ادراک

شعبہ جاتی تحقیقی مجلہ

ISSN #. ۲۴۱۲-۶۱۴۴

جولائی تا دسمبر ۲۰۱۵ء

شمارہ ۴

سرپرستِ اعلیٰ

پروفیسر ڈاکٹر حبیب احمد (تمغۂ امتیاز)

(وائس چانسلر)

سرپرست

پروفیسر ڈاکٹر ازکیا ہاشمی

(ڈین کلیۂ فنون)

مُدیرِ اعلیٰ

ڈاکٹر نذر عابد

(صدر شعبۂ اُردو)

مجلسِ ادارت

ڈاکٹر محمد سفیان صفی

ڈاکٹر محمد الطاف یوسف زئی

شعبۂ اردو

ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

مجلسِ مشاورت

۱۔ پروفیسر ڈاکٹر سیّد جاوید اقبال

ڈین کلیہ فنون، سندھ یونیورسٹی، جام شورو

۲۔ پروفیسر ڈاکٹر قاضی عابد

شعبۂ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

۳۔ پروفیسر ڈاکٹر ارشاد شاکر اعوان

ایمینٹ پروفیسر (اُردو) ہائر ایجوکیشن کمیشن، اسلام آباد

۴۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن

شعبۂ اُردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

۵۔ ڈاکٹر محمد کیومرثی

صدر شعبۂ اُردو، تہران یونیورسٹی، تہران، ایران

۶۔ ڈاکٹر شیخ عقیل احمد

شعبۂ اُردو، ستیاوتی کالج، دہلی یونیورسٹی، بھارت

۷۔ ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ

شعبۂ اُردو، ٹوکیو یونیورسٹی آف فارن سٹڈیز، جاپان

۸۔ پروفیسر ڈاکٹر سویامانے یاسر

شعبۂ اُردو، گریجوایٹ سکول آف لینگوئجز اینڈ کلچر، اوساکا یونیورسٹی، جاپان

فہرست

ادار یہ		۵
نثری نظم——تجزیاتی مطالعہ	ڈاکٹر منور ہاشمی	۶
پریم چند کے مضامین کا منفرد آہنگ	ڈاکٹر عبدالکریم	۱۷
مختار صدیقی کے تہذیبی تصوّرات اور عصری انسان	ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی	۲۷
عطاؔ کی حمدیہ رباعیات——ایک مطالعہ	ڈاکٹر سفیان صفیؔ/ڈاکٹر نذر عابدؔ	۳۳
ناولٹ ''قبض زماں'' تنقیدی تناظر میں	ڈاکٹر محمد سلمان بھٹی/حسن رضا	۴۲
انیس ناگی کی شاعری: نفسیاتی کوائف	ڈاکٹر عنبرین منیر	۵۵
مولانا ظفر علی خان کی مذہبی شاعری میں دعائیہ رنگ	نائیلہ انجم	۶۴
سجاد ظہیر بحیثیت خاکہ نگار	ڈاکٹر الطاف یوسف زئی	۷۷
مشتاق احمد یوسفی——ایک مطالعہ	ڈاکٹر نذر عابد	۹۳

(جملہ حقوق بہ حقِ شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی محفوظ ہیں)

ادارے کا کسی بھی مقالے کے نفسِ مضمون اور مندرجات سے متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔

''قلمی معاونین کے لیے''

۱۔ ''ادراک'' اُردو زبان کا تحقیقی وتنقیدی مجلّہ ہے۔ کسی دوسری زبان میں تحریر کردہ مقالہ قابلِ قبول نہیں ہو گا۔

۲۔ ''ادراک'' ششماہی مجلّہ ہے۔ اِس کی اشاعت سال میں دو بار (جنوری تا جون اور جولائی تا دسمبر) عمل میں لائی جاتی ہے۔

۳۔ تمام مقالات ہائر ایجوکیشن کمیشن کے طے کردہ اصول وضوابط کے تحت شائع کیے جاتے ہیں۔

۴۔ ''ادراک'' میں شمولیت کے لیے ہر مقالے کا غیر مطبوعہ ہونا لازمی ہے۔

۵۔ اشاعت سے قبل تمام مقالات Review کے لیے متعلّقہ ماہرین کو ارسال کیے جاتے ہیں۔

۶۔ مقالہ کمپوز شدہ حالت میں ''ادراک'' کے برقی پتے پر بھیجا جائے۔

۷۔ کمپوزنگ اِن پیج فارمیٹ اور نوری نستعلیق میں ہو۔ متن کا فونٹ ۱۳ جب کہ اقتباس کا فونٹ ۱۲ رکھا جائے۔

۸۔ مقالے کے آغاز میں ۷۰ سے ۱۰۰ الفاظ پر مشتمل انگریزی Abstract شامل کیا جائے۔

۹۔ مقالے کے آخر میں ضروری حوالہ جات/حواشی کا اندراج لازمی ہے۔ بصورتِ دیگر مقالہ ناقابلِ اشاعت تصوّر کیا جائے گا۔

۱۰۔ حوالہ جات کا عمومی انداز یہ ہے:

مصنّف کا نام، کتاب کا نام، اشاعتی اِدارہ، مقامِ اشاعت، سالِ اشاعت، صفحہ نمبر

برقی پتہ idrakurdu@gmail.com

اداریہ

بابائے قوم قائداعظم محمد علی جناح نے قیامِ پاکستان کے اِبتدائی دِنوں میں ہی بہت واضح انداز میں اعلان فرما دیا تھا کہ پاکستان کی قومی اور سرکاری زبان اُردو ہوگی۔ خود قائداعظم اُردو زبان سے زیادہ طبعی مناسبت نہیں رکھتے تھے اور اِس زبان میں اپنا مافی الضمیر بیان کرنے میں خاصی دِقت محسوس کرتے تھے لیکن اُن کی بصیرت کو داد دینی پڑتی ہے کہ وہ پاکستان جیسے کثیر اللسانی مُلک میں کسی ایک مشترکہ زبان کی موجودگی کو قومی اتحاد اور یگانگت کے لیے کس قدر ضروری خیال کرتے تھے اور اُنھیں اِس اَمر کا پختگی کی حد تک احساس اور ادراک تھا کہ پاکستان میں ایسی مشترکہ زبان سوائے اُردو کے کوئی نہیں ہوسکتی۔

بدقسمتی سے قیامِ پاکستان سے آج تک ایک مخصوص طبقے کی غلامانہ ذہنیت بابائے قوم کے اِس صائب فیصلے کے نفاذ میں رُکاوٹیں پیدا کرنے میں مسلسل کامیابی سے ہمکنار رہی۔ قومی زندگی میں دو بار ایسے مواقع پیدا ہوئے جب نفاذِ اُردو کے اِمکانات روشن ہوئے۔ پہلی بار ۱۹۷۳ء کے متفقہ آئین میں جب یہ طے پایا کہ پندرہ سال کے اندر اندر ایسے اِقدامات کیے جائیں گے کہ اُردو زبان کو قومی و سرکاری سطح پر نافذ کیا جا سکے۔ تب محبانِ اُردو کی آنکھوں میں ایک چمک پیدا ہوئی تھی لیکن افسوس کہ پندرہ سالوں کی بجائے بیالیس سال گزرنے کے بعد بھی قومی سطح کا یہ کام پایۂ تکمیل کو نہ پہنچ سکا۔

اب کے دوسری بار ۲۰۱۵ء میں پاکستان کی عدالتِ عظمیٰ نے اپنے ایک تاریخی فیصلے میں نفاذِ اُردو کے حوالے سے احکامات صادر فرمائے ہیں۔ ایک بار پھر وہی مخصوص غلامانہ ذہنیت عدالتِ عظمیٰ کے اِس عظیم فیصلے کو غیر مؤثر ثابت کرنے کے لیے متحرک ہو چکی ہے۔ ضرورت اِس اَمر کی ہے کہ محبانِ اُردو قومی سطح پر اِس فیصلے کی روشنی میں آگہی اور بیداری کی ایک لہر پیدا کریں تاکہ نفاذِ اُردو کے حوالے سے عملی اقدامات کیے جا سکیں۔ یقیناً قومی و سرکاری سطح پر اُردو کا نفاذ ہمارے لیے قومی یک جہتی، اتحاد و یگانگت اور تہذیبی شناخت کا باعث ہوگا۔

مُدیرِ اعلیٰ

نثری نظم ـــــ تجزیاتی مطالعہ

ڈاکٹر منور ہاشمی☆

Abstract:

It has been established in this article that since prose poetry does not have any structural form, it can not be included in the genres of literature as a separate genre.Despite the fact that after half the century has passed and no mainstream poet and critic recognized it a poetry, non poets still continue presenting it as a poetry. This trend is causing huge damage to all the recognized poetical genres in vogue. If there are giants like Mir, Ghalib and Iqbal on the one hand, we see the people writing non sense prose but desirous of being included in their clan on the other. These people have still time to reconsider their approach. Either they should follow the established rules of the poetry or present their prose as prose, not a poetry.

بیسویں صدی میں ساٹھ اور ستر کی دہائیوں کو ادبی تجربات کی دہائیاں کہا جا سکتا ہے۔ان تجربات میں موضوعات، ہیئت اور تکنیک کے تجربات شامل ہیں۔اسی دوران میں نثرِ لطیف کو ایک الگ شعری صنف کے طور پر متعارف کرانے کی کوشش کی گئی اور اسے نثری نظم کا نام دیا گیا۔اس کوشش کی سِکّہ بند شاعروں اور نقادوں کے ایک بڑے گروہ نے شدّت سے مخالف کی۔اختلاف نئی صنفِ ادب کو میدان میں لانے پر نہیں بلکہ اس کے نام پر زیادہ ہوا وہ اس لیے کہ نثر کو نظم کہنا رات کو دن کہنے کے مترادف تھا۔ اس سے پہلے یہی چیز ادبی رسائل میں اشاعت پذیر ہوتی رہی مگر کسی نے اس طرح کے نثر پاروں کو نظم کہنے کی جسارت نہیں کی تھی کیونکہ رسائل کے مدیر اور شعرا و ناقدین اس امر سے بخوبی آگاہ تھے کہ شعر کیا ہے،شعری آہنگ کسے کہتے ہیں،کون سی چیز نثر اور نظم کو الگ الگ کرتی ہے۔شاعری کی ہر قسم کسی نہ کسی ہیئت FORM کی محتاج ہے اور اسی دائرے میں رہ کر ہر قسم کے تجربات کو جگہ دیتی ہے۔مگر نثری نظم کسی

☆ شعبۂ اُردو، وفاقی اُردو یونیورسٹی، اسلام آباد

ہیئت سے مطابقت نہ رکھنے کے باعث شعری ادب میں شامل نہیں ہو سکی۔ جو لوگ اسے شاعری کہتے ہیں نصف صدی گزرنے کے بعد بھی ان کی تعداد اتنی نہیں جتنی تعداد اسے شاعری سے باہر رکھنے پر مصر ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہی بے ہیئتی ہے۔ بعض لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ یہی بے ہیئتی اس کی ہیئت تھی۔ یہ بات بالکل اسی طرح ہے جیسے کسی کو کوئی یہ کہہ دے کہ:

''مردانہ پن کا نہ ہونا ہی اس کی مردانگی ہے'' ہیئت اصل میں وہ چوکھٹا ہے جس کے اندر کسی صنف کو بہر حال رہنا ہوتا ہے۔ یہی اس کا لباس ہے اور یہی اس کی خوبصورتی ہے۔ یہ ہیئت کس طرح تشکیل پاتی ہے حفیظ صدیقی کے الفاظ میں کچھ یوں ہے:

''ہم جانتے ہیں کہ مثنوی، غزل، قطعہ، رباعی، مسدس، سانیٹ، نظم عاری اور آزاد نظم اپنے خارجی پیکر کے ذریعے ایک دوسرے سے ممیّز ہوتی ہیں اور نظم کا یہ خارجی پیکر وزن کی نوعیت، ردیف و قافیہ کے نظام، مصرعوں کی تعداد اور مصرعوں کے طول کی یکسانیت جیسے امور سے معین ہوتا ہے۔ اس خارجی پیکر یا اظہار کی اس خارجی صورت کو ہیئت یا فارم کہتے ہیں۔''(۱)

گویا ہیئت کی تشکیل بعض عناصر مل کر کرتے ہیں ان عناصر کو نظر انداز کر دیا جائے تو ہیئت کی تکمیل نہیں ہوتی۔ نثری نظم جسے کہا جاتا ہے اس میں ان عناصر میں سے کوئی ایک بھی موجود نہیں لہٰذا اسے ہیئت نہیں کہا جا سکتا اور جس کو کوئی ہیئت میسر نہیں وہ صنف نہیں کہلا سکتی۔ مولوی نجم الغنی رام پوری نے اردو نظم میں اس طرح کے تجربات کے حوالے سے فیصلہ کن رائے دی:

''اس قسم کے تمام کلام اصطلاح کی رو سے نثر مرجز میں داخل ہونے کے قابل ہیں۔ ان کا نظم میں داخل کرنا فنِ انشا پردازی عربی، فارسی اور اردو کے خلاف ہے۔ یہاں انگریزی کا قاعدہ چلانا گویا ایک مقررہ اصطلاحِ فن کے گلے پر چھری پھیرنا ہے۔''(۲)

یعنی جو لوگ نثری نظم کو نظم کہنے پر مصر ہیں وہ فن اور اصطلاحِ فن کے گلے پر چھری پھیر رہے ہیں اور اس طرح شاید ان کے دل و دماغ کو تسکین مل رہی ہے۔ بقول سعادت حسن منٹو:

''حقیقت یہ ہے کہ نظم منثور محض ایک دماغی عیاشی ہے۔ لکھتے وقت اس کے مصنّف کے پیشِ نظر صرف یہ بات تھی کہ لفظ خوبصورت ہوں ان کی ترتیب بھی سندر ہو مگر مطلب کچھ نہ ہو۔ چنانچہ یہ نظم پڑھنے کے بعد مزا تو آجائے گا مگر مطلب ہرگز ہرگز سمجھ میں نہیں آئے گا کیونکہ یہ اس غرض سے لکھی ہی نہیں گئی۔ یہ نظم میں نے لکھی ہے اور اس پر صرف دو منٹ صرف ہوئے ہیں۔''(۳)

منٹو نے اصل میں یہ ایک مضمون لکھا تھا جس کا آغاز انہوں نے ایک نثری نظم سے کیا اور پھر اس پر خود ہی تبصرہ کیا جس کا اقتباس اوپر درج ہوا۔ یہ تبصرہ تو اس صنف کے آغاز کے زمانے کا ہے اب

دیکھیے موجودہ دور کا ایک تبصرہ جو نثری نظم کے ایک بڑے علمبردار نصیر احمد ناصر کا ہے:

''بلاشبہ اس زمرے میں وہ شعرا بالخصوص نارسیدہ و ناپختہ کار، خامہ فرسا شامل نہیں کیے جا سکتے جو اردو کی شعری و عروضی روایات کی آگاہی حاصل کیے بغیر محض اپنی تن آسانی کے باعث الٹی سیدھی سطروں، سطحی اور خام شعری مواد کو نثری نظم کے نام سے پیش کر دیتے ہیں۔''(۴)

اب سوچنے کی بات یہ ہے کہ الٹی سیدھی سطریں اور خام اور سطحی مواد پیش کرنے والے اپنے آپ کو شاعر کہلوانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں تو اس مواد کو کیا نام دیا جائے جو میر، غالب، اقبال اور فیض نے پیش کیا ہے۔ اگر وہ بھی شاعری ہے اور یہ بھی شاعری تو سب برابر ہو گئے۔ غالب اور اقبال کی تصویروں کے ساتھ ان الٹی سیدھی سطروں اور سطحی مواد پیش کرنے والوں کی تصویریں بھی لگا دی جائیں یا پھر حقیقت کا ادراک کرتے ہوئے شاعری کو شاعری اور نثر کو نثر کہا جائے وہ محقق، شاعر اور نقاد جو نثر اور نظم کو الگ الگ اصناف قرار دیتے ہوئے نثری نظم نامی کسی بھی چیز کے قائل نہیں ہیں ان کی آراء پر دل کی گہرائیوں سے غور کریں یہاں میں ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کے الفاظ نقل کرتا ہوں:

''ایسی تحریر جسے نثری نظم کا نام دیا جا رہا ہے شعری آہنگ سے بے نیاز ہوتی ہے اس میں وزن موجود نہیں ہوتا چونکہ وزن کی شرط نظم کے لیے لازمی ہے اس لیے ہم 'نثری نظم' کو شاعری کے زمرے میں شمار نہیں کر سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض نقادوں نے اسے نثر لطیف کا نام دیا اور غالبًا یہ اس نئی صنف ادب کا موزوں ترین نام ہے (اسی وجہ سے ہم اس کا ذکر اصنافِ نظم کی بجائے اصنافِ نثر کے تحت کر رہے ہیں)۔''(۵)

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے اپنی کتاب ''اصنافِ ادب'' میں شاعری کی اصناف کے ذیل میں نثری نظم کا ذکر نہیں کیا بلکہ نثری اصناف کے تحت ذکر کرتے ہوئے اسے شاعری ماننے سے انکار کیا۔ مؤقر ادبی جرائد کا بھی یہی وتیرہ رہا۔ وہ اس صنف کو نظموں سے بالکل الگ نثر لطیف یا کسی اور نام سے شائع کرتے تھے۔ احمد ندیم قاسمی کا اعتراف دیکھئے:

''میں نے تو نے نثری نظم نہ لکھی نہ چھاپی پچھلے تیس سال سے فنون چھاپ رہا ہوں اگر نثری نظم دیکھی ہوگی تو اس پر لکھا ہوگا۔۔ نثر پارہ نثری نظم کی ترکیب کے اندر تضاد موجود ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ نثر اور نظم میں تھوڑا امتیاز تو ہونا چاہیے، آہنگ ہونا چاہیے۔ اس لیے میں نثری نظم کو اردو شاعری کے لیے سمِّ قاتل سمجھتا ہوں اس سے بڑا اِنتشار پھیل رہا ہے۔''(۶)

احمد ندیم قاسمی ایک عظیم شاعر اور مؤقر ادبی رسالے ''فنون'' کے مدیر تھے انہوں نے بلا تأمل نثری نظم پر اپنی رائے دی اور اس صنف شاعری کو تسلیم کرنے سے انکار کیا۔ ایک اور مؤقر ادبی جریدے ''اوراق'' کے مدیر عظیم نقاد اور شاعر ڈاکٹر وزیر آغا بھی اس صنف کے حوالے سے اسی قسم کے نظریات

رکھتے ہیں:

''نثری نظم کی ترکیب تو دو مختلف اصناف کے ناجائز رشتے کی ایک صورت ہے اور اس لیے قابلِ اعتراض ہے لہٰذا میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ نثری نظم کو شاعری کے زمرے میں شامل کرنا غلطی ہوگی۔''(۷)

ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے اس لیے زیادہ معتبر اور مؤقر ہے کہ وہ بیک وقت ایک بڑے نقاد، شاعر اور محقق ہیں۔فن کی باریکیوں کو اچھی طرح سمجھتے ہیں شعر، شعریت اور شعری آہنگ کا اِدراک رکھتے ہیں۔نثر شعر میں تبدیل ہوتی ہے یا شعر نثر میں تبدیل ہوسکتا ہے، انہیں اس کی آگاہی ہے۔

ڈاکٹر انور سدید بھی ایک نامور محقق اور نقاد کی حیثیت رکھتے ہیں ان کے خیال میں نثری نظم ایسے افراد کی کاوش ہے جو غزل کے میدان میں ناکامی سے دوچار ہوئے ان کے الفاظ دیکھتے ہیں:

''یہ نثر اور نظم میں غیر فطری ادغام کی داعی تھی اچھی شاعری کے لیے جس ریاض کی ضرورت ہوتی ہے نثری نظم کے شاعروں نے اس سے ہاتھ کھینچ لیا اس کے بجائے انٹ شنٹ سطریں لکھ کر خود کو شاعر کہلوانے کی کوشش کی۔''(۸)

گویا نثری نظم لکھنے والے شاعر نہیں ہوتے کیونکہ ان کی تخلیق شاعری نہیں ہوتی، انٹ شنٹ سطروں کو شاعری نہیں کہا جا سکتا۔اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بعض سکہ بند شاعر بھی اس صنف کے بارے میں نرم گوشہ رکھتے ہیں مگر ان کی تعداد بہت کم ہے۔زیادہ تعداد ایسے معتبر شعرا کی ہے جو اس کے حوالے سے سخت رویہ رکھتے ہیں۔فیض احمد فیض برصغیر کے ہر ادبی حلقے میں قدر و منزلت رکھتے ہیں، اکثر حلقے انہیں علامہ اقبال کے بعد سب سے بڑا شاعر سمجھتے ہیں۔انہوں نے نثری نظم کے حوالے سے جو کچھ کہا وہ بہت فکر انگیز ہے:

''ایک چیز ہے شاعری اور دوسری نثر۔باقی رہی نثری نظم، یہ اصطلاح ہی ہمارے فہم سے باہر ہے نثر کے معنی بکھیرنے کے ہیں اور نظم کے معنی تنظیم کے ہیں، یکجا کرنے کے ہیں۔''(۹)

گویا نثری نظم کے علمبردار سمیٹنے اور بکھیرنے کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں اور بضد ہیں کہ پوری دنیا ان کی ہاں میں ہاں ملائے اور بکھیرنے کے عمل کو سمیٹنا یا ترتیب و تنظیم کرنا قرار دے کر ایک غیر فطری رویے کی حمایت کرے۔

یہ لوگ ہزار دلائل پڑھنے اور سننے کے باوجود اپنی ضد پر قائم ہیں شاید اس لیے کہ ان کے پاس شاعر کہلوانے کا کوئی اور طریقہ ہی موجود نہیں۔معروف نقاد اور دانشور ذوالفقار احمد تابش نے اس رویے پر قدرے سختی کا اظہار کیا ہے:

''میں بنیادی طور پر نثری نظم کو نظم ہی نہیں سمجھتا۔نثر اور نظم دو الگ الگ صنفیں ہیں جن کا

آپس میں سوائے اس کے کوئی تعلق نہیں کہ یہ ایک زبان پر مشتمل ہیں۔ میرے نزدیک نثری نظم سہل انگاری کی گھٹیا مثال ہے۔ نثری نظم کے نام سے جو آج پیش کیا جا رہا ہے اسے نثر کی صنف کے طور پر تو پیش کیا جا سکتا ہے لیکن شاعری کی کسی صنف کے طور پر قبول کرنے کو ہم تیار نہیں۔''(۱۰)

اگر ہم نظم و نثر کے تمام اصول وضوابط کو بالائے طاق رکھتے ہوئے اس غیر فطری صنف کے علمبرداروں کی بات مان لیں تو ہمیں بہت پہلے تخلیق ہونے والے نثری ادب کے انبار کو نثری نظم کہنا پڑے گا۔ اردو کی ابتدائی نثری تصانیف کا بغور جائزہ لیا جائے تو یہ محسوس ہوگا کہ تمام کی تمام نثری نظم کی صورت میں لکھی گئی ہیں۔ 'سب رس' اردو کا پہلا نثری شاہکار ہے۔ جس میں مُلّا وجہی نے انتہائی شاعرانہ نثر لکھی۔ بلکہ قوافی کا بھی التزام ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگر نثری نظم کوئی چیز ہے تو سب سے پہلے 'سب رس' نثری نظم کا مجموعہ کہلانے کی مستحق ہے اس کتاب کے چند نمونے ملاحظہ فرمائیں:

''یو کتاب ایک عجائب بندر ہے۔ اگر سورج دمکتا وگر چندر ہے۔ فریاد ہوکر، دونوں جہاں تے آزاد ہوکر، دان شیشے ہوں، پہاڑ اس الٹایا تو یو شیریں پایا۔''(۱۱)

اسی طرح یہ نثری شعر دیکھیے:

''دانا کی گھٹ کچھ اور ہے۔ ناداں کی ہٹ کچھ اور ہے۔''(۱۲)

یہ بھی ملاحظہ کریں:

''حسن نار اوتار، خوش گفتار، خوش رفتار، دیدیاں کا سنگار، دل کا آدھار، پھول ڈالی تے خوب لٹکتی، چلنے کو ہنس کوں ہٹ کئی راویں تے میٹھے بولے، بات آواز تے قمری کوں کرے مات، کنول پھول کے پنکھڑیاں جیسے ہات، چمن میں پھول، شرم حضور، لاج تے آسمان پر چڑھے، چاند سورمست ہتنی نے مغرور ماتی بھاتی، کسے خاطر میں نہیں لاتی، بال جانو کالے ناگ، گال جانو عشق کی آگ، یو موہن دھن عجائب موہنی ہے، سورج اس کے درس کا درسنی ہے، جوبن الماس نے گھٹ، ادھر یاقوت تے اعلیٰ پٹ، اس کی اکھیاں جانوں لالے، جانو شراب کے پیالے، دانتاں دیکھ موتی کے دانے، گھرے گھر پھرتے دیوانے۔''(۱۳)

مُلّا وجہی کا اندازِ تحریر جو سراسر شاعرانہ ہے مگر اوزان و بحور کا لحاظ اس میں نہیں ملتا۔ اسی وجہ سے کسی نے اسے شاعری کی کتاب نہیں کہا بلکہ اسے نثری ادب کا شاہکار کہا گیا۔ خود مُلّا وجہی نے بھی اسے شاعری نہیں کہا بلکہ نظمیہ انداز سے وجود میں آنے والی نثر کہا۔ یہاں یہ سوال ابھرتا ہے کہ اپنی لطیف نثر کو نثری نظم کہنے والے مُلّا وجہی کی 'سب رس' کو شعری مجموعہ کیوں نہیں کہتے۔ ہم آگے چل کر میر امن کی ''باغ و بہار'' میں بھی اسی طرح نثری نظم کے بے شمار ٹکڑے تلاش کر سکتے ہیں۔ اختصار کے

پیشِ نظر بہت زیادہ مثالوں سے گریز کرتے ہوئے سرسید احمد خان کی نثر نگاری کے حوالے سے بات کرتا ہوں جنہیں جدید نثر کا جدِ اوّلین کہا جاتا ہے۔ان کے ایک خط کو میں اس انداز سے لکھتا ہوں جیسے آج کل کی نثری نظم لکھی جاتی ہے یعنی سطور میں ترتیب کے ساتھ۔یہ خط انہوں نے مولوی زین العابدین کو لکھا، ملاحظہ فرمائیں:

زبان کھجلاتی ہے
اور کوئی یہاں نہیں ہے
جس کو برا کہوں
دل میں غصہ آتا ہے
اور کوئی یہاں نہیں ہے
جس پر غصہ نکالوں
ہاتھ کھجلاتے ہیں
اور کوئی یہاں نہیں ہے
جس کو ماروں
حقیقت میں تمہارے جانے سے
مکاں سونا نہیں ہوا
دل سونا ہوگیا ہے
صبح اٹھ کر
خدا یاد نہیں آتا
مگر تم یاد آتے ہو(۱۴)

سرسید احمد خان کی ایک نثری نظم ملاحظہ کریں جو انہوں نے میر مہدی کے نام ایک خط کی صورت میں لکھی:

افسوس
مسلمان ہندوستان کے ڈوبے جاتے ہیں
اور کوئی ان کو نکالنے والا نہیں
ہائے افسوس
امرت تھوکتے ہیں اور
زہر نگلتے ہیں
ہائے افسوس

ہاتھ پکڑنے والے کا ہاتھ جھٹک دیتے ہیں(۱۵)

سرسید احمد خان اگر چاہتے تو اپنی اس طرح کی تحریروں کو نثری نظم کہہ کر پیش کرتے اور ان کے ساتھی انہیں نثری نظم ثابت کر کے دم لیتے۔ اسی طرح ہم آگے بڑھتے ہیں اور محمد حسین آزاد کی ''نیرنگِ خیال'' سے نثری نظموں کے ایسے ہی پھول چنتے ہوئے مولانا ابوالاکلام آزاد کی غبار خاطر تک پہنچتے ہیں۔ اُس کے ایک ایک صفحے پر ایسی تحریریں ملیں گی جنہیں نثری نظم کے طور پر پیش کرنے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں ہو گی۔ آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

رات کا سناٹا
ستاروں کی چھاؤں
ڈھلتی ہوئی چاندنی
اور اپریل کی بھیگی ہوئی رات
چاروں طرف تاج کے منارے سر اٹھائے کھڑے تھے
برجیاں دم بخود بیٹھی تھیں
بیچ میں
چاندنی سے دھلا ہوا مرمریں گنبد
اپنی کرسی پر بےحس و حرکت متمکّن تھا
نیچے جمنا کی پہلی جدولیں
بل کھا کھا کر دوڑ رہی تھیں
اور
پرستاروں کی ان گنت نگاہیں
حیرت کے عالم میں تک رہی تھیں
نور و ظلمت کی اس ملی جلی فضا میں
اچانک پردہ ہائے ستار سے
نالہ ہائے بےحرف اٹھتے ہیں
اور ہوا کی لہروں پر
بےروک تیرنے لگتے ہیں
آسمان سے تارے جھڑ رہے تھے
اور میری انگلی کے زخموں سے نغمے(۱۶)

اگر نثری نظم کوئی صنف ہے تو ابوالکلام آزاد کی کتاب ''غبارِ خاطر'' کے ہر صفحے پر یہ صنف موجود ہے جیسا کہ ان کی نثر کا ایک ٹکڑا اوپر دیا گیا ہے۔

کچھ عرصہ قبل افسانچہ لکھنے کا رجحان پیدا ہوا تھا بہت سے لوگ جو افسانہ لکھنے کے لیے وقت نہیں نکال سکتے تھے، انہوں نے اپنے خوبصورت خیالات کو افسانوی انداز میں چند سطور میں بیان کرنا شروع کر دیا۔ آج جب میں ان افسانچوں پر غور کرتا ہوں تو مجھے احساس ہوتا ہے کہ نثری نظم ان ہی افسانچوں کا دوسرا نام ہے۔ ویسے تو بے شمار افسانوں میں سے بھی ایسے ٹکڑے نکالے جا سکتے ہیں جو نثری نظم کہلائے جانے کے مستحق ہیں۔ ظفر خان نیازی کے دو افسانچے لکھ رہا ہوں:

دو رُخ

میری منزل آنے کو تھی
گاڑی سے اترنے کی تیاری میں
میرا پڑوسی مسافر
زائد سیٹ پا کر خوش ہو رہا تھا
جب کہ اس کی گود میں بیٹھا ہوا بچہ
مجھے جاتے ہوئے دیکھ کر اداس ہو رہا تھا
سفر کے دوران میں نے اس مسافر کے ساتھ
مسلسل تین گھنٹے باتیں کی تھیں
جب کہ بچے کی طرف
ایک آدھ بار مسکرا کے دیکھا تھا(۱۷)

شکوہ

ایک گونگا
اپنے سفر کے دوران میں
ایک بستی میں پہنچا
رات ہو چکی تھی
پناہ کے لیے
اس نے بستی کا

ایک ایک دروزاہ کھٹکھٹایا
مگر کوئی دراس کے لیے
کھل نہ سکا
وہ بیزار ہوکر
یہ کہتے ہوئے
اپنی راہ چلنے لگا
کہ بستی کے لوگ بڑے بے مروّت ہیں
اسے کیا پتا
کہ بستی کے لوگ تو بہرے ہیں (۱۸)

ظفر خان نیازی نے تو اپنی طرف سے یہ نثر ہی لکھی ہے مگر اس نثر کو نظم کے انداز میں جملے الگ الگ کر دینے سے اگر نثری نظمیں وجود میں آتی ہوں تو کسی کو کیا اعتراض۔ جہاں تک میرا تجزیہ ہے نثری نظم کا خیال پہلے پہل دوسری زبانوں میں لکھی جانے والی نظموں کے تراجم سے پیدا ہوا عموماً رسائل میں جب دوسری زبان کی نظم ترجمے کے ساتھ شائع ہوتی ہے تو ایک صفحے پر یا ایک صفحے کے آدھے حصے پر اصل نظم اور دوسری طرف اس کا ترجمہ شائع ہوتا ہے۔ ترجمہ اگرچہ نثر میں ہوتا ہے مگر اصل نظم کی ہر سطر کے سامنے اسی ترتیب سے لکھ دیا جاتا ہے بالکل اس طرح کہ وہ بھی اپنی جگہ پر ایک الگ نظم نظر آنے لگتا ہے رفتہ رفتہ دوستوں نے اسی طرح کی نثر لکھنے کا سلسلہ شروع کیا اور پھر اس لطیف نثر کا نام نثری نظم رکھ دیا۔

میں سمجھتا ہوں کہ اس سے بڑا ظلم ادب کے ساتھ اور کوئی نہیں کہ ایک بہت اہم صنف (نظم) کی اہمیت کو یکسر گرا دیا جائے اور نثر کو نظم کہہ کر نظم کی توہین کی جائے۔ نظم کی یہ توہین کوئی سچا اور حقیقی شاعر برداشت نہیں کر سکتا۔ نظیر اکبر آبادی سے لے کر علامہ اقبال تک اور علامہ اقبال سے آج تک کے نظم گو تک۔۔۔ نظم کے حوالے سے بے شمار تجربے ہوئے ہیں۔ مگر نظم کو بحروں سے خارج کرنے کی کوشش ہی نہیں کی گئی میں سمجھتا ہوں کہ حقیقی نظم گو یہ کام کر ہی نہیں سکتا۔ نظم کے ساتھ یہ ظلم صرف نثر نگار ہی کر سکتے ہیں۔ وہ بھی سارے نہیں صرف وہ جنہیں شاعروں کی صف میں شامل ہونے کا شوق ہے۔

نثری نظم اپنے آہنگ کے لحاظ سے اور ساخت کے اعتبار سے صرف اور صرف نثر ہے اسے نظم نہیں کہا جا سکتا یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ ایک چیز بیک وقت نظم بھی ہو اور نثر بھی۔ یہ تو ہو سکتا ہے کہ وہ بیک وقت نظم بھی نہ ہو اور نثر بھی نہ ہو یعنی کوئی مخنث چیز ہو اس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ میرا نقطۂ نظر ہے مگر اس کی تائید بہت سے دانشور اور نقاد کرتے ہیں یا یوں سمجھ لیں کہ یہ نقطۂ نظر بہت سے دانشوروں کی رائے کے بعد وجود میں آیا ہے۔ حتمی رائے کے طور پر احمد ندیم قاسمی کے الفاظ کو تحریر کرتا ہوں:

''نثر تخلیق کرنے والے اِکّا دُکّا افراد ایسے بھی ہیں جن کے اندر فکر و خیال اور جذبہ و احساس کی وہ تمام رعنائیاں موجود ہوتی ہیں جو کسی بھی بڑے شاعر میں ہونی چاہئیں مگر مجھے شبہ ہے کہ وہ موزوں طبع نہیں ہوتے اور شاعرانہ اظہار کے معاملے میں ان کا عجز انہیں نثر لکھنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ جسے وہ شاعری کہہ کر اپنے آپ کو مطمئن کر لیتے ہیں اور پھر بضد رہتے ہیں کہ انہوں نے شاعری کی ہے۔ یہ قطعی ضروری نہیں کہ ہر موزوں طبع آدمی شاعر بھی ہو مگر ہر شاعر کا موزوں طبع ہونا ضروری ہے ۔بصورت دیگر وہ شاعری کی بجائے نثری نظم تخلیق کرنے لگے گا۔ اگر ذوق جدید رکھنے والوں کا تقاضا یہ ہے کہ ہم غزل، نظم یا نظم معریٰ اور نظم آزاد کی پابندیوں کو توڑ کر اپنے بھرپور اور مکمّل اظہار کے لیے کوئی نیا اسلوب ایجاد کریں تو یقیناً یہ نیا اسلوب ایجاد ہونا چاہیے مگر اس نئے اسلوب کو موزوں ہونا چاہیے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ اس نئے اسلوب کو اگر شاعری کہلانا ہے تو اس کا موزوں ہونا لازمی ہے۔''(۱۹)

احمد ندیم قاسمی کی اس وقیع اور معتبر رائے بلکہ فتوے کے بعد نثری نظم کو شاعری تسلیم کرنے اور اس کے لکھنے والوں کو شاعروں میں شمار کرنے کے لیے کوئی جواز باقی نہیں رہتا۔

حوالہ جات

۱۔ حفیظ احمد صدیقی، ابوالاعجاز، کشاف تنقیدی اصطلاحات، حصہ دوم، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۲۱۲

۲۔ نجم الغنی رام پوری، مولوی، بحرالفصاحت، مکتبہ نول کشور لکھنؤ، ۱۹۲۶ء، ص ۲۱۱

۳۔ منٹو، سعادت حسن، مضمون 'زندگی' مشمولہ منٹونما، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۶۱۵

۴۔ ناصر، نصیراحمد، اداریہ، سہ ماہی تسطیر، لاہور، جنوری مارچ ۱۹۹۸ء، ص ۱۱

۵۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، اصنافِ ادب، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۲۰۱۲ء، ص ۱۹۴

۶۔ قاسمی، احمد ندیم، انٹرویو مشمولہ سہ ماہی ادبیات، جلد نمبر ۵، شمارہ ۱۷، اسلام آباد، ۱۹۹۱ء، ص ۵۳۶

۷۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، بحوالہ عامر سہیل، مضمون نثری نظم کا مغالطہ مشمولہ سہ ماہی، ادبیات، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، اکتوبر ۲۰۰۷ء، ص ۳۶۴

۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر تاریخ، طبع سوم، عزیز بک ڈپو لاہور ۱۹۹۸ء، ص ۵۲۸

۹۔ فیض، فیض احمد، انٹرویو مشمولہ ادب لطیف لاہور شمارہ ۱۱۔۱۲، ۱۹۷۵ء، ص ۲۰

۱۰۔ تابش، ذوالفقار احمد، مضمون، نثری نظم کیوں؟، مشمولہ ادب لطیف، شمارا ۱۱۔۱۲، ۱۹۷۵ء، ص ۲۴

۱۱۔ مُلّا وجہی، سب رس، ص ۴

۱۲۔ مُلّا وجہی، سب رس، ص ۷

۱۳۔ مُلّا وجہی، سب رس، ص ۱۱۳

۱۴۔ سرسید احمد خاں، مکتوبات سرسید، دارالاشاعت، علی گڑھ ۱۹۶۷ء، ص ۴۷

۱۵۔ سرسید احمد خاں، مکتوبات سرسید، دارالاشاعت، علی گڑھ، ۱۹۶۷ء، ص ۷۷

۱۶۔ آزاد، ابوالکلام، غبارِ خاطر، شاہکار پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۷۲ء، ص ۳۱

۱۷۔ نیازی، ظفر، چکور پہیے، اشاعت ثانی پرنٹ لائن اسلام آباد، ۱۹۹۰ء، ص ۴۳

۱۸۔ نیازی، ظفر، چکور پہیے، اشاعت ثانی پرنٹ لائن اسلام آباد، ۱۹۹۰ء، ص ۴۷

۱۹۔ قاسمی، احمد ندیم، مضمون، نثری نظم کے بارے میں، مشمولہ، ردِعمل (مرتب شہزاد منظر) منظر پبلی کیشنز، کراچی ۱۹۸۲ء، ص ۱۸۸

پریم چند کے مضامین کا منفرد آہنگ

ڈاکٹر عبدالکریم☆

Abstract:

Prem Chund is one of those legends of urdu and hindi literature who has a great impact on 20th century Indian literature.He is the architect of urdu and hindi literature in India.He was famous for his novels and short stories but few know his art of essay writing. He was unique in this art also.He wrote at every aspect of life in his essays and use a simple language.He was unique in his diction of essay writing. In this article the author has used his basic text and discussed the topics of his essays. He has also tried to prove that Prem Chand was never shy of writing even at the dark aspects of his religion and history and in this regard it has been proved that he was a critic also.

مضمون نگاری ایک فن ہے اور پریم چند نے اس فن کے تقاضوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے بے شمار مضامین لکھے۔ جن میں 'بھرت' پر لکھا گیا مضمون تحقیقی کے علاوہ تنقیدی بھی ہے۔ عام طور پر ہندو تخلیق کار رام کے چرچے کرتے ہیں لیکن اس کے بھائی بھرت کی بے غرض نفس کشی کو پسِ پُشت ڈال دیتے ہیں جبکہ خودغرضی کے لیے بھرت کی ماں کیکئی کی مثال دیتے ہیں۔ ہندوؤں کی مقدس کتاب رامائن میں رام کی عظمت کے قصے ہیں۔ رام، سیتا اور کوشلیا نے بھرت سے جو سلوک کیا وہ کسی طرح ایک عظیم دیوتا کے شایانِ شان نہیں۔ اس کے جواب میں بھرت نے جو سلوک رام سے کیا اسے سنہری حروف میں لکھا جانا چاہیے۔ لیکن ایسا نہیں کیا گیا۔

پریم چند نے کچھ خوبصورت اقتباس پیش کیے ہیں اور ہنود کے معاشرے میں ہنود کے دیوتا پر کھل کر تنقید کی ہے۔ رام سیتا سے کہہ رہا ہے کہ بھرت کی موجودگی اور میری غیر حاضری میں میری تعریف نہ کرنا کیونکہ اہلِ ثروت دوسروں کی بڑائی پسند نہیں کرتے۔(۱) 'اہلِ ثروت اور دوسرا' کون، ظاہر ہے کہ رام

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، آزاد کشمیر یونیورسٹی، مظفرآباد، آزاد کشمیر

اپنے بھائی بھرت کے بارے میں بات کر رہے ہیں۔ بھرت کی ننھیال کا تعلّق کشمیر سے تھا۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ہندوؤں نے کشمیریوں پر کبھی اعتماد کیا ہی نہیں۔ بھرت کے اپنی ماں کو کہے ہوئے یہ جملے رام کے منہ سے کبھی ادا نہیں ہو سکتے۔ 'تم نے میرے حق میں یہ کانٹے بوئے ہیں، تم نے میرے راست باز والد کی گردن پر خنجر چلایا، تم نے میرے بھائیوں کو بھکاری بنا دیا ہے: پرماتما تمہیں نرک میں لے جائے۔[۲]

پریم چند کا رامائن کے بارے میں اخذ کردہ یہ نتیجہ اپنے اندر وزن رکھتا ہے کہ رامائن میں کوئی کردار بھرت سے زیادہ بلند نہیں۔ سیتا نے ایک بار لکشمن کو غصہ میں سخت الفاظ کہے۔ رام کا بال کو قتل کرنا اور سروپ نکھار کی ناک کاٹنا جیسے افعال کی توجیہہ ممکن نہیں۔ کوشلیا اور لکشمن الزام سے بری نہیں مگر بھرت کی تصویر اول سے آخر تک بے عیب، بے داغ اور بے لوث ہے۔ کیکئی کے ہزاروں عیبوں پر اس وقت پردہ پڑ جاتا ہے جب ہم اسے ایسے ملکوتی صفات بیٹے کی ماں کے روپ میں دیکھتے ہیں اور اس کا یہ فعل بھی قابلِ نفرین نہیں لگتا جو اس نے اپنے بیٹے کو تخت پر بٹھانے کے لیے کیا۔[۳]

پریم چند نے بہاری کے رنگ تغزل کو اردو کے رنگ تغزل سے ملتا جلتا قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک بہاری میں نفاست ہے اور غالب کی طرح اس کا معیارِ عشق بلند ہے۔ پریم چند کے نزدیک جس شاعر نے ساری زندگی میں سو دو سو متحرک اشعار نہ لکھے ہوں وہ فضول شاعر ہے۔ بہاری کی سب سے مشہور تصنیف ''ست سئی'' ہے۔ یعنی سات سو دوہروں کا مجموعہ۔[۴] اردو میں غالب اور نسیم نے بلاغت میں کمال دکھایا، ہندی میں بہاری نے۔ بہاری کی 'ست سئی' کی کم و بیش تیس شعراء نے نظم و نثر میں تشریح کی ہے۔ تلسی داس کی طرح بہاری بھی اپنی زندگی ہی میں مشہور ہوئے۔ مسلمان سخن سنجوں نے 'ست سئی' کی بہت قدر کی۔

پریم چند تحریر کرتے ہیں کہ اس زمانہ کے مسلمان لوگ ہندی میں شعر و سخن کہنا اپنی ذلت نہ سمجھتے تھے۔ بات دراصل یہ ہے کہ اس وقت ہندی اردو کے جھگڑے بھی نہ تھے۔ حضرت عاشق کے منظوم ترجمے ''پیک ابر'' پر تنقید کرتے کرتے پریم چند نے کچھ اہم نکات کی طرف توجہ دلائی ہے۔ یہ کہ اردو لکھنے والے ہندو تخلیق کاروں کی حالت بہت زیادہ قابل رشک نہیں۔ کوئی اسے ہندی زبان کا بدخواہ سمجھتا ہے کوئی اسے اپنی اُردو زبان کے حرم سرا میں مداخلت بے جا کا خطاوار۔ ان کا یہ کہنا بجا ہے کہ سنسکرت سے ترجمہ ایک ہندو غیر سنسکرت داں مسلمان سے بہتر کر سکتا ہے۔ لیکن سنسکرت جاننے والے ہندو اتنے متعصّب ہیں کہ وہ اسے اردو کا لباس پہنانے کو تیار ہی مشکل سے ہوتے ہیں۔

پریم چند نے ہندی کے شاعر ''کیشو''، پر بھی ایک مختصر مضمون لکھا ہے تاہم ان کے نزدیک کیشو میں وہ بلند پروازی نہیں ہے جو بہاری میں ہے۔ کیشو تلسی داس کا ہم عصر تھا۔ پریم چند نے کیشو کی تصانیف کی تفصیل بھی دی ہے اور اس کی دو مقبول تخلیقات 'کبی پریا' اور 'رام چندریکا' کا تذکرہ کیا ہے۔ پریم چند کے

مطابق کیشو توحید پسند تھے، دیوتاؤں کی پوجا کے خلاف لیکن عورتوں کے لیے شوہر پرستی کے حامی تھے۔ ان کی طبیعت میں آمد کے مقابلے میں آورد غالب ہے۔ وہ غالب اور میر نہ تھے، ناسخ اور امیر تھے۔ کیشو نے ''رام چندر یکا'' میں انگد کی وفا شعاری دکھائی ہے جو بال کا بیٹا تھا۔[۵] بال کو رام نے قتل کر دیا تھا۔

پریم چند کی خوبی یہ ہے کہ وہ ان کرداروں کو سامنے لاتے ہیں جو ان کے نزدیک ہندوستانی قومیت اور وطنیت کے محافظ ہیں اور مذہب کے روایتی تصور کے خلاف ہیں۔ پریم چند کے موضوعات متنوع ہیں۔ انہوں نے 'زراعت کی ترقی کیوں کر ہو سکتی ہے' میں ایک دلچسپ حقیقت بیان کی ہے کہ زراعت میں سب سے بڑی رکاوٹ تعلیم یافتہ طبقہ کی ملازمت پسندی ہے۔ بڑے کارخانوں کی وجہ سے شہر آباد اور دیہات ویران ہو جائیں گے۔[۶] پریم چند نے ''ٹالسٹائی اور فن لطیف'' میں آرٹ کی تعریف طے کرنے کی کوشش کی ہے۔ ٹالسٹائی کے نزدیک آرٹ کی بہترین صفت عمومیت ہے۔ اس پر بحث کرتے ہوئے پریم چند کا کہنا ہے کہ الف لیلہ کامل آرٹ ہے۔ اس لیے کہ وہ جھونپڑوں اور محلوں میں یکساں مقبول ہے۔ بیتال پچیسی، سرت ساگر، رامائین اور مہا بھارت بہترین ادب کی مثالیں ہیں۔[۷]

پریم چند نے بلجیم کے عظیم تخلیق کار مارٹرلنک کے ڈرامے 'شب تار' پر اپنے انداز میں روشنی ڈالی ہے اور علامات کے ذریعے قاری کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ شمالی ہندوستان میں ''ملکانہ راجپوتوں کی شدھی'' پر پریم چند نے ایک مفصّل مضمون لکھا ہے۔ ان کے نزدیک اس کام کی بنیاد مذہبی ہے جو ملک کے لیے نقصان دہ ہے۔ یہ مذہبی جنون ہندوستان کو تباہ کر دے گا۔ شدھی کا فائدہ ہندوؤں کو نہیں ہوگا بلکہ اس سے ہندو مسلم تفریق مزید بڑھے گی۔ پریم چند کا مضمون ''قحط الرجال'' دلچسپ ہے۔ انہوں نے مولانا شوکت علی کے اس بیان پر دکھ کا اظہار کیا جس میں انہوں نے کہا کہ اگر کسی مسلمان کو قومی فلاح کے کام کے لیے ایک روپیہ دینا پڑے تو وہ چودہ آنے خلافت کو دے اور دو آنے کانگرس کو۔

پریم چند نے اپنا غصہ مسلمانوں کی تاریخ پر اتارا کہ مسلمان فاتحین نے ہندوؤں کے ساتھ ہمیشہ زیادتیاں کیں اور اب بھی وہ اذان اور قربانی کے معاملے میں زیادتی کرتے ہیں۔ مسلمان انگریزوں کا ساتھ دیتے ہیں اور ہندوؤں پر غالب رہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تاہم جوش میں بھی پریم چند ہوش کی باتیں کر گئے کہ مسلمانوں کی عبادات سکون کا تقاضا کرتی ہیں اس لیے ہندوؤں سے مسلمانوں کا یہ مطالبہ درست ہے کہ اوقات نماز میں مسجدوں کے آگے باجے اور شادیانے نہ بجائے جائیں۔ تاہم ان کے نزدیک مولانا شوکت علی کو ہندوستان کی آزادی کی فکر نہیں بلکہ عرب و عجم کی خلافت کی فکر ہے (ہونی بھی چاہیے)۔

انہوں نے مزید تحریر کیا کہ جس طرح ہم کو اختیار ہے کہ جس جانور کو چاہیں مقدس جانیں لیکن مسلمانوں سے بھی توقع کرنا کہ وہ گائے کی عزت کریں، درست نہیں۔ اگر گوپال کی گائے مقدس ہے تو عیسیٰ کا گدھا بھی مقدس ہو سکتا ہے۔ انگریزوں نے ہندو سنگھٹن کی تحریک سے ہمدردی کر کے ہندو مسلم اتحاد

کو پارہ پارہ کرنے کی کوشش کی اور ہندوستان میں اب کوئی ایسی شخصیت نظر نہیں آتی جو اس اتحاد کو بچا سکے۔ اگر چہ مسلمانوں میں علی برادران، ابوالکلام آزاد اور ڈاکٹر کچلو ہندو مسلم اتحاد کے لیے اپنے آپ کو وقف کر چکے لیکن ہندوؤں میں یہ صف خالی ہے۔[۸]

پریم چند نے مولوی ذکاء اللہ کی تصنیف ''آئین قیصری اور محاربات عظیم'' کو سخت تنقید کا نشانہ بنایا۔ ان کے نزدیک موجودہ زمانے میں تاریخ نویسی کا معیار بہت بلند ہو گیا ہے۔ اب کسی واقعہ کو محض سادہ زبان میں بیان کر دینے کا نام تاریخ نہیں۔ محرک کا فرض ہے کہ وہ جس واقعہ کو لکھے اس پر اچھی طرح قادر و حاوی ہو، اس پر صائب رائے دے سکے اور اس کے اسباب اور نتائج پر مدلل بحث کرے۔[۹] پریم چند خاندان مشترکہ کے خلاف تھے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس رسم کا اٹھ جانا معاشرے کے لیے آبِ حیات کا کام کرے گا۔ چھوٹی عمر کی شادیاں خود بخود بند ہو جائیں گی۔ ضرورت معاش بیواؤں کو بھی ازدواج پر راضی کر لے گی اور تعلیمِ نسواں روز افزوں ترقی کرنے لگے گی (ہندوستان میں ان کی بہت ساری باتیں درست ثابت ہو چکی ہیں)۔

مولوی ذکاء اللہ کی ایک اور تصنیف 'سوانح عمری ملکہ معظمہ وکٹوریہ' کے بارے میں دلچسپ طنز کیا ہے کہ ہندوستان جیسے ٹٹ پونجیئے ملک میں مولوی صاحب کی اس کتاب کو سال کی نادر کتاب کا معزز لقب قرین انصاف ہے۔[۱۰] پریم چند نے 'راجہ ٹوڈرمل' پر تحقیقی مضمون لکھا ہے۔ اس مضمون میں تحریر کرتے ہیں کہ سکندر لودھی کے زمانے تک ہندو عموماً عربی یا فارسی نہ پڑھتے تھے، اسے ملکش بدیا کہتے تھے۔ راجہ نے تجویز کیا کہ کل قلم رو ہند میں یک قلم دفتر فارسی ہو جائیں۔ پہلے ہندو چونکے مگر ٹوڈرمل نے ان کے دلوں میں یہ خیال اچھی طرح جما دیا کہ بادشاہ وقت کی زبان رزق کی کنجی ہے۔ اکبر نے بھی سہارا دیا۔ چند سال میں ہندو فارسی داں بن گئے۔ اس لحاظ سے ٹوڈرمل اردو کا مورث اعلیٰ ہے۔ اس طرح اردو کی بنیاد ریختہ سے استوار ہوئی۔

پریم چند نے اکبری دور کے ملاؤں پر گہرا طنز کیا ہے کہ ملاؤں نے دربار کی ہوا میں آ کر لامذہبی کا کلمہ پڑھنا اختیار کر لیا تھا مگر راجہ مرتے دم تک راسخ الاعتقاد ہندو رہا۔[۱۱] پریم چند نے جلال الدین اکبر پر طویل مضمون لکھا ہے اور مضمون کی ابتدا عجیب و غریب شعر سے کی ہے۔

نام کو اللہ اکبر کیا تیرے توقیر ہے
داخل ہر بانگ ہے شامل بہر تکبیر ہے

حقیقت میں پریم چند تاریخ میں ان تمام مسلمانوں کے قدر دان ہیں جن کی پالیسیاں اسلام دشمن رہی ہیں۔ اکبر پہلا شخص ہے جس نے پریم چند کے مطابق ہندوستان میں قدیم فیوڈل سسٹم کو توڑ کر شاہی قوت و اقتدار کی بنیاد ڈالی۔ پریم چند نے جزیہ لگانے کی پالیسی کی حمایت کرتے ہوئے تحریر کیا ہے کہ

جزیہ ایسا پررسوائی ٹیکس نہیں جیسا کہ یورپی مصنّفین نے سمجھا ہے بلکہ وہ مفتوح قوموں سے فوجی خدمات سے استثنیٰ کی وجہ سے لیا جاتا تھا تا کہ جس طرح فاتح قوم امن عامہ کے قیام میں اپنی جان لڑاتی تھی اسی طرح مفتوح قومیں اپنے مال سے مدد کریں۔(۱۲)

پریم چند نے تاریخ کی ہراس شخصیت کو پیش کیا ہے جس کا ہندوستانی قوم یا قومیت سے کوئی تعلّق بنتا ہے۔ راجامان سنگھ اکبر کا سالا تھا، اس کے بارے میں پریم چند کا خیال ہے کہ وہ ٹوڈرمل کی طرح آبائی مذہب پر راسخ رہا۔ اس کی وقعت اس لیے ہے کہ اس کے خاندان نے پہلے پہل متضاد عناصر میں اجتماع پیدا کرنے کی کوشش کی۔(۱۳) جبکہ مضمون ''آنریبل گوپال کرشن گوکھلے'' میں تو مادرِ ہند کو مخاطب کر کے کہتے ہیں کہ ہندو قوم اس وقت تک بے جان نہیں ہوسکتی جب تک اس میں دادا بھائی، راناڈے اور گوکھلے جیسے سپوت موجود ہیں۔(۱۴)

پریم چند نے ''آبِ حیات'' اور ''حیاتِ جاوید'' کو معیاری تصانیف اور ''تمدن عرب'' کو معیاری ترجمہ قرار دیا۔ اگر وہ ایک طرف بچوں کی تربیتی نصاب پر زور دے رہے تھے تو دوسری طرف ان کو شرر سے شکایت ہے کہ ان میں مشاہدے کی کمی ہے۔ صرف والٹر سکاٹ کی پیروی سے بات نہیں بنتی۔ ''شرر و سرشار'' میں دونوں ناول نگاروں کا دلچسپ موازنہ پیش کیا ہے جس کے مطابق سرشار کا مشاہدہ اور تصویر نگاری شرر سے بلند ہے۔ شرر کے کردار ایک جیسے ہیں۔ عذرا، ورجنا، انجلنا، فلورنڈا کو ایک دوسرے کی جگہ رکھ دیا جائے تو کوئی فرق نہیں پڑتا۔ شرر کے کردار خیالی اور سرشار کے حقیقی ہیں۔ شرر کے ناولوں کے مداح ہندو نہیں لیکن سرشار کے مداح مسلمان ہیں۔ شرر کا جوش مجتہد اور ملاں کا ہے۔ سرشار وہ طباع ہے جس نے انگریزی طرزِ جدید کے افسانے اردو میں لکھنے شروع کیے۔(۱۵) یہ سب باتیں درست ہیں لیکن پریم چند نے ایک ہندو کی حیثیت سے قلم اٹھایا ہے اور ان کے اندر کا ہندو یہ باتیں کر رہا ہے ایک غیر جانبدار محقق نہیں۔

''حال کی بعض کتابیں'' میں مختلف کتابوں پر دلچسپ تبصرے ہیں مثلاً مولوی غیاث الدین کی تصنیف ''کتابِ نسواں'' کے بارے میں تحریر کرتے ہیں کہ سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ جھوٹ، سچ، پردہ، انتظام خوردونوش وغیرہ جیسے مضامین کے ساتھ کتاب کے ابتدائی حصہ میں ''گورنمنٹ کے حقوق'' یا ''ہمارے حقوق'' جیسے مسائل پر وعظ کہنے کی ضرورت کیوں لاحق ہوئی۔ اسی مضمون میں لالہ لاجپت رائے کے تعلیم سے متعلّق غور طلب خیالات بھی بیان کیے ہیں جن کے مطابق ہم کشاکشِ زندگی کی دوڑ میں دوسروں سے پیچھے ہیں۔

ہمارے یہاں کی تعلیم غیر عملی ہے۔ یورپ اور امریکہ میں تعلیم ایک سرمایہ ہے اور لڑکا اور لڑکی پڑھ لکھ کر سرمایہ اور زرِ مبادلہ بڑھاتے ہیں۔ اس طرح ہماری تعلیم ذہنی اور ان کی مادی ہے۔ یہاں طلبہ

غیر صحت مند ماحول میں پڑھتے ہیں۔ان کی تعلیم مفت نہیں جبکہ یورپ اور امریکہ میں جملہ تعلیمی اخراجات حکومت برداشت کرتی ہے۔[۱۶] ''فنِ تصویر'' میں پریم چند کا فن بلندیوں پر ہے۔انھوں نے بڑی عرق ریزی سے پوری دنیا کے مصوروں پر تنقیدی مضمون قلم بند کیا ہے۔ پریم چند تحریر کرتے ہیں کہ جو فوائد بنی نوع انسان کو نظم سے حاصل ہوتے ہیں وہی فوائد ایک تصویر سے بھی حاصل ہوتے ہیں۔شعر ایک محبوب بالذات شے ہے اور تصویر کی بھی یہی صفت ہے۔شاعری کا اعلیٰ ترین کام انسان کو بہتر بنانا ہے اور اعلیٰ مصوری بھی ہمارے سامنے انسانی معاشرت کے بہترین پہلو دکھاتی اور اچھے اچھے کاموں کے نمونے پیش کرتی ہے۔ یہ شاعری کی طرح افراد کو قومیت کی طرف لے جاتی ہے۔ہندوستان کو شاعری سے زیادہ مصوّری کی ضرورت ہے۔ایسے ملک میں جہاں صد ہا زبانیں رائج ہیں، اگر کوئی عام زبان رائج ہوسکتی ہے تو وہ تصویر ہے۔[۱۷]

پریم چند نے تاریخ سے ایک اور کردار داراشکوہ پر ایک طویل مضمون لکھا ہے۔دارا کے عقائد ہمیشہ موضوعِ بحث رہے لیکن پریم چند کے مطابق دارا کی نظروں میں کبیر داس اور گرونانک جیسے آدمیوں کی بڑی وقعت تھی کیونکہ بقول ان کے، دوسرے پیغمبر بنی نوع انسان میں تفرقہ ڈالتے تھے مگر یہ حضرات صلحِ کل کی تعلیم دیتے تھے۔قومی اتحاد کے لیے دارا کے ذہن میں وہی بات آئی جو اکبر کے ذہن میں تھی یعنی دونوں میں فاتح اور مفتوح کا خیال اٹھا دیا جائے۔دونوں ملیں، شادیاں کریں۔نہ کوئی ہندو رہے اور نہ کوئی مسلمان۔

اس اتحاد کے معاملے میں دارا اکبر سے بڑھا ہوا تھا۔اکبر نے ہندو راجاؤں کی لڑکیوں سے عقد کیا تھا لیکن دارا اس بات کا قائل تھا کہ مغلوں کی لڑکیاں ہندو راجاؤں سے منسوب کی جائیں۔[۱۸] یہ ہے وہ مشترک قومیت اور تہذیب کا مکمّل نقشہ جو پریم چند کا خواب تھا۔یہی ان کی مذہبی رواداری بھی ہے۔پریم چند نے 'رنجیت سنگھ' کو مذہبی عدم تعصّب میں اکبر سے بڑھ کر قرار دیا ہے۔اس کے دربار میں کئی مسلمان بڑے بڑے عہدوں پر فائز تھے۔جبکہ مسلمان ریاستوں میں صرف حیدرآباد دکن کی ریاست کا حکمران ہندو تھا۔ان کے بقول رنجیت سنگھ کو سب سے زیادہ زچ سرحد کے جاہل مسلمانوں نے کیا جو چور اور ڈاکو تھے۔[۱۹]

پریم چند نے ہندو فنِ حکمت میں ہندوستانی حکمت کے عالموں کی تاریخ بیان کی ہے اور ان کے نزدیک فنِ حکمت یونانیوں کی ایجاد نہیں۔''ہندو تہذیب اور رفاہِ عامہ'' میں ان کاموں کی طویل فہرست دی ہے جو ہندوؤں نے رفاہ عامہ کے لیے کیے۔یہ سلسلہ قبلِ مسیح سے شروع کیا ہے۔ان کا کہنا ہے کہ ہندو تہذیب کی عمارت دھرم اور نیکی کی بنیاد پر تھی اور مغربی تہذیب کی بنیاد نفع، تکلّف اور حرص پر ہے۔[۲۰] پریم چند نے ''رامائن'' اور ''مہابھارت'' کو ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' سے بڑی تصانیف قرار دیا ہے۔علم ریاضی کو ہندوؤں کی دین اور ہندسہ کو ہندوؤں کی ایجاد قرار دیا ہے۔

اگر ایک طرف بھارتیندو کے تذکرے ہیں تو دوسری طرف رام کرشن بھنڈارکر کو خراجِ تحسین ہے۔

سرسید کے بارے میں تحریر کرتے ہیں کہ بہ حیثیت مدبر، مصنّف، مذہبی پیشوا اور مصلح اور خادمِ قوم جو شہرتِ دوام حاصل ہوئی وہ ہندستان کیا دنیائے اسلام میں بھی شاید کسی بزرگ کو حاصل ہوئی ہو۔ انھوں نے اُردو زبان کا دامن وسیع کیا ان کے ''تہذیب الاخلاق'' کے مضامین اردو کلاسک کا درجہ رکھتے ہیں۔[۲۱] پریم چند نے گوری شنکر ہیرا اوجھا کے تین لکچروں کا ترجمہ بھی پیش کیا جو مضمون سے زیادہ مقالہ ہے۔ اسے 'قرونِ وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب'' کے نام سے شائع کیا گیا۔

پریم چند نے ''اُردو، ہندی، ہندوستانی'' میں معاشرتی اتحاد کے لیے زبان اور رسم الخط کو لازمی قرار دیا ہے۔ وہ اس بات کے بھی قائل لگتے ہیں کہ ہندوستان کی ایک قومی زبان ہو جو ملک کے ایک کونے سے دوسرے تک بولی اور سمجھی جائے۔ وہ مشترک لغت کے بھی حامی ہیں لیکن اصطلاحات نئی بنانے کے بجائے انگریزی کی مروجہ اصطلاحات سے کام چلانے پر زور دیتے ہیں۔ وہ چاہتے تھے کہ ہندوستانی زبان وادب کی انجمن قائم کی جائے جس کا کام ہندستانی زبان کا ارتقاء ہو۔[۲۲]

''قومی اتحاد کیوں کر قائم ہوسکتا ہے'' میں لطیف نکتہ اٹھایا ہے کہ ''فاتح'' بھی ''مفتوح'' ہو چکا ہے، اسے اب اپنے سابقہ 'مفتوح' سے ہمدردی ہونا چاہیے اور مل کر نئے مفتوح کا مقابلہ کریں۔ اگر مذہب تنگ نظر بناتا ہے تو اسے دور سے سلام۔ بے شک اپنی تہذیب، زبان اور رسم الخط سے محبّت کریں لیکن اس کی ایک حد ہے۔ دوسروں کی آزادی کی قدر کرنا ہی سچائی ہے۔

پریم چند نے ۱۰/اپریل ۱۹۳۶ء کو ترقی پسند مصنّفین کے تاسیسی جلسے میں صدارتی خطبہ دیا۔ اسے ''زمانہ'' نے ''ادب کی غرض وغایت'' کے نام سے شائع کیا۔ اس میں پریم چند نے پہلی بار ادب اور زندگی، ادب اور جمالیات، ادب اور کلچر اور مقصدی ادب پر اظہارِ خیال کیا۔ وہ ادب میں یاسیت کو پسند نہیں کرتے۔ ادب کو تنقیدِ حیات گردانتے ہیں۔ لب ورخسار کے قصوں سے شاعری کو دور دیکھنا چاہتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ تلخ حقیقت ہے کہ ادیبوں میں قوتِ عمل کا فقدان ہے۔ ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکّر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو: جو ہم میں حرکت اور ہنگامہ پیدا کرے، سلائے نہیں کیونکہ اب اور سونا موت کی علامت ہوگی۔[۲۳]

''مہاجنی تمدن'' کو پریم چند نے جاگیرداری اور ملوکیت سے بھی زیادہ سفاک قرار دیا ہے۔ اس کی بنیاد افادہ پر رکھی گئی ہے۔ یہاں business is business کا اصول ہے اور جذبہ پروری کو کوئی دخل نہیں۔ مبارک ہے وہ تہذیب جو ثروت اور ذاتی ملکیت کا خاتمہ کر رہے ہیں اور بہت جلد باقی دنیا اس کی پیروی کرے گی۔[۲۴] پریم چند نے لسان العصر اکبرالٰہ آبادی کی شاعری پر ایک طویل مضمون لکھ کر ان کو خراجِ تحسین پیش کیا۔ ان کے مطابق اکبر قدیم علوم کے علاوہ انگریزی کے بھی ماہر ہیں اور اسی مناسبت سے اکبر نے اپنے کلام میں جابجا انگریزی زبان کے الفاظ کو بھی کھپایا ہے۔ وہ تمام خوبیاں جو ایک کُہنہ مشق

اورخوش فکر شاعر کے کلام میں ہونی چاہئیں، اُن کے کلام میں موجود ہیں۔ اُن کے کلام کی اشاعت سے ایشیائی شاعری میں موجودہ زمانے کے موافق معقول اضافہ ہوا ہے۔ ظرافت کے رنگ میں شاعری ان کا کمال ہے اور یہ رنگ اردو میں آج تک کسی اور کو نصیب نہیں ہوا۔ ایک لفظ اور ایک فقرے میں بات پیدا کرتے ہیں۔[۲۵] اکبر کی شاعری سے خوب صورت حوالے بھی دیے ہیں۔

پریم چند کی قوم پرستی اور ہندوتا کی انتہا ہے کہ 'رہنمایان ہند' میں رام، سیتا، کرشن، رامانج اور ان کی کتابوں سرتیوں، ویداور سمرتی پر بحث کی ہے لیکن ان کے علاوہ ان کو ہند کے اور رہنما نظر ہی نہیں آئے۔ ''ہندوستانی مصوّری'' میں اجنتا اور سانچی کی غاروں اور گپھاؤں کے تذکرے ہیں یا اکبر کے دور اور ٹیگور کے۔ مولانا جامی کی ''زلیخا'' پر طویل مضمون لکھا ہے اور جامی کے کمال فن کو خراج تحسین پیش کیا ہے۔ زلیخا کی داستان مذہبی بھی ہے اور احتیاط کا تقاضا بھی کرتی ہے کہ اس کے ساتھ ایک پیغمبر کے حالات شامل داستان ہو جاتے ہیں۔

پریم چند نے سارا قصہ بیان کر دیا ہے اور اس میں قطع و بُرید نہیں کی، صرف آخر میں تبصرہ کرتے ہوئے تحریر کیا ہے کہ زلیخا کسی معنی میں اخلاق کا نمونہ نہیں کہی جا سکتی۔ اس کے عشق کا معیار ادنیٰ ہے۔ وہ نفس پر ایمان اور آن سب قربان کر سکتی ہے۔ اس نے جو کیا وہ ایک معمولی عورت کرتی۔ شاید اس کے کردار کی خامیاں بیان کر کے جامی کا منشا یہ ہو کہ یوسفؑ کے فضائل کی وقعت بڑھائیں اور وہ اس میں کامیاب رہے ہیں۔[۲۶] نظامی کے ''قیس'' کا معیار پریم چند نے ''زلیخا'' سے زیادہ بیان کیا ہے کیونکہ قیس کے عشق کا رُتبہ بہت بلند ہے۔

پریم چند نے پیارے لال شاکر کی کتاب 'اکسیرِ سخن' کا مقدمہ تحریر کیا اور اس میں کالی داس کی شاعری، تخلیقات اور ڈراموں پر تفصیل سے اظہارِ خیال کیا۔ ''اکسیرِ سخن'' کالی داس کی تخلیق ''رتو سنگھار'' کا اردو منظوم ترجمہ ہے۔ پریم چند نے شاکر کے اس منظوم اردو ترجمے کی تعریف کی ہے۔ ''اردو زبان اور ناول'' میں تحریر کرتے ہیں کہ بندشوں میں جدت، خیالات میں تازگی، جذبات میں عمق ایک اچھے ناول کے لوازم ہیں۔ ناول نویسوں کو خیال رکھنا چاہیے کہ اردو ناول کا مستقبل ان کے ہاتھ میں ہے۔ انھیں استادان فن کی کتابوں کو غور سے پڑھنا چاہیے تا کہ سچے جذبات کا نمونہ پیش کر سکیں۔ ہمارے ناول نویس اگر زندہ رہنا چاہتے ہیں تو ان کو زمانے کے ساتھ چلنا پڑے گا۔[۲۷]

پریم چند کے مضامین کی زبان سادہ ہے اور پریم چند نے صرف ابلاغ کا کام لیا ہے۔ انھوں نے ان مضامین میں عربی، فارسی، ہندی، سنسکرت اور انگریزی کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ سنسکرت الفاظ میں آدی، اہلیا، اپان، جنیہ، تت توم اسی، اجنتا ہیں تو فارسی میں تراکیب جیسے اساتذہ اجل، اسپ بازیں زریں، استاد زریں دست، خلعت خاصہ، فلک چہار، راز نہفت، چرخ ہفتم، ہندی میں انادی، انش، بیر، پھٹکر، دمینتی،

دوج، پیال، جگیاسو، جپ تپ، عربی میں الف لیلیٰ، ساطعہ، منبع، مزاولت، صعب، عالی دودمان، لا طائل اور انگریزی کے الفاظ فرلو اور رنگروٹ شامل ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ پریم چند نے ہند کی رسومات بھدرا کرنا، داہ کریا، مقدس استھان بندرابن، 'رہنمایان ہند' رام چندر، ایشور چندر ودیا ساگر، سری رامانج، سری شنکر اچارج، سکھ دیو، والمیک اور ویاس کے علاوہ ہومر، ورجل، رفیلی، دانتے، برک وغیرہ کے تذکروں سے اپنے مضامین کو دلچسپ بنایا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ پریم چند،''بھرت''،مشمولہ،مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،۲۰۰۳ء،ص۹
۲۔ ایضاً،ص۱۲
۳۔ ایضاً،ص۱۷
۴۔ پریم چند،''بہاری''،مشمولہ،مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،ص۳۲
۵۔ پریم چند،''پیک ابر۔۔۔تنقید''،مشمولہ،مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،ص۴۸
۶۔ پریم چند،''زراعتی ترقی کیوں کر ممکن ہے''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،ص۶۰
۷۔ پریم چند،''کاؤنٹ ٹالسٹائی اور فن لطیف''،مشمولہ،مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،ص۸۷
۸۔ پریم چند،''قحط الرجال''،مشمولہ،مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،ص۱۴۴
۹۔ پریم چند،''آئین قیصری اور محاربات عظیم''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۳۰
۱۰۔ ایضاً،ص۴۴
۱۱۔ پریم چند،''راجا ٹوڈرمل''،مشمولہ،مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۵۷
۱۲۔ پریم چند،''اکبر اعظم''،مشمولہ،مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۶۴
۱۳۔ پریم چند،''راجا مان سنگھ''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۸۰
۱۴۔ پریم چند،''آنریبل گوپال کرشن گوکھلے''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۹۶
۱۵۔ پریم چند،''شرر و سرشار''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،ص ص۱۱۶تا۱۲۱
۱۶۔ پریم چند،''حال کی بعض کتابیں''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،ص۱۳۳۔۱۳۴
۱۷۔ پریم چند،''فن تصویر''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۱۵۴
۱۸۔ پریم چند،''داراشکوہ کا دربار''،مشمولہ،مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۲۲۶
۱۹۔ پریم چند،''رنجیت سنگھ''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۳۳۸۔۳۴۶
۲۰۔ پریم چند،''ہندو تہذیب اور رفاہ عام''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۳۶۳
۲۱۔ پریم چند،''سرسید''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۱۵۶۔۱۶۳
۲۲۔ پریم چند،''اُردو، ہندی، ہندوستانی''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،ص۳۵۲۔۳۶۰
۲۳۔ پریم چند،''ادب کی غرض و غایت''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،ص۳۸۷
۲۴۔ پریم چند،''مہاجنی تہذیب''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۱''،ص۴۰۴
۲۵۔ پریم چند،''کلامِ اکبر پر ایک نظر''،مشمولہ،مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۲۹۳
۲۶۔ پریم چند،''زلیخا''،مشمولہ،مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص۲۷۷
۲۷۔ پریم چند،''اردو زبان اور ناول''،مشمولہ: مدن گوپال (مرتب)،''کلیاتِ پریم چند۲۰''،ص ص۱۶۴۔۱۶۵

مختار صدیقی کے تہذیبی تصوّرات اور عصری انسان

ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی ☆

Abstract:

Mukhtar Sidiqui is a prominent figure of Urdu Poetry in Modern era who has given much importance to culture in his poems. His ideologies about man and universe can be understood through his cultural thoughts. There are very impressive images of culture heritage which show process of construction and destruction of universe. These images also explore Mukhtar Sidiqui's ideologies about man, time and space. In this article, such thoughts in Mukhtar Sidiqui's poetry have been critically analyzed by the author.

جدید اردو نظم کے معماروں میں مختار صدیقی کو یہ تخصص حاصل ہے کہ ان کی شاعری ایک خاص تہذیبی مزاج رکھتی ہے۔ انسان کے قدیم ترین ماضی کا کھوج لگاتے ہوئے اس کے حال کی فضا اور ماحول میں تعمیری و تخریبی عناصر کی تلاش اور مستقبل میں اس کی نیست یا ہست کے ممکنہ آثار کی تلاش ان کی شاعری کا موضوعِ خاص ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ دینی اور روحانی اعتبار سے مختار صدیقی نے جہاں ہندوستان میں مسلم تہذیب کی عظمتِ رفتہ کے ثقافتی نشانوں مسجدِ قوۃ الاسلام، قطب مینار اور تاج محل کا نوحہ کرتے ہوئے اسلامیانِ ہند کے حال اور مستقبل کے بارے میں فکرِ شاعرانہ کی ہے، وہیں سرزمینِ حجاز کے مقدس مقامات کی زیارت کرتے ہوئے وقت کی معنویت تلاش کرنے کی بھی تخلیقی سعی کی ہے۔ اس تخلیقی عمل کے دوران میں ان کے ہاں اپنے مقامی خطوں کی تاریخ کو بھی تہذیبی انداز میں کھوجنے کا رجحان واضح نظر آتا ہے۔ مختار صدیقی نے اپنی نظموں میں، بقول ضیا جالندھری:

''برصغیر کی تاریخ میں مختلف ادوار میں جو بیتی اس کی تفہیم بھی کی ہے۔''(۱)

تہذیبی آثار کی جستجو میں وہ انسان کے ماضی قدیم تک گئے ہیں اور کتابِ ہستی کے نہایت پرانے اوراق کا مطالعہ بھی کیا ہے۔ عقیل احمد صدیقی نے ان کی نظم موہن جو داڑو کا تجزیہ کرتے ہوئے شاعر کے

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد

اس تخلیقی رویے کی طرف بجا طور پر اشارہ کیا ہے کہ:

''وہ ماضی کو زمانۂ حال سے مطابق کر کے پیش کرتے ہیں۔ ماضی کی تہذیبی رُوح حال کے ایک نمایندہ فرد سے ہم کلام ہوتی ہے اور موہن جوداڑو کے حوالے سے اپنی بربادی کا نوحہ پیش کرتی ہے۔ ایسا کرتے ہوئے فن کار کی نظر موجودہ تہذیبی زوال کے اُس نکتہ پر رہتی ہے جس نے اپنی روایت کو یکسر بھلا دیا ہے۔''(۲)

روایت کے احیا کی کوششوں کے تناظر میں مختار صدیقی کی نظموں کے ساتھ ساتھ ان کی سی حرفیاں بھی لائقِ توجہ ہیں جو جھنگ ملنگ حضرتِ سلطان باھوؒ کے شاعرانہ آہنگ کی بازیافت کی ایک کوشش کامیاب ہیں اور جن میں انھوں نے ایک پنجابی صنفِ ادب کو اردو کا جامہ ہی نہیں پہنایا بلکہ ایک تہذیب کو دوسری تہذیب سے بھی ہم آہنگ کیا ہے۔

مختار صدیقی کا تصورِ انسان انھی تہذیبی دائروں اور سوالات کے تناظر میں سمجھا جا سکتا ہے۔ اگرچہ ان کی شاعری میں محض انسان ایک سوال نہیں ہے، بلکہ وقت، خدا اور مابعد الطبیعات سے متعلّق بہت سے استفسار ان کی فکری کائنات کا حصہ ہیں۔

تخلیقِ انسان سے متعلّق مختار صدیقی کی سی حرفیاں چاک اور خاک سے متعلّق عمر خیام کی فکری روایت سے شعری استفادہ ہیں اور اِن کی اِبتدا میں بطور پیش لفظ درج ہیں، لیکن شاعر کے اپنے اسلوب اور ہندی بحر کے آہنگ نے اس میں ذائقے کی ایک نئی صورت پیدا کی ہے:

چاک چلے، اور گیلی مٹی دور میں گھومے، چاک چلے
چاک چلے، اور ہاتھ بڑھیں اور گیلی مٹی صورت پالے
چاک چلے، اور حسنِ خیالی یہ صورت چومے، چاک چلے
چاک چلے، اور کاوشِ فن اب چاک کو چھوڑ جہاں اپنالے(۳)

یہ سی حرفی تخلیقِ انسان اور اس کے پیکر کی نیرنگیوں کی آب و تاب کو بیان کرتی ہے، وہیں خالقِ کائنات کے ہنرِ تخلیق کی تحسین کا مرقّع بھی ہے۔ سی حرفی کا اختتام چاک پہ بننے والی صورت کا چاک کو چھوڑ کر چاکِ زمانہ اپنانے کا تصوّر مختار کے تصوّرِ انسان کی اساس ہے لیکن چاکِ زمانہ پہ آنے والی صورت محض ایک جامد وجود کی طرح اب گردش کرنے نہیں آئی بلکہ چاکِ زمانہ کی سیر کے بعد خود چاک کی تعمیرِ نو کے لیے آئی ہے۔ گویا انسان محض ایک تخلیق نہیں بلکہ وجہِ تخلیق بھی ہے اور وسیلۂ تخلیق بھی:

چاک وسیلہ، گل سروساماں، خاکی خاک طراز ہوئے
چاک اور خاک کا میل ہمی اور اس کے امانت دار ہمی

چاک اور گردشِ تودۂ گل کو، حکم کے ہم جو مجاز ہوئے
چاک اور خاک کا کھیل ہی اور اس کا مآلِ کار ہی(۴)

مختار صدیقی نے اس سی حرف میں قرآنِ حکیم کے ارشاد کے مطابق انسان کو کتاب کی امانت سونپے جانے اور آفاق کی تسخیر و تعمیر کرنے والے پیکر کے تصور کو نظم کیا ہے، لیکن اس کے ساتھ اس احساس کو بھی اجاگر کیا ہے کہ جس طرح اس زمین پر رونق کے آثار کی ابتدا انسان ہی نے کی، اسی طرح اس کرۂ ارض کی انتہا کا معاملہ بھی اِسی پیکرِ خاکی کے ہاتھ میں ہے۔ وہ چاہے تو زمین کو شاد و آباد رکھے یا پھر تاراجی کے سامان کرتے ہوئے نہ صرف عناصرِ کائنات بلکہ خود کو بھی عدم آشنا کر دے۔

''سی حرفی'' کے تخلیقی اثاثے میں مختار صدیقی نے انسان کو ایک رجائی انداز میں دیکھا ہے لیکن ''منزلِ شب'' کی نظمیں دیکھیں تو بیسویں صدی کے عالمی حالات کے تناظر میں ایک نہایت تلخ حقیقت پسندی کا اظہار ملتا ہے۔

''منزلِ شب'' میں شامل منظومات میں انسان کے اس المیے پر ماتم کناں ہیں کہ انسان جسے تعمیرِ کائنات کا منصب عطا ہوا، وہ ابتدا ہی سے تخریبی میلانات رکھتا ہے اور تاریخ میں تخلیقی رویے محض مادی اقدار کے تحت رہے ہیں۔ اس سلسلے میں مختار صدیقی نے بطورِ خاص بیسویں صدی کی عظیم جنگوں میں جوہری ہتھیاروں کے باعث انسان کے غیر اہم ہو جانے پر مایوسی اور دکھ کا اظہار کیا ہے، وہ منزلِ شب کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''یہ زمانہ، عالم گیر جنگوں اور انقلابات کا زمانہ ہونے کی وجہ سے منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ نظری اور علمی تاریخ میں یہ زمانہ اپنی بوقلمونی، اپنے تجربات، اپنے اکتسابات کی بدولت شاید اب تک بے نظیر ہے۔ مجھے یہ کہنا چاہیے کہ اس دور میں معاشرے میں میری حیثیت ایک بہت ہی عام اور غیر اہم فرد کی ہے۔''(۵)

فرد کی اس بے معنویت کا احساس ان کی نظم '' آخری بات'' میں تاریخ انسانی میں قتال کی اولیں مثال سے زمانۂ حال کی جنگوں اور معاصر صورتِ حال میں عالمی و قومی سطح پر دہشت گردی کی سفاک وارداتوں تک پھیلا ہوا ہے۔ شاعر اگرچہ اس زمانے کو دیکھنے سے پہلے ہی دنیا سے رخصت ہو چکا ہے لیکن فرد کی جس بے معنویت کا المیہ اس نے اپنی نظم میں پیش کیا ہے اس کی شدت معاصر صورتِ حال میں آج کا زندہ انسان محسوس کر سکتا ہے۔ ہیروشیما اور ناگاساکی پر جوہری حملے کے پس منظر میں تخلیق کی گئی نظم '' آخری بات'' انسان کی بے معنی حیثیت کو بہت نمایاں طور پر پیش کرتی ہے۔ نظم کے شروع میں دھماکے کے بعد ہونے والی تباہی کے مناظر پیش کیے گئے ہیں۔ عمارتیں کھنڈرات بن چکی ہیں اور بارود کی بو سے فضا میں تعفّن پھیلا ہوا ہے۔ مختار صدیقی تباہ شدہ شہروں کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

زلزلے آئے نہ آشوبِ قیامت سے مٹے
دونوں اک ذرّے کے جوہر کی کرامت سے مٹے
اس کرامت سے مگر مٹ کے بھی جو بچ نہ سکا
دیکھیے جاکے وہ پگھلا ہوا اندھا پاتال
اس عدم زار میں سرگرم ہیں برقی لہریں
جن کی ترکیب سے ماضی کو ملی صورتِ حال
دیکھتی آنکھوں ذرا دیکھیے سائے ان کے
خاک کا جن کا کوئی کھوج لگانا ہے محال
کارکن ، محنتی ، مزدور ، ہمکتے بچے
بن گئی دوزخی آسیب کی پرہول مثال
یہ ہے قابیل کی تاریخ کا وہ بابِ فنا
جس پہ عبرت کو بھی ہوتی نہیں رونے کی مجال
تاب گریہ ہو تو پھر بھی نہ بہیں گے آنسو
کون ''فاشست'' ہے اس دین کا دنیا کا عدو
اور اب ٹینک اپاہج ہوئے توپیں ٹھنڈی
پر شکستہ ہے فلک سیر تباہی کا جنوں
خون سے سینچی ہوئی خاک نے نگلیں فوجیں
جوہرِ ذرّہ نے یوں پھونکا ہے کچھ اپنا فسوں

ضامنِ امن اُسے مانیے جیسے تیسے
خون ہی ہم میں نہیں خون بہے گا کیسے(۶)

نظم ''منزل شب'' میں مختار صدیقی نے ذہن انسانی کے بدلتے ہوئے میلانات کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ بدلتی ہوئی اقدار اور تخریبی رویوں کی بالادستی نے انسان کو ایک بے مایہ سی چیز بنا دیا ہے۔ نئی تہذیب نے انسان پر تخلیق کے در بند کر دیے ہیں اور اب ایٹمی طاقت کا حصول انسان کے ارتقا کی علامت بن گیا ہے۔ ترقی یافتہ قوم محض وہی ہے جس کے پاس زیادہ سے زیادہ جوہری قوت ہو اور اس دوڑ میں ہر قوم اپنے آپ کو دوسروں سے برتر ثابت کرنے کی سعیٔ بے ہودہ میں سرگرم ہے۔ مختار صدیقی کے نزدیک ان مکروہات نے انسان کو درندہ بنا دیا ہے جو ہمہ وقت اپنے سے چھوٹے درندوں کو چیرنے پھاڑنے کی فکر میں رہتا ہے۔

اور یہ سرگوشیاں کہتی ہیں وہ باتیں گئیں
شہر و صحرا، خونِ ناحق سے رہیں گے لالہ گوں
زندگی بے مایہ ہے، جیتیں گئیں، ماتیں گئیں
آج اک عالم کو پاگل کر چکی ہے بوئے خوں
سروری کرتا ہے بے مقصد تباہی کا جنوں
نسلِ انسانی کی جیسے حسرتِ دل ہو یہی
علم و حکمت اس طرح ہیں اس کے آگے سرنگوں
جیسے ان صدیوں کی جانکا ہی کا حاصل ہو یہی
آدمی کے ارتقا کی جیسے منزل ہو یہی(۷)

مختار صدیقی کے نزدیک اب ہم زندگی نہیں کر رہے بلکہ موت کی چاکری کر رہے ہیں۔ موت ہمارے سروں پر حاکم ہوگئی ہے اور انسانی زندگی اس کی ایک ادنیٰ سی کنیز ہے اور وہ جب چاہے اسے دیوار میں چنوا دے۔

مختار صدیقی کی نظموں ''اے اسیرانِ ہم قفس'' اور ''لبِ ساحل'' میں بھی معاصر زندگی کی اسی بے وقعتی اور انسان کی بے چارگی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ کسی بھی عہدِ پُر آشوب میں انتہائی زبوں حالی کے باوجود انسان کے پاس ایک سہارا بہر حال باقی رہتا ہے اور وہ ہے اچھے مستقبل کی امید۔ یہ ایمان و یقین کہ لمحہ موجود کا دکھ گذشتنی ہے، اُسے کسی حد تک گوارا بھی بنا دیتا ہے۔ یوں انسان اپنے کرب کو سہار لیتا ہے لیکن عصری صورتِ حال میں انسان اس آخری سہارے سے بھی محروم دکھائی دیتا ہے اور یہ کرب اس کی زندگی کی حالتِ مستقل بن چکا ہے۔

مختار صدیقی کے نزدیک انسان کے اچھے مستقبل کا خواب محض ایک یوٹوپیا ہے جس نے کبھی تعبیر کی شکل اختیار نہیں کرنی۔ یہ دنیا بدلنے کے لیے جہاں ماضی میں انبیاء مبعوث ہوئے وہاں مختلف شعبوں میں اہلِ فکر و دانش نے نظری سطح پر تبدیلی کی مساعی کیں لیکن انسان نے کرۂ ارض پر آباد ہونے کے نقطۂ آغاز میں جس وحشت کو جنم دیا تھا، آج بھی اس کا اسیر ہے۔ مختار کی نظم ''یک الف بیش نہیں'' میں اس احساس کو مصوّر کیا گیا ہے، جس میں وہ اچھے مستقبل کی نوید سنانے والوں پر کڑی تنقید کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک پیش گوئی کا جوا ہر عہد میں کھیلا گیا، لیکن فی الاصل ظلم اور استحصال کرنے والے ہمیشہ بازی جیت کر لے جاتے رہے ہیں:

نسل در نسل چلا ہے یہ طلسمِ فردا
خیل در خیل پرکھتا رہا عظمت کے چلن
کبھی موجودہ زمینوں میں سماوی انعام
کبھی سرسبز چراگاہوں میں نورِ ایمن
کبھی اقدار کو یکسر ہی بدلنے کے چلن
کبھی افراد کا کردار، ترقی کا نصاب
کبھی افراد جماعت کے ثمر کے رہزن
یعنی تاریخ کے ہر موڑ پہ جانا ہم نے
خاکبازی میں نوا ساز ہی رہنا ہو گا
اور ہر اہلِ نظر، صاحبِ فردا کے طفیل
ابھی زندانیٔ آغاز ہی رہنا ہو گا(۸)

مختار صدیقی، ن م راشد کی طرح کسی فردِ نو کی آمد کی آہٹ تو نہیں سنا سکے لیکن ان کی نظموں میں انسانی تاریخ کے جن تلخ حقائق کو کڑوے اسلوب میں پیش کیا گیا ہے، وہ ایک مستقل سوال ہے، جو ماضی کے انسان سے بھی کیا گیا لیکن اس نے نظر انداز کیا۔ معاصر عالمی صورتِ حال میں مختار صدیقی کی مایوسی ہمارے لیے بھی ایک سوال ہے، کیا ہم بھی اس سوال کو نظر انداز کریں گے اور اگر ایسا ہے تو مستقبل کا انسان بھی اس روایت کو آگے بڑھانے میں کوئی عار محسوس نہیں کرے گا۔

حوالہ جات

۱۔ ضیا جالندھری، دیباچہ ''آثار''، از مختار صدیقی، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۱

۲۔ عقیل احمد صدیقی، ''جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۰ء، ص ۳۱۳

۳۔ مختار صدیقی، ''سی حرفی''، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۵۵ء

۴۔ ایضاً

۵۔ مختار صدیقی، ''منزلِ شب''، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۵۵ء، ص ۱۳

۶۔ ایضاً، ص ۴۳۔ ۴۴

۷۔ ایضاً، ص ۵۲

۸۔ ایضاً، ص ۵۸

عطاؔ کی حمدیہ رباعیات ــــــ ایک مطالعہ

ڈاکٹر محمد سفیان صفیؔ ☆
ڈاکٹر نذر عابدؔ ☆☆

Abstract:

In the religious Urdu poetry, the significance of Naat & Hamd cannot be neglected; Mehboob Elahi Ata is a tremendous poet of the fertile land of Hazara who have specially selected Islamic ideology in his published seven books. He has particularly gives attention on Naat and Hamd. His versatile artistic work regarding Hamd is able to be reviewed and re-examined. In this article the authors have strived to explore the different dimensions of the topics in Ata's Hamdia-Rubaeeyat by utilizing the various tools of criticism and research.

اُردو ادب میں عموماً نعتیہ شاعری کے مجموعے تو دستیاب ہو جاتے ہیں لیکن حمدیہ شاعری کے حوالے سے طبع شدہ کتب بہت کم ہیں۔اس کی چند نفسیاتی وجوہات بھی ہیں۔سب سے پہلی وجہ تو یہ ہے کہ حمدیہ شاعری چند مخصوص موضوعات کا احاطہ کرتی ہے۔ان موضوعات میں زیادہ تر وحدت و کثرت، زمان و مکاں، شانِ یکتائی، شانِ بے نیازی اور وحدانیت کے موضوعات زیادہ اہم ہیں۔ان موضوعات کی تکرار کی وجہ سے حمدیہ شاعری میں بوجھل پن اور ایک نوع کا میکانکی انداز چلن پایا جاتا ہے اور لگے بندھے موضوعات کے تناظر ہی میں حمد کے حدود متعیّن کیے جاتے ہیں۔دوسری بشری کمزوری نفسیاتی حوالے سے یہ سامنے آتی ہے کہ حمد لکھنے کے لیے جس انتہائی سنجیدہ اور عظمت کے حامل اسلوب کی ضرورت ہوتی ہے وہ اکثر و بیشتر شعرا کی دسترس سے باہر ہوتا ہے۔تیسری وجہ شاید یہ ہے کہ حمدیہ شاعری جس مناجاتی آہنگ کی متقاضی ہوتی ہے اس میں وجد آفریں کیفیات پیدا کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔چوتھی وجہ انسان کی عبودیت

☆ ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ
☆☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

کے حوالے سے وہ نارسائی ہے کہ وہ اتنے مشکل، پیچیدہ اور پُراسرار موضوع کو گرفت میں لانے سے قاصر ہوتا ہے۔عطؔا کے پانچ رباعیات کے مجموعوں میں حمد یہ رباعیات کی تعداد پچاس سے متجاوز نہیں مگر ان حمد یہ رباعیات میں اتنا بڑا تنوع درحقیقت عطؔا کے فنی کمال کا بین ثبوت ہے اور پھر وہ استغراق کی کیفیت بھی ان رُباعیات میں زیریں رو کی صورت سفر کرتی ہے جس کا حاصل وجد آفرینی ہے۔

عطؔا کی ان حمد یہ رباعیات میں موضوع کی متانت کے پیشِ نظر اسلوبِ نگارش بھی انتہائی سنجیدہ اور متاثر کن ہے۔ان رباعیات میں کہیں شرعی قیود کو پیش نظر رکھتے ہوئے شانِ ربوبیت کو موضوع بنایا گیا ہے تو کہیں صفاتِ ربی کو ملحوظ رکھتے ہوئے انہیں احاطۂ بیان میں لانے کی کوشش کی گئی ہے۔بعض اوقات ان رباعیات میں عطؔا کا لہجہ متصوّفانہ کیفیات کا حامل قرار پاتا ہے اور کبھی حکیمانہ وعارفانہ انداز میں حقیقتِ کل کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔عطؔا کی ان حمد یہ رباعیات میں سب سے زیادہ ادا ہونے والا مضمون وحدت و کثرت سے متعلّق ہے۔ذیل میں اس موضوع سے مطابقت رکھنے والی چند رباعیات درج کی جاتی ہیں:

وحدت جو عطؔا کن میں نہاں ہوتی ہے — سو رنگ میں وہ جلوہ فشاں ہوتی ہے
ہر آن نئی شان میں ہو کر تحلیل — انوار کی صورت میں عیاں ہوتی ہے(۱)

یک رنگئ فطرت کا ہے ہر پل اظہار — نقاشِ ازل کے ہیں نرالے آثار
وحدت کے پراسرار نگارستاں میں — ہر نقش ہوا جائے ہے بے نقش و نگار(۲)

ڈھونڈیں نہ اسے باغِ روابط کے مکیں — الحاق کے افسوں کا نہیں ہے وہ امیں
جو رنگ ہے یکتائی کا اس میں وہ رنگ — نیرنگئ انساب کی جنت میں نہیں(۳)

رہتا ہے نگاہوں پہ سراسر پردہ — اٹھ پائے کس طرح سے اٹھ کر پردہ
وحدت تری یا ربّ ہے پردوں پہ محیط — ہر پردے میں ہیں راز کئی در پردہ(۴)

جس وقت عطؔا ہو مجھے ملبوس حرم — ہو جائے مری شکل تری شکل میں ضم
آئینۂ وحدت ہو سراپا میرا — بن جائیں مرے وصف تری شانِ کرم(۵)

عطؔا کی پہلی حمد یہ رباعی وحدت و کثرت کی آئینہ دار ہے۔وحدت و کثرت کا موضوع متصوفانہ اور فلسفیانہ مباحث کی جان ہے۔اس کائنات کی حقیقت کا عرفان ان مذکورہ ہر دو اندازِ فکر سے ہوتا ہے۔رُباعی کا پہلا مصرعہ وحدت کی متصوفانہ تشریح ہے اور اس کے لیے شاعر کو ''کن'' کے لفظ کی تلمیحاتی توجیہہ کی طرف متوجہ ہونا پڑتا ہے کیونکہ خداوندتعالیٰ کی ذات وحدانیت کی حامل ہے اور اس نے اسباب تماشا پیدا کرنے کے لیے ''کن'' کا کلمہ ادا کیا ہے۔یہیں سے ''فیکون'' کے اسباب پیدا ہوئے اور یہ عمل وحدت کی

کثرت میں جلوہ نمائی کا سبب بنا۔ یہی کثرت سو رنگوں میں اظہار کا وسیلہ بنی ''سو رنگ'' کی رمزیت درحقیقت کثرت کی ابتدا کی طرف راہنمائی کرتی ہے۔ وہی وحدت جس کا بیان پہلے مصرعے میں آیا ہے۔ تیسرے مصرعے میں ہر آن نئی شان سے ہمکنار ہوتی دکھائی دیتی ہے اور اپنا اظہار انوار کی صورت میں کرتی ہے۔ یہی وہ متصوّفانہ روش ہے جو کائنات کی ابتدا سے متعلّق تسلیم کی جاتی ہے اور وحدت الوجودی افکار کی نمائندگی کرتی ہے۔ دوسری رباعی کثرت کی جلوہ گری کے بعد اس معکوس عمل کی ایمائی وضاحت ہے جس کے تحت بالآخر کثرت کو وحدت میں ضم ہونا ہے۔ یہ درحقیقت کائنات کے اختتام اور حشر برپا ہونے کی جانب ایک بلیغ اشارہ ہے۔ تیسرے مصرعے میں ''وحدت'' کو پُراسرار نگارستاں سے تشبیہ دی گئی ہے۔ یہ تشبیہ اپنے اندر جن رمزی پہلوؤں کو پوشیدہ رکھتی ہے ان کے مطابق وحدت ایک ایسا پُراسرار نگارستاں ہے جہاں ہر نقش آخر کار بے نقش و نگار قرار پاتا ہے۔ یہ رباعی ''کن'' کے روز ازل سے اپنا سفر شروع کرتی ہوئی وحدت کی ترجمانی کا فریضہ سرانجام دیتی ہے اور موجب کثرت بنتی ہے اور پھر یہی کثرت وحدت میں دوبارہ ضم ہو جاتی ہے۔ عطؔا کی اس رباعی میں مختلف مدارج کے تحت فلسفہ وحدت اور فلسفہ ٔکثرت کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ شاعر کی پرکاری اور ہنرمندی ہے کہ اتنے مشکل مضمون کو اتنے بے ساختہ اور برجستہ انداز میں تفہیم کے عمل سے گزارا۔ تیسری رباعی میں بھی فلسفہ ٔوحدت کی تشریح کو ملحوظ رکھا۔ یہ رباعی ہر طرح کے توافق اور روابط سے انکار کرتے ہوئے اس کی وحدانیت کو ہی مرکزی نقطہ قرار دیتی ہے۔ ''یک رنگی'' کا کنایہ درحقیقت وحدانیت کی رمز ہی کو آشکار کرتا ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وحدانیت ہر طرح کی کثرت کو پیدا کرنے کے باوجود بھی اصل کے اتباع سے مختلف ہے کیونکہ کثرت زوال آمادہ ہے جبکہ وحدت ابدیت کی حامل ہے۔ چوتھی رباعی میں وحدت کو پردوں میں چھپا ہوا دکھایا گیا ہے اور آخری مصرعے کے مطابق ہر پردے میں کئی راز در پردہ مذکور ہیں گویا وہ آنکھ موجود ہی نہیں جو پردہ در پردہ اسرار تک رسائی کر سکے۔ یہ سعادت صرف رسول پاک ﷺ اور انبیاء کرام کو حاصل ہوئی کہ وہ تائید بیّ سے اس کی وحدانیت کے اسرار کو کسی حد تک سمجھ سکے۔ پانچویں رباعی سراسر وحدت الوجودی افکار کی ترجمان ہے جہاں بشریت جب اپنی منتہا سے وصال کرتی ہے تو وحدانیت کی ترجمان بن کر ابھرتی ہے۔ اس کی اپنی شناخت کا عمل ختم ہو جاتا ہے، دوسرے الفاظ میں یہ کثرت کے وحدت میں ضم ہونے کا عمل ہے۔ عطؔا کی ان رباعیات کی تعبیر داخلی و خارجی محرکات کے تال میل کا نتیجہ قرار دی جا سکتی ہے۔ خارجی عوامل کس طرح نفسِ قدسیہ پر اثر انداز ہوتے ہیں اور پھر نفسِ قدسیہ ایک ایسے ساز کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس سے الوہیت کے نغمے پھوٹتے ہیں۔ یہ درحقیقت جزو کے کل میں سمو جانے کا عمل ہے۔

P.B Shelly اپنے مضمون A defence of Poetry میں لکھتا ہے:

''شاعری کی عام معنوں میں یوں تعریف کی جا سکتی ہے کہ وہ تخیّل کا اظہار ہے اور ان معنوں

میں شاعری نوع انسانی کی ہم خلقت ہے انسان ایک ایسا ساز ہے جس پر خارجی اور باطنی محرکات کا ایک سلسلہ اثر انداز ہوتا ہے۔''(۶)

عطاؔ چونکہ وحدت الوجودی افکار کا نمائندہ ہے لہٰذا اس کی شاعری میں وحدت اور کثرت کی جلوہ افروزی اسی ایک مخصوص تناظر میں ہوتی ہے اور خارجی محرکات کی موافقت داخلی تحریکات سے اس طرح ہوتی ہے کہ نگار خانۂ عالم کے سربستہ راز ایک مخصوص مکتبۂ فکر کی تعبیرات کی روشنی میں اپنا اظہار کرتے ہیں۔

قاضی قیصر الاسلام ابن عربی کے حوالے سے فلسفۂ وحدت الوجود پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ابنِ عربی کا توحیدی نقطۂ نظر یہ ہے کہ ''وجود ایک یا واحد ہے اور بس صرف یہی موجود ہے۔ یہ ہی وجودِ واحد خدا ہے، اللہ ہے، ذاتِ حق، حقیقت مطلقہ ہے جو اپنے مختلف ناموں سے معروف ہے۔ ہر وہ شے جو اس کے علاوہ یا اس کے ماسوا ہے، محض اسی وجود واحد کا ایک مظہر ہے۔ اللہ اور مالہ، میں باہم کوئی تفریق نہیں۔ گویا یہ کائنات، یہ سارے کا سارا عالمِ فطرت اسی خدا کا عین ہے۔ کائنات کی اللہ سے عینیت کو ہم اس کی ذات وصفات کے تناظر میں ہی مدرک کرتے ہیں یعنی جوہر کی عینیت کی بنا پر۔ گویا یہ تمام کائنات اسی وجودِ مطلق کی تجلّی ہے۔''(۷)

ابنِ عربی کی فلسفۂ وحدت الوجود سے متعلّق تمام تفصیلات ان کی کتب ''فصوص الحکم'' اور ''فتوحاتِ مکیہ'' میں بالتفصیل درج ہیں۔ صوفیا کرام کے ہاں اور بالخصوص چشتیہ سلسلے کے اولیا کرام کے ہاں یہی وحدت الوجودی نظریات مقبول ومعروف ہیں۔ عطاؔ کی حمدیہ رباعیات میں دوسرا اہم موضوع انوارِ الٰہی سے متعلّق ہے۔

خداوند تعالیٰ کی ذات جس لطیف ترین پیکر میں موجود ہے وہ انوار ہیں اور یہی انوار اس کل کائنات میں اپنی جلوہ گری کا اہتمام کرتے ہیں۔ یہی انوار خدا کی صفات کے مدرک ہونے کا سب سے بڑا مستند حوالہ قرار پاتے ہیں بلکہ ابن عربی کے نزدیک تو یہ کائنات تجلّیاتِ الٰہی سے ظہور پذیر ہوئی۔ عطاؔ کی حمدیہ رباعیات میں اسی لیے انوارِ خداوندی کو بطورِ خاص موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ انوارِ الٰہی رباعیاتِ عطاؔ میں کس طرح عکس افگن ہوتے ہیں ملاحظہ ہو:

انوار پہ مبنی ہے خدائی تیری ہر رنگ میں صورت ہے سمائی تیری
ہر عکس کو کرتی ہے منوّر یا ربّ آئینہ صفت جلوہ نمائی تیری(۸)

اِک لمحہ ہوں میں جلوۂ لا تحصی کا بے نور ہے چراغ کیوں ہستی کا
رکھتا ہے میرے پنبۂ جاں کو روشن شعلہ وَنفخت فیه من روحی کا(۹)

انوارِ ظواہر ہوں کہ نورِ مستور رکھتا ہے بہر طور وہی رنگِ ظہور
تمثال بھی آئینۂ کن کی ہو کر ہے لیس کمثلہ مرا ربِّ غفور(۱۰)

مذکورہ بالا حمد یہ رُباعیات میں انوارِ الٰہی کے حوالے سے عطاؔ اسی وحدت الوجودی افکار کی نمائندگی کرتا ہے جس کا مظاہرا س نے وحدت و کثرت سے متعلق موضوعات میں کیا تھا۔ پہلی رباعی بھی موضوعاتی اعتبار سے وحدت و کثرت کی وضاحت انوارِ الٰہی کے توسّط سے کرتی ہے۔ اس عالم کثرت کا ہر عکس ہر رنگ درحقیقت اللہ کے انوار ہی سے مزین ہے۔ رباعی کا تیسرا مصرعہ مخلوق کو عکس سے تعبیر کرتا ہے جو کہ معروضیت کا حامل ہے اور جس کا انجام فنا کے سوا کچھ بھی نہیں جبکہ ہر عکس میں رنگ و آب و تاب خداوند تعالیٰ کی وجہ سے ہے اور یہ عکس اسی وجہ سے قائم ہیں کہ یہ آئینۂ خداوند تعالیٰ میں موجود ہیں۔ چونکہ آئینے کے مناظر تبدیل ہوتے رہتے ہیں لہٰذا ہر شے بالآخر مقام فنا سے گزرتی ہے جبکہ آئینے کی حیثیت دائم اور ابدیت کی حامل ہے۔ دوسری رُباعی میں انوارِ الٰہی کی عالمِ کثرت میں موجود مختلف اشیاء میں موجودگی کا اظہار اپنی تمام تر طرفگی اور نیرنگی کے ساتھ نمایاں ہے۔ اس رباعی میں عطاؔ نے خود کو بے نور چراغ نہیں کہا بلکہ اپنی ہستی کو ایسے پُرنور چراغ سے تشبیہ دی ہے جس کے پنبۂ جاں کو وہ ذاتِ مطلق روشن رکھتی ہے جس نے اس میں روح پھونکی تھی۔ پنبۂ جاں کی ترکیب بھی اپنی ندرت کے اعتبار سے شاعر کے ذوقِ جمالیات اور تلازماتی پرکاری کا اظہار ہے۔ یہ پنبہ جاں چراغ کی وہ بتی ہے جسے روغن درحقیقت ذاتِ مطلق کی طرف سے فراہم کیا جاتا ہے۔ آخری مصرعے میں قرآن پاک کی آیت سے اس حقیقت کا استناد بھی ہو جاتا ہے۔ تیسری رباعی میں کثرت ووحدت کا موضوع پھر اسرارِ خداوندی کی گرہ کشائی کرتا نظر آتا ہے۔ انوارِ ظواہر اور انوارِ مستور کی دونوں تراکیب درحقیقت اس کائنات کے مظاہر اور ان کے عقب میں موجود انوارِ مستور کی رمزیت کو آشکار کرتی ہیں۔ دوسرے مصرعے میں بھی وہی رنگ کے الفاظ اشاراتی انداز میں خداوند تعالیٰ کی ذات کی جانب ہماری توجہ مبذول کرواتے ہیں۔ تیسرے مصرعے میں تمثال کا لفظ انوارِ ظواہر کو ہم سے متعارف کرواتا ہے اور یہاں یہ عقدہ بھی گرہ کشا ہوتا ہے کہ ''آئینۂ کن'' بھی وہی ہے، تمثال کی صورت میں جلوہ گری بھی اسی کی ہے اور یہی اس کے بےنظیر ہونے کی نشانی ہے۔ لیس کمثلہ کی قرآنی تلمیح بھی خداوند تعالیٰ کے بےنظیر ہونے کی جانب بلیغ اشارہ ہے یہی وہ وحدت الوجودی طرزِ فکر ہے جس کی جانب ہماری توجہ مبذول کرواتے ہوئے قاضی قیصر الاسلام لکھتے ہیں:

''وحدت الوجودی نقطۂ نظر کے تحت اس عالمِ فطرت میں ایک ''اصول وحدت'' جلوہ گر ہے مگر ہمارے نفسی تجربے میں شب و روز کسی وحدت کے بجائے ایک کثرت لامتناہی کا عالم ظاہر ہوا کرتا ہے۔''(۱۱)

عطاؔ کی حمد یہ رباعیات میں تعینات کا عمل وحدت الوجودی ہے اور وہ اسی فلسفیانہ نقطۂ نظر کے

تحت وحدت و کثرت اور انوارِ الٰہی کی توجیہات پیش کرتے ہیں۔ عطّا نے اپنی رباعیاتِ حمدیہ میں اسرارِ خداوندی کو بھی بطورِ موضوعِ خاص پیشِ نظر رکھا ہے جن کا مطالعہ ہم اسی وحدت الوجودی نظریے کی روشنی میں کر سکتے ہیں۔

انسان چونکہ حقائق کا ادراک کرنے کے لیے اپنے حواسِ خمسہ کا محتاج ہے اور ان حواس کی بے بضاعتی کے حوالے سے بھی انسان اپنی کوتاہ اندیشیوں اور کج فہمیوں کا احساس رکھتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کائناتِ بے کنار کا مطالعہ درحقیقت صفاتِ خداوندی کا مطالعہ ہی ہے اور یہ مطالعہ وہ اپنے حواس کی مدد سے زمان و مکان کے متعیّن پیمانوں کی وساطت سے ہی کرتا ہے مگر جب یہ زمان و مکان کے متعیّن پیمانے تغیّرات کے عمل سے گزرتے ہیں اور جب Frame of Reference تبدیل ہوتا ہے تو انسانی تعقلات کے تمام پیمانے ناقص قرار پاتے ہیں۔ عطّا نے اسرارِ الٰہی کا مطالعہ کس کس نہج سے کیا ہے، اس کا اندازہ ان کی درج ذیل رباعیات کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے۔

یا ربّ ہے ہر اک عہد یگانہ تیرا ہر ایک زمانہ ہے زمانہ تیرا
ہر ایک حقیقت ہے حقیقت تیری ہر ایک فسانہ ہے فسانہ تیرا(۱۲)

عرفان پہ مبنی ہے یہ اثباتِ جہاں ہے فیض رساں علمِ الٰہی کا سماں
آتی ہے ندائے ربِّ زدنی علماً کھلتے ہیں کئی اور بھی اسرارِ نہاں(۱۳)

تو سرِّ نہاں بھی ہے تو ہی سرِّ عیاں کونین ہیں وسعت میں تری جلوہ فشاں
اپنائے نہ گر تیرا وجودِ ہستی مل پائے کسی کو نہ کہیں جائے اماں(۱۴)

حد جلوہ نمائی کی نہ تھی اور نہ ہے حد تیری خدائی کی نہ تھی اور نہ ہے
گھیرا ہوا ہر شے کو ہے وسعت نے تری حد تیری بڑائی کی نہ تھی اور نہ ہے(۱۵)

عطّا کے کلام میں خداوند تعالیٰ کی ذات بے کنار اور لامحدود ہے۔ وہ انسان کے نفس کی خبر بھی رکھتا ہے اور کائناتِ بے کنار کے ذرّے ذرّے کے احوال سے واقف ہے۔ لہٰذا اسرارِ الٰہی تک انسان کے ناقص ذہن کی رسائی ناممکن ہے۔ پہلی رباعی میں خداوند تعالیٰ کے اسرار کی پردہ کشائی تنوّعات کے تناظر میں کی گئی ہے۔ اس رباعی کے پہلے مصرعے میں زمان کے حوالے سے برپا تغیّرات کی تعبیر بھی خداوند تعالیٰ کی ذات وصفات میں موجود تنوع کو پیشِ نظر رکھ کر کی گئی ہے۔ ہر عہد، ہر دور، ہر زمانہ اس بوقلمونی کو آشکار کرتا ہے جو موصوف کی صفات سے متعلّق ہے۔ ہر صفت ہزاروں پردے اٹھنے کے باوجود بھی تشنۂ معانی رہتی ہے اور اس کے مفہوم تک رسائی کے لیے ہزاروں فسانہ طرازیوں سے گزر کر حقیقت

درحقیقت کا عرفان حاصل کرنے کی سعیٔ لاحاصل جاری وساری رہتی ہے لیکن اسرارِ خداوند پھر بھی آشکار نہیں ہوتے۔ اللہ کی ذات عؔطا کے نزدیک شہ رگ سے قریب ہونے کے باوصف پوری کائنات کا احاطہ کرتی ہے اور اس سے الگ بھی ایک آئینۂ وحدت کی صورت میں اپنی شناخت رکھتی ہے۔

شیخ محمد اکرام اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

> ''صوفیا جنہوں نے سمجھا کہ وہ ذات جسے قران میں شہ رگ سے بھی قریب بتایا گیا ہے اور جو انسان کے اندر اور باہر ہر جگہ موجود ہے، اسے اس طرح مقیّد و معین کرنا اور انسانی دنیا سے باہر اور دور ایک چیز سمجھنا قرآنی تعلیمات کے خلاف ہے''(۱۶)

عؔطا کی رُباعیاتِ حمدیہ میں قرآنی تعلیمات کو بالخصوص پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ وہ جو کچھ بھی ضبطِ تحریر میں لاتے ہیں اس کے پیچھے قرآنی حکمت کی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس حوالے سے وہ ابنِ عربی کے مقلّد ضرور ہیں مگر تفہیمِ اسرارِ خداوندی میں ان کی اپنی استدلالیت کا اظہار بھی جا بجا ہوتا ہے۔

اسلام کے دو بنیادی ارکان کی تفہیم کے بغیر ایمان کا استحکام ممکن نہیں۔ ایک تو خدا کی وحدانیت اور توحید پر ایمان ہے اور دوسرا اہم رکن رسول پاک ﷺ کی رسالت پر ایمان ہے۔ اسلام کی تمام تعلیمات بذریعہ حضور پاک ہم تک پہنچیں۔ لہٰذا آپ ﷺ کی رسالت پر ایمان لائے بغیر تفہیمِ قرآن و شریعت ناممکن ہو جاتی ہے اس حوالے سے شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں:

> ''توحید کے بعد کلمۂ طیبہ کا دوسرا جز و رسالتِ محمدیہ ﷺ کا اقرار ہے۔ یہ صحیح ہے کہ قرآن میں رسالتِ نبوی ﷺ کو وہ اہمیت ہرگز نہیں دی گئی جو توحیدِ الٰہی کو ہے۔ رسولِ اکرم ﷺ کی بشریت کو بار بار اور مختلف طریقوں سے نمایاں کیا گیا ہے لیکن حضرت محمد ﷺ خاتم النبیین ہیں اور اگرچہ کلام مجید میں ایک نبی اور دوسرے نبی میں فرق کرنے کی ممانعت کی گئی ہے لیکن اُمتِ محمدیہ ﷺ کے لیے آپ ہی کی ذات سب کچھ ہے اور آپ ہی سے ملّت کا نظام قائم ہے۔''(۱۷)

عؔطا کی حمدیہ رباعیات میں ذکرِ نبی ﷺ نہایت احترام اور عقیدت کے ساتھ کیا گیا ہے۔ عؔطا کے نزدیک رسول پاک ﷺ کے توسط سے ہی ہم قرآنی تعلیمات سے استفادہ کرتے ہیں اور خدا کی ربوبیت کو ہم رسول پاک ﷺ ہی کے توسط سے سمجھنے کے قابل ہوئے ہیں۔ پھر چونکہ خدا کی ذات بھی آپ ﷺ پر درود شریف کا تحفہ بھیجتی ہے، تو ایک مسلمان کیسے دیگر انبیاء سمیت آپ کی عظمت اور بزرگی کا قائل نہ ہو۔ اس حوالے سے عؔطا کی دو حمدیہ رباعیات بطورِ مثال پیش کی جا سکتی ہیں جن میں عظمتِ رسول پاک ﷺ اور اللہ تعالیٰ سے آپ ﷺ کی نسبت کے کچھ نئے زاویے کھل کر سامنے آتے ہیں۔

تاباں ہو میری ذات میں حُسنِ ازلی — انوار ہوں سب مجھ میں خفی ہوں کہ جلی
کر ظاہر و باطن کو مرے نور افشاں — اے ربِّ محمد ﷺ پئے حسنینؓ و علیؓ(۱۸)

ہر شے میں عیاں کر کے محبّت اپنی — دکھلائی بہر طرز نزاکت اپنی
ہر رنگ میں دیدار محمد ﷺ کے لیے — بدلی ہے خالق نے صورت اپنی(۱۹)

پہلی رباعی میں آخری مصرع توجہ طلب ہے جس میں دعائیہ انداز کا اختتام نہایت ہی پرتاثیر دکھائی دیتا ہے۔ حُسنِ طلب اور دُعا کی تکمیل پر رسول پاک ﷺ کے صدقے اپنی حاجات کو شرفِ قبولیت بخشنے کی درخواست کتنی زُود اثر ہوسکتی ہے۔ عطؔا کا کمال یہ ہے کہ آپ نے اللہ پاک کو ربِّ محمد ﷺ کہہ کر مخاطب کیا ہے اور حضرت علیؓ اور حسنینؓ کے صدقے میں اپنی دعاؤں کی قبولیت کے لیے التماس کی ہے۔ یہی عطؔا کے فن کی خوبی ہے کہ وہ شریعت کے جملہ تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اپنی باطنی کیفیات کو اظہار کا جامہ عطا کرتے ہیں۔ دوسری رباعی بھی اپنی ندرتِ فکر کے اعتبار سے بالکل نئے مضمون کو متعارف کروانے کا ذریعہ بنتی ہے۔ اس رباعی میں اللہ پاک کا رسول اللہ سے بالواسطہ محبّت کا انداز متعارف کروایا گیا ہے۔ پہلے مصرعے میں یہ نکتہ عیاں ہو جاتا ہے کہ اللہ پاک نے اپنے محبوب سے محبّت کا بالواسطہ اظہار در حقیقت جملہ نفوسِ قدسیہ کو آپ کی محبّت سے عطا کر کے کیا ہے اور نہ صرف نفوسِ قدسیہ بلکہ کائنات کی ہر شے آپ ﷺ سے محبّت کا دم بھرتی ہے۔ اللہ تعالیٰ خود تو سامنے نہیں آتے لیکن مظاہرِ فطرت اور نفوسِ قدسیہ کے توسط سے صورتیں بدل بدل کر آپ کے دیدار کا اہتمام فرماتے رہتے ہیں۔

مذکورہ بالا اہم موضوعات کے علاوہ بھی عطؔا کی حمدیہ رباعیات میں خدا تعالیٰ سے نسبت رکھنے والے نت نئے مضامین کو متعارف کروایا ہے۔ ان مضامین میں، قدرتِ خداوند، اللہ کی لامحدودیت، مظاہرِ فطرت میں اللہ کی جلوہ نمائی، مجیب الدعوات، قربِ الٰہی کی خواہش، ربوبیت، الطافِ الٰہی اور اللہ کی مخلوق سے محبّت بھی بہت اہم ہیں۔ عطؔا کی حمدیہ رباعیات کے مطالعے سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ ان رباعیات میں جہاں عطؔا کا عشق قربِ الٰہی کی خواہش کا اِظہار بوساطت محمد ﷺ کرنا چاہتا ہے وہیں خدا کی توحید کو بھی وہ شریعت کی تفہیم کے لیے از حد ضروری تصوّر کرتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ محبوب الٰہی عطاؔ، چرخِ اطلس، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۲۰
۲۔ محبوب الٰہی عطاؔ، لی مع اللہ، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۳ء، ص ۲۱
۳۔ محبوب الٰہی عطاؔ، مطلعِ انوار، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ستمبر ۲۰۰۹ء، ص ۲۱
۴۔ محبوب الٰہی عطاؔ، زمزمۂ ہاتف، مثال پبلشرز، فیصل آباد، مئی ۲۰۰۴ء، ص ۲۰
۵۔ محبوب الٰہی عطاؔ، انوارِ سروش، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۲۲
۶۔ محمد ہادی حسین، مغربی شعریات، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۸۵
۷۔ قاضی قیصر الاسلام، فلسفے کے بنیادی مسائل، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء، ص ۴۳۹
۸۔ محبوب الٰہی عطاؔ، انوارِ سروش، ص ۲۳
۹۔ محبوب الٰہی عطاؔ، مطلعِ انوار، ص ۲۳
۱۰۔ محبوب الٰہی عطاؔ، لی مع اللہ، ص ۲۲
۱۱۔ قاضی قیصر الاسلام، فلسفے کے بنیادی مسائل، ص ۵۴۷
۱۲۔ محبوب الٰہی عطاؔ، انوارِ سروش، ص ۲۱
۱۳۔ محبوب الٰہی عطاؔ، مطلعِ انوار، ص ۲۲
۱۴۔ محبوب الٰہی عطاؔ، لی مع اللہ، ص ۲۱
۱۵۔ محبوب الٰہی عطاؔ، چرخِ اطلس، ص ۹
۱۶۔ شیخ محمد اکرام، موجِ کوثر، ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۳۰۳
۱۷۔ ایضاً، ص ۳۰۹
۱۸۔ محبوب الٰہی عطاؔ، مطلعِ انوار، ص ۱۹
۱۹۔ محبوب الٰہی عطاؔ، چرخِ اطلس، ص ۱۱

ناولٹ ''قبضِ زماں'' تنقیدی تناظر میں

☆ ڈاکٹر محمد سلمان بھٹّی
☆☆ حسن رضا

Abstract:

Shams-Ur-Rehman farooqi is a multidimensional figure in the field of Urdu language and literature ......He is a critic, linguistic, activist and novelist as well ......In this article ; researchers critically analyze one of his philosophical novelet "Qabz-E-Zam aa"......In this article researchers discussed the theme, characters, language and plot of the novel ......The major purpose of this article was to critically evaluate author's treatment with the novelet, skill of language and his historical vision.

وقت انسان کی فکراوراس کے تمام اعمال وافعال سے منسلک ایسا دائرہ ہے جس کی حدود سے باہر کچھ نہیں۔ حضرتِ انسان سمیت تمام کائنات اس کے حصار میں ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ''قبضِ زماں'' ایک مختصر ناول ہے، اوراس ناول کے تمام واقعات جس ایک مرکز پر یکجا ہوتے ہیں وہ ''زماں'' ہے۔ یہاں ''زماں'' کا مطلب لامحدوداور وسیع کائنات ہےاورانسان میں اس حدود کو پھلانگنے کی خواہش زمانۂ قدیم سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تحقیق کی مختلف منازل طے کرتا ہوا دیگر سیاروں تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہو چکا ہے لیکن اس کے باوجود زمان کی حد کو نہیں چھو سکا۔ ''زماں'' انسان کے اختیار میں ہے بھی کہ نہیں؟ یہ مسئلہ قدیم دور کی طرح آج بھی اہم سوال کی حیثیت رکھتا ہےاور شاید یہ اس وجہ سے حل نہیں کیا جا سکا کہ زماں کی منتقلی کا مشاہدہ ہر کس و ناکس کے بس میں نہیں۔ یہ تو بہر حال طے ہے کہ ''زمان'' نے انسان کو مضبوطی سے اپنے شکنجے میں جکڑ رکھا ہے۔ البتہ کچھ ایسے تصورات ضرور ہیں جن کے مطابق زمان کی گرفت سے آزادی ممکن ہے مثلاً اقبال کا مردِ مومن یہ خاصیت رکھتا ہے کہ وہ

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لوئر مال کیمپس، لاہور
☆☆ ریسرچ سکالر، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لوئر مال کیمپس، لاہور

زمان ومکان کی حدود کوعبور کر جائے۔ وقت کے کئی نام ہیں، تاریخ اور تقدیر بھی اسی کی مختلف شکلیں ہیں۔ ہم ان دونوں کے ذریعے ہی وقت کی وسعت سے آشنا ہوتے ہیں۔ ناولٹ ''قبض زماں'' بھی ایسے کئی سوالات اُٹھاتا ہے مثلاً یہ کہ ایسے دور میں جب وقت کو کائنات کی چوتھی جہت تسلیم کر لیا گیا ہے، کیا ایسے واقعات جن میں انسان اپنے زمانے سے دوسرے زمانے میں منتقل ہو جائے اور ماضی میں پہنچ کر اپنی قدیم اقدار سے جڑ جائے، درست مانے جاسکتے ہیں یا نہیں؟ ان واقعات کی صحت پر یقین کیا جاسکتا ہے یا نہیں؟

> ''شیخ ابنِ سکینہ نے فرمایا۔۔۔ اللہ تعالیٰ قادر ہے کہ اپنے کسی بندے کے لیے زمانے کو پھیلا دے اور وقت کو دراز کر دے جب کہ دوسروں کے لیے بدستور کوتاہ رہے۔ اسی طرح اللہ تعالیٰ قبض زمان فرماتا ہے کہ زمانہ دراز کوتاہ معلوم ہوتا ہے۔''(۱)

ناول میں مصنّف نے زندگی کے دیگر پہلوؤں سے سروکار تو رکھا ہے مگر ارتکاز وقت پر ہی رہا ہے۔ ناول کا موضوع خالصتاً فلسفیانہ ہے اور زمان اور انسان کے ایک دوسرے پر حاوی ہونے کی خواہش کا خوبصورت عکاس۔ ناول پر تبصرے سے قبل اگر ناول کا مختصر ترین خلاصہ یہاں بیان کر دیا جائے تو وہ خارج از بحث نہ ہوگا۔

ناول کا ایک کردار جس کی عمر پچاس پچپن برس ہے، اپنے گاؤں جاتا ہے اور وہاں اپنے بچپن کو یاد کرتا ہے۔ وہ اپنے بزرگ، بچپن کے ساتھی، گزشتہ زندگی کے واقعات کو یاد کرتے ہوئے سونے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنی دادی کے پلنگ پر لیٹا ہے مگر اُسے نیند نہیں آرہی۔ پھر اُسے خیال آتا ہے کہ جس درخت کے نیچے وہ سونے کی کوشش کر رہا ہے اس کے متعلق بچپن میں اس کے دوستوں اور بزرگوں، گاؤں والوں اور ہم عمروں کے کیا نظریات تھے؟ اسی دوران درخت کے پیچھے سے ایک آدمی ظاہر ہوتا ہے جس کے اردگرد روشنی کا ہالہ ہے وہ آدمی اُسے اپنی کہانی سناتا ہے کہ وہ ایک فوجی تھا۔ اپنی بیٹی کی شادی کے لیے گھر جارہا تھا کہ راستے میں اُسے لوٹ لیا گیا۔ اس نے رقم گنوا دی اور کسی کسبن (جس کا نام امیر جان ہے) سے اس شرط پر قرض لیا کہ جلد لوٹا دے گا۔ اس قرض سے اس نے اپنی بیٹی کی شادی کی، کچھ سال اپنے گھر رہا اور کھیتی باڑی کر کے امیر جان کے قرض کی ادائیگی کا بندوبست بھی کر لیا۔ قرض واپس کرنے اور اپنی ملازمت پر واپس جانے کے لیے ۲۰۱۵ء میں گھر سے روانہ ہوا۔ جب وہ دہلی پہنچا تو اسے علم ہوا کہ امیر جان تو وفات پا چکی ہے۔ اس خبر نے اُسے انتہائی رنجیدہ کر دیا۔ جب وہ اس کی قبر پر فاتحہ پڑھنے کی غرض سے پہنچا تو اُسے قبر میں ایک راستہ دکھائی دیا جس میں داخل ہو کر وہ کسی اور زمانے میں پہنچ گیا۔ اب آگے کا احوال سنیے جو ناول کا اصل موضوع ہے: قبر میں سے گزر کر وہ ایک باغ میں پہنچتا ہے جہاں امیر جان موجود ہے۔ جیسے ہی امیر جان کو دیکھ کر وہ قرض کی تھیلی اُسے لوٹانے کی غرض سے آگے بڑھتا ہے تو امیر جان غصے میں اپنی خادماؤں کو حکم صادر کرتی ہے کہ اُسے وہاں سے نکال باہر کریں۔ قبر سے نکل کر وہ پھر دلی

پہنچ جاتا ہے۔تمام شہر کا نقشہ بدل چکا ہے۔ جب وہ اپنے لیے رہائش اور کھانے پینے کا بندوبست کرنے کی کوشش کرتا ہے تو اُسے علم ہوتا ہے کہ وہ کسی اور زمانے میں موجود ہے۔اس نے امیر جان کی قبر میں جو دو اڑھائی گھنٹے گزارے تھے وہ دو اڑھائی گھنٹے نہیں بل کہ اڑھائی صدیاں تھیں۔ چناں چہ وہ ایک عجیب سے ذہنی خلفشار میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ کس طرح وہ ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں منتقل ہوا؟ وہ اپنے بیوی بچوں اور اعزہ واقارب کو شدت سے یاد کرتا ہے۔حقیقی دنیا میں واپسی پر ۱۷۳۰ء سے بھی زیادہ کا سن ہو چکا ہے۔ یہاں وہ آرزو، تاباں، حشمت، میر تقی میر اور درد جیسے شعرا سے راہ ورسم بڑھاتا ہے۔ایک وقت میں فوج میں بھرتی ہوتا ہے اور جنگ میں مارا جاتا ہے۔اب وہ کردار جو گل محمد کی کہانی سن رہا ہے اُس کے مرنے پر یوں ہڑ بڑا جاتا ہے جیسے کسی نے اُسے زور سے جھنجھوڑ دیا ہو اور پھر گل محمد اس سے پوچھتا ہے کہ کیا تم مردہ ہو تو وہ کہتا ہے کہ اس کا جواب تو مجھے بھی معلوم نہیں۔ ناول اسی سوال پر ختم ہو جاتا ہے۔ ناول میں ایک نہیں بل کہ کئی مقامات پر ایسے کئی سوالات اٹھائے گئے ہیں۔

اس ناول کا قاری حیرت میں غوطہ زن رہتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ اس ناول کا ایک مرتبہ مطالعہ کرنے سے اس کی فلسفیانہ گرہیں نہیں کھل پاتیں کیونکہ اس ناول میں کئی ایک مقامِ حیرت ہیں۔ ایک کردار جو بیسویں صدی کا ہے ایک ایسے کردار کی کہانی سنتا ہے جو ۲۰۱۵ء میں اپنے گھر سے ملازمت کی غرض سے نکلا اور ایک دوسرے زمانے میں پہنچ گیا پھر ۱۷۳۰ء کے لگ بھگ ایک جنگ میں مارا گیا۔ یہ بھی طے نہیں کہ وہ مردہ ہے یا بدروح؟ بدروح ہے تو پھر اس کے گرد روشنی کیسی؟ روشنی اس کو پارسا ثابت کرتی ہے یا پھر بدروحوں کے گرد بھی روشنی ہوتی ہے؟ اُس آدمی نے گل محمد ہی کو اپنی کہانی کیوں سنائی؟ کیا اس لیے کہ وہ اپنے بچپن میں اپنے بڑوں سے داستانوی باتیں سنتا رہا تھا مگر ان پر یقین نہیں رکھتا تھا؟

ناول زمان سے متعلّق کئی سوالات اٹھاتا ہے۔مثلاً گل محمد جو مرکزی کردار ہے اور ایک زمانے سے دوسرے میں منتقل ہوا ہے اس میں ذہنی خلفشار کیوں پیدا ہوا؟ حالانکہ وہ ایک ایسے کردار کے روپ میں پیش کیا گیا ہے جو فارغ البال ہو چکا تھا۔اس کا ذہنی انتشار کس بات پر دلالت کرتا ہے؟ کیا یہ فطری بات ہے کہ جب انسان ایک زمانے میں جڑ پکڑ لیتا ہے تو دوسرے زمانے سے خود کو ہم آہنگ نہیں کر پاتا؟ اصل میں اس کا اپنی بیوی، بیٹی اور ماں کی یاد میں کھپنا، اور اپنے گھر کو یاد کرنا اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ انسان جب ایک زمانے میں ''زمان'' کے ایک نقطے پر جڑ پکڑ لے تو اس کا ماضی اس کے ذہن میں مضبوطی سے محفوظ رہتا ہے۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ جب وہ امیر جان کی قبر میں داخل ہوتا ہے تو جو باغ اس نے دیکھا تھا وہ باغ کیا تھا؟ کیا وہ حقیقتاً جنتی باغ تھا؟ یا زمان کی پیداوار؟ اس سے ہم یہ تو ضرور سمجھ سکتے ہیں کہ زمان نے اپنے لیے خود مکان فراہم کر لیا تھا۔ یہ باغ اور اس کا نقشہ بہت دل چسپ ہے۔بل کہ اس باغ کی تصویر کشی کے لیے مصنّف نے نوشیرواں نامہ کی جلد اول سے اقتباس نقل کیا ہے۔ یہ گویا مصنّف کی

اجتہادی فکر کا نتیجہ ہے کہ ناول کی صنف میں بھی اقتباسات نقل کیے جا سکتے ہیں۔ باغ کا منظر دیکھیں:

''عجب پر بہار باغ ہے کہ بہار کو بھی اس بہار پر داغ ہے۔ نخل سرسبز و شاداب، جوبن پر گلاب، نسرین و نسترن بشکل معشوقان پر فن، سرو شمشاد جس سے قد محبوب کی یاد، رنگ گلہائے چمن شکل عارض محبوب گل بدن، ہوائے سرد چل رہی ہے، نشہ بادہ محبّت سے لڑکھڑاتی ہے۔۔۔ لباس خاکستری زیبِ جسم، ہر وقت یادِ الٰہی میں مصروف ہے۔ اس کی صدائے حق سرہ پر ناپائیداریِ دُنیا موقوف ہے۔''(۲)

باغ کا نقشہ یوں بیان کیا گیا ہے جیسے کوئی جنت کا باغ ہو۔ اس باغ میں مرد نہیں ہیں۔ اس سے علم ہوا کہ یہ جنت کا باغ تو نہیں ہو سکتا۔ پھر امیر جان کا گل محمد کو دیکھ کر ڈر جانا اور خواصوں کا اُس کو باہر نکالنا بھی سوال اٹھاتا ہے کہ جب وہ باغ میں داخل ہوا تو اُسے اُس وقت کیوں نہیں روکا گیا؟ پھر جب وہ قبر سے باہر نکل کر ۱۷۳۰ء کے بعد کے زمانے میں داخل ہو چکتا ہے تو سب سے اپنی پہچان چھپاتا پھرتا ہے۔ لوگوں کو ملک سندھ سے آیا ہوا مسافر بتاتا ہے۔ اپنی جیب میں پڑے سکّوں کو چھپائے پھرتا ہے کیونکہ یہ سکے اسے دواڑھائی سو سال پہلے کا انسان ثابت کرتے تھے۔ جب وہ اٹھارھویں صدی میں پہنچتا ہے تو ایک خوف میں مبتلا رہتا ہے جو رفتہ رفتہ کم تو ہو جاتا ہے لیکن بہ ہر طور موجود ضرور رہتا ہے۔ ناول میں ایک مقام پر اٹھایا جانے والا سوال سب سے زیادہ باعثِ حیرت بنتا ہے۔ جب وہ کردار اٹھارھویں صدی میں پہنچ چکتا ہے تو سوچتا ہے کہ کیا صرف میرے ساتھ ہی ایسا ہوا ہے؟ یا پھر ہر انسان اپنے زمانے سے نکل کر کسی اور زمانے میں زندہ ہے؟ ایسا صرف میرے ساتھ ہی کیوں ہوا؟ وہ ایسی ہی سوچوں میں مستغرق رہتا ہے:

''اس درمیان میں یا تو مر چکا تھا، یا کہیں پڑا ہوا خواب دیکھ رہا تھا۔ اگر میں مر گیا تھا تو پھر میں زندوں کی طرح اور گذشتہ یادوں کے ساتھ کیوں کر موجود تھا؟ کیا اسی کا نام برزخ ہے؟ یعنی جس شہر سے میں پوری طرح مانوس تھا اسی شہر میں مگر کسی نامانوس زمانے میں ڈال دیا جاؤں؟۔۔۔''(۳)

اسی مقام پر وہ یہ بھی سوچتا ہے:

یا میں مر ضرور گیا لیکن ملک الموت کی کسی غلطی سے میری روح راستے ہی میں کہیں ملک الموت کے چنگل سے چھوٹ گئی اور پھر فرشتوں نے مجھے یوں ہی بھٹکتا ہوا چھوڑ دیا۔۔۔''(۴)

اسے یہ گمان بھی گزرتا ہے:

''اچھا اگر میں کوئی خواب دیکھ رہا ہوں تو کیا ایسا بھی ہوتا ہے کہ خواب دواڑھائی سو سال کے بعد شروع ہوا ہو؟۔۔۔''(۵)

یہ اور ایسی کئی اور باتوں میں اُس کا ذہن اُلجھا رہتا ہے۔ وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ صرف اسے ہی زمانہ بدر کیوں کیا گیا؟ کیا ایسا ہوتا ہے کہ باقی لوگ بھی اسی طرح زمانہ بدر ہو چکے ہیں اور اب کسی اور زمانے میں جی رہے ہیں:

> ''تو کیا یہ اور لوگوں کے ساتھ بھی ہوا ہے، یا ہوتا ہے؟ ہوتا ہوگا؟ تمھیں کیا خبر جن کے کھوے سے میرا کھوا چھل رہا ہے ان میں سے کتنے اس زمانے کے ہیں اور کتنے تمھارے زمانے کے یا تمھارے بھی زمانے سے پہلے کے ہیں۔''(۶)

یہ کردار ایسی ہی الجھنوں میں گھرا رہتا ہے اور اٹھارھویں صدی کے دوسرے انسانوں کے ساتھ جیتا رہتا ہے۔ یہاں بھی ایک سوال سر اُٹھاتا ہے کہ جب گل محمد اپنے گھر سے نکلا تو اس وقت سن ۲۰۱۵ء تھا اور جب وہ دوسرے زمانے میں پہنچتا ہے تو اس وقت سن ۱۷۳۰ء کے قریب تھا۔ اس طرح قریباً ۲۸۵ برس کا عرصہ بنا۔ یہاں یہ بات ذہن میں آتی ہے کہ دو اڑھائی گھنٹوں کا اڑھائی صدیوں میں بدلنا کیا معنی رکھتا ہے؟ اور دوسرے واقعات جن میں زمانہ تبدیل ہوا ہے یا وقت کی دونوں سطحیں (سلسلہ وار اور غیر سلسلہ وار) الگ الگ ہوگئی ہیں اور دوسری سطح کا مشاہدہ صرف ایک فرد کو ہوا ہے، ان میں عدد مشترک کیوں ہے؟ یہاں اڑھائی گھنٹے اڑھائی صدیوں میں بدل گئے۔ حضرت عزیزؑ کے واقعے میں ایک دن سے زیادہ کا عرصہ ایک سو سال سے زیادہ کے عرصے میں بدل گیا، اصحاب کہف کے واقعے میں ایک دن سے زیادہ کا عرصہ ایک ہزار سال سے زیادہ کے عرصے میں بدل گیا، البتہ معراج کے واقعے میں ایسا نہیں ہوا۔ گل محمد کا واقعہ یہ سوال بھی اٹھاتا ہے کہ کیا گل محمد زمینی وقت سے نکل کر الٰہیاتی وقت میں داخل ہو گیا تھا؟ اگر ایسا ہوا تھا تو پھر الٰہیتی وقت اور زمینی وقت کی رفتار میں عدد مشترک کیوں ہے؟ الٰہیتی وقت کس طرح پھیلتا ہے کہ عدد کے مشترک ہونے کے باوجود بہت طویل ہو جاتا ہے اور اس زمانی تبدیلی اور رفتار کا مشاہدہ صرف ایک ہی انسان کو کیوں ہوتا ہے؟ مگر یہ واضح ہے کہ وقت زمینی وقت سے علیحدہ ہو کر پھیلنے لگ جاتا ہے اور یوں پھیلتا ہے کہ تعین کا عدد وہی رہتا ہے۔ زمینی وقت چوں کہ پھیلتا نہیں لٰہذا وہ بدستور وہی رہتا ہے۔ اہم سوال یہ بھی ہے کہ قبر ہی کو دوسرے زمانے میں دخول کا ذریعہ کیوں بنایا گیا؟

فکشن اور شاعری میں بہت سے اشتراکات ہیں۔ دونوں کا ذریعہ زبان ہے۔ موضوعات ایک سے ہوتے ہیں لیکن اسالیب متنوع۔ ان کے درمیان صرف ہیئت کا فرق نہیں اور نہ ہی ایسا ہے کہ شاعری کی تکنیک فکشن میں نہیں برتی جا سکتی یا فکشن کی کوئی تکنیک شاعری میں استعمال نہیں کی جا سکتی۔ مگر بہ ہر طور کچھ تکنیکیں ہیں جو صرف شاعری یا صرف فکشن ہی سے مخصوص ہیں۔ شاعری کی تکنیک فکشن میں اور فکشن کی تکنیک شاعری میں استعمال کیے جانے کے مواقع ضرور ہوتے ہیں لیکن محدود۔ پلاٹ بھی ایسی ہی ایک شرط ہے جو اگرچہ فکشن کی تکنیک ہے مگر شاعری میں ایسی صورت میں استعمال کی جاتی ہے جب شاعری کسی ایسے

واقعہ کو موضوع بنائے جس میں اُتار چڑھاؤ آتے ہوں۔ خصوصاً واقعات پر انحصار کرنے والی نظموں کا بھی مختصر پلاٹ ہوتا ہے مگر فکشن میں پلاٹ کی شرط لازمی ہے۔ مذکورہ ناول کا پلاٹ بہت پیچیدہ تو نہیں مگر زیادہ دل چسپ بھی نہیں ہے۔ اس میں کئی ایک مقامات پر یُوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعہ اس ناول کا حصہ نہیں ہونا چاہیے تھا۔ وہاں اس قصے کی موجودگی نے جھول پیدا کیا ہے اور غیر ضروری طوالت کی وجہ سے قاری کی توجہ بھی بھٹکتی ہے۔ خصوصاً جب آخری ابواب میں گل محمد سے توجہ ہٹ کر دہلی کی تہذیب وثقافت اور وہاں کے نمائندہ شعرا پر مبذول ہوتی ہے۔ ممکن ہے ان واقعات کو پلاٹ کا حصہ بنانے کا مقصد اس دور کی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرنا ہو۔ جیسے کہ تاباں اور میر حشمت کے تعلّقات جب ظاہر کیے گئے ہیں تو وہاں گل محمد پر وہ توجہ نہیں رہی جو مرکزی کردار کو حاصل ہوتی ہے یا ہونی چاہیے۔ اس کے علاوہ بھی کئی مقامات پر طول پکڑنے کی وجہ سے ناول کا پلاٹ بہت حد تک متاثر ہوا ہے۔

کئی مقامات پر واقعہ پلاٹ کا حصہ بن کر کچھ عجیب تاثر پیدا کرتا ہے۔ جس طرح نسیم حجازی کے ناول، ناول سے زیادہ کئی مقامات پر تاریخ یا پھر سیاسی تبصرے معلوم ہوتے ہیں۔ بسا اوقات وہ تاریخ کے کسی ایک نکتے پر رک کر ارد گرد کی سیاسی، معاشرتی اور مذہبی صورتِ حال پر بحث کرنے لگتے ہیں۔ مصنّف شمس الرحمٰن فاروقی، نقاد ہوتے ہوئے اس مقام پر اور بھی بہت سے واقعات کو ناول میں شامل کرنا چاہتے ہوں گے مگر شاید دانستہ طور پر اُنہی واقعات کا سوچ سمجھ کر انتخاب کیا گیا ہوگا جو ناول کا غیر ضروری حصہ بن گئے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ انھوں نے ایسا ادبی تاریخ اور مختلف ادوار سے واقفیت کی بنا پر کیا ہو۔ مصنّف نے واقعات کو سیدھے سادے طرز پر ترتیب دیا ہے۔ واقعات قاری کے علم میں مرکزی کردار کے توسط سے پہنچتے ہیں لیکن وہ اُن کا چشم دید گواہ نہیں۔ باب ہشتم پر کہانی اختتام پذیر ہو جاتی ہے جبکہ باب نہم میں مرکزی کردار غائب ہے۔ یہ باب سرے سے ہی غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ مرکزی کردار کی کہانی ختم ہو چکی ہے اور کہانی سننے والا کردار بھی باب میں موجود نہیں۔ اس میں صرف تاباں وغیرہ کا ہی ذکر ہے۔ اس سے یہ جاننے میں مدد ضرور ملتی ہے کہ شاید شمس الرحمٰن فاروقی نے ان واقعات کو ایک نقاد کے طور پر اہم گردانتے ہوئے ناول میں شامل کر لیا ہے۔

شراب چھوڑتے ہی تاباں نے تمام دوستوں کو رقعے لکھے کہ اب میرا وقتِ آخر ہے۔ آ کر منھ دکھا جاؤ۔ میرا منھ بھی دیکھ لو۔ کوئی تقصیر مجھ سے ہوئی ہو تو معاف کر دو کہ میں جس طرح ہلکا آیا تھا اسی طرح ہلکا جاؤں۔۔۔ دوستوں کو مراسلے بھیجنے کے آٹھویں دن میر عبدالحی تاباں نے دنیا سے منھ موڑ لیا۔

داغ ہے تاباں علیہ الرحمہ کا چھاتی پہ میر
ہو نجات اس کو بچارا ہم سے بھی تھا آشنا(۷)

یہ ناول کرداروں کا جنگل نہیں۔ اس میں ایک کردار مرکزی حیثیت کا حامل ہے اور باقی تمام

کردار ضمنی ہیں۔ناول کے پہلے باب میں صرف دو کردار ہیں۔ایک گل محمد جو نہ صرف مرکزی بل کہ ایسا کردار ہے جو باب ہشتم تک موجود رہتا ہے، اور دوسرا کردار واحد متکلّم ہے جو باب اول، باب دوم کے ایک مقام پر اور پھر باب ہشتم کے آخری صفحے پر موجود ہے بقیہ ناول میں وہ خاموش ہے، نا صرف خاموش بل کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ناول نگار نے اسے محض کہانی ظاہر یا بیان کرنے کا ہی ذریعہ بنایا ہے۔ یہ تمہیدی کردار سے بڑھ کر اور کچھ نہیں۔گل محمد جو ایک روح ہے یا کوئی جن وہ ایک درخت کی اوٹ سے نمودار ہوتا ہے اور اُس کردار کو اپنی کہانی سناتا ہے۔ناول کے پہلے باب میں واحد متکلّم کردار جس انداز سے ظاہر ہوا ہے اُس سے یہی گمان گزرتا ہے کہ یہی کردار ناول کا مرکزی کردار ہے مگر ناول کا مرکزی کردار دوسرے باب میں نمودار ہوتا ہے۔اس ناول میں ایسے کئی مقامات ہیں جو گل محمد کو مرکزی اور دوسرے کو ضمنی کردار ٹھہراتے ہیں۔مثلاً:

۱۔ گل محمد ہی ناول میں واحد ایسا کردار ہے جو ناول کے مرکزی موضوع سے مکمّل طور پر منسلک ہے۔
۲۔ وہ ابتدا سے انجام تک کہانی میں موجود رہتا ہے۔
۳۔ گل محمد کی تمام زندگی کی تفصیل ناول میں موجود ہے اور ناول کا انداز ایسا ہے کہ گل محمد کی تمام زندگی پر قاری کی بھرپور توجہ مرکوز رہتی ہے۔ جب کہ دوسرے کردار کے پچاس سال تک کے مختصر حالات مختصر یادوں کی شکل میں پلاٹ کا حصہ ہیں۔
۴۔ تمام ضمنی کردار گل محمد کے کردار سے منسلک و مربوط ہیں۔

یہ دلائل گل محمد کو مرکزی اور واحد متکلّم کو ضمنی کردار ٹھہراتے ہیں مگر یہ ضمنی کرداروں میں اہمیت کا حامل کردار ہے۔اس کا سن کوئی پچاس کے قریب ہے۔کئی برسوں بعد وہ مستقل طور پر نہیں بلکہ ایک اسپتال کے افتتاح کے لیے دوبارہ اپنے گاؤں آیا تو اپنے آبائی مکان میں ہی ٹھہرتا ہے۔وہاں وہ رات کے وقت اپنی دادی کے پلنگ پر لیٹا سونے کی کوشش کر رہا ہے کہ اچانک گل محمد آ کر اسے اپنی کہانی سنانا شروع کر دیتا ہے۔ یہاں ان دونوں کرداروں میں کوئی باہمی تعلّق پیدا نہیں ہوا اور نہ ہی ان کا آپس میں کوئی رشتہ ہے۔ یہاں سب کچھ داستانوی سا لگتا ہے کہ اچانک ایک جن درخت سے برآمد ہوا اور اپنی کہانی سنانا شروع کر دی۔

گل محمد کا کردار تو دوسرے باب میں ظاہر ہوتا ہے مگر پہلا کردار جسے ہم ضمنی کردار قرار دے چکے ہیں وہ بھی بہت دل چسپ ہے۔یہ اسی گاؤں میں پیدا ہوا اور وہیں پلا بڑھا، مگر پھر شہر کی رنگینیوں میں جا کر آباد ہو گیا۔جب وہ اپنی دادی کے پلنگ پر لیٹا سونے کی کوشش کر رہا ہے تو اس وقت اسے گزشتہ سے پیوستہ بہت کچھ یاد آ رہا ہے۔اس کا بچپن، بچپن کے دوست، ہم عمر، گاؤں کے دیگر لوگ، اس کے بزرگ، ماں، باپ، دادا، دادی اور چچا وغیرہ۔گاؤں کے مقامات جہاں وہ کھیلتا اور پڑھتا تھا۔ یہاں مصنّف نے قدیم طرز کے گھروں کا نقشہ کھینچا ہے جہاں زنان خانے، مردان خانے، غسل خانے اور کپڑے سکھانے

کے لیے الگ الگ جگہیں ہوا کرتی تھیں۔اس کردار کا اپنے گزرے وقت کو یاد کرنا ایک فطری عمل ہے جیسا کہ ہر انسان جب ادھیڑ عمری کو پہنچ جائے تو اُسے جوانی اور اگر بڑھاپے کو پہنچ جائے تو بچپن بہت یاد آتا ہے۔اور وہ اُن تمام لوگوں سے ملنے کی بے تحاشا چاہ رکھتا ہے جو ماضی میں اُس کے قریب تھے۔وہ اپنی مرحومہ بیوی کو بھی یاد کرتا ہے۔یہ کردار باعلم اور باشعور بھی ہے اور کئی علوم پر اُس کی خاصی دسترس ہے۔یہ کردار شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی بصیرت اور فنکارانہ مہارت کا بین ثبوت ہے کہ انہوں نے اپنے فلسفے کو بیان کرنے کے لیے ایسے کردار کا سہارا لیا ہے جس کی علمی حیثیت مسلّم ہے۔پہلے باب میں کردار کی گفتگو سے یہ اندازہ لگانا قطعی مشکل نہیں کہ وہ سائنس، ادب، تنقید، سماجیات اور کئی زبانوں سے واقفیت بھی رکھتا ہے۔یہی نہیں بلکہ اُسے تاریخ کا شعور اور ادراک بھی ہے۔یہی وجہ ہے کہ یہ کردار بار ہا تنقیدی مزاج اختیار کرتے ہوئے کبھی زبان پر، الفاظ پر، ترجمہ پر اور لغت پر بحث کرتا دکھائی دیتا ہے اور دیگر ایسے مباحث کو جو ہم کلامی کی صورت میں ہیں اُنہیں اپنی گفتگو میں بہت اہمیت دیتا ہے مثلاً:

''میرے لیے پیکاک صاحب کی نظم میں اصل حیرت انگیز بات یہ تھی کہ اس بھوت کو پورا یقین تھا کہ اس کی معشوقہ مر کر بھوت (یا بھوتنی؟) ہی بنے گی۔ واللہ اعلم۔۔۔لیکن شاعر نے خفیف سے مزاح کے ساتھ خوف یا سنسنی کی تھرتھری بھی رکھ دی تھی (شاید اس لیے کہ انگریز قوم کے ساتھ ساتھ انگریزی زبان بھی بھوتوں پر اعتقاد رکھتی ہے۔)''(۸)

بچپن کا ایک واقعہ یاد آتا ہے تو بھوت کے متعلّق بات کرتے ہوئے ناسخ کا ایک شعر یاد آتا ہے:

ہجر میں اب کس طرح بے یار جاؤں باغ کو
سارے پتوں کو بنا دیتی ہے خنجر چاندنی(۹)

ایک مقام پر الف لیلہ کو الف لیلیٰ سمجھنے کی وجہ بیان کی ہے اور خود سے اس پر تبصرہ کیا ہے:

''بچپن میں ایک بار''الف لیلہ'' اب اس کو کیا کیجئے کہ بہت سے پڑھے لکھے لوگ اسے ''الف لیلیٰ'' سمجھتے ہیں، یعنی شاید الف بے کی وہ کتاب جسے لیلیٰ پڑھتی تھی۔۔۔خیر میں اسی ''الف لیلیٰ'' کی سندباد جہازی والی کہانی فارسی میں پڑھ رہا تھا۔''(۱۰)

ایک فارسی محاورہ جگر حربا می سوخت میں حربا کے ترجمے پر یوں بحث کی گئی ہے:

''۔۔۔اس دن اس قدر گرمی اور تپش تھی کہ ''جگر حربا می سوخت۔'' بھلا یہ ''حربا'' کون ہے؟ مولوی صاحب نے بتایا کہ اسے اردو میں ''گرگٹ'' کہتے ہیں بلکہ ہماری طرف تو اسے ''گرگٹان'' کہتے تھے، شاید اس لیے کہ اس طرح گرگٹ اور زیادہ زہریلا معلوم ہوتا تھا۔۔۔''(۱۱)

اس کردار کی زبان ایک نقاد کے مزاج کی غمازی بھی کرتی ہے۔ناولٹ میں کیفی اعظمی، میر، ناسخ، درد اور کئی شعرا کے اشعار نقل کیے گئے ہیں۔

ناول کے آخری ابواب میں تو ان اشعار کے یاد آنے کی وجوہات دہلی کی علمی وادبی فضا ہے مگر ابتدائی ابواب میں جو شعری ذوق ظاہر ہوتا ہے اُس سے یہ مراد لی جاسکتی ہے کہ پہلا ضمنی کردار، جو اولاً مرکزی کردار معلوم ہوتا ہے اصل میں شمس الرحمٰن فاروقی کا پرتو ہے تو مبالغہ نہ ہوگا۔ کردار کی گفتگو، زبان، الفاظ، لغت، محاورہ، ترجمہ اور دیگر زبانوں وادب کے شعرا وادبا کا حوالہ دینا اس خیال کو تقویت دیتا ہے کہ یہ کردار دراصل شمس الرحمٰن ہی ہیں۔ ویسے اس سوال کا جواب تو ناول نگار ہی بہتر طور پر دے سکتے ہیں۔ اور اگر یہ کردار شمس الرحمٰن فاروقی نہیں تو پھر یہ کہنے میں تامل نہیں کہ مصنّف خود کو اس کردار سے علیحدہ نہیں رکھ پائے اور جابجا اُن کی شخصیت اس کردار کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔ مرکزی موضوع کا تقاضا یہ نہیں تھا کہ اس کردار کی خصوصیات طے ہوتیں، شاید اسی لیے مصنّف نے اس کردار کو اپنی من چاہی خصوصیات سے متّصف کیا ہے۔ ان دلائل کے علاوہ آخری ابواب میں ایک جگہ مصنّف نے گل محمد کی زبانی یہ الفاظ کہلوائے ہیں:

''میں نے دل ہی دل میں شعر پر وجد کیا اور اس سے زیادہ اس بات پر کہ تاباں نے کس خوبصورتی سے بلانوشی کے اعتراض سے بری اپنے کو کرلیا تھا اور اس کی دلیل بھی یوں پیش کی تھی کہ خود کو انسان نہیں بلکہ شیشۂ شراب قرار دیا تھا۔ اللہ اللہ میرے زمانے میں ایسے شعر گو فارسی میں بھی نہ تھے، ہندی تو بچاری ابھی گھٹنیوں چلنا سیکھ رہی تھی۔ لیکن یہ بات میں کسی سے کہہ نہ سکتا تھا۔''(۱۲)

علاوہ ازیں:

''سبحان اللہ'' میں کہا۔ ''میر صاحب کی روشن ضمیری کی داد دوں کہ دوسرے میر صاحب یعنی خواجہ میر صاحب کے کلام بلاغت التیام پر سر دھنوں۔ واللہ مجھے تو یوں ہی سرور ہوگیا۔''(۱۳)

غور کیا جائے تو یہ جملے ایک نقاد کی قلم سے نکلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں جن پر تنقیدی کتاب کے مطالعے کا گمان گزرتا ہے۔ اس کردار کے علاوہ مرکزی کردار گل محمد کی مرجانے کے بعد کیا حیثیت ہے؟ یہ ناول میں واضح نہیں، صرف یہ بتایا گیا ہے کہ وہ ایک درخت کے پیچھے سے نمودار ہوا اور پھر اس کی حیثیت ایک سوال پر ختم ہوجاتی ہے۔ جو باب ہشتم کے آخر میں موجود ہے:

''تو کیا۔۔۔ تو کیا تم مردہ ہو؟''

''یہ تو میں خود بھی نہیں جانتا جناب۔ شاید آپ یہ معاملہ بہتر طے کرسکتے ہیں۔'' افسردہ آواز اور بھی دھیمی پڑتی جارہی تھی پھر جیسے بولنے والا دور ہوتا جارہا ہو۔ پھر شہنائی پر بھیروی کی نفیر دھیرے دھیرے اٹھی۔ وہ بھی دور ہوتی چلی گئی۔''(۱۴)

مگر اس کردار کی تمام زندگی کی کہانی ہی ناول کا موضوع ہے۔ اس کا بچپن، اساتذہ، دوست، والدین اور دیگر ہم منصبوں کا ذکر بھی اس میں موجود ہے۔ یہ تمام مرکزی نہیں ضمنی کردار ہیں مگر امیر جان کی

موجودگی ناول میں کئی اہم واقعات کا سبب بنتی ہے جیسا کہ امیر جان سے لیے گئے قرض کی واپسی گل محمد کے دوبارہ دہلی آنے کا محرّک بنی۔ وہ اُس کا قرض ادا کرنے آیا اور ایک نئے زمانے میں داخل ہو گیا۔ یہ سوال بھی اپنی جگہ اہمیت کا حامل ہے کہ امیر جان کو مرکزی کردار کہیں یا ضمنی۔ اگر ہم اسے مرکزی کردار ٹھہرائیں تو پھر پہلے واحد متکلّم ضمنی کردار کو بھی مرکزی کردار قرار دینا لازم ہے۔ اور پھر آخری ابواب میں پیش کیے گئے شعرا عبدالحیٔ تاباں، میر علی حشمت بھی مرکزی ٹھہرتے ہیں۔ کیوں کہ ناول کا نہم اور آخری باب صرف تاباں اور حشمت سے متعلّق ہے۔ ناول نگار نے یہ باب صرف حشمت اور تاباں کے تعلّق کی پختگی ثابت کرنے کے لیے تحریر کیا ہے، ورنہ باب ہشتم ناول کا مؤثر اختتام تھا۔

اگر ہم گل محمد کے کردار کا بغور مطالعہ کریں تو یہ ناول کا بہت مضبوط و توانا کردار نہیں ہے۔ اس کردار کو کرداروں کے تجزیے کی دو بڑی روایتی اصطلاحات میں قید نہیں کیا جا سکتا۔ یعنی یہ کردار نہ تو مکمّل طور پر مثالی (ideal) کردار ہے اور نہ ہی پوری طرح متحرک (Active) ہے۔ ہاں البتہ ہم اسے کسی حد تک اس لیے مثالی کہہ سکتے ہیں کہ یہ حالات کو من وعن قبول کر لیتا ہے۔ اس میں قناعت کی صفت یا اسے جو بھی کہیں موجود ہے۔ یہ ہر حالت کو نا صرف قبول کر لیتا ہے بل کہ خود کو اس کے حوالے بھی کر دیتا ہے۔ اس نے ناول میں کوئی قابلِ قبول یا دلیرانہ فیصلہ نہیں کیا۔ اس میں لا ابالی پن نہیں ہے جو اکثر روایتی ناولوں کے متحرک کرداروں میں موجود ہوتا ہے۔ البتہ اس میں مشاہدہ کی حس خاصی تیز ہے، نا صرف تیز بل کہ بیدار۔ یہ اپنے دور کا اور پھر جس دور میں منتقل ہوا ہے اس کا تقابل ضرور کرتا ہے۔

''اللہ اللہ میرے زمانے میں ایسے شعر گو فارسی میں بھی نہ تھے، ہندی تو بچاری ابھی گھٹنیوں چلنا سیکھ رہی تھی۔ لیکن یہ بات میں کسی سے کہہ نہ سکتا تھا۔''(۱۵)

نہ صرف ادبی فضا کا بل کہ ہتھیاروں کا اور طریق جنگ کا بھی وہ اپنا مشاہدہ بھی ساتھ ساتھ بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ شاعرانہ ذوق رکھتا ہے، شعر سے لطف اندوز ہو سکتا ہے، اچھے اور برے شعر کا فرق جان سکتا ہے مگر خود شعر نہیں کہہ سکتا۔ اس کا اظہار ناول میں جا بجا ملتا ہے۔ یہ کردار درمیانے درجے کا ایک عام سا فرد ہے۔ ہمارے روایتی ناولوں یا روایتی فلموں میں موجود ہیرو جیسا نہیں ہے۔ چوں کہ ناول کا موضوع فلسفیانہ ہے لہٰذا اس میں عمومی ہیرو جیسے خصائص ضروری نہیں تھے۔ البتہ یہ بات حیرت انگیز ہے کہ وہ دونوں ادوار کی زبان ایسے بولتا ہے جیسے وہ ایک دور سے دوسرے میں منتقل ہی نہیں ہوا۔ جب سولہویں صدی میں تھا تو سولہویں صدی کی زبان بولتا ہے اور جب دوسرے عہد میں منتقل ہوتا ہے تو اٹھارھویں صدی کی زبان بولنے لگتا ہے اور اسے زبان بولنے میں کوئی دقت بھی پیش نہیں آتی۔ بل کہ یہ کردار اٹھارھویں صدی کی دہلوی فضا میں جلد ہی رچ بس جاتا ہے۔ اس کی کیا وجہ ہے؟ بظاہر تو سمجھ نہیں آتا مگر بہ غور علم ہوتا ہے کہ ناول نگار (جو ایک نقاد بھی ہیں) کی مختلف ادبی ادوار اور اُن کی زبان سے

واقفیت کی بنا پر کردار ایسی مشکلات سے دوچار نہیں ہو سکا یا اُسے دوچار نہیں کیا گیا۔ اس ناول میں تاریخی اور حقیقی کردار بھی موجود ہیں۔ جیسے تاباں اور میر محمد علی حشمت، میر تقی بطور کردار تو نہیں مگر ان کا اور میر درد کا تذکرہ ناول میں ضرور ہوا ہے۔

ناول میں اِن ادبی شخصیات کی نہ صرف تصویری جھلکیاں بل کہ ان کے اطوار اور کثرتِ شراب نوشی کا بھی بہت ذکر ہوا ہے۔ یہاں ایک انتہائی اہم سوال سر اٹھاتا ہے کہ وہ مکالمے جو حشمت اور تاباں کے مابین ہوئے ہیں کیا حقیقی ہیں یا ناول نگار نے ناول کی تہذیبی فضا کو ملحوظ رکھتے ہوئے خود سے تخلیق کیے ہیں۔ ان کی زبان سے ادا کردہ لطائف، تاباں کا دوستوں کو رقعے بھیجنے کے آٹھ دن بعد مر جانا اور شراب نوشی سے توبہ کر لینا وغیرہ، ان تمام کے تمام واقعات کو تو سو فیصد حقیقت تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ مگر اہم واقعات لازماً تذکروں یا پھر تنقیدی کتب سے ہی لیے گئے ہوں گے۔ اور اگر ایسے مکالمات جو دیگر کتب سے اخذ کیے گئے ہیں تو ایسی صورت میں ناول نگار کو ان کا حوالہ ضرور دینا چاہیے تھا۔

تاباں، میر حشمت علی جیسے کردار پلاٹ کی ضرورت نہیں تھے مگر ان کا مرکزی کردار سے میل جول، ربط اور ملاقاتوں کے دوران کا حال لکھنے کا مقصد غالباً اٹھارویں صدی کی تہذیبی فضا کو پیش کرنا تھا اور مصنّف نے زیادہ تر اس تہذیب کے روشن پہلوؤں کو ہی پیش کیا ہے۔ نہ صرف یہ کہ روشن پہلوؤں کو، بل کہ زیادہ تر پہلو اُس تہذیب کی ادبی فضا کو اجاگر کرتے ہیں۔ اس عہد کے جنگی معاملات، طرزِ معاشرت، طرزِ گفتگو، تہذیب اور ثقافت کے کئی اہم پہلو اس ناول میں موجود ہیں۔ کہیں کہیں اس ناول پر تاریخی ناول ہونے کا گمان بھی گزرتا ہے۔

مصنّف نے حشمت اور تاباں کی خاطر ہی ناول کا نواں اور آخری باب تحریر کیا ہے مگر اس کے باوجود بھی یہ دونوں کردار ضمنی کردار ہی رہیں گے کیوں کہ یہ تمام ناول میں نہیں بل کہ آخری تین یا بمشکل چار ابواب میں موجود ہیں اور ان کا کہانی کو آگے بڑھانے میں زیادہ کردار نہیں ہے۔ یہ اُس دور کی تہذیب کے اہم عناصر کو سامنے لانے کا ذریعہ بنے ہیں اور مرکزی کردار پر محض اس حد تک اثر انداز ہوئے ہیں کہ اُس کے ادبی یا شعری ذوق کو اجاگر کیا جائے۔ حشمت البتہ مرکزی کردار کے ساتھ اس کی موت تک موجود ہے۔ یعنی دونوں کی موت جنگ میں ہوئی۔ شاید نواں باب تخلیق کرنے کی ضرورت اس لیے پیش آئی ہو کہ اس کردار کی موت سے جڑی ایک اور موت کا اثر دکھانا مقصود ہو۔

اس ناول میں نسوانی کردار اول تو بہت کم ہیں دوسری بات یہ کہ تمام کے تمام کردار ضمنی ہیں۔ گل محمد کی ماں، بیٹی اور بیوی تو بس برائے نام موجود ہیں۔ البتہ ناول میں دو تین عورتیں اس سے ہم کلام ہوتی دکھائی دیتی ہیں۔ ایک تو امیر جان، جو اس سے دو مرتبہ ہم کلام ہوئی اول: جب وہ اس سے قرض لینے گیا، دوم: قبر میں (باغ میں)۔ دوسری وہ عورت جس کو گل محمد اپنے پہلے زمانہ کے سِکّے دیتا ہے تو وہ تعجّب کا

اظہار کرتی ہے اور تیسری وہ عورت جو اس کے گھر کا کام کاج اور اس کے کھانے پینے کا بندوبست کرتی ہے۔ ایک وہ عورت جو کٹنی ہے اور اُس کو اپنے بیٹوں کے ساتھ مل کر لوٹ لیتی ہے وہ بھی اس ناول کا حصہ ہے۔ یہ بھی امیر جان جیسا کردار ہی ہے۔ جیسے امیر جان نے اس کو قرض دے کر ناول میں اہمیت حاصل کی، اس کٹنی نے بھی گل محمد کی زندگی میں تحرک پیدا کیا۔ ایک اور خاتون بھی ناول میں موجود ہے جو پہلے باب میں اولین ضمنی کردار (جو کردار مصنّف کی شبیہ معلوم ہوتا ہے) کے بچپن کے ایک واقعے میں مذکور ہے۔ پھر اس کردار نے اپنی ماں، دادی اور بیوی کا ذکر بھی کیا ہے مگر یہ کرداروں کی تعریف کی رُو سے کردار کی ذیل میں نہیں آتیں۔ ان کے علاوہ اس ناول میں کوئی نمایاں نسوانی کردار موجود نہیں ہے، ہاں البتہ خواصوں اور اردابیگنیوں کا ذکر ضرور ہے۔

ناول کے اختتام پر عرضِ مصنّف کے عنوان سے ایک صفحے کا اضافہ کیا گیا ہے جس میں مصنّف نے اُس روایت کا ذکر کیا ہے جسے بنیاد بنا کر اس ناول کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔ اس میں ابتدا میں لکھی گئی عبارت کو تفصیل سے بیان کرتے ہوئے مصنّف نے شاہ عبدالعزیز محدثِ دہلوی سے ایک واقعہ نقل کیا ہے جس میں بتایا ہے کہ دہلی میں ایک سپاہی تھا جس کے اہل وعیال جے پور کی طرف کسی گاؤں میں رہتے تھے۔ وہ اپنی لڑکی کی شادی کے لیے آیا تو راستے میں ڈاکوؤں نے لوٹ لیا۔ کسی نے از راہِ ہمدردی بتایا کہ جے پور میں ایک طوائف ہے جو بہت سخی اور فیاض ہے، اس سے قرض لینے کا مشورہ دیا گیا۔ چناں چہ اس سپاہی نے قرض لے کر بیٹی کی شادی کی اور کچھ عرصہ بعد جب قرض لوٹانے جے پور آیا تو پتا چلا کہ طوائف انتقال کر گئی ہے۔ قبر پر فاتحہ کی غرض سے حاضری دینے گیا تو قبر شق پا کر اندر داخل ہو گیا۔ اندر کا حال اور پھر باہر آ کر زمانہ بدل جانے کا حال ویسا ہی ہے جیسا کہ پہلے ناول میں بیان کیا گیا ہے۔ اختتام پر یوں لکھا ہے کہ سپاہی کے تین گھنٹے عام لوگوں کی تین صدیوں کے برابر ہو گئے۔

مصنّف نے ایک حکایت کو ناول میں تبدیل کرنے کے حوالے سے بلاشبہ ایک عمدہ کام انجام دیا ہے اور یوں اسے تاریخی ناول بھی شمار کیا جا سکتا ہے لیکن پلاٹ میں موجود کچھ خامیوں کی وجہ سے اس کی ساکھ متاثر ضرور ہوئی ہے۔ مصنّف بیانیہ کردار کا تعلّق مرکزی کردار کے ساتھ صحت مند انداز سے نہیں جوڑ پایا۔ علاوہ ازیں جملوں کی ساخت اور زبان کا وہ فرق جو مرکزی کردار کی زبان سے اس کے ابتدائی جملوں میں واضح محسوس کیا جا سکتا ہے، ناول کے آگے بڑھنے کے ساتھ ساتھ کم ہوتا چلا گیا ہے اور اختتامی ابواب میں مصنّف مرکزی کردار کو پیش کرتے ہوئے بہ اعتبارِ ''زماں'' زبان و بیان کا تفاوت قائم رکھنے میں زیادہ کامیاب نہیں ہو سکا۔ لیکن ہمیں بہر طور مصنّف کی زبان دانی، منظر نگاری اور کردار نگاری کو ضرور سراہنا ہو گا۔ پچھلے صفحات میں بیان کردہ چند خامیوں سے قطع نظر شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ ناول اُن جملہ خوبیوں سے متّصف ہے جو اکیسویں صدی کے جدید ناول کا طرّہ ہے۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ یہ حوالہ ''کنز الکرامات'' مولانا جامی کی نفحات الانس میں بیان کردہ چند کرامات سے لیا گیا ہے جس کا اردو ترجمہ حامد حسن قادری نے کیا۔
۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ اقتباس (نوشیرواں نامہ، جلد اول۔ از شیخ تصدق حسین، ص۹۱) سے نقل کیا ہے جبکہ ناول میں یہ اقتباس صفحہ نمبر ۷۰ پر نقل کیا گیا ہے۔
۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔ قبضِ زماں۔ دہلی: عرشیہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء، طبع اول، ص۹۷
۴۔ ایضاً
۵۔ ایضاً
۶۔ ایضاً، ص۸۹
۷۔ ایضاً، ص۱۳۵ تا ۱۳۶
۸۔ ایضاً، ص۱۲
۹۔ ایضاً، ص۶۱
۱۰۔ ایضاً، ص۴۱
۱۱۔ ایضاً
۱۲۔ ایضاً، ص۱۱۸
۱۳۔ ایضاً
۱۴۔ ایضاً، ص۲۳۱
۱۵۔ ایضاً، ص۱۱۸

انیس ناگی کی شاعری: نفسیاتی کوائف

ڈاکٹر عنبرین منیر☆

Abstract:

The critics have often traced autobiographical elements in the works of Anees Nagi. At one hand he was labeled as the angry man, while at the other hand he was called anti hero. However, his poetry not only reflects his individuality but through his poems the collective psychology of the society of that time can also be discovered. His poems depict the dilemmas of modern age: existential crises, insecurity and inner frustration. These promote the alienation of modern man. Subsequently his poems provide an insight to the Modern Man's psychology. This article deals with such critical study of his poems.

جدید اُردو نظم پر کی گئی اکثر تنقید میں شاعر کی شخصیت اُس کی شاعری پر غالب نظر آتی ہے۔ انیس ناگی اُنھی میں سے ایک ہیں اُن کے نفسیاتی مسائل خود پرستی اور اکھڑ پن کی جانب تقریباً ہر تنقیدی مضمون میں اِشارہ کرتے ہوئے نقاد یہ بھول جاتے ہیں کہ جب تک اُن کی شاعری کو مرکزیت نہیں دی جائے گی ہم شاعر انیس ناگی سے روشناس نہیں ہو سکتے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ انیس ناگی نے اپنے ماضی کی محرومیوں اور مجروح اَنا کو جھگڑالو طبیعت اور احساسِ تفاخر میں چھپانے کی کوشش کی۔ یہ طبیعت اور عادات شاید انیس ناگی کی شخصیت کی ظاہری صورت یا Persona ہیں جس کے اندر ایک شکست خوردہ انیس ناگی بستا تھا۔ جسے جاننا ضروری ہے۔ اسی لیے شاہین مفتی نے انیس ناگی کے لیے ''اینٹی ہیرو'' کی اِصطلاح استعمال کی۔(۱)

اُن کے علاوہ مسعود اشعر بھی انیس ناگی کے لیے لکھتے ہیں:

''اسے اُردو ادب کا اینگری ینگ مین کہا گیا ہے۔''(۲)

اس کے برعکس اصغر ندیم سیّد نے انیس ناگی کے لیے ایسا مطالعہ ضروری جانا جو انیس ناگی کو

☆ پروفیسر، شعبۂ اُردو، اپوا کالج، لاہور

بحیثیت جینوئن شاعر پرکھے وہ لکھتے ہیں:

''ناگی صاحب کے حوالے سے اب تک جو گفتگو کی گئی ہے اس تاثر میں ان کا ادب چھپ گیا ہے۔ بات افسوس ناک ہے۔ اصل میں ان کے ادب پر زور دینا چاہیے اور ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ انیس ناگی کے اندر کتنا جینوئن شاعر، کتنا جینوئن دانشور موجود ہے۔''(۳)

لیکن اس میں شک نہیں کہ انیس ناگی کی شاعری کو سمجھنے کے لیے اُن کی شاعرانہ شعور میں عصری اور نفسیاتی کوائف کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ انیس ناگی لکھتے ہیں:

''نئی شاعری میں ذات اور اَنا کا تذکرہ بڑے تواتر سے ملتا ہے، اس سے عام غلط فہمی پیدا ہو گئی ہے کہ نیا شاعر صرف اپنی ذات کے شخصی پہلوؤں کو مرکزیت دے رہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نئی شاعری میں واحد متکلّم کا صیغہ، تجربات اور واقعات کو انفرادی اور شخصی سطح پر محسوس کرنے کا ایک انداز ہے۔ نئی شاعری میں ''میں'' کی مرکزیت کا جواز انسانی شخصیت کو صنعتی زندگی کے تنوّع اور انتشار میں محفوظ رکھنے کا وسیلہ ہے۔ صنعتی تمدن ناگزیر طور پر معروضی ہوتا ہے اس میں کسی ایک فرد یا پرزے کی افادیت کو اہمیت نہیں دی جاتی۔ نیا شاعر اس بے رنگ تنوّع اور زندگی کے مظاہر کی کثرت میں اپنی شخصیت کا تحفّظ کرتا ہے۔''(۴)

انیس ناگی نے جس دور میں شاعری کا آغاز کیا نئی شاعری خصوصاً نظم کے لیے نئے شعور، نئے احساس اور نئی لسانی تشکیلات کی تلاش جاری تھیں۔ ڈاکٹر انور سجاد لکھتے ہیں:

''افتخار جالب کا مطمحِ نظر لسانی تشکیلات تھا اور انیس ناگی کے یہاں احساسات تھے۔''(۵)

گویا انیس ناگی نئے دور کے لیے نئے احساسی تشکیلات کی کھوج میں تھے۔ یہ وہ احساس تھا جس میں غصے سے زیادہ خوف اور ہیجانی خیالات کی پیچیدگی پائی جاتی ہے۔ سعادت سعید لکھتے ہیں:

''انیس کی نئی شاعری ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اپنا خاکہ تیار کرتی ہے۔ تقسیم کے بعد ملکی سیاست کے دگرگوں حالات اور بین الاقوامی فکری انتشار سے پیدا ہونے والے داخلی، ذاتی کوائف نے مِل کر ایک ایسا معاشرتی انسان تخلیق کیا تھا جو بکھرا ہوا، کٹا پھٹا اور ٹکڑوں میں بٹا ہوا ہے۔ ڈاکٹر انیس ناگی کا انسان جس دُنیا کا باشندہ تھا اس میں انسان اور کائنات کا فکری مطمحِ نظر وسیع اور بڑی سرعت سے متغیّر ہو رہا تھا۔۔۔ فرد ہراساں تھا، کائنات کی قوت اسے خوفزدہ کر رہی تھی۔ وہ اپنی بنیادیں کھو چکا تھا۔ مذہب، سیاست، نفسیات اور فلسفے کے نئے نئے تصوّرات بھی انسان کے ہراس اور احساسِ مرگ کو ختم کرنے میں ناکام ہو رہے تھے۔ نئے فرد کی دُنیا ایک ایسے کرب اور دُکھ سے تشکیل پاتی ہے جس میں اسے اپنے نامکمّل ہونے کا احساس بڑا شدید ہے۔ اس فرد کا کوئی آدرش، کوئی خواہش اور کوئی احساس مکمّل نہیں۔ انسانیت، صارفیت،

نارسائی اور غیر مختتم ذاتی اغراض اور اشیاء پرستانہ نظام کی زد میں آ کر اپنی طے شدہ منزلیں گم کر چکی ہے۔ انیس ناگی کے شعر و ادب نے ان حوالوں کو بنیادی اہمیت دی۔ ان کی تخلیقات اپنی تہذیبی شخصیت اور اپنے عہد کے مسائل و معاملات کا بخوبی احاطہ کرتی ہیں۔''(۶)

سعادت سعید نے انیس ناگی کی شاعری میں اُبھرنے والے انسان کے جس ذہنی انتشار اور پراگندگی اور گنجلک احساسات کا ذِکر کیا ہے، اُس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انیس ناگی جدید دور میں رہنے والوں کے شعور اور لاشعور کو ٹٹولنے میں کامیاب رہے ہیں۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ یہ کھوج اُن کی تنہائی، اُداسی، ذاتی احساسِ برتری، اعصابی کمزوری اور کسی حد تک رشتوں پر عدم اعتماد کا شاخسانہ ہو۔ احتشام علی لکھتے ہیں:

''انیس ناگی کی نظموں کی کلیات ''بیگانگی کی نظمیں'' اس لیے خصوصی مطالعے کی متقاضی ہے کہ ان کا شعری سفر ارتقائی مراحل طے کرنے کے ساتھ ساتھ مخصوص حسیت کے جملہ عناصر کو بھی اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے جسے ہم اپنے عصر کی ہیجان خیزی کے نتیجے میں جنم لینے والے اجتماعی آشوب اور داخلی خلفشار سے موسوم کرتے ہیں۔''(۷)

انیس ناگی کی نظموں میں ایک وجودی کرب، احساسِ عدم تحفّظ، داخلی خلفشار اور زندگی کی لامعنویت سے پیدا ہونے والا ایک خاص قسم کا احساسِ بیگانگی چھایا ہوا ہے، جس کے باعث وہ اپنے عہد سے خفا بھی ہیں اور اُس کے نقاد بھی۔ اسی لیے ان نظموں کی جڑیں جدید انسانی نفسیات میں پیوست ہیں۔ انیس ناگی لکھتے ہیں:

''۱۹۳۶ء کے بعد شعرا صرف چند جذبوں کے ذریعے شاعری کرتے ہیں اور ان کے جذباتی رویوں کی حد بندی کی جا سکتی ہے۔ انسانی شخصیت، غم، غصہ، خواہش، انتقام، دوستی اور دیگر جبلّتوں سے مرتب ہوتی ہے۔ نئے شعرا نے انسان کو مختلف جذبات میں بانٹنے کے بجائے انسانی شخصیت کے جملہ جذبات اور جبلّتوں کو تصادم کی شکل میں پیش کیا ہے، چنانچہ اُردو شاعری کی ایک جذبہ کی روایت کی جگہ جذبات اور تجربات کی کثرت لے لیتی ہے۔''(۸)

انیس ناگی کی نظمیں، انسانی شخصیت کے متنوّع احساسات کی مظہر ہیں اُن کے نزدیک جدید انسان کی بیمار اور مضمحل اَنا کو بے چارگی اور بے بسی کی شدید صورت کا سامنا ہے۔ یہ بے بسی ذات اور سماج میں شدید انتشار کا باعث ہے۔ خصوصاً نظم ''نوحہ'' میں ذات کی یہ شکست و ریخت شاعر کو گریہ پر مجبور کر دیتی ہے۔

''اب کہاں تک اس کے ادراک کے لیے خواب کی دُنیا سے پرے، اپنی سوچ کے دریچوں اور روشندانوں کی بلور آنکھیں روشن کریں؟ وہ وہ مرتفع سرزمینوں پر چلتی فلک بوس عمارتوں میں تاج پہنے ہوئے کائی میں لپٹے ہوئے ہسپانوی طرز کے مکانوں میں بھی نہیں ہے نہ ہی

اس کانقش سروں کی طرح اُترتے اور چڑھتے ہوئے میدانوں میں کہیں موجود ہے۔"(۹)

انیس ناگی جدید انسان کی زندگی کی آسیب زدگی اور ناآسودگی کے باعث کائناتی حسن اور لذت سے محرومی کو ایک حقیقت کے طور پر قبول کرتے ہیں لیکن یہ حقیقت شناسی اُن کی شاعری میں ہذیانی کیفیات کو جنم دیتی ہے۔شدید اور پیہم پریشانیاں انھیں گھیرے رہتی ہیں۔

"پیہم پریشانی اور ناآسودگی ہمارے لیے تجویز ہوئی تھی کہ ہم کائناتی حسن کی لذتوں سے محروم رہیں۔"(۱۰)

(پریشانی)

"پریشانی مرا پیچھا
نہ چھوڑے گی کبھی
مرا مقدر ہے یہی
مضطرب پیہم رہوں
شاید پریشانی مری ہے
اِک علامت زندگی کی
جو مرے اعصاب سے ہے"(۱۱)

اِنفرادی اور اجتماعی زندگی کی محرومیوں اور پریشانیوں کے باعث اُبھرنے والی بے ذائقگی نے انیس کو عورت ذات سے وابستہ رشتوں سے بھی متنفّر کر دیا ہے۔اُن کے نزدیک مادیت پسند معاشرے میں عورت کی محبّت بھی بے رنگ ثابت ہو رہی ہے۔انیس ناگی لکھتے ہیں:

"نئی شاعری کا عورت اور جنس کے بارے میں رویہ نہ صرف انسانی ہے بلکہ یہ عورت کی شخصیت کو زندگی سے اس طرح ہم آہنگ کرتی ہے کہ عورت کا وجود کائنات کا ہمہ گیر نسائی اصول بن جاتا ہے۔۔۔نئی شاعری میں عورت کبھی موت کا رُوپ دھار لیتی ہے۔کبھی ذات کا اعلانیہ بن جاتی ہے،کبھی عافیت کے گوشے کی صورت میں نمودار ہوتی ہے اور کبھی مردانہ فعلیت کا تضاد بن جاتی ہے۔نئی شاعری میں عورت کے مخصوص روایتی تصوّر کو ریزہ ریزہ کر کے اس کی ذات کو نئے تناظر میں پیش کیا گیا ہے۔"(۱۲)

انیس کی شاعری میں عورت کے کردار مادہ پرستی کا شکار ہیں اور انیس مادہ پرستی کو رد کرتے ہیں:

"احساس کی دُنیا اُجڑتی جا رہی ہے
پھول بھی بے رنگ خوشبو سے تہی
ہر سمت ویرانی

مکاں ٹوٹے اور مکیں بدحال۔۔۔
غصے میں بگڑتی عورتیں
خاوندوں کو گالیاں بکتی گھریلو عورتیں۔۔۔
جو ہمیشہ مال و زر کی منتظر ہیں۔۔۔
اسی طرح کی ابتری میں
سارے قصے عشق کے اور حسن کے ہیں
بلبلے جو پھٹ گئے ہیں''(۱۳) (اجڑی جا رہی ہے)

اس تشنج اور ہیجان نے انسان کو اعصابی مریض بنا دیا ہے۔ اس دور کے انسان کی ضرورتیں پوری تو ہو رہی ہیں مگر خوف اور اضطراب نے جبلتوں کی لذت ختم کر دی ہے۔

''اب ناف میں گنجل پڑ گئی ہے
اور معالج شہر کے کتنے پریشاں سوچتے ہیں
یہ عارضہ ہے یا وبا؟
ابہام ہے؟

ہر گھر مریضوں سے بھرا آثار مشکل
کچھ پتا چلتا نہیں۔۔۔
رزق کی ٹوٹی رکابی سامنے ہے
اور اشتہا معدوم ہے
خوابوں میں خیالوں میں بلا واعورتوں کا ہے
مگر اشتہا معدوم ہے''(۱۴) (ایک علالت)

اس نظم کے بارے میں شاہین مفتی لکھتی ہیں:

''شاعر کے لیے عورت اور الفاظ سب اپنی کشش کھو چکے ہیں۔ ابہام ایک دائمی عارضہ بن گیا ہے۔ اس ابہام سے ایک خالصتاً نفسیاتی نظم جنم لیتی ہے۔''(۱۵)

انیس ناگی کی نظموں میں ماضی سے محبّت کا رِشتہ کمزور ہے۔ وہ اپنے گزرے ہوئے کل اور خاندانی حالات کی جانب پلٹ کر دیکھتے ہیں تو اُن کا لہجہ مزید تلخ ہو جاتا ہے اور انھیں ''دوزخی باپ'' جیسی نظمیں کہنی پڑتی ہیں جس میں اُس کے ذاتی ماضی میں چھپے خوف اور خودرحمی اور راندگی کے افسردہ احساسات اُبھر آتے ہیں۔

''ہمیں محبّت کا راستہ مت دکھا
کہ ہم تو ڈرے ہوئے ہیں
ہمیں تو اپنے گھروں سے بھی خوف آتا ہے
خواب جتنے تھے جھوٹ نکلے
یہ گھر ہمیشہ عذاب ہوتے ہیں
لوگ سارے لہو کے رشتوں کا نام لے
کبھی محبّت، کبھی حقارت، کبھی مصیبت کے درمیان ہیں

کہ زندگی تو اَنا کی جنگوں میں کٹ گئی ہے
مگر تقاضا ہے
زندگی کی مسرتوں کو کہیں سے ڈھونڈو
کہ تم نے پیدا کیا ہے
ہم کو
اَنا کو بیچو
یا دوسروں کے حضور میں سر جھکا کے مانگو
یا جھوٹ بولو
وگرنہ رشتہ یہ ٹوٹ جائے گا''(۱۶) (دوزخی باپ)

کہیں کہیں تو انیس ناگی اپنی نظموں میں جدید دور کی نفسیاتی دباؤ کی مکمّل علامات قلمبند کر دیتے ہیں۔ مثلاً anxiety تشویش کی جو تمثال نظم ''سناٹا'' میں اُبھرتی ہے اُس کے تجربے سے آج کا ہر انسان گزر رہا ہے۔

''ہڈیاں دُکھنے لگتی ہیں
جبڑے سن ہو جاتے ہیں
آنکھیں پتھرا جاتی ہیں
ذہن اُبلنے لگتا ہے
سب کچھ گڈمڈ ہو جاتا ہے
سب کچھ ساکت ہو جاتا ہے
اور دل تیز دھڑکتا ہے''(۱۷) (سناٹا)

جدید دور میں جو انسان دُنیاوی بھاگ دوڑ کو کارِفضول سمجھتا ہے اُسے عضوِ معطّل کی طرح معاشرے سے الگ کر دیا جاتا ہے۔نتیجتاً تنہائی، نارسائی اور اندرون بینی اُس کا مقدر بن جاتی ہے۔انیس کے یہاں یہ نارسائی کہیں تو خوفزدہ کرتی ہے اور کہیں اَنا کی شکست کا درد اُبھارتی ہے، یہی نہیں کبھی کبھی شاعر اس عذاب سے نکلنے کے لیے خود کو برتر ثابت کر کے اپنی اَنا کی تسکین بھی کرتا ہے کیونکہ یہی اُس کی بقا کا آخری راستہ اور حیلۂ حیات بچ گیا ہے یہاں میر کی بد دماغی کو یاد کیا جا سکتا ہے۔

''مری زندگی تو شکست میں ہے
گزر گئی
میں نہ پا سکا وہ مدعا
مری پتلیوں میں جو تھا عیاں
مری آرزو تھی
وصال کی
مری سوچ کا یہ فتور تھا
مرے اردگرد جو لوگ تھے
وہ منافع خور سے آڑھتی
جنھیں زندگی کا شعور تھا
نہ وقوف تھا
کہ بدل رہی ہے یہ کائنات
بدل رہا ہے وجود بھی!
وہ جو سروری کے اصول تھے
وہ جو کہتری کا تھا ضابطہ
انھیں زنگ بھی ہے لگا ہوا۔۔۔
مجھے دُکھ یہی ہے کہ جنم مرا بھی
کسی کے کام نہ آ سکا
نہ کسی کو بات سنا سکا
وہ بشارتیں جو اسیر تھی، میری ذات میں
وہ بھٹک گئی ہیں
اِدھر اُدھر

نہ ملا ہے ان کو کوئی راستہ
یہی المیہ مری ذات کا
یہی المیہ اسی عہد کا''(۱۸) (ایک نظم)

انیس ناگی کی نظموں کے اکثر مرکزی کردار اندروں بینی کی طرف مائل ہیں یہ اندروں بین شخصیت شاعر کی اپنی ذات بھی ہوسکتی ہے مگر وسیع تناظر میں یہ وہ لوگ ہیں جو زمانے کے جبر سے آ گہی کے باعث جذباتی شکست کا شکار ہیں۔

''اپنے آپ سے ڈرتا ہوں
لوگوں سے گھبراتا ہوں
کس کو اپنے پاس بلاؤں؟
باہر کس کے پاس میں جاؤں؟''(۱۹)

انیس کی نظمیں اپنی اور اپنے دور میں بسنے والوں کی بے بس مضمحل اور مجروح انا کا اظہار ہیں جو جدید دور کی عصری پیچیدگیوں اور مشینی و مادی مصروفیات کی بنا پر اپنی پہچان حاصل کرنے میں ناکام و نامراد رہی ہیں۔ انیس اس اَنا کو تقویت دینے کے لیے ماضی کا کوئی حوالہ معتبر نہیں سمجھتے، اس لیے صنعتی دور کے دھوئیں سے ہی کوئی راستہ دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کوشش کی کامیابی کے لیے ضروری ہے کہ وہ انسانی نفس کے کوائف کو نہ صرف سمجھیں بلکہ اپنی ذات میں محصور لوگوں کو نئے اقداری نظام کے ذریعے کمک بہم پہنچائیں۔ یہ تقویت مسائل کا شعوری ادراک ہی مہیا کرسکتا ہے اس لیے وہ جدید انسان کے اندر کی بے حسی کا اعتراف کرتے ہیں۔ یہی اعتراف شاید اُن کے لاشعوری وہموں اور خوف کو کم کرنے یا کتھارسس کا باعث ہے۔

حوالہ جات

۱۔ شاہین مفتی، جدید اُردو نظم کا انٹی ہیرو، انیس ناگی، مشمولہ: جدید اُردو نظم میں وجودیت، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۳۲۷

۲۔ مسعود اشعر، اکل کھرا انسان، مشمولہ: راوی، لاہور: جی سی یونیورسٹی، مدیر: سلیم حسنی، ۲۰۱۱ء، ص ۱۵۸

۳۔ اصغر ندیم سیّد، ڈاکٹر، انیس ناگی کی شاعری، مشمولہ: معاصر، سہ ماہی (مدیر: عمر قاسمی)، جلد ۱، شمارہ ۱، لاہور: ادارہ معاصر انٹرنیشنل، جنوری تا مارچ ۲۰۰۱ء، ص ۲۴۳

۴۔ انیس ناگی، نیا شعری اُفق، لاہور: جمالیات، ۱۹۶۹ء، ص ۲۵

۵۔ انور سجاد، ڈاکٹر، انیس ناگی کی شاعری، مشمولہ؛ معاصر، ایضاً، ص ۲۴۱

۶۔ سعادت سعید، ابتدائیہ گوشۂ انیس ناگی، مشمولہ: راوی، ایضاً، ص ندارد

۷۔ احتشام علی، انیس ناگی اور بیگانگی کی نظمیں، مشمولہ: راوی، ایضاً، ص ۱۷۱

۸۔ انیس ناگی، نیا شعری اُفق، ایضاً، ص ۱۵

۹۔ انیس ناگی، بیگانگی کی نظمیں، لاہور: جمالیات، ۲۰۰۰ء، ص ۱۴۲

۱۰۔ انیس ناگی، بیابانی کا دن، لاہور: جمالیات، ۱۹۹۴ء، ص ۱۸

۱۱۔ انیس ناگی، درخت مرے وجود کا، لاہور: جمالیات، سن ندارد، ص ۶۸

۱۲۔ انیس ناگی، نیا شعری اُفق، ایضاً، ص ۱۴

۱۳۔ انیس ناگی، صداؤں کا جہاں، لاہور: جمالیات، ۱۹۹۵ء، ص ۱۰

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۸۔۱۹

۱۵۔ شاہین مفتی، جدید اُردو نظم کا انٹی ہیرو انیس ناگی، مشمولہ: جدید اُردو نظم میں وجودیت، ایضاً، ص ۳۶۹

۱۶۔ انیس ناگی، بیابانی کا دن، ایضاً، ص ۹۔۱۰

۱۷۔ انیس ناگی، صداؤں کا جہاں، ایضاً، ص ۲۰

۱۸۔ ایضاً، ص ۵۶

۱۹۔ انیس ناگی، درخت مرے وجود کا، ایضاً، ص ۵۹

مولانا ظفر علی خان کی مذہبی شاعری میں دعائیہ رنگ

نائیلہ انجم☆

Abstract:

Maulana Zafar Ali Khan is a legend of Tehreek-e-Pakistan and also a great poet of Islamic cultural values. His poetry is a remarkable example of releligious and national poetry. This article "Zafar Ali Khan ki Mazhabi Shaairi mein Duaiya Rang" elaborates the religious thinking especially Duaiya shade of his poetry. Dua is confessing point of Maulana's poetry and Umat-e-Muslima is the central part of his Dua.

مولانا ظفر علی خان ایک ہمہ گیر شخصیت ہیں جنھوں نے شعر و ادب، خطابت، صحافت اور سیاست پر گہرے نقوش چھوڑے۔ظفر علی خان نے جس ماحول میں آنکھ کھولی اس میں دینی اقدار اور روایات کو خاص اہمیت حاصل تھی اور عربی و فارسی ابتدائی تعلیم کا لازمی حصّہ تھی۔انھوں نے ابتدائی تعلیم و تربیت اپنے دادا مولوی کرم الٰہی سے حاصل کی۔ان کے والد مولوی سراج الدین احمد سرسید کی تعلیمی اصلاحی تحریک کے بڑے حامی تھے۔یہی وجہ ہے کہ گھریلو ماحول اور والد کی تربیت نے سرسید کی طرف راغب کیا اور سرسید کے زیرِ سایہ اور تحریک علی گڑھ کے زیرِ اثر مذہبی جوش و خروش طبیعت کا حصّہ بن گیا۔مولانا ظفر علی خان سرسیّد کے نظریات سے متاثر تھے لیکن اپنے گھریلو ماحول سے جڑے ہوئے تھے اور اسی گھریلو ماحول سے حاصل کردہ فکری شعور سے اجتماعی شعور کی بنا ڈالی۔

مولوی کرم الٰہی اور مولوی سراج الدین دونوں اسلامی نظریات پر مستحکم ایمان رکھنے والے اور عمل کرنے والے تھے۔مولوی سراج الدین نے ہمیشہ اپنے باپ مولوی کرم الٰہی کے ارشاد کو اپنے لیے حکمِ آخر اور فرمانبرداری کو عین سعادت سمجھا۔یہ وہ اسلامی ماحول تھا جس میں ظفر علی خان کی پرورش ہوئی اور ان کے خارج میں پھیلی شخصیات حالی، اکبر، شبلی اور اقبال جن کی ذہنی فضا سے ظفر علی خان کی فکر کو فروغ ملا۔ڈاکٹر سید عبداللہ مولانا کے طرزِ زندگی کے حوالے سے لکھتے ہیں:

’’تقدس اور پاکیزگی کا نمونہ، بے اعتدالیوں سے پاک ہر وقت نیک ارادوں سے معمور، ان

☆ شعبۂ اُردو، لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی، لاہور

کے شب و روز بے لوث نیت اور عمل کا کوئی دھبا ان کے کردار کو داغدار کرتا نظر نہیں آتا۔''(۱)

مولانا نے اپنی شاعری کی ابتدا علی گڑھ کے ادبی ماحول سے کی جہاں حالی قوم کی حالت پر نوحہ کناں اور شبلی تاریکی سے نور کی پرچھائیاں تلاش کر رہے تھے۔ ایسے حالات میں مولانا نے بھی امت مسلمہ کو بیدار کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ ظفر علی خان کی شاعری تخیلی نہیں تھی بلکہ وہ زندگی کے ان حقائق کی عکاس تھی جن سے ان کو سابقہ پڑا۔ ان کی شاعری میں جوش و ولولہ ہے، صادق جذبات ہیں، خلوص اور محبّت کا بے ساختہ اظہار ہے، آزادی اور حب الوطنی کے ساتھ ساتھ دینی جذبات کا رنگ بھی نمایاں ہے۔

''مولانا ظفر علی خان نے اپنی طویل عوامی سرگرمیوں کے سلسلہ میں جو بھی قدم اٹھایا اس کا محرک مذہب تھا جو بھی تحریک چلائی مذہبی تقاضوں کی بنا پر چلائی۔ انھوں نے مذہب کو ہر شے پر مقدم رکھا۔ مسلمانوں کی سربلندی ہر حال میں ان کی زندگی کا عزیز ترین نصب العین رہی۔ یہ تڑپ دم آخر تک ان کے تمام اعمال و ارشادات کا مرکز و محور تھی۔''(۲)

یہی تڑپ تھی جو انھیں چین سے نہ بیٹھنے دیتی تھی۔ بقول چراغ حسن حسرت:

''مولانا ظفر علی خان کی آرزو ہے کہ دنیا کے سارے کام ان کے ہاتھوں سرانجام پا جائیں لیکن ایک سر ہزار سودا۔ بیچارے کیا کیا کریں۔''(۳)

ظفر علی خان کو اسلام کی روح پرور تعلیمات سے گہرا لگاؤ تھا اور ان کی خواہش ہی اسلام کی سربلندی تھی۔

اتنی ہی آرزو ہے مرے دل میں اے خدا
اسلام کو زمانے میں دیکھوں میں سربلند(۴)

اسلام ہی ان کے نزدیک تمام تر مسائل کا حل ہے۔ تخلیق کا ہمہ گیر جوہر ان کے پاس وافر انداز میں موجود تھا اور طبیعت میں جوش، ہنگامہ خیزی اور اسلام کا عروج دیکھنے کی خواہش شدید تھی۔ ان کی شاعری اسلام سے دیوانہ وار محبّت کی بہترین عکاس ہے۔

ظفر علی خان کی شاعری ان کے عقیدے کے تابع تھی اور ان کا عقیدہ اسلام کے اصولوں پر مستحکم تھا۔ اسلام کے اصولوں پر جان دینا ان کی زندگی کی آرزو تھی اور وہ اسی آرزو کی تمنا کرتے رہے۔ بقول ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار:

''حمد اور نعت اور تاریخِ اسلام کے روشن ماضی کے اخلاق آموز واقعات کا بیان ظفر علی خاں کی شاعری کا مرکزی موضوع ہے جہاں ان کا خامۂ بہار آفرین عقیدت و محبّت کی پہنائیوں میں ڈوب کر گوہر آبدار تلاش کرتا اور عالم اسلام کی رہنمائی کے لیے پیش کرتا ہے۔''(۵)

خدا کی حمد، پیغمبر کی مدح، اسلام کے قصّے
مرے مضموں ہیں جب سے شعر کہنے کا شعور آیا(۶)

مولانا ظفر علی خان نے اپنے اس شعر میں نہایت خوبصورتی سے شاعری کا مرکزی عنصر پیش کر دیا ہے۔ان کی شاعری کا مقصد اسلام اور ملتِ اسلامیہ کی تائید وحمایت ہے اور ان کے ایک ایک شعر سے اسلام کی شدید محبّت عیاں ہے۔ان کا حرف حرف اسلام کی سرشاری میں ڈوبا نظر آتا ہے اور یہ انداز آغاز سے اختتام تک یکساں جاری وساری ہے۔اسلامی روایت سے گہرے لگاؤ کی وجہ سے ظفر علی خان نے حالات وواقعات کو دینی پس منظر سے فتح کیا۔تاریخ گواہ ہے کہ ہر باشعور انسان خدا سے مکالمہ کرتا ہے اسے پکارتا ہے۔ظفر علی خان کے ہاتھ میں بھی ''دعا'' کی کنجی آ گئی تھی جس سے مسلمانوں کے بختِ خفتہ کو بیدار کیا جا سکتا تھا جو لوگ ربِّ تعالیٰ سے اپنے رشتے کو قائم اور مضبوط رکھتے ہیں ان کے لیے دنیاوی سود و زیاں کچھ اہمیت نہیں رکھتا اور اللہ کی مدد کے بغیر تمام آسرے بیکار ہیں۔

استوار اپنے خدا سے ہو ہمارا رشتہ
تو کبھی بھی گِلہ گردشِ ایّام نہ ہو(۷)

مولانا جب اللہ سے خطاب کرتے ہیں تو حرف ''تُو'' سے کرتے ہیں تا کہ اس کی شانِ کبریائی میں کسی غیر کے شریک ہونے کا باطل خیال ذہن میں نہ آ سکے۔اگر پوری دنیا اس کی بارگاہ میں سربسجود ہو جائے اور رہے تب بھی اس کی عظمت اس نیاز مندی سے بلند و بالا رہے گی بلکہ یہ تو خود اس انسان کی عظمت میں اضافے کا باعث ہے۔انسان اس کی عظمتوں کا اعتراف کر کے اس کی چوکھٹ پر اپنا سر جھکا کر اپنے آپ کو غیر کی غلامی سے آزاد کر سکتا ہے۔

تو نہ سنے تو اور کون میری پکار کو سُنے
جا کے پناہ لوں کہاں تو ہی اگر مرا نہ ہو
غیر کے سامنے کروں دستِ سوال کیوں دراز
میرے لیے کھلا ہوا غیب کا جب خزانہ ہو(۸)

مولانا اس حقیقت سے باخبر تھے کہ پکار سننے والی صرف خدائے واحد کی ذات ہے اور غیر سے مانگنا سوائے ندامت کے کچھ نہیں۔جیل کی تنہائیوں میں بھی سنگین قواعد کی پروا کیے بغیر اپنے سچے مسلک پر ڈٹے رہے۔ایک دفعہ انھیں گرفتار کر کے لاہور سنٹرل جیل لایا گیا۔جیل کے قواعد کے مطابق عام قیدیوں کو جیل کے صدر دروازے کی کھڑکی کے راستے اندر جانا پڑتا اور اس طرح انھیں جھکنا بھی پڑتا۔ظفر علی خان نے اس کھڑکی کے راستے جھک کر اندر جانے سے انکار کر دیا اور کہا کہ وہ سر جو ربِّ کعبہ کے سامنے جھکنا چاہیے برطانوی استبداد اور جیل کے حکام کے سامنے کبھی نہیں جھک سکتا۔چنانچہ ان کے مطالبے کے سامنے جیل کے حکام کو جھکنا پڑا اور وہ مجبور ہو گئے کہ بڑے دروازے کا ایک کواڑ ان کے لیے کھول دیں تا کہ وہ سر جھکائے بغیر اندر آ سکیں۔یہ شعر اسی مسلک کا آئینہ دار ہے۔

مجھ سے بجز خدا کے کسی کے حضور میں
اپنا سرِ نیاز جھکایا نہ جائے گا(۹)

خدا نے انسان کو تمام مخلوقات میں بلند ترین درجے پر فائز کیا۔ مولانا آدم کی فضیلت ونجابت سے آگاہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ کوئی ناامیدی، یاس، پریشانی ان کے قدم ڈگمگا نہ سکی۔ یقین اور کامل ایمان کے ساتھ وہ بس اس ہستی سے وابستہ ہو گئے اور یہی وابستگی ان کی شخصیت میں یقین، امید، رجائیت اور تفخّر کے فروغ کا باعث بنی اور یوں وہ اس قُرب کے بل بوتے پر تمام تر آزمائشوں سے گزرتے چلے گئے۔ ''مَنْ کَانَ لِلّٰہِ کَانَ اللّٰہُ لَہٗ'' نظم کا عنوان ہی عبد اور معبود کے تعلّق کی تفسیر ہے۔

میں بسکہ خدا کا ہوں خدا میرے لیے ہے
جو کچھ بھی ہے دنیا میں بنا میرے لیے ہے(۱۰)

مولانا کی شاعری اسلام کی روایت اور تہذیب کے حصار میں جکڑی ہوئی تھی۔ وہ اپنی فکر کو ان رویوں کی قید سے آزاد نہیں کر پائے اور پُر آشوب دور نے بھی امید اور رجائیت کے احساس کو مدہم نہیں ہونے دیا۔ اس احساس کی لَو اتنی تیز تھی کہ زمانے کے نشیب وفراز قدم ڈگمگا نہ سکے کیوں کہ پس پردہ اطمینان صرف ایک ہی تھا کہ میرا ربّ میرے ساتھ ہے۔ ظفر علی خان نے امت مسلمہ کو کامیابی کے لیے یہی راستہ دکھایا اور مغربی تہذیب کے نمائندوں کی کمزوریوں اور اسلام کے پختہ اصولوں کا تقابل پیش کر کے اُمتِ مسلمہ کو بیدار کیا۔

جب تک رہے تم دست نگر اپنے خدا کے
ہونے نہ دیا اس نے تمھیں غیر کا محتاج(۱۱)

ربّ کعبہ کے حضور اپنی عرضداشت کے بعد سب سے ضروری چیز عمل ہے جو اسلام کی بقا کی بنیاد ہے۔ نظم ''بقائے وحدت اسلام کے وسائل'' سے مثال ملاحظہ کیجیے:

کرو خدا پر بھروسا جو سب سے اچھا ہے
پھر اپنی قوتِ بازو سے اقتصام کرو
غلامِ احمدؐ مختار ہو خدا کے لیے
نہ اپنے آپ کو اغیار کا غلام کرو(۱۲)

بے سود ہے دعا نہ ہو جب تک عمل بھی ساتھ
میں نے پڑھا ہے بدر و اُحد کی کتاب سے(۱۳)

مسلمانانِ برصغیر اخلاقی بے راہ روی کا شکار تھے۔ ان میں اسلامی قدروں کی پاسداری بالکل نہ تھی۔ غیر اسلامی رسوم ورواج میں الجھے ہوئے تھے اس لیے ظفر علی خان خدا کے حضور سر بسجود ہو کر مسلمانوں

کی حالتِ زار کی بہتری کے لیے دعا گو رہے۔ وہ مسلمانوں کو پھر اسی اوج پر دیکھنا چاہتے تھے جو ان کی تاریخ کے دورِ اوّل میں تھا۔

اے خدا نام مسلماں کا ہو دنیا میں بلند
اس بلندی کو کہیں خطرۂ پستی نہ رہے(۱۴)

قوت اگلی سی عطا کر تو مسلمانوں کو
اور کر بارِ دگر ان پہ در حکمت باز(۱۵)

اسلامی عقیدے کی رُو سے مایوسی کفر ہے۔ظفر علی خان سیاسیاتِ حاضرہ پر گہری نظر رکھنے اور مسلمانوں کی انتہائی پستی اور بدحالی کے باوجود کبھی مایوسی کو قریب نہیں آنے دیتے تھے۔ وہ توانائی قلم سے پستی و بدحالی کی شدت کو کم کرنے کے لیے کوشاں تھے۔ وہ بار بار رضائے الٰہی کے حصول کے لیے سجدے کرتے، دُعائیں مانگتے گویا ایک امید کی کرن ان کے ساتھ سفر کرتی تھی۔

ظفر علی خان کی شاعری پر اقبال کی شاعری کے اثرات نمایاں ہے۔ اقبال کی تڑپ کا مدار بھی اُمتِ مسلمہ تھی اور ظفر علی خان بھی اسی کرب سے گزرے۔ انھوں نے اپنے غموں کو خدا کے قرب میں سمیٹا۔ ان کے کلام میں صُبح صبحگاہی، دُعائے سحر، دعاہائے صبح گاہی، جیسی تراکیب اقبال کی آہِ صبح گاہی کی یاد تازہ کر دیتی ہیں۔ ان کے خیال میں اُمتِ مسلمہ کے مسائل کا حل دُعائے سحر میں پوشیدہ ہے اور یوں انھیں صبح کی ساعت کی فضیلت کا ادراک ہے اور گریہ ہائے سحر گاہی کی اہمیت کا احساس بھی ہے۔

صبح کے وقت دعا مانگی تھی میں نے اک دن
کہ مری دولتِ ایماں ہو الٰہی افزوں(۱۶)

صبح کی ساعت آئی ہے سجدہ میں گر کر مانگ دُعا
رحمت سر پر آئی کھڑی ہے مسلم کیوں ہوتا ہے ملول(۱۷)

ظفر علی خان دُعا اور تاثیر دُعا کے قائل تھے جس وطن کی بنیاد مذہب ہو اس کی سلامتی کے لیے دُعا ہی کارگر ہو سکتی ہے اور یہ رشتہ ہماری اسلامی فکر سے جُڑا ہوا ہے۔ جب نبی آقائے دو جہاں ﷺ بھی اُمت کی بحالی اور عروج کے لیے دعا کرتے تھے وہ درحقیقت اسلام کا ہی عروج ہے۔ظفر علی خان کی دعا میں تڑپ، تمنّا اور اضطراب پایا جاتا ہے جس کا مرکز اُمتِ مسلمہ ہے۔

اب ربِّ کعبہ بھیج ہوائیں نجات کی
طوفاں بپا ہے اور بھنور میں سفینہ ہے(۱۸)

اے ربِّ کعبہ تیرا گھر آج اجڑ رہا ہے
اجڑا یہ گھر بسا کر بَر لا مُرادِ ملت [۱۹]

ظفر علی خان اسلام کے شیدائی اور فدائی تھے۔ وہ خاتم المرسلین محمد مصطفیٰ ﷺ کے عشق میں ڈوبے ہوئے تھے ان کا نعتیہ کلام اس کی سب سے بڑی شہادت ہے۔شورش کاشمیری لکھتے ہیں:

''حضور سرورِ کائنات صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سے انھیں جو عشق تھا وہ ان کی شاعری کی جان ہے۔ان کی نصف شاعری عشق رسول صلی اللہ علیہ وسلم سے بھری پڑی ہے جو عقیدت انھیں اس نام اور اس ذات سے رہی یہ نعتیں اس کا والہانہ اظہار ہیں۔ایسی بے داغ نعتیں شاذ ہی ملتی ہیں۔خدائے لایزال نے جو کچھ حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے بارے میں کہا اور قرآن وحدیث کے اوراق سیرتِ طیبہ کا جو نقش پیش کرتے ہیں مولانا کی نعتیں اس کی ہُو بہُو تصویر ہے۔'' [۲۰]

حالی نے نعت میں عصری مسائل سمو کر بڑے سوز و درد سے ملت کے حق میں استغاثہ پیش کرنے کی طرح ڈالی۔ظفر علی خان بھی مصیبتوں میں آپ ﷺ کی دستگیری کے متمنّی ہیں۔

اب دوا سے کام کچھ چلتا نہیں بیمار کا
اب تو ہے تیری دعا ہی تیری امت کا علاج [۲۱]

ظفر علی خان کی نعت میں استغاثہ، التجائیں موجود ہیں۔ جہاں شاعر اپنے زور بیان کے ساتھ حقیقتوں کی کیفیات کو زورِ ایمانی سے بیان کرتا ہے اور امت کے حق میں دعا کے لیے ملتمس ہے۔

اے قبلۂ دو عالمؐ واے کعبۂ دو کونؐ
تیری دعا ہے حضرتِ باری میں مستجاب
یثرب کے سبز پردے سے باہر نکال کر
دونوں دعا کے ہاتھ بصد کرب و اضطراب
حق سے یہ عرض کر کہ ترے ناسزا غلام
عقبٰی میں سرخرو ہوں تو دنیا میں کامیاب [۲۲]

اُمتِ مسلمہ کی زبوں حالی سیاسی واقتصادی شکست، سیاسی وسماجی ابتری، تہذیبی زوال، دینی و اخلاقی اقدار کی کمی یہ سب ظفر علی خان کے غم کے اسباب ہیں مگر ان کا غم شکست کی آواز نہیں بلکہ ہر نئے غم کے ساتھ تازہ جگر پیدا کرنے کی دُعا جو اللہ سے کسی شاعر نے کی تھی وہ ظفر علی خان کی شاعری اور زندگی میں قبولیتِ دُعا کے ساتھ نظر آتی ہے۔ وہ ہمیشہ سینہ تان کر دشواریوں کا مقابلہ کرنا جانتے تھے اور اپنی پوشیدہ صلاحیتوں اور قوتوں کو غیبی طاقت کے بل بوتے پر بروئے کار لانا چاہتے تھے اور آپ ﷺ کی ذات

سے اُمتِ مسلمہ کے غموں کا علاج چاہتے تھے۔ آنحضورﷺ کی توجہ اور دعا کی طلب و آرزو ان کے استغاثوں کا ماحصل ہے۔

ظفر علی خان اپنی ذات کے حوالے سے خدا سے قوت، حرکت، جوش اور عمل کے خواستگار دکھائی دیتے ہیں۔ اپنی ذات کے لیے سوال تو کرتے ہیں مگر پیشِ نظر اُمتِ مسلمہ کی بیداری، خوشحالی اور سربلندی ہے اور یوں ان کی نظم میں ''دعا'' کا سفر ذات کی قید سے آزاد ہو کر معاشرے اور اس سے بھی آگے بڑھ کر تمام اُمتِ مسلمہ کے لیے وقف نظر آتا ہے۔ کلام میں تاثیر کی خواہش کا مقصد بھی ایک عالم کو بیدار کرنا ہے۔

الٰہی برقِ غیرت کی تڑپ مجھ کو عطا کر دے
مجھ آتش زیرپا کو ساتھ ہی آتش نوا کر دے
مری تقریرِ سحر آلود میں کر وہ اثر پیدا
کہ اہلِ درد کے حلقوں میں اک محشر بپا کر دے (۲۳)

حرمِ کعبہ ہو یا میدانِ عرفات انھیں اپنی قوم کی بہبود کا خیال کبھی نہیں بھولا۔ میدانِ عرفات میں خدا کو اس کی کارسازی کا صدقہ دیتے ہوئے دعا کی ہے کہ ہمارے بگڑے کام سنور جائیں اور ہمیں زمانے کی سختیاں اور مصائب سہنے کی توفیق بخش دے۔

پھر لگا یا ربّ مرے دل میں وہ اگلی سی لگن
میرے سر کو جذبۂ توحید سے سرشار کر
جو سزا چاہے ہمیں دے لے کہ تو مختار ہے
لیکن اپنوں کو نہ غیروں کی نظر میں خوار کر
ہند کو بھی اے خدا قیدِ غلامی سے چھڑا
اپنے گھر کا ہم کو بھی مالک بنا مختار کر (۲۴)

مولانا ظفر علی خان نے جب شعور سنبھالا تو برصغیر کی سیاست اور فکر میں تیزی سے تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ اردو نظم میں سیاسی مضامین کو شبلی، اکبر، اقبال، چکبست نے بھی شامل کیا اور ظفر علی خان نے اس روایت کو آگے بڑھایا۔

ظفر علی خان کو جنوبی ایشیا کی سیاسی تحریکات میں ایک اہم مقام حاصل رہا ہے۔ ایک سیاسی رہنما کی حیثیت سے جماعتوں کی قیادت اور جلسوں کی خطابت کے علاوہ شاعر، ادیب کی حیثیت سے عملی سیاست میں بھرپور حصّہ لیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری ہنگامہ و پیکار سے پُر ہے اور یہ شعری سرمایہ برِعظیم کی تاریخ کے ان مٹ نقوش ہیں۔

''ان کی منظوم روداد اتنی قیمتی ہے کہ اسے فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ظفر علی خان کی سیاسی شاعری میں ہر طرح کی نظمیں ہیں اگر ان کے شعری سرمائے کو تاریخ کے ایک اہم ترین دور کی منظوم یادداشت کے طور پر دیکھا جائے تو اس کی بڑی اہمیت ہے۔''(۲۵)

ظفر علی خان نے حالی اور اقبال کی قومی و ملی شعری روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ وہ مسلمانوں کو حرکت پر آمادہ کرتے ہیں اور انھیں فلاح کا راستہ بتاتے ہیں۔ وطن سے متعلّق نظموں میں خلوص، صداقت، وطن دوستی اور حریت پسندی کے پاکیزہ جذبات موجزن ہیں۔ یہ نظمیں تاریخ ساز عہد کے ابلاغ کا بہترین ذریعہ ہیں۔

ظفر علی خان کی زندگی کا ایک بڑا حصّہ سفر میں گزرا۔ ان اسفار کا مقصد سیاسی دوروں کے ساتھ ساتھ تحریکات اسلامی، اخوّت اسلامی اور اسلام کے پیغام کو پہنچانا تھا۔ اگست ۱۹۳۶ء میں برما کے سفر پر روانہ ہوئے۔اس سفر کے دوران مسجد شہید گنج اور فلسطین میں عربوں کا جہاد حریت ان کی توجہ کا خصوصی مرکز رہا۔

جب دعا مانگی یہ مسلم نے کہ ہو ترکوں کی فتح
مچ گیا غل عرش پر چاروں طرف آمین کا(۲۶)

خدا ترکوں کی فرمائے گا امداد
تصدّق احمدؐ مرسُل کے سر کا(۲۷)

اس دور میں لوگ تہذیبِ نو سے متاثر ہو رہے تھے۔مغرب کی چکا چوند انھیں متاثر کر رہی تھی۔ اس محتاجی سے بچنے کے لیے انھیں آگاہ کرنا تھا کہ اپنی خودداری اور انا کو قربان کیے بغیر کامیابی اور بقا کے لیے مغرب کی بجائے آسمان کی طرف دیکھیں۔

تہذیبِ نو کی جلوہ گری سے خدا بچائے
پھیلی ہوئی ہے جس کی فلسطیں میں روشنی(۲۸)

مسلمانوں میں تنظیم وتبلیغ اور ہندوؤں میں شدھی اور سنگھٹن کی تحریکیں شانہ بشانہ چلنے لگیں۔ یہ فرقہ وارانہ تحریکیں اتحاد اور یکجہتی کے حق میں بہت نقصان دہ ثابت ہوئیں۔ شعرا نے شدھی سنگھٹن کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی۔ظفر علی خان نے بھی ان کے شر سے پناہ مانگی ہے۔

خدا محفوظ رکھے ان دیانندی حریفوں سے
قیامت کی ہے چال ان کی بلا کے ہیں یہ پاکھنڈی(۲۹)

ظفر علی خان نے ابوالکلام آزاد کی ہمیشہ عزت وتکریم کی۔ جدوجہد آزادی، تحریک خلافت اور ہجرت میں بھی وہ ان کے ہم نوا رہے مگر حق و باطل کی آویزش اب ایسے مقام پر پہنچ گئی کہ رفیق قدیم کے خلاف بولنے پر مجبور ہو گئے۔''مولانا ابوالکلام آزاد اور آل انڈیا مسلم لیگ'' کے عنوان سے نظم لکھی۔تمام نظم

کے لب ولہجہ میں بڑی دردمندی پائی جاتی ہے۔ظفر علی خان نے رفیق قدیم کو عاجزی سے صورتِ حال سمجھانے کی کوشش کی ہےاور آخر میں خدا سے التجا کی ہے۔

اے خدا راہِ ہدایت اس مسلماں کو دکھا
غیرتِ اسلام کی دولت سے جو محروم ہو(۳۰)

ظفر علی خان کو رسالہ ''زمیندار'' سے محبّت تھی۔کیوں کہ وہ آزادی کا متلاشی تھا اور اسلام سے وابستہ وہ روشن مشعل تھا جو کفر کی آنکھوں کو چندھیا دیتا ہے۔اس رسالے کے ذریعے بھی ظفر علی خان نے مسلمانوں کو خدا سے مانگنے کا درس ہی دیا ہے۔

جو مانگیں مسلماں فقط اللہ سے مانگیں
دے گا یہی تعلیم انھیں آیندہ زمیندار(۳۱)

سلاطین اسلام کے لیے لکھی گئی نظموں میں بھی ظفر علی خان نے دعاؤں کے تحفے ہی بھیجے ہیں۔قصیدہ میں دعائیہ انداز شعری روایت کا حصہ رہا ہے مگر ان قصائد میں مبالغہ نہیں ہے کیونکہ ان کا مقصد ذاتی منفعت اور شکم پرستی کا جذبہ نہیں ہے بلکہ یہاں بھی قومی مفاد پیش نظر رہا۔شاہ جارج اور آصف جاہ کے لیے دعا ہے۔

چوم لے ایشیا قدم تیرے
دیں تجھے ہم دعائیں شام و پگاہ(۳۲)

بہ تقریب سی وچہارم سالگرہ کے موقع پر دعا کرتے ہیں:

الٰہی سایہ آصف جاہ کا ہم سب کے سر پر ہو
وفا پرور ہوں ہم سب بندے اور وہ بندہ پرور ہو(۳۳)

ظفر علی خان کی شاعری دعاؤں کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔موضوع چاہے اُمتِ مسلمہ کی بیداری ہو،عصری سیاسی واقعات یا سماجی مسائل ہوں ان کے قلم کی روانی متاثر نہیں ہوتی۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

> ''ذہنی یکسوئی کی دولت انھیں ہر وقت میسر تھی۔ان کی زندگی حوادث ومصائب سے لبریز نظر آتی ہے مگر ان کا دل بھرا بھرا تھا۔اس گلشن کے مانند جس میں کسی گل چیں کو یہ کہنے کا موقع نہیں ہوتا کہ اب چننے کے لیے کوئی پھول باقی نہیں رہا۔''(۳۴)

دُعا ایک ایسا عمل ہے جس میں یقین اور اعتقاد بنیادی جزو ہیں اور گداز کے بغیر دعا صرف رسمی رہ جاتی ہے۔ظفر علی خان جانتے تھے کہ دعائیں قبول نہ ہونے کی وجہ صرف یہی ہے کہ مسلمانوں کی دعا میں عاجزی اور گداز نہیں رہا۔

گداز اور رقّت سے خالی ہوا دل
اثر رو رہا ہے ہماری دُعا کو[۳۵]

یہ کیفیت مسلمانوں کی تھی مگر ظفر علی خان کو اپنی دعاؤں کی مستجابی کا بھرپور یقین تھا۔

ڈوبی ہوئی اثر میں ہے میری ہر اک دُعا
آئی ہے عرش سے مرے مکتوب کی رسید[۳۶]

ظفر علی خان کے دعائیہ انداز میں شکوہ کا انداز بھی ملتا ہے مگر بہت کم۔ ''پھر وہی تو اور وہی تیرا شبستان، غم نہ کھا''، مختصر سی نظم ہے۔ آغاز میں ''سورۂ نمل'' کی آیت ۶۲ ہے اور ساتھ ہی اس کا ترجمہ بھی شامل ہے۔

''وہ کون ہے جو مضطربوں کی دعا قبول کرتا ہے اور بلاؤں کو ٹال دیتا ہے اور تم کو روئے زمین کی خلافت عطا کرتا ہے، کیا وہ خدا کے علاوہ کوئی اور خدا ہے تم سوچو تو اس کا جواب دے سکتے ہو مگر تم سوچتے ہی کم ہو۔''[۳۷]

آغاز میں اپنی سحر خیزی کی بے کاری تقدیر کی نارسائی اور دعاؤں کی بے تاثیری کا ذکر ہے مگر ابھی شکوہ ہی کیا کہ ندا آئی۔

بھروسا رکھ ہماری مکرمت پر
کیے جا ساتھ ساتھ اپنی بھی تدبیر[۳۸]

انسانی فطرت ہے کہ انسان تمام تر نعمتوں کے باوجود شکوہ کا کوئی نہ کوئی پہلو ڈھونڈ لیتا ہے۔ ظفر علی خان کا مزاج ان کی اس کیفیت پر غالب دکھائی دیتا ہے اور وہ نہایت مختصر شکوہ کے بعد پُر امید دکھائی دیتے ہیں۔

مجموعی حوالے سے دیکھا جائے تو ظفر علی خان کے یہاں اسلامی بنیادی اقدار کی بدولت پراُمید نشاطیہ آہنگ ہے۔ انھیں یقین ہے کہ سب سے برتر ذات ان کے ساتھ ہے تو کوئی طاقت ان کے مذہب، مملکت یا ان کی ذات کو زیر نہیں کر سکتی۔ ظفر علی خان دُعا اور تاثیرِ دُعا کے قائل تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے سارے معاملات خدا کے سپرد کر کے اس اطمینانِ قلب کو پا چکے تھے جس کے بعد غم، پریشانی، تکلیف، خوف، وہم جیسے الفاظ اپنی اہمیت کھو دیتے ہیں۔

ظفر علی خان کی دعاؤں میں مادی چیزوں کی خواہش کا کوئی اظہار نہیں ملتا۔ ذاتی غم کا کوئی شائبہ نظر نہیں آتا۔ غم ہے تو صرف مسلمانوں کا۔ مگر رنج وغم کی کوئی کیفیت انہیں پریشان نہیں کرتی۔ یقیناً ان کے گمان اچھے تھے جو ثمر بھی اچھا ہی ملا۔ اقبال، حالی اور اکبر کے بعد ظفر علی خان بڑے اسلام پسند شاعر تھے۔ وہ اسلام کو زندگی کے ہر شعبے میں جاری وساری دیکھنا چاہتے تھے۔ ان کی شاعری میں جذبہ،

جذبے میں خلوص اور خلوص میں شدت نمایاں ہے۔ دُعائیہ پیرایۂ اظہار ان کے کلام میں اثر و تاثیر کا ایک بڑا ذریعہ ثابت ہوا۔ ان کی شاعری کی بڑی خصوصیات مصیبتوں میں شکر، بلاؤں میں توکل الٰہی کا درس اور راضی برضا رہنا ہے اور یہی کیفیات اطمینانِ قلب کا باعث ہیں۔

ظفر علی خان کے ہاں مسلمانوں کے لیے جیسی تڑپ ہے ویسی ہی دُعا بنتی چلی جاتی ہے۔ یہ دُعائیں ان کے غیر متزلزل یقین اور اعتقاد کے اظہار کے لیے مینارۂ نور کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اِلتجا و دُعا کے ساتھ عقبیٰ میں ملت کی دنیوی کامیابی اور گمشدہ اقدار کی بازیابی ہے۔

❀❀❀

حوالہ جات

۱۔ سیدعبداللہ، ڈاکٹر،سخن ور نئے اور پرانے ،حصّہ دوم،مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور:۱۹۸۱ء،ص ۱۱۸

۲۔ عنایت اللہ نعیم سوہدروی،ظفر علی خان اوران کا عہد،اسلامی پبلشنگ ہاؤس،لاہور:۱۹۸۲ء،ص۳۴۸(بہ حوالہ)

۳۔ چراغ حسن حسرت،مردم دیدہ، دارالاشاعت پنجاب، لاہور:۱۹۳۹ء،ص۱۵۳

۴۔ ظفر علی خان،مولانا، بہارستان،مشمولہ کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان، الفیصل ناشران و تاجران کتب، لاہور:۲۰۱۱ء،ص۸۷

۵۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر،مولانا ظفر علی خان حیات خدمات و آثار، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور:۱۹۹۳ء، ص۵۲۸

۶۔ ظفر علی خان،مولانا، چمنستان،مشمولہ کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان،ص۵۶

۷۔ ظفر علی خان،مولانا، بہارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان۔ص۱۲۵

۸۔ ظفر علی خان،مولانا، نگارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان(مرتبہ) زاہد علی خان،ص۱۴۶

۹۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر،مولانا ظفر علی خان،حیات خدمات و آثار،ص۲۳۳۔۲۳۴

۱۰۔ ظفر علی خان،مولانا، چمنستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان،ص۱۴۷

۱۱۔ ظفر علی خان،مولانا،حبسیات،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان،ص۵۶

۱۲۔ ظفر علی خان،مولانا، چمنستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان،ص۱۷

۱۳۔ ظفر علی خان،مولانا، نگارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان،ص۱۹۱

۱۴۔ ظفر علی خان،مولانا، نگارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان(مرتبہ) زاہد علی خان،ص۱۷۹

۱۵۔ ظفر علی خان،مولانا، بہارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان،ص۴۱۱

۱۶۔ ایضاً،ص۳۷۵

۱۷۔ ایضاً،ص۱۳

۱۸۔ ظفر علی خان،مولانا، نگارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان(مرتبہ) زاہد علی خان،ص۱۹۳

۱۹۔ ظفر علی خان،مولانا، چمنستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان،ص۱۸

۲۰۔ شورش کاشمیری۔ظفر علی خان۔لاہور: مولانا ظفر علی خان ٹرسٹ،۲۰۰۹ء،طبع دوم،ص۱۱۷

۲۱۔ ظفر علی خان،مولانا، بہارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان،ص۲۳

۲۲۔ ظفر علی خان،مولانا،حبسیات،مشمولہ،کلیات مولانا ظفر علی خان (مرتبہ) زاہد علی خان،ص۱۳

۲۳۔ ایضاً،ص۶
۲۴۔ ظفرعلی خان،مولانا، بہارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفرعلی خان (مرتبہ) زاہدعلی خان،ص۱۶
۲۵۔ غلام حسین ذوالفقار،ڈاکٹر،مولانا ظفرعلی خان۔حیات خدمات وآثار۔ص۵۶۱
۲۶۔ ظفرعلی خان،مولانا،حبسیات،مشمولہ،کلیات مولانا ظفرعلی خان (مرتبہ) زاہدعلی خان،ص۹۴
۲۷۔ ظفرعلی خان،مولانا، بہارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفرعلی خان (مرتبہ) زاہدعلی خان،ص۱۶۴
۲۸۔ ظفرعلی خان،مولانا، چمنستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفرعلی خان (مرتبہ) زاہدعلی خان،ص۴۸
۲۹۔ ظفرعلی خان،مولانا، بہارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفرعلی خان (مرتبہ) زاہدعلی خان،ص۳۶۰
۳۰۔ ظفرعلی خان،مولانا، چمنستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفرعلی خان (مرتبہ) زاہدعلی خان،ص۱۰۰
۳۱۔ ظفرعلی خان،مولانا،نگارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفرعلی خان (مرتبہ) زاہدعلی خان،ص۱۹۵
۳۲۔ ظفرعلی خان،مولانا۔ بہارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفرعلی خان (مرتبہ) زاہدعلی خان،ص۱۹۱
۳۳۔ ایضاً۔ص۲۱۰
۳۴۔ سیدعبداللہ،ڈاکٹر،سخن ور نئے اور پرانے،حصّہ (دوم)،ص۱۱۹
۳۵۔ ظفرعلی خان،مولانا،نگارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفرعلی خان (مرتبہ) زاہدعلی خان،ص۵۷
۳۶۔ ایضاً،ص۱۶۱
۳۷۔ ظفرعلی خان،مولانا، بہارستان،مشمولہ،کلیات مولانا ظفرعلی خان (مرتبہ) زاہدعلی خان،ص۸۸
۳۸۔ ایضاً

سجاد ظہیر بحیثیت خاکہ نگار

ڈاکٹر الطاف یوسف زئی☆

Abstarct:

Sajjad Zaheer ,the famous progressive writer and the founder of progressive writers union has written a book namely "ROUSHNAI". this book contains the reportages of various conferences and seminars held in different cities of sub-continent arranged by progressive writers Union. While mentioning about many poets and writers as participants of these conferences,Sajjad Zaheer has created beautiful personal sketches of these personalities.In this article these pen pictures have been critically analysed while discussing different stylistic techniques used by him.

رومن تہذیب کے دور عروج میں ڈراما ایکٹرز جس ماسک سے اپنا چہرہ ڈھانپتے تھے اُسے ''پرسونا'' persona کہا جاتا تھا، یعنی نقلی چہرہ۔ بعد میں یہی لاطینی لفظ انگریزی لفظ personality میں تبدیل ہوا جو کہ اردو میں شخصیت کے معنوں میں استعمال ہونے لگا۔ خاکہ نگاری میں بھی دراصل شخصیت کا یہی 'پرسونا' اُتار کر اُن پہلوؤں کو ظاہر کیا جاتا ہے جس سے عام قاری شاذ ہی باخبر ہوتا ہے۔ اردو ادب میں خاکہ نگاری کا سفر تینوں شعبوں (تخلیق، تحقیق، تنقید) میں بھرپور انداز میں جاری ہے جس کی وجہ سے اس کے ذخیرے میں قابلِ قدر اضافہ ہو رہا ہے۔ اردو کے بڑے ادبا نے اس میں اپنا حصہ ڈالا ہے جن میں مرزا فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، مولوی عبدالحق، شاہد احمد دہلوی، محمد طفیل، چراغ حسن حسرت، عصمت چغتائی، ممتاز مفتی، سعادت حسن منٹو، خواجہ حسن نظامی، فارغ بخاری، رئیس احمد جعفری، عبدالمجید سالک، اخلاق احمد، شوکت تھانوی، احمد ندیم قاسمی، ڈاکٹر عابد حسین، فکر تونسوی، خشونت سنگھ، مالک رام، اے حمید، اشرف صبوحی، سید ضمیر جعفری، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، ڈاکٹر عبادت بریلوی، رحیم گل، نظیر صدیقی مرزا ادیب، محمود شیرانی، ڈاکٹر ظہور اعوان، عطاالحق قاسمی قابل ذکر ہیں۔ انہی بڑے ادیبوں میں ایک نام سجاد ظہیر کا بھی ہے۔ ترقی پسند ادبی تحریک کے رُوحِ رواں سجاد ظہیر گو باقاعدہ خاکہ نگار نہیں تاہم

☆ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، ہزارہ یونیورسٹی، مانسہرہ

انھوں نے اپنی کتاب 'روشنائی' میں ۱۹۳۱ء سے تقسیم ہند تک ہندوستان کے مختلف شہروں، بمبئی، لکھنؤ، کلکتہ وغیرہ میں انجمن ترقی پسند مصنّفین کی منعقدہ کانفرنسوں کی رودادیں دوران قید یادداشت کی بنیاد پر قلم بند کیں۔ پس 'روشنائی' کا بنیادی مقصد تو ترقی پسند تحریک کی لحہ بہ لحہ رودادنویسی ہی تھا مگر کسی شخصیت کو سجادظہیر جب موضوعِ بحث بناتے ہیں تو چندلحوں کے لیے اپنا نظریہ اور تحریک پس پُشت ڈال کر شخصیت کو محض خاکہ نگار کی آنکھ سے پرکھنا شروع کردیتے ہیں یوں جب ہم اس کتاب کا بنظرِ غائر مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ کتاب صرف کسی تحریک کی رُوداد نہیں بلکہ محمد حسین آزاد نے جس طرح آبِ حیات میں تذکرہ نویسی کی آڑ میں ہندوستانی شعرا کے مرقعے پیش کیے ہیں۔ سجادظہیر نے ہندوستانی ادبی مشاہیر کی یہاں مرقعہ کشی کی ہے۔ ان مشاہیر میں کچھ تو ان کی تحریک کے رفقائے کار ہیں جیسے محمود الظفر، رشیدہ جہاں، احمد علی، فیض احمد فیض، ڈاکٹر علیم اور سبطِ حسن وغیرہ اور کچھ مشاہیر ایسے ہیں جنہوں نے ترقی پسند ادبی تحریک کے پلیٹ فارم سے وابستہ ہوکر ادبی دنیا میں اپنا سفر جاری رکھا۔ جن میں منشی پریم چند، مولانا حسرت موہانی، مولوی عبدالحق، جوش ملیح آبادی، کرشن چندر، سید مطلبی، علی سردار جعفری وغیرہ اور کچھ ایسے مشاہیر بھی ہیں جنہوں نے مجوزہ منشور سے اتفاق ظاہر کرتے ہوئے منشور پر دستخط کیے تھے جیسے اختر شیرانی، صوفی تبسّم اور منشی دیانرائن نگم وغیرہ 'روشنائی' کا تمام تر مواد یادداشت پر مبنی ہے اس لیے جب وہ کسی بڑے آدمی کا ذکر کرتے ہیں تو ان کے عادات واطوار ان کا چہرہ اور لباس اور وضع قطع سامنے آتا ہے جس سے ان مشاہیر کے ذکر نے باقاعدہ خاکوں کی صورت اختیار کرلی۔ دورانِ تحریر سجادظہیر کو ان شخصیات کی عادتیں رہ رہ کر یاد آتی ہیں جو ''روشنائی'' کے پنوں پر باقاعدہ چلتے پھرتے مرقعوں کی صورت اختیار کرجاتے ہیں۔

سجادظہیر نے ان شخصیات کے حلیے، ان کے لباس، بات چیت کے انداز کے ساتھ ان اُدبا ومشاہیر سے وابستہ ماحول ومعاشرت، اخلاقی، مذہبی، سماجی اور معاشی رویوں کا ذکر کرکے شخصیت کے ہر پہلو کو اُجاگر کیا ہے۔ ان خاکوں پر تعارفی یا تاثراتی مضمون کی چھاپ نہیں، نہ ان میں سوانحی نقطۂ نظر سے شخصیت پر بحث ہوئی ہے۔ سجادظہیر نے ان شخصیات کی اخلاقی خوبیوں اور برائیوں کے علاوہ اُن کے دیگر شخصی خصائل جیسا کہ خاص انداز سے چھینکنا، بلند آواز کے ساتھ سلام کرنا، بھرپور معانقہ کرنا وغیرہ سب کا ذکر کیا ہے۔ مثال کے طور پر سجادظہیر جب ترقی پسند ادبی تحریک کے سلسلے میں الہ آباد سے امرتسر آتے ہیں تو ان کا قیام محمود الظفر اور رشیدہ جہاں کے ہاں ہوتا ہے اس دوران میاں بیوی کے عادات واطوار کو پرکھنے کا ان کو بھرپور موقع ملتا ہے۔ سجادظہیر ایک کامیاب خاکہ نگار کی طرح میاں بیوی کے رویوں کا اظہار یوں کرتے ہیں:

''محمود الظفر اور رشیدہ جہاں کا اجتماع ضدین تھا۔ رشیدہ کو باضابطگی سے نفرت تھی، ان کے

جاننے والے اور دوست ہمیشہ حیران رہتے تھے کہ وہ اتنی اچھی ڈاکٹر کیسے تھی اور اپنے مریضوں میں اتنی مقبول کیوں تھی۔''(۱)

رشیدہ جہاں چھوٹی چھوٹی باتوں پر شوہر سے لڑ پڑتی جس کا ذکر سجاد ظہیر بڑے افسانوی اور رومانوی انداز میں کرتے ہیں اور اس کے پیچھے ان کے اس چھپے ہوئے پیار کو آشکارا کرتے ہیں جو ان دونوں کی زندگی کا اصل روپ ہے۔

''رشیدہ کی پھیلائی ہوئی گڑبڑ اور انتشار کو محمود ہمیشہ ٹھیک کرتے رہتے لیکن محبّت کی سنہری رنجیر جس طرح سے ان دونوں کو ایک دوسرے سے باندھے ہوئے تھی ان کی لطافت اور دلکشی دیکھنے سے تعلّق رکھتی تھی۔''(۲)

خاکہ نگار کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ ہزار پردوں میں چھپی ہوئی شخصیت کو باہر نکالے اور قاری کے لیے دلچسپی کا سامان کرے۔ وہ شخص جو دنیا کے لیے محض عام انسان ہوتا ہے، اس کے اندر کئی باتیں ایسی پوشیدہ ہوتی ہیں جو دلچسپی سے خالی نہیں ہوتیں اور جنہیں ایک اچھا خاکہ نگار ہی سامنے لاسکتا ہے۔ سجاد ظہیر، محمود الظفر اور ڈاکٹر رشیدہ جہاں کی تکون ''روشنائی'' کے ہر باب میں نمایاں نظر آتی ہے اور سجاد ظہیر نے میاں بیوی کا ذکر کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ ان دونوں کی شخصیت قاری کے لیے کھلی کتاب بن جاتی ہے۔ محمود الظفر کا خاکہ لکھتے وقت اُن کے مزاج کے ساتھ ساتھ ان کی موروثی طبیعت سے بھی قاری کو روشناس کراتے ہیں۔ مثلاً:

''محمود میں محض ادبیت نہیں تھی انگریزی تربیت اور فلسفے، منطق اور معاشیات کی تعلیم نے ان میں باقاعدگی نظم اور انتھک کام کرنے کی صلاحیت پیدا کردی تھی اور غالباً پٹھان نسل ہونے کی وجہ سے ان کے مزاج میں ایک خاص قسم کی صلابت تھی جو بعض اوقات جب انہیں غصہ آجاتا تو ضد کی حد تک پہنچ جاتی۔''(۳)

موضوعِ خاکہ کی شخصیت کے اُتار چڑھاؤ، خوبیوں خامیوں، اچھائیوں برائیوں کو تحریر کرنا اور فنکارانہ انداز میں تحریر کرنا کسی مہارت سے کم نہیں ہے۔ ایک اور جگہ اردو فارسی زبان سے ان کی ناواقفیت اور مغربی تعلیم و تربیت کا ذکر بڑے دلچسپ انداز میں کرتے ہیں۔

''وہ بے چارے ایک خاصی مشکل میں گرفتار تھے، حالانکہ یو پی ریاست رامپور کے رہنے والے تھے اور ان کی مادری زبان اردو تھی لیکن لڑکپن سے ان کی تعلیم انگلستان میں ہوئی، انگریزی پبلک اسکول اور بے لیل کالج آکسفورڈ سے پڑھ پڑھا کر جب وہ ۱۹۳۱ء میں ہندوستان واپس آئے تو مادری زبان تقریباً بھول چکے تھے، بولنا چالنا سیکھنے میں تو انہیں دیر نہیں لگی البتہ چوں کہ ان کی طبیعت حد درجہ آرٹسٹ اور ادبی قسم کی واقع ہوئی تھی اس لیے

جب ہم اردو یا فارسی شعر پڑھتے یا اپنی زبان کی کسی دقیق مسئلے پر گفتگو کرتے تو محمود کے
چہرے پر ایک عجیب قسم کی افسردگی چھا جاتی۔''(۴)

سجاد ظہیر کو محمود سے زیادہ صحبت رہی تھی لہٰذا وہ ان کی ایک ایک ادا سے واقف تھے وہ محمود اور رشیدہ کی زندگی میں دو کھڑکیوں سے ان کا جائزہ لے رہے تھے ایک کھڑکی میں جھانک کر وہ ان کی گھریلو زندگی کا تماشا کرتے تھے اور گاہے اچانک قاری کا ہاتھ پکڑ کر ایک اور کھڑکی سے محمود اور رشیدہ کی سیاسی زندگی کا نظارہ کروانے لگتے۔ یوں وہ قاری کو محمود کی سیاسی زندگی کی جھلکیاں دکھلاتے تھے۔ اس طرح ان دونوں کے خاکے ''روشنائی'' میں اس لیے زیادہ اہم ہیں کہ تحریک میں جدوجہد کے ساتھ ساتھ ان کی گھریلو زندگی کی بھرپور تصویر بھی ''روشنائی'' میں موجود ہے۔ مثلاً ان کے نظم وضبط اور کام کرنے کی صلاحیت کا نظارہ یوں کرواتے ہیں:

''مجھے محمود کی اس مستعدی سے بڑی خوشی ہوئی میں ان کی خصلت سے پہلے ہی واقف تھا۔ یورپ میں طالبِ علمی کے زمانے میں جب ہم کبھی چھٹیوں میں ایک ساتھ سفر کو نکلتے تو محمود کی وجہ سے سفر کی تمام زحمتیں ختم ہو جاتی تھیں، ٹکٹ خریدنا، سوٹ کیس اٹھانا، ریل کے چھوٹنے اور پہنچنے کا وقت دریافت کرنا، کھانے پینے کا بندوبست کرنا، سیر وتفریح کا پروگرام بنانا، یہ سب وہ اپنے نہیں بلکہ میرے لیے بھی کر دیتے تھے ان کی موجودگی میں کچھ کام کرنے کو جی ہی نہیں چاہتا تھا اس لیے کہ وہ میرے مقابلے میں سب کام زیادہ خوبی سے کرتے تھے۔''(۵)

''محمود الظفر کے آجانے سے لامحالہ ہمارے کام میں باضابطگی پیدا ہوگئی حالانکہ میں انجمن کا عارضی جنرل سیکٹری تھا لیکن وہ فطری طور سے ان کے جنرل منیجر بن گئے، انہوں نے کانفرنس کے کاغذات، خطوط دستاویز کی علیحدہ علیحدہ فائلیں بنائیں کام کو مرتب کر کے ان کا پروگرام بنایا، روز روز کا کام سب کو تقسیم کرنے لگے اور شام کے وقت سارے کاموں کا فرداً فرداً جائزہ لینے لگے اور حسب دستور اپنے ذمے سب سے زیادہ کام لیا اور بخوبی انجام دیا۔''(۶)

سجاد ظہیر دھیرے دھیرے ایک شخصیت کے پاس جاتے ہیں، پہلی بار وہ اپنی سوچ کا اظہار کرتے ہیں جو انھوں نے موضوع خاکہ کے بارے میں سوچ رکھی ہوتی ہے پھر اس کے نمایاں خدوخال بیان کرتا ہے اور پھر ایک کامیاب خاکہ نگار کی طرح شخصیت کے دیگر نمایاں پہلوؤں کا ذکر کرتے ہیں۔ الٰہ آباد ادبی کانفرنس میں جب پریم چند سے ملتے ہیں تو اس کا ذکر کچھ یوں کرتے ہیں:

''چھوٹے قد کے دبلے پتلے، گورا زردی مائل رنگ، گال کی ہڈیاں ابھری ہوئی، شیروانی، چوڑی دار پائجامہ اور سفید کھدر کی گاندھی ٹوپی پہنے جو اُن کے سر پر چھوٹی لگتی تھی اور جس کے

نیچے سے اُن کے سر کے بال کافی بڑے بڑے نکل پڑ رہے تھے، چھوٹی گچھے دار مونچھیں جو
ان کے اوپر کے لب کو ڈھانپے ہوئے تھیں۔''(۷)

اس طرح کا سراپا بیان کرنے کے لیے رشید احمد صدیقی کو کئی صفحات کی ضرورت پڑتی ہے کیونکہ وہ جب کسی شخصیت کا ذکر کرتے ہیں تو صرف ان کی عظمت کی بلندیوں کو سر کرتے نظر آتے ہیں، مولوی عبدالحق بھی شخصیت کے ستارالعیوب بن جاتے ہیں اوراس شخصیت کے گن گاتے چلے جاتے ہیں جبکہ خاکہ نگار منٹو موضوع خاکہ کے بخیے ادھیڑتا ہے، سجاد ظہیر شاہد احمد دہلوی کی طرح بہترین سراپا بیان کرنے والے اور شخصیت کی خامی اور خوبی کو بلاکم وکاست بیان کرنے والے خاکہ نگار ہیں۔ پریم چند پر ان کی بیوی شیورانی نے ایک کتاب لکھی ہے''پریم چند گھر میں''جس میں پریم چند کی عادتوں، گھریلو معاملات میں ان کے رویوں پر بات کی ہے۔ مختلف رسائل سے پریم چند نمبر بھی شائع ہوئے ہیں۔ ہنس راج رہبر نے بھی ان کی زندگی پر کتاب لکھی ہے لیکن ان کی شخصیت کا احاطہ جس طرح سجاد ظہیر نے کیا ہے وہ اپنی جگہ مسلم ہے:

''منشی پریم چند نیک، مفکّر، منکسرالمزاج اور حلیم الطبع انسان تھے، اس لیے ان کے بارے میں بہت سے لوگ اس غلط فہمی میں رہتے تھے کہ ان کی ادبی شہرت اور ادبی وقار کی آڑ لے کر اپنے ٹیڑھے میڑھے مقاصد کو حاصل کیا جاسکتا ہے، منشی جی کی وسیع المشربی اور انسانوں کی نیک نیتی پر ان کا بھروسہ انہیں مختلف قسم اور رائے کے لوگوں سے ملنے جلنے اور ان کی تحریکوں اور منصوبوں میں حصہ لینے پر آمادہ رکھتا تھا، لیکن غیر معمولی ذہانت، آزادی پسندی اور انسان دوستی کی طرف ان کا جھکاؤ اور سچائی کی کھوج ہمیشہ انہیں کھوٹے اور کھرے کی پرکھ میں سہارا دیتی تھی۔''(۸)

سجاد ظہیر کو قدرت نے ایسی صلاحیت سے نوازا تھا کہ وہ انسان کو دیکھ کر اس کے باطن کی کھوج لگا سکتے تھے۔ وہ باطن کو کھل کر بیان کرنے کے روادار تھے، انھوں نے کبھی یہ کوشش نہیں کی کہ منفی بات کو مثبت یا مثبت بات کو منفی انداز میں پیش کریں۔ پریم چند ایک شریف الطبع انسان تھے قدرت نے جو عظمت ان کو عطا کی تھی شاید وہ خود بھی اس سے آگاہ نہیں تھے، سجاد ظہیر نے ان کی یہ عادت بڑی عمدگی سے اُجاگر کی ہے اور کم سے کم الفاظ میں اُن کی شخصیت کے بارے میں حقائق بہم پہنچائے ہیں:

''میں دل میں سوچ رہا تھا کہ عام طور پر کانفرنس کے صدر کا استقبال کیا جاتا ہے انہیں پلیٹ فارم پر ہار پہنائے جاتے ہیں ان کے جلوس نکلتے ہیں ان کی جے جے کار ہوتی ہے اور ہمارا صدر ہے کہ خود اپنی جیب سے ریل کا ٹکٹ خرید کر چپکے سے آ گیا اسٹیشن پر تو استقبال کیا راہ بتانے کے لیے کوئی اسے نہ ملا ایک معمولی سے تانگے پر بیٹھ کر وہ خود ہی بے تکلفی سے منتظمین کے گھر چلا آیا۔ ان کی کوتاہی کا شکوہ شکایت تو درکنار، اس کے ماتھے پر بل بھی نہیں

پڑااوران سے یوں گھل مل گیا جن سے معلوم ہوتا کہ رسمی باتوں پر وقت ضائع کرنا اس کے نزدیک بالکل غیر ضروری ہے۔'' (۹)

سجاد ظہیر کے خاکوں کی اہم بات ان کا افسانوی انداز ہے جو اُنھوں نے تقریباً ہر ادیب، شاعر اور ترقی پسندی کے سفر میں شریک ساتھی کے ذکر میں اختیار کیا ہے۔ خاکے سے افسانوی حدود پھلانگتے ہوئے وہ شعوری طور پر ایسا نہیں کرتے بلکہ وہ شخصیت کی عظمت اور الفاظ کی روانی میں یوں بہہ جاتے ہیں کہ قاری کو بھی خود کو ان کے حوالے کرنا پڑتا ہے، پھر بعض شخصیات اتنی سحر انگیز ہوتی ہیں کہ بات بنتی نظر نہیں آتی بادہ وساغر کہے بغیر۔ پریم چند سے ایک ملاقات کی روداد جب وہ لکھتے ہیں تو ان کو پریم چند کے گھر کا اتا پتا معلوم نہیں ہوتا یوں قاری کو بھی اُن کی انگلی پکڑ کر ان کے گھر کی تلاش میں نکلنا پڑتا ہے اور جب سجاد ظہیر ان کے گھر میں داخل ہوتے ہیں تو قاری کو یوں محسوس ہوتا ہے گویا پریم چند کے گھر کے دروازے کا چلمن وہ خود اٹھا رہا ہے۔

''ایک کنارے کے کمرے پر چلمن پڑی تھی اور دروازہ کھلا تھا، ہم اس کی طرف بڑھے اندر سے ایک خاتون برآمد ہوئی۔۔۔ پریم چند جی اس کمرے میں تھے، یہ ایک بالکل چھوٹا سا کمرہ تھا جس کے بیچ ایک پلنگ بچھا تھا اس پر پریم چند جی لیٹے تھے ویسے دبلے پتلے آدمی تھے۔'' (۱۰)

اس کے بعد سجاد ظہیر ایک ماہر خاکہ نگار کی طرح ان کے چہرے کے خدوخال یوں بیان کرنے لگتے ہیں کہ شخصیت کی ایک جیتی جاگتی تصویر ہمارے سامنے آتی ہے:

''اب جو میں نے ان کے جسم اور چہرے پر نظر ڈالی تو معلوم ہوتا تھا کہ بالکل سوکھ کر کانٹا ہوگئے ہیں ان کے گال کے اُوپر ہڈیاں ویسے بھی ابھری ہوئیں تھیں اب وہ اور بھی نمایاں ہوگئیں ان کے چہرے کا رنگ زردی مائل گورا تھا۔ اب اس پر ایک بے جان سی سفیدی آ گئی تھی جس پر ایک دُھندلکا سا چھایا ہوا تھا، میں نے اُنھیں سلام کیا تو جواب دیتے ہوئے ان کے چہرے پر دلکش مسکراہٹ پھیل گئی۔'' (۱۱)

سجاد ظہیر جب موضوعِ خاکہ کا ذکر کرتے ہیں تو عبارت میں وہ مکمّل طور پر حاوی نظر آتے ہیں ان کا قلم صرف متعلّقہ شخصیت کی ذات، خصائل اور حرکات وسکنات کے ارد گرد گھومتا ہے۔ مثال کے طور پر چودھری محمد علی کی پہلو دار شخصیت کو سجاد ظہیر من وعن یوں پیش کرتے ہیں:

''بزرگوں اور بڑوں کے درمیان ہوتے ہیں تو ان سے آخرت، جائداد اور ان کی اولاد کا تذکرہ کریں گے اور نوجوانوں میں ہوں گے تو جنسیات کے مسائل پر ایسی محقّقانہ باتیں کریں گے کہ بڑے بڑے رنگین مزاجوں کی آنکھیں کھل جائیں۔'' (۱۲)

حسن پرستی انسان کی فطرت ہے اور عام انسانوں کی طرح چودھری محمد علی بھی ایسی فطرت کے مالک تھے لیکن انھوں نے کبھی اس بات کو چھپایا نہیں بلکہ جہاں عورتوں کی محفل سجتی چودھری صاحب دیوانہ وار اس میں گھس جاتے۔ سجاد ظہیر نے چودھری صاحب کی اس عادت کو بغیر لگی لپٹی بیان کیا ہے لیکن اس انداز سے اس کا ذکر کیا ہے کہ مقصد ان کی ذات کی بدنامی نہیں بلکہ ان کی رنگین مزاجی کا تذکرہ ہے اور یہ ذکر غالبًا چودھری محمد علی بھی سن کر خوش ہو جاتے کیونکہ سجاد ظہیر نے اُن کی اس عادت کا ذکر اس انداز میں کیا ہے کہ اس میں ذرا بھی بدنیتی کا شائبہ نہیں۔

''اگر کسی محفل میں خوب صورت عورتوں اور نوجوان لڑکیوں کا مجمع ہو تو ان کے جھنڈ میں یوں پہنچ جاتے ہیں جیسے لوہا مقناطیس سے کھنچتا ہے اور پل بھر میں اپنی اجنبیت کو کھو کر ان سے ایسی رازدارانہ باتیں کرنے لگتے ہیں جو صرف راجہ اندر اپنی پریوں سے کرتے ہیں۔''(۱۳)

تشبیہات کی ذیل میں لوہے اور مقناطیس اور راجہ اندر کا ذکر اتنا برمحل ہے کہ بے اختیار سجاد ظہیر کی تحریر سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہا جاسکتا۔ خاکہ نگار کو پنسل سے تصویر کھینچنے والا فنکار کہا گیا ہے موضوعِ خاکہ اس کے سامنے ماڈل ہوتا ہے اور خاکہ نگار تخلیق کار ہے موضوع خاکہ کی شخصیت جتنی پہلو دار ہوگی اتنا خاکہ نگار کے لیے آسان ہوگا کہ اپنی تصویر کو اس زاویے سے اُبھاریں، حسرت موہانی کی طبیعت تو ایک طرفہ تماشا تھی جس کا ذکر سجاد ظہیر کچھ یوں کرتے ہیں:

''عام دستور تو یہ ہے کہ جب شاعروں کو مدعو کیا جاتا ہے تو وہ پہلے اپنی معذوری کا اظہار کرتے ہیں پھر لوگ ان سے جا کر ملتے ہیں اور شرکت کے لیے اصرار کرتے ہیں سیکنڈ کلاس میں آنے جانے کا کرایہ اور اس کے علاوہ زادِ سفر دیا جاتا ہے، اسٹیشن پر استقبال کیا جاتا ہے ضیافتیں اور مہمانداری ہوتی ہے اور پھر جائے قیام سے موٹر پر بٹھا کر شاعر کو محفل میں لایا جاتا ہے۔ یہ دستور ایسا برا بھی نہیں ہوتا۔۔۔ لیکن ہمارے ملک میں اگر کوئی ہستی تھی جسے ہر قسم کے تکلّف، بناوٹ، مصنوعی اور رسمی آداب سے شدید نفرت تھی جو اس بات کا برا مانیں گے یا ناراض ہو جائیں گے سچی بات کہنے اور اس کے مطابق عمل کرنے سے کبھی نہیں جھجکتی تھی وہ حسرت موہانی کی ہستی تھی۔''(۱۴)

سجاد ظہیر کی خاصیت یہ ہے کہ ان کے چند جملوں سے ہی قاری کو یہ پہچان ہو جاتی ہے کہ موضوعِ خاکہ کس قسم کے آدمی ہیں۔ وہ جب کسی شخصیت کے بارے میں لکھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ان کا انداز اختیاری نہیں اضطراری ہے۔ سجاد ظہیر جب ''روشنائی'' میں مولانا حسرت موہانی کے سراپے کا ذکر کرتے ہیں تو فرحت اللہ بیگ کے مضمون ''نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی'' کی یاد آجاتی

ہے یا شاہد احمد دہلوی یاد آجاتے ہیں جو سراپا نگاری کے لیے مشہور ہیں۔ ایسا لگتا ہے جیسے سجاد ظہیر مولانا کے سامنے آئینہ لیے اُن کی شبیہ کو منعکس کر رہے ہیں۔

''مولانا کا قد چھوٹا تھا اور وہ جی بھر کے بدصورت تھے جسم گدابدا تھا جس پر وہ ایک کافی لمبی سی ملی دلی گہرے سلیٹی رنگ کی کھدر کی شیروانی پہنتے تھے ان کی تصویریں سب نے دیکھی ہیں اور ان کی صورت سے آشنا ہیں۔ چیچک رو، ڈھلتا ہوا رنگ اور سارا چہرہ ایک بڑی گھنی گول داڑھی سے ڈھکا ہوا تھا جو شاید چھ انچ سے بھی کچھ لمبی ہی تھی اور جس کے بال کھچڑی، ایسا لگتا تھا کہ اس داڑھی کو نہ وہ کبھی کترتے تھے اور نہ اس میں کنگھی کرتے تھے، اس لیے کہ وہ چاروں طرف اُڑتی ہوئی معلوم ہوتی تھی۔''(۱۵)

حسرت موہانی کے چہرے کا 'پرسونا' مزید ہٹاتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سر پر وہ ہمیشہ فلیٹ کی ترکی ٹوپی پہنتے تھے جس میں پھندنا نہیں ہوتا تھا آنکھوں پر عینک لگاتے تھے جس کا فریم لوہے کا تھا اور جس کے شیشے پرانی وضع کے چھوٹے چھوٹے اور بیضوی تھے لیکن ان کے پیچھے سے بھی ان کی چھوٹی چھوٹی آنکھوں کی چمک اور پھرتیلا پن جھلکتا تھا۔''(۱۶)

ناول اور افسانے میں جو حدِ فاصل واقع ہے وہی خاکہ اور سوانح عمری میں بھی ہے۔ اسلوب کی جو فنکاری، چابکدستی اور اظہارِ خیال کی جو مہارت افسانے کے لیے ضروری ہوتی ہے وہی خاکہ نگار کے لیے بھی لازم ہے۔ اختصار، کفایتِ لفظی، اور ترتیب افسانے کا ہی نہیں خاکے کا بھی حسن ہے جو سجاد ظہیر کی تحریروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً منشی دیا نرائن نگم کے بارے میں سجاد ظہیر کا اندازِ تحریر ملاحظہ ہو:

''منشی دیا نرائن بالکل دوسرے قسم کے آدمی تھے۔ دراز قد، دُبلے، سیاہ فام سر پر فلیٹ کی نیچی سی گول ٹوپی اور سیاہ شیروانی پہنے ہوئے، سونے کی کمانی کی عینک لگائے اور پان کھائے۔''(۱۷)

فرحت اللہ بیگ کے ''دلی کا یادگار مشاعرہ'' کی طرح سجاد ظہیر کی ''روشنائی'' میں بھی ایک ایک شاعر و ادیب الگ الگ انداز سے رونق افروز ہوتا ہے، الہٰ آباد کانفرنس میں جب سجاد ظہیر جوش صاحب کا ذکر کرتے ہیں تو ان کی شخصیت کا احاطہ ان لاجواب الفاظ میں کرتے ہیں:

''جوش صاحب بڑی آن بان سے آئے ہاتھ میں چھڑی، (جسے ڈنڈا کہنا شاید مناسب ہوگا) جامے دار چست شیروانی جس پر رنگین پھول تھے، ننگے سر، بالکل ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے کسی بارات میں جانے کے لیے تیار۔''(۱۷)

سجاد ظہیر پورے فنکارانہ سلیقے سے ان کے چہرے اور خال وخد پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس لمحے سجاد ظہیر کی خاکہ نگاری کا معترف ہونا پڑتا ہے کہ وہ 'روشنائی' کے صفحات پر کس بہترین انداز میں موضوع

خاکہ کو ابھارتے ہیں:

''ان کے تن وتوش اور چوڑے چکلے سینے سے خوشحالی ٹپک رہی تھی لیکن چہرے سے معلوم ہوتا تھا جیسے کہہ رہے ہیں، ہمیں زندگی سے اور حسن سے بڑا پیار ہے ہمیں زندگی سے پیار کرنے دو۔ اس کے گانے گانے دو، البتہ انسانیت اور شرافت کے نام پر، ہم سے جو چاہو مانگ لو ہم سب کچھ لٹا دیں گے۔''(۱۹)

علمی و ادبی شخصیات کے فنی اور فکری پہلوؤں سے تو پڑھنے والوں کی اکثریت واقف ہوتی ہے مگر خاکے میں وہ پہلو بھی سامنے آجاتے ہیں جو عام نظروں سے اوجھل ہوتے ہیں۔ خاکے کی یہی انفرادیت اس کو دوسری اصنافِ ادب سے ممتاز حیثیت دلاتی ہے۔ مثال کے طور پر جوش کے عادات واطوار اور سماجی رویوں سے سجاد ظہیر ایک جگہ یوں پردہ چاک کرتے ہیں:

''ان کی آزاد فطرت ہر پابندی سے گریزاں رہتی ہے۔ پھر بھی ہر موقع پر جب ہم اس قسم کے کام کے لیے اصرار کرتے تھے تو ترقی پسند گروہ کے ساتھ ذہنی رفاقت اور قلبی محبّت کے جذبے سے مجبور ہو کر بالآخر راضی ہو جایا کرتے۔۔۔ جوش صاحب شعر کی محفل میں اہل نظر اور تماشائی، دونوں کو مطمئن کر دیتے ہیں اور بے تکلّف نجی صحبتوں میں اگر کوئی ناتراشیدہ یا کم فہم ان کی طبیعت کو ضعف نہ کر دے تو ان کی باتیں بیک وقت شہد و شراب کی چاشنی اور کیفیت لیے ہوئے ہوتی ہیں، لیکن میں نے بارہا ان کو بڑے جلسوں اور مشاعروں میں شریک ہوتے ہوئے دیکھا تقریر کرتے ہوئے کبھی نہ سنا۔''(۲۰)

جوش صاحب کی زبان دانی مسلّمہ تھی۔ ان کے سامنے اردو روزمرہ ومحاورے کی صحت سے عاری زبان کا اگر کوئی استعمال کرتا تو انہیں سخت غصہ آتا اور جب بات کرنے والا اہلِ زبان ہو اور وہ روزمرہ ومحاورے کی خلاف ورزی کرے تو جوش صاحب اور بھی سیخ پا ہو جاتے، ان کی اس عادت کو سجاد ظہیر نے بڑے دلکش انداز میں بیان کیا ہے:

''جب وہ جلسے میں موجود بھی ہوتے تھے تو جو کوئی بھی کچھ پڑھتا تھا یا بولتا تھا اسے یہی خدشہ لگا رہتا تھا کہ کہیں زبان، محاورے یا تلفّظ کی کوئی نفی تو نہیں ہوگئی، زیر وزبر کی ذرا سی غلطی یا لفظ کے غلط استعمال سے فوراً ان کے ماتھے پر بل پڑ جاتا تھا اور اگر فوراً نہ بھی ٹوکتے تو ایسی صورت بنا لیتے جیسے کوئی جسمانی چوٹ لگ گئی ہے۔''(۲۱)

اسی طرح ترقی پسند شاعر اسرار الحق مجاز کی جو چہرہ نویسی سجاد ظہیر نے کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے:

''مجاز کے چہرے پر نظر ڈالنے سے، بہت سی مہین مہین نوکوں کا احساس ہوتا ہے، دونوں گالوں کی ابھری ہوئی ہڈیوں کی نوک، ناک کی نوک، دو بڑے ہی پتلے ہونٹوں اور غیر معمولی چھوٹے

سے منہ کی نوک اور پھر اس الٹے تکون کے نیچے ایک بہت چھوٹی سی تھوڑی کی تیز نوک پھر جب کبھی وہ سر پر بڑی سی بال دار اور اونچی کیپ نہایت ترچھے زاویے پر پہن لیتے تو گویا اس نوکیلے سلسلے کی سب سے اونچی چوٹی ہوتی تھی، لیکن اس ہلکے پھلکے اور نوکیلے شخص میں اپنی جوانی کے اس زمانے میں بھی نیش کے معنوں میں نوک نہ تھی۔'' (۲۲)

ایک جگہ سردار جعفری سے مجاز کا موازنہ کرتے ہوئے مجاز کے قد کاٹھ اور گوشت پوست پر یوں خامہ فرسائی کی ہے:

''ان کا قد بھی سردار جعفری کے برابر ہوگا، لیکن ان سے زیادہ دبلے تھے۔ ان کی ہڈیاں بہت پتلی تھیں اور جسم پر گوشت نہ ہونے کی وجہ سے وہ جسم کے ہر کھلے ہوئے حصے سے اُبھرتی نظر آتی تھیں۔'' (۲۳)

سجاد ظہیر شخصیت کی خوبیاں اور خامیاں یکساں بیان کرنے والے خاکہ نگار ہیں ایسا لگتا ہے کہ انھوں نے کینوس اور ایزل قاری کے سامنے لگا دیا ہے اور نہایت مہارت کے ساتھ وہ موضوعِ خاکہ کا ایک ایک رنگ نمایاں کرتے چلے جا رہے ہیں اور موضوع خاکہ کی شخصیت واضح ہوتی چلی جاتی ہے۔ سجاد ظہیر ایسے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں کہ قاری اس سے مزہ لے اور قاری کو یوں محسوس ہو کہ الفاظ اور شخصیت ایک دوسرے کے لیے بنے ہیں، مثلاً:

''نہایت منکسر المزاج اور شرمیلا اور کم سخن، مجاز کی طبیعت کی لطافت اور بذلہ سنجی اپنے مخصوص دوستوں اور یاروں کی بے تکلّف محفلوں اور ملاقاتوں تک محدود تھی، سردار جعفری اگر مباحثے کے میدان کے شہسوار تھے تو مجاز کو اس میدان کی ہوا بھی نہیں لگی تھی حالانکہ اپنی ذہانت طبع کی بنا پر وہ اشتراکیت کے علمی اور فلسفیانہ نظریوں اور مروّجہ سیاسی خیالات سے واقفیت رکھتے تھے۔۔۔ کسی بھی کام کو نظم وضبط کے ساتھ کرنا ان کے بس کی بات نہ تھی۔'' (۲۴)

سجاد ظہیر ایک حقیقت نگار ادیب تھے وہ ہندوستان کے تمام ادیبوں سے ہمدردی رکھتے تھے۔ اختر شیرانی کو سجاد ظہیر پہلی بار جس کسمپرسی کی حالت میں دیکھتے ہیں اور بیان کرتے ہیں، اس سے پڑھنے والے کا دل بھی پسیج جاتا ہے:

''ہم جب اوپر پہنچے تو اختر صاحب کے کمرے کو ہم نے زیادہ روشن نہیں پایا، بے ترتیبی سے چاروں طرف چیزیں بکھری تھیں، کاغذوں کتابوں اور کرسیوں کے ہتھوں پر مٹی کی تہیں جمی ہوئی تھیں، میلے کپڑے اِدھر اُدھر پڑے تھے، جھوٹی چائے کی پیالیاں اور صبح کے ناشتے کے برتن ابھی تک یوں ہی ایک طرف کو رکھے تھے اور اس پراگندگی اور کثافت کے درمیان ہمارا محبوب رومانوی شاعر، سلمیٰ کا خالق، حسن کا پرستار جس کے شعروں نے کتنے ہی نوجوان

دلوں میں محبّت کی ایک چاشنی پیدا کی ہوگی ایک پرانی سی لکڑی کی کرسی پر تہمد باندھے سرنگوں بیٹھا تھا۔''(۲۵)

سجاد ظہیر کے تخلیق کردہ خاکوں میں صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں والی کیفیت نہیں وہ ہر ہر لفظ میں شخصیت کے تاثر کو گہرا کرتے چلے جاتے ہیں۔ انہوں نے ان شخصیات کا مطالعہ اور مشاہدہ کیا ہے اور پھر جیل میں ایک ایک کر کے ان یادوں کو ذہن سے نکال کر صفحۂ قرطاس پر اتارا ہے۔ بظاہر تو وہ ترقی پسند ادبی تحریک کی ترویج و تبلیغ کے سلسلے میں ان مشاہیر سے ملتے ہیں مگر ساتھ ساتھ ان کے نجی حالات کا بغور مطالعہ کا موقع بھی ملتا ہے اور پھر جب وہ کال کوٹھڑی میں مقیّد ''روشنائی'' رقم کرنے لگتے ہیں تو ایک ایک شخصیت کا چہرہ، ان کے خدوخال، طرزِ زندگی اور دیگر باتیں ان کے ذہن میں تواتر کے ساتھ آتی ہیں۔ اختر شیرانی کے ہاں جب وہ فیض احمد فیض کے ہمراہ پہلی بار جاتے ہیں تو نہایت مختصر سے وقت میں وہ اپنے ذہن کے نہاں خانوں میں وہ سب کچھ محفوظ کر لیتے ہیں:

''اس سارے ماحول سے اگر ایک طرف اختر کی آشفتگی ظاہر ہوتی تھی تو دوسری طرف معاشی تنگی بھی ٹپکی پڑتی تھی، اختر شیرانی کو ان حالات میں دیکھ کر میرے دل کو بڑا دکھ ہوا میں نے پریشان ہو کر فیضؔ کی طرف دیکھا ان کے چہرے پر ہمدردی اور سکون کی ملی جلی کیفیت تھی اور زبان سے کچھ بولے بغیر جیسے انہوں نے مجھ سے کہہ دیا کہ ایک اختر شیرانی ہی نہیں ہمارے زیادہ تر ادیب، شاعر اہلِ علم و فن انہی رُوح فرسا حالات میں زندگی بسر کر رہے ہیں۔''(۲۶)

سردار جعفری تحریک ترقی پسند مصنّفین کے ہراول دستے میں شامل تھے مجازؔ، ڈاکٹر علیم، حیات اللہ انصاری اور سبط حسن جیسے جاندار لوگوں میں اپنا مقام بنانا کمال کی بات تھی، سجاد ظہیر بھی ان کی خوبیوں سے واقف تھے اس لیے ان کو ان الفاظ میں خراج تحسین پیش کیا ہے۔

''سردار ہماری تحریک کی شمشیر بے نیام ہیں۔ دشمن ان سے پناہ مانگتے ہیں اور احتساب کے وقت ان کے دوست اور رفیق بھی کس قدر گھبراہٹ کے ساتھ ان کی تنقید سننے کے منتظر رہتے ہیں۔''(۲۷)

سجاد ظہیر ایک جہاں دیدہ شخص تھے۔ سردار جعفری کی خوبیوں سے وہ اچھی طرح واقف تھے۔ چند جملوں میں ان کے عادات و خصائل اور ان کی فطرت کا احاطہ کرنے کے بعد ان کا سراپا یوں بیان کرتے ہیں:

''دبلے پتلے، ڈھلکتا ہوا رنگ، چمکتی ہوئی آنکھیں، درمیانہ قد، ان کی گفتگو میں ویسی جدت اور روانی تھی جیسی ان کی تقریر یا ان کی شاعری میں، اپنے مخالفوں سے برتنے کا فن انہیں بالکل نہیں آتا تھا مخالف سے گفتگو کو وہ فوراً بحث میں بدل دیتے تھے اور دلائل اور منطق کے انبار

کے ساتھ ساتھ وہ اس کی کمزور رگوں پر تیر ونشتر کی بھی بوچھاڑ کر دیتے اور جب تک فی الواقعی اس کا ناطقہ نہیں بند کر دیتے انہیں چین نہیں پڑتا تھا۔''(۲۸)

سجاد ظہیر نے سردار جعفری کا تجزیہ ہر پہلو سے کیا ہے۔ سراپا نگاری کے بعد اُن کے مزاج اور خصلتوں سے یوں پردہ اُٹھاتے ہیں:

''ان کی طبیعت کی مٹھاس اور تبسّم، مزاج کی فیاضی ان کی رقت قلب اور دردمندی صرف اپنے ملک کے عوام یا ان دوستوں کے لیے ہے جنہیں وہ ان کا ہمدرد یا طرف دار سمجھتے ہیں لیکن ان دوستوں میں بھی کمزوری یا کجروی یا مخالف اور دشمنوں کے ساتھ ملنے اور ان سے ذرا سا بھی سمجھوتہ کرنے کے رجحان کو وہ برداشت نہیں کر سکتے، ایسے موقعوں پر دوستی بھی سردار کو سخت گیری اور سخت کلامی سے نہیں روکتی۔''(۲۹)

سجاد ظہیر نے سردار جعفری کے وہ اوصاف گنوائے ہیں جس کا اُنھوں نے اپنی آنکھوں سے مشاہدہ کیا۔ انہوں نے اپنی عبارت کی بنیاد سنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی اور یہی ان کی کامیاب شخصیت نگاری کی دلیل ہے۔

''اقبال، ان کی شاعری اور ان کا فلسفہ جعفری کا مرغوب موضوع ہے کبھی کبھی تو ہم بھی جعفری کی اقبالیات سے عاجز آجاتے تھے اقبال کا بہت سا کلام انہیں ازبر تھا۔''(۳۰)

اسی طرح سبط حسن کی تلون مزاجی اور متنوع عادات واطوار کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں:

''جن کے وہ دوست اور رفیق بن سکتے ہیں ان کی حد درجہ کی نفاست پسندی اور مزاج کا تلون اور جن کو وہ کم جانتے ہیں، جن کی لیاقت اور اخلاص کے وہ قائل نہیں ہوتے ان کے ساتھ ایک بلند سطح سے گفتگو کرنے کا انداز، خود ہمارے حلقے میں بعض لوگوں کو ان سے بدگمان کر دیتا ہے، اس لیے اگر ان کو پسند کرنے والے بہت تھے تو بہت سے لوگ بڑی جلدی ان سے دلبرداشتہ بھی ہوجاتے تھے ان کے متعلّق لکھتے وقت شیفتہ کا یہ قول یاد آجاتا ہے۔ اگر طبع سخن شناس داری بہ ایں نکتہ می رسی چہ خوش فکر اگر چہ کمیاب است آقا خوش فہم کمیاب تر (گلشن بے خار)(۳۱)

سجاد ظہیر ایک کھرے خاکہ نگار ہیں۔ حقائق کی پردہ کشائی میں وہ لگی لپٹی کہنے کی بجائے حقیقت نگاری کا سہارا لیتے ہیں۔ موضوعِ خاکہ کے اوصاف بیان کرنے میں وہ کسی ہمدردی، مبالغے، پردہ داری، تعصّب اور دوست داری کے قائل نہیں بلکہ صداقت اور کھری صداقت کو اولیت دیتے ہیں۔ خواجہ احمد عباس جو اپنے پیشے اور اصولوں سے مخلص تھے اور انتہائی لگن کے ساتھ اپنا کام سرانجام دیتے تھے ان کی ان عادات کا احاطہ سجاد ظہیر نے درج ذیل پیرائے میں کیا ہے:

''تیزی سے کام کرنا،لفّاظی اور تکلّف سے اجتناب، باضابطگی، صاف گوئی ان کی خصلت کا حصہ بن گئی ہے۔کبھی کبھی جب میں ان کے دفتر میں ان سے ملنے جاتا تھا تو ان کی انگریزوں کی سی رکھائی سے اُلجھن ہوتی تھی، اس وقت بمبئی میں نووارد تھا اور اخبار کے کام سے ناواقف، اس لیے مجھے اس کا احساس نہیں ہوتا کہ اس غریب کو مقررہ وقت کے اندر کام ختم کر دینا ہے اور اس کے پاس دفتر میں فاضل وقت نہیں اس لیے گفتگو میں پُر تکلّف مشرقی تمہید کے بجائے وہ بات کو محض اس کے عملی پہلو سے دیکھ کر چند منٹوں میں ختم کر دینا چاہتا ہے، اخبار میں چھے سات گھنٹے روزانہ کام کرنے کے بعد وہ فلم کے لیے بہت سی انجمنوں میں تنظیمی کام کرنے کے لیے اور پھر احباب سے ملنے اور ان کی مدد کرنے کے لیے بھی وقت نکال ہی لیتے تھے۔''(۳۲)

''روشنائی'' کے اسلوبِ بیان نے ان شخصیات کے تعارف کو کچھ ایسا انداز دے دیا ہے کہ لامحالہ سجاد ظہیر کو خاکہ نگار بلکہ بعض جگہوں پر تو منجھا ہوا خاکہ نگار کہا جا سکتا ہے۔کم سے کم الفاظ میں کسی شخصیت کا اتنا بھرپور مرقع ان کی مہارت کی دلیل ہے۔اس حوالے سے ظہیر کاشمیری کا مرقع پڑھیے اور لطف اُٹھائیے:

''ظہیر کاشمیری ان لوگوں میں ہیں جن کا نام زبان پر آتے ہی ان کی صورت اور شکل نظروں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ کیونکہ ان کے سرخ وسفید لمبوترے چہرے پر طوطا پری ناک، فرنچ کٹ سرخ داڑھی اور سر پر گھنگریالے بالوں کے لمبے پٹے ہند یا پاکستان میں کسی دوسرے کے پاس نہیں ہیں۔''(۳۳)

خاکہ نگاری کا فن وقائع نویسی اور تاریخ نگاری سے مختلف چیز ہے لیکن سجاد ظہیر کی کتاب ''روشنائی'' جو بنیادی طور پر تاریخ،تنقید اور روداد کی کتاب ہے جس میں اُنھوں نے ایسے ایسے مرقعے پیش کیے کہ قاری کو لگے ہاتھوں ان مشاہیر کے بہترین خاکے میسر آئے ہیں۔ بقول امجد کندیانی:

''خاکہ ایک تخلیقی صنف ادب ہے جس میں زندہ شخصیت گوشت پوست کا بدن لیے علمیت کی بھاری بھرکم عباؤں کو دم بھر کے لیے اُتار کر، روزمرہ کے لباس میں نظر آتی ہے۔''(۳۴)

ابراہیم جلیس، ساحر لدھیانوی اور حمید اختر اپنے قد کی درازی کے لیے مشہور تھے، ساحر اور حمید تو دوست تھے لیکن جب ابراہیم جلیس ان کے ساتھ آن ملے تو سرو قدوں کا خوب ملن ہوا۔سجاد ظہیر نے ان کی اکٹھ کو بڑے دلچسپ پیرائے میں بیان کیا ہے:

''لمبے اور دبلے یہ دو متوازی خطوط کی طرح ہمیشہ ایک ساتھ دکھائی دیتے تھے کسی کے یہاں ہوں، کسی چائے خانہ میں ہوں کسی جلسے میں ہوں یا ان کی اپنی جائے رہائش پر، ان کی ادبیت

کے متعلق ہمیں صرف یہ علم تھا کہ وہ انگریزی ناول کے مترجم ہیں جو لاہور میں شائع ہوا تھا لیکن اب حمید اختر نے غیر معمولی تنظیمی صلاحیت اور ادبی شعور کا اظہار کیا۔''(۳۵)

سجاد ظہیر کے اسلوب میں ایک بے ساختہ پن ہے جو ایک ادبی لمس سے بھرپور ہے اس لیے قاری پر گراں بار نہیں گزرتا۔ سجاد ظہیر کے اسلوب کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ جب بھی وہ دیسی یا بدیسی زبان کے الفاظ اپنی عبارت میں استعمال کرتے ہیں تو ان کے انداز تحریر میں قاری کو شتر گربگی محسوس نہیں ہوتی، ان کے اسلوب میں ہمیں ہندی کی گھلاوٹ اور فارسی کی شیرینی کا یکساں احساس بار بار محسوس ہوتا ہے اور جب وہ عبارت میں انگریزی زبان کے الفاظ لاتے ہیں تو قاری کو دخیل الفاظ کھٹکتے نہیں۔ ان کے اسلوب پر رائے دیتے ہوئے سید مظہر جمیل لکھتے ہیں:

''روشنائی'' کے مطالعہ میں جو عنصر سب سے زیادہ مؤثر ثابت ہوا ہے، وہ اس کتاب کا اندازِ نگارش ہے، اس کے شگفتہ اور مسحور کُن اسلوب نے تاریخ، تذکرے، فکری مباحث، واقعاتی رپورٹنگ اور بالخصوص ہندوستان کی متعدد ادبی تہذیبی اور سیاسی شخصیتوں کے چلتے پھرتے شخصی مرقعوں کی پیش کش نے 'روشنائی' کو کسی بھی مرحلے پر پڑھنے والے کے لیے گراں بار نہیں ہونے دیا۔''(۳۶)

''روشنائی'' کی ضخامت چار سو صفحات تک ہے اور ان کے یہ خاکے ان چار سو صفحات پر منتشر شکل میں ملتے ہیں، لیکن سجاد ظہیر کے ذہن میں جو توازن تھا وہی توازن ان کے خاکوں میں قلم کے ذریعے منتقل ہوا اور پڑھنے والے کو ذرا بھر احساس نہیں ہوتا کہ وہ بے ربط حاشیے پڑھ رہا ہے۔ ان پنوں پر پھیلی مختلف شخصیات کے حوالے سے تفصیلات کو قاری انتہائی سہولت سے اپنے ذہن میں یکجا کر لیتا ہے اور اُسے اس کام کے لیے کوئی ذہنی دِقّت نہیں اُٹھانی پڑتی۔

حوالہ جات

۱۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ذکی سنز پرنٹرز، کراچی ۲۰۰۵ء، ص۴۱

۲۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۱۴

۳۔ سجاد ظہیر، روشنائی ص۱۹

۴۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۴۰

۵۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۴۱

۶۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۸۹

۷۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۳۴

۸۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۸۴

۹۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۹۳

۱۰۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۹۳

۱۱۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۹۳

۱۲۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۹۰-۹۱

۱۳۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۹۱

۱۴۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۹۷

۱۵۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۸-۹۷

۱۶۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۹۸

۱۷۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۳۶

۱۸۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۳۵

۱۹۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۳۵

۲۰۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۶۶-۲۶۷

۲۱۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۲۸۰

۲۲۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۲۱۵

۲۳۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۲۱۵

۲۴۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۲۱۵

۲۵۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص۵۲

۲۶۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص ۵۲
۲۷۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص ۲۱۴
۲۸۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص ۲۱۴
۲۹۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص ۲۱۴
۳۰۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص ۳۳۹
۳۱۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص ۲۲۰
۳۲۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص ۵۳-۲۵۳
۳۳۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص ۳۱۱
۳۴۔ اردو میں خاکہ نگاری، مشمولہ نگار پاکستان، سالنامہ، ۱۹۶۶ء، ص ۲۴۹
۳۵۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص ۲۷۸
۳۶۔ سید مظہر جمیل، 'انگارے سے پگھلا نیلم تک'، اکادمی بازیافت، لیزر پلس، کراچی، ۲۰۰۵ء، ص ۲۴۰

مشتاق احمد یوسفی ــــــ ایک مطالعہ

ڈاکٹر نذر عابد☆

Abstract

Mushtaq Ahmad Yousufi is such a great humarist of prevailing age that the history of urdu humour can not be said to be completed without keeping in view his creative works. He uses different stylistic techniques to enrich his writings and to fascinate his readers. In this article, such techniques of Mushtaq Ahmad Yousufi have been analysed critically while giving and discussing relevant examples from his creative works so as to understand the essence of his thoughts.

شعروادب میں طنزومزاح ان تضادات کے ردِعمل کے طور پر پیدا ہوتا ہے جو انسانی معاشرے میں قدم قدم پر رونما ہوتے ہیں۔ یہ تضادات سماجی، سیاسی، اقتصادی، نفسیاتی، تہذیبی وتمدنی اور مذہبی سطح پر پائی جانے والی ناہمواریوں کا منطقی نتیجہ ہوتے ہیں۔ انفرادی اور اجتماعی حوالوں سے روا رکھی جانے والی ایسی ہر ناہمواری اور بے قاعدگی نہ صرف سماجی زندگی کی روانی میں رخنہ انداز ہوتی ہے بلکہ مضحک صورتِ حال کا پیش خیمہ بھی ثابت ہوتی ہے، بالکل ایسے ہی جیسے کوئی شخص راستے میں چلتے چلتے اچانک ٹھوکر کھا کر گر پڑے تو اولین ردِعمل کے طور پر دیکھنے والے کی ہنسی چھوٹ جاتی ہے۔ گویا اس شخص کا یوں اچانک گر پڑنا نہ صرف اس کی روانی میں رکاوٹ بنا بلکہ مضحکہ خیز بھی ثابت ہوا۔ اس تمثیل میں ہنسی اڑانے والے شخص کا رویہ اگلے ہی لمحے میں تبدیل ہو جاتا ہے وہ گرنے والے شخص کے لیے اپنے اندر ہمدردی کا جذبہ محسوس کرتے ہوئے عملی طور پر اسے اٹھانے میں مدد بھی کرتا ہے۔

عین اسی طرح یہی صورت مزاحیہ اور طنزیہ ادب لکھنے والے تخلیق کار کو درپیش ہوتی ہے۔ جب وہ اپنے اردگرد کے ماحول میں پائی جانے والی ناہمواریوں اور بے قاعدگیوں کو دیکھتا ہے تو ایک طرف وہ ان پر ہنستا ہے اور دوسری طرف اس کے ہاں اصلاحی جذبہ بھی ابھرتا ہے یوں اس کا قلم ایک ایسے تیز دھار نشتر کی صورت اختیار کر لیتا ہے جو انسانی سماج کے جسد میں پائے جانے والے ناسوروں سے مہلک مواد

☆ شعبہ اردو ہزارہ یونیورسٹی مانسہرہ

کے اخراج میں مدد دیتا ہے۔

اوپر ذکر کی گئی تمثیل کو ایک اور زاویۂ نگاہ سے بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ گرنے والا شخص اپنے مخصوص مقام پر نہیں رہا یعنی اس لمحۂ خاص میں اسے حالتِ رواں میں ہونا چاہیے تھا جب کہ وہ عالمِ اُفتادگی میں تھا، یہی بات استہزاء کا باعث بنی۔ اس مقام پر غور کیا جائے تو عدل اور ظلم کا مفہوم بھی سمجھ آنے لگتا ہے۔ کسی چیز کا اپنے خاص اور جائز مقام پر ہونا (وَضعُ شئٍ فِی مَحَلِہ) عدل جب کہ کسی شے کا اپنے خاص اور جائز مقام پر نہ ہونا (وَضعُ شئٍ فِی غیرِ مَحَلِہ) ظلم کہلاتا ہے۔ گویا کسی شے یا فرد کو اپنے مخصوص مقام پر نہ دیکھتے ہوئے کسی ناظر کی ہنسی ظلم کے خلاف ایک فطری اور اضطراری انداز میں صدائے احتجاج بھی ہے۔ لکھنے والے کے ہاں یہی صدائے احتجاج اس کی نوکِ قلم سے تحریر کی صورت میں بلند ہوتی ہے۔ ظلم اور ناانصافی کے خلاف یہ صدائے احتجاج سنجیدگی میں ڈوبی ہوتی ہے، مزاح کے پردے میں ابھرتی ہے یا طنزیہ اور کاٹ دار لہجے کی صورت اختیار کرتی ہے، اس کا انحصار تخلیق کار کے طبعی میلان پر ہوتا ہے۔ تاہم احتجاج کی اس گونج کے پس منظر میں تخلیق کار کے سینے میں دھڑکنے والا دردمند دل ہوتا ہے جو ظلم و تعدی کے ہاتھوں ناہمواری اور عدم مساوات کے شکار اس فرسودہ نظام میں اصلاح چاہتا ہے۔

اُردو کے شعری و نثری سرمائے کا جائزہ لیا جائے تو طنز و مزاح کی ایک توانا روایت کا سراغ ملتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے قدیم شاعروں سودا اور میر ضاحک کی ہجویات سے اکبرالٰہ آبادی کے اصلاحی جذبے سے سرشار ظریفانہ کلام تک اور سید محمد جعفری سے سید ضمیر جعفری تک اردو میں طنزیہ اور مزاحیہ شاعری کی ایک بھرپور روایت موجود ہے۔ اسی طرح ''فسانہ عجائب'' اور ''داستانِ امیر حمزہ'' جیسی قدیم نثری داستانوں میں جا بجا بکھرے ہوئے طنزیہ اور مزاحیہ نثر پاروں سے جس ناپختہ سی روایت کا آغاز ہوتا ہوا نظر آتا ہے وہ خطوطِ غالب کی شخصی سطح کی اردو نثر کے اولین نمونوں، مولوی نذیر احمد اور رتن ناتھ سرشار کے ظریفانہ کرداروں اور اودھ پنچ کے صفحات میں پروان چڑھتی نظر آتی ہے۔ آگے چل کر طنز و مزاح کی اس نثری روایت نے فرحت اللہ بیگ، پطرس بخاری، رشید احمد صدیقی، ابنِ انشاء، عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی، چراغ حسن حسرت، کرنل محمد خان اور شفیق الرحمٰن جیسے ادیبوں کے تخلیقی کارناموں کی صورت میں پختگی کے مراحل طے کیے۔

بیسویں صدی کے نصفِ آخر میں اردو نثر میں طنز و مزاح کی اس روایت کو چار چاند لگانے میں مشتاق احمد یوسفی کی تخلیقی نثر کا سب سے نمایاں حصہ ہے۔ انھوں نے اپنے تیز مشاہدے اور ژرف نگاہی کی بنیاد پر حاصل کردہ زندگی کے تجربات کو اپنے اندر کی تخلیقی آگ میں دم پخت کر کے قاری کے سامنے اس انداز میں پیش کیا ہے کہ ہر منظر اور ہر کردار بے شمار انوکھے زاویوں سے نمودار ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ مشتاق یوسفی ایسے تخلیق کار ہیں جو نہ صرف لفظ کے ہنروارانہ استعمال پر قدرت رکھتے ہیں بلکہ لفظ کے بطون

میں موجود جہانِ معنی کے مختلف رنگوں اور ذائقوں سے بھی آشنا ہیں۔ وہ اپنی تخلیقی اپج اور ذہانت کے بل بوتے پر ان رنگوں اور ذائقوں کو اپنے لہجۂ خاص میں یوں بھر دیتے ہیں کہ لکھنے والوں کے ہجوم میں ان کا طرزِ تحریر اپنی ایک انفرادی شناخت بنالیتا ہے انھیں اس جداگانہ اسلوب کے تشکیلی مراحل کا شدت سے احساس ہے۔ چنانچہ وہ خود لکھتے ہیں:

''الفاظ سے بات سمجھ آتی ہے، لہجے سے دل میں اتر جاتی ہے۔ جادو الفاظ میں نہیں، لہجے میں ہوتا ہے، الف لیلوی خزانوں کا دروازہ ہرایرے غیرے کے ''کھل جا سم سم'' کہنے سے نہیں کھلتا، وہ الہ دین کا لہجہ مانگتا ہے۔ دلوں کے قفل کی کلید بھی لفظ میں نہیں، لہجے میں ہوتی ہے۔''(۱)

مشتاق احمد یوسفی نے زندگی بھر کی ریاضت سے اپنے لہجے میں ایسے طلسماتی رنگ بھر دیئے ہیں کہ لفظوں کے بطون سے معنیاتی روشنی کے نت نئے دھارے پھوٹنے لگتے ہیں اور پڑھنے والا اپنی روح کے اندر سرشاری کی عجیب و غریب کیفیات سے دوچار ہونے لگتا ہے۔ یوسفی کا مزاح سنجیدگی کی سرزمین سے پھوٹتا ہے اور سنجیدگی کے ماحول پر ہی منتج ہوتا ہے، جیسے ہر بات، ہر مکالمے اور ہر گفتگو کا پس منظر دراصل خاموشی ہی ہوتا ہے بقول غالب:

خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

بلکہ یوسفی کے ہاں تو اکثر اوقات کامیڈی آخر میں جاکر ٹریجڈی کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ان کا یہ اندازِ خاص ان کی ہنسی کے پس منظر میں دردمندی اور انسان دوستی کے اس جذبے کا مظہر ہے جو ان کے دل میں موجزن ہے جیسے اکبرالہ آبادی نے اپنی ظریفانہ شاعری کی حقیقت بیان کرتے ہوئے کہا تھا:

دہر نے نشترِ غم دل پہ مرے مارے ہیں
شعرِ رنگیں یہ نہیں خون کے فوارے ہیں

ڈاکٹر وزیر آغا نے اس سطح کی مزاح نگاری کو مزاح کی ارفع منزل قرار دیا ہے۔ خطوطِ غالب میں جابجا بکھرے مزاح نگاری کے نمونوں پر رائے دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''یوں محسوس ہوتا ہے، گویا کوئی شخص آنسوؤں میں مسکرا رہا ہے اور میری رائے میں مزاح کی ارفع منزل یہی ہے''(۲)

یوسفی کے اس طرزِ خاص کی جھلک دیکھنے کے لیے لازم ہے کہ ان کی تحریروں کے چند نمونے پیش کیے جائیں۔ وہ اپنے ایک مضمون ''سیزر، ماتا ہری اور مرزا'' کی ابتدائی فضابندی اپنے ایک کردار کے مزاحیہ مکالمے سے کرنے کے ساتھ ساتھ عجیب شائستگی اور سلیقہ مندی کے انداز میں اپنے پیش رو ایک عظیم مزاح نگار کے فن کا اعتراف بھی کرتے ہیں:

''کتا پالنے کی حسرت کا اظہار ہم نے بارہا مرزا کے سامنے کیا، مگر وہ کتے کا نام آتے ہی کاٹنے کو دوڑتے ہیں۔ کہتے ہیں،'' ہٹاؤ بھی! واہیات جانور ہے'' بالکل بے مصرف'' کتے کی تخلیق کا واحد مقصد یہ تھا کہ پطرس اس پر ایک لاجواب مضمون لکھے۔ سو یہ مقصد، عرصہ ہوا، پورا ہو چکا اور اب اس نسل کو زندہ رہنے کا کوئی حق نہیں۔''(۳)

آگے چل کر اس مضمون میں یوسفی کے طنز کی کاٹ کس قدر گہری ہوتی چلی جاتی ہے، اس کی ایک جھلک ان جملوں میں محسوس کی جا سکتی ہے جب وہ اپنے افسر کی ایک پیش کش کا ذکر یوں کرتے ہیں:

''آپ اندازہ نہیں کر سکتے، اس صلائے خاص میں ایک کمزور دل کے آدمی کے لیے للچاہٹ کے کیا کیا سامان پوشیدہ تھے۔ اس میں مطلق شبہ نہ تھا کہ اس سے بہتر کوئی یادگار نہیں ہو سکتی کہ جب بھی وہ بھونکے گا، افسر کی یاد تازہ ہو جائے گی۔''(۴)

جس تحریر کی بنت کاری اس طرح کے مزاحیہ، طنزیہ، تیکھے اور چبھتے ہوئے جملوں سے کی گئی ہو، اسے پڑھ کر قاری کے چہرے پر ہنسی کے شرارے پھوٹنے میں کیا شک باقی رہ جاتا ہے لیکن قاری کو شاید ابھی معلوم نہیں کہ اپنے دامن میں ہنسی کا ایک طوفان رکھنے والے اس مضمون کے آخر میں ایک گہری اُداسی اس کی منتظر ہے۔ ایسی گھمبیر اُداسی جو روح کو گداختگی کے نہ جانے کیسے کیسے مراحل سے آشنا کر دیتی ہے۔ وہی کتا، جس کی حرکات و سکنات کی تصویر کشی کرتے ہوئے یوسفی کا قلم طنز و مزاح میں ڈھلے ہوئے کیسے کیسے جملے تراشتا ہے، جب بچوں کی گیند سڑک سے اٹھاتے ہوئے حادثاتی موت کا شکار ہوتا ہے تو یوسفی اپنے لفظوں میں دکھ اور سوگواری کی کیسی کیفیات بھر دیتے ہیں:

''(بوگن ولیا کی) سوکھی پیاسی جڑوں کو آج سیزر کے لہو نے ان پھولوں سے بھی زیادہ سرخ کر دیا ہوگا جو بچوں نے لحد کا منہ اپنی سلیٹوں اور تختیوں سے بند کر کے اوپر بکھیر دیئے تھے۔ آخر میں نیلی ربن والی بچی نے اپنی سالگرہ کی موم بتیاں سرہانے روشن کر دیں۔ ان کی اداس روشنی میں بچوں کے میلے گالوں پر آنسوؤں کی نمکین اجلی لکیریں صاف چمک رہی تھیں۔''(۵)

اسی طرح اپنی بینک بیتی ''زرگزشت'' کے مضمون ''علم دریاؤ'' کے آغاز میں اس مضمون کے مرکزی کردار خان سیف الملوک خان کا تعارف کراتے ہوئے مشتاق یوسفی طنز و مزاح کا ایسا انداز اختیار کرتے ہیں کہ مذکورہ کردار اپنی مضحکہ خیزی کی تمام تر حشر سامانیوں کے ساتھ قاری کی آنکھوں کے سامنے جلوہ گر ہو جاتا ہے۔ اس تعارف میں سے یہ چند جملے مزاحیہ اور طنزیہ سطح پر اس مضمون کی اٹھان کا پتہ دیتے ہیں:

''ہنسی آتی تو ایک دم کھڑے ہو جاتے۔ پھر وکٹ کیپر کی طرح رکوع میں چلے جاتے اور اپنے گھٹنے پکڑ کر گردن اٹھاتے اور وہیں سے مخاطب کی صورت دیکھ دیکھ کر قہقہے لگاتے رہتے۔ یہ ان کی خاص ادا تھی۔''(۶)

خان سیف الملوک خان کی عمر کا اندازہ لگاتے ہوئے یوسفی کے قلم کی کاٹ کیا رخ اختیار کرتی ہے،اس کا اندازہ ذیل کے جملوں سے لگایا جا سکتا ہے جن میں ایک طرف لفظی وترکیبی سطح کی تحریف سے مزاح پیدا کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے تو دوسری طرف ایک معروف ادیب کے انتہائی سنجیدہ جملے کو اس ادا کے ساتھ نقل کیا گیا ہے کہ اس جملے کی سنجیدگی اور متانت کی دبیز تہہ سے طنز ومزاح چھن چھن کر قاری کی مسکراہٹوں کی لو میں تبدیل ہونے لگتا ہے:

''صحیح عمر معلوم نہیں لیکن کوآپریٹو بینکنگ کی غلط کاریوں کی مدت کو ہماری جوانی کے برابر بتاتے تھے۔اگر اس زمانے میں خاندانی منصوبہ بندی کے مطابق دستور العمل بنایا جاتا تو، محمد حسین آزاد کے الفاظ میں، یہ صاحبِ کمال عالمِ ارواح سے کشورِ اجسام کی طرف روانہ ہی نہ ہوتا۔مطلب یہ کہ اپنے والدین کی چوتھی اولاد تھے۔''(۷)

ایسے ہی کاٹ دار اور شوخ جملوں سے مزیّن یہ تحریر جب اپنی اختتامی حدود کو چھونے لگتی ہے تو اسی مرکزی کردار کے حوالے سے حتمی کلمات ادا کرتے ہوئے یوسفی کا قلم اس قدر گہری سنجیدگی اوڑھ لیتا ہے کہ پڑھنے والے کی آنکھوں میں ہمدردی اور اداسی نمی بن کر تیرنے لگتی ہے:

''زندگی کو انھوں نے کیا دیا؟ اب جو غور کرتا ہوں تو حیرت ہوتی ہے کہ اتنی تنگی، اتنی محرومی اور ایسی تنہائی کے باوجود کتنے مطمئن ومسرور تھے کتنی خوشیاں، کیسی کیسی خوشبوئیں بکھیرتے چلے گئے کہ آج دامن میں نہیں سماتیں۔پھول جو کچھ زمین سے لیتے ہیں، اس سے کہیں زیادہ اسے لوٹا دیتے ہیں۔''(۸)

مشتاق احمد یوسفی کے تخلیق کردہ کرداروں کا تعلّق ان کے اردگرد پھیلی سماجی زندگی سے ہے۔ ان کرداروں کے ذریعے وہ معاشرے کی ناہمواریوں اور بے قاعدگیوں کو طنز ومزاح کے تمام تر تقاضوں کو نبھاتے ہوئے اس انداز میں ابھارتے ہیں کہ سماج کی حقیقی تصویر اپنے پس منظر اور پیش منظر کے جملہ زاویوں سمیت روشن ہو جاتی ہے۔ان کرداروں میں مرزا عبدالودود بیگ اور پروفیسر قاضی عبدالقدوس دو ایسے کردار ہیں، جن کی تخلیق میں مشتاق یوسفی نے خاصی جگر کاوی کی ہے۔مرزا عبدالودود بیگ کے کردار کو تو انھوں نے اپنا ہم زاد قرار دیا ہے۔اپنے اس ہم زاد کا وہ اپنی پہلی کتاب ''چراغ تلے'' کے مقدمے میں یوں تعارف کرواتے ہیں:

''رخصت ہونے سے قبل مرزا عبدالودود بیگ کا تعارف کراتا جاؤں، یہ میرا ہم زاد ہے۔ دعا ہے، خدا اس کی عمر واقبال میں ترقی دے۔''(۹)

۱۹۶۱ء میں منظرِ عام پر آنے والی مشتاق یوسفی کی پہلی کتاب کے مقدمے میں مانگی گئی یہ دعا یوں مستجاب ہوئی کہ ۲۰۱۵ء میں شائع ہونے والی ان کی پانچویں اور تا دمِ تحریر آخری کتاب ''شامِ شعرِ یاراں''

تک یہ کردار تازہ دم رہا اور اس کردار کی آڑ میں انھوں نے طنز و مزاح کے میدان میں ہر وہ شکار کامیابی سے کھیلا جس کو کھیلنے کے لیے مطلوبہ قوت شاید وہ تنِ تنہا اپنی جانِ ناتواں میں نہ پاتے۔

مشتاق یوسفی کے ان دو خصوصی کرداروں کے ساتھ ساتھ دوسرے عمومی کرداروں پر ماہرین و ناقدین اکثر و بیشتر روشنی ڈالتے رہے ہیں اور یوں ان کرداروں کی ذات کے مختلف زاویوں اور گوشوں کا تحلیل و تجزیہ ہوتا رہا ہے۔ یہاں مشتاق یوسفی کے دو ایسے پٹھان کرداروں کا خصوصی تذکرہ کرنا مقصود ہے جن کے حوالے سے یوسفی پر لکھنے والوں نے شاید زیادہ توجہ نہیں دی۔

مشتاق احمد یوسفی کا اپنے ددھیال کی طرف سے آبائی سلسلہ پٹھان قبیلے یوسف زئی سے ملتا ہے۔ انسانی فطرت کا خاصہ ہے کہ اپنے آبائی سلسلے، اپنی نسل اور قبیلے سے ایک جذباتی وابستگی ہوتی ہے۔ یہ جذباتی وابستگی عمر بھر انسان کے خون میں موجزن رہتی ہے۔ یوسفی کے ہاں اس جذبے کا اظہار ان دو پٹھان کرداروں کی تخلیقی بازیافت کی صورت میں ہوا۔ اپنے ان کرداروں کے ذریعے پشتون کلچر سے متعلّق اقدار اور روایات کو اُجاگر کرتے ہوئے ان کے ہاں ایک تفاخر کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ''زرگزشت'' کے خان سیف الملوک خان اور ''آبِ گم'' کے حاجی اورنگ زیب خان پر لکھتے ہوئے یوسفی کے قلم سے ایک والہانہ شیفتگی اور محبوبیت ٹپکتی ہے۔

حاجی اورنگ زیب خان کی گفتگو میں ٹیپ کا جملہ ''پشتو میں اس کے لیے بہت بُرا لفظ ہے'' کسی سماجی سطح کی خامی اور کج روی پر اس قدر بھرپور تبصرہ ہے کہ جو پڑھنے والے کے لبوں پر تبسّم کی لہر بھی پیدا کر دیتا ہے اور اپنے پس منظر میں غیرت، خودداری، بہادری اور مردانگی جیسی صفات کے سارے رنگوں کو نمایاں کرتے ہوئے پشتون کلچر کے حوالے سے برتری اور تفاخر کے احساس کو بھی گہرا کر دیتا ہے۔ ایک مشاعرے میں غزل کی زمین پر جھگڑتے ہوئے شاعروں پر خان صاحب یوں تبصرہ کرتے ہیں:

> ''فرضی زمینوں پر جو تم بیزار ہوتے ہم نے آج ہی دیکھی! کیا یہ اپنی اولاد کے لیے یہی زمینیں ترکے میں چھوڑ کے مریں گے کہ برخوردارو! ہم تو چلے، اب تم ان آبائی مربعوں کی چوکیداری کرنا۔ ان میں قافیوں کی پنیری لگانا اور اضافتوں کا مربّا بنا بنا کے کھانا! پشتو میں اس کے لیے بہت بُرا لفظ ہے۔''(۱۰)

زبان اور زبان کا برتاوا کسی بھی تہذیب و تمدن میں جذبوں کے اظہار کا ایسا وسیلہ ہے جو اپنے اندر اس مخصوص تہذیب و تمدن کے سارے رنگ اور ذائقے سموئے ہوتا ہے۔ یوسفی پشتو زبان کے یہ رنگ اور ذائقے خان صاحب کی زبان میں یوں تلاش کرتے ہیں:

> ''وہ جب پشتو کا حوالہ دے دیں تو پھر کسی کی ہمت نہیں ہوتی تھی کہ اصل یا ترجمہ کی فرمائش کرے۔ اکثر فرماتے تھے کہ پشتو منّت و زاری اور فریاد و فغاں کی زبان نہیں، نر آدمی کی

للکار ہے۔''(۱۱)

خود پشتو زبان تو رہی ایک طرف، یوسفی اس زبان کی بوباس تو کسی اردو بولتے پشتون کے ''لوک لہجے'' میں بھی محسوس کر لیتے ہیں، ایسا لہجہ جو فیصلہ کن انداز اور دوٹوک مؤقف کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ ان کے مطابق:

''پشتون اردو لہجے میں ایک تنک ایجاز اور تندو تازہ مہکار ہے جو کسی مگھم اور ذو معنی بات کی روادار نہیں۔ یہ کوندتا، للکارتا لہجہ مشکوک سرگوشیوں کا لہجہ نہیں ہو سکتا۔''(۱۲)

پشتونوں کی قبائلی زندگی میں نسل در نسل دشمنی اور پشت در پشت عداوت معمول کی بات سمجھی جاتی ہے۔ انتقام اور بدلے کی ایسی آگ بھڑکتی ہے کہ اس میں فریقین کے کئی افراد کی زندگیاں بھسم ہو جاتی ہیں۔ ایسے میں بعض اوقات ورطۂ حیرت میں ڈال دینے والے واقعات بھی جنم لیتے ہیں جو غیرت اور بہادری کے انمٹ نقوش سے عبارت ہوتے ہیں۔ مشتاق یوسفی اپنے پٹھان کردار کی زبانی پشتون کلچر کا یہ رخ اس رنگ میں پیش کرتے ہیں:

''فرماتے تھے کہ دشمنی اور انتقام کے بغیر مرد کی زندگی بے مقصد، لا حاصل اور مہمل ہو کر رہ جاتی ہے۔۔۔ ایک نہ ایک دشمن ضرور ہونا چاہیے اس لیے کہ دشمن نہ ہوگا تو انتقام کس سے لیں گے؟ پھر برسوں منہ اندھیرے ورزش کرنے، بالٹیوں دودھ پینے اور تکیے کے نیچے پستول رکھ کر سونے سے کیا فائدہ؟ سارے آبائی اور قیمتی ہتھیار بے کار ہو جائیں گے۔۔۔ خان صاحب یہ بھی فرماتے کہ جب تک آپ کا کوئی بزرگ بے دردی سے قتل نہ ہو، آپ انتقام کی لذت سے واقف نہیں ہو سکتے۔ صرف منگتوں، ملاؤں، زنانوں، میراثیوں، لاولدوں اور شاعروں کو کوئی قتل نہیں کرتا۔ اگر آپ کا دشمن آپ کو لائقِ قتل نہیں گردانتا تو اس سے زیادہ بے عزتی کی بات نہیں ہو سکتی۔ اس پر تو خون ہو جاتے ہیں۔ ایمان سے! ایسے بے غیرت آدمی کے لیے پشتو میں بہت بُرا لفظ ہے۔''(۱۳)

عداوت بھری زندگی کے اس خارزار میں پائے جانے والے تمام تر مکروہات کے بالمقابل پشتون سماج میں پشت در پشت دوستی نبھانے اور دوستوں کی خاطر ایثار اور قربانی کے جذبوں کے حوالے سے بھی ایک روشن اور تابندہ روایت اپنی تمام تر تابانیوں کے ساتھ پائی جاتی ہے۔ اس مضمون میں مشتاق احمد یوسفی کے ایک اور پٹھان کردار خان سیف الملوک خان کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ یہ کردار انھوں نے بینک کی پیشہ ورانہ زندگی کے جھمیلوں سے ڈھونڈ نکالا ہے۔ خان سیف الملوک خان کے بینک چھوڑ دینے کے برسوں بعد یوسفی صاحب اپنی کچھ پیشہ ورانہ ذمہ داریوں کی تکمیل کے لیے خان صاحب کے علاقے میں آتے ہیں۔ عین اس وقت جب وہ بینک کی عمارت کے باہر بیٹھے دفتری عمارت کے ٹھیکیدار سے بلڈنگ کے فنی نقائص

کے سلسلے میں کسی پیچیدہ بحث میں الجھے ہوتے ہیں، خان صاحب کا ورود ہوتا ہے۔ ایسے نازک موقع پر خان صاحب کی آمد کے اس منظر میں مشتاق یوسفی نے پشتون کلچر میں دوستی کی روایت کے کیسے عجیب رنگ بھر دئیے ہیں:

> ''فنِ تعمیر کی نزاکتوں پر ابھی بحث وتکرار کا دروازہ (جو اَب تک بارہ دری بن چکا تھا) بند نہیں ہوا تھا کہ عمارت کے سامنے ایک تانگہ، جس کا دایاں پہیہ بھینگا تھا، آکر رکا۔ اس سے خان صاحب برآمد ہوئے۔ ہمیں سرِراہ زور زور سے جھگڑتے دیکھا تو سلام دعا کے تکلّفات کو بالائے بندوق رکھ کر پہلے ٹھیکیدار سے اس کا اور اس کے باپ کا نام پوچھا اور پھر اس کا نام، مع ولدیت، لے لے کر گالیاں دینی شروع کر دیں۔ انھیں اس سے غرض نہیں تھی کہ قضیہ کیا ہے اور کون حق پر ہے۔ وہ دوست کے ساتھ تھے۔''(۱۴)

غور کریں تو پشتونوں کے ہاں یہ روایت صوابی مردان کے خان سیف الملوک خان سے لے کر ۹/۱۱ کے نام پر افغانستان میں برپا کی جانے والی خوفناک جنگ تک پھیلی ہوئی ہے۔ کیا اس جنگ کے آغاز سے قبل پشتون اہلِ اقتدار سے ان کے کسی دوست کی حوالگی کا معاملہ درپیش نہیں تھا؟

غرض یوسفی کے ہاں ان پٹھان کرداروں کے توسط سے پشتون اقدار و روایات کو دلنشیں پیرائے میں سمجھنے اور دل موہ لینے والے خوبصورت انداز میں سمجھانے کا مؤثر رجحان پایا جاتا ہے اور یقیناً یہ تاثیر ان کی رگوں میں دوڑتے آبائی خون کی مرہونِ منّت ہے، جہاں تک مشتاق یوسفی کے ہاں برتے جانے والے دوسرے موضوعات کا تعلّق ہے تو ان میں سماجی، سیاسی اور نفسیاتی نوعیت کے مسائل، اخلاقی سطح کا دیوالیہ پن، ماضی کی بازیافت، اقدار و روایات کی زوال آمادگی، انسان دوستی اور عظمتِ انسانی کا پرچار، اپنے شہر کراچی کی روزمرہ زندگی کی اونچ نیچ، شاعروں ادیبوں کا کھٹ مٹھا تذکرہ، صنفِ نازک کی نزاکتوں کا بیان اور جنسی تلذذ میں ملفوف ناکردہ گناہوں کی داستانوی جھلکیاں شامل ہیں۔ تاہم غور کیا جائے تو اقدار و روایات کی زوال آمادہ صورتِ حال اور Nostalgia یعنی ماضی پرستی دو ایسے نمایاں موضوعات ہیں جو ان کی تحریروں میں جا بجا کسی نہ کسی صورت میں غالب رجحان کے طور پر نمایاں رہتے ہیں۔ ان کی دو کتابوں ''زرگزشت'' اور ''آبِ گم'' کے تو بنیادی موضوعات ہی یہی ہیں۔ دوسری دو کتابوں کے بہت سے مضامین میں بھی ان موضوعات کی چھوٹ پڑتی محسوس ہوتی ہے۔ اُن کے ہاں یہ دونوں موضوعات آپس میں اس قدر گندھے ہوئے ہیں کہ انھیں جدا کرنا ایک مشکل امر ہے۔ یوسفی کا کمال یہ ہے کہ وہ تہذیبی اقدار کے بجھتے چراغوں کے دھوئیں اور گم ہوتی سماجی روایات کی دھند ہی میں سے ماضی کی تخلیقی سطح پر یوں بازیافت کرتے ہیں کہ یادوں کی یہ بستی اپنے تمام تر حسن اور رعنائیوں کے ساتھ طلوع ہونے لگتی ہے۔ ان کے ہاں ماضی کا یہ تذکرہ کبھی نغمۂ شادی اور کبھی نوحۂ غم کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور یوں بیک وقت قاری کے لبوں

پرتبسّم کی عکس ریزی اور آنکھوں میں نمی کی جھلملاہٹ نمایاں ہو جاتی ہے۔ زندگی کے ایک خاص موڑ پر انسان ماضی پرستی کی جکڑ بندی کا کیسے شکار ہو جاتا ہے، اس پر خود مشتاق یوسفی نے یوں اظہارِ خیال کیا ہے:

''بڑھاپے میں آدمی آگے یعنی اپنی منزلِ نامقصود و ناگزیر کی جانب بڑھنے کے بجائے الٹے پیروں اس طرف جاتا ہے جہاں سے سفر کا آغاز کیا تھا۔ پیری میں ماضی اپنی تمام مہلک رعنائیوں کے ساتھ جاگ اٹھتا ہے۔ بوڑھا اور تنہا آدمی ایک ایسے کھنڈر میں رہتا ہے جہاں بھری دوپہر میں چراغاں ہوتا ہے اور جب روشنیاں بجھا کے سونے کا وقت آتا ہے تو یادوں کے فانوس جگمگ جگمگ روشن ہوتے چلے جاتے ہیں۔ جیسے جیسے ان کی روشنی تیز ہوتی ہے، کھنڈر کی دراڑیں، جالے اور ڈھنڈار پن اتنے ہی زیادہ اُجاگر ہوتے جاتے ہیں۔''(۱۵)

مشتاق یوسفی نے ''آبِ گم'' کے ایک بزرگ کردار کی اپنے ماضی سے جذباتی وابستگی کی لفظی سطح پر ایسی تصویر کشی کی ہے کہ یہ کردار اپنے ماضی کی آن بان اور شان و شوکت کو اپنے سینے سے چمٹائے مٹتی ہوئی سماجی قدروں کے کھنڈر کے کنارے کھڑا نوحہ کناں لگتا ہے:

''کانپور سے ہجرت کر کے کراچی آئے تو دنیا ہی اور تھی۔ اجنبی ماحول، بے روزگاری، بےگھری اس پر مستزاد۔ اپنی آبائی حویلی کے دس بارہ فوٹو مختلف زاویوں سے کھچوالائے تھے۔ ''ذرا یہ سائیڈ پوز دیکھیے۔ اور یہ شارٹ تو کمال کا ہے۔'' ہر آئے گئے کو فوٹو دکھا کر کہتے ''یہ چھوڑ کر آئے ہیں۔۔۔'' واسکٹ اور شیروانی کی جیب میں اور کچھ ہو یا نہ ہو، حویلی کا فوٹو ضرور ہوتا تھا۔''(۱۶)

زندگی کی اعلیٰ قدروں پر یقین رکھنے والا یہ کردار اس اجنبی ماحول میں بے روزگاری اور بےگھری کا عذاب جھیلتے ہوئے آخرکار اپنے آپ کو بیٹی کے گھر سر چھپانے پر مجبور پاتا ہے۔ یوسفی کا قلم زندگی کے اس المناک موڑ پر مٹتی اقدار کا نوحہ یوں رقم کرتا ہے:

''بیٹی کے گھر ٹکڑے توڑنے یا اُس پر بار بننے کا وہ تصور بھی نہیں کر سکتے تھے۔ کانپور میں کبھی اُس کے ہاں کھڑے کھڑے ایک گلاس پانی بھی پیتے تو ہاتھ پر پانچ دس روپے رکھ دیتے۔ لیکن اب؟''(۱۷)

اس کردار کی لفظی تصویر کے تکمیلی مرحلے پر یوسفی کا موئے قلم آخری سٹروک لگاتے ہوئے کیسا اعجاز دکھاتا ہے اور اس کردار کا Nostalgic Attitude پھیلتے پھیلتے کن جہانوں اور کن زمانوں کو اپنے محیط میں لے لیتا ہے، اس کا اندازہ اس مکمّل ہوتی لفظی تصویر سے کیا جا سکتا ہے:

''اکثر خیال آتا ہے، اگر فرشتے انھیں جنت کی طرف لے گئے جہاں موتیا دھوپ ہوگی اور کاسنی بادل، تو وہ بابِ بہشت پر کچھ سوچ کر ٹھٹھک جائیں گے۔ رضوانِ خلد اندر داخل ہو

نے کا اشارہ کرے گا تو وہ سینہ تانے اس کے قریب جا کر کچھ دکھاتے ہوئے کہیں گے: ''یہ چھوڑ کر آئے ہیں۔''(۱۸)

مشتاق یوسفی نے ایسے ہی دلفریب انداز میں اپنے تمام تر موضوعات کو طنز و مزاح کے جملہ حربوں کو تمام تر فنی تقاضے نبھاتے ہوئے برتا ہے تاہم ان کی تحریروں سے کما حقہ حظ اٹھانے کے لیے قاری کو بھرپور پس منظری مطالعے کی ضرورت بہر حال رہتی ہے کہ یوسفی خود ایک وسیع المطالعہ ادیب ہیں اور ان کی تحریروں پر انگریزی اور فارسی و عربی ادب کے علاوہ لوک ادب کے اثرات بھی موجود ہیں۔

موضوعاتی حوالے سے ان کی تحریروں پر سب سے بڑا اعتراض یہ کیا جاتا رہا ہے کہ عورت اور جنس کے موضوعات پر لکھتے ہوئے ان کا قلم بے جا تلذذ کا اسیر ہو جاتا ہے اور یوں وہ حدود سے تجاوز کر جانے کے مرتکب ٹھہرتے ہیں۔ اس سلسلے میں یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کرتے ہیں:

'ناری بار بار درزن کے گھر جا جا کر جھگڑتی ہے کہ میں تجھے روز انگیا ڈھیلی کرنے کو دیتی ہوں، مگر تو جب سیتی ہے اور تنگ کر دیتی ہے۔ جوانی ایسی بھر کر آئی ہے کہ اسے یہ بھی ہوش نہیں کہ درزن بیچاری تو روز اسے ڈھیلا کر دیتی ہے، مگر وہ ایک اور وجہ سے (جس کا بھلا سا نام ہے) تنگ ہی ہوتی چلی جاتی ہے۔ تو صاحبو! یہی نقشہ سفید پوشوں کی تنخواہ کا ہے۔''(۱۹)

اس اقتباس کے آخری جملے کو دوبارہ غور سے پڑھیں اور خدا لگتی کہیں کہ کوئی متوازن فکر اور سلجھا ہوا ذوق رکھنے والا قاری یہ جملہ پڑھنے کے بعد ابتدائی جملوں کے مبینہ تلذذ پر اپنی سوچ مرکوز رکھ پاتا ہے؟ یوسفی ایسے مقامات پر اکثر یہی کھیل کھیلتے ہیں کہ آخری ایک آدھ جملے میں انتہائی مہارت اور چابکدستی سے قاری کی توجہ کسی گمبھیر سماجی مسئلے کی طرف مبذول کراتے ہوئے پوری صورتِ حال کو ڈی فیوز کر دیتے ہیں۔ اس کے باوجود اگر کسی کو اس سلسلے میں اعتراض ہے تو سو باتوں کی ایک بات کہ انسانی تاریخ پر نظر دوڑا لی جائے، جنت گم گشتہ سے جنتِ موعودہ تک کی کہانی عورت اور جنس کے حوالوں کے بغیر کب مکمّل ہو پاتی ہے؟ اور ''حکایاتِ سعدیؒ'' سے ''بہشتی زیور'' تک کی علمی و ادبی تحریروں کو کھنگال لیا جائے، عورت اور جنس کے معاملات سے ہر لکھنے والا کب اپنا دامن بچا پایا ہے؟

حوالہ جات

۱۔ مشتاق احمد یوسفی، آبِ گم، مکتبۂ دانیال، کراچی، ۱۹۹۹ء، ص ۲۸۶

۲۔ ڈاکٹر وزیر آغا، اردو ادب میں طنز و مزاح، مکتبۂ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۱۴۷

۳۔ مشتاق احمد یوسفی، خاکم بدہن، مکتبۂ دانیال، کراچی، ۲۰۱۰ء، ص ۳۷

۴۔ ایضاً، ص ۳۹

۵۔ ایضاً، ص ۵۴

۶۔ مشتاق احمد یوسفی، زرگزشت، مکتبۂ دانیال، کراچی، ۱۹۹۳ء، ص ۱۱۵

۷۔ ایضاً، ص ۱۱۵

۸۔ ایضاً، ص ۱۵۸

۹۔ مشتاق احمد یوسفی، چراغ تلے، مکتبۂ دانیال، کراچی، ۲۰۱۰ء، ص ۱۷

۱۰۔ مشتاق احمد یوسفی، آبِ گم، ص ۲۱۵

۱۱۔ ایضاً، ص ۲۲۹

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۰۶

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۱۵

۱۴۔ مشتاق احمد یوسفی، زرگزشت، ص ۱۵۶

۱۵۔ مشتاق احمد یوسفی، آبِ گم، ص ۲۳۸

۱۶۔ ایضاً، ص ۴۵

۱۷۔ ایضاً، ص ۴۶

۱۸۔ ایضاً، ص ۸۰

۱۹۔ مشتاق احمد یوسفی، زرگزشت، ص ۸۷

Contents

☆ Editorial 5

☆ Nasri Nazam - Tajziyati Mutala Dr. Munawar Hashmi 6

☆ Parem Chand ky Mazameen ka munfarid ahang 17
Dr. Abdul Karim

☆ Mukhtar Siddique ky tahzeebi tasawrat or asri insan 27
Dr. Tariq Mahmood Hashmi

☆ Atta ki hamadiya rubayat--- aik mutala 33
Dr. Sufyan Safi / Dr. Nazar Abid

☆ Novellat Qabz Zaman tanqeedi tanazur me 42
Dr. Salman Bhatti

☆ Anees Nagi ki shaeri : Nafsiati Kawaif 55
Dr. Ambreen Munir

☆ Moulana Zafar Ali Khan ki mazhabi shaeri me duayia rang 64
Naila Anjum

☆ Sajjad Zaheer ki khaka nigari Dr. Altaf Yousafzai 77

☆ Mushtaq Yousfi aik mutalia Dr. Nazar Abid 93

Advisory Board

1-Prof. Dr. Syed Javed Iqbal
Dean of Arts, Sindh University, Jamshoro

2-Prof. Dr. Qazi Abid
Deptt. Of Urdu, Baha-ud-Din Zakria University, Multan

3-Prof. Dr. Irshad Shakir Awan
Eminent Professor, Higher Education Commission, Islamabad.

4-Dr. Zia-ul-Hasan
Deptt. Of Urdu, Oriental College, Punjab University, Lahore

5-Dr. Muhammad Kumarsi
Deptt. Of Urdu, Tehran University, Iran

6-Dr. Sheikh Aqeel Ahmad
Deptt. Of Urdu, Satyawati College, Delhi University, India.

7-Dr. Sohail Abbas Baloch
Deptt. Of Urdu, Tokyo University of Foreign Studies, Japan

8-Prof. Dr. So Yamane Yasir
Deptt. Of Urdu, Graduate School of Language and Culture,
Osaka University, Japan

Idrak

Research Journal
Issue-4
(July / Dec.-2015)
ISSN #. 2412-6144

Patron in Chief
Prof. Dr. Habib Ahmad
(Vice Chancellor)

Patron
Prof. Dr. Azkia Hashmi
(Dean Faculty of Arts)

Chief Editor
Dr. Nazar Abid
(Head, Department of Urdu)

Editorial Board
Dr. Muhammad Sufian Safi
Dr. Altaf Yousafzai

Department of Urdu
Hazara University, Mansehra
idrakurdu@gmail.com