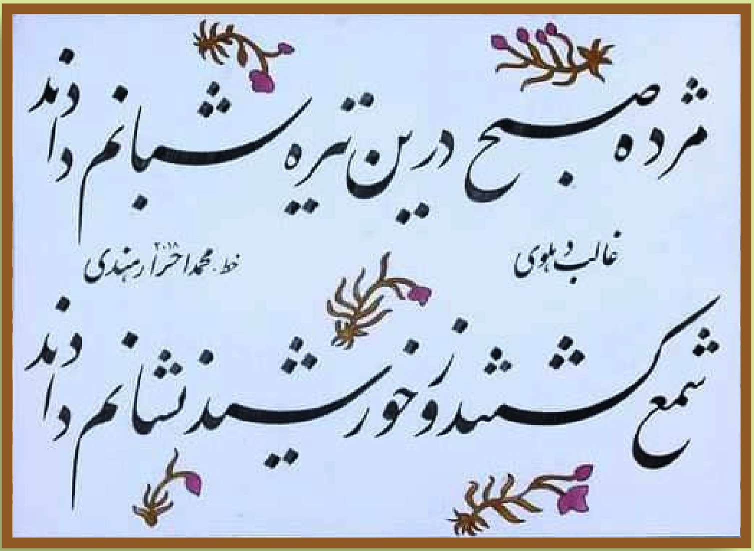
ISSN : 2582-5658 یو۔جی۔سی سے منظور شدہ

ششماہی غالب نامہ



اس شمارے کے قلمکار:

عبدالستار دلوی، انیس اشفاق، خلیل مامون ، خالد علوی، مبین مرزا، جمال اُویسی، دھرمیندر سنگھ، سرورالہدیٰ، محسن علی، محمد الیاس کبیر، عمیر منظر، نور فاطمہ، مشیر احمد، قمرالزماں صدیقی، سید نقی عباس (کیفی)، مریم نور، حکیم رئیس فاطمہ، صنہیب اظہار، ابراہیم افسر، مشتاق احمد۔

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

ذکر حافظ

سجاد ظہیر

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

صفحات 122 ★ قیمت 200

ششماہی
غالب نامہ

مجلسِ مشاورت

پروفیسر عتیق اللہ

پروفیسر 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

جولائی تا دسمبر ۲۰۲۲

جلد نمبر ۵ ______ شمارہ نمبر ۲

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	ہندوستانی زبانوں میں غالب کی مقبولیت	عبدالستار دلوی	9
2	نیا آہنگ ہوتا ہے مرتب لفظ و معنی کا	انیس اشفاق	15
3	شعری اظہار	خلیل مامون	40
4	واجد علی شاہ کا پری خانہ	خالد علوی	50
5	شیوۂ غالب	مبین مرزا	68
6	آج کی بڑی شاعری کیا ہے؟	جمال اُویسی	83
7	زمانۂ غدر کا ایک شاعر: غالب	دھرمیندر سنگھ	93
8	نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں	سرور الہدیٰ	124
9	اسرار خودی ایک مطالعہ	محسن علی	135
10	تعبیرِ متن، مجید امجد اور ڈاکٹر ناصر عباس نیر	محمد الیاس کبیر	139
11	رسالہ معارف میں مطالعۂ غالب کے چند پہلو	عمیر منظر	153
12	نظارہ درمیاں ہے: تفہیم کی ایک کوشش	نور فاطمہ	163
13	غالب اور شرح شعر کے اصول	مشیر احمد	170

14	غالب اور غبارِ خاطر	قمر الزماں صدیقی	196
15	نیشنل لائبریری تاجیکستان میں برصغیر کے فارسی مخطوطات	سید نقی عباس (کیفی)	214
16	تانیثیت کی ایک توانا آواز: کشور ناہید	مریم نور	226
17	'طوطی نامہ' میں نسوانی کردار کے مثبت زاویے	حکیم رئیس فاطمہ	233
18	غالب: غزل کی تاریخ میں ایک روایت شکن شاعر	صنہیب اظہار	242

تبصرہ

19	ذکر حافظ	ابراہیم افسر	263
20	**سرگرمیاں**	مشتاق احمد	269
	اس شمارے کے اہل قلم		286

اداریہ

دنیا کے ہر معاشرے میں دو قسم کے افراد ہوتے ہیں پہلی قسم میں وہ لوگ ہیں جو اپنی اور اپنے اہل و عیال کی کفالت اور خوشحالی کو زندگی کا نصب العین جانتے ہیں۔ دوسری قسم کے افراد اس کائنات اور کائنات میں موجود ہر شے کے اسرار کی نقاب کشائی، حق و انصاف کی سربلندی اور دنیا میں آئیڈیل نظام کی تشکیل و نفاذ کے لیے فکر مند رہتے ہیں۔ تاریخ بتاتی ہے کہ ہر دور میں اس دوسری قسم کا مقدر اقلیت رہا ہے، تاہم اس کا اثر بہت پائدار ہوتا ہے۔ اقلیت سے وابستہ یہ لوگ زمین کی غذا نہیں بنتے اور فنا میں بھی بقا کے انداز رکھتے ہیں۔ فلسفہ، سائنس، مصوری، ادب اور موسیقی وغیرہ ان کے کیتھارسس کا وسیلہ بنتے ہیں۔ فطری طور پر ان کی ذہنی ہم آہنگی پہلے طبقے سے کم ہوتی ہے اور ایک مسلسل کرب کی دھند ان کے ذہن و دل پر چھائی رہتی ہے۔ اس کا سبب دنیا کا مفاد و خود غرضی میں ملوث ہو کر اپنے بلند مقاصد سے پہلو تہی بلکہ اس کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کرنا ہے۔ ان متضاد افکار کا بیک وقت موجود ہونا اور اپنے اختیارات پر اصرار کرنا نہ کوئی نئی بات ہے اور نہ ہی اس پر ضرورت سے زیادہ فکر مند ہونا لازم ہے۔ فکر مندی کی بات یہ ہے کہ اب یہ رجحان عام ہونے لگا ہے کہ دوسری قسم کے افراد کی باتیں ایک خیالی دنیا ہیں جن سے وقتی انبساط تو حاصل کیا جا سکتا ہے لیکن عملاً یہ ہمارے معاشرے کو پستی اور خسارے کی طرف لے جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے آج کے دانش مند طبقے کی ذمہ داریاں زیادہ تو ہیں ہی مختلف بھی ہیں۔ ان کا خطاب ایک ایسے معاشرے سے ہے جو دانشوری کی نئی تعریف پر مصر ہے اور یہ تعریف ان کے یرغمال ذہن (Hypnotize) کی پیداوار ہے۔ بد قسمتی سے ہم ابھی اس ضرورت کو محسوس بھی نہیں کر سکے

ہیں، عملی میدان کا تو سوال ہی کیا۔ اس شمارے کے مقالات اپنے اپنے موضوعات کے دائرے میں اہم ہیں۔ لیکن ان کے ذریعے اس احساس کو بھی عام ہونا چاہیے کہ ادب، تاریخ، مصوری اور اس طرح کے دیگر علوم دراصل ہم سے فکری حرکت کا مطالبہ کرتے ہیں۔ فکری طور پر متحرک معاشرہ انتشار اور عدم توازن سے محفوظ رہتا ہے۔

سرورق پر غالب کا شعر اور 'غالب نامہ' کا عنوان جناب محمد احرار الہندی نے ہماری فرمائش پر تحریر کیا ہے۔ فن خطاطی کے میداں داروں میں ان کا نام عالمی پیمانے پر ہندستان کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس عطیے کے لیے ادارہ ان کا شکر گزار ہے۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

عبدالستار دلوی

ہندوستانی زبانوں میں غالب کی مقبولیت

(مراٹھی کے خصوصی حوالے سے)

غالب اردو کے واحد شاعر ہیں جنھیں عالمی شہرت حاصل ہوئی۔ انگریزی کے علاوہ متعدد یوروپی زبانوں میں غالب کے ترجمے ہوئے ہیں۔اس سے عالمی سطح پر غالب کی مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ہندوستان میں خصوصی طور پر رالف رسل نے غالب کو اور انھیں کے ساتھ میر اثر کو بھی انگریزی داں طبقے میں اپنی عالمانہ فکر و نظر سے متعارف کرایا۔ ہندوستان میں بھی دیوانِ غالب کے اردو تراجم ہوئے ہیں، جن میں پروفیسر نذیر احمد کا ترجمہ مقبول ہوا۔

غالب کی مقبولیت ہندوستان کی مختلف زبانوں میں بھی رہی ہے۔ یہی نہیں، شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہندوستان کی مختلف زبانوں میں غالب کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔ غالب اردو اور ہندی دونوں میں مقبول ہیں۔ اس کی متعدد مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ لیکن میں دیوانِ غالب کے صرف ایک ترجمے کا خصوصی طور پر ذکر کرنا چاہوں گا جو ہندی کے مشہور و معروف شاعر شیو منگل سنگھ سمن نے کیا تھا۔ اسی طرح پنجابی، راجستھانی، کشمیری، بنگالی زبانوں میں بھی غالب کے ترجمے ہوئے اور اسے قبولیتِ عام حاصل ہوئی۔

ہندوستان میں چند مذکورہ زبانوں کے علاوہ جنوبی ہندوستان میں بھی غالب ایک مقبول عام شاعر رہا ہے۔ جنوبی ہندوستان کی دراوڑی زبانوں میں شاید کنڑ ہی ایسی زبان ہے جس میں غالب کا ترجمہ نہیں ہوا۔ اگر چہ خلیل مامون کی زیر صدارت ساہتیہ اکادمی کی یہ تجویز تھی کہ کنّڑ زبان میں دیوانِ غالب کا ترجمہ کیا جائے۔ مگر شاید یہ اسکیم غالب کی چند غزلوں کے ترجموں تک ہی محدود رہی۔ البتہ تیلگو اور تامل میں غالب کے جستہ جستہ ترجمے ہوتے رہے بلکہ شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ تامل میں اسے سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ تیلگو اردو سے جغرافیائی اعتبار سے سب سے زیادہ قریبی زبان رہی ہے۔ تیلگو اور اردو میں ادبی سطح پر لین دین کی متعدد مثالیں

ملتی ہیں۔ جہاں تک غالب کا سوال ہے، اس کے ترجمے تیلگو میں بھی ہوئے۔عثمانیہ یونیورسٹی کی سابق صدر شعبۂ اردو، پروفیسر فاطمہ بیگم نے جو معلومات فراہم کیں اس کے مطابق غالب کے تیلگو میں بھی ترجمے ہوئے ہیں۔ تیلگو میں غالب کا سب سے پہلا ترجمہ داس رتھی وینکٹ چاریہ نے کیا تھا۔اس کے بعدان کے بھائی داس رتھی رنگا چاریہ نے اقبال کو تیلگو میں متعارف کیا۔ان دونوں کے بعد سی. نارائن ریڈی نے 'ستارے' کے تخلص کے ساتھ تیلگو میں غزل گوئی شروع کی۔ ان کی کوششوں نے صنفِ غزل کو تیلگو میں بڑی مقبولیت عطا کی۔سی نارائن ریڈی تیلگو کے بہت مشہور اور مقبول شاعر تھے اور جامعہ عثمانیہ میں پروفیسر اور بعد میں تیلگو یونیورسٹی کے وائس چانسلر رہے۔

مہا کوی ٹیگور کا دیس مغربی بنگال اپنی دانشوری ہی نہیں بلکہ اپنے اعلیٰ ادب کے لئے بھی شہرت رکھتا ہے، اور سنیتی کمار چٹرجی بنگالی ادب کے معتبر نام ہیں جن سے دنیا واقف ہے۔ یہ کیسے ممکن تھا کہ ہندوستان کی اتنی بڑی زبان، ہندوستان کی ایک دوسری بڑی زبان کے معروف شاعر غالب سے ناواقف ہو سرِ دست میری معلومات کی حد تک بنگال کے مشہور پولس افسر عین رشید اور بنگال کے صفِ اوّل کے ایک شاعر شکتی چٹوپادھیائے نے مل کر غالب کی منتخب غزلوں کا بنگالی زبان میں ترجمہ کیا تھا اور لہک لہک کر وہ اپنی ترجمہ کی ہوئی غالب کی غزلیں پڑھتے اور سر دھنتے تھے۔

گجرات زمانۂ قدیم سے اردو فارسی کا ایک گہوارہ رہا ہے۔ فارسی کے زیر اثر یہاں پر صنفِ غزل نے بھی رواج پایا۔ جس طرح اردو غزل تاریخ ادب کا ایک اہم حصہ ہے، اسی طرح ہندوستانی زبانوں میں اردو کے بعد اگر غزل کسی دوسری زبان کی ادبی تاریخ کا حصہ بنی تو وہ گجراتی ادب ہے۔ گجراتی ادب میں غزل کی ایک بنیادی اہمیت ہے اور ۱۸۵۰ کے بعد سے اب تک بے شمار شاعروں نے غزل کی آبیاری کی ہے اور اسے بنایا اور سنوارا ہے۔ غالب انیسویں صدی کا ایک باکمال اردو شاعر ہے جس نے جہاں ہندوستان کی دوسری زبانوں کو متاثر کیا وہیں گجراتی غزل کو بھی متاثر کیا۔ یہاں تفصیلات میں جانا ممکن نہیں ہے، تاہم صرف جدید گجراتی شاعری کے حوالے سے گفتگو کی جائے تو ہریندر بھائی دَوے کا ایک نمایاں نام ہے جنھوں نے گجراتی میں غزلیں کہیں اور غالب کی عظمت کے پیش نظر گجراتی میں غالب پر ایک رسالہ بھی شائع کیا۔ یہ رسالہ بمبئی کے پریچئے ٹرسٹ نے ۱۹۷۸ کے قریب شائع کیا تھا۔اسی طرح ڈاکٹر سکنیا جویری نے گجراتی میں دیوانِ غالب کا ایک انتخاب مقدمہ اور حواشی کے ساتھ شائع کیا تھا جو بہت مقبول ہوا۔

ستیو مادھوراو پگڑی اور غالب سے ہر مراٹھی گھر واقف تھا۔ ان کی شخصیت کو مہاراشٹر میں عزت واحترام سے دیکھا جاتا تھا۔ ان کے عاشقوں میں عوام وخواص دونوں ہی شامل تھے۔ ستیو مادھوراؤ پگڑی کے ایک عاشق اور مداح ودیا دھر گوکھلے بنیادی طور پر ایک ڈرامہ نگار اور صحافی تھے۔ وہ مراٹھی کے مشہور اخبار 'لوک ستا' کے برسوں ایڈیٹر رہے۔ ان کے ڈرامے بھی مراٹھی اسٹیج پر کھیلے جاتے رہے۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے آغا حشر کے اردو ڈراموں کو بھی اردو ہی میں اسٹیج پر پیش کیا۔ ودیا گھر گوکھلے اکثر و بیشتر اردو شاعری اور غالب سے متعلق پنڈت ستیو مادھوراؤ پگڑی کے مضامین 'لوک ستا' میں شائع کرتے تھے۔ اس کے علاوہ 'لوک ستا' کی خصوصیت یہ بھی تھی کہ ودیا دھر گوکھلے اداریوں میں غالب کے ایک دو اشعار ضرور استعمال کرتے تھے۔ اس سے 'لوک ستا' کے قارئین (مراٹھی قارئین) کی غالب سے دلچسپی بڑھتی رہی اور غالب مراٹھی گھرانوں کا ایک من پسند نام ہو گیا۔ ودیا دھر گوکھلے نے اپنے اداریوں، غالب اور اردو شاعری پر اپنے مضامین کے علاوہ غالب پر ایک کتاب 'مہا کوی غالب' کے نام سے مراٹھی میں تصنیف کی۔ غالب پر لکھی گئی یہ کتاب بھی بہت مقبول ہوئی۔

ستیو مادھوراؤ پگری اور ودیا دھر گوکھلے نے 'لوک ستا' میں غالب کو جس طرح خبار کے ذریعے عوام الناس میں تعارف کرایا، اس کا اثر یہ ہوا کہ:

لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

ناسک کے ایک اسکالر وسنت پوددار نے بھی غالب کی شاعری سے دلچسپی لی اور مراٹھی میں غالب پر ایک کتاب سامنے آ گئی۔ یہ سلسلہ آگے بڑھتا گیا۔ یہاں تک کہ ڈاکٹر اکشے کمار کالے نے تقریباً ۵۰۰ صفحات پر مشتمل مراٹھی میں شرحِ غالب لکھی۔ اسی کے ساتھ مشہور مراٹھی مترجم اور عاشقِ اردو، میرے عزیز دوست جو اردو شاعری کے دلدادہ اور غالب کے پرستار ڈاکٹر رام پنڈت نے رشید احمد صدیقی سے لے کر موجودہ دور کے غالب شناسوں کے منتخب مضامین کا مراٹھی میں ترجمہ کیا۔ یہ کتاب 'ابھیلاشے چا دوسرا پاون' یعنی 'تمنا کا دوسرا قدم' کے نام سے شائع کی۔ اس طرح ڈاکٹر رام پنڈت نے مراٹھی حلقوں میں غالب کو مزید متعارف کرایا۔ یہ ایک لامتناہی سلسلہ رہا اور غالب کی شاعری کے علاوہ غالب کے خطوط پر بھی توجہ دی گئی اور غالب کے خطوط پر مشتمل کئی مجموعے مراٹھی میں شائع ہوئے۔

اردو میں قاضی عبدالستار نے غالب پر ایک ناول لکھا ہے۔ اپنی کمزوریوں کے باوجود غالب پر

ناول لکھنے کی یہ غالباً پہلی کوشش ہے جس کا استقبال کیا جانا چاہیے۔ تاہم مراٹھی میں ناگپور کی رہنے والی اندومتی شیورے نے غالب پر ایک بہترین ناول 'کتھا ایک شاعراچی' (ایک شاعر کی کہانی) کے نام سے لکھا۔ یہ ناول غالب کی حیات اور زندگی کے دیگر پہلوؤں پر تصنیف کیا تھا۔ یہ ناول موضوع، تحقیق اور پیش کش، ہر لحاظ سے قابلِ ستائش ہے۔ اندومتی شیورے کے اس ناول کا اردو ترجمہ ہونا چاہیے اور یہ کام غالب انسٹی ٹیوٹ، دلی کے کرنے کا ہے۔ میری ایما پر اس ناول کے دو ابواب کا اردو ترجمہ میرے دوست مرحوم اسماعیل شیخ ناگ نے کیا تھا۔ مگر افسوس کہ وہ ایک موذی بیماری میں مبتلا ہوئے اور یہ کام نامکمل رہ گیا۔ 'انتخابِ اشعارِ غالب' کے نام سے ڈاکٹر رام پنڈت نے بھی مراٹھی میں ترجمے کیے اور اسی طرح 'انتخابِ دیوانِ غالب' از شمس الرحمٰن فاروقی کا مراٹھی ترجمہ ساہتیہ اکادمی نے شائع کیا تھا۔ اس لحاظ سے شاید یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ ہندوستان میں مختلف زبانوں میں غالب کی مقبولیت مسلم ہے۔ تاہم مراٹھی حلقے میں جس گرم جوشی، عزت اور احترام کے ساتھ غالب کی شاعری کو اپنی زندگی میں برتا، اداریوں میں جگہ دی، غزل گائیکی میں غالب کو جس طرح عوام الناس بنانے کی کوشش کی، اس کی اپنی ایک علمی، ادبی اور تاریخی حیثیت ہے۔ غالب اور غالب کی شاعری سے مراٹھی والوں کی دلچسپی لگن اور لگاؤ اور قلمی رشتہ آج بھی قائم ہے۔ ڈاکٹر نندو مُلمُلے جو ماہرِ نفسیات ہیں اور جنھوں نے بمبئی کے مشہور سائن اسپتال سے نفسیات کی ڈگری حاصل کی۔ فی الوقت وہ ناندیڑ میں علاج و معالجہ میں مصروف ہیں۔ انھیں ادب، شاعری اور موسیقی سے گہرا لگاؤ ہے۔ انھوں نے اپنی حالیہ مراٹھی کتاب 'مرزا غالب درد کا شاعر' میں غالب کا نفسیاتی مطالعہ کیا ہے اور غالب کی غزلوں کا مراٹھی ترجمہ بھی۔ یہ کتاب حال ہی میں یعنی دسمبر ۲۰۲۰ میں شائع ہوئی ہے۔ یہ ۹۱۰ صفحات پر پھیلی ہوئی دو حصوں پر مشتمل کتاب ہے۔ ایک 'قیدِ حیاتِ بندِ غم''، جو غالب کی حیات کا سفر نامہ ہے۔ اس کا دوسرا حصہ 'شکست کی آواز' کے عنوان سے موسوم ہے۔ ایک ماہرِ نفسیات ڈاکٹر مُلمُلے کا غالب سے متعلق یہ کارنامہ ایک انتہائی خوش ایند ادبی کارنامہ ہے۔

میرے دوست اور اردو کے مشہور نقاد اور ہندی کے وِدوان پروفیسر صادق نے جو مجھے معلومات فراہم کی ہیں، اس کے مطابق الہ آباد کی ہندوستانی اکادمی نے غالب کے خطوط دو جلدوں میں شائع کیے ہیں۔ ہندی میں دیوانِ غالب کے بے شمار ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور اسی طرح سنسکرت میں پنڈت جگن ناتھ پاٹھک نے پورا دیوانِ غالب (اردو) ترجمہ کر کے شائع

کرایا تھا۔ یہ ترجمہ منظوم ہے۔ غالب کے مشہور فارسی مثنوی جو اپنے ملک کے تئیں اردو والوں کی رواداری، محبت اور احترام کی وجہ بنی وہ مثنوی چراغِ دیر ہے۔ اس کے اردو میں بھی ترجمے ہوئے ہیں۔ پروفیسر صادق نے مثنوی چراغِ دیر کا ہندی ترجمہ 'مکت چھند کویتا' کے فارم میں کیا تھا جس میں صوتی آہنگ کو بھی رکھا گیا ہے۔ یہ ترجمہ ۲۰۰۸ میں راج کمل پرکاشن، نئی دہلی سے شائع ہوا تھا۔ اسی ترجمے کی بنیاد پر کیا ہوا ایک انگریزی ترجمہ حال ہی میں 'پینگوئن' نے شائع کر کے پوری دنیا میں پھیلا دیا۔ مراٹھی میں ڈاکٹر رشی کانت ٹھکّر نے پروفیسر صادق کے ترجمے ہی کی بنیاد پر 'چراغ دیر' کا ترجمہ کیا ہے جو زیر اشاعت ہے۔ ڈاکٹر صادق کا یہ بھی بڑا کام ہے کہ انھوں نے غالب پر دو دستاویزی فلمیں بھی بنائیں جو ٹیلی کاسٹ (نشر) بھی ہو چکی ہیں۔ غالب اکادمی نے بھی دوسری زبانوں میں کچھ ترجمے شائع کیے ہیں۔

دراوڑی زبانوں میں کنڑ اور تیلگو کے بارے میں اس سے قبل گفتگو ہو چکی ہے۔ میرے دوست اور محقق پروفیسر مظفر شہ میری کی فراہم کردہ معلومات کے مطابق تامل ناڈو میں اردو زبان و ادب سے کافی دلچسپی رہی ہے اور اسی کا نتیجہ ہے کہ علامہ اقبال، غالب اور فیض کے چیدہ چیدہ اشعار کے ترجمے کیے گئے تھے۔ جہاں تک غالب کے ترجموں کا تعلق ہے، اس کی داغ بیل تروپتی کے مشہور وینکٹیشورا یونیورسٹی میں ڈالی گئی تھی۔ دلی کے ترقی اردو بورڈ، حالیہ قومی کونسل برائے فروغِ اردو نے ڈاکٹر عبدالرحمٰن کو غالب کے تامل ترجمے کا پروجیکٹ دیا تھا اور ڈاکٹر عبدالرحمٰن نے ڈاکٹر مظفر شہ میری کی مدد سے تیس غزلوں کا تامل میں ترجمہ کیا تھا۔ یہ تراجم ڈاکٹر عبدالرحمٰن نے اپنے انشائیہ نما مضامین میں استعمال کیے ہیں جنھیں یکجا کرنے کی ضرورت ہے۔ تامل ناڈو میں اردو سے ترجمے اور خصوصاً غالب کے ترجمے کا سلسلہ ہنوز جاری ہے۔

مذکورہ سطور سے اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کی مقبولیت ہندوستان کی بیشتر زبانوں میں رہی ہے اور کہیں مکمل اور کہیں نامکمل دیوانِ غالب کے ترجمے ہو کر مقبول ہوئے ہیں۔

ہندوستان ایک کثیر لسانی ملک ہے اور مختلف زبانوں میں اعلیٰ پایے کے شاعروں اور ادیبوں نے ہندوستانی فکر و ذہن کو بنانے اور سنوارنے میں حصہ لیا ہے۔ اردو میں مختلف زبانوں سے ترجمے کیے ہیں اسی طرح اردو زبان و ادب کے جو بڑے نام ہیں ان کے ترجمے ہندوستان کی دیگر زبانوں میں ہو کر مقبولِ خاص و عام ہو چکے ہیں۔ غالب اور اقبال اور بعد میں فیض اس سلسلے کے

چند اہم نام ہیں۔ اعلیٰ تہذیبی زندگی کو بنانے اور سنوارنے کے لیے شعروادب کا گرانقدر حصہ ہے اور اس کی اہمیت کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ تراجم، تخلیق سے کم اہم نہیں ہیں بلکہ کسی حد تک ایک ہی سطح پر کام کرتے ہیں۔

O

نوٹ: یہ مقالہ غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی کی جانب سے 12/ستمبر 2021 کو آن لائن منعقد غالب توسیعی خطبے بعنوان 'ہندستانی زبانوں میں غالب کی مقبولیت' (مراٹھی کے خصوصی حوالے سے) میں پڑھا گیا۔

انیس اشفاق

نیا آہنگ ہوتا ہے مرتب لفظ و معنی کا

اختر الایمان کی شاعری اور شعریات

کراماً کاتبین اعمال نامہ لکھ کے لے جائیں
دکھائیں خالقِ کون و مکاں کو اور سمجھائیں
معانی اور لفظوں میں وہ رشتہ اب نہیں باقی
لغت الفاظ کا اک ڈھیر ہے لفظوں پہ مت جانا
نیا آہنگ ہوتا ہے مرتب لفظ و معنی کا
مرے حق میں ابھی کچھ فیصلہ صادر نہ فرمانا
میں جس دن آؤں گا تازہ لغت ہمراہ لاؤں گا

''نیا آہنگ''

اپنے عہد کی شاعری سے نامطمئن اور اپنے زمانے کی شعریات سے نالاں اختر الایمان کی سات مصرعوں کی یہ نظم الفاظ و معانی کے اُس پارۂ پارینہ سے بہ بانگ دہل برأت کا اعلان ہے جس نے اپنے اوپر اجتہاد کے دروازے بند کر رکھے ہیں۔ تخلیق کے جادے پر قدم رکھنے سے پہلے انہوں نے اس پارے کو اچھی طرح پڑھ لیا تھا اور اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ اپنی شاعری کی شکل سازی میں وہ اِس سے بہت زیادہ کام نہیں لے سکتے اور اُسی دن انہوں نے اپنی کتابِ شاعری کے لیے

الفاظ کی ایک تازہ لغت کی ضرورت کو محسوس کرلیا تھا۔ اپنے بہت پیچیدہ اور عام روایت سے ہٹے ہوئے موضوعات اور ان موضوعات کے مخصوص آہنگ کے لیے اظہار کا جو سانچہ وہ ڈھالنا چاہتے تھے وہ بنی بنائی لغت سے تیار نہیں کیا جاسکتا تھا۔ اس لغت کے شکنجوں اور اس کی سخت گیریوں کے خلاف انہوں نے مولانا آزاد کی روح سے معذرت کے ساتھ اپنی ایک طنزیہ نظم میں یوں احتجاج کیا ہے:

ویسے ہی علم اور زباں کی زِمام
ہاتھ میں صرف و نحو کے ہے فقط
لیکن اِک شخص خودسری کا غلام
خود کو لکھتا ہے اختر الایمان
کور ذوق، ابنِ جہل، کودن، خام
مسخ کرتا ہے قاعدوں کی شکل
تا بگاڑے نہ یہ زباں کا قِوام
ہم نے صرف اس کی سرزنش کے لیے
آج جاری کیا ہے اپنا پیام
اس نے ڈالا زبان میں رخنہ
کشتنی بے شبہ ہے یہ علّام

●

مدرسے، اصطبل، ادب گاہیں
ایک پیمانے کا ہے کاروبار
اے خداوندِ صرف و نحو ابھی
یہ زمیں ہے لطافتوں کا مزار
توسنِ زیست ہے خرِ پالنگ
آنکھیں مونڈے ہیں آپ جس پہ سوار

'میرا نام'

نقل کردہ پہلی نظم میں اگر معانی اور لفظوں کا رشتہ ختم ہو جانے، لغت کے محض الفاظ کا ڈھیر بن جانے اور لفظ و معنی کا نیا آہنگ مرتب ہونے کی بات کہی جارہی ہے تو دوسری نظم میں رسومِ لسان پر سختی سے قائم رہنے والوں کے ذریعے ایک شاعر کو لسانی تخریب کا مجرم ٹھہرا کر یہ اعلان کیا جارہا ہے کہ علم اور زبان کی زمام صرف صرف ونحو کے ہاتھ میں ہے اور یہ کورذوق، ابنِ جہل، عاصی اللسان زبان کے قاعدوں کو مسخ کررہا ہے، اس کے قوام کو بگاڑ رہا ہے، اُس کی روایتی شکل میں رخنے پیدا کررہا ہے اور وہ مجرم شاعر لسانی شریعت کے پابندِ ان مولویانِ مکتب کو بتارہا ہے کہ ہم جہاں ہیں وہاں مدرسوں، اصطبل اور ادب گاہوں میں ایک ہی فضا ہے۔ مدرسوں اور ادب گاہوں کے درمیان اصطبل کے آجانے سے آپ نے طنز کی اصل کو سمجھ لیا ہوگا۔ یہی نہیں وہ خداوندِ صرف ونحو کو یہ بھی بتارہا ہے کہ (شاعری کی) زمین لفظوں کی لطافتوں کا مزار ہے اور ہمارے معترضین اُسی مزار کی مجاوری میں خوش ہیں۔ اپنے آتشیں طنز کی لو کو اور تیز کرتے ہوئے ایک قدم آگے بڑھ کر اس نے یہ بھی کہہ دیا کہ آپ زندگی کے جس گھوڑے پر آنکھیں بند کیے سوار ہیں وہ دراصل ایک خرِ پالنگ یعنی لنگڑا گدھا ہے۔

زبان پرستوں کے خلاف اس شعلہ آور شاعرانہ احتجاج میں اختر الایمان نے صاف صاف بتادیا کہ اظہار کے پیچیدہ پیرایوں اور شاعری کے نئے آہنگوں کے سامنے لاچار نظر آنے والا یہ فرسودہ نظامِ لسان انہیں قبول نہیں ہے۔ بنی بنائی زبان سے یہی بے اطمینانی اور پابندِ روایت شاعری کے تئیں ایسی ہی ناگواری کا اظہار اُن کے اُن دیباچوں میں بھی نظر آتا ہے جو انہوں نے اپنی شاعری کے خطوط روشن کرنے اور شعریاتِ اختر کو ایک شکل دینے کی غرض سے لکھے ہیں۔ اُن کے دیباچوں کی یہ ساری عبارتیں اگرچہ آپ کے علم میں ہیں تاہم اپنے مبحث کو جس کی شقیں ابھی سامنے آنا ہیں، مستحکم کرنے کی غرض سے ان کی بازخوانی ضروری ہے۔

اس سے پہلے کہ یہ عبارتیں آپ کے سامنے دہرائی جائیں یہ بھی سمجھ لیجیے کہ اختر الایمان واحد شاعر ہیں جنہوں نے تقریباً اپنے سارے مجموعوں کے دیباچے لکھے ہیں اور ہر دیباچے میں سابقہ اور معاصرانہ شاعری کے تئیں اپنے اندیشے ظاہر کرتے ہوئے نہ صرف اپنے شعری طریقۂ کار کی وضاحت کی ہے بلکہ اپنی بوطیقا بنانے کے ساتھ ساتھ اُس عہد کے قاری کو تہی فہم سمجھ کر جگہ جگہ اپنی نظموں کے مفاہیم کی تشریح کو بھی ضروری جانا ہے اور یہ بات بہ تکرار کہی ہے کہ جو لسانی طریقۂ کار میں نے اختیار کیا ہے وہ سابقہ شاعری میں نظر نہیں آتا۔ اپنے عہد کے قاری پر تہی فہمی اور کورذوقی

کا الزام عائد کرنے پر ہم اختر الایمان کو اس لیے الزام نہیں دے سکتے کہ وہ دیکھ رہے تھے کہ ترقی پسند شاعر واشگافی کو وصفِ اضافی جان کر اپنی ہر نظم کی پرتیں کھول دینا ضروری سمجھتے ہیں۔ انہیں یہ سوال ستاتا رہتا تھا کہ ایسی کُھلی ہوئی شاعری کا پروردہ قاری کیا اُن کی نظم کی تہیں الٹ کر اس کے معانی تک پہنچ سکے گا۔ سو وہ قاری جو اُس فضا سے نکل کر آیا تھا اسے شبہے کی نگاہ سے دیکھنے میں اختر الایمان حق بجانب ہیں۔ دیباچوں میں جا بجا نظموں کی ان شرحوں کی ایک اور وجہ شاید یہ بھی ہے کہ ایک سی نظموں کے مفاہیم کی تکرار سے گھرے ہوئے قاری کو وہ اپنے قریب لا کر اپنے اُس مدرسۂ شعر سے مانوس کرنا چاہتے تھے جہاں نظم صرف اپنی ظاہری سطح پر قائم نہیں رہتی بلکہ اس کے ستون اُس کے بطون میں ایستادہ ہوتے ہیں۔ نظم کی ظاہری سطح سے ہٹ کر اس کے باطنی معنی پر اصرار کرنے والے اختر الایمان نے بار بار اپنی شاعری کے علامیہ ہونے کی بات کہی ہے اور صحیح کہی ہے اس لیے کہ اردو میں علامت کی آمد آمد بلکہ اس سے بھی پہلے دیکھئے وہ علامیہ کے بارے میں کتنی گہری بات کہہ رہے ہیں:

> ''یہ...... نظمیں ایسی ہیں جن کے اگر علامیہ کو نظر انداز
> کر دیا جائے تو سیدھی بھی ہیں۔''

خاکسار سمجھتا تھا کہ علامت کے قائم بالذات ہونے کی بات سب سے پہلے اس نے کہی ہے لیکن یہاں تو اس نکتے پر اختر الایمان کی نگاہ پہلے پہنچ گئی۔ نظموں کے سیدھی ہونے کا مطلب یہ ہے کہ علامتی مفہوم سے قطعِ نظر ان کی بالذات حیثیت بھی ہے۔

تو بات دیباچوں کے اُن بیانات کی ہو رہی تھی جو ایک سی زبان اور ایک سی شاعری کے متعلق اختر الایمان کے وسوسوں، اندیشوں اور بدگمانیوں کے نتیجے میں سامنے آئے ہیں۔ لیکن آگے بڑھنے سے پہلے ہم آپ کو بتا دیں کہ اختر الایمان کے اس نوع کے جائزے میں مرحلہ بہ مرحلہ ہم کس طرح آگے بڑھیں گے۔ پہلے ہم یہ دیکھیں گے کہ نظمیہ شاعری بالخصوص اپنی شاعری کے بارے میں جو کچھ اختر الایمان نے اپنی شعریات میں کہا ہے اس میں کیا صحیح ہے، کیا نہیں۔ پھر یہ دیکھیں گے کہ ان کے یہاں زبان کی صورتیں کیا ہیں۔ ضمناً ہم یہ بھی دیکھیں گے کہ ان کے ابتدائی نقادوں نے اُن کی شاعری کی جو خصوصیتیں بتائی ہیں وہ کہاں تک صحیح ہیں۔ اسی کے بعد یہ دیکھا جائے گا کہ زبان کی جو شکلیں اختر الایمان نے بدلی ہیں، اُن کا شاعرانہ جواز کیا ہے۔ اور ختمِ کلام سے قبل یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ روایتی شاعری کے معیاروں اور اختر الایمان کے لسانی

اجتہادات میں عدمِ مطابقت کی صورتیں کیا ہیں۔ آخراً یہ دکھایا جائے گا کہ شاعر کے موضوعات اور اس کی بگاڑی ہوئی زبان کے مابین کیا مناسبت ہے۔

ان مرحلوں سے اچھی طرح گزرنے اور اپنی گفتگو کو قابلِ قبول بنانے کے لیے ضروری ہے کہ دیباچوں میں دیے ہوئے اختر الایمان کے بیانات کا خلاصہ آپ کے سامنے پیش کر دیا جائے جو اس طرح ہے:

۱- ادب میں نئے موضوعات کو لانے، فکری عناصر کو راہ دینے اور ہیئت اور تکنیک کے تجربے سے باز رکھنے کا عمل نئی راہوں کو مسدود کر دینے کے مترادف ہے۔

۲- میری شاعری مشین میں ڈھلی ہوئی نہیں ہے۔ اسے سمجھنے کے لیے غزل کی فضا سے نکل کر اسے ایک سے زیادہ بار پڑھنا ضروری ہے۔

۳- میرے تجربات و محسوسات یادیں بن جانے کے بعد ہی میری شاعری میں شکل پذیر ہوئے ہیں۔

۴- میں نے اپنی شاعری کو اس شاعری کے سامنے رکھ کر دیکھا جو بحیثیتِ مجموعی کی جاتی رہی ہے اور اسی لیے اب تک جو کچھ لکھا یا کہا گیا ہے میں اس سے بہت مطمئن نہیں۔

۵- کسی بھی موضوع کو واضح طور پر بیان کرنے کے لیے دو مصرعے کافی نہیں ہوتے۔ غزل کسی موضوع پر کھل کر کچھ نہیں کہہ سکتی صرف اس کی طرف اشارے کر سکتی ہے اور کسی موضوع کی طرف صرف اشارہ کافی نہیں ہوتا۔

۶- نظم ایک ایسا انداز بیان ہے کہ جس میں حشو و زوائد نہ ہوں، کوئی ایسا حصہ نہ ہو جسے نکال دینے سے نظم کے مفہوم پر کوئی اثر نہ پڑے۔

۷- نظم کا کوئی شعر آزاد نہیں ہوتا، وہ پہلے اور بعد کے شعروں سے متعلق و منسلک ہوتا ہے۔

۸- میری نظموں کا بیشتر حصہ علامتی ہے۔

۹- اردو شاعری دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ حصار کے اندر۔ حصار کے باہر۔ نئے تجربات، نئے میلانات اور نئے شعور کی ترجمانی کرنے والی شاعری حصار کے باہر کی شاعری ہے۔ میں اسی کا نمائندہ ہوں۔

۱۰- میری نظموں میں وقت کا تصور میری ذات کا حصہ ہے۔

۱۱- ہماری پوری شاعری کم و بیش اسی زبان میں بندھی ہوئی ہے جسے ہم جاگیرداری سماج کی زبان کہتے

ہیں۔ہماری تشبیہیں،استعارے،تلمیحات اور شعری لوازمات وہی ہیں [جو پہلے تھے]۔

۱۲- میں نے بعض جگہ جان بوجھ کر نظموں میں روکھا پن اور کھردرا پن رکھا ہے۔ ہماری شاعری کا مزاج ابھی تک رومانی ہے اور غم کا مطلب ہے غمِ جاناں، میں نے اس بدعت سے بچنے کی کوشش کی ہے۔

۱۳- واحد ماضی متکلم والی میری شاعری کھردری،شبہات سے پُر اور انتشار آمیز ہے۔

اپنی شاعری کی تعبیر کے لیے وضع کی جانے والی اختر الایمان کی اس منتشر شعریات کی بہت سی باتوں سے اختلاف کے باوجود یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شعر خلق کرنے کے ساتھ ساتھ اختر الایمان شاعری کے رموز کو سمجھنے اور اسے پرکھنے کی فہم بھی رکھتے ہیں۔ اپنے قاری کے تئیں ان کی بے یقینی کے بارے میں ہم آپ کو بتا چکے ہیں، یہاں یہ بھی بتا دیں کہ وہ اپنی شاعری کے پرکھنے والے کو بھی شبہے کی نظر سے دیکھتے ہیں اور اُس کی رہنمائی کے لیے اختر شناسی کا ایک سبق تیار کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ہم نے ان کی شعریات کو دیکھنا اس لیے ضروری جانا کہ دیکھیں ہم اُن کی شاعری کو ان کے تیار کیے ہوئے سبق سے زیادہ سمجھ سکتے ہیں یا دوسرے اصولہائے نقد سے۔ چونکہ ان کی شعریات اپنے بعض قولوں سے ہمیں قائل نہیں کرتی اس لیے آیئے دیکھیں کہ اس شعریات میں وہ کون سی باتیں ہیں جن سے اتفاق کرنے میں ہمیں تامل ہے۔

اختر الایمان کا یہ کہنا تو صحیح ہے کہ ان کی نظم کو غزل کی فضا سے نکل کر پڑھا جانا چاہیے کیونکہ نظم کو اس کی ساخت کے اندر قائم کی ہوئی فضا میں اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے لیکن حالی کی آواز سے آواز ملا کر اُن کا یہ کہنا کہ غزل کسی موضوع پر کھل کر کچھ نہیں کہہ سکتی،صرف اشارے کر سکتی ہے، صحیح نہیں ہے۔اگر اُن کی اس بات کو صحیح مان لیا جائے تو ہمیں سب سے پہلے میر اور غالب کو غزل سے دور کرنا ہوگا اور

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

جیسے شعروں کو جن میں معنی کی ایک دنیا آباد ہے، قلم زد کرنا ہوگا۔

دوسری بات حشو و زوائد اور نظم میں غیر ضروری حصے کے نہ ہونے کی ہے۔اُن کے اس قول کے مقابل اگر اُن کی نظموں کو رکھیے تو صورتحال بڑی حد تک برعکس نظر آئے گی۔ زوائد ان کے یہاں

بہت زیادہ ہیں اور اکثر نظموں میں نظم کے پہلے ٹکڑے کو نظم کے آخر میں لا کر اسے ختم کیا گیا ہے۔ بہت سی جگہوں پر ایسا نہ کیا جاتا تب بھی نظم کے مجموعی تاثر میں کوئی فرق نہ آتا۔ اُن کی یہ بات بھی پوری طرح درست نہیں کہ نظم کا کوئی شعر آزاد نہیں ہوتا۔ اُن کی نظموں کی حد تک تو یہ بات قبول کی جاسکتی ہے لیکن پابند اور قافیہ بند نظموں میں ایسے بہت سے شعر ملیں گے جو نظم کے معانی میں بھی معاون ہوتے ہیں اور اپنی آزادانہ حیثیت بھی رکھتے ہیں جیسے:

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں کار کشا کار ساز

یا انیس کے مرثیوں کی بہت سی بیتیں بلکہ بہت سے اُن چار مصرعوں کے شعر جنہیں مکمل کرنے کے لیے بیت کہی جاتی ہے جیسے:

کھل گیا غنچۂ دل عذر جو منظور ہوئے
صورتِ برگِ خزاں دیدہ گنہ دور ہوئے

اب یہ الگ بات ہے کہ یہ بات انہوں نے اپنے معاصرین مثلاً ن.م.راشد کو نگاہ میں رکھ کر کہی ہو جو محض فضا سازی کے لیے اکھرے لفظوں کے مترنم مصرعوں کو رکھتے چلے جاتے ہیں جن کا نفسِ موضوع سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ ان کی نگاہ میں بہ استثنائے منیر و مجید وہ نظم ساز بھی رہے ہوں گے جو معنیٰ سے محروم نظم آرائی کو منتہائے کمال جانتے ہیں۔

ہم ان کی اس بات پر بھی صاد نہیں کر سکتے کہ ہماری شاعری کا مزاج ابھی تک رومانی ہے اور غم کا مطلب ہے غمِ جاناں۔ ایسا کہتے وقت انہوں نے سابقین میں شعرائے انجمنِ پنجاب اور معاصرین میں 'حلقے' کے شعرا کو نگاہ میں نہیں رکھا جو رومان کی راہ سے الگ اپنی راہ نکال رہے تھے۔ اور یہ جو رومان کی بدعت سے بچنے کی بات وہ کہہ رہے ہیں یہ بھی صحیح نہیں ہے۔ 'نقرئی گھنٹیاں سی بجتی ہیں' قبیل والی کئی اچھی عشقیہ نظمیں اُن کے یہاں موجود ہیں۔

اختر الایمان نے اپنی شاعری میں روکھا اور کھردرا لہجہ ہونے کی بات ایک سے زیادہ بار کہی ہے اور اس طرح کہی ہے گویا یہ ان کا غالب لہجہ ہے۔ آگے مثالوں سے واضح ہوگا کہ اس لہجے پر اصرار کے معاملے میں بھی وہ پڑھنے والے کو شبہے میں مبتلا کرتے ہیں اور ایک اور شبہ یہ کہہ کر پیدا کرتے ہیں کہ میری شاعری شبہات سے پُر اور انتشار آمیز ہے۔ تشکیک ہر بڑی شاعری کا نمایاں پہلو ہے اور اسی کی پرتوں میں سرِّ واستفہام اپنا مونہہ چھپائے رہتے ہیں۔ اس لیے اگر یہ اُن کے یہاں ہے تو

خوب ہے لیکن یہ اُن کا خصوص نہیں ہے اور انتشار آمیزی بھی ہر جا اس طرح نہیں ہے کہ اسے ان کی شناخت کے طور پر دیکھا جائے۔ اقبال کی نظم سے قطعِ نظر کہ وہ معنوی سطح پر جز بہ جز متعلق و مربوط ہے، نئی نظم نامحسوس معنوی ربط کے ذریعے انتشار ہی کو ارتکاز کا وسیلہ بناتی ہے۔

وقت کو اپنی شاعری میں ہر جگہ موجود بتا کر اختر الایمان نے بجا طور پر اسے اپنی شاعری کا اختصاص بتایا ہے لیکن بتانے کے اس لہجے میں ادّعائیت کی آمیزش بھی ہے۔ وقت اگر چہ اختر الایمان کے یہاں بہت سی شکلوں میں سامنے آتا ہے اور ان شکلوں میں سے کچھ کو انہوں نے پہچوایا بھی ہے لیکن وقت کو اُس کی ساری شکلوں میں دیکھنا ہو تو اُن کے وقت کے سب سے بڑے شاعر اقبال کے یہاں دیکھیے اور اسے دیکھنے کے لیے ایک ہی نظم 'قرطبہ' کو سامنے رکھیے جو **'لاتسبّوا الدھر انا الدھر'** یعنی 'زمانے کو برا مت کہو، میں زمانہ ہوں' کی تفسیر ہے۔ آگے ہم یہ بھی بتائیں گے کہ اختر الایمان کس طرح اپنی قافیہ بند نظموں میں اقبال کے آہنگ کی پرچھائیں سے خود کو بچا نہیں سکے ہیں۔

اختر الایمان کے التباس آمیز بیانات سے متعلق ان تاملات کی روشنی میں جو کچھ ہم نے کہا ہے انہیں کو بنیاد بنا کر آگے کی بحث میں ہم ان سے کچھ کچھ کام لیں گے۔ فی الوقت چلیے اختر الایمان کی شاعری میں جا بجا موجود سقموں کی طرف جنہیں کم کم مثالیں دے کر نمایاں کیا گیا ہے۔ یہ سن کر آپ پہلو نہ بدلیں بلکہ یہ دیکھیں کہ آنے والے مراحل میں یہ کیا صورتیں اختیار کرتے ہیں۔ یہ سقم اس طرح ہیں:

۱۔ شعریت کی ضد نثریت اُن کے یہاں بہت زیادہ ہے۔

مثال:

یہ بھیانک خواب کیوں مغلوب کرتے ہیں مجھے
سرد پڑتی ہوئی محفل کے تکدّر پہ نہ جا
کالعدم ہوگیا تسبیح کے دانوں کا نظام

یہاں مغلوب، تکدّر اور کالعدم نے مصرعوں میں نثریت پیدا کی ہے۔

۲۔ حرف جا بجا گرتے ہیں اور لفظ دبتے ہیں:

وہاں عورت فقط اک زہر آلودہ سا کانٹا ہے — سکانٹا
ان تھک کوششیں معماروں کی — کوشش

ایک رات انہیں دنوں کی بات ہے میں پارسال رات تھی

آتی نہیں کہیں سے دلِ زندہ کی صدا دلِ زند

۳- ثقالت اور کراہت موجود ہے:

جیسے یونہی بڑھتے بڑھتے رنگِ افق پہ جا جھولے گی جا جھو

وہ نیند سلاتی ہے تھپک کر کہ کبھی پھر کر کہ ک کی سہ تکراری صورت

اک بوڑھا گدھا دیوار کے سائے میں کبھی گدھا دی

گردشِ خون ہے باقی ہے ہر اک شے معدوم اعلانِ نون/ ہے ہر

رنگ و نور کی موجیں جس میں جیں جس

۴- حشو و زوائد کے معاملے میں بے پروا ہیں:

کیا ہی بس چاہتے تھے خود کو بس

کہ تم غلامی ہی دوسروں کی ہی

اب ہمت ہی چھوڑ چکی ہے ہی

زمیں پہ بھیجا ہے اس لیے ہی ہی

مگر وہ وقت بھی اب کوئی اتنا دور نہیں کوئی

اِس 'ہی' نے ان کے یہاں جگہ جگہ جگہ بھرنے کا کام کیا ہے۔

۵- تعقید کو روا رکھتے ہیں:

اور انسان اپنے صحیح روپ میں ہر جگہ دے دکھائی بجائے دکھائی دے

۶- الفاظ کی فطری ترتیب اور دروبست کا لحاظ نہیں رکھتے:

اب نہیں پڑتا سرِ راہ کوئی ایسا مکاں

صحیح صورت: اب سرِ راہ نہیں پڑتا کوئی ایسا مکاں

کوئی دروازے پہ دستک ہے نہ قدموں کا نشاں

صحیح صورت: در پہ دستک ہے کوئی اور نہ قدموں کا نشاں

۷- غلط، نامانوس بلکہ بدآہنگ ترکیبیں جگہ جگہ موجود ہیں:

غمِ بارِ سفر، اشعۂ صدآفتاب، غلامانِ شورہ پشت، تہِ ارضِ اسفل، تقدیرِ زمیں وغیرہ۔

۸- ایک ہی مصرعے میں بات نہ کہہ کر اسے توڑتے ہیں اور دوسرے مصرعے سے ملا کر بات

پوری کرتے ہیں:

اک لمحہ بھی فرصت کا، رہی جنگ برابر
آفاتِ سماوی کبھی ارضی سے ابھی تک
کیوں بھلی لگتی ہے کیوں دیکھ کے تم کو، آنکھیں
مسکرا اٹھی ہیں میں شاد نظر آتا ہوں

۹- واوِ عطف کو حذف کر دیتے ہیں:

آفاتِ سماوی کبھی ارضی سے ابھی تک	سماوی وارضی	ارضی وسماوی
میں ناواقف ہوں مرے گرداور پیش	گردوپیش	
عہد قاروں کی گیراوردار سے	گیرودار	داروگیر

۱۰- ترکیب میں اعلانِ نون کو روا رکھتے ہیں:

گردشِ خون ہے باقی ہے ہر اک شے معدوم

یہ سقم شماری 'قصور ڈھونڈ کے پیدا کیے جفا کے لیے' والا معاملہ نہیں ہے بلکہ یہ اختر شناسی کی راہ میں اٹھایا جانے والا ایک مثبت قدم ہے اور کہا جا چکا ہے اس سے آگے کام لیا جائے گا۔

جگہ جگہ زبان کی لغزشوں والی اس تصویر کے بعد اب وہ مرقع دیکھیے جو اوپر دکھائی جانے والی تصویر سے قطعاً مختلف ہے اور زبان کے استعمال سے متعلق اقوالِ اختر کی نفی کرتا ہے۔ اوپر آپ نے بگڑی ہوئی زبان کی مثالیں ملاحظہ کیں نیچے بنی ہوئی زبان کے نمونے دیکھیے۔ پہلے خوش آہنگ ترکیبیں پھر شعریت سے لبریز رواں مصرعے پھر پورے کے پورے غنائی ٹکڑے۔

ترکیبیں: شورِ بزمِ طرب، دورِ شمعِ جمال، سینۂ سوزاں، گرمیِ گفتارِ نگہ، فسانۂ گلِ رنگیں قبا، گردشِ گہِ ایام۔

شعریت سے لبریز رواں مصرعے:

میں بھی گردش گہِ ایام کا زندانی ہوں
اب مصلّیٰ ہے نہ منبر نہ موذن نہ امام
گل نہ ہو جائیں کہیں تیرے دریچے کے چراغ
ضو فگن افسانہ ہائے رنگ و نور
چاندسی پیشانیوں پر زرفشاں لہروں کا جال

رات کے پاس ستارے بھی ہیں سیّارے بھی
جس میں ہے نکہتِ گل، بوئے صبا، بادِ نسیم
فسانۂ گلِ رنگیں قبا و نغمۂ شوق

اندرونی قافیے: اسی اک کوئے جاناں روے جاناں موے جاناں کو

غنائی ٹکڑے:

جانِ من حجلۂ تاریک سے نکلو دیکھو
کتنا دلکش ہے سیہ رات میں تاروں کا سماں
آسماں چھلکے ہوئے جام کے مانند حسیں
خلد میں دودھ کی اک نہر سی ہے کاہکشاں

رات کے پاس ستارے بھی ہیں سیّارے بھی
دامنِ شب میں اندھیرا ہی نہیں نور بھی ہے
ایک سیّارہ محبت کی نئی دنیا ہے
جس میں ایمن بھی ہے موسیٰ بھی ہے اور طور بھی ہے

آسماں دور ہے نزدیک ہے یہ تودۂ خاک
جس کی آغوش میں ہیں رنگ کے چشمے رقصاں
جس میں ہے نکہت گل، بوئے صبا، بادِ نسیم
جس میں ہیں سبزۂ شبنم کے فسانے غلطاں

ایسی رواں، ہموار اور مائل بہ موسیقیت زبان کی اور مثالیں دیکھنا ہوں تو 'آبادی'، 'تعمیر'، 'واپسی'، 'قیامت'، 'شکوہ'، 'پیمبرِ گل'، 'چلو کہ آج' اور 'شکستِ خواب' وغیرہ نظمیں جن میں اقبال کی طرح اُسی بحر کا انتخاب کیا گیا ہے جو معانی کا آہنگ پیدا کرنے میں معاون ہو۔

درج بالا مثالوں میں آپ نے دیکھا ترکیبوں میں خوش آہنگی تکرارِ حرف سے پیدا کی گئی ہے، مصرعوں میں روانی لفظوں کی مناسب نشستوں کے ذریعے لائی گئی ہے، ٹکڑوں میں شعریت اندرونی قافیوں (نکلو، دیکھو، ستارے، سیّارے)، تکرارِ حرف (نہیں۔نور، رنگ، رقصاں) اور

یک وزنی اضافتوں (بوے صبا۔ بادِ نسیم) کی زائیدہ ہے۔

اختر الایمان کی شاعری میں زبان کا یہ اجتماعِ ضدّین اُن کے اس قول کو مسترد کرتا ہے کہ میری شاعری کھردری اور انتشار آمیز ہے۔ اُن کے کلام میں زبان کی یہ الگ الگ صورتیں دیکھ کر ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ان کے یہاں یہ دوشاخیت کیوں؟ جب وہ رواں، خوش آہنگ، اور بری العیوب شاعری کرنے پر قادر ہیں تو پھر اس اکھڑی ہوئی، روکھی اور شکنیں پڑی ہوئی زبان کو نمایاں کرنے پر مصر کیوں ہیں۔ اس کا جواب ہم بعد میں دیں گے سرِ دست یہ دیکھیے کہ اختر الایمان کے ابتدائی نقادوں نے جن کی قد آوری پر سب متفق ہیں ان کی شاعری کو سمجھانے میں کیا کیا التباس پیدا کیے ہیں۔ پہلے دیکھیں خلیل الرحمٰن اعظمی کیا کہتے ہیں:

۱۔ ''انہوں (اختر الایمان) نے علامات اور اشارات اور پیکر نگاری کے جدید عناصر کو اپنی شاعری میں داخل کر کے اسے جدید ذہن سے قریب کیا ہے۔''[۱]

یہاں یہ نہیں بتایا گیا ہے کہ علامات، اشارات اور پیکر نگاری کے جدید عناصر کیا ہیں اور نہ ان کی مثالیں دی گئی ہیں۔

۲۔ ''اُن کی نظموں کے ڈرامائی لب و لہجے اور اسلوب میں بیک وقت گہرائی اور نرمی و مانوسیت ہے۔''[۲] گہرائی سے اتفاق کیا جا سکتا ہے لیکن نرمی و مانوسیت کے پہلو بہ پہلو اُن کے یہاں کرختگی اور نامانوسیت بھی ہے جس کی مثالیں آپ ملاحظہ کر چکے ہیں۔

۳۔ ''اُن کی نظموں میں پختگی، صفائی اور تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور زائد عناصر کو اس خوبی سے تراش خراش کر نکال دیا گیا ہے کہ اُن کی ہر نظم ایک ایسی تصویر بن جاتی ہے جس میں خطوط اور رنگوں کا تناسب و توازن ہے۔''[۳]

زائد عناصر ہونے کی صورتیں آپ کو دکھائی جا چکی ہیں اور تناسب و توازن کے بگڑنے کی شکلیں بھی آپ نے دیکھ لی ہیں۔ یہاں ہم آپ کو یہ بھی بتا دیں کہ یہ رائیں صرف ''تاریک سیارہ'' کی نظموں کو سامنے رکھ کر دی گئی ہیں اور ثبوت اس کا یہ ہے کہ خلیل الرحمٰن نے اختر الایمان کی اچھی نظموں کے نام لیتے وقت ایک کے بعد ایک اسی مجموعے کی نظموں کے نام لیے ہیں۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کو ہم رواروی میں رائے دینے کا الزام اس لیے نہیں دے سکتے کہ انہوں نے ایک بڑی کتاب (اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک) میں بہ تقاضاے اختصار بہت سے تخلیق کاروں کے ساتھ اختر الایمان کا ذکر کیا تھا اور ان کے پاس اتنا وقت نہیں تھا کہ وہ اس وقت کے

پورے اختر الایمان کو دلجمعی کے ساتھ پڑھ کر کوئی رائے قائم کرتے۔لیکن آپ شمس الرحمٰن فاروقی کو کیا کہیں گے جنہوں نے پانچ شاعروں کے خصوصی مطالعے میں ایک ہی مجموعے 'بنتِ لمحات' کو بنیاد بنا کر بہت کم مثالوں کے ذریعے بہت زیادہ رائیں قائم کرلیں: پیچیدگی نہیں ہے/غور وفکر کا مطالبہ کرتی ہیں۔علامت علامت نہیں بن پاتی۔ پوری نظم کے علامت ہونے کی بات کی ہے۔ استعارہ نہ کے برابر ہے۔

اختر الایمان کی اچھی بری پہچانوں کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''ان کی شاعری تقریباً نثری اور استعارے سے مبرّا ہے ...ان کی نظموں کا آہنگ جگہ جگہ بے آہنگ ہے''۔[۴]

ان دوٹوک رایوں میں 'تقریباً نثری' کا مطلب ہے بہت تھوڑی سی غیر نثری جب کہ شعریت سے معمور اور موسیقیت سے بھری ہوئی مثالیں جنہیں تھوڑی دیر پہلے آپ کے سامنے پیش کیا جا چکا ہے، اس (تقریباً نثری) کی نفی کرتی ہیں۔ فاروقی نے اختر الایمان کے یہاں استعارہ نہ ہونے کی بات دوبار کہی ہے اور بڑے اعتماد کے ساتھ کہی ہے۔

خاکسار نے استعارے کے مشرقی تصور یعنی اس کے قائم بالغیر ہونے کو جس طرح سمجھا ہے اس کی رو سے استعارہ اختر الایمان کی نظم کے اندر بھی ہے اور بطور سرنامۂ نظم بھی جیسے 'قلوبطرہ'۔ اس قول کی صداقت کے لیے نظم 'قلوبطرہ' کی جو تشریح اختر الایمان نے کی ہے اسے ملاحظہ کیجئے۔ فاروقی کا قولِ محال والا یہ جملہ بھی کہ ''ان کی نظموں کا آہنگ جگہ جگہ بے آہنگ ہے۔'' مجھے اس لیے الجھن میں مبتلا کرتا ہے کہ جس آہنگ کے بے آہنگ ہونے کی بات وہ کہہ رہے ہیں اُس آہنگ کی نوعیت کیا ہے۔ پھر یہ کہ جگہ جگہ بے آہنگی والی اس بات کے ردّ میں خوش آہنگ ترکیبوں، مصرعوں، ٹکڑوں اور پوری پوری نظموں کا حوالہ دیا جا چکا ہے۔ فاروقی کا شمار متن کے اندر اتر کر نتیجہ نکالنے والے نقادوں میں ہوتا ہے لیکن یہاں متن میں جائے بغیر انہوں نے بہت سے نتیجے نکال لیے ہیں۔ یہ چند فقرے دیکھئے:

۱۔ ''اُن (اختر الایمان) کا لہجہ عوامی یعنی Plebeian، ترقی پسند معنوں میں نہیں بلکہ مثلاً فیض کی ضد کے طور پر۔''[۵]

اس مبہم جملے کو ہم نہیں سمجھ سکے۔ ضد سے مراد کون سا لہجہ ہے۔ فیض کا مجموعی لہجہ، خالص اشاراتی لہجہ یا وہ لہجہ جس پر غنائیت کا غلبہ ہے۔ واضح رہے کہ ایک شاعر کے مختلف اور معاون لہجوں

سے مل کر اس کے اصل اور نمایاں لہجے کی تشکیل ہوتی ہے۔

۲- ''نظم پڑھتے ہی ایک عجیب وغریب وجود کا احساس ہوتا ہے۔''[۶]

اس عجیب وغریب وجود کو مجسم شکل میں دکھا کر اس کی وضاحت نہیں کی گئی ہے۔

۳- ''اُن کے یہاں بہت زیادہ پیچیدگی نہیں ہے لیکن وسعت ہے۔''[۷]

یہاں پیچیدگی کے نہ ہونے اور وسعت کے ہونے کو مثالوں کے ذریعے واضح نہیں کیا گیا ہے۔

۴- ''طنزیہ اور خشک طرزِ اظہار کی وجہ سے اُن کی شاعری تحکم آمیز ذہن کی شاعری معلوم ہوتی ہے۔''[۸]

اوّل تو ہر جگہ اختر الایمان کے یہاں طنزیہ اور خشک طرزِ اظہار ہے نہیں اور اگر ہے بھی تو تحکم آمیزی پر کیونکر دلالت کرتا ہے۔ یہ بتانے کے لیے اس فقرے کی گرہیں نہیں کھولی گئی ہیں۔ مزید یہ کہ اس کلّیے کی رو سے اردو کی ساری طنزیہ اور خشک طرزِ اظہار والی شاعری کو تحکم آمیزی کے خانے میں رکھ دیا جائے گا۔

فاروقی جس رواروی، سہل پسندی اور متن سوزی کے لیے ترقی پسندوں کو نشانہ بناتے رہے ہیں وہی اُن کی اِن رایوں میں بھی موجود ہے۔

اختر الایمان کی شاعری سے متعلق فاروقی اور خلیل الرحمٰن اعظمی کے نظریات و نتائج سے اس عاجزانہ اختلاف کا مقصد یہ بتانا ہے کہ پورے اختر الایمان کو اچھی طرح پڑھے اور اُن کی شاعری کی پرتیں پوری طرح کھولے بغیر استخراجِ نتائج کا عمل انجام دیا گیا ہے۔ اس ضمنی لیکن اصل مبحث میں معاون بحث کو الگ رکھ کر اب وہیں چلیے جہاں سے ہم اس راہ کی طرف مڑ گئے تھے۔ یعنی اختر الایمان کے یہاں اسلوب کی دورنگی کیوں؟ بظاہر اس کے درج ذیل سبب سمجھ میں آتے ہیں۔

ایک یہ کہ خوش آہنگ اور شعریت سے لبریز شاعری کے ذریعے وہ بتانا چاہتے ہیں کہ زبان کا قوام بگاڑنے کا الزام دینے والے سمجھ لیں کہ ہم صحیح آنچ پر رکھ کر زبان کا خوش مزہ قوام بھی بنانا جانتے ہیں۔ گویا ظفر اقبال کے ایک مصرعے کی تحریفی شکل میں اختر الایمان یہ کہنا چاہ رہے ہیں:

ع بگاڑتے ہیں وہی جو زباں بناتے ہیں

دوسرے یہ کہ وہ بے آہنگ بلکہ بدآہنگ شاعری کے ذریعے مانوس اور مترنم لفظوں کی گرفت میں رہنے والے اُس آہنگ کو آئینہ دکھا رہے ہیں جسے شعریت کی سولی پر چڑھا دیا گیا ہے اور یہیں وہ اُس غنائیت کی ستائش پر سوال اٹھا رہے ہیں جس کی ترنگیں ہماری سماعت میں سرایت کیے ہوئے

ہیں۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ انہیں کے زمانے کے بعض شاعر مثلاً راشد تعمیرِ معنیٰ کے بجائے آرائشِ الفاظ کو شاعری کا وظیفہ جان کر معنیٰ سے محروم خارجی آہنگ کے گرد گھوم رہے ہیں۔ وہ سمجھ رہے تھے کہ صوت برائے تعمیرِ صوت شاعری نہیں ہے اسی لیے انہوں نے اُن نظموں میں بھی جو شعریت سے بھری ہوئی ہیں، الفاظ اور معنیٰ کی ہم آہنگی کو نظر انداز نہیں کیا ہے۔

اپنی شاعری کا بے آہنگ، روکھا اور کھردرا یہ دوسرا اسلوب انہوں نے دراصل روایتی نظامِ صوت کے زائیدہ اس آہنگ کو للکارنے کے لیے خلق کیا ہے جس سے ہم اس حد تک مانوس ہو چکے ہیں کہ اُس سے ہٹ کر تعمیر کیا ہوا آہنگ ہمیں گوارا نہیں۔ اور یہ کام انہوں نے ظفر اقبال کے اس مصرعے......

'الفاظ رائج اور تھے برتے کچھ اور ہیں' کو عملی شکل دے کر انجام دیا ہے۔ اختر الایمان کا یہ خشک، سخت اور کرخت اسلوب شعریت کے مروّجہ تصور پر سوال اٹھا کر کلیہ بن جانے والے فاروقی کے اس نوع کے اقوال کو بھی واجب السوال ٹھہراتا ہے:

''معنی جتنے پیچیدہ اور خوبصورت ہوں گے آہنگ بھی اُتنا ہی خوبصورت اور پیچیدہ ہوگا۔''

اختر الایمان کے اس دوسرے اسلوب والی نظموں میں معنیٰ تو بہت پیچیدہ ہیں لیکن آہنگ خوبصورت اور پیچیدہ نہیں ہے۔ یہ نظمیں دیکھیے:

ایک نے گیند جو پھینکی تو لگی آ کے مجھے
میں نے جا پکڑا اسے دیکھی ہوئی صورت تھی
کس کا ہے میں نے کسی سے پوچھا
یہ حبیبہ کا ہے رمضانی قصائی بولا

'باز آمد'

یک بیک شور ہوا ملک نیا ملک بنا
اور اک آن میں محفل ہوئی درہم برہم
آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی، ٹھیرو نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی

'کل کی بات'

شعریت سے عاری یہ نظمیں اختر الایمان کے پڑھنے والوں نے پوری کی پوری پڑھی ہوں گی

اوران کے اندر پیچ دے کر پیدا کیے ہوئے معانی کو بھی محسوس کیا ہوگا لیکن اُن معانی کی طرح ان لفظوں کا آہنگ نہ تو پیچیدہ ہے نہ خوبصورت۔ لگی آکے مجھے، جا پکڑا اسے، رمضانی قصائی، تقویت ذہن نے دی، پان کی پیک اور تھوکی ہوگی جیسے خالص نثری ٹکڑوں سے خوبصورت آہنگ نہیں پیدا کیا جا سکتا۔ یہ دراصل کریہہ اور ناگوار منظروں کو نمایاں کرنے کے لیے مروجہ زبان میں رخنے ڈال کر پیدا کیا ہوا ایسا ناہموار آہنگ ہے جو کریہہ الصوت ہونے کے باوجود اپنے موضوع کے قالب میں پوری طرح پیوست ہے۔ اب آپ میری گفتگو کے اس حصے کی طرف چلیے جہاں اختر الایمان کی بگڑی یا بگاڑی ہوئی زبان کا ذکر کیا گیا ہے تو وہاں سب کچھ اس کے برعکس نظر آئے گا اور اس لیے نظر آئے گا کہ آہنگ اور معانی میں نئی طرح کی مطابقت پیدا کرنے کے لیے پرانی لغت کو ناکافی جان کر ایک نئی لغت مرتب کی جارہی ہے جس کے لیے حرف کا گرانا، لفظ کا دبانا، مصرعے کا توڑا جانا، حرفِ عطف کا ہٹانا، ثقالت کا لانا اور تعقید اور زوائد کا روا رکھنا ضروری ہے کہ اِنہیں حکمتوں اور حرفتوں سے اس کرخت اور کھردرے اسلوب کی شکل سازی کی گئی ہے۔

معانی کے اعتبار سے اسلوب کی تعمیر کی ایک عمدہ مثال انیس کے یہاں دیکھیے جنھوں نے اپنی شاعری میں اعلیٰ شاعری کی خصوصیتیں گنوائی ہیں۔ حسینی قافلہ کڑی دھوپ میں ناہموار، سخت، بے آب اور نامانوس راستوں سے ہوتا ہوا کربلا کی طرف رواں ہے۔ سختیِ سفر کے اس منظر کو انیس نے یوں بیان کیا ہے:

وہ گرمیوں کے دن وہ پہاڑوں کی راہ سخت
پانی نہ منزلوں نہ کہیں سایۂ درخت
ڈوبے ہوئے پسینے میں ہیں غازیوں کے رخت
سنولا گئے ہیں رنگِ جوانانِ نیک بخت
راکب عبائیں چاند سے چہروں پہ ڈالے ہیں
تونسے ہوئے سمند زبانیں نکالے ہیں

بقول نیر مسعود یہاں قافیے کے کرخت الفاظ (سخت، درخت، رخت، بخت) بند کی رفتار میں رکاوٹ پیدا کرکے سفر کی سختیوں کی تصویر کھینچ رہے ہیں۔ پس زباں ساز شاعر انیس کا یہ لسانی رویّہ بتاتا ہے کہ ناہموار فضا کی عکاسی کے لیے ناہموار لفظوں کا لانا ضروری ہے۔ اپنے نئے، نامانوس، پیچیدہ اور عام روش سے ہٹے ہوئے موضوعات کے معانی کو اُس کے داخلی آہنگ کے ساتھ منتقل کرنے کے لیے ضروری تھا کہ اختر الایمان زبان کی روایتی صورت کو بگاڑ کر ایک نیا پیرایۂ اظہار سامنے لائیں۔

انیس کے سخت، درخت، رخت، بخت کے قافیوں والا بند اور زبان کے بنے بنائے سانچے کو توڑ کر اختر الایمان کی بنائی ہوئی نئی زبان نئی تنقید میں راسخ ہو جانے والے اس کلیّے کو صحیح ٹھہراتی ہے کہ ''اسلوبِ بیان ہی موضوعِ بیان ہے۔'' اب یہ بات الگ ہے کہ اس کلیّے کو تراشنے والے اس بات پر چیں بہ جبیں ہوں کہ ہم نے تو اسے میر و غالب اور انیس و اقبال کی اعلیٰ شاعری کے لیے تراشا تھا، اختر الایمان کی اس قسم کی شاعری کے لیے نہیں۔ لیکن اسے کیا کیا جائے کہ ان کا یہ قول منطقی طور پر اُس شاعری پر بھی صادق آ رہا ہے جسے وہ اپنے بنائے ہوئے معیاروں کے مطابق لائقِ اعتنا نہیں سمجھتے۔

○

اختر الایمان کے بدلے ہوئے اسلوب کو بجا ٹھہرانے کے لیے اب آیئے اختر الایمان کے اُن بنیادی موضوعات کی طرف جو بڑے نقادوں کے بقول اُن کی شاعری پر حاوی نظر آتے ہیں یعنی وقت، وجود اور یاد آوری۔ وقت اور وجود کائنات کے بنیادی اور تغیر پذیر مظاہر ہیں جن میں سے ایک یعنی وجود مرئی ہے اور دوسرا یعنی وقت غیر مرئی۔ اِن دونوں کے درمیان ازل سے آویزش و پیکار جاری ہے۔ دونوں پست و بلند کی صورت میں بار بار اپنی جگہیں بدل کر ایک دوسرے کے مقابل آتے رہتے ہیں۔ دونوں کے درمیان زیر و زبر والی یہی کارزار کائنات کے شیرازے کی برہمی کا باعث ہے۔ وقت اور وجود کے اس مجادلے کی زور آزمائیوں، پامالیوں اور شورخیزیوں کو ظاہر کرنے کے لیے اُسی آہنگ کی ضرورت تھی جسے اختر الایمان نے مروّجہ زبان میں رخنے ڈال کر پیدا کیا ہے۔

وقت اور وجود کی یہ معرکہ آرائی دیکھنے کے لیے آیئے چلیں اختر الایمان کی ایک ایسی نظم کی طرف جس کا اسلوب اگر کھردرا نہیں تو کہیں کہیں بولی جانے والی زبان کے استعمال اور یہاں وہاں لسانی تقلیبات کی وجہ سے بہت خوش آہنگ بھی نہیں ہے۔ کہیں بہت ہموار اور کہیں ناہموار اسلوب والی اس نظم میں وقت اور وجود کی آویزش کو بہت اچھی طرح دیکھا جا سکتا ہے:

پرندوں کی طرح شاخوں میں چھپ کر جھولتا مڑتا
مجھے اک لڑکا آوارہ منش، آزاد سیلانی
مجھے اک لڑکا جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے، یوں لگتا ہے، جیسے یہ بلائے جاں

مرا ہمزاد ہے، ہر گام پر، ہر موڑ پر جولاں
اسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے جیسے میں مفرور ملزم ہوں
یہ مجھ سے پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب وافترا ہے جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں

اختر الایمان کی منشائے مصنف والی تشریح سے قطعِ نظر اس نظم میں 'اختر الایمان تم ہی ہو' پوچھنے والا ہمزاد دراصل موہوم زمانی ہیولیٰ یعنی وقت ہے جو مکانی دنیا والے وجود سے اس کے ہونے کی شہادت طلب کر رہا ہے۔ یہ سوال ایک سے زیادہ بار اس لیے کیا جا رہا ہے کہ مکانی دنیا والے وجود کو اس کے ہونے کا یقین دلایا جا سکے اور وہ خدائے عزّ وجل جس کی نعمتوں کو گنوایا جا رہا ہے۔ (خدائے عز وجل کی نعمتوں کا معترف ہوں میں) وہ بھی الدّھر یعنی زمانہ ہے لیکن یہ وہ زمانہ ہے جو شب و روز کی تقسیم سے آزاد ہے اور اُس وقت کا احساس دلاتا ہے جس سے اندھیرے اجالے ہم گزرتے رہتے ہیں۔

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

مکانی وجود یعنی Being کے مقابل Non being یعنی سوال کرنے والا زمانی ہیولیٰ دراصل شب و روز سے آزاد اسی زمانے کی گرفت میں ہے۔ جب مکانی دنیا والا وجود یعنی Being اپنے معدوم ہو جانے کا اعلان کرتا ہے تو Non being والا زمانی ہیولیٰ طنزاً کہتا ہے:

یہ کذب وافترا ہے، جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں

یہ اصلاً ماہیت کی تقلیب کا معاملہ ہے۔ وجودی شکل میں نہ ہونے والا ہیولیٰ یعنی ہمزاد یعنی وقت ہی اس مکانی دنیا والے وجود کا مٹانے والا ہے۔ لیکن یہ ہمزاد جس نے Being کو مٹا کر اور جسمی پیکر میں آ کر اپنے سالم وجود کا اعلان کیا ہے (دیکھو میں زندہ ہوں) کل اس سے بھی اس کا موہوم ہمزاد 'اختر الایمان تم ہی ہو' والا سوال دہرائے گا اور یہ بھی جھلّا کر اپنے مر جانے کا اعلان کرے گا۔ اس طرح وقت اور وجود کی یہ مرگ آموز معرکہ آرائی ابد تک اِسی طرح چلتی رہے گی۔

اپنی نظم 'مسجد' کے مفہوم کی وضاحت کرتے ہوئے اختر الایمان نے کہا ہے:

''......اور وہ ندی جو مسجد کے قریب سے گزرتی ہے،
وقت کا دھارا ہے جو عدم کو وجود اور وجود کو عدم میں تبدیل کرتا
رہتا ہے۔''[9]

اختر الایمان کے کُل کلام کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو ہم دیکھیں گے جن جن نظموں میں انہوں نے وقت اور وجود کی آویزش کا ذکر کیا ہے اُن سب میں روکھا، خشک اور ناہموار اسلوب موجود ہے۔ یہ نظمیں ہیں: 'بازآمد'، 'وقت کی کہانی'، 'کوزہ گر' اور 'بیداد' وغیرہ۔ اور جہاں جہاں انہوں نے ماحول کی مُردنی اور جذبوں کی جاں کنی کا ذکر کیا ہے وہاں بھی شعریت اور تراوش سے عاری یہی اسلوب نظر آتا ہے۔ یہ سطریں ملاحظہ کیجیے:

ہم دونوں شاید مردہ ہیں احساس کا چشمہ سوکھا ہے
یا پھر شاید ایسا ہے یہ افسانہ بوسیدہ ہے
اک سناٹے کی چادر میں ہم دونوں لپٹے جاتے ہیں
ہم دونوں ٹوٹتے رہتے ہیں جیسے ہم کچی شاخیں ہیں

'مفاہمت'

اور اب وہ تیسرا عنصر یادآوری والا۔ یادآوری وقت اور وجود کی آویزش کا لازمہ ہے اور اس کی شعاعیں گزرے ہوئے زمانے یعنی ماضی کی طرف سے آتی ہیں اور ماضی کی طرف بار بار دیکھنے کو بہت اچھا نہیں سمجھا جاتا اور اسے قنوطیت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ لیکن ماضی پرستی کو موجبِ لعنت ٹھہرانے والے مستقبل پسندوں سے ہم یہ ضرور کہیں گے کہ قنوطیت کی ظلمتوں میں رجائیت کی روح زیادہ روشن نظر آتی ہے۔ یہ جملہ آپ کو شاعرانہ معلوم ہوسکتا ہے لیکن جو مثال دی جارہی ہے اسے دیکھ کر آپ اس کے شاعرانہ ہونے پر شاید اُنگلی نہ اٹھائیں:

برسوں کی بات ہے کہ مرے جی میں آئی تھی
میں سوچتا تھا، تجھ سے کہوں، چھوڑ کیا کہوں
اب کون اُن شکستہ مزاروں کی بات لائے
ماضی پہ اپنے حال کو ترجیح کیوں نہ دوں

ماتم خزاں کا ہو کہ بہاروں کا ایک ہے
شاید نہ پھر ملے تری آنکھوں کا یہ فسوں
جو شمعِ انتظار جلی تھی بجھائیں ہم
آؤ کہ جشنِ مرگِ محبت منائیں ہم

'آخری ملاقات'

ماضی کی راہداریوں میں جا کر حال کی طرف آنا اور شمعِ انتظار بجھا کر مرگِ محبت کا جشن منانا، یہی رجائیت کی روح کو روشن کرنا ہے۔ جس حال کی طرف آنے کی بات کی جارہی ہے وہ کل ماضی بن جائے گا اور حال مستقبل۔ اس طرح ماضی کے محیط سے باہر آنے کا مطلب ہے مستقبل کی جانب قدم رکھنا۔ اور یہ جو یادآوری کو وقت اور وجود کا لازمہ کہا گیا ہے اسے دیکھنے کے لیے نظم کے اندر کچھ دور اور چلیے۔ یہ جشنِ مرگِ محبت کون منا رہا ہے؟ شاعر جو معدوم نہیں موجود ہے۔ کیوں منا رہا ہے؟ اس لیے کہ گزرانِ وقت نے محبت کے اُس رشتے کو مٹا دیا جو اس کے وجود کی رونق اور رعنائی کا باعث تھا:

ہے شمعِ انجمن کا نیا حسنِ جانگداز
شاید نہیں رہے وہ پتنگوں کے ولولے

یہاں شاعر کو جو کچھ یاد آرہا ہے اس کا سبب وقت اور وجود کی یہی آویزش ہے۔ اس یادآوری کے ذریعے مستقبل کی طرف آنے کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

گزری بات صدی یا پل ہو گزری بات ہے نقش برآب
مستقبل کی سوچ، اٹھا یہ ماضی کی پارینہ کتاب
منزل ہے یہ ہوش و خبر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

'یادیں'

○

اختر الایمان کے تعلق سے ہم نے شمس الرحمٰن فاروقی کی بہت سی باتوں سے اختلاف کیا ہے۔

چلتے چلتے ان کی ایک بات سے اتفاق بھی کرلیا جائے لیکن یہ ایسا اتفاق ہے جو پھر اختلاف کی راہ پر چل پڑے گا۔ اس اتفاق سے پیدا شدہ اختلاف کے ذریعے ہم اختر الایمان کی ایک اور خوبی کو عملاً نمایاں کرنے جارہے ہیں۔ لیکن پہلے شمس الرحمٰن فاروقی کے یہ ارشادات ملاحظہ کیجیے:

> ''اختر الایمان (کم سے کم اس وقت تک) اردو کے پہلے اور آخری ڈرامہ نگار ہیں۔ اُن کی نظموں میں ڈراما تھیٹر کے معنیٰ میں نہیں بلکہ ڈرامائی شعری زبان کے معنی میں جلوہ گر ہے۔ اختر الایمان ہمارے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بولی جاسکتی ہے۔ ان کی نظموں کے پورے کے پورے ٹکڑے کسی اعلیٰ درجے کے شعری ڈرامے کا حصہ معلوم ہوتے ہیں...... شکسپیئر کے بعد سوائے ایلیٹ کے (اور وہ بھی خال خال) کوئی ایسا نہ پیدا ہوا جو شعر کو بولنے کے قابل بنا سکے۔''[۱۰]

اِس اقتباس میں ہمیں اس جملے سے کامل اتفاق ہے کہ ان کی شاعری بولی جاسکتی ہے۔ لیکن ساری کی ساری نہیں۔ فاروقی کی جس بات سے ہمارا اختلاف ہے وہ یہ کہ ایک طرف وہ کہہ رہے ہیں کہ اختر الایمان کی نظموں میں تھیٹر ڈراما کے معنی میں نہیں ہے، دوسری طرف وہ ان کی نظموں کے پورے کے پورے ٹکڑوں کو اعلیٰ درجے کے شعری ڈرامے کا حصہ بتا رہے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ جو شاعری ایلیٹ کی تیسری آواز بن کر بولی جاسکتی ہے اسے تھیٹر کی طرف آنے سے کیونکر روکا جاسکتا ہے۔ اگر یہ شاعری اختر الایمان کی نظموں سے نکل کر اسٹیج پر آجائے تو درجے کے اعتبار سے نہ سہی لیکن نوعیت کے لحاظ سے شکسپیئر اور ایلیٹ کے زمرۂ زبان میں شمار ہوگی۔ اس اختلاف کا ثانوی پہلو یہ ہے کہ یہ تو بتایا گیا کہ یہ بولی جانے والی شاعری ہے لیکن یہ نہیں بتایا کہ ایسا کیوں ہے۔ اس کا جواب دینے کے لیے آئیے چلیں ایک اور طرف۔ اس مقالے میں کہیں پر کہا جاچکا ہے کہ روایتی زبان سے اپنی زبان کو بڑی حد تک الگ کرلینے کے باوجود اختر الایمان خود کو اقبال کے آہنگ سے نہیں بچا سکے۔ ایسا شاید اس لیے ہے کہ ڈرامائی لب و لہجے والی زبان میں جو مخاطبہ اختر الایمان کے یہاں جگہ جگہ موجود ہے وہی ان سے پہلے یک کلامی و ذو کلامی کی شکل میں اقبال کے یہاں نظر آتا ہے۔ 'خضرِ راہ'، 'مکالمہ'، اور 'لینن' وغیرہ نظمیں اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ یہاں جو بات تشنۂ توجہ ہے وہ یہ کہ ہمیں اس نوع کے مخاطبے کی ضرورت کیوں پڑتی ہے۔ ہمارے خیال میں

ایسا اُس وقت ہوتا ہے جب کسی واقعے یا منظر کو بتانے کے بجائے اُس کا دکھانا اس لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ حالتیں جیسی ہیں ویسی ہی نظر آئیں۔ کسی واقعے کو بتانے میں کردار کا ہونا ضروری نہیں لیکن اسے دکھانے میں کردار کا ہونا ضروری ہے اور کردار کے آتے ہی مکالمے کا آنا ضروری ہے کہ اس کے آئے بغیر مخاطبہ وجود میں نہیں آ سکتا۔ یہ مخاطبہ خواہ یک کلامی کی شکل میں ہو یا ذو کلامی کی شکل میں جب ظہور میں آتا ہے تو کردار کے لہجے (tones) لے کر آتا ہے۔ یہ الگ الگ لہجے (tones) الگ الگ کرداروں کی مزاجی کیفیتوں (tempers) کو ظاہر کرتے ہیں۔ یوں جو واقعہ نرے بیانیے کی شکل میں زود اثر نہیں ہوتا اسے مخاطبہ کثیر التاثیر بنا دیتا ہے۔ اب انیس ہی کو دیکھئے۔ انہوں نے اپنے بیانیے میں قوت منظر ناموں (visuals) سے پیدا کی اور منظر ناموں کو صحیح الاثر بنانے کے لیے مکالموں کا استعمال کیا اور اُن سے وہ سب کچھ ہوتا ہوا دکھا دیا جسے اسٹیج پر دکھانے کے لیے کرداروں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اختر الایمان ڈرامائی شاعری کے اس خصوصی عنصر کے لیے انیس کی طرف جانے کے بجائے اقبال کی طرف گئے اور وہ ڈرامائیت جو مکالماتی صورت میں اکثر جگہوں پر اقبال کے یہاں موجود ہے، اسے اپنی شاعری میں لا کر مخاطبے کی شکل دی اور پڑھنے والے کو دیکھنے والا بنا کر سب کچھ ان کی اصلی حالتوں میں دکھا دیا۔

اب فاروقی صاحب سے ایک قطعی اور آخری اختلاف۔ درج بالا اقتباس میں انہوں نے یہ جو کہا کہ ''شکسپیئر کے بعد سوائے ایلیٹ کوئی ایسا نہ پیدا ہوا جو شاعری کو بولنے کے قابل بنا سکے۔ اِس کلیے کو غلط ٹھہرانے کے لیے آیئے اُنہیں انیس کی طرف چلیے جن کا ابھی ابھی ہم نے ذکر کیا ہے۔ ان کے مرثیوں میں بولی جانے والی زبان کی سینکڑوں مثالوں میں سے یہ چند ملاحظہ کیجیے:

بس کہہ دیا کہ پاؤں نہ رکھنا ترائی میں
دیکھیں ہٹا تو دو نہیں ہٹنے کے یاں سے ہم
کچھ اُڑھا دیجیے مولا مجھے نیند آتی ہے
صاحب اٹھو ہم آخری رخصت کو آئے ہیں
لے ستمگر جو نہ جاتا تھا تو اب جاتا ہوں

❍

اختر الایمان کے یہاں جس آہنگ کی بات اوپر ہم نے کہی ہے اس کے ارتعاشات اقبال کی اختیار کی ہوئی بحروں میں آپ کو اختر الایمان کی بہت سی نظموں میں نظر آئیں گے۔ ''ابلیس کی مجلسِ

شوریٰ‘ کی طرز پر ان کی طویل نظم ’سب رنگ‘ میں بدلی ہوئی زبان کے باوجود ’لینن خدا کے حضور‘ والا یہ آہنگ دیکھیے:

اے خالقِ ہر عیش و غم و ظلمت و ہر نور
اے غائب و حاضر تری تخلیق کا ہر رنگ
پائندہ ہے اور ہم کو ہے مرغوب بھی لیکن
چھٹتا نہیں امید کے رخسار سے کیوں زنگ

’سب رنگ‘ سے ہم یہ مثال اس لیے نکال کر لائے کہ یہ پوری تمثیل بولی جانے والی زبان میں ہے اور اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اقبال نے انسان کو اشرف المخلوقات جان کر اس کی جس برتری اور فضیلت کو نمایاں کیا تھا، اختر الایمان نے اسی کو معرضِ اشتباہ میں ڈال کر انسان کی حاکمانہ سرشت اور اس کے اخلاقی انحطاط کی تصویر پیش کی ہے لیکن آہنگ بدل بدل کر۔ اور آہنگ کے اس بدلنے میں پست و بلند کا التزام اس لیے رکھا کہ انسان اور اس کی آماجگاہ یہ دنیا اسی التزام سے عبارت ہے۔ ایک بات اور، اقبال چونکہ اشرف المخلوقات والے انسان کی بات کر رہے تھے اس لیے ان کی زبان ہموار اور آہنگ بلند ہے۔ اختر الایمان اقدار سوز، تہی ظرف اور ضمیر کُش انسان کی تصویر دکھا رہے ہیں اس لیے اسلوب بھی ناہموار، بدآہنگ اور اکھڑا ہوا ہے۔ پس جیسا موضوع ویسا بیان یا جیسا بیان ویسا موضوع۔

○

مرحلہ بہ مرحلہ اپنے مبحث کو آگے بڑھاتی ہوئی ہماری اس گفتگو کو سن کر ممکن ہے آپ کے ذہن میں یہ خیال آئے کہ میں نے اختر الایمان کے ضمنی موضوعات کی طرف نہیں دیکھا۔ ایسا نہیں ہے۔ ان کے ضمنی موضوعات اِنہیں مرکزی موضوعات کے مرہون ہیں۔ اُن کی شاعری کے سفر میں اِدھر اُدھر جا کر آپ کو پھر اِنہیں بنیادی موضوعات کی طرف آنا ہوگا۔ آخرِ بیان میں ہم یہ بھی بتادیں کہ اُن کی علامتیں جو بقول فاروقی غیر تکمیلی صورت میں ہیں مختلف السمت اشاراتی بیانیے بناتی ہوئی چلتی ہیں اور یہ بیانیے اپنے بنیادی موضوعات میں آ کر ضم ہو جاتے ہیں جس کی عمدہ مثال اُن کی نظم ’سب رنگ‘ ہے جس کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔

○

روایتی شاعری کے حصار سے باہر آ کر اپنی الگ طرح کی اسلوب سازی کے ذریعے واحد

متکلم کے صیغے میں غائب کی حکایت بیان کرنے والے شاعر اختر الایمان پر کی جانے والی اس پوری گفتگو میں درج ذیل نکات نکل کر سامنے آئے ہیں:

۱- اختر الایمان نے شاعری کی پرانی لغت کو نا کافی جان کر اپنی شاعری کے مخصوص آہنگ کے لیے وہی زبان وضع کی جو ان کے موضوعات کے لیے مناسب تھی۔

۲- آہنگ اور نثر زدہ اسلوب کے ساتھ ساتھ وہ شعریت سے معمور زبان کے استعمال سے بھی واقف ہیں اور اسے بخوبی برتنا جانتے ہیں۔

۳- زبان کی تخریب اُن کے یہاں برائے تخریب نہیں ہے بلکہ اُسے بگاڑ کر وہ موضوعات کی نئی صورتیں بناتے ہیں یا پرانے موضوعات کی ناگوار صورتیں دکھاتے ہیں۔

۴- ہمارے بہت بڑے نقادوں نے اُن کی بہت کم پڑھی ہوئی شاعری سے بہت زیادہ اور بہت غلط نتائج برآمد کیے ہیں۔

۵- اُن کی نئی لغت نے معانی اور آہنگ میں اسی طرح مطابقت پیدا کی ہے جیسی روایتی زبان کے برتنے والے اعلیٰ شاعروں کے یہاں نظر آتی ہے۔

۶- اُن کی شعریات کے بہت سے اجزا بہت بامعنی ہیں لیکن بیشتر اقوال و بیانات ان کی شاعری کی بہت سی تعبیروں کی نفی کرتے ہیں۔

۷- ان کا آہنگ زبان کے اس خمیر سے اٹھا ہے جسے بگاڑ بگاڑ کر تیار کیا گیا ہے۔

۸- اُن کی شاعری کا عمیق مطالعہ ہمیں زبان کی جمالیات پر از سرِ نو غور کرنے کی دعوت دیتا ہے اور آہنگ کی ماہیت اور اس کے تغیرات کے مکرر مطالعے کی طرف مائل کرتا ہے۔

اپنی بات ختم کرتے کرتے مجھے بس اتنا کہنا ہے کہ اختر الایمان کی نئی طرح سے تعمیر کی ہوئی مملکتِ حرف میں اُن کے سوا کوئی اور ان کا شریک نہیں ہے۔ خفیف سی تحریف کے ساتھ عرفان صدیقی کا یہ شعر ان کی شاعری کی اصل تحسین ہے:

دوسرا کوئی نہیں میرے سوا میرا شریک
مسندِ حرف پہ بیٹھا ہوں برابر اپنے

○

نوٹ: یہ مقالہ ساہتیہ اکاڈمی، دہلی کے 'اختر الایمان پر منعقدہ سہ روزہ سمینار میں کلیدی خطبے کے طور پر پڑھا گیا۔

حواشی:

١۔اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص١٥٦، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،١٩٨٤

٢۔ایضاً ص١٥٩

٣۔ایضاً

٤۔شعر غیر شعر اور نثر، شمس الرحمٰن فاروقی، ص ٣٠٦ و ٣٠٨، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی، ٢٠٠٥

٥۔ایضاً ص ٣٠٨

٦۔ایضاً

٧۔ایضاً، ص٣١٠

٨۔ایضاً

٩۔آب جو، اختر الایمان، ص٨، نیا ادارہ لاہور، ١٩٥٩

١٠۔شعر غیر شعر اور نثر، شمس الرحمٰن فاروقی، ص ٣٠٨، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی، ٢٠٠٥

خلیل مامون

شعری اظہار

شعری اظہار کو عام طور پر جذبات و خیالات کو شعری صورت میں بیان کرنے ہی سے عبارت کیا گیا ہے۔ یہ نظریہ بڑی حد تک عالمی سطح پر بھی قبولیت کا درجہ رکھتا ہے۔ گوکہ اس نظریے کو دیکھنے کے طریقۂ کار میں تنوع پایا جاتا ہے۔

مغرب و مشرق میں جدید تر شاعری میں تجریدی اظہار کے تجربے بھی کیے گئے ہیں جو بڑی حد تک کامیاب نہیں ہیں۔ اردو شاعری میں عموماً اور غزل میں خصوصی طور پر اشعار میں مضمون آفرینی اور معنی کی تخلیق کی بات کی گئی ہے۔ جب ہم شاعری میں تخلیق کی بات کرتے ہیں تو شاعری کا دائرۂ کار فنون لطیفہ کی حدوں کو چھونے لگتا ہے لیکن زبان سے وابستہ ہونے کی وجہ سے کہ جو دراصل ترسیل کا ذریعہ ہے ہم شاعری کو جو زبان میں کی جاتی ہے فنون لطیفہ کے زمرے میں نہیں لاسکتے۔ جب کہ یہ بات مصوری، موسیقی اور مجسمہ سازی یا رقص پر عائد نہیں ہوتی۔ کیونکہ ان میں رنگوں، سازوں، پتھر یا دھات اور بدنی پیکر کی صورت میں مواد کا وجود ہوتا ہے جب کہ شاعری میں الفاظ ہی ہیئت ہیں اور الفاظ ہی مواد۔ ہم موٹے طور پر شاعری کو اظہار اور تخلیق کے درمیان ہی رکھ سکتے ہیں۔ لہٰذا میری اپنی فکر میں شاعری کو کلی طور پر اظہار کہنا صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ اس صورت میں شاعری کی حیثیت محض کسی ترجمان کی بن کر رہ جاتی ہے۔ جو کہ اچھی شاعری کی تخلیق کے تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتی۔ شاعری چونکہ الفاظ، بحور، استعاروں، تشبیہوں اور تمثیلوں سے بنی ہوتی ہے۔ اس میں ایسا جوہر بھی عیاں ہوتا ہے کہ جو خالص کسی جذبہ یا خیال کے خالص اظہار کے دائرہ سے بڑھ کر معنی و اثر رکھتا ہے۔

میرے اپنے خیال میں الفاظ، جذبات و افکار کی سواریاں نہیں ہیں کہ جن پر بیٹھ کر شاعری لسانی کائنات کا سفر کرتی ہے۔ اس کے برعکس یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ دراصل الفاظ اور ان کا

استعمال، افکار، خیالات اور جذبات کو جنم دیتے ہیں۔ اور شاعر کا یہی کمال ہے کہ وہ اپنے الفاظ کو اپنے شعر اور نظم میں ایسے استعمال کرے کہ وہ دوسرے شعرا اور اپنے عصر کی ندرت، فن اور جذبہ کی گہرائی سے عکاسی کرے۔ اس عمل میں شعر یا نظم میں آمد اور آورد کو واضح کرنے کی شاید ضرورت نہیں ہے۔ مندرجہ بالا امور ہی سے شعری اقدار میں جمالیاتی اضافہ کی بات کی جاسکتی ہے۔

شاعری کی بات کرتے ہوئے یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ شاعری کا حقیقت اور سچ سے کیا تعلق ہے۔ کیا شعری بیانات محض خیالی اور جذباتی ہیں اگر ایسا نہیں ہے تو شاعری میں حقیقت کا رول کیا ہے اور شاعری کس طرح حقیقت سے جڑی ہوتی ہے۔ یا شاعری کوئی ایسا مظہر ہے کہ جو ماورائی حقیقت ہے۔ اس بات کا تعلق اس امر سے بھی ہے کہ کیا زبان شاعری میں حقیقت کی ترجمان ہے۔ یعنی یہ کہ کیا الفاظ ایسے علامیے ہیں کہ جو حقیقی اشیا، افکار، خیالات اور جذبات کو ظاہر کرتے ہیں۔

کچھ ماہرین لسانیات کا خیال ہے کہ شروع شروع یعنی ابتدا میں زبان میں الفاظ کے معنی یا جن کی طرف اشارے کیے گئے ہوں وہ متعین ہوتے ہیں اور جوں جوں تہذیب میں ترقی ہوتی جاتی ہے زبان اور الفاظ میں معنی اور اشارے تخئیلی اور خود ساختہ ہوتے جاتے ہیں۔ اس بحث کو الگ رکھتے ہوئے ہمارے لیے یہ سوال اہم ہے۔ کہ عام طور پر ترسیل میں الفاظ کے استعمال اور شاعری میں الفاظ کے استعمال کے پیمانے کیا ہیں۔ ان معاملات پر فلسفہ، لسانیات اور ادب میں بہت سی تحقیقات اور مباحثے ہوئے ہیں جن کی تفصیل میں جانا فی الحال ہمارا مقصد نہیں ہے۔

ہمارے لیے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ شاعری کے موضوعات ماضی میں کیا تھے اور حال میں کیا ہونے چاہئیں۔ کیا ہر موضوع پر شاعری ہوسکتی ہے یا پھر چند مخصوص حقائق اور موضوعات تک ہی شاعری محدود ہے۔ میری نظر میں شاعر کا ذہن اور اس کی زبان زرخیز اور وسیع ہونی چاہئیں۔ کہ وہ ہر موضوع کا اظہار کر سکے ورنہ کسی خاص جذبے یا خیال کا اظہار شاعر اور شاعری کے امکانات کو محدود کر دیتا ہے۔ ممکن ہے کہ ایسے شعرا کے یہاں ایک آدھ شعر اچھا نکل آئے، مگر عموماً ان کی شاعری کو اچھا تصور نہیں کیا جائے گا۔ اردو کی غزل میں ایسے بے شمار شعرا ہیں کہ جن کی شاعری کو اچھی نہیں کہا جاسکتا۔ کیوں کہ ان کے اظہار اور بیان کا دائرہ محدود ہے۔

میں یہ بات بہ شمول کلاسیکی غزل گو شعرا اور موجودہ عہد کے غزل اور نظم کے شعرا کی تخلیقات کو ذہن میں رکھ کر کہہ رہا ہوں۔ لہٰذا اچھی اور سچی شاعری کرنے کے لیے زبان پر عبور، شاعری کی

تاریخ کے خصوصی جوہر سے آگہی، عصری تقاضوں کا شدید احساس اور ذاتی و سماجی و کائناتی تجربات کی وسعت بہت ضروری ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں شاعر کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنی اور غیر زبانوں کے ماضی کے مشاہیر اور عصری شاعروں سے اپنے آپ کو کس قدر زبان و بیان و اظہار میں مختلف اور اہم بنا سکتا ہے۔ ظاہر ہے یہ باتیں علم ہی سے آسکتی ہیں لیکن شاعر ہونے کے لیے سب سے اہم تجربات کو احساس کے ایندھن میں تپانا بھی پڑتا ہے۔ اس میں تخیل کی پرواز اور معانی کی تخلیق کی ندرت بھی شامل ہے۔ یہ عناصر شاعر کی ذات اور اس کے وجدان پر منحصر ہیں۔ جو اسے قدرت سے ملتے ہیں، ورنہ مندرجہ بالا اقدار کا علم تو عالم یا ناقد کو بھی ہو سکتا ہے۔ مگر یہ لوگ اچھے شاعر نہیں بن سکتے۔ آپ اس جوہر کے طبیعی میلان سے بھی عبارت کر سکتے ہیں۔

غزل میں شعر کی ساخت کا موازنہ منطق میں سلوجزم Syllogism سے کیا جاتا ہے جس میں دو مفروضوں یا بیانات سے نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے اسے Deductive Logic یا نتیجہ خیز منطق کہا جاتا ہے۔ اسے منطقی قیاس آرائی بھی کہا جا سکتا ہے۔ کہ جہاں بیانات سے نتائج اخذ کیے جاتے ہیں۔ اس تعلق سے ایک قدیم اسطور ہے کہ جس میں کہا گیا ہے کہ یونان کو خدا نے اس لیے تباہ کر دیا کیونکہ وہاں لوگ حد سے زیادہ عقل مند ہو گئے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ جب خدا نے جبرئیل سے کہا کہ یونان کا تختہ پلٹ دو تو جبرئیل نے تعجب کا اظہار کیا تو خدا نے کہا کہ تم خود جا کر مشاہدہ کر لو کہ وہ کس قدر عقل مند ہیں۔ جبرئیل ایک سنسان چراگاہ میں گئے کہ جہاں اک کم سن لڑکا بھیڑیں چرا رہا تھا۔ وہاں جبرئیل نے اس لڑکے سے پوچھا کہ یہاں جبرئیل موجود ہیں تم بتا سکتے ہو وہ کہاں ہیں؟ لڑکے نے کچھ سوچ کر کہا۔ جبرئیل تم خود ہو۔ جب جبرئیل نے اس سے پوچھا کہ تم یہ کیسے بتا سکتے ہو تو لڑکے نے کہا کہ دیکھو اس میدان میں تمہارے اور میرے علاوہ کوئی اور نہیں ہے اور میں یہ بھی جانتا ہوں کہ میں جبرئیل نہیں ہوں لہٰذا مجھے پورا یقین ہے کہ تم ہی جبرئیل ہو۔

یہ تو ہوئی منطق کی بات تقریباً اسی طرح کا منطقی طرز کسی شعر میں بھی ہوتا ہے۔ البتہ اس کا ڈھنگ الگ ہوتا ہے۔ مثلاً جو بات پہلے مصرعے میں کہی جاتی ہے اس کا اثبات یا نفی دوسرے مصرعے میں آنا ہی چاہئے۔ یہی غزل کے شعر کی بوطیقا ہے۔ ورنہ شعر عجز اظہار کا شکار ہو جاتا ہے۔

مثلاً غالب کا شعر ہے:

سبزۂ خط سے ترا کاکُل سرکش نہ دبا
یہ زمرد بھی حریف دم افعی نہ ہوا

یہاں سانپ کو زمرد سے زیر کرنے کی بات کہی گئی ہے پہلے مصرعے کا بیان دوسرے مصرعے میں نفی کر دیا گیا ہے۔

یا پھر یہ شعر:

جاتی نہیں ہے کشمکش اندوہ عشق کی
دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا

اس میں پہلے مصرعے کا بیان دوسرے مصرعے کی معنوی توسیع کرتا۔ اگر یہ ربط نہ ہوتو شعر بے کار ہے۔ اشعار میں الفاظ کا ربط باہمی ہی شعر کو بامعنی بناتا ہے۔ یہ نظم میں قدرے وسعت سے بیان ہوتا ہے۔ میری نظر میں اردو اور غیر اردو کی کئی نظمیں دراصل ایک ہی مرکزی خیال کا پھیلاؤ ہیں فرانسیسی شاعری آرتھر رمبوا Arthur Rimbaud ان سے الگ ہے کیونکہ وہ نظم کو اکثر ادھوری چھوڑ دیتا ہے۔

میں نے پچھلی سطور میں شعر میں حقیقت اور شعری اظہار کے ربط کی بات کی تھی۔ ہماری زبانیں اور ان کے اظہارات گو کہ حقائق، اشیا اور امور پر غیر راست طور پر مبنی ہیں مگر وہ دراصل حقائق نہیں ہیں۔ لہٰذا شاعری میں حقائق کی ترجمانی نہ ہونا لازمی طور پر کوئی کمزوری نہیں ہے۔ شعری حقیقت ہمیشہ اصلی حقیقت سے الگ ہوتی ہے۔ یہاں ہمیں حقیقت اور واقعہ کے امتیاز کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ یہ دو الگ الگ چیزیں ہیں۔

لڈوِگ وٹگین اسٹائین کہتا ہے:

''بلی قالین پر بیٹھی ہے'' کا اظہار کسی حقیقت کا اظہار نہیں بلکہ ایک واقعہ کا اظہار ہے اور اس کا حقیقت سے کوئی علاقہ نہیں اسی طرح اگر میں یہ کہوں:

''سورج بستر پر پڑا سو رہا ہے'' تو یہ بھی حقیقت نہیں ہے۔ مگر اس کے ساتھ یہ جملہ بے معنی بھی نہیں ہے۔ کیونکہ یہ ہماری سمجھ میں آتا ہے۔

ویسے تو اگر آپ اس کا حقیقت سے موازنہ کریں تو یہ ایک بامعنی بیان ہے اور اس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہے مگر آپ اس بیان کو سمجھ سکتے ہیں لہٰذا زبان کے اظہارات حقیقی نہ ہوتے ہوئے بھی بے معنی نہیں ہوتے۔ عربی میں حقیقت کا مخرج حق ہے۔ حق عربی میں سچ کو بھی کہا جاتا ہے اور خدا کو بھی۔ اس لفظ میں کئی معانی پوشیدہ ہیں۔ اب یہ سوال کہ کیا شاعری میں حقیقت کا وجود ہے تو میں یہ کہوں گا کہ اس میں حقیقت اور ماورائیت دونوں مشترک طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔

یعنی شاعری حقیقت اور غیر حقیقت کے اشتراک سے وجود میں آنے والا لسانی مظہر ہے۔ انگریزی میں اس نظریہ کو Surrealism کہا گیا ہے۔ اگر شاعر محض سچائی کو نظم میں سموئے تو آپ اسے شاعر نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا شاعری میں اظہار خالص اظہار نہیں ہوتا۔ جبکہ اس میں ایک طرح کا جذبہ، فکر احساس وادراک وغیرہ شامل ہوتا ہے کہ جو شاعر کے اپنے احساس اور اس کی ندرت پر مبنی ہوتا ہے۔ اگر شاعر محض سچائی کو نظم میں سموئے تو آپ اسے شاعر نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا شاعری میں اظہار خالص اظہار نہیں ہوتا۔ جبکہ اس میں ایک طرح کا جذبۂ فکری احساس وادراک وغیرہ شامل ہوتا ہے کہ جو شاعر کے اپنے احساس اور اس کی ندرت پر مبنی ہوتا ہے۔

دراصل شعر یا نظم میں اظہار گنجلک نہ سہی لیکن سیدھا سادا بھی نہیں ہوتا۔ اور اس کا انحصار الفاظ کی ترتیب ہی پر ہوتا ہے اس کے پیچھے کارفرما افکار اور مشاہدات کی آمیزش بھی شامل ہے کہ جس میں شاعری کی تاریخ اور اس میں خلق کردہ اشعار اور نظموں کے راست اور غیر راست اثرات بھی شامل ہوتے ہیں اگر شاعر ان سے بچ کے نکل جائے تو اچھا ہے ورنہ توارد کا شکار ہو جاتا ہے۔ دراصل اچھے شعر اور نظم کا کمال تاریخی اور عصری اظہارات پر غالب ہو کر نئی چیز پیدا کرنا ہے۔ بدقسمتی سے ایسا کم ہی ہوتا ہے اور اظہار سپاٹ بیان بن جاتا ہے ہماری شعری روایت میں غزل کی شاعری میں اس کی بے شمار مثالیں تلاش کی جا سکتی ہیں۔

حقیقت اور فن کے تعلق سے کوئی انکار نہیں کر سکتا لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ جو کچھ اچھی شعری تخلیق میں ہے وہ تمام تر حقیقی نہیں ہے۔ اس اعتبار سے سرریلزم کا اس نظریہ سے کہ حق میں فطری اور ماورائے فطرت عناصر کی آمیزش ضروری ہے نت ہی نئے پن کے مظاہر اُجاگر ہوتے ہیں۔

ہمارے یہاں جدید شعرا سمیت اکثر شاعروں کے یہاں سوائے بیانیہ کے اظہار میں یہ عناصر نہیں پائے جاتے۔ یہاں تک کہ اکثر شعروں میں Paradoxical یا متضاد شعری حقائق کا اظہار بھی نہیں ہے۔ اکثر شعر صرف بیانیہ ہی کا حصہ بن کر رہ جاتے ہیں۔ حقیقت اور غیر حقیقت کی بات کرتے ہوئے ہمیں شعری صداقت کا بھی احساس اور تجربہ کرنا ضروری سا بن جاتا ہے۔ شعری صداقت، شعری تجربہ اور شاعری میں الفاظ اور ان کے لوازمات پر منحصر ہوتی ہے۔ ان معنوں میں شعری صداقت حقیقی نہیں ہوتی گو کہ اس سے انکار کرنا کہ اس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں غلط ہے۔ ہر چیز چاہے وہ مرئی ہو یا غیر مرئی، حقیقی ہو کہ ماورائی وہ حقیقت اور اس سے جڑے تجربات اور تصورات ہی سے ابھرتی ہے۔ شعرا اور نقادوں کو اس کا احساس ہونا نہایت ضروری

ہے۔ میرا یہ ماننا ہے کہ شاعری کی کوئی حتمی تعریف نہ ہوئی ہے اور نہ ہوسکتی ہے۔ ہر بڑے شاعر نے اسے اپنے طور پر ہی سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے کسی خالص ادبی نظریہ کی تلاش بے سود اور بے کار ہے۔ یہ مضمون اور زیادہ مفصل اور طویل ہوسکتا تھا مگر اس وقت اتنی گنجائش نہیں کہ اس پر اور زیادہ کچھ لکھا جاسکے۔

میں آخر میں پہلے فارسی اور اردو کے مشاہیر شعرا کے شعر پیش کرتا ہوں پھر عالمی شعرا کے اقوال درج کروں گا کہ جس سے شعر گوئی اور شاعری پر مزید روشنی پڑ سکے۔

شعر می گویم بہ از آبِ حیات   من نہ دانم فاعلاتن فاعلات

مولانا روم

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے   درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

میر تقی میر

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں   غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

مرزا غالب

وہ حالت ہوتی ہے مجھ پر جب فکر غزل میں کرتا ہوں
خود اپنے خیالوں کو ہمدم میں ہاتھ لگاتے ڈرتا ہوں

فراق گورکھپوری

ایڈی گرامین پو: میں الفاظ میں کی گئی شاعری کو وزن میں حسن کی تخلیق کہوں گا۔

ایمیلی ڈِکنسن: جب میں کتاب پڑھتی ہوں تو میرا بدن اتنا سرد ہو جاتا ہے کہ دنیا کی کوئی آگ مجھے گرمی نہیں پہنچا سکتی۔ یہی شاعری ہے۔

ولیم ورڈزورتھ: شاعری شدید احساسات کا وفور ہے، اِس کا اخراج سکون میں دوبارہ مجتمع ہونے والے جذبات سے ہوتا ہے۔

ٹی۔ایس۔ایلیٹ: صحیح شاعری سمجھ میں آنے سے پہلے اپنی تفہیم کر دیتی ہے۔

کارل سانڈ برگ: شاعری تحریر کا ایسا ہیولیٰ ہے کہ جو یہ بتاتا ہے کہ قوس قزح کیسے بنتی ہے اور کیسے غائب ہو جاتی ہے

ڈائیلن تھامس: کوئی بھی اچھی نظم حقیقت میں اضافہ ہے اگر کسی اچھی نظم کا اضافہ ہو جائے تو دنیا تبدیل ہو جاتی ہے۔

بلّی کالنس: میں کلاس روم سے باہر کی شاعری پر بے حد اعتماد رکھتا ہوں۔ وہ شاعری جو عوامی مقامات، میٹرو، ٹرینوں اور کاکٹیل کے رومالوں پر ہو۔ میں کسی سیمینار کی بجائے کسی میٹرو میں اپنی نظم سنانا چاہوں گا۔

ورجینیا وولف: صرف عورت ہی بغیر اپنے دستخط کے کئی نظمیں لکھ پاتی ہے

ایڈی گر ایلین پو: میرے لیے شاعری کوئی مقصد نہیں بلکہ جذبہ ہے۔

چارلس سی بُک : شاعری خاموشی کی یتیم ہے۔ لفظ اپنے عقب میں چھپے تجربات کو چھوڑتی ہی نہیں۔

اے۔پی۔جے۔ عبدالکلام : شاعری اعلیٰ ترین خوشی اور گہرے غم ہی سے پیدا ہوتی ہے۔

اے۔آر۔ آمون: شاعر اپنے آپ کو خطرناک امتحانوں کے حوالے کر دیتا ہے۔ جو کچھ شاعری کے بارے میں کہا گیا ہے اور جو کچھ لکھا گیا ہے وہ اعتماد کا فرومایہ حصہ ہے۔

کیاسندراکلارے :صرف کمزور ذہن کے لوگ ہی ادب اور شاعری سے متاثر ہونے کی نفی کرتے ہیں۔

پیرسی بِش شیلے: اخلاقی اچھائی کا عظیم آلہ تخیل اور شاعری ہے کہ جو وجوہ پر عمل درآمد کرتے ہوئے نتائج کو برآمد کرتا ہے۔

جان بیٹ جے میان: جدید دنیا میں اکثر لوگ شاعری کو پیٹرول کی طرح ضروری نہیں بلکہ عیش تصور کرتے ہیں لیکن میرے لیے یہ زندگی کا ایندھن ہے۔

رابرٹ فراسٹ: ترجمے میں شاعری کھو جاتی ہے۔

ڈان مارکیو: شاعری کی کتاب لکھنا کسی توپ پر پھول کی پتی گرا کر گونج کا انتظار کرنا ہے۔

اشمائل ریڈ: شاعری لکھنا تخّیل کی سخت جسمانی ورزش ہے۔

کارل سیانڈ برگ: شاعری ایک ایسی گونج ہے جو پرچھائیں کو رقص کرنے کے لیے کہتی ہے۔

ورجینیا وولف: کیا شاعری لکھنا ایک مخفی معاملہ نہیں؟ ایک آواز دوسری آواز کا جواب دیتے ہوئے۔

ارنسٹ ہیمنگوے :جنگ کے زمانے میں جو سچی تحریریں سامنے آئی تھیں وہ صرف شاعری تھیں۔

رابرٹ فراسٹ :شاعری وہ ہے کہ جس میں جذبات کو خیالات اور خیالات کو الفاظ مل گئے ہیں۔

سِلویا پلاتھ: میری نظر میں شاعری ایک جارحانہ عمل ہے۔

وِکٹر ہیوگو:فن کا کام بڑی حد تک الوہی ہے۔اگر تاریخ لکھنا ہو تو اس کا تعلق زندگی اور دنیا سے ہے اور اگر شاعری کرنا ہے تو یہ تخلیق ہے۔

رابرٹ فراسٹ : شاعری گلے میں پھانس کی طرح شروع ہوتی ہے۔غریب الوطنی اور جلاوطنی کا عذاب۔

جان۔ایف کینڈی :جب چینی زبان میں شاعری لکھی جاتی ہے تو الفاظ کا بحران دو کرداروں پر مشتمل ہوتا ہے۔ایک خطرے کی نمائندگی کرتا ہے تو دوسرا امکان کی۔

اسٹیفن کِنگ:اہم ترین باتیں ایسی ہوتی ہیں کہ جنہیں کہنا مشکل ترین ہوتا ہے۔کیونکہ الفاظ انہیں زائل کر دیتے ہیں۔

فیثاغورث :تو اہم ترین اور مختصر ترین الفاظ ''ہاں''اور''نہیں'' ہیں لیکن انہیں کہنے کے لیے بہت غور و فکر کرنا پڑتا ہے۔

الیگزینڈر ڈیوما:اس وقت تک کہ جب خدا انسان کے مستقبل کو آشکار کرنے کا فیصلہ کرے تمام انسانی عقل اجمالی طور پر انتظار اور امید کی پابند ہے۔

اسٹیفن کنگ: فرانسیسی ایک ایسی زبان ہے جو غلاظت کو رومان بنا دیتی ہے۔

رسل ہوبَن :اگر تم صدق دلی سے غور کرو تو کتنے ایسے لوگ ہیں جو وہی زبان بولتے ہیں جو وہ بولتے ہیں۔

انتونی ترِولوپ: میں اُس شخص کو بہترین لباس پہنے تصور کرتا ہوں کہ جس پر کسی کی نظر نہیں جاتی۔ مجھے پتہ نہیں آیا یہ قول کسی مصنف کی تحریر پر بھی عاید کیا جا سکتا ہے۔؟

تھیوڈور اڈورنو :تاریخ محض زبان کے ساتھ نہیں چلتی بلکہ تاریخ زبان سے ممکن ہوتی ہے۔

لیوٹالسٹائی: الفاظ اور اعمال کا بنیادی فرق یہ ہے کہ الفاظ ہمیشہ انسانوں کی تحسین کے لیے وجود میں آتے ہیں جبکہ اعمال خدا کی تسلیم ورضا کے لیے

جارج ایڈورڈ وُڈ بیری :زبان پر بے انتہا قدرت ہی کسی نابغہ شخص کو دوسروں سے اعلیٰ مرتبہ دیتی ہے۔

ایلن گنس برگ :شاعری کسی سیاسی پارٹی کا اظہار نہیں ہے یہ رات کو بستر پر لیٹے ہوئے جو تم حقیقی معنوں میں سوچنا چاہتے ہو وہ سوچتے ہوئے نجی دنیا کو عوامی دنیا میں تبدیل کرنے کا عمل ہے۔شاعری یہی سب کچھ تو کرتا ہے۔

دیب کیالتی :عشق کو ہماری فکر سے زیادہ شدید ہونا چاہیے۔چاہے وہ لمحہ اظہار کتنا ہی خفیہ کیوں نہ ہو۔ہمیں کسی بھی خطرہ سے کترانا نہیں چاہیے۔

رُڈیارڈ کپلنگ:الفاظ انسان کا استعمال کردہ سب سے زیادہ خطرناک نشہ ہے۔

جیمس گیٹس پرکی ول:دنیا شاعری سے بھری پڑی ہے۔

رچرڈھیوگو:جب تم عشق میں مبتلا ہو تو نظمیں نہ لکھو۔تم نظمیں اس وقت لکھو جب فراق میں ہو۔

رالف والڈ وایمرسن :چہرے اظہارات سے اتنے زیادہ لبریز ہیں اور افکار کے کھیل سے ان میں اتنا زیادہ ونور اور چمک ہے کہ ہم یہ معلوم نہیں کر سکتے کہ حقیقت میں اُن کے خطوط کیسے ہیں۔

جارج ایڈورڈ وُڈبیری:فن کا بنیادی طور پر دوعناصر تعین کرتے ہیں ایک فن کے رذہن میں موجود خیال دوسرے اظہار کی قوت اور یہ دونوں عناصر ایک دوسرے سے بے حد مختلف ہیں۔

ایملی ڈکنسن:جب مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ میرے سر کا بالائی حصہ نکال دیا گیا ہے تو مجھے معلوم ہوتا ہے کہ یہ شاعری ہے۔

اَووڈ:میں غڑیب انسان کا شاعر ہوں۔کیونکہ میں خود غریب ہوں اور مجھے معلوم ہے کہ عشق کیا ہوتا ہے میرے پاس تحفے تحائف دینے کی سکت نہیں لہذا میں اپنی محبوبہ کو شاعری دیتا ہوں۔

بِلی کالنسن:میں نظم کی لہروں پر چلنا چاہتا ہوں ساحل پر شاعر کے نام کو الوداع کہتے ہوئے۔

پابلومنرودا:وہ کیا عمر تھی کہ شاعری مجھے ڈھونڈتی ہوئی آئی۔

بنجامن زیپانیہ : یہ شاعری ایک ایسا آہنگ ہے جو بوند بوند گر رہا ہے۔ زبان ایک ایسی لحن داغ رہی ہے جو گولیوں کی طرح چل رہی ہے۔

چارلس بکووسکی : کچھ اچھی نظمیں لکھنے کے لیے بے انتہا بے قراری لامحدود عدم اطمینان اور شدید واہموں کی ضرورت ہے۔

لڈیانیٹ سیورنے: شاعری کی برائی مت کرو کیونکہ یہ ایک مقدس چیز ہے۔

ولیم کارلوس ولیم: نوخیز پتوں پر تیرتے ہوئے میں شاعری پڑھنا چاہتا ہوں۔

وسلاوازمبورسکا: شاعری! مگر شاعری کیا ہے؟

پابلونرودا: آج میں المناک مصرعے لکھنا چاہتا ہوں۔ میں اُس سے عشق کرتا تھا۔ وہ بھی کبھی کبھار مجھ سے عشق کرتی تھے

مندرجہ بالا اقوال گو کہ شعری اظہار کے مسائل اور ان کے عبور کرنے میں راست یا غیر راست طور پر بہت زیادہ کارآمد ثابت نہیں ہیں تاہم یہ تاثرات پڑھنے والے تخلیق کاروں اور ناقدوں کے لیے اس طرح کام آسکتے ہیں کہ وہ شعری اظہار کی روح کو بہتر طور پر سمجھ سکیں گو یہ مختصر علم ہی ان کو اپنے مقاصد میں پوری طرح کامیاب نہیں بنا سکتا مگر کسی حد تک ہی سہی شاعری میں اظہار کے اہم عناصر سے جڑے رہنے پر روشنی تو ڈالتا ہے۔

○

خالد علوی

واجد علی شاہ کا پری خانہ

واجد علی شاہ ایک ایسی متنازعہ شخصیت کا نام ہے جس کی قسمت میں پھول کم اور پتھر زیادہ آئے۔ ان کی بعض شخصی کمزوریوں کو بوجوہ اس طرح مشتہر کیا گیا کہ ان کی شخصیت کے مثبت پہلو بھی نظر سے اوجھل ہو گئے۔

شمالی ہندوستان کی سب سے بڑی ریاست 'اودھ' پر قبضہ کرنے کے لیے انگریز جو چالیں بھی چل سکتے تھے وہ چلیں گئیں۔ بادشاہوں اور نوابین کو بدنام کرنا انگریزوں کی پالیسی کا خاص حصہ تھا۔ اورنگ زیب کے بعد کوئی مغل بادشاہ ایسا نہیں ہے جس کی نااہلی کی داستانیں انگریز مورخین نے بڑھا چڑھا کر بیان نہ کی ہوں۔ یہی صورت حال اودھ کے ساتھ بھی روا رکھی گئی۔

واجد علی شاہ کی عیاشیوں کی جو تفصیل بیان کی گئی ہے اس کے مطابق واجد علی شاہ کے دن رات عام انسانوں کے دن رات سے قطعی مختلف اور طویل تر معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً:

'سیر محتشم' میں لکھا ہے کہ واجد علی شاہ نے شوقِ کبوتر بازی کو بھی اوجِ کمال تک پہنچا دیا تھا۔ جہاں اچھے کبوتر ملے اُنھیں جمع کیا ہے۔ صبح سے پہر دن چڑھے تک اور سہ پہر سے شام تک سوائے اس شغل کے کچھ کام نہیں کرتے اور اس کے لطف میں دنیا و مافیہا سے خبر نہیں رکھتے۔

نجم الغنی نے 'تاریخ اودھ' میں لکھا ہے کہ واجد علی شاہ اپنی اوقات گویّوں اور رنڈیوں اور ڈھاریوں کے ساتھ برباد کرتے تھے۔ خود بھی ان کے فن میں ماہر تھے۔ وہ ایسا ہی اچھا گاتے ناچتے تھے جیسا کہ پیشہ ور گویّا، اُن کے اوقات لہو ولعب میں بالکل صرف ہوتے تھے۔

'The Last King of India' میں روزی جانسن نے لکھا ہے کہ دن اور رات کا کوئی لمحہ ایسا نہ تھا جو واجد علی شاہ خوبصورت عورتوں کی ہم نشینی میں نہ گزارتے ہوں۔

ایک انسان کے لیے یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ وہ سارا دن کبوتر بازی بھی کرے، سارا دن

طوائفوں کی صحبتِ بد میں بھی رہے اور سارا دن گانا بجانا بھی کرے۔ ظاہر ہے کہ مبالغہ آرائی بہت زیادہ ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اودھ کے نوابین پر اودھ کے زوال پر تمام تر ذمہ داری ہے لیکن ہمیں ان سازشوں کی بھی پردہ کشائی کرنی پڑے گی جس کے نتیجے میں سلطنت اودھ زوال پذیر ہوئی۔ انگریزوں اور ان کے سازش کاروں نے نوابین کو کمزور سے کمزور تر کرنے کی کوشش کی۔ پلاسی کی جنگ کے بعد انگریز تمام ریاستوں سے پرانے معاہدے ردّ کرتے گئے اور نئے معاہدوں کی شرمناک شرائط میں نوابین کو زنجیر کرتے چلے گئے۔ اودھ میں شجاع الدولہ نے انگریزوں کی بہت سے شرائط قبول کرلیں اور انگریزوں کی مدد سے شاہ عالم کی وزارتِ عظمیٰ حاصل کر لی۔

آصف الدولہ (۱۷۴۸-۱۷۷۹) بھی ایک معاہدے کے تحت ایسٹ انڈیا کمپنی کی زلفوں کے اسیر ہو چکے تھے وہ بذاتِ خود شریف النفس حاکم تھے لیکن انتظامی نظام سے قطعی بے خبر تھے۔ مرزا علی لطف نے 'گلشن ہند' میں لکھا ہے کہ ''ان (آصف الدولہ) کو فوج اور ملک کی طرف سے غفلت تھی۔ آپ فقط سیر وشکار سے کام رکھا، مشیر کوئی لائق اور کام کا نہ پایا۔ اس لیے ساتھ عزم کے رُتبہ نام کا نہ پایا۔''[1]

ابو طالب لندنی 'تفضیح الغافلین' میں لکھتا ہے:

''فوج کی حالت یہ ہے کہ سو آدمیوں میں پچاس جعلی ہیں اور جعلی تنخواہ کو جمع دار اور بخشی مل کر کھاتے ہیں۔ نیز یہ کہ سو گھوڑوں میں سے دس سواری کے لائق ہوتے ہیں۔ اکثر فوج بغیر ہتھیاروں کے ہے اور جو کچھ ہتھیار ہیں وہ ناکارہ ہیں۔ رعایا میں جو شخص کچھ قدرت وحیثیت رکھتا ہے یا جس کو کسی جماعت کی حمایت حاصل ہے، وہ اپنے محصول میں سے بڑے تکلّف کے بعد تھوڑا سا عامل کو ادا کرتا ہے۔ باقی اپنے مددگاروں، قلعہ بنانے والوں اور اسلحہ وفساد پھیلانے والے ذرائع کی تیاری میں صرف کرتا ہے۔[2]

شجاع الدولہ (۱۷۳۲-۱۷۷۵) ایک کثیر رقم اپنی عسکری طاقت کو زندہ پائندہ رکھنے کے لیے خرچ کرتے تھے۔ آصف الدولہ نے وہ رقم عیش وآرام اور نمود ونمائش پر خرچ کرنا شروع کردی۔

سعادت علی خاں (۱۷۵۲-۱۸۱۴) نے اپنی تخت نشینی کے لیے آدھی سلطنت کمپنی کو نذر کردی۔ سعادت علی خاں کسی حد تک بیدار مغز حکمراں تھے انھوں نے ریاستی انتظامیہ کو بہتر بنانے اور آمدنی میں اضافے کی کوشش کی۔ لیکن اپنی فوج کی تنظیم وہ بھی نہ کر سکے۔ ۱۸۱۴ میں غازی

الدین حیدر نے باگ ڈور سنبھالی تو اودھ مکمل طور پر کمپنی سرکار کے زیرنگیں آچکا تھا۔ ظاہر میں غازی الدین حیدر بادشاہ تھے۔ حقیقت میں بادشاہ شطرنج تھے۔ جو رہی سہی کسر تھی وہ نصیرالدین حیدر کے عہد میں پوری ہوگئی۔ نصیرالدین حیدر نے نوشتہ دیوار پڑھ لیا تھا ان کو اپنی بے بسی کا بخوبی احساس تھا اس لیے انھوں نے سلطنت کی ڈوبتی کشتی کو بچانے کی کوشش ہی نہیں کی اور عیش کوشی میں منہمک ہوگئے۔ المیہ یہ کہ مذہب کو بھی عیش کا ذریعہ بنایا گیا۔ بقول عبدالحلیم شرر بادشاہ اور اُن کی بیگمات نے وہ مذہبی رسمیں ایجاد کیں جن کے مقابلے میں اکبر کا دینِ الٰہی بھی ہیچ ہے۔ کاروبار (سلطنت) کو بے تدبیر اور بد دیانت وزرا پر ڈال دیا۔ حکیم مہدی اور روشن الدولہ نے بادشاہ کی بدمستیوں سے فائدہ اُٹھا کر خوب لوٹ کھسوٹ مچائی۔

نصیرالدین حیدر (۱۸۰۳-۱۸۳۷) عورتوں کی صحبت میں اتنا وقت گزارتے تھے کہ ان میں خاص طرح کا زنانہ پن پیدا ہوگیا تھا وہ عورتوں کا سا لباس پہنتے، عورتوں کے سے انداز میں باتیں کرتے۔ شرر نے لکھا ہے:

> ''زنانہ مزاجی کے ساتھ مذہبی عقیدت نے یہ شان پیدا کردی تھی کہ ائمہ اثنا عشر کی فرضی بیویاں و اچھوتیاں اور ان کی ولادت، چھٹی اور نہان کے سامان بالکل اصل کے مطابق کیے جاتے۔ یہ تقریبیں اس قدر زیادہ تھیں کہ سال بھر بادشاہ کو انھی سے فرصت نہ ملتی۔''[۳]

کمپنی سرکار نے محمد علی شاہ (۱۷۷۷-۱۸۴۲) کے تخت نشین ہوتے وقت ان کو ایک اور معاہدہ میں باندھ لیا اس معاہدے کے تحت انگریزی فوج کی بڑی تعداد اودھ میں رہے گی اور نگرانی کرے گی۔ ریاست میں جس جگہ بھی بدنظمی ہوگی اس کو اپنے زیر انتظام لے سکتی ہے۔ محمد علی شاہ کے دَور میں بدانتظامی کچھ زیادہ ہی بڑھ گئی۔ شرر نے قاضی محمد صادق اختر کے حوالے سے لکھا ہے کہ تمام عمال بدکار و بدباطن اور خودغرض تھے۔ رعایا تباہ تھی۔ ظالم و مجرم کو سزا نہ ملتی تھی۔ خزانہ خالی تھا، رشوت ستانی کی گرم بازاری تھی جو فتنے پیدا ہوگئے تھے کسی کے مٹائے نہ مٹتے تھے۔

واجد علی شاہ اودھ کے باقاعدہ اور سلطان ابن سلطان نہیں تھے، ان کی پیدائش کے وقت کوئی سوچ بھی نہیں سکتا تھا کہ وہ کبھی اودھ کے بادشاہ کہلائیں گے۔ لیکن یہ تخت ان کو محض قسمت سے ملا۔ اودھ میں غازی الدین حیدر کی حکومت تھی جو واجد علی شاہ کے دادا کے بڑے بھائی تھے۔ غازی رکن الدین کے بعد نصیرالدین حیدر فرماں روا بنے لیکن ان کا عرصہ حکومت بہت مختصر رہا۔ ان کے انتقال

کے بعد کمپنی سرکار نے ان کے بیٹے فریدوں بخت عرف منا جان کو نصیرالدین حیدر کا بیٹا تسلیم کرنے سے انکار کر دیا اور تخت نشینی کے دن ہی ان کو معزول کر کے نصیرالدین حیدر کے ضعیف چچا محمد علی شاہ کو اودھ کا بادشاہ نامزد کر دیا۔ جنھوں نے اپنے بیٹے اور واجد علی شاہ کے والد امجد علی شاہ کو ولی عہد مقرر کر دیا۔

محمد علی شاہ نے واجد علی شاہ کو ناظم الدولہ خورشید حشمت کا خطاب دیا۔ بادشاہ بننے کے بعد انھوں نے شاہی خاندان کے ہر فرد کی تنخواہ مقرر کی لیکن نہ جانے کیوں واجد علی شاہ کو محروم رکھا۔ واجد علی شاہ نے لکھا:

> ''میری شادی ہو کر ابھی پانچ ماہ ہی گزرے تھے کہ نصیرالدین حیدر بہادر نے اس دنیائے فانی سے منہ موڑ کے عالم بقا کی راہ لی۔ اس کے بعد میرے دادا نصیرالدولہ بہادر فردوس منزل نے تخت نشین ہو کر عنانِ حکومت سنبھالی اور ہر شخص کو اس کے رتبہ کے مطابق انعام و خطاب مرحمت فرمایا اور میرے والد محترم حضرت جنت مکاں کو ولی عہدی کا خلعت سرفراز فرمایا۔ ہر چھوٹے بڑے کی معقول تنخواہوں سے عزت بڑھائی۔ لیکن مجھے اور میری زوجہ کو اپنی عنایت سے مفتخر نہ فرمایا۔'' ۴

واجد علی شاہ کو خود تعجب تھا کہ ان کو کیوں نظرانداز کیا گیا۔ انھوں نے وجہ یہ بیان کی ہے کہ غالباً دادا جان یہ سمجھتے تھے کہ میں ہی ریاست کو سنبھالنے کا اہل ہوں اس لیے اپنی تخت نشینی کے وقت مجھے اپنا مورد عنایات بنانا پسند نہیں کیا۔ بہرحال اس واقعے کی کسی طرح بھی توضیح کی جائے لیکن مورخین کے لیے یہ باب حیرت ہی ہے۔

محمد علی شاہ صرف پانچ سال حکومت کر کے ۱۶/ جولائی ۱۸۳۲ کو انتقال کر گئے۔ اور امجد علی شاہ سلطانِ اودھ مقرر ہوئے۔ وہ اپنے بڑے بیٹے مصطفیٰ علی حیدر کو واجد علی شاہ سے بھی زیادہ نالائق سمجھتے تھے اس لیے واجد علی شاہ کو ولی عہد مقرر کیا اور ابوالمنصو رسکندر جہاں سلیماں حشم صاحب عالم بہادر خطاب دیا۔ واجد علی شاہ روزانہ صبح تین گھنٹے عرضیاں پڑھنے، شاہی احکام نافذ کرنے اور شہر کے حالات سننے میں صرف کرتے تھے اس خدمت کو قلم دان کی خدمت کہا جاتا تھا۔ ۵

واجد علی شاہ نے اپنی مثنوی 'عشق نامہ' میں بھی اس مصروفیت کا ذکر کیا ہے:

پدر کی نیابت تھی مجھ کو سپرد
قلم داں کی خدمت تھی مجھ کو سپرد

امجد علی شاہ کے انتقال (۱۳؍فروری ۱۸۴۷) کے بعد واجد علی شاہ نے ابوالمنصور بادشاہ عادل قیصر زماں سلطان عالم محمد واجد علی شاہ کا لقب اختیار کیا اور عنان حکومت سنبھالی۔ واجد علی شاہ کی ایک مثنوی سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کو حکومت وسلطنت سے کچھ دلچسپی نہ تھی:

یہ دنیا ہے مشہور نخوت سرا نہیں بلکہ کہیے مصیبت سرا
مجھے دوستی اس سے حاصل نہ تھی طبیعت حکومت پہ مائل نہ تھی
بچا رہتا تھا اس سے اکثر فقیر کہ ہے جائے دنیا فقط داروگیر
جو طالع ہمارا عیاں ہوگیا وہ سب فقر، چوری ہوئی، کھو گیا
فقیری کا جبّہ دکھایا بہت حکومت سے منھ کو چھپایا بہت
مقرر کیا تھا جو اللہ نے لیا نور خور سے رُخ ماہ نے
عنایت ہوا جس سے تھا احتراز عطا ہوگیا عدل کنجشک و باز
مقرر جو تھا وقت وہ آگیا پکڑ کر سر تخت پہنچا گیا
بنا میرے زیر قلم سب اودھ ہوا قبضہ و ملک میں اب بودھ
خدا نے مرے سر پہ رکھا یہ بار مگر دیکھیے اس کا انجام کار

ایسا معلوم ہوتا ہے واجد علی شاہ کو اودھ سرکار کی حدود کا علم تھا اور وہ بادشاہ نہیں بننا چاہتے تھے۔ ابتدا میں واجد علی شاہ نے فوج کی تنظیم اور شہر کی تزئین کاری، عوام کی دادرسی پر بہت وقت صرف کیا لیکن انگریز ریزیڈنٹ بار بار رکاوٹیں پیدا کرتا تھا۔ تخت نشینی کے وقت کا جوش سرد پڑ گیا اور عیش و عشرت میں کھو گئے جس کے وہ بچپن سے رسیا تھے:

نہ شاہان گئے ہیں، نہ حکام رہے اجل آتے ہی سارے قصّے ہیں طے
جہاں میں پھنسے طالبانِ جہاں ہمیں کام سے اپنے فرصت کہاں
حکومت کی مسند پہ کیسی نشست یہاں اور کشور کا ہے بندوبست
ازل سے ہیں ہم شاہ اقلیم عشق مبارک ہمیں تاج و دیہیم عشق

عشق نامہ

واجد علی شاہ کی حکومت کے اوّلین دو سال بہترین حکمرانی کے دور ہیں۔ انھوں نے اس زمانے میں فوجوں کی ازسرنو تنظیم کی، نئے قوانین لاگو کیے۔ عام طور سے تخت نشینی کے بعد نیا سلطان پرانے تمام اہلکاران کو برطرف کر دیا کرتا تھا۔ واجد علی شاہ نے اس روایت کو بھی توڑا۔ کچھ شاہی ملازمین

کی تنخواہوں میں اضافہ کیا، صرف فوج کے چند نا اہل افسروں کو برخاست کر کے ان کی جگہ قدیمان مستحق اور کار آزمودہ اربابِ پیکار کو مقرر کیا۔ اہل کاروں میں اگر کسی سبب کسی کو نکال بھی دیا گیا تو اس کی تنخواہ برقرار رکھی گئی۔ ؁۶

مصنف 'احسن التواریخ' نے بادشاہ کی مصروفیت کا حال اس طرح لکھا ہے:

''بادشاہ بہ تعمیل قواعد عدالت طلوع صبح سے آدھی رات تک ایک دم استراحت نہیں فرماتے... اور مقدمات ملکی و مالی، تقرر، وظائف ادائی و اعالی مصروف رہتے ہیں۔'' ؁۷

تخت نشینی کے چند ماہ بعد امین الدولہ کو وزارت سے برطرف کیا گیا اور نواب علی نقی خاں وزیر مقرر کیے گئے جس پر ریزیڈنٹ نے ناخوشی کا اظہار کیا لیکن بادشاہ نے کوئی توجہ نہیں دی۔

واجد علی شاہ کی انصاف پسندی کا بہت سے مورخین نے ذکر کیا ہے۔ نجم الغنی نے 'تاریخ اودھ' میں لکھا ہے کہ بادشاہ اپنی ذات سے عادل تھا کسی موافق یا مخالف، امیر یا یگانے کی عدل میں رعایت نہیں کی۔ ؁۸

واجد علی شاہ کی بادشاہت کے ابتدائی زمانے میں ان کی سواری کے ساتھ چاندی کے دو مقفل صندوق چلتے تھے جن میں ہر شخص بلا روک ٹوک اپنی عرضی ڈال سکتا تھا۔ ان صندوقوں پر ''مشغلہ سلطانی عدل نوشیروانی'' کے الفاظ کندہ تھے۔ واجد علی شاہ ان صندوقوں کو خود کھولتے اور ضروری احکام صادر کرتے جن کی تعمیل فوراً کی جاتی تھی۔ (بحوالہ وزیر نامہ، صفحہ ۱۱۴) لیکن یہ سلسلہ چند ماہ کے بعد ختم کر دیا گیا جس کی وجہ یہ تھی کہ عوامی عرضیوں سے بدعنوان افسروں کی قلعی کھلتی تھی۔ ایسے افسران نے سازش کر کے ان صندوقوں میں بادشاہ کے خلاف فتنہ انگیز تحریریں ڈلوانی شروع کر دیں۔ نتیجتاً اس سلسلے کو موقوف کرنا پڑا۔ ؁9

واجد علی شاہ کو مسلح افواج سے خصوصی دلچسپی تھی۔ انھوں نے اپنے قلم سے 'عشق نامہ' میں اپنی اس دلچسپی کا تفصیلی ذکر کیا ہے۔ واجد علی شاہ کی تخت نشینی سے قبل فوج میں بدعنوانی عام تھی لوگ رشوت دے کر اعلیٰ عہدے حاصل کر لیا کرتے تھے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ رشوت خوری بادشاہ کے علم میں تھی اس لیے تخت نشین ہوتے ہی انھوں نے سخت احکام نافذ کیے کہ اگر کوئی فوجی افسر رشوت لیتا پکڑا گیا تو ایسی سخت سزا دی جائے گی کہ دوسروں کو بھی عبرت ہو۔

مسعود حسن رضوی ادیب نے واجد علی شاہ کی فوجی دلچسپی کے لیے 'عشق نامہ' سے مندرجہ ذیل حوالہ دیا ہے:

''میری طبیعت فرقہ سپاہ سے بہت مالوف اور اس کی نگہ داشت کی طرف بہت متوجہ تھی۔ لیکن آمدنی کی کمی، خرچ کی زیادتی اور والد کی ممانعت کی وجہ سے اس کی نوبت کہاں آسکتی تھی۔ ناچار تیس عورتیں چوکی اور پہرے کے لیے ملازم رکھی تھیں۔ اور ان کو روزانہ فارسی زبان میں قواعد سکھاتا تھا۔ چند روز کے عرصے میں وہ قواعد میں ایسی مشّاق اور ہوشیار ہوگئیں کہ انگریزی قواعد میری نظر میں نہ سماتی تھی۔ اور ان میں سے ہر ایک اسلحہ کی صفائی اور شفافی وغیرہ میں انگریزی فوج کے لیے باعث رشک تھیں۔

پچاس ترک سوار بھی میں نے ملازم رکھے اور ان کو بھی فارسی زبان میں ایسی تعلیم دی کہ فرنگی فوج کے لیے باعث رشک ہوگئے اور ان دونوں فرقوں کی افسری کے لیے حاجی محمد شریف خاں کو جاں باز سرکار، مرزا ولی عہد بہادر کرنیل حاجی شریف علی خاں خطاب دے کر مقرر اور ممتاز فرمایا۔ کرنیل مذکور نے قواعد میں اتنی سعی وکوشش کی کہ قواعد کے گھوڑے مثل آہنی دیوار کے معلوم ہوتے تھے۔ وہ کسی سپاہی سے ایک حبّہ رشوت نہیں لیتا تھا اور اس کا حکم فوج پر ایسا تھا کہ کیا مجال جو قواعد کے میدان میں کوئی کسی سے بات کر سکے۔''[۱۰]

۱۶رنومبر ۱۸۵۷ کو فرنگی فوج نے سکندر باغ پر حملہ کر کے دو ہزار سپاہیوں کو توپوں سے اُڑا دیا، بیگمات کو لوٹا۔ لیفٹینٹ کرنل گورڈن نے اپنی آنکھوں سے دیکھا کہ سکندر باغ میں کچھ حبشی عورتیں جنگلی بلیوں کی طرح لڑ رہی تھیں جب تک وہ مر نہ گئیں کسی کو پتہ نہ چلا کہ وہ عورتیں ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ''ممکن ہے یہ وہی عورتیں ہوں جن کی فوجی تربیت واجد علی شاہ نے ولی عہدی کے زمانے میں کی تھی۔''

مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنی کتاب 'سلطان عالم واجد علی شاہ' میں ان رجمنٹوں اور رسالوں کی تفصیل دی ہے جو واجد علی شاہ نے شروع کی تھیں یا ان کی شکل تبدیل کی تھی۔ لیکن ان رسالوں کو جو نام دیے گئے ان سے واجد علی شاہ کا ادبی ذوق ضرور واضح ہوتا ہے۔

رسالے: سلطانی، غازی، منصوری، غضنفری، اسدی، دکھنی، بانکا، ترچھا، حسینی، حیدری، بادشاہی، خاقانی، خسروی اور رسالہ یکّا ہا۔

نجیبوں کی بٹالنیں: داؤدی، عباسی، جعفری، ذوالفقار، شمشیر، حسام، رفعت، ظفر، عنایت، کاظمی، قیصری، فتح جنگ، علی غول، صفدری، عسکری، جرار، فتح، عیش، ناصری، فغفور، ساونت، بھرمار۔

تلنگوں کی بٹالنیں: خاص دل، گنگھور، جاں نثار، فتح مبارک، سروری، جاں باز، اکبری، سکندری، خاقانی، سلیمانی، جہاں شاہ، گلابی، ظفر مبارک۔

توپ خانے: توپ خانہ خسروی، توپ خانہ کلاں، توپ خانہ باغ براؤن، توپ خانہ قصر سلیماں، توپ خانہ بالک گنج، توپ خانہ عنایتی، توپ خانہ جہاز سلطانی، اور ایک توپ خانہ جس کے میر آتش میر مہدی قبول تھے۔

بادشاہ نے افواج کی باقاعدہ قواعد کے لیے فارسی اصطلاحات وضع کیں۔ سپاہیوں کے لیے مختلف رنگوں کی مخمل کی وردیاں بنائیں۔ خود ہی فجر کی نماز سے فارغ ہوکر فوجی لباس پہن کر افواج کا معائنہ کرتے۔ شمشیر زنی، نیزہ بازی، گولہ اندازی کی مشقوں کا معائنہ کرتے اور بہتر فوجیوں کو انعام واکرام سے نوازتے۔ جو رسالہ قواعد (پیرڈ) سے غیر حاضر ہوتا اس کو دو ہزار روپیہ جرمانہ دینا ہوتا۔ اگر کوئی رجمنٹ قواعد میں دیر سے پہنچتی اس کو بھی اتنا ہی جرمانہ دینا ہوتا۔

بادشاہ کی فوجوں سے غیر معمولی دلچسپی نے کمپنی سرکار کے کان کھڑے کر دیے۔ انگریز ریزیڈنٹ نے تحریری طور پر جواب طلب کیا اور مشورہ دیا کہ اگر اپنی ریاست کی حفاظت کے لیے فوج کی واقعی ضرورت ہے تو انگریز سپاہیوں کے دستے رکھنے چاہئیں۔

حکومت ہند کے سکریٹری برائے اُمورِ خارجہ نے ریزیڈنٹ کو ہدایت کی کہ بادشاہ کو ذہن نشین کرادیا جائے کہ فوجی مصارف سے معاشیات تباہ ہورہی ہے ان میں تخفیف کرنا ازحد ضروری ہے۔ اس کے بعد گورنر جنرل نے لکھا کہ اودھ میں اتنی بڑی فوج رکھنا ۱۸۰۱ کے معاہدے کی خلاف ورزی ہے۔ اس کے مطابق صرف چار بٹالین پیادے، ایک بٹالین نجیب اور میواتی، تین سو گولہ انداز اور مناسب تعداد میں پولیس رکھی جاسکتی ہے۔ مگر کہا جاتا ہے کہ اودھ میں چار سو توپیں، پانچ ہزار توپچی، چار ہزار سوار اور چوالیس ہزار پیادے ہیں۔[۱۱]

ان تمام حالات کے پیش نظر واجد علی شاہ کا دل اُمورِ سلطنت سے ہٹ کر دوسری مشغولیات میں مبتلا ہوتا گیا۔ لیکن واجد علی شاہ اودھ کے اوّلین سلطان نہیں تھے جن کو رقاصاؤں اور بٹیر بازی کا شوق تھا بلکہ اس طرح کے عیش تو لکھنؤ کی زندگی میں خون بن کر دوڑ رہے تھے۔ مرغوں اور بٹیروں

کی لڑائی دیکھنے کا شوق شجاع الدولہ سے واجد علی شاہ تک تمام حکمرانوں کو تھا جس کا نتیجہ یہ تھا کہ مرغوں کی تیاری جی جان سے کی جاتی تھی۔ کبھی کبھی مرغوں کی لڑائی ایک ایک ہفتہ تک چلتی تھی۔ یہاں تک کہ ایک مرغا اندھا ہو جاتا، اس کی چونچ ٹوٹ جاتی یا وہ بے ہوش ہو کر گر پڑتا۔

اسی طرح بٹیروں کو تیار کیا جاتا تھا۔ ان کو نشہ آور ادویات دی جاتی تھیں تاکہ بے جگری سے مقابلہ کریں۔ شرر کے مطابق یہ نشہ آور گولیاں اتنی مہنگی تھیں کہ سو روپیہ میں دس گولیاں ملتی تھیں۔ بٹیر کو بھوکا رکھا جاتا تھا تاکہ اس کے جسم کی چربی گھل جائے۔ رات کو اس کے کان میں زوردار آواز پھونکی جاتی تھی تاکہ خوف سے چربی پگھلے اور جسم پھرتیلا ہو۔ عبدالحلیم شرر نے ایک مرغ باز کا مندرجہ ذیل واقعہ لکھا ہے جس سے معاشرے میں اس طرح کے مقابلوں کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے:

> ''ایک بازی میں ان کا مرغ اتفاقاً ہار گیا۔ دل شکستہ ہو کر وہ عراق چلے گئے۔ نجف اشرف میں کئی مہینے تک مصروفِ عبادت رہے اور شب و روز دُعا کرتے کہ خداوند مجھے اپنے ائمہ معصومین کا صدقہ مجھے ایسا مرغ دلوا جو لڑائی میں کسی سے نہ ہارے۔ ایک رات خواب میں بشارت ہوئی کہ 'جنگل جاؤ'۔ صبح آنکھ کھلتے ہی انھوں نے کوہِ بیاباں کا راستہ لیا اور ایک مرغی ساتھ لیتے گئے۔ یکا یک دور کوہ سے ککڑوں کی آواز آئی۔ انہوں نے فوراً قریب جا کے مرغی چھوڑی جس کی آواز سنتے ہی مرغ نکل آیا اور یہ فوراً کسی حکمت عملی سے اُسے پکڑ لائے۔ اس کی نسل ایسی تھی کہ پھر کسی پالی میں انھیں شرمندہ نہ ہونا پڑا۔''[۱۲]

شرر نے یہ بھی لکھا ہے کہ اہل لکھنؤ نے جتنی محنت طیور کی تیاریوں میں کی، کاش خود اپنی اور اپنے جسم کی تیاری بھی کرتے تو یہ انجام نہ ہوتا جو ہوا۔[۱۳]

لکھنؤ کی تہذیب کا ذکر آتے ہی طوائف کا ذکر آنا ضروری ہے۔ طوائف اس تہذیب کا لازمی حصہ تھی لیکن واجد علی شاہ نے اس تہذیب کو فروغ نہیں دیا بلکہ ان کے جد شجاع الدولہ کے زمانے سے ہی یہ دربار کا جزو تھی۔ جس زمانے میں اودھ کا دارالحکومت فیض آباد تھی طوائف وہاں بھی موجود تھی۔ 'ڈیرہ دار' کی اصطلاح عملاً فیض آباد سے ہی شروع ہوئی تھی۔ اعجاز حسین نے ایک اور دلچسپ نکتے کی طرف توجہ دلائی ہے۔

’’...اس کی ذات سے مختلف جذبات آسودہ ہوسکتے تھے...وہ پرفن بھی تھی اور فن کار بھی۔اس سے جسم اور روح دونوں کی تشنگی دور ہوسکتی تھی۔اس لیے لوگوں کی تمام دلچسپیاں سمٹ کر ایک ذات سے وابستہ ہوگئیں۔ یہ وابستگی عام طور سے کسی والہانہ شیفتگی کا نتیجہ نہیں تھی بلکہ وقتی تفریح کے مطالبات پورا کرنے کا بہانہ تھی۔‘‘[۱۴]

لکھنؤ میں طوائفوں کے مختلف اقسام تھے۔ڈیرہ دار،کنچنی، پتریا وغیرہ۔جن کی تفصیل جعفر علی نے ’لکھنؤ کی آخری بہار‘ میں دی ہے۔محمد باقر نے ’تاریخ لکھنؤ‘ میں لکھا ہے کہ لکھنؤ کی طوائفیں، تہذیب، سخن سنجی، حسن و جمال اور کمالِ فن میں مشہور تھیں۔ایک خاص بات یہ تھی کہ ہر مشہور طوائف صاحبِ جائیداد اور دولت مند تھی۔بعض شعرا سے ان کے روابط تھے کیوں کہ خود شعر کہتی تھیں اور شعرا کی قدردان تھیں۔

۱۸۵۶ میں فرنگی سرکار نے واجد علی شاہ کو جلاوطن کر کے کلکتہ بھیج دیا تو طوائفوں کو بہت سی محرومیوں کا سامنا کرنا پڑا۔۱۸۵۷ میں حضرت محل نے کمپنی سرکار کے خلاف باقاعدہ اعلانِ جنگ کر دیا تو بہت سی طوائفیں باغیوں کے ساتھ آگئیں۔یہی وجہ تھی کہ بغاوت فرو ہونے کے بعد حکومت نے ان کی جائدادیں ضبط کر دیں۔اکثر طوائفیں نہ صرف جائداد سے محروم ہوگئیں بلکہ نانِ شبینہ کو بھی محتاج ہوگئیں۔اس طرح لکھنؤ کا بدنام زمانہ ادارہ ختم ہوگیا۔

ان تفصیلات سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ طوائفیں لکھنؤ کا ہی طرۂ امتیاز تھیں لیکن اگر دہلی کے حالات کا مطالعہ کیا جائے تو کہیں زیادہ شرمناک منظر سامنے آتے ہیں۔اگرچہ اس سلسلے میں بہت سی کتابیں دستیاب نہیں ہیں۔درگاہ قلی خاں کی ’مرقع دہلی‘، جیمز فریزر کی ’نادرشاہ‘ اور "Fall of Mughal Empire" ہی تھوڑی بہت رہنمائی کرتی ہیں۔لیکن یہ پوری ذمہ داری سے کہا جاسکتا ہے کہ دہلی بھی لکھنؤ سے کم نہیں تھا۔

محمد شاہ نااہلی کے باوجود فنونِ لطیفہ میں بہت دلچسپی رکھتا تھا۔موسیقی تو اس کی گھٹی میں پڑی تھی۔بعض مورخین کا خیال ہے اس نے کچھ راگ بھی ایجاد کیے تھے۔اس عہد کا موسیقارِ اعظم سدارنگ محمد شاہ کے دربار سے وابستہ تھا۔جس نے خیال گائیکی کو بام عروج پر پہنچایا۔

محمد شاہ کے انتقال کے بعد اس کا بیٹا احمد شاہ ۱۷۴۷ میں تخت پر بیٹھا جو اپنے باپ سے بھی زیادہ عیش پرست تھا۔اس کی ماں اودھم بائی ایک طوائف تھی جس کو نواب قدسیہ بیگم عالی صاحب زمانی خطاب سے نوازا گیا۔اودھم بائی کے ایک بھائی کو چھ ہزاری منصب عطا کیا گیا۔جادو ناتھ سرکار

لکھتا ہے کہ احمد شاہ نے اپنے تین سالہ بیٹے کو پنجاب کا صوبہ دار اور ایک سالہ طفل شیر خوار کو نائب بنا کر لاہور بھیج دیا۔

اس طرح کی کوئی مثال اودھ کی تاریخ میں نہیں ملتی۔ بدنام زمانہ واجد علی شاہ نے طوائفوں کو درونِ خانہ تو رکھا لیکن سلطنت کے معاملات میں دخل اندازی کی اجازت نہ دی۔

درگاہ قلی خاں نے 'مرقع دہلی' میں دہلی کی بدکاریوں اور عیش کوشیوں کی جو تفصیل دی ہے اس کے سامنے لکھنؤ کی داستانیں ہیچ ہیں۔ درگاہ قلی لکھتا ہے کہ ایک ہزاری منصب دار راجہ کسل سنگھ نے 'کسل پورہ' محلّہ بسایا تھا، جس میں طوائفوں، کسبیوں اور اَمردوں کو بسایا گیا تھا۔ منشیات کی ریل پیل رہتی تھی۔ 'عرب کی سرائے'، 'ناگل'، 'میرن کی گیارہویں' اور 'کسل پورہ' اوباش لوگوں کی خصوصی آماجگاہیں تھیں۔ دہلی کا کوئی ادارہ ایسا نہیں تھا جو کسی طور امرد پرستی سے وابستہ نہ ہو۔ 'مرقع دہلی' میں لاتعداد امارد کا تعارف کرایا گیا ہے۔

دہلی کی کچھ طوائفوں کا بھی تعارف کرایا گیا ہے۔ ادبیگم پائجامہ نہیں پہنتیں بلکہ نچلے بدن پر گل بوٹے بنا لیتی ہیں جو قریب سے دیکھنے پر بھی مخمل کا کپڑا معلوم ہوتے ہیں۔ نور بائی نامی طوائف امیروں کی طرح حویلی میں رہتی تھی، ہاتھیوں کی سواری کرتی تھی۔ سرس طوائف سے بغیر کسی وساطت سے ملاقات ناممکن ہے۔ چمپنی بادشاہ کے دربار تک رسائی رکھتی ہے۔ بہنائی نیل سوار کو اس کے عاشق نے ستّر ہزار روپیہ کے جام و صراحی نذر کیے تھے۔ چک مک دھانی کو بادشاہ نے خطاب عطا کیا تھا۔ پنّا اور پنّو دو طوائفیں بھی محمد شاہ بادشاہ کی منظورِ نظر تھیں۔ ان کے علاوہ درگاہ قلی خاں نے خوشحال، آشا، کالی، گنگا، زینت، گلاب، رمضان، رحمان بائی، پنا بائی، کمال بائی او راو ما بائی کے حسن و جمال اور مقبولیت کا ذکر کیا ہے۔

اس دوران میں اس کی جدائی میں ایک مہینہ گزر گیا لیکن مراد بَر آنے کی کوئی صورت پیدا نہ ہوئی۔ میں نے اس معاملہ کے سلسلہ میں امین الدولہ کے پاس بھی کچھ پیغامات ارسال کئے اور کچھ عورتوں کو جو میرے والد ماجد کی ملازم تھیں۔ مثلاً مصاحب السلطان اور انتظام السلطان جو اس زمانہ میں حضرت جنت مکاں کے محل میں داروغہ کی خدمات پر فائز تھیں، اس کام میں لگایا لیکن کوئی تدبیر فائدہ مند نہ ہوئی اور میں اسی طرح رنج و آلام کا شکار رہا۔

نشے کے رواج کا یہ عالم تھا کہ اکثر امرا دائم الخمر تھے۔ حد یہ تھی کہ بسنت کے جشن میں احدی پورہ میں ایک قبر کو شراب سے غسل دیا جاتا تھا۔

کچھ تو امرا و نوابین کو اس قدیم ترین پیشے سے زیادہ ہی دلچسپی تھی۔ اس پر مستزاد یہ قوم رجھانے کا ہنر بھی خوب جانتی تھی۔ سیّد عبدالباری نے 'لکھنؤ کے شعر و ادب کا معاشرتی و ثقافتی پس منظر میں ایک واقعہ نقل کیا ہے:

''نوابین کی کمزوری سے آوارہ مزاج عورتیں کس قدر فائدہ اُٹھاتی تھیں اس کا اندازہ اس واقعے سے ہوگا۔ غازی الدین حیدر کی ایک بیگم سلطان مریم بیگم، ڈاکٹر شارٹ بالینور کی بیٹی تھیں۔ جنہیں ان کی ماں ۱۸۱۷ میں کانپور سے لے کر لکھنؤ آ گئی تھیں اور نواب پر کمند حسن پھینکنے کے لیے روزانہ یہ معمول بنا لیا کہ جس راستے سے غازی الدین حیدر ہواخوری کے لیے جایا کرتے تھے۔ پورے سال صاحب زادی کو انگریزی پوشاک پہنا کر لبِ سڑک نواب کی سواری گزرنے تک کھڑا رکھتیں۔ جب نواب گزرتے تو یہ سلام کرتیں۔ بالآخر تیر نشانے پر بیٹھا اور نواب نے نصف شب میر کلو خواص کو معہ میانہ و مشعلچی بھیج کر اس شمع رولڑ کی کو طلب فرمایا اور داخلِ حرم فرمایا۔ تین لاکھ روپے کے زیورات، خطیر رقم اور بہ کثرت ملبوسات دیے۔ اس طرح کی کئی ملاقاتوں کے بعد ایک شب حضرت عباس کی حاضری کھلا کر عقد کیا، لیکن چند ماہ بعد غازی الدین کے انتقال کے بعد وہ پھر عیسائی ہوگئیں۔

اس طرح کے ماحول میں دامن بچا کر گزر جانا ناممکن تھا لیکن محمد علی شاہ نے اس ماحول میں بھی کتنی پاکیزہ زندگی گزاری، اس کا ذکر عام طور سے نہیں کیا جاتا۔

واجد علی شاہ کی زندگی کی اہم تاریخیں

پیدائش: ۱۹/ جولائی ۱۸۲۳

واجد علی شاہ کے دادا محمد علی شاہ نے اودھ کی سرکار سے مدد کی درخواست کی لیکن یہ کہہ کر انکار کر دیا گیا کہ اگر کھانے کو کچھ نہیں ہے تو سنکھیا کھالو: ۷/ جولائی ۱۸۳۷

محمد علی شاہ کو فرنگیوں نے بادشاہ بنایا: ۸/ جولائی ۱۸۳۷

ولی عہدی: ۲۱/ مئی ۱۸۳۷

علی نقی خاں کی بیٹی سے شادی ہوئی: ۱۸۳۷

محمد علی شاہ کا انتقال: ۷؍مئی ۱۸۴۲

امجد علی شاہ بادشاہ بنائے گئے

گلدستہ عاشقاں کی اشاعت مطبع محمدی لکھنؤ: ۱۸۴۳

امجد علی شاہ کا انتقال اور واجد علی شاہ کی تخت نشینی: ۱۳؍فروری ۱۸۴۷

گلدستہ عاشقاں: ۱۸۴۳ مطبع محمدی لکھنؤ

واجد علی شاہ کو سو سے زیادہ کتابوں کا مصنف بتایا جاتا ہے لیکن سب کا سال تکمیل معلوم نہ ہوسکا۔ یوں کہ زیادہ تر تو غیر مطبوعہ ہیں۔

سوانحی عشق نامہ 'پری خانہ': ۱۸۴۹ غیر مطبوعہ

بادشاہ سخت علیل ہوگئے: ۱۸۴۸

کرنل سلیمن نے ریزیڈنٹ مقرر ہوا: ۱۱؍جنوری ۱۸۴۹

کرنل سلیمن نے بادشاہ کی صحت سے متعلق خط لکھا: ۳۰؍جنوری ۱۸۴۹

کرنل سلیمن نے لارڈ ڈلہوزی کو بادشاہ کی صحت کے متعلق خط لکھا: ۸؍مئی ۱۸۴۹

کرنل سلیمن نے خط میں اطلاع دی کہ بادشاہ خفقان میں مبتلا ہیں۔ ایک دن تو ایسا حال ہوا کہ دروازے دولت خانے کے بند ہوگئے۔: ۱۸۴۸ [۱۵]

کرنل سلیمن نے ایلیٹ صاحب کو اطلاع دی۔ بادشاہ کو جسمانی تکلیف نہیں ہے مگر خفقان ہے۔ خاموشی اور افسردگی کے طویل دورے پڑ جاتے ہیں۔ ۱۸۴۹ بیماری میں کٹا۔ خفقان کی شدت اتنی بڑھ گئی کہ کپڑے پھاڑ ڈالے اور صبح سے شام تک غش میں پڑے رہے۔ بیگموں میں کہرام مچتا رہا مگر اُن کو خبر نہ ہوئی۔ دس مہینے گزرنے کے بعد بھی بدن بید کی طرح کانپتا تھا۔ واجد علی شاہ نے 'پری خانہ' میں بھی اپنی اس بیماری کی تفصیل دی ہے۔ ایک مثنوی میں اپنی بیماری کی تصویر کشی کی ہے۔

کوئی عاملوں کو بلانے لگا — جنوں ہوگیا جن بتانے لگا
مری والدہ اور کتنے محل — لگیں کہنے سننے پہ کرنے عمل
ہوئی عاملوں کی جو ہر سو تلاش — وہ آئے کہ تھی جن کو فکر معاش
بچھا تھا عجب دام مکر و فریب — میں ان سب میں تھا طائر ناشکیب

مگر طبیعت ٹھیک نہ ہوئی۔ تو کچھ لوگوں نے سازش کر کے صادق علی کشمیری ایک شخص کو شاہ جن

بنا کر پیش کیا اور محلّہ رستم نگر میں ایک مکان میں برج بنایا اور چھت اور برج کے درمیانی خالی جگہ رکھی اور صادق علی کو جن کا کردار ادا کرنے کے لیے اس جگہ چھپا دیا۔ اس بہروپیے سے بہت سی کراماتیں منسوب کر کے مشہور کی گئیں۔ مگر بعد میں امراؤ بیگم نے اس سازش کا پردہ فاش کر دیا۔ (۲۲/نومبر ۱۸۴۹)

دیوانِ مبارک شائع ہوا	۱۸۵۵	مطبع سلطانی لکھنؤ
معزولی	۴/فروری ۱۸۵۶	
لکھنؤ سے روانگی	۱۳/مارچ ۱۸۵۶	
کلکتہ میں داخلہ	۱۳/مئی ۱۸۵۶	
نظر بندی کی ابتدا	۱۵/جون ۱۸۵۷	
فورٹ ولیم سے رہائی	۹/جولائی ۱۸۵۹	
شیوع فیض کی اشاعت	۱۸۶۰	مطبع سلطانی لکھنؤ
قمر مضمون کی اشاعت	۱۸۶۴	مطبع سلطانی لکھنؤ
نظم نامور	۱۸۷۰	مطبع سلطانی لکھنؤ
ایمان	۱۸۷۱	مطبع سلطانی لکھنؤ
انتقال	۲۱/ستمبر ۱۸۸۷	

'**پری خانہ**' جان عالم واجد علی شاہ کا خودنوشت عشق نامہ ہے۔ یہ فارسی میں لکھا گیا تھا اور ابھی تک غیر مطبوعہ تھا۔ منشی فدا علی خنجر اور تحسین سروری کے دو تراجم اُردو میں دستیاب ہیں۔ 'پری خانہ' کا ایک نسخہ تحسین سروری نے ۱۹۶۵ میں ترجمہ کر کے کتاب کار پبلی کیشنز، رام پور سے شائع کیا تھا۔ آج کل فدا علی خنجر کے ترجمے کی طرح یہ بھی ناپید ہے۔ اس کی بیگمات کے خطوط کے ساتھ اشاعت ضروری ہے تاکہ واجد علی شاہ کا عشق اور اُن کی بیگمات اور محبوباؤں کے تعلقات پر سے پردہ اُٹھ جائے۔

دراصل 'پری خانہ' کوئی سوانح عمری نہیں ہے بلکہ اس کی شکل ڈائری اور روزنامچے جیسی ہے۔ یہ الزام بھی لگایا گیا کہ ان صفحات میں سیاسی اور سماجی حالات کا کوئی عکس نظر نہیں آتا۔ اگر واجد علی شاہ کا مقصد 'پری خانہ' کو شائع کرنا ہوتا تو ہمیں لکھنؤ کے سیاسی و سماجی حالات کی تصویریں ضرور نظر آئیں۔ اوّل تو ترجمہ نگاروں نے واجد علی شاہ کی خانگی زندگی میں دراندازی کی، پھر ان کے

روزنامچے میں خامیاں تلاش کیں۔

'پری خانہ' سے شاہی خاندان، خاص طور سے واجد علی شاہ کی عشقیہ اور جنسی زندگی کی پردہ کشائی ہوتی ہے۔ اپنے جنسی معاملات میں واجد علی شاہ نے جس بیباکی سے کام لیا ہے اس کی مثال ملنی مشکل ہے۔ آج بھی اتنی صاف گوئی ناپید ہے۔

'پری خانہ' میں محض عیاشیاں ہی نہیں ہیں بلکہ واجد علی شاہ کی زندگی سے وابستہ کچھ عجیب و غریب حقائق بھی ہیں۔ مثلاً وہ اپنے نکاح کے موقعے پر دو ماہ مانجھے کے کپڑوں میں لپٹے رہے۔

''پندرہ شعبان المعظم ۱۲۵۳ھ کو مانجھے کی رسم ادا کی گئی۔ لیکن شاید خدا کو یہی منظور تھا کہ میری ہونے والی بیوی کی چچی سلطان بیگم کا انتقال ہو گیا اور ادھر میرے عم محترم اصغر علی خاں ناصر الدولہ بہادر خلف اکبر حضرت فردوس منزل و والد بزرگوار ممتاز الدولہ بہادر وفات پا گئے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میری تقریب کتخدائی تاریخ معینہ پر نہ ہو سکی اور کامل دو ماہ تک مانجھے کے کپڑوں میں لپٹا رہا جو زیادہ دن گزر جانے کی وجہ سے میلے اور گندے ہو چکے تھے۔''[۱۶]

واجد علی شاہ کے دادا محمد علی شاہ نے تخت نشینی کے بعد ہر شخص کو اس کے رُتبے کے مطابق انعام و خطاب عطا کیا لیکن صرف واجد علی شاہ کو نظر انداز کیا۔

''میرے دادا نصیر الدولہ بہادر فردوس منزل نے تخت نشین ہو کر عنانِ حکومت سنبھالی اور ہر شخص کو اس کے رتبہ کے مطابق انعام و خطاب مرحمت فرمایا اور میرے والد محترم حضرت جنت مکاں کو ولی عہدی کا خلعت سرفراز فرمایا۔ ہر چھوٹے بڑے کی معقول تنخواہوں سے عزت بڑھائی۔ لیکن مجھے اور میری زوجہ کو اپنی عنایت سے مفتخر نہ فرمایا۔ میرا مشاہرہ مقرر نہ ہونے کی اصل وجہ یہ تھی کہ حضرت فردوس منزل مغفور بڑے عاقل اور زیرک آدمی تھے۔ انھوں نے یہ سوچا کہ حضرت جنت مکاں کے بعد میں ہی ریاست کو سنبھالنے کا اہل ہوں۔ غالباً اسی وجہ سے انھوں نے اپنی تخت نشینی کے وقت مجھے اپنا مورد عنایات بنانا پسند نہ کیا بس یہی ایک بات میری سمجھ میں آتی ہے۔ یہ حال دیکھ کر میرے والد ماجد ولی عہد بہادر ثریا جاہ حضرت جنت مکاں نے اپنی جیبِ خاص سے میرا پانچ

سو روپے اور میری بیوی کا چار سو روپے ماہانہ وظیفہ مقرر فرمایا۔ اس خیال سے کہ میں کہیں افسردہ خاطر نہ ہو جاؤں۔''۱۷

اپنی تمام تر حرکتوں کے باوجود واجد علی شاہ اپنے والد سے بہت ڈرتے تھے ممکن ہے اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ ایک بار ان کو نظر بند کر دیا گیا تھا۔

واجد علی شاہ نے عنفوانِ شباب میں ہی موتی خانم نامی ایک عورت کو ملازم رکھا۔ یہ عورت چیچک کے داغوں کے باوجود پرکشش تھی۔ لیکن یہ عورت نصیر الدین حیدر کے ہاں جلسے والیوں میں ملازم رہ چکی تھی۔ واجد علی شاہ کا یہ عمل ان کے والد کو سخت نا گوار گزرا۔ انھوں نے بہت ہنگامہ کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ عورت موتی خانم برطرف کر دی گئی اور واجد علی شاہ اپنے والد کے حکم سے نظر بند کر دیے گئے۔ اس واقعے کے بعد انھوں نے اپنی طبیعت کو شعر و شاعری میں مصروف کر لیا لیکن دل کا غبار دور نہ ہوتا تھا۔ جب والد صاحب کو یہ معلوم ہوا تو انھوں نے اپنی زبان سے حکم صادر کیا کہ اس عوت کو بلا کر واجد علی شاہ کے حوالے کر دیا جائے۔

یہ واجد علی شاہ کے اس اعلان کا نتیجہ تھا کہ جب تک موتی خانم نہ ملے گی کھانا پینا حرام سمجھوں گا۔ موتی خانم کو ان کی خدمت میں پیش کیا گیا۔

ایسے موقعے پر واجد علی شاہ کے کردار کی تعریف کرنی پڑتی ہے اور اپنے والد کی خدمت میں عرض داشت پیش کی:

> ''یہ بندۂ بے دام بطور فرمان واجب الاذہان آپ کا تابع ہے۔ اور یہ میری مجال نہیں کہ میں آپ کی رضامندی کے خلاف کوئی اقدام کروں۔''۱۸

واجد علی شاہ خود لکھتے ہیں:

> ''اس دن کے بعد کبھی بھول کر بھی میں نے اس عورت کا خیال نہ کیا۔ اگرچہ والد صاحب مرحوم داخل جنت ہو چکے ہیں اور ان کے بعد میں ریاست کا خود مختار بادشاہ ہوا اور جو میرا جی چاہے وہ کر سکتا تھا، لیکن جو وعدہ کر چکا تھا اس کو پورا کرنا ہے۔''۱۹

عام طور سے واجد علی شاہ ایک ایسے جنسی بیمار (Philanderer) نظر آتے ہیں جو آٹھ سال کی عمر سے اپنی نوابی، عزت اور سماجی حیثیت کی پروا کیے بغیر، عورتوں کے پیچھے ندیدوں کی طرح پھر رہا ہے لیکن اس بدکرداری میں بھی کہیں کہیں ان کے بہترین کردار کا عکس نظر آ جاتا ہے۔

''صاحب خانم سے میرے تعلقات اس لئے بھی مناسب نہ تھے کہ وہ حضرت جنت مکاں کی ملازمین میں سے تھی، نیز وہ ایک شادی شدہ عورت تھی جس کا شوہر موجود تھا۔''۲۰

والد کا خوف ان کو ہر لحظہ رہتا تھا۔ حیدری بیگم مرثیہ خواں باقاعدہ ملازم تھی لیکن وہ محلات میں داخل ہونا چاہتی تھی۔ انکار کرنے پر اس نے کانچ پیس کر کھالیا۔ یہ ایک ایسے فرماں روا کی داستان ہے جو بیک وقت بادشاہ بھی تھا نواب بھی، فوج کا سپہ سالار بھی تھا، عیاش اعظم بھی۔ قادرالکلام شاعر بھی تھا۔ فارسی کا بے حد کامیاب شاعر بھی جس کے ادبی سرمائے میں جہاں لاتعداد مثنویاں ہیں وہاں لاتعداد داشتائیں بھی۔ جو داشتہ ماں بن جاتی ہے اُس کو محل بنا کر زنان خانے میں پردہ کرا دیا جاتا ہے۔ مذہبی تعلیم بھی دی جاتی ہے۔ واجد علی شاہ جو آٹھ سال کی عمر سے عورتوں کی صحبت کا مشتاق رہتا ہے۔ مذہب و مسلک کا قتیل ہے، اپنے کئی مصاحبین کو مسلک بدلنے کی دعوت دیتا ہے۔ مرزا دبیر مرثیہ پڑھتے ہیں تو چھتری لے کر کھڑا رہتا ہے۔

زندگی بھر کبھی شراب کو ہاتھ نہیں لگایا۔ جو بھی شرابی لوگ رابطے میں آتے ہیں ان کی تذلیل کرتا ہے۔ انصاف پسندی کا یہ حال ہے کہ خود اپنی ہی بارات کو کافی دیر تک اس لیے روکے رہے کہ ایک ہاتھی سے ایک دوکان کو نقصان پہنچ گیا تھا جب تک دوکاندار کو معاوضہ نہ دیا گیا بارات آگے نہ بڑھی۔

'پری خانہ' اور 'بیگمات کے خطوط' اسی لاجواب شاعر اور جنسی مریض کی داستان ہے۔

O

حواشی:

۱۔ گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۹، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی، ۲۰۰۵

۲۔ تاریخ آصفی، ترجمہ تفضیح الغافلین مترجم ڈاکٹر ثروت علی، ص ۱۳۰، ترقی اردو بیورو، دہلی، ۱۹۸۷

۳۔ گذشتہ لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، ص ۹۱۔۹۰، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی، ۱۹۷۱

۴۔ پری خانہ، واجد علی شاہ، ترجمہ تحسین سروری، ص ۲۸، مکتبہ نیا راہی کراچی، ۱۹۵۸

۵۔ سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی، ص ۲۸۔۲۹، آل انڈیا میرا کادمی، لکھنؤ، ۱۹۷۷

۶۔ بحوالہ سلطان عالم واجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی، ص ۱۳۱، آل انڈیا میرا کادمی، لکھنؤ،

۱۹۷۷

۷۔احسن التواریخ،صفحہ۴۳،بحوالہ سلطان عالم واجد علی شاہ،مسعود حسن رضوی،ص۳۲، آل انڈیا میرا کادمی،لکھنؤ،۱۹۷۷

۸۔تاریخ اودھ،حکیم نجم الغنی خاں،حصہ پنجم،ص۱۳۹،منشی نول کشور پریس لکھنؤ،۱۹۱۹

۹۔سلطان عالم واجد علی شاہ،مسعود حسن رضوی،ص ۳۳،آل انڈیا میرا کادمی،لکھنؤ، ۱۹۷۷

۱۰۔سلطان عالم واجد علی شاہ،مسعود حسن رضوی،ص۳۳۔۳۴،آل انڈیا میرا کادمی،لکھنؤ، ۱۹۷۷

۱۱۔Nativ Narritives of the Ministry in Delhi, Page 43

۱۲۔گذشتہ لکھنؤ،عبدالحلیم شرر،ص۲۰۵،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی،۱۹۷۱

۱۳۔ایضاً،ص۲۱۸

۱۴۔اردو شاعری کا سماجی پس منظر،ڈاکٹر سید اعجاز حسین،ص ۳۰۶،کارواں پبلشرز،الہ آباد، ۱۹۶۸

۱۵۔ تاریخ اقتداریہ،ص۲۴۳،بحوالہ سلطان عالم واجد علی شاہ،مسعود حسن رضوی ص۴۱، آل انڈیا میرا کادمی،لکھنؤ،۱۹۷۷

۱۶۔پری خانہ،ترجمہ تحسین سروری،ص۲۷۔۲۸،مکتبہ نیا راہی کراچی،۱۹۵۸

۱۷۔ایضاً،ص۲۸۔۲۹

۱۸۔ایضاً،ص۳۲

۱۹۔ایضاً،ص۳۲

۲۰۔ایضاً،ص۳۷

مبین مرزا

شیوۂ غالب

کسی تخلیقی فن کار کی اہمیت کا ایک حوالہ یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ اپنے ہونے کا احساس کتنی سطحوں پر کتنی دیر تک پیدا کرسکتا ہے۔ یہ احساس صرف اُس کی قبولیت کی بنیاد پر نہیں ہوتا، بلکہ اِس کی ایک سطح اختلاف یا استرداد کی صورت بھی رکھتی ہے۔ فن کار کے زمانۂ حیات میں بے شک قبولیت یا ستائش کو عام طور سے زیادہ اہم سمجھا جاتا ہے، لیکن بعد کے زمانوں میں اوّل تو قبول و رد کے پیمانے ہی بدل جاتے ہیں اور اگر نہ بدلیں یا کم بدلیں تو بھی ان کے اثرات کا تناسب ضرور بدل جاتا ہے۔ اس لیے کسی فن کار کی تفہیم اور قدر و قیمت کا تعین وقت کے بدلتے ہوئے دائروں میں الگ الگ مناسبات کے ذریعے ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک عہد کے تخلیقی منظرنامے پر چکا چوند کے ساتھ ابھرنے والے کتنے ہی نام وقت کے راستوں کی گرد میں گم ہو جاتے ہیں، اور چند ہی فن کار آئندہ عہد کو اپنے ہونے کا احساس دلانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ اب اگر وقت کا پیمانہ صدی ہو تو فن کار کے لیے بقا کی آزمائش اور سخت ہو جاتی ہے۔ اپنے شعر و ادب سے عالمی تناظر تک نگاہ ڈالیے تو صاف نظر آئے گا کہ وقت کی چکی کیسا باریک پیستی اور بقا کی چھلنی کس قدر صاف چھانتی ہے کہ صدی بھر میں ایک ڈیڑھ نام ہی بہ مشکل چھن کے نکلتا ہے۔

سارے اختلافات کے باوصف ہمارے اہلِ ادب و نقد اس بات پر بہر حال متفق ہیں کہ گزشتہ تین صدیوں نے اردو کے جو تین بڑے شاعر پیش کیے وہ میر، غالب اور اقبال ہیں۔ یہ تینوں شاعر اپنے ادوار ہی کے لحاظ سے نہیں، زبان و بیاں، موضوعات و مضامین اور طرز و اسلوب غرضے کہ ہر بنیاد پر اپنی اپنی انفرادیت اجاگر کرتے ہوئے ایک دوسرے سے اِس درجہ مختلف نظر آتے ہیں کہ ان کی تفہیم اور تعینِ قدر کے لیے ایک پیمانہ بنالینا کافی معلوم نہیں ہوتا، بلکہ انھیں الگ الگ زاویہ ہائے نگاہ سے دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ہمارے یہاں اٹھارھویں صدی میر سے موسوم

ہوئی، انیس ویں غالب سے اور بیس ویں اقبال سے۔ اب ایک تو یہی وقت کا الگ الگ دائرہ ہے جو کہ ان شعرا کے تہذیبی، سماجی، اخلاقی اور سیاسی تجربے کی جداگانہ نوعیت و معنویت کی بنیاد بنتا ہے۔

دوسرے، ان کا انفرادی تخلیقی شعور بھی اپنی اپنی الگ صورت رکھتا ہے اور ان کی طرزِ احساس میں زندگی کی طرف ایک جداگانہ رویے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یہی شعور دراصل خدا، کائنات اور انسان سے ان کے رشتے کی صورت گری کرتا ہے۔ میر کے تخلیقی تجربے کی کائنات گیر وسعت اور اقبال کی فکری اور مابعد الطبیعیاتی جہات کے باوجود غالب کا جہانِ سخن جن رنگوں سے آراستہ ہے، وہ ایک الگ طرح کی دعوتِ نظارہ پر اصرار کرتے ہیں۔ خیر، اس وقت ان تینوں شاعروں کا تقابلی جائزہ لینا مقصود نہیں ہے۔ ہمیں تو سرِ دست کچھ تھوڑی سی غالب کو سمجھنے کی کوشش کرنی ہے۔

وفات کے لگ بھگ ڈیڑھ سو سال بعد اگر آج بھی غالب کا مطالعہ کیا جائے تو ماننا پڑتا ہے کہ ہماری شعری روایت کا وہ بہت مختلف اور سب سے جدید آدمی ہے۔ اُس کی اہمیت کا انحصار کسی ایک یا دو پہلو پر نہیں ہے، بلکہ اُس کے تخلیقی قامت کا کچھ اندازہ اسی وقت ہوسکتا ہے جب اُس کی مختلف جہات کو بہ یک وقت پیشِ نظر رکھا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کے اپنے سرمایۂ سخن کے علاوہ ہماری شاعری پر بھی اس کے اثرات خاصے وسیع ہیں۔ غالب جیسے کسی بڑے فن کار کے سارے فکری و فنی محاسن کا مطالعہ ایک گفتگو میں ممکن نہیں ہوتا۔ اگر ایسا کرنے کی کوشش بھی کی جائے تو زیادہ امکان اسی بات کا ہوتا ہے کہ بہت سرسری انداز میں موضوع کی وسعت کو سمیٹ لیا جائے یا پھر محض ایک کنفیوژن پیدا ہو کر رہ جائے۔

بہتر یہ ہوتا ہے کہ بڑے فن کار کو اس کے کسی مرکزی حوالے یا بنیادی مسئلے کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ غالب کا معاملہ کچھ یوں بھی ذرا ٹیڑھا ہے کہ اُس کے بارے میں ابتدا ہی میں یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ ایسا فن کار ہے جو ہماری تہذیب کے دوراہے پر سب سے نمایاں نشان کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہم اگر اپنی تہذیب کی تاریخ کا مطالعہ کریں تو وہ دو الگ ادوار میں سامنے آتی ہے، ایک غالب سے پہلے کا دور ہے اور دوسرا اُس کے بعد کا۔ ادوار کی اس تقسیم میں غالب کا براہِ راست کردار تو خیر کوئی نہیں ہے، لیکن وہ ہماری تہذیبِ شعر کی پہلی آواز ہے جو اس تقسیم کو تہذیبی اور سماجی سطح پر نمایاں کر کے سامنے لاتی ہے اور پھر ہم اُس کے ذریعے ان زمانی دائروں کے رُجحانات، مزاج اور حالات کا فرق واضح طور پر سمجھنے لگتے ہیں۔

علاوہ ازیں غالب کی اہمیت کے سلسلے میں ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ اُس کے فکر و نظر کے جس رنگ نے اس کے شعر و سخن میں راہ پائی، وہ محض اُس کی ذات تک محدود نہیں رہا، بلکہ اُس کے بعد کے ادوار پر اثر انداز ہو کر بھی اُس نے ہماری شعری تہذیب کو نیا لہجہ دیا جو بعد کی نسلوں میں سفر کرتے ہوئے اس عہد تک چلا آیا ہے۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کی انفرادیت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ اب تک ہمارا سب سے زیادہ quotable شاعر ہے، لیکن ظاہر ہے، اس خوبی کو کسی تخلیق کار کی فکری سطح پر انفرادی برتری کی بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ مثال اور حوالے کے لیے اُس نے ہمارے اجتماعی حافظے میں جو یہ غیر معمولی جگہ بنائی ہے، اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ہماری موجودہ زندگی سے اُس کی relevance ہمارے دوسرے شاعروں کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے اور جواب تک نہ صرف قائم ہے، بلکہ وہ ہم سے اپنی معنویت کا اظہار زبانِ حال سے کرتے ہوئے آج اپنی نئی تعبیر و تفہیم کا تقاضا بھی کرتی ہے۔

غالب کی انفرادیت کا ایک حوالہ ہمارے یہاں اُس کے رد و قبول کی صورتِ حال سے بھی سامنے آتا ہے۔ چناں چہ اس حوالے سے ہمیں ایک طرف اُس کے نکتہ چیں ناقدین میں یگانہ چنگیزی اور سلیم احمد جیسے پختہ کار لوگ ملتے ہیں جو نکتہ بہ نکتہ اُس کا رد لکھتے ہیں تو دوسری طرف حالی، عبدالرحمٰن بجنوری اور شیخ محمد اکرام جیسے قدر شناس اور مداحین بھی دکھائی دیتے ہیں جو اس کے کلام کو مقدس کتابوں کی طرح بوسہ دیتے اور آنکھوں سے لگاتے ہیں۔ تاہم اس وقت ہمیں ان سب پہلوؤں پر گفتگو کی ضرورت اس لیے نہیں ہے کہ اب سے پہلے ہماری تنقید یہ کام بہت کر چکی ہے۔ اس موضوع پر دونوں طرف کے لوگوں اور ان کے نظریات و افکار کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے۔ اگرچہ رد و قبول کے اس باب میں دونوں طرف سے جن افکار اور آرا کا اظہار کیا گیا ہے، ان میں کتنی ہی باتیں ایسی ہیں کہ جن سے اختلاف کی بہت گنجائش ہے، لیکن اس سارے دفتر کو اب ایک بار پھر کھنگالنے بیٹھنا کچھ تحصیلِ حاصل قسم کا معاملہ ہے۔ اس کے بجائے ہمارے لیے یہ زیادہ مفید ہوگا کہ دیکھا جائے، کیا کوئی بنیادی اصول یا محرک ایسا ہے جو ہمارے یہاں غالب کے قبول و رد کے ان سارے پہلوؤں کے عقب میں کارفرما ہے۔ اگر ہمیں ایسی کوئی شے فراہم ہو جاتی ہے تو وہ غالب کی نئی تفہیم کا ذریعہ ہو سکتی ہے۔

غالب کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو دو چیزیں سب سے پہلے ہماری توجہ حاصل کرتی ہیں۔ ایک ہے، اُس کا وسیع و عریض لسانیاتی پینو راما جو قطبین کے بیچ ظہور کرتا ہے اور جس میں:

شمارِ سبحۂ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بہ یک کف بردنِ صد دل پسند آیا

نالۂ دل میں شب اندازِ اثر نایاب تھا
تھا سپندِ وصلِ غیر ، گو بیتاب تھا

ایسے فارسی آمیز اسلوب سے لے کر سہلِ ممتنع کی اعلیٰ مثالوں جیسے:

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے
نالہ پابندِ نے نہیں ہے

جب توقع ہی اٹھ گئی غالب
کیوں کسی کا گلا کرے کوئی

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

تک موضوعات اور اظہار کے تنوع اور رنگوں کا ایک پُر رونق سماں ذہن و دل اور گوش و چشم کو اپنی ہی سمت مائل رکھتا ہے۔

اس کے ساتھ کلامِ غالب کی دوسری چیز جس پر ہماری نگاہ ٹھہرتی ہے، وہ ہے ایک محیط و بسیط خودنگری سے ابھرتا ہوا احساسِ تفاخر۔ یہ احساس بے حد گہرا تو ہے ہی، لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہو جاتا ہے کہ یہ خاصی ٹھوس بنیادوں پر قائم ہے۔ اس کی ہمہ گیری کا اندازہ صرف اس ایک پہلو سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ اس کے دائرے میں آپ کو اس جہانِ رنگ و بو میں انسان کے بنیادی رشتوں کی پوری تکون نظر آئے گی، یعنی خدا، کائنات اور انسان تینوں سے غالب نے جو بھی معاملہ رکھا ہے، اپنے احساسِ تفاخر کے ساتھ رکھا ہے۔ ذرا دیکھیے، کن صورتوں میں اس کا اظہار ہوا ہے:

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں، غفلت ہی سہی

بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور کب تلک
ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرمائیں گے، کیا

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

اب اگر غالب کی نسبت سے اردو نقد و نظر کے باب کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے نقادوں نے ان دونوں باتوں کا سرا غالب کی انانیت سے لے جا کر جوڑ دیا اور اطمینان سے بیٹھ رہے کہ اس سے آگے کچھ دیکھنے سوچنے کی جیسے ضرورت ہی نہیں ہے۔ یہ ٹھیک ہے، غالب کا لسانی اسٹرکچر ایک طرح سے طنطنے کا اظہار بھی کرتا ہوا نظر آتا ہے، لیکن اسے حتمی طور پر شاعر کی انا داری سمجھ لینا کچھ انصاف کی بات تو نہیں ہے۔ ایک شاعر جو زبان کو بجائے خود ایک تہذیبی وجود کا متبادل گردانتا ہو اور تخلیقی عمل کو تہذیبی مقاومت جانتا ہو، اُس کے لسانیاتی فریم ورک کو محض انانیت کے کھاتے میں ڈال کر بیٹھ رہنا اُس کے معنی اور ادب کے کردار دونوں کی حد بندی کے مترادف ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ زبان و اسلوب کے اس آہنگ کے بارے میں ہمارے یہاں غلط فہمی کا آغاز تو اصل میں غالب کے حینِ حیات ہی میں ہو گیا تھا، لیکن یہ غلط فہمی عام اور مستحکم بعد میں یگانہ کی غالب دشمنی سے ہوئی اور اس طرح ہوئی کہ اب تک قائم ہے۔ البتہ غالب کے احساسِ تفاخر جسے اُس کی انانیت قرار دیا گیا ہے، اُس کا معاملہ اس زبان کے مسئلے سے ذرا مختلف ہے، اس لیے اسے کچھ تفصیل میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔

غالب ایک خود بیں، خودنگر اور انا پرست شاعر ہے، یہ تأثر بھی غالب کے زمانے ہی میں چل پڑا تھا۔ یہ رائے نہ صرف یہ کہ جلد عام ہوئی، بلکہ اس درجہ مؤثر بھی رہی کہ خود حالی اور آزاد جیسے

لوگ اسے رد کرنا ضروری محسوس نہیں کرتے، بلکہ رد کرنا تو دور کی بات ہے، وہ تو خود ایک طرح سے اس کے قائل نظر آتے ہیں۔ غالب کی انانیت کے اس مسئلے کو سمجھنے کے لیے اگر یہاں ہم دو باتوں پر غور کریں تو ذرا کچھ اور نقشہ سامنے آتا ہے۔ پہلی بات یہ کہ جب غالب وادیِ شعر وسخن میں اُترا تو یہاں میر کا لہجہ رائج تھا اور اُس وقت:

ہم فقیروں سے کج ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا
اُس کی دیوار کا سر سے مرے سایہ نہ گیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں، ہم کو عبث بدنام کیا

جیسے اشعار کے رنگ و آہنگ کو شاعرانہ کیفیت اور طرزِ اظہار کی معراج سمجھا جاتا تھا، جو ظاہر ہے، غلط بھی نہیں تھا۔ اس لیے کہ یہ لب ولہجہ ہماری شعری تہذیب کے مزاج سے پوری طرح میل کھاتا تھا، اور اس کے ایک خاص رنگ کو ابھارتا تھا۔ اس کے ساتھ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ غالب کی ابتدائی عمر کا دور ہماری تہذیب کا وہ زمانہ تھا جب ملک و معاشرت میں مسلمانوں کے اقتدار کا سورج ڈھل چکا تھا۔ عوام نہ سہی، لیکن خواص یا بصیرت رکھنے والے لوگ یہ بات واضح طور پر محسوس کر رہے تھے کہ برِصغیر کو نئی تہذیبی شناخت دینے اور صدیوں زمامِ اقتدار ہاتھ میں رکھنے والے مسلمانوں کا اقتدار اب خود ایک ایسی ڈھلان پر ہیں کہ جہاں اُن کے لیے رُکنا اور سنبھلنا ممکن نہیں رہا۔ اس مسئلے کو غالب نے اوائلِ عمر میں اور اپنے خاص خاندانی پس منظر میں جس طرح دیکھا اور سمجھا، اُس نے الگ طرح سے اُس کی ذہنی ساخت میں کردار ادا کیا۔ چناں چہ سلیم احمد کا یہ کہنا غلط تو نہیں ہے کہ غالب اپنی اجتماعی ذات سے کٹ کر خود مکتفی ہستی بن گیا، اور ہماری تہذیبی اور فکری و تخلیقی زندگی میں رومانی فرد پرستی کا آغاز غالب سے ہوا۔ یہی فرد پرستی کا رویہ ہے جو شخصی انا کے آگے خدا، کائنات، تہذیب اور اپنے اجتماعی وجود سب کو ہیچ جانتا ہے۔ یہ سارے اعتراضات بجا، لیکن یہاں رک کر ہمیں ذرا تحمل سے کم سے کم ایک بار تو یہ ضرور سوچنا چاہیے کہ کیا

غالب کو مطعون ٹھہرا کر ہمارا کام ختم ہو جاتا ہے؟ کیا ہمیں یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے کہ آخر غالب نے یہ شیوۂ حیات اختیار کیوں کیا؟

محمد حسن عسکری اس ضمن میں ایک بڑا اہم نکتہ پیش کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں، غالب کے کلام میں یہ خصائص اس وجہ سے پیدا ہوئے کہ روحِ عصر نے انھیں اپنی ترجمانی کے لیے چھانٹا تھا۔ عسکری صاحب اتنا کہہ کر بات ختم کر دیتے ہیں، لیکن سچ پوچھیے تو یہاں بات ختم کب ہوتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ آخر روحِ عصر نے غالب ہی کو کیوں چھانٹا اور اگر چھانٹ ہی لیا تھا تو یہ رویہ کیوں ابھارا کہ غالب اپنی تہذیب کے مخصوص لہجے کے برعکس آواز پر مصر ہوا؟ ویسے تو یہ بھی پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر روحِ عصر یہ کام اُس وقت کرتی ہے جب کسی سماج میں تہذیبی انتشار اور معاشرتی خلفشار پھیلتا ہے تو بھلا پھر وہ میر و سودا کے دور میں ایسا کون سا کم تھا۔ اگر اس کے لیے ہمہ گیر تہذیبی شعور اور برتر تخلیقی اُپج درکار ہوتی ہے تو بھی میر اس کام کے لیے بہت موزوں تھے۔

اسی طرح غالب کے آس پاس کے شاعروں میں کم سے کم مصحفی اور مومن کے سلسلے میں بھی یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ وہ اس طرح جیسے غالب بنے، کیوں روحِ عصر کا انتخاب نہ بن سکے؟ چلیے، میر، مصحفی اور مومن کوئی بھی روحِ عصر کی نگاہِ انتخاب میں نہ ٹھہرا تو اس کا مطلب یہ ہوا نہ کہ اس کام کے لیے صرف تخلیقی جوہر مطلوب نہیں ہوتا، بلکہ کچھ اور شے بھی درکار ہوتی ہے— اور وہ ہے شخصی افتادِ طبع۔ اب ذرا دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ یہ افتادِ طبع بھی وصفِ پیغمبری جیسی کوئی شے ہوتی ہے۔ پیغمبر چاہے ماں کی گود میں اپنی حیثیت کا اظہار کرے یا اپنے معاشرے میں ایک عمر گزارنے کے بعد، یہ طے ہے کہ اُس کا بیان دراصل اُس کردار کا مظہر ہوتا ہے جس کے لیے وہ ایک دور اور ایک معاشرے میں بھیجا گیا ہے۔ ایسا ہی کچھ معاملہ ایک بڑے یا عہد آفریں شاعر کا بھی ہوتا ہے، جسے روحِ عصر اپنے اظہار کے لیے منتخب کرتی ہے۔ ہاں، پیغمبر اور شاعر کے کردار میں فرق یہ ہے کہ اوّل الذکر اس کا سانچا الوہی ضابطے کے ساتھ لے کر آتا ہے اور ثانی الذکر کے یہاں دراصل یہ کردار عصری رجحانات، سماجی رویوں، خاندانی مزاج اور ذاتی فطری داعیے سے ترکیب پاتا ہے۔

اب اگر غالب کو وبائے عام میں مرنا پسند نہیں ہے، یا وہ کہتا ہے کہ کس کے شد صاحب نظر، دینِ بزرگاں خوش نہ کرد، یا وہ عرش سے پرے اپنے مکان کی حسرت رکھتا ہے، یا اُسے دشتِ امکاں فقط ایک نقشِ پا معلوم ہوتا ہے اور وہ تمنا کا دوسرا قدم دیکھنے کا خواہاں ہے تو اسے محض فردکی انانیت یا فرد پرستی قرار دے کر فکر و فہم کی ذمے داری سے بھلا کیوں کر سبک دوش ہوا جا سکتا ہے؟

بے شک اس ذہنی ساخت اور اظہاری سانچے میں شخصی انا اور انفرادیت پسندی کے رویے نے بھی ایک کردار ادا کیا ہوگا، لیکن ماننا چاہیے کہ فکر و خیال کے اس رنگ اور لہجے کے اس اسلوب کی تشکیل میں غالب کی عصریت اور اُس دور کی تہذیبی و سماجی روح نے بھی مل کر ایک کیٹالسٹ کا کام کیا ہے۔

جب ہم تہذیبی و تاریخی تناظر میں دیکھتے ہیں تو بات سمجھ میں آتی ہے کہ غالب کی اس افتادِ طبع کے عقب میں اجتماعی احساس کی واماندگی، تہذیب کا اضمحلال، قومی اقتدار کا زوال اور خاندانی نجابت کی درماندگی کا نہایت گہرا شعور بھی کارفرما ہے۔ یہ شعور دو طرح سے اس کے یہاں اپنا اظہار کرتا ہے۔ دیکھیے، کیا آپ کو ایسا نہیں لگتا کہ وہ جسے ہم اُس کے یہاں زبان کا طنطنہ کہتے ہیں، وہ دراصل ایک خواہش، ایک کوشش یا ایک جستجو کا اظہار ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ غالب جس تہذیب کا فرد ہے، وہ روبہ زوال ہے اور تیزی سے انہدام کے عمل سے گزر رہی ہے۔ غالب کا تخلیقی شعور اس مسئلے سے غافل نہیں ہے، بلکہ وہ اسے پوری طرح سمجھ رہا ہے۔ صرف سمجھ نہیں رہا، بلکہ وہ اس انہدام کے عمل کو روکنا چاہتا ہے، لیکن وہ اس حقیقت سے بھی آگاہ ہے کہ یہ کام اصل میں تکوینی قوتوں کے زیرِ اثر ہو رہا ہے اور تہذیب کی اس زوال آمادگی کو ایک فرد کی مزاحمت روک نہیں سکتی۔
اب مسئلہ یہ ہے کہ اس حقیقت کو غالب کا شعور تسلیم تو ضرور کرتا ہے، لیکن دوسری طرف اُس کے لاشعور میں عصری و تہذیبی زندگی کی اس حقیقت کے خلاف مزاحمت کی خواہش بھی رہ رہ کر سر اٹھاتی ہے۔ کیوں؟ اس کے لیے آپ اُس کے حسب نسب اور مزاج کو پیشِ نظر رکھیے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ یہ خواہش اپنے اظہار کا راستہ یوں نکالتی ہے کہ اپنی زبان کو خود ایک تہذیبی وجود گردانتے ہوئے اسے اپنے سے ایک بڑی اور مستحکم تہذیب سے ہم آہنگ کر کے دوبارہ استحکام دینے کی اپنی سی کوشش کرتی ہے۔ اس اعتبار سے غالب کے یہاں زبان کا یہ طنطنہ دراصل اپنی زوال آمادہ تہذیب کے لیے حیاتِ نو کی شدید خواہش کا مظہر ہے۔ آج ہم اسے بے شک ایک معصوم شاعرانہ خواہش قرار دے سکتے ہیں، لیکن اُس وقت غالب جب اس سے دوچار تھا تو اُس کے لیے یہ حیات و موت کا مسئلہ تھا۔

بات یہ ہے کہ فرد ہو یا تہذیب، دونوں کے یہاں سب سے بڑی آرزو دراصل بقا کی آرزو ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ غالب جیسا بڑا شاعر چاہے کتنا ہی خود پسند کیوں نہ ہو، لیکن روحِ عصر کے زیرِ اثر اور اپنی افتادِ طبع کے تحت اپنے تخلیقی عمل میں صرف ذاتی بقا کی جستجو نہیں کرتا، بلکہ اس

سے کہیں زیادہ تہذیبی بقا کی راہ تلاش کرتا ہے۔ اس لیے کہ اُس کی اپنی حیات کا سامان اسی صورت میں ممکن ہے کہ اس کی تہذیب باقی رہے۔ چناں چہ بقا کی اس خواہش کی پامالی کے تناظر میں غالب کے یہاں تقدیر کی بے مہری اور محبوب کی بے نیازی دونوں ایک ہی حقیقت کی تجسیم کرتے ہوئے سامنے آتے ہیں۔ یوں اس مرحلے پر شاعر جب اپنی کیفیت کو بیان کرتا ہے تو ایک طرف وہ اُس کے انفرادی یا داخلی احوال کا اظہار ہوتا ہے، لیکن اس کے ساتھ دوسری سطح پر اس احوال کا اطلاق اس کے اجتماعی یا تہذیبی وجود پر بھی ہوتا ہے۔ فرد کی اس صورتِ حال میں اُس کے سماج کا عکس بھی در آتا ہے۔ اس طرح شاعر کے انفرادی عشق کا ماجرا خود اُس کی تہذیب کی تقدیر کو بھی بیان کرنے لگتا ہے:

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

خیالِ جلوۂ گل سے خراب ہیں میکش
شراب خانے کے دیوار و در میں خاک نہیں

سختی کشانِ عشق کی پوچھے ہے کیا خبر
وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے

ذرا غور کیجیے، کیا یہ سب کا سب صرف ذاتی درماندگی یا شخصی المیے کا اظہار ہے؟ چلیے ایسا بھی ہوگا ایک سطح پر، لیکن یہ بیانیہ اور اظہار کی یہ صورت محض یک سطحی نہیں ہے۔ ایک اور سطح پر اس میں وقت سے اور تقدیر سے ٹکراؤ کے بعد کے احساس کی گونج بھی صاف سنائی دیتی ہے۔ اس گونج کی شدت سے بہ آسانی اندازہ ہوجاتا ہے کہ یہ ٹکراؤ محض فرد کا نہیں ہے، بلکہ پوری تہذیب کا ہے۔ اسی لیے پامالی اور خستگی کا یہ تجربہ شاعر نے انفرادی اور اجتماعی دونوں سطحوں پر اپنے اندر محسوس کیا ہے۔ اچھا، اب یہ تو ہوا ایک پہلو۔

دوسرے رُخ سے توجہ طلب بات یہ بھی ہے کہ محض یہی واماندگی اور افسردگی کا احساس غالب کی شاعری کا مستقل لہجہ بن کر نہیں رہ جاتا۔ وہ جانتا ہے کہ تقدیر سے تصادم لاحاصل ہے۔ انسان چاہے کتنی ہی اشرف مخلوق ہو، لیکن وہ اور اُس کی تہذیب دونوں کا انجام بہر حال فنا ہے۔ زندگی کی

ساری تگ و تاز کا نتیجہ آخرالامر فنا ہے۔کوئی اوسط درجے کا آدمی یا کم تر سطح کا شاعر ایسی زوال آمادگی کی صورتِ حال میں اس احساس سے بری طرح مغلوب ہوکر بیٹھ جاتا، لیکن ظاہر ہے، غالب بہرحال غالب ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ اپنی افتادِ طبع کے باعث یہ احساس غالب کو ایسی ایبسرڈٹی سے دوچار کرتا ہے کہ جس کا رد پھر اُسے تمسخر و استہزا کے سوا کسی دوسری شے سے ممکن ہی نظر نہیں آتا۔ اس لیے ہمیں غالب کے یہاں لسانی وسعت اور ہمہ گیرانانیت کے ساتھ طنز و تمسخر کا ایسا کھلا رویہ ملتا ہے جس کی لپیٹ میں وقت، تقدیر، محبوب، زندگی، دنیا اور خدا سبھی ہی آجاتے ہیں۔

غالب کی ذاتی اور تہذیبی زندگی کو سامنے رکھا جائے تو یوں لگتا ہے کہ جیسے یہ تمسخر و استہزا کا رویہ دراصل اُس کے لیے آکسیجن بن کر جینے کی راہ پیدا کرتا ہے۔ المیہ ذاتی ہو یا تہذیبی، غالب جب حالات اور حقائق کو سمجھ لیتا ہے تو پھر قبول بھی کر لیتا ہے۔ وہ مان لیتا ہے کہ زندگی یا وقت جو کچھ دکھا رہا ہے، وہ ناقابلِ تردید ہے۔ حقائق اور حالات کو جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ یہ سچائی اپنی جگہ، لیکن اُس کی سخت کوش طبیعت حقائق سے مغلوب ہو کر رہ جانے پر بھی کسی صورت آمادہ نہیں ہوسکتی۔ وہ مانتا ہے کہ حالات کو محض اپنی انفرادی قوت سے بدل نہیں سکتا، لیکن وہ انھیں اپنے اوپر لاد کر مظلوم آدمی بننے پر بھی تیار نہیں ہوتا۔ اب وہ جائے تو جائے کہاں اور کرے تو آخر کیا کرے۔ تب اُسے ایک رستہ سجھائی دیتا ہے اور وہ یہ کہ اس ساری صورتِ حال کو بارِ خاطر نہ بنایا جائے۔ سوچیے، بھلا یہ کیسے ممکن ہے۔ جس شخص کی طبیعت میں نسبی ناز و تمکنت اور شاعرانہ حساسیت دونوں موجود ہوں، وہ شکستگی کے اس جاں گسل احساس سے کس طرح غافل ہوسکتا ہے۔ بس اس مرحلے پر یہ تمسخر اور استہزا کا رویہ ہی دراصل اس کے کام آتا ہے۔ وہ اس کی مدد سے تلخیِ حیات کو بھی ایک ایبسرڈ شے باور کرتا ہے اور یوں اس کو قابلِ برداشت بنا لیتا ہے۔

میر اور غالب میں بنیادی فرق یہ ہے کہ میر نے اس قفسِ عنصری کے چہار اکناف میں دور دراز کا ذہنی و فکری سفر کیا ہے، اور اُن منزلوں کا بھی سراغ لگایا ہے جن کے ہونے کا پوری اردو شاعری میں میر کے سوا کسی کو گمان تک نہیں گزرا۔ ظاہر ہے، یہ بجائے خود میر کی یگانۂ روزگار عظمت کا ثبوت ہے۔ البتہ میر کی سیر و سیاحت بڑی حد تک ہموار میدانوں میں رہی ہے۔ یعنی میر بحیثیت فرد خدا سے، اس کائنات کی قوتوں سے، اچھے برے انسانوں کو بادلِ نخواستہ ہی سہی مگر قبول کرنے کا مزاج رکھتا ہے۔ وہ پہلے انھیں مانتا ہے اور پھر اُن کی حقیقت و ماہیت کو جاننے کی کوشش کرتا

ہے۔اس کا سبب ہے، میر کے یہاں تسلیم و رضا کا رویہ۔ اصل میں میر کے تخلیقی اسپ تازی کی باگ ڈور اس کے اندر بیٹھے ایک صوفی کے ہاتھ میں رہتی ہے۔ یہ صوفی ویسے تو اُسے والد سے وراثت میں ملا تھا، یعنی میر کی جینز میں آیا تھا، لیکن یہ سچ ہے کہ خود میر نے بھی اسے اپنے اندر زندہ رکھا۔اس کے برعکس غالب خانوادۂ اقتدار کا چشم و چراغ تھا۔ رسم و رہِ سلوک کو جاننے سے تو اُسے بے شک کسی حد تک دل چسپی تھی، لیکن اُس کی طبعی کیفیت جذب و تحلیل کے معاملے سے کچھ بہت زیادہ مناسبت نہیں رکھتی تھی۔ وہ راضی بہ رضا والی فطرت ہی لے کر پیدا نہیں ہوا تھا۔ اچھا برا جو بھی مقدور ہو، وہ اپنے ڈھنگ سے کرنے کا خواہاں رہتا تھا۔ جاہ و اختیار پسندی کا رویہ اُس کے خون میں تھا، سو مزاج میں ٹیڑھ اسی نے پیدا کی تھی۔ چناں چہ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اُسے اپنی افتادِ طبع کے ایسے کسی اظہار میں مطلق تأمل نہ تھا:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

وہ سپہ گروں کی اولاد ہونے پر فخر کرتا ہے۔ بہت ارمان نکلنے کے باوجود وہ محسوس کرتا ہے کہ کم نکلے ہیں اور دل میں اب بھی ایسی ہزاروں خواہشیں ہیں کہ جن پر دم نکلے۔ دنیا اُسے بازیچۂ اطفال معلوم ہوتی ہے، اورنگِ سلیماں اُس کے نزدیک ایک کھیل ہے اور اعجازِ مسیحا محض ایک بات۔ اشیا کی ہستی اُس کے نزدیک وہم سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ سپہ گری ہو یا اقتدار دونوں کے آگے صحرا گرد ہو جاتے ہیں اور دریا پامال۔ زندگی اُس کے لیے دار و رسن کی آزمائش ٹھہرتی ہے۔ رگوں میں دوڑتے خون کا وہ قائل ہی نہیں ہوتا، کہتا ہے، جب آنکھ سے ہی نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے۔ وہ رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتا اور کہتا ہے کہ مرتے ہیں، و لے اُن کی تمنا نہیں کرتے۔ ظاہر ہے کہ ایسا مزاج تسلیم و رضا کو اختیار کرنے پر آمادہ ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ زندگی کو اپنی راہ پر لانے کے لیے سارے جتن کرتا ہے، یہ ماننے اور جاننے کے باوجود کہ اُس کے فہم اور اختیار دونوں سے ماورا کچھ قوتیں متصرف ہیں۔ تقدیر انھی میں سے ایک ہے۔ وہ باندازِ دگر اس کا اعتراف بھی کرتا ہے:

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں — تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا — اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

کروں بیداد ذوقِ پرفشانی عرض ، کیا قدرت
کہ طاقت اڑ گئی ، اُڑنے سے پہلے میرے شہپر کی

اس حقیقت کو سمجھنے اور ماننے کے باوجود اُس کی افتادِ طبع اُس کے اندر بغاوت، بلند ہمتی اور دشوار پسندی کا ماحول بنائے رکھتی ہے اور وہ مسلسل پیکار پہ آمادہ نظر آتا ہے۔ اُس کا مزاج اپنے اس رنگ کا اظہار طرح طرح سے کرتا ہے اور بار بار کرتا ہے:

تھی نو آموزِ فنا، ہمتِ دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ ، یہ کام بھی آساں نکلا

احباب چارہ سازیِ وحشت نہ کر سکے
زنداں میں بھی خیال، بیاباں نورد تھا

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

لیکن آدمی کی بے بضاعتی اور بے اختیاری کا عالم بھلا کیوں کر اُس کی آنکھوں سے پوشیدہ رہ سکتا ہے۔ جبر و قدر کی حقیقتوں کی طرف اُس کا رویہ چاہے جو بھی ہو، لیکن وہ اُن کی نفی تو بہر حال نہیں کر سکتا۔ اُس کی انا چاہے کتنی بھی بڑی ہو جائے، لیکن یہ بات کہ وہ بھی ہے آدمی آخر، وہ بھلا کیسے فراموش کر سکتا تھا۔ وہ لاکھ کہے کہ پیشۂ آبا سپہ گری ہے، لیکن اس امرِ واقعہ کا منکر تو نہیں ہو سکتا کہ خاندانی عز و وقار اور نسبی شان و شوکت کو چشمِ فلک خاک میں ملتا ہوا دکھانے پر مصر تھی۔ ذاتی اور تہذیبی تقدیر کی ان سچائیوں کو غالب کس طرح جھٹلا سکتا تھا۔ یہ خیال اُسے آتا تو ضرور ہے کہ ذاتی خاندانی مسائل اور معاشی الجھنیں اُس کے ذہنی دباؤ اور ہزیمت کے لیے کیا کم تھیں کہ اُن کے ساتھ تہذیبی و سماجی تغیرات نے بھی سیلابِ بلا صورت کی اُس کے گھر کا رستہ دیکھ لیا۔ اُسے ان سب حقائق کا ادراک رہتا ہے۔ کوئی اور ہوتا تو پاگل ہو کر صحرا کا رُخ کرتا یا حالات کے زنداں میں بے بسی سے ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر جاتا۔ غالب کے مزاج کو مگر یہ کیسے گوارا ہو سکتا تھا۔ پھر یہ ہوا کہ نخوت سہارا نہ بن سکی اور تمکنت کسی کام نہ آئی تو اُس نے آلامِ حیات کو اپنے تمسخر کے نشانے پر رکھ لیا۔ اُس نے سوچا، ٹھیک ہے، زندگی میں ناز نہ سہی پر جینے کا انداز تو اپنا ہو سکتا ہے۔ زندگی کے

رستے پر ہی چلنا ٹھہرا، سو ٹھیک ہے، چلیں گے تو کچھ اپنی ہی وضع سے۔ اب چوں کہ غالب کی فکر آفاق گیر ہے اور ذہن ہستی و عدم کے بڑے تناظر میں دیکھنے اور سوچنے کا عادی ہے، اس لیے تمسخر اور استہزا کے اس رویے کی لپیٹ میں صرف اپنی ذات یا اپنے جیسے انسان ہی نہیں آتے، بلکہ خدا اور اس کی بنائی ہوئی یہ کائنات بھی آجاتی ہے، اور کسی بھی تأمل و تکلف کے بغیر:

ہم کوئی ترکِ وفا کرتے ہیں
نہ سہی عشق، مصیبت ہی سہی

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

کیوں نہ فردوس کو دوزخ میں ملا لیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

یہ رویہ غالب کے یہاں پھر طرزِ حیات کے طور پر اُبھرتا ہے۔ دُکھ، مسائل، رنج، اذیتیں، رسوائیاں اور ہزیمتیں— کیا کچھ ہے جو غالب کی زندگی میں نہیں ہے، اور ذاتی حوالوں کے ساتھ ساتھ اجتماعی اور تہذیبی سطح پر بھی ہے۔ اُس نے سب کچھ سہا اور اپنی اسی طبیعت اور اسی مزاج کی وجہ سے۔

اس لحاظ سے دیکھیے تو غالب کے یہاں زبان کا طنطنہ، کائنات گیر ذاتی انا کا احساس اور خدا اور تقدیر، مرگ و زیست، خوشی اور غمی، عبادت و محبت، غرضے کہ ارض و سما کی ہر شے کی طرف استہزا کا رویہ— ان تینوں کے پس منظر میں ایک ہی بنیادی مسئلہ کارفرما ہے، اور وہ ہے مقاومت— اور یہ پیدا ہوا ہے دراصل بقا کی آرزو سے۔ اور احساسِ شکست کو رد کرنے، چٹکیوں میں اُڑا دینے کی خواہش کے نتیجے میں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ بقا کی آرزو میں ذات اور تہذیب دونوں مل کر غالب کا تخلیقی شعور تشکیل دیتی ہیں۔ یہ شعور غالب کی نظروں سے اس حقیقت کو مخفی نہیں رہنے دیتا ہے کہ

شکستِ آرزو اُس کی لابدی تقدیر ہے۔ تب یہ دنیا، اس کے مظاہر اور حقائق سب کچھ اس کے لیے کھیل تماشا ہو جاتے ہیں۔ اب اگر وہ ایک خود مکتفی کائنات بن جانا چاہتا ہے تو کیا صرف اس لیے کہ وہ طنطنے یا انا کے ذریعے آپ کی توجہ حاصل کرے؟ یا اگر وہ اکائی کے اُس احساس سے عاری ہو جاتا ہے جو اِس سے پہلے اُس کی تہذیب کی تعمیر یا اُس کی تقدیر کی تلافی کا سامان کرسکتی تھی تو محض اس لیے کہ اب وہ اس سے کٹ کر اپنی ذاتی بقا کا اہتمام چاہتا ہے؟ یقیناً نہیں۔ تو پھر ہمیں ماننا چاہیے کہ غالب نے شاعری میں جس شعور کا اظہار کیا اس نے دراصل شاعر کے خارجی احوال وحقائق سے ترکیب پائی تھی۔ وہ ان حقائق کو ناپسند تو بے شک کرتا ہے، لیکن اُن کی نفی نہیں کرسکتا۔ غالب کا کریڈٹ یا آپ کہنا چاہیں تو ڈس کریڈٹ یہ ہے کہ اُس نے شاعرانہ پینک میں آنکھیں بند کر کے بیٹھ رہنا قبول نہ کیا، بلکہ حالات کو دیکھا، سمجھا اور پھر ان حالات سے ٹکرانے سے بھی گریز نہ کیا۔ ظاہر ہے یہ لایعنی اقدام تھا، سو اُس نے وقت کی حقیقت کو تسلیم کیا، اب یہ کڑواہٹ اُس نے حلق سے اتار تو لی، لیکن طنز، تمسخر اور استہزا کے سہارے۔ یہی وجہ ہے کلامِ غالب ہمارے شعری تناظر کا ایک الگ رنگ ابھارتا ہے، ایک ایسا رنگ جس میں ملال، مقاومت اور بیداری کی کیفیت ہم آمیز ہوگئی ہے۔

غالب کی بڑائی بحیثیت شاعر صرف ایک نہیں، بلکہ کئی ایک جہات سے مسلم ہے۔ بڑا شاعر حیات و کائنات اور مرگ و زیست کے بڑے سوالوں سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ زندگی کو پرت در پرت دیکھنے اور اُس کی حقیقت و معنویت کو جاننے اور بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ ایک فرد کے تجربے میں پورے ایک عہد اور ایک مکمل تہذیب کے کیف و کم کو سمیٹ لیتا ہے۔ اُس کی آنکھیں عصری زندگی کے پنہاں حقائق تک جاتی ہیں اور اس سے آگے وقت کے گلشنِ ناآفریدہ کو بھی دیکھ آتی ہیں۔ اُس کی آواز میں صرف اُس کے عہد کی روح کلام نہیں کرتی، بلکہ آنے والے دنوں کا شعور بھی گونجتا ہوا سنائی دیتا ہے۔ اُس کا جسم ایک خاص زمانی و مکانی حوالے سے حال میں زیست کرتا ہے، لیکن اُس کا تخلیقی ضمیر ماضی و مستقبل کو ایک نکتۂ ارتکاز پر لا کر اُن سے زندہ احساسات بھی کشید کرتا ہے۔ شعر و سخن میں اسی شیوۂ غالب کے ذریعے اُس کی شاعری میں ایک بیدار ذہن تخلیقی ضمیر ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اکیس ویں صدی کے دوسرے دہے کے ان اختتامی برسوں میں ہم اُس کی شاعری کو ماضی کی یادگار یا اپنے ادبی کلاسیک کے ایک لہجے کے طور پر نہیں پڑھتے، بلکہ اپنے عہد سے اُس کی غیر معمولی relevance کو محسوس کرتے ہیں۔

تہذیبوں کے تصادم، اقدار کے روز افزوں زوال اور انسان کی نا قابلِ یقین درماندگی کے پے بہ پے تجربات کے اس دور میں غالب ہی وہ شاعر ہے جسے ہم سب سے زیادہ اپنے احساس میں شریک پاتے ہیں۔ یوں ہم اپنے عصری تناظر میں اُس کی شاعری کو نئے زاویے سے دیکھتے اور اُس کے معانی ومفاہیم کو نئے سرے سے دریافت کرتے ہیں۔

O

جمال اُویسی

آج کی بڑی شاعری کیا ہے؟

ہر زمانہ میں شاعری کے درجات متعین کیئے جاتے ہیں۔ عظیم شاعری، بڑی شاعری، اوسط شاعری وغیرہ اوران پیمانوں میں من مانا معیار کارفرمارہتا ہے۔ ایک سربلند آواز کے پیچھے پیچھے سب ہولیتے ہیں۔ کبھی یہ آواز خود شاعر لگاتا ہے۔ کھانس کھنکار کر باور کراتا ہے کہ وہ اپنے وقت کا بڑا یا عظیم شاعر ہے۔ اپنے خطوط میں نشست و برخاست میں اپنے بڑپن کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ اس کے پاس دلائل موجود ہوتے ہیں جنہیں پیش کر کے اپنی عظمت کا جواز مہیا کرتا ہے۔ کبھی ایسا ہوتا ہے کہ کوئی نقاد اور ماہر ادیب کسی شاعر کی عظمت کا اعلان کرتا ہے۔ اس کا اعلان بھی بس اعلان نہیں ہوتا۔ ثبوت اور دلائل سے وہ بھی لیس ہوتا ہے۔ اگر کسی نے اس کے دلائل کا منہ توڑ جواب پیش نہیں کیا تو مجوزہ شاعر کی عظمت دھیرے دھیرے مان لی جاتی ہے۔ ان دو صورتوں کا اطلاق ماضی میں ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ میر تقی میرؔ نے اپنی عظمت کا نعرہ خود بلند کیا اور میر کی روش کو آگے بڑھاتے ہوئے فراقؔ اور جوشؔ بھی خود کو بڑا شاعر تسلیم کرواتے ہیں۔ غالب ایسے شاعر تھے جن کی عظمت کا اعلان مولانا الطاف حسین حالی نے کیا۔ ''یادگار غالب'' نے ایک سنگ بنیاد رکھا۔ نہ صرف یہ کتاب بلکہ 'مقدمۂ شعروشاعری' میں جس نیچرل شاعری کے دفاع میں حالی رقم طراز ہیں وہ نیچرل شاعری بھی غالب کی شاعری کو مثال بنا کر پیش کی گئی تھی۔ حالی نے مرزا غالب کے طرز شاعری کو آئیڈیل قرار دیتے ہوئے نیچرل شاعری کی آڑ لی اور اپنے مقدمہ میں نئی شعریات کو پیدا کیا۔ اردو زبان میں ایک تیسری قسم کا شاعر بھی سامنے آیا جس کو پوری قوم نے عظیم شاعر قرار دیا اور وہ شاعر تھے علامہ سر ڈاکٹر محمد اقبال۔ اقبال کی عظمت کا کوئی فرد بھی شاکی اب تک نہیں ہوا ہے۔ اس کی وجہ مذہب اسلام ہے۔ اقبال اسلامی شاعر تھے۔ مفکر شاعر تھے۔ انہوں نے قومی وملی گیت گائے۔ انسان کی عظمت کے ترانے پیش کیئے۔ لیکن یہ عظمت شعری ایک فرمان الٰہی کے طفیل ہے۔ پھر اقبال کے بڑپن میں تھوڑی حصہ داری خواجہ حافظ کی، تھوڑی رومی وغزالی کی، تھوڑی شنکراچاریہ کی، تھوڑی رامانج کی، تھوڑی شکسپئر کی، ورڈزورتھ، بلیک وغیرہ کی اور تھوڑی

نیطشے، مارکس اور لینن کی بھی ہے۔ چنانچہ اقبال عظیم شاعروں کے درمیان اپنا خیمہ اتنی مضبوطی سے گاڑتے ہیں کہ اس کی ان گنت کیلیں زمین پھاڑتی ہوئی اندر چلی جاتی ہیں۔ اب طوفان بادوباراں اقبال کی عظمت کا خیمہ اکھاڑ نہیں سکتا۔ لیکن اقبال کی عظمت کا جواب بودلیر کی ایک ہی بدی والی نظم دے سکتی ہے جس میں شاعر نے اللہ کو مخاطب ہو کر کہا ہے کہ تیرا پوری کائنات کو بنانا اور ازل اور ابد قائم کر کے پھر انسان بنانا اور گناہ وثواب کے چکر میں اسے باندھ کر زمین پر بھیجنا، دراصل اس قادر مطلق کی شکست ہے۔ بودلیر کہتا ہے کہ خدا معذور ہو گیا اس لئے اس نے انسان کے لئے شرطیں رکھ دیں۔ حقانیت سے خوف کھائے بغیر اگر اس نظم کے موضوع پر غور کیا جائے تو بودلیر نہایت جرأت مند شاعر معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ اب میرا سوال شاعری سے عشق کرنے والوں سے ہے کہ وہ عظیم شاعر یا بڑا شاعر کسے کہیں گے اور اس کا معیار کیا ہوگا؟

اردو میں اقبال کے بعد نئے شاعروں کی شاعری کافی معتوب ہوئی۔ اپنی عظمت کا دعویٰ کرنے والے شاعروں میں فراق و جوش چھائے رہے۔ ترقی پسند تحریک نے اپنے نمائندہ شاعر فیض احمد فیض کو ادبی فضا میں اچھالا۔ فیض جتنی مرتبہ جیل گئے اتنا ہی ان کا شاعرانہ مرتبہ بلند ہوا۔ کبھی وہ اردو کا پابلو نرودا اور کبھی ناظم حکمت قرار دیئے گئے۔ ترقی پسندوں نے ان کے شاعرانہ مرتبہ کو مایا کووسکی جیسے علامت پسند شاعر کے بالمقابل رکھ کر جانچا پرکھا۔ یہ سب گویا ایک ٹرائل کے طور پر ہوتا رہا۔ فیض یورپ میں بھی مقبول ہوئے۔ لیکن ان تمام باتوں کے باوجود فیض کی شاعری کی قدر اور معیار میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ ان کی آواز بھی ایک قلندر بے پروا کی آواز ہونے کے بجائے کوچہ کے فقیر کی آواز ہی رہتی ہے جو ہر بار ایک ہی لے میں گونجتی رہتی ہے۔ چند جینوئن شعرا میں جمیل مظہری، اجتبیٰ رضوی، ن۔م۔راشد، میراجی، اختر الایمان اور مجید امجد کچھ ایسے پڑے نظر آتے ہیں مانو وہ اپنے وجود کے لئے مسلسل جدوجہد کر رہے ہوں۔ ان کے اوپر اپنے زمانے کے بعض خود ساختہ شاعروں کا جبر مسلط ہے۔ ان لوگوں میں راشد اور میراجی نسبتاً فعال اور ہوش گوش والے شعرا تھے۔ دوسروں کے مقابلہ میں ان دونوں نے مشرق و مغرب کے شعری معیار اور شاعرانہ تقاضوں کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا۔ وہ اپنی زبان اور طرز وادا کو خوب پہچانتے تھے نیز یہ بھی جانتے تھے کہ شاعری میں تازہ خون کیسے دوڑایا جاتا ہے۔ میراجی کی شاعری کی مثال ایسے ہی دینی چاہئے کہ انھوں نے ایک ہمالہ کے سامنے دوسرا ہمالہ بلند کرنا شروع کر دیا تھا۔ میراجی ایک نان میٹرک شاعر تھے لیکن انھوں نے مغربی ادبیات کا گہرا مطالعہ کر کے ایسی تنقید لکھی جس کو نمونہ بنا کر

جدید تنقید نگاروں نے نئی ادبی تنقید کی عمارت کھڑی کی۔ میرا جی نے ایک درجن سے زیادہ زبان کی شاعری کے منظوم تراجم پیش کیے۔ مشرق پر ان کی گہری نظر تھی۔ ہندو مائتھولاجی نے ان کی روح کو ملتہب کر دیا تھا۔ ان کی نظمیں اور گیت شاعری کے ایسے معیار پیش کرتے ہیں جن کی روشنی میں وہ بڑے شاعر دکھائی دیتے ہیں۔ یہی حال ن م راشد کا ہے۔

ن م راشد اردو اور فارسی کے علاوہ روسی، جرمن اور فرانسیسی بھی جانتے ہیں۔ لورین آئزے کی کتاب Firmament of time کا انہوں نے ''وقت کا آسمان'' کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔ یہ کتاب بہت کم اردو والوں نے پڑھی ہوگی۔ لورین آئزے ایک Anthropologist تھے۔ راشد نے علم البشر کا عمیق مطالعہ کیا تھا اور دیگر علوم میں بھی خاصی دستگاہ رکھتے تھے۔ فارسی کے جدید شاعروں کی نظموں کا انہوں نے ترجمہ کر کے شائع کیا تھا۔ جو بات راشد میں سب سے نمایاں دکھائی دیتی ہے وہ ان کا جدید و منفرد شعری رویہ ہے۔ اقبال کے افکار کے علی الرغم راشد نے انہی تصورات و خیالات سے کام لے کر ایسی دنیا آباد کر دکھائی جو اقبال کی شاعری کو آئینہ دکھاتی ہے۔ راشد کی پوری شاعری اقبال کی شاعری کے جواب کے طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ راشد نے انہی Tools کو اپنایا جو اقبال کے یہاں پائے جاتے ہیں لیکن اردو شاعری میں یہ پہلی مرتبہ ہوا ہے کہ کسی شاعر نے ایک جیسے رنگ سے بالکل مختلف و منفرد اور بعض اعتبار سے متضاد تصویر بنا ڈالی۔ اس تصویر کے خدو خال بھی خاصے نمایاں ہیں۔ کچھ تیکھے زاویے اقبال کی خلق کردہ تصویر کے سینہ میں طنز و نشتر کے پنجے گاڑتے ہیں۔ راشد نے اپنی عظمت کا نعرہ بلند نہیں کیا لیکن جیسے جیسے وقت گذرتا گیا راشد کی عظمت ظاہر ہوتی گئی۔ جہاں تک اختر الایمان کی عظمت کا سوال ہے وہ تاعمر اپنی شاعری کو چاک پر رکھ کر اس کے خدو خال درست کرتے رہے۔ اختر الایمان عظمت رفتہ کے شاعر نہیں ہیں۔ وہ تنقید حیات کے شاعر ہیں۔ شیکسپئر جس طرح اپنے کرداروں کے ذریعہ انسان کے پست و بلند کو واشگاف کرتا ہے اختر الایمان کی نظموں میں بھی انسان درجہ بہ درجہ موجود ہے۔ اختر الایمان کی شاعری محکم اور منضبط شاعری کہی جائے گی۔ اردو شاعری میں چلی آرہی غزلیہ روایت کو بدل کر نظمیہ روایت کر دینے میں راشد، میرا جی اور اختر الایمان نے ذمہ دار شاعروں کا کردار ادا کیا۔ کیا تینوں شعرا خود ساختہ بڑے شاعروں (مثلا فراق و جوش) وغیرہ کے مقابلہ میں بڑے تھے؟ کیا ان تینوں کی مجموعی شاعری نے اپنے وقت کے رائج شعری تصور کا منہ توڑ جواب دیا تھا؟ جواب اثبات میں ہے۔ بلکہ انہوں نے نئی شعریات کی

تجسیم بھی کی تھی جس کو آئیڈیل مان کر جدید شاعروں نے اپنا سفر شروع کیا۔ان میں سے بعض جبکہ یہ بھی نہ سمجھ پائے کہ انہیں کیا کہنا چاہئے تھا۔بس نقل کرتے چلے گئے۔جدید شاعروں کا دور اوسط شاعروں کا دور سمجھا جائے گا۔گرچہ جدید نقادوں نے اپنی اپنی طرف سے بڑے شاعروں کا بار بار اعلان بھی کیا لیکن پوری اردو دنیا نقاد کے اعلان پر متفق نہیں ہے۔آج کا ادبی سماج گروہوں میں بٹا ہوا ہے۔ہر گروہ اپنا نمائندہ شاعر لئے کھڑا ہے۔مستقبل قریب میں شاعری کی تہذیب پرانی چیز سمجھی جائے گی۔جدید دنیا ادب اور شاعری سے زیادہ کمپیوٹر سے دل چسپی لے رہی ہے۔ایک موبائل میں پوری دنیا سمٹ کر آ گئی ہے۔آپ من چاہے نغمے سن سکتے ہیں اور اپنی پسند کی فلمیں دیکھ سکتے ہیں۔اہم دستاویزوں کو کمپوز کر کے پرنٹ نکلوا سکتے ہیں۔کمپیوٹر انجینئرنگ کے زمانہ میں زبان اپنی پہچان کھو چکی ہے۔اب جملوں میں تذکیر و تانیث، واحد وجمع وغیرہ کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ایک کالج کے استاذ نے مجھے کرسی پیش کی اور اس کے دستہ کو پونچھتے ہوئے کہا''چائے گر گیا تھا بیٹھئے!'' آپ سمجھتے ہوں گے کہ میں نے اس وقت اپنے لئے موت ہی مانگی ہوگی تو آپ ٹھیک سمجھتے ہیں۔میں نے ہمیشہ اپنے لئے موت مانگی ہے۔ایک کرپٹ سماج اور بگڑے ہوئے سیاسی سسٹم میں مجھے زندہ رہنا بالکل پسند نہیں ہے۔اور اگر زندہ رہوں تو میں مرتے دم تک عزت کی زندگی گزاروں۔بہر کیف اپنے لئے موت مانگنے سے کیا ہوتا ہے؟ حالات تو نہیں بدل سکتے۔شاعری کو لطیفہ میں تبدیل کرنے والوں کا ذہن اور مزاج تو نہیں بدل سکتا۔دراصل یہ دور زبان وادب پر سخت آزمائشوں کا دور ہے۔شعر وافسانہ کا واقعی معیار کیا ہے اور کیا ہونا چاہئے سنجیدہ لکھنے والے بھی اب ان سوالوں پر غور نہیں کرتے۔حیرت ہوتی ہے کہ نامور نقاد حضرات بھی تک بند شاعروں کی قدر کر رہے ہیں۔معلوم نہیں اگلے چند برسوں کے اندر شاعری کی صحیح تعریف کیا ہوگی اور میں نے بڑی شاعری کیا ہے اس بات کے فیصل ہونے کا بیڑہ اٹھایا ہے۔سنجیدگی سے غور کرنے پر جو حقائق سامنے آتے ہیں کچھ اس طرح ہیں۔

جدیدیت کے بعد بڑی شاعری ظہور میں آ چکی ہے۔اس کے نقوش خاصے واضح ہو چکے ہیں لیکن اس شاعری کو قائم کرنے کے لئے حسب روایت نہ تو شاعر اپنی بڑائی کا اعلان کر رہا ہے اور نہ ہی نقادوں کی طرف سے بڑے شعرا کی فہرست پیش کی جا رہی ہے۔آج کی زندگی میں میر کے زمانہ جیسی بود و باش نہیں ہے کہ شاعر اپنی عظمت کا اعلان کر دے اور دہلی سے لے کر عظیم آباد، لکھنؤ اور دکن تک ایک پیغام پہنچ جائے۔غالب نے اپنے خطوط میں اپنی شاعرانہ عظمت کا بارہا اظہار کیا

تھا۔آج کے ادبی سماج میں خط نویسی عام نہیں ہے۔ادبا اور شعراء فون پر تبادلہ خیال کر لیتے ہیں اور جیسا کہ آپ کو معلوم ہے فون پر گفتگو کرتے وقت جذبات غالب ہوتے ہیں، ترسیل نامکمل رہتی ہے اور گفتگو کی تہذیب اکثر و بیشتر روح فرسا گفت وشنید میں تبدیل ہو جاتی ہے۔لہٰذا اب شاعر فون پر ہی اپنے بڑپن کا اعلان کرسکتا ہے اور اس کے نتیجے میں اسے روز ہی ایسے اعلان کو سننا بھی پڑسکتا ہے۔ہم جس تہذیبی بیچارگی کے عہد میں قدم رکھے ہوئے ہیں وہاں شاعری کے لئے کوئی مقام حقیقتاً نہیں ہے۔اور اگر کوئی شاعر اس شعار میں شب و روز مبتلا ہے تو یہ اس کی بیچارگی ہی کہی جائے گی کہ 'وہ کہیں اور سنا کرے کوئی' والی حالت سے دوچار ہونا پڑے گا۔پھر بھی جس قسم کی بڑی شاعری کے نمونے اب تک سامنے آئے ہیں وہ یقیناً چونکانے والے ہیں۔غزل اور نظم دونوں میں بڑی شاعری کے نمونے پیش ہوئے ہیں۔ان نمونوں کو دیکھنے کے بعد ذہن میں یہی خیال آتا ہے کہ اردو شاعری میں ایک بار پھر فکری اور ذہنی رویہ پیدا ہو رہا ہے۔ترقی پسندوں نے طبقاتی کش مکش سے شعر و شاعری کے تقاضے پورے کئے تھے۔فرد اور سماج کے باہمی رشتوں کے مدنظر ترقی پسند شاعروں نے نظریاتی شاعری کا انبار لگایا۔جبکہ حلقۂ ارباب ذوق کے شعرا خصوصاً میراجی راشد اور اختر الایمان نے زندگی کے دو متوازی لکیروں پر استقامت کے ساتھ غور کرنے کے بعد اپنی شاعری کے نمونے پیش کئے۔ان شعراء نے نسبتاً بڑا دائرہ بنایا اور وہ ترقی پسندوں پر سبقت لے گئے۔جدید شاعروں میں میراجی وغیرہ کے قد کے نصف برابر بھی کوئی شاعر نہیں پہنچ سکا۔بڑی شاعری کی ایک قسم یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کے اندر چھپی باتوں کو لوگ عموماً سمجھ نہیں پاتے اور اس شاعری کے پس منظر میں جو محرکات شعری موجود ہوتے ہیں نقادوں کی نگاہ بھی ان محرکات تک نہیں پہنچتی۔جدید دور میں بعض غزل نگاروں کے یہاں غزل محض ڈھانچہ کے طور پر رہ گئی ہے باقی جو چیزیں ہیں ان کا رشتہ نہ رائج تصورات غزل سے ہے اور نہ ہی صنفی اعتبار سے اس کے مضامین پہچان میں آتے ہیں۔دراصل غزل کے اندر ایک بڑا انقلاب پیدا ہو گیا ہے۔بعض شاعروں نے تو اپنی پوری زندگی کے تجربات و مشاہدات کا جمالیاتی نچوڑ پیش کر کے رکھ دیا ہے۔ایسا کرنے میں انہیں بے حد دشواری کا سامنا کرنا پڑا ہے۔کیونکہ انہوں نے ترقی پسند و جدید شاعری کے سکہ بند الفاظ اور رعایات سے نہ صرف اجتناب برتا ہے بلکہ اپنے اظہار کے لئے نئے استعارے اور نئی تلمیحات گڑھی ہیں۔ہمارے یہاں ایک زمانے سے تلمیحات بدلی نہیں تھیں۔بعض تلمیحات تو ایسی ہیں کہ انہیں غالب و اقبال کے ساتھ فیض و اختر الایمان نے بھی استعمال کیا ہے۔جدید

شاعروں نے بھی انہیں اشارات و کنایات پر تکیہ کیا تھا۔ لیکن نئے غزل نگاروں نے اپنے لئے نئے استعارے بنائے اور انہوں نے ماضی کی دھند میں کھوئی ہوئی نئی تلمیحوں کو بھی ڈھونڈ نکالا ہے۔ راشد نے جس طرح اقبال کو انہی کے خیالات سے آئینہ دکھایا تھا نئے شعرا نے بھی ایسا ہی کچھ کام کر دکھایا ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کو ایک بڑے کینوس پر تراشا ہے۔ وہ مسلسل غور کرتے ہیں کہ حیات و کائنات کے طویل قصہ میں کہاں کہاں پر انسان کمزور ہوا ہے اور کہاں اپنی انسانیت کے درجہ سے نیچے آیا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ وہ زندگی کی پوری گاتھا کو ایک مفکر کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ یہ شعراء عورت کے لب ورخسار، ابرو وگیسو پر شعر نہیں کہتے اور نہ کسانوں اور مزدوروں کی روزی روٹی کے مسائل حل کرنے بیٹھتے ہیں اور نہ ہی عزلت نشیں ہو کر اپنی ذات کا نوحہ کبھی بلند اور کبھی دھیمے انداز سے پڑھتے ہیں۔ دراصل یہ تمام رویے رائج شعری رویے سے میل ہی نہیں کھاتے۔ شاعر وہ ہوتا ہے جو اپنی اندرونی بے چینی اور التہاب کو تخلیقی صورت عطا کرتا ہے۔ اس نظریہ سے دیکھیں تو پچھلے پینتیس چالیس سال سے شعر کہنے والے شعرا مسلسل اپنی بے اطمینانی کا اظہار کررہے ہیں۔ وہ اپنے ماضی بعید اور ماضی قریب دونوں کا تنقیدی جائزہ لے کر حال کی زندگی کے نشیب کو نشان زد کرتے ہیں۔ انہیں اس امر کا شدید احساس ہے کہ ان کے اسلاف نے اور قریبی پیش رووں نے زندگی کی صورت اتنی مسخ کردی ہے کہ یہ پہچان میں نہیں آتی۔ انہیں بعض اخلاقی نصیحتوں کا دکھ جھیلنا پڑتا ہے کیونکہ انہیں خوب معلوم ہے کہ یہ اخلاقی قدریں مٹھوں اور خانقاہوں کی بنائی ہوئی ہیں۔ نئے شاعروں میں بعض نے خانقاہوں اور اداروں کے منفی رویوں کو آڑے ہاتھوں لیا ہے اور اپنی غزلوں میں زیادہ تر انہیں نشانہ بنایا ہے۔ مثلاً خانقاہ میں شعور کا گم ہوجانا اور آدمی کی دسترس سے اس کے خدا کا دور ہوجانا۔ وہ چشمۂ حیواں پر سوالیہ نشان لگاتا ہے اور پوچھتا ہے کہ یہ کہاں ہے اور اس سے بشر کی عظمت کا کیا تعلق ہے؟ یہ نیا شاعر ایسی شاعری کا بھی منکر ہے جو درسی کتابوں میں نظر آتی ہے اور جس نے ایک ایسا جالا تان رکھا ہے کہ پڑھنے اور پڑھانے والا شاعری کے نئے انداز سے بے گانہ ہوتا جارہا ہے۔ نئے شاعروں کی بیشتر غزلیں خیالات کا نثری اظہار بھی معلوم ہوتی ہیں مگر یہ نثر بالکل نہیں ہیں۔ ان شاعروں نے شعر اور نثر کے درمیان ایک ربط پیدا کیا ہے لیکن یہ شاعری مشاعروں اور نشستوں میں پسند کئے جانے کے لائق ہرگز نہیں ہے کیونکہ یہ اپنی نہاد میں حد درجہ سنجیدہ اور نکتہ آفریں ہے۔ تو اس لحاظ سے ایسی شاعری کو کتابی شاعری بھی کہا جاسکتا ہے۔ کتابی شاعری سے مراد ایسی شاعری ہے جس کو بلند آواز کے

ساتھ مشاعروں اور مجلسوں میں نہیں پڑھا جاسکتا اور اگر اسے پڑھا بھی گیا تو عوام الناس کے پلہ معانی و مفاہیم نہیں پڑیں گے کیونکہ عوام اس شاعری کے عواقب اور پس منظر سے واقف نہیں ہوں گے۔ لوگ نئی تلمیحوں اور نئے استعاروں سے نا آشنا ہوں گے۔ وہ روایتی غزلوں کے آداب اور غزلیت وتغزل وغیرہ سے آگاہ ہیں۔ ایک غیر روایتی شاعری جس میں تنقید اور خود احتسابی کا مادہ زیادہ ہے تفریحی انداز سے ان کے دلوں کو مطمئن نہیں کر پائے گی۔ چنانچہ یہ دور ایک ایسی بڑی شاعری کا ہے جس کے دعویدار خاموش ہیں اور بساط شعر وسخن کو سمٹتے ہوئے دیکھ رہے ہیں اور یہ شاعری نظم وغزل میں جس کا اظہار ہوا ہے ایک شان بے نیازی کے ساتھ متاخرین سے لے کر جدید اکابر شعرا کے درمیان جا کھڑی ہوئی ہے۔ اس خاموش شمولیت اور خموش اعلان عظمت کا احساس بعض وسیع المطالعہ ادیب ونقاد کو تو ضرور ہے لیکن یہ ادیب ونقاد بہ زبان قلم کچھ کہیں گے نہیں اور نہ ہی اقرار کریں گے۔ نئے مذاق کے حامل شعرا انہیں پسند نہیں ہیں اور وہ اپنی پسپائی جیتے جی دیکھنا بھی نہیں چاہتے۔ بڑی شاعری کیا ہوتی ہے یہ سوال حل طلب ضرور ہے اور ہر زمانہ کے لئے حل طلب ہے لیکن مجھے یاد آتا ہے کہ سر برآوردہ نقاد نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے ''وہ شاعری سب سے زیادہ یاد رکھی جاتی ہے جس میں شاعر متکلم خود اپنا یا معشوق کا یا زمانے کی طرز وروش کا مذاق اڑا رہا ہو'' نقاد نے اس قسم کی شاعری کو بڑی شاعری کے ذیل میں رکھا ہے۔ اس تعریف کی روشنی میں دیکھیں کہ بعض نئے شاعر نے غزل کے متکلم کے ذریعہ مسلسل اپنی ناراضگی کا شعری اظہار کیا ہے۔ اس کی زد میں زمانہ کی طرز وروش آتی ہے اور وہ یہ کہتے نہیں چوکتا کہ لائبریریوں کے ریکوں میں رکھی ہوئی کتابیں فکر ونظر کا جالا بن گئی ہیں۔ جبکہ اصل زندگی ریکوں میں رکھی ہوئی کتابوں سے باہر ہے۔ کبھی وہ سڑے گلے دیوان کو کتب خانہ سے اٹھا کر باہر پھینکنا چاہتا ہے کہ اس میں عشق ہوسنا کی کی صورت اختیار کر گیا ہے اور پورے دیوان میں جذبوں کی ناپاکی سے شاعری پُر تعفن ہوگئی ہے۔ یہ نیا شاعر اپنی روایتی شاعری کا اس طرح احترام نہیں کرتا جس طرح لوگ کرتے آئے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ عشق بالہوس ہے اور لوگ باوضو نماز پڑھنے کے باوجود اندر سے کافر اور بت پرست ہیں۔ اس کا یہ جرأت مند اظہار یوں ہی نہیں مکمل ہوتا۔ اس نے اپنے معاشرہ کے ہر فرد کا بڑی باریک بینی سے معائنہ کیا ہے۔ ہر کلیدی کردار کو جانچا پرکھا ہے لیکن اسے مایوسی ہی ہاتھ آئی ہے کہ قومی معاشرہ کا سربراہ اخلاقی پستی کے اعماق میں جا گرا ہے جہاں سے اسے نکالا نہیں جاسکتا۔ نیا شاعر اپنی نظموں میں رات کے تصور سے نبرد آزما ہے۔ وہ رات کو محض رات نہیں

سمجھتا۔ وہ اسے ایک اضافی شئے سمجھتا ہے جو ہر مقام پر چھائی ہوئی ہے۔ یہ بے انت ہے۔ شاعر خود کو ایسے دور میں پیدا ہونے والا شخص سمجھتا ہے جس میں صرف رات کے ادوار کی حکمرانی ہے۔ چنانچہ نیا شاعر ایسی نوائے تند بلند کرنا چاہتا ہے جس کے زور سے رات میں شگاف پڑ جائے اور اسے حدود شب سے باہر نئی صبح کی روشنی نظر آئے۔ پھر یہ شاعر ایک نظم میں اپنی موت کا اعلان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اسے رات کی ہولناک تاریکی کے درمیان دفن کر دیا جائے۔ اسے امید ہے کہ کبھی نہ کبھی صبح تازہ اس تک ضرور پہنچے گی اور اس کی قبر کو دیکھ کر اس کی لاش کو پہچان جائے گی۔ یہاں شاعر کا رویہ بظاہر رومانی دکھائی دیتا ہے لیکن نظم کی اس رومانی پیش کش کے پس پردہ ایک سچا شاعرانہ تجربہ کام کر رہا ہے۔ جدید دور اس کالی لمبی رات سے عبارت ہے جس نے ہر اعلیٰ قدر کو ڈھانپ رکھا ہے۔ یہی سبب ہے کہ خراب سسٹم اور کرپٹ سماج میں کہیں سے بھی انقلاب آفریں نعرہ بلند نہیں ہوتا۔ تاریکی ایک پوشاک ہے جس کو سب پہنے ہوئے ہیں۔ شاعر کبھی کبھی انتہائی بیچارگی کے عالم میں زندگی کو مخاطب کر کے اپنے دکھوں سے آگاہ کرانا چاہتا ہے لیکن یہ زندگی ہے کہ افسون اقوام عالم میں کھوئی ہوئی ہے۔ پھر جب شاعر کے ضبط کی حد جاتی رہتی ہے تو وہ زمانۂ مروجہ کے ہر شخص کو کم عیار گردانتا ہے اور اسے بظاہر مہذب نظر آنے والے انسانی سماج کی نقاب کو الٹنا پڑتا ہے۔ اس نئے شاعر کے نزدیک اقبال کے فوق البشر سے زیادہ نطشے کے فوق البشر کی اہمیت ہے۔ وہ باور کرانا چاہتا ہے کہ اقبال کا فوق البشر ایک نظریاتی ہیولہ ہے جسے ثابت کرنا باقی ہے لیکن نطشے کا فوق البشر انسان کے اندر کے سانپ (انا) اور گدھ (لالچ، طمع) کے نوچ پھینکے جانے کے بعد ظاہر ہو سکتا ہے۔ آج کا انسان اپنی انا کے سانپ اور لالچ کے گدھ کے پنجوں میں جکڑا ہوا ہے۔ نطشے کہتا ہے کہ انہیں ختم کر دو تو ازلی انسان کی طرح معصوم ہو جاؤ گے۔ نئے شاعر کو نطشے کا یہ سبق بہت پسند آتا ہے اور وہ اپنی غزلوں میں اس کے لئے جواز مہیا کرتا ہے۔ وہ انسان کے لئے بڑی حد تک تمکنت بھی ضروری سمجھتا ہے۔ اس تمکنت میں پوری ہوش مندی اور شعوری رہنمائی جھلکتی ہے چنانچہ اس کام کے لئے وہ نئے استعاروں اور نئی تلمیحوں سے کام لیتا ہے۔ اس نے بعض نئے انسانی ہیرو کے پیکر تراشے ہیں اور ان ہیرو سے وابستہ علامتیں اتنی صاف اور واضح ہیں کہ پڑھا لکھا انسان ان تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔ مثلاً اس کے یہاں پکاسو کے بجائے وان گاگ، عیسیٰ مسیح، گوتم بدھ وغیرہ کی عظمت جلوہ گر ہے۔ یہ نیا شاعر اپنی گونجیلی آواز سے تقریباً چیختا ہوا کہتا ہے کہ جو قوتیں سو گئی ہیں یا سلا دی گئی ہیں وہ پھر سے جاگ جائیں گی اور جن قوموں کو دار کہنہ

اکھاڑ پھینکنے کے لئے مسخر کیا گیا تھا وہ قومیں شل ہوگئی ہیں۔ وہ زمانہ کی نیرنگیوں میں کھوگئی ہیں۔ لیکن نیا شاعر اپنی آواز کو وہ لَے نہیں دینا چاہتا جس سے یہ باور ہونے لگے کہ یہ بھی ایک قسم کی پیغمبرانہ شاعری ہے۔ اگر ایسا ہوجائے گا تو تکرار یقینی ہے جو بعض بڑے شاعروں کا مقدر تھی۔ لیکن نئے شاعر نے فکری اعتبار سے ہر وہ مکالمہ کر دکھایا ہے جو اپنے وقت کا بڑا یا عظیم شاعر اپنے زمانہ کی قدروں اور قدروں کے ماننے والوں سے کرتا ہے۔ وہ فریب کھائی ہوئی سوچ کو سمجھنے سے گریز کرتا ہے اور فکر تازہ کا متمنی ہے۔ شعر کہتے رہنے کو شغل نہیں بناتا۔ شاعری کو وہ اپنی ذات کی لو سمجھتا ہے اور اس لو کی روشنی میں حیات و کائنات کے پراسرار عمل باہم معانقہ کرتے نظر آتے ہیں۔ نیا شاعر زندگی کو سموچے طور پر لیتا ہے۔ زندگی کا کوئی بھی حصہ اس کی نظر سے چھوٹ نہیں پاتا۔ وہ بہرحال نئی زندگی کے لئے بھی ایک معیاری قدر اپنے پاس رکھتا ہے اور سمجھتا ہے کہ اس کے بغیر نئی زندگی بے سمت ہوجائے گی اور اس کی لاسمتیت اسے تباہ کردے گی۔ وہ پرانی اور بوسیدہ تصویروں کو بدل دینا چاہتا ہے۔ ان کی جگہ نئے ہیروز کے قد آور بت آویزاں کرنا چاہتا ہے۔ وہ شاید یہ بھی سمجھانا چاہتا ہے کہ عورت سے عشق کا عامیانہ اظہار شاعری کو ایسی پستی میں لے جائے گا جہاں سے اسے دوبارہ نکالا نہیں جاسکتا۔ نئے شاعر کو وہ چہرے زیادہ پسند ہیں جو مٹی میں سن سنا کر ظہور پذیر ہوتے ہیں، نہ کہ وہ آسمانی پیغام لے کے بنے بنائے اترے ہیں۔ وہ غالب، سرسید، حالی، گاندھی، نہرو، آزاد وغیرہ کے ساتھ ایک فکری رابطہ قائم کرنا چاہتا ہے اور غزلوں کے اشعار میں ہلکے ہلکے خاکے ان شخصیتوں کے بھرتا ہے۔ اسے رجنیش کا جنس پر کھل کر بولنا اور اپدیش دینا بھی اتنا ہی پسند ہے جتنا کسی شاعر کی یہ بات تسلیم کرنا کہ بدن کی تہذیب بڑی بات ہے جب کہ بدن پیاس بجھانے کے لئے ہوتے ہیں۔ نیا شاعر حسن و قبح کے درمیان وہ امتیازی لکیر نہیں کھینچنا چاہتا جو آج تک روایتی طور پر کھینچی گئی ہے۔ وہ حسن اور قبح کے درمیان تفہیمی نکات پیدا کرنا چاہتا ہے۔ قبح کو یکسر مسترد کرنا اسے پسند نہیں البتہ بدصورتی کے وہ نقوش زائل کردینا چاہتا ہے جن سے کسی شے کے اندر بگاڑ پیدا ہوا ہے۔ اس طرح غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ نیا شاعر زندگی کے لئے مثبت قدم اٹھا رہا ہے۔ ہاں وہ بعض عقیدوں اور روایتوں کا غلام نہیں ہے۔ وہ ذہنی غلامی کو جسمانی غلامی سے بدتر خیال کرتا ہے۔ نیا شاعر نوآبادیت اور پس نوآبادیت، تاریخیت اور نو تاریخیت، مارکسیت اور نو مارکسیت جیسی اصطلاح پر دھیان نہیں دیتا۔ اسے یہ ساری ترکیبات زنجیریں ہی معلوم ہوتی ہیں۔ مقامی تہذیب اور ثقافت کو وہ محسوس تو کرتا ہے لیکن اپنے لئے انہیں ڈھال نہیں بناتا۔ وہ اپنی شاعری کے

تشخص کے لئے ان کے سہارے آگے نہیں بڑھنا چاہتا۔ یہ نیا شاعر اپنی شاعری کا بالکل صاف تصور رکھتا ہے۔ وہ ہر حال میں مثبت قدروں کا قائل ہے لیکن اسے بہت سے حوالوں کا بار بار دہرایا جانا بالکل پسند نہیں ہے۔ وہ شعری اسلوب میں جدت کے ساتھ معنی و مفاہیم کی جدت بھی چاہتا ہے۔ وہ قافیوں کی تکرار سے بچنا چاہتا ہے اور مضامین کی تکرار سے بھی بچنا چاہتا ہے۔ اس کا مقصود سفر ہے نہ کہ حصول منزل۔ اس نے بار بار اشعار میں اس امر کا اعادہ کیا ہے کہ منزل نام کی کوئی شے ہوتی ہی نہیں ہے۔ زندگی میں صرف راستے ہی راستے ہوتے ہیں۔ لہٰذا جب تک سانس کی آمد و رفت باقی ہے سفر کرتے رہو راستے بدلتے رہو۔ جسے لوگ منزل سمجھتے ہیں وہ ایک ذہنی پڑاؤ ہے۔ اس ذہنی پڑاؤ میں حسی اور درکی تجربے وہ کام کرتے ہیں جسے آدمی زندگی کا حاصل سمجھنے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔ نیا شاعر ہر لمحہ ایک شور سنتا ہے کیونکہ شور محض شور نہیں دلوں کا محشر ہے۔ اسے گمان ہے کہ نیا انسان پہلے سے بہتر ہو رہا ہے اور یہ پہلے والے انسان کے مقابلہ میں عظیم ہے۔ کائنات کی خاموشی کو وہ زبان یزداں سمجھ کر بغور سنتا ہے۔ وہ اپنی شاعری کو ایک پھیلا ہوا سمندر سمجھنے پر مجبور ہے مگر مغموم بھی ہے کہ اس کے شعر کا سکہ نہیں چلا۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ اس کے ایک سر میں کئی سر بڑھ جاتے ہیں۔ ایک سر میں اتنے سروں کا بڑھ جانا کس امر کی طرف اشارہ ہے اہل علم اور اہل ادب سمجھتے ہوں گے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ جدید دور میں جس بڑی شاعری کا بگل بجایا گیا ہے وہ اپنے تمام پیش رؤں کی شاعری سے بے حد مختلف اور منفرد ہے۔ بڑی شاعری کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ وہ سوال بہت کرتی ہے اور یہ وصف نئے شاعر کے یہاں بیش از بیش موجود ہے۔ میں نے مختصراً بڑی شاعری کا خاکہ کھینچ دیا ہے اور اشارہ کنایہ کے ذریعہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ دور جدید میں بڑی شاعری کے خدوخال سامنے آچکے ہیں۔ اس بڑی شاعری کا قضیہ درست کرنے کے باوجود مجموعی طور پر جدید شعر و ادب کی صورت حال بدلنے والی نہیں ہے۔ نئے شاعروں نے اگر اچھا کلام کہہ لینے کے باوجود خموشی کو شعار بنالیا ہے تو بے شک وہ دانش مند ہیں۔

دھرمیندر سنگھ

زمانۂ غدر کا ایک شاعر: غالب

۱۸۵۶ کی گرمیوں میں غالب موسم میں یکا یک ہونے والی تبدیلی سے بڑے افسردہ تھے۔ 'اب کے سال نہ آگے کی سی گرمی پڑی نہ لُو چلی اور اب چار پانچ دن سے ایسی سردی کہ رات کو رضائی کی ضرورت ہے' (خطوط، جلد۲، صفحہ۱۱۳)۔

غالب آنے والے سال کی گرمیوں کے خوفناک موسم سے بے خبر تھے۔ مستقبل کا ایک ایسا موسم جس میں معمول پر چلنے والی ہواؤں کے ساتھ تبدیلی کے تیز اندھڑ بھی شامل تھے۔ ٹھیک چھ مہینے پہلے کی سردیوں میں موسم خوشگوار اور سہانا تھا۔ اگرچہ کبھی کبھی فضاؤں میں 'ہوائے وبائی' بھی آ رہتی تھی، لوگ مرتے لیکن عام طور پر ٹھنڈی ہوا چلتی، ابر برستے، دن بھر بوندا باندی ہوتی۔ کبھی کبھی جب دوپہر تک برابر موسلا دھار پانی پڑتا غالب قلعے نہ جا پاتے جہاں اب وہ پچھلے تین برسوں سے وظیفہ خوار تھے۔

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

'وظیفہ خوار' ہوکر پہلی بار غالب نے منظّم طور پر 'ملازم' کے سے روز و شب گزارے۔ ۱۸۵۶ کی سردیاں اور غالب کی زندگی کچھ اس طرح سے چل رہی تھیں کہ 'حضور والا' روز دربار کرتے۔ غالب آٹھ نو بجے جا کر بارہ بجے لوٹتے۔ دوپہر کے کھانے کے وقت تک ظہر کی نماز کا وقت ہو جاتا۔ غالب نے منشی نبی بخش کو لکھا 'سب ملازمین کا حال یہی ہے، صبح کو جانا اور دوپہر کو آنا'۔ پھر آج کی طرح زندگی سوشل میڈیا کی غلام نہیں تھی۔ آدمی کے پاس قیمتی موبائل سر جھکا کر اپنی خوبصورت شامیں تباہ کرنے کے بجائے گردن اٹھا کر آسمان نہارنے کے شاندار مواقع تھے۔ فرصت کے لمحوں میں آسمان کو نہارنا معشوق کو یاد کرنے کی ترکیب ہوا کرتا تھا۔

غمِ دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
فلک کا دیکھنا، ترکیب تیرے یاد آنے کی

جمنا، جو تب کے شہر میں ہر گز ایک نالہ نہ رہی ہوگی، کے کنارے پتنگیں اڑتیں۔ غالب کو حکم ہوا 'شام کو ریت میں لب دریا پتنگ بازی ہوتی ہے، تو بھی سلیم گڑھ پر آیا کر'۔ غالب چراغ جلے لوٹتے اور رات کو 'مزدوروں کی طرح تھک کر' پڑ جاتے۲۔ (خطوط، جلد۲، صفحہ ۱۱۸)

دلی ایک آباد شہر تھا جس میں دیہات کو ملا کر لگ بھگ پونے دولاکھ آبادی رہ رہی تھی۔ حفاظتی لحاظ سے یہ اب کم و بیش ایک مطمئن شہر تھا جس میں بڑی تعداد میں لوگ پہلے کے برعکس قلعے کی فصیل سے باہر نکل کر بستیاں آباد کرنے کا جوکھم لے سکتے تھے۔ دلی دریا گنج اور کشمیری گیٹ کے باہر پھیلنے لگی تھی۔ کولبرک اور مٹکاف نے کھلے دیہات میں بنگلے بنوا لیے تھے جہاں اکثر شام کو جشن رقص و سرود ہوتا، جن میں مغلیہ نسل کے لوگ، دلی کے شرفا، اور ہندو ساہوکار مل کر جشن کرتے (p.194/195, Twilight of the Mughuls by Percival Spear, OUP, Karachi 1980) ایسا سماں پہلی نظر میں ایک ایسے ماحول کا احساس کراتا ہے جہاں کی معاشرتی زندگی کی مختلف سطحوں پر کسی قسم کا خلل نہ رہا ہو، مگر سچ یہ کہ ہے کہ یہ شہر اکثر مذہب کے سوالوں پر بے چین ہو اٹھتا، کروٹیں بدلتا اور اشتعال آمیز خوف کا کچھ اظہار کر کے دوبارہ خاموش ہو جاتا۔ 1807 میں ایک جین ساہوکار کے ذریعے ڈھول باجے کے ساتھ نکلی گئی رتھ یاترا میں سے اگر وقت رہتے فوج نہ بلائی گئی ہوتی تو چارلس مٹکاف کے مطابق، دنگا بھڑک اٹھنا لگ بھگ طے تھا۔ جلوس کے راستوں کے مسئلوں، جنہیں لے کر آج بھی ہندستان کے شہروں میں پولس محکمہ بے حد مستعد رہتا ہے کو سلجھانے میں برٹش افسروں کو خاصی مشقت کرنی پڑتی۔ 1853 اور دوبارہ 1855 میں عید اور رام لیلا دونوں تیوہاروں پر تناؤ کو فوج کے ذریعے روکا جا سکا۔ عیسائی مشنریز اپنی سرگرمیوں سے اس ماحول کو اور زیادہ خوفناک اور مذہبی اشتعال کے امکانات سے بھر رہے تھے۔ انگریز افسروں کے ساتھ قائم ہوئے دلی کے عیسائی مشنری گروہ کے ذریعے 1852 میں دلی کالج کے ماسٹر رام چندر اور ایک قابل ڈاکٹر چمن لال کو عیسائی بنانے کے واقعے نے لوگوں میں اتنی بے چینی اور غصہ پیدا کیا کہ انگریزوں کو لگا شہر میں دنگا نہ بھڑک جائے۔

آخری مغل بادشاہ ذاتی طور پر ہندو تہذیب اور رسم و رواج کے تئیں روادار تھا۔ موری گیٹ سے نگم بودھ گھاٹ کے بیچ نکلنے والی رام بارات جب لال قلعے سے راستا کاٹ کر آگے جانے لگی تو

بادشاہ کو اچھا نہیں لگا اور بادشاہ کے حکم سے رام بارات کا پرانا راستہ بحال کر لال قلعہ کی طرف موڑا گیا تا کہ بادشاہ ظفر بھی اسکی زیارت کر سکیں۔ ہندوؤں کے جذبات کا خیال رکھتے ہوئے ظفر گائے کی قربانی نہیں کرتے تھے اور 1853 میں ٹامس مٹکاف نے تیوہار پر گؤکشی کی اجازت دی تو ہندوؤں کے ساتھ ساتھ ظفر اس فیصلے سے ناراض ہو گئے (see: p.9/10,Delhi Between two empires, Narayani Gupta, OUP,Delhi 1998)

کبھی کبھی فریقین میں تلواریں کھنچ جاتی تھیں لیکن مسئلے کبھی شہر کے ہر فرقے کے بڑے بزرگوں تو کبھی شہر انتظامیہ کے مستعد اور ہمدردانہ مداخلت سے نپٹ جاتے تھے۔ مرزا غالب نبی بخش کو لکھے ستمبر 1854 کے ایک خط میں علی گڑھ میں ہوئے ایک دنگے کا ذکر کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ اس طرح کی کشیدگی دلی میں بھی تھی لیکن صاحب مجسٹریٹ بہادر اور کوتوال نے سارے شہر کا گشت کیا اور ناراض ہندو دوکانداروں کی دکانوں کو 'بملاطفت اور ملائمت' کھلوایا۔ (p. 83,letters,Vol. 2)

کبھی کبھی ہو جانے والے ان چھٹ پٹ واقعات کو چھوڑ کر دلی ایک شاندار شہر تھا جہاں مولوی ذکاء اللہ جیسے کئی قابل طلبا صبح صبح پڑھنے کے لیے، ماسٹر رام چندر اور شیخ امام بخش صہبائی جیسے اساتذہ انہیں پڑھانے کے لیے دلی کالج کے لیے نکلتے تھے۔ دلی کے معزز شرفا میں سے ایک مولانا صدرالدین آزردہ جو 1841 سے ہی دلی کے صدر امین تھے، روزانا کچہری لگاتے تھے۔ 11 مئی 57 کے دنڈھلتے بھی جب باغی دلی میں داخل ہوئے، آزردہ کشمیری گیٹ کے پاس اپنے دفتر میں تھے (لال قلعے کی ایک جھلک، فراق دہلوی، اردو اکادمی، دلی 2001، صفحہ 69/70)

معمول کے مطابق اس دن بھی دلی نے روز ہونے والے صبح کی طرح ہی آنکھیں کھولیں۔ پہاڑ گنج کے کوتوال معین الدین حسن ایک مقدمے کی پیروی کے سلسلے میں کلکٹر 'ہچنس صاحب' کی کچہری میں آئے ہوئے تھے تبھی جمنا پل کے داروغہ بلدیو سنگھ نے کچھ راہگیروں کے حوالے سے کوتوال کو یہ خبر دی کہ میرٹھ چھاؤنی سے کچھ سپاہی فساد کر کے دلی کی طرف آ رہے ہیں اور راستے میں دکھنے والے بنگلوں میں آگ لگا رہے ہیں۔ کوتوال کو پل کا دوار بند کرنے کی ہدایت دے کر کلکٹر صاحب کمشنر سے ملنے کے لیے بھاگے جو رات کو دیر رات تک مے نوشی کرنے کے سبب ابھی تک اپنی قیام گاہ میں سوئے ہوئے تھے۔ (دیکھیں: p.17, خدنگ غدر، معین الدین حسن خاں،

ہندی ترجمہ۔عبدالحق، دہلی، 2006)

جو لوگ جگے ہوئے تھے ان میں سے ایک بادشاہ بھی تھے۔ان کے 'تسبیح خانہ' کی کھڑکیوں سے دور بہتی ہوئی جمنا صاف صاف دکھتی تھی۔قریب سات بجے تھے جب دھول اڑاتے ہوئے قلعے کے چھجے کے نیچے باغی سپاہیوں کی ایک ٹکڑی یکا یک نمودار ہوئی جس نے قلعے کا دروازہ کھولنے کی مانگ کی۔لگ بھگ اتنے ہی بجے اڑتیس ویں رجیمینٹ کے ایک باغی نے دلی کے لاہور دروازے سے شہر میں داخل ہوکر دروازے کے سپاہیوں سے پینے کے لیے پانی اور حقہ مانگا۔شورغل سن کر بادشاہ نے اپنے ملازم غلام عباس سے قلعے کے سپاہی کمانڈر کیپٹن ڈگلس کو اطلاع بھجوائی۔تھوڑی ہی دیر میں شہر کی محافظت میں تعینات اڑتیس ویں رجیمنٹ نے باغیوں سے ملکر شہر میں نافذ انتظامیہ کو خرد برد کر دیا۔ (p.201,Percival spears in Twilights of The Mughuls, OUP, Karachi 1980)

اس وقت پہاڑ گنج میں تعینات کوتوال کے مطابق پہلے صرف پانچ سوار شہر میں داخل ہوئے اور قلعے کے نیچے لال ڈگی کی سڑک کی طرف چلے گئے۔راستے میں پڑنے والے سرکاری اسپتال کے سرجن ڈاکٹر چمن لال، جو ابھی حال ہی میں عیسائی ہوئے تھے،کو مار دیا۔ باغیوں نے ساتھ ہی ایک بیمار انگریز اور انگریزوں جیسے کپڑے پہنے ہوئے ایک بھشتی کو بھی نہیں چھوڑا۔ ہر طرف فساد کا منظر تھا۔ باغیوں کی تعداد بڑھتی گئی۔ایک دوسری ٹولی نے جیل کا، جس کے سنتری اور داروغہ پوسٹ چھوڑ کر بھاگ کھڑے ہوئے، دروازہ توڑ کر قیدیوں کو چھڑا لیا۔کلکٹر کو گولی ماردی اور کمشنر کو دوڑا لیا جس نے جیسے تیسے بگّھی سے قلعے کی کھائی میں کود کر اپنی جان بچائی۔کمشنر کو اندیشہ نہیں تھا کہ قلعے کے سپاہی بھی باغیوں کی حمایت میں آچکے تھے اور قلعے کے دوشاہی سپاہیوں نے قلعے کی چھت پر چڑھتے ہوئے کمشنر کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔صبح نو بجے تک کمشنر، کلکٹر اور قلعہ دار تینوں کو قتل کیا جا چکا تھا۔(خدنگ غدر، ترجمہ۔عبدالحق، دہلی یونیورسٹی۔2006، صفحہ 19/20)

دلی ان دنوں کو تقریباً بھول چکی تھی جب آدھی صدی قبل شہر میں لوٹ مچانے والے لشکر گھس آیا کرتے تھے اور دلی کو لوٹ کر، اجاڑ کر چلے جاتے تھے۔اس دن دلی میں ہر طرف چیخ پکار تھی۔جسے جہاں جگہ مل سکتی تھی، چھپ کر جان بچانے کی امید میں اسی طرف بھاگا جا رہا تھا۔چاروں طرف 'دین دین' کی آوازیں گونج رہی تھیں۔ دلی حیران تھی اور بقول پرسیول سپیر Persival Spear اس سے بھی زیادہ 'بادشاہ حیران تھا' جس نے کلی دار ڈگلس اور کمشنر سائمن کی موت کی

خبر پاتے ہی بلا تاخیر قلعے کے دروازے مضبوطی سے بند کرنے کا حکم دیا۔ میرٹھ سے آئے گھڑ سوار اور قلعے میں تعینات سپاہی دیوان خاص میں جمع ہو گئے۔ بادشاہ نے انہیں شور غل بند کرنے کا حکم دے کر انگریزوں کے ساتھ کئے برتاؤ پر پھٹکار لگائی۔ باغی ظفر سے قیادت چاہتے تھے۔ حکیم احسان اللہ خان کے مطابق (جس کے دلائل کی بنیاد پر پرسیول سپیر نے لکھا ہے) بادشاہ نے کہا کہ اس کے پاس نہ تو سپاہی تھے نہ خزانہ اور نہ ہتھیار۔ اس پر لشکروں نے جواب دیا کہ انہیں تو بس بادشاہ کی ضرورت تھی اور باقی کے انتظامات وہ خود کر لیں گے۔ انہوں نے بادشاہ کو گدی پر بٹھا دیا اور روایتی اعزاز پیش کیا۔ بے حس سا دکھ رہا بادشاہ محل میں چلا گیا (P.Spear,Ibid / p.203,304) اب وہ میرٹھ سے آئے ہوئے باغی سپاہیوں کی، جیسا 'دستنبو' میں غالب نے لفظ استعمال کیا ہے 'گرفت' میں تھا ''شاہ را در میاں گرفت سپاہ''

ادھر غالب نے لال قلعے کی دیواروں اور پھاٹک میں آئے تیز زلزلوں کو بھانپ کر گھر کے دروازے بند کر لیے۔ ''اسی دن دروازہ بند اور آنا جانا موقوف'' (p.305,letters, vol,2)۔ کہیں داخل ہونے کے لیے دروازے توڑے جا رہے تھے تو کہیں جان بچانے کے لیے سہم کر گھروں کے کواڑ بند ہو رہے تھے۔ غدر کے تین برس بعد اس دن کو یاد کرتے ہوئے غالب کے احساس میں ان پلوں کی ٹیس موجود تھی۔ انسان پر تکلیفوں کے بے رحم حملوں کی پہچان کرتے ہوئے غالب وقت کی ہمدردی میں پرو کر یہ لکھ رہے تھے کہ ایک طرف سے لے کر دوسرے سرے تک (سرتاسر) ہندستان میں فتنہ اور بلاؤں کے گھس آنے کے لیے گویا سارے دروازے کھلے پڑے ہیں (p.196, letters, vol 1) لیکن خود غالب کی حویلی کا دروازہ تاریخ کے اس دردناک اور اچانک برپا ہوئے انقلابی ہنگامے میں کتنا اور کس روپ میں بند ہوا یا کھلا، یہ ماہرین غالبیات کے درمیان اب بھی ایک بحث کا موضوع ہے۔ میرا مقصد غدر کے اس تاریخی حصے میں ایک اشرافیہ طبقے کی فرد کی حیثیت سے، جو اتفاق سے ایک حساس انسان بھی تھا، غالب کے ردعمل اور ان کے اثرات کو اس کی تمام تاریخی پیچیدگیوں کے ساتھ مختص کرنا ہے۔

19 ویں صدی کی پہلی تین دہائیوں میں دلی نے ولیم فریزر، ایڈورڈ گارڈنر اور پہلے ریزیڈنٹ ڈیوڈ اوکٹرلونی جیسے افسروں کی صورت میں ایسے برٹش افسر دیکھے جنہیں ولیم ڈیل رمپل نے 'وہائٹ مغل' کہا ہے۔ ان افسروں کے ہندو اور مسلم اشرافیہ سے ذاتی مراسم تھے۔ کلکتہ کا بشپ ہیبر جب دلی کے دورے پر آیا تو وہ ڈیوڈ آکٹرلونی کو ہندستانی پائجامہ اور پگڑی میں بیٹھا ہوا دیکھ کر حیران رہ

گیا۔ عام لوگ آکٹرلونی کو، جو تیرہ ہندستانی بیبیاں رکھنے کے لیے مشہور تھا، اختر لونی' کے نام سے پکارتے تھے۔

ولیم فریزر جو خود فارسی میں دستگاہ رکھتا تھا، دلی کے صدر جج مفتی صدرالدین' آزردہ' کا رفیق تھا۔ (p.62-101,The Rise and Fall of the Delhi White Mughals by William Dalrymple in 'The Delhi college' ed. Margret Pernau, OXford, 2006)

فریزر ایک مہذب نوکرشاہ تھا جسے اپنے ذاتی کتب خانے میں تمام زبانوں کی کتابیں جمع کرنے کا جنون تھا۔ ولیم فریزر غالب کا بہت احترام کرتا تھا۔ 22 مارچ، 1835 کو جب دلی میں اسے قتل کر دیا گیا تو غالب نے ناسخ کو ایک خط میں اس کی موت پر ہوئے صدمے کو ایسا دکھ بتایا جیسا کوئی باپ کی موت پر محسوس کرتا ہے۔ (p. 53, Ghalib: Life and Letters by Russell & Islam, OUP, 1994)

19 ویں صدی میں یوروپین نژاد بہت سے فوجی افسروں کا ہندستانی صوبوں کی فوج میں داخل ہونا اور پھر نئے مواقع کی تلاش میں یہیں گھر بسا لینا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں تھا۔ والٹر رینہارٹ میرٹھ کے پاس کی ایک ریاست کی سمرو بیگم سے شادی کر کے یہیں کا زمیندار بن گیا تھا۔ جیمس سکنر سندھیا کی فوج میں بھرتی ہوا۔ اس نے بے پناہ دولت کمائی لیکن دوسری اینگلو مراٹھا جنگ سے ٹھیک پہلے شام میں ہی ہوا کا رخ دیکھ کر بھاگ کھڑا ہوا۔ انگریز میجر ہیرس نے کیمبے ریاست میں عقد کیا تھا تو میجر ایڈورڈ گارڈنر نے مغل خاندان کی پوتی سے (p.180,P. Spear, OUP, Karachi, 1980)

ان ازدواجی رشتوں پر یقیناً کوئی ایسا معاشرتی ردعمل نہیں ہوا تھا جیسا آگے چل کر مشنری سرگرمیوں سے تشکیل ہونے والے نئے سماج کے مذہبی رشتوں سے ہونے والا تھا۔ ان سرگرمیوں کے مرکز میں پادری جینگنس کا خاص کردار تھا۔ جینگنس نے دلی کالج کے استاد ماسٹر رام چندر اور دلی کے بڑے رئیس سمجھے جانے والے ڈاکٹر چمن لال، جو دلی کے اسپتال میں سرجن اور غدر میں باغیوں کے ذریعے ہونے والے شروعاتی مقتولین میں پہلے تھے، کو جولائی 1852 میں کشمیری گیٹ کے پاس بنے ہوئے سینٹ جیمس چرچ میں ایک ساتھ عیسائی مذہب میں شامل کیا گیا تھا۔ غدر سے ٹھیک پانچ سال پہلے ہوئی ان دونوں کے مذہبی تبدیلی نے مشنری سرگرمیوں اور مغربی تعلیم

پر لوگوں کے دل میں پل رہے شکوک کو اور گہرا کر دیا۔

بھلے ہی دلی کالج تعلیمی سرگرمیوں اور نظریاتی اخذ و اثر کی شکل میں اپنا کردار نبھا رہا تھا، نئے تعلیمی نظام کو مسلم اشرافیہ طبقہ ایک گہرے شبہے سے دیکھ رہا تھا۔ 1848 میں سید احمد خان نے ایک مضمون لکھ کر کائنات کے بارے میں کوپرنکس کے اس نظریے کی تردید شائع کی کہ زمین سورج کے گرد محوِ طواف ہے۔ یہاں تک کہ آزاد خیالات کو ماننے والے مفتی آزردہ، جو خود دلی کالج کی انتظامیہ کمیٹی سے جڑے ہوئے تھے، وہ بھی اپنے اثرات کا استعمال کرتے ہوئے طلبا کو مشنری پمفلٹ پڑھنے سے حتیٰ الامکان باز رکھتے تھے۔ محمد قاسم نانوتوی اور رشید احمد گنگوہی جنھوں نے آگے چل کر دیوبند تحریک کی نینو رکھی، کو دی گئی اس صلاح میں آزردہ کی اپنے ہی رویے کی تردید صاف ظاہر تھی، جب انہوں نے اپنے دونوں شاگردوں کو ان کے جیسی سرکاری نوکری نہ کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ (p.132/142, ed. Margrit Pernau,OUP, 2006)۔

غالب سے عمر میں 15 برس چھوٹے، موہن لال کشمیری (1812-1877) جنھوں نے آگے چل کر انگریزوں کے یہاں خارجہ اور سفارتی ملازمت میں نام کمایا اور جو دلی کالج سے فارغ التحصیل تھے، کو 1834 میں براہمن جاتی پنچایت نے ان کی مغربی تعلیم اور طور طریقوں کی وجہ سے برادری نکالا دے دیا تھا۔ (OUP,2006Pernau,M.p.248,)

تاریخ ادب اردو کی معروف کتاب 'آب حیات' کے مصنف محمد حسین آزاد کے والد اور 'دلی اردو اخبار' کے بانی محمد باقر (1810-1857) نے غدر کے دن کی تشبیہ 'قیامت کے اُس روز' سے دی جس نے ہندستانیوں کو فرنگیوں کی پرفریب داستاں سے آزادی کا ایک موقع دے دیا تھا، اپنے اخبار کے ذریعے وہ بغاوت کی ایک مذہبی تعبیر کر رہے تھے۔ غدر کے پہلے انہوں نے برٹش نوکر شاہی کے زیر اثر کام کیا تھا لیکن اب مستقبل کی پروا کئے بغیر وہ نظریہ بدل کر حق کے دیرینہ مرکز پر لوٹ آئے۔ نئے ماحول کے مطابق اخبار کا نام بدل کر 'اخبار ظفر' رکھ دیا جو ایک ساتھ پرانے بادشاہ کے نام اور جنگ میں کامیابی (ظفر) کی متبادل خواہش سے میل کھاتا تھا۔ (p. 23, Nets of Awareness by Frances Pritchett, University of California press,1994)

ولیم ڈیلرمپل کے مطابق محمد باقر کے 'دلی اردو اخبار' کے 17 اور 24 مئی کے دونوں شمارے

بغاوت کی حمایت میں کتابوں کے اقتباسات سے اٹے پڑے تھے۔ یہاں تک کہ خود محمد حسین آزاد، جو اپنے والد کی اخبار نکالنے میں مدد کرتے تھے نے بھی ایک ایسی ہی کو نظم لکھ کر اخبار میں شائع کیا (p.161, The last Mughal,Penguin, 2007)

غالب کے عزیز دوست اور خیر خواہ فضل حق نے بھی بے خوف ہو کر اپنا پالا چن لیا اور غدر کی خبر سن کر وہ الور، جہاں وہ اس وقت رہ رہے تھے سے فوراً دلی پہنچ کر کھلے عام باغیوں کے ساتھ ہو گئے۔ غالب کے ایک اور شاگرد میر احمد حسین 'میکش'، جو اردو فارسی کے شاعر تھے، بھی غدر میں شامل ہوئے اور بعد میں انگریزوں کے ہاتھ گرفتار ہو کر پھانسی کے تختے چڑھا دیے، گئے (p.289/290, Natalia Prigarina, OUP,Karachi 2000)

اپنے زمانے کی شخصیتوں کے بیچ میں رہتے ہوئے غالب نے نہ محمد باقر اور ان کے بیٹے جیسا پالا بدلا تھا اور نہ فضل حق یا میر میکش کی طرح صاف صاف ایک ایسا فیصلہ لیا تھا جس کا انجام کالا پانی یا سزائے موت ہوتا۔ 'دستنبو' کو چھوڑ کر اور گوپی چند نارنگ کے مطابق، جس کے حوالوں کو یقینی طور پر غالب کا حتمی عندیہ نہیں مان سکتے، اس بات کے بحوالے کہیں بھی نہیں ملتے کہ غدر میں اپنے کردار کو لے کر غالب ایمانداری کے ساتھ کس قسم کے داخلی انتشار سے گزرے تھے۔ ان کے خطوں میں بھی، جن میں غدر بیت جانے کے بہت دنوں بعد تک وہ کبھی کبھی اپنے ماضی کو یاد کرتے رہے، اس کشمکش کے مرقعے نہیں دِکھتے۔ یقیناً ان خطوں میں برٹش حکومت کے ذریعے غدر کے بعد ہندستانیوں پر کئے گئے مظالم، قابو اور سفاکیت کے ذکر ملتے ہیں۔ بہر حال، زندگی کی اقدار پر ان کا نظریہ کہیں کہیں بالکل واضح تھا۔ اپنے رتبے کے منافی جان کر، وہ ایک سرکاری نوکری کو برسوں پہلے ہی ٹھکرا چکے تھے۔ زندگی کو اپنے انوکھے پن کے ساتھ وہ پہلے سے جی رہے تھے اور غدر سمیت زندگی کے کسی بھی حصے میں معمول زندگی کو مذہبی اظہار دینا ان کے کردار کا کبھی حصہ نہیں رہا تھا۔ وقت کے افق پر مغلوں کا غروب آفتاب اب چند دنوں کی بات تھی اور دلچسپ یہ کہ غالب کو اس غروب کا احساس پہلے سے ہونے لگا تھا۔ تاریخ کے گواہ بننے والے مسئلوں میں ضرورت بھر کی دلچسپی رکھنے والے مرزا غالب وقت کے کروٹ بدلنے کی اس آہٹ کو سن چکے تھے۔ عبدالجمیل 'جنوں' کو بغاوت سے ٹھیک تین برس پہلے غالب نے دبی زبان ایک خط میں لکھا:

> ''مشاعرہ یہاں شہر میں کہیں نہیں ہوتا۔ قلعے میں شہزادگان تیموریہ جمع ہو کر کچھ غزل خوانی کر لیتے ہیں۔ میں کبھی اس محفل میں جاتا ہوں، اور کبھی

نہیں جاتا۔اور یہ صحبت خود چند روزہ ہے۔اس کو دوام کہاں؟ کیا معلوم
اب ہی نہ ہو، اب کے ہو تو آئندہ نہ ہو‘‘ ,(p.151
letters,vol.1)

غالب تبدیلی کے عبوری دورانیے سے گزر رہے تھے۔ان کے سامنے دو طرح کی دنیائیں تھیں اور قسمت نے انہیں ان دونوں دنیاؤں کے جدلیاتی مرکز پر دھر دبوچا تھا۔اشرافیہ طبقے کی ایک فرد کی حیثیت سے غالب نے اپنے وقت کو کم وبیش اسی طرح سے پڑھ لیا تھا جیسے اینگلو آئرش سیاست داں اور فرانسیسی انقلاب کے کٹر مخالف ایڈمنڈ برک (1797-1729) نے انقلاب فرانس کے نتائج اور خصوصی اختیارات سے آراستہ رشتوں پر پڑنے والے اس کے نتیجوں کو بھانپ لیا تھا اور اپنی سرکار اور بقیہ یورپ سے اس 'برائی' (evil) کے خلاف کھڑے ہونے کے لیے کہا تھا جو 14 جولائی 1789 کو باستیل کے قلعے کو توڑ کر مستقبل میں ہر طرف پھیل جانے کی توانائی سے لیس تھی (p.60, Edmund Burke's Refletions on the Revolution in France, ed. C.C.O'Brien, Penguin,U.K,2004)

اپنے وقت کے اندر اور سیاسی بیداری کے لحاظ سے غالب یقیناً سیاست داں ایڈمنڈ برک کی طرح نہ اتنے بے باک تھے اور نہ اتنے فعال لیکن غالب کے سامنے، جو بہر حال ہر لحاظ سے اپنے استحقاق کے لیے ہمیشہ مستعد رہتے تھے، یہ فکر ضرور تھی کہ وہ اپنے ہاتھوں سے کس دنیا کا آنچل چھوٹ جانے دیں اور کس کا تھامے رکھیں؟ غالب نے 1855 سے ہی انگریزوں کو چارہ پھینکنا شروع کر دیا تھا اور ایک قصیدہ لکھ کر وکٹوریہ کی تعریف کرتے ہوئے خود کو اسی طرح ایک درباری وظیفہ خوار بنانے کی گزارش کی تھی جیسے کہ دنیا کی دوسری شاہی حکومتیں کرتی تھیں۔اس قصیدے پر انہیں انگریزوں کی طرف سے حوصلہ بخش جواب نہیں ملا تھا۔اس واقعے کے کچھ ہی مہینوں بعد شروع ہوئے غدر نے غالب کی ان حسرتوں پر پانی پھیر دیا تھا۔بعد میں جب بازی انگریزوں کے ہاتھ لگی تب غالب نے 'دستنبو' میں کھل کر انگریزوں کی طرفداری کی اور صاف صاف لفظوں میں غدر کو ایک غیر ضروری ہنگامہ 'رستخیز بیجا' قرار دیا۔

دراصل غالب کی پالیسی اقتدار کے اس پالے میں کھڑے رہنے کی تھی جو وقت کے دنگل کا فاتح پہلوان بن کر اکھاڑے سے تاریخ کی دھول جھاڑتا ہوا باہر نکلتا۔غالب کی ہمدردی اپنے

علاقے کے پہلوان سے تھی لیکن وہ سمندر پار سے للکار بھرتے آئے پہلوان کی طاقت سے بھی با خبر تھے۔ کچھ شروعاتی جھجک کے بعد آخر غالب نے اس صورت میں ایک ایسے تماشائی کا کردار نبھانے کا فیصلہ لیا جو اس دنگل کو اپنے پورے انہماک کے ساتھ دیکھ تو رہا تھا لیکن جیت کا داؤں دیکھے بنا تالی بجانے کو لے کر ہوشیار تھا۔

آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

1857 کی بغاوت اور اس سے ٹھیک 68 سال پہلے ہوئے فرانس کے انقلاب کے بیچ بڑے بنیادی فرق ہیں۔ سوال یہ ہے کہ تبدیلی (چاہے ان کے سیاسی/فلسفیانہ مقاصد کسی بھی طرح کی تاریخی بیداری کی طرف اشارہ کرتے ہوں) کی تیز آندھیوں میں اپنے اپنے وقت میں تخلیقی سطح پر فعال ذہن کس طرح کا ردعمل کرتا ہے؟ وقت کے کولہو میں پھنسا پڑا ایک تخلیقی ذہن ماضی اور مستقبل کے دوہرے پاٹوں میں سے کس پاٹ کے اثر کو کس طرح جھیلتا ہے؟ ماضی اپنی کرور تاؤں تلخیوں کے بعد بھی گدگداتا کیوں ہے اور مستقبل اپنے امکانات کے باوجود ڈراتا کیوں رہتا ہے؟ حال کی ٹیس یادوں کے مسیحا کو کیوں ڈھونڈھتی ہے؟ تبدیلی کے جنم لیتے وقت خوشی اور اداسیاں مل کر بے شمار مرقعوں کی تخلیق کرتی ہیں۔ 1798 میں جب ورڈز ورتھ نے 'پریلوڈ' کو لکھنا شروع کیا، وہ 28 برس کا نوجوان تھا۔ ٹھیک 9 برس پہلے فرانس میں ہوئی تبدیلیوں پر اس نے لکھا:

When from the General heart of human kind
Hope sprang forth like a full-born Deity!

یورپ منظّم تھا۔ آزاد خیالی کے طرفدار اِسے ایک نئے عہد کا آغاز کہہ کر جھوم اٹھے۔ قدامت پرست سترک اور فکر مند تھے۔ لبرل قدامت پرست ایڈمنڈ برک کی، جس کی مارکس نے کیپٹل میں تنقید کی تھی، مرنے کے بعد یہ پیشین گوئی صحیح نکلی کہ فرانس کے انقلاب کے بعد شروع ہوئے فسادات یورپ کو ایسی جنگوں کی طرف لے جائیں گے جو اس نے اب تک نہیں دیکھی ہیں۔ ورڈز ورتھ کی پریلوڈ کے زمانۂ تخلیق کے ٹھیک ایک سال بعد نومبر 1799 میں برک صحیح ثابت ہوا جب نپولین نے ڈائریکٹری کی حکومت کو اکھاڑ پھینکا اور گیٹے کے بقول 'صرف اپنے نام کی خاطر لگ بھگ آدھی دنیا کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا' (p.311, Conversations of Goethe with Eckermann,trans. John Oxenford, De Capo press,1998,USA)

ورڈز ورتھ 'ایکسکرزن' (Excursion) میں فرانس میں ہوئی تبدیلیوں کو ایک ایسے 'شاک' کی شکل میں بیان کرتا ہے جس کی اندرونی طاقت ایک پوری دنیا کو بدل سکتی تھی۔ خاص بات یہ کہ تبدیلی کے اس کال چکر میں جنگ، ہنگامہ آرائی، جرائم سب کچھ شامل تھا لیکن ان سب کو اس بنا پر برداشت کر لیا جانا تھا کہ آخر کار اس سب کے بعد انسانیت ایک نئی روشنی دیکھے گی۔ ورڈز ورتھ نے لکھا:

'The Potent shock

I felt: transformation I perceived

I beheld

Glory- beyond all glory ever seen,

Confusion infinite of heaven and earth

Dazzling the soul. Meanwhile, prophetic harps

In every grove we're ringing, "war shall cease"

.....I left not uninvoked; and, in still groves,

Where mild enthusiasts tuned a pensive lay

Of thanks and expectation, in accord

With their belief...'

دیکھنے لائق بات یہ ہے کہ ورڈز ورتھ 'ٹرانسفورمیشن' کی کاروائی کی پہچان ایک زبردست ہنگامے (دپوٹینٹ شاک) کے تجربے سے کرتا ہے۔ 'پوٹینیٹ شاک' کو محسوس کرنے کے بعد ہی تبدیلیوں کا ایک سریع سلسلہ شروع ہوتا ہے جس کی تفہیم بعد میں ہر آدمی اپنے اپنے 'عقیدے' کے مطابق کرتا ہے۔ خود ورڈز ورتھ کے لیے فرانس وقت کے اس دورانیے میں تھا جہاں سے 'سٹینڈنگ آن دا ٹاپ آف گولڈن آورز' پورے 'انسانی رویے' کو ایک نیا جنم لیتے ہوئے: ''اینڈ ہیومن نیچر سیمنگ بارن اگین' دیکھا جا سکتا تھا۔ مستقبل کے 'سنہرے پن' کا عکس صرف ورڈز ورتھ، جو اس انقلاب کا عینی شاہد تھا، کی نظم میں نہیں بلکہ انگلش رومانٹک شاعری کے عہد کے دیگر شعرا میں برابر چھایا ہوا تھا۔ شیلی کی کو نظم 'کوین میب' نئی اقدار کے ساتھ مستقبل کی تابنا کی کے احساس کا آئینہ ہے۔ لیکن جلد ہی جوش اور آرزوئیں خاک میں مل گئیں جب چاروں طرف بدنظمی

اور تباہی چھا گئی۔ ورڈز ورتھ نے دیکھا:

'Confusion of opinion, zeal decaye'd
And lastly, utter loss of hope itself'
(XI,47-48)

یہ دیکھنا دلچسپ ہے کہ 11 مئی 1857, دوشنبہ، دوپہر کے وقت، سولہ رمضان، 1273 ہجری کو غالب نے دلی کے لال قلعے کی دیواروں اور دروازوں میں زوردار دھماکے سنے جیسے کوئی تیز زلزلہ آیا ہو۔ اس 'پوٹینیٹ شاک' کے لیے غالب نے میرٹھ کے 'باغی اور نمک حرام' سپاہیوں کو تو ذمے دار ٹھہرایا ہی، انہوں نے تبدیلیوں کے پورے واقعے کو ان پیمانوں کی بنیاد پر درج کیا جن پیمانوں کی تشکیل غالب کی اپنی معاشرتی طبقاتی سمجھ نے کیا تھا۔ غالب کی اپنے زمانے کی سمجھ کچھ تضاد کے باوجود ایک حد تک روایتی تھی۔ دستنبو کی شروعات میں وہ 'جمعہ' اور 'جمعرات' کو مبارک بتاتے ہیں اور 'سنیچر' اور 'منگل' کو منحوس۔ انہیں ایک قادر مطلق خدا میں عقیدت تھی لیکن وہ اس بات کے بھی قائل تھے کہ فلک کا ایک منحوس ستارہ دکھ درد لے کر آتا ہے تو دوسرا مسعود ستارہ ایک خوشحال زندگی کی امیدیں، اور دونوں طرح کے یہ ستارے خدا کے چاکر ہیں۔ غالب یہ تو مانتے ہیں کہ آج دنیا کی ہر چیز بدل گئی ہے۔ سپاہی اپنے ہی سپہ سالاروں کے خلاف کھڑے ہو گئے ہیں۔ پرانا زمانہ نہیں رہا ہے لیکن وہ ان تبدیلیوں کے سبب رشتوں کو پرانے نظریے سے سمجھتے ہیں۔ اس نظریے میں زمانے کے فیصلے قسمت کی عدالت میں طے ہوتے ہیں اور انسان اپنی تمام کوششوں اور مقاصد کے باوجود قسمت سے مجبور ہوتا ہے۔ غالب بتاتے ہیں کہ عربوں نے جب شہریار کا پرشکوہ دربار تہس نہس کیا تھا اس وقت نجومیوں کے مطابق زحل اور مریخ آپس میں مل کر برج سرطان میں داخل ہو چکے تھے اور آج بھی وقت خود کو اسی طرح سے دہرا رہا تھا۔ غالب علم نجوم سے کچھ واقفیت رکھتے تھے۔

غدر ختم ہی ہوا تھا۔ ستمبر 1857 تک دلی واپس انگریزوں کے قبضہ میں آ گئی تھی۔ غالب ڈرے ہوئے تھے کہ اب اور کتنا برا ہوگا! 1858 کے جاڑوں کی شروعات میں لکھے گئے ایک خط میں وہ ستاروں کی گردش پر شفق سے باتیں کرتے ہیں:

''بہر حال علم نجوم کے قاعدے کے موافق جب زمانہ کے مزاج میں فساد کی صورتیں پیدا ہوتی ہیں تب سطح فلک پر یہ شکلیں دکھائی دیتی ہیں.....

شاہجہاں باد (دلی) میں بعد غروب آفتاب افق غربی شہر پر نظر آتا تھا اور چونکہ ان دنوں آفتاب اول میزان (تلا راشی) میں تھا تو یہ سمجھا جاتا تھا کے یہ صورت عقرب میں ہے۔ بہت دن شہر میں اس ستارے کی دھوم رہی۔اب دس بارہ دن سے نظر نہیں آتا۔بس میں اتنا جانتا ہوں، کہ یہ صورتیں قہر الٰہی کی ہیں اور دلیلیں ملک کی تباہی کی ہیں'' (p.370, letters vol 2)

غالب مانتے تھے کہ ہر طرح کی تبدیلی نظام قدرت کا حصہ تھے اور اس معنی میں ان تبدیلیوں کو 'نا انصافی' نہیں کہا جا سکتا تھا۔ مارہرا (ضلع ایٹا اتر پردیش) کے رہنے والے صاحب عالم مارہروی کو 1859 کے لکھے خط میں وہ ان تبدیلیوں کو 'موافق رضائے الٰہی قرار دیتے ہیں، جس کا 'گلہ کیا' (p.370, letters vol 2)

خود غالب کے لیے ان کے حوادث زندگی سیدھے سیدھے اس ٹیڑھی چال والے 'چرخ کج' کی عدم پیشین گوئی کا نتیجہ تھی جس کے بارے میں کوئی بھی آدمی صاف صاف نہیں کہہ سکتا تھا کہ کب یہ 'چرخ کج' کسی کا دوست بن جائے اور کب کسی کا دشمن؛ چرخ کج را اگر دانیم کز یاران کیست (p.43,letters, Vol.1) غالب اپنے زمانے کی سفاکیت کا پورا ذمہ دار اس 'چرخ کج' کی 'رفتار' کے ماتھے مڑھ رہے تھے۔اس لحاظ سے غالب ٹھیک اسی طرح سے سوچتے تھے جیسے آج کا کوئی پڑھا لکھا قسمت پر بھروسا کرنے والا اپنے سیاق کو اس کے ٹھوس تاریخی حوالوں میں نہ کھوج کر وقت اور قسمت کے دل کو بہلانے والے خیالوں میں ڈھونڈھے۔ان کے لیے 'سراسر ہندستان کی خاک اڑا دینے کے لیے' جو چیزیں ذمہ دار تھیں، وہ زُحل اور مریخ کا برج سرطان میں فراہم ہو جاتا تھا۔ (p.472, letters vol 2)

میر مہدی حسین مجروح کو غالب خط لکھ کر (p.322,letters,vol1) پوچھ رہے تھے کہ آخر ہم نے اس وقت کا کیا بگاڑا تھا جو اس نے ہمارا سب کچھ بگاڑ کر رکھ دیا۔

اس چرخِ کج رفتار کا برا ہو۔ہم نے اس کا کیا بگاڑا تھا۔ملک و مال و جاہ و جلال کچھ نہیں رکھتے تھے۔ایک گوشہ و توشہ تھا۔چند مفلس ایک جگہ فراہم ہو کر ہنس بول لیتے تھے۔

غالب کی اپنے زمانے سے یہی شکایت تھی کہ اس نے ایک ہموار چلی آرہے نظام کو الٹ پلٹ ڈالا تھا۔ جو لُٹا وہ صرف ''گوشہ اور توشہ نہ تھا، بلکہ اس میں 'وہ عزت اور وہ ربط وضبط جو ہم رئیس

زادوں کا تھا، اب کہاں!'' کا درد بھی شامل تھا۔ (P. 44 letters, vol 1)

اس لحاظ سے غالب کے ذریعے گنوائے ہوئے 'وقت' پر غم آگیں اظہار کو تکمیلی صورت میں سمجھا جانا ضروری ہے۔ یہ دھیان رکھنا ہمیشہ ضروری ہے کہ غالب کی ہمدردی میں ہر گھڑی ایک مراعات یافتہ شخص ہی نہیں بلکہ اپنے عہد کا ایک بیحد حساس تخلیق کار بھی وابستہ تھا۔ اس کی ستائش ستیہ جیت رے کے 'جلسہ گھر' کے زمیندار کی طرح تھی جس کے لیے آنکھوں کے سامنے پسپا ہوتے عہد کا کرب کوئی اکہرا احساس نہ تھا۔ اُس میں مستقبل کی یقینی اور نا قابل تسخیر آہٹ کے ساتھ ساتھ ایک بے جان تہذیب میں پائے جانے والی اقدار اور اس کی تشکیل کے ٹوٹنے کا بھی ملال شامل تھا۔ غالب کے بھیتر احساسات کی بے شمار چھوٹی بڑی، ہری سوکھی ٹہنیاں آپس میں الجھی ہوئی ہیں۔ وہ ایک شاخ درشاخ درخت کی طرح ہیں جہاں ہر ایک ٹہنی کی اپنی کہانی ہے۔ مجروح کو لکھے گئے مذکورہ خط میں غالب وقت کے پچھلے شعور میں دھیرے دھیرے پسپا ہوتے اپنے وقت کو جس تنکے کے سہارے پکڑے ہوئے ہیں، اس تنکے کا نام 'یادیں' ہے۔ یہ 'یادیں' یاروں کی ہیں، یاروں کی صحبتوں کی ہیں۔ ان کی تقریروں اور اس بات چیت کی ہیں جو غالب کو رہ رہ کر یاد آتی ہیں۔ 'کل سے مجھ کو 'میکش' بہت یاد آتا ہے'۔ وہی احمد حسین 'میکش' جنھوں نے کھل کر غدر میں حصہ لیا، پھانسی کی سزہ پائی 'گویا اس نام کا آدمی شہر میں تھا ہی نہیں'۔ غالب روئے پڑتے ہیں۔ میکش کی یاد کے علاوہ یکا یک بزرگ صوفی شاعر خواجہ میر درد (1720-1785) کا ایک شعر یاد کرتے ہیں:

سو بھی نہ تو، کوئی دم دیکھ سکا اے فلک اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا

یہ خط غالب کے حساس اور اتنا ہی زندہ دل ہونے کا ابھی بیان ہے۔ خط اذیتوں کی سرگم پر شروع ہوتا ہے اور ختم غالب کی جانی پہچانی زندہ دلی پر؛ لیکن اس زندہ دلی کو غالب کب تک سنبھالتے! غدر غالب کی زندگی میں ایک رنگ منچی انٹرول کی طرح آیا تھا۔ انٹرول کے بعد جب زندگی کے رنگ منچ سے پردہ اٹھا تو غالب نے رنگ منچ کا پورنقشہ ہی بدلا ہوا پایا۔ وہ اچانک اس منظر کی تبدیلی دیکھ کر حیران تھے۔ وہ پرانے جانے پہچانے کردار کہاں گئے! وہ کردار جو محض مسلمان نہ تھے۔ ان میں 'روسیاہ کالوں کے ہاتھ سے قتل ہوئے' انگریز قوم کے بھی کچھ لوگ تھے جن میں سے کوئی غالب کا 'شفیق، کوئی دوست، کوئی یار اور کوئی شاگرد تھا۔ ہندستانیوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد کچھ معشوق تھے، سو وہ سب کے سب خاک میں مل گئے۔ (p.52, letters,Vol 1)

1852 کی مئی جون کی تپتی ہوئی گرمیوں میں جب منشی نبی بخش کو خط لکھ کر غالب اپنی سب سے عمدہ غزلوں میں سے ایک غزل 'سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہو گئیں/ خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں'، سنا رہے تھے تو ان کے تصور میں بھی نہ ہوگا کہ ٹھیک پانچ برس بعد اس غزل کا مطلع ان کے کرب کو سب سے مناسب پیرایۂ اظہار دے رہا ہوگا۔ وہ خاک میں چھپی ہوئی (پنہاں) صورتوں کو ڈھونڈھ رہے ہوں گے۔ 'ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے! جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو، اس کو زیست (زندگی) کیوں کر نہ دشوار ہو؟' غالب کراہتے ہیں 'آج کچھ درد میرے دل میں سوا ہوتا ہے..... ہائے اتنے یار مرے کہ جو اَب میں مروں گا تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہوگا!(p.52, letters,vol1)

موت کے ہاتھوں اجاڑے گئے اس رنگ منچ پر غالب کے لیے جو فضل حق اور مرزا میکش تھے، وہی شیو جی رام برہمن اور ان کا بیٹا بالمکند بھی تھا۔ غالب یاد کرتے ہیں: 'کوئی وقت ایسا نہ تھا کے میرے پاس دو چار دوست نہ ہوتے ہوں۔ اب یاروں میں ایک شیو جی رام برہمن اور بال مکند، ان کا بیٹا یہی دو شخص ہیں کہ گاہ گاہ آتے ہیں'۔ ایک وقت تھا 'جب لکھنؤ، کالپی، فرخ آباد اور کس کس ضلع سے خط آتے رہتے تھے۔ ان دوستوں کا حال ہی نہیں معلوم کے کہاں ہیں اور کس طرح ہیں؟' غالب آہ بھرتے ہیں 'وہ آمد خطوط کی موقوف، صرف تم تین صاحبوں کے خط آنے کی توقع' (vol.1letters,p.49,) غالب بے قرار ہیں۔ ہر مہینے خط آئیں۔ دو آئیں تین آئیں۔ نہیں تو منشی ہر گوپال تفتہ کم سے کم ایک خط تو لکھیں۔ خط آتے ہیں۔ کبھی کسی یار کو 'زندگی دوبارہ' ملنے کی خبر لیے ہوئے؛' ہاں، غلام فخر الدین کی رہائی، زندگی دوبارہ ہے'، تو کبھی کسی کو 'حبس ہفت سالہ' کا اعلان لیے ہوئے۔ غالب خود کو 'کثیر الاحباب شخص' کہتے (vol.1288,letters,p.) تھے، لیکن اب اس فتنہ وآشوب میں سیکڑوں بلکہ ہزاروں دوست مارے جا رہے تھے۔ غالب ان حالتوں کو 'راہی ملکِ عدم' کہتے۔ کچھ ایسے بھی دوست تھے جو گم گئے اور گم کر پھر دوبارہ نہ ملے، اور دو چار جو باقی رہے، خدا جانے کہاں بستے ہیں کہ ہم ان کے دیکھنے کو ترستے ہیں۔ (p.148,letters (vol.2

اس لیے انگریزوں کے ہاتھوں سے کسی ایک کی بھی رہائی غالب کی سب سے بڑی خوشی بن جاتی۔ وہ مصطفیٰ خاں شیفتہ کے لیے دعائیں مانگتے جنھوں نے ٹھیک دس برس پہلے مرزا کی قید میں بہت مدد کی تھی۔ شیفتہ جیسا نازک آدمی کیا سات سال کی سزہ سہہ پاتا۔ غالب شیفتہ کے لیے دعا

کرتے:

''خدا کرے، مرافعہ میں چھوٹ جائے۔ ورنہ حبس ہفت سالہ کی تاب اس ناز پرورد میں کہاں؟''

انہیں اب اپنی جوانی کے دنوں میں عزیز رہے شاعر' بیدل کا وہ شعر مزہ دیتا جس کے مفہوم میں ایک ایسی شام کا وجود تھا جس کی کوئی صبح نہ تھی؛ اور اگر تھی تو وہ ایک بےنور، شب گزیدہ، بیدم صبح تھی۔

نہ شام مارا سحر نویدے، نہ صبح مارا دم سپیدے

1857 کی بغاوت کے بعد آنے والی شامیں غالب کی زندگی کے بچے ہوئے باقی بارہ برسوں کے لیے عموماً بڑی اداس شامیں تھیں۔ غالب اپنے بالا خانے میں بیٹھے ٹکٹکی لگائے سیڑھیاں دیکھتے۔ لگتا کوئی ملنے چلا آرہا ہے! غالب کے لبوں پر یاروں کے نام تھرکتے۔ وہ مرے ہوئے یاروں کے نام لینے سے بچتے لیکن ان کا کیا جو بچھڑ گئے تھے؟

''وہی بالا خانہ ہے اور وہی میں ہوں۔ سیڑھیوں پر نظر ہے کے وہ میر مہدی آئے، وہ یوسف مرزا آئے، وہ میرن آئے، وہ یوسف علی خاں آئے۔ مرے ہوؤں کا نام نہیں لیتا۔ بچھڑے ہوؤں میں سے کچھ گنے ہیں'' (p. 143, letters,vol2)

بچھڑے ہوئے یاروں نے غالب کو بڑا ستایا۔ یاروں سے صحبت کی تمنائیں، جو ماضی میں بتائے گئے یادگار لمحوں کی یاد دلاتی تھیں، غالب کو ایک پینی ٹیس سے بھر دیتیں اور تب غالب اپنی تخلیقی حسیت کے اندر دوستی کے ایک نہ ختم ہونے والے اِسپیس کا تصور کرتے تھے۔

''اب بچھڑے ہوئے یار کہیں قیامت ہی کو جمع ہوں تو ہوں۔ سو وہاں کیا خاک جمع ہوں گے''- وہ جمع ہونے کے لیے بلکتے ہیں۔ دوستی کی انسیت سے معمور کرنیں دل کے افق پر سندور بکھیر جاتی تھیں۔ یہ وہ وقت تھا جب لوگ دوست سے ایک لمبے وقت تک نہ مل سکنے کو 'مدت' کہنے لگ جاتے تھے۔

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے جوش قدح سے بزم چراغاں کئے ہوئے

یہ منظر بدل گیا اور سامنے وہ وقت آ کھڑا ہوا جب غالب کی ایک غزل (جو 1857 کے بعد میں کہی گئی، see: p.352 The Evolution of Ghalib by Hasan Abdullah,Rupa pub. Delhi 2017) کے شعر میں 'چارہ گری' کے لیے کوئی

دوست نہ بچا۔ ہاں، 'تمنائے دوا' (شراب کی آرزو) ضرور بچی تھی جو غالب کے ساتھ مرتے دم تک بچی رہی۔

دوست گر کوئی نہیں، جو کرے چارہ گری   نہ سہی لیکن تمنائے دوا ہے تو سہی

دسمبر 1857 کے خط میں غالب منشی ہر گوپال تفتہ کو یہی جذبات اپنے خط کی معرفت بیان کر رہے تھے کہ میں جس شہر میں ہوں، اس کا نام بھی دلی اور اس محلے کا نام بھی بلی ماران کا محلّہ ہے، لیکن ایک دوست اس جنم میں سے نہیں پایا جاتا۔ واللہ! ڈھونڈ ھنے کو مسلمان اس شہر میں نہیں ملتا! کیا امیر، کیا غریب، کیا اہل حرفہ۔ غالب یہ بھی بتاتے ہیں کہ بر وقت غارت دلی خود ان کا گھر اور کوچہ اس لئے بچ سکا کیونکہ وہاں کچھ حکیم لوگ بھی رہتے تھے جو پٹیالہ کے راجہ صاحب کے دربار سے جڑے ہوئے تھے اور اس لئے راجہ صاحب نے اپنے سپاہیوں کا ایک دستہ وہاں رکھ چھوڑا تھا۔

''ورنہ میں کہاں اور یہ شہر کہاں؟ مبالغہ نہ جاننا۔ امیر غریب سب نکل گئے۔ جو رہ رہے تھے، وہ نکالے گئے'' (p.38,letters, vol1)

'آب حیات' کے مصنف محمد حسین آزاد، جن کے والد مولوی باقر نے بڑھ چڑھ کر باغی فوج کا ساتھ دیا تھا اور انگریزوں سے مقابلے کو 'جہاد' قرار دے کر پھانسی کی سزا پائی، کم سے کم اس لئے خوش قسمت لوگوں میں تھے کہ انہیں گولی نہیں ماری گئی بلکہ صرف 'نکالا' گیا، لیکن 'نکالے جانے' کی یہ تکلیف معمولی نہ تھی۔ 'آب حیات' (1880) میں ابراہیم ذوق کی وفات کے بعد بڑے بڑے پلندوں میں بھری پڑی ان کی شاعری کو مرتب کرنے کے مسئلے پر گفتگو کرتے ہوئے محمد حسین آزاد کو نکالے جانے کا منظر اس طرح یاد آیا تھا۔

''فاتح فوج یکا یک میرے گھر میں گھسی۔ بندوقیں لہراتے ہوئے انہوں نے فوراً گھر سے نکل جانے کا حکم دیا۔ میری آنکھوں کے سامنے اندھیرا پسر گیا۔ پورا گھر تمام سامان سے بھرا ہوا تھا اور میں حیران سا کھڑا تھا۔ میں کیا اٹھاؤں؟ میری نظر استاد (ابراہیم ذوق) کی غزلوں کے ایک بڑے سے پلندے پر پڑی۔ میں نے سوچا محمد حسین، خدا مہربان ہے اور اگر تو زندہ بچا رہا، تو سب کچھ پھر سے حاصل کر سکے گا۔ لیکن ایسی غزلوں کو لکھنے والا وہ 'استاد' پھر کہاں سے پیدا ہوگا۔ اگر اس کی غزلیں بچ سکیں تو ان غزلوں کے ذریعے ہی اس کا نام بچا رہ پائے گا اور اگر یہ غزلیں گم گئیں تو ان کا نام بھی گم جائے گا۔ میں نے غزلوں کا پلندہ اٹھایا اور اپنی باہوں میں دبا لیا۔

ایک بھرا پورا سجا گھر اور گھر کے بائیس لوگوں کی زندگی کو گنوا کر، میں نے گھر بلکہ شہر چھوڑ دیا۔

میرے منہ سے نکلا کہ حضرت آدم کو بھی جنت چھوڑنا پڑی تھی۔ دلی بھی تو ایک جنت تھی اور میں اس کا باشندہ تب پھر مجھے بھی کیوں نہ دلی چھوڑنی پڑے؟ (see:p.367, Ab-e hayat ,Muhammad Husain Azad, trans/edited by Frances Pritchett and SR Faruqi, Oxford)

1857 میں محمد حسین آزاد 27 سال کے تھے۔ 27 برس کے جوان نے فوراً گھر چھوڑنے کی فوجی تنبیہ پر اپنے آراستہ گھر میں سے روپیہ پیسہ یا کوئی خاندانی یادگار نشانی اٹھانے کی جگہ ایک شاعر کی غزلوں کا پلندہ چنا تھا۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ آزاد نے یادوں پر مال کو قربان کیا تھا۔ آزاد کی 'آب حیات' خود یادوں کو سمجھنے کی ایک شاندار ترکیب تھی۔ تبدیلی کے شدید تناؤ کے زمانے میں غالب کے پاس بھی اپنے وقت کی یادوں کے تجربے کے سوالات تھے۔ ان یادوں کے جن میں باہم 'شعر کہے جاتے تھے، دیوان جمع کئے جاتے تھے.....، نہ وہ زمانہ رہا، نہ وہ اشخاص، نہ وہ معاملات، نہ وہ اختلاط، نہ وہ انبساط''۔

اکیلے پن کا خوف ماڈرنائزیشن کا نتیجہ ہے لیکن 1857 میں زندگی کے 59 ویں برس میں جی رہے غالب کے لیے 'پانچ پہر کا دن' ایک بڑا مسئلہ بن گیا تھا جس میں وہ خود کو نا کام، بیکارِ محض اور تنہا' پایا کرتے (vol1letters,p.46,) غالب کی بڑھتی ہوئی عمر نے یقیناً اس احساس کو متاثر کیا ہوگا۔ ایک معمر انسان کے اکیلے پن کے اضطراب میں جسمانی تکلیفیں اثر انداز کیوں نہ رہی ہوں گی! لیکن یہ اضطراب اپنے سیاق کی زبردست داخلی جنگ میں بھی گونج رہا تھا۔ کوئی چاہے تو اس اضطراب کو تاریخی حسیت کی نظر سے تاثراتی کہہ سکتا ہے، لیکن تب بھی اسے غالب کا قائل ہونا پڑے گا۔ انہیں میر خیراتی کی حویلی میں رہتے ہوئے اس کی بدلی ہوئی سمت کی وجہ سے پرانے گھر میں ملنے والی پروا ہوا کے لطف کھونے اور لال ڈگی کے کنویں سے نکلنے والے گرم اور کھاری پانی کو لے کر ہی شکایت نہیں تھی، وہ دلی کے کنوؤں کے ساتھ ساتھ اہل دہلی کی زباں میں آرہی تبدیلیوں کو پڑھ کر میر مہدی حسین مجروح سے لکھنؤ کی تعریف کرتے اور دلی پر رنج۔

''اللہ اللہ! دلی نہ رہی اور دلی والے اب تک یہاں کی زبان کو اچھی کہے جاتے ہیں۔ واہ رے حسن اعتقاد ارے بندۂ خدا جب اردو بازار نہ رہا، اردو کہاں؟ دلی، واللہ اب شہر نہیں ہے کیمپ ہے، چھاؤنی ہے۔ نہ قلعہ، نہ شہر، نہ بازار، نہ نہر'' (1P.342,letters,vol)

پرانی تہذیب کے ڈھہ جانے کے اس تاریخی واقعے پر یقیناً ایک رائے دلی کے بلاقی بیگم کے

کوچے میں پیدا ہوئے مولوی ذکاء اللہ (1832-1910) جو غدر کے وقت 25 سال کے نوجوان تھے، کا تھا جو غالب کے بعد کی اس پیڑھی نمائندگی کرتے تھے جس نے انگریزوں کے ذریعے قائم کئے گئے نئے تعلیم یافتہ ماحول میں ہوش سنبھالے تھے۔ سی۔ ایف۔ اینڈ روج کو مولوی ذکاء اللہ نے بتایا تھا: ''گڈ اولڈ ٹائمز..... دوز ٹائمز، ازاے ہول، ورناٹ گڈ، وہین دے آر کمپیئر ڈ وِد د ڈیزان وہچ وی ناؤ لیو۔ دے ورفل آف کرپشن اینڈ ڈِ کے'۔ (See:p.31,Zakaullah of Delhi by C.F Andrews.Oxford)

ذکاء اللہ کی بات غلط نہ تھی۔ ایک نئی اور مقابلتاً تعلیم کی روشنی میں وہ جاگیردارانہ عہد میں پھیلے ہوئے فانی اور باقی عناصر میں فرق کر سکتے تھے۔ غالب اس دنیا میں ذکاء اللہ سے 35 برس پہلے آئے تھے۔ انیسویں صدی کے نصف اول میں زندگی اور اس میں واقع ہونے والے بدلاؤ دھیرے دھیرے گھٹتے تھے اور فکر میں ہونے والے بدلاؤ تو اور بھی زیادہ دھیرے دھیرے ہوتے تھے۔ غالب کا دکھڑا اپنے پس منظر کا ناسٹالجیا تھا، یہ بات صحیح ہے لیکن اس دکھڑے کی بھیتری تہوں میں یگ کے آدم قدوں کے وجود کی تلاش بھی شامل تھی۔ اس لئے جو بھی ان سے اس بات کی جرح کرتا کہ کہاں کچھ بگڑا ہے یا پھر یہ کہ اتنا تو کہیں کچھ نہیں بدلا، غالب اس شخص پر بپھر جاتے، جیسے وہ 61 کی گرمی میں میر مہدی 'مجروح' پر بپھر پڑے:

''آؤ میاں..... ڈھائے ہوئے اردو بازار کے رہنے والے، حسد سے لکھنؤ کو برا کہنے والے..... نظام الدین ممنون (غالب کے قریبی معاصر، وفات: 1844) کہاں؟ 'ذوق کہاں؟ مومن خاں کہاں؟ ایک آزردہ (1789-1868) سو خاموش، دوسرا غالب، وہ بیخود اور مدہوش۔ نہ سخن وری رہی، نہ سخن دانی کس برتے پر تتا پانی''

یہ اقتباس ایک لحاظ سے غالب کی ناسٹلجیا کی گرہیں کھول دیتا ہے۔ وقت کی دھری پر کھڑے شخص کے ذریعے، خصوصاً اگر وہ اپنے وقت کی تہذیب کے ہراول دستے کا سرغنا بھی ہو، اپنے حال، ماضی اور مستقبل کے تینوں زمانوں پر اہم تبصرہ کیا جانا زیادہ غیر متوقع نہیں ہے۔ عہد وسطیٰ کے یورپ کے عظیم مصور پیٹر پال روبینس (1577-1640) کے ایک لینڈ سکیپ تصویر، جس میں ایک گرمی کی شام اور اس شام میں بھیڑوں کے ساتھ اپنے گاؤں کو لوٹتے ہوئے چرواہے، کھیتوں میں کام کر چکنے کے بعد گھر لوٹتے کسان، ایک بناجتی ہوئی گھوڑا گاڑی میں اناج بھرتے ہوئے مزدور اور تھوڑی دور آگے جا کر پاس کی چراگاہ میں اپنے بچوں کے ساتھ گھاس چرتی ہوئیں

گھوڑیاں، جن کا عکس یہ احساس دلا رہا تھا کہ یہ جانور رات بھر یہیں رہیں گے، اور آخر میں اس تصویر کے اجلے خط افق پر بسے ہوئے کئی گاؤں جن میں زندگی کے دونوں پہلو؛ ہلچل اور آرام واضح طور سے محسوس کئے جا سکتے تھے، کو دیکھ کر گوئیتھے نے تبصرہ کیا تھا کہ روبینس نے کیا کاغذ پر فطرت کو چرا لیا تھا؟ روبینس شعری ذوق رکھتا تھا۔ پیٹر ایکرمین سے گوئیتھے نے کہا کہ فطرت روبینس کی حسیت کے باہر نہیں تھی۔ وہ تو ہر لمحہ اسے ساتھ لیے رہتا تھا اور زندگی کے نہایت باریک مسئلوں میں بھی وہ روبینس کے ساتھ ہوتا تھا۔ اب کون ایسی تصویر بنا سکتا ہے جب فطرت کو دیکھنے اور جذب کرنے کا وہ انداز ہی نہ بچا ہو! ہمارے وقت کے مصور اپنی حسیت میں شاعری سے عاری ہیں (see:p.189, Conversations of Goethe with Peter Eckermann ,Da Capo press,1998, USA)

پیٹر ایکرمین سے گوئیتھے کی گفتگوئیں، جنہیں نتشے نے جرمن ضمیر کی بڑی کامیابی قرار دیا تھا، ایسے کئی پیغمبری بیانات سے اٹی پڑی ہیں جہاں گوئیتھے وقت کی معرفت کے تجاوز میں نہ صرف ماضی اور حال کے علاوہ مستقبل پر تبصرہ کرتا ہے، بلکہ ان پر اپنی قیمتی رائے دیتا ہے۔ غالب کے پاس بھی اپنے حال، ماضی اور مستقبل پر تبصرہ کرنے کے لیے ہمدردیوں کا کافی خزانہ تھا، لیکن کیا مفتی صدرالدین 'آزردہ' کو، انگریزوں کو جن کے دستخط غدر کی حمایت میں جاری کئے گئے فتوے پر ملے تھے اور بدلے میں انگریزوں نے ان کی جائداد ضبط کر کے انہیں سزا دی تھی، غالب کا خاموشی اختیار کر لینا صحیح تھا؟ سچ یہ ہے کہ مفتی 'آزردہ' نے، جو اپنے زمانے میں دلی کے نہایت خوشحال شخص تھے، اپنے زمانے کی 'آفت' پر بڑا ایماندار ی بھرا تبصرہ کیا تھا۔ کسی شہر پر آنے والی آفتوں کا شعری بیان 'شہر آشوب' کہلاتا ہے۔ آزردہ نے ایک 'شہر آشوب' میں اپنے شہر پر آئی مصیبت کو سیدھے سیدھے 'قلعے' (مغل حکومت) کی سیاست سے جوڑ کر دیکھا۔ انہوں نے لکھا:

آفت اس شہر پہ قلعے کی بدولت آئی
واں کے اعمال سے دلی کی بھی شامت آئی
کالے میرٹھ سے کیا آئے کہ شامت آئی

یہاں 'کالے' سے آزردہ کی مراد میرٹھ سے آئے ہوئے باغی سپاہیوں سے تھی جنہیں ہر آفت کا ذمہ دار مان کر غالب نے بھی 'کالے روسیاہ' کہا تھا۔ دلچسپ بات ہے کہ غالب بھی 1859 میں سید یوسف مرزا کو لکھے ایک خط میں 'قلعے' کو 'قلعہ نامبارک' کہتے ہیں (p.217,letters, vol1)

آزردہ کے کئی دوست غالب کے بھی خیر خواہ اور دوست تھے۔ برٹش فوجوں کے ذریعے دلی کو دوبارہ قبضے میں لیے جانے کے بعد غالب کی طرح آزردہ بھی چھان بین کے لپیٹے میں آ گئے، جب کہ غالب کے برعکس بغاوت سے قبل کی برٹش نوکر شاہی میں آزردہ کی حمایت کہیں زیادہ واضح تھی۔ دوسرے لوگوں کی طرح انہیں بھی شہر سے باہر بے گھر ہوکر رہنا پڑا۔ ان کی ساری جائیداد ضبط کر لی گئی۔ بعد میں ضعیفی پر ترس کھا کر انگریزوں نے بڑی مشکل سے آدھی جائیداد بحال کی۔ غالب اور آزردہ کی صحبت کم و بیش ایک جیسی تھی۔ جو ایک کا رفیق، وہ دوسرے کا خیر خواہ تھا۔ ایسے ہی ایک مولوی فضل حق، جو آزردہ کے ہم درس تھے اور غالب کے بڑے مداح، کو کالے پانی کی سزا ہوئی اور انہیں انڈمان بھیج دیا گیا۔ شیفتہ کو قید ہوئی، 'میکش' کو پھانسی اور امام بخش صہبائی (1802-1857) کو جنہوں نے غالب کی جگہ دلی کالج میں فارسی کا استاد ہونا قبول کر کے وہاں سترہ برس تک پڑھایا تھا، تب کے دلی کے کوتوال معین الدین حسن خان کے مطابق انگریزوں نے جمنا کی ریت پر لے جا کر گولی ماردی (see:p.46 خدنگِ غدر، ترجمہ۔ پروفیسر عبدالحق، دلی وشو ودیالیہ، 2006)

دلی کے بوڑھے مفتی آزردہ 'بے جرم' صہبائی کے اس 'قتل' پر سہم گئے۔ یہ صدمہ کسی کو بھی سودائی بنا دینے کے لیے کافی تھا۔

قتل اس طرح سے بے جرم جب صہبائی ہو   کیونکر آزردہ نکل جائے نہ سودائی ہو

(See footnotes, p.150, C.M Naim in 'The Delhi College' Ed By M Pernau Oxford, 2006)

کوتوال معین الدین حسن بتاتے ہیں "اس وقت کسی طرح کی چھان بین نہیں ہو رہی تھی۔ جو بچ گیا اس کی قسمت تھی ورنہ سرکاری فوج کو جو بھی جوان اور صحت مند دکھائی پڑا، مارا گیا۔ مرزا یوسف جو کہ مرزا اسداللہ خاں غالب کے چھوٹے بھائی تھے اور بہت دنوں سے پاگل تھے، اسی حالت میں گھر سے باہر نکلے اور کسی کی گولی کا شکار ہو گئے۔ جس طرح 11 مئی 1857 کو عیسائیوں پر مصیبت آئی تھی اور ہزاروں عیسائی بے قصور ہی مار ڈالے گئے تھے، ٹھیک اسی طرح اب مسلمانوں پر آفت آئی۔ ہزاروں معصوم لوگ مارے گئے۔ روزانہ صبح سے 10 بجے تک کوتوالی کے سامنے تختہ لگا کر سیکڑوں لوگوں کو پھانسی دی جاتی۔ بدمعاش مخبروں کی سرگرمیاں بڑھ گئیں تھیں۔ بدمعاش خود کو سرکار کا خیر خواہ بتاتے۔ پرانی دشمنیاں سامنے آنے لگیں۔ اکثر شریف لوگ

اسی طرح کی آپسی دشمنیوں کے شکار ہوئے اور پھانسی پا گئے‘‘ (خدنگ غدر، صفحہ 46/47)

زندگی بھر تمام ادبی معیاروں پر مستقل راضی رہے مرزا غالب اور مفتی صدرالدین آزردہ کم سے کم اپنے وقت کے ماتم پر ہمنوا تھے۔ شیفتہ کی قید پر غالب کا دل رویا اور آزردہ کا بھی۔

مصطفیٰ خان کی ملاقات جو یاد آتی ہے ٹکڑے ہوتا ہے جگر، جان پر بن آتی ہے

غالب کے لیے یہ ’غم مرگ‘ تھا جس میں پورا شہر شامل تھا۔ غدر کے کئی سال بعد تک انہیں اپنے تمام ساتھیوں کے چہرے یاد آتے۔ وہ انہیں یاد کر کے جذباتی ہو جاتے۔ 1860 میں شفق کو خط میں لکھتے ہیں:

’’حکیم رضی الدین خاں کو قتل عام میں ایک خاکی (سپاہی) نے گولی ماردی اور احمد حسین خاں، ان کے چھوٹے بھائی اسی دن مارے گئے۔ طالع یار خاں کے دونوں بیٹے ٹونک سے رخصت لے کر آئے تھے، غدر کے سبب جا نہ سکے۔ یہیں رہے۔ بعد فتح دلی دونوں بے گناہوں کو پھانسی ملی۔ طالع یار خاں ٹونک میں ہیں۔ زندہ ہیں پر یقین ہے کہ مردے سے بدتر ہوں گے۔ میر چھوٹم نے بھی پھانسی پائی۔ داد خاں سیاح جب کلکتہ پہنچے تو غالب 1861 کے ایک خط میں اپنے عزیز مولوی فضل حق، جنہیں انڈمان بھیج کر سزا دی گئی، کے بارے میں پوچھتے ہیں ’اب جو کلکتے پہنچے ہو، تو مولوی فضل حق کا حال اچھی طرح دریافت کر کے مجھے لکھو۔ اس نے رہائی کیوں نہ پائی؟ وہاں جزیرے میں اس کا کیا حال ہے؟ گزارا کس طرح ہوتا ہے؟ (p.251, letters vol 2)

ان حالات میں غالب خود کو ایک ایسے بدنصیب کی شکل میں دیکھتے تھے جو جس شخص کا ماتحت ہو کر رہے گا، اسی کا نقصان کرے گا۔ اپنے الفاظ میں وہ ’محسن سوز‘ تھے۔ ولی عہد سے چار سو روپئے سالانہ کا وظیفہ ملتا تھا۔ وہ ’دو برس بعد مر گئے‘۔ بادشاہ اودھ کی سرکار سے پانچ سو سال مقرر ہوئے تھے ان کی بھی سلطنت جاتی رہی اور تباہیِ سلطنت دو ہی برس میں ہوئی – غالب نے بڑے دلچسپ انداز میں ’سرور‘ کو لکھا، ’دلی کی سلطنت کچھ سخت جان تھی۔ سات برس مجھ کو روٹی دے کر بگڑی۔ ایسے طالع مربی کش اور محسن سوز کہاں پیدا ہوتے ہیں (p.344, letters vol 2)

وہ ’خانہ کوچی اور گریز پائی سے بچ گئے تھے لیکن قلزم خوں کو دیکھنے سے نہیں بچ سکی تھیں۔ وہ ’مع زن و فرزند ہر وقت شہر میں ہوئے قلزم خوں کے شناور رہے تھے۔ (p.349, letters vol.2) اور اسی لئے غدر سے پہلے کہی گئی اپنی ایک شاندار غزل ’بازیچۂ اطفال ہے دنیا میرے

آ گے' کا یہ شعر انہوں نے ٹھیک اسی تباہی کے پس منظر میں مجروح کو لکھے خط ایک خط میں رقم کیا تھا۔(p.303, letters, vol 1)

ہے موجزن اک قلزم خوں، کاش یہی ہو آتا ہے ابھی دیکھیے، کیا کیا میرے آگے

'روز اس شہر میں ایک حکم نیا ہوتا ہے'

شہر پر قبضہ کرتے ہی تحفظ اور بدلہ کے ملے جلے جذبے کے محکوم انگریزوں نے پہلے اسے خالی کرانے کی مہم چلائی۔ کمپنی کے فوجی دستوں کے منتظم جنرل برنس نے جان لارینس کو مطلع کیا تھا کہ دلی کو لگ بھگ پورا خالی کرالیا گیا ہے اور بنا 'پروانے' اور کوتوالی میں اپنا نام درج کرائے بنا کسی کو اندر آنے کی اجازت نہیں ہے۔ (p. 23,Delhi between two Empires, Narayani Gupta, OUP, 1998)

لگ بھگ ڈیڑھ لاکھ کی آبادی کو شہر سے باہر نکل جانے کا حکم ہوا اور باز پرس کے بعد ہی لوگوں واپس آنے کا 'پرمٹ' دیا جاتا۔ لوٹنے والا اگر مسلمان ہوتا تو اپنی جائیداد کی کل قیمت کا پچیس فیصدی اور اگر ہندو ہوتا تو دس فیصد کا جرمانہ بھرنے کے بعد ہی شہر میں واپس آ سکتا تھا۔ جو لوگ قلعے کے ملازم تھے، ان پر انگریزوں کی خاص نگرانی تھی۔ غالب نے تفتہ کو دسمبر 1857 میں لکھا:

''مفصل حال لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں،۔ ملازمان قلعہ پر شدت ہے' (p.29, letters,Vol.1)

پوری دلی کو پتہ تھا کہ غالب آخری بادشاہ کے درباری شاعر تھے اور بدنظمی کی ان حالتوں میں جس میں ذرہ برابر شبہہ ہی کسی کو پھانسی پر چڑھانے کے لیے کافی تھا، یہ ضروری تھا کہ غالب اپنے دفاع میں جواز کا تعین شروع کر دیتے اور غالب نے ایسا کرنا شروع بھی کر دیا۔ غالب کا منصوبہ تھا کہ قلعے سے اپنے رشتوں کو وہ ایک ایسے معمولی روزگار کی شکل میں ظاہر کریں جسے اپنے حاکم کے سیاسی مسئلوں سے کوئی لینا دینا نہ تھا اور جس کا کام صرف 'اشعار کی خدمت بجالانا' تھا۔ اسی خط میں وہ آگے لکھتے ہیں:

'میں غریب شاعر دس برس سے تاریخ لکھنے اور شعر کی اصلاح دینے سے متعلق ہوا ہوں'۔ خواہی اس کو نوکری سمجھو، خواہی مزدوری جانو'

اس ماحول میں غنیمت رہا کہ غالب شہر نکالے سے بچ گئے کیونکہ ان کی بابت 'بادشاہ کے دفتر یا مخبروں کے بیان سے کوئی بات نہیں پائی گئی۔ لہٰذا طلبی نہیں ہوئی، ورنہ جہاں بڑے بڑے جاگیر دار

پکڑے ہوئے آئے، میری کیا حقیقت تھی' (p.38, letters, vol 1)

لیکن غالب 'طلبی' سے بچ نہ سکے۔ یہ بات اور ہے کہ اسی دلچسپ انداز بیاں نے، خود جس کے وہ خود عاشق تھے، انہیں اس بار مشکل سے بچایا تھا۔ حالی نے 'یادگار' میں اس دلچسپ واقعے کا ذکر کیا ہے جب کچھ 'گورا' سپاہی زبردستی غالب کے گھر میں داخل ہوئے اور انہیں پکڑ کر کرنل براؤن کے سامنے لے گئے۔ غالب ہمیشہ کی طرح سر پر ایرانی 'پپکھا' ٹوپی لگائے ہوئے تھے۔ غالب کے عجیب وغریب پہناوے کو دیکھ کر کرنل براؤن نے پوچھا ''مسلمان ہو؟''

''آدھا'' غالب نے جواب دیا۔

''کیسے''۔ کرنل نے تھوڑی حیرانی کے ساتھ پوچھا

''حضور میں شراب پیتا ہوں، لیکن سور نہیں کھاتا''

کرنل براؤن بہل گیا۔ بلا ٹل گئی۔ غالب نے براؤن کو ان قصیدوں کی رسیدیں بھی دکھائیں جو انہیں رانی وکٹوریہ کو لکھنے کے عوض میں حاصل ہوئی تھیں اور ساتھ خیریت گھر چلے آئے۔

(p.52,Yadgar e Ghalib, Trans. K.H Qadiri, Delhi)

بادشاہ کے حمایت میں ایک سکے پر چھوٹا سا مونوگرام لکھنے کی وجہ سے ان کی پنشن زندگی میں دوسری بار پھنسنے والی تھی۔ غالب کو نئی نوکر شاہی کے سامنے پھر سے عرضیاں اور دلیلیں دینی تھیں۔ غالب کے لیے یہ تجربہ نئی بات نہ تھی کیونکہ بیس پچیس برس پہلے وہ پنشن کی ایک جنگ لڑ ہی چکے تھے لیکن اس بار پنشن بحالی کے ساتھ جان بچانے کا کھٹکا بھی تھا۔ بغاوت کے تجربے نے برٹش نوکر شاہی کو ہندستانی اشرافیہ کے تئیں عدم تحفظ کے احساس سے بھر دیا تھا۔ بغاوت کے دنوں میں کی گئی کاروائیوں کو بنیاد بنا کر وہ ہر ایک ہندو/مسلم اشرافیہ کو عدم اعتماد کی بنیاد پر تشخیص کر رہے تھے۔ 'دا انگلش پیس' کے زمانہ کے دوستی کے رشتے اور معاشرتی لحاظ بیتے دنوں کی بات ہو چکی تھی۔ اپنے ساتھیوں کے 'پاؤں میں بیڑیاں، ہاتھوں میں ہتھکڑیاں' دیکھ کر غالب کو ہونے والا تجربہ ایک بھیانک خواب جیسا تھا۔ غالب برٹش سسٹم کی شکل میں سچ کے ایک ایسے جبری چرخے کے چشم دید گواہ تھے جس میں حکومت کی سب سے چھوٹی اکائی سے لے کر اوپر کی حکومتی اکائیاں روزمرہ کی زندگی پر روک اور قابو کی بے مثال کوششوں کو جاری کرنے میں لگی تھیں اور غالب کی حساس نفسیات انسانی جسموں پر اختیار کی ان کوششوں کو باریکی سے دیکھتی اور خطوں میں درج بھی کر لیتی۔

غالب دیکھتے کہ 'لاہوری دروازے کا تھانے دار موڑھا بچھا کر باہر بیٹھ جاتا ہے اور جو باہر سے

گورے کی آنکھ بچا کر آتا ہے، اس کو پکڑ کر اندر بھیج دیتا ہے...تھانوں پر حکم ہے کہ دریافت کرو کون بے ٹکٹ مقیم ہے اور کون ٹکٹ رکھتا ہے۔ تھانوں میں نقشے مرتب ہونے لگے۔ اپنی 'کیفیت کی (یہ) عبارت الگ سے لکھوا کر' غالب تو بچ رہے کہ 'نہ کالوں کے وقت کہیں گیا، نہ گوروں کے زمانہ میں نکلا اور نہ نکالا گیا' غالب نے 'کرنل براؤن صاحب بہادر کے زبانی حکم' کا حوالہ دیا اور 'یہ عبارت جمعدار نے محلے کے نقشے کے ساتھ کوتوالی میں بھیج دی' (p.314,letters vol.1)

انتظامیہ روز نئے احکام نکالتی۔ کبھی یہ کہ لوگ شہر کے باہر مکان دکان کیوں بنا رہے ہیں تو کبھی یہ کہ 'جو مکان بن چکے ہیں، انہیں ڈھا دو'۔ شہر میں آ کر بسنے کے لیے 'نذرانہ' دینا ضروری تھا اور یہ نذرانہ کتنا ہو یہ قرار دینا حاکم کی رائے پر ہے۔ روپیہ دیں، ٹکٹ لیں۔

'نہ قانون، نہ آئین۔ جس حاکم کی رائے میں جو آوے، وہ ویسا ہی کرے' (p.339,letters, vol2) کہ اسی صورت حال کو جس میں قاعدے، قانون یا نظیر کی جگہ 'ہر شخص کی سرنوشت کے موافق حکم ہوتے تھے' (210, letters, vol 1) غالب کا یہ شعر پوری معنویت کے ساتھ اظہار کرتا تھا:

روز اس شہر میں ایک حکم نیا ہوتا ہے
کچھ سمجھ میں نہیں آتا ہے کہ کیا ہوتا ہے

حیرت کی بات یہ ہے کہ کالی داس گپتا رضا نے غالب کے اس شعر کو مرتبہ دیوان غالب کے اصل متن میں جگہ نہ دے کر غالب کے کچھ ہنگامی مصرعے اور شعر کے ذیل میں درج کیا ہے۔ اس سے بھی زیادہ حیرانی بھری بات غالب کی متفرق 'ہنگامی' شاعری پر ان کا بیان ہے کہ ان اشعار کی کوئی ادبی حیثیت نہیں۔ یہ غالب کی شوخیِ طبع اور حاضر دماغی کا آئینہ ہیں۔ ان کی قدر و قیمت اس پر منحصر ہے کہ یہ غالب کے کہے ہوئے ہیں' (p.58)

غالب کا یہ 'ہنگامی' شعر سچ میں اس ہنگامہ کا علامیہ ہے جس میں انسان کی پوری حیثیت ایک بے رحم نوکر شاہی اور حکومت کے بے ترتیب سسٹم کے سامنے صفر میں بدل جاتی ہے۔ آدمی کی پہچان کا ماڈل حکومتوں کی سنک پر ٹک جاتے ہیں۔ اس شعر کو کہیں بھی رکھا جائے؛ اصل متن میں یا ضمیمے میں، اپنے معنی اور سیاق میں یہ شعر معنویت اور زندگی کی قوت سے لیس رہے گا۔

نئی صورت حال میں غالب کے حالات شری لال شکل کے 'راگ درباری' کے کردار 'لنگڑ' کی طرح تھے جو تحصیل سے ایک کاغذ کے ٹکڑے کو حاصل کرنے کے لیے نوکر شاہی کی چکی میں آ گرا

تھا۔ 'پنشن کے مقدمے' میں غالب 'کبھی صاحب کمشنر بہادر کے پاس تو کبھی ڈپٹی کمشنر صاحب بہادر کے پاس' ہوتے اور جیسے 'لنگڑ' کو یہ ڈر کھائے رہتا تھا کہ کہیں دفتر جانے میں ہی تھوڑی سے بھی دیری ساری محنت کو بے کار نہ کر دے، غالب بھی اسی خوف میں جیتے کہ 'خود نہ جاؤں تو خیال رہتا ہے کہ خدا جانے کس وقت بلا بھیجے یا کس وقت کوئی پرسش آ جائے'۔ (p.323, lettters, vol 2)

کوڑھ میں کھاج جیسی حالت تب اور بن گئی جب غدر کے بعد نئے انتظامی قانون میں دلی کو پنجاب کے لیفٹینینٹ گورنر کے ماتحت کر دیا گیا اور جہاں دلی کے برعکس غالب کا کوئی اپنا جان پہچان کا نہیں تھا۔

پرانے نظام بکھرنے کا درد گہراتا رہا۔ غالب خاموش دیکھتے رہے اور اس سے بھی زیادہ قابل غور یہ کہ دیکھا ہوا مسلسل لکھتے رہے۔ غالب کی حسیت میں متنوع اور متصادم جذبات میں وقت سے ہونے والی پیکار کے شواہد جمع ہو رہے تھے۔ غالب کی پنشن کے باب میں دفتر در دفتر رپوٹ طلب ہو رہی تھی۔ اس بہانے وہ سمجھ رہے تھے کہ سرکاری ملازمین آخر کس چڑیا کو کہا جاتا ہے؟ کیا یہ دلچسپ نہیں ہوگا کہ غالب کا لہجہ بالکل 'راگ درباری' کی زبان ہو جائے جب غالب یہ کہیں کہ" ہاں نقل لینا اور مرافعہ نہ کرنا اور نقل حکم لینی اور پھر مرافعہ کرنا اور پھر اس حکم کی نقل لینی، یہ امور ایسے نہیں کہ جلد فیصلے ہو جائیں، اور اس جدوجہدی تجربے کے بعد غالب سرکاری مشینری اور آدمی کے بیچ پیدا ہونے والی انتہائی حقیقت کو اپنی آواز دے رہے تھے جس میں 'حکام بے پروا، مختار عدیم الفرصت اور میں پاشکستہ کی کیفیت پیدا ہوگئی تھی (p.200, letters, vol 2) یہ کیفیت آج کے عام آدمی کے حالات سے کیا زیادہ الگ تھی؟

لیکن ان رکاوٹوں کے بعد بھی غالب پر امید تھے۔ رپوٹ پھیر پر پھیر کھاتی۔ وہ دلی سے نکلتی اور احاطۂ پنجاب کی حکومت سے ہوتی ہوئی لاہور پہنچتی اور پھر لاہور سے کلکتے اور اس طرح پھیر کھا کر نوید حکم منظوری آئے گی۔ (p.188, letters, Vol.1)

پھیرے کھاتے کھاتے آخر کار غالب کی پنشن 1860 کی مئی میں خزانے پہنچی۔ لیکن جیسا کہ عام تنخواہ والے نوکری پیشہ کی تنخواہ اسی دن چندی چندی اڑ جاتی ہے غالب کی پنشن بھی اسی دن چندی چندی اڑ گئی۔ غالب نے مجروح کو لکھا:

"تین برس کے دو ہزار دو سو پچاس روپئے ہوئے۔ سو، مدد خرچ کے جو پائے تھے، وہ کٹ

گئے۔ڈیڑھ سو، عملہ فعلہ کے نذر ہوئے۔مختار کار دو ہزار لایا۔ چونکہ میں اس کا قرضدار ہوں، روپئے اس نے اپنے گھر میں رکھے اور کہا کے میرا حساب کیجئے۔حساب کیا۔سود مول، سات کم پندرہ سو ہوئے۔ میں نے کہا میرے قرضے متفرق کا حساب کر۔کچھ اوپر گیارہ سو نکلے۔میں کہتا ہوں، یہ گیارہ سو بانٹ دے۔نو سو بچے۔آدھے تو لے آدھے مجھے دے۔وہ کہتا ہے پندرہ سو مجھ کو دو۔پانچ سو سات تم لو۔یہ جھگڑا مٹ جائے گا تب کچھ ہاتھ آئے گا۔خزانے سے روپیہ آ گیا ہے۔میں نے آنکھ سے دیکھا ہو تو آنکھیں پھوٹیں.....جیسا ننگا بھوکھا ہوں، جب تک جیوں گا ایسا ہی رہوں گا''

یہ تھے غالب کے گھر کے اقتصادیات! لیکن جس چیز نے غالب کے ذہن کو رکی ہوئی پنشن سے بھی زیادہ منتشر کر ڈالا تھا وہ ان کے پس منظر کی تبدیل شدہ صورت تھی۔ ہر شخص اپنے پس منظر کے ایک معین طبعیاتی سانچے میں ڈھلا ہوتا ہے جسے ہر دن دیکھتا، سمجھتا اور شعوری، لاشعوری طور سے تجربہ کرتا ہے۔ پس منظر کی اس آکار کی مورفولوجی سے تخلیقی ذہن کا گہرا رشتہ ہے۔اس میں تبدیلی سے پیدا ہوئے دباؤ کو ریمینڈ ولیمس 'اسٹریس آف دی چینج' کہتے ہیں۔اپنی کتاب 'دی کنٹری اینڈ دی سٹی' میں وہ لینڈ اسکیپی تبدیلیوں پر ان شخصیتوں کی تاثر کی تخصیص کرتے ہیں جو اٹھارہویں صدی کے نصف آخر اور انیسویں صدی کے ابتدائی دہائیوں میں اپنے زمانے کی ادبی ہمدردیوں کی نمائندگی کرتے تھے۔پس منظر کے قیام میں آنے والی یہ تبدیلیاں سماج کی صنعت، تکنیک میں آئے ہوئے بدلاؤ کا نتیجہ بھی ہو سکتے تھے جیسے صنعتی لندن میں ہوئے اور جنہیں ولیم ورڈز ورتھ نے پریلوڈ (بک 7) میں اور ناول نگار چارلس ڈکینس (1812-1870) نے اپنے ناولوں اور مضامین میں درج کیا۔ (p.153-162,Raymond Williams, Spokesman pub.2011, Nottingham, England).

غالب کے سیاق میں ان کے شہر کی شکل میں شروع ہوئی تبدیلی اپنے مکمل صورت میں ان نو آبادیاتی عدم تحفظ کے سبب شروع ہوئے جن کی نیو ایک فوجی بغاوت نے رکھی۔نو آبادیاتی سامراج وادی عدم تحفظ کا یہ احساس کتنا گہرا تھا اس کا تصور اس دلیل کے سہارے کیا جا سکتا ہے کہ دلی پر قبضہ کرنے کے بعد لال قلعے کو پوری طرح منہدم کر کے اس کی جگہ پر وِکٹوریہ فورٹ بنانے تک کی تجاویز آئی تھیں۔اپریل 1858 تک برٹش سرکار اس تذبذب میں تھی کہ دلی کو ایک شہر کی شکل میں اجاڑ دیا جائے یا اُس کی ترتیب و تزئین میں تبدیلی کر کے نئی سامراجی ضرورتوں کے

مطابق بنائے رکھا جائے۔ قصاص اور ہندستانیوں کو کبھی نہ بھول سکنے والی سزا دینے کے جنون میں لارڈ ایگرٹن کی تجویز تھی کہ پوری کی پوری جامع مسجد کو زمین دوز کر دیا جائے اور اگر صلح ہو تو، کچھ نے تجویز دی کہ اس کی جگہ ایک کیتھیڈرل بنا دیا جائے۔ (p.26, Narayani Gupta,Ibid) غالب جس دنیا میں رہ رہے تھے وہ کوئی بے سدھ، تھمی ہوئی دنیا نہیں تھی اور اس معنی میں غالب جیسا آزاد خیال انسان ایک تصور کی شکل میں تبدیلی کا گواہ ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ جو یہ مانتا ہو کہ آفرینش میں تخلیق ہوئی ہر شے اجزائے زوال آمادہ ہے۔ یہاں تک کہ مہر گردوں بھی ہواؤں کی راہ میں پڑنے والے چراغ رہ گزار باد نہیں، وہ اپنے نزدیک کے طبعیاتی وجود کو کیوں لازوال مانتا؟

ہیں زوال آمادہ اجزا ، آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغ رہگزار باد یاں

(106,2, دیوان غالب، سردار جعفری، ہندستانی بک ٹرسٹ، بمبئی، 1958)

1860 میں میاں داد خاں سیاح سے لکھنؤ پر بات کرتے ہوئے انہوں نے لکھا کہ 'لکھنؤ کی ویرانی پر دل جلتا ہے مگر یاد رہے کہ بعد اس فساد کے ایک کون ہوگا، یعنی راہیں وسیع ہو جائیں گی، بازار اچھے نکل آئیں گے۔ جو دیکھے گا وہ داد دے گا۔ دلی کے فساد کے بعد کون نہیں ہے۔ شہر کی صورت سوائے اس بازار کے جو قلعے کے لاہوری دروازے سے شہر کے لاہوری دروازے تک ہے، سراسر بگڑ گئی ہے اور بگڑتی جاتی ہے۔ (p.239, letters, vol.2)

دشواری یہ نہیں ہے کہ تبدیلی کے لیے غالب میں کوئی فکری تضاد تھا، مدا تخلیقی تبدیلیوں کا سیاق اور تبدیلیوں کی وہ بدحالی تھی جس نے ایک پر تشدد ماحول میں یکا یک غالب کے حافظے پر ایسی یلغار کی تھی کہ خود غالب کے پاس جس کا کوئی فوری جواب نہ تھا۔ تبدیلی کا یہ سیلاب قصاص کے بادلوں میں سے آیا تھا۔ جو عمارت کدالوں کے توڑے نہ ٹوٹتے انہیں بارود بچھا کر اڑا دیا جاتا۔ ادھر بارود شاہجہانی عمارتیں اڑاتا اور ادھر غالب کی یادیں۔

''اللہ، اللہ! قلعے میں اکثر اور شہر میں بعض بعض وہ شاہجہانی عمارتیں ڈھائی گئی ہیں کہ کدال کے کدال ٹوٹ گئے۔ بلکہ قلعے میں تو ان آلات سے کام نہ نکلا۔ سرنگیں کھودی گئیں اور بارود بچھائی گئی اور مکانات سنگی اڑا دیے، گئے۔'' (p.195,letters,vol.1)

دلی کی اپنی رہایشی بناوٹ میں محلوں اور کوچوں کا بڑا مقام تھا۔ غالب کے زمانہ کی دلی میں چاندنی

چوک، جامع مسجد اوراس کے اردگرد بسے محلے کئی طرح کی شہری گہما گہمی کے مرکز تھے۔ان کوچوں اور گلیوں کی اپنی ہی ایک سماجیات تھی۔ 1857 کے بعد انتظامیہ نے پرانے محلوں، گلیوں کی پرانی حویلیوں، جو اپنی عظمت میں مسلم رئیسوں کی نشانیاں تھیں اور ’بارہ دری‘ کہی جاتی تھیں، کو بیچنا شروع کیا اور اسکا فائدہ نئے اور پرانے تاجر طبقے کے ان لوگوں کو ہوا جو غدر میں برٹش حکومت کے وفادار یا ہوشیاری سے غیر جانبدار رہ سکے تھے۔ بارہ دری نواب اعظم خان کو ’جوتے والا پریوار‘ نے خرید لیا تو سید احمد خان کے گھر کو شیخ ناصر علی نے۔شاہ عالم ثانی کے خاندان کی کوٹھی بشمبھر ناتھ کو ملی تو نواب مظفر خان کی حویلی پنڈت جوالا ناتھ نے لی۔(Empires, two Between Delhi p.53, OUP) بغاوت کے بعد برٹش انتظامیہ نے ایک نئی قسم کی شہری بناوٹ کو ترقی دینے پر زور دینا شروع کر دیا تھا۔ دلی کے ان پرانے محلوں اور کوچوں کی، جنہیں غالب کی آنکھیں اب تک دیکھتی آئیں تھیں بناوٹیں بدلنی شروع ہوگئی تھیں۔ فیل خانہ، فلک پیرا،لعل ڈگی کے محاذی کے مکانات سب گرائے گئے۔ بلاقی بیگم کا کوچہ التوا میں ہے۔اہل فوج ڈھانا چاہتے ہیں، اہل قلم بچاتے ہیں-غالب 1866 میں نواب حسین مرزا کو خبر دے رہے تھے (p. 202, letters, vol.2)

شہری انتظامیہ نئی قسم کی ٹیکس اسکیمیں لا رہا تھا اور جس کا درست نام ٹاؤن ڈیوٹی تھا، وہ غالب کی نظر میں ’’پوں ٹوٹی جیسی کوئی چیز ہے‘‘ جیسا تجسس کی شکل میں ظاہر ہو رہی تھی جو سوائے اناج اور اپلے کے ایسی کوئی چیز نہیں تھی جس پر محصول کی صورت میں نہ لگی ہو۔ غالب اس نئی شہر بندی میں ٹھنڈی آنکھوں سے عمارتوں کا فنا ہونا دیکھتے اور دیکھ کر خط کے ذریعے اپنے کسی عزیز کو بھیج دیتے۔ جامع مسجد کے گرد پچیس پچیس فٹ گول میدان نکلے گا۔ دکانیں، حویلیاں ڈھہائی جائیں گی۔ دارالبقا فنا ہو جائے گی۔ رہے نام اللہ کا! خان چند کا کوچہ، شاہ بولا کے بڑ تک ڈھےے گا۔ دونوں طرف سے پھاوڑا چل رہا ہے‘۔(p.329, letters, vol 1). مدت سے غالب کی یادوں میں اپنا ایک بسا ہوا شہر تھا۔اس شہر میں محبوب کی دکانیں تھیں صیادوں کے گھر تھے عمو جان کا دروازہ تھا، قلعے کی خندق تھی، شیعوں کا قدیم رفیع عزاخانہ تھا، خانم کا بازار تھا، کشمیری کٹرا تھا، جاں نثار خاں کا چھتہ تھا، بلاقی بیگم کا کوچہ تھا، اور خود کے محلے بلیماراں کی گلی قاسم جان تھی۔ غالب کے اس یادنگر پر چلنے والی کدالیں ان جگہوں کو کبھی کانٹ چھانٹ کر تو کبھی پوری طرح تاراج کر کہیں پر پریڈ کے لیے میدان تو کہیں گوروں کی بیرک اور ریل کی پٹری کے لیے سڑک جسے غالب ’آہنی سڑک‘ کہتے تھے، نکالنے کی تجویزیں تیار تھیں۔ کدالوں کے لوہے کی چوٹ سیدھے غالب کے دل

پر پڑتی اور غالب یوسف مرزا سے کہتے کہ 'جب اہل شہر ہی نہ رہے، شہر کو لے کے کیا چولھے میں ڈالوں؟' (1volletters,p.213,)

غالب کا شہر نئے شہریوں کے لیے تیار تھا۔ غالب کی زندگی میں ہی کشمیری گیٹ میں نئی طرح کی عمارتیں بنی شروع ہوگئیں اور 1860 اور اس کے کچھ بعد کے برسوں کے اندر وہاں بطور خاص برٹش گاہکوں کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے ہوٹل ہیملٹن، ہوٹل کرٹنی اور اسٹیشن کے پاس برنس ہوٹل کھل چکے تھے۔ (p.40, Delhi between two Empires, OUP, Delhi 1998)

غالب جن ہنگاموں پر اپنے شہر کی ہستی کی بنا مانتے تھے وہ سب ہنگامہ یا تو موقوف تھے یا قریب ختم۔ غالب نے ایسے پانچ ہنگاموں کے بارے میں بتایا تھا جن پر دلی کی ہستی منحصر تھی۔ یہ پانچ ہنگامہ تھے؛ قلعہ، چاندنی چوک، ہر روزہ جامع مسجد کا بازار، ہر ہفتے جمنا کے پل کی سیر اور ہر سال لگنے والا پھول والوں کا میلہ۔

''یہ پانچوں باتیں اب نہیں۔ پھر کہو دلی کہاں ہے؟ ہاں، کوئی شہر قلم روئے ہند میں اس نام کا تھا (Vol1p.330,letters)

ان تبدیلیوں پر غالب کی رائے کا ایک مختلف رخ اس بے اطمینانی سے بھی جڑا ہوا تھا، جو بغاوت کے ماحول میں غالب کو ہوئے ذاتی نقصانات کے لیے جواب دہ تھا۔ تشدد اور آگ زنی میں بے شمار شاعروں، مصنفوں کی تخلیقات اور کلاسیکل ادبی ذخیرہ برباد ہوا۔ پہلے باغیوں نے اور اس کے بعد دلی کو دوبارہ آباد کرنے کے بعد کمپنی کی فوجوں نے کھل کر لوٹ مار مچائی۔ لوگوں کو جان بچانے کے لالے پڑے تھے۔ ہر کوئی محمد حسین آزاد نہیں ہوسکتا تھا جو جان پر بن آنے کی حالت میں بھی اپنے استاد 'ذوق' کی غزلوں کو بچانے کا خیال کرتا۔ خود غالب کا تمام کلام تہس نہس ہوگیا تھا۔ غالب جو بھی لکھتے تھے، کیا نظم، کیا نثر، کیا اردو، کیا فارسی، کبھی کسی بھی عہد میں وہ اسے جمع نہیں کرتے تھے۔ (2volp.338,letters,) یہ کام ان کے دو چار دوستوں کا تھا جو مسودات لے کر اسے جمع کرلیا کرتے تھے۔ غالب اس تلف ہوئے' کلام کو دیکھنے کے لیے ترستے تھے۔ ان کے کلام کو ضیاء الدین خاں اور حسین مرزا جمع کر لیتے تھے۔ ان دونوں کے گھر لٹ گئے۔ ہزاروں روپئے کے کتاب خانے برباد ہوگئے۔ اب میں [غالب] اپنے کلام کو دیکھنے کے لیے ترستا ہوں، اور جب غالب کو ایک دن کسی فقیر نے ان کی کوئی پرانی لکھی ہوئی غزل دکھائی' تو غالب نے آگے

لکھا ''وہ کاغذ دیکھ کر مجھے رونا آیا''۔(vol.1letters,p.386,)

1863 میں غالب کے دوست احمد حسن مودودی نے جب غالب سے مغلیہ عہد میں شمالی دلی کے صوفی سنت شاہ کلیم اللہ جہان آبادی (1650-1729) کی کلام کے بارے میں پوچھا (2volletters,p.229,) تو غالب نے جواب دیا' کیا تم دلی کو آباد، قلعے کو معمور اور سلطنت کو بدستور سمجھے ہوئے ہو جو حضرت شیخ کا کلام... پوچھتے ہو''۔غالب نے اپنے دلچسپ انداز بیاں کو نباہتے ہوئے ایک فارسی مصرع پڑھا جس کا مطلب یہ تھا کہ ''کبھی ایک دفتر ہوا کرتا تھا، اس دفتر کو ایک گائے کھا گئی، اس گائے کو ایک قصائی لے گیا اور وہ قصائی راستے میں مر گیا۔''ایں دفتر را گاو خورد و گاو را قصاب برد قصاب در راہے مرد''۔ یہ کئی قسم کی تباہی تھی۔لوگ قتل ہوئے، گھر لٹے، تخلیق و تصویر بگڑ گئیں۔کاغذ کا پرزہ، سونے کا تار، پشمینے کا بال باقی نہ رہا، غالب نے لکھا 'شیخ کلیم اللہ کا مقبرہ اجڑ گیا۔ایک اچھے گاؤں کی آبادی تھی۔اب ایک جنگل ہے اور میدان میں قبر، اس کے سوا کچھ نہیں۔وہاں کے رہنے والے اگر گولی سے بچے ہوں گے تو خدا ہی جانتا ہوگا کہ کہاں ہیں؟ ان کے پاس شیخ کا کلام بھی تھا۔اب جب وہ لوگ ہی نہیں تو کس سے پوچھوں؟ کیا کروں؟''

آئینے کی کرچوں میں بٹی ہوئی غالب کی شاعری اب غالب کے ہی زیادہ کام آنے لگی۔ غالب کے ایسے بہت سے شعر، جن کا غالب نے اپنے خطوں میں حوالہ دیا ہے اور جو پڑھے جانے پر یہ احساس دیتے ہیں جیسے انہیں غدر میں پیدا ہوئی مشکلوں کے سیاق میں لکھا گیا تھا، درحقیقت غدر سے پہلے ہی لکھے جا چکے تھے۔

وہ فراق اور وہ وصال کہاں　　　وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں؟

یہ ایک ایسی غزل ہے جسے غالب ۱۹ برس کے ہونے تک کہہ چکے تھے۔استفہامیہ لہجے میں کہی گئی نوجوان غالب کی یہ پوری غزل کسی قیمتی وقت کے کھو جانے کے تصور سے متاثر ہے۔اس میں احساسات کے حال اور گذشتہ کا تضاد ہے۔نوجوان غالب جو ڈھونڈ رہا تھا، وہ رات (شب)، وہ دن (روز)، وہ مہینہ (ماہ)، وہ سال اب کہاں تھا؟ وقت جو مادی لحاظ سے ناقابل تقسیم ہے، یادوں کے لئے مختلف اِکائیاں، شب، روز، ماہ اور سال میں تقسیم ہو جاتا ہے۔وقت، یادیں اور ان یادوں کی تعمیر نو پر اس سے زیادہ شاندار شاید ہی کہیں لکھا ہوا ملے۔

○

(ہندی سے ترجمہ: ڈاکٹر محضر رضا)

سرورالہدیٰ

نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں

میر کا شعر پہلی ہی قرأت میں یاد ہوگیا۔ میر نے کس کیفیت میں یہ شعر کہا ہوگا، اس کا اندازہ کون کرسکتا ہے۔ منشائے مصنف تک پہنچنا ہوتو لا حاصلی کے ایک سفر پر روانہ ہونا ہے۔ پھر بھی کچھ امکانی باتیں کی جاسکتی ہیں۔ اس احتیاط کے ساتھ کہ معلوم نہیں کہ میر کے ذہن میں کون سی بات تھی اور میر کی اپنی زندگی کا یا زمانے کا کون سا مسئلہ شعر میں 'لباس سوگواراں' کی ترکیب کے ذریعہ سامنے آیا ہے۔

ہوئی عید سب نے پہنے طرب وخوشی کے جامے
نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں

لباس سوگواراں بدن کا لباس ہی نہیں بلکہ زندگی کا استعارہ معلوم ہوتا ہے۔ زندگی جیسے کہ لباس سوگواراں میں سمٹ آئی ہو یا لباس سوگواراں بن گئی ہو۔ لباس سوگواراں کی ترکیب انسانی زندگی کے طویل سفر کو سمیٹ کر یہ بھی بتاتی ہے کہ حاصل زندگی اس کے سوا کیا ہے۔ لباس سوگواراں کا نہ کوئی رنگ ہے اور نہ کوئی روپ۔ اس بارے میں کچھ کہنے کا مطلب لباس سوگواراں کی طاقت کو کم کرنا ہے۔ کوئی رنگ کسی کیفیت کے اظہار کا وسیلہ بن جاتا ہے یا اسے وسیلہ سمجھ لیا جاتا ہے۔ میر کے شعر کا متکلم فکر واحساس کی جس منزل پر فائز ہے اس کی ارضیت ہی اس کی طاقت ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فکر واحساس کی قوت اور بلندی کا اظہار اپنے بہترین لمحات میں ارضیت کے ساتھ ہوتا ہے۔ خیال کا دور دراز علاقے تک پہنچ جانا بڑی بات تو ہے مگر اس سے بڑی بات وہاں لوٹ آنا ہے جہاں سے اس نے سفر کا آغاز کیا تھا۔ عید میں سب نے خوشی کے جامے زیب تن کرلیے۔ اس خوش لباسی پر متکلم نہ تو حیران ہے اور نہ ہی اس پر کوئی سوالیہ نشان قائم کرتا ہے۔ البتہ دوسرے مصرعے میں 'نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں' سے ایک عجز اور بے چارگی کا اظہار ہوتا ہے۔ لیکن شعر

میں شرمندگی کا شائبہ تک نہیں ہے۔متکلم کا خطاب اپنی ذات سے بھی ہے اور زمانے سے بھی۔کس سے خطاب زیادہ یا کم ہے یہ پتہ لگانا مشکل ہے۔کوئی ایسا نہیں جس نے طرب وخوشی کا جامہ نہ پہنا ہو۔ان ہی جاموں کو دیکھ کر شاید متکلم کو اپنے لباس سوگواراں کا خیال آیا،اگر عید میں معاشرہ بھی دکھ کا خیال کرتا تو صورت حال مختلف ہوتی مگر کیا کیا جائے عید تو خوشی کا لباس پہنانے کے لیے آتی ہے۔متکلم کا دکھ معاشرے کے دکھ سے کتنا مختلف ہے یہ کون بتائے گا۔ممکن ہے معاشرہ اور متکلم کے دکھ میں کوئی مماثلت ہو مگر معاشرہ کب عید کے موقعے کو یوں ہی جانے دیتا۔

انسانی معاشرے کا لباس متکلم کے لباس سوگواراں جیسا تو ہو بھی نہیں سکتا۔لہٰذا معاشرے نے عید کے موقعے پر جو خوشی کا جامہ پہنا وہ لباس سوگواراں کو تبدیل کر کے نہیں پہنا۔میر نے لباس سوگواراں کو متکلم کے لیے یوں ہی مخصوص نہیں کیا ہے۔لباس سوگواراں کی حرمت،فضیلت اور نسبت کے تعلق سے غور کیجیے تو ذہن انسانی زندگی کے مختلف تصورات کی طرف منتقل ہو جائے گا۔ ان تصورات میں اتنی وسعت اور لچک ہے کہ انھیں کوئی نام دینا بہت دشوار ہے۔عید کا دن خوشی سے مخصوص ہے اور اس دن لباس سوگواراں کی کیا ضرورت۔میر نے کسی اور شعر میں لباس کو اس طرح استعمال نہیں کیا۔لباس سوگواراں کی ترکیب عید کے تعلق سے استعمال کرنا بظاہر اسے اس دن کے لیے خاص کر دیتا ہے۔مگر جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ لباس سوگواراں عید کے عیش وطرب کے جامے سے کہیں زیادہ دیرپا اور آفاقی معلوم ہوتا ہے۔

میر کی شخصیت کی جو بھی تصویر محمد حسین آزاد نے بنائی ہے اس تصویر کو میر کے ان اشعار کی روشنی میں دیکھیں تو تصویر بہت اجنبی معلوم نہیں ہوگی۔میر کی ایک یہ غزل نو اشعار پر مشتمل ہے اور دیوان دوم میں شامل ہے۔غزل میں کوئی ایسا شعر نہیں جس سے عیش وطرب کی کیفیت کو تقویت ملتی ہو۔ اگر غزل کے لیے موڈ یا مخصوص کیفیت کی کوئی منطق ہے تو وہ یہاں موجود ہے۔یہ کیفیت بے وجہ تو پیدا نہیں ہوئی۔اگر کیفیت اپنی موجودگی پر اصرار بھی کرتی ہے تو عموماً میر کی نئی تصویر بنانے کے چکر میں ایک کیفیت کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔لباس سوگواراں کی ترکیب یوں تو پوری غزل میں داخلی سطح پر زیادہ نمایاں ہے لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس ترکیب نے غزل کی المیہ کیفیت کو سنبھال رکھا ہے۔ عجیب قصہ ہے کہ اس شعر کے علاوہ دیگر اشعار کا رخ خارج کی طرف نہیں ہے۔خارج سے مراد صورت حال کو انسانی معاشرے سے وابستہ کر کے دیکھنا ہے۔اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ اشعار خود ہی صورت حال کی عمومیت کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔غیر مردف غزل میں قافیے کا

ایک مخصوص کردار سامنے آتا ہے۔ قافیہ اپنی تمام تر معنویت کو ردیف کے بغیر یا تو واضح کر دیتا ہے یا اپنی خرابی کو ظاہر کر دیتا ہے۔ میر نے جتنی بھی غیر مردف غزلیں کہی ہیں ان میں ایک خاص داخلی آہنگ بھی موجود ہے۔ کیفیت سے مراد لاحاصلی اور بے چارگی اور حیرت ہے۔ غزل کے بقیہ اشعار پر غور کریں تو کلیات میر میں یہ مضامین مل جائیں گے۔ بیشتر مقامات پر میر نے کوئی نہ کوئی ایسا پہلو پیدا کر دیا ہے کہ جو متاثر کرتا ہے۔ مگر مضامین کی بنیادی شناخت قائم رہتی ہے۔ صرف یہی ایک ایسا شعر ہے جو اپنے تمام رکھ رکھاؤ اور مزاج کے اعتبار سے مختلف ہے اور اسے کہیں اور تلاش نہیں کیا جا سکتا۔ میر کا یا کسی بھی بڑے کلاسیکی شاعر کے ہر اچھے شعر کو مضمون پر مضمون رکھنے کی منطق کی روشنی میں دیکھنا ٹھیک نہیں۔ اب لباس بھی دیکھنا ہو تو میر کا یہ شعر دیکھیے :

شب خواب کا لباس ہے عریاں تنی میں یہ
جب سوئیے تو چادر مہتاب تانیے

اس کا حسن عریاں تنی کے سبب ہے۔ جو رعایتیں ہیں وہ بھی لطف دے رہی ہیں۔ معشوق کا لباس تو اسی طرح عاشق کی نگاہ میں محترم اور باعث کشش ہے۔ میر نے شاید پہلی اور آخری مرتبہ 'لباس سوگواراں' کو زندگی کی جس قدر کا استعارہ بنا دیا وہ بے مثل ہے۔ جیسا کہ میں لکھ چکا ہوں کہ میر کے اس شعر کا متکلم جو کہنا چاہتا ہے وہ محض کسی خاص وقت یا صورت حال کا اظہار نہیں ہے۔ غالب کا شعر میر کے شعر کا جواب نہیں بلکہ فکر و احساس کی کوئی اور سطح ہے جو میر کے لیے کئی لحاظ سے ضروری نہیں تھی۔

ڈھانپا کفن نے داغ عیوب برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگ وجود تھا

غالب کو انسانی وجود کا شدید احساس ہے۔ جس کا تصور برہنگی کے بغیر ممکن نہیں۔ کفن نے اس عیب برہنگی کو چھپا لیا۔ وگرنہ تو کوئی بھی لباس برہنگی کو چھپا نہیں سکتا۔ 'ننگ وجود' کی فضا لباس سوگواراں سے کتنی مختلف ہے۔ لباس سوگواراں تو اس کے وجود کا حصہ ہے، جسے غالب نے ننگ وجود بتایا ہے۔ مگر میر کے لیے یہ سوچنا ممکن اور مناسب نہیں تھا کہ وہ وجود کی برہنگی کو دیکھیں اور محسوس کریں۔ البتہ عشقیہ اشعار میں برہنگی کو دیکھنے اور محسوس کرنے کی مثالیں موجود ہیں، لیکن یہ مثالیں غالب کے اس شعر سے بہت مختلف ہیں۔ غالب نے جب ہر لباس میں وجود کو ننگا دیکھا تو ظاہر ہے کہ اس میں لباس سوگواراں بھی شامل ہوگا۔ لیکن غالب کے ذہن میں لباس سوگواراں کا

مسئلہ تھا ہی نہیں۔ انسانی وجود کے ایک شدید احساس کو پوری تخلیقی قوت کے ساتھ پیش کرنا ہی اہم تھا۔ گو کہ شعر کی داخلی سطح یا ساخت میں کوئی نہ کوئی افسردگی اور پشیمانی کا عنصر شامل ہے جو ابھرتا نہیں ہے۔ میر کا شعر ممکن ہے کچھ لوگوں کو محض بیان واقعہ معلوم ہو۔ لیکن یہ اسلوب جس احساس اور جذبے کو سمیٹے ہے اس کا اظہار میر نے اپنے انداز میں کیا ہے۔

میر کے مندرجہ بالا شعر کو پڑھ کر اس عہد کا خیال آتا ہے جو رمضان کے روزوں کے بعد بطور انعام آتی ہے۔ میر سال میں ایک مرتبہ آنے والی اس عید کو لباس سوگواراں کے ساتھ فطری انداز میں لائے ہیں مگر عید کے کپڑوں کی چمک دمک لباس سوگواراں کے لیے محض ایک بیان واقعہ ہے یعنی نگاہ نے دیکھا اور اسے بغیر کسی لگاوٹ کے پیش کر دیا۔ لباس سوگواراں میں اندھیرا ہے، اداسی ہے اور تنہائی ہے۔ شہریار کا شعر یاد آتا ہے:

جدھر اندھیرا ہے تنہائی ہے اداسی ہے
سفر کی میں نے وہی سمت کیوں مقرر کی

'نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں' سے واضح ہے کہ دوسروں نے لباس سوگواراں کو تبدیل کر لیا۔ 'ہم بھی' سے یہ بھی پہلو نکلتا ہے کہ سب نے تو خوشی کے جامے پہنے ہمیں بھی طرب و خوشی کے جامے کو پہن لینا چاہیے تھا۔ نہ ہوا کوئی غفلت ہے یا شعوری عمل۔ گذشتہ تین عیدیں کچھ اس طرح آئیں کہ لباس سوگواراں کو تبدیل نہیں کر سکیں۔ جہاں لباس سوگواراں تبدیل ہوا وہاں لباس سوگواراں بظاہر نگاہ سے اوجھل ہوا۔ طرب و خوشی کے جامے کی چمک میں کوئی ایسا اندھیرا تھا جسے وجود کا اندھیرا نہیں بلکہ دکھ کا اندھیرا کہنا چاہیے۔ وجود اور دکھ میں یوں تو فرق کرنا دشوار ہے۔ دکھ سے بڑا وجود کیا ہوگا۔ گوتم بدھ نے جس دکھ کو دریافت کیا تھا اس میں لباس سوگواراں انسانی دکھ کی صورت میں موجود تھا۔ دکھ کا تو اظہار بھی ایک طرح سے کہاں ممکن ہے۔ تاریخ میں پہلے بھی ایسی عیدیں آئی ہوں گی جو داخلی سطح پر دکھ کو سمیٹے ہوں۔ اس دکھ کو دیکھنے اور محسوس کرنے والے ہمیشہ کم رہے ہیں۔ لباس طرب بھی کوئی لباس ہے جو اپنی تازگی اور چمک اور غرور کا وقتی اظہار کرتا ہے۔ لباس طرب کو دھیرے دھیرے لباس سوگواراں کی طرف آنا ہے یا اسے لباس سوگواراں بن جانا ہے۔ کیا عجب کہ میر کے ذہن میں یہ بات ہو کہ عیش و طرب کے جامہ کا تصور بھی لباس سوگواراں ہے۔ مگر یہ بات زمانے کو کون سمجھائے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے کہا تھا:

شعور غم کے سوا کچھ نہیں ہے غم کا علاج
مگر یہ بات زمانے کو کون سمجھائے

میر نے بھی سمجھانے کی بہت کوشش کی تھی اس کی ایک مثال تو وہی شعر ہے جس کا ذکر جاری ہے۔مگر میر نے سمجھانے کے عمل میں کوئی حکم صادر نہیں کیا اور نہ اس کا فائدہ نقصان بتایا۔ساری ذمہ داری خود ہی قبول کر لی۔کوئی حرف شکوہ نہ تو زمانے سے ہے اور نہ وقت سے اپنی ہی ذات ذمہ دار ہے 'نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں' اس مصرع کو پڑھتے ہوئے 'نہ ہوا کہ ہم بھی' کے ساتھ قاری کا رشتہ نہایت ہی قریبی ہو جاتا ہے۔اب یہ میر کا نہیں رہتا اس کا دائرہ بڑھتا جاتا ہے۔تو کیا لباس وجود کا استعارہ ہے۔اس سوال کا جواب تو میر کا شعر ہی فراہم کر سکتا ہے۔میر نے اگر لباس کو وجود نہ قرار دیا ہو تو بھی لباس تو وجود کا تاثر پیش کرتا ہے۔یہ بھی لگتا ہے کہ لباس سوگواراں کو جو لوگ سمجھتے ہیں کہ اسے اتارا جا سکتا ہے یا تبدیل کیا جا سکتا ہے وہ دھوکے میں ہیں۔لباس سوگواراں ہی انسان کا اصل لباس ہے۔بدن کو خاک کہنے کی روایت نئی شاعری میں ایک نئی صورت اختیار کر لیتی ہے:

گھسیٹتے ہوئے خود کو پھیرو گے زیب کہاں
چلو کہ خاک کو دے آئیں یہ بدن اس کا

(زیب غوری)

لباس کو خاک کے حوالے کیا کیا جائے وہ تو خاک کے ساتھ ہی سوگوار ہے۔وہ اس جسم کی خاک کے ساتھ اپنا سفر تمام کرے گا۔وزیر آغا کے پیش نظر میر کا مندرجہ بالا شعر تھا یا نہیں مگر وزیر آغا کے شعر میں اس کی گونج تو بہر حال موجود ہے:

یہ کیا ضرور سارا جہاں خوش لباس ہو
میلا بدن پہن کہ نہ اتنا اداس ہو

یہی وہ میلا بدن ہے جو مستقل طور پر انسان ڈھونے پر مجبور ہے۔اس کے اوپر چاہے جتنا بھی طرب اور خوشی کے جامے کو ڈال دیا جائے اس کا فطری میلا پن اور گدلا پن ختم نہیں ہوگا۔تو لباس سوگواراں کبھی کبھی میلا بدن معلوم ہوتا ہے۔شاید لباس سوگواراں وہ بدن ہے جو فطری طور پر میلا اور سوگوار ہے۔ہو سکتا ہے بعض لوگوں کو یہ تعبیر دور کی معلوم ہو لیکن بہر حال ذہن اس جانب منتقل ہو جاتا ہے۔

اس بار بھی عید آئی اور چلی گئی۔اس کا انتظار بھی کتنوں کو رہا ہوگا۔وہ اس لیے کہ لباس سوگواراں کو ایک نئی معنویت مل گئی تھی۔انسانی زندگی کی ایسی پامالی صرف ان موقعوں پر دیکھی گئی۔جب

طاقت اور مذہب کے نام پر انسانوں کو بے دردی سے مارا گیا۔ مگر ان موقوں پر یہ نہیں ہوا تھا کہ لوگ مرنے والے اور قتل ہونے والوں کو یوں ہی چھوڑ دیں۔ موت کا خوف لاشوں کو چھونے بلکہ دیکھنے سے بھی کیا روک سکتا ہے۔ تاریخ نے یہ تجربہ پہلی مرتبہ کیا۔ چھونا تو دور کی بات ہے۔ دیکھنا بھی ایک مجرمانہ عمل بن گیا۔ یہ جرم دیکھنے والے کا نہیں بلکہ مرنے والوں کا تھا کہ وہ ان حالات میں کیوں مرے۔ کوئی اور موسم کوئی اور حوالہ یا بہانہ کیوں نہیں بنا۔ غالب کے خط کا ایک جملہ لوگوں کی زبانوں پر ہے 'میں وبائے عام میں مرنا نہیں چاہتا' غالب کو بھی اپنے زمانے میں ایک وبا کا سامنا تھا۔ انسانی زندگی کی بے حرمتی تو نادرشاہ کے حملے کے بعد بھی دنیا نے دیکھی۔ نادرشاہ تو بس ایک حوالہ ہے تاریخ کے اوراق پلٹتے جایئے دریدہ نظری سامنے آتی جائے گی۔ بانی نے اسے کیا زبان دی تھی:

دریدہ نظری کے سلسلے گئے ہیں دور تک
پلٹ چلو نظارۂ زوال کر نہ پاؤ گے

تو یہ زوال کا منظر تاریخ میں ہے۔ ہوسکتا ہے اس کا رشتہ حال سے بھی قائم کرلیا جائے۔ وبائے عام میں کون مرنا چاہے گا مگر کس کا اختیار ہے کہ وہ اپنے لیے اپنی مرضی کے مطابق کوئی تاریخ طے کرلے۔ عید کی تاریخ بھی بڑی حد تک متعین تھی۔ ایک دن کا فرق ہوسکتا ہے مگر اسے وقت پر آنا تھا۔ چاند دیکھنے کی خواہش کبھی لوگوں کی پوری ہو جاتی تھی، آسمان بہت صاف ہوا کرتا تھا۔ 'دودِ آہ' کی ترکیب پہلے شاعری میں زیادہ استعمال ہوتی تھی پھر بھی آسمان صاف اور روشن تھا۔ خود میر نے کس اعلیٰ درجے کے شعر کہے ہیں، خواب سراب اور مٹی کے حوالے سے۔ اب جب کہ دود آہ شاعری میں نہیں ہے تو آسمان کا رنگ گدلا اور میلا ہوگیا ہے۔ چاند بڑی مشکلوں سے مخصوص لوگوں کو دکھائی دیتا ہے۔ اس بار 'دود آہ' نے آسمان کا رخ نہیں کیا۔ یہ کیسا دود آہ تھا جو دل سے نکلا اور دل ہی میں رہ گیا۔ شاید پہلے کبھی دود آہ اتنا باحیا نہیں تھا۔ شاد عظیم نے دل میں رہ جانے والے نامہ کو کچھ اس نظر سے دیکھا تھا:

کشاکش میں، ہجوم یاس میں مشکل میں رہتے ہیں
مگر پھر کام آتے ہیں جو نالے دل میں رہتے ہیں

کوئی کسی کو دیکھنے اور سننے والا نہیں تھا۔ پلٹ کر دیکھا تو پھر دیکھنا پڑے گا اور سننا بھی۔ اب جو شور تھا وہ صرف سائرن کی آواز کا تھا۔ کبھی کبھی سائرن کی آواز کے ساتھ ایسا محسوس ہوتا کہ سرخ

رنگ بھی کانوں اور آنکھوں میں آ گیا ہے۔ یہ سرخی سائرن کی گاڑی کے اس نشان کی بھی تھی جو پلس کا نشان تھی۔ زیادہ تر رپورٹیں پوزیٹو آ رہی تھیں اور گاڑی کا پلس نہ جانے کس طرح اتنی سرعت کے ساتھ بلڈ کی رپورٹس کو پوزیٹو بنا رہا تھا۔ شور برپا تھا مگر جو شور گھر کے اندر تھا اس کی خبر بھی کسی کو کہاں مل رہی تھی۔ شہریار نے تو یوں کہا تھا:

جو جہاں ہے قدم جمائے رہے
کیا پتہ کب زمیں چلنے لگے

میر نے لباس سوگواراں کو عید کے ساتھ وابستہ کر دیا مگر میر نے دیگر مقامات پر جس سیاہ خانے اور شور کا ذکر کیا ہے وہ تو اس زمانے کا سیاہ خانہ اور شور معلوم ہوتا ہے۔ ناصر کاظمی آج ہوتے تو انھیں اپنے اس بیان میں ترمیم نہ سہی پر آج کی صورت حال کے سیاق میں میر کو دوبارہ دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی۔ میر کی رات ہمارے زمانے کی رات سے آملی ہے۔ اور قافلے کے قافلے اس میں گم ہو گئے ہیں۔ جو تجربہ گذشتہ چند مہینوں کا ہے وہ کس قدر ہولناک ہے۔ ناصر کاظمی کو انسانی زندگی کی بے حرمتی کے سیاق میں میر کے زمانے کی انسانی بے حرمتی کا خیال آیا تھا۔ وہ بے حرمتی انسانوں کے ہاتھوں انسانوں کی تھی اور اس کی تہہ میں تنگ نظری اور تعصب کی کارفرمائی تھی۔ کہتے ہیں موجودہ وبا بھی انسانوں کے ایک روشن کمرے میں تشکیل پذیر ہوئی۔ دھیرے دھیرے اس کا رخ دنیا کی طرف ہوا۔ وبا کو ایک ذرہ کہا جائے یا کوئی اور نام دیا جائے بہر حال اس کی ساخت کے بارے میں کوئی بھی بیان اس کی چالاکی اور بدلتے ہوئے مزاج کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا۔ شور بہت تھا مگر کچھ سنائی نہیں دیتا تھا۔ شور جس نادیدہ شے یا ذرہ کا تھا اس کی آواز بھی کہاں آسکتی تھی۔

عالم سیاہ خانہ ہے کس کا کہ روز و شب
وہ شور ہے دیتی نہیں کچھ سنائی بات

ناصر کاظمی کو 'عالم سیاہ خانہ' کا خیال نہیں آیا۔ شاید ان دنوں اس کی معنویت اتنی روشن نہ ہو۔ 'شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی' ناصر کاظمی کے انتخاب میر میں یہ شعر دکھائی نہیں دیا۔ مجھے لباس سوگواراں نے عالم سیاہ خانہ تک پہنچا دیا ہے۔ عالم سیاہ خانہ اچانک نہیں بنا۔ اس کی بنیاد ہی میں سیاہی موجود ہے۔ اسے سیاہی ہی روشن کر سکتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے شور میں بات نہ کر پانے کے تجربے سے سیاہ خانہ کا خیال آیا ہو۔ سیاہ خانہ خاموشی بھی تو ہے مگر یہ وہ خاموشی

ہے جس میں شور بہت ہے۔ مگر اس شور کو سائرن کی آواز میں کہاں سنا جا سکتا تھا۔ سائرن کی آواز پہلے بھی خوف کا سبب تھی مگر اس موسم میں تو اس آواز نے مختلف زمانوں کو عبور کر کے خود کو بہت زیادہ خوفناک بنالیا تھا۔ یہ آواز تھی کوئی شخص یا چہرہ نہیں تھا۔ کہتے ہیں کہ آواز کا ایک چہرہ ہوتا ہے مگر یہ بات وہاں کہی جاتی ہے جہاں آواز میں کوئی کشش یا زندگی ہو۔ سائرن کی آواز کا چہرہ بہت کریہہ اور دہشت انگیز ہے۔ گاڑیوں سے نکلنے والی آواز اس چیخ کو دبا دیتی تھی جو وبا کی زد میں آنے والوں کی تھی اور یہ چیخ بھی ماسک کی وجہ سے کم کم باہر آتی تھی۔ ایسے میں یہ آہ بن کر آسمان کی طرف بھی کس طرح جاتی۔ اب وبا کی زد میں آنے والوں کو مجرموں کی طرح لے جایا جاتا رہا۔ وبا اگر انسانوں کے اپنے ہاتھوں کی کمائی ہے تو بھی یہ کمائی چند لوگوں نے کی تھی اس کی سزا انسانی آبادی کو کیوں ملے۔ جب بیماری جرم کی صورت اختیار کر لے تو بیمار آدمی اپنی بیماری کو بھی چھپانا چاہے گا جس طرح مجرم بہت دیر سے اپنے جرم کا اقرار کرتا ہے۔ یہاں تو کوئی جرم بھی نہیں تھا۔ ایک چھینک تھی جو ہزار کوششوں کے باوجود آجاتی تھی اور لوگ یہ سمجھتے تھے کہ اس نے جرم کیا ہے اور یہ مجرم ہے۔ چھینک سنا ہے کہ زندگی کی سانس کو روک دیتی ہے اور آگے بھی بڑھاتی ہے۔

دنیا میں چھینک کبھی اس قدر رسوا نہیں ہوئی ہوگی۔ کچھ لوگوں کو فطری طور پر چھینک کم آتی ہے۔ یہ ایک قسم کی غیر صحت یابی کی نشانی ہے۔ چھینک کب اور کہاں آجائے کیا معلوم۔ دو چھینکوں کے درمیان کا وقفہ کم ہونے کے بجائے بڑھنے لگا۔ چھینک زندگی کی علامت یا زندگی کی رسوائی کا سبب یہ سوال سیاہ خانے سے الگ نہیں ہے۔ انسانی وجود سیاہ خانہ نہیں تو اور کیا ہے۔ ناک اور منھ کو چھپانے کی بار بار ترغیب یہ بتاتی ہے کہ ان ہی راستوں سے موت کا سوداگر انسانی وجود میں داخل ہوتا ہے، اور اپنے عمل کی ابتدا کرتا ہے۔ ''ایٹم ایک ذرہ جو آفتاب ہے۔'' یہ کون سا ذرہ تھا جو آفتاب نہیں بلکہ سفاک تھا۔ اس ذرے کے لیے سفاک لفظ بہت ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ اس نے تو انسانی وجود میں ایسا آرا چلایا جس کی آواز پہلی مرتبہ آج کی دنیا نے سنی۔ سانسوں کا آنا جانا کبھی آرہ چلانے جیسا معلوم ہوتا ہے، آواز سانس کی کوئی اور آواز معلوم ہوتی ہے۔ سانس کی ڈور جھٹکے سے ٹوٹ جائے تو کتنا اچھا ہے۔ ڈور تو خاموشی کے ساتھ ٹوٹتی رہی ہے۔ اب بھی یہ خاموشی کے ساتھ ہی ٹوٹتی ہوگی مگر نہ جانے کیوں یہ محسوس ہونے لگا کہ سانس ہر طرف تیز تر ہے اور اس کی تیزی ایک نادیدہ شے کے خوف کی وجہ سے ہے۔

میر نے سانس آہستہ لینے کو کہا تھا۔ ان کے پیش نظر شیشہ بنانے کا عمل تھا جو نہایت نازک تھا۔

سانس کس طرح لینی ہے یا پھونک مارنا ہے کہ شیشہ کی صورت بن جائے ورنہ تو اس کے بگڑ جانے کا خدشہ ہے۔ اب سانس کوئی بھی آہستہ کیا لے گا۔ میر کے یہاں سانس لینے کی تہذیب زندگی کی قدر بن گئی۔ سانس اب کوئی میر کے زمانے کی طرح کیا کھینچے گا۔ جن لوگوں کو سانس کی تکلیف یا دل کا عارضہ تھا انھیں اس نادیدہ شے نے بطور خاص اپنی گرفت میں لے لیا۔ پھر یہ اطلاع آئی کہ اسے سیاہ خانے تک جانے میں دشواری نہیں ہوتی بلکہ یہ دروازے پر کچھ گھنٹوں تک رہتی ہے۔ اس کی مہمان نوازی کے لیے سیاہ خانہ پہلے ہی سے تیار تھا:

عالم سیاہ خانہ ہے کس کا کہ روز و شب
وہ شور ہے کہ دیتی نہیں کچھ سنائی بات

میر کی شاعری کا شور ہمارے عہد کے شور سے کوئی رشتہ تو رکھتا ہوگا۔ معلوم نہیں کیوں گذشتہ تین برسوں میں میر کے شور کا خیال کیوں بار بار آیا۔ جس سائرن کی آواز کا ذکر آیا ہے اسے شور تو شاید نہ کہا جائے۔ اس لیے کہ شور کے لیے مختلف آوازوں کا ملنا ضروری ہے۔ سائرن کی آواز چاہے جتنی بھی آئے وہ ایک ہی جیسی ہوگی۔ اس شور میں خوف کا عنصر بہت زیادہ ہے۔ سائرن کی آواز سناٹے کی علامت ہے یا انسانی آبادی کو سناٹے کی طرف لے جانے کی۔ اب کیا تھا کہ ایک ہی جیسی آواز وقفے وقفے سے سنائی دینے لگی۔ اس آواز کے اتار چڑھاؤ میں کوئی ایسا وقفہ نہیں جسے ماندگی کہا جائے۔ تیز سے تیز تر ہوتی ہوئی اور تکرار کے ساتھ خوف پیدا کرتی ہوئی اس آواز کا چہرہ جب سامنے آتا تو زیادہ خوفناک معلوم ہوتا۔ اس چہرے پر خراشیں بہت تھیں۔ ان خراشوں کا اسے علم تھا اور نہ پروا تھی۔ اگر کہا جاتا کہ آپ کے چہرے پر خراشیں ہیں تو ان کا جواب ہوتا کہ خراشیں کیا ہیں آپ کو محبتیں کہنا چاہیے۔

اس چہرے کو جن لوگوں نے ماضی میں دیکھا ہے ان کا تجربہ یقیناً کچھ مختلف ہوگا۔ جانوروں اور پرندوں کے علاوہ انسانی آبادی کو گھروں میں رہنے کی تلقین انسانوں کو مہذب بنانا ہی تو ہے۔ یہ خیال ظاہر کیا جانے لگا کہ اس نادیدہ شے کی وجہ سے جو خلوت نشینی میسر آئی ہے وہ انسانوں کو حساس، دردمند اور مہذب بنائے گی۔ شہر بیاباں کی طرح ہو جائیں تو گھروں کا حال کیا ہوگا۔ بیاباں تو فطری طور پر تنہائی کی زد میں ہے۔ گھروں میں زیادہ وقت گزارنے کا تجربہ دنیا نے شاید پہلی مرتبہ اس طرح کیا ہو۔ گھروں کے اندر بھی ایک کونا تھا جو شور سے خالی نہیں تھا۔ گھر بھی جب راستوں کی طرح ہو جائے تو گھر کہاں رہتا ہے۔ تنہائی بھی اپنے وجود کا مفہوم سمجھا رہی تھی۔ میر

نے کہا تھا:

یک بیاباں برنگ صوت جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

صوت جرس سائرن کی آواز تو نہیں۔کیا آج کی دنیا میں صوت جرس کی تعبیر سائرن کی آواز ہوسکتی ہے۔ بے کسی و تنہائی کسی عاشق کی ہوا کرتی تھی یا ہوا کرتی ہے۔ اگر سائرن کی آواز سے صوت جرس کا خیال آتا ہے تو اس سے صوت جرس سے وابستہ شعریات کا کیا نقصان ہوگا۔لباس سوگواراں بے کسی اور تنہائی کے بغیر لباس سوگواراں کیسے ہوسکتا ہے۔ میر کی غزل میں ایک شعر یہ بھی ہے:

نہ کہا تھا اے رفو گر ترے ٹانکے ہوں گے ڈھیلے
نہ سیا گیا یہ آخر دل چاک بے قراراں

دلوں میں رفو کا کام کتنا ہے اس کی خبر صاحب دل کو بھی ہو جاتی ہے۔اس کا احساس اس آتی جاتی سانس سے ہوتا ہے جو کسی نادیدہ شے کے راستے میں آجانے کی وجہ سے اکھڑنے لگی۔مگر زیادہ تعداد تو ان لوگوں کی ہے جنھیں اس وقت دل کی خرابی کا پتہ چلتا ہے، جب سانس اکھڑنے لگی ہے۔ میر کے شعر کا متکلم یقینی طور پر کہتا ہے کہ رفو گر ترے ٹانکے کا کوئی حاصل نہیں ہے۔ یہ ڈھیلے ہی ہوں گے۔ دل چاک بے قراراں یہ ٹکڑا تو ایسا ہے کہ اس سے پہلے اور اس کے بعد کچھ نہ کہا جائے تو بھی کچھ فرق نہیں پڑے گا۔ یہاں تو صورت یہ ہوئی کہ جگر کو سینے کا وقت ہی نہیں ملا۔سارا خطرہ ان سانسوں کو لاحق رہا ہے جنھیں اندر ہی اندر کسی رکاوٹ کا سامنا تھا۔آواز گلو گیر ہے۔اس تعلق سے سرمہ کا لفظ بھی استعمال کیا گیا۔لیکن کیا اتنی بڑی تعداد میں اچانک ایسی انسانی آبادی وجود میں آگئی جسے سانس کی تکلیف ہے۔سائرن کی آواز کا پہلا اثر تو دل ہی پر ہوتا ہے۔سماعت کس طرح دلوں میں دہشت پیدا کرتی ہے اس کا کیا تجربہ بڑی حد تک نیا تھا۔دھڑکنیں تیز ہو رہی تھیں اور عید کی تاریخ قریب آرہی تھی۔ مصافحہ اور معانقہ ممنوع قرار دیا جا چکا تھا۔پھر بھی عید سے پہلے پوری طرح مصافحہ اور معانقہ کا سلسلہ ختم نہیں ہوا۔فاصلے ذہنوں میں تھے یا ذہنوں سے باہر، ہر شخص گریزاں نہ سہی مگر خائف ضرور تھا۔اس عرصے میں ایک تصویر آئی کہ دو لوگ پلاسٹک کے لباس میں ہیں اور بڑی گرم جوشی کے ساتھ مل رہے ہیں۔اس موقعے کو ملنے والوں نے بہت یادگار بنا دیا۔ان کے چہروں پر کوئی ملال نہیں تھا اور نہ کسی طرح کا افسوس۔ پلاسٹک تو پلاسٹک ہے۔اس

نے گرم جوشی کا ایک نیا مفہوم سمجھایا، مگر فاصلہ تو بڑھتا جا رہا تھا۔ 'دو گز زمین بھی نہ ملی کوئے یار میں' بہادر شاہ کو اس کا شکوہ تھا اور اس کے بعد پہلی مرتبہ دو گز کی دوری کا ذکر عام ہونے لگا۔ دو گز کا فاصلہ دو گز زمین تو نہیں ہے۔ بہادر شاہ ظفر کی دو گز زمین زمین کے اندر کی ہے اور دوسری دو گز زمین دراصل زمین کے اوپر کا فاصلہ ہے۔ جب دو ملنے والوں نے پلاسٹک کا کپڑا زیب تن کیا تو غالب کا شعر یاد دیا:

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

پلاسٹک کا یہ لباس کاغذی پیرہن تو نہیں تھا مگر یہ اس سے مشابہ ضرور تھا۔ یہ لوگ فریادی معلوم ہوتے تھے۔ قدرت نے فیصلہ کر دیا تھا کہ ایران میں کاغذی پیرہن کے ساتھ فریاد کرنے کی قسم دنیا میں اب کچھ اس طرح ظاہر ہوگئی جو دنیا نے دیکھا۔ پلاسٹک کے لباس کو دیکھ کر دنیا اگر خوش ہوئی تو اسے خوش ہونے کا حق حاصل ہے۔ لیکن کچھ ایسے لوگ بھی ہوں گے جو خوش ہونے کے باوجود افسردہ ہوں گے۔ میر کا شعر دراصل ان ہی کو نذر کرنے کو جی چاہتا ہے:

ہوئی عید سب نے پہنے طرب و خوشی کے جامے
نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں

○

محسن علی

اسرار خودی ایک مطالعہ

اقبال کی فارسی شاعری کے مطالعے کے بعد ہی اقبال کو بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ لیکن عام طور پر اقبال کی فارسی شاعری بھی نگاہ سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ اقبال کی شاعری کا بنیادی موضوع انسان اور کائنات ہے۔ ان دونوں موضوعات کا سلسلہ بہت دور تک پھیلا ہوا ہے، حیات اور کائنات کے اتنے حوالے اور سلسلے ہیں کہ کوئی ایک شاعران سب کو اپنی گرفت میں نہیں لے سکتا۔ اقبال کی شاعری یہ بتاتی ہے کہ حیات اور کائنات کے کچھ ایسے حوالے ہیں جن کے بارے میں غور و فکر کیا جائے تو کچھ بصیرتیں حاصل ہو سکتی ہیں۔ بصیرتیں ایک خاص سیاق میں ہمیں علم و ہنر کے مسائل سے بلند کر دیتی ہیں اور انھیں سائنس اور تجزیاتی نقطۂ نظر سے سمجھنا دشوار ہے۔ اقبال کی اسرار خودی کا مطالعہ ہمیں فکر و احساس کی جن منزلوں سے گزارتا ہے وہ پہلی نظر میں بظاہر دور از کار معلوم ہوتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ایک آواز ہے جو بہت دور سے آرہی ہے اور اس آواز سے ہمارا رشتہ بہت دور کا ہے۔ اسرار خودی کا موضوعاتی مطالعہ اپنی جگہ اہم ضرور ہے مگر خودی کے اسرار کو اقبال نے جس اسلوب میں پیش کیا ہے وہ کھلنے کے بجائے ایک معنی میں کچھ اور پُر اسرار معلوم ہوتا ہے۔ یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ اقبال کی شاعری میں خودی کو مرکزیت حاصل ہے۔ یہ خودی عرفان ذات کی ہے۔ اپنے ہونے کا احساس بھی اور خود کو مختلف سمجھنے کا اشاریہ بھی۔ یہ وہ کیفیت ہے جو انسان کو ایک شے سے بلند کر کے اسے ایسی منزل پر فائز کر دیتی ہے جہاں پہنچ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ اسے اپنے طور پر فیصلہ کرنے کا حق حاصل ہے۔ اقبال نے مناظر فطرت سے تخلیقی سطح پر بہت کام لیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ مناظر فطرت اقبال کے لیے محض دیکھنے کا وسیلہ نہیں بلکہ مکالمے کی دعوت دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کبھی فطرت کو اپنی ذات کا بدل بنا دیتے ہیں اور کبھی اپنی ذات کو فطرت میں ضم کر دیتے ہیں۔

اسرارِ خودی کے چند اشعار کی روشنی میں اقبال کی فطرت پسندی اور فطرت سے اقبال کی دلچسپی کو بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔"درِ بیان ایں کہ اصل نظام عالم از خودی است و تسلسل حیات وتعینات وجود بر استحکام خودی انحصار دارد۔" کہ ضمن میں اقبال نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔

اقبال نے ابتدا میں شیخ کے چراغ کا ذکر کیا ہے جو اشعار رومی کے ضمن میں ہیں یعنی شیخ شہر میں چراغ لے کر پھر رہا ہے اور گویا تھا کہ میں پرندوں اور جانوروں سے تنگ آ چکا ہوں۔

دی شیخ با چراغ ہمیں گشت گرد شہر

میری آرزو انسان ہیں جو ناکام اور بے کار ہمراہی ہیں ان سے میں بیزار ہو چکا ہوں۔ میری آرزو حضرت علیؓ اور رستم وستاں ہیں۔ یہ بیان کسی معاصر، سماجی اور سیاسی صورت حال کی طرف اشارہ نہیں کرتا ہے مگر یہ تو دیکھا جاسکتا ہے کہ خیال کی یہ سطح زندگی کے اسی اسرار کو سمجھنے کی خواہش ہے جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ پھر متکلم یہ کہتا ہے کہ جس کے تم متلاشی ہو اس کا وجود نہیں، جواب ملتا ہے جو چیز پائی نہیں جاتی اسی کی مجھے آرزو ہے۔ پھر بطور تمہید نظیری کا شعر پیش کیا گیا ہے۔ جس کا مفہوم ہے کہ میرے جنگل میں سب کچھ موجود ہے۔ جس درخت کی لکڑی سے منبر نہیں بن سکتا اس سے سولی بنا دیتا ہوں۔ جب دنیا کو روشن کرنے والے سورج نے راہ کاٹ دی تو میرے اشکوں نے پھول کے چہرے پر چھینٹے دیے اور یہ اظہار کیا کہ اگر اس پر غور کیا جائے تو آنسو شبنم کا بدل معلوم ہوگا۔ گوکہ یہاں شبنم کا ذکر نہیں ہے لیکن پھول اسی وقت پھول بن سکتا ہے جب شبنم اسے تر و تازہ کرے گی، یہ کون سا سورج ہے جو رات کی راہ میں حائل ہے۔ ظاہر ہے جب صبح نہیں ہوگی تو شبنم بھی کس طرح پھولوں کو تر و تازہ کرسکتی ہے؟ آنسوؤں کا استعمال پھول کے چہرے کے لیے نہایت ہی با معنی ہے۔ پھر اقبال نے نرگس کا ذکر کیا ہے کہ میرے آنسوؤں نے نرگس کی آنکھ کو دھویا ہے اور یہ میرا ہنگامہ ہے جس نے سبزے کو نیند سے جگا دیا ہے۔ نرگس کی آنکھ کو شعرا نے بیمار کہا ہے اور اسے دیکھ کر خواب کا گمان ہوتا ہے۔ اقبال جسے آنسو کہتے ہیں وہ کیا واقعتاً شبنم ہے یا شبنم کو آنسو کے طور پر دیکھا ہے۔ شبنم یوں بھی رونے کا تاثر پیش کرتی ہے۔ متکلم نے اپنے آنسوؤں سے پھولوں سے شادابی اور تازگی کو ہنگامے کے طور پر دیکھا ہے اور اس کا یہ دعویٰ ہے کہ یہ جو سبزے کی بیداری ہے وہ اسی کے دم سے ہے۔ پھر اس کے بعد ایک ایسی بات

سامنے آتی جو ایک دم سے چونکا دیتی ہے۔یعنی باغباں کا متکلم کے کلام کی طاقت کو آزمانا گویا اس نے مصرعے کو بویا اور تلوار کاٹی۔متکلم کو یہ شدید احساس ہے کہ باغباں نے اس کے آنسوؤں کے دانوں کو بویا ہے اور اس کے نالوں کو باغباں نے تانے بانے سے ملا دیا ہے۔آنسوؤں کو بونا کتنی معنویت کا حامل ہے۔زمیں سے جو لالہ و گل نکلیں گے وہ آنسوؤں کی وجہ سے ہوں گے۔

اب آگے چل کر اقبال ایک ذرے کی عظمت کی جانب اشارہ کرتے ہیں یعنی میں ایک ذرہ ضرور ہوں لیکن یہ وہ ذرہ ہے جو دنیا کو روشنی دیتا ہے۔گویا سورج جو روشنی اور تمازت پھیلا رہا ہے وہ میرا ہے۔سیکڑوں صبحیں میرے گریبان میں پوشیدہ ہیں۔یہ ذرہ وہ خاک ہے جو جام جمشید سے بھی زیادہ روشن و تابناک ہے۔اس خاک میں وہ طاقت ہے جو اس دنیا کے راز کو سمجھ سکتی ہے۔جو ابھی وجود میں آئی نہیں ہے۔اب یہ فکر کی بلندی دیکھیے کہ خاک کی عظمت کو ظاہر کرنے کے بعد اپنی اس فکر کی جانب اشارہ کیا ہے کہ میری فکر اس ہرن کو شکار کر لیتی ہے جس نے ابھی عدم سے باہر قدم نہیں رکھا۔یہ دعویٰ وہی کر سکتا ہے جسے فکر و احساس کی سطح پر نئی دنیاؤں کو مسخر کرنے کا حوصلہ ہے۔پھر آگے چل کر اقبال اس سبزے کی جانب اشارہ کرتے ہیں جو ابھی نکلا ہی نہیں۔مگر پھر بھی وہ چمن کی زینت ہے۔وہ پھول جو شاخ کے اندر پوشیدہ ہے جسے دنیا نے دیکھا نہیں ہے۔وہ اس کے دامن میں موجود ہے۔ان تمام اشعار میں لاموجود کو موجود دکھانے کی خواہش اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ حقیقت کا ایک وہ تصور بھی ہے جس کا تعلق عتاب سے ہے۔اسی لیے پھر آگے چل کر اقبال لکھتے ہیں کہ جو کائنات کی رگ ہے اسے اپنے مضراب سے میں نے چھیڑا ہے اور نغمے کی اس محفل کو ختم کر دیا ہے جو موجود تھی۔اقبال کو ایک شاعری کی حیثیت سے اس بات کا شدید احساس ہے کہ اس کی شخصیت میں کچھ ایسے حقائق پوشیدہ ہیں کہ جن کی خبر زمانے کو نہیں ہو سکتی ہے۔اقبال بار بار فطرت کی طرف جاتے ہیں اور پھر اپنی ذات کی طرف لوٹ آتے ہیں۔آخر اقبال نے بے وجہ تو یہ دعویٰ نہیں کیا کہ جو ساز میری فطرت میں ہیں وہ بہت انوکھے ہیں۔میرے ساتھ رہنے والوں کو ان نغموں کا کوئی علم نہیں ہے۔اقبال کے ان اشعار کو پڑھتے ہوئے وجودی فکر کا احساس ہوتا ہے۔جس میں یہ فکر پوشیدہ ہے کہ وہ وقت کے ساتھ بھی ہے اور وقت سے ماورا بھی ہے۔جہاں وہ وقت کے ساتھ ہے وہاں بھی اسے اجنبیت کا احساس ہوتا ہے اور جہاں وہ وقت سے ماورا ہے وہاں بھی وہ پوری طرح اجنبی ہے۔اقبال نے یہ بھی تو کہا ہے کہ اس دنیا میں میرا وجود ایک ایسے سورج کی طرح ہے جو ابھی تازہ اور نیا ہے اور جسے فلک کے ضابطوں کا علم نہیں ہے۔اس میں ایک ایسی روشنی، ایسی تڑپ

ہے جو مستقل ایک موضوع ہے۔ میری روشنی میں رقص کی وہ کیفیت ہے جس کی خبر سمندر کو نہیں ہے۔ میرے چمن کے رنگ سے پہاڑ بے خبر ہے۔ جس دنیا نے مجھے دیکھا ہے وہ میری شناسا نہیں ہے۔ اس لیے کہ دنیا کی نظر مجھ سے غیر مانوس ہے۔ کمال یہ ہے کہ ان تمام دعوؤں کے باوجود اس بات کا بھی اعتراف کیا ہے کہ جس ظہور کا اسے اس قدر غرور ہے اسی غرور نے ایک خوف کو بھی پیدا کیا ہے اور یہ وہ خوف ہے جس سے اس کا وجود کانپ رہا ہے۔ اب اس کے بعد اقبال ایک ایسی صبح کا ذکر کرتے ہیں جو مشرق کی ہے۔ جس نے رات کے سفر کو ختم کر دیا ہے۔ دنیا کو ایک پھول سے تشبیہ دی ہے اور یہ خوبصورت اشارہ کیا ہے کہ جو صبح مشرق سے نکلی ہے اس صبح کے پھول پر ایک نئی شبنم دیکھی جاسکتی ہے۔

محمد الیاس کبیر

تعبیرِ متن، مجید امجد اور ڈاکٹر ناصر عباس نیر

تفہیم متن اور تحسینِ متن کسی بھی تخلیق کے مطالعے کے دو مختلف زاویۂ ہائے نگاہ ہیں۔ تفہیمِ متن، تخلیق کے اُس معنی کی دریافت کا زاویہ ہے جو تخلیق کار کا مقصود تھا، جب کہ تحسینِ متن کا مقصود مزید تخلیق کے لیے، تخلیق کار کو صرف مہمیز کرنا ہے۔ یہ بات بھی پیش نظر رہنی چاہیے کہ کسی بھی فن پارے کی زیریں معنوی تہوں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے تشریحِ متن کی نہیں بلکہ تعبیرِ متن کی ضرورت ہوتی ہے۔ تعبیر؛ تفہیم، تحسین اور تشریح کے مقابلے میں کسی بھی متن کو دیکھنے کا ایک جداگانہ انداز ہے جس میں تخلیق کی مختلف تناظرات میں قرأت کی جاتی ہے۔ تعبیر، متن کے ان معانی کو منظر عام پر لاتی ہے جو ایک وسیع ثقافتی اور ادبی نظام کا حصہ ہونے کی بنا پر متن میں در آتے ہیں، اور جو تخلیق کار کی منشا میں عموماً ظاہر نہیں ہوتے۔ یہ آگہی تنقید نگار پر معنی کے جہان کھولتی ہے اور یہ کثرتِ معنی مابعد جدید فکر کی دین ہے جس کی بدولت معنی اور معنویت کے درمیان بظاہر موہوم فرق واضح اور نمایاں ہوا ہے۔

اردو شاعری کی تاریخ میں غالب کی طرح مجید امجد کو بھی اُن کی اپنی زندگی میں سنجیدہ ناقدین دستیاب نہیں ہو سکے تاہم مرنے کے بعد دونوں شعرا کی تفہیم کا سلسلہ شروع ہوا جو اب الگ تنقیدی و تحقیقی موضوع کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ اگر مجید امجد کے حوالے سے بات کی جائے تو اس ضمن میں اب تک بہت سی قابل قدر کتب منظر عام پر آ چکی ہیں۔ جن میں ڈاکٹر وزیر آغا کی 'مجید امجد کی داستانِ محبت' (۱۹۹۱)، ڈاکٹر سید عامر سہیل کی 'بیاض آرزو بکف' (۱۹۹۵) اور 'مجید امجد: نقش گر ناتمام' (۲۰۰۸)، ناصر شہزاد کی 'کون دیس گیو' (۲۰۰۵)، ڈاکٹر محمد امین کی 'تفہیم مجید امجد' (۲۰۱۴)، ڈاکٹر نوازش علی کی 'مجید امجد: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' (۲۰۱۴) اور ڈاکٹر ناصر عباس نیر کی کتاب 'مجید

امجد: حیات، شعریات اور جمالیات‘ (۲۰۱۴) وغیرہ شامل ہیں۔ (متعدد مرتبہ کتب، رسائل کے مجید امجد نمبر اور انفرادی مضامین ان کے علاوہ ہیں)۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیر اردو میں تنقید (عموماً) اور جدید تنقیدی تھیوریوں (خصوصاً) کا معتبر حوالہ ہیں۔ اُن کی تحریروں میں اُن کا عالمانہ تبحر بار بار اپنے جلوے دکھاتا ہے۔ نئی تنقیدی تھیوریوں کے حوالے سے ان کی کتب حوالہ جاتی درجہ رکھتی ہیں۔ انھوں نے مغربی نظریات کو اپنے سیاسی، سماجی اور تہذیبی تناظر میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ خاص طور پر ان کا تنقیدی اسلوب ایک عالمانہ شان رکھتا ہے۔ اس کی تازہ مثال اُن کی کتاب ’مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات‘ ہے جو ۲۰۱۴ میں سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور کے اہتمام سے شائع ہوئی۔ ۲۷۲ صفحات پر مشتمل اس کتاب کو درج ذیل عناوین میں منقسم کیا گیا ہے:

۱۔ گزرگاہِ جہاں پر...... ہم مسافر: مجید امجد کا سفرِ حیات وسفرِ ذات
۲۔ نظم کے ایواں کی اک اک سل: مجید امجد کی نظم نگاری وشعریات کے خاص خاص پہلو
۳۔ مجید امجد کی نظم کی جمالیات: ثقافت وفطرت کے سیاق میں
۴۔ زندگیوں کے صحن میں کھلتے...... قبروں کے دروازے: مجید امجد کی نظم میں حزن کا مطالعہ
۵۔ مجید امجد کی نظموں میں اجل
۶۔ مجید امجد کی آخری دور کی نظمیں
۷۔ مجید امجد کی غزل گوئی

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک تخلیق کار پر مکمل کتاب لکھنا کیوں ضروری ہے؟ جبکہ اس پر پہلے سے بھی کافی کچھ لکھا جا چکا ہو۔ اس کی ایک وجہ نقاد کا یہ احساس ہوسکتا ہے کہ وہ تخلیق کار جس کتاب کا مستحق تھا وہ آج تک نہ لکھی گئی ہو! یہ بھی ہوسکتا ہے کہ نقاد کے پاس کچھ ایسا زاویۂ نظر ہو، اس تخلیق کار کو سمجھنے کا، جسے پہلے کام میں نہ لایا گیا ہو۔ وہ پہلے مصنفوں کو غلط ثابت نہ کرنا چاہتا ہو، صرف ان سے مختلف لکھنا چاہتا ہو۔ بلاشبہ مجید امجد شناسی کے حوالے سے ان کتب کا اہم کردار ہے جو ناصر عباس نیر کی زیرِ نظر کتاب سے پہلے لکھی گئیں۔ ’مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات‘ کی تصنیف کے ضمن میں کئی حوالوں سے بات کی جاسکتی ہے: کیا ناصر عباس نیر نے مجید امجد پر اس لیے کتاب لکھی کہ مجید امجد کا تعلق بھی جھنگ سے تھا اور ڈاکٹر نیرّ کی عمر کا تشکیلی حصہ بھی جھنگ میں گزرا ہے؟ کیا اس لیے کہ جھنگ سے وابستہ ہی کوئی نقاد اس سطح کا کام کرسکتا تھا؟ کیا اس لیے کہ

ڈاکٹر نیر کو مجید امجد کے ساتھ بے پایاں محبت ہے؟ کیا اس لیے کہ مجید امجد پر اُن کے معاصر شعرا کی نسبت بہت کم توجہ دی گئی...... وغیرہم۔اور میرے خیال میں موخرالذکر سوال میں ہی تمام سوالوں کے مُسکت جواب موجود ہیں۔ناصر عباس نیر کی تحریروں میں کہیں مقامی عصبیت نہیں پائی جاتی۔ان کی تمام تحریروں میں ہمیں ایک عالمی سطح پر سوچنے اور مقامی طور پر عمل کرنے کا انداز فکر ملتا ہے۔

مجید امجد شناسی کے حوالے سے ڈاکٹر ناصر عباس نیر کی مذکورہ کتاب ایک اہم حوالہ ہے۔'اہم' اس لیے کہ یہ چند منتشر مضامین کی بجائے؛ گہرے مطالعے، باریک بینی اور ارتکازِ توجہ کی بدولت منظر عام پر آئی ہے۔اس کے علاوہ یہ کتاب ایک مابعد جدید نقاد کی تحریر کردہ ہے۔ایک اور بات کا بھی خیال رکھا گیا ہے کہ اس میں وہ تنقیدی زبان نہیں ہے جو اُن کی دیگر تنقیدی کتب میں موجود ہے بلکہ سلیس زبان برتی گئی ہے۔اس لیے شاید ظفر اقبال کو کہنا پڑا کہ ''اگر انھیں [ڈاکٹر ناصر عباس نیر کو] 'سہل ممتنع' کا نقاد کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔''

کتاب کے اسلوب اور لفظیات کے حوالے سے اس کی مختلف وجوہات ہوسکتی ہیں: یہ ایک تخلیق کار پر لکھی گئی کتاب ہے اس لیے تخلیقی زبان کو برتا گیا ہے؛ اس میں ادب کی چاشنی اور تہذیبی رچاؤ کو ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہے اور مختلف شواہد سے مجید امجد کی شخصیت میں موجود عوامل کو تلاش کیا گیا ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کے مطالعے کے دوران میں قاری کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک نئے ڈاکٹر ناصر عباس نیّر سے متعارف ہو رہا ہے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے دریافت کیا ہے کہ وہ کون سے اسباب تھے جن کی وجہ سے مجید امجد کم گو اور کم آمیز بن گئے۔اس ضمن میں فاضل مصنف کسی ایک شہادت پر 'ایمان' نہیں لائے بلکہ اس کی مختلف وجوہات تلاش کی ہیں: مثلاً مجید امجد کی طبیعت میں جھجک، شرمیلا پن اور تنہائی پسندی میں کافی کردار تو اُن کے والد کا بھی ہے جنھوں نے عین عہدِ جوانی میں اُن کی والدہ سے علاحدگی اختیار کرلی۔اپنے والد کے بغیر زندگی کے وہ لمحات گزارنا جو کسی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں؛ مجید امجد کی ذات میں ایک طرح کی خاموشی اور تنہائی پیدا کرگئے۔اُن کی تنہائی کا ایک سبب لاولدگی بھی ہوسکتا ہے لیکن اس محرومی کو انھوں نے کبھی اپنے اوپر طاری نہیں کیا۔ڈاکٹر نیّر نے مجید امجد کی ہچکچاہٹ، کم گوئی اور کم آمیزی کی سب سے بڑی وجہ یہ دریافت کی ہے کہ مجید امجد نے تمام تر محرومیوں کے باوجود انھوں نے کبھی کسی کو دکھ نہیں دیا اور نہ ہی کسی سے

کوئی گلہ کیا۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے مجید امجد کی سوانح کی حوالے سے دیگر ناقدینِ امجد کی نسبت قدرے مختلف نقطۂ نظر اپنایا ہے۔ انھوں نے روایتی سوانحی انداز کو ترک کر کے ایک نئے اسلوب میں امجد کے شخصی احوال کو دریافت کیا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے امجد پر لکھی گئی کتب سے بھی استفادہ کیا ہے اور جہاں انھیں کسی مغالطے کا احتمال ہوا وہاں استفہامیہ انداز اختیار کر کے کچھ گتھیوں کو سلجھایا بھی ہے۔ ایک تخلیق کار کی زندگی اُس کے قاری کے لیے ہمیشہ سے دل چسپی کا باعث رہی ہے کہ اُن کی محبوب شخصیت کی ذاتی زندگی کن چیزوں سے عبارت ہے۔ اپنے بارے میں لکھنا اکثر شخصیات کا محبوب مشغلہ رہا ہے، لیکن کچھ ایسے لوگ بھی ہوتے ہیں جنھیں اپنی سوانح سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ اُن کے نزدیک تخلیق افضل ہوتی ہے نہ کہ ذات۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر نیر کا مؤقف ہے کہ مجید امجد کی سوانحِ حیات کی ترتیب ایک مشکل کام ہے۔ بعض وجوہات کی بنا پر یہ مشکل خود انھی کی پیدا کردہ ہے:

> ''مجید امجد کی سوانح مرتب کرنا بے حد مشکل کام ہے اور یہ مشکل خود مجید امجد نے پیدا کی ہے؛ شواہد بتاتے ہیں کہ ایک حد تک دانستہ پیدا کی ہے۔ کسی تخلیق کار کی سوانح کا معتبر ماخذ وہ تحریریں ہوتی ہیں جو وہ خود اپنے بارے میں یا اس کے اعزا، اقربا اور احباب اس کے بارے میں لکھتے ہیں۔ مجید امجد کا معاملہ یہ ہے کہ انھیں اپنے متعلق لکھنے سے خود دل چسپی تھی نہ اپنے متعلق دوسروں سے لکھوانے کی خواہش تھی، اور نہ اپنے بارے میں دوسروں کے لکھے ہوئے سے کوئی خاص تعلق تھا۔''[1]

مجید امجد کی جھنگ سے وابستگی، وارفتگی اور دلبستگی ہمیشہ قائم رہی۔ اگر چہ اُنھوں نے اپنی ملازمت کا بیشتر حصہ ساہیوال میں گزارا لیکن وہ جھنگ کو کبھی نہیں بھول پائے۔ بعض وجوہات کی بنا پر جھنگ کے ساتھ اُن کی تلخ یادیں وابستہ ہوگئیں۔ انھوں نے جھنگ کے حوالے سے جو نظم لکھی اُس میں وہ دکھ اور کرب صاف دکھائی دیتا ہے جو بعض 'دوستوں' کی طرف سے پیدا ہوا تھا۔ 'جھنگ' میں اُس تلخابی کا اظہار بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک ایسی تلخی جس کا انھوں نے کبھی نہیں سوچا تھا:

یہ خاک داں جو ہیولیٰ ہے ظلمستاں کا
یہ سرزمیں جو ہے نقشہ جحیمِ سوزاں کا

یہ تنگ و تیرہ و بے رنگ و بو دیارِ مہیب
یہ طرفہ شہر عجیب و غریب و خفتہ نصیب
کبھی سے پاپ کی بھٹی میں سڑ رہا ہوں میں
ندیم جھنگ سے اب تنگ آگیا ہوں میں[۲]

ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے کلامِ امجد میں نظم 'جھنگ' کے سیاق کو ملحوظ رکھتے ہوئے اُن تلخ یادوں کا سراغ لگایا ہے جن سے مجید امجد دوچار ہوئے۔ اُن کے نزدیک خاندانی مناقشے اور حاسدین کے منافقانہ رویوں کی وجہ سے امجد کا دل جھنگ سے اچاٹ ہو گیا:

''دو برس بعد مجید امجد نے 'جھنگ' ہی کے عنوان سے ایک نظم لکھی۔ یہ نظم مذکورہ 'دوہرے تناظر' کے بغیر لکھی ہی نہیں جا سکتی۔ شاعر نے جھنگ میں حیات کو دوزخ کی ایک کالی رات کہا ہے۔ ہوسکتا ہے، اس کا باعث ان کے خاندانی جھگڑے (جنھوں نے ان کی زندگی کو واقعی جہنم بنایا) ہوں، اور اس کا باعث ان کے خاندانی جھگڑے (جنھوں نے ان کی زندگی کو واقعی جہنم بنایا) ہوں، اور بعض حاسدین کے اذیت ناک رویے بھی ہوں، تاہم اس بات کے واضح اشارے موجود ہیں کہ وہ جھنگ کے مقابل ایک ایسے شہر کا تصور رکھتے تھے، جو اس 'تیرہ و بے رنگ و بو دیارِ مہیب' کے برعکس ہے۔ یعنی 'یہاں جھنگ' میں عروج و ترقی کے راستے مسدود ہیں تو کسی اور جگہ یہ راستے کھلے ہیں۔''[۳]

ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے نظمیاتِ مجید امجد میں موجودہ نظم کے تنقیدی ڈسکورس سے ہٹ کر فکری اور تنقیدی تناظرات تلاش کیے ہیں۔ اس حوالے سے انھوں نے متونِ مجید امجد پر اپنی مکمل توجہ مرکوز کی ہے۔ اُن کے نزدیک مجید امجد کی نظم کا آغاز روایتی انداز میں ہوا۔ اس کی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ اُس وقت نظم کے مختلف دبستانِ فکر و نظر تخلیق کاری میں مصروفِ عمل تھے۔ جن میں ترقی پسند فکر سے وابستہ فیض احمد فیض، رومانیت سے مملو اختر شیرانی، سیاسی اور ہنگامی شاعری میں ظفر علی خان اور ملی شاعری کے حوالے سے اقبال سرگرمِ پیکار تھے۔ مجید امجد نے اسی دورانیے میں اپنی الگ پہچان بنانے کی شعوری کوشش کی۔ اس لیے ان کی نظم میں مروجہ تخلیقِ شعر رواج پا گیا۔ لیکن انھوں نے بہت جلد اس اندازِ فکر کو خیر باد کہہ جدید لب و لہجہ متعارف کرایا۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے خیال

میں اس مقصد کے حصول کے لیے مجید امجد نے اپنے قیامِ لاہور (۱۹۳۲ تا ۱۹۳۴) کے دوران بہت سا انگریزی ادب کا گہرا مطالعہ کیا۔ نتیجتاً اُن کی نظم گوئی میں ایک نئی فکر نمود پذیر ہوئی جس نے انھیں جدتِ طبع کی طرف گامزن کیا۔ وہ کہتے ہیں:

> ''اگرچہ انھوں نے جھنگ کالج سے انگریزی ادب کے مطالعے کا آغاز کر دیا تھا، مگر کچھ ایسا لگتا ہے کہ وہ جدید انگریزی ادب نہیں تھا۔ یوں بھی ۱۹۳۰ کے دہے، جھنگ میں معاصر انگریزی ادب کی کتب کا دستیاب ہونا محال تھا۔ خود مجید امجد کی ابتدائی شاعری معاصر جدید انگریزی ادب (جس کے نمائندے ایلیٹ، ایذرا پاؤنڈ، لارنس، ورجینا وولف، ڈولٹل وغیرہ ہیں) کے اثرات کی نشان دہی نہیں کرتی۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ انگریزی ادب نے ابھی ان کے ہاں نو کلاسیکی شعریات کو بے دخل کرنا شروع نہیں کیا تھا۔ اُن کا 'فری ورس' کو شروع میں پسند نہ کرنا، ظفر علی خاں سے لفظیات قبول کرنا اور اقبال کو ۱۹۳۳ اور ۱۹۳۸ میں دو نظموں میں خراجِ تحسین پیش کرنا دراصل نو کلاسیکی شعریات سے اُن کی غیر معمولی وابستگی ہی کا مظہر ہے۔''[۴]

ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے مجید امجد کی نظم میں حسن و عشق، لب و رخسار جیسے روایتی اور فرسودہ مضامین کو موضوعِ سخن نہیں بنایا بلکہ ایک بالغ نظر نقاد اور نقدِ امجد کے شناور کی حیثیت سے اُن کی نظموں کی مختلف جہتوں کو اپنے مخصوص اسلوب میں سمیٹا ہے۔ انھوں نے مجید امجد کی نظم نگاری کے حوالے سے اپنے مخصوص تنقیدی ڈسکورس کے ذریعے متونِ امجد کی تفہیمِ نو کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے متونِ امجد میں موجود اُن کے متعدد نظریات کو مختلف تناظرات سے جانچا اور پرکھا ہے اور نظموں سے مجید امجد کو روایتی اور رواجی نظم گوئی سے کنارہ کشی اختیار کرتے دیکھا ہے۔ جن میں ایک نظم 'شاعر' (۱۹۳۴) ہے جو اُن کی شاعری کے دورِ اوّلین کی تخلیق کردہ ہے۔ اس نظم کے ذریعے انھوں نے ثابت کیا ہے کہ مجید امجد اس مروجہ انداز کے محبس سے باہر نکلتے ہیں تو 'حقیقی شاعری' کے گلستان میں سانس لینا انھیں بہت خوش گوار تجربہ محسوس ہوتا ہے، لیکن اس کے باوجود ان کے ہاں اب بھی کچھ تاثرات، کچھ نسبتیں اور کچھ تعلق باقی نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر نیرّ کا کہنا ہے کہ مروجہ شاعری کے اسلوب سے باہر نکلنے کے متمنی مجید امجد جب 'خدا' (ایک اچھوت ماں کا تصور) تخلیق

کرتے ہیں تو ان کے اندر ایک نیا مجید امجد جنم لیتا ہے جو دید وشنید پر مبنی خیالات اور فرسودہ روایات کو نہ صرف ترک کرتا ہے بلکہ نئے خیالات، مشاہدات اور واردات کے تموجات ٹھاٹھیں مارتے ہیں۔ مجید امجد کا یہ سفر یہیں تک محدود نہیں رہتا بلکہ مزید آگے سے آگے تک جاری وساری رہتا ہے۔ ڈاکٹر نیر کا یہ بھی کہنا ہے کہ مجید امجد اشیا اور مظاہر کی تلاش میں تاریخ کے دروازے پر دستک دیتے ہیں۔ تاریخ کے جوہر کا یہ تصور اُن کی نظموں کا روحِ رواں ہے۔

مجید امجد کی آخری دور کی نظمیں ان کی تخلیقی اور شعری زندگی کا حاصل ہیں۔ ایک ہیئت تشکیل دینے والا اور تراکیب سازی کا ماہر شاعر کس طرح ہیئتوں اور تراکیب سے ماورا ہوکر ایک نیا شعری لحن تلاش کرتا ہے۔ ان نظموں کو بیک وقت جدید اردو شاعری کا منشور کہا گیا اور روایت پسند حلقوں میں اسے بے وزن، مبہم اور تجریدی نظمیں قرار دیا گیا مگر حقیقت یہ ہے کہ مجید امجد کی آخر دور کی نظمیں ان کی زندگی کا حاصل ہیں۔ وہ تمام عمر ایک ایسے لہجے، لحن اور اسلوب کو تلاش کرتے نظر آتے ہیں جہاں موضوع اپنے تمام تر امکانات کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ ان نظموں میں فلسفیانہ سوال اٹھائے گئے ہیں۔ جبر واختیار، حیات وممات، سائنسی شعور، صوفیانہ تجربات ان نظموں کو اہمیت وفضیلت عطا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر نیر نے ان نظموں کے اندر موجود 'جدید تر انسان' کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ بالخصوص متن میں معنی کے قیام، استحکام اور بعد ازاں متن کی بے دخلی ایسے تنقیدی پیرائے ہیں جنھیں ڈاکٹر نیرّ نے ان نظموں میں تلاشا ہے۔

''ان نظموں میں دنیا، کائنات اور تمام مظاہر کو ذات کے تناظر میں دیکھا گیا ہے۔ لہٰذا ان نظموں کو 'سفرنامۂ ذات' بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ سفر فقط ذات کے اندر نہیں، ذات کے ذریعے بھی کیا گیا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان نظموں میں شاعر ذات کے اندر سفر پیما ہوتا، احوال وکیفیاتِ ذات سے آگاہ ہوتا اور ان کا کہیں ذکر، کہیں تجزیہ کرتا ہے، مگر وہ صرف اسی پر اکتفا نہیں کرتا۔ اگر ایسا ہوتا تو ان نظموں کو بہ آسانی خود کلامی یا تجزیۂ ذات کی مثال قرار دیا جاسکتا تھا۔'' ۵

ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ نے کلامِ امجد میں موت کے روایتی تصور کے برعکس اُن کے فلسفیانہ تصورِ حیات وممات کو متعارف کرایا ہے۔ مجید امجد کے ہاں موت بنیادی تخلیقی استعارہ ہے جو اُن کے کلامِ آخر میں زیادہ جلوہ ریز ہے۔ اُن کے نزدیک مجید امجد سب کچھ گوارا کرسکتے تھے لیکن انھو

ں نے کبھی بھی تخلیقی موت کو گوارا نہیں کیا۔ اس کی وجہ شاید یہی ہو سکتی ہے کہ وہ موت کو اپنے نظمیہ تخلیقی سفر میں ہم رکاب تو رکھتے ہیں لیکن کہیں پر بھی تکرار کرنے کے روادار نہیں رہے۔

"مجید امجد نے موت اور زندگی کے تعلق میں کوئی تھیوری یا فلسفہ پیش نہیں کیا۔ ہر چند ان کے مزاج میں مفکرانہ عنصر موجود ہے مگر انھوں نے موت کو خالص مفکر اور فلسفی کی نظر سے نہیں دیکھا اور نہ موت کے مسئلہ کی فلسفیانہ تعبیر سے اعتنا کیا ہے۔ فلسفی موت کو ذاتی، غیر جذباتی زاویے سے دیکھتا اور اس کے زندگی اور تہذیب پر اثرات کا جائزہ لیتا ہے اور اس سلسلے میں اس سرد مہری کو روا رکھتا ہے جو کسی موضوع کی علمی پیش کش کے لیے ناگزیر ہے۔"[۶]

مجید امجد کی غزل کے حوالے سے بہت کم لکھا گیا ہے۔ چند ایک مضامین امجد کی غزل گوئی کا احاطہ نہیں کرتے۔ اس ضمن میں بعض ناقدین کا کہنا ہے کہ مجید امجد نے نظم کی نسبت غزل بہت کم لکھی ہے۔ اردو تنقید نے اپنے طور پر اس کی مختلف وجوہات گھڑ لی ہیں۔ مثلاً کہ وہ اپنا تخلیقی اظہار غزل کی نسبت نظم میں زیادہ کھل کر کرتے ہیں، غالب کی طرح انھیں غزل کی تنگ دامنی کا گلہ رہا اور مزید یہ کہ مجید امجد نے نظم زیادہ لکھی اور غزل کم اس لیے ان کی غزل زیادہ قابل توجہ نہیں، لیکن یہ سب مفروضات ہیں جو نہ تو قرین انصاف ہیں اور نہ مبنی بر حقیقت۔ یہی وجہ ہے کہ مجید امجد کی تخلیقات پر لکھی گئی تنقید کا فرق بہت زیادہ ہے۔ یعنی نظم پر بھی بہت کچھ لکھا گیا: کتب بھی، مضامین بھی اور تحقیقی مقالات بھی، لیکن غزل کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ ڈاکٹر نیر نے اس حوالے سے کتاب کے ۲۵ صفحات پر مشتمل پورا ایک باب قایم کیا ہے:

"... یہ صورتِ حال اس انوکھی منطق کی پیداوار لگتی ہے کہ چوں کہ مجید امجد نے غزل پر نظم کو ترجیح دی ہے، اس لیے ان کی جملہ تخلیقی توانائی ان کی نظم میں ظاہر اور مجسم ہوئی ہے اور اسی بنا پر نظم ہی زیادہ توجہ کی مستحق ہے، مگر یہ منطق مجید امجد کی غزل کی طرف سرد مہری روا رکھنے کے لیے گھڑ لی گئی ہے۔ بجا کہ مجید امجد نے نظم کو غزل پر ترجیح دی ہے، مگر یہ ترجیح مقداری

ہے، اقداری نہیں۔ مجید امجد کی شاعری میں غزل و نظم کا جو اقداری شعور رواں اور ان کی غزل و نظم کو مخصوص رنگ میں ڈھالتا ہے، وہ کسی ایک کو برتر یا کم تر (قدری سطح پر) قرار نہیں دیتا۔ کم تر قرار دینے کی صورت میں مجید امجد سے ڈھنگ کی ایک غزل بھی تخلیق نہ ہوسکتی جب کہ انھوں نے اوّل درجے کی کئی غزلیں اردو شاعری کو دی ہیں۔'' ۷

جدید اردو نظم کی جمالیات اور شعریات مختلف النوع ثقافتی پیرہن میں ملبوس ہے۔ اس کا ہر رنگ جدا اور اک دوسرے سے منفرد ہے۔ اس کے بنیاد گذاروں نے اپنے اپنے مخصوص اسلوب میں اس کی بخیہ گری کی ہے۔ اقبال کی نظم حجاز کی طرف راجع ہے۔ راشد کی نظم کا رخ عجم؛ میرا جی قدیم اساطیری ہندوستان جب کہ مجید امجد کی نظم وادیٔ سندھ بالخصوص پنجاب کی تہذیب سے منسلک ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ نے اسی نظم کی جمالیات کو اسی خطے کی ثقافت و فطرت کے تناظر میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے امجد کی مختلف نظموں 'صاحب کا فروٹ فارم'، 'ہڑپے کا ایک کتبہ'، 'گاڑی میں'، 'بارکش' اور 'جاروب کش' میں موجود تہذیبی شناخت کو دریافت کیا ہے۔ نظمیاتِ امجد میں صرف انسان کو ہی پیش نہیں کیا گیا بلکہ اس میں درخت، فصلیں، پرندے، جانور بھی برابر کے شریک ہیں۔

ایک تخلیق کار کی مظاہرِ فطرت سے بے مثال محبت اس بات کی غماز ہے کہ اُس کے نزدیک جانور، پرندے اور درخت کی بھی وہی اہمیت ہوتی ہے جو کسی انسان کے لیے اُس کے دل میں موجزن ہوتی ہے۔ اردو شاعری کی روایت میں اس کی بہت سے مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس ضمن میں نہ صرف کلاسیکی شعریات میں اس کے نمونے ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں بلکہ جدید شعرا نے بھی اس موضوع پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی (جو میر شناسی کا معتبر حوالہ ہیں) بعض اوقات میر کی محبت میں اتنا آگے نکل جاتے ہیں کہ اُنھیں مظاہر فطرت سے لگاؤ کے ضمن میں میر کے علاوہ کوئی دوسرا شاعر نظر نہیں آتا۔ اور وہ بے ساختہ کہہ اٹھتے ہیں کہ میر کی یک دردی (Empathy) اشیا و مظاہر سے ان کی محبت کی دلیل ہے، اور اس صفت میں اردو کا کوئی شاعر ان کا ہم سر نہیں۔ ۸

ڈاکٹر نیرّ نے فاروقی کے اس دعوے کو غلط ثابت کیا ہے:

''فاروقی صاحب کی نظر سے امجد کی نظمیں نہیں گزریں، وگرنہ وہ

دعویٰ نہ کرتے کہ اشیا و مظاہر سے محبت میں اردو کا کوئی شاعر میر کا ہمسر نہیں۔ میر بلاشبہ اردو کے عظیم شاعر ہیں، لیکن نباتاتی و حیوانی حیات سے محبت میں امجد، میر صاحب سے بڑھ کر ہیں۔''۹

مجید امجد کے بارے میں اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ اُن کی لفظیات، اسلوب، مواد، خیال اور پیکر کے سوتے وادیٔ سندھ کی ثقافتی جمالیات سے پھوٹے ہیں، اس لیے ان کے ہاں پنجاب کے دیہات کے مناظر اور مظاہر دیکھنے میں آتے ہیں۔ یحییٰ امجد نے تو ایک قدم آگے بڑھ کر یہاں تک کہہ دیا کہ مجید امجد کی نظمیں وادیٔ سندھ کی جمالیات سے وابستہ ہیں۔ اس میں ہزاروں سال کا تہذیبی رچاؤ ہے، جس کی جڑیں اپنی زمین میں ہیں، ایران، توران، دلّی اور لکھنؤ میں نہیں۔۱۰

اس کتاب میں ڈاکٹر نیر نے یحییٰ امجد کے نقطۂ نظر پر کئی سوالوں کو قایم کر کے ان کا تشفی آمیز جواب دیا ہے کہ کلامِ امجد میں وادیٔ سندھ کی تہذیب کی جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے جدید اردو شاعری کی کثیر الثقافتیت کو اپناتے ہوئے دلّی اور لکھنؤ کی لفظیات اور تراکیب بھی استعمال کی ہیں:

''انھوں نے امجد کی شاعری میں مقامی، قصباتی زندگی، زرعی علامتوں، ہڑپہ وغیرہ کے ذکر سے یہ کلی نتیجہ اخذ کیا کہ امجد کی پوری شاعری وادیٔ سندھ کی تہذیب کی ترجمان ہے۔ چوں کہ پاکستان جغرافیائی طور پر وادیٔ سندھ میں واقع ہے، اس لیے یحییٰ امجد نے یہ رائے بھی قایم کر لی کہ مجید امجد کی شاعری پاکستانی تہذیب کی جمالیات کی حامل بھی ہے... درست کہ مجید امجد کی اکثر نظموں میں پنجاب کی قصباتی زندگی، زرعی معاشرت، فطرت، مقامی پرندوں، فصلوں اور پسے ہوئے طبقوں کی حالت کا ذکر ہوا ہے، لیکن بعض نظموں میں بڑے شہر (خصوصاً لاہور) کی معاشرتی زندگی (نظم 'لاہور'، 'بس سٹینڈ پر' یا 'بارش کے بعد') اور ثقافتی، تاریخی مظاہر (جیسے نظم 'مقبرہ جہانگیر') کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔۔۔ نیز مجید امجد نے دہلوی و لکھنوی، یا عجمی میراث کو یک سر بے دخل نہیں کیا۔ فرقِ ناز، دوشِ غم، چراغِ طور، ابرِ صبوح، شوخِ لالہ فام، پارہ ہائے سفال و خارا، دوشیزۂ بہار، دستِ گل اندوزِ حنا، مجبوریٔ افتادِ مقصد، سلطنتِ غم و

اقلیمِ طرب، شبستانِ ابد، گہوارۂ حسن وافسوں، ضمیر فرشتہ صید جیسی تلمیحات وتراکیب کیا ظاہر کرتی ہیں جو اُن کی نظموں، غزلوں میں ظاہر ہوئی ہیں؟''

۱۱

ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ نے مجید امجد کی حیات سے شعریات تک کا سفر بڑی خوش اسلوبی سے طے کیا ہے۔ یہ کتاب فرسودہ اور روایتی انداز میں لکھی گئی سوانحی کتب سے اس لیے بھی مختلف ہے کہ فاضل مصنف نے اپنے مخصوص اسلوب کے ذریعے مجید امجد کی بازیافت کی ہے۔ اردو ادب کے عام قاری بالعموم اور تنقیدی قاری بالخصوص؛ مجید امجد کی اس نئی پڑھت سے آشنا ہوئے ہیں ۔اس ضمن میں ڈاکٹر نیرّ نے مجید امجد کی شخصیت اور فن کے وہ خفیہ گوشے بھی دریافت کیے ہیں جو دیگر ناقدین سے اوجھل تھے یا اُن کی وہاں تک رسائی نہیں ہوسکی۔ اس سلسلے میں وہ خود ہی سوال قایم کرتے ہیں اور پھر خود ہی اس کا جواب تلاش کرتے ہیں۔ [اور یہ ڈاکٹر نیر کا مخصوص انداز ہے جو اُن کی دیگر تنقیدی کتب میں بھی بخوبی دیکھا جا سکتا ہے] انھوں نے جدید اردو نظم کے اس اہم بنیاد گذار کو تحسین، تشریح، تفہیم سے ہٹ کر دیکھنے کے بجائے 'تعبیرانہ تشکیل' دینے کی کوشش کی ہے۔ اس حوالے سے وہ کہاں تک کامیاب ہوئے ہیں اس کی گواہی کتاب خود دیتی ہے۔

''...نظم [ہڑپے کا ایک کتبہ] تین تین مصرعوں کے تین بندوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند کے الگ الگ تین قافیے ہیں پہلے بند میں تین کا اسطوری، جمالیاتی کردار دیکھیے:

بہتی راوی ترے تٹ پر...... کھیت اور پھول اور پھل
تین ہزار برس بوڑھی تہذیبوں کی چھل بل
دو بیلوں کی جیوٹ جوڑی، اک ہالی، اک ہل

راوی کے تٹ پر تین طرح کی چیزیں ہیں: کھیت، پھول اور پھل، یعنی نباتاتی حیات کے تین مراحل۔ یہ تہذیب تین ہزار برس پرانی ہے (یہاں امجد سے سہو ہوا ہے، یہ تہذیب پانچ ہزار برس پرانی ہے)۔ بیلوں کی جیوٹ جوڑی کے علاوہ ہالی اور ہل مل کر تین کردار بنتے ہیں۔ اگلے بند میں سنگ، مٹی اور آگ کی تثلیث کا بیان ہے اور آخری بند میں، جو نظم کا کلائمکس ہے، تپتی دھوپ میں تین بیل ہیں؛ دو بیل اور ایک بیل جیسا ہالی۔

اس کے علاوہ نظم کے تین بند، تین زمانوں کو پیش کرتے ہیں محسوس ہوتے ہیں۔ ابتدائی، قدیمی سرسبز وشاداب زمانہ، یعنی موجودہ زمانہ۔ اسی طرح نظم تین دنیاؤں کو پیش کرتی ہے۔ نباتات کی دنیا، پتھر دلوں کے خداؤں کی دنیا اور جانوروں، اور ان کی طرح جیتے مرتے انسانوں کی دنیا...''۱۲؎

ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ نے مجید امجد کی ایک اور نظم 'بارش' کی تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''امجد کی نظم نہ صرف گھوڑے یا خچر کو ایک وجود سمجھتی ہے، اور اپنی ہی دنیا کو دیکھنے کے لیے ایک اپنی نظر بھی ہے۔ نظم ان سب گیانیوں پر ایک لطیف طنز کرتی ہے جو اپنے من میں ڈوب کر جگ کے بھید پاتے ہیں، لیکن جگ کے بھید میں، کرب سے ابلتی آنکھوں کے درد کا بھید شامل نہیں۔ چناں چہ جگ کے گیان پر ایک سوالیہ نشان قایم ہوتا ہے۔ وہ کیا گیان ہے جو ایک زندہ وجود کی آتشیں آنکھوں کی تحریر نہیں پڑھ سکتا؟ کیا امجد یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جانوروں کے ساتھ سنگدلانہ سلوک کا اصل باعث ہمارا گیان ہے جو دراصل 'انسان مرکز' ہے؟''۱۳؎

فن اور اسلوب کے حوالے سے دیکھا جائے تو اس کتاب میں وہ جملہ فنی محاسن ملتے ہیں جو ہماری کلاسیکی نثری روایت کا حصہ ہیں۔ ڈاکٹر نیرّ نے لفظیات کو اس پیرائے میں اس طرح باندھا ہے کہ کسی طور بھی معنی اور ابلاغ کا خون نہیں ہوا۔ محاورے میں تصرف کی ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

''انھوں نے دونوں کان بھر کر غالب سنا۔''۱۴؎

انھوں نے محاورے میں تصرف کے علاوہ بعض جگہوں پر اندرونی قوافی کا التزام بھی کیا ہے:

''اس سے بھی بڑھ کر انھیں زندگی کی رنگینی، عورت کی نمکینی، اور سنگیت کی شیرینی کا بھرپور تجربہ ہوا۔ ابھی ہمارا درویش اس درویشی وخرقہ پوشی کی منزل سے دور تھا۔''۱۵؎

اس کے علاوہ کتاب کے آخر میں ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے مجید امجد کے مختلف مرتبہ شعری مجموعوں کو ترتیب وار دیا ہے۔ رسائل کے مجید امجد نمبر (مثلاً، نصرت، قند، آوازِ جرس، دستاویز، محفل، القلم) کے سنین اور شمارہ نمبر کے ساتھ ساتھ دیے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ اُس وقت تک مجید امجد پر لکھی گئی کتب اور مختلف جامعات میں تحقیقی مقالات کی فہرست بھی دی گئی ہے۔

''مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات'' مجید امجد شناسی کے ضمن میں ایک اہم اضافہ ہی نہیں بلکہ اپنے خوب صورت اسلوب، لفظیات کے عمدہ برتاؤ، زبان کی چاشنی، شستگی اور برجستگی، اور صوری و معنوی حسن کی بنا پر اس کی گونج بہت دور اور بہت دیر تک سنی جائے گی۔ اور شاید مجید امجد کو سو سال تک اس کتاب کا انتظار کرنا پڑا۔

حواشی:

۱۔ مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات، ناصر عباس نیر، ص۱۲، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۴

۲۔ کلیاتِ مجید امجد، مرتبہ، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ص۱۹۹، فرید بک ڈپو دہلی، ۲۰۱۱

۳۔ مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات، ناصر عباس نیر، ص۲۷، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۴

۴۔ ایضاً ص۲۵

۵۔ ایضاً ص۲۱۹

۶۔ ایضاً ص۱۹۱

۷۔ ایضاً ص۲۴۶

۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی: میر صاحب کا زندہ عجائب گھر، مشمولہ، خطبات، شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ، مرتبین: خالد محمود، شہپر رسول، مکتبہ جامعہ دہلی، ۲۰۱۲، ص۶۴

۹۔ مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات، ناصر عباس نیر، ص۱۵۱، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۴

۱۰۔ پاکستانی عوامی ادبی کلچر کا پیش رو، مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ، مرتب: حکمت ادیب، جھنگ ادبی اکیڈمی، جھنگ، ۱۹۹۴، ص۳۶۷

۱۱۔ مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات، ناصر عباس نیر، ص۱۳۷، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۴

۱۲۔ ایضاً ص۱۴۴

۱۳۔ایضاً ص۱۵۳

۱۴۔ایضاً ص۳۶

۱۵۔ایضاً ص۳۴

عمیر منظر

رسالہ معارف میں مطالعۂ غالب کے چند پہلو

ماہنامہ 'معارف' کا شمار اردو کے اہم علمی اور ادبی رسائل میں ہوتا ہے۔اس کا خاکہ اگرچہ علامہ شبلی نعمانی نے تیار کیا تھا مگران کی زندگی میں یہ رسالہ جاری نہیں ہوسکا البتہ ان کی وفات کے بعد جب دارالمصنفین کو قدرے استحکام نصیب ہوا تو علامہ سید سلیمان ندوی نے جولائی ۱۹۱۶ میں 'معارف' کو جاری کیا۔گزشتہ ایک صدی کی علمی وادبی تاریخ معارف کے بغیر مکمل نہیں کہی جاسکتی ۔'معارف' کی ایک تاریخی حیثیت یہ بھی ہے کہ یہ رسالہ کبھی تعطل کا شکار نہیں ہوا اور اس کے تمام شمارے نہ صرف محفوظ ہیں بلکہ استفادہ کے لیے آن لائن کر دیے گئے ہیں تا کہ پوری دنیا میں اس تاریخ ساز رسالہ سے استفادہ کیا جا سکے۔

ماہنامہ معارف بنیادی طور پر تحقیقی رسالہ ہے۔ابتدا سے ہی علمی اور ادبی دونوں طرح کے مقالے اس میں شائع ہوتے رہے ہیں۔آج بھی یہ سلسلہ جاری ہے۔یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ کون سے ایسے علمی ، ادبی اور تحقیقی مباحث ہیں جو معارف میں زیر بحث نہیں آئے۔تحقیقی مزاج کے حامل اس رسالہ میں علم وادب اور تحقیق سے متعلق بے شمار مقالے شائع ہوئے ،مباحثے ہوئے۔ ان مقالوں اور مباحثوں کی ادبی دنیا میں بازگشت رہی۔ادبی تحقیق کی اولیات کا ایک خزانہ 'معارف' کے صفحات پر بکھرا ہوا ہے۔قلمی نسخوں اور بے شمار کتابوں کی دریافت اور ان کے تعارف کا سہرا بھی معارف کے سر ہے۔بھوپال کے کتب خانہ حمیدیہ میں مرزا غالب کے ایک مکمل دیوان کی اطلاع/تعارف پہلے پہل ادبی دنیا کو معارف کے توسط سے ہی ملی۔ستمبر 1918 میں غالب کے جس دیوان کی اطلاع دی گئی تھی بعد میں اسے 'نسخہ حمیدیہ' کے نام سے جانا گیا۔

معارف میں نسخہ حمیدیہ اور کتب خانہ حمیدیہ سے متعلق مباحث کا دورانیہ ایک صدی کو محیط ہے۔ آزادی کے دوران جب یہ دیوان غائب ہو گیا تو ایک مدت تک اس کا کہیں سراغ نہیں ملا لیکن پھر

لندن میں ستار شہاب کو پرانی کتابوں کے ایک تاجر کے یہاں ملا۔ پروفیسر ظفر احمد صدیقی (1955۔2020) نے نسخہ حمیدیہ کی بازیافت پر ایک مضمون معارف (ستمبر 2017) میں 'نسخہ حمیدیہ دریافت گم شدگی اور بازیافت' کے عنوان سے لکھا اس میں انھوں نے 1918 سے 2017 کے دوران اس نسخے سے متعلق بعض ضروری تفصیلات کا احاطہ کر دیا ہے۔

غالب سے متعلق معارف میں شائع ہونے والے تمام مباحث کا یہاں احاطہ نہیں کیا جا سکتا البتہ بعض اہم تحقیقی مباحث کو موضوع گفتگو بنایا گیا ہے۔ سب سے پہلے نسخہ حمیدیہ کی دریافت سے متعلق ایک بحث ہے اسے معارف کی تحقیقی اولیات کا درجہ حاصل ہے۔ معارف میں ایک بحث 'سکہ شعر' کی ہے جو خواجہ احمد فاروقی (1917۔1996) اور مالک رام (1906۔1993) کے درمیان ہوئی۔ 'یادگار غالب' میں حالی نے ایک عنوان قائم کیا ہے 'بہادر شاہ کا شیعہ مشہور ہونا'۔ اس ضمن میں الطاف حسین حالی کی معلومات بہت مختصر ہیں اور اس میں سہو بھی ہے۔ معارف میں اس موضوع پر دو قسطوں میں ایک مضمون شائع ہوا۔ جس کی تفصیل آگے بیان ہوگی۔

ماہنامہ معارف میں مقالات کے علاوہ شذرات میں بھی علمی و ادبی خبریں شائع ہوتی ہیں۔ کتابوں اور دیگر علمی و ادبی تحقیق کو موضوع بنایا جاتا تھا اسی کے تحت ستمبر 1918 کے شذرات میں مرزا غالب کے ایک قلمی دیوان کی اطلاع سید سلیمان ندوی (1884۔1953) اس طرح دیتے ہیں:

> ہمارے دوست مولانا عبدالسلام ندوی، شعرالہند کی خاطر آج کل کتب خانوں کی خاک چھان رہے ہیں۔ اسی سلسلے میں وہ بھوپال بھی پہنچے۔ وہاں کے کتب خانہ حمیدیہ میں انھیں ایک انمول جواہر ملا، یعنی مرزا غالب کا ایک مکمل اردو دیوان بلا حذف و انتخاب، جو موجودہ دیوان سے ضخامت میں دونا ہے۔ نہایت عمدہ مطلا نسخہ ہے۔ کسی خوش خط کے ہاتھ وہ پڑا تھا، اس نے ان غزلوں کا مطبوعہ غزلوں سے مقابلہ کر کے اختلاف نسخ بھی لکھ دیا ہے۔[1]

سید سلیمان ندوی مزید لکھتے ہیں کہ یہ نسخہ اب عبدالرحمٰن بجنوری (1885-1918) کے مطالعہ میں ہے۔ انھوں نے بجنوری صاحب سے یہ التماس کیا تھا کہ اس نئے نسخے پر تقریظ لکھ کر وہ ناظرین معارف کے لیے مرحمت فرمائیں۔ اس نسخے کو بعد میں نسخۂ حمیدیہ کے نام سے شہرت ملی

۔اس اطلاع کو معارف میں مطالعہ غالب کا آغاز کہہ سکتے ہیں۔نسخۂ حمیدیہ اور کتب خانہ حمیدیہ سے متعلق بحث و تحقیق کا جو سلسلہ 1918 سے شروع ہوا تھا وہ 2017 تک جاری رہا۔

شذرات معارف میں نسخۂ حمیدیہ کے دریافت کی خبر کے بعد بھوپال آکر اس نسخے کو دیکھنے والوں میں سید ہاشمی اور مولانا امتیاز علی خاں عرشی کے نام شامل ہیں۔جبکہ اس سے استفادہ کرنے والوں میں ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری اور پروفیسر حمید احمد خاں کے نام لیے جاتے ہیں۔اس کے علاوہ ڈاکٹر سید عبداللطیف کو یہ نسخہ حیدرآباد ڈاک سے بھیجا گیا تاکہ وہ اس سے استفادہ کرسکیں۔اور پھر 21،جنوری 1918 کو یہ نسخہ واپس کردیا گیا۔پروفیسر ظفر احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ جنوری 1944 کے بعد اس نسخے کے مطالعہ کا کوئی ذکر نہیں ملتا اور پھر 1948 میں اس کی گمشدگی کی اطلاع ملتی ہے۔تلاش و جستجو کے بعد بھی اس کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔2015 میں اس نسخے کی بازیافت ہوتی ہے۔پروفیسر ظفر احمد صدیقی کے بقول اس کا سہرا اولاً شہاب ستار اور ثانیاً مہر افشاں فاروقی کے سر جاتا ہے۔(تفصیل کے لیے ملاحظہ فرمائیں معارف مئی ۲۰۱۷)

مطالعہ غالب میں نسخۂ حمیدیہ ایک مستقل موضوع رہا ہے۔بھوپال میں فوجدار محمد خاں کے ذاتی کتب خانے میں مرزا غالب کے اس قلمی نسخے کو پہلے پہل مولانا عبدالسلام ندوی نے دیکھا تھا اور انھیں نے لوگوں کو اس نسخے سے مطلع بھی کیا۔نواب حمیداللہ خاں جو اس وقت ریاست بھوپال کے چیف سکریٹری تھے،اس نسخے کی اشاعت میں ان کی خاص دلچسپی شامل تھی۔اسی لیے اس کا نام نسخۂ حمیدیہ رکھا گیا۔عبدالرحمٰن بجنوری کی اچانک رحلت کی وجہ سے مفتی انوارالحق نے اسے مرتب کیا۔عبدالرحمٰن بجنوری اور مفتی انوارالحق نے اس اہم نسخے کے ذیل میں مولانا عبدالسلام ندوی اور معارف کے ذکر سے اغماض برتا جبکہ اس کی سب سے پہلی اطلاع ادبی دنیا کو سید سلیمان ندوی نے مولانا عبدالسلام ندوی کے حوالے سے ہی دی تھی۔

نسخۂ حمیدیہ کی اشاعت کے بعد اس کا نہ صرف مطالعہ کیا بلکہ اس کے بارے میں بے شمار مضامین لکھے گئے۔اور مطالعہ غالب میں بار بار اس نسخہ کا حوالہ دیا گیا۔مفتی انوارالحق نے غالب کے متداول اور نئے کلام کو گڈمڈ کردیا تھا جس کی وجہ سے نسخے کی اصل ترتیب باقی نہیں رہی۔واضح رہے کہ یہ نسخہ 1821 میں مرزا غالب نے اس وقت مکمل کیا تھا،جب وہ 24 سال کے تھے۔قلمی نسخہ کے کاتب حافظ معین احمد تھے۔یہ کب اور کس طرح بھوپال پہنچا اس کے بارے میں کوئی محقق بات سامنے نہیں آسکی ہے۔اسی طرح جب یہ نسخہ تیار کیا گیا اس وقت غالب کے یہاں املا کے

بارے میں عام روش پائی جاتی تھی۔املا کے بارے میں ان کا خاص نقطۂ نظر جو بعد میں سامنے آیا اس وقت تک مفقود تھا اور اسی لیے اس نسخہ پر املا کے حوالے سے جو اعتراض کیے جاتے ہیں اس کو محققین غالب نے تسلیم نہیں کیا ہے۔اس نسخے کی دریافت کے بعد یہ بات مزید واضح ہوئی کہ غالب کے یہاں انفرادیت کا رنگ شروع سے ہی تھا یہ الگ بات ہے کہ ابتدا میں اسے مہمل اور بے معنی کہا گیا۔ نسخۂ حمیدیہ کی اشاعت کے بعد ڈاکٹر عبدالقوی دسنوی، ڈاکٹر ابو محمد سحر، پروفیسر گیان چند جین، ڈاکٹر جگن ناتھ آزاد اور دیگر لوگوں نے اس کا مطالعہ کیا اور اس کے بارے میں اپنی آرا پیش کیں۔اس سے غالبیات میں نئے مباحث کا آغاز ہوا۔1869 میں جب بھوپال سے ہی دیوان غالب کا ایک اور خطی نسخہ برآمد ہوا تو اس کے بعد ایک بار پھر نسخہ حمیدیہ زیر بحث آیا۔

ستار شہاب نے نسخۂ حمیدیہ کو پروفیسر مہر افشاں فاروقی کے مقدمہ کے ساتھ ڈیجیٹلائز کر دیا ہے۔اس کی وجہ سے متداول دیوان اور نسخہ حمیدیہ کا تقابل کیا جا سکتا ہے اور مفتی انوارالحق نے متداول دیوان کے جن اشعار کو اس میں گڈمڈ کر دیا ہے اسے دیکھا جا سکتا ہے۔پروفیسر ظفر احمد صدیقی لکھتے ہیں:

> نسخۂ حمیدیہ کی بازیافت اور اصل شکل میں اس کی اشاعت ہمارے عہد کا ایک عظیم الشان ادبی واقعہ ہے۔اس سے مطبوعہ نسخۂ حمیدیہ کی تصحیح میں مدد ملے گی اور غالب کے غیر متداول کلام سے متعلق بحث و تمحیص کے نئے دروازے کھلیں گے۔[2]

قلعہ سے مرزا غالب کا تعلق سب کو معلوم ہے۔غالب خاندان تیموریہ کی تاریخ نویسی کی خدمت پر پچاس روپیہ ماہوار کے مامور تھے نیز ذوق کے انتقال کے بعد بہادر شاہ ظفر کے اشعار کی اصلاح کا کام بھی سپرد ہو گیا تھا۔1857 کی پہلی ناکام جنگ آزادی کے بعد غالب پر 'باغیوں' سے اخلاص رکھنے کا الزام عائد کیا گیا۔یہ بھی کہا گیا کہ بہادر شاہ ظفر کی شہنشاہی کے اعلان کے بعد 11، مئی 1857 کو غالب نے ایک سکۂ شعر کہا تھا۔اس بارے میں خواجہ احمد فاروقی اور مالک رام کے دو دو مضامین معارف میں شائع ہوئے۔نومبر 1958 میں خواجہ احمد فاروقی نے ''غالب کا سکۂ شعر'' کے عنوان سے مقالہ لکھا۔حسین مرزا کے نام غالب کے خط سے معلوم ہوتا ہے کہ گوری شنکر نامی مخبر نے جو ان دنوں شہر اور قلعہ کی خبریں بھیجتا تھا اس نے ایک سکہ

غالب کے نام سے منسوب کیا ہے۔

بہ زرِ زد سکہ کشور ستانی
سراج الدین بہادر شاہ ثانی

غالب کو یہ خیال تھا 1838۔1837 میں جلوس بہادر شاہ ظفر کے موقع پر یہ شعر ذوق نے پیش کیا تھا۔ جس کی اطلاع 'دہلی اردو اخبار' میں شائع ہوئی تھی۔ نواب حسین مرزا (غالب کے خطوط، مرتب خلیق انجم، جلد دوم ص ۶۷۴)، نواب یوسف مرزا (غالب کے خطوط، مرتب خلیق انجم، جلد دوم ص ۷۶۹)، چودھری عبدالغفور سرور اور اپنے بعض دیگر دوستوں کو اس بارے میں غالب نے تفصیلی خط لکھا کہ وہ اس اخبار کو تلاش کریں لیکن کامیابی نہیں ملی۔ یہاں غالب کے خط کا ایک اقتباس بطور مثال درج کیا جارہا ہے جو غالب نے چودھری عبدالغفور سرور کے نام اس سلسلے میں لکھا تھا۔

> ''... جناب چودھری صاحب آج کا میرا خط کاسہ گدائی ہے یعنی تم سے کچھ مانگتا ہوں تفصیل یہ کہ مولوی محمد باقر دہلوی کے مطبع میں سے ایک اخبار ہر مہینے میں چار بار نکلا کرتا تھا۔ مسمی بہ ''دہلی اردو اخبار''۔ بعض اشخاص سنین ماضیہ کے اخبار جمع کر رکھا کرتے ہیں اگر احیاناً آپ کے یہاں یا آپ کے دوست کے یہاں جمع ہوتے چلے آئے ہوں تو اکتوبر ۱۸۳۷ کے دو چار مہینے آگے کے اوراق دیکھے جائیں، جس میں بہادر شاہ کی تخت نشینی کا ذکر اور میاں ذوق کے دو سکے ان کے نام کے کہہ کر نذر کرنے کا ذکر مندرج ہو۔ بے تکلف وہ اخبار چھاپے کا اصل بجنسہ میرے پاس بھیج دیجیے۔ آپ کو معلوم رہے کہ اکتوبر کی ساتویں آٹھویں تاریخ ۱۸۳۷ میں یہ تخت پر بیٹھے ہیں۔ اور ذوق نے اسی مہینے میں یا دو ایک مہینے کے بعد سکے کہہ کر گذارنے ہیں احتیاطاً پانچ چار مہینے تک کے اخبار دیکھ لیجیے۔ یہاں تک کہ میری طرف سے ابرام ہے کہ اگر بہ مثل کسی اور شہر میں کوئی آپ کا دوست جامع ہو اور آپ کو اس پر علم ہو تو وہاں سے منگوا کر بھیجیے۔''[۳]

خواجہ احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ جو سکے غالب کے نام سے مشہور ہوئے وہ ان کے تھے ہی نہیں

البتہ خواجہ احمد فاروقی نے معین الدین حسن خاں کی خدنگ غدر اور جیون لال کے روزنامچے سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ غالب نے جو سکہ کہا تھا وہ یہ ہے

بہ زرِ آفتاب و نقرۂ ماہ
سکہ زد در جہاں بہادر شاہ

خواہ احمد فاروقی کے الفاظ میں

خود پکار پکار کہہ رہا ہے کہ اس کا مصنف غالب کے سوا دوسرا نہیں ہوسکتا۔[۴]

خواجہ احمد فاروقی کے مضمون کے جواب میں مالک رام کا مضمون 'غالب پر سکے کا الزام اور اس کی حقیقت' فروری 1959 میں شائع ہوا۔ مالک رام نے لکھا:

پچھلے دنوں دفتر خانہ قومی میں کام کر رہا تھا کہ اتفاق سے مجھے وہاں صادق الاخبار (دہلی) کا ۱۳ ذیقعدہ ۱۲۷۳ھ جلد ۴ نمبر ۱ کا شمارہ دستیاب ہوا اس کے صفحہ اول پر یہ عبارت موجود ہے:

سکہ نو طبع زاد جناب حافظ صاحب ویران شاگرد استاد ذوق مرحوم

بہ زر زد سکۂ کشور ستانی سراج الدیں بہادر شاہ ثانی [۵]

غالب 'اردو اخبار' تلاش کر رہے تھے اور احباب کو بھی اس کی تلاش کے لیے خطوط لکھ رہے تھے ۔ان کو یقین تھا کہ یہ استاد ذوق نے لکھا ہے مگر ان کی دونوں باتیں مالک رام کے مقالے سے غلط ثابت ہوجاتی ہیں۔ یہاں یہ بات بھی محل نظر رہے کہ خواجہ احمد فاروقی نے بھی اپنے مقالے میں لکھا تھا کہ یہ غالب کا شعر نہیں ہے مگر وہ کسی نتیجے پر نہیں پہنچ سکے تھے۔ مالک رام کے مضمون کے آغاز میں معارف کی طرف سے ایک ادارتی نوٹ میں یہ لکھا گیا تھا کہ خواجہ احمد فاروقی کسی شہادت کے نہ ہونے سے حتمی نتیجے پر نہیں پہنچ سکے تھے مگر مالک رام نے یہ معمہ حل کر دیا۔ معارف کی اس وضاحت کو بنیاد بنا کر خواجہ احمد فاروقی نے 'غالب کا سکہ شعر۔ محاکمہ' کے عنوان سے ایک مقالہ لکھا جو مئی 1959 کے شمارے میں شائع ہوا۔ انھوں نے لکھا کہ گوری شنکر نے جو شعر غالب سے منسوب کیا ہے وہ میرے مقالہ کا موضوع نہیں ہے۔ خواجہ احمد فاروقی کے الفاظ میں 'اتنا گھٹیا شعر حافظ ویران کی ہی تخلیق کا نتیجہ ہوسکتا ہے۔ خواجہ احمد فاروقی نے مختلف شہادتوں کی بنیاد پر یہ لکھا ہے کہ اس دوران (اگست 1857 تک) غالب قلعہ سے بے تعلق نہیں تھے اور وہ ویران کے شعر سے پہلے شعر کہہ چکے تھے۔ یعنی خواجہ احمد فاروقی کے نزدیک غالب سکہ شعر سے بری نہیں ہو سکتے

اور نقرۂ ماہ والا شعر انھیں کا ہے۔ اس کے بعد اگست 1859 میں مالک رام کا ایک مقالہ ’غالب سے منسوب دوسرا سکہ اور اس کی حقیقت‘ کے عنوان سے شائع ہوا۔ اس میں مالک رام نے بے خبر کے نام غالب کے ایک خط کا اقتباس پیش کیا ہے:

> ’’باغیوں سے میرا اخلاص مظنۂ محض ہے امیدوار ہوں کہ اس کی تحقیقات ہوتا کہ میری صفائی اور بے گناہی ثابت ہو۔‘‘ ۶

اس اقتباس کے بعد مالک رام اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

> ’’جیون لال کے بیان کے مطابق غالب نے یہ سکہ سر دربار پیش کیا تھا، اگر پوچھ گچھ ہوتی تو کیا کوئی ان کے خلاف شہادت نہ دیتا؟ اس پر ’صفائی اور بے گناہی‘ تو کیا ثابت ہوتی لینے کے دینے پڑ جاتے، اگر انھوں نے واقعی یہ سکہ کہا ہوتا تو ان کا یہ مطالبہ آگ سے کھیلنے کے مرادف تھا، غالب کی دنیوی سوجھ بوجھ اور دور اندیشی سے انکار نہیں ہوسکتا اس لیے یہ بات خیال میں بھی نہیں آسکتی کہ انھوں نے دیدہ و دانستہ یہ خطرہ مول لیا ہو۔ اسی لیے میرا یقین ہے کہ یہ دوسرا سکہ بھی ان کا کہا ہوا نہیں۔‘‘ ۷

غالبیات سے متعلق یہ ایک اہم تحقیقی سلسلہ تھا۔ ان کو دوسرے رسائل اور غالب سے متعلق بعض دیگر کتابوں میں بھی یہ مباحث معارف کے توسط سے زیر بحث آئے۔ مگر یہ مباحث ساٹھ برس گذر جانے کے بعد بھی کسی نئی تحقیق کے منتظر ہیں۔ معارف تحقیق سے آگے بات نہیں بڑھ سکی ہے۔

اپریل اور مئی 1922 کے شماروں میں ’سراج الدین ظفر شاہ دہلی اور مرزا غالب کی زندگی کا ایک گم شدہ ورق‘‘ کے عنوان سے ایک مقالہ شائع ہوا ہے۔ بہادر شاہ ظفر کے بارے میں جب یہ مشہور ہوا کہ وہ شیعہ ہوگئے ہیں تو غالب نے فارسی میں ایک مثنوی لکھی جس میں بقول حالی بادشاہ کو تشیع کے اتہام سے بری کیا تھا۔ مقالہ نگار حافظ احمد علی خاں (ناظر کتب خانہ ریاست رام پور) نے کتب خانہ کی ایک کتاب ’دستور العمل اودھ‘ کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس میں سلطان العلما مولانا سید محمد صاحب مجتہد لکھنوی کے عرائض اور شاہی احکام اور مختلف خطوط نقل ہیں، جن سے بہادر شاہ ظفر اور غالب کی زندگی کے ایک خاص واقعے پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''دلی کے انحطاط اور لکھنؤ کے عروج کے زمانے کا ایک خاص واقعہ یہ ہے کہ خاندان تیموری کے چند شہزادوں نے لکھنوآ کر یہ مشہور کیا کہ بادشاہ بھی شیعہ ہوگئے ہیں اور بادشاہ کی طرف سے مہری شقہ بھی انھوں نے پیش کیا۔ دہلی کے اکابر و اعیان اور عام مسلمانوں کو جب یہ معلوم ہوا تو وہاں ایک ہنگامہ برپا ہوگیا۔ ظفر شاہ نے حکام انگریزی کے ذریعے سے اس کی اعلانیہ تردید کی اور غالب سے ایک فارسی مثنوی لکھوائی، جس میں اس کی تردید تھی۔ لکھنؤ کے اہل دربار کو یہ معلوم ہوگیا تھا کہ اس مثنوی کا مصنف اقلیم ہنر کا معزول بادشاہ ظفر نہیں بلکہ کشور سخن کا حکمران مطلق غالب ہے۔ اس کے بعد غالب نے اپنا ایک قصیدہ دربار لکھنؤ میں بھیجا۔ گویا اس مثنوی کی تلافی تھی۔''[8]

یہ 1853 کا واقعہ ہے۔ اس مقالے میں 'دستور العمل اودھ' کے حوالے سے خطوط کو زمانی ترتیب کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور تمام فارسی عبارتوں کے ساتھ ان کا اردو ترجمہ بھی دیا گیا ہے۔ البتہ مضمون میں جس قصیدہ کا ذکر ہے وہ 1854 کا ہے جو واجد علی شاہ کو بھیجا گیا تھا۔ بظاہر اس خط و کتابت سے کوئی نتیجہ نہیں نکلتا اور یہ بات آج تک واضح نہیں ہوسکی کہ یہ پورا معاملہ حقیقت میں تھا یا محض تیموری شہزادوں کی ذہنی اپج تھی۔ ڈاکٹر عتیق احمد جیلانی نے اس مقالے کے مطالعے کے بعد چند سوالات قائم کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''کیا بہادر شاہ ظفر نے کسی دباؤ کے بغیر، از خود تردید کی ضرورت محسوس کی۔ خاندان تیموری اور شاہان اودھ سے غالب کے تعلقات کی نوعیت کیا تھی۔ اگر یہ مثنوی غالب نے اپنی رضا سے تحریر کی تھی تو پھر عذر خواہی اور تلافی چہ معنی' بادشاہ کی شیعیت کی تردید میں مثنوی غالب نے کیوں لکھی۔''[9]

حالی نے یادگار غالب میں اس واقعہ کا ذکر کیا ہے مگر بہت مختصر انھوں نے لکھا ہے کہ جب یہ بات مشہور ہوگئی تو بادشاہ کو رنج ہوا اور اس کے تدارک کے لیے حکیم احسن اللہ خاں نے کچھ رسالے شائع کرائے جسے گلی کوچوں میں چسپاں کیا گیا۔ مرزا نے مثنوی میں اپنی طرف سے کچھ نہیں لکھا بلکہ جو مضامین حکیم احسن اللہ خاں نے بتائے تھے اسی کو انھوں نے فارسی میں نظم کردیا۔ نیز حالی

نے مرزا حیدر شکوہ کو مرزا سلیمان شکوہ کا بیٹا اور اکبر شاہ کا بھتیجا لکھا ہے (یادگار غالب ص 88) مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ:

''مرزا حیدر شکوہ مرزا سلیمان شکوہ کے بیٹے نہیں تھے بلکہ ان کے بیٹے مرزا کام بخش کے بیٹے تھے یعنی مرزا سلیمان شکوہ کے پوتے تھے اور اکبر بادشاہ مرزا سلیمان شکوہ کے بڑے بھائی تھے۔ اس سلسلے میں یہ بھی بتا دینا ضروری ہے کہ بہادر شاہ ظفر اکبر شاہ کے بیٹے تھے۔ اس لیے وہ مرزا حیدر شکوہ کے چچا ہوئے۔''۱۰

مسعود حسن رضوی ادیب نے یہ بھی لکھا ہے کہ حالی نے 'دفع الباطل' مرزا غالب کی مثنوی کا نام قرار دیا گیا ہے جب کہ زیر بحث مثنوی کا کوئی نام نہیں رکھا گیا تھا۔ بلکہ یہ نام صہبائی کی مثنوی کا تھا ۔مسعود حسن رضوی ادیب یہ بھی لکھتے ہیں:

''یہ مثنوی بہادر شاہ ظفر کی طرف سے لکھی گئی تھی مگر خواجہ حالی کے اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کو غالب نے نظم کیا تھا اور خود اس کا اعتراف بھی کرلیا تھا۔ جب یہ مثنوی لکھنؤ پہنچی تو لوگوں نے کلام کی شان سے اندازہ کرلیا کہ یہ غالب کے قلم سے نکلی ہے۔ چنانچہ اس مثنوی کے جواب میں جو مثنوی کہی گئی اس کے ایک شعر میں اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ وہ شعر یہ ہے

خصم گردد ز قہر او منکوب
گرچہ غالب بود شود مغلوب''۱۱

غالب سے متعلق ان چند مباحث سے معارف کے تحقیقی مزاج کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ چونکہ علم و تحقیق میں کوئی بھی منزل، منزل آخر نہیں ہوتی علم کا کارواں اسی طرح آگے بڑھتا ہے۔ غالب کی وفات کے ڈیڑھ سو برس گذر جانے کے بعد بھی ان سے متعلق بہت سے ایسے مباحث ہیں جو تشنہ ہیں اور جن پر تحقیق کی گنجائش ہے۔

معارف میں غالبیات سے متعلق بے شمار تحریریں شائع ہوئی ہیں۔ گذشتہ ایک صدی کے دوران سوانح غالب کے علاوہ ان کے فنی سروکار نیز ان کے شاگردوں کا تذکرہ ہے۔ غالب کی تحریروں سے متعلق بھی بعض اہم مقالے شائع ہوئے ہیں۔ بعض مضامین میں غالب کی شاعری کا

تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے مگر تنقیدی حصہ زیادہ نہیں ہے۔بعض مقالات میں غالب واقبال کا موازنہ اور غالب کی فکری اور فنی جہات کا بھی احاطہ کیا گیا ہے۔ بہ حیثیت مجموعی تحقیقی حصہ زیادہ ہے ۔چونکہ معارف ایک تحقیقی رسالہ ہے اس لیے اس نے تحقیقی مقالوں کو زیادہ اہمیت کے ساتھ شائع کیا۔

○

حواشی:

۱۔ماہنامہ معارف ستمبر 1918

۲۔ماہنامہ معارف ص، 377 مئی 2017

۳۔غالب کے خطوط، مرتب خلیق انجم، جلد دوم، ص ۵۹۸۔غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی ۲۰۰۶۔

۴۔معارف، نومبر 1958 ص394

۵۔معارف، فروری 1959 ص، 150

۶۔غالب کے خطوط، مرتب خلیق انجم، جلد دوم، ص ۶۴۶۔غالب انسٹی ٹیوٹ ۲۰۰۶

۷۔معارف اگست 1959 ص، 146

۸۔ماہنامہ معارف اپریل 1922 ص279

۹۔رسالہ معارف کی اردو ادبی خدمات: ایک تحقیقی اور تنقیدی جائزہ {پی ایچ ڈی مقالہ} 165

۱۰۔غالب، مضامین مسعود حسن رضوی ادیب، مرتب مسعود حسن رضوی ادیب، ڈاکٹر طاہر تونسوی، ص 67

۱۱۔غالب مضامین مسعود حسن رضوی ادیب، مرتب ڈاکٹر طاہر تونسوی، ص69

نور فاطمہ

نظارہ درمیاں ہے: تفہیم کی ایک کوشش

قرۃ العین حیدر کی شخصیت نہ صرف اردو فکشن میں نمایاں حیثیت رکھتی ہے بلکہ گذشتہ تقریباً پچاس سال میں وہ برصغیر کے ادبی منظرنامے پر چھائی رہی ہیں۔ ان کے علم و فضل اور ادبی کاوشوں کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ کسی ایک مضمون سے اس کا احاطہ کرنا ممکن نہیں۔ لیکن ان کی ناول نگاری اور افسانہ نگاری کے مختلف پہلوؤں کو الگ الگ پیش کر کے بھی ان کے کارناموں کی مکمل تصویر بنائی جا سکتی ہے۔ اس پس منظر میں سر دست میری کاوش یہ ہے کہ ان کے افسانوی مجموعہ 'روشنی کی رفتار' میں شامل ایک ممتاز اور منفرد افسانہ 'نظارہ درمیاں ہے' کا تجزیہ کر کے عملی تنقید کے آئینہ میں ان کی فن کاری کی چند جھلکیاں پیش کر سکوں۔ فکشن کی تنقید میں کسی ناول یا افسانے کی تلخیص بہت مستحسن تو نہیں سمجھی جاتی ہے۔ مگر یہاں افسانے کی تلخیص پیش کرنا اس لئے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان لوگوں کے لئے جن کے سامنے افسانہ موجود نہیں تجزیہ کی تفصیلات کو سمجھنا خاصا مشکل ہو جاتا ہے۔

زیر نظر افسانے میں بمبئی کے ماڈرن کلچر اور امیرانہ ماحول کی عکاسی ملتی ہے۔ افسانے میں بیشتر جگہ بمبئی کے پوش علاقوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ تارا بائی کو الماس (جو کہ خورشید عالم کی بیوی ہے) کے یہاں کام کرتے ہوئے چند ماہ ہوئے ہیں۔ تارا بائی کو دوسرے کام کرنے والے نوکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ الماس بیگم نے اپنے شوہر پر بہت سی پابندیاں لگا رکھی ہیں۔ الماس نے خورشید عالم کو اپنے والد کی فرم میں ملازمت دلوائی ہے اس لئے صاحب ان کی ہر بات مان لیتے ہیں۔ یہاں تک کہ بیوی کی وائلن سے نفرت کی وجہ سے صاحب نے وائلن بجانا بھی چھوڑ دیا ہے۔ اس مرحلے تک مالک اور مالکن کے بارے میں ساری باتیں تارا بائی کے ذریعہ معلوم ہوتی ہیں۔ اس کے بعد الماس، خورشید عالم اور پیرو جا دستور سامنے آتے ہیں اور تارا بائی وقتی طور پر پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ الماس ایک امیر باپ کی اولاد ہونے کے ساتھ سوشل ورکر بھی ہے۔ مگر

معمولی شکل وصورت اور عمر زیادہ ہونے کے باعث غیر شادی شدہ ہے۔ایک دعوت میں اس کی ملاقات خورشید عالم سے ہوتی ہے جو کچھ دن پہلے ہی پیرس سے لوٹ کر آیا ہے اور تلاش معاش میں سرگرداں ہے۔وہ اپنی محبوبہ جو پیرس میں میوزک کی ٹریننگ حاصل کر رہی ہے اس کا انتظار کر رہا ہے۔الماس کی جہاں دیدہ خالہ بیگم عثمانی معاملے کی نزاکت کو بھانپ کر اسے الماس کے والد کی فرم میں نوکری اس لئے دلوا دیتی ہے تاکہ اس بہانے الماس کے گھر اس کا آنا جانا شروع ہو سکے۔ اچانک باپ کی بیماری کی وجہ سے خورشید عالم کو پرتاپ گڑھ جانا پڑتا ہے۔اسی دوران ایک میوزک کانسرٹ میں الماس کی ملاقات بے حد حسین آنکھوں والی لڑکی پیروجا سے ہوتی ہے۔الماس اسے اپنے گھر ایک پارٹی میں آنے کی دعوت دیتی ہے۔جہاں پیانوں کی دھن پر پیروجا یہ غزل سناتی ہے۔

کس طرح تجھ کو دیکھوں نظارہ درمیاں ہے تو سامنے ہے اپنے بتلا کہ تو کہاں ہے

الماس کو جلد ہی یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ وہ ہی لڑکی ہے جس کا خورشید عالم انتظار کر رہا ہے۔وہ غلط بیانی سے کام لیتے ہوئے پیروجا سے کہتی ہے اس کے منگیتر کا نام بھی خورشید عالم ہے۔اور دوسری طرف خورشید عالم کو خط میں لکھتی ہے کہ اس کی ملاقات ایک پارسن لڑکی پیروجا سے ہوئی جو کسی امریکن کی گرل فرینڈ ہے۔الماس اور خورشید عالم کی منگنی والے دن اسپتال سے ایک نرس کا فون آتا ہے کہ پیروجا ایک مہینے سے اسپتال میں ہے اور وہ خورشید عالم سے ملنا چاہتی ہے مگر الماس یہ کہہ کر فون منقطع کر دیتی ہے کہ یہاں کوئی خورشید عالم نہیں رہتے۔شادی کے بعد خورشید عالم اکثر صبح کو دفتر جانے سے قبل برج خموشاں کی طرف دیکھا کرتا ہے۔افسانے کے آخر میں تارا بائی پھر سامنے آتی ہے جہاں ڈاکٹر صدیقی الماس اور خورشید عالم کو بتاتے ہیں کہ مس پیروجا کا کورینا تارا بائی کی آنکھوں میں گرافٹ کر دیا گیا ہے۔ڈاکٹر صدیقی کے اس بیان سے الماس کا پورا کھیل بے نقاب ہو جاتا ہے اور خورشید عالم اندھوں کی طرح لڑکھڑاتے ہوئے اپنے کمرے میں چلے جاتے ہیں۔

افسانے کے واقعات پر نظر ڈالنے کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ قرۃ العین نے زندگی کے اتفاقات کو حقائق بنا کر پیش کیا ہے۔کمال یہ ہے کہ افسانہ حقیقی واقعات پر مبنی ہوتے ہوئے بھی حقیقت کا التباس پیدا کرتا ہے اور ایک حقیقی تجربہ تخیلی سانچے میں ڈھل کر ماورائی حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔اس افسانے کا پہلا ہی جملہ قاری کی توجہ اپنی طرف مرکوز لیتا ہے۔جہاں تارا بائی کی

آنکھوں کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔مثال کے طور پر:

''تارابائی کی آنکھیں تاروں ایسی روشن ہیں۔اور وہ گرد و پیش کی ہر چیز کو حیرت سے تکتی ہے۔دراصل تارابائی کے چہرے آنکھیں ہی آنکھیں ہیں''

ان جملوں کو آنے والے واقعات کا پیش خیمہ قرار دیا جا سکتا ہے۔افسانے میں ماضیٔ بعید اور اور ماضیٔ قریب کے ساتھ فعل حال کا استعمال کیا گیا ہے جو بظاہر تو ماضی اور حال کے خانوں میں منقسم نظر آتا ہے مگر جس شدت کے ساتھ افسانے کی ابتدا اور انتہا پر فعل حال کا برتاؤ ملتا ہے اسکی وجہ سے افسانے میں وقت کا روایتی تصور بدل جاتا ہے۔اس افسانے کا راوی خاموش تماشائی نہیں ہے بلکہ ایک زندہ و متحرک شخصیت کا حامل ہے۔راوی پلاٹ کے واقعات سے قریبی رشتہ رکھتا ہے تا کہ وقت آنے پر وہ کرداروں کی ذہنی اور جذباتی کشمکش کو بیان کر سکے۔ویسے تو افسانے میں راوی کی مداخلت کو اچھا نہیں سمجھا جاتا مگر اس افسانے میں راوی کی مداخلت گراں نہیں گزرتی یہ بات بیانیہ کے طاقت ور ہونے کی دلیل ہے اور بیانیہ کی ایک اہم صفت ہے۔جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ بیانیہ کی ساری بحث راوی سے تعلق رکھتی ہے۔اس افسانے کا راوی آغاز سے انجام تک قصے کے تمام پہلوؤں پر گہری نظر رکھتا ہے۔خارجی مظاہر کا ذکر اور کرداروں کے حرکات و سکنات پر واضح انداز میں تبصرہ کرنے کے بجائے طنزیہ لب و لہجہ اختیار کرتا ہے۔اس لئے راوی کی یہ رائے زنی براہ راست نہیں رہ جاتی قریب قریب بالواسطہ بن جاتی ہے۔مثال کے طور پر چند جملے ملاحظہ ہوں۔:

''احسان مندی ایسی شے ہے کہ ایک سنگیت کار اپنی سنگیت کی قربانی بھی دے سکتا ہے''

یا

'' اگست کے آسمان پر زور سے بجلی چمکی مگر کسی نے نہیں دیکھا کہ وہ کڑکتی ہوئی بجلی آن کے پیرو جا دستور پر گر گئی''

یا افسانے کے خاتمہ پر یہ دوہا دیکھئے۔

کاگا سب تن کھائیو چن چن کھائیو ماس
دوئی نینا مت کھائیو پیا ملن کی آس

اس افسانے میں راوی جگہ جگہ اپنے انفرادی رویے کا اظہار کرتا ہے اور بیشتر جگہ بیانیہ کو کرداروں کے بدلتے ہوئے رویوں سے خود کو ہم آہنگ کر لیتا ہے۔ جس کی وجہ سے راوی اور کرداروں کے اعمال میں ذہنی ہم آہنگی کا حسین امتزاج پایا جاتا ہے۔

افسانے میں شامل کرداروں پر ایک طائرانہ نظر ڈالنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ اس ضمن میں افسانے کی ہیروین پیروجا دستور کا کردار، ایک مثالی کردار کے طور پر سامنے آتا ہے۔ جو ہندوستانی تہذیب، اور قدروں کی اعلی مثال پیش کرتی ہے۔ سات برس پیرس میں رہنے کے باوجود بھی مغربی تہذیب سے بالکل متاثر نہیں ہے۔ اسے انگریزی زبان کے بجائے ٹوٹی پھوٹی اردو زبان میں بات کرنا زیادہ پسند ہے۔ ویسٹرن میوزک کے بجائے اسے کلاسیکل میوزک سے دلچسپی ہے۔ وہ مشرقی تہذیب کی پروردہ ہے۔

''پیروجا جہانگیر دستور پیرس اور روم میں اپنی ٹھیٹھ ہندوستانی وضع قطع پر بڑی نازاں رہتی تھی۔''

الماس کی پارٹی میں ساری لڑکیاں ایسی موجود تھیں جو صرف انگریزی بول رہی تھیں اور لباس بھی مغربی طرز کے پہن رکھے تھے۔ پیروجا بمبئی کی ان نقلی امریکن لڑکیوں سے اکتا کر بالکنی میں کھڑی ہو کر سوچنے لگتی ہے کہ برسوں یورپ میں رہنے کے بعد اس کو اتنا تو معلوم ہو چکا ہے کہ۔

''اجنتا کی زندہ تصویروں کی بجائے ان مغربیت زدہ ہندوستانی خواتین کو دیکھ کر اہل یورپ کو سخت افسوس اور مایوسی ہوتی ہے''

پیروجا کے اندر معصومیت اور سادگی ہے۔ وہ الماس کی لگاوٹ اور اس کے دھوکے کو سمجھ نہیں پاتی اور اپنی بے لوث محبت کے جذبے کو الماس کے سامنے کھل کر بیان کر دیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں دھوکے اور فریب کے علاوہ اسے کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ دوسری طرف الماس کا کردار دھوکا، فریب اور ظاہر داری کا نمونہ بن کر سامنے آتا ہے۔ اسے اپنی بے شمار دولت پر بہت ناز ہے۔ اس کا زیادہ تر وقت بیوٹی پارلر میں اپنے آپ کو سجانے سنوارنے میں گزرتا ہے۔ وہ مغربی تہذیب کی اندھا دھند تقلید کرتی ہے۔

وہ نہایت ہی چالاکی سے پیروجا کی معصومیت کو دیکھ کر دروغ گوئی پر اتر آتی ہے اور انجان بن کر پیروجا سے کہتی ہے۔

''کیسا عجیب اتفاق ہے پیروجا، میرے منگیتر کا نام بھی خورشید ہے وہ

بھی وائلن بجاتے ہیں۔ وہ بھی پیرس سے آئے ہے اور ان دنوں اپنے
والد سے ملنے وطن گئے ہوئے ہیں“۔

دوسری طرف خورشید عالم کے والد کی خیریت معلوم کرنے کے بہانے خط میں لکھتی ہے۔

”بر سبیل تذکرہ کل میں سوئمنگ کے لئے سن اینڈ سینڈ گئی تھی۔ وہاں
بڑی دلچسپ پارسن پیروجا دستور سے ملاقات ہوئی جو پیانو بجاتی ہے اور
پیرس سے آئی ہے اور شاید کسی امریکن کی گرل فرینڈ ہے“۔

جبکہ الماس کو اچھی طرح معلوم ہے کہ مس پیروجا امریکن کے بچوں کو پیانوں کی ٹیوشن دے رہی ہے۔ الماس ایک خودغرض لڑکی ہے۔ وہ کھوکھلی بنیاد پر ایک مضبو رشتہ استوار میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

اس کے برعکس خورشید عالم کا کردار، ایک مجہول کردار ہے۔ وہ محبت اور زندگی کے معاملات میں کمزور ثابت ہوتا ہے۔ جو حالات کے آگے مجبور، بے بس اور لاچار نظر آتا ہے۔ افسانے میں اس کی حیثیت ایک ایسے شوپیس کی ہے جس کا کوئی بھی خریدار بہ آسانی بن سکتا ہے۔ وہ سکہ کا ایک ہی پہلو دیکھتا ہے اور اس یقین کے ساتھ پرتاپ گڑھ سے سیدھا واپس آکر پیروجا کے گھر (جو کہ تاردیو ایک خستہ گلی میں ہے) پہنچتا ہے تاکہ یہ معلوم کر سکے کہ پیروجا گھر پر ہے یا پھر واقعی سن اینڈ سینڈ منتقل ہوگئی ہے۔ پیروجا اپنے بوڑھے چچا۔ چچی کے ساتھ رہتی ہے۔ اتفاق سے بوڑھی پارسن بہری بھی ہے۔ وہ دروازے پر آتی ہے۔ خورشید عالم پوچھتا ہے۔

”مس دستور ہیں“...وہ گئی ہے سن اینڈ سینڈ...کیا؟ کیا مس دستور سن
اینڈ سینڈ میں منتقل ہوگئی ہیں...بہری پٹ ضعیفہ نے اقرار میں سر ہلایا...کس
کے۔ کس کے ساتھ؟... بوڑھی غراپ سے اندر گئی اور ایک وزیٹنگ کارڈ لا
کر خورشید عالم کی ہتھیلی پر رکھ دیا۔ کارڈ پر کسی امریکن کا نام درج تھا“

حالانکہ بوڑھی پارسن اس کو بتاتی ہے کہ پیروجا نے کہا تھا کہ جب تم آؤ تو میں اس کو جو ہو فون کروں اور تم کو بتا دوں کے وہ کہاں گئی ہے۔ اس کے باوجود بھی خورشید عالم سچائی کو نظر انداز کر دیتا ہے اور فون کرنا ضروری نہیں سمجھتا۔ چونکہ وہ ظاہری حالات اور الماس بیگم کے جھوٹ پر اپنی محبت سے زیادہ اعتماد کرتا ہے۔ ذہنی طور پر اس نے پہلے ہی قبول کر لیا تھا کہ پیروجا کسی کی ساتھ رہنے لگی ہے اس لئے اس کو وہ ہی نظر آتا جو وہ دیکھنا چاہتا ہے۔

افسانے میں خورشید عالم کا رول ایک خاموش تماشائی کا ہے۔ قاری کو یہ سمجھنے میں دشواری ہوتی ہے کہ اس پوری صورت حال میں اس کا نقطۂ نظر کیا ہے؟ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خورشید عالم نے حالات سے سمجھوتہ کر لیا ہے۔ غالباً اس کا دوسرا رخ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ خورشید عالم کے دل میں جینے کی کوئی امنگ باقی نہ ہو اور وہ محض ایک زندہ لاش بن کر رہ گیا ہو۔ اس کی ذہنی کشمکش کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ شادی کے بعد وہ پیروجا کے ایک خط میں لکھے ہوئے جملے یاد کرتا ہے۔ جس میں پیروجا نے لکھا تھا۔

''ذہن کی ہزاروں آنکھیں ہیں۔ دل کی آنکھ صرف ایک ہے لیکن
جب محبت ختم ہو جائے تو ساری زندگی ختم ہو جاتی ہے۔''

جبکہ پیرس میں خورشید عالم کی شخصیت کا بالکل مختلف روپ دیکھنے کو ملتا ہے۔ جب پیروجا اور خورشید عالم کی ملاقاتوں کے درمیان ہوئی نوک جھونک سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک زندہ دل لڑکا ہے۔ پہلی ہی ملاقات میں جب کسی نے اس کا تعارف پیروجا کہہ کر کرایا تو خورشید عالم شرارت بھرے لہجے میں کہتا ہے۔

''آپ کا نام نرگس ہونا چاہئے تھا...اوہ نرگیش؟ نرگیش تو میری آنٹی کا نام
ہے۔ لاحول ولاقوت خورشید عالم نے ایسی بے تکلفی سے کہا تھا جیسے اسے
ہمیشہ سے جانتے ہوں۔''

خورشید عالم، پیروجا کی آنکھوں کو بے حد پسند کرتا ہے اور اس کی آنکھوں کی چمک اور جاذبیت کو مختلف چیزوں سے تشبیہ دیتے ہوئے اس طرح والہانہ اظہار کرتا ہے۔ دراصل پیروجا کی آنکھیں اس کی شخصیت کا اہم حصہّ ہیں۔ پورے افسانے میں آنکھوں کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

''یہ تمہاری بہادر آنکھیں ہفت زبان آنکھیں۔ جگنو ایسی شہاب
ثاقب ایسی، ہیرے جواہرات ایسی، روشن دھوپ اور جھلملاتی بارش ایسی
آنکھیں۔ نرگس کے پھول جو تمہاری آنکھوں میں تبدیل ہو گئے۔''

مگر خورشید عالم پیروجا کی آنکھوں میں سچائی دیکھنے سے قاصر ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک طرف پیروجا سچائی کا پیکر بن کر سامنے آتی ہے تو دوسری طرف الماس دھوکا و فریب کا مجسمہ بن کر۔ اس طرح یہ افسانہ سماج کی حقیقت سے اوپر اٹھ کر خیر اور شر کے امتزاج کا بہترین نمونہ بن

جاتا ہے۔افسانے میں ''برج خموشاں'' کا استعاراتی استعمال افسانے کی معنویت میں اضافہ کرتا ہے۔ برج خموشاں کی علامت موت اور سناٹے کی شدید اہمیت اور زندگی کی حقیقت اور بے ثباتی کے رنگ کو ظاہر کرتی ہے۔ دوسری جانب امیرانہ ٹھاٹ باٹ کے پیچھے اخلاقی زوال، تملق اور ظاہر داری کے احساس کو گہرا کرتی ہے۔ تارابائی کی آنکھیں دراصل پیروجا کی آنکھیں ہیں اس بات سے افسانے کے واقعات میں ڈرامائیت کے ساتھ علامتی جہت بھی پیدا ہو جاتی ہے اور قاری کا تجسس برقرار رہتا ہے۔ بہ ظاہر تو افسانہ صفحۂ قرطاس پر ختم ہو جاتا ہے مگر نئی زندگی کی بشارت بھی دیتا ہے۔ افسانے کے آخر میں ''نظارہ درمیاں ہے'' کی معنویت واضح ہو جاتی ہے۔ تارا بائی، پیروجا کی آنکھوں کی صورت میں خورشید عالم کی بے رنگ زندگی میں ایک چمک لے کر آئی ہے۔ اس طرح پیروجا کی آنکھیں خورشید عالم کی مصنوعی زندگی میں تبدیلی کا باعث بنتی ہیں۔ اس کی آنکھیں جسمانی موت کے باوجود بھی محبوب سے ملنے کی آس میں زندہ ہیں۔

دوسری طرف خورشید عالم آنکھوں کی شکل میں پیروجا کی ہمہ وقت موجودگی کا احساس نہیں کر پاتا اور یہی نظارگی اس کے لئے حجاب بن جاتی ہے۔ اب افسانے کی ابتدا میں تارا بائی کا صاحب کو آنکھیں جھپکا جھپکا کر دیکھنا، وائلن پر پیار سے ہاتھ پھیرنا، الماس کا وائلن سے نفرت کرنا اور جھوٹ بے نقاب ہو جانے پر الماس کا چہرہ فق ہو جانا، خورشید عالم کا اندھوں کی طرح کچھ ٹٹولنا، اکثر برج خموشاں کا نظارہ کرنا، تارابائی کو باؤلوں کی طرح تکنا، اور افسانے کے آخر میں ''سب کچھ صاف سجھائی دیتا ہے'' کہہ کر طنز یہ صورت حال پیدا کرنا، الماس بیگم کے جھوٹ اور خورشید عالم کی بے بسی کو سامنے لاتا ہے جس کے نتیجے میں ان کا پچھتاوا، درد و کرب کبھی نہ ختم ہونے والی صورت میں ڈھل جاتا ہے۔ آنکھوں سے متعلق جتنے بھی مشاہدات ہیں ان کی معنویت آخر میں روشن ہو جاتی ہے۔

○

مشیر احمد

غالب اور شرح شعر کے اصول

علم شرح سے متعلق بعض تحریروں کا مطالعہ کرنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ شرح نویسی کی ابتدا مذہبی کتابوں رصحیفوں مثلاً قرآن، انجیل وغیرہ کی تفسیر، تشریح وتوضیح سے ہوئی۔ اردو ادب میں شرح نویسی کا جہاں تک تعلق ہے تو اس کی ابتدا فارسی شعرا کے کلام کی شرح رتعبیر سے ہوئی۔ چنانچہ اس کی نظیر ہمیں سعدی و حافظ وغیرہ کے کلام کی شرحوں کے طرز پر میر، غالب اور اقبال کی شرحوں کی شکل میں ملتی ہیں۔ شرح کی ضرورت کیوں محسوس ہوتی ہے یا شرح کی مدد سے کسی متن کا سمجھنا کہاں تک درست ہے، یہ الگ بحث ہے۔ جس کا ذکر یہاں غیر ضروری ہے۔

بہت ساری تحریریں ایسی ہوتی ہیں جن کو پڑھنے کے بعد اس کی گہرائی یا اس کی تہہ تک پہنچنا مشکل ہوتا ہے، بالخصوص اشعار کی جب ہم بات کرتے ہیں تو یہ بات بالکل صادق آتی ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ بعض اوقات شعری متون کو سمجھنے کے لیے شرح ہی ایک ایسا آلہ ہے جو قاری کی رہنمائی کرتا ہے، بطور خاص اگر غالب کے تعلق سے بات کی جائے تو شرح وتوضیح کی اہمیت دو چند ہو جاتی ہے، کیونکہ ان کے کلام کا ہر لفظ بقول غالب 'گنجینۂ معنی کا طلسم' ہے۔

جہاں تک شرح نویسی کی شعریات کا تعلق ہے تو اب تک کی دستیاب شدہ تحریروں کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ شرح وتعبیر کا باقاعدہ کوئی اصول یا ضابطہ طے نہیں ہے، شرح نویس اپنے طور پر کوئی اصول اور ضابطہ مقرر کر لیتا ہے۔ وہ اپنی عقل وفہم اور ذاتی معلومات کی بنا پر کسی شعر یا متن کی شرح کرتا ہے۔

زیر نظر مضمون میں شرح نویسی یا اس کے اصول وضوابط یا اس سے متعلق دیگر امور پر خامہ فرسائی کرنا مقصود نہیں ہے۔ راقم الحروف کی گفتگو کا مرکز ومحور غالب کے خطوط ہیں۔ ہم غالب کے خطوط کی روشنی میں شرح نویسی کے بعض اہم اصولوں کی جانب اہل ذوق کی توجہ مبذول کرانا

چاہتے ہیں۔آگے بڑھنے سے قبل مناسب معلوم ہوتا ہے کہ غالب کے خطوط کے تعلق سے ایک دو باتیں کرلی جائیں۔

غالب کے خطوط کا دائرہ صرف خیر و عافیت دریافت کرنے یا مکتوب الیہ کو اپنی خیریت سے باخبر کرنے تک ہی محدود نہیں ہے، بلکہ ان خطوط میں اس عہد کے سیاسی ،سماجی ،معاشرتی ،تہذیبی ، معاشی اورتاریخی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں۔اس کے علاوہ ان کے خطوط میں ادبی اورلسانی مباحث بھی بکثرت ملتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ان کے مخصوص طرز ادا سے ان خطوط میں رنگا رنگی کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے خطوط ایک خاص طرح کی دلچسپی اور لطف کے حامل نظر آتے ہیں۔

غالب نے اپنے خطوط میں ایک طرف جہاں دیگر مسائل ومباحث سے تعرض کیا ہے، وہیں اپنے احباب اورشاگردوں کی فرمائش پران کے بعض کلام پر اصلاحیں دی ہیں، اپنے اور بعض دیگر شعرا کے اشعار کی شرح بھی کی ہے(ان میں اردو اور فارسی دونوں طرح کے اشعار شامل ہیں)۔ چنانچہ ان کے خطوط میں موجود مختلف اشعار کی شرح سے اردو ادب کا قاری اس بات کا بخوبی اندازہ لگا سکتا ہے کہ غالب نے اس نکتے کو اپنے مدنظر رکھا تھا کہ اشعار کی تشریح مخاطب اورقاری کو ذہن میں رکھ کر ہی کرنی چاہیے اور غالب کے ذریعے مختلف لوگوں کو بھیجے گئے خطوط کی روشنی میں یقینی طور پر شرح نویسی کے بعض رہنما اصول برآمد رمرتب کیے جا سکتے ہیں، جو آئندہ شرح نویسی کے فن کو مدون کرنے میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔غالب نے اپنے خطوط میں جن اشعار کی تشریح کی ہے انھیں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ غالب کا اندازِ بیان متنوع ہے۔مثلاً کسی شعر میں اگر تلمیح ہے تو شرح میں اس کا ذکر کر دیا ہے، بعض جگہ شعر میں کسی لفظ کے معنی لکھ کر پھر شرح کی ہے اور بعض مقامات پر اشعار کی مکمل تشریح کی ہے۔یعنی کہیں تو اشعار کی تشریح میں شرح وبسط سے کام لیا ہے اور کہیں پر ایجاز واختصار کا نمونہ پیش کیا ہے۔

جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے غالب نے اپنے خطوط میں شاگردوں کی فرمائش اوراحباب کے تقاضے کی بنا پر اپنے اردو اشعار کے ساتھ ساتھ بعض فارسی اشعار کی شرح بھی کی ہے، جس سے شرح نویسی کے اہم اصولوں کی جانب رہنمائی ہوتی ہے۔ہم آئندہ سطور میں غالب کے فارسی اشعار کی تشریح سے متعلق مذکورہ امور کی تفصیلات پیش کریں گے۔

”آپ کے دو خط آئے۔ پہلے خط میں آپ نے ایک بیت کے معنی پوچھے

ہیں وہ سنیے:

تو گوئی مگر مہر زیر زمیں
فروزاں فوہ بود پشت نگیں

یہ شعر شب معراج کی توصیف میں ہے کہ وہ شب ایسی روشن تھی کہ بہ سبب روشنی کے زمین ایسی چمکتی تھی کہ جیسے ڈانک سے نگینہ چمک جاتا ہے۔ آفتاب رات کو تحت الارض ہوتا ہے اور ڈانک بھی نگینے کے تلے لگاتے ہیں اور نگینہ بہ قدر ڈانک کی حقیقت کے چمکتا ہے۔ پس جس نگیں کے نیچے آفتاب ڈانک ہوگا، وہ نگیں کتنا درخشاں ہوگا۔ 'فوہ' فارسی لغت ہے بہ معنی ڈانک'' [1]

غالب نے یہ خط منشی نبی بخش حقیر کے نام تحریر کیا ہے۔ اس خط سے ظاہر ہے کہ مکتوب الیہ نے غالب سے ایک شعر کے معنی دریافت کیے ہیں۔ غالب نے مذکورہ بالا شعر کی تشریح بہت ہی آسان زبان میں تحریر کی ہے اور آخر میں لفظ 'فوہ' کے معنی بھی رقم کیے ہیں۔

''بڑا تعجب ہے تم اس شعر کے معنی پوچھتے ہو:

اول ماہ است و از شرم تو ماہ
آخر شب از شبستاں مے رود

'اول ماہ' یہاں 'ماہ' بہ معنی مہینے کے ہے اور 'اول' سے آٹھ، نو دس، تاریخ مقصود ہے۔ اول راتوں میں بعد آدھی رات کے چاند چھپ جاتا ہے۔ پس شاعر کہتا ہے کہ ہنوز ابتدائے حال ہے اور قمر زائد النور ہے اور باوجود اس روز افزونی دولت کے تیری شرم سے آخر شب کو بھاگ جاتا ہے اور تمام رات تیرے مقابل نہیں رہ سکتا۔ اس کو حسن تعلیل کہتے ہیں۔ یعنی چاند کا اوائل ماہ قمری میں آخرِ شب غروب ہونا ضروری ہے۔ شاعر نے اس کی ایک اور وجہ قرار دی ہے'' [2]

غالب نے یہ خط بھی منشی نبی بخش حقیر کے نام لکھا ہے اس خط میں بھی حقیر نے ایک بیت کے معنی پوچھے ہیں۔ غالب نے مذکورہ شعر کی شرح کرتے ہوئے تحریر کیا ہے کہ چاند، مہینے کی اول دس دنوں میں آخری شب کو چھپ جاتا ہے جو ایک فطری امر ہے لیکن اس کی علت بیان کرتے ہوئے

مزید تحریر کیا ہے کہ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ وہ محبوب کے حسن کے آگے شرما جاتا ہے اور وہ رات بھر محبوب کے حسن کے مقابل نہیں رہ سکتا۔ غالب کے شرح کرنے کا انداز سادہ اور سلیس ہے۔ اس شعر میں غالب نے صنعت حسنِ تعلیل کا ذکر کیا ہے۔

غالب نے مولوی کرامت علی کے نام اپنے ایک تفصیلی خط میں فارسی کے گیارہ اشعار کی شرح لکھی ہے۔ ان میں پہلا متفرق شعر ہے، بقیہ تمام اشعار ایک ہی غزل کے ہیں۔ ہم یہ اشعار غالب کی شرح کے ساتھ بالترتیب پیش کرتے ہیں:

''دیر خواندی سوے خویش و زود فہمیدن دریغ
پیش ازیں پایم زگرد راہ پیچیدن نداشت

عاشق ایک عمر تک منتظر رہا کہ یار مجھ کو بلائے مگر اس عیار نے نہ بلایا۔ رفتہ رفتہ میں غم سے ایسا زار و نا تواں ہو گیا کہ طاقتِ رفتار نہ رہی اور گرد راہ سے میرے پاؤں الجھنے لگے۔ جب اس نے یہ جانا کہ اب نہ آسکے گا تب بلایا۔ عاشق کہتا ہے کہ تو نے میرے بلانے میں دیر کی اور میں اس کی وجہ جلد سمجھ گیا کہ تو نے میرے بلانے میں اس واسطے دیر کی کہ اس سے پہلے میں ایسا ضعیف نہ تھا کہ تو بلائے اور میں نہ آؤں۔ ''دریغ'' کو یہ نہ سمجھا جائے کہ 'زود فہمیدن' پر ہے یا پہلے سے بیمار نہ ہونے پر ہے۔ دریغ ہے دوست کی بے وفائی اور بے سبب آزار دینے اور اپنی عمر کے تلف ہونے پر ہے۔''[۳]

شعر کی شرح کے مختلف انداز ہوتے ہیں جنھیں شارح موقع بہ موقع اپنے اشعار کی شرح میں برتتا اور استعمال کرتا ہے۔ یہاں غالب نے پہلے، شعر کا پس منظر بیان کیا ہے، پھر اس کا مفہوم بتایا ہے تاکہ شعر پڑھنے والے کے سامنے مفہوم پوری طرح کھل جائے۔ دوسرے لفظ 'دریغ' کے بارے میں وضاحت کر دی ہے کہ اس کا تعلق اس کے ماقبل فقرے 'زود فہمیدن' سے نہیں ہے۔ بلکہ دوست کی بے وفائی اور بے سبب آزاری سے ہے، جو پورے شعر سے مستفاد ہو رہا ہے۔ لہٰذا اس سے شرح شعر کا ایک اصول تو یہ مستنبط ہوا کہ کبھی کبھی متن کی شرح کے لیے پس منظر کا بیان بھی ضروری ہوتا ہے۔ دوم یہ کہ متن میں مذکور کسی لفظ کے بارے میں اگر کئی امکان ہوں تو ان میں سے کسی ایک امکان کو متعین کر دینا بھی شرح میں داخل ہے۔

''من بوفا مردم و رقیب بدرزد
نیمہ لبش انگبین و نیمہ تبرزد

'انگبین' شہد کو کہتے ہیں اور 'تبرزد' مصری کو کہتے ہیں۔ ان معنوں میں کہ یہ مانندِ قند اور بتاشوں کے جلد ٹوٹنے والی نہیں، جب تک اس کو تبر سے نہ توڑو، مدعا حاصل نہیں ہوتا۔ 'بدرزدن' اگرچہ لغوی معنی اس کے ہیں 'باہر مارنا' یعنی 'بدر' باہر اور زدن 'مارنا' لیکن روزمرہ میں اس کا ترجمہ ہے 'نکل جانا' اب جب یہ معلوم ہوگیا تو یوں سمجھیے کہ معشوق کے ہونٹوں کو میٹھا کہتے ہیں اور قند اور مصری اور شہد سے نسبت دیتے ہیں اور البتہ مکھی، مٹھاس کی عاشق ہے۔ پس جو مکھی کہ مصری پر بیٹھی وہ جب چاہے تب بے تکلف اڑ جائے اور جو مکھی کہ شہد پر بیٹھے گی، جب وہ اڑنے کا قصد کرے گی پر و بال اس کے شہد میں لپٹ جائیں گے اور وہ مر کر رہ جائے گی۔ پس اب یہ کہتا ہے کہ میرے معشوق کے ہونٹ شرینی میں میرے واسطے شہد ہوگئے۔ اور رقیب کے واسطے مصری۔ یعنی وہ چاٹ کر لطف اٹھا کر، صحیح وسالم چلا گیا اور میں پھنس کر وہیں مر کر رہ گیا''۔[۴]

یہاں غالب نے یہ طریقہ اپنایا ہے کہ پہلے مفرد الفاظ یعنی 'انگبین'، 'تبرزد'، 'بدرزدن' کی تشریح کی ہے۔ اس کے بعد لفظ 'تبرزد' کی معنوی توجیہ کی ہے کہ 'تبرزد' کو مصری کیوں کہتے ہیں۔

مذکورہ شعر میں 'انگبین' اور 'تبرزد' دو استعاراتی لفظ ہیں اور غالب نے یہاں مستعار اور مستعار لہٗ میں وجہ جامع کی تلاش کی ہے۔ یعنی 'معشوق کے ہونٹ شیرینی میں میرے واسطے شہد ہوگئے اور رقیب کے واسطے مصری'۔

سب سے آخر میں پورے شعر کے مفہوم کا مختصر لفظوں میں ماحصل بتایا ہے۔

''در نمکش بین و اعتماد نفوذش
گر بہ مے افگند، ہم بہ زخم جگر زد

'زدن' لازمی بھی ہے اور متعدی بھی۔ لازمی کے معنی ہندی میں 'لگ جانا' اور متعدی کے معنی ''مارنا'' یہاں ''زد'' لازمی ہے اب یہ سمجھنا چاہیے

کہ نمک شراب کو بگاڑتا ہے یعنی اگر شراب میں نون ڈال کر ایک آدھ دن
دھوپ میں رکھیں تو اس میں نشہ جاتا رہتا ہے اور وہ سرکہ ہو جاتا ہے۔
اور زخم پر اگر نمک ڈالیں تو وہ کٹاؤ کرتا ہے اور زخم کو بڑھاتا ہے۔ مقصود
شاعر کا یہ کہ تو میرے معشوق کے نمک کو دیکھ اور دیکھ کہ اس کو اس نمک کے
نفوذ پر کتنا بھروسا ہے کہ اگر وہ اس نمک کو شراب میں ڈال دیتا ہے تو وہ
شراب میں نہیں ملتا اور زخم پر جا لگتا ہے۔ یعنی اگر بے محل بھی کرشمہ کرتا ہے
تو بھی وہ اپنا کام کر رہتا ہے''۔۵

غالب کی اس تشریح سے شرح کا یہ اصول برآمد ہوتا ہے کہ اگر متن کا سمجھنا کسی مقدمے پر موقوف ہے تو پہلے اس مقدمے کی وضاحت کر دی جائے پھر کلام کے معنی متعین کیے جائیں چنانچہ یہاں غالب نے پہلے شراب میں نمک کی تاثیر اور زخم میں نمک کی تاثیر کو بیان کیا ہے پھر شعر کی تشریح کی ہے۔

''کیست درین خانہ کز خطوط شعاعی
مہر نفس ریزہ ہا بہ روزن در زد

یہ خیال ہے، یعنی ایک گھر میں اس کا محبوب بیٹھا ہوا ہے اور اس نے
جان لیا ہے کہ کون ہے مگر بہ طریق تجاہل بھولا بن کر پوچھتا ہے کہ آیا اس
گھر میں ایسا کون ہے کہ مہر یعنی آفتاب نے اپنی سانس کے ٹکڑے فرطِ
شوق سے دروازے کے روزن پر پھینک دیے ہیں آفتاب کے خطوط
شعاعی کا روزنوں میں پڑنا اور ان خطوط شعاعی کا یعنی سورج کی کرن کا بہ
صورت سانس کے ٹکڑوں کے ہونا ظاہر ہے۔''۶

کبھی کبھی شعر کی بنیاد حسن تعلیل پر قائم ہوتی ہے اور شعر کی شرح میں اس کی وضاحت کرنا ضروری ہوتا ہے۔ غالب نے یہاں تشریح میں اسی اصول کو اپنایا ہے۔

''دعویٰ او را بود دلیل بدیہی
خندۂ دنداں نما بہ حسن گہر زد

''خندۂ دنداں نما'' اس ہنسی کو کہتے ہیں جو تبسم سے بڑھ کر ہو اور اس

میں دانت ہنسنے والے کے دکھائی دیں۔ معشوق موتیوں کے حسن پر ہنسا
اور ہنستا کوئی اسی چیز پر ہے جس کو اپنے نزدیک ذلیل سمجھ لیتا ہے۔ حاصل
معنی یہ کہ میرا معشوق موتیوں کے حسن پر ہنسا، گویا اس نے یہ دعویٰ کیا کہ
موتی کچھ اچھی چیز نہیں۔ اب دعوے کے واسطے دلیل ضرور ہے۔ سو شاعر
یہ کہتا ہے کہ میرے معشوق کے دعوے پر دلیل بدیہی ہے یعنی ہنسنے میں
اس کے دانت نظر آئے۔ معلوم ہوا کہ وہ حسن جو لوگ موتی میں گمان
کرتے تھے وہ لغو ہے، حسن یہ ہے کہ جو معشوق کے دانتوں میں ہے پس
اس دلیل کو سب نے دیکھ لیا اور چوں کہ بدیہی تھی مان لیا''۔[7]

'خندۂ دنداں نما' ایک نیا مرکب ہے۔ غالب نے یہاں اس مرکب کے معنی متعین کر دیے ہیں پھر معشوق کے عمل کو دعویٰ و دلیل میں تقسیم کر کے دونوں کی وضاحت کر دی ہے۔ لہذا اصول یہ برآمد ہوا کہ مفردات کی طرح بوقت ضرورت مرکبات کی شرح کی جائے اور شعر میں دعوا اور دلیل کا تعین کرتے ہوئے دونوں کی توضیح کر دی جائے۔

''غیرت پروانہ ہم بروز مبارک
نالہ چہ آتش بباِل مرغ سحر زد

پروانے کی غیرت دن کو بھی مبارک سمجھنی چاہیے۔ پروانے کی غیرت
وہ غیرت نہیں کہ جو پروانے میں ہو یا پروانے کو ہو، بلکہ وہ غیرت کہ جو اور
کو آتی ہو پروانے پر، یعنی رشک۔ حاصل معنی یہ کہ میں تو دن رات عشق
میں جلتا ہوں۔ رات کو جو پروانے کو جلتا ہوا دیکھتا تھا تو مجھ کو اس پر رشک
آتا تھا۔ دن کو ایسا کوئی نہ تھا کہ مجھ کو اس پر رشک آوے۔ لو اب وہی
غیرت اور وہی رشک جو پروانے پر شب کو تھا، اب دن کو بھی مبارک ہو۔
یعنی میرے صبح کے نالوں سے مرغ سحر کے پروں میں آگ لگ گئی اور
میں اپنی مستی اور بے خودی میں یہ نہیں جانتا کہ یہ میرے نالے کے سبب
سے ہے۔ مجھ کو وہ رنج اور غصہ تازہ ہوگیا جو رات کو پروانے کو دیکھ کر
کھاتا تھا۔ اب مرغِ سحر کو جلتے ہوئے دیکھ کر جلتا ہوں کہ ہائے یہ کون ہے
کہ جو میری طرح جلتا ہے''۔[8]

یہاں دو باتیں قابل توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ اس شعر میں ایک مرکب 'غیرت پروانہ' استعمال ہوا ہے، اس کے دو معنی ہیں ایک متبادر اور دوسرا غیر متبادر۔ غالب نے بتایا کہ یہ مرکب متبادر کے بجائے یہاں غیر متبادر معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس شعر کے دونوں مصرعوں میں بظاہر ربط نہیں ہے۔ غالب نے مقدرات کی وضاحت کرتے ہوئے دونوں مصرعوں کو مربوط کر دیا ہے۔

لہٰذا اصول یہ برآمد ہوا کہ اگر متن کے بعض الفاظ کئی معانی کا احتمال رکھتے ہوں تو شارح کو چاہیے کہ وہ مراد کو متعین کر دے۔ اسی طرح مقدرات کلام کی وجہ سے اگر مصرعوں میں عدم ربط کا احساس ہوتا ہو تو اسے چاہیے کہ مقدرات کی وضاحت کرتے ہوئے مصرعوں میں ربط قائم کرے۔

"لشکر ہوشم بزور مے نہ شکستی
غمزۂ ساقی نخست راہ نظر زد

نظر 'فکر' کو بھی کہتے ہیں اور 'نگاہ' کو بھی۔ یہاں 'نگاہ' کے معنی میں ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ میں ایسا نہ تھا کہ شراب کی تاب نہ لاتا اور شراب پی کر بے ہوش ہو جاتا۔ مگر کیا کروں کہ پہلے غمزۂ ساقی نے نظر کو خیرہ اور مغلوب کر دیا۔ پھر اس پر شراب پی گئی۔ بے خودی کا استعداد تو بہم پہنچ ہی گیا تھا، ناچار ہوش جاتے رہے"۔[9]

اس شعر میں غالب نے یہ طریقہ اپنایا ہے کہ پہلے 'نظر' کے معنی بتائے ہیں اور یہ بھی واضح کر دیا ہے کہ اس کے دو معنی ہیں اول 'فکر' اور دوم 'نگاہ'۔ مزید اس بات کی بھی وضاحت کر دی ہے کہ یہاں 'نظر' کی مراد 'نگاہ' سے ہے۔ اس کے بعد سلیس زبان میں شعر کی شرح لکھی ہے۔ حاصل کلام یہ کہ اگر الفاظ کے کئی معنی ہوں تو کسی ایک معنی کو متعین کرنا بھی شارح کی ذمہ داریوں میں شامل ہے۔

"زان بتِ نازک چہ جائے دعویٰ خون است
دست وے ودامنے کہ او بکمر زد

اس شعر کا لطف وجدانی ہے، بیانی نہیں ہے۔ معنی اس کے یہ ہیں کہ اس معشوق سے کہ وہ بہت نازک ہے خون کا دعویٰ کیا کریں کہ اس کو وقت عزم قتل دامن گردانتے وقت وہ صدمہ پہنچا ہے کہ اس کا ہاتھ ہے اور وہ

دامن کہ جو انھوں نے گردان کر کمر پر باندھا تھا۔ ایسا لچکا کمر کو پہنچا ہے کہ
وہ آپ اپنے دامن پر داد خواہ ہو رہا ہے، پس کوئی اس سے خون کا کیا دعویٰ
کرے گا''۔۱۰

غالب نے مذکورہ شعر کی تشریح سے قبل شعر کی حقیقت کو واضح کیا ہے کہ اس کا لطف بیانی کے بجائے وجدانی ہے۔ یعنی اس کو بیان نہیں کیا جا سکتا ہے کہ معشوق کتنا نازک ہے بلکہ اسے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ پھر غالب نے عام فہم انداز میں پورے شعر کی واضح تشریح کی ہے۔

''برگ طرب ساختیم و بادہ گرفتیم
ہرچہ ز طبع زمانہ بیہدہ سرزد
شاخ چہ بالد گر ارمغاں گل آورد
تاک چہ نازد اگر صلائے ثمر زد

شاعر کہتا ہے کہ یہ روئید گیاں بہ مقتضائے طینت خاک ہر طرف ظاہر ہوا کرتی ہیں۔ مثلاً گنا۔ اب کچھ خاک کو اور ہوا کو یہی منظور نہیں کہ اس کا رس نکلے اور اس کا قند بنے۔ یہ آدمی کی دانش مندی ہے کہ اس نے اس گھاس میں سے یہ بات پیدا کی۔ پس اسی طرح انگور ہیں اور گلاب کے پھول ہیں۔ شاخ گل کیا جانے کہ پھول میں کیا خوبی ہے اور تاک کیا جانے کہ میرے پھل میں کیا ہنر ہے؟ ہم نے اپنے زور عقل سے انگور کی شراب بنائی اور پھولوں کو ہر ہر رنگ سے اپنے کام میں لائے''۔۱۱

اوپر کے قطعہ بند اشعار میں اکثر و بیشتر ضمیر متکلم کے ذریعے شاعر عاشق کی نمائندگی کرتا ہے اور گاہے بگاہے وہ بنی نوع انسان کا نمائندہ ہوتا ہے۔ شارح کی ذمہ داری ہوتی ہے کہ وہ یہ متعین کرے کہ یہاں متکلم کون ہے۔ غالب نے اسی اصول کی پابندی کرتے ہوئے بتا دیا ہے کہ یہاں گفتگو بنی نوع انسان کی جانب سے کی جا رہی ہے۔

''کام نہ بخشیدۂ گنہ چہ شماری
غالب مسکیں بہ التفات نیرزد

یہ گستاخانہ اپنے پروردگار سے کہتا ہے کہ جب اس عالم میں تو نے میری داد نہ دی اور میری خواہشیں پوری نہ کیں۔ تو بس اب معلوم ہوا کہ

میں لائق التفات کے نہ تھا۔ پس جب میں لائق توجہ کے نہیں تو اب عالم عقبٰی میں میرے گناہوں کا مواخذہ کیا ضرور ہے؟ جب ہمارے مطالب آپ نے ہم کو نہ دیے تو ہمارے معاصی کا بھی شمار نہ کیجیے۔ جانے دیجیے۔ ہم میں التفات کی ارزش نہیں ہے'' ۔۱۲؎

شعر کا لہجہ کبھی شوخی و گستاخی کا ہوتا ہے اور کبھی سنجیدگی کا۔ شارح اپنی شرح میں متعین کرتا ہے کہ یہاں کس لہجے میں گفتگو کی گئی ہے۔ دوسرے یہ کہ شارح کی ذمہ داری یہ بھی ہے کہ وہ بتائے گفتگو کون کررہا ہے اور اس کا مخاطب کون ہے۔ کبھی متکلم عاشق ہوتا ہے اور اس کا مخاطب معشوق اور کبھی متکلم بنی نوع انسان ہوتا ہے اور اس کا مخاطب ذات خداوندی ہوتی ہے۔ غالب نے اپنی شرح کے ذریعے ان تمام اصولوں کی پابندی کرتے ہوئے مذکورہ شعر کی تشریح لکھی ہے۔

غالب نے اپنے خطوط میں جہاں اپنے اشعار کی تشریح کی ہے، وہیں اپنے شاگردوں اور دوستوں کے استفسار پر دوسرے شعرا کے کلام کی شرح بھی لکھی ہے۔ اس سے بھی شرح نگاری کے بعض اصولوں کی جانب رہنمائی ہوتی ہے۔ آئندہ سطور میں اس کی تفصیل پیش کی جاتی ہے۔

''گرچہ عمل کار، خرد مند نیست

عمل کار، اہل کار، یہ شعر شیخ سعدی کا بادشاہ کی نصیحت میں ہے:

جز بخرد مند مفرما عمل

یعنی خدمت و اعمال سوائے علما اور عقلا کے، اور کے تفویض نہ کر، پھر خود کہتا ہے:

گرچہ عمل کارِ خردمند نیست

یعنی اگرچہ خدمات و اشغال سلطانی کا قبول کرنا خردمندوں کا کام نہیں اور عقل سے بعید ہے کہ آدمی اپنے کو خطرے میں ڈالے۔ 'عمل' الگ ہے اور 'کار' مضاف ہے بہ طرف 'خردمند' کے، ورنہ دوہائی خدا کی 'عمل کار' 'اہل کار' کے معنی پر نہیں آتا۔ مگر قتیل اور واقف یا اور پورب کے ملکیوں کی فارسی'' ۔۱۳؎

غالب نے یہ خط تفتہ کے نام لکھا ہے اس کا تعلق بظاہر تفہیم شعر سے ہے لیکن اصلاً یہ شعر کی غلط

قرأت سے متعلق ہے۔ تفتہ نے غالباً عمل کار، اہل کار کے معنی میں لکھا تھا اور استشہاد کے طور پر شیخ سعدی کا مذکورہ مصرع تحریر کیا تھا۔ غالب نے غلط قرأت پر انھیں متنبہ کیا اور صحیح قرأت کے ساتھ شعر کا صحیح مفہوم تحریر کیا۔

”می خواہم از خدا و نمی خواہم از خدا
دیدن حبیب را و ندیدن رقیب را

لف ونشر مرتب ہے۔ می خواہم از خدا، دیدنِ حبیب را۔ نمی خواہم از خدا، نہ دیدنِ رقیب را۔ خوار وزار وخستہ وسوگوار۔ معنی تو اس میں موجود ہیں۔ مگر بول چال ٹکسال باہر ہے۔ ایک جملے کا جملہ مقدر چھوڑ دیا ہے۔ اور پھر اس بھونڈی طرح سے کہ جس کو ”المعنی فی بطن الشاعر“ کہتے ہیں۔ یہ شعر اساتذۂ مسلم الثبوت میں سے کسی کا نہیں ہے۔ کوئی صاحب ہوں گے کہ انھوں نے لوگوں کو حیران کرنے کے واسطے یہ شعر کہہ دیا۔ اور کسی استاد کا نام لے دیا کہ یہ ان کا ہے“۔ [۱۴]

غالب نے یہ خط میر مہدی مجروح کے نام تحریر کیا ہے۔ غالب نے یہاں دو باتوں کی طرف توجہ دلائی ہے۔ اول یہ کہ شعر میں لف ونشر مرتب ہے۔ اسے ذہن میں رکھے بغیر شعر کا مفہوم سمجھ میں نہیں آئے گا۔ دوم یہ کہ شعر معیاری نہیں ہے کیوں کہ اچھے اور معیاری شعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اہل زبان کے محاورے اور روز مرے کے مطابق ہو اور غالب کی یہ بات بالکل درست ہے۔

”منکہ باشم عقل کل را ناوک انداز ادب
مرغ اوصاف تو از اوج بیان انداختہ

’منکہ باشم‘ اس کی جو شرح چھاپے میں لکھی ہے اس کو ملاحظہ کیجیے اور معنی میرے خاطر نشان کیجیے تو میں سلام کروں۔ پہلے نظر یہاں لڑنی چاہیے کہ ’از اوج بیان انداختہ‘ کا فاعل کون ہے اور مفعول کون ہے؟ اگر ’عقل کل‘ کو ’انداختہ‘ کا مفعول اور ’منکہ ‘ کے کاف کو کدامیہ ٹھہراؤ گے تو بے شبہ ’انداختہ‘ کے فاعل دو ٹھہریں گے۔ ایک ’ناوک انداز ادب‘ اور ایک ’مرغ اوصافِ تو‘۔ ایک فعل اور دو فاعل یہ کیا طریق اور کیسی تحقیق

ہے؟

اب فقیر سے اس کے معنی سنیے: 'من انداختۂ' کا مفعول رامقدر۔ 'منکہ' کا کاف توصیفی 'ناوک انداز ادب' 'ادب آموز'' یعنی استاد 'مرغِ توصیف تو' فاعل۔ مجھ کو کہ 'عقل کل' کا استاد ہوں، تیرے مرغ توصیف نے اوجِ بیان سے گرادیا۔ 'عقل کل' تک کہ وہ علویوں میں اعلیٰ ہے۔اس کا ناوک پہنچ سکتا تھا، مگر 'مرغِ اوصاف' اس مقام پر ہے کہ جہاں اس ناوک انداز کو ناوک پہنچانے کی گنجائش نہیں۔ اوج بیان سے گرنا عاجز آجاتا ہے، قدرت وہ کہ 'عقل کل' سے بھی زیادہ اور عجز یہ کہ اوج بیان سے گر گیا۔ کیا اچھا مبالغہ ہے مرغِ اوصاف کی بلندی کا۔ اور کیا خوب مضمون ہے اظہار عجز کا، باوجود دعوے قدرت''۔ ۱۵؎

غالب نے مذکورہ خط چودھری عبدالغفور سرور کے نام تحریر کیا ہے۔ سرور نے غالب سے عرفی کے قصیدہ کے ایک شعر کے بارے میں استفسار کیا ہے۔ غالب نے جس انداز سے عرفی کے شعر کی تشریح کی ہے اس سے ان کی اعلیٰ سخن فہمی کا اندازہ ہوتا ہے۔ غالب نے مذکورہ شعر میں ایک ایک لفظ کی وضاحت کی ہے اور ایک اصول یہ بتایا ہے کہ ایک فعل کے ساتھ دو فاعل نہیں آتے، دوسری طرف شعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ کیا اچھا مبالغہ ہے مرغِ اوصاف کی بلندی کا۔ اور کیا خوب مضمون ہے اظہار عجز کا، باوجود دعوے قدرت۔ غالب تضادات کے جمع کرنے کو پسند کرتے تھے چنانچہ انھوں نے عرفی کے شعر میں تضاد کی موجودگی کو مناسب ٹھہرایا ہے۔ یہاں یہ وضاحت بھی مناسب معلوم ہوتی ہے کہ غالب کو مبالغہ آمیز کلام بھی بہت پسند تھا خود بھی اپنی شاعری میں اس کا اہتمام کرتے تھے اور دوسروں کے کلام میں بھی اسے پسند کرتے تھے۔

''حبذا فیض تعلق، معجزِ کلکش نگر
گر رود صد سالہ رہ پیش نظر باشد ہماں

یہ شعر مولانا نورالدین ظہوری رحمۃ اللہ علیہ کا ممدوح کی خوشنویسی کی تعریف میں ہے۔ مبالغہ سرحد تبلیغ اور غلو کو پہنچ گیا ہے۔ خلاصہ یہ کہ اس کا لکھا ہوا قطعہ یا کوئی عبارت سو برس کی راہ پر سے آدمی کو نظر آتی ہے۔ وجہ اس کی یہ کہ حرف بہت روشن اور صاف و جلی ہیں اور چوں کہ یہ امر بہ حسب

عادت وعقل ممتنع ہے۔اس روسے اس کو معجزۂ قلم کہا اور چوں کہ معجزہ خرق عادت ہے اور خرق عادت ایک امر ہے مسلمات جمہور میں سے۔پس منکر کو گنجائش انکار نہ رہی۔یہاں یہ خیال آئے گا کہ 'فیض تعلق' بے کار رہتا ہے میں کہتا ہوں کہ وہ حسن الہام ہے یعنی نگاہ کو از آنجا کہ باصرہ مشتاق حسن ہے۔اس خط سے وہ تعلق بہم پہنچا ہے کہ اگر وہ خط سو برس کی راہ پر ہو تو بھی نگاہ اس سے متعلق رہتی ہے۔جیسے طائر کو اپنا آشیانہ اور مسافر کو اپنا وطن اور عاشق کو معشوق کا خط وخال مسافت بعیدہ سے پیش نظر رہتا ہے۔چاہو ایک معلول کی دو علت سمجھو۔'فیض تعلق' مذکور اور حسن خط مقدر، چاہو 'فیض تعلق' کو ادعا کہو اور حسن خط جو تقدیر میں ہے اس کو سبب سمجھو تعلق کا اور موکد جانو ادعا کا۔سنو، دعوے کے واسطے دلیل موضوع ہے۔ادعا کو دلیل ضرور نہیں۔ہاں ادعا پر تاکید طریقۂ بلاغت ہے۔یہ لطائف معنوی خاص اس بزرگ کے حصے میں آئی ہے''۔۱۶؎

یہ خط بھی چودھری عبدالغفور سرور کے نام تحریر کیا گیا ہے۔اور یہ بھی مبالغے پر مبنی ہے جسے غالب پسند کرتے تھے۔مبالغہ شاعری کا جوہر ہوتا ہے۔اس شعر کی تفہیم سے چند اصول برآمد ہوتے ہیں:

اول یہ کہ شعر میں کوئی لفظ زائد اور حشو نہیں ہونا چاہیے۔

دوم یہ شعر کی شرح اس طرح لکھنی چاہیے کہ ایک ایک لفظ کی افادیت اور اہمیت ظاہر ہو جائے۔اور دعویٰ ودلیل کا رشتہ بھی واضح ہو جائے۔

آخری بات یہ بھی معلوم ہوئی کہ اگر شعر میں مبالغہ ہے تو مبالغے کا جواز بھی فراہم کر دیا جائے۔

''بالائے طفل یک شبہ درخم زراستی
باقامتِ خمیدۂ پیراں برابر است

خیال میں ہوگا کہ یہ شعر منجملہ ان اشعار کے ہے کہ جو ماہِ نو کی تشبیہ میں واقع ہوئے ہیں۔ایک تشبیہ یہ بھی ہے۔'طفل یک شبہ' پہلی رات کا چاند۔
'بالا' یہاں بہ معنی 'قد' کے ہے نہ بہ معنی 'اوپر' کے۔'راستی' بہ معنی 'سچ' کے ہے نہ بہ معنی 'سیدھے' کے''۔۱۷؎

غالب نے یہ خط منشی نبی بخش حقیر کے نام تحریر کیا ہے۔ اس خط سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ نظم شعر کی ایک غرض معلوم و متعارف مشبہ کے لیے کسی نادر تشبیہ کی دریافت بھی ہوتی ہے۔ یہ شعر اسی قبیل کا ہے۔ یہاں دو الفاظ ایسے ہیں جن کے دو معنی ہیں۔ 'بالا' اور 'راستی' اور غالب نے ان کے معنی متعین کر دیے ہیں۔ شارح کا کام یہ بھی ہے کہ وہ اپنی شرح میں ان امور کی طرف توجہ دلائے۔

''تیغ مرا اگرچہ بود خفتہ در نیام
پولاد با بدخش بدخشاں برابر است

''بدخش'، فارسی میں اسم ہے یاقوت کا اور یہ جو شہر کا نام 'بدخشاں' ہے اسی سبب سے ہے کہ وہاں یاقوت کی کان ہے۔ 'تیغ مرا' یہ جو 'را' ہے، یہ اضافت کے معنی دیتا ہے یعنی میری تلوار کی فولاد یعنی لوہا۔ اگرچہ تلوار میان میں ہو لیکن یاقوت کے برابر ہے یعنی سرخ۔ اگرچہ تلوار نہ کھینچوں اور کسی کو نہ ماروں تو بھی میری تلوار خون آلودہ ہے اور مانند یاقوت کے سرخ ہے۔ خالق نے اس کی سرشت میں یہ صفت ودیعت رکھی ہے'' ۱۸

یہ خط بھی منشی نبی بخش حقیر کے نام تحریر کیا گیا ہے۔ مذکورہ شعر میں 'وصف تیغ' ایک پامال موضوع ہے۔ شاعر نے اسے ایک نئے انداز سے باندھا ہے شرح میں اسی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔

''زردشتِ آتش کدہ الخ'' زردشت کو آتش کدے'' سے وہ نسبت نہیں جو ساقی کو مے خانے سے۔ زردشت، بہ اعتقاد مجوس، پیغمبر تھا۔ آتش کدے کے پجاری کو 'موبد' اور 'ہیربد' کہتے ہیں'' ۱۹

غالب نے یہ خط غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام تحریر کیا ہے، اس خط میں یہ بتایا گیا ہے کہ بعض الفاظ مختلف مناسبتوں کی وجہ سے جوڑے کے طور پر استعمال ہوتے ہیں، کبھی یہ جوڑ روایت کے مطابق ہوتا ہے اور کبھی خلاف روایت۔ غالب نے متنبہ کیا ہے کہ پیش نظر جوڑ صحیح نہیں ہے۔

غالب نے اپنے خطوط میں بعض مقامات پر اپنے دوستوں اور شاگردوں کے کلام پر اصلاح بھی دی ہے۔ اس سے بھی اصلاحِ شعر سے متعلق بعض رہنما اصول اور شاعری کے بعض اہم نکتے برآمد ہوتے ہیں، اور نظم شعر سے متعلق غالب کے بنیادی تصورات بھی سامنے آجاتے ہیں۔ آئندہ

صفحات میں ان کی تفصیل ملاحظہ ہو:

”ز ترکتازی آں نازنیں سوار ہنوز
ز سبزہ میدمد انگشتِ زینہار ہنوز

حزیں کے اس مطلع میں واقعی ایک ”ہنوز“ زائد اور بے ہودہ ہے: متتبع کے واسطے سند نہیں ہوسکتا۔ یہ غلط محض ہے، یہ سقم ہے، یہ عیب ہے۔ اس کی کون پیروی کرے گا؟ حزیں تو آدمی تھا، یہ مطلع اگر جبرئیل کا ہو تو اس کو سند نہ جانو اور اس کی پیروی نہ کرو۔

بھائی تمہارا مصرع اس قبیل سے نہیں ہے۔ اس میں تو 'مکنید' متمم معنی ہے۔ 'مکنید' زائد نہیں ہے۔ مگر خرابی یہ ہے کہ اگر فارسی رہنے دو تو اور اگر ہندی کرو تو، مصرع مہمل اور بے معنی ہے:

چہ گل چہ لالہ چہ نسرین چہ نسترن مکنید

کیا گلاب کا پھول، کیا لالہ، کیا موتیا، کیا چنپا نہ کرو، زنہار نہ کرو۔ یعنی کیا نہ کرو؟ اب جب تمھیں کہو کہ صاحب ذکر نہ کرو، تب کوئی جانے ورنہ کبھی جانا نہیں جاتا کہ ذکر نہ کرو۔ اے، تم نے کہا بھی کہ ہمارا مقصود یہ ہے کہ ذکر نہ کرو۔ حضرت! 'ذکر' مضاف کیوں کر ہوسکتا ہے گل و لالہ و نسرین و نسترن کی طرف؟ کہو گے کہ 'ذکر' کا لفظ نہیں 'بیان' کا لفظ اوپر کے مصرع میں ہے۔ وہ 'بیان' کا لفظ رسوں سے اور زنجیروں سے ان چار لفظوں سے ربط نہیں پاتا۔ مطلع لکھو، قطعہ لکھو، ترجیع بند لکھو۔ یہ مصرع معنی دینے ہی کا نہیں، مہمل محض ہے“۔[۲۰]

غالب نے یہ خط تفتہ کے نام تحریر کیا ہے جو اصلاح شعر سے متعلق ہے۔ تفتہ نے اپنا ایک مطلع لکھا جس میں لفظ ”مکنید“ ردیف کے طور پر دوبار آیا تھا، غالب نے اس مطلع کو ناپسند کیا۔ تفتہ نے ردیف کی تکرار کی سند کے طور پر حزیں کا مطلع پیش کیا۔ غالب کا یہ خط اسی کے جواب میں ہے، جس سے چند اصولی باتیں برآمد ہوتی ہیں:

۱۔ اگر کسی مطلع میں ردیف کی تکرار ہو اور ردیف کے ایک لفظ سے ہی بات مکمل ہو جاتی ہو، تو یہ شاعری کا عیب ہے۔

۲۔ دوسری بات غالب نے یہ بتائی کہ غلطی میں کسی استاد کی بھی پیروی نہیں کرنا چاہیے۔

۳۔ تیسرے یہ کہ اگر مفعول محذوف ہو اور اس کا کوئی قرینہ بھی کلام میں موجود نہ ہو تو یہ عجز بیان ہوگا اور ایسے کلام کو بے معنی کہیں گے۔ تفتہ کے مطلع کے مصرعِ ثانی میں یہی کمی تھی۔

''زاہدا، ایں سخنت ہرزہ کہ گفتی، چہ شدی
حق غفورست، گناہے شدہ ام تاچہ شود

پہلے زاہد سے یہ سوال غلط کہ 'چہ شدی'، 'ترا چہ شد' سوال ہوسکتا ہے۔ پھر 'گناہے شدہ ام' یہ جواب مہمل 'گناہے کردہ ام' جواب ہوسکتا ہے۔ یہاں تم کہو گے کہ 'ہمہ تن گناہ' یا 'سراپا گناہ' یا 'سراسر گناہ شدہ ام' یہ جواب اس جواب سے سراسر بے ربط ہے۔ جب تک 'ہمہ تن گناہ' نہ ہو، معنی نہیں بنتے ہرگز ہرگز۔ اصلاح دیے ہوئے شعر میں مضمون تمہارا ہی رہا اور ٹکسال کے موافق ہوگیا۔ عجب ہے تم سے کہ صرف 'شدہ ام' اور تا چہ شود' کے پیوند میں الجھ کر حقیقت معنی سے غافل رہے''۔ ۲۱

غالب نے یہ خط بھی تفتہ کے نام تحریر کیا ہے اس خط میں تفتہ نے اپنے ایک شعر پر غالب سے اصلاح چاہی ہے۔ غالب نے جواب میں دو غلطیوں کی نشاندہی کی ہے۔ اول یہ کہ 'چہ شدی' کے بجائے 'ترا چہ شد' ہونا چاہیے۔ دوسرے 'گناہے شدہ ام' کے بجائے 'گناہے کردہ ام' ہونا چاہیے۔ غالب کے اس خط سے شاعری کے جو اصول برآمد ہوتے ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

ا۔ شعر کی زبان قواعد نحو اور روز مرۂ اہل زبان کے مطابق ہونی چاہیے ورنہ شعر مہمل قرار پائے گا۔

۲۔ اصلاح شعر میں اس کا لحاظ مستحسن ہے کہ مضمون کو برقرار رکھتے ہوئے زبان درست کردی جائے۔

''بر موراست شمشیرے کہ بر موے میان دارد

بھائی، خدا کی قسم یہ مصرع تلوار کی نازکی کی سند نہیں ہوسکتا۔ یہ تو ایک مضمون ہے۔ 'کمر' مور، و 'تلوار' پر مور۔ وجہ تشبیہ، علاقۂ پر مور با مور، مانندِ علاقۂ شمشیر با میان۔ نزاکت وجہ تشبیہ کبھی نہیں۔ انصاف شرط ہے۔

تلوار کی خوبی 'تیزی' ہے یا 'نازکی'؟ یہ دھوکا نہ کھاؤ اور تلوار کو نازک نہ باندھو۔ 'خو' میں اور 'تلوار' میں مناسبت نہیں پائی جاتی۔ جانے دو، شعر سے ہاتھ اٹھاؤ''۔۲۳

مذکورہ خط تفتہ کے نام تحریر کیا گیا ہے اس خط سے معلوم ہوتا ہے کہ تفتہ نے اپنے کسی شعر میں 'خو' اور 'تلوار' میں نزاکت کے لحاظ سے مناسبت قائم کی۔ غالب نے اسے غلط بتایا تو انھوں نے سند کے طور پر کسی کا مصرعہ نقل کیا، غالب نے پہلے تو اس مصرع کا صحیح مفہوم تحریر کیا، بعدازاں بتایا کہ تلوار کی خوبی تیزی ہوتی ہے نازکی نہیں۔ اس لیے 'خو' اور 'تلوار' میں مناسبت قائم کرنا درست نہیں۔ اس اصلاح سے کلاسیکی شاعری کا ایک اصول یہ برآمد ہوا کہ مسلمات شعری سے تجاوز نہیں کرنا چاہیے۔ مثلاً تلوار کی صفت تیزی ہے اگر اسے نازک باندھا جائے تو یہ غلط ہوگا۔

''یہ غلطی تمہارے کلام میں کبھی نہیں دیکھی تھی کہ شعر ناموزوں ہو۔
بڑی قباحت یہ کہ ''اعم'' بہ تشدید لفظ عربی ہے۔
''دیگر نتواں گفت اخص را کہ اعم است''
مگر بحر اور ہو جاتی ہے۔ مانا کہ فارسی نویسان عجم نے یوں بھی لکھا ہو، کاف کے اسقاط کی کیا توجیہ کروگے؟ اور پھر اس صورت میں بھی تو بحر بدل جاتی ہے۔ ناچار، اس شعر کو نکال ڈالو''۔۲۴

غالب نے یہ خط بھی تفتہ کے نام تحریر کیا ہے۔ اس میں بھی غالب نے تفتہ کے ایک مصرعے پر اصلاح دی ہے۔ چنانچہ غالب لکھتے ہیں کہ 'اعم' عربی میں مشدد ہے، لیکن فارسی میں اسے تخفیف بھی باندھتے ہیں۔ تم نے اسے فارسی میں مشدد نظم کر دیا ہے، جو غلط ہے۔ دوسری غلطی یہ ہے کہ اس مصرعے کی بحر اوپر کے اشعار سے مختلف ہو جاتی ہے۔ تیسرے یہ کہ لفظ 'کہ' کے استعمال کی وجہ سے بحر ناموزوں ہو جا رہی ہے۔ مذکورہ بحث سے جو اصول برآمد ہوتا ہے وہ یہ کہ اگر کسی عربی الاصل کلمے کا تلفظ فارسی و اردو میں تبدیل ہو جائے تو اس کی پیروی کرنی چاہیے۔ ایسے موقع پر اصل عربی تلفظ کا لحاظ غلط ہوگا۔ دوسرے یہ کہ اگر کسی لفظ کے استعمال سے مصرع ناموزوں ہو جائے اور اس میں اصلاح کی گنجائش نہ ہو تو اس مصرع یا شعر کو نکال دینا چاہیے۔

''دیگر نتواں گفت اخص را کہ اعم است ایں

اس کا وزن کب درست ہے؟ کیا فرماتے
ہو! غور کرو، بعد غور کے اس کی ناموزونی کا خود
اقرار کرو گے۔ شرف قزوینی کے مطلع میں 'ساغرغم
درکشیدہ ایم' و 'دم درکشیدہ ایم' دوسرے شعر میں:

پیمانہائے زہرستم درکشیدہ ایم

'درکشیدن' کو ربط 'پیمانہ' کے ساتھ ہے یا 'زہر' کے ساتھ؟ اگر 'زہر درکشیدن' جائز ہوتا تو وہ 'سم' کے قافیے کو کیوں چھوڑتا؟ تیسرے شعر میں 'قلم درکشیدن' ہے۔ چوتھے شعر میں 'آب درکشیدن' ہے۔ پانچویں میں 'سر درکشیدن' ہے۔ کیا زہر پانی ہے؟ اگر بہ مثل 'زہراب' ہوتا تو روا تھا۔ سبحان اللہ! یہ عبارت: 'جائیکہ شرف قزوینی ساغر و پیمانہ وزہر درکشید' اے برادر! شرف زہر کجا درکشید؟ بلکہ پیمانہ وزہر درکشید۔ شما ہم ساغرِ سم درکشید۔ 'سم درکشیدن' کجا و 'پیمانۂ غم درکشیدن' کجا۔ ہم نے تو تم کو اجازت دی ہے ۔خیر رہنے دو۔ ہند میں اس کو کون سمجھے گا؟ چاہو یوں کر دو۔

دانی من و دل آنچہ بہم درکشیدہ ایم
دریک نفس دو ساغر سم درکشیدہ ایم''۲۵

غالب نے یہ خط تفتہ کے نام تحریر کیا ہے۔ پورے خط کا ماحصل یہ ہے کہ تفتہ نے اپنے کسی شعر میں 'زہر درکشیدن' استعمال کیا تھا۔ غالب نے لکھا کہ یہ صحیح نہیں ہے بلکہ اس کے ساتھ 'ساغر' و 'پیمانہ' کا لفظ بھی شامل ہونا چاہیے تب مفہوم واضح ہوگا۔ غالب کے اس خط سے بھی یہ اصول برآمد ہوتا ہے کہ زبان، قواعد اور روزمرہ اہل زبان کے مطابق ہونی چاہیے، ورنہ شعر بے معنی قرار پائے گا۔

''ماہم دو سہ جامگی علی التواتر زدہ بودم'' مازدہ بودم' تمہارا دل اس ترکیب کو قبول کرتا ہے؟ 'من زدہ بودم' یا 'مازدہ بودیم' اس کے علاوہ 'دو سہ جامگی' بہ کاف فارسی، یعنی چہ؟ 'جام' معلوم، کاف تصغیر کا 'جامک' چاہیے۔ 'جامگ' کیا؟ مگر یہ پیروی قتیل کی ہے کہ وہ ایرانیوں کی تقریر کے موافق تحریر اپنی بنانا چاہتا ہے ظہوری جلال، ظہیر، طاہر وحید کسی نے 'جام' کو

'جامک' نہیں لکھا۔ 'دوسہ جامگی' کی جگہ 'دو سہ ساغر' یا 'دوسہ قدح' لکھو۔۲۶

غالب نے یہ خط قدر بلگرامی کے نام تحریر کیا ہے۔ اس خط میں غالب نے اولاً قدر کے فارسی جملے 'مازدہ بودم'' پر اعتراض کیا ہے کہ ماجمع متکلم کی ضمیر ''بودم'' واحد متکلم کے صیغے کے ساتھ جمع نہیں ہوسکتی کیوں کہ ضابطہ یہ ہے کہ ضمیر کے مطابق فعل ہونا چاہیے۔ دوسرے یہ بتایا ہے کہ جام کی تصغیر ''جامک'' ہوگی نہ ''جامگ''۔ تیسرے یہ کہ ''دوسہ جامگی'' کے بجائے ''دوسہ ساغر'' یا ''دوسہ قدح'' بہتر ہوگا۔ اس خط کا ماحصل یہ ہے کہ زبان کے استعمال میں اہل زبان کی پیروی کو مقدم سمجھنا چاہیے۔ غالب کے نزدیک ظہوری، ظہیر اور طاہر وحید مستند ہیں۔ غالب قتیل کو غیر مستند مانتے تھے جیسا کہ مذکورہ خط سے معلوم ہوتا ہے۔

''لیلاے دیدم'' کہ باہزار طرہ طرار 'طرہ'

'زلف' کو کہتے ہیں۔ وہ دو ہوتی ہیں نہ کہ ہزار

در ہزار''۔۲۷

یہ خط بھی غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام تحریر کیا گیا ہے۔ اس خط سے معلوم ہوتا ہے کہ قدر نے 'لیلاے دیدم کہ باہزار طرہ طرار' استعمال کیا، اس پر اصلاح دیتے ہوئے غالب تحریر کرتے ہیں کہ طرہ زلف کو کہتے ہیں اور وہ دو ہوتی ہیں نہ کہ ہزار در ہزار۔ اس لیے تمہاری یہ ترکیب مہمل ہے۔ اصول یہ برآمد ہوا کہ کسی چیز کے لکھنے سے قبل اس کے معنی و مفہوم پر غور کر لینا چاہیے پھر اسے تحریر میں استعمال کرنا چاہیے۔

''لگا دیتے ہو' اور 'اٹھا دیتے ہو' خطاب جمع حاضر ہے اور تعظیماً مفرد پر آتا ہے۔ یعنی تم۔ معشوق مجازی کو 'تم' اور 'تو' دونوں طرح یاد کرتے ہیں۔ خدا کو یا 'تو' کہتے ہیں یا صیغۂ جمع غائب یعنی صیغہ جمع غائب کا، نظر بہ قرینہ، افادہ قضا و قدر کا رکھتا ہے۔ تمہاری غزل میں دو چار جگہ 'دیتے ہو' اس طرح آیا ہے کہ محبوب مجازی اس سے مراد کبھی نہیں ہوسکتا۔

لا کے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو

ہاے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

کہو، کس سے کہتے ہو؟ سوائے قضا و قدر کے کوئی رنڈی، کوئی لونڈا،
اس کا مخاطب نہیں ہوسکتا‘‘ ۲۸

مذکورہ خط بھی قدر بلگرامی کے نام تحریر کیا گیا ہے۔ اس خط میں غالب نے قدر بلگرامی کو صیغۂ جمع حاضر اور صیغۂ جمع غائب کی جانب متوجہ کیا ہے اور لکھا ہے کہ تمہارے شعر میں ’لگا دیتے ہو‘ اور ’اٹھا دیتے ہو‘ خطاب جمع حاضر ہے، لیکن احتراماً واحد میں استعمال ہوتا ہے اور معشوق مجازی کو ’تم‘ اور ’تو‘ دونوں طرح یاد کرتے ہیں اور ’خدا‘ کو یا ’تو‘ کہتے ہیں یا صیغۂ جمع غائب سے مخاطب کرتے ہیں۔ چوں کہ یہاں معاملہ قضا و قدر کا ہے۔ اور اس کا تعلق خدا تعالیٰ کی ذات سے ہے اس لیے شعر میں ’دیتے ہو‘ کے بجائے ’دیتے ہیں‘ ہونا چاہیے۔ اصول یہ برآمد ہوا کہ نظم شعر میں معشوق مجازی اور معشوق حقیقی کے ضمن میں صیغے کا لحاظ رکھنا چاہیے ورنہ اصل مفہوم واضح نہیں ہوگا۔

’’چرا نہ یاس بجانِ امید وار افتد

یہاں ’افتد‘ مہمل ہے۔ ’یاس بدل افتادن‘ و ’یاس بجان افتادن‘ روز
مرہ نہیں اور بھی کئی افتد ایسے ہی ہیں:

سیاہ بختم اگر برسرم گزار افتد
بسان سایۂ ہما نیز سوگوار افتد

’سوگوار ہونا‘ سایے کا بہ اعتبار سیاہی رنگ ہے۔ اب یہاں دونوں
’افتد‘ ٹھیک ہیں۔ ’گزار افتادن‘ روزمرہ اور دوسرا ’افتد‘ بہ معنی ’واقع
شوذ‘۔ ۲۹

غالب نے یہ خط منشی جواہر سنگھ جوہر کے نام تحریر کیا ہے۔ جوہر نے اپنے ایک مصرع میں ’یاس بجان افتد‘ استعمال کیا۔ غالب نے اس پر اعتراض کیا ہے کہ یہ روزمرہ نہیں ہے۔ اصول یہ برآمد ہوا کہ الفاظ کا استعمال روزمرۂ اہل زبان کے مطابق ہونا چاہیے۔

’’اے مشفق من‘‘ نامربوط اور قبیح ٹکسال باہر۔ اس شعر کو دور کرو۔ اور
اگر کوئی اور شعر ہاتھ نہ آئے اور اسی کو رکھنا چاہو تو یوں رکھو‘
گالیاں دیتے ہو کیوں مشفقِ من خیر تو ہے؟‘‘ ۳۰

غالب نے مذکورہ خط جنون بریلوی کے نام تحریر کیا ہے۔ جنون نے اپنے ایک شعر میں ’اے

مشفقِ من' استعمال کیا، لیکن غالب نے اس پر اصلاح دیتے ہوئے اسے نامربوط اور قبیح قرار دیا ہے۔ اور ٹکسال کے باہر بھی بتایا ہے۔ اور اپنا اصلاح شدہ مصرع بھی تحریر کر دیا ہے۔ مذکورہ خط سے یہ اصول برآمد ہوتا ہے کہ مضمون کو برقرار رکھتے ہوئے زبان درست کر دینا بھی اصلاحِ شعر میں شامل ہے۔

''گھات میں مدعا برآری کی
ہم نے غیروں کی غم گساری کی

تقدیم وتاخیر مصرعین کر کے رہنے دو۔ اس میں کوئی سقم نہیں۔ 'مدعا برآری' کایتھوں کا لفظ ہے۔ میں اس طرح کے الفاظ سے احتراز کرتا ہوں۔ مگر چوں کہ من حیث المعنی یہ لفظ صحیح ہے، مضائقہ نہیں''۔ ۳۱

مذکورہ خط بھی جنون بریلوی کے نام تحریر کیا گیا ہے۔ اس خط میں غالب نے لفظ 'مدعا برآری' پر گفتگو کرتے ہوئے تحریر کیا ہے کہ یہ ہندوستانی کایستھوں (کایتھوں) کا بنایا ہوا مرکب ہے۔ مفہوم اس سے بھی واضح ہو جارہا ہے لیکن میرے نزدیک یہ درست نہیں ہے۔ اسی طرح جنون کو اس نکتے سے بھی باخبر کیا کہ مصرعوں کی ترتیب بدل دو تو شعر بہتر ہو جائے گا۔ معلوم ہوا کہ کبھی کبھی مصرعوں کی تقدیم وتاخیر شعر کو زیادہ بہتر بنا دیتی ہے۔

''باشد شفقے کان بلب لعل تو ماند
گر چرخ بکامِ دلِ مارنگ برآورد

باشد مخل معنی ہے۔ اگر اس کی جگہ 'آرد' ہو تو بہتر ہے۔ مگر 'آرد' صیغہ مستقبل کا اور 'آورد' ماضی کا اور فاعل دونوں فعلوں کا چرخ۔ ہر چند اساتذہ نے یوں بھی لکھا ہے مگر فارسی گویان ہند نہ مانیں گے۔ پس اس شعر کو یوں لکھنا چاہیے۔

حاشا کہ شفق مثل لب لعل تو باشد
کے چرخ بکامِ دل مارنگ برآورد ۳۲

غالب نے یہ خط محمد حبیب اللہ ذکا کے نام تحریر کیا ہے۔ اس خط میں غالب نے ذکا کے ایک شعر پر اصلاح دیتے ہوئے لکھا ہے کہ 'باشد' سے معنی میں خلل پڑتا ہے۔ اس کی جگہ 'آرد' ہو تو بہتر ہے۔ دوسری طرف ذکا نے لفظ ''آورد' بھی استعمال کیا ہے۔ لفظ 'آرد' اور 'آورد' دونوں کا فاعل

چرخ ہو جا رہا ہے۔ غالب نے لکھا ہے کہ یہ بھی درست ہے کہ دو فعل کے ساتھ ایک فاعل استعمال کیا جا سکتا ہے لیکن فارسی گویانِ ہندا سے معیوب سمجھتے ہیں اس لیے غالب نے تصحیح شدہ شعر بھی ذکا کو تحریر کر دیا ہے۔ جس میں ایک ہی فعل اور ایک ہی فاعل کا استعمال ہوا ہے۔ اصول یہ برآمد ہوا کہ بعض باتیں قواعد کی رو سے جائز بھی ہوں اور لوگوں کا اس پر اعتراض ہو تو اس سے بچنا زیادہ بہتر ہے۔

> ''سلطان' بہ معنی مصدر آتا ہے۔ 'سلطنۃ' اگرچہ من حیث القیاس صحیح ہے لیکن ٹکسال باہر ہے۔ 'خلد اللہ ملکہ وسلطانہ' لکھتے ہیں۔ منشیانِ ایران وروم وہند سب یوں ہی لکھتے آئے ہیں۔ 'ضمان' بھی بہ معنی 'ضامن' اور بھی بہ معنی 'ضمانت'۔ 'سلطان' بھی بہ معنی بادشاہ اور بھی بہ معنی سلطنت اس میں کچھ تامل نہ کرو، کس کی مجال ہے، جو اس پر ہنس سکے۔ لیکن ملکہ' و سلطانہ' علامت تذکیر ہے۔ اگر 'ملکہا وسلطانہا' بن جائے تو بہتر ہے۔ ورنہ خیر یوں ہی رہنے دو۔ ہم سے کوئی پوچھے گا تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ برعایت شکوہ 'سلطنت' ہم نے تانیث کی رعایت نہ کی اور سچ تو یوں ہے اگر کاتب سگھڑ ہو تو ہائے ہوز کا شوشہ مٹا دینا اور الف بنا دینا دشوار نہیں ہے۔ بن سکے تو بنوا دو اور 'سلطانہ' کو خدا کے واسطے مت بدلنا۔ یہ بلغائے عرب وعجم کا قرارداد ہے''۔۳۳

غالب نے یہ خط حکیم غلام نجف خاں کے نام تحریر کیا ہے۔ نجف خاں کو لفظ 'سلطنۃ' اور 'سلطانہ' میں شبہ پیدا ہوا اس کے جواب میں غالب نے لکھا کہ دونوں ہم معنی ہیں لیکن استعمال الگ الگ ہے اور حکیم صاحب کا جملہ نقل کیا کہ 'خلد اللہ ملکہ وسلطانہ' میں 'سلطنۃ' نہیں آسکتا۔ یہ ٹکسال باہر ہے۔ اور ایران، روم، ہند اور عرب وعجم سب کا اس پر اتفاق ہے۔ اس خط سے بھی یہی اصول برآمد ہوتا ہے کہ زبان کا استعمال قواعد نحو اور روزمرہ اہل زبان کے مطابق ہونا چاہیے۔

> ''بسر درآوردن' مخل معنی 'درآوردن' کافی۔ 'شور در انگیختن' ٹکسال باہر۔ 'از سر انگیختن' مناسب۔ 'نہ برانگیز' و 'نہ برخیز' فارسی ہند، 'برنہ خیز' و 'برنگیز' فارسی عجم۔ 'ب' لفظ زائد اور نون مفید معنی نفی۔ لفظ زائد ماقبل کلمہ چاہیے۔ 'نالہ ہا کہ از دل سر برزدہ اند' یعنی چہ، غیر ذوی الروح بلکہ غیر ذوی

العقول کی جمع کی خبر بہ صیغۂ مفرد رسم ہے'' ۳۴؎

غالب نے مذکورہ خط فرزند احمد صفیر بلگرامی کے نام لکھا ہے۔اس خط میں غالب نے الفاظ کے استعمال سے متعلق صفیر بلگرامی کو اصلاح دی ہے کہ 'بسر درآوردن' سے معنی میں خلل پڑتا ہے۔اس کی جگہ 'درآوردن' ہونا چاہیے۔اس طرح 'شور درانگیختن' کی جگہ 'از سرانگیختن' مناسب ہے۔اور 'نہ برانگیزد' 'نہ برخیزد' کی جگہ برنہ خیزد' 'برنگیزد' صحیح الفاظ ہیں۔تمہارے جملے 'از دل سر برزدہ اند' میں 'اند' نہیں بلکہ 'است' ہونا چاہیے کیوں کہ غیر ذوی الروح اور غیر ذوی العقول کی جمع کی خبر کے لیے واحد کا صیغہ استعمال ہوتا ہے اور یہ قاعدہ ہے۔اصول یہ برآمد ہوا کہ نظم شعر میں ان امور کا لحاظ بھی ضروری ہے۔

''منکہ ہر دم سیر عالم ازرہِ دیگر کنم
قید مذہب چوں پسندافتد من آوارہ را

ہر چند از روے لغت 'مذہب' اور 'مشرب' کے معنی ایک ہیں، لیکن شعرا نے فرق نکال رکھا ہے۔'مذہب' سے 'تقید' مراد اور 'مشرب' سے 'اطلاق' مقصود ہے۔معہذا پہلے مصرع میں 'سیر' اور 'راہ' کا ہونا مذہب کے ساتھ مناسب اور ملائم ہے'' ۳۵؎

غالب نے یہ خط عبدالرحمٰن تحسین کے نام تحریر کیا ہے۔اس خط میں غالب نے تحسین کے ایک شعر پر اصلاح دیتے ہوئے لفظ 'مذہب اور مشرب' کی جانب متوجہ کیا ہے۔اور لکھا ہے کہ لغت کے لحاظ سے مذہب اور مشرب ہم معنی ہیں لیکن شاعری میں معنوی فرق ہے۔مذہب میں پابندی کا تصور وابستہ ہے اور مشرب میں آزادی کا۔غالب نے دوسری بات یہ لکھی کہ تمہارے شعر میں مشرب کا استعمال مناسب نہیں تھا، کیوں کہ اس میں لفظ 'سیر' اور 'راہ' کا تعلق مذہب سے ہے، اس لیے یہاں لفظ مذہب مناسب ہے۔اصول یہ برآمد ہوا کہ الفاظ کے استعمال میں مناسبات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہوتا ہے کیوں کہ یہ شاعری کی جان ہے۔

دردی زجنوں تا بہ ایاغ دلِ ماریخت
صد تودۂ مستی بہ دماغ و ماریخت

پہلے مصرع کے ریخت کا فاعل کون 'دردی' تو دوسرے مصرع کے ریخت کا فاعل ہے، مگر ہاں، یہ کہو گے کہ پہلے مصرع میں ریخت لازمی

ہے۔ یہ فاعل نہیں چاہتا اور دوسرے مصرع میں ریخت متعدی اور فاعل
اس کا درد۔ اس کے جواب میں ہم یہ کہتے ہیں کہ پڑھنے والوں کو بادی
النظر میں متحیر کیوں رکھتے ہو۔ 'زے' کی جگہ 'کاف' لکھو۔ دردی کہ جنوں
توے ایاغِ دل ما ریخت'' ۳۶

یہ خط بھی عبدالرحمٰن تحسین کے نام تحریر کیا گیا ہے۔ اس خط میں غالب نے عبدالرحمٰن تحسین کو لکھا ہے کہ نظم شعر میں الفاظ کی ترتیب اس طرح رکھنی چاہیے کہ نحوی لحاظ سے اجزاے کلام پڑھنے والے پر ابتدا ہی میں واضح ہوجائے۔

''کونین کہ حیرت زدۂ شوکت آنے
گرداست زداماں فراغ دل ماریخت

اگر 'گردے' کی تحتانی توحیدی ہے تو 'ریخت' برصغیہ مفعول چاہیے،
یعنی 'ریختہ' اور اگر توصیفی ہے تو 'گردیست' کے آگے 'کاف' کہاں۔ اس
شعر کو خود درست کرو''۔ ۳۷

غالب نے یہ خط بھی عبدالرحمٰن تحسین کے نام لکھا ہے۔ اس خط میں غالب نے عبدالرحمٰن تحسین کو زبان وقواعد کی غلطی کی طرف متوجہ کیا ہے۔ اس خط سے اصول یہ برآمد ہوا کہ شعر کی زبان قواعد نحو کے مطابق ہونی چاہیے۔

اس تفصیلی گفتگو کی روشنی میں یہ نتیجہ بآسانی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ غالب نے اپنے خطوط میں خود اپنے، بعض دوسرے شعرا کے اور شاگردوں کے کلام کی جو شرحیں/اصلاحیں دی ہیں، ان سے شرح نویسی، شعر گوئی اور قرأت شعر سے متعلق بعض اہم اور رہنما اصولوں کی جانب رہنمائی ہوتی ہے۔ ان اصولوں پر عمل کر کے کسی بھی شعری متن کی عمدہ شرح مرتب کی جا سکتی ہے۔

(مذکورہ مضمون میں خطوط غالب سے جو اقتباسات پیش کیے گئے ہیں، وہ غالب کے خطوط مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی سے ماخوذ ہیں، بوقت ضرورت اس کی طرف رجوع کیا جا سکتا ہے۔)

حواشی:

۱۔غالب کے خطوط،خلیق انجم، ج ۳،ص ۱۱۱۵،غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی، ۱۹۸۷

۲۔ایضاً،ص ۱۱۲۸

۳۔ایضاً، ج اول،ص، ۱۶۶،۱۹۸۴ء

۴۔ایضاً، ج ۴،ص ۱۴۶۶،۱۹۹۳ء

۵۔ایضاً،ص ۱۴۶۷

۶۔ایضاً،ص ۱۴۶۷

۷۔ایضاً ص ۱۴۶۸

۸۔ایضاً ص ۱۴۶۸

۹۔ایضاً ص ۱۴۶۸

۱۰۔ایضاً ص ۱۴۶۹

۱۱۔ایضاً ص ۱۴۶۹

۱۲۔ایضاً ص ۱۴۶۹

۱۳۔ایضاً ج اول،ص ۲۸۶

۱۴۔ایضاً ج ۲،ص ۵۴۲، ۱۹۸۵

۱۵۔ایضاً ص ۵۸۰

۱۶۔ایضاً ص ۶۱۱

۱۷۔ایضاً ج ۳،ص ۱۱۰۶، ۱۹۸۷

۱۸۔ایضاً ص ۱۱۰۷

۱۹۔ایضاً ج ۴،ص: ۱۴۱۶،۱۹۹۳ء

۲۰۔ایضاً،جلد اول،ص: ۲۵۱۔۲۵۰،۱۹۸۴ء

۲۱۔ایضاً ص ۲۳۴

۲۳۔ایضاً ص ۲۳۵

۲۴۔ایضاً ص ۳۴۲۔۳۴۱

۲۵۔ایضاً ص ۳۳۱۔۳۳۰

۲۶۔ایضاً ج ۴ص ۱۴۱۶،۱۹۹۳ء

۲۷۔ایضاً ص ۱۴۱۷

۲۸۔ایضاً ص ۱۴۳۲

۲۹۔ایضاً ص ۱۴۳۹

۳۰ایضاً ص ۱۵۰۱

۳۱۔ایضاً ص ۱۵۱۳

۳۲۔ایضاً ص ۱۵۲۲

۳۳۔ایضاً ص ۱۵۷۴

۳۴۔ایضاً ص ۱۵۷۶

۳۵۔ایضاً ص ۱۵۹۲

۳۶۔ایضاً ص ۱۵۹۳

۳۷۔ایضاً ص ۱۵۹۴

قمرالزماں صدیقی

غالب اور غبارِ خاطر

مولانا ابوالکلام آزاد کی شخصیت جتنی مختلف الجہات ہے اس سے کہیں زیادہ اُن کی فکری اور فنّی دنیا رنگا رنگ نظر آتی ہے۔ وہ مذہبی قائد بھی ہیں سیاسی پارٹی کے صدر بھی، مفسر قرآن بھی ہیں دھنک رنگ شاعر بھی، محبِ وطن صحافی بھی ہیں اور ماہر تعلیم بھی، غیر معروف افسانہ نگار بھی ہیں اور معروف مکتوب نگار بھی، قوم و ملّت کے نبض شناس، مناظر، خطیب، تاریخ داں، ماہر جغرافیہ اور تھوڑے بہت مفتی بھی۔ ایک ہی خاک میں فطرت کے اِتنے کامل بلکہ اکمل تضادات دنیائے فکر و شعور میں بے حد نایاب ہیں۔

آزاد کے اِنہیں بے شمار رنگوں کا مجموعہ ان کی تاریخی یادگار 'غبار خاطر' ہے۔ یہ کتاب خطوط کا مجموعہ 'کہلاتی' ہے، جو مولانا آزاد نے قلعہ احمد نگر کی اسیری کے دوران اپنے عزیز دوست حبیب الرحمٰن خاں شروانی کو لکھے۔ ۱۰؍اگست ۱۹۴۲ سے ۱۶؍ستمبر ۱۹۴۳ کے درمیان لکھے گئے ۲۴؍خطوط ،مکتوب الیہ سے آزاد کی دلی قربت اور روحانی اپنائیت کے نمونے ہیں۔ 'خطوط' کہلانے کا سبب یہ رہا کہ اردو دنیا میں اس مجموعے کی شہرت دوسری نوعیات سے بھی ہیں۔ جیسا کہ عبدالقوی دسنوی لکھتے ہیں۔

> ''ایک گروہ ایسے حضرات کا بھی رہا ہے جو خط نگاری میں اسے کوئی درجہ دینا تو الگ بات رہی، خطوط میں شمار کرنا بھی پسند نہیں کرتے۔ کسی نے اس کتاب کو مضامین کا دفتر کہا، کسی نے انشائیہ کا مجموعہ قرار دیا، کسی نے خود کلامی سے تعبیر کیا، کسی نے روز نامچہ کی خصوصیات اس میں تلاش کرنے کی کوشش کی اور کسی نے اس میں خودنوشت کی خوبیاں پائیں۔'' [1]

غبار خاطر جہاں ایک طرف آزاد کے علمی مرتبے اور فکری وفنی مزاج کا آئینہ ہے وہیں دنیائے

ادب میں اُن کے انتخابات کا خالص ادبی اظہار بھی۔ یہ اظہار کبھی چائے کی شکل میں آتے ہیں تو کبھی مذہب، فلسفہ اور شعر وسخن کے پیرایے میں۔ اِن تمامی مرغوبات کے پس پردہ آزاد کی تحریروں میں اوّل تا آخر اگر کوئی ایک شے غالب ہے تو وہ مرزا اسداللہ خاں غالب ہیں۔ اِس نقطۂ نظر سے غبارِ خاطر کا جائزہ لینے پر اس کتاب کے ظاہر و باطن میں غالب ہی غالب نظر آتے ہیں۔ آئندہ سطور میں غبارِ خاطر میں موجود آزاد کی غالب پسندی اور اِس کتاب پر غلبۂ غالب کے کچھ گوشے تلاش کیے جائیں گے۔

پہلی نظر میں اس کتابِ مستطاب کی بنیاد ہی غالب کی طرزِ بود باش پر قائم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے کیونکہ غالب کی طرح آزاد نے بھی خطوط کے ذریعہ نقشِ فریادی کو کاغذی پیرہن عطا کیا ہے۔ غالب نے قویٰ کے مضمحل ہونے پر اردو مکتوبات کو ذریعۂ راحت بنایا، آزاد نے بھی قید و بند کی ہول ناک تنہائیوں میں غبارِ خاطر کے اظہار کے لیے خطوط کا سہارا لیا۔ فرق بس اتنا ہے کہ آزاد کے یہاں دل و دلّی کے کوائف کا وہی نقشہ ہے مگر خطوطِ غالب سے زیادہ آباد اور بارونق نہیں۔

تاریخِ ادب میں اردوئے معلیٰ، عودِ ہندی وہ نام ہیں جو نثرِ غالب کا استعارہ بن چکے ہیں۔ اردو دنیا میں مکتوبات کے مجموعے کا نادر و نایاب اور دل پذیر عنوان تجویز کرنے کی یہ روایت غالب کی مرہونِ منت ہے۔ طرز غالب کی پیروی میں آزاد نے بھی اپنے خطوط کے اس مجموعے کا عنوان میر عظمت اللہ بیخبر بلگرامی کے رسالے غبار خاطر سے مستعار لیا ہے۔ یہاں ایک بات قابل غور ہے کہ آزاد پہلے شخص نہیں ہیں جس نے غبار خاطر کی ترکیب کو استعمال کیا ہے بلکہ قدما نے اِس سے قبل بھی اِس ترکیب کو مختلف انداز سے اپنے کلام کا حصہ بنایا ہے۔ مثلاً شاہ حاتم کی غزل ''ابر میں یادیار آوے ہے'' کا یہ شعر، جس میں غبار خاطر کی ترکیب بطرز دیگر کچھ اس انداز سے برتی گئی ہے: 2

اس قدر بس کہ روز ملنے سے
خاطروں میں غبار آوے ہے

اندازِ تخاطب کی جِدّت غالب کے خطوط کی نمایاں صفت ہے۔ حضور، صاحب، میاں، جنابِ عالی، بندہ پرور، مہاراج وغیرہ ایسے خطابات ہیں جنہیں مکتوبات میں برتنے کے موجد اور خاتم غالب ہی ہیں۔ یہاں غالب کا ایک کمال یہ بھی ہے اندازِ تخاطب کے یہ نرالے صیغے اکثر مضامینِ مکتوب کا موزوں عنوان قرار دیے جاسکتے ہیں گویا پورے خط کی جان اِسی ایک خطابیہ لفظ میں سمٹ آئی ہے۔ مکتوب الیہ کے ذات وصفات کا پرتو اور اُس وقت اُن کے لیے دلِ غالب کے تاثرات

سبھی کچھ اِن القاب سے محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ آزاد کے سامنے دشواری یہ رہی کہ اُن کا مکتوب الیہ کسی ایک ذات (حبیب الرحمٰن خاں شروانی) تک محدود ہے، لٰہذا ''صدیق مکرّم'' کے خطاب پر ہی اکتفا کیا۔ یہاں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ جس طرح غالب روایت شکن ہونے کے ساتھ ساتھ روایت پرست واقع ہوتے ہیں یعنی بغیر القاب تخاطب کے خطوط کا آغاز نہیں کرتے۔ آزاد بھی اِس روایت کی مکمل پاسداری کرتے ہیں، ہر اِک مکتوب کی پہلی سطر کسی مکرّم صدیق کا استقبال کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

مکتوب نگاری کا ایسا ذوق وشوق غالب سے قبل علمی وادبی دنیا میں دور دور تک کہیں نظر نہیں آتا۔ کسی کے خط آنے کو اس کی آمد سے تعبیر کرنا، خط نہ آنے کو ناراضگی پر محمول کرنا، آدھ آنے کے بخل پر خطوط کے بیرنگ بھیجنے کا تقاضا غالب ہی کر سکتے ہیں۔ اپنوں سے بہ ذریعہ قلم رسم وراہ قائم رکھنے کا یہی مزاج تھا جسے غالب نے صبح کے ہوتے ہی کان پر قلم رکھ کر نکلنے سے تعبیر کیا ہے۔ درباری وخانگی زندگی اور فکر سخن کے بعد حیات غالب کا بیشتر حصّہ مکتوب نگاری سے عبارت ہے۔ شب وروز کے معمولات اور ذہن ودل پر گزرنے والی کیفیات کو اپنوں تک بہ ذریعہ مکتوب پہنچانے کا یہی جذبہ آزاد کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔ مندرجہ عبارت غالب کی اسی ادائے خاص کی نہایت عمدہ پیروی ہے:

> ''بے اختیار جی چاہا کہ کچھ دیر آپ کی مخاطبت میں بسر کروں، اور آپ سن رہے ہوں یا نہ سن رہے ہوں، مگر روئے سخن آپ ہی کی طرف رہے... کچھ معلوم نہ تھا کہ یہ مکتوب کبھی مکتوب الیہم تک پہنچ بھی سکیں گے یا نہیں۔ تاہم ذوق مخاطبت کی طلب گاریاں کچھ اس طرح دل مستمند پر چھا گئی تھیں کہ قلم اٹھالیتا تھا، تو پھر رکھنے کو جی نہیں چاہتا تھا۔ لوگوں نے نامہ بری کا کام کبھی قاصد سے لیا، کبھی بال کبوتر سے، میرے حصّے میں عنقا آیا۔''[۱۳]

غبار خاطر کی مقبولیت کا ایک اہم راز مکتوبات کے مضامین سے مناسبت رکھنے والے نایاب اشعار ہیں۔ بہترین ادبی نثر کا نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ یہ کتاب عربی، فارسی اور اردو کے سینکڑوں اشعار کا ایک بے مثل گل دستہ بھی ہے جسے آزاد نے صرف اپنی یادداشت سے ترتیب دیا ہے۔ اشعار کی یہ کثرت علمی وادبی دنیا میں جتنی پسند کی گئی اتنی ہی اس پر نکتہ چینی بھی کی گئی۔ مشتاق

احمد یوسفی اپنے مخصوص انداز میں اشعار کی کثرت کو یوں لطیف نشتر کا نشانہ بناتے ہیں:

''مولانا آزاد نثر کا آرائشی فریم صرف پسندیدہ فارسی اشعار ٹانکنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ان کے اشعار بے محل نہیں ہوتے ملحقہ نثر بے محل ہوتی ہے۔''۴

اس طور پر جب ہم خطوط غالب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم پر یہ بھید کھلتا ہے کہ اردو مکتوبات نگاری کی روایت میں غالب کی واماندگی شوق نے سب سے پہلے برمحل اشعار کی پناہیں تراشنے کی روش قائم کی ہے۔ یہاں بھی آزاد غالب کی پیروی کرتے نظر آتے ہیں، اس پر لطف یہ کہ غبار خاطر میں سب سے زیادہ غالب کے ہی اشعار نقل کیے گئے ہیں۔

وضع اصطلاحات وتراکیب کے فن میں آزاد علمی ذوق اور شگفتہ مزاجی کے نمونے پیش کرتے ہیں۔مثلاً کوّوں کو'شہرستانِ ہوا کے دریوزہ گرانِ ہرجائی' اور چینی چائے جو وھائٹ جیسمین کہلاتی ہے، اُسے آزاد نے ٹھیٹ اردو میں 'گوری چنبیلی' کا نام دیا۔موتی نامی چڑیا کی خوبروئی اور دل آویزی کے سبب، آزاد اُسے 'مادام قلعہ احمد نگر' کا خطاب دیتے ہیں، جو آزاد سے اس قدر مانوس ہو چلی تھی کہ اُن کی ہتھیلی پر دانہ چگنے میں بھی خوف محسوس نہ کرتی تھی۔موتی کی اِس بے تکلفی کو آزاد 'منقار درازی' کی آزادانہ ترکیب کا جامہ پہناتے ہیں اور اس کی وضاحت میں لکھتے ہیں: (اِس عبارت میں اگر غالب نظر آئے تو آزاد کو داد دیجیے):

''دیکھیے 'دست درازی' کی ترکیب میں تصرف کر کے مجھے 'منقار درازی' کی ترکیب وضع کرنی پڑی۔ جانتا ہوں کہ محاورات میں تصرفات کی گنجائش نہیں ہوتی، مگر کیا کیا جائے سابقہ ایسے یارانِ کوتہ آستین سے آ پڑا، جو ہاتھ کی جگہ منہ سے 'دست درازیاں' کرتے ہیں۔'' ۵

آزاد نے تراکیب ولفظیاتِ غالب کا استعمال بھی اتنی خوبی اور کثرت کے ساتھ کیا ہے کہ اگر غبار خاطر کی دل کشی کا ایک اہم سبب تراکیبِ غالب کو قرار دیں تو کچھ بیجا نہ ہوگا۔غبار خاطر میں مستعمل واماندگیاں، سر کا وبال دوش ہونا، سمندِ سعی پر تازیانہ، روئے سخن، عنقا وغیرہ لفظیات آزاد کی قربتِ غالب کا پتہ دیتی ہیں اور بتاتی ہیں کہ ترکیب سازی غالب اور آزاد کا مشترکہ فن ہے۔

تلمیحاتِ غالب کا استعمال بھی غبار خاطر میں نہایت فنی مہارت کے ساتھ کیا گیا ہے۔ مثلاً تیشہ، فرہاد، شیریں، کوہکن وغیرہ غالب کی مرغوب تلمیحات ہیں جس کا ذکر دیوانِ غالب میں کئی

مرتبہ آیا ہے۔ آزاد نے بھی اِن کو برتا ہے اور حق یہ ہے کہ خوب برتا ہے۔ غالب کے یہاں یہ اشارے 'شیریں' کے ضمن میں آئے ہیں، آزاد اس قصے کو 'شکر' کے حوالے سے نقل کرتے ہیں۔ خلاصہ یہ کہ جیل میں چائے کے لیے مصری کی ڈلیوں کا اہتمام کیا گیا اور ان ڈلیوں کو توڑنے کے لیے ایک قیدی سے مدد لی گئی۔ آگے کا قصہ آزاد کی زبانی:

> ''پھر ایک پتّھر اٹھا کر ایک قیدی کے حوالہ کیا جو یہاں کام کاج کے لیے لایا گیا ہے کہ اپنے سر کی جگہ اسے پیٹ... لیکن یہ گرفتار آلات وسائل بھی کچھ ایسا 'سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا' کہ ایک چوٹ بھی قرینے کی نہ لگا سکا۔''[6]

غالب اپنے خطوط میں شعرائے متقدمین اور ہم عصروں کے اشعار کچھ اِس انداز سے ضم کرتے ہیں کہ شعر اپنے اصل معنی سے ہٹ کر خط کے مضمون کا حصہ بن جاتا ہے۔ آزاد نے غالب کی اِس ادائے خاص کو نباہنے کی کامیاب کوششیں کی ہیں۔ مثال کے طور پر مکتوب نمبر ۱۸ر میں قلعہ احمد نگر کی جیل میں آزاد کے ہم نوا سید محمود صاحب کی ضیافتِ چرند و پرند کے شوق کا ذکر آیا ہے۔ محمود صاحب کے ارادے کے برخلاف یہ صلائے عام میناؤں کو ملتفت کرنے میں ناکام رہی، البتہ کوّوں ،گلہریوں کی آمد ہوئی اور بالآخر وہ آئے جن کی آمد کے طفیل فیضِ عام کا یہ لنگر خانہ بند ہو گیا۔ یہاں آزاد کے طنز کی نشتریت اور حسِ مزاح بھی دیدنی ہے ۔

> ''ایک دن صبح کیا دیکھتے ہیں کی منڈیر پر دو معمّر مشیّن گدھ بھی تشریف لے آئے ہیں:
>
> پیری سے کمر میں اک ذرا خم
> توقیر کی صورتِ مجسّم
>
> اور گردن اٹھائے صلائے سُفرہ کے منتظر ہیں:
>
> اے خانہ برانداز ِچمن کچھ تو ادھر بھی۔''
>
> ادھر اُن کا مبارک قدم آیا، اُدھر محمود صاحب نے ہمیشہ کے لیے اپنا سُفرۂ کرم لپیٹنا شروع کر دیا... اُن کی آمد کی آبادی میں اس ہنگامۂ ضیافت کی ویرانی پوشیدہ تھی۔ دیکھیے، کیا موقعے سے مومن خان کا قصیدہ یاد آ گیا:
>
> شیخ جی آپ کے آتے ہی ہوا دیر خراب
> قصد کعبہ کا نہ کیجے گا باایں یمنِ قدوم!''[7]

آزاد نے گدھ کے سراپا کے لیے جس شعر کو منتخب کیا ہے وہ شبلی نعمانی کی مشہور مثنوی 'صبح امید' سے ماخوذ ہے، یہاں ایک خفیف سی الجھن پیدا ہوتی ہے اور وہ یہ کہ جس شعر سے شبلی نے سرسید کا خاکہ کھینچا تھا اُسی شعر کو آزاد لاشعوری یا پھر شعوری طور پر گدھ کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یہ امر اس لیے بھی قابل توجہ ہے کہ آزاد سرسید سے پرستش کی حد تک عقیدت رکھتے ہیں، اور تذکرہ میں اُنہیں 'مجدد اعظم' کے لقب سے یاد کیا ہے۔

غالب کی شعر فہمی کا ایک زمانہ قائل ہے۔ حالی نے یادگارِ غالب میں بھی اس طرف اشارے کیئے ہیں۔ غالب نے اپنے متعدد خطوط میں بیدل، صائب اور خود اپنے کئی اشعار کی شرح کچھ اس طرح کی ہے کہ شعر اپنی تمام وضاحتوں کے ساتھ روشن ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ آزاد نے غبار خاطر میں غالب کے اس وصف کو بھی نہایت عمدہ طور پر نبا ہا ہے۔ خواجہ میر درد کے مشہورِ زمانہ شعر ''تر دامنی پہ شیخ...'' کی تعبیرات کو آزاد نے اس خوبی کے ساتھ واضح کیا ہے کہ اس شعر کے تمامی ابعاد و جہات ظاہر ہو جاتے ہیں۔

> ''راہ میں کانٹوں کا دامن میں الجھنا مخل نہیں ہوتا، دامن گیر ہونا مخل ہوتا ہے۔ کچھ ضروری نہیں کہ آپ اس ڈر سے ہمیشہ اپنا دامن سمیٹے رہیں کہ کہیں بھیگ نہ جائے۔ بھیگتا ہے تو بھیگنے دیجیے۔ لیکن آپ کے دست و بازو میں یہ طاقت ضرور ہونی چاہیے، کہ جب چاہا، اس طرح نچوڑ کے رکھ دیا کہ آلودگی کی ایک بوند بھی باقی نہ رہی... یہاں کامرانی سود وزیاں کی کاوش میں نہیں ہے، بلکہ سود وزیاں سے آسودحال رہنے میں ہے۔ نہ تو تر دامنی کی گرانی محسوس کیجیے، نہ خشک دامنی کی سبک سری: نہ آلودہ دامنی پر پریشان حالی ہو، نہ پاک دامنی پر سرگرانی۔''[8]

عام طور پر شارحین اشعار کی شرح کے دوران علم لغت، علم بیان، علم معنی اور صنائع و بدائع کی باریک موشگافیوں سے کام لیتے ہیں لیکن آزاد نے اِس فن میں ایک خاص کمال پیدا کیا ہے، وہ یہ کہ تفہیم شعر کے مدارج کو کتابی و علمی مباحث سے نکال کر عملی و روز مرّہ کی دنیا کا حصہ بنا دیا ہے۔ مومن کے خالص تغزل کے مندرجہ ذیل شعر کو آزاد نے حقیقی زندگی سے اس طرح جوڑا ہے کہ یہ شعر زندہ و جاوید ہو گیا ہے۔ جس میں شاعر کے تخیّل اور شارح کی حقیقی زندگی کے مابین باریک ترین رشتے کا عکس بھی دکھائی دیتا ہے۔

''یہاں رات کو احاطہ کے اندر وارڈروں کا تین تین گھنٹے کا پہرہ لگا
کرتا ہے مگر بہت کم جاگتے ہوئے پائے جاتے ہیں۔اُس وقت بھی
سامنے کے برآمدے میں ایک وارڈر کمبل بچھائے لیٹا تھا اور خرّاٹے لے
رہا تھا۔بے اختیار مومن کا شعر یاد آ گیا: ۹

ہے اعتماد مرے بخت خفتہ پر کیا کیا
وگرنہ خواب کہاں چشم پاسباں کے لیے۔''

اساتذہ کے اشعار بہ مقتضائے حال برتنے دیگر مثالیں مکتوب نمبر۲۴ر کے مسیتا بیگ کے احوال میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں۔

آزاد ایک بلند پایہ غالب شناس ہیں۔انہوں نے غالب کو جتنا اور جس قدر پڑھا، سمجھا اور اپنی زندگی کا حصہ بنایا اُس کی توثیق اشعار غالب کی منفرد تشریح وتفہیم سے بخوبی کی جاسکتی ہے۔غبار خاطر کے تقریباً ہر ایک خط میں غالب کے کسی نہ کسی شعر یا مصرعے کو اِس خوبی کے ساتھ پیوسط کیا گیا ہے کہ ان عبارات سے اشعار غالب کی تفہیم کا ایک نیا گوشہ کھلتا ہوا نظر آتا ہے۔چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

''زندگی میں جتنے جرم کیے اُن کی سزائیں پائیں، سونچتا ہوں تو اُن سے کہیں زیادہ تعداد اُن جرموں کی تھی جو نہ کر سکے، اور جن کے کرنے کی حسرت دل میں رہ گئی۔یہاں کردہ جرموں کی سزائیں تو مل جاتی ہیں، لیکن ناکردہ جرموں کی حسرتوں کا صلہ کس سے مانگیں: ۱۰

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کو ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے''

خالص ذاتی تجربوں پر مشتمل تفہیم غالب کا یہ سلسلہ اوّل تا آخر غبار خاطر میں نظر آتا ہے۔یہ تجربات کبھی تلخی دوراں سے کشید ہوتے ہیں، کبھی افکار کی ہنگامہ آرائی سے اور کبھی ذوق وشوق کی لذّتوں سے۔۲۴ر ویں مکتوب سے معلوم ہوتا ہے کہ آزاد ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کے شیدائی تھے، لیکن رخش عمر کی جولانیوں نے اتنی فرصت نہ دی کہ سکون واطمینان کے ساتھ اِس فن کو وقت دے سکیں۔مصروفیاتِ زندگی کی کشمکش اس روحانی ذوق کو ختم تو کیا، کبھی ماند بھی نہ کر سکی، فرماتے ہیں:

''موسیقی کا ذوق اور تاثر جو دل کے ایک ایک ریشہ میں رچ گیا
تھا، دل سے نکالا نہیں جا سکتا تھا، اور آج تک نہیں نکلا: ۱۱
جاتی ہے کوئی کشمکش اندوہ عشق کی
دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا''

شعر سے قاری کو جو معلومات حاصل ہو اُسے شعر کا مضمون کہتے ہیں۔ اِسی بیان کیے ہوئے مضمون کو نئے پہلو اور نئے انداز سے بیان کرنے کا فن مضمون آفرینی کہلاتا ہے۔ روشِ عام سے گریز اور جدّت پسندی نظم ونثر غالب کا امتیازی وصف ہے۔ جس کے نتیجے میں غالب کے یہاں مضمون آفرینی کے عمدہ نمونے پائے جاتے ہیں۔

غالب نے معاصر روایت کے برخلاف صرف ایک بیوی پر قناعت کی، لیکن جنّت میں وہ اس کے قائل نہیں، وہ متعدد خطوط میں کسی ایک حور کے ساتھ جنت کی دائمی زندگی پر شاکی نظر آتے ہیں ۔آزاد کے یہاں جنّت کی نعمتوں سے متعلق یہی مضمون آفرینی کسی اور شکل میں ظاہر ہوئی۔ آزاد سردی کے جس قدر شیدائی تھے اسی قدر گرمی میں اُن کی جان جلتی تھی، سردی سے محبت اور گرمی سے بیزاری پر مشتمل ایک لطیف طنز کی مثال دیکھیے:

''معلوم نہیں بہشت کے موسم کا کیا حال ہوگا! وہاں کی نہروں کا ذکر
بہت سننے میں آیا ہے، ڈرتا ہوں کہ کہیں گرمی کا موسم نہ رہتا ہو! ۱۲
سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف، سب بجا
لیکن خدا کرے، وہ تری جلوہ گا ہو''

کہا جاتا ہے کہ مولانا آزاد نے قید و بند کے شدائد کو اپنے مکتوبات میں اِس قدر جمالیاتی حسن عطا کر دیا ہے کہ جیل پر جنّت کا گمان ہوتا ہے۔ سرِ دست اِس دلکشی کا واحد سبب یہ نظر آتا ہے کہ آزاد جیل کی سختیوں کا نظارہ غالب کی نگاہوں سے کرتے ہیں۔ قید خانے کی تنگی کو بیان کرتی درج ذیل عبارت غالب کے اِک ایسے ہی شعر کی عقدہ کشائی کچھ اِس انداز میں کرتی ہے کہ شعر کا ایک ایک لفظ بول اٹھتا ہے۔ یہاں آزاد کے ایجاز و اختصار کے آگے تمام شارحینِ غالب کی تفاصیل دست بستہ نظر آتی ہیں:

''کمروں کے سامنے برآمدہ ہے، اور بیچ میں کھلی جگہ ہے؛ یہ اگرچہ
اتنی وسیع نہیں کہ اسے میدان کہا جا سکے تاہم احاطہ کے زندانیوں کے لیے

میدان کا کام دے سکتی ہے۔ آدمی کمرہ سے باہر نکلے گا تو محسوس کرے گا
کہ کھلی جگہ میں آ گیا۔ کم از کم اتنی جگہ ضرور ہے کہ جی بھر کے خاک اڑائی
جا سکتی ہے: ۱۳؎

سر پر ہجوم دردِ غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے''

مجنوں گورکھ پوری نے غالب کو اردو کا پہلا مفکر شاعر کہا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور فرماتے ہیں کہ ''غالب سے پہلے اردو شاعری دل والوں کی دنیا تھی غالب نے اسے ذہن دیا''۔ جہاں ذہن ہوتا ہے وہاں تشکیک و تحقیق کا ہونا لازمی ہے۔ یہی سبب ہے کہ غالب دنیا اور آخرت کے تمامی کاروبار کو سوالیہ نشان کے دائرے سے دیکھتے ہیں۔ غور و فکر نظم و نثر غالب کا امتیازی وصف ہے۔ غالب کے یہاں تشکیک و تجسس کا یہ دائرہ مذہب اور خدا کو بھی اپنے حصار میں لینے کی کوشش کرتا ہے۔ کچھ یہی انداز ہمیں آزاد کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔ آزاد موروثی عقائد پر قانع نہ رہ سکے ،قدامت اور روایت کو اُنھوں نے پُر اسرار تاریکی سے تعبیر کیا ہے۔ تقلیدی عقائد سے گریز کیا اور تحقیقی عقیدہ دریافت کرنے کی تگ و دو میں عمر صرف کی ،لیکن یہ راہ اتنی آسان نہیں تھی، اِن مشکلات کے ضمن میں بھی اُن کا قلم کوچۂ غالب کا طواف کرتا ہوا نظر آتا ہے:

''یہ راہ ہمیشہ شک سے شروع ہوتی ہے اور انکار پر ختم ہوتی ہے اور اگر
قدم اُسی پر رُک جائیں تو پھر مایوسی کے سوا اور کچھ ہاتھ نہیں آتا: ۱۴؎

تھک تھک کے ہر مقام پر دو چار رہ گئے
تیرا پتا نہ پائیں تو ناچار کیا کریں''

لفظی دروبست سے حسن پیدا کرنا غالب کے کلامِ نظم ونثر کا خاصہ ہے۔ معنی کو واضح ،تہہ دار اور چست طریقے سے ادا کرنے کے لیے ایک لفظ کا دوسرے لفظ سے باریک سے باریک لغوی فرق اور معنوی فضا کے ساتھ ایک دوسرے کی پشت پناہی کرنا جسے مناسبتِ الفاظ سے تعبیر کرتے ہیں، غالب کے یہاں اس کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔ آزاد نے غبار خاطر کی عبارات میں اس فنی مہارت کو ملحوظ رکھا ہے۔

''کل صبح تک وسعت آبادِ بمبئ میں فرصتِ تنگ حوصلہ کی بے مایگی کا
یہ حال تھا۔ لیکن آج قلعہ احمد نگر کے حصارِ تنگ میں اُس حوصلۂ فراخ کی

آسودگیاں دیکھیے۔‘‘ ۱۵؎

درج بالا عبارت میں کل، آج، وسعت آباد، فرصتِ تنگ، بے مایگی، آسودگی، حصارِ تنگ، حوصلۂ فراخ ایسے الفاظ وتراکیب ہیں جو اِس عبارت میں مناسبتِ لفظی کا نظام پیدا کر رہے ہیں۔

نثرِ مقفّیٰ اردو کی قدیم روایت کا حصہ ہے جس کے دھارے عربی وفارسی کے شاہکار نمونوں سے جا ملتے ہیں۔ غالب کے یہاں مقفّی نثر پائی جاتی ہے لیکن کچھ اِس انداز سے کہ طبع سلیم پر گراں نہیں گزرتی۔ آزاد بھی اِس پیمانے پر صادق آتے ہیں۔ صرف دو سطر کی عبارت میں پانچ ہم قافیہ الفاظ (تر دماغیوں، سر گرانیوں، دست افشانیوں، پا کوبیوں، جماہیوں) کا لانا وہ بھی اِس انداز سے کہ قاری محظوظ تو ہو لیکن عبارت کی روانی اور فصاحت قائم رہے، یہ آزاد نے غالب سے سیکھا ہے۔

> ’’رات کی تر دماغیوں کی جگہ صبح کی سر گرانیوں نے لے لی، اور مجلس
> دوشین کی دست افشانیوں اور پا کوبیوں کے بعد جب آنکھ کھلی، تو صبح خمار
> کی افسردہ جماہیوں کے سوا اور کچھ باقی نہیں رہا۔‘‘ ۱۶؎

غالب خود کے ’ولی‘ سمجھے جانے میں صرف ایک کمی پاتے ہیں اور وہ ہے اُن کی رند مشربی۔ دمِ نزع کی سختیوں کا مداویٰ ساغر و مینا کے پیشِ نظر ہونے کو قرار دیتے ہیں۔ عذابِ قبر اور نکیرین سے خلاصی کی تدبیر منھ سے بادۂ دوشینہ کی بو آنا سمجھتے ہیں۔ روزِ جزا کی فکر میں ترکِ مئے، اُنہیں ساقیِ کوثر کے باب میں سوئے ظن معلوم پڑتا ہے۔ آزاد بھی رند ہیں بلکہ رندِ بلانوش ہیں، لیکن اُن کا جام اُس آتش سیّال سے پُر نہیں ہے جس کے دو جرعے غالب کے قلب و ہوش کو توانا کر دیتے ہیں۔ آزاد کا پیمانہ چائے سے لبریز ہے، لیکن مشروب کی تفصیل اور اُس کا معیار، اُس کے پینے پلانے کے آداب و اوقات کا اصولی زائچہ، مشروب کے سلسلے میں خادم (عبداللہ) کی خیر سگالیوں کا تذکرہ ہمارے ذہن کو بار بار غالب کی سمت متوجہ کرتا ہے۔ غالب شراب کے ساتھ عرقِ شیر کو شامل کرتے ہیں تو آزاد ’جامِ صبح گاہی‘ (چائے) کے ساتھ سگریٹ کو شریک کر کے ’بادۂ دوشینہ‘ (گزشتہ شب، کندھے کا بوجھ) کا خمار مٹاتے ہیں:

> ’’میں نے چائے کی لطافت وشیرینی کو تمباکو کی تندی و تلخی سے ترکیب
> دے کر ایک کیف مرکب پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔‘‘ ۱۷؎

غالب اور آزاد دونوں ہی شہیدِ نرگسیت ہیں، اُن دونوں کے یہاں مشترکہ طور پہ موجود یہی

مزاج عوامی رجحان سے کنارہ کشی کراتا ہے اور تقلیدی روش سے گریز کا سبب بنتا ہے۔ غالب کی نرگسیت اُن کے شب و روز اور کلامِ نظم و نثر سے عیاں ہے۔ فکرِ سخن، مکتوب نگاری یہاں تک کہ سر کے بال اور داڑھی رکھنے یا منڈانے میں بھی ہر ایک لحاظ سے عوامی یا 'محمد شاہی' روش سے درگزر کیا۔ عمر بھر میں ایک ستم پیشہ ڈومنی پر خود نہیں مرے بلکہ اُسے 'مار رکھا'۔ وہ دلی کالج تو کیا درِ کعبہ پہ بھی پیشوائی کے قائل ہیں اور استقبال کے لیے اُس کا 'وا' نہ ہونا اپنی ہتک پہ محمول کرتے ہیں۔ خود داری و بے نیازی کا یہ عالم کہ دہر سے عبرت بھی بطور احسان حاصل کرنے کے قائل نہیں۔ آزاد کے یہاں بھی خود پسندی اپنے عروج پر ہے۔ غبار خاطر کے ۷ ر ویں خط میں مذکور ہے کہ آزاد نے جیل میں انگریز افسر کو گھر سے منگانے کی اجازت کے بابت دی گئی مسودات اور کتب کی عرضی تک واپس مانگ لی کہ اِس سے اُن کی انا مجروح ہوتی تھی۔ فرماتے ہیں:

> اوروں کے لیے پسند و انتخاب کی جو علت ہوئی، وہی میرے لیے ترک و اعراض کی علّت بن گئی... مذہب میں، ادب میں، سیاست میں، فکر و نظر کی عام راہوں میں جس طرف بھی نکلنا پڑا، اکیلا ہی نکلنا پڑا؛ کسی راہ میں بھی وقت کے قافلوں کا ساتھ نہ دے سکا! ۔'' ۱۸

غالب شراب کے ساتھ کسی بھی قسم کے شرک کے قائل نہیں۔ وہ عرقِ شیر کو پینے سے نہیں زہر مار کرنے سے تعبیر کرتے ہیں۔ رندی میں بھی اتباع قبول نہ کرنے کا یہی جذبہ آزاد کے یہاں بھی موجود ہے۔ فرق بس اتنا ہے کہ غالب شراب میں شرکتِ عرقِ شیر سے نالاں ہیں تو آزاد چائے میں شیر و شکر کی بے اعتدالیوں سے۔ یہاں قبول عام کے خلاف ایک لطیف طنز کی نشتریت اور حسِ مزاح کی شگفتگی ہمیں غالب کی مکتوب نگاری کی طرف مزید متوجہ کرتی ہے:

> ''میں چائے کو چائے کے لیے پیتا ہوں۔ لوگ شکر اور دودھ کے لیے پیتے ہیں... لوگ چائے میں دودھ ڈالنے کی جگہ دودھ میں چائے ڈالنے لگے... چائے کی جگہ ایک طرح کا سیّال حلوہ بناتے ہیں، کھانے کی جگہ پیتے ہیں، اور خوش ہوتے ہیں کہ ہم نے چائے پی لی۔ ان نادانوں سے کون کہے کہ: ہائے کمبخت تو نے پی ہی نہیں'' ۱۹

ذوق پیشین گوئی غالب اور آزاد دونوں کے یہاں نظر آتا ہے، اگر کچھ امتیاز ہے تو بس اتنا کہ غالب کی پیشین گوئیاں نجی، لطیف اور نامکمل رہیں (مثلاً اپنی وفات کی تاریخ کہنا) اور آزاد کی

پیشین گوئیاں سیاسی، سنجیدہ اور بیشتر مکمل ہو چکی ہیں (مثلاً آزاد نے پیشین گوئی کی تھی کہ مغربی اور مشرقی پاکستان ۲۵ ر پچیس برس سے زیادہ ایک ساتھ نہیں رہ سکے گا، جو کہ حرف بہ حرف مکمل ہوئی اور بنگلہ دیش وجود میں آیا)۔ یہاں غبار خاطر سے ایک لطیف پیشین گوئی درج کی جاتی ہے، جس کا مقصود چائے کے ساتھ گڑ کو شریک کرنے والوں کو طنز کا ہدف بنانا ہے:

> ''میری یہ پیشین گوئی لکھ رکھیے کہ عنقریب یہ براؤن شکر کا ہلکا سا پردہ بھی اُٹھ جائے گا! اور صاف صاف گڑ کی مانگ ہر طرف شروع ہو جائے گی۔ یارانِ ذوقِ جدید کہیں گے کہ گڑ کے ڈلے ڈالے بغیر نہ چائے مزہ دیتی ہے نہ کافی۔'' [۲۰]

تخلیق میں ادراکات و مہیجات مثلاً رنگ، بو، آواز کا تذکرہ اِس طرح کرنا کہ ایک حِس دوسری حِسوں کے ساتھ گھل مل جائے، احتساسی کیفیت کہلاتی ہے۔ اس کیفیتِ خاص کے نمونے غالب اور آزاد دونوں کے یہاں موجود ہیں۔ غالب نے کہیں عاشق کے رنگِ شکستہ کو صبحِ بہارِ نظارہ کہا، کہیں انھیں فرش تا عرش موجِ رنگ کا طوفان نظر آتا ہے، کہیں موجِ شراب شہپرِ رنگ سے بال کشا نظر آتی ہے۔ آزاد چائے کے رنگ اور ذائقہ کو اپنی قوت تخیل سے ایک پیکر عطا کرتے ہیں لیکن اپنی اِس ''گوری چنبیلی'' کے لیے یوں لکھتے ہیں جیسے کوئی مغل بچہ بوئے قوام و بادِ ناب کا بیان کر رہا ہو:

> ''اس کی خوشبو جس قدر لطیف ہے، اُتنا ہی کیف تند و تیز ہے۔ رنگ کی نسبت کیا کہوں! لوگوں نے آتش سیال کی تعبیر سے کام لیا ہے... لیکن آگ پھر ارضی ہے اور اس چائے کی علویت کچھ اور چاہتی ہے۔ میں سورج کی کرنوں کو مٹھی میں بند کرنے کی کوشش کرتا ہوں اور کہتا ہوں کہ یوں سمجھیے، جیسے کسی نے سورج کی کرنیں حل کر کے بلّوریں فنجان میں گھول دی ہیں۔'' [۲۱]

شعراء جس طرح مدح میں ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی استطاعت رکھتے ہیں اسی طرح ذم کے باب میں بھی اُن کا کوئی ثانی نہیں ہوتا۔ اردو شاعری کی روایت میں کئی شعرا مثلاً مرزا رفیع سودا، میر تقی میر، غلام ہمدانی مصحفی وغیرہ نے ہجویات میں وہ کمال پیدا کیا کہ وہ اُن کی شہرت کا سبب بن گئیں۔ شعرا کے درمیان معاصرانہ چشمک اور اُس کے نتیجے میں دفترِ تضحیک کا

کھلنا ایک عام بات ہے۔ غالب کا وصف یہ ہے کہ اُن کے قلم نے اگر کسی شخص کو سب سے زیادہ اپنا ہدف بنایا ہے تو وہ خود غالب کی ذات ہے۔ اپنی کمزوریوں اور نامرادیوں کا سب سے زیادہ مذاق و تمسخر اُڑانا غالب کا مشغلہ ہے جو انہیں دنیائے ادب میں ممتاز بناتا ہے۔ وہ اظہار معاصی کا کھلے بندوں اعتراف ہی نہیں اعلان بھی کرتے ہیں۔ ناکردہ گناہوں کی حسرت کی داد داورِ محشر سے مانگتے ہیں، دریائے معاصی کی تنک آبی کو اپنی وسعت دامن کے آگے ہیچ سمجھتے ہیں۔ 'کسی مرشدِ کامل' کی نصیحت پر عمل کرتے ہوئے تاعمر مصری کی مکھی بنے رہے، شہد کی مکھی نہ بنے۔ آزاد بھی اپنے اِسی رویّے کو یوں رقم کرتے ہیں:

> ''طبیعت اِس پر مطمئن نہ ہوسکی کہ زندگی کو غلطیوں سے یکسر معصوم بنا دیا جائے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس روزگار خراب میں زندگی کو بنائے رکھنے کے لیے کچھ نہ کچھ غلطیاں ضرور کرنی چاہئیں... وہ زندگی ہی کیا ہوئی جس کے دامنِ خشک کو کوئی غلطی تر نہ کرسکے، وہ چال ہی کیا جو لڑکھڑاہٹ سے یکسر معصوم ہو!۔'' ۲۲

غالب قیدِ حیات اور بندِ غم کو ایک ہی شے قرار دیتے ہیں۔ زندگی اور اُس کے حوادث کو قید بند کے استعاروں میں پیش کرنا غالب کا خاص انداز ہے، اِک مشہور خط بنام علاء الدین احمد خاں علائی، میں اپنی سوانح ایک قیدی کی تمثیل کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ مرزا کو خود بھی دو مرتبہ حقیقت میں جیل جانا پڑا تھا۔ آزاد کی قید حیات کا ایک بہت بڑا حصہ قید فرنگ سے عبارت ہے، وہ بھی اپنی روداد اسیری مثل غالب نہایت لُطف کے ساتھ بیان کرتے ہوئے نظر آتے ہیں...

> '' زندگی کے ہر سات دن میں ایک دن قید خانہ کے اندر گزرا۔ تورات کے احکام عشرہ میں ایک حکم سبت کے لیے بھی تھا۔ یعنی ہفتہ کا ساتواں دن تعطیل کا مقدس دن سمجھا جائے۔ مسیحیّت اور اسلام نے بھی یہ تعطیل قائم رکھی۔ سو ہمارے حصّہ میں بھی سبت کا دن آیا۔'' ۲۳

غالب کا فلسفیانہ مزاج اور انتشار سے عبارت عصری ماحول اُنہیں تشکک پسند طبیعت عطا کرتا ہے۔ جس کے نتیجے میں غالب کے یہاں رائج الوقت اور ثقہ روایات پر بھی شکوک وشبہات کا اظہار ملتا ہے۔ یہی شکوک وشبہات غالب کی سوال پسندی کو جنم دیتے ہیں۔

سوال پسندی غالب کا رنگ ، ڈھنگ اور شناخت ہے۔ دیوان غالب کا پہلا ہی شعر حمد و نعت کی عام روش سے گریز کرتے ہوئے تخلیق کائنات کی بے ثباتی کو موضوع بحث بناتا ہے۔ غزل جو حسن و عشق کی ترجمان اور محبت کی داستان ہے غالب نے اسے سوال کرنے ، غور فکر کرنے اور تلاش و جستجو کی تعلیم دی۔ اردو کا یہ پہلا سوال پسند شاعر کیا ؟ ، کیوں ؟ ، کیا ہے ؟ ، کیوں ہو ؟ اور کیا کہیے ؟ جیسی ردائف استعمال کرتا ہے۔ آزاد بھی تقلیدی افکار و عقائد کے منکر اور تحقیق کے معتقد تھے۔ اُن کی سوال پسندی اُنہیں غالب کے بے حد قریب کر دیتی ہے:

> ''زندگی اور حرکت کا یہ خار خانہ کیا ہے اور کیوں ہے؟ اور اس کی کوئی ابتدا بھی ہے یا نہیں؟ یہ کہیں جا کر ختم بھی ہوگا یا نہیں؟ خود انسان کیا ہے؟ یہ جو ہم سوچ رہے ہیں کہ 'انسان کیا ہے' تو خود یہ سوچ اور سمجھ کیا چیز ہے؟ اور پھر حیرت اور درماندگی کے ان تمام پردوں کے پیچھے کچھ ہے بھی ، یا نہیں؟۔'' ۲۴

غالب مسائل تصوف بیان کرنے پر خود پر ہی نازاں ہوتے ہیں۔ وحدت الوجود غالب کا مرغوب ترین موضوع ہے اس فلسفے کا خلاصہ یہ ہے کہ تمام کائنات میں معتبر ذات صرف اللہ کی ہے باقی سب اُس کا عکس ہیں ، پرتو ہیں ، اشارہ ہیں ، جس کی کوئی حقیقت نہیں۔ اسی دہر نما عکس کو غالب یکتائیٔ معشوق کا جلوہ قرار دیتے ہیں اور اُس کی تخلیق کا سبب حسنِ معشوق کی خود بینی بتاتے ہیں۔ غالب کے ہاں عکسِ معشوق (یعنی مخلوق) اک ناچیز قطرے کے مثل ہے جس کی عشرت و فلاح دریا میں فنا ہو جانا ہے۔ اس قطرہ کے وجود کا اوّل و آخر دریا سے ہی وابستہ ہے۔ لیکن اِس کے برملا اظہار کو غالب 'تنک ظرفی منثور' سے تشبیہ دیتے ہیں کیونکہ قطرہ کتنا بھی دریا ہونے کا دعویٰ کرے فریب ہستی محض دھوکہ ہے۔ آزاد کے یہاں بھی اس موضوع کے نمونے نظر آتے ہیں۔

> ''اُس کی ذات کے بارے میں بجُز اس کے کہ 'ہے' اور کچھ نہیں کہہ سکتا ، یہاں تک کہ اشارہ بھی نہیں کر سکتا۔ اگر ہم اپنے اشارات کی پرچھائیں بھی اس پر مڑنے دیتے ہیں ، تو ذات مطلق مطلق نہیں رہتی ، تشخص اور حدود کے غبار سے آلودہ ہو جاتی ہے۔'' ۲۵

غبار خاطر میں کئی مقامات ایسے آتے ہیں جہاں گفتگو آزاد کی ہوتی ہے لیکن اُس کی غایت ، علت اور سبب سبھی کچھ ، غالب کا فیضان نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر عام دنیاوی تصورات کو

اک نئے زاویہ سے دیکھنا اور اُن کی خودساختہ توضیح غالب کا خاصہ ہیں، غبار خاطر کی عبارات غالب کے اِس رنگ کو بے حد مہارت کے ساتھ اپنا جز و بناتی ہیں۔

عیش کیا ہے؟ ہر ایک شخص کے نزدیک اس سوال کا جواب مختلف ہوسکتا ہے۔ غالب نے فن مرغوب میں بے فکرے زندگی بسر کرنے کو عیش کہا ہے۔ آزاد اسی روشِ غالب کی اتباع میں عیش کی خودساختہ تعریف کرتے ہوئے اپنا 'عیشِ زندگی کا سب سے بہتر تصوّر' پیش کرتے ہیں:

> ''میں آپ کو بتلاؤں، میرے تخیل میں عیش زندگی کا سب سے بہتر تصوّر کیا ہوسکتا ہے! جاڑے کا موسم ہو، اور جاڑا بھی قریب قریب درجِ انجماد کا؛ رات کا وقت ہو، آتش دان میں اونچے اونچے شعلے بھڑک رہے ہوں، اور میں کمرے کی ساری مسندیں چھوڑ کر اس کے قریب بیٹھا ہوں، اور پڑھنے لکھنے میں مشغول ہوں۔'' ۲۶

غالب ماہرلغات تھے؟ یہ ایک الگ داستان ہے۔ مگر خطوط بلکہ حیات غالب کا ایک بہت بڑا حصہ علم لغت کے بکھیڑوں سے عبارت ہے۔ بلکہ اگر یوں کہیں کہ غالب کی ملکی سطح پر جو شہرت کمالِ سخن وری اور طرزِ مکتوب نگاری کے سبب ہوئی اسی قدر شہرت اُنہیں 'لغوی' مباحث و مفاسد کے سبب حاصل ہوئی۔ غالب نے بارہا اپنے خطوط میں علمِ لغت اور تذکیر و تانیث کے مباحث کو شامل کیا ہے۔ آزاد کی زندگی اور اُن کی مصروفیات اِس دنیا سے بہت دور تھیں لیکن علمِ لغت کے حوالے سے اُن کی علمی ذکاوت کے مظاہرے غبار خاطر میں بھی نظر آتے ہیں۔ اس کی مثال کے طور پر مکتوب نمبر۔ ۷ار کا اخیر اقتباس دیکھا جاسکتا ہے، جہاں لفظ ''EGO'' پر نہایت سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔

سوز و گداز، نظم و نثر غالب کی جان ہیں۔ دوستوں کی ناز برداریاں کرنے اور کرانے والا غالب جب دل و دلّی کے آلام کا ذکر کرتا ہے تو کوئی بھی حساس طبیعت متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتی۔ اسی طرح غبار خاطر میں قلبی سوز اتنے شفاف اور ٹھہرے ہوئے پانی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے کہ اپنی یاس انگیزی کا دیرپا اثر چھوڑ جاتا ہے۔ بیگم زلیخا کی آخری رخصت کی منظر کشی اس کی عمدہ مثال ہے جہاں آزاد نے بیگم زلیخا کی خشک آنکھیں اور اشک بار چہرے کی تصویر کھینچی ہے۔ کمال یہ ہے کہ یہاں آزاد نے چند لفظوں میں اپنے سارے غمِ فراق کو اِک دائمی ٹیس کی صورت میں تبدیل کردیا ہے:

''گزشتہ پچیس برس کے اندر کتنے ہی سفر آئے اور کتنی ہی مرتبہ گرفتاریاں ہوئیں، لیکن میں نے اس درجہ افسردہ خاطر اُسے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ کیا یہ جذبات کی وقتی کمزوری تھی، جو اس کی طبیعت پر غالب آ گئی تھی! میں نے اُس وقت ایسا ہی خیال کیا تھا۔ لیکن اب سوچتا ہوں، تو خیال ہوتا ہے کہ شاید وہ محسوس کر رہی تھی کہ اس زندگی میں یہ ہماری آخری ملاقات ہے۔ وہ خدا حافظ اس لیے نہیں کہہ رہی تھی کہ سفر میں کر رہا تھا؛ وہ اس لیے کہہ رہی تھی کہ خود سفر کرنے والی تھی۔'' ۲۷

اسی ضمن میں بیگم زلیخا کی وفات کی خبر ملنے کے بعد قلعہ احمد نگر کے احاطے میں موجود ایک نامعلوم پرانی قبر سے آزاد کا اچانک اُنس پیدا ہو جانا اور شام کے وقت دیر تک اسے دیکھتے رہنا سوز والم کی ایسی فضا تعمیر کرتا ہے جو کہ خطوط غالب کا خاصہ ہے۔

غالب سے منسوب شہروں میں آگرہ، دہلی، رام پور، لکھنؤ، الہ آباد، بنارس اور کلکتہ کے نام آتے ہیں۔ ایک عجیب اتفاق ہے کہ آزاد کسی نہ کسی طور پر ان تمام اشہار سے وابستہ رہے۔ کلکتہ میں اُن کی پرورش ہوئی، دہلی اُن کا میدانِ عمل رہا۔ لکھنؤ میں شبلی نعمانی کے ساتھ زندگی کا ایک اہم دور گزارا۔ رام پور، الہ آباد اور بنارس متعدد مرتبہ سیاسی اسفار کی منزل بنے۔ قیامِ آگرہ کا ذکر غبار خاطر کے سب سے طویل یعنی ۲۴ رویں مکتوب میں آتا ہے جہاں آزاد ایک داستانوی انداز اختیار کرتے ہوئے اپنے ستار بجانے کے شغل کا ذکر کرتے ہیں۔

مزید چند گوشے اور بھی ہیں جو کہ غبارِ خاطر پر غالب کی اثر اندازی کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً: رودادِ مکتوب نگاری ۲۸، معمولات روز مرّہ اور اسفار کا ذکر ۲۹، مکتوب کے اقسام سیاسی و غیر سیاسی کا ذکر ۳۰۔ ضعفِ امراض کا بیان ۳۱۔ خاندانی برتری کا اظہار ۳۲۔ کسی کے ذکر پر لاشعور کی کار فرمائیاں مثلاً مکتوب نمبر ۵ رمیں قلعہ احمد نگر کے حوالے سے ذہنِ آزاد کی جولانیاں دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔

غالب کا کارنامہ یہ ہے کہ اُن سے قبل غبارِ خاطر کے نقوش اِس طرح کاغذ پر نظر نہیں آتے اس لحاظ سے خطوط غالب اردو ادب میں خود نوشت، سوانح، انشائیہ، مختصر افسانے، کالم نویسی اور آزاد یا پھر نثری نظم کی اوّلین شکل کہے جا سکتے ہیں۔ غبار خاطر اِن میں سے اکثر صفات کے ساتھ خطوط غالب کی عمدہ پیروی و عکاسی کرتی ہے۔ قلبی، فکری، سیاسی، سماجی شب و روز کی ادائے خاص میں

ترجمانی غالب کے بعد آزاد کے مکتوبات کی شان ہے۔ مراسلے کو مکالمہ بنانے کی روایت یا بدعت حسنہ کا نقطۂ آغاز غالب سے ہوا، تو اِس فنِ خاص کو مقامِ عروج آزاد کی غبارِ خاطر میں حاصل ہوتا ہے۔ بے جا تکلفات سے بے نیازی اور مضامین کی رنگارنگی دونوں کی شان ہے، غالب کی طرح آزاد اِن خطوط میں ذات باری کے مباحث سے لے کر جام و مینا کے اسرار و رموز کی گرہ کشائی کرتے نظر آتے ہیں۔ حاصل کلام یہ کہ عودِ ہندی کی خوشبو میں بسے ہوئے اردوئے معلٰی کے یہ شہ پارے، آزاد کے تبسمِ زیرِ لبی اور نالۂ نیم شبی کی ایک غبار آلود تصویر پیش کرتے ہیں۔ اور یہی اُن کی دلکشی کا راز ہے۔

حواشی

ا۔ غبارِ خاطر، ابوالکلام آزاد، ص xix، مطبوعہ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۱۸

۲۔ دیوان زادہ از شیخ ظہور الدین حاتم ص ۳۰۴، مرتبہ عبدالحق، دلّی کتاب گھر، دہلی، ۲۰۱۱

۳۔ غبارِ خاطر، ابوالکلام آزاد، ص ۷، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۱۸

۴۔ آب گم بحوالہ اقوالِ یوسفی اور دیگر مضامین، ص ۴۸، مرتبہ ڈاکٹر مظہر احمد، مطبوعہ ایم۔ آر۔ پبلی کیشنز دہلی۔ ۲۰۱۴

۵۔ غبارِ خاطر، ابوالکلام آزاد، ص ۲۲۴، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ سنہ اشاعت ۲۰۱۸

۶۔ ایضاً، ص ۱۶۷

۷۔ ایضاً، ص ۱۹۳

۸۔ ایضاً، ص ۱۶

۹۔ ایضاً، ص ۴۸

۱۰۔ ایضاً ص ۳۴

۱۱۔ ایضاً، ص ۲۵۷

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۷۱

۱۳۔ ایضاً ص ۲۹

۱۴۔ ایضاً، ص ۳۹

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۹

۱۶۔ ایضاً، ص ۲۴

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۴

۱۸۔ ایضاً، ص ۹۲

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۵۳

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۶۱

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۶۲

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۵

۲۳۔ ایضاً، ص ۳۴

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۰۹

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۲۰

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۷۲

۲۷۔ ایضاً، ص ۲۳۶

۲۸۔ ایضاً، ص ۲۳۶

۲۹۔ ایضاً، ص ۱۰

۳۰۔ ایضاً، ص ۹

۳۱۔ ایضاً، ص ۲۰

۳۲۔ ایضاً، ص ۸۲

سید نقی عباس (کیفی)

نیشنل لائبریری تاجیکستان میں برصغیر کے فارسی مخطوطات

۱۹۹۱ میں سویت یونین (Union Soviet) سے آزادی کے بعد وسط ایشیائی ممالک، سویت کے ہاتھوں اپنے مسخ شدہ تاریخی آثار اور میراث مکتوب کی بازیافت میں برابر کوشاں ہیں۔ ان ممالک میں تاجیکستان اور ازبکستان خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ تاجیکستان نے جہاں روسی رسم الخط کے بجائے فارسی یا تاجیک (عربی) رسم الخط کو ازسرنو عام کرنے اور اپنی جدید نسلوں کو اسلامی تعلیمات سے آراستہ کرنے کی مہم شروع کی، وہیں ازبکستان نے دنیا بھر کے کتاب خانوں میں محفوظ اپنے علمی سرمایہ کی فہرست نگاری کا کام شروع کیا۔ یہاں، برسبیل تذکرہ، یہ بتاتے چلیں کہ ازبکستان کی اسی مہم کے تحت راقم السطور نے پروفیسر سید حسن عباس و ڈاکٹر خواجہ غلام السیدین کے ساتھ رامپور رضا لائبریری میں موجود ازبکی مصنفوں اور ازبکستان سے متعلق فارسی اور عربی مخطوطات کی فہرست مرتب کی جو تاشقند سے انگریزی، روسی اور ازبکی زبانوں میں بالترتیب دو جلدوں میں ۲۰۲۰ و ۲۰۱۲ میں شائع ہوئی۔ خدابخش لائبریری نے بھی اپنے ذخیرے میں محفوظ ازبکی مصنفوں اور ازبکستان سے متعلق مخطوطات کی علاحدہ فہرست شائع کی۔ نیشنل میوزیم، نئی دہلی کی فہرست مرتب ہو رہی ہے۔ اس سلسلے میں متعدد سمیناروں اور نمایشوں کا انعقاد بھی ہوا۔ بہرحال، آج دونوں ملکوں نے نہ صرف یہ کہ اپنی باقی ماندہ تاریخی عمارتوں کی مرمت اور بازسازی کرالی ہے بلکہ بڑی تعداد میں کتابیں اور فہرستیں بھی شائع کی ہیں۔ البتہ اس موضوع پر تفصیلی گفتگو پھر کسی فرصت کے لیے اٹھا رکھتے ہیں، سردست اس مختصر تحریر میں نیشنل لائبریری تاجیکستان، واقع دوشنبہ، کی فہرست مخطوطات فارسی کی دوسری جلد اور اس میں مندرج برصغیر کے فارسی مخطوطات کا تعارف مقصود ہے۔

فہرست نسخہ ہائے خطّی کتابخانہ ملّی تاجیکستان، جلد دوم، مرتبہ: علی بہرامیان اور عبداللہ یونس اُف، کتابخانۂ بزرگ آیت اللہ العظمی مرعشی نجفی، قم و مرکز اسناد و تاریخ دیپلماسی وزارت امور خارجہ، تہران سے فارسی میں 1389ھ. ش/2010ء میں شایع ہوئی۔ مذکورہ فہرست کی پہلی جلد دیکھنے کا اتفاق نہیں ہوسکا، تاہم علی بہرامیان کے پیش لفظ سے معلوم ہوتا ہے کہ پیش نظر جلد دوم سے آٹھ سال قبل (2002ء میں) پہلی جلد منظر عام پر آچکی تھی۔

پیش نظر فہرست، 148 مجموعۂ مخطوطات کی فہرست ہے۔ ہر مجموعہ چھوٹے بڑے کئی رسالوں پر مشتمل ہے اور بصورت مجموعی 218 مصنفین کی 546 تصانیف کا تعارف کرایا گیا ہے۔

فاضل فہرست نگاروں نے طریقۂ کار یہ اختیار کیا ہے کہ اول مجموعے میں شامل مخطوطات کے عناوین کو رومن (Roman) اعداد کے ساتھ مع نشاندہی اوراق متعلقہ درج کیا ہے، پھر ایک سطر یا نیم سطر میں مخطوطہ کا مختصر تعارف مع نام و تاریخ وفات مصنف اور آغاز مخطوطہ لکھا گیا ہے۔ کسی مخطوطہ کا انجام یا اس کے مندرجات کی فہرست (بہ استثنائے ایک یا دو مخطوطہ) درج نہیں ہے۔ ہر مجموعہ میں شامل مخطوطات کا تعارف پیش کرنے کے بعد آخر میں، بہ لحاظ ترتیب، ان کے ترقیمے، خط، کاتب، تاریخ کتابت، سائز وغیرہ درج کیے گئے ہیں۔ لیکن یہ التزام ہر مجموعہ کے تعارف میں یکساں نہیں ہے۔

پیش نظر فہرست اس لحاظ سے کہ ایک مخصوص کتبخانہ میں محفوظ فارسی مخطوطات کے مجموعوں کی فہرست ہے، اہمیت کی حامل ہے۔ ان مجموعوں میں برصغیر ہند و پاک کے بعض مخطوطات بھی شامل ہیں۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ یہ مخطوطات، جیسا کہ ان کے ترقیموں سے معلوم ہوتا ہے، برصغیر سے ماوراء النہر منتقل ہونے کے بجائے وہیں نقل یا آمادہ کیے گئے ہیں جس سے ان مخطوطات کی مقبولیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ یہاں یہ بات خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے کہ مجموعہ نمبر 689 میں شامل سراج الدین علی خان آرزو کی تصنیف 'خیابان گلستان' کا مخطوطہ جو کہ 'گلستان' کی شرح ہے، غالباً ماوراء النہر سے طباعت کے مقصد سے 'گلستان' کے متن کے ساتھ کتابت کرایا گیا تھا۔ نسخہ کے آخر میں عبارت 'بہ ہمت و سرمایۂ داروغہ شیخ نثار علی' اور مولانا محمد ہادی علی و محمد اصغر علی نسیم کے قطعات تاریخ طباعت مندرج ہیں۔ کاش فہرست نگار حضرات نے یہ قطعات بھی نقل کیے ہوتے۔ اگرچہ اس بات کا علم نہیں ہوسکا کہ بالآخر یہ مخطوطہ زیور طباعت سے آراستہ ہوا یا نہیں، تاہم 'خیابان' کی مقبولیت کا اندازہ ضرور ہوتا ہے۔ بہرحال، سطور ذیل میں پیش نظر فہرست میں

شامل برصغیر کے فارسی مخطوطات کا تعارف پیش کیا جاتا ہے:

1. دیوان بیدل

مرزا عبدالقادر بیدل (م:1130ق 1721)

مجموعہ نمبر۲، مخطوطہ نمبر ا، اوراق: 1 (ب) تا 229 (الف)؛ شامل 'چہار عنصر'، 'طور معرفت'، غزلیات وقطعات؛ تاریخ کتابت: جمادی الاولی 1283ق (1866ء)؛ خط: نستعلیق

آغاز: بہ اوج کبریا کز پہلوی عجز است راہ آنجا

2. تکملة الایمان و تقویة الایقان

عبدالحق محدث دہلوی بخاری (م:1052ق 1642ء)

مجموعہ نمبر 5، مخطوطہ نمبر ا، اوراق: ا (ب) تا 124 (الف)؛ تاریخ کتابت: 1326ق (1908ء)؛ خط: نستعلیق؛ کاتب: سید عزیز خواجہ محمد مفتی ابن خواجہ مختوم

آغاز: ... اما بعد می گوید فقیر حقیر اضعف عباد اللہ القوی الباری عبدالحق بن سیف الدین ترک البخاری کہ این رسالہ ای است ...

3. البرهان فی علامات مهدی آخرالزمان

علی بن حسام الدین متقی ہندی (م:985ق 1577ء)

مجموعہ نمبر 220، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: 20 (ب) تا 26 (ب)

آغاز: ذکر ماورد فی طہور المہدی رضی اللہ عنہ [کذا] فی جامع الاصول فی اشراط الساعة ...

4. انوار الرّحمان

محمد نور الدین ابن محمد مقیم الدین مرادآبادی ہندی (م:1250ق 35?-1834ء)

مجموعہ نمبر 220، مخطوطہ نمبر 3، اوراق: 28 (ب) تا 48 (ب)

آغاز: خدارا انتظار حمد مانیست محمد را چشم بر ثنای مانیست (کذا) مناجاتی اگر باید بنا کرد بہ بیتی ہم قناعت می تواں کرد ...

5. چهار عنصر

مرزا عبدالقادر بیدل (م:1130ق 1721ء)

مجموعہ نمبر 240، مخطوطہ نمبر ا، اوراق: ا (ب) تا 323 (ب)؛ تاریخ کتابت: 1244ق (1828)؛ خط: نستعلیق؛ کاتب: محمدی ابن ملا عاشور محمد خوقندی؛ جای کتابت: خوقند

آغاز: خداوندا زبان معذور بے حرتی سرایی است، عذر مرادر ایام بپذیر...

6. **سلّم العلوم**

محبّ اللہ بن عبدالشکور ہندی بہاری (م: 1119ق 1707ء)

مجموعہ نمبر 268، مخطوطہ نمبرا، اوراق: 1(ب) تا 8(ب)؛ ناقص الآخر

آغاز: سبحانہ ما اعظم شانہ لا یحد ولا یتصوّر... اما بعد فہذہ رسال...

(اس مجموعہ میں شامل دوسرے رسالے کے ترقیمہ میں تاریخ کتابت 1299ق 1882ء مندرج ہے)۔

7. **فرس نامہ یا ترجمۂ سالھوتر**

سید ابوالحسن ہاشمی (926ق 1520ء میں سنسکرت سے ترجمہ)

مجموعہ نمبر 353، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: 145(ب) تا 221 (الف)؛ نستعلیق؛ تاریخ کتابت: 14 ذی القعدہ 1236ق (1821ء) بہ امر امیر قلندر خان

آغاز: (ا) اسب فکرت چو زین کند دانا بہ کہ گوید نخست حمد خدا

(۲) در فضیلت اسب بر حیوانات وسبب نظم کتاب بر ارباب الالباب...

8. **مثنوی مئے رنگ**

منسوب بہ خواجہ قطب الدین بختیار کاکی اوشی (م: 634ق 1235ء)

مجموعہ نمبر 395، مخطوطہ نمبر 4، اوراق: 188 (الف) تا 273(ب)؛ تاریخ کتابت: صفر 1229ق (1814ء)؛ جاے کتابت: بخارا

آغاز: اے بہ نام تو ابتداے سخن اوّل صنعت، انتہاے سخن

9. **مکتوبات مرزا جان جاناں**

مرزا مظہر جان جاناں (م: 1195ق 1781ء)

مجموعہ نمبر 395، مخطوطہ نمبر 7، اوراق: 373(ب) تا 404(ب)؛ تاریخ کتابت: 1252ق (1836ء)؛ کاتب: فیض اللہ

آغاز: برخوردار مکرر التماس تحریر حسب ونسب از فقیر کردن...

10. **تحفۂ قادریہ**

ابوالمعالی محمد لاہوری قادری کرمانی، متخلص بہ 'غربتی' (م: 1024ق 1615ء)

مجموعہ نمبر 406، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: 35(ب) تا 115(ب)؛ تاریخ کتابت: ربیع الثانی 1225ق (1810ء)

آغاز: ہاتفم گفتا، بگو وصف کریم قلت بسم اللہ الرحمٰن الرحیم حمد دلگشا مر حضرت قادری را کہ در سلسلۂ قادریہ...

11. انوار حکمت

سید معصوم علی شاہ دکنی

مجموعہ نمبر 412، مخطوطہ نمبر 1، اوراق: 1(ب) تا 14(ب)؛ نستعلیق؛ تاریخ کتابت: صفر ١٢١٨ق (1803ء)

آغاز: الحمد للہ الذی نوّر مصابیح القلوب بانوار حکم... الٰہی بہ حرمت و بہ عزت آنہا...

12. شرح مثنوی معنوی

شاہ میر محمد نور اللہ احراری دہلوی (م: 1073ق 1662ء)

مجموعہ نمبر 454، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: 293(ب) تا 384(ب)؛ نستعلیق؛ تاریخ کتابت: 1277ق (1860ء)؛ کاتب: ملا محمد عظیم بن محمد رجب؛ جاے کتابت: خوقند

آغاز: ابتدا کرد مولوی علیہ رحمت [کذا] مثنوی را در بیان معیت حق با خلق...

13. غزلیات بیدل

مرزا عبد القادر بیدل (م: 1130ق 1721ء)

مجموعہ نمبر 633، مخطوطہ نمبر 6، اوراق: 101(ب) تا 117(ب)

(فہرست میں آغاز درج نہیں ہے)

14. تکملۃ الایمان و تقویۃ الایقان

عبد الحق محدث دہلوی بخاری (م: 1052ق 1642ء)

مجموعہ نمبر 658، مخطوطہ نمبر 1، اوراق: 1(ب) تا 76(ب)

(فہرست میں آغاز درج نہیں ہے)

15. خیابان گلستان

سراج الدین علی خان آرزو شاہجہان آبادی (م: 1169ق 1756ء)

مجموعہ نمبر 689، مخطوطہ نمبر 1، اوراق: 1(ب) تا 55(ب)؛ نستعلیق؛ کاتب: خدای بردی

بن ملا محمد عثمان ہراتی

آغاز: قولہ منت بالکسر بر کسی احسان نمودن وتحمید حق سبحانہ وتعالی بہ لفظ منت...

دراصل یہ مخطوطہ 'گلستان' کا ایک نسخہ ہے جس کے حاشیوں پر خان آرزو کی یہ شرح کتابت کی گئی ہے اور ظاہراً یہ مخطوطہ طباعت کے لیے آمادہ کیا گیا تھا یا کیا جا رہا تھا۔ ورق 55 (ب) پر 'از ہمت و سرمایہ داروغہ شیخ نثار علی' مندرج ہے اور ساتھ ہی مولانا ہادی علی و محمد اصغر علی خان نسیم کے دو قطعات تاریخ طباعت بھی مکتوب ہیں۔ اس مخطوطہ میں یہ شرح گلستان کے باب دوم کی حکایت ۱۱ 'در جامع بعلبک وقتی کلمہ ای چند ہمی گفتم ...' تک ہی ہے۔

16. فوائد الاسرار فی رفع الاستار عن عیون الاغیار

شاہ بہلول کول برکی جالندھری (م: 1170ق 1756ء)

مجموعہ نمبر 689، مخطوطہ نمبر 3، اوراق: 58 (الف) تا 116 (ب)

آغاز: الحمدللہ الذی اعطی لمنشی قدرۃ علی تدوین ہذا الشرح... می گوید مرید حضرت سید بھیکہ فسح اللہ تعالی فی اجلہ بہلول کول ابن مرزا خان برکی ثم الجالندھری...

17. پرتو عشق

احتمالاً خواجہ خورد محمد عبداللہ دہلوی (۱۱ق ۱۷ء)

مجموعہ نمبر 689، مخطوطہ نمبر 5، اوراق: 122 (ب) تا 125 (ب)

آغاز: الحمداللہ الحمداللہ کہ محبوب جانی وصاحب دوجہانی من با من نسبت یگانگی واقع شد...

18. بشارۃ الفقراء

ابوالفتح بن عارف بن مولانا احمد کشمیری

مجموعہ نمبر 689، مخطوطہ نمبر 6، اوراق: 125 (ب) تا 146 (الف)

ا?غاز: الحمد للملک العزیز العلام... امابعد فیعرض علیکم یا خلان الصدق...

19. اعتکافیہ

خواجہ بی قدر ولد نعمہ اللہ صدر

مجموعہ نمبر 740، مخطوطہ نمبر 1، اوراق: 1 (ب) تا ٦ (ب)

آغاز: حمد وسپاس متکاثر وشکر وثنای متواتر مرآن خداوندی را کہ معتکفان زاویہ وحدت وصومعہ نشینان کنج عزلت...

یہ مخطوطہ دو 'قسم' پر مشتمل ہے جن میں سے ایک مسائل اعتکاف اور کیفیت شب قدر کے بیان میں ہے اور بقول مصنف اس نے اس رسالہ کی تصنیف آخر ماہ رمضان 947 ہجری (1541ء) میں شروع کی تھی۔

20. سلک السلوک

ضیاءالدین نخشبی دہلوی (750ق1350ء)

مجموعہ نمبر 756، مخطوطہ نمبر 1، اوراق: 3 (ب) تا 102 (الف)؛ نستعلیق؛ تاریخ کتابت: ربیع الاول 1252ق (1836ء)؛ کاتب: میر علاءالدین ابن میر ضیاءالدین خواجہ

آغاز: حمدی کہ از عطر روائح اوارواح اولیاء معطر گردد...

21. الحاشیة علی حاشیة الفوائد الضیائیة

ملاعبدالحکیم سیالکوتی حنفی (م:1067ق1657ء)

حاشیہ بر حاشیہ ملاعبدالغفور لاری بر الفوائد الضیائیہ عبدالرحمٰن جامی

مجموعہ نمبر 768، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: 19 (الف) تا 55 (الف)

آغاز: المرکب الذی یشبہ مبنی الاصل...

22. غزلیات آصف

نظام الملک قمرالدین آصف جاہ (م:1161ق1748ء)

مجموعہ نمبر 806، مخطوطہ نمبر 1، اوراق: 1 (ب) تا 24 (ب)

آغاز: تا سر نکرد وصف دہانت زبان ما چون غنچہ گل نکرد زبان در دہان ما...

23. رقعات بیدل

مرزا عبدالقادر بیدل (م:1130ق1721ء)

مجموعہ نمبر 822، مخطوطہ نمبر 1، اوراق: ا (ب) تا 106 (ب)

آغاز: عجز مراتب حمد و ثنا تسلیم بارگاہ صمدی کہ... اما بعد بیدل مہجور کہ محیط دل ہای گوہر...

24. محیط اعظم

مرزا عبدالقادر بیدل (م:1130ق1721ء)

مجموعہ نمبر 822، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: ا (ب) تا 178 (الف) [اوراق کی شمارہ گذاری از سر نو کی گئی ہے]؛ شکستہ آمیز نستعلیق؛ تاریخ کتابت: شعبان 1295ق (1878ء)؛ کاتب: بابا

خواجہ سمرقندی؛محل کتابت: قاضی خانہ سمرقند (درگذر مخدوم خوارزمی)

آغاز: حمد نشئہ آخرین راکہ میخانہ حقیقت انسانی را...

25. **سلّم العلوم**

محبّ اللہ بن عبدالشکور ہندی بہاری (م:1119ق 1707ء)

مجموعہ نمبر 881، مخطوطہ نمبر ۲، اوراق: 216 (ب) تا 242 (الف)

آغاز: ندارد

26. **هداية الاعمى**

محمد حسین خباز کشمیری (م:1052ق 1642ء)

مجموعہ نمبر 884، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: 61 (ب) تا 187 (ب)

آغاز: الحمدللہ الذی خلق السموات والارض... اما بعد بدان ای طالب حق و سالک راہ مطلق...

27. **طوطی نامه**

ضیاءالدین نخشبی دہلوی (750ق 1350ء)

مجموعہ نمبر 900، مخطوطہ نمبر ا، اوراق: ندارد

آغاز: الٰہی اہل دل راذوق دہ ضیای نخشبی راشوق دہ... نعت سیدالمرسلین وخاتم النبیین...

(اس مجموعہ میں 'حکایت چہار درویش' کا بھی ایک مخطوطہ ہے لیکن اس کی تفصیلات مندرج نہیں ہیں)

28. **ضابط قواعد الحساب**

مولوی عصمت اللہ بن اعظم سہارنپوری

مجموعہ 931، مخطوطہ نمبر 3، اوراق: 45 (ب) تا 144 (ب)؛ تاریخ کتابت: جمادی الاولی 1229ق (1814ء)؛ کاتب: محمد شریف ابن محمد ابوالاعطی بوستانی

آغاز: سبحان من عندہ علم الحساب... اما بعد یقول اعصی عباداللہ الکریم الغفور عصمۃ اللہ بن اعظم بن عبدالرسول...

29. **لباب الاخبار (چهل باب)**

محمد بن محمود مستوفی (عہد بابر)

مجموعہ 985، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: 102 (الف) تا 171 (ب)؛ نستعلیق؛ کاتب: ملا جمعہ بای قیرغیز قپچاقی

آغاز:... روی نمودہ بود بہ سعادت و فیروزی بہ دارالسلطنہ آگرہ منزل فرمودہ اند...

(یہ رسالہ چار سو احادیث کا فارسی ترجمہ ہے اور بابر کو پیش کیا گیا ہے)

30. الفتاوی الصوفیہ

فضل اللہ بن محمد بن ایوب حنفی مولتانی (م:753ق 53-1352ء)

مجموعہ نمبر 1011، مخطوطہ نمبر 3، اوراق:62(ب) تا130(ب)

آغاز: فصل سادس فی کتاب فتاوی صوفیہ فی بیان علماء اہل السنۃ والجماعۃ ذکر فی التمہید...

31. الکفایۃ شرح الشافیۃ

محمد طاہر الفتنی گجراتی (م:986ق1579ء)

مجموعہ نمبر 1036، مخطوطہ نمبر 1، اوراق: 1 (ب) تا 124 (الف)؛ نسخ و نستعلیق؛ تاریخ کتابت: شوال1276ق (1860ء ?)؛ محل کتابت: قریہ پاپتونج

ا?غاز: الحمدللہ الذی بیدہ الجود والکرم ولہ التصریف فی الوجود... اعلم ان علم الصرف کما اشتہر امّ العلوم العربیہ...

(کاتب نے اپنے نام کی جگہ یہ مخفف استعمال کیا ہے: 'ک ص ک ط ک ا')۔

32. رسالہ توبہ و ذکر

خواجہ محمد بن عبداللہ خورد دہلوی

مجموعہ نمبر 1049، مخطوطہ نمبر 6، اوراق:87(الف) تا93(الف)

آغاز: شکر و سپاس مر خالقی را کہ ہژدہ ہزار عالم را بیافرید واز این میان آدم را برگزید...

33. دہ قاعدہ (رسالہ سلوک)

میر سید علی ہمدانی (م:786ق1384ء)

مجموعہ نمبر 1049، مخطوطہ نمبر 12، اوراق:124(ب) تا130(ب)

ا?غاز: حمد و ثنای نامتناہی پروردگاری را کہ استحکام قواعد اسلام...

34. واردات امیریہ

میر سید علی ہمدانی (م:786ق1384ء)

مجموعہ نمبر 1049، مخطوطہ نمبر 13، اوراق: 130 (ب) تا 139 (ب)

آغاز: رب اشرح لی صدری ویسّر لی امری... ای مرہم جراحت ہر دل ریشی...

35. **رسالہ تلقینیہ (آداب مبتدی)**

میر سید علی ہمدانی (م: 786ق 1384ء)

مجموعہ نمبر 1049، مخطوطہ نمبر 14، اوراق: 140 (الف) تا 153 (الف)

آغاز: الحمدللہ الذی لقنی ذایق العرفان بترجمان اللسان... اما بعد این رسالہ ایست موجز و عجالہ ایست مختصر در بیان آداب مبتدی وطالبان...

36. **منهاج العارفین**

میر سید علی ہمدانی (م: 786ق 1384ء)

مجموعہ نمبر 1049، مخطوطہ نمبر 15، اوراق: 153 (ب) تا 157 (الف)

آغاز: حمد بی حد وثنای بی عدد مر آفریدگاری را کہ سینہ عارفان را مخزن اسرار خود ساختہ...

37. **رسالہ شریفہ صوفیہ**

میر سید علی ہمدانی (م: 786ق 1384ء)

مجموعہ نمبر 1049، مخطوطہ نمبر 16، اوراق: 157 (ب) تا 178 (ب)

آغاز: اما بعد بدان کہ پیر رای شریعت وطریقت وحقیقت رادہ چیز باید...

38. **دیوان مظهر جان جانان**

مرزا مظہر جان جاناں (م: 1195ق 1781ء)

مجموعہ نمبر 1052، مخطوطہ نمبر 6، اوراق: 495 (ب) تا 538 (الف)

آغاز: آبی نزد روی گل گران خواب سخت

39. **سلک السلوک**

ضیاء الدین نخشبی دہلوی (750ق 1350ء)

مجموعہ نمبر 1184، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: 49 (ب) تا 59 (الف)؛ نستعلیق؛ تاریخ کتابت: محرم 1291ق (1874ء)؛ کاتب: ملا نظر بن خالق خلیفہ (در عہد سید محمد خدایار خان)؛ محل کتابت: بلدہ دوشن آغاز: حمدی کہ از عطر روایح وارواح اولیاء معطر گرداند مر خدای را کہ اولیاء او...

40. **محیط اعظم**

مرزا عبدالقادر بیدل (م: 1130ق 1721ء)

مجموعہ نمبر 1184، مخطوطہ نمبر ۲، اوراق: 80 (ب) تا 158 (الف)

آغاز: حمد وثنا آفرینی را کہ میخانہ حقیقت انسانی را از انشاء لقد کرّمنا...

41. نکات

مرزا عبدالقادر بیدل (م: 1130ق 1721ء)

مجموعہ نمبر 1205، مخطوطہ نمبر ۵، اوراق: 126 (ب) تا 220 (الف)

آغاز: حمد مبدعی کہ تردد انفاس اعیان کیف وکم موقوف بہ تحریک...

42. طریقت نقشبندیہ

عبداللہ عرف غلام علی

مجموعہ نمبر 1284، مخطوطہ نمبر ۳، اوراق: 33 (ب) تا 70 (ب)

آغاز: بعد حمد وصلواۃ فقیر عبداللہ عرف غلام علی عفی عنہ گزارش می نماید کہ بیست و دو سالہ بودم کہ ہدایت وعنایت... بہ جناب فیض مآب... محیی سنن نبویہ... طریقہ احمد شمس الدین حبیب اللہ مرزا جان جانان...

(ورق ۲۳ب، یعنی مخطوطہ نمبر ۲ کے آخر میں کاتب کا نام محمد یونس بن بابا خواجہ کشی مندرج ہے، لیکن یہی کاتب پیش نظر رسالہ کا بھی کاتب ہو لازم نہیں)۔

43. ترجمہ تذکرۃ الموتی و القبور

متن: جلال الدین سیوطی (م: 911ق 1506ء)؛ ترجمہ وشرح فارسی: محمد ثناء اللہ عثمانی پانی پتی مجددی (م: ۱۲۲۵ق 1810ء)

مجموعہ نمبر 1252، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: 135 (ب) تا 167 (ب)

آغاز: الحمد للہ الذی لہ ما فی السموات و ما فی الارض... بعد از حمد وصلواۃ فقیر حقیر... می گوید کہ مردن امری است لابدی لامفرّ منہ... لہذا بہ زبان فارسی در احوال موت واموات...

44. تیسیر الاحکام

ملک العلماء شہاب الدین دولت آبادی

مجموعہ نمبر 1325، مخطوطہ نمبر ۳، اوراق: 44 (ب) تا 78 (الف)

آغاز: حمد متوافر وثنای متکاثر مر حضرت صمدیت...

45. خلاصۃ المعارف

سید آدم بنوری نقشبندی ہندی (م: 1053ق 44-1643ء)

مجموعہ نمبر 2008، مخطوطہ نمبر 2، اوراق: 14(ب) تا 23(ب)

آغاز: فصل دوم قسم اول در باب صفات حضرت رسالت مآب...

مریم نور

تانیثیت کی ایک توانا آواز: کشور ناہید
(''بری عورت کی دوسری کتھا'' کے تناظر میں)

پدرسری سماج نے ہمیشہ عورت کا استحصال اس طرح کیا کہ اُس کے حقوق کو پامال کیا گیا، اُس کے جذبات واحساسات کو مشکوک نظروں سے دیکھا گیا۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ اُس کے لکھے ہوئے متن کو بھی حقیر جانا گیا۔ اس حالات کے تناظر میں عورت کی آزادی اور حقوق کی آواز بلند کی گئی جسے معروف معنوں میں تانیثیت (Feminism) کہا جاتا ہے۔ اسے تحریکِ نسواں بھی قرار دیا گیا۔ اس کا آغاز اگرچہ مغرب میں ہوا لیکن اس کے اثرات تیسری دنیا تک بھی پہنچے اور جب یہاں کی عورت جو مسلسل مرد کی اجارہ داری اور تحقیر کے سائے میں سانس لے رہی تھی اُسے یہ فکر کسی حدتک اپنے دل کے قریب محسوس ہوئی۔ اس فکر کے تحت عورت کو اپنے جذبات واحساسات کا کھل کر اظہار کرنے کی بھرپور آزادی تھی۔

جے اے کڈن نے تانیثیت کو اس انداز سے دیکھا ہے:

> "A mode of literary and cultural discussion and ressessment inspireal by modern feminist though, from which has developed since the 1970's not a method of intrpretation but an areana of debote about the relations between litrature and the socio cultures subordination borne by women as writers, readers or fictional

(۱)charaters within a male domenated."

ابتدا میں ہمارے یہاں تانیثیت پر بہت کم توجہ دی گئی اور اس فکر کی حامی خواتین کو گناہگار، بدکار اور بدذات کہا گیا لیکن عورت نے کسی گالی اور رعب سے خوف نہ کھایا اور کھل کر لکھتی رہی۔ اس کا بہترین تخلیقی اظہار کشور ناہید نے اپنی ایک معرکہ آرا نظم 'گناہگار عورتیں' میں کیا ہے:

یہ ہم گنہ گار عورتیں ہیں
جو اہل جبہ کی تمکنت سے نہ رعب کھائیں
نہ جان بیچیں
نہ سر جھکائیں
نہ ہاتھ جوڑیں

یہ ہم گنہ گار عورتیں ہیں
کہ جن کے جسموں کی فصل بیچیں جو لوگ
وہ سرفراز ٹھہریں
نیابت امتیاز ٹھہریں
وہ داور اہل ساز ٹھہریں

یہ ہم گنہ گار عورتیں ہیں
کہ سچ کا پرچم اٹھا کے نکلیں
تو جھوٹ سے شاہراہیں اٹی ملے ہیں
ہر ایک دہلیز پہ سزاؤں کی داستانیں رکھی ملے ہیں
جو بول سکتی تھیں وہ زبانیں کٹی ملے ہیں

یہ ہم گنہ گار عورتیں ہیں
کہ اب تعاقب میں رات بھی آئے

تو یہ آنکھیں نہیں بجھیں گی
کہ اب جو دیوار گر چکی ہے
اسے اٹھانے کی ضد نہ کرنا!
یہ ہم گنہ گار عورتیں ہیں
جو اہل جبہ کی تمکنت سے نہ رعب کھائیں
نہ جان بیچیں
نہ سر جھکائیں نہ ہاتھ جوڑیں!(۲)

درج بالا نظم میں تانیثی فکر کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے کہ مردانہ سماج میں اپنے حقوق اور آزادی حاصل کرنے والی عورت کو معاشرہ کیا نام دیتا ہے۔

تانیثی فکر کشور ناہید کا بنیادی وظیفہ ہے۔ جس کی وجہ سے اُن کے مزاج میں انانیت اور جارحانہ انداز پیدا ہو گیا۔ اس بغاوت، جارحانہ انداز اور ضد کی وجہ سے لوگ اسے انا پرست سمجھتے ہیں۔ ان کے مزاج کا یہی روپ دراصل معاشرے کے اس ناروا سلوک کی دین ہے جو شروع سے ان کے ساتھ روا رکھا گیا۔ انہیں مرد کے مقابلے میں کم تر بلکہ بدتر سلوک کا سامنا کرنا پڑا۔ ان کی صلاحیتوں کو تسلیم کرنے کی بجائے ان پر شک کیا گیا کہ یہ شاعرانہ اور ادبی صلاحتیں کسی اور کی مرہون منت ہیں۔ کوئی اور ہے جو یہ اعجاز دکھا رہا ہے۔ کیوں کہ عورت کے بس میں ایسی شاعری کیسے ممکن ہے۔

کشور ناہید اپنی آپ بیتی ''بری عورت کی کتھا'' میں لکھتی ہے:

''ابا لیٹے لیٹے کچھ لکھ رہے تھے اپنے پلنگ پر بٹھایا......لکھتے رہے ......میں کھوکتی رہی......لکھنا ختم کر کے چشمہ اتارا۔ بیٹھ کر کہنے لگے بیٹا یہ مشاعرے وشاعرے پڑھنے کا شوق پورا ہو چکا ہے۔ کالج میں خوب نام کما لیا ہے۔ خوب کپ بھی اکٹھے کر لئے۔ اب میری مانو جس کسی سے یہ غزلیں تھیں۔ اس کو واپس کر دو......تمہارے گھر میں کوئی اتنا آگے نہیں بڑھا جتنی تم......دیکھا ہے اپنی بڑی بہنوں کو......تمہاری اماں کے ہاتھ بات گی اور بھی برا ہو گا۔ اس لیے میرا کہا مانو اور یہ ڈرامہ بند کر دو۔''(۳)

سید گھرانے میں پیدا ہونے والی کشور ناہید نے جدید اردو ادب میں اپنا مقام بنایا۔ انھیں

شاعرات کی اماں حوا کہا جاتا ہے۔ اُنھوں نے عورت کی فکر، اس کے وجود اور اس کی سوچ کے بارے میں آواز بلند کی۔ وہ ہمیشہ عورت کو اس کے حقوق اور معاشرے میں اس کا صحیح مقام دینے کی آواز اٹھاتی آئی ہے۔ اس لئے ان کا لہجہ ہمیشہ بے باک رہا۔ کشور ناہید نے ابتداء میں رومانوی شاعری کی اور پھر انھوں نے بعد میں اپنے موضوعات اور لب ولہجہ تبدیل کیا۔

ہمارے معاشرے کا المیہ تو یہ کہ ہم عورت کو اگر اچھی نظر سے دیکھتے ہیں تو وہ بس مذہب کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ مذہب کی نظر سے تو ہم اسے گھر کی زینت بنانے کا ہی سوچتے ہیں۔ اگر وہ تعلیم بھی حاصل کرنا چاہتی ہے تو گھر کی چار دیواری میں تعلیم حاصل کرے۔ اگر شادی ہوتی ہے تو وہ اپنے شوہر کی خدمت کرے اور اولاد کو پالے۔

ہمارے سماج میں ناانصافی کے خلاف اگر آواز اٹھاؤ تو 'غلط'، 'بے باک' اور 'بے پردہ' جیسے القاب سے پکارا جاتا ہے اور یہی القاب کشور ناہید کو بھی سننے پڑے۔ کشور ناہید نے ان کے حق میں علم اٹھایا کیوں کہ وہ بھی ایک عام عورت ہے۔ وہ بھی ان ظلم سے گزرتی آئی ہے۔ وہ بھی ان زنجیروں کو توڑ کر آئی ہے۔ پھر لوگوں کے برے الفاظ بھی سنے اور مشکلات کا سامنا بھی کیا۔ اس لیے آپ نے اپنی آپ بیتی میں خود کو بری عورت کہا۔

کشور ناہید نہ صرف تعلیم یافتہ ہے بلکہ کھل کر اپنی رائے کا اظہار بھی کرتی ہیں۔ مردوں کے شانہ بشانہ کام بھی بے تکان کرتی ہیں۔ وہ سگھڑ اور سلیقہ مند بھی ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ ذہین اور باصلاحیت بھی ہے۔ وہ ایسی عورت ہے جو معاشرے میں جنس مخالف کے برابر کھڑے ہونے کا پورا پورا احساس رکھتی ہے۔ کشور ناہید نے اپنی آپ بیتی میں عورت کی زندگی کے مختلف مراحل نہایت ترتیب سے پیش کیے ہیں۔ وہ بے حد ذہین لیکن ان کی ذہانت کو تسلیم ہی نہیں کر جا رہا تھا۔ ''بری عورت کی کتھا'' میں کشور ناہید رقم طراز ہیں:

> ''میں نے ہر لمحے کو موتیوں، آبدار موتیوں کی طرح تجربے کی لڑی میں پرویا ہے۔ چہروں کے پڑھنے سے لے کر میں نے دنیا بھر کی بہنے والی تہذیب کو چکھا۔ میں بڑے ڈرپوک عورت ہوں، میں صرف اپنے اعتماد کے سائے میں چل سکتی ہوں۔'' (۴)

'بری عورت کی کتھا' کے بعد کشور ناہید کی دوسری کتاب ''بُری عورت کی دوسری کتھا'' اُن کی یاداشتوں پر ہی مشتمل ہے جو حال ہی میں منظر عام پر آئی۔ کتاب کا نام تو ''بری عورت کی دوسری

کتھا'' ہے لیکن میرے خیال میں یہ بری نہیں بڑی عورت کی دوسری کتھا ہے۔ میری نظر میں ہر وہ عورت بری ہے جو اپنے حق کے لیے آواز اٹھائے اور ڈٹ کر کھڑی رہے ہر عورت جو بولنے والی ہوگئی اور سوچنے والی عورت ہاں وہ کہے گی ہاں میں ہوں بری عورت!

اس کتاب میں ادبیات کے طالب علم، فلم انڈسٹری سے وابستہ لوگ، سیاست کے میدان کے کھلاڑی اور اس کے ساتھ ساتھ فنون لطیفہ سے تعلق رکھنے والے دیگر افراد کا بھی تذکرہ کیا گیا ہے۔

کشور عورت پر ظلم کے حوالے سے صرف مشرق کو ہی موضوع نہیں بناتیں بلکہ مغرب میں ہونے والے ظلم پر بھی وہ سراپا احتجاج ہے۔ ایک موقع پر تو وہ عورت کو بھی دوسری عورت پر ظلم کرنے کے حوالے سے بات کی ہے:

> بس مشرق میں عورت پر ظلم نہیں ہو رہا بلکہ مغربی بھی عورت پر ظلم کرنے کے معاملے میں کسی سے کم نہیں۔ لیکن عورت پر ظلم کے معاملے میں مشرق سب سے سبقت لے گیا ہے۔ کیونکہ یہاں مردوں کے ساتھ عورتیں بھی ظالم ہیں۔ خاص کر جب یہاں کی عورت ساس کے روپ میں آتی ہے۔'' (۵)

کشور ناہید کی اِس کتاب میں زندگی کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھنے والے افراد کا تذکرہ ملتا ہے۔ اس میں ادب سیاست، سماج کے ساتھ ساتھ ہمیں فلم انڈسٹری سے وابستہ لوگوں کا ذکر بھی نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر ہالی وڈ کا ایک بڑا نام انجلینا جولی کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ اس حوالے سے کشور لکھتی ہیں:

> ''انجلینا جولی نے بھی اندرون سندھ اور پنجاب میں بہت کام کیا۔ واپس جانے سے قبل یوسف رضا گیلانی وزیراعظم بنے۔ کھانے پر بلایا۔ وہ دیہاتوں میں مٹی کے پیالوں پانی پیتی آئی تھی یہاں سونے کے نقوش سے مزین برتنوں کو دیکھ کر کچھ نہ بولی اور واپس جا کر یہ بھی بتایا تھا کہ جہاز بھر کے گیلانی صاحب کا خاندان ملتان سے تصویریں اتارنے آیا تھا۔'' (٦)

کشور ناہید نے اپنی کتاب میں ہمارے معاشرے یا مغربی سماج دونوں کے بارے میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ انھوں نے اپنے رسم و رواج سے لے کر زندگی میں رونما ہونے والے

واقعات اور تغیرات سب کا ذکر بڑی خوبصورتی اور چٹکلوں کی صورت میں بیان کیا ہے۔ وہ 'بری عورت کی دوسری کتھا' میں لکھتی ہیں:

''پرانے زمانے کی شادی یا ابھی بھی دیہاتوں میں بابو بینڈ باجا ہوتا ہے۔ خاص قسم کے یونیفارم، شادی بیاہ کے گیت بے چارے سارے نکمے نوجوان اس میں شامل ہوتے تھے اور جزوقتی نوکری بھی مل جاتی تھی۔ مگر اب تو ہر سڑک کی نکر پر ڈھول والے بیٹھے ہیں۔ اب تو ہمارے وڈیرے اور امیروں کے ہاں تو فارم پر شادیاں ہوتی ہیں۔ جیسے غربت بڑھ رہی ہے ایسے ہی شادیوں کے نخرے اب تو شادی کارڈ چاندی کی طشتری میں رہ کر بھجوائے جاتے ہیں۔''(۷)

کشور نے اپنی کتاب میں فنکاروں کا بہت ذکر کیا ہے۔ خواہ وہ مصنفین ہو یا کوئی سنگر اور یا پھر ٹی وی پر مشاعرہ پڑھنے والے شعرا اپنے ہر دوست پر قلم آزمائی کی ہے۔ کشور کلیم عثمانی کے بارے میں لکھتی ہیں:

''کلیم عثمانی شریف اور نیک آدمی تھے مشاعروں میں میں ترنم سے پڑھتے۔ اچھا پڑھتے تھے۔ ان کی غزلوں کا کیا بنا یہ نہیں معلوم البتہ ان کا نغمہ "یہ وطن تمہارا ہے" اور ایک فلمی گانا "سونا نہ چاندی نہ کوئی محل تم کو دے سکوں گا" آج تک اور ہمیشہ مقبول رہیں گے۔''(۸)

کشور ناہید کی کتاب 'بری عورت کی دوسری کتھا' کے تناظر میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تانیثیت کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ یہ ایسی تحریک ہے جس میں عورت کی پیدائش سے لے کر اس کی زندگی کے تمام مراحل اور موت کے مسائل جو اسے زندگی میں درپیش آتے ہیں اس میں عورت کی زندگی، مذہب، معاشرہ، سیاست، اخلاقیات، حق وانصاف کی بالادستی شامل ہے۔ یہ سلوک عورت کے ساتھ آج نہیں بلکہ زمانہ جاہلیت سے چلا آرہا ہے۔ بیٹیوں کو زمین میں زندہ دفن کر دیا جاتا تھا اور اگر کسی عورت نے اپنے حق کے لیے آواز اٹھائی تو اس کو گلا دبا کر مار دیا جاتا تھا۔ لیکن آج کی عورت شعوری طور پر بیدار ہو چکی ہے۔ وہ اپنی آواز دنیا میں پہنچا سکتی ہے۔ نوکری، تعلیم اور دنیا میں ہر میدان میں عورت مردوں کے ساتھ کندھے سے کندھا ملائے کھڑی ہے۔ آج کی عورت اپنا حق منوانا جانتی ہے لیکن ان حقوق کو منوانے کے لئے عورت کو بڑی محنت اور مختلف جملوں کا سامنا کرنا

پڑا ہے۔عورت نے دنیا کے ہر میدان میں اپنا نام اور کام منوایا ہے۔عورت کو چھپانے کے لئے جو پردے ڈالے گئے اس نے ان تمام پردوں کو چاک کر دیا اور اپنی سانس لینے کا راستہ خود نکالا۔ عورت کو مرد بس جنسی لذت پوری کرنے کے لیے استعمال نہیں کرسکتا۔ وہ اس کی باندی بن کر زندگی نہیں گزار سکتی۔

کشور ناہید کی یہ کتاب تانیثی فکر کی حامل یادداشتوں پر مشتمل ایسی کتاب ہے جس کا تذکرہ بہت دیر اور بہت دور تک ہوتا رہے گا۔

O

حوالہ جات:

۱۔ Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, England, 1999, pg 315

۲۔ کشور ناہید،''دشتِ قیس میں لیلیٰ''،(لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۱ء)،ص۲۹۷

۳۔ کشور ناہید،''بری عورت کی کتھا''،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۸ء)،ص۴۹۔۵۰

۴۔ کشور ناہید،''فتنہ سامانی''،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۵ء)،ص۳۷

۵۔ کشور ناہید،''بری عورت کی دوسری کتھا''،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۲۱ء)،ص۳۵

۶۔ کشور ناہید،''بری عورت کی دوسری کتھا''،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۲۱ء)،ص۶۰

۷۔ کشور ناہید،''ادب اور نسائیت'' مشمولہ:''خاموشی کی آواز''(مرتبہ: ڈاکٹر فاطمہ حسن، آصف فرخی)،(کرچی: انجمن ترقی اردو پاکستان،۲۰۱۸ء)،ص۲۴

۸۔ کشور ناہید،''بری عورت کی دوسری کتھا''،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۲۱ء)،ص۱۲۸

حکیم رئیس فاطمہ

'طوطی نامہ' میں نسوانی کردار کے مثبت زاویے

'طوطی نامہ' گولکنڈہ کی قطب شاہی سلطنت کے آخری ملک الشعرا ملا غواصی کی آخری اور معرکتہ الآرا شعری کاوش ہے۔غواصی نہ صرف دبستان گولکنڈہ بلکہ دبستان دکن کا بھی عظیم المرتبت شاعر مانا جاتا ہے۔'طوطی نامہ' کی کہانیاں ان ہندوستانی روایتی کہانیوں میں سے ہیں جو سنسکرت اور ہندی کہانیوں سے فارسی میں منتقل کی گئیں۔غواصی کے 'طوطی نامہ' کا قصہ بھی طبع زاد نہیں بلکہ حافظ ضیاء الدین نخشبی ثم بدایونی[1] کے فارسی 'طوطی نامہ' سے ماخوذ ہے۔نخشبی کا مرجع و ماخذ مشہور سنسکرت قصہ 'شکاسپ تتی' ہے۔شک سپ تتی ایک مرکب لفظ ہے جو شک + سپتتی سے ملکر بنا ہے۔ سنسکرت میں طوطی کو شکی کہتے ہیں اور ستّر کے عدد کو سپتتی ۔اس طرح شک سپ تتی سے مراد ہے 'طوطے کی کہی ہوئی ستّر کہانیاں'۔ پروفیسر گیان چند اپنی تصنیف 'اردو کی نثری داستانیں' میں لکھتے ہیں:

> ''شک سپ تتی'' میں آدھی سے زیادہ کہانیاں فحش ہیں۔ان میں عورتوں کی بدچلنی کا ڈھنڈورا پیٹا گیا ہے۔نخشبی نے فحش کہانیاں نہ لیں۔''[2]

یہ بقول نخشبی باون (۵۲) حکایتوں پر مشتمل ہے حکایتوں میں نثر کے درمیان نخشبی نے اپنے اشعار جا بجا نقل کیے ہیں۔[3] نخشبی نے 'شکاسپ تتی' کے علاوہ کچھ حکایتیں دوسرے مصادر سے لے کر اپنے 'طوطی نامہ' میں درج کی ہیں۔[4]

غواصی نے نخشبی کے نثری طوطی نامہ کی باون حکایات میں سے پینتالیس (۴۵) حکایتوں کا انتخاب کیا ہے۔اس نے ان حکایتوں کے نفس مضمون میں بھی کمی بیشی کی ہے۔'طوطی نامہ' کی بعض حکایتیں 'شک سپ تتی' میں نہیں ہیں۔'طوطی نامہ' میں بعض کہانیاں پنچ تنتر سے بھی ماخوذ ہیں۔

’طوطی نامہ‘ کے آغاز اور آخری ابواب غواصؔی کے اپنے طبع زاد ہیں۔ مثنوی کی روایت کے مطابق غواصؔی حمد و نعت سے ’طوطی نامہ‘ کی ابتدا کرتا ہے۔ آگے وہ کہتا ہے کہ اس مثنوی میں ایک بات یا ایک کہانی نہیں ہے بلکہ وضع وضع کی باتیں اور مختلف النوع حکایات ہیں۔ اس کی حکایتیں مخصوص ہیں۔ جن میں کئی ایک خلاصے بیان کیے گئے ہیں۔ ان میں پند و موعظت کے مضامین بھی ہیں اور صنف نازک کے چھند بند کے موضوعات بھی ہیں۔ مثنوی میں تمہیدی ابواب کے بعد سوداگر زادہ و سوداگرنی کی داستان کا آغاز ہوتا ہے اور طوطے کی زبانی انتیس (۲۹) راتوں میں پینتالیس (۴۵) حکایتیں کہلوائی گئی ہیں۔ دکنی کا یہ شہ پارہ اخلاقی کہانیوں یا حکایات کا سرچشمہ ہے۔

’طوطی نامہ‘ کی حکایتوں میں اکثر نسوانی کردار، مکار، فریبی، بے وفا اور ہرجائی ہیں۔ ان کی زندگی کا واحد مقصد عیش پرستی معلوم ہوتا ہے۔ انہیں غیر مردوں سے میل جول کا متمنی دکھایا گیا ہے۔ اس ضمن میں انہیں نہ ہی عزت و پاکدامنی کی پرواہ ہے اور نہ ہی عصمت و عفت کا خیال۔ پروفیسر نسیم الدین فریسؔ رقم طراز ہیں:

”ان حکایتوں کے مصنف نے صنف نازک کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے۔“[۵]

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ مثنوی تمام تر صنف نازک کی عیب جوئی، کذب و افترا کی مذمت اور برائی سے مملو ہے۔

غواصی نے زیر نظر مثنوی میں صنف نازک کی تعریف و توصیف بھی کی ہے اور زنانِ قحبہ و فاحشہ کے ساتھ ساتھ زنان پاکدامن و پارسا کی حکایات بھی پیش کی ہیں۔ ’طوطی نامہ‘ کی اصل داستان کا خلاصہ یہ ہے:

ہندوستان کا ایک سوداگر تھا جو بادشاہوں سے زیادہ متمول اور صاحبِ ثروت تھا، اتنی دولت و ثروت کے باوجود وہ دکھی اور غمزدہ رہتا تھا اس لیے کہ وہ عرصۂ دراز تک اولاد کی نعمت سے محروم تھا۔ آخر کچھ عرصہ بعد خدا نے اسے ایک حسین و جمیل لڑکا عنایت کیا۔ جب یہ لڑکا جوان ہو گیا تو سوداگر نے ایک خوبصورت لڑکی سے اس کی شادی کر دی۔

ایک دن یہ سوداگر زادہ سیر و تفریح کے لیے بازار گیا جہاں اس کی نظر ایک فصیح البیان اور غیب دان طوطے پر پڑی۔ اس نے اس طوطے کو ہزار ہن میں خرید لیا اور خوش و خرم گھر لے آیا۔ وہ اس

طوطے کو بہت عزیز رکھتا تھا۔ کچھ دن کے بعد طوطے کی رفاقت کے لیے اس نے ایک مینا بھی خرید لی۔ کچھ عرصہ بعد نوجوان سوداگر تجارت کی غرض سے رختِ سفر باندھا اور دونوں پرندوں کی پرورش اور نگہبانی اپنی بیوی کے سپرد کر کے پردیس روانہ ہو گیا۔ اس کی مسافرت نے طول کھینچا۔ نوجوان بیوی جو کمزور کردار کی تھی وہ اتنی طویل فرقت برداشت نہ کرسکی۔ ایک روز وہ بالا خانہ پر سیر میں مصروف تھی کہ ایک راہرو نوجوان سے اس کی نظر چار ہو گئی دونوں کے دل میں وصل کی خواہش بھڑک اٹھی۔ نوجوان نے ایک دلالہ سے پیغام ملاقات بھیجا۔ سوداگر زادے کی بیوی تو پہلے ہی بیتاب تھی جھٹ راضی ہو گئی اور اس نے مینا سے مشورہ کیا تو مینا نے اپنی نصیحت آمیز گفتگو سے اس کو بے وفائی سے باز رکھنے کی کوشش کی۔ ہوس کی آگ میں جلتی مالکن نے اسے اس گستاخی کی یہ سزا دی کہ اس کے بال و پر نوچ کر ہلاک کر ڈالا۔ اب طوطے کی باری تھی۔ مالکن نے طوطے سے اجازت طلب کی، طوطا مینا کا دردناک انجام دیکھ چکا تھا۔ اس نے مالکن کو یار سے ملنے کی اجازت دیدی، لیکن اس شرط پر کہ وہ اپنے دل کا بھید کسی پر آشکار نہ کرے ورنہ اس کا بھی وہی حال ہوگا جو ایک رانی کا ہوا تھا۔ مالکن نے رانی کا قصہ سننے کا اشتیاق ظاہر کیا۔ طوطے نے واقعہ بیان کرنا شروع کیا۔ یہاں تک کہ کہانی کے ختم ہوتے ہوتے صبح ہو گئی اور مالکن اپنے عاشق کے پاس جانہ سکی اور اس کے بعد ہر روز یہی ہوتا کہ سرِ شام مالکن طوطے سے اجازت مانگتی۔ طوطا کسی حیلے سے اجازت دیتے ہوئے ایک نہ ایک دلچسپ اور سبق آموز کہانی یا حکایت چھیڑ دیتا اور جب وہ سننے کی خواہش ظاہر کرتی تو قصہ کو اس طرح بیان کرتا کہ صبح ہو جاتی اور وہ جانے نہ پاتی۔ اس طرح طوطے نے انتیس (۲۹) راتوں میں پینتالیس کہانیاں یا حکایات بیان کیں۔ تیسویں دن وہ نوجوان سوداگر سفر سے واپس آ گیا جب اس نے طوطے سے اپنے گھر کا حال و کوائف دریافت کیے تو طوطے نے سوداگر سے اپنی رہائی کی شرط پر حقیقت حال سے واقف کروایا۔ بیوی کی بے وفائی پر سوداگر بہت رنجیدہ ہوا۔ طوطے کو آزاد کر دیا اور اپنی بیوی کو قتل کر ڈالا اور خود اپنا سارا مال و زر غرباء میں تقسیم کر دیا اور خود درویشی اختیار کر لی۔

اس داستان میں سوداگر نوجوان اور اس کی بیوی کا قصہ ایک تناور درخت کے مثل ہے، جس سے پینتالیس قصوں کی شاخیں پھیلی ہوئی ہیں۔ جس طرح میر امن کی 'باغ و بہار' میں چاروں درویشوں اور خواجہ سگ پرست کی سرگزشت آزاد بخت کے قصے سے مربوط ہے اسی طرح 'طوطی نامہ' کے قصے سوداگر نوجوان کی کہانی سے منسلک ہیں۔ حالانکہ سوداگر نوجوان یا اس کی بیوی ''طوطی

نامہ'' کی پینتالیس حکایات میں فی نفسہ کسی حکایت کا کردار نہیں ہیں اور نہ ان کہانیوں سے ان کی سرگزشت کا بذاتِ خود کوئی تعلق ہے۔ان کی اپنی روداد محض ایک ذریعہ ہے جس کے وسیلہ سے یہ حکایات پیش کی گئی ہیں۔

'طوطی نامہ' کی وہ حکایتیں جن میں عورتوں کی بے وفائی اور ہر جائی پن کو ابھارا گیا ہے زیادہ مشہور ہوئیں۔ یہاں ہم ان سے گریز کر کے چند ایسی حکایتیں پیش کرتے ہیں جن میں عورت کی شرم وحیا،عزت، وفاداری شوہر پرستی اور دیگر مثبت قدروں کو اجاگر کیا گیا ہے۔

کسی ملک میں ایک سپاہی تھا اس کی بیوی نہایت حسین وجمیل تھی۔حسین ہونے کے ساتھ وہ بڑی وفادار اور باعصمت بھی تھی۔ سپاہی اس کا عاشق تھا اور ہمیشہ اس کی حفاظت میں لگا رہتا تھا۔ نوکری پر نہ جانے کی وجہ سے سپاہی کی آمدنی ختم ہوگئی اور فقر وفاقے کی نوبت آگئی۔تب اس کی بیوی نے کہا اگر تو گھر سے باہر نہ نکلے گا تو گھر کا خرچ کیسے چلے گا؟ کمانا مرد کی زینت ہے۔سپاہی بولا تو سچ کہتی ہے لیکن تجھے اکیلا چھوڑتے مجھے غیرت آتی ہے۔وہ نازنین بولی تیرا عذر باطل ہے کیونکہ جو عورت پاکدامن ہوتی ہے وہ اپنی عصمت کی حفاظت کرتی ہے اس نے پھولوں کو گوندھ کر ایک گیند تیار کی اور اس پر کچھ دم کیا اور سپاہی کو دے کر بولی کہ اس گیند کو تو اپنے ہاتھ میں رکھ یہ ہر وقت تر وتازہ رہے گی۔ جب اس کے پھول مرجھانے لگیں تو سمجھنا کہ میری پاکدامنی ختم ہوگئی۔ سپاہی وہ گیند لے کر سفر پر روانہ ہوا اور بادشاہ کے پاس نوکری کرنے لگا۔ پھر یوں ہوا کہ خزاں کی رُت آئی بادشاہ کے باغ کے تمام پھول مرجھا گئے لیکن سپاہی کی گیند کے پھول تر وتازہ رہے۔ بادشاہ نے سپاہی سے اس کا راز دریافت کیا تو اس نے سارا ماجرا سنایا۔ بادشاہ دل میں سوچا کہ سپاہی کی بیوی ضرور جادوگرنی ہے اور وہ سپاہی کو بے وقوف بنا رہی ہے۔اس نے ایک نوجوان کو بہت سی دولت دے کر کہا کہ وہ سپاہی کے شہر جائے اور اس کی ستونتی بیوی کو بہکائے۔ وہ نوجوان وہاں پہنچا اور ایک دلاّلہ کے ذریعہ سپاہی کی بیوی کو پیام بھیجا۔سپاہی کی عقلمند اور پاکدامن بیوی نے سوچا کہ اگر انکار کرتی ہوں تو میری کم عقلی معلوم ہوگی بہتر یہی ہے کہ اس نوجوان کو بلاوں اور سبق سیکھاوں۔اس نے غلہ رکھنے کے زیرزمین حوض کے دہانے پر ایک پلنگ بچھایا۔ پلنگ کا تانا بانا کچے دھاگے کا رکھا اور اس پر خوشنما چادر بچھا کر نوجوان کو بلایا جب وہ اندر آکر پلنگ پر بیٹھا تو دھاگے ٹوٹ گئے اور وہ سیدھے حوض کے اندر گر پڑا سپاہی کی بیوی اسے وہیں قید کر رکھا۔ بہت دنوں تک جب اس کی کچھ خبر نہ آئی تو بادشاہ نے دوسرے آدمی کو بھیجا لیکن اس کا بھی وہی حشر ہوا۔

بادشاہ کو بڑی تشویش ہوئی۔ اب کی دفعہ وہ خود سیر کے بہانے نکلا اور سپاہی کے محلے میں پڑاؤ کیا۔ تب سپاہی کی بیوی نے ان دونوں قیدیوں کی مونچھیں اپنے شوہر سے اُکھڑوائیں اور انھیں زنانہ لباس پہنا کر بادشاہ کی خدمت میں روانہ کیا۔ وہ بادشاہ کے قدموں پر گر پڑے۔ انھوں نے بادشاہ کو سارا احوال کہہ سنایا اور سپاہی کی بیوی کی پاکدامنی اور وفاداری کی گواہی دی۔ غواصی کہتا ہے:

اچھے ست سوں جے نار اپن ٹھار پر
کہو کیا چلے مکر اوس نار پر
حیا شرم جس کا الٰہی رکھے
اوسے کون گمراہ کرنے سکے

'طوطی نامہ' کی ایک ضمنی حکایت ایک شوہر پرست بیوی کے بارے میں ہے۔ کسی ملک میں ایک مالدار تاجر تھا۔ اس کا لڑکا بڑا بدخصال اور اوباش تھا جو باپ کی دولت اڑاتا تھا۔ باپ نے اس کے رنگ ڈھنگ دیکھ کر دوسرے شہر کے ایک بڑے تاجر کی بیٹی سے اس کی شادی کی۔ تاجر نے کچھ دن داماد کو اپنے یہاں رکھا پھر کافی مال واسباب دے کر اُس سے کہا کہ اب تم اپنی بیوی کے ساتھ اپنے شہر جاؤ۔ راستے میں اس اوباش نوجوان نے بیوی کو ایک کنویں میں ڈھکیل دیا اور سارا مال و اسباب لے کر فرار ہو گیا۔ بے گناہ اور مجبور عورت بہ دقت کنویں سے نکلی اور مصیبتیں اٹھاتی اپنے باپ کے گھر واپس آئی۔ تاجر نے حال پوچھا تو کہا راستے میں ڈاکوؤں نے حملہ کیا اور سارا اسباب لوٹ لیا۔ وہ میرے شوہر کو بھی باندھ لے گئے میں کسی طرح بچ کر نکل آئی ہوں۔

رکھ اپنی وفا پر نظر وو سکی
جفا مرد کا ڈھانپ کر ویں رکھی

باپ بہت افسوس کیا۔ ادھر اس نوجوان نے ساری دولت اڑادی اور فقیر ہو گیا۔ کچھ دنوں بعد تاجر کی بیٹی کسی زیارت گاہ کو گئی تو وہاں فقیروں کی قطار میں اسے شوہر نظر آیا۔ اس نے بھی بیوی کو دیکھا تو اس کے پیروں پر گر پڑا اور معافی چاہی۔ تاجر کی بیٹی نے اسے معاف کیا اور گھر لے آئی۔ کچھ دن بعد تاجر پہلے کی طرح پھر کافی مال واسباب اسے دیے اور کہا کہ اب اپنی بیوی کے ساتھ وطن سدھارو۔ راستے میں جب وہ اسی مقام پر پہنچے تو شوہر نے اپنی وفادار بیوی کا گلا کاٹ کر اس کا سر اُسی کنویں میں پھینک دیا۔ شوہر پرست بیوی جان سے گئی اسے اپنی وفا اور رحمدلی کا کوئی صلہ نہ ملا۔

گئی پھول ہو وہ تو جنت منے
رھیا ناک لگ ڈُب یو لعنت منے
بُریاں تے یہی پائمالی دسے
دنیا نیک مرداں تے خالی دِسے

'طوطی نامہ' کی ایک ذیلی حکایت ایک غیرت مند دوشیزہ کے بارے میں ہے۔ملتان میں ایک زاہد تھا جو شبلی کے مثل تھا۔اُسے ایک لڑکا تھا اور ایک لڑکی۔ایک دن زاہد کے دل میں حج کا خیال آیا۔اس نے اپنی بیوی اور بیٹے کو بلایا اور کہا میرے پیچھے اگر کوئی موزوں رشتہ آئے تو لڑکی کا بیاہ کر دینا۔کچھ دنوں بعد زاہد کا لڑکا سوداگری کے سلسلے میں سفر پر نکلا۔اثنائے راہ میں اس کی ملاقات ایک نوجوان سے ہوئی تو اس کے ساتھ اپنی بہن کی بات پکی کی۔اس کے غیاب میں ماں نے بھی ایک لڑکا پسند کیا اور بیٹی کی سگائی کر دی۔ادھر زاہد حج سے لوٹا تو اپنے ساتھ ایک نوجوان لے آیا کہ بیٹی کا ہاتھ اس کے ہاتھ میں دیدے۔جب تینوں داماد ملے تو آپس میں جھگڑنے لگے۔شہر میں لوگوں کو مذاق کا موضوع مل گیا۔زاہد کی حیادار بیٹی یہ بدنامی اور بے عزتی برداشت نہ کر سکی اور شرم کے مارے مر گئی۔

جو اسبات کا شہر میں غُل اوٹھیا بچاری اپس میں اپے او پیتیا
سینا پھوڑلے ویں لگی جھوکنے نہ سہہ سک یو ٹانٹا لگی سُوکنے
کہی یا الٰہی مِلا تین کوں کیا جگ میں بدنام مج ہین کوں
نہ کیں ایک عورت کوں ہے مرد تین ہوئے کانتے پیدا یو بے مرد دین
ہو اس غم سوں نزدیک مرنے کے حال لئی کھینچ دَم شرم تے ہو نِڈھال
نکل اس کا سچ مچ گیا جیو کر کفن دیونا جیوں ہے تیوں دیو کر

اس مثنوی کی ایک اور حکایت یا کہانی میں بلخ کے تاجر منصور کی بیوی کا پاکیزہ کردار پیش کیا گیا ہے۔یہ نیک خاتون اس وقت بھی اپنی عصمت پر آنچ نہیں آنے دیتی جب کہ اس پر بُری نظر رکھنے والا عاشق جادو کے زور سے منصور کی شکل میں اِس کی خوابگاہ میں داخل ہوتا ہے۔وہ اپنی ذہانت سے تاڑ لیتی ہے کہ کہیں کچھ گڑ بڑ ہے اور منصور کی شکل میں جو شخص اس کے گھر آیا ہے وہ حقیقت میں منصور نہیں ہے جیسے ہی اُسے شک ہوتا ہے وہ فوراً بیماری کا بہانہ کر کے اُس سے دور ہو جاتی ہے۔

جو دن جا ہوی رات سو دو جنے لگے گمنے جیوں یک بچھانے منے

طبیعت تمام اوسکی پائی خلاف نہ تھے خواجہ منصور کے گُن اوصاف
سو ہوی اوسکے نزدیک تے دور ویں دیکھائی نپٹ اپسیں مغرور ویں
تا مُل سوں دِل میچ کر تب کہی گر اے مرد اپنا ہے خواجہ صحی
تو اسمیں کی او حسن سیرت کہاں لطافت کہاں او بصیرت کہاں
اگر کوئی دسرا ہے یو مرد خام کہاں تے ہے یو بس شباہت تمام
بری کی نہ ازمائوں میں چند روز دیکھوں کھیل کیا ہے خدا کا ہنوز
یو راز اپنے دل تے نہ اظہار کر ستم اپسیں دکھلائی بیمار کر

اسی سے ملتی جلتی حکایت ماچین کے راجا اور دیپک نگر کی شہزادی کی ہے۔ دیپک نگر کی شہزادی کے حسن و جمال کے چرچے سن کر ماچین کا حکمران اسے حاصل کرنے نکل پڑتا ہے اور بہ ہزار دقت اس سے بیاہ کرتا ہے۔ ماچین کے راجا کو درویش کے فرزند روح کی منتقلی کا منتر سکھاتے ہیں۔ راجا کا دھوکے باز وزیر بھی یہ منتر سیکھ لیتا ہے اور حیلے سے کام لے کر بادشاہ کے جسم میں اپنی روح منتقل کرتا ہے۔ وہ شاہی محل میں آتا ہے لیکن دیپک نگر کی شہزادی اس کے طور طریق سے پہچان جاتی ہے کہ یہ اصلی راجا نہیں ہے وہ راجا کی پہلی رانی کے یہاں جاتا ہے۔ یہاں بھی اُسے ناکامی ہوتی ہے۔ بالآخر دیپک نگر کی شہزادی کے تدبر سے راجا کو اپنا کھویا ہوا جسم واپس ملتا ہے۔ اس حکایت میں راجا ماچین کی پہلی رانی اور دیپک نگر کی شہزادی دونوں شوہر کی وفادار ہیں اور جیسے ہی انہیں وزیر پر شک ہوتا ہے وہ اس سے دوری اختیار کر لیتی ہیں۔

سمج دل منے لی جو یو رائے نوئے لیا ہے اسیکا مگر روپ کوئے
لیتی اوسکے نزدیک تے اپسیں کاڑ اوٹھی بول یوں اوسکوں باتاں میں پاڑ
صحی رائے کا کالبد توں تو ہوئے ولے اس بہتر رائے کا روح نوئے
مرے دل میں اس باب آتا ہے شک کتک دیس توں منج تے اپ ہات رک
اگر توں وہی رائے سچلا اچھے ہوں تیرچ کر جان منجکوں سچے
مری بات نا سن توں زوری پو آئے تو سچ جان اس تل مرا جیو جائے

’طوطی نامہ‘ کی حکایتوں میں دختر عالم کی پاک دامنی اور ذوق عبادت کی حکایت بھی ہے۔

بہرام بادشاہ کے وزیر تھے عالم اور عامل۔ عالم کی ایک دختر تھی جو نہایت حسین، پری پیکر اور پری جمال واقع ہوئی تھی لیکن اسے خدا سے عشق تھا وہ ہر وقت خدا کی عبادت میں مشغول رہتی۔ ایک

مرتبہ عامل نے اسے دیکھا اور اس پر فریفتہ ہوگیا۔ اس نے بہرام شاہ سے اس کے حسن و جمال کا تذکرہ کیا۔ بہرام نے عالم سے کہا تم اپنی بیٹی کی شادی مجھ سے کردو۔ عالم نے بیٹی سے اس کا عندیہ دریافت کیا اس نے کہا میرا دل تو خالق کے عشق میں سرشار ہے۔ بہرام کا اصرار بڑھا تو بیٹی کے مشورے پر عالم اسے لے کر دوسرے ملک کا سفر اختیار کیا۔ لیکن بہرام نے راستے ہی میں اس کو قتل کروادیا اور اس کی بیٹی کو جبراً شاہی محل میں داخل کیا۔ ایک دفعہ بہرام کو کوئی مہم درپیش ہوئی تو اس نے عامل کو شاہی محل اور سلطنت کی ذمہ داری سونپی۔ بہرام کی غیر موجودگی میں عامل نے دختر عالم کو پیغام عشق بھیجا لیکن دختر عالم نے اسے دھتکار دیا۔ اس پر عامل کو غصہ آیا اور اس نے بہرام کی واپسی پر اسے بتایا کہ دختر عالم شاہی طباخ سے ملتی ہے۔ بہرام کو غصہ آیا اور اس نے دختر عالم کو جنگل میں چھوڑنے کا حکم دیا۔ دختر عالم صحرا میں ایک کنویں کے کنارے یاد حق میں مشغول ہوگئی۔ اتفاقاً ایک اور ملک کے بادشاہ کا ساربان دختر عالم سے ملتا ہے اور اس کی پاکدامنی اور زہد و تقویٰ سے متاثر ہوکر اپنے بادشاہ سے اس کا ذکر کرتا ہے۔ بادشاہ دختر عالم کو اپنے شہر میں آنے کی درخواست کرتا ہے۔ دختر عالم اس شرط پر اس کے شہر میں رہنا منظور کرتی ہے کہ وہ ظالموں سے اس کا بدلہ لے گا۔ چنانچہ وہ بہرام شاہ اور اس کے وزیر عامل کو گرفتار کرتا ہے اور ان کے جرائم کی سزا دیتا ہے۔ وہ دختر عالم سے شادی کی آرزو رکھتا ہے لیکن اس کے منع کرنے پر کہتا ہے تم رابعہ دوراں ہو۔ اس طرح دختر عالم اپنی عزت و ناموس کی حفاظت بھی کرتی ہے اور اپنے باپ کے قتل کا بدلہ بھی لیتی ہے۔ اس حکایت کے وہ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں دختر عالم بہرام کے وزیر عامل کے پیغام ہوس کا جواب دیتی ہے:

کہ شہ تج دیانت پو دھر اعتبار | گیا اِس سبب محض بھا تج پو بھار
جو میرے اچھے حفظ کے پئے میں توں | نہ کی یوں خیانت کرے منج سوں
کہ میں کھیت ہورتوں ہے باڑی کے سار | ہے باڑی کیرا کھیت کوں اعتبار
جہاں کھیت کوں اوٹھ کے باڑی چڑے | تو عزت بھروسے کوں کیا کوئی ڈرے
گنہ کا مرے پاک دامن پو گرد | نہ بیٹھے کدھیں جان اگر توں ہے مرد
ہما کا اچھے آشیانا جہاں | گھگو کا سنچر ہوئے کیوں کہہ وہاں

غرض یہ کہ غواصی کی اس مثنوی سے بصیرت افروز نکات اور حکیمانہ نصائح شاعر کی دیدہ وری کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس میں جگہ جگہ حکمت و دانش کے ایسے نوادرات ملتے ہیں جن سے ذہن وفکر کی

دنیا میں بصیرت وبصارت کی روشنی پھیل جاتی ہے۔ 'طوطی نامہ' میں سارا زور اخلاقی اقدار پر ہے اور تصوف کا انداز بھی مختلف خطابات میں آ گیا ہے۔ الغرض غواصی کی یہ مثنوی 'طوطی نامہ' زبان وبیان کی صفائی، سلاست، بے ساختگی، تاثیر کی فراوانی اور روانی نیز رچے ہوئی اسلوب، نزاکتِ فن، ادبی محاسن، تشبیہات واستعاروں، برجستگی وندرت اور اخلاقیات و پند وموعظت کی وجہ سے اپنی ایک الگ انفرادیت رکھتی ہے۔ اس میں اخلاقی حکایتوں یا کہانیوں میں پند ونصائح کے موتی بڑی فنکاری سے سجائے گئے ہیں۔ جن کی بدولت یہ قصے یا حکایات سدا یاد رہتے ہیں اور سامعین کے دلوں میں اس طرح اُتر جاتے ہیں کہ بھلائے نہیں بھولتے۔

حواشی:

۱۔ ڈاکٹر سید لطیف حسین، ضیاء الدین نخشبی، مضمون مشمولہ ماہنامہ 'روشن بدایون'، ۱۹۸۷، ص ۴۴

۲۔ پروفیسر گیان چند جین، اردو کی نثری داستانیں، لکھنؤ، ۱۹۸۷، ص ۴۱۸

۳۔ بحوالہ پروفیسر سیدہ جعفر بہ اشتراک پروفیسر گیان چند جین، 'تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ تک (جلد سوم)، نئی دہلی، ۱۹۹۸، ص ۴۰۸

۴۔ ڈاکٹر سید لطیف حسین، ضیاء الدین نخشبی، مضمون مشمولہ ماہنامہ 'روشن بدایون'، ۱۹۸۷، ص ۲۰

۵۔ پروفیسر محمد نسیم الدین فریس، دکنی ادب کے مطالعے کی جہتیں، حیدر آباد، ۲۰۰۴، ص ۳۵

صہیب اظہار

غالب: غزل کی تاریخ میں ایک روایت شکن شاعر

دیر نہیں حرم نہیں در نہیں آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم غیر ہمیں اٹھائے کیوں

غالب کے اس مشہور شعر سے ابتدا کرنے کی وجہ یہ ہے کہ ہم شاعر کو روایت شکنی کے موضوع کا ایک خاص پہلو بیان کرتے ہوئے محسوس کر سکتے ہیں، جہاں وہ اپنے عقیدے سے باہر نکلتا ہے اور اس کے مذہبی اداروں کو دوسروں کے خلاف کرتا ہے۔ اگر ہم اس مخصوص شعر کے ساتھ مشغول ہوں تو ہمیں اس میں معنی کی کئی پرتیں نظر آتی ہیں۔ شاعر ہمیں بتا رہا ہے کہ وہ نہ مندر جاتا ہے، نہ مسجد، نہ کسی مقدس مقام اور نہ ہی کسی مزار پر، جہاں وہ شاید سکون حاصل کر سکے۔ چونکہ اس کے پاس چاروں میں سے کوئی نہیں ہے، اس لیے وہ راستے پر فخر سے بیٹھا ہے اور ہمت سے سوال کرتا ہے کہ کوئی اجنبی اس سے کیوں کہے کہ وہ جہاں بیٹھا ہے وہاں سے ہٹ جائے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شاعر کہنے والا تجویز کرے کہ ایمان کی وہ چار عمارتیں اس کے لیے میسر نہ ہوں تب بھی کوئی فرق نہیں پڑتا کیونکہ وہ اپنے لیے ایک کھلی جگہ کا دعویٰ کر چکا ہے۔ شاعر راسخ العقیدہ مذہب کو ترک کرنے کے معاملے میں روایت شکنی کے موضوع پر اپنی رائے دے رہا ہے۔ وہ قارئین کو بتا رہا ہے کہ وہ ایک ایسی ریاست میں بہتر صلہ محسوس کرتا ہے جہاں اس نے تمام مذاہب کو نظر انداز کیا ہو اور اس کے لیے بے دخلی کی یہ حالت اس کے ساتھ ساتھ مذاہب کے روایتی طور پر طاقتور مقامات کا دورہ بھی کرتی ہے۔ 'بیٹھے ہیں' کا جملہ بھی اس شعر کی ایک طاقتور مخالف آرتھوڈوکس تشریح کی طرف اشارہ کرتا ہے کیونکہ اس کے لیے کہا جا سکتا ہے کہ شاعر ایک ایسی جگہ پر بیٹھا ہے جس میں دیگر تمام مذہبی اداروں کو چھوڑ کر یہ اشارہ دیا گیا ہے کہ وہ اپنا عقیدہ قائم کرنا چاہتا ہے۔ اس کا اپنا

ایک مذہب ہے۔ ہم اس جلاوطنی کی کیفیت پر بھی سوال اٹھا سکتے ہیں جس کا سامنا مذہب کے قائم کردہ مقامات کو چھوڑنے کے بعد شاعر کو کرنا پڑ رہا ہے کیونکہ یہ جگہیں غزل کے روایتی مخاطب محبوب سے تعلق کا دعویٰ کرنے کی جگہ بن سکتی ہیں۔ فرانسس ڈبلیو پرچیٹ نے اس شعر کی تشریح میں لکھا ہے کہ:

> ''عاشق کا سوال محض بیان ہو سکتا ہے (یہاں سڑک پر، یقیناً، اسے اٹھنے کے لیے مجبور نہیں کیا جا سکتا!) یا پریشانی اور پیش گوئی کی علامت (کیا اسے یہاں بھی ستایا جائے گا؟) یا اپنے ساتھ ہونے والے سلوک کا جواب (اب اسے آگے بڑھنے کی ضرورت کیوں پڑ رہی ہے؟)''[1]

اس میں مختلف امکانات موجود ہیں جو بظاہر سیدھا سا شعر ہے۔

غالب نے اسی طرح کے کئی دوسرے اشعار بھی لکھے ہیں جو روایت شکنی کے موضوع سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس موضوع نے غزل پر خاص طور پر جنوبی ایشیائی برصغیر میں گہرا اثر ڈالا ہے۔ اس مضمون میں، میں جہالت کے اس موضوع پر غزل کی شاعری میں نظر آنے والی شاعرانہ کائنات کے وسیع پس منظر میں بحث کروں گا جس کا غالب ایک اٹوٹ حصہ ہے۔ میں تصویروں کی ایک سیریز پر توجہ مرکوز کروں گا جیسے شراب، ہم جنس پرستانہ محبت اور بت پرستی اور اس موضوع کے تحت شاعر کے منتخب اشعار میں ان کا جواب تلاش کروں گا۔ میں غالب کے دو اشعار کی متعدد تشریحات کو بھی سامنے لانے کی کوشش کروں گا تاکہ ان کی شاعری میں پیدا ہونے والے بروایت شکنی کے معنی پر سوالیہ نشان لگا سکوں اور اسے 'مذہب محبت' کے موضوع سے جوڑ سکوں جو کہ آرتھوڈوکس اسلامی الٰہیات سے کچھ فاصلے پر ہے۔ یہ اشعار جن پر میں بحث کروں گا اس باب کے مرکزی خیال کے لیے ضروری ہیں کیونکہ ہماری جدیدیت میں مذہب کے ساتھ تعلق سیاسی اور سماجی لحاظ سے ایک اہم عنصر رہا ہے۔ غزل کی روایت میں ادب اور شاعری میں اس رشتے کی گفت وشنید ہوئی۔ شروع میں یہ بتانا ضروری ہے کہ یہ باب غالب کی ذاتی زندگی اور منظّم مذہب کے ساتھ ان کے تعلق کی تفصیلات میں نہیں ہے، لیکن میں اپنے کچھ دلائل کو سیاق وسباق میں پیش کرنے کے لیے ذیل میں ان کی زندگی کے کچھ واقعات پیش کروں گا۔

روایت شکنی پر ایک مکالمہ:

مذہب یا راسخ العقیدہ اور روایت شکنی (یعنی کسی فرد یا گروہ کی طرف سے آرتھوڈوکس کے قائم

کردہ اصولوں کے خلاف موقف اختیار کرنا) ایک دوسرے کے ساتھ موجود ہیں اور ان کا اتفاق ایک دوسرے پر انحصار کرتا ہے اور ایک کے بغیر دوسرے کے وجود کا امکان ختم ہو جاتا ہے۔ روایت شکنی کا سوال زیادہ پیچیدہ ہے اور جب ہم اسے اسلام کی عینک سے دیکھتے ہیں تو یہ اور بھی پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ اگر ہم روایت شکنی کی آرتھوڈوکس سزا پر غور کریں، تو ہم مقدس کتاب قرآن کا حوالہ دے سکتے ہیں، جس میں کہا گیا ہے، ''مذہب میں کوئی جبر نہیں'' لیکن جو کچھ یہ بیان کرتا ہے اس سے معاملہ مزید پیچیدہ ہو جاتا ہے کیونکہ آج اسلامی راسخ العقیدہ کو بنیادی انسانی حقوق اور آزادی اظہار کی مخالفت کی وجہ سے تنقید کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ مسلم آرتھوڈوکس علما کی اکثریت کے پاس جب جہالت کی بات آتی ہے تو اصولوں کا ایک سخت مجموعہ ہوتا ہے اور اس کی تشریح کے دروازے جو روایت شکن سمجھے جاتے ہیں اور ہمیشہ کھلے نہیں رہتے۔ اس کے پیچھے مذہبی قانون کی پاکیزگی اور بلا شک وشبہ کا تصور ہے جو اسلامی راسخ العقیدہ میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک کھلا دروازہ یا بدعت پر اتفاق رائے مقدس کتاب کی متعدد تشریحات کا مطالبہ کرے گا جس کے نتیجے میں مقدس متن سے مختلف معنی نکلیں گے۔ راسخ العقیدہ کی سختی نے ان لوگوں کے لیے سخت سزاؤں کا اعلان کیا ہے جنہیں روایت شکن سمجھا جاتا ہے۔ حالیہ دنوں میں اس کی سب سے مشہور مثال سلمان رشدی کے انگریزی ناول SatanicVerses (1988) کی اشاعت تھی۔

رشدی کی کتاب نے بین الاقوامی سطح پر تہلکہ مچا دیا اور یہاں تک کہ اس کی اشاعت سے متعلق بائیس افراد کو موت کے گھاٹ اتار دیا، اس کے ساتھ کتاب جلانے، پابندی لگانے اور رشدی کے سر کی قیمت مقرر کی گئی کیونکہ وہ توہین مذہب کا مرتکب تھا۔ یہ ایک تصوراتی، حقیقت پسندانہ اور مضحکہ خیز ناول ہے۔ پوری کتاب میں قاری کو کئی تمثیلوں، استعاروں اور لفظی ڈراموں کا سامنا کرنا پڑتا ہے لیکن جس چیز نے تنازعات کی ایک سیریز میں ہلچل مچا دی وہ کتاب کے دو باب تھے، 'مہوند' اور 'جاہلیہ کی طرف واپسی'۔ ان دونوں ابواب میں ایسے ریمارکس ہیں کہ بنیاد پرستوں کو تو چھوڑیں، بہت سے اعتدال پسند مسلمان بھی انہیں توہین رسالت سمجھتے ہیں۔ مہوند کے کردار کے بارے میں خیال کیا جاتا تھا کہ وہ پیغمبر محمد کی ایک ٹیڑھی نمائندگی ہے۔ رشدی نے اسلامی عقیدے کی ابتدا اور اس کے مرکزی متن قرآن کے بہت سے اصولوں کو ایک مومن کے تقویٰ سے بھی کم سمجھا۔ رشدی کے اس عمل کو روایت شکنی سمجھا گیا اور ایران کے اس وقت کے مذہبی رہنما آیت اللہ خمینی نے رشدی اور اس کے پبلشروں کے سر کی بھاری قیمت لگا کر ان کے قتل کا مطالبہ کیا۔

تاہم، رشدی نے اپنے ناول میں جو نام نہاد متعصّبانہ مابعد الطبیعاتی سوالات اٹھائے تھے، ان میں سے زیادہ تر نہ تو اصل تھے اور نہ ہی ناقابل تصور تھے کیونکہ ان پر قرون وسطی کے کئی مسلم اور غیر مسلم مفکرین اور مصنفین نے عوامی سطح پر بحث کی تھی۔ روایت شکنی اور آرتھوڈوکس اسلامی الہیات کے درمیان یہ جنگ 632 عیسوی میں حضرت محمد کی وفات کے فوراً بعد شروع ہوئی۔ درحقیقت اسلامی فلسفہ کے ابتدائی دور سے واقف علما کو اس قدیم جھگڑے کے بیج نہ صرف حضرت محمد کی زندگی کے ابتدائی دور میں بلکہ ان کے اپنے گھرانے میں بھی مل سکتے ہیں۔ حضرت عائشہ، جو حضرت محمد کی پسندیدہ بیوی سمجھی جاتی تھی، اور جنھیں پیغمبر کی تعلیمات لوگوں تک پہنچانے کی وجہ بھی جانا جاتا ہے، اکثر بعض قرآنی آیات کے سلسلے میں خود حضرت محمد کو چیلنج کرتی تھیں۔12 ابتدائی اسلام میں ان تمام بدعتی لمحات کی موجودگی کے باوجود، ایک تاریخی لمحہ اور شخصیت تھی جو اسلام میں بدعت کی تاریخ میں ایک سنگ میل کے طور پر کھڑی ہے، جو کہ صوفی الحلاج کی موت تھی، جسے اردو میں منصور بھی کہا جاتا ہے۔

منصور الحلاج کی موت اور تصوف کا عروج

الحلاج کو پہلا صوفی شہید سمجھا جا سکتا ہے کیونکہ اسے پھانسی دی گئی تھی کیونکہ اس نے عربی کا جملہ 'انا الحق' کہا تھا یعنی 'میں سچ ہوں' اور اس وقت کے آرتھوڈوکس علما کی اکثریت نے اسے دعویٰ سے تعبیر کیا تھا۔ جس کا مطلب ہے 'میں خدا ہوں'۔ اس طرح کا اعلان اس وقت رہنے والے زیادہ تر مسلمانوں کے نقطۂ نظر سے بالکل غلط تھا۔ جس کے نتیجے میں یہ خیال کیا جاتا ہے کہ الحلاج ایک طویل آزمائش سے گزرا اور ایک طویل عرصہ قید میں گزارنے کے بعد اسے بغداد شہر میں ایک بڑے مجمع کے سامنے وحشیانہ تشدد کا نشانہ بنایا گیا اور سولی پر چڑھایا گیا۔ الحلاج کے اس بیان میں ایک ابہام پیدا ہو گیا ہے کہ 'میں ہی سچ ہوں'، جہاں ایک طرف لوگ اسے روایت شکن سمجھتے تھے، لیکن دوسری طرف، اس نے فکر کی ایک نئی لہر کو جنم دیا، جہاں ان کے انحراف کو عقیدہ کی ایک اعلیٰ شکل کے طور پر دوبارہ سمجھا گیا، یعنی محبت کے مذہب کا حصہ، جو اسلامی تصوف کے پہلے بیجوں میں سے ایک بن گیا جسے تصوف کہا جاتا ہے۔ تصوف قرون وسطیٰ کے اسلام کے کٹر اور سخت رجحانات کا براہ راست اور طاقتور ردعمل تھا۔ کوئی کہہ سکتا ہے کہ تصوف اور اسلامی الہیات دونوں صدیوں سے ساتھ ساتھ چل رہے ہیں اور دونوں ہی خدائی سچائی کے حصول کے ایک ہی مقصد کی طرف کام کرتے ہیں۔ تاہم یہ حقیقت تاریخی حقیقت کو نہیں بدل سکتی کہ یہ دونوں فکر کے رجحانات بنیادی

طور پر ایک دوسرے کے مخالف ہیں۔ اسلام، ایک طرف، اس بات کو فروغ دیتا ہے کہ خدا کے قرب تک پہنچنے کا واحد راستہ مقدس کتابوں کے اصولوں کے ذریعے ہے جو کہ قرآن اور حدیث ہیں، جب کہ تصوف خدا کی طرف زیادہ انفرادی اور جہاندیدہ راستے پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔

تصوف ایک عقیدہ کے طور پر ابھرا جس نے ادب کے میدان میں بھی اپنے بازو پھیلائے اور دنیا کو حافظ شیرازی اور رومی جیسے نامور شاعر عطا کیے جنھوں نے فارسی میں لکھا۔ یہ پوری ادبی دنیا میں جنگل کی آگ کی طرح پھیل گیا اور جب یہ جنوبی ایشیائی برصغیر میں پہنچا تو یہاں بھی اس کا بڑا اثر ہوا۔ اس کی وجوہات بہت سی ہوسکتی ہیں۔ اس زمانے کی تاریخ کی کتابیں مسلمان اولیا اور صوفیا کے احوال سے بھری پڑی ہیں جنھوں نے مسلم بستیوں کی پیروی کی، یا جہاں کہیں بھی مسلمان تاجر گئے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ منصور یا الحلاج نے دسویں صدی میں ہندوستان کا سفر کیا اور اپنے پیچھے بہت سے پیروکار چھوڑے۔ تاہم، تصوف کے افکار کے اعتراف میں جو اہم عنصر شامل ہوا وہ یہ تھا کہ یہ بالکل نیا خیال نہیں تھا۔ اس وقت کے مذہبی جذبہ اور اسلام کے سادہ سماجی ڈھانچے نے ہندوستانی عوام کی جرأت کو مؤثر طریقے سے بھڑکا دیا تھا۔ اور روحانی بیداری اور جوش کی ایک نئی لہر آئی جس کے نتیجے میں دو عظیم مذہبی تحریکوں، بھکتی تحریک اور صوفی تحریک نے جنم لیا۔ ہندوستان بھر کے شاعروں اور مصنفین کے تخیل کو ان روحانی تحریکوں نے تقویت بخشی، اور اردو عام زبان ہونے کی وجہ سے، اور عوام کو مخاطب کرنے کے لیے سب سے آسان ذریعہ ہونے کی وجہ سے اس پر اسلامی تصوف کا گہرا اثر ہوا۔

اردو شاعروں کی اکثریت کی تخلیقات میں اسلامی تصوف ایک اہم موضوع بن گیا، اور اس میں سے کچھ پر اس باب میں بحث کی جائے گی۔ دکن میں قلی قطب شاہ، وجہی، نصرتی، ولی اور سراج جیسے شاعروں اور مظہر جان جاناں، حاتم، میر، سودا، مصحفی، آتش، ذوق، اور یہاں تک کہ غالب نے بھی اپنی شاعری میں اس پر عمل کیا۔ اردو کے تمام بڑے شعرا کا تخیل اسلامی تصوف سے متاثر ہے جس کی بنیاد عشق کے اس نئے مذہب پر ہے۔ حالانکہ قرآن مجید میں ایسی آیات موجود ہیں جو شاعری ترک کرنے کی تلقین کرتی ہیں اور رسول اللہ نے فرمایا کہ شاعروں کو ملک بدر کر دیا جائے، لیکن ایسا نہیں ہوا۔ لیکن غیر مذہبی اور غیر مقید شاعری کی اس قدر سخت ناپسندیدگی کے ساتھ، ایک آزاد شاعرانہ روایت کا استوار ہونا مشکل تھا۔ صوفی فلسفہ نے، کم از کم، اطاعت سے محبت پر زور دیا۔

اردو شاعری اور اس کے روایت شکن عناصر

عربی اور فارسی اور بعد میں اردو کے کلاسیکی شاعروں نے تصوف کا استعمال کرتے ہوئے اپنا اظہار کیا جس میں محبت کے شہوانی عناصر تھے، یعنی دوہے جسمانی جذبے سے عبارت تھے لیکن ان کی عکاسی میں وہ توضیح نہیں تھی۔ اس کے علاوہ شعری شاعری میں روایت شکنی ایک مستقل موضوع بن گئی، خاص طور پر عربی، فارسی اور ترکی کی غزلوں میں اور یہ روایت شکن عناصر اپنی ترقی کے پورے دور میں اردو شاعروں کی غزلوں میں نمودار ہوئے۔ ان روایت شکن موضوعات میں سے ایک آرتھوڈوکس مسلم پادری کا مذاق اڑانا شامل ہے۔ مثال کے طور پر، شاعر مرزا محمد رفیع سودا راسخ العقیدہ پادری کے خلاف اپنے احتجاجی تبصروں کے لیے مشہور تھے۔ (ملا/ شیخ) اپنی ایک غزل میں، سودا نے پادری کو یہ کہہ کر ایک جرات مندانہ نصیحت کی ہے کہ جب وہ نماز پڑھنے بیٹھیں تو اپنے تکبر کو قابو میں رکھیں:

امامے کو اتار کے پڑھیو نماز، شیخ
سجدے سے ورنہ سر کو اُٹھایا نہ جائے گا

اوپر دیے گئے شعر میں شاعرانہ مقرر شیخ سے مخاطب ہوتا دکھائی دیتا ہے، جو عربی میں حکمران عرب خاندان کے مرد رکن کی طرف اشارہ کرتا ہے لیکن غزل کی کائنات میں یہ اکثر پادری یا آرتھوڈوکس طبقے کو مخاطب کرنے کے لیے ایک اصطلاح کے طور پر استعمال ہوتا رہا ہے۔ شاعر یہ تجویز کرتا نظر آتا ہے کہ شیخ کو اپنا غرور چھوڑ دینا چاہیے، یہی عقیدہ ہے کہ اس نے جو راستہ چنا ہے وہی خدا تک پہنچنے کا واحد راستہ ہے اور جب وہ ایسا نہ کر پائے گا تو اس کا سر فخر سے بھر جائے گا۔ اسے دوبارہ اٹھانے کے قابل نہیں ہوسکتا ہے۔ یہ شعر قرآن کی ایک آیت کے خلاف ہے جس میں کہا گیا ہے کہ جو نماز نہیں پڑھتے اور سر جھکاتے ہیں، ان کی پیٹھ قیامت کے دن سخت ہو جائے گی۔ اسی طرح کے ایک مصرعے میں، سودا کہتے ہیں،

بازارِ محبت میں نبوّت کا بہا کیا
ایک زن نے لیا مول نبی چند درہم سے

اس شعر کو پہلی بار دیکھے تو یہ نبی کی شان میں گستاخی معلوم ہوسکتا ہے۔ اس شعر میں مذموم لمحہ نبی کی فروخت ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ شاعر محبت کے عظیم تصور کی طرف اشارہ کر رہا ہے، یعنی راسخ العقیدہ تعبیر کے برخلاف، یہ نہ تو نبی کی طرف اشارہ تھا اور نہ ہی اسلامی ادارے کے طور پر

شادی کے خیال کے خلاف تھا۔ شاعر کی یہ کوشش ہے کہ وہ اپنے خیال کی عظمت پر ایک دلیرانہ تبصرہ شامل کرے۔ شاعر یہ تجویز کرتا نظر آتا ہے کہ محبت کا تصور اتنا پرشکوہ ہے کہ عام آدمی اور نبی میں فرق نہیں کرتا۔ اس مصرعے میں محبت کا تصور اس قدر شاندار ہے کہ اس نے یوسف کی نبوت کا پردہ ہٹا دیا ہے اور انہیں صرف ایک فانی انسان کے طور پر پیش کیا ہے جو محبت میں ہے۔ اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ یہ سمجھنا ضروری ہے کہ محبت کے مذہب کو منظّم مذہب سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

بدعت کے موضوع پر سودا کا ایک اور شعر اس کی مزید وضاحت کرے گا:

دل ستم زدہ بیتابیوں نے لوٹ لیا
ہمارے کعبے کو وہابیوں نے لوٹ لیا

یہاں ہم دیکھ سکتے ہیں کہ مقرران راسخ العقیدہ وہابیوں کو طعنہ دے رہا ہے جو صرف خالص مسلمان ہونے کا دعویٰ کرتے تھے۔ اس شعر کے مخاطَب نے اپنے دل کا موازنہ اسلام کے مقدس ترین مقدس ترین خانہ کعبہ اور اس کے اندر موجود بے چینی کو وہابیوں کے محاصرہ کعبہ سے کیا ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ شاعر اس حقیقت کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ مکہ کے قریب رہنے والے لوگوں (وہابیوں) کو کعبہ کے جغرافیائی محل وقوع تک آسانی سے رسائی حاصل تھی۔ جبکہ اٹھارویں صدی میں سودا کے زمانے کا کوئی شخص حرم مقدس کی زیارت کرنا چاہتا تھا تو انہیں مکہ تک پہنچنے کے لیے اچھی خاصی دولت خرچ کرنا پڑتی تھی اور کٹھن سفر سے گزرنا پڑتا تھا۔

جب اردو ادب میں روایت شکنی پر نظموں کا جائزہ لیا جائے تو کوئی سوچ سکتا ہے کہ ان شاعروں کو جدید دور کے الحاد یا مذہبی دنیا کے نقطۂ نظر کے نقصان سے جوڑ دیا جائے۔ ہماری عصری دنیا میں الحاد کا نظریہ تمام مذاہب کے خلاف ایک فلسفیانہ دلیل کی وکالت کرتا ہے، جہاں مذہب کو عام طور پر مضحکہ خیز اور تباہ کن قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن مذہب کی طرح جدید دور کے الحاد کے بھی پیروکار رہیں۔ اس نے سماجی اور سیاسی سرمایہ کا ایک بہت بڑا پیمانہ جمع کیا ہے۔ درحقیقت اسلام اس نظریے کے لیے جنون کا ایک خاص نقطہ رہا ہے۔ ایک خیال یہ ہے کہ ایک مثالی معاشرے کی تعمیر مذہب کے خاتمے سے ہی ہو سکتی ہے۔ ایک جدید تصور ہے اور غزل کی کائنات میں اپنا راستہ نہیں پاتا۔ جن اردو شاعروں نے بدعتی موضوعات پر نظمیں لکھی ہیں ان کو جدید دور کے الحاد کے لیبل کے نیچے نہیں پڑھنا چاہیے کیونکہ یہ ان شاعروں کو دیکھنے کے لیے بہت تنگ ہوگا۔ کسی کو یہ سمجھنا چاہیے کہ یہ شاعر روایتی جدید معنوں میں مذہب مخالف یا ملحد نہیں تھے۔ منظّم مذہب کے پہلوؤں پر سوال

اٹھانے کا احساس کسی بھی طرح اس کے دنیاوی اداروں پر حملہ کرنے کے مترادف ہے۔ درحقیقت غالب کے کئی اشعار ایسے ہیں جو تقویٰ کے موضوع پر غالب ہیں اور عقائد کے معاملات میں ان کے گہرے ایمان کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب کا یہ شعر:

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا

اس شعر میں ہم غالب کو اپنے 'ایک' حقیقی محبوب اور اس محبوب سے ملنے کی ناکامی کے بارے میں بات کرتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ 'دو چار' جملہ اس سے ملنے کے قابل نہ ہونے کے عمل کی نشاندہی کرتا ہے۔ یہ دوسری سطر کی طرف لے جاتا ہے جہاں وہ کہتا ہے کہ اگر اس محبوب کی وحدانیت اور دوئی کی چھوٹی سی جھلک بھی نہ ہوتی تو وہ اسے کسی خاص مقام پر دیکھ لیتا۔

اس کا ایک اور مطالعہ یہ ہوسکتا ہے کہ شاعرانہ کلام کرنے والا خدا کے بارے میں بات کر رہا ہے اور یہ پڑھنا ہمیں اسی شعر کی ایک 'روایت شکن' سمجھ کی طرف لے جاتا ہے۔ اس کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے یہاں قرآن کا ایک قصہ مناسب ہوسکتا ہے جہاں کہا جاتا ہے کہ نبی ساتویں آسمان پر ایک ایسے مقام پر پہنچے جہاں اللہ اور آپ کے درمیان صرف ایک پردہ باقی تھا۔ یہ قصہ متعدد احادیث میں بھی بیان کیا گیا ہے (بشمول سیرت النبی، جس کی سب سے زیادہ تفصیل ہے)۔ خدا کو دیکھنے کی اس کی درخواست مسترد کر دی گئی ہے۔ غالب کے شعر میں شاعر نے ان دونوں پیغمبروں کی اس درخواست پر سوال اٹھایا ہے۔ 'اسے کون دیکھ سکتا' کا استعمال کریں۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا ہے کہ اگر آپ ایک برگزیدہ نبی ہیں، تب بھی آپ کو خدا کی ایک جھلک تک رسائی نہیں ہوسکتی۔ اس مصرعے میں شاعر معشوق کی صفات کے مطابق خدا کو مانتا ہے، جس کے لیے عاشق کتنا ہی پیارا کیوں نہ دکھائے، وہ اس کی ایک جھلک دیکھنے کی اجازت نہیں دیتا۔

اس شعر میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے اور روایتی طور پر اردو غزل کی روایت میں انسانی محبوب محض خدا کی ثانوی تصویر ہے جبکہ وہ کہنے والے کے لیے حتمی حقیقت ہے۔ خدا کی اس حقیقت کو ظاہر کرنے کے لیے شاعروں نے اسے اکثر معشوق جیسی علامتوں سے تسلیم کیا ہے۔ اس مصرعے میں خدا کی وحدانیت کو یگانہ اور یکتا کے الفاظ کے استعمال سے دیکھا جا سکتا ہے جو وحدانیت یا واحدیت کے ایک ہی معنی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس شعر میں شاعر توحید کے نظریے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اگر خدا کے تصور میں دوئی کا اشارہ بھی ہوتا تو شاید کسی نے اسے کہیں

دیکھا ہوتا۔اس شعر کا مرکزی خیال روایت شکنی کے خیال کے برعکس ہے جہاں خدا کو ماننے کا خیال ایک اہم موضوع کے طور پر سامنے آتا ہے اور شاعر اس کی تائید کرتا ہے۔

غالب کی شاعری سے چند بدعتی عناصر

شراب :جب کوئی اردو غزل میں روایت شکنی کے مختلف پہلوؤں کے بارے میں سوچنے لگتا ہے تو اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ہم اس خیال کو خدا کے خلاف خیالات رکھنے تک محدود کر دیتے ہیں۔ لیکن روایت شکنی کے کئی پہلو ہیں جو اس روایت میں موجود ہیں۔شراب یا شراب پینے کو شاعروں نے تصویر کے طور پر استعمال کیا ہے جب وہ اپنی شاعری میں روایت شکنی کے موضوع کو اشارہ کرنا چاہتے ہیں۔شراب اور شاعری کے درمیان تعلق بہت پیچیدہ ہے اور یہ اسلامی الہیات سے بھی پہلے ہے۔یہ فارسی غزل کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی ایک نمایاں موضوع رہا ہے۔اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ یہ اسلامی قانون میں ممنوع ہے اور یہی ایک وجہ ہے کہ یہ غزل کے ان شاعروں کے لیے حرام پھل کا ذائقہ بن گیا۔یہاں تک کہ جب مغرب نے غزل نما شاعری لکھنے کی کوشش کی تو انہیں بھی شراب کو ایک موضوع کے طور پر متعارف کرانا پڑا، مثال کے طور پر ایڈورڈ فٹز جیرالڈ کے دی رباعیات آف عمر خیام میں جس میں شراب ایک اہم موضوع کے طور پر ابھرتی ہے۔اردو غزل میں،تقریباً ہر شاعر، چاہے اس نے شراب چکھی ہو یا نہ چکھائی ہو،اس کی تعریفیں گاتا ہے۔اس میں شراب کی تاریخ نے بھی بڑا کردار ادا کیا ہے۔سرسوتی سرن کیف نے اپنی کتاب مرزا غالب: شاعروں کے شاعر میں اس پر طوالت سے بحث کی ہے جہاں وہ قارئین کو شراب کے جذباتی توازن کے بارے میں بتاتے ہیں جسے قدامت پسندوں کے نزدیک ممنوع سمجھا جاتا ہے۔وہ نوٹ کرتے ہیں کہ اسلام سے پہلے کے عرب باقاعدگی سے پیتے تھے،اور شراب ان کی فطری اور ثقافتی زندگی کا ایک لازمی حصہ تھی۔دوسری طرف اسلامی معاشرہ نے اسے ایک ایسے نظم وضبط والے معاشرے کے ارتقا کی راہ میں رکاوٹ سمجھا جس کی بنیاد ایک بے باک خدا کی آفاقی عبادت پر ہے اور اس کے استعمال کو وفاداروں کے لیے ممنوع قرار دیا اور تمام شراب پینے والوں کو گناہ گار قرار دیا۔دوسری طرف شاعر،اپنی تحریر میں شراب کو بطور موضوع استعمال کرنے میں کبھی شرم محسوس نہیں کرتے تھے۔میں شیر کے بارے میں بات کروں گا جو اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ شراب ضروری نہیں کہ اصلی مشروب سے مراد ہو۔شاعر اکثر شراب کو خدا میں محبت اور غرق ہونے کی اہم علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔غزل کی کائنات میں،شرابی جب پیالہ (قضا،

ساغر) سے پیتا ہے تو اپنے آپ کو کھو دیتا ہے، بالکل اسی طرح جیسے سچا عبادت گزار اپنے آپ کو کھو دیتا ہے جب اس کی روح خدا کی محبت کے نشے میں ہوتی ہے۔

محبت اور غم کے علاوہ غالب کی شاعری میں شراب ایک اہم مضمون (موضوع) کے طور پر ابھرتی ہے۔ 27 نقاد ایلش کمار اپنی کتاب دی میلوڈی آف این اینجل: مرزا غالب، ہز مائنڈ اینڈ آرٹ، میں ایک قدم آگے بڑھتے ہیں۔28 اور دعویٰ کرتے ہے کہ غالب کی شاعری میں شراب کی شاعری محض روایتی پینے والی نہیں تھی۔ ساری زندگی اس نے اپنی عادت کے خلاف جدوجہد کی لیکن ناکام رہے اور اپنے ضمیر کو بچانے کے لیے سو طریقے ایجاد کر لیے۔ اس دلیل کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ غالب کو ایک غیر معمولی شاعر کے طور پر دکھانے کے لیے ناقدین نے اکثر ان کی ذاتی زندگی اور شاعری کے درمیان خطوط کو دھندلا دیا ہے جس کی وجہ سے شاعر کی انتہائی جذباتی عکاسی ہوتی ہے جیسے کہ گلزار کی شاعری پر لکھی گئی تحریر میں۔ مرزا غالب: ایک سوانحی منظر نامہ۔ تاہم حقیقت مختلف ہو سکتی ہے اور ان مضامین کو روایت کے اصولوں پر چلتے ہوئے شاعر کے طور پر دیکھا جانا چاہیے۔ بہت سے دوسرے مضمون کی طرح، جیسے آئینہ، چراغ، پردہ، یا شباب، شراب ان کی شاعری میں سرائے، شراب کا پیالہ اور ساقی (پیالہ اٹھانے والا) کے ساتھ ایک اہم موضوع نظر آتی ہے۔ اس موضوع پر غالب کا ایک مشہور شعر ہے:

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

اس شعر میں دلچسپ بات یہ ہے کہ شاعرانہ مقرر قارئین کو اس سوال کے بارے میں سوچنے پر مجبور کرتا ہے: واعظ اور مے خانے کے درمیان کس قسم کا رشتہ ہے؟ واعظ نے کہا کہ میخانہ کی دہلیز اور واعظ کا قدم کبھی ایک دوسرے سے نہیں ملا لیکن صرف ایک دن پہلے ہی شاعر نیو اعظ کو میخانے سے نکلتے دیکھا۔ یہ کہہ کر، شاعر اس معمے کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ ظاہری شکل کو دکھاوے سے کیسے الگ کیا جائے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ شراب اس شعر میں طنز کا کام کرتی ہے، جیسا کہ شاعر ایک طنزیہ لہجہ اختیار کرتا ہے جو دو متضاد جگہوں (مذہبی اور ناپاک) کو ایک دوسرے کے خلاف رکھ کر روایت شکنی کے عنصر کو متعارف کرواتا ہے اور قاری کو ایک تماشا بنا دیتا ہے۔ اس شعر میں جس طرح روایت شکنی چلتی ہے اس میں لطافت ہے۔ شراب کو طنزیہ عنصر کے طور پر استعمال کرنے سے مقرر کو مذہبی نظریے کے ساتھ براہ راست تصادم کے بغیر اپنی بات کہنے میں مدد ملتی ہے۔ شمس الرحمٰن

فاروقی اور فرانسس پرچیٹ نے اپنے مضمون 'Lyric Poetry in Urdu : The Ghazal' میں غالب کے استعمال کردہ شراب کی تصویر کشی کے بارے میں نوٹ کیا ہے۔ کہ ''غزل کی کائنات کے جغرافیہ میں عاشق کے ہر مزاج کی ترتیب شامل ہے: فطرت اور انسان کے درمیان مکالمے کا باغ، انسانی رشتوں کے لیے اجتماعی اجتماع اور نشہ اور صوفیانہ انکشاف کے لیے شراب خانہ... اس طرح غزل کی کائنات مخلوقات اور اشیا سے اس قدر بھری ہوئی ہے کہ وہ اپنے فطری ہم عصروں سے صرف انتہائی واقعاتی تعلق کو ہی 'قبل از شاعرانہ' بناتی ہیں۔ واقعاتی تعلق کے بارے میں ان کا نقطہ نظر موجودہ بحث کے لیے اہم ہے۔

اس مصرعے میں شاعر شراب کے انکار کی عاجزی کے خیال کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے، یعنی شراب ایک ایسا مشروب ہے جسے عقیدہ رکھنے والا بھی چھپ کر پیتا ہے۔ مخاطب اپنے تبصرے میں براہ راست نہیں ہے اور اس کے بجائے طنزیہ لہجے کا انتخاب کرتا ہے جہاں وہ یہ ظاہر نہیں کرتا ہے کہ واعظ کہاں جا رہا تھا خواہ وہ میخانہ کے اندر تھا یا اس کے پاس سے گزر رہا تھا یا کسی اور سمت سے۔ ایسا کرنے سے مخاطب قاری پر تشریح چھوڑ دیتا ہے، یہ فرض کرتے ہوئے کہ مؤخر الذکر واعظ کی حقیقی منزل کا پتہ لگا لے گا۔ ایک اور تعبیر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مبلغ صرف میخانے کے پاس سے گزر رہا ہے اور چونکہ کہنے والا اسے دیکھتا ہے اس لیے اسے اپنے الفاظ میں یہ روایت شکن خیال داخل کرنے کا موقع ملتا ہے۔ طنز کے طور پر شراب کا استعمال شاعر کو ان اشعار میں احتجاج کے مضمون کو داخل کرنے میں مدد کرتا ہے جہاں معنی اپنی مختلف تشریحات کے مطابق بدلتے رہتے ہیں، اس لیے احتجاج کے لہجے میں اتار چڑھاؤ آتا رہتا ہے۔ ہم کبھی بھی یقینی طور پر یہ نہیں کہہ سکتے کہ متکلم کب روایت شکنی کی سرحد عبور کر رہا ہے اور کب نہیں۔ غالب کی سوانح عمری یادگار غالب میں الطاف حسین حالی نے لکھا ہے کہ شاعر نے اپنی اس عادت کو مسلم معاشرے کی نظروں میں ذلیل سمجھا۔ غالب کا ایک شعر اس پر مزید روشنی ڈالتا ہے:

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

اس شعر میں دونوں سطریں ایک دوسرے پر مضبوطی سے منحصر ہیں یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ دوسری سطر پہلی کو بیان کرتی ہے۔ اس مصرعے کے بارے میں ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ شاعر نے اپنانے والا لب ولہجہ اختیار کیا ہے جہاں لفظ ہم سے پتہ چلتا ہے کہ شاعر اپنے سامنے ایک ایسے

سامع کا تصور کر رہا ہے جو اسے پہلے ہی ایک پیر سمجھتا ہے لیکن اسے قبول نہیں کر سکتا کیونکہ وہ شراب پیتا ہے۔

یہ اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اس کا شراب پینا کوئی راز نہیں تھا۔ گویا شاعر کہہ رہا ہے کہ اس نے اس روایت شکن تفہیم کو اپنا لیا اور جواب عوام اور ذات کے درمیان گھوم رہا ہے۔ میں یہ اس لیے کہتا ہوں کہ غالب نے اپنے عوامی خطوط میں شراب سے اپنی محبت کا اظہار کرنے سے کبھی گریز نہیں کیا۔ حالی نے اپنی سوانح عمری میں غالب کے اس شعر سے متعلق ایک قصہ بیان کیا ہے۔ وہ بیان کرتے ہیں کہ میں نے سنا ہے کہ جس وقت مرزا نے بادشاہ کو یہ غزل سنائی تو بادشاہ نے کہا اے دوست تب بھی ہم تجھے ایسا نہ مانتے۔ مرزا کہنے لگے، ''حضور مجھے اب بھی ایسا مانتے ہیں، لیکن آپ نے یہ تبصرہ اس لیے کیا ہے کہ مجھے اپنی پاک دامنی پر فخر نہ ہو'' اس کی شراب پینے کی عادت کے بارے میں ایک اور مشہور واقعہ حالی نے اسی کتاب میں بیان کیا ہے۔ ایک دفعہ ایک آدمی نے شراب پر سخت حملہ کیا اور کہا کہ شراب پینے والے کی دعا قبول نہیں ہوتی۔ غالب نے کہا ''بھائی! سوچو. اگر تمھارے پاس شراب ہے تو تم اور کس چیز کے لیے دعا کرنا چاہو گے!'' اوپر دیے گئے شعر میں، ہم مخاطب کے لہجے کو محسوس کر سکتے ہیں جو سر پرستی کر رہا ہے۔ غالب اس مقام پر پہنچ گئے ہیں جہاں وہ تصوف کو اس حد تک سمجھ سکتے ہیں کہ ان کی بات کی نفی کرنے کے لیے ان کی شراب پینے کی عادت کا ذکر ہی کیا جا سکتا ہے۔

ان کی یہ بدنام زمانہ عادت صرف قصوں اور اشعار تک ہی محدود نہیں تھی بلکہ ان کے خطوط میں بھی ان کو جگہ ملتی ہے۔ 1857 کی بغاوت کے بعد اپنے ایک خط میں جب ان کی پنشن روک دی گئی اور پیسے کی کمی کی وجہ سے انہیں شراب نوشی ترک کرنی پڑی تو وہ لکھتے ہیں:

شراب کے بغیر میرے ہاتھ میں قلم نہیں چلتا۔ ہوا ٹھنڈی ہے۔ کہاں ہے آتش بے دود (شراب کی لالی اور گرمی کی وجہ سے شاعرانہ وصف) میر مہدی! یہ صبح ہے، اور بہت سردی ہے۔ انگیٹھی سامنے ہے۔ میں دو الفاظ لکھتا ہوں اور پھر ہاتھ گرم کرتا ہوں۔ آگ میں بھی گرمی ہے لیکن سیال آگ (شراب) کی طرح نہیں۔ آپ دو گھونٹ لیتے ہیں اور یہ آپ کے پورے جسم سے گزرتی ہے۔ آپ کا دل متحرک ہو جاتا ہے، آپ کا دماغ روشن ہو جاتا ہے، قوت گویائی پر جوش ہو جاتی ہے۔ اوہ، ساقی کوثر کا غلام (حضرت علی رضی اللہ عنہ کی ایک صفت) کیا ظلم ہے! کیسا غصہ ہے۔ یہ ایک دلچسپ مشاہدہ ہے کیونکہ غالب نے شراب کے استعمال سے آگ کی تصویر کشی کی

ہے۔ وہ قاری کو بتاتا ہے کہ جس گرمجوشی کی وہ تلاش کر رہا ہے وہ آگ میں نہیں مل سکتی۔ اس کے بجائے، شاعری کے لیے قلم کی آگ کو روشن کرنے کے لیے، اسے شراب کی ضرورت ہے۔

غیر روایتی محبت

اردو شاعری میں احتجاجی عناصر صرف شراب تک ہی محدود نہیں ہیں، بلکہ دیگر کلیدی موضوعات ہیں جنہوں نے اس کام کو انجام دیا، جیسے کہ ہم جنس پرست اور زنا کاری۔ غزل کی روایت میں امرد پرستی کے موضوع پر لکھے گئے کئی اشعار ہیں، یعنی پیڈراسٹک محبت، مرد اور مرد نوجوان کے درمیان پرجوش رشتہ۔ لونڈا، لڑکا، اور پسر (بیٹا) جیسے الفاظ اس موضوع کی نشاندہی کرتے ہیں۔ کچھ اشعار ایسے ہیں جن میں ان مرد نوجوانوں کے مخصوص نام رکھے گئے ہیں۔ اس کی سب سے مشہور مثال غالب کے ایک اہم پیشرو میر کی عطار کا لونڈہ (عطر بیچنے والا لڑکا) ہے۔ اس غیر روایتی خیالیہ کی جڑیں صوفیانہ طرزِ عمل میں ہیں جہاں یہ خیال کیا جاتا ہے کہ تمام زمینی مظاہر محبوبِ الٰہی کی خوبصورتی کی عکاسی کرتے ہیں اور اس لیے جب کوئی صوفی کسی پرکشش چہرے کو دیکھتا ہے، خواہ وہ کسی نوجوان لڑکے کا ہو یا کوئی اور شخص، وہ گواہی دیتا ہے۔ اس میں صرف خدا کی خوبصورتی ہے۔ اگرچہ صوفی شاعری مردوں کے درمیان ہم جنس پرست تعلقات کو واضح طور پر پیش نہیں کرتی ہے، لیکن مردوں کے ایک دوسرے کے ساتھ رومانوی طور پر شامل ہونے کے واقعات موجود ہیں، سب سے مشہور واقعہ صوفیانہ شاعر رومی اور تبریز کے اس کے استاد شمس کا ہے۔ دونوں کے بارے میں قیاس کیا جاتا ہے کہ وہ ایک دوسرے کے ساتھ رومانوی طور پر شامل تھے۔ اس خاص خیالیہ نے جنوبی ایشیا کا سفر کیا جہاں جدید جنسی ممنوعات کے برعکس اس میں بہت زیادہ اعتراض کرنے والے نہیں تھے۔ اردو ادبی ثقافت نے نہ ہم جنس پرستی کا جشن منایا اور نہ ہی اس میں کوئی پردہ پوشی ہے۔ یہ ایک غیر جانبدار ردعمل سے زیادہ تھا۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ اسے شہوانی، شہوت انگیز احساسات کی ایک دکان کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ انہوں نے یقیناً اسے بدنام نہیں کیا۔

اٹھارویں صدی کے مصنف کو خدائے سخن کے نام سے بھی جانا جاتا تھا۔ اگرچہ میر کی شاعری کا ایک بڑا حصہ مختلف قسم کی محبتوں اور اس کے نتیجے میں ہونے والے دکھوں پر مشتمل ہے، لیکن ان کی شاعری کا ایک حصہ اس غیر روایتی موضوع پر بھی مشتمل ہے۔ اسی شاعر کو قائم نے شمع انجمن عشق بازان سے تعبیر کیا ہے جس کا مطلب ہے ''محبت کرنے والوں کی محفل میں جلائی جانے والی شمع''۔ اور یہ عنوان ہم جنس پرست محبت کے لیے ترجیح کی نشاندہی کرتا ہے۔ ان کے چند اشعار

میں شامل ہیں:

ہے تیرہ روز اپنا لڑکوں کی دوستی سے
اس دن ہی کو کہے تھا اکثر پدر ہمارا

ایک اور شعر ہے:

کیفیّتیں عطار کے لونڈے میں بہت تھیں
اس نسخے کی کوئی نہ رہی حیف دوا یاد

اس موضوع کے بارے میں ایک دلچسپ بات جو میر نے استعمال کی تو وہ یہ تھی کہ انھوں نے معاشرے کے ہر طبقے کے لڑکوں کے نام استعمال کیے ہیں۔ لیکن اکثر وہ بازار کے لڑکوں کے نام استعمال کرتے تھے۔ یہاں تک کہ مذکورہ شعر میں ہم دیکھ سکتے ہیں کہ مقرر نے اس لڑکے کا ذکر کیا ہے جو عطر بیچتا ہے۔ اپنے کئی اشعار میں، اس نے موسیقاروں، سناروں، عطاروں، دھوبیوں اور پھول بیچنے والوں کے خاندانوں کے لڑکوں کا حوالہ دیا ہے۔ میر نے اپنی تخلیقات میں 'روایت شکن' محبت کی یہ شکل آنے والے شاعروں/ادیبوں کے لیے لہجہ قائم کیا۔ وحشیانہ محبت کے موضوع کے استعمال کے ذریعے غالب نے اپنی شاعری میں غیر روایتی جذبے کے عنصر کو بھی شامل کیا لیکن میر کے مقابلے میں اسے بہت مختلف انداز میں پیش کیا۔

اردو غزل میں روایت شکن محبت کو آج ایک بہت جدید تصور سمجھا جاتا ہے، لیکن یہ سمجھنے کی ضرورت ہے کہ یہ بدعتی محبت کچھ روایتی تھی اور معاشرے میں اسے تسلیم کیا جاتا تھا اور اس لیے شاید اتنا انقلابی نہیں تھا جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ روایت شکن محبت شاعرانہ اسلوب کا ایک حصہ ہے اور معاشرے میں ہمیشہ طاقتور معنی پیدا کرسکتی ہے جیسا کہ غالب کی شاعری کی آمد کے ساتھ جدید دور میں ہوا تھا۔

جب ہم غالب کی سوانح عمری پر نظر ڈالتے ہیں تو ہم غالب کو ایک غیر موافقت پسند، غیر راسخ العقیدہ انسان پاتے ہیں۔ مثال کے طور پر، جب انگریزوں نے بغاوت کے بعد اپنی حکمرانی بحال کی تو فوج نے ممتاز مسلمانوں کو لے جانا شروع کردیا، وہ چند جو پوچھ گچھ کے لیے رہ گئے۔ غالب کو بھی کرنل برن کے سامنے لایا گیا۔ غالب کے پہلے سوانح نگار حالی کے الفاظ میں:

میں نے سنا ہے کہ جب غالب کرنل براؤن کے سامنے آئے تو انہوں نے ٹوٹی پھوٹی اردو میں پوچھا ''اچھا تم مسلمان ہو؟'' ''آدھا''، غالب نے کہا۔ ''اس کا کیا مطلب ہے؟'' کرنل نے

پوچھا۔ ’’میں شراب پیتا ہوں لیکن سور کا گوشت نہیں کھاتا،‘‘ غالب نے کہا۔ کرنل نے ہنس کر اسے رخصت کر دیا۔ غالب کا اپنے آپ کو آدھا مسلمان بتانا مکمل طور پر کوئی دلچسپ حکمت عملی نہیں تھی۔ 1857-58 کے خوفناک سال کے بارے میں اپنے فارسی بیان میں، جسے ’دستنبو‘ کہا جاتا ہے، غالب نے لکھا: ’’سچ بولنا - کیونکہ سچ کو چھپانا روح سے آزاد آدمی کا طریقہ نہیں ہے، میں آدھے سے زیادہ مسلمان نہیں ہوں۔ کیونکہ میں رسم و رواج اور مذہب کے بندھنوں سے آزاد ہوں اور اپنی روح کو مردوں کے خوف سے آزاد کر لیا ہے۔

لیکن اس شہرت کے باوجود، جہاں لوگوں کی اکثریت کا خیال تھا کہ شاید وہ اسلامی عقیدے کا بہترین نمائندہ نہیں ہے، ابتدائی اردو نقاد، جیسے حالی، نے غالب کو اردو زبان اور اس کی ادبی روایت کا بہترین نمائندہ منتخب کیا۔ اس سے ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کیا جاتا ہے کہ اردو شاعر کے طور پر غالب کی شہرت وہیں قائم ہوئی جہاں اسلامی عقیدے سے ان کے تعلق میں کوئی فرق نہیں پڑا۔ اس سے اکثریت کے اس نظریے کو مزید رد کر دیا جاتا ہے کہ اردو شاعری کا تعلق اسلامی عقیدے سے ہے۔ اگر جنوبی ایشیا میں اسلامی الٰہیات اور اردو شاعری کے درمیان کوئی بڑا ہم آہنگی موجود ہوتی تو ان کے متعصّبانہ اشعار پر غور کیا جائے تو اردو شاعر کی حیثیت سے ان کی شہرت اتنی یادگار نہ ہوتی۔

حالی اپنی غالب سوانح عمری میں مزید لکھتے ہیں: ’’تصوف کے علم کے لیے جس کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ ’شاعری کرنا اچھا ہے‘، انھیں ایک خاص لگاؤ تھا، اور تصوف پر متعدد کتابوں اور مقالات کا جائزہ لیا تھا۔ اور سچ یہ ہے کہ انہیں تصوف کے نظریات نے مرزا کو نہ صرف اپنے ہم عصروں میں بلکہ بارہویں اور تیرھویں (اسلامی) صدیوں کے تمام شاعروں میں بھی ممتاز کیا تھا۔ اسلامی تصوف کی تفہیم سے بڑھ کر غالب اس موضوع کے مشعل راہ بن گئے۔ ان کی صوفیانہ فکر کی تفہیم مندرجہ ذیل شعر میں دیکھی جاسکتی ہے:

قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

غالب نے اعلان کیا ہے کہ مجنوں اور فرہاد (افسانوی عاشقوں) کو درپیش پریشانیاں صرف لیلیٰ اور شیریں (محبوب کے حسن کے روایتی بیان کرنے والے) کے جسمانی قد و قامت تک محدود تھیں۔ وہ ان کی پریشانیوں کا موازنہ اس کے ہاتھوں پر ہونے والی پریشانیوں سے کرتا ہے، یعنی

اس کا تعلق ایک ظالم سے ہے جو لوگوں کو اس کے قد کی سزا دیتا ہے اور لوگوں کو اس کے بالوں کے لیے پاگل پن کی سزا دیتا ہے۔ جو چیز اس شعر کو راسخ العقیدہ مخالف بناتی ہے وہ ہوشیار تخریب ہے جسے غالب نے اس میں لکھا ہے: شاعر ہمیں بتا رہا ہوگا کہ مجنون اور فرہاد کو صرف اپنے محبوب کے ظاہری ظہور کی فکر تھی، جبکہ حقیقی عاشق جیسا کہ حلاج اور اس کے صوفی شاگرد۔ اور اس معاملے میں غالب خود، محبت کی دوسری قسم کو ترجیح دیتے ہیں، جہاں اس کا نتیجہ آخر کار شاعر کی سزا اور موت کی صورت میں نکلتا ہے۔ الحلاج کی گفتگو اور ان کے متعصّبانہ بیان کے ارد گرد کی باریکیوں کی بازگشت غالب کے ایک اور شعر میں ملتی ہے:

تیغ در کف، کف بر لب، آتا ہے قاتل اس طرف
مژدہ باد! اے آرزوئے مرگ غالب، مژدہ باد

یہاں شاعر قارئین کے لیے ایک تماشا بناتا ہے جو کہ الحلاج کی پھانسی کا منظر تھا۔ شاعر قارئین کے لیے یہ خوشخبری سناتا ہے کہ جلاد اسے قتل کرنے آرہا ہے اور اس کا سر کاٹ دے گا اور یہ حقیقت اسے ایک عجیب سی خوشی دیتی ہے۔ لفظ قتیل کے استعمال سے دو معنی نکل سکتے ہیں: یہ لفظی طور پر جلاد کو ظاہر کرتا ہے جب کہ استعاراتی معنی محبوب کو ظاہر کرتا ہے۔ غزل میں موجود روایتی محبوب کی طرح یہ محبوب بھی عاشق کی پیش قدمی کا جواب نہیں دیتا اور اسی لیے شاعر اپنی موت پر خوش ہوتا ہے۔ غالب کے دیوان میں محبوب کی ایسی رفاقتوں کے اشعار دیکھے جا سکتے ہیں اور محبوب کو اس روشنی میں دکھا کر شاعر درحقیقت صرف غزل کے اصولوں پر کاربند ہے۔

بت پرستی

ایک خاص توحید پرست عالمی نظریہ کی آمد کے بعد سے، سب سے بڑی روایت شکنی دوسرے دیوتاؤں کی پرستش ہے۔ جب بات اسلامی الہیات کی ہو تو بت پرستی کو سب سے بڑے گناہوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ لیکن صوفیا کے نزدیک یہ کوئی سنگین مسئلہ نہیں تھا کیونکہ وہ سمجھتے تھے کہ بتوں کی پوجا کرنا بھی خدا سے محبت کا اظہار ہو سکتا ہے۔ غالب اپنی غزلوں میں کئی ایسے غیر اسلامی عناصر کو سامنے لاتے ہیں جنہیں بت پرست سمجھا جا سکتا ہے۔ اپنی شاعری میں، وہ مندروں، برہمن (پجاری)، دیوی دیوتاؤں کے مجسموں کی تصویر کشی کرتا ہے۔ اس روایت شکن بنیاد پر ان کا ایک شعر یہ ہے:

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

مقرر نے اعلان کیا کہ اگر کوئی متقی ہندو، اور خاص طور پر، ایک برہمن (جس کی تعبیر ہندو پجاری کے طور پر بھی کی جا سکتی ہے) جو ساری زندگی بتوں کی پوجا کرتا رہا ہے اور بتوں پر اپنے عقیدے میں پختہ رہا ہے، مندر میں ہی مرجائے۔ بولنے والے کے لیے، اس کے عقیدے کے ساتھ اس کی وفاداری اسے ایک حقیقی مومن بناتی ہے اور یہ اسے کعبہ میں دفن کرنے کا حقدار بناتا ہے، جو کہ اسلامی مذہبی عمل میں سب سے مقدس مقام ہے، یہاں تک کہ جب کعبہ اس مندر کا مخالف ہے جہاں برہمن کی موت ہوئی ہے۔ اور اس کے برعکس دوسرے لفظوں میں، شاعر کا خیال ہے کہ یہ صرف ایک شخص کا مذہب نہیں ہے بلکہ اس نظریے پر یقین کی وفاداری اہمیت رکھتی ہے، یعنی مذہب سے محبت اس وقت اہمیت رکھتی ہے جب ہم اسے مذہب کے بڑے تفہیم میں لکھے گئے عشق کے طور پر دیکھتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں، شاعر کا خیال ہے کہ یہ صرف ایک شخص کا مذہب نہیں ہے بلکہ اس نظریے پر یقین کہ وفاداری اہمیت رکھتی ہے، یعنی مذہب سے محبت اس وقت اہمیت رکھتی ہے جب ہم اسے مذہب کے بڑے خیالیہ میں لکھے گئے دعوے کے طور پر دیکھتے ہیں۔ یہاں شاعر یہ کہنے کی کوشش کر رہا ہے کہ جو لوگ اپنے عقائد کے ساتھ وفادار ہیں (چاہے وہ عقائد کچھ بھی ہوں) ہمارے احترام کے برابر ہیں۔ اس سوچ کو مزید ڈرامائی انداز میں ایک مسلمان کی تصویر کے ذریعے پیش کیا گیا ہے جو اپنے عقیدے کے اعلیٰ ترین اعزاز، کعبہ میں دفن کرنے کے لیے، ایک برہمن کو جو مندر میں مرگیا ہے۔ یہ اس سوال کو بھی ختم کر دیتا ہے جہاں لوگ دوسروں کو نظرانداز کرتے ہوئے اپنے عقیدے کو اعلیٰ ترین تصور کرتے ہیں۔ کیا سچ اور قابل قبول ہے اس کی حدود کو منظّم طریقے سے شناخت کے ذریعے نشان زد کیا جاتا ہے کہ معاشرے میں اکثریت کی طرف سے کیا غلط اور ناقابل قبول ہے۔ لوگ جس چیز پر یقین نہیں کرتے ہیں وہ اکثر ان کے ماننے سے زیادہ واضح طور پر بیان کیا جاتا ہے، اور یہ بدعتوں اور بدعتیوں کے ساتھ لڑائیوں کے ذریعے ہے کہ آرتھوڈوکس کو سب سے زیادہ واضح طور پر بیان کیا گیا ہے۔ یہاں، اس شعر میں، شاعر اس سوال کی طاقت چھین لیتا ہے جہاں کسی کا خیال ہے کہ ان کے پاس اخلاقی اختیار ہے کہ وہ اس بات کا تعین کر سکتے ہیں کہ کسی کا عقیدہ درست ہے یا نہیں۔ اس کے برعکس یہ شعر ہمیں بتاتا ہے کہ شاعر اس مذہب محبت کی روایت میں لکھ رہا ہے، جو غزل پڑھنے والے کو اچھی طرح معلوم ہے، اسلامی الہیات کی نہیں۔

ایک اور دلچسپ شعر جو اس موضوع کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ ہے:

گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی

ہم ایک بار پھر دیکھ سکتے ہیں کہ مقرر نہ صرف مقدس مزار اور اس کے عقیدت مندوں کے درمیان تعلقات کو دھندلا کر رہا ہے بلکہ وہ ایک روشن لیکن اکثر نظر انداز ہونے والی تاریخ کا دعویٰ بھی کرتا ہے جہاں ہندوؤں اور مسلمانوں کے ماضی ایک دھاگے سے جڑے ہوئے تھے۔ دونوں نظریات کتنی جلدی جگہوں کا تبادلہ کر سکتے ہیں۔ یہ شعر ہندومت اور اسلام کی دو متضاد روایات کے درمیان خلیج کو آسانی سے ختم کرتا ہے اور ان دو مختلف مذاہب کے پرستاروں کے درمیان گہرے فرق کو ختم کرتا ہے جنہیں اکثر متضاد تصور کیا جاتا ہے۔ یہ ایک اہم نکتہ کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ غزل تضادات کو یکجا کرتی ہے اور تناؤ کو پیش کرتی ہے۔ اس لیے غالب اس تناؤ کے شاعر کے طور پر ابھرتے ہیں اور اسی لیے دنیا بھر کے نقاد انھیں اس روایت کے بہترین شاعروں میں سے ایک مانتے ہیں۔

مندرجہ بالا شعر میں دوسرے کی رسمی علامتوں کو اپنی نظم میں شامل کر کے، غالب اسلام کو اس کے ہندوستانی ماحول سے قریب کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ جب ہم غالب کی غزلوں کو عام طور پر دیکھتے ہیں تو ہم اسے غزل کی روایت کے برعکس استعمال کرتے ہوئے اسلام کو مقامی بنانے کے منصوبے کے طور پر بھی دیکھ سکتے ہیں۔ لہٰذا، غزل کی محبت کی زبان میں روایت شکنی کا موضوع، ایک مقبول عقیدے کے طور پر اسلام کو لوگوں کے قریب کرنے کا ایک طریقہ بن کر ابھرتا ہے۔ اسی طرح کا نکتہ درج ذیل شعر میں بیان کیا گیا ہے:

چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر   چھوڑوں گا میں نہ اس بت کافر کو پوجنا

یہاں ایک بار پھر سب سے بڑا موضوع بت پرستی نظر آتا ہے۔ تاہم، جب ہم اسے ایک روایت شکن محبت کے موضوع کے نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں، تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ لفظ 'بت' کے اردو میں کئی معنی ہیں۔ اس لفظ کا لغوی معنی مجسمہ سازی کی تصویر کو ظاہر کرتا ہے، لیکن اسے شاعر کی محبت کی دلچسپی کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ مجسمہ سازی کی تصویر بالخصوص انسانی چہرے کی خوبصورتی کا ادراک ایک ایسا واقعہ ہے جو مسلم روایت میں نہیں پایا جاتا لیکن غالب کی شاعری میں یہ ایک منفرد اور حیران کن صفت ہے۔ اس نے جو تصویر بنائی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر اپنے محبوب کی بات کر رہا ہے اور اس محبوب سے اس کی محبت اس حد تک پہنچ چکی ہے کہ اس نے

اس کی پرستش شروع کردی ہے۔ تاہم، 'بت' کو کافر، جس پر بھروسہ نہ کیا جائے، اور اس تناظر میں، جسمانی خوبصورتی اور لطافت کی اضافی اہمیت کے ساتھ اہل ہے۔ اس کے علاوہ، غالب نے اس شعر میں ایک منفی عنصر بھی شامل کیا ہے، جیسا کہ مؤخرالذکر پردہ پوشی سے بھرا ہوا ہے۔ اس مصرعے میں یہ بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ شاعر کی بت سے محبت میں شہوانی جذبے کے کچھ عناصر بھی ہیں۔ کوئی بھی اس بات کو بولنے والے کے الفاظ کو خدا کی مجسمہ سازی کی تصویر کے بارے میں بات کرتے ہوئے دیکھ سکتا ہے، بصری ہمیں الوہیت کی خوبصورتی اور احسان کی سمجھ دیتا ہے، مجسمہ ساز کی طرف سے بت کو دیے گئے منحنی خطوط اسے زیادہ حساس شکل دیتے ہیں اور ایک وجہ یہ ہے کہ مذہب کیوں زیادہ تر حصوں میں بشری مرکز رہتا ہے، جہاں خدا کی عبادت انسانی شکل میں کی جاتی ہے۔ جبکہ اسلام میں انسانی مجسموں کی یہ ممانعت اپنے عقیدت مندوں کو کائناتی خالق کے مزید تجریدی تصور کی طرف لے جانے کے لیے ہے، جس کی نمائندگی کسی تصویر سے نہیں کی جائے گی۔ وہ مخصوص منحنی خطوط جو ایک مجسمہ ساز بتوں میں بناتا ہے وہ عربی، مساجد کے گنبد اور سب سے اہم اس کے رسم الخط میں اسلام میں داخل ہوتے ہیں۔ اردو رسم الخط لکھنے کا عمل اپنے عقیدت مندوں کے لیے ایک مجسمہ بنانے کے مترادف ہے جیسا کہ اسلام میں یہ وہ الفاظ ہیں جو خود خدا نے قرآن کی مقدس کتاب میں لکھے ہیں۔ یہ شعر بتاتا ہے کہ محبت کے مذہب کو چھوڑنا بولنے والے کے لیے ناممکن ہے اور وہ یقین کی اس سطح پر پہنچ گیا ہے جہاں لوگ اسے کہتے ہیں وہ اسے پریشان نہیں کرتا۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس کی محبت کے مذہب کے لیے اس کی لگن اور روایت شکنی اور ایمان کے اپنے اصول ہیں۔

یہ تمام اشعار ہمیں جو یاد دلاتے ہیں وہ یہ ہے کہ ہمارے جدید حالات میں مذہب کے ساتھ تعلق اب بھی اہم ہے۔ لیکن ہم اکثر یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ ادب اور شاعری میں اس رشتے کی گفت وشنید تھی۔ اگرچہ غالب غزل کی روایت میں دیر سے آئے لیکن جدید اردو ادب کی تشکیل میں ان کا کردار بہت بڑا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اعزاز احمد جیسے نقاد نے اپنی تجرباتی کتاب غزلز آف غالب میں کہا ہے۔ ''حساسیت کے لحاظ سے، یہ والیس سٹیونز کی طرح کی شاعری ہے: مراقبہ، گونج سے بھرا ہوا، ایک ہی وقت میں ایک زبان میں چمکتا اور تیز، اور اس حساسیت کی گواہی دیتا ہے جس کی فضیلت ایک ایسی دنیا میں برداشت تھی جو اس کے لیے بڑھ رہی تھی، جیسا کہ بہت سے دوسرے لوگوں کے لیے۔ اس کے وقت اور تہذیب کا، تیزی سے ناقابل برداشت۔'' غالب کا

جدید شاعر سے موازنہ ایک اہم تنقیدی اقدام ہے۔اس طرح کی تشخیص صرف اس ایک نقاد تک محدود نہیں ہے۔ کے. سچید انندن اپنے مضمون ’غالب کی جدیدیت پر کچھ مظاہر‘ میں لکھتے ہیں:

"غالب ان اولین استادوں میں سے ایک ہیں جنہوں نے غنائیت کی نوعیت میں وہ بنیادی تبدیلی لائی جو کہ جدیدیت کی خاصیت ہے، وہ اکثر غنائیت کے شاعر کی روایتی موضوعی حیثیت کو عاشق، درباری، محبّ وطن اور بابا کے طور پر چھوڑ دیتے ہیں۔ ناقابل رسائی حکم کی تمنا، شکوک کا احساس، وعدہ الٰہی سے بے اعتنائی، غلطی کا امکان، گناہ کا اقرار، بے حسی اور بدبختی: جدید غزل کی یہ تمام خصوصیات غالب کے اشعار میں نمایاں ہیں۔اس ثقافت کا زیادہ جشن منانے والا جس سے وہ تعلق رکھتا ہے: وہ باؤڈیلیئر کی طرح شہری زندگی کی گھٹیاپن اور بے بسی کو سمجھتا ہے، اور رمباؤڈ کی طرح وہ اکثر غیر روایتی تقریبات اور موقع کے اپی فینی کی شاعری لکھتا ہے۔ یہ جدید دور کی روح کے مطابق ہے۔، جہاں مہاکاوی نظم جو اخلاقی انتخاب کا اظہار کرتی ہے اور مکمل طور پر کام کرنے والی تصوراتی اسکیموں کے ساتھ پائیدار طویل نظم وقت کے ساتھ ہٹ کر دکھائی دیتی ہے اور وہ گیت جو ایک عبور کا اظہار کرتی ہے۔ٹری موڈ، یا ایک لمحاتی وہم مناسب اور متعلقہ لگتا ہے۔ غالب کی شاعری ایک روحانی ڈائری کی مانند ہے جو ان کے انفرادی تجربے کے نمونوں کی پیروی کرتی ہے جہاں ہر کوشش بالکل نئی شروعات ہوتی ہے۔

سچید انندن کے اس بیان میں جو بات نوٹ کرنا ضروری ہے وہ یہ ہے کہ غالب کوئی شاعر نہیں ہے جس نے اس ثقافت کو منایا جس میں وہ پیدا ہوئے تھے بلکہ اس روایت سے اس طرح الگ ہو گئے تھے کہ اس نے اس قدیم روایت میں ایک مخصوص جدیدیت کو جنم دیا۔یعنی اس نے صرف غیر روایتی انداز میں لکھ کر آیات کو جدید نہیں بنایا بلکہ اس نے روایت شکنی کے موضوع کو لا کر عالمی نقطہ نظر کو بھی جدید بنایا جو بصورت دیگر ایک پرانا روایتی موضوع تھا۔

اسی وجہ سے غالب ایک ایسے شاعر کے طور پر ابھرے ہیں جن کا موازنہ عالمی ادب کے بہت بڑے لوگوں سے کیا جاتا ہے اور دنیا بھر کی کئی زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا ہے۔ غالب آج بھی ہماری ثقافت سے مطابقت رکھتا ہے کیونکہ ہماری سماجی اور قومی زندگی میں منظّم مذہب اب بھی کردار ادا کرتا ہے۔ غالب اگرچہ ماقبل جدید صنف میں لکھ رہے ہیں، لیکن جدیدیت کے خدشات بالخصوص مذہب پر تنقید ان کی شاعری میں داخل ہوتی ہے، چاہے وہ واضح طور پر اس کا ارادہ رکھتے ہوں یا نہیں۔ غالب کی مذہب کی تفہیم اور ادب میں اس کے لیے ان کی فکر خود اسے ایک بہت ہی

جدید واقعہ بناتی ہے۔ غالب کا فارسی سے اردو غزل میں جانا، اگرچہ وہ فارسی کو اپنا سب سے بڑا کام سمجھتے تھے، لیکن یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ ادب کے لیے آنے والے سیاق وسباق سے واقف تھے جو ان کی اپنی زندگی میں پیدا ہو رہے تھے۔ غالب کی شخصیت بحیثیت ایک 'روایت شکن' شاعر، اگرچہ یہ ان کے لیے کوئی منفرد چیز نہیں ہے، لیکن بیسویں صدی میں نقادوں اور مترجمین نے اردو ادب میں ایک جدید نقطہ نظر کی نمائندگی کرنے والی شخصیت کو تخلیق کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غزل کی شاعری کے نام نہاد کنونشنز، جو قرون وسطیٰ کے ماضی کی باقیات ہیں، ہماری جدید دنیا میں اب بھی سماجی استعمال اور سیاسی مفہوم رکھ سکتے ہیں۔ اس لیے ہمیں ادب کی پرانی شکلوں کا مطالعہ کرتے رہنا چاہیے اور نئے معنی پیدا کرنے کے لیے ان کا ترجمہ کرنا چاہیے۔

O

تبصرہ

نام کتاب: ذکرِ حافظ

مصنف: سجاد ظہیر

قیمت: 200 روپے

ضخامت: 122 صفحات، اشاعت: 2022

ناشر: غالب انسٹی ٹیوٹ، ایوانِ غالب مارگ، نئی دہلی-110002

تبصرہ نگار: ابراہیم افسر

تقریباً چھ سو سال کا عرصہ گزر جانے کے بعد بھی حافظ شیرازی کا کلام موضوع بحث بنا ہوا ہے۔ ان کی غزلوں میں اپنے وقت کی سچی ترجمانی اور نمایندگی ملتی ہے۔ حافظ شیرازی اپنے وقت کے بلند پایہ شاعر اور فلسفی تھے۔ ان کے افکار و نظریات سے حکومت اور علما دونوں خائف رہتے تھے۔ حافظ نے اپنی زندگی میں جو صعوبتیں برداشت کیں انھیں شعر کی شکل میں لوگوں کے سامنے پیش کیا۔ حافظ کا کلام اور پیغام کسی مخصوص خطے کے لیے نہیں تھا بلکہ اس نے سرحدیں عبور کر عوام الناس کو متاثر کیا۔

سجاد ظہیر کی کتاب ''ذکر حافظ'' کو ناقدین نے معرکہ آرا تصنیف قرار دیا ہے۔ دراصل سجاد ظہیر نے اس کتاب میں رسالہ نقوش، لاہور میں شائع ظ۔ انصاری کے مقالے ''غزل باقی رہے گی'' کا جواب دیا ہے۔ یہ کتاب انھوں نے 1954 میں بلوچستان، مچھ جیل خانے میں اسیری کے دوران لکھی تھی۔ اس سے قبل سجاد ظہیر ''سراج مبین'' عنوان سے مقالہ تحریر کر چکے تھے جس میں انھوں نے حافظ شیرازی کی شاعری کی بے حد پیچیدہ گتھیوں کو سلجھایا ہے۔ ظ۔ انصاری نے اپنے مقالے میں ایک صنف سخن کی حیثیت سے غزل کے موافق و خلاف متعدد دلائل و مباحث کا بڑی خوبی سے جائزہ لے کر آخر میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ غزل بہت سے موضوعاتی اور ہیئتی تغیر کے ساتھ موجودہ زمانے میں باقی رہے گی اور اسے باقی رہنا چاہیے۔ غزل کے بارے میں ظ۔ انصاری کے اس رویے کو ناقدین نے سختی کے ساتھ رد کیا۔ ظ۔ انصاری کے مقالے کے جواب میں ممتاز حسین نے

''غزل یا شاعری'' مقالہ تحریر کیا۔ اس مقالے میں ممتاز حسین نے یہ ثابت کیا کہ موجودہ دور میں اپنے معنوی اور ہئیتی عجز کے سبب غزل ہماری شاعری کے بھرپور ارتقا کا ساتھ نہیں دے سکتی اور بہتر یہ ہے کہ ہمارے شاعر غزل گوئی کے مقابلے میں نظم گوئی کی طرف زیادہ توجہ دیں۔

سجاد ظہیر نے ''ذکر حافظ'' کو 15 ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ کتاب کے آخر میں انھوں نے حافظ شیرازی کا منتخب کلام ''ا'' تا ''ی'' شامل کیا ہے۔ سجاد ظہیر نے کتاب کے پیش لفظ میں حافظ شیرازی کی شاعری کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ حافظ کی شاعری محبت اور اُمید ،خوشی اور حسن کا ایک ایسا کیف آرا اور پُر سحر نغمہ ہے جس کے ذریعے سے اس نے انسانوں کو زندگی میں ''خوش دلی'' پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ کتاب کے پہلے باب میں موصوف نے ظ۔ انصاری کے مقالے اور اچھی اور بُری غزل کے بارے میں مدلل تنقیدی بحث کی ہے۔ سعدی، خسرو، غالب ،فیض وغیرہ کے کلام میں موجود حسن، اخلاقی پہلو، آرٹ، کلچر، ثقافت اور جمالیاتی فنی حسیت و حقیقت پر انھوں نے اپنے تاثرات پیش کرتے ہوئے لکھا کہ گذشتہ چھ سو سالوں میں فارسی اور اُردو غزل کے جو بہترین نمونے ہیں وہ لازمی طور پر عظیم شاعری نہیں ہو سکتے اور یہ کہ غزل ایک صنف سخن کی حیثیت سے بیشتر جاگیری دور کے انحطاط اور افراتفری اور انتشار کی عکاسی کرتی ہے تب میرے خیال میں، ہم سب غلطی کرتے ہیں۔

باب دوم میں سجاد ظہیر نے ظ۔ انصاری کی غلط بیانیوں کی گرفت کی ہے۔ انھوں نے اس باب میں ظ۔ انصاری کے ذریعے اپنے مقالے میں سعدی کے اشعار کو حافظ شیرازی سے منسوب کرنے پر سخت تنقید کی ہے۔ سجاد ظہیر نے ظ۔ انصاری کے اس قول ''حافظ نے فرار نجات چاہی اور اپنے گرد انھوں نے عیش کوشی اور سکون پسندی کا حصار کھینچ لیا'' کو غیر اخلاقی قرار دیا۔ اس باب میں انھوں نے ظ۔ انصاری کے مقالے میں موجود غلط فہمیوں کا مدلل ازالہ کیا ہے۔

کتاب کے تیسرے باب میں یونان اور ایتھنز کے درمیان ہوئی لڑائی کے اسباب کا تذکرہ تفصیل کے ساتھ موجود ہے۔ اس باب میں سجاد ظہیر نے فنون لطیفہ، ادب عالیہ اور ہومر کی مشہور رزمیہ نظم ''ایلیڈ'' کا تنقیدی بیانیہ پیش کیا ہے۔

سجاد ظہیر نے کتاب کے چوتھے باب میں حافظ شیرازی کے کلام پر لگائے گئے الزام کہ انھوں نے علم و فلسفے کی راہ کو ترک کر دینے کی ترغیب دی ہے اور کہا ہے کہ ان کی مدد سے حقیقت ہم پر آشکار نہیں ہوسکتی'' کی تردید کی ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں کہ حافظ کو علم وخرد، ہنر وحکمت پر

عام اعتراض نہیں ہے۔ وہ خود ایک عالم، ہنر منداور جفا کش انسان تھا اوراس کے کلام کو پڑھنے سے یہ بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ وہ اپنے عہد کے ایک خاص قسم کے علما اوران کی عقل اوران کی حکمت کو ناکارہ اور گمراہ کُن سمجھتا تھا۔

کتاب کے پانچویں باب میں سجاد ظہیر نے حافظ شیرازی کے فکر و فلسفے، زہد وتقوے اوراس کی شاعری میں موجود فلسفیانہ پیغام پر بحث کی ہے۔ سجاد ظہیر کا ماننا تھا کہ حافظ شیرازی ریاکاری کے سخت دشمن تھے۔ وہ اُن علما کے بھی خلاف تھے جو صرف علم طریقت سے لوگوں کو نجات دلا رہے تھے۔ ان کی نظر میں دکھاوا انسان کا سب سے بڑا دشمن ہے اوراس کے برعکس عملی زہد اور پرہیز گاری انسان کی کامیابی کی ضامن ہے۔ وہ علما کو بے عمل عالم سے تشبیہ دیتے ہیں۔ حافظ شیرازی کے ان نظریات وخیالات کا یہ اثر ہوا کہ بہت سے علما ان سے خفا ہو گئے اور حافظ کی شاعری کو گمراہ کُن قرار دیا۔ حافظ شیرازی نے درج ذیل شعر میں علما کی عادت واطوار اور خصلات کو یوں پیش کیا:

صوفی شہر بیں کہ چوں، لقمۂ شہبہ می خورد
بال و دمش درازباد، ایں حیوانِ کوش علف

ز کجِ مدرسہ حافظ مجوئی گوہر عشق
قدم بردن بہ اگر میلِ جستجو داری

کتاب کے چھٹے باب میں سجاد ظہیر نے حافظ شیرازی کی شاعری کے نکتہ انسان کی طبعیاتی، حسیاتی، دنیاوی زندگی وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے۔ دراصل حافظ شیرازی اپنی شاعری کے ذریعے ایک ایسا معاشرہ تشکیل دینا چاہتے تھے جس میں قوت اور تحریک، اخلاق وروحانی، حسیاتی ،سرور وانبساط کو فروغ واستحکام ملے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں محبت واُنس اور حیات جاودانی کے موضوعات پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ حافظ کے کلام میں شراب و میخانہ، پیر ومغاں، عشق و محبت کے جذبے کو ابھارنے والے اشعار جابجا موجود ہیں۔ بقول سجاد ظہیر شعر حافظ نغمہ حیات پرور اور جاں بخش ہے۔

ساتویں باب میں سجاد ظہیر نے حافظ شیرازی کے کلام میں موجود ایک خاص قسم کی لذت

اندوزی اور عیش پرستی پر تبادلہ خیال پیش کیا ہے۔ان کی نظر میں شعر حافظ کا بیشتر حصہ عاشقانہ ہے اور اس کے متعلق بلا خوف و تردید یہ کہا جا سکتا ہے کہ عشق و محبت کے جذبے اور اس کی واردات کو فارسی اور اُردو تو خیر، شاید دنیا کی بہت سی زبانوں میں ایسی والہانہ سرخوشی، ایسی لطافت و شیرینی، اتنے خلوص و خوب صورتی کے ساتھ کسی بھی شاعر نے اتنے اچھے اور پُر اثر طریقے سے بیان نہیں کیا ہے۔سجاد ظہیر نے یہ بھی لکھا کہ ان کا مقصد کلام حافظ کی خوبیاں بیان کرنا نہیں بلکہ ان کی غزلوں میں موجود محبت کے سچے، سریلے اور حسین نغمے یا اسی طرح کے دوسرے نغموں کو زندگی سے فرار یا عیش پرستی قرار نہیں دیا جا سکتا۔

آٹھویں باب میں سجاد ظہیر نے حافظ شیرازی کے کلام میں موجود پاکیزگی و طہارت کی ممتاز خصوصیات کو نمایاں کیا ہے۔سجاد ظہیر کے مطابق پاکیزہ محبت سے مراد افلاطونی عشق نہیں ہے، جہاں جنسی تلذذ کو اولیت حاصل ہے۔اس کے برعکس حافظ کا کلام محبت کی جذباتی اور نفسیاتی سچائی اور اس کی گہری انسانیت سے پاکیزگی کی فضا پیدا کرتا ہے۔

نویں باب میں سجاد ظہیر نے حافظ شیرازی کی معاشرے کے تئیں وسیع النظری، سماجی و سیاسی شعور اور دور بینی پر روشنی ڈالی ہے۔حافظ نے اپنے اشعار میں صاحب اقتدار کی کارستانیوں کے علاوہ علما، فقہا، زہّا، مسائخ، اہل ہنر کی تباہی و بربادی پر سخت چوٹ کی ہے۔حافظ نے صاحب اقتدار لوگوں کو سکندر کی زندگی سے سبق حاصل کرنے کی تلقین کی ہے۔علما، فقہا اور مسائخ سے وہ التجا کرتا ہے کہ عدل و انصاف کے ترازو کو مضبوطی سے پکڑو۔دراصل حافظ شیرازی کی نظر میں نجات کی راہ مے خانے سے ہو کر گزرتی ہے۔یعنی جب تک انسانوں میں خود پرستی اور خود غرضی کے نشے کی جگہ محبت اور نیکی کا جوش، یعنی زندگی کی شراب کی سرمستی نہ ہوگی اُن کو نہ تو یہاں مسرت نصیب ہو سکتی ہے اور نہ کسی دوسری دنیا میں۔اس سرمستی کو حافظ نے ''ہوش میں آنا'' کہا ہے۔

دسویں باب میں سجاید ظہیر نے حافظ شیرازی کے ہنر، حرفت وصنعت اور سماجی طبقوں سے متعلق خیالات پر بحث کی ہے۔گیارہویں باب میں حافظ شیرازی کی شاعری میں موجود نظریات و رجحانات یعنی تقدیر پرستی، انسان کی مجبوری اور اس کی انفعالی کیفیت اور زندگی بھاگ کر مے خانے، کنج عزلت یا کنگرۂ عرش میں پناہ لینے کا جذبہ وغیرہ کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ دراصل ظ۔انصاری نے اپنے مضمون میں حافظ شیرازی کے ان تمام رجحانات و نظریات پر تنقید کی تھی۔ان

تمام امور پر گفتگو کرتے ہوئے سجاد ظہیر لکھتے ہیں کہ ان نظریوں میں کسی قسم کی جدت بھی نہیں ہے، جس مدرسۂ فکر اور ذہنیت کا ان میں اظہار کیا گیا ہے وہ صدیوں سے لوگوں میں پھیلے ہوئے تھے اور ہمارے ملک میں تو ابھی تک کافی شدید اور سنگین طریقے سے پائے جاتے ہیں۔

بارہویں باب میں سجاد ظہیر نے حافظ شیرازی کے کلام میں موجود الم ناکی اور دل کو پگھلا دینے والی کیفیت کو موضوع بحث بنایا ہے۔ کلام حافظ کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے سجاد ظہیر لکھتے ہیں کہ حافظ زندگی میں غم کے پہلوؤں کو پژمردہ یا آزردہ کرنے کے مقصد سے نمایاں نہیں کرتا بلکہ اس کا غم سوز وساز میں اضافہ کرتا ہے۔ جس کے ذریعے زندگی کی خوب صورتی اور تابانی بڑھ جاتی ہے۔ اس باب میں سجاد ظہیر نے حافظ شیرازی کی دوست نوازی پر بھی سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ اگر حافظ کے کسی دوست کو حکومت وقت نے جلا وطنی پر مجبور کیا ہے تو انھوں نے اپنے کلام میں اپنے دوست کی خوبیوں، سخن دانی، اور شکر لہجگی کا دل کش منظر بیان کیا ہے۔

تیرہویں باب میں سجاد ظہیر نے کلام حافظ میں موجود عقیدۂ تصوف اور فلسفۂ وحدت الوجود پر تنقیدی بحث کی ہے۔ اس ضمن میں سجاد ظہیر کا خیال ہے کہ حافظ کے نظریے کے مطابق تمام خلائق ذاتِ الٰہی کی مظہر ہیں۔ اس رو سے خلق خدا سے محبت عشق الٰہی کے مترادف ہے۔ حافظ نے اپنے عہد کے معاشرتی نظام میں ''خلل'' نظر آیا تھا۔ اس لیے انھوں نے اپنے کلام میں ایسے نظریات کی نمایندگی کی جس میں انسانوں کے باہمی اُنس و تعاون کی بنیادیں مستحکم ہوں۔ حافظ غرور اور خود غرضی، ہوس اور حرص کے سخت مخالف تھے۔

چودھویں باب میں کلام حافظ میں موجود ''کم عقلی'' اور ''مصلحت کوشی'' کی مخالفت میں کہے گئے اشعار پر بحث شامل ہے۔ کتاب کے آخر یعنی پندرھویں باب میں سجاد ظہیر نے حافظ شیرازی کے ہم عصر علما کی مخالفت کا تذکرہ کیا ہے۔ ان کے کئی ہم عصر عالموں نے ان پر کفر کے فتوے عائد کیے تھے۔ سجاد ظہیر کے مطابق ان کی نماز جنازہ میں شرکت اور مسلمانوں کے قبرستان میں ان کی تدفین کو ممنوع قرار دیا۔ امرا نے اپنی سفلہ عیش پرستی کے لیے استعمال کیا۔ دور حاضر کے احیا پرستوں نے ان پر ''عجمیت'' کا مہمل اور بے معنی الزام لگا کر لوگوں کے دلوں سے حافظ کے لیے اُنس و عقیدت کم کرنے کی کوشش کی۔ سجاد ظہیر آخر میں لکھتے ہیں کہ لوگوں کی غلفہمیوں کو دور کرنے میں ان کی تحریر مددگار ثابت ہوگی۔ ساتھ ہی وہ اس بات پر مسرت کا اظہار کرتے ہیں کہ شیراز کے اس جادوگر زندگی کو محبت کے لافانی نغموں اور اُمید کی سنہری کرنوں سے بھر دیا ہے۔

بہرنوع! غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی نے ''ذکر حافظ'' کی اہمیت، افادیت اور معنویت کے مد نظر اسے از سرِ نو طبع کیا ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے سجاد ظہیر کی تنقیدی صلاحیتوں کی مختلف جہتوں سے ہم متعارف ہوئے ہیں۔ فارسی اشعار کا جس سہل انداز میں ترجمہ کیا ہے وہ قابل ستایش ہے۔ حالاں کہ سجاد ظہیر نے صاف طور پر لکھا ہے کہ یہ کلام حافظ کے اشعار کا جو ترجمہ اُردو میں کیا گیا ہے وہ اصل شعر کا مفہوم ادا کرنے سے قاصر ہے۔ اس کے باوجود فارسی اشعار کا جس طریقے سے ترجمہ کیا گیا ہے اس سے شعر کا مطلب ومفہوم واضح ضرور ہوتا ہے۔ بقول پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی سجاد ظہیر کی ادبی حیثیت کا صحیح اندازہ اس کتاب کے مطالعے کے بغیر نہیں لگایا جاسکتا۔ ساتھ ہی انھوں نے اس بات پر بھی حیرت ومسرت کا اظہار کیا کہ سجاد ظہیر ایک خاص نظریے کے حامی وبانی تھے لیکن انھوں نے کلاسیکی ادب پر جس انداز سے گفتگو کی ہے یہ ان کی وسیع مطالعے اور فراخ قلبی کا بین ثبوت ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ظ۔ انصاری کی ادبی صلاحیتوں سے سجاد ظہیر بہ خوبی واقف تھے۔ اس لیے جس انداز میں کتاب میں تنقیدی بحث موجود ہے وہ اس جانب واضح اشارہ کرتی ہے کہ سجاد ظہیر جیل میں بھی لکھنے پڑھنے اور ادبی کاموں میں مصروف رہے اور انھوں نے ادب کو مقدم رکھا۔

مشتاق احمد

سرگرمیاں

غالب انسٹی ٹیوٹ، کی جانب سے سابق صدر جمہوریہ ہند جناب فخرالدین علی احمد کے مزار پہ گل پوشی اور خراج عقیدت

11 فروری 2022

ہندوستان کے ۵ ویں صدر جمہوریہ ہند فخرالدین علی احمد کے ۴۵ ویں یوم وفات پر ملک بھر میں عالمی امن و بھائی چارگی ملک کی سلامتی و بقاء قومی اتحاد یکجہتی کے استحکام کے لیے ''یوم دعا'' منایا گیا۔ اس موقع پر ایک دعائیہ اجلاس مرحوم صدر جمہوریہ کے مزار واقع عقب جامع مسجد پارلیمنٹ اسٹریٹ نئی دہلی میں میں منعقد ہوا جس میں صدر جمہوریہ ہند شری رام ناتھ کووند نائب صدر شری وینکیا نائیڈو محترمہ سونیا گاندھی صدر کانگریس اور سابق وزیر اعظم ڈاکٹر منموہن سنگھ کی جانب سے مرحوم صدر کی مزار پر گلہائے عقیدت پیش کیے گئے۔ مرحوم صدر ہند کے فرزند جسٹس بدر احمد (سابق چیف جسٹس جموں کشمیر ہائی کورٹ) نے مخملی غلاف مزار پر نذر کیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے مزار پر چادر پوشی کی اور دعائے مغفرت کی۔ مولانا پیر سید شبیر نقشبندی افتخاری بانی فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی نے آن لائن دعا کی۔ ڈاکٹر سید فاروق چیئرمین میموریل کمیٹی نے پھول پیش کیئے اور مولانا محبّ اللہ ندوی امام جامع مسجد نئی دہلی نے فاتحہ خوانی کی۔ مولانا سید ابراہیم پاشا قادری جنرل سکریٹری میموریل کمیٹی کے بموجب مختلف سیاسی تنظیموں کے قومی قائدین نے بھی مرحوم صدر ہند فخرالدین علی احمد کو ایک عظیم مجاہد آزادی قرار دیتے ہوئے کہا کہ فخرالدین نے اپنے ساری زندگی ملک و قوم کے لیے وقف کردی تھی۔ مرحوم صدر ہند قومی اتحاد یکجہتی کے ایک مینار تھے۔ ہندوستانی قوم ان کے خدمات کو کبھی فراموش نہیں کرسکتی۔ اس موقع پر مختلف ریاستوں کے چیف منسٹر اروند کجروال دہلی، ممتا بنرجی بنگال کے علاوہ ڈاکٹر فاروق عبداللہ محبوبہ مفتی سابق (چیف جسٹس جموں کشمیر) بھی مرحوم صدر ہند کو اپنا بھرپور خراج عقیت پیش کرنے والوں میں شامل تھے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام انجمن ترقی اردو دہلی شاخ، غالب اکیڈمی، اور انجمن ترقی اردو ہند کے اشتراک سے یوم غالب کا انعقاد

15 فروری 2022

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام، انجمن ترقی اردو (دہلی شاخ)، غالب اکیڈمی اور انجمن ترقی اردو ہند کے اشتراک سے غالب کے یوم وفات پر 'یومِ غالب' کا انعقاد کیا گیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر نے اپنے تمام عملے کے ساتھ مزار غالب پر حاضری دے کر فاتحہ خوانی وگل پوشی کی۔ ان کے ہمراہ انجمن ترقی اردو دہلی شاخ کے صدر اقبال احمد فاروقی، غالب اکیڈمی کے سکریٹری ڈاکٹر عقیل احمد، جناب متین امروہوی، جناب خورشید عالم صاحب نے شرکت فرمائی۔ دوپہر تین بجے ایوانِ غالب میں سمینار، بزم موسیقی اور مشاعرے کا اہتمام کیا گیا۔ سمینار کی صدارت معروف نقاد ودانشور ڈاکٹر خالد علوی نے کی۔ دہلی یونیورسٹی کے سابق صدر شعبہ اردو پروفیسر ابن کنول غالب کی حیات اور ان کے کلام پر روشنی ڈالی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا انجمن ترقی اردو (دہلی شاخ) نے ہمیشہ یوم غالب کو بڑے اہتمام سے منایا ہے میں خود 35 سال سے اس پروگرام کا حصہ رہا ہوں۔ اس دن سے میری بہت عزیز یادیں وابستہ ہیں۔ سمینار کے بعد استاد عبدالرحمٰن نے اپنے مخصوص انداز میں غالب کی غزلوں کو پیش کیا۔ موسیقی کے بعد مشاعرے کا اہتمام ہوا جس کی صدارت جناب وقار مانوی نے فرمائی اور نظامت کے فرائض جناب معین شاداب نے انجام دیے۔ مشاعرے میں جن شعرا نے شرکت کی ان کے اسمائے گرامی اس طرح ہیں جناب وقار مانوی، جناب ظفر مرادآبادی، جناب متین امروہوی، جناب معین شاداب، جناب اقبال فردوسی، صہیب احمد فاروقی، محترمہ آشکارا خانم کشف، جناب دوست محمد، جناب محمد انس فیضی، محترمہ چشمہ فاروقی، ڈاکٹر عفت زریں، طلعت جہاں سروہا اور ڈاکٹر امتیاز احمد۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کے زیر اہتمام آن لائن پروگرام 'ملاقات ایک فنکار سے' کا انعقاد

17 فروری 2022

غالب انسٹی ٹیوٹ کے 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کے زیر اہتمام آن لائن پروگرام 'ملاقات ایک

فنکار سے' میں مشہور ڈرامہ نگار اور ڈائرکٹر جناب سلیم عارف نے شرکت فرمائی۔ اس آن لائن پروگرام میں پروفیسر محمد کاظم نے سلیم عارف صاحب کا تعارف کرایا اور ان کے فن اور تجربات سے متعلق سوالات کیے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ 'ہم سب ڈرامہ گروپ' غالب انسٹی ٹیوٹ کی ایک فعال شاخ ہے جس نے اب تک دہلی اور بیرون دہلی 200 سے زائد ڈرامے اسٹیج کیے ہیں۔ ڈاکٹر رخشندہ جلیل صاحبہ اس گروپ کی چیر پرسن ہیں اور پروفیسر محمد کاظم صاحب اس کی ذیلی کمیٹی کے ممبر ہیں ان کی سرپرستی میں یہ گروپ ترقی کی منزلوں کو طے کر رہا ہے۔ جناب سلیم عارف صاحب ڈرامہ اور اسٹیج کی دنیا میں محتاج تعارف نہیں ہیں ان کے ڈرامے خصوصاً 'غالب نامہ' ساری دنیا میں ان کی مقبولیت کا سبب ہیں۔ جناب سلیم عارف نے کہا کہ میں نے اپنے لیے ایسی راہ چنی جس کی ہمارے گھر میں کوئی روایت نہیں تھی۔ میں نے غالب کے تعلق سے کافی مطالعہ کیا ہے، خصوصاً ان کے خطوط میری خاص توجہ میں رہے۔ میرا خیال ہے بلکہ تمام غالب شناس اس بات پر متفق ہیں کہ خطوط غالب کے بغیر غالب کو سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ تھیٹر ایک ایسا ذریعہ ہے جس کی تاریخ 4000 سال پرانی ہے، اسی لیے میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ صنف ہمیشہ موجود رہے گی۔ ڈاکٹر محمد کاظم نے کہا کہ سلیم عارف صاحب کا تعارف کرانا اس لیے بہت مشکل ہے کہ ان کی شخصیت کے بہت سارے پہلو ہیں۔ انھوں نے ڈرامے کی تنقید سے متعلق نہایت عالمانہ مضامین لکھے ہیں اور فلموں میں بھی ان کا کام بہت الگ نوعیت کا ہے، ایسا کام جس کی طرف لوگ آسانی سے جانا نہیں چاہتے۔ یہ پروگرام غالب انسٹی ٹیوٹ کی سوشل ویب سائٹس پر نشر ہوا اور اسے اب بھی فیس بک اور یوٹیوب پر دیکھا جا سکتا ہے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ اور ابن سینا اکیڈمی، علی گڑھ کے اشتراک سے شعبہ عربی سے سبکدوش ہوئے اساتذہ کو استقبالیہ

17 فروری 2022

غالب انسٹی ٹیوٹ اور ابن سینا اکیڈمی، علی گڑھ کے اشتراک سے شعبہ عربی سے سبک دوش ہوئے اساتذہ اور موجودہ اساتذہ کو استقبالیہ دیا گیا۔ اس موقع پر منعقدہ تقریب میں ابن سینا اکیڈمی کے صدر پروفیسر حکیم ظل الرحمٰن نے تمام اساتذہ کو شال اور مومنٹو پیش کیے۔ انہوں نے کہا کہ اساتذہ کبھی ریٹائرڈ نہیں ہوتے ہیں وہ قوم کی رگوں میں خون بن کے زندہ رہتے ہیں۔ غالب

انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر، ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ تمام اساتذہ مبارکباد کے مستحق ہیں کہ انھوں نے علمی دنیا میں اپنی خدمات کا اتنا طویل سفر تمام کیا۔ انھوں نے کہا کہ اساتذہ کا احترام ہم پہ فرض اور مہذب معاشرہ کی اساتذہ سے پہچانا جاتا ہے۔ پروفیسر زبیر احمد فاروقی، پروفیسر محمد ایوب تاج الدین ندوی، شعبہ عربی، دہلی یونیورسیٹی کے پروفیسر سید حسنین اختر، پروفیسر شفیق احمد ندوی، سینٹر آف عربک اینڈ افریقن اسٹڈیز کے چیرمین پروفیسر رضوان الرحمٰن نے اپنے تاثرات کا اظہار کیا۔ تقریب کی نظامت ڈاکٹر فخر عالم نے کی۔ جن اساتذہ کو اعزازات سے نوازا گیا ان میں پروفیسر بدرالدین الحافظ، پروفیسر شفیق احمد خان ندوی، پروفیسر زبیر احمد فاروقی، پروفیسر محمد نعمان خان، پروفیسر حبیب اللہ خان، پروفیسر عبدالماجد قاضی، پروفیسر رضوان الرحمٰن، پروفیسر مجیب الرحمٰن، پروفیسر سید حسنین اختر، اور پروفیسر نعیم الحسن اثری شامل ہیں۔ اس موقعے پر کثیر تعداد میں اساتذہ اور دیگر طلبا نے شرکت کی۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام تین روزہ بین الاقوامی غالب تقریبات کا انعقاد

11 مارچ 2022

13,12,11، مارچ کو غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے تین روزہ بین الاقوامی غالب تقریبات کا اہتمام کیا گیا، جس میں عالمی سمینار بعنوان 'معاصر اردو ادب کے تخلیقی رویے' شام غزل، عالمی مشاعرہ اور ڈرامے کا انعقاد ہوا۔ سمینار کا کلیدی خطبہ پروفیسر عتیق اللہ نے پیش کیا۔ انھوں نے اپنے خطاب میں کہا کہ معاصر اردو ادب موجودہ صارفی اور برقیاتی ذرائع ابلاغ اور نئی سائنسی اور تکنیکیاتی ترقی سے پیدا ہونے والی صورت حال کا مظہر ہے وہ تنقید کے دباؤ سے آزاد ہے۔ ذہن و ضمیر کی آزادی ہی معاصر اردو ادب کی شناخت ہے۔ افتتاحی اجلاس کے مہمان خصوصی اور دہلی کے سابق لیفٹیننٹ گونر عالیجناب نجیب جنگ نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ اردو کے سب سے فعال اداروں میں سے ایک ہے۔ مجھے یہاں منعقد ہونے والے سمیناروں کے عنوانات دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ ان سمیناروں کے موضوعات محض روایتی نہیں ہوتے۔ معاصر اردو ادب پر گفتگو کیے بغیر ہم اپنی ذمہ داریوں سے بری نہیں ہوسکتے۔ اس اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے ہندی کے نامور ادیب و دانشور پروفیسر وشوناتھ ترپاٹھی نے کہا کہ غالب اور غالب انسٹی ٹیوٹ سے میرا رشتہ کافی پرانا ہے میں اکثر یہاں کے سمیناروں میں شریک رہا ہوں۔ یہاں منعقد ہونے والے سمیناروں کی

خوبی یہ ہے کہ یہاں جو بھی مقالے پیش کیے جاتے ان میں اکثر بہت تلاش و تحقیق ہوتی ہے۔معاصر ادب کی جو خوبی مجھے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ یہ کہ اس میں تجربات کی طرف میلان زیادہ ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ کی کوشش رہتی ہے کہ ایسی کتابیں شائع ہوں اور ایسے مذاکرے منعقد ہوں جن میں محض دہرائی ہوئی باتوں کا جال نہ ہو۔ہم نے اس بار اس عالمی سمینار کے لیے ایسے موضوع کا انتخاب کیا ہے جو میں سمجھتا ہوں ہم پر فرض بھی تھا۔غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ بین الاقوامی غالب تقریبات کا انعقاد غالب انسٹی ٹیوٹ کی سب سے اہم سرگرمیوں میں ہے۔لیکن گذشتہ دوسال سے یہ تقریبات جن اسباب سے منعقد نہیں ہوسکیں وہ آپ مجھ سے بہتر جانتے ہیں۔غالب انسٹی ٹیوٹ اس سال 'معاصر اردو ادب میں نئے تخلیقی رویے' کے موضوع پر سمینار منعقد کررہا ہے۔ ہم نے ملک اور بیرون ملک کے بہترین اردو دانشوروں کو اس موضوع پر اظہار خیال کے لیے جمع کرنے کی کوشش کی ہے اور مجھے پورا یقین ہے کہ جب ہم اس سمینار کے مقالات کو کتابی شکل میں شائع کریں گے تو یہ ایک اہم ترین ادبی دستاویز ثابت ہوگی۔اس موقع پر غالب انسٹی ٹیوٹ کی نئی ویب سائٹ کا اجرا بھی عالیجناب نجیب جنگ کے دست مبارک سے عمل میں آیا۔نئی ویب سائٹ کے اغراض و مقاصد پر روشنی ڈالتے ہوئے جناب ایوب خان نے کہا کہ ہم نے موجودہ دور کے تقاضوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اس ویب سائٹ کو ڈزائن کیا ہے اب آپ غالب انسٹی ٹیوٹ کے کتابوں کو گھر بیٹھے خرید سکتے ہیں اور آڈیٹوریم بھی بک کرسکتے ہیں۔اس کے علاوہ بھی اس ویب سائٹ کو عصری تقاضوں سے جوڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔غالب انسٹی ٹیوٹ کی نئی مطبوعات غالب کی شاعری میں نفی و اثبات (پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی)،مرزا دبیر: عہد اور شعری کائنات (ڈاکٹر ادریس احمد)،مضامین مولوی مہیش پرشاد (ڈاکٹر عبدالسمیع)، غالب ہندی ادیبوں کے درمیان (ڈاکٹر نوشاد منظر)،ذکرِ حافظ (سجاد ظہیر)،غالب نامہ کے دو شمارے اور ڈائری، کلینڈر 2022 کی رونمائی بھی ہوئی۔افتتاحی اجلاس کے بعد شام غزل کا انعقاد ہوا جس میں مشہور و معروف غزل سنگر محترمہ رادھیکا چوپڑا نے اپنے مخصوص انداز میں غالب اور دیگر شعرا کا کلام پیش کیا۔12 اور 13 مارچ 2022 کو صبح 10 بجے سے شام ۵ بجے تک اکیڈمک سیشن ہوئے جن میں ملک و بیرون ملک کے نامور ادبا اور دانشوروں اپنے خیالات کا اظہار فرمایا۔ 13 مارچ کی شام میں اردو ڈرامہ 'مشاعرہ رفتگاں' پیش کیا گیا،جس کے مصنف و ہدایت کار ڈاکٹر محمد سعید عالم تھے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے ’ہم سب ڈرامہ گروپ‘ کے زیراہتمام آن لائن پروگرام ’ملاقات ایک فنکار سے‘ کا انعقاد

16 مارچ 2022

غالب انسٹی ٹیوٹ کے ہم سب ڈرامہ گروپ کے زیراہتمام آن لائن پروگرام ’ملاقات ایک فنکار سے‘ میں معروف اداکار و ہدایت کار جناب مشتاق کاک نے شرکت فرمائی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے تعارفی کلمات پیش کرتے ہوئے بتایا کہ مشتاق کاک ڈرامے اور اسٹیج کی دنیا میں ایک معروف نام ہے۔ انھوں نے سری رام سنٹر سے اپنے کیریر کا آغاز کیا اور پھر مختلف فلموں میں انھوں نے بہت عمدہ اداکاری کا نمونہ پیش کیا۔ انھیں بہترین اداکاری اور ہدایت کاری کے لیے کئی اوارڈس بھی پیش کیے گئے۔ پروفیسر محمد کاظم نے جناب مشتاق کاک سے ان کے فن اور تجربات کے حوالے سے نہایت اہم سوالات کیے جن کا مشتاق کاک صاحب نے معلومات افزا جواب پیش کیا۔ جناب مشتاق کاک نے بتایا کہ اردو میں بہت سے اچھے ڈرامے لکھے گئے جن کو میں نے اسٹیج کیا لیکن میں نے افسانے کو بھی اسٹیج کرنے کی کوشش کی جو بہت کامیاب رہا۔ میں نے تقریباً بیس سال سرکاری ملازمت کی پھر میں نے ملازمت چھوڑ دی کیونکہ میری ذہنی وابستگی ڈرامے سے بہت گہری تھی۔ یہ پروگرام غالب انسٹی ٹیوٹ کی سوشل سائٹس پر بھی نشر ہوا جہاں اسے لوگوں نے دیکھا اور پسند کیا۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے ’ہم سب ڈرامہ گروپ‘ کے زیراہتمام آن لائن پروگرام ’ملاقات ایک فنکار سے‘ کا انعقاد

13 اپریل 2022

غالب انسٹی ٹیوٹ کے ’ہم سب ڈرامہ گروپ‘ کے زیراہتمام ’ملاقات ایک فنکار سے‘ کا انعقاد ہوا۔ اس آن لائن ملاقاتی نشست میں ڈرامہ اور تھیٹر کی دنیا کی ممتاز شخصیت جناب سعید عالم نے شرکت فرمائی اور نظامت کے فرائض پروفیسر محمد کاظم نے انجام دیے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے تعارفی کلمات پیش کرتے ہوئے کہا کہ سعید عالم صاحب کی شخصیت ڈرامے کی دنیا میں ایک حوالے کی حیثیت رکھتی ہے۔ انھوں نے اپنی کارکردگی سے اپنا ایسا مقام

پیدا کیا ہے جس کے لوگ خواب دیکھتے ہیں۔ پروفیسر محمد کاظم نے سعید عالم سے نہایت اہم سوالات کیے جن کے سعید عالم صاحب نے تشفی بخش جوابات دیے۔ جناب سعید عالم صاحب نے گفتگو کے دوران بتایا کہ اردو میں جاسوسی دنیا یا بعد میں مشتاق احمد یوسفی کے یہاں زبان و بیان کا جو نظام ہے اور اس سے جو مزاح پیدا ہوتا ہے اس کی مثال مجھے فلموں اور ڈراموں میں نظر نہیں آئی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کا یہ پروگرام زوم ایپ اور غالب انسٹی ٹیوب کے سوشل میڈیا پیج پر نشر ہوا جہاں اسے بہت سے شائقین نے دیکھا اور اپنی پسندیدگی کا اظہار کیا۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ادبی خدمات کے اعتراف میں استقبالیہ

7 مئی 2022

اردو کے معروف نقاد و دانشور پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ادبی خدمات کے اعتراف میں غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے ایک استقبالیہ تقریب کا انعقاد کیا گیا۔ اس موقع پر پروفیسر گوپی چند نارنگ (مقیم حال امریکہ) نے آن لائن شرکت کی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کہا کہ اردو میرے لیے ایک بھید بھرا بستہ ہے میں حیران ہوں کہ مجھے سرائیکی، فارسی، ہندی، سنسکرت اور انگریزی زبانیں آتی ہیں لیکن نہ معلوم اس زبان میں کیا جادو ہے کہ مجھے کسی زبان کی طرف ایسی رغبت نہیں جیسی اردو کی طرف ہے۔ انہوں نے مزید کہا کہ اردو غزل نے 20 سے زیادہ ممالک کا سفر کیا لیکن کسی دوسرے ملک میں ایک ثقافتی مظہر کے طور پر لوگوں کے ذہن میں اپنی جڑیں اس طرح پیدا نہیں کر سکی جیسا ہندستان میں کیا۔ میں غالب انسٹی ٹیوٹ کے تمام اراکین اور جلسے میں موجود تمام حاضرین کا تہ دل سے شکر گزار ہوں کہ آپ نے میری اتنی عزت افزائی فرمائی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ سے میرے دیرینہ مراسم ہیں اور میں نے انہیں علمی سفر میں ہمیشہ تازہ دم دیکھا۔ انہوں نے ہمیشہ ریاضت پر بھروسا کیا۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے سابق وائس چانسلر جناب سید شاہد مہدی نے کہا کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ اردو کے ایسے دانشور ہیں کہ میں سمجھتا ہوں کہ شاید ایسا کوئی طالب علم نہ ہوگا جس نے ان سے استفادہ نہ کیا ہو اور کوئی ایسا ادیب نہ ہوگا جس نے ان سے تعلق پر فخر نہ

کیا ہو۔غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے تعارفی کلمات پیش کرتے ہوئے کہا کہ غالب انسٹی ٹیو کی روایت رہی ہے کہ وہ بزرگ ادیبوں کی خدمات کے اعتراف میں استقبالیہ تقریب کا انعقاد کرتا ہے۔قاضی عبدالودود، آل احمد سرور، مالک رام اور شمس الرحمٰن فاروقی جیسی علمی شخصیات اس خوبصورت روایت کا حصہ بن چکی ہیں۔اس مرتبہ ہمیں خوشی ہے کہ ہم یہ جلسہ پروفیسر نارنگ صاحب کی علمی خدمات کے اعتراف میں منعقد کر رہے ہیں، نارنگ صاحب اس دور کے اردو کے ممتاز ادیبوں میں شمار ہوتے ہیں، انہوں نے جو کچھ لکھا اس میں بڑی بصیرت اور ریاضت شامل ہے۔ جناب سیفی سرونجی نے کہا کہ میں زندگی میں ایسا شخص نہیں دیکھا جو اردو سے ٹوٹ کے محبت کرتا ہو۔وہ بڑے عالم ہی نہیں بڑے انسان بھی ہیں۔لوگ کہتے ہیں کہ نارنگ صاحب بولیں تو منھ سے پھول جھڑتے ہیں میں کہتا ہوں کہ پھول ہی نہیں پھل بھی جھڑتے۔اردو میں پھولوں کی بارش تو بہت ہوتی ہے ایک ایسے شخص کی بھی ضرورت تھی جس کے یہاں پھلوں کی بارش ہو اور ایسا شخص نارنگ صاحب کی صورت میں ہمارے یہاں موجود ہے۔پروفیسر شافع قدائی نے کہا کہ بڑا آدمی وہی ہوتا ہے جو ایسی بات کہتا ہے جو سب سے ہٹ کر ہو اور بصیرت میں جلا پیدا کرے۔ یہ وصف نارنگ صاحب کے یہاں بخوبی موجود ہے۔ پروفیسر شہزاد انجم نے کہا کہ مجھے نارنگ صاحب کے ساتھ کام کرنے کا موقع ملا ہے اور انہوں نے مجھے کئی سطح پر بہت متاثر کیا مثلاً وہ جید عالم، بہترین مقرر اور اچھے منتظم ہیں۔انہوں نے جس ادارے کی باگ ڈور سنبھالی اسے بام عروج پر پہنچا دیا۔ وہ ایک صاحب اسلوب ادیب ہیں اگر ان کی کتاب کا ایک پیراگراف نکال کر الگ سے پڑھا جائے تو اندازہ ہو جائے گا کہ وہ نارنگ صاحب کی نثر ہے۔اس موقع پر غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کو سپاس نامہ، شال، مومنٹو اور پچاس ہزار روپے کا چیک پیش کیا گیا جس کو ان کی غیر موجودگی میں جناب موسیٰ رضا صاحب نے حاصل کیا۔غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے سہ ماہی انتساب اور ماہنامہ عالمی زبان کی چیف ایڈیٹر محترمہ استوتی اگروال صاحبہ کو اردو میں نمایاں کارکردگی 90 فیصد نمبر حاصل کرنے کے لیے اردو دنیا کی جانب سے ایک شال اور گلدستہ پیش کیا اور انہیں روشن مستقبل کے لیے دعائیں دی۔اس اجلاس میں اردو کی بڑی نامور شخصیات کے علاوہ دیگر علوم وفنون سے تعلق رکھنے والے افراد اور طلبا نے بڑی تعداد میں شرکت فرمائی۔

سابق صدر جمہوریہ ہند جناب فخرالدین علی احمد کے یوم ولادت پر غالب انسٹی ٹیوٹ کا خراج عقیدت

13 مئی 2022

سابق صدر جمہوریہ ہند جناب فخرالدین علی احمد کے 116ویں یوم ولادت پر غالب انسٹی ٹیوٹ نے انھیں خراج عقیدت پیش کیا۔ جناب فخرالدین علی احمد کے فرزند اور غالب انسٹی ٹیوٹ کے چیرمین جسٹس بدر دریز احمد نے مزار پر حاضری دی اور فاتحہ خوانی کی۔ اس موقع پر انھوں نے کہا کہ فخرالدین علی احمد ملک وقوم کے دردمند رہنما تھے انھوں نے تعلیمی اور فکری پسماندگی کو دور کرنے کے لیے جو قدم اٹھائے وہ بہت بنیادی ہیں۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے چیرمین پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ فخرالدین علی احمد مستقبل بیں تھے ان کے ذریعے جو قدم اٹھائے گئے آج ان کی معنویت سب پہ ظاہر ہے۔ اصل میں ایسے ہی رہنما صحیح معنوں میں قائد کہلانے کے مستحق ہوتے ہیں۔ خدا ان کے درجات بلند فرمائے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے وہاں کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد اور جناب عبدالتوفیق نے صدر جمہوریہ کے مزار پر حاضر ہو کر گلہائے عقیدت پیش کیے اور فاتحہ خوانی کی۔ ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ فخرالدین علی احمد بڑا ذہن رکھنے والی شخصیت تھے ان کے یوم پیدائش پر انھیں یاد کرنے کا مقصد یہ ہے کہ ملک وقوم کے لیے انھوں نے جو خواب دیکھے تھے ہم ان کی تعبیر کے لیے ہمیشہ کوشاں رہیں۔ انھوں نے ملک کی ترقی اور سالمیت کے لیے موثر اقدام کیے۔ ان کی دوراندیشی کا ہی نتیجہ ہے غالب انسٹی ٹیوٹ جیسا ادارہ بین الاقوامی سطح پر علمی اور ثقافتی حوالے سے اپنی شناخت قائم کر سکا۔ یہ میری سعادت ہے کہ میں پچھلے تیس سال سے ان کے یوم پیدائش و وفات پر یہاں حاضر ہوتا رہا ہوں۔ ہمالیہ ٹرسٹ کے سربراہ ڈاکٹر محمد فاروق، پارلیمنٹ اسٹریٹ مسجد کے امام جمعہ و جماعت جناب محبّ اللہ ندوی اور دیگر حضرات نے بھی مزار پر حاضری دی اور مرحوم کے لیے دعائے خیر فرمائی۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام بہ اشتراک محمود ایاز میموریل ٹرسٹ دو روزہ قومی سمینار کا انعقاد

14، 15 مئی 2022

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام بہ اشتراک محمود ایاز میموریل ٹرسٹ دو روزہ قومی سمینار

بعنوان ’غالب اور عالمی انسانی قدریں‘ کا افتتاحی اجلاس حسنات کالج آڈیٹوریم ڈینکینسن روڈ میں ہوا۔ سمینار کا کلیدی خطبہ پیش کرتے ہوئے اردو کے معروف دانشور جناب خلیل مامون نے کہا کہ غالب کی شاعری ایک غیر متعصب غیر منضبط آزاد انسان کی روح سے ابھرتی ہے، جو اپنی تمام روحانی اور جسمانی زنجیروں کو توڑ کر باہر نکلتی ہے۔ غالب نے اپنی اردو غزل میں پرانی قدروں کو توڑ کر جمالیاتی حقائق کو جنم دیا ہے۔ سمینار کا افتتاح پروفیسر اختر الواسع (سابق صدر مولانا آزاد یونیورسٹی، ادے پور) نے کیا۔ انھوں نے اپنے خطاب میں کہا غالب انسٹی ٹیوٹ اردو کا ایسا ادارہ ہے جس نے اردو دنیا میں اپنی ممتاز شناخت قائم کی ہے۔ محمود ایاز میموریل ٹرسٹ کے ذمہ داران قابل مبارکباد ہیں کہ انھوں نے غالب انسٹی ٹیوٹ کے ساتھ اشتراک کیا اور ایک اہم موضوع پر سمینار کا انعقاد کیا۔ آپ لوگوں کے جذبے اور مقالہ نگاروں کی فہرست کو دیکھتے میں کہہ سکتا ہوں کہ یہ ایک کامیاب سمینار ہوگا اور جب یہ مقالے کتابی شکل میں میں شائع ہوں گے تو غالبیات میں ایک اہم گوشے کا اضافہ ہوگا۔ جناب عزیز اللہ بیگ (صدر محمود ایاز میموریل ٹرسٹ) نے اپنے صدارتی خطاب میں کہا کہ جناب محمود ایاز صاحب نے ادب اور ادبی صحافت میں اپنی منفرد شناخت قائم کی، وہ بہت مصروف انسان تھے اس کے باوجود ان کا مطالعہ قابل رشک تھا۔ مجھے خیال تھا کہ بنگلور کی سرزمین پر غالب کے تعلق سے ایک معیاری سمینار کا انعقاد کیا جائے جس کا کوئی رشتہ محمود ایاز سے بھی قائم ہو۔ اس اجلاس کے مہمان خصوصی جناب این ڈی ملا (سابق ڈپٹی کمشنر آف پولیس) نے کہا غالب انسٹی ٹیوٹ اور محمود ایاز میموریل ٹرسٹ کے ذمہ داران قابل مبارک باد ہیں کہ انھوں نے غالب کی یاد میں ایسے سمینار کا انعقاد کیا جس کا موضوع ہی اتنا پرکشش اور معنی خیز ہے۔ غالب کے یہاں انسانی اقدار کا احساس اتنی فنکارانہ ادبی بصیرت کے ساتھ ظاہر ہوا ہے جس کی مثال غالب سے قبل نظر نہیں آتی۔ تعارفی کلمات پیش کرتے ہوئے اردو کے ممتاز ناقد پروفیسر سرورالہدیٰ نے کہا کہ بنگلور کی ادبی زندگی کا خیال محمود ایاز کے بغیر نہیں آتا۔ انھوں نے ادب میں جو سلسلہ قائم کیا تھا وہ آج اس صورت میں نہ بھی ہو لیکن وہ کسی نہ کسی شکل میں باقی ضرور ہے کسی لمحے میں وہ توسیع کے ساتھ ظاہر ہوگی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ اردو کا ایک فعال ادارہ ہے۔ انسٹی ٹیوٹ کی ایک خوبصورت روایت یہ ہے ہم سال میں دو سمینار دہلی سے باہر کرتے ہیں۔ اب تک ملک کے مختلف گوشوں میں نہایت

کامیاب سمینار کر چکے ہیں جن کی روداد بھی کتابی شکل میں شائع ہو چکی ہے۔ مجھے عرصے سے یہ احساس تھا کہ جنوبی ہندستان مین اب تک اس طرح کا سمینار منعقد نہیں ہو سکا۔ جناب عزیز اللہ بیگ اور محترمہ شائستہ یوسف صاحبہ جن کی سر پرستی میں محمود ایاز میموریل ٹرسٹ خدمات انجام دے رہا ہے، جب ان سے ملاقات ہوئی تو میں نے اپنے خواہش کا اظہار کیا اور انھوں نے نہ صرف اس تجویز کو پسند کیا بلکہ اپنے اشتراک سے اس سمینار کا خاکہ تیار کیا۔ محترمہ شائستہ یوسف نے کہا کہ آج کے اس کامیاب افتتاح کے بعد سمینار کا ایک رخ متعین ہو گیا ہے کل پورے دن مقالے پیش کیے جائیں گے جس بعد میں کتابی شکل میں بھی شائع ہوں گے۔ میں غالب انسٹی ٹیوٹ اور تمام شرکا کی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اس سمینار میں شرکت کی۔ افتتاحی اجلاس کے بعد شام غزل کا اہتمام کیا گیا جس میں محترمہ کھنک جوشی نے اپنی خوبصورت آواز میں غالب اور دوسرے اہم شاعروں کی غزل پیش کیں جسے سامعین نے بہت پسند کیا۔ شام غزل کی نظامت کے فرائض ڈاکٹر صبیحہ زبیر نے انجام دیے۔ اس اجلاس میں ادبی دنیا کی اہم شخصیات اور غالب کے شائقین نے بڑی تعداد میں شرکت کی۔ سمینار کے بقیہ اجلاس بھی حسنات کالج کے آڈیٹوریم میں 15 مئی صبح 10 بجے سے شام 5 بجے تک منعقد کیے گئے۔ سمینار کے پہلے اجلاس کی صدارت پروفیسر شمس الہدیٰ نے کی۔ اس اجلاس میں جناب ملنسار اطہر احمد، ڈاکٹر ادریس احمد، ڈاکٹر فجیہہ سلطانہ اور محترمہ مہر فاطمہ نے مقالات پیش کیے۔ دوسرے اجلاس کی صدارت جناب ملنسار اطہر احمد صاحب نے کی۔ اس اجلاس میں جناب راہی فدائی، پروفیسر شمس الہدیٰ، ڈاکٹر غضنفر اقبال اور ڈاکٹر زبیدہ بیگم نے مقالے پیش کیے۔ تیسرے اور آخری اجلاس کی صدارت جناب راہی فدائی نے کی۔ اس اجلاس میں پروفیسر میم نون سعید، جناب اکرم نقاش، پروفیسر سرور الہدیٰ، ڈاکٹر کوثر پروین اور ڈاکٹر فرزانہ فرح نے مقالات پیش کیے۔ سمینار کے بعد مشاعرے کا انعقاد ہوا جس کی صدارت اردو کے ممتاز شاعر و ادیب جناب خلیل مامون نے کی، جناب ایم ایچ اعجاز علی جوہری نے بطور مہمان خصوصی شرکت کی اور نظامت کے فرائض جناب ملنسار اطہر احمد نے انجام دیے۔
جن شعرا نے مشاعرے میں شرکت کی ان کے نام اس طرح ہیں: ڈاکٹر شائستہ یوسف، جناب راہی فدائی، جناب اکرم نقاش، جناب ساجد حمید، ڈاکٹر فرزانہ فرح، جناب غفران امجد، جناب شفیق عابدی، قمر سرور اور جناب حافظ کرناٹکی۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کے زیر اہتمام آن لائن پروگرام 'ملاقات ایک فنکار سے' کا انعقاد

18 مئی 2022

غالب انسٹی ٹیوٹ کے 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کے زیر اہتمام آن لائن پروگرام 'ملاقات ایک فنکار سے' میں ڈرامہ سیریل اور فلموں سے وابستہ ممتاز ہدایت کار اور اداکار جناب ونے ورما نے شرکت فرمائی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے تعارفی کلمات پیش کرتے ہوئے 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کے اغراض و مقاصد پر روشنی ڈالی اور جناب ونے ورما کا تعارف پیش کیا۔ پروفیسر محمد کاظم نے جناب ونے کمار کا مختصر تعارف کرایا اور ان کے فن و تجربات سے متعلق سوالات کیے۔ جناب ونے ورما نے بتایا کہ انھوں نے راہی معصوم رضا کی زندگی پر ایک ڈرامہ کیا تھا اور اس کی شروعات ایک طویل نظم 'وصیت' سے ہوئی تھی، یہ نظم کسی کو کباڑی والے کے یہاں دکھائی دی اور اس نے خرید لی۔ میں نے جب اس نظم کو پڑھا تو خیال آیا کہ اس نظم کو پیش کرنے کے بجائے راہی صاحب کی شخصیت کو ہی اسٹیج پر لایا جائے اور یہ تجربہ بہت کامیاب رہا، لوگوں نے پسند کیا۔ اس کے علاوہ بھی اور کام کیا لیکن راہی صاحب پر کیا گیا کام میری عزیز یادوں کا حصہ ہے۔ یہ آن لائن پروگرام غالب انسٹی ٹیوٹ کے سوشل میڈیا چینل پر نشر ہوا جہاں سے بڑی تعداد میں لوگوں نے دیکھا اور پسند کیا۔

انجمن ترقی اردو دہلی شاخ کے زیر اہتمام بہ تعاون غالب انسٹی ٹیوٹ امیر خسرو یادگاری خطبے کا انعقاد

28 مئی 2022

انجمن ترقی اردو دہلی شاخ کے زیر اہتمام بہ تعاون غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی امیر خسرو یادگاری خطبے بعنوان 'کلام امیر خسرو میں حقوق بشر، قومی یکجہتی اور انسان دوستی' کا انعقاد کیا گیا۔ اردو کے معروف دانشور ڈاکٹر سید تقی عابدی نے خطبہ پیش کرتے ہوئے کہا کہ امیر خسرو نے آج سے تقریباً سات سو برس پہلے جن نکات کو بیان کیا تھا آج دنیا انھیں کی طرف لوٹ رہی ہے۔ یونائٹڈ نیشن کے صدر دفتر میں سعدی کا وہ شعر لکھا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ بنی آدم ایک دوسرے کے اعضا ہیں۔

لیکن اس کے باوجود آج ہم تیسری عالمی جنگ کے دہانے پر کھڑے ہیں یہ لمحہ فکریہ ہے کہ ہمارے اقدام اور ظاہری تصورات میں اتنا تضاد کیوں ہے۔ صدارتی کلمات ادا کرتے ہوئے غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ ڈاکٹر تقی عابدی کی نظر اردو اور فارسی ادبیات پر بہت گہری ہے۔ قدرت نے انھیں یہ صلاحیت دی ہے کہ وہ مسائل کو گہرائی میں اتر کے دیکھتے ہیں۔ آج کا یہ خطبہ بہت سے سوال پیدا کرتا ہے اور ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ ہم نے خسرو فہمی کے تقاضوں کو کتنا کم پورا کیا ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ ڈاکٹر سید تقی عابدی ہمارے عہد کے بہت ممتاز اسکالر ہیں انھوں نے جس موضوع کو ہاتھ لگایا اس میں ایسا اضافہ کیا جو ہمیشہ کے لیے یادگار ہے۔ آج کے خطبے سے ہم سب اور خصوصاً ریسرچ اسکالرس نے بہت استفادہ کیا۔ انجمن ترقی اردو دہلی شاخ کے صدر اقبال مسعود فاروقی نے کہا کہ انجمن ترقی اردو دہلی شاخ کے قیام کا مقصد یہ تھا کہ غالب، ذوق اور دیگر اہم شعرا کے فکری اور فنی پہلوؤں پر لکچرس کا انعقاد کیا جائے تاکہ لوگ ادب کے اہم موضوعات پر نئے پہلوؤں سے غور کریں۔ آج کا امیر خسرو یادگاری خطبہ اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ ہم مستقبل میں بیگم حمیدہ سلطان توسیعی خطبے کے انعقاد کا بھی ارادہ رکھتے ہیں کیوں کہ اس انجمن کے قیام میں ان کا بہت اہم کردار ہے۔ انجمن ترقی اردو دہلی شاخ کے جنرل سکریٹری جناب خورشید عالم نے اظہار تشکر کرتے ہوئے کہا کہ آج کا یادگاری خطبہ اپنے موضوع اور مقرر کی علمی حیثیت دونوں وجہ سے بہت عمدہ اور معلوماتی تھا۔ مجھے خوشی ہے کہ اتنی بڑی تعداد میں آپ سب نے شرکت کی میں ڈاکٹر سید تقی عابدی اور آپ تمام شرکا کا دل سے شکرگزار ہوں کہ آپ نے اس پروگرام میں شریک ہوکر اسے کامیاب بنایا۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام جناب جاوید دانش کی اہم کتاب 'ہجرت کے تماشے' کی رسم اجرا و مذاکرہ

3 جون 2022

غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے اردو کے ممتاز ڈرامہ نگار اور تھیٹر آرٹسٹ جناب جاوید دانش کی کتاب 'ہجرت کے تماشے' کی رسم رونمائی اور مذاکرے کا انعقاد کیا گیا۔ اس جلسے کے صدارت غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کی۔ اپنے صدارتی خطاب میں انھوں نے کہا کہ مجھے خوشی ہے کہ غالب انسٹی ٹیوٹ نے ہمارے عہد کے ایک ممتاز ڈرامہ نگار اور

تھیٹر کی دنیا میں منفرد شناخت رکھنے والے ادیب وفنکار جناب جاوید دانش کی کتاب پر مذاکرے کا اہتمام کیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ جاوید دانش صاحب نے ایسے خانوادے، میں آنکھ کھولی جہاں پہلے سے علم وادب کا چرچا تھا۔ ان کے والد خود مصنف تھے جنھوں نے انھیں لکھنے پڑھنے کی طرف راغب کیا۔ جاوید دانش کے شوق سفر نے انھیں کنیڈا میں بسا دیا۔ وہ ملک سے دور تو ہوئے لیکن اس سرزمین نے ان کے قلم کو ایسی آزادی دی کہ شاید وہ کہیں اور میسر نہیں ہوسکتی تھی۔ میں ان کی کتاب 'ہجرت کے تماشے' کی اشاعت پر مبارکباد پیش کرتا ہوں۔ جناب جاوید دانش نے کہا کہ میں غالب انسٹی ٹیوٹ اور تمام شرکا، خصوصاً پروفیسر محمد کاظم اور ڈاکٹر جاوید حسن کا شکر گزار ہوں کہ آپ نے میری کتاب کے سلسلے میں ایسی بزم آراستہ کی اور اس پر گفتگو کے لیے آمادگی ظاہر کی۔ اردو میری مادری زبان ہے اور مجھے ہمیشہ یہ فکر رہتی ہے جس زبان نے مجھے ساری دنیا میں شناخت دی ہے اپنے امکان بھر اس میں کچھ ایسا کرسکوں جس میں تازگی ہو۔ پروفیسر محمد کاظم نے کہا کہ جاوید دانش سے میری پرانی رفاقت ہے۔ وہ اپنی گفتگو میں کم اورتحریر میں زیادہ واضح ہوتے ہیں۔ اس کتاب کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں جو ڈرامے ہیں ان میں ایک نئی دنیا سے ہمارا تعارف ہوتا ہے۔ یعنی وہ ایسے موضوعات نہیں جن پر ہر کس و ناکس قلم اٹھا سکے۔ ڈاکٹر جاوید حسن نے اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ ہر زبان کی یہ خصوصیت ہے کہ اس میں کچھ اصناف زیادہ ترقی کرتی ہیں اور ان کی بہ نسبت دیگر اصناف کو ترقی کا کم موقع ملتا ہے۔ اردو کا مزاج ہے کہ اس میں شاعری خصوصاً غزل نے زیادہ مقبولیت حاصل کی۔ ہمیں جاوید دانش جیسے فنکاروں کی اس لیے بھی قدر کرنی چاہیے کہ ان جیسے فنکاروں کی وجہ سے اردو ڈرامہ اس لائق ہے کہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ دنیا کے جدید مسائل کی پیشکش میں اردو کسی سے کم نہیں ہے۔ مسائل سے آگہی، ان کو تخلیقی تجربہ بنانا اور فنی تقاضوں کی تکمیل کا بہترین امتزاج دیکھنا ہو تو 'ہجرت کے تماشے' کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ میں اس کتاب کے مصنف اور غالب انسٹی ٹیوٹ کو مبارکباد پیش کرتا ہوں۔ اس جلسے میں علم ادب سے تعلق رکھنے والی اہم شخصیات نے بڑی تعداد میں شرکت کی۔

پروفیسر اسلم آزاد کے انتقال پر غالب انسٹی ٹیوٹ کا اظہار تعزیت

8 جون 2022

اردو کے ممتاز ادیب و سیاسی رہنما پروفیسر اسلم آزاد کے انتقال پر اردو دنیا میں سوگ کا ماحول

ہے۔ پروفیسر اسلم آزاد نے پٹنہ یونیورسٹی کے شعبہ اردو میں طویل مدت تک درسی خدمات انجام دیں اوران کے شاگردوں کی بڑی تعداد ملک کی مختلف یونیورسٹیز میں تدریسی فرائض انجام دے رہی ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ پروفیسر اسلم آزاد ایک فعال اور قابل استاد کی حیثیت سے ہم سب کے محترم تھے۔ انھوں نے ادب اور سیاست میں یکساں دلچسپی کا اظہار کیا اور جس میدان میں قدم رکھا اپنا نقش قائم کر دیا۔ ان کی یاد ہمیں بہت دنوں تک بےچین رکھے گی۔ اللہ مرحوم کو جوار رحمت میں جگہ عنایت فرمائے اور پسماندگان کو صبر دے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ میں ذاتی طور پر اسلم آزاد صاحب کی شخصیت سے بہت متاثر تھا۔ ان کی تحریریں بہت غور وفکر اور مطالعے کا نتیجہ ہوتی تھیں۔ ان کے شاگرد بڑی تعداد میں آج ملک کی یونیورسٹیوں میں درسی فرائض انجام دے رہے ہیں۔ اسلم آزاد صاحب کی شخصیت کے کئی پہلو ہیں وہ علمی وادبی دنیا کے علاوہ میدان سیاست کے بھی شہسوار تھے۔ انھوں نے اپنے سیاسی کردار کے ذریعے ملکی اور قومی بہبود کو رفتار دی۔ خدا مرحوم کی مغفرت فرمائے غم کی اس مشکل گھڑی میں غالب انسٹی ٹیوٹ اور یہاں کا تمام عملہ ان کے ساتھ برابر کا شریک ہے۔

اردو کے معروف نقاد ودانشور پروفیسر گوپی چند نارنگ کے انتقال پر غالب انسٹی ٹیوٹ کا اظہار تعزیت

16 جون 2022

اردو کے ممتاز نقاد ودانشور پروفیسر گوپی چند نارنگ کے انتقال کی خبر آتے ہی پوری ادبی دنیا میں غم وافسوس کا ماحول پیدا ہو گیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا کہ پروفیسر نارنگ سے ایک قدیمی تعلق تھا۔ انھوں نے اردو میں بڑی بھرپور زندگی گزاری اور آخری دم تک لکھنے پڑھنے میں مشغول رہے۔ ان کی تحریروں کے سبب اردو میں اتنا اہم تنقیدی سرمایہ جمع ہوا جس کی مثال ان سے پہلے نہیں ملتی۔ اللہ سے دعا ہے کہ مرحوم کے درجات بلند فرمائے اوران کے جانے سے جو خلا پیدا ہوا ہے اس کی جلد تلافی ہو۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے کہا کہ پروفیسر نارنگ صاحب کے انتقال سے اردو ادب کا ایک اہم ستون منہدم ہو گیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کی تحریروں کے سبب ہی اردو تنقید میں مابعد جدید رجحان

عام ہوسکا۔ انھوں نے سنسکرت، فارسی، اردو اور انگریزی ادب کا گہرائی سے مطالعہ کیا تھا اور اپنے عہد کے جدید تقاضوں اور صورت حال پر بھی ان کی گہری نظر تھی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ سے ان کا گہرا تعلق تھا 2020 کے بین الاقوامی غالب سمینار کا کلیدی خطبہ آج بھی ہمارے حافظے میں محفوظ ہے۔ گذشتہ 7 مئی 2022 کو یہاں ان کے اعزاز میں ایک شاندار استقبالیہ کا بھی اہتمام کیا گیا تھا جس میں اردو نے نامور دانشوروں نے ان کی ادبی خدمات پر سیر حاصل گفتگو کی تھی۔ پروفیسر نارنگ نے بھی ہمیشہ کی طرح بہت شاندار تقریر کی تھی۔ کیا خبر تھی کہ ہم ان کے آخری خطاب کے گواہ بن رہے ہیں۔ اس موقع پر غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے ایک کتاب 'پروفیسر گوپی چند نارگ: ادیب ودانشور' بھی شائع کی گئی تھی جس میں ان کی شخصیت اور ادبی خدمات پر اہم مقالات شامل ہیں۔ میں اپنی اور ادارے کی جانب سے پوری ادبی دنیا خصوصاً پروفیسر نارنگ صاحب کے پسماندگان کو تعزیت پیش کرتا ہوں اور اللہ سے دعا ہے کہ مرحوم کو اپنے سائے رحمت میں جگہ عنایت کرے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے 'ہم سب ڈرامہ گروپ' کے زیر اہتمام آن لائن پروگرام 'ملاقات ایک فنکار سے' کا انعقاد

16 جون 2022

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام پروگرام 'ملاقات ایک فنکار سے' میں معروف اداکارہ اور پروگرام ڈائرکٹر محترمہ صبا زیدی عابدی نے ڈرامہ اور اسٹیج سے متعلق فنی مسائل اور تجربات پر نہایت پر مغز گفتگو کی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر ادریس احمد نے صبا زیدی عابدی کا تعارف کراتے ہوئے کہا کہ صبا زیدی صاحبہ کا مختصر وقت میں تعارف میرے لیے بہت مشکل ہے۔ آپ ہمیشہ نئے مواد کی پیشکش کے لیے فکرمند رہتی ہیں۔ مہمان مقرر صبا زیدی عابدی نے کہا کہ میرے کیریر کا آغاز ایسے وقت میں ہوا جب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں لڑکے اور لڑکیوں کو ایک ساتھ اسٹیج پر کام کرنے کی اجازت نہیں تھی۔ میرے استاد نے مجھ سے کہا تھا کہ اسٹیج تو دل بہلانے کے لیے کیا جاتا ہے اس کو کیریر بنانا مناسب نہیں ہے تم کو تعلیم پر دھیان دینا چاہیے۔ لیکن میں نے فیصلہ کر کیا تھا کہ مجھے اسی سمت میں کام کرنا ہے۔ اس پروگرام کی نظامت دہلی یونیورسٹی کے پروفیسر محمد کاظم نے کی انھوں نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ کی ثقافتی شاخ 'ہم سب ڈرامہ گروپ'

ایک فعال تنظیم ہے اس شاخ کے زیر انتظام بہت سارے ڈرامے اسٹیج کیے جا چکے ہیں۔لیکن اس پروگرام ’ملاقات ایک فنکار سے‘ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس کے ذریعے ہم ایسی شخصیات سے ہم کلام ہوتے ہیں جن کو دیکھنا ہی خود میں ایک خوشگوار احساس پیدا کرتا ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کا یہ پروگرام زوم ایپ اور انسٹی ٹیوٹ کے فیس بک اور یوٹیوب پیج پر نشر ہوا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے فیس بک اور یوٹیوب پیج پر یہ پروگرام اب بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

اس شمارے کے اہل قلم

Prof.Abdus Sattar Dalvi
3,Al-Hilal,BandraReclamation, Bandra,Mumbai-400050
Mob. 8454845552

Prof. Anis Ashfaq
Gul Zameen, 4/158 Vipul Khand, Gomti Nagar, Lucknow-226010
email: s.anisashfaq@gmail.com, Mob:+91-9451310098

Mr. Khaleel Mamoon
146/A 2 1st Main 4th Cross Bhuvaneshwari Nagar C V Raman Nagar, Bangalore 560093
email: khaleelmamoon@gmail.com Mob: +91- 9019211001

Dr. Khalid Alvi
Chandpur House No 8 lane no 6, Anupam Garden, Sainik Farms, New Delhi 110068
email: drkhalidalvi@gmail.com, Mob: +91 98681 81236

Mr. Mubeen Mirza
Editor Literary Magazine Mukalma, Karachi, Pakistan
email: a.bazyaft@gmail.com

Dr. Jamal Owaisi
Associate Professor,Department of Urdu
M.R.M.College, P.O. Lalbagh,Darbhanga - 846004 (Bihar)
Mob: 7352284181

Mr. Dharmendra Singh
IPS U.P.
email: dharmendraips22@gmail.com

Prof. Sarwarul Hoda
Dept. of Urdu Jamia Millia Islamia, New Delhi, 110025
Mob: +91-9312841255, email: sarwar103@gmail.com

Dr. Mohsin Ali
Assist. Prof. Dept. of Persian Jamia Millia Islamia, New Delhi 110025
email: mali1@jmi.ac.in, Mob: +91-9313883533

Dr. Muhammad Ilyas Kabeer
Dept. of Urdu, Govt. Willayat Hussain Islamia College. Multan (Pakistan)
Mob:+92-300 6321388 email: ilyaskabeer78@gmail.com

Dr. Omair Manzar
Assistant Professor Dept. of Urdu, MANUU, Lucknow Campus.
504/122 Tagore Marg, Near Shabab Market Lucknow -226020 (U.P)
email: oomairmanzar@gmail.com, Mob: +91- 8004050865

Dr. Noor Fatima
Assistant Proffesor, Dept. of Urdu, MANUU, Lucknow Campus, Lucknow
email:drnoorfatimamanuu@gmail.com, Mob: +917417219897

Dr. Musheer Ahmad
Assistant Professor,Department of Urdu,Jamia Millia Islamia
New Delhi-110025
email: dr.musheer1978@gmail.com, Mob: +919560786298

Dr. Qamaruzzaman Siddiqui
Assistant Professor
Dept. of Urdu, Govt.K.R.G.P.G. College, Gwalior M.P
email: qamruzzama39206@gmail.com, Mob: +91-8787072529

Dr. Syed Naqi Abbas (Kaify)
Assistant Prof. Bihar Univ. Muzaffarpur, Bihar, 842001
email: kaifyy@gmail.com, Mob: +91-8860793679

Miss. Maryam Noor
Research Scholar BS Urdu, Deptt of Urdu, Govt. Willayat Hussain Islamia Graduate College, Multan, Pakistan
email: noormaryam432@gmail.com. Mob:+92-300 6350081

Dr. Hakeem Rayees Fathima
Flat No.201, Plot No. 121,Alind Employees Colony
Phase 3, Opp.Serilingampally,Mandal Office, Hyderabad-500019
email: vadighani@gmail.com, Mob: +91-9948125832

Mr.Sunhaib Izhar
Dept. of English, Zakir Husain Delhi College, Jawaharlal Nehru Marg,

New Delhi-110002
email: izharsunhaib@gmail.com, Mob: +91-9971074281

Dr. Ibraheem Afsar
Ward No-1,Mepha Chouraha,Nagar Panchayat Siwal Khas, Distt. Meerut (UP) India, 250501
email: ibraheem.siwal@gmail.com, Mob: +91-9897012528

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

July to Dec 2022 VOLUME : 5 No. 2

Price : Rs. 200/-

Printer & Publisher:

Dr. IDRIS AHMAD

Computer 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

غالب انسٹی ٹیوٹ

GHALIB NAMA

Aiwan-e-Ghalib, Aiwan-e-Ghalib Marg.

(Mata Sundri Lane), New Delhi-110002

Ph. : 42448492

Ghalibnama

Chief Editor :

Prof. Sadiq-Ur-Rahman Kidwai

Editor:

Dr. Idris Ahmad

Assistant Editor:

Dr. Mahzar Raza

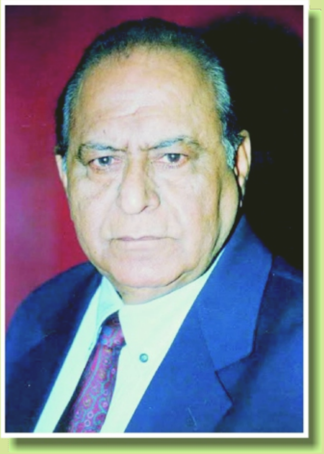
GHALIB INSTITUTE

AIWAN-E-GHALIB MARG (MATA SUNDRI LANE),

NEW DELHI:110002

پروفیسر گوپی چند نارنگ

ادیب و دانشور



مرتبہ

ڈاکٹر ادریس احمد

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

صفحات 282 ⋆ قیمت 300

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

July to December, 2022, Vol. 5, No. 2

مَیں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ھُوں

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