جامِعہ

رسالہ

جامعہ ملیہ اسلامیہ کا ادبی و علمی ترجمان

رسالہ جامعہ

مدیر

شہپر رسول

نائب مدیر

تجمل حسین خاں

مجلسِ مشاورت

پروفیسر نجمہ اختر (صدر)

سید شاہد مہدی	پروفیسر عبدالرحیم قدوائی
پروفیسر عتیق اللہ	پروفیسر شہپر رسول
پروفیسر انور پاشا	پروفیسر شہزاد انجم

پروفیسر اقتدار محمد خاں (ڈائرکٹر)

The Monthly Jamia   ISSN 2278-2095

جلد نمبر ۱۱۹، شمارہ: ۱، ۲، ۳/ جنوری - مارچ ۲۰۲۲ء

■ اس شمارے کی قیمت -/100 روپے	(بیرونِ ممالک) 12 امریکی ڈالر
■ سالانہ -/380 روپے	(بیرونِ ممالک) 40 امریکی ڈالر
■ حیاتی رکنیت -/5000 روپے	(بیرونِ ممالک) 400 امریکی ڈالر

پرنٹنگ اسسٹنٹ: راشد احمد   ٹائٹل: اریج گرافکس

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

پتہ

رسالہ جامعہ

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی - ۲۵

Website: www.jmi.ac.in/zhiis   E-mail:zhis@jmi.ac.in

طابع و ناشر: **پروفیسر اقتدار محمد خاں** اعزازی ڈائرکٹر، ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی - ۲۵

مطبوعہ : لبرٹی آرٹ پریس، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲

تَرتیبُ

● اداریہ	شہپر رسول	۷
● سردار جعفری کی نظم نگاری	علی احمد فاطمی	۱۱
● مصحفی کے دیوانِ ششم کا نادر قلمی نسخہ	رفاقت علی شاہد	۳۹

● ساحر اور بین الاقوامیت	خالد اشرف	۵۷
● شوکت حیات کا سرپٹ گھوڑا ایک تنقیدی جائزہ	صفدر امام قادری	۶۹
● تنقید کے زبان واسلوب کا جائزہ (معروف نقادوں کے حوالے سے)	قیصر زماں	۹۵
● قصّہ ٔ پُراثر، دافع دردِ نیم سر از سید امجاد حسین	عبدالرشید	۱۳۷

- یادِ ماضی کے نقش

  کلکتہ کی یاد میں — اختر حسین رائے پوری — ۱۵۵

- خدیجہ مستور — ہاجرہ مسرور — ۱۷۵

- مولوی عبدالحق کی مقدمہ نگاری — تجمل حسین خاں — ۱۹۱

اداریہ

ادب میں دو رویے سامنے آتے ہیں۔ ایک تو گلاس کو آدھا خالی کہنے والا۔ دوسرا گلاس آدھا بھرا ہوا ہونے سے مطمئن ہونے والا۔ دونوں ہی رویوں کے پسِ پشت کام کرنے والے ذہنوں کی کارفرمائیاں بھی خاصے کی چیز رہی ہیں۔ ہمارے ایک بڑے نقاد جو پروفیسر تو ایک دوسرے مضمون کے تھے لیکن ان کا میدانِ عمل تھا اردو تنقید۔ وہ گلاس کو آدھا بھرا ہوا کہنے کے بجائے آدھا خالی ہی کہا کرتے تھے یا وہ صرف خالی والے حصے پر ہی نظر کرتے تھے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آگے

چل کر گلاس اُن کو صرف خالی ہی نظر آنے لگا چنانچہ انھوں نے اردو تنقید کے وجود کو محض فرضی کہنے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ اس کو اقلیدس کے خیالی نقطے اور معشوق کی موہوم کمر سے تعبیر کرکے تضحیک کی ایک کیفیت بھی پیدا کی۔ مذکورہ صورتِ حال کا ردِّعمل بھی شدید ہوا۔ خوب مذمت ہوئی اور حمایت کے سُر بھی بلند ہوئے۔ بعض تخلیق کار جو اردو تنقید سے اس لیے ناراض تھے کہ ان کی تخلیقی صلاحیتوں کا اعتراف اُن کے خیال میں اُس طرح نہیں ہوا تھا جس طرح ہونا چاہیے تھا۔ انھوں نے گلاس کے پورا خالی ہونے والے رویے کو نعرے کی شکل دے دی۔ ایک بڑے فکشن رائٹر کا دوسرے نسبتاً نئے فکشن نگار کے ذریعے ٹیلیویژن پر لیا جانے والا انٹرویو سننے کا موقع ملا۔ سوال کیا گیا کہ "نئی اردو تنقید سے متعلق آپ کی کیا رائے ہے۔" جواب دیا گیا: "تنقید — یہ کس چڑیا کا نام ہے۔ اردو کے باغ میں تو کبھی اس کا دیدار ہوا نہیں۔" لوگ دراصل بہت عجلت میں رہتے ہیں۔ اپنی تخلیق کو اپنی جگہ بنانے یا نہ بنانے، پھولنے پھلنے یا نہ پھولنے پھلنے کا موقع ہی نہیں دیتے۔ اصل فیصلہ تو وقت کرتا ہے۔ سب سے بڑا اور گلاس کو ہر شکل میں دیکھنے والا نقاد تو وقت ہی ہے۔ اپنی کتاب پر یا اپنی شان میں جلسے برپا کرانے،

مضامین پڑھوانے اور اخبارات کا حصہ بننے سے کام نہیں چلتا۔ گلاس تو بھرنا ہی پڑتا ہے۔

آج کے نام نہاد نقاد ہوں یا وہ تخلیق کار جو ضرورتاً تنقید پر بھی ہاتھ صاف کرتے رہتے ہیں یا جامعات میں تنقیدی وتحقیقی مقالے لکھنے والے مقالہ نگار ہوں یا ان کے نگراں حضرات ہوں۔ رویے میں توازن، خیال میں وسعت اور نظر میں بلندی اختیار کیے بغیر کام نہیں چلے گا۔ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی صرف گلاس کو آدھا بھرا ہوا اور آدھا خالی دکھانے سے نہیں ہوپاتا۔ اس کے لیے تحمّل، سنجیدگی اور علمی استدلال کی ضرورت ہوتی ہے۔

شہپررسول

سردار جعفری کی نظم نگاری

علی احمد فاطمی

سردار جعفری کی نظم نگاری پر باقاعدہ تنقیدی محاکمہ کرنا آسان نہیں اس لیے کہ وہ خالص روایتی شاعر نہ تھے بلکہ اپنے باغیانہ ودانش ورانہ فکر وعمل کی وجہ سے ایک بڑے ادیب وناقد، مفکر ودانشور بھی تھے۔افسانہ نگار ،ڈرامہ نویس، صحافی ،ھدایت کار کے علاوہ اور بھی بہت کچھ۔ ترقی پسند تحریک کے بانیان اور رہنمایان میں سے ایک تھے۔ادب، تاریخ، تہذیب، ثقافت سیاست وغیرہ کے گہرے رمز شناس، فارسی وعالمی ادبیات کے عمدہ نباض، رومی، حافظ، گوئٹے، مارکس، پابلونرودا، ناظم حکمت نذرالاسلام، نانک، کبیر، میرا، میر، غالب اور اقبال سے لے کر فیض وفراق تک ان کے دائرہ فکر میں سمٹے ہوئے اور ان کی تحریر وتقریر میں سمائے ہوئے ہیں۔ جرأتِ گفتار ایسی کہ بڑے سے بڑے صاحبانِ علم وفضل کے چراغ گل ہو جائیں۔دلیل ایسی کہ پیشہ ور وکیل دستاویز پھاڑ دیں۔کبیر، نانک کا تصوف، سعدی حافظ کا تغزل، غالب کا تفکر، اقبال کا تعمل اور

مظلوم انسانوں کے تشہد نے **سردار جعفری** کو علم وعمل اضطراب واحتجاج کی صرف ایک شخصیت ہی نہیں بلکہ ایک عہد، ایک تاریخ اور ایک علامت بنادیا تھا۔ ایسی ہمہ جہت وباکمال شخصیت، تاریخ ساز وعہد آفریں شاعرو ادیب کی نظم نگاری کا جائزہ لینا نیز اس کی شاعرانہ پرتوں اور دانش ورانہ دبازتوں کو تلاش کرنا، تبصرہ کرنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ بڑے بڑوں کے قلم میں کپکپی اور ذہن میں تھرتھری سی ہونے لگتی ہے۔ ان کی زندگی میں اور ان کے بعد بھی **سردار جعفری** کے انقلابی وآفاقی ذہن نے ابتدا سے ہی شعوری یا لاشعوری طور پر اپنے شعری عوامل اور فکری محرکات ونظریات میں عالمی شاعری اور عالم کے حوادث کو ذہن میں رکھا۔ نظریۂ شعروادب ترتیب دیا، کچھ ایسے مفکرانہ اور بلند آہنگ شعری پیکر تراشے جس سے عام اردو والے زیادہ مانوس نہ تھے۔ وہ اردو شعروادب کو قدیم رومانی روایات وتناظرات میں دیکھنے اور سمجھنے کے عادی تھے۔ اس لیے ردو قبول، قرأت ومفاہمت کے درمیان کھانچے تو آنے ہی تھے، سوچنا اور پھر اعتراض کرنا ہر قاری اپنا اختیار بھی سمجھنے لگتا ہے۔ کیوں کہ ہزار تضادات و تصادمات کے باوجود شعور لاشعور کے حوالے سے اندر ہی اندر **سردار** سے ایک گہرا رشتہ بھی رکھتا تھا۔ یہ ایک ایسا رشتہ ہوتا ہے جہاں دس طرح کی کتابیں بیکارسی لگنے لگتی ہیں۔ سارے فکری رشتے بکھر سے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ موافقت یا مخالفت دونوں ہی صورتوں میں **سردار** اپنے عہد میں جس قدر مشہور ومقبول ہوئے اتنے ہی متنازعہ فیہ بھی۔ ویسے تو یہ عمل تقریباً ہر بڑے شاعرو دانش ور کے ساتھ ہوا کرتا ہے لیکن **سردار** چوں کہ ایک مخصوص نظریے کے حامل تھے اور باقاعدہ ایک تحریک سے وابستہ تھے جس کی وجہ سے **سردار** کا نزاعی ہونا فطری تھا اور نہ ہوتا تو حیرت ہوتی۔ خود ترقی پسند ناقدوں ودانش وروں کے درمیان بھی ایسا ہوا۔ **احتشام حسین** جیسا بڑا ترقی پسند نقاد **سردار** کے تخلیقی سفر کو رومان سے انقلاب کی طرف لے جاتا ہے وہ لکھتا ہے:

> جعفری کی ابتدائی شاعری میں یقیناً انقلابی
> قسم کی رومانیت ھے لیکن یہ مریض بے مقصد
> اور بے اثر رومانیت سے کس قدر مختلف ھے۔ ان
> کا شعور رومان سے انقلاب تک کی منزل طے
> کرنے میں کسی وقت بھی روحِ عصر سے الگ

نہیں ھوا، اور بے مقصد رومان پرستی کا شکار
نہیں ھوا۔[۱]

لیکن اسی عہد کے ایک بڑے ناقد **مجنوں گورکھپوری**؛ **سردار جعفری** کی شاعری کی ابتدا ،انقلاب سے قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ وہ انقلاب سے رومان کی طرف آئے تھے۔ بظاہران متضاد رویوں کی تفہیم کے لیے ہمیں تھوڑی دیر کے لیے سردار کے بچپن کے حالات اور 'پرواز' کے خیالات تک پہنچنا ضروری ہے۔

۲۹ رنومبر ۲۰۱۲ء قصبہ بلرام پور (یوپی) کے زمین دار گھرانے میں **علی سردار جعفری** نے آنکھ کھولتے ہی وہ سب کچھ دیکھا جو عموماً اس عہد میں ایسے گھرانوں میں ہوا کرتا تھا۔ تمام کرّ وفر، شان وشوکت، جاہ وجلال تقریباً ایک سے، لیکن شیعہ گھرانے کی وجہ سے علم وتہذیب کے حوالے سے تھوڑے تھوڑے الگ سے بھی۔ بقول **سردار جعفری**:

خاندان میں بڑا اطمینان تھا۔ بلرام پور سے باھر کی دنیا ھمارے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی تھی۔ یھیں بچے پیدا ھوتے تھے جوان ھوتے تھے۔ بلرامپور کے بعد علی گڑھ کی تعلیم حاصل کرتے تھے اور پھر شادی ھوجاتی تھی اور ریاست میں ملازمت مل جاتی تھی۔ دن ھنسی خوشی گزر جاتا تھا اور رات کو سب بھائی بھن بستروں پر لیٹ جاتے تھے کوئی ایك بھن شر لگ ھومز کی کھانیاں، راشد الخیری کے ناول یا عظیم بیگ چغتائی کی کوئی کتاب پڑھ کر سناتی۔ اس سے تھك جانے کے بعد جنّاتوں کے قصے شروع ھوتے جو انتھائی دلچسپ ھونے کے بعد بھی دل میں دھشت پیدا کردیتے تھے۔[۲]

گھر میں محرم و مجلس کا ماحول۔ **انیس** کے مرثیوں کے چرچے بقول **جعفری** کلمہ اور تکبیر کے بعد میرے کانوں نے پہلی آواز **انیس** کی سنی اور کم عمری میں ہی مرثیے کہے۔ پندرہ سال کی عمر میں پہلا مرثیہ کہا:

آتا ہے کون شمعِ امامت لیے ہوئے
اپنی جلو میں فوجِ صداقت لیے ہوئے

ظاہر ہے کہ امامت اور صداقت کے معنی سمجھے بغیر یہ شعر نہیں کہا جا سکتا تھا۔ یہیں سے **حضرت امام حسین** کے دلیرانہ حق پرستانہ کردار نے جگہ بنائی اور یہ احساس جاگا کہ حق اور صداقت کے لیے جان کی بازی لگا دینا انسانیت کی سب سے بڑی دلیل ہے۔ نیز یہ کہ دونوں چیزیں ایسی ہیں جن کا تعلق زمین سے ہے۔ **انیس** کے بعد **اقبال** کا مطالعہ۔ زندگی کا راز کیا ہے سلطنت کیا چیز ہے؟ جیسے سوالوں سے روشناس اور حرفِ انقلاب سے آشنائی اور وہ ہاتھ کی محنت اور قلم کی عظمت سے واقف ہوئے۔ بچپن میں لکھی ہوئی تختی کا راز کھلنے لگا:

قلم گوید کہ من شاہِ جہانم
قلم کش را بدولت می رسانم

بچپن کی انہی کیفیات کا نقشہ پروفیسر **رفیعہ شیمم عابدی** نے یوں کھینچا ہے:

> وہ ماحول جس میں حق پرستی کی تلعیم دی گئی تھی۔ جس میں سرفروشی کی اهمیت سمجھائی گئی۔ جهاں علم کو هر دولت پر فوقیت دی گئی جهاں مظلوموں کی حمایت نے بغاوت کا احساس اور انقلاب کا نعرہ عطا کیا۔ سردار جعفری کی جڑیں اسی سرسبز ونم مٹی میں پیوست هیں اور سر آسمان کی طرف مگر ان کے پاؤں اپنی زمین سے کبھی الگ نهیں هوئے۔[۳]

اسی ذہنی کیفیت میں محض سترہ اٹھارہ سال (۱۹۳۰ء) کی عمر میں وہ بلرام پور کے محدود

مخصوص ماحول سے نکل کر لکھنؤ پہنچے۔ ملازمت کا امتحان دیا، پاس بھی ہوئے لیکن بعض وجوہات کی بنا پر جوائن نہ کر سکے۔ پھر ۱۹۳۳ء میں علی گڑھ پہنچے۔ ان برسوں میں جتنا جو کچھ بھی ملک میں ہو رہا تھا اتنا ہی علی گڑھ میں بھی ہو رہا تھا۔ علی گڑھ علم و دانش کا مرکز تو تھا ہی سیاست اور بغاوت کا بھی مرکز بنا ہوا تھا۔ **حسرت موہانی** کی بغاوت سے لے کر رومانیت اور اشتراکیت سبھی کچھ چھایا ہوا تھا۔ نوجوان ذہن کو نسبتاً کھلی ہوئی جگہ ہی نہیں کھلے ہوئے ذہن بھی ملے۔ آزاد و بے باک، ذی علم اور ذی شعور۔ علم کے دریچے اور لائبریری کے دروازے کھلے ہوئے تھے۔ **سردار** کے حصولِ علم سے بے چین ذہن کو ایک راہ ملی تو انھوں نے پہلے **گاندھی** و **نہرو** کی آپ بیتیاں پڑھیں اس کے بعد **گوئٹے** کا 'ورتھ' اور **لینن** کی سوانح عمری اور پھر لفظ **بورژوا** کے معنی کی تلاش اور پھر یہ تلاش، تلاشِ حیات بن گئی۔ نظریۂ حیات سے لے کر مقصدِ حیات تک پھیل گئی۔ بقول **جعفری** جو دروازے **گاندھی** کی کتاب پڑھ کر **نہرو** کی تقریریں کر ذرا ذرا کھلے تھے اور پھر بند ہو گئے تھے اس بار پورے کھل گئے۔ یورپ کا فاشزم اور ہندوستان کی تحریکِ آزادی کا احساس عرفان میں بدلنے لگا۔ **مجاز**، **رشید جہاں**، **سجاد ظہیر**، **سبط حسن** وغیرہ سے دوستی فکر و نظر میں ڈھلنے لگی اور جب ایک مشاعرہ میں جس میں **سردار** بھی شریک تھے۔ **مجاز** نے اپنی نظم 'انقلاب' سنائی اسی مشاعرے میں **سردار جعفری** نے نظم 'سماج' پڑھی:

تمناؤں میں کب تک زندگی الجھائی جائے گی
کھلونے دے کے کب تک مفلسی بہلائی جائے گی
نیا چشمہ ہے پتھر کے شگافوں سے ابلنے کو
زمانہ کس قدر بیتاب ہے کروٹ بدلنے کو

سردار جعفری کو یہاں سے صحیح راہ مل چکی تھی۔ وہ ایک پلیٹ فارم پر کھڑے ہو چکے تھے اور باقاعدہ ایک تحریک کا حصہ بن گئے تھے۔ صوفیانہ و شہیدانہ تہذیب، مارکسیت اور اشتراکیت کے تعلیمی تصور میں ڈھلنے لگی اور ۱۹۴۱ء تک پہنچتے پہنچتے **سردار جعفری** کی انقلاب آفریں شخصیت کا آبگینۂ فکر تندیِ صہبا سے پگھلنے سا لگا، جو اپنے بیان کے لیے کچھ اور وسعت چاہتا تھا۔ بہر حال ۱۹۴۴ء میں ان کا پہلا شعری مجموعہ 'پرواز' منظرِ عام پر آیا۔

سچ یہ ہے کہ سردار کا پہلا شعری مجموعہ پرواز (۱۹۴۴ء) میں شائع ہوا جو اس عہد کی ایک

انقلاب آفریں شخصیت **پی سی جوشی** کے نام سے معنون ہے اور پہلے صفحے پر یہ شعر درج ہے:

کھل گیا در، پڑ گیا دیوارِ زنداں میں شگاف
اب قفس میں جنبشِ صد بال و پَر ہونے کو ہے

پورا مجموعہ اس شعر کی تفصیل و تفسیر ہے۔

اس مجموعے میں شامل نظموں کے عنوان ملاحظہ کیجیے۔ سماج ، بغاوت ، انگڑائی ، مزدور لڑکیاں ، اشتراکی ، نیا زمانہ ، تاریخ ، آثارِ سحر ، ارتقاء وانقلاب ، جنگ اور انقلاب وغیرہ ایسا نہیں ہے کہ اس میں رومانی رنگ کی نظمیں نہیں ہیں۔ 'جوانی' ان کی ابتدائی نظموں میں سے ایک ہے لیکن اس میں بھی رنگِ شباب کم رنگ جہاد زیادہ ہے مثلاً:

زمانے کا ستم ہر دم رہا ہے رازداں میرا
بھرا ہے ایسے ہی کانٹوں سے سارا گلستاں میرا
زمانے بھر میں تنہا راز داں ہوں لذتِ غم کا
سراپا درد ہوکر بھی ہوں درماں سارے عالم کا
حقیقت سے مری کیوں بے خبر دنیائے فانی ہے
بغاوت میرا مذہب میرا مسلک نوجوانی ہے

سماج، بغاوت، مزدور لڑکیاں، عورت ان کی ابتدائی نظموں میں شمار کی جاتی ہیں جس میں **سردار** کا شعری مسلک صاف جھلکتا نظر آتا ہے اور یہ بھی کہ جوانی کی اس اسٹیج پر **سردار جعفری** ملک ومعاشرہ، عام انسانوں کے دکھ درد سے کس قدر گہری واقفیت اور وابستگی رکھتے تھے۔ خواتین کے حوالے سے ان کا دردمندانہ اظہار ایک نسائی آواز بن کر ابھرتا ہے۔ عورتوں کے ذریعہ دنیا کے نظام کو بدلنے کا تصور پہلی بار **سردار** کے یہاں دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کی شاعری میں فکر ونظر کی انفرادیت ہے۔

اس مجموعے میں ۱۹۴۴ء سے قبل کی شاعری ہے۔ ظاہر ہے یہ دور نہ صرف **سردار جعفری** کی جوانی کا ہے بلکہ تحریکِ آزادی کی پختگی اور خاتمے کا بھی ہے۔ لہٰذا، ایسے دور میں فطری طور پر ان کی شاعری میں آزادی، انقلاب اور غلامی سے نجات کا ولولہ اور دور دورہ ہے لیکن یہ محض نعرے بازی اور کھوکھلی خطابت نہیں بلکہ اس میں بدلے ہوئے دور، مزاج اور فکر کی بھی نمائندگی ہوتی ہے۔ نئے سماج کی

تلاش، نئے خواب دیکھنے کی خواہش پھر اس کی تعبیر کی تلاش وغیرہ۔ ایسا صرف قومی سطح پر ہی نہیں بلکہ عالمی سطح پر بھی ہو رہا تھا۔ اس لیے اس میں علمیت کی گونج سنائی دیتی ہے اور یہ رنگ صرف وقتی آزادی کا نہیں بلکہ نئے سماج کے نئے تصورات کا رنگ ہے جو بہر حال قدیم رنگ سے مختلف ہے۔ قبول کرنا ہماری ضرورت تھی اور مجبوری بھی۔ **مجنوں گورکھپوری** نے اچھی بات کہی ہے:

> نالوں کی شاعری انسان کی نفسیات اور درندگی کو جس قدر مہذب کرسکتی تھی کرچکی۔ اب خالص جذبات وتخیل اور رومانیت اور ماورائیت کا فن انسان کے انسانی وقار اور ہماری متبرک زمین کی راضی پاکیزگی اور طہارت قائم رکھنے یا اس کو بڑھانے میں زیادہ ہمارے کام نہیں آسکتی۔[۴]

اچھی بات یہ ہے کہ بزرگ نقاد نے جو باتیں دیر میں سوچیں نوجوان شاعر نے کم عمری میں سوچ لیں۔ حالاں کہ ان باتوں کو ایک شاعر کی حیثیت سے **سردار** سے قبل **جوش**، **مجاز**، **مخدوم**، **فیض** وغیرہ سوچ چکے تھے اور 'پرواز' سے قبل 'آہنگ'، 'نقش فریادی' جیسے مجموعے دھوم مچا چکے تھے اور یہ بھی سچ ہے کہ ان کے مقابلے میں 'پرواز' کو وہ شہرت بھی نہ مل سکی تھی۔ اس کی دو وجہیں ہوسکتی ہیں ایک تو یہ مجموعے اپنی تمام تر ترقی پسند اور روشن خیالی کے باوجود روایتی رومانی اسلوب کی مجبوری میں گرفتار تھے، اس لیے ہر حلقے میں پسند کیے گئے۔ دوسرے یہ کہ 'پرواز' کی شاعری ان دونوں مجموعوں سے ہی نہیں بلکہ پوری اردو شاعری سے مختلف، آزاد اور مائل بہ پرواز تھی۔ جسے اردو کا روایتی رومان پسند حسن پرست قاری آزادی سے قبول نہیں کرسکتا تھا۔ **مجنوں** نے اچھا نکتہ اٹھایا ہے کہ ادب کے مختلف اصناف میں شاعری بڑی کٹر صنف ہے اور وہ بہت مشکل سے روایتی اصول اور اسالیب کو چھوڑ کر انقلاب اور ترقی کے نئے تصورات قبول کرتی ہے۔

یہی وہ دور ہے جب **سردار** ہمہ وقت مطالعہ میں مصروف تھے اور یہ مطالعہ صرف اردو شاعری تک محدود نہ تھا بلکہ اس کی زد میں حیات وکائنات تھے۔ ذہن میں گونجتا ہوا تاریخ کا شعور، تہذیب کی

پہچان، مسائل کا مارکسی عرفان، جدلیاتی طوفان اور آزادی وغلامی کا تصورِ زمان ومکان۔ آہنگ اور نقش فریادی کے مقابلے پرواز کی عام مقبولیت نے بھی انھیں بے چین کر دیا کہ وہ ایک ایسا قدم اور قلم اٹھائیں جو اس عہد کے قارئین وناقدین کے قلب وجگر، ذہن ودل کو گرما کر ہی نہیں ہلا کر بھی رکھ دے۔ دوسرا مجموعہ نئی دنیا کو سلام ان کا ایسا ہی ایک انقلابی قدم تھا جو ۱۹۴۷ء میں شائع ہوا۔

فکر وہیئت کے اعتبار سے سردار کی طویل نظم نئی دنیا کو سلام ایک زبردست تجربہ اور حادثے کے طور پر سامنے آئی۔ وہ تاریخ، سماج اور سیاست جو ٹکڑوں میں مختلف نظموں میں بکھرے ہوئے تھے ایک تاریخی، سماجی اور احتجاجی تسلسل اور تواتر کے ساتھ تفکیر وتخلیق کے پیکر میں ڈھل جاتے ہیں جس میں ماضی، حال اور مستقبل سبھی کچھ سمٹ آتے ہیں ابھی تک پرواز میں جو پیکارِ حیات تھی وہ آثارِ حیات بلکہ اسرارِ حیات میں بدلنے لگتی ہے۔ اس نظم کی سب سے بڑی خوبی زندگی وآزادی وغیرہ سے متعلق سردار کا کھلا ڈلا نظریہ ہے۔ زندگی کی مختلف جہتیں انسان کی عظمت، فطرت کی کارگزاریاں غرض کہ زندگی کے مختلف رنگ، بڑاؤ، بہاؤ اور نشاطیہ رجائی مزاج کو سردار نے کچھ اتنے دلکش وموثر انداز میں پیش کیا ہے کہ جمالیات کا نہایت تابناک حرارت انگیز تصور قلب وجگر میں مچلنے لگتا ہے۔ ایسے حصے کی شاعری کو انھوں نے **اقبال** کے اس شعر سے منسوب کیا ہے:

گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے
اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے

اب اس شعر کی تفسیر ان اشعار میں دیکھیے:

یوں ہی اڑ رہا ہے نشاں زندگی کا
ٹھٹکتا نہیں کارواں زندگی کا
تسلسل حقیقت تسلسل فسانہ
تسلسل ہی ہے زندگی کا ترانہ
حیاتِ بشر ہے بڑی شاعرانہ
محبت ہے جس کی بقا کا فسانہ

اس طویل نظم کا سب سے خوبصورت حصہ محبت ہے جو مریم کی شکل میں مختلف روپ میں

دکھائی دیتا ہے۔ **مریم** صرف ایک بیوی، محبوبہ نہیں ہے بلکہ ماں بھی ہے اور اس سے زیادہ ایک باغی عورت بھی ہے جسے **سردار** اس روپ میں بھی دیکھتے ہیں:

تبسم نہیں صرف تلوار بھی ہے
وہ نغمہ نہیں صرف جھنکار بھی ہے
وہ شمع شبستاں ہے نورِ سحر ہے
وہ ہرگام پر مرد کی ہم سفر ہے

سردار سے قبل عورت کی روایتی امیج **جوش** اور **اختر شیروانی** نے بدلی ضرور تھی لیکن **مجاز** نے جب آنچل کو پرچم بنانے کی بات کہی تو پوری ترقی پسند شاعری میں عورت کا کردار ہی بدل گیا۔ **فیض** کی محبوبہ ہو یا **کیفی** کی عورت۔ **مجروح** و **ساحر** کی ہم سفر سبھی نے باغیانہ ہم سفری، ہم نظری کے مناظر پیش کیے لیکن **سردار** کی **مریم** صرف **جاوید** کی بیوی یا ہندوستان کی عورت نہیں بلکہ پوری دنیا کی بہادر عورتوں کی علامت بن جاتی ہے۔ **سردار** کہنے پر مجبور ہوتے ہیں:

ہے انسان کا کائنات اس کے دم سے
فروزاں ہے شمعِ حیات اس کے دم سے
اس آنچل میں ہے زندگی کا شرارہ
وہ آغوشِ تہذیب کا گہوارہ

بقول پروفیسر **سید محمد عقیل**:

> عورت کی یہ تصویر ہندوستانی بھی ہے اور مدتوں تہذیب کی ہوئی زندگی سے بھی آئی ہے۔ جس میں سامی، ایرانی، ترک تہذیبوں کی رنگ آمیزی ہے اس تصور میں عورت کو پیر کی جوتی سے اوپر اٹھ کر حرم سرا کے رنگین شبستانوں سے گھومتی ہوئی اپنے محدود احترام یافتہ تجربوں سے باہر نکلتی ہے اور

> مارکسی تصور کے ساتھ آکر مرد کے شانہ بہ
> شانہ کھڑی ہوجاتی ہے۔[۵]

ترقی پسند ادب ، میں خود سردار لکھتے ہیں:

> اور اب یہ نئی عورت ہمارے ادب میں قدم رکھ
> رہی ہے... جب تک عورت کو معاشی آزادی نہیں
> ملے گی اور وہ وسیع سماجی آزادی میں اپنا
> حصہ حاصل نہیں کرے گی تب تک عشق اور
> حسن دونوں بیمار رہیں گے۔ اب عورت کے
> تصور میں گھرائی پیدا ہورہی ہے جو بہترین
> قسم کی حقیقت نگاری ہے۔[۶]

عورت کے بارے میں سردار کے اس روشن اور ارتقائی نظریہ کی وجہ سے 'پرواز' کی 'مزدور لڑکیاں' نئی دنیا کو سلام ' تک پہنچتے پہنچتے ایک ذہین باغی عورت کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ 'مزدور لڑکیاں' میں سردار خود بولتے ہیں۔ نئی دنیا کو سلام ، میں عورت خود بولنے لگتی ہے۔

غرض کہ اس طویل تمثیلی نظم میں عورت، محبت، حرارت، حرّیت، تاریخیت، وطنیت، رومانیت اور زندگی کا استقلال واستقبال سبھی کچھ نظر آنے لگتا ہے۔ نیز یہ کہ چکبست و اقبال کے دائرہ سے نکل کر وطنیہ شاعری ایک نئے تیور، رنگ وآہنگ کے ساتھ نئے جمالیاتی شعور میں رچی بسی نظر آنے لگتی ہے۔ آزاد نظم کے سانچے میں ڈھلی یہ طویل نظم تراشی اور تجسیم کاری کے اعلیٰ وارفع نمونے پیش کرتی ہے۔ اس مجموعے میں جمہور نام کی مثنوی بھی ہے جو ۱۹۴۶ء میں ہندوستان کے سیاسی حالات پر طنزیہ انداز میں کہی گئی ہے جو ایک طرح سے پہلی سیاسی مثنوی کہی جاسکتی ہے۔ ان دونوں انوکھی نظموں کو ملا کر پیش کیے گئے مجموعے میں بزرگ ادیب و ناقد جعفر علی خاں اثر کا مقدمہ بھی ہے جو اکثر ترقی پسند فکر کے خلاف ہی رہے ہیں لیکن بڑی فراخ دلی اور خندہ پیشانی کے ساتھ یہ لکھنے پر مجبور ہوتے ہیں:

سرد ار کی طویل تمثیل اور مثنوی جمہور جو
اسی کا حصہ پڑھ کر باغ باغ ہوگیا۔ اسی کے
ساتھ میرا یہ خیال راسخ ہوگیا کہ شاعری جدید
طرز کی ہو یا قدیم طرز کی اول فن ہے اور ثانیاً
کچھ اور ہے۔ موضوع کی افادی یا جمالیاتی پہلو
سے قطع نظر اگر انداز بیان میں تازگی اور
شگفتگی، ندرت اور فن کارانہ انفرادیت یعنی
خود شاعر کے انفعالی اثرات کا پرتو نہ ہوتو
شاعری گھٹیا قسم کی نقالی بن کر رہ جاتی ہے۔
لائق مصنف نے یہ گر سمجھ لیا ہے اور اپنی نظم
میں واقعات کے بجائے واقعات سے پیدا ہونے والے
جذبات، تاثرات اور احساسات پیش کیے ہیں۔[۷]

'نئی دنیا کو سلام' کی بے پناہ مقبولیت نے 'پرواز' کے شاعر کو بلندی عطا کی۔ محض دو سال کی مدت میں ان کا تیسرا مجموعہ 'خون کی لکیر' (۱۹۴۹ء) منظرِ عام پر آ گیا۔ ہر چند کہ اس مجموعے میں کچھ نظمیں 'پرواز' کی ہیں تاہم اس کی نئی نظمیں الگ مزاج کی ہیں جو چونکاتی ہیں۔ آزادی کے فوراً بعد کی شاعری میں ایک نئے سردار کی جھلک نظر آتی ہے۔ مجموعے کی ابتدائی نظمیں مثلاً سوگوار، حسنِ ناتمام، تذبذب، اکیلا ستارہ وغیرہ میں ایک عجیب سی اداسی، سوگواری اور ناتمامی کا عکس، جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ یہ نظمیں بظاہر رومانی رنگ کی ہیں اور ان کی اداسی بھی ان کے رومان کا حصہ ہے ان کی زیریں لہروں میں آزادی کا نامکمل پن اور سماج کا ادھورا پن تلاش کیا جا سکتا ہے۔ کچھ نظموں میں ایک نیا آہنگ ملتا ہے مثلاً عظمتِ انساں، شاعر وغیرہ ان میں نئی زندگی کی بشارت ملتی ہے۔ تاریخِ انسانی اور عظمتِ انسانی کے سراغ بھی ملتے ہیں جس کو شاعر نے بڑے دل نواز انداز میں پیش کیا ہے۔ ان نظموں میں اوپری جوش کم، باطنی گہرائی و گیرائی زیادہ ملتی ہے۔ اس کا کینوس بھی زیادہ پھیلا ہوا ہے اور ایک سوال بھی:

چین کا خونی افق بھی بن گیا ہے لالہ زار
کیوں نہیں ہے ہند کے اجڑے گلستاں میں بہار
سازشیں کرتے ہیں گل چیں سر سے سر جوڑے ہوئے
باغباں بیٹھے ہیں ایک مدت سے منہ موڑے ہوئے

اس طرح نظم 'شاعر' کا یہ فکری آہنگ بھی دیکھیے:

میں ہوں صدیوں کا تفکر میں ہوں قرنوں کا خیال
میں ہوں ہم آغوش ازل سے میں ابد سے در کنار
میرے نغمے قیدِ ماہ و سال سے آزاد ہیں
میرے ہاتھوں میں لافانی تمنا کا ستار

اس پوری نظم میں صرف شاعر کا رول یا ذمہ داری ہی نہیں جھلکتی بلکہ سردار کا شعری نقطۂ نظر اور شاعر کی وسعت اور کیفیت بھی جھلک اٹھتی ہے۔ نظم 'خواب' میں صاف اندازہ ہوتا ہے کہ سردار کا ذہن اور وژن اپنے ملک کی آزادی و غلامی اور لمحاتی قومی جذباتیت کے دائرے سے نکل کر کائنات کی سرحدوں کو چھونے لگا ہے۔ وسعتِ مطالعہ اور بلندیِ فکر انھیں دنیا کی تاریخ و تہذیب کی طرف لے جاتی ہے۔ بہت جلد ان کی نظموں میں وسط ایشیا، سمر قند، بخارا، یونان، مصر وغیرہ غرض کی مشرق و مغرب مدغم ہو کر عالمِ انسانیت ایک وحدت اختیار کر کے سردار کا مخصوص فکری و اسلوبیاتی آہنگ بن جاتا ہے۔ نظم یوں شروع ہوتی ہے:

میں کہ صدیوں کی سرگوشیاں سن چکا ہوں
کتنے سربستہ رازوں کو سینے کے اندر چھپائے ہوئے ہوں

اس کے بعد وہ دیو پری سے شروع ہو کر بابل و نینوا، ساحل نیل، یونان، سمرقند، بستیل اور ماسکو کی تاریخ و تہذیب پر اشارے کرتے ہوئے واپس ھندوستان آتے ہیں۔ اس سے ان کی سوچ اور اپروچ اور مطالعۂ کائنات کا اندازہ ہوتا ہے اور پرواز والا شاعر ایک مفکر، دانش ور میں تبدیل ہوتا نظر آنے لگتا ہے۔ اسی طرح ان کی نظم 'فریب' بھی ایک عمدہ نظم ہے جو فیض کی 'صبح آزادی' کی یاد دلاتی ہے۔ فیض کی نظم بیحد مختصر اور موثر ہے لیکن سردار کے یہاں

پھیلاؤ ہے اگر چہ یہ پھیلاؤ ان کی تاریخی بصیرت، انسانی وسماجی شعور کا پتہ دیتے ہیں لیکن کبھی کبھی اچھے ٹکڑے پھیلاؤ میں بکھر سے جاتے ہیں۔اس طرح 'کشاکش' 'آنسوؤں کے چراغ' 'تلگانہ' وغیرہ میں بھی یہی کیفیت ملتی ہے لیکن یہ بھی کہ ان کی تمام نظموں میں سردار کی ادراک وآگہی وسعتِ قلبی اور فکر کی گہرائی کے ایسے نادر نمونے اور جلوے نظر آتے ہیں جو سردار کو نہ صرف بیحد مختلف بلکہ بہت آگے لے جاتے ہیں۔

یہ وہ دور تھا جب **سردار جعفری** علم وعمل، فکر ونظر، حرکت وحرارت کے اعتبار سے بلندی پر تھے۔ بلکہ ملک کے حالات اور شاعر کے افکار و خیالات دونوں مدغم ہو کر نئے تخلیقی پیکر میں ڈھل رہے تھے اور مقبولِ خاص وعام ہو رہے تھے۔ ترقی پسند تحریک اپنے شباب پر تھی۔ **مجاز**، **فیض**، **مخدوم** وغیرہ کے شانہ بشانہ بلکہ بعض معاملات میں ان سے بھی آگے بڑھ کر **سردار** اپنی ایک الگ فکری واسلوبیاتی راہ تلاش کر رہے تھے اور اپنے مخصوص علم ودانش کی وجہ سے انھیں وہ راہ مل بھی گئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ہر سال یا دوسرے سال کوئی نہ کوئی مجموعہ منظرِ عام پر آنے لگا۔ نثر میں بھی کتابیں آنے لگیں۔ اگلے دو برسوں میں دو شعری مجموعے امن کا ستارہ (۱۹۵۰ء) اور ایشیا جاگ اٹھا (۱۹۵۱ء) شائع ہو کر منظرِ عام پر آئے جو نہ صرف **سردار جعفری** بلکہ پوری ترقی پسند شاعری کا ایک الگ فکری آہنگ اور سماجی وتہذیبی شعور کا پتہ دیتے تھے۔ یہ دونوں مجموعے مختصر سے ہیں لیکن ان میں عالمِ انسانیت کی دبیز اور دردمند تاریخ چھپی ہوئی ہے۔ یہ نظمیں جیل میں رہ کر کہی گئی ہیں جن میں طرح طرح کے تجربے بھی کیے گئے ہیں۔ ایک طرف دیہاتی بولی کے ساتھ ھندی اردو کی ادبی زبان ملائی گئی ہے تو دوسری طرف عوامی لفظ کے استعمال کرنے کی جسارت بھی ملتی ہے۔ جس کے لیے **سردار** صاف کہتے ہیں:

> زبان میرے نزدیک مقصود بالذات نہیں ہے وہ ایک سماجی وسیلہ ہے جس کے ذریعہ سے ایک انسان کے خیالات اور جذبات دوسرے انسان تک پہنچتے ہیں اور اس لیے وہ خیالات وجذبات اور سماجی ضروریات کی پابند ہے۔ میری شاعری خواص کے لیے نہیں ہے بلکہ عوام کے

لیے ھے۔[۸]

اس لیےاس نظم کی زبان بالکل عوامی ہے جابجاعوامی بول چال کے الفاظ ملتے ہیں جوایک نئے **سردار جعفری** کوپیش کرتے ہیں۔ایک بند دیکھیے:

بھوکے رہتے دھوبی موچی بنجارے اور لکڑ ہارے
دھن کی ناگن روٹی پانی پر بیٹھی تھی کنڈلی مارے
رین دنا محنت کرتے تھے سانجھ سکارے روتے تھے
اندھوں آگے روتے تھے اپنی بھی آنکھیں کھوتے تھے

ان نظموں میں صرف یہی لہجہ نہیں ہے بلکہ رومان کی آمیزش ہےلیکن یہ رومان روایتی اور دھندلانہیں ہے بلکہ بقول **سردار جعفری**:"یہ رومانیت تاریک اندیش نہیں بلکہ روشن نظر ھے۔"ان طویل نظموں میں حقیقت اوررومان بلکہ یوں کہاجائے کہ اشتراکیت اور رومان باہم شیر وشکر ہوکرایک نئی رومانی حقیقت یااشتراکی حقیقت کاروپ اختیار کرلیتے ہیں جس سےایک نئے ڈکشن کا آغاز ہوتاہے۔**کرشن چندر** نے 'ایشا جاگ اٹھا' کے بارے میں اچھی بات لکھی ہے:

> نظم ایشیا جاگ اٹھا جو بیك وقت رزمیه بھی ھے اور غنائیه بھی جس میں ایپك کی مثالیت اور غنائی سندرتا ھے۔ اس نظم میں ایشیا کا سارا سجل روپ سمٹ کر سما گیا ھے اس نظم میں چار ھزار ساله تھذیب کی تصویر ھے، یھاں کی غریبی چیتھڑے پھنے ھوئے دکھائی دے رھی ھے، اس کے عوام کی بغاوت کا بے پناہ جذبی قومی اور ملی احساسات کو سموتا ھوا، ایك طوفانی سمندر میں تبدیل ھوگیا ھے، میرا خیال ھے که اس نظم سے ھماری اردو کی ترقی پسند شاعری اپنے سنِ بلوغ کو پھنچتی ھے، جوان ھوتی ھے

> اور خود سردار کی شاعری افادیت اور وجدان
> کی ان سربلندیوں کو چھولیتی ھے جھاں سے
> عظمت کی سرحدیں شروع ھوتی ھیں۔

ایشیا جاگ اٹھا جس پائے کی نظم ہے اس کا سرسری مطالعہ ایک عجیب رومانی اور وجدانی کیفیت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ پوری انسانی تاریخ وتہذیب ذہن میں گونجنے لگتی ہے اور محنت وآدمیت کا سرور آنکھوں میں رقص کرنے لگتا ہے۔ 'نئی دنیا کو سلام' کے بعد ان طویل نظموں نے ایک عرصہ کے بعد اردو میں طویل نظموں کی روایت کو نئے انداز سے زندہ کیا اور آزاد نظم کے پیرایۂ اظہار کو ایک مخصوص معنویت وکیفیت عطا کی۔ غالباً پہلی بار ایسا ہوا تھا کہ آزاد نظم خارجی حالات اور ماحول کی تصویر کشی کے لیے استعمال کی گئی ہو۔ پروفیسر محمد حسن نے اچھی بات لکھی ہے:

> سردار جعفری کی شاعری نے آزاد نظم کو داخلیت سے نکال کر عصری مسائل کے اظہار کا ذریعه بنایا۔ مایوسی اورمحرومی کے بادل چھٹے، بنجر زمین (*Waste land*)کی فضا سے نکل کر آزاد نظم کو زیادہ مثبت موضوعات کا سھارا ملا۔ سردار جعفری کی نظم راشد اور میرا جی کی روایت سے مختلف ھے اور انھیں اس بات کا احساس ھے کہ اس صنف کو ان دونوں شعراء سے مختلف جذبات کا آئینه بنایا جاسکتا ھے۔[۹]

دو سال کے بعد ۱۹۵۳ء میں سردار کا چھٹا مجموعہ 'پتھر کی دیوار' منظرِ عام پر آیا جسے کسی بھی طرح ان کے شعری تخلیقی سفر کے تسلسل وتواتر سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ البتہ دو پہلوؤں سے اس کی انفرادیت یوں جھلکتی ہے کہ اس مجموعے کی تخلیقات جیل کی کوٹھری میں خلق ہوئیں اور یہ بھی کہ یہ ان معنوں میں پہلا مجموعہ ہے جس کی ابتداء میں حرفِ اول کے عنوان سے پہلی بار سردار جعفری نے

اپنے اوپر ہونے والے اعتراضات کا جواب دیا۔ جس کے ذریعہ شاعر، ترقی پسند شاعری کے حوالے سے ان کے افکار ونظریات واضح طور پر سامنے آئے ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ ان کے چند خیالات یہاں پیش کر دیے جائیں:

پتھر کی دیوار' میری جیل کی نظموں کا مجموعہ ہے جس میں اب میں نے بعد کی کھی ہوئی کچھ اور نظمیں بھی شامل کرلی ہیں... میری شاعری وقتی ہے۔ مجھے یہ بات تسلیم کرلینے میں ذرا بھی جھجك نہیں ہے۔ ہر شاعر کی شاعری وقتی ہوتی ہے۔ اگر ہم اگلے وقتوں کا راگ الاپیں گے تو بے سُرے ہو جائیں گے آنے والے زمانے کا راگ جو بھی ہوگا وہ آنے والی نسلیں گائیں گی۔ ہم تو آج ہی کا راگ چھیڑ سکتے ہیں۔

ہر شاعر اپنے فن کے دامن میں روح عصر کو سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے کوئی کم اور کوئی زیادہ لیکن کسی نہ کسی حد تك ہر شاعر روح عصر کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے جو اپنی اس کوشش میں جتنا کامیاب ہوتا ہے وہ اتنا ہی اچھا شاعر ہوتا ہے۔ آج کی حقیقت کی کوکھ سے کل کی حقیقت پیدا ہورہی ہے۔ کل کے عہد کی رگوں میں آج کے عہد کے خون کے کچھ نہ کچھ قطرے ضرور ہوں گے... مجھے اس پر ناز ہے کہ میں اس صدی کا وہ شاعر ہوں جو ہزارہا برس

پرانے خوابوں کے تعبیر کی صدی ھے۔ میری
نظروں کے سامنے یه دنیا بن رھی ھے، سنور
رھی ھے۔ میری نظروں کے سامنے انسان کی
تخلیق ھورھی ھے.... میں اپنے ناله وبکا آه
فریاد سے اس غموں سے بھری ھوئی دنیا کو
زیادہ غمگیں نھیں بنانا چاھتا... میں مختلف
سطح کی شاعری کرتا رھا ھوں۔ میری تمام تر
کوشش یه ھے که زیادہ سے زیادہ آدمیوں کے لیے
اپنی شاعری کو آسان بناسکوں... جب کبھی
بول چال کی زبان سے ھٹ کر 'شاعرانه' زبان
بنائی جاتی ھے تو وہ مصنوعی ھوجاتی ھے۔

یہ سچ ہے کہ سردار نے مصنوعی زبان استعمال نہیں کی لیکن پورا سچ یہ بھی نہیں ہے کہ ان کی مکمل شعری زبان عوامی ہے۔ بعض نظموں میں یہ سبک اور عوامی لہجہ ضرور ہے لیکن ان کی اصل زبان تو کلاسکیت میں ہی رچی بسی نظر آتی ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے اپنی انقلابی احتجاجی شاعری میں بھی کچھ نئی اصطلاحیں وترکیبیں وضع کی ہیں جو سردار کی خلاقیت وانفرادیت کا پتہ دیتی ہیں۔ مثلاً:

شام کی آنکھ میں بارود کے کاجل کی لکیر

یا

چاولوں کی صورت پر مفلسی برستی ہے

یا

پہرے داروں کی نگاہوں سے ٹپکتا ہے لہو
رائفل کرتی ہے فولاد کے ہونٹوں سے کلام
گولیاں کرتی ہیں سیسے کی زباں سے باتیں

'پتھر کی دیوار' کی کے تقریباً دس سال کے لمبے وقفے کے بعد 'ایک خواب اور'

(۱۹۶۴ء) میں شائع ہوا۔ پیراھنِ شرر (۱۹۶۵ء) میں لھو پکارتا ھے (۱۹۶۸ء) میں، ظاہر ہے کہ گزشتہ ایک دہائی کی نظمیں تین مجموعوں میں سمٹ آئی ہیں۔

یہ دور سردار کی شاعری کی سنجیدگی اور گہرائی کا دور ہے۔ اس دور کی نظموں میں رومان، حقیقت، اشتراکیت، سماجیت سبھی کچھ نئے پیرایۂ اظہار، افکار و آثار میں نظر آتے ہیں۔ چھوٹی چھوٹی نظمیں مختلف و متفرق اشعار میں بلا کی رومانیت اور کیفیت تو ہے ہی سنجیدگی اور بالیدگی نظر آتی ہے۔ زندگی کا ٹھوس نظریہ جھلکتا ہے۔ فلسفیانہ گہرائی نظر آتی ہے۔ جوش و ابال کم ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ فکر میں کمی یا جذبہ میں سبک روی آ گئی ہو۔ اس دور میں بھی وہ بڑے اعتماد سے کہتے ہیں:

میں اگر پی نہ سکا وقت کا یہ آبِ حیات
پیاس کی آگ میں ڈرتا ہوں کہ جل جاؤں گا

وقتی ہنگامی سیاست وخطابت سے الگ اس دور کی نظمیں زندگی کے جہدِ مسلسل اور اس کے اسرار و رموز پیکار و آزار پر فلسفیانہ روشنی ڈالتی ہے۔ ان نظموں میں صرف فلسفہ ہی نہیں ہے بلکہ سنجیدہ رومان، تحیر و تجسس آمیز حقیقتوں کے مرقعے ملتے ہیں۔ ان نظموں کی سنجیدگی اور بالیدگی میں سماجی اور سیاسی عوامل کارفرماں ضرور ہیں لیکن ان میں روح کا کرب اور دل کی تپش دکھائی دیتی ہے جو سردار کے حسنِ بیان اور حسنِ خیال کی آمیزش سے ایک روحانی اور وجدانی کیفیت میں ڈھل جاتی ہے۔ وحید اختر نے اچھی بات کہی ہے:

> زندگی سے یہی محبت ان کے یہاں خواب پرستی بن جاتی ھے۔ یہ خواب گلوں کی محبت میں پلے ھیں، آنسوؤں کی شبنم سے دُھلے ھیں، محبت کرنے والوں اور محنت کشوں کی تمناؤں کے ساتھ پروان چڑھے ھیں۔ یہ خواب آزاد ھیں۔ انھیں کوئی قید نھیں کرسکتا۔ جعفری کی شاعری اُنھی خوابوں کی تلاش اور تعاقب ھے۔ [۲۱]

یہاں وقتی مسئلہ یا سیاسی واقعہ نہیں ہے بلکہ زندگی کا ایک لامتناہی سفر اور اس سفر میں پیدا

ہونے والے رنج وغم، جہادِ نفس اور جہادِ ذہن کی طرف لطیف اور بلیغ اشارے ہیں جو الفاظ کے پیکر میں ڈھل کر ایک نئی شعری جمالیات کا مظہر بن جاتے ہیں اور آواز دیتے ہیں کہ "آؤ مل کر محبت کو آواز دیں نیکیوں کو پکاریں" ۱۹۶۴ء کی جنگ کے خلاف نظمیں 'صبح فردا' کی شہرت ومقبولیت اور 'پیراہنِ شرر' کے حرفِ اول کا جملہ 'انسانی برادری کا جو خواب صوفیوں اور سنتوں نے دیکھا ہے جس کے ترانے **رومی، حافظ، کبیر، گرونانک** جیسی ہستیوں نے گائے تھے وہ خواب ابھی تک شرمندۂ تعبیر نہیں ہوا ہے۔

اسی لیے **سردار** ایک خواب اور کی بات کرتے ہیں ترقی پسندی خیالی اور سب سے بڑھ کر انسان دوستی یا انسانی سالمیت اور وحدت کی بار بار بات کرتے ہیں جس میں بادی النظر میں مارکسزم ضرور ہے لیکن بنیاد میں صوفی ازم کے جذبات وتصورات زیادہ جھلکتے ہیں۔ سردار بنیادی طور پر حق پرستی اور انسان دوستی کے شاعر ہیں جو فی زمانہ ترقی یافتہ شکل میں مارکسزم اور ہیروگریسو ازم میں بدل جاتے ہیں لیکن ان کا ذہن وشعور، تاریخ وتہذیب کے انہی معاملات میں رچا بسا ہے۔ نظم 'یہ لہو' کا یہ بند دیکھیے:

یہ لہو کافر نہیں، مرتد نہیں، مسلم نہیں
کلمۂ حق کا اجالا یہ تجلّی یہ ظہور
یہ لہو میرا لہو، تیرا لہو، سب کا لہو

یا غزل کا یہ شعر:

وید اپنشد پُرزے پُرزے، گیتا قرآں ورق ورق
رام وکرشن وگوتم یزداں زخم رسیدہ سب کے سب

اور یہ اشعار:

یہ دنیا گمراہ ہے اب تک پھر بولو اے سنت کبیر
ایک ہی سونے کے سب گہنے ایک ہی مٹی کے برتن
ایک ہی نور ہے سب شمعوں میں ایک ہی رس سب میووں میں
اپنے منہ کو میٹھا کرلو کرلو آنکھوں کو روشن

آخری مجموعہ لہو، پکارتا ھے (۱۹۶۸ء) میں آرزوئے تشنہ لبی، تمھارا شہر، پھول، چاند، پرچم بہت اچھی نظمیں ہیں پھر بھی ایسا لگتا ہے کہ سفر ٹھہر سا گیا ہے اور اب ان میں زندگی کی استقامت، کیفیت تو ملتی ہے فکر کی بلوغیت اور جہت بھی ملتی ہے لیکن ارتقاء نہیں ملتا اور شاید یہ ممکن بھی نہ تھا کہ سردار نے چالیس سالہ تخلیقی سفر طے کر لیا تھا اور اب تخلیق، تفکیر و دانشوری بدل گئی تھی۔ اتفاق یہ تھا کہ پورا دور جنگ و جدل، قتل و خون، تغیر و تبدل کا دور تھا پورا ھندوستان ہی نہیں پوری دنیا بدل رہی تھی۔ ایشیا جاگ رہا تھا ایسے میں ایک ترقی پسند شاعر نئی دنیا کو سلام تو کرے گا ہی اس کے یہاں خنجر، تلوار، مقتل جیسے الفاظ کی بھرمار تو ہوگی ہی لیکن اسی کے ساتھ ساتھ آرزوئے تشنہ لبی، آرزوؤں کی جھیل، ذوقِ گنہ گاری جیسی نئی ترکیبیں و استعارے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ لہو کا استعارہ تو مختلف رنگ میں جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ اس اعتبار سے تو وہ **انیس** اور **جوش** کے قبیلے کے شاعر ہیں۔ وہ یہیں سے استعارے لیتے ہیں اور یہیں سے لہجہ اور رویہ بھی۔ انھوں نے **فیض** کی طرح نازک استعاراتی پیرایۂ اظہار نہیں اپنایا بلکہ راست طور پر ارضیت و ثقافت کو تصوف اور اشتراکیت کو قدامت وجدیدیت میں شیر و شکر کرتے ہوئے خطابت کی ایسی چاشنی بھر دی کہ وہ ایک الگ سی زبان اور ڈکشن بن گئی۔ ممتاز ناقد **محمد علی صدیقی** نے لکھا ہے:

> سردار جعفری عملی جدوجہد کی سیاسی حقیقتوں کی کُھردُراھٹ سے شعوری طور پر گریز کی وجہ سے ایک زیادہ مخملی اور شیریں ڈکشن کی طرف آگئے ھیں، ممکن ھے کہ بعض ناقدین یہ خیال ظاھر کریں کہ سردار جعفری کے شعری ڈکشن کا موجودہ دور ایک موڑ ھے اور بس لیکن خواہ کچھ کہا جائے۔ یہ ایک خوبصورت لمحہ ھے اگر ھم ذرا اوپر کے لیے اس لمحہ پر توقف کرکے یہ غور کریں کہ آیا سیاسی حقیقتوں سے عملی طور پر نبرد آزمائی غیر

شیریں جلال کو جنم دیتی ہے اور ان حقیقتوں
سے دوری شیریں لہجہ کو تو شاید بحث
وتمحیص کا ایک در کھل سکتا ہے۔[۱۱]

احتشام حسین نے **سردار جعفری** کی شاعری کو رومان سے انقلاب کا سفر بتایا ہے اور **محمد علی صدیقی** جلال سے جمال تک کا سفر قرار دیتے ہیں۔ درمیان میں ہیں **سردار جعفری**۔ اور بہت ساری جہتیں، تبھی تو **عزیز قیسی** اپنے مضمون کی ابتدا میں ہی کہتے ہیں: "سردار جعفری پر لکھنا بہت جی داری کا کام ہے۔ سفینہ چاهیے اس بحرِ بیکراں کے لیے..." (**سردار جعفری کی نظمیں**) اس کے باوجود جتنا **سردار جعفری** نے لکھا اس سے کم ان پر بھی نہیں لکھا گیا۔

میں نے جہتوں کی بات بطور خاص کہی ہے۔ اس لیے کہ **سردار جعفری** جیسے شاعر کے یہاں واقعی بے شمار جہتیں ہیں۔ فکر کی اور فن کی بھی۔ جس شخص وشاعر کی زندگی میں نوعمری سے ہی حسیت، بغاوت، سرکشی، سنجیدگی، بیداری رہی ہو، جس نے روایتی تعلیم حاصل کرنے سے انکار کردیا ہو۔ جس نے انگریز حکمرانوں سے بغاوت کردی ہو۔ جس نے کم عمری میں بائیں بازو کی جماعتوں میں شمولیت اختیار کرلی ہو جو جیل کی صعوبتوں کا شکار رہا ہو جو یونیورسٹی سے نکالا گیا ہو، جو بھوکا رہا ہو، جو در بدر بھٹکتا رہا ہو، جس نے **انیس** کے مرثیوں سے بین وآہ کے بجائے **حضرت امام حسین** کا انقلابی کردار تلاش کرلیا ہو، جس نے **اقبال** کی شاعری میں انقلاب کی گونج سن لی ہو، جس نے **حافظ**، **سعدی**، **رومی**، **کبیر**، **میر**، **غالب**، **اقبال**، **جوش** سب کو پڑھ کر اپنے آپ میں تحلیل کرلیا ہو، جس نے **ورڈز ورتھ**، **شیکسپیئر**، **گورکی**، **لینن مارکس**، **پابلو نرودا**، **ناظم حکمت نذر الاسلام**، **گاندھی**، **نہرو** کو پڑھ کر حیات وکائنات کے تئیں ایک منضبط ومتحرک نظریہ قائم کرلیا ہو، جس نے اردو کی روایتی سبک غزلیہ شاعری سے منہ موڑ کر عوامی اور حقیقی شاعری کو ہی اصل مقصدِ شاعری اور مقصدِ حیات قرار دے دیا ہو، اور اپنی کتاب ترقی پسند ادب میں حقیقت، عمومیت اور رومانیت پر فکری وفلسفیانہ، مباحث چھیڑ دیا ہو اور بزم سے زیادہ رزم، فریاد سے زیادہ للکار اور سرگوشی سے زیادہ آشکار پر توجہ دے رہا ہو، اور صرف تنقیدی عمل میں ہی نہیں بلکہ یہ سارے نظریات اپنے تخلیقی عمل میں بھی جذب وپیوست کررہا ہو اس کی شاعری یک رُخی ویک موضوعی تو ہو ہی نہیں سکتی۔ پرواز، سے لے کر لہو پکارتا ہے کا چالیس پینتالیس سالہ سفر بغور ملاحظہ

کیجیے۔ درمیان میں نئی دنیا کو سلام ، ہے اور اس کے بعد ایشیا جاگ اٹھا اور پتھر کی دیوار ،... کہیں رومانی شاعری تو کہیں مزاحمتی۔ کہیں علامتی شاعری ہے تو کہیں خطابیہ، کہیں زندانی شاعری ہے تو کہیں آزادی کی شاعری ۔ کہیں زلفِ محبوب ہے تو کہیں زلفِ گیتی۔ کہیں حقیقت ہے تو کہیں خواب ہے۔ غرض کہ جہتیں ہی جہتیں ہیں۔ ایسا اس لیے نہیں ہے کہ **سردار جعفری** رنگا رنگ ہیں، متنوع ہیں ایسا اس لیے زیادہ ہے کہ یہ زندگی ہی رنگا رنگ ہے۔ یہ سماج، یہ تہذیب، یہ ثقافت اپنے آپ میں مختلف النوع ہے۔ دلکش ہے اور رنگا رنگ۔ **سردار** کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے زندگی کے زیادہ تر رُخ دیکھے ہیں بلکہ انگیز کیے ہیں اور انھیں اپنے مشاہدات کا ہی نہیں بلکہ تخلیقی تجربات اور آگے بڑھ کر رومان اور وجدان کا حصہ بنایا ہے۔ اس پر ان کی دانشوری، فکر وفلسفہ اور حیات وکائنات کے تئیں ان کا انسانی واخلاقی جذبہ، رویہ بلکہ نظریہ، یہ سب کچھ اس انداز سے متصل ہوگئے ہیں کہ ان کے بطن سے جو اسلوبِ فکر اور اسلوبِ شعر برآمد ہوتا ہے وہ **جعفری** کا صدفی صدا پنا ہے۔ عام طور پر **جعفری** کو ایک نعرے باز شاعر، اشتراکی نظریہ کا پرچارک اور معمولی انقلابی شاعر کہا جاتا ہے جس کا جواب **زاہدہ زیدی** نے یوں دیا:

> یہ تینوں آرا سراسر غلط اور انتہائی گمراہ کن ہیں کہ اس میں شك نہیں کہ سردار جعفری کی قد آور شخصیت اور شہرت کس حد تك ان کی تنقیدی صلاحیتوں اور ان کی شاعری تنقیدی توجہ اور سنجیدہ مطالعے کی مستحق ہے۔ ان کی شاعری میں فکری اور فنی اعتبار سے وسعت اور تنوع بھی ہے اور ایك ارتقائی کیفیت بھی۔ [۱۲]

ان کے آخری دور کی نظمیں جب کہ وہ کمیونسٹ پارٹی کی رکنیت سے دست بردار ہوگئے اور شاعر کا ذہن پوری آزادی اور خلاقی کے ساتھ قومی اور بین الاقوامی حالات پر غور کرنے لگا۔ **پروفیسر قمر رئیس** نے عمدہ تجزیہ کیا ہے:

> یہی وہ زمانہ ہے جب سردار جعفری کمیونسٹ

پارٹی کی رکنیت سے دست بردار ہوگئے اب
طباعتی کاموں، علمی مشاغل اور سہ ماہی
'گفتگو' کی تربیت واشاعت میں ان کا انہماک
زیادہ بڑھ گیا ہے۔ ۱۹۶۷ءمیں انھیں پدم شری کا
خطاب ملا اور شعبۂ ثقافت حکومتِ ہند نے انھیں
ایمریٹس فیلوشپ سے بھی سرفراز کیا۔ انجمن
ترقی پسند مصنفین (اردو) کے صدر کے منصب
پر بھی وہ فائز ہوئے۔ غالب، اقبال، میر تقی میر
اور سنت کبیر پر ان کی جو کتابیں (مقدمے)
شائع ہوئیں ان میں مارکسی نظریات کے اطلاق
میں ادعائیت اور شدت کے بجائے کشادگی اور
تحقیقی تعبیر کا احساس ہوتا ہے۔ فطرت اور
اس کے قوانین سے ہم آہنگی کا جذبہ بھی بڑھتا
ہے۔ اب انسان دوستی کا ایک زیادہ سائنسی اور
تہہ دار وژن ان کے سامنے روشن ہونے لگتا ہے۔
زاویۂ نگاہ کی یہ تبدیلی، آہستہ سہی ان کے
تخلیقی رویوں اور سروکاروں پر بھی اثر انداز
ہوتی ہے... نتیجہ میں ان کی ان گنت نظمیں
ابہام کی ہلکی سی دھند میں لپٹی دکھائی دیتی
ہیں۔ اس طرح ان کے تخلیقی ہنر میں معنویت
اور شریت کا ایک نیا احساس جاگتا ہے۔ [۱۳]

اس دور کی ایک نظم ہے 'خاموشی'

خامشی خواب بھی ہے

درد کا احساس بھی ھے
شمع بھی دل کے اندھیرے کے لیے
حرف جو لب سے تراشے نہ گیے
ذائقہ جن کا زبان نے کبھی چکھا ھی نھیں
بلبلیں ھیں جو تمنّا کے چمن زاروں میں
رنگ آئے گا تو مصروفِ ترنم ھوں گی
آج وہ حرف ھیں بس حرف ھی حرف
نا تراشیدہ و نافرمودہ
روح کے تار پر مضراب کا رقص
شوق کا نغمہ بے صوت وصدا

ایک اور نظم 'شعور' کا یہ بند دیکھیے:

یہ مشرق ومغرب شمال وجنوب پست و بلند
لہو میں غرق ہیں اور شش جہات کا آہنگ
زمیں کی پینگ طلوع نجوم وشمس و قمر
غروب شام زوال شب و نمود سحر
تمام عالم رعنائی بزم برنائی
میں ایک نقطۂ سر کائنات وہم و شعور

اس دور کی اور بھی نظمیں ہیں مثلاً: آبلہ پا، میرا سفر، امانتِ غم، برھنہ فقیر وغیرہ۔اس دور کی شاعری میں فکر وفطرت ہم آہنگ ہوگئے ہیں شعریت اور معنویت میں بھی بالغ نظری اور تہہ داری پیدا ہوگئی ہے۔وہ راست طور پر سماج اور سیاست کے بجائے انسانی فطرت اور اس کی آزاد ذہنیت سے وابستہ ہوجاتے ہیں۔اس ضمن میں ان کا عالمی نوعیت کا مطالعہ، عالمی دکھ اور عالمی مسائل ان کے تخلیقی وجدان کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔**قمر رئیس** نے اس تبدیلی کی وجہ یہ بتائی:

سـاری انسـانی برداری کے دکھ درد کو اپنانے کے

اس رجحان کا سبب یہ ہوسکتا ہے کہ جعفری
کے یہاں سنت کبیر، میرا بائی اور دوسرے انسان
دوست شعرا کا مطالعہ غالب رہا۔ [۱۴]

ابتدائی اور انتہائی دور کی شاعری کی اس رنگا رنگی اور مختلف الجہاتی نے بہر حال **سردار** کو ایک مخصوص و پختہ ڈکشن دیا۔ ایک مخصوص اسلوب، رنگ و آہنگ۔ یہی وجہ ہے کہ **سردار جعفری** کی شاعری صرف اردو شاعری میں ہی نہیں بلکہ ترقی پسند شاعری میں ایک الگ ڈکشن اور پہچان بناتی ہوئی نظر آتی ہے جس کو اردو والوں نے آسانی سے قبول نہیں کیا۔ اس لیے **سردار جعفری** پر بہت سارے اعتراض ہوئے کسی نے ان کو شاعر کم دانش ور زیادہ سمجھا۔ کسی نے انقلاب واحتجاج کا وقتی شاعر گردانا۔ **رفعت سروش** نے ایک حرفِ انقلاب کہا۔ **وحید اختر** نے خواب اور شکستِ خواب اور **صدیق الرحمٰن قدوائی** نے عزم و پیکار کا شاعر کہا۔ **فراق صاحب** تو یہاں تک کہا کرتے تھے کہ **سردار جعفری** کے ہر صفحہ پر فوج دوڑتی نظر آتی ہے۔ لیکن خود سردار اپنے آپ کو شاعر سے زیادہ صدیوں کی انسانی روایات، تہذیب و تاریخ کا وارث سمجھتے تھے اور کہتے تھے 'میں ہوں وارثِ تاریخِ عصرِ انسان' اور شاعر سمجھتے بھی ہیں تو صرف اردو کا نہیں بلکہ پوری عالم انسانیت کا۔ ظاہر ہے کہ ایسے شاعر کا پیغام اور لہجہ دونوں ہی اردو کے عام روایتی لب و لہجے سے الگ تو ہوگا ہی روایتی عوامی اور انقلابی لہجے سے بھی الگ ہوگا۔ اس لیے اردو کا عام قاری انھیں اسی طرح سے پڑھ اور سمجھ ہی نہیں سکا جس طرح سے سمجھنا چاہیے۔ لیکن **سردار** نے اس کی کبھی فکر نہیں کی کہ اردو کے قارئین اور ناقدین ان کے ساتھ کیا سلوک کر رہے ہیں۔ تمام تر مخالفت اور نزاعی صورتوں کے باوجود ہمہ وقت مسکراتے ہی رہے۔ دوسروں کے آنسوؤں پر اپنا لہو اور لہو پر اپنے آنسو بہاتے رہے۔ تبھی تو بڑے اعتماد سے نظم 'شعور' میں کہتے ہیں:

مری رگوں میں چھلکتے ہوئے لہو کو سنو
ہزاروں لاکھوں ستاروں نے ساز چھیڑا ہے
ہر ایک بوند میں آفاق گنگنائے ہیں

انسانی رشتوں اور فکر وفن کی جہتوں کا اعتماد انھیں یہ کہنے پر بھی مجبور کرتا ہے:

لیکن میں یہاں پھر آؤں گا

بچوں کے دہن سے بولوں گا
چڑیوں کی زبان سے گاؤں گا
جب بیج ہنسیں گے دھرتی میں
اور کونپلیں اپنی انگلی سے
مٹی کی تہوں کو چھیڑیں گی
میں پتی پتی کلی کلی
اپنی آنکھیں پھر کھولوں گا
میں رنگِ حنا آہنگِ غزل
اندازِ سخن بن جاؤں گا

اور اس میں شک نہیں کہ **سردار جعفری** کا اندازِ سخن اپنے پیش روؤں سے ہی نہیں ہم عصروں سے بھی جداگانہ ہے، عارفانہ ہے، جرأت مندانہ ہے جو اپنی خلاقانہ تہوں میں اس قدر رچ بس گیا ہے کہ ان کی پرتوں کو کرید پانا، ان کی معرفت حاصل کر پانا ہر اک کے بس کی بات نہیں۔ اسی لیے **سردار جعفری** پر زیادہ سے زیادہ اعتراضات ہوئے اور شاید اس لیے بھی کہ وہ **مجاز**، **فیض** جیسے رومانی شاعروں کے مقابلے کم پڑھے گئے اور اس سے زیادہ کم سمجھے گئے۔ نئی دنیا کو سلام، امن کا ستارہ، ایشیا جاگ اٹھا، زندگی، نیند، گفتگو، میرا سفر وغیرہ نظموں کو ازسرِ نو پڑھنے، سمجھنے اور کام کرنے کی ضرورت ہے۔

عجب بات ہے کہ ادبی حلقے میں **سردار** نے اپنی شاعری سے زیادہ دانشوری سے عزت وشہرت پائی لیکن بنیادی طور پر وہ شاعر ہی ہیں لیکن **میر**، **غالب**، **سودا**، **درد**، **مومن**، **حسرت** کے قبیل کے کم **حافظ**، **سعدی**، **نانک**، **کبیر**، **انیس**، **اقبال**، **جوش** کے قبیل کے زیادہ جس میں **پابلونرودا**، **ناظم حکمت**، **نذر الاسلام**، **مارکس**، **لینن** وغیرہ نے نئے نئے رنگ بھر دیے۔ اس لیے جن کا مطالعہ نہیں ہے جو انسان صدیوں کی تاریخ کے پیچ وخم اور کیف وکم پر نظر نہیں رکھتے اور جولب ورخسار سے زیادہ ہاتھوں کی اہمیت نہیں سمجھتے وہ اصل **سردار** اور اس کی شاعری کو پورے طور پر نہیں سمجھ سکتے۔ اسی لیے اردو کے روایتی عام اور محدود ومشروط قارئین کے درمیان **سردار** کو وہ درجہ مل ہی نہیں سکتا تھا جو بعض دیگر شاعروں کو مل سکا۔

لیکن گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ دنیا کے حادثات وتغیرات کا جو نیا ادراک وعرفان ظاہر ہوگا سخن فہمی کے ساتھ ساتھ انسان شناسی کا مزاج قائم ہوگا۔ وہ سردار کی شاعری کی پرتوں کو کھولے گا اور پھر سردار کا اندازِ سخن ہی نہیں معیارِ سخن اور مقصدِ سخن سب کچھ واضح ہونے لگے گا۔ اس لیے کہ بڑے شاعر کی بڑی شاعری ہر عہد میں اپنی پرتوں کو کھولتی ہے عہد شناسی، تہذیب شناسی اور انسان شناسی کا حوالہ بنتی ہے۔ بلاشک وشبہ **علی سردار جعفری** کی شخصیت وشاعری کے معاملات اور تصورات کچھ اس نوع کے ہیں جس کے لیے تھوڑا وقت درکار ہے۔

حواشی

۱۔ سردار جعفری رومان سے انقلاب تک
۲۔ لکھنؤ کی پانچ راتیں
۳۔ سردار جعفری کا شعری سفر
۴۔ پرواز (مقدمه)
۵۔ نئی دنیا کو سلام – ایک تجزیه
۶۔ ترقی پسند ادب ،ص:۲۴۱
۷۔ مقدمه
۸۔ امن کا ستاره (پیش لفظ)
۹۔ جدید اردو ادب ،ص:۱۴۸
۱۰۔ سردار جعفری– خواب اور شکستِ خواب
۱۱۔ سردار جعفری جلال سے جمال تک
۱۲۔ علی سردار جعفری کی فکری اور فنی جهات
۱۳۔ علی سردار جعفری – مونوگراف ،ص:۶۳
۱۴۔ ص:۶۵

مصحفی کے دیوانِ ششم کا نادر قلمی نسخہ

رفاقت علی شاھد

شیخ غلام ہمدانی مصحفی کی ولادت ایک اندازے کے مطابق ۱۷۴۷ء اور وفات ۱۸۲۴ء ہے۔ وہ اردو کے خوش فکر اور معروف کلاسیکی شعرا میں شمار ہوتے ہیں۔ قدیم شعرا میں اُن سے زیادہ کلام ابھی تک کسی شاعر کا سامنے نہیں آیا۔ غزلوں اور دیگر منظومات کے آٹھ دیوان اور قصائد کا نواں دیوان اُن کی یادگار کے طور پر شائع ہو چکے ہیں۔ کثرتِ کلام میں اُن کو میر کے ہم پلہ رکھا جا سکتا ہے جن کی یادگار چھے دیوان ہیں۔ اس حساب سے **مصحفی** کا مرتبہ میر سے کسی قدر سِوا ہو جاتا ہے۔ قصائد کے حوالے سے اُن کا موازنہ **سودا** کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔

شاعری میں زبان کی چاشنی بھی **مصحفی** کے ہاں خاصی نظر آتی ہے۔ اردو زبان کا ستھرا، اور نکھرا ہوا رُوپ **مصحفی** کی شاعری میں دیکھا جا سکتا ہے۔ کلام میں زبان کے اس رکھ رکھاؤ نے لغت نویسوں کے لیے اُن کے کلام سے سند لینے کی راہ ہموار کی۔ **عابد رضا بیدار** نے اپنے تجزیاتی اور تنقیدی مطالعے میں اس طرف خاص طور سے اشارے کیے ہیں اور اس سلسلے میں کچھ لغات کا اندراج کر کے

مصحفی کے ہاں اُردو کے کئی الفاظ ومحاورات کے استعمال کی نشان دہی کی ہے۔[۱]

شاگردانِ سخن یا تلامذہ کے اعتبار سے بھی **مصحفی** کا کوئی ثانی نہیں۔ **مصحفی** کے تلامذہ پر دو کتابیں منظرِ عام پر آئیں۔ پہلی مختصر کتاب **تبسم کاشمیری** کی ہے جو ایک مقالے کا کتابی رُوپ ہے۔ اس موضوع پر اہم ترین کتاب **افسر امروہوی صدیقی** کی 'تلامذہِ مصحفی' ہے جو کراچی سے ۱۹۷۹ء میں شائع ہوئی۔ اس مفصل کتاب کی ضخامت ۴۱۶ صفحات ہے، حالاں کہ **مصحفی** کی حیات وشخصیت پر **افسر امروہوی** کی کتاب 'مصحفی — حیات وکلام' (مطبوعہ وشموعہ: کراچی، ۱۹۷۹ء) اس سے تقریباً سو صفحات کم ضخامت کی ہے۔ 'تلامذہِ مصحفی' میں **مصحفی** کے ۱۴۱ شاگردانِ سخن کا تذکرہ موجود ہے۔ اس سے **مصحفی** کی مقبولیت اور اُستاد کی حیثیت سے ہر دل عزیزی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

ان سب خصوصیات کے باوصف **مصحفی** بخت رمیدہ بھی رہے کہ اُن کا تمام کلام اُن کی زندگی میں شائع نہ ہو سکا، حالاں کہ اُن کی وفات (۱۲۴۰ھ مطابق ۱۸۲۴ء) تک ہندوستان میں اردو اور فارسی و عربی کی خاصی کتابیں شائع ہو چکی تھیں۔ دور نہ جائیے، ۱۸۱۰ء میں فورٹ ولیم کالج (کلکتہ) کے ہندوستانی پریس سے **سودا** کے کلام کا انتخاب اور ۱۸۱۱ء میں یہیں سے **میر** کی ضخیم کلیات شائع ہو چکی تھی۔ **شمس الامراء** کا حیدر آباد دکن میں اور لکھنؤ میں دربارِ اودھ کا **سلطانی مطبع** قائم ہو چکا تھا، کلکتہ میں **ہندوستانی پریس** کے علاوہ مزید مطابع کتابیں چھاپ رہے تھے۔ ان سب کی موجودگی اور **مصحفی** کی مقبولیت کے باوجود **مصحفی** کا کلام اُن کی زندگی میں شائع نہ ہو سکا۔ کُل کلام تو دُور کی بات، کلام کا انتخاب بھی منظرِ عام پر نہ آ سکا۔ آخر کار **مصحفی** کے لائق شاگرد **میر مظفر علی اسیر لکھنوی** اور اُن کے مایۂ ناز شاگرد **منشی امیر احمد امیر مینائی لکھنوی** کی کاوش ومحنت سے ترتیب دیا ہوا **مصحفی** کا انتخابِ کلام، رام پور سے ۱۲۹۶ھ مطابق ۱۸۷۸ء میں شائع ہو کر سامنے آیا، گویا **مصحفی** کی وفات کے کم وبیش ۵۵ سال بعد۔

مصحفی کے کلام کا دوسرا، انتخاب مولانا **حسرت موہانی** نے کیا جو اُن کے سلسلۂ انتخابات 'انتخابِ سخن' میں شامل ہوا۔ یہ انتخاب علاحدہ سے بھی کم سے کم دو بار شائع ہوا۔ پہلی بار علی گڑھ سے ۱۹۰۵ء میں طبع ہوا، اور دوسری بار انتظامی پریس (کانپور) سے شائع ہوا۔ دونوں بار دفترِ رسالہ 'اردوئے معلیٰ' سے ہی چھپا۔ اس کے بعد طویل عرصے تک **مصحفی** کے کلام کی

اشاعت پر توجہ نہیں دی گئی۔ اس دوران البتہ **ابواللیث صدیقی** کی مختصر کتاب اور نـگـار (لـکـھـنؤ) کا **مصحفی** پر خـاص شمارہ ضرور منظرِ عام پر آیا۔ آخر کار بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں دھلی سے بہ یک وقت دو اشاعتی اداروں نے کـلیاتِ مصحفی، کی اشاعت کا آغاز کیا۔ ان میں سب سے پہلے جس ادارے کی کتاب شائع ہو کر سامنے آئی، وہ مـجـلـسِ اشاعتِ ادب (رجسٹرڈ) دھلی تھا۔ اس ادارے سے پہلے جنوری ۱۹۶۷ء میں **نورالحسن نقوی** کا ترتیب دیا ہوا دیـوانِ مـصـحـفی، [حصہ اول] اشاعت پذیر ہوا جو **مصحفی** کے [دیـوانِ اول] پر مشتمل تھا۔ اس کتاب میں متن کے علاوہ مرتب کا مختصر مـقـدمـہ، اختلافاتِ نسخ اور فرہنگ بھی شامل ہے۔ اسی ادارے نے بعدازاں کـلـیـاتِ مـصـحـفی، تین جلدوں میں شائع کیا۔ **نورالحسن نقوی** کا ترتیب شدہ کلیات [جلد اول] اپریل ۱۹۶۷ء کی تاریخ کے ساتھ شائع ہوا، اس میں **مصحفی** کا پہلا اور دوسرا دیوان شامل ہے۔ اس کـلـیـات کی بقیہ دو جلدیں **حفیظ عباسی** کی ترتیب دی ہوئی ہیں [جلد دوم] میں **مصحفی** کا تیسرا چوتھا اور پانچواں دیـوان شامل ہے اور اس پر ۱۹۶۹ء کا سالِ اشاعت درج ہے، جب کہ [جلد سوم] میں **مصحفی** کے دیــوانِ شـشـم وھفتم شامل ہیں اور اس پر سالِ اشاعت ۱۹۷۵ء درج ہے۔

اسی کے آس پاس **ظلِ عباس عباسی** کے اشاعتی ادارے عـلـمـی مجلس (دلّی) نے بھی **نثار احمد فاروقی** کی ترتیب سے کـلیاتِ مـصحفی، شائع کرنا شروع کیا۔ اس کی صرف دو جلدیں منظرِ عام پر آسکیں جن میں بالترتیب **مصحفی** کا پہلا اور دوسرا دیــوان شائع ہوا۔ یہ دونوں جلدیں ۱۹۶۸ء میں طبع ہو کر منظرِ عام پر آئیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کـلـیـات کی [جلد دوم] کے اردو سرورق پر تو سالِ اشاعت ۱۹۶۷ء لکھا ہے لیکن انـگـریـزی میں عقبی سرورق پر ۱۹۶۸ء درج ہے۔ گویا دونوں جلدیں ۱۹۶۸ء میں سامنے آئیں۔

بعدازاں **نورالحسن نقوی** کی ترتیب سے کـلـیـاتِ مـصـحـفی، پہلی بار مکمل صورت میں مـجـلـسِ تـرقـیِ ادب (لاھور) سے [نو جلدوں] میں شائع ہوا۔ ہر جلد میں ایک ایک دیوان شامل ہے، گویا آٹھ دیوان آٹھ جلدوں میں اور دیـوانِ قصائد [نویں جلد] میں ہے۔ اس کـلیات کی اشاعت ۱۹۶۸ء میں شروع ہوئی اور اختتام ۱۹۹۹ء میں ہوا۔[۲] گویا کم و بیش اکتیس سال کے عرصے میں اس کـلـیـات کی اشاعت مکمل ہوئی اور یوں **مصحفی** کی وفات کے تقریباً پونے دو سو سال بعد

کسی حد تک مصحفی کا کُل کلام شائع ہو کر تکمیل کے درجے کو پہنچا۔

ھندوستان میں اردو کے سب سے بڑے سرکاری اشاعتی ادارے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان (نئی دھلی) نے بھی اکیسویں صدی کے شروع میں کلیاتِ مصحفی، کی اشاعت کا آغاز کیا۔ اس کلیات کی پہلی [چار جلدیں] **نثار احمد فاروقی** کی ترتیب دی ہوئی ہیں، جب کہ بقیہ **نورالحسن نقوی** کی مرتب کردہ ہیں جو لاھور سے شائع ہوئی ہیں۔ اس کلیات کی اشاعت کا آغاز اپریل- جون ۲۰۰۳ء میں ہوا، اور تکمیل دس سال بعد ۲۰۱۳ء میں ہوئی۔[۳]

تقریباً ڈیڑھ صدی گزرنے تک کسی کو بھی **مصحفی** کے جملہ کلام کو مرتب کر کے شائع کرنے کا خیال نہ آیا۔ لیکن بیسویں صدی کی ساتویں دہائی سے ایک ساتھ تین محققین نے کلامِ مصحفی کی ترتیب شروع کی۔ اس طرح **مصحفی** کی وفات کے تقریباً پونے دوسو سال بعد ۱۹۹۹ء میں **مصحفی** کا امکان بھر کلام یا کلیات پہلی بار شائع ہو کر شائقین کے سامنے آیا۔ اس دوران نگار (لکھنؤ) کے مصحفی نمبر نے بھی خاصی مقبولیت پائی۔ اس کی اشاعت نے کلامِ **مصحفی** مرتب کرنے کی ضرورت کا احساس دلایا لیکن عرصۂ دراز تک یہ احساس عملی شکل اختیار نہ کر سکا۔

(۲)

اس تعارف اور پس منظر کے بعد اصل موضوع کی جانب رجوع کرتے ہیں۔ جیسا کہ اس سے قبل ذکر ہو چکا ہے کہ کلامِ **مصحفی** کے [نو دیوان] یادگار ہیں۔ ان میں سے [چھٹا دیوان] خاص اہمیت کا حامل ہے۔ وہ اس طرح کہ اس دیوان کے شروع میں مصنف کا مختصر فارسی مقدمہ بھی شامل ہے جس سے **مصحفی** کی حیات اور اُن کے نظریۂ فن پر روشنی پڑتی ہے۔[۴] **مصحفی** کا یہ دیوانِ ششم پہلی بار **حفیظ عباسی** کی ترتیب سے شائع ہوا۔ اوپر ذکر ہو چکا ہے کہ مجلس اشاعتِ ادب (رجسٹرڈ) دھلی نے کلیاتِ مصحفی [تین جلدوں] میں شائع کیا تھا۔ اس کی [پہلی جلد] ڈاکٹر **نورالحسن نقوی** کی مرتبہ ہے اور اس میں **مصحفی** کے پہلے دو دیوان شامل ہیں، جب کہ بقیہ [دو جلدیں] **حفیظ عباسی** کی ترتیب شدہ ہیں۔ ان میں سے آخری جلد میں دیوانِ ششم شامل ہے۔ دوسری بار زیادہ صحت اور قرینے کے ساتھ **مصحفی** کے دیوان ششم کی اشاعت مجلس ترقی ادب (لاھور) سے مئی ۱۹۹۴ء میں ہوئی۔ یہ اشاعت **نورالحسن نقوی** کی ترتیب سے شائع ہوئی۔ بعد ازاں یہی ترتیب

کردہ نسخہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان (نئی دھلی) سے کلیاتِ مصحفی، کی جلد ششم کے طور پر [دیوانِ ششم] کی صورت میں ۲۰۰۶ء میں شائع ہوا۔ بہر حال مصحفی کا یہ دیوانِ ششم کم سے کم تین بار شائع ہو چکا ہے۔

حفیظ عباسی کی ترتیب پر کوئی مقدمہ یا پیش لفظ موجود نہیں جس سے یہ اندازہ لگانا ممکن نہیں کہ انھوں نے اپنی ترتیب کے لیے مصحفی کے دیوانِ ششم کے کون کون سے قلمی نسخے یا کون سا قلمی نسخہ سامنے رکھا۔ نورالحسن نقوی نے البتہ اپنی ترتیب پر مختصر مقدمہ تحریر کیا ہے۔ اس میں انھوں نے مصحفی کے دیوانِ ششم کے جن موجود قلمی نسخوں کا ذکر کیا ہے، وہ درج ذیل ہیں:[۵]

۱۔	خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ)	دو نسخے
۲۔	رضا لائبریری (رام پور)	ایک نسخہ
۳۔	ادارۂ ادبیات اردو لائبریری (حیدرآباد دکن)	ایک نسخہ
۴۔	ٹیگور لائبریری، لکھنؤ یونیوسٹی (لکھنؤ)	ایک نسخہ
۵۔	بنارس ھندو یونیورسٹی لائبریری (وارانسی)	ایک نسخہ
۶۔	کتب خانہ راجا صاحب محمودآباد (لکھنؤ)	ایک نسخہ

گویا، نورالحسن نقوی کے مطابق مصحفی کے دیوانِ ششم کے سات قلمی نسخے موجود تھے۔ ان میں سے ٹیگور لائبریری، لکھنؤ، وارانسی اور حیدرآباد دکن کے نسخوں کی مدد سے انھوں نے اپنی ترتیب کا متن تیار کیا، جب کہ راجا صاحب محمودآباد کے کتب خانے کے قلمی نسخے پر اکبر حیدری کاشمیری کے تحقیقی مقالے سے استفادہ کیا۔[۶]

عابد رضا بیدار نے خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری میں مصحفی کے دیوانِ ششم کے تین نسخوں کی نشان دہی کی ہے اور اُن سے متعلق درج ذیل تفصیلات فراہم کی ہیں:[۷]

نسخۂ اول: ۲۲۰-اوراق (دیباچہ) مفقود، چھے ہزار کے قریب ابیاتِ غزل، ۴۱-رباعیاں، ۴-قطعے، ایک مخمس۔

نسخۂ دوم: ۲۱۱-اوراق، ۶۱۰۰ کے قریب ابیاتِ غزل، رباعیاں، ۸-قطعے، ایک مخمس، ایک مرثیہ۔

نسخۂ سوم: ۹۸-اوراق،تقریباً ۱۵۰۰-ابیاتِ غزل،۲- قطعے،ایک مخمس،۲- قطعاتِ تاریخ، ایک مثنوی۔

نورالحسن نقوی نے خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ) میں **مصحفی** کے دیوانِ ششم کے جن دو نسخوں کے بارے میں تحریر کیا ہے،ان کی کوئی تفصیل انھوں نے مہیا نہیں کرائی؛ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ نسخے خود نہیں دیکھے بلکہ کتب خانے کی فہرستِ مخطوطات یا کسی اور بیرونی ذریعے سے دو مخطوطات کی موجودگی کی بابت تحریر کیا ہے۔اس کے مقابلے میں **عابد رضا بیدار** خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ) کے ڈائرکٹر تھے،اس لیے اُن کی معلومات مصدقہ اور مستند ہیں۔علاوہ ازیں انھوں نے مخطوطات کے ذیل میں اُن کے مشمولات کی تفصیل بھی فراہم کی ہے جس سے یہ پتا چلتا ہے کہ مذکورہ مخطوطات کے ملاحظے کے بعد یہ معلومات حاصل کر کے درج کی گئی ہیں۔اس طرح سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ) میں **مصحفی** کے دیوانِ ششم کے دو نہیں، بلکہ تین قلمی نسخے موجود ہیں۔

کتب خانۂ راجا صاحب محمودآباد میں **مصحفی** کے دیوانِ ششم کا جو نسخہ محفوظ ہے،اُس کے بارے میں **اکبر حیدری کاشمیری** نے اپنے ایک مقالے میں خاصی معلومات فراہم کی ہیں۔[۸] اُن کے مطابق یہ نسخہ ۲۲۶،اوراق پر مشتمل ہے اور یہ ۱۲۳۱ھ بہ مطابق ۱۶-۱۸۱۵ء کا مکتوبہ ہے۔دیوان میں غزلیات کے علاوہ مخمس، قطعات اور آخر میں مرثیہ شامل ہے۔اس نسخے کے آخر میں تصانیفِ **مصحفی** کی فہرست بھی درج ہے۔**نورالحسن نقوی** نے بھی **اکبر حیدری کاشمیری** کے اس مقالے سے استفادہ کیا ہے۔**اکبر حیدری کاشمیری** نے اپنے مقالے کے شروع میں اس قلمی نسخے کے آخری صفحے کا عکس بھی شامل کیا ہے۔اسے دیکھنے سے پتا چلتا ہے کہ یہ نسخہ خوش خط اور جلی نستعلیق میں کتابت ہوا ہے۔

(۳)

ذیل میں دیوانِ مصحفی (ششم) کے ایک ایسے قلمی نسخے کا تعارف اور تفصیل پیش کی جارہی ہے جس کے بارے میں معلومات عام نہیں۔سطورِ بالا میں دیوانِ مصحفی

(ششم) کے جن قلمی نسخوں کا ذکر ہوا ہے، اُس فہرست میں اس نسخے کی غیر موجودگی حیرت انگیز ہے۔ یہ قلمی نسخہ کتب خانہ جامعہ پنجاب [پنجاب یونیورسٹی لائبریری] (لاہور) میں محفوظ ہے۔ یہ قلمی نسخہ کتب خانے کے ذخیرۂ شیرانی میں ہے۔ اس مخطوطے کا اندراج نمبر ۳۳۶۸، اور ذخیرۂ شیرانی کا نمبر ۳۶۴ ہے۔ ذخیرۂ شیرانی کے اردو مخطوطات کے فہرست ساز نے نسخے کو ناقص الآخر اور اس کے اوراق کی تعداد محض ۲۶ لکھی ہے۔[۹] اصل یہ ہے کہ مخطوطہ ناقص الآخر ضرور ہے لیکن اس کے اوراق کی تعداد ۲۶ کے بجائے ۱۲۶ ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ کتابت کی غلطی سے ۱۲۶؛ ۲۶ ہو گیا ہے۔

اس قلمی نسخے کی تقطیع ۵ء۱۵x۲۴ س م ہے، جب کہ متن کا سائز ۵ء۱۰x۵ء۱۸ س م ہے۔ اس میں فی صفحہ ۱۳ سطور کتابت ہوئی ہیں۔ اشعار عام طور پر آمنے سامنے درج ہوئے ہیں۔ اس طرح ایک سطر میں ایک شعر آ گیا ہے۔ اوراق پر خفی قلم سے ورق نمبر لگائے گئے ہیں جو بظاہر متن کے قلم سے مشابہ دکھائی دیتے ہیں۔ مخطوطے کا پہلا ورق زائد ہے، دیوان کا متن اگلے ورق، یعنی ورق (۲) سے شروع ہوتا ہے۔ آخری ورق (۱۲۶) کے صفحۂ دوم کے آخر میں ترک موجود ہے جو اس امر کی نشان دہی کرتا ہے کہ اس کے بعد بھی متن موجود ہے۔

مخطوطے کے پہلے زائد ورق کے پہلے صفحے پر کسی نے درجِ ذیل تاثرات یا عرض دیدہ لکھا ہے جو تقریباً خطِ شکستہ میں ہے:

یاے مجھول ومعروف عدم امتیاز
ھاے دو چشمی کا فقدان
ٹ وغیرہ کا نشان مھمل (کذا)

اس عبارت کا قلم فطری طور پر متن کے قلم سے الگ ہے، کیوں کہ کاتبِ متن تو یہ عرض دیدہ لکھنے سے رہا۔ اسی صفحے پر کچی پنسل سے بیضوی دائرہ بنا کر اس کے اندر ۳۴۶ لکھا نظر آتا ہے۔ یہ ذخیرۂ شیرانی کا مخطوطہ نمبر ہے اور غالباً فہرست ساز نے شمارہ نمبر کے طور پر لکھا ہے۔ اس ورق کا صفحہ دوم سادہ ہے۔

دیوان کے متن کا آغاز دوسرے ورق سے ہوتا ہے۔ اس ورق کے صفحۂ اول پر سب سے اوپر ترچھا کر کے نیچے سے اوپر S.M. Abdullah کے انگریزی میں دستخط ہیں۔ اس کے نیچے

۲۰/۱/۴۸ کی تاریخ بھی درج ہے۔اس سے پتا چلتا ہے کہ یہ مخطوطہ **سید عبداللہ** نے ۲۰ رجنوری ۱۹۴۸ء کو ملاحظہ کیا تھا۔امکانی طور پر مخطوطے پر مخطوطہ نمبراور ذخیرہ **شیرانی** کا نمبر شمار بھی انہی کا لگایا ہوا ہے، کیوں کہ سب کا قلم یک ساں محسوس ہوتا ہے۔دستخط کے نیچے ۳۳۶۸ لکھا ہے جو کتب خانہ جامعہ پنجاب (لاہور) میں اس مخطوطے کا شمار نمبر ہے۔یہ تمام اندراجات بعد کے ہیں اور اس مخطوطے کے ریکارڈ کے لیے **سید عبداللہ** یا کتب خانے کے عملے نے لکھے ہیں۔

ان اندراجات کے بعد صفحے کے درمیان میں 'یا فتاح' کتابت ہوا ہے جو متن کے آغاز کا نشان ہے۔اس سے نیچے نئی سطر میں 'یا فتاح' اور آغازِ متن کے درمیان کی خالی جگہ پر قدرے جلی حروف میں 'مالك صاحبزاده احمد سعيد خاں صاحب عاشق' تحریر ہے اس کا قلم متن کے قلم سے مختلف ہے۔اس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ قلمی نسخہ کسی وقت صاحب زادہ **احمد سعید خاں عاشق** کے پاس رہا ہے، یا شاید تیار ہی اُن کے لیے کیا گیا ہو۔اس سے نیچے فاؤنٹین پین سے نیلی روشنائی میں 'نمبر ۵۵' تحریر ہے۔اس سے نیچے پھر سرخ روشنائی سے ایک بیضوی دائرے کے اندر مخطوطے کا نمبر شمار ۳۶۴ درج ہے۔

متنِ دیوان کا آغاز پہلی سطر میں 'بسم الله الرحمن الرحیم' سے ہوتا ہے۔متن کا پہلا شعر یہ ہے:[۹]

تھا جوش طبیعت میں نہ دیوانِ ششم کا
خود وصل جُدا ہوگیا خشتِ سرِ خُم کا

مخطوطے کے ورق ۱۲۶ا پر مخطوطے کا اختتام ہوتا ہے۔اس ورق پر آخری شعر یہ درج ہے:[۱۰]

اسیروں کو نہیں از بس کہ سیرِ باغ کی رخصت
قفس صیاد نے رکھیں ہیں دیوارِ گلستاں پر

دونوں مصرعوں کے درمیان کی خالی جگہ پر 'شبِ هجراں' بطور ترک تحریر ہے لیکن اس کے بعد کے اوراق بظاہر موجود نہیں۔

مخطوطے کے موجودہ آخری صفحے کا آخری شعر ردیف 'را' کا ہے اور اس پر ترک بھی

موجود ہے، جس کا مطلب ہے کہ اس کے بعد بھی اوراق ہونے چاہئیں جن پر 'را' کے بعد کے حروف کی ردیفوں کا کلام موجود ہو۔ یہ مخطوطے کا ۱۲۶واں ورق ہے۔ اس حساب سے باقی حروف کی ردیفوں کا کلام کم سے کم دوسو (۲۰۰) ورقوں میں آنا چاہیے، گویا اس طرح اس مخطوطے کی ضخامت تین سو (۳۰۰) ورق سے زیادہ ہونی چاہیے، جب کہ اوپر مصحفی کے دیوانِ ششم کے جس قدر نسخوں کی تفصیلات درج کی گئی ہیں، اُن میں کسی نسخے کی ضخامت ۲۳۶ ورق سے زیادہ نہیں، یعنی موجودہ قلمی نسخے کی قیاسی ضخامت سے کم وبیش سو (۱۰۰) ورق کم۔ ایسی صورت میں تیرہ (۱۳) سطور فی صفحہ کے ساتھ تین سو (۳۰۰) سے زائد اوراق کی ضخامت کسی طرح بھی درست نہیں ہے، کیوں کہ عابد رضا بیدار نے خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ) کے دونسخوں میں دیوانِ ششم میں اشعارِ غزلیات کی تعداد ۶ ہزار اور ۶۱۰۰ لکھی ہے۔[11] جب کہ تیرہ سطور فی صفحہ کے حساب سے یہ تعداد کتابت کے (۲۳۰) اوراق میں پوری ہو جاتی ہے۔

مخطوطے کا بغور مطالعہ کرنے سے یہ عقدہ کھلا کہ مخطوطے کے اوراق آگے پیچھے ہو گئے ہیں۔ کئی اوراق کے 'ترک' کا سلسلہ اگلے ورق کے متن سے مطابقت نہیں رکھتا۔ اس حوالے سے کچھ مثالیں ذیل میں درج کی جاتی ہیں:

(الف) ورق ۱۲۶ (آخری ورق) پر ردیف 'را' (پر) کے اشعارِ غزلیات ہیں، جب کہ اسی ردیف کے اشعار غزلیات ورق ۵۲، اور اس کے بعد کے اوراق پر بھی ہیں۔ ورق ۵۸ کے آخر میں ترک 'مرغان' درج ہے اور اس صفحے کا آخری شعر یہ ہے:

مغرور دست بُرد ہے کیا ایک دن ترے
باندھے گی ہاتھ گردشِ ایام دوش پر

آگے صفحہ ۵۹، الف پر پہلا شعر ترک کے مطابق اور '...پر' کی ردیف میں نہیں ہے۔ اس ورق کا پہلا شعر یہ ہے:[12]

دو چار شب اس باغ میں مہماں رہی، ہاے
پھر کوچ سُوے ملکِ خزاں کر گئی نرگس

جب کہ ورق ۱۲۵ کا پہلا شعر ورق ۵۸ ب کے ترک کے مطابق ہے جو درجِ ذیل ہے:

مُرغانِ باغ اُڑ کے گریں اُس چمن میں کیا
ہر نخل کے، کھنچا ہو جہاں دام دوش پر

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ورق ۱۲۵، اصل میں ورق ۵۹ ہے جو اپنی جگہ کے بجائے دوسری جگہ لگا دیا گیا ہے۔

(ب) ورق ۶ ب پر ترک 'لگتا نہیں' ہے اور اس صفحے کا آخری شعر ردیف ((الف) کی غزل کا درجِ ذیل مطلع ہے:

یہ بات سُن کہیں گے سب اہلِ زمانہ کیا
قاصد کے پیچھے کیجیے قاصد روانہ کیا

جب کہ ورق ۷ الف کا آغاز 'لگتا نہیں' سے شروع ہونے والے شعر سے نہیں ہوتا، بلکہ درجِ ذیل شعر کے دوسرے مصرعے سے ہوتا ہے:

(مصحفی گرمی طبیعت کی جہاں جاذب ہوئی)
کہربا کو پھر ہے کیا مشکل اٹھانا کاہ کا

مطبوعہ دیوان سے رجوع کرنے پر معلوم ہوا کہ ورق ۶ ب کا ترک دیوان کی پندرہویں غزل کے دوسرے شعر سے متعلق ہے جو اس طرح ہے:[۱۳]

لگتا نہیں جو خار وخسِ آشیاں میں دل
چنگل ہے باز کا ہی مرا آشیانہ کیا

جب کہ ورق ۷، الف کا پہلا شعر یا شعر کا دوسرا مصرع پچپنویں غزل [ردیف ا] کے مقطع کا ہے۔[۱۴] گویا ورق ۶ ب اور ۷ الف کے کلام کے درمیان تقریباً چالیس غزلوں کا کلام موجود نہیں، چنانچہ ورق ۶ ب کی آخری بیت کے نیچے دائیں جانب حاشیے میں درجِ ذیل عبارت اوپر نیچے تین سطروں میں تحریر ہے:

'اس کے آگے کے کچھ ورق ... رہے ہیں' اسی طرح ورق ۷، الف کے شروع میں پہلی سطر کے بعد حاشیے میں ذیل کی عبارت دو سطروں میں درج ہے:

'اس کے بیچ میں سے کچھ ورق کم ہیں'

ان عبارتوں سے یہ واضح ہوتا ہے کہ جس نے بھی یہ تحریر لکھی ہے، اُس تک یہ نسخہ پہنچا تو اس میں یہ صفحے موجود نہیں تھے۔ اس تحریر کا قلم، متن سے مختلف ہے۔ یہ تحریر بھی خاصی پرانی لگتی ہے، کم سے کم سو سال یا پھر اس سے بھی زیادہ پرانی۔

(ج) ورق ۳۶ب کا ترک 'ھو کون' ہے اور آخری شعر ۱۲۲ویں غزل کا یہ مقطع ہے:[۱۵]

مصحفی! گر تو سُنے باغ میں جا کر گا ہے
نالۂ بلبل بے برگ و نوا ہے مرغوب

ترک کے الفاظ ۱۲۳ویں غزل کے مطلعے کے شروع کے ہیں مثلاً:

ہو کیوں نہ بُوئے گل مری آہنگِ عندلیب
غنچے سے بھی قفس ہے مرا تنگِ عندلیب

جب کہ مخطوطے میں ورق ۳۷، الف پر غزل کے صرف دو شعر ہیں جن میں ایک مقطع ہے۔ پہلا شعر ردیف 'ت' کا درجِ ذیل شعر ہے:

دل کو سینے سے مرے کھینچے لیے جاتا ہے، آہ!
کم نہیں قلّابِ ماہی سے خمِ ابروے دوست

مطبوعہ دیوان میں یہ ۱۲۷ویں غزل کے آخری دو شعروں میں سے پہلا شعر ہے۔[۱۶]
دونوں اشعار کے درمیان ۵۲- اشعار کا فرق ہے اور ۱۳- اشعار فی صفحہ کے حساب سے مخطوطے میں یہاں چار (۴) صفحات یا دو (۲) اوراق کے برابر کلام موجود نہیں۔ یہ دو (۲) اوراق مخطوطے میں موجود نہیں یا آگے پیچھے لگ گئے ہیں۔ امکان اسی کا ہے کہ یہ مخطوطے ضائع ہو گئے ہوں۔

(د) ورق ۳۷ب پر آخری شعر یہ ہے۔ یہ ۱۲۹ویں غزل کا چوتھا شعر ہے:

کھلتا ہے کس پہ خاک کے وہیے کا ماجرا
مدفوں ہیں اس میں قیصر و فغفور سے، بہت

اس صفحے پر ترک 'راضی' ہے جس سے مذکورہ بالا شعر کے بعد کا شعر شروع ہوتا ہے۔[۱۷] جب کہ ورق ۳۸، الف کا آغاز اس شعر سے نہیں ہوتا، بلکہ ۱۳۴ویں غزل کے مقطعے سے ہوتا ہے جو درجِ ذیل ہے:[۱۸]

بس اب خموش رہ، اے مصحفی، کہ لگتی ہے
فغاں سے تیری دلِ طائرانِ باغ کو چوٹ

(ہ) ورق ۴۰ب کا آخری شعر غزل ۱۴۳ کا درج ذیل دوسرا شعر ہے:[۱۹]

وحدت میں شک نہ لا، تجھے کثرت کی شان پر
رکھتے ہیں گو کہ محو تماشا حباب و موج

اس صفحے پر ترک 'ھستی' ہے جو درج بالا شعر سے اگلے شعر کا پہلا لفظ ہے لیکن ورق ۴۱،الف کے شروع میں غزل ۱۵۱ کے مقطع کا دوسرا مصرع درج ہے جو یہ ہے:[۲۰]

(منت کشِ مغاں نہ ہو زنہار مصحفی!)
آنکھوں کو اپنی کر تو بیک قرط بنگ سُرخ

(و) ورق ۱۲۴ب کا آخری شعر غزل ۳۷۰ کا چودھواں اور مقطع سے قبل کا درجِ ذیل شعر ہے:[۲۱]

سنگ پر پٹکے ہے اس کو جب وہ ہنگامِ عتاب
ٹوٹنے میں مارتا ہے اپنے خنجر آئنہ

اس صفحے پر ترک 'کس کو' درج ہے جو درجِ بالا شعر سے آئندہ شعر کے ابتدائی الفاظ ہیں لیکن ورق ۱۲۵،الف اس کے بجائے غزل ۱۹۸ کے بارہویں شعر سے شروع ہوتا ہے جو درجِ ذیل ہے:[۲۲]

مُرغانِ باغ اُڑ کے گریں اس چمن میں کیا
ہر نخل کے کھنچا ہو جہاں دام دوش پر

اوپر درج شدہ (الف) میں واضح کیا گیا ہے کہ ورق ۱۲۵ پر کلام کا تسلسل ورق ۵۸ سے جُڑتا ہے، لہٰذا، اسے ورق ۵۹ ہونا چاہیے، چناں چہ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ورق غلط جگہ پر لگ گیا ہے۔

مندرجہ بالا مثالوں اور مخطوطے کا بغور جائزہ لینے پر یہ راز کھلا کہ ورق ۱۲۵،اور ۱۲۶ غلط جگہ پر لگ گئے ہیں۔ان کے علاوہ باقی تمام مقامات پر اوراق کم ہیں اور اُن کا متن ضائع ہو چکا ہے۔یہی نہیں، موجودہ صورت میں ورق ۱۲۴، مخطوطے کا آخری ورق بنتا ہے، کیوں کہ ورق ۱۲۵،اور ۱۲۶ کا کلام

تسلسل کے اعتبار سے ورق ۵۸ کے بعد آنا چاہیے اور ورق ۱۲۴ پر ردیف 'ہ' کی غزل ۳۷۰ کے ۱۴-اشعار ہیں۔ مطبوعہ دیوان میں ۵۶۳-غزلیات، ایک مخمس، ۸-قطعات، ۷-رباعیاں، اور ایک مرثیہ شامل ہیں۔ گویا اس مخطوطے کے ضائع شدہ حصے میں تقریباً دو سو غزلیات اور بقیہ کلام موجود ہوگا۔ یوں ایک طرح سے مخطوطے کا تقریباً ۴۰ فی صد حصہ ضائع ہو چکا ہے۔ مشمولہ کلام کا مطبوعہ دیوان سے موازنہ کرنے پر معلوم ہوا کہ مخطوطے کا کلام مطبوعہ دیوان کے مطابق ہے، اس لیے یہ امکان بھی خارج ہو جاتا ہے کہ یہ مخطوطہ دیوانِ ششم کا کوئی اولین مسودہ یا اس کی نقل رہا ہوگا، اس لیے اس میں کلام نسبتاً کم ہے۔

ان تفصیلات سے یہ پتا چلتا ہے کہ زیرِ نظر مخطوطہ ناقص الاوسط اور ناقص الآخر ہے۔ اس کے ساتھ مخطوطے میں مختلف اشعار پر تصحیحات بھی ملتی ہیں جن میں سے کچھ درج ذیل ہیں:

(الف) ورق ۲،الف پر تیسری غزل کا تیسرا شعر درجِ ذیل ہے:

اللہ رے! رُعبِ حسن کہ اُس بت کے، وقتِ غسل
ہو مدّعا گرہ لبِ ساحل میں رہ گیا

مصرعِ اوّل میں 'وقت' پر مصرع ختم ہو گیا ہے اور اس پر صاد کا نشان بنا کر آگے حاشیے میں 'غسل' کتابت کیا گیا ہے۔

(ب) ورق ۳،الف پر پانچویں غزل کا گیارہواں شعر ہے۔ یہ آخری سے پہلا شعر ہے لیکن مقطع ہے:

مصحفی پیر ہوگئے، پہ مجھے
یاد مطلع یہ برمحل آیا!

مخطوطے میں مطلع درج نہیں تھا، اس لیے اس شعر کے آگے حاشیے میں مطلع درج ہے:

کاسئہ سر مرا نکل آیا
بُنِ دنداں میں بھی خلل آیا

(ج) اسی صفحے پر چھٹی غزل کا ساتواں شعر درجِ ذیل ہے:

ملا ہے عاشقی میں رتبۂ پیغمبری مجھ کو!
میں اس سے کیوں دبوں مجنوں نہیں کچھ ابنِ عم میرا

اس شعر میں بھی 'ابن' تک مصرع کتابت کیا گیا ہے اور اس پر صاد کا نشان دے کر آگے حاشیے میں 'اعم میرا' درج کیا گیا ہے۔

(د) ورق ۴ب کا نواں شعر دیوان کی دسویں غزل کا تیسرا شعر ہے جو یہ ہے:

آیا ہے قیس نجد سے تو اپنے گھر میں آج
گھی کے چراغ لیلیِ محمل نشیں، جلا

اس شعر کے پہلے مصرعے کے شروع کا حصہ کاتب نے 'آیا نجد سے' کتابت کیا، پھر 'آیا' پر صاد کا نشان بنا کر مصرعے کے دائیں طرف حاشیے پر 'ھے قیس' کتابت کیا ہے۔

(ہ) ورق ۱۰۸، الف کا گیارہواں شعر غزل ۳۲۷ کا مقطع اور بارہواں شعر ہے:

مصحفی! عاشق اٹھاوے جان کے جوکھوں اگر
تو بھی بے مہری سے دورِ آسماں رہتا نہیں

یہاں بھی مصرعے کا آغاز 'عاشق' سے ہو رہا ہے اور اس پر صاد کا نشان بنا کر شعر کے آخر میں حاشیے میں **مصحفی** درج کیا گیا ہے۔

(و) ورق ۱۵، الف کا چھٹا شعر غزل ۷۰ کا بارہواں شعر ہے:

کوئی پان کھا کے جو ہے غضب مجھے قتل کر گیا کل کی شب
تو کلیجہ آنکھوں کی راہ سب مرے جیب وسینہ پہ چھن رہا

یہاں بھی پہلا مصرع کاتب نے 'کل کی' پر ختم کر دیا اور اس پر صاد کا نشان بنا کر آگے حاشیے میں 'شب' کتابت کیا۔

حاشیے کی ان عبارتوں سے واضح ہوتا ہے کہ کاتب کی غلطی سے جو الفاظ کتابت ہونے سے رہ گئے تھے، کاتب نے انھیں صاد کا نشان بنا کر حاشیوں میں درج کر دیا ہے۔

ورق ۱۵، الف کے نویں شعر پر 'محن رہا'، 'دھن رہا' والی غزل ختم ہوتی ہے اور اگلی غزل شروع ہوتی ہے لیکن کاتب نے اس کے دو شعر لکھ کر کتابت روک دی اور بقیہ صفحہ خالی چھوڑ دیا۔ اس کے بعد ورق ۱۵ب سے متن دوبارہ یوں کتابت کیا ہے کہ جیسے مخطوطے کا آغاز اسی صفحے سے ہوتا ہے۔ اس صفحے کا چالیس فی صد حصہ خالی ہے، پھر نئی غـــزل شروع ہوتی ہے۔ اس سے یہ پتا چلتا ہے کہ

ورق ۱۵، الف و ب کے یہ حصے نامکمل غــزل کو مکمل کرنے اور دیگر کلام درج کرنے کے لیے خالی چھوڑے گئے لیکن شاید اُسے اس کا موقع نہیں مل سکا۔

پیشِ نظر مخطوطے کا کاتب خوش خط اور صاحبِ ذوق ہے۔ مخطوطہ خوش خط نستعلیق مائل بہ شکستہ میں کتابت ہوا ہے۔ متن کا قلم آغاز سے انجام تک یکساں ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کاتب خوش ذوق اور پیشہ ور ہے۔ اُس کی کتابت میں چند خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر وہ 'ھا' کی لٹکن عام طور پر ڈالتا ہے، الف ممدودہ کی مدّ اُس نے کہیں کتابت نہیں کی۔ **مصحفی** کا تخلص سُرخ روشنائی سے کتابت کیا ہے۔ شین کے تین نقطے وہ اکثر نہیں لگاتا، 'یا' کے دو نقطے بھی وہ کبھی لگاتا ہے، کبھی نہیں لگاتا لیکن یاے آخر میں دو زائد نقطے ضرور لگاتا ہے۔ یاے مجہول کی جگہ بھی یاے معروف ہی کتابت کرتا ہے۔ ھاے مخلوط کی جگہ بھی وہ ھاے مختفی ہی کتابت کرتا ہے۔ 'گ' کا مرکز بھی وہ نہیں لگاتا اور نون غنہ میں اعلانِ نون کا نقطہ بھی لگاتا ہے۔

مندرجہ بالا خصوصیات اور تفصیلات کا جائزہ لینے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ نسخہ بھی 'کلامِ مصحفی' کے دیگر قلمی نسخوں کی طرح ہے۔ **مصحفی** نے اپنے کلام پر کبھی نظرِ ثانی نہیں کی، نہ ارتقائی مسودے ترتیب دیے، اس لیے ان قلمی نسخوں کے کلام میں بہت زیادہ اختلافات نہیں۔ ان میں اختلافات کا تعلق کاتبوں سے ہے۔ پیشِ نظر مخطوطہ بھی اسی قبیل کا ہے۔ یہ نسخہ اگرچہ ناقص ہے لیکن اس کی کتابت کے قدیم انداز اور خصوصیات سے پتا چلتا ہے کہ یہ **مصحفی** کا معاصر نسخہ ہوسکتا ہے۔ اگر معاصر نہیں تو اُن کی وفات کے بعد کے قریبی زمانے کا ضرور ہے۔ موجودہ صورت میں مخطوطے میں ترقیمہ یا کسی قسم کی ایسی عبارت موجود نہیں جس سے اس کی کتابت کا زمانہ متعین کیا جاسکے۔ بہرحال یہ مصنف کا معاصر یا معاً بعد کا مکتوبہ معلوم ہوتا ہے۔

اس نسخے کا ذکر کسی نے نہیں کیا۔ **نثار احمد فاروقی** اور **نورالحسن نقوی** نے اپنے اپنے 'کلیاتِ مصحفی' کی ترتیب میں کتب خانہ جامعۂ پنجاب (لاہور) میں موجود 'کلامِ مصحفی' کے دیگر مخطوطات سے تو استفادہ کیا ہے لیکن یہ نسخہ اُن کی نظروں سے اوجھل رہا۔ امید ہے کہ 'کلامِ مصحفی' کی تدوینِ جدید میں آئندہ اس نسخے سے استفادہ کیا جاسکے گا۔ میں نے یہ مقالہ اسی نقطۂ نظر سے تحریر کیا ہے۔

حواشی

۱۔ **عابد رضا بیدار**: کچھ مصحفی کے بارے میں *مشمولہ*: دیوانِ مصحفی *مرتبہ و منتخبہ* **اسیر لکھنوی و امیر مینائی**، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ) ۱۹۹۰ء، ص: ۵۶-۵۰

۲۔ کلیاتِ مصحفی — *مرتبہ*: **ڈاکٹر نورالحسن نقوی**، مجلسِ ترقی ادب (لاہور)

جلد اول: دیوانِ اول، جون ۱۹۶۸ء

جلد دوم: دیوانِ دوم، جنوری ۱۹۶۹ء

جلد سوم: دیوانِ سوم، اپریل ۱۹۷۱ء

جلد چہارم: دیوانِ چھارم، فروری ۱۹۷۴ء

جلد پنجم: دیوانِ پنجم، جون ۱۹۸۳ء

جلد ششم: دیوانِ ششم، مئی ۱۹۹۴ء

جلد ہفتم: دیوانِ ھفتم، جون ۱۹۹۵ء

جلد ہشتم: دیوانِ ھشتم، جون ۱۹۹۶ء

جلد نہم: دیوانِ قصائد، جون ۱۹۹۹ء

۳۔ کلیاتِ مصحفی [جلد ششم] *ترتیب و مقدمہ* — **نورالحسن نقوی**، مجلس ترقی ادب (لاہور) *طبع دوم [کذا- اول] مئی* ۱۹۹۴ء، 'مقدمہ' ص: ۲۳

۵۔ *ایضاً، ص*: ۲۴-۲۳

۶۔ *ایضاً، ص*: ۲۴

۷۔ دیوانِ مصحفی [دیوانِ ھشتم] [*قلمی نسخے کی عکسی اشاعت*] خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ) ۱۹۹۵ء، ص: ۸-۷

۸۔ دیوان مصحفی کے چند مخطوطات (مقالہ) *مشمولہ*: تحقیقی نوادر — **اکبر حیدری کاشمیری**؛ اردو پبلشرز (لکھنؤ) *نیا ایڈیشن، ستمبر ۱۹۷۴ء، ص*: ۲۰۰-۱۶۰

۹۔ دیوانِ ششم مصحفی *مرتبہ* — **نورالحسن نقوی میں** 'طبعیت میں یہ دیوانِ ششم کا' درج

ہےاوراس پر مرتب کے حاشیے میں وضاحت کی گئی ہے کہ 'دیوانِ ششم' کے تمام نسخوں میں 'یہ' کی جگہ 'نہ' ہے۔ مطلب اس سے بھی نکلتا ہے لیکن یہاں 'یہ' (بمعنی اتنا زیادہ) موزوں تر ہے۔ کلیاتِ مصحفی [دیوانِ ششم] متن، ص:۳۱، نیز حواشی دیوان، ص:۳۵۷ میں حاشیہ ۲۔

اس حوالے سے دو گزارشات کرنا چاہتا ہوں۔ اول یہ کہ تمام نسخوں میں 'نہ' کا ہونا اسے ہی مرجع اور منشائے مصنف ثابت کرتا ہے۔ اس صورت میں اصولِ تدوین کے مطابق 'نہ' کو ہی متن میں درج ہونا چاہیے تھا۔ مرتب کے نزدیک 'یہ' موزوں ہوسکتا تھا لیکن اسے منشائے مصنف کا درجہ حاصل نہیں، اس لیے اسے متن میں نہیں بلکہ حاشیے میں درج کر کے موزونیت کی وجہ بتانی چاہیے تھی۔ موجودہ صورت میں کہا جائے گا کہ مرتب نے 'نہ' کی جگہ 'یہ' درج کر کے متن میں تحریف کر دی ہے۔

دوسرے، شعر کا مصرعِ دوم دیکھنے سے صاف پتا چلتا ہے کہ شاعر نے پہلے مصرعے میں 'نہ' استعمال کیا ہے، 'یہ' نہیں۔ شاعر کہہ رہا ہے کہ میری طبیعت ایسی ماندہ ہوئی جیسے شراب کے مٹکے یا مٹکی کے سرے پر رکھا مٹی کا ڈھکن اس سے جدا کر دیا جائے، چناں چہ طبیعت کی اس ماندگی اور طبعِ سخن سے دوری کی وجہ سے میری طبیعت میں چھٹے یا نئے دیوان کا آغاز کرنے کا وہ جوش نہیں تھا جو اس سے قبل پانچویں دیوان کے آغاز کرنے پر تھا۔ 'وصل' اور 'جدا' میں صنعتِ تضاد کے ساتھ ساتھ 'نہ' اور 'جدا' میں معنوی مناسبت بھی ملحوظ رہنی چاہیے، پھر تشبیہ اور استعارے کا عمل تب تک پورا نہیں ہوتا جب تک پہلے مصرعے میں 'نہ' نہ ہو۔

ان امور سے بھی واضح ہے کہ مصنف کا منشا 'نہ' ہے، 'یہ' نہیں۔ 'یہ' سے وہ تلازمے پیدا نہیں ہوتے جو 'نہ' سے اس شعر میں پیدا ہوتے ہیں۔

۱۰۔ قلمی نسخے کے پہلے مصرعے میں 'رخصت' کتابت ہونے سے رہ گیا ہے۔ مطبوعہ دیوان میں دوسرے مصرعے میں 'رکھے ہیں' ہے۔ کلیاتِ مصحفی [دیوانِ ششم] متن، ص:۱۴۶۔ ممکن ہے مخطوطے میں 'رکھیں' کتابت کی غلطی ہو یا کاتب کی اختراع ہو۔ ویسے انیسویں صدی کے شروع میں اور دکّن میں ابھی تک اس املا اور تلفظ کے نمونے مل جاتے ہیں۔

۱۱۔ **عابد رضا بیدار**: کچھ مصحفی کے بارے میں، مشمولہ: دیوانِ مصحفی ——مرتبہ ومنتخبہ: **اسیر لکھنوی و امیر مینائی**، ص:۷

۱۲۔ مطبوعہ میں پہلے مصرعے میں 'اس باغ کی مہماں' ہے اور اس پر کوئی حاشیہ بھی نہیں ہے۔ [کلیاتِ

مصحفی[دیوانِ ششم]ص:۱۵۱
۱۳۔ ایضاً،ص:۳۸
۱۴۔ ایضاً،ص:٦۲
۱۵۔ ایضاً،ص:۱۰۲
۱٦۔ ایضاً،ص:۱۰۵
۱۷۔ ایضاً،ص:۱۰۵
۱۸۔ ایضاً،ص:۱۰۹
۱۹۔ ایضاً،ص:۱۱۳
۲۰۔ ایضاً،ص:۱۲۱
۲۱۔ ایضاً،ص:۲۴۰
۲۲۔ ایضاً،ص:۱۴۴

ساحر اور بین الاقوامیت

خالد اشرف

عبدالحئی ساحر لدھیانوی (۸/مارچ ۱۹۲۱ء تا ۲۵/اکتوبر ۱۹۸۰ء) پنجاب کے ایک زمیں دار کے باغی بیٹے تھے، جس زمانے میں ساحر نے زندگی کی راہوں پر چلنا سیکھا وہ زمانہ ہی بغاوت کا تھا۔ یہ بغاوت اگر گھر اور خاندان تک رہ جاتی تو خانگی ناچاقی یا فرسٹریشن پر انجام پذیر ہوتی ہے اور اگر یہ سیاسی رنگ اختیار کر لیتی ہے تو انقلاب کی شاہراہیں روشن ہو جاتی ہیں۔ اردو میں ساحر سے پہلے جن ادیبوں اور شاعروں نے بغاوت کا رخ انقلاب کی طرف موڑا، ان میں **جوش ملیح آبادی**، **سجاد ظہیر**، **فیض احمد فیض**، **کرشن چندر**، **ڈاکٹر علیم**، **عصمت چغتائی**، **مخدوم محی الدین**، **مجروح سلطان پوری**، **سبطِ حسن**، **سردار جعفری**، **کیفی اعظمی**، **خواجہ احمد عباس**، **نیاز حیدر**، **وامق جون پوری** اور **حمید اختر** وغیرہ کا قافلہ شامل تھا، جب کہ **مجاز** اور **منٹو** کی بغاوت خود تخریبی پر انجام پذیر ہوئی۔

سب سے پہلے **جوش**، **سجاد ظہیر**، **فیض**، **کرشن چندر**، **ساحر لدھیانوی** اور **سردار جعفری** وغیرہ کی اس انقلاب کی ماہیت کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اس انقلابیت کی بنیادی شناخت اس کی بین الاقوامیت

Internationalism تھی اور یہ بین الاقوامیت پہلی جنگِ عظیم کے بعد کے یوروپ کی سیاسی اتھل پتھل کا ردِ عمل تھا۔ جرمنی، اٹلی اور اسپین میں فاشزم کے ابھرتے ہوئے خطرے کے خلاف مغرب کے ادیبوں، فن کاروں اور سائنس دانوں نے ۱۹۳۵ء میں World Congress of the writers for the defence of culture کا بڑا اجتماع پیرس میں منعقد کیا تھا۔ اس کانگریس کو سوویت یونین کی ہمدردی حاصل تھی اور سجاد ظہیر نے ایک طالبِ علم کی حیثیت سے اس میں شرکت کی تھی۔ اس سے قبل ہٹلر نے جرمنی میں دانش وروں، فن کاروں اور ادیبوں کی ایک بڑی تعداد کو گرفتار کر رکھا تھا اور کچھ کو جلا وطنی پر مجبور کر دیا تھا۔ سجاد ظہیر نے روشنائی، میں یہ پہلو بیان کیے ہیں:

> ہم کو لندن اور پیرس میں جرمنی سے بھاگے یا
> نکالے ہوئے مصیبت زدہ لوگ روز ملتے تھے۔
> فاشزم کے ظلم کی دردبھری کہانیاں ہر طرف
> سنائی دیتیں۔ لیڈروں کی پیٹھ اور کولھے
> کوڑوں کے نشانوں سے کالے پڑے ہوئے دکھائی
> دیتے۔[۱]

اسی بھیانک صورتِ حال میں پیرس میں ادیبوں اور فن کاروں کی کانگریس منعقد ہوئی تھی۔ ان ادیبوں اور فن کاروں کی بڑی تعداد مارکسی، لبرل یا انسان دوست تھی اور نسل، مذہب، نظریے یا قومیت کی بنیاد پر کیے جانے والے تشدد اور تعصب کے خلاف تھی۔ اس کانگریس میں شامل ہندوستانی نوجوانوں، **سجاد ظہیر**، **محمد دین تاثیر**، **ملک راج آنند** اور **جیوتی گھوش** وغیرہ نے لندن میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالی اور پھر اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں انجمن کی پہلی کانفرنس منعقد ہوئی۔ اس کانفرنس میں ہندوستان کے سماجی مسائل، غلامی، ناخواندگی، اندھ وشواس، غریبی اور چھوا چھوت وغیرہ مسائل کا تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ بین الاقوامی مسائل کا احاطہ بھی کانفرنس کے صدارتی خطبے میں کیا گیا تھا:

> یہ کیفیت اس وقت پیدا ہوگئی جب ہماری

نگاہِ حسن عالم گیر ہو جائے گی۔ جب ساری
خلقت اس کے دائرے میں آجائے گی۔ وہ کسی
خاص طبقے تک محدود نہ ہوگا۔ اس کی پرواز
کے لیے محض باغ وبہار کی چہار دیواری نہ
ہوگی، بلکہ وہ فضا جو سارے عالم کو گھیرے
ہوئے ہے۔ تب ہم اُس معاشرت کو برداشت نہ
کرسکیں گے کہ ہزاروں انسان ایک جابر کی
غلامی کریں۔ تب ہماری خود دار انسانیت اس
سرمایہ داری اور عسکریت اور ملوکیت کے
خلاف علمِ بغاوت بلند کرے گی۔ تبھی ہم صرف
صفحۂ کاغذ پر تخلیق کرکے خاموش نہ
ہوجائیں گے، بلکہ اس نظام کی تخلیق کریں
گے جو حسن اور مذاق اور خودداری اور
انسانیت کا منافی نہیں ہے۔[۲]

ترقی پسندوں کی اس تاسیسی کانفرنس کے بعد وقفہ وقفہ سے مختلف شہروں میں اجتماع ہوتے رہے۔ دہلی میں مئی ۱۹۴۲ء میں جو کانفرنس ہوئی وہ جنگِ عظیم سے متعلق تھی جس میں جرمنی کے ذریعے حملے کے ردِعمل میں اب سوویت یونین بھی شامل ہوگیا تھا۔ اس میں ادیبوں اور فن کاروں نے جنگ کی بنا پر ہونے والی تباہی پر تشویش کا اظہار کیا اور ایک قرارداد پاس کی، جس میں ادیبوں اور فن کاروں نے اعلان کیا تھا کہ وہ اتحادی اقوام (Allies) کے ساتھ ہیں اور فاشزم کو امن اور انسانیت کے لیے سب سے بڑا خطرہ تصور کرتے ہیں۔ تاہم **جوش ملیح آبادی** اور **ساغر نظامی** نے فاشزم اور سامراج دونوں کی سخت مذمت کی تھی اور ان دونوں کو دوہری مصیبت قرار دیتے ہوئے ان دونوں نظاموں کو 'چور' اور 'ڈاکو' قرار دیا تھا اور اپنے مشترکہ بیان میں کہا تھا:

ہمارا فرض ہے کہ ہم چور کو باہر نکال دیں اور

ڈاکو کو اندر نہ آنے دیں۔ اس دور میں ترقی
پسند ادیبوں اور دانش وروں کے سامنے ایک
بھیانک مسئلہ قحطِ بنگال (۱۹۴۳ء) کا بھی تھا
جس میں تیس لاکھ بنگالی عوام بھوک سے مرے
تھے کیوں کہ اناج، جنگِ عظیم کے لیے بھیجا
جارہا تھا، حکومت نے اس قحط کو سرکاری
طور پر تسلیم ھی نہیں کیا تھا۔

یہ تمام حالات تھے جن کے سرے بین الاقوامی سازشوں اور یوروپ کی سیاست سے جڑتے تھے اور ترقی پسند ادیب ان تمام عوامل سے باخبر تھے اور اس تمام صورتِ حال سے باخبر ہوکر **فیض**، **مجاز**، **سردار جعفری**، **مجروح**، **کیفی** اور **مخدوم** ترقی پسندانہ شاعری کررہے تھے۔ یہ شعرا مقامی اور قومی موضوعات کے پہلو بہ پہلو بین الاقوامی موضوعات و مسائل کو بھی لازماً اپنی شاعری میں برتتے تھے۔ **ساحر لدھیانوی** نے بھی اپنی بین الاقوامی نظموں کے ذریعے ترقی پسند تحریک کے وسیع تناظر کو مزید وسعت عطا کی اور قحطِ بنگال، طلوعِ اشتراکیت، چین کی خانہ جنگی، تاشقند امن معاہدہ، سوویت یونین کے خلائی پروگرام، فرقہ وارانہ فسادات اور ایٹمی جنگوں کے خلاف نظمیں لکھیں۔ بلکہ عالمی امن تحریک میں شرکت بھی کی تھی۔ ساحر کے اولین شعری مجموعے 'تلخیاں' کی دو نظمیں: 'بنگال' اور 'بنگال' ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ حکومت نے اس قحط کو جس میں تیس لاکھ بنگالی بھوک سے تڑپ تڑپ کر مر رہے تھے، سرکاری طور پر تسلیم ہی نہیں کیا۔ لیکن ترقی پسندوں نے اس بھیانک ٹریجڈی کو تحریروں اور تصویروں کے ذریعے ایکسپوز کیا۔ **کرشن چندر** نے افسانہ 'ان داتا' **خواجہ احمد عباس** نے 'ایک باٹیلی چاول' **دیوندر ستیارتھی** نے 'نئے دھان سے پہلے' اور **سردار جعفری**، **مخدوم محی الدین**، **اختر الایمان**، **وامق جونپوری**، **مطلبی فرید آبادی**، **اختر انصاری** اور **جگر مرادآبادی** جیسے حسن و عشق کے شاعر نے گیت اور نظمیں کہیں۔ ساحر نے 'بنگال' کے عنوان سے نظم کہی جو **تاجور نجیب آبادی** کے رسالہ 'شاہکار' میں شائع ہوئی تھی، جو برطانوی سامراج کے خلاف **جوش ملیح آبادی** کی بلند آہنگی میں ڈوبا ہوا، احتجاجی ادب کا نمونہ تھی:

زمیں کی قوت تخلیق کے خداوندو
مِلوں کے منتظمو، سلطنت کے فرزندو
پچاس لاکھ فسردہ گلے سڑے ڈھانچے
نظامِ زر کے خلاف احتجاج کرتے ہیں

قدرت اللہ شہاب نے لکھا ہے کہ دوسری جنگِ عظیم کے دوران انگریز حکام کو خدشہ تھا کہ **سبھاش چندر بوس** کی رہنمائی میں بنگال کے انقلابی عوام جاپان کی فوجوں کی حمایت کریں گے، ان عوام کو سزا دینے کے لیے اور برطانوی فوج کو سپلائی کرنے کے لیے بنگال میں چاول اور اناج گوداموں میں چھپا دیا گیا تھا اور برطانوی فوجی بنگال کی نام نہاد حفاظت کر رہے تھے۔ اس پس منظر میں ساحر نے دوسری نظم 'اجنبی محافظ' کہی تھی:

اجنبی دیس کے مضبوط گرانڈیل جواں
اونچے ہوٹل کے درِ خاص پہ استادہ ہیں
اور نیچے میرے مجبور وطن کی گلیاں
جن میں آوارہ پھرا کرتے ہیں بھوکوں کے ہجوم
زرد چہروں پہ نقاہت کی نمود
خون میں سینکڑوں سالوں کی غلامی کا جمود

ساحر نے ١٩٢۵ء میں پہلی دفعہ حیدر آباد میں ترقی پسندوں کے ساتھ پانچویں کل ہند کانفرنس میں بطور مقالہ نگار شرکت کی تھی اور 'جنگ اور نظم' کے عنوان سے ایک طویل مقالہ پڑھا تھا، جس میں جنگِ عظیم کے دوران کہی گئی بہت سی نظموں کا جائزہ لیا گیا۔ ١٩٤۵ء تک ساحر مکمل طور پر ترقی پسند نوجوان شاعر کے اپنی شناخت قائم کر چکے تھے، کیونکہ تلخیاں، کی اشاعت ١٩٤٤ء سے قبل ہی وہ اردو کے ادبی رسائل میں چھپنے لگے تھے اور میرٹھ کے ایک انڈر گراؤنڈ انقلابی اخبار کیرتی لہر، میں 'قسم ان تنگ گلیوں کی جہاں مزدور رہتے ہیں' ٹائپ کی شاعری بھی اے ایچ ساحر کے نام سے شائع ہوتی تھیں۔

١٩١٧ء کے انقلاب روس نے ہندوستان کے ادیبوں اور شاعروں کو بہت متاثر کیا تھا

اورساحرنے بھی 'طلوعِ اشتراکیت ،مجھے سوچنے دے' کچھ باتیں جیسی اشتراکی لب و لہجے سے لبریز نظمیں کہی تھیں:

کیا روکے گی تم کو شاہی
تم ہو بہادر سرخ سپاہی
جاگو اے مزدور کسانو
اٹھو اے مظلوم انسانو
دیکھو دور افق کی ضو سے جھانك رہا ھے سرخ سویرا

اور دوسری جنگِ عظیم کے دوران جب استالن کی سرخ فوج نے ہٹلر کے جرمنی کی سرحدوں کو پامال کیا تھا تو ساحر نے نظم 'احساسِ کامرانی' کہی تھی:

برتر اقوام کے مغرور خداؤں سے کھو
آخری بار ذرا اپنا ترانہ دھرائیں
اور پھر اپنی سیاست پہ پشیماں ھوکر
اپنے ناکام ارادوں کا کفن لے آئیں

ساحر کی یہ پیش گوئی سچ ثابت ہوئی۔ سرخ فوجیں جب ہٹلر کے آس پاس پہنچ گئیں تو ۳۰ راپریل ۱۹۴۵ء کے روز اس نے خودکشی کر لی تھی۔

ساحر نے اشتراکی رہنما ولادیمیر پتن پر دو نظمیں کہی تھیں اور جب اپریل ۱۹۶۱ء میں امریکہ سے پہلے سوویت یونین کا خلاباز یوری گگارین Yuri Gagarin خلا Space میں پہنچا تو بھی ساحر نے ایک نظم بعنوان 'میرے عھد کے حسینو' کہی تھی:

مرے عھد کے حسینو، وہ نظر نواز تارے
مرا دورِ عشق پرور تمھیں نذر دے رھا ھے
وہ جنو ں جو آب وآتش کو اسیر کرچکا تھا
وہ خلا کی وسعتوں سے بھی خراج لے رھا ھے
مرے ساتھ رھنے والو مرے بعد آنے والو

مرے دور کا یہ تحفہ تمھیں سازگار آئے

کبھی تم خلا سے گزرو کسی سیم تن کی خاطر

کبھی تم کو دل میں رکھ کر کوئی گلعذار آئے

اپنا جنگ مخالف نظریہ ساحر کو شاید بہت عزیز تھا، اس لیے یہ تھیم ان کی نظموں میں بار بار آیا ہے۔ اس کی وجہ بھی تھی۔ دونوں بڑی جنگوں میں پنجاب سے شاید لاکھوں جوان انگریز حکومت کے ذریعے جبری بھرتی کے تحت افریقہ، یوروپ اور عرب میں لڑنے کے لیے بھیجے گئے تھے۔ اس کے پیچھے Martial Races کی فرضی تھیوری کا سنہری جال استعمال کیا گیا اور ان جنگوں میں جوانوں کی بہت بڑی تعداد یا تو اجنبی ملکوں میں اجنبی دشمنوں کے ہاتھوں قتل ہوئی تھی یا اپاہج ہو کر گھر واپس آئی۔ ساحر نے یہ واقعات اپنی آنکھوں سے ضرور دیکھے ہوں گے اور بہت سے لوگ یا تو P O W بن کر واپس آئے ہوں گے یا ایم آئی اے (Missing in Action) قرار دیے گئے ہوں گے۔ کیوں کہ جنگوں میں یہی ہوتا ہے۔ ستم بالائے ستم یہ کہ ان جنگوں میں ہندوستانی شریک کیے گئے تھے جب کہ جنگ ھندوستان کی سرزمین پر نہیں، پڑوس میں بھی نہیں، کہیں بہت دور لڑی جا رہی تھی۔ چنانچہ ساحر نے 'اے شریف انسانو' اور 'پرچھائیاں' جیسی شاہ کار نظمیں کہیں۔

دراصل 'اے شریف انسانو' ۱۹۶۵ء کی ھند–پاکستان جنگ کے بعد ۱۹۶۶ء میں ہوئے تاشقند امن معاہدے کی سال گرہ کے موقعے پر کہی گئی تھی اور اس نظم کا یہ بند تو ضرب المثل بن گیا تھا:

اس لیے اے شریف انسانو

جنگ ٹلتی رہے تو بهتر هے

آپ اور هم سبھی کے آنگن میں

شمع جلتی رہے تو بهتر هے

لیکن ساحر لدھیانوی، بلکہ تمام اردو شاعری کا جنگ مخالف شاہ کار ان کی ۱۸۴ مصرعوں پر مشتمل طویل نظم 'پرچھائیاں' (۱۹۶۵ء) ہے جو دنیا میں نیوکلیائی ہتھیاروں کے فروغ کے خلاف چل رہی عالمی امن مہم کا حصہ تھی۔ دراصل امریکی بلاک اور سوویت بلاک کے درمیان سرد جنگ Cold

War دوسری جنگِ عظیم کے بعد ہی شروع ہوگئی تھی، حالانکہ دونوں نے بطور اتحادی (Allies) ایک دوسرے کے ساتھ مل کر نازی ازم کو شکست دی تھی۔ اس کے بعد مغربی ملکوں نے نیوکلیائی ہتھیار بنانے شروع کر دیے تو سوویت یونین کی تنظیم Cominform کی تحریک پر ۱۹۴۸ء میں فن لینڈ میں عالمی امن کونسل (W P C) قائم کی گئی۔ مارچ ۱۹۵۰ء میں کونسل نے ایٹمی ہتھیاروں کے خلاف کروڑوں لوگوں کے دستخطوں کے ساتھ 'اسٹاک ہوم اپیل' جاری کی تھی۔ اس کونسل کے مقاصد کے فروغ کے لیے ۱۹۵۱ء میں **ڈاکٹر سیف الدین کچلو، پنڈت سندر لال، اجے گھوش، پرتھوی راج کپور، خواجہ احمد عباس، بلراج ساہنی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی** اور **گوربخش سنگھ، پریت لہری** وغیرہ نے AIPSO قائم کی۔ پھر عظیم سائنس داں **البرٹ آئن سٹائن** اور فلسفی ادیب **برٹرنڈ رسل** نے جولائی ۱۹۵۵ء میں *Russell-Einstein Manifesto* : کے عنوان سے ایک دستاویز تیار کی جو اجتماعی تباہی کے ہتھیاروں کے ذریعے عالمی امن کے لیے پیدا کردہ خطرات پر مرکوز تھی۔ اس مہم کے تحت یوروپ میں بہت سی امن کانفرنسیں منعقد کی گئیں۔ آل انڈیا امن کونسل AIPSO نے عالمی امن کا اعلانیہ جاری کیا تھا جس پر دس لاکھ سے زائد ادیبوں، فن کاروں، سائنس دانوں، شاعروں اور عام امن پسند ہندوستانی شہریوں کے دستخط تھے۔ اس محضر پر **ساحر لدھیانوی، سردار جعفری** اور **جاں نثار اختر** نے بھی دستخط کیے تھے

ساحر نے 'پرچھائیاں' کے سرنامے پر لکھا تھا:

اس وقت ساری دنیا میں امن اور تہذیب کے
تحفظ کے لیے جو تحریک چل رہی ہے یہ نظم اس
کا ایک حصہ ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہر
نوجوان نسل کو یہ کوشش کرنی چاہیے کہ اسے
جو دنیا اپنے بزرگوں سے ورثے میں ملی ہے وہ
آئندہ نسلوں کو اس سے بہتر اور خوبصورت
دنیا دے کر جائے۔[۳]

ان چند جملوں سے **ساحر** کا بین الاقوامی امن اور آفاقی بھائی چارے پر مبنی نظریہ سامنے آتا

ہے، جو کسی سرحد کو تسلیم نہیں کرتا، کیوں کہ وہ ایک فلمی نغمے میں کہہ بھی چکے تھے:

قدرت نے تو بخشی تھی ہمیں ایک ہی دھرتی
ہم نے کہیں بھارت کہیں ایران بنایا
(فلم: دھول کا پھول)

اور دنیا کی نصف سے زائد آبادی نے امن کی تحریک کی حمایت کر کے گویا ساحر کے نظریے کی توثیق ہی کی تھی۔

ساحر کی یہ نظم بیک وقت تاثراتی بھی ہے، محاکاتی بھی اور مقصدی بھی۔ 'پرچھائیاں' کی ابتدا، ایک فلمی واردات سے ہوتی ہے اور خاتمہ جنگِ عظیم کی عطا کردہ اجتماعی ٹریجڈی پر ہوتا ہے۔ یہ ہندوستان کی غلامی کے پس منظر میں لکھی گئی تھی جب بالخصوص پنجاب کے نوجوانوں کو انگریزوں نے زبردستی بطور ایندھن استعمال کیا تھا۔ مستزاد یہ کہ جنگِ عظیم ختم ہوتے ہی کل کے اتحادی سرد جنگ میں مصروف ہو گئے تھے اور ایٹمی ہتھیاروں کا کاروبار تیزی سے فروغ پانے لگا تھا۔ انہی مہلک ہتھیاروں کی پیداوار کے نتیجے میں تیسری عالمی جنگ کا خطرہ پھیلنے لگا تھا، چنانچہ دانش وروں اور فن کاروں نے امن کی تحریک شروع کی تھی۔

فلم میں جب جنگ ہوتی ہے تو ہندوستان کے ہزاروں بیٹے اپنی ماؤں سے چھن جاتے ہیں اور ان کو محاذ پر بھیج دیا جاتا ہے:

بستی کے منچلے شوخ جواں بن بن کے سپاہی جانے لگے
جس راہ سے کم ہی لوٹ سکے، اس راہ پر راہی جانے لگے

شروع میں حکومتیں جنگی جنوں پیدا کرتی ہیں، دیش پریم کا ڈھنڈورا پیٹتی ہیں لیکن جب معیشت تباہ ہونے لگتی ہے، بازاروں سے اناج غائب ہونے لگتا ہے اور کھیت ٹینکوں کے نیچے روندے جاتے ہیں تو انسان اور انسانیت کھوٹے سکّوں کی طرح بے کار نظر آنے لگتی ہے:

دھول اڑنے لگی، بازاروں میں بھوک اگنے لگی کھلیانوں میں
ہر چیز دکانوں سے اٹھ کر روپوش ہوتی تہہ خانوں میں
بدحال گھروں کی بدحالی بڑھتے بڑھتے چینچال بنی

مہنگائی بڑھ کر کال بنی ساری بستی کنگال بنی

ساحر نے بڑے دل دوز پیرائے میں ظاہر کیا ہے کہ جنگ کے دوران گاؤں، شہروں، کھیتوں اور بازاروں میں انسانیت روز زخمی ہوتی ہے اور محبت اندھیرے اجالے بے عصمت ہوتی ہے۔ یہ جنگ صرف حقوق طاقتوں کے درمیان، ہتھیاروں کی مقابلہ آرائی نہیں رہتی بلکہ انسانی رشتوں اور جذبوں کی نیلام گاہ بن جاتی ہے۔ ساحر یہاں ایک شعری بیان درج کرتے ہیں، جو بے گناہ انسانوں کے قتل وخون کے خلاف ہے اور سرحدوں کے پار بسنے والے عام شہریوں سے نفرت کے بھی خلاف ہے:

چلو کہ چل کے سیاسی مقامروں سے کہیں
کہ ہم کو جنگ وجدل کے چلن سے نفرت ہے
جسے لہو کے سوا کوئی رنگ راس نہ آئے
ہمیں حیات کے اُس پیرہن سے نفرت ہے
اٹھو کہ آج ہر ایک جنگ جو سے یہ کہہ دیں
کہ ہم کو کام کی خاطر کلوں کی حاجت ہے
ہمیں کسی کی زمیں چھیننے کا شوق نہیں
ہمیں تو اپنی زمیں پر ہلوں کی حاجت ہے

اس طرح یہ خوبصورت نظم ساحر کے نقطۂ نظر کی اشاعت پر ختم ہوتی ہے۔ یہ نقطۂ نظر بین الاقوامی بھائی چارے اور رنگ ونسل ومذہب وعلاقائیت سے ماورا نظریہ مساوات پر انجام پذیر ہوتی ہے۔ نظم میں فلمی کہانی جیسا ارتقا ہوتا ہے اور دونوں کی معصوم محبت کس طرح موت کے سوداگروں اور تشدد کے پجاریوں کے ہاتھوں پامال ہوتی ہے، ساحر نے بھرپور غنائیت کے ساتھ ایک قسم کی مرثیہ نما کیفیت پیدا کی ہے اور موقع کی مناسبت سے دو بحروں کا تجربہ بھی کیا تھا۔

ساحر کی نظم 'خون پھر خون ہے' کانگو کے قوم پرست اور سامراج مخالف رہنما Patrice Lumumba کے قتل (۱۷ر جنوری ۱۹۶۱ء) پر ایک رزمیہ کی شکل میں کہی گئی تھی۔ کانگو (افریقہ) میں بلجیم کی نوآبادیاتی حکومت نے قدرتی ذرائع کی ایسی ہی لوٹ کھسوٹ مچا رکھی تھی جیسی کہ برٹش حکومت نے ہندوستان میں ۱۸۵۷ء کے بعد سے مچائی تھی۔ دنیا میں عام تاثر یہ تھا کہ

لومبا کو امریکه اور بلجیم کی حکومتوں نے قتل کر دیا تھا۔ اس لیے جواہر لال نہرو نے کہا تھا:

ایک مقتول لومبا ایک زندہ لومبا سے کہیں
زیادہ طاقت ور ہوتا ہے۔

ساحر کی اس نظم میں ایک پہاڑی دریا کی سی روانی اور بلند آہنگی پائی جاتی ہے اور اس کا پہلا شعر تو ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے:

ظلم پھر ظلم ہے، بڑھتا ہے تو مٹ جاتا ہے
خون پھر خون ہے ٹپکے گا تو جم جائے گا

خاکِ صحرا پہ جمے یا کفِ قاتل پر جمے
فرقِ انصاف پہ یا پائے سلاسل پہ جمے

تیغ بیداد پہ یا لاشۂ بسمل پہ جمے
خون پھر خون ہے ٹپکے گا تو جم جائے گا

متذکرہ بالا چند نظموں کے علاوہ ساحر کے بہت سے فلمی نغمے، غزلیں اور نظمیں بھی ہیں جن میں ساحر کا بین الاقوامی انسانی نظریہ اور ان کے سوشلسٹ تصورات صاف جھلکتے ہیں۔ ساحر کی شاعری پر اکہرے پن اور بلند آہنگی کا الزام لگایا جاتا رہا ہے، لیکن ساحر نے جن جلتے ہوئے سوالات پر شاعری کی تھی وہ بلند آہنگی اور رمزیہ لفظیات کے بغیر شاید ممکن ہی نہیں تھی۔

حواشی

١۔ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانه، بحوالہ شہناز احمد (دھلی) ۲۰۰۹ء ص: ۱۲
٢۔ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانه، بحوالہ شہناز احمد (دھلی) ۲۰۰۹ء ص: ۸۴
٣۔ کلیاتِ ساحر (دھلی) ۲۰۱۴ء، ص ۱۶۴۔

شوکت حیات کا سرپٹ گھوڑا

ایک تنقیدی جائزہ

صفدر امام قادری

شوکت حیات فکری اعتبار سے احتجاج کے فن کار ہیں اور اُن کی اکثر تحریریں اختلاف، مزاحمت سے شروع ہوکر انقلاب کی دھمک تک پہنچتی ہیں۔ وہ خود کو ریڈیکل ، کمیونسٹ ، ہیومنسٹ اور احتجاجی کارکن کے طور پر ہی پیش کرتے رہے مگر جس افسانہ نگاری کے قافلے کے ساتھ وہ میدانِ ادب میں اُترے، وہاں برہنہ گفتاری اور شفاف حقیقت نگاری سے ذرا دور کا رشتہ رہا ہے۔ جدیدیت کے دور میں استعاراتی بیانیہ آزمانے کا چلن تھا۔ بہت بعد تک **شوکت حیات** نے خود کو اُسی فریم کا حصّہ بنائے رکھا اور اپنے بیانیہ پر وہ جدیدیت کی ایک پَرت چڑھائے رہے جب کہ نفسِ مضمون کے اعتبار سے وہ ہمیشہ احتجاجی اور انقلابی کیفیت کے حامل رہے۔ **شوکت حیات** کے اسی مزاج نے اُنھیں مخصوص فنی آداب برتنے کے لیے ہمیشہ بیدار رکھا اور ابتدائی دور کو چھوڑ

کر شاید ہی وہ کبھی اس غفلت میں رہے ہوں کہ زندگی اور سماج کے بنیادی سروکاروں، حقیقی موضوعات اور سچّے تجربات کے بغیر بھی افسانہ نگاری کا کاروبار چل سکتا ہے۔ اسی سے اُن کے یہاں فکری توازن کے امکانات روشن ہوئے۔ آج اگر وہ ہمارے لیے قابلِ توجہ اور صفِ اوّل کے مصنف ہیں تو اس کے پیچھے حقیقی سبب یہی ہے کہ فکری اور فنی اعتبار سے اُن کے یہاں واضح توازن اُس وقت پیدا ہوگیا تھا جس زمانے میں اُن کے دوسرے ہم عصر اسلوبیاتی موشگافیوں میں اپنا سب کچھ نچھاور کرنے کے لیے مجبور تھے۔

شوکت حیات ستّر کی دہائی کے افسانہ نگاروں میں اپنی تخلیقی بوقلمونی اور تکنیکی اعتبار سے چاق و چوبند ہونے کے سبب کم از کم چار دہائی سے اردو کے افسانہ نگاروں کی صفِ اوّل میں قائم رہے۔ ان کی نسل میں **سلام بن رزاق** نے خاموشی سے اور **شوکت حیات** نے بہ بانگِ دُہل یہ باور کرایا کہ ان کے دور میں جدید افسانہ نگاروں سے آگے ایک مستحکم عمارت قائم ہو چکی ہے۔ اس طرح گذشتگان کے مقابلے میں ہم عصروں کو زیادہ دنوں تک عدم توجہی کا شکار نہیں بنایا جا سکتا۔ اس عہد میں لکھنے والے تو سیکڑوں کی تعداد میں سامنے آئے اور اس کے بعد بھی اسّی اور نوّے کی دہائی والے بھی بہت حد تک اپنی شناخت قائم کر چکے ہیں۔ بعض تو افسانہ نگاری کے ساتھ ساتھ ناول نگاری میں بھی اپنی واضح حیثیت بنا چکے مگر جدید افسانہ نگاروں کے بعد کے دور میں گذشتہ چار دہائیوں کے فکشن کی ہندستان میں نمائندگی حقیقت میں **سلام بن رزاق** اور **شوکت حیات** نے ہی کی ہے۔

آزادی کے آس پاس اردو ادب میں فکشن کے حوالے سے جن دو دہائیوں کی بڑی اہمیت ہے، ان کے دو مسائل عجیب و غریب ہیں۔ شاعری اور افسانے میں جدیدیت روز بہ روز پاؤں پھیلا رہی تھی۔ دوسرا مسئلہ یہ تھا کہ **قرۃ العین حیدر**، **عبداللہ حسین**، **ممتاز مفتی**، **شوکت صدیقی**، **حیات اللہ انصاری** سے لے کر **راجندر سنگھ بیدی** تک سب نے لازوال ناول لکھے مگر یہ کیا ہوا کہ اس صنف پر نئی نسل کے لیے دروازے مقفل ہو گئے۔ ۸۹-۱۹۸۸ء کا زمانہ یاد کیجیے جب اچانک دو گز زمین، پانی اور مکان، جیسے ناول مختصر وقفے کے ساتھ منظرِ عام پر آئے اور اچانک ان کے حوالے سے ہم عصر ناول نگاری پر گفتگو شروع ہو گئی۔ یہ تینوں ناول موضوعات، تکنیک اور کیفیت میں اس قدر مختلف تھے کہ

پڑھنے والوں کو اور خاص طور سے ادبی نقادوں کو نئے عہد کے فکشن کی بوطیقا گڑھنے کی ذمہ داری ملی۔ یہ بھی خوب رہا کہ آزادی کے بعد جس طرح سے ناول نگاری کی رفتار بڑھی تھی، ٹھیک اسی طرح گزشتہ تین دہائیوں میں سیکڑوں کی تعداد میں نئے پرانے لکھنے والوں نے اپنے ناول پیش کیے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان تینوں ناولوں کے مصنفین نے اپنی پہلی تحریروں سے شناخت کا جو سکّہ قائم کیا، اس پر شاید ہی کوئی یہ مانے کہ وہ اضافہ کر سکے۔ مثال ہمارے پاس پہلے سے موجود ہے کہ **قرۃ العین حیدر** نے ۳۲ برس کی عمر میں 'آگ کا دریا' تو لکھا مگر کس بنیاد پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بعد کی نصف صدی میں اس سے بڑھ کر کوئی لکیر مصنفہ کی طرف سے کھینچی گئی۔

ناولوں کی ہم عصر مقبولیت کے اُسی دور میں 'شب خوں' کے (شمارہ نمبر ۲۵۲ بابت جنوری ۲۰۰۲ء) میں اچانک **شوکت حیات** کا ایک ناولٹ 'سرپٹ گھوڑا' شائع ہوا۔ اس زمانے میں **شوکت حیات** کے سارے ہم عصر اور ہم چشم ناول نگاری کے میدان میں اُتر چکے تھے۔ **عبدالصمد**، **شفق**، **حسین الحق**، **سید محمد اشرف**، **شموئل احمد**، **غضنفر**، **انور خان**، یہاں تک کہ **مشرف عالم ذوقی** جو نسبتاً بعد کی نسل سے تعلق رکھتے تھے، انھوں نے بھی ناول نگاری کے میدان میں مضبوطی سے اپنے قدم جما لیے تھے۔ **شوکت حیات** کے افسانوں پر توجہ کریں تو ان میں سے اکثر زیادہ طویل نہیں ہیں اور فکر و خیال کی چاہے جتنی بڑی دنیا اُن میں شامل ہو مگر وہ اپنے مخصوص تجریدی ایجاز اور جامعیت سے قصّے کو بے وجہ طول دینے سے بچ جاتے ہیں۔ افسانوی ارتکاز کی شاید یہی مہارت تھی جس سے **راجندر سنگھ بیدی** اور **سعادت حسن منٹو** گزرے اور ناول کی پھیلی ہوئی کائنات کو ایک ذرا سے چھو کر ہمیشہ کے لیے اپنی آزمائی ہوئی اور پسندیدہ افسانوی دنیا میں سمٹ کر رہ جانے میں کامیاب ہوئے۔

'سرپٹ گھوڑا' جب شائع ہوا تو ہمیں یہی اندازہ تھا کہ ہم عصروں کے چیلینجز کو دیکھتے ہوئے اس فکشن نگار نے ایک ادبی نمونہ طویل فارمٹ میں پیش کر کے اپنی مہارت یا شعری اصطلاح میں قدرتِ کلام کا ثبوت پیش کر دیا ہوگا۔ مگر یہ بات پھر دیکھنے میں آئی کہ **شوکت حیات** نے اسے ابواب بندی سے آراستہ کیا۔ قصّے میں جہاں گنجائشیں نظر آئیں، وہاں اضافے کیے اور نئی شکل میں رسالہ 'مفاہیم' میں شائع کرنے کے لیے اسے پیش کر دیا۔ کسی فن کار کے لیے یہ مشکل کام ہے کہ

اپنی تخلیق کو نئے فارمٹ میں پیش کرے۔ غضنفر نے 'کہانی انکل' اور 'وش منتھن' میں 'سمٹے تو دلِ عاشق، پھیلے تو زمانہ ھے' کا فنّی کرشمہ پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔ انھیں کامیابی ملی یا نہیں، اس سلسلے میں ابھی بھی مکمل طور پر رائے عامّہ ہموار نہیں ہے۔

اگرچہ ناول اور افسانے کا سانچا مختلف ہے یا داستان اور ناول کا انداز بھی جداگانہ ہے مگر ایسی مثالیں ابتدائی دور سے اب تک ملتی ہی رہی ہیں کہ بعض تخلیق کاروں نے صنفی حد بندیوں کو ایک جھٹکے سے توڑ دیا۔ کچھ لکھنے والوں نے تو ایسی خاموشی کے ساتھ اصول وضوابط مسمار کیے جس سے پتا ہی نہیں چلا کہ صنفی دامن میں روایتی ذہن کا خون کب ہوا، اور قارئین کے ساتھ ساتھ نقادوں کا امتحان کہاں سے شروع ہو گیا؟ 'فسانۂ آزاد' کی مثال چھوڑیے جہاں داستان اور ناول کے ڈانڈے کچھ اس طرح مل گئے تھے کہ اب تک خوشی سے اس کا فیصلہ نہ ہو سکا کہ اسے واقعتاً کہاں رکھا جائے۔ اردو ناول کا وہ ابتدائی زمانہ تھا۔ ایسی مشکلات لازمی طور پر پیدا ہو سکتی تھیں مگر وہیں یہ بات بھی سمجھ میں آئی کہ کرداروں کی گہما گہمی، بیان کی کھلی کائنات اور تہذیب وثقافت کے تازہ لہو کا پھیلاوا ایسے تحدید ہیں جن سے قارئین کی فیصلہ کن نگاہیں متزلزل ہو جاتی ہیں۔

مگر 'ایک چادر میلی سی' کو کیا کہیں گے؟ **اولڈ مین اینڈ دی سی** (Old man and The Sea) یا **اینمل فارم** (Animal Farm) کے ظاہری اختصار کو کیا ان کی بہ طور ناول شناخت میں رخنہ مانا گیا؟ ہماری زبان میں یہ بھی ایک مسئلہ ہے کہ مختصر ناول یا ناولٹ کو آسانی سے وہ عزت و وقار اب تک حاصل نہیں ہوا جس کی وجہ سے کوئی فکشن نگار اپنی تحریر کو ناولٹ کے طور پر پیش کرے اور یہ توقع کرے کہ اسے **ہیمنگ وے** یا **جارج آرول** کی طرح قابلِ توجہ سمجھا جائے۔ ناول کی تنقید کا شاید یہی مسئلہ ہو گا جس سے بعض تخلیق کاروں نے اپنی تحریروں کو خواہ مخواہ طول دینے کی کوشش کی۔ لایعنی واقعات کے اضافے سے قصے کو پھیلایا اور یہ کوشش کی کہ ان کا کارنامہ طوالتِ ظاہری میں ایسا ہو جائے کہ آسانی سے قارئین اور نقاد اسے ناول کے زمرے میں رکھیں اور پھر اسی روایت میں اس تخلیق کا جائزہ لیا جائے۔ **غضنفر**، **سید محمد اشرف** سے لے کر **شموئل احمد** اور **مشرف عالم ذوقی**، **خالد جاوید** اور **رحمان عباس** تک کس کس کی مثالیں پیش کی جائیں جہاں تنقیدی جبر سے یا ہم عصر تخلیقی فضا کے دباو میں اپنے مختصر ناولوں کو غیر ضروری طور پر طول دینے کی ضرورت میں متن میں یا کبھی کبھی چھاپے میں طوالت کو راہ

دینی پڑی۔

'سر پٹ گھوڑا' جدیدیت کے زور تھم جانے اور استعاراتی اسلوبِ بیان کے عہدِ شباب کے بعد کی تحریر ہے۔ 'شب خون' میں اشاعت کے بعد **شوکت حیات** نے اس تحریر کو دوبارہ لکھنے کی کوشش کی اور اسے ظاہری طور پر پھیلانے میں وہ کامیاب رہے۔ اسے ناولٹ کے طور پر پیش کرنے کے ارادے سے ہر چند کہ اُنھوں نے نظرِ ثانی کی تھی۔ مگر **عبدالصمد** یا **مشرف عالم ذوقی** کی طرح سیاسی اور سماجی واقعات و معاملات کی شمولیت سے اس کی ضخامت بڑھانے کے شاید وہ خوگر نہ ہوئے۔ اس سے اُن کے فنی طریقۂ کار کو بھی سمجھا جا سکتا ہے ورنہ کسی ماہر قصّہ گو کے لیے یہ کون سی مشکل بات تھی کہ وہ قصّے کو جہاں تہاں سے پھیلانے کے عمل میں خود کو شریک نہ کر لے۔ **شوکت حیات** ملک و قوم کی سیاسی اور سماجی تاریخ کے بھی بہترین واقف کار تھے اور اپنے مضامین یا مجلسی گفتگو میں ان افکار و نظریات کو بہ خوبی پیش کرتے رہتے تھے مگر جیسے ہی وہ افسانہ نگار یا اِس تحریر کی حد تک ناول نگار کے طور پر سامنے آتے ہیں، اُنھیں ایجاز و اختصار اور فنی حکمتِ عملی زیادہ عزیز ہے، اس لیے 'سر پٹ گھوڑا' جیسے قصّے کو سیاسی اور سماجی واقعہ نگاری کی معاونت سے انھوں نے ایک اچھی خاصی ضخامت کا ناول نہیں بنایا بلکہ بنیادی قصّے کو اُسی قدر پھیلنے کے لیے راستہ دیا جس قدر فطری طور پر گنجائشیں تھیں۔ یہی سبب ہے کہ 'سر پٹ گھوڑا' کی نظرِ ثانی کے باوجود بنیادی حیثیت ناولٹ کی ہی رہی اور اُسی طور پر **شوکت حیات** اسے الگ سے شائع کرنا چاہتے تھے مگر یہ ممکن نہ ہو سکا۔

'سر پٹ گھوڑا' کی 'شب خون' میں پہلی بار اشاعت کے بعد **شوکت حیات** نے ابواب بندی میں اضافہ کیا۔ پہلے یہ بارہ ابواب میں منقسم تھا۔ بعد میں اسے سولہ حصوں میں تقسیم کیا گیا۔ ہر باب میں عنوان کا اضافہ ہوا۔ ناولٹ کے نئے متن میں ساتواں، آٹھواں، نواں اور دسواں باب مکمل طور سے اضافہ شدہ ہے۔ اگرچہ یہ **شوکت حیات** کے چار مشہور افسانے ہیں جنھیں بغیر اعلان کے انھوں نے ناول کا حصّہ بنا لیا ہے۔ بھائی، سانپوں سے نہ ڈرنے والا بچّہ، تفتیش اور گھونسلا جیسے مشہور افسانے بالترتیب ساتویں، آٹھویں، نویں اور دسویں ابواب کے طور پر ناول کا حصّہ بن کر سامنے آتے ہیں۔

یہ سوال اپنے آپ میں خاصا اہم ہے کہ ناول نگار نے اپنے افسانوں کو ناول میں ضم

کیوں کیا؟ پہلا سبب تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ مصنّف نے اپنی تحریر کو مزید ظاہری طوالت دینی تھی۔اس سے ناولٹ میں کوئی پچاس صفحات یعنی ایک تہائی سے زیادہ تقریباً چالیس فی صد کا اضافہ ہوا ہے۔ یہاں چند سوالات ہمارے ذہن میں ابھرتے ہیں۔ یہ بات کس حدتک مناسب ہے کہ اپنے پہلے سے شائع شدہ افسانوں کو اپنے نئے ناول میں حسبِ ضرورت ضم کر دیا جائے؟ یوں تو کسی بھی مصنف کو اس بات کا فطری حق حاصل ہے کہ وہ اپنی تخلیق کو ایک سے زیادہ شکلوں میں عوام کے سامنے پیش کرے۔**شوکت حیات** نے اپنے اسی حق کا استعمال کیا ہے۔افسانوں کی تفصیل نہ بتا کر انھوں نے اپنے قارئین کا شاید امتحان بھی لینا چاہا ہو۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ ناول کے داخل میں چار افسانوں کی پیوندکاری کچھ اس انداز سے تخلیق کارنے کی ہے کہ موضوع اور اسلوب کا بہاؤ حسبِ سابق قائم رہتا ہے۔مختلف افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کے یہاں ایسی کیفیت ملتی ہے۔ **غیاث احمد گدّی** اور **غضنفر** کی تخلیقی کائنات میں ایسی صورتِ حال پر نقادوں نے ہماری توجّہ مبذول کرائی ہے۔

چار ابواب میں افسانوی اضافوں کے علاوہ پرانے متن میں جگہ جگہ معقول اضافے کیے گئے ہیں۔اضافے کی یہ صورتِ حال پہلے ہی باب میں سمجھ میں آنے لگتی ہے جہاں تفصیل دوگنی ہوگئی ہے۔ دوسرے اور تیسرے باب میں کوئی اضافہ نہیں۔ چوتھے باب میں سات سطریں زیادہ ہیں۔ پانچویں باب میں عنوان کی نسبت سے پوری نظم کا اضافہ ہوا ہے۔گیارھویں باب میں ایک جگہ ایک صفحہ پورے طور پر بڑھایا گیا ہے۔ بارہویں باب میں آخر کا آدھا صفحہ اضافہ ہے۔ تیرہویں باب میں بیچ میں مکمل ایک صفحہ بڑھایا گیا ہے۔ پندرہواں باب اوّلین شکل میں نہایت مختصر تھا۔ یہاں تین صفحات کا اضافہ ہوا ہے۔ان اضافوں پر غور کرنے سے پتا چلتا ہے کہ **شوکت حیات** نے نظرِ ثانی کرتے ہوئے جہاں جہاں ضروری معلوم ہوا، وہاں جملے بڑھائے۔کہیں کہیں مختصر کردار بھی شامل ہو گئے ہیں۔

درمیان میں جن چار یعنی ساتویں سے لے کر دسویں ابواب تک کا جو اضافہ ہوا ہے، وہ فرقہ وارانہ صورتِ حال کی عکاسی کے لیے وقف ہے۔**شوکت حیات** کی مہارت یہاں سمجھ میں آتی ہے کہ وہ کس طرح پرانے قصّے کی ڈور کو اپنے ہاتھ میں تھامے رہتے ہیں اور نئے واقعات کی زنبیل کھول دیتے

ہیں۔ چھٹے باب سے ساتویں میں پہنچتے ہوئے کسی نئے قاری کو اس بات کا احساس بھی نہیں ہوتا کہ یہ باب اور اُس کے بعد آنے والے تین نئے ابواب اس ناولٹ کا اوّلاً حصّہ نہیں تھے۔ اسی طرح دسویں باب سے جب ہم گیارہویں باب میں پہنچتے ہیں تو یہ کہاں یاد رہتا ہے کہ نئے متن سے پرانے قصّے کی طرف لوٹ کر آرہے ہیں۔ حسبِ ضرورت نئے ماحول میں آنے کی پیش بندی مصنف اپنی مشاقی سے بہ آسانی کر لیتا ہے۔ ہر چند کہ مکمل اضافہ والے چاروں نئے ابواب ذرا تفصیل سے لکھے گئے ہیں اور اس بات کا ہمیں یقین دلاتے ہیں کہ ناولٹ کے قصّے کو توسیع دینے اور موضوعاتی ارتکاز قائم کرنے کے لیے ان ابواب کو مصنف نے بڑھایا۔ ان اضافوں کے بعد اس ناولٹ کی موضوعاتی دنیا مزید پھیل جاتی ہے جس کی بنیاد پر یہ نتیجہ اخذ کرنا چاہیے کہ **شوکت حیات** نے 'سر پٹ گھوڑا' ناولٹ کو نظرِ ثانی کے عمل سے گزار کر ہمیں ایک بھرپور فکشن مہیا کرایا۔

'سر پٹ گھوڑا' میں **شوکت حیات** نے ناول نگاری کے تمام لوازم شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول کو فارم لیس آرٹ کہا گیا ہے، اس لیے **شوکت حیات** نے یہاں طرح طرح کے مسالے جمع کیے ہیں۔ تاریخ، سیاست، سماجیات کے ساتھ جنس، فرقہ واریت اور ٹریڈ یونین کے بہت سارے مناظر اس میں شامل کر کے پلاٹ کو استحکام دیا گیا ہے۔ افسانہ نگاری سے سیکھا ہوا فنّی ارتکاز اور موضوعاتی گٹھاو جیسے عوامل کچھ اس قدر گہرے طور پر یہاں شامل ہوئے ہیں جن سے اس بات پر ہمارا یقین بڑھ جاتا ہے کہ **شوکت حیات** نے محض صفحات بڑھانے کے لیے اس قصّے کو ناول کی دنیا نہیں عطا کی۔ چار پانچ صفحے میں ابواب ایسے بدلتے ہیں کہ یہ یقین کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہاں سے اب ناول کہاں جا رہا ہے یا جائے گا؟

ناول اچانک شروع ہوتا ہے۔ **غالب** کے شعر اور ایک پمفلٹ کی تقسیم سے گفتگو کا آغاز ہوتا ہے مگر جتنے منہ اتنی باتیں۔ یہ خدشہ ظاہر ہونے لگتا ہے کہ چند سطروں کی یہ تحریر آخر سیاست اور سماج کے کتنے مسئلوں کی بنیاد کو واشگاف کرتی جائے گی۔ بالکل بے تکلفی سے سوال و جواب یا تبادلۂ خیالات اور مجذوب کی بڑ کا سلسلہ چل پڑتا ہے۔ ہندستان اور پاکستان کی تقسیم، سیاست کی مشکل اور پیچیدہ ڈگر سے بات بڑھتے ہوئے جرمنی کی دیوار ڈھانے تک پہنچتی ہے۔ **منٹو** کے 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں جس طرح مختلف نقطہ ہائے نظر سامنے آتے ہیں، اسی طرح یہاں کہنے کو

یہ ٹریڈ یونین کے چھوٹے موٹے اور مقامی لیڈر ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کی گفتگو کا معیار اور ان کے موضوعات قومی اور بین الاقوامی ہیں۔ جب پہلے باب میں ہی لکھنے والا موضوع کو اس معیار سے تولنے کی کوشش کرے گا تو ہمیں یہ بات سمجھ لینی چاہیے کہ فن کار کسی بڑے فکری بُت کو توڑنے کا ارادہ رکھتا ہے۔

یہ ناولٹ متوقع خدشات اور اُس سے پیدا شدہ مسائل کی کہانی ہے۔ فساد برپا ہو چکا ہے اور پھر نئے سرے سے اس کے ہونے کے آثار ظاہر ہو رہے ہیں۔ ایک زہریلا اشتہار نکلا ہوا ہے۔ ہندو اور مسلمانوں میں واضح تقسیم کا عمل شروع ہو چکا ہے۔ آبادیاں پاکٹ میں محفوظ ٹھکانے تلاش کر رہی ہیں۔ کرفیو کچھ علاقوں سے اُٹھ چکا ہے اور کہیں لگا ہوا ہے۔ ہر شخص دوسرے کے وجود سے خوف زدہ اور شبہات میں مبتلا ہے۔ سڑک سے تنہا گزرتے ہوئے بار بار کسی دوسرے اجنبی کو دیکھ کر اس بات کا اندیشہ پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ ہمارے وجود کو صفحۂ ہستی سے مٹا نہ دے۔ بچوں کا مذہبی بنیادوں پر اسکولوں سے اغوا شروع ہو چکا ہے۔ سب سے مشکل مرحلہ یہ ہے کہ بازار اور پیشہ وروں کے بیچ بھی مذہبی تقسیم قائم ہو چکی ہے۔ حالت یہاں تک پہنچ چکی ہے کہ بیمار بچوں کو کس ڈاکٹر سے دکھایا جائے، اس مرحلے میں یہ سوالات زیرِ بحث ہوتے ہیں کہ یہ ڈاکٹر اگر ہمارے مذہب کا نہیں ہے تو یہ بات مناسب نہیں کہ بچے کو اُسے دکھایا جائے۔ کیا جانے وہ کوئی مذہبی بدلہ ہی لے لے۔ دور سے چند افراد نظر آ جائیں تو پہلے یہ غور کرنا لازم ہو جاتا ہے کہ یہ فسادی اگر دوسرے مذہب سے تعلق رکھتے ہیں تو اُدھر سے آگے جانا درست نہیں۔ عوامی سواریوں میں بیٹھتے ہوئے یہ غور کرنا کہ اُس کا ڈرائیور اور جو کوئی دوسرے سوار وہاں موجود ہیں، اُس کا مذہب کہیں ہم سے مختلف تو نہیں؟

قصّہ یوں ابھرتا ہے کہ ناول کے مرکزی کردار کا بچہ اچانک بیمار ہوتا ہے اور اس کے دفتر میں کسی طرح اس تک یہ خبر پہنچائی جاتی ہے۔ مرکزی کردار اپنے گھر جاتا ہے اور پھر بچے کے علاج میں سرگرداں نظر آتا ہے۔ مگر ایک ماہر قصّہ گو کو یہ معلوم ہے کہ ناول کا پلاٹ اس سے کچھ سوا طلب کرتا ہے۔ اس لیے شروع میں ہی یہ کیفیت ضمنی طور پر اجاگر کر دی جاتی ہے کہ فرقہ وارانہ کشیدگی اور تناؤ کا ماحول ہے۔ ہندو مسلمان ایک دوسرے پر کسی بھی سماجی معاملے میں بھروسہ نہیں کر رہے ہیں۔ اس پہلو سے اس بیمار بچے اور اس کے علاج کے مراحل یا متعلقات میں پیچیدگی شامل کی جاتی ہے جس کے سبب

کبھی تجسّس اور کبھی بوالعجبی کے احوال ناول میں اپنے آپ چلے آتے ہیں۔ یہ بات واضح طور پر ہمیں سمجھ میں آ جاتی ہے کہ مصنف بھی اُس بنیادی قصّے پر نہ خود مرتکز رہتا ہے اور نہ چاہتا ہے کہ اُس کی کہانی گھریلو زندگی اور اس کے مسائل میں قید ہو کر رہ جائے۔ اس لیے بنیادی قصّہ سُست رفتار سے آگے بڑھتا ہے۔ شاید اسی لیے ذیلی قصّے کی وجہ سے جو ماحول قائم ہو چکا ہے، اُس کے خدشات پڑھنے والے کے دماغ میں حاوی رہتے ہیں۔

مرکزی کردار اگر چہ بیٹے کے علاج کے لیے مصروفِ کار ہے مگر اُس کے ذہن میں اور اُس کی دیگر سرگرمیوں کے دوران شعور اور لاشعور پر بھی یہ بدلی ہوئی صورتِ حال پورے طور پر حاوی ہے۔ اس وجہ سے بنیادی قصّے کے متوازی باہر کی دنیا کے سوال و جواب اور اندیشے بھی حسبِ موقع آتے جاتے رہتے ہیں۔ اس سے ناولٹ کی داخلی دنیا نہ صرف یہ کہ توسیع پاتی ہے بل کہ موضوعاتی اعتبار سے بھی اس سے ایک بوقلمونی پیدا ہوتی ہے۔ **مسجد** کے امام اور اَن جانے آدمی کی طرف سے مدد کی پیش کش سے کہانی کی شاخیں پھیلتی ہیں۔ خاندان کے افراد کا مختلف مواقع سے الگ الگ روپ میں نظر آنا اور کبھی کبھی اشعار، دوہے اور عشق و عاشقی کے موضوعات کی شمولیت سے قصّہ اپنے انجام کا خوگر ہوتا ہے۔ علاج کے مرحلے میں زندگی کی اونچ نیچ اور حقیقی ڈراموں کی موجودگی بھی سانس روک کر ہمیں **شوکت حیات** کی فن کاری پر ایمان لانے کے لیے مجبور کرتی ہیں۔

شوکت حیات بعد کے زمانے میں اپنی بے مثال کہانی 'گنبد کے کبوتر' کی وجہ سے پہچانے گئے۔ **بابری مسجد** کے انہدام کے بعد ھندستان کی سیاست بھی بدلی اور معاشرے کے نظامِ فکر میں کچھ ایسی تبدیلیاں بھی پیدا ہوئیں جن سے پورا معاشرہ بدل گیا۔ جینے کا انداز، سوچنے کا طریقہ اور برتنے کا مزاج، سب کچھ بدل گئے۔ یہ تبدیلی سماج کے ہر حلقے میں آئی۔ **شوکت حیات** نے اس موضوع کو صرف 'گنبد کے کبوتر' میں ہی نہیں برتا، یہ اُن کی اور دوسرے لکھنے والوں کی سائیکی میں ایک زندہ حقیقت کی طرح بس گیا۔ یہ ناولٹ اسی موضوعاتی پس منظر سے اپنے معنوی دائرۂ کار کی توسیع کرتا ہے۔ **شوکت حیات** شفاف حقیقت نگار نہیں ہو سکتے، اس لیے روایتی بیانیہ کو آزماتے ہوئے واقعات در واقعات کو ایک سلسلے سے پیش کرنے کا عمل اُن کے یہاں ممکن نہیں۔ جدیدیت کے اثر سے اُن کے یہاں کہانی کی حقیقت اصل قصّے میں بنیادی کرداروں

میں محدود ہو جاتی تو تین دہائیوں کی افسانہ نگاری کی مشق ضائع ہو جاتی! یہیں اُن کی فنی ہنرمندی اور چابک دستی کا پتا چلتا ہے۔ یہ بات بھی سمجھ میں آتی ہے کہ وہ فکری طور پر کس قدر پختہ ہیں اور اُسی طرح نت نئے تکنیکی حربوں سے خود کو آراستہ کرنے کے معاملے میں چاق و چوبند ہیں۔ یہ ہنرمندی 'گنبد کے کبوتر' میں بھی واضح ہے اور 'سر پٹ گھوڑا' میں بھی بھرپور طریقے سے روشن ہوئی ہے۔

شوکت حیات کی ادبی نشو ونما میں جدیدیت کے خاصے اثرات رہے ہیں۔ اُن کی کہانیوں میں جدیدیت کے آزمائے ہوئے رموز وعلائم ابتدائی دَور میں بہت زیادہ تھے مگر بعد میں بھی وہ اس رجحان سے عملی طور پر خود کو کبھی الگ کرتے ہوئے نظر نہیں آتے۔ اُن کی بہت ساری کہانیاں تو اعلانیہ طور پر جدیدیت کی زائیدہ ہیں مگر ان کے سوا دیگر تحریروں پر کم از کم اسلوب کی سطح پر جدیدیت کے اثرات جگہ جگہ مل ہی جاتے ہیں۔ نئے اور انوکھے استعارے وضع کرنا، تفصیلات کے بجائے اشاروں میں گفتگو اور معنوی اعتبار سے متن میں ذرا پیچیدگی اُتار دینے کی کوشش کرنا **شوکت حیات** کے وہ آزمودہ نسخے ہیں جنھیں وہ اپنے فکشن کا بہر طور حصّہ بناتے رہے ہیں۔ 'سر پٹ گھوڑا' میں گھوڑوں کی ٹاپوں کی آوازیں، اُن سے پیدا شدہ اندیشے، ہیبت ناکی اور گھبراہٹ کی کیفیات بار بار اس ناول کا حصّہ بنتی ہیں مگر غور کرنے سے پتا چلتا ہے کہ یہ اشارے یا کیفیات کا بیان چند جملوں میں ختم ہو جاتا ہے اور کہانی کا سفر آگے بڑھتا جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پس منظر سے ہیبت ناکی کے مظاہر اُبھر رہے ہیں اور اُن کے جال میں کہیں نہ کہیں سب پھنس رہے ہیں۔ گھوڑوں کی ٹاپ اور اُن سے اُس عہد کی متعلقہ زندگی پر جو اثرات قایم ہو رہے ہیں، اُن کی ماہرانہ پیش کش اس ناول کا طرۂ امتیاز ہے۔ کہیں بیان میں تفصیل آنے نہیں دیتے مگر ہیبت ناکی اور خوف میں اضافہ ہی ہوتا جاتا ہے۔ اکثر تو گھوڑوں کی ٹاپ کا ذکر بڑے لاتعلق انداز میں سامنے آتا ہے اور یہ بھی سمجھ میں آتا ہے کہ ناول کی بنیادی کہانی سے یہ پَرے ہے مگر فضا بندی کے سارے کام انھی اوزاروں سے لینے کا ایک بالیدہ شعور سب کچھ سنبھال لیتا ہے۔ چند مثالیں ذیل میں پیش کی جاتی ہیں:

- دفعتاً اسے لگا کہ کہیں دور سے کوئی گھوڑا
اس کی طرف سر پَٹ دوڑتا چلا آرہا تھا۔ ملگجے

اندھیرے میں گونجتی ہوئی ٹاپیں سن کر اس کے رونگٹے کھڑے ہو گئے۔ سرپٹ گھوڑے کے پاؤں کی دھمک بتدریج قریب آتی جا رہی تھی۔

■ اچانک سر پٹ گھوڑوں کی ٹاپ پھر سنائی دی ...ٹاپ قریب آرھی تھی۔ اس نے دیکھا کہ وہ ، اس کی بیوی اور بچہ گھوڑوں کی ٹاپ کے نیچے روندے جا رہے ھیں، زدو کوب کیے جا رہے ھیں۔ ان کے کپڑے تار تار ہوگئے۔ جسم کی ھڈیاں ٹوٹ گئیں۔ سرپٹ گھوڑوں کا قافلہ رکنے کا نام ھی نھیں لے رھا۔ ایک ، دو، تین...سینکڑوں، ھزاروں... انگنت ...ٹڈی دل کی طرح چھاتے جا رہے تھے ۔ چاروں طرف ...

■ غیر مرئی سرپٹ گھوڑے یھاں سے وھاں تک دندناتے پھرتے تھے اور وہ دونوں چپ چاپ اپنے وجود کے غار میں اتر کر نامعلوم سمتوں میں بھٹک رہے تھے۔

■ اچانک سرپٹ گھوڑوں کی پُراسرار آواز پھلے دُور سے اور پھر نزدیک سے آتی ہوئی سنائی دی۔

عالمِ دھشت میں جلتی ہوئی سگریٹ اس کی انگلیوں سے گر گئی۔

ٹمپو میں دونوں نے مل کر جلتی ہوئی سگریٹ کو تلاش کیا۔

پُراسرار ٹاپوں کی آوازیں ان کا محاصرہ

کررہی تھیں۔

ماحول میں موجود کشیدگی اور متوقع ناشدنی کے لفظی پیکر بنانے میں **شوکت حیات** کو ناول کے مرکزی استعارے سے بہت مدد ملی ہے۔ سرپٹ گھوڑا ،گھوڑے کی ٹاپ، دوڑنے اور آگے بڑھنے، بہ تدریج قریب آنے کی جو کیفیات ہیں، اُس سے وہ ہیبت ناکی بالکل سامنے آجاتی ہے جس کی پیش کش وہ اِس ناول میں چاہتے ہیں۔ اُن کا یہ بھی کمال ہے کہ اِس بنیادی استعارے کے اِردگرد لفظوں کا نپا تُلا جال ہی بنتے ہیں۔ یہ اُن کی ایسی فنّی ہوش مندی ہے جس کی کون داد نہ دے گا! کوئی دوسرا ناول نگار ہوتا تو لفظوں کے اسراف سے محل کھڑے کردیتا مگر ایجازِ بیان کا خون ہوجاتا اور استعارے کی جو غیر مرئی دنیا **شوکت حیات** خلق کرنا چاہتے تھے، وہ سرِعام نیلام ہوجاتی۔ **شوکت حیات** نے اِس استعارے کے سہارے جو بنیادی بیان خلق کیا ہے، اُس سے کہانی اپنے آپ بھٹکنے سے بچ جاتی ہے اور قاری واپس اُسی مرکز پر چلا آتا ہے۔

شوکت حیات یوں تو اپنے اسلوب کو شاعرانہ بنانے کے لیے مشہور نہیں رہے۔ اچھی زبان میں ترسیل کے جو امکانات ہیں، انھیں ہی سلیقے سے آزما کر بہ حیثیتِ افسانہ نگار انھوں نے اپنا مقام حاصل کیا تھا۔ اِس ناول میں انھوں نے اپنے اُسی اسلوب کو قایم رکھا ہے۔ آرایشِ بیان پر توجہ دینے کی کوئی اضافی کوشش بالعموم نظر نہیں آتی ہے مگر جب ناول کے پہلے صفحے پر **غالب** کا شعر لکھا ملے تو سمجھنا چاہیے کہ اِس کتاب میں کسی علاحدہ کیفیت کی تیّاری ہے۔ متن کے داخل میں اُترنے سے مختلف ابواب میں **غالب**، **میر**، **مصحفی**، **انشا اللہ خاں انشا** اور **کبیر داس** کے اشعار نظر آتے ہیں۔ سیاہ فام اقوام کی جدوجہد کے لیے مشہور نظم 'ہم ہوں گے کامیاب ایک دن' پورے طور پر متن کا حصّہ ہے۔ اِن اشعار اور نظموں کی شمولیت سے ایک ایسی کیفیت پیدا ہوتی ہے جہاں شعریت اور موسیقیت کے ڈانڈے ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔ کسی بھی ناول نگار کو موضوعاتی اور اُسلوبیاتی رنگارنگی سے اپنے ناولوں کو آراستہ کرنے اور خاص طور سے قارئین کو متوجہ کرنے لیے بہت سارے کام کرنے ہوتے ہیں۔ **شوکت حیات** نے یہاں ایسی بہت ساری چیزوں سے بھرپور فائدہ اُٹھایا ہے اور اپنے ناول کو مختلف طبقوں میں مقبول بنانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں چند مثالیں

ملاحظہ کریں:

■ پرندے کے بازو اڑتے اڑتے شل ہو گئے تھے۔ بہت اونچائی پر جاکر اس نے جسم کو ڈھیلا چھوڑ دیا تھا۔ اس کی قوتِ پرواز جواب دے چکی تھی، اب آنکھیں بھی دھندلانے لگی تھیں۔

■ ان کی کھلکھلاہٹ اورفلک شگاف قہقہے سن کر پیڑوں پر بیٹھے رنگ برنگے پرندے اپنے پروں کو پھڑپھڑاتے ہوئے تیزی سے اڑ گئے۔ اڑتے اڑتے بل کھاتے ہوئے انھوں نے ہنسنے والوں کو اچٹتی ہوئی نظروں سے دیکھا۔ کیسے جیالے لوگ ہیں۔ اس عالَم میں بھی دل کھول کر ہنستے ہیں اور الوداع کہتے ہوئے فضا میں اونچے اور اونچے اڑتے چلے گئے اور دور آسمان میں غائب ہو گئے لیکن ہنسی کا دورہ مکمل ہونے کے بعد وہ سب گہرے سوچ میں مستغرق ہوگئے۔

دنیا کے ہر معاشرے میں ناول کی زبان کے سلسلے میں بحث ہوتی رہی ہے۔ ہماری عام نثر اور فکشن بالخصوص ناول میں استعمال کی جانے والی زبان کیا ایک ہی ہوتی ہے یا اُن کی سطحیں بدل جاتی ہیں؟ یہ سوال اصولی طور پر جس طرح تفصیل کا تقاضا کرتا ہے، اُسی طرح اطلاق کی سطح پر تجزیہ وتحلیل کے مرحلے سے گزر کر یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ واقعتاً ہمارے فکشن میں زبان کی کوئی مختلف سطح آزمانے کی کوشش ہوئی یا نہیں۔ 'سرپٹ گھوڑا' کی حد تک یہاں ہم اِس سوال کا ایک ابتدائی جواب تلاش کر سکتے ہیں۔ بے شک ایک ناول نگار زبان کی مختلف سطح تک آئے بغیر شاہ کار خلق نہیں کر سکتا۔ **شوکت حیات** کے اُسلوبِ بیان بالخصوص اِس ناول میں آزمائی گئی نثر میں جگہ جگہ ایک کرشمائی کیفیت پیدا ہوگئی

ہے۔ جہاں جہاں ایسے جملے یا پیراگراف آسمان میں ٹنکے ہوئے چاندستاروں کی طرح ہمیں ملتے ہیں، وہاں کبھی اقوالِ زرّیں کی تخلیق شروع ہوجاتی ہےاور کہیں نثری عصری صحائفِ آسمانی اوراظہار کی بوقلمونی کے ساتھ ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔شوکت حیات کے اِس ناول میں زبان واُسلوب کی اعلاسطح ہمیں نہ صرف یہ کہ پورے طور پر متوجہ کرتی ہے بلکہ ہم اُس کی ساحری اورتخلیقی جنون کا حصّہ بن جاتے ہیں۔چالیس برس کی افسانہ نگاری کے بعدجب کوئی فن کار ناول کی طرف قدم بڑھائے گا تو واقعتاً اُس کے قلم سے ایسے قیمتی الفاظ اور جملے ہی ادا ہوں گے:

- جو بھی ھو ، سیکولرزم بہت خوبصورت تصور ھے۔
- بھائی عجیب زمانہ ھے کہ اب بادشاہ بھی مجرم ھے اوررعایا بھی۔
- چلتے پھرتے ھندستانی الفاظ تھے جن پر کسی زبان اور مذھب کی سکّہ بند مہر نہیں تھی ۔
- دراصل پڑھائی لکھائی اور تھذیب و تمدن کھتے ھی اس کو ھیں کہ انسان اپنی حد بندیوں سے بالا تر ھو جائے...
- اس کی سیاسی بیداری اور سیکولر شعور کے مقابلے میں اس اناڑی ٹمپو والے کی بے فکری کا اندازہ زیادہ قابل قدر اور دانشورانہ تھا۔
- معاملہ کچھ گڑبڑ معلوم ھوتا ھے... زندگی کے حقیقی چڑیا گھر میں سانپ گھر کے شیشے شاید ٹوٹ گئے ھیں... فوراً واپس چلیں...!

فرقہ وارانہ فسادات اوراُن کےنتائج پر اردو کےسیکڑوں بڑے ناول اور افسانے رقم کیے گئے ہیں۔تقسیمِ ملک کے دَور کے منظرنامے کواگر چہ اُن تحریروں میں زیادہ موضوعِ بحث بنایا گیا

ہے مگر حالات کے بدلنے کے ساتھ اس مسئلے کی نئی نوعیّتوں اور **بابری مسجد** کے انہدام کے بعد کی صورتِ حال پر مقابلتاً کم لکھا گیا ہے؛ اِس کے باوجود ہم عصر **ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں** کی اِس جانب خاص توجّہ رہی ہے۔ 'گنبد کے کبوتر' لکھ کر **شوکت حیات** نے یہ ثابت کر دیا تھا کہ وہ افسانوی فن اور فرقہ واریت کی نئی صورتِ حال میں کس طرح مطابقت قایم کر سکتے ہیں۔ 'سرپٹ گھوڑا' **بابری مسجد** کے انہدام کے دس برسوں کے دوران لکھا گیا۔ آج یہ کہنا مشکل ہے کہ **شوکت حیات** نے واقعتاً کس سال اِسے لکھا مگر متن اِس بات کی گواہی دیتا ہے کہ فرقہ وارانہ صورتِ حال کی بدلتی کیفیات کو مکمل سنجیدگی کے ساتھ موضوعِ بحث بنایا گیا ہے۔ فکری طور پر **شوکت حیات** سیکولر اور غیر مذہبی، روادارانہ مزاج کے حامل شخص تھے جس کی عکّاسی اِس تحریر میں ہر صفحے پر نظر آتی ہے۔ فنّی اعتبار سے غور کریں تو فسادات کے حوالے سے جو اندیشے اور تشویشات کی کیفیت سامنے آتی ہے، **شوکت حیات** نے اپنے **ناول** میں اُس کی ایسی فطری اور زندہ پیش کش کی ہے کہ ہم اُس خوف اور ہیبت میں خود کو موجود پاتے ہیں۔ فن کارانہ جہت سے اِس **ناول** کا یہ ایک ایسا پہلو ہے جس پر **ناول نگار** کو داد نہ دی جائے تو بے انصافی ہوگی۔ **شوکت حیات** نے یہ بھی اچھا کیا کہ فسادات کی تفصیل اور قتل وخون میں لت پت زندگی کا گوشوارہ پیش کر کے اپنے **ناول** کو ترقی پسندانہ دَور کے انداز سے آراستہ کرنے کی کوئی مشقت نہیں اٹھائی۔ اِس سلسلے سے اِس **ناولٹ** کے صرف ایک اقتباس پر ہماری خصوصی توجّہ ہونی چاہیے:

> سورج رو بہ زوال تھا۔ تازہ لہو کی مہك، سرا
> سیمگی اور وحشت کا سنّاٹا اندیشے کو تقویت
> پہنچا رہے تھے کہ شہر کے کسی علاقے میں کوئی
> واردات ہو گئی ہے۔

شوکت حیات کا مطمحِ نظر اکثر وبیش تر دانش ورانہ رہا ہے۔ اُنھوں نے اپنی زندگی کا ایک بڑا حصّہ اور اپنی تحریروں کا سارا سرمایہ نئی دنیا کے خوابوں کے سپرد کر رکھا تھا۔ اِس **ناول** میں اُن کی یہ فکری بساط بہت آسانی سے دیکھی جا سکتی ہے۔ مرکزی کردار کے ساتھ ساتھ اُس کے کئی دوست احباب جگہ جگہ نظر آتے ہیں جو نہ صرف یہ کہ سماجی کارکن اور رضا کار ہیں بلکہ اُن کے دلوں میں انسانی زندگی کو خوب

صورت بنانے کے نہ جانے کتنے خواب پوشیدہ ہیں۔شاید یہی وجہ ہے کہ فساد جیسے نازک معاملے میں بھی اور مابعدِ **بابری مسجد** انہدام کی بدلتی صورتِ حال میں اُن کے مرکزی کردار اور دوسرے ساتھیوں کا فرقہ واریت کے خلاف ذہن بہ دستور قائم رہتا ہے۔ دونوں طبقوں کے اچھے لوگوں کو پہچاننا اور سماجی انتشار سے راہِ نجات حاصل کرنے کا ذریعہ تلاش کرنا، اِس نـــاول میں بڑی سنجیدگی سے انجام پاتا ہے۔ **شوکت حیات** کے یہاں ایک اچھے معاشرے اور نئی زندگی کا بڑا صاف ستھرا خواب ہے، ایک امیّد اور ایک نئے منظرنامے کے لیے بہت حد تک اُنھیں یقینِ کامل ہے۔فسادات، دانش مندی اور انسانیت نوازی کے اردگرد پھیلے بیانیے کو ذیل کے اقتباسات سے پہچاننا مشکل نہیں:

■ ایک تقسیم کا زخم ہی ایسا کاری تھا کہ نہ جانے کتنے لوگ اب تک جاں بر نہ ہوسکے ، اب مزید تقسیم کسی قیمت پر نہیں۔ بلکہ موقع ملے تو .... دونوں جرمنی ایک ہو سکتے ہیں تو کیا ہندستان ، پاکستان اور بنگلا دیش پہلی والی حالت میں واپس نہیں آسکتے ؟ ہم بیدار ہو جائیں تو یہ دیواریں تحلیل ہو جائیں ۔ اس نسل میں نہیں تو شاید آنے والی نسل میں لوگوں کی نیند ٹوٹے اور وہ جان لیں کہ طاقتور انسانوں نے اپنے آمرانہ مقاصد کے حصول کے لیے دھرتی پر لکیریں کھینچ دی تھیں اور آج تو ہم عالمی انسانی سماج اور گلوبل گاؤں کی سمت بڑھ رہے ہیں...

■ ان دنوں عبدالمنان بے حد پریشان تھا ۔ نئی نئی ملازمت تھی۔ عرصۂ دراز تک بے روزگاری جھیلنے والے عبدالمنان کی آنکھوں میں چھوٹے

بڑے کئی سپنے چھپے تھے مگر اس کا سب سے
بڑا خواب دنیا کو بدلنے کا تھا۔ سوویت یونین
کے انہدام نے اس کے ارادوں کو متزلزل نہیں کیا
تھا کیوں کہ وہ بہت دنوں سے اسے غلط راستے
پر مڑ جانے والا گمراہ ہراول دستہ سمجھتا تھا۔

اس ناول کا دسواں باب بہ عنوان' اپنے گھر کی تلاش' اپنے موضوعاتی پھیلاو، ایجازِ بیانی، مطالعۂ کائنات اور حد درجہ ڈرامائی اسلوب اختیار کرنے کی وجہ سے ایک ایسا ثبوتِ ہنر بن گیا ہے جہاں کوئی فن کار فنی گرفت میں اوجِ ثریا تک پہنچ جاتا ہے۔ ایک طویل مدّت کے بعد مرکزی کردار اپنے آبائی وطن کا سفر اختیار کرتا ہے۔ اسے اپنے والد اور پہلی محبوبہ یا دیگر رشتے داروں سے ملنا مقصود ہے۔ کہانی میں آگے اور پیچھے کہیں ان سے لگاتار ملنے جلنے کا ذکر نہیں آتا۔ اندازہ یہ ہے کہ مرکزی کردار اور اس کے آبائی وطن اور رشتے داروں سے تواتر کے ساتھ ملنا جلنا نہیں ہوتا رہا ہے۔ مرکزی کردار ایک چھوٹے سے ریلوے اسٹیشن پر اترتا ہے۔ وہاں سے رکشے پر بیٹھ کر اُسے اپنے گھر جانا ہے۔ رات کا وقت ہے، اندھیرا ہے، غالباً بجلی نہیں ہے۔

رکشے پہ اندھیری رات میں اپنے گھر کا پتا اور راستہ بتاتے ہوئے یہ مرکزی کردار درجنوں راستوں سے گزرتے ہوئے بار بار کسی ویران جگہ یا چٹیل میدان پر آکر رک جاتا ہے۔ اپنے وطن میں واپسی، آبا و اجداد کی کوٹھی اور حویلی کی تلاش، شہر کاری اور غالباً فسادات کے جبر میں آبادیوں کے بسنے اور اجڑنے کے معاملات اس اندھیری رات میں عجیب و غریب صورتِ حال پیدا کرتے ہیں۔ مرکزی کردار رکشے والے کو اپنے گھر کا پتا نہیں بتاتا ہے۔ رکشے والے کے سوال پر اس کا جواب ہوتا ہے:

کھاں چلنا ھے بابو جی....؟
بس چلنا ھے... باھر کا آدمی نھیں ھوں.... اسی
مٹّی کا یہ جسم ھے... چلو.... میں تمھیں راستہ
بتاتا چلوں گا ... بس فی الحال سیدھ میں آگے
بڑھتے چلو ... مگر جلدی جلدی نھیں ....

دھیرے دھیرے۔ ایک مدت کے بعد یہ سب دیکھنا
مقدر ہوا ہے تو راستے کے سارے مناظر کو جذب
کرنا چاہتا ہوں۔

رات بھر مرکزی کردار اور رکشے پر سفر کا سلسلہ اپنی تمام تر ڈرامائیت کے ساتھ چلتا رہتا ہے۔ کبھی جانے پہچانے راستے اجنبی ہو جاتے ہیں، کبھی آبادیاں انجانی بن جاتی ہیں۔ حالت یہ ہوتی ہے کہ ساری تلاش و جستجو کے باوجود وہ گھر نہیں ملتا ہے۔ مرکزی کردار کے متوازی ایک ہم زاد بھی ہوتا ہے جو اُس کے اندر سے نیا سوال پیدا کر دیتا ہے۔ ذیل کا اقتباس ہمیں ایک شبہے میں ڈالتا ہے کہ اس کا گھر ہے بھی یا نہیں؟ گھر تھا بھی یا نہیں؟ اقتباس ملاحظہ ہو:

بد بخت تیرا گھر اور تیرا علاقہ ہے...؟
اسے جیسے سکتہ لگ گیا۔ چہرہ سرخ ہو
گیا۔رکشے والے نے اسے جھنجھوڑا تو اس کا
سکوت ٹوٹا۔
سچ مچ میرا کوئی گھر اور میرا کوئی علاقہ کہاں
ہے...؟
اس بار مسجد والے راستے سے چلو...!
نتیجہ پھر وہی چٹیل میدان۔ مندر والا راستہ
بھی چٹیل میدان ہی تک پہنچا۔ یہاں تک کہ چرچ
اور گورودوارے کے راستے بھی اسے چٹیل میدان
کے علاوہ اور کہیں نہیں پہنچا سکے۔

اندھیری رات میں رکشے کے سفر میں شہر کی صورتِ حال اور ناولٹ کے ماحول سے مطابقت قایم رکھنے کے لیے گھوڑوں کی ٹاپ، سرپٹ دَوڑنا اور کسی کے تعاقب میں کسی قوت کا آگے بڑھتے جانا جیسے تاثرات بھی سامنے آتے رہتے ہیں۔ رکشے والے نے تیز قدموں سے ایک مرحلے میں جب رکشا بڑھانا شروع کیا تو مرکزی کردار سے دورانِ گفتگو میں رکشے والے کا یہ بیان ابھر کر سامنے آتا ہے۔ چند

جملے ملاحظہ ہوں:

نہیں معلوم کیوں بابو جی... کبھی کبھی مجھے
ایسا لگتا ہے کہ اَن گنت بھاری بھرکم بوٹ
گھوڑوں کی ٹاپوں کی طرح سرپٹ دوڑتے ہوئے
میرے رکشے کا پیچھا کر رہے ہیں... مجھے
روندنے کے لیے میرے تعاقب میں ہیں...

گھر کی تلاش کا سادہ سا عمل رفتہ رفتہ پیچیدہ، اُلجھنوں سے بھرا ہوا، اور پُر اسرار ہوتا جاتا ہے۔ کہانی کا سلسلہ پیچھے سے جوڑیں تو محسوس ہوتا ہے کہ فساد اور ترقی کی معکوس دوڑ کے بگاڑ کو یہاں بہ نظرِ توجہ شامل کیا گیا ہے۔ اس باب کے آغاز میں جب کسی عام راہ گیر سے بجلی نہیں ہونے کا سبب مرکزی کردار دریافت کرتا ہے تو اس موقعے پر چند مکالمے کچھ اس طرح سے ادا ہوتے ہیں:

کیوں بھئی... لائٹ کب سے آف ہے...؟
کیا کہا جائے بابو جی... جب سے بڑے شہر میں
بجلی کی سپلائی بڑھ گئی ہے، یہاں کا کوٹا
کاٹ دیا گیا ہے...
بہت دیر کے لیے روشنی غائب رہتی ہے... اور
آس پاس جو گاؤں ہیں، ان کا تو حال پوچھو
ہی مت ... بجلی کے کھمبے ہوتے ہوئے بھی سب
ایک کرن کو ترستے ہیں... کہیں کوئی پیداواری
ہی نہیں ہوئی...!

شوکت حیات اس باب میں تجسس اور پُر اسراریت کو اپنی مٹھی میں قید کر کے رکھتے ہیں۔ اسی بیان کی طاقت کے سبب وہ قصے کو رکشے والے کے ساتھ اندھیری رات میں صبر و ضبط کے ساتھ بڑھاتے رہتے ہیں۔ رات بھر ایک دوسرے کی رہنمائی کرتے ہوئے یا ایک دوسرے کا ساتھ دیتے ہوئے کسی عالم میں یہ ایک دوسرے کے داخل میں اُتر آتے ہیں۔ مرکزی کردار خود رکشا چلانے لگتا ہے

اور رکشے کی سیٹ پر رکشے والے کو بٹھا دیتا ہے۔ عین اسی وقت رکشے والا زار و قطار رونے لگتا ہے۔ بے خودی میں وہ پھٹ پڑتا ہے اور ایک حقیقی بات بول جاتا ہے جس میں مرکزی کردار کا گھر ہی نہیں غائب ہوا، رکشے والے کا بھی ذاتی مکان اس کی نذر رہوا۔ روتے ہوئے رکشے والے کی گفتگو ان لفظوں میں ادا ہوتی ہے:

تم جس علاقے، جس بستی کو ڈھونڈ رہے ہو،
اسے عرصہ پہلے بلڈوزروں نے چٹیل میدان میں
تبدیل کردیا ... میں بھی ہفتوں اسی طرح پورے
شہر میں دیوانہ وار پاگلوں کی طرح چکّر کاٹتا
ھوا بار بار اسی چٹیل میدان تك پہنچتا تھا ...
بلڈوزروں نے سب کچھ اجاڑ دیا... بھری پُری
بستی کو ملبے میں تبدیل کیا اور پھر چٹیل
میدان بنا دیا ... میری دکان ، میرا گھر اور تمام
اھل و عیال زندہ درگور ھوگئے ... بیٹے! میں نے
تو صبر کرلیا تھا لیکن آج بار بار اس چٹیل
میدان کو دیکھ کر پُرانے زخم ھرے ھوگئے...
بابو جی بابو جی... تم سن رہے ھو...؟

یہ باب شہر کاری، اس کے عتاب، کمزور لوگوں اور پرانی تہذیب کے بہ تدریج مٹنے کی کہانی بن گیا ہے۔ ترقی کی دَوڑ اور اس اندھیرے سفر میں ہم سے کیا کیا لٹتا جارہا ہے، اس کا کوئی احتساب نہیں کر رہا ہے۔ **شوکت حیات** نے اس باب سے اس ناولٹ کی فکری دنیا کو مزید استحکام بخشنے میں کامیابی پائی ہے۔ سرپٹ گھوڑا ' میں شروع سے پُراسراریت، ایک گم شدگی اور متوقع حادثات کی فضا قائم رہتی ہے۔ گھوڑوں کی ٹاپ سے لے کر پرندوں کی سرگرمیوں میں ان کے اثرات آسانی سے ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں۔ فساد کی کیفیت اور بچے کی حیات و موت میں مبتلا ہونے کی بے یقینی اس پراسراریت کو مہیب اور بتدریج خوفناک بناتی جاتی ہے۔ اس باب کی کہانی نہایت مختصر ہے۔ مرکزی کردار اپنے گھر کو

تلاش نہیں کر پاتا ہے اوراسی شکست خوردگی میں یہ باب مکمل ہوتا ہے۔اب قصہ پھر سے اسپتال اور بچے کی بیماری اوراس کی بے یقینی صورتِ حال میں داخل ہو جاتا ہے۔

یہ ناولٹ ملک کی بدلتی ہوئی صورتِ حال کی پیش کش اور ذہنی تبدیلیوں کا مرقع تو ہے مگر اسے سیدھے طور پر تسلیم کرنے کا کوئی رویہ دیکھنے کو نہیں ملتا۔**شوکت حیات** اس بدلتے ہوئے ماحول ، کھلے فرقہ وارانہ بٹوارے کو خوش دلی سے قبول نہیں کرتے۔ سماجی حقیقت پیش کرنے کے لیے انھیں ضرور دکھانا تھا کہ ہمارا معاشرہ بہت آسانی کے ساتھ بدل گیا اور فرقہ وارانہ تقسیم کے ثبوت بھی واضح ہیں مگراس کی پیش کش میں **شوکت حیات** نے قدم قدم پر جرح، ردّوقدح اورفکری مجادلوں کے مرحلے سے یہ سندیش بھی دیا ہے کہ اس تبدیلی کو سب نے بہ خوشی قبول نہیں کیا۔رہ رہ کرمختلف کرداروں کے درمیان جو مباحثے ہوتے رہتے ہیں، اُن میں اس بکھراو کو قبول نہیں کرنے والے افراد بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ یہی نہیں، کہانی کا مرکزی کردار ہر مذاکرے کا حصّہ ہے اوراس فرقہ وارانہ تقسیم کو ایک لمحے کے لیے بھی قبول کرنے کو تیار نہیں۔ بحث و مباحثے میں بھی اُس کی دلیلیں فرقہ پرستی کی دلیلوں کو بے نقاب کرتی ہیں اور اُس کا اعتماد ہمیشہ قائم رہتا ہے۔اپنے گھر میں بھی بچے کے علاج کے سلسلے سے ڈاکٹر کے انتخاب کے مرحلے میں اگرچہ بیوی اور ہم زلف کی رائے اپنے ہم مذہب ڈاکٹر سے رجوع کرنے کی ہے مگر یہ شخص اُسی ڈاکٹر کے پاس اپنے بچّے کو لے جاتا ہے جو اچھا تو ہے ہی مگر دوسرے مذہب سے اُس کا رشتہ ہے۔ جہاں جہاں ایسی تبدیلی اُسے نظر آتی ہے، اُس میں انسانی سوز اور دردمندی کے ساتھ ایک بے چارگی بھی دیکھنے کو ملتی ہے جس سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ **شوکت حیات** سماج کے اندر ایسی قوتوں کی شناخت بھی کرنا چاہتے ہیں جن کے دماغ نہیں بدلے ہیں اور فرقہ وارانہ ہم آہنگی و خیرسگالی پر جنھیں پورا پورا بھروسہ ہے۔

شوکت حیات ناول کی حد تک مشاق نہیں کہے جاسکتے۔افسانے کی دنیا میں ایک طویل ریاضت سے ان کا فنی شعور وضع ہوا ہے۔اُن کے افسانوں میں عورتوں کے کردار زیادہ مستحکم کم کم ہی نظر آتے ہیں۔**شموئل احمد** کی طرح **شوکت حیات** اپنی تحریروں میں ہر چند کہ عورتوں کے رسیا نہیں مگر ہم عصروں کے یہاں لاشعوری طور پر بھی لین دین کا ایک سلسلہ رہتا ہے۔ناول کے پہلے باب میں ہی جس زہریلے پمفلٹ کا تذکرہ شروع ہوا ہے، اُس میں ذیل کی سطریں توجّہ سے پڑھی جانی چاہیے:

ان کے گھروں میں کام کرتے وقت عورتوں کو
رجھانے اور پھنسانے کی کوشش کرو اور اپنے
لِنگ انھیں دکھاؤ تاکہ وہ تم میں دلچسپی لیں
اور پھر موقع پاکر ان کے ساتھ بدکاری کرو۔

'شب خوں' میں شایع ہوتے ہوئے اس اقتباس کا لفظ (لنگ) غالباً مدیر کی توجہ سے (ڈنڈ بل) ہوکر تحریر کی تہذیب اور ناموس کے مدِّ نظر قارئین کے سامنے آتا ہے۔

عورتوں کے جسم کے تعلق سے بڑھی ہوئی دل چسپی کا اظہار بارھویں باب سے پندرہویں باب تک جاری رہتا ہے۔ ایسا کہنا تو مشکل ہے کہ ایسی ساری تفصیلات غیر ضروری اور قصّے سے باہر کی دنیا سے متعلق ہیں مگر ایسا یقین نہیں آتا ہے کہ قصّے کی حقیقی اور فطری دنیا کا یہ سب حصّہ ہیں۔ یہ توجیہ پیش کی جا سکتی ہے کہ اسپتال کی مشکل اور حبس زدہ صورتِ حال میں قصّے کے مرکزی کردار کی ذہنی کیفیت ان تفصیلات سے ایک سہارا پا لیتی ہے۔ *Emotional Relief* کی کئی صورتیں ممکن ہیں اور پیچیدہ حالات میں یہ ناممکن نہیں کہ اپنے بچے کی بیماری کی الجھن اور لگاتار اسپتال میں قید ہوئے کردار کو پڑوس میں اک جسم و جان کی الڑھ کو دیکھنے، گفتگو کرنے اور اس کے سہارے خوابوں کی ایک لمبی دنیا تیار کر لینے کی حکمت سمجھ میں آئے جسے غیر فطری ماننا پورے طور پر درست نہیں۔ ذیل میں چند مثالوں سے یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ **شوکت حیات** صرف احتجاج اور انقلاب کی کہانیاں لکھنے پر قدرت نہیں رکھتے تھے بلکہ وہ زندگی کے نرم، ملائم اور اصل جذبوں کو مردانہ لذتیت کے ساتھ پیش کرنے میں خصوصی توجہ رکھتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ 'سرپٹ گھوڑا' کے بنیادی قصّے میں رومانیت، شہوانیت یا ایسی کیفیات کے لیے کچھ خاص گنجائش چھوڑ کر شاید قارئین کے ارتکازِ ذہنی کا امتحان لیا گیا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے اپنے ناول میں دل چسپی بڑھانے یا قارئین کی توجہ مبذول کرانے کے لیے تھوڑا سا نمک یا مسالے کا اضافہ کیا ہے۔ چند اقتباسات بغیر تبصرے کے یہاں پیش کیے جاتے ہیں:

- اس کے باوجود کس کر لپیٹی ہوئی آسمانی
رنگ کی ساری، اور تنگ سلیولیس اور بیک

لیس بلاوز سے اس کا گدرایا ہوا جسم ابلا
پڑرہا تھا ۔ مصیبت کے ان ناگوار لمحوں میں
بھی وہ اس کے بدن کی جگمگاھٹ دیکھ کر
مسحور اور مبھوت ھوکر رہ گیا ۔

- بھینی بھینی خوشبو سے معطر عورت کا
گداز کولھا مرد کی گود گرما رھا تھا ۔
ھوش اڑا دینے والے مدور اشتعال انگیز کولھے
مرد کے اندر شدید ابال پیدا کررھے تھے۔
ان کے جسم میں چیونٹیاں رینگنے لگیں ۔
عورت کے بدن کی گداز چرب دار پھاڑی کی
سخت و نرم گولائیوں کے لمس سے مرد کے جسم
میں شرارے چھوٹ رھے تھے۔
خون کا درجہ حرارت بڑھ گیا۔
نسیں پھٹنے لگیں ۔
سانسیں تیز تیز اور تیز۔
گھوڑے کی چکنی پیٹھ پر سوار مرد اورعورت
اشتعال انگیز ھچکولے کھا رھے تھے۔"
کیف و مستی کے عالم میں قطرہ قطرہ دونوں کا
وجود پگھلتے ھوئے ایك دوسرے میں سرایت
کرکے ضم ھونے کا سفر اختیارچکے تھے۔

ناول کا چوتھاباب جس کاعنوان 'مسجد کا امام' ہے،خلافِ معمول ایک نئے موضوع اورصورتِ حال کاعکّاس ہے۔**شوکت حیات مزاج** سے یک سرمذہبی نہیں تھےاوراُن کی تحریریں کھلےطور پراعلان کرتی ہوئی ملتی ہیں کہ وہ مذہبی سماج سے خودکوالگ رکھنے کے ہی خوگر تھے۔فساد کے ماحول میں یہ

باب بڑے نپے تلے انداز میں لکھا گیا ہے۔ مسجد کا امام نوجوان ہے، صحت وتندرستی کا مالک ہے اور دلیر بھی ہے۔ محلّے میں مخالف صنف میں اس کی خاموش مقبولیت کی وجہ سے اپنے ہم مذہب جوانوں میں اُس کے تئیں ایک جذبۂ رقابت پیدا ہوجاتا ہے۔ فسادات کے دوران محلّے کے نوجوان مسلمان اُسے مار کر کنویں میں پھینک دیتے ہیں اور اِس طرح اُسی فرقے کے افراد کے ہاتھوں اُس امام کا قتل ہوتا ہے۔ **شوکت حیات** نے اِس باب کو بڑے نپے تلے انداز میں، بغیر کسی اشتعال کے اور نمک مرچ لگائے بغیر مکمّل کیا ہے۔ موضوع پر اُنھیں پورے طور پر قدرت حاصل ہے، اِس لیے نہ اِسے چٹخارا بننے دیتے ہیں اور نہ ہی کسی سنسنی خیز کیفیت تک پہنچا کر قارئین کو الگ تھلگ کر دیتے ہیں۔ محض پانچ صفحات میں مکمّل ہوا یہ باب اپنے آپ میں ایک بہترین تخلیقی شہ پارہ ہے۔

پہلے باب میں ہی محض چار صفحے کے بعد پیڑوں پر بیٹھے رنگ برنگے پرندے اپنے پروں کو پھیلاتے ہوئے تیزی سے اڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ صرف 'گنبد کے کبوتر' کومت سوچیے، **شوکت حیات** کے یہاں گھونسلا، کوّا، تھکا ہوا پرندہ ، شتر مرغ جیسے افسانوں کی آمد یوں ہی نہیں ہوئی ہے۔ پرندے **شوکت حیات** کے یہاں اپنے عہد اور زندگی کے کچھ ایسے زندہ جاوید کردار کے طور پر نظر آنے لگتے ہیں جیسے یہ محسوس ہو کہ 'پنچ تنتر' اور 'منطق الطیر' کے صفحات ہم ملاحظہ کر رہے ہوں۔ یاد رہے کہ **شوکت حیات** بیانیہ کی اس روایت کے پیروکار نہیں، اس لیے اس کی تجرید کچھ اس انداز سے ہوتی ہے کہ ایک ایک جملے یا بیان کی ایک لہر میں تہذیبِ انسانی کا ایک لمحہ یا ایک مکمّل دَور پیشِ نظر ہے۔

بے شک 'گنبد کے کبوتر' میں ان کا فن حیرت انگیز منتہا پر ہے۔ مگر 'سرپٹ گھوڑا' میں بھی الگ الگ ابواب میں کم از کم دس بار یہ پرندے آتے ہیں۔ کبھی زخم دے جاتے ہیں اور کبھی خود زخم سے نڈھال نظر آتے ہیں۔ کبھی ان کے پَر ہمیں بے چین کرتے ہیں تو کہیں خود اُن کی اُڑان میں تھک جانے کی کیفیت نظر آتی ہے۔ زندگی کی یہ وہ انجانی سطحیں ہیں جہاں فکشن میں بیان اور شعر میں الفاظ تھکتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اسی مرحلے میں بڑا فن کار استعارے گڑھتا ہے اور پیکر بناتا ہے۔ تجرید کا ایک مشکل عمل **شوکت حیات** کے یہاں ،معنوی ترسیل کے امکانات کے دروازے پہلے سے ہمارے سامنے کھلے طور پر پیش کرنے کے لیے تیار رہتا ہے۔

یہ بات غور کرنے کی ہے کہ اس ناول کا نام 'سرپٹ گھوڑا' کیوں رکھا گیا؟ ناول کے چھٹے باب میں پہلی بار یہ **گھوڑا** سرپٹ دوڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس باب کا عنوان 'پُراسرار گھوڑے کی ٹاپ' رکھا گیا ہے۔ چھٹے باب سے لے کر ناول کے اواخر تک گھوڑے کی ٹاپ موجود ہے۔ کسی بڑے فن کار کے کسی خاص استعارے کو حتمی طور پر یہ بتا دیا جائے کہ اس کا کون سا مفہوم یقینی ہے تو سچی بات یہ ہے کہ اس کا طلسم ہی ضائع ہو جائے گا۔ ممکن ہے، **شوکت حیات** کے ذہن میں 'سرپٹ گھوڑا' اقتدار اور استحصال کی قوتوں کے شکنجے کا بہ تدریج حاوی ہونے کا اشاریہ ہو مگر ناول میں جس طرح رہ رہ کر سرپٹ گھوڑے کی ٹاپ اور اس کی آوازوں کا بہ تدریج بڑھنا معلوم ہوتا رہتا ہے۔ اس سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ معنی شاید اس حد کو متعین کر دے۔ **گھوڑا** طاقت کا استعارہ ہے۔ **سودا** نے اسے زوال کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔ **ایم ایف حسین** نے اس **گھوڑے** کو شہوانی قوت کے طور پر رنگوں کے امتزاج سے تیار کیا ہے۔ **شوکت حیات** بھی اس استعارے کو کچھ اور بڑے معنوں میں پیش کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ ناول کے آغاز میں انھوں نے **غالب** کا مشہور شعر یوں ہی نہیں پیش کیا ہے:

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

پہلا مطلب تو یہی واضح ہے کہ یہ 'سرپٹ گھوڑا' اصل میں زندگی کی قوت ہے۔ ہار اور جیت، دوڑ اور بھاگ، سب سے ہم آخر پائیں گے کیا؟ اس سے یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ یہ ناول اپنی زندگی کی ہار اور جیت کی کہانی ہے اور 'سرپٹ گھوڑا' کی ٹاپ رفتہ رفتہ اور مدھم اور ختم ہونے کی نشانی ہے۔ **غالب** کے شعر کو پیش کرتے ہوئے **شوکت حیات** نے اسی طرف ہمارے ذہن کو لے جانا چاہا ہے۔

مگر اچھا تخلیقی فن کار اپنے پڑھنے والوں کا امتحان لیتا ہے۔ **غالب** کو تو اس کے لیے شہرت حاصل رہی ہے کہ معنی کی جتنی سطحیں آپ طے کریں، وہ اس سے سوا نظر آئیں گے۔ **شوکت حیات** اگر اپنی زندگی یا اپنے گھر یا اپنے ماحول کی زندگی کو مرکز میں رکھتے اور عمر کے **گھوڑے** کے بکھراو پر مرتکز ہوتے تو قصے میں آخر بچے کے صحت مند ہونے اور رہ رہ کر زندگی کے نئے منظر ناموں کی

تلاش کے مراحل کیوں کر ابھر کر سامنے آتے ؟ سولھواں باب جو حقیقت میں محض چند لفظوں میں مکمل ہوا ہے۔اس میں ناول نگار نے جس احتیاط اور انضباط کے ساتھ واقعات جلدی جلدی میں جوڑے ہیں، وہاں آخر میں یہ حالت ہو جاتی ہے کہ مرکزی کردار کی زبان سے ایک لفظ ادا نہیں ہوتا ۔یہ ایک دو انسانی زندگی کا زخم نہیں بلکہ تاریخ وتہذیب اور حیات و کائنات کی ازلی اور ابدی حقیقتوں کا وہ منظر نامہ سامنے آجاتا ہے جس کو میر نے کہا تھا:

'ان صحبتوں میں آخر جانیں ھی جاتیاں ھیں'

شوکت حیات نے واقعی حیاتِ انسانی کا نوحہ اس ناول کے چند صفحات میں سمو دیا ہے۔

تنقید کے زبان واسلوب کا جائزہ

(معروف نقادوں کے حوالے سے)

قیصر زماں

اردو میں ادبی تنقید کی تاریخ کے مطالعہ سے اس کے مختلف دبستانوں اور اسالیب اور اس کے متنوع بوقلموں اور رنگارنگ پہلوؤں کا علم ہوتا ہے۔ یہ بات ظاہر ہے کہ ادبی تنقید کے کسی ایک نظریۂ خاص اور دبستان کو کلی طور پر معتبر اور قابلِ قبول قرار نہیں دیا جاسکتا۔ تنقید کے مختلف نظریے کچھ تنقید کے مخصوص اور متعین حدود ہی میں ادب کی تفہیم اور جانچ پرکھ کو انجام دیتے ہیں اور اسی لحاظ سے ہمارے اندر ادب کا شعور اور آگہی پیدا کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید کے ایک جامع نظریے کی تشکیل کی ضرورت شدت سے محسوس کی جارہی ہے جو ادب کے مطالعے کے ساتھ واقعتاً انصاف کرسکے اور اسے مجموعی اور کلی نوعیت کی بصیرت حاصل ہوسکے۔ یوں تو ہر ادبی نقاد جو انفرادی فکر کے نقطۂ نظر کا حامل ہے اپنے مطالعات کے ذریعہ ایک نیا وژن دینے کا دعویٰ کرتا ہے اور اس جہت سے اس کے تنقیدی نظریے پر سوالیہ نشان نہیں لگایا جاسکتا۔ ادب کا ایک حساس قاری ایک نقاد سے بجا طور پر یہ مطالبہ کرسکتا ہے کہ وہ

اپنے ادبی مطالعے میں معنی کا کوئی ایسا گوشہ اجاگر کرے جو اس کو ایک نئی آگہی اور بصیرت سے ہم کنار کر سکے۔ ایلیٹ اپنے یادگار مضمون تنقید کے حدود (Frontiers of Criticism) میں ایک نقاد سے یہی توقع وابستہ کرتا ہے۔ اس کے باجود یہ سوال اپنی جگہ برقرار رہتا ہے کہ کیا تنقید کے ہر نظریے پر ادبی تنقید کی اصطلاح منطبق ہوسکتی ہے؟ ادبی تنقید سے مراد وہ تنقید ہے جس میں ادب کی پہچان اور پرکھ خاص ادبی معیاروں اور قدروں کی بنیاد پر کی جائے اور غیر ادبی معیاروں اور قدروں کو اسی حد تک بروئے کار لایا جائے جس حد تک ان سے ادبی مواد کی تشریح و توضیح میں مدد ملتی ہو۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ادبی کارناموں کی قدر و قیمت کا تعین عمرانیات، بشریات اور نفسیات وغیرہ علوم کی مدد سے نہیں ہوسکتا اور سماجیاتی، نفسیاتی اور دوسری تنقیدی شکلیں جو ادب کے تشریحی مواد کی حیثیت رکھتی ہیں اور ادبی تنقید کے تقاضوں کی تکمیل نہیں کرسکتیں۔ اس ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> نقاد کو جهاں یه آزادی هے که وه کسی مخصوص نقطۂ نظر کی روشنی میں فن پارے کو پرکھے، وهاں اس سے همارا یه مطالبه بهی هے که اس کا نقطۂ نظر کسی ادبی معیار کے زیر اثر تعمیر کیا گیا هو۔[۱]

ان کے یہ الفاظ بھی اس تناظر میں قابلِ غور ہیں:

> تنقیدی بیان کا خاصه یه هے که اس میں تعین قدر موضوعی نهیں هوتی بلکه حتی الامکان معروضی هوتی هے۔ ادبی تنقید ... دو کام کرتی هے۔ اول تو یه که خارجی دنیا کے اهم ترین مظهر یعنی ادب کو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ تلاش کرتی هے جن کا استعمال درستی اور صحت بیان کے لیے ناگزیر هو... تنقید دوسرا کام یه کرتی هے که صحیح ترین بیان کی تلاش کے ذریعه

> ایسے اصول دریافت یا مرتب کرتی ہے جس کی
> روشنی میں صحیح بیان تک پہنچنے میں مدد
> ملتی ہے۔ پہلا کام عملی تنقید دوسرا کام
> نظریاتی تنقید کے ذریعہ انجام پاتا ہے لیکن اکثر
> یہ دونوں کام ساتھ ساتھ ہوتے رہتے ہیں۔[۲]

فاروقی کے اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ وہ عملی تنقید کو تنقید کی صحیح شکل قرار دیتے ہیں جس میں الفاظ کے استعمال میں درستی اور صحتِ بیان کو ملحوظ رکھا جاتا ہے اور اس بنیاد پر تنقید کے اصول مرتب کیے جاتے ہیں۔ **ابوذر عثمانی** 'عملی تنقید کیا ہے؟' کے زیرِ عنوان لکھتے ہیں:

> عملی تنقید کسی فن پارے کی توضیح کرتے ہوئے
> اس کے لئے صحیح زبان اور محاورے کا انتخاب
> کرتی ہے اور اس طرح اس کی اصل حقیقت اور
> انفرادیت نمایاں کرنے کا باعث ہوتی ہے۔

یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ ادبی تنقید کا اصل منصب ادب کو ادب کی حیثیت سے دیکھنا اور ادبی تجربات کی قدر و قیمت متعین کرتے ہوئے ادبی معیاروں کو بہر صورت پیشِ نظر رکھتا ہے۔ ایسی صورت میں اطلاقی ادبی تنقید کے وہ طریقے اور نظریے جو تمام تر ادبی کارناموں سے متعلق خارجی معلومات اور شہادتیں فراہم کرنے پر مبنی ہیں اور ان کی اخلاقی شکلیں ادب کی میکانکی مطالعے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں اپنی مخصوص معنویت کے باوجود ادبی تنقید کے تقاضوں کو تمام و کمال پورا نہیں کرتے۔ **آئی اے رچرڈ** نے اپنی تصنیف 'ادبی تنقید کے اصول' میں جو بنیادی سوالات اٹھائے ہیں مثلاً کوئی تصویر، نظم یا موسیقی کیا ہے؟ کس طرح ایک تجربے کا دوسرے تجربے سے موازنہ کیا جا سکتا ہے؟ کیوں ایک تجربہ دوسرے تجربے سے بہتر ہے؟ کیوں ہم ایک تصویر کو دوسری تصویر پر ترجیح دیتے ہیں؟ کن صورتوں میں موسیقی سننے سے ہمیں اس کے اہم ترین لمحوں کا احساس ہوتا ہے؟ وہ اس مرحلے پر قابلِ غور ہیں۔ رچرڈ کا واضح خیال ہے کہ تنقید کا منصب تعینِ قدر ہے جو تجربات کے درمیان فرق و تمیز کے عمل سے عبارت ہے۔

ادبی تنقید پر اس جہت سے غور کرتے ہوئے اس کی جس خصوصیت کا احساس ہوتا ہے وہ چست اور درست انداز میں مطالعہ ہے جس کا کوئی تصور ادبی اقدار کو نظر انداز کر کے نہیں کیا جا سکتا۔ ادبی تنقید کے عمل کی یہی نوعیت ہے جو اس میں صحتِ خیال اور صحتِ بیان کو اساسی اہمیت عطا کرتی ہے اور ادبی تنقید کی زبان، ادبی تنقیدی مسائل کے ضمن میں خصوصیت کے ساتھ موضوعِ گفتگو بنتی ہے۔ ادبی تنقید ادب کی ایک صنف ہے۔ اس لیے اس کے اظہارِ خیال میں صحت وصفائی کے التزام کے ساتھ ادبیت پیدا کرنا بھی ضروری ہے۔ یہ صحیح ہے کہ تنقید کی زبان سیدھی سادی ہوتی ہے، صاف اور معین ہوتی ہے اور تنقید میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ زبان کی سلاست اور روانی ورنگینی اور جلا، خیالات پر پردہ نہ ڈال دے۔[۳]

مگر اس کے معنی ہرگز یہ نہیں ہیں کہ اس کی زبان سپاٹ اور بے رنگ ہو۔ تنقید کی زبان دوسری اصناف کی تخلیقی زبان سے جس میں ایک تخیلی فضا پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور الفاظ کے استعمال میں لچیلے پن کا مظاہرہ کیا جاتا ہے، یقیناً مختلف ہوتی ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ ایک ناقد کسی تخلیق کے بارے میں اپنے خیالات جس طرح نئی ترکیب وترتیب کے ساتھ ظاہر کرتا ہے وہ ایک نوع کے تخلیقی فعل ہی سے تعبیر کیا جائے گا۔ اس کے علاوہ صحتِ زبان وبیان کے ساتھ ادبی انداز کو بھی خیرباد نہیں کہتا بلکہ اپنے پیرایہ بیان کو دلچسپ اور موثر بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ حقیقت بھی پیشِ نظر رہے کہ ادبی اظہار کا کوئی متعین انداز اور سانچہ نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے۔ اصنافِ ادب کی حدود اور خصوصیات تسلیم، مگر مختلف فن کاروں کے یہاں ان کے برتنے کے انداز میں فرق اور اختلاف کا پیدا ہونا فطری ہے۔ یہ فن کار کی اپنی شخصیت ہے جو اس کے طرزِ اظہار کو منفرد اور جداگانہ اوصاف کا حامل بناتی ہے اور یہی سبب ہے کہ مختلف ناقدین کے یہاں ان کے جداگانہ طرزِ تنقید کے ساتھ ان کے منفرد اسٹائل کا بھی احساس ہوتا ہے اور یہ دونوں چیزیں مل کر ان کی شناخت متعین کرتی ہیں۔ W B Yeats کے اس قول کا یہاں حوالہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے:

> ادب میں زبان کو بحیثیت زبان نہیں ملحوظ
> رکھا جاتا بلکہ فن لطیف کی حیثیت سے وہ فن
> لطیف جس کا ذریعۂ اظہار زبان ہو

ادب (لٹریچر) کھلاتا ھے۔[۲]

تنقید کی زبان کو بھی اسی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تنقید کی زبان بہت کچھ صاف اور متعین ہونے کے باوجود، ادبی زبان کی خصوصیات سے مبرا نہیں ہوتی، نہ ہوسکتی ہے بلکہ اس میں ادبیت کا عنصر نمایاں ہوتا ہے اور وہ خوش نمائی اور دل آویزی موجود ہوتی ہے جس پر صحیح معنوں میں کسی تحریر کی ادبیت کا انحصار ہوتا ہے۔

تنقید کی زبان کی ایک اختصاصی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں اصطلاحات کا استعمال ہوتا ہے جو اسے عام زبان سے مختلف بناتا ہے اور علمی زبان کا رنگ عطا کرتا ہے تاہم ادبیت کی آمیزش اسے خالص علمی زبان نہیں بننے دیتی اور اسے ایک خاص قسم کی شایستگی اور لطافت کی حامل بناتی ہے، جو مفہوم کے پر کیف ابلاغ میں معاون ہوتی ہے۔ تنقید کی زبان کے برتاؤ میں مختلف ناقدین کے یہاں واضح فرق و اختلاف کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دراصل ناقدین کے مزاج اور طبائع یا دوسرے لفظوں میں ان کی انفرادی شخصیت کا نتیجہ ہے۔ دراصل ایک ناقد جس کا ایک مخصوص ادبی نقطۂ نظر اور اپروچ ہوتا ہے وہ ادبی تخلیقات کی مختلف انداز میں تعبیر پیش کرتا ہے۔ اس لیے اس کی زبان ایک خاص اسلوب کے اظہار کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ بات یہ ہے کہ ایک منفرد نقاد وابستۂ رسم و راہ عام نہیں ہوتا اور اس کے خیالات و افکار ایک مخصوص زبان اور اسلوب کا روپ اختیار کر لیتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ وہ تنقیدی زبان کی پابندیوں کے باوجود اپنے انفرادی اسلوب اور طرزِ اظہار سے پہچانا جاتا ہے۔ یہاں اسلوبِ بیان کی ایک امتیازی خوبی کی نشاندہی ضروری معلوم ہوتی ہے جس سے ایک ناقد کی زبان اور طرزِ اسلوب سے بحث کرتے ہوئے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ ڈاکٹر **محی الدین قادری زور** نے صحیح کہا ہے:

> اسلوب بیان کی ایک خوبی یہ ھے کہ عبارت میں ھر جملہ کا مطلب اس قدر صاف ھو کہ اس کے سمجھنے کے لیے کسی قسم کے شك و شبہ کی گنجایش نہ رھے اور نہ صرف ھر جملہ کا بلکہ اجتماعی طور پر ھر ایك عبارت کا مطلب بھی معین ھونا چاھیے اس لیے کہ متعدد عبارتیں مل

کر ایک پورا مضمون اور اسلوب بنتا ہے۔[۵]

اردو میں ادبی تنقید کے موضوع پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ادبی تنقید کی زبان کے بنیادی پہلوؤں پر غور کر لینا ضروری ہے۔ یہ چند سطریں اسی ذیل میں بطور تمہید قلم بند کی گئی ہیں۔ اردو کے نمائندہ ناقدین کی زبان اور طرزِ تحریر کی خصوصیات کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کے درمیان فرق و امتیاز کے پہلوؤں کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ ادبی تنقید کے مطالعے کا ایک اہم پہلو رہا ہے اور اس پر وقتاً فوقتاً بحثیں ہوتی رہی ہیں اور اس ضمن میں بعض ناقدین کی زبان اور طرزِ اسلوب کی خصوصیت کے ساتھ تنقید کی زبان کو ماڈل کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے۔ اگرچہ اس سلسلے میں کسی اتفاقِ رائے کا پیدا ہونا امرِ محال ہے اور اس بنیاد پر کسی ایک ناقد کو دوسرے ناقد پر واضح طور پر فوقیت نہیں دی جاسکتی اس لیے ہر ناقد کا اسلوب اس کے مخصوص ادبی نظریے اور طرزِ فکر کا نمائندہ ہوتا ہے اور اسی لحاظ سے اس کی جداگانہ تشکیل ہوتی ہے۔ یہ بات قابلِ غور ہے کہ وہ ناقدین جنھوں نے ادبی قدروں کی بنیاد پر اپنے نقطۂ نظر کی تعمیر کی ہے۔ ان کی زبان اور اسلوب کو خصوصاً آسانی سے ایک دوسرے کے مقابلے میں بہتر قرار نہیں دیا جا سکتا پھر بھی ادبی تنقید کے کچھ اہم پہلوؤں کے پیشِ نظر ان کے فرق و امتیاز کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ گویا محض اس بنیاد پر کسی ناقد کو افضلیت دینا ممکن نہیں۔ میرا مقصد بھی دراصل مختلف تنقیدی رویوں اور نظریات کے پس منظر میں ادبی خصوصیات کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو کے نمائندہ ناقدین کی زبان اور طرز و اسلوب کے امتیازی پہلوؤں کو نمایاں کرنا اور اردو کے تنقیدی اسلوب کی بوقلمونیوں کو واضح کرنا ہے۔

تنقید کی زبان کی ایک اساسی خصوصیت جو ادبی اور تخلیقی اظہار کی مختلف صورتوں کا ایک امتیازی وصف ہے، وہ جمالیاتی پہلو ہے جس کی طرف **عبادت بریلوی** نے اشارہ کیا ہے گو اردو کے اسالیبِ تنقید کا اس بنیاد پر جائزہ لیتے ہوئے وہ اس کے تشکیلی اجزا کی ٹھیک سے وضاحت نہیں کر سکے ہیں جس پر توجہ دینا ضروری تھا، بہر حال ان کے یہ الفاظ توجہ طلب ہیں:

> ہر تنقیدی تحریر کا ایک مخصوص اسلوب
> ضرور ہوتا ہے ... اس اسلوب میں جمالیاتی
> اقدار ہوتی ہیں اور یہ جمالیاتی اقدار تنقید کو

> تخلیق سے ہم آہنگ کرتی ہیں۔ ان جمالیاتی
> اقدار کے بغیر تنقید میں کیف پیدا نہیں ہوتا...
> اس لیے ہر نقاد کے پیشِ نظر اپنی تنقیدی
> تحریروں میں ان جمالیاتی اقدار کو رونما کرنے
> کا احساس ضرور کارفرما ہوتا ہے... یہی وجہ
> ہے کہ اسلوب کو نکھارنے کی کوشش ہر نقاد کے
> یہاں ضرور ملتی ہیں۔[۶]

ظاہر ہے کہ **عبادت** صاحب ایک ادبی صنف کی حیثیت سے تنقید میں زبان و بیان کے پہلو کو جسے وہ جمالیاتی اور فنی پہلو سے تعبیر کرتے ہیں، بنیادی اہمیت دیتے ہیں۔ اس مرحلے پر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اردو کے مختلف ناقدین کی زبان اور طرزِ بیان پر تنقید کی زبان اور اسلوب کے پہلو کو مدِنظر رکھتے ہوئے ان کے شخصی مزاج اور طبائع اور ان کی مخصوص تنقیدی فکر اور نظریات کے زیرِ اثر اس میں جو فرق و اختلاف کی صورتیں نمایاں ہوئی ہیں ان کو واضح کیا جائے۔

اردو تنقید کے ابتدائی نمونے جو تذکروں کی شکل میں ملتے ہیں۔ ان میں مواد معنی کی بجائے الفاظ و محاورات اور صنائع و بدائع سے بحث ہی کو اصل اہمیت دی گئی ہے اور اسی کو شعری اظہار کی جانچ پرکھ کا پیمانہ بنایا گیا ہے۔ تذکرہ نگار دراصل شاعری کے فن اور آداب کو زبان و بیان ہی میں محصور تصور کرتے تھے اور اسی لیے بیان و بدیع کی اصطلاحات کی روشنی میں شعرا کے کلام پر نکتہ چینی کرتے تھے جسے لفظی اور لسانی تنقید سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ عربی اور فارسی کے اصولِ نقد جن کی اردو تذکروں میں پیروی کی گئی ہے، ان میں الفاظ کو معانی پر واضح طور پر مقدم رکھا گیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ **حالی** اور **شبلی** جنھوں نے اولاً اصولِ تنقید کو ترتیب دیا، الفاظ کو معنی پر ترجیح دیتے ہیں۔[۷]

حالی اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے، اس قدر معانی پر نہیں اور **شبلی** کے نزدیک بھی شاعری یا انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔ **حالی** اور **شبلی** کے تنقیدی نظریات میں مغربی تنقید کے ساتھ ساتھ مشرقی تنقید کے اثرات کی بھی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ **شبلی** کے اپنے تنقیدی نظریے کی تشکیل میں بالخصوص مشرقی معیاروں کو مقدم رکھا اور شعرا کے

مطالعے میں ان پر پوری طرح کاربند نظر آتے ہیں۔ حالی اور شبلی سے قبل محمد حسین آزاد نے انگریزی انشاپردازی اور تنقید سے اثر پذیری کے اعتراف کے باوجود آبِ حیات میں شعرا کے کلام کے صوری اور لسانی پہلو ہی کو اپنے مطالعے کی بنیاد بنایا۔ حالی بظاہر شعری تخلیق کے عمل میں معانی کے مقابلے میں الفاظ کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں مگر وہ حقیقتاً ادب کے فنی اور جمالیاتی پہلو پر افادی اور اصلاحی پہلو کو مقدم رکھتے ہیں، تاہم حالی کے بعد عبدالحق اور ان کے ہم عصر بہت سارے ناقدین کے یہاں مشرقی معیاروں ہی سے کام لینے کا رجحان غالب نظر آتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ اردو میں شعری اور ادبی روایات کی تشکیل جن معاشرتی اور تہذیبی حالات کے تحت ہوئی اور اس سلسلے میں جو عناصر اور عوامل واضح طور پر کارفرما رہے، اس نے شعر و ادب میں شایستگیِ اظہار کے ایک خاص تصور کو جنم دیا جس کے تحت مواد و معنی کے بجائے زبان، ہیئت اور اسلوب ہی کو خاص اہمیت دی گئی ہے اور اسی بنیاد پر ابتداً تنقید کے معیار اور اصول وضع کیے گئے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ زبان و بیان میں زورِ خیال پیدا کرنے کے لیے انشاپردازی کا جوہر دکھانے پر خصوصی توجہ دی گئی اور مقفی اور مسجع نثر لکھنا ایک عام رجحان بن گیا۔ جس میں تکلف اور تصنع کا عنصر غالب تھا اور یہ اسی صورت حال کا نتیجہ تھا کہ اردو تنقید میں بھی زبان و بیان میں صحتِ خیال کے پہلو کو ملحوظ رکھنے کے بجائے صنعت گری اور انشاپردازی ہی کو اصل کمال اور امتیاز قرار دیا گیا اور اس کے نتیجہ میں تنقید کی زبان ایک عرصے تک شعریت زدہ رہی۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس اسلوب میں تاثراتی اور تخلیقی رنگ بھی پایا جاتا ہے۔ تاہم یہ نثری اسلوب تنقید کے لیے موزوں نہیں کہا جا سکتا اور اس میں وہ نثری آہنگ جو خیالات کے فطری اور آزادانہ بہاؤ سے وجود میں آتا ہے موجود نہیں ہے۔ سرسید کی تحریک نے جدید تہذیبی، تمدنی اور علمی تقاضوں کے تحت جس نئی زبان کو رواج دیا جو باقاعدہ علمی نثر کی شکل میں نمایاں ہوئی، جس کے ذریعہ نثری پیرایے میں صحت و صفائی کے ساتھ ادائیگیِ مطلب کے امکانات روشن ہوئے، اس نے تنقید کی زبان کا ایک واضح تصور قائم کرنے میں مدد دی اور اب تک جو تنقید میں زورِ انشا دکھانے کا عمل جاری تھا اس کی جگہ مضمون کے ادا کے سیدھے سادے طریقے نے لے لی۔ دوسرے الفاظ میں عبارت کی رنگینی طرزِ ادا، سادگی میں ڈھل گئی اور زبان و بیان کے لطف کی بجائے ادائے مضمون کے لطف پر زور دیا جانے لگا۔ سرسید کے زیر اثر اردو نثر میں سادہ نگاری کے میلان کی ابتدا ہوئی جس کا مقصد مدعا نگاری

کے تقاضوں کو پورا کرنا تھا۔ یہ میلان فطری طور پر اردو تنقید میں ایک صاف ستھرے اور سلجھے ہوئے اسلوب کو رائج کرنے کا محرک بنا اور توضیحی نثر کی شکل میں حالی کے یہاں اپنے پورے قد کو پہنچا اور اپنی مثالی صورت میں 'مقدمہ شعر و شاعری' کی نثر میں رونما ہوا۔ اردو تنقید جو سرسید اور حالی سے قبل اپنے زورِ انشا سے پہچانی جاتی تھی، حالی کے یہاں بہترین نثری اسلوب کی نمائندگی کرتی نظر آتی ہے اور 'مقدمہ شعر و شاعری' جیسا کہ **کلیم الدین احمد** کا خیال ہے:

> گو کہ (مقدمہ) اردو میں بہترین تنقیدی کارنامہ کی حیثیت رکھتی ہے مگر در حقیقت اپنے تنقیدی اصول اور نظریے کے لیے نہیں اپنی بے مثل نثر کے لیے پڑھی جائے گی۔[۸]

حالی کے ناقدانہ اسلوب اور طرزِ بیان میں ایک مخصوص نظم وضبط کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اس میں بظاہر شگفتگی اور رعنائی نہیں مگر ایک بے ساختگی اور برجستگی ضرور ہے اور وہ جوش اور ولولہ ہے جو فکر و خیال کی شدت سے پیدا ہوتا ہے۔ وہ زبان کو اظہارِ خیال کا وسیلہ سمجھتے ہیں اس لیے ان کی تمام تر توجہ خیالات کی وضاحت کے ساتھ ادائیگی پر مرکوز ہوتی ہے اور یہی باعث ہے کہ ان کی زبان سادگی اور پرکاری کا بہترین امتزاج پیش کرتی ہے اور اپنے دھیمے پن، نرمی گھلاوٹ سے متاثر کرتی ہے۔

مجموعی طور پر حالی کی تنقیدی زبان کی خصوصیات کو سادگی، سلاست، روانی، سنجیدگی، وقار، رکھ رکھاؤ، جدت و اپج اور باقاعدگی سے تعبیر کیا جائے گا جو اردو تنقید میں فکر و اسلوب کی ہم آہنگی کی ایک نادر مثال ہے۔ **حالی** کے تنقیدی اسلوب میں اس توازن اور ہم آہنگی کا اندازہ جس میں ان کے اندازِ بیان کی تمام خصوصیات اپنی نادرکاری اور جدت واپج کے ساتھ موجود ہیں۔ 'مقدمہ شعر و شاعری' کے مندرجہ ذیل اقتباس سے ہوسکتا ہے۔ جس میں وہ غزل کو بہ اعتبارِ مضامین اور خیالات کے وسعت دینے کا مشورہ دیتے ہیں:

> آج کل دنیا کا حال صاف اس درخت کا سا نظر آتا ہے جس میں برابر نئی کونپلیں پھوٹ رہی ہیں اور پرانی ٹھنیاں جھڑتی چلی جا رہی ہیں۔

تناور درخت زمین کی تمام طاقت چوس رہے
ہیں اور چھوٹے چھوٹے پودے جو ان کے گردو
پیش ہیں سوکھتے چلے جاتے ہیں۔ پرانی قوتیں
جگہ خالی کرتی جاتی ہیں اور نئی قوتیں ان
کی جگہ لیتی جاتی ہیں۔ یہ گنگا جمنا کی
طغیانی نہیں... بلکہ سمندر کی طغیانی ہے جس
سے تمام کرۂ ارض پر پانی پھرتا نظر آتا ہے۔ اگر
کوئی دیکھے اور سمجھے تو صدہا تماشے صبح
سے شام تک ایسے عبرت خیز نظر آتے ہیں کہ
شاعر کی تمام عمر اس کی جزئیات کو بیان کرنے
کے لئے کافی نہیں ہو سکتی ... اس سے زیادہ
دلچسپ مٹیریل غزل کے لیے کیا ہو سکتا ہے۔[۹]

شبلی کا اسلوبِ نقد **حالی** سے مختلف ہے جو دراصل ان دونوں کے مزاج اور افتادِ طبع کے فرق کا نتیجہ ہے۔ **شبلی** کے اسلوبِ بیان میں ایک مخصوص رنگینی، شگفتگی اور رچاؤ ہے، جو ان کی رومانی افتادِ طبع کو منعکس کرتا ہے۔ **خلیل الرحمٰن اعظمی** کے الفاظ میں:

نفاست طبع اور جمال پرستی کے ساتھ لذت
پسندی، زود حسی اور اشتعال پذیری ان کی
طبیعت کا خاصہ معلوم ہوتی ہے۔[۱۰]

ان کے خیال میں ہیجانی اور تاثراتی مزاج نے **شبلی** کے اسلوبِ نگارش کو بے حد دل کش بنا دیا ہے... وہ اپنے قارئین کے اعصاب پر چھا جاتے ہیں لیکن ضبط و توازن اور تامل و تفکر کی کمی انھیں اس معروضی نقطۂ نگاہ سے محروم رکھتی ہے جو ایک مورخ اور سوانح نگاری کے لیے بھی ضروری ہے اور ایک ادبی نقاد کے لیے بھی۔[۱۱]

اعظمی صاحب کے اس خیال سے اتفاق کیا جائے تو **حالی** اور **شبلی** کے مزاج اور ناقدانہ اسلوب

وانداز کے فرق کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ **حالی** کے اسلوب میں تخیل اور جذبے کی وہ کارفرمائی نہیں جو **شبلی** کے اسلوب کا خاصہ ہے اور ان کی نثر میں شعریت کے رنگ اور اس کے ابھرنے کا سبب بنا ہے۔ **شبلی** کی رومانیت دراصل ان کی فکر کا جزو بن گئی تھی اور یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ ان کے اندازِ بیان میں ایک پر کیف جذباتی انداز اور دل نواز آہنگ رونما ہوا۔ وہ شاعرانہ فقروں اور دل آویز تراکیب کے ذریعہ اپنے اندازِ بیان میں ایک خاص حسن، رنگینی اور جذباتیت پیدا کر دیتے ہیں۔ جس کے پس پردہ ایک لطیف اور نکھرے ہوئے خیال اور احساس کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ **عبادت بریلوی** نے غلط نہیں لکھا ہے:

> جگہ جگہ ایسے رچے ہوئے جملے ان کے قلم سے نکل جاتے ہیں کہ ایک خاص رنگینی کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔[۱۲]

پھر بھی جو ضبط و توازن اور تامل و فکر کا عنصر اور تجزیاتی انداز **حالی** کے یہاں ہے جو ان کی واقعیت پسندی اور سادگیِ اظہار کا نتیجہ ہے وہ **شبلی** کے یہاں نہیں ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس سے **شبلی** کے تنقیدی اسلوب اور زبان و بیان کی امتیازی خصوصیات کی نشاندہی ہوتی ہے:

> شاعری صرف محسوسات کی تصویر نہیں کھینچتی بلکہ جذبات و احساسات کو بھی پیش نظر کر دیتی ہے۔ اکثر ہم خود اپنے نازک اور پوشیدہ جذبات سے بھی واقف نہیں ہوتے یا ہوتے ہیں تو صرف ایک دھندلا دھندلا سا نقش نظر آتا ہے۔ شاعری ان پس پردہ چیزوں کو پیش نظر کر دیتی ہے۔ دھندلی چیزیں چمک اٹھتی ہیں۔ مٹا ہوا نقش اجاگر ہو جاتا ہے۔ کھوئی ہوئی چیز ہاتھ آ جاتی ہے۔ خود ہماری روحانی تصویر جو کسی آئینہ کے ذریعہ سے ہم دیکھ نہیں سکتے شعر ہم کو دکھا دیتا ہے۔[۱۳]

○

جب کسی نہایت نازک لطیف چیز یا حالت کو
بیان کرنا ہوتا ہے تو الفاظ اور عبارت کام نہیں
دیتی اور یہ نظر آتا ہے کہ الفاظ نے اگر ان کو
چھوا تو ان کو صدمہ پہنچے گا، جس طرح
حباب چھونے سے ٹوٹ جاتا ہے، ایسے موقعوں
پر شاعر کو تشبیہ سے کام لینا پڑتا ہے اور وہ
اسی قسم کی لطیف اور نازک صورت کو ڈھونڈ
کر پیدا کرتا ہے پیش نظر کر دیتا ہے۔ [۱۴]

شبلی کی زبان میں صاف ظاہر ہے کہ آرایش و زیبایش کا اہتمام ہے، مگر اس میں آورد کی کیفیت نہیں ہے اور اس کا مقصد ہرگز انشاپردازی کا مظاہرہ نہیں بلکہ ادبیت پیدا کرنا اور اظہارِ خیال کو پُرلطف اور معنی خیز بنانا ہے۔ **حالی** کی زبان بھی ادبیت سے خالی نہیں اور ان کے یہاں بھی ایک خاص اندازِ بیان کی لطافت موجود ہے۔ گو، ان کی زبان میں **شبلی** کی طرح آرایش و زیبایش نہیں مگر اس میں ادبی اظہار کی ایک خاص شان پائی جاتی ہے جو سادگی اور پرکاری کے امتزاج سے پیدا ہوتی ہے اور اس لحاظ سے ان کے تنقیدی اسلوب میں جو اعتدال و توازن ہے، وہ اپنی مثال آپ ہے۔

حالی اور **شبلی** اردو میں دو مختلف اسلوبِ نقد کی نمائندگی کرتے ہیں جن کے یہاں تنقید کی زبان کے استعمال میں اس کی بنیادی خصوصیات کو ملحوظ رکھنے کے باوجود ان کے شخصی مزاج اور افتادِ طبع کے فرق کی وجہ سے اختلاف کا رونما ہونا فطری تھا۔ دیکھا جائے تو **شبلی** کے یہاں قدیم مشرقی تنقید کی روایت کے زیرِ اثر جس میں زورِ انشا پیدا کرنے پر خصوصی توجہ دی جاتی تھی، جس کی ایک واضح اور نمائندہ مثال **محمد حسین آزاد** کا اسلوبِ نقد ہے۔ اسی کا پرتو ملتا ہے۔ جب کہ **حالی** نے **سرسید تحریک** کے زیرِ اثر سادہ نگاری کی روش اختیار کی اور اردو تنقید کو نئے طرز سے آشنا کیا۔

حالی اور **شبلی** کے بعد جو ناقدین ابھرے، جن کی تنقیدی نگارشات نے ادبی دنیا کو اپنی طرف متوجہ کیا، ان پر ان بزرگوں کے اسالیبِ نقد کا واضح اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ ناقدین اپنے اسلوبِ نگارش

کے اعتبار سے **حالی** اور **شبلی** ہی کے حوالے سے پہچانے جائیں گے انھوں نے حقیقتاً انہی دو بزرگوں کے تنقیدی اسالیب کی بنیاد پر اپنے طرزِ تنقید کی تشکیل کی ہے۔ اس لحاظ سے اردو ناقدین کے دو بڑے گروہ متعین کیے جاسکتے ہیں جو اپنے تنقیدی اسلوب اور طرزِ نگارش کی وجہ سے **حالی**، **شبلی** سے وابستہ تصور کیے جائیں گے مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ انھیں **حالی** اور **شبلی** کا نرا مقلد قرار دیا جائے۔ یہ ناقدین اپنی انفرادی سوجھ بوجھ اور اپنے مطالعے کے مخصوص طریقے سے پہچانے جاتے ہیں مگر ان کی نگارشات میں **حالی** اور **شبلی** کے طرزِ تحریر کی جھلک نمایاں طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ ایک طرف اردو کے وہ ناقدین ہیں جو **حالی** کی طرح نسبتاً صاف، سیدھی اور متعین زبان میں اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار کرتے ہیں اور بہ حدِ امکان ادبی اظہار کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہیں۔ دوسری طرف وہ ہیں جو **شبلی** کے تنقیدی اسٹائل اور نثری اسلوب کے زیر اثر اپنے تنقیدی مطالعات کو زیادہ مرصع اور ادبی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ **حالی** کے اسلوبِ نقد سے متاثر نقادوں میں **مولوی عبدالحق** کا نام سرِ فہرست نظر آتا ہے۔ **کلیم الدین احمد** **احتشام حسین** بھی جو اردو کے قدآور ناقدین میں خصوصی امتیاز رکھتے ہیں ان پر **حالی** کے اسلوبِ نقد کی چھاپ واضح ہے۔ **کلیم الدین احمد**، **حالی** کی نثری خصوصیات کے قائل ہیں جن میں صاف اور معین انداز میں اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ جسے وہ تنقید کی زبان کا امتیازی وصف قرار دیتے ہیں۔ **احتشام حسین** کا نثری اسلوب **حالی** ہی کی سادہ اور غیر مرصع نثر کی یاد دلاتا ہے جس میں آرایش اور زیبایش سے بچتے ہوئے اصل توجہ صحتِ خیال و بیان پر دی گئی ہے اور نثر کے مخصوص اور فطری آہنگ کو برقرار رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دیکھا جائے تو تنقید کا یہی اسلوب اب اردو تنقید میں عام طور پر رائج اور مقبول ہے۔ **شبلی** کے اسلوبِ نقد کا جن ناقدین نے خصوصی طور پر اثر قبول کیا ان میں **مہدی افادی**، **عبدالماجد دریا آبادی**، **سلیمان ندوی** اور **عبدالسلام ندوی** وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ دوسرے ناقدین جن کے یہاں **شبلی** کے اسلوب کی جھلک ملتی ہے ان میں **عبدالرحمٰن بجنوری**، **رشید احمد صدیقی**، **نیاز فتح پوری**، **فراق گورکھپوری** اور **خورشید الاسلام** کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ یہ ناقدین اپنے رومانی تخیل اور جمالیاتی اور تاثراتی انداز سے پہچانے جاتے ہیں۔ **حالی** اور **شبلی** کے تنقیدی مسلک کا فرق واضح کرتے ہوئے **آل احمد سرور** لکھتے ہیں:

جو نقاد سر سید کی تحریک سے ابھرے ان میں
شبلی فنون لطیفه کی اهمیت سے زیاده واقف

ھیں ... بقول ایک نقاد کے حالی کے ھاں خوش
نیکی کے لئے گنجائش ھے، شاعرانہ جھوٹ کے
لیے نھیں۔شبلی کو اس شاعرانہ جھوٹ کی دل
فریبی کا زیادہ احساس ھے۔سماجی اور اخلاقی
پھلوؤں پر حالی اور شبلی دونوں نے زور دیا ھے
مگر جمالیاتی پھلو پر شبلی کی نظر زیادہ ھے۔
حالی ان تمام لوگوں کے رھنما ھیں جو شاعر کی
سماجی بنیاد کو مانتے ھیں اور شبلی نے ان
لوگوں کو تقویت پھنچائی جو بیسویں صدی
میں تاثراتی تنقید اور رومانی لھرکے مظھر کھے
جا سکتے ھیں۔[۱۵]

اس طرح دیکھا جائے تو اردو تنقید میں دو اسالیب کارفرما نظر آتے ہیں جو حالی و رشبلی سے منسوب کیے جائیں گے۔ تاہم شبلی کے مقابلے میں حالی کا اسلوب زیادہ مروج اور مقبول ہے اور اردو ناقدین جو مختلف تنقیدی دبستانِ نقد سے وابستہ ہیں مثلاً اخلاقی، مارکسی، نفسیاتی، اساطیری، ھیئتی، عملی، اسلوبیاتی، ساختیاتی وپس ساختیاتی وغیرہ انھوں نے حالی کے اسلوب ہی کو اپنے شخصی مزاج اور میلان سے ہم آہنگ کر کے اپنے تنقیدی پیرایۂ بیان کی تشکیل کی ہے جس میں سنجیدہ علمی نثر کا انداز نمایاں ہے۔ تنقید کا نسبتاً زیادہ متوازن اور دل آویز اسلوب ان ناقدین کے یہاں ملتا ہے جنھوں نے حالی کی سادگی اور شبلی کی رنگینی دونوں کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ اپنی زبان و بیان کا جزو بنایا ہے اور تخلیقی نثر کا اعلیٰ نمونہ پیش کیا ہے۔ اردو کے ان ناقدین کو کسی ایک خانے میں بند نہیں کیا جا سکتا۔ یہ خالص ادبی نقاد ہیں اور ادبی قدروں ہی کی بنیاد پر اپنے تنقیدی نظریے اور طریقِ کار کی تعمیر کرتے ہیں۔ آل احمد سرور اسی نوع کے نقاد ہیں اور اردو کے صفِ اول کے ناقدین میں ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔ اختر اورینوی، خواجہ احمد فاروقی اور خلیل الرحمٰن اعظمی کے اسلوبِ نقد بھی حالی اور شبلی کے اسالیبِ نقد کا مرکب کہے جائیں گے اور بلا شبہ اردو میں اپنی ندرت اور طرفگی کی وجہ سے اپنا منفرد نقش چھوڑتے

ہیں۔ **حالی** کے اسلوبِ نقد کی بہترین نمائندگی **مولوی عبدالحق** کے اسلوب سے ہوتی ہے ان کے اسلوب میں بھی وہی سادگی اور پرکاری ہے جو **حالی** کے اسلوب کا طرہ امتیاز ہے۔ ان کی زبان اپنی سادگی اور سلاست کے اعتبار سے بے مثل ہے۔ وہ خیالات کو موزوں الفاظ کے مناسب پیکر میں ڈھالنے میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ تنقید کی زبان جو **کلیم الدین احمد** کے الفاظ میں صاف اور معین ہوتی ہے میرا خیال ہے کہ حالی کے بعد **عبدالحق** ہی کی نثر اس کا بہترین نمونہ پیش کرتی ہے۔ **عبدالحق** کی تنقید کی اساس ان کے تحقیقی میلان پر ہے جس نے ان کے تنقیدی اسلوب کو چست اور درست بنانے میں اہم کردار ادا کیا اور اندازِ بیان کی مطابقت، الفاظ اور جملوں کا برمحل استعمال ان کے اسلوبِ بیان کی ایک بین خصوصیت ہے۔ وہ اظہارِ خیال میں سادگی اور سلاست کے ساتھ لطفِ زبان کا بھی خیال رکھتے ہیں، ان کے یہاں کہیں بھی عبارت آرائی نہیں۔ اس لیے کہ وہ اصل توجہ نفسِ مضمون کی سادگی اور وضاحت پر دیتے ہیں انھیں اس حقیقت کا احساس ہے کہ جب کوئی خیال دماغ میں صحیح اور صاف نہیں ہوتا تو بیان میں بھی صحت اور صفائی نہیں آتی اور ہزار عبارت آرائی کیجیے، دھندلا پن نہیں جاتا۔[۱۶] وہ اپنے تنقیدی نگارشات سے اور تنقیدی و تحقیقی مضامین میں بالکل ہی سیدھا سادہ اور رواں اسلوب اختیار کرتے ہیں اور سلاست و شگفتگی کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ **عبادت بریلوی** ان کے مقدمات پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ان کے اسلوبِ بیان اور اندازِ نگارش کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے الفاظ ملاحظہ ہوں:

> مولوی صاحب کا اسلوب صاف اور سادہ ھے ... وہ سیدھے سادے انداز میں سوچتے ھیں۔ ان کے افکار و خیالات میں کسی قسم کا الجھاؤ نھیں ھے۔ اس لیے اسلوب میں بھی کوئی پر پیچ کیفیت نظر نھیں آتی۔ وہ جو کچھ محسوس کرتے ھیں اس کو سادہ اور آسان زبان میں ظاھر کر دیتے ھیں۔ ان کے خیالات میں ایك فطری روانی اور بھاؤ اس کی نمایاں ترین خصوصیت ھے ...ان کے اسلوب میں آرایش اور زیبایش کا شائبہ تك

نھیں ھوتا... موضوع اور خیال کی مناسبت سے
زبان کے استعمال اور الفاظ کے در و بست کو
انھوں نے ایک فن بنا دیا ھے۔[۱۷]

مولوی عبدالحق کے اسلوب کی یہ خصوصیت **حالی** کے نثری اسلوب سے اس کی مماثلت کو ظاہر کرتی ہے۔ درجِ ذیل اقتباس سے جو مقدمہ انتخاب کلامِ میر سے ماخوذ ہے ان خصوصیات کی بین طور پر نشاندہی ہوتی ہے اور **مولوی صاحب** کے اسلوبِ نقد کا امتیاز واضح ہوتا ہے:

میر صاحب کے کلام میں ایسے حیرت انگیز
جلوے اکثر نظر آتے ھیں جس طرح بعض اوقات
سمندر کی سطح دیکھنے میں معمولی اور بے شور
شر نظر آتی ھے لیکن اس کے نیچے ھزاروں
لھریں موجزن ھوتی ھیں اور ایک کھلبلی مچائے
رکھتی ھیں۔ اس طرح اگرچہ میر صاحب کے
اشعار کے الفاظ ملائم، دھیمے، سلیس اور سادہ
ھوتے ھیں لیکن ان کی تھہ میں غضب کا جوش
اور درد چھپا رھتا ھے۔ الفاظ کی سلاست اور
ترکیب کی سادگی لوگوں کو اکثر دھوکا دیتی
ھے۔ وہ ان پر سے بے خبر گزر جاتے ھیں یہ نھیں
دیکھتے کہ شاعر نے ان سلیس الفاظ اور معمولی
تراکیب میں کیا کیا کمال بھر رکھے ھیں۔[۱۸]

ادبی تنقید میں زبان و اسلوب کے مطالعے کا پہلو اس کے منصب و مقصد سے جڑا ہوا ہے اور اسی بنا پر ناقدین کی کاوشوں کو پرکھتے ہوئے ان کی زبان و بیان کا امتیاز واضح کرنے پر توجہ کی جاتی ہے۔ ادبی تخلیقات کی تفسیر و ترجمانی اور تحلیل و تجزیے کے عمل میں صحتِ بیان کو اس کی اساسی شرط قرار دیا گیا ہے تا کہ ابلاغِ خیال کے تقاضے پورے کیے جا سکیں ساتھ ہی اس میں ادبیت پیدا کر کے اسے پر لطف اور

کیف انگیز بنایا جا سکے۔ تنقید کی زبان کے اس اختصاصی پہلو کے باوجود جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے، ناقدین کے جداگانہ طبائع اور مزاج ان کے مخصوص اندازِ فکر اور تنقید کے مختلف دبستانوں کے اثر سے نیز ادبی تخلیق کے مطالعے کے مختلف طریقوں کی وجہ سے تنقید کے ایک سے زیادہ اسالیب وجود میں آ گئے ہیں اور اس میں خاصے تنوع اور رنگا رنگی کا احساس ہوتا ہے۔ پروفیسر **احتشام حسین** کا خیال ہے:

> حالی اور شبلی کے بعد اردو تنقید میں ادبی
> تنقید کے اصول اور نظریوں سے کوئی خاص
> بحث نہیں کی گئی اور زیادہ سے زیادہ فنی
> تخلیقات اور فنکاروں کا مطالعہ کرتے ہوئے
> کہیں کہیں کچھ اصولی نکات کی طرف جزوی
> طور پر اشارے کر دیے گئے ہیں اور بس۔[۱۹]

پھر بھی اردو تنقید میں بتدریج وسعت اور پھیلاؤ آتا گیا اور اسلوبِ اظہار کے اعتبار سے اس میں خاصا تنوع پیدا ہوا ہے۔ یہاں ممکن نہیں ہے کہ **حالی** اور **شبلی** کے بعد اردو کے جو ممتاز ترین ناقدین سامنے آئے ان کی زبان اور اسلوب کے بارے میں تفصیل سے کچھ لکھا جائے تاہم اس ضمن میں ان ناقدین کے اسلوبِ نگارش کی چند بدیہی خصوصیات کی طرف متوجہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے جن سے ان کی انفرادی شخصیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے اور اردو تنقید کے پھیلتے ہوئے رنگ و روپ کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں **نواب امداد امام اثر**، **عبدالماجد دریا آبادی**، **مہدی افادی**، **وحیدالدین سلیم**، **سلیمان ندوی**، **چکبست**، **پنڈت کیفی**، **حامد حسن قادری**، **عبدالرحمٰن بجنوری**، **عبدالسلام ندوی**، **جعفر علی خاں اثر**، **رشید احمد صدیقی**، **نیاز فتح پوری**، **مسعود حسن رضوی** کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جو اپنے منفرد اسلوبِ نقد سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان ناقدین میں **امداد امام اثر** کی حیثیت استثنائی ہے، جنھوں نے اپنی تصنیف 'کاشف الحقائق' میں شاعری سے متعلق مباحث پر عالمی تناظر میں روشنی ڈالی ہے۔ اور بقول خود:

> اردو فارسی شاعری اور ان کی مختلف اصناف
> کا جائزہ لیتے ہوئے مختلف اقوام جہاں کی

شاعری (لاطینی، جرمنی، انگریزی) وغیرہ کا
احاطہ کیا ھے۔

امداد امام اثر ٹھوس اور مناسب پیرایہ بیان اختیار کرتے ہیں اور اصابتِ رائے کے پہلو کو ملحوظ رکھتے ہیں۔ اگر چہ ان کے یہاں وہ روانی اور سادگی نہیں ملتی جو **حالی** کا طرہِ امتیاز ہے۔ شعرا پر تنقید کرتے ہوئے ان کا لہجہ تاثراتی ہو گیا ہے جو تنقید کے تجزیاتی انداز سے میل نہیں کھاتا۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہوں:

غزل سرائی کا اصل اقتضایہ ھے کہ تمام تر
داخلی شاعری سے سروکار رکھے... لاریب غزل
سرائی کے لیے داخلی رنگ کی پابندی و اجبات
میں سے ھے۔ اگر کوئی غزل سرا اس رنگ کو
اختیار کرے گا تو ضرور کم و بیش اسے صنف
شاعری کے برتنے میں کامیابی حاصل ہوگی۔[۲۰]

O

سبحان اللہ اشعار بالا کیا خوب ھیں۔ ایسے ھی
اشعار شاعر کو استاد کھلا دیتے ھیں۔

دوسرے ناقدین جو بظاہر اپنا مخصوص اسلوب رکھتے ہیں، کسی واضح تنقیدی نقطۂ نظر سے کام لینے کی بجائے انشا پردازی کا جوہر دکھانے کی طرف زیادہ مائل نظر آتے ہیں۔ ان میں کچھ کا انداز واضح طور پر تاثراتی ہے اور وہ اپنے رومانی اور جذباتی اسلوب ہی سے متاثر کرتے ہیں۔ یہ ناقدین کسی ادبی کارنامے کے بارے میں اپنے تاثرات کو تخلیقی رنگ میں پیش کر کے اس کے ذریعے دراصل اپنی شخصیت کو نمایاں کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس لیے وہ حقیقتاً ادب کے معروضی مطالعے کا حق ادا نہیں کرتے جو تنقیدی عمل کا خاصہ ہے۔ ان ناقدین میں **مہدی افادی**، **عبدالرحمٰن بجنوری**، **فراق گورکھپوری** خصوصی امتیاز رکھتے ہیں، جن کی تنقیدیں تاثراتی تنقید کے ذیل میں آتی ہیں اور تخلیق کا درجہ حاصل کر لیتی ہیں۔ **جعفر علی خاں اثر**، **نیاز فتح پوری** اور **رشید احمد صدیقی** کے یہاں بھی تاثراتی تنقید کی کارفرمائی واضح ہے۔ ان ناقدین کے یہاں زبان و بیان کی رنگینی، رعنائی، شگفتگی اور لوچ ان کا مخصوص وصف ہے، جس نے

ان کے یہاں حسن کاری کے پہلو کو خاصا ابھار دیا ہے اور تخیل و تجزیہ کا عمل جو تنقید کو تخلیق سے الگ کرتا ہے، تقریباً مفقود ہے اور یہ ان کا اسلوب ہی ہے جو ان کی تنقید میں ایک زندہ اور توانا عنصر کی حیثیت سے برقرار رہتا ہے۔ **مہدی افادی** کو ان ناقدین میں اس لحاظ سے اختصاص حاصل ہے کہ بقول مولانا **شبلی نعمانی**:

> ان کے یہاں نذیر احمد اور آزاد کی دو روحوں نے
> ایک قالب اختیار کیا ہے گویا ان کی تحریروں
> میں آزاد کی ادبی نفاست اور لطافت اور نذیر
> احمد کی چھل اور خوش طبعی دونوں چیزیں
> یک جا ہو گئی ہیں۔

سید سلیمان ندوی بھی ان کی انشا پردازی کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں اور ان کی بابت اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ وہ صرف انشا پرداز تھے جن کو کسی سہارے کی ضرورت نہ تھی۔[۲۱] **عبدالماجد دریا آبادی** ان کی نثر کو شعر کہتے ہیں اور ان کی نگارشات کو انشائے عریاں سے تعبیر کرتے ہیں۔[۲۲] **مہدی افادی** فطرتاً جمال پسند واقع ہوئے تھے اور نفاست اور خوش مذاقی ان کی طبیعت کی جوہر تھی۔ ان کی تحریریں شوخیِ بیان، لطافتِ خیال اور نزاکتِ الفاظ کے اعتبار سے اپنا جواب نہیں رکھتیں۔ **مہدی افادی** اپنی جمال پسند طبیعت کی وجہ سے ادبی تخلیق کے ظاہری حسن کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور طرزِ ادا میں شوخی اور نکتہ سنجی کو بنظرِ تحسین دیکھتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ وہ **حالی** سے زیادہ **شبلی** سے اثر پذیر رہے، جن کا جمالیات کی طرف میلان ظاہر تھا اور یہ **شبلی** ہی کا اثر تھا کہ انھوں نے اپنے اسلوب کو نکھارنے پر توجہ دی اور تنقید کو ادبِ لطیف بنا دیا۔ **مجنوں گورکھپوری** ان کے تنقیدی اسلوب کو **والٹر پیٹر**(Walter Peter) کے محاکاتی اسلوب سے مماثل بتاتے ہیں۔ درجِ ذیل اقتباس سے ان کی تنقید نگاری کے تخلیقی اور تاثراتی انداز اور زبان و اسلوب کی امتیازی خصوصیات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

> جس طرح تاریخ میں فلسفہ کا رنگ سب سے
> پہلے شبلی نے چمکایا ہے ،اردو کو انشاپردازی
> کے درجہ پر جس نے پہنچایا وہ آزاد اور صرف

آزاد ہیں ... آزاد کی ادبی فتوحات تاریخی
لٹریچر کا ایک واقعہ ہے، جس کا فیصلہ خود
ادب کے ہاتھوں ہوگا۔ جن حضرات کی نگاہیں
دلی اور لکھنؤ کے اختلافات تک محدود ہیں یا
جن کی قاصر النظری میرے اس خیال کی تائید
کی مانع ہو وہ مجھے معاف فرمائیں گے۔ اگر میں
بلا خوف تردید یہ عرض کروں کہ پروفیسر
آزاد کا درجہ بحیثیت ادیب جو کچھ ہے اس کا
سمجھنا دوم درجے کی خلقت کے لئے جو فلسفہ
لٹریچر سے قطعاً بے گانہ ہے آسان نہیں ہے۔ [۲۳]

اردو ناقدین کی زبان واسلوب کا جائزہ لیتے ہوئے یہ نکتہ ملحوظ رہنا چاہیے کہ **حالی** اور **شبلی** کے بعد ابھرنے والے ناقدین پر ان کے اندازِ نقد کے واضح اثرات مرتب ہوئے۔ ان ناقدین کی زبان و اسلوب کے اپنے مخصوص امتیازات کے باوجود انھیں **حالی** اور **شبلی** کی قائم کردہ تنقیدی روایت سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ **سرسید** اور **آزاد** جو جدید اردو تنقید کے پیش رو کہے جا سکتے ہیں، ان کی تنقیدی کاوشوں کو بھی اس ضمن میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جن کے بعد ہی اردو میں **حالی** اور **شبلی** کے ذریعے فنِ تنقید کی باضابطہ ابتدا ہوئی اور اس کی ایک مستحکم روایت قائم ہوئی۔ سطورِ بالا میں جن ناقدین کا ذکر کیا گیا ہے وہ اس روایت سے گہرے طور پر جڑے ہوئے ہیں اور ان کی فکر واسلوب پر اس کے اثرات واضح یا مبہم شکل میں دیکھے جا سکتے ہیں کہ یہ **سرسید**، **آزاد**، **حالی** اور **شبلی** ہی کی تنقیدی روایت ہے جس کی ان ناقدین کے ذریعہ توسیع ہوئی اور تنقیدی اسالیب کے متنوع نمونے سامنے آئے، یہ ناقدین اپنے مخصوص طرزِ اسلوب سے پہچانے جاتے ہیں۔ اس لیے یہاں میں چند بدیہی خصوصیات کی نشاندہی ضروری سمجھتا ہوں۔

عبدالماجد دریا آبادی اردو کے ایک صاحبِ طرز ادیب اور انشا پرداز کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ ان کی متنوع علمی اور ادبی کاوشوں کے ذیل میں ان کی تنقیدی نگارشات کو بھی شمار کیا جا سکتا ہے۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ **عبدالماجد** ان ناقدین میں ہیں جنھوں نے **سرسید**، **آزاد**، **حالی**، **شبلی** کے ساتھ

مل کر اردو میں اسالیب کے امتیازی نقش و نگار ابھارے اور اس کی ایک نسبتاً واضح تصویر اور معیار کا احساس دلایا۔

اردو تنقید کے اسالیب میں جو سادگی و پرکاری کے امتزاج کی روایت رہی، جس پر بعد کے ناقدین کار بند ہوئے اس کی تشکیل میں **مولوی عبدالحق**، **مہدی افادی** اور **عبدالماجد دریا آبادی** کے کردار کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اگرچہ اس کی بنیاد **حالی** اور **شبلی** کے ذریعہ پہلے ہی پڑ چکی تھی۔ **عبد الماجد** صاحب کی تحریریں بقول **محی الدین قادری زور**: 'عکسی تصویریں ہوتی ہیں، جن میں کسی چیز کا عکس بعینہٖ محفوظ ہو جاتا ہے۔' **عبدالماجد** صاحب شعر کی تشریح اور تفہیم کا جو انداز اختیار کرتے ہیں اور جس طرح کسی موضوع کا تعارف کراتے ہیں، اس سے ان کے اسلوبِ بیان کی یہ خصوصیت نمایاں ہو جاتی ہے۔ ان کے تاثراتی انداز میں ان کی تحریروں کو ایک پر کیف جذباتی اظہار کی شکل دے دی ہے، وہ زبان و بیان کی باریکیوں کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ جس نے ان کی انشاپردازی اور اس کے اسلوب میں ایک خاص شان پیدا کر دی ہے۔ **محمود الحسن رضوی** کے الفاظ میں:

> وہ شعر و ادب کے تجزیے میں جب اپنے ذاتی
> احساسات کو اسلوب کی شکل دیتے ہیں تو ان
> میں تاثراتی تنقید کے عناصر شدت کے ساتھ نظر
> آتے ہیں۔[۲۴]

عبادت بریلوی ان کے اسلوبِ تنقید کی توضیح کرتے ہوئے اس میں شوخی، شگفتگی، لوچ اور بانکپن کے عناصر پر خصوصی طور پر زور دیتے ہیں اور اسے **شبلی** کا اثر بتاتے ہیں۔ ان کے الفاظ ملاحظہ ہوں:

> ویسے تو وہ سادہ انداز اختیار کرتے ہیں۔ چھوٹے
> چھوٹے جملوں کے ذریعہ سے اپنے خیالات کا
> اظہار ان کا مخصوص انداز ہے۔ لیکن اس
> سادگی اور انھی چھوٹے چھوٹے جملوں میں وہ
> شگفتگی اور بانکپن کی بجلیاں سمو دیتے ہیں۔
> اس لیے ان کے اسلوب میں ایک خاص رنگینی

پیدا ھو جاتی ھے۔ جملوں اور فقروں کی تراش
خراش سے اسلوب میں ایك ستھرا پن پیدا کرنا
انھیں خوب آتا ھے۔[۲۵]

عبدالماجد صاحب کے تنقیدی اسلوب کا ایک **نمونہ** ملاحظہ ہو:

کھنے والوں نے تو لاابالی پن سے کام لے کر یھاں
تك کھہ ڈالا کہ سعدی کی جانشینی کا حقدار
ھندوستان میں اگر کوئی ھے تو حالی ھی ھیں۔
بات بے اصل تو نھیں لیکن ھے خالص شاعرانہ
اور مبالغہ آمیز، سعدی کے جھاں تك پند نامہ
اور گلستاں و بوستاں کے بیش تر حصوں کا
تعلق ھے حالی بے شك اپنے پیرو کے رنگ پر
ھیں، وھی ثقاھت اور متانت، وھی پند و
موعظت، وہ طریقت و معرفت لیکن جھاں سعدی
کا اشھب قلم کلیات کے مضحکات و مطائبات
میں ... شوخی و ظرافت کے حدود پھاند کر کے
صریح عریاں و فحاشی کے میدان میں طرارے
بھرنے لگا ھے وھاں حالی بے چارے کی کیا بساط
ھے۔ اکبر اور سرشار اور سجاد حسین کے منہ
زور ٹٹو بھی کھیں پیچھے لگا لئے ھیں۔[۲۶]

اردو کے جن ناقدین کے یہاں **شبلی** کا رنگ خصوصیت کے ساتھ نمایاں ہوا، ان میں **سید سلیمان ندوی** اور **عبدالسلام ندوی** کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ یہ دونوں اپنی انشاپردازی کے زور اور حسن سے متاثر کرتے ہیں۔ ان کے اسلوبِ بیان میں بظاہر **شبلی** کی طرح رنگینی اور رعنائی نہیں مگر اس کی جاذبیت اور دل کشی سے انکار نہیں کیا جا سکتا، جسے **شبلی** ہی کا پرتو قرار دیا جائے گا۔ **سید سلیمان ندوی** کے

مقدمات جوان کی تصنیف نقوشِ سلیمانی ' میں شامل ہیں،ان سے ان کے تاثراتی اندازِ تحریر پر روشنی پڑتی ہے، جس میں زبان وفن کے معروف نکات کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ **عبدالسلام ندوی** کی تصنیف شعر الھند ' بھی جس میں اردو شاعری کے ارتقا اور اس کے مختلف اصناف کا مفصل جائزہ لیا گیا ہے اپنے علمی اور تحقیقی پہلو کے ساتھ ہی اپنی انداز بیان کی ادبیت اور حلاوت سے متاثر کرتی ہے۔ **پنڈت کیفی**، **برج نرائن چکبست** اور **حامد حسن قادری** جن کی تنقید نگاری اپنے معتدل انداز اور منفرد پیرایۂ بیان سے متاثر کرتی ہے۔ **حالی** اور **شبلی** ہی کی روایت کے وارث کہے جائیں گے۔ **کیفی** نے زبان وانشا کے مسائل کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا اور اس پر کھل کر بحث کی۔ انھوں نے اس جہت سے اردو میں لسانی مباحث کے ضمن میں گراں قدر اضافہ کیا اور اس سے اردو تنقید کو بھی بالواسطہ طور پر فائدہ پہنچا۔ **کیفی** کی زبان بقول **گوپی چند نارنگ**:

> بنیادی طور پر سادہ اور سلیس ہے۔ اس میں
> صفائی ہے، روانی اور زور بھی ہے۔ [۲۷]

وحیدالدین سلیم، **جعفر علی خاں اثر**، **نیاز فتح پوری** اور **عبدالرحمٰن بجنوری**، **حالی** اور **شبلی** کے فوراً بعد ابھرنے والے نقادوں میں بالخصوص زیادہ اہم سمجھے جائیں گے۔ جن کے ذریعہ اردو تنقید میں صوری اور معنوی دونوں اعتبار سے خاصی وسعت پیدا ہوئی۔ ان ناقدین کا اسلوبِ تحریر خصوصیت کے ساتھ توجہ مبذول کراتا ہے۔ **وحیدالدین سلیم** کا اسلوبِ تحریر **حالی** سے بہت کچھ مشابہ ہے، مگر ان میں **آزاد** اور **شبلی** کی طرح ایک تخلیقی جوش اور ابال کی کیفیت بھی ہے اور ان کی زبان میں کسی قدر رنگینی اور رعنائی بھی پیدا ہو گئی ہے۔ بقول **محی الدین قادری زور**: ان کی ولولہ خیز طبیعت اور پر جوش ذہنیت نے ان کے اسلوب میں ایک خاص انفرادی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ ان کے اسلوبِ بیان میں ایک فطری جوش ہے۔ در اصل ان کی طبیعت شاعرانہ واقع ہوئی تھی، جس نے اس کے اسلوب پر واضح اثر ڈالا ہے۔ انھیں الفاظ پر حاکمانہ قدرت حاصل تھی، **زور صاحب** کا یہ خیال قابلِ غور ہے کہ ان کے ذہن میں لفظوں کے پرے کے پرے کثرت کے ساتھ ہر وقت موجود رہتے تھے۔ جہاں ان کے یہاں **حالی** کی سادگی ہے وہاں **آزاد** کا جوش اور اثر پذیری کی کیفیات بھی اپنی جھلک دکھاتی ہے۔

اردو میں اسالیبِ نقد کا ایک پہلو شروع ہی سے انشا پردازی کا جوہر دکھانے کی صورت میں

نمایاں ہوتا رہا ہے، جس کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ اردو تنقید میں تاثراتی انداز اور ذوقی و وجدانی مذاق ومیلان کی کارفرمائی اسی کا شاخسانہ کہی جا سکتی ہے گو بعد میں مغربی تنقید کے اثر سے اس نے زیادہ واضح اور بالیدہ شکل اختیار کر لی۔ یہ اندازِ نقد اردو کے جن ناقدین کے یہاں شدت کے ساتھ ابھرا، ان میں **جعفر علی خاں اثر**، **نیاز فتح پوری**، **عبدالرحمٰن بجنوری**، **رشید احمد صدیقی**، **فراق گورکھپوری** اور **خورشید الاسلام** کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان ناقدین کے یہاں اندازِ بیان کے جمالیاتی پہلو پر خصوصی توجہ کی گئی ہے اور اسے زیادہ سے زیادہ پرلطف اور پرکشش بنا کر قارئین پر ایک خوش گوار اثر مرتب کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ **محمود الحسن رضوی** کا خیال صحیح ہے:

> تاثراتی نقاد کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ انشاپردازی اور انداز تحریر میں ایسی دلکشی لطافت پیدا کرتا ہے کہ تنقید بھی ادب لطیف کا شعبہ بن جاتی ہے اور اسے تخلیقی ادب پارے کی ایک شکل کہا جاتا ہے۔[۲۸]

اثر کے اسلوبِ بیان میں یہ خصوصیت نمایاں نظر آتی ہے اور اپنے اسٹائل کے شعریت اور لطافت سے واضح طور پر پہچانے جاتے ہیں، جس میں لذت اندوزی اور نشاط افروزی کی کیفیت منعکس ہے۔ **نیاز فتح پوری** کی تنقید نگاری کا امتیاز بھی اس کا جمالیاتی اسلوب ہے، جس میں انشاپردازی کا حسن نمایاں ہے۔ **عبدالرحمٰن بجنوری** کے اسلوبِ تنقید میں بھی جذباتی اور تاثراتی انداز کی کارفرمائی واضح ہے۔ ان کی تصانیف 'محاسن کلامِ غالب' اور 'باقیاتِ بجنوری' سے ان کی تنقید نگاری کی بابت یہ تاثر مرتب ہوتا ہے۔ **رشید احمد صدیقی** کی نظر میں ان کی تحریریں الفاظ وعبارت کے اعتبار سے کچھ بہت زیادہ سلیس وسہل نہیں ہیں۔ اکثر فقرے اور عبارتیں نامانوس معلوم ہوں گی۔[۲۹] **رشید صاحب** ان کے طرزِ نگارش کو عالمانہ اور مجتہدانہ قرار دیتے ہیں ساتھ ہی ان کے یہاں تکلف اور بوجھل پن کی طرف اشارہ کرتے ہیں، جس سے میرے خیال میں ان کی زبان میں آرایش وزیبایش کے پہلو اور ان کے جذباتی اور تاثراتی طرزِ تحریر کی نشاندہی ہوتی ہے۔ **فراق گورکھپوری** اور **رشید احمد صدیقی** جو تاثراتی نقادوں میں ممتاز حیثیت رکھتے ہیں ان کے اسلوبِ نقد کی بابت **سردار جعفری** اور **آل احمد سرور** کے خیالات پیش

کیے جاتے ہیں **سردار جعفری**، **فراق** کی زبان و بیان کی بابت فرماتے ہیں:

> فراق گورکھپوری شاعر بھی ہیں اور نقاد بھی۔
> ان کی تنقید کا معیار وجدانی ہے۔ انھوں نے جو
> کچھ لکھا ہے، تاثراتی انداز میں لکھا ہے، جس
> میں زبان و بیان کی بڑی لذت ہے... اسے پڑھ کر
> صرف لطف آتا ہے اور بس۔[۳۰]

رشید احمد صدیقی کے اسلوبِ نقد کے بارے میں **آل احمد سرور** لکھتے ہیں:

> ان کا طرز کام کی بات کا نہیں، مزے کی بات کا
> ہے... کہیں کہیں ان کی تحریر میں ابہام پیدا ہو
> جاتا ہے اور الفاظ کے طلسم میں معنی کی تلاش
> مشکل ہو جاتی ہے ... ان کے اسلوب میں ایک
> خاص شعریت ہے، اس میں خشکی کا پتا
> نہیں ...اس اسلوب میں حکیمانہ نکتہ سنجی
> بھی ہے اور شاعرانہ لطف و انبساط بھی۔[۳۱]

آل احمد سرور، **رشید صاحب** کو دراصل ایک انشا پرداز کی حیثیت سے اہمیت دیتے ہیں۔ اردو کی ادبی اور تنقیدی روایت کے پس منظر میں **رشید صاحب** اور ان کے زمرے میں شامل دوسرے تاثراتی ناقدین اصلاً انشا پرداز ہی معلوم ہوتے ہیں جن کے یہاں کام کی بات سے زیادہ مزے کی بات لکھنے پر توجہ کی گئی ہے اور ان کا مقصد حقیقتاً ناقدانہ صلاحیت کے اظہار سے زیادہ اپنی انشا کے زور اور حسن کا مظاہرہ رہا ہے۔ تاثراتی نقادوں کے اسلوب پر غور کرتے ہوئے **خورشید الاسلام** کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جن کے تنقیدی مضامین تنقید کے اسی اسلوب کی ایک نمائندہ مثال قرار دیے جائیں گے۔ انھیں اس جہت سے جو امتیازِ خاص ہے اس کا صحیح معنوں میں اب تک اعتراف نہیں کیا گیا ہے۔ میرے خیال میں **حالی** اور **شبلی** پر ان کے مضامین تاثراتی طرزِ تنقید کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں اور اس باب میں وہ **فراق** کے شانہ بہ شانہ نظر آتے ہیں اور اپنے اندازِ نقد سے پہچانے جاتے ہیں۔

ہم نے سطورِ بالا میں جن ناقدین کے اسلوب سے بحث کی ہے ذیل میں ان کے تحریری نمونے ان کی تنقیدی نگارشات سے مختصراً دیے جارہے ہیں جس سے ان کی تنقید نگاری کے مخصوص انداز اور زبان و بیان کی خصوصیت کی نشاندہی ہوتی ہے۔

سید سلیمان ندوی:

شاد کا خاندان دلی سے عظیم آباد آیا تھا، لیکن ان کی صحبت اور ان کا تعلق زیادہ تر لکھنؤ کے ارباب کمال سے رہا، تاهم یه امر تعجب انگیز هے که ان کی شاعری میں لکھنؤ سے زیادہ دهلی کا رنگ نمایاں هے، ان کے کلام میں کهیں کهیں لکھنؤ والوں کے صنائع و بدائع کا نمونه بهی مل جاتا هے، مگر شاعر کا مذاق، مضامین، معانی، خیالات، سنجیدگی، متانت هر چیز دلی کا پته دیتی هے، اس کے ساتھ جو چیز شعرائے لکھنؤ کی ان میں نظر آتی هے وه الفاظ کی صحت، محاوروں کا تتبع اور فارسی ترکیبوں کے اعتدال کے ساتھ استعمال هے اس طرح هم عظیم آباد کے حضرت شاد کو لفظی حیثیت سے لکھنؤ کا اور معنوی حیثیت سے دلی کا کهیں گے۔[۳۲]

○

پنڈت کیفی:

میر امن دهلوی کی باغ و بهار اور آرایشِ محفل آج کل کی زبان میں نهیں۔ سرور لکھنوی کے فسانۂ عجائب کی طرز بهی اب مقبول و مروج

نہیں ہو سکتی، خواجہ امان دہلوی نے صرف افسانے لکھے یا فارسی سے ترجمے کئے اور اصحاب نے ادھر ادھر جو کچھ نثر میں لکھا تھا وہ سب ایک شق یعنی افسانہ یا طلسم یا قصہ کی صنف میں تھا یا ترجمے تھے۔ نثر کی وقیع تصنیف جو بلا تخصیص اپنی ہو سکتی ہے، آزاد کا 'نیرنگ خیال' ہے۔ یہ کتاب فی الواقع اسم با مسمیٰ ہے۔ یہ نثر ہزار نظم کی کتابوں پر فوقیت رکھتی ہے، رنگین بیانی کا یک دل فریب مرقع ہے... استعارے اور تمثیل میں وہ مطلب کی باتیں بتا گئے ہیں کہ پڑھنے والا شستہ خیالات سے مالا مال ہو جاتا ہے۔ اس کتاب نے اردو نثر کی نئی طرز قائم کی اور تمام پہلے کی نثر کی کتابوں کے آگے ایک خط وجدانی کھینچ دیا ہے۔ [۳۳]

○

برج نرائن چکبست:

داغ کی زبان کی قدرتی شوخی اور بے تکلفی امیر کے معنوی تکلفات سے صاف الگ نظر آتی ہے۔ امیر نے اکثر داغ کی شوخی کی نقل کی ہے، لیکن کامیاب نہیں ہوئے ... داغ کا کلام عموماً شاعری کے ظاہری عیبوں سے پاک ہے اور ان کی ضروریات شعر سے باخبر ہو نا ثابت کرتا ہے لیکن حریفوں نے اعتراضات کی فکر میں دفتر

کے دفتر سیاہ کر ڈالے ہیں۔ عموماً اعتراضات
زبان پر ہیں کہ فلاں محاورہ غلط نظم کیا ہے۔
یا فلاں بندش غیر فصیح ہے۔ اس زمانے میں جب
کمال شاعری کا دارو مدار محض صحت زبان پر
سمجھا جاتا ہے اس صورت میں اگر داغ کے
مٹانے کی فکر میں اس کی زبان پر اعتراض کیے
گئے تو زیادہ تعجب نہیں۔ [۳۴]

○

حامد حسن قادری:

میر،جرأت و داغ اصل اور صحیح جذبات کو
سادہ سلیس انداز سے بیان کرتے ہیں اور
مومن،غالب اور امیر اپنے طرزِ بیان میں کچھ
پیچیدگی یا مضمون آفرینی چاہتے ہیں...میر
کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کسی چوٹ
کھائے ہوئے درد مند دل سے نکلے ہیں۔ لفظوں
سے نہ سہی لیکن انداز بیان سے آہ نکلتی
محسوس ہوتی ہے اور جرأت و داغ کے یہاں یہ
بات نہیں پائی جاتی۔ ان کے ہاں غم و الم و
حسرت و یاس نہیں بلکہ معاملہ ہیں،ادائیں
ہیں، جوش و شوق ہے، تاہم جرأت اور داغ میں
ابھی اور فرق موجود ہے۔ یعنی جرأت کے مقابلہ
میں داغ میں شوخی، بے باکی، رندی زیادہ ہے
اور ا س کے علاوہ مضمون میں تازگی اور

شگفتگی، بیان میں لطف و نزاکت بہت ہے۔[۳۵]

وحیدالدین سلیم:

ایک گروہ شاعروں کا ہمارے یہاں ایسا ہے جو رات دن زبان باندھنے کے در پے رہتا ہے ۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ جہاں تک ممکن ہو روز مرہ کی ترکیبوں اور زبان کے محاوروں کو روشناس کرے۔ یہ ترکیبیں اور محاورے ظاہر ہے کہ بجز یہ تمام خیالات کے عام لوگوں کے دلوں میں گزرتے رہتے ہیں اور جن کے لیے وہ ترکیبیں اور محاورے وضع کئے گئے ہیں کسی نئے اعلیٰ خیال کو ادا نہیں کر سکتے۔ اس بنا پر اس گروہ کے شعرا پیش پا افتادہ خیالات کو باندھنے پر مجبور ہیں۔ ذوق انہیں شعرا کے گروہ میں داخل ہیں۔[۳۶]

O

اثر لکھنوی:

شاعری موضوع کے اعتبار سے بلند یا پست نہیں ہوتی بلکہ اس کا انحصار نقطۂ نظر اور موضوع کی صحیح عکاسی اور ترجمانی پر ہے اور شاعری سے حسن و صداقت کے عناصر کو کسی حال میں بھی جدا نہیں کیا جا سکتا۔ وہ شاعری جو سطحی نقالی ہے اور جن میں ابلہ فریبی کے لیے معنوی جذباتیت کو سمویا گیا ہے، پروپیگنڈہ کے لیے کار آمد ہو تو ہو مگر نکتہ

رس نگاهوں سے اپنی مکروہ عریانی کو نہیں چھپا سکتی۔ اس طرح وہ شاعری جس کو زندگی کے تلخ یا شیریں حقائق سے کوئی علاقہ نہیں ، جو چند فرضی خطوں یا روایاتی توھمات میں گھری ہوئی ھے جو دل کے تاروں کو نہیں چھیڑتی، جو دماغ کو ایک لمحۂ فکریہ کی دعوت نہیں دیتی، محض بکواس ھے اور ایک خواب پریشاں سے زیادہ قابلِ وقعت نہیں۔[۳۷]

○

نیاز فتح پوری:

یہ کہنا کہ حسن کو آرٹ کی حیثیت سے دیکھنا چاھئے اور اس کے اخلاقی اور غیر اخلاقی ہونے کو نظر انداز کر دینا چاھیے کوئی معنی نہیں رکھتا... جس طرح ایک نقاش کا یہ کمال ھے کہ وہ خطوط کے امتزاج سے اصل منظر آپ کے سامنے لے آوے اسی طرح ایک شاعر کا کمال یہ ھے کہ جو تاثرات اس کے دل میں پیدا ہوتے ھیں ان کو ایسے الفاظ وانداز سے ظاھر کرے کہ دوسرا بھی وھی کیفیت اپنے اندر محسوس کرنے لگے۔[۳۸]

○

عبدالرحمٰن بجنوری:

مرزا غالب کی چشم بینا قدرت کو تمام نقاط نگاہ سے دیکھتی ھے ہر نظر میں ایک نیا جلوہ

پاتی ہے، جو شعرا قدرت کے ترجمان ہیں، ان میں سے اکثر سعدی اور ورڈس ورتھ کی طرح قدرت کے تماشائے بہار و خزاں، باغ و زاغ، کہسارو آبشار مراد لیتے ہیں۔ غالب کے مشاہدات کنار دریا، دامن کوہ، لب جو سے بہت کم متعلق ہیں۔[۳۹]

○

رشید احمد صدیقی:

مرزا چغتائی کی رگ و پے میں مشرق اور مشرقیت سرایت کئے ہوئے ہیں۔ ان کو اردو لکھنے پر کافی قدرت ہے، اپنی ان دونوں حیثیتوں پر وہ کبھی ظلم نہیں کرتے اور یہی سبب ہے کہ ان کے الفاظ اور مفہوم دونوں میں بے ساختگی اور شگفتگی میں ایک خفیف سی جھلک قلندرانہ پن کی بھی ہے جس کو حسن یا قبح دونوں سے تعبیر کر سکتے ہیں لیکن امید ہے کہ سن سال کا بار حشو و زوائد کو زائل کر دے اور یہ دیوار قہقہہ کبھی نہ کبھی تاج محل بن کر رہے گی۔[۴۰]

○

فراق گورکھپوری:

اگر میر کے یہاں آفتاب نصف النہار کی پگھلا دینے والی آنچ ہے تو سودا کے یہاں اس کی عالم

گیر روشنی ہے، لیکن آفتاب ڈھل جانے پر سہ
پہر کو گرمی اور روشنی میں جو اعتدال پیدا
ہو جاتا ہے اور اس گرمی اور روشنی کے ایک نئے
امتزاج سے جو معتدل کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ
مصحفی کے کلام کی خصوصیت ہے ۔ مصحفی کے
کلام میں بے پناہ اشعار نہ سہی، نشتر نہ سہی
لیکن شبنم کی نرمی اور شعلۂ گل کی گرمی کا
ایسا امتزاج جو اس کی خاص چیز ہے۔[۴۱]

خورشیدالاسلام:

غالب کی زندگی نہ تو خانوں میں بٹی ہوئی تھی
اور نہ روایتی تھی۔ انھوں نے فن کو زندگی پر
فضیلت نہیں دی۔ ان کی زندگی ان کے فن کا
وسیلہ بن گئی۔ یہی وجہ ہے کہ غالب جو کچھ
اپنے روز مرہ کی زندگی میں نظر آتے ہیں وہی
شاعری میں وہی اپنے خطوط میں ہیں۔ اس
باطنی صداقت کی بدولت اردو شاعری ان کے
ہاتھوں میں پہنچ کر کچھ سے کچھ ہو گئی۔ان
کے مکاتب، زبان کے ارتقا میں نشان میل کی
حیثیت رکھتی ہے۔[۴۲]

رشید احمد صدیقی، **فراق گورکھپوری** اور **خورشید الاسلام** جیسے ناقدین کو مستثنٰی کر کے دیکھا جائے تو یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ ان ناقدین کے اسلوبِ نقد کی بنیاد تنقید کے کسی واضح تصور اور معیار پر نہیں رکھی گئی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اردو میں بعد میں جو میلانات نمایاں طور پر ابھرے اور تنقید کے مختلف مکاتب اور دبستانوں کا وجود ہوا، ان کے ابتدائی نقوش انھیں ناقدین کی تحریروں میں نظر آتے ہیں اور اس وقت

جو *تاریخی، سماجی، نفسیاتی، تاثراتی تحقیقی تنقید* کے باضابطہ اسالیب قائم ہو چکے ہیں اور مختلف تنقیدی دبستانوں کی حیثیت سے معروف ہیں ان کے آغاز کا سراغ انہی ناقدین کی نگارشات میں لگایا جا سکتا ہے۔

حسن **عسکری** کا اسلوبِ تنقید ان کی شدید انفرادیت کو منعکس کرتا ہے۔ ان کے نفسیاتی تنقیدی رویے اور تاثراتی طرزِ بیان نے *فرانسیسی اور انگریزی* ادب کے مطالعے نے ایک نئی نوک اور دھار پیدا کر دی ہے۔ **عسکری** صاحب ترقی پسندوں اور مارکسی نقطۂ نظر سے شدید برہم ہیں۔ اس برہمی نے ان کے اندازِ بیان میں ایک جھنجھلاہٹ سی پیدا کر دی ہے اور ظاہر ہے کہ یہ تنقید پسندیدہ عمل کے منافی ہے اور اس پر بجا طور پر اعتراضات کیے گئے ہیں۔ **کلیم الدین احمد** ان کے طرزِ تنقید سے شدید طور پر اختلاف کرتے ہیں اور اس خیال کا اظہار کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ ترقی پسندی اور مارکسزم کی کاٹ تاثرات سے نہیں ہو سکتی اور **عسکری** محض رائے اور تاثرات کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ انھیں ادبی رپورٹر اور دلال تک کہہ دیتے ہیں، اگرچہ ان کی ذہانت اور صلاحیت سے انکار نہیں کرتے، جس سے وہ اپنی تنقید میں صحیح مصرف نہیں لے سکے۔ انھیں اس امر پر بھی اعتراض ہے کہ **عسکری** ہیئت کو آرٹ سمجھنے کے باوجود اس سے منحرف ہو جاتے ہیں اور فضول اور غیر ضروری باتیں کہنے لگتے ہیں جن کا ہیئت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ **عسکری** کی زبان کی بابت ان کا خیال ہے:

> وہ صراط مستقیم پر چلنے کی بجائے ٹیڑھے
> میڑھے راستوں کو ترجیح دیتے ہیں اور ایک
> طرح سے پیترا بازی کرتے ہیں۔ [۴۳]

عسکری کے اندازِ بیان میں کسی قدر پیچیدگی اور ابہام کا بھی احساس ہوتا ہے۔ **احتشام** صاحب **عسکری** کی نثر کو جاندار اور خوبصورت قرار دیتے ہیں مگر ان کی جذباتیت کو گوارا نہیں کرتے۔ ان کے خیال میں **عسکری** کی نثر میں ادبیت کے باوجود الجھاؤ ہے اور یہ ایک محض مبہم سا ذائقہ پیدا کرتی ہے، توانائی نہیں بخشتی۔ [۴۴] **عسکری** کے یہاں ادبی کارناموں کو جو فقروں اور چٹکیوں میں ٹرخا دینے کا انداز ہے **آل احمد سرور** اس کو خصوصیت کے ساتھ ہدفِ تنقید بناتے ہیں۔ [۴۵] ان اعتراضات کے باوجود **عسکری** صاحب کے اسلوبِ نقد کی انفرادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا جس کی بنیاد پر وہ بجا طور پر ایک صاحبِ

طرز نقاد تسلیم کیے جائیں گے۔

اردو کے بلند پایہ نقادوں میں **کلیم الدین احمد** اپنے صاف ستھرے اسلوبِ تنقید کی وجہ سے ممتاز ہیں۔**کلیم** صاحب تنقید کے لیے ایسی زبان کو نامطبوع سمجھتے ہیں جو آئینۂ خیال کو دھندلا کردے۔وہ تنقید کی زبان کا ایک واضح معیار متعین کرتے ہیں وہ تنقید میں رنگین اور چمک دار زبان کے قطعاً خلاف ہیں اوراس میں کسی قسم کی آرایش، زیبایش،عبارت آرائی،مرصع کاری،تصنع اور تکلف دیکھنا پسند نہیں کرتے جس کا نتیجہ صحتِ خیال و بیان کے مسخ ہونے کے علاوہ کسی اور شکل میں ظاہر نہیں ہوسکتا۔تنقید کا تخلیقی پہلو ان کے نزدیک زبان کے ادبی اور جمالیاتی پہلو سے مختص نہیں بلکہ اس سے مراد تنقید میں تخیل کا عنصر ہے جو ناقد کا فن کار کے ذہن تک رسائی میں معاون ہوتا اوراس کے خیالات کو مخصوص ترکیب و ترتیب عطا کرتا ہے اوراس کے تحلیلی اور تجزیاتی طریقِ کار میں نمایاں ہوتا ہے وہ صاف اور واضح لفظوں میں لکھتے ہیں:

> تنقید کی زبان سیدھی سادی ہوتی ہے، صاف اور معین ہوتی ہے۔ تنقید میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ زبان کی سلاست، روانی، رنگینی اور جلا ،خیالات پر پردہ نہ ڈال دے۔[۴۶]

کلیم الدین احمد کا اسلوب اسی معیار پر پرکھا جاسکتا ہے،ان کی نثر کو نثرِ عاری کہا جاسکتا ہے جس میں کہیں تصنع تکلف نہیں بلکہ صحتِ بیان کے تقاضے کو ملحوظ رکھتے ہوئے اظہارِ خیال صاف معین اور سیدھے سادے انداز میں کیا گیا ہے۔یہی اس کے اسلوبِ نقد کا اصل امتیاز ہے۔اس کا اپنا ایک مخصوص حسن ہے جو مرصع کاری کا رہینِ منت نہیں بلکہ اپنے اندرونِ زور اور توانائی سے پہچانا جاتا ہے۔ وہ چھوٹے چھوٹے جملے استعمال کرتے ہیں جن میں درستی اور صحتِ بیان کا التزام ہوتا ہے اور اظہارِ خیال میں کہیں پیچیدگی،ژولیدگی اور ابہام کا احساس نہیں ہوتا۔کہہ سکتے ہیں کہ وہ ٹیڑھے میڑھے راستے پر نہیں بلکہ اپنے الفاظ میں صراطِ مستقیم پر چلتے ہیں۔ جسے تنقید کی زبان کا ایک لازمی حصہ تصور کرتے ہیں۔**کلیم الدین احمد** کا یہ اسلوب ان کے طریقۂ تنقید کو ایک اختصاصی حیثیت عطا کرتا ہے اور بعض لوگ اسے تنقید کے لیے ماڈل کے طور پر پیش کرتے ہیں۔اس میں کوئی شبہ نہیں کہ **کلیم الدین** کا نثری اسلوب جدید اردو

تنقید میں تنقید کی زبان کا ایک نسبتاً صحت مند تصور پیش کرتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ اسے **آل احمد سرور** اور **احتشام حسین** جو جدید اردو تنقید کے دو اہم ستون ہیں کہ اسلوبِ تنقید پر فوقیت دی جائے۔

احتشام صاحب کے نثری اسلوب کے متعلق **عبادت بریلوی** کی یہ رائے بھی پیشِ نظر رہنی چاہیے:

> ان کے نثری اسلوب میں ایک ایسی پختگی اور استواری پائی جاتی ہے جس میں ڈھیلا پن نام کو نہیں بلکہ ایک ڈھلا یا شاندار عمارت ہے اور یہ بڑی بات ہے کہ ان کا اسلوب نقد ان کے تنقیدی تفکر سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔جو اس کو ایک مخصوص انفرادیت عطا کرتی ہے۔[۱۷]

آل احمد سرور کا اسلوب **احتشام** اور **کلیم** دونوں سے بالکل الگ اور مختلف انداز میں ان کے تنقیدی افکار کے پُر معنی اور بصیرت افروز اظہار کی شکل میں نمایاں ہوتا ہے۔سرور صاحب کا اسلوبِ نقد تشریحی انداز سے بچتے ہوئے لطیف اشارتی انداز میں ان کی طرح ذہن کو منتقل کر دیتا ہے اور قاری کے اندر فطری طور پر ایک تجسس اور تفحص کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور وہ اپنے شعری اور ادبی اظہار میں معانی کے ان نادیدہ گوشوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے جو بہت کچھ ناقدانہ توضیح و تفہیم کے بعد بھی مخفی رہ جاتے ہیں۔شعری اور ادبی اظہار میں دو اور دو چار کی طرح وضاحت ممکن بھی نہیں،اس لیے **آل احمد سرور** کے یہاں ناقدانہ عمل میں ادبی اظہار کے اس پہلو کو مدِنظر رکھتے ہوئے تفہیمِ ادب کا بہت ہی موزوں اور مناسب طریقہ اختیار کیا گیا ہے،جس میں صحتِ بیان اور ادبیت کا بہترین امتزاج ملتا ہے۔امر واقعہ یہ ہے کہ سرور صاحب کا اسلوبِ نقد قاری کے اندر بھرپور ادبی شعور کے ساتھ مطالعہ ادب کی تحریک پیدا کرتا ہے جو لطف و مسرت کے ساتھ بصیرت عطا کرنے کا سبب بنتا ہے۔سرور صاحب کے نزدیک ادب جو فنونِ لطیفہ میں شامل ہے ذہنی مسرت بہم پہنچا کر ہمیں ایک نئی بصیرت سے ہم کنار کرتا ہے۔انھوں نے اپنے تنقیدی طریقۂ کار میں ادب کے مطالعے کے اس اساسی پہلو کو سامنے رکھا ہے اپنے تنقیدی اسلوب کے ذریعہ ادب فہمی کا صحیح شعور پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جس کی مثال اردو کے کسی اور ناقد کے یہاں نہیں ملتی۔سرور صاحب مکمل طور پر ایک ادبی نقاد ہیں اور ان کے تنقیدی اسلوب میں ادبی اظہار کی وہ

لطافت جھلکتی ہے جسے نظر انداز کر کے تنقید کی ایک ادبی صنف کی حیثیت سے واضح پہچان نہیں بنائی جاسکتی۔

کلیم الدین احمد کے اسلوبِ نقد میں بظاہر لطافت نہیں ہے جو اردو ناقدین میں **سرور** صاحب کے ساتھ مخصوص ہے اور ان کی تنقید نگاری کو اعتبار و وقار عطا کرنے کا ذریعہ ہے۔ مگر **کلیم** صاحب کے یہاں جو سادگی، سلاست و روانی ہے، جو صحیح معنوں میں ان کے تنقیدی موقف کو معتبر اور مستحکم بناتی ہے اور ان کے تنقیدی اسلوب کو زور اور توانائی عطا کرتی اور اسے انفرادیت سے ہم کنار کرتی ہے، اس کا اپنی حدود میں جواب نہیں۔

اردو کے یہ چار جید ناقدین جو اردو تنقید میں مثالی حیثیت رکھتے ہیں۔ راقم نے سطورِ بالا میں ان کے اسلوبِ نقد کی کسی قدر خصوصیات واضح کر دی ہیں۔ میرے خیال میں اردو کی تنقیدی روایت جس کی **سرسید**، **آزاد**، **حالی** اور **شبلی** نے تشکیل کی تھی، جس کی ان ناقدین کے ذریعہ توسیع ہوئی اور اس میں نظریاتی اور اسلوبی اعتبار سے نئے ابعاد اور جہتیں پیدا ہوئیں اس کو سامنے رکھ کر ہی اردو ناقدین کی زبان و اسلوب کے فرق و امتیاز کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ تنقید کی زبان کی اپنی اہم خصوصیت کے باوجود اس کے مختلف دبستانوں اور نظریات اور اسالیب اور ناقدین کے انفرادی طبائع اور فکری انداز اور کچھ دوسرے عوامل کی وجہ سے جس کی پہلے نشاندہی کی جا چکی ہے، مختلف ناقدین کے یہاں تنقید کے الگ الگ اسلوب اور زبان و بیان کے فرق کا پیدا ہونا فطری ہے، اردو کے جن چار بڑے ناقدین **آل احمد سرور**، **کلیم الدین احمد**، **احتشام حسین** اور **عسکری** کے اسلوبِ نقد کے خصوصیت پر ابھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ وہ ادبی تنقید کے اسلوب کو اس کی جزئیات کے ساتھ سمجھنے میں معاون ہوسکتی ہے اور اس کو ایک معیار اور پیمانہ عطا کرسکتی ہے، جس پر ان کے بعد ابھرنے والے ناقدین کی زبان و اسلوب کا ان کے تنقیدی موقف کے حوالے سے جائزہ اور اس کی وقعت و قیمت متعین کی جاسکتی ہے۔ ذیل میں ان سر برآوردہ اور ممتاز ترین ناقدین کی تحریروں کے نمونے ان کے نثری اسلوب کے طور پر دیے جا رہے ہیں:

کلیم الدین احمد:

شعر میں لفظوں کی اہمیت روشن ہے لیکن
لفظوں کی اہمیت کیا ہے؟ اسے پوری طرح سے

سمجھنے کے لیے دو متضاد حقیقتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ایک طرف تو ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ لفظوں کی اپنی کوئی ادبی خصوصیت نہیں ہوتی۔ وہ نہ تو حسین ہوتے ہیں اور نہ بد صورت نہ تو خوش گوار ہوتے ہیں اور نہ مکروہ۔اس حقیقت پر زور دینا اس لیے ضروری ہے کہ اردو میں مضامین غزلوں کی طرح غزلوں میں الفاظ کبھی سختی کے ساتھ محدود کر دئے گئے ہیں۔ لفظوں کو بھیڑ بکروں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ شاعرانہ اور غیر شاعرانہ کوئی لفظ اپنی ذات میں نہیں ہوتا، الفاظ ایک ذریعہ ہے تجربوں کو بیان کرنے کا۔[۴۸]

آل احمد سرور:

ادب میں اخلاقی، سماجی اور سیاسی سبھی طرح کے پہلو ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کا جمالیاتی پہلو ان تمام پہلوئوں پر مقدم ہوتا ہے... جو لوگ ادب کے جمالیاتی مزاج اور تقاضوں کو نظر انداز کر کے اس میں ایک خاص قسم کا نظریہ یا نشہ ڈھونڈتے ہیں اور اس سے حربے کا کام لینا چاہتے ہیں وہ ادب کے ساتھ انصاف نہیں کرتے... ادب سے صحیح طور پر لطف اندوز ہونے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنے تعصبات کو خیر باد کھہ کر ادب کے اپنے مفہوم و معنی کو سمجھنے کی

کوشش کریں۔ ادب جس طرح ویرانے کو گلزار
بناتا ہے اور گلزار میں ویرانے کا عکس دکھاتا
ہے اس سے آگاہ ہوں اور ادب سے اتنا ہی مطالبہ
کریں جتنا یہ دے سکتا ہے۔ جب تک ادب کے
مطالعہ میں اس انداز نظر کو نہیں اپنایا جاتا
اور ادبی معیاروں کا احترام اور پابندی نہیں کی
جاتی، ادب سے ہمیں کبھی سچا شعور اور
بصیرت حاصل نہیں ہو سکتی اور نہ ادبی ابلاغ
کا اظہار بننے کے امکان روشن ہو سکتے ہیں۔[۴۹]

احتشام حسین:

شاعری اور زندگی کے روایات، فن شعر، زبان کا
استعمال اور شاعر کی انفرادی خصوصیات سے
واقفیت ہی ایک شخص کو سخن فہم بنا سکتی ہے۔
گو ان باتوں کے بعد بھی یہ ضروری نہیں کہ کوئی
شخص پوری طرح شعر سے محظوظ ہو سکے،
کیوں کہ اثر، لطافت، مزہ،موسیقی، دل کشی اور
ایسی ہی کئی اضافی چیزیں سخن فہم کی نفسیاتی
اور ذہنی کیفیات سے اتنا گھرا تعلق رکھتی ہیں کہ
وہ شاعر کے خیالات کو اپنے جذبات، محسوسات
اور تجربات کی روشنی میں دیکھ کر شعر کو کہیں
سے کہیں پہنچا دیتا ہے۔ ایسی حالت میں شعر کے
اصل مفہوم کی طرف اشارہ کرنے والی چیز سخن
فہم کی خواہش یا اس کی نفسی کیفیت نہیں قرار

پائے گی بلکه شاعر کا انداز نظر اور فلسفۂ خیال
قرار پائے گا۔[۵۰]

حسن عسکری:

ادب اور فن کو بس فرد یا گروہ کا ذهنی علاج
سمجھ لینا مهمل سی بات هے لیکن بهر حال ادب
کی حیثیت بهی تو هے۔ نفسیات، جمالیات کی
اتنی خدمت تو ضرور کر سکتی هے که کسی
شاعر کے کلام میں سے ان کی نظموں کو چھانٹ
چھانٹ کے الگ کر دے جو شاعر کو علاج کا کام
تو دے گی مگر فنی تخلیقات نه بن سکیں۔
خالص جمالیاتی تنقید بهی اسی وقت اپنے
جوهر دکھا سکتی هے جب پهلے اناج اور بهوسا
الگ الگ هو چکا هو۔ ادبی تنقید کے سامنے یه
مسئله نهیں که نفسیات سے دامن کیسے بچایا
جائے اصل سوال یه هے که ادبی تنقید کو هضم
کیسے کرے۔[۵۱]

اردو میں اس وقت مارکسی، نفسیاتی، تاثراتی، هیئتی، اسلوبیاتی، اخلاقی، اکتشافی، پس ساختیاتی وغیرہ مختلف دبستانوں سے منسلک ناقدین کی خاصی بڑی تعداد ہے جن کی تنقیدی زبان واسلوب کے مطالعے میں ان دبستانوں کے زیرِ اثر رونما ہونے والے تنقیدی طریقوں کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ ہم نے اس سلسلے میں اپنا نقطۂ نظر سطورِ بالا میں واضح کر دیا ہے۔ ان دبستانوں سے منسلک ناقدین نے جو تنقیدی کاوشیں انجام دی ہیں ان سے اردو تنقید کے اسالیب میں خاصا تنوع اور رنگا رنگی پیدا ہوئی ہے اور اردو کے ممتاز اور سر برآوردہ ناقدین کی زبان و اسلوب کے مطالعے کے بعض بے حد اہم اور منفرد گوشے اجاگر ہوئے ہیں۔

حواشی

۱۔ تنقیدی افکار —**شمس الرحمٰن فاروقی**،ص:۱۳
۲۔ *ایضاً*،ص:۱۰
۳۔ اردو کے اسالیبِ بیان —**محی الدین قادری زور**،ص:۱۳۱
۴۔ *ایضاً*،ص:۱۲۱
۵۔ *ایضاً*،ص:۱۳۹
۶۔ تنقیدی تجربے —**عبادت بریلوی**
۷۔ شعر العجم —**شبلی نعمانی** (جلد چہارم)ص:۵۶
۸۔ اردو تنقید پر ایک نظر —**کلیم الدین احمد**،ص:۱۳۳
۹۔ مقدمہ شعر و شاعری —**الطاف حسین حالی**،ص:۴۱-۱۴۰
۱۰۔ مضامینِ نو —**خلیل الرحمٰن اعظمی**،ص:۱۵
۱۱۔ *ایضاً*،ص:۵۲
۱۲۔ تنقیدی تجربے —**عبادت بریلوی**،ص:۶۴
۱۳۔ شعر العجم —**شبلی نعمانی** (جلد چہارم)ص:۸۱
۱۴۔ *ایضاً*،ص۶۰-۵۹
۱۵۔ تنقید کے بنیادی مسائل —**آل احمد سرور**،ص:۲۰
۱۶۔ افکارِعبد الحق —مرتبہ:**آمنہ صدیقی**،ص:۹۳
۱۷۔ مقدمات عبد الحق —مرتبہ:**عبادت بریلوی**
۱۸۔ مقدماتِ عبد الحق —مرتبہ:**عبادت بریلوی**،ص:۹۱-۱۹۰
۱۹۔ ذوقِ ادب اور شعور —**احتشام حسین**
۲۰۔ کاشف الحقائق —**امداد امام اثر**،ص:۱۳۵
۲۱۔ مکاتیبِ مہدی —مرتبہ:**مہدی بیگم**،ص:۷
۲۲۔ افاداتِ مہدی —مرتبہ:**مہدی بیگم**،ص:۲

۲۳۔ ایضاً،ص:۲۲۸
۲۴۔ اردو تنقید میں نفسیاتی عناصر —**محمود الحسن رضوی**،ص:۴۰۰
۲۵۔ تنقیدی تجربے —**عبادت بریلوی**،ص:۴۷
۲۶۔ نشریاتِ ماجد ،ص:۵۲-۲۵۱
۲۷۔ منثورات —مرتبہ: **گوپی چند نارنگ**
۲۸۔ اردو تنقید میں نفسیاتی عناصر —**محمود الحسن رضوی**،ص:۳۷-۳۳۶
۲۹۔ باقیاتِ بجنوری —**عبدالرحمٰن بجنوری**،ص:۵
۳۰۔ اردو تنقید پر ایک نظر —**کلیم الدین احمد**،ص:۳۷۷
۳۱۔ ادب اور نظریہ —**آل احمد سرور**
۳۲۔ نقوشِ سلیمانی —**سید سلیمان ندوی**،ص:۳۹۸
۳۳۔ منثورات —مرتبہ: **گوپی چند نارنگ**،ص:۲۱
۳۴۔ مضامینِ چکبست ،ص:۹۸
۳۵۔ تاریخ و تنقید ،ص:۵۹-۱۵۸
۳۶۔ افاداتِ سلیم ،ص:۲۱۰
۳۷۔ چھان بین ،ص:۵۲
۳۸۔ انتقادیات (حصہ دوم)،ص۷۹-۲۶۹
۳۹۔ محاسن کلامِ غالب —**عبدالرحمٰن بجنوری**،ص۳۲-۳۱
۴۰۔ طنزیات و مضحکات —**رشید احمد صدیقی**
۴۱۔ اندازے —**فراق گورکھپوری**،ص:۴۹
۴۲۔ تنقیدیں —**خورشید الاسلام**،ص:۱۹
۴۳۔ اردو تنقید پر ایک نظر —**کلیم الدین احمد**،ص:۳۲-۳۱
۴۴۔ ذوقِ ادب اور شعور —**احتشام حسین**،ص:۲۵۳
۴۵۔ تنقید کے بنیادی مسائل —مرتبہ: **آل احمد سرور**،ص:۲۷
۴۶۔ اردو تنقید پر ایک نظر —**کلیم الدین احمد**،ص:۵۰

۴۷۔ تنقیدی تجربے —**عبادت بریلوی**

۴۸۔ شعر اور معنی کی سطحیں —**کلیم الدین احمد**،مشمولہ:جدید ادبی و تنقیدی نظریات —مرتبہ:**ابوذر عثمانی**،ص:۱۶-۱۵

۴۹۔ ادب میں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ ،مشمولہ:جدید ادبی و تنقیدی نظریات —مرتبہ:ابوذر عثمانی،ص:۱۰۹-۱۰۸

۵۰ شعر فہمی —**احتشام حسین**،مشمولہ:جدید ادبی و تنقیدی نظریات —مرتبہ:**ابوذر عثمانی**

۵۱۔ نفسیات اور تنقید ،مشمولہ:جدید ادبی و تنقیدی نظریات —مرتبہ:**ابوذر عثمانی**

قصّۂ پُر اثر، دافع دردِ نیم سر
از سید امجاد حسین

عبد الرشید

اردو داستانوں اور قصّوں میں عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ ان میں جنوں، پریوں، بادشاہوں اور شہزادوں کی مہم جوئی، طلسمات اور محیر العقول واقعات ہوتے ہیں۔ ہر قصے میں یہ عناصر موجود ہیں لیکن معروف ناول نگار اور مترجم مشرف علی فاروقی کے مطابق کچھ قصے ایسے بھی لکھے گئے ہیں جن میں قصے کہانیاں سنا کر کسی کی بیماری کا علاج کیا گیا ہے۔ پچھلے دو تین برس میں مشرف صاحب نے انیسویں صدی میں طبع شدہ کچھ قصوں کا انگریزی میں ترجمہ کیا ہے اور اردو میں ان قصوں کو از سرِ نو مرتب کیا ہے۔ ان میں قصہ نو آئین ہندی' از مہر چند مہر بھی ہے۔ اس قصے کے تعارف میں وہ لکھتے ہیں:

> بادشاہ آذر شاہ لا اولادی کے سبب فقیر ہونے
> کے ارادے سے نکلتا ھے۔ راستے میں اس کی ایک

سبز پوش کبڑے سے ملاقات ہوتی ہے۔ یہ سبز
پوش بادشاہ سے کہتا ہے کہ تیرے نصیب میں
خُتن کے بادشاہ کی ایک بیٹی سمن رخ سے اولاد
ہوگی۔ بادشاہ کی سمن رخ سے شادی ہوجاتی
ہے لیکن آذر شاہ کے ایک قبیلے کے لوگ ایک
خادمہ کی مدد سے سمن رخ کو شربت میں زہر
ملا کر پلا دیتے ہیں۔ اس شربت کو پیتے ہی
سمن رخ کی حالت غیر ہوجاتی ہے اور دیوانگی
طاری ہوجاتی ہے۔ حکیموں سے علاج کرایا جاتا
ہے لیکن کوئی دوا اثر نہیں کرتی۔ عاملوں اور
سیانوں کو بلایاجاتا ہے کہ شاید جن یا پری کا
آسیب ہو مگر کچھ فائدہ نہیں ہوتا۔ آخرکار
آذر شاہ ایک صاحب کرامت شیخ صنعان کی
خدمت میں حاضر ہوتا ہے۔ شیخ صنعان اس کی
بیماری کے علاج کے لیے یہ تجویز پیش کرتے ہیں
کہ سمن رخ کو اچھی اچھی کہانیاں اور باتیں اور
نادر نادر قصے اس کے روبرو بیان کریں۔" اس
طرح سمن رخ کچھ قصے سن کر تندرست
ہوجاتی ہے۔

نو آئین ہندی ' کے علاوہ قصہ چار درویش (باغ و بہار) کے بارے میں
میر امن لکھتے ہیں:

یہ قصہ چار درویش کا، ابتدا میں امیر خسرو
دہلوی نے اس تقریب سے کہا کہ حضرت نظام

الـدین اولیا زری زر بخش، جو اُن کے پیر تھے...
اُن کی طبیعت مـانـدی هوئی، تب مرشد کے دل
بهلانے کے واسطے، امیر خسرویه قصه همیشه
کهتے اور تیمارداری میں حـاضر رهتے۔ الله نے
چند روز میں شفا دی۔ تب انهوں نے غسلِ صحت
کے دن یه دعا دی که جو کوئی اس قصے کو سنے
گا، خدا کے فضل سے تندرست رهے گا۔
(باغ و بهار سے اصل عبارت) [انگریزی سے ترجمہ][1]

کسی بیماری کے علاج کے لیے قصے سنانے کی روایت بہت پرانی ہے۔ اے جمید اپنے کتابچے اردو نثر کی داستان میں لکھتے ہیں:

پلوٹارك نے ایك ایسے داستان گو کا ذکر کیا هے
جس نے مصر کے کسی صوبے کے گورنر کی بیٹی
کی بیماری کا علاج داستان سنا کر کردیا تھا۔ کها
جاتا هے که اس لڑکی کو ایك ایسی بیماری لگ
گئی تھی که اسے نیند نه آتی تھی اور هر وقت
اسے اپنی آنکھوں کے سامنے جانوروں کے سر
هی دکھائی دیتے تھے۔ داستان گو نے اُسے هر روز
کهانی سنانی شروع کردی۔ تین دن بعد لڑکی
گهری نیند سوگئی اور جب سو کر اٹھی تو
بالکل صحیح ذهنی حالت میں تھی۔[2]

الف لیله و لیله میں بھی ایک ایسے بادشاہ کا بیان ہے جو ایک عجیب نفسیاتی کجی کا شکار تھا کہ ایک رات کی شادی کے بعد عورت کو قتل کرا دیتا تھا لیکن شہزاد نے اُسے ایسی کہانی سنانی شروع کی جو مسلسل ہر رات سنانے میں غالباً تین سال سے زیادہ لگے اور بادشاہ کے ہاں وارث بھی پیدا ہو گیا۔

بیماریوں کے علاج کے بہت سے طریقے ہیں۔ مثال کے طور پر علاج بالادویہ، علاج بالغذا،[۳] پھلوں پھولوں اور سبزیوں سے علاج اور روحانی علاج تو عام ہیں لیکن علاج بالنجوم،[۴] علاج شمسی[۵] اور علاج بالخیال[۶] بھی رائج ہیں۔ اسی مناسبت سے قصوں کے ذریعے علاج کو 'علاج بالقصّہ' کہہ سکتے ہیں۔

اردو میں اسی طرح کا ایک قصہ 'قصہ پُراثر، دافع دردِ نیم سر' ہے جو دردِ شقیقہ (آدھے سر کا درد) کے علاج کے لیے لکھا گیا ہے۔ اس قصے کا ایک قلمی نسخہ خدا بخش اورینٹل لائبریری (پٹنہ) میں محفوظ ہے۔ یہ قصہ سید امجاد حسین کی تصنیف ہے۔ شروع میں مصنف نے اس قصے کی وجہ تصنیف یہ بیان کی ہے:

> اک زمانۂ نافرجام میں اکثر مردمان یگانہ و بیگانہ سے مبتلائے دردِ شقیقہ ہوئے۔ ہر چند دعا اور دوا عمل میں آئے، صحت نے رو نہ دکھلایا۔ مجبور جناب بڑی خالہ صاحبہ ہماری کہ حکایت دفع دردِ نیم سر جانتی تھیں، بلائی گئیں۔ جس جس کو انھوں نے یہ حکایاتِ پُر تاثیر سنائی وہ چنگا ہوگیا۔

قصے کے آخر میں تاریخی رباعی سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ قصہ ۱۳۰۳ھ/ ۱۸۸۵ء میں لکھا گیا تھا۔ مصنف کے حالات معلوم نہ ہوسکے۔ قاضی عبدالودود نے اپنے ایک مضمون 'گلدستۂ بہار' میں لکھا ہے:

'گلدستۂ بہار' کے ۶ شمارے (۱۱ رمئی ۱۸۸۳ء تا اکتوبر) جو کتب خانہ خدا بخش میں موجود ہیں... حسب ذیل شعرا کی غزلیں ان شماروں میں موجود ہیں: (۳) ارشاد، سید ارشاد حسین بہاری شاگرد وحید الہ آبادی (۴) امجاد شاہ امجاد حسین خلف سید ارشاد حسین''[۷] اور سید ارشاد حسین ارشاد بہاری کے بارے میں ڈاکٹر طلحہ رضوی برق اپنی کتاب 'نقد و سنجش' میں لکھتے ہیں:

> آپ کا نام سید شاہ ارشاد حسین اور تخلص

ارشاد تھا۔ بھار شریف ضلع پٹنہ ان کا وطن تھا
اور وھیں انتقال فرما کر سپرد خاك ھوئے۔
صوفی خانوادے کے فرد اور خود بھی صوفی
باصفا تھے۔ شاعری سے گھری دلچسپی تھی۔
انھیں بھی مولانا وحید [الہ آبادی:
۱۸۹۲–۱۸۲۹ء] سے ھی تلمذ تھا۔[۸]

اس قصے کے کل صفحات گیارہ ہیں اور یہ خوش خط نستعلیق میں ہے۔ اس میں کہیں کہیں املا کی غلطیاں ہیں۔ مثال کے طور پر 'خبیث' کو 'خبیس'، 'ثروت' کو 'سروت' اور 'ھیمه' کو 'همیه' لکھا گیا ہے۔ ایسی واضح اور صریح اغلاط کو متن میں درست کر دیا گیا ہے۔ یہاں اصل قصہ جدید املا میں پیش کیا جا رہا ہے۔ قصے کے آخر میں ضروری الفاظ کی فرہنگ بھی ہے۔

مشرف علی فاروقی کا بطور خاص ممنون ہوں کہ انھوں نے مخطوطے کی نقل بھیجی۔ میں ان کے خلوص اور علم دوستی کا معترف ہوں۔ پروفیسر **احمد محفوظ** کا بھی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے مسودے کو بغور دیکھا اور اپنی قیمتی رائے سے نوازا۔

○

حواشی

1. Nau Aain-e-Hindi, Translated by Musharraf Ali Farooqi, Lahore, 2021.

۲۔ علاج بالغذا — **صوفی لچھمی پرشاد** (دھلی) ۱۹۵۹ء

۲۳ اردو نثر کی داستان — **اے حمید** (لاھور) ص:۴

۴۔ علاج بالنجوم — **سید ناظر حسین شاہ زنجانی** (دھلی) ۱۹۹۵ء

۵۔ علاج شمسی (یعنی آفتاب کی رنگا رنگ شعاعوں سے امراض کا علاج) مرتبہ: **پنڈت جوالا پرشاد جھا** (اترپردیش) ۱۹۰۷ء

۶۔ علاج بالخیال — مؤلفہ: **مرزا ایچ. آر. تیموری** (دھلی) ۱۹۳۴ء
(اس علاج کے بارے میں مؤلف نے لکھا ہے:

ھر روز صبح کو فوراً جس وقت آنکھ کھلے اور پھر شام کو سونے سے پہلے بیس مرتبہ خوب گن کرکھنا چاھیے "ھر روز ھر لحاظ سے میں اچھا ھوتا جاتا ھوں۔" *Everyday in every way, I am feeling better and better* گویا کسی وظیفہ یا دعا یا منتر کی طرح گن گن کر صبح شام بیس بیس دفعه یه فقرہ زبان سے کھنا چاھیے۔ اس جمله کے دو وقته ورد کے دوران میں کسی اور چیز یا کام کامطلق خیال نه کرنا چاھیے بلکه الفاظ *"In every way"* "ھر لحاظ سے" تمام خیالوں پر حاوی ھیں۔ اس وظیفه کے عمل کے لیے انسان کا اعتقاد و اعتماد اور صبر نہایت ضروری اور لازمی چیزیں ھیں... " ص:۱۳

۷۔ چند اھم اخبارات و رسائل —*قاضی عبدالودود* (پٹنه)۱۹۹۳ء،ص:۷۷

۸۔ نقد و سنجش —*ڈاکٹر طلحه رضوی برق* (پٹنه)۱۹۸۲ء،ص:۱۳۱

بسم اللہ الرحمن الرحیم

اول حمد وثنا سزاوار ہے اس رسّامِ ازل کو کہ جس نے تصاویرِ مخلوقات رنگ ہائے گونا گوں سے ورقِ دنیا پر جلوہ گر فرمایا اور ہر ایک کو باوجود ہاتھ، پاؤں، ناک، کان ایک طرح کے اوضاعِ مختلف و عاداتِ جداگانہ عنایت کیا:

نہیں اس کی صنعت کا کچھ انتہا
ہے معذور اس جا پہ چون و چرا
کرے خامہ کس طرح اس کو رقم
نگوں شرم سے ہے وہ خود دم بدم
کرے زعم مکتوب گر آشکار
تو ہو رو سیاہی سے بس شرم سار

نعت حضرت سرورِ کائنات مفخرِ موجودات رحمۃ العالمین حضرت احمد مجتبیٰ و محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم بعدہ سزاوار درودِ نامحدود و رسول مقبول ہے کہ جس کی شمع جمالِ جہاں آرا سے ظلمتِ کفر و جہالت کافور اور کلمۂ ہدایت معمور سے عالم مسرور ہے:

صدقِ دل سے پڑھو درود و سلام
یارو اپنے نبی پہ صبح و شام
جس نے ظلمت جہاں سے دور کیا
اور عیاں صاف اپنا نور کیا

اور صلوٰۃ بےشمار ان کے آلِ اطہار اور اصحابِ کبار پر جن کی شانِ والا میں آیۂ قرآن ناطق اور واصف خود خالق ہے:

نبی کے جو مشہور اصحاب ہیں
وہ اصحاب کیا بلکہ احباب ہیں
ہیں احباب احباب کے جنّتی
جو ہیں اُن کے دشمن وہ ہیں دوزخی

اور آلِ مکرّم کی بھی شان میں
جو تطہیر آیہ ہے قرآن میں
کرے اُن کی تعریف کیونکر بشر
کیا وصف خالق نے خود سر بسر

سبب تالیف میں اس حکایت کی بندہ کم ترین **سید امجاد حسین خلف سید ارشاد حسین قادری چوہڑی چکوی والیہا سوری** (کذا) عُفی اللہ عنہ اس طرح مشرّح ہے کہ اک زمانۂ نافرجام میں اکثر مردمان یگانہ و بیگانہ سے مبتلاے درد شقیقہ ہوئے۔ ہر چند دعا اور دوا عمل میں آئے، صحت نے رؤ نہ دکھلایا۔ مجبور جناب بڑی خالہ صاحبہ ہماری کہ حکایت دفع دردِ نیم سر جانتی تھیں، بلائی گئیں۔ جس جس کو انھوں نے یہ حکایتِ پُرتاثیر سنائیں [سنائی] وہ چنگا ہو گیا۔ گویا خاصۂ اعجازِ عیسوی اُس کو ہاتھ آیا۔ ازانجا کہ لڑکوں کو ہنگام خُردسالگی میں لذّات قصص و حکایات بہ از قند و نبات ہے، بنا بر اس طفلِ نابلد کو شوق ہوا کہ اس کہانی کو گوشِ دل سے سنے اور یاد رکھے کہ آئندہ عندالحاجت کام میں آوے۔ غرض بہ ہزار منّت و سماجت جناب موصوفہ سے اس حکایتِ پُراثر کو سیکھا مگر خیال ہوا کہ شاید بہ مُقتضاے "الانسان مرکب من الخطا و النسیان" معرضِ فراموش میں در نہ آئے تو کی کرائی محنت رائگاں جائے، لاجَرم نوشت [و] خواندِ درسی سے جب جب فرصت ہوتی، تھوڑا تھوڑا لکھتا۔ آخر کئی دن میں تمام کیا۔

آغازِ داستان عبرت عنوان، حیرت سامان، عجوبہ بیان، کاسد دل و جان بہ تالُّم بے پایاں:

تو دے ساقیا بادۂ خوش ضمیر
کہ جس سے کھلے سرِّ ربِّ قدیر
ہو پُرکیف وہ چشمِ رفعت سرشت
فلک جس کے آگے نظر آئے پست

راویانِ اسرارِ غم اندوز و شارحانِ اسمارِ جاں سوز، بیان اس حال سے یوں بزم افروز ہیں کہ کسی ملک میں بنام **راجہ جے پال** اک راجہ بہت بڑا نامی و گرامی رہتا تھا۔ ملک اور مال کا اس کے کچھ انتہا نہیں، فوج جرّار متجاوز از حدّ و شمار، اسپ و فیل قطار در قطار، مکانوں میں کتنے دفینے اور سوا اس کے باہر کئی خزینے، کنیزانِ حور تمثال مہ جمال، بیرون از خیال، زائد از دہ ہزار و غلامانِ غلماں کردار، سرآمد حسینانِ

روزگار بے حدّ و قرار:

عجب نامور وہ مہاراج تھا
ہر اک راجگاں کا وہ سرتاج تھا
نہیں مال و دولت کی اس کو کمی
ہر اک طرح حاصل وہاں بے غمی
یہ معمول تھا اس کا بے سوز و ساز
ہزاروں کو کرتا تھا وہ بے نیاز
وہ داد و دہش کا کروں کیا بیاں
ہزاروں ہی خیرات ہوتا جہاں
نہیں فوج کا اس کے حدّ و شمار
کئی اسپ اور پیل کی تھی قطار
سبھی راجگاں اس کو دیتے تھے باج
ہر اک ملک سے اس کو ملتا خراج
محل میں کنیزانِ حوراں خصال
پری چہرہ و حسن میں مہ جمال
نہیں تھا شمار اُن کا بس آشکار
حسابوں میں تھیں بیش از دہ ہزار
غلامانِ غلماں صفت بے شمار
کمربستہ رہتے تھے خدمت گزار
گھروں میں دفینوں کے تھے ماسوا
چہل خانہ گنجِ زرِ برملا
نہ باکِ مخالف نہ خوفِ عدو
بڑی خلق میں رکھتا تھا آبرو

مگر جب زمانے نے پلٹا لیا
نہ باقی رہا کچھ خدا کے سوا
کہیں کیا کہ کس جا کہاں کھو گئے
وہ سب ملک و اموال کیا ہوگئے
غرض داغِ حسرت اُسے دھر گئے
جو تھے اسپ و ہاتھی وہ مر مر گئے
رہا جب تلک اس کے گھر اوج و موج
رہی تب تلک اس کے قبضے میں فوج
اور اقبال غفلت میں جب سوگیا
یکایک اندھیرا مکاں ہوگیا
جو اطفال تھے اُس کے گھر خُرد سال
موئے دردِ سر میں وہ ہو کر نڈھال
ہوئے سب کے سب طعمۂ نیستی
رہے زندہ پر اک فقط کودکی
جو آیا نظر اُس کو حالِ تباہ
دیا اک برہمن سے اُس کو بیاہ
جو ساتھی تھے اک اک کنارا کیے
فقط راجہ و رانی ہمدم رہے

اس مہاراجہ عالی شان کی تباہی کا یہ موجب ہوا کہ صحن مکان درونی میں اُس کے مدّت ہائے دراز سے کسی قسم کا اک درخت عظیم وتناور مستقیم تھا اور بُنِ نہال میں جُفت ادھ کپاری گھونسلا اپنا بنا کر سال ہا سال سے مقیم تھے۔ اُس کا یہ معمولِ قدیم تھا کہ روزانہ بہ انداز دو نیم از تولید تقدم (کذا) بچّے دیا کرتی اور شاداں وفرحاں آشیانہ گزیں رہتی۔ مگر کسی کو یہ حال معلوم نہ تھا۔ اتفاقاً زمانۂ تابستاں میں اُس نے بچّے دیے اور رانی باعثِ شدّتِ گرمی، پخت طعام درونِ خانہ سے کارہ (کذا) آکر جس جگہ کہ اس کا ماوائے

قدیم تھا، کھانا پکانے لگی۔ گرمی جو آشیانہ میں اُس کی پہنچی، سب بچّے بے چین ہو کر گھونسلے سے نکلے اور رانی کے قریب آئے۔ رانی نے ہیمۂ نیم سوختہ سے اُن کو جلا جلا کر مار ڈالے، اُسی دن سے اُس راجہ بے چارہ پر زوال آیا اور دست بردِ ممات سے اطفالِ صغیر سن اُس کے در دِ نیم سر میں بیمار ہو ہو کر مرنے لگے یہاں تک کہ جُز رانی و یک دخترِ ہفت سالہ ایک بھی نام لینے والا اُس کا باقی نہ رہا۔ آخر اُس لڑکی نابالغ کو ساتھ کسی برہمن کے بیاہ دیا۔ ایک روز غم اندوز میں راجہ و رانی باخود ہا اپنی تباہی اور زمانۂ اوج کو یاد کر کے باچشمِ گریاں و سینہ بریاں کہنے لگے:

افسوس مال و دولت، ملك و ثروت جو برباد هوچکے تهے اگر همارے طفلانِ عزیز بچ رهتے تو کچھ غم نه تها بلکه ذریعه آبادی کا کئی گهروں کے هوتا سووے بهی پیوندِ زمین هوگئے۔هائے اب کیا کریں۔ یه زندگی محض مایۂ شرمندگی هے۔ لڑکی کاش نزدیك بیاهی جاتی اور رهتی تو هم اُس کو بهی دیکھ کر صبر کرتے۔

رانی بولی:

اگر تمهارا جی لڑکی کے دیکهنے کو چاهتا هو تو چلو دونوں آدمی وهاں چل کر دیکھ آویں۔ زمانه هوا که جب سے وه بیاهی گئی هے کچھ خبر اُس کی معلوم نهیں۔

راجہ بولا: جی تو همارا بهی چاهتا هے۔

تب رانی نے کہا:

اچها ایگاره هانڈی ، جغرات جمائو، جموا کر بطور هدیه اپنے ساتھ لے کر چلو۔

دونوں وقتِ شب میں دروازہ پر اک گوالہ کے جو سب گوالوں سے بہت خوش و خورّم تھا، گئے، دستک دیے۔ اُس نے اندر سے پوچھا:کون هے، کیا چاهتا هے؟

یہ جواب دیے:

هم راجه و رانی هیں۔ ایگاره هانڈی دهی جماؤ جموانے چاهتے هیں

سمدھیانہ ساتھ لے جانے کو۔

اُس نے کہا:

دھرما اوتار تردّد نہ کیجیے۔ ایگارہ ہانڈی دھی جماؤ ہمارے پاس تیار ہے جب چاہیے لے لیجیے۔

آخرانھوں نے ایگارہ ہانڈی دہی جماؤ دام دے کرلے لیا اور سروں پر رکھ کر صبح سمتِ خانۂ داماد روانہ ہوئے۔ اثناءراہ میں جب ساحل ندی پونا پہنچے، سہے نام گھٹوار اِن سے دوچار ہوکر کہنے لگا:

تم دونوں اپنے سروں پر کیا لیے جاتے ہو۔

یہ بولے: دھی ہے۔

اُس نے کہا:

غلط کھتے ہو بلکہ عیوضِ جغرات، آسیب لیے جاتے ہو۔ دیکھو اُن ہانڈیوں سے ہاتھ نکلتا ہے۔

تب تو یہ گھبرائے اور ہانڈیوں کو سروں سے اُتار کر رکھ دیے اور جو دیکھے تو واقعی ہر ہانڈیوں سے ہاتھ نکلے ہوئے ہیں۔ متحیّر ہوکر پوچھنے لگے:

تو کون ہے، بھوت یا جن یا پری یا خبیث یا ابلیس ہے کہ جو ہاتھ نکالتا ہے؟

آواز آئی:

نہ تو ہم بھوت ہیں نہ جن نہ پری نہ خبیث نہ ابلیس ہیں ہم وہی بچہ ہائے ادھ کپاری ہیں جن کو رانی نے وقت پختِ طعام مار مار ڈالے تھے۔ ہمیں نے اُس کے سب لڑکوں کو سروں میں سما سما کر اُن کو مار مار ڈالے ہیں اور اب ہوشیار ہو کہ وہ ایک لڑکی جو بچ رہی اور ساتھ برہمن کے بیاہی گئی ہے، جس وقت خانۂ مادر و پدر میں جائے گی اُسے بھی اُسی طرح مار ڈالیں گے۔

تب راجہ نے رانی سے کہا:

ھم اِسی جگہ رھتے ھیں، تو دوڑی جا اور برھمن خویش کو اپنے کہ یہاں سے اك کوس کے فاصلے پر رھتا ھے جلد ساتھ بلا کر لے آ۔

آخر رانی دواں دواں اُسی مقام پر کہ جہاں اُس کا داماد رہتا تھا، گئی اور داماد کو اپنے من وعن اس حال سے خبر دار کر کے ساتھ لے آئی۔ جب برہمن نے اِس ماجرے کو برائے یقین معائنہ کیا، اُن ہاتھوں سے کہا: بھلا تجھ کو سروں میں سما جانے کی جو قدرت ھے تو کس کس علّت سے اور کیوں کر ھے؟

آواز آئی:

صحن مکان میں جو شخص نصف جاروب دے اور نصف چھوڑ دے اُس کو جو شخص لانگھے گا اُس کے سر میں سما جائیں گے یا جو شخص خشکه شبینه کے ساتھ تازی دال یا دال شبینه کے ساتھ تازہ خشکه تناول کرے یا نہار جغرات اور نمك، خشکه شبینه کے ھمراہ کھائے، اُس کے سر میں سما جاتے ھیں اور جو شخص برخلاف اِس کے کرے گا وہ البته ھمارے صدمه سے محفوظ رھے گا اور دھی و نمك میں دو قطرہ روغنِ تلخ ڈال کا بھات کے ساتھ جو کھائے گا ھمارا دخل تب نہیں ھو سکتا ھے۔

دوسرے یہ کہ جو کوئی دردِ نیم سر میں مبتلا ہو، کہانی تین دن پڑھے یا سنے، اختتام کہانی پر یہ بات کہے کہ فلاں بن فلاں جو دردِ نیم سر میں مبتلا ہے، برکت سے اس حکایت کے صحیح وتندرست ہو جائے وادھ کپاری دور ہو۔ دُہائی حضرت **شیخ شرف الدین احمد یحیٰ منیری** کی، دہائی حضرت **مخدوم بدرِ عالم** کی، دہائی **سیتا وموہن** کی، دہائی پانچوں پیر کی۔

قطعہ تمامیہ

بفضلِ خدا و نبی الکرام
کیا اِس کہانی کو جب ہم تمام

دعا دی جو اس کو پڑھے یا سنے
جہاں میں رہے بسکہ وہ شاد کام

قطعہٴ [رباعی] تاریخی از مصنّف:

قصہ ہے عجب جو چشمِ حق سے دیکھے
اعجاز بھرا ہے اِس میں شک نہ کرے
سن لیوے جو تین دن برابر اِس کو
بیمار کے دردِ سر کو صحت دے دے

۱۳۰۳ھ

تمّت بالخیر۔ فقط فقط فقط۔ المنّت للہ کہ یہ فسانہٴ دل پذیر، حکایت پُر تاثیر تاریخ بست و ہشتم (۲۸) ماہ محرم الاحرام [محرم الحرام] ۱۳۰۳ ہجری قدسی صلعم روز جمعہ کو بہ وقت چاشت یعنی دو پہر حلّہٴ اختتام سے محلّی ہوئی۔ بخطِ خام نافرجام **سید ارشاد حسینی** عفی عنہُ پدر مصنف تحریر یافت:

نوشتہ بماند سیہ بر سفید
نویسندہ را نیست فردا امید *

زیادہ وبس۔

*ترجمہ: سفید (کاغذ) پر سیاہ لکھا ہوا باقی رہ جاتا ہے۔ لکھنے والے کے لیے کل کی بھی امید نہیں۔ پہلے زمانے کا دستور تھا کہ کسی کتاب کے لکھنے کے بعد خاتمے پر یہ شعر لکھ دیا کرتے تھے۔

(بحوالہ فرہنگ امثال مولفہٴ سید مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ، ۱۹۵۸ء)

فرہنگ

اس فرہنگ کی تیاری میں اردو لغت (تاریخی اصول پر) کراچی، سے مدد لی گئی ہے۔ فرہنگ میں الفاظ کے وہی معنی درج کیے گئے ہیں جن معنوں میں وہ متن میں استعمال ہوئے ہیں۔ کچھ ایسے الفاظ بھی سامنے آئے جو معروف لغات میں درج نہیں ہیں، ان لفظوں کے قیاسی معنی لکھ دیے گئے ہیں۔

ادھ کپاری : آدھے سر کا درد

ازانجا کہ : چونکہ

اَسمار : (’سمر‘ کی جمع) قصّے کہانیاں

اعجازِ عیسوی : حضرت عیسیٰ کا معجزہ جنھوں نے ”**قم باذن اللّٰہ**“ کہہ کر مردے کو زندہ کر دیا تھا اور مادر زاد اندھے اور کوڑھی کو شفا بخشی تھی۔

الانسان مُرکّب مِن الخطاء و النسیان : بھول چوک اور غلطی کرنا انسان کی فطرت میں شامل ہے، آدمی فرشتہ نہیں جس سے غلطی نہ ہو۔

اَلمِنۃُ للّٰہ : اللہ تعالیٰ کا احسان ہے، خدا کا لاکھ لاکھ شکر ہے

اوج وموج : شان وشوکت، بلند اقبالی

ایگارہ : گیارہ، دس اور ایک

باج : نذرانہ جو چھوٹے حکمراں کی طرف سے بادشاہ کو دیا جاتا ہے

باک : ڈر، خوف

بہ مُقتضائے : مناسبت سے

بِنا بر : مطابق، موافق، بموجب

بُنِ نہال : درخت کی جڑ

بے سوز و ساز : ایک سا، برابر، بلا رؤ رعایت

بھات : ابلے ہوئے چاول، خشکہ

پیل : ہاتھی، فیل

تابستان : موسم گرما، گرمی

تالّم : افسوس، رنج

جاروب : جھاڑو

جُغرات : دہی

جُفت : جوڑا

چنگا : تندرست

حلّہ : لباس

خامہ : قلم

خوردسالگی : بچپن

خویش : داماد

دادودہش : بخشش وعطا، خیر خیرات

دست بُردی: دلیری

رواں دواں: دوڑتے ہوئے، بھاگم بھاگ

دہ ہزار : دس ہزار

دھرما اوتار : سخی، فیاض

رسّامِ ازل: ’رسّام‘ بمعنی نقّاش، مصّور، ’رسّامِ ازل‘ مراد اللہ تعالیٰ

روسیاہی : بدنامی

روغنِ تلخ : کڑوا تیل، سرسوں یا رائی وغیرہ کا تیل

رؤ نہ دکھلانا : افاقہ نہ ہونا، آرام نہ ہونا، فائدہ نہ ہونا

زمانۂ اوج : عروج اور شان وشوکت کا زمانہ

سرآمد : ممتاز، برتر

سزاوار : لائق

شقیقہ : آدھے سر کا درد

صغیرسن : چھوٹی عمر کا

طُعمہ : لقمہ، نوالہ

عُفی عَنہُ : اُس (مرد) کی مغفرت ہو، اس (مرد) کے گناہ معاف ہوں

عِند الحاجت: ضرورت کے وقت، ضرورت پڑنے پر

کودکی : بچپن (متن میں 'بچّے' کے معنی میں ہے۔)

گوالا : دودھ بیچنے والا

گھٹوار : ملاّح، کشتی بان

لاجَرم : مجبوراً، کوئی چارہِ کار نہ پاکر

ماوائے قدیم: پرانا گھر

مایۂ شرمندگی: شرمندگی کا باعث

مُحلّٰی : آراستہ

مفخر : قابل فخر

ناطق : گواہ

نافرجام : منحوس

نِگوں : سر جھکائے ہوئے

نوشت وخواند: لکھنا پڑھنا

واصف : ثناخواں، تعریف کرنے والا

ہیمۂ نیم سوختہ: ادھ جلی لکڑی

یادِ ماضی کے نقش

کلکتہ کی یاد میں

[۲]

اختر حسین رائے پوری

کلکتہ میں ذکریا اسٹریٹ سے ایک چھوٹی سی سڑک نکلتی ہے جس کا نام نواب بدرالدین اسٹریٹ ہے۔اس کے ایک چہار منزلہ مکان کے تیسرے طبق میں کرائے کے تین کمروں میں ایک دوسرے سے متصل تین دوست قیام کرتے تھے۔ **مظفر حسین شمیم، چراغ حسن حسرت** اور **سلیم اللہ فہمی**۔ میں نے اپنا بستر بھائی کے کمرے میں فرش پر لگا دیا اور جب اس میں سے تکیہ برآمد نہ ہوا تو ایک موٹی سی لغت تولیے میں لپیٹ سرہانے رکھ کر خیال میں محو ہو گیا۔

مجھے اندازہ بھی نہ ہوا کہ زندگی میں کوئی نیا موڑ آ گیا ہے۔فکرِ معاش کا نام بھی کبھی نہ سنا تھا اور ماضی اس قدر قریب تھا کہ میں اسے دماغ سے نہیں بلکہ ہاتھ سے چھو سکتا تھا۔اس میں مہر و محبت کے نقوش بہت کم تھے۔البتہ رہ رہ کر بڑی بی کا خیال آتا تھا جس کے لیے میں رہنے کی جگہ، خبر گیری کے لیے ملازمہ

اور گزر اوقات کے لیے **مختار** کو ہدایت دے آیا تھا۔ کبھی کبھی چند پیارے دوستوں کے قہقہے، مندروں کی گھنٹیوں اور چرواہوں کی بانسری کی تانوں کے ساتھ حافظے میں گونج کر یہ باور کرنے پر مجبور کرتے تھے کہ تیری دنیا ہمیشہ کے لیے بدل گئی۔

اتنے میں شام ہونے کو آئی اور یکے بعد دیگرے وہ تینوں بزرگ رہائش گاہ پر لوٹ آئے بلکہ اپنے ساتھ دو اور کو لے آئے جن میں سے ایک کو میں جانتا تھا۔ یہ **محفوظ الحق** اور **نجیب اشرف ندوی** تھے جو تاریخ میں کلکتہ یونیورسٹی سے ایم اے کی ڈگری لے کر اپنے استاد **سر جادوناتھ سرکار** کے ساتھ تحقیق میں مصروف تھے۔ بعد میں دونوں پروفیسر ہوئے اور نام پیدا کیا۔ **نجیب اشرف** کے والد ڈاکٹر **مبین اشرف** رائے پور میں پریکٹس کرتے تھے اور میرے چچا ڈاکٹر **اصغر حسین** کے ہم جماعت تھے۔ اس تعلق سے **نجیب اشرف** ہم دونوں بھائیوں کو عزیز رکھتے تھے۔ ان کے چھوٹے بھائی **علی اشرف** کی شادی **مولانا سلیمان ندوی** کی صاحب زادی سے ہوئی تھی۔ مولانا ایک دو بار رائے پور آ چکے تھے اور میں بعد میں جب کبھی ان سے علی گڑھ اور کراچی میں ملا تو ان کی شفقت سے سرفراز ہوا۔

یہ میرے لیے فالِ نیک تھی کہ پہلے ہی دن علم و ادب کے ایسے شائق مل گئے۔ سب نے برادرِ خُرد سمجھا اور شروع میں میری رہبری کی۔ اسی نسبت سے کسی نے فرمایش کی کہ **اختر میاں** چائے کا ایک دور ہو جائے۔ پھر چل کر رنگون ریسٹوران میں کھانا کھائیں گے۔ یہ سن کر میں گھبرایا اور صفائی سے کہہ گیا کہ میں نے آج تک چائے نہیں بنائی۔ اس پر سب بے اختیار ہنس پڑے اور **فہمی صاحب** نے بتلایا کہ اسٹو کس طرح جلایا جاتا ہے، کیتلی میں پانی کب جوش پر آتا ہے اور چائے دانی میں فی کس چائے کی پتی کس حساب سے ڈالی جاتی ہے۔

ذکریا اسٹریٹ کے **رنگون ریسٹوران** کی وہی حیثیت تھی جو کسی زمانے میں لاہور کے **عرب ہوٹل** یا بمبئی کے **کافی هاؤس** کی۔ اس کا مالک ایک ایرانی تھا اور یہاں دن بھر اردو اور فارسی کے ادیبوں اور شاعروں کا جمگھٹ رہتا تھا۔ اسی سڑک پر امجدیہ ہوٹل تھا جس کے بالا خانے پر خلافت کمیٹی کا دفتر اس امر کی شہادت دے رہا تھا کہ مسلمانانِ ہند ہنوز نسیان کی اسی علت میں مبتلا ہیں جس کا مظاہرہ تیرہویں صدی سے ہوتا چلا آیا تھا جب **ہلاکو** کے ہاتھوں خلافتِ عباسیہ کا چراغ گل ہو جانے کے تیس سال بعد تک دھلی کی مسجدوں میں **معتصم باللہ**

کا خطبہ پڑھا جاتا رہا۔ کمیٹی کے صدر اس زمانے میں **حسین شہید سہروردی** تھے۔ اس کے دفتر نیز **امجدیہ ہوٹل** میں سیاسی گپ شپ کا بازار گرم رہتا تھا۔ آگے چل کر جب مجھے خالی وقت کاٹنا منظور ہوتا تو **رنگون ریسٹوران** کا رُخ کرتا جہاں اُن ایرانی نوجوانوں کی صحبت مجھے پسند تھی جو اپنے ملک کی ناکام انقلابی جدوجہد کے خوں چکاں واقعات سنایا کرتے تھے۔ وہیں بیٹھ کر مجھے **ایران** کی تہذیب اور **شاعری** سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے دور سے لے کر ایں دَم کلکتہ میں غیر ملکی تاجروں کے ساتھ ایرانی بھی خاصی تعداد میں رہتے آئے تھے اور ان میں سے کئی میں علم وادب کا اچھا ذوق تھا۔ سب سے مقتدر ہستی موئیدالاسلام **جلال الدین** کی تھی جو **جمال الدین افغانی** کے رفیق اور 'حبل المتین' کے مدیر کی حیثیت سے دنیائے اسلام میں روشناس تھے۔ گو وہ نابینا تھے لیکن ان کی ذہنی وسیاسی بصیرت کا سب احترام کرتے تھے۔

ثقہ قسم کے مسلمان دانش ور مسلم انسٹی ٹیوٹ میں جمع ہوتے تھے۔ وہاں میں نے **مولانا وحشت**، **صلاح الدین خدا بخش** اور **نواب نصیر حسین خیال** کی باتیں کبھی کبھی سنیں۔ البتہ **مولانا آزاد** حسبِ معمول کہیں آتے جاتے نہ تھے ماسوا عید کی نماز کے موقعے پر۔ وہ سال میں دو بار چورنگی کے میدان میں نماز پڑھاتے تھے۔ **آغا حشر کاشمیری** بھی **مختار بیگم** کے سوا کسی کے گھر نہ جاتے تھے۔ وقت کے ساتھ جیسے تیسے مجھ میں خود اعتمادی پیدا ہوتی گئی، میں ان بزرگوں سے علم کی جستجو میں بے دریغ ملتا رہا۔

رنگون ریسٹوران کی فضا میں ایک ناقابلِ فراموش کشش تھی اور گاہے گاہے ایسے نادرِ روزگار نظر آتے تھے جن کا ثانی پھر نہ ملا۔ مجھے **ہمایوں مرزا** خوب یاد ہیں جو مٹیا برج میں رہتے تھے اور **واجد علی شاہ** کا زمانہ دیکھ چکے تھے۔ ان کے والد آخری تاجدارِ اودھ کے ساتھ لکھنؤ سے یہاں آپڑے تھے۔ **ہمایوں مرزا**، اب پیر سال ہو چکے تھے لیکن انھیں خاندانی نجابت سے زیادہ اس فریب پر یقین تھا کہ کوہِ قاف کی پریاں ان پر عاشق ہیں۔ **افیون** کی ترنگ میں وہ لکھنؤ کے دربار اور مٹیا برج کے پرانے مکانوں کے ایسے ہوش رُبا قصے سناتے کہ کیا ایرانی اور کیا تورانی، کیا گاہک اور کیا ملازم، دَم بخود سنتے اور آفریں آفریں کی صدا بلند کرتے۔ سنا ہے کہ جب اول جنگِ عظیم سے پہلے **مولانا محمد علی** کلکتہ سے 'کامریڈ' نکالتے اور **حسن امام** وہاں وکالت کرتے تھے تو **ہمایوں مرزا** اُن کے زُمرۂ

احباب میں اس شرط پر شامل ہوئے کہ سب مل کر انھیں ہزار روپے ماہانہ وظیفہ دیں گے تا کہ وہ اپنی وضع نبھا سکیں۔ البتہ اگر انھوں نے کوئی غلط بات کہی تو جرمانہ ادا کرنا ہوگا۔ غرض مہینے بھر کے جرمانے کی اوسط نوسو روپے بیٹھتی تھی جس کے بعد انھیں سو روپیہ باقاعدگی سے ادا ہوجاتا تھا۔ **لکھنؤ کے دبستانِ شاعری** کے وہ مداح تھے اور اس رنگ میں خوب کہتے تھے۔ افسوس کہ ان باتوں کا شوق مجھے دیر سے ہوا ورنہ **ہمایوں مرزا**، اور مٹیا برج کی خاک بسر تہذیب پر اس وقت خاصا مواد موجود تھا۔ **مرزا صاحب** کا فقط ایک شعر یاد رہ گیا:

باغ میں چل کے سنیں لوہ ترنگ بلبل کے
ضربِ منقار سے بجتے ہیں کٹورے گل کے

اب تو مٹیا بُرج صنعتی محلّہ بن گیا مگر اس وقت بھی اس اجڑے دیار میں پرانے لکھنؤ کی ذراسی جھلک باقی تھی۔ یہاں وہاں شکستہ مکانوں میں خانماں خراب امیر زادے چھوٹے موٹے وثیقوں پہ گزر اوقات کرتے تھے۔ یہاں میں نے **شہزادہ جواں بخت** کے پوتے **مرزا بیدار بخت** کو ڈھونڈ نکالا اور **بہادر شاہ ظفر** کے ایامِ اسیری پر 'تیموریہ گھرانے کی آخری جھلک' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا جس کا ھندوستان کی کئی زبانوں میں ترجمہ ہوا۔ یہ ۱۹۳۱ء کی بات ہے۔

مولانا آزاد کے مریدوں میں چند دانش ور بھی تھے جن میں **مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی**، **عبداللہ مصری** اور **اسحاق امرت سری** قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے خیال کی تائید میں انھوں نے پہلے ہفتہ وار پیام اور بعد میں روزنامہ ھند، نکالا۔ ان صاحبوں سے مجھے نیاز حاصل تھا بلکہ **اسحاق امرت سری** سے تو اب بھی کراچی میں ملنا ہوتا ہے اور پرانی صحبتوں کا ذکر آتا ہے۔ میں جب کلکتہ پہنچا تو الھلال' دوبارہ نکل کر بند ہو چکا تھا۔ اس کے ادارہ تحریر سے **عبدالرزاق ملیح آبادی** اور **نجیب اشرف ندوی** وابستہ رہ چکے تھے۔ رسالہ آفتاب، دو سال **چراغ حسن حسرت** کی ادارت میں آب و تاب سے نکلا پھر غروب ہوگیا۔ لے دے کر **مولانا شایق احمد عثمانی** کا روزانہ عصرِ جدید، ہمیشہ کی طرح اردو کا نام لیوا رہ گیا تھا اور **حسرت و شمیم** دونوں اس کے معاون تھے۔

چراغ حسن حسرت اور **مظفر حسین شمیم** کی اخبار نویسی نے ان کی شاعری اور شاعری سے دلچسپی نے اخبار نویسی کو نقصان پہنچایا۔ شروع سے اردو اخباروں کو ادبی چٹخارے کی جو عادت پڑ گئی ہے، اگر

غور کیجیے تو اس سے ممکن ہے کہ ان کی مقبولیت میں اضافہ ہوا ہو لیکن معیار پر بُرا، اثر پڑا۔ **مولانا آزاد**، **قاضی عبدالغفار** اور **مولانا ظفر علی خاں** جیسے انشا پردازوں تک کو اس قسم کی اخبار نویسی نے نقصان پہنچایا۔ کیوں کہ واقعات کا تجزیہ جذبات سے نہیں کیا جاسکتا۔

حضرت صاحب کی آزاد منشی، شوخیِ طبع اور طنز ومزاج کی استادی کا سب نے اقرار کیا ہے۔ میں نے کلکتہ سے کراچی تک انھیں ایک ہی رنگ میں دیکھا۔ ان کا مقولہ تھا کہ ماحول برا ہو تو لاحول پڑھو اور اس کا مظاہرہ یوں کرتے کہ جب کوئی بری خبر آتی تو سگریٹ کا گہرا کش کھینچ کر چٹکی سے اس کی راکھ جھاڑ دیتے گویا دامن سے غم جھٹک دیا ہو۔ اردو اور فارسی ادب پر ان کی نظر گہری تھی البتہ ان کا ذوقِ رومانیت اور لذت پرستی سے زیادہ نہ بڑھ سکا۔ ان کے کمرے میں **کانن ڈائل**، **میری کوریلی** اور **رائیڈر ہیگرڈ** کے ناولوں کے انبار لگے تھے جنھیں بال بھر بعد **مولانا ظفر علی خاں** کی طلب پر لاہور جاتے وقت وہ مجھے بخش گئے۔

کلکتہ اس وقت ہندوستان کا سیاسی اور تہذیبی مرکز تھا۔ اس کا شعور مجھے ذرا دیر سے ہوا۔ البتہ یہ فوراً سمجھ میں آ گیا کہ وہ عروس البلاد ہے۔ ہر روز میں ٹرام میں بیٹھ کر کبھی ھُگلی کے کنارے جاتا اور گھنٹوں دریا کی زندگی کا نظارہ کرتا، کبھی علی پور کے چڑیا گھر میں چرند وپرند کی کلیلوں سے خوش ہوتا یا پھر وکٹوریا میموریل میوزیم اور آرٹ گیلری میں بیٹھ کر انسان کی کاری گری کے نمونوں پر حیرت کرتا۔

اٹھارہویں صدی میں جب کلکتہ ایسٹ انڈیا کمپنی کا دارالحکومت قرار پایا تو پہلے بنگالی امیدواروں اور بعد ازاں مارواڑی سوداگروں نے اِسے اپنی آماج گاہ بنایا۔ یہی نہیں بلکہ غیر ملکی تاجر، جن میں انگریزوں کے علاوہ ایرانی اور ارمنی وغیرہ بھی شامل تھے یہاں بڑی تعداد میں جمع ہوگئے۔ **ٹیپو سلطان** کی اولاد اور **واجد علی شاہ** کے وسیلے سے یہاں علم وتہذیب کی پرورش ہونے لگی اور رئیسوں نے اپنی تہذیب کی سرپرستی قبول کی۔ اس طرح یہ شہر بیسویں صدی کے آغاز میں مغربی اور مشرقی تہذیبوں کا بے مثال سنگم بن گیا۔ نہ صرف یہ بنگالی زبان کی نشر واشاعت کا سب سے بڑا مرکز تھا بلکہ انگریزی، ھندی اور اردو کی مطبوعات کا بھی اہم گہوارہ تھا۔

ان تماشوں اور ....میں، میں ایسا محو ہوا کہ ہفتوں سُدھ بدھ نہ رہی اور نہ بھائی نے

حقیقتِ حال پر گفتگو کرنا مناسب سمجھا۔ مگر ایک دن **نجیب اشرف ندوی** نے کہا کہ مطالعے میں انتخاب سے کام لینا چاہیے، یہ نہیں کہ جو کتاب ہاتھ لگی پڑھنا شروع کر دیا۔ میں تمہیں امپیریل لائبریری کے ریڈنگ روم لے چلتا ہوں اور اس کے ناظم سے ملا دیتا ہوں۔ تم انگریزی بے تکلفی سے سمجھ لیتے ہو۔ بس اس کی نگرانی میں صحیح قسم کی کتابیں ڈھونڈو اور علم کے راستے پر لگو۔

اب یہ ہندوستان کی نیشنل لائبریری اور کوئی ۱۵ لاکھ کتابوں کا مخزن ہے۔ میرے زمانے میں اس میں تین لاکھ کتابیں تھیں اور یہ اس وقت بھی ملک کی سب سے بڑی لائبریری تھی۔ اس کتب خانے کے انکشاف نے میری ذہنی سطح کو یک سر بدل دیا اور سالہا سال وہاں روز حاضری دینے کے لیے میں نے ہر طرح کے جتن کیے۔ اس کے ناظمِ اعلیٰ **خلیفہ اسد اللہ** نے میری بڑی حوصلہ افزائی کی۔ اگر اُن کی توجہ نہ ہوتی تو طالبِ علم کی حیثیت سے کئی بالانشین عالموں تک میری رسائی ممکن نہ تھی۔

چند مہینے میں نے ایسی بے فکری سے گزار دیے گویا کلکتہ سیر و تفریح اور کتب بینی کے لیے آیا ہوں۔ اتنے میں ایک دن بھائی نے سمجھایا کہ میری طرح تمھیں بھی روزی کمانے کا طریقہ سوچنا ہوگا۔ یہ نہ سمجھو کہ والد سے کوئی مدد ملے گی اور یا **عبداللہ مختار** کچھ بھیجے گا۔ کلکتے سے ہندی کے کئی رسالے اور اخبار نکلتے ہیں اُن سے رابطہ پیدا کرو۔ پہلے بھی ہندی میں چند مضمون شائع کر چکے ہو، اس کی مشق بڑھاؤ، ان سے کچھ معاوضہ مل جائے گا اور کیا عجب کہ آگے چل کر ان میں کوئی ملازم رکھ لے۔ اگر ایسا ہو گیا تو اگلے سال کسی کالج میں داخلہ لے سکو گے۔

بھائی کی آمدنی قلیل تھی اور والد نے جو روپے دیے تھے وہ کب تک چلتے۔ چناں چہ میں نے ہندی رسالوں اور اخباروں کے دفتروں کا گشت شروع کر دیا۔ ہندی سے مسلمانوں کی دوری کا یہ حال تھا کہ پُرانے وقتوں کے چند شاعروں کے بعد دورِ جدید میں اس کی نثر کو تو کسی نے منہ نہ لگایا تھا۔ چناں چہ جب میں اپنے مطبوعہ مضامین کے تراشے اور غیر مطبوعہ مضامین کے مسوّدے لے کر پہنچا تو سب نے میری آؤ بھگت کی۔ ذہن رسا اور قلم رواں تھا۔ مہینے میں بے تکان چند مضمون گھسیٹ کر یہاں وہاں چھپوا دیتا تا کہ نام چل نکلے۔

ہندی کا سب سے مقبول روزنامہ وشوامتر اور سب سے مقتدر ماہنامہ وشال بھارت ؎

کلکتہ سے شائع ہوتے تھے۔ یہ رسالہ رام انند چٹرجی کی ملکیت تھی جو انگریزی ماہنامے ماڈرن ریویو اور بنگلا بی رسالے پرواسی' کے ایڈیٹر کی حیثیت سے بڑی شہرت کے مالک تھے۔ مدتوں تینوں زبانوں میں ان رسالوں کا سکہ چلتا رہا اور ان کی صوری و معنوی خوبیوں کی دھوم رہی۔ وشال بھارت' کے مدیر پنڈت بنارسی داس چترویدی ہندو مسلم اتحاد کے مخلص حامی اور کہنہ مشق صحافی تھے اور سرکلر روڈ کی ایک عمارت میں ان رسالوں کے دفتر تھے اور اسی کے پچھلے حصے میں پنڈت چترویدی رہتے تھے۔ منشی پریم چند اور پنڈت سندر لال کلکتہ میں انہی کے یہاں ٹھہرتے تھے۔ ان بزرگوں سے جو تعلق قائم ہوا ہمیشہ باقی رہا اور اس کی یاد مجھے اب تک عزیز ہے۔ ھندی میں پنڈت سندر لال نے الہ آباد سے وشووانی' نامی ماہنامہ نکالا اور جب ۱۹۴۲ء کی سیاسی تحریک میں وہ اسیرِ زنداں ہوئے تو تین سال تک امرتسر کے کالج کی ملازمت کے دوران میں اس کی اعزازی ادارت کے فرائض انجام دیتا رہا۔ حکومت کے عتاب اور مالی مشکلات کے باوجود اس اخلاقی فرض کو میں نے جس محنت سے ادا کیا، وہ میری زندگی کا روشن باب ہے۔

اس ادارے سے تعارف نے میرے لیے علم و دانش کا ایک نیا راستہ نکالا۔ ٹیگور کی نگارشات کی اشاعت کا اہتمام یہیں سے ہوتا تھا اور *Grater India Society* کی مطبوعات بھی یہیں سے چھپتی تھیں۔ چوٹی کے بنگالی ادیبوں کا مجمع وہاں رہتا تھا جس میں شاید ہی کوئی مسلمان ہو۔ البتہ جسیم الدین اور غلام مصطفیٰ کوی کی نظمیں پرواسی' میں نظر آجاتی تھیں۔ یہ قاضی نذر الاسلام کی شہرت کے عروج کا زمانہ تھا لیکن وہ اس گروہ میں مقبول نہ تھے۔

جس سوسائٹی کا نام اوپر آیا ہے وہ اس مقصد سے قائم کی گئی تھی کہ قدیم ہند کے دائرۂ اثر کی تحقیق کرے۔ چناں چہ اس نے اپنی مطبوعات میں یہ بابت کرنے کی کوشش کی کہ زمانۂ قدیم میں ہندو تہذیب کا دامن بحرِ ھند کے اطراف میں پھیلا ہوا تھا۔ اس تصور کا اثر پنڈت نہرو نے شدومد سے قبول کیا جو ان کی کتاب ڈسکوری آف انڈیا' میں ظاہر ہوا ہے اور آزادی کے بعد حکومتِ ہند کی خارجی پالیسی کا بنیادی اصول یہی تصور قرار پایا۔ میں نے اس موضوع پر اپنے ایک مضمون میں جو کراچی کے انگریزی رسالے ٹیمپو (TEMPO) میں دی کانسپٹ آف گریٹر انڈیا (*The Concept of Greater India*) کے نام سے شائع ہوا تھا، مفصل بحث کی ہے۔

پنڈت چترویدی جیسے روشن ضمیر اور روادار آدمی دنیا میں کم ملے جو خود انارکزم کے نظریے کے قائل تھے اور **کروپاٹکن** و **بیکنن** کی تعلیم کی تبلیغ میں سرگرم رہتے تھے۔ بایں ہمہ ہر بے انصافی کے خلاف قلم اٹھانے میں انھیں باک نہ ہوتا تھا اور قومی اتحاد کے داعی تو تھے ہی۔ ان کی انسانی اور اخلاقی قدروں نے مجھ پر ایسا اثر کیا کہ اکثر ان کی طرف جانے لگا۔ چند ملاقاتوں کے بعد انھوں نے کہا:

> تم ھندی اچھی لکھتے ھو لیکن اپنی زبان کو سنسکرت سے دور اور اردو سے قریب رکھو۔ پھر یه که خواہ مخواہ مضمون نگاری نه کرو۔ جب تم مطالعے اور مشاھدے سے خود کچھ حاصل کرکے لکھو گے تو بات بنے گی۔ ذرا سی توجه سے تم بنگالی سیکھ سکتے ھو۔ اس سے تمھیں فائدہ ھوگا، کیوں که ھندوستانی زبانوں میں اس کا ادب سب سے آگے ھے۔

یہ نصیحت میں نے گرہ سے ایسی باندھی کہ تقریباً دو سال تک یک سوئی سے پڑھتا اور گرد و پیش کو دیکھتا رہا۔ قلم کو بے کار زحمت نہ دی۔ بعد میں 'وشال بھارت' میں، میں نے 'تیموریه گھرانے کی آخری جھلك'، 'عظمت الله خاں کی شاعری'، 'برنارڈ شا کے ڈراموں میں انگریزی کی کردار نگاری'، 'آسکر وائلڈ کا سوشلزم' وغیرہ لکھے جن کی ھندی دانوں میں تعریف ہوئی۔ آگے چل کر میرا شمار صاحبِ طرز نثر نگاروں میں ہونے لگا۔ چنانچہ **پنڈت بنارسی داس** کی کسی کتاب میں میری ذات اور اسلوب پر ایک مضمون شامل ہے۔

نومبر کے مہینے میں انھوں نے مجھے بتایا کہ روزنامہ 'وشوامتر' میں جونیر سب ایڈیٹر کی جگہ خالی ہے اس کے مالک **بابو مول چند اگروال** کا رعب ھندوستان کی اخباری دنیا پر چھایا ہوا تھا۔ ان کے روزنامے کے تین ایڈیشن کلکته، کانپور اور بمبئی سے نکلتے تھے اور ان پر ہفتہ وار اور ماہانہ ایڈیشن مستزاد تھے۔ بعد میں انھوں نے انگریزی روزنامہ 'ایڈوانس' خرید لیا تھا اور زمانۂ جنگ میں ان کی حیثیت کروڑ پتی کی تھی۔ وہ کانگریس کی پالیسی کے طرف دار اور مارواڑی سرمایہ دار طبقے

کے ترجمان تھے۔ اخبار کی تجارت کو ان سے بہتر سمجھنے والے کم تھے۔ ان کی ذکاوت اور انتظامی صلاحیت کے سب قائل تھے۔ **ہیریسن روڈ** کی ایک بڑی کوٹھی میں نیچے چھاپہ خانہ دوسری منزل پر انتظامی، تیسری پر ادارتی دفاتر اور بالائی منزل پر ان کی قیام گاہ تھی۔ گھر اور دفتر ایک جگہ ہونے کی وجہ سے ہمہ وقت ہر معاملے اور ہر ملازم پر ان کی نظر رہتی تھی۔

ایک دن ہمت باندھ کر میں ان کے دفتر پہنچا اور چپراسی کے ہاتھ اپنے نام کا پرچہ گزارا۔ جب اندر سے طلبی ہوئی تو ایک بھاری بھرکم آدمی کو روبرو پایا جس نے خندہ پیشانی سے سامنے کی کرسی پر بیٹھنے کا اشارہ کیا اور کہا کہ آپ کا ذکر میں نے سنا ہے لیکن یہ نہ سوچا تھا کہ آپ اتنے کم عمر ہوں گے۔

جب میں نے عرضِ مدعا کیا تو **بابو مول چند** چونک پڑے۔ **ھندی** کیا کسی ہندو اخبار کے شعبہ ادارت سے کسی مسلمان کا تعلق انھونی بات تھی۔ پھر میں کون اور میری بساط کیا؟ پہلے تو انھوں نے میرا حال پوچھا اور پھر سوال کیا کہ کیا تم انگریزی سے ھندی میں قلم برداشتہ ترجمہ کر سکتے ہو۔ جب میں نے اعتماد سے ہامی بھرلی تو انھوں نے صبح کے انگریزی اخباروں کی تین چار بیرونی اور ملکی خبروں پر نشان لگا کر کہا کہ کونے کی میز پر بیٹھ کر ترجمہ کر ڈالو۔ یہ امتحان میرے لیے آسان تھا اور میں اس سے ذرا دیر میں عہدہ برآ ہو گیا۔ میرا خط اتنا پختہ اور صاف تھا اور عبارت اتنی صحیح تھی کہ **بابو مول چند** کبھی میری شکل دیکھتے اور کبھی اس کاغذ کا معائنہ کرتے۔ پھر انھوں نے کوئی اداریہ میرے سپرد کیا اور کہا اگر ڈکشنری کی ضرورت ہو تو وہاں سے اٹھا لیجیے۔ مجھے اس کی ضرورت پیش نہ آئی اور اداریے کو بھی بلا دِقّت منتقل کر دیا۔ اب **بابو مول چند** کو میری صلاحیت پر شبہ نہ رہا اور انھوں نے مجھ سے فیصلے کے لیے مہلت مانگی۔

بعد میں مجھے معلوم ہوا کہ یہ فیصلہ اخبار کے ایڈیٹر **پنڈت مایا سیوک پاٹھک** کی مرضی کے خلاف **بابو مول چند** نے کیا۔ **پاٹھک** سخت قسم کے **آریہ سماجی** تھے اور مجھے گوارا کرنے میں انھیں دیر لگی۔ پھر یہ بھی سوچنے کی بات ہے کہ جب فرقہ پرستی کو ہوا دینے میں اخباروں کا کھلا ہوا ہاتھ تھا تو ایک فرقے کا آدمی دوسرے کے اخبار میں کس طرح سما سکتا تھا۔ ۱۹۳۵ء کی بات ہے جب میں نے **علی گڑھ** میں سنا کہ **دھلی** کے روزنامے '**ھندوستان ٹائمز**' کو ایک ایسے سب ایڈیٹر کی ضرورت ہے جو **ھندی** اور **اردو** پریس کا جائزہ روزانہ کالم میں پیش کر سکے۔ میرے دو تین مضمون اس میں شائع ہو چکے تھے اور اس کے منیجنگ ایڈیٹر **دیوداس گاندھی**، **مہاتما گاندھی** کے فرزند مجھے جانتے تھے۔ جب

ڈاکٹر ذاکر حسین نے میری عرضی انھیں دی تو وہ بہت خوش ہوئے اور اقرار کیا کہ مجھ سے بہتر آدمی اس آسامی کے لیے انھیں نہیں ملے گا لیکن اخبار کے مالک سیٹھ برلا نے یہ کہہ کر مجھے مسترد کر دیا کہ کسی مسلمان کی وابستگی انھیں پسند نہیں۔

زاہدِ تنگ نظر نے مجھے کافر جانا
اور کافر یہ سمجھتا ہے مسلماں ہوں میں

چناں چہ خلافِ توقع مجھے اطلاع ملی کہ یکم دسمبر سے میرا تقرر عمل میں آئے گا اور کچھ نہیں تو سب سے کم عمر اخبار نویس کا امتیاز تو مجھے حاصل ہو گیا۔

مجھ پر دو آدمیوں کا خاص احسان ہے۔ بابو مول چند نے مجھے کام اور مولوی عبدالحق نے زندگی میں باضابطگی کا درس دیا۔

ایک ہفتے تک مجھے طباعت اور پروف پڑھنے کے موٹے موٹے اصول بتلائے گئے۔ پھر ہفتہ بھر اخبار کے پچھلے سال کے فائل کی ورق گردانی کرتا رہا اور ایک رجسٹر سے اصطلاحات کو ذہن نشین کرتا گیا کیوں کہ تا ایں دم ہندی میں ان کی کوئی لغت نہ تھی۔ کبھی کبھی خاص خبروں کی سرخی بنانے کی مشق بھی مجھ سے کرائی جاتی تھی۔

اتنے میں کلکتہ میں کانگریس کے سالانہ اجلاس کی تاریخ آ پہنچی جس میں نہرو رپورٹ پیش ہونے والی تھی۔ اس کے ساتھ ہندوستان کی مختلف سیاسی جماعتوں کا کنونشن بھی ہونے والا تھا۔ لبرل فیڈریشن، مسلم لیگ وغیرہ کے سالانہ اجتماع بھی اُنہی دنوں ہوتے تھے۔ بابو مول چند کو میری تربیت منظور تھی لہٰذا انھوں نے ایک پریس کارڈ مجھے دیا اور کھادی کے کرتے پر اپنے اخبار کا تعارفی فیتہ چسپاں کر کے ہدایت کی کہ اب دو ہفتے تم روزانہ جلسوں میں شرکت کرو اور ہر روز صبح دفتر آ کر مجھے یا ایڈیٹر کو زبانی رپورٹ دیا کرو تا کہ اندازہ ہو کہ تم نے کیا دیکھا اور کیا سنا؟

اس طرح میری سیاسی تعلیم کا آغاز ہوا۔

سیاسی اعتبار سے ہندوستان میں یہ بڑے ذہنی انتشار کا دور تھا۔ اول جنگِ عظیم کے بعد گاندھی اور علی برادران کی رہبری میں کانگریس اور خلافت کانفرنس کے جھنڈے تلے سارے ہندو مسلمان جمع ہو گئے تھے۔ بچے بچے کی زبان پر قومی آزادی اور قومی اتحاد کے نعرے تھے۔

برطانوی حکومت سے ترکِ موالات اور خلافت کے تحفظ کی تحریکوں نے چند سال میں ایسا زور باندھا کہ استعمار کی چولیں ڈھیلی پڑ گئیں۔ زندگی کے ہر شعبے کی طرح ادب پر بھی اس کا گہرا، اثر پڑا لیکن جب **اتاترک** نے ترکی میں خلافت کو ختم کیا اور عوام کو بے قابو ہوتے دیکھ کر **گاندھی جی** نے یک بیک ترکِ موالات کی تحریک کا دم گھونٹ دیا تو پہلے ہزیمت وانتشار اور بعد میں ہندو مسلم نفاق کا لاوا پھوٹ پڑا۔ **آریہ سماج اور ہندو مہا سبھا** نے شُدھی اور سنگٹھن کا ذکر چھیڑا تو مسلمانوں نے تبلیغ اور تنظیم کی صدا بلند کی۔ جگہ جگہ مسجدوں کے آگے باجے بجنے اور سر پھوٹنے لگے۔ کہیں گاؤ کشی پر تلواریں چلنے لگیں۔ وہی صحافی وشاعر جو ابھی اتحاد کی تلقین کر رہے تھے اب عوام کو عداوت پر ابھارنے لگے۔ مسلمانوں کی سیاست خلافت کمیٹی کے مجاوروں کے ہاتھ آ گئی اور مسلم لیگ میں ایسی کھنڈت پڑی کہ ایک کے رہنما **جناح صاحب** اور دوسرے کے سرغنہ انگریزوں کے مداح **میاں محمد شفیع** قرار پائے۔ **گاندھی** نے کانگریس سے روٹھ کر احمد آباد کے آشرم میں خلوت نشینی اختیار کر لی۔ اس پر بنگال کے مشہور لیڈر **سی آر داس** اور **پنڈت موتی لال نہرو** کا قبضہ ہو گیا جنھوں نے کونسلوں میں شرکت اور آئینی اصلاحات کا مطالبہ کیا۔ **پنڈت سندر لال** نے بطورِ احتجاج کانگریس کے جنرل سیکرٹری کے عہدے سے استعفیٰ دے دیا اور **سی آر داس** کے ناگہانی انتقال کی وجہ سے **پنڈت موتی لال نہرو** کانگریس کے کرتا دھرتا بن بیٹھے۔

برطانیہ کے لیے فضا ایسی سازگار ہوئی کہ اس نے ۱۹۲۷ء میں **سر جان سائمن** کی سرکردگی میں ایک کمیشن قائم کیا جس کا مقصد یہ معلوم کرنا تھا کہ ہندوستان مزید کتنی خود مختاری کا مستحق ہے۔ کیوں کہ اس کے ارکان میں ملکی عناصر شامل نہ تھے، سب نے اس کا بائیکاٹ کیا۔ اس موقعے پر رائے پور میں جو احتجاج کیا گیا اس میں شرکت کی پاداش میں میرے اسکول کے اینگلو انڈین ہیڈ ماسٹر **مسٹر ٹامبے** نے میری خوب گوشمالی کی۔ جب سائمن کمیشن اپنے دورے کے بعد انگلستان لوٹ کر سفارشات مرتب کرنے لگا تو کانگریس نے اپنے آئینی مطالبات مرتب کرنے کا تہیہ کر لیا اور اس غرض سے **پنڈت موتی لال نہرو** کی صدارت میں ایک کمیٹی مقرر کی۔ اس کے سیکرٹری **شعیب قریشی** تھے۔ کلکتہ میں کانگریس نیز کل پارٹی کنونشن میں اسی رپورٹ پر غور ہونا تھا۔

اب تک دوقومی نظریہ سامنے نہ آیا تھا اور سیاسی بحث ہندو اکثریت اور مسلم اقلیت کے دائرے میں ہورہی تھی۔ افسوس کہ مسلمانوں سے اپنے سوشل اور تہذیبی تعلقات کے باوجود **پنڈت موتی لال نہرو** نے کسی سیاسی رواداری کا ثبوت نہ دیا اور مسلم مندوبین کے معقول مطالبات کو مسترد کر دیا۔ کنونشن کے اجلاس میں جس کی صدارت ان کے ہم نوا **ڈاکٹر انصاری** کر رہے تھے یہی رویہ اختیار کیا گیا۔ بس وہیں **مولانا محمد علی**، **شعیب قریشی** وغیرہ نے کانگریس سے اپنی علاحدگی کا اعلان کر دیا۔ اس موقعے پر **مولانا محمد علی** نے جو ولولہ انگیز تقریر کی تھی وہ اُنہی کا حصہ تھی کیوں کہ انگریزی میں اُن سے اور اردو میں **مولانا آزاد** سے بہتر مقرر پھر سننے میں نہیں آیا۔

یہ بھی تاریخ کی ستم ظریفی ہے کہ **پنڈت موتی لال نہرو** نے ہندو مسلم آئینی مصالحت کے جس امکان کو شدید صدمہ پہنچایا تھا وہ ان کے فرزند **جواہر لال نہرو** نے ہمیشہ کے لیے یوں ختم کر دیا کہ انھوں نے ۱۹۴۶ء میں برطانوی کابینہ مشن کے مصالحتی فارمولے کو رد کر کے تقسیم کی راہ ہموار کر دی۔ یہ ایک تلخ حقیقت ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

میرا ناپختہ ذہن ان آئینی نکتوں کو سمجھنے سے قاصر تھا۔ مجھ پر جو دیرپا اثر رہ گیا وہ **سُبھاش چندر بوس** کی شخصیت کا تھا جو اپنی جواں سالی کے باوجود سیاسی افق پر چھا گیا۔ جب کانگریس کے اجلاس میں **نہرو رپورٹ** منظوری کے لیے پیش ہوئی تو اس کی تمہید میں کہا گیا تھا کہ نصب العین برطانوی سلطنت میں ڈومینین کی حیثیت کا حصول ہے۔ **سبھاش چندر بوس** نے اس میں ترمیم کی کہ نصب العین مکمل آزادی ہے اور اپنی تقریر میں برطانوی استبداد اور مظالم کا ایسا قلع قمع کیا کہ سب انگشت بہ دنداں رہ گئے اور **مولانا محمد علی** نے فرطِ جوش میں ان کی پیشانی چوم لی۔ **جواہر لال نہرو** نے مصلحت شناسی سے کام لیا اور غیر جانب داری اختیار کر لی۔ جب رائے شماری کا وقت آیا تو وہ گنتی کے کام پر مقرر کیے گئے۔ اس کا یا پلٹ پر سرِ عام ان کی بڑی رسوائی ہوئی اور صدرِ جلسہ (ان کے والد ماجد) سے انھیں گلہ کرتے سنا کہ بعض لوگ انھیں بُرا بھلا کہہ رہے ہیں۔ بہرصورت **نہرو رپورٹ** منظور ہوگئی اور کانگریس دائیں بائیں حصوں میں بٹ گئی۔ آگے چل کر **جواہر لال نہرو** کے تذبذب کی وجہ سے **سبھاش چندر بوس** کے اخراج کے ساتھ **گاندھی** اور **پٹیل** کا رجعت پرور تسلط اس پر مضبوط ہوگیا۔ **سی آر داس**، **سبھاش چندر بوس** اور **راج گوپال اچاریہ** تین ایسے وسیع النظر لیڈر تھے جو مسلمانوں سے مصالحت کی راہ نکال سکتے تھے

لیکن سی آرداس کی اچانک موت اور باقی دونوں کی کانگریس سے بے تعلقی کے بعد اس کی کوئی صورت نہ رہی۔

البرٹ ہال میں جناح صاحب کی صدارت میں مسلم لیگ کا جلسہ ہوا۔ اس وقت لیگ عوامی جماعت نہ تھی اور میاں محمد شفیع کی شورہ پشتی کی وجہ سے یہ اور بھی کمزور ہوگئی تھی۔ اس کے سکریٹری کے فرائض ڈاکٹر سیف الدین کچلو انجام دے رہے تھے۔ امرتسر کے دورانِ قیام مجھے اکثر ان سے ملنے کا اتفاق ہوتا رہا اور ان کے خلوص نے مجھ پر گہرا، اثر چھوڑا۔ وہ دوبارہ کانگریس میں شامل ہو چکے تھے لیکن تنظیم و مسلم لیگ سے ان کی وابستگی کو پنڈت نہرو نے معاف نہ کیا اور تقسیم کے بعد میں نے انھیں دھلی میں بیماری اور عسرت کے دن کاٹتے دیکھا۔ اس کے باوجود ڈاکٹر کچلو کی عالی ظرفی کا یہ حال تھا کہ جب انھیں روس سے لینن امن انعام کا ایک لاکھ روپیہ ملا تو یہ پوری رقم انھوں نے کارِ خیر میں تقسیم کر دی۔

یوں تو کلکتہ پر سیاست کا سَرسام طاری رہتا تھا لیکن اُن دنوں تو اس نے ایک قسم کے مالی خولیا کی شکل اختیار کر لی تھی۔ ہر کس و ناکس کوئی جھنڈا، اٹھائے جلسہ جلوس رچا رہا تھا اور فضا نعروں کے شور سے لرز رہی تھی۔ جوش و خروش کا یہ حال تھا کہ میں نے چراغ حسن حسرت کو ایک دن سڑک پر للکارتے ہوئے سنا:

وہ سامنے ہے حریت کا راستہ بڑھے چلو، بڑھے چلو

اپنی بڑی بڑی سُرخ آنکھوں سے اوپر کسی شے کو گھورتے اور انگلی سے اس طرف اشارا کرتے ہوئے وہ اس زور سے یہ بول الاپ رہے تھے کہ ایک لمحے کے لیے مجھے مغالطہ ہوا کہ حریت نامی کوئی عورت منڈیر پر بیٹھی ہوئی ہے۔ لیکن حریت کا صحیح مفہوم مجھے دوسرے دن معلوم ہوا جب میں ٹہلتے ہوئے البرٹ ہال کی طرف جا نکلا۔ جہاں مزدور کسان پارٹی کا جلسہ ہو رہا تھا۔ اس وقت تک کمیونزم کا ذکر بھی جرم تھا، اس کی پارٹی کی تنظیم کا سوال ہی کیا تھا۔ انقلاب کے بعد کئی ہندوستانی نوجوان سوویت روس چلے گئے اور ان میں سے کچھ اس کا پیغام سنانے کے لیے لوٹ آئے۔ ان میں سے چار یعنی ڈانگے، نیمبکر، مظفر احمد اور شوکت عثمانی کو پارٹی بنانے کی سازش کے الزام میں کانپور میں ۱۹۲۴ء میں تین تین سال قید کی سزا ملی تھی۔ جیل سے رہا ہو کر اپنے ہم خیالوں کے ساتھ

انھوں نے مزدور کسان پارٹی بنائی اوراس کا جلسہ کلکتے میں کیا۔ اشتراکیت کی جیسی تفسیر میں نے یہاں سنی، اس نے مجھے فکر و مطالعے کے ایک نئے راستے پر ڈال دیا۔ اسی موقعے پر میرا تعارف **سید جمال بخاری** سے ہوا جو مدتوں سے لاڑکانہ میں گوشہ نشینی کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ پچھلے سال میری علالت کی خبر سن کر جب عیادت کو آئے تو یہ دیکھ کر مجھے خوشی ہوئی کہ عمر کی آٹھویں دہائی میں بھی ان کی آنکھوں میں وہی پرانی چمک اور آواز میں وہی کڑک باقی ہے۔ اپنے ساتھیوں سمیت **سید جمال بخاری** نے حریت کا جو ترانہ الاپا وہ کچھ اس قسم کا تھا:

نقارے پر ڈنکا لگا، تو کدال اپنی اُٹھا
شروع ہوگئی ہے حرّیت کی جنگ تُو تلوار اپنی سنبھال

میں نے غور کیا کہ یہ **حسرت صاحب** والی حریت نہیں تھی بلکہ اس کا تعلق کدال اور تلوار جیسے آہنی حربوں سے تھا۔

میں دفتر میں ہر روز صبح سے شام تک حاضری دینے لگا۔ ٹیلکس کا رواج ابھی نہیں ہوا تھا۔ خبر رساں ایجنسی کے ہرکارے وقفے وقفے سے تازہ انگریزی خبروں کے لفافے لے کر آتے رہتے تھے اور سینیر سب ایڈیٹر ان میں سے چن چن کر کاغذ مجھے دیتا رہتا اور میں بڑی پھرتی سے ان کا ترجمہ کرتا اور پھر پروفوں کے بنڈل دیکھ ڈالتا۔ بلا مبالغہ میرے کام کی رفتار اتنی تیز اور صحیح تھی کہ چند مہینوں میں سارا عملہ دنگ رہ گیا اور **پنڈت پاٹھک** بھی میری تعریف کرنے لگے۔ پھر تو خبروں کا انتخاب اور ان کی سرخی کا تعین اور صفحے کی ترتیب بھی بلا تامل میرے سپرد کر دی گئی۔ گرمی کی تعطیل کے بعد جب داخلے شروع ہوئے تو میں نے ودّیا ساگر کالج میں نام لکھوالیا کہ وہ دفتر سے بہت قریب تھا۔ گو کہ لوگ رات کی شفٹ سے گریز کرتے تھے لیکن امپریل لائبریری کی خاطر میں نے اسے ترجیح دی۔ میرا معمول یہ ہوگیا کہ آٹھ بجے رات سے صبح ڈھائی تین بجے تک دفتر میں کام کرتا، وہاں سے آدھ میل چل کر گھر لوٹتا اور سو رہتا۔ دن کے دس گیارہ بجے تیار ہو کر پڑوس میں رنگون ریستوران جا بیٹھتا۔ کچھ کھا پی کر ٹرام پر بیٹھ کر دوپہر تک لائبریری جا پہنچتا اور چار بجے شام تک باقاعدگی سے پڑھتا اور نوٹ تیار کرتا۔ وہاں سے سیر کرتا ہوا کالج آتا اور وقت گزار کر دفتر کی راہ لیتا۔ کالج میں حاضری اور خانہ پُری کے لیے جاتا تھا کیوں کہ کلاس میں بیٹھ کر نہ وہاں اور نہ علی گڑھ میں، میں نے کچھ سیکھا۔

ذہنی اعتبار سے کلاس سے میں ہمیشہ آگے رہا اور اگر کسی دانش گاہ سے کچھ حاصل کیا تو وہ بعض استادوں کی محبت کا فیض تھا اور اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

اگلے سال حسرت صاحب لاہور چلے گئے۔ **سلیم اللہ فہمی** بنگال سول سروس میں لے لیے گئے اور **نجیب اشرف ندوی** کا تقرر تاریخ کے پروفیسر کی حیثیت سے بمبئی کے اندھیری کالج میں ہو گیا۔ اگلے برس **شمیم صاحب** بھی روزنامہ 'انقلاب' کی دعوت پر لاہور چلتے بنے اور میں تنِ تنہا رہ گیا لیکن میرا وقت ایسی مصروفیت میں گزرتا رہا اور خیال وفکر کی اتنی وادیاں نظر آئیں کہ مجھے کوئی غم نہ ہوا۔ میری بے نیازی کا یہ حال تھا کہ دوڈھائی سال تک بازار سے تکیہ خریدنے کا بھی ہوش نہ رہا تاوقتیکہ سامان باندھتے وقت میرے سرہانے سے بھائی نے وہ لغت نہ کھینچ لی جو میرے دردِسر کا باعث بنی ہوئی تھی۔ شاید اسی کا اثر تھا کہ بعد میں مختلف موقعوں پر لغت نویسی سے مجھے واسطہ پڑا۔

۱۹۲۹ء میں کمیونسٹ خیال کے متعدد افراد کو گرفتار کر کے حکومت نے وہ حماقت کی جو 'میرٹھ سازش' کے نام سے مشہور ہے۔ یہ مقدمہ سالہا سال تک چلتا رہا اور ملزموں نے اپنی صفائی میں جو بیان دیے ان کی تفصیل اخباروں میں چھپتی رہی اور ملک میں پہلی بار اشتراکیت کا پرچار ہوا۔ ملکی زبانوں میں تو نہیں البتہ انگریزی میں اشتراکی ادب چوری چھپے دستیاب ہونے لگا۔ اس قسم کا ادب بیرونِ ملک سے خفیہ طریقوں سے درآمد کیا جاتا تھا اور کچھ یہاں بھی چھپنے لگا۔ اس طرح میرا مطالعہ جو **برٹرینڈ رسل**، **برنارڈ شا** وغیرہ کی حد تک پہنچ چکا تھا، اُس نئی سمت میں مائل ہو گیا۔

مجھے افسوس ہوا کہ فرقے وارانہ مسئلہ اتنا سطحی نہ تھا جتنا میں بچپن سے سمجھتا آیا تھا۔ اس کی جڑیں ہزار سالہ تاریخ کی تہہ میں پیوست تھیں اور اس میں اختلاف واتحاد کے کئی پہلو تھے لیکن برطانوی حکومت نے اختلاف کو اتنا پرچایا اور اپنے طفیلی نودولیتے طبقے میں اقتدار کی ہوس کو یوں تیز کیا کہ ہندو اور مسلمان اُن مشترکہ قدروں کو مسمار کرنے لگے جن کی پرورش صدیوں میں ہوئی تھی۔ اس کی بڑی ذمے داری ہندو سماج پر تھی جو اکثریت پر مشتمل تھا اور ساتھ ہی ایک ایسی دیوار میں بند تھا جس کے اندر پڑوسی جھانک بھی نہ سکتے تھے۔ شادی بیاہ تو دور کی بات ہے ساتھ کھانا یا رہنا بھی چھوڑا چھوت اور ذات پات کی پابندیوں کی وجہ سے ناممکن تھا۔ اِن اُمور کے باوجود اُس زمانے کا تقاضا یہی تھا کہ قومی آزادی کی

خاطر قومی اتحاد کو برقرار رکھا جائے۔

اس تصویر کا ایک نیا رُخ نظر آیا۔ بظاہر یہی گمان ہوتا تھا کہ اختلاف کی اصل وجہ مذہبی، تہذیبی اور لسانی ہے لیکن میں نے غور کیا کہ ایک اور بنیادی اختلاف معاشرے میں ہے جس کی نوعیت اقتصادی ہے۔ جب میں آسمان بوس کوٹھیوں کے مکینوں کا مقابلہ فٹ پاتھ اور جھونپڑیوں میں سسکتے ہوئے آدمیوں سے کرتا تو یہ لگتا کہ ان میں بعد الضدین ہے۔ اشترا کی نقطۂ نظر سے یہ مقابلہ مالکوں اور غلاموں کا تھا لیکن بعد میں مجھے **البرٹ** کا (نوبل انعام یافتہ فرانسیسی ناول نگار) کی تشریح میں زیادہ صحت نظر آئی کہ انسان تین گروہوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ مالک، غلام اور باغی۔

میں نے فیصلہ کیا کہ اپنے قلم کو انسانی قدروں کی خدمت کے لیے وقف کردوں گا۔ ۱۹۳۱ء میں **گاندھی جی** پھر عملی سیاست کے میدان میں کود پڑے۔ ان کی ہدایت پر کانگریس نے سول نافرمانی کی تحریک شروع کردی تاکہ برطانیہ کو آئینی مراعات کے لیے مجبور کیا جائے۔ انجام کار لندن میں راؤنڈ ٹیبل کانفرنس ہوئی اور ۱۹۳۵ء میں پارلیمنٹ نے وہ گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ منظور کیا۔ اس کے تحت ۱۹۴۷ء کی آزادی بلکہ اس کے بعد حکومت کا کاروبار چلتا رہا۔

گاندھی کی پیروی میں لاکھوں آدمی جیل چلے گئے اور قومی اخباروں کی گرم گفتاری کو دبانے کے لیے حکومت نے ایک آرڈیننس جاری کردیا۔ احتجاج کے طور پر انھوں نے غیر معینہ مدت کے لیے اشاعت موقوف کردی۔ چنانچہ **بابو مول چند اگروال** نے سارے عملے کے ساتھ مجھے بھی دو ماہ کی تنخواہ کا چیک دے کر رخصت کردیا۔

اب جو دلچسپ واقعہ پیش آیا اُس کا ذکر کرتا چلوں۔ دوپہر کے وقت میں ہیریسن روڈ کے الہ آباد بینک چیک بھنانے پہنچا اور ڈیڑھ سو روپے کے نوٹ ایک پرانے لفافے میں کُرتے کی جیب میں رکھ کر سڑک پر چل پڑا۔ اتنے میں کسی نے مجھے دھکا دیا اور جب تک میں سنبھلوں، جیب سے وہ لفافہ غائب تھا اور جیب کترا تیزی سے پاس کی تنگ گلی میں بھاگ رہا تھا۔ میں چور چور پکارتا اس کے پیچھے لپکا لیکن وہ آنکھوں سے اوجھل ہو چکا تھا۔ کئی راہ گیر جمع ہو گئے اور نصیحت کرنے لگے کہ کیسے نادان ہو کیا تمھیں نہیں معلوم کی بینکوں کے باہر گرہ کٹ تاک میں کھڑے رہتے ہیں۔ کُرتے کی جیب میں کھلے

عام روپے رکھنے کا یہی نتیجہ ہوتا ہے۔

ذرا دیر میں، میں بے کار اور قلاش ہوگیا اور سمجھ میں نہ آیا کہ کیا کروں، اسی فکر میں چلتا گیا کہ چت پور روڈ کے موڑ پر پھلوں کی دکان نظر آئی جس میں **سید بزرگ شاہ** جلوہ گر تھے۔ یہ بزرگ صوبہ سرحد کے رہنے والے تھے اور در پردہ جرائم پیشہ گروہوں کے روحانی پیشوا تھے لیکن بظاہر سیاسی و اخباری کارکنوں کے ہمدرد مشہور تھے۔ ان سے میری صاحب سلامت تھی۔ جب میں نے اس حادثے کی تفصیل سنائی تو وہ ہنسے اور کہا:

فکر نہ کیجیے گرہ کٹوں کا چودھری پنّا سردار
میرا ملاقاتی ہے۔ شام کو میں آپ کو اُس کے پاس
لے چلوں گا۔ انشاء اللہ رقم برآمد ہوجائے گی۔

چناں چہ شام کو میں رکشا پر شاہ صاحب کے ساتھ مچھوا بازار گیا۔ سڑک سے پیدل پُر پیچ گلیوں میں ہوتے ہوئے کسی پُر اسرار گھر تک پہنچے۔ چوکیدار سے **شاہ صاحب** نے کچھ سرگوشی کی تو وہ اندر سے کسی کو بلا لایا۔ بڑی تعظیم سے ہمیں وہ اندر لے گیا جہاں ایک رعب دار شخص لنگی باندھے پگڑی اوڑھے مسند پر بیٹھا چند حواریوں سے باتیں کر رہا تھا۔ بڑھ کر اس نے **شاہ صاحب** کو سلام کیا اور آہستہ آہستہ اُن سے باتیں کرتا رہا۔ مجھ سے مخاطب ہوکر پوچھا:

کس وقت اور کس جگہ یہ واقعہ پیش آیا اور
کیا اس شخص کی شکل آپ کو یاد ہے۔

تفصیل سناتے وقت مجھے اتنا یاد آیا کہ چور کے گل مچھّے تھے۔ **پنّا سردار** نے کسی کو حکم دیا:

دیکھو وہ کون تھا اور ڈیوٹی سے لوٹ آیا یا
نہیں، اور خرانچی جی کے پاس جو کمائی جمع
کی ہے اُس میں وہ لفافہ ہے یا نہیں؟

میں حق حیران پر تماشا دیکھتا اور اُس گفتگو کو سن رہا تھا کہ ایک کوتاہ قد، سیاہ فام سے جسے خزانچی سمجھنا چاہیے میری گم شدہ متاع ہاتھوں میں لیے آیا اور لفافہ **پنّا سردار** کے آگے رکھ گیا جس نے **شاہ صاحب** کے توسط سے لوٹاتے ہوئے مجھ سے کہا:

بابو جی، رقم گن لیجیے۔ یہ نہ سوچیے کہ پنّا
سردار کے آدمی دھوکا فریب کرتے ہیں۔

میں خوشی کے مارے نہال ہوگیا اور **پنّا سردار** کے چیلوں کے ہاتھ کی صفائی اور ایمان داری کی کھلے دِل سے تعریف کی۔ واپسی پر **شاہ صاحب** نے ان لوگوں کی تنظیم کی ایسی کیفیت سنائی کہ میں دنگ رہ گیا۔ جب میں نے اُن کا ہزار ہزار شکریہ ادا کیا تو وہ بولے کہ آیندہ احتیاط کرنا اور ان باتوں کا ذکر نہ کرنا۔

میرے ایک شناسا **میرزا حاتم بیگ** دھلی کے جوہری مدتوں سے کلکتے میں کاروبار کرتے تھے۔ جب انھیں میری بے کاری کا علم ہوا تو ازراہِ ہمدردی کہنے لگے کہ میرے ساتھ کام کرو تو دلدر دور ہوجائیں گے۔ میں انگریزی نہیں جانتا اس لیے انگریز جوہریوں کی دکانوں میں مال نہیں لے جاتا۔ اگر تم جواہرات کے بارے میں موٹی موٹی باتیں سیکھ لو اور میرے ساتھ ان دکانوں تک چلا کرو تو خاصی یافت ہوجائے گی۔ چناں چہ کچھ وقت میں نے **میرزا حاتم بیگ** کے ساتھ جوہر شناسی میں گزارا، اور کھوٹے کھرے کی جو پہچان ہوگئی وہ اب تک نہیں بھولا۔

اتنے میں اخبار کے دفتر سے اطلاع آئی کہ حکومت نے پریس آرڈیننس منسوخ کردیا اور اس کی اشاعت شروع ہونے والی ہے لہٰذا فوراً کام پر واپس آجاؤ۔ بس ہیرے جواہرات کے کاروبار کو چھوڑ کر میں ازسرِ نو قلم اور کاغذ کے دھندے سے لگ گیا۔

اوپر مٹیا بُرج کے ذکر میں **میرزا بیدار بخت** کا نام آیا جو **شہزادہ جواں بخت** کے پوتے تھے اور جن سے ملنے کے بعد انھیں دنوں میں نے 'تیموریہ گھرانے کی آخری جھلک' کے عنوان سے ھندی میں ایک مضمون لکھا جس کا بڑا چرچا ہوا۔ اب تک میں نے اردو میں کچھ نہ لکھا تھا لیکن دوستوں کے تقاضے نے اسے اردو میں منتقل کرنے کا خیال دلایا اور مسودہ اشاعت کے لیے دھلی کے ہفتہ وار 'ریاست' کو روانہ کردیا۔ مضمون چھپنے کے بعد یک بیک **سردار دیوان سنگھ مفتون** نے ازراہِ قدر دانی مجھے ڈیڑھ سو روپے تنخواہ پر معاون مدیر کی جگہ پیش کی۔ ایک تو تنخواہ دوگنی اور پھر سیاحت کا شوق۔ میں بے جھجک دھلی چل پڑا، البتہ اخبار سے استعفیٰ نہ دیا۔ ایک مہینے کی بے تنخواہ چھٹی لی تاکہ بات نہ بنے تو لوٹ سکوں۔ اس زمانے میں 'ریاست' کا بڑا نام تھا اور اس میں کیا شک ہے کہ اردو اخبار نویسی کی تاریخ میں **دیوان سنگھ** مفتون کو ہمیشہ عزت سے یاد کیا جائے گا۔ ان کے نائب **سردار علی صابری**

صاحب نہایت خلیق اور شریف آدمی تھے۔ مگر دفتر کے ماحول کو نبھانے کے لیے جس تدبر اور تحمل کی ضرورت تھی وہ مجھ میں کہاں سے آتا۔ بنابریں کہ انتظام درہم برہم اور حسابِ دوستاں در دِل کا معاملہ تھا۔ چناں چہ دھلی کے آثار قدیمہ کی سیر کر کے بے نیل ومُرام کلکتہ لوٹ آیا اور پھر اپنی کرسی پر بیٹھ گیا۔ **بابو مول چند اگروال** نے ہنس کر کہا:

تم طبعاً سیماب صفت ہو، زندگی بھر یہاں سے
وہاں پھرتے رہو گے مگر میرے ادارے میں تمہاری
جگہ برقرار رہے گی۔

ایک دن باتوں باتوں میں کالج کے ایک دوست سے معلوم ہوا کہ اس کے گھر **قاضی نذر الاسلام** کا آنا جانا ہے۔ مجھ میں زبان دانی کی فطری صلاحیت ہے اور بنگالی پر اتنا عبور ہو چکا تھا کہ بلا دقت اس کے ادب سے استفادہ کر سکتا تھا۔ جب **قاضی نذر الاسلام** کو دیکھا تو ان کی شخصیت میں بڑی کشش پائی اور جی چاہا کہ ان کی شاعری کا تعارف اردو میں ہو جائے۔ ۱۹۳۱ء سے لے کر ۱۹۳۶ء تک ان کی منتخب نظموں کے تراجم نگار اور ساقی (اردو) وغیرہ میں شائع ہوتے رہے جو پیامِ شباب' میں یک جا کتابی صورت میں متعدد بار چھپ چکے ہیں۔ ان ترجموں نے اس دور کی اردو شاعری کو جس طرح براہِ راست متاثر کیا وہ کھلی ہوئی حقیقت ہے اور اس کی شہادت **جوش** سے لے کر **مجاز و مخدوم** تک ملے گی۔

اس طرح میں اردو سے قریب آتا گیا اور علی گڑھ و حیدر آباد کے قیام نے اس تعلق کو زیادہ استوار کر دیا۔ گو کہ ھندی سے میرا ناتا کسی نہ کسی عنوان سے تقسیمِ ملک تک باقی رہا۔

میری ادبی خدمات کا اصل محور اردو کو ہی سمجھنا چاہیے۔

سول نافرمانی کی تحریک کی صدائے بازگشت ابھی فضا میں گونج رہی تھی اور میرٹھ سے **اشتراکیت** کے بگل کی آواز آ رہی تھی کہ **بھگت سنگھ** اور ان کے رفیقوں پر دہشت پسندی کے الزام میں لاھور میں مقدمہ قائم ہوا۔ چرخہ، کدال اور بمباری کی گرج نے مل جل کر مجھے ایسا مسحور کیا کہ میں جوش کے عالم میں کبھی **ڈھاکہ ھاؤس** میں کسان مزدور پارٹی کے دفتر کے طواف کرتا، کبھی کالج اسکوائر کے چائے خانوں میں بنگالی ساتھیوں سے دہشت پسندی پر بحث

کرتا اور پھر 'وشوامتر' کی خبروں پرلرزہ خیز سُرخیاں جڑ دیتا۔ میرے فرشتوں کو بھی خبر نہ تھی کہ **بھگت سنگھ** کا ایک مفرور رفیق **کندن لال**، نام بدل کر میرے ساتھ کام کرنے لگا ہے۔ **بابو مول چند** درپردہ ایسے لوگوں کی مدد کیا کرتے تھے۔ چند مہینے کام کر کے وہ دفعتاً غائب ہو گیا اور مجھ پر اپنی متانت، کم سخنی اور قوم پرستی کا اثر چھوڑ گیا۔ بعد میں دھلی کے اطراف میں وہ گرفتار ہوا تو کلکتہ میں تفتیش شروع ہوئی۔ میں اپنی گرم گفتاری اور میل جول میں بد احتیاطی کی وجہ سے پولیس کی نظر میں چڑھ چکا تھا، خواہ مخواہ اس کی ملامت کا ہدف بنا۔ اس وقت بنگال آرڈیننس کے تحت مشتبہ سیاسی کارکنوں کی دھر پکڑ شروع ہو چکی تھی۔ میرے بہی خواہوں کے علاوہ **بابو مول چند** نے بھی مشورہ دیا کہ کچھ عرصے کے لیے کلکتے سے چلے جاؤ۔

یہ ستمبر ۱۹۳۲ء کی بات ہے جب میں بی اے کے پہلے زینے پر پہنچ چکا تھا۔ بادلِ ناخواستہ وہاں سے چل پڑا، اور علی گڑھ یونیورسٹی میں داخل ہو گیا۔ **بابو مول چند** میرے ایسے مہربان تھے کہ ان کے ہفتہ وار اخبار میں باقاعدہ مضمون لکھ کر چالیس روپے ہر مہینے حاصل کر لیتا جو تعلیمی اخراجات کے لیے کافی تھے اور ہر سال گرمی کی چھٹیوں میں تین مہینے کلکتہ جا کر کام کرتا۔ البتہ میرا تعلق ہفتے وار اور ماہنامے سے ہوتا تھا۔

میں علی گڑھ آنے کو تو آ گیا لیکن کلکتے کو کبھی نہ بھول سکا۔ مجھ بے یار و مددگار طالبِ علم کو اس نے جو کچھ دیا اس کا حساب میرے لیے مشکل تھا۔ میری عملی اور علمی زندگی کی بنیاد صحیح خطوط پر رکھی گئی تھی مگر یہ پیش گوئی کون کر سکتا تھا کہ اس پر در و دیوار کا انداز کیا ہو گا؟

(بشکریہ: پروفیسر محمد اسحاق، جامعہ ملیہ اسلامیہ)

[گردِ راہ، مسلسل]

خدیجہ مستور

ہاجرہ مسرور

جب میں اس کی تمام بکھری ہوئی خصوصیتیں سمیٹ کر دیکھتی ہوں تو وہ ایک ننھے سے جھرنے کی طرح معلوم ہونے لگتی ہے۔ ایک ننھا سا جھرنا جو کسی سر بکف کسی پہاڑ تلے کسی چوٹی سی چٹان کو چیر کر نکلتا ہے اور بہتا رہتا ہے۔ ناچتا گنگناتا، اپنے آپ میں مست۔ اس کی اپنی ایک مخصوص چال ہوتی ہے اور اپنا ہی گیت۔ وہ دریاؤں کی طرح طغیانیوں کی زد میں آ کر نہ تو اپنا راگ بدلتا ہے اور نہ اپنی چال بھولتا ہے۔ اور نہ وہ عظیم الشان سمندروں کی طرح جوار بھاٹا کا شکار ہوتا ہے۔

وہ تو سچ مچ ایک جھرنا ہے، جو اپنی دھن میں اُبل رہا ہے۔ اس کی اپنی ایک مکمل شخصیت ہے، جو دوسروں کی دیکھا دیکھی تبدیل ہونا نہیں جانتی۔ چھوٹی سی سادہ سی **خدیجہ** کے لیے 'شخصیت' جیسا ڈاڑھی مونچھوں والا بے ڈول لفظ استعمال کرتے ہوئے مجھے ہنسی آتی ہے اور جب تک **خدیجہ** زندہ سلامت ہے مجھے اس لفظ کو اس کے بارے میں استعمال کرتے ہوئے ہنسی آئے گی۔ اول تو

ہمارے ہاں لکھنے پڑھنے والے چھٹ بھیئے طبقے کے لیے یہ لفظ بڑا نامانوس ہے اور اگر کہیں ذرا بہت چپکتا دیکھا بھی ہے تو آنجہانی قسم کے لکھنے والوں پر۔ یہاں تو ایک لکھنے والا زندگی بھر جھک مار کر مرنے کا انتظار کرتا ہے اور جب مرجاتا ہے تو 'شخصیت' بننے کی امید ہوتی ہے۔ خدا جانے یہ نقوش ،والے صاحب کو کیا سوجھی کہ زندوں کو بھی 'شخصیت' بنانے پر تُل گئے۔ بہر حال عذاب ثواب سب انہی کی گردن پر۔

ہاں تو راوی لکھتا ہے کہ بھئی اپنے بچپن کے قصے کہنے سننے میں کسے مزا نہیں آتا۔ اپنا اپنا رُخ متعین کرنے کی پہلی اور آخری کوشش اسی زمانے میں ہوتی ہے۔ ورنہ اس کے بعد تو زمانے کی رو میں تنکے کی طرح بہتے چلے جاتے ہیں۔ جاڑوں کی ایک رات کو ہم سب بہن بھائی بھی اسی قسم کے قصوں سے لطف اندوز ہو رہے تھے کہ امّی نے ہم بہن بھائیوں کے وہ قصے بیان کرنا شروع کر دیے، جہاں ہمارا حافظہ پہنچنے سے عاری تھا۔ انھوں نے سبھی کی باتیں کیں۔ مگر کوئی غیر معمولی بات نہ تھی۔ لیکن **خدیجہ** کا قصہ میرے خیال میں بچپن ہی سے اس کی مکمل ہوتی ہوئی شخصیت کا اظہار ہے۔

امّی نے بتایا:

خدیجہ تم سب بچیوں کی طرح اپنی نئی آئی
ہوئی بہن (ہاجرہ) سے بالکل نہیں جلیں۔

حالاں کہ **عائشہ** بڑی ہونے کے باوجود ماں پر ابھی تک سب سے زیادہ اپنا حق جتاتی اور نوزائدہ بچی کو موقع پا کر کھسوٹ لیتی تھی۔ **ہاجرہ** جب تقریباً ایک سال کی تھی۔ ایک بار میں نے اس کا منہ دُھلا کر پونچھتے ہوئے لاڈ سے کہا:

آہا میرا چاند نکل آیا۔

خدیجہ چوکی کے پائے سے لگی کھڑی تھی۔ میں نے کچھ دھیان نہیں دیا کہ وہ ایک دم کدھر رینگ گئی۔ تھوڑی دیر بعد وہ چہرے پر پانی چپڑے ہوئے آئی اور میرے پلّو سے منہ رگڑنے لگی۔ میں نے اس کا چہرہ پونچھ دیا تو وہ اپنا بھولا سا منہ اٹھا کر بولی:

امی دیکھیے خدیجہ نکل آئی۔

یہ چاند نکل آنے کے مبالغے کا ٹھوس جواب تھا۔ **خدیجہ** کا یہ معصوم قصہ سن کر ہم بہت ہنسے لیکن میں سوچ میں

پڑگئی کہ دیکھو وہ ننھے پن میں بھی چاند کے مبالغے میں نہیں الجھی۔ وہ تو اپنے آپ کو اتنا اہم سمجھتی تھی کہ چاند کے مقابلے میں **خدیجہ** کو منوالیا۔ امی کہتی ہیں وہ دن اور آج کا دن میں نے بچوں کے لیے دلار کے الفاظ استعمال کرنا چھوڑ دیے۔

خدیجہ ۱۲/دسمبر ۱۹۲۷ء کو پیدا ہوئی۔ وہ مجھ سے ایک سال ایک ماہ پانچ دن بڑی ہے (اگر میرا حساب غلط نہ ہوا تو) بچپن میں، میں اسے دیدی کہہ کر پکارتی۔ لیکن دیدی کہنے کا یہ مطلب تو نہیں تھا کہ وہ واقعی میری بڑی بہن بن بیٹھتی۔ ہم نے ساتھ ساتھ ہوش سنبھالا۔ حد تو یہ ہے کہ **الف بے** شروع کرنے سے لے کر، نکاح کی 'ہاں' تک ساتھ ساتھ کی۔ اس کے باوجود ہمیشہ اسے اپنی بڑی بہن اور محافظ پایا۔ اس طرح اس کے بارے میں میرا علم اتنا ہی گہرا ہے، جتنا اپنے بارے میں، اور جس طرح اپنے بارے میں لکھنا مشکل ہے، اسی طرح **خدیجہ** کے بارے میں بھی۔ جب سے **خدیجہ** پر لکھنا میرے ذمے لگا ہے میں سخت الجھن میں مبتلا ہوگئی ہوں۔ میں **خدیجہ** کی زندگی کے ساحل پر کھڑے ہوکر دیکھتی تو شاید کوئی چٹ پٹی چیز بنتی لیکن یہاں تو میں اسی کے ساتھ بہتی ہوں اور اسی کا ایک حصہ ہوں۔ اس قصے میں اگر 'میں' کہیں کہیں آ جاؤں تو میرا قصور نہیں، واقعات کا قصور ہے۔

ہاں تو میں کہہ رہی تھی کہ وہ مجھے اپنی چھوٹی بہن سمجھتی ہے۔ میں بچپن میں اسے دیدی کہتی تھی، ذرا ہوش آیا تو **خدیجہ** کو سخت اعتراض ہوا، کہتی میرا نام لیا کرو ہم تم تو دوست ہیں اور ہمیشہ برابر کی سطح پر رہے ہیں۔ لیکن عملاً اس کا رویہ میری طرف مشفقانہ اور سرپرستانہ ہوتا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ میرے ہی ساتھ نہیں بلکہ بعض اوقات تو اپنے سے دوگنی چوگنی عمر والوں کے لیے بھی وہی مشفق بڑی بہن والا انداز ہوتا ہے اور مجھے حیرت ہوتی ہے جب لوگ بلا چوں و چرا، اس کی شفقت قبول کر لیتے ہیں۔

بچپن میں **خدیجہ** بڑی تیز طرار اور کھلنڈری تھی۔ چھوٹے چھوٹے قصبوں میں تفریح کے کوئی اعلیٰ ذرائع تو ہوتے نہیں۔ وہیں تعینات ہونے والے چھوٹے بڑے افسر یا مقامی وکیل وغیرہ مل کر عموماً ایک جگہ اکٹھا ہو جایا کرتے اور جسے بڑے ارمان سے کلب کہتے۔ ان کلبوں میں ٹینس اور کیرم قسم کے کھیل سے جی بہلا کر اپنے حساب میں شہری روایات سے ناطہ جوڑے رہتے۔ اسی طرح چھوٹی چھوٹی جگہوں پر اپنا رعب داب قائم رکھنے کے لیے اپنے بچوں کو بھی عام بچوں سے جُدا رکھنے کی

کوشش میں 'کلب' کا ایک حصہ اپنے بچوں کے لیے وقف کر دیتے۔ یہاں ہفتے کو بچوں کا خاص دن ہوتا۔ اوران چھٹ بھیئے افسروں کی پردہ دار بیویاں اپنے بچوں کی گدیاں صاف کرا کے لچکے گوٹے لگی فراکوں اور ریشمی نیکروں سے سجا کر اور کینوس کے جوتے پہنا کر، دو روپے مہینے پر رکھی ہوئی آیاؤں کے ہمراہ کلب بھیجتیں۔ اس دن بچوں کو اپنے آباؤں کے سامنے چھوٹے موٹے کھیلوں کے مقابلے میں حصہ لینا پڑتا اور پھر انعامات بٹتے جنھیں پا کر یہ بچے قصبے کے دوسرے بچوں پر رعب جماتے۔ وہ بچے جو خاردار تاروں سے چمٹے دور کھڑے یہ سارے تماشے دیکھتے۔ ان مقابلوں میں خدیجہ ہر معاملے میں چمپین ہوتی۔ بڑی تیاریاں ہوتیں، ہفتے کے ہفتے نائی کے سامنے بیٹھ کر سر کے بڑھے ہوئے بال ترشوانا پڑتے اور ہم سب بڑے چاؤ سے یہ سب کروالیتے، خواہ نائی کی قینچی کتنا ہی گدگدائے یا نوچے لیکن خدیجہ گنوارن کہلانا ناپسند کرتی مگر اپنی موٹی موٹی چوٹیاں اس قینچی کو نہ چھواتی۔ ننھے سے قد پر لمبی لمبی چوٹیاں اس وقت بڑی دلچسپ لگتیں جب وہ دوڑ میں حصہ لیتی اور دوڑ کا یہ حال کہ لمبے لمبے پونگے لڑکے گزوں پیچھے ہانپتے رہ جاتے یوئم سنانے کا مقابلہ ہوتا تو دوسرے بچے شرمائے جارہے ہیں مگر آپ بڑی بے حیائی سے کھڑی ہوئی بڑی بڑی آنکھیں نچا نچا کر یوئم کو قینچی کی طرح کتر کر پھینک دیتی تھیں۔

خدیجہ کی زبان بڑی دھاردار ہے، بچپن میں اس کی تیزی کی وجہ سے بچے اسے '**خدیجہ قینچی**' کہہ کر چڑھاتے تھے لیکن یہ ذرا نہ بگڑتی اور فخر سے سر اونچا کر کے چلتی:

ہاں ہاں قینچی ہیں، کچھ بگاڑلو ہمارا لاؤ

تمہارے کان کترلیں۔

کلب کے یہ بنے ہوئے بچے **خدیجہ** کو ذرا ناپسند کرتے، **خدیجہ** کی اصل مقبولیت قصبے کے بھنگیوں، چماروں، کوریوں اور جیراسیوں کے بچوں میں تھی۔ موقع ملا اور مزے سے ان کے گلے میں ہاتھ ڈالے گھوم رہی ہے۔ **ابا میاں** دورے پر ہوتے تو تمام تمام دن گلی ڈنڈا، کشتی اور کبڈی ہوتی مجھے بھی ان نعمتوں سے ہم آغوش کرنے کی کوشش کرتی لیکن میں اس لائن کی عادی نہ تھی۔ اپنے کھیلوں سے فرصت پا کر کبھی کبھار اس کا جوش وخروش دیکھنے کھڑی ہوجاتی۔ اور جب وہ اپنے سے فٹ فٹ بھر اونچے لڑکے لڑکیوں سے خم ٹھونک کر کشتی لڑتی تو میں بھوں بھوں رونا شروع کر دیتی۔ یہی نہیں بلکہ انہی بچوں

کے انداز کی باتیں بھی:

اچھا بیٹا ٹنگڑی مارتے ہو، ابھی دیکھو کمر پر
اٹھا کر پھینکیں گے سالے کی ہڈیاں چور
ہوجائیں گی۔

اور اس قسم کی ساری خرافات جب میں بہت بلبلاتی تو اکھاڑے سے بڑے انداز سے اکڑتی آتی۔

بڑی بزدل ہو یار، تم بھی کشتی لڑو، چلو میں
داؤں بتاؤں که سالا کوئی سامنے نه آئے۔

وہ مجھے مشورہ دیتی اور میں اس کا مشورہ قبول کرنے کے بجائے اس کی پھٹی ہوئی فراک اور مٹی میں تھپا ہوا چہرہ دیکھ دیکھ کر مارے محبت کے سسکتی۔ اور اتنی دیر میں اگر **خدیجہ** کا ازلی بیری **کمال چپراسی** ڈھونڈھتا ہوا پہنچتا، تو سب ملیامیٹ ہوجاتا۔ غریب بچوں کا دم نکلتا اس کی صورت دیکھ کر۔ سب بھرّا مار کر بھاگتے جو پکڑا جاتا اسے دھولیں جماتا اور **خدیجہ** اس بدنصیب کو بچانے کے لیے **کمال** کی ٹانگوں سے لپٹ کر اسے نوچ ڈالتی۔ اور پھر وہ سب سے خوفناک روپ اختیار کرلیتا:

چلو آنے دو صاحب کو سب شکایتیں کروں گا۔
اور بیگم صاحب ڈنڈا لیے بیٹھی ہیں، دیکھنا کیا
کٹمس ہوتی ہے۔

وہ ہمیں گھسیٹتا ہوا گھر لے جاتا۔ لیکن **خدیجہ** کی کج کلاہی میں ذرا فرق نہ آتا:

ہنه لپیٹ لیں، مجھے ذرا چوٹ نہیں لگتی۔

گھر پہنچ کر واقعی کٹمس ہوتی۔ اگر مجھ پر ہاتھ اٹھتا تو **خدیجہ** فوراً آنکھیں نکال کر چلاتی:

ارے اسے کیوں مارتی ہیں یہ تو تماشہ دیکھتی ہے۔

میں بچ گئی تو خیر ورنہ مجھے بھی بیٹھ کر **خدیجہ** کے ساتھ رونا پڑتا دو چار منٹ لیکن **خدیجہ** غضب کی رونی اور ضدی تھی۔ گھنٹوں آنکھیں مل مل کر روتی رہتی لیکن دوسرے دن پھر وہی کھیل اور وہ۔ مگر اب یہ ساری اچھل پھاند، اور دوڑیں شطرنج کے افیونی کھیل میں تبدیل ہوگئی ہیں۔ لمبی لمبی بیماریوں اور آپریشنوں نے اسے تتلیوں کی طرح اڑنے سے مجبور کردیا۔ اور پھر ماحول بھی تو بدل گیا تھا۔ مصیبتوں میں گھری ہوئی یتیم

لڑکی گھر کے آنگن میں دوڑتی بھی تو کتنا، دیواروں سے سرٹکرا کر رہ جاتی۔ جب خود مختاری ملی تو اب جسمانی کمزوری نے شطرنج میں پناہ ڈھونڈ لی۔ ایسا لگ کر کھیلتی ہے کہ دیکھنے والوں کو شطرنج سے نفرت ہو جائے۔ شطرنج کے گھوڑے دوڑانے کے علاوہ اخبار میں اسپورٹس رپورٹس بھی ذوق وشوق سے پڑھ لیتی ہے۔ وہ دن بہت شاندار ہوتا ہے جب کھیل کرکٹ میچ ہو رہا ہو اور سونے پر سہاگہ جب ہوتا ہے کہ ریڈیو پر کمنٹری بھی ہو رہی ہو۔ کھانا پینا بھول کر ریڈیو سے کان لگائے بیٹھی ہیں۔ 'وہ مارا، آؤٹ آؤٹ!' کرسی سے اچھل پڑ رہی ہیں، تالیاں بجا رہی ہیں۔ اگر اس دوران میں ہم جیسا کوئی اللہ کا بندہ پہنچ جائے تو اب ان کے منہ سے نہ صرف میچ کی پوری تفصیل سنے بلکہ کرکٹ کی تاریخ پر بھی پورا عبور حاصل کرے۔ ورنہ بدمذاقی کے طعنے سنے۔

خدیجہ نے بڑی چوریاں کی ہیں۔ مگر مجھے ایک دفعہ کے سوا یاد نہیں کہ اس نے اپنے لیے کوئی چیز چرائی ہو۔ چوری کی لت یوں پڑی کہ **خدیجہ** کچے مکانوں کے مکینوں سے ملی ہوئی تھی اور ان مکانوں میں کیا حالت ہوتی ہے یہ کون نہیں جانتا۔ وہ جو کھاتی سب کو بتاتی:

ہم نے آج فیرنی کھائی تھی۔

بہت سا گڑ ڈالا ہوگا اس میں؟ بچے زبان سٹر بڑاتے۔

گڑ! گڑ تو امی کھانے نہیں دیتیں شکر کی ہوگی۔" جواب دیتی۔

شکر کی کھیر کا رنگ لال ہوتا ہے؟ بچے کہتے۔

سٹ سفید ہوتا ہے بالکل سفید! اور پھر **خدیجہ** کو اپنی بات کے ثبوت میں دو چار پیالے فیرنی کے گھر سے چرانا پڑتے۔ اس کے بغیر بات مکمل ہی نہ ہوتی۔

یہ چوریوں کا سلسلہ بڑا طویل ہو گیا۔ جوں جوں وہ ان گھروں میں گھستی گئی، ویسے ویسے چیزوں کے مزے سے ان کو متعارف کرانا ضروری معلوم ہوتا گیا۔ **دالیں، مصالحے، میوے، جھالیا، کتھا، شکر**، پیسے جو ہاتھ لگتا اڑا لیتی اور دوستی کے بندھن مضبوط ہوتے رہتے۔ چوریاں پکڑی گئیں اور اس عادت پر کافی مرمت بھی ہوئی۔ لیکن مکمل تحقیقات کے بعد **ابّا میاں** نے سزاؤں کا سلسلہ ایک لخت بند کروا دیا بلکہ آہستہ آہستہ سمجھانا شروع کیا۔ کچھ سمجھیں کچھ نہ سمجھیں۔ جب **ابّا میاں** ہی ختم ہو گئے تو اسٹور اتنا خالی رہنے لگا کہ خاک دھول چُراتیں اور بانٹتیں۔ مگر بانٹنے اور بخشنے کا یہ سلسلہ آج تک تو نہ

چھوٹا۔اب چُرانے کی تکلیف اٹھانے کی ضرورت نہیں کیوں کہ اپنی مالک آپ ہیں۔اب بھی یہ حال ہے کہ کوئی بہن، نند، دوست یا نوکر یا غیر، کسی چیز کی تعریف کر دے تو فوراً اس کو بخش دیں گی۔یہی وجہ ہے کہ اس کے پاس کپڑے بہت ہی کم ہوتے ہیں۔اور پیسے کے معاملے میں قطعی کھوکھلی۔اپنی کوئی کتاب مکمل کرنے سے پہلے ہی یہ طے کر لیتی ہے کہ اس کتاب کا معاوضہ فلاں فلاں کے لیے ہے۔مگر یہ مرنا اور لٹنا انہی لوگوں کے لیے ہے جن کے لیے اسے ذرا بھی شبہ پڑ جائے کہ یہ اچھا آدمی ہے، اب یہ ضروری نہیں کہ وہ ہمیشہ سے اسے بُرا سمجھتی آئی ہو، مگر کوئی لمحہ ایسا ہوسکتا ہے کہ اس کے سارے عیب آنکھوں سے اوجھل ہو جائیں۔میں شرطیہ کہہ سکتی ہوں کہ **خدیجہ** اس معاملے میں بڑی جذباتی اور کچی ہے۔(یہ دوسری بات ہے کہ ان کا یہ کچا پن دیکھ کر کوئی بدطینت بھی ان کے لیے شرماحضوری اچھا ثابت ہو جائے) اپنے قریب آنے والوں پر وہ فوراً ہی بھروسہ کرنے لگتی ہے اور بے حد شدت سے اس کے گن گانے لگے گی، لیکن جب اس طرف سے کوئی چوٹ لگ جائے تو پھر اس سے کھنچی کھنچی رہنے لگے گی۔لیکن اگر وہ پلٹ کر ذرا بھی تردید کر دے تو پھر وہی۔

اس سلسلے میں کوئی سمجھائے کہ بھئی ذرا، احتیاط کیا کرو، جلدی سے سب کو اچھا نہ سمجھ لیا کرو، تو آپے سے باہر ہو جائے گی۔واہ بھئی انسان نہ ہوا **بنیا** ہو گیا۔ہر وقت اسی چکر میں رہے کہ کہاں ڈنڈی ماروں، کہاں ملاوٹ کروں اور کہاں جھکتا تولوں۔اس طرح تو میں یہ زندگی نہیں گزار سکتی۔سمجھو تو دنیا میں کسی سے ملوں جلوں نہیں۔بابا میں انسان ہوں، جس کے لیے جو جذبہ پیدا ہوتا ہے، بغیر لاگ لپیٹ کے اسے برتوں گی، مجھ سے یہ تمہارا اینگلو انڈین اخلاق نہیں سنبھلے گا:

> اتنی بہادر ہو تو پھر بعد میں روتی کیوں ہو؟
> کیوں رونا کوئی غیر انسانی جذبہ ہے۔ اگر
> رونا بُرا ہوتا تو اللہ میاں یہ غدود ہی غائب
> رکھتے۔ ہزار دفعہ روئیں گے، دکھ ہوگا تو روئیں
> نہیں، تو کیا ہنسیں؟ محترمہ! جب جگر خون
> بنتا ہے تو وہ آنسو آتے ہیں۔

تو جگر کو خون بنانے پر وہ تلی رہتی ہے۔کیوں کہ اسے لوگوں کی طرف سے دکھ پہنچتے ہیں۔مگر

کبھی بعض وسوسے اور تصورات تک بولا دیتے ہیں مثلاً کسی عزیز کی صحت خراب ہو تو اس سے ہمیشہ کے لیے چھٹ جانے کے خوف سے وہ کبھی کبھی گھٹتی ہے اور آنسو بہا لیتی ہے۔ یہ چھٹ جانے، چھن جانے کا خوف اس پر جب مسلط ہو جائے تو ہر چیز سے بیزار ہو جاتی ہے۔صرف یہ وسوسے ہی اسے نہیں رلاتے بلکہ کبھی کبھی تو اس کا قلم بھی اسے دکھ دینے لگتا ہے۔ مثلاً بہت دن گزر گئے ہیں۔ دنیا جہاں کے ٹنٹوں میں ڈوبی ہوئی ہے۔ بخششیں ہیں، سوغاتیں ہیں۔ دنیا جہاں کے غموں میں دُبلی ہو رہی ہے۔ اچانک خیال آ گیا کہ بہت دن سے کچھ لکھا نہیں۔ بس فوراً نہایت وجدانی کیفیت طاری ہو گئی۔ دنیا سے منہ موڑ لیا، سارے جہاں کے درد دفنا دیے۔ ساری محبتوں پر لعنت بھیج دی اور قلم کاغذ لے کر اپنے پلنگ پر کروٹ سے لیٹ گئی۔ ٹانگ پر ٹانگ اوندھائے ہلائے جا رہی ہے۔ آدھ بات بڑبڑاتی ہے۔ دو چار سطریں لکھتی ہے۔ دیر تک جب بات نہ بنے تو رونا آ جائے گا۔ ہائے یہ دماغ! زنگ لگ گیا اس میں۔ جہنم میں جائیں یہ ساری محبتیں۔ **ظہیر** کب چاہتے ہیں کہ میں رات دن ان کا خیال کرتی رہوں، **پرویز** بھی میری پروا نہیں کرتا، دن بھر **آپا** سے عشق کرتا ہے۔ **الہ** دفتر میں بہت کام کرتے ہیں تو کیا ہوا، سبھی دفتر میں بہت کام کرتے ہیں۔ میں کیوں اس غم میں مبتلا ہوں۔ **عابدہ** بیمار ہے تو میں کیا کروں، علاج تو ہو رہا ہے۔ آخر میں ہی کیوں سب کی خاطر مرتی پھرتی ہوں، ذرا بیٹھ کر نہیں سوچتی، کوئی کام کی بات نہیں سوچتی۔

جب یہ دورہ پڑ جائے اور کافی رو لیں تو سمجھ لیجیے کہ کوئی افسانہ لکھ لیں گی۔ اور پھر اس کے بعد پہلے سے زیادہ گرم جوشی سے اپنے چہیتوں پر مرنا شروع ہو جائے گا۔

لکھنے کی بات پر یہ بتاتی چلوں کہ سات آٹھ سال کی عمر سے ہی ان کا ایک اسکینڈل ہو گیا۔ گھر کا ماحول سخت علمی، ادبی، سیاسی قسم کا تھا۔ والدہ زمانہ، رسالہ کی مضمون نگار، والد ان کے بھی استاد۔ دنیا جہاں کی کتابیں پڑھنے اور سجانے کا شوق، گھر میں دن رات یہی چرچے۔ کہیں سے **خدیجہ** کے پلّے لفظ پلاٹ پڑ گیا۔ اب سب سے کہہ کہہ کر تھکی جا رہی ہے کہ میرے دماغ میں اتنے پلاٹ ہیں کہ لکھنا ہو تو ڈھیر لگا دوں اور لوگ ہیں کہ مذاق اڑا، اڑا کر تھک گئے پر یہ نہ تھکیں۔ اسکول کے زمانے میں سدا تیز رہیں (ریاضی جیسے بے تکے مضمون میں بھی تیز) اس لیے گھر میں کتابوں پر کتابیں، رسالوں پر رسالے پڑھے پھینکے دے رہی ہیں۔ اور جناب ادھر بادل گھر کر آئے اور وہ بڑے فلسفیانہ موڈ میں کھڑکی میں

بیٹھی تلاشِ پلاٹ اور فکرِ شعر فرما رہی ہیں۔ (پہلے وہ گیت لکھنے کی کوشش کرتی رہی ہیں) سب ہنستے مگر ان کے کان پر جوں نہ رینگتی۔ ایک بار مجھ سے ان کی یہ قابلِ رحم حالت نہ دیکھی گئی۔ میں نے بڑی رقت سے کہا:

دیدی یہ نہ کیا کرو، سب تمھیں اُلّو بناتے ھیں۔

جواباً انھوں نے نہایت خلوص سے مجھ سے فرمایا:

دیکھو حجو بی بی تم بھی بیٹھ کر سوچا کرو پھر
ہم لوگوں کا نام چھپا کرے گا۔

(اس وقت تو مجھ پر اثر نہ ہوا، مگر ۴۳ میں یہ جراثیم انھوں نے مجھے لگا کر چھوڑے) انھیں دیکھ دیکھ کر سارے بچے عبرت حاصل کرتے۔

اسکول میں جہاں کلاس میں تیزی کی وجہ سے وہ سب ٹیچرز کی چہیتی تھی۔ وہیں بچے اس سے گھبراتے اور اسے تنگ کرنے کی جرأت نہ کرتے۔ مجھے اگر کوئی تنگ کرتا تو وہ جھاڑ کا کانٹا بن کر لپٹ جاتی اور وہ سبق پڑھاتی کہ دوبارہ کسی کی ہمت نہ پڑتی کہ مجھے تنگ کرے۔ اور آج بھی **خدیجہ** کے سامنے مجھے کوئی کچھ کہہ کر دیکھے۔ ساری دنیا ایک طرف اور **خدیجہ** ایک طرف۔ خواہ میں اپنی پیروی کروانے پر راضی ہوں یا نہ ہوں مگر وہ کر کے رہے گی۔ حد تو یہ ہے کہ امی تک سے میرا کوئی عیب نہیں سن سکتی۔ امی جل کر کہا کرتی ہیں:

لو بھئی ھاجرہ کی والدہ صاحبہ میرے سر
ھوگئیں!

خدیجہ مجھے پسند کرتی ہے اس لیے ہنستے ہنستے یہ طعنے سن لیتی ہے۔ وہ تو جسے بھی پسند کرے اس کے لیے کسی سے کچھ نہیں سُن سکتی۔ اس معاملے میں بڑی ڈھیٹ ہے لیکن جہاں اپنے چہیتوں کی وکالت کرتی اور دم دیتی ہے، وہاں انھیں اپنی اپنی جگہ دل کھول کر نصیحتیں بھی کرتی ہے۔ مثلاً **ندیم** سے کہیں گی:

لالہ بچیوں کے لیے کچھ جمع بھی کیا
کرو، انشورنس تو فوراً کرالو۔ فضول خرچی نہ
کیا کرو لالہ۔

لالہ کہیں گے:

بلّو لاؤ دکھاؤ تم نے کیا جمع کیا ھے۔

اور **خدیجہ** کو چوٹ سی لگے گی۔

ارے لالہ مجھے طعنے نہ دیا کرو سسرال والوں
کی طرح، میرے پاس بچتا ھی کیا ھے۔ حساب لے
لو، مگر میں خود جو کررھی ھوں، نہیں چاھتی
کہ تم کرو

اگر اس باریک نکتے کو لالہ نہ سمجھ سکیں تو اداس ہو جائیں گی۔ مجھے بھی جب ملتی ہیں تو نصیحتیں ضرور کرتی ہیں۔ اور ہم میں اکثر لڑائی ہو جاتی ہے۔ میں لڑنے میں کافی تیز ہوں اور لڑ کر خود کو مظلوم بھی نہیں سمجھتی۔ لیکن **خدیجہ** لڑ کر ذرا ہی دیر بعد سارا، الزام اپنے سر تھوپ لیتی ہیں۔ اور پھر بیٹھی گھنٹوں پچھتائیں گی۔ جلد سے جلد موقع تلاش کر کے ہنستی، شور مچاتی آ کر ملاپ کر لیں گی۔ لیکن دوسرے ہی لمحے میری کاہلی کے اگڑم بگڑم پن پر گفتگو شروع کر دیں گی۔

انھیں اپنا گھر صاف ستھرا، اور خوبصورت رکھنے کا بہت خیال رہتا ہے۔ بس چلے تو دنیا بھر کا حسن لا کر اپنے گھر میں بند کر لیں۔ ذرا سی بدنظمی برداشت نہیں کرتی۔ نوکروں سے خوب دوستانہ تعلقات رکھتی ہیں اس لیے نوکر بھی خوش رہتے ہیں۔ پچھلے دنوں لاھور میں قیامت کی بارش ہوئی۔ ظاہر ہے اکٹھی سولہ انچ بارش لاھور کے گھروں کی چھتوں نے کاہے کو کبھی دیکھی تھی۔ اب دھوپ نکلنے کے بعد چھتیں خشک ہوئی تو چونا جھڑنے لگا۔ یہ سبھی گھروں کا حال تھا لیکن یہ مہین مہین جھڑتا ہوا چونا **خدیجہ** کے سر پر مہینوں کا بوجھ بن گیا۔ اس زمانے میں **ندیم بھائی** کا اسکیچ لکھ رہی تھیں۔ اس دوران میں اٹھا کر رکھ دیا اور لگ گئیں رات دن چھت کے پیچھے۔ آج جھاڑو سے جھڑوائی۔ کل کپڑے سے رگڑوائی، پرسوں دوبارہ سفیدی کروائی۔ اس دوران میں **طفیل صاحب** تقاضے کے لیے پہنچے تو ان سے لالہ کے اسکیچ کی بات سرسری طور پر کی اور چونے کی کوئی پندرہ بیس منٹ۔

اب سگھڑ پنے کا سلسلہ چلا ہے تو عرض کر دوں کہ اس سگھڑ پنے کے مارے بچپن میں تیرے میرے گھر باجرے کی روٹیاں پکانا سیکھ آئی تھیں۔ کیوں کہ گھر پر والد کا حکم تھا کہ لڑکیوں کو تعلیم کے زمانے

میں چولہا ہنڈیا کی طرف بالکل متوجہ نہ ہونے دیا جائے گا۔ سو گھر کی ماما یا خانساماں اتنے مستعد ہوتے کہ **خدیجہ** بے چاری کو چوری کے لیے بھی باورچی خانے میں قدم نہ رکھنے دیتے۔ اب بے چاری کو گھر داری کا شوق تو تھا ہی اس لیے اپاہج **امامن** کی اماں کے گھر موقع پا کر روٹی پکا آتیں۔ ایک دن **امامن** کی اماں کو ہمارے ہاں کا ایک ملازم اطلاع دینے گیا کہ رات نیاز ہے، کھانا لینے اپنے لونڈے کو بھیج دینا۔ دیکھا تو **خدیجہ** گھر داری سیکھ رہی ہیں۔ اس دن تو **خدیجہ** نے نوکر کو دو پیسے رشوت دے کر **امّی** سے راز چھپا لیا۔ لیکن یہ راز اس وقت کھلا، جب **ابّا میاں** کے ختم ہونے سے گھر بگڑا، اور **خدیجہ** نے نہایت ذوق وشوق سے گھر داری میں ایک بچے کھچے وفادار ملازم کا ہاتھ بٹانا شروع کیا۔ اب بھی کبھی کبھی نہایت جوش سے باورچی خانے میں نوکر کو اچھی روٹیاں پکانے کا طریقہ بتانے جاتی ہیں۔ لیکن ضروری نہیں کہ ہاتھوں کے ساتھ دماغ بھی دے۔ اس لیے اکثر تیزی میں توے پر پڑی ہوئی چپاتی پر دوسری نہایت لکھنوی قسم کی مہین چپاتی ٹھونک دیتی ہیں۔

کھویا کھویا رہنا، اور بیٹھے بیٹھے غائب ہو جانا ان کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ محفل جمی ہے۔ خود بھی خوب چہک رہی ہیں کہ اچانک بھاگ لیں، پکڑی اس وقت جاتی ہیں جب کوئی ایسی حرکت کر بیٹھیں۔ مثلاً زیرِ بحث موضوع پر ان سے کوئی سوال کر بیٹھے۔ 'ہوں' 'ہوں' آپ آنکھوں میں آنکھیں ڈالے فرمائیں گی۔ صاف پتہ چل جاتا ہے کہ بے چاری کہیں سے گھوم پھر کر آ رہی ہیں۔

خدیجہ کی طبیعت اونچ نیچ سے واقف نہیں۔ وہ صاف سیدھی لائن پر کھٹ کھٹ کرتی بڑھی چلی جاتی ہیں۔ پیچھے نہ کسی کو کچھ کہیں نہ سنیں سامنے ہی جو منہ میں آتا ہے کہہ بیٹھتی ہیں۔ جو کرنا چاہتی ہیں کر لیتی ہیں۔ کوشش بھی کریں تو بننا بالکل نہیں آتا۔ چھپنے اور پڑھے جانے کا ذرہ بھر احساس نہیں۔ کم از کم ظاہر تو بالکل نہیں ہوتا۔ جہاں آتی جاتی ہیں اپنی مخصوص لا اُبالیاں سادگی سے کتنے ہی جغادری ادیب یا نقاد بیٹھے ادب بگھارتے ہیں، مرعوب بالکل نہیں ہوتیں۔ اور نہ خود ادب بگھار کر دوسروں کو متاثر کرتی ہیں۔ کتنے ہی اونچے طبقے کی الٹرا موڈرن خواتین وحضرات کے جمگھٹ میں پھنس جائیں، اپنے آپ پر ان کا عکس بھی نہ پڑنے دیں گی۔ ایک دفعہ ایک بہت بڑے ویٹ ہوم میں جہاں **لاہور** کا نہایت چمکیلا طبقہ زیادہ تعداد میں جمع کر دیا گیا تھا۔ مجھے بھی جانا تھا۔ میں اس ماحول کے کھوکھلے پن سے گھبراتی ہوں۔ میں اسی کشمکش میں ذرا سی دیر سے پہنچی۔ دیکھا تو **خدیجہ** موجود، ایک خاتون سے چہک رہی ہیں۔ اور

قریب ہی ایک افسانہ نگار خاتون نہایت تکلف سے کھڑی کچھ کھا رہی تھیں۔ **خدیجہ** نے ان خاتون سے میرا تعارف کرایا، اور پھر ہم دوسرے دوستوں میں گھل مل گئے۔ تقریب کے خاتمے پر، ہم تینوں بہنیں ایک طرف کھڑی کچھ ذاتی باتیں کر رہی تھیں کہ وہی افسانہ نگار خاتون ہماری طرف آئیں اور **خدیجہ** سے نہایت لپی پُتی مسکراہٹ کے ساتھ مخاطب ہوئیں:

آپ کا شکریہ ادا کرلوں، میں نے سوچا۔ کیوں کہ
آپ نے اپنا تعارف خود کرایا تھا۔

ہاتھ ملا کر دوسرے لمحے وہ اس شام کی گہما گہمیوں میں غائب ہو گئیں، اور ان کا اتنا اعلیٰ ادبی فقرہ میرے کانوں میں گونجتا رہ گیا۔ **خدیجہ** نے ایک لمحے ادھر دیکھا اور پھر پرانے موضوع پر اس جوش سے باتیں کرنے لگیں جیسے کوئی بات ہی نہیں ہوئی۔ لیکن مجھے ان کا 'کیونکہ' بہت کھلا تھا۔ اس لیے میں **خدیجہ** پر برس پڑی:

کتنی دفعہ کہتی ہوں، ایسے لوگوں سے انھی
جیسا رویہ اختیار کیا کرو، یہ محترمہ اپنے آپ
کو لاثانی...

'لا حول ولا' **خدیجہ** نے سختی سے میری بات کاٹ دی۔ میں تو ہرگز نہیں کروں گی، میرا جی چاہا کہ ان سے بات کروں کیوں کہ وہ تنہا میز پر چپ چاپ کھڑی تھیں:

ہنہ کیا بیہودہ بات ہے کہ ایک شخص اکیلا کھڑا
ہو اور دوسرا اس سے بات نہ کرے۔ اب رہا
محترمہ کا اپنے آپ کو لاثانی سمجھنا تو کیا ہرج
ہے، آج ان کی شام ذرا زیادہ تاریخی ہوجائے
گی۔ اس میں تمہیں دکھ کیوں ہوا۔ سچ کہہ دوں
تم میں سے تمہاری ذات غائب ہوتی جارہی ہے۔
تم تو جوں جوں آگے بڑھ رہی ہو آئینہ بن رہی
ہو۔ جو تمہارے قریب آئے اپنا ہی عکس پائے۔

بھئی میں ایسی تہذیب سے باز آئی۔ اس قسم کے
لمبے چوڑے لکچر سے میں مکدر ہوکر خاموش
ہورہی۔

لیکن **خدیجہ** مجھے آج تک قائل کرتی رہتی ہیں۔

خدیجہ میں مزاح اور طنز کی حس بھی کافی موجود ہے۔اس لیے پھبتی اڑانانے میں بہت تیز ہیں۔مشکل ہی سے کسی کو بخشنے پر تیار ہوتی ہیں۔اوراس سلسلے میں زیادتی بھی کر بیٹھتی ہیں۔۱۹۴۶ء میں ہم عام انتخابات کے سلسلے میں **مسلم لیگ** کی طرف سے رضا کاری فرمارہے تھے۔یہ **لکھنؤ** کا ذکر ہے، اتفاق سے ہم جس پولنگ اسٹیشن پر تھے وہاں مدح خواجہ والوں کا زور تھا اور لیگی امیدوار کا کیمپ سائیں سائیں کرر ہا تھا۔ ہمارے ساتھ اور کئی لڑکیاں بھی تھیں۔ان میں ایک نہایت فربہ قسم کی خاتون بھی تھیں۔ہم سب تمام دن خالی بیٹھے بیٹھے کرسیوں پر پہلو بدلتے رہے۔شام تک پہلو بدلنے کی طاقت بھی جواب دے گئی۔وقت ختم ہونے پر ادھر اُدھر سے اور بھی لڑکیاں آ گئیں۔**خدیجہ** نے بمشکل کرسی پر سے اٹھنے کی کوشش کرتے ہوئے کراہ کر کہا: اسپرنگ تک سن ہوگئے۔ اور پھر ان ضرورت سے زیادہ فربہ خاتون کی طرف مخاطب ہوکر سنجیدگی سے پوچھا:

کیوں بیگم صاحبہ آپ تو آج ہی کشن بدلوا لیں گی؟

یادر ہے کہ ان **فربہ بیگم** کی نہایت شاندار فرنیچر کی دکان تھی۔یقین کیجیے کہ وہ بیگم صاحبہ عمر بھر کے لیے دشمن ہوگئیں۔

ایک دن ہم دونوں کچھ شاپنگ کرنا چاہتے تھے۔ تانگے میں بیٹھنے ہی والے تھے کہ ایک عزیز کی کار سامنے سے گزری،**خدیجہ** نے جلدی سے ہاتھ ہلایا۔ کار رُکی تو ہم دونوں تانگہ چھوڑ کر فوراً کار میں گھس پڑے اور کہا شاپنگ کرنا ہے ذرا پہنچا دیجیے۔ان صاحب کو کہیں اور پہنچنا تھا،شرما حضوری لے چلے،مگر دو تین دفعہ کہا کہ بی بی **خدیجہ** ذرا جلدی کرنا۔شاپنگ تو ہم نے پورے اطمینانِ قلب سے کی اور ان صاحب کو بھی کچھ خریداری کروادی۔لیکن جب پیکٹ بندھنے لگے تو **خدیجہ** نے بڑی سنجیدگی سے دکاندار سے کہا:

مہربانی فرماکر جلدی کیجیے، ہماری کار چھٹ جائے گی۔

خدیجہ میں عام عورتوں کی طرح دوسروں میں کیڑے ڈالنے اوران سے جلنے کی عادت نہیں۔ کوئی کتنا ہی شاندار ہو، زربفت کی جھاڑن بنائے، یا بیٹھ کر موتی نگلے، یا چاند کی طرح جگمگائے، ذرا حسد نہیں کریں گی۔ عام طور سے لکھنے والے دوسرے ہم عصروں سے خار کھاتے ہیں اور ڈر کے مارے کسی کے سامنے نام نہیں لیتے کہ کہیں کوئی انھیں بھی لکھنے والا نہ سمجھ لے، مگر یہ ہیں کہ اپنے سوا ہر ایک لکھنے والے کا ذکر کرنا ضروری سمجھتی ہیں۔ نئے سے نئے لکھنے والے کی اچھی چیز کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیں گی۔ شرط یہ ہے کہ کسی کی کوئی تحریر ان کے دل کو لگ جائے۔ شاید یہی فراخ دلی ہے جس نے ان کی ازدواجی زندگی کو اتنا خوبصورت خواب ناک اور پُرسکون بنا رکھا ہے۔ **ظہیر خدیجہ** سے صرف سات آٹھ ماہ عمر میں بڑے ہیں۔ دونوں خوب برابری سے بسر کرتے ہیں۔ چھوٹا سا بچہ ہے جس کی ہر جنبش دونوں کے لیے دنیا کی دلچسپ سے دلچسپ چیز بن جاتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے لیے کوئی بات اپنی اپنی اماں بہنوں سے بھی سننا پسند نہیں کرتے۔ یہ دیکھ کر بعض اوقات ہم جیسے کہہ بیٹھتے ہیں بھئی کب تک یوں بنو گے؟ مگر کوئی بنے گا کہاں تک۔ ساڑھے چار سال کا عرصہ کافی ہوتا ہے کھلنے کے لیے۔ اس مکمل زندگی کے باوجود اگر کوئی **خدیجہ** سے کہہ دے کہ 'تمھارے شوہر' تو جل کر خاک ہو جائیں گی:

> کیا بکواس لگا رکھی ہے۔ شوہر، شوہر۔ کیا
> کوئی شریفانہ لفظ نہیں اس مقدس رشتے کے
> لیے۔ مثلاً دوست کہہ لو، چلو دوست عام سہی،
> ساتھی کے بارے میں کیا خیال ہے۔

گھر کے اندر بھی وہ دوستی ہی برتتے ہیں۔ اگر **ظہیر** مذاقاً بھی برتری جتائیں تو پھر لینے کے دینے پڑ جاتے ہیں۔

خدیجہ چار فٹ گیارہ انچ کی مختصر سی انسان ہیں۔ مجھے یاد ہے بچپن میں وہ ہمیشہ بازوؤں کی موٹائی کا مقابلہ مجھ سے کرتی تھیں۔ مگر اب دُبلی سی ہیں۔ میں نے جلدی سے پیدا ہو کر ان کے حصے کا دودھ چھین لیا، مگر وہ اس حق تلفی پر بھی مجھ سے ناراض نہیں۔ جن بالوں پر وہ کبھی فخر کرتی تھیں اور کبھی نائی کے سامنے نہ جھکی تھیں، اب لمبی لمبی بیماریوں نے وہ گھنے بال ہلکے اور چھوٹے کر دیے ہیں۔ خوب تیکھا

ناک نقشہ، رنگ سانولا، آنکھیں خوبصورت لیکن آدھی اندھی۔ قطعی اندھی ہونے کے بعد شاید ہر وقت عینک لگائیں گی۔ ابھی تو صرف پکچرز میں یا باہر نکلتے ہوئے یہ تکلف کر لیتی ہیں کیوں کہ تین چار گز کے فاصلے سے سوجھتا نہیں۔ انھیں دیکھ کر مجھے نہ جانے کیوں ہمیشہ سے کچھ آم کی میٹھی چٹنی یاد آتی ہے جس میں تھوڑا نمک اور تھوڑی لال مرچ بھی ملائی گئی ہو۔ کپڑوں کے معاملے میں پرلے سرے کی لاپروا، سوائے ساری کے ہر لباس سے الجھتی ہیں مصنوعی خوبصورتی کے تمام لوازمات سے ایسے بدکتی ہیں جیسے وہ گھوڑے ہیں اور لات رسید کر کے رہیں گے۔ یہ وہ **خدیجہ** ہیں جن کی زندگی کے ساحل پر کھڑے ہو کر میں تماشہ نہیں دیکھتی رہی ہوں، میں تو انھی کا ایک حصہ ہوں میں نے ان کی زندگی کا ہر رُخ ہر موڑ دیکھا ہے۔ وہ کس قسم کی انسان ہیں، یہ میں نے بتا دیا۔ مگر میں اتنا ضرور سوچتی ہوں کہ ایسے لوگوں کی اس نظام میں کتنی گنجایش ہے، اور ہے بھی یا نہیں۔ میں اس وقت ایک عجیب درد سے اپنے آنسو ضبط کرتی ہوں، جب وہ اپنے پیاروں کا اتنی گرم جوشی سے ذکر کرتی ہے۔ **توصیف** ہمارا چھوٹا بھائی پرلے سرے کا لاپروا آدمی ہے، وہ کہتا ہے کہ میں چونچلوں کا قائل نہیں اور بہنوں کو اپنے گھر دیکھ کر نہایت پُرتکلف لہجے میں صرف 'ہلو' کہتا ہے لیکن جب میں **خدیجہ** کو اس کے لیے سگرٹیں رکھتے دیکھتی ہوں اور چاؤ سے ایسی جگہوں پر جاتے دیکھتی ہوں جہاں **توصیف**، اس کا چھوٹا بھائی نظر آسکے۔ تو میں سوچتی ہوں، **خدیجہ** سچ مچ بڑی بہن ہیں۔ میری ہی نہیں سب کی بڑی بہن۔

مولوی عبدالحق کی مقدمہ نگاری

تجمل حسین خاں

مولوی عبدالحق نے بھانت بھانت کی کتابوں، بیاضوں، رسالوں اور انتخابات پر جو مقدمے لکھے ہیں اور وقت کی گرد میں چھپے ہوئے جتنے چہروں سے اردو دنیا کو روشناس کرایا ہے ان کا صرف یہ کارنامہ بھی انھیں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔ انھوں نے مقدمہ نگاری کو آرٹ بنایا اور اسے اعتبار بخشا، اسے تحقیق اور تنقید کے عمل کا حصہ بنایا، اسے تاریخِ ادب کے ایک مستند ماخذ کی حیثیت دے دی۔ یہ خدمت ہر اعتبار سے غیر معمولی ہے۔

مقدمات کسی مصنف یا کسی کتاب کے بارے میں آج بھی بہت رواداری میں بحیثیت تعارف کے لکھے جاتے ہیں۔ عام طور پر ان کا انداز رسمی ہوتا ہے۔ یہ زیادہ تر فرمایش پر لکھے جاتے ہیں۔ اسی لیے ان میں وہ بات نہیں پیدا ہو پاتی جو کسی سنجیدہ تنقید و تحقیق میں ہونی چاہیے۔ اردو ادب میں مقدمہ نگاری نے **مولوی عبدالحق** صاحب کی مساعی کے باوجود فن کی شکل اختیار نہیں کی اور نہ ہی اسے

ادب کی ایک شاخ قرار دیا گیا۔

نئے اور پرانے ادیبوں میں **مولوی عبدالحق** نے سب سے زیادہ مقدمات لکھے ہیں۔ انھوں نے کبھی کوئی مقدمہ کسی کی فرمایش پر یا محض رسماً نہیں لکھا۔ انھوں نے یہ مقدمات ہمیشہ سنجیدہ علمی مقاصد کو سامنے رکھ کر لکھے۔ ان کا یہ والہانہ شوق اور جذبہ ہی مقدمے کے معیار میں بلندی کا سبب بنا۔

مولوی عبدالحق کی **مقدمہ نگاری** کا آغاز بیسویں صدی کے اوائل میں ہوا۔ ان کا پہلا مقدمہ 'جنگِ روس وجاپان' پر تھا جو ۱۹۰۵ء میں شائع ہوا۔ انھوں نے **ادب، تاریخ، سائنس، فلسفہ، مذہب** اور ہر موضوع کی کتابوں پر مقدمات لکھے۔ ان کا اندازِ بیان اور اسلوب متین وسادہ ہے۔ زندگی کی مبہم اور مخفی حقیقتوں اور زبان ولسان کے اہم اور پے چیدہ معاملات کو بھی انھوں نے بڑی عمدگی کے ساتھ سلجھایا ہے۔ ان میں وسعت اور گہرائی بہت ہے۔ ان مقدمات میں **سوانح نگاری، تبصرہ نگاری** اور **سیرت نگاری** کے نہایت عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ ان کی روشنی میں کتاب اور مصنف کا عکس صاف نظر آتا ہے۔ **پروفیسر ابوالکلام قاسمی مولوی عبدالحق** کی **مقدمہ نویسی** کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> مقدمہ نویسی کے سلسلہ میں ان کا امتیاز یہ ھے کہ انھوں نے مقدموں کو تقریظ کی فضا سے باھر نکالا اور کتاب یا مصنف کی صرف تحسین وتعریف سے بلند ھوکر معروضی جانچ اور پرکھ کا معیار قائم کیا۔[۱]

مولوی عبدالحق کے مقدمات میں ایک رچا ہوا تنقیدی شعور جلوہ گر ہے۔ ان مقدمات میں ہمیں ایک محقق اور ایک نقاد کے دل کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں۔ ان مقدمات میں ادبی اور لسانی شان ملتی ہے۔ انھوں نے کسی شخص یا مسئلے سے متعلق کوئی بھی بات ڈھکے چھپے الفاظ میں نہیں لکھی جو دیانت داری اور صفائی **مولوی صاحب** کی شخصیت میں تھی وہی ان کی تحریر کا بھی وصفِ خاص ہے۔

مولوی عبدالحق نے زیادہ تر مقدمات **اردو ادب** کی قدیم کتابوں پر لکھے ہیں۔ گرچہ گم نامی سے نکال کر یہ مسوّدے اور کتابیں انھوں نے خود مرتب کی تھیں۔ بعض اہم تذکروں جیسے **نکات**

الشعرا ،گلشنِ ہند ، گلِ عجائب ، مخزنِ شعرا اور قدیم ادب کی کتابوں جیسے سب رس ،معراج العاشقین ، باغ وبہار ، 'مثنوی خواب وخیال اور دریائے لطافت ' پر **مولوی صاحب** نے جو مقدمات لکھے ہیں وہ خاصے مفصل اور اہم ہیں۔ان مقدمات میں اعلا درجے کے تنقیدی اور تحقیقی مضامین والی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔موضوع کے تمام پہلوؤں پر **مولوی عبدالحق** نے بھر پور روشنی ڈالی ہے۔انھوں نے جس مصنف کا بھی تعارف کرایا ہے،اس کے مواد کی تشریح بھی کر دی ہے۔اس سے فکر وفن، اخلاقیات اور اقدار ومسائل کے زاویے بھی کھلتے اور نکلتے گئے ہیں۔ پروفیسر **عبدالمغنی** مولوی **عبدالحق** کی مقدمہ نویسی کی خصوصیات کو یوں بیان کرتے ہیں۔

> ان میں تجزیہ، موازنہ اور فیصلہ سبھی کی خوبیاں پائی جاتی ھیں۔ یہ ایک مرکب، متوازن اور مکمل تنقید کے نمونے ھیں۔ یہ حقیقی قدر شناسی کی مثالیں ھیں جن میں نہ کسی کی رعایت ومروّت ھے نہ کسی پر سب وشتم۔[۲]

مولوی عبدالحق کے وہ مقدمات جو انھوں نے اپنی مرتب کی ہوئی کتابوں پر لکھے ہیں،ان کی خوبی یہ ہے کہ ان میں مصنف کا تعارف گہرے علمی نقطۂ نظر سے کرایا گیا ہے۔کوئی بھی اہم گوشہ خالی نہیں چھوڑا گیا ہے۔یہاں ان کے دو مقدمات کا ذکر ضروری ہے۔پہلا انتخاب کلامِ میر اور دوسرا میر کی خودنوشت سوانح حیات کلامِ میر 'ان مقدمات کی خوبی یہ ہے کہ ان میں شروع سے آخر تک تجسس کی کیفیت قائم رہتی ہے۔اسلوب بیان دلکش اور دل آویز ہے۔انتخاب کلامِ میر ' کے آغاز میں **مولوی صاحب** نے **میر تقی میر** کا تعارف کرا دیا ہے:

> میر تقی میر سرتاج شعرائے اردو ھیں ان کا کلام اسی ذوق وشوق سے پڑھا جائے گا جیسے سعدی کا کلام فارسی میں اگر دنیا کے ایسے مشاعروں کی ایک فھرست تیار کی جائے جن کا نام ھمیشہ زندہ رھے گا تو میر کا نام اس

فہرست میں ضرور داخل کرنا ہوگا۔ یہ ان
لوگوں میں نہیں ہیں جنھوں نے موزونی طبع
کی وجہ سے یا اپنا دل بہلانے کی خاطر یا
دوسروں کی تحسین سننے کے لیے شعر کہے
ہیں بلکہ یہ ان لوگوں میں سے ہیں جو ہمہ تن
شعر میں ڈوبے ہوئے تھے... کیوں کہ اس میں
وہ عالم گیر حسن ہے جو خاص وقت یا مقام
سے مخصوص نہیں۔[۳]

اس اقتباس سے میر کی تمام شخصیت آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔آ گے چل کر انھوں نے میر کے حالاتِ زندگی اور ان کے زمانے کے واقعات بھی بیان کیے ہیں۔اس کے بعد مقدمہ کے آخر میں میر کی شاعری کے مضمرات سے بھی بحث کی ہے:

میر صاحب کی شاعری اپنی بعض خصوصیتوں
کی وجہ سے اردو زبان میں نہ صرف ممتاز
حیثیت رکھتی ہے بلکہ اپنی نظیر نہیں رکھتی۔
الفاظ کا صحیح استعمال اور ان کی خاص
ترتیب وترکیب زبان میں موسیقی پیدا کردیتی
ہے اس کے ساتھ اگر سادگی اور پیرایۂ بیان بھی
عمدہ ہوتو شعر کا رتبہ بلند ہوجاتا ہے۔ میر کے
کلام میں یہ سب خوبیاں موجود ہیں اور اس کے
ساتھ ہی ان کا کلام اتنا درد بھرا ہے کہ اس کے
پڑھنے سے دل پر چوٹ سی لگتی ہے جو لطف
سے خالی نہیں ہوتی۔[۴]

انتخاب کلامِ میر' کا مقدمہ اردو ادب میں ایک انفرادی اور وقیع حیثیت رکھتا

ہے۔اس مقدمے میں **مولوی عبدالحق** نے میر کی شاعری سے متعلق بہت ہی بصیرت افروز باتیں کہی ہیں۔میر کے کلام کی وسعت اور گہرائی کا جائزہ لیا ہے۔یہ مقدمہ تعارف کم اور تنقیدی مضمون زیادہ لگتا ہے۔اس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو کسی بھی مضمون میں ہونی چاہئیں۔ بقول پروفیسر **ابوالکلام قاسمی**:

> ان کے زیادہ تر مقدمات کلاسیکی ادب سے متعلق کتابوں پر لکھے ہوئے ہیں۔ کلاسیکی ادب کو احترام اور پرستش کی چیز سمجھنے کا رویہ مولوی صاحب سے پہلے اردو میں قائم تھا۔ انھوں نے پرستش کے اظہار اور احترام کا رویہ اپنانے کی بجائے کلاسیکی کتابوں کی قدر وقیمت کی تلقین کی کوشش کی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مولوی عبدالحق نے تنقید کے ڈانڈے تحقیق سے ملا دیے اور اس طرح بے بنیاد تنقیدی خیالات کے اظہار میں محتاط رہے۔[۵]

میر کی خودنوشت سوانح ’ذکرِ میر ‘ کے مقدمے میں پہلے میر کا تعارف کرایا ہے اور پھر شاعر کی حیثیت سے ان کی اہمیت کو واضح کیا گیا ہے۔آپ بیتی کے فن پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔صرف ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> مورّخ ہزار بے لاگ ہو اور تحقیق وتلاش میں سر مارے آپ بیتی لکھنے والے کو نہیں پہنچ سکتا۔ بعض اوقات اس کے ایک بے ساختہ جملے سے وہ اسرار حل ہوجاتے ہیں جو مدّتوں تاریخ کی ورق گردانی کے بعد بھی میسر نہیں ہوتے۔ اگر ہر شخص جس نے دنیا دیکھی بھالی

ھے اور کچھ کیا بھی ھے اپنی آپ بیتی لکھ جایا
کرے تو ادب کے خزانے میں یہ جواھرات انمول
ھیں۔[٦]

ذکر میر، کے مقدمے میں **مولوی صاحب** نے **میر** کے تاریخی شعور پر بہت معنی خیز اور اچھی بحث کی ہے اور **میر** کو ایک بڑا مورّخ، بڑا وقائع نویس ثابت کیا ہے۔ مقدمے کا یہ حصہ تحقیقی نقطۂ نظر سے خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ میریات کے باب میں اس کی قدر و قیمت ہمیشہ تسلیم کی جائے گی۔

مولوی عبدالحق نے اپنے بعض مقدموں میں موضوعِ کتاب کی تاریخ اس طرح بیان کی ہے کہ اس کے پڑھنے سے اصل کتاب کی قدر و منزلت کا اندازہ کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ اس نوع کے ان کے دو مقدمات خاص طور پر نگاہ میں ٹھہرتے ہیں۔ ایک تو قواعدِ اردو، پر اور دوسرا جدید اردو لغات، پر پہلے مقدمے میں انھوں نے تفصیل سے یہ بتایا ہے کہ قواعد کی کتابیں کب سے لکھی جارہی ہیں۔ اس کے بعد اس کتاب کے مصنف سے متعلق معلومات یکجا کردی ہیں۔ جدید اردو لغات، کے مقدمہ میں تمام لغات کا سرسری طور پر تاریخی جائزہ لیا ہے۔ اس کے بعد ان کی خوبیوں اور خامیوں پر نظر ڈالی ہے۔ ادبی کتابوں پر جو مقدمات انھوں نے لکھے ہیں وہ نقدِ عالیہ کی حیثیت اختیار کرچکے ہیں۔ مسدّسِ حالی، خطوطِ سرسید، خطوطِ شبلی اور اردو تنقید کا ارتقاء، پر ان کے مقدمات بہت اہم ہیں۔ مسدّسِ حالی، پر جو مقدمہ لکھا ہے اس میں **حالی** کے سیاسی اور سماجی محرکات اور ان کی شاعرانہ خوبیوں کا تجزیہ مختصر لیکن جامع انداز میں کیا ہے۔ **مولوی صاحب** بھی **حالی** کی طرح ادب کو سماجی زندگی کا عکاس سمجھتے تھے اور اس خیال کے حامی تھے کہ کوئی بھی ادب اپنے گرد و پیش کے حالات سے بے خبر نہیں رہ سکتا۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

ملك کی شاعری بھی اس کے تمدّن کے تابع ھوتی ھے
جو سوسائٹی کے رنگ میں ڈوبی ھوئی ھوتی ھے۔
اس کی جھلك اُن کی نظم وشعر میں آجاتی ھے۔[٧]

مولوی عبدالحق ادب کو زندگی کے بنانے اور سنوارنے کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ جس طرح ادب سماج یا معاشرے سے متاثر ہوتا ہے بالکل اسی طرح ادب بھی معاشرے یا سماج کو متاثر کرنے کی

صلاحیت رکھتا ہے۔ ایک اقتباس پیشِ خدمت ہے:

علم وادب اس قدر وسیع ھے جس قدر حیات انسانی اور اس کا اثر زندگی کے ھر شعبے پر پڑتا ھے۔ وہ نه صرف انسان کی ذھنی، معاشرتی اور سیاسی ترقی میں مدد دیتا اور نظر میں وسعت، دماغ میں روشنی دونوں میں حرکت اور خیالات میں تغیر پیدا کرتا ھے بلکه قوموں کے بنانے میں ایك قوی آله ھے۔[۸]

مولوی عبدالق نے شعر وادب کے علاوہ خالص تاریخی اور سوانحی نوعیت کی کتابوں پر بھی مقدمات لکھے۔ ان میں حیات النذیر ، مشاھیر یونان وروما ، تمدنِ ھند ، ماثر الکرام کے مقدمات لاجواب اور ناقابلِ فراموش ہیں۔ سائنس اور مذہب کی جن کتابوں پر انھوں نے مقدمات لکھے ان میں اعظم الکلام فی ارتقاء الاسلام ، تحقیق الجھاد ، معرکۂ مذھب وسائنس اور پُر اسرار کائنات وغیرہ خاص ہیں۔

ان مقدمات کے مطالعے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ **مولوی عبدالحق** مقدمہ نگاری کا بہت واضح اور وسیع شعور رکھتے تھے۔ انھوں نے قدیم اردو ادب کو ازسرِنو دریافت کیا۔ یہ مقدمات اردو ادب میں ایک دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہاں جن مقدمات کا ذکر کیا گیا ہے ان کے علاوہ **مولوی عبدالحق** نے **میر** کے نکات الشعراء ، **قائم** کے مخزنِ نکات ، **شفیق** کے چمنستانِ شعراء، **گرویزی** کے تذکرہِ ریخته گویاں اور **مصحفی** کے ریاض الفصحاء پر بھی تفصیلی مقدمے لکھے۔ بقول **پروفیسر ابوالکلام قاسمی**:

اپنی مقدمه نگاری کے ذریعه عبدالحق نے جس طرح تحقیق اور تنقید کا حق ایك ساتھ ادا کرنے کی مثال قائم کی وہ اردو کے محققوں اور نقادوں کے درمیان ان کا خاص امتیاز ھے۔[۹]

حواشی

۱۔ ماہنامہ قومی زبان : بابائے اردو نمبر [کراچی] شمارہ:۸،اگست ۱۹۸۷ء،ص:۴۵

۲۔ اردو ادب : بابائے اردو مولوی عبدالق نمبر،ص:۲۱

۳۔ انتخاب کلامِ میر —مولوی عبدالق،ص:۶

۴۔ انتخاب کلامِ میر —مولوی عبدالق،ص:۱۵

۵۔ قومی زبان : بابائے اردو،ص:۴۵

۶۔ ذکرِ میر —مولوی عبدالق

۷۔ مقدمات عبدالحق ،حصہ[دوم]ص:۴۶

۸۔ مقدمات عبدالحق ،حصہ[دوم]ص:۲۰۵

۹۔ قومی زبان : بابائے اردو نمبر،اگست ۱۹۸۷ء،ص:۴۷

(سہ ماہی)

اسلام اور عصرِ جدید

کے خاص شمارے

اسلامی تہذیب وتمدن (دورِ جاہلیت سے آغاز اسلام تک)............۳۰۰روپے
نذرِ علی محمد خسرو..۱۰۰روپے
بیاد خواجہ غلام السیّدین..۱۰۰روپے
بیاد پروفیسر مشیر الحق..۲۰۰روپے
افکارِ ذاکر...۱۵۰روپے
مولانا عبیداللہ سندھی...۲۰۰روپے
ڈاکٹر سید عابد حسین اور نئی روشنی.........................۲۵۰روپے
مولانا آزاد کی قرآنی بصیرت.......................................۱۵۰روپے
نذرِ رومی...۲۰۰روپے
قرآن مجید، مستشرقین اور انگریزی تراجم.....................۱۰۰روپے
پیکر دین ودانش: امام غزالیؒ...۳۰۰روپے
معلمِ عصر: سعید نورسیؒ ۲۰۰روپے

ان کے علاوہ پچھلے عام شمارے بھی ۱۰۰روپے کی شرح سے دستیاب ہیں۔ اسٹاک محدود ہے۔ پانچ شماروں پر ۲۵فیصد تجارتی کمیشن بھی دیا جائے گا۔ محصول رجسٹرڈ ڈاک خریدار کے ذمے ہوگا۔

رابطــہ

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز

جامعہ ملیہ اسلامیہ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵

رسالہ

جامعہ

کے خاص شمارے

جشن زریں نمبر........................ ۱۰۰روپے

ڈاکٹر مختار احمد انصاری........................ ۱۰۰روپے

سالنامہ ۱۹۶۱ء........................ ۱۰۰روپے

اسلم جیراجپوری نمبر........................ ۱۰۰روپے

پروفیسر محمد مجیب نمبر........................ ۱۰۰روپے

مولانا ابوالکلام آزاد کی یاد میں........................ ۱۵۰روپے

پریم چند کی یاد میں........................ ۱۰۰روپے

نہرو نمبر........................ ۱۰۰روپے

جامعہ پلاٹینم جوبلی نمبر........................ ۱۰۰روپے

ابوالکلام آزاد نمبر (پہلی اور دوسری جلد)........................ ۳۰۰روپے

خواجہ حسن نظامی اور اُردو نثر........................ ۱۰۰روپے

خلیل الرحمن اعظمی کی یاد میں........................ ۱۰۰روپے

بلونت سنگھ کی یاد میں........................ ۱۰۰روپے

ابوالفضل صدیقی کی یاد میں........................ ۱۵۰روپے

نذرِ انیس........................ ۳۰۰روپے

گاندھی اور گاندھیائی فکر........................ ۳۰۰روپے

ان کے علاوہ پچھلے عام شمارے بھی (۱۹۶۱ء تا حال) فی ۱۰۰روپے کی شرح سے دستیاب ہیں۔ اسٹاک محدود ہے۔ پانچ شماروں پر ۲۵ فیصد تجارتی کمیشن بھی دیا جائے گا۔ محصول رجسٹرڈ ڈاک خریدار کے ذمے ہوگا۔

رابطہ

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز

جامعہ ملیہ اسلامیہ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔۱۱۰۰۲۵

R.N.I. No. DEL/14431/60/85 Vol. 119, No. 1,2,3 Jan-March 2022

The Monthly Jamia

ISSN 2278-2095

Zakir Husain Institute of Islamic Studies
Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi-110025
Phone: 011-26841202