرار دیا ہے اور جگہ جگہ دلی کی تباہی

بیان کی ہے۔ تاہم دلچسپ امر یہ ہے کہ غالب نے جس تباہی کا ذکر کیا، جن دوستوں کے بچھڑ جانے کا تذکرہ کیا اور جن عزیزوں کی موت کا رونا رویا وہ دلی پر مجاہدین کے حملے کے بجائے، انگریزوں کے دوبارہ قبضہ کرنے اور ظلم و بربریت کی انتہا کرنے کا نتیجہ ہیں۔ دستنبو کو غالب کی غداری کے بجائے ان کی عملیت پسندی کے نمونے کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اُس وقت انگریزوں نے بدلے کی آگ میں دلی کے چوراہوں کو مقتل اور درختوں کو پھانسی گھاٹ بنا دیا تھا اِس موقع پر انگریزوں کو ہندوستانیوں کے قتل کے لیے کسی بہانے کی بھی ضرورت نہ تھی۔ انہوں نے موت کا بازار گرم کر رکھا تھا۔ نت نئے طریقوں سے لوگوں کو موت کے گھاٹ اتارا جاتا تھا۔ درختوں پر لاشیں لٹکا دی جاتیں۔ پیٹ میں سنگینیں گھسا کر چوراہے میں کھڑا کر دیا جاتا۔ قطار میں کھڑا کر کے گولیوں سے بھون دیا جاتا یا توپ دم کر دیا جاتا۔ اِس ہنگامے پر شاہی خاندان پر بھی ظلم وستم کی انتہا کر دی گئی۔ شہزادیاں در در رُسوا ہونے پر مجبور ہوئیں تو شہزادوں کو عبرت ناک انداز میں موت کے گھاٹ اتارا گیا۔ ایسی صورتِ حال میں دستنبو کے اندر انگریزوں کی بربریت کے واقعات کا ذکر کر کے غالب نے مستقبل بینی اور عملیت پسندی کا ثبوت دیا ہے۔ نمونے کے طور پر ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''شہزادوں کے متعلق اِس سے زیادہ نہیں کہا جا سکتا کہ کچھ بندوق کی گولیوں کا زخم کھا کر موت کے اژدہے کے منہ میں چلے گئے اور کچھ کی روح پھانسی کی رَسی پر ٹھٹھر کر رہ گئی۔ کچھ قید خانوں میں ہیں اور کچھ آوارہ روئے زمین۔ ضعیف و ناتواں بادشاہ جو قلعہ میں نظر بند ہے، مقدمہ چل رہا ہے۔ جھجھر اور بلب گڑھ کے زمینداروں اور فرخ نگر کے مسند آرا کو الگ الگ، مختلف دنوں میں پھانسی پر لٹکایا گیا، گویا اِس طرح ہلاک کیا گیا کہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ خون بہایا گیا۔'' [10]

اقتباس کی آخری سطر میں انگریزوں کی سفاکی عروج پر نظر آتی ہے۔ دورِ حاضر میں 'سافٹ امیج' کے نعرے لگانے والے یورپی سماج کے آگے اُن کی یہ مکروہ تصویر رکھی جائے تو شاید اُن کے لیے انتہائی شرمندگی کا مقام ہو۔ دورانِ تصنیف چونکہ یہ بات غالب کے پیشِ نظر تھی کہ اِسے ملکہ معظّمہ انگلستان کی خدمت میں جانا چاہیے، ہوسکتا ہے کہ انہوں نے قصداً اِس قسم کی منظر نگاری کی ہو کہ ملکہ کو ہندوستانیوں کی حالت زار پر رحم آ جائے۔ تاہم غالب کی تخلیقات کو معاصر حب الوطنی کے پیمانوں پر تولنے والوں کے لیے عرض ہے مغلوب معاشرے کے مجبور غالب کو یہی راہ سوجھی کہ دستنبو کے نام سے مدحیہ نثر لکھ کر اپنی جان بچائی جائے۔ اس ضمن میں ایک اور نکتہ بھی قابل ذکر ہے کہ غالب کے زمانے میں وفاداریاں شخصی ہوا کرتی تھیں، جدید تصورِ وطنیت اور وفاداری کے پیمانے میں غالب کے قول و فعل کو تولنا قطعاً قرینِ انصاف عمل نہیں۔

انگریز نو آباد کاروں کے خلاف غالب کا نقطۂ نظر اُن کے اردو خطوط میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ خطوطِ غالب کا مابعد نو آبادیاتی مطالعہ غالب کے دل میں موجود انگریزوں کی نفرت ظاہر کرتا ہے۔ انہوں نے مختلف لوگوں کے نام اپنے خطوط میں ظاہر کیا ہے کہ نو آبادکار ہندوستانی باشندوں کو کس طرح انگریز ہندوستانیوں کو انسان کے بجائے حیوان تصور کرتے تھے۔ مرزا غالب نے ۱۸۵۷ اور اُس کے بعد لکھے گئے خطوط میں انگریزوں کے ظلم وستم کی داستانیں رقم کی ہیں۔ دوران غدر کس طرح انگریز گھروں میں گھس کر لوگوں کو اٹھا لے جاتے تھے۔ شاہی خاندان کے افراد کی بے حرمتی اور اذیت ناک موت، پردہ دار عورتوں کی ناگفتہ بہ حالت کا بیان، معصوم بچوں کی دریوزہ گری، دلی کی خوبصورت عمارات کا انہدام یہ سب ایسے موضوعات تھے جن کو غالب نے بارہا خطوط میں بیان کیا۔ تاہم کھُل کر بات نہیں کی، خدشہ تھا کہ خطوط کہیں حکام کے ہاتھ نہ لگ جائیں۔ استعماری جبر کے باعث ان کا رویہ گھبرایا ہوا لگتا ہے۔ غالب خود کو ''قلزم خوں کا شناور'' کہتے ہیں، جس نے اپنی آنکھوں کے سامنے، اپنے گلی، محلے میں خون کی ندیاں بہتی دیکھی ہوں، وہ کیوں نہ موت سے خوفزدہ ہو کر الزامات سے بچنے کی کوشش کریں۔ چودھری عبدالغفور کے نام خط میں لکھتے ہیں:

> ''میں مع زن و فرزند ہر وقت اِسی قلزمِ خون کا شناور ہوں۔ دروازے کے باہر قدم نہیں رکھا، نہ پکڑا گیا، نہ قید ہوا، نہ مارا گیا۔ کیا عرض کروں مجھ پر کیسی عنایت کی اور کیا کیا نفسِ مطمئنہ بخشا، مال و آبرو میں کوئی فرق نہیں آیا۔''[۱۱]

انگریز حکمرانوں کا اہل دلی پر بے جا لگان لگانا، ہرجانہ وصول کرنا اور ذلت آمیز تشدد کرنا اِن سب کا تذکرہ غالب نے اُس وقت اپنے خطوط میں کیا جب ذرا سے شک پر لوگوں کو قتل کر دیا جاتا۔ غالب کے درجنوں خطوط ایسے ہیں جن میں سے ایک بھی انگریزوں کے ہاتھ لگ جاتا تو انہیں اپنی جان گنوانا پڑ جاتی۔ مذکورہ بالا دلائل سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ مابعد جدیدیت ہی ہے جس نے غالب اور تخلیقاتِ غالب کو اس طرز پر سمجھنے کی ترغیب دی کہ غالبیات کے وہ نہاں گوشے بھی سامنے آ گئے جہاں سے روایتی اردو ناقدین صرفِ نظر کر جاتے ہیں۔ اردو کے روایتی ناقدین کے نزدیک مرزا غالب کا کلام اپنے سیاسی و سماجی منظرنامے کے بیان سے عاری ہے۔ ناقدین نے غالب کے کلام اور خطوط سے اُن کے طرزِ عمل کا کھوج لگانے کی بجائے ان پر کئی طرح کے الزام اور بہتان لگائے۔ انہیں غدار کہا، انگریزوں کا پٹھو کہا حتیٰ کہ 'فری میسن' کہہ کر انہیں ملحد تک قرار دے دیا گیا۔ غالب اگرچہ سیکولر ذہنیت کے حامل تھے اور انہوں نے خود کو کبھی کٹر یا مکمل مسلمان نہیں گردانا تھا تاہم ناقدین کی نظر میں وہ غلامی کے اُس مقام پر تھے کہ حب الوطنی کیا وہ اپنے دین اور عقیدے کو بھی خوشامد کی راہ میں قربان کر چکے تھے۔[۱۲]

تاہم کلامِ غالب کی بین المتونیت کی حامل مابعد نوآبادیاتی قرات یہ حقیقت آشکار کرتی ہے کہ استعماری قوتوں، نوآبادیاتی ہتھکنڈوں اور بے بس نوآبادیاتی باشندوں کے مابین کشاکش کلام غالب میں جا بہ جا موجود ہے۔ مرزا غالب جیسا حساس اور خلاق شاعر اپنے عہد کی تلخ حقیقتوں سے چشم پوشی نہیں کر سکتا تھا، لہٰذا انہوں نے سنگین حقائق کا بطریق احسن مشاہدہ کیا اور اُسے ظاہری حسی سطح کے بجائے تخلیقی سطح پر اس طرح برتا کہ اُن کا کلام اُسی زمانے تک محدود ہونے کی بجائے وقت کی حدود کو پھلانگنے کے قابل ہو سکا۔ تاہم ذرا باریک بینی سے مشاہدہ کرنے پر طبقاتی کشمکش، نوآبادیاتی صورتِ حال اور مظلوم و محکوم فرد کی کیفیات کو اشعار غالب میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔

گلشن کا بندوبست برنگ دگر ہے آج — قمری کا طوق حلقۂ بیرون در ہے آج
آتا ہے ایک پارہ دل ہر فغاں کے ساتھ — تارِ نفس، کمندِ شکارِ اثر ہے آج ۱۳

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز — میں ہوں اپنی شکست کی آواز
اے ترا غمزہ یک قلم انگیز — اے ترا ظلم سر بسر انداز ۱۴

سادگی پر اُس کی مرجانے کی حسرت دل میں ہے — بس نہیں چلتا کہ پھر خنجر کفِ قاتل میں ہے
جلوہ زار آتش دوزخ ہمارا دل سہی — فتنۂ شور قیامت کس کی آب و گل میں ہے ۱۵

نہ لڑ ناصح سے غالب کیا ہوا گر اُس نے شدت کی — ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر ۱۶

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا — یاں زمیں سے آسمان تک سوختن کا باب تھا ۱۷

اے عافیت، کنارہ کر، اے انتقام چل — سیلاب گریہ درپئے دیوار و در ہے آج
معزولی تپش ہوئی، افراط انتظار — چشم کشودہ، حلقۂ بیرونِ در ہے آج ۱۸

گلشن کے بندوبست کو برنگ دگر دکھانا، تارنفس کو کمند شکار بتانا، کارفرما کو چراغوں سے جلتے دکھانا اور گل نغمہ اور پردہِ ساز میں اپنی شکست کی آواز سننا دراصل یورپی نوآبادکاروں کی کاروائیوں اور مظلوم ہندوستانیوں کے جذبات کا اظہار ہے۔ ''ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا''، ''ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں''، ''کفِ

افسوس ملنا عہدِ تحدید تمنا ہے''، ''مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر''، ''اک خوں چکا کفن پہ کروڑوں بنا ہیں''، اور ''فتنۂ شورِ قیامت کس کی آب وگل میں ہے'' وغیرہ ایسے مصرعے ہیں جن کو اکثر شارحین غالب کے ذاتی غم سے جوڑ دیتے ہیں حالانکہ حساس اور خلاق فنکار کا غم کبھی ذاتی نہیں ہوتا بلکہ وہ غمِ دوراں کو اپنے اندر محسوس کر کے ذاتی سطح پر اُس کا اظہار کرتا ہے۔ جدید دور کے نقاد عہدِ غالب کے پیراڈائم کو پسِ پشت ڈال کر پنشن اور خلعت جیسے اعزازات کو بھیک قرار دیتے ہیں جو اُن کے نزدیک وقار کے منافی شے ہے۔ دورِ حاضر کے معروف شاعر اور کالم نگار ظفر اقبال نے پنشن کو غالب کے لیے ذلت آمیز شے قرار دیا ہے جو کہ غالب کا رتبہ گھٹانے کا باعث ہے۔

> ''حبیب جالب جیسے معمولی شاعر کو 'میں نہیں جانتا' میں نہیں مانتا' جیسی شاعری پر جو عزت و تکریم حاصل ہوئی غالب نے کاسہ لیسی کی بدولت خود کو اِس سے محروم رکھا کیونکہ وظیفہ خواری گداگری کے ذیل میں آتی ہے، بلکہ اِس سے بھی بد تر ہے۔ کیونکہ گداگر تو اپنے آپ کو محتاج اور معذور ظاہر کر کے بھیک مانگتا ہے، وظیفہ خوار خوبصورت، تندرست و توانا اور چاک و چوبند ہوتا ہے۔ اپنی خوشامد اور چاپلوسی کا معاوضہ طلب کرتا ہے اور محض اپنی ہڈ حرامی کی وجہ سے پستی قبول کرتا ہے اور ان لوگوں کا بھی دست نگر ہو جاتا ہے جو اہل وطن پر ظلم وستم کے پہاڑ توڑ رہے ہوتے ہیں۔''[19]

ظفر اقبال سے اِس قسم کے غیر ذمہ دارانہ بیان کی توقع نہیں کی جا سکتی تھی، نجانے کیوں انہوں نے عہدِ غالب کے تناظر کو اِس معاملے میں پیشِ نظر نہ رکھا۔ غالب کے درجنوں اشعار ایسے ہیں جو نو آبادیاتی عہد کی متحرک تصاویر نظر آتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کے ذیل میں فروغ پانے والی نو آبادیاتی قرات بجا طور پر یہ ثابت کرتی ہے کہ غالب کسی بھی طور پر اپنے معاشرے سے کٹے ہوئے شاعر نہ تھے بلکہ ان کی تخلیقی روش روحِ عصر سے مطابقت رکھتی تھی۔

مابعد جدید افکار اور فکرِ غالب کا تقابلی جائزہ اور مابعد جدید تنقیدی نظریات کا عملی اطلاق ایسے حیرت انگیز نتائج سامنے لاتا ہے جو چونکا دینے والے ہیں۔ غالب کے مزاج میں ایسے بہت سے عناصر موجود ہیں جو مابعد جدید فکریات کا خاصہ ہیں۔ مابعد جدیدیت کے نزدیک لفظ کے واحد معنی پر اصرار لغو ہے۔ دریدا کے تصورِ معنی کے مطابق لفظ واحد معنی کا حامل نہیں ہوتا بلکہ معانی مسلسل التوا میں رہتے ہیں اور بدلتے رہتے ہیں۔ واحد معنی کے تصور کے ردّ سے مختلف طبقات کو مسائل درپیش ہوئے، ان میں زیادہ تر تحفظات روایت پرست ادیبوں کو اور مذہبی لوگوں کو تھے کیوں کہ اِس تصور سے فن پارے کی تفہیم میں ظاہری طور پر مصنف یا ادیب کی نفی ہوتی نظر

آ رہی تھی اور دوسری طرف مذہبی متون میں آفاقی حقیقتوں کے بطلان تک بات جا پہنچی تھی۔ دراصل مغرب میں دریدا کا مطمع نظر بھی مشرق سے کسی طور پر میل نہ کھاتا تھا۔ عمران شاہد بھنڈر کے مطابق:

''دریدا کے نزدیک ہر طرح کی معنی خیزی جس کا ماخذ LOGOS ہے، اس کی لاتشکیل ضروری ہے، خواہ وہ معنی خیزی کسی متعینہ سچائی سے متعلقہ ہو، یا اس کا تعلق مابعد الطبعیات یا الٰہیاتی جہت کے ساتھ ہو۔'' ۲۰

کسی بھی متن کی واحد تعبیر دراصل معنی خیزی کے عمل پر اجارہ داری قائم کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ یہ بات حیران کن ہے کہ دریدا سے ڈیڑھ صدی پہلے مرزا غالب کے ہاں اسی قسم کے نظریہ کی گونج سنائی دیتی ہے۔ غالب شعر کے واحد معنی پر اصرار کے بجائے اُس میں سے معانی کے دریا بہانے کی بات کرتے ہیں۔ غالب ایسے شخص تھے جنہیں خیال اور معنی ہی سے علاقہ رہتا تھا، وہ معنی کے بغیر اشعار نہیں کہہ سکتے تھے اور نہ ہی واحد معنی کے حامل اشعار کہنا ان کا طور تھا وہ اپنے اشعار میں معنوی دنیا بساتے تھے، جو کہ نکتہ جوؤں کے لیے غالب کے جہانِ معنی تک رسائی کا اشارہ ہوتے تھے۔

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے ۲۱

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم تا رکھ سکے نہ کوئی مرے حرف پر انگشت ۲۲

حرف پر انگشت رکھنا دراصل واحد معنی کی مطلقیت پر اصرار ہے جو غالب کو کسی صورتِ قبول نہ تھا۔ غالب کے اشعار میں معنوی بہاؤ پایا جاتا ہے، ان کے ہاں لفظوں کا ایسا استعمال ہے کہ معنی یک رُخی تعینیت اختیار کرنے کی بہ جائے جاری رہتے ہیں اور معنی آفرینی کا عمل مستقل موجود رہتا ہے۔ غالب کے ہاں بعض ایسے اشعار بھی موجود ہیں جن میں غالب کا تصورِ معنی کھل کر سامنے آجاتا ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے ۲۳

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا ۲۴

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا ۲۵

غالب کبھی خود کو یک رُخے اشعار کا حامل شاعر نہیں مان سکتے تھے کیونکہ واحد معنی والے اشعار کہنا 'دیدۂ بینا' کا طور نہیں ہوسکتا۔ وہ اپنے کلام میں موجود ہر لفظ کو 'گنجینۂ معانی کا طلسم' سمجھتے تھے اور اِس بات کا اظہار قطرے

میں دجلہ اور جزو میں کل دکھا کر کرتے تھے۔ یہ سب اُس وقت ممکن ہے جب غالب لفظ کے واحد معنی کے بجائے تکثیریت پر یقین رکھتے ہوں۔ یعنی غالب کے نزدیک معنی آفرینی کا عمل ساکت نہیں بلکہ متحرک اور رواں ہوتا ہے۔ درج بالا تیسرے شعر کو اکثر لوگ غالب کی مشکل بیانی کی طرف اشارہ سمجھتے ہیں، حالانکہ اِس میں غالب نے اپنا تصورِ معنی بیان کیا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر اِس شعر کی وضاحت کچھ اِس طرح کرتے ہیں:

> ''غالب کے اِس شعر میں اِس حقیقت سے پردہ اٹھایا گیا ہے کہ شعری متن کے واحد معنی تک رسائی محال ہے۔ اِس لیے کہ واحد معنی موجود ہی نہیں۔ آگہی یعنی سخن فہمی یا تنقید، کئی طریقے اور حربے (دامِ شنیدن) اختیار کرتی ہے تا کہ مدعا یا واحد معنی تک رسائی حاصل کرے، مگر اُسے منہ کی کھانی پڑے گی کہ مدّعا یا واحد معنی موجود ہی نہیں۔ واضح رہے کہ یہاں واحد معنی، منطق، مدّعا اور متکلم کے منشا کا انکار ہے، معانی کا نہیں۔ ۲٦

اگر غالب معنی کی وحدت کی بجائے معنوی تکثیریت پر اصرار کرتے ہوئے متکلم یا منطق کی نفی کر رہے ہیں تو یہ تخلیق کار کی شعوری سطح پر بہت بڑی قربانی ہے کہ وہ اپنی تخلیق میں سے اپنے وجود کو منہا کر دیتا ہے۔ غالب وحدتِ معنی کا تو انکار کرتے ہیں مگر معنی کا نہیں، کیونکہ اگر عالم تقریر موجود ہے تو وہ معانی سے خالی نہیں ہو سکتا۔

مرزا غالب کو ردّ تشکیل سے خاص نسبت ہے۔ اگرچہ ردّ تشکیل کا نظریہ مابعد جدیدیت کا خاصہ ہے تاہم اِس نظریے کے باقاعدہ اظہار سے پہلے اِس کی کئی شکلیں مرزا غالب کے کلام میں موجود ہیں۔ فی زمانہ ادب میں ردّ تشکیل کو متن کے تعبیری حربے کے طور پر برتا جا رہا ہے لیکن غالب کے ہاں ردتشکیل کو داخلی طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اُن کے ہاں اِسے کئی طریقوں سے برتا گیا ہے: ایک سطح پر غالب اشیا اور مظاہر کی ظاہری صورتوں اور ان کے بارے میں معمولہ تصورات کی ردتشکیل کر دیتے ہیں۔ دوسری سطح پر انہوں نے مذہبی اور معاشرتی ہر دو طرح کے مسلمہ تصورات و افکار کی ردّ تشکیل کی ہے۔ چند مختلف النوع اشعار ملاحظہ کیجیے:

مے عشرت کی تمنا ساقیِ گردوں سے کیا کیجیے — لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی ۲۷

کیا کیا خضر نے سکندر سے — اب کسے رہنما کرے کوئی ۲۸
تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد — سر گشتۂ خمارِ رسوم قیود تھا ۲۹
قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن — ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں ۳۰

جوش جنوں میں کچھ نظر آتا نہیں اسد صحرا ہماری آنکھ میں مشت غبار ہے۔۳۱

مرزا غالب ایک نابغہ تھے جن کے پاس بے پناہ استدلال کی قوت تھی۔اشیا کو ان کی ظاہری صورت میں قبول کرنا انہیں کسی صورت منظور نہ تھا۔وہ روایتی انداز سے ہٹ کر چلتے تھے۔ان کے ہاں دنیا و آسمان اور ان کے درمیان موجود مظاہر کی عظمت کو رد کرنے والا رویہ ملتا ہے۔ان کے نزدیک دنیا بازیچۂ اطفال اور آسمان فقط نظارہ ہے۔انہیں صحرا اگرد میں نہاں اور دریا زمین پر ماتھا گھستے ہوئے نظر آتا ہے۔غالب ہر معمولہ تصور کو رد کر دیتے ہیں کیوں کہ یہ پیش پا اُفتادہ تصورات انسان کو محدود کرتے ہیں اور اسے تعینات کا قیدی بنا کر رکھ دیتے ہیں۔مرزا غالب مسلمات کے آگے انسان کے بے وقعت ہوتے ہوئے وجود کا اثبات کرتے ہیں اور بہر طور انسان کی اہمیت کو سب کے سامنے لاتے ہیں۔درحقیقت غالب کا یہ طرزِ فکر مابعد جدیدیت سے بے حد قریب ہے۔دونوں مرکز توڑنے،تہوں میں جھانکنے،حقائق کی پردہ کشائی کرنے اور حاشیائی موضوعات کو مرکز میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔

اگرچہ مقالہ ہٰذا غالب کے کلام کی قاری اساس یا مابعد جدید قرات کا متقاضی نہیں ہوسکتا تاہم ایک بات عیاں ہے کہ کلام غالب کی اکہری اور سادہ قرات کلام غالب کی فقط ظاہری پرت تک رسائی حاصل کرتی ہے باطنی جہانِ معانی تک نہیں۔اس سلسلے میں یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ غالب کی عظمت کے اعتراف میں مشرقی تنقیدی افکار کے بہ جائے مغربی فکر کا حصہ زیادہ رہا ہے۔غالب کو مغربی پیمانوں سے پرکھنے کی روش حالی سے چلی جو آج تک جاری ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق:

> ''غیر شعوری طور پر ہی سہی لیکن حالی نے کم وبیش یہ بات ثابت کردی تھی کہ غالب کو اگر مغربی شعریات کی روشنی میں پرکھا جائے تو ہم انہیں بہتر طور پر سمجھ سکیں گے لیکن حالی کی بات اتنی ہی نہیں تھی،انہوں نے یہ ثابت بھی کیا کہ غالب کو اگر مغربی معیارات سے پرکھیں تو وہ بڑے شاعر ثابت ہوتے ہیں۔''۳۲

اس سے مشرقی تنقیدی پیمانوں کو ہیچ ثابت کرنا مقصود نہیں بلکہ مقصود مغربی تنقیدی افکار کے تنوع کی طرف اشارہ کرنا ہے۔اس سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ غالب کی عظمت کی وجہ مغربی تنقیدی افکار نہیں، بلکہ وہ فقط ذریعہ ہیں۔غالب کی عظمت کی وجہ کلام غالب میں موجود شعریاتی نظام ہے جو ہر دور کے تنقیدی پیمانوں کا ساتھ دیتا رہا ہے اور تا حال اُس میں معنویت اور تازگی پائی جاتی ہے۔ہر دور کی فکر کے مطابق غالب کو پرکھا گیا اور ہیچ یا ارفع معانی اخذ کیے تاہم یہ بات عیاں ہو چکی ہے کہ اپنی اپنی اصل میں متنوع، وسیع اور ہمہ جہت مابعد جدید قرات ہی کلام غالب کی معنوی پرتیں کھول کر معنی آفرینی و معنی پاشی کے در کھول سکتی ہے۔مابعد

جدیدیت معانی کے مختلف پہلوؤں کے علاوہ غالب کا تصورِ انسان بھی سامنے لاتی ہے۔ یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ غالب کے تشکیکی مزاج، جدلیاتی وضع اور تہوں میں جھانکنے کے پیچھے انسانی عظمت کا احساس ہے۔ غالب کے نزدیک نظریات، مہابیانیے اور مسلمات کے برعکس انسان کی اہمیت زیادہ ہے۔ کائنات کے کسی بھی مظہر یا تشکیل کیے گئے نظریے کے سامنے دب جانے کے بجائے انسانی عظمت کا احساس دلانا اور منوانا ضروری ہے۔ غالب کے ہاں یہی عمل واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ غالب اور مابعدجدیدیت کے حوالے سے سامنے آنے والے نتائج کو سمیٹا جائے تو درج ذیل نکات ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

۱۔ مابعدجدیدیت کی طرح غالب بھی مرکز گریز رویہ رکھتے ہیں۔ اُن کے ہاں بھی حاشیائی موضوعات کو مرکز میں لانے، نظرانداز پر غور کرنے اور معمولی کو غیر معمولی بنانے کا رویہ پایا جاتا ہے۔

۲۔ غالب شعری منطق اور نفی اساس جدلیاتی رویے سے حقیقت کی نئی تعبیر کرتے ہیں اور معمولہ اور پیش پا افتادہ تعبیر کو رد کرتے ہیں۔

۳۔ متعین اور محدود معنی کی بجائے، معنوی تکثیریت، معنی کے التوا اور کثرت تعبیر پر یقین رکھتے ہیں۔

۴۔ غالب ہر اُس نظریے اور تصور کو ردّ کرتے ہیں جو مہابیانیے کا درجہ اختیار کر کے انسان کی حیثیت کم کرنے اور اسے تحدیدات میں قید کرنے کا باعث ہو۔

۵۔ غالب مذہب کے بارے میں متوازن رویہ رکھتے ہیں۔ بین المذاہب رواداری اور امن کے حامی ہیں۔ تکثیری معاشرے میں ان کا یہ رویہ ان کے وسیع المشرب اور سیکولر ہونے پر دال ہے۔

۶۔ غالب عصبیت، اتھارٹی اور جبر کے خلاف آزادگی وکشادگی اور متنوع تخلیقی جہتوں پر زور دیتے ہیں۔

۷۔ غالب جدلیاتی کے علاوہ ردتشکیلی فکر کو اپنی ذہنی ترکیب کا حصہ بناتے ہیں اور ہر تصور کو ان کی مدد سے پرکھتے ہیں۔

۸۔ غالب مابعدجدیدیت کی طرح مرکزیت اور وحدت کے بجائے تعدد اور کثرت پر زور دیتے ہیں جو تکثیری نظام کے لیے ضروری ہے۔

۹۔ غالب متعین حقیقت کے بجائے حقیقت کی جستجو پر یقین رکھتے ہیں کیوں کہ ان کے نزدیک حقیقت سفید اور سیاہ کے بیچ Grey area میں موجود ہوتی ہے۔

۱۰۔ مابعدجدیدیت اور غالب ہر دو؛ مسلمہ نظریات اور مخصوص طبقے کے اجارہ اور ادعائیت کے بجائے انسانی تشخص کی بحالی اور فرد کی شناخت پر یقین رکھتے ہیں جو کہ حقیقتاً درست رویہ ہے۔

زیرنظر تحقیقی وتنقیدی مقالے کا ماحصل یہی نکات ہیں جن سے اتفاق واختلاف کرنا ہر غالب شناس اور ہر

ذی شعور قاری کا حق ہے۔ اتفاق نتائج کو تسلیم کرنے کا عندیہ ہوگا جب کہ تعبیری اختلاف تفہیمی کج روی یا التباسِ نظر کے بجائے متن کی اشارتی زرخیزی پر دال ہوگا جو کہ غالب شناسی کے مزید در وا کرے گا، کیوں کہ مابعد جدیدیت کے نزدیک اختلافِ رائے احسن عمل ہے، کہ اِس سے واحد تعبیر کے بجائے کثرت تعبیر کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔

○

حوالہ جات

۱۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، متن، سیاق اور تناظر، (اسلام آباد: یورپ اکادمی، ۲۰۱۲، ص ۲۳

۲۔ ہننگٹن، سیموئل پی، تہذیبوں کا تصادم، ترجمہ: سہیل انجم، (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۳، ص ۳۷

۳۔ محمد آصف، ڈاکٹر، اسلامی اور مغربی تہذیب کی کشمکش؛ فکر اقبال کے تناظر میں، (لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۲۰۱۵، ص ۱۵

۴۔ شمیم حنفی، جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، (دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۲۰۰۵، ص ۸۱۰

۵۔ اقبال آفاقی، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت؛ فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں، (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۵، ص ۲۱۲

۶۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، غالب؛ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، (دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص ۲۴

۷۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹، ص ۶۷۷

۸۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، مابعد نوآبادیات؛ اردو کے تناظر میں، (کراچی: آکسفورڈ یونی ورسٹی پریس، ۲۰۱۳، ص ۵

۹۔ شمیم طارق، غالب اور ہماری تحریکِ آزادی، (بمبئی: انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۷، ص ۱۱۳

۱۰۔ غالب، ''دستنبو''، مشمولہ ۱۸۵۷ کی کہانی مرزا غالب کی زبانی مترجم: مخمور سعیدی، (دہلی: نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا،)، ص ۳۲،۱۳

۱۱۔ غالب، خط بنام چودھری عبدالغفور، مشمولہ غالب کے خطوط، جلد دوم (کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۷، ص ۹۵

۱۲۔ ظفر اقبال، 'کیا غالب فری میسن تھے؟' مشمولہ زرنگار، شمارہ ۱۲، ۱۱، جنوری تا جون، ۲۰۱۱ مدیر، ضیا حسین ضیا، (فیصل آباد، زرنگار بک فاؤنڈیشن)، ص ۱۸۶

۱۳۔غالب، دیوان غالب کامل مرتبہ: کالی داس گپتا رضا، (کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان،۲۰۱۲،ص ۲۶۱
۱۴۔ایضاً ص ۲۶۲
۱۵۔ایضاً ص ۳۰۲
۱۶۔غالب، دیوان غالب کامل،ص ۱۵۳
۱۷۔ایضاً
۱۸۔ایضاً ۱۶۲
۱۹۔ظفر اقبال،''کیا غالب فری میسن تھے؟''۔محولہ بالا،ص ۱۸۸
۲۰۔عمران شاہد بھنڈر، فلسفہ مابعد جدیدیت؛تنقیدی مطالعہ، (لاہور: صادق پبلی کیشنز:۲۰۰۹،ص ۲۰۱
۱۲۔غالب، دیوان غالب کامل،ص ۳۱۹
۲۲۔ایضاً ص ۱۶۱
۲۳۔غالب، دیوان غالب کامل،مرتبہ: کالی داس گپتا رضا۔ص ۳۱۰
۲۴۔ایضاً ص ۳۲۹
۲۵۔ایضاً ص ۱۴۰
۲۶۔ناصر عباس نیر ڈاکٹر،متن سیاق اور تناظر،ص ۳۴
۲۷۔غالب، دیوان غالب کامل،مرتبہ: کالی داس گپتا رضا ص ۲۶۸
۲۸۔ایضاً ص ۳۲۲
۲۹۔ایضاً ص ۲۰۵
۳۰۔ایضاً ص ۳۰۰
۳۱۔ایضاً ص ۲۱۸
۳۲۔شمس الرحمٰن فاروقی، غالب کے چند پہلو، (کراچی: انجمن ترقی، اردو، پاکستان،س۔ن)،ص ۹

سید وجاہت مظہر

فنِ خودنوشت سوانح نگاری : 'گردِراہ' کا تعارف و تجزیہ

کیسل کے 'انسائیکلو پیڈیا آف لٹریچر' میں خودنوشت سوانح عمری کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے، ''خود نوشت انسان کی وہ روداد ہے جسے وہ خود بیان کرتا ہو۔اس میں سوانح حیات کی کسی بھی دوسری شکل سے زیادہ صداقت کی ضمانت ہونی چاہئے ۔کیونکہ کتاب کی مرکزی شخصیت ایسے گواہ کے طور پر پیش ہوتی ہے جسے وہ خود قلمبند کرتا ہے۔'' خودنوشت سوانح نگاری میں مصنف کی زندگی کی کلیدی حیثیت ہوتی ہے۔لہٰذا یہاں اس کی زندگی کی بازگشت ہی شروع سے آخر تک سنائی دیتی ہے۔مصنف کی زندگی اور اس ہی کا زاویہ نظر سوانح عمری میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔وہی اپنی زندگی کا وکیل بھی ہوتا ہے اور وہی منصف بھی ہوتا ہے۔نتیجتاً اچھائیاں زیادہ اجاگر ہوتی ہیں۔اصل زندگی سے برتر تصورِ حیات اُبھر کر آتا ہے۔نقص کی پیشکش میں بھی کوئی نرم گوشہ ضرور شاملِ تحریر ہونے کے امکانات رہتے ہیں۔لیکن یہ پھر بھی حقیقت ہے کہ مصنف کی عظمت، حق گوئی اور صداقت نویسی میں ہی مضمر ہے۔ایک آئیڈیل خودنوشت سوانح عمری اس وقت وجود میں آتی ہے جب اسکی معروضیت اور موضوعیت میں بڑی حد تک ہم آہنگی پائی جائے۔

خودنوشت سوانح، کیونکہ وہ صنفِ ادب ہے جس میں کسی شخص کے حالاتِ زندگی خود اسی نے قلمبند کیے ہوں،لہٰذا یہ کسی حد تک ادھوری بھی ہوتی ہے۔خودنوشت سوانح نگار خود ہی ان واقعات کا گواہ ہوتا ہے جنہیں وہ رقم کرتا ہے۔اپنی زندگی کا حال کسی دوسرے شخص کے مقابلے میں خود مصنف زیادہ اچھی طرح تحریر کرسکتا ہے۔ اپنے جذبات،مشاہدات اور تجربات کو دوسروں کے ساتھ ساجھا کرنا فطرتِ انسانی میں شامل ہے۔عزیز نبیل نے عالمی ادب کے کتابی سلسلے 'دستاویز' کے چوتھے شمارے میں فنِ خودنوشت سوانح نگاری پر دستاویزی اہمیت کا کام سرانجام دیا ہے۔وہ اپنے اداریے میں اس صنفِ ادب کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''آپ بیتی جس قدر دشوار اور مشکل صنف ادب اسی قدر اہم، خوشگوار اور دلچسپ بھی ہے۔ دشوار اس لیے کہ آپ بیتی میں زندگی کی سچائیوں کا بیان ہوتا ہے اور اپنی زندگی کے تمام تر زاویوں کو کھلی کتاب کی طرح قاری کے ہاتھ میں دے دینا اور ذات کے نہاں خانوں میں جو راز ہائے سربستہ مدتوں سے دفن ہیں انکے چہروں سے پردہ اٹھا دینا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ اس صنف میں طبع آزمائی کے لیے جرأت اظہار کی للک اور انکشاف ذات کی جستجو بہت ضروری ہے۔ آپ بیتیاں دراصل وہ کھڑکیاں ہیں جن کے دوسری طرف قاری کو اپنی ذات سے الگ حقیقی زندگیوں کا عکس نظر آتا ہے، ایک تجسس اور اشتیاق کھڑکی کے دوسری طرف موجود زندگی کے تمام تر راز، تجربات، محسوسات، مشاہدات، نظریات، رہن سہن، تہذیب و ثقافت سب کچھ جان لینا چاہتا ہے۔''[1]

اس بات کو ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ادب حقیقتاً فنکار کی آپ بیتی کی ایک شکل ہوتا ہے۔ اصنافِ ادب کے توسط سے تخلیق کار اپنے دل و ذہن کی کیفیات، اردگرد کے واقعات اور ماحول کے مشاہدات مخصوص ہیئتوں میں الفاظ کے قالب میں ڈھالتا ہے۔ خودنوشت سوانح عمری دراصل ایک ذاتی نوعیت کی چیز ہوتی ہے۔ اس کے ذریعے مصنف اپنی زندگی کے بارے میں، دوسرے لوگوں سے متعلق اور اپنے اردگرد کے واقعات و حالات کے سلسلے میں بڑی بیباکی سے اظہار خیال کر سکتا ہے۔ وہ قاری کو اپنے حالات کے بارے میں آگاہ کرتا ہے۔ اس سے مصنف کے کردار اور شخصیت سے واقفیت حاصل ہوتی ہے وہ اپنے آپ پر بیتنے والے واقعات سے پڑھنے والے شخص کو باخبر کرتا ہے اور اپنے تجربات کی روشنی میں قاری کو عمل کی ترغیب بھی دیتا ہے۔ اس طرح وہ ایک طرف اپنے آئیڈیلس کی پبلسٹی کرتا ہے تو دوسری طرف معاشرے پر تنقید بھی کرتا ہے۔

عام سوانح عمریوں کے مقابلے میں خودنوشت سوانح عمری زیادہ مستند، معتبر اور قابلِ قبول ہوتی ہے۔ مصنف خودنوشت سوانح عمری کا ہیرو ہوتا ہے اور اپنی ذات سے جتنا خود وہ واقف ہوتا ہے کوئی دوسرا شخص نہیں ہو سکتا لیکن اس معاملے میں اس کا خود شناس ہونا لازمی ہے۔ اپنی خودنوشت سوانح عمری لکھنا بظاہر آسان عمل لگتا ہے لیکن حقیقت میں یہ انتہائی دشوار گزار مرحلہ ہوتا ہے کہ کوئی شخص اپنے اعمال و افعال کے بارے میں مکمل سچ بات کہہ سکے۔ اس میں خود انسان کی اپنی انا حائل ہوتی ہے، جو خامیوں کی پردہ پوشی کرنے اور خوبیوں کی ستائش کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اسی لئے برنارڈ شاہ نے کہا تھا کہ تمام خودنوشت سوانح عمریاں جھوٹی ہیں۔ میری مراد غیر شعوری جھوٹ سے نہیں بلکہ صریحی جھوٹ سے ہے۔ کوئی انسان اتنا گیا گزرا نہیں کہ وہ

اپنے جیتے جی اپنے متعلق سچائی کا اظہار کرے۔لیکن ہم سمجھتے ہیں کہ جب آدمی خود اپنا محاسب بنے اور اپنے اعمال کا تجزیہ ایک غیر جانب دار مبصر کی حیثیت سے کرے،اس طرح کہ گویا وہ خود اپنے اعمال وافعال کا نہیں بلکہ کسی دوسرے کا محاسبہ کر رہا ہو تو یہ کام ممکن ہے، گو کہ یہ منزل بہت سخت ہے اور دشوار گزار ہے لیکن اسے سَر کرنا ناممکن نہیں۔

مرتبہ کتاب 'بیسویں صدی میں اردو ادب' میں معروف ناقد ومحقق ڈاکٹر مظہر مہدی حسین خودنوشت نگاری کو مصنف کی ظاہری و باطنی زندگی کی کشمکش کی تخلیقی اظہار کا وسیلہ قرار دیتے ہیں اور ان کا خیال ہے کہ حقیقت و تخیل کی آمیزش ہی سے خودنوشت سوانح حیات معرضِ وجود میں آتی ہے۔ وہ رقمطراز ہیں:

> ''خودنوشت سوانح میں مصنف کی شخصیت کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اس کی زندگی کے وہ مختلف واقعات جو اس کے ظاہری اور باطنی زندگی کے درمیان کشمکش کا باعث ہوتے ہیں، اس کا موضوع ہوتے ہیں اور جن کا تخلیقی اظہار کر کے جن میں حقیقت اور تخئیل دونوں کی آمیزش ہوتی ہے، مصنف خود کو ہلکا پھلکا محسوس کرتا ہے۔'' ۲

ڈاکٹر سید طفیل احمد نے اپنی کتاب 'اردو میں سوانحی ادب: فن اور روایت' میں اس صنفِ ادب کے تمام فنی اور ارتقائی پہلوؤں پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ وہ خودنوشت سوانح عمری کی قدر و قیمت کا تعین کرنے میں سچائی کے عنصر ہی کو بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیتے ہیں:

> ''آپ بیتی کسی انسان کی زندگی کے تجربات، مشاہدات، محسوسات ونظریات کی مربوط داستان ہوتی ہے، جو اس نے سچائی کے ساتھ بے کم و کاست قلمبند کر دی ہو ،جس کو پڑھ کر اس کی زندگی کے نشیب و فراز معلوم ہوں۔اس کے نہاں خانوں کے پردے اُٹھ جائیں اور ہم اس کی خارجی زندگی کی روشنی میں پرکھ سکیں۔'' ۳

محققین ادب کے مذکورہ بالا اقتباسات کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ خودنوشت سوانح عمری کی اپنی ایک خاص ہیئت ہوتی ہے اور یہ کہ خودنوشت سوانح عمری میں ترتیب وتسلسل کے ساتھ مصنف کی زندگی کے حالات نہایت مربوط انداز میں پیش کئے جاتے ہیں۔عموماً مصنف شروع میں اپنے خاندانی پس منظر کو پیش کرتا ہے پھر اپنی ولادت اور بچپن کے قابلِ ذکر واقعات ابتدائی تعلیم وتربیت، دورِ شباب کے دلچسپ واقعات اور اپنے دور کے عام حالات، تلاشِ معاش کے نقطۂ نظر سے اپنی جدو جہد، اپنی خوبیاں وخرابیاں اور دیگر ناقابلِ فراموش حالات کا ذکر اور اپنے احساسات وتفکرات کا تفصیلی خاکہ پیش کرتا ہے اور اپنی عمر کے اس دور کا بھی تذکرہ کرتا ہے کہ جب اس کی یہ تصنیف مکمل ہو رہی ہوتی ہے۔اس طرح ایک خودنوشت سوانح حیات میں

مصنف کے خاندانی پس منظر سے لے کر اس کے دورِ آخر تک کے تمام اہم واقعات و کیفیات کا قاری کو علم ہو جاتا ہے۔

فن خودنوشت سوانح نگاری سے متعلق مندرجہ بالا عوامل و مفروضات کی کسوٹی پر اب ہم اردو، ہندی، انگریزی، فرانسیسی، بنگالی، گجراتی اور سنسکرت کے اسکالر اور مترجم و معلم، معروف صحافی و ترقی پسند ادیب، ماہر لسانیات، منفرد افسانہ نگار، ملک کی آزادی کے علمبردار، بین الاقوامی ثقافتی، سماجی و سیاسی انجمنوں کی نمائندہ شخصیت و اعلیٰ انسانی اقدار کے حامل ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کی تحریر کردہ خودنوشت سوانح حیات 'گرد راہ' کا تعارف و تجزیہ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اردو ادب میں اسکے مقام و مرتبے کے تعین کی سعی کرتے ہیں۔

320 صفحات پر مشتمل اختر حسین رائے پوری کی خودنوشت سوانح عمری 'گرد راہ' 1984 میں منظر عام پر آئی۔ 20 ابواب پر مبنی اس آپ بیتی کو پہلی بار مکتبہ افکار، کراچی نے شائع کیا۔ اسے مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت ترتیب دیا گیا ہے۔

حرفِ آغاز، زندگی کے ابتدائی سال، کلکتہ کی یادیں، علم و ادب کی سمتیں، حیدرآباد دکن کی انجمن آرائی، یورپ کا پہلا سفر، یورپ سے واپسی کے بعد، پاکستان ناگزیر تھا، دنیا بدل گئی، سیرِ عالم، ایران میں چار سال، فلسطین میں چند ہفتے، اسپین کی جھلکیاں، اطالوی تاریخ و فن کے نقوش، امریکہ کے چند تاثرات، جاپان کی دلآویزی، چند دیگر ممالک کی بھولی بسری یادیں، ادب کا ماضی و حال، حُسن کی تلاش، حقیقت کی تلاش اور حرفِ آخر۔

کتاب کا انتساب انہوں نے اپنی بیگم 'حمیدہ' کے نام معنون کیا ہے، جنہوں نے آگے چل کر خود اپنی آپ بیتی بھی تحریر کی جس کا عنوان 'ہم سفر' ہے۔ اس میں انہوں نے وہ تمام باتیں بھی شامل کیں جو 'گرد راہ' میں شامل نہ ہو سکی تھیں۔

اختر حسین رائے پوری 2 جون 1912 کو رائے پور میں پیدا ہوئے۔ ان کا انتقال 2 جون 1992 کو ہوا۔ رائے پور شہر 'بھلائی اسٹیل میل' کے قریب ہونے کی وجہ سے صنعت و تجارت کا مرکز رہا ہے۔ اُن کے والدِ ماجد سیّد اکبر حسین کا تعلق پٹنہ سے تھا۔ وہ محکمہ آب پاشی میں انجینیئر نگ کے کسی اہم عہدے پر فائز تھے۔ اُن کی والدہ ماجدہ پردہ نشین ہونے کے باوجود انگریزی، اردو اور ہندی پر کامل عبور رکھتی تھیں اور خواتین کے نمائندہ رسائل میں مضامین لکھا کرتی تھیں۔ اُن کی رحلت 26 برس کی عمر میں ہوگئی جب مصنف محض 3 سال ہی کے تھے۔ وہ والدہ کی وراثت سے وسیع زمین اور جائداد کے مالک تھے مگر رشتہ داروں کی چیرہ دستی کے باعث جائداد میں خسارہ ہونے لگا۔ اُن کے والد بچوں سمیت اپنے پٹنہ کے مکان میں منتقل ہو گئے وہ اسکول

کے زمانے ہی سے نصابی کُتب کے علاوہ جاسوسی اور طلسمی موضوعات پر کتابیں پڑھنے لگے۔ میٹرک کرنے کے ساتھ ہی اُن کے تحریر کردہ مضامین مختلف رسائل و جرائد میں شائع ہونے لگے۔ اُن کا پہلا افسانہ 'پراجت' (شکست خوردہ) عنوان سے ہندی کے رسالے 'مادھوری' میں شائع ہوا۔

اختر حسین رائے پوری نے کالج کی تعلیم کے لیے کلکتہ جانے کا ارادہ کرلیا تھا۔ کلکتہ اُن دنوں ہندوستان کا سیاسی اور ثقافتی مرکز تھا۔ چند مہینے کی بے فکری کے بعد اُنہیں فکرِ معاش لاحق ہوئی۔ وہ پہلے ہی سے ہندی میں چند مضامین لکھ چکے تھے۔ جو رسائل و جرائد کی زینت بن چکے تھے۔ لہٰذہ جب وہ اپنے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ مضامین کے مسودے لے کر اخباروں کے دفتر پہنچے تو انہیں بڑا سہارا گیا۔ اس بابت وہ لکھتے ہیں:

''ہندی کا سب سے مقبول روز نامہ 'وشوامتر' اور سب سے مقتدر ماہنامہ 'وشال بھارت' کلکتہ سے شائع ہوتے تھے۔ یہ رسالہ راما نند چڑجی کی ملکیت تھی جو انگریزی ماہنامہ 'ماڈرن ریویو' اور بنگالی رسالہ 'پرواسی' کے ایڈیٹر کی حیثیت سے بڑی شہرت کے مالک تھے۔ مدتوں تینوں زبانوں میں ان رسالوں کا سکّہ چلتا رہا اور ان کی صوری و معنوی خوبیوں کی دُھوم رہی۔ 'وشال بھارت' کے مدیر پنڈت بنارسی داس چترویدی ہندو مسلم اتحاد کے مخلص حامی اور کہنہ مشق صحافی تھے۔ اور سرکلر روڈ کی ایک عمارت میں ان رسالوں کے دفتر تھے اور اسی کے پچھلے حصّے میں پنڈت چترویدی رہتے تھے۔ منشی پریم چند اور پنڈت سندر لال کلکتہ میں انھیں کے یہاں ٹھہرتے تھے۔ ان بزرگوں سے جو تعلق قائم ہوا ہمیشہ باقی رہا اور اس کی یاد مجھے اب تک عزیز ہے۔ ہندی میں پنڈت سندر لال نے الہ آباد سے 'وشودانی' نامی ماہنامہ نکالا اور جب 1942 کی سیاسی تحریک میں وہ اسیرِ زنداں ہوئے تو تین سال تک امرتسر کے کالج کی ملازمت کے دوران میں اُس کی اعزازی ادارت کے فرائض انجام دیتا رہا۔ حکومت کے عتاب اور مالی مشکلات کے باوجود اِس اخلاقی فرض کو میں نے جس محنت سے ادا کیا، وہ میری زندگی کا روشن باب ہے۔''[۴]

اختر حسین رائے پوری اپنے محسن اور کرم فرما پنڈت چترویدی کے خلوص اور رہنمائی کا صدقِ دل سے اعتراف کرتے ہیں۔ وہ اپنی خودنوشت 'گردِ راہ' میں ان کی وسیع القلبی، اخلاق اور رواداری سے متعلق یوں لکھتے ہیں:

''پنڈت چترویدی جیسے روشن ضمیر اور روادار آدمی مجھے دنیا میں کم ملے۔ وہ خود

انارکزم کے نظریے کے قائل تھے اور کروپاٹکن وبیکنُن کی تعلیم کی تبلیغ میں سرگرم رہتے تھے۔ بایں ہمہ ہر بےانصافی کے خلاف قلم اٹھانے میں انھیں باک نہ ہوتا تھا۔ اور قومی اتحاد کے داعی تو تھے ہی۔ ان کی انسانی اور اخلاقی قدروں نے مجھ پر ایسا اثر کیا کہ اکثر ان کی طرف جانے لگا۔ چند ملاقاتوں کے بعد انہوں نے کہا، تم ہندی اچھی لکھتے ہو، لیکن اپنی زبان کو سنسکرت سے دور اور اردو سے قریب رکھو۔ پھر یہ کہ خواہ مخواہ مضمون نگاری نہ کرو۔ جب تم مطالعے اور مشاہدے سے خود کچھ حاصل کر کے لکھوگے تو بات بنے گی۔ ذرا سی توجہ سے تم بنگالی سیکھ سکتے ہو۔ اِس سے تمہیں فائدہ ہوگا، کیونکہ ہندوستانی زبانوں میں اِس کا ادب سب سے آگے ہے۔''۵

پنڈت بنارسی داس چترویدی کی نصیحتوں کو انہوں نے گرہ میں باندھ لیا تھا اور ان کو عملی جامہ پہناتے ہوئے دو سال تک مطالعہ و مشاہدہ کرنے کے بعد 'وِشال بھارت' میں اُنہوں نے 'تیموریہ گھرانے کی آخری جھلک'، 'عظمت اللہ خاں کی شاعری'، 'برنارڈ شاہ کے ڈراموں میں انگریز کی کردار نگاری'، 'آسکر وائلڈ کا سوشلزم' وغیرہ معرکتہ الارا مضامین لکھے۔ اب اُنہیں ہندی کا صاحبِ طرز نثر نگار سمجھا جانے لگا۔ حتیٰ کہ بحیثیت اہم ہندی نثر نگار، اُن کی ذات اور اسلوب پر بھی مضامین لکھے گئے۔

کلکتہ کی تعلیمی، صحافتی اور عملی سرگرمیوں اور گوناگوں تجربات کے بعد اختر حسین رائے پوری علی گڑھ آ گئے۔ علی گڑھ قیام کے دوران پروفیسر محمد حبیب اور پروفیسر رشید احمد صدیقی کی شخصیت کا دیرپا اثر ان پر پڑا۔ ان اساتذہ کے سبب ان میں تاریخ اور ادب کا شوق اور ذوق پروان چڑھا۔ یہاں وہ ڈاکٹر ذاکر حسین اور مولانا شبلی کی خدمات کا خصوصیت کے ساتھ ذکر کرتے ہیں۔ شعرا میں مجاز، اصغر گونڈوی اور جگر کے ساتھ پیش آنے والے مخصوص قصے اور سانحے درج کرتے ہیں۔ وہ 1934 میں جواہر لعل نہرو کو علی گڑھ مدعو کرنے میں پیش پیش رہے۔ اس کے بعد وہ علامہ اقبال سے دلی میں ڈاکٹر انصاری کی کوٹھی پر ملنے گئے تھے۔ اقبال نے دوران ملاقات حقیقت کے تصور پر روشنی ڈالتے ہوئے ان سے کہا: 'بھوک اور شہوت کے مسائل حیوان اور انسان میں مشترک ہیں۔ جو قدر اُن میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ وہ فلسفے کی اصطلاح میں 'آئیڈیا' ہے۔ یہ ایک ایسا جذبہ ہے جو ایمان، ضمیر، اخلاق، مسلک وغیرہ کی شکلیں اختیار کر لیتا ہے۔ سوچو کہ انسان کی بہتری اور ترقی کی جدوجہد میں جن لوگوں نے مصائب جھیلے ہیں

انہیں اِن قربانیوں کے لیے کسی نے مجبور نہیں کیا۔ کسی نورِ ایمان نے اُنہیں اِس کاوش کے لیے اُبھارا۔ یہی جذبہ، انسانیت کا جوہر اور اس کی سربلندی کی ضمانت ہے۔''[۶]

ٹیگور سے پہلے وہ شانتی نکیتن، کلکتہ میں 1934 میں ملے انہیں لگا کہ پیرانہ سالی کے باوجود ان کی شخصیت پر آرٹ کے دیوتا کا گمان ہوتا تھا۔ جب مصنف کی ملاقات قاضی نذرالاسلام سے ہوئی تو انھوں نے انکی شخصیت میں بڑی کشش پائی۔ انہوں نے انکی منتخب نظموں کے اردو میں ترجمے کئے جو نگار، ساقی، اردو رسائل و جرائد میں شائع ہوئے اور پیام شباب' عنوان سے کتابی شکل میں بھی منظر عام پر آئے۔

اختر حسین رائے پوری کو تقریباً دو سال تک حیدر آباد اور رنگ آباد دکن میں مولوی عبدالحق کے ساتھ کام کرنے کا اتفاق بھی ہوا۔ انہوں نے مولوی عبدالحق کے ہمراہ انگلش اردو ڈکشنری کی ترتیب و تدوین کا کام کیا اور انجمن کے ادبی مجلّے 'اردو' کے ادارتی فرائض انجام دیے۔ انہوں نے سردار دیوان سنگھ مفتون کے ہفت روزہ 'ریاست' میں نائب مدیر کے فرائض بھی انجام دیے۔ 'جہاں نما' رسالہ بھی اپنے طور پر نکالا۔

1937 سے 1940 تک وہ یورپ میں رہے۔ پانچویں باب میں اختر حسین رائے پوری نے اپنے یورپ کے پہلے سفر کی روداد بیان کی ہے۔ سفر پیرس کے دوران راستے میں اُن کی ملاقات ڈاکٹر لیکلر سے ہوتی ہے جب انہیں پتہ چلتا ہے کہ فرانسسی نہ جانتے ہوئے بھی وہ انگلینڈ کے بجائے پیرس کو ترجیح دیتے ہیں تو وہ حیران ہو کر اُس کی وجہ دریافت کرتے ہیں۔ اِس کے جواب میں اختر حسین رائے پوری نے کہا کہ ''انگریز کی محکومی کا اتنا شدید احساس ہے کہ اُس کی سرزمین میں رہنے کو جی نہیں چاہتا۔ فرانس کی آزاد فضا مجھے زیادہ راس آئے گی اور زبان کا کیا ذرا سی محنت سے سیکھ جاؤں گا۔ اس بات سے متاثر ہو کر ڈاکٹر لیکلر نے اُن کی سرپرستی اختیار کر لی اور پیرس میں ہمیشہ اُن پر مہربان رہے۔ جون 1938 کو جب جواہر لال نہرو پیرس آئے تو انڈین اسوسی ایشن نے اُن کے اعزاز میں جو جلسہ کیا تو اُس کی صدارت اختر حسین رائے پوری نے کی۔ چند روز وہاں قیام کے بعد نہرو اسپین چلے گئے۔ جب اختر حسین رائے پوری اپنے رسرچ کے سلسلے میں 1938 میں لندن میں واقع انڈیا آفس لائبریری سے استفادہ کی غرض سے پہنچے تب اُن کی ملاقات سر شیخ عبدالقادر سے ہوئی۔ وہ حفیظ جالندھری اور سَر شیخ عبدالقادر کو خالدہ خانم سے ملانے لے گئے تھے۔ مصنف وہاں کی بے شمار سرگرمیوں کو بڑے دلچسپ پیرائے میں بیان کرتے ہیں۔ مارچ 1940 میں وہ ہندوستان واپس آ گئے۔ مُلک کی تقسیم کا تصور اُن کے لیے تکلیف دہ تھا:

''مُلک کی تقسیم کا تصور میرے لیے اُس وقت دور از قیاس تھا۔ ہندو مسلم نفاق کی بڑھتی ہوئی خلیج کے مابین رواداری اور بے تعصبی کے چھوٹے سے جزیرے میں منہ

ڈھانک کر میں لیٹ گیا۔

درمیانِ قعر دریا تختہ بندم کردہ ٔ

باز می گوئی کہ دامن تر مکن ہوشیار باش‘‘ ۷؎

پیرس سے واپس آنے کے بعد انہیں فلم اور ریڈیو میں کام کے موقع میسر آئے۔ اردو اور ہندی پر بیک وقت قدرت رکھنے اور یورپ کے تعلیم یافتہ ہونے کی بنیاد پر فلموں میں کہانی لکھنے اور مکالمہ نویسی کے آفر ملے مگر انہیں تنگ دستی کے باوجود فلمی ماحول میں دلچسپی نہیں تھی۔ لہٰذا انہوں نے یہ کام قبول نہیں کیا۔ البتہ آل انڈیا ریڈیو کے نیوز کے شعبے میں اُن کا تقرر ہو گیا۔

دلی میں وہ ن م راشد سے اپنے تعلقات کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ یہاں مغربی شاعری کے اثرات پر تبصرہ کرتے ہیں۔ غالب، داغ، حسرت اور اقبال کا اُن کی غزل کی روایت کے تحت تذکرہ کرتے ہیں۔ منٹو کی زندگی اور اُن کے اسلوب پر اظہار رائے کرتے ہیں۔

جون 1942 میں وہ سخت بیمار ہو گئے اور اُنہوں نے ملازمت سے استعفیٰ دے دیا اور ادبی ماہنامہ ’جہاں نما‘ نکالا۔ جلد ہی وہ امرتسر میں ایم اے او کالج میں تاریخ کی پروفیسری اور کالج کے وائس پرنسپل کی ذمہ داری سنبھالی۔ اِسی اثنا میں انہوں نے ’گورکی کی آپ بیتی‘ کا تین جلدوں میں ترجمے کا کام مکمل کیا اور ساتھ ہی ’ادب وانقلاب‘ کی اشاعت کو عملی جامہ پہنایا۔

’زندگی کا میلہ‘ افسانوں کے مجموعے میں شامل زیادہ تر افسانے بھی انہوں نے رقم کیے۔ 1942-1943 میں انہوں نے مُلک کے مختلف پہاڑی علاقوں کی سیر کی جس کا حال وہ ’کوہ نوردی کا شوق‘ عنوان کے تحت بیان کرتے ہیں۔ وہ چترال، ترچ میر، زوجی لا درّہ، لداخ، کولا ہائی گلیشیئر، سری نگر، پہلگام، امرناتھ تک گئے۔

مراد آباد میں مارچ 1943 میں سر رضا علی کی صدارت میں ادبی جلسہ اور مشاعرہ منعقد ہوا جس میں انہوں نے اپنا مقالہ ’ادب اور انقلاب‘ پڑھا جس کی بے انتہا پذیرائی ہوئی۔ جولائی 1945 میں معاون مشیر کے طور پر اُن کا تقرر محکمہ تعلیم میں ہو گیا اور وہ شملہ میں مقیم ہو گئے۔

اُنہوں نے 1937 سے 1939 تک صوبائی مختاری کے تحت حکومت سازی سے پہلے اور بعد کے حالات پر بڑی غیر جانبدارانہ انداز میں واقعات وحالات کا جائزہ پیش کیا ہے۔ آزادی، بٹوارے اور اس کے بعد سیاسی، سماجی اور اقتصادی منظر نامے کے جزئیات وعوامل کو حقیقت پسندانہ لب و لہجے میں صفحۂ قرطاس پر اتارا ہے۔ مہاتما گاندھی، مولانا آزاد، خان عبدالغفار کے طرزِ عمل پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ 10 اگست 1947 کو دہلی سے سپیشل ٹرین سے کراچی کے لیے روانہ ہوئے تو پٹیالہ کی سرحد سے گزرتے ہوئے ایسا دھماکا ہوا کہ

انجن الگ کٹ گیا۔ حفاظت کے لیے جو چند فوجی موجود تھے انہوں نے مشین گنوں کے ذریعے قاتلوں کو فرار ہونے کو مجبور کیا اور دوسری چھوٹی ٹرین مہیا کی گئی جس سے 13 تاریخ کی رات کو کراچی پہنچ گئے۔ آگے وہ پاکستان کے ابتدائی دور کے حالات زار پر روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ برصغیر کے اِن نو آزاد دونوں ملکوں کی سیاسی و اقتصادی بحران کی تصویر اِس طرح پیش کرتے ہیں:

''اِس بحران کے اسباب صاف ظاہر ہیں۔ ایک تو یہ کہ مسلم لیگ کے پاس آزاد پاکستان کی تعمیر کا کوئی منصوبہ نہیں تھا۔ دوسرے یہ کہ پاکستان اتنی جلدی اوران حالات میں بنا کہ اِس کا بچ رہنا معجزے سے کم نہیں۔ آزادی کے وقت ہندوستان کو پاکستان پر کئی لحاظ سے سبقت حاصل تھی۔ لیکن اندرونی خلفشار کی کمی نہیں تھی۔ وقت کے ساتھ اگر وہاں سیاسی بحران پر قابو پالیا گیا، تو اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ عنانِ حکومت 30 سال تک (1947 سے 1977 تک) کانگریس کے ہاتھ میں رہی جس نے پالیسی میں تسلسل اور مرکز اور صوبوں میں رابطہ برقرار رکھا۔ مسلم لیگ کا دار و مدار قائد اعظم کی شخصیت اور مسلمانانِ ہند کے اس سیاسی شعور پر تھا جو 1943 سے 1947 تک غیر مسلم تسلط سے نجات کا طالب رہا۔ تنظیمی اعتبار سے پاکستانی علاقے میں مسلم لیگ کی جڑیں کمزور تھیں اور یہ کمزوری لیاقت علی خاں کی شہادت کے بعد ہی ظاہر ہوگئی۔ اب جو سیاسی خلا پیدا ہوا اسے نوکر شاہی اور فوجی آمریت نے پُر کرنے کی کوشش کی، اور بے چارے ملک کی حالت اُس یتیم کی ہوگئی جو والدین کے انتقال کے بعد چیرہ دست ملازموں کے رحم و کرم کا محتاج ہو جائے۔

لیاقت علی خاں کے دورِ حکومت میں اگر آئین بن جاتا، جائدادِ متروکہ کا قضیہ بلا تاخیر ختم کر دیا جاتا اور سرکاری ملازمتوں میں صوبائی تقصیص کے اصول کو ختم کر دیا جاتا، تو مُلک اِس سیلابِ بَلا سے بڑی حد تک محفوظ رہ جاتا جس سے وہ دوچار ہوا۔ اِن تینوں مرحلوں کو ہندوستان نے ابتدائی دور میں بلا دقّت طے کر لیا تھا۔ جنگِ عظیم کی ہولناک تباہ کاری کے باوجود یوگوسلاویہ نے قلیل مدّت میں آئین مرتب کر لیا تھا جو لسانی اور مذہبی اختلافات کے باوجود تیس سال سے بحسن وخوبی کارفرما ہے اور مغربی جرمنی نے مشرقی جرمنی کے کروڑوں جرمن مہاجروں کو اپنے دامن میں سمو لیا تھا۔ اگر پاکستان اس آزمایش میں ناکام رہا تو اس کی اصل وجہ یہ تھی کہ ملک پر مفاد پرستوں کی گرفت شروع ہی میں مضبوط ہوگئی تھی۔ متروکہ جائداد، زہر قاتل کی طرح معاشرے میں داخل ہوگئی اور حرص و ہوس کا بازار ایسا گرم ہوا کہ لوگوں کا حلیہ بدل گیا۔ نو دولتیوں، شعبدہ بازوں اور گرہ

کتّوں کی بَن آئی۔ بار ہا وحشت کے عالم میں اس اجنبی شہر کی سڑکوں پر آوارہ گردی کرتے ہوئے میں اکڑی ہوئی گردنوں، ریش نما تزویر کی کمندوں اور بیگموں کو چھبیلی بھٹیاریوں کے روپ میں رواں دواں دیکھتا رہتا تھا۔ اِس طلسم نظر کو آغا اشرف مرحوم نے یہ کہہ کر توڑا۔ جب یہ مان لوگے کہ 1947 میں سب کا نیا جنم ہوا ہے تو بات صاف ہو جائے گی۔

یہ قول کئی لحاظ سے صحیح تھا۔ صوبائی عصبیت کا جن بوتل سے یوں نکلا کہ قومی وحدت خواب وخیال ہو گئی اور دھرتی کے سپوت کی شورفشانی کے آگے ہم جیسوں کی آواز سُست پڑ گئی۔ پھر یہ ظاہر ہونے لگا کہ مسلمانوں کا تہذیبی ورثہ وہ نہیں تھا جو تحریکِ پاکستان کے وقت بیان کیا گیا تھا اور اسلامی قدریں وہ نہیں تھیں جن کی تشریح علامہ اقبال اور قائدِ اعظم نے کی تھی۔ گویا اُن کی تفسیر قبائلی سرداروں اور جاگیرداروں کے پاس تھی اور جو بھی اُن کے مفاد کا مخالف تھا، وہ قوم و ملک کا مخالف ٹھہرایا گیا۔'' ۸

امرتسر کے ایم اے او کالج میں پروفیسر اور وائس پرنسپل بھی رہے۔ اردو میں ان کا پہلا افسانہ رسالہ 'نگار' میں شائع ہوا۔ جس کا عنوان 'زبانِ بے زبانی' تھا۔ 'محبت اور نفرت' اور 'زندگی کا میلہ' ان کے افسانوی مجموعے ہیں ۔ 'ادب اور انقلاب'، 'حبش اور اطالیہ'، 'سنگ میل' اور 'روشن منار' اُن کی اہم تاریخی وادبی کتابیں ہیں۔ اُن کی ترجمہ کردہ 'گورکی کی آپ بیتی' تین جلدوں میں شائع ہوئی۔ 'مقالاتِ گارساں' بھی اُن کی اہم ترجمہ کردہ کتاب ہے جو دو جلدوں میں شائع ہوئی۔ اُنہوں نے کالیداس کی 'شکنتلا' کا اردو ترجمہ کیا۔ 'پیامِ شباب' قاضی نذرالسلام کی بنگالی نظموں کے تراجم پر مبنی اختر حسین رائے پوری کی اہم کاوش ہے۔ وہ ترقی پسند نظریے کے حامی تھے۔ وہ محکمۂ تعلیم میں مشیر رہے اور کراچی یونیورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر رہے تھے۔

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کے مطابق برِصغیر کی تقسیم دورِ جدید کا ایک ایسا اہم واقعہ ہے کہ اُس کے اسباب و جواز پر مورخ مدتوں بحث کرتے رہیں گے۔ وہ لکھتے ہیں کہ قوم کی پستی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ خدا اور حکومت پر ساری ذمہ داریاں ڈال کر ہم آسانی سے بری الذمّہ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُنہوں نے یونیسکو میں طویل عرصے تک ملازمت کی ۔ وہ ڈپلومیٹ اور سفیر کی حیثیت سے سرگرمِ عمل رہے۔ ان کے مطابق گردش روزگار اُنہیں دنیا کے مختلف خطوں میں لے گئی:

'' گردش روزگار مجھے دنیا میں کہاں کہاں لے گئی، کوہ نوردی اور دشت پیمائی کے شوق نے کیسے کیسے خطروں کے منھ میں ڈالا اور فکر و فن کا ذوق کن آستانوں تک لے گیا ۔ اِن سب باتوں کی تفصیل محال ہے۔'' ۹

اِن مقامات میں سے چند علاقوں کے تجربات و مشاہدات کو وہ اپنی آپ بیتی میں شامل کرتے ہیں۔ وہ 'افریقہ میں دو سال' کی ذیلی سرخی کے تحت صومالیہ کے طویل سفر کا ذکر کرتے ہیں۔ مغربی سامراجی طاقتوں نے اِن علاقے کا بڑا اِستحصال کیا ہے۔ یہاں نسلی تشدد کا جذبہ بھی کارفرما رہا ہے۔ جس کی وجہ سے وحشی جانوروں اور معصوم و مجبور حبشیوں کے قتلِ عام میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا تھا۔ 1966 میں یونیسکو کی جانب سے ان کا صومالیہ کی پوسٹنگ کا عرصہ مکمل ہوگیا۔ 1967 میں یونیسکو مشن کے سربراہ کی حیثیت سے تہران چلے گئے جہاں انہوں نے چار برس گزارے۔ اُنہوں نے محسوس کیا کہ ایران اور جاپان ایسے مُلک ہیں جہاں تہذیب صحیح معنوں میں عوام کی سطح تک جاگزیں ہو چکی ہے۔ رفتار و گفتار ہو یا نشست و برخاست، عالموں و جاہلوں، غریبوں و امیروں کا ایک ہی سا معیار یہاں موجود ہے۔ وہ اس مُلک کے چپے چپے سے واقف ہوئے۔ ایران میں ذوقِ سخن نہ صرف بڑے شہروں میں بلکہ دیہاتوں میں بھی موجود ہے۔ کلاسیکی شاعری کے علاوہ انقلابی نظم گوئی اور اب آزاد نظم بھی رائج ہو چکی ہے۔ 1970 میں مصنف کا تبادلہ پیرس ہوگیا۔ 1971 میں یونیسکو کے ایک وفد کے ساتھ پیرس سے فلسطین بھی گئے جہاں اُنہوں نے دس دِن غزہ کے اردگرد گزارے اور تین روز یروشلم اور دریائے اردن کے علاقوں سے ہوتے ہوئے تل ابیب سے واپسی ہوئی۔ 1962 میں اُنہیں ایک ماہ اِسپین میں گزارنے کو ملا۔ اُنہوں نے محسوس کیا کہ وہاں صورت و شکل، رقص و موسیقی، بود و باش وغیرہ میں عربوں کی تہذیب کے نقوش نمایاں ہیں۔ وہ بہت سے فکر انگیز واقعات اور مشاہدات اسپین سے متعلق درج کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ اگلے باب میں اطالوی تاریخ و نقوش کے بارے میں آگاہ کرتے ہیں، جہاں وہ پہلے 1938 میں گئے تھے جبکہ وہ ایک طالبِ علم تھے۔ وہ امریکا اور جاپان کا نقشہ بھی بحسن و خوبی اپنی خودنوشت میں کھینچتے ہیں۔ جاپان کی تہذیب میں اُنہوں نے سادگی اور پُرکاری کے عناصر پر زور دیا۔ وہ جاپان کی صفائی اور شائستگی کے بھی بڑے قائل تھے۔ گھر کی صفائی جانچنے کے لیے بقول اختر حسین رائے پوری وہاں کے باورچی خانہ اور غسل خانہ کا معائنہ کرنا چاہیے۔ جاپان کے گھر اس پیمانے پر نہایت صاف شفاف ہوتے ہیں۔ وہ انکشاف کرتے ہیں کہ:

> ''یہ کیسا عجیب اتفاق ہے کہ مغرب کی سفید فام نسل کا کامیابی کے ساتھ مقابلہ اُس وقت ایشیا کی زرد فام نسل کر رہی ہے۔ فرق یہ ہے کہ مغرب کی رہبری جس برطانیہ نے کی تھی وہ جنگ میں اپنی فتح کے باوجود روبہ زوال ہے اور مشرق کا جو سب سے ترقی یافتہ مُلک جاپان ہے وہ جنگ میں شکست کے باوجود روبہ عروج ہے۔ تاریخ کے ان مضمرات کو سمجھے بغیر ترقی کے خواہاں وا آزاد ممالک اپنے مستقبل کی تعمیر صحیح طور پر نہیں

کر سکتے۔'' ۱۰

مصنف نے آگے ایک باب کا عنوان 'حسن کی تلاش' لکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ حسن کا کوئی ایسا معیار نہیں جو سب کے لیے یکساں قابل قبول ہو۔ اسے فریب نظر بھی کہا جاتا ہے۔ حسن کے مختلف روپوں میں انہیں فطرت کا حسن سب سے زیادہ عزیز تھا۔ برف پوش پواڑوں کے منظر، سمندری کی ازلی بے قراری، پہاڑوں کی سربلندی، طوفانوں کے جلال یہ سب انہیں بھاتا ہے۔ حسن کی شبیہہ ہندو، چینی اور جاپانی فن میں ملتی ہے، مسلم آرٹ میں اُس کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ 1942 میں انہوں نے چترال کے حسن سے متاثر ہو کر اپنا افسانہ 'کافرستان کی شہزادی' لکھا تھا۔ وہ ہمالیہ کی سر بہ فلک چوٹی کن چن جنگا میں چڑھتے سورج کی کرنوں سے پیدا شدہ قوس قزح کی کیفیت کو قلمبند کرتے ہیں۔ وہ وادیٔ کشمیر کی قوس قزح کی دلفریبی سے بہت متاثر ہوتے ہیں۔ وہ آواز اور رنگوں کے حسن پر بھی سیر حاصل گفتگو کرتے ہیں۔ مونالیزا کے تبسم کی دلآویزی بیان کرتے ہیں۔ رقص کے حسن کا ذکر کرتے ہوئے ٹیگور کے معیارِ رقص و موسیقی کا حوالہ دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''جسمی حسن سے سب خود بخود متاثر ہوتے ہیں کیونکہ اسی طرح قدرت بقائے نسل کی ضمانت دیتی ہے۔ لیکن تجریدی حسن سے لطف اندوز ہونے کے لیے روحانی اور مذہبی تہذیب درکار ہے۔ بقول غالب
>
> ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
> اب آبروئے شیوۂ اہل نظر گئی
>
> جس طرح عشق حقیقی اور عشق مجازی میں تفریق کی جاتی ہے اسی طرح حسن کے مجازی اور حقیقی پہلوؤں میں امتیاز کیا جاسکتا ہے۔ بڑے فنکاروں نے اپنے طریقے سے حسن سیرت کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ دیدۂ بینا ہو تو عام آدمی بھی اک گوہر نایاب کو بہ آسانی پرکھ سکتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ ظاہری حسن دل کو موہ لیتا ہے لیکن حسن سیرت کے آگے دل احترام سے جُھک جاتا ہے۔'' ۱۱

کتاب کے آخری حصے میں وہ ایک باب 'حقیقت کی تلاش' قائم کرتے ہیں۔ انہیں عمیق مطالعے کے باوجود حقیقت کا راز کتابوں میں نہیں بلکہ زندگی کے میدان کارزار میں ملتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ حیات انسانی کا سب سے اہم جوہر دماغ ہے۔ حسن کی سائنٹفک تحقیق ابھی ابتدائی مراحل میں ہے۔ ہر دور میں ایسے لوگ پیدا ہوتے رہے ہیں جو اپنے کردار، عمل اور ریاض کے باعث اُن کے ذہن کی بالیدگی کی سطح بلند ہوتی ہے۔ ہر فرد کے لیے سب سے اہم مسئلہ خود اپنی بقا کا ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''غور سے سوچا جائے تو فردِ واحد کے ذاتی مسائل بہت کم ہوتے ہیں۔تھوڑا سا
کام کر کے وہ اپنی بود و باش کا انتظام با آسانی کر سکتا ہے۔اصل مسئلہ وابستگی کا ہے۔
فرد کا زیادہ وقت اپنے وابستگان کے مسائل کو حل کرنے میں ضائع ہو جاتا ہے۔''۱۲

وہ مزید لکھتے ہیں کہ دور حاضر کی ساری ترقی کا راز اس امر میں مضمر ہے کہ حیوان یا انسان کی جسمانی مشقت کا بدل خود کار مشینوں میں مل گیا ہے۔اِن کے بغیر اب زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔وہ برٹرینڈ رسل سے زمانۂ طالبِ علمی ہی سے کافی متاثر رہے تھے جس نے اپنی سوانح حیات میں لکھا تھا کہ:

''میری زندگی کے تین مقصد رہے ہیں۔علم کی تلاش،محبت کی جستجو اور غم دوراں''

۱۳

آخر میں ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کتاب کے 'حرفِ آخر' میں اپنی زندگی کے محاصلات پر نظر ثانی کرتے ہوئے یوں لکھتے ہیں:''اس کتاب میں میں نے اپنے ماحول،مشاہدے اور مطالعے کا ذکر کیا ہے۔اس لحاظ سے صحیح معنوں میں یہ سوانح حیات نہیں بلکہ ایسی تحریر ہے جس میں آپ بیتی کم اور جگ بیتی زیادہ ہے۔''
کتاب کے اختتامی کلمات کچھ اس طرح ہیں:''میں انسان دوستی اور انسان بیزاری کی بھول بھلیوں سے گزر کر انسان شناسی کی منزل تک پہنچا ہوں۔یہ روحانی اور ذہنی سفر آسان نہ تھا اور اس کے بیان میں مجھے لامحالہ اختصار سے کام لینا پڑا۔ناسازگار حالات نے کئی گفتنی مضامین کو بھی ناگفتہ رہنے دیا۔

کفن بیار تو تابوت و جامہ نیلی کن
کہ روز گار طبیب است و عافیت بیمار''

کتابی سلسلہ 'دستاویز' کے چوتھے شمارے میں خود نوشت 'گرد راہ' کا تعارف پیش کرتے ہوئے زیب النسا سعید بجا طور پر لکھتی ہیں:

''...معرکہ آرا کتاب 'گرد راہ' اردو کی وہ قابل ذکر اور اہم خود نوشت ہے جس میں انھوں نے رودادِ حیات کو علمی اور معروضی طرز ادا سے مرتب کیا ہے۔'گرد راہ' سوانحی ادب میں گرانمایہ اضافہ ہے۔اس سے خود نوشت کے نئے معیار کی داغ بیل پڑتی ہے۔'گرد راہ' ساٹھ برسوں کی ادبی،سیاسی اور تہذیبی تاریخ کی زندہ دستاویز ہے۔'گرد راہ' میں اختر حسین رائے پوری متحدہ ہندوستان کو دیکھتے بھالتے یہاں کی سرکردہ علمی،ادبی اور سیاسی شخصیتوں سے ملتے ملاتے یورپ،امریکہ اور افریقہ کے سفر پر نکلتے ہیں اور جو کچھ بھی انہیں تجربات و مشاہدات سے حاصل ہوا ان کو اپنی یادداشتوں سے

قلم بند کیا۔ انہوں نے جتنے ملکوں کا دورہ کیا وہاں کے مظاہر فطرت اور ذہن وخمیر سے رابطہ قایم کرنے کی پوری کوشش کی اور اور اپنے پرآشوب عہد کا منظر نامہ پیش کیا۔''۱۴

مختصراً یہ کہ خودنوشت سوانح حیات 'گرد راہ' میں اختر حسین رائے پوری اپنی رواں وشستہ طرز تحریر اور سادہ و شگفتہ لب و لہجے میں زندگی کی سچائیوں کو پختگیِ قلم کے ساتھ پیش کر دیتے ہیں۔ یہاں نہ کسی قسم کی خودستائی ملتی ہے نہ ہی خودنمائی۔ 'گردِ راہ' میں انہوں نے اپنی زندگی کے حقائق اور اپنے عہد کے اہم سیاسی وسماجی اور ادبی رجحانات کا مبنی برحقیقت منظر نامہ پیش کیا ہے۔ انہوں نے اپنی داستان حیات بڑی منکسر المزاجی کے ساتھ نرم و مربوط انداز میں رقم کی ہے۔ پروفیسر گیان چند جین نے بجا طور پر کہا تھا کہ ''خودنوشت سوانح لکھنا بڑے آدمیوں کو ہی زیب دیتا ہے۔'' یقیناً 'گرد راہ' برصغیر ہندو پاک کی ایک بڑے ہمہ گیر اوصاف کی حامل علمی وادبی شخصیت کی صاف ستھری اور بڑی ترغیبی نوعیت کے سفر حیات کی کہانی ہے جو اپنے مؤثر ادبی رنگ وآہنگ اور حقیقت پسندانہ انداز نگارش کی بنیاد پر اردو زبان کی ایک اہم خودنوشت سوانحی شاہکار کا مقام و مرتبہ رکھتی ہے۔

حواشی:

۱۔ دستاویز، کتابی سلسلہ 4، عالمی اردو ادب کا کتابی سلسلہ مطبوعہ دوحہ/دہلی، 2016، ص 1-2

۲۔ ڈاکٹر مظہر مہدی حسین، مشمولہ 'بیسویں صدی میں اردو ادب' دہلی، ساہتیہ اکادمی 2002 ص 336-335

۳۔ اردو میں سوانحی ادب: فن اور روایت، ڈاکٹر سید طفیل احمد، کتابی دنیا، نئی دہلی، 2011، ص 121

۴۔ گردِراہ، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، مکتبۂ افکار، رابسن روڈ، کراچی، 1984، ص 57

۵۔ ایضاً، صفحہ 58۔ ۶۔ ایضاً، صفحات 84-83۔ ۷۔ ایضاً، صفحہ 148۔ ۸۔ ایضاً، صفحات 186-185

۹۔ ایضاً، ص 200

۱۰۔ ایضاً، ص 261

۱۱۔ ایضاً ص 292

۱۲۔ ایضاً ص 302

۱۳۔ ایضاً ص 308

۱۴۔ دستاویز، کتابی سلسلہ 4، عالمی اردو ادب کا کتابی سلسلہ مطبوعہ دوحہ/دہلی، 2016، ص 196

مہر فاطمہ

سودا اور قائم: ایک بین المتونی ڈسکورس

اردو شاعری کی روایت میں اٹھارہویں صدی بہت اہمیت رکھتی ہے۔ جس کو اردو شاعری کا سنہرا دور یا میر و مرزا کے دور سے یاد کیا جاتا ہے۔ وہ اپنے منفرد اوصاف اور امتیازات پر مبنی ہے۔ اور تمام صدیوں کے مقابلے میں زیادہ رنگا رنگ ہے۔ اٹھارہویں صدی کے ناموروں کی غزل کے سامنے انیسویں صدی کم تر معلوم ہوتی ہے۔ حالانکہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ غالب کا کوئی ہمسر پیدا نہیں ہوا لیکن اس سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اٹھارہویں صدی کی غزلیہ شاعری اپنی روایت کے تمام ادوار کی بہ نسبت زیادہ ثروت مند ہے۔ میں اٹھارہویں صدی کے غزل گو شاعروں پر نظر کروں تو یکلخت بے شمار نام ذہن میں آتے ہیں۔ مثلاً آبرو، ناجی، یکرنگ، مظہر جان جاناں، بیدار، آرزو، تاباں، فغاں، یقین، جعفر علی حسرت، سوز، مصحفی، انشا، جرات، رنگین اور درد وغیرہ، یہ سب کے سب منفرد خصوصیات کے حامل ہیں۔ اس حوالے سے شمیم حنفی صاحب لکھتے ہیں:

> ’’میرا خیال ہے کہ کسی بھی عہد کی پہلی صف کے شاعر جزوی فرق اور اختلاف کے باوجود اس اعتبار سے ہم مرتبہ ہوتے ہیں کہ اس عہد کا کردار اور مزاج انہی کے مشترکہ اوصاف کی بنیاد پر متعین ہوتا ہے اور دراصل وہ سب کے سب اپنے دور کی رہنمائی اور قیادت کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ میر، درد، سودا، قائم، میر حسن مصحفی یہاں تک کہ نظیر اکبرآبادی بھی... یہ سب کے سب اپنے مذاق شعر کے فرق، رنگوں کے اختلاف اور اپنی اپنی منفرد خصوصیات کے باوجود اس لحاظ سے ایک ہی صف میں رکھے جانے چاہئیں کہ ان میں سے کسی کو بھی اس صف سے الگ کر لیا جائے تو ان کے دور کی تصویر کا ایک رخ چھپ جائے گا اور یہ تصویر ادھوری ہو جائے گی۔

میر و سودا بے شک اٹھارہویں صدی کے نمایاں شناختی نشان (visible identification mark) کے طور پر دیکھے جاتے ہیں۔ لیکن ان کے زمانے کی

پوری تصویر ان کے جن معاصرین کے واسطے مکمل ہوتی ہے ان میں سودا، درد، مصحفی، میر حسن نظیر اور قائم ہماری زندہ اور سرگرم یادداشت یا (active memory) کا حصہ ہیں۔ ؎

اٹھارہویں صدی کی اہمیت واضح کرتے ہوئے اس کے بعد شمیم حنفی صاحب مزید لکھتے ہیں کہ:

''غزلیہ شاعری کے سیاق میں انیسویں صدی کے ساتھ غالباً معاملہ کچھ مختلف ہے۔اس عہد نے اپنی پہچان متعین کرنے کی ساری صلاحیتیں بس ایک فرد بے مثال کی ہستی کے مرکز پر یکجا کی تھیں۔ یہ ہستی غالب کی تھی۔ دوسرے تمام معروف معاصرین... شاہ ظفر، ذوق، مومن اپنا اپنا شعر کسی اور طول موج یعنی (wave length) کے مطابق کہہ رہے تھے۔ اور غالب سے یکسر الگ کسی اور دنیائے خیال کے باشندے تھے۔اسی لیے غالب کا نام یا تو ہم ان سے پہلے کے شاعروں میں میر کے ساتھ لیتے ہیں یا پھر اقبال کے ساتھ جو ان کی صف میں ہیں لیکن ان کے بعد کے ہیں''۔

ظاہر ہے کہ اس سے صاف واضح ہے اٹھارہویں صدی انیسویں صدی سے کہیں زیادہ ثروت مند اور رنگارنگ ہے۔اس کے بعد کی صدی میں ہم غالب کے ہمسر کی تلاش میں ناکام ہیں۔ان کا نام میر کے ساتھ یا اقبال کے ساتھ لیتے ہیں یہ ایک نہایت اہم لیکن بالکل الگ بحث ہے۔

جہاں اٹھارہویں صدی کی خصوصیات ہمارے سامنے آئیں وہیں یہ بات بھی سامنے آئی کہ ہم اس دور کو میر و مرزا کا دور اس لیے کہتے ہیں کیونکہ یہ دونوں ایک شناختی نشان بن گئے ہیں۔لیکن اس دور کے دوسرے درجے کے شعرا بھی قیادت کرنے کے قابل تھے۔ بات کریں سودا کی تو ظاہر ہے کہ ایک پوری صدی ان کے اور میر کے نام سے یاد کی جاتی ہے تو وہ کسی تعارف کے محتاج نہیں ہیں۔ سودا کے حوالے سے آب حیات میں آزاد نے لکھا ہے:

''کل اہل سخن کا اتفاق ہے کہ مرزا اس فن میں مسلم الثبوت تھے۔ وہ ایسی طبیعت لے کر آئے تھے جو شعر اور فن انشا ہی کے واسطے پیدا ہوئی تھی۔ میر صاحب نے بھی انہیں پورا شاعر مانا ہے۔ان کا کلام کہتا ہے کہ دل کا کنول ہر وقت کھلا رہتا تھا۔اس پر سب رنگوں میں رنگ اور ہر رنگ میں اپنی ترنگ جب دیکھو طبیعت شورش سے بھری اور جوش و خروش سے لبریز۔نظم کی ہر فرع میں طبع آزمائی کی ہے۔جن اشخاص نے زبان اردو کو پاک صاف کیا ہے مرزا کا ان میں پہلا نمبر ہے۔انہوں نے فارسی محاوروں کو بھاشا میں

کھپا کر ایسا ایک کیا ہے جیسے علم کیمیا کا ماہر ایک مادہ دوسرے مادہ میں جذب کر دیتا ہے اور تیسرا مادہ پیدا کرتا ہے کہ کسی تیزاب سے اس کا جوڑ نہیں کھل سکتا... سودا کی مشابہت ہے تو انوری سے ہے کہ محاورہ اور زبان کا حاکم اور قصیدہ اور ہجو کا بادشاہ ہے۔[۲]

سودا نے شاہ حاتم کی شاگردی اختیار کی۔ سراج الدین علی خاں آرزو سے بھی ربط ضبط تھا۔ جیسا کہ سب جانتے ہیں سودا نے تقریباً تمام اصناف سخن میں طبع آزمائی کی۔ سودا کے رسالہ 'عبرۃ الغافلین' سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شعر اور شعریات کا نہات جامع اور متوازن تصور رکھتے تھے۔ ۵۲ صفحے کے اس مختصر رسالے سے جہاں ان کی طرز آمیز فارسی کا تعارف ہوتا ہے وہیں ان کی وسعت مطالعہ کا بھی لوہا ماننا پڑتا ہے۔ ان سب خصوصیات کے مدنظر دیکھیں تو قائم کا سودا کی شاگردی اختیار کرنا ان کے لیے بڑا سودمند ثابت ہوا۔ سودا کی شاگردی قائم کے لیے نعمت غیر مترقبہ سے تعبیر کی گئی ہے۔

محققین کا ماننا ہے کہ قائم کے افتاد طبع کو درد نے بھانپ لیا اور خود انہیں سودا کی شاگردی اختیار کرنے کا مشورہ دیا۔ اس بات میں کہاں تک صداقت ہے اس کا علم نہیں۔ لیکن یہ بات تو تسلیم شدہ ہے کہ قائم سودا کے باقاعدہ شاگرد تھے۔ اور قائم کے لیے سودا کا انتخاب کئی اعتبار سے نہایت موزوں تھا۔ متقدمین نے قائم اور سودا کی ذہنی و طبعی مناسبت پر بڑی تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ مثلاً اقتدا حسن نے مقدمۂ کلیات قائم میں لکھا ہے کہ دونوں (سودا اور قائم) زندگی سے حظ اٹھانا چاہتے تھے۔ قائم تو اپنی جوانی میں خیر سے رنگین مزاج بھی تھے۔ دونوں میں ذراسی انگیخت پر بھڑک اٹھنے کا مادہ بھی تھا۔ دونوں ہی ایک حد تک درباداری اور امراء کی صحبت کے خواہاں تھے۔

ذکر آیا کہ دونوں میں ذراسی انگیخت پر بھڑک اٹھنے کا مادہ بھی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ سودا اور قائم کے تعلقات کچھ عرصے تک کشیدہ بھی رہے۔ ظاہر ہے کہ دونوں میں برداشت کا مادہ کم تھا۔ اس ناراضگی کے باعث دونوں نے ایک دوسرے کی ہجو لکھی۔ قائم نے سودا کی ہجو کو محفوظ رکھنے کی ضرورت نہ سمجھی۔ لیکن سودا نے جو ہجو لکھی وہ کلیات سودا میں ایک فرضی نام 'فوقی' سے موجود ہے۔ اس کا پتہ اس سے لگایا گیا کہ نسخہ انڈیا آفس میں یہ ہجو اصلی نام یعنی قائم سے موجود ہے۔ اس ہجو کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ قائم نے جو ہجو لکھی تھی اس میں خود کو شیر اور باقی تمام شعرا کو بکری کہا تھا۔ جب اس کے جواب میں سودا نے ہجو یہ مثنوی بہ عنوان 'مثنوی در ہجو میاں قائم' لکھی جس میں ساقی نامہ کے طرز پر ۱۱۹ر اشعار ہیں۔ متداول دیوان میں مثنوی در ہجو فوقی نامہ سے موجود ہے۔

اس مثنوی کے ابتدائی اشعار ساقی نامہ کی روایت میں ہیں:

ساقیا بھر اس کے جادو سے جام — جس کا سحر سامری بھی ہو غلام
کر دے میرے لب تو اس ساغر سے تر — آگے پھر قدرت خدا کی سیر کر

باگ سے بکری کرے ایسے ہی چھند باگ کو بکری کرے میداں میں بند
دانت کھٹے باگ بکری کے کرے باگ کی آکھ میں جا بکری چرے

اس طویل تمہید کے بعد سودا مطلب پر آتے ہیں:

ٹک میاں قائم کے گھر تک اے صبا کہہ سلام شوق تو جاکر مرا
بعد ازاں کہیو کہ اتنا بھی غرور شاعری کے فن میں کرنا کیا ضرور
اوروں کو بکری کہو شیر آپ کو بکری بھی گر کہے پھیر آپ کو
بات بکری کی لگے تم کو بری دوڑو تم اس پر قلم کی لے چھری
پھر خدا جانے کہ کیسا رن پڑے سمجھو ٹک، کیا جانئے کیا بن پڑے
کہہ گیا ہے یہ سخن سعدی پیر بوجھیے ہرگز نہ دشمن کو حقیر

ان اشعار کے بعد سودا کچھ یوں اپنی قابلیت کا ذکر کرتے ہیں کہ:

آپ کہہ کر مجھ کو بھی فرمایئے جس کو جی چاہے اس کو دکھلایئے
گھر میں شیخی کرنی کچھ کرتی ہے مول؟ کلھیا میں گڑ پھوڑنے سے کیا حصول
یک غزل تم سے لڑا کر دیکھ لی فہم کی میزاں چڑھا کر دیکھ لی
فائدہ کیا کشتی ہر بار سے بس ہے یک مشت نموں خروار سے

اس ہجو میں سودا نے کئی مقام پر قائم کا نام لے کر مخاطب کیا ہے۔ مثلاً:

اس اثر پر مجھ کو قائم بے اثر باندھتا ہے وائے اس کے فہم پر
بلبل آمل ہے قائم کی مدد ہر سخن کی پاس اس کے ہے سند
دو تو اس مئے سے مجھے دو چار جام تا میاں قائم کو بھیجوں یہ پیام

اس مثنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس جنگ کے پیچھے کی وجہ ایک غزل تھی۔ اس مثنوی کے آخر میں سودا نے سات اشعار کی اس غزل کا بخوبی پوسٹ مارٹم کیا ہے جو کہ مرزا کا شیوہ تھا۔ اسی سبب آزاد نے لکھا ہے کہ ’’مرزا تو مرزا تھے۔ انہوں نے سیدھا کیا۔‘‘

ظاہر ہے اس سے بالکل عیاں ہے کہ قائم نے سودا کی دل آزاری کی۔ سودا تو انتقام کے فن میں مہارت رکھتے تھے۔ سیدھا کرنا ان کا پسندیدہ مشغلہ تھا۔ لیکن یہ ایک ہی واقعہ ایسا ملتا ہے جس میں قائم کے تعلقات سودا سے کشیدہ ہوئے ورنہ بیشتر ایسے ثبوت ملتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے درمیان نہایت مخلصانہ تعلقات قائم تھے۔ قائم نے سودا کو ’’حضرتم‘‘ لکھا ہے۔ ناقدین نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ قائم سودا کے سعادت مند شاگرد تھے

جس پر سودا کو ناز تھا۔ یہی نہیں سودا قائم کی فنی مہارت کے بھی قائل تھے جس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ سودا نے قائم کو نواب احمد علی خاں سیف الدولہ کی مدحیہ قصیدے کی تشبیب میں بزم شعرا کے صدر نشینوں میں شمار کیا ہے۔

داغ ہوں ان سے اب زمانے میں　　بزم شعرا کو ہیں جو صدر نشیں
یعنی سودا و میر و قائم و درد　　لے ہدایت سے تا کلیم و حزیں
کیا غرور و دماغ، کیا نخوت　　کون سا اکبر ہے جو ان میں نہیں

اس کے علاوہ سودا نے قائم کی غزل پر تضمین بھی کی ہے:

مئے کشو بحثو ہو کیوں مجھ دل افگار کے ساتھ　　کچھ مجھے کام نہیں بادۂ گلنار کے ساتھ
جو رکھوں ذوق ملاقات میں خمار کے ساتھ　　جی میں چہلیں تھیں سو تو گئیں یار کے ساتھ
سر پٹکنا ہی پڑا اب در و دیوار کے ساتھ

کیا کیا وعدے کیے تھے تم نے کہوں ہم سے واں　　کہ شگفتہ ہے چمن جلوہ گر اور آب رواں
سو تو ان چیزوں اک چیز نہ دیکھی ہے یہاں　　یارو کہتے تھے جو تم لالہ و گل ہیں سو کہاں
سر پٹکنے تو نہ آیا تھا میں کہسار کے ساتھ

ہم کو تو قید قفس کی نہ تھی کچھ تم سے امید　　کہ ہمیں دام میں لاکر کرو یوں ظلم شدید
فصل گل حیف ہے جاتی ہے چمن سے بن دید　　ہائے صیاد انصاف سے یہ تیرے تھا بعید
اس قدر ظلم و ستم ایسے گرفتار کے ساتھ

اسی طرح آگے بھی عمدہ تضمین ہے۔ اس مخمس میں سات اشعار کی تضمین کی گئی۔ شروع کے پانچ اشعار قائم کے کلیات میں موجود ہیں۔ سودا نے اس تضمین میں مقطع بھی کہا ہے جس کی وجہ سے اکثر لوگوں کو یہ تسامح ہوا کہ یہ سودا کی ہی غزل ہے۔ انہوں نے قائم کی اس غزل کے مقطع کو تضمین نہیں کیا ہے۔

گرچہ بلبل ہوں میں قائم و لے اس باغ کے بیچ　　فرق کوئی نہ کرے گل کو جہاں خار کے ساتھ

اس کے علاوہ قائم اور سودا کے کلام میں چودہ غزلیں ایک ہی بحر اور ایک ہی ردیف و قافیے میں ہے۔ چار غزلیں ایسی ہیں جن کی ردیف ایک ہے لیکن قافیہ مختلف ہے۔ ناقدین کا ماننا یہ ہے کہ یہ غزلیں طرحی مشاعروں کے لیے کہی گئی ہیں کیونکہ اسی ردیف و قافیے میں کئی غزلیں میر، درد اور سوز کے کلام میں بھی ملتی ہیں۔ قائم اور سودا کی طرحی غزلوں کا موازنہ کرنے کے بعد مصحفی کا خیال بالکل درست معلوم ہوتا ہے کہ قائم اکثر اپنے استاد سودا سے بڑھ جاتے ہیں۔ پہلے صرف یہ دیکھنا تھا کہ قائم نے سودا کی شاگردی قبول کی تو کس وجہ سے کی؟ اور

ان کی شاگردی کا اثر قائم کے یہاں کتنا ملتا ہے یا قائم نے کس حد تک سودا کا اثر قبول کیا؟ اور دونوں کے درمیان تعلقات کیسے تھے؟

تعلقات کے سلسلے میں دونوں پہلو ہمارے سامنے آئے کہ قائم تو اپنے استاد کی قدر کرتے ہی تھے لیکن ساتھ ساتھ سودا کو بھی قائم کے فن کی قدر تھی۔ دونوں کے درمیان وقتی رنجش بھی ہوئی۔ جس کا ذکر پہلے آیا کہ دونوں نے ایک دوسرے کی ہجو لکھی۔ قائم کی لکھی ہجو تو اب نہیں ملتی لیکن سودا نے جو ہجو لکھی وہ 'فوقی نامہ' کے فرضی نام سے موجود ہے۔ جس سے ساری کہانی کا پتہ لگ جاتا ہے۔ سودا نے اس میں کہا بھی ہے کہ ''سات بیتیں جب اکیلے ہو کہو' یعنی ایک استاد اپنے شاگرد کو اس کی اصل حیثیت سے آگاہ کر رہا ہے کہ میرے سہارے کے بغیر ڈگمگا جاو گے اور لغزشیں کروگے۔ اس رنجش کا خاتمہ اس طرح ہوا کہ انہوں نے درمیان میں نعمت اللہ خاں کو ڈالا جنہوں نے مصالحت کروائی۔ قائم اپنے اس رویہ پر شرمندہ ہوئے اور پہلے کے مقابلے میں سودا کے اور بھی زیادہ مداح ہو گئے۔ جس کا ثبوت قائم کا لکھا ہوا قصیدہ ہے 'قصیدہ در مدح سودا' جس کا یہ شعر ان کی قدر کی گواہی دیتا ہے:

ایک سودا کی تو قائم نہ کہوں میں ورنہ ہے ترا طور سخن حد بشر سے باہر
قائم یہ فیض صحبت سودا ہے ، ورنہ میں طرحی غزل سے میر کی آتا تھا بر کہیں

قائم کا لکھا ہوا یہ قصیدہ واحد ایسا قصیدہ ہے جو ایک شاعر نے اپنے استاد کی مدح میں رقم کیا ہے۔ جبکہ اساتذہ کے مرثیے تو بہت لکھے گئے مثلاً حالی نے غالب اور اقبال نے داغ کا مرثیہ لکھا لیکن قصیدہ لکھنے کا شرف صرف قائم کو حاصل ہے۔ اس قصیدہ میں ۱۳۸ اشعار ہیں۔ مطلع اور مقطع درج ذیل ہے:

مطلع: شب گزشتہ میں تھا کنج حزن میں گریاں بہے پھرتے تھے کئی موج اشک پر طوفاں
مقطع: سخن پناہا، ہو تجھ سے کی مدح اور قائم کسو طرح سے نہیں ہے یہ عقل کا امکاں

قائم نے سودا کے انتقال کے بعد اپنی عقیدت کا اظہار اس طرح کیا ہے:

سینے کس کا سخن کے دل سے مٹے داغ مرزا رفیع سودا کا

اس کے علاوہ قائم نے ان کی وفات پر ایک تاریخی قطعہ بھی لکھا۔

آہ مرزا رفیع دنیا سے جا کے جنت میں جب مقیم ہوا
درد فرقت سے اس کے مثل قلم اہل معنی کا دل دو نیم ہوا
گل سے تا خار اس چمن میں جو تھا خاک بر سر وہ جوں نسیم ہوا
سال تاریخ کی تھی مجھ کو تلاش کیونکہ بس حادثہ عظیم ہوا

اس میں پیر خرد نے از سر یاس یہ کہا اب سخن یتیم ہوا

ان اشعار سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ قائم سودا کا بحیثیت استاد بہت ادب کرتے تھے۔ان کی موت سے ان کو صدمہ پہنچا تھا۔ جو رنجش ہوئی تھی اس کا کہیں شائبہ تک نہیں بلکہ انہوں نے اپنی تمام صلاحیتوں کو بھی استاد کی نگاہ شفقت سے منسوب کیا ہے جس سے قائم کی اپنے استاد کے ساتھ سعادت مندی، محبت اور بے پناہ لگاو کا جذبہ جھلکتا ہے۔

قائم نے سودا سے بحیثیت شاگرد جو اصلاح لی تھی اس کا اعتراف بھی جگہ جگہ کیا ہے:

قائم بہ فیض صحبت سودا ہے ورنہ میں طرحی غزل سے میر کے آتا تھا بر کہیں
قائم تو جی لگا کے نہ کہیو یہ ریختہ ہونا پڑے گا حضرت استاد کی طرف
سودا تو اپنے حال میں مدت سے مست ہے قائم رہا تھا ایک سو اپنے وطن گیا
قائم ترے سخن کو شوخی میں مانتا ہوں ظاہر میں تجھ سے ناخوش گو ہے ہزار سودا
ایک سودا کی تو قائم نہ کہوں میں ورنہ ہے ترا طور سخن حد بشر سے باہر

''ہونا پڑے گا حضرت استاد کی طرف'' سے صاف ظاہر ہے کہ قائم سودا کی شاعری سے کس حد تک متاثر تھے، یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں میر اور درد کے ساتھ ساتھ سودا کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔

قائم کی غزلوں میں سودا کے اثر سے کہیں کہیں شوخی کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔سودا کے یہاں یہ شوخی بہت نمایاں ہے، مگر قائم کے یہاں خندہ زیر لب تک ہی محدود ہے۔قائم پر سودا کے علاوہ میر تقی میر اور خواجہ میر درد کا بھی گہرا اثر پڑا تھا۔اس سے شوخی دب گئی ہے، پھر بھی بعض اشعار میں بہت نمایاں ہو جاتی ہے۔سودا کی طرح قائم دوسروں پر قہقہا نہیں لگاتے بلکہ وہ خندۂ زیر لب پر اکتفا کرتے ہیں۔ان کے اشعار میں شوخی کے ساتھ ہلکا طنز بھی ملتا ہے جو ان کے اشعار کو بغور پڑھنے پر محسوس ہوتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ قائم کی شاعری میں شوخی عام طور پر طنز میں بدل گئی ہے، کیونکہ اس دور کے خونی حوادث کو قائم کے دردمند دل نے سودا سے زیادہ محسوس کیا تھا۔اس کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

سنے کو دیکھیے پہ ہم دیویں کس طرح ترجیح خدا کو ہم نے سنا ہے تمہیں بتاں دیکھا
شور محشر سے ہے پروا مجھے کیا اے واعظ اپنے ہمراہ لیے دل سا خلل جاؤں گا
نیک و بد جو تجھے کرنا ہے سو کر لے قائم پھر امید نہیں یہ کہ جواں ہووے گا
ہو گر ایسے ہی مری شکل سے بیزار بہت تم سلامت رہو بندے کے خریدار بہت
دیار یار سے پہنچا نہ خط مگر قائم ہوا قلمرو الفت میں کچھ گراں کاغذ

نام ہی قائم کا گیا ہے نکل　　ورنہ کچھ ایسی تو لیاقت نہیں
مئے پی جو چاہے آتش دوزخ سے تو نجات　　جلتا نہیں وہ درخت جو تر ہو شراب میں
قائم آتا ہے پھر وہ بن ٹھن کر　　دیکھیں کس کس سے یاں بگڑتی ہے
مسجد سے گر تو شیخ نکالا ہمیں تو کیا　　قائم وہ مئے فروش کی اپنے دوکاں رہے[۳]

ناقدین کا ماننا ہے کہ سودا کے اثر سے ہی قائم کے کلام میں بندش کی چستی اور الفاظ کی مناسب نشست پائی جاتی ہے۔یعنی قائم کے اشعار میں

الفاظ کی نشست بالکل سودا کے اشعار کی طرح چست ہے:

قائم تو اپنی ہستی نہ سمجھا کہاں تلک　　اے خانماں خراب کوئی یہ بھی ہوش تھا
ہر اک سے راز دل کہ تو یوں رسوا ہوا قائم　　بھلا اے بے خبر یہ بھی کوئی مذکور بہتر تھا
گذرا وہ شب پہ ڈر سے نہ مارا کسو نے دم　　عالم اگر چہ بر سر رہ داد خواہ تھا
کس نام سے قائم میں تجھے کہ کے پکاروں　　اے عار در مسجد وائے ننگ خرابات
سیکھے ہو کس سے سچ کہیو پیارے یہ چال ڈھال　　تم یک طرف چلو ہو تو تلوار یک طرف
ناز و کرشمہ عشوہ و انداز و ادا　　میں اک طرف ہوں اتنے ستمگار یک طرف

قائم کے اشعار میں ایک صفت سودا اور حاتم کے اثر یہ پیدا ہوئی کہ قائم کے بہت سے اشعار بھی ضرب المثل بن گئے اور زبان زد خاص وعام ہو گئے۔ان میں سے بیشتر اشعار ایسے ہیں جن کے بارے میں لوگوں کو علم نہیں کہ وہ قائم کے اشعار ہیں۔مثلاً:

درد دل کچھ کہا نہیں جاتا　　ہائے چپ بھی رہا نہیں جاتا
ٹوٹا جو کعبہ کون سی یہ جائے غم ہے شیخ　　کچھ قصر دل نہیں کہ بنایا نہ جائے گا
قسمت تو دیکھ ٹوٹی ہے جاکر کہاں کمند　　کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب بام رہ گیا
غرور مجھ کو نہیں شیخ بے گناہی کا　　امیدوار ہوں میں رحمت الٰہی کا
دل نہ دینا ہی خوب تھا پر حیف　　ہم نے یہ سوچ بیشتر نہ کیا
دل گنوانا تھا اس طرح قائم　　کیا کیا ہائے تونے خانہ خراب
کعبہ کے سفر میں کیا ہے زاہد　　بن جائے تو آپ سے سفر کر

سودا کے اثر سے قائم کی شاعری میں فارسی الفاظ اور محاوروں کو بھی جگہ ملی۔یعنی انہوں نے ریختہ میں فارسی

کے الفاظ اور محاوروں کو کھپانا شروع کیا لیکن اس سلسلے میں انہوں نے اندھی تقلید کے بجائے معتدل رویہ اختیار کیا۔ فارسی الفاظ اور محاورے اس حد تک استعمال کیے جن سے اشعار کی روانی میں کوئی فرق نہ آیا۔ پھر بھی یہ کوشش کہیں کہیں اعتدال سے تجاوز کرتی نظر آتی ہے۔ لیکن اس کی مثال کم ہی ملتی ہے:۔

توڑنا دیر و حرم تک بھی نہ چنداں ہے گناہ   اپنے مذہب میں ہے کچھ کفر تو آزردن دل
کیونکہ دریا نہ بہیں خون کے آنکھوں سے مرے   پنجۂ موج نفس ہے پئے افسردن دل
تلوار عبث وہ کھینچتا ہے   کافی ہے نگہ برائے عاشق

مختصر طور پر یہ چند نمایاں خصوصیات ہیں جو سودا کے اثر سے قائم کی شاعری میں پیدا ہوئیں۔ انہی خصوصیات کی بنا پر قائم کا کلام سودا کے نسخوں میں شامل ہو گیا۔ پھر محققین نے بڑی تلاش و تحقیق کے بعد اس کی نشاندھی کی، خیر یہ ایک الگ بحث ہے جس پر تفصیل سے بات کی جائے گی فی الحال تو یہ دیکھنے کے بعد کہ کلام قائم میں سودا کے کہاں کہاں اور کس کس طرح کے اثرات مرتب ہوئے اب یہ دیکھنا ضروری ہے کہ دونوں کے یکساں مضمون والے اشعار میں کس کا پلڑا زیادہ بھاری ہوتا ہے۔

جیسا کہ ذکر آیا کہ کلیات سودا و کلیات قائم کے مطالعے سے یہ پتہ چلا ہے کہ قائم و سودا کی ایک ردیف و قافیے میں چودہ غزلیں ہیں۔ ان کے علاوہ چار غزلیں ایسی ہیں جن کی ردیف ایک ہی ہے مگر قافیہ تبدیل ہے۔ ایک اور غزل قائم اور سودا دونوں کے کلیات میں موجود ہے جس میں صرف تخلص کا فرق ہے یعنی سودا کے کلیات میں سودا تخلص اور قائم کے یہاں قائم تخلص ہے۔ بعد میں محققین نے ثابت کیا کہ یہ قائم کی اصلاح شدہ غزل ہے جو سودا کے یہاں غلطی سے درج ہوگئی ہے۔ سودا نے اس غزل کی اصلاح کی تھی کیونکہ ایک جگہ قائم کے یہاں نہایت کا لفظ ہے جبکہ سودا نے بدل کر اس کو نپٹ کر دیا ہے۔ اس سے ثابت ہوا کہ سودا کے یہاں غلطی سے درج ہوگئی ہے۔

قائم و سودا کی غزلوں کا موازنہ کرتے ہوئے قائم کے ایک ناقد ڈاکٹر محمد عرفان نے اپنے مضمون میں قائم کے بعض اشعار کو سودا کے بعض اشعار سے بہتر بتایا ہے۔ اور بعض کے سلسلے میں ان کا خیال ہے کہ بہتر نہیں تو کمتر بھی نہیں ہیں:

سودا: دل میں ترے جو کوئی گھر کر گیا   سخت مہم تھی کہ وہ سر کر گیا
قائم: پھر کے جو وہ شوخ نظر کر گیا   تیر سا اک دل سے گزر کر گیا
سودا: دیکھیے داماندگی اب کیا دکھائے   قافلہ یاروں کا سفر کر گیا
قائم: خاک سا ڈھیر سر رہ ہوں میں   قافلہ عمر سفر کر گیا

سودا: میں نے یہ سودا سے کہا ایک دن غم ترا کیا سینے میں گھر کر گیا
قائم: خلد بریں اس کی ہے واں بود و باش یاں کسی دل بیچ جو گھر کر گیا
سودا: کیونکر ترا کھائے کوئی اب فریب نالہ اک عالم کو خبر کر گیا
قائم: چھپکے ترے کوچے سے گزرا میں لیکن نالہ اک عالم کو خبر کر گیا
سودا: کیا تجھے فائدہ اس ذکر سے ہر کوئی اک طرح بسر کر گیا
قائم: پوچھ نہ قائم کہ کٹی کیونکر عمر جوں ہو ایک چند بسر کر گیا

محمد عرفان کا خیال ہے کہ دونوں کی غزلوں کا ایک ہی رنگ اور ایک ہی انداز ہے۔ دونوں کی غزلوں کے مقابلے سے پتہ چلتا ہے کہ قائم غزلوں میں اپنے استاد سودا سے کسی طرح کم نہیں ہیں بلکہ بعض جگہ سادگی اور نرمی میں استاد سے آگے بڑھ گئے ہیں۔

سودا: دل مت ٹپک نظر سے کہ پایا نہ جائے گا یوں اشک پھر زمیں سے اٹھایا نہ جائے گا
قائم: عہدے سے یار بر آیا نہ جائے گا یہ ناز ہے تو ہم سے اٹھایا نہ جائے گا
سودا: پہنچیں گے اس چمن میں نہ ہم داد کو کبھی جوں گل پہ چاک جیب سلایا نہ جائے گا
قائم: ناصح وہ فکر کر کہ سلامت رہے یہ جیب اور پھٹ چکا تو پھر یہ سلایا نہ جائے گا
سودا: تیغ جفائے یار دل سر نہ پھیر یو پھر منہ وفا کو ہم سے دکھایا نہ جائے گا
قائم: مجرم وہ ہوں کہ ساری قیامت کے دن میں ایک نامہ میرے عمل کا دکھایا نہ جائے گا
سودا: جی مرا مجھ سے یہ کہتا ہے کہ ٹل جاؤں گا ہاتھ سے دل کے ترے اب میں نکل جاوں گا
قائم: میں نہ وہ ہوں کہ تنک غصے میں ٹل جاؤں گا ہنس کے ٹک بات کہوگے تو بہل جاوں گا
سودا: چین دینے کا نہیں زیر زمیں بھی نالہ سوتوں کی نیند میں کرنے کو خلل جاؤں گا
قائم: شور محشر سے ہے پروا مجھے کیا اے واعظ اپنے ہمراہ لیے دل سا خلل جاوں گا
سودا: قطرہ اشک ہوں پیارے مرے نظارے سے کیوں خفا ہوتے ہو پل مارتے ڈھل جاؤں گا
قائم: دیکھ سکتی نہیں کیوں مجھ کو خفاش مزاج میں خورشید لب بام ہوں ڈھل جاؤں گا
سودا: کہتے ہیں وہ جو ہے سودا کا قصیدہ ہے خوب ان کی خدمت میں لیے یہ غزل جاؤں گا
قائم: شوخی سے پہنچے ہے جوں ہند میں طوطی قائم آگے سودا کے میں لے کر یہ غزل جاؤں گا
سودا: گلہ لکھوں میں اگر تری بے وفائی کا لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا
قائم: غرور مجھ کو نہیں شیخ بے گناہی کا امید وار ہوں میں رحمت الٰہی کا

دونوں مطلعوں کا رنگ مختلف ہے اور دونوں اپنے اپنے رنگ میں بہتر ہیں۔اس غزل میں اور کوئی شعر ہم قافیہ نہیں ملتا معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے قصداً استاد کے استعمال شدہ قافیوں کو چھوڑ دیا ہے۔قائم کی اسی غزل کا یہ خوبصورت شعر ہے:

قائم: فلک جو دے تو خدائی تو اب نہ لے قائم وہ دن گئے کہ ارادہ تھا بادشاہی کا

سودا: مقدور نہیں اس کی تجلی کے بیاں کا جوں شمع سراپا ہو اگر صرف زباں کا

قائم: ہرگز نہیں مقدور تری حمد زباں کا برہان ہے دعویٰ کے مرے عجز بیاں کا

سودا: پردے کو تعین کے درِ دل سے اٹھا دے کھلتا ہے ابھی پل میں طلسمات جہاں کا

قائم: پوشیدہ ہے جوں بودہ ہر اک رنگ میں قائم دیکھے تو اگر غور سے گلزار جہاں کا

دونوں شعرا اپنے اپنے انداز میں خوب ہیں۔اگر سودا کے یہاں طلسمات نیرنگی کام دے رہی ہے تو قائم کے یہاں گلزار جہاں اپنی بہار دکھا رہا ہے۔سودا کے بیان کیے گئے مضامین پر شعر کہنا آسان کام نہ تھا لیکن قائم نے بخوبی نبھایا:

سودا: اس گلشن ہستی میں عجب دید ہے لیکن جب چشم کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا

قائم: اے غافل فرصت یہ چمن مفت نظر ہے پھر فصل بہار آئے نہ موسم ہو خزاں کا

سودا: ٹک دیکھ صنم خانہ عشق آن کے اے شیخ جوں شمع حرم تک جھمکتا ہے بتاں کا

قائم: ٹک فہم ارادت سے برہمن کی سمجھ شیخ کرے ہنگامہ بتاں کا

سودا: دکھلایئے لے جا کے تجھے مصر کا بازار لیکن نہیں خواہاں کوئی واں جنس گراں کا

قائم: اے عشق مرے دوش پہ تو بوجھ رکھ اپنا ہر سر متحمل نہیں اس بار گراں کا

دونوں شعر کا مضمون مختلف ہے لیکن قائم نے اپنے شعر میں عشق مجازی کے ساتھ عشق حقیقی کی جھلک دکھا کر شعر کو آگے بڑھا دیا ہے۔

سودا: دیکھا جو ادھر خدا سے ڈر کر دل خالی کیا میں نے آہ بھر کر

قائم: بے شغل نہ زندگی بسر کر گر اشک نہیں تو آہ سر کر

سودا: نکلو ہو تو نکلو گھر سے ورنہ میں یاں سے اٹھوں گا آج مر کر

قائم: کچھ طرفہ مرض ہے زندگی بھی اس سے جو کوئی جیا تو مر کر

سودا: بستا ہے رقیب واں تو اے یار کچھ خوب ہیں گھر میں گھر کر

قائم: تعمیر پہ گھر کی جا نہ اے دل قائم کی طرح دلوں میں گھر کر

سودا: انکار قتل سے تو کرے ہے سخن ہنوز میلا نہیں ہوا ہے ہمارا کفن ہنوز
قائم: آمادۂ خلش ہیں مرے عضو تن ہنوز کاوش طلب ہیں تیغ سے زخم کہن ہنوز
سودا: کب ہم کو ہے بہار میں گلزار کی ہوس نکلی کبھو نہ مرغ گرفتار کی ہوس
قائم: صحبت کا جی میں چاؤ نہ آزار کی ہوس نا گفتنی ہے کچھ ترے بیمار کی ہوس
سودا: بلبل ہے گو نہیں ہے رخ یار کی ہوس ہے گل کو اس کے گوشۂ دستار کی ہوس
قائم: کہہ عندلیب گل نے جو پھاڑا ہے پیرہن رکھتا ہے کس کے گوشۂ دستار کی ہوس
(قائم کے شعر میں جو کنایہ استعمال ہوا ہے اور جو مضمون باندھا گیا، اس نے اس کو سودا کے شعر سے اعلیٰ کر دیا ہے)
سودا: دیر و حرم کے پوج چکا ہے وہ سنگ و خشت جس کو ہے ترے سایہ دیوار کی ہوس
(قائم کے شعر میں موجود مبالغہ نے شعر کو ایک قدم آگے بڑھا دیا ہے)
سودا: دیکھوں ہوں یوں میں اس ستم ایجاد کی طرف جوں صید وقت ذبح کے صیاد کی طرف
قائم: دیکھا کبھو نہ اس دل ناشاد کی طرف کرتا رہا تو اپنی ہی بیداد کی طرف
سودا: صد شور حشر آوے تو یکدم نہ ہو سکے تیرے ستم رسیدہ کی فریاد کی طرف
قائم: جس گل نے سن کے نالہ بلبل اڑا دیا رکھتا ہے گوش کب مری فریاد کی طرف
سودا: سودا تو اس غزل کو غزل در غزل ہی کہو ہونا ہے تجھ کو میر سے استاد کی طرف
قائم: قائم تو جی لگا کے نہ کہیو یہ ریختہ ہونا پڑے گا حضرت استاد کی طرف
سودا: یکدست اک زمانہ جہاں میں لٹائے گل سر کو ہمارے خاک نہ دیوے چہ جائے گل
قائم: کوئی اب مرے مزار پہ لائے نہ لائے گل ہیں داغ بے کسی کے جگر پر بجائے گل
سودا: ہر شرط درد یوں کہ بجز حکم عندلیب کوئی کسی مزار پہ ہرگز نہ لائے گل
قائم: نالوں سے عندلیب کے آیا ہے جی تنگ کس نے مری مزار پہ آکر چڑھائے گل
سودا: جی تک تو دے کے لوں جوں کارگر کہیں اے آہ کیا کروں نہیں بکتا اثر کہیں
قائم: عالم میں ہیں اسیر محبت کے ہر کہیں لیکن ستم کسو پہ نہیں اس قدر کہیں
سودا: ہوتی نہیں ہے صبح نہ آتی ہے مجھ کو نیند جس کو پکارتا ہو ں سو کہتا ہے مر کہیں
قائم: کیا ہتیا مجھے یہیں دینی ہے اے عزیز اتنا بڑا ہے ملک خدا جاکے مر کہیں
سودا: جادو بھرے ہیں چشم میں مت آئینہ کو دیکھ دھڑکے ہے دل مرا کہ نہ پلٹے نظر کہیں

قائم: ہوئی تھی چشم دید کو تیرے یہ جوں حباب — اپنے تئیں میں آپ نہ آیا نظر کہیں

سودا: خوناب یوں کبھی مری چشم سے بہا — اٹکا نہ جب تک آن کے لخت جگر کہیں

قائم: روتی ہے گلوں کو ہی شبنم ادھر تو دیکھ — ٹکرے ہے اس طرح سے کسی کا جگر کہیں

سودا: چیز کیا ہوں جو کریں قتل وہ انکھیاں مجھ کو — پھر گئے دیکھ کے منہ خنجر مژگاں مجھ کو

قائم: کبھو دکھا کے کمراور کبھو وہاں مجھ کو — نپٹ بتنگ کیا تم نے اے بتاں مجھ کو

سودا: اے نسیم سحری مہر و محبت سے دور — بے نہایت مجھے نظر آتا ہے گلستاں مجھ کو

قائم: تو اتنے واسطے اے باغباں نہ کاوش کر — بہت ہے سایہ دیوار گلستاں مجھ کو

(اسی غزل کا مشہور شعر ہے جس سے غالب نے بھی استفادہ کیا ہے)

قائم: وہ دن گئے کہ اٹھاتا تھا بار نکہت گل — ہے بے دماغی دل ان دنوں گراں مجھ کو

غالب: محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے — کہ موج بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

سودا: مجھ چشم سے اب اشک نہیں آنے کا ناصح — آوے بھی غم دل سے تو لخت جگر آوے

قائم: اے گریہ دعا کر کہ شب غم بسر آوے — تا چند ہر ایک اشک میں خون جگر آوے

سودا: کہہ کے دکھ اپنا میں کیا مغز کو خالی — اتنا نہ ہو اس کہ تری چشم بھر آوے

قائم: آئینے کو کیا تاب ہے تجھ سے جو دیکھے — البتہ کے آب اس کے دہن کے بیچ بھر آوے

سودا: گو غنچہ سا گرہ میں دنی جمع زر کرے — آخر برنگ گل ہو پریشاں سفر کرے

قائم: موقوف شغل گریہ مری چشم اگر کرے — اتنا رہے نہ پانی کہ لب اتنا تر کرے

(دونوں مطلعوں میں سودا کا مطلع زیادہ بلند ہے)

سودا: پروا نہ میرے خوشۂ خرمن میں ہے شرر — کہہ برق کو سمجھ ٹک ایدھر گزر کرے

قائم: کیا جانیے یہ باتیں میں سنتا ہوں کس لیے — ایسا ہے ورنہ کون کہ یوں درگزر کرے

(دونوں مضمون مختلف ہیں اور برابر درجہ کے ہیں)

مندرجہ بالا غزلیں وہ غزلیں تھیں جن میں ردیف اور قافیے دونوں ایک تھے۔اس کے علاوہ کچھ غزلیں وہ ہیں جن میں قافیے الگ ہیں لیکن ردیف ایک ہی ہے۔ان کے ایک ایک شعر بطور نمونہ:

سودا: ضرور ہے ادب خستگان خاک اے یار — قدم زمیں پہ نہ رکھ زیر آسماں گستاخ

قائم: عجب ہیں چیز خوباں نہ ہوں اگر گستاخ — تمام لطف مرے شوق میں ہیں پر گستاخ

سودا: دفتر دہر کا ہے پیش نظر ہر کاغذ — لکھے اپنے کا نہیں علم ہے کیونکر کاغذ

قائم: زبسکہ مری تحریر سے بجاں کاغذ صریر خامہ سے کرتا ہے تب فغاں کاغذ
سودا: لطف اس چہرے کے آگے بھی کہاں رکھتی ہے شمع خوبی نظروں میں جہاں رکھتی ہے واں رکھتی ہے شمع
قائم: راتوں جاگے ہے مثل قائم کے تب یہ سوز بیاں رکھتی ہے شمع
سودا: گذشتہ صحن کا اب تک نشان باقی ہے ہنوز فریفتہ کیونکر کہ آن باقی ہے
قائم: ہنوز شوق دل بے قرار باقی ہے بجھی ہے آگ تو لیکن شرار باقی ہے

ان اشعار کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ قائم نے جہاں اپنے استاد کی تقلید کی وہاں اپنی انفرادیت بحسن وخوبی قائم کی۔ اور جیسا کہ بالکل عیاں ہے انہوں نے انفرادیت کے ساتھ ساتھ شعر کے مضمون کو اور بڑھا دیا ہے۔ ہر جگہ بلحاظ مضمون یا انداز بیان کے لحاظ سے سودا سے ایک قدم آگے بڑھنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں کامیاب بھی رہے ہیں۔ ناقدین نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے:

''سودا اور قائم کی ہم طرحی غزلوں کا موازنہ کرنے پر مصحفی کی رائے صحیح ثابت ہوتی ہے کہ اکثر اپنے استاد سودا سے بڑھ جاتے ہیں۔''[۴]

''قائم کی شاعرانہ حیثیت سودا سے کم نہیں تھی۔ اسی لیے قائم کے بہت سے اشعار پر دھوکا ہوتا ہے کہ وہ سودا کی تخلیق ہیں۔''[۵]

بقول وحید اختر کہ خالص تغزل میں وہ سودا اور درد دونوں سے ممتاز نظر آتے ہیں۔ اس طرح اس مطالعہ سے یہ ثابت ہوا کہ قائم کے اشعار سودا سے کسی طرح کم نہیں بلکہ بعض اوقات وہ اپنے استاد سے آگے بڑھ جاتے ہیں۔

قائم ہے ترے دم سے یہ طرز سخن قائم پھر ورنہ کہاں حسرت یہ رنگ غزل خوانی

(حسرت موہانی)

○

حواشی:

۱۔ قائم چاند پوری، حیات وخدمات۔ ص: ۲۷
۲۔ بحوالہ مونوگراف، قائم چاند پوری، ص: ۹۰
۳۔ محمد عرفان، معارف نمبر ۴۔ جلد ۹۴، ص: ۲۸۱
۴۔ خالد علوی، مونوگراف قائم ص۔ ۹۹
۵۔ خلیق انجم، قائم، حیات وخدمات، ص: ۱۶

مصطفیٰ علی

آشنا اراضی کا شاعر: ندا فاضلی

اردو کے مشہور ادیب وشاعر، معروف فلمی نغمہ نگار مقتدا حسن ندا فاضلی کی پیدائش ۱۲/ اکتوبر ۱۹۳۸ کو دہلی میں ہوئی۔ آزادی ہندوستان کے وقت ان کی عمر محض نو سال کی تھی۔ بہت سے دوسرے لوگوں کی طرح ندا کے لیے بھی آزادی کا یہ اجالا داغ داغ تھا، اس کی سحر شب گزیدہ تھی، کیوں کہ اس جشن آزادی کے جام میں تقسیم کے کرب کا آمیزہ جن لوگوں کو نوش فرمانا پڑا ان میں ندا فاضلی بھی تھے۔ تقسیم ملک نے ان کے خونی رشتوں کا بٹوارہ کر دیا تھا۔ ان کے والدین اور افراد خانہ پاکستان ہجرت کر گئے اور ندا اپنے دل میں اپنے عزیز مہاجروں کی محبت کا ٹیس اور ان کے بچھڑنے کا چبھن لیے ہندوستان ہی میں صبر کے ساتھ مقیم رہے۔ یہ باتیں میں آپ کو اس لیے بتا رہا ہوں تاکہ جب ان کے کلام میں رشتوں کی لگاوٹ، زمین سے جڑاؤ، انسانیت سے ہمدردی، بچوں سے محبت، گنگا جمنی تہذیب سے پیار، مطلب پرستوں، ظاہر داروں، فسادیوں، مکار سیاست دانوں، مذہبی ٹھیکیداروں اور فرقہ پرستوں سے نفرت کے پھول اور کانٹے دکھانے لگوں تو آپ کو اس کے پنپنے کے محرکات کا بآسانی اندازہ ہو سکے۔

جب ترقی پسندوں کی سانسیں اکھڑ چکی تھیں اور جدیدیوں کی پہلی کھیپ شاعری کے میدان میں اپنے جوہر دکھانے آئی، اسی کے ساتھ ندا فاضلی کا بھی ظہور ہوا۔ تقریباً ۷۸/ سال کی عمر پائی۔ ان کا انتقال ۸/ فروری ۲۰۱۶ کو ممبئی میں ہوا۔ زندگی کے اس سفر میں انھوں نے سات مجموعے یادگار چھوڑے۔ لفظوں کا پل، مور ناچ، آنکھ اور خواب کے درمیان، کھویا ہوا سا کچھ، شہر میرے ساتھ چل تو، زندگی کی طرف اور کچھ اور۔ ان ست رنگی قوس قزح سے ایک کلیات 'شہر میں گاؤں' نامی تیار ہوا۔ اس میں نظموں، غزلوں، گیتوں، دوہوں اور مراثیہ کا پنچ میل سجا ہوا ہے۔ اس طرح ان کا شعری کینوس اتنا وسیع ہے کہ ایک مضمون میں سب پر گفتگو کرنا انتہائی مشکل ہے لیکن تمام شعری اصناف میں ایک بات جو قدر مشترک ہے اور یہ مضمون جس کا حامل ہے وہ ہے ان کی ''آشنا اراضی''۔

ندا کے کلیات پر ایک سرسری نظر ڈالنے والا بھی ان کے آشنا اراضی کو محسوس کر سکتا ہے۔ ندا فاضلی نے اپنے تخیل سے جس سماج، سیاست، تہذیب، تمدن، گاؤں، گھر اور عوام کا نقشہ اکیرا ہے اور جس لب ولہجہ اور زبان و بیان کے سہارے اس کی فضا بندی کی ہے، اسی کو میں نے آشنا اراضی سے موسوم کیا ہے۔ منشی پریم چند کے نثر پارے میں نہارتا گاؤں، عادات واطوار اور رکھ رکھاؤ ندا کے نظم پارے میں بھی جھانکتے نظر آتے ہیں۔ ندا نے بڑے سلیقے سے یہ آشنا اراضی تیار کیا ہے۔ آس پاس کے اس ماحول و فضا کو جسے ہم جیتے اور جانتے، پہچانتے ہیں ،اسے شاعری کا حصہ بنا کر ندا نے ایک سچا، شناسا اور خوبصورت Landscape تعمیر کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ اس آشنا اراضی میں انھوں نے مختلف جذبات و احساسات اور نوع بہ نوع موضوعات کی فصل اگائی ہے۔ جن کا ذکر ہم آگے کریں گے۔ پہلے ان کی تمام اصناف شاعری سے ان کے آشنا اراضی کے کچھ نمونے ملاحظہ ہو

نظم: چھوٹے شہر کی رات:

فٹ پاتھوں پہ اونگھ رہی ہیں تھکی تھکائی گائیں
پیڑوں میں دبکی بیٹھی ہیں چنچل سائیں سائیں
بیڑی میں گانجا بھرنے بیٹھی ادھ ننگی سردی
منہ ہی منہ میں گالی دیتی گزری خاکی وردی
ہوٹل کا تختہ گاؤں میں جامن توڑ رہا ہے
مندر کا پچھواڑا اکھڑی سانسیں چھوڑ رہا ہے
چوراہے کے حلوائی کی بھٹی بھونک رہی ہے
کمبل اوڑھے ایک اکیلی لاٹھی چونک رہی ہے

نظم: کچی دیواریں:

میری ماں/ ہر دن اپنے بوڑھے ہاتھوں سے/ادھر ادھر کی مٹی لاکر/گھر کی کچی دیواروں کے زخموں کو بھرتی رہتی ہے

تیز ہواؤں کے جھونکوں سے/ بے چاری کتنا ڈرتی ہے
برسوں کی سیلی دیواریں/چھوٹے موٹے پیوندوں سے/آخر کب تک رک پائیں گی
جب کوئی بادل گرجے گا/ ہر ہر کرتی ڈھے جائیں گی

نظم:

بیسن کی سوندھی روٹی پر کھٹی چٹنی جیسی ماں
یاد آتی ہے چوکا باسن چمٹا پھکنی جیسی ماں
بانس کی کھری کھاٹ کے اوپر ہر آہٹ پر کان دھرے
آدھی سوئی آدھی جاگی تھکی دوپہری جیسی ماں
چڑیوں کی چہکار میں گونجے رادھا موہن علی علی
مرغے کی آواز سے بجتی گھر کی کنڈی جیسی ماں
بیوی بیٹی بہن پڑوسن تھوڑی تھوڑی سی سب میں
دن بھر اک رسی کے اوپر چلتی نٹنی جیسی ماں
بانٹ کے اپنا چہرہ ماتھا آنکھیں جانے کہاں گئی
پھٹے پرانے اک البم میں چنچل لڑکی جیسی ماں

غزل (منتخب اشعار):

گھر کی دہلیز سے گیہوں کے کھیت تک
چلتا پھرتا کوئی کاروبار آدمی
آنگن آنگن بیٹیاں چھانٹی بانٹی جائیں
جیسے بالی گیہوں کی پکے تو کاٹی جائیں
بہن چڑیاں دھوپ کی دور گگن سے آئیں
ہر آنگن مہمان سی پکڑو تو اڑ جائیں
پردیسی سونی آنکھوں میں شعلے سے لہراتے ہیں
بھابھی کی چھیڑوں سے بادل، آپا کی چٹکی سا چاند
میرے کمہار ہو جو اجازت تو میں کہوں
پھر سے مجھے بنا نئے سانچے میں ڈھال کر

گیت:

بادل میرے گاؤں بھی آؤ
پگڑی ٹانگو/ پیپل نیچے/ اونٹ بٹھاؤ
مسجد پیچھے/ سوکھ رہے ہیں تال تلاؤ/ پھر ان کو بھر جاؤ

بادل میرے گاؤں بھی آؤ/ چوپالوں میں کتھا سناؤ
پنجرے کی مینا سے بولو/بنیا ڈنڈی مار رہا ہے/دال نمک/اچھے سے تولو
کھول کے اپنی مہنگی گٹھری/سستی ہاٹ لگاؤ
بادل۔۔۔۔۔
نیم کی میٹھی کرو نبولی/سلگاؤ ٹھنڈے چولہوں کو
میدانوں سے دھوپ اٹھا کر/پینگیں بھرنے دو جھولوں کو
چپ چپ ہیں/ریجوں میں انکر/آلہا اودل گاؤ
بادلمیرے۔۔۔۔۔۔
پگڈنڈی پر گھاس بچھاؤ
دودھ چڑھاؤ گائے کے تھن میں/ پھاڑ کے کھیا کے کھاتے کو/چین لکھو گھر کے آنگن میں
پیاسی ہے/ندیا بے چاری/شیتل جل برساؤ/ بادل میرے گاؤں بھی آؤ

دوہے:

تالا، چابی، چٹخنی، دروازہ، دیوار
ایک دوجے کے خوف سے، بنا ہے یہ سنسار
اب مل میں کس کام کے، بُنکر ماتادین
سو چرخوں کی روئی کو، کاتے ایک مشین
ندیا اوپر پُل بنا، جڑا نگر سے گاؤں
چڑیاں گونگی ہو گئیں، اندھی ہو گئی چھاؤں
سیتا، راون، رام کا، کرے وبھاجن لوگ
ایک ہی تن میں دیکھیے تینوں کا سنجوگ
چھوٹی کرن اذان کی، جاگے پنچھی ڈھور
چڑیوں کی چہکار میں، کرے تلاوت بھور

نظمیں تو جہاں سے جی چاہے اٹھا لیجیے آپ کو میری بات سے انحراف کا کوئی جواز نہیں ملے گا۔ جس آشنا اراضی کی بات میں نے کی ہے اس کی تصدیق کلیات کی وہ نظم بھی کرے گی جو آپ کو بند آنکھوں سے کھولے جانے پر نظر آئے گی۔ میں نے اوپر وہی نظمیں درج کی ہیں جو کلیات کا ورق پلٹنے پر میرے سامنے آ گئیں۔

البتہ غزلوں کے لیے مجھے انتخاب کی ضرورت پیش آئی۔رہی بات گیتوں اوردوہوں کی تو آپ جانتے ہیں ان کا رنگ ہر جگہ دیسی ہی ہوتا ہے، اسے کبیر و نظیر کہیں یا عالی و ندا۔اس کی بڑی وجہ ان اصناف کا خالص ہندوستانی ہونا ہے۔

ان کو پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کے پاس سنانے کے لیے بہت سے قصے ہیں۔ بتانے کے لیے بہت سی باتیں ہیں۔دکھانے کے لیے بہت سے مناظر ہیں۔اور تعجب اس پر ہوتا ہے کہ وہ اپنے مشاہدے میں آئے ہر قصے کو سنانا، تجربے میں آئی ہر بات کو بتانا اور دیکھے گئے ہر ایک منظر کو ہمیں بھی دکھانا چاہتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کے موضوعات خاص اور اہم ہونے کے علاوہ کچھ عام اور معمولی بھی ہیں۔مثال کے طور پر ان کی نظم 'انتشار' 'کتنے دن بعد' 'کچی دیواریں' 'پہلا پانی' 'سردی' 'ایک بات' 'بس یوں ہی جیتے رہو' 'فقط چند لمحے' وغیرہ ملاحظہ کیجیے۔لیکن ان نظموں کے معمولی مواد کو بھی انھوں نے اتنی ہنرمندی سے برتا ہے کہ کہیں ان کا فن مجروح نہیں ہونے پایا ہے۔قدامہ ابن جعفر کی طرح میرا بھی ماننا ہے کہ موضوع کی خوبی کا شعر کی خوبی سے کوئی تعلق نہیں۔اور بھلا اسے کیسے نظر انداز کیا جا سکتا ہے کہ W.B. Yeats نے لیڈا (Leda) اور ہنس جیسے معمولی موضوع پر لافانی نظم تخلیق کیا ہے۔لیکن معمولی موضوعات کی نظموں میں بھی انداز اور مواد دیکھ کر ہی اس کے درجے کا تعین کیا جا سکتا ہے۔اس طرح ندؔا کی مذکورہ نظمیں اوسط درجے کو بھی بمشکل پہنچ پاتی ہیں۔آپ اوپر پیش کردہ نظم ''کچی دیواریں'' پڑھ کر دیکھ لیں۔چونکہ کچھ لوگوں کو میری یہ بات بمشکل ہضم ہوگی اس لیے اپنی بات کی مزید وضاحت کے لیے میں یہاں ان کی ایسی ایک اور نظم پیش کرتا ہوں۔

فقط چند لمحے:

بہت دیر ہے / بس کے آنے میں / آؤ / کہیں پاس کی لان پر بیٹھ جائیں
چٹختا ہے میری بھی رگ رگ میں سورج / بہت دیر سے تم بھی چپ چپ کھڑی ہو
نہ میں تم سے واقف / نہ تم مجھ سے واقف
نئی ساری باتیں، نئے سارے قصے / چمکتے ہوئے لفظ، چمکیلے لہجے
فقط چند گھڑیاں / فقط چند لمحے
نہ میں اپنے دکھ درد کی بات چھیڑوں / نہ تم اپنے گھر کی کہانی سناؤ
میں موسم بنوں / تم فضائیں جگاؤ۔

مذکورہ بالا نظم کو پڑھ کر کیا ایسا نہیں لگتا کہ یہ ہماری روزمرہ کا ایک معمولی واقعہ ہے؟ بس اسٹاپ پر جانے کتنے اجنبی چہرے بس کے انتظار میں گھڑیاں گن رہے ہوتے ہیں۔سب کا ایک ہی مقصد ہوتا ہے کہ بس آئے

اور انھیں منزل مقصود کی طرف لے جائے۔ انتظار کے اس وقفے کو (جس کا کوئی اندازہ نہیں کہ مختصر ہو یا طویل) کسی اجنبی صورت کو شناسا بنانے میں گزارنے کی خواہش بہت سے دلوں میں پلتی ہے۔ اگر وہ اجنبی صورت کسی صنف نازک کی ہو تو اس غیر معین مختصر سے لمحے میں دل فقط دل کی باتیں ہی کرنا چاہتا ہے۔ اس طرح شناسائی نہ بھی ہو تو وقت گزاری تو ہو ہی جاتی ہے، اس لیے لوگ ایک دوسرے سے یوں ہی کوئی بات چیت کرنے لگتے ہیں۔ کچھ خاموش بھی رہتے ہیں کہ وہ خاموش طبع ہوتے ہیں۔ لیکن اتنا تو طے ہے کہ یہ روزانہ وقوع پزیر ہونے والا معمولی واقعہ ہے اور نظم بھی اوسط درجے سے اوپر نہیں اٹھ سکی ہے۔ مگر اس معمولی واقعے کو شاعری کا موضوع بنانا ہی اولاً بڑی ہمت کا کام ہے۔ دوسرے یہ کہ اس کے باوجود پیش کش میں فنی جھول کہیں بھی نظر نہیں آتا۔ ان کے شاعرانہ اسلوب اور تخلیقی رچاؤ کا اندازہ اس مصرع سے لگایئے۔ ''چٹختا ہے میری بھی رگ رگ میں سورج''۔ دل میں گفتگو کی خواہش کے انگڑائی لینے کو کتنی عمدگی سے اس مصرعے میں بیان کیا گیا ہے۔ اسی طرح نظم کے اختتام پر جب سیدھے لگاوٹ کی بات کرنے کو کہنا ہوتا ہے تو شاعر کہتا ہے ''میں موسم بنوں/تم فضائیں جگاؤ۔'' یہ ان کی فنی پختگی کا ثبوت ہے کہ اس کے بغیر ایسا کہہ پانا ممکن نہیں۔

ندا کی تمام نظموں کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ انھیں ایک خیالی ترتیب کا روپ دیا جا سکتا ہے۔ اس طرح ان کے چار زمرے بنیں گے۔ اول سماج میں رونما ہو رہے واقعات وحادثات کی جوں کی توں تصویر کشی کا عمل، دوم جذبات کی کیتھارسس کا عمل، سوم بدلاؤ کی طرف مائل کرنے کا عملا ور چہارم مایوس ہونے کے بجائیسب کچھ اچھا ہونے کی امید اور حوصلہ دلانے کا عمل۔ مثال کے طور پر مذکورہ بالا نظم ''چھوٹے شہر کی رات'' کو پڑھیے، اس میں آپ کو سماجی حقیقت کی جوں کی توں عکاسی نظر آئے گی۔ اسی طرح کی ایک نظم 'کیمرے کے سامنے' بھی ہے۔ 'چوتھا آدمی' 'فرق اگر ہے تو اتنا ہے' 'خدا کا گھر نہیں' اور 'پیدائش' وغیرہ میں کیتھارسس کا عمل ہے۔ 'مرمت کی ضرورت' میں بدلاؤ کی بات ہے۔ 'سنا ہے میں نے' امید وحوصلہ دلانے والی نظم ہے۔ کمال کی بات یہ ہے کہ ندا مذکورہ کوئی بھی عمل کرتے ہوئے لسانی سطح پر کبھی بھی جھنجھلاہٹ کے شکار نہیں ہوتے بلکہ نرم روی اور شیریں انداز بیان ہی اختیار کیے رہتے ہیں۔ یہ انداز ان کی پوری شاعری میں ابتدا تا انتہا برقرار رہتا ہے۔ ہاں لیکن یہ واضح رہے کہ جب وہ انارکیت سے سماجی موضوعات کی طرف مڑے تو شروع شروع میں سماجی ناہمواری وخلفشار اور حالات کی ستم ظریفی کے سبب ناراضگی وجھلاہٹ کے سمندر میں غوطہ زن ہو گئے۔ یہ ناراضگی موضوعاتی سطح پر ان کی شاعری کا حصہ بھی بنتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم ''ممبئی'' کو پڑھ لیجیے۔ لیکن جلد ہی وہ اس سمندر کے اچھے پیراک بن جاتے ہیں اور اپنی ناراضگی وجھلاہٹ پر قابو پا لیتے ہیں اسی لیا سے ان کا محض ایک جزوقتی پڑاؤ ہی سمجھنا چاہیے۔

اس عمل میں ندا اشیا کو کہیں انسانی تشخص عطا کرتے ہیں جیسے 'دو کھڑکیاں' اور کہیں تشبیہی تشخص جیسے 'ماں' (ردیف والی غزل نما نظم)۔ کہیں انقلابی رنگ اختیار کرتے ہیں جیسے ان کی غزل:

ہر ایک گھر میں دیا بھی جلے اناج بھی ہو
اگر نہ ہو کہیں ایسا تو احتجاج بھی ہو

یا پھر یہ شعر:

ہر ایک بات کو چپ چاپ کیوں سنا جائے
کبھی تو حوصلہ کرکے نہیں کہا جائے

تو کہیں نیچری جیسے ان کا دوہا:

ندیا سینچے کھیت کو، توتا کترے آم
سورج ٹھیکیدار سا، سب کو بانٹے کام

کہیں علاماتی انداز اختیار کر لیتے ہیں جیسے ان کا یہ شعر دیکھیں۔

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہو گئی

یا پھر 'رنگ محل' 'سانپ تالی بجا رہا ہے' اور 'ستمبر ۱۹۶۵' وغیرہ نظموں کو پڑھ لیں۔ ان کی بہت سی نظمیں ایسی ہیں جو ہندی کویتاؤں کا سا انداز لیے ہوئے ہیں جیسے 'رخصت ہوتے وقت' 'سچائی' 'سماجی شعور' وغیرہ۔ کچھ ایسی نظمیں بھی ہیں جو محض منظر کشی پر اپنے تان توڑتی ہیں مثلاً 'بھور' 'سردی' 'پہلا پانی' 'سحر' 'دوپہر' اور 'شام' وغیرہ۔ یہ الگ بات ہے کہ منظر کشی عمدہ تخلیقیت لیے ہوتی ہے۔ ان کی کئی نظمیں مختصر مگر جامع کی عمدہ مثال ہیں مثلاً 'جب تلک وہ جیا' 'روتا بچہ' 'کھیلتا بچہ' 'محبت' 'کامیاب آدمی' 'اتفاق' 'فرصت' 'فاتحہ' اور 'سلیقہ' وغیرہ۔ بطور مثال آپ اوپر مذکور ماں ردیف والی نظم پڑھ کر اندازہ لگا سکتے ہیں۔ اس طرح کی ان کی ایک نظم 'بوڑھا' بھی ہے، جس کے شروع اور آخر میں ایک سفاک و کربناک ٹکڑا ہے۔

'ہر ماں اپنی کوکھ سے اپنا شوہر ہی پیدا کرتی ہے'

ان کی بیشتر نظمیں معاشرے کے ایسے سلگتے مسائل کو اپنا محور بناتی ہیں، جن پر اکثر پردہ ڈالنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یوں سمجھیے کہ ندا بھی منٹو کی طرح گندگی پر مٹی ڈالنے کے قائل نہیں بلکہ اس کو عیاں کرنا اپنا فریضہ سمجھتے ہیں۔ بس فرق اتنا ہے کہ منٹو گندگی کو کرید کر اس کی بدبو پھیلانے کے خواہاں ہوتے ہیں اور ہو بھی کیوں نہ کہ وہ نثر نگار ہیں جبکہ ندا شاعر ہیں اور شاعری اس کی متحمل نہیں اس لیے وہ گندگی کا ہو بہو نقشہ کھینچنے کی تمنا رکھتے ہیں۔

'موڈس'، 'پگھلتا دھواں' 'پھر یوں ہوا' لفظوں کا پل' 'بجھ گئے نیل گگن' 'نیا روگ' 'لاپتا' جیب کٹنے کے بعد' اور 'گھٹن'، جیسی ندا کی نہ جانے کتنی نظمیں ایسی ہیں جس میں ایک قسم کا کرب موجزن ہے۔نظم 'کھلونے' اور 'کھیل' دونوں الگ الگ مجموعوں میں مختلف ناموں سے مندرج ایک ہی نظم ہے۔ یہ نظم گنگا جمنی تہذیب کی بہترین عکاسی کرتی ہے۔ اسی طرح نظم ''سمجھدار لوگوں سے کہہ دو'' مذہبی ٹھیکیداروں کے سفاک چہرے کو بے نقاب کرتی ہے۔ 'ستمبر ۱۹۶۵' 'قومی یکجہتی' اور 'خودکشی' جیسی نظمیں فرقہ پرستوں، مکار سیاست دانوں اور مذہبی ٹھیکیداروں کے منہ پر زوردار طمانچہ ہے۔ندا کی شاعری وہاں معراج حاصل کر لیتی ہے جہاں لطافتِ احساس میں شدتِ کرب موجزن ہو۔مثال کے طور پر ان کی نظم ''والد کی وفات پر'' پڑھیے۔ایک بیٹا کس قدر جذباتی طور پر اپنے باپ سے جڑا ہوتا ہے کہ اپنے والد کی وفات کی سچی خبر کو بھی اس کا دل جھٹلا دینا چاہتا ہے کیوں کہ والد کی جدائی پر بیٹا اپنی زندگی میں جس خلا کو محسوس کرتا ہے اس کی لطافت کا اندازہ کوئی باپ کھونے والا شخص ہی لگا سکتا ہے۔غرض یہ کہ اس نظم کو پڑھ کر آپ کو اندازہ ہوگا کہ شاعر نے اس میں لطافت احساس اور کرب کی شدت دونوں کا حسین امتزاج پیدا کر دیا ہے اور مزید یہ کہ دونوں کا توازن بھی برقرار رکھا ہے۔میں یہاں اس نظم کے آغاز واختتام سے کچھ ٹکڑے پیش کرتا ہوں۔

تمہاری قبر پر/ میں فاتحہ پڑھنے نہیں آیا/ مجھے معلوم تھا/ تم مر نہیں سکتے/ تمہاری موت کی سچی خبر جس نے اڑائی تھی وہ جھوٹا تھا۔

تمہاری قبر پر/ جس نے تمہارا نام لکھا ہے/ وہ جھوٹا ہے/ تمہاری قبر میں میں دفن ہوں/ تم مجھ میں زندہ ہو/ کبھی فرصت ملے تو فاتحہ پڑھنے چلے آنا۔

اب ان کی غزلوں سے بھی چند اشعار بطور نمونہ ملاحظہ فرمائیں۔

یہی ہے زندگی کچھ خواب چند امیدیں
انہیں کھلونوں سے تم بھی بہل سکو تو چلو

کسی کے واسطے راہیں کہاں بدلتی ہیں
تم اپنے آپ کو خود ہی بدل سکو تو چلو

اب خوشی ہے نہ کوئی درد زمانے والا
ہم نے اپنا لیا ہر رنگ زمانے والا

جیسی ہونی چاہیے تھی ویسی تو دنیا نہیں
دنیا داری بھی ضرورت ہے چلو یوں ہی سہی

کوئی ملا تو ہاتھ ملایا کہیں گئے تو باتیں کیں
گھر سے باہر جب بھی نکلے دن بھر بوجھ اٹھایا ہے
ہر گھڑی خود سے الجھنا ہے مقدر میرا
میں ہی کشتی ہوں مجھی میں ہے سمندر میرا

مذکورہ اشعار کے مطالعے سے ندا کی نفسیاتی کیفیت کو سمجھنے کا راستہ بھی استوار ہو جاتا ہے۔عصر حاضر کے سلگتے ہوئے مسائل نے ان کے دل کو جلا ڈالا ہے۔ایک سوختہ دل انسان کے لیے خواب اور امید محض دل بہلانے کے کھلونے ہوتے ہیں۔ جب ان کھلونوں سے اس کا دل نہیں بہلتا تو وہ اکتا کر زمانے والا رنگ اپنا لیتا ہے یعنی خود کو بدل لیتا ہے۔کیوں کہ اسے لگنے لگتا ہے کہ دنیاداری بھی ایک ضرورت ہے۔ایسے میں باہر نکلنے پر اس کے جو بھی خیر خواہ یا بدخواہ اس سے ہاتھ ملانا، باتیں کرنا چاہتے ہیں وہ بلاتفریق ان سے ہاتھ ملاتا اور باتیں کرتا ہے۔لیکن کیا ایسا کرنے سے اس کے دل کو سکون مل جاتا ہے،اسے راحت میسر آ جاتی ہے؟نہیں بلکہ جلد ہی اسے احساس ہو جاتا ہے کہ اپنے خیر خواہوں کے ساتھ ساتھ بدخواہوں سے بھی ملنا ایک بوجھ ہے اور وہ کہہ اٹھتا ہے۔

کچھ لوگ یوں ہی شہر میں ہم سے بھی خفا ہیں
ہر ایک سے اپنی بھی طبیعت نہیں ملتی

ایسا شخص الجھنوں کا شکار ہو جاتا ہے پھر جب وہ کلام کرتا ہے تو اس کے کلام پر ایک نفسیاتی پرت چڑھی ہوتی ہے۔ جب تک ہم اس پرت کو اتار کر اس کی شاعری کا مطالعہ نہیں کرتے ،ہم صحیح معنی تک رسائی حاصل نہیں کر سکتے۔

ان کے موضوعات کا دائرہ بے حد وسیع ہے۔ وہ نہ تو سماج کے عصری مسائل سے جی چراتے ہیں، نہ ہی عشقیہ معاملات سے دامن بچاتے ہیں۔وہ سیاست کے سفاک چہرے کو بھی بے نقاب کرتے ہیں اور انقلاب و بغاوت کے سر بھی الاپتے ہیں۔وہ جذبات واحساسات کی ترجمانی بھی خوب کرتے ہیں۔وہ کبھی گھر کے اندر جھانکتے ہیں کبھی گاؤں اور شہر کا دورہ کرنے لگتے ہیں پر ان کا دائرہ اپنے ملک تک سمٹا سمٹایا ہوا نہیں رہتا بلکہ عالمی وسعت اختیار کر لیتا ہے۔انھیں ان سے چڑھ ہوتی ہے جن کی کتھنی اور کرنی میں فرق ہو۔جن کے جذبے میں خلوص نہ ہو۔جن کے رشتے میں سچائی نہ ہو۔آج انسان اس قدر سنگ دل ہو چکا ہے کہ بھائی اپنے سگے بھائی سے عید پر بھی گلے نہیں ملتا۔ایک دوسرے سے نگاہیں چرا کر اور راستہ بدل کر نکل جانا تو عام بات ہو چکی ہے۔دوستی کی بنیاد بھی خود غرضی اور مصلحت پسندی پر رکھی ہوتی ہے۔اسی کو شاعر اس طرح بیان کرتا ہے۔

میلے ہو جاتے ہیں رشتے بھی لباسوں کی طرح
دوستی ہر دن کی محنت ہے چلو یوں ہی سہی
کچے بخیے کی طرح رشتے ادھڑ جاتے ہیں
لوگ ملتے ہیں مگر مل کے بچھڑ جاتے ہیں

جس طرف دیکھیے پیار، خلوص اور وفاداری کے جذبات کا فقدان ہے۔ ریاکاری اور منافقت جزو ایمان بن چکی ہے۔ یہ سب کو معلوم ہے کہ دوست کا ایک برا لفظ دشمن کی ہزار تلوار کی کاٹ سے زیادہ گھاؤ کرتا ہے۔ پھر بھی آج لوگ اس کی پرواہ نہیں کرتے نہ ہی منافقت سے باز آتے ہیں۔ یہ دوگلے لوگ جو آپ سے ہمیشہ مسکرا کر ملتے ہیں وہ ایسی جگہ ڈستے ہیں جہاں آپ کو اس کی توقع بھی نہیں ہوتی۔ اسی وجہ سے ندا فاضلی مشورہ دیتے ہیں۔

ہر آدمی میں ہوتے ہیں دس بیس آدمی
جس کو بھی دیکھنا ہو کئی بار دیکھنا

آج کا دور مطلب پرستی کا دور ہے۔ ہر شخص اپنے مفاد کی خاطر ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے۔ منہ میں رام بغل میں چھری کے مصداق ان کے دل میں کچھ اور زبان پر کچھ ہوتا ہے۔ دل ملے یا نہ ملے، ہم رائے و ہم زباں ہو یا نظریاتی اختلاف رکھتے ہوں، وہ ایک دوسرے سے تب تک ہاتھ ملاتے رہتے ہیں جب تک ان کی مراد پوری نہیں ہو جاتی۔ یعنی صرف مطلب پورا ہونے تک یہ رشتہ برقرار رہتا ہے۔ مطلب نکلتے ہی اس تعلق کو لات مار دیا جاتا ہے۔ اس کا احساس ندا کو ہوتا ہے تو وہ یوں کہتے ہیں۔

دعا سلام میں لپٹی ضرورتیں مانگے
قدم قدم پہ یہ بستی تجارتیں مانگے

اس رشتے کی تجارت کا احساس ہونے کے باوجود وہ یہ بھی کہتے ہیں۔

دشمنی لاکھ سہی ختم نہ کیجے رشتہ
دل ملے یا نہ ملے ہاتھ ملاتے رہیے

آپ کو لگے گا کہ سب کچھ کے باوجود وہ قطع تعلقی کو ناپسند کرتے ہیں۔ بباطن کچھ بھی ہو، ظاہری طور پر وہ ملتے ملاتے رہنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ جبکہ مجھے ایسا نہیں لگتا۔ مجھے لگتا ہے کہ معاشرے کا جو رویہ ان کے مشاہدے میں ہے وہی ان کے کلام کا حصہ بنا ہے۔ ایسا کرنے پر اکسانا ان کی منشاء نہیں بلکہ ایسا ہو رہا ہے یہ بتانا ان کا مقصد ہے۔ ان کا ڈکشن بالکل الگ ہوتا ہے۔ جو ان کے ڈکشن کو نہیں سمجھتا وہ ان کے اشعار کا صحیح

ادراک بھی نہیں کرسکتا۔مثال کے طور پر ان کا ایک شعر ہے۔

گھر سے مسجد ہے بہت دور چلو یوں کر لیں
کسی روتے ہوئے بچے کو ہنسایا جائے

اس شعر کی روشنی میں انھیں دہریہ اور کمیونسٹ تک قرار دے دیا گیا۔ بہت ممکن ہے کہ آپ کو بھی ایسا ہی لگے۔ دراصل ان کے یہاں جو دکھائی دیتا ہے وہ ہوتا نہیں۔اوپر میں نے بتایا ہے کہ ان کے اشعار پر ایک نفسیاتی پرت چڑھی ہوتی ہے۔دراصل ندا ایمان کے کھوکھلے پن اور مذہبیت کے دکھاوے سے خار کھاتے ہیں۔وہ مذہب کے پیور فارم کی جستجو میں ہوتے ہیں۔انھیں پتہ ہے کہ مذہب انسان کے اندر انسانیت کے جذبے کی پرورش کرتا ہے، چھوٹوں سے شفقت اور بڑوں کا احترام سکھاتا ہے۔جن کا ایمان مضبوط اور رب و رسول پر گہرا یقین ہو وہ ان چیزوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔لیکن سماج کا کاہل طبقہ یہ نہیں جانتا کہ حقوق اللہ اور حقوق العباد دونوں ضروری ہیں۔ایک کو نظر انداز کرنا اور دوسرے پر عمل کرنا کسی بھی طرح مبنی بر انصاف نہیں ہو سکتا۔اسی کاہل طبقے کے عمل درآمد کے خوبصورت بہانے کو اس شعر میں دکھلایا گیا ہے۔یہ کاہل طبقہ پہلے حقوق اللہ کو حقوق العباد کے بہانے ترک کرتا ہے پھر حقوق العباد کو حقوق اللہ کے بہانے چھوڑتا ہے۔اس طرح وہ دونوں میں سے کسی بھی حق کو پورا نہیں کرتا۔یعنی نہ مسجد جاتا ہے نہ بچہ کھلاتا ہے۔بس ایک کو دوسرے کے بہانے ٹال دیتا ہے۔اس شعر میں کاہل طبقے کی بس پہلی والی کیفیت یعنی حقوق اللہ کو حقوق العباد کے بہانے ٹالنے کو بڑے عمدہ طریقے سے دکھایا گیا ہے۔میں یہاں اس سلسلے میں بذات خود ندا کی رائے درج کر دینا مناسب سمجھتا ہوں:

”میرے یہاں شعری ابعاد کائنات میں تصور خدا سے عبارت ہے۔خدا کا ایک مذہبی تصور ہے۔جو مذہب کے شارحین ومفسرین نے محدود کر دیا ہے۔دوسرا اس کا روپ سیاست کے بازاروں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔تیسری صورت میں وہ مختلف مذاہب کے تصورات کے مطابق الگ الگ عبادت گاہوں میں منقسم ہے۔اس منقسم خدا کو میں نے صوفی سنتوں کے ملفوظات سے جوڑ کر اس کو رب العالمین کی اصطلاح میں جوڑنے کی کوشش کی ہے۔وہ وحدہ لاشریک ہے۔وہ پتھروں سے بنے مکانوں میں غیر محفوظ تھا۔صوفی سنتوں نے اسے دل میں بسا کر مقدس حفاظت فراہم کی۔میں نے اسی خدا کا رشتہ اس کی تخلیق یعنی بندہ سے راست کرنے کی سعی کی ہے۔جس میں ملتیں جب ختم ہو جاتی ہیں تو اجزائے ایمان میں ڈھل جاتی ہیں۔کشمیر کی شیو بھگت لل

وید (للشیوری) کے مطابق شیو ہر جیو میں واس کرتا ہے۔ جو عقائد کی تفریق سے اوپر
اٹھ کر خالق کائنات بن جاتا ہے۔ غالب نے اسے آدمی کے انسان بننے سے تعبیر کیا
ہے۔ میں نے تصور خدا کو شر کی دنیا میں خیر سے تعبیر کیا ہے۔''

اپنی اس رائے کے اظہار کے فوراً بعد انھوں نے وہی مذکورہ شعر درج کیا ہے۔ اوراس اقتباس سے پیشتر یہ شعر مندرج ہے۔

عربی آیتیں مقدس ہیں ان کو اردو میں بھی پڑھو صاحب

اس کی روشنی میں آپ ندا کے ذہنی رویے کو ہی نہیں بلکہ ان کی طبیعت کے میلان کا بھی بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں۔ ان کی خواہش یہ ہے کہ لوگ قرآن کی صرف قرأت نہ کریں بلکہ اس کے معانی ومفاہیم کو بھی سمجھیں تا کہ انھیں پتہ چلے کہ ان کے رب نے ان سے کیا کچھ کہا ہے۔ خیر بات کو زیادہ طول نہ دیتے ہوئے یہاں مجھے بس اتنا کہنا ہے کہ مذکورہ بالا اقتباس میرے اخذ شدہ مفہوم کی تصدیق کرتا ہے۔ اب ذرا اس شعر کو بھی دیکھیں۔

دعا کے ہاتھ پتھر ہو گئے ہیں خدا ہر ذہن میں ٹوٹا پڑا ہے

پہلی نظر میں تو ایسا لگتا ہے کہ بذات خود شاعر کا اللہ پر سے بھروسہ اٹھ چکا ہے۔ مگر ندا کو سمجھنے والے سمجھ سکتے ہیں کہ شاعر نے یہاں صرف سماج کی ایک قنوطی کیفیت کی عکاسی کی ہے۔ وہ ذات جو علیم بذات الصدور ہے وہ مذہبی دکھاوے اور نمائشی عبادت والے لوگوں کی دعائیں بھلا کیوں قبول کرے اور ایسے جلد بازوں اور ناشکروں کی دعائیں جب بارگاہ ایزدی سے مسترد کر دی جاتی ہیں تو وہ اپنی تکلیف پر صبر کرنے کے بجائے مایوسی میں گھر کر اپنے ایمان کا پیالہ توڑ دیتے ہیں۔ ایک طرف تو لوگ عبادت کریں اور دوسری طرف ان سے دنیاوی معاملات میں بے ایمانی بھی سرزد ہو تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ مومن ومخلص نہیں ہیں۔ اور جو ایسا نہیں ندا اس کو نشانہ بنانے کے بجائے اس کے دعوے کو نشانہ بناتے ہیں تا کہ زیادہ پر اثر ہو۔ یہی ان کا اسٹائل ہے۔ جیسے ان کا یہ شعر دیکھیں۔

بچوں کے چھوٹے ہاتھوں کو چاند ستارے چھونے دو
چار کتابیں پڑھ کر یہ بھی ہم جیسے ہو جائیں گے

کیا آپ کو لگتا ہے کہ اس کے ذریعے شاعر تعلیم سے دوری کا درس دے رہا ہے؟ دراصل زیادہ پر اثر بنانے والا وہی طریقہ یہاں بھی استعمال ہوا ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ تعلیم کا زیور لوگوں کو مہذب وشائستہ بناتا ہے، ان کے اندر عاجزی وخاکساری پیدا کرتا ہے۔ لیکن جب یہ خصلتیں تعلیم یافتہ افراد میں جلوہ گر نہ ہو تو انھیں نشانہ بنانے کے بجائے ان کے کھوکھلے دعوے کو اپنی زد پہ لے لیتے ہیں۔ اسی لیے بظاہر ایسا لگتا ہے کہ وہ

دعویداروں کے حمایتی ہیں اور دعویٰ کے دشمن۔ کیا کیجیے سب کا اپنا اپنا طریقہ ہوتا ہے اور ندا کا یہی طریقہ ہے۔ ان کے شعری طریقۂ کار سے آگاہی کے بعد آپ مندرجہ ذیل اشعار کو پڑھیں۔ آپ کو یقین ہو جائے گا کہ وہ جو کچھ کہتے ہیں وہ صرف سماجی صورت حال پر ایک شاعر کے طنز و تلملاہٹ سے اُپجی وہ فصل ہے جو پکنے کے بعد اپنی صورت بدل لیتی ہے۔ ان کی نفسیات کو سمجھ کر ہی ان کی مراد تک پہنچا جا سکتا ہے۔ اشعار ملاحظہ ہو۔

اچھی صورت والے سارے پتھر دل ہوں ممکن ہے
ہم تو اس دن رائے دیں گے جس دن دھوکا کھائیں گے

کٹھ پتلی ہے یا جیون ہے جیتے جاؤ سوچو مت
سوچ سے ہی ساری الجھن ہے جیتے جاؤ سوچو مت

اپنی مرضی سے کہاں اپنے سفر کے ہم ہیں
رخ ہواؤں کا جدھر کا ہے ادھر کے ہم ہیں

شرافت آدمیت دردمندی
بڑے شہروں میں بیماری سے بچیئے

دھوکا کھانے کے بعد رائے دینا، سوچنے سے منع کرنا، ہواؤں کے رخ پر چلنا اور شرافت، آدمیت، دردمندی سے پرہیز کرنے کی ترغیب بھلا کوئی کیوں دے گا؟ اسے نفسیات کے سہارے بآسانی سمجھا جا سکتا ہے اس لیے بتانے کی چنداں ضرورت نہیں۔

آج کے دور کا یہ بہت بڑا المیہ ہے کہ انسان کا یقین دوسرے انسانوں پر سے بالکل اٹھ گیا ہے۔ وہ دوسرا انسان ان کا اپنا کوئی سگا ہو، دوست ہو یا رشتہ دار، بھروسہ کسی پر بھی نہیں رہا۔ آج رشتوں کی وہ معنویت نہیں رہی جو پہلے کبھی ہوا کرتی تھی۔ قریبی رشتوں میں دوری کس طرح پیدا ہوتی جا رہی ہے اسے ان کی ایک نظم ''دور کا ستارہ'' میں بڑی عمدگی اور سچائی سے دکھایا گیا ہے۔ جیسا کہ ان کی غزل کے ایک شعر میں بھی اس کا کرب محسوس کر سکتے ہیں۔

پہلے ہر چیز تھی اپنی مگر اب لگتا ہے
اپنے ہی گھر میں کسی دوسرے گھر کے ہم ہیں

آج عام انسانی زندگی لاچار و بےسہارا نظر آتی ہے۔ غیر انسانی رویوں کی وجہ سے انسانیت مجروح ہوتی جا رہی ہے۔ ہر طرف ظلم و بربریت کا بازار گرم ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے انسانی بستی پر بھیڑیے کی حکومت ہو اور چاروں طرف درندے آ کر بس گئے ہوں۔ شہر جو کبھی تہذیب کی علامت سمجھا جاتا تھا اب بیابان بن چکا ہے۔ اس حقیقت کی عکاسی بھی ندا کی شاعری کرتی ہے۔ اشعار دیکھیں۔

بدل رہے ہیں کئی آدمی درندوں میں
مرض پرانا ہے اس کا نیا علاج بھی ہو
خوں خوار درندوں کے فقط نام الگ ہے
ہر شہر بیابان یہاں بھی ہے وہاں بھی

یہاں بھی اور وہاں بھی سے مراد ہندوستان و پاکستان ہے لیکن اس کی معنوی وسعت صرف انھیں دو ملکوں تک محدود نہیں بلکہ عالمی وسعت اس میں سما گئی ہے۔ مذکورہ درندگی کی وجہ سے حساس اور حق پرست انسان محفل میں ہونے کے باوجود خود کو تنہا محسوس کرنے لگا ہے۔ یہ تنہائی محض اسی وجہ سے نہیں آئی بلکہ انسانی قدروں کے کھونے، مطلب پرستوں سے گھرے ہونے اور اخلاص و ایمانداری کے فقدان سے پیدا ہوئی ہے۔ اس تنہائی کے عذاب میں وہ نیک و شریف لوگ اکثر مبتلا ہوتے ہیں جن کے پاس دردمند دل ہوتا ہے۔ اس موضوع پر ندا کے بے شمار اشعار ہیں جن میں سے چند بطور نمونہ یہاں پیش کیے جاتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں۔

کبھی کسی کو مکمل جہاں نہیں ملتا
کہیں زمیں کہیں آسماں نہیں ملتا
تمام شہر میں ایسا نہیں خلوص نہ ہو
جہاں امید ہو اس کی وہاں نہیں ملتا
یہ کیا عذاب ہے سب اپنے آپ میں گم ہیں
زباں ملی ہے مگر ہم زباں نہیں ملتا
ہر طرف ہر جگہ بے شمار آدمی
پھر بھی تنہائیوں کا شکار آدمی
اس کے دشمن ہیں بہت آدمی اچھا ہوگا
وہ بھی میری ہی طرح شہر میں تنہا ہوگا
ایک محفل میں کئی محفلیں ہوتی ہیں شریک

جس کو بھی پاس سے دیکھو گے اکیلا ہوگا

سماج کے سلگتے اور عام انسانوں کے چیختے مسائل کی عکاسی ان کے دوہوں میں بھی کی گئی ہے۔ نمونے کے طور پر ایک دو دوہے دیکھیے

نقشہ لے کر ہاتھ میں، بچہ ہے حیران
کیسے دیمک کھا گئی اس کا ہندوستان
منشی دھنپت رائے تو ٹنگے ہیں بن کے یاد
سننے والا کون ہے، ہوری کی فریاد

یہ بچہ بھارت ماں کا سپوت ہے۔ وہ اپنی ماں کی ناقدری پر رنجیدہ نہیں بلکہ اس پر حیران ہے کہ اس کی قدر دانی کا نغمہ گانے والے مذہبی وسیاسی رہنما ہی کیسے دیمک کی طرح اس کے ملک سے چمٹ کر اسے کھوکھلا کرتے جا رہے ہیں۔ اس طرح منشی پریم چند کے شاہکار ناول گئودان کے اہم کردار ''ہوری'' کی حالت آج بھی ویسی ہی ہے جیسی کل کے جاگیردارانہ اور انگریزوں کے غلامانہ نظام میں تھی۔ وہ کل بھی بدحال تھا اور آج بھی ہے۔ نہ کل اس کی فریاد سنی گئی تھی اور نہ آج سنی جا رہی ہے۔ یہاں ندا نے کردار اور اس کے عوامل کا استعمال ضرور کیا مگر تناظر وہی پرانا ہی رہنے دیا۔ انھوں نے تناظر بدلنے پر اپنی محنت صرف کرنے کے بجائے پورے ناول کے کرب اور اس کی محزونی کیفیت کو دوہے کے ایک شعر میں سمونے کی کوشش کی ہے۔

ندا نے محبت کے نغمے بھی گائے ہیں۔ ان کی شاعری میں رومانی احساسات وکیفیات کے مختلف شیڈس نظر آتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہو

ہوش والوں کو خبر کیا بے خودی کیا چیز ہے
عشق کیجے پھر سمجھیے زندگی کیا چیز ہے
ہم لبوں سے کہہ نہ پائے ان سے حال دل کبھی
اور وہ سمجھے نہیں یہ خاموشی کیا چیز ہے
برسات کا بادل تو دیوانہ ہے کیا جانے
کس راہ سے بچنا ہے کس چھت کو بھگونا ہے
کھول کے کھڑکی چاند ہنسا پھر چاند نے دونوں ہاتھوں سے
رنگ اڑائے پھول کھلائے چڑیوں کو آزاد کیا
جھکتی ہوئی نظر ہو کہ سمٹا ہوا بدن
ہر رس بھری گھٹا کو برس جانا چاہیے

ان کا عشق روایتی ہے نہ عاشق و معشوق۔ یہاں لیلیٰ مجنوں والا ایثار نہیں کہ زندگی بھر بس ایک دوسرے کا ہو کر رہ جائیں۔ ندا کے یہاں آج کا عشق جلوہ گر ہے۔ جہاں عاشق کو عشق میں کچھ دنوں مزہ ملتا ہے پھر عاشق و معشوق دونوں کسی اور کو اپنے لیے تلاش لیتے ہیں۔ دورِ حاضر میں عشق جذبۂ ایثار کا نام نہیں بلکہ لطف اندوزی کا متبادل ہے اور یہی عشق ندا کے کلام کا حصہ بنا ہے۔ اشعار دیکھیے

عشق کرکے دیکھیے اپنا تو یہ ہے تجربہ   گھر محلّہ شہر سب پہلے سے اچھا ہو گیا
کچھ دنوں تو شہر سارا اجنبی سا ہو گیا   پھر ہوا یوں وہ کسی کا میں کسی کا ہو گیا

جو ہو اک بار وہ ہر بار ہو ایسا نہیں ہوتا   ہمیشہ ایک ہی سے پیار ہو ایسا نہیں ہوتا

آنی جانی ہر محبت ہے چلو یوں ہی سہی   جب تلک ہے خوبصورت ہے چلو یوں ہی سہی

یہ الگ بات کہ اس نام نہاد عشق کے لیے بھی کوشش کرنی پڑتی ہے، جرأت دکھانی پڑتی ہے۔ پھر محبوب کے پانے اور کچھ دنوں کا ساتھ نبھانے کے بعد جب جدائی واقع ہوتی ہے تو ہجر کی وہ روایتی کیفیت بھی نہیں ہوتی، جس میں عاشق کو نیند نہ آئے اور وہ رات آنکھوں میں جاگ کر کاٹے یا سارا کام التوا میں ڈال کر بس محبوب کی یادوں میں کھویا رہے۔ یہاں تو فرصت ملنے پر محبوب کو یاد کیا جاتا ہے۔ اشعار ملاحظہ ہو

دل میں نہ ہو جرأت تو محبت نہیں ملتی
خیرات میں اتنی بڑی دولت نہیں ملتی
آج ذرا فرصت پائی تھی آج اسے پھر یاد کیا
بند گلی کے آخری گھر کو کھول کے پھر آباد کیا

یہاں عاشق صابر نظر آتا ہے نہ معشوق ظالم۔ یہاں عشق کا رشتہ جذبات کے فیویکول سے مضبوط نہیں چپکا ہوتا بلکہ میلا ان کے سستے گوند سے ہلکا سا ٹکا ہوتا ہے جس کے سبب ایک چھوٹی سی ضد بھی دونوں میں علیحدگی پیدا کرنے کے لیے کافی ہوتی ہے

بات بہت معمولی سی تھی الجھ گئی تکراروں میں
ایک ذرا سی ضد نے آخر دونوں کو برباد کیا

آج Love marriage کی بجائے Arranged marriage کا دور ہے۔ شادی سے پہلے Affiar کا ہونا عام بات ہو چکی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ Arranged Marriage ہو یا Love

Marriage یا Live in Relationship ہو، ایک دوسرے پر وہ بھروسہ اور یقین نہیں، رشتے میں وہ گہرائی نہیں جو پہلے کبھی ہوا کرتی تھی۔ اس میں مرد و زن دونوں کی کمی ہے۔ آج کا مرد عورت کو صرف اپنی ضرورت پوری کرنے کا سامان سمجھتا ہے اور خاتون صرف شاپنگ وٹور کے لیے سجتی سنورتی ہیں، اپنے مردوں کے لیے سنورنا ماضی کا حصہ بن چکا ہے۔ شام کو کام سے گھر واپس لوٹنے پر اپنی عورتوں کو سجا دیکھنا مردوں کے دل کی حسرت محض رہ گئی ہے۔ ندا کے اشعار میں یہ چیزیں واضح طور پر ابھر کر آئی ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں۔

ہم کہاں کے دیوتا ہیں بے وفا وہ ہیں تو کیا
گھر میں کوئی گھر کی زینت ہے چلو یوں ہی سہی

دیکھو یہ شہر ہے عجب دل بھی نہیں ہے کم غضب
شام کو گھر جو آؤں میں تھوڑا سا سج لیا کرو

ان کے دوہوں میں بھی عشقیہ مضامین کہیں کہیں دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ دو ایک دوہے یہاں بطور مثال پیش کیے جاتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں۔

دکھ تو مجھ کو بھی ہوا ملا نہ تیرا سات
شاید تجھ میں بھی نہ ہو، تیرے جیسی بات
آنکھوں سے آنکھوں تلک رستہ ہے ہم وار
دل سے دل کا فاصلہ لیکن ہے دشوار

ان کے نزدیک انسانیت کا رشتہ سب سے بڑا رشتہ ہے۔ انسانی اقدار اور روایات سے انحراف کرنا انھیں قطعی گوارا نہیں۔ وہ انسانی قدروں کی پامالی پر تلملا اٹھتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ آدمی میں کم سے کم آدمیت تو ہو۔ موجودہ دور میں مذہبی اور سیاسی ٹھیکیدار مذہب اور سیاست کو ایک حربہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور پیار ومحبت بانٹنے کے بجائے نفرت اور خوف کی تجارت کرتے ہیں۔ جس سے سماج میں نہ ہی امن ہے نہ انصاف۔ اصل اور مستحق لوگوں کا کھلے عام استحصال ہو رہا ہے۔ ملکی معیشت کا تیسرا حصہ مٹھی بھر لوگوں کے قبضے میں ہے۔ ایسے میں مساوات کہاں سے ہو؟ اب عام انسانوں کے لیے خوشحالی محض ایک خواب ہے، جس کی تعبیر ممکن نہیں۔ وہ جس جگہ بھی رہتا ہو پریشان ہی رہتا ہے۔ اس قبیل کے چند اشعار ملاحظہ ہو۔

انسان میں حیوان یہاں بھی ہیں وہاں بھی
اللہ نگہبان یہاں بھی ہے وہاں بھی

ہندو بھی سکوں سے ہے مسلماں بھی سکوں سے
انسان پریشان یہاں بھی ہے وہاں بھی

بھول تھی اپنی فرشتہ آدمی میں ڈھونڈنا
آدمی میں آدمیت ہے چلو یوں ہی سہی

مٹھی بھر لوگوں کے ہاتھوں میں لاکھوں کی تقدیریں ہیں
جدا جدا ہیں دھرم علاقے ایک سی لیکن زنجیریں ہیں

اس موضوع کی عکاسی ان کے دوہوں اور نظموں کے ذریعے بھی ہوتی ہے۔ ان کی نظم 'ایک قومی رہنما کے نام' یا پھر 'سماجی شعور' کو پڑھیے۔ ایسا بارہا سننے میں آیا کہ کسی مسلم لڑکے سے کسی بھیڑ نے 'جے شری رام' بولنے کی زبردستی کی اور انکار کرنے پر اس کی ماب لینچنگ کر دی گئی۔ 'ایک قومی رہنما کے نام' والی نظم کا آخری ٹکڑا ملاحظہ فرمائیں۔

تمہارا دھرم!
صدیوں سے تجارت تھا/ تجارت ہے
مجھے معلوم ہے لیکن/ تمہیں! مجرم کہوں کیسے
عدالت میں/ تمہارے جرم کو ثابت کروں کیسے
تمہاری جیب میں خنجر/ نہ ہاتھوں میں کوئی بم تھا
تمہارے رتھ پہ تو/ مریادا پرشوتم کا پرچم تھا

انسان جسے ہوموسیپینس کا خطاب عطا ہوا ہے وہ مذہبی اور سیاسی منافرت میں پڑ کر انسانی قدروں کو کھوتے جا رہا ہے۔ ندا کی حساس طبیعت اس سے تڑپ اٹھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ انسانی قدروں کی پرزور وکالت کرتے ہیں اور ہر فرقے کے مذہب و سیاست کو ہدف تنقید بناتے ہیں۔ ان کے عقیدے کے مطابق بھوکے کے لیے کھانا اور مزدور کے رہنے کی خاطر کسی چھت کا انتظام بھی عبادت ہے اور اس عبادت کو مندر میں چڑھاوے اور عالی شان مسجد بنانے پر فوقیت حاصل ہے۔ آج ہر طرف ایسی لوٹ مچی ہوئی ہے کہ ایک ادنی طبقے کا انسان اپنے دو وقت کی روٹی کا انتظام بھی بمشکل کر سکتا ہے۔ بازار میں سودا خریدنے جائے تو بیوپاری قیمت اتنی مہنگی بتاتا ہے جیسے وہ بیچنے نہیں بلکہ گاہک و خریدار کو لوٹنے بیٹھا ہو۔ ان تمام جذبات واحساسات کو ان کے درج ذیل دوہوں میں ملاحظہ فرمائیں۔

سودا لینے ہاٹ میں، کیسے جائے نار
چاقو لے کے ہات میں، بیٹھا ہے بازار
بچہ بولا دیکھ کر مسجد عالی شان
اللہ تیرے ایک کو اتنا بڑا مکان
اندر مورت پر چڑھے، گھی، پوری، لوبان
مندر کے باہر کھڑا، ایشور مانگے دان
چاہے گیتا باچیے یا پڑھیے قرآن
میرا تیرا پیار ہی، ہر پستک کا گیان
عیسیٰ اللہ ایشور سارے منتر سیکھ
جانے کب کس نام سے ملے زیادہ بھیک

نداؔ اسی مضمون کو غزل کے ایک شعر میں اس طرح باندھتے ہیں۔

مولویوں کا سجدہ، پنڈت کی پوجا مزدوروں کی ہیاّ ہیاّ، اللہ ہُو

نداؔ مذہبی ہم آہنگی کے قائل ہیں۔ مذکورہ غزل کے ایک شعر میں وہ رادھا اور کرشن کو اللہ ہو میں اس طرح مرکب کرتے ہیں کہ اس سے مذہبی ہم آہنگی کا ایک بااثر معجون تیار ہو جاتا ہے۔ ان کو لگتا ہے کہ جب تک لوگوں کو مذہبی ہم آہنگی کا معجون نہ کھلایا جائے وہ آپس میں ایک دوسرے کو یوں ہی کاٹتے مارتے رہیں گے اور دھرم و راج نیتی کے بیوپاریوں کا کاروبار کامیابی سے چلتا رہے گا۔ اسی لیے وہ ان ٹٹ پنجیوں سے اپنا بھگوان نئے سرے سے تلاشنے کو کہتے ہیں، کیوں کہ ان کو پتہ ہے کہ اپنے خدا کو بھی اپنے مفاد کی خاطر بیچ کھانے والے یہ مذہبی بازی گر ایک نمبر کے جھوٹے اور مکار ہیں۔ اس لیے ان کے چکر میں نہ پڑ کر اپنا آپسی بھائی چارا بنائے رکھنا چاہیے۔ اشعار ملاحظہ ہوں۔

نئے سرے سے تلاش کیجیے!
خدا جہاں تھا وہاں نہیں ہے
یہ شیخ و برہمن ہمیں اچھے نہیں لگتے
ہم جتنے ہیں یہ اتنے بھی سچے نہیں لگتے
بندرابن کے کرشن کنہیا اللہ ہُو
بنسی، رادھا، گیتا، گیاّ، اللہ ہُو

اچھی بات یہ ہے کہ سماجی کھیت میں سارے مسائل، منافرت، منافقت، مطلب پرستی، تعصب، بے وفائی، بے ایمانی، بہیمیت، دھوکہ دھڑی، دغابازی، چال بازی، ظلم و جبر اور انسانی اقدار و حقوق کی پامالی وغیرہ کے بیج بودیے جانے کے باوجود وہ ہار نہیں مانتے، حوصلہ نہیں ہارتے، قنوطیت کے شکار نہیں ہوتے۔ الجھنوں کے شکار ضرور ہوتے ہیں لیکن رجائیت کا دامن نہیں چھوڑتے۔ ان کا ایمان اس بات پر ہے کہ

دریا ہو یا پہاڑ ہو ٹکرانا چاہیے
جب تک نہ سانس ٹوٹے جیے جانا چاہیے

دراصل وہ تمام ساجید اعمالیوں اور کجرویوں سے آگاہ ہیں لیکن اس کے باوجود وہ بزدلوں کی طرح بیٹھ کر سب کچھ گنوانا نہیں چاہتے۔ وہ حقیقت جانتے ہوئے بھی آگے بڑھتے ہیں اور یہی بات ہم سے بھی کہتے ہیں کہ

سفر میں دھوپ تو ہوگی جو چل سکو تو چلو
سبھی ہیں بھیڑ میں تم بھی نکل سکو تو چلو
یہاں کسی کو کوئی راستہ نہیں دیتا
مجھے گرا کے اگر تم سنبھل سکو تو چلو
سکھا دیتی ہیں چلنا ٹھوکریں بھی راہ گیروں کو
کوئی رستہ سدا دشوار ہو ایسا نہیں ہوتا

ندا چاہتے ہیں کہ پہلے تو ہم اس بات سے آگاہ ہوں کہ زمانے کی یہی ریت ہے۔ ہر طرف ہوڑ ہے، یہ مقابلے کا دور ہے اور زمانے والے مطلبی، ظالم اور خود غرض ہیں، وہ اپنا کام بنانے کے لیے ہمارے کاندھے پر بندوق رکھ کر چلائیں گے، اپنی منزل پانے کے لیے ہمیں دھکا مار کر نکل جائیں گے۔ اب اگر یہ حقیقت جاننے کے بعد بھی ہم میں آگے بڑھنے کی ہمت اور چاہت ہو تو پھر ہم قدم بڑھائیں اور اپنی منزل پائیں۔ یہ جان لیں کہ راستے کی ٹھوکریں ہمیں تجربہ کار بناتی ہیں، مشکلیں اور رکاوٹیں آج ہمارے راستے میں حائل ہوسکتی ہیں لیکن اگر ہم چلنے کا حوصلہ رکھیں اور ہمت نہ ہاریں تو وہ ہمیشہ رہنے والی چیز نہیں۔ اس طرح یہ اشعار ہمارے حوصلے کو مہمیز کرتے ہیں۔

ان کو پڑھتے ہوئے فکری الجھاؤ دامن گیر ہوتی ہے نہ ہی پیچیدہ اسلوب ہماری سمجھ کا راستہ روکتا ہے۔ ان کی زبان زیادہ تر بول چال کی ہندی اور اردو سے مشابہ ہوتی ہے۔ اسی کو انھوں نے اپنے انداز میں وضاحت کے ساتھ اس طرح کہا ہے:

''...میں نے اسی زبان کا استعمال کیا ہے جو نہ پنڈتانہ ہندی ہے نہ مولویانہ اردو ہے۔اسے اگر کوئی نام دیا جا سکتا ہے تو وہ عام آدمی کی اردو بھی ہو سکتا ہے اور پچھلی قطار والے کی ہندی بھی کہا جا سکتا ہے۔ گاندھی اسے دو رسم الخطوں میں ہندوستانی کہتے تھے۔اس شعری زبان پر ایرانی اثرات کی جگہ وہ اثرات زیادہ نمایاں ہیں جو امیر خسرو کی عوامی زبان اور گولکنڈہ کی دکھنی آمیز زبان میں اپنی ابتدائی صورت میں ملتے ہیں۔ اور جس میں رسم الخط کے علاوہ ہندی اردو کا فرق نہیں ہے۔ یہ وہ زبان ہے جو گلی کوچوں میں اپنے پیروں سے چلتی ہے اور جذبات و احساسات کے ساتھ اپنا مزاج بدلتی ہے۔ترقی پسندوں کے یہاں عوامی موضوعات کو اشرافیہ کی زبان میں بیان کیا جاتا ہے۔میں نے عام آدمی کی ترجمانی عام زبان میں کرنے کا تجربہ کیا ہے۔''

اپنی شعری زبان کے سلسلے میں انہی کا ایک اور قول ملاحظہ فرمائیں:

''میری شاعری نہ صرف ادب اور اس کے قارئین کے رشتے کو ضروری مانتی ہے بلکہ اس کے معاشرتی سیاق کو اپنا معیار بھی بناتی ہے۔میری شاعری بند کمروں سے باہر نکل کر چلتی پھرتی زندگی کا ساتھ نبھاتی ہے۔ان حلقوں میں جانے سے بھی نہیں ہچکچاتی جہاں روشنی بھی مشکل سے پہنچ پاتی ہے۔میں اپنی زبان تلاش کرنے ،سڑکوں پر، گلیوں میں، جہاں شریف لوگ جانے سے کتراتے ہیں، وہاں جا کر اپنی زبان لیتا ہوں جیسے میر، کبیر اور رحیم کی زبانیں۔میری زبان نہ چہرہ پر داڑھی بڑھاتی ہے اور نہ پیشانی پر تلک لگاتی ہے۔''

ان کا اسلوب اکثر سیدھا اور بے تکلفانہ ہوتا ہے۔ایسا بھی نہیں کہ اس میں یک رنگی ہو بلکہ تخلیقی ضرورت کے مطابق ان کا اسلوب بدل بھی جایا کرتا ہے۔وارث علوی کے لفظوں میں کہیں تو:

''ندا کے یہاں اسلوب شعر اندرونی تخلیقی اپج اور موضوع کے مطابق تشکیل پاتا ہے۔''

(حوالہ: ناخن کا قرض، وارث علوی، مکتبہ جدید دہلی، ۲۰۰۳، ص:۹۶)

ندا نے زبان و بیان پر عربی، فارسی کا لیپ لگایا ہے نہ ہی اپنے شعری کینوس پر غیر ملکی رسوم وتہذیب آویزہ کیا ہے۔اس لیے ان کے قاری کو کہیں بھی اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ وہی پھول پودے جیسے آم، جامن، پیپل، نیم، کرونبولی، گلاب، گیہوں، اس کی بالی وغیرہ۔ وہی چرند و پرند جیسے مرغا، توتا، سانپ، گائے، اونٹ

وغیرہ۔ وہی ندیاں، تال، تلاؤ اور وہی کھیت کھلیان ،غرض یہ کہ قدرت کے وہی مناظر ومظاہر ہمیں ان کی شاعری میں دکھائی دیتے ہیں،جن سے ہم بخوبی واقف وآشنا ہیں۔کردار بھی وہی ملتے ہیں جن سے ہمارا دعا، سلام، علیک، سلیک ہوتا رہتا ہے۔مثلاً ماں، باپ، بھائی، بہن، بھابھی، بیٹی، بچہ(روتا،کھیلتا)،کام والی بائی، کاشت کار،بنکر،مزدور،ہوری، دھنپت رائے، ماتادین، پپو،سانولی لڑکی، بنیا،حلوائی،چوکیدار،کمہار، مداری، ڈنڈا والا پولس کانسٹیبل، بیڑی بناتی عورتیں، گانجا پیتے مرد، جھگڑتی پڑوسن، گالی بکتا افسر، لٹیرا لیڈر، مولوی، پجاری وغیرہ۔تہذیب وتمدن کا وہی جانا پہچانا رنگ مثلاً مٹی کی کچی دیواریں، چوپال، آنگن، الاؤ، داڑھی، ٹوپی، تلک، چوٹی، پگڑی، اوڑھنی، دوپٹا، چولی، گھاگھرا، بیسن کی روٹی، چٹنی، چوکا، باسن، چمٹا، پھکنی، بانس کی کھری کھاٹ، دال، نمک وغیرہ۔اور سیاست ومعاشرت کا وہی دیکھا بھالا ڈھنگ۔مختصراً یہ کہ ندا کی شعری کائنات میں موجود تمام اشیاء دیسی وارضی خصلت، واقف شکل وصورت اور شناسا عادات واطوار کی متحمل ہوتی ہیں۔اس لیے ندا کو آشنا ارضی کا شاعر کہنا حق بجانب ہوگا۔

O

عبدالسمیع

باقیات شہریار

باقیات شہریار کی اشاعت دو برس قبل غالب انسٹی ٹیوٹ سے عمل میں آئی۔اس کی ضخامت کو دیکھتے ہوئے اندازہ ہوا کہ شہریار کی شاعری کا بیشتر حصہ ان کی زندگی میں شایع ہونے والے کلیات میں شامل ہو چکا تھا۔ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ سے جو کلیات شہریار ''سورج کو نکلتا دیکھوں'' شائع ہوا ہے اس میں بطور ضمیمہ باقیات کے تحت کچھ کلام شامل ہیں،اس کا مطلب یہ ہوا کہ شہریار کا مکمل شعری جہان ابھی کسی ایک کتاب میں نہیں سما سکا ہے۔جیسا کہ باقیات شہریار کے مرتب نے لکھا ہے:اغلب ہے کہ ''سورج کو نکلتا دیکھوں'' کی تدوین کے وقت شاید ہی کسی کو اس کا علم کہ شہریار کے غیر مطبوعہ کلام کا ایک وقیع ذخیرہ اب بھی کہیں مخفی اور محفوظ ہے۔اس کا سراغ کیوں کر لگا، یہ خود ایک کہانی ہے۔'' (ص؛9) قاری کو اس کی کہانی کا علم ہونا چاہیے کہ آخر یہ کلام غیر مطبوعہ کیسے رہ گیا اور مرتب کو کیسے ملا۔اس سلسلے میں باقیات شہریار میں شامل تعارفی نوٹ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

شہریار کا سارا کلام ان کی زندگی میں مرتب ہو چکا تھا۔''سورج کو نکلتا دیکھوں'' کی ترتیب بھی ان کی نگرانی میں ہوئی تھی۔اسے بیدار بخت نے مرتب کیا تھا اور نظر ثانی استاد محترم ڈاکٹر سرورالہدیٰ صاحب نے کی تھی۔اس کے آخر میں جو کلام باقیات کے تحت شامل ہے وہ ڈاکٹر سرورالہدیٰ صاحب کی تلاش کا نتیجہ ہے۔ باقیات شہریار کے نام شائع ہونے والی اس کتاب میں جو غزلیں اور نظمیں شامل ہیں وہ اس سے پہلے کہیں شائع نہیں ہوئیں ہیں۔جبکہ اس ماٰخذ یعنی ڈائری میں شامل کئی غزلیں، نظمیں اور متفرق اشعار مختلف رسائل و جرائد میں چھپ چکے ہیں۔انھیں شائع نہ کرنے کے اسباب کیا تھے یہ بتانا مشکل ہے۔البتہ کچھ نظمیں ایسی ہیں جن کی قرأت سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شہریار نے انھیں کسی رسالے میں شایع کیوں نہیں کیا اور اگر انھوں نے اس ڈائری میں شامل کلام کو منظر عام پر لانے کی کوشش نہیں کی تو ان کے انتقال کے بعد اسے شائع

کرنا کتنا مناسب ہے۔ان سوالوں پر باقیات شہر یار کے مرتب نے غور کیا ہے اور نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کی ہے۔اس سیاق میں انھوں نے مغربی اور مشرقی ادبیات سے ایسی مثالیں پیش کی ہیں جن کا تعلق مصنف کی ان تحریروں سے ہے جنھیں ان کی موت کے بعدان کی خواہش کے برخلاف منظر عام پر لایا گیا اور ان تحریروں نے اپنے تخلیق کاروں کو حیات جاوید عطا کیا۔

باقیات شہر یار میں سولہ نظمیں اور گیارہ غزلیں شامل ہیں۔باقیات کے مرتب رضوان احمد نے لکھا ہے کہ ''اس نوٹ بک کے شعری اندراجات میں سے ۱۸ر نظمیں،۱۶ر غزلیں اور متفرق اشعار باقیات شہر یار میں شامل ہیں۔''(ص؛11)میرے سامنے شہر یار کی کلیات 'سورج کو نکلتا دیکھوں' اور 'باقیات شہر یار' ہیں۔ مرتب نے جو دعویٰ کیا ہے کہ ''نوٹ بک'' میں سے ''۱۸ر نظمیں،۱۶ر غزلیں اور متفرق اشعار'' باقیات شہر یار میں شامل ہیں لیکن یہاں جیسا کہ پہلے بھی بتایا جا چکا ہے ہے کہ صرف سولہ نظمیں اور گیارہ غزلیں اور متفرق اشعار تو شامل ہی نہیں ہیں۔حیرت کی بات یہ ہے کہ شہر یار کا آخری شعری مجموعہ 'شام ہونے والی ہے' ۲۰۰۴ میں شائع ہوا تھا اور مرتب نے اسی برس یہ نوٹ بک شہر یار کی خدمت میں پیش کیا تھا۔وہ لکھتے ہیں: یہ ۲۰۰۴ کی بات ہے۔میں نے شہر یار کو ایک نوٹ بک دی تھی اس خواہش کے ساتھ کہ وہ اس کو ایک سجل بیاض نہ بنائیں، بلکہ ایک خام اور غیر منظّم نوٹ بک رہنے دیں،تاکہ نزولِ شعر سے تکمیل شعر تک کے مختلف تحریری مراحل،مع کانٹ چھانٹ کے دیکھے جاسکیں۔''(ص؛9)اس نوٹ بک میں شہر یار کی پہلی تحریر پر ۲۲را کتوبر ۲۰۰۴ کی ہے اور آخری تحریر پر ۲۴ر فروری ۲۰۰۶ کی تاریخ درج ہے۔

باقیات شہر یار کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایک شاعر مختلف وقتوں میں مختلف موضوعات پر مختلف قسم کے ردعمل کا نہ صرف اظہار کرتا ہے بلکہ ایک الگ تخلیقی رویہ بھی اختیار کرتا ہے۔اس کتاب میں شامل کچھ نظمیں شہر یار کے عام اور دھیمے لب و لہجے سے میل نہیں کھاتی ہیں نیز ان کے موضوعات بھی بہت مختلف نظر آتے ہیں ،اس سلسلے میں باقیات شہر یار میں شامل ان نظموں کو دیکھا جاسکتا ہے جن کے موضوعات جنس سے متعلق ہیں ۔پہلی نظم 'رات کی رانی' ۲۵را کتوبر ۲۰۰۴ کو صبح تین بج کر دس منٹ پر مکمل ہوئی ہے۔نظم ملاحظہ کیجیے:

مجھے ان مٹھیوں کو بھرنے والی
چھاتیوں کی یاد آتی ہے

بہت گرمی تھی تو میرے پسینے میں نہائی تھی
بھٹکتا پھر رہا تھا میں تری مضبوط پتھریلی

صنوبر شکل ٹانگوں میں
لبوں کو اس طرح مصروف میں نے پہلے کب دیکھا
بغل بالوں تلک جب انگلیاں پہنچیں تو تجھ میں سسکیاں جاگیں
مجھے بے حال کرنے کا بہانہ اور کیا ہوتا
مرے دانتوں نے شوقِ شیر خواری میں تری ان چھاتیوں کی چھاؤں میں پھر قدم رکھا
ادھر وہ ناف کے اطراف کے اونچے پہاڑوں پر
درندے رقص کرتے ہیں
کھلی آنکھوں میں تیری نیند کے ڈورے
مری گردن میں تیرے بازوؤں کا طوق
مجھے ان دیکھی دنیا کا بلاوا، رات کی رانی
بدن آکاش پر سایہ کیے ہے
میں یاں رک کر
ذرا کچھ دیر ستالوں
اجازت دے
مجھے بھی جانِ من آرام کی شاید ضرورت ہے

کلیات شہریار میں شامل نظموں کو پڑھ جائیں، یہ لب ولہجہ شاید ہی کہیں ملے۔ اگر کہیں ملتا بھی ہے تو اس کی لے اتنی تیز نہیں ہے۔ جنس کے موضوع پر انھوں نے اس طرح کھل کر شاعری نہیں کی جیسا کہ ان کے معاصرین کر رہے تھے، لیکن ان کے یہاں بھی کچھ نظمیں ایسی ضرور ہیں جن کی حدیں جنس سے مل جاتی ہیں۔ اس سلسلے کی دوسری نظم 'ذرا بارود بجھنے دو' اگلی رات یعنی ۲۶ر اکتوبر ۲۰۰۴ کو لکھی گئی۔ نظم ملاحظہ ہو:

مرے ہونٹوں پہ خشکی کی تہوں نے یہ خبر سن لی
بدن برسات کے موسم کی پھر سے ابتدا ہوگی
ہوس اظہار کے آداب اب مختلف ہوں گے

ذرا بارود بجھنے دو
زباں سے پیراہن کو بند کھولو

ہاں بجھا دو ساری شمعوں کو

بہت آہستہ آہستہ سمندر آگ میں اترو
حرارت انگلیاں مشاق ہیں کتنی
یہ باور اس کو ہونے دو

زباں سے چاٹ کر گندم نما کرسی
بنادو اس کے شایاں
عجب ہیجان کا عالم ہے اس پر غور سے دیکھو

اشارہ اس کی انگشتِ حنائی کا
سمجھتے ہو
اگر تم صبر کی لذت سے اس کا آشنا کرتے
تمھارا ساتھ اس کا ہر قدم اٹھتا
جہاں تم روکتے رکتا
ہوا بھی کچّے امرودوں کے پتوں میں چھپی رہتی
اس اک جادوئی ساعت میں ہمارا وصل ہوتا
وصل کے سارے مراحل میں الوہی کیف سے سرشار ہوتے
ایک ہو جاتے

یہ نظم پچھلی نظم سے توانا معلوم ہوتی ہے۔اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اس کا موضوع ہماری روایتی شاعری سے قربت کا احساس کراتی ہے۔وصل کی خواہش اور اس کے وابستہ مراحل کا تخیلی بیان ہے جبکہ پہلی نظم وصل اور عمل وصل کے تجربات کا اظہار ہے۔ان دونوں نظموں کے تعلق سے شہریار نے اسی نوٹ بک میں ایک خوبصورت نوٹ لکھا ہے: ''میرے خیال میں یہ نظم یہاں مکمل ہوگئی۔اس وقت رات کے پونے دو بجے ہیں۔کل اور آج جو دو نظمیں میں نے لکھی ہیں ان سے جنس میں میری دلچسپی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔''(ص؛18)اس مختصر اقتباس سے کئی باتیں سامنے آتی ہیں۔شہریار نے بیشتر نظمیں رات میں لکھی ہیں اور وہ بھی رات کے آخری پہر

یا نصف رات کے بعد، دوسری بات انھیں جنس میں نہ صرف دلچسپی تھی بلکہ وہ اس کا تخلیقی اظہار بھی کرنا چاہتے تھے۔ آخری بات اس اقتباس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا تھا کہ وہ اپنی ایسی نظموں کو قاری تک پہنچانا بھی چاہتے تھے، ورنہ وہ یہ نہیں لکھتے کہ ''کل اور آج جو دو نظمیں میں نے لکھی ہیں ان سے جنس میں میری دلچسپی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔'' اندازہ لگانے والا مخاطب ظاہر ہے قاری ہوگا۔ اس لیے ہمیں پروفیسر رضوان حسین کا شکرگزار ہونا چاہیے کہ ان کی وجہ سے شہریار نے کچھ ایسی نظمیں لکھیں جو ان کی شعری کائنات سے مختلف ہیں اور قاری کی دلچسپی کا سامان رکھتی ہیں۔ باقیات شہریار میں نظموں کے علاوہ غزلیں بھی شامل ہیں۔ مختلف غزلوں سے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

رات رستے پہ کھڑا پوچھ رہا ہوں سب سے
جاگنے والوں سے دنیا ہوئی خالی کب سے

دیکھ لے تیرے بنا بھی ہو رہا ہے سب وہی
اس زمیں آسماں تیری ضرورت تھی کبھی

سبھی کی رائے ہے تو پھر کہاں غلط ہوگی
میں آدمی نہیں کردار ہو فسانے کا

باقیات شہریار کی غزلیں اس میں شامل نظموں کے مقابلے میں کچھ کمزور ہیں۔ یہاں اختصار کے پیش نظر صرف دو نظمیں درج کی گئی ہیں، حالانکہ اس میں شامل بیشتر نظمیں ایسی ہیں کہ ان پر باضابطہ گفتگو کی جاسکتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ شہریار کی شاعری کا بڑا سرمایہ ان کے کلیات میں شامل ہو چکا ہے۔ باقیات شہریار میں جس ڈائری یا نوٹ بک سے شہریار کا کلام لیا گیا ہے، اس میں یقیناً کچھ نثری جملے بھی ہوں گے، کانٹ چھانٹ بھی ہوگی، ترمیم و اضافے سے بھی کام لیا گیا ہوگا۔ جیسا کہ جنس سے متعلق نظموں کے بارے میں ان کا جملہ نقل کیا گیا ہے۔ مرتب کے مطابق شہریار نے اس نوٹ بک کے بہت کم صفحات کا استعمال کیا ہے۔ اگر یہ صفحات بھی عکسی صورت میں شامل کر لیے جاتے تو اس کی اہمیت دو چند ہو جاتی۔

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ 'باقیات شہریار' ایک مختصر مگر عمدہ کتاب ہے۔ کتابت اور طباعت خوبصورت ہے۔ قیمت بھی مناسب ہے۔

○

نرمل ورما

ہندی سے ترجمہ:

ڈاکٹر سرورالہدیٰ

میں کہیں بھٹک گیا ہوں: لندن میں بورخیس

(ناصر عباس نیّر کے نام)

میں نے اردو میں بورخیس پر جو تحریریں پڑھی ہیں ان پر گفتگو کا یہ موقع نہیں ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ ہندی میں نرمل ورما کے اِس مضمون کو پڑھ کر بہت سی تحریروں کو بھول گیا۔ اول تو یہ کہ نرمل ورما نے لندن میں بورخیس کو دیکھا اور سنا تھا، مجھے نہیں معلوم کہ ہمارے یہاں ایسا کون سا ادیب یا قلمکار ہے جس نے براہِ راست بورخیس کو دیکھا اور سنا ہے۔ نرمل ورما ہندی کے ایک بڑے ادیب ہیں، انھوں نے جس انداز میں لندن کی اُس شام کا ذکر کیا ہے اُس میں ان کی تخلیقیت بھی شامل ہوگئی ہے۔ میں نے کئی مرتبہ نرمل ورما کے اس مضمون کا مطالعہ کیا ہے۔ انھوں نے بورخیس کی کہانیوں کے بارے میں جس نکتہ رسی کا ثبوت پیش کیا ہے وہ بطورِ خاص توجہ طلب ہے۔ پچھلے دنوں ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے بورخیس کے سلسلے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ اردو میں شاید ہی کہیں اور ملیں۔ میں یہ سمجھتا ہوں کہ ناصر عباس نیر کو بورخیس کے تعلق سے مزید اظہارِ خیال کرنا چاہیے تاکہ بورخیس کے فکر و احساس کی دنیا Fashion کے طور پر نہیں بلکہ اپنی اصل کے ساتھ سامنے آسکے۔ بورخیس سے میری تھوڑی سی شناسائی کا سفر اجمل کمال کے رسالے ’آج: پہلی کتاب‘ سے شروع ہوا تھا جس کی اشاعت اگست ۱۹۸۱ء میں عمل میں آئی تھی۔ مجھے ’آج‘ کی یہ پہلی کتاب استادِ محترم ڈاکٹر اسلم پرویز صاحب سے ملی تھی۔ اجمل کمال نے ’بورخیس: ایک انتخاب‘ کے تحت بورخیس کی چند تحریروں کو ترجمے کی شکل میں پیش کرکے شاید پہلی مرتبہ اردو میں باضابطہ بورخیس شناسی کا سلسلہ شروع کیا تھا۔ ناصر عباس نیّر سے جب میں نے نرمل ورما کے اِس مضمون کا ذکر کیا تو وہ بہت خوش ہوئے اور اس خواہش کا اظہار کیا کہ اس کا اُردو ترجمہ شائع ہونا چاہیے۔ نرمل ورما کے اس مضمون کا ترجمہ ناصر عباس نیّر کی تحریک سے ممکن ہوسکا ــــ سرورُالهدیٰ

دور سے دیکھنے پر یہ سوچنا ناممکن لگتا تھا کہ وہ ہمیں نہیں دیکھ رہے، کسی کو بھی نہیں دیکھ رہے ہیں۔ صرف اپنے اندھیرے میں چل رہے ہیں۔ تالیوں کی گونج میں راستہ ٹٹولتے ہوئے وہ اسٹیج پر آئے۔ اگرچہ ان کی عمر ستّر سے اوپر ہو چکی تھی، دیکھنے میں وہ غیر معمولی طور سے نازک اور شفاف لگ رہے تھے جیسے کوئی آدمی جوان نہ رہ کر بھی جوانی کے دنوں کے تجسس کو بڑھاپے تک لے آتا ہے۔ عجیب نہیں کہ اس شام لندن کے صاف، سجے

سنورے دانشوروں کے درمیان بورخیس کافی حد تک باہر کے آدمی دکھائی دے رہے تھے، جیسے کوئی بچہ بڑوں کے بیچ آ کر اچانک اپنے کو اجنبی پانے لگتا ہے۔

یوں پورا ہال ان کے پرستاروں، طرفداروں سے بھرا تھا۔ کچھ عجیب بھی لگتا تھا کہ اتنے لوگ ایک ایک پاؤنڈ کا ٹکٹ خرید کر ایک ایسے قلم کار کو سننے آئے ہیں جو کچھ برس پہلے تک مغرب میں لگ بھگ غیر متعارف تھے یا جن کا نام صرف ان چند دانشوروں میں سننے کو ملتا تھا۔ کہیں بورخیس بھی آج یورپ میں اس تنکے کی طرح تو نہیں ہیں جنھیں ڈوبتی ہوئی تہذیب ایک لمحے کے لیے پکڑ کر چھوڑ دیتی ہے؟ خود اندھیرے میں چلنے والے بورخیس کسی کو فارمولے یا منتر کی روشنی دے سکیں گے، مجھے شک تھا۔ یہ شک کچھ اور پکا ہو گیا جب انگریز سامعین نے ان سے سوال پوچھنا شروع کیا۔ کوئی بھی سوال ایسا نہ تھا جو ان کی تخلیق سے تعلق رکھتا ہو۔ ان کی کہانیوں کے سنسار کو، راز کو کسی تکنیک کی کنجی سے کھولا جا سکتا ہے۔ لوگوں میں تجسس بہت زیادہ تھا۔ سچ پوچھا جائے تو ایک لمحہ بھی ایسا نہیں آیا جب یہ لگتا ہو کہ ان کے انگریز دانشور پرستار اس دھاگے کو پکڑ پائے ہوں جس سے ان کا اس نابینا ارجنٹنین صوفی ادیب سے کوئی رشتہ جڑ پاتا۔

ایک طرح سے یہ غور طلب بات تھی، بورخیس اُن گنے چُنے لاطینی امریکی قلمکاروں میں ہیں جنھوں نے انگریزی ادب اور تہذیب سے بہت کچھ اخذ کیا ہے جنھیں صحیح معنوں میں 'اینگلوفل' قلمکار کہا جا سکتا ہے، اپنے میں یہ دلچسپ بات ہے اور ہلکی سی مزاحیہ بھی کہ جو انگریزی قلمکار خود آج اپنے ملک میں پرانے اور نہ پڑھے جانے والے ہو چکے ہیں۔ اسٹی وینسن اور چیسٹرن، بورخیس جیسے جدید ادیب وقت وقت پر ان کے تئیں اظہارِ تشکر کرنا نہیں بھولتا یا شاید یہ لندن کی دھند ہے۔ انَ دیکھی علامتوں اور پُراسرار خطروں سے بھری ہوئی، جو بورخیس کو بے وجہ اپنی طرف کھینچتی ہے۔ بات چیت کے دوران بورخیس نے ان چیزوں کا ذکر کیا جو اُنھیں شروع سے ہی دل کر بھاتی اور پریشان کرتی رہی ہے۔ دھند، رات، مہانگر؛ یہ چیزیں ایک عجیب ڈھنگ سے لاطینی امریکی علامتوں سے جڑی ہیں۔ آئینے، بھول بھلیاں اور چاقو۔ ''چاقو کی اپنی ایک ذاتی پُراسرار زندگی ہے''۔ بورخیس نے کہا ''خون اور تشدد کی ایک ایسی پرائیویٹ لپی اس سے جڑی ہے جو — ہمارے اندر — اس کے تئیں احترام کے جذبے کو جگاتی ہے''۔ چاقو مانو ایک ایسے عوامی عمل کا افتتاح کرتا ہے جس سے طے شدہ فیصلہ ہوتا ہے۔ اپنی ایک نظم میں وہ لکھتے ہیں:

''میں نے اپنے انجام کو پالیا ہے
اپنے آخری لاطینی، امریکی انجام کو
سخت لوہے کا حملہ

میری چھاتی چیرتا ہوا
گلے پر
میرا اپنا شناسا چاقو''

لیکن چاقو بہت قریبی ہے، اس سے مجھے ڈر نہیں لگتا۔

بورخیس نے کہا ''دراصل میں مجھے آئینوں سے لگتا ہے''۔ بچپن سے میں ان سے ڈرتا آیا ہوں، انھیں دیکھ کر مجھے ایک بھیانک تجربہ ہوتا ہے جیسے میں کہیں پھنس گیا ہوں اور باہر نہیں نکل سکتا۔ آئینے کو دیکھ کر یہ بھرم ہوتا ہے جیسے کہیں میرے ہی روپ کا وجود ہے جیسے ہر ذی روح کا اپنا ایک روپ ہوتا ہے، جس کے کارن ہر چیز مشکوک، نقلی اور سوالیہ نشان بن جاتی ہے'۔

جو چیز بورخیس کو پریشان کرتی ہے وہ Identity کی فیشن پرست مصیبت نہیں ہے۔ جدید دانشوروں کی مصیبتیں بورخیس کو پریشان نہیں کرتیں۔ ان کا (بورخیس کا) مسئلہ یہ ہے کہ کس طرح یاد کو دوبارہ پایا جاسکے جسے آدمی اپنے ماضی کے اندھیرے گوشوں میں چھوڑ کر ہمیشہ کے لیے بھول جاتا ہے۔ لیکن جہاں ایک طرف یاد کو پانا مشکل ہوجاتا ہے وہاں دوسری طرف ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہمیں جو 'بھول' جانا چاہیے وہ بھولتا نہیں، جب آدمی بھولنا بھی بھول جاتا ہے اور یادیں کچھ اس طرح جمع ہونے لگتی ہیں مانو بہتے ہوئے وقت کی دھارا کہیں بیچ میں اٹک گئی ہو۔ یہ بھیانک بُرے خواب کی صورتِ حال ہے۔ ''ایک بار ایسا ہوا کہ میری نیند اُڑ گئی'' بورخیس نے کہا:

> ''میرے لیے سونا ناممکن ہوگیا کیوں کہ میں ہمیشہ اپنے جسم کے بارے میں سوچتا رہتا تھا۔ مصیبت کے ان لمحوں میں جب نیند نہیں آتی تھی، میں نے ایک کہانی لکھی تھی۔ کہانی ایک ایسے آدمی کے بارے میں تھی جو کبھی اپنی یادوں سے چھٹکارا نہیں پاسکتا تھا۔ وہ جو کچھ بھی محسوس کرتا تھا، اسے اپنی یاد کا ہی حصہ جان پڑتا تھا۔ مانو ہر تجربہ محض اس کی یاد کو دُہرانے کا ہی ردِعمل ہے۔ یہ آدمی زیادہ دن زندہ نہیں رہ سکا''۔

یاد کا مسئلہ وقت سے جڑا ہوا ہے اور بورخیس کی تقریباً تمام کہانیوں میں وقت ریگستان کی طرح پھیلا ہے۔ تمام تر سرابوں کے ساتھ حقیقت سے الگ نہیں۔ لیکن حقیقت کا حصہ بھی نہیں۔ وہ اس تاش کے جوکر کی طرح ہے جسے کھیل میں کچھ بھی بنایا جاسکتا ہے، کیوں کہ اپنے میں وہ کچھ بھی نہیں، جو کچھ بھی نہیں، وہ سب کچھ ہوسکتا ہے۔ بورخیس کا وقت پروست کا گھماؤدار وقت نہیں ہے جس کا نقطۂ عروج غیر شعوری یادداشت کے لمحوں کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے۔ مانو پورا ماضی روشنی کے کھمبوں کے ذریعے چھوٹے چھوٹے فاصلوں میں بانٹا جاسکتا

ہے۔ بورخیس کے نقطۂ نظر سے یاد کرنا اپنے کو دھوکا دینا ہے کیوں کہ ایسی کوئی چیز نہیں جسے ہم 'ماضی' کہہ سکیں یا دوسرے لفظوں میں ماضی صرف قاعدے سے حال کا ہی حصہ ہے، جہاں اس کا ایک وجود بے معنی ہو جاتا ہے۔ پروست کی دنیا مشترک دنیا ہے جہاں ایک چیز دوسری چیز کی یاد دلاتی ہے، جہاں ایک یاد پیاز کے چھلکے کی طرح دوسری یاد سے باہر آتی ہے۔ اس اشتراک نے ہی ایک وقت میں بودلیر کو اس قدر پریشان کیا تھا۔ بورخیس چوں کہ وقت کو ٹکڑوں میں تقسیم نہیں کرتے، اس لیے اس اشتراک کو بھی تسلیم نہیں کرتے۔ ''ایک لمحہ دوسرے لمحے کی طرح نہیں ہے۔ وہ ہو بہو نہیں ہے، جو پہلا لمحہ تھا''۔ جب دو لمحے بالکل ایک جیسے ہوں تو جو بیتنے والا لمحہ تھا، تب وقت کا وجود ہی ختم ہو جاتا ہے۔

شاید یہ ایک وجہ ہے کہ بورخیس نے کبھی کوئی ناول نہیں لکھا۔ لکھنا دور رہا، پڑھنا بھی انھیں دوبھر لگتا ہے۔ '' مجھے یہ تسلیم کرتے ہوئے کافی شرم آتی ہے''۔ بورخیس نے جھجکتے ہوئے کہا کہ ''میں کبھی لمبا ناول نہیں پڑھ پاتا۔ 'مادام بواری' اور 'جنگ اور امن' جیسے بڑے ناول بھی نہیں۔ بیشک 'ڈان کھوتے' پڑھنا بہت اچھا لگتا ہے، اسے میں بار بار پڑھتا ہوں کیوں کہ شاید وہ سچا ناول نہیں ہے، وہ صرف ایک کہانی ہے جو برابر چلتی رہتی ہے''۔

اس میں حیرت کی بات نہیں۔ مغرب میں جس مخصوص تصورِ وقت سے ناول کا جنم ہوا تھا، بورخیس کا تصورِ وقت اس سے بالکل مختلف ہے۔ ناول میں وقت سے بندھے حادثات کا سلسلہ رہتا ہے جسے ہنری جیمس نے بہت ناامیدی کے بھاؤ سے پیچھے کا اندھیرا اور سامنے کی کھائی کہا تھا۔ دوسرے لفظوں میں یہ وہ چیز ہے جسے ہم تاریخ کہتے ہیں۔ بورخیس کی دنیا میں اس کے لیے کوئی لالچ نہیں کیوں کہ وہ ایک ایسی دنیا ہے جس میں 'تاریخی وقت' ہمیشہ کے لیے موجود ہے، اس لیے وہ باقاعدہ طور پر خالی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیوں میں جو گھٹنائیں گھٹتی ہیں وہ ہمیں بھرم سے سچائی کی طرف یا ذاتی فریب سے ذاتی علم کی طرف نہیں لے جاتی ہیں، وہ ہمیں کہیں نہیں لے جاتیں۔ ایک بہت چمکیلی سرزمین ہے جہاں سچائی اور فریب ساتھ ساتھ جیتے ہیں جس میں ایک کی روشنی دوسرے کی چھایا ہے، اس لیے یہ کہنا بھی ناممکن ہے، ناممکن نہیں تو کم سے کم بے معنی ہے کہ ہم نے سچائی کو جس بغل سے پکڑا ہے، وہ کہیں فریب کی دوسری منزل تو نہیں ہے؟ تقریباً چوبیس صدی پہلے کی بات ہے، بورخیس نے کہا ''چین میں چوآنگ سو نام کا ایک شخص رہتا تھا، ایک دوپہر اسے خواب آیا کہ وہ تتلی بن کے اُڑ رہا ہے، جب اس کی نیند ٹوٹی تو وہ بڑے کشمکش میں پڑ گیا۔ وہ یہ طے نہیں کر پا رہا تھا کہ وہ چوآنگ سو ہے جو خواب میں تتلی بن گیا تھا یا وہ تتلی ہے جس کے خواب میں وہ چوآنگ سو بن گیا ہے''۔ بورخیس کی زیادہ تر کہانیاں جنھیں وہ Fictions کہتے ہیں، ایسے ہی — مشکوک — حادثات کے آس پاس گھومتی ہیں۔

اس سے کچھ ایسا اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ بورخیس کا نقطۂ نظر ان نئے فرانسیسی کہانی کاروں کے رویے سے

بہت مختلف نہیں جنھوں نے بالزاک اور ٹالسٹائے کے وقت سے بندھے ہوئے ناولوں کی حدوں کے پار جانے کی کوشش کی ہے، لیکن بورخیس کو ان فنی تجربوں میں کوئی دلچسپی نہیں جنھیں نئے ناولوں میں وقت سے چھٹکارا پانے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ راب گریے کے چمتکار سے بھرے تجربے شاید انھیں اتنے ہی غیر دلچسپ معلوم ہوں گے جتنے انیسویں صدی کے لمبے خاندانی ناول۔ ''میں بہت سیدھی سادی کہانیاں لکھنا چاہتا ہوں''۔ بورخیس نے ایک جگہ اپنی تقریر میں کہا تھا کہ ''اپنے بڑھاپے میں مَیں کچھ ایسی ہی کہانیاں لکھنا چاہتا ہوں جو کپلنگ نے اکیس بائیس کی عمر میں لکھی تھیں''۔

لیکن محض تکنیک اور تجربے کے نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ ایک دوسری فکری سرزمین پر بھی بورخیس نو فرانسیسی ناول نگاروں سے الگ ہیں۔ انھیں ایسی غیبی طاقت میں گہرا یقین تھا، جسے یونانی ناٹک کار انسانی فطرت کہتے تھے۔ ہمارے تمام اعمال ہمیں لازماً اس ایک آخری، فیصلہ کُن لمحے تک لے جاتے ہیں جب آدمی آئینے کو توڑ کر خود اپنے آپ سے مکالمہ کرتا ہے۔ ننگے بے لوث ڈھنگ سے آمنے سامنے ہر تقدیر چاہے وہ کتنی ہی لمبی اور پیچیدہ کیوں نہ ہو، اصل میں ایک خاص لمحے کی دین ہے۔ ایک ایسا لمحہ جب بجلی کی کوند کی طرح آدمی کو پتہ چل جاتا ہے کہ وہ کون ہے''۔ ہماری تقدیر کی دہشت اس میں نہیں ہے کہ وہ اصلی نہیں ہے، اس کی اصل دہشت اس میں ہے کہ وہ لازمی ہے۔ اسے لوٹایا نہیں جاسکتا۔

''وقت مادہ ہے جسے سے میں بنا ہوں۔ وقت ایک دریا ہے جو مجھے بہائے لے جاتی ہے لیکن میں دریا ہوں وہ چیتا ہے جو مجھے چیرتا پھاڑتا ہے، لیکن میں چیتا ہوں۔ وہ آگ ہے جو مجھے نگلتی ہے، لیکن میں آگ ہوں، دنیا بدقسمتی سے اصلی ہے، میں بدقسمتی سے بورخیس ہوں''۔

یہ ٹھونٹھا ہوا Mystisim نہیں ہے۔ یہ سچائی کو تاریخ کے جالوں سے آزاد کرکے اس کی اپنی شرطوں پر قبول کرتا ہے۔ یہ تقدیر کو بھی قبول کرتا ہے، حادثاتی طور پر نہیں بلکہ ایک منکشف راز کی طرح۔ یا مارٹن بوبر کے لفظوں میں ایک اعلان اور بلاوے کی طرح۔

پھر بھی ایک راز کی اُڑتی ہوئی خوشبو ہے جو ان کی تخلیقات میں ملتی ہے۔ اپنی تقریر میں اس خوشبو کی چرچا کرتے ہوئے بورخیس نے کہا کہ میں ہمیشہ اپنی تحریر میں اور دوسرے قلمکاروں کی تخلیقات میں مذہب اور فلسفہ کے ادبی امکانات کو تلاش کرنے کی کوشش کرتا رہا ہوں، لیکن اس کھوج کا پیشاور مذہبی قلمکاروں کی گرو گمبھیر علم الکلام سے دور کا رشتہ بھی نہیں۔ بورخیس اس معنی میں بھی مذہبی یا صوفی قلمکار نہیں ہیں، جس معنی میں گراہم گرین کیتھولک قلمکار ہیں۔ وہ مجھے پرانے چینی شاعروں یا دورِ وسطیٰ کے صوفی سنتوں کی زیادہ یاد دلاتے ہیں جو حیرت زدہ ہونا جانتے تھے، حیرت زدہ کرتے بھی تھے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بورخیس کی کہانیاں (کافکا کے

استعارے کی طرح) علامتوں، حادثوں، خوابوں اور قصوں کی شکل میں ہی ملتی ہیں۔ اگر ان کی تخلیقات میں اسرار ملتا ہے تو وہ گوئٹے کے لفظوں میں ایک براہِ راست بھید ہے۔ اگر وہ پہیلی سا جان پڑتا ہے تو اس لیے نہیں کہ کوئی چیز چھپا کر رکھی ہے بلکہ اس لیے کہ چھپی ہوئی چیزوں کے بیچ وہ بالکل صاف اور شفاف ہے۔ حادثاتی نہیں کہ بورخیس کی پیاری امیج بھول بھلیاں ہے، جو ایک ساتھ بہت ترسیلی اور پیچیدہ ہو جاتی ہے۔

اس شام بورخیس کو سنتے ہوئے مجھے یہ عجیب سا خیال آیا کہ ان کی کہانیوں کے استعارے ویسے ہی معجزاتی رول ادا کرتے ہیں جیسے مارکسی نقاد والٹر بنجامن اپنے مضامین میں حوالہ جات کا استعمال کرتے تھے۔ دونوں ہی قلمکاروں کی زندگی کے فلسفے الگ الگ رہے ہیں، لیکن ان کے پیشن (Passion) اور پریشانیاں ایک جیسی ہیں۔ بنجامن کے حوالہ جات کی طرح بورخیس کی کہانیاں ان ''ڈاکوؤں کی طرح ہیں جو راہ چلتے آدمیوں پر حملہ کرتی ہیں اور کاہل لوگوں کے عقیدوں کو لوٹ لیتی ہیں''۔ بنجامن نے جسے سچائی مانا ہے وہی سچائی بورخیس کی کہانیوں میں چڑھانے والا اسرار ہے کیوں کہ جسے ہم سچائی مانتے ہیں ''وہ پردہ ہٹا کر راز کو ختم نہیں کرتا، وہ ایک ایسا سچ ہے جو اس کی حفاظت کرتا ہے'' (والٹر بنجامن)۔

کوئی چیز رونما ہوتی نہیں لیکن وہ کبھی بھی ہو سکتی ہے، یہ امید آخر تک بنی رہتی ہے۔ آخر تک بنی رہنی چاہیے۔ ''دنیا'' کے سکھ ہوتے نہیں، اس امید پر بنتے ہیں۔ بورخیس نے ایک جگہ کہا ہے: ''سنگیت کی صورتِ حال اساطیری کتھائیں، وقت سے لدے چہرے، گئودھلی کے دھندلکے، کچھ مقام؛ یہ سب ہمیں کچھ بتانا چاہتے ہیں یا انھوں نے ہمیں کچھ بتایا تھا جو ہمیں اوجھل نہیں کرنا چاہیے تھا، یا وہ ہمیں کچھ بتانے والے ہیں۔ کسی شے کے رونما ہونے کی فوری امید، جو کبھی پوری نہیں ہوتی، ایسی ہے جس سے جمالیات کی تخلیق ہوتی ہے''۔

لاطینی امریکی قلمکاروں میں شاید بورخیس ہی ایسے ہیں جو یورپ کی روایت کی، یہودی روایت کی اذیت ناک تجسس سے سب سے زیادہ نزدیک ہیں۔ یہ شاید فطری بھی تھا۔ ایک ارجنٹین ہونے کے ناتے انھیں دوسرے لاطینی امریکی قلمکاروں کی طرح (جن میں آکٹوویو پا قابلِ ذکر ہیں) پیچھے مڑ مڑ کر اپنی ہندوستانی روایت کو نہیں کھوجنا پڑا کیوں کہ ان کے دیش میں ایسی کوئی روایت تھی ہی نہیں۔ وہ آزادانہ طور سے اپنے کو یورپی روایت سے آزاد کر سکتے تھے کیوں کہ ان پر اپنے ماضی کا کوئی بوجھ نہیں تھا کہ وہ اس روایت کے تئیں وفادار رہیں۔ وہ اپنے ماضی سے آزاد تھے تو یورپ کے باہر بھی تھے۔ آزادی کا یہ احساس ہی ہے کہ یہ اتنے فخر اور یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں:

''معجزہ دکھانے کی سہولت سے دیوتا محروم بھلے ہی رہے ہوں، قلمکار نہیں، قلمکار ہمیشہ ماضی کو بدل سکتے ہیں۔ کافکا کی طرح وہ خود اپنے سے پہلے آنے والوں کی تخلیق کر لیتے ہیں''۔

آپ اپنی زندگی میں کون سی چیز سب سے زیادہ محسوس کرتے ہیں؟ تقریر کے بعد ایک سامع نے ان سے پوچھا۔ بورخیس نے اپنی تھکی آنکھوں سے ہماری طرف دیکھا، ''ہمیشہ لگتا ہے کہ میں کہیں بھٹک گیا ہوں، ہمیشہ یہی لگتا ہے''۔

میں باہر آیا تو بارش ہورہی تھی۔لندن کی دھند اور بارش اور بھیگتا ہوا اندھیرا۔ بورخیس کی اپنی چیزیں، میں نے سوچا پھر اچانک خیال آیا کہ دو طرح کے لکھنے والے ہوتے ہیں، ایک وہ جو اس دنیا کے ہیں ہومر، ٹالسٹائے، ٹاس مان، ایک وہ جو قبر کے پار سے دوسری دنیا کی خبریں ہمارے پاس لاتے ہیں، سنیاسی کی طرح، انڈر گراؤنڈ کی افواہیں ہم تک پہنچاتے ہیں اور ہم اس دنیا کو دوسری طرف سے دیکھنے لگتے ہیں۔ دوستووسکی، کافکا اور بورخیس ایسے قلمکار ہیں۔

یہ شاید اتفاق ہی رہا ہوگا کہ اس رات مجھے یہ خیال انڈر گراؤنڈ اسٹیشن کی سیڑھیوں پر اترتے ہوئے آیا تھا۔

❍

(شتابدی کے ڈھلتے ورشوں میں، نرمل ورما)

مشتاق احمد

سرگرمیاں

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیراہتمام بین الاقوامی آن لائن اردو، فارسی اور موسیقی کلاسز کا افتتاح

5جولائی2021

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیراہتمام ۵ جولائی شام پانچ بجے بین الاقوامی آن لائن اردو، فارسی اور موسیقی کلاسیز کا افتتاح ہوا۔ افتتاحی اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ یہ کوئی نیا سلسلہ نہیں ہے پہلے بھی غالب انسٹی ٹیوٹ اس طرح کے کلاسز کا اہتمام کرتا رہا ہے البتہ یہ ضرور ہے کہ گزشتہ چند برسوں سے یہ سلسلہ موقوف ہوگیا تھا۔ مجھے نہایت خوشی ہے کہ غالب انسٹی ٹیوٹ نے اپنی اس بہترین روایت کو دوبارہ زندہ کیا ہے۔ اس مرتبہ اس کورس کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں پوری دنیا سے شائقین جڑ رہے ہیں۔ مجھے امید ہے کہ اس سے لوگوں کو بہت فائدہ ہوگا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ گزشتہ ۲۴ اپریل کو اس ادارے کے ہر دل عزیز ڈائرکٹر سید رضا حیدر ہم سے رخصت ہوگئے اور یہ پہلا موقع ہے جب ہم ان کے بغیر کوئی پروگرام کر رہے ہیں لیکن سرگرم عمل رہنا بھی انہیں خراج عقیدت کی ایک صورت ہے۔ ہماری نئی نسل دھیرے دھیرے اردو سے دور ہوتی جارہی ہے اس کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ وہ اپنے مشترکہ کلچر کی خصوصیات کو دھیرے دھیرے فراموش کرتی جارہی ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کی ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ ریسرچ کے اعلا معیار کو قائم رکھا جائے لیکن بنیادی ضرورتوں کی طرف نظر کرنا بھی اہم ہے لہٰذا یہ کورس ان افراد کے لئے ہے جنہیں اردو، فارسی اور موسیقی سے دلچسپی تو ہے لیکن واقفیت نہ کے برابر ہے۔ یہ کورس ان لوگوں کے لیے ایک موقع ہے کہ وہ دوبارہ اپنے تہذیبی رشتوں سے واقف ہوسکیں۔ مہمان خصوصی جناب سیف الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ میں لمبے عرصے سے میڈیا سے جڑا رہا ہوں لہٰذا مجھے یہ احساس ہے کہ زبان کی کیا اہمیت ہوتی ہے۔ ہماری نسل اگر اردو سے واقف بھی ہے تو وہ اردو کی جدید تخلیقات کو آسانی سے سمجھ لیتی ہے لیکن کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میرا خیال ہے کہ

فارسی کی کم سے کم بنیادی واقفیت تو ضروری ہے۔اس کورس کی خوبصورتی یہ ہے کہ اردو، فارسی اور موسیقی کا سنگم ہے اور یہاں بنیاد سے شروعات کرائی جائے گی۔ مجھے یقین ہے کہ کورس بہت کامیابی کے ساتھ مکمل ہوگا۔اردو، فارسی کلاسز کے استاد جناب طاہرالحسن نے کہا کہ اردو نہایت شیریں زباں ہے اور ہماری گنگا جمنی تہذیب کی نقیب ہے۔اردو کی خوبصورتی اس کے تلفظ میں بھی ہے لہٰذا ہم کوشش کریں گے کہ صحیح تحریر اور بڑھت کے علاوہ تلفظ کو بھی درست طریقے سے ادا کیا جائے۔ مجھے بہت خوشی ہے کہ ساری دنیا سے طلبا و طالبات ہم سے رابطہ کر رہے ہیں۔ مجھے امید ہے کہ میں اس سلسلے میں آپ کی صحیح رہنمائی کرسکوں گا اور اس درمیان مجھے آپ سے بھی بہت کچھ سیکھنے کو ملے گا۔ واضح ہو کہ غالب انسٹی ٹیوٹ چھ ماہ کا آن لائن اردو، فارسی اور موسیقی کورس کروا رہا ہے۔ ہفتے کے ابتدائی تین دن اردو کلاس ہوں گی اور جمعرات جمعہ کو فارسی کلاسز شام پانچ بجے سے چھ بجے تک آن لائن چلیں گی۔موسیقی کی کلاس ہفتے میں دو دن ہوں گی۔اردو فارسی کے استاد جناب طاہرالحسن اردو اور موسیقی کی کلاس بدھ اور جمعہ کی شام ۵ بجے سے ۶ بجے تک استاد عبدالرحمٰن لیں گے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام شام غزل کا انعقاد

6/اگست 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی میں اردو، فارسی اور موسیقی کلاسز کا سلسلہ گزشتہ ۸/ جولائی سے جاری ہے۔ ۶/ اگست کی شام ۵ بجے ان تینوں کلاسز کا مشترکہ اجلاس 'شام غزل' کے عنوان سے منعقد ہوا۔اس ثقافتی اجلاس کا آغاز غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد کے تعارفی کلمات سے ہوا۔ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ کی ہمیشہ کوشش رہتی ہے کہ ایسے پروگرام منعقد ہوتے رہیں جن سے اردو اور ہندستانی مشترکہ تہذیب کا فروغ ہو۔اسی مقصد کے تحت ہم نے اردو، فارسی اور موسیقی کلاسز کا اہتمام کیا ہے۔ ہماری کوشش رہتی ہے کہ ہم زیادہ سے زیادہ لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکیں۔ان کلاسز کے ذریعے تقریباً ۲۰ ممالک کے طلبا ہمارے رابطے میں ہیں۔ میں استاد عبدالرحمٰن اور اردو فارسی کے استاد جناب طاہرالحسن کا دل سے شکرگزار ہوں جو پورے خلوص اور لگن سے طلبا کو اردو فارسی اور موسیقی کی تعلیم دے رہے ہیں۔ یہ دونوں حضرات اپنے اپنے میدان میں نمایاں شناخت رکھتے ہیں۔ میں ان کا اور ان تمام ناظرین کا شکرگزار ہوں جو ہمیں فیس بک یا یو ٹیوب پر لائیو دیکھ رہے ہیں۔افتتاحی تقریر کے بعد استاد عبدالرحمٰن نے اپنے مخصوص انداز میں غالب، فیض اور ابن انشا کے کلام سے محفل میں سماں باندھ دیا۔استاد عبدالرحمٰن اور ان کی پوری ٹیم کی نمایاں کارکردگی کو ناظرین نے خوب پسند کیا۔ پروگرام کے اختتام پر استاد عبدالرحمٰن ان کی ٹیم اور تمام شرکا کا شکریہ ادا کرتے ہوئے ڈاکٹر

محضر رضا نے کہا کہ اس طرح کے ثقافی پروگرام کے انعقاد کا ایک مقصد یہ بھی ہے کہ طلبا زبان اور رسم الخط کے ساتھ تلفظ کی صحیح ادائگی سے بھی واقف ہوجائیں۔ میں انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے تمام شرکا کا دل کی گہرائیوں سے شکریہ ادا کرتا ہوں اور امید کرتا ہوں کہ آئندہ بھی آپ اسی طرح تعاون فرمائیں گے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام ’غالب تحقیق کے موجودہ امکانات‘ کے موضوع پر یک روزہ بین الاقوامی ویبنار اختتام پذیر

1 ستمبر 2021

یکم ستمبر 2021۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام یک روزہ بین الاقوامی سمینار کا انعقاد ہوا۔ افتتاحی اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے پروفیسر شریف حسین قاسمی نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ مبارکباد کا مستحق ہے کہ اس نے اس اہم موضوع پر بین الاقوامی سطح پر ویبنار منعقد کیا۔ تعارفی کلمات ادا کرتے ہوئے غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ اردو میں سب سے بہتر تحقیق کا نمونہ غالب کے وسیلے سے سامنے آیا لیکن اب بھی بہت سارے امکانات باقی ہیں جن کی طرف وہ حضرات توجہ کرسکتے ہیں جو اس ویبنار میں شرکت کریں گے، لیکن جو حضرات آن لائن اس پروگرام کو دیکھ رہے ہیں اگر ان کے ذہن میں بھی اس قسم کے گوشے ہوں جن پر تحقیق ہونی چاہیے تو وہ بھی ہمیں اپنا مقالہ بھیج سکتے ہیں۔ ہم ان کے مقالات کو بھی بشرط منظوری شائع کریں گے۔ اس اجلاس میں پروفیسر معین الدین عقیل نے تحقیقات غالب: موجودہ اور مستقبل کے امکانات، پروفیسر نسیم احمد نے ’غالب کے اردو دیوان کی نئی ترتیب اور اس کے طریقۂ کار ایک اجمالی تعارف‘ ڈاکٹر شمس بدایونی نے ’تحقیق غالب کے موجودہ امکانات‘ اور جناب ثاقب فریدی نے ’نسخۂ حمیدیہ میں غالب کے مقطعے، ردیف بے سے نون تک‘ پیش کیے۔ دوسرا اجلاس دوپہر ڈھائی بجے سے شروع ہوا جس کی صدارت کرتے ہوئے معروف محقق و دانشور جناب تحسین فراقی نے کہا ’غالب تحقیق کے موجودہ امکانات‘ بہت اہم موضوع ہے لیکن اس موضوع پر وہی افراد اچھی گفتگو کرسکتے ہیں جن کے پیش نظر سابقہ تحقیقات ہوں، خوش نصیبی سے آج ہمارے ویبنار میں تمام ایسے افراد جمع ہیں جنھوں نے غالبیات کو ایک موضوع کے طور پر مستقل مزاجی سے بڑھا ہے اور اس کے تعلق سے نہایت اہم نکات پیش کرچکے ہیں۔ غالب انسٹی ٹیوٹ اس موضوع اور مقالہ نگار حضرات کے انتخاب کے لیے مبارکباد کا مستحق ہے۔ اس اجلاس میں پروفیسر شریف حسین قاسمی نے ’مہر نیم روز ایک تحقیقی جائزہ‘، پروفیسر انیس اشفاق نے ’غالب تحقیق کے موجودہ امکانات ایک جائزہ‘ پروفیسر ناصر عباس نیر نے ’غالب تحقیق کے نئے امکانات‘ اور ’ڈاکٹر محمد ذاکر نے ’غالب اور معاصر اردو فرہنگ

مخزن فوائد کے موضوع پر پیش کیے۔ ویبنار کے اختتام پر غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے تمام صدور، مقالہ نگار حضرات اور شرکا کا شکریہ ادا کرتے ہوئے کہا کہ آج کا ویبنار بہت کامیاب رہا ہم عنقریب ان مقالات کو جلد ہی شائع کریں گے۔ مجھے یقین ہے کہ ان کی اشاعت سے غالب تحقیق کا رجحان بڑھے گا۔ میں تمام شرکا کا تہ دل سے شکر گزار ہوں۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام آن لائن کلاسز کے تحت ’اردو، فارسی کی مشترکہ تہذیبی روایت کے موضوع پر خصوصی لکچر کا انعقاد

6 ستمبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام اردو، فارسی اور موسیقی کلاسز کے مشترکہ اجلاس میں پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین نے ’اردو، فارسی کی مشترکہ تہذیبی روایت‘ کے موضوع پر خصوصی لکچر پیش کرتے ہوئے کہا کہ مجھے بے حد خوشی ہے کہ غالب انسٹی ٹیوٹ نے آن لائن کلاسز کا جو سلسلہ شروع کیا تھا وہ کافی مقبول ہوا ہے۔ وبا کے دنوں میں لوگ اپنے گھروں سے کم نکل رہے ہیں اور یہ ایک اچھا موقع ہے کہ ہم کسی ایسی زبان سے واقفیت حاصل کریں جو ہمیں نہیں آتی۔ فارسی زبان وادب اور تہذیب کا راست اثر ہندستانی کلچر پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اردو شاعری کی بیشتر اصناف فارسی کے وسیلے سے ہی آئی ہیں اور ہندستان آنے کے بعد یہاں کے کا مقامی رنگ جب ان میں شامل ہوا تو ان کی خوبصورتی میں چار چاند لگ گئے۔ تعارفی کلمات ادا کرتے ہوئے غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ گذشتہ 5 جولائی سے آن لائن کلاسز کا سلسلہ جاری ہے۔ اس میں دنیا کے مختلف گوشوں سے طلبا حصہ لے رہے ہیں۔ ہمیں خوشی ہے کہ چند ماہ میں انھوں نے خاصی واقفیت حاصل کر لی ہے۔ ہم نے ان کلاسز کو اس طرح مرتب کیا ہے کہ ہر ماہ کسی علمی یا ثقافتی موضوع پر ایک پروگرام منعقد کرتے ہیں جس میں کسی ممتاز شخصیت کے افکار یا فن سے استفادے کا موقع ملتا ہے۔ آج کے لکچر کے لیے ہم نے پروفیسر خواجہ اکرام الدین صاحب سے گزارش کی جو اردو فارسی زبان وادب سے گہری واقفیت اور تدریس کا لمبا تجربہ رکھتے ہیں۔

پروفیسر بیگ احساس کے انتقال پر غالب انسٹی ٹیوٹ کا اظہار تعزیت

9 ستمبر 2021

اردو کے معروف پروفیسر اور ادیب بیگ احساس کا حیدرآباد میں 8 ستمبر کو انتقال ہو گیا۔ وہ برین ہیمرج

کے سبب کچھ دنوں سے اسپتال میں زیر علاج تھے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے اپنے شدید غم کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ ہم ابھی پروفیسر علی جاوید کے صدمے سے ابھر نہیں پائے تھے کہ پروفیسر بیگ احساس کی خبر غم آ گئی یہ ایسی صورت حال ہے جس کو لفظوں میں بیان نہیں کیا جا سکتا۔ پروفیسر احساس بڑی خوبیوں کے مالک تھے۔عثمانیہ یونیوسٹی میں ان کا عہد صدارت بہت یادگار رہے۔ وہ اچھے استاد کے ساتھ تخلیقی میدان میں بھی مثالی تھے۔ بیگ احساس کا جانا اردو ادب کا نا قابل تلافی نقصان ہے۔ان کے افسانے اردو کے بہترین نمائندہ افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انگریزی میں بھی ان کے ترجمے بڑے مقبول ہوئے۔ پروردگار ان کی مغفرت فرمائے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ پروفیسر بیگ احساس ہمارے عہد کے نمائندہ ادیبوں میں تھے۔ ان کا افسانوی مجموعہ 'دخمہ' بہت مقبول ہوا اور اسے ساہتیہ اکادمی اوارڈ سے بھی نوازا گیا۔ بیگ احساس کی شناخت ایک متحرک ادیب کے طور پر ہے۔ مجھے ذاتی طور پر بھی اور اردو کے ایک طالب علم کی حیثیت سے بھی ان کے جانے کا بہت افسوس ہے۔خدا وند کریم ان کی مغفرت فرمائے اور پسماندگان کو صبر عطا کرے۔ میں اپنی اور غالب انسٹی ٹیوٹ کے تمام اراکین کی جانب سے ان کے وارثین کی خدمت میں تعزیت پیش کرتا ہوں۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام آن لائن غالب توسیعی خطبے بعنوان 'ہندستانی زبانوں میں غالب کی مقبولیت مراٹھی کے خصوصی حوالے سے' کا انعقاد

12 ستمبر 2021

'ہندستانی زبانوں میں غالب کی مقبولیت مراٹھی کے خصوصی حوالے سے' کے موضوع پر غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے آن لائن توسیعی خطبے کا انعقاد کیا گیا۔ پروفیسر عبدالستار دلوی سابق صدر شعبۂ اردو ممبئی یونیورسٹی نے خطبہ پیش کرتے ہوئے کہا کہ جب ہم کلام غالب کے تراجم کا جائزہ لیتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ صرف اردو ہندی ہی نہیں ہندستان کی دیگر زبانوں میں بھی غالب کا جادو سر چڑھ کر بول رہا ہے۔شاید یہ کہنا درست ہوگا کہ تمل میں انہیں سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔تلگو جغرافیائی اعتبار سے اردو سے سب سے زیادہ قریب زبان رہی ہے۔تلگو اور اردو میں ادبی لین دین کی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔ پروفیسر دلوی نے اپنے عالمانہ خطبے میں مراٹھی زبان میں غالبیات کی روایت کو تفصیل سے بیان کیا۔ پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوئی (سکریٹری غالب انسٹی ٹیوٹ) نے صدارتی کلمات ادا کرتے ہوئے کہا کہ پروفیسر عبدالستار دلوی ہمارے عہد کے ممتاز ادیبوں اور محققین میں شمار ہوتے ہیں۔ انہوں نے جو بھی علمی کارنامہ انجام دیا اس میں تحقیقی بصیرت کو خاص

دخل ہے۔ آج کے خطبے سے اندازہ ہوا کہ مراٹھی میں غالبیات سے متعلق خاصا کام ہو چکا ہے جس سے ہماری واقفیت بہت کم ہے۔ ہم آئندہ کوشش کریں گے کہ اردو داں طبقہ بھی اس سے واقف ہو۔ پروفیسر عبدالستار دلوی کا آج کا خطبہ بڑا معلوماتی تھا ہم آئندہ غالب نامہ میں اسے شائع کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے افتتاحی کلمات ادا کرتے ہوئے کہا کہ پروفیسر عبدالستار دلوی ہمارے عہد کے ممتاز ادیب، محقق، ماہر لسانیات اور مترجم ہیں انہوں نے ممبئی کی تہذیب پر جو کام کیا ہے وہ دستاویزی شناخت رکھتا ہے۔ ہماری خوش بختی ہے کہ آج ہم ان کے عالمانہ خیالات سے استفادہ کریں گے۔ میں اپنی اور ادارے کی جانب سے تمام شرکا کا شکرگزار ہوں جو ہمیں زوم یا فیس بک پر آن لائن دیکھ رہے ہیں۔ یہ آن لائن خطبہ زوم ایپ کے علاوہ غالب انسٹی ٹیوٹ کے فیس بک پیج پر بھی نشر ہوا جہاں اسے اب بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ، کے زیرِ اہتمام جناب کنول دھالیوال (مقیم حال لندن) کا استقبال

17/ستمبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی کے زیرِ اہتمام استقبالیہ پروگرام کا انعقاد کیا گیا، اس پروگرام کے مہمان خصوصی تھے جناب حاجی تاج محمد، وائس چیئر مین اُردو اکادمی دہلی، (حکومت دہلی) نظامت کے فرائض ادا کیے ڈاکٹر ادریس احمد، ڈائریکٹر، غالب انسٹی ٹیوٹ نے، پروگرام کے روح رواں تھے لندن سے دہلی تشریف لائے جناب کنول دھالیوال (مقیم حال لندن) جو کہ مشہور آرٹسٹ، مصوّر، مترجم اور مرتب بھی ہیں، کنول دھالیوال نے تاریخی کتاب 'وولگا سے گنگا' کو مرتب کیا ہے، جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کتاب میں 6 ہزار سال قبل مسیح سے دوسری عالمی جنگ تک کا تہذیبی سفر نامہ کا احاطہ کیا گیا ہے، کتاب کے مصنف ہیں راہُل سانکر تیاتن۔ مترجم: عاصم علی شاہ/طفیل احمد خاں معاون مرتب کنول دھالیوال۔ اس کتاب کے چند اقتباسات پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر ادریس احمد، ڈائریکٹر، غالب انسٹی ٹیوٹ نے کہا کہ پہلے تاریخی واقعات کو کئی طریقوں سے بیان کیا جاتا تھا۔ ابتدائی دور میں انہیں شاعری میں بیان کیا جاتا تھا۔ پھر جب داستان گوئی کا آغاز ہوا تو واقعات کو افسانوی رنگ دے دیا گیا۔ موجودہ دور میں اب انہیں دستاویزات کی روشنی میں لکھا جاتا ہے۔ راہُل سانکرتیاین نے اپنی کتاب 'وولگا سے گنگا' میں دریائے وولگا کے اطراف میں موجود تہذیبوں کے تاریخی سفر پر انتہائی شاندار انداز میں افسانوں کی صورت میں روشنی ڈالی ہے۔ 'وولگا سے گنگا' تاریخ کے ساتھ ساتھ ادبی دلچسپی رکھنے والوں کے لئے ایک بہترین کتاب ہے۔ خاص طور پر نوجوانوں کو یہ کتاب لازمی پڑھنی چاہیے، اس سے انہیں یہ جاننے میں مدد ملے گی کہ کس طرح ہمارے خطے اور اس کے

اردگرد کی تہذیبیں کن مراحل سے ہوکر پروان چڑھیں۔اس پروگرام میں شرکت کرنے والوں میں جناب ڈاکٹر خلیق احمد، ایجوکیشن ڈیپارٹمنٹ، حکومت دہلی، محترمہ ترپتی، ڈاکٹر شہناز پروین، ذاکرحسین کالج، فیروز ملک، طاہرالحسن، عبدالرحمٰن، جناب مشتاق احمد، ڈاکٹرمحضر رضا، جناب عمر کیرانوی کے علاوہ دیگر اُردونواز لوگوں نے شرکت فرمائی۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیراہتمام آن لائن غالب توسیعی خطبے بعنوان ’دورحاضر میں غالب کے فارسی کلام کی معنویت،اہمیت اورافادیت‘ کا انعقاد

3 اکتوبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ میں دوسرا آن لائن غالب توسیعی خطبہ پیش کرتے ہوئے مشہورادیب ومحقق ڈاکٹرتقی عابدی نے کہا کہ غالب کی فارسی شاعری کا وہ پایہ تونہیں جوان کی اردوشاعری کا ہے لیکن یہ اپنی نوعیت کا منفرد کلام ہے۔وقت کی ضرورت ہے کہ ہم غالب کے فارسی کلام پر بھی خاطرخواہ توجہ دیں۔میں غالب انسٹی ٹیوٹ کا شکرگزار ہوں اوراسے مبارکباد پیش کرتا ہوں کہ اس نے اس موضوع کی اہمیت کو سمجھا اوراس پر خطبے کا انعقاد کیا۔غالب کو اپنی فارسی دانی پر ناز تھا اور وہ فارسی خطوط بڑے اہتمام سے لکھتے تھے۔انہوں نے فارسی میں بڑی کامیاب مثنویاں کہیں جن میں ’’چراغ دیر‘ اور’’سرمہ ءبینش‘‘ سب سے زیادہ مشہور ہوئیں۔خطبے کی صدارت غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے فرمائی۔صدارتی کلمات ادا کرتے ہوئے پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ اگرچہ موضوع بڑا وسیع تھا لیکن ڈاکٹرتقی عابدی کا علمی تبحرایسا ہے کہ انہوں نے غالب کے فارسی کلام کے مختلف پہلوؤں پر معنی خیز گفتگو کی۔میں ڈاکٹرتقی عابدی صاحب کا شکر گزار ہوں کہ انہوں نے ہماری دعوت قبول فرمائی۔غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹرادریس احمد نے کہا کہ ڈاکٹرتقی عابدی ہمارے عہد کے ممتاز ادیبوں میں شمار ہوتے ہیں۔انہوں نے کلاسیکی شعراپر خصوصاً جو کام کیا ہےاس سے ادبی دنیا بخوبی واقف ہے۔آج کے توسیعی خطبے میں انھوں نے جس عالمانہ انداز میں گفتگو کی وہ انہیں کا حصہ ہے۔زوم اور غالب انسٹی ٹیوٹ کے فیس بک پیج پر کثیر تعداد میں لوگوں نے اس پروگرام میں شرکت کی۔

دہلی کی سابق ایم ایل اے اورمشہور سماجی کارکن تاجدار بابر کے انتقال پر غالب انسٹی ٹیوٹ کا اظہار تعزیت

2/اکتوبر 2021

دہلی کی سابق ایم ایل اے اور مشہور سماجی کارکن محترمہ تاجدار بابر کے انتقال پر سیاسی جماعتوں اور مختلف ادبی اور سماجی تنظیموں نے گہرے غم و افسوس کا اظہار کیا ہے۔ وہ منٹو روڈ اور جنگ پورہ حلقہ اسمبلی سے تین بار ایم اے رہیں۔ سیاست کے علاوہ سماجی خدمات میں ہمیشہ پیش پیش رہیں۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے محترمہ تاجدار بابر کے انتقال پر تعزیت پیش کرتے ہوئے کہا کہ تاجدار بابر نہایت سرگرم اور پرجوش خاتون تھیں۔ انہوں نے سیاست کے علاوہ سماجی خدمات میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ انہیں ادب میں بھی دلچسپی تھی اردو زبان کے فروغ کے لیے ہمیشہ فکرمند رہتی تھی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے پروگرام میں بھی کئی مرتبہ تشریف لائیں میرے ان سے پرانے مراسم تھے ان کا جانا میرے لیے ذاتی خسارہ ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائریکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ محترمہ تاجدار بابر سے میری کئی مرتبہ کی ملاقات تھی وہ سماج اور قوم کے لئے ایک دردمند لیڈر کی حیثیت سے ہمیشہ یاد کی جائیں گی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے پروگراموں میں وہ اکثر تشریف لاتی تھی اور بڑی شستہ اردو بولتی تھیں اور ادبی مسائل سے بھی ان کی خاصی واقفیت تھی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ انہیں کے حلقے اسمبلی میں آتا تھا اس لئے بھی وہ یہاں اکثر تشریف لاتی تھی۔ ان کا انتقال سیاسی سماجی لحاظ سے بڑا خسارہ ہے پروردگار سے دعا ہے کہ مرحومہ کی مغفرت فرمائے اور پسماندگان کو صبر عطا کرے۔ میں اپنی جانب سے اور ادارے کے تمام اراکین کی جانب سے ان کے ورثا کی خدمت میں تعزیت پیش کرتا ہوں۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیراہتمام آن لائن کلاسز کے تحت ’داستان: فن وروایت‘ کے موضوع پر آن لائن لکچر کا انعقاد

5اکتوبر 2021

قصہ انسانی زندگی سے جڑی ہوئی چیز ہے۔ قصہ گوئی کی تاریخ اتنی ہی قدیم ہے جتنی انسانوں کی تاریخ۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ داستان بنتی کیسے ہے؟ ایک شخص کوئی واقعہ دیکھتا ہے اور وہ واقعہ ختم ہوجاتا ہے، لیکن دوسروں تک واقعہ پہنچانے کے لئے وہ شخص اس واقعے کو دہراتا ہے۔ اور یہیں سے قصہ گوئی شروع ہوجاتی ہے۔ عالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے منعقد آن لائن اردو، فارسی اور موسیقی کلاسز کے مشترکہ اجلاس میں ’داستان: فن اور روایت‘ کے موضوع پر خطبہ پیش کرتے ہوئے پروفیسر ابن کنول نے ان خیالات کا اظہار کیا۔ پروفیسر ابن کنول نے مزید کہا کہ مجھے خوشی ہے کہ غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے منعقد آن لائن اردو، فارسی

اور موسیقی کلاسز کامیاب ہورہی ہیں۔ کوؤڈ کے زمانے میں جب لوگ اپنے اپنے گھر وسے کم نکل رہے ہیں تو برقی وسیلہ ہی اساتذہ اورادیبوں کو سرگرم رکھنے کا ایک طریقہ ہوسکتا ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ ہمیں خوشی ہے کہ غالب انسٹی ٹیوٹ نے آن لائن اردو، فارسی اور موسیقی کلاسز کی ابتدا کی تھی وہ نہایت کامیابی کے ساتھ جاری ہیں۔ ہم ہر ماہ تینوں کلاسز کا ایک مشترکہ اجلاس منعقد کرتے ہیں اور کسی اہم موضوع پر لکچر یا ثقافتی پروگرام منعقد کرتے ہیں تاکہ طلبا زبان کے ساتھ ساتھ کلچر کو بھی سمجھ سکیں۔ آج کے لکچر کے لیے ہم نے فن داستان کو منتخب کیا ہے اور اس موضوع پر پروفیسر ابن کنول کی گفتگو سند کا درجہ رکھتی ہے۔ میں ان تمام حضرات کا شکر گزار ہوں جنھوں نے آن لائن اس لکچر میں شرکت فرمائی۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کے زیر اہتمام 'ملاقات ایک فنکار سے' کا انعقاد

16/اکتوبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ کے 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کے زیر اہتمام 'ملاقات ایک فنکار سے' میں ممتاز فنکار جناب ظہیر انور نے شرکت فرمائی اور فن ڈرامہ نگاری اور اسٹیج کے تعلق سے اپنے تجربات پر مبنی ایک نہایت پر مغز گفتگو کی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے پروگرام کے مقاصد اور جناب ظہیر انور صاحب کا مختصر تعارف پیش کیا۔ ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ جناب ظہیر انور صاحب کا مختصر وقت میں تعارف میرے لیے بہت مشکل ہے۔ ڈراموں کے تعلق سے آپ کی تحریریں مستقل شائع ہوتی رہتی ہیں جن کو ادبی دنیا میں بڑے احترام سے دیکھا جاتا ہے۔ آپ نے دو جلدوں میں ڈراموں کا ایک کلکشن شائع کیا اس کے علاوہ ڈرامے کی تنقید پر آپ کا کام بڑی وقعت رکھتا ہے۔ انگاروں کا شہر، صلیب، نئے موسم کا پہلا دن، بلیک سنڈے وغیرہ آپ کے بہترین ڈرامے ہیں اور یہ ڈرامے اب آپ کی شناخت بن گئے ہیں۔ پروفیسر محمد کاظم صاحب نے اس پروگرام میں بطور میزبان شرکت فرمائی اور جناب ظہیر انور سے نہایت پر مغز گفتگو فرمائی۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام نیشنل امیر خسرو سوسائٹی کے اشتراک سے 'امیر خسرو یادگاری خطبے' کا انعقاد

22 اکتوبر 2021

نیشنل امیر خسرو سوسائٹی کے زیر اہتمام بہ اشتراک غالب انسٹی ٹیوٹ امیر خسرو یادگاری خطبے بعنوان 'آثار امیر

خسرو کے چند مخطوطات بیرونی لائبریری میں اور ازبکستان کے خسرو شناس' کا اہتمام کیا گیا۔کلیدی خطبہ پیش کرتے ہوئے معروف محقق ودانشور پروفیسر چندر شیکھر نے کہا کہ امیر خسرو کا نام ہندوستان ہی نہیں پورے برصغیر اور وسط ایشیا میں بڑی عزت سے لیا جاتا ہے۔انہوں نے اپنی شاعری میں ہندوستانی تہذیب وثقافت کو پیش کر کے ایک شاعر اور عالم کا کردار ادا کیا ہے۔دنیا کے مختلف کتب خانوں میں ان کے آثار محفوظ ہیں یہ اس بات کی علامت ہے کہ پوری دنیا ان کی استادی کی قائل ہے۔صدارتی کلمات ادا کرتے ہوئے نیشنل امیر خسرو سوسائٹی کے صدر پروفیسر شریف حسین قاسمی نے کہا کہ پروفیسر چندر شیکھر کے ساتھ کام کرنے کا میرا تجربہ بڑا خوشگوار رہا ہے وہ ہمیشہ ایسے موضوعات اٹھاتے ہیں جن کی طرف یا تو توجہ نہیں کی گئی یا نہایت اجمالی نظر ڈالی گئی ہے۔وہ ازبکستان میں ہندوستان کے ثقافتی امور کے انچارج رہ چکے ہیں اور انہوں نے وہاں کے کتب خانوں اور خسرو شناسوں سے جو معلومات حاصل کیں آج انہیں یہاں پیش کر کے ہم سب کے لئے استفادے کا موقع فراہم کیا ہے۔غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائریکٹر اور نیشنل امیر خسرو سوسائٹی کے جنرل سکریٹری ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ پروفیسر چندر شیکھر ان چند محققین میں ہیں جو فارسی اور اردو کی کلاسیکی روایت پر گہری نظر رکھتے ہیں۔پروفیسر شریف حسین قاسمی اور پروفیسر چندر شیکھر کی موجودگی نے آج کے اس یادگاری خطبے کو اور بھی یادگار بنا دیا ہے۔میں پروفیسر چندر شیکھر اور پروفیسر شریف حسین قاسمی کا تہ دل سے شکر گزار ہوں کہ انہوں نے امیر خسرو یادگاری خطبہ میں شرکت فرمائی۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام ایران کلچر ہاؤس کے تعاون سے یک روزہ خطاطی ورکشاپ اور نمائش کا اہتمام

27 اکتوبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ اور ایران کلچر ہاؤس کے تعاون سے ایک روزہ خطاطی ورکشاپ اور نمائش کا اہتمام کیا گیا،جس میں ایران کے مشہور و ممتاز خطاط ڈاکٹر مسعود ربانی کی خطاطی کی نمائش ہوئی اور ڈاکٹر مسعود ربانی نے ورکشاپ میں حصہ لینے والے طلبا کو خطاطی کے رموز سے آگاہ کیا۔افتتاحی اجلاس کا آغاز جناب قاری محمد حسین سعیدیان نے تلاوت کلام پاک سے کیا۔جلسے کی صدارت کرتے ہوئے ایران کے کلچرل کونسلر عزت مآب ڈاکٹر محمد علی ربانی نے کہا کہ ڈاکٹر مسعود ربانی ایران کے ممتاز خطاط اور عالم گیر شہرت کے مالک ہیں۔انھوں نے فن خطاطی کو عروج تک پہنچا دیا ہے اور اب خطاطی ان کی شناخت بن گئی ہے۔ہمیں خوشی ہے کہ اہل ہندستان بھی ان کی خطاطی کے نمونوں سے فیضیاب ہوسکیں گے۔میں غالب انسٹی ٹیوٹ کا شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اس تقریب کا انعقاد کیا۔غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ

غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے مختلف ثقافتی پروگرام ہوتے ہیں لیکن آج کا پروگرام کئی لحاظ سے یادگار ہے۔ خطاطی کے میدان میں ایران کو جو مرتبہ حاصل ہے وہ کسی ملک کو حاصل نہیں۔ مجھے بے حد خوشی ہے کہ آج ایران کے ممتاز خطاط ہمارے یہاں تشریف لائے ہیں، ان کی آمد سے ہماری عزت افزائی ہوئی ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ ثقافتی پروگام کا انعقاد غالب انسٹی ٹیوٹ کے بنیادی مقاصد میں شامل ہے۔ خطاطی ایک شاندار فن ہے جس میں اہل کمال نے اپنے فن کے جوہر دکھائے ہیں۔ مجھے دلی خوشی ہے کہ ایران کے عالمی شہرت یافتہ خوش نویس آج یہاں تشریف لائے ہیں۔ ایران کے ممتاز خوش نویس ڈاکٹر مسعود ربانی نے کہا کہ خطاطی ایسا فن ہے جس سے جس سے عبد و معبود کے رشتے مضبوط ہوتے ہیں۔ نستعلیق کو تمام خطوں کا سردار تسلیم کیا گیا ہے، اگر آپ اس کے حروف کو بغور دیکھیں تو اس میں انسانی شکل نظر آئے گی، مثلاً الف انسانی جسم کی نمائندگی کرتا ہے، جیم کانوں کی شبیہ ہیں اور صاد آنکھوں کی شکل ہے۔ مجھے بہت خوشی ہوئی کہ غالب انسٹی ٹیوٹ میں میری خطاطی کی نمائش ہو رہی ہے اور اس فن کے تعلق سے طلبا سے روبرو ہونے کا موقع ملا۔ جناب حافظ معتز آقای نے قران کریم کی آیات کی تلاوت فرمائی اور کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ اور ایران کلچر ہاؤس قابل مبارکباد ہے کہ انھوں نے خطاطی ورک شاپ اور نمائش کا اہتمام کیا، اس طرح ہم ایک دوسرے کے کلچر کے قریب آتے ہیں۔ افتتاحی اجلاس کے بعد نمائش کا افتتاح غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمن قدوائی نے فیتا کاٹ کے کیا۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام
سہ روزہ بین الاقوامی ریسرچ اسکالرز ویبنار کا انعقاد

29 تا 31 اکتوبر 2021

تحقیق میں موضوع اور تحقیق کرنے والے کی ہم مزاجی ضروری ہے ورنہ تحقیق کرنے والا ریسرچ کا حق ادا نہیں کر سکے گا۔ تحقیق ایک سنگلاخ وادی ہے عجلت پسندی اور ہر شے کو مادی فائدے کی نظر سے دیکھنے والا اس سفر کی تاب نہیں لاسکتا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے منعقدہ سہ روزہ بین الاقوامی ویبنار میں کلیدی خطبہ پیش کرتے ہوئے ان خیالات کا اظہار پروفیسر عتیق اللہ نے کیا۔ انھوں نے مزید کہا کہ اساتذہ کے لیے لازم ہے کہ موضوع دیتے وقت طالب علم کے طبعی رجحان پر بھی نظر رکھیں۔ یہ پہلا موقع نہیں ہے جب میں سمینار میں شریک ہو رہا ہوں ایک مسلسل تاریخ ہے جو غالب انسٹی ٹیوٹ نے رقم کی ہے، اس کے لیے وہ قابل ستائش ہے۔ صدارتی کلمات ادا کرتے ہوئے پروفیسر شارب ردولوی نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ قابل مبارکباد ہے

کہ اس نے وبا کے دنوں میں اپنی سرگرمیوں کو جاری رکھا۔آج کے کلیدی خطبے سے اس ویبنار کا شاندار آغاز ہوا ہے اور اس نے ویبنار کی سمت کو بڑی حد تک متعین کر دیا ہے۔ میں اپنے دور کی تحقیق سے مایوس نہیں ہوں بس مجھے چند عوامل نظر آتے ہیں جن کی وجہ سے تحقیقی رجحان کو ضرب لگی ہے لیکن مجھے یقین ہے کہ وقت اس کا علاج کر دے گا۔افتتاحی کلمات ادا کرتے ہوئے غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمن قدوائی نے کہا، غالب انسٹی ٹیوٹ کے پروگراموں میں ریسرچ اسکالرسمینار مجھے اس لیے بہت پسند ہے کہ اس کے ذریعے سے طلبا کی تربیت بھی ہو جاتی ہے اور وہ ایک دوسرے کے قریب بھی آتے ہیں۔اس سمینار کی روایت رہی ہے کہ اس میں بیرون ملک سے ریسرچ اسکالرس کو دعوت دی جاتی ہے اور وہ ہمیشہ اپنے ملک اور اپنی دانشگاہ کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ پہلا موقع ہے جب یہ سمینار آن لائن منعقد کیا جا رہا ہے لیکن ہمیں یقین ہے کہ جلد ہی آف لائن سمینار کا سلسلہ شروع ہوگا اور ہم ملک و بیرون ملک کے ریسرچ اسکالرس سے روبرو ہو سکیں گے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ ریسرچ اسکالرسمینار کا سلسلہ 1999 سے شروع ہوا تھا اور اس کے بعد سے آج تک یہ سلسلہ جاری ہے۔ مجھے یہ کہتے ہوئے خوشی ہوتی ہے کہ ابتدا میں جن لوگوں نے اس سمینار میں ریسرچ اسکالر کی حیثیت سے شرکت کی تھی آج وہ ملک کی بہترین دانشگاہوں میں تدریسی فرائض انجام دے رہے ہیں یا ادب میں اپنی نمایاں شناخت قائم کر چکے ہیں۔ افتتاحی اجلاس کے بعد اکیڈمک اجلاس کا سلسلہ شروع ہوا پہلے اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے پروفیسر علی احمد فاطمی نے کہا، کہ تحقیق میں تازگی اور اخذ نتائج ہونا بھی ضروری ہے۔اگر آپ پرانی چیزوں کو دہرا رہیں تو وہ تحقیق نہیں ہو سکتی۔اس اجلاس میں محمد افضل زیدی، غزالہ حفیظ، محمد عارف، محمد شریف اور دیپانشو شرما نے مقالات پیش فرمائے۔ دوسرے اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے ڈاکٹر فاضل احسن ہاشمی نے کہا کہ مجھے بے حد خوشی ہے کہ طلبا نے اپنے اپنے موضوع پر بڑی محنت سے مقالے لکھے اور ان کی پیشکش بھی قابل تعریف تھی۔اس اجلاس میں سمیرا گیلانی (ایران) تجمل حسین، عبدالرحمن انصاری، محمد عالم، اور فاطمہ حق نے مقالات پیش کیے۔ 30/ اکتوبر کو تیسرے اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے پروفیسر انور پاشا نے کہا کہ آج کے اجلاس میں شریک ہو کر مجھے خوشی ہوئی کہ ہمارے نوجوان مقالہ نگاروں نے روایتی انداز سے ہٹ اہم نکات دریافت کیے ہیں۔ تحقیق کا مقصد یہ ہے کہ نئی دریافت سامنے آئیں۔اس اجلاس میں مہر فاطمہ، ذیشان حیدر، شاداب شمیم، سید نور عالم اور اطہر حسین نے مقالات پیش کیے۔ چوتھے اجلاس کی صدرات کرتے ہوئے دہلی یونیورسٹی کی صدر شعبۂ اردو پروفیسر نجمہ رحمانی نے کہا کہ میں استاد یا صدر جلسہ ہونے کا یہ مطلب قطعی نہیں سمجھتی کہ میں زیادہ جانتی ہوں اور مجھ سے کم عمر لوگوں کا علم کم ہے۔اکثر کلاس یا سمینار میں کسی طالب علم کا ایک جملہ سن کر یہ محسوس

ہوتا ہے کہ سوچنے کا یہ زاویہ بھی ہوسکتا ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے منعقد اس سمینار میں طلبا کے پاس ایک ایسا موقع ہوتا کہ وہ اپنے ساتھیوں سے بھی کچھ حاصل کریں اوران میں علمی رابطہ پیدا ہو۔ اس اجلاس میں الیاس کبیر، فرح ناز، فیاض حمید اور محمد الطاف مہدی نے مقالات پیش کیے۔ پانچویں اجلاس کی صدارت انجمن ترقی اردو ہند کے چیرمین ڈاکٹر اطہر فاروقی نے فرمائی اپنے صدارتی خطاب میں انھوں نے کہا کہ اکثر سمیناروں میں یہ دیکھا گیا ہے کہ پس منظر پراتنا زور صرف ہوجاتا ہے کہ جو بات کہنے کی ہے اس کے لیے وقت نہیں رہ جاتا۔ طلبا ابھی سے غور کریں کہ جو بات انھیں کہنی ہے وہ پہلے پہنچ جائے اور پس منظر پر غیر ضروری وقت صرف نہ ہو۔ اس اجلاس میں رانی حفیظ، محمد خبیب، شمشیر علی اور محمد امان نے مقالات پیش کیے۔ تیسرے دن (31/اکتوبر) چھٹے اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے پروفیسر ابن کنول نے کہا کہ تحقیق تلاش و جستجو کا نام ہے میں اپنے اسکالر سے یہ گزارش کرتا ہوں کہ وہ خود کو محنت کا عادی بنائیں۔ اس اجلاس میں مریم معطری (ایران)، سید نور عالم، شبیر احمد لون، جاوید احمد شاہ اور شہلا پروین نے مقالات پیش کیے۔ آٹھویں اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے پرفیسر شہزاد انجم (صدر شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ) نے کہا کہ مجھے آج کے مقالات سن کر اس بات کی خوشی ہوئی کہ طلبا خالص ادبی کتابوں کے علاوہ بھی دیگر موضوعات سے استفادہ کر رہے ہیں۔ تن آسانی وقتی طور پر تو کام کر جاتی ہے لیکن ساری زندگی سر بلند نہیں ہونے دیتی۔ اس اجلاس میں محمد راشد سعیدی، بہارہ اکبری (ایران) علی ظفر، محمد انور محمد افسر، ابرار علی شاہ، اور محمد عمران نے مقالہ پیش کیا۔
اختتامی اجلاس میں اظہار خیال کرتے ہوئے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن نے کہا اس سال کا انٹرنیشنل ریسرچ سکالرس ویبنار کے مقالے جب کتابی شکل میں غالب انسٹی ٹیوٹ پیش کرے گا تو مجھے یقین ہے کہ یہ ویبینار کی پروسیڈنگ آنے والے تمام نئے ریسرچ اسکالر کے لیے ایک دستاویز کی حیثیت رکھے گا۔ اور تحقیق کے نئے زاویے کھولے گا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ مجھے بے حد خوشی ہے کہ یہ سمینار اتنا کامیاب رہا مجھے یقین ہے کہ آئندہ یہ سمینار آف لائن منعقد ہوگا میں اپنی ٹیم خصوصاً ڈاکٹر محضر رضا، مشتاق احمد صاحب، توفیق احمد صاحب، افضل زیدی، الطاف مہدی اور سلمان مہدی اور تمام اسٹاف کا شکر گزار ہوں کہ انھوں نے بڑا تعاون کیا۔ پروفیسر راجندر کمار (صدر شعبۂ فارسی دہلی یونیورسٹی) نے کہا کہ میرے سامنے تمام طلبا کے مقالات کی فہرست ہے جسے ایک نظر میں دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اب تحقیق کے لیے فرسودہ موضوعات سے گریز کا رجحان پیدا ہوا ہے۔ پروفیسر توقیر احمد خاں صاحب نے کہا کہ میں بہت شروع سے دیکھ رہا ہوں کہ غالب انسٹی ٹیوٹ بنیادی کام انجام دیتا ہے مقالہ لکھنا ایک فن ہے اور اس کی پیشکش دوسرا فن ہے غالب انسٹی ٹیوٹ ایک ایسا پلیٹ فارم مہیا کرتا ہے کہ طلبا وہ دونوں سطح پر اپنی

تربیت کر سکتے ہیں۔ پروفیسر اخلاق آہن نے اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ میں نے کئی اجلاس کو سنا اور مجھے خوشی ہے کہ اکثر طلبا نے تیاری کے ساتھ ویبنار میں شرکت ہے لیکن اس کے باوجود اگر کچھ کمیوں کی طرف اساتذہ نے اشارہ کیا ہے تو اس سے مایوس ہونے کی ضرورت نہیں بلکہ اس پر توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ ڈاکٹر سرورالہدیٰ نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ قابل مبارکباد ہے کہ اس نے طلبا کو ایک ایسا موقع فراہم کیا ہے کہ جہاں ان کی تربیت ہو جاتی ہے۔ ریسرچ میں صرف نظری مباحث کو نظر میں رکھنا کافی نہیں ہے جن محققین نے تحقیق کا حق ادا کیا ہے ان کی تصانیف تربیت کا سب سے بہتر وسیلہ ہیں۔ ڈاکٹر محضر رضا نے اس پروگرام میں تمام مقالہ نگار اور مہمان خصوصی کا شکریہ ادا کیا۔ اور رپوٹ پیش کی۔

ڈاکٹر ادریس احمد غالب انسٹی ٹیوٹ کے مستقل ڈائرکٹر منتخب

31 اکتوبر 2021

ڈاکٹر ادریس احمد نے غالب انسٹی ٹیوٹ کے مستقل ڈائرکٹر کے طور پر ذمہ داریاں سنبھال لی ہیں۔ واضح ہو کہ سابق ڈائرکٹر سید رضا حیدر کے انتقال کے بعد ۲۶ مئی ۲۰۲۱ کو ڈاکٹر ادریس احمد کو بطور کارگزار ڈائرکٹر منتخب کیا گیا تھا لیکن ان کی انتظامی و ادبی لیاقت کو دیکھتے ہوئے انہیں مستقل طور پر ڈائرکٹر منتخب کر لیا گیا ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے چیرمین، سکریٹری اور تمام ممبران نے ڈاکٹر ادریس احمد کی کارگزاریوں کی تعریف کرتے ہوئے کہا کہ ڈاکٹر ادریس احمد نے گزشتہ پانچ ماہ میں انسٹی ٹیوٹ کی ذمہ داریوں کو بخوبی سنبھالا ہے ان کی فعالیت کو دیکھتے ہوئے ہم نے یہ فیصلہ کیا ہے کہ وہ ہی مستقبل میں اس انسٹی ٹیوٹ کو ترقی کی راہ پر لے جا سکتے ہیں۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ ڈاکٹر رضا حیدر کا انتقال انسٹی ٹیوٹ کے لیے دھچکا تھا لیکن مجھے اس بات کی خوشی ہے کہ ڈاکٹر ادیس احمد نے بہت کم مدت میں میں انسٹی ٹیوٹ کی ذمہ داریوں کو بڑی خوبی سے سنبھالا۔ مستقبل میں بھی ان سے ہی امید ہے کہ وہ انسٹی ٹیوٹ کو نئی ترقی کی طرف لے جائیں گے۔ ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ رضا حیدر صاحب کا انتقال ہم سب کے لیے بہت بڑا صدمہ اور انسٹی ٹیوٹ کے لیے چیلنج تھا لیکن مجھے خوشی ہے کہ گزشتہ پانچ ماہ میں انسٹی ٹیوٹ کی سرگرمیاں قابلِ رشک رہیں۔ مستقبل کے لیے ہمارے پاس ایک شاندار لائحۂ عمل ہے۔ مجھے امید ہے کہ جب ہم عملاً ان کو زمین پر اتاریں گے تو اس سے اردو زبان و ادب کو بڑی تقویت حاصل ہوگی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے پورے عملے نے ڈاکٹر ادریس احمد کو عہدے کی مبارکباد دی اور اپنا بہترین تعاون کا یقین دلایا۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام ’بزم غالب‘ کا انعقاد

8/نومبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی میں اردو، فارسی اور موسیقی کلاسز کا سلسلہ گزشتہ ۸/ جولائی سے جاری ہے۔ ۸/ نومبر کی شام ۵ بجے ان تینوں کلاسز کا مشترکہ چوتھا اجلاس ’بزمِ غالب‘ کے عنوان سے منعقد ہوا۔ اس ثقافتی اجلاس کا آغاز غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد کے تعارفی کلمات سے ہوا۔ ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ کی ہمیشہ کوشش رہتی ہے کہ ایسے پروگرام منعقد ہوتے رہیں جن سے اردو اور ہندستانی مشترکہ تہذیب کا فروغ ہو۔ اسی مقصد کے تحت ہم نے اردو، فارسی اور موسیقی کلاسز کا اہتمام کیا ہے۔ ہماری کوشش رہتی ہے کہ ہم زیادہ سے زیادہ لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکیں۔ ان کلاسز کے ذریعے تقریباً ۲۰ ممالک کے طلبا ہمارے رابطے میں ہیں۔ میں استاد عبدالرحمٰن اور اردو فارسی کے استاد جناب طاہر الحسن کا دل سے شکرگزار ہوں جو پورے خلوص اور لگن سے طلبا کو اردو، فارسی اور موسیقی کی تعلیم دے رہے ہیں۔ افتتاحی تقریر کے بعد جناب طاہر الحسن نے غالب کی غزل کی بلند خوانی کی۔ استاد عبدالرحمٰن نے اپنے مخصوص انداز میں غالب، فیض اور ابن انشا کے کلام سے محفل میں سماں باندھ دیا۔ استاد عبدالرحمٰن اور ان کی پوری ٹیم کی نمایاں کارکردگی کو ناظرین نے خوب پسند کیا۔ پروگرام کے اختتام پر استاد عبدالرحمٰن ان کی ٹیم اور تمام شرکا کا شکریہ ادا کیا۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے ’ہم سب ڈراما گروپ‘ کے زیر اہتمام آن لائن نشست ’ملاقات ایک فنکار سے‘ کا انعقاد

16 نومبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ کے ’ہم سب‘ ڈرامہ گروپ کے زیر اہتمام ’ملاقات ایک فنکار سے‘ کے زیر عنوان ایک آن لائن سریز جاری ہے۔ اس سریز کے چوتھے اجلاس میں تھیٹر کی دنیا کی ممتاز شخصیت پروفیسر آصف نقوی نے تھیٹر سے جڑے اپنے افکار و تجربات پیش کیے۔ اپنی گفتگو سے پہلے پروفیسر آصف نقوی نے نہایت جامع مضمون ’جامعہ ملیہ اسلامیہ اور اردو تھیٹر کچھ یادیں کچھ باتیں‘ پیش کیا۔ پروفیسر نقوی نے کہا کہ تھیٹر سے ہندستان کا رشتہ بہت پرانا ہے۔ ہم جب قدیم ہندستان کی تاریخ پر نظر کرتے ہیں تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ یہاں تھیٹر کی روایت بہت پہلے سے موجود تھی۔ اپنے قیام سے لے کر آج تک جامعہ ملیہ اسلامیہ کا تعلق تھیٹر سے بدستور مستحکم ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ آصف نقوی شعبۂ میوزیولوجی میں

پروفیسر اور صدر شعبہ رہے لیکن ان کا دائرۂ کا بہت وسیع ہے۔ انھوں نے بہت عمدہ ڈرامے اور افسانے لکھے ہیں۔ پروفیسر محمد کاظم نے اس نشست میں آصف نقوی کا تعارف کرایا اور ان سے گفتگو کے سلسلے کو آگے بڑھایا۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام بہ تعاون انجمن ترقی اردو دہلی شاخ 'یوم ذوق' کا انعقاد

19 نومبر 2021

انجمن ترقی اردو دہلی شاخ کے زیر اہتمام بہ تعاون غالب انسٹی ٹیوٹ شیخ ابراہیم ذوق کے یوم وفات پر یوم ذوق کا اہتمام کیا گیا۔ اس جلسے کی صدارت غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے فرمائی۔ اپنے صدارتی خطاب میں پروفیسر قدوائی نے کہا کہ زبان بہت بڑی قوت ہے اور وہ لغت تک محدود نہیں بلکہ اس کی اصل طاقت اس کے تہذیبی رشتے میں پنہاں ہے۔ ذوق اس رشتے کا بھرپور احساس رکھتے تھے۔ ان کی شاعری میں تہذیبی سروکار کا گہرا احساس موجود ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ ذوق اور غالب کے درمیان معاصرانہ چشمک تھی اس لحاظ سے ایوان غالب میں یوم ذوق کا انعقاد یہ ثابت کرتا ہے کہ علمی اختلاف ہمیشہ فائدہ مند نتائج چھوڑتے ہیں۔ ڈاکٹر خالد علوی نے کہا کہ ذوق کی بدقسمتی یہ رہی کہ ان کو بڑے شاعروں کا زمانہ ملا اس لیے ان کا موازنہ بھی بڑے شعرا سے کیا گیا اور اس موازنے نے صحیح نتائج تک نہیں پہنچنے دیا۔ پروفیسر ابن کنول نے کہا کہ انجمن ترقی اردو دہلی شاخ اس لحاظ سے قابل مبارکباد ہے کہ وہ ہر سال پابندی سے اردو کے ممتاز شاعر ذوق کو ان کے یوم وفات پر یاد کرتی ہے۔ ذوق کے یہاں زبان کا استعمال نہایت تخلیقی انداز میں ہوا ہے۔ یہ اس عہد کا عام رجحان بھی تھا۔ پروفیسر محمد کاظم نے کہا کہ ہم نے ذوق کے یہاں وہی عناصر تلاش کرنے کی کوشش کی جو میر و غالب کا خاصہ تھے اسی لیے ہم ان کے سلسلے میں صحیح نتائج تک نہیں پہنچ سکے۔ غالب اکیڈمی کے سکریٹری ڈاکٹر عقیل احمد نے کہا کہ ذوق غالب کے معاصر تھے لیکن غالب سے متعلق جتنی تحقیق سامنے آئی وہ ذوق کے حصے میں نہیں آئی۔ پروفیسر تنویر احمد علوی نے ذوق پر سب سے اہم تحقیق و تنقید کا سرمایہ چھوڑا ہے۔ جناب اقبال مسعود فاروقی صدر انجمن ترقی اردو دہلی شاخ نے اپنے استقبالیہ کلمات میں کہا کہ انجمن ترقی اردو ہند عرصے سے یوم ذوق کا انعقاد کر رہی ہے لیکن اب اس کی مجلس عاملہ نے فیصلہ کیا ہے کہ ہم اپنے دائرہ کار میں وسعت لائیں اور اہم شعرا سے متعلق بھی پروگرام منعقد کیے جائیں۔ لہٰذا آئندہ دنوں میں آپ ہمارے دائرہ کار میں وسعت پائیں گے۔ افتتاحی اجلاس کے

بعد طرحی مشاعرے کا انعقاد ہوا۔ مشاعرے کی صدارت بزرگ شاعر جناب وقار مانوی نے فرمائی اور نظامت کے فرائض محمد انس فیضی نے انجام دیے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام دو روزہ بین الاقوامی ویبنار 'اردو میں سوانح اور سفر نامہ نگاری' کا انعقاد

4-5 دسمبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام دو روزہ بین الاقوامی ویبنار بعنوان اردو میں سوانح اور سفر نامہ نگاری اختتام پذیر ہوا۔ اس ویبنار کا افتتاحی اجلاس 4 دسمبر کو صبح ساڑھے دس بجے ہوا۔ کلیدی خطبہ پیش کرتے ہوئے پاکستان کے ممتاز محقق اور دانشور پروفیسر تحسین فراقی نے کہا کہ اردو میں سفر نامہ نگاری کی تاریخ تقریباً ڈیڑھ سو سال پرانی ہے۔ یوسف خاں کمبل پوش کا سفر نامہ 'عجائبات فرنگ' نہ صرف اردو کا پہلا سفر نامہ ہے بلکہ سفر نامہ کے تقاضوں کو بڑی حد تک پورا بھی کرتا ہے۔ اس سفر نامے میں معلومات کا اتنا خزانہ ہے کہ کئی زاویوں سے اس کا مطالعہ مفید ہو سکتا ہے۔ سوانح نگاری ایسا علم ہے جس کے وسیلے سے ہم کسی شخصیت سے واقف ہی نہیں ہوتے اس سے ملاقات بھی کر لیتے ہیں۔ معروف تاریخ داں پروفیسر ہربنس مکھیا نے اپنی صدارتی تقریر میں کہا کہ سفر نامہ یا سوانح نگاری میں میری دلچسپی کا سبب یہ ہے کہ اس کے ذریعے ہم تاریخ کی ایسی باتوں کا پتا لگا لیتے ہیں جو درباری تاریخ میں نہیں ملتیں۔ مثلاً کسی ملک کے لوگ بازاروں میں کیا گفتگو کرتے ہیں ان کی دلچسپیوں کے مرکز کیا ہیں یہ تمام باتیں ہمیں سفر ناموں میں مل جاتی ہیں۔ افتتاحی کلمات ادا کرتے ہوئے غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ مجھے خوشی ہے کہ غالب انسٹی ٹیوٹ نے ایک ایسے موضوع پر مذاکرہ کیا جس کی طرف عام طور سے توجہ نہیں دی جاتی۔ ڈاکٹر تحسین فراقی ہمارے عہد کے ممتاز محقق و دانشور ہیں انھوں نے سفر نامے پر بڑا علمی کام کیا ہے مجھے یقین ہے کہ اس موضوع پر ان کا خطبہ ہماری معلومات میں اضافہ کرے گا۔ اس اجلاس کی مہمان خصوصی ڈاکٹر رخشندہ جلیل نے کہا کہ سفر نامہ میری دلچسپی کا موضوع ہے۔ میں ان دنوں غالب کے سفر کلکتہ کو نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کر رہی ہوں۔ غالب نے اپنا سفر نامہ تو نہیں لکھا لیکن ان کے خطوط میں ان کے سفر کی روداد مل جاتی ہے جو ایک سفر نامہ جیسا ہی ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ ہمارے یہاں سفر وسیلۂ ظفر کا رجحان بہت پہلے سے موجود ہے۔ سوانح اور سفر نامہ غیر افسانوی اصناف میں ایسی صنف ہیں جنھیں حقیقی معنوں میں بین العلومی صنف کہا جا سکتا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ دو روزہ ویبنار میں اس صنف کے اہم پہلو سامنے آئیں گے۔

افتتاحی اجلاس کے بعد 'فن سوانح نگاری' پر دو اجلاس منعقد ہوئے پہلے اجلاس کی صدارت اردو کے ممتاز ادیب ناقد اور دانشور پروفیسر انیس اشفاق نے فرمائی اس اجلاس میں پروفیسر قاضی جمال حسین، پروفیسر نسیم الدین فریس، اور ڈاکٹر معید رشیدی نے مقالات پیش کیے۔ دوسرے اجلاس کی صدارت سابق صدر شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ، پروفیسر وہاج الدین علوی نے فرمائی اس اجلاس میں پروفیسر علی احمد فاطمی، پروفیسر سراج اجملی، اور ڈاکٹر مشرف علی نے مقالات پیش کیے۔ 5 دسمبر کو 'سفر نامہ' کے موضوع پر تین اجلاس منعقد ہوئے۔ اس دن کے پہلے اجلاس کی صدارت معروف نقاد پروفیسر انور پاشا نے فرمائی۔ اس اجلاس میں پروفیسر خالد محمود، ڈاکٹر خالد علوی، پروفیسر شافع قدوائی، اور ڈاکٹر ثروت خان نے مقالات پیش کیے۔ دوسرے اجلاس کی صدارت شعبہء اردو بنارس ہندو یونیورسٹی کے سابق صدر پروفیسر یعقوب یاور نے فرمائی اس میں پروفیسر ابن کنول، پروفیسر مظہر احمد، اور جناب نظیر احمد گنائی نے مقالات پیش کیے۔ آخری اجلاس کی صدارت شعبہء اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ کے سابق صدر پروفیسر قاضی عبید الرحمن ہاشمی نے فرمائی اور اس میں ڈاکٹر یحیٰی نشیط، ڈاکٹر جمیل اختر اور ڈاکٹر امتیاز احمد نے مقالات پیش فرمائے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے اظہار تشکر کرتے ہوئے کہا کہ میں اپنی اور ادارے کی جانب سے تمام صدور حضرات، مقالہ نگار حضرات اور تمام شرکا کا تہ دل سے شکر گزار ہوں۔

بیگم عابدہ علی احمد کے یوم وفات پر غالب انسٹی ٹیوٹ کا خراج عقیدت

7 دسمبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے بیگم عابدہ علی احمد کے یومِ وفات پر ان کے مزار پر حاضری دی اور فاتحہ خوانی فرمائی۔ ۷ر دسمبر بیگم عابدہ علی احمد کا یوم وفات ہے۔ ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ بیگم صاحبہ سابق صدر جمہوریۂ ہند جناب فخر الدین علی احمد کی اہلیہ اور ایک فعال ممبر پارلیمنٹ تھیں۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے قیام اور یہاں کی ثقافتی سرگرمیوں میں ان کی خدمات ناقابل فراموش ہیں۔ وہ ۱۹۸۲ سے ۲۰۰۳ تک غالب انسٹی ٹیوٹ کی چیئر مین رہیں۔ انہیں اپنی ثقافت کی بقا اور فروغ کا بہت خیال تھا اسی مقصد کے پیش نظر انہوں نے غالب انسٹی ٹیوٹ میں 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کا قیام کیا جو آج عالمی شہرت کا حامل ہے۔ اس موقع پر جناب عبد التوفیق نے بھی مزار پر گل پوشی اور فاتحہ خوانی کی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے تمام عملے نے بیگم عابدہ احمد کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے ان کے حق میں دعائیں کیں۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام فخر الدین علی احمد یادگاری خطبہ کا انعقاد

12 دسمبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام فخرالدین علی احمد یادگاری خطبہ بعنوان 'کیا مسلمان ہندوآبادی پر غلبہ حاصل کررہے ہیں' کا انعقاد کیا گیا۔ خطبہ پیش کرتے ہوئے سابق چیف الکشن کمشنر ڈاکٹر ایس۔ وائی۔ قریشی نے کہا کہ عوام کے درمیان یہ افواہ پھیلانے کی کوشش کی جارہی ہے کہ مسلمان اتنی تیزی سے اپنی آبادی بڑھا رہے ہیں کہ عنقریب وہ اس ملک کی اکثریت پر غالب آجائیں گے اور یہاں اپنا نظام نافذ کردیں گے۔ حالانکہ اگر ہم حکومت ہند کی جانب سے ہونے والے سروے پر نظر کریں تو معلوم ہوگا کہ مسلمانوں نے پہلے کے مقابلے فیملی پلاننگ کو تیزی سے اپنایا ہے۔ خطبہ کی صدارت جناب نوید مسعود صاحب نے فرمائی۔ اپنے صدارتی خطاب میں انھوں نے کہا کہ مجھے اندازہ نہیں تھا کہ اتنے بڑے اور الجھے ہوئے مسئلے کو قریشی صاحب اتنی آسانی سے حل کردیں گے۔ یہ خطبہ ہر شخص کو ضرور سننا چاہیے اس کے ذریعے بہت سے توہمات دور ہوجائیں گے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا فخرالدین علی احمد یادگاری خطبہ علمی حلقوں میں اپنی خصوصی شناخت رکھتا ہے۔ اس سلسلے کا پہلا خطبہ ۱۹۸۳ میں پروفیسر خواجہ احمد فاروقی نے پیش کیا تھا اس وقت سے آج تک کسی نہ کسی نامور شخصیت کو اس خطبے کے لیے منتخب کیا جاتا ہے۔ جناب ایس۔ وائی۔ قریشی صاحب کسی تعارف کے محتاج نہیں ہیں لیکن انھوں نے اپنے فرائض منصبی کے ساتھ سیاسی سماجی مسائل سے علمی رابطہ ہموار رکھا یہ بڑی اہم بات ہے۔ میں اپنی اور ادارے کی جانب سے تمام شرکا کا شکر گزار ہوں کہ آپ نے اس اہم ترین خطبے میں شرکت فرمائی اور اس کو کامیاب بنایا۔ اس خطبے کو غالب انسٹی ٹیوٹ کے سوشل نیٹ ورکنگ سائٹس پر دیکھا جاسکتا ہے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے ہم سب ڈرامہ گروپ کے زیر اہتمام 'ملاقات ایک فنکار سے' کا انعقاد

16 دسمبر 2021

غالب انسٹی ٹیوٹ کے 'ہم سب' ڈرامہ گروپ کے زیر اہتمام 'ملاقات ایک فنکار سے' گفتگو سیریز کی چوتھی نشست میں مشہور و معروف ڈرامہ نگار جناب جاوید دانش صاحب نے شرکت فرمائی۔ اپنی گفتگو کے دوران انھوں نے کہا کہ ڈرامہ ہمارے ادب کی قدیم ترین اصناف میں ہے اور اس صنف کے ذریعے ہم نے دنیا کو بہت اہم پیغامات دیے ہیں۔ پروفیسر محمد کاظم صاحب نے اس پروگرام میں جناب جاوید دانش سے ان کے فن اور تجربات سے متعلق نہایت اہم سوالات کیے۔ پروفیسر محمد کاظم کی فرمائش پر جناب جاوید دانش نے

اپنے ایک نئے ڈرامے کی قرات بھی کی جسے ناظرین نے بہت پسند فرمایا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ جناب جاوید دانش کے ڈراموں میں عصری حسیت اور ہجرت کے مسائل ہمیں سب سے زیادہ متاثر کرتے ہیں۔ 'ہجرت کے تماشے' میں ان موضوعات کو بطور خاص محسوس کیا جا سکتا ہے۔ پروفیسر محمد کاظم صاحب کا مخصوص میدان بھی ڈرامہ ہے اور اس موضوع سے متعلق انہوں نے تقریباً تمام قابل ذکر لٹریچر پڑھا ہے۔ اس سیریز کی کامیابی میں آپ کی شرکت اور گفتگو کا خاص حصہ ہے۔ میں آپ دونوں حضرات اور تمام ناظرین جو اس پروگرام کو آن لائن دیکھ رہے ہیں بہت ممنون ہوں۔ اس پروگرام کو غالب انسٹی ٹیوٹ کی سوشل سائٹ پر دیکھا جا سکتا ہے۔

ممتاز فکشن نگار پروفیسر حسین الحق کے انتقال پر غالب انسٹی ٹیوٹ کا اظہار تعزیت

23 دسمبر 2021

اردو کے ممتاز فکشن نگار پروفیسر حسین الحق کے انتقال سے پوری اردو دنیا صدمے میں ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے اپنے غم کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ پروفیسر حسین الحق کا انتقال اردو دنیا کے لیے ناقابل تلافی نقصان ہے۔ وہ اردو کے نمائندہ فکشن نگار تھے۔ حال ہی میں ساہتیہ اکادمی نے ان کے ناول 'اماوس میں خواب' پر انہیں اوارڈ پیش کیا تو یہ لگتا تھا کہ ابھی ان کا تخلیقی سفر نئی منزلیں سر کرے گا۔ پروردگار عالم سے دعا ہے کہ ان کو جوار رحمت میں جگہ عنایت فرمائے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ ادھر ہم نے مسلسل ایسے لوگوں کو کھویا ہے جن کی موجودگی سے ہمارا ادبی منظر نامہ بہت آباد نظر آتا تھا۔ سال کے ختم ہوتے ہوتے حسین الحق صاحب کا جانا گویا ایک سلسلے کا خاتمہ ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ سے مرحوم کا گہرا تعلق رہا ہے۔ وہ ہمارے یہاں سمینار میں بھی شریک ہوتے تھے اور غالب انسٹی ٹیوٹ نے ان کی خدمات کے اعتراف میں اپنا گراں قدر اوارڈ بھی انہیں پیش کیا تھا۔ خداوند کریم سے دعا ہے کہ مرحوم کی مغفرت فرمائے اور ان کے پسماندگان کو صبر عطا کرے۔ میں اپنی طرف سے اور ادارے کے ہر فرد کی جانب سے ان کے خانوادے کو تعزیت پیش کرتا ہوں۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام ڈاکٹر سید تقی عابدی (مقیم حال کنیڈا) کا استقبال

24/دسمبر 2021

معروف محقق ڈاکٹر سید تقی عابدی (مقیم حال کنیڈا) کی ہندستان آمد پر غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے انھیں استقبالیہ پیش کیا گیا۔ ڈاکٹر تقی عابدی نے کہا میں میں غالب انسٹی ٹیوٹ اور یہاں موجود تمام افراد کا شکرگزار ہوں کہ انھوں نے میرے لیے اتنی خوبصورت محفل سجائی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ ڈاکٹر سید تقی عابدی پیشے سے معالج ہیں لیکن انھیں اپنے منصبی فرائض سے جو بھی وقت ملتا ہے اس میں وہ ادبی کام انجام دیتے ہیں۔ ہم ان کی ہندستان آمد پر پرخوش آمدید کہتے ہیں۔ جناب وکیل خلیل الرحمٰن نے کہا کہ ڈاکٹر تقی عابدی کا ذہن اتنا حاضر رہتا ہے کہ میں نے کئی مرتبہ دیر رات میں انھیں فون کیا اور کوئی علمی سوال کیا تو انھوں نے فوراً جواب دیا۔ اس سے مجھے اندازہ ہوا کہ وہ ہمہ وقت ادبی کاموں میں مصروف رہتے ہیں۔ پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین نے کہا کہ یہ بالکل آسان نہیں ہوتا کہ آپ پورے دن کام کر کے لوٹیں اور شام کو مطالعے میں لگ جائیں۔ ڈاکٹر تقی عابدی نے ایسا مزاج پایا ہے کہ وہ جب تک مطالعہ نہ کر لیں انھیں سکون نہیں ملتا۔ ڈاکٹر ادریس احمد نے تمام حاضرین کا شکریہ ادا کیا۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام یوم غالب کے موقع پر تقسیم اسناد و شام غزل کا انعقاد

27 دسمبر 2021

مرزا غالب کے 224ویں یوم ولادت پر غالب انسٹی ٹیوٹ کی طرف سے یوم غالب کا انعقاد کیا گیا۔ اس موقع پر غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد، غالب اکیڈمی کے سکریٹری ڈاکٹر عقیل احمد اور غالب انسٹی ٹیوٹ کے پورے عملے نے مزار غالب پر حاضر ہوکر گل پوشی اور فاتحہ خوانی کی۔ دوپہر تین بجے غالب انسٹی ٹیوٹ میں تقریب اسناد کا اہتمام کیا گیا۔ اس موقع پر غالب انسٹی ٹیوٹ میں جاری چھ ماہی اردو، فارسی اور موسیقی لرننگ کورس میں کامیابی حاصل کرنے والے طلبا کو سند پیش کی گئیں اور اول، دوم اور سوم پوزیشن حاصل کرنے والے طلبا کو سند اور مومنٹو پیش کیا گیا۔ جلسے کی صدارت غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے فرمائی۔ اپنے صدارتی خطاب میں انہوں نے کہا کہ کووڈ کا زمانہ چیلنجز سے بھرا ہوا تھا اور یہ سلسلہ ابھی ختم نہیں ہوا ہے لیکن ہمیں خوشی ہے کہ اس ادارے نے جس حد تک ممکن تھا اپنے کاموں کو آگے بڑھایا۔ امتحان میں کامیاب ہونے والے طلبا کو مبارکباد پیش کرتا ہوں اور امید کرتا ہوں کہ آئندہ بھی وہ اپنے تعلیمی سفر کو جاری رکھیں گے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ آج کا دن ہمارے لیے یوں بھی یادگار ہے کہ آج اردو کے عظیم شاعر کا یوم ولادت ہے۔ لیکن ہم اس دن کو رسمی طور پر

نہیں منانا چاہتے بلکہ یہ کوشش رہتی ہے کہ کچھ ایسی کارکردگی ہو جس میں تعمیر کا پہلو ہو مجھے خوشی ہے کہ چھ ماہ قبل ہم نے اردو، فارسی اور موسیقی کلاسز کی شروعات کی تھی اس میں امید سے زیادہ کامیابی ملی بیرون ملک سے بھی کئی طلبا نے رجسٹریشن کرایا اور امتحان میں شریک ہوئے۔ اس موقع پر میں اردو فارسی کلاس کے استاد جناب طاہرالحسن صاحب اور موسیقی کے استاد جناب عبدالرحمٰن صاحب کا شکر گزار ہوں جن کی کوششوں سے یہ کورس کامیابی کے ساتھ مکمل ہوا۔ اس جلسے کے مہمان خصوصی اور مولانا آزاد یونیورسٹی کے سابق وائس چانسلر پروفیسر اختر الواسع نے کہا کہ غالب کی صورت میں ہمیں ایسا شاعر ملا جس کی وجہ سے ہم عالمی ادب کے سامنے سرخ رو ہیں۔ مجھے آج اس لیے دہری خوشی ہو رہی ہے کہ غالب انسٹی ٹیوٹ نے وبا کے دنوں کو ضائع نہیں کیا بلکہ اسے ایک مثبت سمت میں استعمال کیا۔ میں طلبا کو یہ ہدایت کرنا چاہتا ہوں کہ آپ نے چھ مہینے میں جو سیکھا ہے اس کو برابر جاری رکھیے گا انشا اللہ آپ اس زبان کو بھی جلدی سیکھ جائیں گے۔ میں آپ سب کو مبارکباد پیش کرتا ہوں۔ شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی کی صدر اور اس تقریب کی مہمان ذی وقار پروفیسر نجمہ رحمانی نے کہا کہ غالب نے کہا تھا کہ ''میں چمن میں کیا گیا گویا دبستان کھل گیا'' میں دیکھ رہی ہوں کہ غالب کی وجہ سے واقعی ایک دبستان کھل گیا ہے اور طلبا اردو، فارسی اور موسیقی کے سبق پڑھ رہے ہیں۔ یہ صحیح معنوں میں غالب کی روح کو خراج عقیدت ہے۔ میری خواہش ہے کہ مستقبل میں بھی ایسی کوششیں ہوتی رہیں۔ میں غالب انسٹی ٹیوٹ کے ذمہ داران خصوصاً ڈاکٹر ادریس احمد صاحب کو مبارکباد دینا چاہتی ہوں جن کی کوششوں سے یہ کورس کامیابی کے ساتھ مکمل ہوا ساتھ ہی کامیاب ہونے والے طلبا کو مبارکباد اور مستقبل کے لیے نیک خواہشات کہ کامیابی ان کا مقدر ہو۔ دہلی اردو اکادمی کے سکریٹری جناب محمد احسن عابد نے کہا غالب انسٹی ٹیوٹ ایک علمی اور ثقافتی ادارہ ہے اس ادارے نے تحقیق، تنقید اور ثقافتی حلقے میں اپنی نمایاں شناخت قائم کی ہے۔ لیکن بنیادی تعلیم کے بغیر بڑے پیمانے پر کام کرنا ناممکن ہے مجھے خوشی ہے کہ اس ادارے نے بنیادی تعلیم کا بھی معقول انتظام کیا ہے میں سبھی طلبا کو مبارکباد پیش کرتا ہوں اور امید کرتا ہوں کہ غالب انسٹی ٹیوٹ مستقبل میں بھی ایسے منصوبوں پر عمل کرتا رہے گا۔ اس موقع پر اردو فارسی اور موسیقی کلاس کے استاد جناب طاہرالحسن صاحب اور عبدالرحمٰن صاحب اور تینوں کورسز کے کوآرڈینیٹر جناب عبدالتوفیق، جناب مشتاق احمد اور ڈاکٹر محضر رضا کو مومنٹو پیش کیا گیا۔ اس تقریب کے بعد شام غزل کا اہتمام کیا گیا جس میں محترمہ مدھو بیتا بوس نے اپنے مخصوص انداز میں غالب اور اردو کے مستند شعرا کا کلام پیش کیا جسے سامعین نے بہت پسند کیا۔

O

اس شمارے کے اہل قلم

Prof. Ateequllah
C125 Basera Apartment, Noor Nagar Ext. Jamia Nagar, New Delhi, 110025
email: ateequllahsyed@gmail.com, Mob: +91-98105 33212

Mr. Mirza Hamid Baig
Lahore Pakistan, email: mirza_hamid_baig@yahoo.com

Dr. Rauf Parekh
Associate Prof. Dept. of Urdu Government Islamia College Cilil Lines Lahore. Pakistan
email: drraufparekh@yahoo.com

Prof. Nasir Abbas Nayyar
Professor, Department of Urdu, Punjab University Oriental College, Lahore (Pakistan)
email: nanayyar@gmail.com, Mob: +92-3006501844

Mr. Hakeem Wasim Ahmad Azmi
C 96 Abrar Nagar , P.O. Vikas Nagar, Lucknow 226022 UP.
Mob: +919451970477

Dr.Quaisar Zaman
Urdu Ghar,Suleman Colony Hazaribagh(Jharkhand)
email: quaisarzaman98@gmail.com, Mob:+91-9031919207

Dr. Aurangzeb Niazi
Associate Professor
Department of Urdu, Government Islamia College Civil Lines, Lahore, Pakistan

Dr. Rafaqat Ali Shahid
1- House 54, Lane 10, Muhammadi Colony, near Q-Block, Model Town Extention, Lahore 54706
email: rifi181@gmail.com, Mob: +92-321 403 9249

Prof. Aslam Jamshedpuri
Head Dept. of Urdu Chaudhary Charan Singh University, Ramgarhi, Meerut, UP 250001, email: aslamjamshedpuri@gmail.com

Dr. Meraj Rana
Assistant Prof. Haleem Muslim PG College, Chaman Ganj Kanpur, UP. 208001
email: merajrana@gmail.com, Mob: +91-9532373720

Dr. Mohd Muqim
Dept. of Urdu Jamia Millia Islamia New Delhi. 110025
email: md.muqimkhan@gmail.com, Mob: +91-9555787924

Dr. Shahnawaz Fayyaz
Dept. of Urdu, Jamia Millia Islamia New Delhi. 110025
email: sanjujmi@gmail.com, Mob. +91-9891438766

Mr. Muhammad Rashid Saeedi
Research Scholar Dept. of Urdu The Islamia University of Bhawalpur,
Bhawalpur Punjab Pakistan.
email: rashidsaeedi039@gmail.com Mob: +92-3017651039

Mr. Syed Wajahat Mazhar
T-116/1,2nd floor,Main Market, Okhla Village.New Delhi. 110025.
email: mazharwajahat@gmail.com, Mob: +91-7217718943

Mrs. Mehar Fatima
Research Scholar Dept. of Urdu Delhi University Delhi.
email: meharekta004@gmail.com

Mr. Mustafa Ali
Research Scholar, Dept. of Urdu Jamia Millia Islamia , New Delhi, 110025
email: mustafaaliias@gmail.com, Mob: +91-8299535742,

Dr. Abdussami
Assistant Prof. Dept. of Urdu Banaras Hindu University, Varanasi, 221005 UP
email: 0543shahin@gmail.com, Mob: +91- 98915 53520

Dr. Sarwarul Hoda
Associate Prof. Dept. of Urdu Jamia Millia Islamia, New Delhi, 110025, Mob:
+91-9312841255, email: sarwar103@gmail.com

Mr. Mushtaq Ahmad
Assistant Librarian, Fakhruddin Ali Ahmad Research Library, Ghalib Institute.
Aiwan e Ghalib Marg New Delhi 110002
email: mahmadjmi@gmail.com, Mob: +91- 98185 68675

Shashmahi

Ghalibnama

NEW DELHI

Registration No. DELURD/2018/75372

ISSN : 2582-5658

January to June 2022 VOLUME : 5 No. 1

Price : Rs. 200/-

Printer & Publisher:

Dr. IDRIS AHMAD

Composer:

MOHD. UMAR KAIRANVI

Printed by:

AZIZ PRINTING PRESS

Printed and published by Dr. Idris Ahmad on behalf of the Ghalib Institute, Aiwan-e-Ghalib Marg,
New Delhi 11002 and printed at the Aziz Printing Press,
Katra Mehar Parwar, Kucha Chellan, Daryaganj, New Delhi 110002.
Editor: Dr. Idris Ahmad, email: ghalibinstitute@gmail.com
Ph. : 23232583-23236518

GHALIB NAMA

Aiwan-e-Ghalib, Aiwan-e-Ghalib Marg.
(Mata Sundri Lane), New Delhi-110002
Ph. :23232583-23236518

Ghalibnama

Chief Editor :

Prof. Sadiq-Ur-Rahman Kidwai

Editor:

Dr. Idris Ahmad

Assistant Editor:

Dr. Mahzar Raza

GHALIB INSTITUTE

AIWAN-E-GHALIB MARG (MATA SUNDRI LANE),

NEW DELHI:110002

ISSN : 2582-5658
Registration. No. DELURD/2018/75372

Shashmahi

Ghalibnama

(Half Yearly Referred and Research Urdu Journal Approved by UGC)

Ghalib Institute, Aiwan-e-Ghalib Marg, Mata Sundri Lane,
New Delhi 110002

January to June, 2022, Vol. 5, No. 1

مَیں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

Printed and published by Dr. Idris Ahmad on behalf of the Ghalib Institute, Aiwan-e-Ghalib Marg, (Mata Sundri Lane), New Delhi 110002 and printed at the Aziz Printing Press, 2119, Katra Mehar Parwar, Kucha Chellan, Daryaganj, New Delhi 110002.
Editor: Dr. Idris Ahmad, email: ghalibinstitute@gmail.com
Ph. : 23232583-23236518